

〈鄭瓜亭〉의 성립 과정

- 악곡 구조와 가사 배열을 통하여 봄

윤덕진*

<차 례>

1. 들어가는 말
2. <정과정>의 성립 과정
 - 2.1. 악곡 구조
 - 2.2. 가사 배열
3. <정과정>의 시가사상 위치 - 향가와 가곡의 연계 구실
4. 남는 말

<국문초록>

<정과정>이 향가와 관련을 가진다는 추정은 11단의 시행 배열과 결국 차사 수반에서 말미암았다. 시가사의 흐름으로 보아 이런 추정이 불가하지는 않지만 명확한 단서가 되는 자료의 부족으로 확증에는 미치지 못하였다. 일본에 남아있는 고종세 가악 가운데에 도래 양식으로 보이는 <최마악>은 악곡 구조를 대비해본 결과 한국 가곡 계통인 것이 밝혀졌다. 또한, <정과정>에 남아 있는 악곡 정보를 통하여 <정과정>이 가곡의 선행 양식임을 확증할 수도 있었다. 이에 향가-<최마악>-<정과정>의 통서 수립이 가능하다는 기대를 가질 수 있고, 본 논문은 이 통서 규명의 시발점이 되고자 시도되었다.

통서 규명의 도달점은 향가의 악곡 형식이 되어야 할 터인데 우선, <최마악>과의 관련이 더 깊이 맺어져야 한다. 이 관련은 고종세 동아시아 가악 교류라는 차원에서 접근해야 할 터이므로 여러 분야의 연구 업적이 통합됨을 필요로 한다. 본 논문은 이러한 목표 설정을 확고히 하기 위하여 기존 <정과

* 연세대학교

정> 연구의 여러 분야를 통합의 시각에서 다루었고, 문학과 국악의 연계선상에서 논지를 확보함이 가능함을 확인하였다.

<정과정>의 악곡 구조에 관한 연구는 『大樂後譜』악보를 근거로 하여 상당한 진전을 이루었지만, 이 작품이 계면조의 원류라는 사항에 대하여는 직접적인 관심이 베풀어지지 않았다. 본고에서 가악 풍도형용이나 시조계의 관습을 원용하여 이 문제에 접근하여 보았으나, 여전히 악조의 인상을 확인하는 선에 머물렀다. 선율 분석이나 다른 작품이나 다른 갈래와의 대비를 통한 구체적인 규명이 더 가해져야 할 필요가 있다.

한편, 악곡 구성 방식상으로 보아 <정과정>이 무악 계통의 악곡이라라는 지적도 사회정치사적인 맥락에서 <정과정>의 음악적 바탕을 무속적인 것으로 보는 견해와 연계하거나 무악의 일반적인 특징을 대입시켜 보거나 하는 구체적인 작업을 통하여 발전시켜 나가야 할 것이다. 이런 작업은 결국에는 삼국시대의 가악을 무악 성향이 강한 것으로 보는 국악계의 연구 성과와 결합될 것이므로 향가와 관계 규명에도 크게 도움을 줄 것으로 보인다.

핵심어 : 정과정, 최마악, 향가, 가곡, 시조

1. 들어가는 말

<정과정>은 대표적인 충신연주지사(忠臣戀主之詞)로서 조선조 선비들에 의하여 우리말 정격시가의 조종으로서 추송되었다. 『梁琴新譜』서문에서 “현행 만중삭 대엽이 모두 과정 삼기곡 가운데에서 나왔다(時用大葉慢中數皆出於瓜亭三機曲中)” 고 언급한 것은 조선조 시가를 연행하는 악곡의 연원으로서 <정과정>의 위치를 확인함이다. 궁중 악장으로서 歌舞樂을 수반하는 종합예술 형태가 아니라 거문고 반주 가악으로서 개인 연행을

지향한 면이 사대부 가악 연원으로서의 자격을 가지게 하였다. 고려조로부터 조선조에 이르기까지의 많은 <정과정> 제재 한시들은 개인 연행과 그에 상응하는 개인 수용을 기반으로 하고 있다. 특히 사대부가 직접 연행자가 됨으로써 가악 향유의 새로운 국면이 열린 데에서 한시의 착상이 비롯하고 있는 것을 볼 수 있다.

여말 閔思平의 <鄭中丞月下撫琴>¹⁾을 보면 “知音” 과 같은 악곡 연행과 향유에 관한 관용어를 사용하고 <廣陵散> 이라는 악곡명을 사용하면 원작자인 鄭絃의 면모를 탄금자로서 부각시키고 있다. 鄭樞는 민사평과 함께 座主人 益齋의 韻에 화창할 때에 <鄭中丞謫居東萊每月明彈琴違曙>²⁾를 지어서 <啼鵲曲>이라는 가명으로 <정과정>을 재해석하였다가, 공민왕 때 신돈의 횡포를 폭로하여 동래 현령으로 좌천 당한 뒤에 지은 장시 <東萊懷古。用韓昌黎集中桃源圖韻>³⁾에서는 직접 <정과정>에 동화된 정서를 “我來此地訪前古。瓜亭一曲傷我情” 이라 표출하였다. 이처럼 악곡을 통하여 동화되는 모습은 조선조의 金時習에 이르러서도 발견된다. <鄭中丞謫居東萊。對月撫琴>⁴⁾에서 낙백한 처지에서 이루어진 악곡을 통한 동화감을 드러내고 있다.

한편, <정과정>의 전승에는 주제적 측면에서의 비중도 작용했으나, “忠臣戀主之詞”로서의 가치를 조선조에서부터 거론해왔거니와, 근래에 이가원 선생은 뒷날의 <美人曲> 연원으로서 충신연주 주제를 흥기시킨 점을 강조하면서, 시상 전개에 핵심이 되는 “접동새(子規)” 제재에 초점을 맞추어 <정과정>의 머리 부분을 “내 입을 그리워서 울고 있더니/ 산 접동새

1) 蟾影圓流露桂枝。夜深斗覺爽襟期。世人誰是知音耳。一曲廣陵空自知。(『及菴先生詩集』卷之二

律詩「東國四詠。益齋韻。」)

2) 雲盡長空月在天。橫琴相對夜如年。啼鵲曲盡思無盡。誰把鸞膠續斷絃。啼鵲中丞所製曲名(『圓齋先生文稿』卷之上 詩「東國四詠 座主益齋侍中命賦」)

3) 『圓齋先生文稿』卷之上 詩

4) 旅魂羈思正堪憐。身落南荒瘴海邊。落魄此生誰肯信。多情明月照繁絃。(『梅月堂詩集』卷之二 詩「詠東國故事」)

여 나는 임 모습이 의희하외다”⁵⁾로 풀어 읽었다. 여기서 “의희(依稀)”는 물론 “이숫하요이다”의 번역인데 魚世謙의 譯詩 가운데 “山中蜀魄我依稀”에서 따 왔다. “의희(依稀)”는 두 가지 의미가 있으니 하나는 “비슷하다”요, 또 하나는 “뚜렷하지 않은 모습”인데 여기서의 뒤의 의미를 강조하였다. 충신연주지사로서 “님을 여윈 안타까운 심정”이라는 주제에 이 작품 해석의 초점을 맞추었다. 이와 같은 주제 측면의 접근은 작품의 해석에 있어서 일정한 경로를 마련한다는 의미 외에 작시 과정에서 작자의 원의가 형성되는 원리를 풀어내는 단서를 찾는 중요함을 가지고 있다. 한 작품에 대한 모든 전승자들의 여러 가지 전승 행위는 결국 원작자의 본의로 귀일하는 것이기 때문에 형식 문제를 주로 다루는 본고와 같은 경우에도 주제 측면을 소홀히 할 수는 없다.

