

Pungmul: From Ritual (*Gut*) to Play (*Nori*)

Kim, Se Joong*

1. Introduction

Nongak (farmers' music), *pungmul gut* (percussion ritual) and *pungmul nori* (percussion play), though different in names and meanings, refer to one and the same performance genre – folk music played with four percussion instruments, frequently accompanying and/or accompanied by ritual, labor, dance, drama and procession. Hereafter, I will use *pungmul gut* as a representative term. It shall not include the *samul nori* (four-instrument play), which is considered an independent genre derived from the *pungmul gut*, derivative. Although the term refers, most frequently, only to the musical (including danced) elements by the

* Sookmyung Women's University

eine grundsätzliche Motivation-man kann diese auch als Liebe für Land und Leute, für Kunst und Kultur des fremden Volkes bezeichnen-wichtig. Und wichtig ist auch die Bereitschaft, sich ernsthaft auf das Andere einzulassen, indem man sich selbst erst einmal zurücknimmt und zum Rest der Welt in eine sinnvolle Relation setzt. Dementsprechend sollte man sich seinen eigenen Standpunkt bewusst machen, sich über seine Begrenzt- und Bedingtheiten Klarheit verschaffen und sich mit historisch-kritischem Blick Methoden, Wissen und Erfahrungen auch aneignen, ohne sogleich deren Verwertbarkeit im Auge zu haben.

Darin liegt vielleicht auch mein Hauptargument gegen die meisten Arten zum Beispiel der westlich-koreanischen Musikhybride, die mir bislang begegnet sind: dass durch die Fokussierung auf Aspekte der Verwertbarkeit die Dignität der indigenen Kulturen empfindlich gestört wird, ohne dass dieses Problem eine Rolle spielen oder ins Bewusstsein dringen würde. Die Instrumente Koreas sind eben nicht dazu geschaffen, sich mit elektronischen Klängen oder westlicher Instrumentalmusik zu vermischen-und wenn man dies dennoch tut, sollte man gute Gründe dafür, oder noch besser: eine gute Intuition für die Richtigkeit des Unternehmens und eine starke Motivation, die nicht nur pekuniärer Art ist, haben. Hübsch bunte Oberflächen zur Untermauerung von Ideologien und zur Befolgung von Moden machen für mich nicht Sinn und Zweck von Kunst aus. Diese Art von Kitsch lässt in mir nur Alarmglocken schrillen, so sehr ich mich auch bemühe, der so verstandenen "Weltmusik" irgendetwas abzugewinnen. Diese Musik klingt nicht weniger überflüssig als die endlosen Imitationen westlicher Stile, die an den Universitäten mehr oder weniger schlecht gelehrt werden.

Insbesondere in der Ausbildung von Komponisten liegt in meinen Augen ein großes, noch weitgehend unbekanntes und erst recht nicht bewältigtes Defizit. In

apply throughout the country before it came to be called, around the beginning of the twentieth century, *nongak*, which was obviously an alienated name in that it had never been so called by its participants themselves. But researchers and administrators preferred the term, partly because the Sino-Korean terminology was considered more proper for academic and bureaucratic use. National or local cultural asset system also adapted the orthography. It was only in the late-twentieth century that the genre began to be widely called the *pungmul gut* (often abbreviated to just *pungmul* or *gut*) among performers and enthusiastic researchers. But schooltexts avoid the term, probably '*gut*' more frequently refers to a shamanist ritual (*mugut*) than *pungmul gut*. In everyday life, however, it is called *nongak* as well as *pungmul nori*, and even *samul nori*.

3. The Process of Becoming-Music and Institutionalization

(a) The origin of the *pungmul gut*

The origin of the *pungmul gut* is widely ascribed to the primitive tribal rituals, military signals and agitations, shamanist and Buddhist rituals, and so forth. As far as one considers the *samul* rhythm as necessary and essential for its performed text, however, one naturally hesitates to accept the above ascription. The following, from the *Joseon wangjo sillok* and the *Seungjeongwon Ilgi*, is, by far, one of the earliest documents to tell the existence of percussive playing similar to the current *pungmul gut*.

In the thirteenth year of King Yeongjo (1738), Won Gyeongha, royal inspector ad hoc to Honam region, seized the banners and musical instruments from the labor communities

in Buan county, lest they should be used as weapons in riots. Former magistrate had the metal instruments smashed into pieces and usurped them. The next year (1739), Nam Taeryang, royal inspector to the same region, revealed the fact and accused the former magistrate. In a juridical meeting held at the Supreme Defense Committee, the King asked: 'Why should farmers use metal gongs?' Song Minyoong, Right Vice-Premier, answered: 'People agitate workers with those instruments when tilling and harvesting'; Nam with hint: 'It is difficult to ban, because it has been the case for hundreds of years' (Sin 2009 [1984]: 547-49, re-cited; abbreviation is mine).

