

가람본 『靑丘永言』을 중심으로 한 ‘樂時調’의 쟁점과 향유 양상

어진호*

<차례>

1. 序論
2. 낙시조와 관련된 몇 가지 쟁점
 - 2.1 명칭상의 문제
 - 2.2 낙시조의 악곡적 특징
 - 2.3 낙시조의 작자성 문제
3. 가람본 『靑丘永言』에 나타난 낙시조의 향유양상
4. 結論

<국문초록>

樂時調는 『靑珍』(1728)에 그 명칭이 처음 보인 이후, 조선후기 時調를 향유하는데 있어 가장 널리 사용된 樂曲의 하나였음은 여러 사실들을 통해 확인할 수 있다. 이때 『靑珍』의 樂時調는 여러 정황들을 고려할 때 樂曲名으로 사용된 것이 분명하며, 정도의 차이는 있지만 기본적으로는 즐거운 時調로서의 樂曲적 특징을 지니는 까닭에 歌集에 수록된 대부분 樂時調 계열의 작품에서 작자를 명기하고 있는 경우는 찾기 어렵다. 또한, 『靑가』에 보이는 樂時調와 관련된 다양한 악곡 명칭은 樂時調가 당대 시조를 향유하는데 있어 주도적 악곡의 하나였으며, 平時調로부터 辭說時調에 이르기까지 폭넓게 향유된 사실을 본격적으로 드러낸 것이라 하겠다. 그런데 『靑가』 이후 가집에서 낙시조는 주로 사설시조에 집중되어 흥취가 강조되는 방향으로 나아갔음을 알 수 있다. 이러한 현상은 18세기를 통해 급격히 변화되었던 여항시정의 요구에 의한 결과로 보아야 할 것이다. 그런 점에서 『靑가』에 수록된 낙시조 관

* 강릉원주대학교

런 작품들은 불안정한 악곡적 성격을 나타내고 있음에도 불구하고, 그로 말미암아 오히려 18세기 초 시조의 향유양상을 정리하여 드러내 보이는 한편, 이후 전개될 樂時調의 양상을 단초적으로 제시해 주고 있어 詩歌史的으로 매우 중요한 의미를 지니는 것으로 평가된다.

핵심어 : 樂時調, 樂曲, 靑珍, 靑가

1. 序論

시조문학에 있어 낙시조만큼 다양한 양상을 보이며 존재하고 있는 경우도 드물다. 때문에 낙시조에 대한 온전한 이해가 가능하다면 이를 통해 시조문학의 한 축을 설명할 수 있는 가능성이 충분하다. 그럼에도 그간 樂時調에 논의는 사설시조의 발생 문제와 맞물려 진행되고 있는 것 외에 낙시조 자체에 대한 논의는 실로 영성하다. 낙시조 명칭의 변화를 통해 시조문학의 흐름을 살피고 있는 김학성의 논의¹⁾를 제외하면 거의 전무한 실정이다. 본고는 이런 문제의식에 바탕을 두고, 가람본 『靑丘永言』에 수록된 樂時調 관련 작품들을 대상으로, 樂時調의 실상을 포괄적으로 살펴

1) 김학성은 「시조사의 전개와 낙시조」(『한국 고시가의 거시적 탐구』, 집문당, 1997.)에서 낙시조의 변화상을 크게 3단계로 나누어 살피고 있다. 이에 따르면, 단가시대(15~16세기)의 낙시조는 궁중악에서 낮은 조의 악조명으로 쓰이다가 『금합자보』에 이르러서는 平調라는 약호에 밀려 중대한 변화를 맞게 되고, 가곡시대(17~18세기)에 『양금신보』등에서 調名과 旋法名을 포괄하는 약호의 확장을 보이다가 『악학습령』과 진본 『청구영언』에 이르러 약호의 어긋나기에 따른 갱신에 의해 가곡창의 악곡명으로 자리잡았으며, 정악시대(19~20세기 초)에 와서는 시조의 대중화와 고급화의 두 갈래 속에서 전자는 ‘낙시도’라는 약호의 갱신을 이루고, 후자는 가곡창의 정제된 짜임새 속에 다양한 약호와 함께 고급화되고 세련된 미감을 반영하는 다양한 레파토리의 변주곡으로서의 모습을 보인다.

보는 데 목적이 있다. 이를 위해 다른 작업에 우선해서 樂時調의 명칭상 문제, 악곡의 성격, 악곡과 작자성의 관련 문제를 중심으로 낙시조 전반에 대하여 살펴볼 것이다. 이러한 작업을 선행하고자 하는 이유는 각 가집에 드러난 낙시조의 양상을 이해하는데 도움이 될 뿐만 아니라, 논의의 편의성을 도모할 수 있으리라 보기 때문이다. 다음으로 가람본 『靑丘永言』의 낙시조 관련 작품들에 대한 편재 양상을 살펴, 그것이 지니는 의미를 탐색해 볼 것이다. 가람본 『靑丘永言』에 보이는 낙시조와 관련된 ‘三數大葉樂戲并抄’, ‘編樂并抄’, ‘蔓大葉樂戲并抄’와 같은 악곡명칭은 다른 가집에서 찾기 어려운 것으로, 그에 대한 현황을 살펴보는 것은 당대 가곡창권에서 낙시조가 어떤 향유양상을 보이며 존재하였는지를 이해하는 데 많은 도움을 주리라 판단되기 때문이다.

2. 樂時調와 관련된 몇 가지 쟁점

2.1 명칭상의 문제

지금까지 가집으로는 珍本 『靑丘永言』²⁾에 처음 보이는 樂時調는 그 명칭과 관련하여 크게 두 가지 입장에서 논의되고 있다. 그 하나는 낙시조가 시대에 따라 변화된 용례를 보인다는 점에 주목하여 ‘낮은 조’를 의미하는 악조명에서 ‘즐거운 시조’를 의미하는 ‘樂+時調’의 악곡명으로 변화하였다고 보는 입장³⁾이고, 다른 하나는 樂時調라는 용어가 사용된 초기의 先例를 준거로 하여 ‘낮은 조’를 의미하는 ‘樂時+調’(洛水調)로 보는 입장⁴⁾이 그것이다.

2) 이후 歌集名은 校本 『歷代時調全書』의 약호명을 따르기로 한다.

3) 김학성, 앞의 책.

4) 황충기, 「樂學拾零攷」, 『국어국문학』87호, 1982, 참조.

강명관, 「사설시조의 창작향유층에 대하여」, 『민족문화사연구』제4호, 민족문화사

따라서, 명칭과 관련한 이러한 논의의 출발점은 아무래도 『靑珍』에 보이는 낙시조를 어떻게 볼 것인가에 놓여 있을 것이다. 우선 『靑珍』의 곡 체제를 살펴보면, (初,二,三)中大葉(初,二,三)數大葉·樂時調·將進酒辭·孟嘗君歌·蔓橫淸類로 구성되어 있음을 알 수 있다. 이 가운데 初(二,三)中大葉과 初(二,三)數大葉, 만황청류의 ‘蔓橫’은 분명한 樂曲名이고, 사설시조의 형식을 보이는 장진주사와 맹상군가는 당시 널리 알려진 작품으로, 대부분 가집에서 특별한 악곡에 얹혀 불린 경우보다는 개별곡으로서 레파토리화한 것들이다. 따라서 樂時調를 제외한 나머지 대부분은 악곡의 명칭임이 분명하며, 적어도 樂調名을 가리키는 것은 보이지 않는다. 이와 관련하여 다음의 작품은 그러한 사정을 잘 보여준다.

노리긋치 조코 조흔 거슬 벗님نيا 아돏던가

春花柳 夏淸風과 秋月明 冬雪景에 彌雲昭格蕩春臺와 南北漢江絶勝處에
酒肴爛漫흐디 조은 벗 가즌 嵒笛 알릿싸온 아모가이 第一名唱드리 츠레로
안자 엇거리 불너 너니 中大葉 數大葉은 堯舜禹湯文武갸고 後庭花 樂時調는
漢唐宋이 되어잇고 騷聳이 編樂은 戰國이 되어이셔 刀鎗劔術이 各自騰揚흐
야 管絃聲에 어리엿다 功名과 富貴도 너몰니라

男兒의 豪氣를 나는 도하호노라

『海周598』

『瓶歌1092』編數大葉/ 『海周598』×金壽長/ 『靑詠508』蔓橫 樂時調 編數葉
弄歌/ 『靑六860』編數大葉/ 『興比195』界編 // <異1> 『歌譜234』編弄
<異2> 『樂高879』×/ 『歌鑑255』사설시조

『海周598』은 김수장의 작품으로 명기되어 있기도 한데, 이 작품의 노랫말 가운데 ‘中大葉 數大葉은 堯舜禹湯文武갸고 後庭花 樂時調는 漢唐宋이 되어잇고 騷聳이 編樂은 戰國이 되어이셔’라고 하여 악곡의 풍도형용을 보이고 있는 점을 고려한다면 樂時調를 제외한 中大葉·數大葉·後庭花·騷聳·編樂은 모두 악곡명이 분명하다. 또한 『靑詠』의 ‘蔓橫 樂時調 編數葉

弄歌’라는 항목은 노래말에 호환되어 불리던 당시의 악곡을 대등하게 병렬한 것임을 알 수 있다. 이러한 사실들을 통해 볼 때, 적어도 『靑珍』에 보이는 樂時調는 調名(key)이나 旋法名(mode)보다는 악곡명으로 보는 편이 옳을 것이다. 만약 낙시조가 調名이나 旋法名이라면 그에 대비되는 다른 調名이나 旋法名이 나와야 이치에 맞기 때문이다. 그러나 앞서 제시한 자료들 그 어디에도 그러한 모습은 찾기 어렵다.

더불어 이러한 논의의 연장선상에서 『靑珍』의 낙시조 항목에 수록된 10首가 모두 평시조라는 사실을 어떻게 이해할 것이냐가 또다른 문제로써 다루어지고 있다. 지금까지 이에 대한 논의에서 강명관은 낙시조를 악곡명이 아닌 조명(key)으로 보아야 하며, 그렇기 때문에 ‘즐거운 시조’로서의 특성으로 설명하기 어려울 뿐만 아니라 『靑珍』 소재 낙시조에서도 그러한 특성을 전혀 발견할 수 없다는 것이다.⁵⁾ 하지만 이러한 주장은 여러 정황상 낙시조를 악곡명으로 보는 편이 옳다고 여겨지므로 논의의 전제에서부터 다소 문제가 있다고 생각된다.

