

# 신라 향가의 스토리텔링과 음악적 가창성 연구 -모죽지랑가를 중심으로-

## A Study on Storytelling and Musical Composition of the Sillian Song -Focusing on the 'mojookjirangga'-

이창호

삼육대학교 교양학부

Chang-Ho Lee(lch8459@syu.ac.kr)

### 요약

본 연구는 한자로 기록된 신라 향가 중에 모죽지랑가를 기존의 해독들을 바탕으로 그것들을 보다 높은 관점에서 보다 깊이 있게 해독하고 나아가 그 노래를 현대에 어떻게 가창할 수 있는지 그 음악적 가창성을 논의하였다. 말하자면 신라 향가 모죽지랑가에서 '廻'를 '돌-'로 읽지 않고 '감-'으로 읽었을 때 '눈- 감다'라는 연어관계는 '죽음'이라는 의미적 인식을 환기시킴으로써 작품의 주제인 추모의 정을 보다 절실하게 극대화시킴을 논증하고 이 노래가사를 국악의 특징에 따라 노래 불러 보았다. 국악노래의 특징은 1) 한 구 정도의 길이가 한 장단을 이루며 2) 첫 박을 강박으로 시작하여 차츰 하행하는 식으로 진행하며 3) 요성이 있고 발음의 변화가 있으며 4) 깊고 멋스런 기품이 있는 것인데, 이런 특징을 오늘날 전하는 시조창은 그대로 보여주고 있다. 사실 향가가 신라시대에 대중성을 가진 것이었다면 조선시대의 시조도 그런 대중성을 띤 것이었다. 그러므로 오늘날 전해 오는 시조창법을 고려하고 앞서의 국악의 특징을 따라 모죽지랑가를 노래 불러 보고자 하는 것이다. 오늘날 이 같은 시도는 우리 문화를 더욱 풍성히 만들고 세계화시대에 한류의 물결을 보다 높이는 데 기여할 것으로 보인다.

■ 중심어 : | 향가 | 모죽지랑가 | 시조창법 | 국악 | 가창성 |

### Abstract

This study aims to decode newly 'Mojookjirangga' of the Sillian songs on higher viewpoint that is to integrate previous decodings; furthermore to discuss a musical composition of the Sillian song. So to speak, when we read 'hoe(廻)' as 'gam(감)-' instead of 'dol(돌)-' in the song 'Mojookjirangga' which was written in Chinese Characters, such a decoding contributes largely to grip the deep meaning-structure of the elegiac song. Consequently we are able to sing that 'Mojookjirangga' according to the characteristics of national music. However the characteristics of national music are 1) the length of a phrase makes a rhythm, 2) the first beat is strong beat and becomes more and more weak, 3) there are shaking sounds on the long rhythm and changing vowels, 4) there is deep and great dignity in those national music songs. Then we can find those characteristics easily at Sijo-songs. In fact, the Sillian songs and Sijo-songs of Chosun period are more popular music. Then we are going to sing 'Mojookjirangga', referring to the method of Sijo-song and the characteristics of national music. Nowadays such an attempt is to contribute to enrich our national culture and to make the global Korean-stream more abundant.

■ keyword : | 'Mojookjirangga' | Decoding | Composition | National Music | Sijo-song |

## I. 서론

본 논고는 고대가요 향가 중에 모죽지랑가(慕竹旨郎歌)의 배경설화의 스토리텔링이 노래가사의 새로운 해독에 따라 어떻게 긴장감 있게 이루어지는지 보다 더 논의를 진행하고 그 바탕 위에 모죽지랑가가 어떻게 음악으로 가창될 수 있는지 그 음악적 가창을 시도해 보고자 한다.

사실 삼국시대의 고대가요를 오늘날 가창할 수 있는가 하는 문제는 매우 어려운 문제이다. 고대 삼국시대의 노래가 후대에 불리워진 것은 조선시대 악학체법에 실려 있는 백제가요 ‘정읍사’만이 그 가사와 함께 궁중음악으로 불리워졌던 예가 유일할 뿐이며 삼국시대의 가요를 오늘날에 불러본다는 것은 그 가능성이 아주 희박하기는 하다. 그러나 그 노래를 부른 민족이 남아있고 그 가사가 남아있다면 그것을 회복해 보고자 하는 시도는 무의미하지만은 않을 것이다. ‘정읍사’는 백제권역이었던 정읍에서 같은 제목으로 행사를 갖고 연극으로도 공연하고 있으며 신라의 수도였던 경주에서는 신라문화제가 있어 옛 문화를 재현하는 노력이 이루어지고 있다. 또한 오늘날 우리나라는 한류의 물결에 힘입어 문화콘텐츠 개발에 대한 열망이 어느 때보다 고조되고 있다. 이런 상황에 만일 신라가요 향가가 21세기의 새로운 옷을 입고 재현된다면 이는 우리문화의 가치를 드높이고 우수한 우리문화의 콘텐츠 개발에 한 몫을 담당하는 일이 될 것이다.

삼국유사에 전해오는 신라시대 향가 14수는 향찰이라는 특수한 방식으로 기록된 고대가요이다. 향가는 무엇보다 신라인의 노래가사를 그대로 옮겨 적고 있기 때문에 우리는 이 노래가사를 통해 신라인의 살아있는 음성을 들을 수 있으며 고대국어의 살아있는 문장을 살펴볼 수가 있다. 단지 안타까운 것은 향가의 노래가사에 대한 해석들이 학자마다 구구하고 아직 그 종합적인 의견을 수렴하여 통일된 견해를 내놓지 못하고 있다는 점이다. 그러나 문제가 되는 가사 구절들에 대한 의견들을 보다 높은 관점에서 종합해 보면 각 노래에 대해 보다 진실한 주장을 제기할 수 있다.

예컨대 모죽지랑가와 같은 향가는 매우 서정적이며

표현이 우수한 작품으로 파악된다. 그런데 이 노래가 살아있는 죽지랑에 대한 그리움의 노래나 아니면 죽은 죽지랑에 대한 추모의 노래나 하는 것이 문제가 되어 학자들이 반반으로 나뉘어 서로 의견을 달리하고 있다. 그러나 우리가 노래가사를 새로이 점검하고 후자의 편에 서서 이 노래가 삶과 죽음의 경계 곧 산자와 죽은자의 경계에서 불려진 것이라고 보면 그 작품의 의미가 인생에서의 단순한 그리움을 넘어 저생에 있는 분에 대한 추모의 정으로 보다 확대되는 것을 볼 수 있다.

이제 우리는 신라시대의 노래인 모죽지랑가에 대해 이 같은 관점으로 스토리텔링을 이끌어 가보기로 하고 나아가 이 노래를 노래 불러보는 시험적인 일에 나아가 보기로 하겠다.

## II. 선행연구 및 연구방법

### 1. 선행 연구

향가에 대한 연구는 소창진평(1929), 양주동(1942)으로부터 시작하여 지현영(1948), 이탁(1959), 김선기(1967-75), 유창균(1971), 정연찬(1972), 서재극(1974), 김준영(1979), 김완진(1980, 2000)과 같은 많은 학자들이 참여하여 이루어졌다.

초기의 학자들이 의미파악이 어려운 구절들을 음독의 방법으로 해독하려 했던 경향에 맞서 김완진(1980)은 (1) 1자1음(一字一音)의 원리와 (2) 훈주음종(訓主音從)의 기준을 내세워 음 위주로 자의적으로 해독하는 태도를 피하고 해독의 원리와 기준을 두어 해독하고자 했다. 그리하여 문제되는 많은 구절의 해독에 있어 만족할 만한 결과를 얻어냄으로써 그는 향가 해독의 일 단락을 지은 학자가 되었다.

그렇다고 향가 연구가 마무리된 것은 아니다. 김완진(1980)이 확정지을 수 없는 미해결의 구절이 남아있는 것이다. 또한 향가는 워낙 오래된 기록을 삼국유사가 다시 전사하고 있어서 김완진(1980: 39-52)이 삼국유사에 나타난 향가의 원전을 바로 잡고 있는 곳이 33곳에 이르며 10개 가량의 결손된 한자를 보충하고 있는데 그 것으로 충분한지 그에 대한 검토 또한 필요한 형편이다.

