

베트남 지터 단트란의 문화적, 음악적 소개

Phong T. Nguyen¹⁾

정 성 훈 譯
(켄트대 석사과정)

〈目 次〉

I. 개 요	IV. 연주실습
II. 역사·문화적 배경	V. 최근 단트란의 혁신(innovations)과 적응(adaptations) 그리고 연구(research)
III. 악기학적인 언급	

I. 개 요

베트남을 방문하는 사람들은 베트남의 문화를 배우기 위해 주로 전통음악을 연주하는 연주회장을 찾는다. 그런 연주회장에서는 오랜 역사를 통해서 항상 자주 사용되었던 베트남의 전통악기들인 류트(Lute, 기타류, 목과 공명통이 있는 현악기), 지터(Zither, 거문고류, 긴 공명판에 줄이 뻗어 있다), 피리(flute), 활현악기(fiddle, 활이 있는 현악기), 타악기 등이 여러 연주단체들에 의해 연주된다. 그 중 단트란(Dan Tranh)은 하노이(Hanoi), 후에(Hue), 탄휘 호치민(Ho Chi Minh City, 호치민시) 등의 무대 위에서 또는 라디오, 텔레비전 등에서 가장 많이 사용되는 현악기(지터류의)이다.

단트란은 기교적인 독주악기로서 그리고 동시에 현악합주악기로서 사용되며, 또 노래반주용 실내악과 극장 등에서도 사용된다. 어떤 경우에는 여러 종류의 민요 반주용으로 적게는 두 대에서 열대까지의 단트란이 사용되는 것을 볼 수 있다. 연주회장의 청중들은 특히 이 악기의 화려한 음색과 미묘한 선율에 감동한다. 사실 현재 그런 무대에서 보여지고 있는 단트란 음악은 오랜 전통을 갖고 있는 합리적으로 잘 구성되고 조직된 음악이다. 단트란은 일반 대중에서 왕실에 이르기까지 있었던 전통음악 연주

1) 민족음악학 박사, 미국 켄트주립대학 교수.

단체의 한 악기로 항상 사용되었다. 또한 단트란은 중국의 정(zheng), 한국의 가야금, 일본의 고토와 함께 그 악기자체의 닮은점(유사성)과 그 사용된 용도의 유사성에서 동아시아 문화와의 관련성을 보여준다. 이 글에서는 단트란의 역사적, 문화적, 음악적 측면의 분석, 그리고 다른 유사한 악기들과 그 연주방법에 의해서 서로 어떻게 영향을 주고 받았는가에 대해 살펴보겠다.

II. 역사·문화적 배경

단트란에 대한 기록이 많지 않기 때문에 역사적으로 이 악기가 어떻게 베트남에 도입되었는지는 확실히 알지 못한다. 따라서, 이 악기가 원래부터 베트남에서 유래되었다라는 주장은 억지라고 생각한다. 가설은 베트남 북부, 박닌(Bac Ninh)의 반훅(Van Phuc)사원에 이 악기가 부조(浮彫)된 곳에서 시작된다. 이 사원은 9세기에 처음 지어졌고 11세기에 복원되었다. 이 부조에 의해 이 시기에 이런 종류의 현악기가 존재했었다는 것은 확실하다. 하지만 단트란이 베트남에 도입된 것에 관한 확실한 기록이 없기 때문에 이 악기가 현재 베트남에서 사용되는 바로 그 단트란이 아닐지도 모른다는 것이다. 과연 이것은 옛 모습의 단트란인가, 아니면 중국의 친(qin)이 베트남화한 단감(dan cam)인가? 이 문제에 관한 의견일치는 아직 없지만, 그럼에도 불구하고 현재 하노이역사박물관에 원형 그대로 보존되어 있는 이 부조품에 의해 이 시기에 이런 종류의(지터류의) 현악기가 베트남에 알려져 있었다라는 것은 사실로 받아들일 수 있다.

단트란의 역사적 존재를 밝히는 다른 종류의 증거로는 문자로 남아있는 문서에 의존하는 것이다. 반훅사원시기(9~11세기) 이후의 왕조실록과 다른 연대기들에서 단트란이 전통음악합주에 쓰여졌었음을 찾아볼 수 있다. 18세기 학자 환딘호(Pham Dinh Ho)는 그의 유명한 저서인 『브우트룽 뚜이 붓』(비가올 때 쓴 수필, 雨中隨筆)에서 단트란으로 분류될 수 있는 현악기에 대해 기술하고 있다. 이 현악기들은 일곱줄, 아홉줄, 열다섯줄 등으로 되어 있고 트런(Tran)시대(13~14세기)부터 사용되었는데 환딘호에 의하면 그 당시 단트란은 15개의 비단줄로 되어 있었고 단감은 철제줄로 되어 있었다는 것이다(환딘호 1960 : 48). 하지만 불행하게도 단트란의 기원, 발생 또는 도

입에 대한 기록은 없다.

