

현대 시조의 음악성 考

신 응 순*

〈국문초록〉

본 논문은 시조의 음악성을 일단의 두 가지로 정의하고 그 음악성이 현대 시조에서 어떻게 나타나고 있는가를 검증해보는 데에 목적이 있다.

첫째, 가곡 4장 즉 시조 종장의 첫 음보에는 반드시 시상 반전이 있어야한다.

가곡은 5장으로 불리어지는데 각 장들은 시조의 2, 3음보 혹은 4음보가 가곡의 한 장으로 불리어지는데 반해 가곡 4장만은 종장의 첫 음보인 1음보로만 불리어지고 있다. 시조 종장의 첫 음보가 시상 반전의 축이 되기 때문이며 이것이 작동이 되어야 시조로서의 음악성을 제대로 유지할 수 있다.

둘째, 시조 4음보와 시조창의 각이 의미의 완결성과 함께 같은 값으로 대응되어야 한다.

시조의 음보가 지켜지지 않으면 각 장의 의미의 완결성에도 문제가 생기고 시조창의 각에도 문제가 생겨 시조창의 시연이 불가능하게 된다. 각 장의 의미의 완결성, 음보와 각과의 관계가 같은 값으로 대응되어야 시조의 음악성을 유지할 수가 있다.

다음으로 이 음악성이 현대시조에서 어떻게 나타나고 있는가를 검증해보았다.

통사 마디를 구성하지 못하는 단시조에서의 결음보와 양장시조의 예 그리고 음보를 넘어선 음절 단위의 배행, 전환구에서의 느슨한 의미 반전 등의 예를 통해 검토해보았다.

필자가 제시한 이 두 가지 음악성은 이미 고시조를 통해서 검증된 것들이다. 그러나 현대시조에 와 이미지 위주로만 창작하다보니 이러한 음악성이 무시되어 시조의 정체성에 문제가 생기고 있다.

시조는 음악성이 생명이다. 현대시조가 이미지 위주로 창작되어진다 해도 음악성이 없는 시조는 시조라고 말할 수 없다. 현대 시조가 창으로 시연되고 있지는 않지만 창으로 시연될 수 있는 형식은 갖추고 있어야한다. 그래야 시조의 음악성을 유지할 수가 있다. 현대 시조에 와 시조의 정체성이 상실된 것들이 많아 이제

* 중부대학교 교수

는 시조창과 시조문학과의 결합의 문제를 떠나 소통의 문제로 현대시조를 인식해야할 시점에 이르렀다고 사료된다.

주제어 : 시조의 음악성, 시조의 정체성, 시조창, 시조문학, 가곡, 음보, 전환구.

I. 서론

이병기 선생은 1932년 동아일보에 「시조를 혁신하자」라는 논문을 발표했다. 부르는 시조보다 짓는 시조, 읽는 시조로 발전시키자는 것이 논문의 중심 골자였다. 그러나 짓는 시조, 읽는 시조를 강조한 나머지 부르는 시조와의 화해는 전혀 고려하지 않았다.¹⁾ 오늘날의 시조도 창의 흐름이었다는 관념으로부터 완전히 자유스러울 수는 없다.

이는 현대의 시조문학이 창과 단절될 수 없는, 불가분의 관계를 말해주고 있다. 그러나 현대시조는 이미지 위주로만 창작되어 옛시조와는 달리 시조창으로 시연하기에는 적합하지 않은 것들이 대부분이다. 그런 이유로 현대시조는 창으로 시연되지 않는, 옛시조의 기능을 잃어버린 정형시로서만 존재하는 문학 장르로 전락하고 말았다. 시조는 우리만의 고유한 호흡과 특수한 음악성 때문에 오랫동안 존립할 수 있었다. 이것이 사라진 시조는 시조의 근간을 송두리째 흔들고 있어, 시조의 전통적 기능을 포기할 수밖에 없는 상황에 이르렀다. 전통 고수냐 전통 창조냐 간의 대립이 시대마다 있어온 것은 사실이다. 그러나 근간이 흔들린다면 고유문화로 존속해할 이유가 없어진다. 현대시조의 진단이 필요한 이유가 여기에 있다.

현대시조에서 음악성을 찾아보고자 하는 것도 이 때문이다. 가곡은 시조시

1) 『국어국문학 자료사전』(한국사전연구소, 2002), 1723쪽.

를 노랫말로 해서 부르는, 연원이 가장 오래된 창곡 형태이다. 이는 만대엽·중대엽·삭대엽으로 이어져 왔는데 가장 느린 만대엽은 영조 이전에 없어졌고 중대엽과 삭대엽만이 남았다가 『가곡원류』에 이르러 중대엽도 없어졌다. 이후 삭대엽이 발전하여 현재의 가곡 체계가 확립되었다.²⁾ 『양금신보』에는 만·중·삭대엽이 고려가요인 진작(정과정)에서 나왔다고 기록되어 있다. 시조시를 노랫말로 하고 있는 가곡의 연원을 짐작해 볼 수 있는 대목이다.

시조창 역시 삭대엽과 같은 빠른 템포를 요구하는 시대와 맞물려 있다. 가곡의 느린 재래의 창법에 대해 같은 노랫말로 노래하되 좀더 빠르고 단순해진 새로운 창법이 필요했다. 이런 와중에서 18세기 후반에 일단의 시조창의 틀이 짜여졌다.³⁾

시조시를 노랫말로 해서 부르는 가곡과 시조창에서 현대시조의 음악성을 찾아보고자하는 것은 현대시조가 가곡, 시조창의 노랫말이라는 불가분성 때문만이 아닌, 가곡의 조종격인 고려가요인 정과정 삼진작과도 맞닿아있기 때문이다. 이렇게 본다면 시조, 가곡, 삭대엽, 중대엽, 만대엽, 삼진작의 계보를 설정할 수 있을 것이다. 이는 시조가 음악을 떠나서는 존립할 수 없는 명백한 이유가 될 수 있다.

