

학교 국악교육을 위한 정간 기보법 연구*

이 경 연*

정간보는 평균율과 다른 음정, 시김새, 장단 중심의 박(拍) 구조 등 우리나라 음악의 특징을 잘 살려 기보할 수 있는 합리적이고 유용한 악보로 알려져 있다. 하지만 세종 때만 들어져 그 이후 별다른 발전을 하지 못하다가 근대 들어 학교교육에 활용되면서 교과서마다 기보(記譜) 방법에 차이를 보이고 있어 교육적으로 혼란을 야기하고 있다. 이에 체계적이고 효율적인 국악교육을 위한 정간보 기보 방법을 그 원리를 중심으로 제안하려는 것이 이 연구의 목적이다. 이를 위해 초, 중, 고등학교 음악교과서의 정간보 기보 내용을 분석하여 문제점을 도출하고, 문제점과 관련한 기보 원리의 논의를 통해 정간보 기보 방법의 기준과 원칙을 제시하려 하였다.

※ 주제어: 정간보, 박, 박자, 기보법, 학교국악교육

차 례

I. 서 론

II. 본 론

1. 음악교과서의 정간보 기보 내용 분석
2. 정간보 기보 원리에 대한 쟁점 논의
3. 정간보 기보 원리에 따른 장단 정간보 시안

III. 맺는말

* 한국교육과정평가원 연구지원비에 의해 연구되었음.

** 한국교육과정평가원 연구위원

I. 서론

음악의 일차적 재료는 음(tone)이다. 청각현상인 음을 시각적으로 볼 수 있도록 기록하는 수단을 가리켜 기보법(notation)이라고 부른다. 음을 기록하기 위해서는 약속된 기호나 부호 또는 용어 등을 사용한다. 기보법으로는 서양음악의 기보에 일반적으로 사용되는 오선보가 대표적이며, 이외에도 국악의 정간보를 비롯하여 문화권마다 다양한 종류가 있다.

오늘날에는 우리나라에서도 서양음악, 국악을 가리지 않고 오선 기보법을 많이 사용하고 있다. 그런데 오선보로 국악을 기보할 경우에 음악적 특성에 따라 쉽게 기보될 수 없는 음악이 생기게 된다. 평균율과 다른 음정, 미분음의 유동, 큰 폭의 시김새, 음색의 변화와 같은 특성들이 심한 음악은 오선보로 기보하기 어렵다.

물론 우리나라에서도 전통적인 기보법이 전해 내려오고 있다. 율자보, 궁상자보, 공척보, 약자보, 육보, 합자보, 정간보, 오음약보, 연음표, 대강보, 선율보 등이 그것이며, 이러한 여러 기보법들 중에 육보, 율자보, 정간보는 현재까지도 사용되고 있다.

특히 정간보는 육보, 율자보, 여타 연주부호와 함께 사용하여 음높이뿐만 아니라 음질이, 연주방법까지도 한 정간 안에 표시할 수 있어 국악과 같이 선율이 중심이 되는 음악에 적합한 악보이다. 또한 우리나라 음악의 특수한 박자체계인 장단의 표기도 용이하게 할 수 있어 합리적이며 유용한 악보로 인식되고 있다.

그런데 우리나라에서 근본적으로 악보는 음악을 공부하는데 보고 연주하는 것이 아니었고 단지 한 번 배운 것을 잊지 않기 위해 적어놓는, 비망록에 가까운 역할을 하는 정도였다. 그리고 그 쓰임새도 악장(樂章), 노래(歌曲), 영산회상 중 상영산(靈山會相 중 上靈山)과 같이 느린 음악을 적는 데 국한된 것이었다. 그래서 세종 때 만들어져 당시 엄격하게 사용되던 정간보는 이후 5백 여 년이 흐르는 동안 별다른 발전을 하지 못하였다.

이러한 이유로 정간보는 근대에 들어서 학교에서 다수의 학생을 교육하기 위한, 그리고 정악·민속악·창작국악까지도 포함하는 폭넓은 음악에 적용하

기 위한 기보법으로는 한계가 있었다.

이러한 한계를 극복하기 위해 1950년대부터 복잡한 음들을 많이 표기하기 위한 여러 가지 부호들과 이러한 부호들을 정간보에 표기하기 위한 방법들이 고안되었으며, 이후 교과서, 이론서, 실기교재에서는 이러한 기호와 표기 방법들을 사용하여 악보를 제시하고 있다.

그런데 교재마다 같은 의미를 다른 부호로 제시하거나 다른 기보 방법을 사용하는 등 정간보 기보 방법에 있어 서로 차이를 보이고 있다. 심지어 제7차 교육과정에 따른 교과서에서조차도 같은 문제점이 나타나고 있다. 이와 같이 정간보 기보 방법이 통일되어 있지 않음으로 해서 학교 현장에서 가르치는 교사들뿐만 아니라 학생들 또한 초, 중, 고등학교 교과서마다 다르게 제시되어 있는 악보로 인해 혼란을 겪고 있다. 따라서 정간보 기보 방법에 대한 통일된 기준을 마련하고, 보다 효율적으로 활용할 수 있는 대안을 제시하는 것은 학교 음악교육에서 매우 시급한 과제가 되었다.

이에 본 연구의 목적은 학교에서 국악을 체계적으로 교육하는 데 도움을 줄 수 있는 정간보 기보의 개선 방향을 그 원리를 중심으로 제시하는 것이다.

이러한 연구 목적에 따라 초, 중, 고등학교 음악교과서에 제시된 정간보 기보 내용을 분석하여 그 문제점들을 정리하고, 그 문제점들과 관련하여 이루어진 논의들을 쟁점별로 정리·분석하여 정간보 기보 방법의 기준과 원칙을 제시하도록 한다.

Ⅱ. 본 론

1. 음악교과서의 정간보 기보 내용 분석

1) 초등학교 음악교과서의 정간보 기보 내용 분석

초등학교 음악교과서에서는 정간보가 대부분 장단을 제시하는 데 사용되고 있으며, 5학년과 6학년에서 부분적으로 악곡을 기록하는 데 사용되고 있다.

(1) 장단보

장단보의 경우 세마치, 자진모리, 중중모리, 굿거리장단을 다음 <악보 1>과 같이 제시하고 있다.

