

19세기 초반, 가곡 향유의 한 단면

— 『永言』과 『靑六』의 '이삭대엽 우·계면 배분방식'을 대상으로 —

성 무 경*

<국문초록>

최근, 필자는 가곡 가집 『영언』을 학계에 처음 소개한 바 있다. 이 『영언』은 그 동안 19세기초반을 대표해온 (육당본) 『청구영언』과 높은 친연성을 지니며, 『청육』과 동 시기 또는 그보다 조금 앞선 시기의 문화적 도상을 나타낸다. 이 글은 『영언』과 『청육』이 '이삭대엽 우·계면' 배분방식이 상당히 큰 차이를 보인다는 점에 주목하고, 『청육』의 '이삭대엽'이 18세기 가집의 특징인 이삭대엽 내의 '유명씨+무명씨' 수록방식을 19세기 가집들이 취하는 '우·계면'의 양조배분에 그대로 덧씌운 것임을 밝혀, 『청육』의 '이삭대엽' 수록 방식이 우·계면 양조가 정착되는 19세기 초반의 가창실상에 위배된다는 사실을 논증해보았다. 반면 『영언』에는 작가표기가 전혀 없으나 역추적해보면, '이삭대엽 우·계면' 양조에 유·무명씨 작품이 골고루 배분되어 있다는 사실이 드러나는데, 이로써 『영언』이 당대 가창의 실질에 충실한 가집이라는 사실을 밝힐 수 있었다. 아울러 가집들 사이에는 악조나 악곡 배분에 갈등을 일으키는 작품들이 적지 않은데, 이들 작품들에 대한 곡 해석 문제가 2세기에 걸쳐 지속적으로 가집이 편찬되었던 구체적 동인이었을 것임을 진단해 보았다. 특정시기 가곡향유의 실질은 곧 가곡의 곡 해석 방식에 직결될 것이기 때문이다.

핵심어 : 가곡 가집, 가창의 실질, 계면조, 곡 해석 방식, 영언, 우조, 이삭대엽, 청육

* 성균관대

1. 머리말

가곡 가집은 조선 후기 가곡예술의 문화도상을 함의하고 있는 원-자료로서 그 하나 하나가 특정 시기의 가곡예술의 문화적 결을 간직하고 있다. 우리의 시가사가 詩가 아닌 詩歌 향유로 진행되었다는 당연적 실상을 감안하면, 시조는 이제 문학적 관심을 넘어 문화적 성격 규명에 한 발 다가설 필요가 있다고 생각한다.

19세기초반의 경우, 이 시기는 시대적 징표를 뚜렷이 나타내는 가집이 많지 않아 ‘시조사 또는 시가사의 공백’으로까지 지적되어 왔다. 그런데 최근 들어 이 시기 가집들에 관한 관심이 차츰 높아지고, 가집 자체가 지닌 문화적 성격에 주목하는 일련의 연구들도 간간이 선풍되고 있으니, 매우 다행스러운 일이라 생각된다. 필자는 이 시기 가집 연구의 일환으로 19세기초반 가집인 『영언』과 『청육』의 ‘이삭대엽 우·계면 배분’ 문제를 논의 대상으로 삼아 19세기초반 가집 편찬과 관련된 가곡 향유의 한 단면을 살펴보고자 한다.

주지하듯 가집의 편찬방식을 대별해 보면 연대와 신분을 고려한 작가별 편찬방식, 편자의 주제분류에 의한 내용별 편찬방식, 또한 이 둘을 고려한 곡목별 편찬방식 등이 있다. 대체적으로 곡목별 수록체계 아래 작가나 주제를 고려한 수록방식이 가집 편찬의 일반적인 편찬방식이라고 생각된다. 19세기초반, 이 시기 가곡 연행의 실질을 가장 잘 간직하고 있는 가집은 『청육』이라고 지목되어 왔다. 이는 『청육』이 18세기 가집의 특징인 작가 기명의식이 뚜렷하게 나타나면서도, 우·계면 양조구분에 의한 24곡의 곡목에 따라 작품이 악곡별로 정연하게 수록되는 편가 체제의 수록 질서를 보인다는 점, 또 여창 편가의 성립이 이 시기 가집에서 비롯된다는 점, 그 노랫말 텍스트가 18세기 가집과는 다른 변개 양상을 보여줌으로써 당대 가창의 실질을 여실히 함의한다는 점 등

으로 뒷받침되고 있다.¹⁾

한편, 필자는 최근 새로 발견된 규장각본 가집 『영언』의 성격을 검토 하면서 이 가집이 지닌 문화도상이 19세기 초반의 가곡예술의 실상을 여실히 간직한 가집이라는 것을 확인한 바 있다.²⁾ 이 작업에서 필자는 『영언』의 수록 작품 516수 가운데 14수를 제외한 502수가 모두 『청육』과 중출되고, 악곡은 물론 노랫말 텍스트의 동시대적 징표를 공유한다는 사실들로부터 『영언』이 『청육』과 동시대 혹은 그보다 조금 앞선 가집일 것임을 추단한 바 있다. 『영언』은 가집들에 흔히 나타나는 서발이나 작가표기, 각조체격, 풍도형용 등에 관한 어떠한 기록도 없이 순전히 악곡별 수록체계를 지니고 있으며, 악곡별로 작품의 첫 음절 음상에 의지하거나 동일어휘나 주제어 또는 동일 이미지어 등에 의지해, 연상작용에 의거한 암기방식으로 작품을 수록했다는 특징을 지닌다. 이를테면 ‘우조 이삭대엽’에 18. 감아귀 너를 보니 / 19. 감아귀 칠허야 / 20. 감아귀 겹다하고 / 21. 감아귀 싸오는 골에, 등의 수록 연번을 갖는 현상이 나타나고, 다시 ‘농’에 301. 감아귀 거무나다나 / 302. 감아귀 감아귀를 등이 나타나는 것이다. 이러한 특징은 『해일』의 무명씨 부분, 『가곡원류』계 가집의 대부분에서도 부분적으로 발견되는데 그 연번은 모두 다르게 나타나니, 이러한 현상은 19세기 가집 편찬자들이 가집 수록 가곡을 해당악곡별로 거의 대부분을 암기하고 있었다는 다소 경이로운 사실을 알려준다. 이러한 사실들로부터 『영언』이 우리 시가사의 공백기로

1) 『청육』의 성격에 대해서는 심재완, 『시조의 문헌적 연구』(세종문화사, 1972.), 양희찬, 『시조집의 편찬계열 연구』(고려대학교 박사학위논문, 1993.), 신경숙, 『조선후기 여창가곡의 연구』(고려대학교 박사학위논문, 1994.) 및 『19세기 가집의 전개』(계명문화사, 1994.), 김용찬, 「〈청구연언 육당본〉의 성격과 시가사적 위상」(『19세기 시가문학의 탐구』, 집문당, 1995.) 및 『조선후기 시가문학의 지형도』(보고사, 2002.) 등이 많은 참고가 된다.

2) 줄고, 「가곡 가집 『영언』의 문화적 도상」(『고전문학연구』 23집, 한국고전문학회, 2003.)

지적되는 19세기초반 가곡의 가창 실질을 가장 잘 보여주는 가집이라는 사실이 인지된다.

이에 새로 발견된 『영언』을 19세기초반의 대표적 가집으로 지목되었던 『청육』과 대비적으로 검토해 보면, 이 시기 가집편찬의 실상이나 가곡 향유방식이 조금 더 구체적으로 드러나지 않을까 하는 생각이 든다. 이 글이 두 가집에 수록된 ‘이삭대엽의 우·계면 배분방식’에 관심을 갖는 것은 가곡사에서 우·계면 양향 대립의 미감을 정립시켰다고 판단되는 19세기초반, 이 시기를 대표하는 가집으로 지목되어온 『청육』이 과연 당대 가곡 향유의 실질을 가장 잘 보여주는 가집인가 하는 의문에서 비롯된 것이다.

