creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학박사학위논문

조선전기 사대부 금악(琴樂) 연구

2015년 2월

서울대학교 대학원

협동과정음악학과 한국음악학전공

윤영해

조선전기 사대부 금악(琴樂)연구

지도교수 김 우 진

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함
2014년 10월

서울대학교 대학원
협동과정음악학과 한국음악학전공
윤영해

윤영해의 음악박사 학위논문을 인준함
2015년 1월

위 원 장 양 정숙 (인)
부위원장 김 영운 (인)
위 원 길 진숙 (인)
위 원 전 지영 (인)
위 원 김 우진 (인)

<국문초록>

한국음악사에서 거문고 음악이 차지하는 의미는 특별하다. 조선전기 거문고는 사대부의 자기수양을 위한 악기로서, 유교의 정악을 구현하는 악기로서 자리매김하였다. 이러한 사대부의 음악연주문화는 금론(琴論)이라는 논의로 발전하였고, 이에 관한 기왕의 연구는 상당한 성과를 거두었다. 그러나 기존의 연구는 그 철학 · 사상적 배경에 대한 논의에 집중되어 있어서 실제 조선전기 사대부의 금악(琴樂) 연행 양상이나 그들이 추구하였던 음악적 이상이 무엇이었는가, 그러한 이상이 금악으로 어떻게 구현되었는가에 대한 논의가 부족하다. 이에 본고에서는 사대부들의 악기 연주 전통에 대해 개인 문집과 사서(史書), 악보의 기록을 바탕으로 살펴보고, 그 연행 양상이 조선전기에 악론의 수기적 실천과 관련하여 금악으로 정착되는 과정을 연구하였다.

먼저 조선전기의 사대부들이 자기 수양의 악기로 거문고를 선택하게 되는 과정에 있어서 그 배경을 살펴보기 위해 고려조 문인들의 탄금문화의 양상에 대하여 살펴보았고, 그 결과 다음과 같은 사실을 알 수 있었다. 고려조 문인들의 탄금문화는 음악적 교양으로서 기예적 측면을 강조한 경향이 있었다. 기예적 측면을 강조한 고려조 문인들의 탄금문화는 바둑두기, 활쏘기와 같은 주례(周禮)의 육예(六藝)전통에서 강조하던 기예(技藝)의 일환으로 인식되었으며 고려 말에는 금·기·서·화라는 문예적 기예를 강조한 사예(四藝)의 전통으로 정착되었다.

한편 고려 후기에 이르러서는 주자학의 도입과 함께 유교적 성정함양을 위한 군자의 악기라는 논리가 강조된 탄금 문화가 대두되었다. 유교적 성정함양의 측면을 강조한 탄금문화에서는 탄금에 사용되는 악기를 유금(儒琴)이라고 칭하며 기존의 기예적 탄금에서 언급하였던 금(琴)이라는 악기와 구분을 지으려는 경향이 나타났다. 고려문인들이 탄금에 사용한 악기는 가야금, 거문고였으며 이상적인 악기로 오현금을 언급하기도 하였다. 이러한 경향으로 볼 때 고려문인들은 탄금이라는 금을 연주하는 행위자체에 의미를 부여하여 금(琴)이라는 악기의 구체적인 실체에 대하여 한정짓

지 않고 탄금 문화를 향유하였던 것으로 보인다.

조선전기에는 유교가 국가의 주요 이념으로 자리 잡게 되었다. 조선 초기 국가 의례에서 사용하는 음악을 정비하는 과정에서도 유교에 입각한 악론이 형성되었고, 이는 사대부들의 개인적인 음악향유의 영역에도 영향을 미치기 시작하였다. 고려조의 기예로서 탄금을 인식한 경향에 대한 비판론이 제기되기 시작되어 사대부의 탄금 행위 자체가 부정되기도 하였으나, 박연과 같이 유교 악론에 정통하였던 학자들을 중심으로 유교 악론에 적합한 사대부 탄금의 중요성이 거론되었다. 사대부들이 탄금에 대한 중요성을 인식하기 시작하면서 탄금의 실천에 대한 실제적인 논의가 시작되었다. 그 결과 15세기 후반 사대부들이 탄금을 위해 중국의 오현금이나 칠현금을 대체할 수 있는 거문고를 선택하게 되는 논리가 정립되었고 이는 거문고가 사대부들의 탄금을 위한 악기로서 정착하는 계기가 되었다. 16세기부터는 사대부들에게 군자의 악기로서, 유교 악론의 수기적 실천 수단으로써 거문고 연주가 확산되고, 사대부들의 학금 입문용 거문고 악보『금합자보』,『양금신보』,『현금동문류기』가 연이어 편찬되었다.

사대부들의 거문고 연주 문화 확산과 함께 거문고 음악 즉, 금악(琴樂)에 대한 모색과정도 진행되었다. 16세기에는 사대부들의 거문고 악보편찬과 함께 금악의 레퍼토리가 형성되었다. 16세기 사대부들이 중요한 거문고 연주 악곡으로 인식한 것은 <북전>과 <만대엽>이었는데, 이는 그들이 표방하였던 금악(琴樂)이 시를 노래하는 금조(琴操)를 우선적으로 추구하였기 때문인 것으로 보인다. 사대부들이 당대의 중요한 시의 형식으로 인식하였던 4음보 3행의 시조형 국문시가를 거문고 연주곡의 중요한 음악형태로 인식하였고, 이와 같은 시형을 노래하는 악곡을 거문고 음악으로 적극적으로 수용한 것으로 보인다. 또한 조선전기 금악의 음악적 특징 변화를 살펴보면 사대부들이 금악으로 구현하고자 하였던 이상의 실현은 <만대엽>과 같은 대엽류 악곡을 중심으로 이루어졌음을 알 수 있다. 이렇게 시가를 노래하는 형식이 거문고 음악의 중요한 형태로 수용되면서 조선 전기 금악에 있어서 시가 악곡을 위한 음악 형식 용어가 중요하게 사용되기 시작했던 것으로 보인다. 그 예로 시가 선율이 종료한 후 거문고 후주 선율을 의미하는 여음이라는 용어, 시가를 노래하는 음악의 악조

를 뜻하는 낙시조라는 용어를 들 수 있는데 이러한 용어들이 당시 사대부들에게 중요하게 인식되고 금악에 사용되었다는 것은 조선전기의 악곡 <만대엽>을 통해 확인된다.

주요어 : 조선전기, 사대부(士大夫), 금악(琴樂), 금조(琴操), 금가(琴歌) 만대엽(慢大葉), 북전(北殿), 금기서화(琴棋書畵), 육예(六藝), 사예(四藝), 대엽류 악곡, 문인 탄금, 거문고(琴), 낙시조(樂時調), 여음(餘音)

학번 : 2003-30540

<제목 차례>

I. 서론 ……1
1. 문제제기 및 연구목적…… 1
2. 선행연구 검토……3
3. 연구 범위와 방법…… 7

II. 고려시대 문인 탄금의 경향…… 10
1. 기예(技藝)적 교양으로서의 탄금…… 10
2. 수신(修身)적 유금(儒琴) 탄금…… 27
3. 소결론…… 36

III. 조선전기 현금론의 성립과 실천…… 38
1. 기예적 문인 탄금의 재고(再考)……38
2. 사대부의 현금론(玄琴論) 모색…… 45
가. 사대부의 탄금 인식…… 45
나. 사대부 현금론(玄琴論)…… 48
3. 사대부 탄금의 실천…… 78
가. 사대부의 탄금…… 78
나. 사대부의 악보 편찬…… 84
4. 소결론…… 111

Ⅳ. 사대부 금악(琴樂)의 형성…… 113
1. 금가(琴歌) 중심 금악(琴樂)의 대두…… 113
가.『금합자보』의 금악(琴樂)……113
나.『양금신보』의 금악(琴樂)……117
다.『현금동문류기』의 금악(琴樂)……120
2. 금조(琴操)지향의 금악(琴樂)……124
가. 조선 이전의 금악(琴樂)…… 124

나. 중국의 금악(琴樂)……127
다. 4음보 국문시가 금조(琴操) <만대엽>과 <북전>의 대두……133
3. 조선전기 사대부 금악(琴樂)의 음악적 특징……137
가. 금악(琴樂)과 여음(餘音)……137
나. 금악(琴樂)과 낙시조(樂時調)……145
4. 소결론…… 157

V. 결론…… 158

<참고문헌>
<Abstract>

<표차례>

<표 1>『금합자보』[현금부] 수록악곡과 체제 ····· 89
<표 2>『양금신보』의 체제와 수록곡 ····· 97
<표 3> [현금동문류기]의 수록 내용 중 문장류 ····· 100
<표 4> [현금동문류기]의 악곡명 수록 내용 ····· 104
<표 5>『현금동문류기』수록곡과 원곡자 ····· 107
<표 6>『금합자보』수록 악곡의 시가유형과 용도 ····· 114
<표 7>『금합자보』악곡의 유형 ····· 117
<표 8>『양금신보』의 수록곡 ····· 118
<표 9>『현금동문류기』수록곡 ····· 121
<표 10>『현금동문류기』에 수록된 조선이전 악곡 ····· 125
<표 11>『현금동문류기』에 수록된 금곡명(琴曲名) ····· 131
<표 12> 조선전기 거문고 악보에 수록된 악곡명 ····· 133
<표 13>『양금신보』와『금합자보』의 <북전>, <대엽류> 가사 ····· 134
<표 14>『금합자보』노래의 악곡 형식 ····· 138
<표 15>『금합자보』<감군은>과 <사모곡>의 여음선율 ····· 140
<표 16><평조북전> 오음약보의 비교표 ····· 141
<표 17>『금합자보』<평조북전> 여음선율의 변환 ····· 141
<표 18> <평조북전>과 <우조북전> 여음선율의 비교 ····· 141
<표 19>『금합자보』<만대엽>과『시용향악보』<평조대엽>의 여음 ····· 142
<표 20> 조선전기 거문고 악보의 조현법 ····· 148
<표 21> 사대부의 사조체 인식 ····· 152
<표 22> 16세기 거문고의 악곡명 중 낙시조를 사용한 악곡 ····· 153
<표 23> 조선전기『금보(琴譜)』의 악조(樂調) ····· 156

<그림차례>

<그림 1>『현금동문류기』[범금곡(凡琴曲)] ····· 128
<그림 2>『현금동문류기』[금조십수(琴操十首)] ····· 129
<그림 3>『현금동문류기』[하간아가이십일장(河間雅歌二十一章)] ····· 130
<그림 4>『현금동문류기』주희(朱熹)의 자양금명(紫陽琴銘)과 초은조(招隱操) ····· 131

I. 서론

1. 문제제기 및 연구목적

조선은 유교(儒敎)를 국시(國是)로 내세워서 건국된 국가였다. 이러한 조선에서 유교는 줄곧 국가의 중심이념으로 작용하였다. 유교 이념의 핵심은 예악(禮樂)사상으로, 예(禮)를 바로 세우기 위한 수단으로써 악(樂)의 실천은 조선시대의 핵심적인 과업이었다. 예악사상의 실천을 위해 조선전기 궁중에서는 대대적인 의식의 정비작업이 수행되었으며, 그 결과 국가 의례(儀禮) 전반에 사용되는 음악에 혁신적인 변화가 있었고, 유교적 악론이 국가의 의례 전반에 적용되었다.

이렇게 조선전기 의례 전반에서 이루어진 변화는 필연적으로 궁중 음악 정비와도 관련을 갖게 된다. 한국음악사의 흐름에서 볼 때 이러한 궁중 음악의 정비는 조선전기와 관련해서 주목할 만한 부분으로 이제까지 이에 대한 다수의 연구가 진행되었다.[1)]

한편 유교의 악론이 국가적 차원에서는 궁중 음악 정비로 실천되었다면 개인적 차원에서는 수기적(修己的) 음악 활동으로 실천되었다. 악론의 수기적 실천 과정에서 사대부들이 추구하였던 방법이 바로 시가(詩歌)와 탄금(彈琴)의 실천이었다.[2)] 이러한 과정에서 조선전기에는 국문시가론이 제

---

1) 유교 사상을 배경으로 한 조선 전기 궁중 의례 음악의 정비에 관한 논의로는 다음과 같은 연구가 있다.
장사훈,『世宗朝 音樂硏究 : 世宗大王의 音樂精神』, 서울대학교 출판부, 1982.
김종수,「조선전기 아악 악현에 대한 연구」,『한국음악연구』제15 · 16집, 한국국악학회, 1996.
송방송,「선초 오례의에 반영된 유가의 음악사상」,『소암권오성박사화갑기념 음악학논총』, 소암권오성박사화갑기념 논문집간행위원회, 2000.
한국예술종합학교 전통예술원 편,『한국중세사회의 음악문화 : 조선전기 편』, 민속원, 2003.

2) 본고에서 사용하는 사대부(士大夫)와 문인(文人)이라는 용어의 적용 범위를 정리할 필요가 있다. 고려후기 주자학을 주도적으로 받아들였던 인사들은 신흥사대부로 규정되며 이들 사대부 계급은 조선시대까지 국가의 통치를 담당하던 관료 계급으로 계승되었다. 본고의 주요 논의의 핵심은 이들 사대부 계층이 조선전기에 탄금이라는 연주행위를 어떠한 방식으로 인식하고 실천하였는가이다. 그러나 Ⅱ장에서는 고려후기 신흥사대부 계층뿐만 아니라 고려전기 구귀족(舊貴族)과 사원세력(寺院勢力)의 탄금까지 함께 논의하고 있으므로, 고려시대에 탄금을 향유하였던 계층의 범위를 상층 귀족이었던 문인(文人)이라고 규정하고 구귀족과 사원세력, 신흥사대부 세력까지 모두 포함하고자 한다.

기되었으며 거문고는 사대부의 자기수양의 악기로 자리매김 하였다.

실제로 현전하는 고악보(古樂譜)의 다수가 거문고 악보인 것을 감안하면 조선시대에 사대부의 거문고 연주 문화가 어느 정도의 파급력을 지녔는지 짐작할 수 있다. 이러한 이유로 거문고 음악의 중요성은 끊임없이 제기되어 왔으며 실제로 조선시대 고악보(古樂譜)에 의거한 금악(琴樂) 연구는 상당한 성과를 거두었다.

그러나 오늘날까지 전해지고 있는 거문고 고악보의 대부분은 조선후기에 편찬된 악보로, 이로 인해 지금까지 조선시대 거문고 음악에 대한 연구는 조선후기에 치중되어 왔다고 해도 과언이 아니다. 반면에 조선전기 거문고 음악은 그동안 연구자들의 관심에서 소외되어 왔다. 이는 조선전기가 궁중아악의 정비라는 방대한 과업의 그늘에 가려져 있었다는 시대적 특성에서 그 이유를 찾을 수 있다. 또한, 조선후기에 비하여 편찬된 금보가 매우 적고 편찬된 악보들이 보여주는 양상도 매우 다양하여 그 흐름을 정리하기가 어려웠던 점 역시 이유로 꼽을 수 있다. 이로 인하여 조선전기 거문고 음악에 대한 연구는 조선후기 음악 연구를 위한 예비적 작업의 성격으로 논의되거나, 문학 장르의 구분에 따라 고려가요의 연구나 국문시가의 연구 분야에서 부수적으로 언급되는데 그쳤다. 즉, 하나의 음악 장르로서 인식하고 통합적인 논의가 진행되어 왔다기보다는 고려가요의 음악적 특징, 또는 시조의 음악적 특징과 같이 문학 장르에 의한 구분을 중심으로 논의되어 온 것이다.

그러나 조선전기는 악론의 수기적 실천을 위한 사대부의 거문고 음악으로 금악(琴樂)이 성립된 시점, 즉 사대부들이 추구하고자 하였던 유교의 악론을 거문고 연주를 통해 실천하기 시작했던 시점이라는 점에서 그 중요성을 간과해서는 안 될 것이다. 이러한 조선전기 금악의 흐름은 이후 조선후기까지 이어지며 사대부 음악 문화를 발전시킨 배경이 되었다.

금론(琴論)에 관한 논의가 삼국시대까지 거슬러 올라가는 것을 고려하면 사대부 탄금의 전통은 삼국시대부터 한반도에 자리잡았던 것으로 보인다. 그러나 현재까지 금론에 관한 논의는 그 철학적 · 사상적 배경에 대한 논의에 집중되어 있고, 사대부들의 실제 연행 양상이나 사대부들의 관점에서 그들이 추구하였던 음악적 이상이 무엇이었는가, 그러한 이상이 음

악적으로 어떻게 구현되었는가에 대한 논의가 부족하다는 점에서 한계가 있다.

이에 본고에서는 사대부들의 악기 연주 전통에 대해 개인 문집과 사서(史書)의 기록을 바탕으로 그 연행 양상을 살펴 금악이 조선전기 악론의 수기적 실천과 관련하여 정착되는 과정을 고찰해보고자 한다. 이를 통해 조선전기 사대부들이 거문고 연주를 통해 추구하고자 하였던 악론의 실천 과정과 음악은 무엇이었는가를 밝히는 것이 본고의 연구 목적이다.

2. 선행연구 검토

철학적 · 사상적 배경에서 유교의 악론이나 음악을 다루고 있는 연구는 음악 사상을 전체적으로 조망한 연구와 거문고의 음악 사상을 중점적으로 조망한 연구로 구분할 수 있다. 그 중 악론 및 금론을 통해 조선시대 전반적인 음악 담론의 흐름을 조망한 연구가 있어 주목된다. 전지영은[3] 15세기 이후 19세기에 이르기까지 조선시대 음악 담론의 전개 양상을 궁중의 담론과 민간의 담론으로 나누어서 살폈으며, 조선시대 문인 별로 음악 담론을 검토했다. 한흥섭은 일련의 연구를[4] 통하여 유가의 음악사상과 『고려사』, 『삼국사기』, 『악학궤범』과 같은 원전에 수록된 음악사상을 유가나 도가의 음악사상과 관련하여 조망하였다.

좀 더 범위를 축소하여 거문고와 관련한 음악사상을 다룬 연구로는 한명희와 조유미의 연구가 있다. 한명희는[5] 조선시대에 주로 논의된 거문고의 정신성이 예악사상의 영향을 받아서 형성되었다고 하였다. 그리고 조유미의 연구에서는[6] 조선시대 전체를 대상으로 금도(琴道)에 관한 논의를

3) 전지영, 『조선시대 음악담론』, 민속원, 2008.
4) 한흥섭, 『한국의 음악사상』, 민속원, 2002.
_____, 『우리 음악의 멋 풍류도』, 책세상, 2003.
_____, 『고려시대 음악사상』, 소명, 2009.
5) 한명희, 「거문고 음악의 정신성에 대한 재음미」, 『제1회 동양음악학 국제학술회의 동아시아의 현악기』, 서울대학교 동양음악연구소, 1996.
6) 조유미, 「금도의 전통적 개념과 현대적 해석」, 『음악과 문화』 제21호, 세계음악학회, 2009.

펼쳤다. 그에 따르면 금도(琴道)는 금을 연주하는 방법으로 정신적 도리 및 가치를 추구하고 어떤 경지에 이르고자 하는 실천적 개념으로 고대 중국의 금 사상, 그리고 성리학과 예악사상의 영향을 받아 성립된 것이라고 하였다.