<악보1> 초등 음악교과서의 장단보(교육인적자원부, 2003)

세마치

①			①			①		
---	--	--	---	--	--	---	--	--

자진모리

①			○			○			○		
---	--	--	---	--	--	---	--	--	---	--	--

중중모리

①			○			○			○		
---	--	--	---	--	--	---	--	--	---	--	--

굿거리

①			○	⋮		○			○	⋮	
---	--	--	---	---	--	---	--	--	---	---	--

취타

①		①		①		○	○	①			
---	--	---	--	---	--	---	---	---	--	--	--

세마치는 9/8, 자진모리, 중중모리, 굿거리장단은 12/8, 취타는 12/4의 서양 박자 표기에 따라 각각 9칸, 12칸, 12칸의 정간을 그리고, 세마치, 자진모리, 중중모리, 굿거리장단은 세 칸마다 굵은 선을 그렸고, 취타는 두 칸마다 굵은 선을 그렸다.

(2) 악곡보

악곡보의 경우 단소보로 제시된 몇 개의 악보가 있다. 그중 한 장단씩만 예로 들면 <악보2>와 같다.

<악보2> 초등 음악교과서의 장단보(교육인적자원부, 2003)

개구리소리(6/8, 굿거리)	임		임	중	임	△	무		황무	임		△
도라지타령(9/8, 세마치)	태		태		태		태		- - 황			무

‘개구리소리’의 경우 오선보로 6/8으로 기보되어 있는 것을 정간보로는 6/8 박자 두 마디를 합하여 12칸 굿거리장단 한 장단으로 기보해 놓았으며, 세 칸마다 굵은 선을 그은 것은 장단보와 동일하다. 그런데 도라지타령의 경우는 장단보와 그 기보 방식이 다르다. 세마치장단은 아홉 칸으로 제시되었는데 같은 세마치장단의 도라지타령은 세 칸으로 기보되었으며, 정간의 크기도 장단보보다 훨씬 크다. 또한 굵은 선이 장단 내에 어떤 소단위를 표시하기 위해 있었던 것이 장단 단위를 표시하기 위한 것으로도 쓰이고 있어 굵은 선의 사용 또한 일관성이 없다.

결국, 초등 음악교과서의 정간보 기보에서는 다음과 같은 문제점이 나타났다. 첫째, 오선보의 박자 표기와 장단의 길이가 일치하지 않는다. 즉, 오선보에 제시된 박자 두 개를 합해야 한 장단의 길이와 일치하게 되는 것이다. 하지만 교과서에서 항상 이런 원칙을 지키고 있는 것은 아니다. 6학년 음악교과서에 제시된 ‘동당기타령’이나 ‘거문도뱃노래’의 경우 ‘동당기타령’은 중중모리장단으로 제시하면서 오선보에는 12/8박자로 표기해 놓았으며, ‘거문도뱃노래’의 경우 위의 ‘개구리소리’와 똑같은 굿거리장단이면서 오선보에는 12/8박자로 표기해 놓았다. 결국 오선보의 박자 표기와 장단 박자의 표기에서 같은 학년의 교과서 내에서도 일관성이 없음을 보여주는 것이다. 둘째, 장단의 정간보 표기와 악곡의 표기 방법이 일치하지 않는다. <악보1>과 <악보2>의 세마치장단의 장단보와 악곡보에 쓰인 정간의 개수와 크기가 다르다.

2) 중등학교 음악교과서의 정간보 기보 내용 분석

중등학교 음악교과서의 정간보 기보 방식은 초등학교와 동일하게 장단보와 악곡보로 나누고, 각각에 대해 정간보의 형태와 한 정간 내에서의 기보 방식의 두 가지 점에서 분석하였다.

(1) 장단보

장단보는 대부분 가로 정간보로 제시되어 있으며, 세 가지 형태로 나타난다. 중모리의 경우를 예로 들어 제시하면 <악보3>와 같다.

<악보3> 중등 음악교과서의 장단보

1(윤경미 외, 2002)	①			○	!		○	○		○	!	
2(김성수 외, 2002)	①			○	!		○	○		○	!	
3(이홍수 외, 2002)	①			○	!		○	○		○		○

형태 1, 2, 3 모두 중모리장단을 12칸의 정간에 기보한 점에서는 공통적이다. 하지만 형태 1은 세 칸마다 굵은 선을 그었고, 형태 2에서는 그 구분이 없으며, 형태 3에서는 세 칸마다 실선으로 그리고 그 내에서는 점선으로 표시하였다. 다음으로 한 정간 내에서의 기보 방식에서는 덩(①), 덕(丨), 쿵(○)과 같이 한 정간을 온전히 차지하는 부호에서는 차이를 보이지 않았으나 위에 제시한 중모리와 같이 한 정간을 분할하여 표기해야 하는 경우에는 표기 방법에서 차이를 보였다. 서양음표로 '♪'의 표기가 장단 부호로는 '丨丨'와 '丨'로 다르게 표기되어 있다. '丨'의 경우는 세로 정간보의 표기 방법을 그대로 사용한 것이고, '丨丨'의 경우는 가로 정간보에 맞게 세로의 표기를 가로로 바꾼 것으로 보인다. 한편, 형태 1, 2, 3에서 공통적인 것이기는 하나 '♪♪'의 표현으로서의 '!'의 사용은 재고되어야 한다. 이는 '기덕'의 표현으로서의 'i'을 뒤집어 사용한 것인데 '기덕'에서 '기'가 시가를 가지지 않는

것임에 반해 중모리장단의 ‘덕-더’에서 ‘더’는 시가를 가지는 것이기 때문에 동일한 부호를 단순히 뒤집어 사용하는 데는 무리가 있다.

결국, 중등 장단보에서는 다음과 같은 문제점이 나타났다. 첫째, 점선, 가는 실선, 진한 실선 등 정간을 구분하는 선이 기준 없이 사용되고 있다. 둘째, 정간 내 장단 부호 표기에 일관성이 없으며, 부호를 자의적으로 만들어 사용하기도 한다.

(2) 악곡보

악곡보의 경우는 세로보와 가로보 두 가지의 정간보 형태로 제시되어 있다. 먼저 세로보의 예를 제시하면 다음과 같다.