따라서 본인은 다음과 같이 추측한다. 1438년 이후 중국 명(明)왕조로부터 받아들인 의식음악을 연주했던 왕실의 높은 무대(常上之樂, 두옹 투옹, Higher Imperial Hall)에서는 단트란이 쓰이지 않았다(레꾸이돈 1962 : 88과 1963 : 124). 그리고 단트란은 왕실의 낮은 무대(常下之樂, 두옹하, Lower Imperial Hall)에서도 쓰이지 않았다. 게다가 중요한 백과사전을 편찬한 학자인 레꾸이돈(Le Quy Don, 1724~1784)도 단트란을 위의 두 왕실악단에 포함시키지 않았다.

하지만 단트란은 궁중에서 사랑받던 성악과 기악 연례음악에서는 자주 사용되었다. 여러 종류의 다양한 현악기가 함께 쓰였던 핫 꾸아 꾸이엔(hat cua quyen)이라고 불리는 연례음악은 왕실 정부당국이 필요로 했던 유희음악이었다. 환딘호는 위에서 언급한 그의 책에 다음과 같이 기술하였다. “15줄의 단트란은 은으로된 손가락 끼개로 뜨거나, 대나무 막대로 쳐서 소리를 냈다(환딘호 1960 : 48)” 이와 같은 연주형태는 18세기에 완전히 발달한 것이다. 단트란은 특히 도시에서, 실내악 악기 중 가장 두드러진 악기로 지금까지 남아 있게 되었다.

단트란이 어떻게, 어디서, 유래했는지에 관해 베트남에 남아있는 구체적인 증거가 없기 때문에 지리적으로 더 넓혀서 이 악기의 유래에 영향을 미친 역사적, 문화적 가능성들을 살펴보는 것이 필요하다고 생각한다.

베트남은 동남아시아의 여러나라들 중 유일하게 동아시아 문명과 관련성을 갖고 있다. 베트남이 기본적으로 동남아시아 인종에 그 뿌리를 두고 있음에도 오랜 역사를 통해 동아시아에서 있었던 많은 문화적, 역사적 사건들에 많게든 적게든 영향을 받았고 그 영향들은 베트남인들의 생활에 반영되었다.

더구나 서기 2세기에 있었던 고대유럽인 마르쿠스 어울릴리우스(Marcus Aurelius)의 외교사절이 베트남을 방문했었던 것을 언급하지 않더라도 베트남은 한때 동아시아, 동남아시아 그리고 서아시아의 교차로였다.²⁾ 그러므로 이 작은나라를 통한 문화의 이동은 서로 다른 곳으로부터 유래한 각종 악기들의 선택(selections), 채용(adoptions), 그리고 적용(adaptations)을 유발시켰다.

2) 마르쿠스 어우릴리우스는 서기 121년에서 180년 사이에 살았다.

더 자세히 살펴본다면 중국과 있었던 비극적인 역사적 갈등에도 불구하고 불교를 통한 중국과의 문화적인 관계는 베트남이 동아시아 문명에 직접 연합되는 계기를 만들었다. 그러는 한편, 음악과 음악적인 개념들도 폭넓게 전파되었는데, 다른 여러곳에 기원을 둔 악기들이 이 지역에 분포된 시기는 문학(시 등의)이 이 지역에 처음 들어 온 때 까지로 거슬러 올라갈 수 있다. 이러한 국제주의는 필연적으로 이 지역 여러나라에 보급되었다. 그 나라들로는 몽고, 중국, 한국, 일본, 베트남, 중국 등과 밀접한 영향을 주고 받았던 그 외의 여러 다른 나라들이다.

이제 현악기에 대해서 살펴보자. 베트남에 기원을 두고 있는 단다이(dan day, 류트), 단바우(dan bau, 일현악기, monochord), 그리고 뜨롱꾸안(trong quan, 지[地]현악기, earth zither)을 제외한 다음의 세 악기는 중국문명과 중앙아시아문명에서 유래되었다고 생각한다. 그 악기들로는 단니(활현악기, dan nhi, fiddle), 단위엣(dan nguyet, 달모양의 류트), 그리고 단트란(board zither, 팔현악기)이다. 이 악기들이 베트남에서 유래하지 않았다는 이유로는 위에서 언급한 세악기 - 단다이, 단바우, 뜨롱꾸안 - 와 달리 그 기원에 베트남의 민간설화가 없다는 점이다.

용어학상 위엣과 트란은 각각 중국의 유에(月)와 쟁(爭)의 베트남식 발음이다. 이러한 베트남식 용어에 의해 이 악기들이 중국에 있는 악기들을 가리킨다는 것은 분명하다. 단위엣은 루안친(ruan qin, 베트남의 위엔깜[ngnyen cam])을 모델로 해서 현저하게 변하였고, 단트란은 남중국의 쿠쟁(ku zheng)과 비슷하게 닮았다(황딘호 1960 : 68). 하지만 단트란과 쿠쟁간의 닮은 겉모습과 비슷한 연주방법에도 불구하고 이 두 악기 사이의 역사적인 관련성은 잘 확인되지 않고 있다. 그것은 단트란과 가야금간의 그리고 고토와 야팍(몽고의 지터)사이의 관련성을 인정하기 어려운 것과 같다.