따라서 향가 14수는 배경설화로 보아 뛰어난 스토리텔링의 자료가 뒤에도 불구하고 타당하고 합의된 해독이 나오지 않아 향가 작품을 작곡한다고 해도 원전에 충실한 작곡이 이루어지지 않고 있다. 최근에 국악방송이 경상북도 군위군과 협력하여 《천년의 소리, 향가》라는 프로그램을 마련하여 14편의 향가를 노래부른 일이 있는데(2014년 12월 21일 국립국악원 우면당 공연), 그 노래들은 아쉽게도 향가 가사에서 이해 가능한 어구를 가져다가 주제를 살리는 선에서 적당히 조정하여 작곡한, 현대가곡과 같은 음악일 따름이다.

## 2. 연구 방법

향가 중에 모죽지랑가를 올바르게 해독하고 음악적으로 가창을 시도함에 있어 먼저 원전을 충실히 재구해야 할 것이다. 그러기 위해 지금까지 이루어진 모죽지랑가에 대한 연구들을 높은 관점에서 종합하고 합당한 주제를 향하여 나아가게 함으로써 한 편의 노래가 이루어지도록 시도하면 좋으리라 생각한다.

필자는 향가 해독의 새로운 기준으로 노래 우선의 원칙을 제안하고자 한다. 말하자면 향가는 노래로 불리워지고 다음에 기록되었다고 보는 입장인 것이다. 즉 오늘날 우리의 한자 지식으로 해독함으로써 노래가사를 난삽하게 만들어서는 안 된다고 보는 것이다. 노래는 절실한 감정을 표현한 것인데 후대에 이해되지 않는 표현을 쓴다는 것은 받아들이기 어렵다. 우리는 진평왕대의 작품부터 현강왕대의 작품까지 존재하는 향가의 기록을 해독함에 있어 (1) 1자1음의 원리나 (2) 훈주음종의 기준만을 해독의 방법으로 삼아 노래말을 재단해서는 안 될 것이다. 당대의 기록자들이 어떤 관례를 따라 개인적으로 기록했을 것이나 반드시 그런 원리 기준을 가지고 기록했을 리 없고 당시에 자신이 아는 한자의 음훈에 대한 지식을 가지고 기록했을 것이기 때문이다. 그러므로 향가 해독에 (3) 노래 우선의 원칙을 보완적으로 사용할 것이다.

이 같은 태도는 향가 초기 연구자들이 가졌던 것인데 그러나 그들은 기준 같은 것을 두지 않고 난해한 구절을 여러 곳에서 음독(音讀)하고 마는 잘못을 범하였다. 이제 우리는 김완진(1980)이 제기한 두 원리 기준 외에

(3) 노래로서의 향가라는 관점을 보완하여 해독한다면 향가 해독은 진일보한 결과를 얻을 것이라고 생각된다.

이 결과를 바탕으로 모죽지랑가를 가창하기 위해서는 긴 역사를 지녔던 국악의 특징을 살펴볼 것이다. 그리고 국악의 계보를 살펴볼 것이다. 국악의 계보상 오늘날 전하는 시조가 향가와 같이 전체 국민이 향유하고 대중적이었던 점을 감안하여 시조의 창법을 살펴볼 것이다. 시조는, 우리가 아는 바대로, 그 창(唱)이 전이라고 기풍 있으며 그 형식에 있어서도 종장의 낙구가 10구체 향가의 종결구와 관련이 깊어서 국문학자들이 그 전승관계를 논하고 있기 때문이다.

## III. 모죽지랑가의 배경설화와 새로운 해독

### 1. 모죽지랑가의 배경설화와 그 사회적 의의

모죽지랑가 이야기는 삼국유사 제2권 효소왕대 죽지랑 조에 나온다[1]. 즉 이야기의 배경은 신라 시대 효소왕(692~702) 때로 기술된다.

(1) 한 가난한 집의 젊은이가 신라의 혁혁한 화랑 곧 김유신과 함께 삼국을 통일하고 신문왕대까지 대신을 지내었던 죽지랑의 문하에 들게 된다. 그런데 그 젊은이 득오는 고향의 관청에 세금을 내지 못하여 몸으로써 힘든 부역을 감당하지 않으면 안 되었다. 득오를 부역케 한 부산성주는 마음이 완악한 사람이었다. 사연을 들은 죽지랑이 많은 곡식으로 득오의 부역을 면제케 하고자 했으나 부산성주는 그 제안을 거절하였다. 그리하여 한 힘없고 가난한 인물을 사이에 두고 두 세력이 힘겨루기를 하게 되었다.

이 투쟁에서 정의로운 죽지랑 측이 왕의 힘을 빌려 악한 부산성주를 벌하고 득오를 구원하게 되는데 득오가 이 은혜를 평생 잊지 못한 것은 물론이다.

처음에 죽지랑을 그리워하여 득오는 노래를 지어 불렀는데 그것이 바로 모죽지랑가이다.

이 배경설화에서 보듯이 ‘득오’라는 노래가사의 주인공은 가난한 집 젊은이로서 몸으로써 세금을 대신해야

만 하였다. 그런 그가 혁혁한 귀족집안의 화랑에게 몸을 의탁하여 남다른 혜택을 받고 젊은 날을 지냈을 때 그는 얼마나 감사하며 삶을 살았을 것인가. 물론 효소왕 때는 삼국의 분쟁을 거친 지도 오래되고 통일을 이룬 668년 이후 30년 가까이 지났기 때문에 나라 안에 큰 요동은 없었을 것이다. 오히려 배경설화에서 보듯이, 안락한 시대에 사회정의를 잃고 자기이익만을 꾀하는 몇몇 귀족들이 나타나던 시대로 보인다.

그런데 이 배경설화에서 우리가 주목하게 되는 것은 노래가사에 표현된, 득오의 죽지랑에 대한 깊은 사모의 상념이다. 화랑과 그 낭도, 그 상하 간에 이렇게 깊은 사모의 정이 노래되고 있다는 것은 신라사회가 매우 탄탄한 인간관계 속에서 유지되고 있었다는 증거라고 할 수 있다. 그것은 신라시대의 우수한 문화의 한 단면으로, 오늘날 사회적 활동이 활발한 가운데 수많은 고용주와 노동자 사이 그리고 상하 직원 사이에 분쟁이 발생하는 시대에 있어서 다시금 개발하고 널리 드러내야 할 뛰어난 덕목이기도 한 것이다.

그렇게 보면, 득오라는 인물은 노래의 창작자로서 신라의 문화를 가꾼 사람이었으며 오늘날의 관점으로 말하면 한류의 흐름을 새로이 만들어가는 인물이었다. 오늘날 모죽지랑가 스토리의 사회적 의의는 사회가 복잡해지고 주종관계로 얽혀있는 현대사회에 인간관계의 한 귀중한 모델로 작용할 수 있다는 점에 있다.

## 2. 문제되는 어구에 대한 새로운 해독과 스토리텔링

이 노래가사가 고려시대에 기록된 삼국유사에 나오는데 어렵게 당시 문자인 한자로 기록되어 그에 대한 완전한 해독이 어려운 실정이다. 학자마다 여러 가지 견해를 제시하고 있으나 썩 만족스럽지 못하다. 그래도 그 중에 가장 정평 있는 해독은 김완진(1980, 2000)의 해독이다. 그의 해독에 따르면 8행으로 된 그 노래가사는 다음과 같다[2][3].

(2)

- |                   |             |
|-------------------|-------------|
| 1. 간 봄 물 오리매      | 去隱春皆理米      |
| 2. 모들 기스샤 우를 이 시름 | 毛冬居叱沙哭屍戶以憂音 |
| 3. 막듬곳 불기시은       | 阿冬音乃叱好支賜烏隱  |

- |                                   |               |
|-----------------------------------|---------------|
| 4. 즌시 히 헤나삼 혈(으)니저                | 兒史年數就音墮支行齊    |
| 5. 누늬 도랄 업시 더웃                    | 目煙廻於尸七史伊衣     |
| 6. 맛보기 엇디 일오아리                    | 逢鳥支惡知作乎下是     |
| 7. 郎이여 그릴 막슴미 너울 길 郎也 慕理尸心未 行乎尸道尸 |               |
| 8. 다보깃굴형히 잘 밤 이사리                 | 蓬次叱巷中宿尸夜音有叱下是 |

그런데 이 해독에서 석연치 못한 부분은 5행의 「누늬 도랄」이다. 이 「누늬 도랄」을 ‘눈을 피안의 세계로 향하다’라는 뜻으로 보는 것인데, 한자 ‘廻於尸’의 ‘廻’를 ‘돌-’로 해독한 데서 오는 잘못이다. 김완진을 비롯해 많은 학자들이 하나같이 ‘廻’를 ‘돌-’로 해독한 것은 한국사회에서 ‘廻’를 ‘돌-’로 학습하고 이해해 온 오랜 전통 때문이다. 그러면 ‘廻’를 달리 무엇으로 해독할 수 없는 것인가.

