

조선후기 가창가사에 보이는 잡가적 경향의 연원

임재욱(서울시립대)

1. 서론
2. 잡가계 가창가사와 고려가요의 관계
 - (1) <길군악>과 <쌍화점>
 - (2) <백구사>와 <한림별곡>
 - (3) <매화가>와 <서경별곡>
3. 잡가계 가창가사의 시가사적 의의
4. 결론

1. 서론

12가사로 대표되는 조선후기 가창가사에는 다양한 유형의 작품들이 포함되어 있다. <어부사>나 <양양가>처럼 한시에 토를 달아 이루어진 노래가 있는가 하면, 순수한 우리말로 이루어진 노래도 있다. 우리말로 된 노래는 다시 <춘면곡>, <처사가>, <상사별곡> 등과 같은 歌辭 계열의 노래와 <백구사>, <길군악>, <매화가>, <황계사>, <수양산가> 등과 같은 雜歌 계열의 노래로 나눌 수 있다.¹⁾

<춘면곡>, <처사가> 등의 가사계 가창가사가 4음4보격의 가사체 율격으로 되어 있는 것과 달리, <백구사>, <길군악>, <매화가>, <황계사>, <수양산가>와 같은 잡가계 가창가사는 대체로 4음4보격의 안정적인 가사체 율격이 파괴되어 있거나 후렴구를 포함한 분절식으로 구성되어 있기도 하고 잡다한 노랫말을 끊어모아 합성한 흔적이 보이기도 한다. 이러한 경향

1) 줄고, 「가사의 가창전통과 부분창의 가능성」, 『한국시가연구』 16, 한국시가학회, 2004, 286면.

은 잡가에서도 발견되는 형식적 특징이다.²⁾ 몇몇 가창가사 작품들을 잡가 계열로 분류할 수 있는 근거도 바로 이러한 형식상의 특징에 있는 것이다. 본고에서는 가창가사에 보이는 이와 같은 잡가적 경향이 어디에서 온 것인지 알아보고자 한다.

김은희는 가창가사에 보이는 잡가적 특징이 잡가 장르에서 비롯된 것으로 본 바 있다. 조선 후기, 특히 19세기 말엽에 오면 잡가가 가창장르로 성행하게 되는데, 그렇게 됨에 따라 잡가는 12가사와 같은 가창가사 장르에도 영향을 미치게 되었고, 그와 같은 영향을 받아 생긴 작품들이 위에서 말한 <백구사>, <길군악>, <매화가>, <황계사>, <수양산가>와 같은 노래라고 하는 것이다.³⁾

잡가계 가창가사와 잡가는 형태상으로 비슷한 모습을 지니고 있기 때문에, 이러한 견해는 일견 타당해 보이기도 한다. 그러나 잡가가 시기적으로 가창가사보다 뒤에 발생한 장르라는 점을 고려한다면 이와 같은 설명을 그대로 받아들일 수 없다. 잡가는 19세기 후반에 등장하여 20세기 초엽에 가장 왕성하게 유행한 장르이지만,⁴⁾ 잡가적 경향을 보이는 가창가사는 그 이전 시기인 19세기 전반에 이미 육당본 『청구영언』과 같은 가집에 모습을 드러내기 시작하는 것이다. 따라서 가창가사와 잡가에 공통적으로 보이는 형식적 특징이, 가창가사에서 잡가로 옮겨 간 것이라고 할 수 있을지는 몰라도 잡가의 영향으로 발생했다고는 할 수 없다.

그러면, 잡가계 가창가사의 형식적 연원은 어디에서 찾아야 할 것인가? 이 문제와 관련하여, 최근 국악쪽에서 발표된 논문을 참고할 필요가 있다. 황준연은 『대악후보』에 실린 <쌍화점>과 『시용향악보』에 실린 <쌍화곡> 및 12가사의 하나인 <길군악>을 장고형과 박자, 악곡구조, 선율의 측면에서 비교하여 세 곡이 유사성을 지니고 있음을 밝혀낸 바 있다.⁵⁾ 김창곤도

2) 잡가 사설의 구성 방식에 대해서는 김학성, 「잡가의 생성기반과 장르 정체성」, 『한국고전 시가의 정체성』, 성균관대학교 대동문화연구원, 2002, 264~271면 참조.

3) 김은희, 「십이가사의 문화적 기반과 양식적 특성」, 성균관대학교 박사논문, 2002, 137면.

4) 김학성, 앞의 논문, 259~263면.

5) 황준연, 「쌍화곡과 길군악」, 『민족음악학』 14, 서울대학교 음악대학 부설 동양음악연구소, 1992, 2~15면. 그는 <쌍화점>에서 <쌍화곡>이 나오고 다시 <쌍화곡>에서 <길군악>이 나왔다고 했다.

이런 논의를 이어받아 <쌍화점>과 『삼죽금보』(1841)의 <행로곡> 및 현행의 <길군악>을 음악적 측면과 문학적 측면에서 비교하여 <길군악>이 <쌍화점>에서 비롯된 것임을 거듭 증명한 바 있다.⁶⁾

황준연의 논의는 제목도 다르고 시대적으로도 동떨어져 있어서 전혀 무관할 것 같은 두 작품을 대상으로 하여 그 사이에 존재하는 연관성을 밝혀냈다는 점에서 독창적 의의를 인정할 수 있고, 김창곤의 논의는 음악적 요소와 아울러 노랫말까지 비교하여 두 작품간의 상관성을 밝혀냈다는 점에서 참고할 만한 가치가 있다고 생각한다. 다만, 이들의 논의는 <쌍화점>과 <길군악>만을 대상으로 했을 뿐, 여타의 자료로 논의를 확대하거나 보다 발전된 논의를 전개하지 않아서 아쉬움이 남는다.

본고는 이들의 논의를 바탕으로 고려가요와 조선후기 가창가사의 여러 작품 중 유사성을 지니고 있는 작품을 더 찾아보고자 한다. 그리하여 조선후기 가창가사에 나타나는 잡가적 경향이 고려가요에서 비롯된 것임을 증명해 보기로 한다. 이런 논의를 통해 조선후기 가창가사의 장르적 성격과 유래를 밝히고 가창장르의 역사적인 흐름을 이해하는 데 한걸음 다가설 수 있기를 기대한다.

2. 잡가계 가창가사와 고려가요의 관계

(1) <길군악>과 <쌍화점>

서론에서 언급한 바와 같이 <길군악>과 <쌍화점>의 유사성에 대해서는 이미 음악적으로나 문학적으로 충분한 검토가 이루어진 바 있다. 선행연구에서 밝혀진 것들 중 논의에 도움이 되는 것들만 간략히 소개해 보기로 한다.

먼저 노랫말을 비교한 김창곤의 논의를 소개해 보면 다음과 같다. 그는 <쌍화점>과 <길군악>이 모두 점잖지 않은 사설로 남녀간의 사랑을 노래

6) 김창곤, 「쌍화점과 가사 길군악」, 서울대학교 석사논문, 1999, 19~29면.

