

김유기의 작품세계와 18세기 가곡전승의 양상

김 용 찬*

<目次>

1. 머리말
2. 김유기 작품의 문학적 성격
3. <영언선>의 성격과 18세기 가곡 전승의 양상
4. 맺음말

1. 머리말

사대부들에 의해 주로 창작되고 향유되던 시조문학이 조선 후기에 이르러 그 성격이 크게 달라졌음은 주지하는 바이다. 대체로 17세기 후반부터 시조문학사에서 여항인(閭巷人)들이 적극적으로 참여하여 시조의 창작과 연행을 주도하면서, 조선 후기 시조문학의 변화를 이끈 것으로 지적되고 있다. 특히 가집(歌集)의 편찬으로 촉발된 여항 가창자(歌唱者)들의 활발한 활동은 담당층의 확대와 더불어 시조문학사의 흐름을 크게 바꾸어 놓았다. 김천택(金天澤:1685?~?)이 편찬한 현전 최초의 가집인 <청구영언 진본>(1728)에는 새로운 담당층으로서의 여항인들의 출현을

* 동해대학교

강조하기 위하여, 사대부 작가들의 작품을 수록한 말미에 ‘여항육인(閔巷六人)’ 작가들의 작품을 수록하였다. 따라서 <청진>에 수록된 ‘여항육인’의 등장은 시조문학사에서 여항 출신 작가들의 위상을 본격적으로 제기했다는 점에서 의의를 지닌다.

본고에서 논할 김유기(金裕器: ?~1718?) 역시 ‘여항육인’의 한 사람으로 조선 후기 시조문학사에서 일찍부터 주목을 받아왔다. 하지만 관련 자료의 부족으로 주목에 값하는 만족스러운 연구 결과가 제출되지 못하고 있는 실정이다. 지금까지의 연구 경향은 대체적으로 18세기 전반의 시조문학사에서 김천택과 김성기가 논의의 중심에 놓여지면서, ‘여항육인’에 포함된 다른 작가들에 대한 관심은 상대적으로 미약한 편이다. 이들을 함께 다룬 대부분의 연구들이 개별 작가들의 성격을 구별하기 보다 그들의 작품과 사회적 처지와 관련된 동질적인 측면을 부각시켰던 반면, 최근에는 각각의 작품에 나타난 미세한 변화를 포착하여 연구한 성과들도 제출되고 있다.¹⁾ 본고 역시 이러한 관심의 연장선 속에서 마련되었다. 김유기에 대한 연구도 김천택을 비롯한 여항 가창자들과의 비교적 차원에서 논의가 진행되었을 뿐, 독립적인 연구 논문은 단 한 편도 없는 실정이다. 때문에 그가 지닌 문학사적 의의에 비해서 상대적으로 적은 관심을 받아왔다는 것이 필자의 판단이다. 따라서 여기에서는 조선 후기의 전반적인 시조문학사를 고려하여, 김유기의 작품이 지닌 문학적 의미를 중점적으로 다루면서 작품론을 전개하고자 한다. 특히 ‘여항육인’에

1) ‘여항육인’에 관한 연구는 다음의 논문들을 참고할 것. 황충기, 「‘여항육인’고」(『어문연구』 46·47 합, 일조각, 1985); 박노준, 「〈청구영언〉 ‘여항육인’의 현실인식과 그 극복양상-주의식 등 4인의 작품을 중심으로」(『고전시가의 이념과 표상』, 1991); 조규익, 「〈청구영언〉 소재 ‘여항육인’론」(『송실어문』 제10집, 송실대학교 송실어문연구회, 1993); 김용찬, 「‘여항육인’의 작품세계와 18세기 초 시조사의 일국면」(『시조학논총』 제12집, 1996) 등.

속한 다른 작가들의 작품의 면모와 어떻게 다른가 하는 점이 구체적인 작품 분석을 통해서 확인될 수 있을 것이다.

<청진>의 편자인 김천택이 김유기의 작품에 발문(跋文)을 남기고 있는데, 이 기록을 통해 그가 가창자로 활약했던 사실과 시조 작품을 창작하고 그것이 <청진>에 수록된 경위를 확인할 수 있다. 이밖에도 여러 차례에 걸쳐 편찬된 <해동가요>의 1차본(1755)의 성격을 지니고 있는 것으로 파악되는 <해동가요 박씨본>에 김유기와 관련된 기록들이 적지 않게 나타나고 있어, 그에 대한 종합적 고찰이 요구되고 있다.²⁾ 여기에는 대구 지방에서 활동했던 가창자로서 그의 제자로 확인되는 한유신(韓維信:1690?~1765)이 김유기의 음악적 면모와 죽음에 이르기까지의 과정을 상세하게 기록하고 있다. <해박>에는 김유기가 전수한 ‘영언선(永言選)’과 관련된 내용도 수록되어 있어, <청진> 이전의 여항 가창자의 시조집에 대한 탐구의 필요성도 제기되고 있다.³⁾ 이에 따라 김유기가 한유신에게 전수해 주었던 ‘영언선’의 성격과 그것의 문학적 의미 등을 점검하기로 한다. ‘영언선’의 존재와 성격에 대해서는 아직도 그 실체가 확인되지 않고 있어, 관련 자료의 검토를 통한 보다 정밀한 탐색이 요구되고 있다.

본고는 김유기의 작품론에 그치지 않고 김유기의 서울 및 대구에서의 연행 활동을 통해서, 동시대에 활동했던 여항 가창자들의 가곡전승 양상까지를 검토하기로 하겠다. 특히 18세기 가곡전승의 양상에 대해서는 김유기 뿐만 아니라, 비슷한 시기에 활동했던 가창자들의 활동 내용과 문

2) <해동가요 박씨본>의 체제와 성격에 대해서는 김용찬, 『18세기의 시조문학과 예술사적 위상』(월인, 1999)의 III장에서 상세하게 논하였다.

3) 한유신과 ‘영언선’의 성격에 대해서는 다음과 같은 연구가 제출되어 있다. 심재완, 「한유신과 영언선」(『모산학보』 제3집, 모산학술연구소, 1992); 손태룡, 「영남가객 한유신의 가곡활동」(『한국음악사학보』 제16집, 한국음악사학회, 1996) 등.

집 등에서 발견되는 각종 기록을 통해서 그 윤곽을 그려나가고자 한다. 금보(琴譜)나 가집 등 음악 관련 자료를 통해서 확인할 수 있듯이, 이 시기는 음악적으로도 급격한 변화의 양상을 보이고 있다. 따라서 다양한 관점에서 가곡전승의 문제와 작품의 질적 변화라는 측면을 아우를 수 있는 시각이 필요한 시점이라고 판단된다. 이는 그동안 활발한 연구를 통해서 18세기의 시조문학사를 조망할 수 있는 자료가 어느 정도 확보되었다는 점과 그동안의 연구가 산발적으로 진행되었다는 것에서 이를 종합적으로 검토할 필요성이 제기되기 때문이다.

2. 김유기 작품의 문학적 성격

김유기가 18세기 전반까지 시조 작가이자 가창자로 활약했던 사실 외에 그의 생애를 확인할 수 있는 기록들은 그리 많지 않다. 다만 <청진>의 ‘여항육인’에 수록된 작가들이 대체로 나이 순서로 수록되어 있어, 김천택(金天澤;1685?~?)과 비슷하거나 약간 앞서 출생하였을 것으로 판단된다. 이러한 사실은 당대까지 활동했던 가창자들을 ‘나이 순서로 이름을 기록한(年齒書之)’ <해동가요 주씨본>의 ‘고금창가제씨(古今唱歌諸氏)’에서도 확인할 수 있다.⁴⁾ 김천택은 <청진>을 편찬하기 훨씬 이전부터 가집 편찬을 위해 시조 작품을 모았고, 이러한 사실이 당시의 여항 작가들에게도 널리 알려져 있었던 것으로 보인다. 특히 김유기가 자신의 작품을 김천택에게 가져가 정정(訂正)을 부탁했던 것으로 보아, 당시의 사람들에게 김천택이 작품을 평가하는 안목이 높다는 평가를 받았던 것으로 보인다.⁵⁾

4) “余欲記古今歌者之姓諱，年齒書之，必不以歌之優劣書之.” 「고금창가제씨」, <해주>. ‘고금창가제씨’에는 모두 56명의 가창자 명단이 기록되어 있는데, 김유기의 이름이 김천택보다 앞에 놓여져 있다.

김천택이 김유기 작품에 대하여 평가한 <청진>의 다음 기록을 통해서 논의를 시작해 보기로 하자.

