

고려가요 후렴구·여음구의 구성과 기능 — 구성 요소의 분석을 중심으로 —

신 재 흥*

차 례

1. 서론
2. 기록의 양상
3. 구성 방식
4. 문학적 기능
5. 연행적 기능
6. 결론

| 국문초록 |

본고는 기존의 연구 성과와 근래의 동향을 살펴 고려가요의 후렴구와 여음구에 대한 논의를 좀 더 심화하고자 하였다. 기록된 양상을 분석하여 후렴구, 여음구의 구성 방식을 정리하고 이를 바탕으로 그것이 원작의 가사와는 어떤 관계 속에 문학적 기능을 하는지, 연행의 상황을 반영한 면모는 어떠한지에 대해 논의하였다.

'ㄷ-ㄹ' 연결구로 이루어진 약기 구음은 '두령, 두루령'에서 유래한 것으로 보였다. 감탄사 중에서 '나눈'은 '-누는, -르는, -루는'의 어미를 독립시킨 말, '아즐가, 증즐가'는 '얼씨구, 절씨구'에 해당하는 말로 추정하였다. <청산별곡>의 후렴구는 '야+두라리'에서 'ㄷ'의 음운 변화, '라, 리'의 축약에 의한 구로 이해하였다. '알라(랑)성, 덩더둥성'의 '성'은 '성(聲)'을 뜻하는 표지어로 보였다. 이러한 후렴구와 여음구는 주로 약기의 구음으로 이루어졌으나 작품별로 여러 가지 구성 방식을 취하고 있다. 감탄사만으로 된 것, 현악기 구음 위주로 된 것이 있는데 주된 것은 감탄사에 현악기 구음, 유의어가 연결된 것이다.

후렴구, 여음구는 원작의 시상 전개, 의미 구조 등에 일정한 기능을 담당한다. <서경별곡>, <쌍화점>의 여음구는 시어의 반복을 통한 강조, 진술 방식과 시상의 전환, 긴장감과 대화 거리의 확보 등의 역할을 한다. 같은 어구가 반복되는 후렴구를 지닌 작품 중 <동동>은 후렴구에서 제목을 따올 만큼 주제와 정서 구현에 관여한다. <청산별곡>은 내용에 따른 정서를 표현하고 연행의 분위기를 고조한다. <가시리>는 본사와는 어긋난 후렴구로써도 태평성대의 연행에서 인간 보편의 주제를 노래한다는 설정 위에 문학적 기능을 한다. <정석가>의 후렴구는 유의어로 본사에 포함되었는데 '님'에 대한 송축

* 가천대학교 한국어문학과 교수

과 신의 뜻이 증폭하는 역할을 한다. 〈이상곡〉의 여음구도 유의어인데 자책과 절망감을 강화해 준다. 〈정읍사〉에서는 그리움의 정서와 어우러져 서정성을 심화한다.

후렴구, 여음구는 연행의 상황을 반영하여 원작을 편사하면서 들어간 구절이다. 약기의 구음 위주로 구성하여 속악 연주의 상황을 원작의 가사와 함께 향유하도록 하였다. 관악기 구음은 〈군마대왕〉, 〈나레가〉에, 현악기 구음은 〈대왕반〉, 〈성황반〉, 〈내당〉에 쓰였다. 〈쌍화점〉은 현악기 위주로 이루어졌으나 관악기, 타악기 구음도 포함되고 작품 후반부의 대화 상황도 있어 상당한 규모의 악대 편성을 통한 복합적, 입체적 공연이 이루어졌을 것이다. 〈정읍사〉, 〈삼성대왕〉의 ‘다똥다리’ 같은 축약형 현악기 구음은 감탄사처럼 가창되어 노랫말의 일부로 수용되었다. 〈동동〉의 제1연과 나머지 연을 따로 가창했듯이 〈가시리〉, 〈이상곡〉의 후렴구, 여음구도 본사와 구분 지어 다른 사람이 불렀을 것이다. 〈서경별곡〉의 ‘아줄가’는 연행 현장인 서경의 방언을 사용하여 특색 있는 모습을 연출한 것으로 보인다. 술 노래, 기녀의 존재, 가사의 인용 등에서 연행의 상황이 나타나는 본사와 함께 후렴구, 여음구도 연행적 성격을 뚜렷이 드러내고 있다.

고려가요의 후렴구와 여음구는 작품 내·외적으로 문학적, 연행적 기능을 지닌다. 연행의 상황을 반영한 기록으로 전해졌기에 이와 같은 면모를 지니게 된 것이다. 국악 연주의 구체적 상황에 대한 이해를 통해 후렴구, 여음구에 대한 더욱 정밀한 논의가 이루어져야 하겠다.

핵심어 : 고려가요, 후렴구, 여음구, 약기 구음, 문학적 기능, 연행적 기능.

1. 서론

고려가요는 전대의 향가 양식을 계승한 면모와 함께 독자적인 양식적 특성을 지니고 있다. 그중 하나가 향가에는 없는 후렴구와 여음구가 대다수의 작품에 나온다는 점이다. 이는 현전 작품들이 『악장가사』와 같이 음악의 가사로서 기록된 데 따른 것으로 후렴구, 여음구가 들어간 형태 그대로 하나의 양식이 되었다고 할 수 있다.

연구 초기에는 ‘다똥다리, 動動다리’와 같은 구를 ‘현성 고음(絃聲鼓音)의 의성어’¹⁾로 풀이하였다. 또 『시용향악보』 수록 작품의 여음을 각각 약기의 의성, 감탄사, 진언, 소리와 말의 결합, 말 모는 소리 등으로 보았고²⁾ 여러 시가 장르의 여음에 대한 종합적인 분류와 검토도 있었다.³⁾ 그 후 의성어설에서 나아가

1) 양주동, 『여요전주』, 을유문화사, 1947, 50쪽, 78쪽.

2) 이병기, 「시용향악보의 한 고찰」, 『한글』 115, 한글학회, 1955, 367~393쪽.

3) 황희영, 「한국시가여음고」, 『국어국문학』 18, 국어국문학회, 1957, 42~76쪽.

당대에 관습화된 약기의 구음(口音)으로 해석함으로써⁴⁾ 연구의 진전을 이루었다. 약기의 구음 외에 다른 어구도 후렴구, 여음구로 사용되었기에 그것의 전반적, 시가사적 양상에 대한 고찰,⁵⁾ 감탄사에 국한하여 그 음악적 분장(分章) 기능에 대한 연구도⁶⁾ 이루어졌다. 근래에는 여음에 따른 작품 주제 분류, 여음의 정서 표출 기능, 여음구·반복구의 시적 구조상 역할에 대한 연구가⁷⁾ 나왔다. 작품 전체의 시상 전개나 의미 구조 속에서 후렴구, 여음구의 문학적 기능을 이해하려는 경향이 커진 것이다.

후렴구와 여음구가 대개 약기의 구음이라는 것은 널리 인정받는 견해이다.⁸⁾ 그런데 그것이 구음만이 아니라 감탄사 같은 다른 요소와도 결합하여 길거나 짧은 구를 이룬다. 이에 약기 구음, 감탄사 등 각 구성 요소들의 의미와 기능, 그것들이 연결된 구와 원작 가사와의 관계에 대해 좀 더 세밀한 검토가 필요하다. 약기의 구음인 이상 연행의 상황이 노랫말의 기록에 반영된 면이 있으므로 그것이 원작과 어떠한 관계 속에 연행적 성격을 지니는지도 살펴보아야 한다. 그리하여 원작과 연행 작 사이의 거리를 인식한 바탕 위에서 고려가요에 대한 이해를 심화할 필요가 있다.

현전 고려가요 중에는 <유구곡>, <만전춘별사>처럼 후렴구나 여음구가 붙지 않은 작품도 있다. 붙었더라도 <정과정>, <처용가>같이 감탄사 ‘아으’만 쓰인 것도 있다. <정읍사>의 여음구 ‘다롱다리’는 다른 작품에서 ‘다롱다리, 다렁디

4) 정병욱, 「약기의 구음으로 본 여음구」, 『관악어문연구』 2, 서울대 국어국문학과, 1977, 1~26쪽.

5) 진동혁, 「고려가요의 여음구」, 『수도논문집』 4, 수도여사대, 1969, 37~53쪽. 박춘규, 「여대 속요의 여음 연구-여음의 운율과 활용적 기능을 중심으로」, 『어문논집』 14, 중앙어문학회, 1979, 67~87쪽.; 송정숙, 「한국고시가의 여음연구」, 『국어국문학연구』 6, 1980, 121~156쪽.; 김용숙, 「속요의 여음에 관한 연구-유형과 기능을 중심으로」, 『군산수대연보』 18-2, 1984, 35~50쪽.; 임동규, 「고려가요의 여음 연구」, 석사 논문, 단국대 교육대학원, 1989, 1~53쪽.