Ⅲ. 악기학적인 언급

역사적인 연구에 여러 장애가 있는 것과 관계없이 이 모든 현악기들(지터류의) 사이에는 하나의 커다란 공통점이 있는데 그것은 다른 모든 동아시아의 현악기들과 마찬가지로 지금의 단트란도 나무로 만들어졌다는 것이다. 약 108센티미터 되는 소리를 내는 몸통에 17개의 철제줄이 길게 뻗어있다. 전통적으로 단트란은 16줄이었는데, 주

음보다 한음 높은 음을 기본음으로 하는 음계로의 이조를 쉽게 해주기 위해 최근 줄 하나가 더해졌다. 현재 이 방법은 베트남에서 널리 쓰이고 있다. 작은 조각의 종이를 말아서 고리에 넣고 이것이 악기의 머리 안쪽에 있는 각 줄을 고정시킨다. 줄의 다른 쪽 끝은 줄감개에 감겨 있다. 이동할 수 있는 안쪽(기러기발, movable bridge)은 줄을 지탱하고 있다.

단트란과 쿠쟁은 주로 줄감개를 돌려서 음정을 맞추는데 반해서 가야금과 고토는 안쪽을 움직여서 음정을 맞춘다(안쪽을 일본에서는 지[柱], 베트남에서는 니안[nhan]이라고 한다). 베트남에서는 이 안쪽을 제비가 날아가는 모습이라고 설명한다. 아마도 다른 어떤 지터류의 현악기에서 보다도 안쪽을 움직여서 음정을 맞추는 것은 중요하다(단트란의 줄은 아주 가는 철제줄이기 때문에 다른 악기에 비해 상대적으로 예민하다. - 역자). 훌륭한 연주가는 연주하는 도중에도 수시로 조율을 할 수 있어야 한다. 그 이유는 연주자가 왼손으로 악기의 철제줄을 자주 힘껏 눌러서 연주를 하기 때문에 줄이 풀어져 음정이 변하기 때문이고, 또 때로는 무대조명이나 청중 등에서 나오는 열에 의한 온도 변화 때문에 음정이 변하는 데에도 그 이유가 있다. 왜냐하면 단트란은(줄이 가늘고 약해서 - 역자) 온도와 날씨에 상당히 예민하기 때문이다.

단트란의 윗부분과 아랫부분은 다른 동아시아의 지터류 현악기의 재료로 주로 쓰이는 유연한 재질의 나무인 오동나무로 만들어진다(오동나무는 베트남의 응고동, ngo dong, 일본의 키리, 중국의 우동, wu dong이다). 뼈대는 아름다운 잎맥구조가 있는 단단한 재질의 나무인 캄라이(cam lai)로 만든다. 전통적으로 단트란의 몸체를 둘러싸고 있는 뼈대에는 윤이나는 일곱색깔의 자개(진주조개 내면의 진주층)를 장식으로 박아 넣는다.

단트란 연주가는 악기의 오른쪽 끝부분의 줄을 손톱으로 뜯거나, 손톱에 금속으로 된 손톱끼계를 끼어서 뜯는다. 첫째, 둘째 그리고 셋째 손가락으로 연주하는 것은 베트남의 중부와 북부의 연주형태이고 첫째와 둘째 손가락으로 연주하는 것은 남부스타일이다. 연주자의 왼손은 안쪽과 줄감개 사잇부분의 줄을 여러종류의 압력을 사용하여 누르며 연주한다.

IV. 연주실습

단트란 연주는 양손에 의한 복잡한 테크닉으로 이루어지는데, 다른 모든 동아시아의 지터류 현악기 연주와 마찬가지로 연주자의 오른손 손가락으로 줄을 뜯는다. 단트란의 머리와 안쪽 사이에 있는 줄의 여러 각 부분을 약하게 또는 강하게 뜯는 것에 따라서 음색이 작게, 크게, 밝게, 활기있게, 또는 차분하게 변한다. 첫째와 셋째 손가락으로는 옥타브를 연주하고, 둘째 손가락으로는 4도 혹은 5도 음정을 낸다. 하강 아르페지오(arpeggio, 화음을 이루는 음을 연속해서 급속히 연주하는 법)는 첫째 손가락으로 연주하고, 상승 아르페지오는 둘째나 셋째 손가락으로 연주한다(베트남어로 아르페지오를 ‘레이’ 또는 ‘아[의성어]’라고 부른다).

왼손 연주는 복잡하고 엄청난 테크닉을 필요로 한다. 보통의 연주수준을 위해서도 오른손 연습보다 훨씬 더 많은 왼손 연습이 필요하다. 필자의 스승은 다음과 같이 말했다. “이 예술을 터득하는 데에는 아마도 십년이나 그 이상이 소요된다. 이것은 마치 열매가 맺는데 시간이 필요하고, 아이들이 해가 지나면서 크고, 여러 밤이 지나야 달이 차는 것과 같은 이치이다.”³⁾ 단트란에는 베트남의 다른 현악기들에서는 볼 수 없는 수많은 테크닉을 설명하는 전문용어가 있다. 네가지의 기본적인 테크닉에는 두드림(브오 Vo 또는 모오 mo), 미끄러짐(브웃, Vout), 누름(니언 nhan), 그리고 비브라토(Vibrato, 떨어서 내는 소리, 룡 rung) 등이 있다. 이 네 가지를 동시에 함께 사용하는 테크닉이 있는가 하면 각각의 테크닉에는 하나에서 셋까지 따로 파생하는 테크닉이 있다.

