

〈黃鷄詞〉의 연원

임재욱*

1. 서론
2. <황계사> 노랫말의 연원
3. <황계사> 곡조의 연원
4. 결론

1. 서론

<황계사>는 조선 후기에 성립되어 지금까지 노래로 불리며 전해오고 있는 12가사 중의 한편으로, 柳晩恭의 『歲時風謠』(1843)¹⁾와 <漢陽歌>(1844)²⁾ 등에 이 노래에 관한 표현이 나타나는 것으로 보아 19세 중엽에 성행한 것으로 추정되는 작품이다. 지금까지 발견된 관련 기록이 비교적 조선 후기에 치우쳐 있어서 그것이 우리 문학사에 등장한 시기를 19세기 이전으로 소급하기 어려운 점이 있는 것이 사실이지만, 그 노랫말이나 음악은 연원이 꽤 오래된 것으로 보인다.³⁾

지금까지 <황계사>에 대한 연구는 문학과 음악 양쪽 분야에서 다각도로 이루어져 왔다. 연구자에 따라 12가사 전체를 다루면서 <황계사>에

* 서울대학교 기초교육원 전임대우강의교수

- 1) “술과 안주 낭자한 곳에 밤은 얼마나 깊었나. 가곡 한 바탕이 끝나자 잡가로 넘어가네. 옛 곡조 춘면곡은 이제 부르지 않고, 황계사를 구슬프게 부르고 백구사를 간드러지게 노래하네. (杯盤爛處夜如何 曲罷篇歌變雜歌 古調春眠今不唱 黃鷄鳴咽白鷗哇)”(『歲時風謠』.)
- 2) “擧床調 내린 후에 소리하는 어린 기생 / 한 손으로 머리 받고 蛾眉를 반쯤 숙여 / 羽調라 界面이며 騷蹄이 編樂이며 / 春眠曲 處士歌며 漁父詞 相思別曲 / 黃鷄打令 梅花打令 雜歌 時調 듣기 좋다”(〈漢陽歌〉.)
- 3) 줄고, 「12가사의 연원 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2007에서 12가사의 연원을 찾는 논의를 진행하면서, 88-91면에서는 <황계사>에 대해서도 노랫말에 포함된 일부 구절을 중심으로 그 연원을 간략하게 살펴본 바 있다. 그 후속 작업으로 본고에서는 <황계사>의 문학적, 음악적 연원에 대해 본격적으로 논의해 보고자 한다.

대해 논의하기도 하고⁴⁾ 이 작품만을 집중적으로 다루는 작품론적 성격의 연구를 수행하기도 해서,⁵⁾ 이 노래는 12가사에 속한 다른 작품에 비해서는 비교적 많은 연구 성과가 축적되었다고 할 수 있다.

김창곤은 <황계사>를 역사적인 맥락에서 검토하여 그 노랫말과 곡조가 현재의 상태에 이르기까지 어떤 변천을 겪었는가 하는 점에 대해 살펴보았다. 곧 현행 <황계사>의 노랫말을 『청구영언』, 『교주가곡집』, 『고금잡가』, 『가집』에 실린 것과 비교하여, 그 노랫말이 후렴과 사설형태 및 반복구조에서 다양한 변화를 겪어 현재와 같은 상태, 곧 ‘지화자 좋을시고’라는 일정한 후렴구가 붙고, 4·8 음보의 노랫말이 규칙적으로 반복되는 구조로 양식화되기에 이르렀다고 했다. 악곡에 대해서는 현행 곡의 선율을 『삼죽금보』, 『아양금보』, 『금보』, 『장금신보』에 실린 것과 비교하여, 다른 악보에 비해 높은 선율로 이루어져 있는 『장금신보』의 <황계타령>이 여창의 선율을 기보한 것이라는 점과 『아양금보』의 <황계가>에 존재하던 세 가지 선율 형태 중에서 제1마루와 제3마루의 선율이 현재의 <황계사>로 전해지고 제2마루의 선율은 불리지 않게 되었다는 점을 밝혔다.⁶⁾

김은희는 <황계사>의 연행 양상과 텍스트 실현 양상을 종합적으로 검토하면서 <황계사>에 포함된 구절의 출처와 노랫말 구성 원리에 대해서도 고찰했다. 곧 <황계사>의 다양한 이본에 자주 출현하는 7개의 단위사설의 출처가 <상사별곡>, 사설시조, 판소리 <춘향가>, 소설 <구운몽> 등에 있다는 점을 밝힘으로써, 그 노랫말이 조선 후기에 공존했던 다양한 연행 문학 장르들로부터 단위 사설을 차용해와 編辭된 것이라는 점을 확인했다.⁷⁾

김창곤의 경우 문학과 음악을 동시에 살피는 통합학문적 방법으로 작품의 초창기 모습과 변천 과정을 검토함으로써 <황계사>에 대한 이해를

4) 송정숙, 「十二歌詞의 構造分析」, 『어문교육논집』 6, 부산대학교 사범대학 국어교육과, 1982; 이준자, 「己卯琴譜의 歌詞」, 서울대학교 석사학위논문, 1985; 송성범, 「12가사의 악곡 형식 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 1996; 김은희, 「12가사의 문화적 기반과 양식적 특성」, 성균관대학교 박사학위논문, 2001; 김창곤, 「12가사의 악곡 형성과 장르적 특징」, 서울대학교 박사학위논문, 2006; 참고, 앞의 논문.

5) 김창곤, 「歌詞 황계사의 史的 考察」, 『한국음악연구』 28집, 한국음악학회, 2000; 김은희, 「<黃鷄詞> 연구」, 『인문과학연구』 7권, 덕성여자대학교 인문과학연구소, 2002.

6) 김창곤, 앞의 논문, 2000, 134-151면.

7) 김은희, 앞의 논문, 2002, 160-166면.

심화시킨 공로가 크다고 할 수 있지만, 현재 기록으로 남아 있는 노랫말과 악보를 연구의 대상으로 삼아 대략 19세기 초기로부터 현재에 이르는 동안의 변천 과정을 고찰했을 뿐, 연원을 그 이전 시기의 작품으로까지 소급하지는 않았다. 김은희의 경우 황계사의 연행과 텍스트의 존재 양상을 포괄적으로 살피고 編辭라고 하는 <황계사>의 사설 구성 원리와 차용 구절의 출처까지 밝혀서 작품 이해의 폭을 한층 넓혔다고 할 수 있다. 그런데 단위 사설의 출처를 관소리나 시조와 같은 동시대의 갈래에서 찾은 논의는 작품의 연원에 관한 고찰이라기보다는 동시대 다양한 작품의 사설 공유 현상에 대한 연구에 가까운 것으로 보인다.

따라서 아직까지 이 노래의 연원을 본격적으로 살핀 연구는 이루어지지 않았다고 할 수 있다. 이에 본고에서는 <황계사>의 노랫말과 곡조가 어디에서 유래되었는지 알아보고자 한다. 그리하여 이 노래가 선행 시가 갈래 가운데 고려가요에 중요한 연원을 두고 있다는 점을 밝혀 보고자 한다.

2. <황계사> 노랫말의 연원

2.1. 이본과 類出 구절

<황계사>는 『청구영언(육당본)』, 『가집』, 『가곡원류(하합본)』, 『가곡원류(가람본)』, 『증보가곡원류』, 『악부』, 『시가요곡』, 『시철가』, 『가곡보감』, 『정선조선가곡』, 『대동풍아』, 『고금잡가』와 같은 다양한 가집에 실려 있다. <황계사>의 이본은 대체로 비슷한 구절들을 공유하고 있으며 주제도 유사하지만 후렴구, 구절의 배치 순서, 구절의 개수 및 내용 등의 측면에서 조금씩 다른 양상을 보인다. 후렴구 형태와 출현 구절의 내용에 따라 다양한 문헌에 수록된 이본들을 정리해 보면 다음과 같은 여섯 가지의 부류로 나눌 수 있다.⁸⁾

8) 김창곤, 앞의 논문, 2000, 131-136면 참조.

(가) 『靑丘永言(六堂本)』 수록본

- (1) 一朝 郎君 離別 後에 消息조차 頓絶하야
- (2) 자네 一定 못 오던가 무삼 일로 아니 오더냐
이 아해야 말 듣소
- (3) 黃昏 저문 날에 개가 짓어 못 오는가
이 아해야 말 듣소
- (4) 春水가 滿四澤하니 물이 깊어 못 오던가
이 아해야 말 듣소
- (5) 夏雲이 多奇峰하니 山이 높아 못 오던가
이 아해야 말 듣소
- (6) 한 곳을 들어가니 六觀大師 性眞이는 石橋上에서 八仙女 다리고 戲弄한다
지어자 좋을시고
- (7) 屏風에 그린 黃鷄 수탉이 두 나래 동덩 치고 짜른 목을 길게 빼어 긴 목
을 에후리어 四更一點에 날 새라고 꼬피요 울거든 오라는가
- (8) 자네 어이 그리하야 아니 오던고
- (9) 너란 죽어 黃河水 되고 날란 죽어 都大船 되야 밤이나 낮이나 낮이나
밤이나 바람 불고 물결치는 대로 어하 동덩실 떠서 노자
- (10) 저 달아 보느냐 임 계신 데 明暉를 빌리려문 나도 보게
이 아해야 말 듣소
- (11) 秋月이 揚明暉하니 달이 밝아 못 오던가
- (12) 어테를 가고서 네 아니 오더냐
지어자 좋을시고⁹⁾

(번호 부여, 행 구분, 띄어쓰기는 필자)

9) 『靑丘永言(육당본)』. 후렴구로 “이 아해야 말 듣소”와 “지어자 좋을시고”의 두 가지 형태가 쓰였다. 다른 이본에 비해 시기적으로 앞서고 작품을 구성하는 구절의 양도 많다.