조선 정조 때 간행된 문헌인 주해천자문(註解千字文)에는 ‘廻’를 ‘두르다’로 그 뜻을 해석해 놓았다[4][1]. 우리는 이제 ‘廻’를 ‘돌-’이 아닌 다른 말로 해독해 볼 수 있는 근거를 하나 발견하였다. ‘두르다’는 ‘어떤 것의 주위에 무엇을 두거나 천이나 끈으로 감다’라는 뜻으로서 오늘날 많은 국어사전에서 ‘감다’는 ‘두르다’라는 말로, ‘두르다’는 ‘감다’라는 말로 설명하고 있다.

그렇다고 눈을 감다의 ‘감-’(중세국어에서 눈을 감다의 ‘감-’은 ‘감-’으로 표기됨)을 ‘두르다’ 의미를 가진 ‘廻’로 표기할 수 있을 수 있는가. 필자는 그렇다고 본다. 왜냐하면 표준국어대사전이 다음과 같이 풀이하는 것처럼 눈을 감는 행위는 눈꺼풀로 눈동자를 덮는 행위이며 자세히 말하면 등근 눈동자를 ‘둘러’ 덮는 행위이기 때문이다.

(3) (표준국어대사전) 눈을 감다 : 눈꺼풀을 내려 눈동자를 덮다[5].

현재 ‘廻’를 ‘감-’이라는 의미로 사용한 문헌상의 증거는 조사되지 않았다. 고대국어의 자료가 매우 영성하며 고려시대 이후 중세국어 관련 문헌 등에서도 이에 대한 증거는 없는 상황이다. 신라 말 균여대사의 향가 보개

[1] 주해천자문에는 ‘廻’ 역시 ‘두르다’로 해석하고 있는데 回(=廻)로 다시 보충설명하고 있다. (環=돌을 환, 回繞, 木 곧히 환) 돌오다>두르다, 골히>고리로 변화함.

회향가(普皆廻向歌)의 제2구의 ‘廻良只[ : 돌악]’이나 삼국사기 지리지 잡지6 지리4에 나오는 ‘車廻谷[ : 차돌골]’도 ‘돌-’을 표기한 것으로 보인다. 이런 상황임에도 불구하고 필자가 ‘廻’를 ‘굽-’으로 읽고자 하는 까닭은 한자(漢字) 하나가 반드시 우리말 하나와 대응 일치하는 것은 아니며 여러 명칭을 대폭 한자화한 신라 경덕왕 때의 이전은 한자를 수용하던 시기로 우리말을 지켜 그대로 표기해 보려던 의식이 강했다는 이유 외에도 다음과 같은 세 가지 심증이 가는 이유 때문이다.

1) 먼저 우리말에서 단어가 연이어 나오는 공기(共起)관계를 볼 때 ‘눈’ 뒤에 ‘감-’이 나오는 것이 ‘돌-’이 오는 것에 비해 압도적으로 많다(다음 자료는 21세기 세종계획에서 입력구축한 연구교육용 균형말뭉치 1천만 어절에서 추출한 ‘눈-감-’과 ‘눈-돌-’과 ‘눈-돌리-’의 빈도수임).

표 1. ‘눈[目]’의 ‘감-, 돌-’과의 공기 관계

	용례	빈도	비율
1	눈-감-	635	77.3
2	눈-돌-	3	0.4
3	눈-돌리-	183	22.3

[표 1]에서처럼 ‘눈-돌리-’는 그래도 용례가 많지만 ‘눈-돌-’의 용례는 거의 없으며, 있다 해도 “눈이 빙빙 돌고 고주망태가 되도록 행복했다. 평산이 눈이 민첩하게 돈다. 양쪽 눈이 빙빙 돌게 돼!” 등 특이한 경우에 쓰일 뿐이다. 김완진(1980)이 문제되는 구절을 ‘눈- 돌-’이라 읽고 ‘눈의 돌음 = 현실을 피함, 피안의 하늘로 향함’으로 해석하고 있지만 아무래도 ‘눈-돌-’은 이 시가에 나타날 어구가 아니다. 언어는 시대가 바뀐다고 쉽게 바뀌는 것이 아니며 오랜 전승을 통해 내려오는 것인데, 노래의 이 문맥에서 ‘廻’를 ‘돌-’로만 해독하는 일은 한번쯤 의심해 볼 사항이다.

2) 다음으로, II-2 연구방법에서 언급한 바이지만, 향가의 표기는 먼저 노래말이 있고서 다음에 그것을 한자의 음훈을 빌어 표기한 것이라는 사실이다. 그러므로 우리는 현재의 한자지식으로만 그 표기를 읽으려 하지

말고 생각을 바꾸어 ‘눈의 감음’이라는 노래가사의 ‘굽-’을 당시 표기자는 어떤 한자로 나타내야 했느냐를 생각해 보기도 해야 한다.

중국인은 눈을 감는 것을 폐(閉, 닫다) 혹은 명(瞑, 눈 감다, 눈 어둡다)으로 표기한다. 그러나 우리말의 ‘굽-’은 그런 ‘닫다’나 ‘(위아래 눈시울을) 합치다’로 나타낼 수 없는 ‘돌리 덮는’ 행위의 의미요소를 갖고 있다. ‘눈을 감다’의 상대어인 ‘뜨다’ 역시 어느 지점에서 다른 방향으로 사이가 벌어짐을 뜻하는 말로서 중국어의 개(開)나 영어의 open으로 표현할 수 없는 의미요소를 우리말은 갖고 있는 것이다. 다시 말해 국어는 중국어나 영어가 갖고 있지 않은 ‘눈[目]’에 관한 독특한 어휘를 갖고 있는 것이다.

이렇게 ‘열다, 닫다’가 아닌 또 다른 어휘를 갖고 있는 우리말 상황에서 향가의 표기자는 한자의 어떤 글자로서 ‘굽-’을 표기해야 할 것인가. 이렇게 볼 때 한자의 음훈을 빌어 자기말을 기록했던 향가의 표기자로서는 ‘눈꺼풀을 내려 눈동자를 덮는’ 이 행위를, ‘두르다’로 주해(註解)된 바 있는(주해천자문에서) ‘廻’로 표기할 수가 있었다고 보인다.

3) 다음으로, 2)에서와 같은 표기자의 입장과 관련된 것인데, 우리가 어느 한자를 해독함에 있어서 한 음으로만 읽는 것을 피할 수 있을 때는 피하는 유연성을 보이는 것이 좋을 것으로 생각된다.

1자1음의 원리에 따라 의심 없이 ‘廻’를 ‘돌-’로 읽은 김완진(1980)도 모죽지랑가 제1구의 ‘皆理米’의 ‘모두 뺨’을 ‘모도’로 훈독(訓讀)하는 놀라운 견해를 발휘하여 성공을 거두었는데 그 ‘모도’는 ‘몰 + 오-’의 합쳐진 형태로서 ‘몰’이라는 부정부사와 동사 ‘오다’의 ‘오-’의 결합체라고 본 것이다. 즉 ‘모두 뺨’라는 한 글자로서 두 개의 실사를 읽어낸 것인데 사실 이것은 1자1음의 원리를 벗어난 것이다. 그리고 원왕생가 제6구의 ‘花乎白良’을 ‘고조술빅’로 김완진을 비롯한 몇 학자들이 해독하고 있는데, 동사 ‘고조-(拱: 두 손을 모으다)’를 나타냄에 있어 그 의미하고는 아무 상관이 없는 명사 ‘꽃 花’를 갖다 쓰고 있는 사례는 매우 특이한 경우로서 왜 ‘모오다’라는 뜻의 ‘拱’이나 ‘集’ 같은 한자를 쓰지 않았는지 다

시 생각해 볼 문제이다.

