국통정 78－12－1505

南北関係－統一政策

北 韓 의 音 樂

보 관 용
(관 리 과)

國 土 統 一 院

Ⅰ. 이 제자는 國土統一院의 政策調査研究計劃에 依據한 特殊課題 研究報告書임.
Ⅱ. 收錄된 內容은 刊行處의 意見을 반드시 反映하는 것은 아니며 統一問題에 關聯된 研究에 資料로 提供되는 것임.

南北關係-統一政策

北 韓 의 音 樂

A Survey of North Korean Music

研究執筆責任　張 師 勛 (서울大 敎授)
羅 仁 容 (延世大 敎授)
韓 相 宇 (音樂 評論家)

刊 行 責 任　鄭 富 洛 (政策企劃室 補佐官)

國土統一院 政策企劃室

注 意 事 項

1. 이 冊子는 当院에서 配布받은 本人에 限하여 열람 및 保存하여야 한다.

2. 이 冊子를 継続 保管할 必要가 없을 때에는 即時 発行処에 返納하거나 他人에게 流出되지 않도록 完全 破棄하여야 한다.

3. 이 冊子는 発行者의 許可없이 複制複写할 수 없다.

總 目 次

第一部　北韓의　國樂 …… (張師 勛) …… 3

第二部　北韓의　管絃樂曲
편곡의　問題点 …… (羅仁 容) …… 33

第三部　北韓의　歌唱曲分析 …… (韓相宇) …… 83

○ 英文要約文 (Summary) …… 117

第一部：北韓의 國樂

張 師 勛

〈略 歷〉

o 李王戚 雅楽部員養成所 卒業

o 京城商科学校 英語部修了

o 韓国国楽 教育会 会長

o 서울大 附設 東洋音楽研究所長

o (現)서울大 音大教授

目　　次

一. 머 리 말 7

二. 北韓音楽의 変革 9

1. 1960年代 9

(1) 판소리 10

(2) 管楽器 10

(3) 絃楽器 11

三. 北韓의 民族音楽観 15

四. 理　　論 19

1. 主体的 発声法 19

2. 学術活動 19

五. 結　　論 29

一. 머 리 말

解放 直後에 北韓의 古典音楽研究所에 간직하고 있던 国楽器는 14種에 지나지 않았고, 이들 楽器를 다룰줄 아는 사람도 몇 명 되지 않을 뿐만 아니라, 그 奏法도 제나름이었다고 한다.

事実 1945年 8月 이후 1950年 6·25動乱 때까지의 우리나라의 国楽人은 国立国楽院의 前身인 旧皇宮雅楽部와 解放과 더불어 在野의 民俗楽人을 中心으로 새로 組織된 大韓国楽院 傘下에 거의 100% 集結되어 있었다.

따라서 北韓에 既成 国楽人이 있었을 理 萬無하다.

그러나 一部 唱楽人 가운데에는 左翼思想에 感染된 者가 있었는듯, 6·25動乱이 일어나고 首都 서울이 짓밟히자 一部 唱楽人들은 드디어 그 馬脚을 들어 냈으니, 朴東実(唱楽)·丁南希(가야금散調·唱楽)·趙相鮮(唱楽)·林素香(唱楽)·孔기남(唱楽)·安基玉(가야금散調) 등이 그 代表的인 主動 人物이었다.

이들은 6·25 動乱 때 越北하였고, 1960年代까지 北韓 国楽界의 中心人物이었던 것으로 나타나고 있다.

이 国楽人들은 理論의 바탕이 전혀 없는 사람들이었다.

한편 北韓国楽의 指導的 地位에 있었고 最高의 理論家로서 알려진 두 사람의 越南 国楽人이 있었다.

이들은 越南 후 1·2篇의 글을 発表한 바 있었고, 本人이 直接 그들과 만나 対話를 交換하는 機会가 있었는데, 듣던 바대로의

깊은 理論은 없었다고 記憶된다.

한 사람은 純国楽人으로서 겨우 1篇의 글을 発表한 뒤 作故했고, 다른 한분은 2篇의 論文을 発表한 뒤로는 活動이 끊기고 있는 형편이다.

이러한 点을 綜合하여 判断해 볼 때 北韓에 있어서의 国楽界의 実績은 짐작하고도 남음이 있다.

이와같이 理論的인 바탕이 全無한 状態에서 出発한 北韓의 国楽은 果然 어떻게 処理되고 変貌되었을까 하는 点을 概観하여 보기로 한다.

二. 北韓音樂의 變革

1953年 休戰이 成立됨을 계기로 北韓은 一層 더 唯一体制로 굳혀가고, 그것은 音樂에까지 例外없이 適用되고 있다.

그 結果로 音樂에 있어서의 伝統性·自律性 乃至는 芸術性 같은 것은 찾을래야 찾을 수 없고, 異質的인 音樂으로 統制되어 줄다름질치고 있는 形便이다.

休戰 以後에는 우선 樂器 改良事業과 함께 伝統音樂의 選別에 손을 대기 시작하였다.

北韓에서 変貌되어 가고 있는 伝統音樂과 伝統樂器의 変質 過程을 간추려 보면 대강 다음과 같다.

1. 1960年代

5音音階로 된 民族樂器의 制限性을 克服하고 어떠한 複雜한 曲도 자유자재로 연주할 수 있는 条件을 갖추게 하기 위한다는 名目下에 12律 半音체제를 갖는 改良 運動이 있었다.

그러나 「復古主義者들은 濁声을 고집하고 樂器도 이에 맞출 것을 주장하면서 陰으로 陽으로 反対하였다」는 記錄에 의하면 60年代 初期에는 **賛反両論이** 있었음을 짐작할 수 있다.

그러자 1962年 3月 以後 金日成의 音樂 改造 指示에 따라서 実行된 것으로 보이며, 이 改造 作業이 대충 끝난 것은 1969年 10月 이후로 나타나고 있다.

이 期間동안에 北韓의 伝統音楽은 크게 変質되었으며, 音楽에 있어서의 地方的인 特色은 물론 優雅하고 韻致있고 餘韻을 남기는 伝統的인 韓国音楽의 特徴은 永永 살아진 것으로 判断된다.

그 実例를 들면 다음과 같다.

(1) 판소리

「남도 唱에서 「쐑소리」를 내는 것은 좋지 않다. 남도 唱은 両班들이 술이나 마시면서 앉아서 흥얼거리던 것이므로 판소리를 文化遺物로나 남길 수는 있지마는 発展시킬 필요는 없다」고 하였다.

판소리의 「쐑소리」 뿐만 아니라 통소리(후두 부분을 넓게 가지고 호흡의 기세를 크게 가진 소리). 목을 눌러내는 소리(음색을 진하게 가슴 부위의 울림을 필요 이상으로 요구하는 소리). 오그라진 소리·코소리 등이 섞인 소리는 一切 排撃하고 있다.

따라서 판소리를 위시한 전라도 소리·서도 소리 등 地方的인 特徴을 가진 音楽은 사라지게 되고 単一唱法에 의하여 統制되고 있다.

(2) 管楽器

처음에는 쇠붙이를 많이 썼다.

쇠를 많이 쓰면 씩씩한 소리를 낼 수는 있지마는 優雅한 맛이 없어진다하여 다시 나무와 대나무로 바꾸었다.

이렇게 해서 만든 악기에는 「高音정대」·낮은 소리를 내는

「삼관피리」(低피리?)·室內樂器로 改良한 「새납」(太平簫)·「高音短簫」·「短簫」·「中音젓대」·「젓대」·「大피리」·「低피리」 등이 있다.

(3) 絃樂器

絃樂器에서는 濁한 「쇄소리」를 除去하고 밝고 맑은 소리 낸다는 原則에서 명주실로 꼬은 줄을 전부 철 줄로 바꾸었다.

① 가야금

가야금은 명주실로 꼬은 줄 대신 철 줄을 사용하고, 부들(梁尾)을 없애고, 12絃의 樂器를 13絃과 19絃으로 그 줄을 느리었다.

줄을 느리면, 가야금이라는 이름을 붙여서는 안된다.

13絃의 樂器의 調律法은 우리의 散調가야금의 調律法에 바탕을 두었고, 第3絃과 第4絃 사이에 한 줄을 더 하였는데, 別로 意義를 찾을 수가 없다.

그리고 和声과 複声을 사용한다고 하였는데, 이는 平均率로 調律된 証拠이다.

② 옥류금

어떠한 악기인지 잘 모르겠다.

③ 奚琴

絃樂器 가운데서 가장 重要視하는 것은 가야금과 奚琴으로 나타나고, 또 이 두 악기의 改良에 力点을 두고 있다.

奚琴에는 「小奚琴」·「中奚琴」·「大奚琴」·「低奚琴」의 4種이

있고 그 改良된 점은 다음과 같다.

絃 数 : 原来 2 줄인데 3 줄로 했다가 다시 4 줄 奚琴으로 改良.

絃 : 명주실 줄을 철 줄로 바꿈.

활 : 原来 2 줄 사이에 활을 끼워 연주하던 것을 활을 独立시켜 洋楽器인 첼로와 같이 위에서 문질러 연주하도록 함.

울림통 : 크게 만듦.

音色 : 「쌕소리」를 除去했다고 함.

指板 : 弄絃이 可能하도록 움직이는 指板을 만들었다고 함.

이와같이 改良된 4絃의 악기는 奚琴이라고는 할 수 없다.

그런데, 거문고(玄琴)의 이름이 전혀 記録에 나타나지 않는다.

거문고라는 악기는 예로부터 선비들이 즐기던 楽器라 해서 除去한 것인지, 또는 철 줄로 바꾸면 밀어서 演奏할 수 없기 때문에 쓰지 않는지, 奏法이 어려워 普及이 되지 않는지의 与否는 잘 모르겠다.

이상 北韓에서 改良 完成했다는 楽器를 우리의 楽器와 比較하였는데, 일부는 확실한 비교가 못된다.

北　韓		南　韓
옥류금?		
양　　금	——	양　　금
가 야 금	——	가 야 금
소 해 금	——	해　　금
중 해 금	——	중해금 (改良)
대 해 금	——	대해금 (改良)
저 해 금	——	저음해금(改良)
고움 단소	——	제면 단소
단　　소	——	평조 단소
고음 젓대	——	당　　적
중음 젓대	——	중　　금(?)
젓　　대	——	신아위대금(?)
?	——	대　　금
장 새 납	——	태평소·나발
대 피 리	——	향 피 리(?)
저 피 리	——	당 피 리(?)
?	——	세 피 리
장　　고	——	장　　고
북	——	북

꽹 과 리	———	꽹 과 리
징	———	징

위의 比較表에서 보는 바와 같이 南韓에서는 전면적인 改良이 없었어도 北傀가 크게 자랑하는 改良樂器와 필적하는 악기를 가지고 있으며, 이 밖에도 우리는 저들이 갖지 못한 數十種의 珍貴한 악기를 保有하고 또 実際로 使用하고 있음을 明白히 하여 두고자 한다.

三. 北韓의 民族音樂觀

「民族樂器에 洋樂器를 배합복종시켜 새 管絃樂을 실현한다」고 한 北韓의 音樂觀은 어떤것일까?

○ 18.19世紀에 이룩한 西洋管絃樂은 오늘날에 있어서 衰退와 沒落, 反動化의 길에서 벗어날 수 없었다.

20世紀에 들어서는 樂器 아닌 機械의 소음을 받아들이고, 創作의 영역에서는 자스의 影響까지 입게되고 드디어 「前衛音樂」을 비롯한 온갖 形式主義·頹廢主義의 위험 속에서 헤메고 있다.

△ 이같이 資本主義的 発展을 해온 洋樂器를 民族樂器에 配合함으로써 人民에게 最大限으로 服從 服務케 한다.

○ 洋樂器는 그 울림이 開放的이고 緊張된 느낌을 주고 音色은 짙고 原色的이다.

洋樂器는 넓은 音域에 音量의 変化로써 妖術을 피우고 있어 참된 写実主義의 音樂과는 거리가 멀다.

△ 民族樂器는 音色의 変化에서 더 重要한 意義를 부여하고 있다.

○ 洋樂은 나누기 연주에서 和音을 造成하고 音幅을 넓히는데에 主眼点을 갖고 있다.

△ 民族音樂에서는 複合音色으로 새로운 表現 기능을 갖는다.

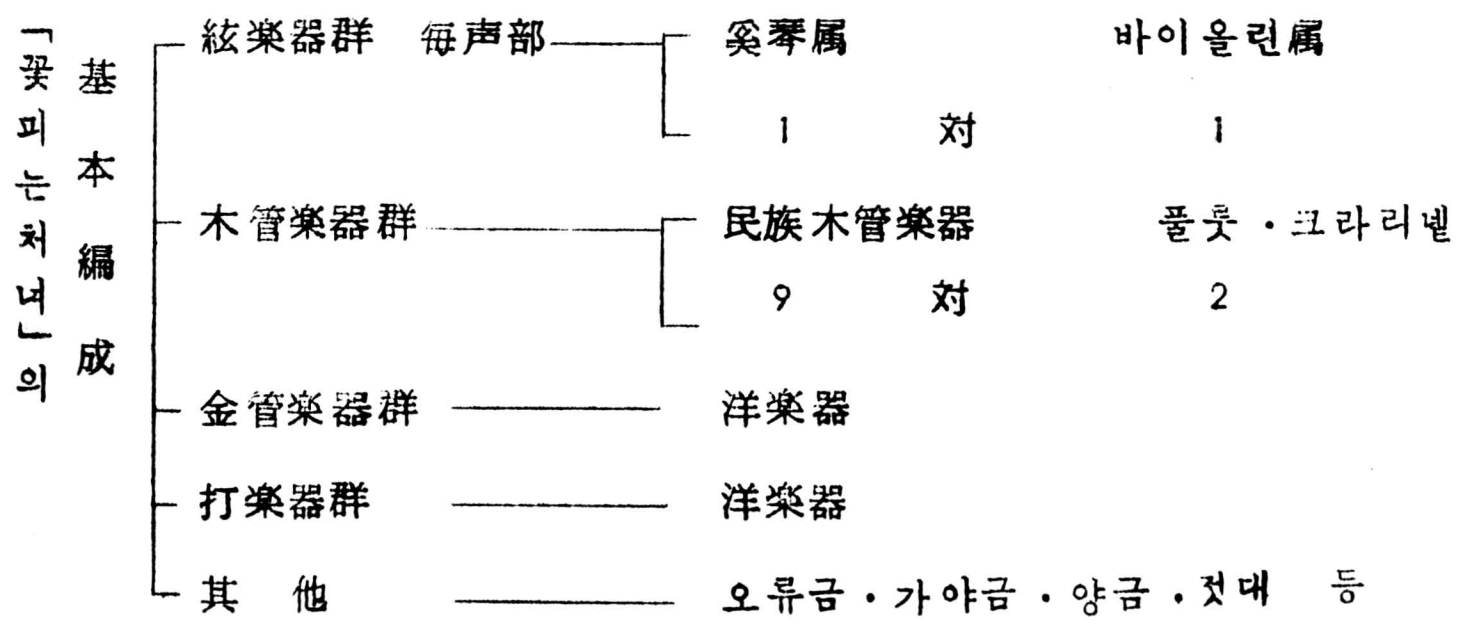
○ 洋樂管絃樂은 心理的 效果나 노리고 소리를 갑자기 죽였다 살렸다 하면서 戱弄하고, 金管樂器나 오만가지 打樂器들의 요란한 소음으로 사람들의 신경을 극도로 자극하고 사람들의 理性과 感情을 모독하는 非人間的인 管絃樂法이다.

△ 民族的 管絃樂은 豊富하고 무진장한 色彩를 配合하여 旋律的 사색을 基本으로 한다.

이상은 그들이 내세운 音樂觀의 一端을 간추린 것이지만은 그들이 자랑하고 完成하였다는 所謂 「主体的 새 管絃樂 編成」과 함께 比較하여 보면 그들의 主張이 얼마나 便宜主義的이고, 独善的이고 非論理的이라는 点을 알 수 있을 것이다.

그들의 所謂 「主体的 새 管絃樂 編成法」을 整理하면 다음과 같다.

「꽃피는처녀」의 基本編成



이같이 韓国의 伝統楽器(改良楽器 包含)와 洋楽器로 混成編成한 所謂 「主体的 새 楽器編成」에 의한 音楽이 北韓이 指向하는 民族音楽의 方向이다.

西洋楽器가 資本主義的 所産物이고, 音量만 가지고 妖術을 피우는 金管楽器, 사람의 신경을 자극하는 소란한 打楽器 등이 모든 西洋楽器를 排他하면서도 民族楽器와 混成 編成하는 것은 西洋楽器를 民族楽器에 服従시키고, 人民에게 충실히 服務시키는데에 있다는 怪辯을 合理化시키려 하고 있다.

이러한 混成 編成에 대한 怪辯의 一端을 들어 보기로 하자.

① 바이올린属

바이올린属 楽器들은 그 울림이 부드럽고 表現力이 豊富하므로 우리 人民들의 感情에 맞게 또 우리 楽器들과 어울리게 쓸 수 있는 가능성이 많다.

즉 普遍性을 가지고 있다.

따라서 奚琴属과 바이올린属의 編成 比率은 1対1로 한다.

② 金管楽器와 木管楽器

西洋楽器인 풀룻·오보에·크라리넷·화곧·트롬펫 등은 洋楽器의 고유한 것인만큼 普遍性이 적다. 이런 악기는 울림이 뻔뻔하고 삐죽하여 우리민족 旋律의 부드럽고 우아한 맛을 나타내기에는 거의 無力하다.

따라서 이러한 楽器는 民族楽器에 服従시키는 方向으로 使用한다.

그러한 의미에서 8가지의 民族 木管楽器와 西洋의 풀룻·클라리넷

등의 編成 比率은 9对2로 한다.

③ 金管樂器·打樂器

풀룻·오보에·클라리넷·화곧·트롬펫 등의 金屬樂器는 洋樂器의 고유한 것인만큼 普遍性이 적다.

즉, 이러한 악기는 울림이 뻔뻔하고 비죽하여 우리 민족 旋律의 부드럽고 우아한 맛을 나타내기에는 거의 無力하다.

따라서 이런 악기는 服從시키는 方向으로 쓴다.

四. 理　　論

다음은 伝統音楽에 関한 理論이 어느정도의 水準에 到達했는가에 대하여 알아보기로 한다.

1. 主体的인 発声法

発声法에 있어서 「쇡소리」·「통소리」·「목을 눌러내는 소리」·「오그라진 소리」·「코소리」등의 在来의 発声法을 排除하고 있다.

이는 学校 教育上으로는 考慮될직도 하지마는 그대신 郷土的인 特色이 없어지는 欠陥이 있다.

다음, 「語音駆使·言語의 抑揚·우리말의 母音과 子音 発音의 欠陥 訓練」으로 民族的인 発声을 해야 한다고 한 점은 理致에 맞는듯하나, 그러면서도 平壌말의 習得을 強調한 점은 標準語를 平壌말로 바꾸기 위하여 提唱한 데에 不過하고, 地方的인 토리와 그에 따라 特徴化되는 音楽的인 特色까지 抹殺하는 政策의 一端으로 認知할 수 밖에 없다.

2. 学術活動

北韓에는 伝統音楽에 関한 学術研究는 1960年代까지는 더러 눈에 뜨인다.

그 代表的인 例는 문하연의 「조선음악사」, 이창구의 「조선

민요 조식의 연구」, 김동린의 「중세기 조선음악에서 조식-음계 구성의 기본형태」, 채기덕의 「민족음악에서 장단의 억양」, 박은용의 「민요조식의 기능적 특징」등을 들수 있고, 이밖에도 토막지식의 제목으로 옛악보·악기·음악·악서등이 소개되고 있다.

이러한 発表文의 内容을 一部 検討함으로써 南韓에 이룩되고 있는 学術活動과 比較하여 보기로 한다.

1) 北韓 国楽 発表文가운데서 発見된 南韓 学者의 글과의 異同

北韓의 음악잡지 「조선음악」에 실린 박은용·문하영·정봉섭·이창구 등의 글 가운데서 南韓 国楽学者들의 著書 또는 論文에서 引用된듯한 印象을 주는 部分을 比較 紹介하고 発表年代를 밝힘으로써 判断은 読者에게 마끼기로 한다.

(ㄱ) 掌楽院의 風習

南韓 掌楽院 風習에는 楽師庁과 典楽庁이 있었다. 典楽庁에는 児童房·将来房·成才房·参上房의 네班이 있고, 따로 処容舞를 배우는 五相房이 있었다.

児童房은 12·3歳되는 楽人들이 音楽을 공부하는 곳이고, 여기서 業을 마치고 16·7歳가 되면 将来房에 들어가서 亦是 音楽修練을 쌓게 된다.

将来房에서 技量이 優秀해서 가위 一家를 이루게 되면 다시 成才房에 들고 師表資格을 완전히 갖추게 된 後에야 비로소 参上房에 든다.

다시말하면, 初年班, 中等班, 高等班의 순서를 거치는 셈이다.

또한 이들이 修業하는 方法에는 長牌와 所業房이 있다.

長牌는 대개 3月3日부터 9月9日까지 6個月동안 매일 오전 9시부터 오후 6시까지 掌樂院에 出勤해서 공부하고, 所業房은 冬季修業을 말하는데, 그 期間은 대개 11月1日부터 12月24日까지 오후 6時부터 밤 12時까지 修業한다.

그런데 所業房 修業은 樂院에서 하는 수도 있지마는 대개는 스승의 집에 가서 배우는 일이 많았다.

이와 같이 長牌, 所業房의 科程을 치루면서 兒童房·將来房·成才房을 거쳐 參上房에 이르면 教師의 資格을 具備하게 되는 것이다.[1)]

北韓 리조시기 掌樂院들에는 보통 樂師庁과 典樂庁으로 나누어져 있었다. 樂師는 지도자적의 직분으로 世襲的이었으며 악공, 악생이 악사로 승격하는 예는 드물었다.

典樂庁은 곧 교육적 체계에 의한 악공양성소와 같은 기능을 수행하였으며 여기에는 兒童房·將来房·成才房·參上房이 있었다.

兒童房에는 12～13세 정도의 아동들이 망라되여 음악 기초訓練을 개시하였다. 여기서 일정한 과정안을 마치게 되면 16～17세경에 將来房에 승급하였다.

將来房에서는 본격적이며 계통적인 수련단계로 들어서게 되여 여기서 일정한 과정을 끝마치게 되고, 재능과 자격이 인정되는 자는 成才房에 이른다.

成才房에서는 전문가적 訓練을 기본적으로 진행하였는바 여기서 지도자로서의 기량이 갖추어지게 되면 參上房에 이른다.

參上房에서는 실기 전문 지도자로서 자격을 갖추는데 주력하였다.

교육은 2期로 나누어져 진행되었으며, 長班은 제1학기로서 3月 3日～9月 9日까지 오전 9時～오후 6時까지, 所業班은 제2학기로서 11月 1日～12月 24日까지 사이에 오후 6시～밤12시까지에 수업이 진행되였다.

이 때는 掌樂院에 出勤하기보다 스승의 집에서 수업이 진행되는 것이 보통이다.[2)]

위의 掌樂院의 習樂 風習은 文献에 伝하는 것이 아니고, 故 金寧済(1983～1954) 雅樂師長의 口述을 메모하여 둔 것을 国樂概要 「金寧済님과 雅樂」項에서 소개한 것이다.

따라서 北韓 박은용의 이 대목은 南韓의 책을 보고 옮긴듯한 印象이 짙다.

(ㄴ) 定大業

南韓 a) 永観 : 国初의 新樂으로 일컬어 오던 靖東方曲은 기실 西宗別曲의 襲用에 불과하고, 世宗때의 創作인 定大業中 永観(世宗때는 和泰, 世祖以後엔 永観)이 또한 平調이던 西京別曲을 界面調로 그 旋法만 바꾸어 놓았을뿐, 西京別曲을 그대로 因用한 것임에는 틀림 없다.[3)]

b) 赫整 : 現行 宗朝祭礼樂中 赫整은 麗代 俗樂 満殿春의 A·B의 旋律에서 抜萃 変改한 曲이다.[4)]

北韓 여기서 赫鏊은 滿殿春에, 永觀은 西京別曲 調에 각각 기초하고 있다.

이러한 점들로 하여 이 작품이 당시의 음악 창작 정형은 물론 고려시기의 실지음악 작품 연구에서 귀중한 재료로 된다.[5)]

偶然의 一致일른지는 몰라도 어쨌든 이 문제는 南韓 学者에 의하여 이미 1955年에서 1963年사이에 研究論文이 発表된바 있는데, 北韓의 글에서는 그 出典을 밝히지 않고 있으므로 알 수 없다.

(ㄷ) 近世歌曲名唱 河圭一

南韓 1929年 安廓이 「歌聖 張所軒 逝去百二十年」의 発表文 가운데에서 純祖 以後의 歌曲의 系譜를 다음과 같이 소개한 바 있다.[6)]

張友璧(竹軒)→吳東萊→
- 鄭仲甫(無)
- 崔守甫→河仲 →明完璧
- 朴孝寬→
  - 洪鎭源→秋敎淳(敎?)
  - 安玟英
  - 金允錫(碧江)

다음 1958年 張師勛이 「国楽界」 제1호, 제2호에 「近世歌曲界의 巨匠 河圭一論」을 연재하였고 1961年의 国楽概要에도 소개하였다.[7]

北韓 그런데 北韓 박은용의 「近世歌曲의 名唱 河圭一」의 記事内容은 위의 두 글을 많이 참작한 印象이 짙다. 첫째, 安廓의 글은 一部 文献과 当時 生存해 있던 明完璧·河圭一에게 直接 調査하여 쓴 것이다.

둘째, 張師勛의 글도 河圭一 生存時에 接触이 있었음으로 해서 그의 生年月日·略歴·李王職雅楽部 時節, 調陽 楽部와 水曜会의 畢躓, 逝去日등이 소상하게 調査된 것이고, 더우기 調陽倶楽部(1910年前後)의 文書의 原本은 前 韓国正楽院 常務理事 金仁洙氏의 私蔵에 属한다.[8]

(ㄹ) 楽曲解説

「『아악요람』(구왕궁 아악부에 남아 내려오는 음악, 무용 작품을 조사 수록한 책」』을 참고하였다고 전제한 다음 아악곡명을 소개하고, 本令·解令등 해설까지 곁들였는데, 学問 以前에 속하는 内容으로 되어 있다. 南韓에서는 1950年代 이후 많은 変化 発展이 있었는데 反하여 北韓에서는 1940年代까지의 咸和頃 時代의 글을 引用하고 있다.[9]

2) 方法論의 根本的인 差異照

南韓에서의 国楽理論 体系는 西洋音楽理論의 方法論을 떠나서 独自的인 体系 確立에 主力하고 있는데 反하여 北韓에서는 洋楽의

方法論을 用語만 바꾸어 쓸 뿐 그대로 適用하고 있다.

그 몇가지 例를 들면 다음과 같다.

(ㄱ) 音 階

南韓 평조(平調)와 계면조(界面調)의 두 旋法과 조(調)의 槪念과 体系는 대체로 平調와 界面調의 音階를 이루는 各音에 어떠한 特徵的인 기능을 주느냐의 差에 따라서 区分하고 있다.

또 平調와 界面調는 원래 5음음계이던 것이 조선말기로부터 平調는 그대로 유지하고, 보다 鄕土的인 色彩가 짙은 界面調는 5음음계에서 3음음계, 또는 4음음계로 変化하여 現在에 이르고 있다는 理論은 거의 常識化되어 가고 있다.

이러한 音階를 이루는 各音에 부여되는 기능이라 함은 搖声(弄絃)과 転声 또는 退声 등의 技法을 가리킨다.

이 平調와 界面調에 있어서의 기능은 다음 図表와 같다.