작금에 와 현대시조의 자유시화 경향이 도를 넘고 있다. 이것은 현대시조가 음악성을 고려하지 않은 채 읽는 시조, 짓는 시조로만 치중해왔기 때문에 일어난 기현상으로 파악된다. 이런 면에서 창 중심인 과거 시조와 이미지 중심인 현대 시조는 형식과 내용면에서 많은 차이를 보이고 있다. 과거 시조의

2) 장사훈, 『한국음악사』(정음사, 1976), 312, 3쪽.

3) 신웅순, 『현대시조시학』(문경출판사, 2001), 24쪽. 삼죽선생이 찬한 고종 원년으로 보이는 『삼죽금보』의 악보에는 시조가 가곡과 같이 5장으로 표기되어 있다. 여기에는 지금의 시조(평시조) 말고 소이시조(지름시조) 두 곡이 있다. 5장으로 기보되어 있는 것으로 볼 때 시조는 가곡에서 파생되었다고 보여진다. 실제로 명칭이나 형태면에서 보면 시조가 가곡의 영향을 받아 이루어진 것은 사실이다. 신웅순, 『문학·음악상에 있어서의 시조연구』(푸른사상, 2006), 101쪽.

음악성이 현대시조의 이미지에 제어 역할을 하지 못하고 있기 때문에 일어난 기현상으로 파악된다. 여기에 시조가 음악과는 별개라는 현대시조 시인들의 인식과 시조창이 문학과는 별개라는 시조 창작자들의 인식이 더해짐으로써 옛 시조와 현대시조와의 공백은 심각하리만큼 커져가고 있다. 창과 문학인, 고유하고도 독특한 시조의 추가 각기 한쪽으로부터 기울어진 탓에 시조 본래의 기능이 흔들려 생긴 결과이다.

창과 문학이 결합되었던 시조가 창과 문학이 분리됨으로써 시조 문학에 음악성이 제거되었다. 이는 옛시조의 창과 문학의 결합이 현대시조의 창과 문학의 소통의 문제로 인식해야할 단계에 와있음을 말해주고 있다. 이것은 직간접으로 시조의 새로운 현대적 복원이라는 새로운 패러다임을 요구하기에 이르렀다.

시조의 자유시화는 현대시조의 실험이라는 미명 아래 시조의 음악성이 도외시된 채 창작되고 있어 문제의 심각성은 더해지고 있다. 작금에 와 시조의 정체성에 대한 문제가 제기되고, 이슈화되어가고 있는 것도 이러한 우려에서 비롯되고 있다.⁴⁾

작금의 시조 문학은 창⁵⁾으로 시연되기가 어렵다. 그러나 원래 시조의 뿌리가 음악이었고 문학이었던 그 불가분성 때문에 시조 문학은 시조 음악 즉 창을 떠나서는 논의될 수가 없다.⁶⁾

4) 필자가 2006년에 창간한 『시조예술』도 이러한 맥락에서 출발했다. 현대 시조가 이미지로만 흘러 시조인지 자유시인지 구별할 수 없을 정도가 되어 시조의 정체성을 찾고자 창간된 것이 바로 『시조예술』이다.

5) 창은 시조시를 노랫말로 하는 가곡과 시조창을 말한다. 현대 시조에서 잃어버린 음악을 찾고자하는 시도들이 계속되고 있다. 중요 무형문화재 김영기, 월하재단 같은 곳에서 해마다 현대 시조를 공모하여 가곡 및 시조창으로 시연 및 공연하고 있다.

6) 요즘 시조를 쓰는 시인들 중에는 시조가 이미 창에서 떠난지가 오래라고 한다. 그러나 시조창이 시조시 발상의 도출에 원용된다는 것은 하나의 철칙(?)인 것이다. 정완영, 『시조 창작법』(중앙일보사 중앙신서96, 1981), 17쪽.

가곡과 시조창에서 현대시조의 음악성을 찾아보고자 하는 것도 이러한 연유에서이다. 현대시조의 음악성 고구는 시조의 정체성에 대한 검토에 다름 아니다.

본고의 목적은 가곡 4장과 시조 종장 첫음보, 시조 음보와 시조창의 각에서의 음악성을 찾아 이를 현대시조에서 검증해보고자 하는 데에 있다.

Ⅱ. 가곡 4 장과 시조 종장 첫음보

시조창은 3장으로 가곡은 5장으로 불리어진다. 둘 다 시조시를 노랫말로 하고 있다.

가곡 1,2장은 시조의 초장 1,2음보와 3,4음보에 해당되고 가곡의 3장은 시조창의 중장에, 가곡 4장은 시조창의 1음보에 해당되고 가곡 5장은 시조창의 2,3,4음보에 해당된다.⁷⁾

가곡에서의 각 장은 시조에서의 2음보 이상으로 배분이 되고 있는데 가곡 4장만은 시조 종장 1음보로만 배분되어 있다. 3음절인 시조 종장 첫음보의 불분율이 가곡에서는 하나의 장으로 처리되고 있는 것이다. 이는 시조사적으로도 그럴만한 이유가 있을 것으로 판단된다.

