

제 105 회 석사학위논문  
지도교수 최 태 현

## 제주도의 놀이 · 굿 · 일노래의 음악적 고찰

오돌또기 · 서우젯소리 · 밀레질소리 · 따비질소리를 중심으로

중앙대학교 대학원  
한국음악학과 이론전공  
박 신 영  
2006년 6월

제주도의 놀이 · 굿 · 일노래의 음악적 고찰

오돌또기 · 서우젓소리 · 밀레질소리 · 따비질소리를 중심으로

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 6월

중앙대학교 대학원  
한국음악학과 이론전공  
박 신 영

# 박신영의 석사학위논문으로 인정함

심사위원장 \_\_\_\_\_ ①

심사위원 \_\_\_\_\_ ①

심사위원 \_\_\_\_\_ ①

중앙대학교 대학원

2006년 6월

- 차례 -

I. 머리말 .....	1
1. 문제제기 및 연구목적 .....	1
2. 연구범위 및 연구방법 .....	3
II. 본론 .....	5
가. 놀이노래(오돌또기) 분석 .....	5
1. 연행배경 .....	5
2. 음악분석 .....	6
(1) 가사구조 .....	6
(2) 형식구조 .....	7
(3) 선율구조 및 음조직 .....	9
(4) 리듬구조와 사설의 관계 .....	11
(5) 종합 .....	13
나. 굿노래(서우젓소리) 분석 .....	14
1. 연행배경 .....	14
2. 음악분석 .....	14
(1) 가사구조 .....	14
(2) 형식구조 .....	17
(3) 선율구조 및 음조직 .....	18
(4) 리듬구조와 사설의 관계 .....	20
(5) 종합 .....	21

다. 논일노래(밀레질소리) 분석 .....	22
1. 연행배경 .....	22
2. 음악분석 .....	22
(1) 가사구조 .....	22
(2) 형식구조 .....	24
(3) 선율구조 및 음조직 .....	26
(4) 리듬구조와 사설의 관계 .....	27
(5) 종합 .....	28
라. 발일노래(따비질소리) 분석 .....	30
1. 연행배경 .....	30
2. 음악분석 .....	31
(1) 가사구조 .....	31
(2) 형식구조 .....	33
(3) 선율구조 및 음조직 .....	34
(4) 리듬구조와 사설의 관계 .....	36
(5) 종합 .....	37
Ⅲ. 결론 .....	39
참고문헌 .....	41
부록 .....	43
국문초록 .....	47
<b>Abstract</b> .....	49

- 그림 차례 -

<그림1> 외따비 두 자루와 쌍따비 .....	30
<그림2> 외따비질 하는 모습 .....	30

## - 표 차례 -

<오돌또기-표1> 가사날말의 주제별 소계 .....	7
<오돌또기-표2> 형식구조 .....	9
<오돌또기-표3> 선율구조 .....	10
<오돌또기-표4> 리듬구조와 사설 .....	12
<서우젯소리-표1> 가사날말의 주제별 소계 .....	16
<서우젯소리-표2> 형식구조 .....	18
<서우젯소리-표3> 선율구조 .....	19
<서우젯소리-표4> 리듬구조와 사설 .....	20
<밀레질소리-표1> 가사날말의 주제별 소계 .....	24
<밀레질소리-표2> 형식구조 .....	26
<밀레질소리-표3> 선율구조 .....	27
<밀레질소리-표4> 리듬구조와 사설 .....	28
<따비질소리-표1> 가사날말의 주제별 소계 .....	32
<따비질소리-표2> 형식구조 .....	34
<따비질소리-표3> 선율구조 .....	35
<따비질소리-표4> 리듬구조와 사설 .....	37

## - 악보 차례 -

<오돌또기-악보1> 오돌또기 .....	8
<오돌또기-악보2> 음조직 .....	11
<서우젯소리-악보1> 서우젯소리 .....	17
<서우젯소리-악보2> 음조직 .....	19
<밀레질소리-악보1> 밀레질소리 .....	25
<밀레질소리-악보2> 음조직 .....	27
<따비질소리-악보1> 따비질소리 .....	33
<따비질소리-악보2> 음조직 .....	36

# I. 머리말

## 1. 문제제기 및 연구목적

제주도는 육지의 문화가 쉽게 넘나들지 못하고, 다른 문화가 들어오더라도 제주도 문화로 토착화된다. 예로부터 제주도는 섬이라는 지리적인 특성으로 인해 ‘탐라’라고 하여 육지와는 다른 별개의 나라로 인식하였듯이,<sup>1)</sup> 음악문화 또한 독자적이었을 것이다. 그래서인지 제주도민요는 육지의 민요와 많이 다르다. 기존 개론서에서도 제주도 민요는 우리나라의 어느 지역과도 다른 독특한 음악어법으로, 서도지방 민요에 주로 나타나는 레음계가 많이 보이지만 그 음악적 특징은 서로 다르다<sup>2)</sup>고 하며 제주도민요의 독자적인 음악어법에 대해 설명하고 있다.

이러한 제주도민요에 대한 지금까지의 연구 성과는 국문학계와 음악학계, 두 갈래로 나뉜다. 먼저 많은 성과를 보이는 국문학 관점의 연구 내용을 살펴보면 다음과 같다. 제주도민요의 내용과 형식면을 중심으로 고찰하여 제주도민요는 부녀들의 노동요와 4·5조(調)가 주를 이룬다고 밝힌 “제주도민요의 연구”<sup>3)</sup>, 제주도민요의 분포 상황을 조사하여 동쪽지역에 민요가 더 많다고 밝히며 지역마다 존재하는 민요를 연구한 논문인 “제주도민요의 분포와 풍토”<sup>4)</sup>, 기존의 기능·창자·내용·주제 등의 혼합적인 관점에서 이루어진 제주도민요의 분류방식을 지적하며 하나의 기준, 즉 기능별 분류를 대안으로 한 연구인 “제주도민요의 기능별 분류”<sup>5)</sup> 등이 있으며, 이 외 대부분은 사설에서 보이는 특징을 다양한 시각으로 접근한 연구<sup>6)</sup>들이다.

- 1) ‘탐라’는 고려 때까지 쓰였던 제주도의 옛 이름인데 섬나라[島國]라는 뜻으로 ‘나라’로 인식되었다. 이영권, 『새로 쓰는 제주사』 (서울: 휴머니스트, 2005), 70-73쪽의 ‘탐라에서 제주로 이름이 바뀐 까닭’ 항목 참조.
- 2) 김해숙·백대웅·최태현 공저, “Ⅲ.성악연행형태,” 『전통음악개론』 (서울: 어울림, 1995), 164쪽의 ‘제주도민요’ 항목 참조.
- 3) 신두현, “제주도민요의 연구,” (서울: 단국대학교 대학원 석사학위논문, 1961).
- 4) 김영돈, “제주도민요의 분포와 풍토,” 『國文學報』 (제주: 제주대학 국어국문학회, 1964), 35-65쪽.
- 5) 윤치부, “제주도민요의 기능별 분류,” 『論文集』 (제주: 제주교육대학교, 1996), 제25집, 71-109쪽.
- 6) 김영돈, “해녀출가와 그 민요,” 『白鹿語文』 (제주: 제주대학교 사범대학 국어교육과 국어교육연구회, 1987), 제3-4집, 233-259쪽.  
변성구, “제주도민요의 후렴 연구,” 『白鹿語文』 (제주: 제주대학교 사범대학 국어교육과 국어교육연구회, 1987), 제2집, 231-258쪽.  
조영배, “땃돌소리의 총체론적 접근(I),” 『論文集』 (제주: 제주교육대학교, 1988), 제18집, 71-156쪽.

그리고 음악학계의 연구로는 제주도민요 가운데 노동요를 중심으로 리듬과 노동행위의 관계에 대해 중점을 두고 노동행위 및 노동행위자의 퍼스널리티가 예술적 의미 부여를 한다고 밝힌 연구인 “제주도 노동요의 리듬적 특성과 노동행위와의 관계”<sup>7)</sup>, 또 제주시 지역의 노동요를 가창방법, 구성음과 음계, 종지음과 음조직, 리듬의 소재와 선율선 등의 음악요소를 통하여 분석한 “제주도민요의 분석연구”<sup>8)</sup>, 그리고 제주의 곳에서 유래된 서우젯소리에 대하여 새로운 기보법으로 분석을 시도한 “제주민요 서우젯소리의 분석적 연구”<sup>9)</sup>가 있다. 또한 다양한 제주도민요를 기능별로 선별하여 민족음악학 관점으로 음악 요소를 정밀하게 분해한 논문인 “제주도민요의 음악양식 연구”<sup>10)</sup>도 있다.

이와 같이 제주도민요는 국문학계와 음악학계 두 분야의 연구대상이 되고 있다. 그런데 민요는 가사가 있는 노래이므로 그 사실과 음악구조가 유기적으로 결합한다. 따라서 사실과 음악, 두 가지를 동시에 고찰해야 함에도 음악학계에서는 사실과 음악구조의 관계에 대한 연구가 미비한 채 음악분석 위주로 일관해 왔다. 그리고 연구 대상이 일노래로 집중되어 있고 그 외에 다른 기능의 민요는 음악적 연구가 소략하다. 일노래가 아닌 나머지 다른 기능의 민요도 제주도민요의 일부분을 이루는 간과할 수 없는 존재이기 때문에 일노래 이외의 다른 민요들도 연구가 되어야 한다고 생각한다.

따라서 본 연구에서는 제주도민요 가운데 놀이노래인 오돌또기, 굿노래인 서우젯소리, 논일노래인 밀레질소리, 밭일노래인 따비질소리를 대상으로 하며, 사실과 음악구조

양영자, “제주민요 시집살이 노래 연구,” 『耽羅文化』 (제주: 제주대학교 탐라문화연구소, 1992), 제12호, 41-101쪽.

좌혜경, “제주도민요의 전승변이에 관한 고찰,” 『耽羅文化』 (제주: 제주대학교 탐라문화연구소, 1992), 제12호, 17-40쪽.

박상규, “제주도민요의 어휘성격고찰 시도,” 『韓國民俗學』 (서울: 민속학회, 1993), 제25집, 171-195쪽.

김도훈, “제주민요 맷돌노래에 나타난 서정성 연구: 恨motif를 위주로,” 『한국민요학』 (서울: 한국민요학회, 2002), 제10집, 17-84쪽.

7) 조영배, “제주도 노동요의 리듬적 특성과 노동행위와의 관계,” 『論文集』 (제주: 제주교육대학교, 1986), 제16집, 113-166쪽.

8) 강경수, “제주도민요의 분석연구: 제주시의 노동요를 중심으로,” (서울: 경희대학교 교육대학원 석사학위논문, 1990).

9) 김인규, “제주민요 서우젯소리의 분석적 연구,” 『論文集』 (제주: 제주대학교, 1992), 제34집, 229-267쪽.

10) 조영배, “濟州道 民謠의 音樂樣式 研究,” (성남: 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 1997).



에 대해 동시에 접근하는 방식으로 가사구조, 형식구조, 선율구조 및 음조직, 리듬구조와 사설의 관계에 대해 고찰하고자 한다.

## 2. 연구범위 및 연구방법

지금까지의 연구는 일노래에 집중되어 왔다. 따라서 본 연구에서는 놀이·굿·논일·밭일노래에서 한 곡씩 채택하여 음악적으로 고찰하고자 한다. 구체적으로 놀이노래로서 오돌또기(북제주군 조천읍 조천리), 굿노래로서 서우젯소리(남제주군 대정읍 하모리), 논일노래로서 밀레질소리(서귀포시 대포동의 논 고르는 노래), 밭일노래로서 따비질소리(북제주군 애월읍 어음리의 밭 일구는 노래)가 그것인데, 음원은 1989년 MBC 라디오에서 발간한 『한국민요대전 : 제주도편』 11)으로 하였다.

선별된 노래를 대상으로 먼저 가사구조를 분석하는데 있어서 음악과 사설이 결합하는 양상을 살피기 위해 악구의 구성과 각 악구의 음절수를 밝힐 것이다. 그리고 사설에 나오는 낱말들을 추출하여 의미가 동일한 계열에 따라 그 출현 횟수를 산출하면 통계적으로 노래의 내용을 파악할 수 있다. 그런데 통계적 분석만으로는 이면 알 수 없기 때문에 문맥도 함께 고찰할 것이다. 여기서 가사분석에 쓰인 사설은 『한국민요대전 : 제주도민요해설집』 12)의 음반 사설을 인용하였고, 같은 출처로 제주도 토박이 말에 대한 뜻풀이를 참고하였음을 내용에 앞서서 밝힌다.

가사분석 다음으로는 형식구조를 분석하는데, 먼저 가창방식과 선율구조를 토대로 그 음악형식을 기호화하여 악보에 구체화하려 한다. 악보는 본 연구자가 채보하였으며, 절마다 반복되는 부분은 제외하고 음악양식을 분석하는데 있어서 필요한 부분까지만 제시할 것이다.

다음으로 선율구조 및 음조직을 분석하는데, 먼저 선율구조에 관해서는 전반적인 선율선, 각 마디별 선율흐름과 수식구조를 살펴볼 것이다. 음조직에 관해서는 사용음역,

11) “오돌또기,” 『한국민요대전 : 제주도편』 (서울 : (주)문화방송라디오국, 1989), 제1집, A13.