하고, ‘쪼고맛간 샷기상좌’(<쌍화점>)와 ‘조그마헌 상좌중’(<길군악>)이라는 동일한 등장인물을 내포할 뿐 아니라, 의미없는 입타령과 후렴구를 사용하고 있기 때문에 사실면에서도 서로 유관함을 알 수 있다고 했다.⁷⁾

다른 가집의 <길군악>에 비해 노랫말이 비교적 풍부한 가람본 『가곡원류』의 <길군악>을 인용해 보면 다음과 같다.

- (1) 오늘도 흐심심하니 길군악이나 흥야를 보자
 에업다 이년아 말드러를 바라
 노오나에 년니나루 노오나이루 노오이니루 나니루이네 나니누루 노오 난
 니나루 노나네에 나니나루 노오나니나루 노너니나루노나
- (2) 가소 가소 즈네 가소 즈네 가서 니 못살나
 정방산성 북문뱃게 히 도라지고서 달이 뚫다운다
 눈 비 찬 비 찬 이슬 맛고 홀로 섰는 노송남기 쪽을 일코셔 제홀노 살나
 니 각시네 이리로 허다셔 니 못살나
 에업다 이년아 말들어를 보아라
 입트령
- (3) 쪼고마헌 상좌중이 보도치를 두루쳐 메고
 만첩청산 들어를 가서 크다리헌 고향 남글
 이리로 찌고 저리로 찌어너어 제홀노 찌어를 니라
 니 각시네 이리로 허다셔 니 못살나
 에업다 이년아 말들어를 보아라
 입트령
- (4) 에업다 이년아 말뚝거라
 네라 한들 한궁너며 니라 현들 비군지라
 남의 딸이 너뿐이며 남의 아들이 니뿐이라
 니 각시네 이리로 허다셔 니 못살나
 에업다 이년아 말들어를 보아라
 입트령⁸⁾(띄어쓰기는 필자)

7) 김창곤, 위의 논문, 22면.
 8) 가람본 『가곡원류』(규장각 소장).

이 노래는 <쌍화점>과 마찬가지로 전체 4개의 연으로 구성되어 있다. 각 연의 마지막에는 “니 각시네 이리로 허다셔 니 못살냐 / 에업다 이년아 말들어를 보이라”라는 후렴구와 함께 피리의 구음으로 보이는 입타령이 나온다.⁹⁾ 이것은 쌍화점에 나오는 “괴 자리에 나도 자라 가리라 / 괴 잔 더기 티 덮거즈니 업다”라는 후렴구나 “더러둥성 다리러디러 다리러디러 다로러 거디러 다로러”¹⁰⁾라는 악기구음형 여음구와 성격이 같은 것이다. 3연의 ‘쪼고마헌 상제중’이 육당본 『청구영언』에는 ‘쪼고마훈 上佐중’으로 나온다. 이를 통해 보건대, <길군악>은 <쌍화점>의 형식을 모방하여 만든 노래임을 알 수 있다.

<길군악>은 <쌍화점>의 형식을 모방했을 뿐 아니라 내용상 선행곡을 이어 받는 화답가의 성격을 띠고 있어서 더욱 흥미를 끈다. 2연과 4연에는 <쌍화점>에 등장하는 여성 화자의 부정행위에 대한 남성 화자의 반응이 표출되어 있는 것으로 보인다. ‘회회아비’나 ‘덜의 社主’ 같은 자들에게 손목을 잡히며 회회낙락하는 <쌍화점>의 여성 화자에 대해 <길군악>의 남성 화자는 “가소 가소 즈네 가소 즈네 가서 니 못살냐”라고 하며 단호한 태도로 질책을 퍼붓고 있는 것이다. “니 각시네 이리로 허다셔 니 못살냐”라는 후렴구나 “에업다 이년아 말들거라”라는 육설에 가까운 속된 표현도 상대방의 변절에 대한 남성 화자쪽의 증오심에서 비롯된 것이라고 이해할 만하다.¹¹⁾

음악적으로도 <길군악>은 <쌍화점>과 다양한 측면에서 유사성을 지니고 있다. 두 노래는 장고형과 박자, 악곡구조, 선율 등에서 관련성을 보이는데, 그 중에서 시작 부분에 나타나는 선율만 간단히 소개해 보기로 한다.

9) <軍樂>의 입타령을 피리 구음으로 본 것을 정병욱, 「악기의 구음으로 본 별곡의 여음구」, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982, II-81면 참조.

10) 정병욱은 <쌍화점>의 여음 “더러둥성 다리러디러 다리러디러 다로러거디러 다로러”를 첫대·해금·북·징(바라)의 구음이 합쳐져서 이루어진 것으로 보았다.(정병욱, 위의 논문, II-92.)

11) 송정숙은 <길군악>이 軍樂이라는 데 착안하여, 이 노래를 남정네들이 군대에 가 있는 동안 일어난 일이나 일어날 수 있는 일을 풍자하거나 경계하기 위해 부른 것으로 보았다.(송정숙, 「十二歌詞의 構造分析」, 『어문교육논집』 6, 부산대학교 사범대학 국어교육과, 1982, 21면.)

<쌍화점>, <쌍화곡>, <길군악>의 머리선을 비교

쌍화점	宮 宮 上-(5)	上二上二上-(3)	上一上三上二(5)	上一上一上二(3)
쌍화곡	宮(8)	上二(8)	上二(8)	上一(8)
길군악	宮上一宮上一-(2)	上二(2)	上二上一宮上一-(2)	上二上一宮(2)

위의 악보는 <쌍화점>의 첫행 16정간(5·3·5·3)에 나타나는 음과 그에 상응하는 <쌍화곡>의 시작부분 32정간(8·8·8·8)에 나타나는 음 및 길군악의 시작 부분 8정간(2·2·2·2)에 나타나는 음을 차례로 나열한 것이다. 위 악보에서 <길군악>은 <쌍화곡>과 매우 유사한 선율로 되어 있음을 알 수 있다. <쌍화곡> 매 8정간의 머리에 출현하는 음은 <길군악> 매 2정간의 첫머리에 출현하는 음과 대부분 일치하는 것이다.¹²⁾

(2) <백구사>와 <한림별곡>

<백구사> 역시 12가사의 한 작품으로 육당본 『청구영언』에 노랫말이 실려 있다. 그 노랫말을 인용해 보면 다음과 같다.

- (1) 白鷗야 풀풀 나지마라 너 잡을 내 아니로다
 聖上이 바리시니 너를 좇아 예 왔노라
 五柳春光 景조흔 데 白馬金鞭 花遊가자
 雲沈碧溪 花紅桃 柳綠한데 萬壑千峰 飛泉瀉라
 壺中 天地에 別乾坤이 여기로다
- (2) 高峰萬丈 靑溪鬱한데 綠竹蒼松이 늙기를 다토왔고
 明沙十里에 海棠花 불거었다
 꽃은 피어 절로 지고 잎은 피어 모진 狂風에
 뚝뚝 떨어져서 아조 펄펄 훔날리니 괴도 또한 景이로다
- (3) 바회岩上에 다람쥐 기고 시내 溪邊에 金자라 긴다

12) 이상 <길군악>과 <쌍화점> 및 <쌍화곡>의 선율 비교는 모두 황준연, 앞의 논문, 10~11면에서 인용함.