김준영은 시조 3장을 균여전의 ‘第八譯歌功德分’에 실려있는 ‘三句六名’의 ‘삼구’에서 찾았다.

7) 가곡 : 대여음

1장 : 동창이 밝았느냐

시조 : 1장

2장 : 노고지리 우지진다

3장 : 소치는 아회놈은 상기 아니 일었느냐

2장

중여음

4장 : 제너머

3장

5장 : 사래긴 발을 언제 갈려 하느냐

禱千手觀音歌(현대어역)

1名 무릎을 곧추며 두 손바닥을 모아	1句
2名 천수관음 전에 빌어 사뢰나이다	
3名 천손 천눈을 하나를 내놓고 하나를 덜어	2句
4名 돌이 없는 나라 하나만 그옥이 고치옵소서	
5名 아야야	3句
6名 내게 끼쳐 주신다면 놓았으되 쓴 자비는 (얼마나) 크고	

3句는 시조 3장에 해당된다.

5명은 감탄사 하나가 1명이 되는데 그 ‘명’이나 ‘구’가 가사의 歌意上 단락을 말하는 것이지 장단을 뜻하는 말은 아니다. 그것은 향가의 제 5명 이외의 다른 구나 명도 어떤 노래는 그 음절수로 헤아리면 제각기 큰 차이가 있지만 그것도 각각 한 명이고 또 후구 처음에 오는 그 감탄사는 가의상으로 앞 뒤 구와는 아무 관계없는 독립적인 것이기 때문에 그것도 한 명이 된다.⁸⁾

5명은 가곡 4장 즉 시조 중장 첫음보에 해당된다. 5명은 1음보로 3,4음보를 갖고 있는 다른 명과는 다르다. 1음보를 갖고 있으면서 3,4 음보를 갖고 있는 다른 음보와 같은 값으로 노래하고 있는 것이다. 물론 6명은 2,3,4음보에 해당된다.

진동혁은 10구체 향가의 ‘阿也, 阿耶也’ 등과 같은 감탄사가 여음으로 쓰기 시작하여 이 여음이 고려 가요와 경기체가를 거쳐 시조에 이어졌다고 보고 있다. 고려 가요 중 사모곡, 백제 가요 정읍사도 여음구만을 제하면 시조 형식으로 돌변된다고 보았다.⁹⁾

정서가 지은 고려가요 ‘진작, 정과정곡’도 10구체의 노래로 ‘아소 님하’라는 낙구의 위치가 정통 향가와는 다르기는 하나 시간적 거리를 감안한다면 10구

8) 김준영, 『한국고시가연구』(형설출판사, 1991), 131, 2쪽.

9) 진동혁, 『고시조문학론』(형설출판사, 1997), 20쪽.

체 향가의 잔존형태로 간주할 수 있다.¹⁰⁾

『양금신보』에는 시조시를 노랫말로 하고 있는 가곡의 전신인 만·중·삭 대엽이 모두 정과정 진작인 삼기곡에서 나왔다.¹¹⁾고 말하고 있다 진작의 낙구도 시조 종장의 첫음보와 불가분의 관계가 있음을 말해줄 수 있는 대목이다.

이렇게 본다면 향가나 고려가요의 독립 어구들이 시조 종장의 첫음보로 굳어지고 가곡에서는 독립된 장으로 분리어져 작금에 이르렀을 것으로 보인다.

봄에는 삼라만상의 새싹을 틔우고 여름에는 왕성하게 자라고 가을에는 오곡백과가 결실을 맺게 하고 겨울에는 그 모습을 감추게 된다. 이러한 대자연의 섭리에 따라 시조 형식도 만들어졌으니 초장에서는 그 시상을 시작하고, 중장에서는 그 시상을 전개하면서 발전시키고 종장 첫구에 와서는 3·6조로 경충뛰면서 절정에 이르게 하고, 둘째구에 와서는 4·3조로 자연스럽게 내리막길을 달리면서 종결을 짓는다. 그러니까 종장의 첫째구 36조는 절기에 있어서는 오곡백과가 결실을 맺는 9,10월에 해당하게끔 배치했으니 시조 형식의 절묘함을 통감하지 않을 수 없다.¹²⁾

위 인용문도 가곡 4장의 중요성을 말해주는 하나의 근거가 될 수 있다. 시조 종장 첫구는 시상 반전의 축으로, 모든 시상을 결집시켜주는 곳이다. 시조에서 매우 중요한 역할을 하는 부분이다. 이러한 이유 때문에 시조 종장의 첫음보가 가곡에서는 하나의 장으로 독립되어 분리어지는 것이 아닌가 생각된다.

나이가 든 사람이면 누구나가 다 알겠거니와 옛날 밤을 새워가면서 잤던 할

10) 장덕순, 『한국문학사』(동화출판사, 1978), 116쪽.

11) 장시훈 저, 『음악대사전』(세광음악출판사, 1984), 658쪽. 삼기곡은 세틀로 된 정과정곡의 음악적 형식을 가리키는 말이다.

12) 원용문, 『시조문학원리』(백산출판사, 1999), 194쪽.

머니의 물레질, 한번 뽑고(초장), 두 번 뽑고(중장), 세번째는 어깨너머로 휘끈 실을 뽑아 넘겨 두루룩 꼬투마리에 힘껏 감아주던(종장) 것, 이것이 바로 다름 아닌 초·중·종장의 3장으로 된 우리 시조의 내재율이다.