“서우젯소리,” 『한국민요대전 : 제주도편』, 제8집, A2.

“밀레질소리,” 『한국민요대전 : 제주도편』, 제6집, A14.

“따비질소리,” 『한국민요대전 : 제주도편』, 제9집, A9.

12) MBC라디오국, 『한국민요대전 : 제주도민요해설집』 (서울 : (주)문화방송라디오국, 1992).

중지음과 중심음, 음계, 주요 선율골격과 다른 구성음 간의 음진행 구조에 대하여 고찰할 것이다. 이렇게 분석된 선율구조 및 음조식은 사설과 어떠한 구조로 유기적 관계를 맺고 있는지 밝히고자 한다. 여기서 선율구조와 음조식에 대한 표기방법은 파와 시를 제외한 5음으로 솔미제이션(solmization)하여 Do·Re·Mi 등으로 표기하고, 옥타브 관계의 음은 대문자는 낮은 음역으로, 소문자는 높은 음역으로 구분하여 표기하고자 한다.

마지막으로 리듬구조를 파악하고 그 리듬과 사설의 관계에 대해서 고찰하여 사설과 음악과의 유기적 관계를 밝히고자 한다.

## II. 본론

### 가. 놀이노래(오돌또기) 분석

#### 1. 연행배경

오늘날 제주도민요의 음악적 특징을 논할 때 대표되는 예로 오돌또기를 꼽는다.<sup>13)</sup> 그만큼 오돌또기는 육지의 민요와 다른 특징을 지닌 제주도 고유의 노래로 인식되고 있다. 그런데 오돌또기가 제주도 본래의 민요였는지에 대해서는 명확하지 않다.

오돌또기의 근원에 대해서는 분분한데, 육지에서 발생하여 제주도로 유입되어 오늘에 전한다는 견해와 반대로 제주도에 만들어져 전국적으로 유행하였다는 견해로 나뉜다. 전자는 신재효(申在孝, 1812~1884) 본 <홍부가> 및 <가루지기타령>에 보면 오늘날 제주도에 불리는 오돌또기 사실과 비슷한 삼입가요가 보인다고 하면서, 그 가락은 살필 길이 없지만 노래 이름과 함께 그 사실의 상당 부분이 <홍부가>나 <가루지기타령>에 드러나는 오돌또기의 사실과 오늘날 제주도에 전해지는 그것과의 사이에 비슷한 모습을 찾을 수 있다는 점만으로도 조선조 때 전국에 전해지던 오돌또기가 제주도에 유입되어 제주도적 개변(改變)을 이룩해 온 것이라고 보는 연구<sup>14)</sup>이다. 후자는 성경린과 장사훈에 의한 견해로 경기민요 <오돌독>에 대해 그 노래제목에 대해 덧붙이는 설명으로 오돌또기를 본디 제주도민요로 보고 19세기 말에 서울로 전해져서 꽤 유행한 것의 영향으로 <오돌독>이라고 불리게 되었다고 보았다.<sup>15)</sup> 이와 같은 학계

13) 김혜숙·백대웅·최태현 공저, “Ⅲ.성악연행형태,” 『전통음악개론』, 164쪽의 ‘제주도민요’ 항목 참조. 백대웅, “Ⅱ.민간음악의 분석,” 『한국전통음악분석론』 (서울: 어울림, 2005), 73-77쪽의 ‘제주도민요’ 항목 참조.

14) 김영돈, “오돌또기,” 『한국민속학』 (서울: 한국민속학회, 1987), 제20호, 47~48쪽에서 <홍부가>의 ‘또한 년 나오면서’ 대목에 “오돌또기 춘향춘향 월의달은 발고 명랑한디 여거다 저거다 연져바리고 마리못된 경이로다 만첩청산 썩썩 들어가서 후여진 버드나무 손으로 주를을 홀터다가 물의다 등등등등 실실실 여거다 여거다 연져발이고 마리못된 경이로다”와 <가루지기타령>의 ‘한 연은 나셔머’ 대목에 “오돌또기 춘향춘향 위월의달은 발고 명랑한디 여거다저거다 연져버리고 마리못된 경이로다 만첩청산을 속속 들어가서 늘어진 버들나무 드립썩 덩썩 휘어잡고 손으로 줄을을 홀터다가 물의다 등등 띄어두고 등등등실 등등등실 여거다 저거다 연져버리고 마리못된 경이로다”라고 신재효 본 사실을 인용하여 설명하였다.

15) 성경린·장사훈, 『朝鮮의 民謠』 (서울: 國際音樂文化社, 1949), 28-31쪽. 본 연구자가 참고한 논문은 김영돈, “오돌또기,” 『한국민속학』, 48~50쪽의 내용임.

의 연구에도 불구하고 오돌또기의 근원에 대해서는 아직 어떤 학설이 옳은지 확인하지 못하고 있다.

오늘날 오돌또기는 대표적인 놀이노래로서 제주 전역에서 조사된다<sup>16)</sup>고 한다. 그러나 그 노래는 동일한 선율과 가사로 불리지 않고 부르는 사람마다 다르다고 하며, 장단은 굿거리장단인데 허벌과 북을 사용하여 장단을 치기도 하였으며 오늘날은 대체로 장구로 반주한다<sup>17)</sup>고 한다.

## 2. 음악분석

### (1) 가사구조

북제주군 조천읍 조천리의 오돌또기는 혼자서 노래하는 형태로 녹음되었다. 하나의 절과 후렴구가 한 절을 이루며, 같은 구조로 사설만 달리하여 다음 절을 이어나간다. 악구단위로 띄어 쓰고 악절(/)과 마루(//) 구조를 표기한 4절까지의 가사는 다음과 같다.

「오돌또기」<sup>18)</sup>

	제기	넷가머리	
1 절	오돌또기	달기춘향이나온다 / 달도밝고	제가머리로갈까나 // (4·8·4·8)
2 절	칠폭팔폭은	여덟폭치매 / 깔고덮으난	폭반이남았네 // (5·5·5·6)
3 절	돈닷돈보고서	삼빳디들었더니 / 물명지단속곳	다찢어졌구나 // (6·7·6·6)
4 절	한로산중허리엔	눈이가뜯쌍여도 / 너하고나는	봄철이로구낭야** // (7·7·5·7)
후렴	둥기대당실둥기대당***	여도당실연자바리고 / 달도밝고	제가머리로갈까나 // (9·9·4·8)

\* ‘오돌또기’의 뜻에 대해서는 명확하지 않아 할미꽃, 예쁜 여인이 노는 모습, 혹은 특정 인물로 보기도 한다. 가사내용으로 보아 춘향이 같이 아리따운 여자가 노는(나타난) 모습으로 보는 견해가 많다.

\*\* ‘봄철이로구낭야’는 사이가 좋다는 의미

\*\*\* ‘둥기대당실둥기대당’은 악기의 소리를 흉내 내어 굿거리장단에 맞춘 것이라고도 한다.

16) MBC라디오국, 『한국민요대전 : 제주도민요해설집』, 52쪽.

17) KCTV제주방송에서 2003년 4월 10일에 방송한 「제주민요산책-오돌또기」에서 김영순(제주시 북제주군 한림읍 대림리, 1927)과의 대화내용 참고.

18) 제주도 북제주군 조천읍 조천리에서 1989년 1월 30일에 고운산(여, 1907)이 불렀다. (MBC한국민요대전)

한 마루[節]가 네 악구로 구성되어 악구의 정형성은 보이나 각 구를 구성하는 음절의 수는 일정하지 않다. 각 절의 음절수는 4·8·4·8, 5·5·5·6, 6·7·6·6, 7·7·5·7로 절이 이어질 때마다 음절수도 늘어남이 보이며, 후렴의 음절수는 9·9·4·8로 절에 비해 음절이 많음을 알 수 있다.

다음으로 가사내용을 파악하기 위해 먼저 절마다 나오는 낱말을 추출하면 달(2), 돈(2), 제가머리(2), 눈(1), 봄철(1), 삼밭(1), 속곳(1), 연자(1), 중허리(1), 춘향(1), 치매(1), 한로산(1)이다. 이러한 낱말들을 통하여 노래내용을 파악하기 위해 출현 낱말을 다시 소주제별로 묶어내면 다음 <오돌또기-표1>과 같다.

<오돌또기-표1> 가사낱말의 주제별 소계

주제	해당낱말	소계	주제	해당낱말	소계
자연	달	9	생활	돈	5
	제가머리(넋가머리)			속곳(속웃)	
	눈			연자	
	봄철			치매(치마)	
	삼밭(인삼밭)			춘향	
	중허리(중턱)		인명		
한로산(한라산)					

<오돌또기-표1>에서와 같이 자연에 관련된 낱말인 ‘달·제가머리·눈·봄철·삼밭·중허리·한로산’이 9회로 가장 많고, 의복 및 일상생활과 관련된 낱말인 ‘돈·속곳·연자·치매’가 5회, 특정한 인물을 지칭하는 낱말인 ‘춘향’이 1회 출현한다. 따라서 표면적으로 자연을 노래했다고 볼 수 있다. 그리고 문맥을 통해 이면을 파악해보면 춘향이라는 인물이 등장하기는 하지만 서사적인 내용은 아니므로 춘향은 상징적인 것이고 전반적으로 자연에 대한 내용이라고 볼 수 있으며, 여기서 자연이라는 노래 주제는 유흥요의 보편적 주제이므로 오돌또기의 유흥 요소를 확인할 수 있다.

## (2) 형식구조

오돌또기는 혼자서 노래하는 형태로 녹음되었는데, 유절형태로서 절+후렴구로 이루어졌다. 절이 바뀔 때마다 노랫말이 달라지며, 후렴구는 같은 노랫말과 선율을 반복한

다. 이러한 형식구조를 채보된 악보에 구체화하면 다음 <오돌또기-악보1>과 같다.

<오돌또기-악보1>

**오돌또기**  
 북제주 조천읍 조천리, 1989 / 소리: 고운산(여,1907)  
 채보: 박신영

오 - 돌 - - - 따 - - - 알 기 달 - 기준 향 - 이 나 - - - 오 온 - 다 -  
 달 - 도 밥 - - - - 고 - 제 가 머 리 로 갈 까 나  
 둥 기 대 당 실 - 둥 기 대 당 여 - 도 당 - 실 연 자 - 바 리 고 -  
 달 - 도 밥 - - - - 고 - 제 가 머 리 로 갈 까 나

두 마디가 모여 a부분을 이루고 또 다른 두 마디가 모여 b부분을 이룬다. 이러한 a와 b 두 부분을 단락 A라고 하였다. A단락 a부분의 앞마디만 다르게 나타난 a'부분과 A단락 b부분이 그대로 반복되는 두 부분을 단락 A'라고 하였다. 이러한 구조는  $A(a+b)+A'(a'+b) \cdot A''+A' \cdot A''' + A' \cdot \dots$ 로 기호화 할 수 있다. 매 절마다 노랫말이 달라지며 그에 따라 선율도 변하는데, 후렴구는 같은 노랫말과 선율을 반복한다. 반복되는 후렴구에서 종지형태가 분명하게 드러난다. 그러므로 환두(換頭)형식<sup>19)</sup>이라고 할 수 있다.

이와 같은 형식을 도식화하면 다음 <오돌또기-표2>와 같다.

19) 환두(換頭)형식이란 '머리를 바꾼다'는 뜻으로 앞부분을 다른 선율형태로 바꾸어 노래하는 형식을 일컫는다. 유절형태의 민요에서 흔히 발견되는 형식이다.

<오돌또기-표2> 형식구조

절 구분	단락	부분
1절	A	
	A'	

(3) 선율구조 및 음조직

오돌또기의 선율구조는 <오돌또기-악보1>에서 보이듯이 re를 무게중심으로 완전5도 위 la와, re에서 완전4도 아래 La를 오가며 곡을 만들어 간다. re를 기준으로 위에 음들은 다양하게 선율을 구사하지만 re 아래 음들은 간단한 선율이다. A단락은 la에서 re로 하행하고 후렴구는 La에서 상행하여 옥타브 do까지 다다라서 다시 re로 하행하는 구조이다. A단락 앞부분은 질러내며 시작하고 A'단락 앞부분은 제일 낮은 음으로 숙여냄으로 두 단락의 선율선 시작방향의 달라 대조적이면서 곡 전체의 균형감이 느껴지게 한다. 선율선은 사선하행(↘)+사선상하행(↗↘)으로 그려진다. 곡의 시작인 '오돌'과 '춘향', '밝고', '연자' 등 주요 단어의 음절에서 선율의 음고가 주변보다 높아지는 경향이 보인다. A단락과 후렴구인 A'단락 모두 re(넷째마디와 여덟째마디의 '갈까나' 부분)로 종지한다.

총 여덟 마디에 해당하는 선율구조를 각 부분별로 살펴보면, A단락 a부분은 la⇒sol⇒mi⇒mi⇒la⇒sol⇒mi<sup>20</sup> 흐름이며, 주요 선율골격은 la-mi와 mi-la-mi 구조로 완전4도(mi-la) 관계이다. a부분의 끝부분인 둘째마디의 re는 b부분 첫머리에 나오는 re를 예비하기 위한 음으로 마디의 종지음이 아니므로 선율흐름에서 생략하였다.