이러한 일련의 연구 성과를 통해서 한국의 음악사상이 유가나 도가의 음악사상과 관련이 있으며 특히 거문고의 음악사상은 유가의 음악사상 실천과 관련이 있음을 확인할 수 있다. 그러나 이러한 음악사상을 수용하고 거문고를 통해 실천한 주체로서의 사대부의 역할과 수용과정 등이 구체적으로 논의되고 있지 않다. 더욱이 음악사상이나 금론(琴論)의 핵심이 되는 거문고를 사대부들이 언제, 어떠한 방식으로 수용하였는지에 대한 세부적인 논의가 결여되어 있다.

고려 문인들과 조선 사대부들의 음악 실천과 관련한 연구는 다음과 같다. 악기 연주와 관련한 연구로는 송혜진과 송방송의 연구가 일정의 성과를 거두었다. 송혜진은[7] 고려시대의 문인 이규보가 가야금을 애호하였던 사실에 주목하며 고려시대 문인들의 탄금문화에 대하여 논하였고, 조선시대 시문(詩文)과 산수인물화의 기록 검토를 통해 사대부들의 거문고 연주와 관련한 연구를 진행하였다. 송방송은[8] 이규보(李奎報, 1168~1241)와 이제현(李齊賢, 1287~1367)의 문집에 수록된 기록을 토대로 고려시대 문인들의 풍류가 거문고, 가야금을 통해 구현되었으며 비파는 민속악의 영역, 즉 민간의 기녀들을 중심으로 연주되었다고 밝혀 고려시대 문인들의 탄금이 가야금과 거문고를 중심으로 실행되었음에 주목하였다.

이외에도 조선시대 사대부의 거문고를 통한 음악실천과 관련한 연구들이 있다. 양승경은[9] 조선시대 여러 악보에 인용되고 있는 『조성보』의 저

_____, 『조선시대 琴道에 대한 연구』, 성균관대학교 박사학위논문, 2009.

7) 송혜진, 「고려시대 음악연구 : 거문고보다 가야금을 즐긴 고려시대의 문인들」, 『전통문화』 8월호, 전통문화사, 1986.
_____, 「조선시대 문인들의 거문고 수용양상-시문과 산수인물화를 중심으로」, 『이혜구박사구순기념음악학논집』, 이혜구학술상운영위원회, 1998.
_____, 『한국악기』, 열화당, 2001.

8) 송방송, 「고려 향악의 삼현문제-선비들의 풍류를 중심으로-」, 『고려음악사연구』, 일지사, 1988.

9) 양승경, 「양심당 조성의 생애와 음악관」, 『한국음악연구』 47집, 한국국악학회, 2010.
_____, 「조성의 악보 형성 및 그 전승에 관한 연구」, 『한국음악연구』 53집, 한국국악학회, 2013.

자 조성(趙晟)을 중심으로 연구하였으며, 정화순은[10] 『현금동문류기』의 저자 이득윤의 음악가로서의 역할에 대한 이해를 더 깊게 하였다. 최선아는[11] 『양금신보』가 악사 양덕수의 단독 편찬 악보가 아니라 사대부 김두남(金斗南)이 악보 편찬에 깊숙이 관여하였음을 새롭게 주장하였으며, 『금합자보』의 편자 안상(安瑺)의 생애와 행적을 추적하여 『금합자보』의 편찬에 관한 이해를 높였다. 송지원은[12] 『금합자보』를 중심으로 사대부들의 악기 연주 및 악보 편찬에서의 주도적 역할에 의미를 부여하였다.

위에서 살핀 주요 선행 연구들을 통해 고려시대 문인 탄금과 관련한 양상을 파악하고, 조선전기 거문고의 악보 편찬자를 중심으로 악보편찬과 관련한 사대부들의 생애와 행적을 구체적으로 파악할 수 있었다. 더불어 사대부들의 음악 실천이 단순히 음악을 연주하는 행위에 그치지 않고 악보 편찬에까지 깊숙이 관여되었음을 새롭게 주목할 수 있었다.

그러나 이러한 선행연구에서는 조선전기 금악(琴樂)이라는 시대사조의 흐름을 파악하고자 하는 거시적 관점이 결여되어 있었다. 이를 위해서는 악보의 편찬자나 연주자로서 조선전기 사대부들의 역할을 집중적으로 조명하는 연구가 절대적으로 필요하다.

현전하는 조선시대 악보의 상당수가 거문고 악보이고, 악보의 편술 활동에 사대부들이 주도적으로 관여한 만큼 거문고 악보에 대한 연구도 검토해 볼 필요가 있다. 김영운은[13] 『금합자보』에 수록된 <만대엽>부터 시작하여 19세기말까지의 거문고 악보를 대상으로 가곡을 중심으로 전체적인 흐름을 고찰하였다. 김우진은[14] 거문고 악보의 기보법을 살펴 『악학궤범』에서 현재까지 이르는 거문고 연주법의 시대적 변천을 기술하여 통합적인 논의가 가능하게 하였다. 최선아는 조선후기의 고악보를 대상으로 조선후기 금론(琴論)을 금도론(琴道論), 학금론(學琴論), 금기론(琴器論)으

10) 정화순, 「이득윤의 생애와 업적」, 『청예논총』, 청주대학교 예술문화연구소, 1997.
11) 최선아, 「파강(巴江) 김두남(金斗南)과 『양금신보』」, 『한국음악사학보』 47집, 한국음악사학회, 2011.
_____, 「안상의 가계와 생애 및 『금합자보』편찬과정」, 『한국음악사학보』 49집, 한국음악사학회, 2012.
12) 송지원, 「『금합자보』의 역사적 의미」, 『한국음악사학보』 50권, 한국음악사학회, 2013.
13) 김영운, 『가곡연창형식의 역사적 전개양상』, 민속원, 2005.
14) 김우진, 『거문고 육보체계에 관한 통시적 고찰』, 서울대학교 박사학위논문, 2005.

로 구분하였고 중국 금론의 수용양상과 현금론의 전개에 대하여 논의하였다.[15]

마지막으로 국문학계의 연구 성과를 언급해 볼 수 있다. 조선전기 고악보에 수록된 거문고 음악은 국문학계의 중요한 고찰대상으로 시가연구의 관점에서 악보 및 악보에 수록된 음악도 함께 연구되었다. 대부분 문학 장르에 따라 국문시가, 고려가요 등 각각의 장르를 중심으로 논의되어 왔다. 조선전기 사대부의 거문고 음악과 관련된 국문학적 연구로 길진숙의 연구 업적을 들 수 있다.[16] 길진숙은 조선전기라는 시대적 특성에 주목하여 유교 악론의 수기적 실천과 관련된 국문시가의 형성과 전개에 관해 전체적으로 조망하였다.

이상의 연구 성과를 통하여 사대부들이 향유하였던 음악에 대한 사상적·철학적 배경이 유교나 도교의 사상과 관련이 있으며, 특히 거문고와 관련하여서는 유교적 악론이 깊게 관여된 것을 파악할 수 있었다. 또 사대부들이 금(琴)이라는 악기에 남다른 의미를 부여하였고, 조선후기 사대부들의 거문고 음악문화가 상당한 수준으로 발전하였음을 알 수 있었다. 그러나 거문고에 특별한 의미를 부여하여 이론적 토대를 마련하고 거문고 음악 장르를 주도해온 사대부들의 거문고 연주 문화가 어떤 과정을 통해 정착했는지에 대한 전체적인 조망이 결여되어 있다.

이에 본고에서는 조선전기가 조선후기 사대부 거문고 음악문화가 시작된 시점이라는 사실에 주목하고, 우선 조선전기 사대부들이 유교 악론의 수기적 실천이라는 견지에서 거문고 연주를 선택한 배경과 과정에 관하여 밝혀보고자 한다. 그리고 조선전기 사대부들이 거문고 음악, 즉 금악(琴樂)에 대해 지녔던 사상을 그들의 음악에 투영하는 과정을 살펴 조선전기 사대부들의 금악 형성에 관하여 통합적으로 논의할 것이다.

15) 최선아, 『조선후기 금론(琴論)연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2012.
16) 길진숙, 『조선전기 시가 예술론의 형성과 전개』, 소명출판사, 2003.

3. 연구 범위와 방법

본고에서는 조선전기 사대부들이 거문고로 수기(修己)적 악론을 실천하는 과정과 그들이 추구하였던 음악적 이상이 어떠한 부분에 중점을 두고 있는가를 규명하고자 한다. 이를 위하여, 시기적으로 연구범위를 조선전기는 물론이며 조선전기 음악문화 형성의 토대를 마련한 고려시대까지 확장하여 진행하고자 한다. 고려시대 문인들과 조선전기 사대부들의 탄금양상과 그들이 추구하였던 음악의 면면을 연구하기 위해서는 그들이 기록으로 남긴 사료를 통해 검토하는 것이 가장 적합할 것이다. 이에 본고에서는 문헌자료를 중심으로 실증적 연구를 바탕에 두는 문헌학적 연구방법을 주로 채용하였다. 음악의 문헌학적 연구방법에서 가장 중요한 사료는 악보이지만 악보로 남아있는 조선전기의 자료는 매우 소략하다. 본고에서는 이를 보완하기 위해 당대의 사대부들이 문집에 남긴 시와 일기, 편지를 비롯한 사료들과 사서류의 기록에서 거문고 연주와 관련한 사료들을 취합하여 검토하는 방식으로 사대부들의 음악문화를 재구성하고자 한다.

Ⅱ장에서는 조선전기 사대부들의 현금론(玄琴論) 형성에 예비적 토대를 마련하였을 뿐만 아니라 사대부 탄금의 전사(前史)에 해당하는 고려시대 문인 탄금이 어떠한 양상으로 진행되었는지를 살펴보도록 하겠다. 이를 위하여 고려시대의 사서(史書) 『고려사(高麗史)』, 『고려사절요(高麗史節要)』에 나타난 문인 탄금과 관련한 내용을 검토할 것이며, 사서 이외에 『동국이상국집(東國李相國集)』, 『급암집(及菴集)』, 『목은시고(牧隱詩藁)』, 에 수록된 관련 사료들을 함께 검토하고자 한다.

Ⅲ장에서는 고려시대 문인 탄금의 전통이 조선전기에는 어떠한 방식으로 수용되고 변화하였으며, 조선시대를 지배하였던 유교 악론이 사대부들의 거문고 음악 향유에 어떠한 방식으로 적용되고 실천되었는지를 고찰하고자 한다.

이를 위하여 『조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)』과 조선전기 사대부들이 남긴 『급암집(及菴集)』, 『난계유고(蘭溪遺藁)』, 『난중잡록(亂中雜錄)』, 『동문선(東文選)』, 『범허정집(泛虛亭集)』, 『사가집(四佳集)』, 『서계집(西溪集)』, 『서애집(西厓集)』, 『성호전집(星湖全集)』, 『식우집(拭疣集)』, 『용재총화(慵

齋叢話)』, 『양심당집(養心堂集)』, 『오주연문장전산고(五洲衍文長箋散稿)』, 『옥산시고(玉山詩稿)』, 『월천집(月川集)』, 『주문공문집(朱文公文集)』, 『진일유고(眞逸遺稿)』, 『추강집(秋江集)』, 『춘정집(春亭集)』, 『치재유고(恥齋遺稿)』, 『탁영집(濯纓集)』, 『허백당집(虛白堂集)』 등의 문집에 수록된 탄금과 관련된 사료를 검토할 것이다.

악보류로는 사대부 거문고 음악의 형성과정을 보여주는 조선전기 사료들을 연구 대상으로 삼는다. 16세기의 음악을 주로 수록하고 있는 악보들을 본고에서 주 논의의 대상으로 검토하고자 하는 이유는 다음과 같다.

현전 최고(最古)의 거문고 악보는 『금합자보(琴合字譜)』인데 이 악보가 간행된 시점은 1572년이다. 또한 이 악보는 조선시대 사대부의 거문고 음악을 기록한 최초의 기록이다. 이러한 상황을 통해 볼 때 『금합자보(琴合字譜)』의 편찬이 이루어지기 이전, 즉 조선전기부터 이미 사대부들의 거문고 음악 문화가 형성되었던 것으로 볼 수 있다. 이와 같이 『금합자보』(1572)는 현전 최고의 거문고 악보로서의 의미를 가지고 있으며 조선시대 거문고 음악의 초기 형태를 포함하고 있다는 점에서 의미가 있다.

현전하는 조선시대의 악보 중 『금합자보』 이후의 악보로는 『양금신보(梁琴新譜)』(1610)와 『현금동문류기(玄琴東文類記)』(1620)가 있으며 17세기 후반에도 다수의 악보가 편찬되었다. 그러나 『현금동문류기』 이후에 편찬된 악보들은 인쇄본 악보로 널리 보급되었던 『양금신보』에 수록된 음악을 그대로 전사(轉寫)하고 있는 것으로 밝혀진 바 있다.[17] 『현금동문류기』 이후 가장 가까운 시일 내에 편찬된 거문고 악보는 『신증금보(新證琴譜)』(1680)인데 이는 『양금신보』와 60년의 시간적 차이가 있다. 이 사이에 두 번의 전란을 겪은 당대의 시대상을 고려하면 『양금신보』와 『신증금보』의 음악 내용은 상당한 변화가 있었다고 짐작해 볼 수 있다. 이혜구는 『신증금보』가 이러한 변화를 보여주는 악보의 중심에 있다고 간주하여 『

17) 이혜구는 제1군의 거문고보를 1600년부터 1650년대의 음악 내용을 담고 있는 악보군으로 분류하였는데, 제1군에 포함된 금보를 『玄琴東文類記』, 『梁琴新譜』, 그리고 『梁琴新譜』를 전사하고 연주곡을 확장시킨 악보들(『尹濬鎭所藏琴譜』, 『二水三山齋本琴譜』, 『朴琪煥 所藏 琴譜』, 『慶大琴譜』, 『仁壽琴譜』, 『兩薰遺譜』, 『增補古琴譜』)로 구분하여 『양금신보』가 이후의 악보들에 많은 영향을 끼쳤음을 밝히고 있다. (이혜구, 「현전 거문고보의 연대고」, 『국악원논문집』 창간호, 국립국악원, 1989.)

양금신보』와 분리하고 있다. 즉 1650년대의 악보들은 1610년에 발간된 『양금신보』를 반복하는 형태로 간주할 수 있으며 17세기의 음악적 변화는 『신증금보』 이후, 즉 1680년 이후로 추정할 수 있는 것이다.

그렇다면, 조선시대 초기 거문고 음악 양상은 『금합자보』, 『양금신보』, 『현금동문류기』의 세 악보를 통해서 살펴보는 것이 타당할 것이다. 이상의 세 악보를 초기 거문고 음악 양상을 살펴보는 대상으로 삼을 때 한 가지 더 고려할 사항은 이 세 악보의 편찬연대뿐 아니라, 악보가 담고 있는 음악의 연대이다. 이는 『양금신보』와 『현금동문류기』에 수록하고 있는 음악 역시 16세기의 음악을 다수 포함하고 있기 때문이며, 편찬연대 또한 병자호란을 기점으로 하는 조선전기에 포함되기 때문이다.[18]

마지막으로 Ⅳ장에서는 조선전기 금악으로 정착된 사대부 탄금의 전통이 추구하였던 음악적 이상이 무엇인지 살펴볼 것이다. 이를 위해 16세기의 음악을 담고 있는 조선전기 악보에 수록된 거문고 음악들을 고찰하고자 한다. 조선전기 사대부의 거문고 악보에 수록된 악곡을 종합적으로 검토한다면 사대부들의 시가 향유 양상과 거문고 음악과의 관련성 및 당시 사대부들이 추구하였던 거문고 음악의 이상 등에 관해 구체적으로 밝힐 수 있을 것이다. 분석에 사용된 악곡들은 위에서 언급한 『금합자보』, 『양금신보』, 『현금동문류기』에 수록된 악곡을 중심으로 하고자 한다.

18) 우선 본고의 연구 범위와 관련하여 조선전기라는 시대구분의 범위를 규정할 필요가 있다. 조선시대의 시대구분은 초기(15세기) · 중기(16~17세기) · 후기(18~19세기)로 구분하거나 임진왜란(1592)이나 병자호란(1636)을 기점으로 전기와 후기로 구분하기도 하는데, 본고에서는 병자호란을 기점으로 조선전기와 후기를 구분하고자 한다. 이는 본고에서 대상으로 하고 있는 악보들은 수록된 악곡들이 16세기의 악곡들을 다수 포함하고 있으며 1630년대 이후 편찬된 악보들이 『양금신보』의 내용을 그대로 전사(轉寫)하고 있어 병자호란을 기준으로 거문고 악보의 양상이 달라지는 것으로 판단되기 때문이다.

II. 고려시대 문인 탄금의 경향

조선시대 사대부들에게 거문고는 악기(樂器) 이상의 의미를 가졌었고, 거문고를 연주하는 것은 중요한 교양의 척도가 되었다. 이렇게 조선전기의 사대부들이 거문고를 특별하게 인식하기 시작한 배경에는 고려시대부터 지속되어온 문인들의 탄금 문화가 있었다. 그러므로 조선시대 사대부들의 탄금을 제대로 파악하기 위해서는 고려시대의 문인들 사이에서 탄금이 어떠한 의미를 지녔으며 그 향유 양상은 어떠했는지 검토하는 작업이 선행되어야 할 것이다. 따라서 2장에서는 문헌의 기록을 토대로 고려시대 문인들이 향유하였던 탄금의 양상을 검토해보고자 한다.

1. 기예(技藝)적 교양으로서의 탄금

고려조 문인들이 탄금에 대하여 어떻게 인식하고 향유하였는지에 대한 면면은 문인 개인의 문집에 남긴 시나 일상을 기록한 글, 또는 사서(史書)의 열전과 같이 인물을 묘사한 기록 등에서 찾아볼 수 있다. 고려조 문인들이 금을 연주하였음을 알 수 있는 가장 이른 것으로 곽여(郭輿, 1058~1130)[19]에 대한 기록을 들 수 있다. 곽여는 예종(睿宗)이 스승으로 추대하였던 인물인데, 그에 대해 『동국통감』과 『고려사』에는 다음과 같이 기록되어 있다.

<사료1>

[여름 4월][20]

"…동산 처사(東山處士) 곽여(郭輿)가 졸하였다. 곽여는 젊어서 공부에 힘써 글을 잘하고, 도(道)·석(釋)·의(醫)·약(藥)·음양(陰陽)·사(射)·어(御)와 금(琴)·기(碁) 등 못하는 것이 없었다. 과거에 급제하여 여러 관직을 거

19) 자는 몽득(夢得)이고, 호는 동산처사(東山處士)이며 시호는 진정(眞靜)이다.
20) 고려 인종 8년 (1130년) / [여름 4월] (『국역 동국통감』, 세종대왕기념사업회, 1996.)