본고는 <정과정>이 어떠한 악곡적 조건 아래에서 일정한 시 형식을 가지게 되었는가를 규명하는 것을 주임무로 하기 때문에, <정과정>의 악곡 구조에 관한 여러 가지 정보를 세심하게 재검해야만 한다. 이 정보가 가운데에는 악보를 통하여 연행의 실상을 알려주는 실제적인 자료가 선행해야겠지만, 악곡으로서의 <정과정>이 향유되는 과정에서 전달된 일반적인 인상- 예컨대 이 노래의 哀怨悽愴함을 界面調라는 악조로 규정하거나, 연행이나 감상에 있어 정서의 극대화를 드러내는 모습 따위-도 중요한 자료로 활용해야 한다. 특히, 계면조의 원류라는 지적을 그 악조의 창안만을 가리킴이 아니라, 궁중 악장의 집단 수용에서 사대부 개인 수용으로 전환하는 가악사의 신국면에 대한 것임도 고려해야 할 것이다.

이제 위의 세 가지 측면, 곧 사대부 정풍 가악의 원류로서의 위치를 점검하면서, 그 작시 원의를 포착하는 감상에 있어서 주제적 측면이 차지하는 역할을 가량하고, 실질적인 악곡 구조에 관한 정보를 그 점검 결과에 맞추어보는 일을 차례로 진행하면서, 궁극적으로 향가와 사대부 시가 사이에서 <정과정>이 어떠한 매개의 역할을 하였는가를 밝히는 또 하나의

5) 이가원, 「鄭瓜亭曲 研究」, 『韓文學研究』, 탐구당 간, 1969년 초판본, 23면.

시도를 해 나가고자 한다.

2. <정과정>의 성립 과정

2.1. 악곡 구조

현재 『樂學軌範』에 전하는 악조 표시로 보건대, <정과정>은 三腔八葉이라는 11가지 악조의 배합으로 이루어진 복합적인 성격의 악곡으로 파악된다. 이런 방식의 악조 배합은 <龍飛御天歌>를 연행하는 <致和平> 같은 악곡에서 확인되면서, <處容歌>나 <井邑> 등등 「鶴蓮花臺處容舞合設條」라는 큰 단위의 연행물에 가담하는 악곡들이 공통으로 지니는 악곡 구조로서, 뒤의 <西湖別曲>의 악조 표시에서 볼 수 있는 것처럼, 가사의 연행에도 적용된 조선조 가악의 기본적인 악조 구성 방식임을 알 수 있다.

논자에 따라서는, 大葉調의 원류가 <정과정> 大葉·附葉 부분에서 파생하였다고 보기도 한다.⁶⁾ 이런 시각은 고려가요가 가곡의 원류가 된다는 가설을 유지하기 위한 전제로 활용되고, 나아가 향가로까지 그 소원을 올려보는 시도로까지 발전하였다. 그러나, 이런 시도는 가운데에 “향가 10구체- <정과정> 11단(결구의 차사 위치의 유사함까지 포함)- 가곡의 삼강팔엽 악조 배합”과 같은 시기적 건너뛸 수만하는 유추 과정을 두어서 실질적인 확증을 세우지 못하는 결함이 있었는데, 향가 당대의 악곡에 관한 정보이면서 세 단계에 지속적으로 적용될 수 있는 자료로써만이 이 간극을 해소할 수 있다.

다행히, 일본에서 보존되어온 삼국시대의 악곡인 「催馬樂」(SAIBARA)이 향가에서 가곡·가사에 이르는 지속적인 연계를 가능하게 하는 정보를

6) 황준연, 『조선 전기의 음악』, 1985, 254~256면.

지니고 있어서 이에 대한 검증이 시급한 실정이다. 어떤 악곡이 동일 악곡이라는 증좌는 동일한 박자뿐만 아니라 동일한 선율까지 공유하고 있어야 마련되는데, 동일 선율의 조건이 충족되지 않더라도 같은 박자 구조에 의지하고 있다면, 이들 악곡은 적어도 같은 계통의 같은 종류 악곡이라고 판정할 수 있다. 이해구 선생이 검증한 바와 같이, 「최마악」의 박자 붙임이 한국 가곡의 초삭대엽 8박이 編의 5박으로 변환하는 방식과 유사한 박자 붙임에 의존하고 있을 뿐만 아니라, 한국 음악의 句頭 박자 시작이나 初頭 空拍子 놓음, 下向終止型, 선율 마침이 일정한 자리에 고정되지 않고 불규칙한 점, 결구부에 차사 가짐, 前餘音을 수반하는 점 등등⁷⁾ 여러 가지 면에서 한국 古歌樂의 면모를 지니고 있다면, 「최마악」을 한국 고가악의 도래로 보는 일이 가능할 수 있다.

「최마악」에 대한 관심은 이해구 선생처럼 「최마악」의 특징을 가곡과 대비하는 일 외에는 주로 「최마악」자체의 특징을 소개하는 데에 모아져 왔다. 이지선은 일본에 남아있는 관계 문헌을 중심으로 「최마악」의 악곡적 특징을 정리하였다.⁸⁾ 최정선은 고려속악과 「최마악」의 성격을 대비하는 연구를 통하여 아속의 경계가 융합되면서 궁중가악이 형성되는 경로를 둘 사이의 공통 요인으로 파악하였다. 그러나 「최마악」의 남녀 상열이 신과의 합일을 바라는 원시신앙의 확장이라면, 고려속가는 충신연주지사로서 응용이 가능한 중세적 왕권 중심주의를 표방한다는 구분을 뚫으로써 조선조 시가까지 이어지는 주제 수용의 전통을 밝혔다. ⁹⁾「최마악」이 한국 고중세 가악과 연계되는 통로를 찾아내는 일은 일실된 향가문학의 실체를 밝히는 데에 큰 발전 계기가 될 것으로 보인다. 이 문제는 본고에서 당장 다루기에는 어렵고 다른 연구자들의 관심을 불러일으키는 선에서 만족하

7) 이해구, 「催馬樂의 五拍子」, 『정신문화연구』 16권 3호(통권 52호), 1993, 143~144면.

8) 이지선, 「사이바라의 율과 려의 특징」, 『한국음악사학보』 제29집, 한국음악사학회, 2002.

9) 최정선, 「고려속가와 일본 최마악 비교」, 『동아시아 고대학』 제30집, 동아시아고대학회, 2013.