대재 김유기는 노래를 잘하는 것으로 세상에 이름이 알려졌다. 내가 일찍이 병신년(1716)에 그의 집으로 찾아가 상자를 열고 한 권의 작품을 얻었는데, 펼쳐서 살펴보니 곧 자신이 지은 시조 작품들이었다. 이에 나에게 교정을 부탁하였다. 나는 '그 내용을 보니 사람의 뜻과 사물의 경계를 다 말하였고, 모두 음률(音律)에 적합해 진실로 악보 중의 뛰어난 작품이다. 내가 재주가 없으니 어찌 군더더기를 덧붙일 수 있겠는가.' 라고 말하였다. 마침내 서로 문답을 나누고서 돌아왔는데, (그 이후) 1~2년 사이에 이미 자취만 남았으니, 조자건(曹子建)에 대하여 생존했을 때와 죽은 후에 느끼는 감정이, 이에 이르러 지극해진다. 나는 이에 그가 남긴 작품을 거두어 세상에 알려 영원토록 전하게 하고자 한다.⁷⁾

'노래를 잘 하는 것으로 세상에 이름이 알려졌다(以善歌 鳴於世)'라고 한 김유기에 대한 평가는 김천택의 의례적인 수사만은 아니었다. 김수장이 당대의 가창자들을 수록한 <해주>의 '고금창가제씨'에도 김유기가 당대의 명창들과 함께 가창자들의 반열에 올라있는 것을 확인할 수 있

-
- 5) 가창자이자 시조 작가로서의 역량은 정래교(鄭來僑)의 '청구영언서(靑丘永言序)'나 마약노초(磨嶽老樵) 이정섭(李廷燮)의 '청구영언후발(靑丘永言後跋)' 등의 기록에서, 그들이 김천택에 대해 내린 평가를 통해서도 확인된다.
- 6) 조자건(曹子建)은 중국 삼국 시대의 인물인 조식(曹植)으로, 자건(子建)은 그의 자(字)이다. 위(魏)나라 문제(文帝)인 조비(曹丕)의 아우로, 시문(詩文)에 뛰어난 재주를 지녔다. 그는 형과 왕위를 다투다가 패배하여 평생 정치적으로 불우하게 지냈는데, 형인 문제가 일곱 걸음을 걷는 사이 시 한 수를 짓지 못하면 죄로 다스리겠다고 하자 즉석에서 지은 '칠보지시(七步之詩)'로 유명하다.
- 7) "金君大哉，以善歌，鳴於世。曾於丙申間，余嘗造其門，叩其篋，得一編，開卷而閱之，乃自家所爲新翻也。仍要余訂正。余曰‘觀其詞，說盡情境，諧合音律，信樂譜之絕調也。以余不才，奚容贊焉。’遂相與問答而歸。一二年間，已成陳迹，曹子建，存沒之感，至是極矣。余於是，掇拾其遺曲，以布于世，傳之不朽也。歲戊申暮春既望 南坡老圃書”，「金裕器 作品跋」, <청진>. 특별한 언급이 없는 경우 번역은 모두 필자가 한 것이다.

다. 또한 <해동가요 박씨본>의 말미에 ‘영언선’과 관련된 기록 중에서 대구 사람인 신록(申玊)이라는 인물도 자신이 젊었을 적에 서울에서 ‘김유기라는 이름을 익히 들었고, (그가) 노래로 세상에 유명했다’고 증명하고 있다.⁸⁾ 신록의 발문에는 한유신과 관련된 내용을 주로 다루고 있지만, 김유기에 대해서도 뛰어난 가창자로서의 면모를 확인할 수 있게 해 준다는 점에서 의의가 있다고 하겠다. 이밖에도 한유신의 뛰어난 솜씨를 그와 비교해서 설명하는 ‘영언선’ 관련 기록들의 평가에서도 가창자로서 김유기의 명성을 거듭 확인할 수 있다. 따라서 가창자였던 김유기는 자신이 창작한 작품을 누군가에게 보여주어 평가를 받고 싶었고, 김천택은 여향인들의 작품도 사대부들의 그것과 다를 바 없다는 인식에서 그의 작품을 <청진>에 수록했던 것이다.

이 기록에서 김천택은 자신이 김유기의 작품을 접한 1~2년 후에 김유기가 이미 죽었음을 말하고 있다. 김유기의 죽음과 관련해서는 한유신의 ‘영언선서’에 보다 구체적인 기록이 보이는데, 대구에 머물고 있던 무렵에 밀양의 심생(沈生)이라는 사람의 초대를 받아 길을 가다가 ‘객관(客館)’에서 죽음을 맞이하게 된다.⁹⁾ 김유기가 대구에서 처음 한유신을 만난 것은 1715년(을미년)이며, 김천택에게 자신의 작품을 보여주며 교정을 부탁한 것은 그 다음해인 1716년(병신년)이었다. 그렇다면 김유기는 이 무렵에는 대구와 서울을 오가며 활동을 했음을 알 수 있다. 대구에서도 한유신을 비롯한 제자들을 가르치면서 가창자로서의 명성이 알려졌다

8) “少時游京師，慣聞金裕器，以歌名於世，… 花溪 申玊書”，『韓中樞歌絃跋』，〈해박〉.

9) “日，密城士人，沈生者，以騎來邀，沈是湖海間一奇士，而密之嶺南樓，久在公魂夢中矣，遂並轡飄然而逝，不佞等，既留之不可，惟以式過其歸，爲祖道之祝，祝訖，登子城以望之，居無何，公遭毒癘，卒死客館，嗚呼！廣陵散，從此絕矣，不佞等，相吊于舊舍，悵悵然無所與歸，而邇來五十年，便作隣笛中過客，雖絲竹盈堂，四座盡歡，而及其酒後話舊，則喉吻輒喀喀焉。” 『영언선서』，〈해박〉.

고, 그의 노래를 듣고자 초청한 사람을 방문하고자 밀양으로 향하다가 죽음을 맞게 된다. 따라서 김천택과 한유신의 기록을 종합해 볼 때, 김유기가 죽은 해는 대략 1718년 무렵으로 파악된다. 그리고 뒤에 다시 논하겠지만, 한유신에게 가곡(歌曲)을 사사하는 과정에 대한 기록은 엄격한 예술가로서의 김유기의 면모를 확인할 수 있게 한다.

김천택이나 김수장과 달리 김유기의 신분에 관해서는 여타의 가집들에서도 분명한 기록이 남겨져 있지 않으나, 전형적인 여항 출신의 가창자로 파악된다.¹⁰⁾ 그의 작품은 10수가 전해지는데, 김천택에 의해 모두 <청진>에 수록되었다. 동시대 여항 가창자들의 작품과 마찬가지로 그의 작품에도 여항인으로서의 자의식이 반영되어 있다. 대체적으로 현실 세계와 일정한 거리를 두려는 면모가 두드러지며, 그에 대해서 자신만의 방식으로 갈등을 해소하려는 양상이 나타나고 있다. 그의 작품에서는 현실 세계와의 갈등을 때로는 일상 생활에서 그 해답을 찾기도 하고, 때로는 그에 대해 체념하거나 관념 속으로 깊이 침잠하는 모습을 보이기도 한다. ‘여항육인’ 작가들 중에서 김성기와 김천택은 극복할 수 없는 현실 세계와의 거리를 체감하고 발길을 자연으로 향하거나 자신만의 음악세계를 강조한 반면, 김유기는 오히려 구체적인 생활 속에서 그 해소 방식을 찾고 있다는 특징이 있다. 이제 작품의 검토를 통해서 그의 작품세계를 확인해 보도록 하자.

장부(丈夫)로 삼겨 나서 입신양명(立身揚名) 못 할지면

10) 김유기에 대해서 <청구영언 흥씨본>에는 ‘한산인(閒散人)’으로, <가곡원류>계 가집에는 ‘산인(散人)’으로 소개되어 있다. 여항인들의 시문집인 <소대풍요(昭代風謠)>(1737) ‘별집(別集)’에도 ‘등루(登樓)’라는 5언 율시 1수가 수록되어 있는데, 여기에는 대재(大哉)라는 그의 자(字)와 함께 ‘남원인(南原人)’이라고 간단하게 소개되어 있다. 이로 보건대 김유기는 가창자이면서, 한시와 시조를 동시에 창작했던 여항의 예인(藝人)이었다.

출하리 다 썰치고 일 업시 늘그리라
이맛긔 녹록(碌碌)흐 영위(榮爲)에 걸릴길 줄 이시라.<청진 #247, 김유기>

당우(唐虞)는 언제 시절(時節) 공맹(孔孟)은 누시런고
순풍 예악(淳風禮樂)이 전국(戰國)이 되야시니
이 몸이 서근 선비로 격절비가(擊節悲歌) 흐노라.<청진 #250, 김유기>

태산(泰山)에 올라 안자 사해(四海)를 구버 보니
천지 사망(天地四方)이 흰출도 흐저이고
장부(丈夫)의 호연지기(浩然之氣)를 오늘이야 알괘라.<청진 #251, 김유기>

이 작품들에는 김유기가 느끼는 현실에 대한 인식이 잘 드러나고 있다. 누구나 자신의 이름을 세상에 떨치고자 ‘입신양명’을 추구하는 것은 당연한 이치일 것이다. 사회적으로 성공하여 자신의 이름을 세상에 알릴 수 있는 것이 입신양명의 실질이라면, 그것의 현실적 수단은 바로 과거를 통해 관직에 나아가는 것이라 할 수 있다. 그러나 화자는 첫 작품의 초장에서 ‘입신양명을 못 할지면’이라고 언급하여, 일견 자신의 처지로서는 그것이 불가능하다는 것을 당연시하고 있다. 아마도 자신의 처지에서 신분적 제약으로 과거에 응시할 수 없었기 때문일 것이다. 이러한 고민은 비단 김유기에게만 해당되는 것은 아니었고, 이 시기 여향인들의 공통적인 문제였다. 따라서 ‘입신양명’으로 요약되는 사회적 성공으로의 길은 화자에게 결코 만만치 않은 셈이었다. 어찌 보면 화자에게는 현실에서의 입신양명이 근본적으로 불가능한 것이었고, 여향인이라는 처지에서는 그것이 너무도 당연했을 것이다. 때문에 차라리 그 모든 것을 다 떨치고 ‘일 업시’ 늘겠다는 언급은 현실세계에 대한 체념인 것이다. 종장에서 애써 ‘녹록한 영위에 거리끼지’ 않고 살겠다는 의지를 드러내고 있으나, 이는 화자가 자신의 현실적 처지로 인한 한계를 절감한 속에서 채

넘하듯 토로한 말이다. 봉건체제 하에서의 입신양명이란, 이 시기에 김유기와 같은 여항인들에게는 근본적으로 접근이 쉽지 않은 것이었다.

