

濟州道 勞動謠의 音組織과 旋律構造에 관한 研究

-C. Sachs와 R. Lachmann의 이론을 중심으로-

조영배

1. 서론

민요(民謠)란 무엇인가?

이의 올바른 이해를 위해서는 민요와 그 지역사회, 민족 또는 지역민, 생활 환경 등을 결부시켜 생각하지 않을 수 없다. 즉, 민요는 동일한 생활권을 갖는 지역민들의 생활감정이 순수하게 표현된 것이기 때문이다.

민요의 개념을 보다 잘 이해하기 위해서는 먼저 ‘민’(民)의 개념을 한정할 필요가 있다. Folk Song(Volkslied)에 있어서 Folk(Volk), 즉 민요에 있어서의 ‘민’은 국민, 민족적 집단 내지 막연한 군중(群衆)의 뜻으로 해석되는 것이 아니라, 동일민족에 있어서 기층에 속하는 민중(Volks-Grundchicht) 즉 인간사회의 기본적인 층(The basic stratum of human society)에 속하는 민중을 가리킨다.¹⁾ 민요란 바로 동일민족에 있어서 기층에 속하는 민중의 정신적 소산인 무형문화재(無形文化財)이며, 창자(唱者)나 청자(聽者)로부터 무조건 자기들의 소유물로 인정되고 취급되는 노래이다.²⁾ 이것은 곧 사회집단의 공감대가 없이 민요가 결코 발생하거나 발전하지 않는다는 것을 말해준다. 다시 말하면 “누군가에 의해 최초로 만

1) 金普均, “民謠의 實體,” 『音樂과 傳統』(서울: 台林出版社, 1984), 87쪽.

2) Walter Graf, *Über den Deutschen Einfluss auf den Estnischen Volksgesang* (Wien: 1932), p.6.

들어진 노래가 많은 사람들이 그것을 바꾸는 이른바 지역사회에서의 재창조(communal re-creation)라고 불리는 과정에 의해 민요가 형성되었다.”³⁾고 할 수 있기 때문이다. 흔히 민요의 특성으로서 민중성(民衆性), 지역성(地域性), 기능성(機能性) 등을 드는 것도 이러한 민요의 형성배경에 의한 것이다.

이와 같은 민요의 형성배경으로 미루어 보건데, 한 민족(또는 지역민)이 갖고 있는 가장 순수한 음악적 특성은 민요에서 찾아야 할 것이다. 민요는 본래 유동성을 갖는다. 즉 시대적 유동성, 가창자별 유동성, 가창시별(歌唱時別) 유동성, 지역적 유동성 등을 갖는다. 그렇다고 해서 유동성만이 민요의 본질이라면 민요의 성격을 가늠하는 것은 불가능해진다. 민요에도 오랜 세월을 거치는 동안 지역적 공감대에 의해 형성된 고정적인 고유의 성격⁴⁾이 있을 것임에 틀림없다. 유동적인 것에 대해 고정적인 것, 가변적인 것에 대해 항구적인 것, 개별적인 것에 대해 전형적인 것이 있게 마련이고, 고정성(Festigkeit), 항구성(Konstanz), 전형성이 강화되어 있을수록 민요는 순수하고 정통적인 것이 된다고 할 수 있다.

제주도 민요도 유동적 성질을 갖는다. 필자는 이러한 여러 형태의 유동성 중에서 고정된 음악적 특징을 찾아내는 것이 음악적 관점에서의 민족성, 또는 지역적 특성을 올바르게 이해하는 길이라 생각하는 바, 그 한 가지 방안으로 제주도 노동요를 대상으로 이를 분석, 종합하여 제주도적인 특징을 찾아보고자 하는 것이다.

민요를 대상으로 하는 연구에는 연구의 방향이나, 그 내용, 접근방법, 또한 자료 등에 관한 많은 제약이 있게 마련이다. 따라서 필자는 다음의 몇 가지 범위를 설정하여 연구를 추진하고자 한다.

3) Bruno Nettl, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*(N. J.: Prentice-Hall Inc., 1965), p.17.

4) cf. 張師勛·韓萬榮, 『國樂概論』(서울: 韓國國樂學會, 1975), 213쪽; 尹良錫 “南道民謠 보령가락의 이디엄,” 『東西文化』(서울: 계명대학교 동서문화연구소, 1976), 제9집, 93쪽; 張師勛·韓萬榮 교수는 ‘토리’라는 개념으로, 尹良錫 교수는 ‘이디엄’이라는 개념으로 고정적 음악성격을 설명하고 있다.

첫째로, 민요가 단지 음악적인 요소로만 이루어지지 않는다는 점은 주지의 사실이다. 우리가 흔히 민요라 일컫는 것은 일종의 지역사회적인 모든 배경을 전제로 한다. 따라서 민요의 현상자체를 올바르게 이해하기 위해서는 음악적인 면, 기능적인 면, 민속학적인 면, 언어학적인 면, 문학적인 면 등의 복합적인 요인들이 동시에 검토되어야 할 것이다. 그러나 본고는 음악적인 요인, 그 중에서도 고유의 음악적 특성을 찾아내려는 것을 목적으로 하고 있기 때문에, 상기한 여러 측면은 음악적인 요인과 직접적인 관련이 있지 않은 한 논의(論外)로 하였다.

둘째로, 민요의 음악적 구조를 연구하는 데 있어서는 음악구성요소에 따른 다양한 접근 루트가 있을 수 있다. Bruno Nettl은 이에 관한 3가지 접근방법을 제시하고 있다. 체계적 접근(Systematic Approach), 직관적 접근(Intuitive Approach), 선별적 접근>Selective Approach)으로 요약해 볼 수 있는데,⁵⁾ 이 중에서 직접적으로 음악양식의 구조를 이해하는 데는 체계적 접근이 우선해야 한다. 체계적 접근의 방안으로서 B. Nettl은 음고(Pitch), 리듬(Rhythm), 음고와 리듬의 상호관계작용(Interrelation of pitch and rhythm)으로 3분하고, 이를 다시 세분하고 있다. Curt Sachs⁶⁾는 형식, 리듬 템포, 선율과 음계, 폴리포니⁷⁾ 등의 관점에서 분석고찰하고 있다. 본고의 목적에 맞추어 음악적 접근, 즉 선율과 음계적 접근을 중심으로 Systematic Approach를 시도하였으며, 음고적 접근을 보다 잘 하기 위해서는 이 이외의 요소도 병행접근해야 하지만, 본고에서는 음조적 과 선율구조와 직접 관계가 있을 때에만 국한적으로 취급했다.

셋째로, 민요의 음조적 과 선율구조를 연구하는 방법을 다양하나, 본고에서는 Curt Sachs의 이론과 Robert Lachmann의 이론을 중심으로 접근했다.

5) Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology*(New York :The Free Press, 1964), pp 135-39.

6) cf. Sachs, Curt, *The Rise of Music in the Ancient World East and West*(London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1944).

7) Polyphony는 Monophony의 반대개념으로서의 다성음악을 의미하며, Heterophony, Homophony 등을 포함하는 광범위의 개념이다.

넷째로, 어느 나라 어느 지방의 민요라 할지라도 그 지방의 순수한 요소만이 존재하는 민요는 전무하다 해도 과언이 아니다. 다양한 여건하에서 영향을 받아 끊임없이 성장하고 변화하는 것이 민요이기 때문이다. 제주도 노동요 역시 여러 가지 영향을 받아 변형되었을 것임에 틀림없다. 따라서 지리적인 면을 감안할 때, 한(韓) 본토 민요는 물론 일본, 동남아 지역의 민속음악과의 상세한 비교가 있어야 할 것이다. 그러나 타지역에 관한 녹음자료의 빈곤으로 인하여 이러한 비교연구가 다소 미진한 부분도 있음을 밝혀둔다.

2. 자료에 관한 제문제

민요를 연구하는데 있어서 자료의 문제는 굉장한 주의를 요한다. 정형이 없는 것이 민요이기 때문에 자료의 선택에서부터 분류, 채보에 이르기까지 많은 어려움이 뒤따른다. 따라서 민요 자료를 취급하는 데는 지역과 민중적인 보편 타당성이 항상 전제되어야 한다.

필자는 먼저 수많은 제주도 민요 중에서 본 연구의 목적에 맞게 대상민요를 제주도에 현존하는 토속적인 노동요로 한정시켰다. 또한 민요 채집상의 여러 가지 어려움 때문에, 필자는 (1) KBS 제주 방송국 주관의 ‘탐라민속제’에서 발굴된 민요,⁸⁾ (2) 권오성 교수 소장의 제주도 민요,⁹⁾ (3) 한국정신문화연구원 주관으로 1981년에 정리한 제주도 민요 중에서 필요한 자료의 대부분을 얻었고,¹⁰⁾ 부족한 것은 직접 Field-Work를 통해 채집한 민요로 보충했다.

민요는 가창자나, 동일한 민요권이라 할지라도 지역에 따라서 차이가 있게

8) 1972년~년까지 KBS제주 방송국 주관으로 민속, 설화, 민요 경연대회인 탐라 민속제가 거행되었는데, 이때 녹음·채집된 자료로서 연행현장이 재구성되어 녹음·채집되었다는데 의의가 있다.

9) 한양대학교 음악대학 국악과 권오성 교수의 Field Work 자료임.

10) 韓國精神文化研究院 주관으로 지금까지 많은 분들에 의해 채집됐던 자료를 수집하고, 또한 직접 채집한 자료들이 정리된 것임.

마련이다. 또한 동일한 가창자의 경우에도 그때 그때의 환경여건, 감정의 변화에 따라 차이가 생기기도 한다. 이러한 민요의 성격을 고려하여, 가능한 중복 채집한 자료의 종합검토를 통하여 상황에 따라 변하는 성격을 배제하고, 중복 자료가 갖는 음조직과 선율구조의 공통된 성격을 밝히고자 한다. 단 널리 퍼져 있지 않은 노동요의 경우(불미질소리, 집줄놓는 소리 등)는 채집의 어려움 때문에 한두 개의 채집자료에만 의지했음을 밝혀둔다.

또한 수집된 민요의 지역적 안배(接配)를 고려는 했으나, 채집상의 어려움으로 인하여 지역적 편중이 없지 않아 있었음도 밝혀 둔다.

민요의 채집에는 많은 주의점이 뒤따른다. 단순히 노래만을 녹음하는 것이 아니기 때문이다. 민요의 채집에는 녹음자료, 제보자 자료, 녹화자료, 각종 현물자료, 각종 질문자료들이 채집되어야 한다. 본 연구와 직접적으로 관련 있는 녹음자료만 하더라도 그 채집방법에는 선행해결 되어야 할 주의점들이 있다.

가장 먼저 거론되어야 할 점은 현장채집의 여부이다. 현장채집의 중요성은 재론의 여지가 없다. 특정한 기능이나 동작이 수반되어 진행되는 민요에서 이러한 기능성이 나타날 수 있는 현상이 전제되지 않으면 녹음된 음악자료, 시설 자료가 왜곡될 가능성이 그만큼 커지기 때문이다. 또한 두 번째로 가창자의 수와 기타 여건이 본래의 민요연행 상황과 합일하는가 하는 점이다. 이 점 역시 녹음자료의 신빙성에 큰 영향을 미친다. 그리고 가창자를 분석하여 민요의 정통성 문제를 살펴보아야 하며, 녹음자료 관련 적절할 질문을 통해 미진한 부분들이 보완되어야 한다. 한편 방법상의 문제로서 녹음기술의 문제를 거론하지 않을 수 없다. 녹음기종이 밝혀져야 하고, 녹음속도가 반드시 명시되어야 한다. 민요의 음악적 성격이 녹음과 재생 시, 녹음기종이나 녹음속도의 차이에서 크게 왜곡될 수 있기 때문이다. 이 외에도 많은 주의점이 있으나 지금까지 언급한 점들이 녹음채집과 관련하여 우선적으로 선행 해결되어야 할 문제들이다.

본고에서 사용한 자료들을 분석해보면 상기의 주의점들이 지켜지지 않았거나 명시되지 않은 것들이 있다. 특히 녹음기종과 녹음속도의 명시가 제대로 되어 있지 않다. 이러한 점에서 오는 여러 가지 어려움과 미진한 점이 있을 수

있으며, 앞으로 바람직한 방향의 채집이 이루어져 이러한 난점이 해결되고 수정 보완되어야 할 것이다.

상기한 여러 가지 내용을 감안하여 본고에서 사용하고자 취사 선택한 민요들은 <표 1>과 같다.

<표 1> 본고에서 사용할 민요곡목

구분	민요명
농업요	「사태소리」 A형(5), 「사태소리」 B형(2), 「진사태소리」 A형(1), 「진사태소리」 B형(2), 「밧가는소리」 A형(3), 「밧벌리는소리」 A형(2), 「밧벌리는소리」 B형(5), 「마당질소리」 A형(2), 「마당질소리」 B형(4), 「파비질소리」 A형(1)
벌채요	「홍에기소리」 A형(3), 「홍에기소리」 B형(4), 「낭싸는소리」 A형(1), 「낭싸는소리」 B형(1), 「낭끈치는소리」 A형(2), 「낭끈치는소리」 B형(1)
어업요	「해너소리」 A형(5), 「해너소리」 B형(1), 「티우젓는소리」 A형(1), 「멜후림소리」 A형(1)
제분요	「ㄱ래ㄱ는소리」 A형(4), 「ㄱ래ㄱ는소리」 B형(1), 「방에소리」 A형(3), 「방에소리」 B형(5), 「들방에소리」 A형(4)
관망요	「맹긴소리」 A형(3), 「갓모자소리」 A형(1)
잡역요	「술기소리」 A형(3), 「토불미질소리」 A형(1), 「발판불미질소리」 A형(1), 「뚝뚝불미질소리」 A형(1), 「짚두드리는소리」 A형(1), 「짚두드리는소리」 A형(1), 「짚두드리는소리」 B형(1), 「짚두드리는소리」 C형(1), 「집줄놓는소리」 A형(1), 「방엿돌굴리는소리」 A형(2)

Note : ① 민요명은 현지명을 될 수 있는 한 사용했다. 그러나 이 외의 명칭도 있을 수 있다.

② 구분은 기능의 형태별로 했다. 본 논문의 목적상 분류에 큰 관심을 두지는 않았다.