(나) 『歌集』 수록본

一朝 郎君 離別 後에 消息 窺아 (돈절하)다

이 아눔 말 듯소

도흘도흘 조흔 景에 어디를 가구셔 날 아니 와 窺노

이 아눔 말 듯소

屏風에 그린 黃鷄 두 나래를 두덩 치며 四更 一點에 날 새라고 꼬피요 울

거든 오라는가

이 아눔 말 듯소

한 곳을 바라보니 六觀大師에 性眞이난 八仙女 다리고 戲弄한다

지어자 돌시고

도흘도흘 조흔 景에 一定 자네씨 아니 오난가

이 아눔 말 듯소

저 달아 오느냐 님 게신 되 明氣를 빌니럼 나도 보게

지어자 도흘시고

널낭 죽어 黃河水 되고 날낭 죽어 돛대船 되야 밤이나 낮이나 낮이나 밤

이나 바람 부난 대로 물결 치난 대로 於臥 등덩실 떠셔 노자

지와자 도흘시고

도흘도흘 조흔 景에 네나나나나루네나나나 지와자 도흘시고¹⁰⁾

(행 구분, 띄어쓰기, 괄호 안은 필자)

(다) 『歌曲源流(河合本)』 수록본

일조낭군 이별 후에 소식조츠 돈절허다

지어즈 조흘씨고

10) 김동욱·임기중, 『校合 歌集』 一, 태학사, 1982, 204-205면. 후렴구로 “이 아눔 말 듯소”와 “지어자 도흘시고”의 두 가지 형태가 나타나는 점은 『청구영언(육당본)』과 유사하나 작품 말미에 삽입되어 있는 입타령 “네나나나나루네나나나”는 다른 이본에 보이지 않는다. 전체적으로 볼 때 『歌曲源流(河合本)』와 유사한 이본이다. 구절의 배치 순서와 후렴구 “이 아눔 말 듯소” 및 입타령 “네나나나나루네나나나”는 『가곡원류(하합본)』와 다른 모습을 보이지만, 후렴구를 제외한 구절의 내용과 숫자는 『가곡원류(하합본)』와 대동소이하다.

병풍에 그린 황계 두 나리를 통딩 치며 스오경 일점에 날 시라고 꼭기요
 울거던 오라는가
 지어즈 죠흘씨고
 저 다라 보느냐 님 계신 데 명기를 빌너라 나도 보즈
 지어즈 말 듯소
 한 고즐 바라보니 육관디스 성진니는 팔션녀 다리고 희롱훈다
 지어즈 죠흘씨고
 죠흘죠 죠흔 경에 어딴을 가구셔 날 아니 찻노
 지어즈 말 듯소
 널낭 죽어 황하슈 되고 나는 죽어 뚫디션 되야 바람 부는 디로 물결 치는
 디로 예화 통딩실 써셔 노즈
 지어즈 죠흘씨고¹¹⁾

(행 구분과 띄어쓰기는 필자)

(라) 『歌曲源流(가람본)』 수록본

일쵸 낭군 니별 후에 소식 좃츠 돈절하야
 지어즈 죠흘씨고
 죠흘죠 죠흔 경에 일시구 뚫타 경이로다 지혀즈 죠흘씨고
 한 곱즐 드러가니 육관디스 성진이는 팔션녀 드리고 희롱훈다
 일시고 뚫타 경이로다 지혀즈 죠흘씨고
 황흔 더문 날에 기약 두고 어딴을 가구셔 날 아니 찻노
 지혀즈 죠흘씨고
 병풍에 그린 황계 두 나리를 통딩 치며 스오경 일점에 날 시라고 꼭기요
 울거던 오라는가
 지혀즈 죠흘씨고
 달은 붉고 명랑훈디 님 심각이 시로이라

11) 『歌曲源流(河合本)』. 후렴구로 “지어즈 죠흘씨고”와 “지어즈 말 듯소”의 두 가지 형태가 나타난다. 후렴구를 제외한 구절의 숫자와 내용은 『가집』 수록본과 별 차이가 없다. 구절의 배치 순서는 『가집』 본과 다른 모습을 보인다.

지혀즈 죠흘시고

너는 죽어 황희슈 되고 나는 죽어 뚫디선 되야 랑풍이 갓든 불 제마다 에
화 등당실 노라 보즈

저 달아 보느냐 님 계신 데 명귀를 빌려라 나도 보게

지혀즈 죠흘시고¹²⁾

(행 구분과 띄어쓰기는 필자)

(마) 『樂府』 수록본(1)

일조 낭군 이별 후에 소식조차 돈절허나

지혀즈 죠흘시고

웃지 웃지 못오시노 일정 즈네 못오시나

지혀즈 죠흘시고

슈운니 적막허여 물이 막켜 못오시나

지혀즈 죠흘시고

병풍에 그린 황계 짜른 목 길게 췌고 스경 일점에 날 시라고 췌기요 울건
오려시나

지혀즈 죠흘시고

늑간디스 성진니도 팔선녀와 희롱헌다

지혀즈 죠흘시고

한숨 모와 청풍 되고 눈물 모와 시위 되미 입에 금침 젓고지고

지혀즈 죠흘시고

저 다라 보느냐 입 계신 데 명귀를 빌려라 나도 보즈

지혀즈 죠흘시고¹³⁾

(행 구분과 띄어쓰기는 필자)

12) 『歌曲源流(가람본)』. 후렴구가 “지혀즈 죠흘시고” 하나로 통일되어 있다. 여기에 수록된 것이 『증보가곡원류』를 거쳐 현재까지 이어지고 있다.

13) 정재호 외, 『註解 樂府』, 고려대학교 민족문화연구소, 1992, 268면. 『악부』에 수록된 두 편의 <황계사> 중 짧은 것이다. 『歌曲源流(가람본)』 수록본과 같이 후렴구로 “지혀즈 죠흘시고”가 쓰인다. 작품 말미에 있는 “한숨 모와 청풍 되고 눈물 모와 시위 되미 입에 금침 젓고지고”는 다른 이본에는 보이지 않는 구절이다.

(바) 『精選朝鮮歌曲』 수록본

一朝 郎君 離別 後에 消息조차 頓絶하다
어허야아자 죠흘시고
엇지 엇지 못 오든고 일정 자니가 아니 오든가
어허야아자 죠흘시고
春水滿四澤하니 물이 깊어 못 오던가
夏雲多奇峰하니 산이 높하 못 오던가
어테를 가고 날 아니 와 본고
어허야아자 죠흘시고
屏風에 그린 黃鷄 두 나리를 둥둥 치며
四更一點에 날 시라고 꼭기요 울거든 오려난가
어허야아자 죠흘시고
저 달아 보느냐 님 계신 데 명귀를 빌니럼 나도 보게
너는 죽어 黃河水 되고 나는 죽어 돛디船 되어
밤이나 낮이나 낮이나 밤이나 어하 동실 찌셔 노시
어허야아자 죠흘시고
한 곳을 드러가니 육관더스 지자 승진이는 八仙女로 戲弄한다
어허야아자 죠흘시고
竹冠簑笠 짓게 쓰고 十里沙場 내려가니
어허야아자 죠흘시고
玉容이 寂寞淚欄干하니 梨花一枝春帶雨라
어허야아자 죠흘시고
죠흘 죠흘 죠흘 鬢을 얼스 조타 경이로다¹⁴⁾

(행 구분과 띄어쓰기는 필자)

14) 정재호, 『한국속가전집』 1, 도서출판 다운샘, 2002, 399면. 위의 책, 268-269면. 후렴구로 “어허야아자 죠흘시고”의 한 가지 형태만 쓰인다. 『청구영언(육당본)』 수록본에 나오는 “春水滿四澤하니 물이 깊어 못 오던가 夏雲多奇峰하니 산이 높하 못 오던가”가 다시 나타나고 있다. 작품 말미에 나오는 “竹冠簑笠 짓게 쓰고 十里沙場 내려가니”와 “玉容이 寂寞淚欄干하니 梨花一枝春帶雨라”는 여기에만 있는 구절이다. 『樂府』(수록본 (2)) 및 『고금잡가』, 『대동풍아』 등의 잡가집에도 동일한 이본이 존재한다.