이만하면 초·중장이 모두 3,4,3,4인데 왜 하필이면 종장만이 3,5,4,3인가 그 연유를 알고도 남을 것이다. 이런 시조적인 3장의 내재율은 비단 물레질에만 있는 것이 아니라 우리 생활 백반에 걸쳐 편재해 있는 것이다.

설 다음날부터 대보름까지의 마을 누비던 농악의 자진마치에서도 숨어 있고, 오뉴월 보리타작마당 도리깨질에도 숨어있고, 우리 어머니 우리 누님들의 다듬잇 장단에도 숨어있었던 것이다. 다시 말해서 우리 모든 습속, 모든 행동거지에 도, 희비에락에도 단조로움이 아니라 가다가는 어김없이 감아 넘기는 승무의 소매자락 같은 굴곡이 숨어있다는 사실이다.¹³⁾

종장의 반전은 우리의 모든 생활 습속에 걸쳐있다는 것이다. 시조는 우리의 생활이요 문화이며 디엔에이이다. 생활 자체가 시조의 형식과 같다는 말에 다름 아니다. 전통 가곡에서 시조 종장의 첫음보를 가곡에서 독립된 장으로 부르는 것도 우리 생활의 반전의 습속이 자연스럽게 반영되어 이루어진 것으로 보인다. 가곡의 5장이 3개의 음보로 마무리를 하고 있는 것도 4장이 급한 시상 전환 때문에 다소 많은 2,3,4 음보가 필요했을 것으로 보인다.

가곡은 처음엔 전주곡의 형태를 띤 대여음이 연주되고 그리고 가곡 1,2,3장을 부르고 간주곡 형태인 중여음이 연주된다. 그리고는 4,5장을 부른다. 시조의 종장 첫음보인 가곡 4장에 앞서 중여음이 연주되는 것은 4장의 반전을 앞두고 준비, 예비가 필요하기 때문일 것으로 보인다.¹⁴⁾ 이는 4장의 중요성을 말해주는 하나의 근거가 될 수 있다.

13) 정완영, 앞의 책, 15, 6쪽.

14) 평시조에서도 종장을 다 부르고 가곡의 중여음과 같은 역할을 하는 4박을 쉬었다가 종장의 첫음보에서 갑자기 청황중으로 올라가 긴장을 유발한다. 그리고 종장의 2, 3음보에서 중려의 전성으로 이어지면서 잦은 변화를 주다가 긴장을 풀면서 종결된다.

일련의 이러한 독립어적 요소, 시상 전개, 전환구, 생활 습속 등이 후대로 내려오면서 우리 민족의 호흡인 시조 종장의 첫음보로 굳어지고 그 중요성이 더해져서 가곡에서 독립된 장으로 불리어져온 것이 아닌가 생각된다.

시조는 초장의 도입, 종장의 전개, 종장의 전환, 결말로 이루어지는 시조의 패턴에서 시상 전개의 중요한 축이 되는 것이 감탄적 어사, 종장의 첫음보이다. 종결 기능¹⁵⁾의 단추 역할을 하는 이 부분이 제대로 작동되지 않는다면 시조로의 정체성은 사라질 것이다. 시상의 반전, 전환은 시조 종장의 첫음보에 달려있다.

필자는 이를 시조 음악성의 하나로 보고자 한다. 이것이 시상 전환의 축인 종장의 첫음보가 가곡에서는 독립된 4장으로 불리어지고 있는 이유이다. 이 종장 첫음보의 역할에 따라 시조의 정체성 즉 음악성의 여부가 달려 있다고 말할 수 있다.

시조의 음악성 = 가곡의 4장, 시조 종장의 첫음보의 역할 : 시상 반전

시조는 종장의 첫음보와 둘째 음보에서 시상의 전환을 이를 만한 변화를 보여야하는 정형율의 까다로운 형식이다. 이 형식을 충족시켜 줄 수 있는지의 여부는 바로 시조의 음악성과 직결된다고 말할 수 있다.

향가나 고려가요의 감탄구 같은 음악성은 고시조, 개화기 시조, 현대시조로 내려오면서 시조에서 반드시 지켜져야 할 하나의 불문율이 되었다.

15) 조동일, 『한국민요의 전통과 시가 율격』(지식산업사, 1996), 232쪽.

종장에서 제 1음보의 소음보는 상당수가 감탄적 어사로 되어 있고, 마지막 제 4 음보의 소음보는 대부분 감탄적 종결형으로 되어 있다는 점을 중요시하며 그 기능을 살핀 결과 감탄적 어사로 시작되는 제 1 음보와 제 2 음보 연속은 '제시부'라고 할 수 있으며 감탄적 종결형으로 끝나는 제 3 음보와 제 4 음보의 연속은 '종결부'라고 할 수 있다. 그러면서 제시부인 소음보와 과음보의 연속 때문에 호흡상 긴장이 되었다가 이 긴장이 평음보와 소음보의 연속으로 된 종결부에서 해소된다고 했다. 이것이 종장의 종결 기능이다

Ⅲ. 시조 음보와 시조창의 각

시조 음보와 시조창의 각과의 관계는 중요한 문제이다. 시조와 그 시조시를 노랫말로 하는 시조창과의 불가분의 관계 때문이다.

