

## 시조와 궁중 악장의 관계\*

조규익\*\*

### 〈국문초록〉

이 논문은 시조와 궁중악장의 관련양상을 통시적으로 살펴본 결과다. 조선 시대에도 민간음악과 궁중음악의 교섭은 활발했다. 정치적 목적이 전제된 일이긴 하나 순조 대에 대거 시행된 각종 진연·진작 등 예연의 정재들에 민간음악의 대표 격인 가곡이 도입된 것은 괄목할만한 일이었다. 가곡의 반주에 맞추어 부르는 노랫말은 시조였다. 조선조 후기의 각종 예연에 명시적으로 사용된 시조는 분명 '민간음악이 궁중악으로 도입된' 모범적 사례로 들 수 있을 것이다. 고려 시대의 각종 정재들이 조선조에도 거의 그대로 수용되었고, 자연스럽게 그것들에 올려 부르던 대부분의 속악가사들도 답습되었다. 그 가운데 〈북전〉은 〈정과정〉을 올려 부르던 진작조로 가창되었다. 그런데 『악학궤범』에 실린 〈북전〉은 3장 8엽의 '장가'이나, 『금합자보』나 『양금신보』에 실린 그것들은 시조 형태의 비교적 '짧은 노래들'이다. 조선 초기 어느 시점부터는 시조시형이 궁중악의 노랫말로 도입되었음을 암시한다. 특히 〈북전〉은 시조 형태의 노랫말로 교체된 후 조선조 후기까지 지속되었다. 이렇게 〈북전〉은 고려조 이래 최소한 조선조 전기까지는 궁중에서 사용되던 노래였고, 이것이 민간으로 번져 나가 가곡의 레퍼터리 안에 정착하게 되었던 것이다. 이처럼 〈장가 북전〉이 〈단가 북전〉으로 바뀐 것은 사실상 민간의 음악이 궁중 음악에 영향을 준 결과로 보아야 한다.

御前風流의 頌禱之詞였던 〈북전〉(〈후정화〉)이 조선 전기에는 曲宴·觀射·行幸에는 물론 정전에서 임금과 신하가 만날 때에도 사용되었다. 이런 점은 가곡으로 편입, 조선조 후기까지 지속된 우리말 노래가 원래 궁중악으로도 쓰였다는 사실의 단서라고 할 수 있다. 엄격한 틀을 벗어날 수 없었고, 궁중악과 민간음악은 확연히 구분된다고 생각해왔던 종래의 상식과 다른 점을 시조시형과 악장의 관계에서 발견하게 되는 것이다.

**핵심어** : 시조, 악장, 북전, 가곡, 정재, 악학궤범, 금합자보, 양금신보

\* 이 논문은 2006년도 숭실대학교 교내학술연구비의 지원으로 완성되었음.

\*\* 숭실대

## I. 서론

樂章의 개념이나 장르적 범주에 관한 합의가 이루어지진 않았지만, 그렇다고 악장이 무시할만한 존재는 아니다. 연원을 알 수 없는 시점에서 시작된 시조 또한 현재까지 그 명맥이 유지되고 있다. 악장과 시조가 공존하던 시공은 조선조 일대였다. 시공을 함께 하면서도 두 장르는 많은 차이를 보여준다. 악장이 국가의 공식적인 절차에 사용되던 음악의 노랫말인 반면 시조는 민간에서 불리던 노래의 가사였다. 악장이 주로 국가적인 의식이나 禮宴에서 登歌·軒架 등 악대의 연주에 맞추어 불렸다면 시조는 민간 풍류의 현장에서 가곡이나 시조창에 맞추어 불렸다. 전자의 담당층이 음악이나 詞章을 맡아보던 국가기관 혹은 관료 사회의 지식인층이었다면, 후자는 그보다 훨씬 넓은 계층적 폭을 보여준다. 시조를 담당하던 지식인들 상당수가 현실정치에 참여하고 있었다는 점에서 악장의 담당계층과 겹칠 가능성은 얼마든지 있고, 가집들에는 그런 실존인물들의 작품이 남아 있기도 하다. 더구나 두 장르 모두 음악을 전제로 생산·향수되어 왔다는 점에서 그것들이 비교적 가까운 관계로 공존했을 확률은 더욱 높다.

‘한 시대의 일어남에 한 시대의 제작이 있다’는 정도전의 언급<sup>1)</sup>은 자신의 악장 제작에 대한 명분으로 내세운 논리이긴 하지만, 국가 제도와 음악 등 문화 전반을 지적하는 말이기도 하다. 그렇게 볼 때 예악정치를 표방한 새로운 왕조의 출범에 따라 음악이 새로워졌을 것은 당연하고, 노랫말 또한 새롭게 등장했을 것이다. 다시 말하여 음악의 변화가 노랫말의 변화를 수반했고, 기존 문학 장르의 변화나 새로운 장르의 생성으로 이어졌음을 의미한다.

1) 태조 4권 2년 7월 26일(기사) 001. \*이하 조선왕조실록 기사의 출처는 국사편찬위원회가 제작·보급하고 있는 웹사이트(<http://silok.history.go.kr>) 참조.

악장은 조선조에만 있었던 것이 아니고, 중국을 포함하는 동북아 중세 문화의 보편적 산물이었다. 당연히 고려조에도 악장은 예악문화의 중요한 부분이었다. 조선조의 집권세력은 스스로 자신들의 치세를 '새로운 제작'이 필요한 '새로운 시대'로 규정했다. 그들이 고려조의 음악이나 악장을 상당기간 습용했음을 감안하면 조선조의 악장이 중세 문화의 보편질서 혹은 기존의 문화적 스펙트럼으로부터 멀리 벗어난 것은 아니었다. 오히려 단순한 연장선상에 있다고 보아도 과언은 아니다. 그럼에도 불구하고 조선조의 악장이 다른 시대에 비해 두드러져 보이는 것은 그것이 체제유지를 위한 이념적 보루 역할을 해왔기 때문이다. 명분이든 실질이든 성리학을 바탕으로 이상 정치를 구현해야 한다는 지배층의 의지는 악장을 통해 전승됨으로써 왕조가 망할 때까지 이어질 수 있었다. 악장이 큰 변화 없이 지속될 수 있었던 것은 그것이 제도 와 이념의 틀에 매여 있었기 때문이다. 그러나 변화를 피할 수 없는 것이 바로 음악이나 문학을 포함하는 문화의 측면이었다.

악장에 관한 개념이나 장르적 본질의 이해 여하에 따라 다를 수 있겠지만, 어쨌든 악장은 실용적인 분야였다. 국가의 행사들은 다양하게 이루어져 왔고, 그 때마다 전승되는 악장이나 창작 악장들이 쓰였다. 그 창작 악장들 속에서 발견되는 시조형태의 노랫말들은 둘 사이의 교섭 아니면 최소한 공존의 가능성을 짐치게 하는 단서일 수 있다.

악장은 실용적 국면을 강조한 명칭이라는 점에서 문학 장르의 의미적 범주와 부합하지 않는 것은 사실이다. 이에 비해 시조는 명칭의 타당성 여부와는 별도로 형태나 구조면에서 확고한 모습을 지니고 있어 시문학 장르의 하위 분야로 손색이 없다. 따라서 양자는 일대일 대응이나 영향의 수수관계를 바탕으로 논할 수 없다. 기껏 시조가 악장의 실용적 국면에 관여하지는 않았는가의 여부에 초점이 맞추어질 따름이다. 말하자면 시조가 과연 악장으로 쓰였는가, 쓰였다면 어떤 상황에서 쓰

였으며 시조의 어떤 측면이 악장의 관습에 부합되는가를 찾아보는 것이 악장과 시조의 상관관계를 논하는 내용의 전부가 될 것이다.

본고에서는 궁중악과 민간악의 만남이란 문화적 바탕 위에서 시조와 악장이 역사적으로 어떤 관련을 맺어 왔는지 살펴보고자 한다.

## II. 악장과 시조의 연계, 그 외연과 내포

### 1. 악장의 의미범주

악장과 시조의 관련양상을 살피기 위해서는 먼저 악장의 개념이나 의미범주를 확정해야 한다. 조선조의 각종 문헌에 '악장·樂歌·樂詞·歌詞' 등의 용어들이 혼용되어 왔을 뿐, 각각의 용어에 대한 개념을 뚜렷이 규정한 문헌들을 찾기 어려운 것이 현실이다. 악장의 정체성에 대한 혼란 역시 문헌적 근거나 장르적 관습이 확고하지 못한데서 빚어진 현상이다.

최정여는 雅俗祭奠에 登歌軒架樂을 배설하고 사용한 樂詞는 악장으로 송축의 노래이며, 각종 연회에서 唐鄉의 속악으로 불려진 각종 형식의 노래는 歌詞라고 했다.<sup>2)</sup> 좀 더 구체적으로 말하면 제향에서 아악곡과 속악곡으로 불려지는 노래는 무조건 '악장'이고, 연향에서도 前後의례에 아악기로 연주하는 곳은 아악이며 여기서 불려지는 祝壽와 頌德의 노래도 모두 악장인 반면, 그 밖의 연회에서 당악과 향악으로 불린 노래 일체는 歌詞라는 것이다.<sup>3)</sup> 따라서 현재 전해지고 있는 선초의 음

2) 최정여, 「樂章·歌詞攷」, 權寧徹·金文基 외 『韓國詩歌研究』(형설출판사, 1984), 258쪽.