고자 한다. 본고는 「최마악」이 <정과정>에 연계되는 경로를 직접적인 연계는 불가능하더라도 「최마악」-<정과정>-가곡 3자간의 관계 대비를 통해 모색하는 첫걸음을 시도해 보고자 한다. 곧, 기존 연구에서 밝혀놓은 <정과정>과 가곡의 대비를 통해 「최마악」과 <정과정>의 관계를 규명할 수 있는 단초를 찾아보고자 한다.

<정과정>과 가곡의 대비는 국문학계와 국악계에서 여러 각도로 시도한 결과가 있다. 양태순은 <정과정>의 대엽·부엽 부분을 만대엽, 중대엽과 가곡 초삭대엽에 대조함으로써, 특히 중대엽과 제 3대강에서 악곡이 시작되는 특징을 공유하고 있으며, 3음보 시가에서 4음보 시가로 전환하는 계기가 이들 사이의 발전 과정에 내함되어 있다는 결론을 내렸다.¹⁰⁾ 근래, 문숙희는 「진작류 악곡의 리듬 해석과 음악」¹¹⁾에서 리듬의 가장 기본적인 박자인 “기본박”을 기준으로 진작류 악곡인 <鳳凰吟>, <紫霞洞>, <橫殺門>, <履霜曲>과 『세종실록』악보 <致和平> 그리고 『時用鄉樂譜』 <內堂>, <城隍飯>, <雜處容>을 분석하여 『양금신보』에 만·중·삭대엽이 정과정 三機曲(진작)에서 나왔다고 한 것으로 보아서 <진작1>의 시김새와 語短聲長 등이 가곡의 근원이 된 것임을 짐작할 수 있다고 밝혔다.¹²⁾ 또, 평시조의 退聲, 搖聲, 前打音이 모두 나타나는 것이 <진작1>류인 <봉황음1>, <황살문>에서 선율이 처음 두 글자를 낸 다음 일직선으로 쪽 뺀고 또 선율의 굴곡도 가곡에 비해 적으며, 대부분 두 글자씩 붙어서 어단성장을 이루고 있는 것과 유사한데, 이와 같은 <봉황음1>, <자하동1>, <황살문>의 선율 및 시김새는 훗날 시조에 근원적인 영향을 준 것으로 생각된다고도 밝혔다.¹³⁾

어떤 악곡의 개성은 독자적인 선율과 유형화된 박절에 의하겠지만, 그 노래다움의 전체적인 인상을 결정짓는 최종적인 요인은 그 노래만이 가진

10) 양태순, 『고려가요의 음악적 연구』, 이회문화사, 1997, 342~346면.

11) 문숙희, 「진작류 악곡의 리듬 해석과 음악」, 『한국음악연구』 제50집, 2011.

12) 문숙희, 위의 논문, 104면.

13) 문숙희, 위의 논문, 105면.

고유의 분위기-색깔이라고 할 수 있는데, 악곡에 있어서는 이 색깔을 결정 짓는 것이 조(key)라고 할 수 있다. 한국 음악은 평조와 계면조의 양대 조로 대별되는데, <정과정>을 계면조의 시원으로 언급한 사실을 주목하여 <정과정>의 개성을 읽는 일도 그 노래의 형성 과정을 이해하는데 크게 기여할 것이다.

우리 음악의 악조는 樂時調, 羽調, 平調, 界面調, 河臨, 嗷子, 啄木, 嫩竹 등등으로 잡다하였지만, 본래 이원적 체계로 된 것으로 세종대의 朴堧에 의하여 宮調와 羽調라는 이름으로 거론되었고, 세조대에 이르러 평조와 계면조로 불리어졌다. 곧, 평조와 계면조가 연원이 오랜 대표적인 두 향악조이다.¹⁴⁾

계면조는 고려 시대 악곡에도 쓰였던 것을 볼 수 있는 만치 연원이 오랜 악조로서, 대체적으로 매우 슬프고 감상적인 성격으로 파악되었다. <정과정>의 악조에 대한 언급이라고 할 수 있는 『星湖僊說』의 기록을 보면, 제작 경위와 아울러 “ 그 듣는 자가 눈물을 흘려 얼굴에 금을 그어서 그렇게(界面이라) 불리었다고 한다. 그 소리가 슬프고 원망하여……” 라고 하여 확연하게 평조와 대립되는 성격을 드러내고, “桑間濮上의 음악”(亡國의 음악)이라는 폄하를 덧붙였다.¹⁵⁾

성호에게는 중국 악부에 대한 존숭이 앞서기에 계면조의 <정과정>에 대한 폄하를 이해할 수 있으면서도, 한편 계면조야말로 향악의 오랜 연원을 지닌 고유 악조라는 사실을 확인하게 된다. 이 사실은 계면조의 특성을 분석하는 연구자들이 공통으로 지적하는 사항으로서, 특히 정악보다는 민속악의 계면조가 향악의 고유성을 잘 보존하고 있는 것으로 판정되었

14) 황준연, 『한국전통음악의 악조』, 서울대 출판부, 59~63면.

15) 지금 사람들이 계면조(界面調)를 대단히 좋아한다. 이것은 고려 때 정서(鄭叙)가 지은 것으로서 일명 과정곡(瓜亭曲)이라 하기도 하는데, 이는 듣는 자가 눈물이 흘러 얼굴에 흔적을 이루기 때문에 그렇게 말하는 것이다. 그 소리가 슬프고 원망스러우니 곧 상간 복상(桑間濮上)의 여류(餘流)이다. 만일 사광(師曠)으로 하여금 듣게 했다면 반드시 귀를 가리고 듣지 않았을 것이다. 성세(聖世)가 융성하게 일어나는데, 사연(師涓)의 미미지음(靡靡之音)이 무슨 소용이 있는가?(국역『성호사설』제 13권 「인사문」 “국조악장” 조. 고전번역원 DB)

다. 16)

<정과정>이 계면조의 시발 작품인 듯한 언급은 악조의 창안에 대한 것이 아니라 이미 존재하는 계면조의 재인식을 통한 개발에 대한 것으로 보인다. 특히, 중국 대성악이 수입되던 단계에서 향악의 고유성을 새롭게 부각 시킨 점에 대한 지적이 “지었다”는 표현으로까지 확대된 것으로 보인다. 계면조는 이처럼 유동적인 성격을 가지고 시대에 따라 다르게 적용되었던 것이기에 李衡祥의 조선 후기에는 정악적인 성격이 반영된 쪽으로 발전한 것으로 이해할 수 있겠다.

위와 같이 <정과정>의 성격을 윤곽 지으면서, 확인해야 할 사항은 과연 어떤 악곡적 특징에 의해 향악적 고유성을 지닌 계면조의 재창안 작품으로 평가 받았던가 하는 점이다. 앞서『성호사설』의 언급을 통하여 본 것처럼, 계면조는 “哀怨悽愴”을 일반적인 성격으로 가지는 것으로 파악하여 왔다. 古樂 지향이라는 공통 요인을 가지는 가집들에서 계면조에 대하여 風度 形容한 사항을 보면, “ 界面調怨 令威去國 千載始歸 纍纍塚前 物是人非 ”(『古今歌曲』17) “ 王昭君辭漢入胡時 雪飛風寒 聲律嗚咽悽愴 ”(『海東歌謠』18) “ 界面調 哀怨悽愴 忠魂沈江 餘恨滿楚 令威去國 千載始歸 纍纍塚前 物是人非 王昭君辭漢往胡時 白雪紛紛 馬上彈琵琶 聲律嗚咽悽愴 ”(『金玉叢部』19)와 같이 “哀怨悽愴”을 중심으로 기술되어 있다.