2. 『영언』과 『청육』의 ‘이삭대엽 우·계면’ 배분방식

18세기 가집의 ‘각조체격’에는 ‘평조, 우조, 계면조’라는 3조가 기본적으로 나타나고, 또 이 3조에 대한 기록은 우·계면 양향의 대립적 미감을 수립한 19세기초반은 물론 19세기후반 가집에 이르기까지 지속적으로 기록된다. 그러나 고악보 쪽의 사정을 보면 그 3조에 관한 실질적 악조는 17세기초 『양금신보』에서부터 18세기 전반까지 ‘평조·평조계면조·우조·우조계면조’라는 4조로 운용되었으며, 다시 18세기 후반부터 19세기초반까지 ‘우조·우조계면조’만 선호되다가, 19세기중·후반 오늘날과 같은 ‘우조·계면조’라는 양조로 정착된다.³⁾ 그리하여 ‘우·

3) 송방송, 「조선후기의 음악양식」(『한국음악통사』, 일조각, 1993.), 476면~497면 참조 이외에 이해구, 「양금신보의 四調」(『(補訂)한국음악연구』, 민속원, 1996.), 한만영, 「판소리의 우조」(『한국음악연구』, 한국국악학회, 1972.), 이보형, 「판소리사설의 극적 상황에 따른 장단조의 구성」(『예술원논문집』, 대한민국예술원, 1975.), 백대웅, 「판소리에 있어서의 우조·평조·계면조」(『한국음악연구』 8·

계면조'는 19세기말 가곡을 대신하는 명칭으로 사용될 정도로 가곡을 대표하는 음악적 특질로 자리잡게 된다. '조'는 가곡의 선법명(mood)이나 조명(key)을 나타내며, 어떤 특정 가곡의 미감을 결정하는 지배적인 음악적 특질이라 할 수 있다. 이 시기 가집에 나타나는 3조는 대체로 선법(旋法)으로서의 성격이 지배적이지만, 이 두 개념이 혼용된 경우도 있어 조(調)로서의 성격과도 유기적 관련을 맺고 있다고 보아야 온당하다. 여러 가집에 '각조체격'으로 기록된 '평조, 우조, 계면조'에 관한 설명들을 참조하면 이 3조는 선법과 조, 그리고 음계와 성음 등의 복합적 개념으로 사용되었던 것이 아닌가 여겨진다. 이에 여기에서 뚜렷한 음악 양식적 개념구분을 취할 수는 없지만, 이 시기 대개의 가집들이 내세우는 3조의 구분을 가곡의 음악 양식적 복합개념⁴⁾으로 보면 그 음악적 특질이 어느 정도 감지될 수 있지 않을까 한다. 다음 인용은 『해동가요』의 '각조체격'이다.

平調(평조) : 舜御南薰殿 彈五絃琴 解民愠曲 聲律正大和平 (순임금이 남훈전에서 오현금으로 해민은곡을 탄다. 성률은 정대하고 화평하다.)

羽調(우조) : 項羽躍馬 暗啞叱咤 萬夫魂飛 聲律清激壯勵 (항우가 말에 올라 성을 내어 크게 꾸짖으니 만부의 혼이 달아난다. 성률은 맑고 장려하다.)

界面調(계면조) : 王昭君 辭漢入胡時 雪飛風寒 聲律嗚咽悽愴 (왕소군이 한나라를 떠나 호 땅으로 들어갈 때 눈발은 날리고 바람이 차다. 성률은 오열하고 처창하다.)

9집, 한국국악학회, 1979.), 송방송, 「한국전통음악의 우조론」(『한국음악연구』 10집, 한국국악학회, 1980.) 등을 참조.

4) 이 '음악양식적 복합개념'은 가령 판소리 음악의 3요소인 성음, 길, 장단과 같은 경우, 정진권 명창이 제자가 "단산 봉황이~"라는 대목을 부르는 것을 듣고 "그것은 봉황 성음이 아니고 참새소리만 하다."라고 했다면, 명고수 김명환이 성음의 '성'자의 한자가 어떤 자인가에 대해 "굳이 한자로 쓰자면 품성 성(性)자를 쓰는 것이 옳다"라고 했다는 등에서 감지되는 전통음악양식상에 두루 나타나는 '복합적 음악특질'을 가리킨다.

이 3조는 가집마다 묘사에 가감이 있지만, 평조는 정대화평, 웅심화평 / 우조는 청철장려, 청장격려 / 계면조는 오열처창, 애원처창 등의 표현으로 정리된다.⁵⁾ 가곡에서는 이러한 악조의 미감을 제대로 살려 불러야 善歌者라고 불렸던 모양인데, 여기에 가곡의 여러 악곡에도 곡마다 요구되는 각각의 풍도와 형용이 있으니 가곡 선가자가 되려면 고도로 숙련된 음악적 기량이 풍부하게 갖춰져야 했을 것이다. 18세기 후반 이옥은 당대의 가곡 선가자 송실술에 관한 이야기를 다음과 같이 전하고 있다.

이세춘이 모친상을 당했을 때 실술과 그의 여러 동료들이 몰려가서 조문을 했다. 문에 들어가면서 상주의 곡성을 들은 실술이 말하기를 “저건 界面調이니 법이 마땅히 平·羽調로 받아야겠는걸.” 하고 영전에 나아가 땀을 하는데 곡이 곧 노래처럼 들렸다. 들은 사람들이 전하여 웃음을 삼았다.⁶⁾

이 「송실술전」 속의 일화는 18세기 중·후반 당대 가곡계를 주름잡던 이세춘, 송실술, 조육자, 지봉서, 박세첨, 계함장, 유송년 등, 선가자들의 예술적 숙련성을 은근히 자랑해놓은 것처럼 읽혀진다. 그런데 이 이야기에 나오는 3조에 관련된 부분을 보면 평조, 우조, 계면조라는 3조는 아직 이 시기까지 구분되고는 있지만, 음의 미감은 ‘평+우조와 계면조’라는 양항 대립으로 인식되고 있음을 눈치챌 수 있다. 필자만의 생각인지 모르겠지만 각조체격에 관한 설명은 오늘날의 감각으로도 ‘평조, 우조, 계면조’가 3항 대립으로 감지되기보다는 ‘평+우조와 계면조’라는 양항 대립으로 감지된다. 그런데 19세기초반 조수삼의 ‘손봉사 이야기’

5) 3조에 관한 음악적 특질 묘사(각조체격)는 안민영의 『금옥총부』에 축적된 형태로 잘 정리되어 있다.

6) “世春喪其母 蟋蟀與其徒 往吊之 入門 聞孝子哭 曰 此界面調也 法當以平羽調承之 遂就位哭 哭如歌 人聽者傳笑” 「歌者宋蟋蟀傳」, 이우성·임형택 역편, 『이조한문단편집』(일조각, 1978.) 221면 및 416면. 참조.

에 나타나는 가곡 악조의 음악적 향방은 벌써 상당히 달라져 있음을 보게 된다.

손봉사는 점치는 데는 손방이고 대신 가곡을 잘했다. 우리 나라의 이른바 羽調니 界面이니 하는 24성에 두루 통달하였다. 매일 가두에서 높은 목청 가느다란 소리로 노래를 불렀다.⁷⁾

18세기 후반의 ‘평+우조와 계면조’의 대립적 미감인식은 19세기 초반에 들어 기어이 ‘우조와 계면조’라는 두 악조로 정리되었던 것이다. 19세기초반 조수삼이 언급한 ‘우·계면 24성’은 이와 동 시기의 가집인 『청육』의 남창가곡의 24곡과 일치하니, 그 24성은 곧 『청육』의 24곡목 일 것으로 추정된다. 이 우·계면 24성은 『가곡원류』기의 사정을 이은 오늘날의 남창가곡 우·계면 24곡의 원형인 셈이지만, 오늘날의 24곡이 19세기초의 그것과 일치하는 것은 아니다. 『가곡원류』기에는 이삭대엽에서 중거, 평거, 두거가 파생되었고 이 악곡들이 남창 24곡에 포함되는 까닭에 19세기초반 24성과 19세기후반 24곡 사이에는 당연히 악곡의 출입과 변화가 있다. 그렇더라도 오늘날 우·계면 24곡의 형식적 연원은 이미 19세기초반에 형성된 것이라 볼 수 있다.