시조창의 각·박자와 시조의 음보 관계는 다음과 같이 정리할 수 있다.¹⁶⁾

초·중장	시조	제 1 음보	제 2음보	제 3 음보	제 4 음보(3/4,1/4)
	시조창	제 1 각	제 2 각	제 3 각	제 4(3/4),5 각(1/4)
종장	시조	제 1 음보	제 2 음보	제 3 음보(3/4,1/4)	제 4 음보 ×
	시조창	제 1 각	제 2 각	제 3(3/4), 4각(1/4)	제 5 각 ×

시조의 초·중·종장은 4·4·4음보로 되어 있고 시조창의 초·중·종

16) 신용순, 『평시조 ‘청산은 어찌하여...’ 배자·음보 분석』(한국문예비평연구 제 18집, 2005), 167쪽.

정경태의 평시조 본텍스트 ‘청산은 어찌하여...’의 배자, 음보를 표시하면 다음과 같다.

장	초 장								
박자	1 ●	2	3	4 ○	5	6 ○	7	8	
1각,1구1음보	청산 ○	×	×	은 ○	×				
2각,1구2음보	어찌 ○	×	×	하 ○	×	여 ○	×	×	
3각,2구3음보	만고 ○	×	×	×	×	예 ○	×	△	
4각,2구4음보	푸르 ○	×	×	르 ○	×				
5각,2구4음보	며 ○	×	×	×	여음 ×				
장	중 장								
박자	●			○		○			
1각,1구1음보	유수 ○	는×	×	○	×				
2각,1구2음보	어 ○	×	×	찌 ○	×	하 ○	×	여△	
3각,2구3음보	주야 ○	예△	×	×	×	긋지○	×	×	
4각,2구4음보	아 ○	니△	×	는 ○	×				
5각,2구4음보	고 ○	×	×	×	×	×	여음 ×		
장	종 장								
박자	●			○		○			
1각,1구1음보	우 ○	×	리 ○	도 ○	×				
2각,1구2음보	긋지지○	×	×	말 ○	×	아 ○	×	△	
3각,2구3음보	만고 ○	×	×	상 ○	×				
4각,2구3음보	청 ○	여음 ×							

장은 5·5·4각으로 되어 있어 음보와 각의 수는 일치하지 않는다.

시조 초·중장의 1,2,3째 음보는 시조창의 1,2,3째 각과 대응되고 시조 종장의 1,2째 음보도 시조창의 1,2째 각과 대응된다. 시조의 초·중장 4째 음보는 시조창의 4,5째 각에, 시조 종장의 3째 음보는 시조창의 3,4째각에 대응되어있다.

일치하지 않는 것은 시조 초·중장의 4째 음보와 시조창의 4,5째 각 그리고 시조 종장의 3째 음보와 시조창의 3,4째 각이다. 시조창 초·중장의 4,5째 각이 시조의 초·중장의 4째 음보의 $\frac{3}{4}$ 와 $\frac{1}{4}$ 로 배분되어 있다. 시조창 종장의 3,4째 각도 시조 종장의 3째 음보의 $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$ 로 배분되어 있다. 시조의 한 음보가 시조창의 두 개의 각을 감당하고 있으며 음보의 각에 대한 배분량은 $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$ 로 각각 같다.

시조창에서는 시조 종장 4째 음보와 시조창의 5째 각은 생략되어 있다. 시조의 3장 12음보는 시조창의 3장 5·5·4 각에 균등하게 배분되어 있으며 시조의 각각의 음보는 시조창의 각각의 각을 침해하지 않는다.

시조에서 과음보나 결음보는 시조 음보와 시조창의 배자에 문제가 생겨 시조 음보와 시조창의 각과의 균형을 유지하기가 어렵다. 음보와 각과의 관계가 같은 값으로 대응되어 있어야 음악성을 유지할 수가 있다. 시조가 한 음보에 많은 자수를 허용하지 않는, 음보율이면서 음절수도 지켜야하는 정형(整形)의 율격임을 알 수 있다.

성은 사물의 바탕이나 성질, 본질을 말한다. 이는 시조에 있어서 시조의 정체성에 다름 아니다. 음보나 각은 의미의 마디나 음악의 마디를 의미한다. 이것이 대응되어야 시조의 음악성을 갖추었다고 볼 수 있으며 그렇지 않다면 그것은 이미 시조라고 말할 수 없다.

시조	초장	—	—	—	—
시조창	초장	—	—	—	—
시조	중장	—	—	—	—
시조창	중장	—	—	—	—
시조	종장	—	—	—	×
시조창	종장	—	—	—	×

시조의 4음보 = 시조창의 각 = 시조의 음악성

시조는 시조 음보와 시조창의 각이 대응되어야 한다. 이것이 시조의 형식이다. 시조의 과음보 결음보는 시조창의 각으로 대응되지 못하기 때문에 시조창으로서의 시연은 불가능해진다. 3장 6구 12음보의 시조 형식을 제대로 갖추었을 때에 시조창으로서의 시연이 가능해진다. 이것이 시조의 음악성으로 볼 수 있는 또 하나의 이유이다.

IV. 현대 시조의 음악성 검토

시조의 음악성을 획득하기 위해서는 3장 6구 12음보의 형식에서 종장의 반전구가 반드시 지켜져야 하며 각장 4음보가 제대로 지켜져야 한다.

현대시조의 예를 통해 이를 검증해보기로 한다. 이것은 현대시조에서 시조의 전통성과도 직결되어있을 뿐만 아니라 시조의 정체성 여부가 여기에 달려 있기 때문이다.

시조는 3장으로 구성되어야 한다. 장이 3개라는 의미는 곧 장은 하나의 의미체가 되어 세 개의 의미체가 유기적으로 결합됨으로써 하나의 시조 작품이 이루어진다는 뜻이므로 장의 개념이 고시조의 그것과 달라질 수 없는 노릇이다.