쳐 예부 원외랑이 되었다가, 금주(金州)로 돌아가 은거하였다.…”

<사료2>

[곽상(郭尙)][21]

“…곽여(輿)는 많은 책을 읽었으며 심지어 도(道)·석(釋)·의(醫)·약(藥)·음양(陰陽)에 관한 서적까지 모두 독파했으며 또 한 번 보기만 하면 암기하고 잊어버리지 않았다. 그 뿐 아니라 사(射)·어(御)·금(琴)·기(碁) 등에 대해서 통달하지 않은 것이 없었다.…”

<사료1>과 <사료2>는 거의 동일한 내용을 기록하고 있는데, 이 기록에 의하면 곽여는 학식이 높은 인물로 묘사되고 있다. 두 사료 모두 곽여가 도교(道), 불교(釋), 의학(醫), 약학(藥), 음양(陰陽)설에 관한 서적까지 모두 독파하였다고 서술하고 있는데, 이를 통해 불교나 도교와 같은 학문이 당대 문인의 학식을 측정하는 척도였음을 알 수 있다. 그 뿐 아니라 ‘사(射)·어(御)·금(琴)·기(碁)등에 대해서 통달하지 않은 것이 없었다.’라고 적고 있어 활쏘기[射], 말타기[御], 탄금[琴], 바둑두기[碁]를 불교, 도교와 같이 학문적인 것과 분리하고 있다. 이러한 내용을 바탕으로 보면 12세기 무렵 문인들의 학식은 도교와 불교[道釋]·의학과 약학[醫藥]·주역[陰陽]의 학문적 교양을 이해하는 것이었으며, 탄금은 활쏘기[射]·말타기[御]·바둑두기[碁]와 같은 선상에서 기예로 인식되었다는 것을 알 수 있다.[22]

곽여의 기록 이외에도 고려 문인들이 탄금에 대해 남긴 기록에 바둑두기가 자주 함께 등장하는 것으로 보아, 당시 문인들에게 탄금과 바둑두기가 널리 유행하였던 것으로 보인다. 고려 후기의 대표적인 시인 이규보(李奎報, 1168~1241)[23]도 탄금과 바둑두기를 향유한 일화를 시와 글로

---

21) 『高麗史』「列傳」, [郭尙], “…輿, 少時, 夢有人命名輿, 遂以爲名, 字夢得. …輿嘗請餞入宋使王字之·文公裕于別業, 王賜酒果, 命內官主辦. 供張甚盛, 物議非之. 旣而固求退居,…輿, 瑰偉無髯, 目若縣珠. 涉獵書史, 至於道釋醫藥陰陽之說, 見輒成誦不忘, 射御琴碁, 靡所不治.…”

22) 지금까지 고려 문인의 교양에 대한 논의는 박연호의 연구가 있으나 이 연구는 과거 시험의 출제 과목을 중심으로 한 학문적, 문학적 교양의 측면만 논의되고 있다. 박연호는 “제술업 급제가 사인으로서의 가장 영예로운 벼슬길이었다는 점, 또 국자감시는 시·부 십운시로, 승보시도 시·부·경의로 선발했다는 점을 감안하면, 시·부는 가히 고려전기 ‘교양의 꽃’이었다고 말해도 무방하다. 이 시·부로 대표되는 교양을 일단 ‘문학적 교양’으로 부르기로 하자.” 고 하며 시와 부를 문학적 교양으로 인식하고 있다. (박연호, 「주자학 수용 이전 고려 사인의 교양」, 『논문으로 읽는 교육사』, 문음사, 2006, 178쪽)

남기고 있다. <사료3>의 시에서 이규보는 윤의(尹儀)[24]와 바둑두기를 하거나 탄금(彈琴)을 같이 즐겼던 일을 회상하고 있다.

<사료3>

[동년(同年) 윤의(尹儀)가 화답하여 왔으므로 다시 차운하여 주다(尹同年儀見和。復次韻贈之.)][25]

밤에 토란을 먹으니 형승의 심정 알겠고 / 啖來夜芋證衡僧
춘구 하는 것을 보니 월등삼매 기억나네 / 看打春毬[26]記月燈
관적(官籍)의 먹물이 마르지도 않았는데 / 仙墨未乾丹桂籍
좋은 향기 이미 박산의 봉우리를 물들였네 / 天香行染博山層
뛰어난 바둑 솜씨는 갠 날 우박이 나는 듯하고 / 到頭其手晴飛雹
(나와 그는 적수였다./ 予與君敵手)
여가로 타는 금(琴)의 소리는 깨어지는 얼음소리보다 차네 / 餘事琴聲冷軋氷
(그대는 금(琴)을 배웠다 /君學琴)
날마다 함께 노닐던 즐거움 다시 할 수 있겠는가 / 趁日携遊償得不
여러 해 이별한 괴로움 견디기 어렵네 / 數年離恨不堪勝…

1행의 '밤에 토란을 먹으니 형승의 심정 알겠고(啖來夜芋證衡僧)'는 중국 당나라 형악사(衡岳寺)의 승려 명찬선사(明瓚禪師)의 고사에서 나온 표

23) 시주(詩酒)를 벗 삼던 죽림칠현을 본떠 스스로를 시(詩)·금(琴)·주(酒)를 즐기는 삼혹호(三酷好)라 칭하였으며, 자는 백운거사(白雲居士)이다. 이규보는 중국 진(晉)나라 때의 자유방임적인 노장사상(老莊思想)에 심취하였으며 말년에는 불교에 귀의한 것으로 알려져 있다.

24) 고려의 문인으로 이규보와 동년에 과거에 급제하였다.

25) 『東國李相國集』 卷十一.

26) 고려시대의 춘구(春毬)에 대한 설명은 아니지만 이규경의 『오주연문장전산고』의 풍속편에는 춘구에 대한 설명이 수록되어 있다. 이 기록에 의하면 춘구는 수권희로 물에서 하는 물놀이를 지칭한다.
'…물놀이에 대해서도 아울러 기록하려 한다. 지금 말하려는 물놀이는 뱃놀이나 헤엄놀이 따위가 아니지만, 물로써 놀이하는 때문에 명칭을 물놀이라 한 것이다. 그중에 춘구(春毬)란 일명(一名) 수권희(水圈戱)라 하는데, 《물리소지(物理小識)》에 인용된 유약우(劉若愚)의 말에 '희종(熹宗)이 이 놀이에 능하여, 물을 공중에 던지면 둥근 물방울로 형성된다.' 하였으니, 이것이 곧 수권희이다. '그 법은 짙은 소금물에 송향(松香) 가루를 타서 작은 대나무 통에 넣고 휘두르면 크고 작은 구(毬)가 형성되어 난다.' 하였으니, 이는 《물리소지》에 보이는 말이다. 또 《고금비원(古今秘苑)》에, "공중을 향하여 물거품을 형성, 크기는 밥사발만하고 오색(五色)이 드날려서 구경할 만한데 이름을 춘구(春毬)라 한다."하였다.…' (『오주연문장전산고』 경사편, [중국과 우리나라의 불놀이에 대한 변증설] 중.)

현이고,[27] 2행에서 ‘월등삼매(月燈三昧)’를 언급한 것은 부처가 월광동자를 상대하여 ‘일체법체성평등무희론삼매(一切法體性平等無戱論三昧)’의 법문을 말한 것을 언급한 것이다.[28] 1·2행의 시상에서 드러내고 있는 내용에는 모두 불교의 정서가 바탕에 깔려 있다.

5행과 6행에서는 윤의와의 추억을 회상하며 윤의가 바둑솜씨가 뛰어났으며, ‘그는 금을 배웠다’라는 내용을 통해 윤의가 금 연주에도 뛰어났음을 밝히고 있다. 이러한 전체적인 시상으로 볼 때 이규보는 금(琴)을 즐겼으며 윤의라는 인물 역시 금을 연주했음이 확인된다. 즉, 위 시는 불교의 정서를 지닌 고려의 문인들이 탄금으로 여가를 즐겼음을 보여주고 있는 것이다.

이규보가 탄금에 상당히 심취하였음은 그가 남긴 글 [사륜정기 四輪亭記]에도 잘 나타나 있다.

<사료4>

[사륜정기(四輪亭記)][29]

“…승안(承安) 4년(1199)에 나는 처음으로 설계안을 만들고 동산에다 사륜정을 세우려고 계획했었으나 곧 전주(全州)고을로 조동시키는 지시가 있어서 실현하지 못하였었다. 신유(辛酉)년에 진주에서 수도로 돌아와 한가히 지내기에 정자를 짓도록 지시하려는 생각을 가졌는데 다시 어머니의 병으로 하여 성취하지 못하고 말았다. 이로 인하여 다시 짓지 못할 뿐 아니라 설계안까지 잊어버릴까 걱정이 되었다. 그래서 글로 써 두게 되었다.

---

27) 선업(禪業) 닦는 사람의 심정을 알겠다는 뜻. 옛날 형악사(衡岳寺)의 중 명찬선사(明瓚禪師)가 성품이 게을러 음식 찌꺼기를 먹는다 하므로 이필(李泌)이 이상하게 여겨 찾아가 보니, 화롯불에 토란을 굽고 있었다 한다.

28) 축구는 둥근 것인데, 둥근 것을 보니 달 둥근 것이 연상되고 거기서 다시 월등삼매(月燈三昧)가 생각난다는 뜻. 부처님이 월광동자를 상대하여 일체법체성평등무희론삼매(一切法體性平等無戱論三昧)의 법문을 말한 것이 월등삼매이다.

29)『東國李相國集』 卷第二十三, [四輪亭記], “…承安四年。予始畫謀。欲立四輪亭於園上。俄有全州之命。未得果就。越辛酉。自全州入洛閑居。方有命搆之意。又以母病未就。恐因此不能便就。且失其謀畫。遂記之云。夫四輪亭者。隴西子畫其謀而未就者也。夏之日。與客席園中。或臥而睡。或坐而酌。圍棋彈琴。惟意所適。窮日而罷。是閑者之樂也。然避景就陰。屢易其座。故琴書枕簟。酒壺棋局。隨人轉徙。或有失其手而誤墮者。於是始設其計。欲立四輪亭。…餘四罫之方者。判而爲二。各縱二尺。以二尺置琴一事。病其促短。則跨南欄而半豎。彈則加於膝者半焉。以二尺置樽壺盤皿之具。東摠十有二尺。二人坐於西亦如之。…所謂六人者誰。琴者一人。歌者一人。僧之能詩者一人。棋者二人。幷主人而六也。限人而坐。示同志也… ”

사륜정이란 것은 농서자(隴西子)가 설계안을 짜놓고 실현하지 못한 것이다. 여름날에 손님들과 함께 동산에다 자리를 마련하고 누워서 졸기도 하고 또는 앉아서 술을 마시기도 하며 바둑을 두거나 금을 연주하기도 하면서 그저 제 마음 내키는 대로 하다가 해가 지면 헤어지니 이것은 한가한 사람들의 즐거움인 것이다.

그러나 햇볕을 피하며 그늘을 찾아 여러 번 자리를 옮겨야 하기 때문에 금이며 책이며 베개며 깔자리 그리고 술병, 바둑판 등이 사람을 따라 옮겨지다보니 수를 잃어버리는가 하면 잘못하여 떨어뜨리는 경우도 없지 않은 것이다. 그래서 설계안을 생각하며 사륜정을 세우려고 했던 것이다. …

나머지 4괘(罫)를 갈라서 두 개로 만들면 세로가 두 자가 된다. 두 자에는 금(琴)만을 두되 너무 좁은 감이 나거든 남쪽 난간 너머에다 반쯤 기대세워 놓으며 금(琴)를 탈 때에는 무릎 위로 끌어당겨 놓으면 될 것이다. 그러면 동쪽이 총 12자가 된다. 두 사람이 서쪽에 앉는 경우도 마찬가지인데 나머지 4괘는 비어 있게 된다. 이곳으로는 나드는 심부름꾼들이 이 길로 통하게 하려고 한다. 그러면 서쪽도 12자가 된다.…

그러면 금연주하는 사람 한 명, 노래하는 사람 한 명, 시를 잘 짓는 스님 한 명, 바둑 두는 사람 두 명 그리고 주인까지 합치면 6명이 되는 것이다. 사람을 제한하여 앉은 것은 마음이 맞음을 보여주기 위한 것이다.…”

사륜정은 이규보가 여가를 즐기기 위해 고안한 이동식 정자이다. 그는 자리를 옮기지 않고 정자에서 즐기던 유흥을 계속 하기 위해 사륜정을 고안하여 실제로 제작하기를 원했으나 기회가 닿지 않아 그 당시의 생각을 글로 남겨두었다고 적고 있다. 사륜정기의 내용에 의하면 사륜정은 금연주자 1명, 노래하는 사람 1명, 시 잘 짓는 스님 1명, 바둑 두는 사람 2명에 주인까지 모두 여섯 명이 정원에 오를 수 있게 하는 것에 그 주된 목적이 있음을 알 수 있다. 사륜정의 인원에 시를 짓는 스님이 포함되어 있어 이규보의 불교적 정서를 짐작해 볼 수 있다.

곽여와 이규보 이외에도 많은 고려의 문인들이 탄금에 심취하였음은 여러 문헌에 남아 있다. 고려의 문인 금의(琴儀, 1153년~1230년) 역시 만년에 탄금으로 소일하였음을『고려사』의 기록으로 확인할 수 있다.

<사료5>

[금의(琴儀)][30]

"…금의(琴儀)는 자가 절지(節之)이고, 처음 이름이 금극의(琴克儀)로 본래 봉화현(奉化縣) 사람인데, 뒤에 김포(金浦)를 그 본관으로 받았다. 삼한공신(三韓功臣) 금용식(琴容式)의 후손이다. 그는 외모가 훤칠하고 기국과 도량이 웅대했으며, 젊어서 열심히 공부해 글을 잘 지었으나 과거에는 여러 차례 낙방했다. 청도 감무(淸道監務)로 나가서는, 강직한 성품으로 조금도 굽히는 일이 없으니, 백성들이 철태수(鐵太守)라 불렀다. 명종 14년(1184) 과거에 장원으로 급제2)하여 내시(內侍)에 적을 두었다. …금(琴)과 바둑두기기(碁)을 즐기다가 나이 일흔여덟으로 고종 17년(1230)에 죽었다. …「한림곡(翰林曲)」에 금학사(琴學士)라 일컬어진 사람이 바로 금의다. …"

또『고려사』「열전」의 기록에 의하면 고려후기의 문신이었던 원선지(元善之, 1288~1337) 역시 그의 '사람됨이 재능이 많아서'라고 언급하며 그 구체적인 예로 탄금을 언급하고 있다.

<사료6>

[원부(元傅)][31]

"…원선지(善之)는 7세 때에 아버지의 덕으로 서면(西面) 도감 판관으로 임명되었고 그 후 관품이 올라 좌우위(左右衛) 호군으로 되었다. 충선왕이 원나라에 있으면서 그를 불러다 보고 관직 승급의 순서를 앞당겨 우부대언 지삼사사로 임명하였다. …그는 사람됨이 재능이 많아서 일을 처리함에 있어서 서두르지 않고 상세하게 하였으며 금(琴)을 잘 타고 바둑을 잘 두었으며 항상 약제를 지어서 사람을 살리는 일을 하였으므로 구걸하는 자가 날마다 그칠 새 없었으나 그들을 응대하여 조금도 피

30)『高麗史』「列傳」, [琴儀], "…琴儀, 字節之, 初名克儀, 本奉化縣人, 後賜籍金浦. 三韓功臣容式之後. 體貌奇爽, 器度雄偉, 少力學, 善屬文, 屢擧不第. 出監淸道務, 剛直不撓, 民目爲鐵太守. 明宗十四年, 中魁科, 籍內侍.… 引年乞退, 加壁上功臣, 仍令致仕. 以琴碁自娛, 十七年卒, 年七十八. 王聞訃悼甚, 命有司, 庇喪葬. 謚英烈. 儀與人面折無所諱, 以是, 人多憚之. 屢典貢擧, 所選多名士. 翰林曲, 有稱琴學士者, 是也. …"

31)『高麗史』「列傳」, [元傅], "…善之生七歲以父任爲西面都監判官官累左右衛護軍 忠宣在元召見驟拜右副代言知三司事又襲父職爲昭信校尉征東都鎭撫時忠宣留燕邸殊無歸意善之與金深謀奉王還國忤旨罷歸 忠肅初貶知沔州後判繕工寺俄轉大司憲判典儀寺 忠宣竄吐蕃忠肅留元國人分曹流言者多 善之守正不撓士論多之累遷同知密直司事尋罷爲檢校僉議評理家居六年 卒年五十 爲人多能處事安詳善琴碁常劑藥活人丐者日踵門應對無惰容 子龜壽松壽.… "

로해 하는 안색을 보이지 않았다.…”

이 외에 고려 후기의 문인인 허공(許珙, 1233~1291)에 관한 기록에도 ‘달밤에 금을 연주하니 이웃의 처녀가 담을 넘어 왔으나 그가 돌려보냈다’라고 되어 있어서[32] 금(琴)을 연주한 고려 문인의 모습을 확인해 볼 수 있다.

고려후기의 문인 조윤통(曺允通, 1274~1308)과 관련된 기록에도 탄금에 관해 언급되어 있다. 이 자료에서 특이한 점은 금(琴)이 아니라 현학금(玄鶴琴)이라고 구체적으로 명시한 것이다. 그의 음악이 ‘별조(別調)’로 알려지며 세상에 유행하였다는 것으로 보아 당시에 문인들이 연주하였던 금(琴)이 거문고를 의미하기도 하였음을 간접적으로 시사하고 있다.

<사료7>

[조윤통(曹允通)][33]

“…조윤통은 탐진현 사람으로 바둑두기와 현학금(玄鶴琴)의 연주를 잘 하는 것으로 유명하였고 그가 지은 별조(別調)는 세상에 널리 유행하였다. …”

문인탄금에 대해서 좀 더 자세히 묘사한 기록은 민사평(閔思平, 1295~1359)의 시에서 확인할 수 있다. 민사평은 남대번이 탄금, 바둑두기, 활쏘기에 재주가 있음을 칭송하며 탄금을 문인의 교양으로 언급하고 있다.

<사료8>

[별장 남대번에게 주는 시(贈南別將大蕃)][34]

그대는 남공의 학금이 나날이 발전한 것을 보지 못하였다. / 君不見南

32)『高麗史』「列傳」, [許珙], “…明年元遣兵追討哈丹珙亦擧兵應之積日不下馬因得氣疾累月不臥至八月疾篤卒年五十九謚文敬王命左司議大夫金倕誄之珙性恭儉不事産業雖至達官食不過一器布被蒲薦處之怡然群居愼口燕處不倚坐如見大賓少也常率一僕掩骼埋胔殆無虛日見弃屍自負瘞之嘗月夜彈琴隣有處女踰墻來奔珙不敢近喩以禮義女慙悔而返忠宣二年 配享忠烈王廟子程評冠寵富程東州事評後改嵩官至檢校政丞陽川君卒謚良肅子悰.… ”

33)『高麗史』「列傳」, [曺允通], “曹允通牧津縣人以碁知名又善玄鶴琴所製別調行於世…”

34)『及菴集』卷一.