The banners, musical instruments, and agitations are all obviously associated to the *dure gut* and they testify that the convention was hundreds of years old by then! More historical documents are to be found to tell earlier instances of this kind.

(b) De-/recontextualization and reduction

The proto-contexts – rituals, labor, fundraising and entertainment – in which the *pungmul gut* was performed have rapidly disappeared through the eras of the Japanese colonization and the subsequent industrialization. Traditional communal rituals and *dure* labor declined, and traveling performance troupes such as *saklang pae* and *teunsae* dissolved, modern forms of popular/mass entertainment taking their places. The extant texts of the *pungmul gut*, paradoxically, owe their survival to the colonial Japanese' introduction to Korea of stage contests of various folk performance genres including the *pungmul gut*, which the Korean government inherited after her independence. The intangible cultural asset system since 1960s also contributed much to the *pungmul gut*'s survival.

Although the contest *pungmul gut* for contests is similar to the traditional *pan-gut* in appearance, the two are distinguished in that the former is under

severe restriction on runtime and place, and lacks the audience' participation essential of the later. In the contests, what mattered are only texts (music, dance, costumes etc.), not their meanings and contexts. This kind of *pungmul gut* is actually one decontextualized from its proto-contexts and recontextualized into a new milieu. Designating it as an intangible cultural asset means that it has reduced into only music-only, deprived of all the significance behind it. All the *pungmul guts* from six regions designated as national intangible cultural assets contain 'nongak (farmers' music)' in their official names, and are classified into Music section.¹⁾ Conditions in local cultural asset systems are not totally different.²⁾ Strictly speaking, these assets are invented traditions, not traditions proper. Thus '*Pungmul gut*' has been deprived of the '*gut*' to exist only as the '*pungmul*,' its musical elements.

Such de-/recontextualization is no recent phenomenon, widely observed throughout the traditional performance genres including music, dance, entertainments, play, rituals, martial arts, etc. In music from the royal and local courts and literati, for instance, the proto-contexts themselves (courts and *yangban* class) have disappeared.³⁾ This de-/recontextualization process is ongoing. Personally I remember the late Lee Hye-ku's funeral in February 2010. Local (Cheonan, South Chungcheong) bierbearers were hired, who swung the funeral bell and sang dirges ranging from the slowest *jungmori* through the

1) Nos. 11a, Jiqju and Samcheonpo nongak (designated 1966); 11b, Pyeongsae nongak (1985); 11c, In nongak (1985); 11d, Gangneung nongak (1985); 11e, Pilhoeng nongak, Insil (1988); 11f, Jansu nongak, Gurye (2010).

2) Among the few notable exceptions are Sodo *dae punggang* of South Chungcheong (Play section) and Gohundori *geollip* of Busan (Ritual section). Not only the musical texts but all the processes containing music itself were designated as cultural assets in these cases, their original names (*dae punggang and geollip*) maintained, and classified into Play and Ritual sections, respectively.

3) In a similar vein, Yi (2008) admits that the Yeongsan *hoesang* for winds, for example, nowadays exists as stage performances only, which was totally alien in traditional society where music was always for certain events other than itself (see p. 456).

fastest *daamori* during the procession onto the hill where Lee's grave was to be mounted. Who imagines similar dirges would be sung in his or her own funeral after decades? In this respect, the Korean Catholic purgatorial prayers (*yeondo*) and Buddhist chantings serve as prominent exceptions, in that they are changing, if extremely slowly, through time but are expected to sound much like what they are now even after centuries! Not surprising that field researchers and folk manias, who make much of the 'authenticity' in texts as well as contexts, worry and lament the decline of such proto-contexts in most of traditional performing genres.

(c) Fossilization

The *pungmul gut* in its proto-contexts existed as modern artwork created from any authorship behind it. It has been formed and gradually changed through a long time span. It didn't lose its self-transforming inner vitality even in modern milieu, as demonstrated by Hesselink (1999), who suggests that the *juado's* (left Honam) and *udo's* (right Honam) *pungmul guts* have a common root, and by Gim Wonho (1999: 257-64, 409ff.), who maintains that the *soojangu* (standing solo *jangu*) and *udo gut* were both inventions from the early- and mid-twentieth century, respectively.