두 번째 작품은 시대에 대한 탄식을 내용으로 하고 있다. 초장에서는 예악(禮樂)이 다스려지던 요순(堯舜) 혹은 이치를 설법하던 공맹(孔孟)이 존재하던 시대를 제시하고, 중장에서는 이에 반해 자신이 살고 있는 시대를 천하가 다투는 전국(戰國) 시대로 묘사하고 있다. 당우(唐虞)는 중국의 성군이었던 요(唐)와 순(虞)이 다스리던 시대이고, 공맹(孔孟)은 비록 천하가 안정되지는 못했지만 그래도 공자와 맹자와 같은 인물이 천하를 다스리기 위하여 노력했던 시대라는 뜻이다. 요순 혹은 공맹의 시대에는 조화로운 ‘순풍 예악(淳風禮樂)’이 있었는데, 자신의 시대는 그나마 사라지고 서로 다투는 전국시대와 같은 혼란이 있을 뿐이다. 따라서 자신은 그것을 바로잡을만한 역량이 없는 생각하는 것이 좁은 선비(‘서근 선비’)이기에, 그저 장단을 맞추며 슬피 노래할 수밖에 없다(‘擊節悲歌’)고 생각한다. 자신에게 현실을 다스릴만한 어떠한 현실적인 여건도 마련되지 않았기에, 그저 땅을 치며 슬픈 노래만 부를 뿐이라는 체념적인 현실 인식인 것이다. 이 작품에서 ‘격절비가’라는 용어는 화자가 바라보는 세상에 대한 비판적이고 체념적인 인식을 적절하게 드러내어 주고 있다.

현실 속에서 자신의 처지를 돌아보고 또 세상에 대해서는 체념적인 인식이 깊이 자리하고 있지만, 때로는 현실을 벗어난 관념 속에서는 세 번째 작품처럼 ‘호연지기(浩然之氣)’를 내세우기도 한다. 세상에서 가장 높다는 태산(泰山)에 올라 사방을 굽어보면서 호연지기를 언급했던 것은 바로 맹자였다. 맹자는 정치적 이상을 실현할 수 있고 또한 현실을 개척하는 수단으로 호연지기를 강조했다. 하지만 화자에게 그것은 오히려 현실에 적극적으로 맞서지 못하고 한 걸음 벗어난 지점에 머무르면서, 단

지 관념 속에서의 그려내는 인식일 뿐이다. 때문에 화자는 극복하기 어려운 현실세계와의 대립은 피하면서도, 맹자의 이러한 정신적 경지라도 누리고 싶다는 생각을 하게됐을 것이다. 어떤 사상이나 이념이 태동하게 된 사회적·정치적 맥락을 거세해 버렸을 때, 남는 것은 그저 이상화된 관념에 불과할 뿐이다. 누군가가 추구했던 정신세계만을 자신의 것으로 받아들이면서, 한편으로는 고단한 현실을 벗어난 관념 속에 빠져버린 것이다. 그만큼 만만치 않은 현실 속에서는 언제나 체념적인 면모가 두드러질 수밖에 없다.

그렇다면 이처럼 현실세계와의 거리를 느낀 화자가 찾은 대안은 무엇이었을까? 다음의 작품들을 통해서 김유기가 지닌 현실관을 찾아보도록 하자.

내 몸에 병(病)이 만하 세상(世上)에 버리어
 시비 영욕(是非榮辱)을 오로 다 니저마는
 다만지 청한일벽(淸閑一癖)이 매 부르기 죠쾌라.<청진 #246, 김유기>

백세(百歲)를 닷 못 사라 칠팔십(七八十)만 살지라도
 벗고 급지 말고 병(病) 업시 누리다가
 유자(有子)코 유손(有孫)호오면 괴 원(願)인가 호노라.<청진 #248, 김유기>

오늘은 천렵(川獵)호고 내일(來日)은 산행(山行) 가시
 곳 다림 모리호고 강신(降神)으란 즐피 호리
 그글피 변사회(邊射會)홀 제 각지호과(各持壺果) 호시소.
 <청진 #253, 김유기>

첫 번째 작품에서 화자는 자신을 ‘세상에 버려진’ 존재로 인식하고 있다. 또 그럴 수밖에 없는 이유가 바로 자신에게 병이 많기 때문이라고 언

급하고 있다. 그렇다면 이 작품에는 앞에서 살펴본 현실세계와의 거리가 보다 명시적으로 드러나 있다고 하겠다. 여기에서 ‘병’이란 자신이 세상에 버려질 수밖에 없었던 원인이며, 그것은 어쩌면 생득적으로 화자에게 주어진 여항인이라는 신분적·사회적 한계를 비유적으로 표현한 것이라고 여겨진다.¹¹⁾ 세상에 나아가 옳고 그름을 따지고 영욕의 즐거움과 괴로움을 맞볼 수 있는 위치에 서는 것은 화자에게 이미 불가능하다. 따라서 ‘병’ 때문에 세상에서 버려진 화자에게는 ‘시비영욕’과 같은 것들은 모두 다 잊고 살 수밖에 없다. 그러한 속에서 화자가 택한 방법은 ‘청한일벽(淸閑一癖)’으로 표현된 ‘매 부르기’였던 것이다. ‘매 부르기’는 매사냥의 다른 표현이며, 대체적으로 호사스러운 놀이로 인식되었다. 화자는 매사냥과 같은 놀이를 맑고 한가한 가운데 빠져드는 고질병으로 여기고 있다. 이러한 화자의 태도에서 현실세계에서 영욕을 누릴 수 없다면, 자신만의 방식으로 그것을 찾겠다는 지극히 현실적인 세계관이 잘 드러난다.

이러한 현실 인식은 다음 작품에서 다시 한 번 확인된다. 두 번째 작품은 입신양명의 길이 차단된 화자가 현실 속에서 누리고 싶은 방안을 제시한 것이라고 하겠다. 그것을 요약하면 ‘가난을 면하고 병이 없이 오래 살면서 자손이 번창한 것’이라고 할 수 있다. 백살을 다 채우지 못하지만 70~80살까지 살면서도, 빈곤함을 면하여 병들지 않고 사는 것은 많은 사람들이 바라는 바이다. 어쩌면 그것은 사회적 성공과 같은 세속적인 부귀 영화보다 더 가치있다고 여겨질 만하다. 화자는 이러한 조건에 자손의 번성을 더하여, 그것이 바로 자신의 소원이라고 말하고 있다.

11) 그의 또다른 작품인 〈청진〉 #252에서는 스스로를 ‘불충 불효(不忠不孝)하고 죄(罪) 만흔 이 내 몸’으로 표현하였다. 이 작품 역시 현실적으로 무력한 자신의 처지를 비판하면서, 한편으로는 자신이 살고 있는 시대를 ‘태평성대(太平聖代)’로 인식하고 있는 역설적인 변모가 보인다. 그러나 이 또한 극복할 수 없는 현실세계에 대한 체념적인 면모라고 해석된다.

이 작품에서 ‘병(病)’은 글자 그대로 육체적 질병을 말하는 것으로, 앞 작품에서의 그것과는 전혀 다른 함의를 지닌다. 이처럼 일상 생활에서 즐거움을 찾는 것은 여항육인의 다른 작가들에게서는 좀처럼 발견할 수 없는 면모이다. 추상적이고 관념적인 것이 아니라 일상 속에서 실현 가능한 것을 추구하고 있다는 점에서, 김유기의 세계관은 대단히 관념이 아닌 현실적인 면모를 지니고 있다고 평가할 수 있다. 자신이 세속의 부귀 영화를 쟁취할 수 없다고 인식을 하고서, 차라리 자신의 처지에서 가장 실현 가능한 조건을 찾아서 제시하는 것은 ‘현실적 세계관’을 지니고 있기에 가능한 것이다.

세 번째 작품은 지극히 자족적인 화자의 면모를 보여주고 있다. 이 작품에서 볼 수 있듯이 현실 세계에서 성취하기 힘든 입신양명과 같은 관념들을 머리 속에서 지우는 순간, 화자가 인식한 일상의 생활은 그저 너그럽고 조화롭기만 하다. 작품의 전편에 걸쳐 자신이 속한 공동체 사람들과 일상을 즐기며 사는 여유가 짙게 배어 있다. 화자는 ‘천렵(川獵)’, ‘사냥(山行)’, ‘화전놀이(꽃 다림)’, ‘마을 제사(降神)’, 그리고 ‘활쏘기(邊射會)’ 등과 같은 놀이를 즐기면서 향리에서 자족적인 삶을 추구하고자 한다. 이러한 화자의 모습에서는 더 이상 현실세계와의 갈등은 중요하지 않다. 경제적으로 넉넉한 여건을 통해서 일상에서 획득할 수 있는 현실적 방안에 대한 관심은 이를 반증하고 있다. 활쏘기 놀이를 준비하면서 각자가 마실 술과 안주를 준비하라는 종장의 언술 역시 화자의 세상에 대한 넉넉한 시선을 느끼게 해준다.