6) 조홍욱, 「고려가요에 사용된 감탄사의 악보에서의 의미와 그 변모 양상에 대하여」, 『한신논문집』 3, 한신대, 1986, 71~92쪽.; 양태순, 「음악적 측면에서 본 고려가요-정과정을 중심으로」, 『한국고전시가의 종합적 고찰』, 민속원, 2003, 146~171쪽.

7) 강명혜, 「여음을 통한 고려가요의 의미 연구(1)-‘다로러 다리’류를 중심으로」, 『동방학』 12, 한서대 동양고전연구소, 2006, 99~127쪽.; 김지은, 「음성상징으로 본 고려속요의 여음연구」, 석사 논문, 중앙대, 2010, 1~60쪽.; 김진희, 「고려가요 여음구와 반복구의 문학적·음악적 의미」, 『한국시가연구』 31, 한국시가학회, 2011, 101~127쪽.

8) 이에 대한 이견도 있다. 전경옥, 「고려속요의 구음과 ‘라리런’·‘라리랴’의 관련 양상」, 『민족문화연구』 60, 고대 민족문화연구원, 2013, 257~281쪽에서 후렴구, 여음구가 불교 구음 ‘라리런’, 범곡 ‘라리랴’에서 파생한 것이라고 주장하였다.

리'와 같은 약간의 변형으로 나타나는 데 비해 <상저가>의 여음구 '히애, 히야 해'는 이 작품에만 보인다. 오랜 기간에 걸쳐 애호된 것이 있는가 하면 어느 시기, 어느 작품에 국한되어 쓰인 것도 있어 후렴구, 여음구의 삽입 시기와 범위가 작품에 따라 달랐을 것으로 생각된다. 연행 상황에 맞추어 후렴구와 여음구를 집중적으로 삽입한 시대가 있었고 그 후 그것이 관습화된 형태로 속악의 연주곡이 되어 전승되었을 것이다. 그 시기를 확정할 수는 없으나 후렴구, 여음구의 이러한 역사성과 연행성을 상징해 두는 것이 논의의 중심을 잡는 데 도움이 되리라 본다.

이에 먼저 후렴구와 여음구가 기록된 양상을 정리해 본다. 정리된 것을 토대로 그것들이 어떠한 구성 방식을 취하고 있는지 살펴볼 것이다. 그리고 후렴구, 여음구가 작품의 본사와 관련되어 어떠한 역할을 하는지, 연행의 상황을 반영한 면모는 어떠한지에 대해 논의해 보겠다. 후렴구와 여음구가 지닌 문학적, 연행적 기능에 대한 전반적인 고찰을 통하여 고려가요의 이해를 좀 더 심화하려는 것이다.

2. 기록의 양상

먼저 『악학궤범』 소재 고려가요에 기록된 후렴구와 여음구는 아래와 같다 (*표시는 후렴구, 표시 없는 것은 여음구).

아으 動動다라* <동동>
 아으 <동동>
 어귀야 어강도리 아으 다롱디리 <정읍사>
 어귀야 어강도리 <정읍사>
 아으 <처용가>
 아으 <정과정>

<동동>은 전 13연의 각 연 뒤에 동일한 후렴구가 반복되었고 제2~13연 첫 행 끝에 '아으'가 붙었는데 음보의 구성상 본사에 포함되기도 하고 여음구로 쓰이기도 하였다. <정읍사>는 전 6행의 의미부로 이루어졌고 제2, 4, 6행 다음에

여음구가 붙어 있는데 제4행 뒤의 것은 반절만 나와 있다. ‘어귀야’는 의미부인 제2, 4, 6행에 쓰인 시어로서 이것이 발화의 시작부가 되어 여음구가 구성되었다. <처용가>와 <정과정>은 감탄사 ‘아으’가 행 앞이나 뒤에 여음구로 붙어 있다.

다음으로 『악장가사』 소재 고려가요의 후렴구와 여음구는 아래와 같다.

나는 <정석가>
 유덕有德^ㅎ신 님물 여히^으와지이다* <정석가>
 유덕有德^ㅎ신 님 여히^으와 지이다* <정석가>
 알리 알리 알랑성 알라리 알라* <청산별곡>
 알리 알리 알랑성 알라리 알라* <청산별곡>
 아즐가 <서경별곡>
 위 두어^렁성 두어^렁성 다렁디리 <서경별곡>
 나는 <서경별곡>
 위 덩더^둥성 <사모곡>
 다로^러거디러 <쌍화점>
 더^러둥성 다리^러디러 다리^러디러 다로^러거디러 다로^러 <쌍화점>
 위위 다로^러거디러 다로^러 <쌍화점>
 다롱디 <이상곡>
 종^종 <이상곡>
 벽^력싱함타무간^露生陷墮無間 <이상곡>
 종 <이상곡>
 벽^력露^露아싱함타무간^生陷墮無間 <이상곡>
 나는 <가시리>
 위 증^즐가 대^평성^대太平盛代* <가시리>
 비^떠라 비^떠라 <어부가>
 지^곡총 지^곡총 어^스와 어^스와 <어부가>
 단^드라라, 이^어라 이^어라, 돌^드라라 돌^드라라, 이^퍼라 이^퍼라, 비^세여라 비^세여라,
 뚫^디여라 뚫^디여라, 비^매여라 비^매여라, 뚫^디여라 뚫^디여라, 아^외여라 아^외여라, 이
 퍼^라 이^퍼라, 뚫^터라라 뚫^터라라, 셔^스라 셔^스라 <어부가>

<청산별곡>과 <가시리>만이 각 연의 끝에 일정한 후렴구가 반복해 나타난다. <정석가>는 반복구를 제외하고 4행 1연 구성에서 각 연 제4행에 같은 구절이

반복되는데 이것이 후렴구에 해당한다. 그런데 이 구절은 본사의 의미부에 속해 있어서 앞의 두 작품처럼 의미부에 덧붙은 후렴구와는 구분되는 양상을 띤다.

여음구는 다양하게 나타난다. ‘나논, 종’과 같이 한두 음절로 이루어진 것부터 <쌍화점>처럼 ‘더러둥성’으로 시작하여 길게 늘어진 것, <이상곡>의 한자 어구, <어부가>의 일련의 뱃질 지시어까지 다채로운 양상을 보여 준다. 의미부와 여음구 사이에 의미 연관이 있는 경우도 있고 그와 상관없이 악기 소리의 구음인 경우도 있다. 의미의 연관성도 <이상곡>같이 내용상 관련이 깊은 것과 <어부가>처럼 서정적인 내용보다 배를 타고 즐기는 유람의 형식에 국한된 관계로 이루어진 것 등 편차가 있다.

<만전춘별사>도 『악장가사』에 수록된 고려가요이지만 후렴구나 여음구가 붙어 있지 않다. 이로써 보면 후렴구·여음구의 존재는 고려가요 가사에 필수적 요소라기보다 연행 조건에 따라 붙은 수의적 요소라고 할 수 있다.

그리고 『시용향악보』 소재 고려가요의 후렴구와 여음구는 아래와 같다(『악장가사』의 것과 표기가 같은 구는 생략).

위 두어렁성 두어렁성 다렁디러리 <서경별곡>
 리라리러나 리라리러리* <나레가>
 알리 알리 알라 알라성 알라 <청산별곡>
 히애 <상저가>
 히야해 <상저가>
 히야해 히야해 <상저가>
 다리러 다로리 로마하 디렁디리 대리러 로마하 도람 다리러 다로렁 디러리 다리
 령 디러리 <성황반>
 다로림 다리러 <내당>
 다로림 다리러 <내당>
 디러렁다리 다리러디러리* <대왕반>
 다롱다리 三城大王 다롱다리 三城大王 <삼성대왕>
 알리 알리 알라 알라성 알라* <대국>1, 2, 3

<상저가>의 여음구가 독특하고 <대국>1, 2, 3의 후렴구는 <청산별곡>과 거

의 같으며 나머지 작품들의 여음구나 후렴구는 『악학궤범』, 『악장가사』 수록 작품들의 것과 유사하다. 그렇지만 ‘ㄷ’음으로 시작하거나 ‘ㅇ’음이 매개가 되는 후자의 것들에 비해 ‘ㄹ’음으로 시작하는 후렴구가 나타나고 ‘로마하, 도람, 다로림’처럼 ‘ㄹ’음이 들어간 것들이 있어서 다소간 차이를 보인다.

〈유구곡〉도 『시용향악보』에 수록되어 있으나 후렴구나 여음구가 붙어 있지 않다. 이러한 점은 앞의 〈만전춘별사〉처럼 작품의 연행 조건에 따른 기록의 양상으로 보인다.

끝으로 『대악후보』 소재 고려가요의 후렴구와 여음구는 아래와 같다(다른 책의 기록과 다른 부분만 인용).

