

19세기 고악보 소재 가곡 연구

권 오 경*

<目次>

1. 서론
2. 가곡창의 전개와 특징
 - 1) 곡조의 파생과 가창법
 - 2) 곡조와 사설의 관계
 - 3) 5장 가창형식의 변화
3. 주제적 특성
4. 가곡 연회 담당인
5. 결론

1. 서론

19세기 가곡(시조)문화는 고급화와 대중화의 대립구도로 파악되고 있다. 박효관, 안민영을 중심으로 한 가객집단이 중심이 되어 가곡을 고급, 귀족화시켜 나간 경우와, 『남훈태평가』 계열로 대표되는 대중화의 노선이 그 다른 하나이다. 그러나 이러한 현상은 19세기 후반의 경우이지 19

* 부산외대 국어국문학과

세기 전체를 아우를 수 있는 성질의 것은 아니다. 또한 19세기 후반의 가곡문화도 안민영 계열의 가객집단이 가곡을 고급스런 가창문화로 상승시킨 경우만 존재하였다고 볼 수도 없는 문제이다. 본고는 이러한 생각의 연장선상에서 19세기 가곡문화를 고급화, 대중화, 복고화 등으로 다양하게 바라보고자 한다. 그 한 예로, 琴譜에서 흔히 찾아볼 수 있는, 新調 등장에 따른 편찬자들의 반감지만은 않은 표현은 가곡의 계승 차원에서 그들이 무조건 새로운 곡조나 편제 가창법의 사용을 찬성한 것은 아니었음을 의미한다. 시조창의 경우도 고급한 가창과 대중화된 가창이 각기 다른 형태를 유지하여, 고급지향의 시조창과 대중 지향의 시조창으로 사적 전개를 정리할 수 있다.¹⁾ 이와 마찬가지로 19세기 가곡의 사적 변화를 주시할 때, 가곡을 고급화의 방향에서만 파악하려는 노력은 지양되어야 한다고 본다. 가곡이 京城 房中樂의 성격에서 벗어나 중인하층들도 향유하거나, 저자거리에서 또는 각 지방마다 형태를 달리하며 불려진 예가 있기 때문이다.²⁾ 따라서 필자는 본고에서 19세기 가곡의 대중화 현상에 주목하고자 한다. 이러한 논의의 기저에는 19세기 가곡문화의 특징으로 들 수 있는 다음과 같은 항목에 대하여 필자 나름의 생각이 밀바탕 되어 있다.

1) 시조창의 경우, 가곡처럼 5장 형식에, 유여음, 양금의 반주 등의 성격을 유지하는 경우가 있는가 하면 3장 형식에 무여음, 간단한 장고반주 등의 창법이 공존했다. 전자는 가곡의 영향을 받은 고급, 상층의 경성 중심의 시조창이고 후자는 그 대칭선에 있다 할 것이다.

-권오경, 19세기 고악보 소재 시조와 민요 연구, 한국시가학회 발표요지서, 2001.9.14.
2) 예를 들면, 가두에서의 가곡창의 예를 <손고사>에서 찾을 수 있다. “손봉사는 점치는 데는 손방이고 대신 가곡을 잘했다. 우리나라의 이른바 우조니 계면조니 하는 24성에 두루 통달하였다. 매일 가두에서 높은 목청 가느다란 소리로 노래를 불렀다. …<孫簪師> 『추재기이』, 이우성, 임영택 역편, 『이조한문단편집』, 중, 일조각, 1978. 338면.
또한 『교방가요』에서 보여지는 각 지방의 가곡창의 예는 가곡이 고급한 문화성과 대중화되는 경향도 겸하고 있음을 알게 한다.

첫째, 다양한 변주곡의 개발에 관한 이견이다. 주지하듯이, 18세기말에 시작된 곡조의 분화, 변화 현상은 19세기에 오면서 그 절정에 달하였다. 하지만 곡조 변화의 주류는 무거움에서 가벼움으로, 느린 것에서 빠른 것으로, 가락의 단순함에서 변화함으로의 변화이다. 변화의 성격상 이는 고급화, 귀족화와 더불어 대중화 요소 또한 강하게 존재한다고 판단된다. 가벼움, 빠름, 변화함, 높이 지르는 창법 등은 서민음악이 추구하는 방향이자 특징이기 때문이다. 가곡의 이와 같은 방향으로의 곡조 변화는 서민음악의 영향에서 비롯되었을 가능성도 있다. 따라서 고급화의 현상은 특정한 곡조 내에서의 고급한 창법으로의 모색을 뜻하는 것이며, 곡조 전반의 변화는 가곡의 고급화보다는 대중화와 연관이 더 깊다고 생각된다.

둘째, 여창의 분화 현상에 대한 이견이다. 음악상의 화려함을 모색하는 가운데 등장한 여창가곡은 가창자가 여성이라는 측면에서 연희 현장을 매혹적인 분위기로 만들었으며, 그에 합당한 곡조와, 그 곡조에 없어 부를 노랫말을 고르고 정착시키는 작업을 촉진시켰다. 또한 여창의 분화는 여성 가창자의 수요를 증폭시켜 자연스럽게 여창가인의 공급을 위한 노래문화를 파생시키게 되었다. 교방에서의 활발한 가곡가창 교수 및 전승, 이를 위한 악보, 가집의 편찬작업 등은 궤를 같이하는 현상들이다. 따라서 여창의 분화는 가객의 고급스런 노래 문화를 창출함과 동시에 가곡문화의 확산, 대중화하는 데도 기여한 바가 크다 할 것이다.

셋째, 편제형식 가창법의 정착에 대한 이견이다. 완결된 편제 형식은 박효관, 안민영으로 대표되는 19세기말의 가객집단의 특징적 연행물이지만 19세기 전 시기에 걸친 가곡의 전반적 현상이라 보기는 어렵다. 19세기 전반에는 편제 방식이 뚜렷이 보이지 않을 뿐더러, 후반기에서도 여러 가집이나 고악보에서의 곡조 편제 방식이 동일하지 않다.

이제 이러한 시각에서 19세기 가곡문화가 갖는 다양성, 특히 대중화의 방향을 검토하기로 한다. 다만, 논의의 범위는 19세기이며, 자료는 고악보에 한한다. 특히 시조창을 제외한, 19세기 가곡창용 사설을 대상으로³⁾, 가곡창의 음악적 전개 특성을 전, 중, 후기로 나누어 살펴보고, 사설 내용의 특성을 주제분류를 중심으로 파악한 후, 그 결과를 시조창의 경우와 비교하기로 한다. 또한 연행의 측면에서 19세기에 활동한 가객, 금객 등의 인물을 일차적으로 파악하고자 한다. 본고에서 드러나는 결과는 이후 가집의 연구물과 다시 비교함으로써 가곡문화를 온전히 파악하는 데 일조할 수 있을 것이다.

19세기에 편찬된 고악보는 (『유예지』), 『歐邏鐵絲琴字譜』, 『東大琴譜』(1813), 『琴譜單』(1825이후), 『인수금보』(1825이후), 『琴歌』(1841이전), 『三竹琴譜』(1841), 『玄鶴琴譜』(1852), 『우현금보』(1861), 『죽취금보』(1890), 『아양금보』(1880), 『의유금보』, 『俄琴古譜』(1884), 『響嶽律譜』(1884), 『칠현금보』(1885), 『초입문금보』(1885이후), 『현금오음통론』(1886), 『장금신보』, 『역양아운』(1886-1893), 『서금가곡』(1892), 『휘금가곡보』(1893) 등이 있다.⁴⁾ 이 외에 『여창가요록』(1883), 『가곡원류』(1876), 『협률대성』 등도 가곡창의 이해를 위한 자료를 제공하지만 순전한 악보집의 성격보다는 가집의 성격이 강하기에 본고에서는 논의의 대상에서 제외하였다. 19세기에 편집된 고악보 중에서 가곡사설을 수록한 악보는 다음과 같다.