여타 여항 작가들과 마찬가지로 김유기의 작품에서도 현실세계와의 거리가 견고하게 자리잡고 있고, 그것은 좀처럼 극복할 수 없는 벽으로 묘사되고 있다. 그러나 그는 근본적으로 접근이 불가능한 현실세계에 대해서 일찌감치 체념을 하고, 자신의 일상 생활에서 얻을 수 있는 방안을

적극적으로 찾아 나서고 있다. 그가 일상에서 찾은 방안은 매사냥이나 활쏘기와 같은 것들인데, 이러한 놀이는 경제력이 뒷받침되지 않는다면 쉽게 즐길 수 없는 놀이들이다. 작품에 관류하고 있는 면모와 그것을 통해 추출할 수 있는 의식을 통해서 보건대, 그는 비교적 경제적으로 넉넉한 처지에 있었던 것으로 추정된다. 실제로 그가 경제적으로 풍족했었던가 하는 기록은 구체적으로 확인할 수 없지만, 서울과 대구 등을 여행하면서 생활하기도 했던 것으로 보아 무리한 추정만은 아니라고 여겨진다. 때문에 그가 현실 세계에서 느끼는 한계를 오히려 일상 생활의 적극적인 향유를 통해서 찾았던 것이라 해석된다.

난간(欄干)에 지혀 안자 옥적(玉笛)을 빗기 부니
오월 강성(五月江城)에 훗듯느니 매화(梅花) |로다
흥 곡조(曲調) 순금(舜琴)에 셋거 백공상화(百工相和) 흐리라.
<청진 #254, 김유기>

경성출 경운흥(景星出慶雲興)하니 일월(日月)이 광화(光華) |로다
삼왕 예악(三王禮樂)이오 오제 문물(五帝文物)이로다
사해(四海)로 태평주(太平酒) 비저 만성동취(萬姓同醉) 흐리라.
<청진 #255, 김유기>

김유기의 작품에서도 드물긴 하지만, 예술세계에 대한 자부심을 표출하고 있는 작품도 발견할 수 있다. 앞의 작품에서는 화자가 즐기는 가악(歌樂) 생활의 면모가 잘 드러나고 있다. 누각(樓閣)의 난간에 걸터앉아 피리를 부는 화자의 모습과 봄바람에 흔들리는 매화가 어우러져 여유로운 모습을 연출하고 있다. 여기에 누군가 거문고를 연주하며 화답하니, 그야말로 모든 악공들의 음악이 서로 어우러진 듯 조화로움의 경지를 빚어낸다. 적어도 화자에게 이 순간만큼은 현실에서의 이러저러한 고민이

끼여들 여지가 없는 셈이다. 마치 순(舜)임금이 거문고를 연주할 때, 악공들이 그에 맞춰 각종 악기로 화답하던 태평성세의 경지에 비견된다. 가창자로서 그가 느끼는 예술세계에 대한 자부심이 이와 같은 모습으로 표출되었고, 실제 자신이 음악을 즐기는 모습을 순임금의 그것과 겹쳐서 표현했던 것이다. 이처럼 김유기는 자신이 이상적으로 추구하던 바를 성현이 다스리던 시대에 비견하여 그려내곤 했다.

두 번째 작품은 그가 이상적으로 여겼던 문화의 실질을 잘 보여주고 있다. 흔히 중국 고대의 삼황 오제(三皇五帝)가 다스리던 태고 시절은 태평성세로 인식되며, 그 시절의 예악과 문물은 후세 사람들이 본받아야 할 전범으로서의 가치를 지닌다. 특히 상서로운 징조를 상징하는 ‘경성(景星)’과 ‘경운(慶雲)’의 조짐이 나타나고, 일월(日月)이 빛을 비추는 것은 바로 태고 시절에 비견되는 태평성세의 모습인 것이다. 화자는 바로 이러한 시대에 서 있기에, 사해(四海)의 물로 태평주(太平酒)를 빚어 모든 백성과 함께 마시며 취하겠노라고 말한다. 그러나 실상 이러한 태평성대는 화자의 관념 속에서 만들어낸 상상일 뿐이다. 다른 작품들에서는 지속적으로 화자가 처한 현실세계의 이러저러한 한계를 지적하고 있는데, 그것과 자신이 몸담고 있는 세계를 태평성세로 인식하고 있는 이 작품과는 분명 모순된 것처럼 보여진다. 그러나 다시 생각해 본다면 현실세계의 견고한 벽이 자신을 둘러싸고 있는 답답한 상황에서, 화자는 상상 속에서나마 누구에게도 제약이 가해지지 않던 고대의 태평성대를 회구했던 것이다. 실제 김유기의 작품을 보면 과거의 문물을 동경하는 양상을 보이는 경향이 두드러지게 나타난다.

앞서도 논했지만 대체적으로 김유기 작품에서는 견고한 현실세계의 질곡 속에서 쉽게 체념하는 모습을 보여주고 있다. 그러나 한편으로는 자신이 몸담고 있는 일상 속에서 만족을 찾고자 하는 태도도 나타난다.

김성기나 김천택과 같은 다른 여항 작가들이 그 대안으로 자연으로 도피하는 모습을 보이는데 반해, 김유기는 오히려 일상의 활동 영역 속에서 해답을 찾고 있다. 따라서 그의 작품에 반영된 이러한 면모를 지극히 ‘현실적인 세계관’에서 비롯된 것이라고 이해된다. 하지만 현재 자신의 사회적 처지에서는 현실세계로의 도약이 쉽지 않기에, 오히려 사회적 제약이 존재하지 않았던 시대인 고대의 태평성대 혹은 공자나 맹자와 같은 성인이 존재했던 시대를 관념적으로 그려내며 위안을 삼았던 것으로 보인다. 결론적으로 김유기는 자신에게 굳게 닫혀있는 현실세계의 벽을 절실히 체감하고, 차라리 자신이 만족할 수 있는 일상의 생활 속에서 그 대안을 찾았다. 하지만 일상에서의 생활은 다른 한편으로 현실세계의 질서를 무시할 수 없기에, 때때로 자신이 추구하는 바의 관념 속으로 침잠하는 방법을 택했던 것이다. 김유기의 작품세계는 이처럼 여항인으로서의 새로운 모색과 한계를 동시에 보여주고 있다고 평가할 수 있다.

3. <영언선>의 성격과 18세기 가곡 전승의 양상

1) ‘영언선’의 존재와 성격

<해동가요 박씨본>이 학계에 소개된 이래 ‘영언선(永言選)’의 존재와 그것의 편자가 김유기라는 사실은 지속적으로 거론되어 왔다. 한유신의 ‘영언선서(永言選序)’의 기록은 가집으로서의 ‘영언선’의 존재를 거듭 확인시켜 주고 있기 때문이다. 이밖에도 한유신이 다른 사람들에게 부탁하여 받은 8편의 ‘영언선’ 관련 서발문이 <해박>에 그대로 남아있다. 때문에 시조집으로서의 ‘영언선’의 존재를 부정할 수가 없지만, 결정적으로 한유신의 작품을 제외하고는 ‘영언선’의 핵심이랄 수 있는 작품이 수록된 부분은 남아있지 않아 그 실체를 전혀 알 수 없다. 따라서 그동안

‘영언선’과 관련하여 적지 않은 논의가 있었지만, 실증할 수 있는 자료가 남아 있지 않다는 것이 그 이상의 논의를 진행시킬 수 없게 하는 요인이기도 하다.

여기에서는 ‘영언선’과 관련된 한유신 등의 기록을 토대로 ‘영언선’의 존재와 그 성격을 검토해보기로 한다. 특히 관련 기록은 존재하고 있으나, 정작 중요한 수록 작품들이 사라진 경위에 대해서 합리적인 가설을 제시해 보겠다. 먼저 한유신의 ‘영언선서’의 기록 중에서 ‘영언선’과 관련이 있는 기록을 다소 길지만 인용하여 살펴보기로 하자.

내가 젊었을 때 노래를 좋아하여 거의 침식을 잊을 정도였다. 때로는 천석간(泉石間)을 좇아 자연의 소리를 듣기도 하였으며, 때로는 큰거문고를 연주하면서 두 가지 악기로 대소현(大小絃)의 조화를 이루어, 스스로 얻음이 있는 것처럼 여겼다. 생각하기를 대방군자(大方君子)에게 한 번 물어 미치지 못한 바에로 나아가려 하였으나, 세상을 돌아보매 말해줄 수 있는 사람이 없어 매번 곡을 연주하고 배회하면서, 헛되이 수원산고(水遠山高)의 뜻만 지니고 있었다.

을미년(1715) 봄에 김유기 공이 마침 서울에서 왔는데, 공은 곧 지금 시대의 독보적인 존재였다. 내가 가서 인사를 드리고 시험삼아 유행하던 곡조(時譜)로 질문하니, 공이 문득 웃으면서 대답을 하지 않았다. 밤이 이슬해서 야 여러 수의 작품을 읊조리니, 소리가 금석에서 나는 것처럼 마치 그림자와 소리를 구분할 수 없을 정도였다. 나는 이에 명하여 넋을 잃고, 혼자 마음속으로 ‘정성(正聲)이 여기에 있구나’라고 생각하였다. 다음날 아침 공을 별관으로 불러 맞아들여, 마침내 두세 사람의 동지들과 옛날에 배웠던 것을 다 버리고 가르침을 청하였다. 공은 다음과 같이 말하였다. ‘또한 좋지 아니한가. 노래는 고금의 두 곡조가 있는데, 슬프고 빠른 것은 쇠미한 시대의 음으로 지금 사람들이 취하는 바요, 조화롭고 느린 것은 태평시대의 음으로 내가 취하는 바이다. 우리 나라의 가요는 방언(方言)이 섞이어 비록 고악부와는 다름이 있으나, 또한 풍화의 일단(一端)이므로 노래는 살피지 않을 수 없다.’