<황계사>의 후렴구는 비교적 이른 시기의 이본인 (가)에서와 같이 “이 아해야 말 듣소”와 “지어자 좋을시고”의 두 가지 형태가 함께 쓰이던 단계에서, (라)·(마)에서와 같이 “지허즈 조홀시고”의 한 가지 형태만 쓰이는 단계를 거쳐, 비교적 늦은 시기의 이본으로 보이는 (바)에서처럼 “어허야 아자 조홀시고”가 쓰이는 단계로 변화한다.¹⁵⁾ (나)와 (마)는 후렴구에서는 특별한 점이 없지만, 다른 본에는 나오지 않는 “네나나나나나루네나나나”라는 입타령과 “한숨 모와 청풍 되고 눈물 모와 시위 되미 입에 금침 젖고 지고”라는 구절을 각각 지니고 있기 때문에 독자적인 이본으로 설정될 수 있다.

그러면 <황계사>를 구성하고 있는 노랫말의 연원을 여러 이본에 비교적 빈번하게 나타나는 공통 구절을 중심으로 살펴보기로 하자. 시기적으로 비교적 앞설 뿐 아니라 가장 많은 구절을 포함하고 있는 『청구영언(육당본)』의 <황계사>를 기준으로 하여, 후렴구를 제외한 12개 구절이 이본에 따라 출현하는 양상을 정리하면 다음과 같다.

<황계사> 이본에 따른 중요 구절 출현 양상

구절	가집						5회 이상 출현구
	청구영언	가집	가곡원류 (하합본)	가곡원류 (가람본)	악부 (1)	정선 조선가곡	
1	○	○	○	○	○	○	√
2	○	△			△	△	
3	○			△			
4	○				△	○	
5	○					○	
6	○	○	○	○	△	○	√
7	○	○	○	○	○	○	√
8	○						
9	○	○	○	○		○	√

15) 초창기 이본에 쓰인 “이 아해야 말 듣소”가 짐작고 단정한 느낌을 주는 것이라면 후대의 이본에 쓰인 “어허야아자 조홀시고”는 가무와 취흥의 분위기에 어울릴 만한 것이다. 황계사의 <후렴구>는 후대로 가면서 점차 노래의 흥을 고조시키는 방향으로 변해간 것으로 보인다.

10	○	○	○	○	○	○	√
11	○						
12	○	△	△	△		△	√

(○는 원형에 가까운 구절, △는 변형된 구절)

5회 이상의 비교적 잦은 출현 횟수를 나타내는 구절은 다음의 여섯 개이다.

- (1) 一朝 郎君 離別 後에 消息조차 頓絶하야
- (6) 한 곳을 들어가니 六觀大師 性眞이는 石橋上에서 八仙女 다리고 戲弄한다
- (7) 屏風에 그린 黃鷄 수탉이 두 나래 둥둥 치고 찌른 목을 길게 빼어 긴 목을 에후리어 四更一點에 날 새라고 꼬피요 울거든 오라는가
- (9) 너란 죽어 黃河水 되고 날란 죽어 都大船 되야 밤이나 낮이나 낮이나 밤이나 바람 불고 물결치는 대로 어하 둥덩실 떠서 노자
- (10) 저 달아 보느냐 임 계신 데 明暉를 빌리려문 나도 보게
- (12) 어테를 가고서 네 아니 오더나

이 구절들은 다른 구절들보다 뚜렷하게 당대 향유층의 기억 속에 각인되어 있던 것들로 <황계사>의 여러 구절 가운데에서도 가장 인기를 누린 핵심 구절이라고 할 만하다. 따라서 이러한 빈출 구절들은 <황계사> 작품 전체의 연원을 밝히는 데 중요한 역할을 할 수 있다. 그러면 각 구절들이 어디에서 왔는지 하나하나 확인해 보기로 하자.

2.2. 빈출 구절의 연원

(1), (6), (12)는 당대에 향유된 다른 작품에서도 비슷한 내용이나 구절이 발견된다. (1)은 12가사의 하나인 <相思別曲>에 보이고, (6)은 고전소설 <구운몽>에 나오며, (12)는 다양한 시조 작품에 같거나 유사한 구절이 나타난다.¹⁶⁾

(1)이 포함된 <상사별곡>의 일부를 인용해보면 다음과 같다.

人間 離別 萬事申에 獨守空房 더욱 설다
 이렇 저렇 허튼 근심 다 후리쳐 더져두고
 어린 樣姿 고은 소리 눈에 암암 귀에 징징
 비너이다 하늘님께 비너이다 인제 보게 싱기쇼셔
 죽지 마자 처음 盟誓 離別 마즈 百年 期約
 스랑 모혀 뉘히 되고 根源 흘너 물이 되어
 문허질 줄 모로거든 쓴어질 줄 저 누 알이
 一朝 郎君 離別 후에 消息조차 頓絶^{훈가}
 綠陰 芳草 저문 날에 희는 어이 쉬 지는고
 獨守空房 잠 못드러 다만 혼숨 니 벗즌가
 巧態 계워 웃던 우슴 허여 본니 더욱 설다¹⁷⁾

(…후략…)

(행 구분, 띄어쓰기, 밑줄은 필자)

『악부』에는 <상사별곡>이라는 제목으로 세 편의 이본이 실려 있다. 이 본에 따라 구절의 순서나 내용에 조금씩 차이가 나타나지만, “一朝 郎君 離別 후에 消息조차 頓絶^{훈가}”는 세 이본에 모두 보인다.

(12) “어테를 가고서 네 아니 오더냐”는 “아니 오더냐”로 끝나는 구절로 (2) “자네 一定 못 오던가 무삼 일로 아니 오더냐” 및 (8) “자네 어이 그리하야 아니 오던고”와 유사한 형식으로 되어 있다. 이 구절은 “못 오던가”의 형태로 끝나는 (3), (4), (5), (11)과 함께 우리의 고전시가에서 관용구처럼 쓰이던 것이다.

“아니 오더냐”와 “못 오던가” 형 구절은 다음과 같은 시조 작품에도 그대로 나타난다.

16) “一朝 郎君 離別 후에 消息조차 頓絶^{하야}”와 “한 곳을 들어가니 六觀大師 性眞이는 石橋上에서 八仙女 다리고 戲弄한다” 및 “어테를 가고서 네 아니 오더냐”가 각각 <상사별곡>과 <구운몽> 및 사설시조 작품에 나타난다는 점은 이미 김은희, 앞의 논문, 2002, 164면에서 확인된 바 있다.

17) 정제호 외, 『주해 악부』, 고려대학교 민족문화연구원, 1992, 273면.

(가) 어이 못 오던가 무삼 일노 못 오던가

너 오는 길에 무쇠 城을 쓰고 城 안에 담 쓰고 담 안에 집을 짓고 집 안에
두지 노코 두지 안에 匱를 쓰고 그 안에 너를 必字形으로 結縛하여 너코 雙排
目的 걸쇠 金 거북 자물쇠로 슈괴슈괴 잠가 잇더냐 네 어이 그리 아니 오더니
훈 히도 열두 둘이오 훈 둘 설흔 놀의 날와 불 흘니 업스랴¹⁸⁾

(나) 日暮 蒼山遠하니 날 저무러 못 오던가

天寒 白屋貧하니 하늘이 차 못 오던가
柴門에 聞犬吠하니 님 오는가 호노라¹⁹⁾

(다) 春水 滿四澤하니 물이 만아 못 오더냐

夏雲多奇峯하니 산이 높하 못 오던가
秋月이 揚明輝어를 무삼 일노 못 오던가²⁰⁾

(밑줄은 필자)

(가)의 초장 “어이 못 오던가 무삼 일노 못 오던가”는 <황계사>에서는
(2) “자네 一定 못 오던가 무삼 일로 아니 오더냐”로 약간 변형되어 나타나
고 있고, (가)의 중장에 나오는 “네 어이 그리 아니 오더니”는 <황계사>에
서 (8) “자네 어이 그리하여 아니 오던고”로 거의 같은 형식으로 되풀이 되고
있다. 또 <황계사>에서 네 번이나 반복되고 있는 “~니 ~서 못 오던가”
형식의 구절은 위에 인용한 시조 (나)와 (다)에도 나온다. 특히 (다)는 <황계사>
의 (4), (5), (11)번 구절을 뽑아서 새롭게 구성한 작품으로 보일 정도로 내용
과 표현이 중첩된다.

이렇게 (1)과 (12)를 포함하여 (2), (8), (3), (4), (5), (11)과 같은 구절처럼 동
시대에 향유되었던 12가사와 시조 작품에 유사한 형식의 구절이 많이 나타
나는 경우는 우리의 옛 노래에 자주 쓰이던 관용구가 그대로 쓰이거나 또
는 변형되어 나타난 것으로 간주하는 편이 좋을 것이다.

18) 심재완, 『역대시조전서』, 세종문화사, 1972, 1962번 작품.

19) 위의 책, 2428번 작품.

20) 위의 책, 2988번 작품.

(7), (9), (10)의 세 구절의 연원은 동시대 다른 갈래를 넘어 고려가요로까지 소급된다. (7) “屏風에 그린 黃鷄 수탉이 두 나래 동덩 치고 짜른 목을 길게 빼어 긴 목을 에후리어 四更一點에 날 새라고 꼬피요 울거든 오라는가”는 선행 연구에서 불가능한 상황을 설정하여 임에 대한 자신의 마음을 표현했다는 점에서 <정석가>에 나오는 표현과 유사성을 지니는 것으로 논의한 바 있지만,²¹⁾ <五冠山>과 더욱 밀접한 관련을 맺고 있는 것으로 보인다.