<악보4> 9/8 세마치장단의 악곡보

형태 3
(윤경미 외, 2002)

淋
淋 無
無 淋 仲 淋
淋
無 淋 仲 淋

형태 2
(이홍수 외, 2003)

汰
· 潢 汰 潢 無 — 林
仲
— — 林 仲 林 —

형태 1
(이강을 외, 2002)

林
— — 南 林 南 —
潢
— — 汰 潢 — 汰

<악보5> 12/8 굿거리장단의 악곡보

<악보6> 중모리장단의 악곡보

형태 3 형태 2 형태 1 형태 1
(고춘선 외 2002) (김성수 외, 2002) (윤경미 외, 2004) (이홍수 외, 2003)

潢 —
潢
—
淋潢
—
淋冲
—
淋潢
—
潢潢
潢潢
潢潢
淋淋
冲
—

淋
淋
冲
淋
冲潢
冲
潢
潢

潢		①
冲		
冲		
冲		○
		—
		—
無淋		—
冲		○
淋冲		
潢		○
		—
		—
		—

無潢	뒷
—	동
潢	산
潢潢	후
—	원
潢	에
無潢	
—	
중	
략	

<악보4>의 형태 1, 2는 세마치장단의 아리랑을, 형태3은 9/8의 정선아리랑을 정간보로 기보한 것이다. 모두 9/8박자의 곡을 정간 세 칸에 기보해 놓았으며, 장단마다 가는 실선이나 굵은 실선으로 기보한 것이 다르다. 또한 형태 1, 2가 한 정간의 시가를 ‘ㄴ’로 기보한 데 비해 형태 3은 ‘ㄹ’로 기보해

9/8의 오선표기와도 맞지 않는다.

<악보5>의 형태 1과 2의 경우 굵거리 한 장단 악곡이 12칸으로 제시되어 있으며, 형태 3에서는 4칸으로 제시되어 있어 다르다. 또한 똑같이 12칸으로 제시되어 있는 형태 1과 2에서 형태1은 3칸마다 진한 실선이 있고 그것이 다음 각과 연결되어 있어 아무 표시가 없는 형태 2와 다르다.

<악보6>의 악보는 중모리장단 반 장단에 해당하는 악곡을 제시해놓은 것으로 중모리 한 장단이 12칸이 되는 악보이다. 그런데 한 정간 안에 리듬이 세 개로 구성되어 있어 셋잇단음표의 리듬 구성이든 ㄴ 의 리듬 구성이든 모두 부자연스러운 모습을 보여준다.

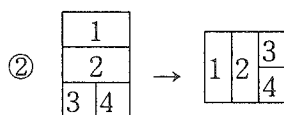
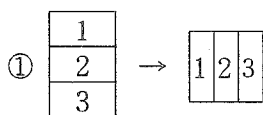
결국 중등 음악교과서의 세로 정간보에서는 다음과 같은 문제점이 나타났다. 첫째, 한 장단의 악곡을 표시하는 방법이 가는 실선이나 굵은 실선으로 다르다. 둘째, 다음 각과 연결된 가는 또는 굵은 실선의 의미가 교과서마다 다르다. 어떤 것은 3칸마다, 어떤 것은 12칸마다 표시되어 있다. 셋째, 장단에 따른 정간의 수가 다르다. 굵거리장단이 12칸이나 4칸으로 다르게 기보되어 있다. 넷째, 한 정간이 가지는 시가와 기보된 정간이 가지는 시가가 일치하지 않는다. 한 정간이 ‘1’를 의미하는 것으로 하고 기보한 경우에도 정간 안의 시가는 ‘1’이다.

다음으로, 가로보의 예를 제시하면 다음과 같다.¹⁾

①
②

<악보7>	林			潢		 泅	泅		 淋 泅	潢△潢		 灑
-------	---	--	--	---	--	--	---	--	---	-----	--	---

세로쓰기→가로쓰기
세로쓰기→가로쓰기



1) 악보 7는 서한범 외, 『고등학교 음악』(서울: 태성, 2002)에서, 악보 8은 고춘선 외, 『고등학교 음악』(서울: 세광음악출판사, 2002)에서, 악보 9: 윤명원 외, 『중학교 음악 3』(서울: 지학사, 2003)에서 각각 발췌함.

<악보8>

仲 林 -	仲	-	仲 林 -	仲	-	無	無	① 潢 汰 潢	無	② - - 潢無	仲 林 -
-------------	---	---	-------------	---	---	---	---	------------------	---	-------------------	-------------

세로쓰기→가로쓰기

세로쓰기→가로쓰기

①

1
2
3

→

1
2
3

②

1
2
3 4

→

1
2
3 4

<악보9>

汰汰	汰		淋淋	淋	淋無	汰汰	潢	無	淋 沖	汰		淋 沖	汰
----	---	--	----	---	----	----	---	---	--------	---	--	--------	---

세로쓰기→가로쓰기

세로쓰기→가로쓰기

①

1
2

→

1	2
---	---

②

1	2
3	

→

1	3
2	

<악보7>은 ‘청성자진한잎’의 세로 정간보와 가로 정간보를 함께 제시한 악보 중 가로 정간보만을 제시한 것이다. ①, ②에 나타난 바와 같이 세로 정간보를 왼쪽으로 놓힌 형태가 가로 정간보이다.

<악보8>은 9/8박자의 ‘구아리랑’을 오선악보 밑에 가로 정간보로 기보한 것을 제시한 것이다. ①, ②에 나타난 바와 같이 세로 정간보를 가로로 붙여 놓은 형태이므로 정간 내 표기 방법은 가로쓰기와 세로쓰기가 동일하다. 정간 3칸이 9/8박자 한 마디에 해당하지만 정간보에 특별한 표시는 없으며, 한 정간이 ‘1’의 시가를 갖는 것임을 알 수 있다.

<악보9>는 ‘한오백년’을 12칸 정간에 한 장단으로 기보하면서 3칸마다 진

한 실선을 그었다. 정간 내 기보 방법은 <악보7>과 마찬가지로 세로 정간보를 왼쪽으로 눕혀 놓은 형태이다.

위의 악보에 나타난 바와 같이 가로 정간보로 기보하는 경우에도 한 정간의 시가, 한 장단마다 나누어 표시하는 방법, 진한 실선의 사용 기준 등 세로 정간보가 가지고 있는 문제점을 그대로 가지고 있다. 이와 함께 세로쓰기를 가로쓰기로 변환하면서 그 방법의 비일관성 문제가 첨가되었다고 할 수 있다.

지금까지 초, 중등 음악교과서의 정간보 기보 내용을 분석해본 결과 다음과 같은 문제점들이 도출되었다. 우선 장단보의 경우 첫째, 정간을 장단이나 박 단위로 구분하는 표시(실선, 가는 실선, 진한 실선 등)에 일관성이 없다. 둘째, 장단 부호 표기에 일관성이 없으며, 가로쓰기의 경우 더 심각하다. 다음으로 악곡보의 경우 첫째, 같은 장단인 경우에도 한 정간이 갖는 시가 달라 동일한 장단의 악곡이 12칸에 기보되기도 하고 4칸에 기보되기도 한다. 둘째, 오선보의 한 마디와 장단의 관계가 모호하다. 동일 장단의 경우에도 어떤 곡은 반 장단을 한 마디로, 어떤 곡은 한 장단을 한 마디로 기보하였다. 셋째, 가로 정간보의 경우 그 기보 방법에 일관성이 없다.