이에 반해 낙시조를 악곡명으로 설명한 거의 모든 논의에서는 낙시조를 ‘즐거운 시조’라는 특성으로 파악하고 사설시조와의 친연성에 주목하고 있다. 하지만 이 경우 역시 김천택이 사설시조와 친연성이 큰 낙시조를 굳이 만황청류와 별도로 항목을 설정하여 평시조로만 싣고 있는 저의가 무엇인지 설명되어야만 한다는 문제가 있다. 이와 관련하여 우선 생각할 수 있는 것은, 낙시조를 당시 만황청류와 별도의 항목에 둘 만큼 널리 유행되고 있었던 대표적 악곡으로 간주할 수 있다는 점이다. 다음의 『靑가』에서 언급한 낙시조 관련 기록을 보기로 하자.

此篇 本朝昔年 安東一名妓 上京時 唱咏其曲 節節有蕩志之態 所謂樂時調 自此始而洛陽豪傑之士 聽之 以欽慕其曲尙今流傳焉 『靑가』

이것은 『靑가652』⁶⁾에 注記된 것으로, 이에 따르면 낙시조가 안동지방

5) 강명관, 앞의 논문 참조.

에서 올라온 選上妓生에 의해 처음 불려진 후로 한양의 풍류객들 사이에 널리 유행되었음을 말하고 있다. 더불어 기록대로라면 鄉妓의 選上제도 확립이 17세기 초~중반이므로 낙시조의 시작은 17세기를 넘어설 수는 없게 된다.⁷⁾ 그런데 기록의 ‘本朝昔年’이라는 언급을 고려한다면, 『靑珍』에 樂時調가 실려 있다는 사실은 낙시조가 적어도 『靑珍』 원본이 편찬되기 이전부터 유행되고 있었던 악곡으로 볼 수밖에 없다. 다음의 기록이 이를 더욱 뒷받침 하고 있다.

此一篇 昔在樂戲之曲 而近者朴別將後雄 卽古名唱尙健之子 以清音之清聲 屬黃鍾大呂少尙也 一曲別作付于管絃 悅人耳目心志樂也 世上豪傑 欽慕以膾 煮矣 此所謂搔聳 『靑가』

이는 『靑가653』⁸⁾에 注記된 것으로, ‘搔聳’의 유래와 관련된 기록임을

6) 물아리 細가랑 모리 아모리 밥다 발즈취 나며// 님이 날을 아모만 권들 내 아읍더
 냐 님의 정을// 狂風에 씨부친 沙工又치 김피을 몰나 흐노라 『靑歌968』
 『靑歌968』樂戲調/『靑珍458』樂時調/『詩歌572』樂時調/『靑가652』編樂并抄/『靑詠
 541』蔓橫 樂時調 編數葉 弄歌/『靑淵200』×羽樂時調/『靑六978』羽樂/『歌譜266』×/『
 永類248』羽樂/『興比270』羽樂/『源國589』羽樂/『源國811(146)』羽樂/『源奎588』羽樂/
 『源奎810(146)』羽樂/『源河580』羽樂/『源河808』羽樂/『源六537』羽樂/『源六
 761(135)』羽樂/『源佛539』羽樂/『源佛766(135)』羽樂/『源朴683(146)』羽樂/『源皇
 669(147)』羽樂/『海樂573』羽樂/『海樂826(168)』羽樂/『源가274』羽樂/『源가404(89)』
 羽樂/『源一558』羽樂/『協律569』羽樂/『協律781(139)』羽樂/『花樂585』羽樂/『女謠140
 』羽樂/『歌謠83』×/『詩謠54』羽樂

이 작품이 『靑가』의 注記대로 당시 한양의 풍류객들에게 유행했던 樂時調의 대표적
 작곡이라면, 『靑歌』의 원본 편찬 이전부터 이미 알려져 있었던 것으로 추정된다.

7) 김학성, 앞의 책, p.351.

8) 어흠아 기 뉘옵신고 건넌 佛堂에 動鈴僧이 내 올너니// 홀居士 내 홀노 즈시는 방
 안에 무스것흐랴 와 겨오신고// 홀居士 내 노 감토 버셔 거는 말갓티 내 곡갈 버셔
 걸너 왓노라 『靑歌848』

『靑歌848』騷聳/『海一573』騷聳/『詩歌584』樂時調/『樂서424』搔聳/『靑가653』搔聳
 (編樂并抄)/『靑詠464』蔓橫 樂時調 編數葉 弄歌/『東國79』騷聳/『古今279』蔓橫清流/『
 槿樂324』蔓橫清/『靑六302』騷聳耳/『歌譜57』搔聳/『永類246』×/『興比31』羽騷聳耳/『
 源國148』羽騷聳耳/『源奎148』羽騷聳/『源河136』搔聳耳/『源六143』搔聳/『源佛143』搔
 聳/『源朴141』搔聳/『源皇139』搔聳/『海樂142』搔聳/『源가96』搔聳耳/『源一145』羽騷
 聳耳/『源東141』騷聳/『協律140』羽騷聳/『花樂143』搔聳耳/『大東163』界面三雷無名氏

알 수 있다. 이 가운데 흥미로운 것은 오래전부터 이미 존재하고 있었던 ‘樂戲之曲’을 박후웅이 ‘소용’이라는 새로운 변주곡으로 개발하였다는 사실이다. 가곡원류계 가집에서 “字君弼 肅宗朝 同知 朝鮮名歌 界搔聳伊 出於此人”이라는 기록과 ‘古今唱歌諸氏’에 그가 김천택보다 앞서 명기된 점을 통해 볼 때 적어도 박후웅이 김천택보다는 年上이었음을 짐작할 수 있다. 따라서 박후웅이 18세기를 전후로 활동한 인물이었음을 고려한다면, ‘樂戲之曲’이라는 악곡은 그가 활동한 시기보다 훨씬 이전부터 존재하였던 것으로 보아야 한다. 그리고 여기서 ‘樂戲之曲’이란 악곡은 어떤 형태로든 『瓶歌』의 樂戲調와 밀접한 관련이 있음은 분명해 보인다. 따라서 낙희조는 18세기 이전부터 널리 유행하고 있었던 악곡이었을 가능성이 높다고 할 수 있으며, 낙희조와 긴밀한 관계로 여겨지는 낙시조 역시 그 기원은 『靑珍』이 편찬된 1728년보다 훨씬 이전으로 보아야 할 것이다. 이는 앞서 언급한 『靑가652』의 注記와도 부합하는 것이다.

이처럼 여러 정황을 고려할 때, 낙시조는 적어도 『靑珍』이 편찬된 시기 이전부터 유행되고 있었던 악곡으로 간주되며, 이를 감안한 김천택이 蔓橫淸類로 묶은 사설시조와 차별화 하여 평시조로만 이루어진 樂時調라는 항목을 따로 두었던 것으로 보인다. 그리고 이러한 사실은 『靑珍』 편찬 당시 만황이란 악곡이 낙시조보다 사설시조를 향유하는데 있어서 더 대표적인 악곡으로 인식되고 있었던 상황을 암시함과 동시에, 낙시조라는 악곡이 初二三數大葉보다는 못하지만, 다른 변주곡들에 비한다면 평시조를 향유하는 데도 널리 사용되었음을 말해주는 것이다. 특히 『瓶歌』의 낙희조에 수록된 99수 가운데 무려 30수에 가까운 작품이 평시조라는 사실은 『瓶歌』의 만황에 수록된 114수 가운데 2수 가량만이 평시조라는 사실과 비교해서 낙희조와 관련이 깊은 낙시조가 만황에 비해 훨씬 평시조를 향유하는 데 널리 사용되었다는 것을 분명히 알려주는 근거라 하겠다. 그러한 까닭에 김천택이 『靑珍』에 평시조로만 낙시조 항목을 꾸민 것도 크게 이상한 일이 아니었던 것이며, 『瓶歌』의 낙희조에 수록된 작품 가운데 7수가 여타 가집에서는 이삭대엽 항목에 수록되었다는 사실 또한 특별한

것이 아니다.

『靑가』에 보이는 악곡의 명칭 역시 낙시조의 이러한 특성이 고려된 후대 가집의 양상으로 보여져 특별한 관심을 갖게 만든다. 『靑가』에 수록된 ‘三數大葉 樂戲并抄’는 총 72수로, 이 가운데 사설시조는 단 한 수도 보이지 않고 모두 평시조로만 되어 있음을 볼 수 있다. 때문에 이들 작품들 대부분이 여타 가집에서는 二數大葉이나 三數大葉으로 수록된 양상을 보인다. 반면 『靑가』의 ‘編樂并抄’와 ‘蔓大葉 樂戲并抄’는 총 153수 中 10여 수를 제외하고는 모두 사설시조로 이루어져 있어 ‘三數大葉 樂戲并抄’와는 대조적인 양상을 띤다. 이는 『靑가』 편찬자가 낙시조의 두 가지 면모를 고려한 결과로 보이며, 『瓶歌』와 『靑珍』 등에서는 확실히 드러나지 않았던 낙시조의 다양한 특성이 『靑가』를 통해 구체화된 것이라 말할 수 있다. 더구나 弄계열이나 編계열의 다른 변주곡과 관련해서는 이러한 명칭이나 분류가 나타나지 않는다는 사실을 고려한다면, 당대 가곡창권에서 낙시조가 독특한 면모를 지녔던 악곡이었음을 짐작해 볼 수 있다.