이에 주머니 속에 소장한 영언선과 공 자신이 지은 작품 10여 수를 꺼내 보여 주며 ‘이것은 (상고시대의 음악인) 백설곡으로부터 맥을 이은 것이다’ 라고 말하였다. (…… 중략 ……)

아! 나는 이미 늙고 나이가 70이 넘어, 숨이 차고 소리가 짧아 다시는 길게 끄는 소리를 내지는 못하지만, 오직 그 토탄(土炭)과 같은 버릇을 오히려 다 소진하지 못했다. 매번 가보(歌譜)를 지닌 사람을 보면 반드시 구하는 것을 게을리하지 않았다. 어떤 객이 해동가곡 1부를 남겼는데 곧 김천택이 수집한 여러 군자들이 지은 작품들이었다. 끝 부분에 국조명창(國朝名唱)과 자신(김천택)이 지은 작품, 그리고 공(김유기)의 시조 작품 7~8수가 또한 그 가운데 있었다. 두세 번 거듭 읊조리니 마음의 눈이 다 밝아지고, 처연히 가을 강물에 갈대가 있는 듯 그 사람(김유기)이 마음 속에 있어, 더욱 눈물이 흐르는 것을 멈출 수가 없었다. 마침내 1권을 베껴 영언선과 더불어 함께 상자 속에 보관하였고, 또한 시골 사람의 말로 시조 10여 수를 지어 책 뒷 부분에 기록하였다. (이것은) 내가 감히 고인의 다음 자리에 스스로 자리매김하려는 것이 아니다. 대개 파리가 준마의 꼬리에 붙어 천리를 달려가고자 하는 뜻에서 나온 것이고, 감히 내가 공이 전수하신 노력을 저버리려고 하는 것은 아니다.¹²⁾

이 기록은 ‘영언선’과 관련하여 다음의 두 가지 사실을 말해주고 있다.

12) “余少而好歌，殆忘寢食，或從泉石間，聽其自然，或就瑟，二家和大小絃，自謂若有得，思欲一質於大方君子，以進其所不及，而顧世無能言者，每按曲徘徊，徒有水遠山高之思，乙未春，金公裕器適自京師來，公卽今代之獨步也，余往省之，試以時譜叩之，公輒笑而不應，夜久始吟數闋，聲出金石，若不可影響焉，余乃忡然自喪，私語心曰‘正聲在是矣’，賦明，延公置別館，遂與二三同志，盡棄舊學而講教焉，公曰‘不亦善乎！歌有古今二調，哀而促者，衰世之音而時人之所取也，和而緩者，太平之聲而吾之所取也，我國歌謠，難以方言，雖與古樂府有異，而亦風化之一端，歌不可不審，’仍出囊中所藏永言選，及公之所自製新編十餘闋，以示曰‘此白雪家路脈也，’ (…중략…) 噫！余老矣，年逾七旬，氣促聲短，不復作依永之音，獨其土炭一癖，猶不能盡消，每見人有歌譜，必求之不倦，客有遺以海東歌曲一部，乃金君天澤，所哀集，諸君子所製者也，末附國朝名唱，及其所自製，而公之新編七八闋，亦在其中矣，三復詠詠，心目俱明，淒然有秋水蒹葭，其人宛在之懷，而益不禁涕潛之下也，遂覽一本，與永言選，並藏之篋筒，又以野人語，作短詞十餘闋，錄之卷末，不佞，非敢自列於古人之次也，蓋出於附驥之意，而不敢負我公傳授之勳云爾，崇禎 壬午(1762)孟秋 後學 上僊 韓維信謹書，「永言選序」，〈해박〉.

그것은 ‘영언선’은 김유기가 본래부터 소장하고 있던 노래책이며, 한유신은 김유기가 죽은 이후에도 계속 간직하다가 자신의 작품과 여러 사람의 서발문을 받아 새로 꾸몄다는 것이다. 그때까지 소장하고 있던 ‘영언선’을 새로 입수하여 베낀 가집, 그리고 한유신 자신의 작품을 함께 보관했다. 그런데 문제는 김유기가 한유신에게 전해주었던 ‘영언선’은 전해지지 않는다는 점이다. 때문에 한유신의 작품이나 ‘영언선’과 관련한 기록은 정작 가장 중요한 원래의 ‘영언선’이 빠진 채로, 전혀 다른 가집인 <해동가요>의 전사본에 섞여 전하고 있다. 한유신이, 김천택이 편찬한 가집이라고 여겼던 것은 실상 김수장이 편찬한 <해동가요>의 전사본이었다. 이 글을 남긴 것이 1762년인데 적어도 그 이전에 한유신이 이 가집을 입수하였다면, <해동가요> 2차본(1763)이 편찬되었던 시기보다 앞서기에 1차본(1755)의 전사본임이 분명하다.

이 기록을 통해서 한유신은 자신의 스승인 김유기와 친분이 있었던 김천택의 존재를 이미 알고 있었고, 또한 당시에 <청구영언>의 편찬 사실은 대구에까지도 알려져 있었다고 여겨진다. 그리하여 한유신은 김수장의 서문까지 있는 가집을 보고도 김천택이 편찬한 것이라 언급하였던 것이다.¹³⁾ 한유신은 김유기가 죽은 이후 한동안 시름에 빠져 있다가, 스승의 작품이 수록된 새로운 가집을 보고 반가움을 느꼈던 것이다.¹⁴⁾ 한유신은 새로이 입수한 가집을 베껴서 스승의 노래책인 ‘영언선’과 함께

13) 김수장이 <해동가요>를 편찬하면서 <청구영언>을 참고했다는 사실은 자신의 기록을 통해서도 밝혀 놓았다. 그러나 당시 사람들의 관점에서는 <청구영언>과 <해동가요>의 차이가 그리 두드러져 보이지 않았을 것이고, 또한 김수장과 달리 김천택은 이미 오래 전부터 활동을 했다는 점에서 한유신의 이러한 ‘오해’가 가능했을 것으로 여겨진다. 그리고 이 기록을 통해서 <해동가요>가 널리 유통되기 이전에는 아마도 <청구영언>이 가집의 대명사처럼 통용되었다는 사실도 확인할 수 있다.

14) 다음의 기록에서 김유기가 죽자 한유신은 자신의 음악을 알아주는 사람이 없다고 한탄하였고, 그 이후 오랫동안 즐거움을 잊고 살았다고 하였다. “... 及裕器死, 維信歎曰 ‘調絕矣. 世無知我者矣.’ 終身悵悵不自聊. ... 歲甲申冬至 淸風金致默題”, 「제영언선후」, <해박>.

보관하였다. 여기에 그치지 않고 자신의 작품과 여러 사람들의 글을 받아 ‘권말(卷末)’에 붙여두었던 것이다. 그러나 <해동가요>의 전사본과 한유신의 작품, 그리고 관련 기록들은 우리가 확인할 수 있다. 그러나 정작 김유기가 남겼다는 ‘영언선’은 그 존재 자체가 막연한 실정이다. 한유신의 기록을 토대로 현전하는 <해박>이 <해동가요>와 ‘영언선’이 합쳐진 가집일 것이라는 추정도 가능하지만, 실제 가집을 면밀하게 검토했을 때 그 가능성은 거의 없다.¹⁵⁾ 그렇다면 왜 ‘영언선’과 관련된 기록들은 전하는데, 정작 핵심이 되는 작품들은 남아 있지 않을까? 김유기가 남긴 ‘영언선’을 ‘스승의 의발(吾師衣鉢)’로까지 여기던 한유신의 태도에 비추어 보면 의문이 들지 않을 수 없다.¹⁶⁾

우선 지금 우리가 보고 있는 ‘영언선’ 관련 자료에는 한유신이 죽은 이후의 기록도 보인다.¹⁷⁾ 따라서 ‘영언선’이 수록되었던 <해동가요>의 전사본은 한유신이 죽은 이후에도 누군가에 의해서 지속적으로 관리되었을 것이다. ‘영언선’ 관련 기록들이 <해동가요> 전사본에 삽입된 형태로 전해지면서, 처음 김유기가 전해주었던 ‘영언선’은 이 과정에서 누락되었을 가능성이 크다. 그렇다면 한유신이 죽은 이후에 가집을 관리하던 누군가에 의해 ‘영언선’ 부분이 누락되었고, 그 부분을 빼더라도 가집 전체로 보아 크게 문제될 것이 없다는 생각을 했을 것이다. 그렇다면 김유기가 전해준 ‘영언선’의 모든 작품들은 이미 그것과 별개의 가집인

15) <해박>의 체제와 성격에 대해서는 이미 필자가 『18세기의 시조문학과 예술사적 위상』의 III장에서 상세하게 논하였다. 실제 <해박>에서 한유신의 작품과 ‘영언선’의 관련 기록을 제외한다면, <해동가요>의 1차본으로서의 일관된 체제를 갖추고 있다는 것을 확인할 수 있다.

16) “一日, 謂其里中朴來源曰 ‘吾老矣. 篋中有永言選, 此吾師衣鉢也. …’ 歲甲申(1764)冬至日 淸風金致默題”, 『題永言選後』, <해박>.

17) 김복현(金福鉉)의 ‘제영언선발(題永言選跋)’은 한유신이 죽은 이후에 발문을 쓴 것으로 기록되어 있다. “韓老少從事營府, 無所遇, 獨以善歌聞, 今年七十餘, 老且死於里巷. … 歲乙酉(1765) 四月日 無名岱人書 金福鉉”, 『題永言選跋』, <해박>.

<해동가요>의 전사본에 대부분 수록되었기 때문에, ‘영언선’을 빼고 한유신의 작품과 기타의 기록만을 수록하여도 그 역할이 충분하다고 여겼을 수도 있다.