3) 가곡사설과 시조사설을 분리하여 살펴야 19세기 노래문화 및 음악문화를 온전히 파악할 수 있다.

4) 김영운, <한국의 고악보 현황>, 『문화예술』, 서울 문예진흥원, 1987, 통권 110호.
이혜구, <현존거문고보의 연대고>, 『국악원논문집』, 1989.

악보명	편찬연대	편찬자	가곡사실작품	특징	기타
金譜單	1825이후	未詳	왕상의 외 5수	사설	시조3수 補遺
琴歌	1841이전	未詳	굴원충혼 외 3수	악곡, 사설	우현금보와 유사 가로쓰기
三竹琴譜	1841	李升懋	동짓달 외 9수	악곡, 사설	후 6편은 보유
玄鶴琴譜	1852	吳憲常	왕상의 외 23수	악곡, 사설	男女 篇, 水紋形譜
愚軒琴譜	1861	朴根成	굴원충혼 외 4수	악곡, 사설	가로쓰기
玄琴五音統論	1886	尹用求	한송정 외 21수	악곡, 사설	초구만 기록

2. 가곡창의 전개와 특징

19세기의 가곡창은 곡조의 분화 및 편제형태 정비라는 다층적인 단계를 거쳤다. 기존의 논의대로 보자면, 가곡문화는 가장 번창한 곡조를 선보임과 동시에 일정한 패턴을 유지하는 편제가창 형태를 취함으로써, 그리고 박효관, 안민영과 같은 가객이 등장하여 가곡문화계를 평정함으로써 결국 고급스러운 가운데 특정층의 전유물로 전락하는 노래문화로 경도되어 대중화되는 길을 포기해야만 했다고 판단된다. 그러나 다양한 변화곡의 파생은 그 자체가 가곡의 시대적 변화를 반영한 결과이며, 대중화의 길을 부지런히 걸어온 자취라고 생각된다. 또한 가곡창의 다양한 신생 곡조는 민속악의 영향을 받기도 하고, 영향을 주기도 하면서 상호 보완적 관계 속에서 성장하였다. 따라서 가곡의 곡조 분화 현상은 가곡창 및 가곡사실의 다양한 양태를 보여준다는 점에서 주목해야 할 부분이다. 19세기의 고악보에서 발견되는 가곡창의 특징은 대체로 다음과 같이 정리된다.

1) 곡조의 파생과 가창법

18세기와 19세기의 전환기 무렵에 편찬된 것으로 보이는 악보가 『금

학절요』, 『유예지』, 『강외금보』이다. 이들의 공통된 특징은 삭대엽1, 2, 3을 초삭, 이삭, 삼삭으로 지칭한 것이다. 그러면서 그 명칭을 각기 대엽(초삭대엽), 엽(이엽), 편(삼편) 등과 같은 용어를 사용하였다. 이는 삭대엽이 세 개의 곡조로 완전 분화되었음을 뜻한다. 또한 『유예지』에는 농, 락, 편이 곡조가 보이며, 현금, 당금에 이어 양금보의 경우, 가곡(속칭 자지락엽-삭대엽)과 시조가 나란히 기재되어 있다. 생황악보의 경우에도 계면대엽, 농락, 낙시조가 소개되고 있다. 이처럼 18세기에서 19세기로 넘어오면서 드러나는 뚜렷한 특징이 房中樂에서의 곡조 분화의 가속화 현상이다. 19세기에 새로이 등장한 곡조를 시대순으로 살펴보면 아래와 같다.

(1) 19세기 전반기: 대표적인 악보는 『三竹琴譜』(1841)이다. 『三竹琴譜』는 우조와 계면조로 나누어, 우조에는 초삭, 이삭, 조림, 삼삭대엽, 소이, 소용 우농(속칭 밤엿자근한입), 낙시조를, 계면조에는 초삭, 이삭, 조림, 삼삭대엽, 소이, 소용 농, 엿농, 낙시조, 계면엿낙, 편락, 삭삭대엽, 청성삭대엽을 실었다. 그래서 계면조가 더 발달한 모습을 보여준다. 그리고 우조와 계면조 각각 초중대엽, 이중대엽, 삼중대엽과 후정화를 실었다.

여기서 주목할 것이 조림과 농, 락, 편이 등장이다. 調臨은 『三竹琴譜』에서부터 보이는 것으로, 이삭대엽과 삼삭대엽 사이의 곡조이다.⁵⁾ 『희유』, 『아금고보』에 우조 조림이 있고, 『금가』(1841이전), 『우현금보』(1861)에 우조삭삭대엽이 있다. 『금가』는 계면삭삭대엽까지 갖추었다. 계면조림 역시 『삼죽금보』를 선두로 『희유』와 『아금고보』에 있다. 어느 악보든 간에 조림의 가곡사설은 기록되지 않았다. 이러한 사정으로 미루어 볼 때, 조림은 19세기 초엽 이삭대엽과 삼삭대엽 사이의 변화곡조로, 『금가』에서 보듯이 삭삭대엽 형태로 존재하다가 『삼죽금보』 이후 조림이라

5) 후에 두거(존자근한입, 머리드난것)로 확인되는 곡조이다.

는 명칭으로 자리잡은 듯하다. 『가곡원류』에서 이삭과 삼삭대엽 사이에 중거, 평거, 두거가 자리하는 것과 비교된다. 고악보에서 ‘두거’의 등장은 1880년대 이후이다.

그리고 騷耳, 騷聳의 출현에 주목해볼 필요가 있다. 『금가』(1841이전), 『삼죽금보』(1841)에서부터 소이, 소용 등이 보인다. 소이는 현행 삼삭대엽에 해당하고 소용은 삼삭대엽의 변주곡이다. 특히 『삼죽금보』에는 騷耳時調까지 등장하고 있어 소용, 소이는 19세기초반부터 자리잡은 변화 곡임을 알 수 있다. 우조 소용에 없어 부른 사설은 ‘격양가’에 해당하는 『현학금보』의 “아마도 태평혈손”이다.⁶⁾

한편, 19세기 전반기에는 『동대금보』(1813), 『금보단』(1825이후)⁷⁾처럼 『梁琴新譜』를 전사한 악보도 있다. 악보의 고전이라 할 수 있는 『양금신보』의 전사작업이 이 시기에도 끊임없이 이루어지고 있었다는 점에서 거문고 연주 및 가곡창 연행의 보수성을 어느 정도 짐작할 수 있다.

19세기 전반기의 가곡은 18세기에 이어 곡조의 분화를 거듭 거쳤는데, 특히 이삭대엽과 삼삭대엽 사이, 그리고 삼삭대엽의 곡조 분화 현상이 뚜렷하게 나타났다. 조립, 소이, 소용의 등장 등이 그것이다. 그리고 보수와 변혁의 양대축이 여전히 균형을 유지하며 가곡문화를 이끌었던 것으로 보인다.

(2) 19세기 중반기: 대표적인 악보는 『玄鶴琴譜』(1852)이다.

6) 羽調三雷 속칭 소용이라

아마도 太平혈선 우리 君親 이 時節이여

聖主有德하샤 國有風雲慶이오 雙親이 有福하샤 家無桂玉愁이라

億兆蒼生들이 年豐에 興을 제워 白酒黃鷄로 戲娛同樂 허더라

7) 『琴譜單』의 異本으로 보여지는 악보 (『인수금보』(남평문씨증가소장), 『국립국악원 소장 금보』, 『경북대소장 금보』, 강전섭교수소장의 『남훈유보』) 등도 모두 이 당시의 것으로 보이며, 『양금신보』, 『조성금보』를 전사하고 있다.