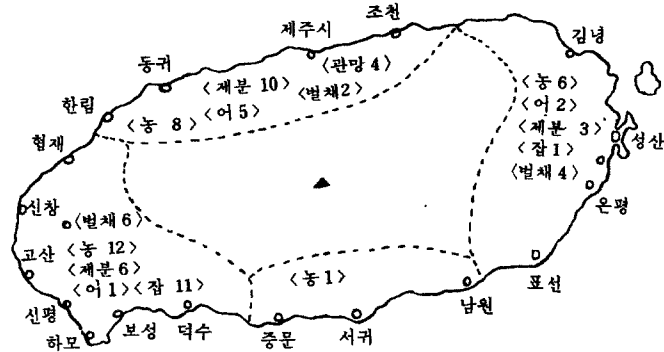
③ A, B, C 등의 구분은 동일기능의 민요일지라도 음악적 성격이 다름을 뜻한다. 특히 선율선과 음조직 그리고 리듬적 성격에 따른 외형적 차이점을 중심으로 편의상 구별했다.

④ ()안의 숫자는 본고에서 사용된 해당 민요의 수를 뜻한다.

⑤ 본고에서 사용된 민요의 출처는 <부록 1>과 같다

또한 상기의 민요의 지역적 분포를 보면 <그림 1>과 같다.

〈그림 1〉 상기 민요의 지역적 분포



민요를 채집하는 것도 매우 어려운 문제이지만, 그에 못지 않게 채보의 문제도 중요하다. 여기서 우선 대두되는 문제는 채보의 방법이다.

그렇다면 어떠한 채보방법을 택할 것인가?

서구의 오선기보법을 그대로 적용할 것인가? 그러나 이것만으로는 비서구 음악의 억양이나 음계구조의 특이성을 표현하기가 불충분하고, 부분적이기는 하나 요성, 퇴성 등의 연주창법을 비롯한 여러 가지의 특이한 음악적 요인을 나타내는 것도 거의 불충분하다.¹¹⁾ 그렇다면 우리의 전통기보법을 응용할 것인가? 그러나 이것 역시 이들 기보법이 갖고 있는 많은 불합리성 때문에 적절하다 할 수 없다.

또한 Karl Dalback가 *New Methods in Vocal Folk Music Research*¹²⁾에서 Melograph¹³⁾의 채보방법을 제시하고 있다. 음고 측정을 하는데, 획기적인 공을 세운 채

11) 野村良雄·岸邊成雄 譯(Sachs, Curt), 『比較音樂學』(東京: 全音樂譜出版社, 1953), p14.

12) Karl Dahlback, *New Methods in Vocal Folk Music Research* (Oslo: Oslo University Press, 1958), p.127.

13) Stanley Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Pub. Ltd., 1980), Vol. 6, p.278. cf. Melograph는 Oscilloscope(전자진동장치)를 토대로 해서 채보를 하는 것으로서 Charles Seeger 등에 의해 발전하였다.

보방법이지만, Monochord¹⁴⁾ 등의 방법과 아울러 현실적으로 이의 활용이 힘들어서 아쉬운 처지이다. 이와 같은 채보의 어려움을 통해 볼 때, 필자의 견해로는 채보의 목적에 따라 채보의 기준을 일정하게 설정하여 채보를 해야 한다고 본다.

민요의 녹음 자료에서 채보해야 할 것은 무엇인가? 크게 사실적 내용과 음악적 내용으로 나누어 볼 수 있는데, 이 중에서 음악적 내용을 악보로 옮기는데는 선율, 속도, 박자, 강약, 형식, 가창방식, Heterophony, Phrase와 호흡 등이 모두 고려되어야 한다. 그러나 이러한 모든 음악요소를 적절히 채보 해낸다는 것은 매우 어려운 일이다. 따라서 연구의 목적에 따라 채보 방법을 적절히 조정할 필요가 있다.

Bela Bartok¹⁵⁾이나 Bruno Nettl¹⁶⁾ 등의 학자들이 오선보에다 ‘부정음고’, 비평균율적 음의 ‘Pitch Level’, ‘장식음’, ‘불확정 프레이즈’, ‘음색’, ‘특이한 강약법’, ‘특이한 표현법’, ‘템포’, ‘음의 길이’ 등에 관한 특별한 기호를 덧붙인 것도 상기의 맥락에서 이해될 수 있다. 필자 역시 이들이 적용한 채보 기준을 응용코자 하는 바, 제주도 민요의 음조직과 선율 구조를 규명하는데 중점을 두고 있는 본고의 목적을 감안하여 다음과 같은 기준을 두었다.

첫째, ‘미분음’은 따로 채보하지 않으나 기보된 음보다 조금 높거나 낮은 경우에 음표 위에 ‘화살표’로 이를 표시한다.¹⁷⁾

둘째, ‘미분음’에 대한 ‘cent’를 대략 측정하여 비교적 큰 차이가 날 때는 ‘↑ ↓’ 표시 위에 기록했다.¹⁸⁾

14) J. Kunst가 개발한 것으로 진동비율이 1개의 줄을 기준으로 기록되도록 한 전자 음향기기(The electro-acoustical instrument)이다. cf. Bruno Nettl, *Folk and Traditional Music of the Western Continents* (New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1965), pp.58-59.

15) Bela Bartok, *Trukish Folk Music from Asia Minor*. ed. by Benjamin Suchoff (New Jersey: Princeton University Press, 1976), pp.58-61.

16) Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology* (New York: The Free Press, 1964), pp.103-20.

17) Ibid., p.107에서 B. Nettl은 ‘↑, ↓’ 또는 ‘+, -’로 비평균율적 음고를 기보하고 있다.

셋째, 각종 장식음과 가창 시 특이한 표현법을 가급적 세밀히 채보하려고 했다.

넷째, 요성, 전성, 퇴성과 기타 국악의 음조직과 선율구조상의 독특한 특징이 나타날 때는 이를 채보의 대상으로 했다.

다섯째, 길게 계속되는 음의 경우, 같은 악구가 반복될 때 역시 동일한 길이로 나타나면 해당 길이만큼의 리듬으로 채보하되 그렇지 않은 경우는 ‘페르타’로서 나타냈다.

여섯째, 연속적인 변박은 인정하지 않고 자유리듬으로 채보했다. 그러나 규칙적인 변박은 인정했다.

일곱째, 대부분의 민요가 일정한 악구를 무한적으로 반복하면서 전개되기 때문에, 본고에서는 반복되는 일정한 악구에 한하여 채보하되, 반복될 때 생기는 음정, 박자, 리듬 등의 변화 등에서 중요한 차이가 생길 때는 이를 ‘주’를 달아 설명했다.

여덟째, 무한히 변화하면서 전개되는 즉흥성이 강한 민요의 경우는 일정한 한 개 또는 두 개의 악구를 채보하고 그 이외의 것은 생략하여 ‘etc.’로 표시했다.

아홉째, 편의상 빠르기는 ‘이주빠른곡 : ♩=100~’, ‘보통빠른곡 : ♩=90~’, ‘느린곡 : ♩=70~’, ‘보다느린곡 : ♩=60~’로 표시했다.

열째, 기타의 문제는 ‘오선 기보법’에 준하여 채보했다.

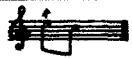




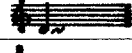

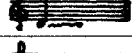

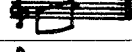
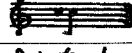

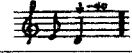
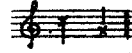
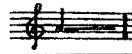
열 한째, 편의상 실음채보를 고집하지 않았음을 밝혀둔다.

열 두째, 순수한 음악의 구조적인 면에 관한 연구이기 때문에 ‘가사채록’과 ‘동작채록’은 하지 않았다.

상기의 기준아래 필자가 사용한 특수한 기보 기호는 <표 2>와 같다.

18) Chromatic tuner를 보조기기로 사용함.

〈표 2〉 필자가 사용한 특수한 기보 기호

표시법	내용	예
↑	부정확하지만 기보된 음보다 조금 높을 때	
↓	부정확하지만 기보된 음보다 조금 낮을 때	
	요성-상하로 길게 비브라토되는 소리. 길이는 상대적 음길이	
	전성-재빠르면서 짧게 비브라토되는 소리	
	퇴성-일정한 음고로부터 끌어내려지는 소리	
	요성 또는 전성이면서 동시에 글리산도적인 표현이 생길 때	
∪	누르듯이 하여 치켜 내는 소리	
	표기된 음의 윗쪽을 갖고 글리산도되는 경우	
↑ ²⁰	지정된 음고보다 약 20Cent 높을 때	
↓ ₄₀	지정된 음고보다 약 40Cent 낮을 때	
↓	불확정 음고	
—	평으로 내는 소리, 길이는 상대적 음길이	

Note : 본고에 사용된 민요의 악보는 〈부록 2〉와 같다.

3. 제주도 노동요의 개관

역사적으로 볼 때 유배지로서 한(韓) 본토와의 관계가 소원(疎遠)했었고, 언어적으로는 말의 억양이나 단어 자체가 독특할 뿐만 아니라, 사면이 바다로 둘러싸인 지리적 여건과 험난한 자연환경 때문에, 제주도민들은 폐쇄적인 상태에서 의식주 해결의 실생활 문제에만 거의 얽매어야 하는 각박한 생활을 해야 했다.

민요 특히 노동요가 민중의 소산이라면, 전통적인 민요의 어법은 자연히 지역적, 자연적, 생활적인 배경과 밀접하게 관련되어 있고, 민요 형성과 그 고착화(固着化)에 생활환경이 큰 영향을 미쳤을 것임을 쉽게 짐작할 수 있다. 따라서 상기한 제주도의 지리적, 역사적, 언어적, 자연환경적인 배경은 제주도 노동요 형성에 막대한 영향을 미쳤을 것이다. 이러한 점을 감안하여 제주도 노동요의 일반적 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 제주도 노동요는 그 양이 매우 많다. 이것은 상기한 바의 제주도 생활 여건과 관련지어 생각하면 이해할 수 있다. 한(韓) 본토의 민요 중 노동요의 비율이 '19.2%'인 것과 제주도 민요 중 노동요의 비율이 '81.5%'인 것을 보면¹⁹⁾ 제주도에 노동요가 얼마나 많은지 알 수 있다.

둘째로, 제주도 노동요에는 '여요'(女謠)가 많다. 제주도의 생활일선을 여자들이 맡고 있었다는 데서 그 이유를 찾아볼 수 있다. 이것은 제주도 여성들이 자강하고 근면한 면을 나타내 준다.

셋째로, 한(韓) 본토 민요와는 다른 종류의 노동요가 많다.²⁰⁾ 「ㄱ래ㄱ는소리」, 「방애소리」들이 수없이 많다든지, 제주도에만 있는 것으로 알려지고 있는 「해녀소리」, 「밭불리는소리」, 「맹긴소리」 등의 독특한 민요들이 많이 있다. 이것은 그만큼 제주도의 생활환경이 본토에 비해 특수하다는 것을 말해준다.

넷째로, 가사 상으로는나 음악적으로 매우 어두운 색채의 노래가 많다는 점을 또한 들 수 있다.

다섯째로, 집단요가 매우 많다. 집단적으로 노동을 필요로 하는 경우는 물론, 그렇지 않은 「맹긴소리」, 「갯모자소리」 등도 서로 어울려 부르는 경우가 많다.

여섯째로, 동일한 내용의 민요라 하더라도 작업의 상황에 따라 각기 그 양

19) 金榮敦, “濟州道 民謠에 나타난 生活觀,”(동국대학교 대학원 석사학위논문, 1976), 15-16쪽.

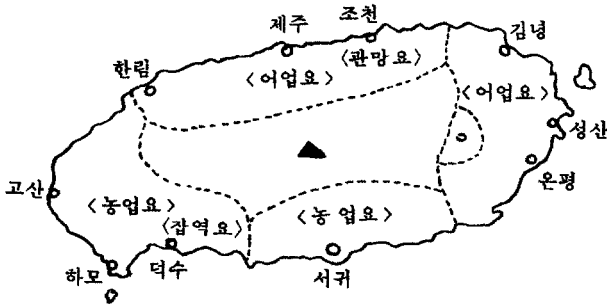
20) _____, “濟州道 民謠研究,” 『韓國言語文學』(서울: 한국언어문화회, 1977), 제15집, 132-35쪽.

상을 달리한다는 점을 들 수 있다. 예컨대, 「불미질소리」의 경우, 「뚝뚝불미질소리」, 「토불미질소리」, 「발판불미질소리」가 각기 다른 것이다. 「사태소리」의 경우에도 「진사태소리」가 있는가 하면 그렇지 않은 것도 있다.

지금까지 살펴본 바와 같이 독특한 요소들이 매우 많은 제주도 노동요는 제주도내에서도 지역별로 민요의 종류나 성격이 어느 정도 구분된다. 아마 이러한 현상 역시 각 지역별로 생활환경이 서로 달랐기 때문으로 보는 것이 타당할 것이다.

필자가 조사한 바로는 성산, 온평을 중심으로 한 동북지역에는 특히 어업요와 목축과 관계된 별채요가 많고, 제주도 서북, 서남 지역에는 농업요가 두드러지게 많다. 자연 및 생활환경이 이 지역민들로 하여금 주된 생업의 방향을 가름하게 했을 것이고, 그 결과 이러한 지역적 차이가 생겼으리라 생각된다. 이에 관한 자세한 고찰은 다음 기회로 미룬다.

〈그림 2〉 제주도 노동요의 지역별 구분



이상 살펴본 바와 같이 독특한 면이 많은 제주도 노동요는 그 음악적 요인들 역시 독특한 것으로 사려되는 바, 다음 항에서 음조직과 선율구조를 중심으로 이를 자세히 고찰하고자 한다.

4. 제주도 노동요의 음조식

음조식(Tone system)이란 선율을 이루는 각 개의 음들의 성립과 어떤 조건하에 상호관계를 갖고 결합되어 있는 상태, 즉 악음(樂音)의 높이와 간격을 의미한다.²¹⁾ 민요의 선율을 잘 고찰해보면 선율 구성음들이 어떤 음정관계의 지배하에 일정한 음조식을 이루며 전개되고 있음을 알 수 있다. 따라서 이러한 민요의 음조식들이 어떤 특징을 이루는지를 고찰한다는 것은 민요의 근본적인 성격을 규명하는 일이 될 것이다.

민요는 자연발생적이다. 이 말은 민요의 음조식 역시 자연발생적이라는 것을 의미한다. 이와 같은 민요의 성격을 감안한다면, 민요의 음조식을 현상 그대로 분석하기 이전에 어떻게 하여 민요의 선율이 발생했고, 어떻게 하여 음조식이 일정하게 형성되었는지 하는 선율이 형성배경을 이해하지 않으면 안된다.

선율은 어떻게 만들어졌을까? 선율발생이론은 다양하고 아직도 논란들이 많다. ‘성적기원설’(性的起源說), ‘노동기원설’(勞動起源說), ‘리듬설’, ‘마술설’(魔術說) 등의 유용성원리(有用性原理)에 적용되는 이론들이 있는가 하면 ‘언어기원설’(言語起源說), ‘감정기원설’(感情起源說) 등 음악 내적 충동에 따른 학설들도 있다.²²⁾ 그러나 이 학설들 중 어느 한 가지만을 놓고 전적으로 옳다고 할 수는 없다. 선율적 감흥이 꼭 같은 여건에서 동일하게 생겼으리라고는 여겨지지 않기 때문이다.