우/계면조 양항 대립의 미감 정립이 19세기 가곡의 중요한 특징 가운데 하나라면⁸⁾, 가집 편찬에 있어서 이 양조에 해당 가곡을 배분하는 문제는 편찬자들에게 있어서는 중대한 문제가 아닐 수 없었을 것이다. 19세기 중·후반 『가곡원류』의 편찬자 박효관은 우조와 계면조의 명목과 악곡에 따라 가곡을 수록했으면서도 “우조와 계면조는 본래 고정된

7) “孫姓誓師 不閑卜術 而善歌曲 所謂東國羽調界面長短高低二十四聲 無不淹博貫通 日坐街頭 大謳細唱” 주 6)과 같은 책, 338면 및 455면. 참조.

8) 신경숙, 「19세기 가곡사 어떻게 볼 것인가」(『한국문학연구』 창간호, 고려대학교 민족문화연구소, 2000.) 10면. 참조.

것은 아니고, 또한 그 변해 옮겨감도 그때그때 형편에 따라 하는 것이니, 오직 노래하는 자의 변통에 달려 있다. 따라서 혹 우조로 계면조를 삼기도 하고 계면조로 우조를 삼기도 하며, 삭대엽으로 농·락·편을 삼기도 하여 서로 바꾸어 노래하는 것이니 한갓 가보상의 명목으로 편벽되어 고집하지 않는 것이 옳다.”⁹⁾는 유의점을 달아 놓았다. 실제 가창에 있어서 ‘權變之度’가 중요하다는 점은 유념해 둘 일이지만, 어쨌든 가집에는 우·계면 및 악곡별로 해당 가곡을 배분할 수밖에 없는 노릇이니, 가집에 수록된 개별 가곡들은 편찬자들에 의해 가장 적합한 악조와 악곡으로 선택 수록된 결과로 보아야 할 것이다. 안민영은 자신의 개인 가집 『금옥총부』 편찬에 관하여 “벽강 김윤석 군중과 함께 서로 확약하고, 이에 신변 수십 결을 지어 성덕을 노래하여 하늘을 본뜨고 해를 그리는 정성으로 삼았다. 또한 전후에 함부로 부른 수백 결 노래를 모아 한 권 책으로 만들어 삼가 선생께 나아가 그것의 존삭과 운색에 관한 질정을 구한 연후에야 완벽을 이룰 수 있었다”¹⁰⁾고 했다. 이 언급은 한편 한편의 가곡은 그 노랫말이 해당 악조와 악곡에 여실히 부합하여 노랫말과 악곡이 긴밀하게 조응된 이후에야 한 권의 가집을 완성시켰다는 사실을 알려준다. 이러한 사정들로 인해 가집의 편찬은 대부분 가곡연행주체이자 가곡에 정통한 가객들의 손에 의해 이루어졌던 것이라 생각된다. 이러한 사실들로부터 필자는 특정 가곡에 대한 최선의 악조와 악곡의 선택 문제가 2세기에 걸쳐 가집 편찬이 지속되었던 핵심 동력이었을 것이라는 생각을 갖고 있다.

우·계면 양조의 성립과 관련, 양조의 대립이 아직 나타나지 않았던

-
- 9) “羽界本非係着者 亦推移有權變之度 唯在歌者之變通 而或以羽爲界 以界爲羽 數大葉弄樂編 互相推移歌之 非徒以譜上名目偏執可也” 『歌曲源流』 跋
- 10) “與碧江金允錫君仲相確 迺作新編數十闕 歌詠盛德以寓摹天 繪日之誠 又輯前後漫詠數百闕 作爲一篇 謹以就質于先生 存削之潤色之 然後成完璧” 『金玉叢部』, 周翁 序.

『청진』을 비롯한 『해동가요』, 『시가』, 『청홍』 등 18세기 가곡의 문화도상을 함의한 가집들의 이삭대엽은 ‘이삭대엽’ 내에 유명씨와 무명씨 항목을 구분하고 있었다. 18세기 가집은 대부분 이삭대엽에서 ‘시기별 유명씨+무명씨’라는 편집체제를 가졌는데, 이는 악조가 융통적 선택사항이었기에 가능했던 편집방식이었을 것이라 여겨진다. 반면 19세기초반 가집인 『청육』에서는 중대엽과 삭대엽 등이 확실하게 우조와 계면조가 구분된다. 가곡의 정격이라 할 ‘이삭대엽’의 경우 『청육』은 우조에 173수, 계면조에 254수를 배분 수록하고 있다. 그런데 우조 173수 모두 유명씨 작가 작품인데 반해, 계면조는 254수 가운데 23수만 유명씨 작품이고 그 23수도 작가 명기가 대개 추록된 것이라는 점이 발견된다. 이는 해당 항목의 개개의 작품들을 고스란히 승계한 것은 아니지만, 19세기초 『청육』은 18세기 가집의 ‘이삭대엽 유명/무명씨’의 수록체제를 ‘이삭대엽 우/계면’ 배분 구도로 곧바로 치환시킨 것이라고 생각된다. 그렇다면 『청육』의 이삭대엽 ‘우/계면조’의 배분은 앞 시기 이삭대엽의 ‘유명씨/무명씨’ 항목을 이끌어와 그대로 덧씌운 결과가 된다.

『청육』과 동 시기 혹은 이보다 다소 앞설 것으로 판단되는 『영언』은 중대엽에서 아직 우·계면의 구분이 확실하게 이루어지지 않았고(-3곡), 만황에서 파생된 ‘언릉’이 보이지 않아(-1곡) 남창가곡은 20곡으로 나타난다. 그러나 이중대엽에 해당하는 ‘二中和葉’에 ‘界面調亦歌’라고 부기하였으니 중대엽에서도 이미 우·계면조 분화가 시도되고 있었음을 시사하고 있다. 그런데 삭대엽 곡목들은 소용과 ‘반엽삭엽’(울당)을 사이에 두고 확실하게 우조와 계면조가 구분되어 수록되었다. 그 중 이삭대엽은 우조에 49수, 계면조에 161수가 배분되어 있는데, 『영언』에는 작가명이 기록된 작품이 단 한 수도 없고 순전히 악곡별 수록체제를 갖기 때문에, 『청육』처럼 우·계면의 배분이 ‘유명씨/무명씨’의 구도로 나뉘는 것인지 판단하기 어렵다. 그러나 『영언』에 수록된 작품의 대부분

이 『청육』에 중출되므로, 그 작품이 유명씨 작품인지 무명씨 작품인지에 대한 판단은 그렇게 어렵지 않다.¹¹⁾ 『청육』의 우조 이삭대엽에 해당하는 작품이 모두 유명씨 작품인 까닭이다.

조사 결과는 『영언』의 이삭대엽 우조와 계면조에는 각각 유명씨와 무명씨 작품이 골고루 들어 있는 것으로 나타난다. 우조이삭대엽 총 49수 가운데 『청육』에 유명씨 작품이었던 작품 수는 16수이고, 무명씨 작품은 31수이며 2수는 공출되지 않는 작품이다. 또 계면조 이삭대엽 총 161수 가운데 『청육』에 유명씨 작품이었던 작품 수는 56수이고, 무명씨 작품은 96수이며(무명씨 작품에서는 『청육』의 만행이나 삼삭대엽 등 다른 악곡에 해당하는 작품이 『영언』에 이삭대엽으로 수록된 경우도 몇 작품 있음), 공출되지 않는 작품은 9수이다.¹²⁾ 이러한 조사결과는 『청육』의 우·계면 이삭대엽이 ‘유명씨/무명씨’의 대립적 배분으로 수록된 사정에 비해볼 때, 상당히 다른 면모를 보여주는 것이다.