왼손 테크닉으로는 각각의 선법들에 의해 규정되는 특정한 유형의 장식음들을 사용하는데 이것은 베트남 전통음악의 정수이다. 이러한 장식음들은 단트란 뿐 아니라 베트남의 다른 현악기에도 대부분 쓰이고 있다.

일본의 고토가 이쿠타와 야마다학파로 나뉘어진 별개의 교습방법으로 구별되는 반면, 단트란은 북부, 중부, 남부 등의 지역적 전통과 그 스타일에 의해 특징지어진다. 이러한 지역적 특성은 이 지역들의 전통음악의 일반적인 문화적 특성에 따른 것이다.

3) 1956년 나의 스승 트람 반 끼엔(Tram Van Kien)과의 레슨 중에서.

단트란이 왕실(상류사회)에서 주로 쓰였음에도 단트란 연주자 양성이 왕족이나 상류 사회에 의해 계승되지는 못했다. 이것은 음악의 연주에서는 완벽성만이 살아남을 수 있다는 것을 보여주는 증거이다. 그러므로 유능한 연주가는 자신들이 속한 전문적인 음악그룹이나 자신들이 살고 있는 지역에서 인정받게 되는 것이다.

본래 중부와 남부에서는 단트란이 실내악에서 사용되었는데, 근래에는 극장의 오케스트라와 현대 민속 앙상블에 도입되었다. 한편 북부에서는 까트루(ca tru)라는 뛰어난 실내음악이 있었음에도 단트란은 거기에 쓰이지 않았다. 그대신 주로 독립된 악기로 연주되었고 최근에는 체오(cheo)극장에서 쓰이고 있다.

단트란 연주에는 음계의 복잡한 규칙과 특정한 장식음들이 사용되는 선법에 관한 철저한 지식이 요구된다. 단트란의 조율은 5음음계체계이다. 기본적으로 D-E-G-A-B 인 온음정구조인데(Jones-Bamman 1991 : 70-1), 이 음들에 의한 세 옥타브 음역(낮은 음역, 중간 음역, 높은 음역)으로 구성된다(연주중 이조할 때). 줄을 눌러서 기본조를 바꾸거나 음계를 바꾸는 것이 일반적이지만(안쪽을 움직이거나 해서)줄을 새로 조율하는 것은 드물다(이런 드문 경우는 조금후에 설명된다). 이렇게 줄을 눌러서 기본조를 바꾸거나 음계를 바꾸는 것은 초보자에게 상대적으로 어렵다. 초보자는 줄을 눌러서 다른 음계로 바꾸는 테크닉을 사용하기 전에 우선 위의 음정구조부터 익혀야 한다.

이러한 기본조율에서(새로 다시 조율하지 않고) 음계를 만드는 것은 독특한 방식이다. 이런 방법을 통해서 단트란 연주자는 5음음계에 다른 한음이나 두음을 더해서 6음음계와 7음음계 음악을 연주할 수도 있다. 때때로 실내악 등에서 연주 중 상황이 허락하면 연주자는 안쪽을 움직여서 조율을 하는데 이런 경우 물론 줄을 눌러서 음계를 만드는 테크닉은 필요하지 않다. 극장에서 연주하는 경우에는 음계를 수시로 바꾸어야 하기 때문에 안쪽을 움직여서 음계를 바꿀 여유가 없다.

단트란 조율에 있어서 피아노나 바이올린과 같이 서양악기에서 쓰이는 고정된 음은 아무런 의미가 없다. 그대신 연주 중 자주 조율하는 것이 요구되는데, 음악의 연주에서 이러한 유동성과 유연성은 필수적이다. 악기가 조율된 상태에서의 음들만을 듣는 것은 아무런 느낌도 받을 수 없고 청중은 오직 음악을 연주하는 순간에만(줄을 눌러서 음을 맞추는) 조율에 의한 진정한 감각을 감지할 수 있다.

조율은 주어진 선법에 따라 변한다(디우투, dieu thuc). 단트란에 얼마나 많은 종류

의 조율이 있는가에 대한 대답으로는 베트남음악의 선법체계를 조사해 보는 것이 필요하다. 일반적으로 이 선법체계는 여러개의 서로 구별되는 선법들로 구성되어 있는데 이것은 다양한 감정 또는 느낌을 음악을 통해 표현하기 위해 여러 요소들이 관련되어 있기 때문에 상당히 복잡하다.

위에서 언급한 바와 같이 단트란 연주자는 미리 맞추어 놓은 조율로 또는 조율을 변경해 가며 연주할 수 있다. 각 조율은 선법에 속해 있는 음계로 특징을 이룬다. 다음의 선법들은 베트남 음악이론에서 필수적인 것이다. 음계의 기본음으로 D를 사용한다고 했을 때 단트란 연주자는 다음과 같은 조율로 각줄을 조정해야만 한다.