3) 같은 논문, 같은 책, 257쪽.

악문헌 『樂章歌詞』도 ‘악장’과 ‘가사’를 모아 실은 책이라고 보아 양자를 구분하고 있다.

『악장가사』는 현재 3개의 이본들이 전해지고 있는데, 봉좌문고본은 ‘俗樂歌詞 上’, 윤씨본은 ‘雅俗歌詞’, 장서각본은 ‘樂章歌詞 單’으로 각각 명명되어 있다.<sup>4)</sup> 이 책을 ‘속악가사’라 한 것은 속악의 악장과 가사가 실린 책이기 때문에 그렇다고 했지만,<sup>5)</sup> 이 책에는 속악 뿐 아니라 아악의 제차나 가사들이 실려 있다. 장서각본의 경우 ‘속악가사 상’이 내용의 첫 부분에 나오고 宗廟永寧殿의 각종 제차와 노랫말들이 배치되어 있으며, 그 다음으로 南公轍이 제진한 闕宮과 御製 武安王廟樂歌의 각종 제차들이 ‘속악’으로 명명되어 있다. 그 다음에 나오는 〈風雲雷雨〉, 〈社稷〉, 〈先農〉, 〈先蠶〉, 〈雩祀〉, 〈文宣王〉, 〈納氏歌〉, 〈靖東方曲〉 등을 아악가사라 했다. 더구나 풍운뢰우의 경우 ‘아현과 종헌은 헌가악으로서 악장이 없다<sup>6)</sup>’고 했는데, 최정여 식으로 규정할 때, 이것은 악장임이 분명한데도 ‘가사’의 범주에 실어놓은 것을 보면 악장과 가사가 엄밀하게 구분되는 개념이기보다는 노래가 쓰이는 경우와 상황에 따르는 편의상의 명명이라고 보는 것이 타당할 듯하다.

이 점은 왕조실록에도 그대로 드러난다. 태조 2년 7월 26일에 정도전이 지어 바친 〈몽금척〉·〈수보록〉·〈납씨곡〉·〈공수분곡〉·〈정동방곡〉 등을 樂詞라 기록하고 있다. 〈몽금척〉은 조선 초기에 만들어진 당악정재 ‘금척<sup>7)</sup>’에서 불린 가사로서 조선조 후기의 정제에서와 마찬가지로 ‘악절에 따라 금척사를 창한다(隨樂節唱金尺詞)’고 했다. 정도전이 지어 올린 악사인 〈수보록〉도 세종조 회례연의의 고취악에 올려 쓰였고, 성

4) 김명준, 『악장가사 주해』, 도서출판 다운샘, 2004, 15쪽.

5) 최정여, 앞의 논문, 257쪽.

6) 『원본영인 한국고전총서(복원판) II. 시가류 ■ 樂章歌詞』, 대제각, 1973, 15쪽의 “亞終獻軒架作無章” 참조.

7) 『원본영인 한국고전총서(복원판) II. 시가류 ■ 樂學軌範』, 대제각, 1973, 175쪽.

종조에 들어가서는 당악정재의 악사나 악장의 하나로 쓰였다.

태종 23년에는 하륜이 〈保東方〉과 〈受貞符〉 두 편의 노래를 지어 바치자 전자는 가납하고 후자는 讖緯의 설이라 하여 배척한 사실이 있다. 이에 대하여 하륜이 〈수정부〉에 대하여 '여항에서 노래하고 읊조리는 것은 금하지 말 것'을 청하자 임금은 '악부에 넣는 것은 불가하지만 여항에서 노래하는 것이야 무얼 반드시 금하겠느냐?'고 답했다. 악장과 민간노래의 관계를 보여주는 구체적 사례라고 할 수 있다.

또한 정도전이 지어올린 〈수보록〉은 세종조 회례연에서 임금에게 小膳을 올릴 때 『시경』 〈鹿鳴〉 제 1장의 음악에 올려 연주했는데, 원래는 고취곡에 붙여졌던 노래다. 그러다가 성종조 당악정재에서는 악관이 연주하던 보허자령에 맞추어 奉威儀 6대 18인이 足踏하면서 악절에 따라 가창하게 되었다. 이와 같이 악장 〈수보록〉은 음악과 무용이 어우러진 예술체 속에서 비로소 의미를 가질 수 있었다. 지어 올리는 歌詩나 악장을 매번 이렇게 번다한 규모의 정재에 올리기가 힘들었으리라는 점을 감안하면, 실제로 사용되지도 못한 채 버려지는 악장 또한 한 둘이 아니었을 것이다. 그런 점에서 당시 기록들 속의 '악부'라는 명칭이 종합예술체로서의 정재와 같은 의미를 지니고 있었음은 분명하다.<sup>8)</sup>

앞서 태종의 말 가운데 악부는 일정한 체계를 갖춘 예술체를 의미하고, 거기서 가창되는 것이 악장이었다. 그런데 〈수정부〉를 그렇게 대접할 수는 없으나, 일반인들이 노래 부를 수 있도록 허락해줄 수는 있다고 했다. 이 말 속에는 '민간의 음악이나 노래도 상황 여하에 따라서는 궁중음악이나 악장으로 쓰일 수 있음'을 암시하는 뜻이 들어있다.

조선조 후기, 특히 순조 조에 접어들면 각종 진찬이나 진연의례가 성행되었는데, 그 절차에서 자주 쓰인 예술형태가 앞 시기로부터 이어오

8) 조규익, 『조선조 악장의 문예미학』, 민속원, 2005, 19쪽.

던 정재들과 창작 가사들이었고, 그것을 악장으로 명명하는 경우가 많았다.<sup>9)</sup> ‘樂歌三章’이란 명칭으로 한글 가곡의 창사를 궁중의 연향의식에서 악장으로 사용한 사례들이 밝혀지기도 했다.<sup>10)</sup>

악장 대신 歌詞 혹은 詞의 명칭을 사용한 경우는 조선 초기부터 후기에 이르기까지 흔한 일이었다. 다음과 같은 몇 가지 사례들이 대표적이다.<sup>11)</sup>

- ① 下季良奉教製賀聖明歌三章以進曰…歌詞曰 惟帝至德 昭格于天 天降甘露 地出醴泉<세종 006 01/12/26>
- ② 上曰 宴享時 常用鄉樂甚爲鄙俚 其令下季良趙庸鄭以吾等 以獻壽之意 警戒之辭 各製歌詞三首<세종 007 02/윤정월/19>
- ③ 丙辰 大提學下季良進新製歌詞 其詞曰 我應天 國于東…上命下慣習都鑑 載諸樂府 用之宴享<세종 026 06/12/15>
- ④ 上以世宗所制定大業保太平樂舞歌詞句數多 凡祭數刻之間 難以盡奏 故 師其意而制樂舞 命崔恒製其詞<『증보문헌비고 중』, 1967, 157쪽>

세종 때 사신을 위한 잔치 자리에서 연주된 조선 초 창작 당악정재의 악장인 <하성명가>(3장)를 포함 <헌수지사>(「자전지곡」 중 제1장)·<복록가> 등은 모두 변계량외의 창작악장들이다. ④의 <정대업>·<보태평>은 세종 때 회례악으로 만들어졌다가 세조 때 개편된 대규모 악무로서

9) 예컨대, “여집사 2인이 악장을 창하고 나서 登歌하고 친년만세지곡을 연주했다”(순조 29권 27년 9월 10일(임자) 001)는 순조 27년 9월 10일 ‘자경전 진작례’의 경우나 “헌가가 여민락을 연주하면 尙服·尙飾이 동서로 나뉘어 각각 좌우 명부에게 꽃을 반하하고 음악이 그치고, 여집사 2인이 동서로 나뉘어 북쪽을 향하여 서서 악장을 외치는데 이것은 검교 직각 심상규가 지은 것”(순조 12권 9년 2월 27일(정사) 001)이라는 ‘혜경궁 진찬의’의 기록 등을 보아도 각종 진연·진찬의식에 수시로 지어 쓰던 가사들도 악장으로 명명했음을 알 수 있다.

10) 신경숙, 「19세기 궁중연향 한글악장-夜宴의 <樂歌三章>을 중심으로-」, 『時調學論叢』 20, 한국시조학회, 2004, 173-195쪽.

11) 의미를 분명히 하기 위해 번역문 대신 원문을 인용한다.

거기서 언급된 '詞'야말로 전형적인 악장을 지칭한다. 이미 고려조부터 각종 歌舞戲 외에 散詞들이 궁중 燕樂과 군왕의 송축을 위해 쓰였지만,<sup>12)</sup> 조선조에 들어와 창작된 가사들 역시 형태나 주제의식에서 대체로 그것들을 벗어나지 않았고, 그 가운데는 우리 말 노래들도 상당수 있었으리라 본다. 이 점은 조선조 후대 익종의 창작 정재에서도 입증되는 사실이다. 그 가운데 몇 가지만 들면 다음과 같다.<sup>13)</sup>

- ⑤ 예제 경풍도의 원주에 “각 대가 병창하는 노래는 한자와 국문을 섞어 지었기 때문에 실지 않는다(各隊並唱 眞諺相雜 故不載)”고 했고, 『정재무도홀기』의 경풍도 11박에 한문 악장 1편과 가곡창사 형태의 국문악장 1편이 실려 있다.
- ⑥ 예제 만수무의 경우에도 각 대가 병창하는 노래로서 한자와 국문을 섞어 지었기 때문에 실지 않은 노래가 있었던 듯하다. 『정재무도홀기』의 만수무 1박에 한문 악장 1편과 9박에 가곡창사 형태의 국문 악장 1편이 각각 실려 있다.
- ⑦ “예제 사선무와 예제 무애의 창사는 한자와 국문을 섞어 지었기 때문에 실지 않는다(此以下唱詞睿製 而眞諺相雜 故不載)”고 했다. 그 창사들 세 편이 『정재무도홀기』에 실려 있는데, 가곡창사의 형태로 되어 있다.