그렇다면 『영언』과 『청육』의 이삭대엽 ‘우·계면 배분’ 가운데 어느 것이 당대 가창의 실질에 부합한다고 보아야 하는 것일까. 『청육』의 이삭대엽 ‘우·계면 배분’은 너무도 기계적인 구분을 하고 있다는 혐의를 면할 수 없다. 왜냐하면 필자가 조사한 한도 내에서 우·계면이 구분되

11) 이 때 주의해야 할 점은 18세기 가집에 작가명이 기록되었더라도 19세기 초 가집에는 동일 작품이 무명씨 작품으로 될 수도 있고, 18세기 가집 및 19세기초 반 가집에 무명씨였던 작품이 19세기 후반 『가곡원류』계 가집에서 유명씨 작품으로 나타나는 경우도 있으니, 앞 뒤 시기 가집의 수록 현황을 비교하면서 동 시기 가집의 수록상황을 기준으로 판단해야 한다는 점이다. 이 글에서는 『청육』과의 관계를 살피는 것이므로 두 가집에 동시에 수록된 작품의 작가표기 유무를 파악하면 되는데, 『청육』의 우조 이삭대엽이 모두 유명씨 작품이므로 이에 대한 현황파악은 그리 어렵지 않다.

12) 『영언』의 우조 이삭대엽 작품이 『청육』에 무명씨 작품이라면 이 작품은 『청육』에는 대부분 계면조 이삭대엽이고, 『영언』의 계면조 이삭대엽 작품이 『청육』에 유명씨 작품이었다면 이 작품은 전부 『청육』의 우조 이삭대엽 작품이 되는 것이다.

는 19세기 가집들은 『청육』과 같은 ‘우·계면=유·무명씨’의 수록 방식을 전혀 보이지 않기 때문이다. 이해되기 쉬운 예를 들면 『청육』의 악곡 중심 가집 편찬방식의 계통을 이었다는 『가곡원류』계 가집 가운데 『원국』의 경우, 우조 이삭대엽(+중거+평거+두거)은 100수인데, 이 중 유명씨 작품은 62수이고 무명씨 작품이 38수이며, 계면조 이삭대엽(+중거+평거+두거)은 258수인데, 이 중 유명씨 작품이 130수이고 무명씨 작품은 128수로 나타난다. 우·계면조에 유·무명씨가 교차되어 나타남을 알 수 있는데, 『원국』의 이러한 비율은 『영언』의 비율과 상당히 근접되어 있음을 알 수 있다.¹³⁾

『청육』의 이삭대엽 우·계면이 곧바로 유명/무명씨라는 구도로 짜여 졌다는 사실은 『청육』이 정연한 우·계면 24성(곡)에 의한 작품 수록 체계를 보여줌으로써 19세기초반을 대표하는 가집이자, 당대 가곡 연창의 실질을 여실히 반영하는 가집이라는 기왕의 진단에 크게 반하는 증거가 된다. 다시 말해 『청육』은 전대 가집의 작가별 수록체계를 지나치게 의식함으로써 ‘이삭대엽’에서만만큼은 당대 연창의 실질이 반영될 수 없게 된 가집이라는 것이다.

18세기중·후반까지 평조, 우조, 계면조를 기조로 한 가곡의 악조배분은 선택사항이었다고 하지만 실질적으로는 ‘우조·우조계면조’라는 두 악조가 주로 선호되었고, 이러한 관습은 19세기에 들면서 결국 ‘우조와 계면조’라는 양항 대립의 미감을 형성시켰던 바, 19세기초반 가집 편찬의 필요성 대두는 중대엽과 삭대엽, 이 가운데서도 ‘삭대엽’, 삭대엽 가운데서도 가곡의 중심이자 정격 악곡이라 할 ‘이삭대엽’의 우·계면 배분문제에 놓여있었을 것이라 생각된다. 물론 이 시기 새로운 가집의 편찬 필요성 대두에는 여창가곡의 평가체제 성립이나 이삭대엽에서 새

13) 『가곡원류』의 이러한 현상을 두고 작가 기명의식이 희박하다고 단정할 수는 없다.

로 파생된 '두거'의 등장 등과 같은 여러 요인이 함께 작용했을 것이다.

3. 우·계면 배분에 따른 가곡의 곡 해석 문제

19세기 중·후반 박효관과 안민영이 가집 편찬에 더 없는 심혈을 기울였다는 사실은 『가곡원류』기에 새로이 나타나는 곡 해석 부호(소위 '연음표')와 관련하여 음악적 완성도를 향한 노력들로 진단된다. 심지어는 『가곡원류』기는 작품의 창작이 영멸하고 음악적 세련성을 향해 일 방향으로 나아간 시대라는 평가마저 있어왔다. 문학사의 관점에서 보면 이러한 평가는 실상에 부합하는 측면이 적지 않다. 그러나 필자는 가집을 바라보는 시각이 근본적으로 달라져야 한다고 생각한다. 우리 시가사의 정립이 詩史의 정리가 아니라면 이제 가집은 '시조사'가 아닌 '가곡사' 나아가 '가집사'로 관심을 전환할 필요가 있다고 본다. 즉 가집은 200여 년간 왜 그렇게 많이 또 지속적으로 이루어졌던가 하는 물음을 던져볼 차례라는 것이다. 필자는 우리의 '가집사'가 특정 작품에 가장 잘 부합하는 악조와 곡목을 선택하기 위해 치열하게 전개해온 곡 해석의 역사라고 생각한다.

2세기에 걸친 가집사를 개략적으로 더듬어 보면, 18세기 초 가집 편찬은 인멸 우려에 따른 가곡의 수집, 전문 가창을 위한 가보의 필요성 등에 의해 작가와 곡목의 판정이 주요 관심사로, 18세기 중·후반은 '만황청류'의 유행에 따른 농·락·편의 분화와 정립, 새로운 가풍의 수립, 편가의 모색 등이 주요 관심사로, 19세기초·중반은 우·계면 양조의 정리에 따른 가곡의 분배와 여창 편가의 수립, 그리고 두거의 파생 등이 주요 관심사로, 19세기 중·후반은 이삭대엽에서 파생한 두거·평거·중거의 성립과 농·락·편에서의 곡목 분화에 따른 악곡 재분배,

여창 편가의 완성 등이 주요 관심사로 부각되어 - 음악 취향 변화에 부응하는 - 시대적 감각에 맞는 새로운 가집이 끊임없이 요구되었던 것이라 생각된다. 19세기초반에 한정하여 볼 때, 가집 편찬의 가장 큰 이슈는 가장 작품수가 많았던 '이중대엽의 우·계면 배분'이었을 것이라 생각되는데, 우리가 19세기초반 가집들을 대하면서 느끼는 혼란은 우·계면 양항 대립의 미감 정립 문제로 홍역을 치렀던 가곡사의 내력 때문이 아닌가 생각해 본다. 박효관은 우조와 계면조에 해당 가곡들을 배분하여 수록하여 놓고, 한편으로는 '우·계면은 본디 고정된 것이 아니어서 추이에 따라 권변지도가 있다'고 유의점을 밝혀놓았다. 또 '論五音之用有相生協律'에서는 안 소리, 염불소리, 악쓰는 소리 등을 논하면서 "羽·界面을 막론하고 노래하는 자가 미루어 살피어 그 묘처를 찾는 것이니 언어 밖에서 구할 수 없는 것"이라 하여 악조와 字音 사이의 조화를 강조하였다. 가곡연창보다는 작시에 탁월한 기량을 지녔던 것으로 보이는 안민영 역시 '왕실 송축가'는 당대 제일의 금객 김윤석과 확약까지 하면서 악곡 배분 문제로 고민했고, 나머지 작품들도 박효관에게 존삭, 윤색의 질정을 구한 다음에야 자신의 가집을 완성할 수 있었다고 했다. 이러한 예인들의 치열한 곡 해석 문제가 음악적 완성도만을 위한 문제였을까. 또한 그것이 19세기 중·후반만의 문제였을까.