公學琴日就復月將。
지법(指法)은 이미 한랑을 닮았다. / 指法已似呼韓娘。
격식 외의 신번(新翻)도 괘념치 않으니/格外新翻[35]不掛念。
옛 악보로 배워서 타는 소리는 맑고 / 學彈舊譜聲鏘鏘。
그대는 나이가 어린데 그 기상이 뛰어나니 / 多君年少意氣逸。
탄금, 바둑두기, 활쏘기에 능하니 / 能琴棋兮射卽臧。
재주가 없어 다시 돌아보니/ 不才幸承淸顧重。
단지 황각의 자손이 번성하고 흥하기를 바랄뿐이다 / 但祈黃閣[36]子孫蕃而昌。
행당삼춘도이절이니 / 行當三春桃李節。
군과 함께 매일 잔치를 벌이며 / 與君日日華筵張。
금(琴)을 들으며 마음의 근심을 떨치고자하니 / 聞琴蕩盡胸中憂。
매일매일 취하는 것이 고양과 같다 / 日日酩酊如高陽。…

위 시에서 남대번의 탄금에 대하여 자세히 묘사하고 있다 점이 주목된다. 1행에서는 '그대는 남공의 학금(學琴)이 나날이 발전한 것을 보지 못하였다.'라고 하며 남대번이 금을 배우며(學琴) 실력이 나날이 향상되었다는 점을 강조하고 있다. 이는 그가 금을 배우는 단계에 있음을 나타내고 있다. 3행에 '격식 외의 신번(新翻)도 괘념치 않으니'라고 하여 그가 연주하였던 음악이 당대의 음악과 다른 신번이라는 새로운 곡조였음을 시사하고 있다. 4행의 '옛 악보(舊譜)로 배워서 타는 소리는 맑고'라는 부분에서 이미 당대의 탄금연주에 소용되는 악보가 있었음을 암시하고 있다. 또한 8행과 9행의 '군과 함께 매일 잔치를 벌이며, 금(琴)을 들으며 마음의 근심을 떨치고자하니'라는 부분은 벗과 함께 하는 금의 연주가 문인이 여가를 보내는 방법 중 하나였음을 나타내고 있다.

이와 같이 고려시대 문인들이 탄금을 즐겼던 것은『자하동곡』을 만들었다고 알려진 채홍철(蔡洪哲, 1262~1340)과 관련된 기록에서도 찾아볼

35) 신번(新飜)은 조선후기 단가를 지칭하는 용어 중 한가지로 사용되었다고 알려져 있어 그가 연주하였던 악곡은 단가형의 시조를 금의 연주와 함께하는 것이었을 가능성이 있다. 즉 단가형의 시조를 고려시대부터 금의 반주와 함께 연주하는 경향이 있었을 가능성을 보여주는 문헌이다.
'고려 말 조선 초기까지에는 고려가요를 가리키는 '장가(長歌)'에 대하여 시조를 '단가(短歌)'라고 불렀던 경우가 많았고, 조선 후기까지 신성(新聲)·신번(新翻)·시여(詩餘)·신조(新調) 등의 여러 명칭이 사용되었으며' (『한국사기초사전』, [시조 時調] 항목 중.)

36) 황각(黃閣)은 의정부 청사를 의미한다.

수 있다. 다음의 사료에 따르면 채홍철은 그가 은거하는 14년 동안 금(琴)을 즐기는 것을 일과로 삼았다.

<사료9>
[경진후 원년(1340)][37]
"…봄 정월에 순천군(順天君) 채홍철(蔡洪哲)이 졸하였다. 홍철은 일찍이 장흥부사(長興府使)로 있다가, 벼슬을 버리고 한가로이 은거한 것이 무려 14년 동안이었는데, 금(琴)와 책을 즐기며, 약을 조제하는 것을 일과로 삼았다. …"

지금까지의 내용을 종합해보면, 12세기부터 14세기의 고려후기 문인들에게 탄금은 바둑두기, 활쏘기와 같은 기예와 동일 선상에서 언급되고 있음을 알 수 있다. 고려후기 문인들은 달밤에 홀로 시를 읊으며 탄금을 하였고, 벗과 함께 여가를 즐기는 상황에서도 역시 작시(作詩)와 탄금을 병행하기도 하였다.

이와 같은 고려후기 문인들의 여가 활동과 연관 지어 살펴볼 수 있는 개념이 풍류(風流)이다. 풍류는 여러 가지 개념으로 설명될 수 있으나, 고려조의 문인들에게는 '놀이적 국면(연악)'이나 '예술성'이 강조된 풍류의 개념이 보편적인 인식이었다.[38] 또한 이러한 고려시대 풍류로서 문인들의 탄금을 보는 견해가 있다.[39] 그렇다면 문인의 풍류로써 탄금이 핵심적인 기예 활동으로 자리잡게 된 배경이 무엇인지 살펴볼 필요가 있다.

위의 문헌들에서 보면 탄금은 바둑[棋], 활쏘기[射], 말타기[御]와 같은 기예와 함께 언급되고 있다. 이처럼 음악활동인 탄금과 무예수련인 활쏘기가 문인이 갖추어야 하는 필수적인 교양으로 같이 논의되는 상황은 주

37) 『高麗史節要』 二十五券, [忠惠王, 庚辰後 元年(1340)] "春正月, 順天君蔡洪哲, 卒, 洪哲, 嘗守長興府, 棄官閑居, 凡十四年, 以琴書, 劑和爲日用, 忠宣王, 素知其名, 召用之, 遂至爲相, 爲人, 精巧, 於文章技藝, 皆盡其能, 尤好釋敎, 嘗於第北, 構旁檀園施藥, 國中人, 多賴之, 又於第南, 作中和堂, 邀國老八人, 爲耆英會, 作紫霞洞新曲, 今樂府有譜。"
38) 신은경, 『풍류-동아시아 미학의 근원』, 보고사, 1999, 51쪽.
39) 이와 관련하여서는 송방송(1988)의 선행연구에서도 언급된 바가 있다.

례의 육예(六藝)의 개념에서 찾아볼 수 있다.

주례에서는 육예(六藝)를 통해 상층 지배계급이 갖추어야 하는 교양의 덕목을 강조해 왔다. 육예는 사(士) 이상의 계급에서 필수적으로 익혀야 하는 덕의 개념으로 예(禮)·악(樂)·사(射)·어(御)·서(書)·수(數)의 여섯 덕목을 강조하고 있다.[40] '예악사어서수'는 세 가지 목적에서 성립된 교과목의 역할을 하였는데, '예'와 '악'은 정서를 도야하고 사회를 안정시키기 위한 것이었고, '사'와 '어'는 생존을 위한 수렵기술로 익혀야 할 기예임과 동시에 전쟁과 방위를 위해 갖추어야 할 군사훈련이었으며, '서'와 '수'는 일반 서민들도 기본적으로 배워야 하는 일상생활에 필요한 지식 교육이었다.[41]

이러한 주례의 육예에서 강조하는 음악교육은 정악(正樂)의 구현과 관련된 악·가·무를 종합적으로 가르치는 것을 의미하였는데, 이는 악덕(樂德)·악어(樂語)·악무(樂舞)로 세분화된[42] 국가적 통치의 차원에서 요구되는 일이었다.[43] 이에 고려의 문인들은 주례의 육예에 따라 상층문인들의 교양으로서 악의 덕목으로 탄금을 택하였던 것으로 보인다. 즉 고려 후기인 12~14세기 문인들이 예술을 향유하는 기예활동과 관련해서 탄금이 바둑두기나 활쏘기와 같이 논의되고 있는 상황은 주례의 육예에서 문인의 교양으로 활쏘기와 같은 군사훈련과 함께 음악적 수양을 '예악사어서수

---

40) 『周禮·地官司徒』: 以鄕三物敎萬民而賓興之一曰六德, 知仁聖義忠和; 二曰六行, 孝友睦婣任恤; 三曰六藝, 禮樂射御書數.
『周禮·地官司徒』: 保氏, 掌諫王惡. 而養國子以道乃敎之六藝, 一曰五禮, 二曰六樂, 三曰五射, 四曰五馭, 五曰 六書, 六曰九數.

41) 이경자, 「중국 고대의 육예(六藝)교육」, 『윤리교육연구』22권0호, 한국윤리교육학회, 2010, 173쪽.

42) 『周禮·春官宗伯』: 以樂德, 敎國子, 中和祇庸孝友.
『周禮·春官宗伯』: 以樂語, 敎國子, 興道諷誦言語.
『周禮·春官宗伯』: 以樂舞, 敎國子, 雲門大咸大韶大夏大濩大武.

43) "당시 악의 주요 교육내용은 악덕, 악어, 악무로 구분되었는데 '악덕'은 귀족자제에게 도덕 행위 습관을 기르도록 하는 것으로 중(中), 화(和), 기(祇), 용(庸), 효(孝), 우(友)가 있다. '악어'는 음악에 관한 언어문화지식을 익히게 하는 것으로 흥(興), 도(道), 풍(諷), 송(誦), 언(言), 어(語)가 있다. '악무'는 음악과 함께 춤으로 표현하는 기능을 익히는 것으로 황제(黃帝)의 악으로 운문(雲門), 요(堯)의 악으로 대함(大咸), 순(舜)의 악으로 대소(大韶), 우(禹)의 악으로 대하(大夏), 탕(湯)의 악으로 대호(大濩), 주무왕(周武王)의 악으로 대무(大武) 등 육대악무가 있었는데, 이를 간단히 '육악(六樂)'이라고 불렀다. 이러한 육악은 문무(文舞)와 무무(武舞)로 나뉘는데, 문무는 손에 피리[龠]와 새의 깃을 들고 춤을 추고, 무무는 손에 방패[干]와 도끼[戚]를 들고 춤을 추는 것을 말한다." (이경자, 위의 글, 165쪽.)

(禮樂射御書數)'라는 여섯 가지 교과목의 하나로 정하여 강조한 전통을 수용하였기 때문인 것으로 보인다.[44]

육예의 전통이 탄금과 관련 있음을 보여주는 또 하나의 예로 고려 말에 사예(四藝)를 강조했던 전통을 들 수 있다. 탄금이 바둑두기, 서예, 회화와 함께 고려말에 사예(四藝)의 일환으로 인식되었음은 이색의 시를 통해 확인할 수 있다. 목은(牧隱) 이색(李穡, 1328~1396)은 다음과 같이 [금기서화]를 '세속에서는 사예(四藝)라고 부른다'라고 하며 사예에 관한 시를 지었다.

<사료10>
[금기서화 琴棋書畵] (세속에서 사예(四藝)라 이른다. 절구 4수를 짓다. (琴棋書畫。吾俗謂之四藝。作四絶))[45]

금(琴)
나라 다스리는 상이 연래엔 대동과 달라서 / 理象年來異大同
정음은 끊어져가고 속음이 우월한 체하지만 / 正音將絶俗誇雄
줄도 나무판도 손가락에도 관계된 게 아니요 / 非絲非木還非指
다만 한 치쯤 되는 사람 마음에 달렸다네 / 只在人心方寸中
…

위에서 금기서화는 문인이 갖추어야 할 네 가지 기예, 즉 탄금, 바둑두기, 서예, 회화를 의미한다. 이색의 시에서 금기서화의 사예를 강조한 내용이 처음 보이는 것으로 보아 문인들에게 사예(四藝)의 전통은 고려 말인 14세기에 들어서 형성된 것으로 짐작된다. 선행연구에 따르면 금기서화의 기예는 중국 문인들 사이에 유행하였던 기예로 풍류(風流)와 밀접한 관련이 있으며, 중국 문인 관료들 사이에서 금기서화의 행위가 중요하게 다루어 진 것은 당대(唐代)로 추정된다. 또한 적어도 8세기경에는 '금서화(琴書畵)'가 형식화된 취미생활의 하나로 문인들 사이에 자리 잡았던 것

44) 그러나 육예에서 강조하고 있는 악의 구현은 개인적 수신의 차원과는 다른 개념으로 국가 의식에 소용되는 음악을 익히는 관점에서 논의되고 있다.
45)『牧隱詩藁』卷九.

으로 밝혀진 바 있다.[46] 송희경은 '문인들이 지향하였던 군자의 삶을 본받아 그들은 과거 은일 고사들의 행위를 각자의 취미 생활로 즐기되 친목 도모를 위한 풍류에도 응용하였던 것으로 보인다.… 문인들은 일상 생활에서 시와 문장의 창작, 대화, 탄금, 전다(煎茶), 대화, 술마시기, 글씨쓰기, 그림그리기, 거문고타기, 바둑두기, 서화고동의 감상, 분재연못의 완상, 품평 등의 여러 가지 유희를 친한 벗과 함께 즐기기를 원했다. 이는 문인들이 존경하였던 은일 고사들의 생활상이었기 때문이다.'라고 하며 중국의 문인들이 탄금과 바둑두기와 같은 풍류를 즐겼음을 밝히고 있다.

당(唐)의 문인 관료들 사이에서 시작된 금기서화의 수양은 고려말의 문인들에게도 널리 받아들여졌다. 주례의 육예 전통을 본받고자 탄금, 바둑두기, 활쏘기를 중요한 풍류의 기예로 삼았던 경향은 14세기 말엽에는 금·기·서·화의 문예적 기예를 추구하는 전통으로 변모한 것으로 보이는데, 이는 앞의 이색의 시에서도 확인해볼 수 있었다. 이러한 변화의 양상에서 탄금은 문인들이 추구해야하는 기예의 필수적인 요소로 변함없이 계승된 것으로 보인다.

기예의 추구가 주된 목적이었던 고려조의 탄금전통에서 '금(琴)'으로 지칭한 악기는 거문고인 경우도 있었지만 가야금인 경우도 있었다.

12세기 후반에서 13세기 전반까지 활동하였던 문인 이규보(李奎報, 1168~1241)는 가야금 연주에 심취하였던 대표적인 인물이다. 그는 탄금과 관련한 시를 다수 남겼는데 그의 시상에서는 금(琴)으로 표현된 현악기가 가야금임을 확인할 수 있다. 그는 [시랑 이수가 가야금시에 화답하여 보내온 것을 차운하여(次韻李需侍郎和加耶琴詩來贈)]라는 시에서 그가 연주하던 악기가 가야금이었음을 드러내고 있다.

<사료11>

[시랑 이수가 가야금시에 화답하여 보내온 것을 차운하여(次韻李需侍郎和加耶琴詩來贈)][47]

46) 송희경,『조선 후기 아회도 연구』, 이화여자대학교 박사학위논문, 2004, 15~16쪽.
47)『東國李相國集』卷四 古律詩 九十八首.

늙은 이 몸 나그네를 썩 좋아하는데 / 老夫愛客心。
이군만을 좋아함이 아니라 하리 / 非必謝李適。
편히 쉬니 나그네도 자연 드물어 / 門閑客自稀。
술이 있다 내 일찍이 아낀 일 없네 / 有酒何曾惜。
홀로 앉아 그 누구와 말대답하랴 / 獨坐無與語。
시름만이 내 얼굴에 드러난다네 / 愁痕露面色。
내 혹시 세상일에 묻혔다더냐 / 或爲世故乘。
찰흙같은 노여움만 가슴에 차네 / 塵土日滿臆。
금의 한 곡조에 기쁨이 있고 / 有以一琴貽。
여러 해째 찾던 보람 갚아 준다네 / 償我多年覓。
예전에 타던 곡조 잊어버려도 / 忘却舊彈詞。
우부만 기억 하누나 / 期於兩部索。
자네가 다행히도 시 한 수 보내 / 子幸投聲詩。
음조가 바보 화답하니 / 音節恊詘直。
곡조는 높고 높아 사랑스럽고 / 調高信可愛。
타는 솜씨 서툴어도 격조는 높네 / 弄澁無哀激。
이것도 나 하나의 괴벽한 습벽 / 是亦一癖病。…

정작 시의 본문에서는 가야금 대신 금(琴)이라고 언급되어 있지만, 시의 제목에 가야금이라고 명시함으로써 그가 연주한 금이 가야금이었음을 알 수 있다. 이외에도 [가야금이 바람맞아 저절로 우네(加耶琴因風自鳴二首)]라는 시에서도 가야금을 금(琴)이라 지칭했다.[48]

또 [유월 팔일 가야금을 얻고 처음으로 탔다(六月八日旣得加耶琴始彈)]와 [박학사에게 가야금을 돌려주며(寄朴學士還加耶琴)]라는 시에서도 그가 오랫동안 가야금으로 탄금의 풍류를 즐겼음을 알 수 있다.

48)『東國李相國集』卷四 古律詩 九十八首, [加耶琴因風自鳴二首]
금을 북창 밑에 세워놨더니 / 置琴當北戶。
바람불자 저절로 울어대누나 / 風過自然鳴。
어둡고도 고요한데 듣고 있자니 / 暗向靜中聽。
어쩐지 하늘노래 들려오는 듯 / 依俙天樂聲。
내 이제 옛 악보를 잊어버렸네 / 我今忘舊譜。
겨우 익혀 줄 튕겨서 소리만 내네 / 只解弄絃鳴。
바람도 내 잊은 것 희롱 하는지 / 風亦欺吾妄。
노래 아닌 빈 소리로 울려 주누나 / 虛彈曲外聲。

<사료12>

[유월 팔일 가야금을 얻고 처음으로 탔다(2수) (六月八日旣得加耶琴始彈)][49](박학사에게 보여줌)

옛 악보는 저도 몰래 잊어버렸네 / 舊譜渾忘了.
연주를 하지 않은지 칠년이 지났다, / 凡不彈七年.
새로운 곡조는 아직 손에 익지 않았으니 / 新聲未自翻.
겨우겨우 두어 곡조 타보고 나니 / 唯餘數三弄.
손가락 따라서 입 속에서 한 곡 나오네 / 隨指仙將言。
화려하게 장식한 가야금의 줄기둥들 / 畫金檀柱鴈行連。
진쟁(秦箏)에다 비겨보니 줄 하나가 모자라네 / 較得秦箏欠一絃。
금슬의 줄 던 것을 그네들은 아는가 / 錦瑟減絃君會否。
그것에도 이유가 있다는 것을 그 누가 알까 / 誰知此亦有由然。

<사료13>

[박학사에게 가야금을 돌려주며(2수)(寄朴學士還加耶琴)][50]
(날이 길어 소일하기 지루하여 빌려왔더니 가을에 돌려준다고 약속하여 오늘 돌려보낸다.)

가야금은 옛날의 진쟁(秦箏)과 비슷하네 / 加耶琴類古秦箏。
다감한 자네 마음 정(情)과 함께 빌려줬지 / 多感君侯借與情。
옛 솜씨를 잊어버려 곡조타기 어렵더니 / 舊譜忘來難協律。
백 번 타서 이제 조금 두서너 곡 기억나네 / 百彈方記兩三聲。
긴긴해에 심심해서 쟁을 빌렸더니 / 長日難消借得箏。
기한되어 돌려주니 그 정의를 못잊으리 / 及期還寄未忘情。
줄마다 입을 모아 칭찬을 아끼지 않네 / 絃絃舌在歸應導。
솜씨 없어 이제 어찌 좋은 곡을 지으리오 / 手拙吾何作巧聲

위의 두 시의 내용을 보면 이규보는 박학사에게 6월에 가야금을 빌려와서 연주하였고, 가을에는 그 악기를 돌려주었던 것으로 보인다. 그는 오랫동안 악기를 연주하지 않아서 처음에는 애를 먹었으나 가야금을 돌려줄 때쯤에는 옛 곡조를 몇 곡 생각해 낸 것으로 보이며 그때의 감상을 시로

49)『東國李相國集』卷四 古律詩 九十八首.
50)『東國李相國集』卷四 古律詩 九十八首.