21) 국민음악연구회 역(Robert Lachmann), 『東洋의 音樂』(서울: 국민음악연구회, 1976), 11쪽; 『音樂大事典』(서울: 세광출판사, 1982) S. V. “音組織,”에서는 “音樂에 사용된 音을 일정한 조직적 개념으로 취하고 이론적으로 표현한 것을 음조식이라고 한다. 이 개념은 ‘音律’, ‘음계’ 등의 개개 소재음의 음고나 배열에 관한 것과 ‘調性’ 또는 ‘旋律’ 등 선율구조음의 음악적 기능에 관한 모든 개념을 포함한다.”고 말하고 있다.

22) 野村良雄·岸邊成雄 譯(Curt Sachs), 『比較音樂學』(東京: 全音樂譜出版社, 1953), pp.17-24.; 金普均, “原始·古代社會에 있어서의 音樂의 機能,” 『啓明大學校論叢』(대구: 계명대학교 출판부, 1969), 제5권, 227-31쪽.

Curt Sachs는 이러한 여러 관점을 종합하여 선율생성의 3가지 관점을 제시하고 있는데, ‘언어기원적 선율’(logogenic melody), ‘감정기원적 선율’(pathogenic melody), ‘선율기원적 선율’(melogenic melody)이 그것이다.²³⁾

이 때 ‘언어기원적 선율’(logogenic melody)에서의 언어는 오늘날 우리가 말하는 언어를 일컫는 협의의 언어가 아니라 의사전달과 감정표현의 수단으로 행해지는 신호적인 소리를 포함하는 광의의 언어이다.²⁴⁾ 이와 관련하여 Curt Sachs는 “노래는 언어 그 자체가 아무런 의미가 없는 경우일지라도 언어 없이는 존재할 수 없었다”고²⁵⁾ 말하고 있다.

그의 이론에 따르면, 일정한 말의 억양(단순한 낭송음으로서 일종의 1음선율이라 할 수 있다)으로부터 선율이 형성되는 경우가 있다고 할 수 있는데, 이러한 1음선율이 여러 번 가창되는 가운데 복합적인 요인에 의하여 점차 새로운 음(최초의 그것은 미분음적인 데서 출발했을 것이다)이 부가되고 이러한 과정이 확대되어 일정한 음조직을 이루는 선율로 발전되었을 것이다.

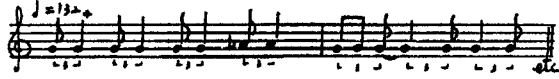
어떤 한 음이 낭송될 때, 낭송음을 중심으로 하여 여러 개의 인접음(Nachbartone)들이 배회하는 데서부터 선율이 시작되었다고 말하고 있는 Robert Lachmann의 주장도 같은 맥락에서 이해될 수 있는 것이다.²⁶⁾ 이 때의 인접음은 물론 작은 미분음에서부터 일정한 음정조직으로 고정되어 나갔을 것임에 틀림없다. 이러한 면은 자연민족들의 민요를 살펴봄으로써 충분히 이해할 수 있으리라 본다. 그 한 예로 다음의 민요는 1음선율이 2음선율(2도의 간격을 갖는)로 발전되는 과정을 잘 보여주고 있다.

23) Curt Sachs, *A Short History of World Music* (London: Dennins Dobson Books Ltd., 1969), pp.4-6.

24) Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (London. J. M. Dent & Sons Ltd., 1944), p.29.

25) Loc. cit.

26) Robert Lachmann, op. cit., p. 13.

〈예보 1〉 「캐롤리나군도」²⁷⁾

상기의 민요와 같이, 언어의 표현에서부터 시작된 최초의 선율은 사실상 음악적인 것은 아니다. 왜냐하면 거기에는 음악적인 어떤 의미도 없고, 단지 언어적인 의미만 있기 때문이다. 그러나 이러한 선율이 점차 인간의 감정과 결부되면서 음악적으로 어떤 의미가 가미되기 시작했는데, 즉 음정의 폭의 대소(大小), 리듬의 완급, 강약, 속도의 완급 등의 음악적 수단을 표현하고자 하는 내용과 결부시켜 나가게 되었을 것이다.

Sachs는 이러한 면을 감정기원적 차원에서 다루고 있다. 언어기원적 선율과는 달리 인간의 감정을 토로하는데서 자연발생적으로 선율이 생기고, 그 성격까지도 언어기원적 선율과는 다른 감정기원적 선율을 이룬다는 것이다. 이러한 선율들은 나아가서 언어와 결합하게 되어 점차 선율에 내포된 음 혹은 음정 자체의 흡인력에 의해 음조식이 결정되는 선율기원적인 단계로 발전된다는 것을 또한 지적하고 있다.²⁸⁾

민요의 선율을 이루는 많은 음들 중에는 중심적인 역할을 하는 음들이 있음이 지적되고 있는 바, 이 음들은 선율구조의 중심, 또는 선율의 골격으로서 선율전체를 통하여 기본적인 요소로 작용한다고 할 수 있다.

Lachmann이 ‘주요음’(Hauptton)²⁹⁾이라고 지칭한 것이나, Sachs가 ‘핵음구조’(核音構造) 또는 ‘핵’(核 Nucleus)³⁰⁾이라고 지칭한 것은 모두 이와 같은 선율의 중심적 역할을 하는 음을 일컫는 말로서 이 핵음적 요소를 분석 고찰하는 것

27) Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1944), p.37.

28) *Ibid.*, pp. 41-42.

29) Robert Lachmann, *op. cit.*, p. 14.

30) Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1944), p.39.

이 곧 민요 음조식의 특징을 이해하는 첩경이 될 수 있다.

5음음계, 7음음계 등의 발달된 음조식으로 된 선율에서뿐만 아니라 이러한 음계가 이루어지기 훨씬 이전부터 핵음적인 요소가 존재하고 있었음은 널리 알려져 왔다. 그러나 이러한 음조식을 분석하는 데는 많은 어려움이 뒤따르는 것도 사실이다. 어떤 음을 핵음으로 판단할 것인가 하는 문제에서부터, 이들이 어떠한 힘을 갖고 선율형성에 영향을 미치고 있는지를 판단하는 것은 그야말로 힘든 일이다. 특히 서구의 계산된 음정구조 즉, 평균율적인 것이 아닌 비합리적인 음정구조를 내포하고 있는 동양의 민속 음악에 있어서는 이러한 어려움이 더욱 크다. 그러나 이런 어려움 속에서도 획기적인 시도가 몇몇의 학자들 간에 있었다. 그 대표적인 인물로서 Curt Sachs를 들 수 있다. 그는 두 가지 측면에서 핵음구조에 대하여 설명하고 있다.

첫째, 4도와 가까운 음정간격을 갖고 있는 음들이 있을 때, 이들은 거의 예외 없이 4도 속으로 흡인된다는 것이고, 둘째는 한 개의 핵음주위를 여러 개의 부가음이 꾸준히 끌려간다는 것이다. 그는 가장 원시적인 선율형태로서 ‘2음선율’, ‘3음선율’을 들고 있으며, 최초 2음간의 간격을 핵이라 하고, 그 사이에서 보조하는 음들을 ‘인핵스’(Infix), 그 밖에서 보조하는 음들을 ‘어핵스’(Affix : 위에 있는 것은 Suprafix, 아래 있는 것은 Inprafix라 함)로 구분하여 이를 설명하고 있다.³¹⁾

R. Lachmann은 ‘협화음 원리’(Konsonanzprinzip)와 ‘소음정 원리’(Distanzprinzip)라는 2개의 기본적인 원리를 들어 이를 설명하고 있는데,³²⁾ Curt Sachs의 두 원리와 상응한다 할 수 있다. 협화음 원리는 4도의 축(軸)을 형성하는 주요음(Hauptton)에 의한 것이고, 이 음을 중심으로 인접음(Nachbartone)이 정동(淨動)한다는 것은 소음정원리에 해당한다. 즉 하나의 핵음이 두 개의 핵음으로, 다시 이러한 과정이 웅대(雄大)되면서 많은 핵음들이 일종의 구조(Gerust)를 이루게 되고, 이 구조를 갖춘 핵음들은 4도 간격의 ‘협화음관계’(Konsonanz-beziehungen)

31) Ibid., p 37.

32) R. Lachmann, op. cit., p. 13.

이 곡은 비록 선을 이동 내지 교환현상이 생기고 있지만, 각 악구마다 2도 핵을 이루는 두 음(제1부분 : 'C'음과 'D'음, 제2부분 : 'E^b'음과 'F'음)에 2도의 'Affix'가 부가되고 있다. 부가되는 마지막 음들이 각기 'F', 'A^b'음에 가깝다는 것은 2도의 핵이 4도의 핵으로 확산하려는 경향을 말해주고 있다. 「방에 소리」 B1도 이와 유사한 구조로 되어 있다. 4도핵으로 옮겨가는 2도핵 노동요의 좋은 예이다.

〈예보 3〉 「방에소리」 B1



이와 같은 점을 제주도 노동요의 일반적 특징이라고 할 수는 없겠지만, 음악적으로 제주도 노동요의 음조적 상의 단순성을 잘 보여주는 것이라 하겠다.

2) 3도 핵구조


민요의 핵음구조를 설명하는데 있어서 가장 그 해석이 곤란한 것은 3도핵으로 된 민요이다. 앞에서 말한 바 있는 4도 흡인력이나, Lachmann이 말하고 있는 소음정원리로써도 그 설명이 불분명하기 때문이다. 필자는 3도핵이 형성 배경을 크게 두 가지 관점에서 설명하고자 한다. 첫째, '2도핵구조'의 진화 내지는 확대된 현상으로서, 둘째, '4도핵구조'가 '5도핵구조'를 이루는 과정에서 4도핵이 변하여 장3도의 핵구조가 형성된 현상으로 설명하고자 한다.

전자의 경우는 4도 흡인력으로 끌려가는, 말하자면 Curt Sachs가 말하는 'Infix'적인 요인이 변하는 과정으로서 어떤 음이 2도 혹은 3도의 보조를 거쳐 4도로 그 협화 관계를 확고히 하고자 하는 과정에서 아직은 4도 흡인력보다 2도 혹은 3도의 핵이 강한 경우라 할 수 있다. 이때의 3도는 거의 대부분인 단3도의 구조로 되어 있는 것이 보통이다.

「사데소리」 A2는 이러한 변화의 한 단면을 보여준다.

〈예보 4〉 「사데소리」 A2



이 노동요는 사실상 '2도핵구조'로 되어 있지만, '3도 Supraffix', '4도 Supraffix'의 영향을 받아 'E'음이 높은 Pitch로 연주되고 있는데, 이것이 곧 이 민요가 의 핵음구조로 바뀌고 있는 것이라 유추 해석할 수 있게 해준다.

단 3도 핵구조된 노동요는 「물방에소리」 A1, 「찢 두드리는 소리」 B1 등을 들 수 있다.

〈예보 5〉 「물방에소리」 A1



「물방에소리」 A2도 A1와 유사한 선율형태와 음조직으로 되어 있으나, 4도의 힘이 보다 강화되어 있다.

한편 후자의 경우는 조금 다르다. 이 경우는 4도 흡인력으로 가는 과정의 3도 핵구조가 아니라, 도리어 4도 핵구조가 파괴되는 즉 4도 흡인력권에 있던 민요가 2도의 'Suprafix' 즉 밑음과 'Pentachord'를 이루는 음이 부가되면서 점차 4도 흡인력이 약화되어 4도를 이루던 음이 장3도의 음으로 변화된 것으로 이해되어야 할 것이다. 그렇다고 하여 'Pentachord'의 힘이 이런 류의 민요의 핵을 지배하느냐 하면, 아직은 그 힘이 약하여 장3도의 핵구조가 지배적인 경우를 말한다. 사실 '3도핵구조'는 '5도핵구조'와 매우 밀접한 관계를 갖고 있다고 보아야 할 것이다.

'2도핵구조'의 민요와 마찬가지로 완벽하게 장3도 핵구조로 되어 있는 민요는 제주도에도 없다. 그러나 비록 'Pentachord'의 지배를 받고는 있지만, 장3도 음의 역할이 큰 (핵구조라고도 볼 수 있을 만치) 민요는 더러 눈에 띈다. 「짚두드리는소리」 A1, 「낭씨는 소리」 B1, 「뭍방에소리」 A4 등이 이러한 경향을 보이고 있다.

다음 <예보 6>은 「뭍방에소리」 A4의 3도핵과 5도핵의 관계를 보여주고 있다.

<예보 6> 「뭍방에소리」 A4



위의 곡은 물론, 장3도에 가까운 핵음구조로 된 민요들은 공통적으로 5도의 보조를 받는 것이 특징이다. '4도핵구조'의 보조가 없는 것을 보면, 4도핵이 흔들리면서 5도핵이 강화되는 과정의 민요들이라는 가정을 증명해 준다. Curt Sachs도 이와 흡사한 3도핵 민요의 형태를 제시하고 있다.

그는 3도의 핵을 갖는 형으로서, '3도+2도부가'형, '3도+3도'형, '3도+4도'

형, '3도+Infix'형으로 나누고 있다.³³⁾ 제주도 민요에는 실질적으로 3음선을 이면서 3도의 핵으로 된 민요가 없기 때문에 상기의 경우보다도 다양한 유형으로 구분하여 고찰할 수 있겠으나, 앞에서 언급한 전자의 경우는 3도핵에 2도 'Supraffix' 음이 부가된 형이며, 후자의 경우는 '3도핵+3도 Supraffix' 형에 해당한다. '3도핵구조'의 민요 역시, 제주도 민요의 일반적인 것은 아니다. 그러나 몇 개의 민요가 이와 유사한 핵구조를 보이고 있어서 2도핵의 경우와 마찬가지로 제주도 민요의 불확정적인 면이 강하다는 한 단면을 보여준다.


3) '4도핵구조'

Curt Sachs는 민요의 선율을 지배하고 조직하는 가장 큰 힘으로서 4도 흡인력을 들고 있다. 이 말은 곧 많은 민요가 이러한 4도핵의 지배를 받고 있다는 말과 같다.

그러나 필자가 조사한 제주도의 대부분의 노동요는 완전 4도의 핵구조를 이루고 있지 않고, 이보다 좁은 음정으로 되어 있는 것이 특징이다. 이것은 매우 흥미있는 사실로서 가장 제주도적인 특징이라 할 수 있을 것이다.

다음 <표 3>은 '4도핵구조'로 된 제주도 노동요의 핵음구조를 도해한 것이다.