세 경우 모두 세취로 가곡 편을 연주하고 그에 맞추어 노래를 부른다고 했다. 가창자 중 협무는 仙母나 中舞를 보좌하여 좌우에서 춤추는 사람이고, 원무는 선모나 중무가 없는 경우 그들을 대신하여 추는 사람을 말한다. 가곡의 편은 편삭대엽이거나 편락·편삭대엽·우편·언편 등을 통틀어 일컫는 곡조다. '엮음'이나 '사설'은 노래말로서 그 분량이 제한되어 있지 않았다. 조선조 후기의 악무에 쓰인 가곡은 임금에 대한

12) 차주환, 『高麗唐樂의 研究』, 동화출판공사, 1983, 158쪽.

13) 조규익, 앞의 책, 521쪽.



송축이나 송덕을 주제로 하는 것들이 대부분이었다. 이것을 민간 노래인 가곡의 창사 즉 시조가 악장으로 수용되면서 불가피하게 보여준 내용상의 변모라고 볼 수 있을 것이다. 위의 예들 가운데 무애의 경우는 세 편의 악장 모두를 시조로 바꾼 경우다. 『고려사 악지』에 설명된 무애는 원래 향악정재로 전승되다가 조선조 후기에 재연된 악무로서, 애당초의 설명에는 '무애사'를 창한다고 되어 있으나 그 창사는 전해지지 않고 있다가 이 정재가 재연된 조선조 후기에 와서야 엮음 가곡 형태의 악장을 쓰게 되었다. 그 악장을 들면 다음과 같다.

- 1) 聖人眉彩는 殿中央이시니 雅樂六么에 花字舞호니 樽啖山河萬歲이로다  
大羅天上降仙香이로다 大羅天上降仙香이로다<sup>14)</sup>
- 2) 南山松栢 빗치 長春코 不老닷다 비로니 聖人壽를 도모라 누리쇼셔 아오  
萬年 萬萬년에 皇圖가 永鞏이쇼셔<sup>15)</sup>
- 3) 빛나온 壽星이 南極이 아니신가 가업슨 크은 壽가 佛慈가 아니신가 恒沙  
가튼 數에 寶籥을 더웁고져 玉燭 발근 빗치 壽域에 빛나시니 어와 우리  
들이 太平을 노래세라 百年이 이것고야 千年이 이것고야 萬年又億萬년이  
年年 이것고야 玉曆 千秋長을 비라와 드리노다<sup>16)</sup>

엮음으로 만들어진 창사인 만큼 정확한 시조 형태라고 할 수는 없으나 가곡의 편으로 불렸으므로 이 노랫말들을 시조시형의 범주에 넣어 도 가할 것이다. 말하자면 넓게 보아 歌詞, 좁게 보면 가곡창사로서의 시조가 바로 그것들이다. 시조를 창사로 가곡을 음악으로 사용하여 기존의 무애정재를 공연했다는 것은 이 시기의 악무들이 이념적으로도

14) 「呈才舞圖笏記」, 『한국음악학자료총서 4』(국립국악원 전통예술진흥회, 1988), 171쪽.

15) 같은 책, 172쪽.

16) 같은 책, 같은 곳.

예술적으로도 ‘열린’ 상태임을 나타낸다. 고려 이래의 당악·향악정재, 조선 초기의 당악·향악정재 등과 함께 창작 정재들이 다수 등장하는 조선조 말기의 정재들에 당악보다는 향악이 우세하고 가곡·가사와 같은 민간의 음악이나 창사가 활발하게 수용된 것은 사실 앞 시기와 비교하여 그 시기의 정재가 본질적으로 달라졌기 때문이 아니다. 오히려 알게 모르게 국문의 노랫말들이 궁중의 악장으로 사용되기 시작함으로써 생겨난 현상임을 나타내는 점이기도 하다.<sup>17)</sup>

‘오늘날의 악공은 古調와 중대엽 초장을 익히지 않아 그것을 아는 자가 적다’<sup>18)</sup>고 말한 정조의 언급을 감안한다면, 민간 노래의 노랫말인 시조가 그 이전부터 이미 궁중의 악장으로 도입되고 있었을 가능성이 매우 크다. 말하자면 정조의 지적은 중대엽 이후의 곡조들인 삭대엽이나 그로부터 파생된 각종 변조들, 예컨대 농·락·편 등의 곡조들이 악공들에 의해 연주되고 있었음을 시사한다. 악공들이 가곡을 연주했다면 대부분 궁중 예연의 자리에서였을 것이다.

가곡의 노랫말 즉 시조나 그것을 포함한 넓은 의미의 우리 말 노래 즉 가사가 예연의 정재에서 악장으로 쓰였을 가능성을 단적으로 드러내는 대표적 사례는 익종의 작품들이다. 익종은 ‘歌詞’라는 장르명 아래 〈木覓山〉·〈漢江〉·〈春塘臺〉·〈今日樂〉·〈祝聖壽〉·〈頌聖德〉·〈獻天符〉 등을 남겼고,<sup>19)</sup> 아울러 여러 가집들에도 많은 가곡들을 남겼다. 속표지에는 이것들을 唱詞로 명명한 다음 致詞·箋文·樂章 등과 함께 나란히 적어놓은 것을 보면 우선 ‘歌詞’와 ‘唱詞’를 동의어로 쓰면서도

17) 조규익, 앞의 책, 148쪽.

18) 『송정원일기』 93(국사편찬위원회, 1972), 935쪽의 “上曰 樂者所貴希緩 而凡今之人 每喜促節 今之樂工 不習古調中大葉初章 知之者尠 甚可惜也 此後則初章中大葉 另飭肄習” 참조.

19) 『한국학자료총서 17 : 翼宗文集 二-鶴石集·睿製』(한국정신문화연구원, 1998), 248-251쪽.

악장과는 약간 다른 범주로 취급하고 있다는 점을 알 수 있다. 그런데 같은 자리에 기재되어 있는 익종 예제의 악장 항목에는 ‘악장’과 함께 ‘창사’, ‘악사’ 등의 용어가 뒤섞여 있으며, 그것들 간의 형태적 차이를 발견하기란 쉽지 않다.<sup>20)</sup> 그리고 전자들은 한문으로, 후자는 한글로 표기되어 있다는 점 이외에 악장과 가사의 차이를 찾아볼 수 없다. 이 사실은 앞에서 말한 바와 같이 조선 초기 음악문헌에 등장하는 ‘악장과 가사의 의미적 상동성’과 마찬가지로 편의상의 구분에 불과한 것이 아닐까.

분명 익종의 가사들은 가곡 편의 반주에 맞추어 가창된 시조들이다. 전체적인 노랫말들을 살펴볼 때 모두 엮음으로 이어나간 장편의 구조를 갖추고 있지만, 이 시기에 새롭게 창작된 것들임은 물론이다. 그런데 주목되는 것은 이들과 함께 각종 가집에 실려 있는 여러 곡조의 시조들이다.<sup>21)</sup> 주21)의 ①은 中學로, ④는 편삭대엽으로, ②③⑤⑥⑦⑧⑨는

20) ‘악장’이라 명명된 <慈慶殿 內進饌 先唱樂章>·<慈慶殿 內進饌 後唱樂章>·<夜進饌 先唱樂章>·<夜進饌 後唱樂章>·<翌日會酌先唱樂章>·<翌日會酌 後唱樂章> 등, ‘唱詞’로 명명된 <長生寶宴之舞 唱詞>·<牙拍 唱詞>·<舞鼓 唱詞> 등, ‘樂詞’로 명명된 <長生寶宴之舞 樂詞> 등이 한데 섞여 있다.<『韓國學 資料叢書 17 : 翼宗文集 二』, 242-248쪽 참조> 그러나 노랫말의 형태적 측면에서 ‘악장’·‘창사’·‘악사’ 간의 차이를 알기는 어렵다.