위 두어령성 두어령성 다랑디러리 <서경별곡>
 다로러니 <쌍화점>
 더러둥성 다로러 <쌍화점>
 위위 다로러거디러거 다롱디 다로러 <쌍화점>
 다롱디리 <이상곡>

〈서경별곡〉의 여음구는 ‘리’를 ‘려’로 잘못 쓴 것 같은데 ‘다랑디려(리)리’는 『악장가사』 보다 『시용향악보』에 가까운 표기이다. 〈쌍화점〉의 두 번째 여음구는 『악장가사』 보다 축약되었고 첫 번째와 세 번째에 ‘니’, ‘거’가 첨가되어 있다. 〈이상곡〉은 『악장가사』에 비해 ‘-리’가 더해졌다.

3. 구성 방식

고려가요에 쓰인 후렴구와 여음구의 전반적인 구성 방식을 살펴보기에는 〈정읍사〉의 여음구 ‘어기야 어강도리 아으 다롱디리’가 중요한 시사점을 준다. ‘억+으+야>어기야>어기야는 ‘억’과 ‘야’의 두 감탄사가 합쳐진 말로 생각되고 본사에 이미 나온 것을 가지고 여음의 시작 구로 삼은 점이 주목된다. ‘어강도리, 다롱디리’에서 ‘ㅇ’은 앞뒤의 말을 연결하는 기능을 하고 ‘억+으+야>어기야>어가+ㅇ+디오리>도리’, ‘다로+ㅇ+디리’로 분석할 수 있다. 이렇게 보면 ‘어

괴야 어강도리 아으 다롱디리'는 '감탄사-감탄사+현악기 구음-감탄사-현악기 구음+현악기 구음'으로 짜인 여음구라고 할 수 있다.

'디오리>도리, 다로, 디리' 등을 현악기 구음으로 보는 데는 좀 더 논의가 필요하다. 앞에서 보인 후렴구, 여음구 중에는 'ㄷ-ㄹ' 연결구가 많은데 이것들은 대체로 다음의 세 부류로 나눌 수 있다.

〈표 1〉 'ㄷ-ㄹ' 연결구의 구성

'다로-' 형	'다리-' 형	'디러-' 형
다로러 거 디러 ⁹⁾	다리러 디러리	디러렁 다리
다로림 다리러	다리러 디러	디렁 디러리 ¹⁰⁾
다로림 다리러	다리렁 디러리	디렁 디러
다로렁 디러리	다렁 디러리	
다롱 다로리 ¹¹⁾	다렁 디러	
다롱 다리		
다롱 디러		
다롱 디		

'ㄷ-ㄹ' 연결구의 앞부분은 '다로, 다리, 디러' 형이고 두 구가 결합하면서 '-오-, -로-'이 앞뒤 구를 매개하며¹²⁾ 결합구의 마지막 음절은 '-러, -리'이다. <서경별곡>의 같은 행 안에 『악장가사』는 '다렁디리'로, 『시용향약보』는 '다렁디러리'로 기록되어 있어 '디러리'와 그것에서 '러'가 빠진 '디러'가 같이 쓰였음을 알 수 있다. 이렇게 주로 3음절끼리 결합한 구, '러'나 '리'의 생략에 의한 3+2음절, 2+3음절, 2+2음절 등 축약형의 구가 고려가요의 후렴구와 여음구를 이루고 있다.

여러 변형이 나온 'ㄷ-ㄹ' 연결구가 어떤 말에서 유래되었는지 추정해 보아

9) '다로러'와 '디러' 사이에 들어간 '거'는 '거디러'로써 해금의 구음이라고 한 견해가 있는데(정병욱, 앞의 논문, 23쪽) 본고는 '가'만으로 해금의 구음으로 본다.

10) 이 여음구는 조선 초 속악 <잡처용>에 나오는데 비교를 위해 제시하였다.

11) 이것도 <잡처용>의 구이다.

12) 이는 '덜렁덜렁, 가랑가랑, 쉬엄쉬엄, 띄엄띄엄' 등에서의 'ㅇ, ㄹ'의 역할과 관련될 것이다. 뒤에서 다룰 '드랭, 드르랭'의 'ㅇ'도 이와 무관하지 않은 듯하다.

야 하는데 ‘ㄷ’과 ‘ㄹ’음이 연결된 악기 구음에서 찾는 것이 타당하리라 본다. 거문고의 구음은 하이(下二) 음에서 상이(上二) 음까지 ‘덩-동-당-동-당’, 적(笛, 대금)의 구음은 ‘러-루-라-로-리’여서 ‘ㄷ’과 ‘ㄹ’이 각각의 악기 구음에 쓰일 뿐 연결되어 있지는 않다. 그런데 거문고의 ‘무현(武絃)에서부터 5현을 거꾸로 안으로 그어 문현(文絃)에 이르러 그치는 것을……속칭 ‘ㄷ랭’이라 하고 ‘두 줄 이상의 출현음의 구음을 나타내는 연타현에서는……月(드랭)’이 포함되어 있다고 한다.¹³⁾ 거문고 연주법에서 술대로 무현을 뜬 다음 여러 줄을 그어서 내는 음들을 ‘ㄷ-ㄹ’ 연결의 구음으로 표시한 것이다. 이 ‘ㄷ랭, 드랭’이 고려가요의 후렴구, 여음구에 많이 보이는 ‘ㄷ-ㄹ’ 연결구에 가장 가까운 구음이라 할 수 있다. 그리하여 ‘다롱디리’류의 여음구를 현악기 구음으로 본 것이다.

한편, ‘어기야가 본사의 어구를 활용한 여음구인 점에 유의하면 <성황반>의 ‘도람’과 <정석가>, <서경별곡>, <가시리>에 나온 ‘나늬’이 여음구로 사용된 유래를 추정해 볼 수 있다. ‘도람’은 <정과정> 마지막 행에 쓰인 시어인데 그 뜻과 상관없이 음만을 가져와 악기 소리를 표기하는 데 사용한 것으로 보인다.¹⁴⁾ ‘나늬’은 <가시리> 각 연의 행 끝에 나오는데 제3연에는 ‘두어리마나늬’만으로 행을 이루고 있어 이 구절의 어미에 포함된 ‘-나늬’이 여음구 ‘나늬’를 대신하는 양상을 띤다. <서경별곡> 제1연에 ‘-마르늬’이, <사모곡>에는 ‘-마르늬’이 나와 있어 ‘-나늬, -르늬, -르늬’의 어미에서 두음법칙이 적용된 ‘나늬’를 한 구로 독립시켜 여음구로 활용하였을 가능성이 있다. ‘도람’은 ‘ㄷ-ㄹ’ 연결의 여음구들과 음이 통하고 ‘나늬’은 관악기 구음인 ‘너-누-니’¹⁵⁾와도 호응하기 쉬어서 차용된 것이 아닐까 한다.

‘어기야와 ‘아으’가 감탄사라는 점도 시사하는 바가 크다. ‘아으’(동동·처용가·정과정), ‘위’(서경별곡·사모곡·가시리), ‘위위’(쌍화점) 등 사람의 입에서 나는 감탄의 말이 단독으로 혹은 악기의 구음과 결합하여 후렴구나 여음구를 이루고 있다. 감탄사만으로 여음구가 된 ‘아으’(동동·처용가·정과정), ‘히애, 히야해’(상저가)도 있으나 대개는 감탄사가 앞에 나오고 악기의 구음이 뒤따르는 형

13) 이상규, 「국악기 구음법의 사적 고찰」, 박사 논문, 서울대 대학원, 2003, 12쪽, 34쪽.

14) 양태순, 「정과정(진작)과 성황반에 대하여」, 앞의 책, 172~187쪽에서 두 작품이 유사한 악곡으로 편성되었다고 하였다. ‘도람’의 인용은 이와 관련하여 이루어졌을 것이다.

15) 홍종진, 「금합자보에 나타난 적보와 그 음악」, 『국악교육』 34, 한국국악교육학회, 2012, 190쪽.

태가 일반적이다.

이러한 감탄사 여음구에 ‘아즐가’(서경별곡), ‘증즐가’(가시리), ‘어스와’(어부가)도 포함될 수 있다고 생각한다. 사전에 ‘얼씨구’의 평안북도 방언은 ‘앗쫑’, 평안도 방언은 ‘어쫑’으로 기재되어 있다.¹⁶⁾ 평양을 배경으로 한 『서경별곡』에 쓰인 ‘아즐가’는 ‘앗쫑/어쫑’과 음운상 ‘아아/어, ㅈ-ㅈ, ㅈ-ㅇ’ 등 같은 음, 된소리화, 연구개와 후두의 근접한 발음 위치 면에서 관련성이 깊다고 할 수 있다. 이를 바탕으로 추론해 보자면 ‘아즐*(어근)+헛다(접사)>아즐헛다>아쫑다*’의 어간 ‘아쫑’에 연결어미 ‘-아’가 붙어 ‘아즐하*>아즐가’로 표기된 것이 아닐까 한다. ‘아즐가’에 대한 추론의 연장에서 ‘어스와’를 생각해 볼 수 있다. ‘어스와’는 시조 종장에 보이는 ‘어즈버’와 함께 ‘어슬*/어즐*(어근)+브다(접사)>어슬바/어즐바>어스와/어즈버’로 나타난 것일 수 있다. 이는 ‘아즐가, 어스와, 어즈버’의 공통 어근으로 ‘아즐*/어즐*/어슬*’을 상정해 본 것이다.