남겨놓았다. 이 시의 내용으로 볼 때 이규보, 박학사를 비롯한 문인들은 가야금을 빌려주기도 하며 서로의 연주를 즐겼음을 확인할 수 있다. 이외에도 [또 박 학사가 앞의 시에 모두 화답하여 친히 찾아와 증정해 준 운에 차하다(又次韻朴學士揔和前詩。親訪見贈)]의 시의 내용에서 보면, 이규보의 집안에서 데리고 있던 기녀나 이웃집의 기녀 역시도 가야금을 연주했던 것으로 보아 당시 가야금은 문인풍류에서 중요한 역할을 담당하였던 것으로 보인다.

<사료14>

[또 박 학사가 앞의 시에 모두 화답하여 친히 찾아와 증정해 준 운에 차하다.(又次韻朴學士揔和前詩。親訪見贈)][51]

…이로의 먼 손자뻘로 귀밑머리 역시 세기는 하였지마는 / 李老遐孫鬢亦華
검은 소가 아직 유사를 건너가진 않았네 / 靑牛猶未渡流沙
내가 부질없이 술 즐기는 것 부끄럽고 / 愧予空嗜忘憂物
그대가 늘 아름다운 기녀 데리고 있는 것 부러워하네 / 羨子長携解語花
두 가지 일을 노상 얻을 수 있을 때라면 / 二事尋常如得際
두 늙은이의 즐거움에 각각 무엇을 더 보태겠나 / 兩翁歡樂各何加
또 듣기로는 이웃에 쟁을 타는 이 있다고 하니 / 更聞隣有彈箏手
버드나무 드리운 그늘 속 소소의 집일 게라 / 垂柳陰中蘇小家

<사료15>

[위는 1수는 국화를 구한 시의 운인데, 공이 지은 시에는 국화를 가지고 짓지 않았으므로 나도 그것에 따랐다.(右一首, 乞菊詩韻。今公所述。不以菊。予亦順之)][52]

집안에 기녀가 있어 쟁을 배우기 시작했으니 / 家有倡兒始學箏
그대의 기녀는 지금 쟁에 능숙하지 못하다 / 君妓今未工於箏。
내가 오랫동안 빌린다면 대단히 정리에 어긋나리 / 我如久假大無情

51)『東國李相國集』卷四 古律詩 九十八首.
52)『東國李相國集』卷四 古律詩 九十八首.

다만 바라기는 술 차려놓고 자주 불러주어 / 但期置酒頻相喚
붉은 줄에서 울려나는 옥 소리 함께 듣는 것이네 / 與聽朱絃落玉聲
서생이란 琴箏을 일삼을 필요는 없고 / 書生不必事琴箏
단지 시를 읊조려 우아한 심정 만족시키면 되네 / 只箇吟詩愜雅情
애처로운 소리 내는 줄과 헤어지고부터는 어떻게 답답함을 푸느냐 하면 / 自別哀絃何遣憫
때때로 나뭇잎 불어 피리 소리로 대신하네 / 時吹林葉當笳聲

…그대가 다시 금을 보냈으나 나는 전의 약속 때문에 받지 않았다. / 君復送琴。予以前期不受。

한편 앞의 두 시에서 주목할 만 한 점은 이규보가 생각하는 금(琴)에 대한 인식이다. 그는 탄금에 사용되는 악기 금(琴)이 가야금이어야 한다고 생각했던 것으로 보인다. 다음 <사료16>의 그의 시 [사직할 생각이 있어서 짓다(有乞退心有作)]에 보면 5행의 부연설명 부분에 '우리나라 금은 진(秦) 나라의 쟁(箏)과 같이 생겼는데 나는 즐겨 탔다.(我國琴名。肖秦箏。予好弄之.)'라는 구절을 통해 그가 생각하는 문인의 금은 13현의 쟁과 가장 유사한 12현의 가야금이었음을 추측할 수 있다.

<사료16>
[사직할 생각이 있어서 짓다(有乞退心有作)][53]

쇠잔한 이내 몸 벼슬에서 물러나고자 / 我欲乞殘身
허리에 찬 인수(印綬)를 풀고자 하네 / 得解腰間綬
한가히 집으로 물러가 / 退閑一室中
무엇으로 나날을 보낼까 하니 / 日用宜何取
때로는 가야금을 타며 / 時弄伽倻琴
(우리나라 금의 이름으로 진(秦) 나라의 쟁(箏)과 같이 생겼는데 나는 즐겨 탔다. 我國琴名。肖秦箏。予好弄之。)
연달아 두강주를 마시리 / 連斟杜康酒
무엇으로 때묻은 흉금 씻어낼까 / 何以祛塵襟
백낙천의 시를 펴보리 / 樂天詩在手

53)『東國李相國集』卷一 古律詩 一百五首.

무엇으로 수양을 할까 / 何以修淨業
능엄경을 외리라 / 楞嚴經在口
이러한 즐거움이 이루어진다면 / 此樂若果成
임금이 되는 것에 뒤지지 않으리 / 不落南面後
옛 친구들 몇 명이나 남았는지 / 耆舊餘幾人
맞이하여 노경의 벗으로 삼으리라 / 邀爲老境友

이와 같이 이규보는 가야금 연주를 즐겨하였으며 그가 남긴 시를 보면 이규보 주변의 인사들에게도 가야금 연주가 보편적이었던 것으로 보인다. 이규보는 특히 우리나라의 금은 가야금이라고 하면서 탄금을 실천하는 악기로서 가야금을 특별하게 인식하였다. 이규보가 쟁을 문인의 악기로 즐겨 연주하였던 것[54]은 중국 당나라 때 고금(古琴)을 연주하는 풍조가 쇠퇴하고 진나라의 쟁을 연주하는 풍조가 유행했었던 것과 관련지어 볼 수 있다.[55] 이렇듯 중국의 문인들이 탄금의 악기로 쟁을 더 선호하였던 경향에 대하여 고려의 문인들이 긍정적 인식을 갖고 있었고, 이러한 인식은 고려문인 탄금을 위해서 쟁과 유사하다고 생각하던 가야금을 선택하게끔 한 것으로 보인다.

즉, 앞서 살펴본 고려시대의 문헌에서 금을 현학금으로 명시한 예와 함께 내용을 살펴보면, 기예로서의 탄금을 강조한 고려시대 문인의 탄금에는 가야금과 거문고가 모두 사용되었던 것으로 봐야 한다. 즉, 고려시대

54) 한편 이규보가 우리나라의 금은 쟁(箏)과 동류의 악기인 가야금이라고 인식하였던 부분에 대하여 조선 중기의 유학자 성호 이익은 잘못된 인식이라고 지적하고 있다. 이와 같은 조선시대 문인들의 가야금에 대한 부정적인 견해는 조선전기에 탄금에 사용된 악기가 거문고로 정착된 과정과 밀접한 관련이 있다. 이에 대하여서는 3장에서 자세히 다루도록 하겠다.

55) "…古琴은 당시에 꽤 차가운 대접을 받았을 것이다. 백거이의 <폐금(廢琴)> 시에서는 비교적 진실하게 이런 상황을 기술하였다. "줄과 오동나무를 모아 琴을 만들었는데 중간에 태고의 소리가 있네. 옛소리는 담담하여 맛이 없어서 지금 사람들의 정서에 맞지 않네. 옥휘(玉徽)의 광채는 없어지고 붉은 줄에는 먼지가 쌓이네. 버린지 이미 오래되니 유음은 오히려 차갑네. 그대를 위해 타기를 사양하지 않으니 마음껏 타도 사람들이 듣지 않네. 무엇이 그렇게 만들었는가? 강적(羌笛)과 진쟁(秦箏) 때문이네."
조박(趙搏)의 [금가(琴歌)]에서도 역시 "오동나무 줄기로 금을 만들어 10년을 창밖에 두어도 알아보는 사람이 없네. 맑은 소리는 여러 악기와 함께 섞이지 못하니 먼지 낀 채 버림을 받네. 일곱 줄은 잘려서 벌레가 먹고, 돌이켜보니 명인을 만나지를 못했네. 금 소리는 비파소리와 비슷하여 지금 사람들에게 팔린지 오래네. 옥휘는 떨어져 나가 공채가 없으니…"라고 한탄했는데, 이는 고금(古琴)이 당나라 때 사람들에게 중요하게 대접받지 못했음을 나타내는 것이다. (리우짜이성 지음, 김예풍·전지영 옮김, 『중국음악의 역사』, 민속원, 314~315쪽.)

에 문인의 음악적 교양으로서 탄금에 대한 인식은 있었으나 탄금에 사용되는 악기가 거문고여야 한다는 인식은 아직 형성되지 않았으며, 탄금의 금(琴)을 그저 현악기로 인식한 것으로 해석할 수 있다. 이는 조선조의 문인들이 금을 거문고로 해석한 점과 다르다고 하겠다.

이상의 내용을 종합해보면, 고려 문인들의 탄금 전통은 12세기부터 그 연원을 확인할 수 있으며 바둑두기, 활쏘기, 말타기와 같은 무예(武藝)적 기예와 구분없이 동일한 관점에서 인식되고 있었다. 이러한 전통은 주례(周禮)의 육예(六藝)의 한 덕목이었던 악(樂)을 음악적 교양이라는 부분으로 인식하여 문인의 탄금으로 재해석 한 것으로 볼 수 있다. 이러한 경향은 14세기 말엽에 사예(四藝)라는 문예적 기예를 강조하는 경향으로 변화하였다. 활쏘기와 같은 무예적 기예는 사예의 전통에서 제외되었으며 탄금과 바둑두기는 금기서화(琴棋書畵)의 사예라는 전통으로 계승되었다. 사예는 중국 당대 문인의 풍류 전통을 수용한 것으로, 14세기 말, 즉 고려 말기에 탄금은 사예(四藝)로 계승되어 문인의 핵심적 교양의 역할을 하고 있었음을 확인할 수 있었다.

그리고 고려조에서 탄금의 '금(琴)'으로서 사용된 악기는 진나라의 쟁과 동류의 악기라고 인식하였던 가야금과 현학금이라고 불리던 거문고를 모두 사용하였다. 이러한 전통은 이후 조선시대에 이르러 변모하게 된다.

2. 수신(修身)적 유금(儒琴) 탄금

고려조의 탄금은 문인들이 교양을 쌓고 풍류를 즐기기 위한 수단으로서 뿐만 아니라 또 중요한 의미를 가졌다. 그것은 주자학을 적극적으로 수용하였던 고려말 신흥사대부들에게서 찾아볼 수 있다. 1절에서 검토한 바와 같이, 고려의 문인들에게 탄금은 기예의 일환으로 광범위하게 유행하였다. 그러나 신흥사대부들이 탄금을 인식하고 그들의 탄금과 관련된 정서를 언급하는 방식은 이전의 기예적 측면을 강조한 것과는 그 양상이 조금 다르다. 고려는 유교, 불교, 선교의 다양한 이념과 사상이 공존했던 시기였으나, 그 중 고려조의 정치이념으로 작용했던 것은 바로 유교였다.[56]

기예적 탄금을 옹호하였던 문인들이 받아들였던 유교의 정서는 주례의 육예를 상층 귀족의 교양으로 강조한 입장에서 음악적 교양의 일환으로 탄금을 지지하는 것이었다. 그러나 주자학을 수용하였던 이들을 중심으로 탄금을 지지하는 논리가 변화되는 양상을 보여준다. 이들은 상층 귀족의 교양이라는 입장에서 탄금의 필요성을 군자의 수신이라는 논리를 강조함으로써 드러내고 있다.

이렇게 군자의 수신을 위한 자기 수양의 요소가 탄금에 투영되어 있는 기록으로 고려에 주자학을 도입하였던 안향(安珦, 1243~1306)의 것을 들 수 있다.

<사료17>

[안향(安珦)][57]

"…안향의 처음 이름은 안유(裕)였는데 흥주(興州) 사람이었다. 그의 아버지 안부(孚)는 이 고을 아전으로 의업(醫業)을 배워 그것으로 과거를 보아 급제하여 벼슬이 밀직부사에까지 이르렀다가 치사(致仕)하였다.

안향이 어릴 때부터 학문을 좋아하더니 원종 초년에 과거에 급제하여 교서랑(校書郞)으로 임명되고 조동되어 한림원직(翰林院直)으로 되고 내시(內侍)에 소속되었다.…

3년을 지나는 동안에 안렴사가 안향의 정치가 청렴함을 칭찬하였으므로 드디어 소환을 받아 판도 좌랑(版圖佐郞)으로 임명되었고 이윽고 전중 시사(殿中侍史)로 조동되었다. 또 독로화(禿魯花)로 선발되니 관례에 따라서 국자사업(國子司業)으로 승진하였고 그 후 우사의를 지나 좌부승지로 임명되었다. 황제는 그를 정동 행성 원외랑으로 임명하였고 좀 있다가 낭중으로 승진시키어 본국(고려)의 유학 제거(儒學提擧)로 삼았다.…

<u>늘그막에 와서 항상 회암(晦庵-주희의 호) 선생의 초상화를 걸어 두고 그를 사모하고 드디어 자기 호를 회헌(晦軒)이라 지었다. 또 유금(儒琴)</u>

---

56) "고려사회에서 불교가 고려인들의 삶을 이끌어 가는 삶의 이상을 제시하는 역할을 하였다면, 유학은 현실정치의 이념과 관련되어 있었다." (박재문, 『한국교육사』, 학지사, 2001, 129쪽 인용.)

57)『高麗史』「列傳」, [安珦], "安珦初名裕興州人父孚本州吏業醫出身官至密直副使致仕珦少好學元宗初登第補校書郞遷直翰林院屬內侍…居三年 廉使褒其政淸遂徵爲版圖佐郞俄遷殿中侍史又選爲禿魯花例陞國子司業由右司議拜左副承旨帝命爲征東行省員外郞尋加郞中本國儒學提擧… 果皆驗晩年常掛晦庵先生眞以致景慕遂號晦軒蓄儒琴一張每遇士之可學者勸之… "

한 벌을 갖다 두고 매양 선비들로서 이것을 배울 만한 자를 만나면 배우라고 권고하였다.…”

위 기록에서 주목할 만한 점은 금(琴)을 유금(儒琴)이라고 표현한 것이다. 위 문헌에서 유금(儒琴)이라는 악기명은 여타의 기록에 나타나는 금(琴)이라는 악기와 좀 더 구체적으로 구분하고자 하는 목적에서 사용한 것으로 보인다. 안향이 스스로도 유금을 연주하였고, 만나는 선비들로 하여금 유금을 배우라고 독려했다는 점에서 당시에 문인들에게 유금으로 표현된 악기를 연주하는 것은 보편적인 일이 아니었음을 알 수 있다.

안향이 주자학을 고려에 처음 소개한 인물인 만큼 그가 탄금(彈琴)의 의미를 단순한 기예로 보고 선비들에게 여가나 취미활동으로 탄금을 권유한 것은 아니었을 터이다. 이는 안향이 위 기록에서 탄금을 바둑두기나 활쏘기와 같은 기예로 언급하고 있지 않다는 점에서 미루어 짐작할 수 있다. 앞서 살펴본 여러 문헌에서도 나타나는 바와 같이 당시 문인들에게 탄금은 바둑두기와 함께 보편적인 예술 활동이었다. 그러나 안향이 선비들에게 권한 유금 연주는 유교적 수신의 자기 수양이라는 의미를 지녔을 가능성이 높다.[58] 이렇게 그가 탄금을 언급하고 있는 정서는 문인들이 여흥을 즐기는 여가의 의미에서 언급하고 있는 것은 아니어서 당시 유행하던 기예로서의 문인탄금의 정서와는 확연히 구분된다.

그 외에도 고려 문인들 사이에서 유금(儒琴)을 연주하는 경향이 있었음은 다음의 기록들을 통해 확인할 수 있다. 아래의 사료에 따르면 고려말의 유학자인 정몽주, 이숭인 등과 교유하였던 유학자 김제안(金齊顔, ?~1368)[59]도 유금(儒琴)을 연주하였다는 기록이 남아 있다.

---

58) 주자를 흠모하였다는 내용과 함께 언급되고 있는 것으로 보아 주자의 탄금을 지향하여 유금탄금을 실천하고 다른 선비들에게도 권했던 것으로 보인다.

59) 김제안 (金齊顔, ?~1368) : 본관 안동. 자 중현(仲賢). 명장(名將) 방경(方慶)의 증손이다. 문과에 급제, 정몽주(鄭夢周) ·이숭인(李崇仁) ·정도전(鄭道傳) 등과 사귀었다. 1364년(공민왕 13) 좌정언(左正言)으로 있을 때 변공(邊功)으로 첨의평리(僉議評理)에 특진한 한휘(韓暉) ·이구수(李龜壽)의 고신(告身)에 서명하지 않았다가 왕명으로 서명하고 파직되었다. 1366년 군부좌랑(軍簿佐郞)으로 전녹생(田祿生)의 서장관(書狀官)이 되어 하남왕(河南王) 쿼쿼티무르[擴廓帖木兒]에게 국서(國書)를 전달한 공으로 대언(代言)에 임명되려 했으나, 신돈(辛旽)의 저지로 좌천된 후 전(前)밀직부사(密直副使) 김정(金精) 등과 함께 신돈을 모살(謀殺)하려다가 잡혀 죽었다. (『두산백과』[김제안 (金齊顔)].)

<사료18>

[김방경(金方慶)][60]

"…김제안이 본래 유금(儒琴)을 잘 탔는데 이때 하남왕을 위하여 한 번 타니 왕이 좋아하였다. 얼마 있다가 하남왕이 그의 막빈(幕賓) 곽영석(郭永錫)을 보내 김제안과 함께 답례 방문케 하였다. …"

고려 말기의 문인인 이색(李穡, 1328~1396) 역시 성리학을 적극적으로 수용하였던 유학자로 탄금에 관한 시를 많이 남겼다. 그의 시에서도 금(琴)은 유금(儒琴)으로 언급되고 있다.

<사료19>

[염동정(廉東亭)의 술자리에 초대를 받고 이날 동정이 유금(儒琴)을 타고, 홍상(洪相)이 중금(中笒)을 불었다.(廉東亭招飮 是日. 東亭撫儒琴. 洪相吹中笒)][61]

오랜 병 끝에 아는 것은 그저 배 채울 일만 / 久病方知口腹謀
누룩 실은 수레만 보아도 입에서 침이 질질 / 麴車猶費口涎流
벗이 술자리 불러 주니 이 얼마나 다행인고 / 故人招飮眞多幸
돌아갈 줄도 모른 채 맑은 밤 오래 머물렀네 / 淸夜忘歸得久留
아직도 귓속에 가득한 북조의 유음이요 / 北操[62]遺音尙盈耳
모두들 머리 숙인 남양의 급한 피리였네 / 南陽急管盡低頭
일체가 운명이라고 할 인간의 만나고 헤어짐 / 人間聚散皆天數
이제부터는 병촉유를 다시 약속들 하십시다 / 更約從今秉燭游

위 기록에는 술자리에 초대를 받은 염동정이 유금을 연주하고 홍상(洪相)이 중금(中笒)을 같이 연주한 정황이 드러나 있다. 중금과 함께 유금으

60) 『高麗史』「列傳」, [金方慶], "…齊顔素善儒琴, 至是爲王彈之, 王悅. 未幾, 遣其幕客郭永錫, 偕來報聘. …"
61) 『牧隱詩藁』 券二十八.
62) '북조(北操)의 유음이 귓속에 가득하다고' 남긴 시상에서 북조란 악곡명이 등장한다. 북조의 북(操)은 중국에서 금곡(琴曲)의 악곡명 또는 금과 함께 불렀던 시를 나타내는 용어인데, 이와 같은 맥락에서 보면 북조라는 것은 시를 노래하는 중국의 악곡명을 의미하는 것으로 보인다. 이에 대하여서는 다음 장에서 자세히 논의하도록 하겠다.