그럼에도 불구하고 시조 전문지에 발표되고 있는 작품 중에는 장의 구실을 못하는 것을 장이라고 내세움으로써 3장 구성과 거리가 먼, 시조 아닌 것을 시조라고 우기는 경우가 등장하고 있다.¹⁷⁾

위 인용문은 의미체의 유기적 결합은 고시조의 그것도 달라질 수 없다고 했다. 고시조는 창으로 시연될 수 있다. 창으로 시연될 수 없는 형식을 갖고 있지 않다면 음악성을 획득할 수 없게 되는 것은 당연하다. 시조의 음악성은 3장 6구 12음보의 형식에서 종장에서의 반전구의 여부와 4음보의 준수에 달려있다.

햇빛이 기울 때면 어둠이 찾아들고
빈 벽의 기호들은 보란 듯이 서성이고
소박한 우리 마음을 영화처럼 보여준다

- 남북희의 '빈벽'

위 시조는 종장의 반전구는 '소박한'이다. 위 시조가 종장에서 의미가 반전하지 않는 것은 아니다. 느슨한 데에 문제가 있다. 가곡에서는 '소박한' 3음절로 1장을 긴장감있게 소화해내야 하며 시조창에서도 팽팽하게 음이 올라가는 부분이다. 전체적으로도 기막힌 반전구가 되어야하는데 이 시조는 그렇지 못해 창으로 시연한다 해도 반전구에서 맥이 풀려버린다. 시조의 음악성이란 시조 형식과 직결되는 것은 당연한 것이지만 내용면에서도 반전이 이루어져야 하는 음악·문학 양식이다. 위 시조는 시조의 형식은 제대로 갖추었으나 내용의 느슨한 반전구로 시조의 음악성에서는 다소 떨어져 있다.

어릴 적 /두레박에 /떠 올리던/ 달빛 하나//

17) 임종찬, 『현대시조의 탐색』(국학자료원, 2004), 36쪽.

아직도/ 저 우주로 /떠나지 못하고//
 장독대/ 정안수 안에/ 잠이/ 들어 있구나
 - 장효순의 「보름달」

위 시조를 음보별로 표시한 것이다. ‘시조는 결코 열린 형식이라 할 만큼 자유스럽지는 않다. 오히려 시조는 어떠한 경우에도 3장으로 완결해야하는 닫힌 형식이며, 각 장도 4음보격으로 혹은 4개의 통사·의미 마디로 구성되어야¹⁸⁾ 한다.

위 시조는 결음보로 중장에서 4개의 통사 마디를 구성하지 못했다. ‘떠나지 못하고’는 한 음보로 읽혀지지 두 음보로 읽혀지지 않는다. 음보는 적어도 최소한 단어 하나로 이루어져야하는데 위 시조 ‘떠나지 못하고’는 하나의 단어가 두 개의 음보로 나누어져 있어 음보에 문제가 생겼다. 중장에서 4개의 통사·의미 마디를 구성하지 못했고 또한 3음보를 4음보로 나누어져 있어 시조의 음악성에서도 벗어났다.

장은 의미의 완결성을 갖고 있어야하며 초·중·종장 세 개의 의미체가 유기적으로 결합, 하나의 시조 작품이 이루어져야 한다. 위 시조는 세 개의 의미체로 이루어졌으나 중장에서의 결음보로 시조의 음악성을 획득하지 못했다.

산골을 거닐다가 문득 깨쳐들고 보니
 어데서 꺾어왔는지 꽃이 손에 쥐었네
 - 장하보의 「춘조」의 4연

이 시조는 4음보 두 줄(장)으로 이루어져 있다. 중장을 생략한 형태로 초장과 종장으로 되어 있다. 각 장은 두 개의 의미체로 이루어져 있으나 시조라고

18) 김학성의 ‘시조의 정체성 계승과 현대적 계승’, 이슬희, 『현대시조의 내일에 대한 전망』, 『화중련』(2014 상반기), 31쪽.

는 할 수 없다. 한 장이 모자라 시조 형식인 각장 4음보를 갖추지 못해 시조의 음악성을 완전히 상실하고 말았다. 외에 절장시조, 혼합시조(?)도 실험되고 있으나 물론 이도 시조의 음악성을 획득할 수 없으므로 시조라고 말할 수 없다.

소나무, 단풍나무, 참나무, 오동나무...
 축축하게, 푸르게 살아 있는 동안은
 나 무라 불리우지 않는다
 무슨무슨 나무일뿐이다.

- 김동찬의 「나 무」1연

위 시조는 3장이 두 개의 의미체로 이루어져 있다. 초장과 중장이 하나의 의미체이고 종장이 하나의 의미체이다. 장 하나에는 하나의 의미체를 갖추고 있어야 가곡이나 시조창으로 시연될 수 있다. 시조창에서 한 장이 하나의 의미체로 시연되지 두 장이 하나의 의미체로 시연되지는 않는다.¹⁹⁾ 고시조나 현대시조의 장은 장마다 의미체로서의 자질을 갖추고 있어야 한다. 음악성의 자질은 악곡으로 보완할 수 없는 부분을 배행의 자유를 통한 격조의 변화로 보완해야 하는데 이런 점에서도 이 시조는 음악성에서 떨어져 있다.²⁰⁾

질 고운 비단 고르듯
 풀섶
 지나온

19) 시조창에서 초장, 중장 끝에는 반드시 여박이 있다. 이는 일단의 의미의 종결을 의미한다. 의미가 종결되지 않고 설 수가 없기 때문이다. 이것이 지켜지지 않는다면 가곡이나 시조창으로 시연되기 어렵다. 현대시조라도 창으로 불리워지지 않지만 창으로 시연될 수 있는 형식은 갖추고 있어야 음악성을 획득할 수 있다.