말하자면, 향가의 표기자에게는 품사의 구분이나 음절간의 경계와 같은 오늘날의 문법지식과 같은 지식이나 한자에 대한 깊은 지식보다는 당시에 어느 한자의 음훈(音訓)이 자신들의 노래말 소리에 가까이 유사하게 대응하느냐가 가장 관심사였다는 것이다.

이런 점에서 우리는 향가 해독에 유연성을 가져야 한다고 본다. 언어마다 얼마간 특징들이 있어서 A의 언어가 B의 언어와 착오 없이 일치하는 것이 아니며 따라서 하나의 단어는 다른 나라의 언어에서 여러 뜻으로 해석될 수 있는데도 ‘廻 = 돌-’로만 읽는 경직성을 피해 볼 수 있으면 피하는 것이 좋다고 생각한다.

그리하여 이렇게 우리가 ‘廻’를 ‘굴-’으로 해독하여 문제되는 제5행을 ‘눈의 굴을’로 읽을 때 ‘눈 감음’은 죽음을 비유하는 말이 됨으로써 전체 노래가사의 의미를 확대시킬 수 있다. 곧 과거의 해독처럼 제5, 6행을 ‘눈을 저 세상에 향하지 않고는 그를 어찌 만날 수 있으리’라고 보는 것보다는 ‘살아있는 내가 눈을 감지 않고는 어찌 (먼저 간) 그를 만날 수 있으리’라고 보아야, 불교적 세계관이 말하는 바대로, 내가 눈을 감고서 곧 내가 죽어서야 저 세상에서 (그를) 다시 만날 수 있다는 생각을 전하는 구절이 되는 것이다. 노래말이 이 정도는 되어야 이 구절의 노래말이 전체 문맥 속에서 의미를 발하며 그 곡진한 스토리텔링으로 인해 다른 이에게 감동을 전하리라고 생각한다.

### 3. 다른 문제되는 어구에 대한 해독

이제 다시 모죽지랑가 해독에서 문제시되는 어구를 더 다루어보자. 그것은 다름 아니라 제7, 8행 끝의 ‘다북굴형에 잘 밤 이사리’가 서법상 평서형이나 의문형이나의 문제로서 학계에선 의견이 반반으로 나뉜다. 김완진과 같은 학자는 ‘다북굴형’을 저 세상 ‘구천길’로 보고 그곳에서 가신 님을 따라 가다 잠을 자기도 할 것이라고 해설하는 것이다. 그런가 하면 양주동 같은 학자는 ‘다북굴형’을 현 세상으로 보고 잠 오는 밤이 있겠습니까라고 해설하는 것이다[6]. 그런데 ‘다북굴형’을 ‘구천길’이라고 생각하게 되면 이 시구는 전체 문맥에 벗어난 것이 된다. 왜냐면, 모죽지랑가 제7, 8구에서 낭 구

리는 마음에 구천길을 헤매고 있을 것이라고 하면 무엇보다도 죽음 뒤에 극락과 같은 세계를 생각하는 신라인들의 세계관에 맞지 않는 것이 되기 때문이다. 불교사상에 따르면, 당시 8세기 초 효소왕대의 신라인의 삶에서 ‘저 세상’과 대조되는 ‘이 세상’은 오히려 고난스럽고 황량한 곳이라고 여겼던 것으로 판단된다. 불교사상에서 현세와 내세, 고통스런 이승과 극락정도, 변화하는 세계와 불변하는 세계는 뚜렷한 이분법으로 구분된다. 죽지랑과 같은 고결하고 훌륭한 분으로 추모되는 사람의 영혼이 해가 바뀌고 세월이 흘렀는데도 구천의 머나먼 곳에 있다고 생각하는 것은 잘못이라고 생각한다.

따라서, ‘잘 밤 이사리’는 평서형이라기보다는 의문형으로 보는 것이 낫다고 본다. 그리하여 ‘낭 그리는 마음이 따라가는 이승의 길에서 잠 오는 밤이 있겠느냐’고 반문한다고 보는 해석이 타당하리라고 생각한다. ‘잘 밤 이사리’를 의문형으로 보는 학자로는 양주동 이후 서재극(1974), 유창균(1994), 정렬모(1965), 이재선(1972), 최철(1990) 등이 있다.

다음으로 ‘阿冬音’은 ‘阿’가 저택을 의미한다는 문헌적 증거에 의해 ‘마듬>마름’으로 읽었던 김완진(1980)에서 ‘두던 드름’ 곧 ‘눈두덩 볼두덩’이라고 해석한 김완진(2000)에 이르기까지 내내 명쾌한 설명을 이루어내지 못한 어구이다. 김유범(1998)은 ‘阿’가 시경에 아름다움을 뜻하는 한자였음에 근거하여 ‘阿’를 음차한 것으로 보아 ‘아듬>아름’이라고 읽고 뒷 어구와 관련시켜 ‘아름다움[美]’이라고 해석을 하였다[7]. 그런데 김유범(1998)의 ‘아름’이 ‘도흐시온’으로 연결된다면 ‘아름곳 도흐시온’ 즉 ‘아름다움이 좋으신’은 좀 어색한 구절 구성이 되는 것을 느낄 수 밖에 없다. 필자는 차제에 ‘好支賜烏隱’의 ‘好’가 흘려쓰는 초서에 있어서는 ‘如’와 비슷하다는 점에 착안하여, 매우 조심스런 일이지만, ‘好支賜烏隱’을 ‘다흐시온’으로 읽고자 한다. 그러면 ‘阿冬音 好支賜烏隱’이 바로 현대국어의 ‘아름다우신’의 의미를 갖게 되는 것이다. 이렇게 되면 ‘(아듬>)아름’이 정확히 어떤 의미를 갖는 말인지 말할 수는 없으나 이 말은 강세조사 ‘곳’으로도 강조된 바 어떤 특별한 풍채 좋은 영웅적 남성 또는 부족장 같은 우두머리 또는 위엄 있는 어떤 동물일 것이다. 그리고 이 말은 무슨 이유로 사어가 되

어버리고 아름답다라는 말 속에 화석화되어 버린 것이 된다. 이에 대한 책임있는 논의는 보다 확실한 논거를 더 확보하여 진행되어야 할 것으로 알지만, 다만 다수의 연구자들이 이 구절을 죽지랑의 아름다움이나 훌륭한 함을 칭송하는 내용으로 일관되게 보고 있으므로 시적 맥락과 노래의 자연스러움을 위해 이렇게 해독해 볼 수 있으리라고 생각한다.

다음으로 ‘逢烏支’는 김완진에서 ‘맛보기’로 읽히는 어구이다. 그러나 유창균(1994)은 이 어구를 ‘마조기’로 읽을 것을 주장하면서 다음과 같이 논증한다[8].

(4) …필자는 향가의 표기가 단순히 음형의 표현에만 있는 것이 아니라 율격까지도 충분히 고려되었던 것이 아닐까 한다. 향가 표기엔 약음차라 하여 1자가 1음절을 이루지 못하는 경우도 있으나 ‘逢’을 ‘맛보’와 같이 2음절로 새기기보다 ‘맛’과 같이 1음절로 새기는 것이 타당하다고 본다. ‘逢烏’를 ‘마조’로 새긴 이는 정렬모, 김선기, 이탁 세 분이다…

필자도 이에 동의하여 유창균과 같이 읽기로 한다. 한자 하나인 ‘逢’을 꼭 어떤 중세국어의 어형과 일치시켜 그것이 합성어임이 분명한 두 음절로 읽는다는 것은 후대의 어법을 고대국어에 강제하는 우를 범하는 것이라고 생각하기 때문이다.

기타 김완진(1980)의 해독 중 제2구의 ‘모돌 기스샤’는 용비어천가 110장의 “四祖 | 便安히 묻 겨샤”의 ‘묻 겨샤’와 같은 어구를 표기한 것으로 보고 ‘모돌 기스샤’를 ‘모드 겨샤’로 읽고자 하며 제4구 ‘年數就音’에 대한 해독 ‘히 헤나삼’은, ‘年數’가 ‘한 해 두 해 헤아린다’는 의미의 표현이 아니라 ‘年數’ 자체가 그 ‘해’를 의미하는 것으로, 태양을 가리키는 ‘히’가 아니고 ‘한 해 두 해’ 헤아리는 ‘히’를 구별하여 표기한 훈차한 글자로 보고 ‘히 나삼’으로 읽고자 한다. 그렇다면 그 의미는 ‘해가 가면서’가 된다. 모두 노래의 자연스러움을 위한 해독이다.