One of the most outstanding threat to *pungmul gut's* inner vitality, again paradoxically, is 'preserving the authentic form' as a condition for a genre to be designated as a cultural asset. The consequent fossilization is observed throughout traditional performing genres. In shamanist rituals in *Gangneung Danoje* (May 5 Festival), national intangible cultural asset as well as Unesco's intangible cultural heritage, for instance, female shamans customarily sung contemporary popular songs to entertain the audience after the end of each unit (*geon*) of narrative *gut* ritual by as late as the early-2000s. After it became a

Unesco heritage in 2005, however, this kind of audience-orientedness almost suddenly disappeared, probably because popular songs were not authentic parts of the rituals. The *Yeongsan hoesang* ensemble and *gagok* songcycle, which underwent hundreds of years of gradual forming into their present composite forms, would gain or lose no movements/numbers in the future.⁴⁾ Current convention of *sanjo jaju* unisons is one of the most typical cases of fossilization, in which multiple players perform one and the same *sanjo* melody in unison, which seems totally incompatible with the semi-improvisational nature of the genre! The completion in 1997 of Hwang Byung-ki's *gayageum sanjo* after Jeong Namhui's style is likely to be remembered the last prominent instance of traditional manner of construction by adding to sections (*deonunim*) to complete a whole piece (*badil*). Current constructions of any new *pungmul gut* frameworks are, unlike Hwang's case, no more than borrowings and rearrangements of pre-existing *deonuns* from various regions and schools.

(d) Derivative genres

As is well known, the *samul nori* came out of the *pungmul gut* – eliminating subsidiary instruments/characters, leaving one player for each of the four main percussion instruments, and performing in seated format (*anjeunban*) contrary to the original standing (*seonban*). Of the extra-musical elements of the authentic *pungmul gut*, military uniforms, three colors of belt/stripes, banners, and some props were maintained. The *samul* percussive rhythm patterns and spoken *binari* were all borrowed, rather than created, from *Honam's udo*, *Jinju* and

4) The 'restored' Gajin pyeongjo hoesang by geomungo player Jeong Daeseok's troupe premiered in July 2011 is to be considered a novel, intentional construction of a set of movements for stage performance, distinguished in nature from the vital self-transformation within its proto-context.

Samcheopo, Chungcheong's utari, etc.

Is the *samul nori* to be considered an extension or variant, therefore a sub-genre, of the *pungmul gut* proper, or a derived, therefore independent, novel genre? Although its founding fathers were all from the *teunsoe* troupes, the *samul* rhythm patterns and *birkui* spoken texts all came from the traditional *pungmul gut*, and it maintains some costumes and props of its traditional counterpart, there are at least two reasons to take it as independent.

First, there is no proto-context for the *samul nori* to return to or commemorate. It was intentionally created for stage performances from the outset, and distributed thoroughly as music for listening. Although the *seonban* format was reintroduced afterwards, and *samul nori*, *nongak* and *pungmul gut* are taken as synonyms in everyday language, there's no denying that the *samul nori* belongs to music-only.

Second, the linear constructional principles of the *samul nori* are musically autonomous, totally independent from any extramusical considerations. Since there is no participant-audience any more, it has to provide itself its own autonomous mechanisms for linear tension-release structure. 'Gradual acceleration' (Gim Heonseon 2009 [1991]) is just one example of such mechanisms.

The *samul nori*, once established, has been apt to fuse with other indigenous, newly-created, foreign or fusion genres (including rock and jazz), or to dissolve into elements to be rearranged into another genre such as *Nanta* or *Dudeurak*. The results could be termed second-derivative genres from the original *pungmul gut*.

4. Conclusion

Music is born, undergoes changes, and disappear according to external

surroundings and its own internal logic. In the case of the *pungmul gut*, its proto-contexts exist no more. Should the current *pungmul-gut-as-music-only* then be discarded as inauthentic?

Some musical texts survive even after they lose their proto-contexts. The *pungmul gut* survived in a new milieu of modern stages and listening facilities and gave birth to the derivative *samul nori* and the second-derivative fusion genres. Even youngsters and foreigners, totally alien to the *pungmul gut's* premodern Korean proto-contexts learn and play *pungmul/samul* music. In their consciousness, the two are no more distinguished. On July 7, 2011, the International Olympic Committee general meeting held at Durban, South Africa announced *Pyeongchang* as the hosting city for the 2018 Winter Olympic Games. A percussion troupe consisting mainly of South African young amateur players waiting outside the Committee venue applauded together with Korean supporters, playing the Korean *pungmul/samul* rhythm (Photo). In Korean newspaper and television reportings, the troupe was called in all the three nomenclatures: *pungmul pae*, *samul nori*, and *nongak dan*!



Photo: The Chosun Ilbo

Thus the *pungmul/sanul* has become one and the same thing - music-only. The authentic *pungmul gut* stepped into history. Remaining is the *pungmul 'noni'*, with more musical potentialities and a larger audience instead of its proto-context.