21) 박을수, 『韓國時調大事典』(아세아문화사, 1992) 참조. ①고을사 月下步에 김스미 뵈옵이라/곳 얹히 섰는 態度 님의 情을 맛져세라/아마도 舞中 最愛는 春鶯囀인가 호노라, ②孔夫子ㅣ 尼丘山에 나리시니 庚戌年을/東方에 우리 聖上 또 庚戌年에 誕降이라/아마도 天地間 大聖人은 이 두 분이신가 호노이다, ③金樽에 가득한 술을 玉盞에 받들고서/心中에 願히기를 萬壽無疆 호오소서/南山이 이 뜻을 알아 四時常靑호시다, ④碧桃花를 손에 들고 白玉盞에 술을 부어/우리 聖母에 비는 말삼 더 碧桃花와 갓트쇼서 三千年에 곳치 뛰고 三千年에 열미 미져 곳도 無盡 열미도 無盡 無盡 無盡長 春色이라/아마도 瑤池王母의 千千壽를 聖母에 드리고져 호노라, ⑤四旬稱慶 호오실 제 썩 마즌 豐年이라/兩麥이 大登호고 百穀이 푸르렀다/上天이 雨順風調호야 우리 慶事를 도오시다, ⑥御極 三十年에 堯天인가 舜日인가/巍巍蕩蕩 호오심을 누 能히 일흥홀고/아마도 四時로 비기시면 봄이신가 호노이다, ⑦祖宗 큰 基業을 一人 元良 호오시니

모두 羽二數大葉으로 불린 노래들이다. ①은 예제 춘앵전의 공연에서 불렸으리라 짐작되는 시조다. 악대가 柳初新之曲을 향당교주로 연주하고 1박을 치면 기 1인이 손을 모으고 사뿐사뿐 걸어 나가 선 다음 한시 형태의 노래<sup>22)</sup> 한 곡을 부르게 되어있다. ①은 바로 그 노래를 패러디한 것이다. ①의 초장은 한시 악장의 기·승구를, 중장은 전구를 각각 바탕으로 하여 읊은 노랫말이다. 전구의 '화전태'를 직역하여 '곳 앓히 썼는 태도'라 했으나, 원래 그것은 '춘앵전' 절차의 제 18박에 등장하는 춤사위의 명칭이다. 즉 두 손을 뿌려 뒤에 내린 채 여미고, 두 무릎을 굽히고 오른발을 들었다 놓으며 왼발을 들었다 놓는 춤동작이 그것이다.<sup>23)</sup> 중장에 '춘앵전'이란 용어가 삽입된 만큼 이 작품이 이 정재의 악장이라기보다는 단순히 정재를 보면서(혹은 보고나서) 그 감상을 표현한 것으로 여길 수도 있을 것이다.

아직 확인해본 바는 없으나, '공연되는 정재 자체를 찬양하는' 내용의 악장도 없지 않을 것이다. 원래 이 정재는 당나라 때의 악부 가운데 '鞭舞'에 속하고, 연무는 익종의 예제 가운데 언급된 춤사위 '화전태'와 유사하다.<sup>24)</sup> 음률에 조예가 있던 당나라 고종이 새벽에 앉아 있다가 피꼬

---

/九重에 深處호야 孝養을 바드시니/어즈버 周文武憂를 다시 본 듯호여이다. ⑧ 春塘臺 바라보니 四時에 호 빛치라/玉燭이 照光호야 壽域에 올나는 듯/萬民이 이 씨를 만나 늘글 누를 모로더라. ⑨和氣는 滿乾坤이요 文名은 極一代라/도모지 헤아리면 우리 聖主 教化로다/아마도 聖壽無疆 호오시미 我東方 福이신 가 호노이다.

22) 「進爵儀軌(戊子)」, 『韓國音樂學叢書 三』, 89쪽.

俛停月下步 아름다운 자태로 달빛 아래 거니니  
羅袖舞風輕 비단 옷소매 춤추듯 바람에 가벼이 날리도다  
最愛花前態 '화전태'를 가장 사랑하여  
君王任多情 임금님께 다정함을 맡기노라

23) 손선숙, 「宮中로才 用語에 대한 研究(Ⅱ)」, 『한국음악사학보』 25, 한국음악사학회, 2000, 74쪽.

24) 조규익, 앞의 책, 530-531쪽.

리 소리를 듣고 악공 백명달에게 그려낼 것을 명하여 만든 곡이 바로 <춘앵>이고,<sup>25)</sup> 그것을 바탕으로 새롭게 만들어진 것이 정재 춘앵전이다.

익종은 그것을 바탕으로 조선 후기의 향악정재 춘앵전을 만들었고, 그를 위해 한시 형태와 시조 형태의 악장 두 편을 지었다고 보는 것이 타당하다. 말하자면 정재 악장으로 쓰였을 가능성이 농후한 하나의 사례로 볼 수 있는 노래가 바로 이 시조작품인 것이다. 앞에 인용한 한시 <춘앵전> 대신 가곡을 부르는 경우도 있었으리라 보는 것은 이 시기 정재들의 악장으로 가곡의 반주에 맞추어 가창되는 시조를 사용한 경우가 많았던 점으로도 알 수 있다. 시조가 악장으로 쓰인 사례는 다음과 같은 작품에서 더욱 분명하게 확인할 수 있다.

碧桃花를 손에 들고 白玉盞 에 술을 부어/우리 聖母께 비는 말씀 더 碧桃와  
갓트쇼셔 三千年에 곶이 뛰고 三千年에 열미미저 곶도 無盡 열미도 無盡 無盡  
無盡長 春色이라/아마도 瑤池王母의 千千壽를 聖母께 드리고져 호노라 편삭대  
엽 <국립국악원본 가곡원류·853>

이 작품은 『국립국악원본 가곡원류』 뿐 아니라 『해동악장』·『협률대성』·『여창가요록』·『삼죽사류 이본』 등에 두루 실려 전해진다. 『국립국악원본 가곡원류』의 이 노래 말미에 다음과 같은 설명이 붙어있다.

익종대왕이 동궁대리로 있으면서 순원왕후 진찬연에 지은 노래를 올렸는데 지금 세속에서는 불리지 않지만 이 책에 기록하여 후인으로 하여금 익종이 효성스레 기축년의 진찬연을 받들어 올렸음을 알게 한다.<sup>26)</sup>

25) 『문연각 사고전서』(史部 政書類 通制之屬)의 欽定續通典 권 98 및 『진작의궤 (무자) 부편』(88쪽)의 '예제 춘앵전' 원주 참조.

26) 『가곡원류』, 『한국음악자료총서 5』(국립국악원전통예술진흥회, 1989), 157쪽 : 翼宗大王在東宮代理時 上純元王后進饌宴睿製 今雖不俗唱 錄於編次以使知後人之翼宗之孝奉己丑宴. \*기축연은 戊子宴의 오기인 듯 하다.

1827년 2월 대리청정을 시작한 익종이 이듬해 순원왕후 김씨의 40세 탄신일을 기념하여 두 차례의 진작의식을 올린 다음 이것을 적은 기록이 『진작의궤(무자)』이고, 1828년 11월부터 이듬해 2월까지 순조에게 진찬한 사실과 절차를 기록한 것이 『진찬의궤(기축)』다. 앞에 인용한 시조 가운데 ‘瑤池王母’는 선경의 西王母를 말하고 ‘聖母’는 익종의 모후인 순원왕후다. 서왕모의 끝없는 수를 순원왕후에게 드리고자 한다는, 악장 가운데서도 전형적인 ‘축수’의 노래다. 『진작의궤(무자)』에는 20편에 가까운 악장들이 실려 있고, 이 중 선도와 관련한 축수 모티프의 노래는 <睿製 演慶堂進爵時詞>와 <睿製 萬壽舞> 등 두 작품이 있다.<sup>27)</sup>

특히 후자는 향악정재이긴 하나 당악 정재 獻仙桃와 여러 가지 면에서 비슷하다. 즉 獻桃卓을 설치하고 무동 1인이 桃盤을 받들어 나오면 한 사람은 簇子を 받들고 뒤를 따르는 것, 4인이 2행으로 나뉘어 북향하고 춤을 추는 것 등의 절차가 헌선도와 같다.<sup>28)</sup> 정확한 것은 알 수 없으나 위의 가곡은 <예제 만수무> 같은 축수 목적의 정재에서 불렸을 가능성이 있다. 그 점은 “각 대가 함께 부르는 노래는 眞諺이 서로 섞여 있기 때문에 실지 않는다”<sup>29)</sup>라는 말 속에서도 암시된다. 즉 노랫말에 우리말과 한자말이 섞여 있어 실지 않는다는 것은 앞에 인용한 시조처럼 국한 혼용의 악장을 가리킨 말일 것이다. 말하자면 <예제 만수무>의 ‘봉족자 창사’나 ‘봉선도반 창사’외에 불렸을 각 대의 창사나 악장은 이와 같은 국한 혼용의 가곡이나 시조였을 가능성이 크다. 이 점은 <예제 만수무>의 9박 제에 세취로 가곡 편을 반주하면서 원무가 부르는 창사가 시조형태라는 사실과도 연결된다.<sup>30)</sup>

27) 『진작의궤(무자) 부편』, 88쪽.

28) 같은 책, 같은 곳 ‘예제 만수무’ 협주의 “設獻桃卓 舞童一人奉桃盤而進 一人奉簇子隨後 四人分二行 北向而舞 如獻仙桃儀” 참조.

29) 같은 곳 ‘예제 만수무’ 협주의 “各隊並唱 眞諺相雜 故不載” 참조.

30) 김천홍, 『呈才舞圖笏記 唱詞譜』(민속원, 2002), 114쪽의 “어저 萬載이여 萬載

사실 위음시조에 이르면 작품의 규모나 형태가 시조의 범주를 넘는 경우가 많다. 그것이 가곡의 편으로 연주된다는 점만 빼다면 시조로 볼 수 없을 정도인 것도 사실이다. 그러나 가곡이나 시조를 쓰는 것은 제작과 교체가 악장에 비해 훨씬 편하다는 장점 때문이었을 것이다. 악장을 제작하는 것은 음률에 정통한 자만이 할 수 있다고 하여 조선초기부터 매우 어려운 일로 인식되어 오고 있었다. 악장의 자구나 음조와의 어울림 등을 가지고 오랜 기간 조정에서 논란을 벌여온 것도 그 때문이었다. 그러나 가곡이나 시조는 음악과 노랫말을 하나로 싸잡아 절차 속에 끼워 넣으면 되기 때문에 무엇보다 간편하고 시비의 소지가 적었다. 비록 정격의 악장에 비해 고정성은 미약하지만 시조나 가사 등 국문의 변격 악장은 대상과 상황에 따라 얼마든지 교체가 가능했다. 가곡이나 시조 등 기존의 악장 형태를 벗어난 시문학들을 악장의 자리에 쓰면서 그것들을 '가사'라 통칭한 것도 그 때문이었으리라 본다. 악장의 외연이 확대된 하나의 사례라고 할 수 있다.