줄(string)	1	2	3	4	5
박(Bac)	D	E(F)	G	A	B(C)
수원(Xuan)	D	(E)F	G	A	(B)C
아이(Ai) - 후에전통	D	E-(F+)	G+	A	B-(C+)
아이(Ai) - 남부전통	D	(E-)F+	G+	A	B-(C+)
오안(Oan)	D	F+	G+	A	C+
샤막(Sa Mac)	D	F+	G	A	C+

그러므로 줄에 손대는 것은 결정적으로 중요하다. 박(Bac)조율로 되어 있는 것을 (손대는 것에 따라) 미묘하게(다른조율 또는 선법으로) 바꾸어 놓을 수 있다. 2, 3, 5 번째 줄은 연주하면서 조율하는 것이 특징적이다. 대부분의 이러한 조율은 평균율적(인위적으로 한 옥타브의 각 반음을 같은 간격으로 나누어 놓은 것)이지 않고 또한 5 음음계적인 특징이 없다. 또한 수원(Xuan)조율은(줄에 손대는 것에 따라) 서로 다른 장식음으로 연주되는 니악(nhac)과 다오(dao)선법으로 각각 사용된다.

베트남음악에 절대음이 중요시되지 않기 때문에 단트란 연주자는 악기를 가수나, 앙상블의 다른 악기들의 음정에 맞추어서 조율할 수 있다. 이것은 물론 독주할 때에는 적용되지 않는다. 하지만 음간격의 가치는 엄격하게 변하지 않고 남아 있다. 따라서 만약 박(bac)선법에서 기본음이 첫째줄에서 G로 시작한다면, 둘째줄에서는 A가

되고, 셋째줄 C, 넷째줄 D, 그리고 다섯째줄에서는 E가 된다(이렇게 엄격하게 지켜지는 음간격에 의해, 세 개의 옥타브음역 중) 중간음역과 높은 음역은(제일 먼저 조율되는) 낮은 음역의 음들과 정확히 일치한다.

E음도 낙(nhac)선법의 기본음으로 사용할 수 있다. 이 경우 음계는 E, G, A, B, D가 된다. 이런 방법에 의해 연주자는 연주 중 한조율에서 다른 조율로 바꿀 수 있고, 한 기본음에서 처음의 조율을 바꾸지 않고도 한음위의 음으로(기본음을) 바꿀 수 있다. 만약 가수가 허용한다면 앙상블 안에 있는 다른 악기들이 단트란에 맞는 음으로 아무 어려움없이 조정할 수 있다.

하지만 이 악기는 더 커다란 능력을 갖고 있다. 이론에 의해 규정된 모든 음들은 선법의 표현을 위해 사용가능하다. 보통의 박(bac)선법보다 높은 음을 얻기 위해 연주자는 왼손으로 줄을 누른다. 하지만 원래의 음계보다 낮은음을 얻기 위해 미리 낮은음이 조율된 줄을 누른다.

단트란의 다른 능력으로는 아름다운 장식음 테크닉이 있다. 연주자는 왼손으로 줄을 정교하게 누르고, 미끄러지고, 진동시키고, 또는 이 모든 것을 모두 합한 테크닉을 구사한다. 모든 음악가들, 음악전문가들, 그리고 음악을 많이 접한 대중들에 의해 인식된 여러 가지 다른 감정들을 음은 표현할 수 있다. 베트남 전통음악에서 장식음은 필수적이고 아주 복잡하다. 이러한 음의 운색은 다른 모든 현악기에 의해서도 표현될 수 있는 모든 미학적 개념과 이론을 반영한다. 다른 말로 표현하면, 장식음을 잘못 사용하면 선법적 느낌이 파괴되는 원인이 된다는 것이다.

단트란의 줄은 다른 아시아의 지터류 악기들의 줄보다 느슨하기 때문에 이러한 음을 '구부리는' 테크닉이 가능하다. 그리고 이 뜻은 아시아의 지터류 악기들 가운데 단트란 소리가 가장 작다는 것을 말해준다.

사회적 신분의 관점에서 단트란은 어느 특정한 집단이나 성별에 의해 제한되지 않는다. 단트란이 여자 연주자들에 의해 주로 사용된다는 주장이 있어왔지만 그것은 그렇지 않다. 사실 단트란 연주는 여자보다 남자가 더 많이 하고 있고 대부분의 명인은 남자이다. 그리고 베트남에서는 아무도 성별따위에 관심을 두지 않는다.

단트란의 연주와 그 기술을 익히는데 독특한 스타일이 있음에도, 그것은 다른 기악적, 성악적 테크닉으로부터 나뉘어진 어떤 학파를 말하지는 않는다. 실제연주에 있어

서 단트란은 성악과 기악합주와 밀접한 관련을 갖고 있다. 단트란은 가수와 함께 연습하는 것이 중요한데, 그것은 박자, 장식음, 그리고 연주의 결합력의 기술을 발전시켜서 연주에 이롭게 하기 위해서이다. 연주 중 박자의 상호작용이 활발한 베트남의 음악전통에서 이것은 필수적이다. 거기에 더해져서 베트남의 음악가들은 평상시에 다른 악기들과 함께 연습하는 재주를 발전시켰다. 따라서 단트란 연주는 단위엿, 단니 등 다른 악기들의 연주가 가능하거나 그런 악기들에 정통해 있다. 이것은 연주자가 앙상블안에 있는 다른 악기들의 특성을 전체적으로 이해하는데 도움이 된다.