풍물굿의 음악화와 제도화

김세중*

〈차 례〉

1. 서언
2. 명칭고
3. 음악화·제도화의 거대서사
4. 맺음말: '굿'에서 '놀이'로

1. 서언

농악, 풍물굿, 풍물(놀이), ... 등은 말뜻과 함의가 조금씩 다르지만, 심각한 소동장애를 일으키지는 않는 이름들이다. 이 글에서는 잠정적으로 '풍물굿'을 대표명칭으로 쓰고자 한다. 사물놀이는 별도의 파생 갈래(장르)로 보아 일단 풍물굿에 포함시키지 않기로 한다. 이러한 풍물굿은 제의, 두레, 판 등의 과정 중 악무 성분, 좁게는 음악 성분만을 가리키는 경우가 많은 것이나, 때로는 과정 전체를 가리키기도 한다.

악무 또는 음악으로서 풍물굿이 성립하고 존립할 전체가 되는 이 과정 또는 맥락은 근대 이전에는 제의, 노동, 걸림, 유희 등이었다. 그러나 근대 초입인 20세기 초반부터 풍물굿은 이러한 맥락을 차츰 잃으며 음악화의 길을 꾸준히 걸어, 이제는 기

* 숙명여대

의 악무 또는 음악 성분만을 가리키는 말로 정착했다. 겨우 한 세기 안팎에 걸친 급격한 변화 속 변하지 않은 풍물굿 텍스트의 핵심이자 필요 성분은 사물 가락, 즉 '쟁과리, 장구, 북, 징으로 내는 리듬가락'이다. 즉, 역사적으로 다양한 성분으로 이루어져 온 결합체에서 '사물 가락' 성분만이 동일성의 필요 성분으로 남고¹⁾ 텍스트의 나머지 성분(뒤치배잡색, 판, 청관중 참여와 집단적 엑스터시 등)과 '원맥락'(제의, 노동, 절립, 유흥 등)은 선택적 성분으로 퇴색하거나 소거돼 온 것이 근대 초입 이래 풍물굿 변천의 중요한 측면이다. 이러한 음악화 과정에는 사회 변화뿐 아니라 경연대회와 문화재 지정 등 제도적 요인도 한몫 했고, 제도화는 바다와 더듬의 참사, 시공간 구성의 변화 등 자기변이를 일으키는 내적 생명력을 풍물굿에서 앗아 가기도 했다.

이 글은 풍물굿 텍스트/맥락의 현미경적 관찰 대신 '음악화, 제도화'라는 일종의 기대서사로서 풍물굿의 거시적 변천을 음미하려는 것이다. 당위의 진술이나 가치평가를 최대한 회피하고, 현장과 연구자의 진술은 당부(當否)를 따지기보다 선해(善解)를 우선하는 기술주의적(descriptivist) 태도를 견지하려 한다.

2. 명칭고

이 글에서 풍물굿으로 부르는 종합연행종목에는 본래 전국적으로 통용되는 갖개 명칭이 없다.

20세기 초 어느 시점부터 이 종목은 '농악'으로 불리기 시작했다. 올바른(correctness) 분제, 그리고 처음으로 이 명칭을 사용한 이가 일본인 관리나 조선인이나 하는 문제는 차치하고, 농악은 민요와 더불어 대표적인 타자화된 이름이다. 현장의 연행/향수 담당층이 이 이름을 쓰지 않기 때문이다.²⁾ 학술명칭(예컨대 국악개

1) '사물 가락'을 성분조건으로 보면 사물놀이는 풍물굿에 포함될 테지만, 사물 가락만은 필요조건일 뿐 성분조건은 못 된다고 보면 사물놀이는 풍물굿이 아니다. 어느 입장은 사물 가락 없이는 온전한 풍물굿이 못 된다는 데는 이견이 없을 듯 한다.

2) 일동지역 풍물굿에서 '농락'이라고도 부른다는 증언(예컨대 이보형)이 대체로 뒤잡기에는 부족하다고

론서들의 편장명)과 행정용어(예컨대 국가 및 지자체 지정문화재 명칭)도 농악 일색이다.³⁾

20세기 후반부터 연구자들 사이에서는 농악 대신 '풍물굿'(줄임말은 '굿')이 더 '올바른' 총칭으로 차츰 자리를 잡아, 예불 들어 즉원농악, 노자농악, 걸립농악, 연예농악, ... 대신 마을굿, 두레굿, 걸립굿, 판굿, ...으로 쓰는 경우가 많아지고 있다.⁴⁾ 초·중등학교를 제외한 전수와 강습 현장에서도 '풍물/굿' 아니면 교유의 국지적 명칭을 쓴다(보기: 솟다리 '풍물', [호남좌/수도 '굿', 세도두레 '풍강']). 초·중등 음악과 교육과정에서는 '풍물(놀이)'을 선호한다. '농악'의 올바르지 못함을 견어내되, 무굿과 혼동될 소지가 있어 '굿'을 꺼린 듯하다.