이와 같은 문제점들을 해결하기 위해 앞으로의 논의는 첫째, 한 정간의 시가, 둘째, 장단과 박, 박자, 셋째, 국악의 박과 서양음악의 박, 넷째, 음 시간량의 공간화 방법 이 네 가지 쟁점 사항을 중심으로 논의하도록 하겠다.

2. 정간보 기보 원리에 대한 쟁점 논의

1) 한 정간의 시가

정간보에서 한 정간이 갖는 시가에 대한 논의는 이해구 선생이 고악보의 실례를 들어 정간의 시간 단위설을 실증함으로서 정리되었다고 할 수 있다. 즉, “초기 정간보에서 현행 정간보에 이르기까지 변함없이 정간은 시간 단위”(이해구, 1987, p. 53)이며, “한 정간은 한 박”(이해구, 1994, p. 9; 2004, p.

5)이라는 것이다.

그런데 한 정간이 한 박이라고 할 경우 초등학교와 대다수의 중등학교 음악교과서에 기보된 장단 및 악곡보는 더욱 해독하기 어려워진다. 대부분 세마치장단과 그 악곡은 정간 9칸으로, 자진모리장단과 그 악곡은 정간 12칸으로 기보되어 있기 때문이다. 이는 곧 세마치장단은 9박, 자진모리장단은 12박이 된다는 것을 의미한다. 하지만 전통음악인들은 이미 세마치는 3박, 자진모리는 4박(김기수, 1972, p. 45; 이혜구, 1991, p. 25)이라 일컬어왔기 때문에 이러한 전통적인 음악이론과 맞지 않는다.

한 정간의 시가가 1박이고, 세마치장단이 3박, 자진모리장단이 4박이라면 이들이 왜 9박, 12박으로 불리기도 하고, 정간 9칸, 12칸에 적게 되는지 그 이유를 밝혀야 할 것이다. 이는 장단의 박을 세는 원리가 다른 것이므로 이 문제를 규명하기 위해 장단의 박과 박자에 대해 살펴보기로 한다.

2) 장단의 박과 박자

장단의 박자에 대한 언급은 김기수(1972) 선생에게서 처음으로 보인다.

박자는 평등한 부분으로 악곡 한배를 분할한 것으로 보표에서 마릿금을 그어 표시하고 또 강약이 일정한 시간에 규칙적으로 나타나는 것이다. 강약의 여러 형태에 따라 홑박, 겹박, 모듬박들이 생기고 2박, 3박, 4박, 5박, 6박, 8박, 10박, 12박, 24박 장단 또는 7·9박 무정형 절주도 생긴다(p. 40).

위의 인용문에서 첫 번째 문장은 강약의 형태에 따른 박자의 생성에 관해 언급한 부분으로 서양음악이론에서 일반적으로 정의하는 박자의 개념을 기술한 것이다. 그리고 두 번째 문장에서는 이러한 박자의 개념 규정에 의해 장단의 박이 강약의 형태에 따라 생기는 것으로 설명하고 있다. 또한 2박 장단은 강·약, 3박 장단은 강, 약, 소강, 4박 장단은 강·약·소강·약이나 강·약·소강·중강 등 서양음악과는 다른 우리음악의 강약 형태를 근거로 박(자)을 구분하여 서양음악의 박자주기와 다른 우리음악의 장단주기 박자의 원리를 제시하였다(김기수, 1972, pp. 41-43).

그런데 ‘박자’를 서양음악의 개념으로 정의하였기 때문에 장단의 박도 강약의 형태에 따라 - 서양음악 박의 강약과 그 구조는 다르지만 - 구분되는 것으로 설명해 놓았다. 하지만 이러한 설명은 고문헌의 내용이나 지금까지의 연구 결과와 비교하면 또 하나의 새로운 개념이라고 할 수 있다. 한윤이는 『조선왕조실록』, 『성호사설』, 『석불집』 등의 고문헌에서는 장단이 단일 의미로 ‘소리의 길고 짧음’이나 ‘주기적으로 반복하는 리듬형’으로, 현재에는 장단이 박, 박자, 한배, 호흡, 세, 장단형의 복합적인 요소들로 이루어진 것으로 해석되고 있다고 밝히고 있다(한윤이, 2000, pp. 8-17). 따라서 강약주기에 의한 장단 박의 형성에 관한 논리는 ‘박’을 ‘장단’을 기준으로 해서가 아니라 서양음악의 ‘박’을 기준으로 해서 해석한, 즉 서양음악의 박절체계에 따른 박자의 개념을 빌려 우리 음악의 장단체계에 따른 박에 대해 설명함으로써 나타난 결과로 보인다. 이러한 이유로 앞에서 설명한 박자의 개념과 장단의 2박, 3박 등으로 규정한 박과의 관계가 명확하게 설명되지 않는 것이다.

한편, 이해구(1991) 선생은 이러한 박과 박자의 관계, 서양음악의 박자주기와 한국음악의 장단주기의 차이를 명확하게 구분한다.

흔히 박자가 박과 혼동하여 사용된다. 예를 들어 가곡 한 장단이 16박자라고도 하고, 또 한편 16박이라고도 한다. - 중략 - 나는 拍子는 meter 또는 小節, 그리고 拍은 beat의 의미로 그 둘을 구별하여 사용할 것이다. 박이 모여서 박자를 이루고, 박자가 모여서 장단을 이룬다 하겠다. 한국음악에는 8박자, 5박자, 3박자, 2박자가 있다(pp. 13-14).

위의 설명에서는 박자와 박의 관계뿐만 아니라 박자와 장단의 관계가 명확하게 규정되어 있다. 장단이 “단일 박자 이외에 2개 내지 4개 박자의 집합체”라고 할 때 박자는 서양음악이론에서의 개념으로 제한해서 사용됨을 의미하며, 국악의 장단은 합장단에서 다음 합장단 이전까지가 한 장단이 되기 때문에 박자가 여러 개 모여서 한 장단을 이루는 것으로 관계가 명확하게 설정된다. 따라서 이러한 논리로 세마치장단을 오선보에 9/8로 기보하고 한 마디에 적는다면, 자진모리나 굿거리장단을 12/8로 기보하고 한 마디에 적는 것은 서양음악 박자 개념에 맞지 않기 때문에 오류인 것이다. 장단을

오선보에 적을 때는 서양음악의 박자 개념에 따라 장단의 박자가 인식되어야 하는 것이다. 이러한 기준에 따라 그는 한국음악의 박자에는 8박자, 5박자, 3박자, 2박자 네 가지밖에 없다고 한다. 예를 들어 가곡은 8박자로, 가곡한 장단을 박자로 치면 8박자가 둘로 이루어진 것($8\text{박자} \times 2$)이 되고, 탁으로는 16박이 된다. 엇모리장단은 5박자로, 한 장단은 5박자 둘이 모여 이루어지고, 10박이 된다(이혜구, 1991, pp. 17-26).