조팝남게 피죽새 울고 함박꽃에 벌이 나네
 몸은 크고 발은 적어 제 몸을 못 이기어
 東風건듯 불적마다 이리로 접뒤적 저리로 접뒤적
 너홀너홀 춤을 추니 권들 아니 景이런가
 (4) 黃金같은 피꼬리는 楊柳 사이로 往來하고
 白雲같이 흰 나비는 꽃을 보고 반기 너겨
 두 날에 펼치고 날아든다 떠든다
 가망게 동고랴게 달같이 별같이
 아조 펼 펼 날아드니 권들 아니 景이런가¹³⁾(떠어쓰기 및 밑줄은 필자)

이 작품에서 먼저 눈에 띄는 것은 “기도 또한 景이로다” 또는 “권들 아니 景이런가”로 나타나고 있는 후렴구적 성격을 지니는 구절이다. 이 구절은 <한림별곡>을 비롯한 여러 경기체가 작품에 흔히 보이는 후렴구 “景이 엇더하니잇고”를 변용한 것으로 보인다. 이 작품은 연이 구분되어 있지 않지만 연속적으로 출현하는 “권들 아니 景이런가”라는 구절을 기준으로 몇 부분으로 나눌 수 있다. 이 작품 역시, 비록 불완전한 형태이기는 하지만, 연속체보다는 연장체에 가까운 형식으로 되어 있는 것이다. 이런 점에서 <백구사>의 노랫말은 경기체가와 유사한 형태를 지니고 있다고 할 수 있다.

<백구사>는 여타의 가창가사 작품들과는 달리 주관적 감정보다는 객관적 경물의 묘사에 치중하고 있는데, 이 점 또한 교술장르인 경기체가와 상통하는 특징이라고 할 수 있다. 인용한 자료의 첫째 행에서 ‘壺中 天地에 別乾坤이 여기로다’라고 한 5행까지는 花遊할 곳의 전반적인 경관을 말했고, 나머지 부분은 모두 구체적인 자연물과 식물 및 동물의 모습을 묘사하고 있다. (2)연에 해당하는 부분에서는 주로 식물의 모습을, (3)과 (4)연에 해당하는 부분에서는 주로 동물의 모습을 의태어와 구체적인 어휘를 사용해서 역동적인 율격으로 실감나게 표현하고 있는 것이다.

음악적으로도 <백구사>는 경기체가의 대표작인 <한림별곡>과 유사한 점을 지니고 있다. <백구사>의 악곡은 총 8개의 마루로 구성되어 있고 각

13) 『청구영언』, 경성제국대학, 1930, 168면.

마루의 마지막 부분에는 같은 선율이 반복적으로 나타난다. 몇 개의 마루에서 같은 선율이 반복되는 것은 12가사의 보편적인 특징이기도 하다.¹⁴⁾ <한림별곡>과 같은 연장체 시가의 곡조도 대체로 일정한 곡에 여러 연의 노랫말을 엮어서 부르는 반복적 구조로 되어 있었을 것으로 추측된다. 『대악후보』에는 <한림별곡>의 제1연에 해당하는 악보만 기록되어 있어서 곡조의 전체적인 모습을 알 수 없기는 하나, 『대악후보』 편찬자들이 1연의 곡조만 기록했던 것은 나머지 연도 모두 1연의 선율에 맞추어 부르면 되어서 전체를 다 기록할 필요가 없었기 때문이었다고 할 수 있다.

다음, <한림별곡>의 악보와 <백구사>의 악보에 나타나는 선율을 비교해 보기로 하자. <한림별곡> 악보의 일부분을 인용하면 다음과 같다.

<한림별곡>¹⁵⁾

1	下一			宮		宮		上一		上二	上一		上二		上二
	元			淳		文		仁老					詩		
2	宮			上三		上二		上一		宮					宮
	公			老		四		六							
3	上一		上二	上一		宮		上一		宮	下一		下二		
	李正					言		陳翰					林		
4	下一		上一	宮		上一	宮	下一		宮					宮
	雙韻					走		筆							
5	宮		上二	上一		宮		上一		上二	上一	上二		宮	
	沖塞		對			策		光鈞			經		義		
6	下一		上一	宮		下一		下二			下一		宮		
	良鏡					詩		賦					위		
7	上一	上二	上一	宮		下一		下二		宮		下一		下三	
	試場			入		景		괴			잇		더		
8	下四		下三	下二		下三		下四	下五					下五	
	하			나		잇			고						

<한림별곡> 악보에는 음의 높이가 五音略譜의 방식으로 기재되어 있다. 이와 달리 장사훈이 채보한 <백구사>의 악보에는 음의 높이가 12율명으

14) 줄고, 앞의 논문, 299~301면.

15) 『대악후보』 6권.

로 기재되어 있다. 이렇게 서로 다른 체계를 따르고 있기 때문에 두 악보를 그대로 비교하는 것을 불가능하고, 어느 하나의 방식으로 통일시켜야 한다. 그런데, 『대악후보』의 오음악보는 중심음인 ㄴ이 12율명 중 어느 음에 해당 하는지 표시해 놓지 않아서 각 음의 상대적인 높이만 알 수 있을 뿐 절대적인 높이는 파악할 수 없다고 한다. 그러므로, <백구사>의 악보를 오음악보 식으로 바꿀 수밖에 없다.

또 <한림별곡>의 악보는 한 행이 16정간으로 되어 있는데 반해 <백구사>의 악보는 한 행이 12정간으로 되어 있어서 행의 길이가 서로 일치하지 않는다. 이 점도 두 악보를 비교하는 것을 곤란하게 하는 요인 중의 하나이다. 이러한 난점을 해결하고 비교를 수월하게 하기 위해서는 음악적인 단위에만 의존하지 말고 율격적 단위까지 함께 고려해야 할 것이다.

다음은 <백구사> 제1마루의 악보이다.

<백구사> 제1마루16)

1	黃				仲	仲	仲				仲黃	
	宮				上二	上二	上二				上二宮	
	나				지		마				라	
2	黃仲		林	仲	無林	仲	林	仲	潢		潢林	仲
	宮上二		上三	上二	上三	上二	上三	上二	上五		上五上三	上二
	너		잡				을					
3	仲		仲黃		仲	仲	仲				仲黃	
	上二		上二宮		上二	上二	上二				上二宮	
	내		아		니		로				다	
4	南林南		南			南	林	南	南潢		潢	南
	上四		上四			上四	上三	上四	上四上五		上五	上四
	聖		上			이	바	리	시			니
5	南	仲	林	仲	仲	林林	仲	林仲潢		潢林	仲	
	上四	上二	上三	上二	上三		上三	上三	上五		上五上三	上二
	너	를	쫓		아		예왔		노		라	
6	仲		林		仲		倅				黃	
	上二		上三		上二		下二				宮	
	五				柳		春				光	

16) 장사훈, 『전창십이가사』, 서울대학교 출판부, 1980, 364~366면. 五音略譜는 필자가 기입했

7	黃仲					林	仲	潢		潢林	仲
	宮上二					上三	上二	上五		上三	上二
	景鍾					은				되	
8	仲		林		仲	休				黃	仲太黃
	上二		上三		上二	下二				宮	宮
	白				馬	金				鞭	
9	黃		仲	南林仲	仲	仲黃					
	宮		上二	上二	上二	宮					
	花		柳		가	자					

<백구사>의 첫머리는 ‘나지마라’로 시작한다. 이것은 “白鷗야 풀풀 나 지마라 너 잡을 내 아니로다”로 시작하는 원래 노랫말에서 첫 번째 음보인 ‘백구야 풀풀’이 생략된 것으로 보인다.¹⁷⁾ ‘나지마라’ 앞에 한 음보가 빠졌으므로, 이 구절은 <한림별곡>의 둘째 음보인 ‘仁老詩’에 대응한다고 할 수 있다. 그러면, ‘나지마라’와 ‘인로시’의 선율이 어떻게 같고 다른지 비교해 보기로 한다.