마지막으로 다른 베트남의 악기들과 마찬가지로 단트란도 즉흥연주방식으로 연주되는 것에 주목하는 것이 중요하다. 전문 연주가가 같은 선율을 똑같이 두 번 연주하는 것을 듣는 것은 불가능하다. 대략적인 선율은 작곡되지만 완성된 연주는 스승의 도움을 받아 음들을 더하고, 장식음을 만들고 즉흥연주를 하는 것 등을 배운다.

V. 최근 단트란의 혁신(innovations)과 적응(adaptations), 그리고 연구(research)

역사적인 발전이 진행되는 동안 단트란에 가해진 물리적인 변화는 적었다. 다만 원래의 단트란에서 아주 조금 변한 악기들을 발견할 수 있을 뿐이다. 특히 사이공(호치민시)과 하노이에서 몸집이 조금 커진 단트란을 볼 수 있다. 현대의 연주회장에서는 음을 증폭시키기 위해 악기의 판위에 전자장치(electric pickup, 소리를 전파로 바꾸는 장치)를 달기도 한다. 낮은 옥타브음을 내기 위해서 줄들이 더해지고, 종이를 말아서 머리밑의 고리에 묶는대신 나사가 악기의 머리에서 줄들을 고정시킨다. 이러한 악기의 혁신이 가끔 장려되지만 커다란 변화는 예상되지 않는다.

20세기 들어와서 단트란은 중부와 남부에 널리 알려졌다. 베트남 중부에 있었던 왕조의 수도에서의 후에(Hue)전통으로부터 발전된 단트란은(아마도 16세기부터의), 응구 뚜엿(ngu tuyet, 5개의 뛰어난 악기들)이라고 불린 5개의 악기를 위한 실내악에서 가장 눈에 띄는 악기였다. 또한 단트란은 특정하게 불린 이름은 없었지만 '세악기 앙상블'(단트란과 달모양 류트인 단킴[dan kim], 그리고 두 줄의 활현악기 단꺼[dan co])의 한 악기였다. 이 세 악기는 유명한 트리오를 형성했고 니악 타이 뜨(nhac tai

tu, 새로이 조직된 음악극장 능숙한 남자들[사람들]의 음악)의 주된 악기들이었다. 현대에는 확장된 앙상블에 두 악기가 더해졌는데 록 후이엔 감(luc huyen cam, 기타)과 비감(vi cam, 바이올린)이다. 이것은 새로이 조직된 음악극장인 니악 타이 뜨와 까이 룡(cai luong)에서 연주된다.

단트란이 20세기초 트란 쩡 쩐(Tran Quang Quon)에 의해 수정된 악기들에 포함되지는 않았지만(트란 반 케, Tran Van Khe 1962 : 103-5) 단트란은 20세기 중 가장 사랑받는 악기로, 그리고 이 악기에 관심있는 도시 사람들에 의한 혁신의 대상으로 남아있다. 단트란은 여러 학자들에 의해 연구되었는데 그 학자들로는 호앙 이엔(Hoang Yen, 1919), 위에 반 키(Nguyen Van ky, 1956), 트란 반 흐(케)에(Tran Van Khe, 1962), 위엔 투엣 풍(Nguyen Thuyet Phong, 1984, 저자), 레투언 흥(Le Tuan Hung, 1990) 등이다. 이 연구들은 주로 악기학적 기술, 연주실습, 그리고, 사회문화적 측면에 초점을 맞추고 있다. 명인 위엔 반 키(또는 친키, Chin ky)는 위엔 반 부(Nguyen Van Buu)박사와 부이 반 하이(Bui Van Hai)의 도움으로 보표, 영자음이름, 그리고 노랫말(song texts) 등이 포함된 완전한 기보체계를 만들었다. 이전에는 중국의 공체푸(공척보)에 의한 기보법이 있었으나, 이것은 중국글자를 읽을 수 있는 학생에 한해서만 쓸모가 있었다.

단트란의 혁신은 제작과 연주기법의 두 가지 두드러진 견지에서 진행되었다. 음향적 측면의 개량은 1970년대에 사이공 음악학교의 뛰어난 연주자이며 은퇴한 교사인 위엔 빈 바오(Nguyen Vinh Bao)에 의해 주창되었다. 그는 크기와 재질에 혁신의 초점을 맞추었다. 그는 악기의 길이를 130센티미터로, 그리고 머리부분의 폭을 30센티미터로 각각 늘렸고, 소리의 공명을 좋게 하기 위해서 공명판과 밀판을 일본의 키리나무로 바꾸었다. 줄은 21개로 많아졌다. 중부와 북부에서는 악기크기에 변화가 없었지만, 사이공에서는 다른 악기제작자들이 위의 새로운 단트란 제작방식을 따랐다.