19세기 중반의 가곡은 이삭대엽의 지속적인 변화 및 남녀창의 분화, 대가의 등장 등을 특징으로 꼽을 수 있다. 『三竹琴譜』와 비교할 때, 『玄鶴琴譜』에는 우평조이삭대엽, 계평조삼대엽, 우조삼삼대엽, 대가계면중거삼대엽, 우조이삭대엽2, 3, 4, 계면이삭대엽2, 3, 4, 5가 더 있다. 이삭대엽의 곡조 분화는 가곡창을 화려하게 하고 특징적인 가창법을 창안해내는 과정에서 파생되었다. 중거와 평거가 두거에서 파생했음은 『우현금보』(1861)를 통하여 알 수 있다. 중거와 평거, 두거는 우조의 경우, 『여창가요록』, 『서금가곡』 등에서 이 세 가지 형태가 다 존재하는 것으로 드러난다. 따라서 19세기 중반을 지나면서 이들이 가곡가창의 중요한 가창방식으로 자리했음을 알 수 있다.

또한 주목되는 것이 대가계면중거삼대엽과 우조, 계면조 각각의 이삭대엽의 남녀창으로의 분화현상이다. 『玄鶴琴譜』에는 臺歌로 소개된 것이 두 곡인데, 계면삼삼대엽과 대가계면중거삼대엽이다. 계면삼삼대엽은 『三竹琴譜』에도 있었지만 대가로로 소개는 없었다. 계면삼삼대엽의 <청량산 육육봉을> 작품의 대를 이루는 곡이 『玄鶴琴譜』에서는 <석양에 취흥을 게워 나귀등에 실티시니>⁸⁾ 가사이다. 또한 후정화 복전 <누은들 잠이 오며>⁹⁾의 대가로는 界面中舉數葉으로 <秦淮(진회)에 비를 미고>¹⁰⁾이다. 19세기 중엽 대가의 등장 및 연회 상황을 알 수 있는 대목이다. 그리고 한 곡에 짝이 되는 臺歌의 등장은 남녀명창의 발전을 촉진시키는 데도 한 몫 했을 것으로 보인다.

8) 석양에 취흥을 게워 나귀등에 실티시니

십리제산이 몽리에 지녀다
어디서 수성어적이 잠든 나를 깨와다

9) 누은들 잠이오며 기다린들 님이 오라

이제 누우신들 어니 잠이 하마 오리
찰하로 안은 고더서 긴 밤이나 새오자

10) 秦淮(진회)에 비를 미고 酒家를 차져가니

隔江 商女는 國恨을 모르고서
烟籠樹 月籠沙 헌티 後庭花만 부르더라

『玄鶴琴譜』에는 남창, 여창, 그리고 남녀병창의 가창방식이 소개되고 있다. 이로 보아 19세기 중반에 이미 남녀병창 형식의 가곡문화가 성행했음을 알 수 있다. 『玄鶴琴譜』에 수록된 가곡 곡조 중에서, 43번째 곡조인 우조이삭대엽1, 2, 3, 4를 남창, 여창으로 번갈아 부르고(3, 4는 1, 2와의 변화를 피하기 위하여 중거삭대엽으로 부르고 여창은 二字頭 창법을 쓴다) 계면이삭대엽1, 2, 3, 4, 5를 역시 남녀가 번갈아 부르는 기록이 있다. (3, 4는 역시 중거로 부른다) 다만, 우조이삭대엽에서는 5가 없고, 계면조에서는 다섯번째 곡을 남창 혹은 여창이라 기록하였다. 가장 마지막 곡조가 계면이삭대엽 其五인데, 이후에 가대 역할을 하는 <태평가> 대신 其五를 남창 혹은 여창이라 기록하였으니, 아직 남녀합창형식으로 부르는 <태평가>와는 차이가 있다. 18세기의 소위 엇걸어 부르는 방식이 남녀창의 형식으로 변화하였으며, 이는 연희무대를 중심으로 공연되는 가곡문화의 분위기를 더 고조시키려는 측면에서 비롯된 것으로, 19세기 가곡창의 변화 중의 대표적인 것이다. 그리고 이러한 가창방식의 변화는 민요에서의 교환창과 같은 것으로¹¹⁾, 이는 정악과 민속악의 영향관계를 짐작케 하는 가창법이라 하겠다.

여창은 19세기 후반의 『玄琴五音統論』에서 더 구체적으로 나타나는 데, 이 악보에서는 특히 농, 락의 곡조에 여창 사설을 병기하였다. 이처럼 『가곡원류』 외에도 남녀병창, 혹은 여창을 기록한 악보가 19세기 중엽 이후 등장하는 것으로 보아 최소한 19세기 중반에 이미 남녀병창이 부분적으로 시작되었다고 볼 수 있다.

(3) 19세기 후반기: 대표적인 악보는 『玄琴五音統論』(1886)이다.

19세기 가곡의 곡조 변화는 그 절정에 달함과 동시에 완성, 쇠퇴의 길로

11) 특히 남녀가 주고받는 방식으로 부르는 경상도의 <모심는 소리>의 창법과 연관성이 있다.

접어들었다고 보는 것이 정설이다. 이 시대 가곡의 특징으로는 농, 락, 편이 분화, 여기에 다시 언(엇), 편, 계가 덧붙는 변화 곡조의 등장, 수성가락, 중거, 평거, 두거의 정착, 여창가곡의 정착, 편제가창의 성행, 악곡의 넘나들 등을 들 수 있다.

『아금고보』(1884)에는 현금보 부분에서 가곡곡조로 편락대엽, 편대엽, 언편대엽 등과 같은 곡조가 소개되고 있다. 양금보 부분에서는 가곡곡조가 없고 엽불 타령류가 있다. 『서금가곡』(1892추정)에는 중거, 평거, 두거, 소용, 반엽이 우조, 계면조에 각각 있고, 특히 계면조에는 농, 락, 편이 있으며, 이는 다시 언편, 언락, 언농으로 분화되었다.

『玄琴五音統論』은 우조, 계면조에 이삭대엽과 삼삭대엽 사이에 중거, 평거, 두거가 각각 들어 있고, 농, 락, 편 중심으로 악보화되었다. 특히 여창을 중심으로 악보화하였으며 수성가락이 있다.¹²⁾ 수성가락은 『휘금가곡보』(1893)에서도 발견되는데, 우락 여창수성 3, 4, 5(만경창파)와 3장(風地動)이 그것이다. 수성가락은 반주가 가창을 따라가는 것으로, 반주에 맞추어 노래하는 전문가곡창에서는 흔하지 않은 것이다. 이러한 가락의 등장은 『가곡원류』계열의 고급화, 전문화 방향과는 달리, 가곡창의 일부 분 중에서 반주가 노래를 따라가는 형식도 전개되었음을 의미한다.

19세기 후반기는 평거, 중거, 두거가 정착된 단계고, 농, 락, 편이 다시 엇(높이 지르는 방식), 편 방식으로 가창되는 특징을 보인다. 선율이 낮은 음에서 높은 음으로 변천되는 고음화 현상¹³⁾이 양란 이후 지속화되고, 19세기에 와서는 질러 내는 방식이 유행하는 데까지 이른다. 특히 지름창은 19세기의 보편적 가창방식으로 보인다. 지름시조, 지름민요창 등이 그 예이다. 가곡창은 이러한 시대적 변화에 편승하여 지름창법이 특

12) 界中舉隨聲女唱, 編樂三章隨聲, 羽樂隨聲-萬頃蒼波女唱, 羽樂全刻 隨聲妙出

13) 거문고 4괘 중심의 밀도드리를 7괘 중심의 옷도드리로 높여 변주하는 것 등을 들 수 있다.

히 발달하였다. 두거, 평거, 중거 등이 그것이다.

弄, 樂, 編은 삭대엽의 변주곡으로, 우조의 경우는 『유예지』에서부터 보인다. 따라서 18세기 후반부터 19세기 초반에 이미 농, 락, 편외 체제를 갖춘 셈이다. 계면조의 경우는 우조보다 다소 늦게 출현하는데, 『琴歌』(1841이전)에서부터 보인다. 『琴歌』에는 반언농/농각, 계평농, 농락, 우락, 우락각, 계락, 편락, 언락, 편 등이 고루 등장한다. 농은 우롱, 편롱(언농)으로 분화하고, 낙은 우락, 계락, 환계락, 편락, 언락으로 분화하며, 편은 편수대엽과 언편으로 변주되었다. 락에서 편으로 이행하는 역할을 편락이 맡았다.