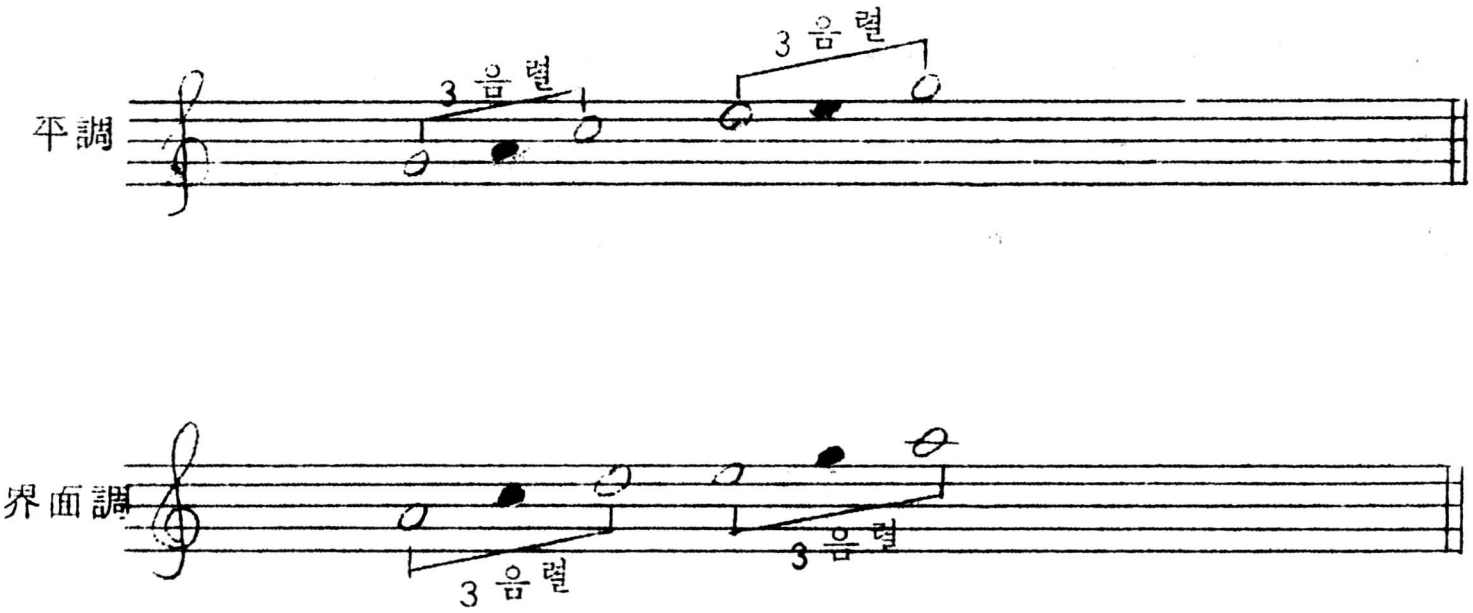
	조 명	첫 째 음 (기 음)	2 째음	3 째음	4 째음	5 째음	비 고
아악	평 조	황종 (E♭) (搖声)	태주(F)	중려 (A♭) (退声)	임종 (B♭) (搖声)	남려(C) (退声)	
	계면조	①황종 (E♭) (搖声・転声)		중려 (A♭)	임종 (B♭) (退声)		
		②황종 (E♭) (搖声・転声)		중려 (A♭)	임종 (B♭) (退声)	무역 (D♭)	
가악・민요 (가곡・가사・시조)	평 조	황종 (E♭) (搖声)	태주(F)	중려 (A♭) (退声)	임종 (B♭) (搖声)	남려(C) (退声)	
	계면조	①황종 (E♭) (搖声・転声)		중려 (A♭)	임종 (B♭) (退声)		
		②황종 (E♭) (搖声・転声)		중려 (A♭)	임종 (B♭) (退声)	남려(C) 또는 무역(D♭)	
		③황종 (E♭)		중려 (A♭) (搖声)	임종 (B♭)	남려 (C) 또는 무역(D♭)	

<1974.12. 韓国音楽研究 第3・4 合併号 張師勛：韓国音楽의 特徵을 찾기 위한 方法論 —特히 界面調를 中心으로— >

北韓 이창구의 「조선민요 조식연구」中 「속악 조식체계」에서는 1943년에 발표된 李恵求의 「梁琴新譜의 四調」의 理論体系를 모방 서술하였다.[10]

한편 한국 전체 민요의 음계는 평조가 중심되고 그 변형도 있다고 한 다음, 平調나 界面調를 다음 譜例와 같이 두개의 3音列로 구성된다고 하였는데 이는 西洋音系 理論家들이 흔히 말하는 데트라코드(Tetrachord)를 그 用語만 바꾸서 쓴데 지나지 않는다.

이러한 方法은 韓国의 正楽이나 民謡에 그대로 適用되지 않는다.[11]



위의 譜例와 南韓項의 図表와 비교하면 根本的으로 그 方法論이 다름을 알 것이다.

더 具体的으로 말하면 南韓理論은 搖声과 退声(全羅道는 꺾는 소리)등의 特徵으로서 平調와 界面調의 音階 및 그 特徵을 가려내고 있는데 反하여 北韓 理論은 洋楽的인 方法에 의하여 体系化하려 하고 있다.

(ㄴ) 採譜方法

伝統音楽의 採譜는 아무나 될 수 있는 것이 아니다.

採譜를 위해서는 그 先行 条件으로서

① 伝統音楽을 직접 연주하고 노래 부를 수 있어야 하고,

② 伝統의 特徵을 가릴 수 있는 理論的인 바탕이 있어야 한다.

이 두가지의 基本的인 바탕이 없는 国楽人 또는 洋楽人에 의한 採譜는 전연 異質的인 것으로 変質되기 쉽다.

北韓에서 採譜된 모든 伝統音楽은 한결같이 洋楽을 専攻한 사람으로서 伝統音楽에 対한 解釈이 洋楽的이기 때문에 南韓 国楽芸術人들의 採譜와 比較하면 未及한 점이 많다.[12)]

五. 結　　論

이상을 要約하면 다음과 같다.

1. 北韓의 国楽人은 数的으로 적거니와 音楽理論 바탕을 가진 者가 없는 것 같다.

2. 北韓의 楽器는 한결같이 伝統性을 떠난 異質的인 것으로 바뀌었다.

3. 그들의 부르짖는 所謂 民族音楽은 韓民族의 멋과 餘音과 伝統性을 떠난 奇怪한 음으로 統制되고 있다.

4. 北韓의 모든 楽器는 平均率로 바뀌었다.

5. 판소리 뿐만아니라, 在来式 発声法에 의한 郷土音楽은 湮滅되어 가고 있다.

6. 南韓에서는 많은 国楽学者 및 国楽芸術人에 의하여 国楽理論이 体系化되어 가고 있는데 反하여 北韓에서는 洋楽家中의 一部가 義務的으로 民族音楽에 손을 대고 있다. 따라서 그 体系는 多分히 洋楽的인 解釈에 의한 것으로 나타나고 있다.

7. 学術論文은 出典을 밝히지 않은 独断이 있고, 南韓에 비하여 十余年 이상 뒤진 것으로 간주된다.

8. 民族主義를 強力히 내세우고 있으면서도 音楽・楽器・理論등 모든 것이 非民族的인 方向으로 달리고 있다.

9. 한마디로 다시 集約하면 北韓에는 党性을 떠난 芸術音楽이나 学術論文은 存在하지 아니한다.

餘　　言

이번 「北韓의 音樂」 쎄미나에서는 1960年代까지 그것도 極히 部分的인 資料에 局限된 까닭에 北韓音樂界의 全貌를 把握하기 힘들었다.

그러나 1950年代와 1960年代에 있어서의 달라져간 점은 알게 되었다.

그들은 1960年代로부터 文化改造運動이 일기 시작하였고, 1970年代에는 金日成을 더욱 偶像化하는 唯一体制로 굳혀가고 있다.

未尽한 점은 1970年 이후의 資料가 入手되면 補完되리라고 믿는다.

〈 註 〉

1) 1961.6.25 張師勛, 国楽概要 PP. 283 ～ 284

2) 1966.「조선음악」4월호 P. 17, 박은용 : 악공

3) 1955.9. 한글通卷 第111号 張師勛, 西京別曲,
1961.6. 国楽概要 P. 75

4) 1961.6. 張師勛 : 国楽概要 P. 75
1963.5. 芸術院 論文集 第2輯, 張師勛 : 満殿春 形式考

5) 1966.「조선음악」2월호 P. 37 문하연 : 정대업

6) 1929. 朝鮮 11月号 PP. 30-35. 安廓 : 歌聖 張竹軒逝去百二十年

7) 1958. 国楽界 第1号～2号, 張師勛 : 近代歌曲의 巨匠 河奎一
論, 1961. 張師勛 : 国楽概要 PP. 277～282

8) 1966.「조선음악」6月号 PP. 24～25 박은용:근세가곡의 명창
하규일

9) 1966.「조선음악」6月号 PP. 32～33 문하연 : 조선음악사

10) 1966.「조선음악」7月号 PP. 20～22

11) 1966.「조선음악」8月号 PP.34～36. 同10月号 PP. 33
～35 이창구 : 조선민요조식 연구

12) 1966.「조선음악」5月号 PP. 28～31, 同7月号 PP. 23
～25 박은용 : 민요조식인 기능적 특징

南北韓國樂曲比較

兩清도들이

北韓

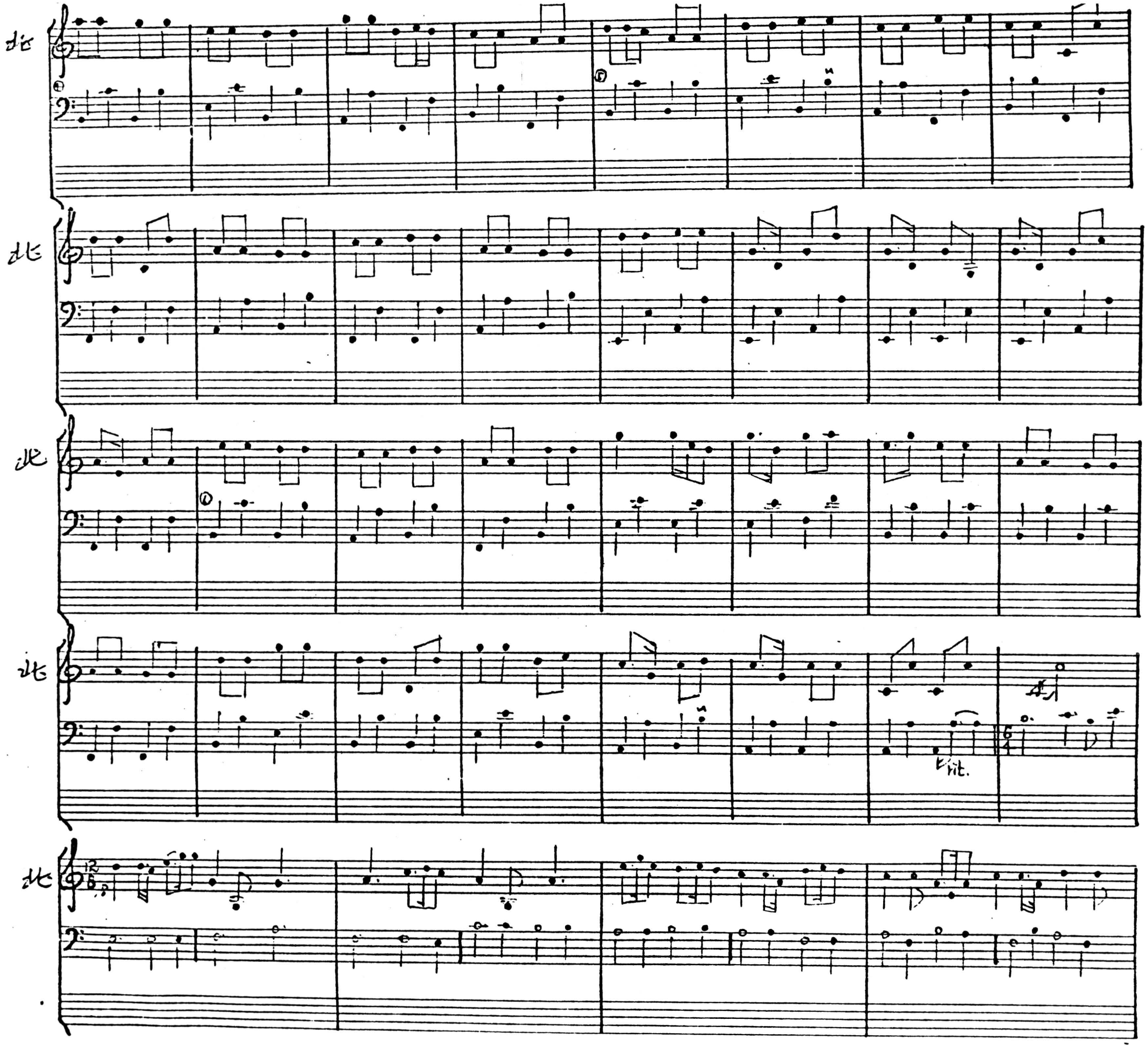
南韓

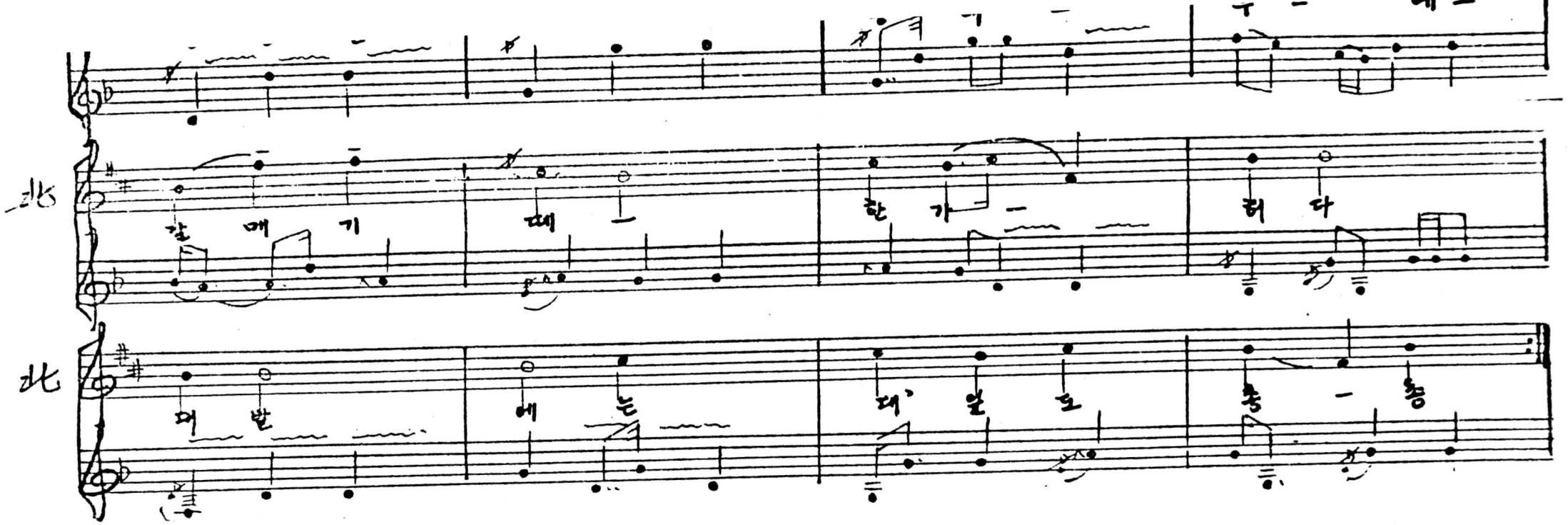
北

北

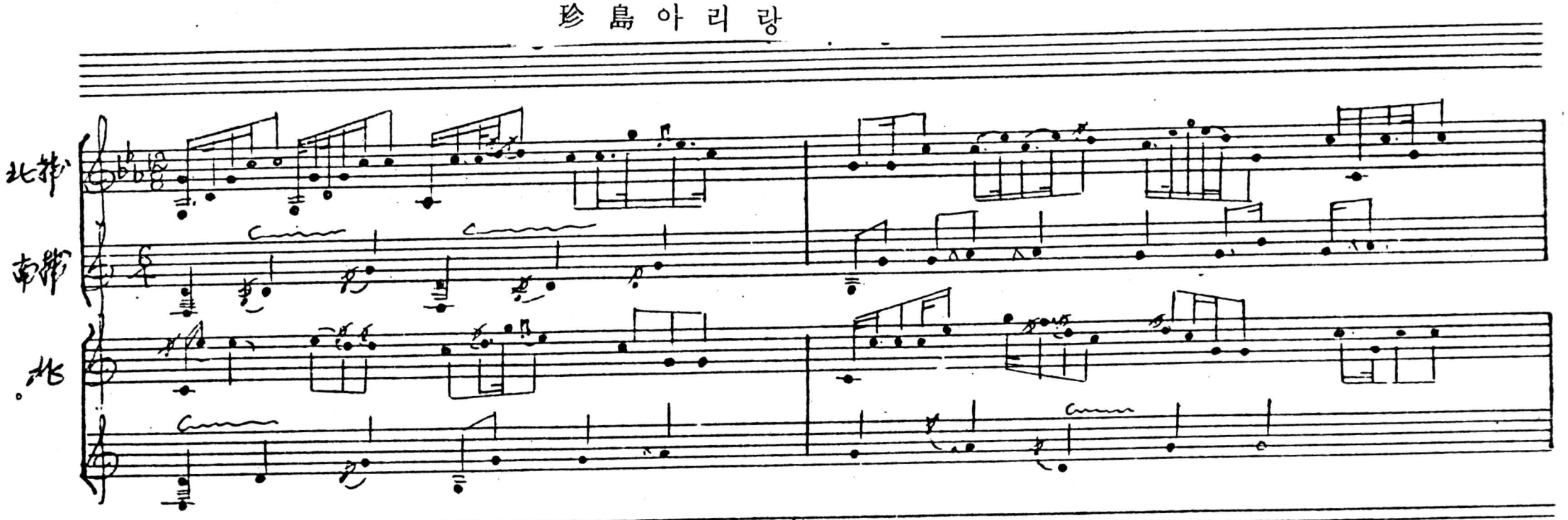
北

北

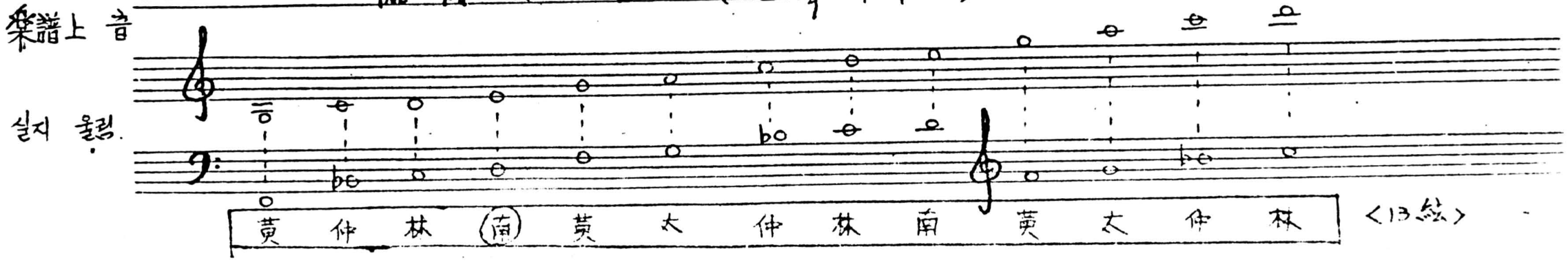

rit.



珍島아리랑



伽倻琴 音名 (北韓가야금)



<13絃>

第二部 : 北韓의 管絃樂曲 編曲의 問題点

羅 仁 容

〈略 歷〉

o 延世大 音大卒業

o 美国노-드캐로라이나大学院

(音楽 碩士)

o (現)延世大 音大助教授

차 례

一. 序 論 37

Ⅰ. 趣旨 37

Ⅱ. 研究 內容 37

二. 本 論 38

Ⅰ. 形式 38

Ⅱ. 旋律 39

Ⅲ. 和音 42

Ⅳ. 리듬 43

Ⅴ. 管絃樂法 44

Ⅵ. 綜合的인 評価 46

三. 結 論 47

一. 序　　論

Ⅰ. 趣　旨

本 研究는 오늘 날 北韓의 音樂芸術이 어떠한가를 알아보기 위한 것이며 그 中 管絃樂曲에 관한 것이다. 이에는 資料蒐集의 어려운 난관이 있겠으나 전적으로 国土統一院의 資料 提供에 依한 것이다.

Ⅱ. 研究　内容

3曲의 管絃樂曲을 研究対象으로 삼았으며 그 内容은 다음과 같다.

1. "청산벌에 풍년이 왔네"(문예출판사, 평양, 1973)

   김옥성作曲, 김영규編曲

2. "내 고향의 정든 집"(문예출판사, 평양, 1973)

   리면상作曲, 김린욱編曲

3. "문경고개"(문예출판사, 평양, 1974)

   리면상作曲, 김길학編曲

이들의 曲을 分析 研究하는데 있어서 일단은 하나의 作品으로서 다루기로 했다. 그러나 과연 그만한 芸術的인 価値가 있는 것인지에 대해서는 뒤에 가서 自明해 질 것이다.

二. 本　　論

Ⅰ. 形　式

本　研究対象으로　삼은　3曲은　대체로　19世紀　交響詩曲의　體裁를　따르고　있으나　보다　아카데믹한　形式美나　論理的인　面은　찾아볼　수　없다. 다만　몇개의　旋律을　中心으로　展開시키고　있을　뿐이다. 모두　다　調性音楽인데　그　内容은　다음과　같다.

1. "청산벌에　풍년이　왔네"(以下 "청산벌"로 略称함)

   1) 302소절

   2) G장조

   3) 몇개의　旋律에　依한　展開

2. "내　고향의　정든　집"(以下　"내고향"으로　略称함)

   1) 144소절

   2) d단조

   3) 테마와　리드믹한　패시지의　융합

3. "문경고개"

   1) 248소절

   2) a단조(終止는　C장조)

   3) 테마와　리드믹한　패시지의　융합

"내　고향"과　"문경고개"가　서로　비슷한　点이　있는　것은　作曲者가　同一人이라는　것　外에도　作家의　才能　不足을　指摘해야

할 것이다.

転調의 方法은 거의 一次 関係調를 사용하고 있으나 "청산벌"의 경우, G－E (제 111 소절), A－C (제 144소절), C－E^{b} (제 194 소절), E^{b} －G (제 254 소절) 등의 遠隔調도 사용하고 있다. Ex.1 은 "청산벌"의 원격조 例를 보인 것이다.

Ⅱ. 旋 律

매우 단순하고 流行歌風이며 頽廃的이다. 거의 順次進行인데 때로 完全 四度 진행을 수반한다. Ex.2 는 각각의 曲에 있어서의 중요 테마들을 보인 것이다.

Ex.2 －①은 五音音階 (Pentatonic scale)에 의한 것이다. 그러나 이것은 어디까지나 旋律上으로만 그렇게 볼 수 있을 뿐이며 和音 構成은 언제나 西欧의 3 和音 方式이기 때문에 長短調의 性格은 여전히 뚜렷하다. 그런데 이 旋律은 실제로는 D 장조의 감이 더욱 강한데 그 이유는 배경을 이루는 和音이 G 장조의 Dominant (D－F$^{\#}$－A)인 点과 이것이 曲의 시작 부분이라는 点을 들 수 있다. Horn으로 불려지는 이 旋律은 단순 素朴한 성격을 지니고 있고 音型a는 플룻, 오보에등이 移度된 위치에서 에코하기도 하나 이 旋律 자체는 처음 14 소절 以後부터는 전혀 나타나지 않는다. 題目을 통해서도 느낄 수 있듯이, 農村的인 분위기를 暗示하는 것 뿐이며 motive로서의 有機的 聯関性은 보

어지 않는다. Ex.2 -②도 旋律만은 五音音階로 되어 있다. 이것은 제 40 소절에서부터 나타나는데 이 曲의 中心主題(main theme)라 할 수 있다. 音型b, c는 그 비중이 큰 것으로써 매우 자주 나타난다. 당겨진(syncopated) 리듬과 同一音의 반복이 특징적이다. Ex.2 -③은 京畿民謠의 하나인 "豊年歌"를 약간 변형시킨 것이다. 이것은 제 112 소절부터 絃樂器群에 나타나는데 앞의 Ex.2 -②의 旋律(주로 音型b, c)이 木管樂器群에서 함께 演奏된다. 이것은 곧 이어서 A장조 $\frac{2}{2}$拍子로 약간 高潮된 뒤에는 별다른 발전이 없다.

Ex.2 -④는 제 202 소절에서 나타나는데 이 曲의 climax를 이루는 부분이다.

"청산벌"에서 사용된 旋律은 대체로 이와 같은 것인데 이제 그 특징을 요약해 보면

1. 旋律은 五音音階로 되어 있다.

2. 民謠를 사용했다.

3. 旋律의 시작은 항상 完全四度 上行이다.

4. 旋律의 phrasing이 대체로 길다.

以上과 같은 것인데 특히 五音音階의 基音이 언제나 Sol로 되어있는 것은 韓国의 sol旋法인 平調에 따르고 있기 때문인 것을 알 수 있다.

Ex.2 -⑤는 "내 고향"에서 사용된 주요테마인데 短調로 된 流行歌風의 旋律이다.

이것은 제 17 소절에서부터 나타나는데 全144 소절중에서 原形대로 나타나는 것만도 3回나 된다.(17 ~ 244소절, 46 ~ 53소절, 123 ~ 130소절)이 外에도 조금씩 変形된 것은 너무나 자주 보인다.

Ex.2 -⑥은 "문경고개"의 主題인데 楽器를 바꿔가며 여러번 나타난다. 특히 音型 a와 b가 약간 발전된다. 때로 이것은 対旋律을 수반하기도 하는데 対旋律이 뚜렷한 性格을 지닌 것으로 보기는 어렵다. Ex.3은 그 보기이다.

Ex.2 -⑦은 제 156 소절에서 클라리넷에 나타나는 또하나의 旋律이다. 이것은 제 175 소절까지 高潮되면서 발전하고 그 後는 Ex.2 -⑥이 주로 쓰여졌다. 이제 Ex.2 -⑤, ⑥, ⑦의 特徴을 열거하면 다음과 같다.

1. ⑤의 境遇는 8 소절로 된 完全한 一部分歌謡形式이다.
2. 좁은 音域内에서 움직이고 있다.
3. ⑥의 境遇는 音型 a와 그 뒷부분이 Sequence를 이루고 있다.
4. 리듬이 단순하다.
5. 短調의 幼稚한 哀調를 띤 流行歌風이다.
6. 特定한 音(Mi, Si등)을 자주 씀으로써 変化가 없다. 한 가지 例로 딸림음(dominant) Mi를 쓴 回数를 보면,

⑤는 総 34 音中 8 回…… 24 %

⑥은 総 53 音中 14 回…… 26 %

⑦은 総35音中 6回…… 17%,

이것을 時価로 환산해 보면,

⑤는 総25拍中 $7\frac{1}{3}$拍……29%

⑥은 総$62\frac{1}{2}$拍中 $21\frac{3}{4}$拍……35%

⑦은 総33拍中 $8\frac{1}{2}$拍……26%로 나타난다.

Ⅱ. 和 音

西欧式의 伝統的인 三和音System이나 "청산별"에서는 때때로 四度和声(quartal chord)이나 附加和音(added chord)이 나타난다. Ex.4는 그 보기이다.

Ex.4의 Horn(in F)에서 나타난 $B^{\flat}-E^{\flat}-F$의 和音은 $B^{\flat}-F$(空虛5度)에 $E^{\flat}$이 附加된 것으로 봐야 한다.

Horn파트에 나타난 것만으로는 転位된 四度和声이나 五度和声(quintal chord)으로 볼 수도 있으나 絃이나 팀파니에서도 볼 수 있듯이 $E^{\flat}$音은 Horn外의 楽器에서는 나타나지 않았기 때문이다.

半音階的인 変化和音(altered chord)은 거의 사용하지 않았고 굳이 든다면 하프의 글리산도를 통한 偶然発生的인 것이 있을 뿐이다. 그러나 "내 고향"과 "문경고개"에서는 때로 半音階的인 경과구가 나타나서 偶然的인 和音이 생기기도 하지만 그 바탕은 역시 3和音System이다. Ex.5는 각각 그 보기이다.

Ⅳ. 리 듬

대체로 단순한 리듬을 쓰고 있다.

Ex.6 은 "청산벌"에서 플룻에 나타난 旋律인데 3連音符와 장식음이 눈에 띈다.