A단락 b부분은 re⇒mi⇒la⇒sol⇒mi⇒re⇒do⇒La⇒re 흐름으로, 주요 선율골격은 re-la-mi와 re-La-re 구조로 완전5도+완전4도(re-la-mi : 완5+완4)와 완전4도(La-re) 관계이다. 이 부분의 주요 선율골격인 re와 la음에 '달도밝고'라는 주요낱말(달)과 어간(밝)

20) 선율흐름에 있어서 비중 있는 음은 진한 글씨체로 표시하였다. 이하 동일.

에 해당하는 음절을 구사하고 있어 그 의미를 강조하고 있다.

A'단락 a'부분은 La⇒re⇒La⇒re⇒mi⇒la⇒mi 흐름으로, 주요 선율골격은 La-re와 mi-la-mi 구조로 완전4도(La-re)와 완전4도(mi-la) 관계이다.

A단락 a부분과 마찬가지로 a'부분의 끝부분인 둘째마디의 re는 b부분 첫머리에 나오는 re를 예비하기 위한 음으로 마디의 종지음이 아니므로 선율흐름에서 생략하였다. A'단락 b부분은 A단락 b와 같다.

선율구조를 종합하여 정리하면 다음 <오돌또기-표3>과 같다.

<오돌또기-표3> 선율구조

곡명	오돌또기			
절	1절			
단락	A			
부분	a		b	
선율골격	la <sup>완4</sup> mi	mi <sup>완4</sup> la <sup>완4</sup> mi	re <sup>완5</sup> la <sup>완4</sup> mi	re <sup>완4</sup> La <sup>완4</sup> re
단락	A'(후렴구)			
부분	a'		b	
선율골격	La <sup>완4</sup> re	mi <sup>완4</sup> la <sup>완4</sup> mi	re <sup>완5</sup> la <sup>완4</sup> mi	re <sup>완4</sup> La <sup>완4</sup> re

오돌또기의 음역은 La(d)에서 do'(f)까지 1옥타브+단3도이다. 종지음이자 가장 비중 있는 음인 중심음은 re인데 완전5도 관계의 la와 주요 선율골격을 이룬다. 중심음 re부터 출현음을 쌓아 음계를 만들면 re-mi-sol-la-do' 음계가 된다. A'에서 프레이즈의 시작음이 La-Do-La이므로 La와 Do를 주요구성음으로 보아 La에서 la까지 1옥타브는 주요구성음으로 하고, 위의 do'는 아래 Do가 옥타브 위로의 음역의 확장으로 간주하여 주요구성음으로 취급하지 않고 •로 기보하였다. 이와 같은 오돌또기의 음조직을 나타내면 다음 <오돌또기-악보2>와 같은데 여기서 주요구성음은 온음표로, 종지음은 겹 온음표로 기보하였다.



<오돌또기-악보2> 음조직



음진행에서 각 음 간의 관계를 살펴보면, 넷째마디와 여덟째마디의 '제가머리로갈까<sup>La re</sup>나'와 다섯째마디의 '둥기대당실둥기대당'<sup>La re</sup>에서 La→re와 같이 La음이 완전4도 관계 위에 음인 re음으로 향하는 음구조가 나타난다. 그리고 둘째마디의 '달기춘향이온다'<sup>mi la</sup>와 여섯째마디의 '여도당실연자바리고'<sup>mi la</sup>에서 mi→la와 같이 mi음이 완전4도 관계 위에 음인 la음으로 향하는 음구조가 나타난다. 이와 같은 오돌또기의 re음과 la음은 골격음이면서 다른 주요구성음들을 흡입하는 성질을 지닌다고 볼 수 있다.

(4) 리듬구조와 사설의 관계

오돌또기의 리듬구조는 3분박 단위로, 4/4(12/8)박자이다. 빠르기는 ♩.≒55로 굵거 리장단에 해당한다고 볼 수 있다.

리듬구조와 사설의 관계를 살펴보기 위해 각 마디별 리듬과 사설을 나타내면 다음 <오돌또기-표4>와 같다.

<오돌또기-표4> 리듬구조와 사설

절	마디	리듬
1절	1	<p>오 - 돌 - - - 파 - - - 알 기</p>
	2	<p>달 - 기 훈 향 - 이 나 - - - 오 은 - 다 -</p>
	3	<p>달 - 도 밤 - - - - 고 -</p>
	4	<p>제 가 머 리 로 갈 까 나</p>
후렴	5	<p>등 기 대 당 실 - 등 기 대 당</p>
	6	<p>여 - 도 당 - 실 연 자 - 마 리 고 -</p>
	7	<p>달 - 도 밤 - - - - 고 -</p>
	8	<p>제 가 머 리 로 갈 까 나</p>

□ 로 표시한 부분을 살펴보면, ‘달(저)·달[日]·제(시내)·여(너)·연(방아)’과 같은 주요낱말은 [J.+J]와 [J]의 길이이며, ‘나온다’의 ‘나’, ‘밝고’의 ‘밝’, ‘갈까나’의 ‘갈’과 같은 어간에 해당하는 음절은 [J.+J]와 [J.]와 [J]의 길이로 대체로 길게 나타나는데, 이와 같은 리듬구조와 사설의 관계는 의미단락을 강조하기 위한 것으로 보인다. 이것은 각 마디의 앞머리와 중간부분에 규칙적으로 나타나고 있다. 첫째마디와 다섯째마디의 ‘오돌또기’와 ‘등기대당실등기대당’ 또한 마찬가지로 앞머리와 중간부분을 길게 내지만 의미단락으로 파악하지 않아 분석에서 제외하였다. 그리고 첫째마디와 셋째마디, 일곱째마디의 ‘오돌또기’와 ‘달도밝고’는 4음절로 박절의 수는 같은데 음절의 수는 적으므로 음절에 해당하는 음가가 길어지므로 강조하는 효과가 있다.

## (5) 종합

오돌또기의 가사구조는 한 마루[節]가 네 악구로 구성되어 악구의 정형성은 보이거나 각 구를 구성하는 음절의 수는 일정하지 않고 절이 이어질 때마다 음절수가 늘어난다. 노래내용은 자연에 대한 노래라고 볼 수 있는데 자연이라는 노래주제는 유흥요의 보편적 주제이므로 오돌또기의 유흥 요소를 확인할 수 있다.

오돌또기는 혼자서 노래하며 절+후렴구 형태의 환두(換頭)형식(A+A' · A''+A' · A''' + A' · …)이라고 할 수 있다.

전반적인 선율구조는 re를 무게중심으로 완전5도 위 la와, re에서 완전4도 아래 La를 오가며 곡을 만들어 간다. 선율선은 사선하행(↘)+사선상하행(↗↘)으로 그려져 대조적이면서 곡 전체의 균형감이 느껴지게 한다.

음역은 La(d)에서 do'(f')까지 1옥타브+단3도이다. 중심음은 re인데 완전5도 관계의 la와 주요 선율골격을 이루며, re-mi-sol-la-do' 음계가 된다. 주요 선율골격인 re음과 la음은 골격음이면서 다른 주요구성음들을 흡입하는 성질을 지닌다고 볼 수 있다.

선율구조와 사설의 관계를 살펴보면, 셋째마디와 일곱째마디에서 주요 선율골격인 re와 la<sup>re la</sup>음에 '달도밝고'라는 주요낱말(달)과 어간(밝)에 해당하는 음절을 구사하고 있어 그 의미를 강조하고 있다. 그리고 곡의 시작인 '오돌'과 '춘향', '밝고', '연자' 등 주요 단어의 음절에서 선율의 음고가 주변보다 높아지는 경향이 보인다.

리듬구조는 3분박 단위로, 4/8(12/8)박자라고 보았다. 빠르기는 ♩.≒55로 굵거리장단에 해당한다.

리듬구조에 따른 사설을 살펴보면, 주요낱말과 어간에 해당하는 음절이 [♩.+♩]와 [♩.]와 [♩.]의 길이로 대체로 길게 나타나는데, 이와 같은 리듬구조와 사설의 관계는 의미단락을 강조하기 위한 것으로 보인다. 이것은 각 마디의 앞머리와 중간부분에 규칙적이게 나타나고 있다. 그리고 박절의 수는 같은데 음절수가 적은 마디는 음절에 해당하는 음가가 길어지므로 그 의미를 강조하는 효과가 있다.

## 나. 굿노래(서우젯소리) 분석

### 1. 연행배경

서우젯소리는 <허우땃소리>, <시우젯소리>, <굿 할 때 부르는 소리>, <심방소리>, <서낭소리>라고도 하는데,<sup>21)</sup> 이러한 명칭은 본래 서우젯소리가 제주도 심방들이 굿을 하는 가운데 부르는 노래임을 짐작할 수 있다. 서우젯소리를 부르는 굿의 종류와 절차는 큰 굿의 경우 <맞이굿>에서 제차(祭次)가 끝날 때마다 <석살림>을 하며 부르며, 작은 굿의 경우 <두린굿(추는굿)>의 초감제 후 <춤취움>의 제차에서 환자(患者)를 춤추게 하기 위해 부르고, 당굿의 경우는 <영등굿>의 <요왕맞이> 제차에서 부른다<sup>22)</sup>고 한다.

굿노래로 불리는 경우와는 달리 서우젯소리를 민간인들이 놀이의 수단으로 노래하는 경우가 있으며,<sup>23)</sup> '김매는노래', '멀치후리는노래' 등과 같은 일노래로 불려지기도 한다.<sup>24)</sup> 서우젯소리는 굿과 놀이와 노동의 성격을 함께 지닌 노래라고 볼 수 있는데, 이것은 공동체의 특성과 대중성의 요소를 동시에 지니는 노래<sup>25)</sup>라고 말할 수 있다.

### 2. 음악분석

#### (1) 가사구조

남제주군 대정읍 하모리의 서우젯소리는 혼자서 앞소리를 하고 여럿이서 뒷소리를 하는 형태로 녹음되었다. 앞소리가 하나의 소절이 되고 뒷소리는 반복 후렴구가 되며, 같은 구조로 사설을 달리하여 노래를 엮어나간다. 악구단위로 띄어 쓰고 악절(/)과 마

21) 변성구, "제주도 서우젯소리 연구,"(제주 : 제주대학교 교육대학원 석사학위논문, 1986), 5쪽.

22) 변성구, "제주도 서우젯소리 연구," 4-5쪽의 'II.서우젯소리의 성격-1.무가적 성격' 항목 참조.

23) MBC라디오국, 『한국민요대전 : 제주도민요해설집』, 268쪽.

최상일, "제2부 놀기 좋아하던 사람들의 노래, 유흥요," 『우리의 소리를 찾아서 2』 (서울 : 돌베개, 2002), 145-150쪽의 '유흥요 2 잔치판노래-서우젯소리' 항목 참조.

24) 문무병, "제주도민요에 나타난 무가," 『역사민속학』 (서울 : 한국역사민속학회, 1991), 제1집, 171-201쪽.

25) 변성구, "제주도 서우젯소리 연구," 4-5쪽의 'II.서우젯소리의 성격-1.무가적 성격' 항목 참조.

루(//) 구조를 표기한 17절까지의 가사는 다음과 같다.

「서우젓소리」<sup>26)</sup>

1 절	어여차	뒤여차 /	서우젓소리가	넘고간다 //	(3·3·6·4)
2 절	칠성판을	등에지고 /	혼백복 <sup>*</sup> 을	머리에잉잉 //	(4·4·4·5)
3 절	시퍼렁흔	저바다를 /	건너야	가실적에 //	(4·4·3·4)
4 절	어느냐	누구가 /	나를도와나	주실거나 //	(3·3·5·4)
5 절	일월 <sup>7</sup> 뜬	서낭님 <sup>**</sup> 이 /	앞을삼아	가는구나 //	(4·4·4·4)
6 절	치를잡아	가실적 <sup>팔오</sup> 에 /	서낭일월이	앞을삼양 //	(4·4·5·4)
7 절	고기좋은	여 <sup>***</sup> 낚달로 /	그물가게나	혀여줍서 //	(4·4·5·4)
8 절	저바다를	배질홀적 <sup>노</sup> 에야 /	서낭일월을	앞삼으고 //	(4·6·5·4)
9 절	한배한네	선원들이 /	열두동무를	거느리여 //	(4·4·5·4)
10 절	무세술에	(아이고좋다) /	요선원들을	앞세우고 //	(4·_·5·4)
11 절	서낭일월	힘을믿어 /	돈을벌라고	나가는다(좋다) //	(4·4·5·4)
12 절	앞밭이로	바다를헤쳐 /	뒷밭로	허우치명 //	(5·5·3·4)
13 절	용궁서낭	앞삼고 /	고기잡이를	나가는다 //	(4·3·5·4)
14 절	하날은보면	어디끝에도 /	비바람은	쳐드는데 //	(5·5·4·4)
15 절	믿어가는	서낭일월 /	우리 <sup>사남고겨생물결</sup> 열두	동무를살랑 //	(4·4·4·5)
16 절	고개고개	넘어오는 /	문둥놀을	잡히면서 //	(4·4·4·4)
17 절	불쌍하신	우리어부 /	살려나	주옵소서 //	(4·4·3·4)
후렴	아아아양 /	에앵어혀요 //			

\* '혼백복'은 혼백상(魂帛箱)인 듯

\*\* '서낭님'은 제주도 민속에서 생업, 특히 어업과 해녀작업의 풍요를 가져다준다는 신

\*\*\* '여'는 물속에 있는 바위

한 마루[節]가 네 악구로 구성된다. 각 절의 음절수는 4·4·5·4가 네 개의 절에 나타나고 있어 가장 많으며, 4·4·4·5, 4·4·3·4, 4·4·4·4가 각각 두 개의 절에 나타나며, 나머지는 3·3·6·4, 3·3·5·4, 4·6·5·4, 5·5·3·4, 4·3·5·4, 5·5·4·4로 다양하게 나타난다. 이처럼 각 구를 구성하는 음절의 수는 일정하지 않으나 4음절에서 한 음절 줄거나 더해진 것이므로 4음절이 기본이 된다고 할 수 있다. 후렴은 의미단락이 아니므로 음절수 표기를 하지 않았다.