이러한 추론에 따라 ‘아즐가’와 ‘어스와’는 같은 어원에서 나온 말로서 평안 방언 ‘앗쫑/어쫑’과 함께 현대어 ‘얼씨구’에 해당하는 감탄사로 볼 수 있다. 또한 ‘얼씨구’는 ‘절씨구’와 결합하여 쓰이고 ‘얼쑤쑤’, ‘아리 쓰(스)리’ 등 ‘ㅇ’과 ‘ㅈ/ㅈ/ㅈ’음이 짝을 이루어 나타나는 점을 고려하면 ‘아즐가’와 ‘증즐가’도 그와 같은 관계에 있다고 생각된다. 말하자면 ‘얼씨구절씨구’처럼 ‘아즐가증즐가’가 연결되어 쓰였을 가능성이 있는 것이다.

여기서 ‘알리 알리 알라(랑)성 알라리 알라’(『악장가사』 청산별곡), ‘알리 알리 알라 알라성 알라’(『시용향악보』 청산별곡, 대국1, 2, 3)를 살펴볼 만하다. ‘어강도리, 아오 다롱디리’처럼 감탄사와 현악기 구음이 결합하거나 이어지는 방식에 따라 ‘야+드라리>야드라리>야르라리>알라리>알리/알라’로의 음운 변화 및 축약을 상정할 수 있다. 앞에서 본 ‘러’나 ‘리’의 축약형처럼 ‘야르라리’에서 ‘·’ 탈락과 ‘라’ 또는 ‘리’의 생략을 통해 ‘알리’와 ‘알라’가 나왔다고 보는 것이다.

여음구를 구성하는 또 다른 요소로 표지어를 들 수 있다. ‘알라(랑)성’에 쓰인 ‘성’은 ‘두어령성’(서경별곡), ‘덩더둥성’(사모곡) ‘더러둥성’(쌍화점)에도 나온다. 모두 ‘ㅇ’음을 앞에 두고 붙어 있다는 공통점이 있다. ‘성’이 ‘알라, 두어리’에 붙을 때 ‘ㅇ’음이 매개 역할을 하고 ‘덩더둥, 더러둥’에 붙을 때는 이미 앞 말에

16) 국립국어원, 『표준국어대사전』 「우리말샘」 ‘얼씨구’ 참조.

〈표 2〉 고려가요 후렴구·여음구의 구성

구성 요소 및 방식	작품별 사례
감탄사	아으, 어기야, 나느, 이즐가, 히애, 히야해
현악기 구음	다로러거디러, 다롱디, 종(중), 다리러 다로리 로마하 ¹⁷⁾ 디렁디러 대리러 로마하 도람다리러 다로렁 디러러 다리렁 디러러, 다로림 다리러, 다로림 다리러, 디러렁다리 다리러디러러
관악기 구음	리라리러나 리라리러리
유의어	유덕有德 ^흐 신 님(물) 여희 ^으 와지이다, 벽력 ^싱 함타무간 ^露 생 ^生 陷 ^墮 無 ^間 , 비 ^떠 라 비 ^떠 라 등
감탄사-현악기 구음	위위 다로러거디러 다로러, 위위 다로러거디러거 다롱디 다로러
감탄사-타악기 구음+현악기 구음	아으 動動다리
감탄사-타악기 구음+표지어	위 덩더등성
감탄사+현악기 구음-감탄사+현악기 구음+표지어-감탄사+현악기 구음	알리 알리 알라(랑)성 알라리 알라, 알리 알리 알라 알라성 알라
감탄사-감탄사+현악기 구음-감탄사-현악기 구음	어기야 어강도리 아으 다롱디러
감탄사-감탄사+표지어-현악기 구음	위 두어렁성 두어렁성 다렁디러, 위 두어렁성 두어렁성 다랑디러러
감탄사-감탄사-유의어	위 증즐가 대평성 ^디 太平 ^盛 代
현악기 구음+관악기 구음	다로러니
현악기 구음-유의어	다롱다리 三城大王 다롱다리 三城大王
타악기 구음+표지어-현악기 구음	더러등성 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러, 더러등성 다로러
기구 의성어-감탄사	지곡 ^총 지곡 ^총 어스와 어스와
유의어-감탄사-유의어	벽력 ^露 아 ^싱 함타무간 ^生 陷 ^墮 無 ^間

17) ‘로마하는 <잡처용>의 ‘둥덩 다리러 로마’에 나온 ‘로마’의 장음형으로 보이는데 ‘로+ㅁ+아+아’로 분석할 수 있다. ‘로’는 그 앞에 나온 현악기 구음 ‘다리러’에 딸린 음절로, ‘아+아’는 감탄사로 보아 구분할 수도 있으나 여기서는 긴 현악기 구음에 포함시켜 두었다.

들어 있는 ‘ㅇ’이 그 역할을 대신한 것으로 보인다. 이렇게 보면 ‘성’은 앞 말에 대한 표지, 즉 ‘성(聲)’의 표기로 생각된다. ‘알라 소리, 두어러 소리. 덩더둥 소리, 더러둥 소리’라는 의미를 표시한 말로 이해하는 것이다. ‘덩더둥’과 ‘더러둥’은 ‘動動다리’의 ‘動動’처럼 타악기 구음으로, ‘두어러’는 현악기 구음이기보다는 감탄사 ‘두어라’의 이표기로 보는 것이 좋을 듯하다.

이상의 고찰을 통해 『악학궤범』, 『악장가사』, 『시용향악보』에 기록된 후렴구와 여음구의 구성을 정리해 보면 앞의 <표 2>와 같다(현악기 구음+현악기 구음은 현악기 구음으로만 표시).

4. 문학적 기능

위에서 정리한 후렴구와 여음구의 구성을 보면 악기 구음만으로 이루어진 것도 있으나 대다수가 감탄사와 악기 구음의 연결 형태로 되어 있다. 악기의 구음이라 해도 5음계의 각 음을 고정적으로 지시하는 구음들이 아니라 연속된 악기 소리를 가지고 조합, 축약하여 감탄사와 이어지게 해 놓은 것이다. 대개 모음으로 시작하는 감탄사에 ‘ㄷ-ㄹ’의 연결음이 이어진 형태로 각 연 뒤나 각 행 사이에 삽입되어 하나의 문학적 양식을 이룬다. 그리하여 원작의 사상 전개 및 의미 구조에 일종의 휴지부를 둬으로써 후렴구, 여음구가 작품 내적으로 일정한 역할을 하고 있다.

<서경별곡>은 여음구가 빈번하게 삽입된 작품 중 하나라고 할 수 있다. 작품 제1연을 제시하고 여음구의 기능에 대해 논하기로 한다.

서경西京이 아즐가 서경西京이 서울히마르는
 위 두어렁성 두어렁성 다렁디리
 닷곤 ㄷ 아즐가 닷곤 ㄷ 쇼성경 고외마른
 위 두어렁성 두어렁성 다렁디리
 여히므론 아즐가 여히므논 질삼뵈 브리시고
 위 두어렁성 두어렁성 다렁디리
 괴시란ㄷ 아즐가 괴시란ㄷ 우러곰 좃니노이다
 위 두어렁성 두어렁성 다렁디리¹⁸⁾

4행이 1연을 이루는 연 구성에서 각 행의 시작 구절 다음에 ‘아즐가’가 붙고 행마다 뒤에 ‘위 두어렁성 두어렁성 다렁디리’가 붙었다. 여음구만 보면 ‘아즐가, 위, 두어러(라)’와 같이 감탄사가 중심을 이루고 있어 화자의 감탄하는 말이 구절 사이, 행 사이에서 계속 발화되는 양상이다.

제1연 제1행 ‘서경이 아즐가 서경이 서울히마르느’에서 ‘얼씨구(아즐가)’가 들어가 ‘서경이’를 두 번 발화함으로써 그 시어의 음상과 의미를 강조하고 있다. 이어서 ‘위’로 시작하는 여음구가 나오고 제2행으로 넘어가 ‘닷곤 덕 아즐가 닷곤 덕’라고 하여 또 다시 여음구에 의해 시어가 반복된다. 이러한 구성을 통해 청자에게는 ‘서경이, 닷은 데’ 등 각 행 첫 어절이 심중하게 의식된다. 이렇게 한 구절 한 구절을 확연하게 말해 주고, 또 행 사이에서 ‘위~’의 감탄사 위주의 여음구를 넣음으로써 각 구절, 각 행의 표현이 하나하나 뚜렷한 인상으로 전달된다.