『학포금보』(순종말년이후)에서 볼 수 있듯이, 언농 이하(환계락, 계락, 우락, 언락, 편락, 편)를 小歌曲으로 처리한 점에서 농, 락, 편은 이미 정격의 가곡이 아니라는 의식이 있었던 것 같다. 그럼에도 이들이 당대 가곡의 중심 곡조로 사용되었다는 것은 가곡문화의 개혁에 대한 욕구가 상당했음을 짐작케 한다.

반엽, 밤엿, 울당은 모두 같은 곡조의 다른 이름인데, 우조에서 계면조로 넘어가는 악곡이다. 하나의 노래를 부르는 과정에서 조를 옮기는 현상은 새로운 곡조의 파생만큼이나 주목되는 현상이다. 울당이 등장하는 악보는 『琴歌』(半葉), 『우현금보』(1861, 栗糖) 등이다. 이후 『여창가요록』(1883?), 『아금고보』(1884), 『현금오음통론』(1886), 『역양아운』(1886-1893), 『서금가곡』(1892) 등에서 보인다. 주로 19세기 후반의 악보에서 집중적으로 보이는 변주곡이다. 『琴歌』와 『우현금보』, 『현금오음통론』(羽栗糖一章)에서 반엽(울당)의 가곡사설은 <호리나 말그나 중에>¹⁴⁾이다. 밤

14) 호리나 맑으나 中에 이 濁酒 豆코

더레메운 甁瓶들이 더 보기 豆희 어룬자막 조이를 쓰렝 등당지등등등 띄어두고
아희야 저리세철헌만정 업다말고 니여라

옛자진한잎은 『삼죽금보』(1841)에서는 羽弄으로, 『여창가요록』의 밤옛자
 존한입으로는 <남호여 편지 전치말고>¹⁵⁾와 <담안에 섰는 곳디>¹⁶⁾이
 사용되었다. 우조에서 계면조로의 이행은 가창법의 또 다른 변화이다.
 이러한 변화는 가곡이 고급화되는 과정에서 발생했을 수도 있고, 보다
 변화한 곡, 즉 느린 것보다는 빠른 곡을 선호하듯이 점잖은 곡보다는 수
 다스런 곡을 선호한 대중의 취향에 따른 변화로 볼 수도 있겠다. 그런
 가운데 악곡의 이행, 편제형식의 정착 및 남녀창에 따른 곡조의 정착 등
 은 개방성보다는 폐쇄성의 특성을 보여주는 것으로, 이는 가곡의 고급화
 현상과 유관하다. 이것이 19세기 가곡의 장점이자 한계였던 것이다.

지금까지 19세기 곡조의 전개 양상을 고악보를 중심으로 살펴보았다.
 논의의 과정에서 가곡이 개혁을 시도한 흔적을 찾을 수 있었고, 이는 가
 곡의 다양성을 증명하는 것으로 이해할 만한 것들이었다. 특히 19세기
 악보 중에는 가곡만을 다룬 것도 많은데, 이들이 모두 한결같은 곡조와
 편제방식을 갖추고 있지 않다는 것은 가곡의 연행 방식과 연행의 기능,
 의미가 각기 달랐음을 뜻하는 것으로 헤아려진다.

2) 곡조와 사설의 관계

곡조와 사설의 관계는 19세기에도 일정한 친연성을 보인다. 하나의 작
 품은 하나의 곡조로 불려지는데, 19세기의 경우도 마찬가지이다. 두 개
 이상의 악보에서 같은 곡조에 얹혀 불린 것으로 파악되는 가곡사설을 모

15) 남호여 片紙 傳치 말고 當身이 제오다야

남이 남의 일을 못 일과져 흐라마는

남호여 傳호 片紙니 일쫓말쫓하여라

16) 담안에 섰는 곳디 모란인가 해당화인가

헛득밭긋 꿰어이셔 늬의 눈을 놀네나니

두어라 임즈 잇스라 나도 것거 보리라

으면 다음과 같다.

작품	곡조	출전악보	평가	청진	해일	원곡
1 간밤의	우조이삭대엽	삼죽, 현학	이삭대엽	삼삭대엽	삼삭대엽	우삼삭대엽
2 굴원초혼	우조삼삭대엽	금가, 현학, 우현	삼삭대엽	이삭대엽	이삭대엽	우이삭대엽
3 압못세	계면초삭대엽	금가, 삼죽, 우현	초삭대엽	-	-	두거
4 황하원상	계면이삭대엽	삼죽, 현학	이삭대엽	-	-	계이삭대엽
5 흐리나 말그나	울당	금가, 우현, 현금오음	-	-	-	울당
6 나무도 바이도	편락	금가, 우현, 현금오음	낙회조	만황청류	편락시조	편락

여섯 편의 작품을 기준으로 볼 때, 1·4의 작품은 악보상의 곡조가 『병가』의 것과 같고, 5·6은 『해일』, 혹은 『가곡원류』(국악원본)과 같다. 우조와 계면조는 비교적 이른 시기에 정착된 곡조인 만큼 악보집에서는 고형의 곡조를 취하는 경향이 보인다. <간밤의>, <굴원초혼>의 경우, 출전 악보가 이미 『해일』 이후의 것인데도 불구하고 그 이전의 곡조를 취하고 있기 때문이다. 그런가 하면 5와 6은 19세기에 와서 등장한 곡조이다. 등장 시대는 늦지만 당대에 성행한 곡조인 만큼 여러 악보, 가집에서 누차에 걸쳐 확인된다.

우조이삭대엽과 삼삭대엽, 그리고 계면이삭대엽과 삼삭대엽은 가곡의 중심되는 곡조이다. 이를 중심으로 일정한 사설이 고정화되어 있다는 것은 연행의 측면에서 일정한 틀을 유지하고 있었음을 뜻한다. 또한 이와 같은 고정된 틀 속에서 다시 남녀창으로 분화되면서 다양한 사설을 가져오는 방향으로 변화해갔다. 『현학금보』를 중심으로 살펴볼 때, <왕상의>는 우조이삭대엽의 대표적 사설로 고정되어 있는데, <강호에>(남창)/<간밤에>(여창)/<경성출향>(남)/<이몸식여>(여) 등으로 이삭대엽이 남녀창이 분화되는 현상을 보여준다. 계면이삭대엽의 경우도 마찬가지로

이다. <운담풍경>(남)/ <황하원상>(여)/ <추산이>(남)/ <서색산전>(여)/ <문노라>(남/여)로 남녀창이 분화되었다.

3) 5장 가창형식의 변화

주지하듯이 가곡은 5장 형식으로 가창된다. 이를 악보에 따라서는 궁, 상, 각, 치, 우로 구분하기도 한다. 그런데 19세기 악보 중에는 이러한 전통적인 5장 분장 형식을 더욱 세분하여 9장, 10장, 11장 형식으로 가창하도록 水紋譜를 작성하여 수록하였다. 1852년에 편찬된 『현학금보』에는 水紋譜法이 있는데 (『현학금보』를 略한 『학보금보』에도 같은 것이 있다), 여기에는 초장부터 오장까지, 각 장을 다시 세분하여 가창하는 방식을 알려주고 있다.