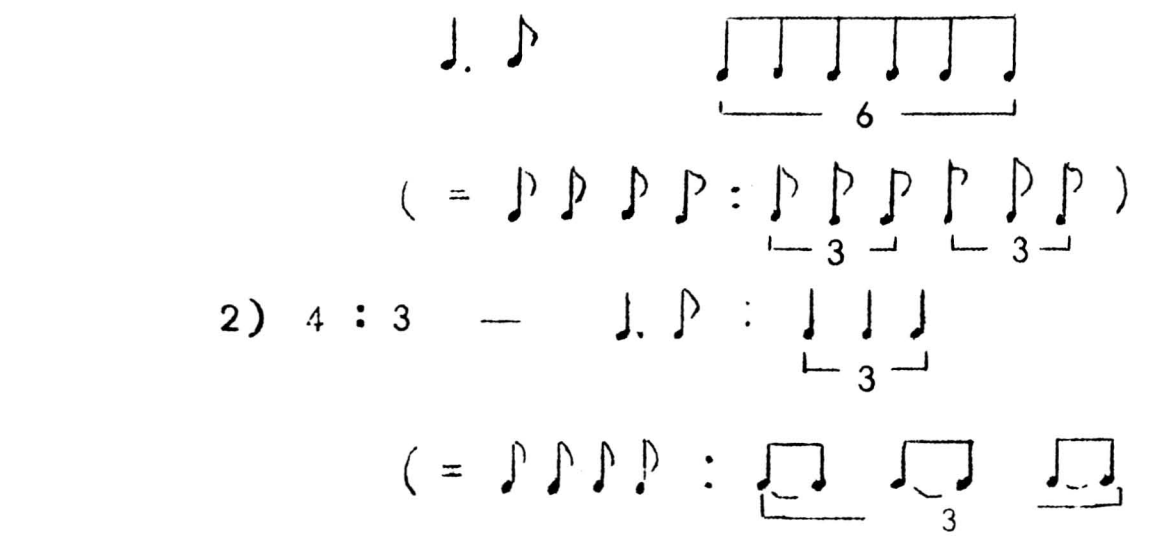
"청산벌"에서는 3연음부와 Ex.2 -②의 音型 b가 많이 쓰였고 Ex.6 에서 나타난 리듬型은 이 後에는 전혀 나타나지 않으므로 断片的인 것이다. Ex.7 은 "청산벌"의 가장 두드러진 長短型 (rhythm pattern) 인데 韓国의 京畿農樂中 잦은 가락이나 俗樂의 휘몰이 長短에 該当되는 것이다. ①의 打樂器부분과 ②, ③을 각각 비교해 보면 알 수 있다. <Ex. 7 - ②③>

"내 고향"에서는 Ex.5 -①에서 볼 수 있듯이, 비교적 細分된 리듬이 쓰이고 있다. 이 외에도 3연음부, 16분음표등이 쓰이고 있는데 前者는 주로 金管樂器에서 後者는 주로 木管樂器와 絃樂器에서 함께 쓰였다. 특별한 장식음이나 당김음은 두드러지지 않는다. Ex.8 은 3연음부와 16분음표가 사용된 보기이다.

Ex.9 는 "문경고개"에서 쓰인 連音符의 例를 보인 것이다. $\frac{2}{2}$拍子, "빠르고 힘있게"라고 지시되어 있는 부분인데 이 曲에서 쓰이고 있는 리듬의 多様性이란 결국 이런 程度이다.

3連音과 6連音을 하나의 傍系리듬型으로 볼때 Ex.9 에 있어서 不規則的인 리듬의 比는 <Ex. 리듬비교표>와 같다.

위의 $\frac{1}{2}$로 縮小型



따라서 音에 대한 時価의 比는 그 逆으로 생각하면 된다.

이외에는 하프의 글리산도나 아르페지오에 의한 偶発的인 리듬이 있는 정도이다. 템포의 変化나 変拍의 사용은 주목할 것이 못된다. 拍子는 모두다 ♩ 나 𝅗𝅥 를 単位로 하고 있다.

Ⅴ. 管絃楽法

모두다 後期 浪漫式의 三管編成인데 그 内容은 아래와 같다.

Piccolo	1	Horns	6
Flutes	2	Trumpets	3
Oboes	2	Trombones	3
English Horn	1	Tuba	1
Clarinets	2	Timpani	
Bass Clarinet	1	Cymbals	
Bassoons	2	Snare Drum	

Double Bassoon 1 Bass Drum

絃楽 5部 Harp

이것은 "문경고개"의 編成인데 "내 고향"은 여기에 징(Tam - Tam) 이 추가되고 "청산벌"은 여기(문경고개)에 太平簫와 小金(꽹과리)이 더해진다. 많은 楽器들이 대부분 같은 旋律을 竝奏(unison)하고 있고 現代的인 特殊奏法은 사용하지 않았다. 특히 絃과 木管은 자주 竝奏되거나 対立되기도 하는데 Ex.10-①은 竝奏, ②는 対立의 보기이다.

Ex.10 -①을 보면 크게 4個의 그룹으로 짜지울 수가 있는데

첫째, 바이얼린, 비올라 그리고 高音 木管楽器

둘째, 첼로, 베이스 그리고 低音 木管楽器 및 트럼본, 튜바

셋째, 혼과 트럼펫,

넷째, 打楽器등이다.

그리고 打楽器를 제외한 각각의 그룹들은 모두 竝奏(unison)로 되어있다.

Ex.4에서는 農楽長短에 얹힌 太平簫의 独奏를 볼 수 있는데 이때 全 木管楽器가 쉬고있는 것은 이 楽器가 竹部(增会補文献備考) 또는 木部(韓国楽器大観)에 속하는 같은 木管楽器라는 점을 고려했기 때문일 것이다. 팀파니는 3個를 사용했으나 주로 Tonic 과 Dominant만 쓰고 있다.

全般的으로 봐서 몇개의 旋律을 중심으로 한 orchestration이기 때문에 많은 楽器들은 다만 音量을 增会加시켜주는 役割을 하고 있을 뿐이다.

Ⅵ. 綜合的인 評価

本 研究対象으로 삼은 3曲의 管絃楽曲은 적지않은 楽器를 사용했으면서도 対位法的인 모습은 거의 보이지 않는다. 国民讃歌類의 旋律에다 管絃楽을 동원해서 音量的인 示威를 하고 있을 뿐이다. 여기에다 어떤 芸術的 価値를 부여한다든지 独創的인 作品으로서의 性格을 따져 본다는 것은 한마디로 語不成説이다. 北韓의 作曲家들이 그들의 精神的 支柱로서 떠 받들만한 사람이라면 소련의 Shostakovich(1906 ~ 1975)나 Khachaturian(1903 ~ 1978)과 같은 사람일 것이라는 것은 充分히 推測해 볼 수 있다. 여기에서도 어딘가 Shostakovich와 닮은 점이 많이 보이는데 한가지 例를 들면 Ex.11에서 볼 수 있듯이 和音 조직은 약간 다를수도 있으나 楽器의 処理方法은 매우 비슷하다.

(Ex.8 -②, Ex.10 -①과 비교)

이제 全體的으로 要約해 보면 다음과 같이 말할 수 있다.

1. 旋律은 頽廃的인 流行歌風이다.
2. 和音은 主로 3和音 System으로 되어 있으나 極히 一部分은 印象主義 初期의 四度和声도 엿보인다.
3. 리듬은 極히 단순하며 때때로 民俗長短을 그대로 사용했다.
4. 管絃楽 編曲은 幼稚하며 竝奏(unison)을 많이 썼다.
5. 交響詩의 體裁로 되어 있으나 보다 아카데믹한 形式美는 없다.

三. 結　論

이들의 作曲傾向은 우선 누구나 들어서 쉽게 이해할 수 있도록 하는데에 있는것 같다. 이것은 그들의 所謂 "金日成 教示"에 따라서 취해진 것으로 생각된다. 이들에게 있어서 音楽이란 한낱 政治的인 宣伝道具에 불과하며 頽廃的인 旋律로 주민들을 농락하고 있는 것이다.

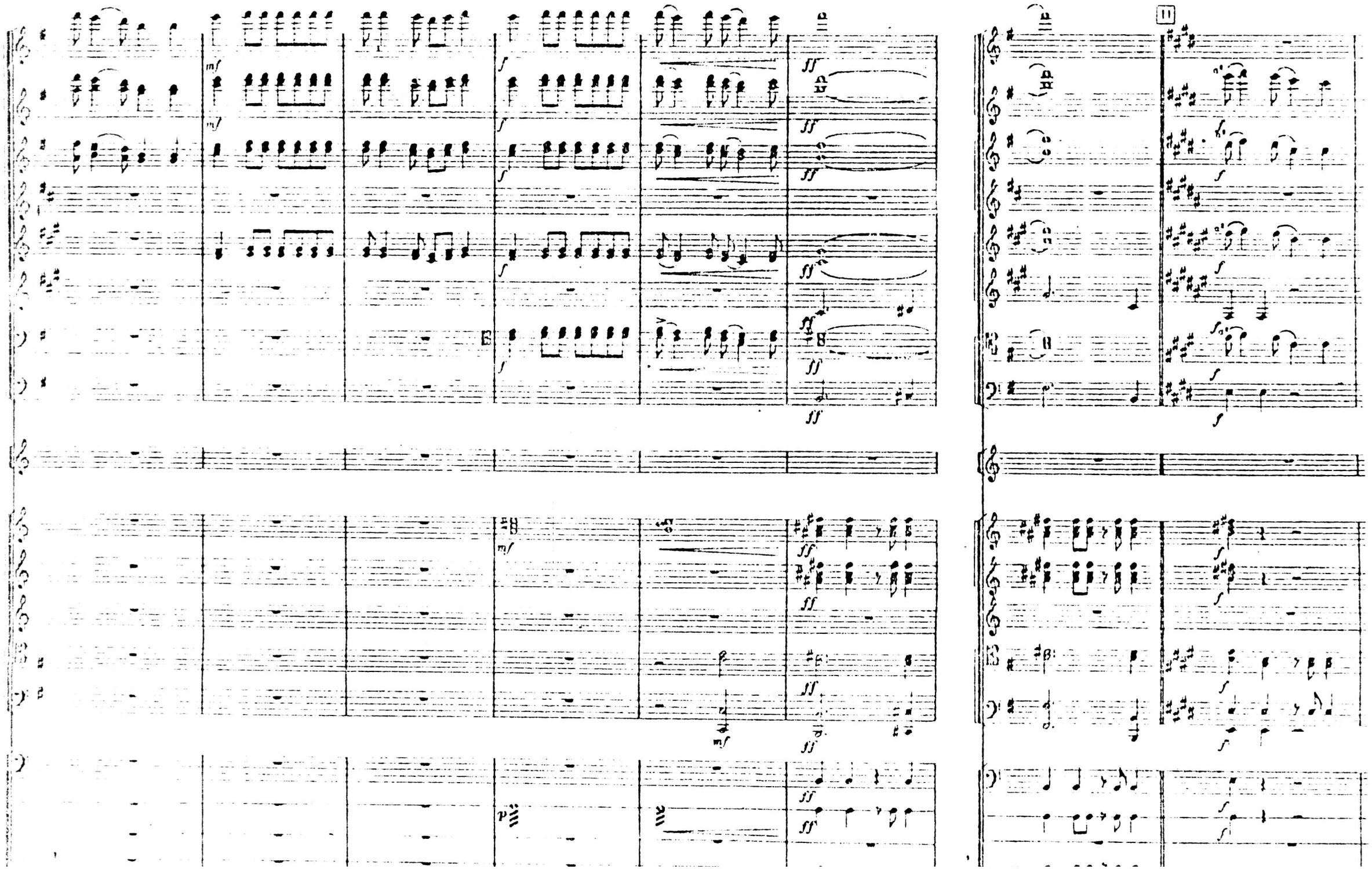
한편 그들은 "芸術은 대중적 지반위에서 発展시켜야 한다."라든지 "모든 예술인들은 당의 유일사상으로 무장시키고 共産革命化해야 한다."[iii] 고 主張하면서 모든 것을 合理化하려고 한다.

그들의 이러한 狂奔속에서 芸術이 자랄 수 있는 風土란 생각할 수도 없다. 오늘날 現代 作曲技法은 고도로 세련되어져 있고 이미 具體音楽(musique concrete), 電子音楽(electronic music), Computer music, Multi-media에까지 이르렀는데 그들은 아직도 한 世紀前의 踏歩状態에 머물고 있으면서 일 개인의 偶像化나 好戦感情을 불러 일으키는데에만 芸術이란 명목으로 音楽을 사용하고 있다는 것이 現 北韓의 実態이다.

註 iii) 北韓의 音楽. 国土統一院 提供

<註　釈>　<보　기>

Ex.1) "청산벌" (제 105 ～ 112 소절)



♩= 98

pf

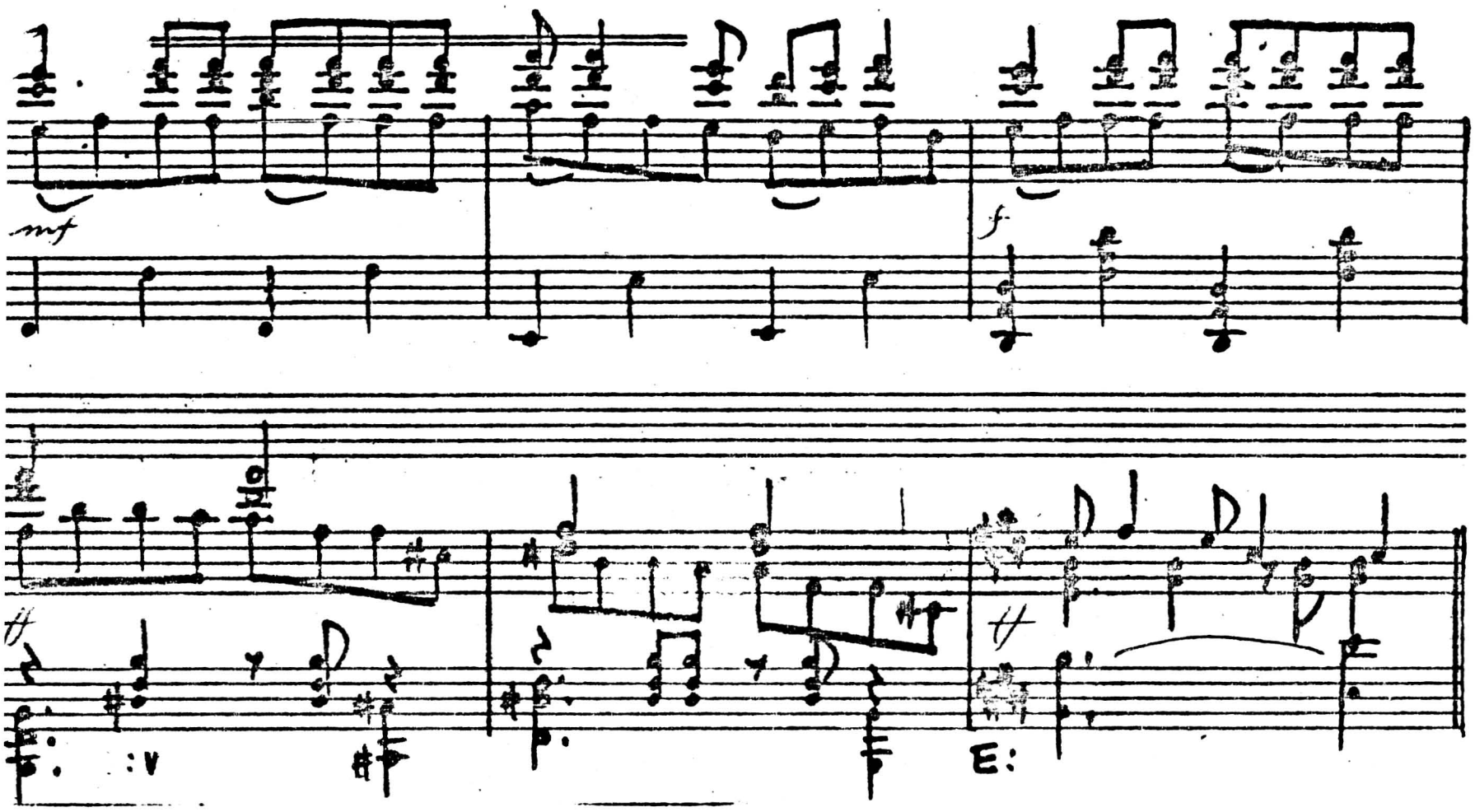
4/4 mp

mf

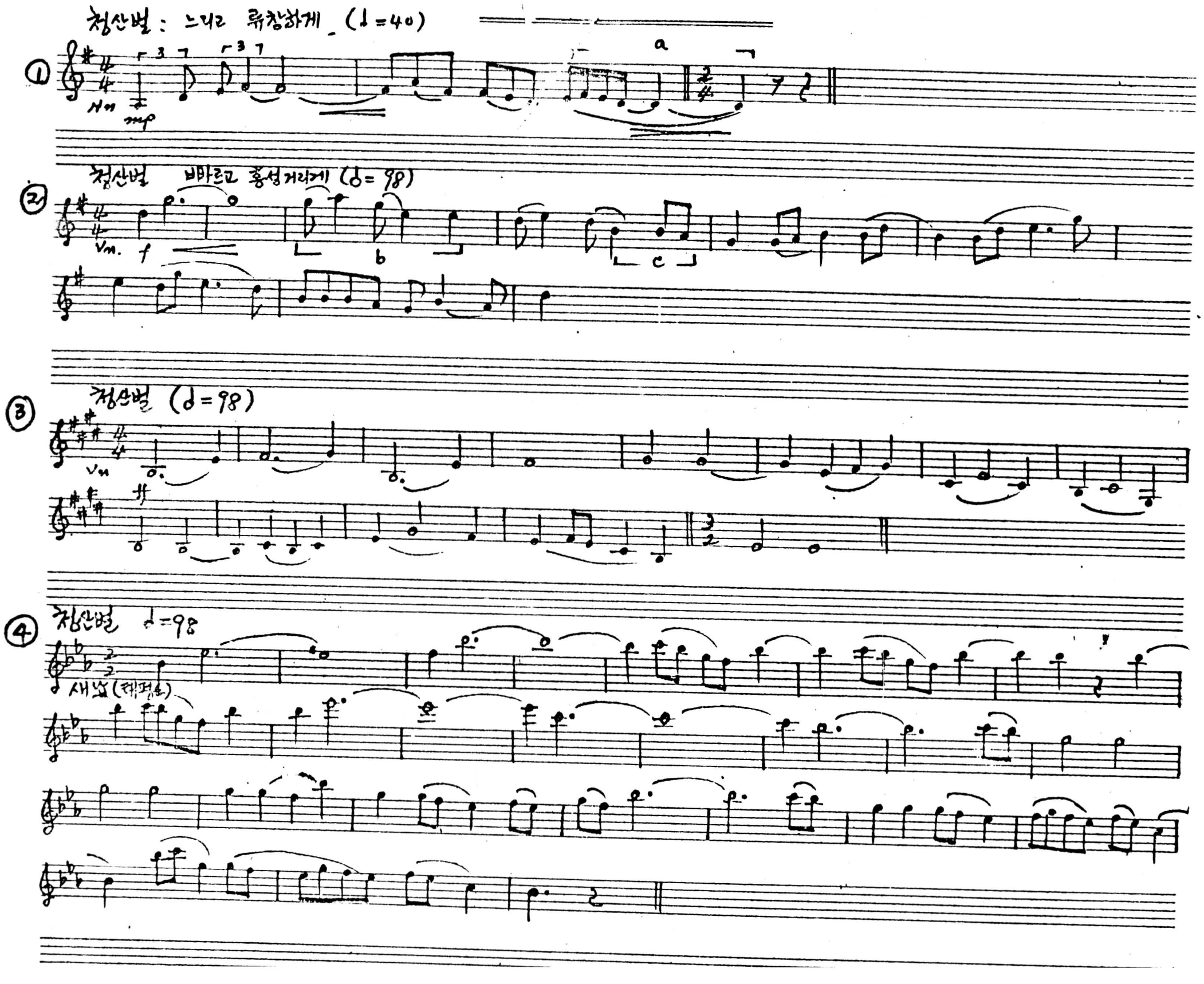
G

ff

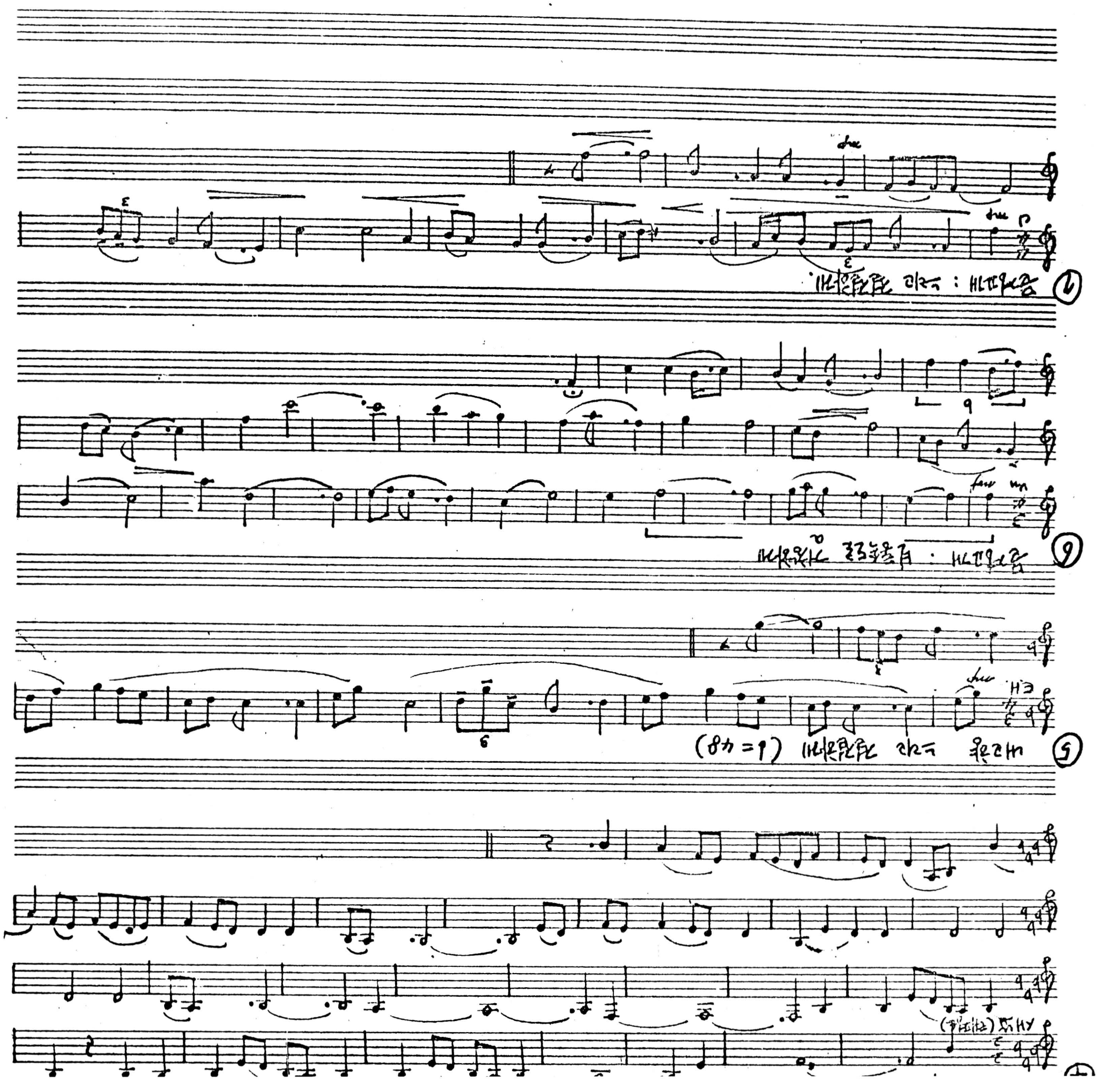
:V


mf
f
:V
E:

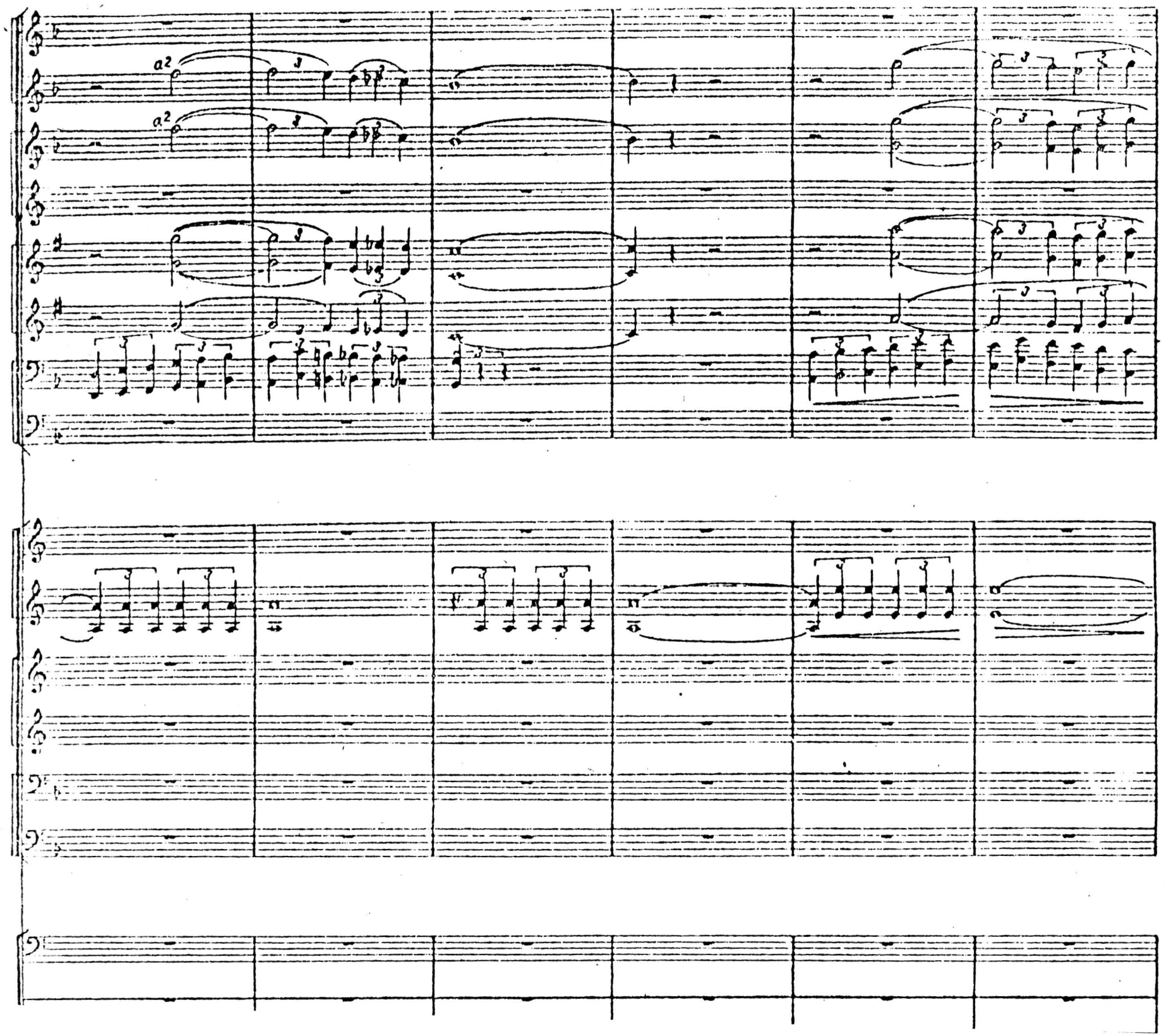
Ex.2) ①②③④⑤⑥⑦

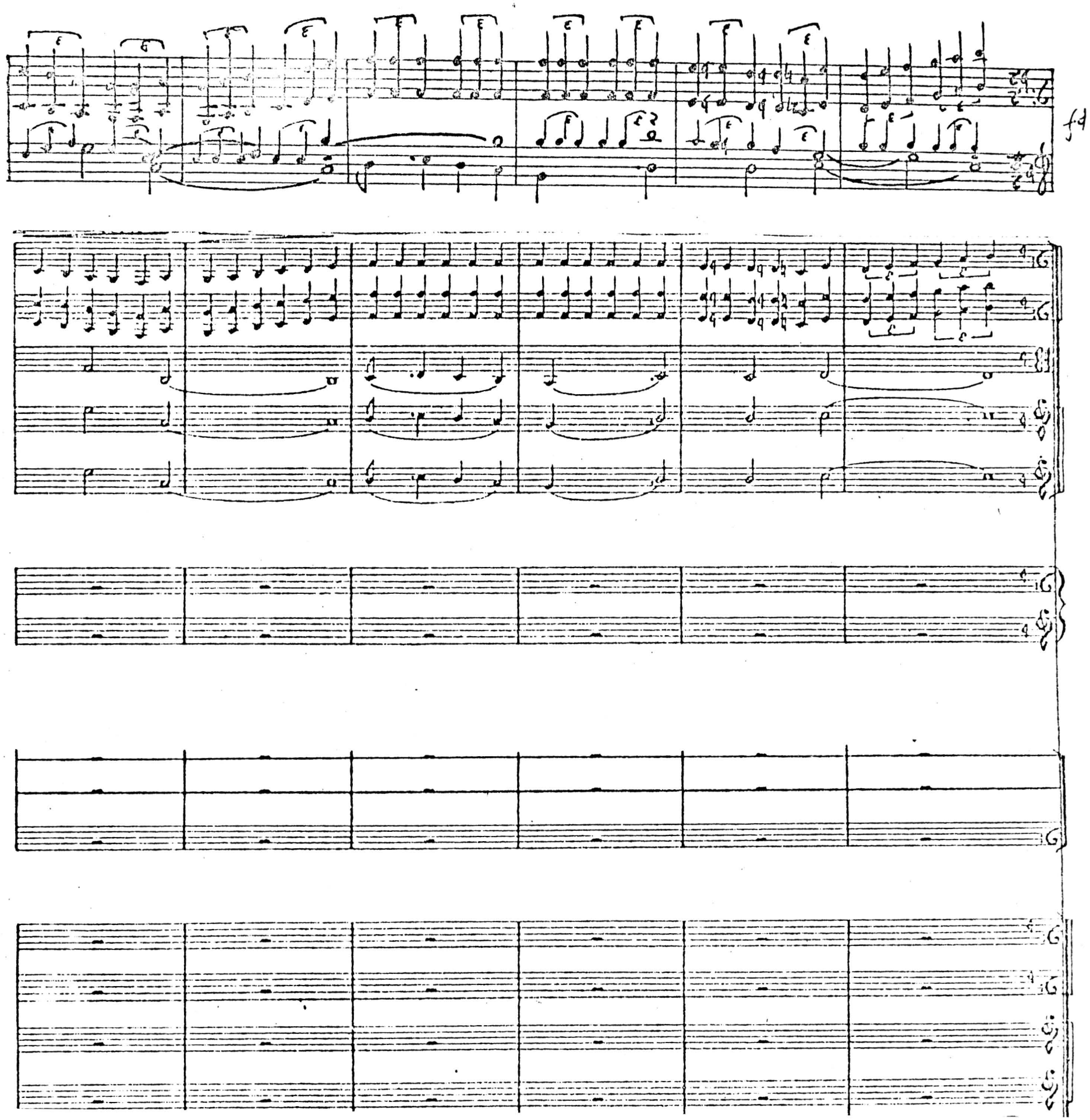


청산벌 : 느리고 류창하게 (♩=40)
①
Hn
mp
a
청산벌 빠르고 흥성거리게 (♪= 98)
②
Vn.
f
b
c
청산벌 (♪=98)
③
Vn
청산벌 ♩=98
④
새 뜯(태평소)