<백구사> ‘나지마라’의 선율

宮				上二	上二	上二				上二宮
나				지		마				라

<한림별곡> ‘仁老詩’의 선율

上一		上二	上一		上二		上二
仁老					詩		

고, 한 정간에 여러 음이 나올 경우에는 중심음만 표기했다. <백구사>에 출현하는 음은 “休鐘, 黃鐘, 太簇, 仲呂, 林鐘, 南呂, 潢鐘, 汰簇, 泮呂”로 모두 9개이다. 無射가 몇 군데 나오기는 하지만 이는 스쳐지나가는 음에 불과하다. <백구사>는 黃鐘, 太簇, 仲呂, 林鐘, 南呂의 5음을 기본 음계로 사용하는 셈이고, 5음중에서 黃鐘이 중심음인 宮에 해당한다. 黃鐘을 宮으로 잡고 <백구사>에 출현하는 음을 오음약보식 음계로 바꾸면, 차례로 下二, 宮, 上一, 上二, 上三, 上四, 上五, 上六, 上七이 된다.

17) 시조는 흔히 종장의 마지막 음보를 생략하는데, 이 노래는 시작 부분의 첫 음보를 생략하고 있는 점이 특이하다.

‘나지마라’는 ㄱ에서 시작해서 上二를 거치고 다시 ㄱ으로 돌아오는 선율로 되어 있다. 그러나, ‘인로시’에는 上-과 上二가 나타나고 있을 뿐이지 ㄱ이 보이지 않는다. 여기까지만 본다면 이 두 구절은 서로 다른 선율로 이루어져 있다고 할 수도 있다. 그러나, 대응하는 구절 앞뒤의 선율까지 고려해 보면 사정은 달라진다. <한림별곡> ‘인로시’ 앞구절의 선율은 ‘下- ㄱ ㄱ’이고 뒷구절의 선율은 ‘ㄱ 上三 上二 上- ㄱ ㄱ’인데, 앞구절의 마지막 음과 뒷구절의 첫음에 모두 ㄱ이 나오고 있다는 점을 주의깊게 살필 필요가 있다. ‘인로시’ 앞뒤의 ㄱ을 ‘인로시’의 선율에 넣어보면, 다음과 같이 <백구사> ‘나지마라’의 선율과 유사한 꼴이 되는 것이다.

ㄱ _{上-}		上二	上-		上二		上二 _ㄱ
仁老					詩		

그런데, 이와 같이 앞구절의 마지막 음이 뒷구절의 첫음으로 내려오기도 하고 뒷구절의 첫음이 앞구절의 마지막 음으로 올라가기도 하는 것은 원곡과 파생곡 사이에서 혹은 동일곡의 전승과정에서 흔히 발견되는 현상이다.¹⁸⁾ <백구사> ‘나지마라’의 선율이 마지막에서 ㄱ으로 하행하는 것도 뒷구절의 첫음 ㄱ을 발성하기 위한 사전 조치로 이해할 수 있는 것이다.

‘나지마라’에 이어지는 구절 ‘너 잡을 내 아니로다’와 이에 대응되는 <한림별곡>의 구절 ‘공노사륙’을 비교해 보자.

<백구사> ‘너 잡을 내 아니로다’의 선율

ㄱ _{上二}		上三	上二	上三	上二	上三	上二	上五		上三	上二
너		잡				을					

上二		上二 _ㄱ		上二	上二	上二				上二 _ㄱ	
내		아		니		로				다	

18) 이와 같은 현상은 <쌍화점>과 <길군악>에서도 발견된다.(김창곤, 앞의 논문, 25~27면.)

<한림별곡> ‘公老四六’의 선율

宮		上三	上二	上	宮			宮		
公		老	四		六					

<백구사> ‘너 잡을 내 아니로다’의 선율은 복잡하기 때문에, 좀더 단순한 형태로 바꾸기 위해 노랫말이 기재되어 있는 정간의 음을 중심으로 해당 선율을 다시 짜서 살펴볼 필요가 있다. 이렇게 하면 <백구사>의 해당 선율은 ‘宮 上三 上三 上二 上二宮 上二 上二 上二宮’이 되고 <한림별곡>의 해당 선율은 ‘宮 上三 上二宮’이 되어, 두 선율이 모두 宮에서 출발해서 上三과 上二를 거치고 다시 궁으로 돌아오는 형식을 취하게 되는 것이다. 물론, ‘내 아니로다’의 ‘아’에 해당하는 음에 宮이 나오기는 하지만, 이 宮은 上二에서 잠깐 내려갔다가 다시 上二로 돌아오는 순간적인 변주에 그치고 있어서 이 부분 선율의 전체적인 기조를 변질시킬 만한 것은 아니라고 본다.

이상 살펴본 대로, <백구사>의 첫행 “나지마라 너 잡을 내 아니로다”의 선율은 <한림별곡>의 첫행에서 변주된 것이라고 해도 좋을 만큼 “仁老詩 公老四六”의 선율과 유사한 양상을 보인다.

다음으로 <백구사> 제2마루의 선율을 살펴보자.

<백구사> 제2마루19)

1	黃仲		林		林	仲	仲		太		黃	
	上二		上三		上三	上二	上二		上一		宮	
	雲		沈				碧		溪			
2	黃仲		林	仲	林	仲	林仲		林漢		漢林	仲
	上二		上三	上二	上三	上二	上三上二		上五		上五上三	上二
	花		紅				柳綠		한		의	
3	仲		林		仲		林				黃	仲太黃
	上二		上三		上二		下二				宮	宮
	萬				壑		千				峰	
4	黃仲						太	黃	黃			
	宮上二						上一	宮	宮			
	飛泉						瀉		라			

5	黃仲汰									潢	汰	潢
	宮上六									上五	上六	上五
	壺中											
6	潢		仲			仲林		仲黃				
	上五		上二			上二上三		宮				
	天					地						
7	仲		林		仲	林				黃	仲太黃	
	上二		上三		上二	下二				宮	宮	
	別				乾	坤				이		
8	黃		仲		仲	仲黃						
	宮		上二		上二	宮						
	여		기		료	다						

백구사 제2마루의 7, 8행의 선율은 제1마루의 8, 9행에 나온 선율과 같은 것으로 <백구사>의 8개 마루에 반복적으로 나타난다. 그런데, 이 대목의 선율은 <한림별곡>의 ‘冲基對策 光鈞經義’에 해당하는 부분과 비슷한 양상을 보여서 자세히 살필 필요가 있다. 두 작품의 해당 부분을 인용해 보면 다음과 같다.