최근의 혁신들은 대개 비슷한 성질을 갖고 있는데 그것은 몸통을 확장하고 줄을 더 더하는 것이다. 하노이 음악학교에서 단트란을 가르쳤던 후옹 바오(Phuong Bao, 현재는 호치민시에 산다)는 단트란을 인상적으로 바꾸었다. 악기를 크게 만드는데 더해서 모습을 양금(hammered dulcimer)과 비슷하게 만들어 놓았는데 악기 양쪽에서 줄을 뜯을 수 있다. 조율을 쉽게 하기 위해 안쪽은 고정시켰고 그 위에 줄의 팽팽함을

바꿀 수 있는 작은 장치를 붙였다. 그녀(후옹 바오)에 의하면 이 장치는 안쪽을 움직여서 조율하는 어려움을 덜어준다고 한다. 지난 봄 필자는 그녀와의 토론에서 그녀의 혁신은 “일반 단트란의 기술적인 무효력(technical inefficiency)”의 결과를 가져왔다고 말하였다.

한편 새로운 연주기법은 서양음악의 영향이 강한 하노이와 호치민시의 음악학교에서 교육받는 사람들에게서 주로 찾아볼 수 있다. 이러한 스타일의 연주는 서양식 표현방식에 의해 영향받은(베트남) 현대 문화의 특성을 상징해 준다. 악기의 몸통에서 음악외의 특별한 소리(extra-musical)를 만들고, 그리고 대부분의 연주테크닉은 오른손에 중점을 둔다. 옛 전통에서는 금지되었던 트레몰로가 유행하고 액센트가 더해진 아르페지오는 대부분의 현대곡들에서 쓰여진다.

최근 단트란 연주에 있어서 두 가지의 중요한 경향이 베트남과 다른 여러 나라에서 나타났다. 첫째, 음악학교에서 트레몰로, 서양화음, 반음계, 비교문화적 착상, 그리고 작곡에서 쓰이는 음악외의 특별한(extra-musical) 소리 등 근대화된 기법의 사용이 늘어났다는 것이다. 단트란 독주를 위해 작곡된 곡들 외에도 단트란을 독주악기로 사용한 소나타와 교향곡형식의 곡들이 새로 작곡되었다. 이러한 형식의 작곡가 또는 연주가로는 위엔 반 더이(Nguyen Van Doi), 함 투이 호안(Pham Thuy Hoan), 후옹 바오(Phuong Bao), 후안 카이(Xuan Khai), 그리고 쿠앙 하이(Quang Hai) 등이 있다. 애국적이고 현대적인 이데올로기로 무장한 새로운 계층의 작곡가들이 자신들의 작품을 개인화하거나 독주연주자의 역할을 장려하기 위해 연주회장, 새로운 기악앙상블, 전통악기와 서양오케스트라와의 조합 등을 포함한 모든 연주상황을 재편성하고 있다. 전통음악에서와는 달리 새로운 곡들은 서양기보법으로 작곡된다. 그런 곡들에서는 단트란 연주자는 작곡자에 의해 지시된 곳에서만 즉흥연주를 할 수 있다. 잘 알려진 곡들로는 위엔 반 더이(Nguyen Van Doi)의 ‘세단트란과 땀 땀(Tam Tan, 삼중주)를 위한 소나타 1번’(단트란, 샤오[sao] [대나무피리], 그리고 땀땀록[tam thap luc, 양금]), 함 투이 호안(Pham Thuy Hoan)의 조곡 뜬까(Tinh ca), 쿠앙 하이(Quang Hai)의 꾸에 또이 이야기 퀵(Que Toi Giai Phong, 해방된 나의 조국), 그리고 후옹 바오(Phuong Bao)의 빈민 트렌 레오 까오(Binh Minh Tren Reo Cao, 고지에서의 새벽) 등이다. 대부분의 이러한 곡들에서는 19-20줄의 단트란이 쓰이고 있다.

한편 트란 반호(케)에(Tran Van Khe)와 필자(퐁 위엔, Phong T. Nguyen)는 “그러한 실행은 전통음악 특유의 특징과 예술의 민족 주체성을 잃을 염려가 있다는 걱정으로부터 대체로 시작된” 문제의 해결을 진척시키고 있다(레 뜨운 흥, Le Tuan Hung, 1990 : 220-1). 우리는(트란과 필자) 전통유산의 논리적 확대를 통해 우리가 느끼고 있는 우리의 단트란 연주에 있어서의 지역간 교차와 즉흥연주기법을 쓰고 있다. 이러한 두번째 경향에서 트란은 엄격한 전통적 스타일의 즉흥연주에, 그리고 필자는 주제선율적 즉흥연주에 중점을 두고 있다. 세계의 즉흥연주문화를 끌어들이기 위한 트란과 필자의 작업들은 인도, 인도네시아, 아라비아, 그리고 아프리카의 여러 나라들의 위대한 전통과의 연관을 보여준다. 트란의 즉흥연주는 타악기의 반주와 함께하는데, 그는 모든 전통음악 연주자에게 알려진 선법적 표현의 범위에 도달했다. 한편 필자는 즉흥연주를 주제선율에 근거를 두면서 “엄격한 리듬적 구조에 구속되지 않는다”(레 투안 흥, Le Tuan Hung, 1990 : 216). 선법의 음의 요소 중 전부 혹은 부분을 필자의 즉흥연주에 쓰고 있는데 이런것들은 ‘구름위의 사원(Temple in the Cloud, 암스테르담 1981)’, 또는 ‘시애틀에서의 눈오는 날(A Snowy Day in Seattle, 파리 1985)’ 등에서 쓰였다.⁴⁾ 필자의 경우 타악기는 잘 쓰지 않는다.