26) 제주도 남제주군 대정읍 하모리에서 1989년 5월 24일, 앞소리는 김영순(여, 1927)이 하고 뒷소리는 여럿이 불렀다. (MBC한국민요대전)

다음으로 가사내용을 파악하기 위해 먼저 절마다 나오는 낱말을 추출하면 서낭(6), 일월(5), 바다(3), 고개(2), 동무(2), 밭(2), 배(2), 선원(2), 고기(1), 고기잡이(1), 그물(1), 나(1), 노(1), 돈(1), 등(1), 무쇄술(1), 비바람(1), 서우젓소리(1), 어부(1), 여(1), 용궁(1), 치(1), 칠성판(1), 하늘(1), 혼백복(1), 힘(1)이다. 이러한 낱말들을 통하여 노래내용을 파악하기 위해 출현 낱말을 다시 소주제별로 묶어내면 다음 <서우젓소리-표1>과 같다.

<서우젓소리-표1> 가사낱말의 주제별 소계

주제	해당낱말	소계	주제	해당낱말	소계
고기잡이	바다	16	자연환경(날씨)	고개	5
	배			문둥놀(거친물결)	
	치(키)			하날(하늘)	
	노		서우제(굿)	비바람	4
	밭			서우젓소리	
	선원			등	
	어부			칠성판	
	고기			혼백복(혼백상)	3
	고기잡이			동무	
	여(물속바위)			나	
	그물			사람	무쇄술(무쇠술)
서낭	돈				
서낭신	일월(해와 달)	13	재물		
	힘				
	용궁				

<서우젓소리-표1>에서와 같이 고기잡이와 관련된 낱말인 ‘바다·배·치·노·밭·선원·어부·고기·고기잡이·여·그물’이 16회 출현으로 가장 많고, 서낭신과 관련된 낱말인 ‘서낭·일월·힘·용궁’이 13회로 역시 높은 빈도수를 보이고, 자연환경(날씨)과 관련된 단어인 ‘고개·문둥놀(거친물결)·하날(하늘)·비바람’이 5회, 서우제(굿)과 관련된 단어인 ‘서우젓소리·등·칠성판·혼백복(혼백상)’이 4회, 사람(너와 나)을 나타내는 낱말인 ‘동무·나’는 3회, 재물을 뜻하는 단어인 ‘무쇄술(무쇠술)·돈’이 2회 출현하고 있다. 따라서 빈도수로 보면 고기잡이에 관한 노래이지만 문맥을 통해 살펴보면 바다와 배, 자연환경 등의 낱말은 서낭신에게 귀속되는 의미를 지닌다. 그러므로 궁극적인 노래내용은 서낭신에게 무사와 풍어를 기원하고, 신(神)이라는 초월적인 존재에게 의지하여 어려움을 극복하려는 주술적 성격을 띤 노래라고 할 수 있다.

## (2) 형식구조

서우젯소리는 혼자서 메기는 ‘앞소리’와 여럿이 받는 ‘뒷소리’로 노래를 이어가는 구조이다. 매 소절 앞소리와 뒷소리가 교대로 이어나가는데 앞소리는 노랫말과 선율에 변화가 있고, 뒷소리는 동일한 노랫말과 선율이 반복되어 후렴구 역할을 한다. 이와 같은 서우젯소리의 형식구조를 구체화하면 다음 <서우젯소리-악보1>과 같다.

### <서우젯소리-악보1>

**서우젯 소리**

남제주군 대정읍 하모리, 1989 / 앞소리: 김영순(여,1927), 뒷소리: 여럿

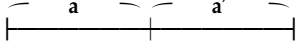
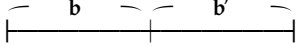
체보: 박신영

두 마디[a+a']가 모여 한 단락[A]을 이루고, 또 다른 형태의 두 마디[b+b']가 모여 한 단락[B]을 이루는데 이 두 단락을 주고받으면서 서우젯소리가 이루어진다. 따라서 서우젯소리의 형식구조는  $A(a+a')+B(b+b') \cdot A'+B \cdot A''+B \cdot \dots$ 로 기호화 할 수 있고, 메기고받는형식<sup>27)</sup>이라고 할 수 있다. 앞소리는 혼자서 부르기 때문에 시김새가 자유로운 편이다. 따라서 이 부분에서 선율의 흐름양상이나 음조직, 변화된 리듬형태 등 전반적인 음악양식을 찾을 수 있으며, 뒷소리는 여럿이 부르는 후렴구로 그 음악구조가 단순화되므로 기본리듬이 분명하게 드러난다.

이와 같은 형식을 도식화하면 다음 <서우젯소리-표2>와 같다.

27) '메기고받는형식'은 유절형태의 민요나 노동요에서 볼 수 있는 형식으로, 한 사람이 소리 한 가락(메기는소리)을 메기면 여러 사람이 합창으로 후렴(받는소리)을 받아 노래하는 형식이다.

<서우젯소리-표2> 형식구조

절 구분	단락	구분	부분
1절	A	앞소리	
	B	뒷소리	

(3) 선율구조 및 음조직

서우젯소리의 선율구조는 <서우젯소리-악보1>에서 보이듯이 Sol을 무게중심으로 제일 낮은 자리에 있고 나머지 음들이 무게중심 Sol을 향하여 하행하는 구조이다. mi에서 하행하여 Sol에 정착하고, 또 do에서 하행하여 Sol로 안착하는 구조로 매기는소리의 자유분방함, 받는소리의 변화 모두 Sol로 돌아와 안정을 취한다. 곡 전체의 선율형은 최고음으로 노래를 시작하여 최저음(중지음)으로 마치는 사선하행(↘)을 그린다.

총 네 마디의 선율구조를 각각 살펴보면, A단락 a부분은 mi⇒re⇒Sol⇒La⇒Sol로 순차 하행하는 흐름이며, 주요 선율골격은 mi-re-Sol 구조로 장2도(mi-re)와 완전5도(re-Sol) 관계이다. re-mi-re의 장2도 관계로 음을 굴리는 것과 re⇒do<sup>28</sup>), La→Sol, Sol→La의 꾸밈 구조가 보인다.

A단락 a'마디는 do⇒Sol로 하행하는 흐름이며, 주요 선율골격은 do-Sol 구조로 완전4도 관계이다. La→Sol로 꾸며주는 구조가 반복되는 가운데 Sol-do-Sol의 완전4도 관계로 음을 굴려주어 Sol음의 흐름에 변화를 시도하고 있다.

B단락 b마디는 Sol⇒La로 순차 상행하는 흐름이며, 주요 선율골격은 Sol-La 구조로 장2도 관계이다. Sol을 길게 유지하다가 장2도 관계의 La로 향한다. 중간에 Sol-La-Sol의 장2도 관계로 굴려주는 음들을 지나 마디 끝부분에서 Sol-La인 장2도 관계로 상행하므로 다음 마디에 대한 기대감이 있다.

28) 꾸밈 구조에 있어서 비중 있는 음은 진한 글씨체로, 수식음은 기울임체로 표시하였다. 이하 동일.



B단락 **b'**마디는 전체적으로 **do**⇒**La**⇒**Sol**로 하행하는 흐름이며, 주요 선율골격은 do-Sol 구조로 완전4도 관계이다. do를 길게 유지하다가 **re**→**do**의 꾸밈을 거친다. **b**마디의 끝부분과 마찬가지로 Sol에서 **La**로 향하여 마치므로 다음 절이 이어질 것이라는 기대감을 주고 있다.

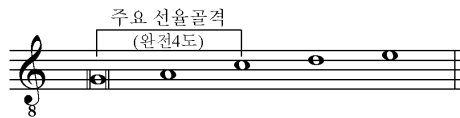
선율구조를 정리하면 다음 <서우젯소리-표3>과 같다.

<서우젯소리-표3> 선율구조

곡명	서우젯소리			
단락	A		B	
부분	a	a'	b	b'
선율골격	mi <sup>장2</sup> re <sup>완5</sup> Sol	do <sup>완4도</sup> Sol	Sol <sup>장2</sup> La	do <sup>완4</sup> Sol

서우젯소리의 음역은 Sol(g)에서 mi(e')까지 완전6도이다. 종지음이자 중심음은 Sol인데, 최고음인 mi에서 중심음인 Sol로 하행하는데 있어서 중간 무게중심의 역할을 do가 하고 있으므로, Sol 다음으로 비중 있는 음은 do이다. 또한 do는 메기는소리와 받느소리의 두 번째 단락인 **a'**와 **b'**의 시작음이기도 하다. 따라서 Sol은 완전4도 위 음인 do와 주요 선율골격을 이룬다. 그리고 Sol의 앞·뒤에서 **La**가 장식음으로 출현하는데 이것은 경기민요 창부타령조와 유사한 시김새이다. 종지음 Sol부터 출현음을 쌓으면 Sol-La-do-re-mi 음계가 된다. 이상 서우젯소리의 음조직을 종지음은 겹음표로 나타내고, 출현음을 포함한 음계를 온음표로 나타내면 다음 <서우젯소리-악보2>와 같다.

<서우젯소리-악보2> 음조직



(4) 리듬구조와 사설의 관계

서우젯소리의 리듬구조는 3분박 단위이며 4/12(12/8)박자이다. 빠르기는 ♩.≒55이다.

리듬구조와 사설의 관계를 살펴보기 위해 각 마디별 리듬과 사설을 나타내면 다음 <서우젯소리-표4>와 같다.

<서우젯소리-표4> 리듬구조와 사설

절	마디	리듬
1절	1	<p>어 여 차 아 - - 뒤 - 여 - 허 - 허 - 차 -</p>
	2	<p>서 우 젯 - 소 - 리 - 가 넘 - 고 간 - 다 - -</p>
후렴	3	<p>아 - - 아 아 - 하 야 - - -</p>
	4	<p>에 - - 에 - 어 허 - 요 - -</p>

절부분에서 의미단락 사설이 불리고 후렴부분은 절부분에 비하여 음절수도 적고 의미단락도 아니다. 전반적으로 특별하게 주요낱말이나 어간에 해당하는 음절을 강조하는 말붙임새는 보이지 않는다. 그런데 한 글자에 대체로 8분음표의 셋가를 갖지만 이것은 16분음표 두 개의 리듬으로 나뉘어 나타난다. 이러한 일자다음식 사설구조는 후렴부분보다 절부분에서 주로 보이는데 이것은 후렴처럼 여럿이 부를 경우에는 일자다음보다 일자일음(一字一音)이 더 적합한 사설구조이기 때문으로 보인다.

## (5) 종합

서우젯소리의 가사구조는 한 마루[節]가 네 악구로 구성되며, 각 구를 구성하는 음절의 수는 대체로 4음절이 기본이 된다고 할 수 있다. 노래내용은 빈도수로 보면 고기잡이에 관한 노래이지만 문맥을 통해 살펴보면 서낭신에게 무사와 풍어를 기원하고, 신(神)이라는 초월적인 존재에게 의지하여 어려움을 극복하려는 주술적 성격을 띤 노래라고 할 수 있다.

서우젯소리는 혼자서 부르는 '앞소리', 혹은 '메기는소리'와 여럿이 부르는 '뒷소리', 혹은 '받는소리'의 형태로 메기고받는형식(A+B·A'+B·A''+B·...)이라고 할 수 있다.

전반적인 선율선은 최고음으로 노래를 시작하여 최저음(중지음)으로 마치는 사선하행(↘)을 그린다.

음역은 Sol(g)에서 mi(e')까지 완전6도이다. 중지음이자 중심음은 Sol인데 완전4도 위 음인 do와 주요 선율골격을 이루고, Sol-La-do-re-mi 음계가 된다. 주요 선율골격음인 Sol의 앞·뒤에서 La가 장식음으로 출현한다. 이것은 경기민요 창부타령조와 유사한 시김새이다. 그리고 주요 선율골격의 음진행에서 Sol→do의 형태와 Sol→La→do처럼 La를 거쳐서 진행하는 형태가 보인다.