작품의 전체 4연은 이별의 경과에 따라 구성되었는데 그중 제1연과 제3연에서 다툼의 어조가 두드러진다. 제1연에서 화자는 서경이 서울이고 닷여서 번성한 곳이라는 닷의 말을 일부 긍정하면서도 자기를 사랑하신다면 데리고 가 달라고 간청한다. 그것이 거절된 다음에는 이별의 현장인 대동강변에 나와 제3연에서 닷을 배에 태우는 사공에게 화풀이를 한다. ‘위 두어렁성 두어렁성 다렁디리’의 여음구는 이러한 어조가 표현된 행 사이에 들어가 있다. ‘위, 두어러(라)’의 감탄사가 삽입됨으로써 다툼의 어조에 담긴 원망의 정서에 대해 공감하는 뜻을 드러내고 있다.

이와 같이 <서경별곡>의 여음구는 각 연의 어구, 행 사이에서 의미를 반복 강조하는 역할을 한다. 나아가 전 4연의 시상 전개를 통해 각 연의 시적 상황에서 우러나는 화자의 어조와 정서에 동조하는 음성적 기능까지 맡고 있다. 그리하여 여음구가 작품 전체에 걸쳐 정서와 의미의 강화, 확산에 기여하는 양상을 보인다.

<쌍화점>은 전 4연으로 이루어졌는데 각 연의 구성이 같아서 제1연의 분석을 통해 다른 연에도 적용할 수 있다.

쌍화점雙花店에 쌍화雙花 사라 가고신딘

18) 『악장가사』, 한국학문헌연구소, 1973, 38~39쪽.

휘휘회회 아비 내 손모글 주여이다
 이 말슴미 이 店덤 밧긔 나명 들명
 다로러거디러
 죠고맛감 샷기 광대 네 마리라 호리라
 더러둥성 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러
 그 자리에 나도 자라 가리라
 위위 다로러거디러 다로러
 그 잔 디긔티 닳거츠니 업다¹⁹⁾

각 연의 의미부는 4행+2행으로 구성되어 있는데 제3, 4, 5행 뒤에 여음구가 나온다. 전4행과 후2행으로 구분해 보면 전반부와 후반부가 나뉘는 자리, 전4행 중 제3행과 제4행 사이, 후2행의 제5행과 제6행 사이 등 세 곳에 여음구가 들어가 있다.

첫 번째 여음구는 ‘이 말슴미 이 店덤 밧긔 나명 들명’이라 가정한 후 잠시 뜸을 들이는 데 삽입되어 ‘죠고맛감 샷기 광대 네 마리라 호리라’ 하여 어느 사람을 지목하는 구절로 이어지도록 이끈다. 여음구로써 가정과 지목 사이에서 시적 긴장감을 높이고 있다. 두 번째 여음구는 전반부 4행과 후반부 2행을 구분하는 자리에 쓰였다. 앞의 독백체에서 뒤의 대화체로 전환, 시상 전개상의 도약을 뒷받침하고 있다. 세 번째 여음구는 제2화자의 등장과 발화, 그에 대한 제1화자의 응답 사이에 들어가 두 화자 간 대화에 일정한 간격을 마련해 준다. 이렇듯 세 곳에 삽입된 여음구는 진술 방식과 시상의 전환, 긴장감 고조, 대화의 거리 확보 등 조금씩 다른 기능을 하고 있다.

작품의 각 연은 쌍화점, 삼장사, 두레우물, 술 팔 집에서 제1 화자가 그 주인에게 손을 잡힌 사건에 대해 말하고 제2 화자가 그 말에 반응하여 동참하고자 하니 다시 제1 화자가 주의를 주는 식으로 전개된다. 이러한 시상의 발전적 전개에서 의미가 건너뛰는 세 지점에 여음구가 나오으로써²⁰⁾ 시상의 연결상 간격을 두고 전달되는 의미를 생각할 시간을 가짐으로써 시적 구조와 주제에 대해

19) 위의 책, 43쪽.

20) 기준에 <쌍화점>의 여음구를 ‘거듭되는 반전으로 이루어진 연 구조를 가능하게 한’(김진희 앞의 논문, 115쪽) 장치로 이해한 바 있는데, 본고는 이 작품이 ‘반전’으로 이루어진 것이라 하기 어렵다는 입장에서 시상의 발전적 전개상에서 여음구의 기능을 논하였다.

음미하도록 유도한다. 길이가 짧고 긴 것에 따라 휴지부에서 음미하는 시간에 차등을 둔 것도 수용과 감상의 효과를 의도한 것이라 하겠다.

〈동동〉, 〈청산별곡〉, 〈가시리〉는 같은 후렴구가 각 연 뒤에 반복하여 나온다. 후렴구로써 연이 확실하게 구분되는 한편으로 작품에 따라 그 기능 및 효과가 다르게 나타난다. 감탄사에 타악기와 현악기 구음이 연결된 ‘아으 動動다리’는 〈동동〉 본사의 열두 달에 걸친 서정적 내용과 정서를 뒷받침하고 있다. 이 후렴구는 각 연 제1행 끝에 나온 여음구 ‘아으’와 호응하여 넘을 그리워하는 애절한 정서를 연장해 준다. 물론 제1연의 송축가가 작품 전체의 주제에서 이탈해 있으나 후렴구는 송축의 주제까지도 후속하는 열두 달의 정서 속으로 이끌고 들어가는 도입의 역할을 한다. 말하자면, ‘높은 분을 모신 이 자리에서 부르는 노래입니다(제1연), 아아 동동 다리, 정월에 홀로 지내는구나(제2연). 아아 동동 다리’ 식의 의미 맥락을 이루는 것이다. 그리하여 이 후렴구는 그것에서 따와 제목을 삼을 만큼 작품의 주제와 정서를 대변하는 기능을 담당하고 있다.

〈청산별곡〉의 ‘알리 알리 알라(랑)성 알라리 알라’는 표지어 ‘성’을 빼면 감탄사와 현악기 구음이 결합, 축약되어 이루어진 후렴구이다. ‘ㄹ’음이 ‘ㅈ, ㅊ, ㅌ’의 모음들에 연결되어 물결이 흐르는 듯 울동감을 형성한다. 각 어절의 첫 음이 ‘야’인데 이 감탄사로 인해 부드러운 흐름 가운데 탄식의 정서가 배어 나오는 듯한 인상을 준다. 이는 현악기가 연주되어 그 소리가 울려 퍼지는 연행 현장을 반영하는 동시에 유랑 생활의 애환이 그려진 작품 내용에 얽힌 정서를 드러내는 것이라 할 수 있다.

〈가시리〉의 후렴구 ‘위 증즐가 대평성되太平盛代’는 넘과의 이별을 그려 낸 본사와는 주제상, 정서상 차이가 워낙 커서 거의 모순된 것처럼 보인다. 이러한 면모가 있는 것은 사실이나 기록된 형태가 연행 상황의 반영이라는 점이 고려되어야 한다. 본사를 통해 이별의 애절한 정서를 전달하는 중에 ‘아 절씨구 태평한 시대로다’라는 후렴구가 들어간 것은 노래의 내용과 가창의 현상이 서로 얽히면서 만들어진 것이다. 노래가 불리는 자리는 대개 왕 또는 귀족에 의해 마련된 것이어서 청중으로서는 칭송과 축복의 분위기에 싸여 있게 된다. 들리는 노래의 내용이 애달프기 그지없다 해도 청중이 놓인 환경은 유흥으로 넘쳐난다. 연행의 상황을 배경에 두고 작품의 내용을 감상하는 조건에 있는 것이다. 작품 내용과 연행 상황이 모순된다 하여도 연행의 유흥적인 분위기 속에서 이

별의 주제와 정서에 감동하는 것은 충분히 가능하다. ‘태평성대에 베풀어진 이 자리에서 인간 보편의 사랑과 이별 노래를 듣고 있노라.’는 설정인 것이다.

<정석가>의 후렴구와 <이상곡>의 여음구는 유의어로 구성되었다는 점과 함께 <가시리>와는 달리 본사의 주제와 밀접하게 관련된다는 점에서 공통성을 지닌다. <정석가>의 ‘유덕有德호신 님(물) 여히으와지이다’는 각 연의 마지막 행에 들어가 본사를 이루고 있다. 전 6연 중 제2~5연의 제4행마다 반복되는 이 후렴구는 연향을 베풀어 준 ‘님’에게 송축과 신의를 표하는 의미를 지니는데 각 연의 제1~3행에 그려진 내용과 연관되어 연이 거듭될수록 그 의미가 증폭, 강화하는 양상을 띤다. <이상곡>의 ‘벽력(아) 싹함타무간霹靂生陷墮無間’은 ‘고대서 식여딜 내 모미’와 함께 두 번 반복되면서 시상 전개에 관여하고 있다. ‘곧 사라질 내 몸이’라는 절망의 탄식 앞에 ‘벼락 맞아, 아, 무간지옥에 떨어지리라’는 저주가 붙어 있는데 이는 화자가 자책하는 말일 수도 있고 다른 화자가 발화하는 말일 수도 있다. 작품 전반에 걸쳐 구사된 우리말 시어와는 확연히 다른 한자 어구로 되어 있어서 후자 쪽일 가능성이 높다. 이로써 청중으로 하여금 불륜의 사랑을 다룬 작품 주제에 대해 비판적 거리를 갖도록 요구한다.