#### 4. 재구성된 모죽지랑가의 의미 구성과 스토리텔링

이상과 같은 해독을 바탕으로 모죽지랑가 80자 8구를 중세국어로 다시 정리하면 다음과 같다.

(5)

- |                   |                |
|-------------------|----------------|
| 1. 간 봄 물 오리매      | 去隱春皆理米         |
| 2. 모드 겨샤 우물 이 시름  | 毛冬居叱沙哭屋尸以憂音    |
| 3. 아람 곳 다흐시은      | 阿冬音乃叱好支賜烏隱     |
| 4. 즈시 히 나삼 힐(으)니저 | 兒史年數就音隨支行齊     |
| 5. 누늬 가뭇 업시 더웃    | 目煙廻於尸七史伊衣      |
| 6. 마조기 엇디 일오아리    | 逢烏支惡知作乎下是      |
| 7. 郎야 그릴 므스미 너울 길 | 郎也 慕理尸心未 行乎尸道尸 |
| 8. 다뭇굴형에 잘 밤 이사리  | 蓬次叱巷中宿尸夜音有叱下是  |

8구체 향가 모죽지랑가는 위의 정리를 바탕으로 볼 때 2구씩 각각 하나의 문장을 이루고 있음을 알 수 있다. 곧 첫 문장은 ‘시름’이라는 명사로 끝나고, 둘째 셋째 넷째 문장은 모두 감탄 내지 의문의 종결어미로 끝나고 있다. 이제 그 2구씩을 순차적으로 한 행으로 묶어 그 의미 구성을 살펴보면 다음과 같다.

(6)

- 1행(1,2구) : 지나간 날에 대한 회상과 상실에 대한 슬픔  
 2행(3,4구) : 낭의 준수한 풍채도 잊혀져가는 아쉬움  
**3행(5,6구) : 다시 만나는 일은 죽음 너머의 것이라  
 는 인식**  
 4행(7,8구) : 낭이 없는 척박한 현실 인식과 잠 못 이루는 그리움

이처럼 모죽지랑가의 의미 구성은 1행에서 노래된 상실의 슬픔이 2행에서 해를 넘기며 커가는 아쉬움으로 계승되면서 3행에서 낭과 작자 사이의 죽음이라는 장벽이 강하게 인식되고 이런 인식의 바탕 위에서 4행에서는 1, 2행의 슬픔과 잊혀져가는 아쉬움이, 사무치는 그리움으로 더욱 승화되는 모습을 보인다. 말하자면, 3행의 인식이 뚜렷한 전환점을 이루면서 4행에서 1, 2, 3행의 내용이 종합되고 심화되는 구조는 한시의 작법으로 널리 알려진 <기승전결>의 구조를 유지하여 시 작품으로서의 매우 안정된 완결성을 보이고 있는 것이다. 또한 절구가 되는 4행 곧 7, 8구는 그 첫머리에서 ‘낭야’라고 부르고 있는데 이는 10구체 향가의 낙구 첫머리와 매우 비슷한 점이 있으며, 또한 낭 그리려는 마음에 잠 못 이룬다는 표현에는 한 개인의 서정적인 그리움이 강하

게 토로됨으로써 노래가 지닌 추모의 정을 극대화하고 있다고 생각한다.

학자에 따라서는 죽지랑의 죽은 뒤에 노래를 지었다는 점을 부정하기도 하지만 필자는 배경으로 보아서나 노래 가사의 군데군데 박힌, 노래 대상에 대한 단어들(모드 겨샤, 즈시 혈(으)니저, 눈의 감을)의 성격으로 보아 죽은 뒤에 노래를 지었다는 점을 의심할 수가 없다.

상사에 대한 이만한 애정이 표현되고 구성이 탄탄한 이 신라시대 작품은 분명 보석과 같은 존재이며 그 존재는 우리로 하여금 민족적 자긍심까지 갖게 한다. 이 노래는 진정 한 편의 순수한 서정시요, 그 비유(간 봄, 눈의 감을, 다붓굴형)가 빛나며, 죽어서의 만남을 기약하는 종교적 사상이 노래의 깊고 든든한 배경을 이루는 매우 뛰어나고 아름다운 작품이다.

#### IV. 모죽지랑가의 음악적 가창성 탐구

삼국시대 고대가요인 향가를 가창할 수 있는지는 쉽게 답할 수 있는 문제는 아니다. 그러나 그것이 신라인의 입에서 불려졌던 것은 사실이며 또한 유명하다 보니까 그 노래가사의 기록이 시대를 넘어 고려시대 후기에 삼국유사에 다시 기록됨으로써 오늘날에 전해지게 된 것이다.

향가 중에서도 모죽지랑가는 비유가 뛰어나고 종교적 사상이 든든한 아름다운 작품임에도 불구하고 여러 학자들의 종합적 견해가 마련되지 않아서 이에 대한 어떤 가창성의 연구는 전혀 이루어지지 않은 상태다. 다만 최근에 경상북도 군위군 지방자치단체가 국악방송과 협력하여 《천년의 소리, 향가》라는 프로그램을 제작하고 14편의 향가를 노래부른 일이 있다. 그러나 그 노래들은 현재 여러 가지로 해독된 향가의 가사를 이해 가능한 어구만을 가져와 조정하고 그것을 반복배치하여 작곡한 현대가곡적인 음악일 따름이다. 물론 그 자체로도 훌륭한 문화콘텐츠이겠으나 원전에 충실하고 또 고아하고 기품 있는 음악을 만들기 위해서는 또 다른 노력을 기울여야 할 필요가 있을 것이다.

이제 이 장에서는 좀더 우리 노래의 계보가 어디에

있는지 살펴보고 우리 국악노래의 특성이 무엇인지 살펴보면서 모죽지랑가를 그런 특성에 맞추어 가창해 보는 일을 시도하고자 한다.

### 1. 국악 노래의 계보와 특성 및 시조창법

#### 1.1 국악 노래의 계보

국문학자 조동일(1989)은 그의 저서 ‘한국문학통사’에서 향가의 발생에 대해 그것이 민요에서 출발했음을 주장하고 있다. 민요의 덧구적 형식, 예컨대 ‘살어리 살어리랏다/ 청산에 살어리랏다// 머루랑 다래랑 먹고/ 청산에 살어리랏다’와 같은 두 줄 형식이 그대로 향가에 적용되어 ‘서동요, 도술가’와 같은 4구체 향가가 있게 되었으며 그것이 거듭 반복되어 ‘모죽지랑가, 처용가’와 같은 8구체 향가가 되고 거기에 한 줄이 더 더해져 10구체 향가가 되었다는 것이다[9].

그러면 향가의 완성형인 10구체 향가는 어떤 원인으로 형성되었는가. 이에 대해 정병욱(1967)은 “처음에는 4구체 혹은 6구체(백제의 ‘정읍사’와 같은)의 단형적인 형식이 인간 감정의 복잡화에 따라 차츰 장형화되는 경향을 보이다가 8구체 내지 10구체가 되고 삼국통일 후에 완전한 시형인 10구체로 완성되었다”고 말한다[10].

한편 이병기(1973)는 그의 ‘국문학전사’에서 시조의 원시형이 신라의 향가에 있다고 하였는데 고려말 이후 현재까지 유구한 역사를 자랑하는 시조의 맥이 향가에까지 닿아있다고 추측하였으며[11], 박성도의 그의 「한국시가문학사(중)」에서 현존하는 시조의 발생 기원이 고려가요 또는 그 이전의 향가에서 찾을 수 있다고 하였다[12].

음악에 기악과 성악이 있음은 물론이다. 그런데 모죽지랑가가 노래로 불린 것이기 때문에 성악을 중심으로 하여 그것이 어떻게 형성 발전해 온 것인지 송방송(1984)의 「한국음악통사」를 바탕으로 정리하면 다음과 같다[13].

먼저 삼국 이전의 부족국가 시대는 몇몇 단편적인 기록으로 보면 평민과 귀족의 구분 없이 민요로 불렸다고 보이는데 집단적인 서사민요로서 구지가가 있고 개인적인 서정민요로서 공무도하가와 황조가와 같은 것이 있다.