로 연주한 악곡은 북조(北操)라고 쓰여 있는데, 중문학에서 '~조(操)'라는 명칭은 금조(琴操)[63]라고 하는 금곡의 악곡명과 그에 수반되는 시의 제목을 의미하는 것으로 보아 북조는 '중국의 금조(琴操)'를 의미하는 것으로 보인다. 그러므로 염동정과 홍상이 연주하였던 금의 정서는 안향이 언급한 유금을 연주하는 정서나 중국에서 금조(琴操)를 연주하는 정서를 지향하는 것으로 보인다. 그러나 시의 내용에 따르면 이색이 금을 직접 연주한 것은 아니고 손님의 연주를 감상한 내용만 드러나 있다. 이색도 실제로 금(琴)를 연주하였는가에 대한 답은 그의 다른 시에서 찾아볼 수 있다.

<사료20>

[한밤중에 노래하다.(半夜歌)][64]

한밤중 달은 밝고 눈서리도 꽁꽁 얼어 / 半夜月明凝雪霜
남쪽 창문 훤하여 천지가 탁 트였는데 / 南窓紙白通玄黃
꿈에서 깨어 쓸쓸히 앉아 탄식하여라 / 夢回悄然坐歎息
회고의 정 아득히 요순 시대로 올라가네 / 古意渺渺追虞唐
평생에 열여섯 글자를 가슴에 새겼거니 / 平生服膺十六字
온갖 곤경이 어찌 방해될 것 있으랴만 / 顚頓狼狽庸何傷
이제는 뜻이 쇠하고 기 또한 혼탁하여 / 只今志耗氣又濁
이끼 끼어 서슬 무뎌진 칼과도 흡사하네 / 苔花澁劍無寒芒
하찮은 짐승들이 자는 낙타를 속이건만 / 毛群擾擾欺臥駝
노쇠함도 천명이거늘 어찌한단 말인가 / 老矣命也知奈何
봄바람에 어찌 무숙의 풀을 제거하랴 / 春風肯鋤茂叔草
술 마시며 홀로 연명의 나뭇가지를 보네 / 樽酒獨眄淵明柯
①다만 당년에 금을 배우지 않아서 / 只恨當年不學琴

63) 琴操(금조) : "금(琴)으로 연주하는 음악의 하나이다. 금곡(琴曲)에는 예로부터 5곡 9인 12조(五曲九引十二操)가 있었다고 하며, 그 하나하나에 그 음악이 만들어진 유래와 가사가 붙어 있었다. 그 가사 또한 금조라고 하며, 그 가사에 맞추어 작품이 만들어지게 되었다. 가사들의 시형(詩形)은 사언(四言)과 초사(楚辭) 형식의 것이 많고, 유래를 말하는 설화는 믿기 어렵지만 고풍(古風)스러운 데가 있다. 모의(模擬)하여 만든 작가 가운데에서는 한유(韓愈)가 가장 유명하며 뛰어났다. 또 이들 금곡의 유래와 원래의 가사를 기록한 책으로 《금조(琴操)》라고 하는 것이 있는데, 후한(後漢)의 채옹(蔡邕), 또는 진(晋)의 공연(孔衍)이 엮은 것으로 전하고 있으나, 현재 남아 있는 책은 본래의 모습을 찾아볼 수 없는 불완전한 것이다. " (『두산백과』 [금조(琴操)] 중.)
64) 『牧隱詩藁』 券十五.

남풍가를 타기 어려운 게 한스럽구나 / 手中難作南風歌
누가 오래도록 이 마음 장대하게 하여 / 誰敎胸次久磊落
때때로 두 줄기 눈물이 흐르게 하는고 / 有時涕淚雙滂沱
운암은 푸르르고 솔바람 소리 맑아서 / 雲巖蒼蒼松聲淸
②홀로 놀며 읊조리면 정취가 끝없는데 / 獨遊獨吟無限情
높은 집 화려한 단청은 사계를 비추고 / 岩巖金碧照沙界
누인 비석의 필세는 은구가 빛나누나 / 臥碑筆勢銀鉤明
당두 환옹은 도의 오묘한 경지에 들어 / 堂頭幻翁入道妙
도의 전파자로 이 절에 노닐고 있으니 / 政作道商游化城
어떻게 하면 조용히 앉아 선화를 듣고 / 何當靜坐聽禪話
눈을 감고 삼생을 역력히 관찰해 볼까 / 閉眼歷歷觀三生
③다만 이단이 혹 나를 그르칠까 염려되어 / 只恐異端或誤我
사심을 막아서 내 정성 보존코자 하노라 / 閑邪直欲存吾誠

<사료20>의 시 13행 ①부분을 보면 '금을 배우지 않아서 남풍가를 탈 수 없는 것이 한스럽다.'라고 표현하고 있어 이색이 실제로 금을 연주하지는 않았다는 것을 알 수 있다. 그러나 그가 금(琴)을 연주하고자 하는 뜻은 가지고 있었으며, 그가 추구하는 이상적인 음악은 <남풍가(南風歌)>였음을 알 수 있다. <남풍가>는 순임금이 태평성대를 바라는 마음에서 오현금(五絃琴)으로 연주하였던 곡이므로 금곡(琴曲)으로 보아야 할 것이다. 물론 <남풍가>를 연주하고자 하는 정서를 드러냈다고 해서 실제로 <남풍가> 연주가 이루어졌다고는 보기 힘들지만, 이색이 연주한 금이 문인 기예의 정서를 나타내는 것이 아니라, 오현금으로 <남풍가>를 연주하는 유교적 정서를 드러내고자 하였다는 점을 추측하기에는 충분한 것으로 보인다. ②부분의 '홀로 놀며 읊조리면 정취가 끝없는데'라는 부분에서도 여러 명과 연행의 자리에서 여흥을 즐기는 탄금과는 다른 연주 정서를 보여준다. ③부분의 '다만 이단이 혹 나를 그르칠까 염려되어 사심을 막아서 내 정성 보존코자 하노라'라는 내용으로 보아도 자신을 수양하는 의미로서의 탄금을 보여주고 있다.

이처럼 문인들의 유금(儒琴) 탄금과 관련한 기록들은 유금의 연주자체에 초점을 맞추어 서술되고 있다. 주로 유교의 주자학을 적극적으로 받아

들였던 유학자들을 중심으로 홀로 사심을 없애고 중국의 요순시대의 태평성대를 추구하고자 하는 마음에서 탄금을 묘사하고 있는 것이다. 이를 통해 유금의 탄금은 바둑두기와 같이 언급되는 기예로서의 탄금과는 다른 정서에서 표현되고 있음을 알 수 있다. 특히 탄금에 사용되는 악기를 유금(儒琴)이라고 표현하고 있다는 점이 특징이며 이들이 유금탄금으로 추구하고자 하는 음악도 중국의 금악(琴樂) 중에서 시를 노래하며 금을 연주하는 금조(琴操)의 정서이거나 백아의 탄금, 순임금이 <남풍가>를 타는 정서이다.

풍류의 기예로서 가야금 탄금을 애호하였던 이규보 역시 이러한 유교적 수신을 위한 탄금의 정서를 이미 인지하고 있었던 것으로 보이는데, 이는 다음의 [소금(素琴) 뒤에다 쓴 글(素琴刻背志)]의 내용을 통해서 확인할 수 있다.

<사료21>

[소금(素琴) 뒤에다 쓴 글(素琴刻背志)][65]

"…①『풍속통(風俗通)』에 이르기를 "금(琴)은 악기의 근본이다. 군자가 언제나 소지하고 있으면서 몸에서 떼지 않는 것이다"라고 하였다.

②나는 군자는 아니지만 그래도 소금(素琴) 하나를 가지고 있었다. 줄과 괘조차 없었지만 그래도 그것을 어루만지면서 즐기었다. ③손님 중에 그것을 보고서 웃는 사람이 있었는데 그가 줄 다섯 개를 마련하여 주었고 나도 사양하지 않고 받았다. ④이어 장측(長側), 단측(短側), 대유(大遊), 소유(小遊)를 타보았더니 모두 제법 뜻대로 되었다.

옛날에 도잠(陶潛)에게 줄이 없는 금(琴)이 있었는데 자기의 뜻의 상징으로 삼았을 뿐이라고 한다. 내가 보잘것없는 가느다란 실에다 걸어 그 소리를 들으려고 하니 도잠에 비기면 너무나도 거리가 먼 것이다.

그러나 내 스스로 즐기는 데서 무엇 때문에 꼭 옛사람을 본 받겠는가 술 한 잔 마시고 한 곡조 타는 것을 한으로 삼으니 이 또한 한생을 보내는 하나의 낙으로 되는 것이다. 그래서 금(琴)의 뒤에다 '백운거사금

65) 『東國李相國集』 券二十三, [素琴刻背志], "風俗通曰。琴者。樂之統也。君子所常御不離於身者也。予非君子人也。尙蓄一素琴。絃豹不具。猶撫而樂之。客有見而笑者。因具五絃以與之。予授之不辭。於是。彈爲長側短側大遊小遊。凡皆如意也。昔陶潛有無絃琴。寓意而已。予以區區此一蛹絲。要聽其聲。則其不及陶潛遠矣。然予自樂之。何必效古人哉。酌一杯弄一曲。以此爲率。是亦遣一生之一樂也。遂刻其背曰白雲居士琴。欲使後之見者知某之手段所嘗經也…".

(白雲居士琴)'이라고 새기어 뒷날 이것을 보는 사람들이 일찍이 어느 사람의 소유로 있던 것임을 알게 하는 것이다.…"

그는 <사료21>에서 『풍속통』의 글을 인용하며 ①'금(琴)이 모든 악기의 근본이며, 군자가 가까이 하여야 하는 악기'라고 하며 군자가 금(琴)연주를 통해 자기수양에 힘써야 한다는 점을 강조하고 있다. ②부분의 '나는 군자는 아니지만 그래도 소금(素琴) 하나를 가지고 있었다. 줄과 괘조차 없었지만 그래도 그것을 어루만지면서 즐기었다.'라고 하며 도연명의 고사를 언급하고 있다. 중국의 시인 도연명(陶淵明, 365~ 427)은 금(琴)을 연주할 줄은 몰랐지만 줄이 없는 무현금(無絃琴), 즉 소금(素琴)을 어루만지며 금(琴)을 연주하는 체하면서 탄금(彈琴)을 즐긴 고사가 남아있다. 이규보 역시 소금(素琴)을 곁에 두고 즐겼음을 자신이 가지고 있던 금(琴)의 뒤에 새겨두었다. ③부분의 '손님 중에 그것을 보고서 웃는 사람이 있었는데 그가 줄 다섯 개를 마련하여 주었고 나도 사양하지 않고 받았다.'라는 부분은 이규보가 언급하고 있는 소금(素琴)이 5현을 가진 오현금(五絃琴)이라는 것을 시사하고 있다. 시의 ④부분 '장측(長側), 단측(短側), 대유(大遊), 소유(小遊)를 타보았더니 모두 제법 뜻대로 되었다.'라고 적은 부분에 나오는 <장측(長側)>, <단측(短側)>, <대유(大遊)>, <소유(小遊)>는 악곡명으로 추정되는데, 조선 전기의 악보인 『현금동문류기』의 [하간아가이십일장(河間雅歌二十一章)][66]에 수록되어 있는 곡명들이다. 이 악곡명들은 이규보의 시에서 오현금으로 연주하는 금곡의 명칭들로 언급되고 있어 이러한 곡들이 오현금으로 연주하는 악곡임을 추정할 수 있고, 그가 가야금을 주로 애호하였지만 중국의 오현금(五絃琴)으로 <남풍가>나 도연명의 금연주를 이상적인 금연주로 추구하였음을 시사하고 있다.[67]

---

66) 조선전기 사대부 이득윤이 지은 『현금동문류기』의 18면에 수록된 [하간아가이십일장(河間雅歌二十一章)]의 악곡명에 이 네 곡이 수록되어 있다.

67) 하간(河間)이라는 명칭과 관련지어 볼 수 있는 것이 『주례』이다.(아래의 인용문 참고) 이러한 주례의 설명을 참고하면 [하간아가이십일장]은 『주례』가 편찬된 시기의 아가(雅歌)라고 하는 음악과 관련이 있을 것으로 추정된다. 자세한 내용은 Ⅲ장에서 다루고자 한다.
"『주례』는 중국, 주대의 관제(官制)를 기술한 경서. 전설에 의하면 서주 초기(B.C. 12세기)의 주공(周公)이 정한 예제(禮制)를 기록한 것이라고 한다. 전한(漢)의 무제(武帝: 재위 B.C. 141~B.C. 87)때, 하간(河間)의 헌왕(獻王)에게 이씨(李氏)가 바쳤다고 한다. 천·지·춘·하·추·동의

여기서는 이규보가 『풍속통』을 인용하며 군자의 수신(修身)을 위한 수양의 행위로서 탄금(彈琴)의 의미를 인식하고 있었고, 비록 그가 평생 풍류의 기예로서 가야금 탄금을 선호하였지만 유교적 수양행위로써 탄금에 대해서도 인식하고 있었음을 확인할 수 있다.

이상의 내용을 종합해서 보면 13세기 주자학이 소개된 이후 이를 적극적으로 수용하였던 문인들을 중심으로 유교의 실천을 위해 군자의 악기로 대표되었던 금을 항상 가까이 하였다는 것을 알 수 있다. 수신의 수단으로서 탄금을 널리 인식하기 시작하였으며 이를 유금(儒琴)이라고 따로 지칭하였던 것으로 보인다. 유금탄금의 정서는 바둑이나 활쏘기와 함께 거론되는 기예적 탄금과는 서술방향에서 다른 양상을 보였다. 유금이라고 명시하지는 않았지만 기예적 탄금으로 가야금 연주를 애호하였던 이규보도 수신적 탄금을 인식하고 모두 즐겼던 것으로 보인다.

그리고 유금으로 연주하는 악곡으로 <북조(北操)>, <남풍가(南風歌)>, <장측(長側)>, <단측(短側)>, <대유(大遊)>, <소유(小遊)>와 같은 구체적인 중국의 금곡명이 거론되었다. 이와 같은 중국의 금곡들은 <장측(長側)>, <단측(短側)>, <대유(大遊)>, <소유(小遊)>가 [하간아가이십일장(河間雅歌二十一章)]에 수록된 것으로 보아 전한 시대(기원전 1세기 무렵)의 금곡으로 추정할 수 있다. 순임금이 오현금으로 연주하였던 <남풍가> 역시 그 기원이 오래된 금곡이다. 이와 같이 유금 탄금으로 고려의 문인들이 추구하였던 음악적 이상은 순임금의 <남풍가>나 『주례』에 수록된 <아가(雅歌)>와 같은 중국 고대 금곡들을 재현하는 정서로 추정할 수 있다.

6부서로 나누기 때문에 『육관(六官)』이라고도 한다.” (『미술대사전(용어편)』, 한국사전연구사, 1998. [주례고공기(周禮考工記)] 중.)

3. 소결론

고려시대 문인의 탄금문화는 크게 두 가지 흐름으로 구분할 수 있다. 첫 번째는 문인의 교양으로서 주례(周禮)의 육예(六藝)에서 강조하는 문인의 교양의 일환으로 기예적 탄금을 인식한 전통이다. 두 번째는 주자학을 수용한 유학자들을 중심으로 군자의 자기수양의 수단으로서의 수신적 탄금을 강조하는 유금탄금의 전통이다.

첫 번째 기예적 탄금 전통은 12세기부터 그 연원을 확인할 수 있으며 바둑두기, 활쏘기, 말타기와 같은 무예(武藝)적 기예와 동일하게 인식되고 있었다. 이러한 전통은 주례(周禮)의 육예(六藝)의 한 덕목이었던 악(樂)을 음악적 교양이라는 부분으로 인식하여 문인의 탄금으로 재해석한 것으로 볼 수 있다. 이러한 육예의 전통에서 수용한 탄금과 바둑두기, 활쏘기와 같은 기예를 도석(道釋), 의약(醫藥), 음양(陰陽)과 같은 학문적 교양과 동일한 교양으로 인식하던 전통은, 14세기 말엽에 활쏘기나 사냥과 같은 무예적 기예를 제외하고 문예적 기예를 강조하는 사예(四藝)라는 문인 풍류로 인식하는 경향으로 변화하였다. 활쏘기는 사예의 전통에서 제외되었으며 탄금은 금기서화(琴棋書畵)의 사예(四藝)라는 전통으로 계승되었다. 사예(四藝)는 중국 당대 문인의 풍류 전통을 수용한 것으로 탄금은 사예(四藝)로 계승되어 14세기 말 문인의 핵심적 교양의 역할을 하였음을 확인할 수 있었다.

두 번째 문인탄금의 경향은 유교적 수신의 의미가 강조된 유형이다. 13세기 이후 주자학을 적극적으로 수용하였던 문인들을 중심으로 유교에서 군자의 악기로 항상 가까이 두고 수신하는 수단으로서 탄금이 널리 인식되기 시작하였다. 그리고 이들이 탄금으로 연주하던 악기는 유금(儒琴)이라고 따로 지칭하였던 것으로 보인다.

유금탄금에 관한 사료들을 살펴보면 바둑이나 활쏘기와 함께 거론되는 기예적 탄금과는 다른 정서를 추구하고 있었음을 알 수 있다. 유금(儒琴)으로 연주하고자 하였던 음악적 이상이 <북조(北操)>, <남풍가(南風歌)>, <장측(長側)>, <단측(短側)>, <대유(大遊)>, <소유(小遊)>와 같은 중국의 금곡명을 거론하고 있는 것으로 보아 유금으로 연주하였던 음악 역시 중

국 고대의 금곡이었을 것으로 보인다. 이와 같이 유금탄금으로 고려의 문인들이 추구하였던 음악적 이상은 순임금이나 주대(周代)의 금곡과 같은 중국의 고대 금곡들을 재현하는 정서로 추정할 수 있다.

한편 고려의 문인들이 탄금을 추구하기 위해 연주하였던 악기는 구체적으로 어느 악기라고 정해지지 않았으며, 따라서 문인 개인의 선택에 따라서 가야금이나 거문고를 연주하였던 것으로 밝혀졌다.

이상의 내용을 종합해보면 고려조에서 문인들의 탄금에 투영된 의미에는 기예적 측면과 수신적 측면이 모두 공존하였던 것으로 보인다. 다만 13세기 이후 군자의 수신적 측면이 더 강조되었던 것으로 보인다.