그렇다면, <정과정>에서 이 계면조 “哀怨悽愴”을 야기하는 악곡적 요인은 무엇일까를 생각해 볼 차례이다. 문숙희의 「진작류 악곡의 리듬 해석과 음악」으로 되돌아 가보면, <진작1>류인 <봉황음1>, <자하동1>, <횡살문>의 선율 및 시김새는 훗날 시조에 근원적인 영향을 주었다고 하였

16) 계면조의 향악적 고유성에 대한 논의는 황준연, 앞의 책과 김진희의 「이형상의 <지령록> 제6책에 쓰인 ‘평조·우조·계면조’의 의미」를 주로 참고하였다. 김진희 논문의 계기가 된 계면조에 대한 이형상의 “和平 正大”라는 언급을 통하여 민속 악과는 다르게 계면조를 수용한 정악 계면조에 대한 관심을 가질 수 있었다.

17) 윤덕진·성무경 편, 『고금가곡』, 보고사, 236면.

18) 김삼불 교주, 『海東歌謠』, 정음사, 1950, 25면.

19) 김신중 역주, 『금옥총부』, 박이정, 2003, 54면.

는데, 시조의 악조 전반을 계면조로 일컫는 현행 시조계의 관습을 참조하면서 계면조 “哀怨悽悵”의 맥락이 잡힐지도 모르겠다. 시조를 “時節歌調”의 준말로 보면서 직접 시조를 감상한 소회를 표명한 李學達의 잘 알려진 시구를 읽어보면,

誰憐花月夜。岾調正悽懷。
岾調。亦名岾節歌。皆閭巷俚語。曼聲歌之。20)

와 같이 “哀怨悽悵”의 분위기를 가득 내보이고 있다.

여기서, 이 “哀怨悽悵”의 분위기를 가능하게 하는 악곡 요인이 무엇일 까를 생각해 보기로 한다. 시조 한역시의 경우 시조를 듣는 정황을 시제에 제시하고 있는 작품이 있는데, <夜聞鄰歌倚其聲戲爲新詞三闋>(南有容, 『雷淵集』) <夜坐聞歌漫筆翻錄>(任珽, 『卮齋遺稿』)와 같이 밤을 배경으로 하고 있는 것은 “花朝月夕”과 같은 시조의 작사·향유 정황과 합치되는 것으로서, 앞의 이학규 시에 대한 본주에서 “曼聲歌之”라고 했을 때의 “曼聲”- 곧, 소리를 높이어 길게 부르는 가창 방식에 가장 적합한 배경으로 밤이 제시되었다고 할 수 있다. 점점 여러지면서 길게 이어지는 소리를 감지하는 데에는 시각이 제한된 밤이 적합하다는 점이 반영된 배경 설정이라고 할 수 있다.

시조창의 이러한 악곡적 특징에 대한 아래와 같은 직접적인 묘사가 그 점을 이해하는 데에 참고가 된다.

“초장 첫 머리부터 곳곳하게 밀어 나가다가 제 3박에서 점약(漸弱)으로 되면서 목을 떨고 4박에 가선 목을 꺾어가지고 E로 내려뜨린다. … … 제 3박에서 목을 떠는 것은 소리의 힘이 차차 약하여간 뒤에 여운 같이 자연지세(自然之勢)로 그렇게 되는 것이지 결코 함부로 아무데서나 떠는 것이 아니다. 음이 강할 때에는 떨 여지가 없고 약하여진 때에 떠는 것은 전기(前記) 송풍(松風)의 음악에서도 그리하여 이것이 자연의 이치에 맞는 것이라고 생

20) 『洛下生集』冊十八, 『洛下生藁』上「觚不觚詩集」<感事三十四章>

각한다. 또, 1박 - 2박은 긴장하였다가 3박에서 이내 이완으로 흘러버리지 않고 가사 관계로나 음세로 보아서 제 4박에서 한번 살짝 부딪혔다가 즉, 꺾었다가 이완으로 흘러가는데 이러한 현상은 이 대목에서만 맛볼 수 있는 특색이다. 이와 같이 소리에 힘을 넣고 빼는 것 즉, 다이내믹(dynamic)은 시조의 생명이요, 멋진 것이다.”²¹⁾

위와 같은 시조 창법의 특색을 다시 <정과정>의 악곡 형식인 진작류에 대입시켜 이해하는 자료를 찾아 본다.

<진작1>에서 가장 눈에 띄는 것은 가사붙임의 불균형이다. 처음 두 글자는 한 기본박 안에 빨리 붙는 반면, 음보의 끝 글자는 6박 정도 길게 끌고 있다. 이와 같은 것을 어단성장(語短聲長)이라고 한다. 이렇게 두 글자가 한 기본박 안에 붙기도 하고 또 6박 정도의 거리를 두기도 하는 어단성장은 오늘날의 가곡과 시조에 많이 나타난다.²²⁾

소리를 늘리어 길게 부르는 시조의 가창 방식은 시조가 “哀怨悽悵”의 분위기, 곧 계면조를 유지하는 중요한 요소이고, 이 요소의 소원은 <정과정>에 있다는 관계를 파악하게 되면, <정과정>과 가곡 시조의 연계성은 어느 정도 잡힌 것으로 볼 수 있다. 지금까지가 악곡의 특성을 기준으로 <정과정>의 선후 맥락을 잡아본 것이라면, 다음 문제는 노래말의 배분을 통하여 이 맥락을 확인해 볼 차례이다.

2.2. 가사 배열

노래말의 구조는 한 행을 이루는 방식과 그 행들을 조합하는 방식 두 가지로 나누어진다. 한 행을 이루는 음보 형식은 전자에 해당되고, 향가의 10구체나 3구 6명, 그리고 시조의 3장 6구 같은 개념들은 후자에 해당된다. 확증이 빠른 시조시의 경우부터 살핀다면, 전자에 대한 사항은 4마디

21) 이혜구, 『한국음악연구』(보정판), 민속원, 1996, 156면.

22) 문숙희, 앞의 논문, 100면.

전·후구 시행으로 요약될 수 있다. 이 방식이 <정과정>이나 향가까지 소급 적용되는가가 노래말 배분을 풀어나가는 첫 번째 관문이 될 것이다.

<정과정>은 외견상 3마디 시행이 우세한 것으로 드러나지만, 11악절에 해당하는 11개 시행의 어떤 곳에서는 다른 시행보다 현저히 적은 양적 배분을 보이며 1마디로 읽히기도 하고, 반대로 4마디나 5마디로 읽히는 부분도 있다.