<표 3> '4도핵구조'로 된 제주도 노동요의 핵음구조

곡명	핵음구조	곡명	핵음구조
멜후림소리 A1		해녀소리 A1	
더우짓는소리 A1		해녀소리 A3	
해녀소리 A2		해녀소리 A5	

33) Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1944), pp.47-48.

해녀소리 A4		밧기는소리 A2	
밧가는소리 A1		갓모자소리 제1부분	
밧בל리는소리 B1		ㄱ래ㄱ는소리 A1	
밧가는소리 A3		밧בל리는소리 B3	
밧בל리는소리 B2		흥애기소리 A1	
밧בל리는소리 B4		사테소리 A1	
흥애기소리 A2		사테소리 A4	
사테소리 A3		술기소리 A3 ※ 두개의 핵구조가 유지됨	
진사테소리 B2		마당질소리 B3	
진사테소리 B1		마당질소리 B4	
마당질소리 B1		흥애기소리 A3 ※ 두개의 핵구조가 유지됨	
마당질소리 B2			
밧בל리는소리 B5 ※ 두개의 핵구조가 유지됨		마당질소리 A2 ※ 음조직이 서로 교환됨	
사테소리 A5 ※ 음조직이 변함		방애소리 B3	
방애소리 B4 ※ F음이 유동		방애소리 B6	
방애소리 B2		돌방애소리 A3	
돌방애소리 A2		ㄱ래ㄱ는소리 A3	
ㄱ래ㄱ는소리 A2		토볼미질소리 A1	
ㄱ래ㄱ는소리 A4		술기소리 A2	
술기소리 A1		방엿돌굴리는소리 A2	
방엿돌굴리는소리 A1			

<표 3>에서 보면, '4도핵구조' 민요의 대부분이 완전4도보다 좁다는 것을 알 수 있다. 15~13cent가량 음정폭이 좁은 민요를 예외로 하더라도 거의 그 반수 가량의 민요가 20cent 이상으로 음정폭이 좁아지고 있음을 알 수 있다.

또한 '4도핵구조'를 이루는 두 음 중 주로 아래 핵음이 음고가 높아짐으로써 4도음정이 좁아지고 있다는 데 주목할 필요가 있다.

필자의 견해로는 이러한 현상이 제주도 노동요의 가장 중요한 특징이라고 하고 싶다. 결과적으로 Infix 부가음과 아래 핵음의 간격이 매우 좁아지고 있는 것이다. 음계구조 적인 측면에서 볼 때, 매우 중요한 특색을 이루고 있다.

<예보 7> 「터우짓는 소리」 A1



<예보 8> 「그래7는 소리」 A1



4도핵의 성격과 아울러 그 민요의 부가음들의 성격을 살펴봄으로써 제주도 민요의 음조직의 성격을 보다 잘 이해할 수 있으리라 본다.

Infix 부가음은 여러 가지 형태로 부가될 수 있다. 제주도 민요에는 장2도에 가까운 Infix와 단3도에 가까운 Infix가 보편적이다.³⁴⁾ 그러나 Infix만 가지고는 '4도핵구조'로 된 민요의 음계 구조적 특성³⁵⁾을 분명히 알 수 없다. 왜냐하면

34) 편의상 장2도에 가까운 Infix는 장2도로, 단3도에 가까운 것은 단3도로 표현했다.

35) 본고에서는 옥타브 내에서의 일정한 음의 배열 상태로 한정시켜 음계구조적 성

Infix의 구조로만 보아서는 ‘12345’형인지, 또는 ‘12457’형인지 ‘13467’형인지³⁶⁾ 그 음계구조의 성격을 알 수 없기 때문이다.

따라서, 제주도 노동요 중 ‘4도핵구조’ 노동요를 Infix와 Affix를 고려하여 이를 다시 분류하면 다음과 같은 4가지 유형으로 나눌 수 있다.

- (1) 장2도 Infix+장3도 Supraffix형(12456형)
- (2) 장2도 Infix+완전4도 Supraffix형(12457형)
- (3) 단3도 Infix+단3도 Supraffix형(13467형)
- (4) 단3도 Infix+장2도 Supraffix형(13457형)

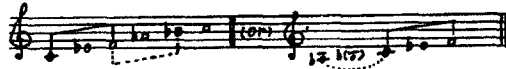
이들 4개의 음조직 유형을 토대로 제주도의 4도핵으로 된 노동요를 분류하면 다음과 같다.

〈예보 9〉 ‘12456’형



예) 「멜후림소리」 A1, 「터우젓는소리」 A1, 「해녀소리」 A1 · A2 · A3 · A5,
 「밧가는소리」 A1 · A2 · A3, 「밧불리는소리」 B3, 「흥애기소리」 B1, 「사데소리」
 A3, 「진사데소리」 B2, 「마당질소리」 B1 · B2 · B3 · B4, 「방에소리」 B2 · B4

〈예보 11〉 '13467'형



매우 어두운 색채를 띠는 점을 잘 말해주는 것이며, 대개 1음이 상향되거나 2음이 하향하여 그 폭이 좁아지고 있다. 제주도의 '12457'형의 노동요 중 그 대표적인 음정구조를 도해하면 다음과 같다.

〈예보 13〉 '12457'형의 음정구조³⁷⁾



제주도의 노동요에 '12457'형의 음계구조로 된 민요가 많다는 것은 한국 본토 민요와 일본, 중국, 동남아의 '4도핵구조'의 민속음악과 비교하면 그 특징을 보다 잘 이해할 수 있다.

〈표 4〉 '4도핵구조'로 된 민요의 음조직 비교³⁸⁾

구분	음조직	참고사항
자바의 <Nem Pelog> 음조직		日本の 히라(平)음조직과 동일함. Conjunct 된 Tetrachord 아래에 보충적인 옥타브가 나타난다.
일본의 <미야코부시>의 음조직		구모이(雲井)가락 음조직과 동일하다. 이와같은 음조직은 말레이군도의 Pelog의 음조직과 같다
일본의 <이와토(岩戸)> 음조직		바랑켈록의 음조직과 매우 흡사하며, Conjunct 된 Tetrachord 위에 옥타브 음이 나타난다.
<12456>형의 음조직		中國, 韓本土 民謠에 많으며, 음階構造가 매우 안정되어 있다.
<13457>형의 음조직		中國, 韓本土 民謠에 많으며, <12456>형의 민요와 마찬가지로 음階構造가 안정되어 있다.
<12457>형의 음조직		日本の 琴, 三味線音樂의 陽施法구조와 흡사하나, 이것은 상하향시 음조직의 差異를 보이고 있어 제주도의 <12457>형의 음조직과는 다르다.

37) (~) 표는 평균울적인 음정보다 좁음을 나타내고, (卍) 표는 평균을 음정보다 넓음을 나타낸다.

38) cf. R. Lachmann, op. cit., Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1944), pp.121-35.

<표 4>³⁹⁾에서 볼 수 있는 바와 같이 일반적으로 한국민요와 중국민요의 음조직은 반음적 요소를 포함하지 않는다.⁴⁰⁾ 그러나 일본이나 동남아 일대의 민속음악의 음조직은 반음적인 요소를 포함하고 있다. 제주도 노동요에는 음조직으로 인정할 만한 완전한 반음구조는 극소수에 불과하다. 자바의 ‘New Pelog’이나 일본의 ‘이와도’ 음조직, 그리고 ‘13467’형은 ‘Tetrachord’가 Conjoint 되어 나타난다. ‘12457’형, ‘13457’형은 ‘Disjunct Tetrachord’ 이외에도 Conjoint의 ‘Tetrachord’를 포함하는 것이 특징이다. 그리고 두 개의 ‘Tetrachord’를 보조하는 Infix 부가음의 성격에 주의할 필요가 있는데, 자바의 ‘Nem Pelog’, 일본의 ‘이야꼬부시’, ‘이와도’, ‘12456’형, ‘13467’형, ‘13457’형은 모두 부가형태가 규칙적이는데 비해, ‘12457’형은 불규칙한 Infix로 되어 있음을 알 수 있다. 이것은 ‘12457’형의 음조직의 또 다른 특징이다.

제주도 노동요에 ‘12457’형이 많다는 것은 그만큼 제주도 노동요의 성격이 독특한 것임을 입증하는 것으로서, 다른 지방이라고 해서 ‘12457’형의 민요가 전무한 것은 아니지만,⁴¹⁾ 제주도의 경우에는 부분적인 것이 아니라 많은 양의 민요가 이런 형태를 취하고 있는 것이다.

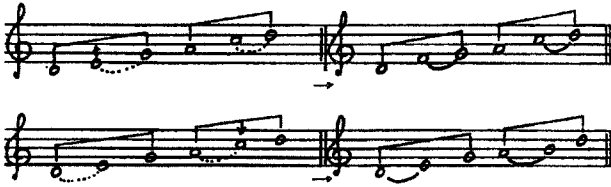
부가음이 불규칙적이라는 것은 ‘12457’형이 ‘12456’형과 ‘13457’형의 중간적 위치를 차지하는 것으로서, ‘12457’형의 민요는 다음과 같이 변하려는 경향을 갖고 있다.

39) Kishibe Shigeo, *The Traditional Music of Japan* (Tokyo: Ongakuno Tomosa, 1966), p.20.

40) 金普均, “民族의 特性的의 音樂創作에의 應用,” 『音樂과 傳統』(서울: 台林出版社, 1984), 124쪽. 이 논문에서 김진균 교수는 한국민요에서 유만음 5음계를 인정하고 있으나 일반적인 것으로 다루어지고는 있지 않다.

41) _____, “韓國音樂民謠의 類型的의 考察,” 『東西文化』(대구: 계명대학 동서문화연구소, 1970), 제4집, 360쪽. 이 논문에서 김진균 교수는 함경도 지방에 이런 류의 민요가 더러 있음을 지적하고 있다.

〈예보 14〉 '12457'형의 변화 경향



그만큼 제주도 민요의 음조식이 유동적이라는 점을 잘 말해준다.

4) '5도핵구조'

제주도 노동요에는 '5도핵구조'로 되어 있는 민요가 '4도핵구조'로 되어 있는 민요 다음으로 많은 비중을 차지하고 있다. '5도핵구조' 역시 '4도핵구조'의 경우처럼 완전5도보다 좁은 음정으로 연주되는 경우가 꽤 눈에 띈다. 좁은 '4도핵구조'와 함께 매우 독특한 특징을 이루고 있다.

다음 <표 5>는 제주도 5음핵 노동요의 음조식을 종합한 것이다.

〈표 5〉 제주도 5음핵 노동요의 음조식

민요명	핵음구조	민요명	핵음구조
해녀소리 B1		방에소리 A3	
밭벌리는소리 A1		ㄹ래ㄹ는소리 B1	
밭벌리는소리 A2		발판불미질소리 A1	
홍애기소리 B1		뚝딱불미질소리 A1	
홍애기소리 B2		맹긴소리 A1	
홍애기소리 B3		맹긴소리 A2	
홍애기소리 B4		맹긴소리 A3	

사데소리 B1		낭끈치는소리 A1	
사데소리 B2		낭끈치는소리 A2	
진사데소리 A1		낭쌌는소리 A1	
마당질소리 A1		낭쌌는소리 B1	
방에소리 A1		짐줄놓는소리 A1	
방에소리 A2		파비질소리 A1	
낭끈치는소리 B1			

<표 5>를 통하여 또한 알 수 있는 것은 제1음과 제3음의 간격이 좁거나 그렇지 않을 때는 제2음과의 간격이 좁아지고 있다는 사실이다. 4도hex의 이러한 현상과 더불어, 제주도의 독특한 음계구조의 특징이라 할 것이다.

제주도의 '5도hex구조'로 된 민요는 다시 크게 다음의 몇 가지 유형으로 나눌 수 있다.

(1) 5도hex 장3도 Infix가 있는 경우(장2도 Infix가 큰 힘을 가질 때도 있다.)

① Affix가 없는 경우-「방에소리」 A1 · A2, 「낭쌌는소리」 B1, 「그래그는소리」 B1, 「밭판불미질소리」 A1

<예보 15> 「방에소리」 A1



② Affix가 있는 경우-「진사데소리」 A1, 「낭끈치는소리」 A1, 「마당질소리」 A1, 「홍애기소리」 B1 · B2 · B3 · B4, 「파비질소리」 A1, 「방에소리」 A3, 「맹긴

소리」 A1 · A2 · A3, 「뚝뚝불미질소리」 A1, 「해녀소리」 B1, 「밭볼리는소리」 A2, 「사데소리」 B1 · B2

〈예보 16〉 「따비질소리」 A1



(2) 5도핵과 단3도 Infix가 있는 경우 「낭끈치는소리」 A1 · B1, 「툽질소리」 A1, 「밭볼리는소리」 A1

〈예보 17〉 「밭볼리는소리」 A1



(3) 5도핵과 장2도, 단3도 Infix가 있는 경우(4도핵이 잔존함) 「집줄놓는소리」 A1

〈예보 18〉 「집줄놓는소리」 A1



(1) ①과 같은 음조식을 갖는 민요는 Sachs의 이론에 의하면, 매우 고민요(古民謠)에 속한다. 그가 예로 든 「보굴시베리아민요」 <예보 19>도 이러한 음

조직으로 되어 있는데, (1)-(2)의 형태보다 고민요적인 요인이 많은 것으로 지적되고 있다.⁴²⁾ Sachs는 (1)-①형과 함께, 4음선율로 된 보다 원시적인 형태의 민요로서 '1356'형의 민요를 또한 들고 있다.⁴³⁾ 제주도 민요에는 이와 같은 형의 민요가 없지만, (1)-①의 민요가 많이 분포되어 있는 것으로 보아 제주도 민요의 원색적인 면을 엿볼 수 있다.

〈예보 19〉 「보글시베리아민요」 바이자넨 채보⁴⁴⁾



'5도핵구조'로 되어 있으면서 가장 발달한 형태는 (1)-(2)형이다. 즉 완벽하게 'Hexachord'(6음음열)을 이루는 형이다. 이러한 민요는 '4도핵구조'의 민요가 두개의 4도핵 Conjunct, 혹은 Disjunct됨으로서 '7도음열' 또는 '8도음열'을 이루는 것과 대조적이다.

'Pentatonic음계'는 완전4도를 이루는 음을 포함하지 않는 '5음음계'를 의미한다. 상기의 (1)-①, (1)-②는 바로 펜타토닉 음계에 해당한다. 그러나 (2)와 (3)의 경우는 다르다. 이 두 가지 구조를 이해하기 위해서는 Sachs의 이론에 주의할 필요가 있다.

그는 123형의 음정구조로 된 '5도핵구조'의 민요와 124형의 음정구조로 되어 있는 '4도핵구조'의 민요들의 관계에 있어서, 5도핵을 가장 기본적인 것으로 간주하고, 이것이 단순히 전회된 형태로 이루어진 것이 '4도핵구조'의 민요라고 하는 종래의 일반적인 견해를 부정하고 있다.

42) Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1944), p.124.

43) Ibid., pp 187-89. C. Sachs는 (1)-①와 같은 형의 민요를 <1235>형, '도-미-솔-라'와 같은 구조로 된 민요를 <1356>형이라고 부르고 있다.

44) Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1944), p.51.

그는 크게 두 가지 측면에서 ‘5도핵구조’의 음조직을 설명하고 있다.⁴⁵⁾

첫째는 지금까지의 통념과는 정반대로 4도의 핵구조에서부터 또는 4도핵과 ‘2도핵구조’가 서로 관련되어 ‘5도핵구조’의 음조직이 생겨났다는 것인데, 이를 자세히 악보로 설명하면 다음과 같다.

〈예보 20〉 5도 핵구조의 음조직 발생의 두 측면

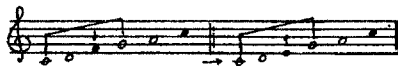


(1)의 경우는 ‘4도핵구조’에 2도의 Suprafix가 덧붙여지면서 ‘5도핵구조’가 생겨난 경우이고, (2)의 경우는 2도핵을 이루는 음이 4도의 부가음을 가짐으로써 ‘5도핵구조’가 생긴 경우이다.

둘째는 4도 자체의 힘보다 5도핵이 표준적인 힘으로 작용하는 경우이다. Sachs의 첫번째 원리는 「집줄놓는소리」 A1를 살펴보면 잘 이해할 수 있다. 얼른 보아서는 ‘12456’형의 음조직으로 되어 있는 민요이지만, 그러나 ‘12456’형일 때 가장 중요한 4도권이 그야말로 흔들리고 있다. 이곡은 Pentatonic 음계를 이루고 있지는 않지만, ‘12456’형의 음조직이 Pentatonic의 음구조로 변하는 과정에 있는 민요로 볼 수 있을 것이다. 4도를 이루는 음이 큰 역할을 하지 않는다는 점이 그 증거이다.

이 민요는 다음과 같은 변화를 거치는 과정에 있다고 할 수 있다.

〈예보 21〉 「집줄놓는소리」 A1의 음조직



45) Ibid., p. 124.

필자는 이미 3도의 핵구조를 설명하면서 ‘3도핵구조’와 ‘5도핵구조’는 매우 밀접한 관계를 갖고 있다고 말한 바 있다. ‘5도핵구조’를 갖고는 있으나 아직 ‘Pentatonic음계’를 이루고 있지 않는 민요들은 4도의 힘이 변하여 장3도로 옮겨가려는 경향을 갖고 있다. 이러한 점은 3도, 5도 핵구조가 서로 관계 깊음을 잘 말해준다. 「사네소리」 B1, 「ㄹ래ㄹ는소리」 B1, 「방에소리」 B1 등 장3도음의 pitch가 높은 민요들은 4도핵이 장3도로 변하면서 장3도의 힘이 큰 세력을 갖고 나타나는 민요라 할 수 있다.

그리고 Sachs가 말하는 둘째 원리도 사실은 첫째 원리의 과정을 이미 거친 민요라는 해석이 가능하다.

이상 살펴본 ‘5도핵구조’ 민요(특히 Pentatonic 음계의 민요)는 ‘4도핵구조’의 민요와 함께 중국, 한국, 일본 등을 포함한 전세계에 널리 있다. 특히 구전민요 계통에서 두드러지게 이런 류의 민요를 찾아볼 수 있다. 따라서 제주도 노동요에서 5도 핵구조의 민요가 있다 해서 이것이 특징이 될 수는 없다.

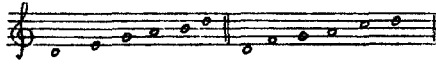
그러나 제주도 노동요의 5도핵은 완전 5도보다 좁은 경우가 있다는 점이 특징이다. 4도핵의 경우보다는 그 비중보다는 그 비중이 많지 않지만, 제주도 노동요의 한 특성을 이룬다고 생각된다. 또한 ‘4도핵구조’의 민요와 마찬가지로 중심음(대개 ‘5도핵구조’를 이루는 두음 중 아래음)을 향하여 음이 내려갈수록 그 음정폭이 평균율적인 음정보다 좁아지고 있다. 제주도 ‘5도핵구조’의 노동요 음조식의 가장 독특한 특징이다.

지금까지는 제주도 노동요 음조식의 형성배경과 그 근간을 고찰했다. 이제 형성 배경을 통하여 언급한 바 있는 음조식이 변해 가는 과정을 구체적으로 살펴보도록 하자.

서양음악의 개념으로 볼 때, 동양권 음악에서는 전조양상이 나타나지 않는다. 즉 화성적인 배경이 없이 발생하는 음조식의 변화현상을 동양음악의 전조와 동일시할 수는 없는 것이다. 따라서 필자는 음조식이 변화하는 현상을 다 음과 같은 개념으로 설명하고자 한다.

가. 음조직교환-음조직이 바뀌는 변조현상

'12456'형 → '13457'형



나. 음조직다동-음조직은 동일하나 기음(基音)이 바뀌는 현상

On G의 '12456'형 → On E의 '12456'형



음조직이 변하는 현상은 선율을 이루는 구성음 중 어떤 음이 반음 간격을 갖는 제3의 음으로 교대하려는 경향이 생긴다는 점을 전제로 할 때 이해가 가능하다.

이러한 현상에 대하여 Lachmann은 다음과 같이 말하고 있다.

<인용 1> “교대음 일반음으로 인정하는 두 음의 교대현상은 주목할 만하다. 이것은 세계각지의 문화권의 음악에서 찾아볼 수 있다.”⁴⁶⁾

이러한 교대음 현상은 제주도 노동요에서도 충분히 발견할 수 있다. 음조 직 교환현상이 일어나는 좋은 예로서, 「흥애기소리」 A3, 「쩍두드리는소리」 C1, 「밭불리는소리」 B5, 「마당질소리」 A2, 「사대소리」 A5, 「술기소리」 A2 등을 들 수 있다. 이들 민요는 선율구조음 중 어느 한음 혹은 그 이상의 음이 반음간격을 갖는 인접음으로 변창하여 서로 교대됨으로써 음조직의 성질이 바뀌고 있다.

46) R, Lachmann, op. cit., p.73.

〈예보 22〉 「마당질소리」 A2



위의 민요는 5도핵의 장3도 Infix가 높아짐으로써 결국에는 Pentachord의 힘이 약화되고, 높아진 장3도 Infix가 아래 핵음과 함께 점차 '4도핵구조'를 이루게 되고 있다.

「사태소리」 A5도 이와 비슷한 현상을 보여준다.

〈예보 23〉 「사태소리」 A5



이 곡은 동시에 두 음이 반음 하향하여 그 음조적이 '1346'형에서 '12456'형으로 변하고 있다. 이런 변창현상을 갖는 민요로서 「술기소리」 A2는 좀 특이하다. 이 민요는 선소리와 뒷소리의 음조적이 서로 다르다.

〈예보 24〉 「술기소리」 A2



이 곡이 4도hex은 변함이 없지만, Infix가 반음 간격을 갖고 변하고 있다.

제주도 노동요의 음조직 교환현상이 많다는 것은 동일민요이지만 그 음조직이 다른 경우가 많다는 사실과 맥락을 같이 한다. 제주도 노동요는 비록 동일 종류의 민요라 할지라도 상이한 음조직을 갖는 경우가 많다. 「사대소리」, 「밭 불리는소리」, 「흥애기소리」, 「ㄱ래ㄴ는소리」, 「마당질소리」 등등 그 예는 매우 많아 일일이 들 수 없을 정도이다.

그 중에서 「솔기소리」는 재미있는 한 단면을 보여준다. 다음의 악보는 「솔기소리」 A1 · A2 · A3의 음조직을 도해한 것이다.

〈예보 25〉 「솔기소리」 A1

A2의 선소리는 A3와 흡사하고, 그 뒷소리는 A1과 같다. A2는 A1과 A3의 중간적 위치에 있다고 할 수 있다.

이 외에도 제주도 노동요에는 변창일교대음(變唱一交代音) 현상은 생기고 있지 않지만, 각 악구마다 구성음의 핵구조가 바뀌므로 해서 그 음계구조적 성격이 바뀌는 민요들이 있다.

「흥애기소리」 A2가 그 좋은 예로서 첫 부분은 완벽하게 a가 핵이 되고 있으나 둘째 부분에 와서는 b가 핵이 되고 있다. 마치 이 민요는 On G의 '12457'형의 음조직이 On C의 '12456'형으로 음조직이 바뀐 느낌을 준다.

〈예보 26〉 「흥애기소리」 A2



이 외에도 이와 같은 현상이 생기는 민요로서 「낭꾼치는소리」 A1, 「뱃가는 소리」 A1 등을 들 수 있다. 이들 민요는 리듬이나 선율이 보다 자유롭게 처리 되는 개인요, 아니면 불규칙적인 작업을 요하는 민요라는 공통점을 갖고 있다.

음조적의 다동(多動)이나 교환(交換)의 경우와는 또 다른 경우로서, 제주도 노동요에는 최상음이 떨어지는 경향을 갖는 민요들이 존재한다. 가창의 어려움(음고이기 때문에)도 그 한 원인이 되겠지만, 꼭 그렇지만도 않은 것은 최고 음이 길게 나타날 때는 하향 경향이 없다가도 낮은 음에서부터 최고음을 연주 하려고 할 때 이런 현상이 생기는 것을 보면 알 수 있다. 「뱃가는소리」 A3, 「사데소리」 B1, 「술기소리」 A1, 「사데소리」 A1 등의 민요가 여기에 해당한다. 이러한 현상이 생기는 부분을 모아보면 다음과 같다.

〈예보 27〉 「뱃가는소리」 A3



위의 예보에서 볼 수 있는 바와 같이 낮은 음에서(대개 최고음보다 2도 낮은 음) 최고음으로 올라갈 때, 또는 그 최고음이 짧을 때 이런 현상이 자주 생기고 있음을 알 수 있다.

민요에는 정형이 있을 수 없으며 끊임없이 그 형태가 변화한다. 따라서 불연속성의 특징을 갖는다는 Danckert의 주장⁴⁷⁾은 지금까지 고찰한 제주도 노동요의 변창현상을 통하여 충분히 이해할 수 있다. 그만큼 제주도 노동요는 가변적 요인이 많은 성질을 갖고 있는 것이다.

이러한 점은 제주도 노동요에 ‘부정음고’(不正音高)를 사용하는 민요가 많다는 데서도 찾아볼 수 있다. 변창되는 한 과정으로서나 ‘Glissando’적인 특수용법 때문에 발생하는 부정확한 음고가 아니라 말의 억양과 매우 흡사한 형태의 음고로 노래되는 민요가 있는 것이다. 비록 선율을 구성하는 음이 여러 개일 지라도 이러한 민요는 언어 기원적인 형태에 상당히 가까운 것으로서, 특히 이 ‘부정음고’는 작업할 때 힘을 돋우기 위해 지르는 소리나, 작업할 때 내는 소리(‘똑딱똑딱’, ‘어영차’ 등)와 밀접한 관계가 있다.

「밧불리는소리」, 「술기소리」, 「짹두드리는소리」, 「해녀소리」, 「밧가는소리」, 「낭꾼치는소리」, 「파비질소리」, 「똑딱불미질소리」 등의 민요가 여기에 해당한다.

〈예보 28〉 「똑딱불미질소리」 A1



47) Werner Danckert, *Grundriss der Volksliedkunde* (Berlin: 1939), p.51.

5. 제주도 노동요의 선율구조

선율의 양상은 곧 음악의 양상이라 할 수 있으리 만치, 선율이 갖는 비중은 크다. 왜냐하면 선율은 단지 음의 배열만을 뜻하는 것이 아니라, 음의 배열상 태는 물론 리듬(Rhythm), 강약의 처리, 템포(Tempo), 구성음의 성격을 내포하는 포괄적인 것이기 때문이다. 그러나 본항에서는 일단 음고에 따른 음의 배열상 태를 중심으로 다루고자 하며, 그 특징과 관계가 되는 범위내에서 Rhythm, 강 약 등의 문제를 다루고자 한다.

Bruno Nettl은 선율의 양상을 고찰하는데, 크게 두 가지 면을 고려하도록 하고 있다. 먼저 악곡의 선율이 일반적으로 상승하고 있는가, 하강하는가, 혹은 같은 높이에 머물고 있는가, 아니면 곡선을 그리며 진행되고 있는가, 도약적인가, 아니면 순차적인가 하는 선율의 윤곽에 관하여 주의할 할 필요가 있음을 지적하고 있으며, 그리고 최고음과 최저음의 거리, 즉 선율의 음넓이에 주의할 것을 또한 지적하고 있다.⁴⁸⁾ 매우 당연한 말이지만 그러나 선율의 유형을 어떻게 나누고 그러한 유형이 어떤 성격을 갖는가 하는 문제를 파악하는 것은 그리 쉬운게 아니다.

원색적인 형태의 민요선율구조는 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 언어기원적 입장에서 같은 높이를 꾸준히 유지하는 형과 감정기원적 입장에서 하강형 선율구조를 들 수 있다. Sachs는 이 두 가지의 선율형태가 합성되면서 다양한 선율기원적 민요양식이 생겼다고 하고 있다.⁴⁹⁾

이러한 두 경향의 선율윤곽이 가장 기본적인 것이라는 점은 세계도처의 자연민족들의 민요선율을 살펴보면 쉽게 이해가 가능하다.⁵⁰⁾

48) Bruno Nettl, *Folk and Traditional Music of the Western Continents* (New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1965), p.44.

49) Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1944), pp.41-42.

50) cf. *Ibid.*, p. 39, p. 42, p. 51. Bruno Nettl, *Folk and Traditional Music of the Western Continents* (New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1965), p.133.

〈예보 29〉 같은 음높이로 맴도는 선율형



〈예보 30〉 하강하는 선율형



제주도 노동요의 대부분은 하강형의 선율구조로 되어있다. 즉 악곡의 처음, 혹은 첫부분에 최고음이 나타난 후 점차 하향하여 중지음 혹은 중지부근에서 최저음이 나타나는 형태의 민요가 대부분인 것이다.

드물긴 하지만, 언어기원적인 단계의 선율형태도 나타나고 있다. 「마당질소리」 A2, 「짚두드리는소리」 C1, 「몰방에소리」 A1, 「땀기는소리」 A2등이 여기에 속한다.