<오관산>은 고려시대의 문충이 지은 것으로 우리말 가사가 전하지 않고 이제현의 한역시가 『高麗史』 「樂志」에 기록되어 있다. 그 기록을 인용하면 다음과 같다.

오관산(五冠山)은 효자(孝子)인 문충(文忠)이 지은 것이다. 문충(文忠)은 오관산(五冠山) 밑에 살면서 모친(母親)을 지극히 효성스럽게 섬겼다. 그의 집은 수도(首都)에서 30리(里)가 떨어져 있었는데 모친(母親)을 봉양하기 위해 벼슬살이를 하느라고 아침에 나갔다가 저물어서야 돌아오고는 하였으나 아침 저녁의 보살핌을 조금도 게을리 하지 않았다. 자기 모친이 늙은 것을 개탄하여 이 노래를 지었는데 이제현(李齊賢)이 다음과 같은 시(詩)를 지어 이 노래의 뜻을 풀어냈다.

木頭雕作小唐鷄 나무토막으로 조그만 당닭을 깎아서
筋子拈來壁上栖 햇대에 얹어 벽에 올려두고
此鳥膠膠報時節 그 닭이 꼬꼬하고 때를 알리게 되면
慈顏始似日平西 어머니 얼굴이 비로소 해가 서쪽으로 기울어지는 것같이
늙으시어라.²²⁾

이 노래는 나무로 깎은 닭이 운다고 하는 불가능한 상황을 통해 어머니가 늙어가는 것에 대한 안타까운 마음을 표현한 작품이다. ‘실물이 아닌 닭’

21) 줄고, 앞의 논문, 2007, 89-90면.
22) 『高麗史』 「樂志」. “「五冠山」孝子文忠所作也. 忠居五冠山下, 事母至孝. 其居距京都三十里, 爲養祿仕, 朝出暮歸, 定省不少衰. 嘆其母老, 作是歌. 李齊賢作詩, 解之曰: ‘木頭雕作小唐鷄, 筋子拈來壁上栖. 此鳥膠膠報時節, 慈顏始似日平西.’”

을 소재로 활용했고, 그 ‘닭이 운다’고 하는 불가능한 상황을 전제로 했다는 점에서 <오관산>은 <황계사>에 나오는 것과 같은 표현을 사용했다고 할 수 있다.²³⁾

(9) “너란 죽어 黃河水 되고 날란 죽어 都大船 되야 밤이나 낮이나 낮이나 밤이나 바람 불고 물결치는 대로 어하 등등실 떠서 노자”는 <서경별곡>에 나오는 비유법을 계승한 것으로 보이는 구절이다.²⁴⁾ <황계사>의 ‘황하수’와 ‘도대전’, ‘강물에 배가 떠다니는 상황’은 남녀 사이의 관계를 비유적으로 표현한 것으로 파악된다. ‘강’과 ‘배’를 통해 남녀 간의 관계를 상징하는 것은 우리의 전통적 비유법 가운데 하나인데,²⁵⁾ 이러한 비유법은 고려속요 <서경별곡>의 제3연에도 나온다.

『서경별곡』 제3연을 간략히 인용해 보면 다음과 같다.

大洞江 너븐디 몰라셔
 비 내여 노훈다 샴공아
 네 가지 림난디 몰라셔
 널 비에 연즌다 샴공아
 大洞江 건넌편 고즐여
 비 타들면 것고리이다²⁶⁾

(행 구분과 띄어쓰기는 필자)

이 구절은, 화자가 임이 자신으로부터 떠나가는 것을 도와 준 사공을 탓하는 내용을 담고 있다. 지금까지는 <서경별곡>의 제3연에 나오는 ‘대동강’

23) <황계사>와 <오관산>의 표현상의 유사성에 대해서는 이창배, 『한국가창대계』, 흥인문화사, 1976, 97면에서 언급된 바 있다.

24) (9) “너란 죽어 黃河水 되고 날란 죽어 都大船 되야 밤이나 낮이나 낮이나 밤이나 바람 불고 물결치는 대로 어하 등등실 떠서 노자”는 <춘향가>에도 나오는 구절이다.(김은희, 앞의 논문, 2002, 164면) 그러나 이 구절은 <황계사>에서 <춘향가>로 넘어간 것으로 볼 수도 있는 만큼, 그 연원이 관소리에 있다고 단정하기는 어렵다.

25) ‘강’과 ‘배’를 통해 남녀관계를 비유하는 표현은 <서경별곡>과 <황계사> 이외의 다른 시가 작품에도 많이 나타난다. 이 점에 대해서는 줄고, 『<서경별곡>에 나오는 ‘대동강’과 ‘배’의 상징성』, 『한국시가연구』 24집, 한국시가학회, 2008, 268-281면에서 자세히 다룬 바 있다.

26) 『樂章歌詞』.

과 ‘배’를 실제의 사물로만 이해해왔으나, 그렇게 이해해서는 해당 구절을 납득하기 어려운 구석이 있다. 첫째 구절 “大洞江 너븐디 몰라셔 빙 내어 노훈다 사공아”는 “대동강이 넓은 줄 알면서도 왜 배를 내어 놓았느냐?”로 바꾸어 볼 수 있는데, 이런 식의 표현은 사공을 탓하는 말로는 적절치 못하기 때문이다.

<서경별곡>의 ‘대동강’은 실제의 대동강이면서 동시에 ‘여성’을 비유하는 것이고, ‘배’도 강을 건너는 도구이면서 ‘남성’을 비유하는 사물로 볼 수 있다. 이렇게 볼 때, 이 구절에서 화자가 사공을 탓하는 이유는 단순히 배로 입을 건네 준 것이라기보다는 입이 대동강으로 비유된 다른 여인과 결합할 수 있도록 도와 준 것이라고 이해할 수 있다. ‘강’이 여성, ‘배’가 남성을 비유한다고 보면 <황계사>의 해당 구절은 ‘남자인 너는 죽어서 여자가 되고, 여자인 나는 죽어서 남자가 되어 다시 만나 놀아보자’고 하여 후생에서는 처지를 바꾸어 만나보자는 뜻을 표현한 것으로 이해할 수 있다.

(10) “저 달아 보느냐 임 계신 데 明暉를 빌리려문 나도 보게”는 고려속요 <井邑詞>의 첫 구절을 응용한 것으로 보이는 표현이다. 조흥구와 반복구를 제외하고 <정읍사>를 간략히 인용하면 다음과 같다.

둘하 노피곰 도드샤
머리곰 비취오시라
저재 너러신고요
즌디를 드디올세라
어느이다 노코시라
내 가논디 점그를세라²⁷⁾

(행 구분과 띄어쓰기는 필자)

<정읍사>의 화자는 첫 구절 “둘하 노피곰 도드샤 머리곰 비취오시라”에서 임의 안녕을 기원하는 마음을 달님에게 호소하고 있다. <황계사>의 해당 구절에서는 화자가 달의 밝은 기운을 빌려서 멀리 있는 임을 보고자

27) 『樂學軌範』.

한다. 두 작품은 모두 ‘달’을 중요한 소재로 활용했고 ‘달빛’을 통해 임을 그리워하는 마음을 표현했기 때문에 서로 영향 관계에 있는 것으로 볼 수 있다.²⁸⁾

이상에서 살핀 것처럼 <황계사>의 여러 이본에 공통적으로 나타나는 구절 6개 가운데에서 절반인 3개의 구절이 <오관산>, <서경별곡>, <정읍사>와 같은 고려가요 작품에 연원을 두고 있다.²⁹⁾

2.3. 구성 원리와 후렴구

<황계사>의 노랫말은 다른 노래에 나오는 잘 알려진 구절들을 취합하여 새로운 작품을 만드는 ‘합성 구성’의 방식으로 이루어져 있다. 이러한 방식으로 노랫말이 구성되어 있는 12가사 작품에는 <매화가>, <권주가>, <수양산가> 등도 있다.

주지하다시피 합성의 방식은 고려속요에 흔히 보이는 노랫말 창작 방식이다. <서경별곡>과 <정석가>, <만전춘별사>와 <정과정>에는 각각 공통적으로 삽입되어 있는 구절들이 존재한다.³⁰⁾ 이러한 공통 삽입구 때문에 <서경별곡>은 대개 3개의 서로 다른 노래가 합성된 것으로, <정석가>는 본사의 앞뒤에 새로운 노래가 추가된 것으로 파악된다. 그리고 <만전춘별사>와 <정과정>의 경우에는 원래 <정과정>의 한 부분으로 존재하던 구절이 <만전춘별사>로 삽입되어 들어간 것으로 파악된다.³¹⁾

28) 졸고, 앞의 논문, 2007, 90-91면.

29) <황계사> 구절 가운데에는 한시 작품에서 유래한 것도 있다. 다른 이본에 자주 출현하지는 않지만 『청구영언(육당본)』의 <황계사>에서 세 차례나 되풀이 되고 있는 한시를 응용한 구절, “춘수(春水)가 만사택(滿四澤)하니 물이 깊어 못 오던가”, “하운(夏雲)이 다기봉(多奇峰)하니 산(山)이 높아 못 오던가”, “추월(秋月)이 양명휘(揚明暉)하니 달이 밝아 못 오던가”는 모두 도연명의 <四時>(春水滿四澤 夏雲多奇峰 秋月揚明暉 冬嶺秀孤松)를 변형한 것이다.