선율구조와 사설의 관계에 있어서는 크게 언급할 내용이 없다.

리듬구조는 3분박 단위이며, 4/8(12/8)박자로 빠르기는 ♩.≒55이다.

리듬구조에 따른 사설을 살펴보면, 절부분에서 의미단락 사설이 불리고 후렴부분은 절부분에 비하여 음절수도 적고 의미단락도 아니다. 전반적으로 특별하게 주요낱말이나 어간에 해당하는 음절을 강조하는 말붙임새는 보이지 않는다. 일자다음식 사설구조는 후렴부분보다 절부분에서 주로 보이는데 이것은 후렴처럼 여럿이 부를 경우에는 일자다음보다 일자일음(一字一音)이 더 적합한 사설구조로 보인다.

## 다. 논일노래(밀레질소리) 분석

### 1. 연행배경

제주도는 대부분 화산토로 이루어져 논이 극히 적다. 그래서 진흙땅이던 서귀포 일대에서만 논농사가 이루어졌다. 논이 적다 보니 논농사 민요도 적어 논농사 노래로는 논을 고르면서 부르는 '설메질소리'와 '밀레질소리' 정도 밖에 없다. 이 중 밀레질소리는 모내기를 하기 위해 고무래로 논을 고르면서 하는 소리를 말하며 '밀레 치는 소리'라고도 한다.<sup>29)</sup>

### 2. 음악분석

#### (1) 가사구조

서귀포시 대포동의 밀레질소리(논 고르는 소리)는 혼자서 노래하는 형태로 녹음되었다. 느린 호흡의 4박이 소절 하나를 이루는데 이러한 소절 몇 개와 '허허 사테로다'와 '어허에 놀레로다'라는 후렴구 한 소절이 모여 하나의 절을 이룬다고 볼 수 있다. 후렴구 앞에 오는 소절은 한 소절만 부르고 후렴으로 넘어가기도 하지만 두 소절, 세 소절, 혹은 네 소절까지 가사 내용에 따라 신축적이다. 이러한 밀레질소리의 가사를 악구단위로 띄어 쓰고 악절(/)과 마루(//) 구조를 표기한 9절까지의 가사를 살펴보면 다음과 같다.

---

29) 최상일, "제1부 민요의 보물창고, 농요의 세계," 『우리의 소리를 찾아서 1』 (서울: 돌베개, 2002), 113쪽의 '제주도 논살는소리' 항목과 118쪽의 '제주도 밀레질소리' 항목 참조.

「논 고르는 소리(밀레질소리)<sup>30)</sup>」

	<small>고무래</small>	<small>논고서가라</small>			
1 절	아요밀레야	놀앙가라 //			(5·4)
2 절	아요밀레야	저밀레야 /	어석비석	놀고나가라 //	(5·4·4·5)
3 절	아물결소리	명랑하게 /	와랑치랑	나는구나 //	(5·4·4·4)
4 절	내놀레로	날을새고 /	요일성공을	시겨보자 //	(4·4·5·4)
5 절	눈이없는	요밀레는 /	제가고픈양	가시는구나 //	(4·4·5·5)
6 절	물결소리는	참방참방 /	요만하면	홀만하지 /	
	아내구석이	반듯하게 /	잘도골봐	지어간다 //	(5·4·4·4·5·4·4·4)
7 절	농부로다	농부로다 /	농부소리가	저절로난다 //	(4·4·5·5)
8 절	허당말면	누가할까 /	우리ㄴ똥	농부들이 /	
	하고야만	말일이지 //			(4·4·4·4·4·4)
9 절	내놀레로다	날을새고 /	요일성공	시겨보자 //	(5·4·4·4)
후렴	어허에	놀레(사태)로다 //			(3·4)

한 마루[節]가 두 악구에서부터 넷, 여섯, 여덟 악구까지 다양하게 구성되는데 대체로 네 악구가 많으며, 나머지는 네 악구에서 축소(두 악구)되거나 확장(여섯, 여덟 악구)된 구조라고 할 수 있다. 각 절의 음절수는 5·4·4·4와 4·4·5·5가 각각 두 개의 절에 나타나며, 나머지는 5·4·4·5, 4·4·5·4, 5·4, 5·4·4·4·5·4·4·4, 4·4·4·4·4·4, 5·4로 다양하게 나타난다. 이처럼 각 구를 구성하는 음절의 수는 일정하지 않으나 4음절에서 한 음절 줄거나 더해진 것이므로 4음절이 기본이 된다고 할 수 있다.

다음으로 가사내용을 파악하기 위해 먼저 절마다 나오는 낱말을 추출하면 밀레(4), 농부(4), 놀레(3), 일(3), 날(2), 물결소리(2), 성공(2), 명랑(1), 구석(1), 사데(1), 양(1), 눈(1), 와랑치랑(1), 참방참방(1)이다. 이러한 낱말들을 통하여 노래내용을 파악하기 위해 출현 낱말을 다시 소주제별로 묶어내면 다음 <밀레질소리-표1>과 같다.

30) 제주도 서귀포시 대포동에서 1991년 7월 12일에 김향선(남, 1935)이 불렀다. (MBC한국민요대전)

<밀레질소리-표1> 가사낱말의 주제별 소계

주제	해당낱말	소계	주제	해당낱말	소계
농기구	밀레	8	바람	성공	3
	놀레			구석	
	사데		하루 종일	날	2
농부의 일	농부 일	7	신체	눈	1
			모양	양	1
논 고르는 소리	물결소리	5			
	명랑				
	와랑치랑				
	참방참방				

<밀레질소리-표1>에서와 같이 논을 고르는 농기구인 고무래와 관련된 낱말인 ‘밀레 · 놀레 · 사데’가 8회 출현으로 가장 많고, 농부의 일이라는 의미가 있는 낱말인 ‘농부 · 일’이 7회, 논을 고르는 소리와 관련된 낱말인 ‘물결소리 · 명랑 · 와랑치랑 · 참방참방’이 5회, 바람이 깃든 낱말인 ‘성공 · 구석’이 3회, 하루 종일을 뜻하는 ‘날[日]’이 2회, 신체의 일부를 비유한 낱말인 ‘눈[目]’이 1회, 모양을 가리키는 낱말인 ‘양’이 1회 출현하였다. 따라서 표면적인 내용은 밀레로 논을 고르는 일을 하는 내용이라고 볼 수 있으며, 이면적으로는 농기구인 밀레를 의인화하여 밀레가 논바닥 위로 밀려 나아가는 것을 ‘놀다간다’ 라고 표현하며 물결소리를 다양하게 묘사하는데, 논바닥을 미끄러지듯 잘 나아가라는 바람이 반영된 듯한 표현이다.

## (2) 형식구조

밀레질소리는 여러 절을 혼자서 이어나가는데 각 절마다 노랫말이 다르고 그 음절에 따라 리듬과 선율에 조금씩 변화가 있다. 이와 같은 밀레질소리 1절과 2절에 대한 형식구조를 구체화하여 살펴보면 다음 <밀레질소리-악보1>과 같다.

<밀레질소리-악보1>

밀레질 소리(논 고르는 소리)

서귀포시 대포동, 1991 / 소리: 김향선(남,1935)

체보: 박신영

**A** ♩. = 40  
아 하 요 밀 - - - - 레 야 - - - - 놀 - - - - 앙 가 라 -

**B**  
허 허 - - - - - 사 - - 테 로 다 - -

**A'**  
아 요 - - 밀 레 - 야 저 밀 레 야 -

어 석 - - - - - 비 석 흥 - 놀 고 나 가 라 -

**B'**  
어 허 - - 어 에 에 - 놀 - - 레 로 다 -

한 마디가 비교적 긴 노래로 '허허 사테로다'라는 부분이 반복되므로 후렴구 역할을 한다고 보았다. 따라서 앞소절을 A단락, 후렴구를 B단락으로 하여 A+B가 하나의 절을 이룬다고 볼 수 있다. 또 두 번째 절의 첫째마디는 1절 A단락의 첫째·둘째 박이 변주된 구조로 보이고, 두 번째 절 둘째마디는 1절 A단락의 셋째·넷째 박이 확장된 구조로 보여 A'단락이라고 하였다. 후렴구는 1절의 후렴구와 거의 유사하지만 종지형태가 서로 다르기 때문에 B'단락이라고 하였다. 이러한 구조를 기호화하면 A+B·A'+B'·A''+B''·...로 나타낼 수 있다. 후렴구가 종지형태만 다르고 매 절 거의 유사하므로 종지형태만 동일하다면 앞머리만 바뀌는 형태가 되기 때문에 환두형식이라고 할 수 있다. 앞단락(A)이 확장되거나 축소되는 신축성이 있기 때문에 절을 구분하기가

모호해지는데 이 때 '허허 사데로다', 혹은 '어허에 놀레로다'라고 반복되어 부르는 후렴구에 중지감이 있기 때문에 절을 구분할 수 있다.

이와 같은 형식을 도식화하면 다음 <밀레질소리-표2>와 같다.

<밀레질소리-표2> 형식구조

절	단락
1절	
2절	

### (3) 선율구조 및 음조직

밀레질소리의 선율구조는 음 진행에 있어서 도약이 크지 않은데 반해 가창자의 음구사능력이 뛰어나 시김새가 많다. 그래서인지 소박하면서도 멋스러운 느낌을 준다. 선율선은 앞소절에서 평행진행(→)을 그리고, 후렴구에서 사선하행(↘)을 그리고 있다.

1절과 2절의 총 다섯 마디에 대한 선율구조를 각각 살펴보면, 1절 A단락은 Sol⇒La⇒do⇒La⇒Sol⇒Mi⇒La⇒Sol 흐름으로, 주요 선율골격은 do-La-Sol 구조로 단3도(do-La)와 장2도(La-Sol) 관계이다.

1절 B단락은 do⇒La⇒Mi로 하행하는 흐름이며, 주요 선율골격은 do-La-Mi 구조로 단3도(do-La)와 완전4도(La-Mi) 관계이다. Sol→La와 Sol→Mi의 꾸밈 구조가 보인다.

2절 A'단락은 Mi⇒La⇒Mi⇒Re⇒Mi⇒Re⇒La⇒Sol 흐름으로, 주요 선율골격은 Mi-La 구조로 완전4도 관계이다. 이 부분에서 옥타브 아래의 Re가 출현하는데, Mi와 Mi 사이에서 보조적으로 쓰였으므로 주요구성음으로 간주하지 않는다.

2절 B'단락은 1절 B단락과 같은데 중지형태에 있어서 Mi→Sol로 음을 들어서 마친다는 점만 다르다.



이상으로 논의된 선율구조를 종합하면 다음 <밀레질소리-표3>과 같다.

<밀레질소리-표3> 선율구조

곡명	밀레질소리			
절	1절		2절	
단락	A	B	A'	B'
선율 골격	do <sup>단3</sup> La <sup>장2</sup> Sol	do <sup>단3</sup> La <sup>완4</sup> Mi	Mi <sup>완4</sup> La	do <sup>단3</sup> La <sup>완4</sup> Mi

밀레질소리의 음역은 Re(d)에서 do(c')까지 단7도이다. 종지음이자 중심음은 Mi이며, Mi는 완전4도 위 음인 La와 주요선율골격을 이룬다. 종지음 Mi부터 출현음을 쌓으면 Mi-Sol-La-do(re) 음계가 된다. 이러한 음조직을 종지음은 겹음표로, 음계는 운음표로 하여 나타내면 다음 <밀레질소리-악보2>와 같다.

<밀레질소리-악보2> 음조직



음진행에서 각 음 간의 관계를 살펴보면, La에서 Mi로 하행하는데 있어서 반드시 Sol을 거쳐서 La→Sol→Mi 형태로 진행하며, Mi에서 La로 상행하는데 있어서는 거치는 음 없이 Mi→La 형태로 진행한다. 이러한 점은 메나리조의 선율진행 경향과 일치한다. 골격음 사이에 위치한 Sol은 La와 Mi 사이에서 보조적으로 쓰이거나 La에서 Mi로 진행할 때 경과적으로 쓰였다.

#### (4) 리듬구조와 사설의 관계

밀레질소리는 ♩.≒40의 느린 속도이기 때문에 박절단위 보다는 호흡단위로 박자를 파악하는 것이 적합하다. 리듬구조는 3분박 단위로 4/8(12/8)박자이다. 느린 음악이지만 음을 길게 유지하기보다는 잔 시김새를 많이 구사하고 있어 ♩.가 분화된 다양한 리듬형태가 나타난다.

리듬구조와 사설의 관계를 살펴보기 위해 각 마디별 리듬과 사설을 나타내면 다음

<밀레질소리-표4>와 같다.

<밀레질소리-표4> 리듬구조와 사설

절	마디	리듬
1절	1	
	2 (후렴)	
2절	1	
	2	
	3 (후렴)	

마디의 앞부분까지의 말붙임새에서는 어떠한 규칙성이 드러나지 않는데 뒷부분은 □ 표시에서 나타나는 것처럼 길고[♪]-짧고[♪]-짧고[♪]-긴[♪] 형태로 리듬과 사설 관계의 규칙성이 드러난다. 마디의 앞부분은 다양성을 추구하고 뒷부분에서는 통일성을 추구하고 있다고 볼 수 있다.