일상 언어에서는 '농악' '굿' '풍물(놀이)', 더러는 사물놀이까지가 뒤섞여 쓰인다. 다음은 온라인으로 접근가능한 몇 가지 사전과 용어집의 풍물굿 관련 표제어를 정리해 본 것이다.

국립국악원 '국악사전': 대표명칭 '농악', 표제어로 '풍물' '풍물굿' '풍물놀이' '사물놀이' 없음. '사물' 조의 2항에서 '사물'과 '사물놀이'를 같은 것처럼 설명

국립국악원 개정 교육용 국악용어 표준안(2008): 대표명칭 '풍물놀이', 이칭으로 '농악' '굿' '매구' '매굿' '풍강' '풍물' 소개. 별도 표제어로 '사물놀이' 있음

네이버 백과사전, 네이버 지식사전: 대표명칭 '농악', 이칭으로 '풍물', '풍물놀이'. 표제어 중 '사물놀이'를 농악과 같다 하거나(백과사전), '사물을 치며 노는 농촌의 민속'(지식사전)이라는 취지로 설명

위키백과 한국어판: 대표명칭 '풍물놀이', 이칭으로 '풍물굿' '풍물' '농악'. 표제어로 '농악' 없고, 별도 표제어로 '사물놀이' 있음

보았다.

- 3) 비야노과와 바이올린과를 '양금과(洋琴科)' '제금과(提琴科)'로 부르는 게 더 적절하다고 여긴 시점이 겨우 반세기 남짓 전임은 상기하라.
- 4) 예극 듣어 김원호(1999: 247-50)는 1970년대 말-80년대 초의 상황을 회고하면서, 식민사관적 학술 상대로 온존되던 '죽어버린 개념'인 '농악'이 노동현장, 농촌현장, 대하가, 일반 시민사회 등에서 '당대성으로 활발하게 살아있는 개념'인 '풍물굿'으로 '재생'했다고 설명한다.

자료명	대표명칭	이칭	기타 유관 표기어	비고
국악사건 (국립국악원)	농악	-	사물	'사물' 2에서 사물과 사물놀이란 동일시
개정 교육용 국악용어 표본안(2008) (국립국악원)	풍물놀이	농악, 굿, 매구, 매굿, 풍장, 풍물	사물놀이	
내이버 백과사전, 내이버 지식사전	농악	풍물, 풍물놀이	사물놀이	사물놀이를 농악과 동일시(백과사전), 농촌의 민속으로 소개(지식사전)
위키백과 한국어판	풍물놀이	풍물굿, 풍물, 풍악	사물놀이	

2011년 7월 남아프리카 더반에서 열린 국제올림픽위원회(IOC)에서 2018년 동계 올림픽 개최지가 평창으로 최종 결정됐을 때, 회의장 밖에서 연행한 현지 풍물패를 소개한 국내 언론의 사진설명들도 매체에 따라 '풍물단' '사물놀이패' '농악대'로 제각각이었다(아래 사진과 설명 참조).



▲2018 동계올림픽 개최지가 평창으로 확정된 [2011년 7월 7일 새벽(한국 시각) 남아프리카공화국 더반의 리버사이드호텔에 모여 있던 한국 교민들과 강원도 서포터스들이 '아프리카 어린이를 돕는 요양' 소속 현지 풍물단의 장단에 맞춰 신명나게 춤을 추며 즐거워하고 있다. (최순호 기자·조선일보)

3. 음악화 · 제도화의 거대서사

1) 기원설의 재옴머

풍물굿의 기원과 관련해 흔히 상고 제천의식, 축원제의, 군사, 부굿, 불교 등등이 거론된다. 텍스트뿐 아니라 맥락까지 고려한다면 풍물굿의 연원은 멀리 복합적으로 이것들과 잇닿아 있다고 할 수 있다. 그러나 사물 가락을 풍물굿 텍스트의 필수 성분으로 보는 한, 사물 가락의 존재를 어느 정도 개연성 있게 증언하지 못하는 기록, 실물, 도상, 전언 따위 자료들을 답석 풍물굿 기원의 전가로 삼기는 조심스럽다. 지근과 근사한 풍물굿 텍스트의 존재를 비로소 가능케 하는 유효한 자료로서 가장 이른 것은 조선 후기인 영조 13~14년(1738~1739)의 다음 「조선왕조실록」과 「승정원일기」 기록 정도가 아닐까 한다.