정격악장과 변격악장의 병행은 조선조 일대의 음악적 현실이었다. 그러나 정격악장은 고정된 반면 변격악장은 유동적이었다. 변격악장들이 늘어나면서 악장의 폭은 넓어졌고, 그에 따라 가곡이나 가사, 시조 등 민간의 음악이나 노래들이 악장의 범주 안으로 수용된 것은 당연했다. 결국 악장은 고정된 악장과 유동적 악장으로 양분되고 전자에는 종묘 제례악장을 비롯한 각종 제례악장과 책봉악장 등이, 후자에는 각종 예연의 악장들, 말하자면 가곡이나 시조 등 악장으로서 유동성을 지닌 시가들이 속하게 된 것이다.

---

에 樂萬載로다/萬載에 億萬載호니 億萬년에 又億億萬載로다 저 썬희 김흔 나무는 柯枝가 만코 根源 먼 물은 흐르미 길도다 文王에 孫子 | 本支百世니 聖祖 璿源이 綿綿永昌이샷다/오홉다 우리 后여 寶籙이 無疆이샷다” 참조.

## 2. 악장과 시조의 교섭, 그 문헌적 자취

시조와 악장이 만나게 된 첫 단계의 양상은 좀 더 복잡하고 연원 또한 깊다. 고려 말부터 시조가 어떤 곡조로든 가창되기 시작했으리라 보는 것이 학계의 일반적인 견해다. 그러나 그 구체적인 면에 들어가면 견해 차이가 크다는 점을 알 수 있다. 지식인들이 문학이나 음악의 주된 담당층이었다는 점에서 대체로 여말선초는 거의 동일한 음악문화권을 형성하고 있었다. 그렇다면 그 시기에 시조를 올려 부르던 곡조가 등장했을 것이고, 그 곡조는 기존의 곡에 비해 새로운 양상을 띠고 있었음이 분명하다. 그 시기의 문헌들에 심심치 않게 등장하는 ‘新調’ 혹은 ‘詩調’의 명칭과 새로운 곡조가 무관치 않으리라는 추정이 가능한 것도 그 때문이다.

조운제는 『고려사』의 김원상 관련기사<sup>31)</sup>에서 언급된 ‘製新調 太平曲’과 『동국통감』의 김원상 관련기사에 등장하는 ‘製詩調曰太平曲’ 등을 근거로 시조의 명칭을 유추해냈으며, 『春亭集』 「舊序」의 기사<sup>32)</sup>와 ‘治天下五十年 운운’(『육당본 청구영언』 가번 48)의 시조 및 ‘너희조타호고남슬흔일호지말고 운운’(『육당본 청구영언』 가번 49)의 시조가 변계량이 작자로 되어 있는 점 등을 이 시기의 ‘新調’나 ‘詩調’가 時調임을 보여주는 근거라고 했다.<sup>33)</sup>

31) 동아대 고전연구실, 『譯註 高麗史 10』(태학사, 1987), 원문 157쪽의 “金元祥忠烈朝登第 稍遷注簿 有妓謫仙來 得幸於王 元祥與內侍朴允材 俱爲妓同里閨相往來 元祥製新調太平曲 令妓習 一日 內宴歌之 王妬且變色曰 此非能文者不能 誰所爲耶 對曰 妾兄弟元祥允材所製 王喜曰 有才如此不可不用 以元祥爲通禮門祗候 允材爲權務” 참조.

32) 『韓國文集叢刊 8』(민족문화추진회, 1990), 5쪽의 “先生嘗作新調 歌詠兩宮之慈孝 形容一代之治功 被諸律呂 垂之無窮 又豈騷人墨客吟風詠月者之可及也” 참조.

33) 조운제, 「時調名稱의 文獻的 研究」, 최철·설성경 엮음 『시가의 연구』(정음사, 1984), 264-265쪽.



물론 전자(『육당본 청구영언』 가번 48)의 노래에 「구서」에서 말한 '일대의 치공을 형용한' 뜻과 부합하는 일면이 들어있긴 하다. 그러나 이 노래는 『十八史略』에 나오는 내용을 가곡의 형식으로 압축한 것에 불과하다.<sup>34)</sup> 따라서 그 시조들에 대하여 「구서」의 필자인 權躋가 그토록 찬사를 보내지는 않았을 것이다. 권제가 「구서」에서 지적한 '형용일대 지치공'은 『시경』의 송에 대한 설명("美盛德之形容 以其成功告於神明者也")의 요지다. 따라서 이 말은 변계량이 창업과 수성, 즉 왕업에 대한 찬양의 노래를 지은 사실을 지적한 언급에 불과한 것이다. '가영양궁지자효'도 왕실의 덕성을 찬양함으로써 이면에 陳戒 혹은 勸勉規戒之意를 설정한 악장의 표현 기법을 지칭한 언급일 따름이다. 더구나 '被之律呂 垂之無窮'도 악장을 아악서 혹은 전악서로 하여금 만들게 하고 궁중의 전례음악으로 삼아 오랫동안 전해질 수 있게 했다는 지적이므로, 음악의 성격이나 시대 등을 감안할 때 이 언급과 시조나 가곡은 무관하다고 보는 게 타당하다. 따라서 권제의 「구서」에서 지적된 내용은 변계량의 악장 제작 사실을 가리킨 것이며 같은 맥락에서 조운제가 이것과 연관시킨 '김원상의 신조 태평곡'도 임금의 치공에 의해 이룩된 태평성대를 찬양한 악장으로 보아야 할 것이다. 예컨대 변계량의 악장 〈初筵獻壽之歌〉 중의 '聖子稱壽酒/億載萬年爲父母'는 '가영양궁지자효'를 직접 가리킨 내용이며, 그 외 대부분의 악장들이 군신의 관계를 부자로 표현하여 慈孝를 형상하거나 역대 임금의 치공을 찬양한 것이 상례였기 때문이다.<sup>35)</sup>

이처럼 권제의 「구서」나 변계량에 관한 조운제의 언급이 정곡을 얻었다고 할 수는 없으나, '시조'나 '신조'가 〈北殿〉으로 연결되고, 〈북전〉이 조선조 후기의 가곡에서 대받침 즉 〈태평가〉로 가창되면서 시조와

34) 전규태, 『論註 時調』(정음사, 1984), 277쪽.

35) 조규익, 앞의 책, 457-458쪽.

악장이 밀접하게 연관되는 사실을 설명하기 위한 논리적 기틀을 마련했다는 점에서는 악장과 시조의 관련사에서 중요한 의미를 지닌다. 말하자면 고려 말부터 <복전>(後殿眞勺)은 궁중의 연향에 쓰였고, 그것이 조선조에 들어와서도 예연의 악장으로 빈번히 쓰였다고 할 수 있다. 『세종실록』에는 이와 관련하여 주목할 만한 기사가 실려 있다.

상왕에게 수주(壽酒)를 올리는데, 종친(宗親)·의정부 참찬(參贊)·육조 판서 이상 대사헌(大司憲) 및 6명의 대언(代言)이 잔치를 모셨다. 술자리가 무르익자, 상왕이 일어나 춤을 추니, 여러 신하들은 차례로 수주를 올리고, 어울려 춤을 추며, 다투어 연귀(聯句)를 지어 올렸다. 상왕은 말하기를, “하느님은 백성의 행동을 굽어보나니, 언제나 잔치에 있어서는 공경하고 두려워해야 한다. 공경하고 삼감으로써 경계를 삼으라.”고 하였다. 그래서 여러 신하들은 취할수록 더욱 공경하며, 실컷 즐기고 밤이 깊어서야 파했다. 이 자리에서 상왕은 맹사성·변계량·허조들에게 말하기를, “후전진작(後殿眞勺)은 그 곡조는 좋지 만, 가사만은 듣고 싶지 않다.”고 하니, 맹사성 등은 아뢰기를, “전하의 분부는 당연하옵니다. 지금 악부에서 그 곡조만을 쓰고 그 가사는 쓰지 않습니다. 진작(眞勺)은 만조(慢調)·평조(平調)·삭조(數調)가 있는데, 고려 충혜왕(忠惠王)이 자못 음탕한 노래를 좋아하여, 총애하는 측근들과 더불어 후전에 앉아서 새로운 가락으로 노래를 지어 스스로 즐기니, 그 시대 사람들이 후전진작이라 일컬었던 것입니다. 그 가사뿐만 아니오라, 곡조도 쓸 수 없는 것입니다.”고 하였다.<sup>36)</sup>

세종 3년 정초의 신년 하례연 광경을 묘사한 것이 이 기사의 내용이다. 수주는 축수하는 술이니 이 날의 행사는 진연이나 進爵에 미칠 바는 아니나 그 시절에는 상당한 규모의 예연이었을 것이다.<sup>37)</sup> 이 자리에

36) 세종 3권 1년 1월 1일 (병오) 002.