<정읍사>는 다음과 같은 가사로 기록되어 있다.

돌하 노피곰 도드샤
 어기야 머리곰 비취오시라
 어기야 어강도리 아으 다롱디리
 숲 저재 너러신고요
 어기야 즌 디틀 드디올세라
 어기야 어강도리
 어느이 다 노코시라
 어기야 내 가논 디 점그틀세라
 어기야 어강도리 아으 다롱디리²¹⁾

제2행의 ‘어기야’가 여음구의 서두로 나왔는데 본사 제1, 2행의 주제와 정서를 여음구로 옮겨 오는 듯한 느낌을 준다. 이어서 ‘어기야 어강도리’에 ‘아으 다

21) 『악학궤범』, 국립국악원. 2011, 235~236쪽.

롱디리'가 더해져 감탄사-현악기 구음의 교체와 증첩을 통해 청중의 공감을 유도하고 있다. 그런 다음에 본사 제3, 4행으로 넘어가고 제4행의 '어기야를 다시 받아서 '어기야 어강도리'가 나온다. 여기서는 '아으 다롱디리'를 생략함으로써 공감의 시간을 조금 단축시켰다. 그리고 나서 제5, 6행이 발화되고 다시 한번 '어기야 어강도리'에 '아으 다롱디리'가 더해진 여음구로써 본사의 간절한 정서를 담아서 여운으로 전해 준다.

이 작품은 달에게 화자의 염원을 전하는 방식과 님의 안전을 염려하는 주제가 어우러져 서정적인 성격이 짙게 나타난다. 이러한 특성이 위와 같이 여음구를 통해 더욱 효과적으로 표현된 것이다. 본사의 각 행 사이와 두 행씩의 의미 단락 사이에 들어간 여음구가 작품의 서정성을 심화하는 데 크게 기여하고 있다.

종합해 보건대, 후렴구와 여음구는 각 작품의 시상 전개에 관여하고 의미의 전달 효과를 높이는 데 일정한 역할을 한다. 작품마다 조금씩 다른 문학적 기능을 함으로써 작품이 지닌 개성을 살리는 한편 원작이 불러지는 연행 현장의 분위기를 반영하고 있다.

5. 연행적 기능

감탄사가 많이 나오고 악기 구음이 조합된 것이긴 하지만 후렴구와 여음구는 연행의 상황을 반영하여 원작을 편사(編詞)하면서 들어간 구절이라 할 수 있다. 주로 악기의 구음을 가지고 후렴구, 여음구를 구성함으로써 속악 연주라는 배경적 상황을 원작의 노랫말과 함께 의식하며 향유할 수 있는 장치를 마련한 것이다.

〈군마대왕〉의 경우, 작품 전체가 가사 없이 악기 구음만으로 되어 있다.

리러루 리러러루 런러리러러루 리러러루 리러루리러리로 로리로라리러러 리러루 런러리러러루 리러러루 리러루리러리로

이것은 '오음 악보의 각 음에 가사가 1자씩 배치되어 있어 가사가 악기의 구

음임을 알 수 있'는데 '고정형 구음법과 변화형 구음법을 가진 적(笛) 구음을 적은 것'²²⁾이라고 한다. 이렇게 관악기 구음만으로 이루어진 악보를 통해 속악 공연을 위한 연습이나 실제 공연에서 구음이 사용되었음을 알 수 있다.

관악기의 구음은 앞에서 제시한 <나례가>의 후렴구에서도 쓰였다.

리라리러나 리라리러리

본사의 뒤에 붙은 이 후렴구로 보아 <나례가>의 반주 악기 중 하나가 궁중 나례에서 쓰인 각(角)²³⁾임을 헤아려 볼 수 있다. 궁중의 나례를 본떠 민간에서 공연할 때 노래의 후렴을 관악기 구음으로 가창한 것이다. 이는 속악이 민간에 전파되면서 궁중 속악의 연주 상황이 후렴구에 반영된 사례라 할 수 있다.

현악기 구음만으로 구성된 후렴구는 <대왕반>에서 보인다.

다러렁다리 다리러다러리

속악에 편입된 무가로 여겨지는 이 작품에서는 현악기 구음이 후렴으로 불리었다. <나례가>의 예로 미루어 주된 반주 악기가 현악기여서 그 구음이 쓰였을 것으로 추측된다.

현악기 위주의 여음구로는 <쌍화집>의 '다로러거디러, 더러둥성 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러, 위위 다로러거디러 다로러'가 있다. 앞에서 이것의 문학적 기능에 대해 논했는데 그와 아울러 현악기 위주의 반주 악기 소리를 반영한 연행적 기능도 고려할 필요가 있다. 이 여음구는 현악기 구음이 중심을 이루지만 해금 구음인 '거', 타악기 구음인 '더러둥', 감탄사 '위위' 등에 다 『대악후보』에는 '거'가 한 번 더 나오고 관악기 구음 '나'까지 포함되어 있다. 현악기, 관악기, 타악기의 합주로써 노래 반주가 이루어졌음을 짐작할 수 있기에 상당한 규모의 악대를 동반한 연행이었다고 하겠다. 여기에 작품 후반부 2행이 제1, 2화자의 대화로 된 연극적 구성이어서 두 화자의 말을 따로 불

22) 이상규, 앞의 논문, 151쪽, 155쪽.

23) 『고려사』 64, 「지」18, 군례, 季冬大儺儀.....鼓角軍 二十爲一隊 執旗四人 吹角四人 持鼓十二人. 여기서 각(角)은 나발을 지칭하나 통소, 피리 등 관악기의 범칭으로 보아도 무방하다.

렀다면 다양한 반주 악기 소리에 얹혀 가창된 노래로서 복합적, 입체적 공연이 이루어졌을 것이다.

현악기 구음이 여음구로 길게 나오는 작품으로 <성향반>이 있다. 전체 5행 중 제4행 뒤에 ‘다리러 다로리 로마하 디렁디리 대리러 로마하 도람다리러 다로렁 디러리 다리렁 디러리’가 나온 다음 제5행이 불리어 한 연이 마무리된다. 현악기 연주의 비중이 높았기 때문에 이러한 여음구가 들어갔을 것이다. <내당>에는 제6행 다음에 ‘다로림 다리러’가 나오고 3행이 이어진 뒤에 다시 한번 ‘다로림 다리러’가 붙어 있다. 길이는 짧지만 이 작품도 현악기 위주의 반주가 노래에 반영된 것으로 보인다.

감탄사와 악기 구음이 연결된 여음구가 많은데 <삼성대왕>의 경우 ‘다롱다리 三城大王 다롱다리 三城大王’으로 현악기 구음에 유의어가 이어진 것도 있다. 이로 보면 ‘다롱다리’류의 축약형 현악기 구음이 감탄사처럼 불리었다는 것을 알 수 있다. <정읍사>의 ‘어기야 어강도리 아으 다롱다리’가 감탄사, 악기 구음의 구분 없이 감탄의 어조를 유려하게 발화하는 것도 이와 같은 맥락이라 하겠다. 그리하여 악기 구음보다 감탄사 위주로 구성된 후렴구, 여음구들은 노랫말의 일부로서 원작에 동화된 채 가창되면서 문학적 기능과 함께 연행적 기능을 담당한 것으로 보인다. 편사자로서는 원작의 의미 구조, 사상 전개 등을 파악하는 한편으로 속악 공연의 현장 분위기를 감안하여 그에 맞는 후렴구, 여음구를 원작의 노랫말에 넣어 편사하였을 것이다.

연행 방식에서 <동동>은 두 기녀가 엎드린 채 동동 만기가 연주되면 고개를 들고 ‘德으란 곱뵈에 받좁고~’의 기구를 부른 다음에 타악기인 아박을 허리띠에 꿸고 일어나 춤을 추고, 여러 기녀가 정월령을 합창하고 동동 중기가 연주되면 이월령에서 십이월령까지 부른다.²⁴⁾ 이때 후렴구 ‘아으 動動다리’는 각 연의 의미부와 함께 불리었다. 송축의 기구(제1연)는 월령체의 구(제2~13연)를 부르기에 앞서 의식의 초입에 가창된 것이다. 이렇게 <동동> 첫 연과 나머지 열두 연이 구분되어 가창된 것에서 <가시리>의 연행 방식도 유추해 볼 수 있다. 애절한 이별의 정서를 그려 낸 본사와 송축의 후렴구를 구분해서 가창하였을 가능

24) 『악학궤범』 5, 「아박」(국립국악원, 2011, 231쪽). 舞妓二人……跪俛伏 樂奏動動慢機 兩妓小學頭 唱起句……訖 跪取牙拍 掛插於帶間 斂手起立足踏 諸妓唱詞……兩妓舞 樂奏動動中機 諸妓仍唱詞…….