羽初中大葉 以羽初數爲大餘音

初章 화ㅇ하아아 슈우우우우우우우우우우

初中 ㅁㅇ오리다아아아아아아아아아더 더어니ㅇㅇㅇ다아아

二章 성인이이이이이 나시이이히도오오오다아아

三章 초야아아아아아아아 아현어어어어니이

三中 다아니이이이이러어어어어 나아다아아 마아아르가

四章 어어즈으으으으어어어어베이이이이이이이

五章 강사아아아아 품워여이틀오르

五中 누우를 쥬우우우우우우우우우우우고오오

流音 오오오오오오오 니거니

위 노래는 악보상에서는 실제 초장이 가장 아래에 있고 유음이 가장 위에 있어 아래에서 위로 읽게 되어 있다. <황하수 맑다더니 성인이 나 시도다>의 사설을 단음화하여 가창하도록 알려주고 있다. 또한 초장, 삼

장, 오장을 각각 2分하였고, 2장과 4장은 1행으로 처리하였다. 특히 五中 뒤에 유음이 있어 유장하게 마무리하는 가창법을 소개하는 것으로 보인다. 이 노래는 총 9행으로 나누어 가창법을 기보하였다. 그리고 분절하여 기보하지 않은 부분이 '성인', '균현', '강사-ㄴ', '풍워-ㄹ' 부분이다. 비교적 주제를 뒷받침하는 단어들이 강하게 발음되었음을 알 수 있다.

후정화 복전 (수문기보형)

初章 누우우우우우우우ㄴ드으으ㄴ(第二殿頭)

初中 즈아아아아아미이이이이 오오오오오며

二章 기다리이이이이이이이ㄴ드으으ㄹ

二中 니이이이이이미이 오오오으러어어

三章 이이히이이찌이이히이이이이이

누우우우우우어어어어어 시이ㄴ드ㄹ

三中 어어어어어이뇌이 즈으 ㄹ이이이이흐으마아아아아아 오리

四章 출하아아아아로오오오오오

五章 안즈으으으으으으 온 고오오디이이셔어어

五中 긴 바ㄹ이이이이이이나아아아아아 새으자

위 후정화는 9행으로 수문기보하였다. 특히 三章 부분이 길게 표기되어 있어 이 부분이 강조되는 가창법임을 알게 한다.

이외에도 여러 곡이 더 수문형으로 기보되어 있다.¹⁷⁾ 이처럼 5장내에

17) 羽三中大葉

初章 삼동예 / 初中 뵘웃입고

二章 압혈예 / 二中 눈비맞아

三章 구름썬 벗취도 / 三中 썬적이- / 流音 이- 없건마는

四章 석산예

五章 헛지다 흐니 / 五中 눈물체워어- / 流音 어- 흐노라

界二中葉 界二數葉爲大音 (수문형)

서도 창법을 세분하려는 노력은 일차적으로 가곡창의 전수, 교육의 편의를 도모하려는 목적이 있는 것으로 판단된다. 이 수문형기보는 사설표기의 법칙, 즉 연음, 단음, 유음화 현상을 파악할 수 있는 단서를 제공한다. 그런데 수문형기보는 『가곡원류』계열 가집의 기록과 비교할 때 그 단음화 현상이 같지 않다. 이러한 현상은 시대적, 지역적 특성에 따라 달라질 수 있는 현상이기도 하겠지만 크게는 『가곡원류』계열의 가곡가창법과 비『가곡원류』계 가곡 가창법이 있었다고 볼 수 있겠다. 따라서 19세기 가곡문화를 박효관, 안민영 중심의 가곡문화로 보는 시각에서 벗어나 보다 거시적으로 살필 필요가 있을 것이다. 가곡을 최고급으로의 노래문화로 만들고자 했던 가객집단과, 이와는 무관하게 가곡을 시대적 흐름에 따라 변형시키거나 옛것을 고집하려는 층도 있었음을 고려할 필요가 있기 때문이다.

그리고 19세기 악보는 합자보 대신 육보를 사용하였고 수문형 기보법, 악보 가로쓰기 방식을 도입하였는데(『금가』, 『우현금보』, 『희유』 등), 이들은 모두 전승과 연행을 위한 편의를 도모한 방편들로 볼 수 있다. 이러한 일단의 노력은 가곡의 대중화를 도모한 가객계층이 존재했거나 그러한 시대적 분위기를 적극 도입한 계층이 있었다는 쪽으로 해석이 가능하다.

3. 주제적 특성

19세기의 가곡사를 조명하는 데는 후반기의 『가곡원류』(1876) 계열의

初章 벽히 / 初中 갈뉴(渴流)이(에)
 二章 모리 모치(모여) 니어 섬이 되어
 三章 무정방초는 / 三中 히마다 아 / 流音 아 - 프로로거든
 四章 어지타
 五章 우리의 왕손은 / 五中 귀불귀를 으-/ 流音 으- 흘다니

가집을 포함하여 19세기 전반기의 가곡문화의 현상을 살필 수 있는 자료에도 눈을 돌려야 한다. 고악보 소재 가곡사설도 이러한 면에서 유익하다.

주제적 차원에서 19세기 가곡문학의 특성을 살펴볼 때, 학계에서 지적해온 것처럼 가곡문학의 한계에 직면한다. 창곡의 분화에 비하여 가곡사설은 기존의 작품을 이용하는 데 그치고 신출작품은 그다지 많지 않기 때문이다. 하지만 어떤 작품을 어떤 곡조에 얹어 가창하였는가 하는 문제도 19세기의 가곡문화를 진단하는 데 도움이 된다. 고악보에 수록된 19세기 가곡사설을 주제화해보면 다음과 같은 결과를 얻을 수 있다. 논의의 편의를 위해 19세기 시조사설의 주제분포를 우측에 병기한다.

주제	가곡창 사설수 (%)	주제	시조창 사설수(%)
상사가류	22편 (28%)	상사가류	11 (25%)
강호가류(취흥)	23편 (29%)	도덕가류	1 (2%)
격양가류(송축연군)	6편 (8%)	강호가류	12 (27%)
도덕가류	7편 (9%)	격양가류	7 (16%)
세태가류	4편 (5%)	세태가류	2 (5%)
인생가류	10편(13%)	인생가류	9 (20%)
국사가류(회고가류)	5편 (6%)	기타	2 (5%)
기타	3편 (4%) 총 80편.		44

19세기 고악보에 수록된 가곡창사설은 대부분 가곡창을 위한 거문고 연주법에 대한 정보를 제공하는 과정에서 기재된 것들이다. 따라서 창곡의 성격에 따라 그 사설이 선정되는 경우가 많다. 하지만 당대에 유행한 대표적 사설을 수록한 것이 대부분이기 때문에 고악보 소재 가곡사설의 내용적 특성을 살피는 데 있어 그 주제별 분포를 파악하는 것은 19세기 풍류방 혹은 가곡연행문화에서 주류적 주제가 무엇인가를 파악하는 작업과 같은 것이 된다.

위 표에서 보듯이 19세기 가곡사설은 강호가류와 상사가류가 절대적 수를 점하며 양대 축을 형성하고 있다. 이와 같은 현상은 19세기 고악보 소재 시조사설의 경우에서도 매우 흡사하게 나타난다. 시조시가 감당할 수 있는 다양한 주제를 뒤로하고 이처럼 강호가류와 상사가류에 작품이 집중되는 현상은 19세기에 걸쳐 두루 나타난 현상이기도 하다. 그러나 이를 좀더 자세히 살펴보면 이 두 주제간의 선후 양상이 달라짐을 알 수 있다. 즉, 19세기 前期에 편찬된 고악보 소재 가곡사설에서는 강호가류(30%)가 상사가류(17%)보다 더 많은 빈도수를 보인 반면, 19세기 後期の 경우, 상사가류(40%)가 강호가류(26%)에 비해 단연 앞서서 결과를 발견할 수 있다.¹⁸⁾ 19세기 내에서도 강호가류가 후반으로 갈수록 밀리고 상사가류가 가곡계를 평정하는 현상을 보인다. 이러한 현상은 19세기 시조사설의 경우에도 마찬가지이며 19세기 후반 노래문화의 특징이기도 하다. 노래 내용이 대중이 선호하고 시대적 주류인 상사가류로 선회한 것은 가곡 역시 시대적 흐름에 동참하며 빠르게 변화하여 갔음을 의미한다.