(5) 종합

밀레질소리의 가사구조는 한 마루[節]가 두 악구에서부터 넷, 여섯, 여덟 악구까지 다양하게 구성되는데 대체로 네 악구가 많으며, 나머지는 네 악구에서 축소되거나 확장된 구조라고 할 수 있다. 각 구를 구성하는 음절의 수는 일정하지 않으나 대체로 4

음절이 기본이 된다고 할 수 있다. 노래내용은 밀레로 눈을 고르는 일을 묘사한 내용이라고 볼 수 있다.

밀레질소리는 여러 절을 혼자서 노래하는 절+후렴구 형태인데, 여기서 후렴구는 종지형태만 다르고 매 절 거의 유사하므로 환두형식(A+B·A'+B'·A''+B''·…)이라고 할 수 있다. 앞단락이 확장되거나 축소되는 신축성이 있기 때문에 절을 구분하기가 모호해지는데 이 때 '허허 사테로다', 혹은 '어허에 놀레로다'라고 반복되어 부르는 후렴구에 종지감이 있기 때문에 절을 구분할 수 있다.

전반적으로 음 진행에 있어서 도약이 크지 않은데 반해 가창자의 음 구사능력이 뛰어나 시김새가 많다. 선율선은 앞소절에서 평행진행(→)을 그리고, 후렴구에서 사선하행(↘)을 그리고 있다.

사용음역은 Re(d)에서 do(c')까지 단7도이다. 종지음이자 중심음은 Mi이며, Mi는 완전4도 위 음인 La와 주요선율골격을 이루고, Mi-Sol-La-do(re) 음계가 된다. 주요 선율골격인 Mi와 La의 음진행형은 La에서 Mi로 향하는데 있어서 반드시 Sol을 거쳐서 La→Sol→Mi 형태로 진행하며 Mi에서 La로 향하는데 있어서는 거치는 음 없이 Mi→La 형태로 진행한다. 이러한 점은 메나리조의 선율진행 경향과 일치한다. 골격음 사이에 위치한 Sol은 보조적으로 La를 수식하거나 Mi로 향하는 진행을 보인다.

선율구조와 사설의 관계에 있어서는 크게 언급할 내용이 없다.

밀레질소리는 ♩.≒40의 느린 속도이기 때문에 박절단위 보다는 호흡단위로 박자를 파악하는 것이 적합하다. 리듬구조는 3분박 단위로 4/7(12/8)박자이다. 느린 음악이지만 음을 길게 유지하기보다는 잔 시김새를 많이 구사하고 있어 ♩.가 분화된 다양한 리듬형태가 나타난다.

리듬구조에 따른 사설을 살펴보면, 마디의 앞부분까지의 말붙임새에서는 어떠한 규칙성이 드러나질 않는데 뒷부분은 길고[♩]-짧고[♩]-짧고[♩]-긴[♩] 형태로 리듬과 사설 관계의 규칙성이 드러난다. 마디의 앞부분은 다양성을 추구하고 뒷부분에서는 통일성을 추구하고 있다고 볼 수 있다.

## 라. 밭일노래(따비질소리) 분석

### 1. 연행배경

제주도는 대부분 화산토로 이루어져 돌이 많고 또 거름기가 쉬이 빠져버린다. 그래서 2년쯤 농사를 지었던 밭은 2~3년 동안 놀리며 말이나 소를 방목하여 그 배설물로 거름기를 보충했다. 이렇게 묵은 밭에는 잡초 뿌리가 엉키고 흙이 굳어 '따비'라는 도구를 사용하는데, 따비는 사람 키만한 통나무 아래쪽을 뽀족히 깎아 땅에 박고 아래쪽에 달린 발판을 발로 밟아 흙을 떠낼 수 있게 만든 도구이다. 따비로 밭을 일구면서 하던 소리가 '따비질소리'인데 돌이 많은 밭에서는 꼬챙이가 두 개인 '쌍따비'를 사용할 수가 없어 날이 하나뿐인 '외따비'를 써서 밭을 일구어야 했다.<sup>31)</sup> 북제주군 애월읍 어음리는 자갈밭이 많아 외따비로 밭을 일구며 하는 소리이다.<sup>32)</sup>



<그림1> 외따비 두 자루와 쌍따비



<그림2> 외따비질 하는 모습

31) 최상일, “제1부 민요의 보물창고, 농요의 세계,” 『우리의 소리를 찾아서 1』, 48쪽의 '제주도 따비질소리' 항목 참조.

32) MBC라디오국, 『한국민요대전 : 제주도민요해설집』, 310-311쪽.

## 2. 음악분석

### (1) 가사구조

복제주군 애월읍 어음리의 따비질소리(밭 일구는 소리)는 두 사람이 번갈아 가며 노래하는 형태로 녹음되었다. 고정된 박자 단위를 갖지 않는데 이것은 자유리듬 구조로 노래하는 사람 호흡에 따라 달라진다고 볼 수 있다. 그렇다면 절을 어떻게 구분할 것인가. 두 사람이 번갈아 부르므로 부르는 사람이 바뀔 때 따라 소절을 구분할 수도 있겠지만 무엇보다 선율을 구사하는 방식을 참고하는 것이 더 정확하다고 본다.

따비질소리는 두 가창자 중 한 사람이 먼저 노래를 하는데 대체로 처음엔 높은 음으로 질러내다가 음을 던지듯 끊어내면, 그것을 신호로 다른 한 사람이 노래를 시작하는데, 마찬가지로 높은 음으로 질러내다가 음을 떨어뜨리면서 노래를 마친다. 이렇게 두 사람이 한 소절씩 노래하면 하나의 절이 완성되고 이 방식으로 노래하면서 따비질 소리를 엮어나간다. 이처럼 자유로운 리듬에서는 그 선율을 구사하는 방식으로 절을 구분할 수 있다. 이러한 선율 구사방식을 참고로 악구단위로 띄어 쓰고 악절(/)과 마루(//) 구조를 표기한 8절까지의 가사를 살펴보면 다음과 같다.

「밭 일구는 소리(따비질소리)」<sup>33)</sup>

1 절	어기두리	더럼마히! /	일어나라	일어나라 //	(4·4·4·4)
2 절	따빈아닌	산범이여 <sup>*</sup> 헛! /	자던야기	일어나나듯 //	(4·5·4·5)
3 절	어기두리	더럼마히! /	오골오골	일어나나라 //	(4·4·4·5)
4 절	도급 <sup>**</sup> 찰 <sup>가문밭에</sup> 만씩	문찰문찰일어나소서 /			
	즈문밭디	물비오듯	어서어서	일어나나라 //	(5·9·4·4·4·5)
5 절	심을씨고	하여보자히! /	어기야두리	덜럼마야 //	(4·5·5·4)
6 절	어야	일어나랑 /			
	요놈의	잔되는	어덜갈거나 //		(2·4·3·3·5)
			<small>장지(俵地)에</small>		
7 절	누운 <sup>힘을잡지</sup> 아기	일어나듯! /	영장밭디	봉분쌀겉로 //	(4·4·4·5)
8 절	심을마쳐	요일하여보자 /	어서어서	일고나라 //	(4·6·4·4)

33) 제주도 복제주군 애월읍 어음리에서 1989년 2월 16일, 앞소리는 양임송(남, 1912)이 부르고 뒷소리는 문창석(남, 1928)이 불렀다. (MBC한국민요대전)

\* '따빈 아닌 산범이여'라는 표현은 따비가 산범처럼 날래다는 뜻

\*\* '도금착'은 소의 등에 없는 짚으로 짠 덮개

한 마루[節]가 네 악구에서부터 다섯 악구, 여섯 악구까지 다양하게 구성되는데 대체로 네 악구로 구성되며 나머지는 네 악구에서 확장된 구조로 보인다. 각 절의 음절 수는 4·4·4·5가 두 개의 절에 나타나 가장 많으며, 나머지는 4·4·4·4, 4·5·4·5, 4·5·5·4, 4·6·4·4, 5·9·4·4·4·5, 2·4·3·3·5로 다양하게 나타난다. 이처럼 각 구를 구성하는 음절의 수는 일정하지 않으나 4음절이 많고 또 4음절에서 한 음절 줄거나 더해진 것도 많이 보이므로 4음절이 기본이 된다고 할 수 있다.

다음으로 가사내용을 파악하기 위해 먼저 절마다 나오는 낱말을 추출하면 심(2), 아기(2), 따비(1), 영장밭(1), 일(1), 즈문밭(1), 도금착(1), 산범(1), 봉분(1), 잔디(1), 물비(1)이다. 이러한 낱말들을 통하여 노래내용을 파악하기 위해 출현 낱말을 다시 소주제별로 묶어내면 다음 <따비질소리-표1>과 같다.

<따비질소리-표1> 가사낱말의 주제별 소계

주제	해당낱말	소계	주제	해당낱말	소계
따비질	따비	4	토지	즈문밭	3
	일			영장밭	
	심(힘)			봉분	
동물	아기	3	식물	잔디	1
	산범		날씨	물비	1
일어나는 모습	오골오골 문찰문찰	2			

<따비질소리-표1>에서와 같이 따비질과 관련된 낱말인 '따비·일·심'이 4회, 토지와 관련된 낱말인 '즈문밭·영장밭·봉분'이 3회, 동물을 빗댄 표현인 '아기·산범'이 3회, 일어나는 모습의 의태어인 '오골오골·문찰문찰'이 2회, 식물에 속하는 '잔디'가 1회, 날씨에 해당하는 낱말인 '물비'가 1회 출현한다. 따라서 표면적인 노래내용은 따비질 하는 과정을 묘사한 노래라고 볼 수 있고, 이면적으로는 농기구나 땅과 같은 무생물을 의인화하여 땅이 잘 일궈지게끔 주문하는 듯한 내용이다. '일어나라'라는 사실이 반복적으로 나타나는데 이 부분의 음고 또한 높아 특히 강조하고 있음을 알 수 있다. 이 내용은 선율구조에서 세부적으로 살펴보겠다.

## (2) 형식구조

따비질소리는 서로 다른 노랫말을 두 사람이 번갈아 가며 노래하는데 두 가창자 모두 자유리듬으로 선율 또한 자유로운 편이다. 이러한 따비질소리의 형식구조를 구체화하면 다음 <따비질소리-악보1>과 같다.

### <따비질소리-악보1>

**따비질 소리**(밭 일구는 소리)  
 북제주군 애월읍 어읍리, 1989 / 소리: 가- 양임송(남,1912), 나- 문창석(남,1928)  
 체보: 박신영

**A** ♩. = 28  
 (가) 허 기 - 두 리 - - - - - 더 럽 - 마 헛

**B**  
 (나) 일 어 - - - - - 나 라 - - 일 - - - - - 어 - 나 나 라 -

**A'**  
 (가) 따 빈 - 아 닌 - - - - - 산 - 범 이 리 헛

**B'**  
 (나) 차 턴 - - - - - 아 기 - - - - - 일 어 - 나 나 닷

<따비질소리-악보1>은 가창자 (가)와 (나)의 노래 가운데 2절까지인데, 가창자 (가)의 노래를 A단락으로 보고 가창자 (나)의 노래를 B단락으로 보았다. 가창자 (가)는 ♩.를 느린 호흡으로 다섯 번 쉼 정도의 길이, 혹은 그보다 한 번 짧거나 한 번 더 긴 정도의 길이로 노래를 하고 가창자 (나)는 ♩.(3분박)를 느린 호흡으로 일곱 번, 혹은 그보다 하나, 둘 정도 짧거나 긴 길이의 노래를 교대로 엮어 나간다. 각각 신축성있게 한 두 박 정도가 확장되거나 축소되지만 대체로 가창자 (가)의 노래보다 (나)의 노래가 길게 불러지는 편이다.

(가)의 선율선은 대체로 높은 음으로 시작하다가 음을 던지듯 끊어내면서 마치는 패턴으로 절마다 노래하며, (나) 또한 높은 음으로 질러내다가 음을 떨어뜨리면서 마치는 일정한 선율패턴으로 절마다 노래한다. 이러한 형식구조를  $A+B \cdot A'+B' \cdot A''+B'' \cdot \dots$ 로 기호화 할 수 있으며 교환창형식<sup>34)</sup>이라고 말 할 수 있다. 이처럼 마디개념 없이 소절이 신축성을 띠지만 소절 처음에는 비교적 높은 음으로 질러내다가 소절을 마치려면 낮은 음으로 떨어뜨리거나 음을 던지듯 끊어내는 방식에서 형식구조를 찾을 수 있다.

이와 같은 형식을 도식화하면 다음 <따비질소리-표2>와 같다.

<따비질소리-표2> 형식구조

절	단락
1절	
2절	

### (3) 선율구조 및 음조지

따비질소리에서 (가)의 노래는 전체 선율의 중간정도 음으로 시작하여 그 음에서 큰 도약 없이 진행하다가 소절 끝에서 음을 던지듯 끊어내며 노래를 마친다. (나)의 노래는 전체 선율에서 가장 높은 음으로 시작하여 소절 끝부분에 다다라서는 음을 떨어뜨려 노래를 마친다. 따라서 전반적인 선율선은 앞소절(가)에서 평행진행(→)을 그리고, 뒷소절(나)에서 사선하행(↘)을 그리고 있다. ‘일어나라’라는 구절이 많은데 그 부분의 음고가 주변보다 높아져 사설이 갖는 의미를 강조하고 있음을 알 수 있다.