한 편의 가곡에 대한 가집별 악곡 수록 양상을 살펴보면, 시기별로 해당 악조는 물론 악곡이 변동되는 경우가 적지 않게 발견된다. 우·계면 악조 배분문제와 악곡 재배치 문제는 가집별 증출 가곡의 악곡 변화를 추적해야 하는데, 현재로서는 이에 대한 정밀한 검토는 불가능한 형편이다.¹⁴⁾ 이에 여기서는 우선 『영언』과 『청육』의 '이삭대엽' 수록 작품

14) 현재 이 문제해결을 위해 참고할 수 있는 자료로는 모산 선생의 『역대시조전서』(세종문화사, 1972)가 유일한데, 악곡 표기에 적지 않은 오류가 나타난다. 가령, 『詩歌』수록 작품의 상당수가 악곡이 없는 것으로 표기(×)되어 있지만,

의 경우만을 한정하여 『청육』의 우·계면 수록 작품이 당대 연창의 실상에 부합하지 않는다는 점을 확인하고, 이어 19세기 초반 가곡 악조의 해석방식은 어떠했을까 하는 점을 생각해보고자 한다.

앞서 『영언』의 우조이삭대엽 총 49수 가운데 『청육』에 유명씨 작품이었던 작품 수는 16수이고, 무명씨 작품은 31수이며 2수는 공출되지 않으며, 또 계면조 이삭대엽 총 161수 가운데 『청육』에 유명씨 작품이었던 작품 수는 56수이고, 무명씨 작품은 96수이며 공출되지 않는 작품이 9수라는 조사결과를 보인 바 있다. 여기서 『영언』에는 우조 이삭대엽에 수록된 작품인데 『청육』에는 무명씨 작품(=계면조 이삭대엽)인 경우(31수)와, 『영언』에는 계면조 이삭대엽에 수록된 작품인데 『청육』에는 유명씨 작품(=우조 이삭대엽)인 경우(56수)가 논의 대상이 될 것이다.

우·계면 양조 정립에 따른 19세기 가곡의 곡조해석은 어떠한 방식으로 이루어졌을까. 우조와 계면조라는 양항 대립적 미감이 노랫말의 분위기나 성음에 부합해야 합당한 곡조 배분이 이루어졌을 터인데, 19세기 예인들의 악조 운용의 묘처를 알 수 없으니 이 문제는 상당한 한계에 부딪칠 수밖에 없다. 그러나 18세기중·후반 악조 인식이 ‘평조+우조/계면조’라는 양항 대립적 인식이었고, 그것이 19세기에 ‘우조/계면조’로 정착된 것이라면, 평조+우조의 체격을 ‘우조’의 미감으로 계면조 체격은 그대로 ‘계면조’의 미감으로 인지해도 크게 틀리지 않을 것이다.

이들은 대부분 ‘이삭대엽’인 것으로 밝혀지며, 그것도 ‘어제-려말-본조(유명씨)-본조(무명씨)’라는 명확한 질서를 가지고 있다. 또 ‘가곡원류’계 가집의 ‘이삭대엽’의 경우, 우·계면의 구분이 없는 악곡이 많은데 이는 ‘우조초삭대엽’ 이후의 ‘이삭대엽’, ‘두거’, ‘평거’, ‘중거’, ‘계면조초사개엽’ 이후의 ‘이삭대엽’, ‘두거’, ‘평거’, ‘중거’ 등에는 우·계면의 명칭을 일일이 달지 않은 것을 그대로 자료화했기 때문에, 우·계면을 살피려면 다시 원 가집을 참조하는 수밖에 없다. 가번이 틀린 경우도 다소간 발견된다. 아무튼 이 문제의 해결을 위해서는 가집별 수록 가곡 및 악곡에 대한 정밀한 데이터 확보가 절실한 문제이다.

우조는 '화평하고 씩씩하고 장쾌한 느낌'을 주는데 반해, 계면조는 '슬프고 원망스럽고 허무한 느낌'을 준다고 요약해 볼 수 있겠다. 이를 바탕으로 19세기 가집의 우·계면 양조의 운용방식을 탐색해 보면, 박효관이 언급한 악조 운용의 묘처는 알 수 없더라도 대략적인 배분방식은 가늠해 볼 수 있지 않을까 한다.

감아귀 검다하고 白鷺야 웃지 마라

것치 검은들 속조차 검은쇼나

것 회고 속 검은 증상은 너뿐인가 흥노라 (『영언』 20번)

『瓶歌』(716)二數大葉 × / 『靑珍』(418)三數大葉 × / 『海一』(334)二數大葉 × / 『詩歌』(322) ×, × / 『樂서』(255)二數大葉 × / 『靑洪』(270)(二數大葉), × / 『靑가』(488)三數大葉樂戲并抄, × / 『靑詠』(331)二數大葉 × / 『東國』(36)羽(이)數(대)葉 × / 『古今』(77) ×, × / 『靑淵』(201) ×, 文景公 / 『永言』(20)(羽)二數大葉 × / 『靑六』(497)界二數大葉 × / 『興比』(16)羽二數大葉 × / 『時調』(73) ×, × / 『源國』(36)(羽)二數大葉 李稷 / 『源奎』(36)(羽)二數大葉 李稷 / 『源河』(33)(羽)二數大葉 李稷 / 『源六』(34)(羽)二數大葉 李稷 / 『源佛』(34)(羽)二數大葉 李稷 / 『源朴』(35)(羽)二數大葉 × / 『源皇』(35)(羽)二數大葉 × / 『海樂』(37)(羽)二數大葉 李稷 / 『源가』(30)羽二數大葉 李稷 / 『源一』(36)(羽)二數大葉 李稷 / 『源東』(34)(羽)二數大葉 李稷 / 『協律』(33)羽二數大葉 李稷 / 『花樂』(32)羽二數大葉 李稷 / 『南太』(141) ×, ×

白日은 西山에 지고 黃河는 東海로 든다

古來 英雄은 北邙으로 드단말가

두어라 物有盛衰니 恨할줄이 이스라 (『영언』 166번)

『瓶歌』(44)二數大葉 崔冲 / 『海一』(447)二數大葉 × / 『樂서』(323)二數大葉 × / 『靑洪』(13)二數大葉 崔冲 / 『靑詠』(45)二數大葉 權堤 / 『東國』(172)界面調 崔冲 / 『古今』(101) ×, × / 『槿樂』(113) ×, × / 『永言』(166)界面二數大葉 × / 『靑六』(35)羽二數大葉 崔冲 / 『興比』(54)界二數大葉 × / 『東歌』(25)二數大葉 崔冲 / 『源國』(375)(계)頭學 崔冲 / 『源奎』(375)(계)頭學존자즌한입 崔冲 / 『源河』(368)(계)頭學존자즌한입 崔冲 或曰權是 / 『源朴』(363)(계)頭學존자즌한입 崔冲 / 『源皇』(360)(계)頭學존자즌한입 崔冲 / 『海樂』(366)(계)頭學존자즌한입 崔冲 / 『源가』(186)界頭學

존자근한님. 崔冲 / 『源一』(364)界頭舉. 崔冲 / 『源東』(369)(계)頭舉. × / 『協律』(360)界頭舉. 崔冲 / 『花樂』(384)界頭舉. × / 兪1 『永類』(55)×. ×

20번은 우조 가곡이고, 166번은 계면조 가곡이다. 우·계면 배분 문제를 가집별로 악곡배분의 흐름을 살펴보면 '우조=유명씨, 계면조=무명씨'라는 『청육』의 편집 구도가 당대 가곡연창의 실질에 위반된다는 사실이 여실히 드러난다. 166번의 경우 『가곡원류』기에 가면 '두거'로 재편되고 있지만 이는 이삭대엽에서 새로 파생된 곡이니 그리 문제될 것이 없고, 악조는 여전히 계면조로 배분되었음을 알 수 있다. 우·계면 양조의 배분이 이루어지는 19세기 초반, 『청육』을 전후한 가집들의 곡조 배분을 비교해보면 이처럼 『청육』만 눈에 띄게 반대 악조로 나타나는 작품이 여럿 발견되는데, 이것이 『청육』의 '이삭대엽'이 당대 가곡연창의 실질에 부합하지 않는 수록방식을 지닌다는 구체적 증거이다.(이 두 작품에서도 노랫말과 우·계면의 체격이 조응되는가를 살펴볼 수 있을 것이다.)