30) <서경별곡>과 <정석가>에는 “구스리 바회에 디신들 / 구스리 바회에 디신들 / 긴히든 그 츠리잇가 / 즘흔히를 외오곰 녀신들 / 즘흔히를 외오곰 녀신들 / 信잇든 그츠리잇가”(『樂章歌詞』)가 공통적으로 삽입되어 있고, <만전춘별사>와 <정과정>에는 “녁시라도 님을 혼디 녀닛녘 너기다니 / 벼기더시니 뉘러시니잇가”(『樂章歌詞』)가 공통적으로 삽입되어 있다.

31) 고려가요의 합성 구성에 대해서는 전규태, 『서경별곡 연구』, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982, I-82에서 논의되었다. 12가사와 고려가요의 구성 방식상의 유사성에 대해서는 졸고, 앞의 논문, 2007, 74-79면에서 상론한 바 있다.

<황계사>의 노랫말 중간 중간에는 “이 아해야 말 듣소”나 “지어자 좋을시고” 또는 “어허야아자 죠홀시고”와 같은 후렴구가 삽입되어 있다. 이러한 후렴구의 존재는 12가사의 일반적 특징이기도 하다. 그런데 <황계사>에 반복적으로 출현하는 후렴구 “지어자 좋을시고”는 ‘임을 그리워하는 마음’이라고 하는 작품의 전체적인 정서와 어울리지 않는 이질적 요소이다.

작품의 정서나 내용과 어울리지 않는 이질적인 후렴구는 고려가요 작품 중에도 종종 등장한다. 대표적인 작품으로 <가시리>, <청산별곡> 등을 들 수 있다. 관련 구절만 간단히 인용하면 다음과 같다.

(가) 가시리 가시리잇고 나는
 브리고 가시리잇고 나는
 위 증즐가 太平盛代²⁾

(행 구분과 띄어쓰기는 필자)

(나) 우리라 우리라 새여
 자고 니러 우리라 새여
 널라와 시름 한 나도
 자고 니러 우니로라
 알리 알리 알라성 알라리 알라³⁾

(행 구분과 띄어쓰기는 필자)

(가)는 고려가요 <가시리>의 앞부분이다. 이 작품에서는 “위 증즐가 太平盛代”가 되풀이되는데 이는 이별의 상황에 처한 화자의 슬픔과 어울리지 않는다. (나)는 <청산별곡> 제2연이다. 이 작품에서는 “알리 알리 알라성 알라리 알라”라는 매우 맑고 명랑한 느낌을 주는 후렴구 반복되고 있다. 이는 제2연에 표현되어 있는 서정적 화자의 시름겨운 삶이나 우울한 정서와

32) 『樂章歌詞』.

33) 『樂章歌詞』.

동떨어진 것으로 보인다.

이상에서 살펴본 것처럼 <황계사>의 작품 구성 원리인 합성의 방식과 작품의 전체적인 정서와 어울리지 않는 후렴구는 고려가요 작품에 나타나는 것과 매우 유사한 모습을 보인다. 이렇게 <황계사>는 핵심 구절에서만 아니라 구성 방식과 후렴구에서도 고려가요와 밀접한 관련을 맺고 있는데, 이러한 사실은 이 노래가 음악적으로도 고려가요의 영향을 받았을 가능성을 시사한다.

3. <황계사> 곡조의 연원

3.1. <황계사>와 <청산별곡>의 음계

<황계사>는 선율의 측면에서도 고려가요의 영향을 받은 것으로 보인다. 이 점을 확인하기 위해 <황계사>와 음악적 조건이 비슷한 선행 악곡을 찾아내고, <황계사>가 그 곡과 유사한 선율을 지니고 있는지 검토해 보기로 하자.³⁴⁾

먼저 <황계사>의 악보를 인용해 보면 다음과 같다.

34) <황계사>의 곡을 기보한 악보에는 『삼죽금보』(1841), 『아양금보』, 『금보』(1879), 『장금신보』 등의 고악보와 『傳唱十二歌詞』(장사훈, 서울대학교 출판부, 1980), 『歌詞譜』(김경배, 은하출판사, 2001), 『歌詞譜』(이주환, 가곡보존회, 1960), 『十二歌詞傳』(이양교·황규남, 도서출판 광명당, 1977), 『정가집』(김기수, 은하출판사, 1980)와 같은 현대 악보가 있다. 그런데 대부분의 고악보는 대체로 장구 장단이나 노랫말은 생략한 채 악기 구음만을 간단히 기록하고 있을 뿐이어서 곡에 대한 상세한 정보를 얻기가 힘들다. 현대식 악보에는 대체로 장구 장단, 노랫말, 선율이 모두 기록되어 있는데, 다양한 현대 악보 중에서 장사훈의 『傳唱十二歌詞』가 비교적 상세하고 채보된 시기도 1936~1940년으로 가장 빠르다. 이에 본고에서는 『傳唱十二歌詞』에 실린 악보를 위주로 하여 <황계사>의 선율을 선행 악곡과 비교해 보기로 한다.

<황계사> 제3마루³⁵⁾

박 행	1	2	3	4	5	6
1	南		林	南	南	南
	上一		宮	宮上二	上宮上上上	宮
	환		哭			을
2	南	南	南	南	南	南
	上一上二	上一	上一宮	下一	上宮上上上	宮
	들	이			가	니
3	南	南	林	南	南	南
	上一	上一	宮	上一上二	上宮上上上	宮
	六	觀		大		師
4	南	南	林	南	南	南
	上一上二	上一	宮	下一	上宮上上上	宮
	聖	眞			이	는
5	黃仲	林	仲	仲	仲	太
	下三下一	宮	下一	下一	下一	下二
	八	仙	女	다	리	고
6	黃仲	仲南	林	太仲林仲	仲	
	下三下一	下一上一	宮	下二宮下	下一	
	戲弄		한	다		
7	仲		南	南	南	南
	下一		上二	上二	上一上二上	宮
	얼		시	고	黍	
8	太	黃太	太仲	太仲太	黃	備
	下二	下三下二	下二下一	下二下一二	下三	下四
	景	이		로	다	
9	備備					
	下四下四					
	지화					자
10	黃仲	林	仲	仲	仲黃	
	下三下一	宮	下一	下一	下一下三	
	송을		시	고		

(오음약보는 필자)

위에 인용한 것은 <황계사>의 제3마루의 악보이다. <황계사>는 전체 8개의 마루로 구성되어 있다. 각 마루의 행수는 일정하지 않아서 제1·2·4·6마루는 6행이고, 제3·5·7마루는 10행이며, 제8마루는 4행이다. 이 곡도 12가사의 다른 작품들과 마찬가지로 반복되는 선율을 지니고 있다. 제3마루 제5-10행의 6개 행에 해당하는 선율은 제8마루를 제외한 나머지 모든 마루에서 되풀이된다.³⁶⁾ 또 제3마루 제1-4행의 4개 행에 해당하는 선율은

35) 장사훈, 앞의 책, 1980, 24-26면.

36) 4개의 행으로 구성된 제8마루도 제3마루의 마지막 4개 행, 즉 제3마루의 제7-10행의 선율

제3·5·7마루에서 반복된다.³⁷⁾ 그러므로 제3마루의 모든 선율은 이 작품의 핵심 선율이라고 할 만하다. 특히 매 마루에서 반복되는 제5-10행을 이 곡의 주선율이라고 한다면 세 개의 마루에서만 반복되는 제1-4행은 이 곡의 부선율이라고 할 수 있다.

<황계사> 전체 악보의 음계와 구성음의 출현횟수를 조사하면 다음과 같이 나타난다.

<黃鷄詞>의 음계와 구성음의 출현 횟수³⁸⁾

休	備	黃	太	仲	林	南	潢
下五	下四	下三	下二	下一	宮	上一	上二
8	53	77	75	160	89	126	59

이 곡의 음계를 오음약보로 바꾸어 보면, 위의 표에서 볼 수 있는 것과 같이 음역은 下五에서 上二까지로, 최다 출현음은 下一에 해당하는 음으로 나타난다. 이와 음악적 조건이 같은 곡으로는 『시용향악보』의 <靑山別曲>·<笙歌寥亮>과 『대악후보』의 <創守曲>·<宣威>가 있다.³⁹⁾ 이 네 곡의 음계와 구성음의 출현 횟수를 나타내 보면 다음과 같다.

과 동일하기 때문에 반복선율을 지니지 않은 예외적인 마루라고 할 수는 없다. 즉 제8마루는 4개의 행으로만 구성되다 보니 다른 마루에 공통적으로 나타나는 제3마루의 제5-6행에 해당하는 부분이 없다는 것뿐이지 여타의 마루와 다른 선율로 이루어져 있는 것은 아니다. 제8마루 4개 행은 이 작품의 모든 마루 마지막 부분에서 반복적으로 나타나는 종지 선율에 해당한다.