그러던 것이 삼국의 정립 후에 백제 고구려에 평민적인 노래로 이름이 전하는 것이 선운산가, 방등산가 등 5편 정도 있으며, 통일신라로 이어지는 신라는 향가라는 독특한 노래를 발전시켜 그 가사가 25편이 전하고 있다. 그 중에 삼국유사에 전하는 14편에는 민요 성격의 4구체 향가가 있으며 민요보다는 좀더 개성이 들어 있는 8구체 향가가 있으며 나아가 매우 개인적인 서정적 노래로 10구체 향가가 다수를 차지하고 있는데 신라인의 살아있는 언어를 직접 보여준다는 점에서 여간 보석 같은 존재가 아닐 수 없다.

이 향가가 정과정곡이나 도이장가의 존재로 보아 고려시대 초기까지 영향력을 지켜나가고 있었던 것으로 보인다. 고려시대의 노래는 무엇보다 서정적 노래이면서 많은 여음을 갖는 등 집단적 평민적 성격을 보이는 여러 고려가요의 존재가 그 특징을 보여준다고 할 수 있다. 동동, 만전춘, 가시리, 서경별곡 등 10편 정도 진주 같은 작품이 조선시대의 문헌에 기록됨으로써 오늘에 전하고 있다.

조선시대에는 세종조에 오면서 아악을 정리하면서 궁중문학으로서 취풍형, 치화평 같은 귀족적 노래가 아악에 얹혀 불려졌으며, 후기에 이르러 가곡, 시조 가사 등이 크게 발전을 이루어 영조조에는 많은 가객과 그 가객의 활동을 뒷받침하는 기악인들이 많이 나와 활동하였다. 즉 김수장의 『가곡원류』에서 보듯이 우리가 아는 시조들이 기악으로 여음을 끼워 넣어 분위기를 띄운 ‘가곡’으로 불려진 것을 보면, 결국 시조야말로 민족의 음악(성악)을 크게 계승하고 있었던, 보다 대중적인 음악이었음을 알 수 있다. 시조창 연구가인 이주환(1967)도 시조는 “우리의 심지에 상통하여 평화를 사랑하고 풍류를 좋아하는 정서를 잘 표현”하는 악곡이라고 하였다. 그리고 이런 전통 위에서 설화적 서사문학을 판소리라는 독특한 양식으로 노래하기에 이르렀는데 고종조 이후 성행하던 이 양식은 오늘에 이르러 세계문화유산으로 등재되기까지 했다.

이제 이상의 국악 특히 성악의 생성 발전을 도표로 정리하면 다음과 같다.

표 2. 성악으로 본 국악사

구분	부족국가	삼국 및 통일	고려시대	조선시대	현대
집단적/(궁중적)	구지가(서사적)	향가 (4구체-집단적)	정과정곡 도이장가 정석가, 정음사	(아악)	
개인적/(서정적)	황조가 (서정적) 공무도하가	(8,10구체-개인적)	고려가요	가곡 시조 (가사) 판소리	현대 가곡 서양 가곡 유행가요 시조, 판소리

이처럼 국악사를 통해 볼 때 다수의 민중이 함께 즐기고 오랫동안 향유한 음악형식은 신라의 향가와 조선시대의 시조였다. 특히 여러 국문학자들이 시조가 향가와 연관성이 많다고 본 까닭은 첫째, 향가의 제9·10구와 시조의 종장이 결구의 방식에 있어 유사성이 있다는 점이며, 둘째, 향가가 민중에서 귀족 승려에 이르기까지 폭넓게 향유되었던 것과 같이 시조가 사대부, 기녀, 가객, 평민에 이르기까지 폭넓게 향유되었던 점이었다. 국악평론가 이해구(1975)도 향가와 시조가 그 시대에 있어서 보다 민중 전체가 향유한 것이라고 말하고 있다 [14]. 이렇게 고대가요인 향가의 시 형식이 현존하는 시조시형에 맥이 닿아있다면 우리는 시조창에서 향가의 가장 가능성을 찾아볼 수 있을 것이다.

### 1.2 국악 노래의 특성

장사훈(1987)은 서양음악과 달리 국악은 한결같이 강박인 첫 박으로 시작하며 약박으로 종지하고, 종지법(終止法)에 있어서는 상행 종지하는 서양음악과 달리 동도(同度) 종지하거나 또는 4-5도 하강 종지하거나 때로는 계단식으로 점차 하강하는 종지법을 즐겨쓴다고 하였다. 그리고 장단(長短)법에 있어서는 서양음악은 잘게 마디(소절)로 나누는 데 비해 국악은 한 회주(回周)가 단위가 된다고 했다. 예컨대 다음 (7)의 ‘아리랑’ 곡이 ‘강약약 -강약약’ 하는 서양식이라면 (8)은 ‘강약약’을 되풀이하는 것이 아니라 마디(소절)의 구분이 없이 12박자 장단이 단위가 된다고 하였다. 그리고 12박 중에서 첫째 박이 강하고 아홉째 박(-리-, -간-, -남-, -난-)이 강하게 난다고 하였다[15].

(7) 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3  
 아리랑 / 아리랑 / 아라리 / 요 - - /  
 아리랑 / 고개를 / 넘어간 / 다 - - /  
 나 -를 / 버리고 / 가시는 님/은 - - /  
 십리도 / 못가서 / 발병난 / 다 - - /

(8) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 아리랑 아리랑 아라리 요 - -  
 아리랑 고개를 넘어간 다 - -  
 나 -를 버리고 가시는님 은 - -  
 십리도 못가서 발병난 다 - -

또한 국악의 노래는 아래로 향하는 일본식 요성(搖聲)과 달리 위로 향하는 요성이 있어서 여유가 있고 장자(長者)다운 느낌을 준다고 했고, 또 국악의 노래는 속도가 느리면서 단모음이나 중모음이 다음과 같이 변화하여 음악적인 묘미와 운치를 더해준다고 했다.

- (9)  
 ① 단모음의 변화 : 아 →아으, 어→어으, 오→오으  
 ② 중모음의 변화 : 야 →야으, 여→여으, 요→요으

그리고 국악의 특징은 명암이 교차하는 가운데 슬기로운 멋과 동양적인 유연성과 한민족의 낙천적이고 장자다운 기품이 있다고 하였다.

이상과 같이 장사훈이 지적한 국악 노래의 여러 중요한 특징은 다음과 같이 정리된다.

- 1) 국악의 노래는 강약이 반복되는 것이 아니라 한 회주(回周) 즉 한 구(句) 정도의 길이가 한 장단을 이룬다.
- 2) 첫 박은 강박으로 시작하여 차츰 뒤는 하행하는 식으로 진행되되 뒷부분에서 한번 더 강박이 주어진다.
- 3) 속도가 느리면서도 요성이 있고 가사 발음의 변화가 있어 긴 노래의 멋스러움을 준다.
- 4) 유연성과 장자다운 기품이 있다.

이와 같이 정리되는 국악노래의 특징은 시조장에서

쉽게 접할 수 있다. 특히 다음과 같은 시조의 창을 들어 보면 (1)~(6)의 6구가 각각 한 회주(回周)가 되며 그 첫 박은 강박으로 시작한다. 그리고 시조창은 속도가 느리며 유장하고 사대부의 풍류와 장자다운 기품을 보여 주고 있음을 볼 수 있다.

- (10) (1) 태산이 높다 하되 (2) 하늘 아래 뵈이로다  
 (3) 오르고 또 오르면 (4) 못 오를 리 없건마는  
 (5) 사람이 제 아니 오르고 (6) 뵈만 높다 (하더라)

그리고 그 같은 특징은 아직 전승되고 있는 전통음악인 가곡이나 판소리 내지 '보대평' 같은 궁중음악의 성악곡에서도 능히 파악할 수가 있다.

### 1.3 시조의 창법

그러면 문학적 특징에 있어 신라시대의 향가와 맥이 닿아있고 조선시대 이후 그 유장한 가락이 민족 음악의 특성을 잘 반영하고 있다고 여겨지는 시조창의 창법은 어떤 것인가를 이제 살펴보도록 하자.

이주환(1967:1,8)은 『시조창의 연구』에서 시조는 초중종장에서 5박, 8박이 다음과 같이 안배되어 있다고 하였다[16].