불행하게도, 단트란의 전통적인 연주스타일에 기술적으로 능숙한 연주자들의 숫자는 계속 감소하고 있는데, 이러한 경향을 바꾸기 위해서는(원래부터 있는) 연주자들이 그들의 연주기술을 더 강화시키고, 전문가적인 연주를 일정하게 계속해서 해야만 한다. 그리고 이러한 작곡가들과 연주자들의 노력은 단트란을 공부하는 학생들의 숫자와 음반출간, 그리고 악기제작을 늘리는 결과를 낳았다. 하지만 아직 중요한 문제가 남아 있는데 개인이 고안한 방법을 국가적 차원에서 받아들이는 체계가 아직 성립되지 못했다. 이제는 개인의 창조력과 문화적인 주체성을 탐색할 시기가 된 것 같다. 이러한 탐색에는 많은 어려움과 모순들이 많은 사람들에게 어떤 선입관을 갖게 한다. 연주자겸 작곡가들이 혁신과 개혁에 자극받는 한편, 그들은 다른 사회적 그리고 전문가적 집단으로부터의 칭찬과 반감에 동시에 마주친다.

4) 트란 반 호(케)에(Tran Van Khe) (New Vietuawese Traditional Music, [베트남의 새로운 전통음악], Occora, Paris, France), 그리고 퐁 위엔(Phong Nguyen) (Improvisations [즉흥연주] World Music Enterprises WME 1007, USA).

구체적으로, 지난 봄 필자는 22줄의 새 단트란 창조에 공통된 의견을 나누지 않고 있는, 하지만 단트란에 대해 의심할 것 없이 대단한 전문가들인, 두 사람의 대치를 경험했다. 그들 중 하나는 단트란을 새로 다시 만들고 개조하는 이유를 가장 국가적인 방법이라고 정당화하였다. 다른 한사람은 이 생각에 대해 다음과 같이 질문하였다. “왜 이렇게 합니까? 이 뜻은 원래의 단트란이 완전하기 않아서 전통음악의 아름다움을 제대로 표현하지 못한다는 뜻입니까?” 필자는 이러한 토론의 활력에 의한 여러 에너지가 현대사회에 있어서 문화를 바꾸고, 보존하고, 육성하는 것으로 향한다는 것을 느낄 수 있었다.

또한 이러한 토론은 베트남의 많은 사람들에게 따라 붙고 있는 동양 대(對) 서양, 전통 대(對) 현대에 대해 질문하고 사고하게 한다. 이러한 진보를 맞이하고 있는 사이에, 많은 토론들에 어떤 공백이 있음을 필자는 발견하였는데 그 공백은 혁신을 위해 이웃나라에 눈길을 돌리는 것이다. 현재 베트남은 이웃 나라들에는 별로 유의하지 않는 한편 먼거리의 서양으로부터는 많은 방해로 받고 있다. 베트남의 이웃인 아시아 여러나라의 현악기 명인들을 불러모아서 서로의 통찰력있는 깨달음의 숭고한 동기를 위해 열린 이 학술대회를 나는 성원한다.

PEFERENCES CITED

- Jones-Barman, Richard, “The Dan Tranh and the Luc Huyen Cam” in *New Perspectives on Vietnamese Music*, Ed. Phong T. Nguyen. New Haven : Yale Center for International and Area Studies, 1991 : 67-78.
- Hoang Yen, “La musique a Hue : Don Tranh and don nguyet”, *Bulletin des Amis du Vieux Hue*, 191 : 6(3) : 233-387.
- Le Quy Don. *Kien Van Tieu Luc (18th century)*. Trans. Pham Trong Diem. Hanoi : Su Hoc, 1962.
- Le Tuan Hung, “Music and Socio-Political Change : A study of Dan Tranh Music in Central and South Vietnam Between 1890 and 1990”, *Doctoral Dissertation*, Monash University, Melbourne, Australia, 1990.

Nguyen Thuyet Phon, "The Dan Tranh and the Koto : A Comparative Study of Tuning Systems and Playing Techniques", Vietnam Forum(Yale University) 4 (1984) : 28-36.

Nguyen Van Ky, Ban Don Tranh(co-authors : Nguyen Van Buu and Bui Van Hai). Saigon : (published by the authors), 1956.

Pham Dinh Ho. Vu Trung But(18th century). Trans. Dong Chau Nuyen Huu Tien Hanoi : Van Hoa, 1962.

Tran Van Khe. La musique vietnamienne traditionnelle. Paris : Presses Universitaires de France, 1962.