한편, 낙시조 명칭과 관련하여 樂戲調와의 관계를 어떻게 볼 것인가 하는 점 역시 문제로 남아 있는 실정이다. 이에 대하여 김대행은 風度形容의 차이와 『瓶歌』(일명 『악학습령』)의 기록을 근거로, 樂戲調와 樂時調를 서로 다른 악곡으로서 간주하고 있다.⁹⁾ 즉, 『瓶歌』에서 樂戲調의 風度形容을 ‘堯風湯日 花爛春城 春秋風雨 楚漢乾坤 樂樂春風’이라 하였는데, 이는 『海一』 등의 후대 가집에서 樂時調의 풍도형용을 ‘堯風湯日 花爛春城’으로, 編樂時調의 풍도형용을 ‘春秋風雨 楚漢乾坤’이라고 한 것과 각각 일치하고 있으며, 여기에 낙희조는 ‘樂樂春風’이라는 형용을 더 보이고 있다는 차이에 주목하고 있다. 또한 『瓶歌』의 책머리에 여러 악곡을 소개하면서 낙시조란 항목을 두고 注記하기를 “(낙시조가) 악보 중에 보이지 않으니 책에 넣다가 빠뜨린 것인지 아니면 책을 만들고 난 이후에 구하지 못해서 넣지 못한 것인가”라는 기록을 고려할 때, 어떤 식으로 해석하든지

9) 김대행, 『시조유형론』, 이화여자대학교출판부, 1994, pp.106~107.

낙희조와 낙시조는 다른 곡목으로 볼 수밖에 없다는 것이다.

이에 반해 강명관은 낙희조와 낙시조를 동일한 것으로 주장하고 있다.¹⁰⁾ 즉, 『瓶歌』 소재 낙희조 작품의 대부분이 다른 가집에 낙시조로 실려 있으며, ‘낙희(樂戲)’란 문자 역시 ‘落水’ ‘落時’의 또다른 표기에 지나지 않는다는 것이다.

현재로서는 어느 주장이 분명하게 맞다고 단정하여 얘기하기는 어렵다. 다만 이와 관련하여 앞서 언급된 『海周598』의 노랫말 일부를 주목할 필요가 있다.

中大葉 數大葉은 堯舜禹湯文武又고 後庭花 樂時調는 漢唐宋이 되어있고
搔聳이 編樂은 戰國이 되어이셔 刀鎗劔術이 各自騰揚하야 管絃聲에 어리엿
다

『海周598』은 이본을 포함하여 총 8개 가집에 수록되어 있는데, 이 가운데 樂時調(또는 樂戲調)가 언급된 것은 『瓶歌』, 『海周』, 『靑詠』, 『興比』, 『歌譜』의 5개 가집이다. 그런데 흥미로운 사실은 『瓶歌』에서는 『海周』 등 4개의 다른 가집과 달리 ‘樂時調’가 아닌 ‘樂戲調’로 적혀 있다는 점이다. 노랫말 가운데 編樂은 공통적으로 보이는데 반해, 낙희조와 낙시조는 가집마다 서로 같은 자리에 달리 표기되어 있을 뿐이다. 그렇다면, 『瓶歌』의 경우 樂戲調와 編樂은 분명 다른 곡조였다는 사실이 분명해지며, 낙희조와 낙시조가 『瓶歌』이후 唱者들에게는 같은 곡명으로 간주되고 있었을 가능성이 크다. 그렇게 볼 경우, 『瓶歌』의 책머리에서 언급하고 있는 낙시조에 대한 기록은 후대 사람이 원본의 樂戲調라는 명칭이 익숙지 않아 樂時調와 별개의 곡으로 여겼던 탓에 그렇게 언급하였던 것이라 추정할 수 있다.¹¹⁾ 이와 관련하여 『瓶歌』 소재 낙희조 작품의 여타 가집에 수록된

10) 강명관, 앞의 논문 참조.

11) 『海周』의 기록대로라면 金壽長에 의해 지어진 이 작품 『海周598』이 『靑珍』이나 『海一』 등 『海周』보다 앞서는 가집으로 추정되고 있는 것들에는 없는 것으로 보아, 『瓶歌』의 원본이 완성된 이후 지어졌다가 나중에 『瓶歌』에 수록된 것으로 볼 수 있

양상을 보면, 총 99首의 작품 가운데 92首가 樂계열 악곡으로 수록되어 있으며, 『靑珍』에 수록된 낙시조 10首 중 『瓶歌』에 수록된 것은 9首이며, 이 가운데 8首가 낙희조 항목에 들어있음을 알 수 있다. 이러한 비중은 거의 절대적이라 해도 과언이 아니며, 낙시조가 낙희조와 동일한 것이든 아니든 간에 적어도 상호 아주 밀접한 관계를 이루고 있던 곡목임을 증거해 주는 것이다.¹²⁾

2.2 樂時調의 악곡적 특징

樂時調는 풍도형용(堯風湯日 花爛春城)면에서 二數大葉(杏壇說法 雨順風調)에 비한다면 악곡이 지닌 즐거움의 정도에서 보다 강조되어 있음을 알 수 있다. 그렇다면 낙시조의 이러한 악곡적 성격이 작품의 내용과는 어떠한 관계양상을 보이는지 살펴볼 필요가 있다. 다음의 작품은 낙시조라는 악곡에 얹혀 불리던 작품들의 내용적 특성을 잘 드러내 보여주고 있다.

오늘도 죠흔 날이오 이 곳도 죠흔 곳이
 죠흔 날 죠흔 곳에 죠흔 사람 만나이셔
 죠흔 술 죠흔 안주에 죠히 놀미 죠해라 『靑珍 460』

이 작품은 『靑珍』과 『古今』의 2개 가집에만 수록되어 있어 당대 가창 문화권에서 그리 유행되지는 못한 작품으로 여겨진다. 그러나 樂時調의 악곡적 성격을 이해하는데 있어서는 중요한 단서를 제공하고 있다. 우선

지 않을까 싶다. 그렇다 하더라도 『瓶歌』의 樂戲調라는 악곡명을 후대에 표기한 것으로 증명하기 어렵다면 樂戲調는 이미 처음부터 있었던 것으로 보는 편이 옳을 듯하다.

12) 『樂高』에 ‘樂戲詞’라는 명칭이 보이는데, 이는 『瓶歌』의 낙희조와 관련 있는 것으로 보아도 좋을 듯하다. 여기에는 평시조와 사설시조가 각각 3수씩으로 총 6수의 시조작품이 수록되어 있으며, 이 가운데 1수를 제외한 나머지 5수는 여타 가집에서 모두 樂계열에 수록되어 있기 때문이다.

표현 면에서 볼 때 술자리에서의 즐거운 흥취를 동어반복에 의한 언어유희를 통해 노래하고 있다는 점이 눈에 띈다. 또한 『古今』의 작품 末尾에 ‘讌飲’이라는 표기가 보이는데, 이는 술자리와 같은 遊樂적인 자리에 잘 어울리는 내용의 작품임을 말해주고 있는 것이다. 이와 함께 다음의 「歌者宋蟋蟀傳」 기록은 낙시조의 내용적 성격뿐만 아니라 낙시조의 향유상황을 이해하는 데 중요한 단서를 제공해 주고 있다.

(…)실술은 또 낙시조로 바뀌서 불리 황계곡을 노래하는 것이었다. 그 아랫 장에 이르러선,

벽상에다 그린 황계(黃鷄)
모가지 길게 뽑아
두 나래 탁탁치며
꼭기유 시-유

하더니 수탉이 꼬리 끄는 소리를 지르고 꺾꺾 웃어댔다. 공자(서평군)는 바야흐로 궁성(宮聲)을 울리고 각성(角聲)을 쳐서 여음(餘音)을 내다가 쓰르렁해서 그만 맞추지 못하고 자기도 모르게 손에 든 술대가 떨어졌다. 공자가 묻기를 “내가 실수했다. 허나 네가 먼저는 중의 바라소리를 내더니 뒤에 한번 크게 웃은 것은 무슨 까닭이냐?” “중이 염불을 하고 다닐 적에 반드시 바라는 쳐서 막음을 지으며, 장담 울음이 끝날 때는 꼭 웃는 것 같지 않아요? 그래서 그랬지요.” 공자와 좌중의 사람들이 모두 크게 웃었다. 실술은 익살도 이처럼 좋았던 것이다.¹³⁾

이 기록을 통해 보면 <黃鷄曲>¹⁴⁾이 낙시조로 불렸다는 사실을 알 수

13) (….)蟋蟀又變唱樂時調 歌黃雞曲 至下章曰 直到壁上 畫所黃雄雞 彎折長嚙喉 兩翼橐橐鼓 鵠槐搖 時時游 仍曳尾聲 叫一大噓 公子方拂宮振角 治餘音 泠泠未及應 不覺手撥自墜 公子問曰 吾固失矣 然爾之初爲僧鉞聲 又一大噓者何 蟋蟀曰 僧唱佛既 必鉞而成之 雞聲之終 必噓 是以然 公子與衆皆大笑 其滑稽又如此 (李鈺, 「歌者宋蟋蟀傳」, 『瀾庭叢書文無子文鈔』(이우성·임형택 譯編, 『이조한문단편집(中)』, 일조각, pp.220~221))

14) 여기서 말하는 <황계곡>은 다음 작품과 관련이 있다. 우선 이 작품의 사설이 「歌者宋蟋蟀傳」의 <황계곡>과 상당히 일치하고 있는 점과 거의 대부분 가집에서 樂계 열의 악곡에 의해 불려졌다는 점 때문이다.

있다. 그런데 여기서 주목을 끄는 것은 ‘모가지를 길게 뽑아 두 나래 탁탁 치며 꼭기유 시-유 하면서 수탉이 꼬리 끄는 소리를 지르고 꺾꺾 웃어댔다.’는 대목이다. 이에 따르면 樂時調는 매우 익살스럽고 유희적인 분위기 속에서 연행되었다고 볼 수 있다. 또한 내용적 측면에서도 근엄하고 진지한 어조에 어울리는 二數大葉에 비해 상당히 유희적 성격이 극대화되어 있음을 알 수 있다.

이런 상황만 놓고 보면 낙시조는 삭대엽보다 악곡의 편제에서 뒤에 놓이는 蔓橫과 더 가까운 악곡이라고 말할 수 있으며, 유희성에 기반한 사설시조와의 친연성을 주장할 수 있다. 실제로 樂時調가 『靑珍』이후 가집에서 주로 사설시조를 엮어 부르는 악곡 전후에 배열될 뿐만 아니라 상당한 사설시조가 樂時調에 엮혀 붙었다는 점에서 더더욱 그러한 판단이 타당하다고 보인다.