1절과 2절의 총 네 마디에 대한 선율구조를 각각 살펴보면, 1절 A단락은 **mi⇒re**의 느리고 유장한 흐름으로, 주요 선율골격은 **mi-re** 구조로 장2도 관계이다.

34) ‘교환창형식’이란 두 사람, 혹은 두 집단이 대비되는 두 개의 단락을 서로 교환하며 노래하는 형식을 말한다.



1절 B단락은 sol⇒mi⇒re⇒sol⇒mi⇒sol⇒re⇒sol⇒mi⇒do 흐름으로, 주요 선율골격은 sol-re-do 구조로 완전4도(sol-re)와 장2도(re-do) 관계이다. 최고음인 sol이 출현하는데 이것은 ‘일어나라’라는 노랫말을 강조하기 위한 것으로 보인다.

2절 A'단락은 1절 A단락과 마찬가지로 mi⇒re의 느리고 유장한 흐름이며, 주요 선율골격은 mi-re 구조로 장2도 관계이다.

2절 B'단락은 sol⇒mi⇒re⇒sol⇒mi⇒sol⇒mi⇒re⇒La 흐름으로, 주요 선율골격은 sol-re-La 구조로 완전4도(sol-re)와 완전4도(re-La) 관계이다. 최고음인 sol이 출현하는데 이것은 ‘일어나라’라는 노랫말을 강조하기 위한 것으로 보인다. 또한 이 부분에서 최저음 La가 종지음으로 출현한다.

이상의 선율구조를 종합하면 다음 <따비질소리-표3>과 같다.

<따비질소리-표3> 선율구조

곡명	따비질소리			
	1절		2절	
단락	A	B	A'	B'
선율골격	mi <sup>장2</sup> re	sol <sup>완4</sup> re <sup>장2</sup> do	mi <sup>장2</sup> re	sol <sup>완4</sup> re <sup>완4</sup> La

따비질소리의 음역은 La(f)에서 sol(e<sup>b</sup>)까지 단7도이다. 1절 A단락은 mi를 길게 뻗다가 re로 하행하여 또 길게 내다가 노랫말을 던지듯 끊어내며 소절을 마치며, B단락은 높은 음인 sol로 시작하여 mi와 re로 하행하다가 낮은 음인 do로 마친다. 2절은 1절과 마찬가지로 B'단락 끝부분에서 do로 마치지 않고 La로 더 하강하여 마친다. 이처럼 하행 종지한다는 점은 같지만 종지음이 do와 La 두 가지로 나타난다. 이것은 노동요가 갖는 한 면모로, 노동요에서 종지음은 창자의 즉흥적인 감흥에 따라 불려지기 때문에 시작음과 끝음이 분명하지 않은 것<sup>35)</sup>이라고 할 수 있다. 그런데 노래에서 La가 최저음으로 자리 잡고 있으며, La로 종지하는 경우가 더 많아 do보다는 더 아래 음인 La가 최종 종지음으로 보인다. 그런데 가장 비중 있는 중심음은 re로 나타나므로 La음계적 특성과 re음계적 특성이 공존하는 특별한 경우의 노래로 볼 수 있다. 따라서

35) 강경수, “제주도민요의 분석연구 : 제주시의 노동요를 중심으로,” 16쪽.

중지음 La는 완전4도 위의 중심음 re와 주요 선율골격을 이룬다. 중지음인 La로 하여 출현음을 쌓으면 La-do-re-mi-sol 음계가 된다. 이러한 음조직을 최종 중지음은 겹음표로, 음계는 온음표로 하여 나타내면 다음 <따비질소리-악보2>와 같다.

<따비질소리-악보2> 음조직



음진행에서 각 음 간의 관계를 살펴보면, 최고음인 sol에서 re로 하행하는데 있어서 반드시 mi를 거쳐 sol→mi→re 형태로 진행하며, re에서 sol로 상행하는데 있어서는 거치는 음 없이 re→sol 형태로 진행한다. La는 re→La의 중지형태로 절의 끝부분에서만 출현한다.

(4) 리듬구조와 사설의 관계

따비질소리는 ♩.≒28의 느린 속도이기 때문에 호흡단위로 박자를 가늠해야 한다. 음절을 맺고 끊는 호흡으로 보아 3분박 형태라고 볼 수 있으나 마디라는 개념에 구속되지 않고 있어 길이가 신축성이 있고 자유로운 편이다. 가창자 (가)의 노래는 ♩.를 한 박으로 하였을 때, 한 소절에 다섯 박에서 ±1~2박 정도가 들어가는 편이다. 그리고 가창자 (나)의 노래는 ♩.를 한 박으로 하였을 때, 한 소절에 일곱 박에서 ±1~2박 정도가 들어가는 편이다. (가)와 (나) 소절 모두 음을 길게 유지하는 중간에 잔 시김새가 많은 편이다. 따라서 한 소절 안에서도 다양한 리듬형태가 나타난다.

리듬구조와 사설의 관계를 살펴보기 위해 각 마디별 리듬과 사설을 나타내면 다음 <따비질소리-표4>와 같다.

<따비질소리-표4> 리듬구조와 사설

절	마디	리듬
1절	1	<p>허 기 - 두 리 - - - - - 다 럼 - 마 헛</p>
	2	<p>일 어 - 어 - - - 나 라 - - 일 - - - - - 어 - 나 나 라 -</p>
후렴	3	<p>따 빈 - 아 닌 - - - - - 산 범 이 러 헛</p>
	4	<p>자 턴 - - - - - 아 기 - - - - - 일 어 - 나 나 닷</p>

□ 로 표시한 부분을 살펴보면, ‘더럼마’의 ‘더럼’, ‘일어나라’의 ‘일어’, ‘아닌’, ‘자 턴’, ‘아기’, ‘일어나듯’의 ‘일어’ 부분과 같이 낱말의 앞부분 두 음절을 짧게 붙여서 노래하고 있다. 그리고 유장한 노래에서 나타나는 멜리스마틱(melismatic) 현상으로 인해 단어의 앞 음절을 길게 부르면 자칫 의미전달이 안될 수 있다. 따라서 앞을 짧게 붙임으로써 효과적인 노랫말 전달을 꾀한 결과로 보인다. 1절의 둘째마디에서 ‘일어나라’가 반복되는데 앞 음영부분에서 보이듯이 ‘일어나라’의 ‘일어’ 두 음절은 짧게 붙여서 노래하고, 뒤 음영부분의 ‘일-----어’ 두 음절은 그 사이가 길다. 이것은 앞의 ‘일어나라’라는 부분에서 의미 전달이 되었기 때문에 반복시에는 의미전달에 크게 구애받을 필요가 없어 말붙임새를 달리함으로써 다양성을 추구한 것이다.

(5) 종합

따비질소리의 가사구조는 한 마루[節]가 네 악구에서부터 다섯 악구, 여섯 악구까지 다양하게 구성되는데 대체로 네 악구로 구성되며, 나머지는 네 악구에서 확장된 구조

로 보인다. 각 구를 구성하는 음절의 수는 일정하지 않으나 대체로 4음절이 기본이 된다고 할 수 있다. 가사내용은 따비질로 굳어있는 땅을 일궈내는 과정을 묘사한 노래이다.

따비질소리는 두 사람이 교대로 앞소리(가)+뒷소리(나)의 형태로 노래 부르는 교환창형식(A+B·A'+B'·A''+B''·...)이라고 말할 수 있다. 두 가창자 모두 자유리듬으로 노래하여 소절이 신축성을 띠지만 소절 처음에는 비교적 높은 음으로 질러내다가 소절을 마치려면 낮은 음으로 떨어뜨리거나 음을 던지듯 끊어내는 방식에서 형식구조를 찾을 수 있다.

전반적인 선율선은 앞소절(가)에서 평행진행(→)을 그리고, 뒷소절(나)에서 사선하행(↘)을 그리고 있다.

음역은 La(f)에서 sol(e'<sup>b</sup>)까지 단7도이다. 종지음이 do와 La 두 가지로 나타나지만 La가 최종 종지음이며, 중심음은 re로 나타나므로 La 음계와 re 음계적 특성이 공존하는 특별한 경우의 노래로 볼 수 있다. 종지음 La는 완전4도 위의 중심음 re와 주요 선율골격을 이루며, La-do-re-mi-sol 음계가 된다. 주요 선율골격음 re는 sol→mi→re 구조의 하행형태와 re→sol 구조의 상행형태로 진행한다. 또 다른 주요 선율골격음 La는 re→La의 하행 종지형태로 절의 끝부분에서만 출현한다.

선율구조와 사설의 관계에 있어서 '일어나라'라는 구절이 많은데 그 부분의 음고가 주변보다 높아져 사설이 갖는 의미를 강조하고 있음을 알 수 있다.

따비질소리는 ♩.≒28의 느린 속도로 3분박 형태의 자유리듬이다.

리듬구조에 따른 사설을 살펴보면, 낱말의 앞부분 두 음절을 짧게 붙여서 노래하고 있다. 이것은 느리고 유장한 노래에서 나타나는 멜리스마틱(melismatic) 현상으로 인해 자칫 의미전달이 안될 수 있다. 따라서 앞을 짧게 붙임으로써 효과적인 노랫말 전달을 꾀한 결과로 보인다. 1절의 둘째마디에서 '일어나라'가 반복되는데 있어서 말붙임새가 서로 다르게 구사되는데 이것은 앞의 '일어나라'라는 부분에서 의미 전달이 되었기 때문에 반복시에는 의미전달에 크게 구애받을 필요가 없어 말붙임새를 달리함으로써 다양성을 추구한 것이다.

### Ⅲ. 결론

지금까지 제주도민요는 국문학계와 음악학계에서 사설과 음악을 분리한 상태로 연구되어 왔다. 그리고 많은 연구들이 일노래에 집중되어 왔다. 민요는 사설이 있는 음악이기 때문에 사설과 음악구조의 관계가 반드시 함께 고찰되어야 하고, 또 일노래 이외에 놀이노래와 굿노래 등도 함께 고찰되어야 하는데 그러지 못한 것이 지금까지 학계의 문제였다. 따라서 일노래뿐만 아니라 놀이노래, 굿노래로 연구대상을 확대하여, 사설과 음악을 함께 고찰해 보고자 하는 것이 본고의 목적이다.

이상의 목적으로 본론에서는 놀이노래로서 오돌또기, 굿노래로서 서우젯소리, 논일노래로서 밀레질소리, 발일노래로서 따비질소리를 연구대상으로 하였다. 그리고 사설과 음악구조에 주안점을 두어 가사구조, 형식구조, 선율 및 음조직, 리듬구조와 사설의 관계에 대하여 고찰하였으며 그 결과를 종합하면 다음과 같다.

오돌또기·서우젯소리·밀레질소리·따비질소리는 대체로 한 마루[節]가 네 악구로 구성되며, 각 구를 구성하는 음절수는 그 수가 불규칙한 오돌또기를 제외하면 대체로 4음절이 기본이 된다. 오돌또기는 유흥요의 보편적 주제인 자연에 대한 노래내용이며, 서우젯소리는 신(神)이라는 초월적인 존재에게 기원하는 주술적 노래내용이며, 밀레질소리는 농기구를 의인화하여 논을 고르는 일을 묘사한 내용이고, 따비질소리는 따비질로 굳어있는 땅을 일궈내는 과정을 의인화하여 묘사한 내용을 담고 있다.

오돌또기는 환두형식, 서우젯소리는 메기고받는형식, 밀레질소리는 환두형식, 따비질소리는 교환창형식이다.

오돌또기는 1옥타브+단3도, 서우젯소리는 완전6도, 밀레질소리는 단7도, 따비질소리는 단7도의 음역이다. 그리고 오돌또기는 **re-mi-sol-la-do'** 음계이고, 서우젯소리는 **Sol-La-do-re-mi** 음계이다. 밀레질소리는 **Mi-Sol-La-do-(re)** 음계이고, 따비질소리는 **La-do-re-mi-sol** 음계이다.

오돌또기, 서우젯소리, 밀레질소리의 리듬구조는 3분박 단위의  $\frac{4}{4}$ (12/8)박자이며, 따비질소리는 3분박 단위의 자유리듬이다. 오돌또기와 서우젯소리는  $\downarrow \cdot \equiv 55$ , 밀레질소

리는  $J. \approx 40$ , 따비질소리는  $J. \approx 28$  빠르기이다.

선율구조와 사설 관계를 살펴보면, 오돌또기의 셋째마디와 일곱째마디에서 주요 선율골격인 **re**와 **la**에 '달도밝고'라는 주요낱말(달)과 어간(밝)에 해당하는 음절을 구사하고 있어 그 의미를 강조하고 있다. 그리고 곡의 시작인 '오돌'과 '춘향', '밝고', '연자' 등 주요 단어의 음절에서 선율의 음고가 주변보다 높아지는 경향이 보인다. 따비질소리는 '일어나라'라는 구절이 많은데 그 부분의 음고가 주변보다 높아져 사설이 갖는 의미를 강조하고 있음을 알 수 있다.