37) 물론 조선 초기에 후기에서 보는 바와 같은 큰 규모의 예연들이 시행되었다고 볼 수는 없다. 김종수에 따르면 건국 초에 ‘연향을 올린다’는 뜻으로 進豊모 혹은 獻豊모이란 말이 쓰이고, 進宴이란 말은 거의 쓰이지 않았다고 한다. 즉 국초에 쓰인 진풍정이란 용어는 후대에서 보는 바와 같은 禮宴을 지칭하는 것이 아니라, 단지 ‘풍정(연향)을 올린다’는 뜻으로 쓰였으니, 풍정은 바로 잔치 벌

서 음악이 연주되고 악장이 가창된 것은 당연했다. 상왕이 〈후전진작〉을 언급한 것도 이 자리에서 그 노래가 연주되었을 가능성을 암시한다. 후전진작이 고려 충혜왕 때부터 시작되었다는 것, 그 가락에 만·평·삭 등 세 곡조가 있었다는 것, 조선조의 악부에서는 곡조만을 쓰고 가사는 쓰지 않았다는 것 등이 분명히 명시되어 있다.

충혜왕 때 쓰던 노랫말은 ‘음당하다’고 했다. 그러니 새로운 노랫말을 만들어 기존의 곡조에 붙여 써야 했을 것이다. 말하자면 조선조에 들어와 고려 속악의 가사를 버리고 급한 대로 새로운 노래를 지어 악장으로 사용하던 것과 마찬가지로의 현상이었다. 앞에 인용한 ‘신조 태평곡’의 지은이 김원상은 충혜왕과 같은 시기의 인물이다. 그러니 인용문의 ‘새로운 가락[新聲]’은 김원상의 ‘신조’와 같은 것이고, 그 곡이 바로 진작일 가능성은 매우 크다. 그리고 이 일을 계기로 새롭게 지어진 노랫말이 조선조 후기의 가곡에서 대받침으로 쓰이던 〈태평가〉와 무슨 관계를 갖고 있는지는 아직 알 수 없지만 의외로 밀접히 연결될 공산이 크다. 즉 “이러도 태평성대 저러도 성대로다/요지일월이요 순지건곤이로다/우리도 태평성대니 놀고 놀려 허노라”는 노래는 『병와가곡집』에 成守琛의 작품으로 실려있고, 이삭대엽의 곡조 표시가 되어 있다. 그리고 『진본 청구영언』에는 ‘태평’으로, 『근화악부』에는 ‘송축’으로 그 주제가 달리 표기되어 있기도 하다. 그러니 이 노래는 창작 당시 어전풍류의 현장에서 쓰였을 가능성이 크다. 그리고 그 전통은 이미 여말선초의 각종 예연들로부터 발원되었다고 보아야 할 것이다. 국가적인 제례나 책봉의식에서 쓰이는 노래들과 진연이나 진찬 등 송축이나 송수를 위한

---

이는 것, 즉 연향을 뜻한다고 보았다.〈『조선시대 궁중연향과 여악 연구』, 민속원, 2001, 45쪽〉. 그렇다고는 해도 주악과 가창이 ‘마구잡이’로 이루어지진 않았을 것이다. 앞 시대로부터 이어받은 각종 연향의 절차들이 있었고 그런 자리들에서 각종 정재들이 공연되었음을 감안하면, 조선조 후기와 같이 큰 규모는 아닐지라도 얼마간 예연으로서의 구색은 갖추었으리라 본다.

예연들에서 쓰이는 노래들이 내용으로나 주제로 보아 같을 수 없었을 것은 자명하다. 그래서 제레이든 예연이든 공식적인 성격을 띤 행사들에 음악이나 악장이 쓰였고, 이것들은 성격상 두 갈래로 병행되어 왔다고 할 수 있다. 양자 모두 악장의 범주로 포괄되지만, 전자는 좀 더 고정적인 반면 후자는 좀 더 유동적이라는 차이가 있다. 악장이나 가사의 신축성에는 장르나 주제의식의 유동성이 크게 작용했다고 보기 때문이다. 4언체 위주의 정격악장보다 중국의 詞문학이나 고려속가, 경기체가, 가곡 등 우리의 전통적인 창작 노래문학 등과 함께 심지어 민요까지도 악장으로 쓰인 점<sup>38)</sup>은 이런 사실을 보여준다.

조선 초기 가곡의 주류는 大葉, 대엽의 근원은 <瓜亭三機曲> 즉 <진작>이고, 고려 말기 <북전>의 악곡이 후진진작이며, <과정삼기곡>과 <북전>이 그 근원은 여하 간에 頌禱歌(頌祝歌) 등 御前風流의 노래로 인식되었거나 사용되었다.<sup>39)</sup> 이런 점을 감안할 때 악장과 시조는 여말선초부터 꽤 밀접한 양상을 보여준 셈이다. 대개 가곡의 향유층이자 일부 담당층인 관료 지식인들이 고려조에서 조선조로 넘어가는 시기 음악문화의 주된 향유층이자 담당층이었던 점으로도 악장과 시조의 상호 교섭 가능성은 상존하고 있었다. 잦은 예연들에서 진작을 비롯한 초기 가곡이 그런 절차들의 음악으로 수용되었을 개연성은 매우 높기 때문이다.

38) 태종 2년 6월에 제정된 樂調를 보면 악장의 다양성을 발견할 수 있다. 이 시기의 악조는 조선 초기 禮典의 집대성이라고 할 수 있는데, 고려조 이래 사용되고 있던 각종 정제들을 선택적으로 수용하면서 『시경』 시 14편, 고려속악가사 3편, 민요 1편 등 총 18편으로 구성되어 있다. <태종 3권 2년 6월 5일 (정사) 001> 태종조 악조의 마지막 순서인 '庶人寡父母兄弟樂'에서 初味와 잔이 오르면 <오관산>을, 二味와 잔이 오르면 <방등산>을, 終味와 잔이 오르면 <권농가>를 각각 불렀다.

39) 조규익, 「초창기 歌曲唱詞의 장르적 위상」, 국어국문학학회 편 『고시조 연구』(태학사, 1997), 94-95쪽.

세종 29년 〈무애〉·〈동동〉·〈정읍〉·〈이상곡〉·〈만전춘〉 등 고려조에서 넘어온 노래들과 〈환환곡〉·〈미미곡〉·〈유황곡〉·〈봉황음〉 등 새로 지은 노래들과 함께 〈진작〉을 속악의 하나로 정했고,<sup>40)</sup> 31년에는 새로 정한 정재들과 고려조 이래의 정재들을 정리한 75성을 종묘·조회·公宴의 음악으로 삼았는데 이 가운데 〈진작〉의 4체 4성이 들어 있었다.<sup>41)</sup> 단종 2년에는 문소전의 제향과 대소 연향의 악을 정했는데, 丙宴 및 使臣宴에서 爵을 바칠 때나 賜宴 및 客人宴의 行酒에 진작을 사용했다.<sup>42)</sup> 여기서 언급된 〈진작〉은 ‘충신연주지사’로 알려져 있는 〈정과정〉이다.

1610년 악사 梁德壽가 발간한 『梁琴新譜』에 언급된 〈정과정〉의 음악사적 위상은 시조와 악장의 관련을 입증하기 위한 결정적 단서가 될 수 있다. 당시에 쓰이고 있던 대엽의 만·중·삭은 모두 〈과정 삼기곡〉 즉 〈진작〉에서 나왔다고 한다.<sup>43)</sup> 현행 가곡의 원형인 대엽의 근원이 〈과정 삼기곡〉 즉 〈진작〉에 있고, 고려 이래로 궁중에서 사용되던 〈북전〉이 ‘후전진작’이라면,<sup>44)</sup> 사실상 시조형태의 노래가 조선초기부터 궁중의 악장으로 사용되었다는 말이기 때문이다. 그러나 조선조 개국 후에도 한동안 사용되었을 고려조 〈북전〉의 창사를 현재는 알 수 없다. 앞에서 언급한 바와 같이 조선조에 들어와 〈북전〉의 창사는 ‘음란하다’는 비판을 받아 개작되었고, 개작가사는 현재 『악학궤범』(권5)에 실려 있다. 그리고 이것과 다른 형태의 짧은 가사가 『琴瑟字譜』(1572년, 선조 5년 安瑞 편찬)와 『梁琴新譜』(1610년, 광해군 2년 양덕수 편찬)에 실려

40) 세종 116권 29년 6월 4일 (을축) 001.

41) 세종 126권 31년 10월 3일 (경술) 001.

42) 단종 11권 2년 4월 25일 (병오) 002.

43) 『梁琴新譜』의 ‘玄琴御部’, 『한국음악학총서 14』(국립국악원전통예술진흥회, 1989), 77쪽의 “時用大葉慢中數 皆出於瓜亭三機曲中” 참조.

44) 세종 3권 1년 1월 1일 (병오) 002.