20) 위의 책, 30쪽.

바람
 길목을 지키고 앉아
 적요를 즐기노니
 활활활 타고른다고 해서
 그제
 불꽃만은
 아니다

-한분순의 「단상7」2연

시조 형식에 있어 고시조가 현대시조로 넘어오면서 빠진 악곡을 대체하기 위해 시도한 것이 배행의 자유이다. 장별 배행은 고시조에서 사용하던 방식이므로 현대시조에서 새롭게 도입된 것이 구별 배행과 음보별 배행이라 할 수 있다. 그러나 이 배행의 자유가 무한 허용된다는 것은 아니다. 무한하게 허용할 경우 자유시와의 경계가 무너지기 때문이다. 따라서 음보를 넘어선 음절 단위의 배행은 하지 않아야 할 것이다.²¹⁾

위 시조는 초장의 원래의 ‘풀썩/지나온 바람’인 두 개의 음보를 ‘풀썩/지나온/ 바람’인 세 개의 음보로 배행했고 또 중장의 원래의 ‘그제 /불꽃만은 아니다’의 두 개의 음보를 ‘그제 /불꽃만은/아니다’인 세 개의 음보로 배행했다. 이럴 경우 두 개의 음보가 3개의 음보로 읽혀져 두 개의 음보가 3개의 음보가 되는 자유시 같은 형태가 되어버렸다. 작가의 의도가 있을 것으로 보이나 시조 음악상으로 볼 때 가락이 끊겨있고 시조 형식에서도 떨어져 있다.

가곡이나 시조창에서 음보는 매우 중요하다. 창에는 각이나 박자라는 것이 있어서 각자의 각에 음보 배행을 하지 않으면 박이나 각을 음보가 침해하게 되어 음악성을 상실하게 된다. 현대 시조라 해도 음보 배행을 하지 않으면 시조 율독에 지장이 있을 뿐만 아니라 본래 시조의 맛은 사라지고 시조 고유의

21) 위의 책, 31쪽.

음악성은 상실하게 된다. 물론 의도적으로 어떤 이미지를 얻기 위해 시도한 것으로도 볼 수 있으나 이럴 경우 시조의 음악성에 문제가 되어 자유시가 되어 버리는 결과를 초래하게 된다.

산으로 난 오솔길

간밤에 내린 첫눈

노루도 밟지 않은

새로 펼친 화선지

붓 한 점 땀 곳 없어라

가슴 속의 네 모습

- 장순하의 '첫눈'

위 시조는 종장 첫음보인 전환구의 의미 반전이 제대로 이루어져 있고 각 장 의미의 완결성뿐만 아니라 4음보의 시조의 형식을 정확히 지키고 있다.

현대시조이지만 종장 첫음보의 전환구 역할과 각 장 4음보의 형식은 과거의 시조 형식과도 하등 다를 게 없다. 위 시조는 현대시조라 할지라도 가곡이나 시조창으로도 얼마든지 시연할 수 있다. 위 시조는 시조의 형식을 그대로 지키고 있으면서 내용면에서도 신선한 이미지를 유지하고 있다.

그러나 현대 시조가 전통 가곡이나 시조창으로 불리어지지 않는다고 해서 현대 시조가 전통 가곡과 시조창과의 결별을 의미하는 것은 아니다.

정수자 : 창하는 분들은 '배자'가 맞아야 부르기가 좋다며 현대시조가 이미지 위주라서 창으로 하기 어려운 점을 갖고 있다고 하던데요. 물론 창에 맞춰서 시조를 쓰며 과거 방식으로 회귀하자는 게 아니고, 시조의 멋이나 격조를 창으로 더 보여줄 수 있지 않을까 해서요...중략 ...

제 생각은 시조를 낭송하고, 그것을 또 창으로 한다든지 좀 다른 방법을 찾아 보자는 것이죠. 물론 창을 위해서 시조를 쓰는 것은 아니니까 문학성을 노래성에 내어줄 수는 없지요, 하지만 노래성에 대한 고민도 다시 할 필요가 있다고 봅니다. 이미지 위주에서 놓친 언어의 울감이나 가락의 멋스러움 같은 측면 말이죠.²²⁾

이미지 위주로 흐르고 있는 시조 문학에 창의 울감이나 가락을 없애 시조의 멋과 격조를 높일 필요가 있다는 견해를 제시하고 있다. 이는 현대시조라 할 지라도 시조문학이 전통가곡과 시조창이 별개일 수 없다는 것을 말해주고 있는 것이기도 하다.

서론에서 언급한 바와 같이 음악성을 제대로 갖춘 현대시조는 전통가곡이나 시조창으로 충분히 시연될 수 있다. 이는 과거로의 회귀가 아닌, 옛시조의 창과 문학의 결합을 떠나 현대시조의 창과 문학의 소통 문제로 인식해야함을 말해주고 있다.

V. 결론

본 논문은 시조의 음악성을 두 가지로 정의했으며 이 음악성이 현대시조에 어떻게 나타나고 있는가를 몇 가지 예를 들어 검토해보았다.

첫째, 가곡 4장 즉 시조 종장의 첫음보에는 시상 반전이 있어야한다.