- (大葉) 녀시라도 님은 혼디 녀저라 아으
- (附葉) 벼기더시니 뉘러시니잇가
- (二葉) 過도 허믈도 千萬 업소이다
- (三葉) 물히마러신더
- (四葉) 슬웃브더 아으
- (附葉) 니미 나를 허마 니즈시니잇가
- (五葉) 아소 님하 도람 드르샤 괴오쇼셔

腔 악절의 4행을 제외한 위의 7행에서 띄어쓰기 한 대로 음보를 규정해 본다면, (大葉) 5음보 (附葉) 2음보 (二葉) 4음보 (三葉) 1음보 (四葉) 1음보 (附葉) 4음보 (五葉) 5음보와 같은 불균정한 방식으로 정리된다. 이것들을 조작된 방식으로 모두 3음보로 조정하기도 하지만, “녀시라도 님은혼디 녀저라 (아으)” 처럼 의미상의 분절을 억지로 붙이거나, “물히마러신더” 처럼 합체될 것을 일부러 떼어 놓는 것은 소리 지속 시간의 양적 배분과 의미상 질적 배분의 조합을 이루어야 하는 운율 형성의 일반적인 조건을 크게 벗어나는 것이 된다. 다만, 악곡의 조건을 고려하여 노래 불리는 관습이 운율에 개입하는 것을 참작할 수는 있지만, 이 경우에도 <정과정곡>은

	前 腔		中 腔	
	初 頭	二 頭	初 頭	二 頭
제 1 구	내 님	물	산점	동세
제 2 구	그리	스 와	난이	숫
제 3 구	우니	다니	흐요	이다.

(황준연, 「三機曲의 사설 붙임에 관한 연구」, 『정신문화연구』 제7권, 1984, 174면.)

와 같이 2음보 내지는 4음보로 읽히는 모습을 보여준다.

요컨대, 4음보 시행의 출현 가능성을 <정과정>에서부터 볼 수 있으며, 이 출현은 특정한 작품이나 갈래를 전제하는 것이 아니라, 우리 시가의 태생적 조건으로서 지속되어 온 점을 재고해야 할 차례에 이르렀다. 4음보 시행은 연원이 가장 오랜 것으로부터 내려온다면, 무가에서 시원했다고 할 수도 있고, 속담의 대구 구조에서도 같은 문장 구성 방식을 찾아볼 수 있다. 이런 접근 방식은 너무 소원한 범위에서 이루어져서 문제를 희석할 염려가 있으므로 차치하고 향가에도 4음보 시행 율독의 가능성이 있느냐가 적절한 범위 설정이라고 할 수 있다.

이에 관하여는, 기존의 향가 3음보설을 재검토하는 차원에서 어석을 시도하여 2음보설을 확정한 최근의 논의²³⁾를 앞세울 만하다. 고려향가 <보현시원가> 10수 110행의 율독 결과는 88행이 2음보로 구성되어 있음을 검증한 것이다. 이 결과 수치는 시조와 가사를 같은 방식으로 검토할 때에 나타나는 것과 대등하기 때문에 향가의 4음보격 성향이 시조와 가사의 4음보격에 이어진다는 가설을 뒷받침 할 수 있다.

4음보격의 지속태에 관한 논의는 진작에 정병욱²⁴⁾에 의해 선도되어 김대행의 운율론²⁵⁾에 있어서 한국시가 운율의 보편 유형으로까지 발전되었다. 박재민의 향가 4음보격에 관한 검증은 이러한 전대 논의의 계승 선상에 있다고 하겠으며, 그가 고려가요의 47% 가량으로 잡은 4음보격 시행에 관한 검토까지 아울러서 한국시가 운율이 4음보격 중심으로 이루어져 나오는 맥락을 추출해 낼 수 있을 것이다. <정과정>의 4음보 율독

23) 박재민, 「향가 음보틀고」, 『번역시의 운율』, 연세대 근대한국학 연구소 편, 소명출판, 2012.

24) 정병욱, 「용비어천가의 구조」, 중보『한국고전시가론』, 신구문화사, 1983.

25) 김대행, 『한국시구조연구』, 삼영사, 1976. 이 책 35, 81, 82면 등지에서 2음보 대응 연접으로서의 4음보격 시행의 사례를 제시하면서 2음보 대응을 한국시가의 정형 양식으로 파악하였다.

가능성은 이 작업에 중요한 계기를 마련해 주리라고 생각한다.

3. <정과정>의 시가사상 위치-향가와 가곡의 연계 구실

<정과정>이 지어진 시기를 기준으로 시가사의 정황을 살펴보면, 12세기 초에 宋의 徽宗이 보낸 대성 아악에 의해 고려의 음악 문화가 새로운 양상으로 전개되면서, 통일신라의 음악문화를 전승하여 발전시킨 鄉樂, 통일신라의 당악이란 터전 위에 송나라 敎坊樂을 수용했던 唐樂, 그리고 대성아악의 세 가지 주류로 나뉘어졌다. <정과정>이 귀속되는 향악은 통일신라시대의 향악 전통을 전승하여 그 터전 위에 새로운 향악기를 첨가하고, 향악의 악조 및 鄉樂모才를 발전시켰다. 또한, 5음 음계로 구성된 평조와 계면조라는 두 악조가 고려 향악의 음악적 양식을 형성하였다. 26)

이러한 환경 가운데에 실제로 지어진 향악의 노래를 점검해보면, 향가 형식인 光宗대 均如의 <普賢十願歌>와 같은 시기에 玄化寺 낙성식에 참여한 11인에 의해 지어진 <慶讚詩腦歌>, 睿宗이 건국공신 金樂·申崇謙을 기리며 지은 <悼二將歌>, 尹彦旼이 4언체의 漢語詩歌인 偈頌과 함께 지은 “鄉歌 一闋” 등등의 향가계 노래들이 있다. 『高麗史』樂志에 실린 것으로는 <정과정>을 비롯해 예종이 군신의 무사안일을 경계하고 적극적인 정치 참여를 촉구하며 ‘開言路’의 취지를 담아 지은 <伐谷鳥>, 晉州 邑人이 기녀에 미혹되어 아내를 죽게한 司錄 魏濟萬을 풍자한 <月精花> 등이 있다. 27)

이 시기에 광종이 송나라에 당악기와 악공을 요청했던 사실에서 알 수 있는 것처럼²⁸⁾, 중국 음악 중심의 아악(대악) 체제를 세우려는 움직임이 있는 가운데에 광종 자신도 향악에 탐닉하여 간언을 들을 만치 향악의 영향 세력이 강하게 남아있다고 할 수 있다. 이러한 음악 문화의 환경 속에

26) 송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1984, 145~146면.

27) 임주탁, 『고려시대 국어시가의 창작전승기반 연구』, 부산대 출판부, 2004, 11면.

28) 임주탁, 위의 책, 21면.

서 향악의 새로운 노래를 만들고자 한 鄭絃의 의도는 그의 정치적 행보와 맞물려 있다고 볼 수 있다. <정과정>이 ‘新聲’으로서 대악곡으로 부상하는 시기를 정중부 집권 이후로 보면서, 정중부가 무속적 성격이 강한 儺禮 공연에 참여한 사실을 바탕으로 <정과정>의 음악적 바탕을 무속적인 것으로 보는 견해²⁹⁾는 이 사실을 좀 더 구체화 한 것이다.