<백구사>의 반복

上二		上三		上二		下二				宮	宮
別				乾		坤				이	
宮		上二		上二		宮					
여		기		료		다					

<한림별곡> ‘冲基對策 光鈞經義’의 선율

宮	上二	上一		宮		上一		上二	上一	上二	宮	
冲基	對			策		光鈞		經		義		

<백구사>의 반복되는 부분의 선율은 ‘上二 上三 上二 下二 宮 宮 宮 上

19) 장사훈, 앞의 책, 362~364면.

二 上二 宮'인데, 이 중에서 '여기로다'에 해당하는 부분은 '宮 上二 上二 宮'로 되어 있다. 이것을 '광균경의'의 선율 '(宮) 上一 上二 上一 上二 宮'과 비교하면 서로 유사함을 알 수 있다. 이 경우 '광균' 앞구절의 마지막 음인 宮을 첫머리음으로 잡아야함은 물론이다. '別乾坤이'의 선율은 '上二 上三 上二 下二 宮 宮'으로 되어 있지만, 이 구절 앞 대목의 마지막 음인 宮을 끌어오면 '(宮) 上二 上三 上二 下二 宮 宮'으로 되어서 '충기대책'의 선율 '宮 上二 上一 宮'과 비슷해진다.²⁰⁾

아울러, <백구사> 4행 '飛泉瀉라'와 <한림별곡> '四六'의 선율을 비교하면, 두 곳에 모두 '上二 上一 宮'이 포함되어 있음을 알 수 있다. '비천'에 붙어 있는 宮 하나만 다를 뿐, 나머지는 완전히 일치한다.

<백구사> '飛泉瀉라' 선율

宮上二					上一	宮	宮			
飛泉					瀉		라			

<한림별곡> '四六'의 선율

上二		上一	宮					宮		
四			六							

이상에서 살핀 바와 같이, <백구사>의 선율은 상당한 부분에서 <한림별곡>의 선율과 유사하다는 것을 알 수 있다. 특히, <백구사>의 첫머리인 "나지마라 너 잠을 내 아니로다"의 선율과 각 마루에 반복적으로 나타나는 선율이 <한림별곡>의 해당 부분과 매우 흡사한 양상을 보인다고 하는 점은 <백구사>가 <한림별곡>의 악곡에서 파생되어 생긴 노래라고 하는 사실을 입증하기에 충분한 근거가 된다고 하겠다.

20) 물론 앞에 출현하는 음을 제외하고 해당 부분의 선율만 엄밀히 비교한다면, '別乾坤이'의 선율 '上二 上三 上二 下二 宮 宮'과 '충기대책'의 선율 '宮 上二 上一 宮'은 같은 음보다 다른 음이 많기 때문에 유사한 것으로 볼 수 없다고 할 수도 있다. 그러나 이 정도의 선율 변화는 같은 곡으로 간주되는 『대악후보』의 <서경별곡>과 『시용향악보』의 <서경별곡> 사이에서나 <쌍화점>과 <쌍화곡> 사이에서도 발견된다.

(3) <매화가>와 <서경별곡>

다음으로 살필 작품은 <매화가>이다. <매화가>는 <백구사>, <길군악> 등과 함께 육당본 『청구영언』에 실려 있는 것으로 보아 19세기 전반 이전부터 가창되어온 노래라고 할 수 있다. 그러나 이 노래는 하규일이 격조가 낮다고 부르지 않은 네 작품 중의 하나이고,²¹⁾ 현재는 <매화타령>이라는 명칭으로 불릴 만큼 잡가류에 가까운 노래로 인식되고 있기도 하다. 그 노랫말은 다음과 같다.

- (1)梅花야 넷등걸에 봄節이 도돌아 온다
 넷 꿰던 가지마다 꺾염죽도 흐다마는
 春雪이 亂紛紛 흐니 펼지말지 흐다마는
- (2)北京 가는 驛驛官드라 唐絲실한테 부붓침 흐세
 그물 밋세 그그물 밋세 唐絲실노 그그물 밋세
 그물 치세 그그물 치세 練光亭에 그물 치세
 걸니소서 걸니소서 거걸리소서 잔쳐어란 솔솔 다 싸지고 굴근女만 걸니소서
- (3)成川이라 동의紬를 이리로 점침 저리로 점침 점침점침 기야노코
 흐 손에는 방쥬들고 또 한 손에 물박들고 출녕출녕
- (4)안 南山에 밋 南山에 기얌을 심거 심거 못싸먹는 저저다람이²²⁾
 (띄어쓰기는 필자)

이 작품은 숫자를 경계로 하여 네 부분으로 나뉜다. 3행까지는 시조 작품 “梅花야 넷등걸에 봄절이 도라오니 / 넷꿰던 稼枝마다 꺾염죽도 흐다마는 / 春雪이 亂紛紛 흐니 펼동말동 흐여라”²³⁾와 같은 것이다. 그리고 4행에서 7행인 “北京 가는 驛驛官드라 ~ 굴근女만 걸니소서”와 8·9행인 “成川이라 동의紬를 ~ 물박들고 출녕출녕” 및 마지막 10행인 “안 南山에 밋 南山에 ~ 못싸먹는 저저다람이”는 각각 서로 다른 노래의 일부로 보인다.²⁴⁾

21) 네 작품이란 <수양산가>, <양양가>, <치사가>, <매화타령>을 말한다.(장사훈, 앞의 책, 1면.)
 22) 『청구영언』, 앞의 책, 178면.
 23) 정병욱, 『시조문학사전』, 신구문화사, 1966, 182면.

<매화가>는 이렇게 몇 편의 노래가 합쳐져 한 작품을 이루고 있는 것이다.²⁵⁾

이처럼 몇 편의 노래가 결합되어 한 작품을 이룬 것으로 보이는 고려가요 작품으로는 <서경별곡>, <만전춘별사> 등을 들 수 있다. <서경별곡>은 세 편의 노래가, <만전춘별사>는 다섯 편의 노래가 결합되어 하나의 노래를 형성한 것으로 파악된다. 이런 점에서 <매화가>는 이 두 작품의 형성 원리를 그대로 계승하고 있다고 할 수 있다.

『대악후보』에 <서경별곡>과 <만전춘>의 악보가 모두 기재되어 있기는 하나, <만전춘>의 악보에는 노랫말이 병기되어 있지 않아서 비교가 용이하지 않은 흠이 있다. 그러므로 일단 <서경별곡>을 비교의 대상으로 삼아 <매화가>의 악곡과 유사한 점이 있는지 찾아보기로 한다.

<서경별곡> 전반부의 악보를 인용해 보면 다음과 같다.