고려조 문인들은 탄금에 대한 인식은 지니고 있었으나, 기예적 측면과 유교적 수신적 측면으로서의 인식이 혼재되어 있었으며 탄금에 사용되는 악기 금(琴)은 가야금 또는 거문고로 실천하였다. 또한 이와 같은 현악기로 추구하였던 정서는 군자가 오현금으로 중국 고대의 금곡(琴曲)을 연주하는 정서로 해석되어 금(琴)이라는 악기를 특정하지 않고 현악기(絃樂器)로 인식하였던 것에서 비롯된다고 보인다. 즉 고려시대 문인들에게 탄금은 중요하게 인식되고 광범위하게 향유되었으며. 이러한 고려 문인들의 탄금문화는 조선 전기에 사대부 탄금이 필수적 교양으로 정착되는 밑거름이 되었다고 할 수 있겠다.

III. 조선전기 현금론의 성립과 실천

1. 기예적 문인 탄금의 재고(再考)

조선 초기는 유교적 악론(樂論)을 국가적으로 실천하기 위한 일환으로 치세(治世)적 악론(樂論)을 수립하였고, 이를 통해 궁중 의례에 사용되는 음악의 정비에 집중하던 시기였다. 그러나 이러한 유교적 악론이 개인적 영역에서의 탄금이나 나아가 음악향유에 대한 부분까지는 아직 영향을 주지 못하던 시기라고 할 수 있다.

조선 건국이후 고려의 잔존 이념과 규범들이 조선의 지배 이념인 유교에 적합한 것은 아니었으므로 고려의 유습은 여러 방면에서 개혁의 대상이었다. 그럼에도 불구하고 현실은 유교적 이상과는 반대로 구습(舊習)이 유지되는 모습을 보이고 있었다.

조선초기 사대부들의[68] 탄금 역시 고려 문인들의 탄금 양상을 반복하는 상태에 머물고 있었음은 여러 기록들을 통해 확인할 수 있다. 고려 문인들이 지녔던 기예로서의 탄금 인식은 조선 초기까지 여전히 유지되고 있었다. 정도전(鄭道傳, 1342~1398)은 조선의 개국 공신이며 유교를 적극적으로 수용하고 실천하였던 인물이다. 그는 고려 공민왕 때 성균관 교관에 임명되기도 하였으며, 그의 아버지와 이곡(李穀)의 교우관계가 인연이 되어 이곡의 아들 이색(李穡)의 문하에서 수학한[69] 관계로 유교에 정통한 인물이었다. 그의 탄금에 대한 인식은 시 [내주 성남역관 병풍에 부인 금·기·서·화 사도(四圖)가 있으므로 그 위에 쓰다(萊州城南驛館屛有婦人琴碁書畵四圖戲題其上)]를 통해 엿볼 수 있다.

---

68) “중국에서 주자학과 양명학을 담당한 이들을 사대부라고 불리는 계층의 사람들이었다. 사대부란 원래 사(士)와 대부(大夫)라는 두 개의 단어에서 비롯된 합성어이다. 사나 대부 모두 원래는 중국 고대에 존재하던 신분이었다. 유교가 태고의 황금시대로서 이상화하여 언급하는 주(周)의 시대에 통치자는 다음과 같은 다섯 신분으로 이루어졌다. 위에서부터 순서대로 하면 천자(天子)(왕)·제후(諸侯)·경(卿)·대부(大夫)·사(士)이다. 그리고 뒤이어 피치자로서의 서(庶)(혹은 민(民))가 자리한다. …경·대부·사는 모두 제후의 신하이다.” (고지마 쓰오지저, 신현승 옮김, 『사대부의 시대-주자학과 양명학 새롭게 읽기』, 동아시아, 2004, 26~27쪽.)

69) [정도전(鄭道傳)], (『한국민족문화대백과』, 한국학중앙연구원)

<사료22>

[내주 성남역관 병풍에 부인 금·기·서·화 사도(四圖)가 있으므로 그 위에 쓰다(箂州城南驛館屛有婦人琴碁書畵四圖戲題其上)]」

꽃다운 동산에 봄이 이르러 비로소 해가 긴데 / 芳園春到日初長

구름 같은 귀밑머리를 게을리 손질하고 비단 평상에 기대어 있구나 / 懶整雲鬢倚綉牀

금 한 가락 쉬고 나니 무한한 한(悍)이라 / 彈罷一聲無限恨

누가 봉구황곡을 불러주겠는가 / 不知誰賦鳳求凰…[70]

<사료22>에서 언급되는 금·기·서·화는 탄금을 문예적 기예인 사예(四藝)의 일환으로 인식하였던 고려시대 문인의 탄금인식이 이어진 것으로 보이며, 이색의 문하였던 정도전도 이색처럼 탄금을 사예(四藝)로 인식하였음은 충분히 추측할 수 있다.

정도전은 조선 건국 이후, 태종에게 <문덕곡(文德曲)>·<몽금척(蒙金尺)>·<수보록(受寶籙)> 등 3편의 악사(樂詞)를 지어 바쳤으며[71], 고려 공민왕 때는 종묘제향에 쓰이는 악기를 제조하여 올릴 정도로[72] 음악에 조예가 깊었던 것으로 보인다. 그러나 그의 사대부 탄금에 관한 인식은 고려 문인들의 기예적 탄금과 동일한 선상에서 논의되고 있는 것으로 보아, 그의 유교 악론은 국가적 차원의 정악 구현에 한정되었던 것으로 보인다.

탄금을 고려후기 문인들과 동일하게 사예의 일환으로 인식하였던 정서는 조선 출신 명나라의 환관이었던 윤봉(尹鳳, ?~?)[73]의 일화에서도 확인할 수 있다. 그는 명나라의 귀족들이 조선인을 몽고족의 일부인 달자(達

70)『東文選』卷22, 七言絶句, [鄭道傳].

71) 태조 2년 계유(1393) / 7월 26일 / [정도전이 몽금척·수보록·납씨곡·궁수분곡·정동방곡 등의 악장을 지어 바치다]

72) 태조 7년 무인(1398) / 8월 26일 / [정도전·남은·심효생·박위·유만수의 졸기], "정도전의 자(字)는 종지(宗之), 호(號)는 삼봉(三峰)이며, 본관(本貫)은 안동 봉화(安東奉化)이니, 형부 상서(刑部尙書) 정운경(鄭云敬)의 아들이다. 고려 왕조 공민왕 경자년에 성균시(成均試)에 합격하고, 임인년에 진사(進士)에 합격하여 여러 번 옮겨서 통례문 지후(通禮門祗候)에 이르게 되었다. 병오년에 연달아 부모(父母)의 상(喪)을 당하여 여막(廬幕)을 짓고 상제(喪制)를 마치니, 신해년에 불러서 태상 박사(太常博士)로 임명하였다. 공민왕이 친히 종묘(宗廟)에 제향(祭享)하니, 도전이 도(圖)를 상고하여 악기(樂器)를 제조하였다. 예의 정랑(禮儀正郞)·예문 응교(藝文應敎)로 옮겨서 성균 사예(成均司藝)로 승진되었다. 갑인년에 공민왕이 훙(薨)하여, 을묘년에 북원(北元)의 사자(使者)가 국경에 이르니, 도전이 말하였다. …"

73) [윤봉(尹鳳)] (『한국민족문화대백과』, 한국학중앙연구원.)

子)와 같다고 한 것에 반발하여 '달달(達達)도 또한 금기서화(琴碁書畫)를 아는가?' 라고 역설하며 금·기·서·화와 같은 문예적 교양을 갖춘 조선인은 달달족과 다르다고 언급하고 있다.

<사료23>
[윤봉에게 집을 하사하다][74]
"…윤봉이 또 말하기를, "태종 황제(太宗皇帝)때 태감(太監) 한 사람이 있어 나와 같이 앉아서 말하기를, '조선인(朝鮮人)은 달자(達子)와 다름없다.'고 하므로, 내가 마음속에 노한 생각을 품고서 말하기를, '달달(達達)도 또한 금기서화(琴碁書畫)를 아는가?' 하니, 그 사람이 부끄러워하여 얼굴을 붉히면서 말하기를, '내가 실언(失言)하였다.'고 했습니다."하였다. …"

그러나 조선 초기에 치세적 악론을 추구하며 유교 악론에 의한 궁중 의식음악의 정비를 추구하고자 했던 사대부들은 기예(技藝)로서 인식된 탄금에 대하여 부정적인 의견을 표명하는 것으로 고려시대 탄금 문화로부터의 탈피를 도모하기 시작했다.

조선초기의 사대부 권진(權軫, 1357~1435)의 졸기에서는 고려 문인의 기예적 탄금을 비판적으로 부정하고 있음을 확인할 수 있다. 세종조에 그는 정인지(鄭麟趾) 등과 함께 목조(穆祖)부터 태종이 세자로 있을 때까지의 사적을 서술했다. 또한 의례상정소(儀禮詳定所)의 제조(提調)가 되어 악률(樂律)을 만드는 데도 참여하였고,[75] 조선초 치세적 악론을 통한 국가 의례의 음악 정비에도 적극적으로 참여하였다. 그러나 <사료24>의 졸기에 따르면 그가 '금·슬·바둑 같은 것은 절대로 좋아하지 않았고'라고 기록되어 있어 그가 탄금을 개인적인 차원에서 즐기지는 않았으며 오히려 이와 같은 기예적 측면을 부정적으로 보았음을 추측할 수 있다.

---

74) 문종 즉위년 경오(1450) / 8월 29일 / [윤봉에게 집을 하사하다], "…尹鳳往見所賜第, 謂崔倫曰: "今日得家, 何喜如斯?" 謂館伴曰: "此家穩便。" 館伴曰: "本士族所居, 豈不好哉?" 鳳喜溢于面。 鳳又曰: "太宗皇帝時, 有一太監, 與我同坐曰: '朝鮮人與達子無異。' 予內懷怒意曰: '達達亦知琴碁、書畫乎?' 其人赧然曰: '我失言矣。'" 鄭善曰: "達達與狗無異" 父則狼, 母則白鹿, 只食牛馬乳, 牛馬乃達達父母也。" 安崇善曰: "達達人中, 豈無豪傑? 元世祖混一天下, 共稱聖人, 又其臣有如脫脫太師。" 鳳曰: "安宰相言是也。 中國亦稱元世祖, 與堯、舜同。…"

75) [권진(權軫)] (『한국민족문화대백과』, 한국학중앙연구원.)

<사료24>

[우의정으로 치사한 권진의 졸기][76]

"…우의정 그대로 치사(致仕)하게 한 권진(權軫)이 죽었다. 안동 사람으로 총명 민첩하고 기억력이 강하였다. 정사년에 병과(丙科)에 합격하였는데, 그때의 권신 염흥방(廉興邦)이 질녀를 아내로 주려 하였다.

…진의 몸가짐이 맑고 검소하였으며, 일을 다스리는 것이 간결하고 평이하였으며, 먹는 데는 여러 가지 반찬을 겹치지 않았고, 옷은 문채 있고 수놓은 것을 입지 않았으며, 금·슬·바둑 같은 것은 절대로 좋아하지 않았고,(琴瑟碁奕之事, 絶不玩好.) 병이 있으면 귀신이나 부처에게 기도하는 것을 금하여 말하기를,"죽고 사는 것이 명이 있으니, 제가 어떻게 나를 수요(壽夭)하게 할 수 있겠는가."하였다.…"

조선 건국 이래 세종 때까지 관직을 지낸 변계량(卞季良, 1369~1430) 역시 사대부들이 금(琴)을 배우는 학금(學琴)에 대하여 세월을 허비하고 자신의 임무에 전력을 다하지 않는 여흥으로 간주하고 있다. 이는 변계량 역시 탄금이나 바둑두기와 같은 기예의 수련에 부정적인 의견을 가졌음을 보여주는 부분이다. 변계량은 세종 때 연향에 쓰일 〈하황은곡(賀皇恩曲)〉·〈화산별곡(華山別曲)〉의 악장을 지었으며, 외교문서를 도맡아 쓸 정도로 문장가로서 유명했다.

<사료25>의 시 제목 [금을 배우는 벗을 나무라며(責友人學琴)]에서 알 수 있듯이 변계량은 사대부의 탄금을 긍정적인 시선으로 바라보지 않았다. 시에서는 시간을 허비하지 말고 자신의 임무에 전력을 다하자며 근면과 성실을 강조하고 있다. 즉, 그는 사대부의 학금을 시간을 허비하는 행위로 규정하고 있는 것이다. 시의 9행에서는 탄금을 바둑두기와 함께 언급하고 있어 고려조 문인과 마찬가지로 탄금을 기예적 측면에서 인식하고 있다.

76) 세종 17년 을묘(1435) / 4월12일 / [우의정으로 치사한 권진의 졸기], "…右議政仍令致仕權軫卒, 安東人. 聰慧强記, 丁巳, 中丙科, 時權臣廉興邦, 欲妻以姪, …軫行己淸儉, 治事簡易, 食不兼味, 衣不文繡, 琴瑟碁奕之事, 絶不玩好. 疾病, 禁祈禱神佛曰: "死生有命, 彼安能壽夭我哉!"….

<사료25>

[금을 배우는 벗을 나무라며(責友人學琴)][77]

태양이 서산으로 들어갔다 싶더니만 / 西日入昧谷
어느새 동녘에 둥실둥실 떠오르네 / 俄已昇扶桑
절서가 어느새 재촉을 하였지만 / 衡紀倏然催
세월은 어인 일로 그렇게도 바쁜고 / 歲月一何忙
사람이 하늘과 땅 사이에 태어나면 / 人生天地間
자신의 업무에 있는 힘을 쏟아야지 / 素業當自彊
더군다나 금석처럼 단단치도 않은데 / 況匪金與石
어이하여 세월을 아끼지 않는다지 / 何不惜流光
금, 슬이 급선무가 아닌데다 / 琴瑟非所急
그것이 마음까지 방종하게 만든다네 / 足令心猖狂
자신을 검속하되 한시도 놀지 말고 / 檢我若不暇
마음을 붙잡아 경각도 방심 말게 / 秉心常靡遑
바둑을 배우면서 기러기 잡을 생각 / 爲奕志鴻鵠
고인이 하신 말씀 조리가 분명하이 / 古人言有章

탄금을 기예로 인식하며 군자의 올바른 행위가 아님을 지적하는 내용은 『조선왕조실록』에서도 살펴볼 수 있다. 이내(李來) 등이 세자에게 진언한 내용은 '성색(聲色), 응견(鷹犬)[78]과 효령군의 금·슬과 같은 기예를 삼가라'는 것으로 사대부의 금·슬 연주가 성색이나 사냥과 같은 기예의 일환이며 사대부가 추구하는 바른길이 아니라고 진언하고 있다.

<사료26>

[우빈객(右賓客) 계성군(雞城君) 이내(李來) 등이 진언(進言)하였다][79]

"…성색(聲色)과 응견(鷹犬)은 마땅히 멀리 끊어야 합니다. 지금 들으니, 저내(邸內)에 공인(工人)을 끌어들이어 금을 연주하고 피리를 불고, 또 매[鷹] 2련(連)을 두었다 하니, 이 말이 만일 밖에 들리면 저하(低下)의 강학(講學)하는 공부가 어디 있으며, 또 주상께서 들으시고 물으면

77) 『春亭集』 卷一.

78) 응견은 사냥을 의미한다.

79) 태종 11년 신묘(1411) / 10월17일 / [우빈객 이내가 세자에게 성색과 응견을 멀리 할 것을 진언하다 右賓客雞城君李來等進曰], "…聲色鷹犬, 宜所遠絶也, 今聞邸內引工人彈琴吹笛, 又置鷹二連。 此言若聞于外, 邸下講學之功安在? 且上聞而問之, 則邸下何以答之? 臣等亦何辭焉? 宜不見是圖也." 世子曰: "無之." 來等强之, 世子曰: "鷹唯一連也, 今日當還其主. 孝寧君琴瑟, 亦不復入.…"

저하가 어떻게 대답하며, 신 등도 또한 무슨 말을 하겠습니까? 나타나기 전에 도모하소서."세자가,"그런 일이 없다."하니, 이내 등이 강경하게 말하였다. 세자가 말하였다. "매는 한 련(連)뿐인데, 오늘 마땅히 그 주인에게 돌려보내겠고, 효령군(孝寧君)의 금·슬도 또한 다시 들이지 않겠다.…"

<사료27>의 내용에는 김극검을 비롯한 신하들이 성종에게 기예(技藝)를 멀리할 것을 간언한 내용이 수록되어 있다. 신하들이 언급한 기예의 항목에는 성색(聲色)·유전(遊畋)[80]·금기(琴碁)·도화(圖畫)·문장(文章)·사어(射御)와 같은 것들이 포함되어 있는 것으로 보아 여기서도 탄금은 바둑, 사냥과 같은 기예의 일종으로 인식하고 있으며 군자가 추구하는 바가 아니라고 부정하고 있다.

<사료27>

[성균관 직강(成均館直講) 김극검(金克儉) 등 4인이 윤대(輪對)하였다.][81]

"…김극검이 아뢰기를, "옛사람이 이르기를, '기물(器物)을 가지고 희롱(戱弄)하면 지기(志氣)를 잃는다.' 하고, 또 '마음은 두 군데로 쓸 수 없다.' 하였습니다. 성색(聲色)·유전(遊畋)뿐이 아니라 금기(琴碁)·도화(圖畫)·문장(文章)·사어(射御) 같은 것은 다 심지(心志)를 잃게 할 만한 것이니, 청컨대 늘 경사(經史)를 보아 마음을 맑게 하고, 정치에 힘쓰는 근본으로 삼으시고, 모든 기예(技藝)에 관한 것은 유념하지 마소서."하였다. 승정원(承政院)에 전교(傳敎)하기를,… "김극검이 말하기를, '모든 기예에 관한 것은 유념하지 말라.'고 하였는데, 기예라 한 것은 무슨 일을 가리켜서 말한 것인지를 물으라.…"

<사료27>에서 김극검이 군자가 멀리하여야 한다고 지적하고 있는 기예인 '성색(聲色), 유전(遊畋), 금기(琴碁), 도화(圖畫), 문장(文章), 사어(射

80) 유전(遊畋)도 사냥을 의미한다.

81) 성종 12년 신축(1481) / 3월 22일 / [성균관 직강 김극검 등 4인이 윤대하고 모든 기예에 유념하지 말기를 아뢰다. 成均館直講金克儉等四人輪對], "…克儉啓曰: "古人云: '玩物喪志。' 又曰: '心無兩用。' 非徒聲色、遊畋, 如琴碁、圖畫、文章、射御之類, 皆足以喪心志, 請每覽經史, 以爲淸心出治之本, 凡干技藝, 勿留念焉。" 傳于承政院曰: "克儉云: '凡干技藝, 勿留念。' 所謂技藝, 指爲何事, 而言之, 其問之。…"

御)'는 대부분 고려조의 문인들 사이에서 문인이 갖추어야할 문예적 기예로서 긍정적으로 인식되었던 항목들이다. 그러나 조선 성종대에는 이와 같은 사대부의 기예의 수련이 부정적으로 비판되고 있으며 타파의 대상으로 인식되었고 나아가 비판론까지 제기되었다.