詩頌類의 대악에 편성되느냐의 여부는 그 악곡의 향유자가 정치권의 중심에 서있느냐의 가부와 직결되는 것이 유교 중심의 정치체제로 선회하려는 그 당시 가악 향유 정황의 실상이었다. 鄭絃는 毅宗의 母后 恭睿太后를 중심으로 大寧侯 暉을 영수로 하며 인종대로부터의 명신인 崔惟清, 李綽升, 金貽永 등등과 결연한 “외척파”의 핵심 세력으로서, 鄭誠, 金存中을 要人으로 하면서 高兆基, 王軾, 李元膺 등등의 朝官과 王光就, 白子端 등등 宮奴와 소인배가 추종하는 “궁중파”의 축출 목표가 되었음은³⁰⁾ <정과정> 노래말 자체에 뚜렷하게 드러나 있다.

鄭絃의 인물에 대한 평평은 개인에 대한 객관적 평판이라기보다 양 세력 간의 알력에서 비롯된 편향된 시각으로 빚어진 것으로 보아야겠다. 정치적 편당이 표면화되는 기제가 악곡에 놓여있는 당대의 사정으로 볼 때 <정과정>이 향악 쪽이라는 사실은 외척파의 정치적 지향도 궁중파의 중국 중심·유교 중심과는 다른 면을 지향하였다고 볼 수 있게 한다. 정서가 정치권의 중심에서 떨어져 나간 상태에서 최종적으로 선택한 악곡이 향악이었으며 <정과정>의 작시 의도가 결국에 표명된 대로 다시 정치권의 중심으로 회귀하고자 하는 데에 있다는 맥락을 정치적·음악적 양 측면에 대입하여 보아야 하는 이유가 이런 사정에 놓여 있다.

鄭絃는 <정과정>이 보여주는 예술혼의 주체로서 현실과 타협하지 못하였고 끝내 불우한 처지에서 생을 마감하였다. 이러한 鄭絃의 면모를 조선조의 松江 鄭澈에 비겨 볼 수 있음은 정치적 조건이 붕당으로 악화되었을 뿐만 아니라, 松江도 결코 현실적 조건에 굴복하지 않는 이상 지향의 예

29) 임주탁, 위의 책, 194면.

30) 정무룡, 『정과정 연구』, 신지서원, 1996, 98~116면 참조.

술혼을 지니고 있기 때문이다. 이 두 작가의 유사성에 관한 논의는 뒤로 미루고, 신라 시대 개인서정요의 출발로 보기도 하는, 악곡의 형성과 관련된 유사한 경우를 먼저 들어보기로 한다.

鄭敳가 거문고를 연주하며 노래 부르는 정경은 『삼국유사』권5 「避隱」 제8 勿稽子조의 주인공과 흡사하다. 공을 세우고도 모함에 의해 인정받지 못하는 억울한 조건이 모함에 의해 축출되는 <정과정>의 경우와 유사하기도 하지만, “머리를 풀어헤치고 거문고를 메고 師屍山에 들어갔다. 대나무의 性癖을 슬퍼하고 그것에 비유하여 노래를 짓고 졸졸 흐르는 시냇물 소리에 의하여 거문고를 타고 曲調를 지으며 隱居하여 다시 세상에 나오지 아니하였다.”³¹⁾는 마지막 구절에서 슬픈 정서를 새로운 악조로 표출하는 모습이 <정과정> 형성과 유사한 면모를 보인다. 흔히, <悲竹樹歌>로 명명하기도 하는 것처럼 비탄의 정서를 정서 이입의 대물적 감흥으로 이끌어나간 면에서는 집단 정서 표출의 다른 신라 가요와는 구별되는 성향을 지닌 것으로 파악된다.

여기서 잠간, <정과정> 형성과 관련된 기사와 대조하여 보기로 한다. “정서가 동래에 가 있는 지 오래 되었으나 소환 명령은 오지 않았다. 그래서 거문고를 어루만지며 노래 불렀는데 그 가사가 극히 처량하였다”³²⁾ 『高麗史』「樂」志의 이 기사는 “그 가사가 극히 처량하였다(詞極悽惋)”에 초점을 맞추어, 「樂」지의 다른 노래들의 경우와 마찬가지로 주제적 측면을 강조하였다. 『고려사』「樂」지의 기술 의도는 충효와 같은 유가적 덕목을 함양할 수 있는 효용론적 견해에 놓여 있으니 <정과정>도 임금에게 버림 받은 신하로서의 변치 않는 충절을 강조하는 방향에서 수용하였다. 덧붙인 이제현의 소악부시가 다른, <정과정> 전반부의 腔調에 해당하는 내용도 거기에 부합됨은 물론이다.

31) 乃被髮荷琴，入師屍山，悲竹樹之性病，寄托作歌，擬溪澗之咽響，扣琴制曲，隱居不復現世。(출처 : www.krpia.co.kr)

32) 敳在東萊日久召命不至乃撫琴而歌之詞極悽惋(『고려사』제71권, 「지」제25 악2. 출처: www.krpia.co.kr)

이러한 언급이 『성호사설』의 “ 그 소리가 슬프고 원망스러우니 곧 桑間濮上의 餘流이다.” 로 옮겨가서는 계면조 원류로서의 특징을 부정적으로 평가하는 데에로 발전하였다. 성호의 견해는 “樂而不淫 哀而不傷(怨)”의 경지를 추구하는 유가적 가악관에 의거한 것으로서 “亡國之音”으로서의 평평은 정대한 古樂에 대하여 계면조의 비탄하는 악조를 지양하는 입장에서 이루어졌다.

앞서 <물계자가>(〈悲竹樹歌〉)의 성립에 관한 기사 중, “졸졸 흐르는 시냇물 소리에 의하여 거문고를 타고 곡조를 지으며(擬溪澗之咽響, 扣琴制曲)” 부분을 보면, 새로운 개인 악조의 창안을 시냇물 소리의 모의에 의했음을 알 수 있다. 자연물의 특징을 악조 창안에 반영하는 모습은 우리 음악의 여러 경우에 나타나지만, 앞서 인용한 시조창의 경우, 松風의 強弱不同으로 변화하는 가락에 적실하게 어울리는 것을 본 것처럼, 가창물의 경우에 특히 자연 현상이 반영되는 모습이 두드러진다. 이는 가창의 진행이 일정한 선율에 의하여 변화하는 리듬의 추이를 기반으로 하면서 반복되는 박절 단위에 의해 조절되는 특징을 가지기 때문일 것이다.

전제 군주 지배의 고대 사회에서 모든 문화 현상이 왕권의 영향 아래 들어 있을 때에 이에 상대되는 다른 갈래의 문화는 오로지 대자연적인 것만이 허용될 수 있었다. 勿稽子나 鄭敝나 개인 악조의 창안에 적합한 조건을 가지게 된 것은 타의에 의하여 왕권으로부터 떨어진 상태에서 가능하였다. 모든 규범과 관습의 지배로부터 벗어났을 때의 순전한 개인으로서 자연의 변화를 가감 없이 수용하면서 새로운 악조의 창안도 이루어 낼 수 있었다. 한편, 집단 歌舞樂의 상태에 종속되어 있던 가창물이 독자적인 성악곡으로서 존립하게 되었을 때에 악곡과의 관련도 달라져서, 노래말 중심의 악조 운용이 요청되었을 것이다. <정과정>의 三腔八葉 악단 편성은 매 단락에 해당하는 노래말이 시상 전개에 따라 배분되어 있음을 보여주고 있다. 특히, 결구인 五葉, “아소 님하 도람 드르샤 괴오쇼셔”는 전체 시상을 종결하는 기능을 가지면서 이 성악곡이 완결된 전체로서 독립된 구조를 지닐 필연성을 가리키고 있다. 10구체 향가의 차사로 이끌어지

는 마지막 결구도 같은 성격이었을 터인데 이 성격이 집단 가창물에서 순수 개인 서정요로 전환하는 표지라고 볼 수도 있다.