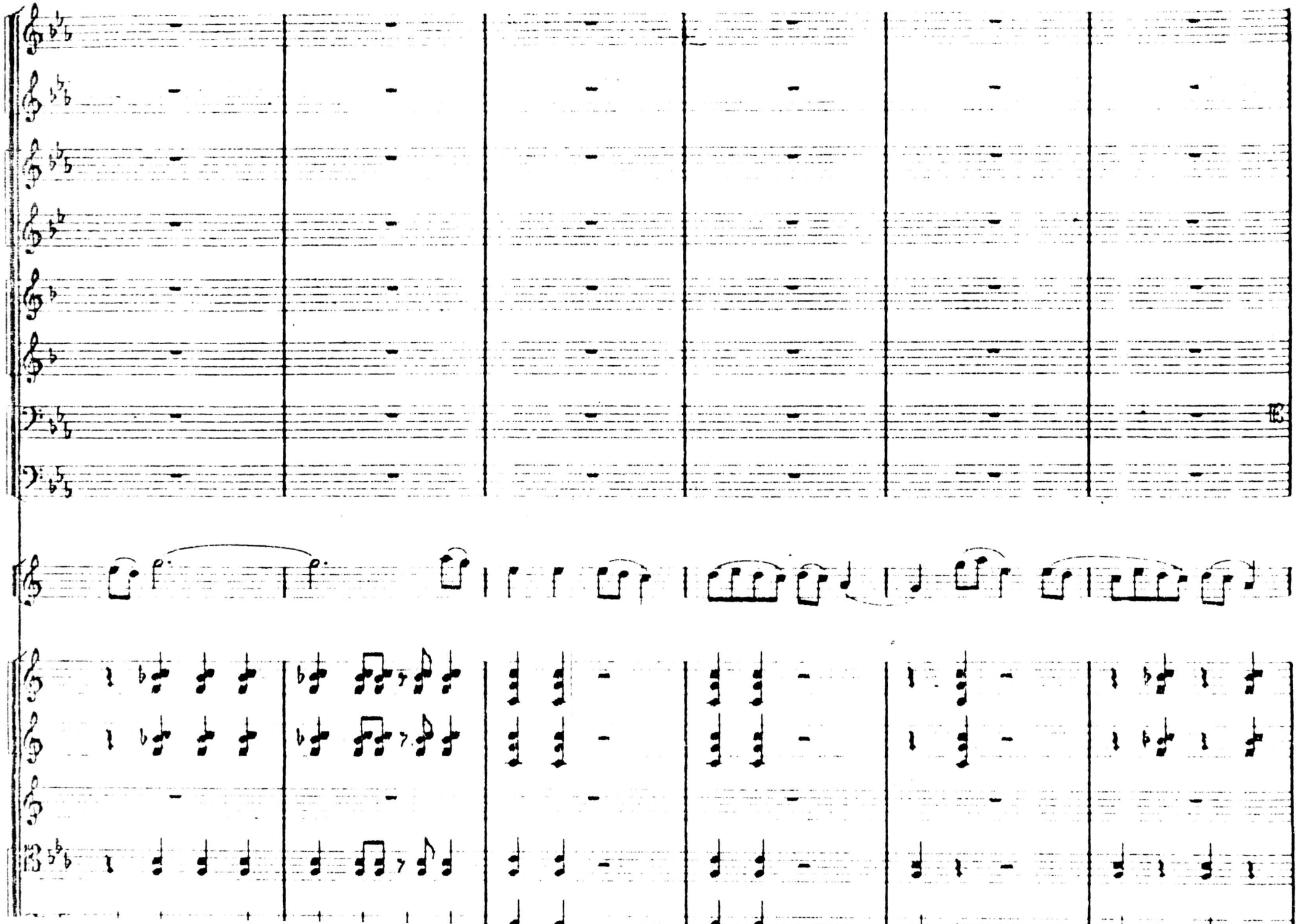


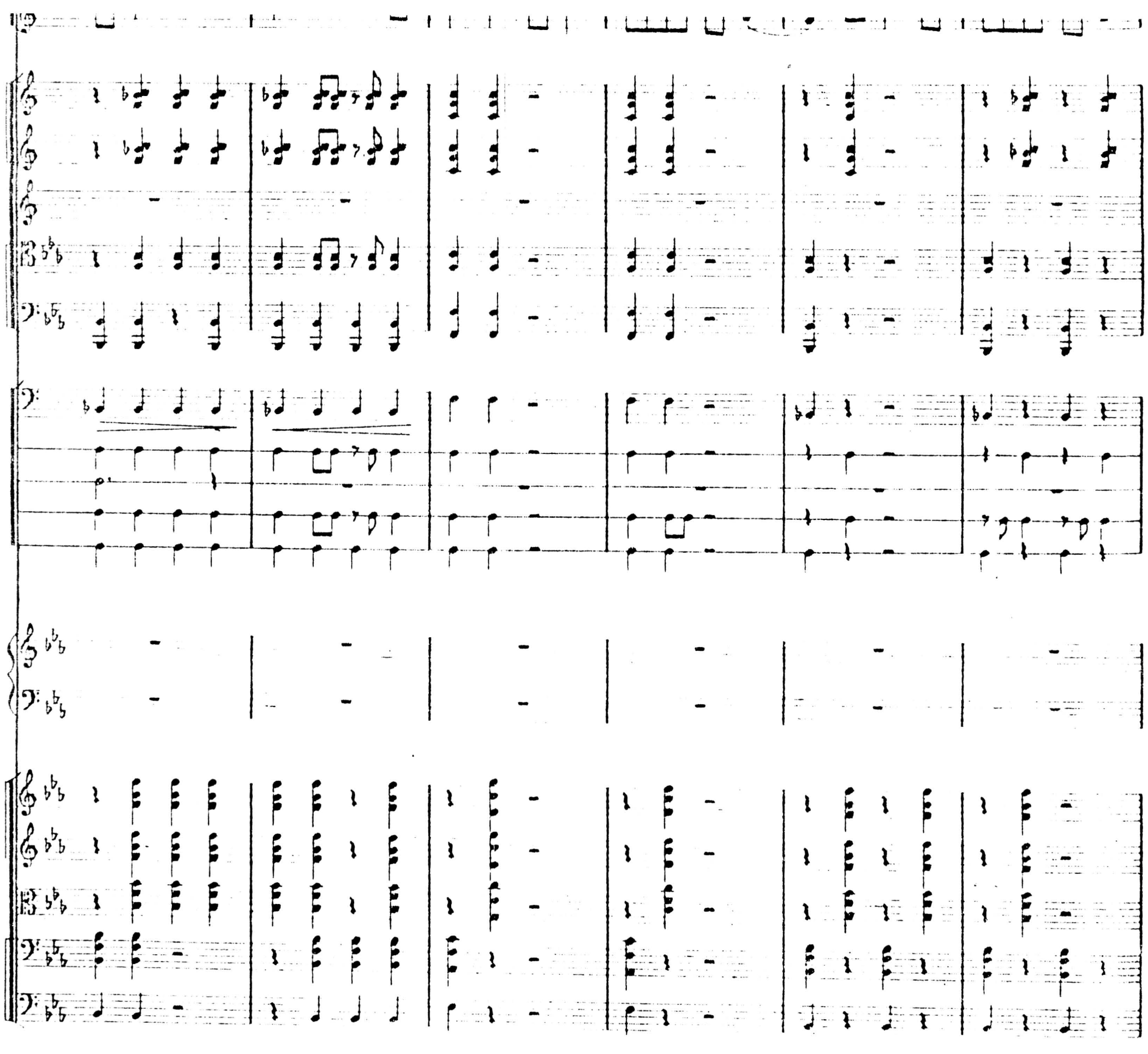
Ex.3) 〃문경 고개〃 제 115 ~ 120 소절



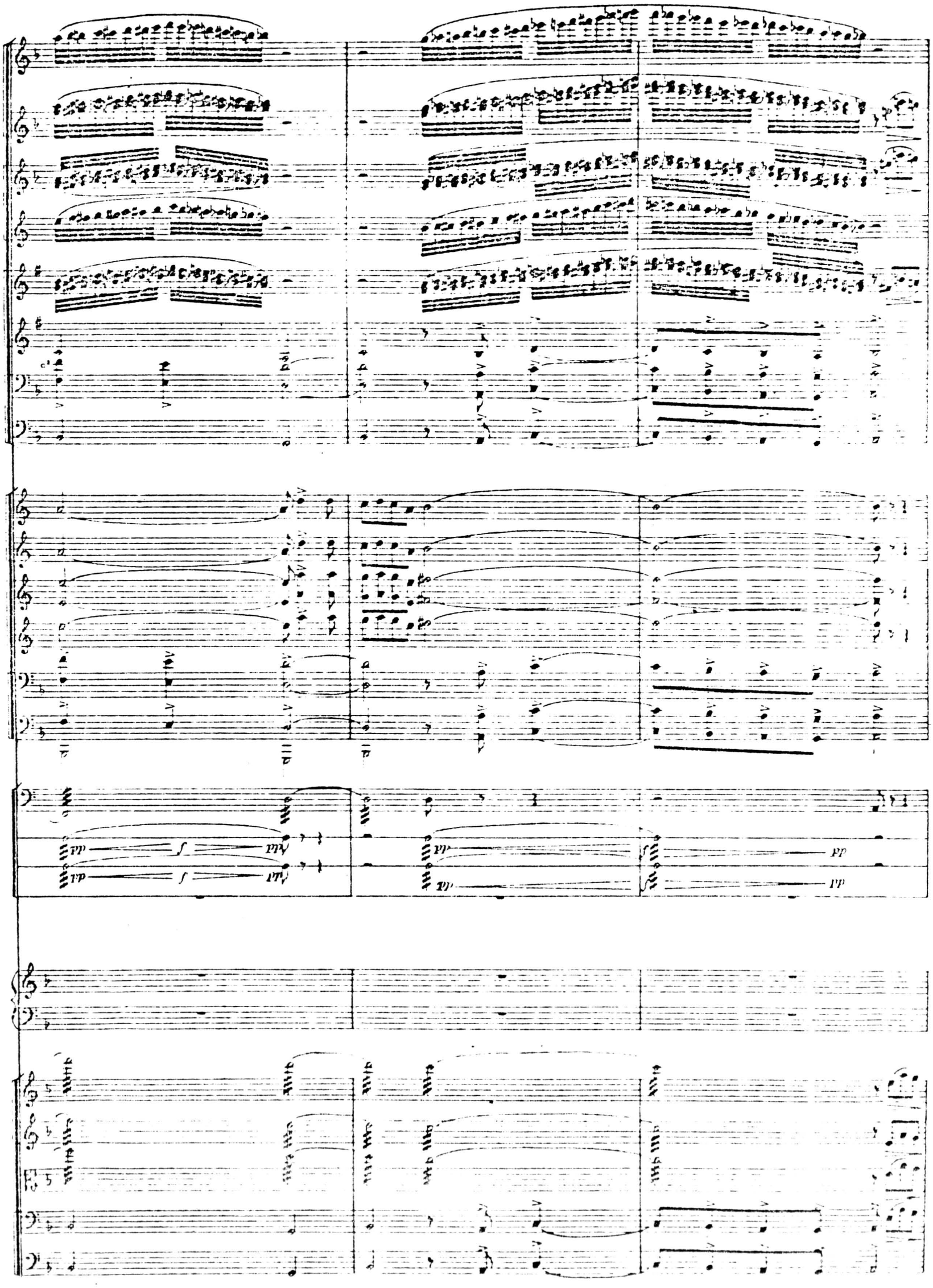

fd

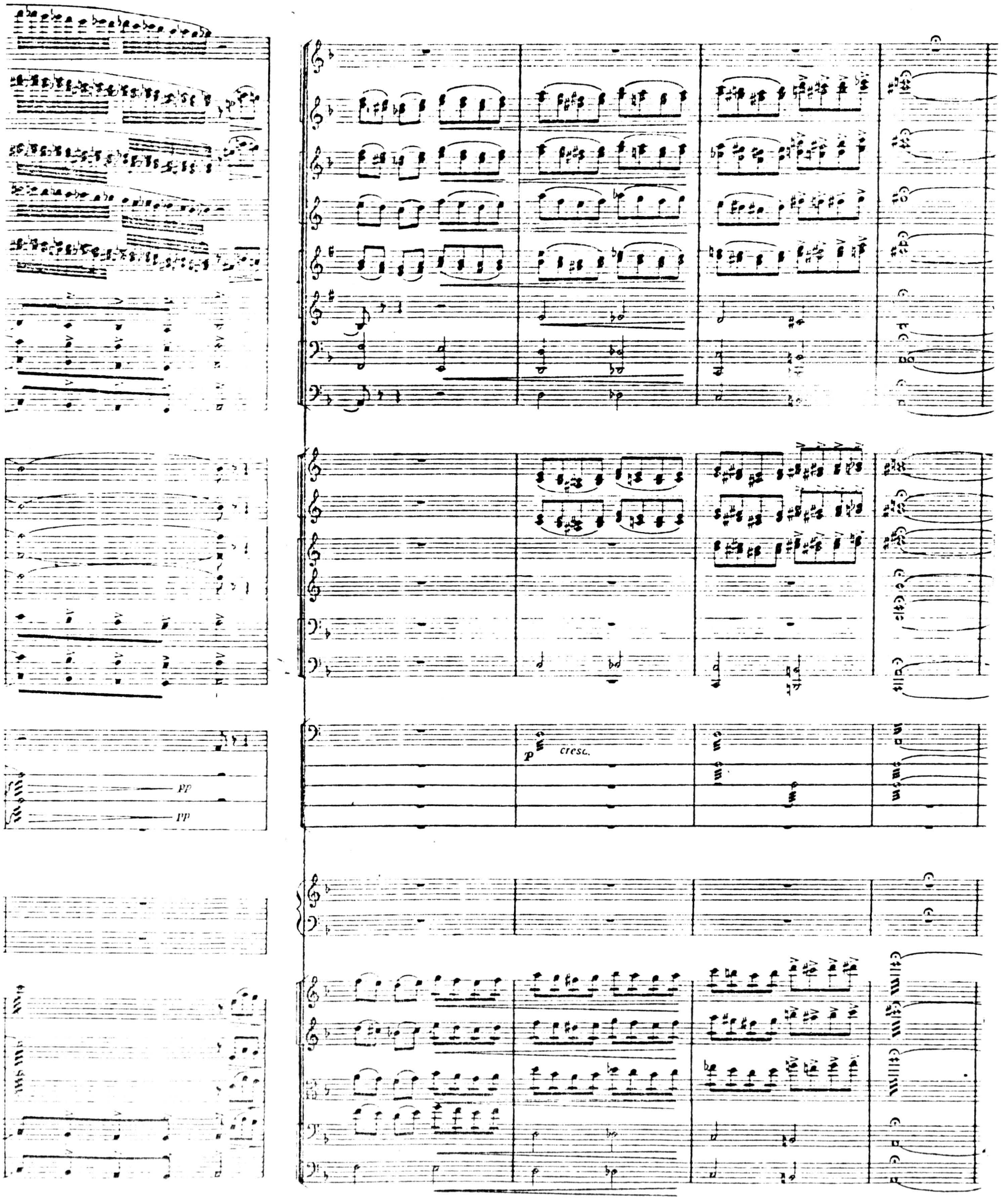
Ex.4) "청산벌" (제 220 ~ 225 소절)



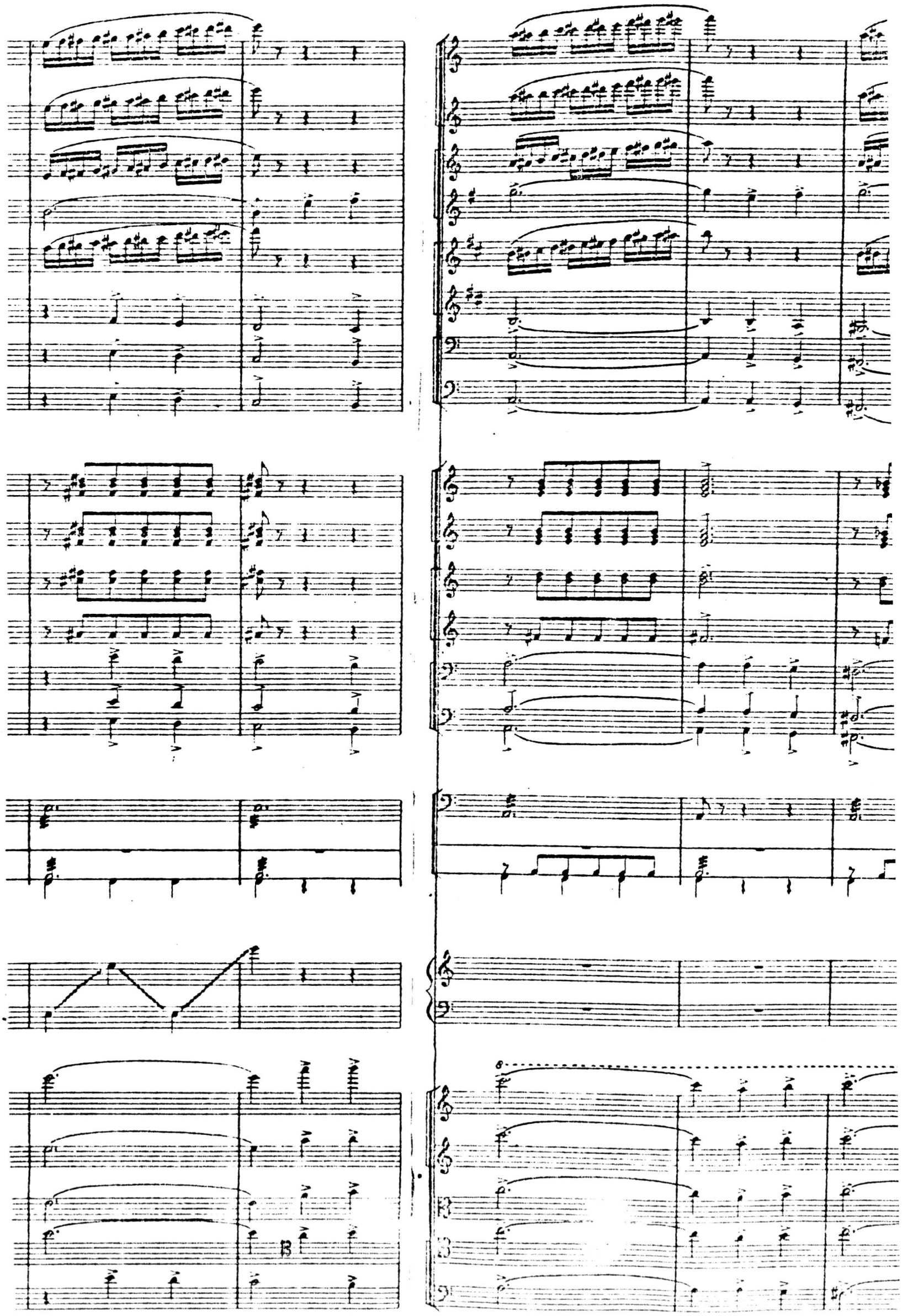


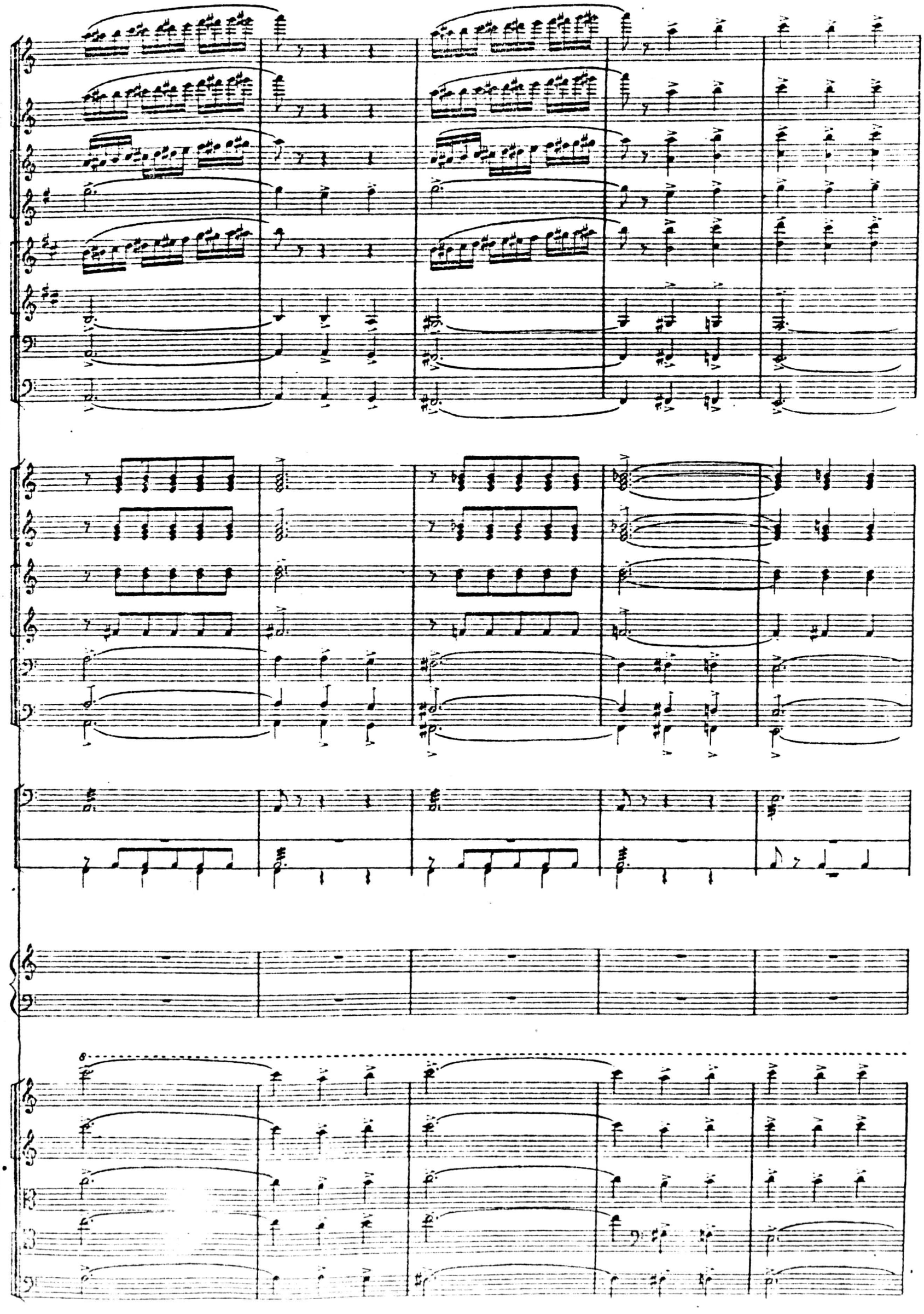
Ex. 5)- ①내고향 (9 ～ 15소절)



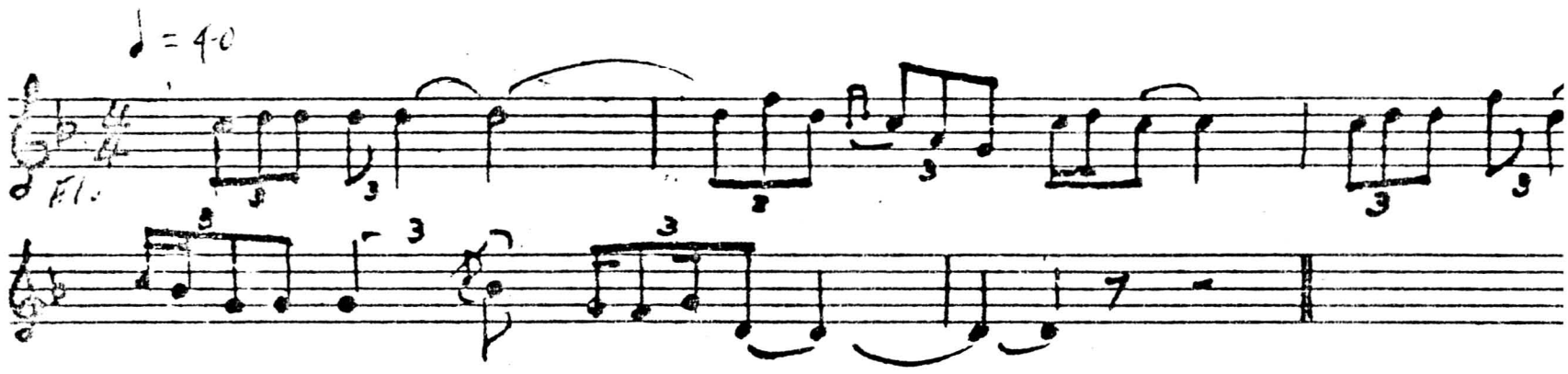

pp
pp
p
cresc.