전해진다. 『악학궤범』 소재의 <북전>은 3장 8엽으로 불린 '긴 노래'인 반면, 『금합자보』와 『양금신보』에 실린 그것들은 비교적 '짧은 노래들'이다. 조선 전기에 '長歌 북전'이 '短歌 북전'으로 대체되었다고 본 황준연은 시조 3장 형식의 연원인 <북전>의 3지 구조, 5·8박의 시조 장단 구조와 제 2장에서 起曲하는 <북전>의 악곡구조, 유사한 양자의 사설붙임, 선율과 調性的 관련성 등으로 볼 때 시조음악이 <북전>에서 비롯되었다고 한다.<sup>45)</sup>

이처럼 『금합자보』에 실려 있는 평·우조 북전과 평조 만대엽이 가곡으로 불리던 시조시형의 실질적 출발점일 수 있고,<sup>46)</sup> 이세좌의 계문<sup>47)</sup>에도 언급된 바와 같이 조선 전기에 '남녀상열지사'로 매도되던 <후정화>(〈북전〉)나 <만전춘> 등은 曲宴·觀射·行幸에 사용되고 있었다. 이 행사들의 좌장이 예외 없이 임금이었음을 감안하면 사용된 노래들의 내용 역시 송도나 송축에서 벗어날 수 없었다. 그리고 이 시기의 <북전>이 단가로 대체되었으며 그 노래말 또한 『금합자보』 소재의 평·우조 <북전><sup>48)</sup>에서 확인되는 시조 형임이 분명하다.<sup>49)</sup>

『금합자보』·『양금신보』 등에 <평조북전>의 악곡과 가사가 실려 있고, 李得胤의 『玄琴東文類記』<sup>50)</sup>·『琴譜新證假令』<sup>51)</sup>·『白雲庵琴譜』<sup>52)</sup>·

45) 황준연, 「北殿과 時調」, 『세종학 연구』 1(세종대왕기념사업회, 1986), 139-140쪽 참조.

46) 조규익, 「초창기 歌曲唱詞의 장르적 위상」, 44쪽.

47) 성종 219권 19년 8월 13일 (갑진) 002.

48) 『한국음악학자료총서 22』, 41-42쪽의 평조북전의 노래말("흐리누거 괴어시든 어누거 좃니져어/전츠 전츠로 벌니미 전츠로/설면죽 가시론듯 범그러서 노니져")와 우조북전의 노래말("空房을 겹고릴동 聖德을 너표릴동/乃終 始終을 모러옵건 마라나/當시론 괴실시 좃줍노이다") 참조. \*노래의 행 구분 표시는 인용자.

49) 조규익, 앞의 논문, 45-46쪽.

50) 三旨와 餘音의 평조북전이 실려 있음.

51) 三旨와 여음으로 이루어진 평조 북전과 평조계면조 북전이 실려 있음.

52) 삼지와 여음으로 이루어진 평조·우조 북전이 실려 있음.

『韓琴新譜』<sup>53)</sup> · 『延大所藏琴譜』<sup>54)</sup> · 『東大琴譜』<sup>55)</sup> 등에도 <북전>은 실려 있다. 그 후 3대 가집들에 이르러 <북전>이 가곡의 한 레퍼터리로 고정되었음은 김수장의 노래<sup>56)</sup>에서 분명히 드러난다. 이처럼 많은 곡들이 분화·파생되는 시점까지도 <북전>은 큰 변화 없이 불려왔다. 따라서 <대엽>과 <북전>은 발전과 변이를 함께 했고, <대엽>이 가곡이라는 하나의 노래 장르로 확대·정착되자 <북전>은 그 장르의 한 부분으로 편입된 것으로 보인다.

<북전>의 악보는 『대악후보』에도 실려 있지만 노랫말까지 실린 것은 『금함자보』가 처음이다. 『현금동문류기』의 기록에 의하면 당시 <북전>은 <만대엽>과 혼동될 만큼 유사했던 것으로 보인다. <후전진작> 즉 <장가북전>에서 가곡이 파생되었음은 <과정삼기곡>으로부터 만·중·삭대엽이 나왔다는 사실로부터 방증될 수 있으며 노랫말 역시 크게 다르지 않았을 것이다. 따라서 시조시형의 원류로 고려조 <북전>의 노랫말을 상정할 수 있고, 이런 사실을 의식했기 때문에 이미 언급한 악서들 외에도 『學圃琴譜』 등의 악서나 『청구영언』·『병와가곡집』·『永言類抄』 등의 가집들에서도 <북전>(〈후정화〉)을 가곡조의 하나로 꾸준히 삽입 시켜온 것이다.

53) 삼지와 두 개의 여음으로 이루어진 평조 북전과 삼지와 하나의 여음으로 된 우조 북전이 실려 있음.

54) 평조·평조계면조 북전, 우조·우조계면조 북전, 북전 등이 실려 있음.

55) 삼지와 여음으로 이루어진 북전이 실려 있음.

56) 『병와가곡집』 가번 1092(“노래갓치조코조흔거슬벗님니아아뉘던가春花柳夏淸風과秋月明冬雪景에彌雲昭格蕩春臺와南北漢江絶勝處에酒肴爛漫호디조은벗가즌海笛알릿쓴은아모가이第一名唱드리츠레로안자엇거러불너니니中大葉數大葉은堯舜禹湯文武고後庭花樂戲調는漢唐宋이되어잇고騷豷이編樂은戰國이되어이서刀槍劍術이各自騰揚호야管絃聲에어리엇다功名과富貴도니물너라男兒의豪氣를나는도화호노라”)에는 당대에 불리던 레퍼터리가 분명히 나타나 있다. 이 가운데 ‘후정화 운운’은 가곡으로 정착된 북전이 낙희조와 같은 風度を 갖고 있었음을 보여주는 언급이다.

그런데 『금합자보』나 『현금동문류기』 이후의 악서들과 가집들로 내려오면서 노랫말들이 달라지는 현상을 발견할 수 있다. 그러다가 『육당본 가곡원류』에 오면 '후정화·臺·이후정화' 등 세 항목으로 분화되는데, 그 중 臺의 존재는 특이하다. 가곡의 과정이 끝날 때 부르는 노래가 바로 대다. 여말선초에는 <북전>이 대받침이었으나,<sup>57)</sup> 조선조 후기에는 <태평가>와 함께 <북전>도 대받침으로 겸용되었다. 그리고 杜牧의 시 <泊秦淮>를 패로디하여 노랫말로 썼다. <북전>을 <후정화>에 빗대어 전통적으로 그렇게 불러온 것을 노래 자체로 뒷받침하고 있는 셈이다. 따라서 <단가 북전>의 노랫말로서는 처음인 『금합자보』의 해당 가사(<평조 북전>)가 『병와가곡집』과 『청구영언』의 단계까지는 전승된 것으로 보인다. 물론 『금합자보』의 그 노랫말이 기록 당시에 만들어진 것은 아닐 것이다. 오히려 그보다 훨씬 이전 궁중에서 현실적으로 사용되어 오던 음악적 사실로 보는 게 타당하다.

그런데 악보 상 <북전>이 三擘의 규모와 체제로서 일관하고 있다는 점은 중요한 의미를 지닌다. 곧 <만대엽>(즉 심방곡)이나 <북전> 모두 <진작>에서 유래된 노래들이지만, 전자는 5지로 후자는 3지로 각각 편성되었으며 이것들을 가곡의 범주 안에서 공존하던 두 가지 형식으로 보아야 할 듯 하다. 가곡 중 <북전>의 3지 형태가 후대 시조창의 3장 형태로 변이되었을 가능성이 큰 것이다. 그것은 가곡에서 시조가 나왔다는 주장의 근거인 동시에, 이면적으로는 <북전>에서 시조가 나왔다는 황준연의 주장이 설득력을 갖는 근거라 할 수 있다.<sup>58)</sup> 따라서 『금합자

57) 『용재총화』(권 1, 處容之戲)와 『악학궤범』(권 5, 鶴蓮花臺處容舞合設) 등의 기록에는 <동동>을 연주하는 蓮花臺戲 다음에 처용무가 등장하여 慢機·中機·促機에 이어 <神房曲>을 따라 너울너울 춤을 추고 마지막으로 <북전>을 연주하면 처용이 물러가 자리에 열 지어 선다'는 설명이 있다. 『악학궤범』의 경우 <봉황음>·<삼진작>·<정음> 등이 더 등장하나 마지막 부분에서 <북전>으로 마무리되는 점은 마찬가지다.



보』에 실려있는 〈평조북전〉·〈우조북전〉·〈평조만대엽〉 등은 가곡으로 가창되던 시조문학의 문헌적 출발이었다.<sup>59)</sup>

〈북전〉은 御前風流의 頌禱之詞였다. 조선 전기에는 곡연·관사·행행에는 물론 정전에서 임금과 신하가 만날 때에도 〈후정화〉(〈북전〉)를 비롯한 남녀상열지사(상열지사가 사용되었다. 말하자면 가곡으로 편입되어 조선조 후기까지 지속된 우리말 노래가 원래 궁중악으로 쓰였다는 것이다. 민간의 음악으로 불리던 노랫말 시조가 조선전기부터 악장과 교섭해왔음은 이런 점으로도 확인할 수 있다고 본다.

### Ⅲ. 결론

궁중음악과 민간음악의 병행·지속은 조선조 음악문화의 특징이다. 그리고 우리 고유의 민간음악을 받아들여 정비한 부분이 궁중음악 중의 속악이었다. 앞 시대들보다는 못한 듯하지만, 조선 시대에도 민간음악과 궁중음악의 교섭은 계속되었다. 특히 후대로 갈수록 양자 간의 교섭은 활발해졌다. 정치적 목적이 전제된 일이긴 하나 순조 대에 대거 시행된 각종 진연·진작 등 예연의 정제들에 민간음악의 대표 격인 가곡이 도입된 것은 괄목할만한 일이었다. 가곡의 반주에 맞추어 부르는 노랫말은 시조였다. 각종 제례나 책봉의식 등 국가의 공식적인 행사에서 가창된 노래가 악장이었고, 그것들은 거의 고정적이라고 할 만큼 명문화 되어 있는 경우가 많았다. 그것들 외에 각종 예연들에 쓰이는 노랫말들이 있었다. 그것들 역시 '악장'으로도 '창사' 혹은 '가사'로도 통칭되어 왔다. 그러나 현실적인 사용국면에서의 차이에도 불구하고 악장과

58) 황준연, 앞의 논문, 128-132쪽.