『영언』의 우조 이삭대엽에 수록된 다음 작품은 『청육』에도 우조 이삭대엽으로 배분되어 있으니, 당연히 유명씨(김유기) 작품이다.

景星出 卿雲興하니 日月이 光華로다
三皇 禮樂이오 五帝의 文物이라
四海로 太平酒 비저니여 萬姓同醉 흐리라 (『영언』 15번)

이 작품의 목적은 '금세가 태평성대임을 선양'하는 데 있다고 볼 수 있다. 이 가곡은 우조라는 악조로 미감을 음미한다면 화평해야 할 것 같다. 두 가집 모두 이 작품을 우조 이삭대엽에 배분하였으니 악조와 노랫말의 정서가 여실히 부합된다고 하겠다. 『가곡원류』에 가서도 이 작품은 우조에 배분되는 노래이다. 이 작품 외에 "堯天에 舜日이 밝아 시니", "太平인가 흐노라", "어제는 만취하고 오늘도 술이로다", "周公

도 聖人이샀다”, “行하고 餘力이 잇거든 學文까지”, “養志誠孝를 曾子
갓치”, “丈夫 되야나서 志概를 모를것가”, “아희야 달관술 거르고”, “君
子の 德이로다”, “丈夫의 浩然之氣를”, “泰山이 平地토록 父子有親” 등
등 여러 작품이 ‘정대화평·청장격려’의 체격에 부합된다 할 것이다.

張翰이 江東去할제 씨마춤 秋風이라
白日 저문되 恨업슨 蒼波로다
어디서 외로운 기러기 함과 가자 허더라 (『영언』 114번)

이 작품은 『영언』과 『청육』에 모두 계면조 이삭대엽에 배분된 가곡
이다.(『청육』의 이삭대엽이 계면조라는 것은 무명씨 작품이라는 것을
나타낸다.) 추풍과 창파, 외로운 기러기 등이 슬프고 처연한 정서를 자
아내니 ‘애원처창’이라는 체격의 계면조에 여실히 부합한다. 동 시기 문
화도상을 지니는 『동국』의 경우도 ‘계면조(이삭대엽)’에 배분되어 있고,
『가곡원류』기로 가면 작가(김광옥)가 나타나지만 역시 악조는 계면조
에 배분되었다. 이 작품 외에 “그를 슬허 호노라”, “못너 슬허 호노라”,
“繫柳青驄이 欲去長嘶 허더라”, “送春을 슬허”, “秦皇塚 漢武陵도 暮煙
秋草 썩이로다”, “반나마 늙어시니”, “살쓸 익을 쫓느니”, “重瞳에 눈물
지고”, “하 이답고야”, “익시는 듯 호여라”, “不勝悲感 호여라”, “離別
이야 업스라”, “古來 英雄은 北邙으로”, “輾轉反側 호노라” 등등이 ‘애
원처창’이라는 계면조의 체격에 모두 부합된다 할 것이다.

이처럼 가집들의 악조가 일관되게 유지되면 그 작품은 악조 배분에
이견이 없었다는 것을 나타내며, 대부분의 작품이 이러한 악조배분 관
습에 따라 결정되는 것으로 조사된다. 또 위 두 작품처럼 특정 가곡의
노랫말에 부합하는 악조가 배분되었다고 수긍되는 작품이 단연 많으니
우·계면의 배분이 노랫말의 정서와 내밀한 관련을 맺고 있다는 점이
확인된다.

그러나 이러한 우·계면의 배분 기대치에 어긋나는 경우도 있으니, 다음과 같은 것이 그 예이다.

간밤의 우든 여홀 슬피 우러 지니어다
 니제야 생각하니 님이 우러 보너도다
 저 물이 거슬니 흐르과져 나도 우러 보너리라 (『영언』 22번)
 『靑珍』(296)(二數大葉), × / 『瓶歌』(589)二數大葉, × / 『海一』(382)二數大葉, × / 『詩歌』(685)×, × / 『靑가』(399)二數大葉, × / 『東國』(46)羽(조)(이)數(대)葉, × / 『永言』(22)羽二數大葉, × / 『靑六』(898)羽二數大葉, × / 『永類』(125)×, × / 『源國』(41/674(9))羽二數大葉/羽二數大葉, 元觀瀾/× / 『源奎』(41/673(9))(우)二數大葉/羽二數大葉, ×/元觀瀾 / 『源河』(36/666)(우)二數大葉/羽二數大葉, ×/× / 『源六』(40/640(14))(우)二數大葉/羽二數大葉, 元觀瀾/× / 『源佛』(40/645(14))(우)二數大葉/羽長數大葉, 元觀瀾/× / 『源朴』(40/546(9))(우)二數大葉/羽二數大葉, 元觀瀾/× / 『源皇』(40/531(9))(우)二數大葉/羽二數大葉, 元觀瀾 / 『海樂』(42/667(9))(우)二數大葉/羽二數大葉, 元觀瀾/× / 『源가』(34)羽二數大葉, 元觀瀾 / 『源一』(41)羽二數大葉, 元觀瀾 / 『源東』(40)(우)二數大葉, 元觀瀾 / 『協律』(38/651(9))羽二數大葉/羽二數大葉, 元昊/× / 『花樂』(36)羽二數大葉, × / 『女謠』(9)우조누르논자진한입, × / 『南太』(90)×, ×

인용은 우조의 경우지만, 이처럼 이삭대엽의 우·계면에서 체격에 어울리지 않아 다소 이질적인 악조의 선택이 아닌가 생각되는 경우도 약간 수 발견된다. 이러한 작품은 어떻게 이해해야 하는 것인지 알 길이 없다. 애써 건강해 보자면 가집들의 서발에 흔히 인용되곤 하는 ‘哀而不悲·樂而不淫’이란 명제가 간간이 작용한 결과가 아니었는가 생각해 본다. 그러나 이러한 작품들은 드물게 만나기 때문에 이러한 작품이 우·계면에 배분되는 전체 가곡의 성격에 별반 영향을 미치지 못한다는 것만큼은 분명하다.

이제 19세기 초반 가집의 악조 해석의 특징을 보여주는 작품을 살펴보기로 하겠다.

關氏네 초오신 같이 一尺劍가 二尺劍가
 龍泉劍 太阿劍 匕首短劍이 아니어든
 丈夫의 寸만한 肝腸을 슈울슈울 굶느니 (『영인』 223번)
 『瓶歌』(997)樂戲調. × / 『靑詠』(550)蔓橫 樂時調 編數葉 弄歌. × / 『東國』
 (296)界面調. × / 『永言』(223)界面二數大葉. × / 『靑六』(590)界三數大葉.
 × / 『永類』(238). × / 『興比』(424)各調音. × / 『源國』(140)羽三數大葉.
 × / 『源奎』(140)羽三數大葉. × / 『源河』(127)(우)三數大葉. × / 『源六』
 (130)羽三數大葉. × / 『源佛』(130)羽三數大葉. × / 『源朴』(134)(우)三數
 大葉. × / 『源皇』(132)(우)三數大葉. × / 『海樂』(135)(우)三數大葉. × /
 『源가』(90)羽三數大葉. × / 『源一』(137)羽三數大葉. × / 『源東』(129)(우)
 三數大葉. × / 『協律』(132)羽三數大葉. × / 『花樂』(134)羽三數大葉. ×