영조 13년(1738) 9월, 호남행전이사 원경하가 양해중 부안에서 두레의 농기와 악기가 민란시 군용물이 될 수 있다 하여 문수한 것을 이물 전 현감이 편철로 부수어 청명했다. 이듬해(영조 14년, 1739) 호남행전이사 남태량이 이문 거론하며 전 현감을 탄핵했다. 비변사에서 열린 회의에서 왕이 “왜 농민들이 평과리와 징을 사용하는가?” 하고 묻자 우의경 송민영은 “민배(民背)가 농사짓고 수확할 때 모두 이 악기로써 일 나가는 자들을 고동(鼓動)한다”, 남태량은 “백년민속이어서 금지하기가 어렵다”는 취지로 각각 답했다. 신용하 2009(1984): 547-49에서 요약 재인용

문제의 농기, 악기, 고동행위는 풍물굿 중 두레굿과 관련된 것임을 한눈에 알 수 있다. 이처럼 18세기에 이미 ‘백년민속’이었다니 더 일찍부터 풀을 갖췄을 풍물굿의 역사적, 민족지적 연구는 음악학자뿐 아니라 민속학, 사회학, 연극학 등 더 넓은 분야의 몫이었다.

2) 탈/재맥락화와 축소

근대 초입까지 풍물굿은 제의, 노동, 걸림, 유흥 등의 맥락에서 연행되었다. 이를

‘원맥락’이라 하자.

배경과 정위야 어찌됐든, 풍물굿의 원맥락은 일제강점기와 뒤이은 산업화를 거치면서 두레와 마을제외의 쇠퇴, 뜬쇠 집단의 해체, 근대적 오락과 대중매체 등장 등의 영향으로 급격히 소멸해 갔다. 풍물굿의 광범위한 탈맥락화(decontextualization)가 이루어진 것인데, 그 속에서도 풍물굿 텍스트가 살아남은 것은 역선적으로 일제가 도입하고 대한민국이 계승한 각종 농악 또는 민속경연대회와, 1960년대 이래의 무형문화재 제도 덕분이다.

농악경연대회의 풍물굿(‘대회굿’)의 외관은 판굿에 가깝지만, 대회굿은 연행 시간과 공간의 제약에 강하게 받고 판굿의 본질 중 하나인 청관중의 참여 또는 연행자와 청관중의 쌍방향 소동이 없다는 점에서 판굿과는 맥락을 달리한다. 풍물굿을 포함한 전체 과정을 연행해 거루는 민속경연 종목도 꺾대기만으로 거루기는 마찬가지다. 농악이든 민속이든 경연대회의 풍물굿은 원맥락에서 이탈한(탈맥락화) 텍스트만 넓은 의미의 근대적 무대라는 새로운 맥락으로 옮겨 놓은(재맥락화recontextualization) 것이라 할 수 있다.

무형문화재 지정은 원맥락과의 관계 속에서 음악/악무 이상의 의미를 갖던 풍물굿이 음악/악무만으로 축소(reduction)되었음을 뜻한다. 실제 국가 중요무형문화재로 지정된 6종의 풍물굿⁵⁾은 음악 종목으로 분류되어 있고 명칭도 모두 농악이다. 지자체 수준에서 지정된 문화재들도 마찬가지이다.⁶⁾ 그 밖에 유네스코 인류무형유산(2010년 현재까지 11건 지정)으로 등재된 종목 가운데 풍물굿만 독립시켜 지정한 것은 없고, 다만 강릉단오제, 남사당놀이, 제주철머리당영등굿 등에 과정의 중요한 성분으로 풍물굿이 포함되어 있다. 풍물굿을 포함, 문화재로 지정되어 보존/복원 및 전수되는 연행종목들은 결과적으로 엄밀히 말해 ‘만들어진 전통(invented tradition)’에 해당한다고 보아야 한다. 풍물굿에서 ‘굿’은 없어지고 ‘풍물’만 남았다고도 말할

5) 제11-가호 진주삼강포농악(1966년 지정, 당시는 제11호), 제11-나호 평택농악, 제11-다호 이리농악, 제11-라호 강릉농악(이상 1985년 지정), 제11-바호 임실판농악(1988년 지정), 제11-바호 구례산수농악(2010년 지정).

6) 정음농악(전북)의 경우 소고, 상쇠, 실장고 등 지배별로도 별도 지정했다. 새도두리당장(충남, 놀이 부문)과 고분도리걸림(부산, 의식 부문)은 풍물굿을 주요 성분으로 포함한 과정 전체를 문화재로 지정하면서 ‘풍강’과 ‘걸림’이라는 고유 명칭을 썼다.

수 있다.

탈/제맥락화는 풍물극뿐 아니라 전통연행(음악, 무용, 연희, 놀이, 의식, 무예)으로 분류되는 무형유산 전반에 걸쳐 두루 관찰되는, 이제는 새삼스러운 것도 없는 현상이다. 민간 정약과 관아·궁중의 음악의 경우, 전통적 연행의 맥락 자체가 아예 소멸해 버리지 않았는가. 2010년 2월 만당 선생님의 장례 때, 천안 현지 상두꾼들이 요령을 흔들며 주로 중중모리, 비탈을 띄어 올라갈 땐 자진모리 상여소리를 한 것을 기억한다. 언젠가 내 자신이 친성판에 누웠을 때, 전문 소리꾼을 부르자 않는 한 그런 소리들 들으며 갈 거라고 기대하기는 힘들다. 괘목한 예외라면 불교음악 상당수, 그리고 가톨릭의 준(準)의식음악인 연도(煉繻) 정도를 꼽을 수 있을 뿐이다.