- (11) 초장: 1구 동창이(5박) + 밝았느냐(8박)  
 2구 노고지리(8박) + 우짚는다(5박)  
 중장: 1구 소치는(5박) + 아이눔은(8박)  
 2구 상기 아니(8박) + 일었느냐(5박)  
 종장: 1구 제 너머(5박) + 사래 긴 밭을(8박)  
 2구 언제 갈(5박) + 려(--- 8박)

위에서 박자 배정을 보면 3장 6구로 된 시조창에서 한 구의 노래는 모두 13박으로 이루어져있음을 볼 수 있다. 앞서 (8)의 '아리랑' 가락을 12박으로 헤아린 장사훈의 지적과 대비되는데, 우리가 국악 노래를 이해하는데 있어서 국악은 12~13박 정도의 길이가 길게 노래된다는 점이 한 특징이라고 볼 수 있다.

이주환은 다시 박자를 논의하면서 5박은 다시 3+ 2박으로 나뉘므로 말(가사)이 붙는 곳은 제1박과 4박이며,

8박은 다시 3 +2+ 3박으로 나뉘기 때문에 말이 붙는 곳은 제1박, 제4박, 제6박이라고 하였다. 예를 들어, 위의 (6)의 제1구의 첫 5박 중에서 제1박에 ‘동창’을 노래하였다면 제4박에서 ‘이’를 붙여 노래하고 다음의 8박으로 이루어진 ‘밝았느냐’는 제1박에서 ‘밝아-’를 노래하면 제4박에서 ‘-쓰느-’를 노래하고 제6박에서 ‘-냐’를 노래하는 식으로, 제1, 4박 또는 제1, 4, 6박에 가사를 분절하여 붙여 노래한다는 것이다[표 3].

시조에 이상과 같은 장단을 배열한 이는 영조조 가객 이세춘이라 알려져 있다[17]. 그러면 우리가 신라시대의 모죽지랑가라는 향가를 노래부름에 있어 이와 같은 박자 관념을 도입해야 할 것인가. 그러나 생각건대 음악으로서의 향가에 박자를 두어야 하지만 시조와 똑 같은 박자를 둘 수는 없을 것이다. 시대의 차이도 있겠지만 시조의 잣수를 보고 모죽지랑가라는 노래가사의 잣수를 비교해 보면 행수나 잣수에도 차이가 있는 것이다.

표 3. 시조 가사의 박자 배정

박자	1박	2박	3박	4박	5박	6박	7박	8박
제1구 (5박)	동창	—	—	이	—			
“(8박)	밝아	—	—	쓰느	—	냐	—	—

(12) 시조의 잣수

- 제1구: 동창이 밝았느냐 (3 · 4)
- 제2구: 노고지리 우짖는다 (4 · 4)
- 제3구: 소치는 아이눔은 (3 · 4)
- 제4구: 상기 아니 일었느냐 (4 · 4)
- 제5구: 재 너머 사례 긴 밭을 (3 · 5)
- 제6구: 언제 갈려 하나니 (4 · 3)// 45자

(13) 모죽지랑가의 잣수

- 제1구: 간 봄 몬 오리매 (2 · 4)
- 제2구: 모든 겨샤 우를 이 시름 (4 · 5)
- 제3구: 아람 곳 다흐시은 (3 · 4)
- 제4구: 즈시 히 나삼 혈(으)니져 (2 · 7)
- 제5구: 누니 가불 업시 더웃 (6 · 2)
- 제6구: 마조기 엇디 일오아리 (3 · 6)

제7구: 郎야 그릴 므스미 녀올 길 (2 · 8)

제8구: 다붓굴형에 잘 밤 이사리 (5 · 5)// 68자

이처럼 향가 모죽지랑가는 글자수에 있어서 23자나 더 많을 뿐 아니라 초중장의 3장 형식이 아니라 기승전결의 4장 형식을 갖추고 있는 작품이다. 따라서 반드시 시조에 준해서 모죽지랑가를 부른다는 것은 타당하지가 않다고 말해야 할 것이다. 그런 까닭에 우리가 모죽지랑가를 노래부름에 있어서는 시조를 포함하는 국악 노래의 전반적인 특성에 맞게 노래부르는 것이 보다 합당할 것이며 다만 시조가 갖고 있는 박자 개념을 어느 정도 유지하는 것이 좋다고 판단된다.

2. 모죽지랑가의 음악적 가창성 모색

우리 민족의 오랜 전통을 이어온 문학형식 내지는 노래로서의 시조가 고대가요인 향가 특히 8구체로 전해오는 ‘모죽지랑가’와 어떻게 연관을 지을 수 있을 것인가. 이병기, 박성의 같은 국문학자들이 말한 대로 초장과 중장의 2줄적 표현에 중장의 결구가 보여주는 완결적 형식미가 향가에 맥이 닿아있다는 점은 인정하는 것이 좋을 것 같다.

그리고 앞의 IV-1.2에서 논의한 것처럼 시조를 포함 한 우리의 국악노래들은 일반적인 특징들이 있다. 그렇다면 ‘모죽지랑가’를 그런 특징에 맞게 노래부르되 시조창이 보여주는 유장미와 높은 기품으로 불러볼 수 있지 않을까 한다. 그런 유장미는 판소리 용어인 진양조 같은 빠르기에서 느낄 수 있는 것이라고 판단된다. 그리고 ‘모죽지랑가’는 그 의미구성이 보여주는 것처럼 죽은 이에 대한 추모의 감정이 잘 드러나도록 불러야 할 것이다. 말하자면 국악에도 평조와 계면조가 있는데, ‘솔-라-도-레-미’로 구성되는 평조와 달리 애조를 띠고 슬픈 감정을 노래함에 있어서는 ‘라’음을 기본음으로 하는, ‘라-도-레-미-솔’로 구성되는 계면조로 부르는 것이 좋을 것이다.

아울러 현재 8구 형식으로 전해오는 ‘모죽지랑가’를 앞서 정리한 바 국악노래의 특징에 따라 각각의 구절의 처음을 강박으로 부르고 후반부의 일부(각 구의 둘째 어구가 되는 부분)를 다시 강박으로 부르도록 하고, 이

노래가 기승전결의 구성을 보이는 점을 고려하여 전환 구 부분을 기승 구 부분보다 높이 부르되 결구 부분에서 낭을 부르는 ‘郎야’ 부분을 아주 높이 가성(假聲)으로 불러 추모의 정을 극대화하면 보다 좋으리라고 본다.

2.1 각 구 노래부르기의 구체적 논의

이제 좀더 각 줄을 어떻게 부르는 것이 바람직한지 논해 보기로 하자.(괄호 안은 옛말이 담고 있는 내용을 좀더 이해하기 쉽게 설명한 것임.)

(14)

- 기) 간 봄 못 오리매 모든 겨샤 우롤 이 시름  
(지나간 시절은 못 오는 법, 계시지 않아 울고 싶은 이 마음이어)
- 승) 아람 곳 다흐시은 즈시 헉 나삼 혈(으)니저  
(영웅과 같던 아름다운 얼굴도 해가 가면서 희미해져 가는구나)
- 전) 누늬 가볼 업시 더웃 마조기 엇디 일오아리  
(눈을 감음 없이 저 분을 만나는 일 어찌 이를 수 있겠는가)
- 결) 郎야 그릴 므스미 녀울 길 다붓굴형에 잘 밤 이사리  
(낭이여, 그리워하는 마음에 살아가는 길, 거친 세상에 편히 자는 밤이 있겠는가)

먼저 기구의 첫 음절 ‘간’은 크고 길게 불러 시작해야 할 것이다. 그리고 ‘못 오-’는 ‘개(皆)’라는 한자로 표기되었듯이 짧게 부르고 ‘모든 겨샤’는 계시지 못하는 아

쉬움을 느리게 표현해 주고 ‘우롤 이 시름’은 표현 그대로 울고싶은, 시름 겨운 마음을 길게 노래하되 요성을 써서 화자의 슬픈 감정을 표현해야 할 것이다.

다음 승구의 처음 구는 다시 높이 크게 부르고 ‘즈시’ 부분에서 다시 힘을 주어 잊혀져 가는 낭의 얼굴을 강조하고 ‘혈(으)니저’ 부분의 감탄적 정조는 요성으로써 표현해야 할 것이다.