강호가류, 상사가류를 이어 인생사(인생무상, 탄로가류)를 노래하는 작품과 격양가류(송축, 연군, 감군은), 그리고 효와 성실, 겸손 등을 강조하는 윤리도덕가류, 세태를 풍자하는 세태가류, 국망 혹은 국난에 따른 국

18) 19세기 전-후반기별 고악보 소재 가곡사설의 주제별 분포를 보면 다음과 같다.

주제	19세기 전반	19세기 후반
상사가류	8	14
강호가류	14	9
도덕가류	6	1
인생가류	6	2
격양가류	5	1
세태가류	5	1
국사가류	2	4
기타	0	4

사가류 등이 그 뒤를 잇고 있다. 이들 주제에 대해서도 19세기 전반의 경우에는 다양하게 나타나고 있는 반면, 19세기 후반에 가면 한두 편 정도 찾아볼 수 있다. 그만큼 19세기 후반의 가곡사설은 상사가류와 강호가류가 대부분을 차지한다고 할 수 있다. 주제의 다양성이 무너진다는 것은 시조시가 당대의 사회문화를 적극적으로 반영하는 기능을 상실했음을 뜻한다. 또한 가곡 향유층의 취향에 맞는 사설을 선택한 결과이기도 하다.

또한 위 표에서 주목해 볼만한 것이 도덕윤리가의 빈도수의 변화이다. 19세기 교악보에 기록된 도덕윤리는 총 7편인데 이는 매우 적은 양이다. 이것을 전·후반로 나누어보면 6편이 전반기 교악보에 기록되어 있다. 그만큼 후반기로 갈수록 도덕윤리를 강조하는 작품이 줄어드는 대신에 상사가류나 강호한정가류가 늘었다는 것이다. 같은 시대 시조창사설의 경우에도 표에서 보듯이 도덕윤리가 1편만 존재한다. 따라서 19세기 노래문화의 전체적 현상으로 도덕윤리가가 인기 없는 사실로 전락했음을 알 수 있다. 이러한 현상을 두고 봉건중세이념의 지양, 대중적 취향 중심의 시대적 노래문화에의 편승으로 그 의미를 적극적으로 해석할 수 있을 것이다.

이제 교악보 소재 가곡사설을 작가 중심으로 살펴보기로 한다. 기록된 80편의 작품 중에서 가집에서 작가가 1회 이상 소개된 작품은 44편으로, 절반 이상을 차지한다. 19세기 전반 혹은 중반에 편찬된 교악보에는 거의가 유명씨 작품이 수록되어 있다. 그러나 1886에 편찬된 『현금오음통론』은 그 편찬자가 사대부 출신임에도 불구하고 21편의 작품 중에서 6편만이 유명씨의 작품이다. 이러한 사정의 후면에는 19세기에 등장한 새로운 곡조의 영향이 컸다고 짐작된다. 『현금오음통론』은 언락, 율당, 농, 락, 편, 남녀창에 따른 중거, 두거 등이 곡조의 중심을 이루고 있다. 따라서 이들 곡조에 붙는 가곡사설이 19세기에 당시에 새로이 지

어진 것도 많으며, 주제별로 보아서 상사가류가 대부분이기에 그 작품의 작자가 알려지지 않은 것이 많다.

작자가 유명씨인 경우에는 사대부 계층이 대부분이며, 군주(효종), 중인가객(주의식(3), 김유기, 김수장, 박문육), 기녀(황진이, 송이, 千錦) 순으로 수록되었다. 이처럼 대부분의 작품이 상층문화에 속하는 자의 것이다. 그만큼 악보 편찬자가 가곡사설을 선별할 때는 심미성과 귀족성, 전문성을 겸비하는 가곡문화의 자부심에 걸맞게 유명사대부의 작품을 선별한 것으로 보인다. 그러나 19세기 후반의 경우에는 『현금오음통론』이나 『가곡원류』계 가집에서와 같이 사대부 유명씨가 대거 탈락하는 현상을 목격하게 된다. 이는 19세기 후반에 이를수록 가곡문화가 고급문화라는 인식에서 오히려 후퇴한 것으로 여겨진다. 이러한 현상을 바로 대중화와 연결시킬 수는 없겠지만, 그리고 고악보의 특유의 현상일 수도 있지만, 유명작자의 작품을 중심으로 한 가곡문화에서는 예외적 현상으로 파악된다.

4. 가곡 연희 담당인

19세기 고악보의 편찬 동기는 『양금신보』의 것에서 크게 벗어나지 않는다, 즉, 거문고를 배우고자 하나 훌륭한 스승을 만나기 어렵기 때문에 이를 위하여 악보집을 편찬하였다는 것, 후학을 위하여 만들었다는 것, 그리고 硯 琴法이 古法과 달라 이를 바로잡기 위하여 악보를 편찬하였다는 것 등이 고악보 편찬의 주된 이유이다. 대체로 악보를 편찬한 자들은 사대부 출신이거나 중인가객이다. 이들은 거문고를 배우고자 하는 의도와, 거문고 연주법을 전승하거나 교육하기 위한 목적, 당대의 노래, 연주법을 갈무리하고자 하려는 목적으로 악보를 편찬하였다. 사대부들은

대개 거문고의 연주법이 중국, 혹은 고법에 맞지 않아 이를 바로 잡을 목적으로 악보를 편찬하였으며, 중인가객들은 당대의 신출 곡조나 노래를 접하여 소개하거나 갈무리하려는 목적이 강하였다.

『현학금보』(1852)의 편찬자인 오희상은 변산인으로 蓬山樵夫라 했다. 동래북쪽 양산에서 이경순이란 博學好古之士를 만나 거문고에 관련된 말(취어)을 모아 이 악보를 만들었다. 오희상은 영호남을 방랑하면서 아름다운 산과 물을 만나면 거문고를 타고 시 읊기를 좋아한 사람이다.(進樂解 參考) 이경순은 또한 <與吳琴師設>을 통하여, “金士明이란 자가 있어 자못 능히 성음의 밖에 탈속하여 왕왕 신오한 곳이 있었는데, 그가 몰한 후 금의 보가 끊겼다. 지금 오사(오희상)가 그 뒤를 잇는 듯하다”고 했다. 이처럼 『현학금보』를 통하여 당시 경남 양산 지방에 이경순이란 자가 琴音을 잘 이해했으며, 전라 변산의 오희상이란 자가 琴을 잘 탔고, 또 김사명이란 자가 明琴客이었음을 알 수 있다.

한편, 亦睡軒 尹用求是 고종연간에 예조 이조판서를 지낸 사대부출신으로, 『칠현금보』(1885), 『현금오음통론』(1886), 『徽琴歌曲譜』(1893), 『國讌呈才唱詞抄錄』(1894), 『亦睡軒樂譜』 등을 편찬한 인물이다. 또한 그는 칠현금의 대가로 알려져 있다. 윤용구는 族兄 秋河 顯求와 함께 琴이 古法에 맞지 않아 1880년(庚辰) 겨울, 從節使를 통하여 연경에서 古琴을 사들여 악부의 제서를 첩교한 후 『玄琴五音統論』(1886)를 만들었다. 그는 또한 石荷 高益相(거문고의 대가)의 忝訂으로 『徽琴歌曲譜』(1893(고종30))를 편집하기도 하는 등, 악율에 매우 조예가 깊은 자였다.

이외에도 『竹醉琴譜』(1890, 고종27)는 竹醉와 李君의 共編作이다. ‘죽취’라는 아호를 가진 자가 琴史 李君이 古琴譜 一冊을 들고 왔기에 古今の 撫弄徽鉉을 增補하고 古譜를 重奇하여 新圖를 이루었다 하였다.

악보 편찬자 중에는 중인 가객도 참여하였다. 『愚軒琴譜』(1861)의 편

찬자는 朴根成이다. 그는 琴과 簫에 능한 자로서, 그가 편찬한 『우헌금보』에는 3등 금명창으로 스스로를 소개하고 있다. 여기에 소개된 자들은 대부분 하급관료출신자들이다. 이로 보아 그도 역시 중인 가객 출신일 가능성이 많다. 우헌금보(1861)에는 19세기 중엽에 활약한 금객, 가객들의 명단이 적혀 있다. 소개된 당대의 금객, 가객, 악인들을 보면 다음과 같다.