리듬구조와 사설의 관계를 살펴보면, 먼저 오돌또기는 각 마디의 앞머리와 중간부분에서 **1박을 2:1**로 나눌 때 규칙적으로 주요낱말과 어간에 해당하는 음절을 대체로 길게 낸다. 서우젯소리는 절부분에서 의미단락 사설로 구성되고 일자다음식 사설구조가 많으며, 후렴부분은 절부분에 비하여 음절수가 적고 일자일음식 사설구조라고 볼 수 있다. 밀레질소리는 각 마디의 첫째·둘째 박까지의 말붙임새에서는 어떠한 규칙성이 드러나질 않는데 각 마디의 셋째·넷째 박에서 길고-짧고-짧고-긴 형태로 리듬과 사설 관계의 규칙성이 드러나고 있어 마디의 앞부분은 다양성을 추구하고 뒷부분에서는 통일성을 추구한다고 볼 수 있다. 따비질소리는 낱말의 앞부분 두 음절을 짧게 붙여서 노래하고 있다. 이것은 느리고 유장한 노래에서 나타나는 멜리스마틱(melismatic) 현상으로 인해 자칫 의미전달이 안될 수 있기 때문에 앞을 짧게 붙임으로써 효과적인 노랫말 전달을 꾀한 결과로 보인다. 1절의 둘째마디에서 '일어나라'가 반복되는데 있어서 말붙임새가 서로 다르게 구사되는데 이것은 앞의 일어나라에서 의미 전달이 되었기 때문에 반복 시에는 의미전달에 크게 구애받을 필요가 없어 말붙임새를 달리함으로써 다양성을 추구한 것이다.

이상 살펴본 바와 같이 사설과 선율, 사설과 리듬은 밀접한 관련이 있음을 확인할 수 있었다. 그러나 본 논문의 연구범위는 제주도민요의 극히 일부분에 국한된 것으로, 이후 사설과 음악구조의 관계에 대한 기능별 연구 등 보다 광범위하고 전면적인 연구가 필요할 것으로 생각된다. 본 논문이 그러한 연구를 독려하는 데 있어 다소의 기여를 할 수 있기를 바라는 바이다.

## - 참고문헌 -

### <단행본>

MBC라디오국. 『한국민요대전 : 제주도민요해설집』. 서울 : (주)문화방송라디오국, 1992.

김해숙·백대웅·최태현 공저. 『전통음악개론』. 서울 : 어울림, 1995.

백대웅. 『한국전통음악분석론』. 서울 : 어울림, 2005.

이영권. 『새로 쓰는 제주사』. 서울 : 휴머니스트, 2005.

최상일. 『우리의 소리를 찾아서 1』. 서울 : 돌베개, 2002.

\_\_\_\_\_. 『우리의 소리를 찾아서 2』. 서울 : 돌베개, 2002.

### <논문>

강경수. “제주도민요의 분석연구 : 제주시의 노동요를 중심으로.”(서울 : 경희대학교 교육대학원 석사학위논문, 1990).

김도훈. “제주민요 맺돌노래에 나타난 서정성 연구 : 恨motif를 위주로.” 『한국민요학』 (서울 : 한국민요학회, 2002), 제10집.

김영돈. “오돌또기.” 『한국민속학』 (서울 : 한국민속학회, 1987), 제20호.

\_\_\_\_\_. “제주도민요의 분포와 풍토.” 『國文學報』 (제주 : 제주대학 국어국문학회, 1964).

\_\_\_\_\_. “해녀출가와 그 민요.” 『白鹿語文』 (제주 : 제주대학교 사범대학 국어교육과 국어교육 연구회, 1987), 제3-4집.

김인규. “제주민요 서우젓소리의 분석적 연구.” 『論文集』 (제주 : 제주대학교, 1992), 제34집.

문무병. “제주도민요에 나타난 무가.” 『역사민속학』 (서울 : 한국역사민속학회, 1991), 제1집.

박상규. “제주도민요의 어휘성격고찰 시도.” 『韓國民俗學』 (서울 : 민속학회, 1993), 제25집.

- 변성구. “제주도 서우젯소리 연구.”(제주 : 제주대학교 교육대학원 석사학위논문, 1986), 5쪽.
- \_\_\_\_\_. “제주도민요의 후렴 연구.” 『白鹿語文』 (제주 : 제주대학교 사범대학 국어교육과 국어교육연구회, 1987), 제2집, 231-258쪽.
- 신두현. “제주도민요의 연구.”(서울 : 단국대학교 대학원 석사학위논문, 1961).
- 양영자. “제주민요 시집살이 노래 연구.” 『耽羅文化』 (제주 : 제주대학교 탐라문화연구소, 1992), 제12호, 41-101쪽.
- 윤치부. “제주민요의 기능별 분류.” 『論文集』 (제주 : 제주교육대학교, 1996), 제25집, 71-109쪽.
- 조영배. “맷돌소리의 총체론적 접근(I).” 『論文集』 (제주 : 제주교육대학교, 1988), 제18집, 71-156쪽.
- \_\_\_\_\_. “제주도 노동요의 리듬적 특성과 노동행위와의 관계.” 『論文集』 (제주 : 제주교육대학교, 1986), 제16집, 113-166쪽.
- \_\_\_\_\_. “濟州道 民謠의 音樂樣式 研究.”(성남 : 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 1997).
- 좌혜경. “제주도민요의 전승변이에 관한 고찰.” 『耽羅文化』 (제주 : 제주대학교 탐라문화연구소, 1992), 제12호, 17-40쪽.

#### <음반자료>

『한국민요대전 : 제주도편』. 서울 : (주)문화방송라디오국, 1989. CD 4매(제1·8·6·9집).



- 부 록 -

<부록-악보1>

오돌또기

북제주 조천읍 조천리, 1989 / 소리: 고운산(어,1907)

채보: 박신영

**A** **a** ♩. = 55

오 - 돌 - - - 따 - - - 알 기 달 - 기준 향 - 이 나 - - - 오 온 - 다 -

**b**

달 - 도 밭 - - - - 고 - 제 가 머 리 로 갈 까 나

**A'** **a'**

등 기 대 당 실 - 등 기 대 당 여 - 도 당 - 실 연 자 - 바 리 고 -

**b**

달 - 도 밭 - - - - 고 - 제 가 머 리 로 갈 까 나



<부록-악보3>

밀레질 소리(눈 고르는 소리)

서귀포시 대포동, 1991 / 소리: 김향선(남,1935)

채보: 박신영

**A** ♩. = 40

아 하 요 밀 - - - - 레 야 - - - - 놀 - - - - 앙 가 라 -

**B**

허 허 - - - - 사 - - 테 로 다 - -

**A'**

아 요 - - 밀 레 - 야 지 밀 레 야 -

어 석 - - - - 비 석 흥 - 놀 고 나 가 라 -

**B'**

어 허 - - 어 에 에 - 놀 - - 레 로 다 -



## 국문초록

제주도민요는 국문학계와 음악학계 두 분야의 연구대상이 되어 왔다. 민요는 가사가 있는 음악이어서 그 사설과 음악구조가 유기적으로 결합하므로, 사설과 음악 두 가지를 동시에 고찰해야 함에도, 음악학계에서는 사설과 음악구조의 관계에 대한 연구가 미비한 채 음악분석 위주로 일관해 왔다. 그리고 연구 대상이 일노래로 집중되어 왔다. 따라서 본 연구에서는 연구범위를 일노래 뿐 아니라 그 외의 노래도 포함시켜 선곡했으며, 사설과 음악구조에 대해 동시에 접근하는 방식으로 가사구조, 형식구조, 선율구조 및 음조직, 리듬구조와 사설의 관계에 대해 고찰하였다. 그 가운데 본 연구의 주안점인 선율구조와 사설, 리듬구조와 사설의 관계에 대해 종합하면 다음과 같다.

선율구조와 사설의 관계를 살펴보면, 오돌또기는 사설 가운데 주요낱말에서 음고를 주변보다 높여 부르며 그 의미를 강조하고 있다. 따비질소리는 ‘일어나라’라는 구절이 많은데 그 부분의 음고가 주변보다 높아져 사설이 갖는 의미를 강조하고 있음을 알 수 있다. 서우젯소리와 밀레질소리는 크게 사설과 선율관계에 대해 언급할 것이 없다.

리듬구조와 사설의 관계를 살펴보면, 먼저 오돌또기는 각 마디의 앞머리와 중간부분에서 1박을 2:1로 나눌 때 규칙적으로 주요낱말과 어간에 해당하는 음절을 대체로 길게 낸다. 비교적 빠른 노래에서는 2:1로 나눌 때 2에 해당하는 음절이 강조되는 효과가 있기 때문이다. 서우젯소리는 절부분에서 의미단락 사설로 구성되고 일자다음식 사설구조가 많으며, 후렴부분은 절부분에 비하여 음절수가 적고 일자일음식 사설구조가 나타나는데 이것은 여럿이 불러야 하므로 일자일음식 구조가 적합하기 때문이다. 밀레질소리는 각 마디의 첫째·둘째 박까지의 말붙임새에서는 어떠한 규칙성이 드러나지 않는데 각 마디의 셋째·넷째 박에서 길고-짧고-짧고-긴 형태로 리듬과 사설 관계의 규칙성이 드러나고 있어 마디의 앞부분은 다양성을 추구하고 뒷부분에서는 통일성을 추구한다고 볼 수 있다. 따비질소리는 낱말의 앞부분 두 음절을 짧게 붙여서 노래하고 있다. 이것은 느리고 유장한 노래에서 나타나는 멜리σμα틱(melismatic) 현상으로 인해 자칫 의미전달이 안될 수 있기 때문에 앞을 짧게 붙임으로써 효과적인 노랫말 전달을 꾀한 결과로 보인다. 1절의 둘째마디에서 ‘일어나라’가 반복되는 부분에서

는 말붙임새가 서로 다른데, 이것은 앞에서 의미 전달이 되었기 때문에 반복 시에는 의미전달에 크게 구애받을 필요가 없어 말붙임새를 달리함으로써 다양성을 추구한 것으로 보인다.

이상 살펴본 바와 같이 사설과 음악구조는 밀접한 관련이 있음을 확인할 수 있었다. 그러나 본 논문의 연구범위는 제주도민요의 극히 일부분에 국한된 것으로, 이후 사설과 음악구조의 관계에 대한 기능별 연구 등 보다 광범위하고 전면적인 연구가 필요할 것으로 생각된다. 본 논문이 그러한 연구를 독려하는 데 있어 다소의 기여를 할 수 있기를 바라는 바이다.

## Abstract

### A Musical Examination of Popular Entertainment, Shamanic Rituals, and Work Songs of Jeju Island

as in the cases of *Odolttogi*, *Seoujessori*, *Millejilsori*, and *Tabijilsori*

Sin-Young Park

Dept. of Korean Music

The Graduate School of

Chung-Ang University

Scholars of both Korean literature and traditional music have demonstrated interest in folk songs of Jeju Island. Since folk songs are organic combinations of lyrics and musical structure, the two components must be considered simultaneously, but musical study has been concentrated on musical analysis alone, overlooking the relationship between lyrics and music. The scope of the study has also been narrowly focused on work songs.

This essay, however, will look into songs of other genres as well, examining the relationship between lyrics and musical elements, particularly verbal, formal, melodic, tonal, and rhythmic structures. Special attention will be paid to the melodic and rhythmic structures in their relationship with lyrics.

1) **Melody and Lyrics** In *Odolttogi*, important words are emphasized with higher pitches than surrounding ones. The same practice is found in *Tabijilsori*, in which the frequent phrase "Get up" is stressed in higher tones. There is not a great deal to be discussed in *Seoujessori* and *Millejilsori* in terms of word-painting.

**2) Rhythm and Lyrics** If we divide one beat by the ratio of 2:1 in the beginning and the middle of each measure in *Odolttogi*, we discover that important words and the stems of words are regularly given the longer note value. In such a proportion of the beat in fast songs, the syllable that is twice as long takes on more importance. In *Seoujessori*, each verse is a unit of meaning and has a number of melismas whereas the refrain has fewer syllables and syllabic melodies, so that it may facilitate group singing.

In *Millejilsori*, there is no regular pattern of rhythmic assignment in the first two beats of a measure, but the third and the four beats demonstrate a "short-long-short-long" pattern in the relationship between rhythm and words. It may be concluded that the first half of a measure is open to diversity while the second half is subject to unity. In *Tabijilsori*, the first two syllables of words are clipped and put next to each other, seemingly in attempt to convey words more effectively since melismas in slow songs may hinder clear communication of words. The two repetitions of "Get up" in the second measure of the first verse have different rhythmic assignments, and it is probably because when the phrase is repeated, it is relatively free from communication and thus can seek diversity, as the first occurrence had made the meaning clear.

The above examination illustrates how closely intertwined lyrics and musical structure are. But this essay is limited in its scope to a small portion of folk songs from Jeju Island, and I believe that more comprehensive and broader study of the relationship, including the functional aspects, between words and music will be necessary in the future. I hope this essay will serve as an encouragement for such academic development.