동양음악의 일반적 특징으로서 선율이 음계에 의존한다기보다 실제적으로는 일정한 멜로디형⁵¹⁾의 집약적 범칙에 보다 많이 의존하고 있다는 점을 또한 들 수 있다.⁵²⁾ 일본의 ‘요오코쿠’⁵³⁾나 ‘노오’⁵⁴⁾도 일정한 선율형에 의해 지배를 받고 있으며, 이슬람의 ‘마캄’, 인도의 ‘라가’, 자바의 ‘파테트’, 이집트의 ‘나그마’ 등 각 나라마다 독특한 선율유형이 있기도 하다.⁵⁵⁾

51) 여기서 말하는 멜로디형은 선율유평곡을 의미하는 것이 아니라 선율을 이루는 특징적인 음정조직을 말한다.

52) 金普均, “韓國音樂民謠의 類型的 考察,” 『東西文化』, 23쪽; R. Lachmann, op. cit., pp. 90-92.

53) Ibid., p. 43.

54) 『標準音樂事典』(東京: 全音樂譜出版社, 1966), 838쪽.

우리나라 민요, 좁게는 제주도 민요도 예외는 아니다. 일정한 선율형에 여러 가지 가변적 요인(장식음, 길이의 변화 등)이 첨가되면서 다양하게 선율이 발전되고 있다.

선율형은 음조식의 지배를 받는데 마련이다. 그러나 어떠한 음정구조를 일정한 선율형으로 설정할 것인가 하는 데는 굉장한 어려움이 있다. Sachs가 “동양 민족은 조그마한 것 가운데에서 충분히 최고의 것, 개성적인 것을 찾아낸다.”⁵⁶⁾고 말한 것처럼 동양민족의 음악은 섬세하고 다양한 음정구조로 되어 있기 때문에 선율형을 잘못 설정한다면 그야말로 개성적인 선율성격이 사라져 버릴 것이다.

김진균 박사는 그의 “민족적 특성의 음악창작에의 응용”이라는 논문에서 한국민요의 선율형을 다음과 같이 5개로 대별하고 있다.⁵⁷⁾

- (1) 완전4도 하행 후 단3도 상행하는 형
- (2) 완전4도 상행 후 단3도 하행하는 형
- (3) 완전4도 상행 후 장2도 하행하는 형
- (4) 장3도 하행 후 장2도 상행하는 형
- (5) 단3도 상·하행 후 장2도 상·하행하는 형

이들 다섯 가지 종류는 우리나라 민요에 ‘12456’형, ‘13457’형, 그리고 ‘12356’형의 조의 민요가 많다는 사실과 그 맥을 같이 한다. (1)형과 (3)형, 그리고 (5)의 상행형은 ‘13457’형의 음조식과, (2)형과 (5)의 하행형은 ‘12456’형과, 그리고 (4)형은 이들 세 음조식과 관련을 갖고 있다.

이를 다음과 같이 살펴보면 쉽게 알 수 있다.

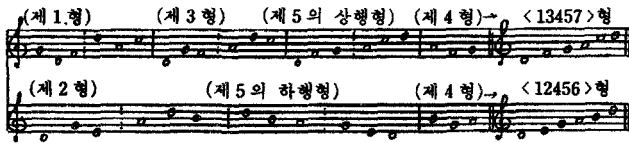
55) R. Lachmann, op. cit., pp.92-93.

56) 野村良雄·岸邊成雄 譯(Curt Sachs), 『比較音樂學』(東京: 全音樂譜出版社, 1953), 47쪽.

57) 金普均, “民族的 特性的 音樂創作에의 應用,” 『音樂과 傳統』(서울: 台林出版社, 1984), 275쪽.

제주도 노동요에도 음조식의 종류에 따라 그 주요한 선율형이 나타나고 있다. 김진균 박사가 구분해 놓은 5개의 선율유형이 모두 제주도 노동요에 적용되지는 않는다. 필자가 조사한 노동요의 음조식에 따른 특징적 선율형을 도해하면 다음과 같다.

〈예보 31〉 음조식의 종류에 따른 제주도 노동요의 선율형



1) ‘12457’형 노동요의 선율형

(1) 단3도 하행+장2도 하행형이 ‘12457’형의 음조식으로 된 거의 모든 노동요의 선율구조를 지배한다.

(2) 장2도 하행+단3도 하행형도 가끔 나타난다.

(3) 이외에 장3도 하행+장2도 상행(「방에소리」 B1, 「뱃가는소리」 A2, 「마당질소리」 B1)형도 드물지만 있다.

‘12457’형의 민요에는 (1), (2)형이 거의 대부분이다. 이것은 ‘12457’형의 음조식을 살펴보면 이해가 가능하다. 제주도의 ‘12457’형의 노동요의 대부분은 <예보 32>와 같은 구조로 되어 있다.

〈예보 32〉 ‘12457’형 노동요의 구조



D음과 G음이 핵음역할을 한다. 따라서 ㉠의 선율형이 절대다수의 형태로 나타난다는 것은 놀랄 일이 아니다. 그 다음 ㉡형도 많은 비중을 차지하고 있다. 다음의 노동요는 이러한 선율형태를 잘 드러내고 있다.

〈예보 33〉 「진사데소리」 B2



2) '12456'형 노동요의 선율형

- (1) 장2도(또는 장3도) 하행+완전4도 하행형과
- (2) 단3도 하행+장2도 하행형이 가장 많다.

〈예보 34〉 '12456'형 노동요의 구조



'12456'형의 음조직을 살펴보면, 첫 음(C음)과 두 번째 음(D음), 세 번째 음(F음), 네 번째 음(G음)의 역할이 중요하다는 것을 알 수 있다. 즉 이들 4개의 음이 '12456'형의 선율형을 결정하는 핵심역할을 한다.

따라서 자연히 ㉠형과 ㉡형이 많은 것이다. 다음의 민요는 이런 선율형을 갖는 대표적인 예이다.

<예보 35> 「7래7는소리」 A1

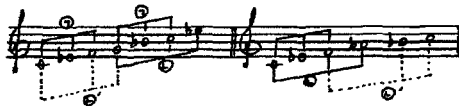


3) '13457'형과 '13467'형 노동요의 선율형

제주도에는 드문 음조식이긴 하지만, 이들 두 종류의 민요는 (1) 장2도 하행 + 단3도 하행의 선율형과 (2) 단3도(또는 장2도) 하행+완전4도 하행형이 그 주요한 선율형이 되고 있다.

<예보 36> '13457'형과 '13467'형 노동요의 선율형

<13457>형 <13467>형



'13457'형 역시 음계의 첫 음(C음)과 두 번 째음(E^b음), 세 번 째음(F음), 네 번 째음(G음)이 중심적인 음이다. 따라서 이 음계형의 민요에 (1)과 (2)의 선율형이 많은 것은 자명한 일이다.

이와 같은 선율형을 갖는 대표적인 민요로서 「토불미질소리」 A1를 들 수 있다.

<예보 37> 「토불미질소리」 A1



4) '12356'형 노동요의 선율형

'12356'형의 음계조직으로 된 민요들은 대부분 ㉠ 단3도 하행+장3도와 ㉡ 장2도 하행+장2도 하행형으로 되어 있다. 'Tetrachord'의 핵구조가 없는 이런 류의 민요는 선율형을 이루는 중심음들이 'Pentachord'를 이룬다.

〈예보 38〉 '12356'형 노동요의 구조



'12356'형의 음계조직으로 된 제주도 노동요는 옥타브 이상의 음넓이를 갖는 민요가 거의 없다. 따라서 ㉢형과 같은 선율형은 드물다. 이외에 ㉠형과 관계가 깊은 완전4도 하행+장2도 하행형이 나타나기도 한다.

㉠형의 선율형으로 된 대표적인 민요로서 「진사테소리」 A1를 들 수 있다.

〈예보 39〉 「진사테소리」 A1



지금까지 살펴본 바와 같이 제주도 노동요에 하행+상행, 또는 상행+하행, 상행+상행의 선율형이 거의 없다는 것, 즉 대부분의 노동요가 하행+하행의 선율형으로 되어 있다는 것은 거의 모든 제주도 노동요가 하행하는 선율윤곽선을 갖기 때문에 생기는 당연한 결과이다.

선율의 구조를 이해하는 데는 단위적인 선율형의 고찰뿐만 아니라 선율의

정점에 대한 고찰이 이루어져야 한다. 선율의 정점은 사실 전체 선율윤곽선과 깊은 관계가 있다. 제주도 노동요가 하행형의 선율윤곽을 갖는다는 것은 이미 앞에서 언급한 바 있다. 결론적으로 말하여 제주도 노동요의 정점은 세계도처에 있는 대부분의 자연민족의 민요와 마찬가지로 악곡의 시작과 함께 발생한다.

선율에 있어서 상행은 긴장을, 하강은 이완을, 그리고 큰 음정은 표현의 강조를, 작은 음정은 표현의 감축을, 또한 악센트가 주어진 리듬은 에너지 강조를, 등분된 리듬은 이의 평정을 나타낸다⁵⁸⁾는 사실을 놓고 볼 때, 제주도 노동요는 가장 강한 감정의 표출에서 출발하여 점차 그 격한 감정이 이완되는 상태를 갖고 있다고 할 수 있다.

“목소리를 갑자기 낼 수 있는 한의 높이에서, 또한 최대한의 세기와 긴장을 갖고 시작되거나, 또는 중간 높이의 음을 스프링보드로 삼아서 뛰어올라, 그로부터 서서히 작고 빠르게 혹은 폭넓게 내려가서, 이윽고 음역의 제일 밑에서 사라져 없어지고 만다.”⁵⁹⁾라고 하행형의 선율에 대해 말하고 있는 것은 제주도 노동요의 정점이 형성되고 사라지는 상태를 잘 대변해 주고 있다.

제주도 노동요의 이와 같은 정점의 형태는 사실 제주도만의 특징은 아니다. 많은 자연민족들의 민요가 이런 형태를 띠고 있기 때문이다. 이러한 정점은 ‘프라이타크 삼각형’의 정점을 갖는 서양음악의 선율형태와는 매우 다르다. 감정기원적인 민요선율에서 ‘프라이타크 삼각형’적인 정점이 만들어진다는 것은 사실 불가능한 일이었을 것⁶⁰⁾이라는 점을 감안하자면, 감정기원적 성격이 강한 제주도 노동요의 선율 정점이 악곡의 첫 부분에 생기고 있는 것은 당연한 귀결이다.

제주도 노동요에는 한 가지 주목할 만한 것이 있다. 즉 첫소리 혹은 정점을

58) 野村良雄, 『音樂美學』(東京: 全音樂譜出版社, 1956), 24쪽.

59) Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1944), p.41.

60) Loc. cit.

이루는 음이 강한 악센트와 함께 [ㄴ]형 또는 [ㄹ]형의 리듬 구조로 되어 있다는 점이다. 그 한 예로 「진사데소리」 A1, 「ㄱ래ㄱ는소리」 A1, 「술기소리」 A2, 「갓모자소리」 A1 등을 들 수 있다.

〈예보 40〉 「진사데소리」 A1, 「ㄱ래ㄱ는소리」 A4, 「술기소리」 A2, 「갓모자소리」 A1



강한 에너지를 얻기 위하여 자연발생적인 감득(感得)에 의해 정점을 이루는 부위에서 악센트가 있는 이와 같은 리듬구조를 취하게 되었을 것임에 틀림없다.⁶¹⁾

일정한 작업양태가 반복될 때마다 강한 에너지가 필요하게 되는 노동조건과 관계지어 생각해도 이와 같은 리듬구조를 쉽게 이해할 수 있다. 제주도 노동요가 매우 감정기원적임을 잘 보여주는 또 하나의 증거이다. 일반적으로 이러한 현상은 소위 말하는 타령류의 민요와는 다른 것이다.

민요에 있어서 종지형태는 매우 중요한 의미를 갖는다. 종지라는 의미 자체가 악곡이 갖고 있는 모든 사상의 매듭과 결론이라는 것이기 때문이기도 하지만, 화성적 배경이 없는 동양음악의 경우는 선율적 종지 형태만으로도 악곡의 진행감(進行感)이나 종지감(終止感) 등 악곡 전체의 분위기에 큰 영향을 미칠 수 있기 때문이다. 따라서 상·하행 종지여부, 도약·순차종지여부, 도약종지라면 얼마만큼의 음정폭을 갖고 도약하는가 등에 따라 종지형의 성격이 달라진다.

제주도 노동요에는 장2도 하행종지형이 많다. 이것은 제주도 노동요에 단3도 하행+장2도 하행형, 장2도 하행+장2도 하행형, 단3도 하행+장3도 하행형, 완전4도 하행+장2도 하행형의 선율형이 많다는 것과 맥락을 같이 한다.

시조 따위에서 두드러진 완전4도 하행종지형이나 서도민요의 특징인 5도

61) 野村良雄, 『音樂美學』, 25쪽.

상·하행종지 등의 형태는 거의 나타나지 않고 있으며, 또한 남도민요의 평으로 내는 목에서의 종지형태⁶²⁾도 제주도 민요에 있어서는 일반적인 것이 못된다.

그리고 동부민요의 특징적인 종지형인 단3도 하행종지형과 완전4도 상행종지형과⁶³⁾ 비교적 큰 대조를 보인다. 남도민요와 동부민요에 비교적 급격한 도약종지형이 많은 것은 이들 민요의 성격이 강렬하고 감정표현 폭이 넓은 것으로 추리할 수 있는 반면에, 장2도 하행, 장2도 상행종지형이 많은 제주도 노동요는 감정표현이 그들 민요에 비하면 완만하다는 것으로 추정할 수 있다.

노동요의 종지형을 말함에 있어서는 그 작업양태와 종지형의 관련성을 고려하지 않을 수 없다. 그러나 이 문제는 본고의 논외의 것으로서 여기서는 생략한다.

지금까지 제주도 노동요에 나타나는 선율의 전체윤곽선, 선율형태, 선율의 정점, 종지형태의 성격을 살펴보았다. 이외에도 제주도 노동요에는 우리의 흥미를 끄는 것이 있다. 동일 종류의 민요인데도 서로 다른 선율구조로 된 민요와 이와 반대로 서로 다른 종류의 민요이지만 유사한 선율구조로 된 민요들이 있다.

이러한 특징이 나타나는 민요는 다음과 같다. <예보 41>, <예보 42>, <예보 43>는 그 예들이다.

(1) 동일 종류의 민요이면서 선율구조가 다른 경우

「뱃불리는소리」 $A1=A2=B1$ 와 $B2=B3$ 와 $B4=B5$, 「뱃가는소리」 $A1$ 첫부분 = $A2$ 와 $A3=A1$ 의 제2부분, 「낭씨는소리」 $A1$ 과 $B1$, 「쩍두드리는소리」 $A1$ 과 $C1$ ($B1$ 은 불확실), 「낭끈치는소리」 $A1=A2$ 와 $B1$, 「흥애기소리」 $A2=B4$ 와 $A1=A2=B1=B2=B3$

62) 張師勛·韓萬榮, 『國樂概論』, 31-32쪽.