개인 서정이 개인적 발화를 위주로 하는 양식에 접합하는 일은 양반사대부 시조와 가사에 이르러 이루어졌다. 양반 사대부는 실질적인 사회의 지도층으로서 왕권을 견제하기 위해 출사를 스스로 조절할 수 있는 자율적인 역할을 수행하였다. 廉潔한 처신을 기반으로 하는 양반 문화는 그 처신의 능동적 주체인 양반의 정신을 표상하는 담담한 색조를 띄우는 가운데 실질적인 내용을 담고 있었다. 鄭絃의 소외된 처지는 스스로를 조절하는 정신력을 필요로 하였고, 이를 표출하는 예술 양식은 자기를 지키는 엄격한 정신을 주내용으로 하게 되었다. <정과정>을 충신연주지사의 시조로 파악해온 내력은 왕권 수호의 맹종이 아니라, 실은 자기를 지켜내는 사대부의 개인적 처신에서 말미암았다.

이런 맥락으로 조선조의 충신연주지사들이 <정과정>에 이어지는 모습을 가려내보면, 『성호사설』에서 평평한 것처럼 슬프고 원망스러운 편향을 벗어나, 오로지 憂君表情으로 조정되는 방향이 없지 않지만, 충신연주 주제를 강화하기 위한 수사적 장치들- 특히 여성화자의 채택-은 서정성의 강도를 높이는 효과를 극대화하고 있다. 여성화자의 탈은 실재를 왜곡한 것이다. 이런 왜곡이 현실을 전경화하기 위한 전략이라고 한다면, 전경화의 의도가 일반적으로 현실 재구성에 있듯이 당쟁 정국의 조정에 그 전략의 목표가 두어져 있다고 하겠지만, 그에 앞서 충신연주 주제의 강조라는 문학적 효과를 위한 서정성의 강화라는 측면을 돌아보아야겠다.

조선조 충신연주지사는 송강 정철의 <美人曲>에 이르러 완성되면서, 많은 후속 모의작을 낳게 하였다. 많은 후속 작가 가운데에 송강을 뛰어넘는 <미인곡>을 의도한 이로는 北軒 金春澤을 들 수 있다. 그는, 제주 유배시에 지은 <別思美人曲>에 대한 발문에서 그 의도를 다음과 같이 드러내었다.

<별사미인사> 라는 것은 내가 지은 것인데 언문으로 썼다. 대개 송강의

전후 <사미인사>를 추송하여 화작한 것인데 세 노래가 모두 군신을 남녀에 비유하였으니 대개 <이소>의 남긴 뜻에 기탁한 것이다. 그러나 천한 신하와 송강은 또 다름이 있어서 노래를 달리하였다. 33)

여기서 “松江과 다름이 있음”은 그의 다른 글에서 다음과 같이 부연되었다.

그(노래)말은 송옹에 비해 더욱 완곡하고 그 가락은 송옹에 비해 더욱 고 뇌스러우니 곧 천한 신하가 오늘날 만난 재앙이 그러한 것이다.³⁴⁾

“다름이 있음(有不同)”을 표명한 의도는 새로운 경지의 <미인곡>을 지어내고자 하는 문학적 욕구가 있음을 드러낸 것이다. 노래말의 완곡함과 가락의 고뇌스러움은 충신 연주 주제의 강화에 기여하고, 곧 서정성의 증폭을 야기하게 된다. 송강의 <미인곡>이 지어지던 상황을 <미인곡> 작품에 대입하여 이해하던 단계를 넘어서는 새로운 시기의 새로운 <미인곡>으로서 북헌의 <별사미인사>가 요청되었던 것처럼, <정과정>은 기존의 충신연주 주제 표출의 관례를 깨뜨린 새로운 방안을 마련해야 했다. 그 방안을 악조 전환에서 찾았다는 점은 음악사적으로 향악 정립과 개인 성악곡이 요청되는 시대적 조건에 부응한 것으로 볼 수 있다.

이제 향가 <물계자가>와 <정과정>, 그리고 가곡류로서의 <미인곡>을 연계하여 충신연주 주제의 시가 표출이 이어져 내려온 맥락을 요약해 본다면, 다음과 같겠다. <물계자가>는 10구체 정격 향가의 성립 기반이라고 할 수 있는, 집단 서정에서 개인 서정으로 전환하는 향가 서정성의 추이를 잘 반영하고 있는 작품이다. 특히, 개인에 의한 악조 창안이라는 관례를 세움으로서 <정과정>의 개인 창작 계기를 마련해 주었다. <정과정>

33) 別思美人詞者。吾所製。而以諺爲之。蓋追和松江前後思美人詞也。三詞皆以君臣取譬男女。蓋託於離騷之遺意者。而然賤臣之與松江。又有不同。故別詞。(『北軒集』 권3, 「囚海錄」詩)

34) 其辭比松翁益婉。其調比松翁益苦。卽賤臣今日所遭罹者然也(『北軒集』 권16, 「論詩文」)

의 차사 수반 11단위 시행 성립은 10구체 향가에서 유래함을 추정할 수 있을 뿐만 아니라, <물계자가>가 집단 서정 중심의 악장류 향가들에서 자립한 것처럼 고려 시기 불찬류 향가(<보현시원가>)나 追頌類 향가(<悼二將歌>)에서 벗어나 순수 개인 서정요소로서 따로이 서서 뒤에 사대부 시가의 자립에 중요한 계기를 마련하였다.

그러나, 이런 이탈과 자립의 궤적이 전혀 다른 시가 영역으로의 전환은 아닌 것이, 위의 세 시기 양식들의 가창에 동원되는 악곡들은 기본적으로 “어단성장”과 같은 가창 방식을 전승하며, 악조상으로도 계면조 중심의 곡태를 유지해 왔다. 이런 동질성을 가리키는 개념이 음악적으로는 “眞勻類”와 같은 용어에 해당할 터이지만, 문학적으로는 “충신연주지사” 또는 좀 더 좁혀서 <미인곡>이라는 통칭을 쓸 수 있겠다.