- 1등: 僉使 全榮哲 : 琴 簫 洋琴 歌 伽倻琴 文筆
 參奉 李學魯 : 琴 軍司馬 權吉鎬 : 琴 文筆
 嘉善 洪炳俊 : 琴 歌 舞
- 2등: 出身 朴永輪 : 琴 杖鼓 筆
 安希泰 : 琴 簫 筆 出身 金冕朝 洋琴 琴
- 3등: 折衝 朴根成 琴 簫
 韓鎮國 : 琴 進士 金貞鎬 琴
 五衛將 金奎喆 琴 中軍 趙啓樂 琴 歌
 金尙恒 : 琴 笛 李周賢 : 琴 金利景 : 琴
 出身 金基滉 : 奚琴 名唱 出身 朴永輅 : 杖鼓 明鼓
 李達華 : 奚琴 李志祥 : 歌 李基洙 : 歌 名唱
 金貞燦 : 歌
 僉使 白允燮 : 明簫 守門將 張楠翰 : 名杖鼓
 韓有成 : 短簫

등급의 기준과 수준이 어떠한지는 정확히 파악할 수 없지만, 琴에 능통한 이들이 대개 1, 2등급에 포진하고, 歌나 杖鼓, 簫에 능한 이는 3등급에 속해있다. 1등급의 김영철과 홍병준은 琴과 歌에 두루 능한 이로 소개되고 있다. 僉使, 參奉, 軍司馬, 嘉善, 出身, 折衝, 進士, 五衛將, 中軍, 守門將 등의 名으로 보아 하급관리인, 무관들이 중심을 이룬다. 그

리고 3등급에 해당하는 박근성이 『우현금보』를 편찬한 것으로 보아, 이들은 음악이론과 실기에 능한 자들로 보인다. 그리고 이들 중간계층이 당대의 유흥문화를 주도해 간 것으로 여겨진다. 이들은 각기 다른 악기를 전공하여 그 분야에서 최고의 자리에 있었던 전문예능인으로, 각종 儀軌에 소개¹⁹⁾되고 있는 악인들이 주로 한 집안 출신으로 구성되어 궁궐에 출입하는 차비의 신분이었다는 것과는 성격이 다르다. 이들에 대한 보다 구체적인 신분, 활동에 대한 연구는 현재로서는 자료적 한계가 있어 앞으로 풀어야 할 숙제로 남긴다.

5. 결론

본고에서는 19세기 고악보에 수록된 가곡창 및 사설을 중심으로 19세기 가곡문화의 일면을 파악하고자 하였다. 논의한 내용을 정리함으로써 결론을 삼고자 한다.

19세기의 가곡문화는 다양한 곡조의 등장, 여창가곡의 등장, 편제형태의 가곡가창법 지향 등을 특징으로 내세울 수 있다. 그리고 이들은 가곡의 고급문화화에 기여한 것도 사실이다. 그러나 이러한 제 현상을 가곡의 고급화, 귀족화로만 해석하는 데 주저하게 하는 요인들이 발견된다. 즉, 가곡 역시 19세기의 민속악의 영향 관계에서 자유롭지 못하였으며, 가곡의 고급화 노선 외에 대중화 경향도 있음을 상정할 수 있다. 본고는

19) 『慈慶殿進爵禮儀軌』(1827년, 純祖 丁亥年)

執拍典樂에 金昌河, 玄琴差備에 金昌潏, 奚琴差備에 金昌大, 伽倻琴差備에 金宗根, 牙箏差備에 金宗植, 唐笛, 笙篳, 杖鼓 差備에 각각 徐龍範, 徐鳳範, 徐鶴範 등의 가객이 보인다. 또한 『進饌儀軌』(1848년(헌종 14년, 憲宗 戊申)에는 金昌河, 金昌祿, 咸濟弘, 咸在弘, 咸五弘, 辛光勳, 申光浩, 申光得, 朱厚文, 朱厚三, 朱厚才, 朱厚哲, 徐鳳範, 徐鴻範 등이 동원되었다. 이들은 모두 집안 사람이거나 친족들로 보인다. 신분이 세습되는 가운데 악공으로 거듭 활약한 결과, 이같은 기록이 남았다.

후자의 경우에 초점을 두고 논의를 진행하였다. 그리고 19세기 가곡창을 위한 곡조변화의 흐름을 전기와 중기, 그리고 후기로 각각 나누어 살펴 고, 곡조와 사설의 관계, 그리고 사설에 나타난 주제분류를 통하여 19세기의 가곡문화를 진단하려 하였다.

19세기의 고악보를 대표하는 것으로는 『三竹琴譜』(1841), 『玄鶴琴譜』(1852), 『玄琴五音統論』(1886)이다. 19세기 전기는 가곡의 곡조 분화 현상 중에서 특히 이삭대엽과 삼삭대엽 사이, 그리고 삼삭대엽의 곡조 분화 현상이 뚜렷하게 나타난 시기였다. 조림, 소이, 소용의 등장 등이 그것이다. 그리고 『양금신보』를 지속적으로 전사함으로써 변혁과 보수의 양대축이 여전히 일정한 균형을 유지하며 가곡문화를 이끌었던 때였다. 19세기 중기의 가곡 곡조는 이삭대엽의 지속적인 변화 및 남녀창의 분화, 臺歌의 등장 등이 주목된다. 이러한 현상은 가곡의 연희무대가 더욱 활성화되고, 정악과 민속악의 영향관계를 짐작케 하는 가창법이라 할 수 있다. 臺歌 역시 19세기 후반의 <태평가>의 모양과는 다른 형태를 유지하고 있어 가곡의 고급화 현상은 19세기 후반의 특징으로 국한됨을 알 수 있다. 19세기 후반 가곡문화의 특징으로는 농, 락, 편, 언(엇), 편, 계가 덧붙는 변화 곡조의 등장, 수성가락, 중거, 평거, 두거의 정착, 여창가곡의 정착, 편제가창의 성행, 악곡의 넘나들 등을 들 수 있다. 곡조가 다양화하거나 여창가곡, 편제형식의 정착, 악조의 넘나들 등은 가곡의 고급화를 재촉했으며, 반면에 번다하고 수다스런 곡조의 등장 및 지름과 같은 민속악적 창법의 영향, 수성가락에 의한 창법 등은 고급화보다는 대중화의 모습이라 여겨진다.

19세기 곡조 변화의 주류는 무거움에서 가벼움으로, 느린 것에서 빠른 것으로, 가락의 단순함에서 변화함으로의 변화였다. 변화의 성격상 이는 고급화, 귀족화와 더불어 대중화 요소 또한 강하게 존재한다고 판단하게

하는 근거가 된다. 다만, 대중화 요소가 고급화 요소에 밀려 그 세력이 쇠미해지고 시조창으로 그 특성이 넘어가는 한계를 가졌다고 판단된다. 곡조와 사설의 관계를 2회 이상 출현한 6편의 작품을 중심으로 살펴본 결과, 일정한 친연성을 확인할 수 있었다. 특히 우조이삭대엽과 삼삭대엽, 그리고 계면이삭대엽과 삼삭대엽은 가곡의 중심되는 곡조인데, 이를 중심으로 일정한 사설이 고정되어 있었다. 이는 가곡이 연행의 측면에서 일정한 틀을 유지하고 있었음을 뜻한다. 또한 이와 같은 고정된 틀 속에서 다시 남녀창으로 분화되면서 다양한 사설을 가져오는 방향으로 변화해갔다. 주제와 관련한 곡조와의 친연성, 신규 작품에 대한 곡조의 상관성 등에 대하여는 후고에서 논의하기로 한다.²⁰⁾