37) 송성범, 「12가사의 악곡 형식 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 1996, 23면.

38) 율자보로 기보되어 있는 <황계사>의 곡조를 오음약보로 기보된 조선시대의 악곡과 비교하기 위해서는 <황계사>의 악보를 오음약보식으로 바꿀 필요가 있다. 그리고 율자보를 오음약보로 바꾸기 위해서는 ‘宮’ 음을 결정해야 한다. 그런데 『시용향악보』와 『대악후보』에 수록된 곡들은 대체로 최저음의 5번째 상위음이 ‘宮’으로 설정되는 경향이 있다.(줄고, 앞의 논문, 2007, 32-34면에 수록된 표 참고.) 본고에서는 그러한 경향에 따라 <황계사>에 출현하는 음 가운데 최저음의 5번째 상위음인 ‘林’을 ‘宮’으로 설정했다.

39) 줄고, 앞의 논문, 2007, 32-34면에 수록된 표 참고.

<靑山別曲> · <笙歌寥亮>의 음계와 구성음의 출현 횟수⁴⁰⁾

음계 곡명	下五	下四	下三	下二	下一	宮	上一	上二	上三	上四	上五	비고 (노랫말)
靑山別곡	1	2	7	11	12	10	10	3				국문체
생가요량	4	7	9	8	11	9	7	3				한문체

<創守曲> · <宣威>의 음계와 구성음의 출현 횟수⁴¹⁾

음계 곡명	下五	下四	下三	下二	下一	宮	上一	上二	上三	上四	上五	비고 (노랫말)
創守曲	3	13	14	18	23	14	14	3				한문체
宣威	3	12	14	16	23	14	15	4				한문체

그런데 <靑山別곡> 한 곡을 제외한 나머지 곡들은 모두 한문체 노랫말로 되어 있으면서 곡조의 선율도 <황계사>와는 상당한 차이가 있는 것으로 보인다. <황계사>와 <靑山別곡>은 둘 다 우리말로 된 노래이면서 반복구나 여음구를 지닌 분절식 체재로 구성되어 있다는 점에서 문학적으로도 친연성이 있는 관계에 있다. 이러한 문학적 유사성까지 고려하면 <황계사>의 비교 대상이 되는 선행 악곡은 <靑山別곡> 하나로 국한된다.

3.2. <황계사>와 <靑山別곡>의 선율

그러면 <황계사>와 <靑山別곡>의 선율에 유사한 점이 있는지 알아보기로 하자. 두 악보의 선율을 비교하기 위해, 먼저 두 곡에서 대응되는 행을 찾아내어 그것들의 전체적인 선율 흐름을 비교한 다음, 장구 장단 형식과 박자까지 고려하여 대응되는 부분의 유사성을 보다 정밀하게 살펴보는 식으로 논의를 진행하기로 한다.⁴²⁾

『시용향악보』에 수록된 <靑山別곡>을 인용해 보면 다음과 같다.

40) 『시용향악보』.

41) 『대악후보』.

42) 장사훈의 악보를 기본 악보로 사용하되, 음이 복잡하게 기재되어 있어서 원음과 간음을 구별하기 어려운 경우에는, 장식음이나 경과음 등을 생략하고 비교적 간단한 형식으로 체보해 놓은 이주환의 『가사보』를 참고하기로 한다.

<청산별곡>⁴³⁾

대강 행	1	2	3	4	5	6
1	下一 살	上一 어	上一 리	上一 살	上一 어	宮 리
2	上一 라		宮	上一 짜		上一
3	宮 靑	上一 山	上一 의	上一 살	上一 어	宮 下一 리
4	下一 라		下一	下一 짜		下一
5	下一 멸	宮 위	宮 랑	上一 드	上一 래	宮 下一 랑
6	下一 빠		下一 먹	下一 고		下一
7	下一 靑	宮 山	下一 의	下一 살 어 리	下一 랏	下一 다
8	下一 알	下一 알	下一 리	下一 알		宮 下一 리
9	下一 알 라		下一	下一		下一
10	下一 알	下一 라	下一 성	下一 알	下一	下一 라

『시용향악보』에는 전체 8개의 연으로 구성되어 있는 <청산별곡>의 제1연에 해당하는 곡조만 기록되어 있다. 당대의 악보 편찬자들이 제1연의 악보만 기록한 것은 나머지 연들도 모두 제1연과 같은 곡조에 없어서 불렀기 때문이었던 것으로 보인다.

그런데 <황계사> 제3마루 제14행의 선율은 하나의 행이 조금씩 변주되면서 4번 되풀이 된 것에 지나지 않는다. 이렇게 여러 행이 같은 선율의 반

43) 『시용향악보』.

복으로 이루어져 있을 때는 그 중에서 한 행만을 골라서 비교 작업을 수행해도 무방할 것이다. 제1-4행 중 제1행을 대표로 선택하여 <청산별곡>의 제2행과 비교해 보면 다음과 같다.

<청산별곡> 제2행의 전체 선율이 ‘上一 宮 上一 上一’의 흐름으로 진행되는 것과 같이 <황계사> 제3마루 제1행도 ‘上一’에서 시작하여 ‘宮’을 거치고 다시 ‘上一’로 되돌아오는 흐름을 보인다. 물론 제3박에 나오는 ‘上二’, 제5박에 나오는 ‘宮’, 제6박에 나오는 ‘下一’ 등은 <청산별곡>에는 보이지 않는 음들이다. 그러나 이러한 음들을 제거하면 위의 두 행의 전체 선율의 큰 흐름은 일치한다고 할 수 있다.

이 두 행의 선율을 박자에 따라 대응시켜 보면 다음과 같이 된다.⁴⁴⁾

<황계사> 제3마루 제1행과 <청산별곡> 제2행⁴⁵⁾

곡/박/대강	1	2	3	4	5	6
황계사	上一	(上一) 宮	宮上二	上一	宮	下一上一
청산별곡	上一	(上一)	宮	上一	(上一)	上一

(괄호 안은 지속음)

두 행의 제1박은 ‘上一’로 일치한다. 제2박의 경우 <황계사>에는 ‘宮’이 기보되어 있는 반면, <청산별곡>에는 아무런 음이 기재되어 있지 않아서 일견 달리 보이기도 한다. 그러나 제1박으로부터 이어지는 음을 기입해 넣어 보면 제2박에도 모두 ‘上一’이 나타나고 있음을 확인할 수 있다. 제3박에도 공히 ‘宮’이 출현한다. 제4박의 경우는 <황계사>의 선율이 ‘上一 宮 上一 上二 上一’로 복잡하게 되어 있어서 <청산별곡>의 제4대강에 나오는 ‘上一’과 다르게 보이기도 하지만, 제4박의 선율에서 원음에 해당하는 것은

44) 고악보의 ‘대강’과 현행 악보의 ‘박’이 정확하게 일치하는지 여부는 아직 충분히 입증되지 않았다. 그러나 둘을 대응 관계에 있는 것으로 간주하면 고악보와 현행 악보의 장구 장단, 선율 등을 좀 더 정밀하게 비교할 수 있게 된다. 이 점에 대해서는 줄고, 앞의 논문, 2007, 19-23면에서 논의한 바 있다.

45) 괄호 안의 음은 지속음을 가리킨다. 본고에서 ‘지속음’은 해당 박이나 대강에는 기보되어 있지 않지만 앞의 박이나 대강으로부터 계속 이어지는 음을 의미한다. 박자에 따른 선율 비교에서는 되도록 간음이나 중복음은 생략하고 출현음을 원음 위주로 간략하게 기입하기로 한다.

‘上一’이다.⁴⁶⁾ 제5박의 음은 ‘宮’과 ‘上一’로 다르게 나타난다.⁴⁷⁾ 마지막 제6 박에도 두 곡에 공히 ‘上一’이 나타나고 있다. 이상에서 살펴볼 것처럼 두 행의 선율은 제5박에 해당하는 한 부분을 제외한 나머지 모든 부분에서 일치하고 있다.

<황계사> 제3마루의 제2·3·4행은 제1행과 다를 바 없으므로 바로 제5행으로 넘어가기로 한다. 제5행은 <청산별곡>의 제7행과 유사하다. 두 행은 모두 ‘下一 宮 下一 下二 下三’의 공통 선율을 지니고 있다. <황계사> 제3마루 제5행의 첫 음 ‘下三’과, <청산별곡> 제7행 제3대강의 ‘下二’를 제거하면 두 행의 선율은 완벽하게 일치한다.

두 행을 박에 따라서 비교해 보면 다음과 같다.

<황계사> 제3마루 제5행과 <청산별곡> 제7행

박/대강	1	2	3	4	5	6
황계사	下三下一	宮	下一	下一	下一下二	下三
청산별곡	下一	宮	下二	下一	下二	下三

위에서 볼 수 있는 것처럼 제3박을 제외한 나머지 모든 곳에는 같은 음들이 나타나고 있다. 제1박에는 ‘下一’이, 제2박에는 ‘宮’이, 제4박에는 ‘下一’이, 제5박에는 ‘下二’가, 제6박에는 ‘下三’이 공통적으로 나타난다. 그러므로 <황계사> 제3마루 제5행과 <청산별곡> 제7행도 거의 같은 선율로 구성되어 있다고 할 수 있다.