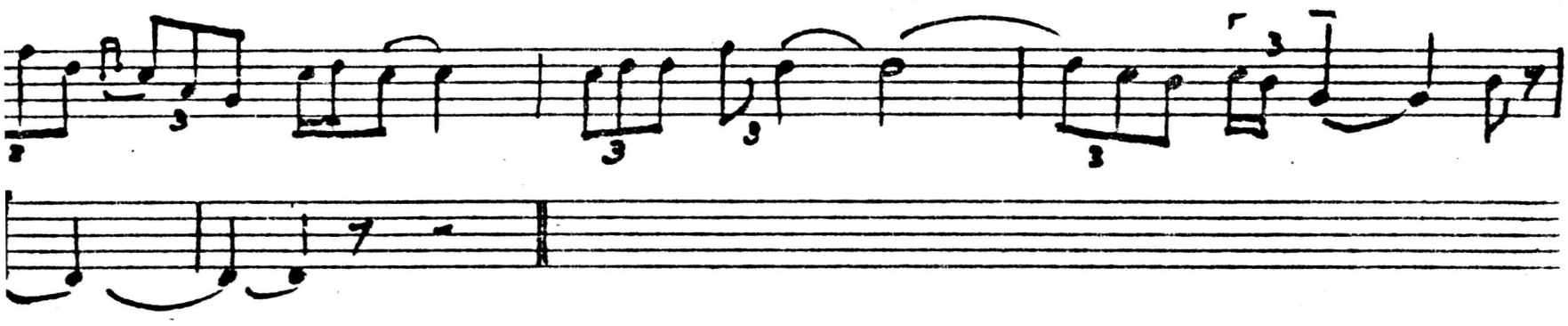
Ex.5)- ② 문경 고개 (84 ~ 90 소절)



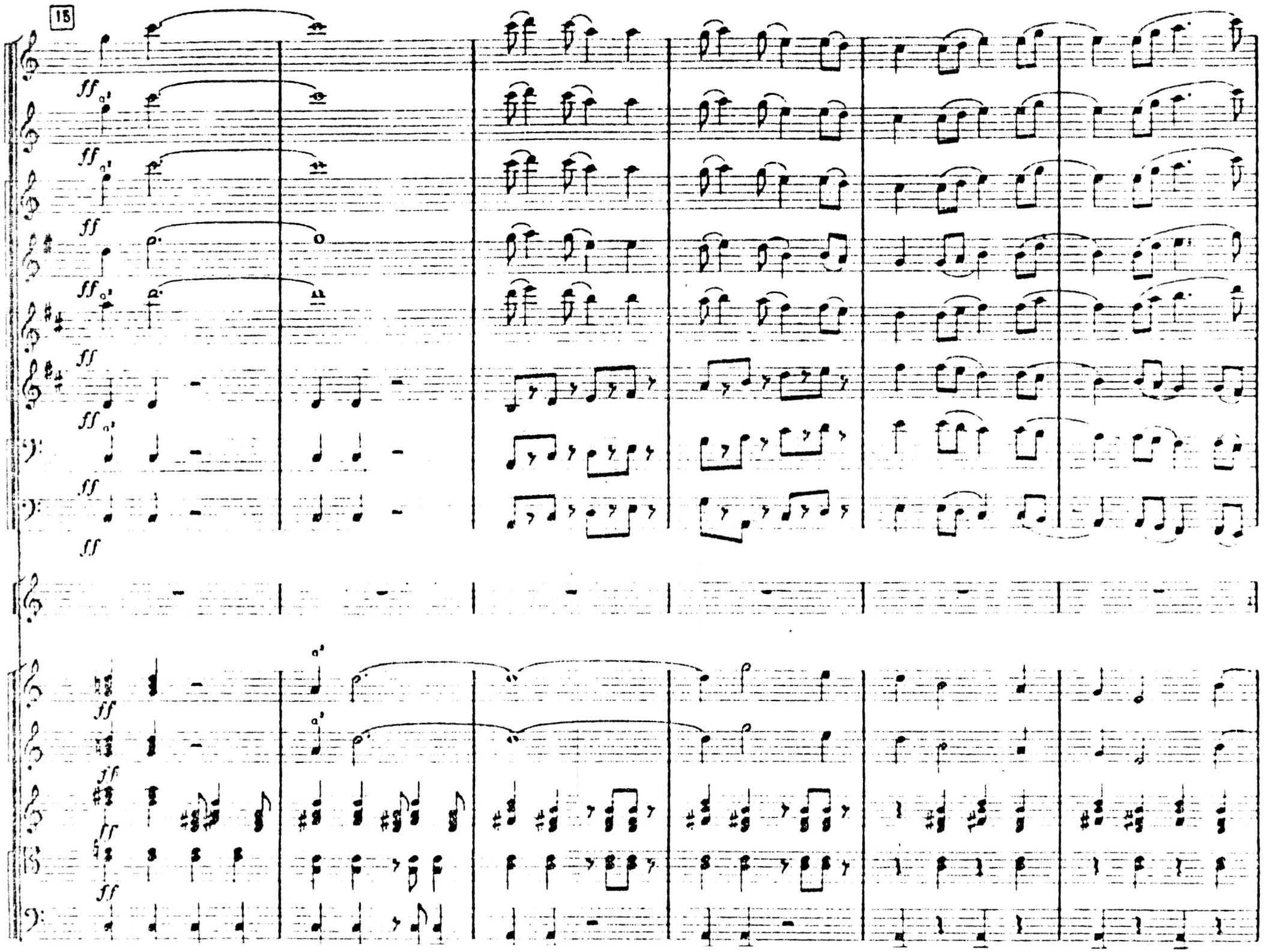


Ex.6) 〃청산벌〃



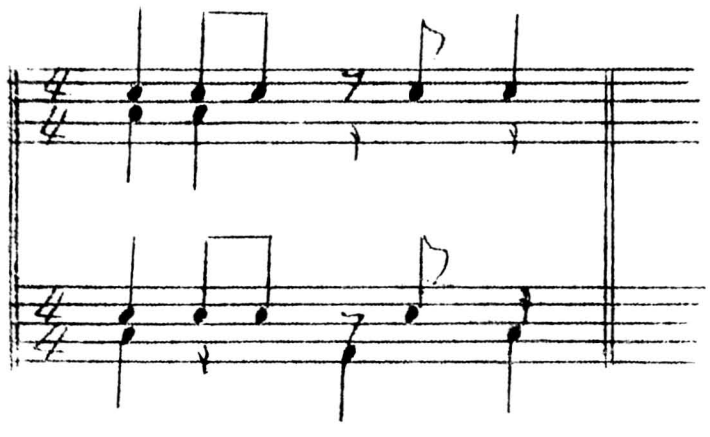


Ex.7)-①청산벌(제154~159소절)

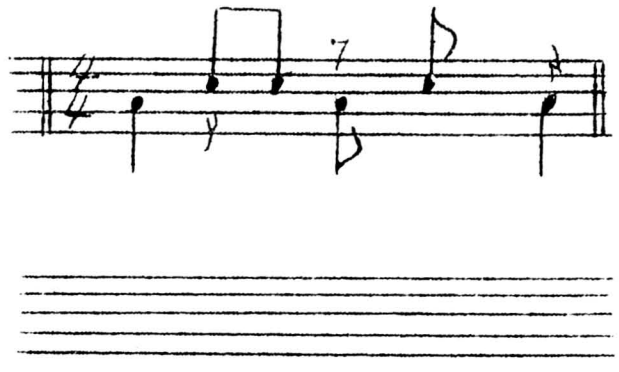


ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff

Ex.7 ② 경기농악 잦은 가락 i)



③휘몰이 장단 ii)

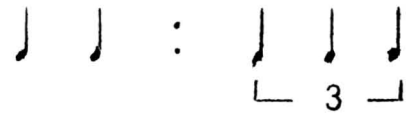


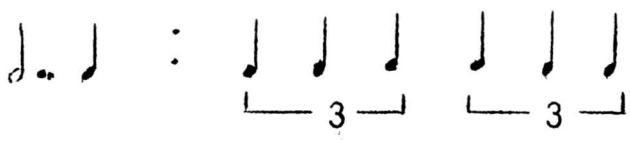
註 i) 国楽총론, p.346 (장사훈 저. 정음사.서울. 1976)

ii) 同 p.85.

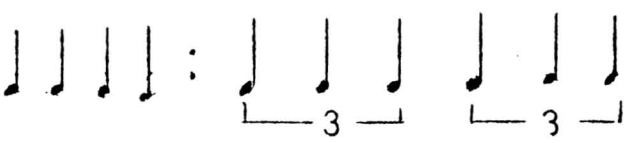
Ex. 리듬비교표

1) 2 : 3 —



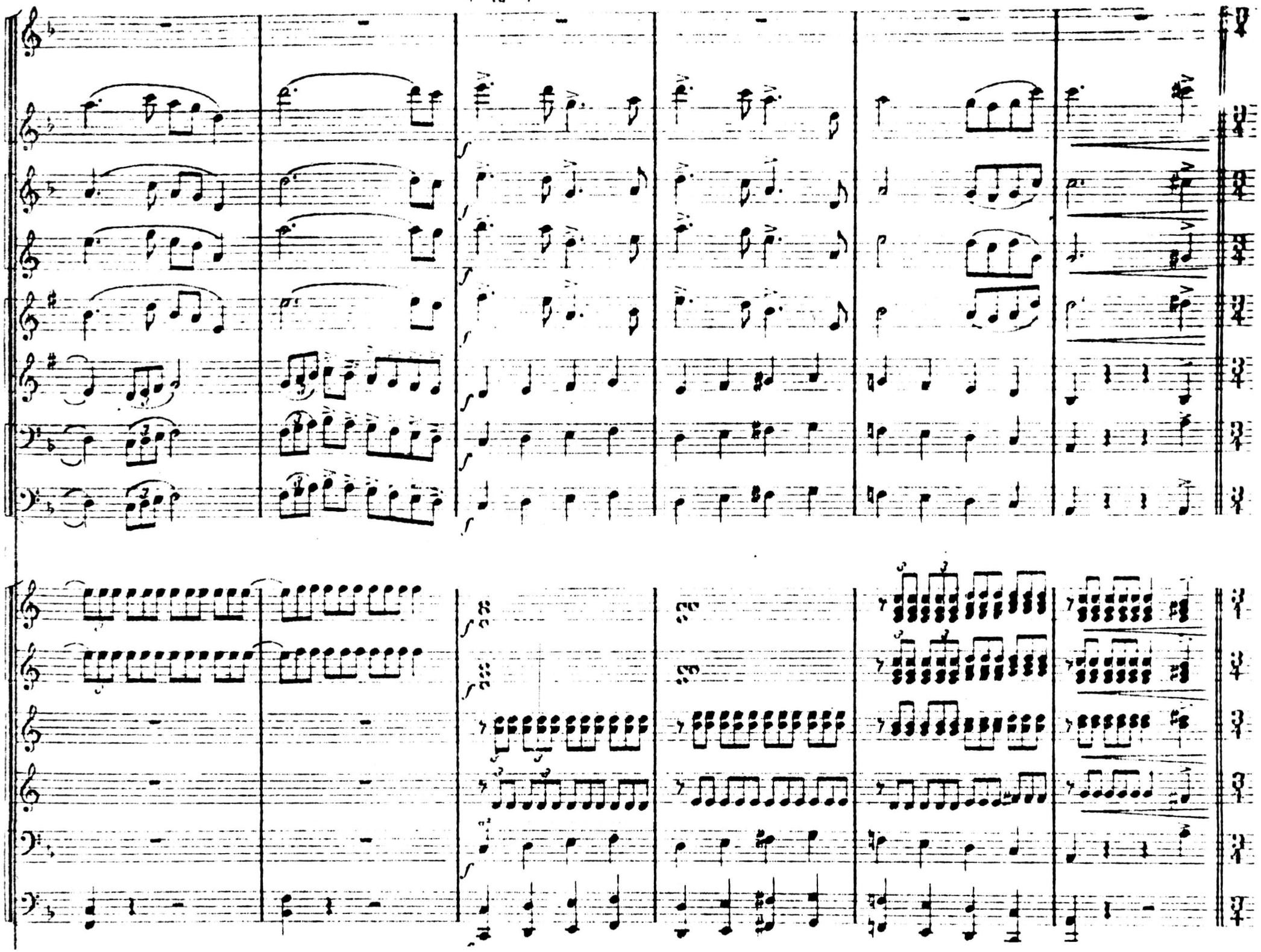


(



)

Ex.8)-①〃내　고향〃(35～40 소절)

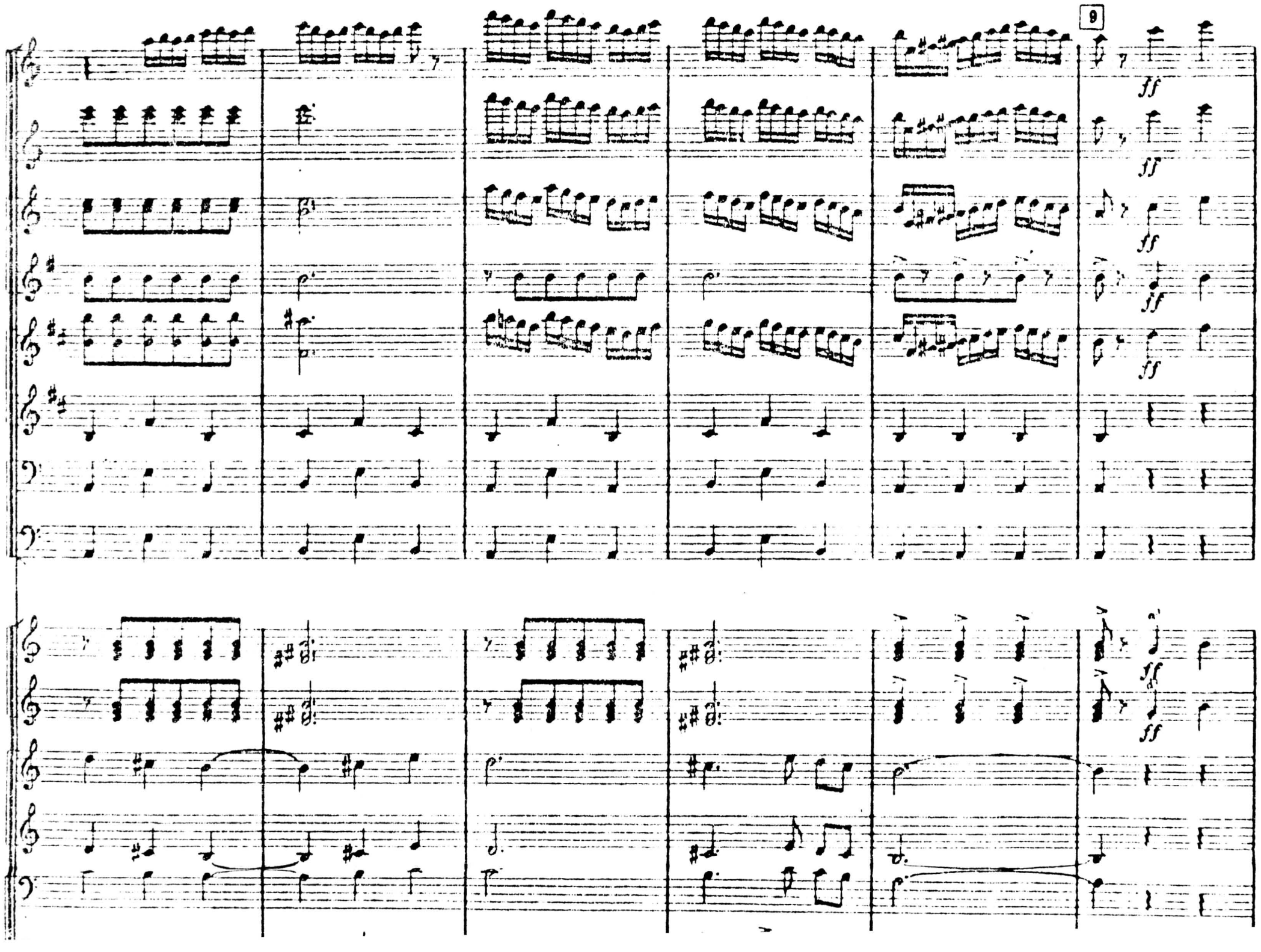


f

f

f

Ex.8)-②내 고향 (85 ~ 90 소절)



ff

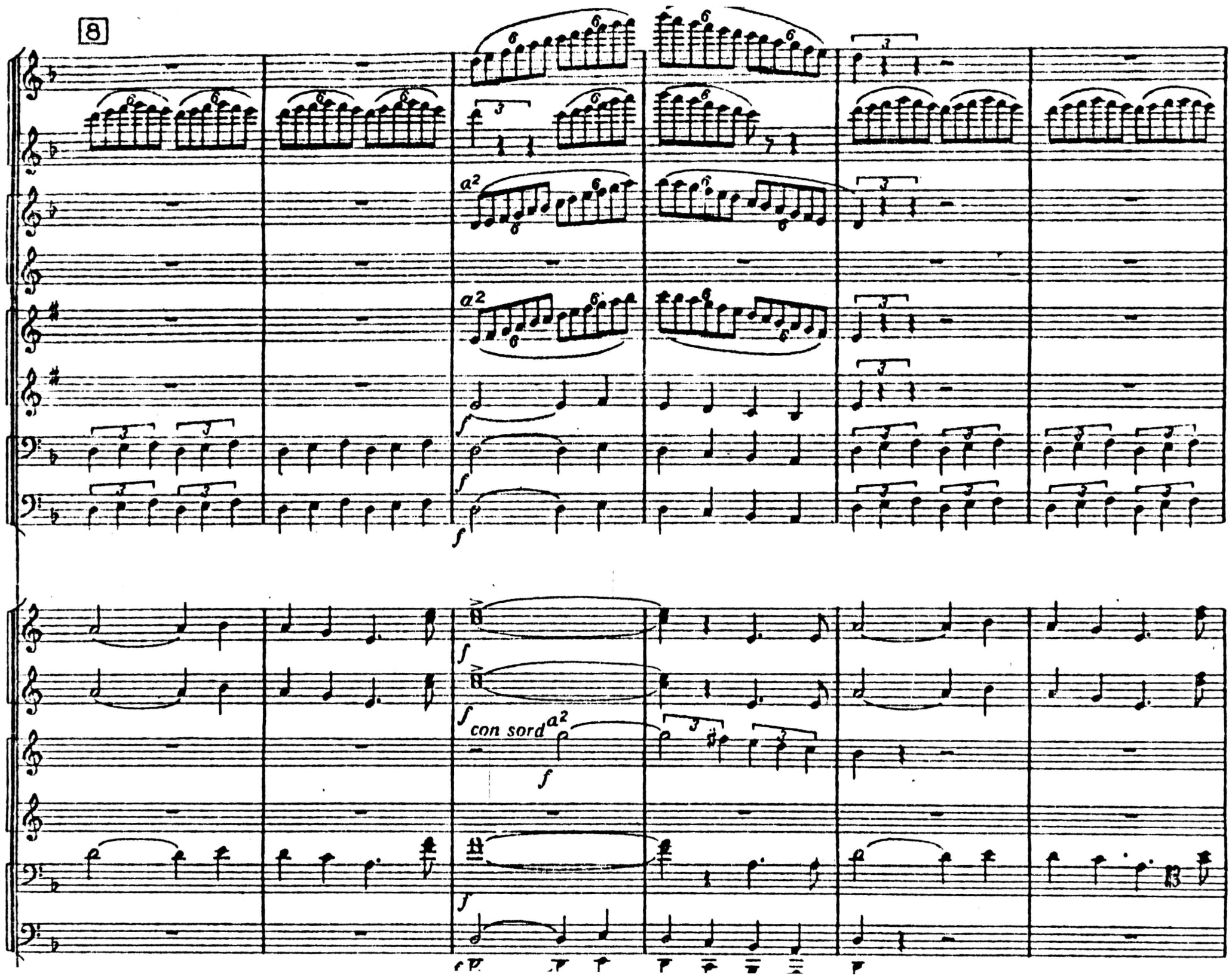
ff

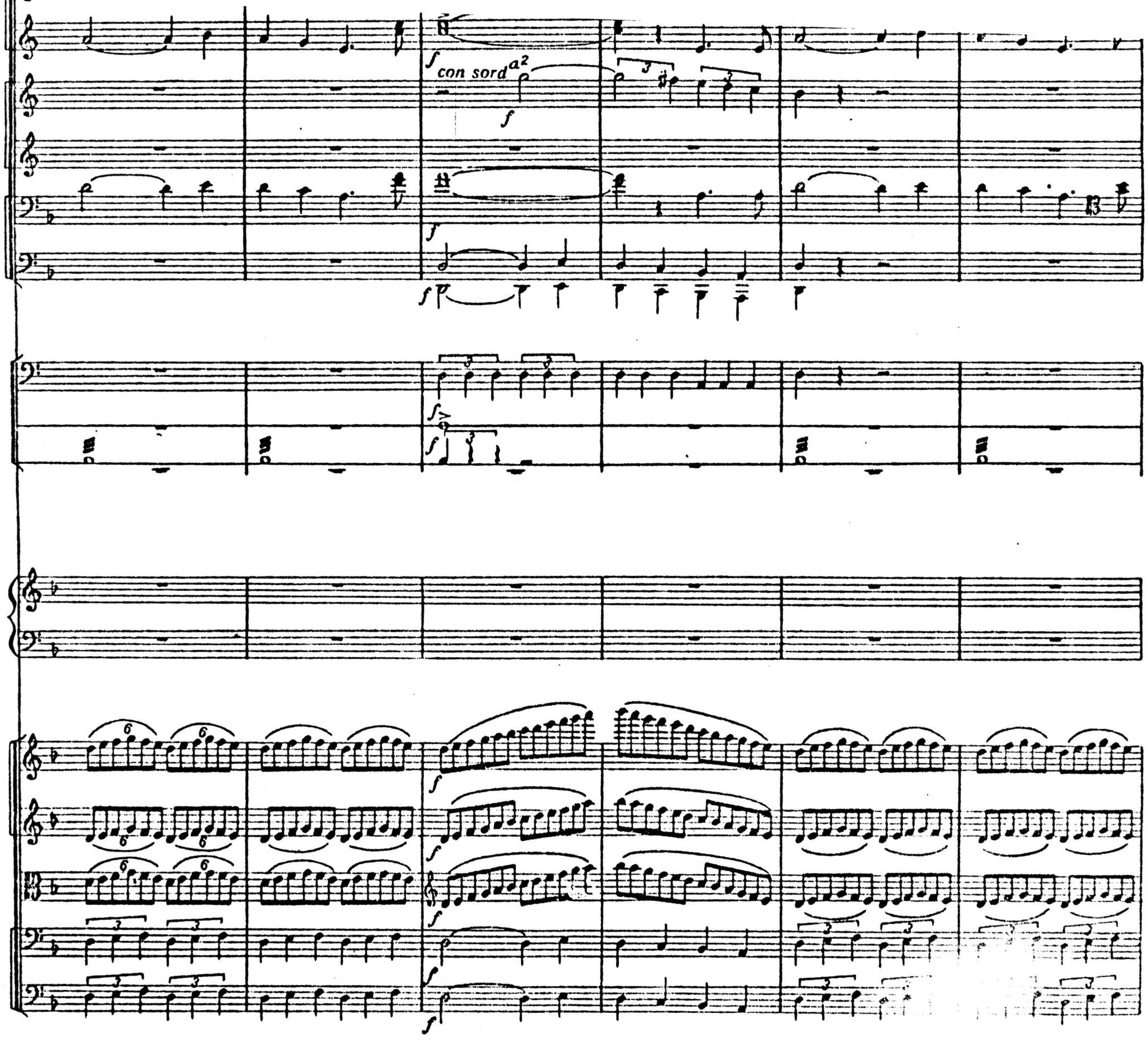
ff

ff

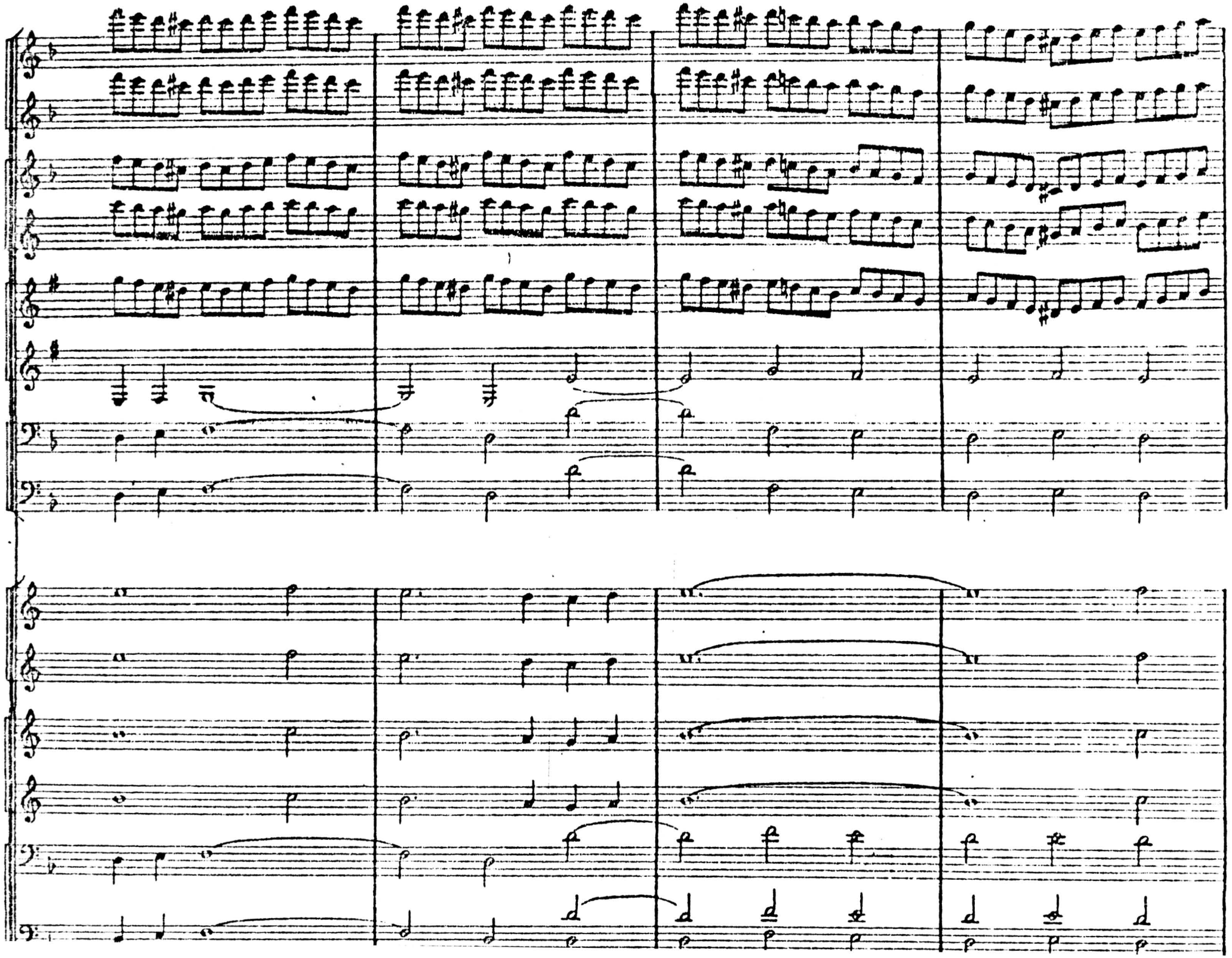
ff

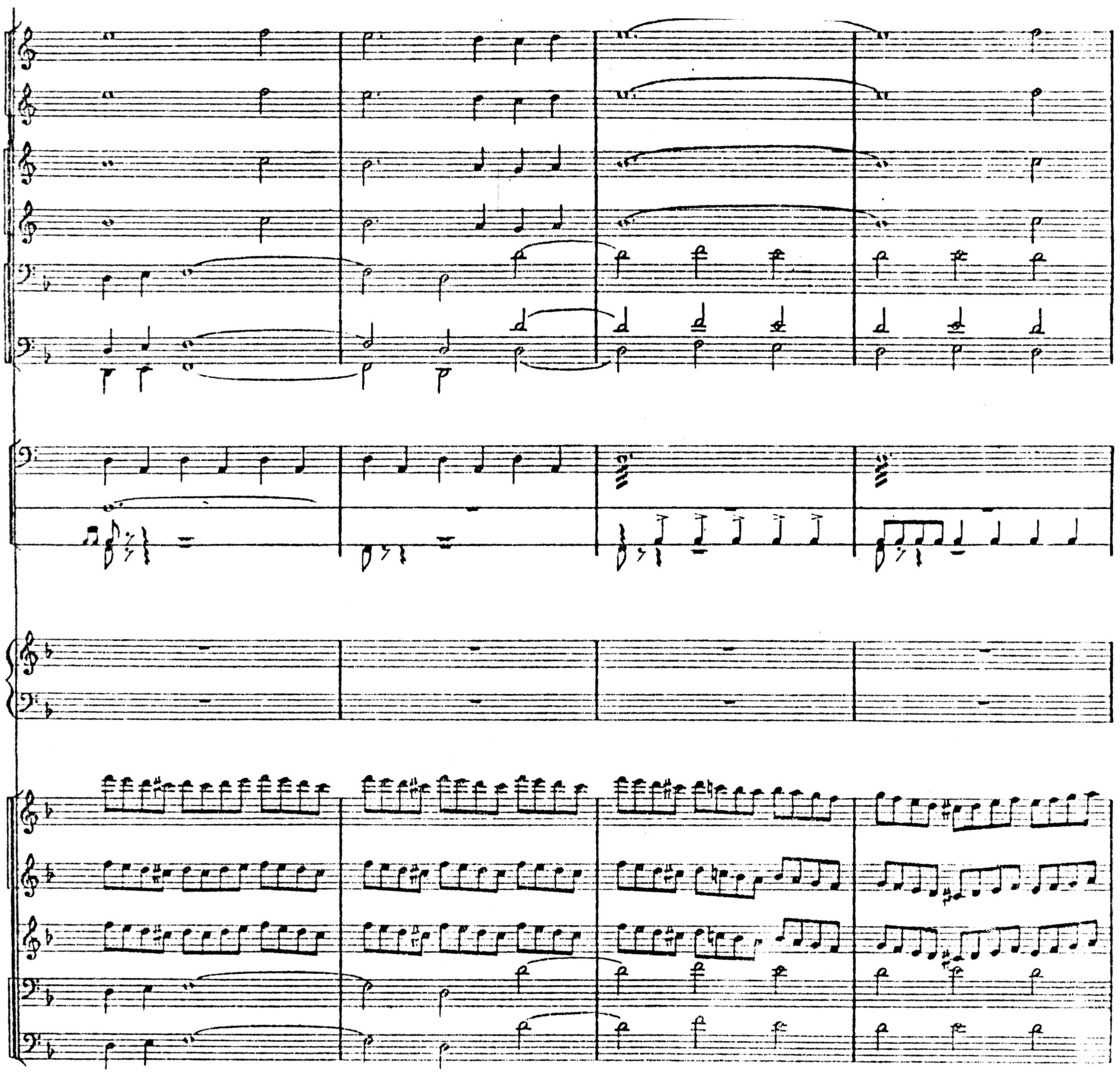
Ex.9) 〃문경 고개〃(127～132소절)