이는 ‘영언선’에 대한 기록을 남긴 대부분의 사람들이 ‘영언선’과 <해동가요 전사본>을 크게 구별하여 논하지 않는다는 점에서 설득력을 얻을 수 있다.¹⁸⁾ 이는 하나의 추정에 불과하지만, 관련 기록은 남아있는데 실제의 작품집이 존재하지 않는 이유를 해명해 줄 수 있다고 보여진다. 그리고 한유신 자신이 기록한 ‘영언선서’를 비롯한 관련 기록들이 대체로 한유신의 말년에 해당하는 1760년대에 이루어졌다. 김유기가 죽은 해가 1718년 무렵이라면, 적어도 40년 이상을 보관만 해왔던 셈이다. 그러던 중 체제가 잘 갖춰진 새로운 가집을 입수하여, 문득 스승의 노래책인 ‘영언선’과 비교하게 된다. 보통 가집에는 가집의 편찬 경위와 음악에 관한 내용 및 주변 인사들의 서발문 등이 작품과 함께 수록된다. 한유신이 입수한 새로운 가집인 <해박> 역시 가집의 전후에 김수장 자신의 글을 비롯한 서발문 등이 수록되어 있다. 김유기가 전해준 ‘영언선’은 아마도

18) 한유신이 죽은 이후에 발문을 남긴 사람들은 대체로 ‘영언선’을 한유신이 편찬한 것으로 여기고 있다는 공통점이 있다. 김복현(金福鉉)의 ‘제영언선발’(1765)은 한유신이 살아있을 때에 ‘영언선’을 위한 글을 자신에게 부탁했다고 적으면서, 한유신이 편찬한 것으로 기록하고 있다. (“問以其所哀輯永言選者，求余爲之一言。”) 이현(李賢)이 남긴 ‘제영언선권후’(1766)와 심상운(沈祥雲)의 발문(1767)에서도 ‘영언선’을 한유신이 편찬한 것으로 알고 있다. (“韓君哀輯之功也。…丙戌春，巴陵散人 李賢書”；“達成人韓維信，學歌於京師人金裕器，老益自喜，輯世俗所謂歌，爲譜，因人請余曰‘可跋也。’… 丁亥九月初吉，樓下散人，書于江陽郡齋，沈祥雲”) 한유신 생전의 기록들이 ‘영언선’을 김유기의 것으로 기록하고 있는 반면, 사후의 기록들은 이처럼 한유신이 편찬한 것으로 인식한다는 차이를 보인다. 이것은 ‘영언선’을 한유신이 오랫동안 간직하였고, 또한 여러 사람들에게 서발문을 받는 과정에서 일부의 사람들에게는 그것이 한유신이 편찬한 것으로 받아들이게끔 했기 때문으로 파악된다. 오랜 동안의 활동을 통해서 대구 근방에서는 한유신이 가장자로 이름이 알려졌고, 그 과정에서 그가 소장하고 있던 ‘영언선’에 자신이 창작한 작품을 수록함으로써 가집만을 보았던 사람들은 한유신을 편자로 알게된 것으로 보인다.

이런 가집들의 체제와 달랐던 것으로 보인다.

그렇다면 김유기가 한유신에게 전해준 ‘영언선’은 어떤 성격을 지닌 책이었을까? 아마도 그것은 <청구영언>이나 <해동가요>와 같이 음악적 고려에 의해 곡조별로 작품이 배열된 가집(歌集)의 형태는 아니었을 것이다. 당시의 가창자들은 연창의 필요에 의해 누구나 다 자신만이 레퍼토리로 부르던 작품의 목록을 지니고 있었을 것이다. 조선 후기에 편찬된 가집은 연주자를 위한 악보인 금보(琴譜)와 함께, 그 음악에 맞춰 더 많은 레퍼토리를 연창하기 위한 가창자들을 가사집으로서의 역할을 해왔다.¹⁹⁾ 가창자들에게는 더 많은 레퍼토리를 확보하는 것이 자신의 능력과 관련된다고 생각할 정도로 중요한 문제였으며, 이러한 차원에서 자기만의 연창곡 목록을 지니게 되었다. 그것은 <청구영언>과 같은 본격적인 가집이 출현하기 이전에는 단지 작품만을 적은 시조집의 형태일 수밖에 없다. 그러나 음악적 체제를 갖춘 본격적인 가집이 출현하면서 그 역할을 고스란히 가집이 떠맡게 되었던 것이다.

따라서 ‘영언선’은 가창자인 김유신이 즐겨 부르던 작품들을 모아놓은 작품집의 형태였을 것이고, 연창에 필요한 곡조별 분류 등 음악적 성격을 고려한 <청구영언> 등과 같은 가집들과는 그 성격이 다른 것이다.²⁰⁾ 김유기가 전해주었던 ‘영언선’에는 본래 서발문이 없는 작품만이 수록된 노래책이었을 것이다. 한유기는 뒤늦게 구한 가집에 각종 서발문이 있는 것을 확인하고, 스승이 편찬한 ‘영언선’의 체제를 갖추겠다는 생각에 자신과 주변 사람들의 서발문을 받아 책을 새로 꾸민 것으로 추정된다. 이

19) 금보(琴譜)와 가집(歌集)과의 관계에 대해서는 김용찬, 「시조의 연행과 가집 수록 양상에 대한 고찰」(『고전문학연구』 제14집, 한국고전문학회, 1998)을 참조할 것.

20) 김유기가 한유신에게 자신의 작품과 별도로 보관하고 있던 ‘영언선’을 주었다는 점과 전수를 받는 과정에서 ‘영언선’의 역할에 대해서 별로 언급이 없다는 점은 이를 뒷받침해 주고 있다고 파악된다.

것은 ‘영언선’을 단순한 노래책이 아닌 서발문이 있는 체제를 갖춘 책으로 만들려는 의도였던 것이다. 이러한 노력은 다른 사람들에 의해 한유신 사후에도 계속되었다. 그렇다면 정작 가장 중요한 작품으로만 구성되어 있던 원래의 ‘영언선’이 빠진 채로 전해지는 이유를 다음과 같이 추정할 수 있다.

한유신 사후에 누군가가 ‘영언선’ 수록 작품들이 <해동가요> 전사본에 대부분 수록되어 있는 것을 발견하고, 새로운 가집에 이미 ‘영언선’의 작품들이 중복 수록되어 있다고 여겼을 것이다. 따라서 수록 작품을 중요시하는 입장에서는 이미 새로운 가집이 ‘영언선’의 역할을 충분히 하고 있다고 판단했던 것이다. 이 과정에서 ‘영언선’의 수록 작품들이 빠진 관련 기록들과 한유신의 작품들만이 <해동가요>의 전사본의 중간 부분에 합쳐진 형태로 전해진 것이다.²¹⁾ 만일 이러한 가정이 성립될 수 있다면 ‘영언선’의 원래 모습을 재구하는 것은 현재로서는 대단히 힘들 수밖에 없다. 결론적으로 ‘영언선’은 작품을 모아 놓은 시조집이라는 성격을 갖게 되며, 음악적 표지를 동반한 최초의 가집은 김천택이 <청구영언>을 편찬하면서 그 문학사적 의의를 획득하게 된다.

2) ‘영언선’의 기록을 통해서 본 18세기 가곡 전승의 양상

조선 후기 시조문학사에서 여항 가창자들의 출현이 지닌 의미가 대단히 크다는 것은 주지의 사실이다. 그러나 이들이 어떻게 음악에 입문하

21) 한유신의 작품과 ‘영언선’ 관련 기록들은 <해박>의 이삭대엽 항목의 유명씨 마지막 부분인 김수장의 발문과 무명씨 작품 사이에 삽입된 형태로 전해진다. 김수장의 발문 다음에 무명씨라는 기록과 함께 1수의 사설시조 작품이 수록되어 있지만, 이 부분은 누군가에 의해 나중에 첨가된 것으로 보인다. 따라서 자신의 작품을 ‘권말(卷末)’에 수록했다는 한유신의 언급은 이를 두고 한 표현인 것이다.

고 활동했는가 하는 등의 과정은 관련 기록이 소략하여 확인하기가 쉽지 않다. 여항 가창자들 중에서 특별한 경우를 제외하고는 구체적인 활동 내용에 대한 기록이 전해지지 않기 때문이다. 특히 ‘여항육인’을 포함한 여항 가창자들의 음악 입문 과정은 김성기를 제외하고 거의 베일에 쌓여 있다. 따라서 본고는 김유기가 대구에서 한유신에게 가곡을 전승하던 기록을 토대로, 18세기 전반 여항 가창자들의 활동과 가곡 전승과정에 대해서 논해보기로 하겠다. 이 시기 ‘실제로 음악 행위를 하면서 음악 양식을 계발해 온 직업예능인들의 의식 구조가 바로 18세기 음악 환경에서 여러 가지 음악이 생겨나는’ 요인이 된다.²²⁾ 따라서 그들의 활동 양상을 살펴보는 것은 이 시기 시조문학사의 면모를 파악하는 데 무엇보다 중요하다.

<해동가요 주씨본>의 말미에 기록된 ‘고금창가제씨’에는 모두 56명의 가창자 명단이 수록되어 있다. 이들 중에는 자신이 창작한 작품이 남아있는 경우도 있지만, 작품을 창작하지 않고 가창자로만 활약했던 인물들도 적지 않다. 이 명단에는 김성기가 포함되어 있지 않은데, 이는 그가 가창자라기보다 악사(樂師)로 더 알려졌기 때문으로 보인다. 그렇다면 김성기처럼 연주가이면서 가창자로 활동했던 인물들까지 고려한다면, 실제 18세기 중반까지 활동했던 가창자들의 수는 더욱 늘어날 것이다. 물론 부기(附記)된 기록에는 이들이 ‘가자(歌者)’로 활동했다는 기록만 있을 뿐, 어떤 과정을 통해서 가창자가 되었고 또한 어떻게 활동했는가 하는 등의 문제는 전혀 알 수가 없다. 그런데 <해박>에 수록된 다음의 기록은 18세기 전반 가창자들의 수련과정을 설명해주고 있다는 점에서 흥미롭다. 우선 여기에서부터 논의를 시작해 보자.