4. 남는 말

이 논문의 목표는 <정과정>을 중심으로 향가와 가곡의 연계성을 밝히는 데에 있었다. 향가 자료가 망실된 조건 가운데에 마침 일본에 전승되는 삼국시대의 가악인 <최마악>의 존재는 이 연계성 구축에 중요한 단서가 된다. 이미 국악계에서 <최마악>이 가곡과 유사한 악곡이라는 지적이 있었으나 향가와와의 관련까지 적극적으로 검토하는 데에는 미치지 못하였다. 최근 동아시아 고대 문화 교섭의 여러 측면을 밝히는 일이 빈번해지는 가운데에 음악사의 교류 규명도 국악계에서 어느 정도 성과를 보였다. 한국 고대시가를 논의하는 마당에는 필연적으로 이런 성과를 원용하게 되겠지만, 아직 국문학계에서 적극적으로 이 작업이 이루어지지 않고 있다. 해독의 착종 가운데에 점점 미궁으로 빠지는 듯한 향가 연구의 출구가 이 작업에 있지 않을까 기대한다.

<정과정>의 악곡 구조에 관한 연구는 『大樂後譜』악보를 근거로 하여

상당한 진전을 이루었지만, 이 작품이 계면조의 원류라는 사항에 대하여는 직접적인 관심이 베풀어지지 않았다. 본고에서 가악 풍도형용이나 시조계의 관습을 원용하여 이 문제에 접근하여 보았으나, 여전히 악조의 인상을 확인하는 선에 머물렀다. 선율 분석이나 다른 작품이나 다른 갈래와의 대비를 통한 구체적인 규명이 더 가해져야 할 필요가 있다.

한편, 악곡 구성 방식상으로 보아 <정과정>이 무악 계통의 악곡이라 하는 지적³⁵⁾도 사회정치사적인 맥락에서 <정과정>의 음악적 바탕을 무속적인 것으로 보는 견해³⁶⁾와 연계하거나 무악의 일반적인 특징을 대입시켜 보거나 하는 구체적인 작업을 통하여 발전시켜 나가야 할 것이다. 이런 작업은 결국에는 삼국시대의 가악을 무악 성향이 강한 것으로 보는 국악계의 연구 성과와 결합될 것이므로 향가와와의 관계 규명에도 크게 도움을 줄 것으로 보인다.

마지막으로 제안할 점은 이 논문에서는 연구 가능성만을 제시한 <최마악>과 향가의 관련이 일본과 중국을 포함한 고가악 자료의 재배열에 의하여 규명되리라는 전망이다. 이를 위해서는 이미 많은 연구 성과를 축적해온 국악계의 선도가 필요하며 시가학계의 고조된 관심이 뒤따라야만 한다.

35) 양태순, 「후전진작과 북전에 대하여」, 『고려가요의 음악적 연구』, 이회, 1997, 165면.

36) 윗주 29번 참조.

참고문헌

1. 자료

국역 『성호사설』 제13권 「인사문」 “국조약장” 조.(한국고전번역원 DB)

김삼불 교주, 『海東歌謠』, 정음사, 1950, 25면.

김신중 역주, 『금옥총부』, 박이정, 2003, 54면.

『及菴先生詩集』(한국고전번역원 DB)

『洛下生集』冊十八, 『洛下生藁』上 「觚不觚詩集」 <感事三十四章>

『梅月堂詩集』(한국고전번역원 DB)

『北軒集』권3, 「囚海錄」詩(한국고전번역원 DB)

『北軒集』권16, 「論詩文」(한국고전번역원 DB)

『圓齋先生文稿』(한국고전번역원 DB)

윤덕진·성무경 편, 『고금가곡』, 보고사, 236면.

2. 논저

김대행, 『한국시가구조연구』, 삼영사, 1976, 35,81,82면.

김진희, 「이형상의 <지령록> 제6책에 쓰인 ‘평조·우조·계면조’의 의미」,
『동방학지』 163권, 2013.

박재민, 「향가 음보를고」, 『번역시의 운율』, 연세대 근대한국학 연구소
편, 소명출판, 2012.

송방송, 『한국음악통사』, 일조각, 1984, 145~146면.

양태순, 「후전진작과 북전에 대하여」, 『고려가요의 음악적 연구』, 이회
문화사, 1997, 165면.

양태순, 「정과정과 가곡·시조의 관계」, 『고려가요의 음악적 연구』, 이회
문화사, 1997, 342~346면.

이가원, 「鄭瓜亭曲 研究」, 『韓文學研究』, 탐구당 간, 1969년 초판본,
23면.

이지선, 「사이바라의 율과 려의 특징」, 『한국음악사학보』제29집, 한국

- 음악사학회, 2002.
- 이혜구, 「催馬樂의 五拍子」, 『정신문화연구』 16권 3호(통권 52호), 1993, 143~144면.
- 이혜구, 『한국음악연구』(보정판), 민속원, 1996, 156면.
- 임주탁, 『고려시대 국어시가의 창작·전승 기반 연구』, 부산대 출판부, 2004, 11,21,194면.
- 문숙희, 「진작류 악곡의 리듬 해석과 음악」, 『한국음악연구』 제50집, 2011, 100,104,105면.
- 정무룡, 『정과정 연구』, 신지서원, 1996, 98~116면.
- 정병욱, 「용비어천가의 구조」, 증보 『한국고전시가론』, 신구문화사, 1983.
- 최정선, 「고려속가와 일본 최마악 비교」, 『동아시아 고대학』 제30집, 동아시아고대학회, 2013.
- 황준연, 『한국전통음악의 악조』, 서울대 출판부, 59~63면.
- 『고려사』 제71권, 「지」 제25 악2 (www.krpia.co.kr)
- 『삼국유사』 권5 「避隱」 제8 勿稽子조(www.krpia.co.kr)

투고일 : 2014년 7월 15일, 심사 : 7월 17일~8월 8일, 게재확정 : 8월 8일

<Abstract>

The Process of the Formation of <CHEONGKWACHEONG>

Youn, Dug-jin

This study aims at the restoration of HYANGGA's musical mode. There is very few data on HYANGGA's performance, and only a handful of musical scores remains. Would we ever be able to sing HYANGGA again? Can we only read works of HYANGGA with the help of borrowed Chinese characters? Fortunately, Japan has preserved the old songs from the 7th~8th centuries, SAIBARA, which was originated from Korea. SAIBARA has the same characters as GAGOK, the classical song of CHOSUN dynasty. SAIBARA has very slow tempo and its dominant mood is gentle. The scholar-officials (sadebu) were the main audience of the GAGOK. The officials enjoyed the songs accompanied by geomungo, and the majority of GAGOK pieces were accompanied by geomungo. <CHEONGKWACHEONG> is also a song accompanied by geomungo.

The close relation between GAGOK and <CHEONGKWACHEONG> was demonstrated by CHOSUN dynasty scholar-officials who were enthusiasts of geomungo. They testified that the modes of singing GAGOK, slow-moderate-fast THAEYUPS, came from <CHEONGKWACHEONG>.

We can infer the relation between SAIBARA and <CHEONGKWACHEONG> from the clear association between SAIBARA and GAGOK. The common factor between SAIBARA and

<CHEONGKWACHEONG> may be the type of performance, and this factor can be determined by the geomungo.

In this study I try to clarify the common factors between the three singing modes by examining the historical records and musical scores from CHOSUN dynasty. Further studies should involve investigation of the equivalent resources from Japan and China.

Key Words : <CHEONGKWACHEONG>, HYANGGA, SAIBARA, GAGOK,
THAEYUP