이 작품의 악조와 악곡을 살펴보면 곡해석에 흔들림이 상당히 많다는 것을 알 수 있다. ‘낙시조→계면조 이삭대엽→우조 삼삭대엽’으로 악곡의 변화마저 보이는 작품이다. 곡 해석에 갈등이 있었다는 증거이다. 그러나 가집별 악조를 살펴보면 19세기초반 이 작품의 악조는 주로 계면조로 해석되었다고 볼 수 있다. 악곡의 변화는 차치하고 악조의 대비만 적용해 볼 때, 19세기초반 이 가곡은 ‘사랑에 목매는 애 타는 장부의 입장’을 그대로 고려한 곡 해석이 이루어졌다고 볼 수 있을 것이다. 반면 『가곡원류』기 가집에서 ‘우조’로 배분한 것은 그 장부를 동류의 풍류객이나 오입쟁이로 간주하고 그들이 부리는 엄살 정도로 해석한 결과가 아닐까 생각된다. 『홍비』가 이 작품을 ‘각조음’이란 항목에 두어 특정한 곡조에의 배분을 유보한 것도 이러한 생각을 뒷받침해 준다. 아무튼 19세기초반 가집은 공통적으로 이 가곡을 계면조로 배분하였으니 이 작품의 당대 정서는 ‘애원처창’한 곡으로 해석되고 향유되었다고 볼 수 있을 것이다. 이처럼 가곡 작품에는 시기별로 악조나 악곡의 해석이 달라지는 경우가 더러 발견되는데(대략 20%), 필자는 이러한 작품들-시대감각에 맞는 악조 및 악곡 배분이 문제되는 작품들-의 곡 해석 문제가 곧 새로운 가집 편찬의 핵심 동인이었다고 보는 것이다.

梧桐의 雨滴호니 舜琴을 이이는데
 竹葉에 風動호니 楚漢이 섯도는듯
 金樽의 月光明호니 李白본 듯 호여라 (『영언』 36번)

이 작품의 주제는 쉽사리 포착되지 않는다. 주제별 가집에 수록되었더라면 ‘詠物’ 항목에서나 발견되지 않았을까 추측된다. 이런 작품은 주제를 파악할 것이 아니라 작품의 서정을 감지하는 것이 바람직하다. 그러나 그 서정의 느낌이 씩씩하거나 화평한지 또는 슬프거나 처창한지 판단이 선뜻 서지 않는다. 『영언』에는 우조 이삭대엽 작품인데, 『청육』에는 계면조 이삭대엽 작품이다. 초장의 분위기는 비가 내리지만 오동잎에 떨어지는 빗소리를 순임금이 타던 오현금의 소리에 견주었으니 정대하고 화평해야 마땅할 것이다. 중장에서는 죽엽에 바람이 이는 소리가 초·한이 승부를 가르는데 하다고 했다. 우조의 장려함보다는 계면조의 원한과 처창함이 좀더 가깝게 연상된다. 그런데 중장에서 술동이 달이 비쳐 있으니 이백을 본 듯 하다고 했는데, 그래서 슬프다는 것인지 아니면 화자 자신이 이백처럼 호방함을 느낀다는 것인지 도무지 판단이 서질 않는다. 이럴 경우 우조와 계면조의 악조배분은 곡 해석자의 선택에 따라 결정될 수밖에 없을 것이다.¹⁵⁾ 『영언』은 우조를 취했고, 『청육』은 계면조를 취했으니, 이런 경우 상반된 악조의 악상에 견주어 작품의 각각의 서정을 감지해야 하는 것은 아닐까. 이 작품은 『동가』의 경우 ‘우조(이)삭(대)엽(35번)’과 ‘계면조(이삭대엽)(271번)’에 중복 수록되고 있으며, 『홍비』의 경우는 ‘각조음’에 배치했으니, 이 시기 이 작품에 대한 곡조 해석은 상당한 갈등을 일으켰던 것이라 여겨진다. 이 가곡은 『가곡원류』기에 이르러 ‘우조’로 정리되는 작품이다.

15) 엄밀하게 말해 『청육』 이삭대엽의 계면(무명씨)도 실상은 신빙되지 않지만, 동시기 가집들에서 계면이 주로 나타나므로 허용해 본 것이다.

長生술 거즌말이 不死藥을 괴 뉘 본가
 秦皇塚 漢武陵도 暮燐秋草 썩이로다
 아마도 一場春夢이니 아니 놀고 어이리 (『영언』 113번)

이 작품의 서정이나 미감은 슬픈가 아니면 즐거운가. 인생의 허무감을 논했으니 슬프고 한스럽다고 할 것이지만, 종장은 허무한 인생 떨쳐 버리고 아니 놀고 무엇하겠느냐는 유흥의 지향 의지를 표명했으니 단정할 수는 없다. 『영언』과 『청육』 모두 이 작품을 계면조 이삭대엽에 배분해 놓았다. 아무리 돌아본들 놀자는 제안이 허무감에서 출발하니 즐겁기 만무하다는 데서 악조의 배분에 계면조가 선택되었을 것 같다. 그러나 『가곡원류』기에 가면 이 작품은 새로운 곡해석이 시도되어 우조 이삭대엽으로 정착된다. 허무한 인생 다 가기 전에 돌아보자는 데 해석의 무게가 실린 결과였다고 보아야 할 것 같다.

지금까지 살펴본 세 작품 모두 시대별로 곡 해석에 갈등을 보인 것들이다. 그런데, 19세기 초반 가곡연창의 실질이 여실한 『영언』의 ‘이삭대엽 우·계면 배분’ 문제를 검토해보면, ‘우조’보다는 ‘계면조’가 19세기적 가곡 해석의 특징을 더 잘 반영하는 것으로 나타난다. 이는 『영언』의 우조 이삭대엽과 계면조 이삭대엽의 작품 수록 수가 49/161수라는 계면조 가곡의 압도적 우세와 맞물려 있다. 우·계면의 악조 배분이 19세기초반과 19세기후반에 뒤집히는, 즉 악조배분에 갈등을 일으키는 작품들에 대한 비교검토에서(『청육』은 제외될 수밖에 없지만), 『영언』의 계면조 배분이 『동국』, 『가보』, 『홍비』 등의 악조 해석과 동례를 이룬다는 점은 가곡사에서 우·계면 양향 대립적 미감이 성립하는 19세기초반부터 가곡은 계면조의 우세 속에 출발한 것으로 판단된다. 또한 앞서 살핀 바와 같이 우·계면의 배분이 갈등을 일으키는 경우보다 19세기초반의 배분방식을 승계하는 작품이 압도적으로 많다는 사실은 우·계면 배분이 나타나지 않는 18세기 가집의 경우에 있어서도 ‘평+우조/계

면조'의 선택이 어느 정도 관습화되어 있었다는 점을 추정케 하며, 최소한 18세기 후반에는 '계면조' 배분 가곡이 '우조' 배분 가곡보다 많았을 것이란 점을 전망하게 한다.¹⁶⁾ 그 동안 이러한 추정, 또는 가정이 불가능했던 요인은 19세기초반 가곡의 실상을 잘 보여준다는 『청육』의 이삭대엽이 '우조/계면조=유명씨/무명씨'라는 구도를 가지고 있음으로써 18세기 가집 역시 이러한 구도 내에 놓여 있었을 것이라는 막연한 사고의 제약이 따랐기 때문이다. 다시 한번 강조하거니와 『청육』의 이삭대엽 우·계면 배분은 당대 가곡연창의 실상을 함의하고 있지 않다.

4. 맺음말

필자는 이 논고를 준비하는 작업과정 동안 우리가 그 동안 '시조'를 해석하는 방법에서 상당히 큰 문제점을 안고 오지는 않았는가 하는 회의에 사로잡혔다. 필자 스스로 과연 '시조'를 '시가'라는 실상으로 바라보는 시각을 갖추었던가 하는 의문이 새삼스럽게 들었다는 것이다. 시조를 감상하는 데 있어서 핵심 주제의 파악은 중요한 해석 방법의 하나

16) 18세기는 음악사적 견지에 볼 때 이미 인간의 개성과 감성이 증시되는 음악양식적 특징을 두루 보이고 있던 때였다고 지적된다. 백대웅, 「18·19세기 서울의 도시문화 변천에 따른 음악문화의 변화양상」(『민족문화연구』31집, 고려대학교 민족문화연구원, 1988. 참조) 한편, 이 시기 음악문화의 특징은 도시 유흥공간의 미적 취향에 맞게 가곡이 빠른 속도로의 변화(느린 대엽조 악곡의 소멸과 삭대엽의 분화와 농·낙·편 등의 빠른 악곡의 파생), 音高의 변화(낮은 음의 낙시조 음악의 소멸과 그보다 4도 높은 羽調의 선호), 장단의 변화(가락을 장식하기 위해 단순한 가락에 점차 잔가락을 많이 첨가하여 한 장단의 가락이 두 배로 늘어나는 현상), 음조적의 변화(강렬한 표현의 향토적 선법으로 회귀하려는 경향), 선율의 변화(중심음이 높아지고 점차 복잡해지는 경향) 등을 보인다고 한다. 최현, 「조선조 17·8세기 음악문화의 성격」(동양예술학회 춘계 학술회의 발표문, 2002, 2~6면. 참조.)