그런데 그러한 판단은 낙시조라는 악곡을 단일한 성격으로 파악한 의도적 규정이라는 혐의를 그리 쉽게 떨칠 수 없다. 실상 낙시조(樂계열)를 이해하기 위해 검토한 관련 작품 429수 가운데 1/3이 넘는 무려 150수가량이 평시조이며, 앞서 언급한 것처럼 『靑珍』에서 이미 단서를 보이고 『靑가』에서 그것의 구체화가 보이듯, 낙시조(樂계열)는 두 가지 면모를 동시에 드러내 보이고 있다. 따라서 낙시조의 악곡적 특징을 논하기 위해서는 이에 대한 충분한 고려가 있어야 하리라 본다. 그런 점에서 다음의 작품은 앞서 언급한 <歌者宋蟋蟀傳>과 관련 깊은 『靑珍516』에서는 느낄 수 없는 낙시조의 또다른 특징을 보여주고 있다.

조오다가 낙대를 일코 춤추다가 되롱이를 일헤
 늘근의 망녕을 白鷗 | 야 웃지마라
 저 건너 十里桃花에 春興을 계워 흥노라 『靑珍 453』

壁上의 그린 黃鷄수들이 뒤느래 탁탁치며 긴 목을 느리워서
 회쾌쳐 우도록 노새그러
 人生이 아춤 이슬이라 아니 놀고 어이리 『靑珍 516』

『瓶歌』樂戲調/『靑珍』樂時調/『海一』樂時調/『詩歌』樂時調/『靑詠』蔓橫樂時調編數葉弄歌/『東國』樂時調/『古今』×/『槿樂』×/『靑六』羽樂時調/『歌譜』羽樂/『永類』×/『興比』平羽落/『源國』羽樂/『源奎』羽樂/『源河』羽樂/『源六』羽樂/『源佛』羽樂/『海樂』羽樂/『源一』羽樂/『協律』羽樂/『花樂』羽樂/『大東』羽樂

이 작품은 『靑珍』의 낙시조 가운데 하나로, 文面을 통해 느껴지는 나이 든 漁翁의 모습과 春景이 잘 조화를 이루는 가운데 풍요로움을 느낄 만큼 한가로운 정취가 한껏 드러나 보이는 작품이다. 특히 『靑珍516』과 비교해 본다면 오히려 고상함이 느껴질 정도로 이 작품에 나타나는 흥취는 결코 가볍게만 느껴지지 않는다. 때문에 『靑珍516』과는 즐거움의 양상이 달리 이해되는 작품으로 보이며, 수록된 총 22개 가집 중 거의 모든 가집에서 樂時調나 樂계열 악곡에 실려 있다는 점을 고려한다면, 『靑珍516』과는 다른 낙시조의 악곡적 특징을 보이는 작품으로 간주하여도 큰 무리가 없으리라 생각된다.

따라서 낙시조가 지닌 악곡적 특징은 상대적으로 이해되어야 할 필요가 있다. 즉, 中大葉이나 數大葉이 완만한 곡조로 사대부적 세계관을 표현하는데 적합한 것이긴 하지만 노래 그 자체가 지닌 흥취를 전제로 한다면, 즐거움이 보다 강조된 악곡으로서의 樂時調 역시 中大葉이나 數大葉이 지닌 고상함과 진지함이 상대적으로 덜 느껴질 수는 있어도 그것과 대조적인 악곡적 특징을 지닌다거나 그러한 요소가 완전히 배제된 것으로 이해해서는 안 될 것이다. 더불어 낙시조 자체만 놓고 본다면 내용이나 형식면에서 다양한 정도의 편차를 보이는 것은 오히려 낙시조의 다양한 향유양상을 드러내는 것이라 말할 수 있다.

그렇다 하더라도 낙시조의 본질은 정도의 차이가 있을지라도 즐거움이 추구된다는 특징에 있음을 간과해서는 곤란할 것이다. 이를 보다 분명히 이해하기 위해서는 악곡과 작자성의 관계를 자세히 살펴볼 필요가 있다.

2.3 樂時調의 작자성 문제

조선조 시조문학의 내용적 범주는 크게 도덕적 진지성이 강조되는 유형과 그것으로부터의 일탈을 통해 흥취가 강조되는 유형으로 나누어 살펴볼 수 있다. 두 경우가 성격은 다를지 몰라도 모두 나름대로 향유의 즐거움을 지니는 것은 분명하다. 다만 전자의 경우가 집단적 이념을 강조하면서도 후자의 경우에 비해 對사회적 가면이 요구되는 향유공간에서 이루어지거나 개인적인 향유가 우세한 것으로, 수록된 대부분의 가집에서 작가가 밝혀져 있는데 반해, 후자의 경우는 집단적 이념으로부터 벗어난 자유로운 정서 추구를 통한 흥취 표현을 위주로 하며, 전자의 경우에 비해 대체로 風流房과 같은 對사회적 가면의 필요성이 요구되지 않는 향유공간에서 주로 이루어진 것으로, 작가가 명기되어 있지 않는 것이 일반적이다. 그렇다면 낙시조의 경우는 어떠한지 작자성¹⁵⁾의 문제를 중심으로 살펴보기로 하자.

먼저, 『靑가』의 ‘樂’ 항목에 수록된 작품 한 수를 거론해 보기로 한다.

靑山도 절노절노 綠水도 절노절노
山 절노 水 절노 山水間에 이내 몸도 절노절노
두어라 절노 는 몸이니 늙기도 절노절노 흐리라 『靑가690』

『瓶歌』樂戲調/『靑珍』樂時調/『海一』二數大葉 宋時烈/『海周』二數大葉 宋時烈/『詩歌』樂時調/『樂서』二數大葉 宋時烈/『靑가』樂/『古今』×/『權樂』×/『靑淵』×退溪/『靑六』界樂時調/『歌譜』편룽/『永類』×/『興比』界樂/『興比』界樂/『時調』×/『東歌』二數大葉/『源國』界樂/『源奎』界樂/『源河』界樂/『源六』界樂/『源佛』界樂/『源朴』界樂/『源皇』界樂/『海樂』界樂/『源가』계략/『協律』界樂/『女謠』계략/『南太』×/『詩餘』×/『歌謠』×/『詩謠』계략/『大東』界二數大葉 宋時烈/『시철가』×

이 작품은 총 33개 가집에 수록되어 있다는 사실로부터 당대 가창문화

15) 여기서 ‘작자성’이란 개념은 노랫말과 결부되는 특정 작자의 목소리를 말하는 것으로 한정하여 사용하기로 한다.

권에서 상당히 유행하였음을 알 수 있다. 그런데 특별히 이 작품이 관심을 끄는 이유는 가집에 따라 악곡의 양상이 달리 나타날 뿐만 아니라, 악곡에 따라 작자 명기의 차이를 보이고 있기 때문이다. 즉, 수록 歌集 가운데 『靑가』를 포함한 18개 가집에서는 ‘樂’계열의 악곡에 소속되어 있는데 반해, 『歌譜』에서는 편용으로, 5개 가집(『海一』·『海周』·『樂서』·『東歌』·『大東』)에서는 二數大葉으로, 나머지 9개 가집에서는 주제별 편찬이나 악곡의 명기가 이루어지지 않은 탓에 해당 악곡을 알 수 없는 것으로 구분된다.

이 가운데 작자명이 총 5개 가집에서 명기되어 있음을 확인할 수 있는데, 악곡에 의한 구분이 없이 작품을 수록하고 있는 『靑淵』(退溪)을 제외하고 나머지 二數大葉으로 나타나는 5개 가집 가운데 『東歌』를 뺀 4개 가집에서 ‘宋時烈’이란 작자명이 나타난다.¹⁶⁾ 이는 작자의 명기 여부가 악곡과도 긴밀한 관련이 있다는 것을 말해주는 것이다. 뿐만 아니라 악곡과 작자 명기 문제는 이 작품의 내용을 이해하는데 중요한 기준점으로 작

16) 물 으래 沙工 물 우희 沙工 놨들이 田稅大同 실나갈제

十千石잇는 大中船을 자귀다혀 쏘여넨제 三色實果 머리 가즌것 다 갓초고 笛馨樂 舞鼓를 둥둥치며 八江城 隍地神 南海龍王之神계 손 갓초아 告祀홀새 全羅道 | 라 慶尙道 蔚山바다 羅州 | 바다 七江바다 延平바다 휘오라 安興목시라 孫疇목 江華 | 목 감도라 돌아들게 平盤에 물담은듯이 萬頃滄波를 슬가는 듯 돌아오게 고소래고소래 事望일게 ㅎ읍소서

저어라 어어라 비씩여라 지국충 南無阿彌陁佛 ㅎ더라 『靑가 684』

『瓶歌939』蔓橫/『海一319』二數大葉 李鼎輔/『海周393』二數大葉 李鼎輔/『靑가684』樂/『靑詠530』蔓橫 樂時調 編數葉 弄歌/『東歌344』界面調/『靑六655』弄/『興比115』蔓弄/『源國487』弄歌/『源奎486』弄歌/『源河483』弄歌/『源六464』弄/『源佛466』弄/『海樂476』弄歌/『源가231』弄歌/『源一471』弄歌/『協律470』弄歌/『花樂496』弄歌

이 작품은 총 18개 가집에 수록되어 있는데, 초기 가집부터 후기 가집에까지 두루 실려 있는 것으로 보아, 18세기~19세기를 통해 가곡창 문화권에서 어느 정도 유행한 노래임을 짐작할 수 있다. 그런데 이 작품 역시 가집에 따라 악곡 및 작자의 명기 여부가 달리 나타나는 바, 蔓橫(弄)이나 樂계열의 악곡에 소속된 경우에는 작자가 명기되지 않는데 비해, 二數大葉의 항목에 소속시킨 『海一』과 『海周』에서는 ‘李鼎輔’라는 작자명을 명기하고 있다는 점에서 앞에서 언급한 『靑가 690』작품과 공통적인 양상을 보인다.