그런데 이러한 해석은 박자와 장단과의 관계를 명확하게 하는 데는 도움이 되지만 박과 박자와의 관계는 다시 모호하게 되었다. 왜냐하면 박이 모여 박자를 이룬다고 했는데 16박이라는 것은 한 장단을 이루는 박이지 8박자를 이루는 박이 아니기 때문이다. 결국 박, 박자, 장단 이 삼자의 관계를 명확하게 하려는 시도는 실패한 것으로 보인다.

또한, 이혜구 선생은 “자진모리는 중중모리와 달라서 4박이라고 하겠다(이혜구, 1991, p. 25).”라고 하여 4박의 존재를 인정하고 있다. 이에 대해 “원래는 중중모리와 자진모리가 3박자 $\times$ 4이지만, 음악이 빨라지면 박자(meter 또는 measure)가 박(beat)으로 변하고, 한 장단인 3박자 $\times$ 4가 한 박자인 4박자 $\times$ 1로 변하는 경향 때문”(이혜구, 1991, p. 25)이라고 한다. 그런데 이렇게 음악이 빨라져서 4박자로 느껴지는 음악을 4박자 음악이라고 규정하게 되면 박자를 음악을 듣고 느껴지는 박자에 따라 규정하게 되는 것이므로 앞에서 규정한 최소 강약주기로서의 박자의 개념과 모순된다.

결국 박, 박자, 장단의 관계를 서양음악의 개념으로 규정하려는 의도는 장단의 박자는 최소 강약주기에 의한 개념으로, 장단의 박은 장단주기에 따른 개념으로 서로 다른 기준으로 설명하게 되는 결과로 귀착되었다.

그런데 지금까지 살펴본 바와 같이 김기수 선생이나 이혜구 선생 모두 서양음악의 잣대로 장단의 박(자)을 설명했음에도 불구하고 그 분류는 다음과 같이 다르게 나타났다.

<표 1> 장단에 따른 박과 박자 분류 비교

장단의 종류	김기수의 분류	이해구의 분류
세마치	3박	3박자(3박)
굿거리	4박	3박자(12박)
중중모리	4박	3박자(12박)
자진모리	4박	4박자(4박)
엇모리	5박	5박자(10박)
시조3점	5박	8박자(8박)
시조5점	8박	8박자(8박)
염불	6박	3박자(6박)
잔영산	10박	5박자(10박)
편	10박	5박자(10박)
타령	12박	3박자(12박)
중모리	12박	3박자(12박)
가곡	16박	8박자(16박)
진양	24박	6박자(24박)

위의 표에 나타난 바와 같이 동일한 장단에 대해 같은 박이라고 인식한 경우는 세마치와 자진모리 두 장단뿐이다. 이와 같이 박과 박자의 개념이 명확하지 않을 때에는 장단의 박과 박자를 규정하는 데에도 일관성이 없이 나타난다는 것을 알 수 있다. 따라서 이 문제는 서양음악의 박과 박자 개념이 아닌 우리의 전통이론을 근거로 박의 개념을 제시하고 이에 따른 장단주기의 박을 제시함으로써 해결될 수 있을 것이다.

3) 국악의 ‘박’과 서양음악의 ‘박’

서양음악에서 ‘meter’는 ‘리듬 박동(pulses)의 규칙적인 연속이 조직되는 패턴으로, 그러한 일정한 패턴에 따라 마디(또는 마디선)가 구분되는 것’(Apel, 1972, p. 478)으로 정의된다. 보다 구체적으로는 ‘규칙적으로 발생하는 강세들

(accents) 사이의 박동 수를 측정한 것으로, 박자 내에서 박동을 셀 때 이것을 박으로 부르며, 강세가 있는 박과 강세가 없는 박을 강박과 약박으로 부르는 것”(Cooper & Meyer, 1960, p. 4)으로 설명된다. 따라서 박자의 개념을 이해하기 위해서는 '일정한 강약의 형태가 마디를 단위로 규칙적으로 반복'될 때 사용되는 것이라는 점이 이해되어야 한다. 또한 박(beat)은 “박자의 기본적인 단위”(Bennett, 1995, p. 25)로 박이 모여 박자를 이루는 것이기 때문에 그 개념이 명확히 구분된다.

한편 우리나라에서 현재 사용하는 '박자'라는 용어는 서양음악의 tactus, time, meter, measure라는 음악용어를 일본인들이 그들의 전통용어인 拍子라는 말을 빌려 번역하여 쓴 것이며, 拍 또한 일본인들이 서양음악용어 beat를 그들의 전통용어로 번역하여 쓰는 것을 우리가 받아쓰고 있는 것이다. 하지만 박이라는 용어는 beat의 의미 말고도 예전부터 우리나라에서 이전부터 전승되어 온 '절주²⁾되는 곡절'로서의 의미가 있었으며, 민속악인들은 이와 같은 의미로 채와 마치라는 음악용어를 사용하기도 하였다(이보형, 1992, pp. 27-28). 따라서 '세마치'라 함은 세 박을 이르는 것이 되며, 이 때 박은 굳이 서양음악의 개념과 비교하면 pulse의 단위에서가 아니라 그 위의 단위에서 이루어지는 것이라고 할 수 있다. 즉, 서양음악의 박이 pulse의 단위에서 이루어지는 것이라면 우리음악의 박은 그보다 한 단계 위의 단위에서 이루어지는 것이다. 따라서 서양음악의 이론으로는 세마치가 9박이지만 우리의 이론으로는 3박이 되는 것이다. 하지만 그렇다고 해서 우리음악의 박이 서양음악의 박자와 동일한 단위가 되는 것은 아니다. 왜냐하면 앞에서 언급한 바와 같이 우리음악의 박은 pulse만으로는 설명할 수 없는 복합적인 요소에 의해 결정되고, 이에 의해 생성되기 때문이다.

결국 박자라는 용어는 서양음악의 용어를 빌려온 것이므로 우리의 음악을 셀 때도 박자로 셀 때는 서양음악의 원리대로 세야 맞을 것이며, 만약 박이

2) 이미경은 우리음악의 절주란 '운동의 출렁임'이나 '호흡(호흡도 들이쉬고 내쉬는 것이므로 운동의 오르고 내림과 비슷한 표현법이다)'의 단위를 말하는 것으로 보아야 한다고 한다. “한국전통음악 장단연구에 나타나는 몇 가지 편향들에 대하여,” 『음악학』 (서울 : 한국음악학학회), 23쪽.