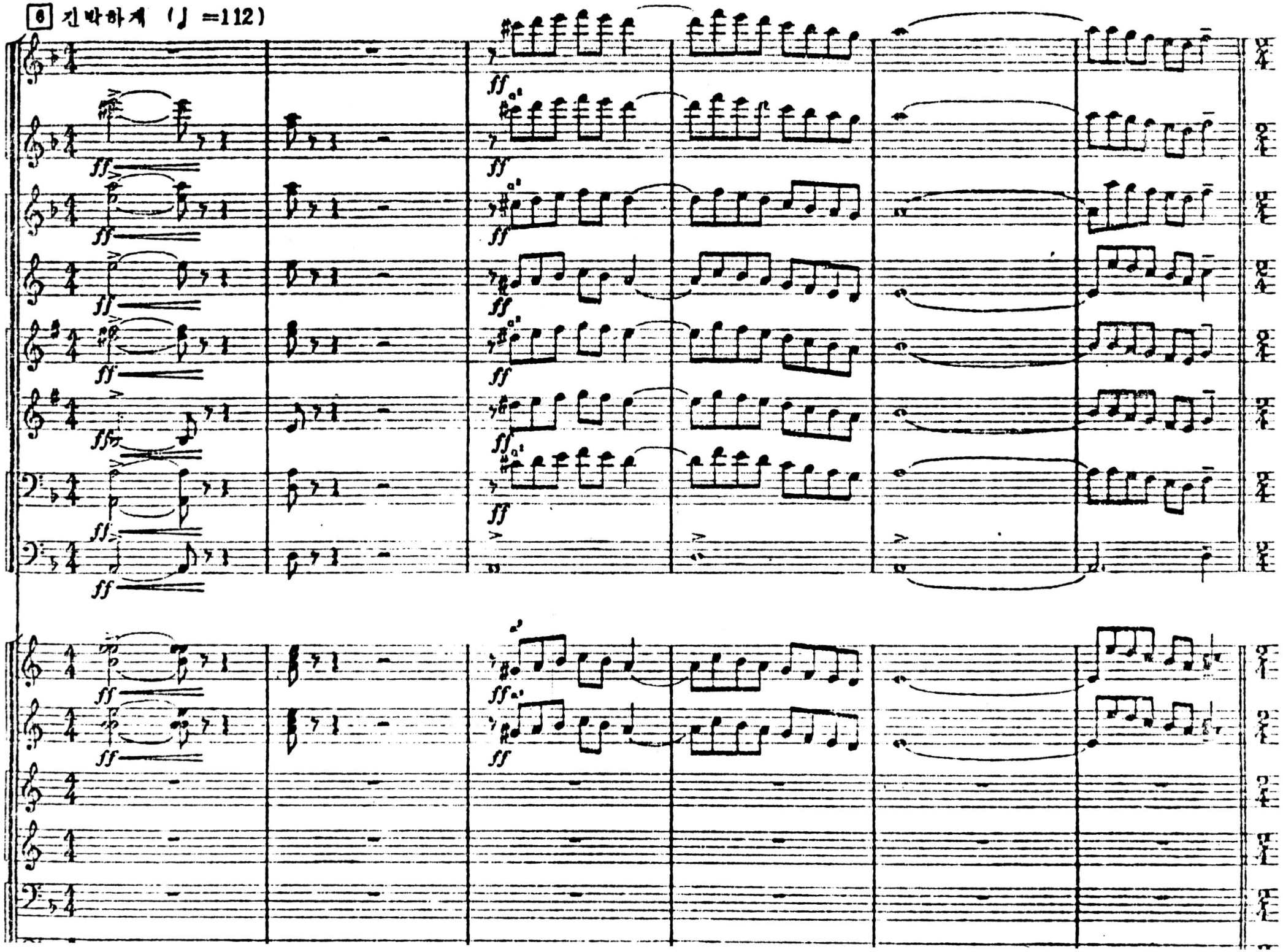

con sord
a2

Ex.10)-① "문경고개"





Ex.10)-②내　고향(62 ～ 67 소절)



ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

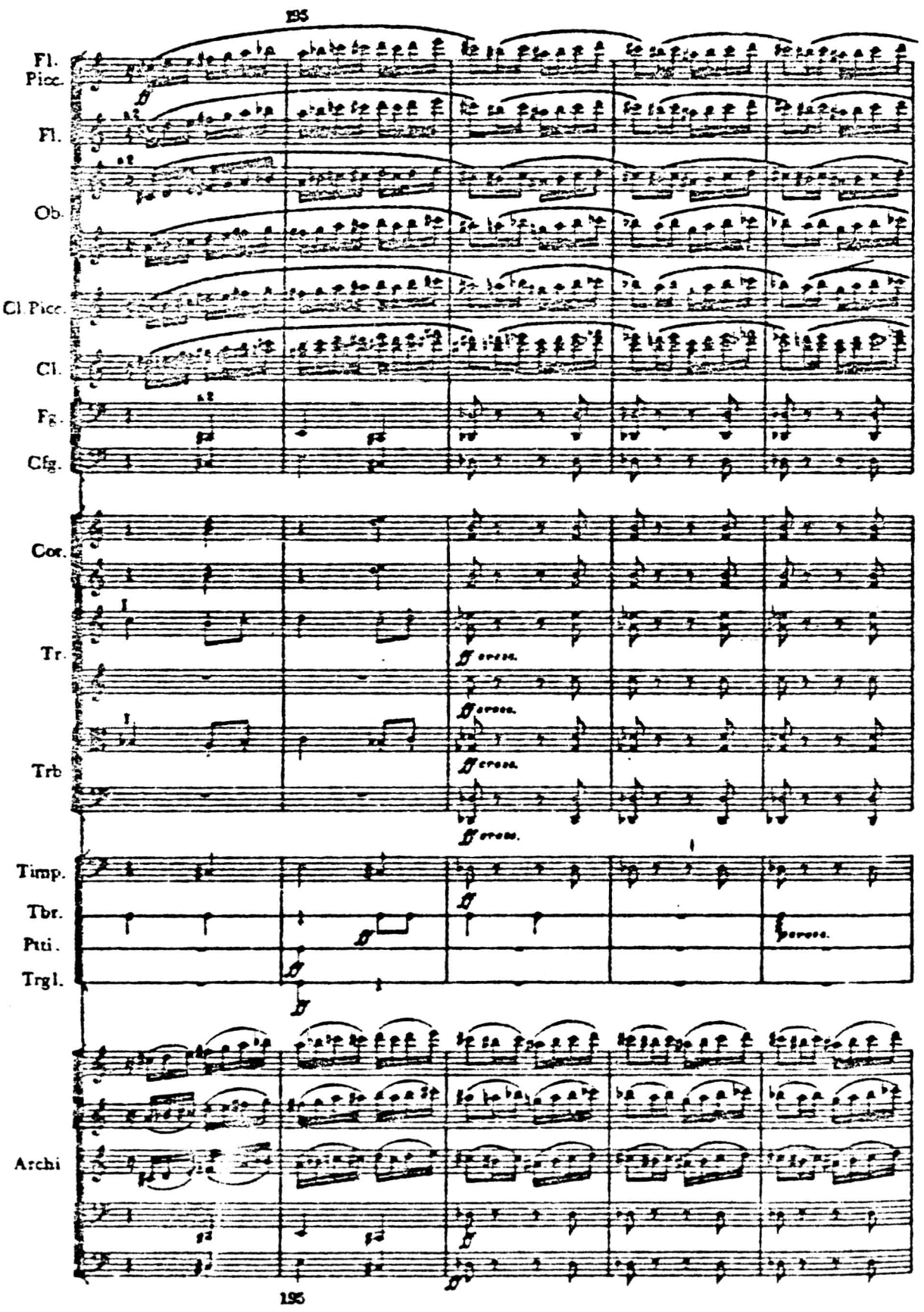
ff

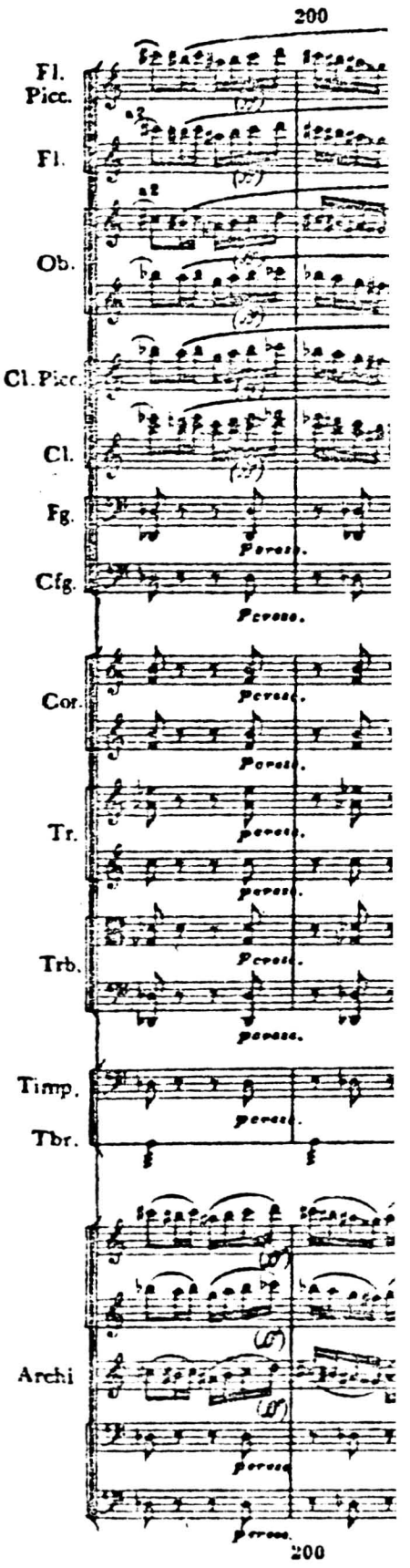
ff

ff

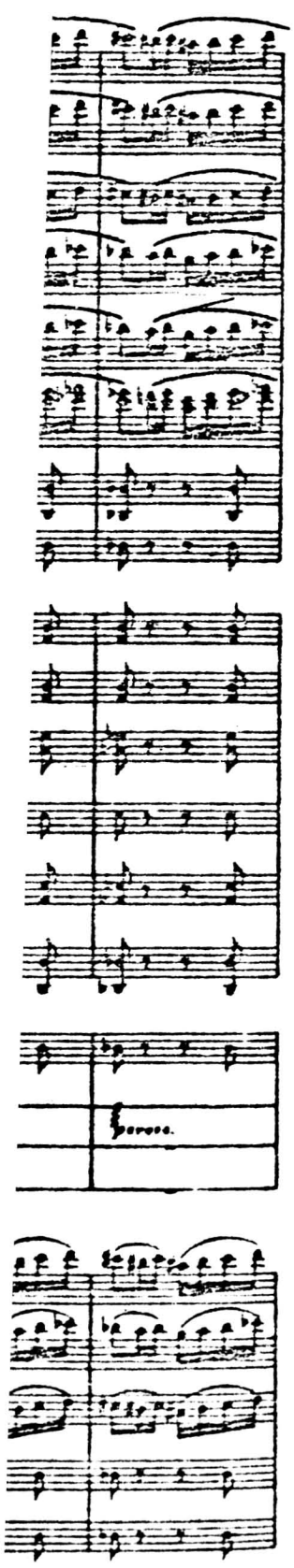
ff

Ex.11) D.Shostakovich: 교향곡 제 10 번 제 2 악장 194 ~ 203 소절 (1953)





제 2 악장　194 ~ 203 소절 (1953)



第三部：北韓의　歌唱曲分析

韓　相　宇

〈略　歴〉

o 서울大　音大卒業

o（現）音楽評論家〈韓国日報　및

各月刊紙　評論担当〉

o（現）梨花女大，誠信女大音楽講師

o（〃）文化放送　音楽担当

차 례

1. 서 론 87

2. 창작곡에 대한 북괴집단의 요구 88

3. 가창곡의 구조 및 음악내용 90

4. 가사내용에 대한 분석 102

5. 가창곡과 연주와의 관계 107

6. 북한의 주요작곡가 110

7. 결 론 112

1. 서 론

분단의 비극을 맞은지도 어언 30여년이 흘러 여러가지면에서 이질적인 요소들이 더욱 남북간의 거리를 단절시켜가고 있는 이때에 북한의 음악은 어떤상태에 있으며 그들은 소위 음악예술을 어떤 부문에 어떻게 사용하고 있는가를 살펴 보는 것은 통일을 염원하는 우리의 입장에서는 매우 중요한 일이며 특히 음악에서도 가장 대중성이 높은 가창곡이 현재 어떤 수준에 와있으며 북한주민들의 생활속에 어느정도의 영향력을 미치고 있는가를 연구해 본다는 것은 그나름대로의 의미가 있다고 생각된다. 그래서 필자는 국토통일원의 후원 아래 북한과 일본 등지에서 발간된 가창곡집과 가창곡에 대한 논문형식의 단편적인 자료들을 수집해서 매우 초보적인 단계이는 하지만 통일을 위한 하나의 기초자료로써 이글을 쓰려는 것이다.

예술이란 본시 인간의 사상과 감정을 개개인의 독특한 방법과 수단에 의해 표출하므로써 본래의 의미를 가지며 더우기 대중을 위한 대중예술의 차원에서 본다면 보다 많은 대중의 공감을 살 수 있는 작품이라면 더욱 바람직한 것이라 말할 수 있다.

이와 더불어 예술행위란 어디까지나 예술가 자신에게 맡겨져야 하며 어떤 체제나 집단의 정치적 목적을 위해 예술행위를 오도하는 일은 있을 수 없으며 있어서도 안되는 것이다.

그러나 북한의 현체제와 소위 그들이 떠받드는 김일성의 우상

화에 대한 발광이 한계점에 다다르고 있는 북한의 현실속에서 과연 그들이 말하는 예술가창곡이란 어떤 것이며 실제로 북한 주민들은 어떤 노래들을 부르고 있는가를 분석해 봄으로써 북괴집단이 표방하는 예술의 정체와 그속에 포함되어 있는 저의를 파헤치고 나가서는 오도되어진 음악을 통해 가슴속 깊이 멍들어 있는 북한 주민들의 정신세계의 재창조를 위한 하나의 기틀을 마련코져 한다.

2. 창작곡에 대한 북괴집단의 요구

먼저 필자는 창작에 대한 몇편의 자료와 소위 김일성의 교시라는 내용의 글을 통해 명실상부한 북괴 가창곡의 의미를 느낄 수 있었다.

북한에서 말하는 예술가곡이란 순수한 의미의 가곡을 뜻하는 것이 아니며 오로지 그들이 추구하는 김일성도당의 목적을 위한 수단으로써의 노래들을 의미하고 가장 예술성이 높다고 인정하고 있는 가창곡은 곧 김일성의 우상화를 위한 가창곡들을 말하고 있는 것이다.

김일성이 교시했다고 하는 「조선음악」의 중요한 원칙을 보면

「문화예술은 인민을 위한 것으로 되어야 하며 인민성을 기본으로 한다. 따라서 진실한 인민성은 민족성 대중성과 더불어 사상성, 현실성, 전형성 등의 원리들을 훌륭히 자체속에 흡수하므로써 사실주의 예술의 기본으로 되어야 한다」라고 했다.

여기에서 인민성을 기본으로 한다고 해 놓고는 진실한 인민성을

곧 사상성, 현실성, 전형성 등으로 정의해 놓음으로서 곧 예술이란 그들이 부르짖는 독재체제와 김일성의 우상화를 견고히 하는데 사용되어야 한다는데에 귀착시키고 있다. 또 1956년에 발간된 「해방후 조선음악」이라는 책에서 보면 「정치적 무관심성과 비과학성을 배격하며 코스모포리즘의 악영향과 서구라파 반 사실주의 음악에 대한 추종자들을 반대하고 부르죠아적 예술에 대한 불요불굴의 투쟁속에서 진행되어야 한다」고 못박고 있다.

드디어 북괴「노동당 중앙위원회 43차 상무위원회」(1947년)는 음악가들에게 다음과 같이 요구하므로써 그들의 음흉한 의도를 들어내놓고 있다.

「과거의 비참한 생활을 증오하며 조국과 민족을 반역하는 원수들의 시도를 폭로하며 그들에 대한 적개심을 발휘시키며 그를 향하여 용감하게 싸우며 매진하는 조국창건과 개혁의 주인공을 묘사하며 우리의 손으로 만들어진 사실주의 작품들을 요구한다」

그런가하면 1960년 「전국농업열성자 대회」에서 김일성이는 경축음악행사에 대해서 말하면서 음악에서도 주체를 세워야 하는데 주체란 「당의 유일사상체계를 세우는 것이고 유일사상이란 곧 자기수령의 혁명사상, 자기당 정책으로 전당을 무장시키고 모든 당원들을 수령과 당중앙의 주위에 굳게 묶어세워 혁명사업을 해나가도록 한다는 것을 의미한다」고 역설하므로써 음악의 궁극적인 목적을 뚜렷이 하고 있다.

결국 위에서 열거한 김일성집단의 요구를 충족시키기 위해서는

예술적인 작품이 아니라 사이비 예술 즉 사람들을 선동하고 나가서는 피뢰집단이 원하는 방향으로 끌고 가기 위한 수단과 도구로 사용되어야 한다는 결론에 도달하게 된다.

3. 가창곡의 구조 및 음악내용

필자가 조사한 1977년도 평양「문예출판사」발행「조선명곡집 600집」에서 본다면 전체 600곡 가운데에서 그들이 말하는 예술가곡이가 302편이며 가극「피바다」「꽃파는 처녀」의 8곡에서 나오는 아리아가 200편, 영화주제가 108편 등으로 되어 있다.

여기서 다시 가창곡으로 볼 수 있는 302편을 내용상으로 분류해 보면 302편 가운데에서 김일성의 우상화를 위한 노래가 232곡으로 80프로가 김일성이를 찬양하는 노래로 되어 있다.

예컨데 1절의 가사에 김일성이란 이름이 안들어가 있다면 2절이나 3절엔 반드시 들어 가도록 되어 있고 아예 처음부터 김일성 찬양을 위한 노래만도 상당한 수에 달하고 있는데 600곡집을 목록에서 본다면

1.「김일성 장군의 노래」

2.「김일성원수께 드리는 노래」

3.「품을주셨네 사랑을 주셨네」

4.「수령님께 초병은 그 언제나 충성을 다하렵니다.」

5.「초병은 수령님께 뜨거운 인사를 드립니다.」

6.「수령이시여 명령만 내리시라」

7.「수령님의 만수무강 축원합니다.」

8.「김일성원수님은 위대한 인민의 수령」

9.「김일성원수님은 우리의 최고사령관」

10.「김일성 원수님 만세」

11.「인민들은 수령을 노래합니다.」

12.「그이는 인민의 태양」

13.「충성의 노래」

14.「수령님의 높은 뜻 붉게 피였네」

15.「재해인사를 드리옵니다」

16.「수령님 한분만을 모시렵니다」

17.「김일성 원수님 고맙습니다.」

18.「어버이 수령님 고맙습니다.」

19.「수령님께 영광을 드리옵니다」

20.「수령님을 우러러 모시렵니다」

21.「수령님의 은덕을 노래합니다」

22.「수령님 모시고 사는 이행복」

23.「수령님 모시고 길이 살리라」

24.「수령님 밤이 퍽 깊었읍니다.」

25.「수령님은 인민들과 함께 계시네」

26.「수령님 모시고 천년만년 살아가리」

27.「은혜로운 그사랑을 노래합니다.」

28.「수령님은 우리와 함께 계시네」

29.「수령님 한품속에 우리는 사네」

30.「수령님 모신 영예 끝없읍니다」

31.「수령님이 계시어 행복합니다」

32.「수령님의 손길따라」

33.「수령님 그사랑 꽃피여났네」

34.「위대한 사랑의길」

35.「세월이 갈수록 깊어지는 사랑」

36.「아 수령님 품이여」

37.「수령님 품속에서 붉게 핍니다!

38.「은혜로운 품」

39.「아 영원한 사랑의 품이여」

40.「수령님 위하여 한목숨 바치리」

41.「영원히 충성다해 모셔가리라」

42.「어버이 품이여」

43.「어버이 수령님 가시는길에」

44.「인민의 마음속에 영원하리라」

45.「천만년 받들어 길이 모시리」

46.「대를이어 충성하리라」

47.「충성의 한길로 가고가리라」

48.「수령님 높이 모신 내조국 노래하네」

49.「사령부의 불빛이 비쳐주는길」

50.「끼질을 모르는 사령부의 불빛」

51.「사령부를 찾아가는 길에서」

52 .「장군님 모시고 기어이 돌아오리」

53 .「장군님 안겨주신 한흡의 미시가루」

54 .「장군님의 보살핌 속에서」

55 .「장군님 지새우던 조선의 밤이여」

56 .「장군님 손길따라 용진 앞으로」

57 .「부디 만년 장수하시라」

58 .「수령님 부르시는 먼바다로」

59 .「수령님 다녀가신 사랑의길」

60 .「수령님 우리공장에 찾아오셨네」

61 .「수령님 뵈옵던 잊지못할 그새벽이여」

62 .「어버이 수령님 만풍년 주셨네」

63 .「그사랑 가슴속에 넘쳐옵니다」

64 .「수령님 햇빛아래 만풍년 들었네」

65 .「수령님 은덕으로 대풍이 들었네」

66 .「수령님 다녀가신 마을입니다」

67 .「수령님 다녀가신 협동벌에 풍년이 들었소」

68 .「만풍년 가꾸어 수령님께 기쁨드리리」

69 .「수령님 사랑속에 우리행복 꽃피네」

70 .「천만년 노래하며 충성다하리」

71 .「친어버이 그사랑을 노래합니다」

72 .「고마워라 어버이 사랑」

73 .「어버이 사랑을 노래부르자」

74.「초소에 수령님 오셨네」

75.「그이는 언제나 전사들속에 계시옵니다」

76.「충성의 대답소리 알았읍니다」

77.「우리는 일당백 수령님 전사」

78.「수령님 전사된 행복 끝없네」

79.「충성의 붉은 마음 바쳐갑니다」

80.「우리는 수령님의 딸이랍니다」

81.「청춘을 바치자 수령님 위하여 당을 위하여」

82.「통일의 광장에 수령님 모시리」

83.「수령님 햇빛안고 싸워갑니다」

84.「충성의 마음 수놓아갑니다」

이상과 같이 김일성 개인 숭배를 위한 곡만도 84곡에 이르며 이외에도 김일성이가 태어났다는 만경대를 예찬하는 노래가 8곡 김일성의 어머니 강반석을 추모하는 노래가 3곡, 김일성의 아버지 김형직이 작곡했다는 노래가 1곡등이 포함되어 있다.

위에서 열거한 제목에서도 느낄 수 있듯이 김일성이의 모든 것을 숭망라해서 가사속에 담아 노래하도록 하고 있고 가사내용을 보면 세상에 어느 종교의 신보다도 거룩하고 전지전능한 것으로 표현되어 있어 가창곡을 통해서도 북한에서의 김일성은 완전히 신앙의 대상으로 신격화시키고 있음이 분명하다.

곡의 내용상으로 볼때는 형식에서는 16마디의 두도막형식이

가장 많고 다만 두도막 형식에서 마지막 8마디를 후렴으로 처리 반복 사용하는 형태를 취하고 있다. 그들이 말하는 누구나 부르기 쉽고 금방 욀 수 있도록 하기 위해 같은 선율의 반복사용이 많이 이용되고 있는데 상투적인 가사내용에 맞추어 음악적 정점은 언제나 김일성이나 그를 지칭하는 곳에다 두고 있다.

예컨데 앞 4절에서 좋다는 것을 표현하면 후렴에서 그것은 곧 김일성의 공이라고 하는 해답을 주도록 하고 있으며 이 경우 후반부는 더욱 극적으로 처리하도록 하고 있다.

그들이 부르짖는 창작에 있어서 「개성화와 비반복성의 구현」이라는 것이 김일성이를 우상화하기 위한 일관된 작업 속에서 과연 가능한 것인지 의문스러운 것이다.

302편의 가창곡 가운데에서 민요조의 가락을 띤 것이 40편정도이며 시작음과 끝음이 단조의 으뜸음으로 되어 있는 것이 전체 곡의 60프로 이상을 점하고 있으나 항용 단조가 지니고 있는 슬프다라든가 보다 내면적인 의미로써가 아니라 한국적인 곡 즉 그들이 말하는 우리것의 내음을 위해 기본적으로 단음계를 쓰고 있는 것뿐 곡의 중간에서는 장음계의 진행이 아니면 적당히 얼버무리고 있다. 이러한 예로서는 단음계에서 사용되는 7음을 반음 올리는 일을 극히 삼가하는데서도 알 수 있는데 7음은 올리지 않음으로써 단조의 내음을 그만큼 약화시킨다고도 볼 수 있겠다.

대중성을 염두에 두고 지식수준이 낮은 사람들까지도 쉽게 부를 수 있도록 하는 것이 가장 중요한 창작의 기본이기도 하지만 소위

음악의 내용상(가사를 제외한)에서만 보드라도 예술가곡으로 볼 수 있는 것은 한편도 없다.

곡중간에서 다른조로 조바꿈 되는 경우도 겨우 10여편 미만으로 전체적으로 볼때 우리나라의 가요나 동요 정도의 수준에 지나지 않으며 멜로디의 진행이나 화음의 사용에서도 유치한 단계를 벗어나지 못하고 있다.

그런데 보통의 경우 단조음계에 바탕을 둔 노래가 많은데 비해 김일성을 찬양하는 노래라든가 김일성이라는 단어가 나오는 부분은 은 밝은 장음계로 변화되고 있을 뿐 아니라 곡머리에 있는 악상기호도 가장 예술적인 작품에 사용되는 악상표시를 기록하고 있는 것이다.