현장에 밀착한 연구자와 마니아들은 원백락을 중시하게 마련이며, 따라서 이런 연구자들 사이에서 강개 섞인 우리의 북소리가 종종 나오는 것은 자연스럽다.

3) 고착화

풍물극은 작가의 존재(authorship)가 전제된 근대적 작품(work)이 애당초 아니어서, 꽤 오랜 기간에 걸쳐 서서히 변화하며 형성돼 왔다. 호남 좌·우도 농악 동근실(Hesselink 1999), 설장구와 우도굿이 각각 20세기 초반과 중반에 지금의 형태로 정착된 것이라는 증언(김원호 1999: 257-64, 409ff.) 등은 풍물극이 근대 들어서도 자기면이 능력을 아주 잃지 않고 있었음을 시사한다.

그러나 문화재 지정의 요건으로서 원형 보존은 자주 연행과정의 생명력 상실을 초래한다. 이러한 고착화 역시 전통 연행종목 전반에서 관찰된다. 개인적으로 부정 기적으로 삼관하는 강릉단오제의 경우, 2000년대 초반만 하더라도 굿 한 기리의 뒤 끝이로 〈소양강 처녀〉 같은 인기가요를 부녀들이 부르는 것이 삼례였으나 2005년

7) 예든 들이 이보형(2008)은 관악영산회상의 본래 맥락에 '자상' 관악영산회상과 '정재' 관악영산회상의 두 가지가 있었음을 밝히면서, 오늘날은 무대에서 순수 기악합주로만 연주된다는 것을 결과적으로 인정한다. "실제 전통사회에서 관악영산회상의 문화행위는 부대음악으로만 연주되는 것이었지 음악 당에서 음악을 감상하는 청중을 대상으로 하여 이것이 순수음악으로 연주되었다는 것은 어느 자료에도 보이지 않는다"(456쪽).

유네스코 인류무형유산으로 지정된 후로 이런 관객친화성이 사라지고 있음을 확인할 수 있었다. 여러 세기에 걸쳐 현재의 기편으로 확립되고 전승된 영산회상과 가곡이 창작 구성 악곡을 침착하는 일은 더 이상 일어날 것 같지 않다.⁸⁾ 트리뷰트(tribute) 성격의 무대에서 연주되곤 하는 산조 제주는 즉흥성을 포기한 고착화의 단적인 사례이다. 정남희계 황병기류 산조(1997년 바디 완성) 같은 극소수 예외를 제외하면, 악무를 포함한 전통 연행종목 전반에서 지역과 유파를 넘나드는 바다의 재구성은 계속될지언정 새로운 바다/터늬이 출현할 길은 사실상 닫혔다고 할 수 있다.

4) 파생 갈래들

1978년 초 김덕수패에 의해 첫선을 보인 사물놀이는 풍물굿에서 뒤치배를 없애고 앞치배 넷을 단쟁이로만 편성하여 앉은반으로 연주하는, 완전히 탈/재맥락화한 무대용 음악이다. 풍물굿 텍스트의 시각적 요소 가운데서는 전립과 산새미, 농기/영기 등 복식과 소품 일부만 살아남았다. 사물 가락과 사설은 우도굿, 전주삼천포 12차, 웃다리풍물, 비나리 등에서 골라 온 것이다.

사물놀이는 풍물굿의 연장 또는 변종, 따라서 풍물굿의 하위갈래인가, 아니면 풍물굿에서 파생한 별개의 갈래인가? 초창기 사물놀이의 대표적 연주자들이 전통적 든쇠 집단 출신이고, 사물 가락과 비나리가 고스란히 풍물굿에서 나왔고, '혼적'으로서 복식과 소품을 일부 유지하고 있다고 하더라도, 사물놀이는 풍물굿과는 별개의 것이라고 보게 할 이유가 적어도 들 있다(그럴 만도 하다는 것뿐이며, 이 단계에서 사물놀이가 별개 갈래라고 단정하는 것은 아니다).

첫째, 사물놀이에는 죄귀/간직/추억할 원백락이 없다. 사물놀이는 처음부터 근대적 무대 위의 음악으로서 의도적으로 구성됐고, 음악으로서 전파되었다. 사물놀이의 변종으로 선반이 다시 등장⁹⁾하고 일상 언어생활에서 사물놀이와 농악/풍물굿이 혼

8) 정대석 일행의 평조가전회상 복원(2011. 7. 24, 국립국악원) 같은 것은 무대용 버전을 의도적으로 복원하는 행위로, 원맥락에서의 자생적 자기변이와는 구별된다.