라는 용어를 사용할 때는 그것이 beat의 의미인지, 절주되는 곡철의 의미인지 구분하여 사용해야 할 것이다. 그렇다면 예를 들어 중중모리로 된 음악은 서양음악 이론대로 적자면 6/8박자가 될 것이며, 우리의 이론대로라면 4박이 되며, 양악보 기보로는 4/1이 될 것이다.³⁾

하지만 정간보로 우리 음악을 기보한다면 우리 전통이론에서의 박의 개념에 따라 기보되어야 할 것이며, 이러한 의미에서 음을 정간이라는 공간에 적는 방법에 대한 구체적인 논의가 이루어져야 할 것이다.

4) 음 시간량의 공간화 방법

우리 전통이론에서의 박의 개념에 따라 정간보로 기보한다는 것은 우선, 한 박을 한 정간에 적는다는 원칙을 지켜 적는 것이다. 다음으로 정간 한 칸 안에서는 어떠한 방법으로 기보되는가 즉, 한 칸 안에서 음을 나누어 적는 문제와 관련된 것이다.

우선, 한 박을 한 정간에 적는다는 원칙을 지켜 적기 위해서는 우리 전통이론에 따른 박의 개념에 의해 구분된 박의 수에 따라 정간의 수가 정해져야 한다. 따라서 세마치장단은 3박, 굿거리, 중중모리, 자진모리장단은 4박으로 각각 3칸과 4칸에 적어야 한다는 것을 의미한다.

그런데 문제는 엇모리장단과 같이 3+2+3+2⁴⁾의 불균등한 리듬이 4박으로 느껴질 경우 이를 정간으로 어떻게 표기하는가 하는 것이다. 하지만 이미 정간보는 박과 박 사이의 시간량을 악보의 공간량으로 나타내는 정간을 정하고, 이것

3) 이러한 의미에서 김기수의 장단 분류는 우리음악의 장단주기와 박의 개념에 따라, 이해구는 서양음악의 박자주기와 박의 개념에 따라 이루어진 논리적 귀결이라고 할 수 있다. 그런데 문제는 두 사람이 세마치와 자진모리장단의 경우 그 박자가 같다는 것이다. 이는 이해구가 이들 장단만은 서양음악의 박자주기가 아닌 들고 느껴지는 박자로 적었기 때문이다. 이는 장단의 박을 인식하는 데 있어서 서양의 것을 일방적으로 적용하는 데에 한계가 있음을 보여주는 것이다. 결국 서양음악의 박자이론으로는 우리의 음악을 온전하게 표현할 수 없으며, 오선보로도 완전하게 기보할 수 없는 것이다.

4) 시간량의 비례가 3배 비율인 것과 2배 비율인 것이 혼합되어 있는 형태이다. 서양 음표로 '♩+♩+♩+♩'의 형태가 그 한 예이다.

을 집합하여 큰 단위의 시간량을 공간량으로 나타내는 정간을 나타낸 것이다 (이보형, 1995, p. 35). 따라서 음의 시간량과 기보되는 공간량이 비례해야 한다면 이는 박을 지시하는 정간에도 적용되어야 하며, 3정간 대강이 2정간 대강보다 공간량이 크듯이 3소안정간(3소박)을 나타내는 정간이 2소안 정간(2소박)을 나타내는 정간보다 정간의 크기가 커야 하는 것이다(이보형, 1997, p. 91).

따라서 한 박을 한 정간에 적는다는 원칙은 박의 수에 따라 정간의 수가 늘어난다는 것뿐만 아니라 박의 크기에 따라 정간의 크기도 달라진다는 원칙이 함께 적용되어야 정확하게 지켜질 수 있다.

다음으로, 한 박을 한 정간에 적는다는 원칙이 정간보가 만들어진 시기부터 지금까지 일관되게 지켜져 오고 있는 것에 비해 한 정간 내에서 음을 기보하는 방법은 조금씩 변해왔다. 《세종실록》, 《세조실록》, 《대악후보》, 《시용향악보》, 《금합자보》, 《양금신보》, 《삼죽금보》, 《하버드대 소장 금보》, 《금은금보》소재의 정간보는 두 음을 나타낼 때 공간을 '오른쪽에서 왼쪽'으로의 방법을 사용하고 있던 것이 《국립국악원 소장 아악부 악보》에서 '오른쪽에서 왼쪽'과 '왼쪽에서 오른쪽'이 병행 사용되다가 《현행 정악보》에 이르러서는 '왼쪽에서 오른쪽'으로 변화되었다. 이는 왼쪽에서 오른쪽으로 읽고 적는 서양의 문자 표기법의 유입, 악보 제작자가 서양음악을 전공하는 음악인이었다는 점과도 관련이 있을 것라는 의견을 제시하였다(변미혜, 1996, pp. 75-76).

따라서 현재와 같이 한 정간 내에서 두 음 이상 표기할 경우

①	②
③	④

와 같이 왼쪽→오른쪽으로 기보하게 된 역사는 70년을 넘지 않았다고 할 수 있다. 이로 인해 행의 기보는 오른쪽→왼쪽으로 하면서 음의 기보는 왼쪽→오른쪽으로 하게 되는 모순점을 남게 되었다.

3. 정간보 기보 원리에 따른 장단 정간보 시안

지금까지 정간보 기보와 관련한 쟁점 논의를 통해 초, 중등 음악교과서마

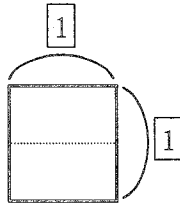
5) 3소박은 작은 박 3개가 모여 한 정간, 한 박을 이루는 것을 말한다.

다 다른 정간기보의 문제가 근본적으로 박자와 박의 개념에 대한 이해의 차이에서 비롯된 것임을 알았다. 따라서 정간기보 방식의 통일성과 일관성을 기하기 위해서는 이에 대해서 합의해나가는 과정이 중요하게 되었다.

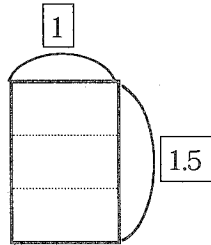
앞에서 이루어진 논의를 토대로 다음과 같은 정간보 기보 원리를 제안하고자 한다.