용하기까지 한다. 즉, 이 작품이 宋時烈이나 退溪와 같은 작자와 연관되어 이해될 경우, 자연의 순리에 순응하며 욕심 없이 살아가고자 하는 시적 화자의 세계관이 진지한 목소리로 표현된 것으로 수용될 수 있다. 반면 樂계통의 악곡에 수록된 경우에는 二數大葉에 비해 다소 즐거움이 강조된 악곡의 분위기 속에 동어반복에 의한 재미를 지향한 작품으로 이해될 수 있으며, 그 경우 작자성은 탈색될 수밖에 없는 것이다. 그리고 이러한 양상은 다음의 작품을 통해서도 확인할 수 있다.

思郎이 엇더터니 둥구더냐 모나더냐
기더냐 잘으더냐 발물너냐 즈힐너냐
各別이 긴 줄을 모로되 쫓 간디를 몰내라 『靑가 306』

『瓶歌』二數大葉 李明漢/『靑珍』樂時調/『詩歌』樂時調/『靑가』二數大葉 松伊
/『靑六』編數大葉/『源國』編數大葉/『源奎』編數大葉/『源河』界樂/『源河』編數大
葉/『源六』界樂/『源六』編數大葉/『源佛』界樂/『源佛』編數大葉/『源朴』界樂/『源
皇』界樂/『海樂』界樂/『協律』界樂/『協律』編數大葉/『女謠』계락/『大東』編數大葉

이 작품은 『靑가』의 二數大葉 항목에 수록된 것으로, 수록된 총 16개 가집 가운데 『瓶歌』와 『靑가』 단 2개 가집에서만 작가가 명기되어 있으며, 2개의 가집에서조차 『瓶歌』에서는 ‘李明漢’으로, 『靑가』에서는 ‘松伊’로 작가가 달리 명기되어 있다. 그리고 이 두 가집 역시 앞선 작품들의 경우와 같이 二數大葉 항목에 작품을 수록하고 있는데, 그 외 가집들에서는 樂계열이거나 編계열의 악곡으로 수록하고 있음을 볼 수 있다.

이 점과 관련하여 두 가지 측면에서 이해가 가능하다. 먼저 악곡에 따른 텍스트의 의미 문제와 관련하여 본다면, 二數大葉으로 불린 경우에는 대상에 대한 시적 화자의 끝없는 사랑이 진지한 어조에 의해 지향되는 것으로 이해되는 반면, 樂과 編계열의 악곡에 의해 불린 경우에는 풍류방을 중심으로 한 연행공간에서 사랑이라는 추상적 소재를 사물화 함으로써 얻어지는 흥미소가 강조된 유희적 의미지향의 작품으로서 수용되었던 것으

로 생각할 수 있다. 이때 후자의 경우에는 작자성이 탈색되어 여럿이 함께 공유할 수 있는 작품 성격을 지향하게 되는 것이다.

다음으로는 작자 명기가 달리 나타나는 경우와 관련한 문제로, 앞의 작품에서 사대부로 추정되는 ‘이명한’이라는 작자를 의식할 경우에는 시적 화자의 애정 대상인 ‘님’은 ‘임금’으로도 볼 수 있으며, 기녀로 추정되는 ‘송이’라는 작자를 의식할 경우에는 시적 화자의 애정 대상은 ‘이성으로서의 님’으로 판단할 수 있다. 따라서 전자의 경우는 ‘戀君의 情’을 지향하는 텍스트로서, 후자의 경우는 ‘이성에 대한 애정’을 지향하는 텍스트로서 구분하여 살필 수도 있는 것이다.

이와 같이 악곡과 작자성에 대한 고려는 악곡의 성격과 밀접한 연관을 지니고 있다 할 수 있으며, 하나의 시조 작품이 어떠한 악곡에 의해 향유되는가에 따라 그 작품이 지향하는 의미 역시 달라질 수 있다는 사실도 확인할 수 있다. 다시 말해 변주곡의 악곡으로 불릴 경우에는 물론 즐거움을 한껏 강조한 내용의 작품과 결부되는 것이 일반적이긴 하나, 진지한 내용의 작품이라도 내용적 측면과 무관하게 악곡 자체가 지닌 흥미소로 말미암아 시적 화자의 진지한 목소리는 약화되는 반면 상황 자체의 재미를 추구하는 특성을 지니게 되는 것이다.¹⁷⁾ 반면에 弄이나 樂계열의 악곡

17) 이러한 맥락에서 사설시조가 주로 弄樂編에 의해 연행되는 유흥성 지향의 장르인 점을 고려한다면, 기본적으로 현실비판 등의 교훈적 기능보다는 遊樂的 기능을 담당한 것으로 인식·향유되었다고 보아야 할 것이다. 따라서 아래 작품도 그러한 시각에서 이해되어야 하리라 본다.

대장부 되어나서 孔孟顏曾 못 ㅎ양이면

출하리 다 썰치고 太公兵法 외와너야 말만 ㅎ 大將印을 허리아리 빗기츠고 金罍에
 놓혀 안즈 萬馬千兵을 指揮間에 너혀 두고 坐作進退 ㅎ이 귀 아니 쾌 ㅎ소냐
 아마도 尋章摘句 ㅎ는 석은 선비는 나는 아니 불우리라 『瓶歌 940』

이 작품은 총 23개 가집에 수록된 것으로, 蔓橫(弄계열)의 악곡을 주로 하여 歌唱되었음을 자료를 통해 확인할 수 있다. 이미 알려진대로 蔓橫(弄계열)의 악곡은 주로 사설시조를 엮어 부르던 것으로서, 數大葉에 비해 좀더 유락적인 특성을 지니는 악곡임을 염두에 둘 때, 이 작품 역시 노랫말과 무관하게 악곡 자체가 지닌 흥미소로 인해 사설 자체에서 지적할 수 있는 현실비판적 성향과는 거리를 지닐 수밖에 없다

에 비해 상대적으로 근엄하고 장중한 二數大葉으로 불릴 경우에는 시적 화자의 진지한 목소리가 강조되는 경향을 보인다고 할 수 있는데, 이러한 사실은 당시 가곡창과 관련한 악곡을 唱者들이 어떻게 인식하고 있었는지를 말해주는 근거라 하겠다.

결과적으로 낙시조(樂계열)라는 악곡은 정도의 차이는 있을지 몰라도 즐거움을 추구하는 그 본질적 특성으로 인해 이삭대엽과는 달리 사적 발화가 아닌 공유 발화(누구나 공유할 수 있는 발화)의 특징을 주로 지니게 되며, 이로 인해 낙시조(樂계열)로 불리어진 거의 대부분의 작품에서 작가 명기가 이루어지지 않는 공통된 양상을 띠게 된 것으로 간주된다.

3. 가람본 『靑丘永言』에 나타난 樂時調의 향유양상

『靑가』의 편찬시기와 관련한 유일한 연대 자료는 이 가집의 마지막 작품 뒤에 기재된 ‘乙丑十月初八日 水門洞 畢書’라는 기록이다. 여기서의 乙丑年은 英祖 21년(1745)이나 純祖 5年(1805), 高宗 2년(1865) 정도로 볼 수 있는데, 『靑가』의 작품 배열이 『靑珍』과 아주 흡사하다는 점과 19세기 가집에서 공통적으로 보이는 우조 계면조를 사용하지 않았다는 점을 고려하면 高宗2년(1865)으로 편찬시기를 설정하기는 어렵다. 또한 有名氏 작품의 말미에 李鼎輔 작품이 있다는 점과 18세기 후반 가집에서 보이는 ‘搔箏’이라는 악곡을 수록하고 있을 뿐만 아니라 19세기 가집에 공통적으로 나타나는 ‘北殿’이 보이지 않는 점에서 영조 21년(1745)으로 편찬시기를 잡는 것이 옳을 듯하다.¹⁸⁾

고 생각된다. 진실로 썩은 선비에 대한 비판의식을 목적으로 짓고자 한 작품이라면 蔓橫이나 弄과 같은 악곡을 선택한 것은 선뜻 이해하기 어려운 일이다. 그러한 목적에서 짓고자 한다면 數大葉계열의 악곡이 훨씬 어울리는 것은 당연하기 때문이다.

18) 이 문제에 대해 심재완(『時調의 文獻的 研究』, 세종문화사, 1972)은 ‘乙丑’이 아닌 ‘己丑’으로 단정하여 英祖 45年(1769)으로 추정하고 있으나, 『靑가』편찬자의 필사 습관을 따져보면 ‘乙丑’으로 보는 것이 옳을 듯하다.

그런데 『靑가』가 편찬된 것으로 추정되는 이 시기는 서울을 중심으로 한 도시의 급속한 발달에 따라 시정문화가 발전하는 시점으로, 이전 시기에 비해 시정문화의 취향과 미학에 맞는 다각적 시도를 함으로써 다양성을 드러내는 양상을 보인다. 다시 말해 신분 계층을 초월하는 불특정 다수의 취미와 기호를 적극적으로 반영하여 대중미학의 통속성을 강화하는 방향으로 나아간 출발점이 되는 때이다.¹⁹⁾ 때문에 『靑가』역시 이러한 시기적 특성을 함유하고 있는데²⁰⁾, 그 가운데서도 ‘三數大葉樂戲并抄, 樂, 編樂并抄, 蔓大葉樂戲并抄’이라는 낙시조와 연관된 악곡명이 보이고 있어 주목된다. 특히 여기서 ‘樂’을 제외한 나머지 악곡명칭은 다른 가집들에서는 찾아보기 힘든 것으로, 두 개의 악곡이 하나로 겹쳐진 악곡명의 출현은 악곡의 세분화 과정 속에서 당대 가창자들이 하나의 노랫말을 다양하게 재해석한 결과이며, 낙시조를 중심으로 한 변주곡의 불안정성을 보여주고 있다.²¹⁾ 그리고 이같은 악곡명칭의 사용은 당대의 가곡창 양상에 대한 『靑가』편찬자의 적극적 반영이라 할 때, ‘樂(時調)’계열의 악곡이 당대 가곡창 문화권에서 가장 폭넓게 향유된 악곡 가운데 하나였으며, 당시 가곡창문화권의 변화 중심에 낙시조가 있었음을 분명하게 드러낸 것이라 하겠다. 이는 앞선 시기의 『靑珍』에서 여타 변주곡을 ‘만횡청류’에 몰아넣은 데 반해, ‘낙시조’ 항목을 따로 두고 있는 점이나, 여타 곡목에서 樂時調만큼 다양한 명칭 사례를 확인할 수 없다는 점으로도 쉽게 짐작할 수 있다. 그러면 이러한 점을 고려하면서 『靑가』의 낙시조 관련 곡목에 수록된 작품들을 구체적으로 살펴보기로 하자.