22) 백대웅, 「18세기 음악환경과 전문예능인들의 음악활동 연구」(『한국음악사학보』 제26집, 한국음악사학회, 2001), 20면.

아! 옛 사람들의 풍모로 지금 사람들의 호화로운 놀음을 보건대, 넓디 넓은 대해와 잔잔하게 흐르는 細流로 비교되니 참으로 한심하다. 30년 전에는 깊은 숲이나 궁벽진 곳과 폭포나 장송의 아래에서 삼삼오오 모여 종일토록 노래를 익혀 끝내 일가를 이룬 사람들이 많았다. 알지 못하겠구나, 이 시기에 는 어찌하여 이러한 부류들이 영영 끊어졌는가. 어찌 애석하지 않으리오! 애 호하는 사람도 없고 이것을 즐기는 사람들도 없으니, 이런 까닭에 그것이 영 영 끊어져 없어지는 지경이 될까 두려워, 부득이 스스로 단가 20여편을 지어 여러 사람들의 아래에 붙여둔다. 다행이 빈축을 사지 않고 그 자취가 이어질 수 있도록 했으면 한다. 乙亥(1755)년 여름에 十州 김수장은 쓰다.²³⁾

이 기록은 <해동가요> 1차본(1755)이 편찬될 당시의 음악적 상황을 소개하고 있다. 30여년 전이라면 김성기나 김유기와 같은 가창자들이 주로 활동했던 시기라고 할 수 있다. 이 기록에서 볼 수 있듯이 당시에는 노래로 일가(一家)를 이루기 위하여 가창자들은 그야말로 피나는 노력을 했던 것이다. 여기에 묘사된 가창자들의 수련과정은 마치 판소리 창자들이 득음(得音)을 이루기 위한 과정과도 비견된다. 김성기나 김천택과 같은 여항 가창자들이 자신들의 예술적 성취를 이루기 위한 노력은 이처럼 지난한 과정을 거쳤고, 그렇기 때문에 자신들의 음악에 대한 자부심도 대단했다. 사대부들은 노래를 단지 취미나 여기(餘技)정도로 여겼지만, 여항 가창자들에게는 노래가 바로 자신들의 존재 의의와도 같았기 때문이다. 마침내 가창자로서의 사회적인 명성을 얻게 되면서, 그만큼 자신의 예술세계에 대한 자의식이 강해졌던 것이다. 김성기가 왕세기로부터 음악을 전수받는 과정²⁴⁾과 악사로서의 명성을 얻은 이후 당시의 권신이

23) “憶! 昔古人之風儀，觀今諸君之豪游，浩浩大海之與潺潺細流川者也，良可寒心。至於三十年前，出林幽僻之處，瀑布長松之下，或三或五，盡日唱習，終爲成家者多矣。未知斯世，如何而此類永絕。豈不嗟乎! 好事者無，樂此者無，故恐其永滅沈晦之地，不得已自製短歌廿餘章，附尾於諸公之下。幸勿頓覽，恕其繼跡焉。乙亥 孟夏之初 十州 金壽長書”，〈해박〉。

있던 목호룡의 위세에 당당히 맞섰던 일화²⁵⁾에서, 이 시기 여항 가창자들의 음악세계에 대한 자부심을 단적으로 엿볼 수 있다.

이렇듯 힘든 과정을 통해서 가곡을 익혀 한편으로는 활발한 연행 활동을 통해서 그것을 보급하고, 한편으로는 김천택처럼 가집을 편찬하여 가창에 도움을 주기도 했다. 그리고 자신에게 가곡을 배우고자 하는 이들에게는 교습과정을 통해서 전수를 하기도 했다. 18세기 전반기에 여항 가창자들의 이런 노력에 의해서 가곡창의 향유층이 보다 확대되었고, 또한 음악적으로도 새로운 악곡의 출현이 계속되었다. ‘여항육인’을 비롯한 대부분의 가창자들이 주로 서울에서 활동을 했기 때문에, 가곡의 향유와 발달 역시 서울을 중심으로 진행되었다. 이것은 현재 우리가 확인할 수 있는 자료들이 대부분 서울을 중심으로 활동한 기록들이라는 점에서도 확인된다. 그러나 김유기의 경우에서 볼 수 있듯이 가곡의 향유는 지방에서도 이루어졌다. 그리고 그것은 대개는 서울에서 활동하던 가창자들이 지방을 방문했을 때, 자신의 음악을 이해하는 사람을 만나 그들과 교류를 통해서 이루어졌다. 한유신의 다음 기록을 통해서 이 시기 가곡 전승의 일단을 살펴보도록 하자.

… 마침내 평조(平調) 등 여러 곡을 일과로 가르쳤다. 우리들은 전심으로 학습하여 여러 해가 지난 뒤에야 비로소 흉내를 낼 수 있었다. 공이 다음과 같이 말하였다. ‘곡조가 이루어졌다. 아직 마치지 못한 것은 유독 심방곡(禱芳曲) 중 중대엽(中大葉) 두 곡조인데, 이것은 유교에서 말하는 종조리(終條理)라 할 수 있다. 이것을 마치면 졸업할 수 있을 것이다.’ 이날 저녁 심방곡 1수를 노래하니 처음에는 천녀(天女)들이 꽃을 흩뿌리고 동정호에 파도가 없이 잔잔한 듯하더니, 마지막엔 황홀하여 느릿느릿 노를 저어 달빛을 거

24) 조수삼, 「金琴師」, 『秋齋集』 卷之七. (『여항문학총서』3, 586면)

25) 정래교, 「金聖器傳」, 『浣巖集』 卷四. (『여항문학총서』1)

슬러 봉해(蓬海)에 노니는 듯하고 수선자(水仙子)와 함께 말을 하며 장군의 동철(銅鐵)과 조판(罩板)이 그 웅장함을 잃어도 깨닫지 못한 듯했다. 대개 공이 사람을 가르침에 반드시 먼저 다음날 배울 것을 창하여 감발흥기(感發興起)의 뜻이 있도록 하였고, 단계가 매우 엄격하여 감히 건너 뛰어 배우지 못하게 하였다.²⁶⁾

대체로 김유기를 비롯한 18세기 전반의 가창자들은 가곡에서 고조(古調)와 금조(今調) 또는 시조(時調)를 구분하여, 당시에 새로이 유행하던 금조에 비해서 고조를 높이 평가하는 경향이 있었다. 현재 확인할 수 있는 기록으로 보아 고조와 금조를 구분하는 기준은 바로 음악의 빠르기이다. 김유기도 이 글의 바로 앞부분에서 당시에 유행하던 슬프고 빠른 음보다, 조화롭고 느린 곡조의 음악을 선호한다고 언급했다. 따라서 금조는 18세기 전반에 이미 가곡의 중심으로 자리잡은 삭대엽을 지칭한 것이고, 고조는 보다 느린 음악이었던 중대엽을 말하는 것으로 파악된다.²⁷⁾ 따라서 그가 한유신 등에게 주로 가르친 것은 자신이 좋아하던 느린 음악이었고, 그 중에서 중대엽을 가장 중요한 것으로 여겨 마지막 단계에서 가르쳤다. 그 과정도 또한 차근차근 단계를 밟도록 하였으며, 배우는 사람들이 스스로 깨닫게 한 후에야 그 음악을 전수하는 엄격한 지도자의 태도를 지녔다. 이렇듯 김유기는 자신이 가르칠 곡을 미리 불러주어, 배우는 사람들로 하여금 먼저 곡에 대하여 깨닫게 했던 것이다. 특히 배우는 사람들로 하여금 단계를 뛰어넘지 못하도록 하는 엄격함을 함께 지니

26) “遂以平調等譜曲，日課而授之，不佞等，專心學習，閱累年而始能效頌。公曰‘調成矣，所未竟者，獨有尋芳曲中，中人葉兩調，此聖門所謂終條理也。’了此，可卒業矣。”是夕，因唱尋芳曲一闕，始如天女散花洞庭無波，其終也，悄恍若緩棹泝月，而逍遙乎蓬海，與水仙子語，而將軍銅鐵罩板，不覺喪其雄矣。蓋公之教人也，必先唱明日所授者，俾有感發興起之意，而階級甚嚴，不敢爲躐等計也。”，『영언선서』，〈해박〉.

27) 18세기 가곡 곡조의 변화에 대해서는 김용찬, 「시조의 연행과 작품의 가집 수록 양상에 대한 고찰」(『고전문학연구』 제14집, 1998)을 참고할 것.

고 있었다. 그리하여 김유기가 죽은 50여 년 후에도 한유신은 여전히 스승에게 배웠던 음악을 버리지 않았던 것이다.²⁸⁾

그러나 주지하듯이 18세기에 접어들면서 가곡의 변화는 매우 빠르게 진행된다. 삭대엽과 그것의 변주곡들이 등장하면서 중대엽과 같이 느린 음악은 더 이상 향유자들에게 환영을 받지 못한다. 때문에 연행 현장과 밀접하게 생활하던 가창자들은 새로운 곡조를 받아들여, 그 변화를 통해 가창자로서의 자신의 명성을 지키려고 노력했다. 앞에서 인용한 김수장의 기록은 이처럼 변화에 민감한 당시 가창자들의 활동에 대해서 언급한 것이다. 특히 가곡 향유의 중심지였던 서울에서는 곡조의 변화에 둔감한 가창자들은 도태될 수밖에 없었다. 가곡의 곡조가 얼마나 빠르게 분화되는가 하는 점은 현전하는 가집과 금보 등에 수록된 곡조의 변화를 통해서도 확인할 수 있다. 그러나 가창자들은 한편으로 음악적인 변화의 물결을 따르면서도, 자신이 추구하는 음악세계에 대한 미련을 버리지 않았다. 고조를 긍정하고 금조를 비판하는 언급이 간헐적으로 나오는 것은 가창자들이 바로 시대적 변화와 예술적 자의식 사이의 갈등을 반영한 것이라고 할 수 있다.