우선, 서양음악의 강약주기 박자와 그에 따른 박, 우리음악의 장단주기에 따른 박이 구분되어 사용되어야 한다. 따라서 우리음악을 오선보에 표기할 때는 강약주기 박자에 따라, 정간보에 표기할 때는 장단주기 박에 따라 표기되어야 할 것이다. 특히 정간보 기보에서는 한 정간에 한 박씩 들어가며, 한 박의 크기에 따라 정간의 크기가 짧은 정간(2소안 정간)과 긴 정간(3소안 정간)⁶⁾으로 구분하여 기보되어야 한다는 원칙이 반드시 지켜져야 한다. 이때 2소안 정간과 3소안 정간은 공간의 면적이 2 : 3(1 : 1.5)의 비율이 된다.⁷⁾ 이를 정간으로 나타내면 다음과 같다.

<짧은 정간(2소안 정간)>



<긴 정간(3소안 정간)>



- 6) 상대적인 시가를 고려하여 서양의 음표로 나타내면 2소안 정간은 1가 한 박인 경우이고, 3소안 정간은 1가 한 박인 경우이다.
- 7) 공간량은 면적으로 나타내며, 사각형은 가로와 세로의 곱으로 면적을 나타내기 때문에 세로쓰기의 경우 가로가 일정한 상태에서 세로 비율의 조정으로 면적 비율의 조정이 가능하며, 가로쓰기의 경우 세로가 일정한 상태에서 가로 비율의 조정으로 면적 비율의 조정이 가능하다. 길이의 단위(cm, mm 등)에 상관없이 중요한 것은 2소안 정간과 3소안 정간의 면적 비율이 2 : 3(1 : 1.5)이라는 것이다. 이러한 공간량 계산 원리는 한 정간 내에서 음을 분할할 때에도 그대로 적용 가능하다.

다음으로, 정간보 기보에 있어서는 세로쓰기의 경우 행의 기보가 오른쪽→왼쪽으로 가는 것과 마찬가지로 정간 내 음의 기보 또한 오른쪽→왼쪽으로 일관되게 적어야 할 것이다. 가로쓰기의 경우 전통적으로 사용되어온 것은 아니나 현재 문자 쓰기 방식과 교과서 편집 체제를 고려하여 허용하도록 하며, 행의 기보와 음의 기보가 일관되게 왼쪽→오른쪽으로 이루어져야 할 것이다. 이를 정간으로 나타내면 다음과 같다.

<표 2> 정간보의 세로쓰기와 가로쓰기⁸⁾

	2소안 정간	3소안 정간
세로쓰기	②① ④③	②① ④③ ⑥⑤
가로쓰기	①③ ②④	①③⑤ ②④⑥

이러한 정간 기보의 원리에 따라 장단 기보는 2소박 4박의 단모리장단은 2소안 정간 4개에, 2소박 12박의 중모리장단은 2소안 정간 12개에, 3소박 3박의 세마치장단은 3소안 정간 3개에, 3소박 4박의 중중모리, 굿거리, 자진모리 장단은 3소안 정간 4개에, 2소박과 3소박이 혼합되어 있는 4박의 엇모리 장단은 2소안과 3소안 정간 혼합 정간 4개로 기보할 수 있다. 이를 정간보 세로쓰기와 가로쓰기로 나타내면 각각 다음과 같다.

8) 가로쓰기는 세로쓰기의 정간보를 왼쪽으로 90° 누인 형태이다. 만약 세로 정간이 현행과 같이

① ②
③ ④

의 형태라면 이때는 세로쓰기를 가로쓰기로 바꾼다는 의미가 없다. 정간의 형태만 세로에서 가로로 바뀔 뿐 정간 내 음의 배열은 어차피 가로쓰기로 되어 있었기 때문이다.

<표 3> 장단 정간보의 세로쓰기 예

혼소박 4박	3소박 4박			3소박 3박	2소박 12박	2소박 4박	박
엇모리	중중모리	굿거리	자진모리	세마치	중모리	단모리	장단의예
⊕ — — ○ ○ — — ○	⊕ — — ○ — ○ — ○ —	⊕ — ○ ⋮ — ○ — ○ ⋮ —	⊕ ○ ⊕ — — ○ —	⊕ ○ ⊕ — — ○ —	⊕ ○ — ○ — — — ○ — ○ — ○ — ○	⊕ — — ○ — ○	정 간 보

<표 4> 장단 정간보의 가로쓰기 예

장단	정 간 보												
단모리	<table><tr><td>⊙</td><td> </td><td>○ </td><td>○</td></tr></table>	⊙		○	○								
⊙		○	○										
중모리	<table><tr><td>⊙</td><td>○</td><td> </td><td>○</td><td> </td><td> </td><td>○</td><td>○</td><td> </td><td>○</td><td></td><td>○</td></tr></table>	⊙	○		○			○	○		○		○
⊙	○		○			○	○		○		○		
세마치	<table><tr><td>⊙</td><td>⊙ - </td><td>○ -</td></tr></table>	⊙	⊙ -	○ -									
⊙	⊙ -	○ -											
자진모리	<table><tr><td>⊙</td><td>⊙</td><td>⊙ - </td><td>○ -</td></tr></table>	⊙	⊙	⊙ -	○ -								
⊙	⊙	⊙ -	○ -										
굿거리	<table><tr><td>⊙ -</td><td>○ ∷ -</td><td>○ -</td><td>○ ∷ -</td></tr></table>	⊙ -	○ ∷ -	○ -	○ ∷ -								
⊙ -	○ ∷ -	○ -	○ ∷ -										
중중모리	<table><tr><td>⊙ - </td><td>○ </td><td>○ - </td><td>○ </td></tr></table>	⊙ -	○	○ -	○								
⊙ -	○	○ -	○										
엇모리	<table><tr><td>⊙ - </td><td>○</td><td>○ - </td><td>○</td></tr></table>	⊙ -	○	○ -	○								
⊙ -	○	○ -	○										

Ⅲ. 맺는말

지금까지 초·중·고등학교 음악교과서에 나타난 정간보 기보 내용을 분석하여 교과서마다 기보 방법이 다른 원인이 정간 기보를 위한 기본 개념들, 구체적으로 한 정간의 시가, 장단의 박과 박자, 국악과 서양음악의 박, 음시간량의 공간화 방법에 대한 인식 공유가 이루어지지 않았던 데 있었음을 알게 되었다. 따라서 이들 개념들에 대한 논의를 통해 정간보 기보 원리를 제안하였으며, 이를 토대로 장단 정간보 시안을 제시하였다.