59) 조규익, 앞의 논문, 42-43쪽, 45-47쪽 등 참조.

가사라는 용어가 혼용되어 왔음은 물론 노랫말의 형식이나 주제의식에서 그다지 뚜렷한 변별적 요인이 없는 이상, 모두를 ‘악장’으로 싸잡아 일컬어도 무리는 없다. 그럴 경우 조선조 후기의 각종 예연에 명시적으로 사용된 시조는 분명 ‘민간음악이 궁중악으로 도입된’ 모범적 사례로 들 수 있을 것이다.

그러나 과연 그것뿐일까. 고려 시대의 각종 정재들이 조선조에도 거의 그대로 수용되었고, 자연스럽게 그것들에 올려 부르던 대부분의 속악가사들도 답습되었다. 간혹 노랫말의 외설성 때문에 개작된 경우는 있었지만, 노래들 모두가 폐기되거나 배척된 것은 아니었다. 그 가운데 흥미로운 것이 <북전>의 존재다. 고려 말기 왕을 위한 예연의 자리들에서 흔히 불리던 <북전>(<후정화>)은 <정과정>을 올려 부르던 진작조로 가창되었다. 그런데 『악학궤범』에 실린 <북전>은 3장 8엽의 ‘장가’이나, 『금합자보』나 『양금신보』에 실린 그것들은 시조 형태의 비교적 ‘짧은 노래들’이다. 그것은 언젠가부터 ‘장가 <북전>’이 ‘단가 <북전>’으로 바뀌었음을 보여주는 사례다. 더구나 <정과정>을 올려 부르던 ‘과정 삼기곡’으로부터 조선 후기 가곡의 전 단계 음악인 만·중·삭대엽이 나왔고, ‘만대엽과 북전의 음악이酷似하다’는 『현금동문류기』의 언급 등을 감안한다면 결국 조선 초기 어느 시점부터는 시조시형이 궁중악의 노랫말로 도입되었음을 암시한다고 할 수 있다. 특히 <북전>은 시조 형태의 노랫말로 교체된 후 조선조 후기까지 지속되어 가곡창의 대받침으로 정착되기까지 했다. 분명 <북전>은 고려조 이래 최소한 조선조 전기까지는 궁중에서 사용되던 노래였고, 이것이 민간으로 번져 나가 가곡의 레퍼터리 안에 정착하게 되었던 것이다. 그렇게 본다면 애당초 <장가 북전>이 <단가 북전>으로 바뀐 것은 사실상 민간의 음악이 궁중 음악에 영향을 준 결과로 보는 것이 타당할 듯하다.

御前風流의 頌禱之詞였던 <북전>(<후정화>)이 조선 전기에는 곡연·

관사·행행에는 물론 정전에서 임금과 신하가 만날 때에도 사용되었다. 이런 점은 가곡으로 편입, 조선조 후기까지 지속된 우리말 노래가 원래 궁중악으로도 쓰였다는 사실의 단서라고 할 수 있다. 엄격한 틀을 벗어날 수 없었고, 궁중악과 민간음악은 확연히 구분된다고 생각해왔던 종래의 상식과 다른 점을 시조시형과 악장의 관계에서 발견하게 되는 것이다. 보다 구체적으로 말하면, 관료 지식인 계층이 양자의 공통되는 담당층이었다는 점, 격식을 추구하는 궁중 예연의 경우도 송도나 송수라는 현실적 목적의식 혹은 흥취의 추구라는 인간의 보편적 욕구로부터 자유로울 수 없다는 점 등 때문에 민간의 음악이 궁중에 도입되는 것은 아주 자연스러웠으리라 본다. 조선조의 시조와 악장은 이런 관점에서 초기부터 상호 밀접한 관련을 맺고 있었던 것이다.

### <참고문헌>

#### 1. 자료

- 『가곡원류』(1987), 황순구 편, 한국 시조학회.
- 『大樂後譜(全)』(1979), 한국음악학자료총서 1, 국립국악원.
- 『戊子進爵儀軌』(1989), 국립국악원 전통예술진흥회.
- 『文淵閣 四庫全書』, 『經部』·『易類』 西谿易說 권 2.
- 『承政院日記』 九三 (1972), 국사편찬위원회.
- 『시용향악보』(1973), 대제각 영인본.
- 『樂章歌詞: 原本影印 韓國古典叢書(復元版) II · 詩歌類』(1973), 대제각.
- 『樂學軌範』(1973), 대제각.
- 『譯註 高麗史』(1987), 동아대학교 고전연구실.
- 『원행음묘정리의궤』(1996), 수원시.
- 『翼宗文集一』(1998)/『翼宗文集二』(1998), 한국학자료총서 17, 한국정신문화연구원.
- 『慈慶殿進爵整禮儀軌』(1996), 서울대학교 규장각.
- 『呈才舞圖笏記』(1989), 국립국악원 전통예술진흥회.
- 『청구영언』(1987), 황순구 편, 한국시조학회.

『韓國音樂學資料叢書 22 : 시용향악보』(1989), 국립국악원 전통예술진흥회.

2. 논저

- 구사회(1991), 『韓國樂章文學研究』, 동국대 박사논문.
- 김명준(2004), 『악장가사 연구』, 도서출판 다운샘.
- 김문기(1976), 『鮮初 頌禱詩의 性格 考察』, 『朝鮮前期의 言語와 文學』, 형설출판사.
- 김종수(2001), 『朝鮮時代 宮中宴享과 女樂 研究』, 민속원.
- 김천홍(2002), 『呈才舞圖笏記 唱詞譜』, 민속원.
- 박을수(1992), 『韓國時調大事典』 上·下, 아세아문화사.
- 손선숙(2000), 『宮中呈才用語에 대한 研究(Ⅱ)』, 『韓國音樂史學報』 25, 韓國音樂史學會.
- 송방송(1995a), 『韓國音樂通史』, 일조각.
- 송방송(1995b), 『己丑年 『進饌儀軌』의 公演史料的 性格』, 『韓國文化』 16, 서울대 韓國文化研究所.
- 신경숙(2004), 『19세기 궁중연향 한글악장-夜宴의 〈樂歌三章〉을 중심으로-』, 『時調學論叢』 20, 한국시조학회.
- 심재완(1972), 『時調의 文獻的 研究』, 세종문화사.
- 이혜구(2000), 『신역 악학궤범』, 국립국악원.
- 장사훈(1994), 『韓國傳統舞蹈研究』, 일지사.
- 조규익(2005), 『조선조 악장의 문예미학』, 민속원.
- 조윤제(1984), 『時調名稱의 文獻的 研究』, 최철·설성경 엮음 『시가의 연구』, 정음사.
- 조평환(1989), 『樂章의 形態史的 考察』, 『中原語文學』 5, 건국대.
- 차주환(1979), 『당악연구』, 법학사.
- 최정여(1984), 『樂章·歌詞攷』, 權寧徹·金文基 외 『韓國詩歌研究』, 형설출판사.
- 황준연(1986), 『北殿과 時調』, 『세종학연구』, 세종대왕기념사업회.

<Abstract>

## A Study on the Correlation of Sijo with Akjang

Cho Kyu-Ick

The purpose of this study is to research the correlation of Sijo with Akjang. In Joseon Dynasty, the contact of folk music and court music was brisk. Although they had some political premises, many Jeongjaes presented in the royal court parties accepted Gagok, one of the representative folk song genres. It was an eye-opening matter. The song words sung by Gagok music accompaniment were the lyrics of Sijo. We can give Sijo that was used in diverse royal court parties as an typical example about introduction of folk music to the court music. A lot of Goryeo Dynasty's Jeongjaes were introduced to Joseon Dynasty nearly as they are. Naturally so most Sokak-gasas were. Bukjeon was sung to Jinjak tune which Jeong-gwaajeong was sung. Bukjeon in the music book Akhak-Guebum is a long song, but instead Bukjeons in the music book Geumhapjabo and Yang'geum-sinbo are short. It suggests that the poetic form of Sijo was introduced to the lyric of royal court music from a point of time in the early Joseon Dynasty. Especially, Bukjeon had been continued to the late Joseon Dynasty after exchanging to the lyric form of Sijo. Bukjeon had been used in the royal court to the first half of Joseon Dynasty. It became established in the repertory of Gagok after spreading to people out of court. Turnover from the long Bukjeon to the short was a result that

the folk music influenced royal court music. Bukjeon, song words praying King's longevity, was used in the diverse situations such as a small royal parties, royal archery, and King's outing. It can be a clue that the Korean song words continued to late Joseon Dynasty were used for the lyric of royal court music. In the correlation of the poetic form of Sijo and Akjang, we can find out some characteristics different from our common sense to distinguish royal court music from folk music.

*Keywords* : Sijo, Akjang, Bukjeon, Jeongjae, Akhak-Guebum, Geumhapjabo, Yang'geum-sinbo

논문투고일 : 2006년 6월 10일, 심사일 : 38일, 심사완료일 : 2006년 7월 18일