성이 높은 것이다. 한두 기녀가 본사를, 여러 기녀가 후렴을 부르는 방식이었을 것 같다. 이는 <이상곡>의 연행에도 적용할 만하다. 불륜의 사랑을 표현한 본사와 지옥에 떨어지리라는 저주의 여음구를 각각 다른 사람이 불렀을 법하다. 그리하여 이 작품들의 연행은 <쌍화점> 정도는 아니더라도 상당히 입체적인 모습을 띠었을 것으로 짐작된다.

연행에서 반주 악기의 음악 소리에 얹혀 노래가 불리는 중에 후렴구, 여음구의 악기 구음이 본사의 노랫말에 이어져 가창된다. 악기 소리에서 따온 구음들이 노랫말의 의미 전개 속에 끼어들어 기능하는 양상으로 연행되는 것이다. 구음법에서 현악기, 관악기에 공통적으로 ‘어-우-아-오-이’의 모음이 사용되었는데 이것과 ㄷ, ㄹ음이 결합한 구음이 감탄사의 모음에 연결되어 가창된다. 이렇게 ㄷ, ㄹ과 모음이 어우러져 나오는 소리는 그 자체로 청중의 감성을 자극하였을 것이고 가창을 통해 나오는 음운의 연쇄로써 부드러운 울동감을 느끼게 했을 것이다. 그리하여 무의미부의 후렴구, 여음구도 연행 상황에서 의미부의 본사와 더불어 청중의 감흥을 일으키는 역할을 하였다고 생각된다.

연행 현장이 여음구에 반영되어 지역적 특성을 나타내는 경우도 상정해 볼 수 있다. 앞에서 살폈듯이 <서경별곡>의 ‘아즐가’는 평안 방언 ‘앗쫙/어쫙’과 관련된 말이다. 이로써 생각해 보면, 개경에 있던 국왕이 신하들을 이끌고 서경에 행차하여 연향을 베풀었을 때 담당자들이 그 지역의 가요인 <서경별곡>을 채집, 편사하여 속악에 올리면서 지역 방언인 ‘아즐가’ 같은 감탄사를 넣어 특색 있게 보이려 했을 수 있다. 이는 후렴구, 여음구가 연행 현장을 반영하는 데에 좀 더 색다른 면모를 띠는 경우라 하겠다.

고려가요 중에는 연향의 분위기와 상황이 반영된 작품들이 상당수 있다.

가다니 킵브른 도괴
 설진 강수를 비조라
 조롱 곳 누르기 밭와 잡스와니
 내 엇디허리잇고²⁵⁾

위의 <청산별곡> 제8연은 ‘강술’을 빚는 곳에 이르러 화자가 누룩 향에 이끌

25) 『악장가사』, 앞의 책, 38쪽.

리는 내용이다. 작품의 마지막 연이라서 이로써 가창이 끝나면 좌중에 술 권하는 의미가 확산되었을 것이다. 이는 노래 가사 속에 연향의 분위기가 담겨 있는 양상이라 할 수 있다.

술 풀 지비 수를 사라 가고신딘
그 짓 아비 내 손모글 주여이다²⁶⁾

<쌍화집> 제4연 제1, 2행도 화자가 술집에서 손목 잡힌 사건을 소재로 하였다. 이 연도 작품의 마지막에 배치된 것이니 가창을 마치는 대목에 술과 관련된 가사를 들으로써 좌중에 술을 권하고 취흥을 고조하려는 의도에 의한 것으로 생각된다.

<정석가>의 경우는 연행적 성격이 더욱 뚜렷하다. 제1연부터 ‘선왕 성덕’에 노는 것이라고 하여 연행의 의의를 천명하였다. 이어지는 제2~6연은 ‘구은 밤, 한쇼’의 음식 재료, ‘련蓮入꽃, 바회’의 연회석 주변 풍경, ‘털릭, 구슬’의 복장과 장신구 등을 소재로 불가능한 상황을 설정하여 ‘유덕헌신 남’을 송축하고 신의를 다짐하는 뜻을 나타내었다. 연회의 음식, 풍경, 호위병과 참가자 등을 다룸으로써 연향의 분위기와 상황을 반영하여 작품의 연행적 성격을 두드러지게 표현한 것이다.

사랑의 노래에서도 연향의 상황이 반영된 예를 찾아볼 수 있다.

十二月八 분디남기로 갖곤 아으
나술 盤잇 저 다호라
니미 알퓌 드리 얼이노니
소니 가재 다 므르습노이다²⁷⁾

<동동>의 제13연에서 ‘분디’ 나무저로 음식을 담아 쟁반으로 나르는 화자의 모습이 나온다. 이는 연회석의 주방에서 음식상을 차리는 여자 하인 또는 기녀의 형상이다. 연향의 현장뿐 아니라 그 배경의 주방 같은 곳도 소재가 된 것

26) 위의 책, 45쪽.

27) 『악학궤범』, 앞의 책, 232쪽.

이다.

이와 함께 작품 간 가사의 공유 현상도 연행적 성격의 하나로 볼 수 있다. <정석가> 제6연 ‘구스리 바회에 디신들 / 긴히든 그츠리잇가 / 즘은 히를 외오 곱 녀신들 / 信心잇든 그츠리잇가’는 <서경별곡>의 제2연에 구절 사이, 행 사이에 여음구가 삽입된 채 인용되어 있다. <정과정>의 제5, 6행 ‘넉시라도 님은 혼디 녀져라 아오 / 베키더시니 뉘러시니잇가’는 <만전춘별사> 제3연에 ‘혼디 녀넛 景 너기다니’의 경기체가 형식으로 약간 변용되어 인용되었다. <이상곡>의 끝 행 ‘아소 님하 혼디 녀젓 괴약期約이이다’도 <정과정> 제5행 ‘넉시라도 님은 혼디 녀져라 아오’를 연상시킨다. 이렇듯 속악의 연주곡들 사이에서 가사의 교섭과 공유 현상이 나타난다. 어느 작품의 가사가 연회에 참석한 청중 사이에서 호응을 많이 얻으면 그것을 다른 작품의 시상 전개와 연행 상황에 맞추어 조금씩 변용해서 인용한 것으로 여겨진다. 이 역시 고려가요가 지닌 연행적 성격의 일면이라 하겠다.

이와 같이 고려가요 노랫말의 본사도 연행의 상황과 분위기를 반영하는 바에야 악기의 구음이 많이 들어간 후렴구와 여음구는 더욱 그러한 양상을 보일 수밖에 없다. 그리하여 위에서 살핀 바처럼 작품마다 개성을 지닌 채 후렴구와 여음구에 그 연행적 성격이 드러나는 것이다.

6. 결론

본고는 고려가요의 후렴구와 여음구가 전반적으로 어떻게 구성되어 있는지 살펴보았다. 이를 바탕으로 후렴구, 여음구가 원작의 가사에서 갖는 문학적 기능과 연행 상황의 반영에 따른 연행적 기능에 대해 논하였다.

악기 구음은 ‘ㄷ-ㄹ’ 연결구가 많은데 이는 ‘드랭, 드르랭’에서 유래한 것으로 여겨진다. 감탄사 여음구 중에서 ‘나넛’은 ‘-넛넛, -르넛, -르넛’의 어미를 독립시킨 듯하고 ‘아즐가, 증즐가, 어스와’는 공통 어근 ‘아즐*/어즐*/어슬*’에서 나온 말로 ‘얼씨구, 절씨구’에 해당한다고 생각된다. <청산별곡>의 후렴구는 감탄사와 현악기 구음이 결합된 ‘야+ 드라리’에서 ‘ㄷ>ㄹ’의 음운 변화, ‘라’나 ‘리’의 축약된 형태로 이해된다. 그리고 ‘알라(랑)성, 두어렁성, 덩터둥성, 더러둥성’의

‘성’은 ‘성(聲)’을 의미하는 표지어로 보인다. 이러한 후렴구와 여음구는 악기의 구음이 주된 구성 요소이지만 작품별로 여러 가지 구성 방식을 취하고 있다. 감탄사만으로 된 것도 있고 현악기 구음 위주로 된 것도 있는데 주된 것은 감탄사에 현악기 구음, 관악기 구음, 유의어가 연결된 것이다.

후렴구와 여음구는 원작의 시상 전개와 의미 구조 속에서 일정한 기능을 담당한다. <서경별곡>과 <쌍화점>에 쓰인 여음구는 주요 시어의 반복을 통한 강조, 진술 방식과 시상의 전환, 긴장감과 대화 간격의 확보 등에 기여하고 있다. <동동>, <청산별곡>, <가시리>는 같은 후렴구가 각 연 뒤에 반복되어 나온다. <동동>의 후렴구는 그것에서 제목을 따올 만큼 주제와 정서 구현에 관여하고 <청산별곡>에서는 작품 내용에 얽힌 정서를 표현하는 동시에 연향의 유희적 분위기를 고조하는 역할을 하며 <가시리>의 경우 본사와는 어긋나긴 하지만 태평성대의 연향에서 인간 보편의 주제를 노래한다는 설정 위에 문학적 기능을 하고 있다.