먼저 ‘樂’ 항목에 수록된 작품들을 살펴보면, 여기에 수록된 총 29首의

19) 김학성, 「18~19세기 예술사의 구도와 시가의 미학적 전환」, 『詩歌史와 藝術史의 관련 양상Ⅱ』, 보고사, 2002, pp.135~157, 참조.

20) 이와 관련해서는 신경숙(「18~19세기 예술사의 구도와 시가의 미학적 전환」, 『詩歌史와 藝術史의 관련 양상Ⅱ』, 보고사, 2002)의 논의를 참고하기로 한다.

21) 심재완의 『역대시조전서』에서 『靑가』 바로 뒤에 놓인 『靑詠』에서도 이러한 양상을 살필 수 있다. 즉, 『靑詠』의 ‘蔓橫 樂時調 編數葉 弄歌’라는 악곡 항목은 거의 사설시조에 집중되어 있으며, 이는 당시 사설시조의 노랫말이 특정 악곡이 아닌 다양한 변주곡에 의해 재해석되며 불렸음을 말해주는 것이라 하겠다.

작품가운데 평시조는 8首이고, 나머지 21首는 사설시조로 되어 있다. ‘樂’ 항목 하나만 놓고 본다면, 여기에 수록된 평시조의 비율은 비슷한 시기에 편찬된 것으로 추정되고 있는 다른 가집의 弄(蔓橫), 編 항목에 수록된 평시조의 비율과 비교하여 엄청난 차이를 보여주고 있다.²²⁾ 이는 앞서 언급한 것처럼 이미 『靑珍』때부터 낙시조가 다른 변주곡에 비해 사설시조와 평시조를 두루 향유하는데 사용된 악곡이라는 측면을 반영한 결과라 할 것이다. 다음은 ‘樂’ 항목에 수록된 작품으로서, 이를 통해 낙시조의 악곡적 성격을 다소나마 살펴보기로 한다.

思郎思郎 긴긴 思郎 개미갓치 내내 思郎
九萬里 長穹에 느릿지고 남는 思郎
아마도 이 님의 思郎은 가 업슨가 흐노라 『靑가675』

『瓶歌1016』樂戲調/ 『靑珍457』樂時調/ 『詩歌577』樂時調/ 『靑가517』三數大葉樂戲并抄/ 『靑가675』樂/ 『靑詠551』蔓橫樂時調編數葉弄歌/ 『東國386』樂時調/ 『古今258』蔓橫清流/ 『權樂314』蔓橫清/ 『靑淵126』×/ 『靑六981』羽樂時調/ 『歌譜265』羽樂/ 『永類255』×/ 『興比266』羽樂/ 『源國810(145)』羽樂/ 『源奎809(145)』羽樂/ 『源河807(150)』羽樂/ 『源六760(134)』羽樂/ 『源佛765(134)』羽樂/ 『源朴682(145)』羽樂/ 『源皇668(146)』羽樂/ 『海樂825(167)』羽樂/ 『協律780(138)』羽樂/ 『女謠139』羽樂/ 『大東269』羽樂

이 작품은 초기 가집부터 후대 가집까지 두루 실려 있는 것으로 보아 18~19세기를 통해 널리 유행한 작품임을 알 수 있는데, 특히 수록된 모든 가집에서 ‘樂(時調)’계열 악곡에 실려 있다는 점에서 ‘樂(時調)’계열의 대표적 작품으로 향유되었음을 쉽게 짐작할 수 있다. 무엇보다 여기에서 눈에 띄는 것은 사랑이라는 추상적 소재를 ‘개미’와 ‘長穹’이라는 구체적 사물의 특성에 비유해 재미있게 표현하고 있다는 점이다. 바로 이러한 흥

22) 비슷한 시기에 편찬된 것으로 추정되는 『樂서』와 『瓶歌』의 ‘弄(蔓橫)’ 항목에는 44: 0, 112: 2의 비율로 사설시조가 압도적으로 많이 수록되어 있다. 이러한 사정은 ‘編’ 항목에서도 마찬가지로 나타난다.

미소가 이 작품을 낙시조라는 악곡에 얹혀 불리게 한 요인이 되고 있음을 가집 수록양상을 통해 알 수 있는데, 『靑六』부터 『大東』에 이르기까지 羽樂으로 불리었음은 이 작품의 미감이 초장과 중장에 집약되어 있음을 말해주는 것이다. 이는 다음의 작품들을 통해서도 확인할 수 있다.

압논에 오려를 뷔여 百花酒 빚고
뒷동산 松枝 箭筒우희 활지어 걸고 손조 구글무지 낙가 움버들에 췌여 돌
지즐너 츠여 두고
아희야 날 볼 손님 오셔든 뒷여흘노 슬와라 『靑가676』

『瓶歌1032』樂戲調/『海一603』蔓數大葉/『樂서475』弄歌/『靑가676』樂/『東國381』界面調/『靑六606』言弄/『靑六975』羽樂時調/『源國478』蔓橫/『源國820(155)』羽樂/『源奎477』蔓橫/『源奎819(155)』羽樂/『源河474』蔓橫/『源河817』羽樂/『源六455』蔓橫/『源六770(144)』羽樂/『源佛457』蔓橫/『源朴464』蔓橫/『源朴693(156)』還界樂/『源皇459』蔓橫/『源皇679(157)』羽樂/『海樂467』二數大葉/『海樂837(179)』羽樂/『源가228』蔓橫俗稱唵弄/『源가408(93)』羽樂/『源一463』唵弄蔓橫/『協律461』蔓橫/『協律790(148)』羽樂/『花樂487』蔓橫/『女謠149』羽樂/『歌謠50』弄/『大東268』羽樂

건너셔는 손을 치고 집의셔는 들나흐너
문닷고 드자흐랴 손 치는 덕 가자 흐랴
너 몸이 들어 되오면 여기저기 가리라 『靑가677』

『瓶歌841』數大葉/『詩歌396』×/『靑가677』樂/『靑詠375』二數大葉/『東國75』羽數葉/『東國311』界面調/『靑六535』界二數大葉/『興比33』栗糖數大葉/『源國836(171)』界樂/『源奎835(171)』界樂/『源河832』界樂/『源六784(158)』界樂/『源佛785(154)』界樂/『海樂852(194)』界樂/『協律805(163)』界樂/『女謠163』界樂

이 작품들 역시, 18~19세기를 통해 널리 불려진 작품들임을 알 수 있는데, 『靑가676』은 초장과 중장에서 사설을 엮어가며 표현하고 있는 상황 제시에서 흥미소를 발견할 수 있는 반면, 『靑가677』의 경우는 몸이 들어 라면 이곳저곳 갈 수 있겠지만 현실적으로 그것이 불가능함에서 느끼는

중장의 애절한 표현에서 극적인 흥미소를 찾아볼 수 있다. 때문에 『靑六』부터 『大東』에 이르기까지 『靑가676』은 羽樂으로, 『靑가677』은 界樂으로 일관되게 불렸음은 이러한 작품에 대한 해석이 일관되게 이루어졌음을 의미하는 것이다. 따라서 낙시조란 악곡은 흥미소를 통한 미감이 이삭대엽에 비해 보다 강조되고 있음을 알 수 있다.

다음으로, ‘三數大葉樂戲并抄’와 관련된 다음의 작품을 보기로 하자.

가마귀 검더히고 白鷺야 웃지마라
 것치 검은들 속조츠 검은소냐
 것 희고 속 검은 거슨 너써인가 흥노라 『靑가488』

『瓶歌716』二數大葉/ 『靑珍418』三數大葉/ 『海一334』二數大葉/ 『詩歌322』×/ 『樂서255』二數大葉/ 『靑洪270』二數大葉/ 『靑가488』三數大葉樂戲并抄/ 『靑詠331』二數大葉/ 『東國36』羽數葉/ 『古今77』×/ 『靑淵201』×文景公/ 『靑六497』界二數大葉/ 『興比16』羽二數大葉/ 『時調73』×/ 『源國36』羽二數大葉 李稷/ 『源奎36』二數大葉 李稷/ 『源河33』二數大葉 李稷/ 『源六34』二數大葉 李稷/ 『源佛34』二數大葉 李稷/ 『源朴35』二數大葉/ 『源皇35』二數大葉/ 『海樂37』二數大葉 李稷/ 『源가30』羽二數大葉 李稷/ 『源一36』二數大葉 李稷/ 『源東34』二數大葉 李稷/ 『協律33』羽二數大葉 李稷/ 『花樂32』羽二數大葉 李稷/ 『南太141』×

이 작품은 表裏不同한 인물들을 寓意적으로 풍자한 교훈적인 노래로 널리 알려진 것으로서, 수록 가집이 28개에 이를 만큼 조선후기 가곡창권에서 크게 유행하였음을 알 수 있다. 그런데 이 작품에서 주목되는 점은 18세기에 편찬된 가집으로 추정되는 것들에는 작자명이 언급되어 있지 않다가 19세기 가집으로 추정되는 것들에 이르러서 李稷이라는 작자명이 보인다는 것이다. 이러한 현상은 청자지향의 교훈적 목소리로 이해될 수 있는 노랫말의 내용과 관련된 것으로, 전승되는 과정에서 특정 작자의 진지한 목소리와 결합될 수 있는 여지가 그만큼 컸던 것이라 할 수 있다. 때문에 이 작품을 거의 모든 가집에서 이삭대엽 항목으로 수록하고 있는

사실은 전혀 이상한 것이 아니다. 그럼에도 『靑가』의 三數大葉樂戲并抄에 수록된 것을 보면 그 당시 낙시조로도 불렸을 가능성을 시사하고 있는데, 이를 통해서 『靑珍』에 이미 그 흔적을 보이고 있는 낙시조의 다양하고 폭넓은 향유 양상을 짐작할 수 있다.