63) 林友相·金東煥, “경북민요의 채보와 연구,” 『한국학논집』(서울: 한양대학교 한국학연구소, 1976), 제4집, 148쪽.

〈예보 41〉 「낭씨는소리」



(2) 다른 종류의 노동요이지만 선율구조가 흡사한 경우

「물방에소리」=「밭벌리는소리」=「밭가는소리」

「방앗돌굴리는소리」=「솔기소리」

〈예보 42〉 「솔기소리」 A1



〈예보 43〉 「방앗돌굴리는소리」 A1



이러한 현상은 제주도 노동요의 단순성과 유동성의 특징을 잘 말해주고 있는 것으로, 제주도의 지역적 특성과 관련지어 고찰될 성질의 문제이다. 이에 관한 것도 논의의 것으로서 다음 기회로 미룬다.

6. 결론

필자는 민족성 고찰의 기초 마련이라는 차원에서, 제주도 노동요의 음악적 특성(음조직과 선율구조 면에서)을 고찰해 보았다.

제주도 민요의 음조직과 선율구조의 독특한 점은 우선 단순성과 유동성에

서 찾아볼 수 있다. 특히 한(韓) 본토 민요와 비교할 때, 여러 가지로 차이를 보이고 있어서 마치 자연민족의 민요를 연상케 해준다. 민속학적인 면, 언어학적인 면에서도 옛 풍속과 고어(古語)의 보존이 현저한 제주도의 여건을 감안할 때, 이러한 음악적인 특성을 충분히 이해할 수 있다.

지금까지 제주도 노동요의 성격을 고찰한 바에 의하여 요약하면 다음과 같다.

1) 음조직

(1) 많지는 않으나 '2도핵구조'와 '3도핵구조'의 노동요가 존재하고 있어서 그 음조직의 단순성과 유동적 특성을 알 수 있다.

(2) '4도핵구조'의 민요 중, Infix가 비교적 독특한 '12457'형의 음조직으로 된 노동요가 많다. 가장 제주도적인 음계 구조적 특징이라 하겠다.

(3) '5도핵구조'의 노동요 역시 많다. '2도핵', '3도핵', '4도핵구조'의 민요와 서로 밀접한 관계를 갖고 있어서 흥미롭다.

(4) '4도핵구조'와 '5도핵구조'의 민요는 각기 완전4도나 완전5도보다 좁은 음정으로 가창되고 있다. 필자가 조사한 바에 의하면 20~30cent, 심지어는 50cent까지 음정폭이 좁아지고 있다.

(5) 또한 4도나 5도핵을 이루는 두음 중 아래음(대개 중심음적인 역할을 한다)과 음계구조상의 제2음 혹은 제3음 사이의 음정이 매우 좁다는 특징을 갖고 있다. 심지어는 반음 또는 그 이하의 음정구조가 생기기도 한다. 제주도 민요의 어두운 색채감은 4)항의 특징과 더불어 이와 같은 음계구조적 특징이 있기 때문으로 생각된다.

(6) 제주도 노동요에는 특히 '변창일교대현상'이 두드러지게 나타나고 있다. 음조직이 매우 유동적임을 말해주는 특징이다.

(7) 최고음이 낮게(음정이 떨어진 상태) 연주되는 경향이 또한 있다.

(8) '부정음고'로 된 노동요들이 많은 점도 한 가지 특징이다.

(9) 동일민요이지만, 서로 다른 음조식으로 된 민요가 제주도의 노동요에 나타나고 있어서 흥미를 주고 있고, 이들은 또한 ‘변창현상’, 지역적 특성과 관련이 있는 것으로 사려된다.

2) 선율구조

(1) 전체 선율윤곽은 여느 고민요의 형태와 마찬가지로, 하향의 구조로 되어 있다. 즉, 악곡의 첫 부분에 정점이 형성된 후 점차 하강하여 종지부근에서 최저음이 되어 긴장이 이완되는 경우가 대부분이다.

(2) 정점을 이루는 부분은 악센트와 함께 [ᄃᆞ]형 또는 [ᄃᆞ]의 리듬구조가 수반되는 경우가 많다. 이것은 최고의 긴장이 가장 빠른 형태로 나타났다가 서서히 이완되고 있는 것으로 볼 수 있다.

(3) 제주도 노동요의 선율형은 각기 민요마다 해당 음조식의 지배를 받게 되는 바, 제주도에 가장 많은 ‘12457’형의 노동요는 단3도 하행+장2도 하행형이 ‘12456’형의 민요는 장2도 하행+완전4도 하행형과 단3도 하행+장2도 하행형이, ‘13457’형과 ‘13456’형의 경우는 장2도 하행+단3도 하행형과 단3도 하행+완전4도 하행형이, ‘12356’형의 노동요는 단3도 하행+장2도 하행형과 장2도 하행+장2도 하행형의 선율구조가 많다.

(4) 제주도 노동요의 종지구조는 한(韓) 본토와는 다르나 종지에 특별한 특징이 나타나고 있지는 않다. ‘장2도 하행 종지형태’가 선율형의 형태와 관련되어 많이 나타나고 있으며, 도약진행으로 종지되는 민요가 드물다는 점이 특징이라면 특징이다.

(5) 동일민요이면서 선율구조가 다르거나, 다른 민요이면서 유사한 선율구조로 된 노동요들이 매우 많다. 노동요의 유동적인 성격을 또한 잘 말해주고 있다.

민요에는 항구적인 불변의 요소가 있게 마련이고, 그것은 곧 한 민족의 음악

적 특성을 대표하게 된다⁶⁴)고 특히 선율의 음조직과 그리고 그 형태와 관련지어 말해지고 있다. 이 항구적인 불변요소를 옹계 분석하는 일은 실로 어려운 일이다. 지금까지 필자 나름대로 고찰한 바에 의하면, 제주도 노동요의 항구적인 불변요인은 위에서 요약한 것에서 찾아볼 수 있겠다. 중요한 점은 아직도 음조적인 유동적인 민요들이 많다는 점과 그 변화되는 과정에서 어떤 법칙을 발견할 수 있다는 점이다. 즉 변화하는 양상이 본론에서 고찰한 바와 같이 일정한 틀을 갖고 있다는 점이며 이점이 곧 불변적 요인이 될 수 있다는 점이다.

지금까지 필자가 고찰한 바는 선택한 80곡의 제주도 노동요 자료를 토대로 한 것으로, 앞으로 보다 많은 자료와 보다 좋은 계기 등을 통하여 본 논문에서 제기된 여러 문제들을 보다 자세히 다루게 되길 바란다. 아울러 제주도의 특징적 음조직과 선율양상이 어떤 면에서든 응용되고 연구되길 빌면서 본 논문을 마무리짓고자 한다.

“제주도 노동요의 음조직과 선율구조에 관한 연구

-C. Sachs와 R. Lachmann의 이론을 중심으로-”

(서울 : 서울대학교 석사학위논문, 1984), 1-89쪽

64) cf. Hans Mersmann, *Grundlagen einer Musikalischen Volkesliedforschung*, p.2, p.25, p.30ff, quoted in 金普均, “民謠의 實體,” 『音樂과 傳統』(서울 : 台林出版社, 1984), p.92.

■ 참고문헌

1. 단행본

- 『音樂大事典』. 서울: 세광음악출판사, 1982.
- 『標準音樂事典』. 東京: 全音樂譜出版社, 1966.
- 국민음악연구회 역(Lachmann, Robert). 『東洋의 音樂』. 서울: 국민음악연구회, 1976.
- 金普均. 『音樂과 傳統』. 서울: 台林出版社, 1984.
- 野村良雄. 『音樂美學』. 東京: 全音樂譜出版社, 1956.
- _____ · 岸邊成雄 譯(Sachs, Curt). 『比較音樂學』. 東京: 全音樂譜出版社, 1953.
- 張師助 · 韓萬榮. 『國樂概論』. 서울: 韓國國樂學會, 1975.
- Bartok, Bela. *Trukish Folk Music from Asia Minor*. ed. by Benjamin Suchoff. New Jersey : Prinston Unobersity Press, 1976.
- Dahlback, Karl. *New Methods in Vocal Folk Music Research*. Oslo : Oslo University Press, 1958.
- Danckert, Werner. *Grundriss der Volksliedkunde*. Berlin : 1939.
- Graf, Walter. *Über den Deutschen Einfluss auf den Estnischen Volkegsanf*. Wien : 1932.
- Moser, Hans. *Musikasthetik*. Berlin : Walter de Gruyter & Co., 1953.
- Nettl, Bruno. *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. New Jersey : Prentice-Hall Inc., 1965.
- _____. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York : The Free Press, 1964.
- Sachs, Curt. *A Short History of World Music*. London : Dennins Dobson Books Ltd., 1969.
- _____. *The Rise of Music in the Ancient World East and West*. London : J. M. Dent & Sons Ltd., 1944.

Sadie, Stanley(ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Pub. Ltd., 1980.

Shigeo, Kishibe. *The Traditional Music of Japan*. Tokyo : Ongakuno Tomosa, 1966.

2. 논문

金普均. “原始·古代社會에 있어서의 音樂의 機能.” 『啓明大學校論叢』(대구: 계명대학교 출판부, 1969), 제5권, 227-47쪽.

_____. “韓國音樂民謠의 類型的 考察.” 『東西文化』(대구: 계명대학교 동서문화연구소, 1970), 제4집, 343-63쪽.

金榮敦. “濟州道 民謠에 나타난 生活觀.” 경주: 동국대학교 대학원 석사 학위논문, 1976.

_____. “濟州道 民謠研究.” 『韓國言語文學』(서울: 한국언어문학회, 1977), 제15집, 123-47쪽.

尹良錫. “南道民謠 보냄가락의 이디엄.” 『東西文化』(대구: 계명대학교 동서문화연구소, 1976), 제9집, 93-145쪽.

林友相·金東煥. “경북민요의 채보와 연구.” 『한국학논집』(대구: 계명대학교 출판부, 1976), 제4집, 141-76쪽.

(부록)

1. 연구대상 노동요의 채집사항

가) 농업요

노동요명	녹음장소	녹음자	녹음일자	제보자	비고
밧가는 소리	A-1 안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	문윤옥(남 · 62)	
	A-2 한경면 용수리	한만영	81 8 13	김두옥(남 · 61)	
	A-3 안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	송평우(남 · 60)	
밧블리는 소리	A-1 제주시 이도동 대정읍 하모리	김영돈	80.10.19	한기월(여 · 71)	
	A-2 제주시 이도동 대정읍 하모리	한만영	81 8 12	김축생(여 · 68)	
	B-1 한경면 용수리	한만영	81.8.13	김두옥(남 · 61)	
	B-2 한림읍 귀덕2리	한만영	81.8.14	김정희(여 · 68)	
	B-3 대정읍 신평리	한만영	81.8.12	이기백(남 · 71)	
B-4 한경면 ?	권오성	?	고성모(남 ?)		
B-5 성산읍 수산리	이보형	81.8.1	강중호(남 · 62)		
사태 소리	A-1 제주시 삼도동	김영돈	80.9.25	김금련(여 · 86)	
	A-2 안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	문윤옥(남 · 62), 송평우(남 · 60), 김대옥(남 · 60), 홍태규(남 · 47) 외	
	A-3 삼도동 무근성	김영돈	80.9.28	이영숙(여 · 50), 강순선(여 · 38)	
	A-4 구좌읍 동김녕리	김영돈	?	양승옥(여)외 2인	
	A-5 삼도동 무근성	김영돈	80.9.28	김태인(여 · 57), 이만연(여 · 53)	
	B-1 표선면 성읍리	이보형	81 8 2	조을선(여 · 67), 이선옥(여 · 69)	
B-2 한경면 고산1리	한만영	81 8.13	박성이(여 · 73), 강일원(여 · 62)		
진사태 소리	A-1 안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	윤추월(여 · 67), 송평우(남 · 60), 김대옥(남 · 59)	
	B-1 애월읍 ?	권오성	?	?	
	B-2 대정읍 하모리	한만영	81 8.12	김축생(여 · 68)	
따비질 소리	A-1 안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	김태옥(여 · 59)	
마당질 소리	A-1 국악원 제주시부	한만영	81.8 10	김주옥(여 · 58)외 5인	
	A-1 구좌읍 동김녕리	김영돈	79.4.8	양승옥(여), 허군이(여)	
	B-1 표선면 성읍리	이보형	81.8.2	조을선(여 · 67), 이선옥(여 · 69)	
	B-2 한림읍 협재리	한만영	81.8.14	홍정량(여 · 64), 홍영선(여 · 50)	
	B-3 서귀포시 강정동	조영배	80.8.20	오춘산(여) 외 3인	
B-4 성산읍 수산리	이보형	81.8.1	홍임춘(여 · 75), 백옥생(여 · 70), 강중호(남 · 62)		

나) 어업요

노동요명		녹음장소	녹음자	녹음일자	제보자	비고
멜후립 소리	A-1	구좌읍 동김녕리	김영돈	79.4.8	양승옥(여)이 3인	
터우젓는 소리	A-1	구좌읍 동김녕리	김영돈	79.4.8	양승옥(여)	
해녀 소리	A-1	제주시 삼도동	김영돈	80.9.25	이여수(여 · 55)	
	A-2	국악원 제주지부	한만영	81.8.10	김주옥(여 · 58)외 5인	
	A-3	삼도동 무근성	김영돈	80.9.28	이영숙(여 · 50), 강순년(여 · 38)	
	A-4	북제주 조천면	권오성	?	김태민(여 · 45)외	
	A-5	대정읍 하모리	한만영	81.8.12	김부선(여 · 44), 김영부(여 · 55)	
	B-1	삼도동 무근성	김영돈	80.9.28	김태인(여 · 57), 이만연(여 · 53)	

다) 벌채요

노동요명		녹음장소	녹음자	녹음일자	제보자	비고
홍애기 소리	A-1	표선면 성읍리	이보형	81.8.2	조을선(여 · 57), 이선옥(여 · 59)	<A-1> 과 연행시 차가 있음
	A-2	국악원 제주지부	한만영	81.8.11	김주옥(여 · 58)	
	A-3	성산읍 수산리	이보형	81.8.1	강중호(남 · 62)	
	B-1	제주시 이도동	김영돈	80.10.19	한기월(여 · 71)	
	B-2	표선면 성읍리	이보형	81.8.2	조을선(여 · 57), 이선옥(여 · 59)	
	B-3	안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	김대옥(남 · 59)	
낭끈치는 소리	A-1	안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	윤추월(여 · 67)	
	A-2	대정읍 신평리	한만영	81.8.12	이기백(남 · 71)	
	B-1	안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	문윤옥(남 · 62)	
낭까는 소리	A-1	성산읍 수산리	이보형	81.8.1	강중호(남 · 62)외 2인	
	B-1	안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	김대옥(남 · 59)	