유의어으로써 본사의 한 행을 이루는 <정석가>의 후렴구는 연이 진행될수록 ‘남’에 대한 송축과 신의의 뜻이 증폭하는 양상을 보인다. <이상곡>의 여음구도 유의어로 구성되어 자책과 절망감을 강화해 준다. <정음사>의 여음구는 본사의 그리움의 정서와 어우러져 작품의 서정성을 심화하고 있다.

후렴구와 여음구는 연행의 상황을 반영하여 원작을 편사하는 중에 들어간 구절이다. 악기의 구음으로 구성하여 속악의 연주 상황을 원작의 가사와 함께 향유할 수 있도록 한 것이다. 관악기 구음은 <군마대왕>, <나레가>에 쓰였고 현악기 구음은 <대왕반>, <성황반>, <내당>에 나온다. <쌍화점>은 현악기 위주의 여음구로 이루어졌으나 관악기, 타악기 구음도 포함되고 작품 후반부의 대화 상황도 나타나 상당한 규모의 악대 편성에 따른 복합적, 입체적 공연이 이루어졌을 것으로 보인다.

<정음사>, <삼성대왕>에 나오는 ‘다롱디리’ 같은 축약형 현악기 구음은 감탄사처럼 가창되어 노랫말의 일부로 수용되었다. <동동>의 제1연과 나머지 연을 따로 가창했듯이 <가시리>의 후렴구, <이상곡>의 여음구도 본사와 구분 지어 다른 사람이 불렀을 것으로 생각된다. <서경별곡>의 여음구 ‘아즐가’는 연행 현장인 서경의 방언을 사용하여 특색 있는 모습을 연출한 것으로 보인다. 술 노래, 기녀의 존재, 다른 작품 가사의 인용 등에서 연향의 상황과 분위기가 나타

나는 본사와 함께 후렴구, 여음구도 연행적 성격을 뚜렷이 드러내고 있다.

이와 같이 고려가요의 후렴구와 여음구는 작품 내·외적으로 문학적, 연행적 기능을 지니고 있다. 고려가요는 연행의 상황을 반영한 기록으로 전해지므로 이에 대한 검토가 더욱 정밀하게 이루어져야 한다. 국악에 대한 이해가 많이 부족하여 국악 연주를 통한 연행, 작품 본사와 후렴구·여음구의 음악적 관계를 논하지 못한 점은 본고의 한계이다.

참고문헌

- 『시용향악보』, 대제각, 1988.
- 『악장가사』, 한국학문헌연구소, 1973.
- 『악학궤범』, 국립국악원, 2011.
- 국립국악원, 『대악후보(전)』, 은하출판사, 1989.
- 국립국어원, 「우리말샘」, 『표준국어대사전』.
- 국사편찬위원회, 『고려사』 (한국사데이터베이스).
- 강명혜, 「여음을 통한 고려가요의 의미 연구(1)-‘다로러 다리’류를 중심으로」, 『동방학』 12, 한서대 동양고전연구소, 2006, 99~127쪽.
- 김용숙, 「속요의 여음에 관한 연구-유형과 기능을 중심으로」, 『군산수대연보』 18-2, 1984, 35~50쪽.
- 김지은, 「음상상징으로 본 고려속요의 여음연구」, 석사 논문, 중앙대, 2010, 1~60쪽.
- 김진희, 「고려가요 여음구와 반복구의 문학적·음악적 의미」, 『한국시가연구』 31, 한국시가학회, 2011, 101~127쪽.
- DOI : 10.32428/poetry.31..201111.101
- 박춘규, 「여대 속요의 여음 연구-여음의 운율과 활용적 기능을 중심으로」, 『어문논집』 14, 중앙어문학회, 1979, 67~87쪽.
- 송정숙, 「한국고시가의 여음연구」, 『국어국문학연구』 6, 1980, 121~156쪽.
- 양주동, 『여요전주』, 을유문화사, 1947, 50쪽, 1~436쪽.
- 양태순, 「음악적 측면에서 본 고려가요-정과정을 중심으로」, 『한국고전시가의 종합적 고찰』, 민속원, 2003, 146~171쪽.
- , 「정과정(진작)과 성향반에 대하여」, 『한국고전시가의 종합적 고찰』, 민속원, 2003, 172~187쪽.
- 이병기, 「시용향악보의 한 고찰」, 『한글』 115, 한글학회, 1955, 367~393쪽.
- 이상규, 「국악기 구음법의 사적 고찰」, 박사 논문, 서울대 대학원, 2003, 1~201쪽.
- 임동규, 「고려가요의 여음 연구」, 석사 논문, 단국대 교육대학원, 1989, 1~53쪽.
- 정병욱, 「악기의 구음으로 본 여음구」, 『관악어문연구』 2, 서울대 국어국문학과, 1977, 1~26쪽.
- 조홍욱, 「고려가요에 사용된 감탄사의 악보에서의 의미와 그 변모 양상에 대하여」, 『한신논문집』 3, 한신대, 1986, 71~92쪽.

전경옥, 「고려속요의 구음과 ‘라리런’·‘라리라’의 관련 양상」, 『민족문화연구』 60, 고
대 민족문화연구원, 2013, 257~281쪽.

UCI : G704-000804.2013..60.011

진동혁, 「고려가요의 여음구」, 『수도논문집』 4, 수도여사대, 1969, 37~53쪽.

홍종진, 「금합자보에 나타난 적보와 그 음악」, 『국악교육』 34, 한국국악교육학회,
2012, 177~192쪽.

UCI : G704-SER000002235.2012.34.34.006

황희영, 「한국시가여음고」, 『국어국문학』 18, 국어국문학회, 1957, 42~76쪽.

| Abstract |

Composition and Function of the Refrains and the Remaining Verses in *Goryeogayo* ; on the Analyzing of Elements of Composition

Shin, Jae-hong
Gachon Univ. Prof.

This paper sought to deepen the discussion on the refrains and remaining verses of *Goryeogayo*. By analyzing the recorded aspects, we organized the composition method, and based on this we discussed how it has a literary function in relation to the lyrics of the original work and how it reflects the situation of performance.

The main components of the refrains and remaining verses are the oral sounds of instruments, but they are composed differently depending on the work. There are some exclamations and string sounds alone, but most of them are composed by exclamations connected to string sounds or synonyms. It also includes ‘*seong*’, a marker word for voice.

The refrains and remaining verses play certain functions in the original work’s development of poetical idea and semantic structure. The remaining verses in *Seogyeongbyeolgok* and *Ssanghwajeom* play the roles of emphasizing through repetition of poetic words, conversion the way of statement and developing poetic ideas, and maintenance of tension and distance for conversation. Among the works with a refrain that repeats the same phrase, *Dongdong* is involved in the realization of theme and emotion to the extent that the title is taken from the refrain. *Cheongsanbyeolgok* expresses emotions according to the content and heightens the atmosphere of the banquet. *Gasiri*, even though it is a refrain that is out of sync with the main text, has a literary function based on the setting of singing the theme of universal human beings at a banquet of the era of peace. The refrain of *Jeongseokga* is included in the main text, and serves to amplify the praise and trust or ‘*Nim*’. The remaining verse in *Isanggok* reinforces the meaning of self-reproach and despair. In *Jeongeupsa*, the remaining verse deepens lyricism in harmony with the emotion of longing.

The refrains and remaining verses are phrases that were included while editing the original work to reflect the circumstances of the performance. By

mainly composing on the oral sounds of instruments, a device was provided to enjoy the situation of music performance along with the lyrics of the original work. The oral sounds of wind instruments were used in *Gunmadaewang* and *Naryega*, and that of string instruments were used in *Daewangban*, *Seonghwangban*, and *Naedang*. *Ssanghwajeom* was composed mainly of string instruments, but it also included oral sounds from wind and percussion instruments, and there was a dialogue situation at the end of the piece, so it would have been a complex and polyphonic performance with a large-scale band. Abbreviated string instruments such as ‘*Darongdiri*’ in *Jeongeupsa* and *Samseongdaewang* were sung like exclamations and accepted as part of the lyrics. Just as the first stanza and the remaining stanzas of *Dongdong* were sung separately, the refrain and remaining verse of *Gashiri* and *Isanggok* would have been sung by different people separately from the main song. ‘*Ajeulga*’ in *Seogyongbyeolgok* appears to have created a unique appearance by using the dialect of *Seogyong*, the place where the performance was performed.

The refrains and remaining verses of *Goryeogayo* have literary and performative functions both inside and outside the work. Those have this aspect because it was passed down as a record that reflects the circumstances of the performance.

Key words : *Goryeogayo*, the refrains, the remaining verses, oral sound of instrument, literary function, performing function