<서경별곡>²⁶⁾

1	宮			上二		上-		上-	宮				宮		
	서			경					이						
2	上二			上-		上二		上-	宮				宮		
	아	즐							가						

24) 이것을 장사훈, 앞의 책, 69~71면에 악보와 함께 수록된 <梅花打令>의 노랫말과 비교해 보면 서로 다른 노랫말의 결합양상을 보다 분명하게 인식할 수 있다. 『전창십이가사』에 수록된 <梅花打令>을 인용하면 다음과 같다. “梅花 옛 등걸에 봄節이 놀아를 온다 / 넷 취었던 柯枝마다 취엄죽도 허다마는 / 春雪이 하紛紛히니 필지말지 허도메라 // 北京使臣 驛官들이 唐絲실을 부불임을 허자 / 맺세 맺세 그물을 맺세 五色 唐絲로 그물을 매세 / 치세 치세 그물을 치세 浮碧樓下에 그물을 치세 / 걸리 걸리 걸리소서 情든 사랑만 거길 리소서 // 물 아래 그림자 졌다 다리 우에 중이 지나를 간다 / 중아 중아 거 暫間 너 가는 人便에 말 물어를 보자 / 그 중놈이 白雲을 가르치며 頓(?)談 無心만 허는고나 // 成川 이라 通義紬를 이리고 접침 저리로 접침 저무러 접침 개어 놓고 / 한 손에 방추 들고 또 한 손에 볼박 들고 / 흐르는 清水를 드립덕덥석 이리로 활활 저리로 활활 출녕축척 // 안 남산에 跋南산에 개암을 개암을 심거라 심거라 / 못다 먹는 저 다람의 안과”(띄어쓰기는 필자) 육당본 『청구영언』의 <매화가>와 비교하면 “물 아래 그림자 졌다 다리 우에 중이 지나를 간다 / 중아 중아 거 暫間 너 가는 人便에 말 물어를 보자 / 그 중놈이 白雲을 가르치며 頓談 無心만 허는고나”가 추가되어 있음을 확인할 수 있다.

25) 즐고, 앞의 논문, 303~304면.

26) 『대악후보』 6권.

3	下一		宮	宮	上一	上二		上一	宮		
	西		京	이		서		을	히		
4	下一	上一	宮	上一	宮	宮		宮	上二	上一	宮
	마					는			위		

현재의 <매화타령>은 총 13마루로 이루어져 있고, 1에서 10마루까지는 거의 동일한 선율이 반복된다. 제2마루를 인용해서 <서경별곡>과 비교해 보기로 한다.

<매화타령> 제2마루²⁷⁾

1	姑		南	汰	潢						
	宮		上二	上四	上三						
	넛				퀴						
2							南	林	姑太		
							上二	上一	宮下一		
							있		던		
3	林			潢	南		南潢		姑		
	上二			上三			上二上三		宮		
	柯						枝				
4	姑	姑	南		姑	林姑	姑				
	宮	宮	上二		宮	上一宮	宮				
	마						다				
5	南				南			南	林	南	
	上二				上二			上二	上一	上二	
	퀴				엄						
6	汰				林		潢	南	林	姑太	
	上四				上一		上三	上二	上一	宮下一	
							즉			도	
7	太	姑	南				南		澹	汰	潢
	下一	宮	上二				上二		上五	上四	上三
	히								다		
8	南		林		姑太		太林				
	上二		上一		宮下一		下上一				
	마				는						

27) 장사훈, 앞의 책, 97~98면. <매화타령>에는 太簇, 姑洗, 林鐘, 南呂, 潢鐘, 汰簇, 澹洗의 7음이 나온다. 이주환이 부른 <매화타령>에는 7음 중 태주가 나오지 않는다고 한다. <매화

<서경별곡>의 선율이 비교적 간단한 것과 달리 <매화타령>의 선율은 변화가 많고 복잡한 양상을 보인다. 두 악보를 좀더 쉽게 비교하자면 <매화타령>의 악보를 액면 그대로 이해하기보다는 비교에 방해가 되는 음들을 적절히 덜어내는 융통성을 발휘할 필요가 있다.

앞서 했던 대로, 율격적으로 대응되는 구절의 선율을 먼저 비교해 보기로 하자.

<매화타령> ‘넷 꿰었던’의 선율

宮		上二	上四	上三							
넷				꿰							

						上二		上一		宮下-	
						었				던	

<서경별곡> ‘서경이’의 선율

宮			上二		上一		上三	宮					宮		
서			경					이							

‘넷 꿰었던’과 ‘서경이’는 두 작품의 첫머리에 해당하는 구절이다. 구절의 선율은 모두 宮에서 시작에 上二와 上一을 거쳐서 다시 宮으로 돌아오는 양상을 보인다.

<매화타령> ‘가지마다’의 선율

上二			上三			上二上三				宮	
柯						枝					

宮	宮	上二		宮	上一宮	宮					
마						다					

가>에서는 姑洗, 林鐘, 南呂, 蕤鐘, 汰簇의 5음이 기본음계가 되고, 그 중에서 姑洗이 중심 음인 宮에 해당하는 것으로 볼 수 있다. 고선을 宮으로 잡고 <매화가>의 출현음을 오음악 보식의 음계로 고치면, 차례로 下-, 宮, 上一, 上二, 上三, 上四, 上五가 된다.

<서경별곡> ‘아즐가’의 선율

上二			上-		上二		上-	宮					宮		
아	즐							가							

두 번째 음보인 <매화타령>의 ‘가지마다’와 <서경별곡>의 ‘아즐가’도 모두 上二에서 시작해서 宮으로 끝맺고 있다. 두 구절은 마지막 선율이 ‘上- 宮 宮’으로 되어 있는 점에서도 일치한다.

<매화타령> ‘꿨엄죽도’의 선율

上二				上二				上二	上-	上二		
꿨				엄								

上四				上-		上三	上二	上-		宮下-		
						죽				도		

<서경별곡> ‘서울히 마’의 선율

上二			上-		宮		下-	上-	宮		上-	宮-
서			울		히		마					

‘꿨엄죽도’의 선율과 ‘서울히 마’의 선율도 기본적으로는 같은 양상을 보인다. 두 구절의 선율은 모두 ‘上二’에서 시작해서 ‘上-’을 지난 다음 ‘上- 宮 下-’로 끝맺는다. 특히, 마지막 선율 ‘上- 宮 下-’은 완벽하게 일치한다.

<매화타령> ‘허다마는’의 선율

下-	宮	上二				上二		上五	上四	上三	上二
허								다			

上二		上-		宮下-		下上-					
마				는							

<서경별곡> ‘는 위’의 선율

궁			궁		上二	上一	궁
는					위		

<매화타령> ‘허다마는’의 선율에는 <서경별곡> ‘는 위’의 선율에 보이지 않는 음들이 많이 나타난다. 그러나 첫머리에 ‘궁’이 나타나고 끝에 ‘上二 上一 궁’이 나타나는 점에서 ‘허다마는’도 <서경별곡>의 해당 대목과 크게 다르다고 볼 수는 없다.

이상 살핀 바와 같이, <매화타령>의 제2마루 전체는 서경별곡의 전반부 선율과 대부분 일치한다. <매화타령>과 <서경별곡>의 악곡에서 보이는 이러한 유사성은 수적인 면에서나 유사한 정도의 면에서 <백구사>와 <한림별곡>에서 발견되는 유사성의 수준을 능가하는 것이다. 제2마루의 곡조는 <매화타령>에서 10번이나 반복되고 있으니, 결국 이 노래는 곡조 전체가 <서경별곡>에서 왔다고 해도 좋은 것이다.