그런데 ‘三數大葉樂戲并抄’ 항목에 수록된 72수 가운데 『靑珍』소재 삼삭대엽 작품이 50수나 속해 있다는 점이 특징적이다. 『靑珍』의 삼삭대엽에 수록된 작품이 총 55수인 점을 고려한다면, 거의 대부분이 『靑가』의 ‘三數大葉樂戲并抄’ 항목에 수록되어 있는 것이다. 사정이 이렇고 보면, 『靑가』의 ‘三數大葉樂戲并抄’는 『靑珍』의 ‘三數大葉’ 항목을 근간으로 하여 『靑珍』이후에 지어진 20여수를 추가한 것으로 보인다. 그렇다면 『靑珍』소재 三數大葉에 수록된 작품들은 樂(時調)계열로도 불렸다는 추정이 가능한데, 이들 작품의 여타 가집 수록 양상을 살펴보면 사정이 그렇지 않음을 알 수 있다. 즉, 『靑珍』소재 ‘三數大葉’ 항목에 수록된 작품들은 여타 후대 가집들에서 이삭대엽 계열 악곡에 압도적으로 편재되어 있는 것이다. 이같은 현상은 『靑가』에서도 마찬가지로 나타난다. 『靑가』소재 ‘三數大葉樂戲并抄’ 항목 작품들의 후대 가집에 나타난 주도적 악곡 편재 양상을 보면, 『靑가』에만 보이는 2수와 『靑가』와 『靑珍』에만 보이는 2수를 제외한 나머지 64수 가운데 二數大葉계열 50수, 三數大葉 10수, 騷箏 1수, 樂계열 3수로 二數大葉계열 악곡에 편중되어 있음을 알 수 있다. 따라서 가집 수록 양상만을 놓고 본다면, 『靑가』의 ‘三數大葉樂戲并抄’에 속해 있는 작품들은 악곡 명칭에도 불구하고 여타 가집들에서 三數大葉이나 樂(時調)계열 악곡에 의해 주도적으로 불린 흔적을 찾기란 매우 어려운 형편이다. 그럼에도 김천택이나 『靑가』편찬자가 당대 가곡창 향유현실을 고려한 결과라는데 이견이 없다면, 그 당시만 하더라도 二數大葉계열 악곡으로 불린 노랫말이 三數大葉이나 樂(時調)계열의 악곡에 의해 향유되었던 경우가 빈번했음을 『靑가』소재 ‘三數大葉樂戲并抄’가 말해주는 것이다.

이에 비해 총 153수 가운데 10여수를 제외하고 대부분이 사설시조인

‘編樂并抄’나 ‘蔓大葉樂戲并抄’에서는 후대 가집에 나타난 주도적 악곡 편재에서 서로 다른 양상을 보인다. ‘編樂并抄’의 경우 항목 작품들의 후대 가집에 나타난 주도적 악곡 편재 양상을 보면, 『靑가』에만 보이는 2수를 제외하고 나면 이삭대엽 4수, 삼삭대엽 4수, 소용 1수, 낙(계열) 15수, 만횡(弄계열) 34수, 편(계열) 12수로 ‘三數大葉樂戲并抄’만큼 하나의 악곡에 일방적으로 편중되지는 않지만, 蔓橫(弄계열)의 절반에 가까운 작품이 편재되어 있어, ‘三數大葉樂戲并抄’와 마찬가지로 악곡 명칭과 달리 여타 가집들에서 다른 악곡에 편중된 수록 양상을 띤다. 하지만 ‘蔓大葉樂戲并抄’의 경우 항목 작품들의 후대 가집에 나타난 주도적 악곡 편재 양상을 보면, 二數大葉 1수, 三數大葉 2수, 樂계열 36수, 蔓橫(弄계열) 31수, 編계열 7수로 樂계열과 蔓橫(弄계열)이 비슷한 비중을 지니고 있어, 악곡 명칭과 상당 부분 일치한다고 말할 수 있으며, 이런 점에서 ‘編樂并抄’와는 다소 차이를 보이고 있다.²³⁾

그럼에도 두 악곡 항목에는 공통점이 발견된다. 그 가운데 하나는 두 악곡 항목 모두 수록된 작품의 대부분이 사설시조이며, 여타 가집들에서도 주로 弄樂編에 수록되어 있다는 점이다. 이들 악곡은 모두 사설시조를 부를 때 주로 사용되는 것으로, 그 노랫말 대부분은 『靑珍』의 蔓橫淸類에 한데 묶여 있는 것들이다. 따라서 『靑가』의 ‘編樂并抄’와 ‘蔓大葉樂戲并抄’는 『靑珍』의 蔓橫淸類 소속 작품들이 악곡적으로 분화된 양상을 드러낸 것이며, ‘三數大葉樂戲并抄’와 마찬가지로 낙시조의 다양한 향유 양상을 의미하는 한편, 당시 변주곡들의 불안정성을 보여주는 것이다. 공통점 가운데 다른 하나는 蔓橫(弄계열)이 다른 악곡에 비해 가장 큰 비중을 차지하고 있다는 점이다. 이것은 곧 당시 蔓橫(弄계열)이라는 악곡적 위상을 짐작케 해주는 것이다. 다시 말해 가집 수록 현황만을 놓고 본다면

23) ‘三數大葉樂戲并抄’와 ‘編樂并抄’·‘蔓大葉樂戲并抄’ 간에 전체적인 향유 악곡의 전개 양상이 큰 차이를 나타내는 것은, ‘三數大葉樂戲并抄’에 수록된 작품이 모두 평시조인데 반해, ‘編樂并抄’의 작품들은 몇 수를 제외하고는 모두 사설시조라는 점을 고려할 때, 평시조와 사설시조 간의 기본적인 미의식 차이 때문인 것으로 이해된다.

면, 조선후기 가곡창에서 蔓橫(弄계열)이란 악곡이 樂이나 編에 비해 사설 시조를 향유함에 있어 가장 일반적으로 선택된 악곡이었다는 것이다. 이런 이유로 『靑珍』에서 사설시조를 한데 묶어 ‘蔓橫淸類’라고 명칭한 것은 蔓橫을 사설시조의 대표적 악곡으로 인식한 데 따른 것이라 보아야 한다.

그리고 이러한 『靑가』의 악곡 명칭은 아무런 기준 없이 명시하고 있는 것이 아니라는 사실에도 주목해야 한다. 항목 작품들의 후대 가집에 나타난 주도적 악곡 편재 양상을 보면, ‘三數大葉樂戲并抄’의 삼삭대엽 10수, ‘編樂并抄’의 編계열 12수는 다른 항목에 비해 두드러진 작품 수로서, 각 항목 명칭의 앞부분과 일치하는 특징이 있다. 사실 평시조는 二數大葉계열로, 사설시조는 蔓橫계열의 악곡에 의해 주도적으로 향유되던 상황에서, 각 항목 작품들의 후대 가집에 나타난 주도적 악곡 편재 양상의 결과는 어찌면 당연한 것일 수 있다. 그런 가운데서도 『靑가』 편찬자가 당대의 가곡창 현실을 적극적으로 반영코자 한 고민의 흔적이 악곡 명칭에 그대로 나타난 것으로 간주된다. 때문에 『靑가』이후 악곡편재의 정형화가 이루어지는 과정에서 편찬된 여타 가집과는 그 양상 면에서 다소 차이를 지닐 수도 있는 것이다.

이렇듯 『靑가』는 18세기 중반 이후 점차 도시의 규모가 확대되는 과정에서 변화해가는 여항시정의 가곡창 양상을 낙시조와 관련된 악곡 명칭 등을 통해 보여주고 있는데, 이를 근거로 이후 가집들과 비교해 보면 가장 두드러진 차이를 발견할 수 있는 부분이 바로 낙시조와 관련된 것임을 알 수 있다. 즉 『靑가』가 편찬된 당시만 하더라도 낙시조는 평시조에서부터 사설시조에 이르기까지 두루 활용되며 가장 광범위하게 향유된 악곡으로 자리매김 하다가 이후 가집부터는 주로 사설시조를 중심으로 한 즐거움이 강조된 노랫말을 향유하는 악곡으로 위상의 변화가 이루어졌음을 알 수 있다.²⁴⁾ 이는 다음의 작품들을 통해서도 확인할 수 있다.

24) 『靑가』이후에 편찬된 가집들의 경우를 살펴보면, 이전 가집부터 樂時調로 불린 평시조 작품들의 경우에는 여전히 樂계열의 악곡으로 향유된 것이 사실이지만, 그 외는 대부분 사설시조를 중심으로 생산·향유되었음을 아래 시기별 주요 가집의 낙시

겨월날 드스흔 벗출 님 계신디 비최고자
 봄 미나리 슬진 마슬 님의게 드리고자
 님이야 무어시 업스리마는 내 못니저 호노라 『靑가450』

『靑珍428』三數大葉/『海一431』二數大葉/『靑가450』三數大葉樂戲并抄/『古今50』×/『靑六380』界二數大葉/『源國47』羽二數大葉/『源奎47』二數大葉/『源河42』二數大葉/『源六44』二數大葉/『源佛44』二數大葉/『源朴46』二數大葉/『源皇46』二數大葉/『海樂48』二數大葉/『源一46』羽二數大葉/『원동44』二數大葉/『協律44』羽二數大葉/『花樂42』羽二數大葉

콩밭히 드리 콩넙 쓰더 먹는 감은 암소 아무리 쪼춘들 그 콩넙 두고 제 어
 디 가며
 이불 아리 든 님을 발노 썩 박츠 미적미적호며 어서 나가소 혼들 니 아닌
 밤의 날 브리고 제 어디로 가리
 아마도 썩호고 못니즐슨 님이신가 호노라 『靑가573』

『瓶歌914』蔓橫/『靑珍503』蔓橫淸類/『海一545』樂時調/『詩歌652』×/『靑가573』蔓大葉樂戲并抄/『靑詠536』蔓橫 樂時調 編數葉 弄歌/『東國391』樂時調/『靑淵120』×/『靑六812』언락/『歌譜280』산락/『興比154』언락/『源國610』엇락/『源奎609』懿樂지르는데시도/『源河601』엇락/『源六549』엇락/『源佛551』엇락/『源朴483』엇락/『源皇478』엇락/『海樂594』羽樂/『源가285』懿樂지르는데시도/『源一579』엇락/『協律590』엇락/『花樂605』엇락/『大東252』羽樂

예로 든 두 작품은 남녀 간의 애정을 다루고 있다는 점에서 유사성을 지닌다. 하지만 평시조인 『靑가450』과 사설시조인 『靑가573』는 가집 수록 양상에서 약곡적으로 큰 차이를 보인다. 즉, 『靑가450』는 비록 『靑가』

조 관련 항목에 수록된 작품 양상을 통해 알 수 있다.