《예》 숭엄하게 경모의 정을 안고

폭넓게 정서깊게

절절한 마음으로 흠모의 정을 안고

흠모의 정을 담아, 밝고 따뜻하게

행복하게 친애감을 가지고 폭넓게

정서있게 친근감을 가지고

정답게 서정적으로

감회깊게 밝고 부드럽게

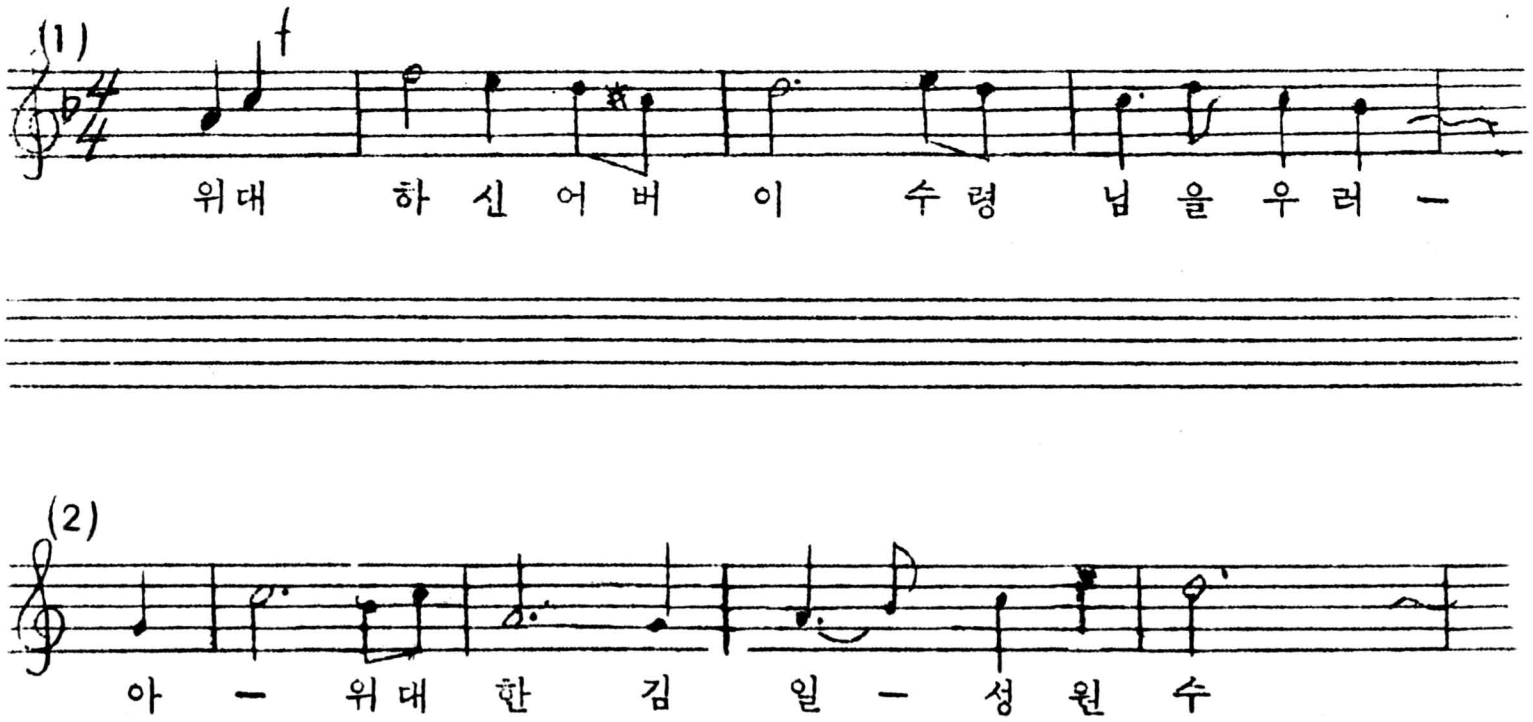
경건한 마음으로 감격에 넘쳐

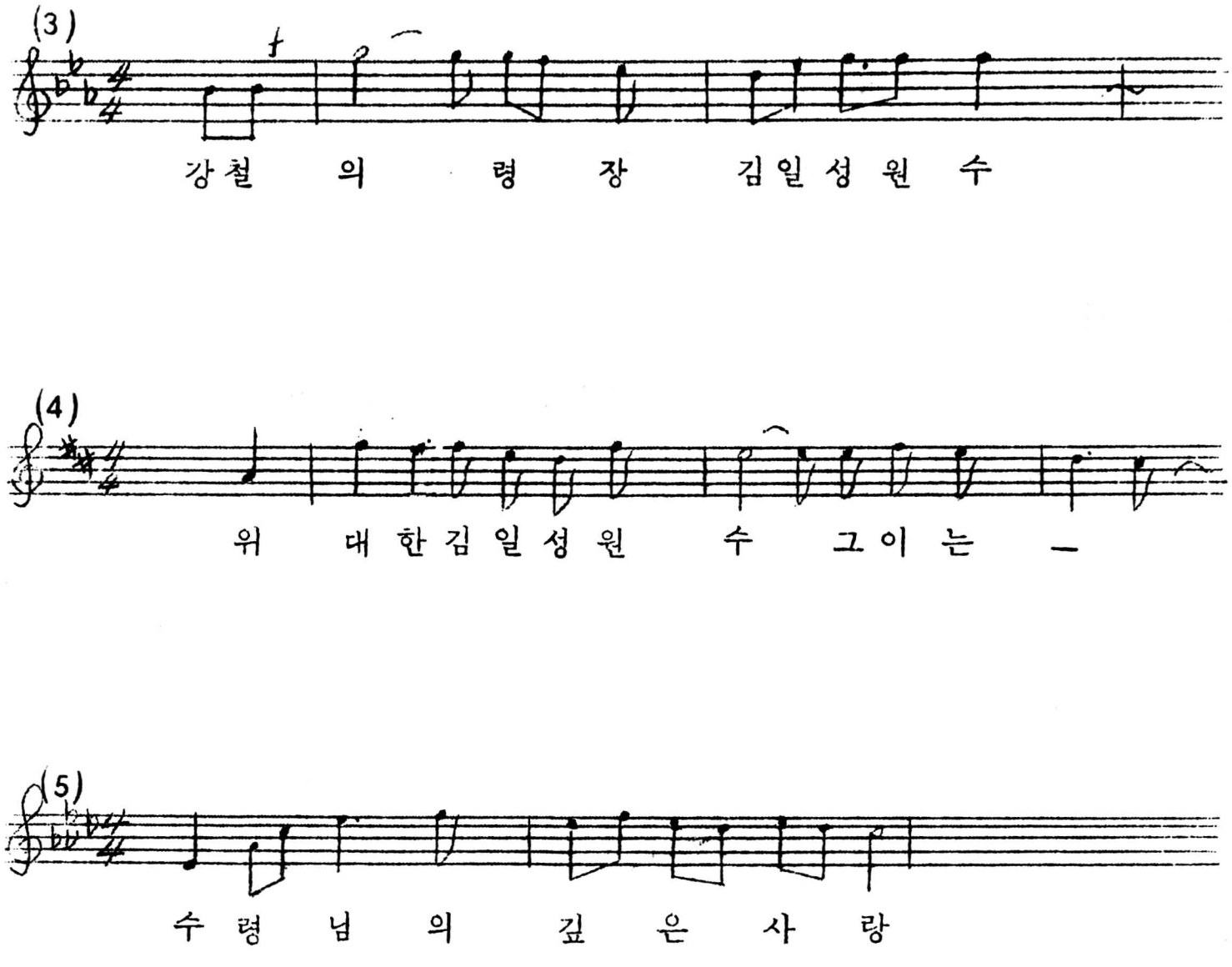
위에서 열거한 악상표시를 보면 김일성에 대한 표현이 가창곡에서 어떻게 이루어지고 있는가를 알 수 있다.

일체 다른 작품은 연주되지도 않고 연주 될 수도 없는 상황속에서 인간이 가창곡을 통해 표현할 수 있는 가장 고상하고 차원 높은 세계에의 내음을 겸일성 개인숭배로 연결시킴으로써 그는 인간이 아니라 〃신〃으로써의 장막속에 가리워진 전능한 존재로 만들려는 것이다.

다음은 소위 김일성을 묘사한 부분을 실제의 악보를 통해 보면 유사성을 발견할 수 있는데 그들이 사용할 수 있는 음악적 기술을 총동원한 다시말해 유치함의 극치를 보는 것 같다.

No.

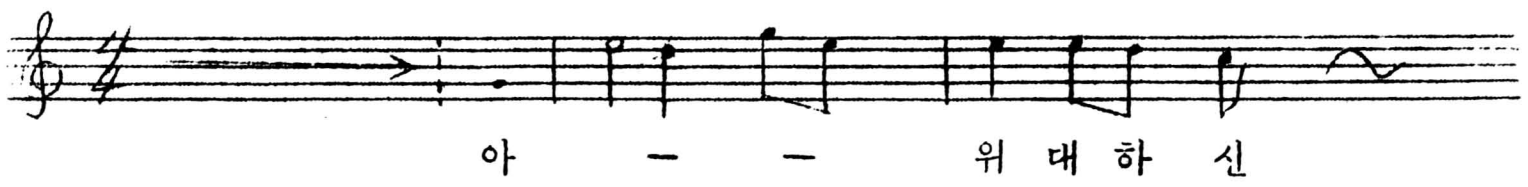




그러나 고상하고 차원높은 예술이 무엇인가를 모르는 북한 주민들에게 있어서 이런류의 표현은 영향력을 주고 있다고도 생각되는데 위의 악보에서 열거한 「예」에서 보듯이 김일성이라는 구절에 들어서면 온갖 표현을 다 동원해서 그 노래중에서 가장 높은 음을 사용 미화시키고 있다. 이것은 가사에서 살펴보아야 하겠지만 김일성 앞에는 으례히 「아」라는 감탄사가 붙게 마련이며 「아ー」라는 감탄사를 보다 뚜렷하고 깊이있게 표현하기 위해서 다음과 같

은 수법을 쓰고 있다.

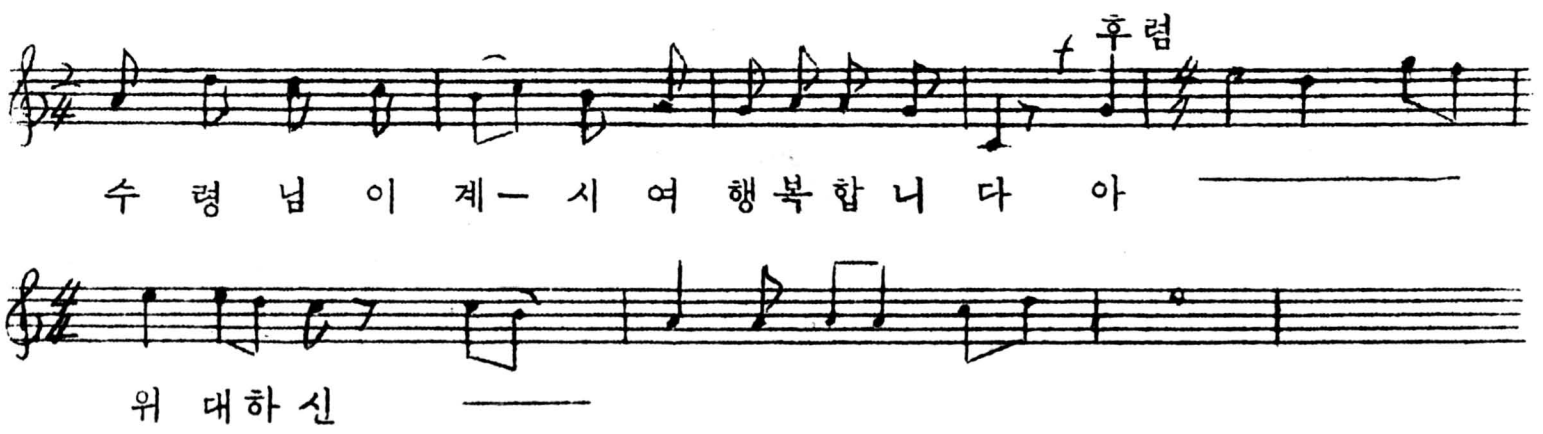
1)「갖춘마디의 노래라고 할찌라도 김일성 앞에오는 「아ー」 부분의 첫음은 못갖춘마디의 마지막 박자로 할것(약박자)」



이러한 경우는 흔히 곡의 후반부나 아니면 후렴등에서 사용되고 있는데 전체적인 노래는 갖춘마디이나 앞에서 설명한 구체적인 사실에 대해 감격하고 충성하는 대목에서 먼저 깊이 음미하는 효과를 위해 「아」의 첫박자를 약박자로 시작하고 있는 것이다.

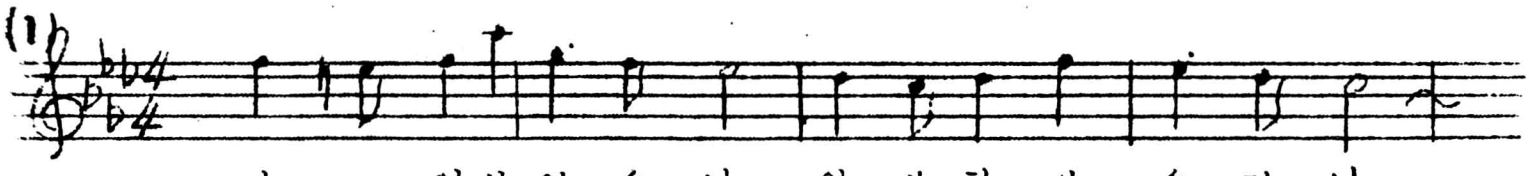
이러한 작곡기법은 한국의 작곡가들로 흔히 쓰고 있는 전형적인 것이다.

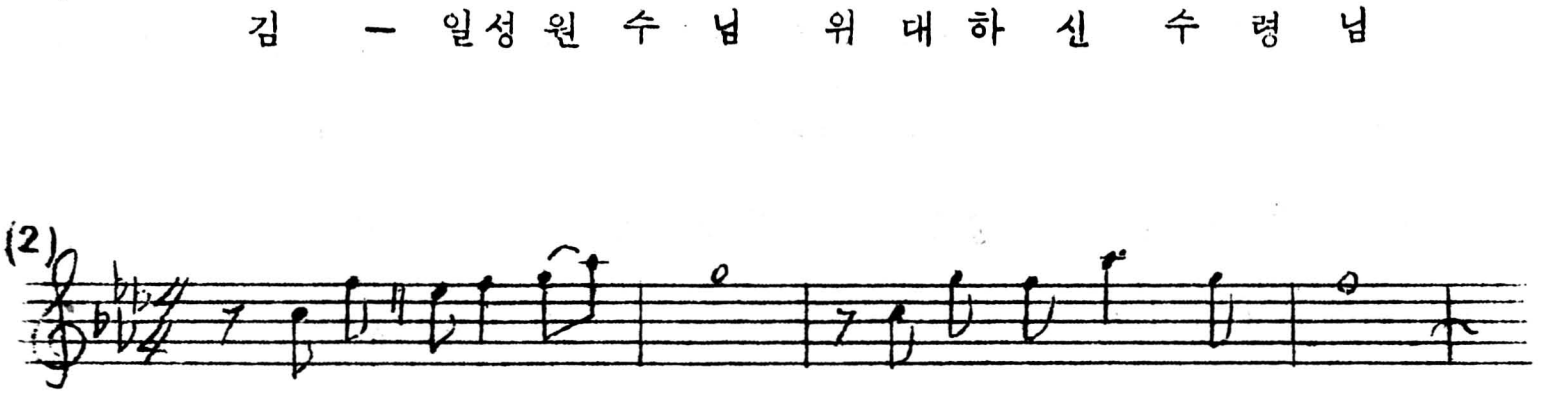
2)「김일성에 대한 찬양의 구체적 사실을 열거하는 앞부분에서는 짧은 박자로 나누어서 상쾌하게 하되 후반부 김일성이라는 단어의 부분에서는 반드시 긴박자로 바꾸도록 할것.」



이 경우는 짧은 박자 특히 「강약」으로 되어 있는 $\frac{2}{4}$ 박자로 넘어가면서 긴박자로 바뀌게 될때 감정적으로 푹은하고 무언가 폭넓은 분위기를 유발케 된다.

3) 「김일성이나 수령 혹은 위대하다는 단어에는 그 노래중에서 최고음을 사용하므로써 강조토록 할것.」





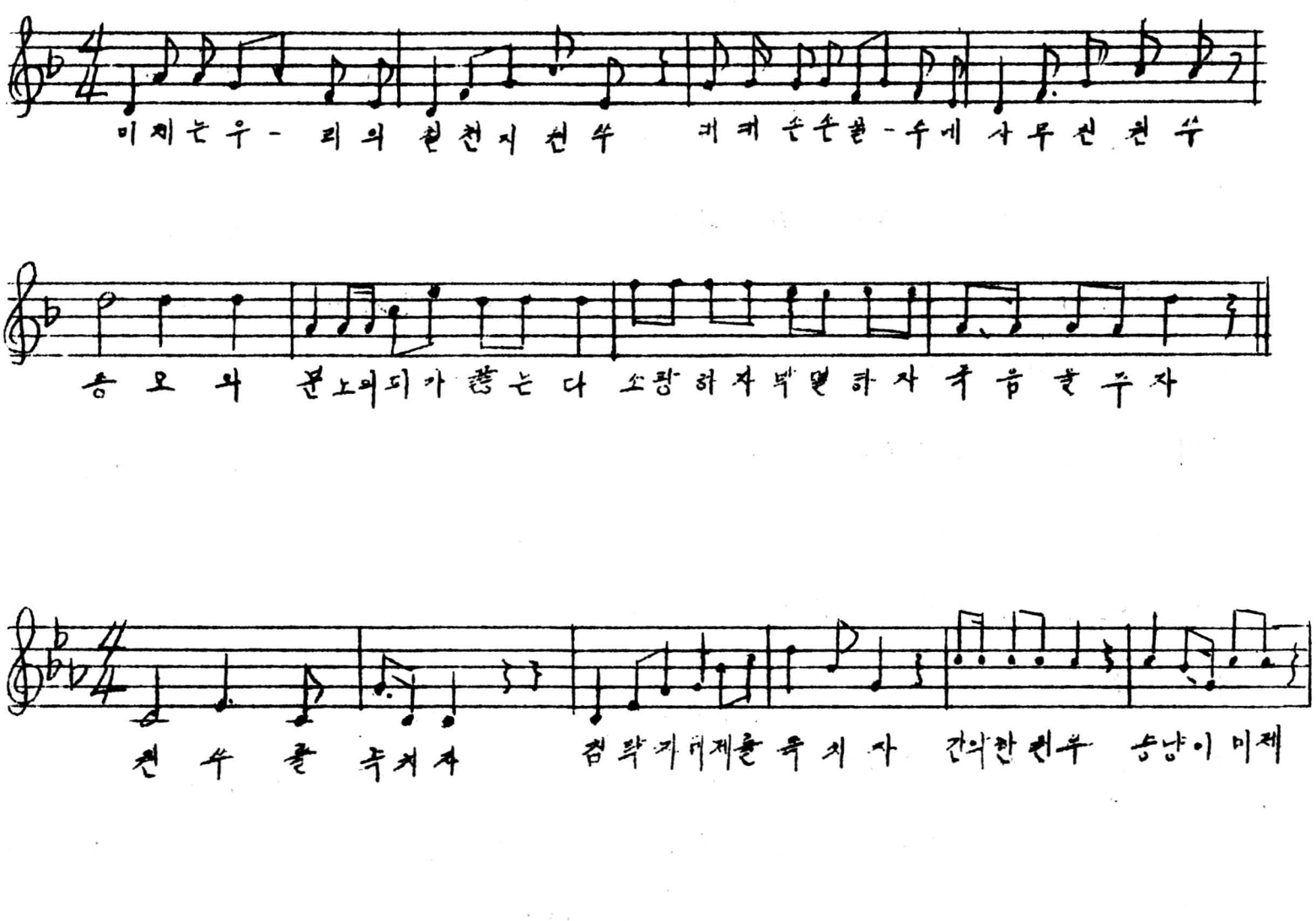
최고음을 정점으로 사용하므로써 김일성이 최상의 것으로 인식되도록 하는 효과를 노리고 있다.

4) 「언제나 김일성이를 표현 할때는 「레카토」 주법으로 곱고 부드럽게 표현토록 할것.」

가창곡 302편의 분석에 나타난 요구조건은 대략 위에서 열거한 4가지 방향으로 집약될 수 있다.

다음은 주민들에게 적개심을 불러일으키도록 하기 위한 방법으로써

가창곡에 나타난 모양을 살펴보면



위의 예와같이 노래는 가사의 내용을 전달하는 방법에 불과하다는 느낌이다.

1957년도판 「해방후 조선음악」에서도 볼 수 있듯이 해방후부터 1950년 중반기 까지는 서양음악 즉 「베토벤」이나 「챠이코프스키」등의 교향곡이나 관현악곡등을 연주해 오던 그들이 6.25 남침 사건이후 음악은 점점 김일성 신격화를 위한 수단으로 전락해 내려왔고 1960년대 이후부터는 일체의 외국작품을 배제한체 그들의 가창곡만을 부르고 있는 것이다.

이는 바로 그들이 주장하는 현실성이라든가 구체적인 사실을 주입시킬 수 있는 매체로써의 음악은 가사가 없이는 불가능하다는 판단하에 그들이 북한 주민들에게 주입시키려는 구체적인 내용을 가사에 담고 그 가사를 보다 편리하게 전달하기 위해 가창곡을 선택하고 있는 것이며 결국은 가사가 없는 관현악곡이나 기악 독주곡은 자취를 감추게 되었다고할 것이다. 물론 현재에도 몇개의 관현악곡과 기악곡이 없는 것은 아니로되 예컨데 관현악곡의 경우에도 그들이 자랑하는 「문경고개」도 본래는 가창곡을 편곡한 것이며 거의가 가창곡을 편곡 연주하므로써 듣는 사람들은 은연중에 본래의 가사를 음미하도록 하는 것이다.

이상에서 열거한 여러가지 형태와 가창곡의 음악적 내용에서 볼때 순수한 의미의 예술가곡은 전혀 찾아 볼 수도 없으며 가창곡의 형태 역시 초보적인 수준을 면하지 못하고 있다고 생각된다. 또한 그들이 주장하는 개성적이고 사실적이고 유일사상적이라는 의미가 음악속에 어떻게 용해 되었는지는 모르나 오직 가사를 통해 느낄 수 있을 뿐 음악의 선율 자체에서는 새로움을 느낄 수도 발견할 수도 없다.

4. 가사내용에 대한 분석

관현악곡이라든가 독주곡을 없앤 가장 큰 이유중의 하나는 그들이 주창하는 음악에 있어서의 민족성, 사상성, 대중성, 전형성등이 가사가 없이는 불가능하다는 판단에서 비롯된 것이라 생각되며 그

런 의미에서 북한의 가창곡의 중심은 노래보다는 가사에 첫번째 중요함이 있다고 생각된다. 그들이 가사에 대해서 얼마나 중요시 하고 있는가는 많은 가사가 어느 개인의 작품이 아니라 소위 집체작사로 되어 있는 것으로도 알 수 있다.

이 집체작사란 즉 여러사람의 머리를 짜내여 가장 멋있는 말을 만들어내는 것을 의미하는데 가사 중에서도 김일성이를 찬양하는 가사를 「서정시」로 표현하고 있어 정서라든가, 아름답다라든가 혹은 사랑의 개념이 모두 김일성이와 연관되는 것으로 표현되고 있다.

소위 그들이 가장 훌륭하다고 절찬을 아끼지 않는 김두일 작사 「병사는 벼이삭 설레이는 소리를 듣네」에서 일절을 보면

「금나락 설레는 들판에서 병사는 감격의 노래부르네, 이세상
누구도 이루지 못한 만풍년 수령님은 안아오셨네
아— 황금의 파도여 더욱 설레라
병사는 너를 지켜 충성다하리」

이상의 가사에 대한 박윤경의 해석을 보면 「시인은 황금의 전야라는 뚜렷한 장소에 자기의 서정적 주인공 병사를 세워놓고 병사의 구체적인 심리적 움직임을 통하여 말하려고 하는 기본사상을 해명하려 하고 있다. 「벼이삭 설레이는 소리를」를 인민의 기쁨이 커가는 소리로 감수하고 인민의 기쁨이 커가는 소리와 어버이 수령님의 크나큰 은덕을 연결시켜 이세상 그 누구도 이루지 못한 만풍년을 어버이 수령님께서만이 안오셨다는 사상을 밝혀낸 여기에

시인의 생활속에서 독창적으로 탐구한 「벼이삭 설레이는 소리」가 가지는 예술적 의의가 있는 것이다」

이와같은 가사에 대한 논문은 미리 북한 주민들에게 가사에 대한 해석의 방향을 주지 시킴으로써 유일사상을 무장시키려는 의도가 분명하며 모든 자연 현상까지도 김일성에게 귀의 시킴으로써 그것이 가장 훌륭한 예술인양 부르짖게 함은 곧 북한의 예술이 무엇을 뜻하는가를 알고도 남음이 있다.

가사 내용의 분류를 보면 앞에서도 언급한 바와 같이 김일성이만을 위한 가사가 84곡이며 이핑계 저핑계로 김일성을 연관시킨 것은 232곡에 달해 80프로를 점하고 있다.

억지로라도 순수한 가사를 골라 본다면 산으로 바다로 가자와 벼가을 하러갈때등 서너곡에 지나지 않는데 그것도 가사의 내용을 잘 음미해 보면 근로착취를 위한 성향이 다분히 느껴지는 것이다.

여기에서 「벼가을 하러갈때」의 후반부를 보면.

「농장벌 우리의 땅에 벼가을 하러갈때 기쁨 가득 안겨주는 내 조국 고마워라 벼가을 하러갈때 기쁨 가득히 불려오는 새마을의 즐거운 노래여」로 되어 있는데 우리가 쓰고 있는 「새마을」이란 단어가 들어가 있다는 것이 매우 흥미롭다.

어쨌든 이들은 노래의 가사를 통해 김일성에 대한 갖가지 숭배를 주입시키고 있는데

1) 김일성에 대한 찬양의 노래

2) 미제침략주의자에 대한 분노를 유발시킴

3) 유일사상의 체제에 대한 찬양

4) 전사들에 대한 찬양

5) 행복한 생활에의 강요

6) 김일성의 아버지, 어머니에 대한 찬양

7) 대를이어 충성하는 내용

8) 평양에 대한 찬사

등이 주요 내용으로 되어 있다.

김일성에 대한 호칭은 노래의 가사에서

「김일성원수」

「어버이 수령님」

「장군님」

「인민의 태양」

등으로 표시되고 있으며 김일성 원수는 「원수」로 표기하고 침략자 원수는 「원쑤」로 표기하고 있는 것도 그들의 음흉한 저의를 나타내고 있는 것이라 하겠다.

이들이 가사를 통해 북한 주민에게 주입시키고 있는 갖가지 실태를 보면 도저히 낯이 간지러워 볼 수 없는 것들이 있다.

예컨데

1) 「손풍금수 왔네」: 이는 손풍금 즉 아코디언을 말하는 것인데 이것도 수령이 보내주었다고 억지를 쓰고 있다.

2) 「가마마차 달린다.」: 「가마마차 달린다. 마차엔 살찐고기 풍성한 야채」 등등으로 표현하고 있다.

3) 「장군님 안겨주신 한흡의 미시가루」

4) 「꺼질줄 모르는 사령부의 불빛」

내용가운데 「잠들은 깊은 밤 장군님은 등잔불을 돋구어 가시네」

5) 「은혜로운 품」

6) 「수령님 뵈옵던 잊지못할 그 새벽이여」

7) 「수령님 다녀가신 마을입니다」

8) 「주체농법 꽃피어 만풍년 들었네」

9) 「이 많은 분배를 어디에 다쓸까」

10) 「세금없는 우리나라」

11) 「직포공의 마음」

12) 「초소에 수령님 오셨네」

13) 「우리는 수령님의 딸이랍니다」

14) 「우리자랑 이만저만 아니라오」

15) 「수령님 햇빛안고 싸워갑니다.」

이상에서 열거한 이외에도 이루말할 수 없는 징그러운 말들이 무수히 가사에 박혀 있어 그야말로 김일성 홍수를 이루고 있는 느낌이다.

음악은 아름답고 순한 것이라고 말하면서 가창곡 가운데 수많은 그들의 의도를 적라라하게 담고 있는 것은 근본적인 음악이 지니고 있는 예술적 내음과는 전혀 관계가 없는 것이며 그러기에 북한 주민들은 예술에 대한 이해라든가 기본적인 의미마저 상실하고

있는 것이라 생각된다.

다시말한다면 음악의 가사로는 전혀 적합하지 않은 내용을 가사로 사용함으로써 스스로 음악을 독재의 도구로 사용하고 있다는 뜻이다.

5. 가창곡과 연주와의 관계

북한 가창곡에 대한 연구는 결과적으로 작품자체에 보다는 그들이 어떻게 그 작품을 소화하고 있는가에 대한 다시말해 재현과정을 통한 연주법 발성법 그리고 곡의 해석등에 대해서도 연구가 되어져야 할 것으로 생각한다.

음악은 반드시 재현 과정을 통해야 청중에게 전달되기 때문에 창작품의 의미가 소극적으로 표현되는 경우도 있으나 때로는 재현을 통해 또다른 의미가 부가 될 수도 있기 때문이다.

실제 그들이 연주하는 가창이나 합창을 들어 보면 조금 다른 점을 느끼게 되는데 우선 그들은 발성에서 아주 가냘프고 순하고 깨끗한 소리만을 요구하고 있는 것 같다.

김일성이 소리에 대해 교시했다는 대목을 보면 「민족적 선율과 감정에 맞게 자연스러우면서도 아름다운 소리를 내면 되고 자연스럽고 부드럽게 그리고 곱게 소리를 내는 발성법을 택해야 하겠다」고 했다. 또한 「일부 사람들이 주장하는 것처럼 쌕소리를 우리의 민족적 선률에 맞는 발성으로 보는 것은 잘못이다」라고도 했는데 바로 이러한 주장에 의해 북한의 가수나 합창단원들은 쉰소

리나 통소리 그리고 우리의 판소리에서 쓰여지는 탁성(거치른음)을 배재함으로써 기본적으로 가냘프고 궁상맞고 순하게 표현토록 하는 것이다.

또 그들은 가사에 대해서도 상당히 신경을써 가사의 발음을 유순하게 하고 뚝똑히 들리도록 하도록 하고 있으며 모든 노래를 유순하게 하도록 요구하고 있다.

이런 의미에서 그들의 발성은 특이하며 우리나라 초기 유행가의 가수들에서 볼 수 있었던 엷고 가냘픈 그리고 약간의 비브라토가 섞인 묘한 소리를 만들고 있다.

결코 강직한 소리라든가 위엄있는 소리는 결코 용납치 않으며 모든 탁한음을 사용 못하도록 하므로써 우리의 민요의 창에서도 서양적 발성을 토대로한 가창을 하고 있다.

결국 음악을 통해 청중을 압도하려는 것이 아니라 설득시키고 쓰다듬는 역활로 만들고 있고 다만 표현방법에 있어서도 우리가 종교음악에서 사용하고 있는 「허밍」이라든가 혹은 쏘프라노라든가 테너의 오브리가토를 많이 사용하고 있고 특히 급격한 크레쎈도를 이용 청중의 마음을 사로잡으려는것 같다.