3. 잡가계 가창가사의 시가사적 의의

잡가계 가창가사들은 육당본 『청구영언』 같은 조선후기의 가집에 처음으로 그 실체를 드러내기 때문에 19세기 이후의 늦은 시기에 우리 시가사에 등장한 것으로 생각하기가 쉽다. 그러나 그 연원을 따져 올라가면 잡가계 가창가사들은 대부분 고려시대의 노래와 맥이 닿아 있음을 알 수 있다. 이 계열에 속하는 노래들의 대부분은 고려가요의 문학적 형식과 음악적 구조를 모방하고 선행 악곡의 선율을 변주하여 만든 작품인 것이다. 이처럼 잡가계 가창가사에 보이는 잡가적 경향은 여요적인 경향과 다를 바 없다. 따라서 앞으로는 이 부류의 가창가사를 ‘여요계 가창가사’로 불러도 무방하고, 또 그렇게 부르는 것이 영향관계의 실상을 제대로 드러내는 길이라고 본다.

여요계 가창가사의 존재는 조선전기부터 이어지는 가사 가창의 전통을

입증하고 가사의 가창이 오랜 내력을 지니고 있음을 말해주는 또 하나의 유력한 근거가 될 수 있다.²⁸⁾ 위에서 언급한 바와 같이, 12가사를 포함한 가창가사가 가집에 나타나는 시기는 『고금가곡』이 나온 18세기 후반 이전으로 소급되지 못한다. 바로 이 점이 가창가사의 등장 시기를 19세기 이후로 미룰 수밖에 없는 이유인 것이다. 그러나 여요계 가창가사는 가창가사의 원형이 나타난 시기를 그보다 앞당길 수 있도록 한다.²⁹⁾

여요계 가창가사 작품군이 가집에 나타나는 시기는 <관동별곡>, <춘면곡>과 같은 가사 계열의 가창가사보다 늦은 것이 사실이다. 그러나 그 영향관계로 보건대 이들은 <어부가>만큼이나 오랜 세월 동안 애창되어 온 유서깊은 노래일 가능성도 배제할 수 없다고 본다. 비록 시대가 흐름에 따라 노랫말이나 악곡의 형태가 당대의 분위기나 수용층의 취향에 맞게 바뀌기는 했어도, 이 노래들 속에는 고려가요의 기본적 형식과 성격이 변함없이 유지되고 있는 것이다.

또한 이들의 존재는 고려가요가 고려시대나 조선초에 그 생명을 다한 것이 아니라 근대로 접어드는 19세기 말까지 재창작을 거듭하며 끊이지 않고

28) 졸고, 앞의 논문, 283~293면에서는 『고금가곡』이나 육당본 『청구영언』과 같은 가집의 가창가사 수록양상을 살피고 거기에 나오는 작품들의 연대를 추정함으로써 가사의 가창이 조선전기로부터 줄곧 이어져 왔음을 논한 바 있다.

29) <백구사>의 첫머리에 나오는 노랫말 “白鷗야 풀풀 나지마라 너 잠을 내 아니로다 / 聖上이 바라시니 너를 좇아 예 왔노라”는 『청구영언』 등의 가집에 수록되어 있는 시조 작품 “江湖에 期約을 두고 十年을 奔走하니 / 그 모른 白鷗는 더더 온다 하건마는 / 聖恩이 至重하시니 갑고 가려 訶노라”(심재원, 『歷代時調全書』, 세종문화사, 1972, 작품 117)와 몇 가지 측면에서 유사한 양상을 보인다. 두 작품에는 모두 ‘白鷗’와 ‘聖上’이 나오고, 백구로 대유된 강호를 지향하는 화자의 심정이 투영되어 있다. 뿐만 아니라 두 노래에서 화자의 발화는 모두 백구를 염두에 두고 있는 것으로 보이기도 한다. 이러한 몇 가지 유사성은 두 노랫말이 서로 밀접한 관계를 맺고 있는 것으로 파악할 수 있게 한다. 그런데, 몇몇 가집에 위 시조 작품의 작자가 李恒福(1556~1618) 또는 鄭遠(1543~1620)로 되어 있고(위의 책, 44~45면), 李起淳(1602~1662)이 지은 <宋慶雲傳>이라는 예언전에 송경운이 이 노래를 불렀다는 일화와 함께 그 한역시(“江湖有期約 十年奔走 不知之白鷗 謂我遲來 聖恩最至重 擬報而來”)가 기록되어 있는 점(李起淳, 『西歸遺稿』 七卷)을 통해 볼 때, 이 작품은 17세기 무렵에 상당히 유행했던 것으로 생각된다. 따라서, <백구사>가 가집에 등장하는 시기보다 훨씬 앞선 시기에 유행하던 이 시조 작품이 변형되어 <백구사>의 노랫말의 첫 부분에 수용되었다고 보아도 좋을 것이다. <백구사>는 19세기에 가서야 가집에 모습을 드러내지만, 그 노랫말 중 일부는 뿌리를 17세기의 시조 작품에 두고 있는 것이다.(<송경운전>의 전체 내용과 문학적 성격에 대해서는 박희병, 「조선후기 예술가의 문학적 초상」, 『대동문화연구』 24, 성균관대학교 대동문화연구원, 1990, 99~108면에 상세히 논의되어 있다.)

가창되어 왔다는 사실을 증명하기도 한다.³⁰⁾ 경기체가 장르는 비록 돌출적이기는 해도 閔奎의 <忠孝歌>(1860) 같은 작품이 조선 말기에 창작될 만큼 오랜 세월동안 생명을 유지한 것으로 알고 있지만,³¹⁾ <쌍화점>이나 <서경별곡> 같은 속요 계열에 드는 작품들은 성종대의 改詞 과정을 거치면서 점차 도태되어 갔다고 보는 것이 일반적이다. 그러나, 여요계 가창가사는 속요 계열의 노래들마저도 조선말까지 그 명맥을 유지하고 있었다는 사실을 증명하기에 충분한 근거가 될 수 있다.

또, 이들 작품은 여요와 잡가를 잇는 다리 역할을 한다는 점에서도 중요한 의의를 지닌다. 여요계 가창가사들이 가집에 나타나는 19세기 전반은 잡가의 태동기이면서 동시에 고려가요 전승의 마지막 시점이라고 할 수도 있다. 말하자면 이들 작품은 여요의 끝과 잡가의 머리에 걸쳐 있는 과도기적 작품군인 셈이다. 잡가 장르나 잡가적 경향을 보이는 가창가사는 노랫말이 잡스럽고 속된 경향이 있는 데다가 형식적으로 산만한 모습을 보이고 문학성을 겸비하지 못한 작품들이 대부분이기 때문에 우리 시가사에서 유래를 알 수 없는 고아처럼 취급되는 경향도 있지만, 고려가요와 여요계 가창가사와 잡가의 영향 관계를 따지고 보면 이 잡가라는 장르도 결국은 고려가요에 그 뿌리를 대고 있다는 것을 알게 된다. 이렇게 보면, 여요계 가창가사는 잡가 이전의 시가 장르와 잡가 사이에 존재하는 장르적 단절을 메워 우리 시가사의 흐름을 순조롭게 하는 매개자적인 역할을 한다고 하겠다.