가집명	평시조	사설시조	평시조 비율
靑珍	10		100
海一	16	46	25.8
瓶歌	32	72	30.7
靑六	30	94	24.1
詩謠	4	10	28.5
大東	12	35	25.5

이전 가집에서는 三數大葉이나 二數大葉 항목에 수록되어 있으나 『靑가』에서 ‘三數大葉樂戲并抄’ 악곡에 수록되어 있는 점을 고려한다면, 『靑가』당시만 하더라도 두 작품 모두 樂 계열로도 불렸음을 알 수 있는데, 이후 『靑가450』은 二數大葉 계열로, 『靑가573』은 樂時調 계열로 일관되게 불려졌음을 확인할 수 있다.

그런데 이러한 차이는 단순히 형식적 차이에 따른 결과로만 볼 수 없다. 유사한 주제라 하더라도 무엇보다 『靑가450』에서 찾기 어려운 익살스런 비유적 상황 제시가 『靑가573』에 드러나 있다는 점에 주목해야 한다. 이러한 흥미소는 『靑가』당시의 변화하는 시정의 분위기와 부합하는 면이 많으며, 『靑가』이후 낙시조로 불린 노랫말 성격을 가늠하는데 많은 도움을 준다. 다시 말해 『靑珍』에서 『靑가』까지 보이는 낙시조의 다양한 향유 성격이 『靑가』이후 가집들에서 변화되는 양상을 띠는데, 예로 든 작품들을 통해 살필 수 있듯, 『靑가』이후 낙시조는 같은 주제라 하더라도 평시조이면서 특별한 흥미소를 지니지 않은 노랫말의 경우 二數大葉 계열로 그 자리를 일임케 하고 주로 사설시조를 중심으로 흥미소가 강조되는 노랫말을 향유하는 것으로 변화하고 있는 것이다.

이와 같은 낙시조의 위상 변화는 『靑가』를 전후로 해서 급격히 달라진 시정의 요구에 부합한 결과로서, 평시조로 된 樂時調에서 종종 볼 수 있는 조화로운 가운데 느껴지는 흥취보다는 『靑珍』의 蔓橫淸類나 『靑가』의 ‘蔓大葉樂戲并抄’나 ‘編樂并抄’와 같은 다소 흥청거리는 분위기와 결합하는 악곡으로 자리매김한 것을 말해주고 있다.

지금까지의 논의를 통해 볼 때, 『靑가』에 수록된 낙시조 관련 작품들은 불안정한 악곡적 성격을 보이고 있음에도 불구하고, 그로 말미암아 오히려 가곡창 초기의 향유양상을 정리하여 드러내는 한편, 이후 전개될 낙시조의 양상을 단초적으로 제시해 주고 있어 詩歌史的으로 매우 중요한 의미를 지니는 것으로 생각된다.

4. 結論

지금까지 낙시조와 관련하여 명칭상의 문제, 악곡상의 특징, 작자성의 문제를 중심으로 낙시조의 전반적 특징을 포괄적으로 살펴보고자 하였으며, 이를 바탕으로 18C 후반~19C 초에 편찬된 것으로 추정되고 있는 가람본 『靑丘永言』에서 나타나는 낙시조의 양상에 대하여 검토해 보았다. 그 결과 몇 가지 흥미로운 사실들을 발견할 수 있었는데, 요약해서 정리하면 다음과 같다.

첫째, 樂時調의 명칭과 관련된 것으로, 『세종실록』이나 『악학궤범』에 보이는 樂時調는 ‘낮(은) 조’의 調名으로 사용되다가, 17세기 琴譜에서부터 낙시조는 樂曲名으로서 악호의 확장과 갱신을 보이는데, 『靑珍』의 樂時調 역시 여러 사실들을 고려할 때 樂曲名으로 사용된 것이 확실하다.

둘째, 樂時調와 『瓶歌』의 樂戲調는 여러 정황상, 특히 『瓶歌』의 樂戲調에 수록된 작품 거의 대부분이 여타 가집에서 낙시조나 樂계열 악곡에 실려있다는 점에서, 어떤 형태로든 아주 밀접한 관계임은 분명하다.

셋째, 樂時調는 정도의 차이는 있지만 기본적으로는 ‘즐거운 시조’로서의 악곡적 특징을 지닌다. 그런 까닭에 가집에 수록된 거의 모든 樂時調 계열의 작품에서 작자를 명기하고 있는 경우는 찾기 어려운 실정이다. 다만 『靑珍』의 낙시조 항목이나 『靑가』의 三數大葉樂戲并抄에 수록된 평시조 가운데 여타 가집에서 二數大葉 계열로 수록된 경우 작자 명기를 한 경우가 있음을 종종 볼 수 있는데, 이는 악곡과 작자성의 긴밀한 관계를 말해주는 것이라 하겠다.

넷째, 『靑珍』에서 여타 변주곡과 달리 별도 항목으로 따로 두고 있거나 『靑가』에서 낙시조와 관련된 다양한 악곡 명칭을 사용하고 있는 것은, 낙시조가 당대 가곡창권에서 주도적 악곡의 하나였으며, 평시조로부터 사설시조에 이르기까지 폭넓게 향유된 양상을 본격적으로 드러낸 것이라 하겠다. 특히 『靑가』에서 ‘三數大葉樂戲并抄’란 악곡 항목에는 전부 평시조로

만 구성하고, ‘編樂并抄’나 ‘蔓大葉樂戲并抄’에는 거의 대부분 사설시조로만 구성하고 있다는 점은 당대 낙시조의 폭넓은 향유 실태를 적극적으로 반영코자 한 『靑가』편찬자의 의도에 따른 것이다. 그러나 『靑가』이후 가집에서는 낙시조의 위상 변화를 짐작할 수 있는데, 주로 사설시조에 집중되어 흥취가 강조되는 방향으로 나아갔음을 알 수 있다. 이러한 현상은 18세기를 통해 급격히 변화되었던 여항시정의 요구에 의한 결과로 보아야 할 것이다.

참고문헌

『珍本 靑丘永言』

『가람본 靑丘永言』

『朴氏本 海東歌謠』

『一石本 海東歌謠』

『周氏本 海東歌謠』

『瓶窩歌曲集』

심재완, 『역대시조전서』, 세종문화사, 1972.

이우성·임형택 譯編, 『이조한문단편집(中)』, 일조각, 1997.

강명관, 「조선후기 여향문학 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 1992.

_____, 「조선후기 서울의 중간계층과 유흥의 발달」, 『민족문학사연구』 제4호, 민족문학사 연구소, 1993.

_____, 「사설시조의 창작향유층에 대하여」, 『민족문학사연구』 제4호, 민족문학사연구소, 1993.

고미숙, 『18세기에서 20세기 초 한국시가사의 구도』, 소명, 1998.

김대행, 『시조유형론』, 이화여대출판부, 1994.

_____, 『시가지학연구』, 이대출판부, 1991.

김용찬, 『조선후기 시가문학의 지형도』, 보고사, 2002.

김학성, 『한국 고시가의 거시적 탐구』, 집문당, 1997.

_____, 「18~19세기 예술사의 구도와 시가의 미학적 전환」, 『詩歌史와 藝術史의 관련 양상Ⅱ』, 보고사, 2002,

_____, 『한국고전시가의 정체성』, 성균관대학교대동문화연구원, 2002.

김흥규, 『조선후기 시경론과 시의식』, 고려대학교 민족문화연구소, 1982.

_____, 『한국문학의 이해』, 민음사, 1986.

_____, 「사설시조의 시적 시선 유형과 그 변모」, 『한국학보』68호, 일지사, 1992.

박노준, 『조선후기 시가의 현실인식』, 고대민족문화연구원, 1998.

성무경, 『조선후기 시가문학의 문화담론 탐색』, 보고사, 2004.

신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994.

_____, 「18~19세기 예술사의 구도와 시가의 미학적 전환」, 『詩歌史와 藝術史의 관련 양상Ⅱ』, 보고사, 2002

양희찬, 「시조집의 편찬 성격고」, 『시조학논총』 제10집, 1994.

임형택, 「여향문학과 서민문학」, 『한국문학사의 시각』, 창작과 비평사, 1984.

장사훈, 『시조음악론』, 서울대학교출판부, 1986.

조규익, 『조선조 시문집 서·발의 연구』, 송실대출판부, 1988.

_____, 『가곡창사의 국문학적 본질』, 집문당, 1994.

조윤재, 「역대가집의 편찬의식에 대하여」, 『진단학보』 3, 진단학회, 1935.

최동원, 『고시조론(重版)』, 삼영사, 1995.

황충기, 「樂學拾零攷」, 『국어국문학』 87호, 1982.

<Abstract>

A Reappraisal of Naksijo: Centering on Its Pieces in Chungka

Eo, Jin-ho

The term Naksijo first appeared in the Chungzin(1728), an anthology of Sijo. During the late Joseon period, it was used as one of the most influential style of Sijo including musical tone or melody. In taking all the related evidences into consideration, Naksijo in the Chungzin was certainly used as a type of musical compositions ('akgok'), not a kind of musical key or mode ('akjo' or 'Seonbeob'). For most pieces of Naksijo, writers remained unknown. It might be because a focus of the pieces was put on merrymaking or pleasure and entertainment rather than writers' conscious worlds. This became more remarkable in the Chungka. But the Chungka also represented its own characteristics. That is, Naksijo was believed to be one of the main musical pieces in Sijo and to be widely applied to the broader spectrum ranging from Pyong-Sijo to Saseol-Sijo. During the post-Chungka, Naksijo was intimately associated with Saseol-Sijo, which was a response to the change of poetic sentiments throughout the 18th century. In short, Naksijo, despite its incomplete musical features, had a great significance in the historical trend of Sijo from the early 18th century and gave a clue relevant to understanding the world of Sijo.

Key words : Naksijo, Chungzin, Chungka, musical compositions