드라마틱 쏘프라노 라든가 테너는 찾아 볼 수 없고 코로라투라적인 요소에 리릭을 가미시킨 애띤 소리로 호소하는 나약한 면을 품고 있는 것이다.

그것은 바로 우리 주민은 모두 나약하고 순한데 절대자인 김일성에게 모든 영광을 바친다는 내음을 바로 그러한 창법으로 연결

시키고 있다고도 하겠다.

이는 결국 음자체 혹은 음악예술이 가지고 있는 보다 강력한 힘 예컨데 인간의 마음을 근원적으로 변화시키는 자유에의 갈망을 봉쇄하고 최소한의 음률적 표현만을 빌어 청중을 그들이 원하는 선에서 묶어 두려는 것이며 이러한 방법은 언제라도 보다 강력한 음악에 부딛치게 될때는 허물어진다는 사실을 그들은 알고 있는지 모르겠다.

북한에서 실제로 사용하고 있는 가창법은 세계 어느나라에서도 찾아 볼 수 없는 것이며 그들이 받아 들인 것으로 되어 있는 쏘련음악에서도 반주악기라든가 몇몇 요소 이외는 완전히 차단시키고 있는 것이다.

만일 어떤 가수의 소리가 선천적으로 좋게 타고 났다고 하드래도 소리의 질이 청중에게 너무 질은 무엇을 술정도의 호소력이 강하다면 북한에서는 쓸모가 없으며 너무 강력한 소리라든가 자극적인 소리 역시 배타당하고 말것이다. 김일성의 우상화에 대한 어떤 도전도 그들은 용납치 않으며 더우기 그 어떤 방법보다도 사람의 마음을 흥분시키고 변모시킬 수 있는 음악의 경우 그들은 철저히 아주 작은 것 까지도 당과 수령의 교시라는 명목으로 자기들이 원하는 방향으로 끌고 가고 있는 것이다.

이러한 그들의 가창표현의 방법은 어느 정도 북한 주민들에게 효과를 보고 있다고도 생각된다.

6. 북한의 주요 작곡가

소위 박윤경의 논문을 통해 발표된 「개성화와 비반복성의 구현은 가요창작의 기본요구」에서 보면 모든 창작품은 개성적인 특성을 가져야 하며 다른 사람의 작품이나 혹은 자신의 다른 작품과도 유사성이 있어서는 안된다고 못박고 있다. 이러한 주장은 결국 북한에서 한 작곡가의 오랜 창작생활이 불가능하다는 결론에 도달하며 실제로 그들은 새로운 작품을 위해서는 새로운 작곡가들이 계속해서 나와주어야 한다고 부르짖고 있다. 이러한 현상을 대변하는 표증으로 가창곡 302편의 작곡가가 97명에 이르고 있는데 그 명단과 작곡가들의 작품수를 보면 다음과 같다.

1)	김원균	김일성장군의 노래. 애국가 계 9곡
2)	리 면 상	13곡
3)	김 제 선	18곡
4)	설 명 순	19곡
5)	유 명 천	19곡
6)	김 정 수	14곡
7)	최 재 선	11곡
8)	박 한 규	8곡
9)	김 옥 성	8곡
10)	리 학 범	8곡
11)	성 동 춘	7곡
12)	김 윤 봉	7곡

13) 리 동 준 7 곡

14) 김 혁 5 곡

15) 모 영 일 5 곡

16) 허 금 종 9 곡

17) 리 영 숙 5 곡

18) 박 왈 빈 5 곡

19) 엄 하 진 5 곡

이상 4편부터 2편까지 작곡한 사람이 44명 그외는 모두 1편씩 작곡하고 있다. 결과적으로 작곡수에 비례해서 북한의 주요 작곡가들을 열거해 본다면 김원균, 이면상, 박한규, 김옥성, 김제선, 설명순, 허금종, 김정수, 이학범, 유명천, 최재선 등이 주류를 이루고 있다고 생각된다.

끊임없이 새로운 것을 요구하고 결과적으로 많은 새인물들을 등장시키는 것은 어느 한 작곡가가 자기의 세력을 만들지 못하도록 하는 구실도 될 것이며 많은 수의 작품들을 통해 볼때 거의 대부분은 전문적인 작곡가라기 보다는 아마츄어로써 응모에 의한 작품도 상당수에 있다는 생각이 든다.

정확한 자료를 구할 수 없어 자세히는 알길이 없으나 해방후 월북한 월북작곡가들은 거의 숙청되어진 것으로 보이고 600곡 가운데 단한곡도 월북작곡가의 작품이 없는 것을 미루어 보아서도 확실하다. 하겠다. 한국의 대표적 작곡가로 기대 되었던 김순남이 월북후 소위 박헌영 일파와 더불어 종파분자로 낙인 찍혀 숙청된

것도 그들이 주장하는 유일사상과 획일적인 작곡태도에 맞지 않았기 때문이며 누구를 막론하고 김일성 괴뢰집단이 요구하는 틀속에 들어가지 않을 때는 가차없이 숙청해 버리는 악랄한 태도를 엿볼 수 있다.

7. 결 론

북한의 가창곡은 거의 대부분이 관현악반주에 의하지 않으면 피아노 보다는 아코디언이나 쏘련식 반주형태에 의존하고 있다. 또 그들이 말하는 민요조의 가창곡은 다분히 중국적인 내음이 들어 있고 한편으로 쏘련 음악들의 잔재도 찾아 볼 수 있다.

관현악 반주의 경우 저음부(첼로)는 고음부에 대해 대선율을 만들어 움직이도록 하고 기본적으로 화음은 주요 3화음 이외는 쓰지 않고 있다.

화음이나 리듬을 단순화시키는 목적중에 하나는 가사의 전달을 명확하게 하자는데 있고 가창법에서 소리를 되바라지게 혹은 퍼지게 내는 것도 역시 가사의 명확성에 도움을 주기 위한 것이라고 생각된다. 때로 독주 바이얼린등이 오브리가도를 맡아 연주하기도 하는데 「빨찌산의 노래」등이 대표적인 곡이다.

근본적으로 다른류의 음악들을 듣지도 연주하지도 못하게 하는 폐쇄된 사회에서 북한음악들이 주민에게 주는 영향은 그나름대로 클 것으로 생각된다. 그러나 그 영향은 작품 자체보다는 재현을 통한 연주기술이 훨씬 우선한다고 보아지며 모든 노래들을 맑고 명

확하게 노래하도록 함으로써 주민들을 안심시키고 김일성을 우러러 보게 하려는 의도가 십분 느껴진다. 그럼 왜 그들이 음악을 보다 강렬하고 힘차게 통소리나 쇳소리를 내서 부르게 하지 않을까?

여기에 우리는 촛점을 모아 볼 필요가 있다. 그 첫째 이유는 김일성 이외는 모두가 나약하고 오직 그만이 전능하다는 표현을 위해 모든 음악가들로 하여금 조금은 처량한 태도로 부르도록 하고 있고 둘째 이유는 가사의 명확한 전달을 위해 소리를 모아 지르는 것을 삼가고 있는 것 같다. 셋째 이유는 음악은 자연스럽고 아름다운 것이라는 것을 주입시키기 위함이며 그 아름다움을 통해 김일성이를 미화시키자는 목적이 있다.

넷째는 전사 즉 군인이나 빨찌산 공장 노동자들을 표현하는 노래까지도 곱상하게 가창토록 하므로써 그것들이 모두 좋고 아름답다는 것으로 주민들에게 설득하려는 것이며 이러한 그들의 수법은 교묘한 심리적 방법이라고도 할 수 있겠다. 그들이 말하는 예술가곡의 실태와 또 현재 북한에서 불리워지고 공연되는 가창곡들의 수준이 동요나 유행가 정도의 수준에 머물고 있을 뿐 아니라 예술작품이라고 할 수 있는 것은 찾을 길도 없는 것이 분명하지만 그들이 못적하는 바를 위해 음악이 상당한 영향력 속에서 사용되고 있는 것은 사실이며 그들이 북한 주민들에게 음악의 내음을 그런 식으로 표현하고 있다면 대북 방송이나 심리전을 위한 음악의 선곡은 군가나 국민가요 보다는 보다 예술적이고 웅장하며 고향과 사랑을 생각케 하는 고전과 낭만시대의 작품들이 효과적이

라는 생각도 아울러 갖게 된다.

그런 의미에서 통일을 위한 작업과 더불어 통일을 앞당기기 위한 작업의 일환으로 북한 음악에 대한 계속적인 관심과 연구는 누구에 의해서든 진행되어야 하겠으며 그들이 음악을 예술로써가 아니라 독재의 수단으로 사용한다고 해서 무시할 수 만도 없다는 결론에 도달케 된다.

〈활 용 자 료〉

1)「조선명곡집 600곡집」 1977년「평양문예출판사」

2)「번영하라 조국이여」 1976년 일본「조선청년사」

3)「결전의 길로」 1976년「문예출판사」

4)「조선명곡집」 1975년「문예출판사」

5)「해방후 조선음악」 1956년

6) 기타「조선예술지 발췌」

7) 레코드 일본에서 출판

「조선가요선집」

「조선민요선집」

英文要約文 (Summary)

SUMMARY

A SURVEY OF TRADITIONAL MUSIC IN NORTH KOREA

There has been little known about the traditional music of North Korea since the liberation in 1945. This paper is the first attempt to survey their cultural policy for the traditional music and to compare it to that of South Korea. In the paper, the writer has tried to investigate the subject on the basis of North Korean source materials which were published in 1960's. The investigation was presented at a seminar, "Music in North Korea", in Seoul on December 18, 1978.

The author has pointed out the present condition of traditional music in North Korea as follows:

1. They have tried to eliminate the traditional vocal techniques of P'ansori or other vocal music and to adopt a slogan for national music in favor of westernized vocal technique.

2. Traditional music instruments have been reconstructed on the basis of a western music theory of equal temperament like well-tempered tuning system of piano.

SUMMARY

A SURVEY OF TRADITIONAL MUSIC IN NORTH KOREA

There has been little known about the traditional music of North Korea since the libaration in 1945. This paper is the first attempt to survey their cultural policy for the traditional music and to compare it to that of South Korea. In the paper, the writer has tried to investigate the subject on the basis of North Korean source materials which were published in 1960's. The investigation was presented at a seminar, "Music in North Korea", in Seoul on December 18, 1978.

The author has pointed out the present condition of traditional music in North Korea as follows:

1. They have tried to eliminate the traditional vocal techniques of P'ansori or other vocal music and to adopt a slogan for national music in favor of westernized vocal technique.

2. Traditional music instruments have been reconstructed on the basis of a western music theory of equal temperament like well-tempered tuning system of piano.

3. In South Korea, the government has encouraged the preservation and development of traditional music, whereas the cultural policy of North Korea has been in opposition to that of South Korea.

4. South Korean Musicologists have tried to establish a theoretical system of traditional music, while they have blindly obeyed a westernization of traditional music.

5. In short, in North Korea there has been no cultural policy for the preservation and development of traditional music.

THE PROBLEMS OF MUSIC ORCHESTRATION IN NORTH-KOREA

I. Purpose:

This study is aimed at understanding the level of north Korea's music ochestration of today

II. Works studied:

1. A FRUITFUL YEAR HAS COME IN CHEANGSAN-BEOL

   (Mun-Yae Publishing Co., 1973, Pyung-Yang)

   Ok-Seong Kim, composer

   Yung-Kyoo Kim, arranger

2. MY BELOVED HOME TOWN

   (Mun-Yae publishing Co., 1973, Pyung-Yang)

   Myun-Sang Lee, composer

   Rin-Uk Kim, arranger

3. MUN-KYUNG HILL

   (Mun-Yae publishing Co., 1974, Pyung-Yang)

   Myung-Sang Lee, composer

   Ghil-Hak Kim, arranger

III. Form:

Although these three works chiefly conform to symphonic Poem style of the 19th century, it is no more than a sample of a few melodies. All of them are tonal music.

They are :

	NAME	LENGTH	KEY
1.	A FRUITFUL YEAR	1) 302 measures	2) G Major
2.	THE BELOVED HOME	1) 144 measures	2) D Minor
3.	MUN-KYUNG HILL	1) 248 measures	2) A minor - C Major

VI. Melody:

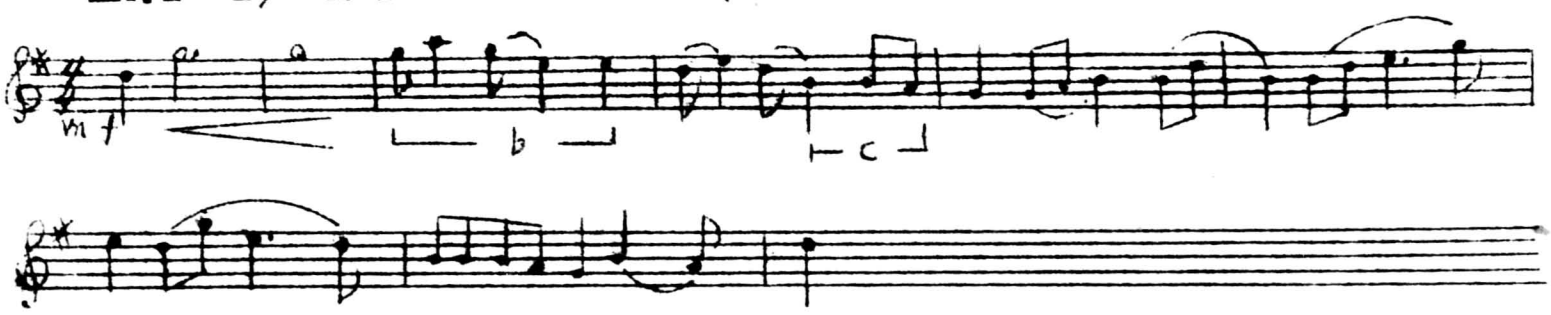
The melodies of these works are simple and immature.

The progression of melody is mostly conjunct motion.

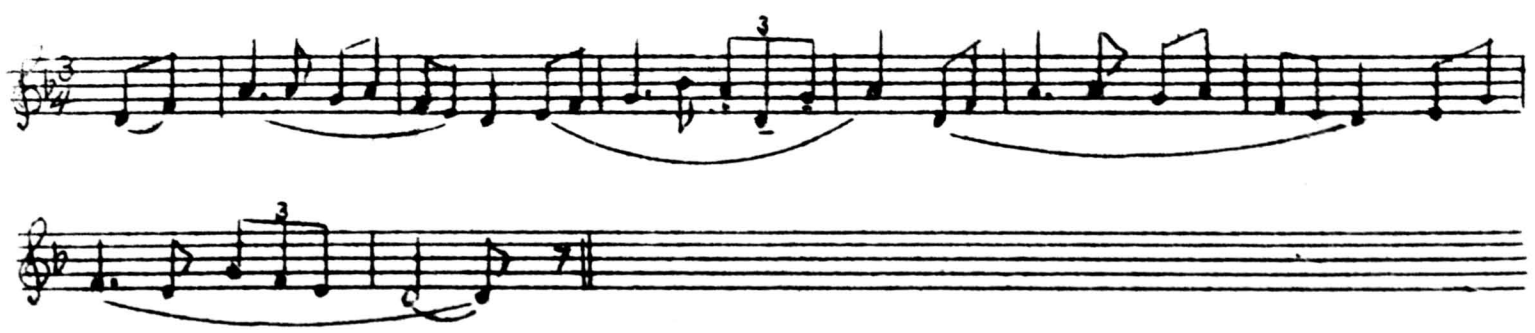
Sometimes it includes perfect 4th progression.

Ex.1 shows the themes of these works.

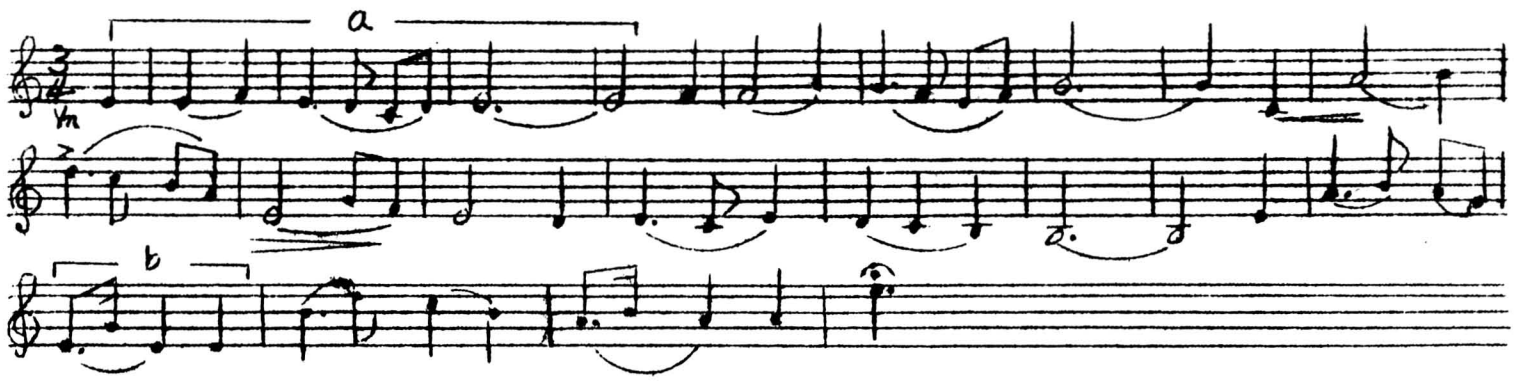
EX.1 1) A FRUITFUL YEAR (d = 98)



2) THE BELOVED HOME (d = 48)



3) MUN-KYUNG HILL,



The melody of Ex.1-1) is pentatonic scale, while it uses the traditional triad system, but don't match well. For example, we can see syncopated rhythm and a repeat of same tone. Ex.1-2) is a common melody in D minor. There is no individual character, more over it is corrupted. Figures a. and b. are developed later in Ex.1-3). A sequence is made of figure a. and the following section. Note, the tone E(dominant) is used so much that it gives a feeling of lacking variety to us. In addition to, "POONG-NYUN SONG" melody, it is one of the KYUNG-GI Folk Songs of Korea and is used in "A FRUITFUL YEAR". But it is an immature technique for its use in folk music. It is necessary for composers to understand with their own aesthetics. We know of such a case through Bela Bartok.

V. Harmony:

They mostly used the triad system. Chromatical altered chords were hardly utilized.

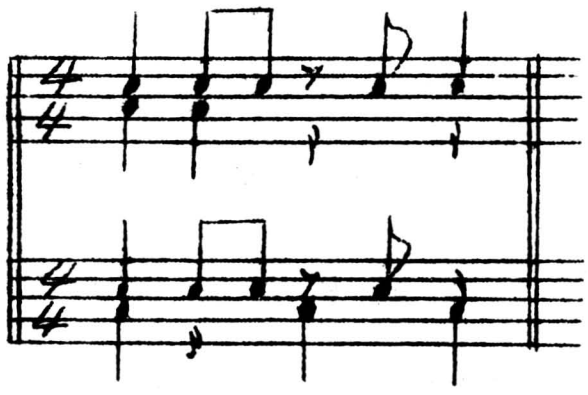
VI. Rhythm:

The rhythm they used is very simple. The meters are common, such as 4/4, 3/4, 2/2 etc.

One of the Korean traditional rhythm patterns was applied in "A FRUITFUL YEAR". We can see on Ex.2, it is the same pattern fundamentally as "JAJEUN GARAK" of KYUNG-GI NONG-AK or "WHYMORI JANG-DAN" of Sog-ak.

EX.2

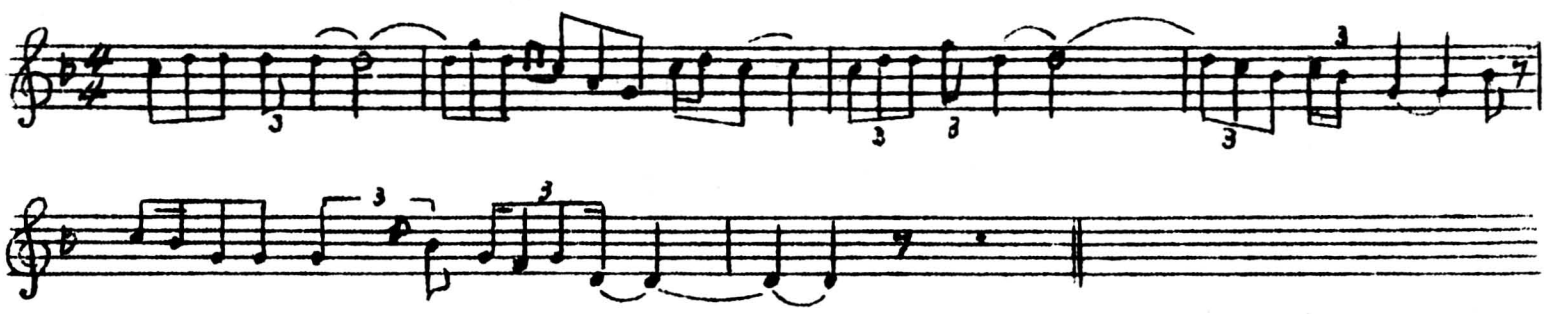
1) JAJEUN GARAK



2) WHYMORI JANG-DAN

An example that is applied on the whole complex rhythm of these works is shown in Ex.3.

EX.3 A FRUITFUL YEAR (measures 154-159)



VII. Orchestration:

All of these works are orchestrated in triple wind. Particular instruments were used for JING (THE BELOVED HOME), TAEPYUNG-SO (A FRUITFUL YEAR) and SO-GEUM (A FRUITFUL YEAR). They played in unison many times, but there are no particular contemporary technical skills displayed. Their orchestrations can be divided into 4 groups.

The groups are:

1. Violin, Viola + Wood Wind in high range
2. Cello, Double Bass + Wood wind in low range + Trombone, Tuba.
3. Horn + Trumpet
4. Percussion

And each group except the percussion is played in unison. On the whole, the orchestration took a serious view of some melodies, but many instruments played only the part that increases the volume.

VIII. Overall assessment:

Reviewing all of these, their orchestration can't be regarded as a work of art. They orchestrate their works simpily and according to Kim Il Sung's doctrine, so that everyone can understand. All of the works use many instruments but they don't show any technique of mature musical development. Today modern music is written using twelve-tone techniques, electronic music, musical concert and multi-media technique, while north Korean musical techniques remain at the level of 19th century.

AN ANALYSIS OF NORTH KOREAN SONGS

The songs being sung in North Korea today are all called "art songs", but in fact they cannot be described as pure art songs, in terms of our usual meaning of the word. Instead, they are used as a means for the glorification of Kim Il Sung and moreover, those songs which are considered the most artistic are in fact the ones which are sung in praise of Kim Il Sung himself.

If we look at Kim Il Sung's teachings about the principles of North Korean music, we note that art is said to exist for the people. That is, music must have a popular and nationalistic appeal as well as relating to the thoughts and actual situation of the society. Thus it is clear that art does not exist for its own sake but only as a tool to be used by the leaders of that society.

They reject the idea that art should be either apolitical or non-scientific. They also oppose the bad influences of cosmopolitanism and those who follow European anti-realism in music. While at the same time continuing their struggle against bourgeois art, the North Korean leaders emphasize the point that art must have a political purpose.

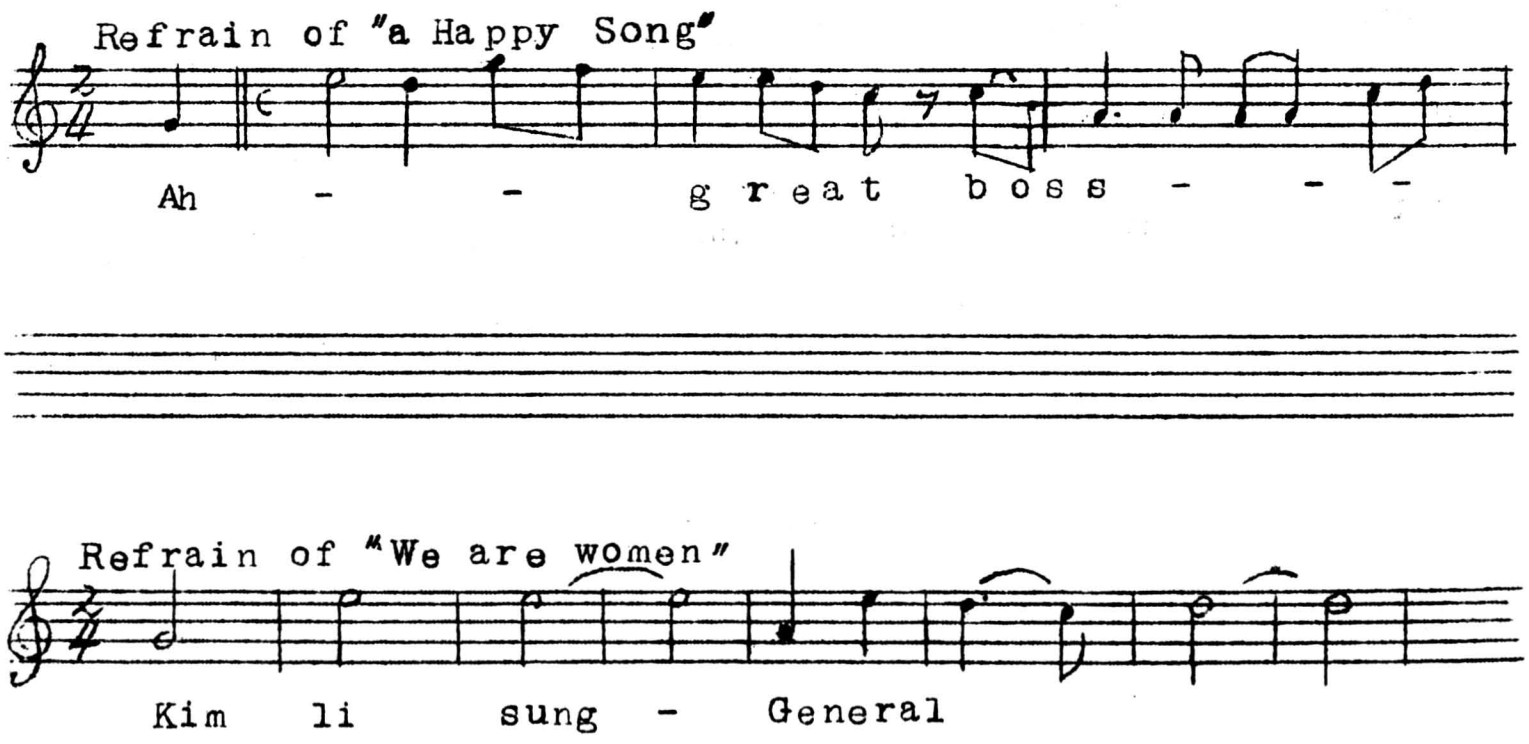
Up until the early 1950's the music of such Western composers as Beethoven was played in North Korea. However, since the time of the Korean War, and as a way to accomplish the stated objectives of the North Korean government, music has been more and more abused as it has become one of the principal means for the deification of Kim Il Sung. Therefore, at present all songs have become nothing more than hymns to Kim Il Sung. In fact, if we look at the collection 600 Songs of North-Korea, published in 1977, we find among them 302 art songs, 200 arias from operas and 108 movie theme songs. Looking at the 302 melodies in the category of art songs, 232 (80%) are songs to praise and idolize Kim Il Sung. Only 4 of the 302 could truly be called art songs in the sense that we understand the term. However, these four, while art songs, are actually songs for the workers.

Looking at the content of the music, we find that 40 of the 302 art songs are of the folk-song-type. Although 60% of the art songs are in a minor key, they all generally employ the melodic style of songs in the major key. The basic and most common form is a 16-measure two-part form which does in general not go beyond the level of the ordinary popular songs

and children's songs heard in South Korea. Thus we can conclude that in North Korea the words are more important than the music, and the melody must be one that can be easily sung by anyone.

In fact, to understand how far songs have been employed to promote the idolization of Kim Il Sung, we may note that in those concerning him, the dynamic markings indicate that they should be sung "beautifully" and "with feeling". The meaning of the highest beauty and deepest feelings are associated with Kim Il Sung.

The following are examples of such melodies about Kim Il Sung:



The flow of the melody seen in these expressions is like that seen in religious music and hymns in praise of a deity. Such sentiments as beauty, joy, sorrow and noble love have been discarded, and in their place the North Korean leaders have put words to serve their own purposes while leaning upon the strength of the melody as a vehicle for instilling the meaning of the words in the minds of their people.

Their opposition to bourgeois or anti-realistic European art has not at all been realized in their music. If the words of their songs were removed, there would be no way to know their message of "socialistic self-reliance".

Finally, looking at the songs in terms of musical content, use of harmony and rhythmic style, our impressions are that there has not been much progress made musically. Instead music has become subservient to political ends, and songs are little more than slogans for instilling the ideas of Kim Il Sung and his idolization in the minds of the people. Having said all this, we must conclude that art does not and cannot exist under the present condition in North Korea.