다음 <황계사> 제3마루 제6행과 <청산별곡> 제8행을 비교해 보자. 이 두 행의 선율도 유사한 흐름을 보인다. 두 행은 모두 ‘下三’에서 시작해서 ‘下一’로 끝맺고 있다. <황계사> 제3마루 제6행 제3박에 복잡하게 나타나

46) <황계사> 제3마루 제1행 제4박의 선율이 장사훈의 악보에는 ‘上一宮上一上二上一’의 복잡한 선율로 기보되어 있으나, 이주환의 악보에는 ‘上一(南)’으로 간단하게 되어 있다. 따라서 이 부분의 주음 또는 원음은 ‘上一’이라고 할 수 있다.

47) 그런데 이주환의 악보에는 이 박의 음이 ‘宮(林)’이 아닌 ‘上一上一(南南)’으로 되어 있다. 둘 중 어떤 음이 원래의 음인지는 두 악보만으로는 알 수가 없다. 이를 알아보자면 다른 악보도 함께 고찰해 보아야 할 것이다. 만약 <황계사> 제3마루 제1행 제5박의 원래 음이 ‘上一(南)’이라면 두 행의 선율은 모든 박에서 일치하게 된다.

는 ‘下二 下一 宮 下一’에서 원음은 ‘下一’이다.⁴⁸⁾ <황계사> 제3마루 제6행 제2박에 나오는 ‘上一’과 <청산별곡> 제8행 제4대강의 ‘下二’만 없애 버리면 두 행은 거의 같은 선율로 진행된다고 할 수 있다.

박자를 고려하여 두 행의 선율을 좀 더 자세히 살펴보자.

<황계사> 제3마루 제6행과 <청산별곡> 제8행

곡/대강	1	2	3	4	5	6
황계사	下三下一	下一上一	宮下一	下一	(下一)	(下一)
청산별곡	下三	下三	下一	下二	下一	宮下一

(괄호 안은 지속음)

이 두 행의 제2박과 제4박에는 같은 음이 보이지 않지만, 나머지 부분에는 대체로 같은 음들이 나타난다. 제1박에는 ‘下三’이, 제3박에는 ‘下一’이, 제5박에도 ‘下一’이, 제6박에도 ‘下一’이 나타나고 있다. 비록 두 곳에는 다른 음이 보이지만 나머지 네 곳에는 같은 음들이 발견되므로 두 행의 선율도 크게 다르다고 할 수는 없을 것이다.

<황계사> 제3마루 제7행은 <청산별곡> 제5행과 대응된다. 이 두 행은 앞의 다른 짝들처럼 그렇게 완벽하게 대응되는 것은 아니다. <청산별곡> 제5행의 제2-3대강에 나오는 ‘宮’이 <황계사>의 해당 부분에는 나타나지 않고, <청산별곡> 제5행의 마지막 음이 시작 음과 같은 ‘下一’인 것과 달리 <황계사>의 마지막 음은 ‘下三’까지 떨어지고 있는데, 이러한 차이점 때문에 두 행의 선율은 서로 다른 것으로 보이기도 한다. 그러나 <황계사> 제3마루의 제7행은 <청산별곡> 제5행처럼 “下一”로 시작하고 있을 뿐 아니라 ‘上二’와 ‘上一’ 및 ‘宮’을 경과하는 선율로 이루어져 있기 때문에, 두 행이 전혀 무관하다고 할 수는 없다.⁴⁹⁾

48) 이주환의 악보에는 이 부분의 음이 ‘下一下一(仲仲)’로 기보되어 있다.
 49) <황계사> 제3마루 제7행 제3박과 제5박에 나오는 ‘上一 上二 上一’의 흐름에서 가운데 끼인 ‘上二’는 간음이고, 앞뒤에 나오는 ‘上一’은 원음이다.

두 행의 선율을 박자에 따라서 비교해 보면 다음과 같다.

<황계사> 제3마루 제7행과 <청산별곡> 제5행

박/대강 곡	1	2	3	4	5	6
황계사	下一	上二	上二上一	宮	上一宮	下二下三
청산별곡	下一	宮	宮	上二	上一	宮下一

이 두 행에서 비슷한 부분은 두 곳에 지나지 않는다. 제1박에 나오는 ‘下一’과 제5박에 나오는 ‘上一’만 일치할 뿐이고 나머지 박에 나오는 음들은 모두 다르다. 이 두 행은 앞에서 살핀 <황계사> 제3마루 제5행과 <청산별곡> 제7행이나 <황계사> 제3마루 제6행과 <청산별곡> 제8행의 경우처럼 유사한 선율을 그렇게 많이 지니지는 못하다.

<황계사> 제3마루 제8행은 <청산별곡> 제9행과 유사하다. <황계사> 제3마루 제8행은 복잡한 선율로 이루어져 있지만 간음을 제거하고 원음만 남기면 ‘下二 下二 下三 下四 下四 下三 下二 下四’ 정도로 정리된다.⁵⁰⁾ 이렇게 바꾸어 보면 이 선율은 <청산별곡> 제9행의 ‘下二 下三 下二 下二’의 흐름과 어느 정도 유사한 양상을 띠게 된다. <황계사> 제3마루 제8행에는 <청산별곡>의 제9행에 보이지 않는 ‘下四’가 나타나기도 하지만, 두 행의 전체적인 선율은 ‘下二’에서 시작해서 ‘下三’이나 ‘下四’까지 떨어졌다가 다시 ‘下二’로 올라오는 식으로 전개되고 있는 것이다. 특히 <황계사>의 해당 선율에서 ‘下四’를 제거하면 두 선율은 거의 일치하게 된다.

이 두 행을 박자에 따라 비교해 보면 다음과 같다.

<황계사> 제3마루 제8행과 <청산별곡> 제9행

박/대강 곡	1	2	3	4	5	6
황계사	下二	下二	下三下四	下四下三	(下三)	下二下四
청산별곡	下二	(下二)	下三	下二	(下二)	下二

(괄호 안은 지속음)

50) 제1박의 ‘下二 下三 下二’에서 사이에 끼인 ‘下三’, 제2박의 ‘下二 下一 下二 下一 下二’에서 사이에 끼인 ‘下一’, 제6박의 ‘下二 下一 下二’에서 사이에 끼인 ‘下一’은 모두 간음으로 볼 수 있다.

위에서 볼 수 있는 것처럼 두 행의 선율은 제4박과 제5박을 제외한 나머지 부분에서 모두 일치하고 있다. 제1박과 제2박에는 ‘下二’가, 제3박에는 ‘下三’이, 제6박에는 ‘下二’가 공통적으로 나타난다. 이 두 행은 위에서 살펴본 대로 전체적인 선율이 유사하게 전개될 뿐 아니라 대응되는 박자에 나타나는 개별 음들도 일치하는 경우가 많은 것이다.

<황계사> 제3마루 제9행은 <청산별곡> 제10행과 비교해 볼 수 있다. 이 두 행에는 같은 음이 몇 되지 않고 다른 음이 더 많이 보인다. <청산별곡> 제10행 제2-4대강에 보이는 ‘下三 下二 下三’의 흐름은 <황계사>의 대응 부분에 존재하지 않고, <황계사> 제3마루 제9행 제6박에 보이는 ‘下四 下三 下四’의 흐름은 <청산별곡>의 대응 부분에 나타나지 않는다. 다만 두 행의 선율은 시작음이 ‘下四’로 같다는 점과 각 행의 마지막 부분에 ‘下五’가 나타난다는 점에서 같은 모습을 보일 뿐이다.

박자에 따라 비교해 보면 다음과 같다.

<황계사> 제3마루 제9행과 <청산별곡> 제10행

곡/대강	1	2	3	4	5	6
황계사	下四下四	(下四)	(下四)	(下四)	下五	下四下三下四
청산별곡	下四	下三	下二	下三	下四	下五

(괄호 안은 지속음)

두 행은 박자에 따라서 비교해 보아도 같은 음보다는 다른 음이 더 많이 나타난다. 시작부분인 제1박에서만 같은 음인 ‘下四’가 나타날 뿐 다른 곳에서는 같은 음이 전혀 발견되지 않는다. 다만 <황계사>의 제4·5박을 <청산별곡>의 제5·6박에 대응시켜 보면 두 곳에 공히 ‘下四’와 ‘下五’가 나타나서 두 행의 선율이 좀 더 비슷하게 보일 수 있다.⁵¹⁾

51) <황계사> 제3마루의 나머지 한 행인 제10행은 <청산별곡>에서 유사한 곳이 발견되지 않는다. 아마도 <황계사> 제3마루의 제10행은 원곡에서 변주가 심하게 일어났거나 아니면 다른 곡에서 차용된 행이 아닌가 한다.