여기서 제시한 정간보 기보 안은 이 글이 정간보의 원리에 천착하기 위한 기초적인 작업에 중점을 둔 것인 만큼 원론적인 내용에 치우쳐 있다. 따라서 교과서에 악곡을 정간보로 제시하는 등 학교교육에서 직접적으로 활용하기 위한 정간보가 되기 위해서는 이후 장단뿐만 아니라 음과 부호도 함께 기보하기 위한 세부적인 사항들에 대해 보다 구체적인 연구와 합의가 필요하다. 하지만 결국 정간보 기보의 원리에 대한 합의가 이루어지지 않는다면 구체적인 합의는 이루어내기 힘들 것이다.

참 고 문 헌

- 고춘선 · 홍종건 (2002). *고등학교 음악*. 서울: 세광음악출판사.
- 고춘선 · 홍종건 (2002). *중학교 음악 1, 2*. 서울: 세광음악출판사.
- 교육인적자원부 (2003). *초등학교 음악 3, 4, 5, 6*. 서울: 저자.
- 국립국악원 (편) (1986). *世宗 · 世祖實錄樂譜*. 서울: 저자.
- 국립국악원 (편) (1998). *三竹琴譜*. 서울: 저자.
- 김기수 (1972). *국악입문*. 서울: 세광음악출판사.
- 김기수 (1979). *단소율보*. 서울: 은하출판사.
- 김성수 · 이성재 · 김영목 (2002). *고등학교 음악*. 서울: 대한교과서.
- 김준수 · 이동훈 (2003). *중학교 음악 1, 2*. 서울: 동진음악출판사.
- 백병동 외 (2002). *중학교 음악 1, 2*. 서울: 천재교육.
- 백병동 외 (2003). *고등학교 음악*. 서울: 천재교육.
- 변미혜 (1996). 정간보의 기보체계에 관한 연구. *국악과 교육*, 50-77.
- 서한범 외 (2002). *고등학교 음악*. 서울: 태성.
- 서한범 외 (2004). *중학교 음악 1, 2, 3*. 서울: 태성.
- 윤경미 · 문진 (2004). *중학교 음악 1, 2, 3*. 서울: 아침나라.
- 윤경미 · 문진 (2002). *고등학교 음악*. 서울: 현대음악출판사.
- 윤명원 · 김영희 (2003). *중학교 음악 1, 2, 3*. 서울: 지학사.
- 이강울 · 주광식 · 김금수 · 황선 (2002). *고등학교 음악*. 서울: 박영사.

- 이경언 (1994). 우리나라 전통음악의 지도방법에 대한 연구. 석사학위논문, 서울대학교, 서울.
- 이미경 (2004). 한국전통음악 장단연구에 나타나는 몇 가지 편향들에 대하여. 음악학, 11-41.
- 이보형 (1999). 한국전통음악과 신국악. 2000년대를 향한 한국 창작음악의 회고와 전망. 국악의 해 조직위원회.
- 이보형 (1992). 한국민속음악장단의 대강박, 박, 분박에 대한 전통기보론적 고찰. 국립국악원논문집.
- 이보형 (1997). 전통음악 리듬 분석 방법론. 정신문화연구, 제20권 제1호, 77-120.
- 이보형 (1995). 전통기보론에서 박의 집합론과 분할론의 합리성과 효용성. 민족음악학, 17, 19-40.
- 이혜구 (1987). 정간보의 정간·대강 및 장단. 서울: 세광음악출판사.
- 이혜구 (1991). 장단의 개념. 한국음악연구, 11-33.
- 이혜구 (1994). 정간보 대강의 해석. 한국음악사학보, 12, 7-21.
- 이혜구 (2004). 정간보의 한 정간이 한 박이나. 한국음악사학보, 33, 5-15.
- 이흥수 외 (2002). 중학교 음악 1, 2. 서울: (주)두산.
- 이흥수 외 (2003). 고등학교 음악. 서울: (주)두산.
- 정영택·허화병 (2003). 고등학교 음악. 서울: 교학사.
- 조창제 (2004). 중학교 음악 1, 2, 3. 서울: 교학연구사.
- 최필립·김영재·신금식·유제향 (2004). 중학교 음악 1, 2, 3. 서울: 성안당.
- 한윤이 (2000). 장단의 개념 및 지도 단계에 관한 연구. 국악과 교육, 1-64.
- Bennett, R. (1995). *Music dictionary: created to bring you success*. New York: Cambridge University Press.
- Cooper, G. W. and Meyer, L. B. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Apel, W. (1972). *Harvard Dictionary of Music*. Massachusettes: Harvard University Press.

ABSTRACT

A Study On *Chǒngganbo* For
Education Of Korean Traditional Music in
Public Schools

Lee, Kyung-eon

Chǒngganbo is known to be a reasonable and useful method of music staffing, allowing for fair representation of some of the characteristic features in traditional Korean music such as tonality that is different from the Western tonal system, *shigimsae*, and beat and rhythm patterns centering around *changdan*. The *chǒngganbo* system was invented during the reign of Great King Sae-jong (1397-1450), and did not receive much attention until modernization in the country began around late 19th century, when the system was finally adopted by school boards to be used for formal education of traditional Korean music. Since then, there have been a number of different versions of *chǒngganbo* introduced in music scores and text books, creating substantial confusion among music teachers and students alike. The purpose of this study is to propose a *chǒngganbo* methodology, with focus on principles, for systematic and efficient training of traditional Korean musicians.

The *chǒngganbo* system used for music scores in elementary and middle and high school text books were reviewed and analyzed. The results produced the following problems in the use of this system:

(a) There is no consistency found in how *chǒnggan* or a rhythm unit is used;

(b) *Chǒnggan* is not recorded in a consistent manner;

(c) A unit of *chǒnggan* in each of the versions that have been reviewed by this author has varying time duration; and

(d) The relationship between a staff—a fundamentally Western concept—and *chǒnggan* is not clear.

In order to address the abovementioned problems associated with *chǒngganbo*, the following conclusions were reached based upon extensive research and discussions:

(a) One beat should indicate duration for one unit of *chǒnggan*, and a beat should be recorded in scores accordingly;

(b) The reason there are different definitions of one beat in *changdan* and different rhythmic patterns that include the beat is because Korean beats and rhythms have been analyzed from the Western point of view, and these musical concepts should be approached from traditional Korean musical perspectives;

(c) Since traditional Korean beats are categorized into two groups, i.e., regular beats and composite beats, based upon grouping of smaller beat units, the range of *chǒnggan* should also vary depending on the formation of the smaller beat units and the type of beats; and

(d) In case the top down recording system is used, whether for each line or each *chǒnggan* in a page, the recording should consistently be done from the righthand side to the lefthand side of a page in scores.

Key Words: *chǒngganbo*, beat, meter, notation, Education of Korean traditional music in public schools