라) 관망요

노동요명		녹음장소	녹음자	녹음일자	제보자	비고
맹긴 소리	A-1	삼도동 무근성	김영돈	80.9.25	이여수(여 · 54)	
	A-2	삼도동 무근성	김영돈	80.9.28	이해순(여 · 38)	
	A-3	삼도동 무근성	김영돈	90.0.10	이옥희(여 · 57) 고순자(여 · 51) 이해순(여 · 38)	
갓모자 소리	A-1	애월읍 동귀리	한만영	81.8.14	고효생(여 · 62)	

마) 제분요

노동요명	녹음장소	녹음자	녹음일자	제보자	비고	
방에 소리	B-1	삼도동 무근성	김영돈	80.10.10	고순재(여·51), 양을춘(여·59), 김천일(여·70), 이회구(여·61), 박준이(여·67), 김두식(여·57)	
	B-2	애월읍 등귀리	한만영	81.8.14		
	B-3	한경면 용수리	한만영	81.8.12		
	A-1	안덕면 덕수리	한만영	80.8.11	송춘화(여·57), 윤추월(여·67)	
	A-2	한림읍 협재리	한만영	81.8.14	홍정남(여·64), 홍영선(여·50)	
	A-3	국악원 제주지부	한만영	81.8.11	김주옥(여·58)	
	A-4	대정읍 신평리	한만영	81.8.12	현신생(여·81)	
	A-5	포선면 성읍리	이보형	81.8.2	조을선(여·67), 이선옥(여·69)	
뿔방에 소리	A-1	대정읍 하모리	이보형	81.8.12	김축생(여·68)	
	A-2	한경면 용수리	이보형	81.8.13	김두옥(남·61)	
	A-3	한경면 고산1리	이보형	81.8.13	차정자(여·50)	
	A-4	한림읍 귀덕2리	이보형	81.8.14	김정희(여·68)	
ㄹ래ㄹ는 소리	A-1	제주시 삼도동	김영돈	80.10.19	김금련(여·86)	
	A-2	?	KBS	?	?	
	A-3	국악원 제주지부	한만영	81.8.10	김주옥(여·58)	
	A-4	삼도동 무근성	김영돈	80.9.28	이영숙(여·50) 강순년(여·38)	
	B-1	성산읍 수산리	이보형	80.8.1	백옥생(여·70)	

바) 작업요

노동요명	녹음장소	녹음자	녹음일자	제보자	비고	
방앗돌굴리는 소리	A-1	안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	허승옥 외	
	A-2	안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	강원호(남·57)의 8인	
찜두두리는 소리	A-1	대정읍 신평리	한만영	81.8.12	이기백(남·71)	<C-1> 연행시 차 있음
	B-1	안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	문윤옥(남·62)	
	C-1	대정읍 신평리	한만영	81.8.12	이기백(남·71)	
술기 소리	A-1	안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	강원호(남·57)의 8인	
	A-2	대정읍 신평리	한만영	81.8.12	강근석(남·52), 이기백(남·71)	
	A-3	성산읍 수산리	이보형	81.8.1	강중호(남·62), 백옥생(여·70)	
뚝뚝미질 소리	A-1	안덕면 덕수리	한만영	81.8.11	홍기화(여·54)	
토불미질 소리	A-1	"	"	"	허승옥(남·81), 문윤옥(남·62), 윤추월(여·57)	
밭괘미질 소리	A-1	"	"	"	"	
집줄놓는 소리	A-1	"	"	"	송평우(남·60)	

2. 연구대상 노동요의 체보 악곡 및 음조식

가) 농업요

〈빛가는 소리 A-1〉

〈제 1 부분〉
〈제 2 부분〉
〈제 1 부분〉 〈제 2 부분〉

The musical score for '빛가는 소리 A-1' is presented in two systems. The first system contains the first part, and the second system contains the second part. Each part is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The score is divided into two sections, each with its own part labeled '제 1 부분' and '제 2 부분'.

〈빛가는 소리 A-2〉

The musical score for '빛가는 소리 A-2' is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The score is divided into two sections, each with its own part labeled '제 1 부분' and '제 2 부분'.

〈빛가는 소리 A-3〉

The musical score for '빛가는 소리 A-3' is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The score is divided into two sections, each with its own part labeled '제 1 부분' and '제 2 부분'.

〈빛달리는 소리 A-1〉

The musical score for '빛달리는 소리 A-1' is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The score is divided into two sections, each with its own part labeled '제 1 부분' and '제 2 부분'.

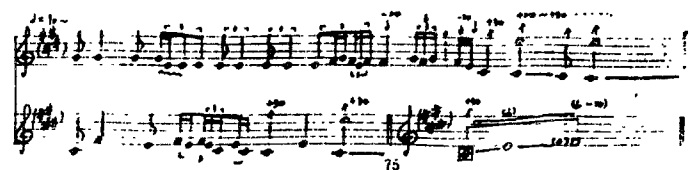
〈밭블리는 소리 A-2〉



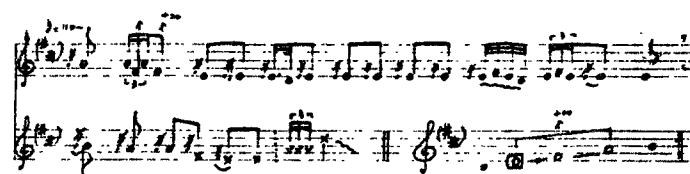
〈밭블리는 소리 B-1〉



〈밭블리는 소리 B-2〉



〈밭블리는 소리 B-4〉



〈빳블리는 소리 B-5〉



〈사데소리 A-1〉



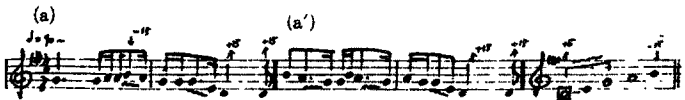
〈사데소리 A-2〉



〈사데소리 A-3〉



〈사데소리 A-4〉



〈사데소리 A-5〉



〈사데소리 B-1〉



〈사데소리 B-2〉



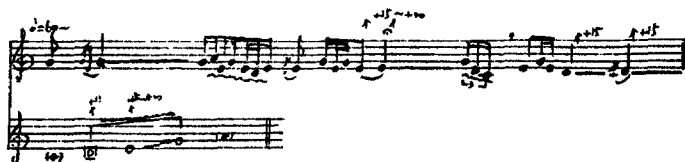
〈진사데소리 A-1〉



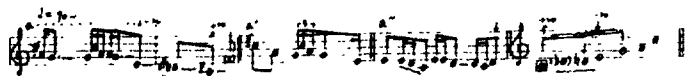
〈진사데소리 B-1〉



〈진사데소리 B-2〉

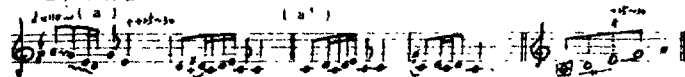


〈따비질소리 A-1〉



〈마당질소리 A-1〉

-선후가 쉬임-



〈마당질소리 A-2〉

-선a- -후a- -선a'- -후a'- -선a'-

-후a'- -선a'- -후a'- -선a- -후a'-



〈해녀소리 A-3〉

-선, 후가 서로 모방함-



〈해녀소리 A-4〉

-선, 후가 서로 모방됨-



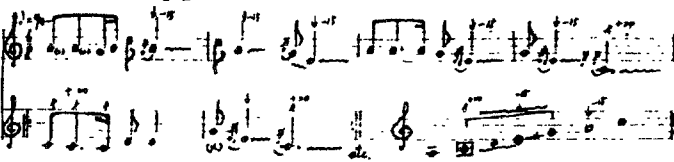
〈해녀소리 A-5〉

-선후가 서로 모방됨-



〈해녀소리 B-1〉

-선후가 서로 모방됨-



다) 벌채요

〈흥애기소리 A-1〉

〈선〉
〈후〉



〈흥애기소리 A-2〉



〈흥애기소리 A-3〉

- 제 1 부분 -
- 제 2 부분 -
- 제 1 부분 -
- 제 2 부분 -



〈흥애기소리 B-1〉



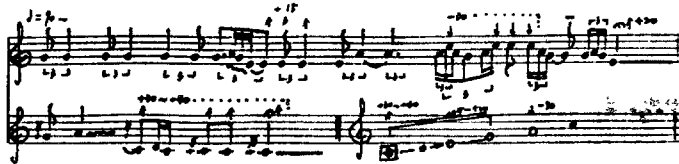
〈흥애기소리 B-2〉



〈흥애기소리 B-3〉



〈흥애기소리 B-4〉



〈낭꾼치는소리 A-1〉



〈낭꾼치는소리 A-2〉



〈낭꾼치는 소리 B-1〉



〈낭싸는소리 A-1〉



〈낭싸는소리 B-1〉



라) 관망요

〈맹긴소리 A-1〉



〈맹긴소리 A-2〉



〈맹긴소리 A-3〉



〈갓모자소리 A-1〉

〈제 1 부분〉



〈제 2 부분〉



마) 제분요

〈방에소리 A-1〉

선후가 뒤섞임



〈방에소리 A-2〉

(선후가 섞임)



〈방애소리 A-3〉

(선후가 쉬임)



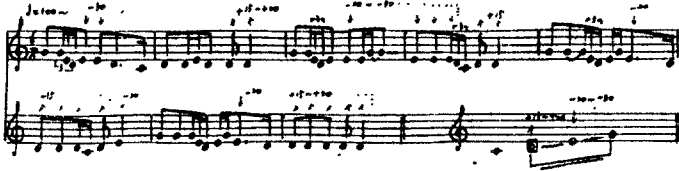
〈방애소리 B-1〉

(선후가 쉬임)



〈방애소리 B-2〉

(선후가 쉬임)

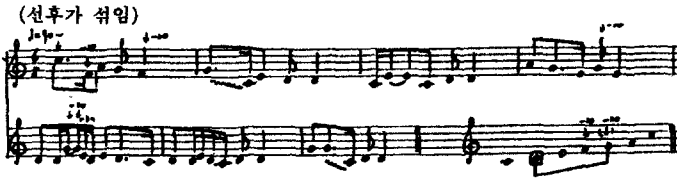


〈방애소리 B-3〉

(선후가 쉬임)



〈방에소리 B-4〉



〈방에소리 B-5〉



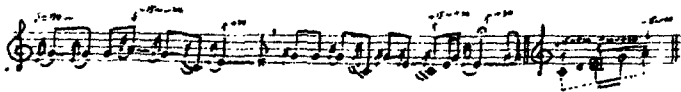
〈들방에소리 A-1〉



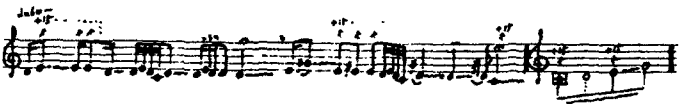
〈들방에소리 A-2〉



〈들방에소리 A-3〉

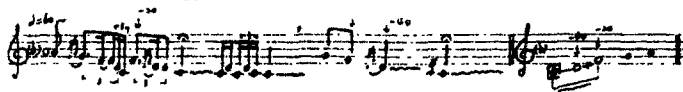


〈들방에소리 A-4〉

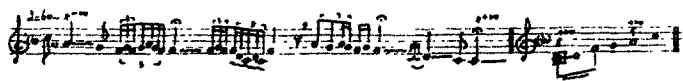


〈7래7는소리 A-1〉

(선, 후가 서로 모방)



〈7래7는소리 A-2〉



〈7래7는소리 A-3〉

(선후가 서로 모방됨)



〈7래7는소리 A-4〉

(선후가 서로 모방됨)



〈7래7는소리 B-1〉

(선후가 서로 모방됨)



바) 摘譯요

〈방앗돌굴리는소리 A-1〉

(선)

(후)

Detailed description: This block contains two staves of musical notation for '방앗돌굴리는소리 A-1'. The top staff is labeled '(선)' and the bottom staff is labeled '(후)'. Both staves are in 2/4 time and feature a melodic line with various ornaments and a steady accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'mf'.

〈방앗돌굴리는소리 A-2〉

(선)

(후)

Detailed description: This block contains two staves of musical notation for '방앗돌굴리는소리 A-2'. The top staff is labeled '(선)' and the bottom staff is labeled '(후)'. The notation is similar to the previous example, showing a melodic line with ornaments and accompaniment in 2/4 time.

〈찜두드리는소리 A-1〉

Detailed description: This block contains a single staff of musical notation for '찜두드리는소리 A-1'. The melody is characterized by a series of eighth notes with various ornaments, set against a simple accompaniment in 2/4 time.

〈찜두드리는소리 B-1〉

Detailed description: This block contains a single staff of musical notation for '찜두드리는소리 B-1'. The melody consists of eighth notes with ornaments, accompanied by a steady bass line in 2/4 time.

〈찜두드리는소리 C-1〉

(제 1 부분)

(제 2 부분)

Detailed description: This block contains two staves of musical notation for '찜두드리는소리 C-1'. The top staff is labeled '(제 1 부분)' and the bottom staff is labeled '(제 2 부분)'. The notation shows a melodic line with ornaments and accompaniment in 2/4 time, divided into two distinct sections.

〈솔기소리 A-1〉

(선)

(후)

Detailed description: This musical score is for 'Solgi-sori A-1 (Seon)'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 3/4 time signature. It begins with a tempo marking of '♩ = 90'. The melody starts on a G4 note and features a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments. The bottom staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

〈솔기소리 A-2〉

(선)

(후)

Detailed description: This musical score is for 'Solgi-sori A-2 (Seon)'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It starts with a tempo marking of '♩ = 90'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with ornaments. The bottom staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment.

〈솔기소리 A-3〉

(선)

(후) (선) (후)

Detailed description: This musical score is for 'Solgi-sori A-3 (Seon)'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It starts with a tempo marking of '♩ = 90'. The melody is more complex, featuring many ornaments and a variety of note values. The bottom staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment.

〈똑딱 불미질소리 A-1〉

Detailed description: This musical score is for 'Dokdak-bulmi-jil-sori A-1'. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It starts with a tempo marking of '♩ = 90'. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, typical of the 'Dokdak' style, with various ornaments.

〈토 불미질소리 A-1〉

(선a)

(후)

(선a')

Detailed description: This musical score is for 'To-bulmi-jil-sori A-1 (Seon a)'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It starts with a tempo marking of '♩ = 90'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes with ornaments. The bottom staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment.

〈발판 불미질소리 A-1〉

(선) (후)

The musical score for '발판 불미질소리 A-1' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments and dynamics, marked with '(선)' at the beginning and '(후)' towards the end. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a steady bass line.

〈집줄농는소리 A-1〉

(선) (후)

The musical score for '집줄농는소리 A-1' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments and dynamics, marked with '(선)' at the beginning and '(후)' towards the end. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a steady bass line.