이상으로 <황계사>의 제3마루와 <청산별곡>을 비교해 보았다. 위에서 살핀 것처럼 <황계사>의 제3마루를 구성하고 있는 대부분의 행은 <청산별곡>에 연원을 두고 있다고 할 수 있다. 비록 <황계사> 제3마루 제7행과 제9행의 선율은 <청산별곡>의 대응되는 행의 선율과 그다지 비슷하지 않고 <황계사> 제3마루 제10행은 출처를 찾을 수 없기도 하지만, 나머지 7개 행의 선율은 모두 <청산별곡>에서 나왔다고 해도 좋을 만큼 대응되는 행의 짝들은 유사한 음들을 많이 지니고 있는 것이다. 이러한 두 곡의 행 대응 양상을 간단히 나타내 보면 다음과 같다.

<황계사> 제3마루와 <청산별곡>의 행 대응 양상⁵²⁾

곡	대응 행									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
황계사	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
청산별곡	2	2	2	2	7	8	5	9	10	×

앞에서 이 곡의 구조를 살피면서 언급한 바와 같이 <황계사>의 제3마루에 포함된 10개의 행에는 이 곡에서 반복적으로 나타나는 선율이 모두 포함되어 있다. 제3마루 앞의 4개 행은 제3·5·7마루에서 반복되고 뒤의 6개 행은 이 작품의 모든 마루에서 반복되는 것이다. 이런 점을 고려한다면 <황계사>에 존재하는 선율은 대부분 <청산별곡>에서 유래되었다고 할 수 있다.⁵³⁾

52) 음영의 농도는 유사성의 정도를 나타낸다. 즉 유사한 정도가 50% 이상으로 비교적 높은 짝에는 음영을 진하게 넣었고, 유사한 정도가 50% 이하로 비교적 낮은 짝에는 음영을 얇게 넣었으며, 유사한 짝을 찾을 수 없는 곳에는 음영을 넣지 않았다.

53) <황계사>와 <청산별곡>은 음악적 구조와 장구 장단도 유사한 양상을 보인다. 두 곡 모두 반복적 구조를 취하고 있고 6박 형식의 장단으로 연주된다. 이에 대해서는 즐고, 앞의 논문, 2007, 14-23면에서 상론한 바 있으므로 자세한 설명은 생략한다. <황계사>와 <청산별곡> 사이에 유사한 선율이 많이 존재한다고 해도, 시작 부분의 선율이 일치하지 않기 때문에 두 곡을 같은 곡으로 보거나 원곡과 파생곡의 관계에 있는 것으로 보기는 어려울 것이다. 그러나 두 곡은 선율, 음악적 구조, 장구 장단 등의 여러 가지 측면에서 유사한 양상을 지니고 있기 때문에 <황계사>의 곡조가 <청산별곡> 곡조의 영향을 받아 이루어졌다는 점을 부인하기는 어려울 것으로 본다.

4. 결론

이상으로 <황계사>의 연원을 노랫말과 곡조의 두 가지 측면에서 살펴 보았다. <황계사>의 노랫말에는 다른 작품에서 유래한 다양한 구절이 합성되어 있는데, 그 가운데 여러 이본에 공통적으로 나타나는 구절은 6개 정도이고, 그 중에서 3개는 고려가요에서 유래한 것이다. 그뿐 아니라 황계사의 작품 구성 원리인 ‘합성 구성’과 작품의 내용과 어울리지 않는 후렴구는 고려가요 작품에서도 찾아볼 수 있는 특징이다.

음악적으로도 <황계사>는 고려가요와 밀접한 관계를 맺고 있다. <황계사>와 <청산별곡>은 반복 구조, 장구 장단, 음계, 선율 등의 다양한 측면에서 유사한 양상을 보인다. 필자가 선행 연구에서 살핀 바에 따르면, <황계사>와 마찬가지로 <청산별곡>과 같은 연장체 고려가요도 일정한 곡조에 몇 개의 연을 반복적으로 엮어 부르는 반복 구조의 형식을 지니고 있었을 것으로 추정된다. <청산별곡>의 장구 장단은, 정간보의 6대강을 6박으로 맞추고 전환 관계에 있는 장구점을 조정해 보면 ‘雙搖鼓鞭鼓’의 형식으로 되어 있는 <황계사>의 장단과 유사한 모습으로 바뀔 수 있다. 본고에서 살핀 바에 따르면, 음역이 下五에서 上二에 걸쳐 있고 下一의 음이 가장 많이 출현하는 모습을 보이는 <황계사>의 음계는 <청산별곡>과 정확하게 일치한다. 선율의 진행도 <황계사>는 많은 부분에서 <청산별곡>과 유사한 모습을 보인다.

이러한 점을 통해 <황계사>가 노랫말과 곡조의 두 가지 측면 모두에서 고려가요를 계승하고 있다는 것을 확인할 수 있다. 본고에서는 노랫말과 곡조라고 하는 작품 내적인 측면의 비교에 중점을 두어, <황계사>가 어떤 과정과 경로를 통해서 고려가요를 계승하게 되었는가 하는 점에 대해서는 살피지 못했다. 향후 작품 외적인 자료를 통해 <황계사>와 고려가요의 연행 및 전승 상황에 대해 자세히 살핀다면 둘 사이의 영향 관계를 보다 포괄적으로 조명할 수 있을 것으로 기대한다.

참고문헌

『歌曲源流(가람본)』.
『歌曲源流(河合本)』.
『高麗史』 「樂志」.
『琴譜』.
『三竹琴譜』.
『歲時風謠』.
『時用鄉樂譜』.
『峨洋琴譜』.
『樂章歌詞』.
『樂學軌範』.
『張琴新譜』.
『靑丘永言(六堂本)』.
『漢陽歌』.
김경배, 『歌詞譜』, 은하출판사, 2001.
김기수, 『정가집』, 은하출판사, 1980.
김동욱·임기중, 『校合 歌集』, 태학사, 1982.
심재완, 『歷代時調全書』, 세종문화사, 1972.
이양교·황규남, 『十二歌詞傳』, 도서출판 광명당, 1977.
이주환, 『歌詞譜』, 가곡보존회, 1960.
이창배, 『韓國歌唱大系』, 흥인문화사, 1976.
장사훈, 『傳唱十二歌詞』, 서울대학교 출판부, 1980.
정재호, 『한국속가전집』 1, 도서출판 다운샘, 2002.
_____, 『註解 樂府』, 고려대학교 민족문화연구소, 1992.

김은희, 「12가사의 문화적 기반과 양식적 특성」, 성균관대학교 박사학위논문, 2001.
_____, 「<黃鷄詞> 연구」, 『인문과학연구』 7권, 덕성여자대학교 인문과학연구소, 2002.

김창곤, 「歌詞 황계사의 史的 考察」, 『한국음악연구』 28집, 한국국악학회, 2000.
_____, 「12가사의 악곡 형성과 장르적 특징」, 서울대학교 박사학위논문, 2006.
송성범, 「12가사의 악곡 형식 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 1996.

- 송정숙, 「十二歌詞의 構造分析」, 『어문교육논집』 6, 부산대학교 사범대학 국어교육과, 1982.
- 이준자, 「己卯琴譜의 歌詞」, 서울대학교 석사학위논문, 1985.
- 임재욱, 「12가사의 연원 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2007.
- , 「<서경별곡>에 나오는 ‘대동강’과 ‘배’의 상징성」, 『한국시가연구』 24집, 한국시가학회, 2008.
- 전규태, 「서경별곡 연구」, 『고려시대의 가요문학』, 새문사, 1982.

The Origin of *Hwanggyesa*(黃鷄詞)

Yim, Jae-wook

In this thesis, I studied on the literary and musical origin of *Hwanggyesa*(黃鷄詞). The lyrics of *Hwanggyesa*(黃鷄詞) include various phrases which originated from a number of separate songs. Among the various phrases in this song, about six phrases turn up in many different version, and three of them originated from Goryeogayo(高麗歌謠). In addition 'synthesization', the compositional method of this song and the chorus which don't match the lyrical meaning of this song are also the characteristics of some works of Goryeogayo(高麗歌謠).

Hwanggyesa(黃鷄詞) is closely related to Goryeogayo(高麗歌謠) musically too. *Hwanggyesa*(黃鷄詞) is similar to *Cheongsanbyeolgok*(靑山別曲) in various musical aspects such as the periodic structure, the rhythm of the janggu drum, the scale and the melody. The music of *Cheongsanbyeolgok*(靑山別曲), like that of *Hwanggyesa*(黃鷄詞), is believed to have the periodic structure that is a way of singing by which we sing several different stanzas to one melody repeatedly. The janggu rhythm of *Cheongsanbyeolgok*(靑山別曲) can be changed to the form similar to that of *Hwanggyesa*(黃鷄詞) through appropriate adjustments of some musical elements on the scores. The score of *Hwanggyesa*(黃鷄詞) corresponds exactly with that of *Cheongsanbyeolgok*(靑山別曲) and the melodies of the one and the other are too much alike in the majority of the score.

Through these various facts, we can learn that *Hwanggyesa*(黃鷄詞) succeeded to Goryeogayo(高麗歌謠) in the literary and musical sides all.

Keywords : Korean music, Korean classical poetry, Goryeogayo(高麗歌謠), the
Twelve Gasa, *Hwanggyesa*(黃鷄詞), *Cheongsanbyeolgok*(靑山別曲), the
origin.

접수일자: 2010. 3. 10
심사기간: 2010. 3. 10~2010. 5. 20
게재결정: 2010. 5. 20