여기 승구까지 노래하면 떠나간 이에 대한 추모의 정을 반복적으로 노래한 것이 된다. 다음에 오는 전구는 미래적인 내용을 노래한 것이다. 즉 다시 만날 날을 그려보는 것이다. 그런데 그 만남은 화자가 눈을 감고서야 즉 죽어서야 가능한 것이기에 더욱 안타까운 일이 된다. 어디 죽는 일이 인위적으로 되는 일이겠는가.

그래서 전구의 ‘누늬’는 한층 높은 격양된 소리로 처리해야 할 것이다. 그리고 모죽지랑가의 제6구가 되는 ‘마조기’를 다시 힘을 주어 강박으로 노래해야 할 것이다.

이제 끝으로 결구의 출발이 되는 ‘낭야’는 아주 높게 절규에 가깝게 부르되 한번 더 높여 가성(假聲)으로 불러보면 좋을 것이다. 그러면서 ‘그릴 므스미 녀울 길’ 부분에서 낭을 그리면서 외롭게 살아가는 화자의 심정을 읊듯이 노래하고 ‘다붓굴형’이라는 현실 부분을 다시 강박으로 노래하면서 그 뒷부분으로 음정을 떨어뜨리면서 길게 노래하면서 슬픔의 정을 추스르는 방식으로 노래를 끝내도록 하면 좋을 것이다.

2.2 노래부르기의 구체적 실제

우리가 모죽지랑가를 노래함에 있어서 각 구를 시조

표 4. 모죽지랑가 각 구의 박자와 배자

구	1박	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
1구	간	봄	-	-	-	몬오	-	리	매	-	-	-	-
2구	모다	-	겨	샤	-	울울	-	-	이	시	름	-	-
3구	아람	-	-	-	곳	다	호	시	온	-	-	-	-
4구	즈시	-	해나	삼	-	혈	-	으	니	저	-	-	-
5구	눈의	-	-	-	-	감음	-	업	시	더웃	-	-	-
6구	마조	-	기	-	엇	디	-	-	일오	-	아리	-	-
7구	낭	야	-	-	-	-	-	-	-	-	그릴	-	///
8구	다붓	-	굴형	-	에	-	-	-	자-	르	-	-	///

  

구	13박	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
7구	므스	매	-	-	-	-	녀	울	길	-	-	-
8구	밤	-	이사	-	-	-	리	-	-	-	-	-

창에서처럼 5박+8박=13박으로 노래하면 좋을 것이다. 그리고 제7, 8구는 글자수가 다른 구에 비해서 1, 2자 많은 점도 있지만 감정의 고조로 인해 5박+5박+8박에 다시 6박을 주어 두 구를 24박으로 하여 추모의 정을 더 깊게 노래하면 좋으리라 본다.

이제 각 구의 박자(拍子)와 배자(排字)를 표에 제시해 보면 다음과 같다.

다음에 제시하는 악보는 이와 같은 내용을 한번 필자가 노래하고 한 작곡가가 채보한 것이다.

모죽지랑가

작곡: 이왕호  
채보: 박정양

Adagio ♩ = 60

그림 1. 가창된 '모죽지랑가'

다시 말하지만 삼국시대의 어떤 노래를 악보적 근거 없이 복원한다는 것은 불가능하기에 이것은 어디까지나 시도에 의미를 두고 있으며 '모죽지랑가'가 그와 같은 모양이었을 것이라고는 도저히 말할 수 없는 것이다. 다만 시도해 본 것에 의의를 두고자 한다.

## V. 연구 결과 및 제언

신라시대의 노래로 전하는 향가 여러 편은 모두 이야

기와 함께 전해오고 있어서 우리는 거기서 많은 스토리텔링의 자료를 얻어가질 수 있다. 향가 중의 하나인 모죽지랑가는 배경설화로 보아서 훌륭한 스토리텔링을 이루고 있으며 또 문학적으로 뛰어난 노래가사까지 전하고있어서 이것을 현대에 재현하면 좋은 문화콘텐츠로 활용할 수 있다고 본다.

그럼에도 불구하고 모죽지랑가에 대한 선행연구는 아직도 만족할 만한 해독을 이루지 못하였는데, 예컨대 제3구의 첫 부분인 '阿冬音'을 어떤 '전각(집)'이라고 한 다든지 제5구의 첫 부분인 '日煙廻於戶'을 '눈을 돌음'이라고 해독함으로써 노래가사로서는 일상성을 벗어나고 예술로서는 언어의 아름다움을 놓치고 말았다. 해독이 이렇게 되니까 이 작품을 좋은 음악으로 만들고자 하는 노력은 생길 수가 없었다. 이 논문은 먼저 이 구절들에 대한 해독을 '노래 우선의 원칙'에서 노래가사의 자연스런 모습을 찾고자 하였다. 왜냐하면 노래말은 순수한 감정을 표현한 우리민족의 것이기에 후대에 계승되는 이해 가능한 말이어야 하기 때문이었다.

그리하여 이 논문은 모죽지랑가를 해독함에 있어서 '노래 우선의 원칙'을 내세워 기존의 1자1음의 원리나 훈주음종의 기준을 보완하는 입장을 취함으로써 여러 학자들의 상이한 해독을 향가 노래라는 넓은 견지에서 종합해 보고 모죽지랑가를 고대사회에 존재했던 인정과 우의를 빛나는 보석처럼 보여주는 매우 소중한 이야기로 스토리텔링해 보는 결과를 얻었다. 곧 모죽지랑가는 사랑하던 사람을 추모하는 종교적이면서 순수하고 짜임새 있는, 우리가 오늘날 외부에 내세울 만한 자랑스런 한 편의 고대(古代) 문학인 것이다. 그리고 시험적으로 이 좋은 작품을 국악의 특징 특히 시조창이 보여주는 유장한 맛에 기품 있고 고아한 악곡으로 작곡해 보았는데, 기존의 향가 현대화 시도에 비해서 원전에 충실하고 전아한 작품을 창작할 수 있었다.

이제 이 작품을 현대에 사는 우리가 노래로 부르고 이 작품을 바탕으로 '모죽지랑가'를 뮤지컬로 만들고 연극으로 공연한다면 상사와 부하라는 복잡한 자본주의 사회를 사는 오늘날 우리 문화를 더욱 가치있고 풍성히 하며 한류의 물결을 드높이는 데에도 큰 몫을 담당하게 될 것이다.

참 고 문 헌

- [1] 이병도, *역주 삼국유사*, 광조출판사, 1967.
- [2] 김완진, *향가해독법연구*, 서울대학교출판부, 1980.
- [3] 김완진, *향가와 고려가요*, 서울대학교출판부, 2000.
- [4] 이기문, *천자문해제 천자문*, 단국대학교 동양학연구소, p.239, 1973.
- [5] 국립국어원, *표준국어대사전*, 1999.
- [6] 양주동, *증정 고가연구*, 1965.
- [7] 김유범, “모죽지랑가 ‘아동음’의 해독 제고”, *한국어학*, 제7집, 한국어학회, pp.99-115. 1998.
- [8] 유창균, *향가비해*, 형설출판사, 1994.
- [9] 조동일, *한국문학통사1*, 지식산업사, p.30, 1989.
- [10] 정병욱, “한국시가문학사(상)”, *한국문화사대계 V*, p.759. 1967.
- [11] 이병기, *국문학전사*, 신구문화사, 1973.
- [12] 박성의, “한국시가문학사(중)”, *한국문화사대계 V*, p.833, 1967.
- [13] 송방송, *한국음악통사*, 일조각, 1984.
- [14] 이해구, *한국음악서설*, 서울대학교 출판부, 1975.
- [15] 장사훈, “국악의 특징”, *예술과 학문의 만남*, pp.152-159, 1987.
- [16] 이주환, *시조창의 연구*, 시조연구회, pp.1-8, 1967.
- [17] 송방송, *한국음악통사*, 일조각, p.427, 1984.

저 자 소 개

이 창 호(Chang-Ho Lee)

정회원



- 1975년 2월 : 서울대학교 국어교육과(문학사)
- 1998년 2월 : 고려대학교 대학원 국어국문학과(문학석사)
- 2005년 2월 : 고려대학교 대학원 국어국문학과(문학박사)
- 2000년 3월 ~ 현재 : 삼육대학교 교양학부 부교수  
<관심분야> : 국어학, 자연과학, 음악, 민족문화 콘텐츠