특히 변화에 민감할 수밖에 없는 서울의 음악계와는 달리, 한유신이 활동하던 대구 지방에서는 상대적으로 변화의 속도가 느렸을 것이다. 자신의 스승이 전한 음악을 지키려고 한 탓도 있겠지만, 한유신이 말년까지 음악에 있어서는 고조를 지키려고 노력했다는 것²⁹⁾은 바로 이러한

28) 한유신이 말년까지 김유기에게 배웠던 고조(古調)의 음악을 지켜왔다는 것을 다음의 기록을 통해서 확인할 수 있다. “... 客有達成人韓維信，僑儻人也。一日，袖永言選一冊，踵門而言曰 ‘此金裕器，所哀輯海東歌謠也。裕器，妙於歌，能爲古調，昔以歌授余，余學習數年而後，乃傳其聲。裕器死，垂五十年，其人與歌，俱不可影響，而惟此卷傳於後耳。’ ... 沙伐散人稿”，『제영언선권후』, 〈해박〉.

29) “節死而不背，又能守其古調，以不趨時好，是固今世齋長夫耶。... 歲甲申冬至日 清風金致默題.”, 『제영언선권후』, 〈해박〉.

까닭이라 하겠다. 한유신이 처음 김유기를 보았을 때 시험삼아 노래했다는 ‘시보(時譜)’가 바로 이미 변화해가는 새로운 곡조를 받아들인 것으로 이해할 수도 있다. 박사후 역시 한유신이 처음에 시조(時調)를 익혔다가 김유기에게서 비로소 고조(古調)를 배웠다는 것을 증언하고 있다.³⁰⁾ 고조와 대비되는 곡조라는 점에서 한유신이 익혔다는 시조(時調)는 당시 유행하던 음악이었을 것이다. 그러나 전수 과정에 대한 기록을 보면, 그것은 김유기가 알고 있는 정상적인 창법이 아닌 것으로도 파악할 수 있다. 즉 가곡의 창법이 아직 지방까지 일반화되지 못하여, 지방마다의 시조작품을 부르는 창법이 존재했을 법하다. 때문에 한유신은 처음에는 김유기가 불렀던 고조에 대해 오히려 생소함을 느꼈던 것이다. 이러한 차이는 바로 서울과 지방이라는 지역적 성격에서 기인한다고 보여지며, 가곡창이 보다 대중화되는 단계에서 지역에 따른 이러한 차이는 점차적으로 해소되었을 것이다.

김유기와 달리 김성기는 오히려 새로이 생성되는 곡조에 빠르게 적응했던 것으로 보인다. 그것은 가창자인 김유기와 달리 김성기는 가창자이면서 연주자였기 때문에 그만큼 음악적 변화에 민감했던 탓이라 여겨진다. 또한 김성기의 『어은유보』를 고조(古調)와 대비되는 ‘시조(時調)’라고 칭³¹⁾하는 것도 음악적 변화를 반영한 평가라 할 수 있다. 정래교의 「김성기전」에서도 김성기의 문하에서 많은 악공들이 배출되었고, ‘스스로 새로운 소리를 만들었는데 그의 악보를 배워 이름을 날린 사람이 또한 많았다’라고 기록하였다.³²⁾ 백대웅은 김성기전의 기록을 토대로 ‘1

30) “達成韓老維信，自少業於歌，苦癖濃情，尤長於時調，遂名於嶠南。… 一日，與洛人金裕器邂逅，而於其所唱古調，反而復和之，忽不覺杳然自喪，廓然頓悟，以爲半生用力。… 丙戌暮春，驚城過客跋 朴師厚。” 〈해박〉.

31) “本朝梁德壽作琴譜，稱梁琴新譜，謂之古調。/ 本朝金成器作琴譜，稱漁隱遺譜，謂之時調。” 『교주 병와가곡집』(월인, 2001), 80면.

7세기 말에서 18세기 초에 이르는 시대에 우리 음악사에서 ‘김성기 악파’가 활동하면서 음악의 변화와 흐름을 주도했다는 가설을 세울 수 있는 근거가 될 수 있다³³⁾고 평가하고 있다. 특히 이 기록에서 ‘신성(新聲)’이라는 표현은 분명 음악 양식과 연관이 있고, 그것은 이전의 곡조와 전혀 다른 스타일의 음악을 지칭하는 것이라고 해석된다.³⁴⁾ 때문에 새로운 음악 양식을 전수하던 김성기의 문하에서 왕족인 남원군(南原君)을 비롯한 많은 인물들이 배출³⁵⁾되었고, 이러한 것들은 그가 그만큼 가곡을 전수하기에 전력을 기울였음을 보여주는 증좌이다.

지금까지 김유기를 중심으로 18세기 전반에 활약했던 인물들의 가곡전승 양상을 간략하게 살펴보았다. 물론 여기에 언급되지 않은 많은 기록을 통해서 가곡 전승의 모습은 좀더 보완되어야 할 것이다. 하지만 이미 앞서 활동을 하던 선배가 있었던 한유신이나 김수장 등과는 달리 김유기와 같은 18세기 전반 여항 가창자들은 음악 입문의 과정과 활동 양상을 파악하기가 쉽지 않다. 따라서 앞으로 관련 기록들을 좀더 확보하여 풍부한 논의의 자리를 마련해야 한다. 본고는 이러한 작업을 위하여 논의의 단초를 여는 역할을 목표로 하였다. 부족한 면은 앞으로 후속 연구를 통해서 보완할 것이다.

4. 맺음말

본고는 그동안 18세기 시조사에서 중요한 위치를 차지하고 있음에도

32) “樂工之善者，皆出其下。又旁解洞蕭琵琶，皆極其妙，能自爲新聲，學其譜擅名者亦衆。” 「김성기전」(『완암집(浣巖集)』 卷之四, 『여항문학총서』 1, 여강출판사 영인, 1991).

33) 백대웅, 「18세기의 음악환경과 전문예능인들의 음악활동 연구」, 13면.

34) 백대웅, 앞의 논문, 13면.

35) 김용찬, 「김성기와 그의 작품세계에 대한 고찰」, 258면.

본격적인 연구가 진행되지 않은 김유기의 작품세계와 그의 활동을 통해서 가곡전승의 양상을 살펴보는 것을 목적으로 하였다. 연구를 진행하는 과정에서 작품세계의 면모에 대해서는 보다 진전된 논의를 펼칠 수 있었다. 김유기의 작품도 비슷한 시기에 활동했던 여항육인의 작가들과 마찬가지로 현실세계에 대한 견고한 벽을 전제하고 있음을 확인했다. 그러나 김유기는 그것을 느끼는 순간 체념하거나, 혹은 일상 생활에서의 즐거움을 찾는 것에서 그 대안을 찾았다. 이러한 면모는 그의 작품이 지닌 독특한 측면이라고 평가된다. 그의 작품을 통해서 확인할 수 있는 면모는 바로 ‘현실적 세계관’에서 비롯되었다고 여겨진다.

김유기에 대해서는 작품세계 못지 않게 대구에서 활동했던 한유신과의 교류와 가곡 전승의 기록이 중요하게 다뤄져야 한다. 그런 이유로 그가 남겼다는 시조집인 ‘영언선’의 존재와 성격에 대해서도 논의를 하였다. 물론 분명하게 가집의 존재를 확인할 수 없기에 현단계에서는 본고의 논의는 추론에 불과하다. 하지만 여러 측면에서 고찰해보더라도 ‘영언선’이 음악적 측면을 고려한 가집이라기보다 자신이 즐겨 부르는 작품들을 모아 놓은 작품집의 형태를 띠고 있을 것이라 추정하였다. 이 당시에는 가창자들이 자신의 작품 혹은 자신이 노래하기 위해서 수집한 레퍼토리를 정리한 형태의 시조집은 상당수 있었다. 따라서 김유기의 ‘영언선’ 역시 이러한 성격을 지니고 있었을 것이다. 그리고 한유신에게 가곡을 전수하는 과정을 통해서 우리는 가창자들이 매우 엄격한 과정을 통해서 음악을 가르쳤다는 것을 확인했다.

여기에서는 18세기 가곡 전승의 양상에 대해서는 소략하게 다뤘는데, 앞으로 별도의 연구를 통해서 이를 상세하게 밝혀보도록 하겠다. 특히 가창자들의 가곡 전승과정에 대한 체계적인 자료의 수집과 연구가 진행되어야 한다. 특히 ‘고조’와 ‘시조’의 차이가 단순히 곡조의 차이인지, 아

니면 음악과 노래말을 함께 고려한 평가인지 등에 대해서도 정밀하게 논할 필요가 있을 것이다. 이런 점에서 동시대에 활동했던 시조 작가이자 가창자로서 김유기와 김성기는 훌륭한 비교 연구의 사례가 될 수 있을 것이다. 이밖에도 단편적으로 제시되어 왔던 18세기 가곡전승과 관련된 자료들을 집약적으로 정리하는 일도 우선적으로 요구되고 있다. 이러한 문제들에 대해서는 앞으로의 과제로 남기기로 한다.