한편, 이들 작품은 조선 전기 가창가사의 음악적 양식을 추정하는 데 도움을 줄 수도 있다. 그동안 조선 전기의 가사가 가창되었다는 기록은 꽤 발견되었지만, 작품을 없어 부르는 음악이 어떤 것이었는지에 대해서는 자료의 빈곤으로 추측조차 불가능했던 것이 사실이다. 그러나, 여요계열을 포함하는 가창가사가 오랜 역사와 전통을 지닌 작품군이라는 사실이 입증된 마당에서는 이들의 곡조를 통해 조선 전기 가사의 음악적 양식에 대해 희미하게나마 상상해 볼 수 있게 되었다고 할 수 있다.

30) 장사훈은 <서경별곡>이 『시용향약보』나 『대악후보』에 그 곡보와 더불어 가사가 남아 있는 점으로 보아 성종대는 물론 중종 이후로도 계속 불렸다고 했다. (장사훈, 『한국음악사』, 정음사, 1976, 174면.)

31) 임기중 외, 『경기체가 연구』, 태학사, 1997, 19면.

아울러, 여요계 가창가사는 『대악후보』나 『시용향악보』에 수록되어 있는 많은 노래의 악보를 역보하고 복원할 수 있는 길을 열 수 있을지도 모른다. 『대악후보』는 세조대(1455~1468)의 음악을 정리한 악서로 고려말과 조선 초의 음악을 비교적 풍부하게 전하고 있지만 그 곡조가 모두 오음악보로 기록되어 있어서 절대 음계를 알 수 없다고 하는 문제점을 안고 있다. 그러나, 고려가요의 곡조를 고스란히 담고 있는 여요계 가창가사를 통해서 관련 악곡의 절대 음계를 파악할 수 있다면 『대악후보』 소재 악보를 역보하는 것이 전혀 불가능한 일은 아닐 것이다. 물론 이것을 가능하게 하기 위해서는 유사 작품만을 대상으로 한 단순한 비교에서 나아가 문학과 음악의 양 방면에서 보다 폭넓고 깊이 있는 연구를 수행해야 할 것이다.

4. 결론

조선 후기의 가창가사 중에서 잠가적 경향을 보이는 작품으로 <길군악>, <백구사>, <매화가>, <황계사>, <수양산가> 등을 꼽을 수 있는데, 본고에서는 이 중에서 <길군악>, <백구사>, <매화가>의 세 작품이 차례로 고려가요 중의 <쌍화점>, <한림별곡>, <서경별곡>과 문학적으로나 음악적으로 유사한 모습을 띠고 있다는 점을 확인하였다.

때문에, 이들 작품군은 잠가계 가창가사라고 부르는 것보다 여요계 가창가사라고 부르는 것이 타당하다. 또한, 이들은 오랜 세월 이어져온 가사 가창의 전통을 입증하고, 우리 시가사에서 고려가요와 잠가를 이어주는 매개자적인 역할을 하며, 조선전기 가사의 음악적 양식을 추정하는 데나 고악보에 수록된 노래의 악곡을 복원하는 데에 도움을 줄 수 있다는 점에서 중요한 의의를 지닌다.

본고는 조선후기 가창가사 중에서 세 작품만을 대상으로, 그것도 선율을 비교하는 방식에 치중하여 논의를 진행하였기 때문에 여러모로 미흡한 점이 많으리라고 생각한다. 앞으로 보다 풍부하고 타당한 결과를 얻기 위해서는, 여요계열 이외의 다른 작품으로까지 논의를 확대함과 아울러 단순히 선

울만 비교하는 방식에서 탈피하여 악곡 구조나 장단 등의 다양한 음악적 요소들까지 고려하는 폭넓은 고찰이 필요하리라고 본다.

KCS I

참고문헌

- 『歌曲源流』(가람본)
『古今歌曲』
『大樂後譜』
『西歸遺稿』(李起淳)
『時用鄉樂譜』
『靑丘永言』(육당본)
심재완, 『歷代時調全書』, 세종문화사, 1972.
장사훈, 『傳唱十二歌詞』, 서울대학교 출판부, 1980.
정병욱, 『時調文學事典』, 신구문화사, 1966.
- 임기중 외, 『경기체가 연구』, 태학사, 1997.
장사훈, 『한국음악사』, 정음사, 1976.
- 김은희, 「십이가사의 문화적 기반과 양식적 특성」, 성균관대학교 박사논문, 2002.
김창곤, 「쌍화점과 가사 길군악」, 서울대학교 석사논문, 1999.
김학성, 「잡가의 생성기반과 장르 정체성」, 『한국고전시가의 정체성』, 성균관대학교 대동문화연구원, 2002, 250~284면.
박희병, 「조선후기 예술가의 문학적 초상」, 『대동문화연구』 24, 성균관대학교 대동문화연구원, 1990, 87~148면.
송정숙, 「十二歌詞의 構造分析」, 『어문교육논집』 6, 부산대학교 사범대학 국어교육과, 1982, 61~168면.
임재욱, 「가사의 가창전통과 부분장의 가능성」, 『한국시가연구』 16, 한국시가학회, 2004, 279~314면.
정병욱, 「악기의 구음으로 본 별곡의 여음구」, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982, II-70~II-94면.
황준연, 「쌍화곡과 길군악」, 『민족음악학』 14, 서울대학교 음악대학 부설 동양음악연구소, 1992, 1~21면.

The origin of *Japga*(雜歌) tendency in Singing *Gasa*(歌唱歌詞)
of late Joseon dynasty(朝鮮後期)

Yim, Jae-wook

The group of Singing *Gasa*(歌唱歌詞) in the late Joseon dynasty which have the tendency of *Japga*(雜歌) is composed of <Gilgunak(鷓軍樂)>, <Baekgusa(白鷗詞)>, <Maewhaga(梅花歌)>, <Whanggyesa(黃鷄詞)>, <Suyangsanga(首陽山歌)> and so on. This thesis ascertained the truth that <Gilgunak>, <Baekgusa>, <Maewhaga> is similar to <Ssangwhageom(雙花點)>, <Hanlimbyulgok(翰林別曲)>, <Seogyungbyulgok(西京別曲)> which had been sung from *Koryo*(高麗) dynasty. The similarity is found not only in the words but also in the melody.

So it is right to call the tendency of *Japga* which is revealed in this group of Singing *Gasa*(歌唱歌詞) as that of *Koryogayo*(高麗歌謠). And this group of Singing *Gasa* have important meaning in several respects. First, they prove the singing tradition of *Gasa* which has continued for a long time. Secondly, they play the mediating role connecting *Koryogayo* with *Japga* in the history of Korean ancient poetry. Thirdly, they can help us when we guess the musical form of Singing *Gasa* in the early Joseon dynasty and try to recover the music of songs which was collected in the ancient music book like *Daeakbubo*(大樂後譜) or *Siyonghyangakbo*(時用鄉樂譜).

Keywords : Korean ancient poetry, *Gasa*(歌詞), Singing *Gasa*(歌唱歌詞), *Koryogayo*(高麗歌謠), *Japga*(雜歌).