9) 선반 사물놀이는 외관상으로는 '뒤치배' 없는 단쟁이 풍물굿과 다를 바 없는 것이다.

효되고 있다 하더라도 사물놀이가 ‘처음부터 음악임’이 부정되는 것은 아니다.

늘째, 사물 가락의 선조적(linear) 구성원리는 철저히 음악으로서 자족적인 것이다. 근대적 부대와 청중 외에 원뱃락과 ‘참여하는 청관중’¹⁰⁾이 애당초 존재하지 않으므로, 자족적으로 선조적 긴장과 이완¹¹⁾을 구현하는 틀을 마련해야 했다. ‘점층적 가속의 틀’(예컨대 김친선 2009[1991])은 그 대표적인 경우이다.

일단 확립된 사물놀이는 다른 창작/퓨전국악 갈래 또는 록, 재즈 등과 어울리기도 하고,¹²⁾ 가락들이 요소분해 되어 다른 장르의 재료로 전용되기도 한다(보가: 난타, 두드락). 이 마지막 경우(요소분해→전용), 전용된 그 리듬가락 요소가 사물놀이의 것이냐 풍물극의 것이냐는 따질 살익이 그리 크지 않아 보인다.

4. 맺음말: ‘극’에서 ‘놀이’로

악곡과 음악갈래는 어떤 맥락이라는 외적 쓰임과 음악의 내적 논리에 따라 생겨나고 변화하고, 어떤 것은 없어지기도 한다. 풍물극의 원뱃락은 더 이상 존재하지 않는다. 회복의 가망이 거의 없는(그리고 회복이 반드시 바람직하지도 않은) 원뱃락에 집착해, 원뱃락에서 울려 퍼지던 풍물극만이 ‘참다운’ 것이라고 한다면, 지금 살아 남은 풍물극은 가짜고 자기기만이다. 그러나 어떤 텍스트는 원뱃락을 상실한다고 해서 당당히 없어지지 않고 새로운 맥락에서 살아남는다. 풍물극의 텍스트는 근대적 무대라는 새로운 환경에서 음악으로 살아남았고, ‘처음부터 음악’인 사물놀이와 이차 파생 갈래들을 낳았다.

오늘날의 두명석들은 풍물을 버리고 노래방과 바와 풀로어에서 논다. 뜬쇠들의

10) 풍물극의 청관중 참여는 수입자와 승객, 제자리춤을 넘어 연행자 공간과 청관중 공간의 경계 허물기까지 나아간다는 점에서 사물놀이 공연 무대의 청중 참여와는 차원이 다르다.

11) 사물놀이의 특징으로 긴장과 이완, 음과 양의 조화를 흔히 거론하지만, 엄밀히 말해 이런 것들이 사물놀이 특유의 속성은 아니고, 웬만한 예술은 다 지니고 있는 긴장/이완, 음/양 등의 원리가 특별히 이력서런 양상으로 구현된 것이라 보아야 한다. 예를 들어 가야금산조의 특징으로 ‘최고 품음, 음/려와 증가/천가극 음/양으로 설명하며, 예술 일반의 특징으로 ‘다양 속의 통일’을 거론하지 않는가.

12) 그 어울림이 음바르고 예술적 수준이 높으려는 별개의 문제이다. 아직 시간의 검증이 끝나지 않은 갈래/악곡들은 수준이 천차만별일 수밖에 없다.

후에는 무대 위의 '선생님'이 되었다. 대신, 굿의 '정신'(이런 것이 있다면) 따위는 알 리도 없는 어린 세대와 외국인들까지 음악으로서 풍물을 배운다. 이렇게 풍물'굿'은 역사가 되었다. 남은 것은 풍물'놀이'고, 얻은 것은 더 큰 음악적 가능성과 더 많은 청중이다.

■ 참고문헌

- 김원호, 『풍물굿 연구』, 1999, 확인사.
김익두 엮음, 『풍물굿 연구』, 파주: 지식산업사, 2009.
김천선(2009[1991]), "사물놀이의 세계", 김익두 엮음, 2009, 127-49.
신용하(2009[1984]), "두레공동체와 농악의 사회사", 김익두 엮음, 2009, 540-98.
이보형, 『거상 관악영산회상과 정재 관악영산회상의 음악 생성 비교』, 『민당이해구락부 박수송축논운집』, 2008, 455-82쪽.
Hesselink, Nathan(1999), "Two Sides of a Similar Coin: A Common Origin Hypothesis in Honam Region Percussion Band Music/Dance(동전의 양면: 호남 작·우도농악 동근설)", 『동양음악』 21, 175-225.