임에 틀림없을 것이다. 그러나 우리가 파악하는 주제의 포착은 기실 가곡의 실제 향유와는 실로 다른 언어텍스트만을 대상으로 한다는 것이다.

君山을 削平던들 洞庭湖 너를났다
 桂樹를 버혀던들 달이 더욱 밝을났다
 뜻두고 니루지 못하니 그를 슬허 호노라 (『영언』 89번)

이 작품의 주제와 의미는 무엇이라고 해야 하는가. 시조는 종장의 비중이 높으니 '逸志의 恨'이라는 정도라고 요약해 두자. 그런데 18세기에는 어땠는지 몰라도 19세기초반 이 가곡은 '계면조'로 배분되었던 이삭대엽 작품이다.(『영언』(계면조), 『홍비』(계면조) / 『청육』은 '우조'로 되어 있지만 '유명씨(이완)' 작품이어서 당연히 '우조'이므로 판단 자료가 될 수 없다.) 그런데 『가곡원류』기에 가면 이 작품은 '우조(중거)'로 배분된다. 악조가 계면조였던 19세기초 이 가곡은 애원처창한 체격에 실려 초·중장의 호기보다는 중장에 나타나는 장부의 슬픔이 배가되었을 것이다. 악조가 우조로 배분된 19세기 후반 웅심화평, 청장격려한 체격과 결합된 이 가곡은 초·중장의 호기로 인해 종장의 '逸志의 恨'이 장부의 호방함을 배가하는 수사에 그쳤을지도 모른다.

가곡의 실제연창자이자 가집의 편찬자이기도 했던 가객들은 개개 작품들의 미감 표현을 위해 끊임없는 텍스트 해석에 경주했던 것으로 보인다. 흔히 문학은 시대적 흐름에 따라 개인의 취향에 따라 끊임없이 그리고 부단히 재해석된다고 말한다. 가객들이 수행한 작품의 미감 추구를 위한 부단한 곡 해석 노력만큼은 아닐지라도 '시가로서의 가곡'을 이해하려는 시도는 끊임없이 되풀이되어야 하는 것이 아닐까. 18·19세기에 걸친 기간 동안 새로운 곡해석이 시도되었던 시조 텍스트는 그만큼 넓은 서정의 폭과 깊이를 함유하는 것 같다. 앞으로 『동가』, 『가보』, 『홍비』, 『영류』, 『경대본』, 『해아수』 등, 『영언』과 『청육』과 시대적 친

연성을 보이는 가집들을 충실히 검토하고, 개별 가집이 지닌 가곡문화의 결을 세밀히 읽어나간다면 새로운 '歌曲의 讀法'이 마련될 수도 있을 것 같다. 후고를 기약한다.

〈참고문헌〉

- 『가곡원류』, 국립국악원본.
『가보』, 국립중앙도서관본.
『금옥총부』, 서울대학교도서관, 가람본.
『동국가사』, 국립중앙도서관본.
『영언』, 규장각본.
『(육당본)청구영언』(경성제국대학, 1930.)
『홍부비』, 서울대학교도서관, 가람본.
서원섭·김기현 편, 『시조강해』(경북대출판부, 1987.)
심재완 편저, 『(교본)역대시조전서』(세종문화사, 1972.)
- 김용찬, 「〈청구영언 육당본〉의 성격과 시가사적 위상」(『19세기 시가문학의 탐구』, 집문당, 1995.)
김학성, 「시조사의 전개와 낙시조」(『한국 고시가의 거시적 탐구』, 집문당, 1997.)
백대응, 「판소리에 있어서의 우조·평조·계면조」(『한국음악연구』 8·9집, 한국국악학회, 1979.)
_____, 「18·19세기 서울의 도시문화 변천에 따른 음악문화의 변화양상」(『민족문화연구』 31집, 고려대학교 민족문화연구원, 1988.)
성무경, 「『금옥총부』를 통해 본 '운애산방'의 풍류세계」(『반교어문연구』 13집, 반교어문학회, 2001.)
_____, 「가곡 가집 『영언』의 문화적 도상」(『고전문학연구』 23집, 한국고전문학회, 2003.)
송방송, 「한국전통음악의 우조론」(『한국음악연구』 10집, 한국국악학회, 1980.)
_____, 「조선후기의 음악양식」(『한국음악통사』, 일조각, 1993.)
신경숙, 「조선후기 여창가곡의 연구」(고려대학교 박사학위논문, 1994.)
_____, 「19세기 가집의 전개」(계명문화사, 1994.)
_____, 「19세기 가곡사 어떻게 볼 것인가」(『한국문학연구』 창간호, 고려대학교 민

족문학연구소, 2000.)

심재완, 『시조의 문헌적 연구』(세종문화사, 1972.)

양희찬, 『시조집의 편찬계열 연구』(고려대학교 박사학위논문, 1993.)

이보형, 『판소리사설의 극적 상황에 따른 장단조의 구성』(『예술원논문집』, 대한민
국예술원, 1975.)

이우성·임형택 역편, 『이조한문단편집』(일조각, 1978)

이혜구, 『양금신보의 四調』(『補訂』한국음악연구, 민속원, 1996.)

최 현, 『조선조 17·8세기 음악문화의 성격』(동양예술학회 춘계학술회의 발표문,
2002.)

한만영, 『판소리의 우조』(『한국음악연구』, 한국국악학회, 1972.)

<Abstract>

An aspect of *Gagok* enjoyment in the early 19th century

Sung Mu-Kyung

Recently, I presented *Gagok* 歌曲 Collection *Yeong-eon* 永言 to learned circles. *Yeong-eon* is very similar to *Yukdang*-version 六堂本 *CheongGu-Yeongeon* 靑丘永言. Compared with *Cheong-Yuk*, it is the same age or little bit early time of *Cheong-Yuk* in culture Icon. This paper paid attention to the considerable difference between *Yeong-eon* and *Cheong-Yuk* in the way of the distribution of *Yisakdaeyap* 二數大葉's *Woo mode* 羽調 and *Ke-myeon mode* 界面調. There was the way of gathering 'real name'+ 'namelessness' in *Yisakdaeyap*, which is the feature of the 18th century *Gagok* Collection. I found this way just put on the 19th century *Gagok* Collection way which is the distribution of *Yisakdaeyap*'s 'Woo mode and Ke-myeon mode' in *CheongYuk*. Then

I proved in this paper that the way of gathering *Yisakdaeyap* in *CheongYuk* didn't correspond to an actual singing in the early 19th century when '*Woo mode and Ke-myeon mode*' was fixed. In case of *Yeong-eon*, however, it was not written any writers' names at all, when it was researched retroactively, I knew it was distributed evenly both the works of 'real name' and 'namelessness' in *Yisakdaeyap's* '*Woo mode and Ke-myeon mode*'. Consequently, I found *Yeong-eon* is the good *Gagok* Collection for an actual singing at that time. In addition, there was discord in the mode or key distribution among many *Gagok* Collections. I found this issue of the application had kept on make *Gagok* Collections edit during 2 centuries. Because the actual *Gagok* enjoyment in the specific time is connected the way of the mode application directly.

Keywords : *Gagok* Collection, actual singing, *Ke-myeon mode*, the way of the mode application, *Yeong-eon*, *Woo mode*, *Cheong-Yuk*.