가곡은 5장 형식으로 가창하는 것으로 알려져 있다. 그러나 교악보에서는 5장 형식 속에서 다시 분화하여 9장, 10장, 11장 형식으로 水紋譜하여 가창할 것을 안내하는 표지가 보인다. 창법을 세분하려는 노력은 일차적으로 가곡창의 전수, 교육의 편의를 도모하려는 목적 때문이다. 그리고 수문형기보는 사설표기의 범칙, 즉 연음, 단음, 유음화 현상을 파악할 수 있는 단서를 제공한다. 그런데 수문형기보는 『가곡원류』계열 가집의 기록과 비교할 때 그 단음화 현상이 같지 않다. 이러한 현상은 시대적, 지역적 특성에 따라 달라질 수 있는 현상이기도 하겠지만 크게는 『가곡원류』계열의 가곡가창법과 비『가곡원류』계 가곡 가창법이 있었다고 볼 수 있다. 따라서 19세기 가곡문화를 박효관, 안민영 중심의 가곡문화로 보는 시각에서 벗어나 보다 거시적으로 살필 필요가 있다. 가곡을 최고급으로의 노래문화로 만들고자 했던 가객집단과, 이와는 무관하게 가곡을 시대적 흐름에 따라 변형시키거나 옛것을 고집하려는 층도 있었

20) 곡조와 사설의 상관성은 차후 보다 정치한 방향에서 새롭게 다루고자 한다. 본 발표의 토론자로 나선 박미영 교수님의 조언에 감사드린다.

음을 고려할 필요가 있다.

또한 19세기 악보는 합자보 대신 육보를 사용하였고 수문형 기보법, 악보 가로쓰기 방식을 도입하였는데, 이들은 모두 전승과 연행을 위한 편의를 도모한 방편들로 볼 수 있다. 이러한 일단의 노력은 가곡의 대중화를 도모한 가객계층이 존재했거나 그러한 시대적 분위기를 적극 도입한 계층이 있었다는 쪽으로도 해석이 가능하다.

주제를 분석한 결과, 노래 내용이 대중이 선호하는, 19세기의 시대적 주류인 相思歌類가 단연 앞선 것으로 나타났다. 이는 19세기 시조창 사설의 경우와 같은데, 가곡 역시 시대적 흐름에 동참하며 빠르게 변화하여 갔음을 의미한다. 또한 19세기 가곡사설에서는 도덕가류가 거의 보이지 않았다. 이는 봉건중세이념의 지양, 대중적 취향 중심의 시대적 노래문화에의 편승으로 해석할 수 있다.

작가의 분포 현상을 보면, 19세기 전반기에는 대부분의 작품이 상층 문화에 속하는 자의 것이다. 그만큼 악보 편찬자가 가곡사설을 선별할 때는 심미성과 귀족성, 전문성을 겸비하는 가곡문화의 자부심에 걸맞게 유명사대부의 작품을 선발한 것으로 보인다. 그러나 19세기 후반의 경우에는 『현금오음통론』이나 『가곡원류』계 가집과 같이 사대부 유명씨가 대거 탈락하였다. 이는 19세기 후반에 이룰수록 가곡문화가 작품의 작가보다는 신생 곡조를 더 우선시 하는 경향이 있었기 때문이다. 가곡은 유명 작가의 작품을 가창하는 고급문화라는 인식이 후퇴하면서, 가창을 위한 형식적 요소를 고급화시키고자 한 일단의 가객의 노력이 결국은 시대를 반영하는 당대의 가창문화로서의 가곡을 쇠퇴시키는 결과를 초래한 것이다.

끝으로, 본고에서는 19세기 가곡 담당인을 살펴보고자 하였다. 『愚軒琴譜』(1861)에는 당대의 유흥문화를 주도한 것으로 추정되는 금객, 가객

들의 명단이 1등, 2등, 3등급으로 나누어 소개하고 있다. 이를 통하여 중인가객, 하급관료층이 가곡의 가창문화를 이끌어갔음을 알 수 있다. 그러나 자료의 제약으로 더 자세한 논의는 후고의 작업으로 넘겨두고자 한다.

〈참고문헌〉

- 國立國樂院, 『韓國音樂學資料叢書』 1권-34卷, 國立國樂院, 1979-1999.
- 고미숙, 『19세기시조의 예술사적 의미』, 태학사, 1998.
- 권오경, 「17-18세기 시조의 동향-교악보를 중심으로-」, 『時調學論叢』 제16집, 韓國時調學會, 2000.
- 김영운, 「16~17세기 고전시가와 음악 一現傳 古樂譜 수록 작품을 중심으로」, 『古典詩歌와 藝術史의 相關양상(II)』, 한국시가학회, 2000.
- 金英云, 「珍本 靑丘永言의 編纂年代에 關한 一考察」, 『時調學論叢』 제14집 韓國時調學會, 1999.
- 金英云, 「韓國의 古樂譜 現況」, 『文化藝術』 통권110호, 서울: 문예진흥원, 1987.
- 金學成, 「조선후기 시조집의 편찬과 국문시가의 동향」, 『백사이우성선생정년기념논총』, 여강출판사, 1990.
- 김학성, 「시조사의 전개와 낙시조」, 『時調學論叢』 11집, 韓國時調學會, 1995.
- 김홍규, 「색인어 정보 연산에 의한 고시조 데이터베이스의 분석적 연구」, 『한국시가연구』 3, 한국시가학회, 1998.
- 동양학연구소 편, 『國樂文獻資料集成』, 東洋學叢書 第十輯, 檀大出版部, 1990.
- 朴乙洙 編著, 『韓國時調大事典』(上.下), 亞細亞文化史, 1992.
- 백대웅, 「18세기 음악사에 나타난 음악양식의 변화」, 『한국한연구』(7), 고려대 한국학연구소, 1995.12.
- 徐漢範, 『國樂通論』, 太林出版社, 1981.
- 宋芳松, 『韓國音樂史研究』, 嶺南大學校出版部, 1982.
- 宋芳松, 『韓國音樂通史』, 서울:일조각, 1985.
- 宋芳松, 「거문고의 文獻과 그 記譜法」, 『韓國音樂史學報』 17집, 1996.

- 愼慶淑, 『19세기 歌集의 展開』, 계명문화사, 1994.
- 신경숙, 「19세기 가곡사(시조문학사) 어떻게 볼 것인가」, 『한국문학연구』 창간호, 고대민족문화연구원 한국문학연구소, 2000.
- 沈載完, 『校本歷代時調全書』 서울:世宗文化史, 1972.
- 沈載完, 『時調의 文獻의 研究』, 세종문화사, 1972.
- 尹榮玉, 「時調의 理解」, 嶺南大學校出版部, 1986.
- 李東福, 「韓國古樂譜解題補遺(1)」, 『韓國音樂研究』 8-9합집, 韓國國樂學會, 1979.
- 李惠求, 「現存 거문고譜의 年代考」, 『국악원논문집』 창간호, 서울: 국립국악원, 1989.
- 李惠求, 『韓國音樂序說』, 서울대학교 출판부, 1982(4판).
- 張師助, 『國樂論考』, 서울대학교출판부, 1966
- 張師助, 『韓國傳統音樂의 理解』, 寶晉齋, 1975.
- 張師助, 「歌曲의 研究」, 『韓國音樂研究』 5집, 韓國國樂學會, 1975.
- 張師助, 『韓國音樂史』, 서울:정음사, 1976.
- 張師助, “古樂譜解題”, 『國樂史論』, 서울: 大光文化社, 1983.
- 조규익, 『歌曲唱詞의 國文學的 本質』, 집문당, 1994.
- 최규수, 「남훈태평가를 통해 본 19세기 시조의 변모양상」, 이화여대 석사논문, 1989.
- 최동원, 『古時調論』, 삼영사, 1980.
- 한국정신문화연구원, 『朝鮮王朝實錄音樂記事資料集』 4책, 한국정신문화연구원, 1996.
- 황준연, 「北殿과 時調」, 『세종학연구』 1, 세종대왕기념사업회, 1986.