가곡은 5장으로 불리어지는데 각 장들은 시조의 2, 3음보 혹은 4음보가 가곡의 한 장으로 불리어지는데 반해 가곡 4장만은 종장의 첫음보인 1음보로만 불리어지고 있다. 시조 종장의 첫음보가 시상 반전의 축이 되기 때문이며 이것이 제대로 작동이 되어야 시조로서의 음악성을 유지할 수 있다.

22) 이지엽, 『한국현대문학사서론』, 『현대시조 100년 담론』(고요아침, 2013), 327-329쪽.

둘째, 시조 4음보와 시조창의 각이 의미의 완결성과 함께 그것이 같은 값으로 대응되어야 한다.

시조의 음보가 지켜지지 않으면 각 장의 의미의 완결성에도 문제가 생기고 시조창의 각에도 문제가 생겨 시조창의 시연이 불가능하게 된다. 각 장의 의미의 완결성, 음보와 각과의 관계가 같은 값으로 대응되어야 시조의 음악성을 유지할 수가 있다.

다음으로 이 음악성이 현대시조에서 어떻게 나타나고 있는가를 검토해보았다.

시조 종장 전환구에서의 느슨한 의미 반전, 통사 마디를 구성하지 못하는 단시조에서의 걸음보와 양장시조의 예 그리고 음보를 넘어선 음절 단위의 배행 등의 예를 통해 검토해보았다.

필자가 제시한 이 두 가지 음악성은 이미 고시조를 통해서 검증된 것들이다. 그러나 현대시조에 와 이미지 위주로만 창작하다보니 이러한 음악성이 무시되어 시조의 정체성이 심각하게 훼손되어 가고 있다.

시조는 음악성이 생명이다. 현대시조가 이미지 위주로 창작되어진다 해도 음악성이 없는 시조는 시조라고 말할 수 없다. 현대 시조가 음악으로 시연되고 있지는 않지만 창으로 시연될 수 있는 형식을 갖추고 있어야한다. 그래야 시조의 음악성을 유지할 수가 있다. 이제는 시조창과 시조문학과의 결합을 떠나 소통의 문제로 현대시조를 인식해야할 시점에 이르렀다고 사료된다.

〈참고문헌〉

- 『국어국문학 자료사전』(한국사전연구소, 2002).
 김준영, 『한국고시가연구』(형설출판사, 1991).
 김학성, ‘시조의 정체성 계승과 현대적 계승’. 『화중련』(2014 상반기).
 신운순, 『현대시조시학』(문경출판사, 2001).

- 신응순, 『평시조 ‘청산은 어찌하여…’ 배자·음보 분석』(한국문예비평연구 제 18집, 2005)
- _____, 『문학·음악상에 있어서의 시조연구』(푸른 사상, 2006)
- 원용문, 『시조문학원리』(백산출판사, 1999)
- 이슬희, 『현대시조의 내일에 대한 전망』, 『화중련』(2014 상반기)
- 이지엽, 『한국현대문학사시론』, 『현대시조 100년 담론』(고요아침, 2013)
- 임종찬, 『현대시조의 탐색』(국학자료원, 2004)
- 장덕순, 『한국문학사』(동화출판사, 1978)
- 장사훈, 『한국음악사』(정음사, 1976)
- _____, 『음악대사전』(세광음악출판사, 1984)
- 정원영, 『시조창작법』(중앙일보사 중앙신서96, 1981)
- 조동일, 『한국민요의 전통과 시가 율격』(지식산업사, 1996)
- 진동혁, 『고시조문학론』(형설출판사, 1997)

〈Abstract〉

Consideration on the Musicality of Modern Sijo

Sin, Woong-Sun

This article defines sijo's musicality in two ways and verifies how musicality is shown in modern sijo with some examples.

First, the first metre of a song's fourth part, that is, the sijo's jongjang, should include a reverse of its poetic image.

A song consists of five parts. Each part is sung as a part of the song, that is, the sijo's dimetre, trimetre, or tetrametre, but its fourth part is sung as the monometre which is the first metre of its jongjang. This is because the first metre of a sijo's jongjang forms the axis of the reverse in its poetic image, and when this works properly, it can maintain musicality as a sijo.

Second, a sijo's tetrametre and sijo-chang's gak should correspond as the same value along with the completion of its meaning.

If a sijo does not keep the metre, each part's completion of meaning and also the sijo-chang's gak become problematic, so it is impossible to perform sijo-chang. Only when each part's completion of meaning and the gak of the metre correspond to each other as the same value, the sijo can maintain its musicality.

Next, the study verifies how musicality is shown in modern sijo.

This was examined through the examples of gyeol-metre and yangjang-sijo in dan-sijo that cannot form any tongsa madi, arrangement of syllable units beyond metres, or the examples of loose reverse of meaning in a transitional phrase.

The two kinds of musicality presented by this author have already been proved with old sijo. However, modern sijo has been created mainly centering around its image, so such musicality has been ignored and sijo's identity has been damaged seriously.

In sijo, musicality gives life. If modern sijo is created mainly around its image, it can never be called as sijo unless it has musicality. Although modern sijo is not performed as music, it should be equipped with the form to be performed as a chang. This is how sijo can maintain its musicality. It is thought that now is the time to recognize modern sijo as the matter of communication

between sijo-chang and sijo literature, not just as the combination of sijo-chang and sijo literature.

Key words : sijo's musicality, sijo's identity, sijo-chang, sijo literature, song, metre, transitional phrase

이 논문은 2014년 12월 15일까지 투고 완료되어,
2014년 12월 23일부터 2015년 1월 3일까지 심사를 하고
2015년 1월 23일에 편집위원회에서 게재 결정된 논문임.