이상의 논의를 종합해보면, 조선 초기에도 고려시대부터 지속되던 사대부들의 기예적 탄금 전통은 지속되었으나 조선 초기에 유교적 악론의 실천은 국가적으로는 의례의 정비를 도모하였으며, 사대부 사회에서는 기예적 탄금에 대한 비판론이 대두되었다.

조선 초기에 대두된 기예적 탄금에 대한 비판에서 중요하게 고려하여야 하는 점은 사대부들의 탄금이라는 행위 자체를 본연의 임무에 충실하지 않은 불요(不要)한 행위로 비판하고 있다는 점이다. 특히 탄금에 사용되는 악기인 거문고나 탄금으로 연주하는 악곡들, 탄금을 연행하는 정서에 대해 비판한 것이 아니라 사대부들의 탄금행위 자체를 놀이나 유희로 규정하여 부정하고 있다는 점은 주목할 필요가 있다.

2. 사대부의 현금론(玄琴論) 모색

가. 사대부의 탄금 인식

조선 초기에는 앞에서 살펴본 바와 같이 탄금을 기예로서 인식하고 군자의 올바른 행위로 보지 않는 경향이 있었다. 이러한 당대 인식과는 다르게 탄금을 국가 의식음악의 정비 못지않은 정악(正樂)의 구현 행위로 파악하며 긍정적 평가를 내린 초기의 인물은 박연이다.

박연(朴堧, 1378~1458)은 세종대의 궁중 음악 정비에 핵심적으로 참여하였던 인물이다. 그는 중국의 음악서적을 참고하여 유교의 악론에 대해 면밀히 탐구하였으며, 그 결과 조선의 궁중음악 정비를 완성시켰다.[82] 그는 가훈을 통해 올바른 의미의 탄금에 대해 부분적으로 허용하는 입장을 취하고 있다.

박연이 사대부 탄금에 사용되는 악기 중 긍정적 의미를 부여한 악기는 금(琴)·슬(瑟)로 제한되어 있는데, 대신 박연은 군자가 정갈한 마음으로 금이나 슬을 연주하는 정서에 대하여 엄격한 기준을 제시하고 있다. 『난계유고(蘭溪遺稿)』에 수록된 [가훈십칠칙] 제11번째에서 이러한 박연의 음악적 입장을 확인해 볼 수 있다. 그 내용은 다음과 같다.

<사료28>

[가훈십칠칙(家訓十七則)][83]

"…집안에서 삼현(三絃)과 가무(歌舞)를 가르치는 것은 패가(敗家)의 근원이니 삼가 그러한 뜻을 갖지 말라. 금슬(琴瑟)은 정악(正樂)의 그릇으로, 예로부터 군자가 늘 곁에 두고 이것으로써 성정을 길렀으니 조용히 스스로 연주함이 옳은 것이다. 또 바른 사람(正人)과 단정한 선비와 함께 또 경험이 많은 노인이나 수준급에 달한 사람을 손님으로 초대하여 청풍명월(淸風明月)에 술을 마시며 시를 읊는 것도 좋은 일이다. 그

82) 그는 고악(古樂)의 회복을 주장하는 입장을 고수하였다. (전지영, 『조선시대 음악담론』, 민속원, 2008, 35쪽.)

83) 『蘭溪遺稿』, [家訓十七則], "…家庭之內 三絃歌舞之敎 實乃敗家之源 愼勿作意 若其琴瑟 正樂之器 自古君子 不離於側 以養性情者 靜中手自撫弄 可也. 又與正人端士爲伴 耆舊老成爲賓 淸風明月 一觴一詠可也 酣歌恒舞 日接庸流 非我願也.…"

러나 늘어지게 취하고 노래하며 춤추고 용렬한 무리와 매일 접하는 것은 내가 원하는 바가 아니다.…”

박연은 금슬(琴瑟)을 군자가 정악(正樂)을 실천하는 악기로 지칭하고 있지만, 금슬을 제외한 삼현가무는 ‘집에서 삼현가무(三絃歌舞)를 가르치는 것은 패가의 근원’이라고 할 정도로 경계하고 있다. 조선 초기에 탄금이 부정적 비판에 대상이 되었던 것과 같은 맥락에서 삼현가무를 언급하고 있는 것으로 보인다. 그러나 ‘금슬(琴瑟)은 군자가 늘 곁에 두고 이것으로 성정을 길렀으니 조용히 스스로 연주함이 옳다.’고 역설하며 군자의 금슬(琴瑟)을 정악(正樂)으로 규정하고 있다.

나아가 그는 금슬을 정악으로 규정하기 위한 몇 가지 조건도 덧붙이고 있다. 먼저 그는 ‘늘어지게 취하고 노래하며 춤추고 용렬한 무리와 매일 접하는 것은 내가 원하는 바가 아니다’라고 하며 질펀한 유흥의 현장에서 연주되는 금슬은 정악에서 제외시키고 있다. 그렇다고 하여 그가 연행의 현장에서 연주되는 금슬을 모두 부정적으로 인식한 것은 아닌데, 이는 다음의 구절에서 확인할 수 있다. 박연은 ‘바른 사람(正人)과 단정한 선비와 함께 또 경험이 많은 노인이나 수준급에 달한 사람을 손님으로 초대하여 청풍명월(淸風明月)에 술을 마시며 시를 읊는 것도 좋은 일이다.’라고 하였는데, 이를 통해 바른 사람과 차분하게 연행을 즐기며 연주하는 금슬은 성정을 기를 수 있는 긍정적인 연주형태로 인식했음을 알 수 있다. 또한, 박연은 금슬을 연주하는 자체만으로는 정악이 저절로 만들어지는 것이 아니라 ‘조용히 스스로 연주하는’ 상황에서 성정이 길러진다고 하였다.

반면에 박연이 지시하고 있는 금슬이 어떤 악기를 의미하는 지는 논란의 여지가 있다. 그는 ‘집안에서 삼현가무를 가르치는 것은 패가의 근원이니 삼가 그러한 뜻을 갖지 말라’하고 언급하며 구체적으로 삼현가무, 즉 가야금·거문고·향비파로 추정되는 향악기를 배제하였다. 그러나 고려시대부터 가야금이나 거문고 역시 금슬과 같은 악기와 동일시 되어왔던 정황을 감안하고, 조선초기에 금·슬로 행해지는 사대부 탄금 문화를 부정하였던 것을 고려하면, 박연이 부정하고 있는 것은 삼현이라는 가야금·거문고·향비파의 향악기가 아니라 삼현가무라는 향락적 행위자체를 의미하는

것임을 추측할 수 있다. 선행연구에 따르면 그는 절대적인 아악 신봉론자이기는 하지만[84] 현실적 정악의 구현에 집중하였던 만큼 삼현가무라는 향락적 행위를 부정한 것으로 보인다.

박연의 음악관에서 사대부의 탄금과 관련하여 주목할 만한 점은 군자의 성정 함양을 위한 실천 방법으로 군자 탄금의 가치를 구체적으로 규정하여 인정한 것이라고 하겠다. 그러나 정악의 도구라고 표현한 부분의 '금슬'이 고유의 현악기인 거문고나 가야금을 의미하는지, 아니면 아악에서 추구하였던 중국의 금슬을 의미하는 지는 아직 모호한 실정이어서 박연이 의미한 정확한 '금슬'을 규정하기에는 무리가 있다.

조선 초기에 기예적 탄금행위 자체를 부정한 것과 비교해 본다면, 박연의 탄금에 대한 긍정적 의미부여는 이후 사대부 탄금 전통의 전개양상을 전환시키는 계기가 되었다고 할 수 있다. 앞서 언급했던 바 있는 변계량과 함께 박연은 조선 초기 아악정비에 중심적인 역할을 한 인물이었다. 변계량은 조회와 연향에 사용되는 악장을 지어서 유교의 의식과 제도에 합당한 악장을 정비한 인물이고, 박연은 편경·편종 등의 아악기 정비 및 음악이론을 유교 경전에 비추어 원전에 충실하도록 정비하는 역할을 하였다. 그런데 이들은 사대부의 탄금에 대해서는 서로 다른 입장을 표명하고 있었다. 변계량이 탄금의 행위자체를 무위(無爲)한 행동으로 규정한 것에 반해 박연은 군자의 정악 구현이라는 입장에서 사대부의 탄금에 대해 군자가 추구해야할 바람직한 태도로 규정하였다. 다만 박연이 탄금의 대상 악기로 지정한 것은 금·슬로 탄금의 구체적인 실천에 대한 고민보다는 사대부 탄금의 당위성에 대한 의미부여를 더 강조한 입장이라고 볼 수 있다. 박연이 제시한 탄금의 당위는 후에 구체적 실천 행위를 위한 군자의 탄금에 대한 새로운 의미부여로 이어지게 된다.

---

84) "금슬 이외에 향악시를 가정에서 가르치지 말라는 가훈을 남긴 것은 그가 이상적인 『禮記』「樂記」의 가르침을 절대적으로 신봉했기 때문이다…단순한 이상주의에 머물지 않고 현실 속에서 그 이상을 실현하기 위한 실천적 태도를 가지고 있었음을 알 수 있다. 설사 그것이 아악을 절대시하고 향악을 폄하하는 것이었다 하여도, 당시 시대적 상황에서 최선이자 이상으로 여겨졌던 것을 위해 현실적인 구현의 태도를 보여준 인물이 박연이었다고 할 수 있을 것이다." (전지영, 『조선시대 음악담론』, 민속원, 2008, 35쪽.)

나. 사대부 현금론(玄琴論)

박연이 군자의 자기수양이라는 의미를 부여하여 탄금을 긍정적으로 수용하였던 것에서 한 단계 더 나아가 탄금의 실천에 대하여 구체적으로 고민하는 논의들이 등장하기 시작하였다. 박연 이후 전개되는 사대부 탄금에 관한 논의들은 유교의 악론에서 군자의 탄금에 부여하였던 자기 수양을 위한 수심양성(修心養性)의 의미를 적극적으로 수용하기 시작하였다. 그리하여 군자의 탄금에 어떤 악기를 사용하는 것이 타당한 것인가에 대한 실질적이고 구체적인 고민이 이어진다. 이에 군자의 탄금에서 거론하고 있는 악기인 금(琴)에 대한 검토가 이루어졌다. 중국에서 오현금으로 상징화되었던 금에 대한 인식이 조선전기 사대부에게는 거문고에 투영되었으며, 유교적 사대부 탄금을 위해 거문고가 선택되고 정착되는 과정을 보여주게 되었다.

① 김수온(金守溫)/김유(金紐)/서거정(徐居正)/성간(成侃)

김수온(金守温, 1410~1481)은[85] 『식우집(拭疣集)』에 금(琴)에 관한 여러 기록들을 남겼는데, 선행연구에 의하면 그의 음악관은 '고악(古樂)의 이상을 추구함과 어울러 표면적인 화려함이 아니라 천하의 질서와 조화의 구현을 지향하는 것'으로 정리되고, 기본적으로 『악기(樂記)』의 이념에 기초하고 있으면서도 보다 풍부한 이해를 하였던 인물로 보인다. 그는 「사리영응기(舍利靈應記)」에서처럼 불교에 대한 신심도 가지고 있었지만, 음악에 관해서는 철저하게 유교적 예악론의 가르침을 바탕으로 가지고 있었음을 알 수 있다.'[86]라고 평가된다. 또한 그는 사대부의 유교 악론의 수기적 실천과 관련하여 금론(琴論)을 전개하였다.

김수온은 [금헌기(琴軒記)]에서 음악의 소리로서 가장 좋은 것은 현악기(絲)의 소리이며 현악기의 소리 중에서 가장 으뜸은 금(琴)이라고 지칭

85) 본관은 영동(永同)이고 자는 문량(文良)이다. 호는 괴애(乖崖)·식우(拭疣). 아버지는 증 영의정 훈(訓)이다. 『식우집』, 『사리영응기』등을 지었다.
86) 전지영, 『조선시대 음악담론』, 민속원, 2008, 97쪽.

하고 있다. 또 다른 예(藝)는 배운 적이 없지만 금(琴)을 여러 해 배웠다고 하였다.

<사료29>
[금헌기(琴軒記)][87]
"…내가 다른 예술은 하나도 배울 겨를이 없었지만 유독 금(琴)에 있어서는 즐긴 적이 여러 해였다. 그러다 서울에 와서 김자고(金子固)군과 더불어 벗이 되었는데, 김군은 금(琴)에 능란하였다.…"

그가 언급하고 있는 김자고는[88] 조선전기의 사대부 김유(金紐)를 말하며, 김유는 김일손 외에도 여러 사대부들이 거문고의 명인으로 꼽았던 인물이다. 그의 연주에 관해서는 성현(成俔)도 『용재총화』의 기록으로 남긴 바 있다.

<사료30>
[김유(金紐)][89]
"…참판 김유(金紐)의 자는 자고(子固)인데, 평양 부원군(平壤府院君) 조준(趙浚)인 문충공(文忠公)의 외손이었다. 명문에서 태어나 젊어서는 방랑하여 검속을 받지 않았으나 학문을 좋아하여 글을 잘 지었고, 또 행서와 초서를 잘하였으며, 금(琴)의 운치도 절묘하였다. 여러 번 장원급제하여 나이는 비록 젊었으나 사귀는 사람은 모두 당대의 거경(鉅卿)이었다. 술자리 베풀기를 좋아하였고 술 마시는 기구나 모든 일용품이 모두 극히 호사스럽고 문아(文雅)는 한때에 떨쳤다. 남강(南江)에 서재(書齋)를 짓고 또 성균관 북쪽 골에 쌍계당(雙溪堂)을 지어 매양 봄에는 친구를 맞아 시를 짓고 술을 마시면서 자적(自適)하여 사람들이 삼절(三絶)

87)『拭疣集』 卷二, [琴軒記], "…余於他藝。一不假矣。而竊於琴。樂之有年矣。竭來京師。得與金君子固爲友。金君則能琴者也。…"

88) 김유(金紐, 1436~1490) : 본관은 안동(安東). 자는 자고(子固), 호는 금헌(琴軒)·취헌(翠軒)·쌍계재(雙溪齋)·관후암(觀後庵) 또는 상락거사(上洛居士). 구덕(九德)의 증손으로, 할아버지는 오문(五文)이고, 아버지는 중엄(仲淹)이며, 어머니는 조대림(趙大臨)의 딸이다.

89)『慵齋叢話』 卷二, [金紐], "金參判紐字子固。平壤府院君趙浚文忠之外孫。出於紈綺。少時放浪不檢。然好學能屬文。又善行草。其琴韻亦妙。累捷巍科。年雖少而所交皆一時鉅卿。好設宴。其飮器諸玩。皆極豪侈。文雅擅一時。築書齋於南江。又於泮宮北谷。作雙溪堂。每春時邀朋。賦詩酣飮自適。人以三絶目之。能詩書與琴也。暮年兩足痿痺。不能起居。然談論觴詠自若。每騎竹輿。登山逐雉。若到朋家。置輿與之坐話。蔡耆之嘗戲之曰。鷹子雖肥。座子固不平。無足取也。耆之門與子固門相對。每客來置酒必邀。耆之笑曰。我是汝邑之敎官乎…"

이라 지목하였는데, 시(詩)·서(書)·금(琴)을 잘하였다.…”

<사료31>
[김유자고왈(金紐子固曰)][90]
“…김유(金紐) 자고(子固)는 말하기를, “나는 친구를 역방(歷訪)하려고 하지 않으니 내 집이 족히 손님을 모실 만하고, 나의 재산이 잔치를 차림에 족하여 항상 꽃 피는 아침 달뜨는 저녁에 아름다운 손님과 좋은 친구를 맞아 술통을 열고 술자리를 베풀어 이마지(李勿知)가 타는 금(琴)과 도선길(都善吉)의 당비파(唐琵琶)와 송전수(宋田守)의 향비파(鄕琵琶)와 허오(許吾)가 부는 피리와 가홍란(駕鴻鑾)과 경천금(輕千金)의 창가로 황효성(黃孝誠)이 옆에서 지휘하고, 독주하기도 하고 합주하기도 하며 이때에 손님과 더불어 술을 부어 서로 주고받으며 마음껏 이야기하고 시 짓는 것이 나의 즐거워하는 바이다.” 하였다. ”

『용재총화』에 언급된 내용으로 봐서 김유는 시(詩)·서(書)·금(琴)에 능한 사대부였으며 금(琴)의 연주 또한 상당한 경지에 올랐던 것으로 보인다. 그러나 그가 연주하였던 금이 오현금, 가야금, 거문고 중 무엇인지에 대한 단서는 제공되지 않고 있다. 다만 김유가 이마지[91]의 금, 도선길의 당비파, 송전수의 향비파를 연달아 언급하고 있는 것으로 보아, 김유가 연주하였던 금은 이마지도 연주하였던 거문고였음을 추측할 수 있다.

김수온이 쓴 [금헌기]는 김유에게 바치는 기(記)로 당대의 금(琴)에 관해 상세히 논의하고 있다. 김수온은 [금헌기]에서 그가 사대부 탄금으로 추구하고자 하였던 음악에 대한 견해를 유교 악론에 입각하여 논리적으로 전개하고 있다.

<사료32>
[금헌기(琴軒記)][92]

90) 『慵齋叢話』 卷十, [金紐子固曰], “…金紐子固曰。予則不欲歷訪友人。予家足以容客。予財足以辦宴。每於花朝月夕。邀佳賓良朋。開樽置酒。李勿知彈琴。都善吉唐琵琶。宋田守鄕琵琶。許吾吹笛。駕鴻鑾輕千金唱歌。黃孝誠從旁指揮。或獨奏或合奏。於是與客酌酒相酬。縱談占聯。此予所樂也…”.

91) 성현의 거문고 스승

92) 『拭疣集』 卷之二, [琴軒記], “…古樂之不傳於今也。夫樂之聲。莫尙乎絲。而絲之聲。又莫尙乎琴。琴誠樂之者也…”.

"…옛 음악은 지금 전하지 않는다. 무릇 악의 소리는 사(絲, 현악(絃樂))보다 더한 것이 없고, 사(絲)의 소리는 금(琴)보다 더한 것이 없으니, 금(琴)은 진실로 즐길 만한 것이다.…"

위 <사료32>를 보면 김수온은 악(樂)의 소리는 사(絲), 즉 현악(絃樂)만한 것이 없다고 하고 있다. 이는 박연이 정악(正樂)의 범주를 금·슬로 지정한 것과 달리 금슬의 의미를 현악(絃樂)으로 한 단계 더 좁혀서 금(琴)으로 지칭하고 있는 것이다. 즉 박연이 정악(正樂)=금슬(琴瑟)이라고 내세웠다면 김수온은 정악(正樂)=사악(絲樂)=금(琴)이라는 논리로 좀 더 세분화 하여 지칭하고 있는 것이다.

김수온은 김유가 연주하였던 음악에 대해서도 자세히 남기고 있다. [금헌기]의 기록에 의하면 김유가 연주하였던 악기는 '은갑(銀甲)을 손가락에 끼고 주휘(珠徽)를 죄어서 궁성(宮聲) 두어 가락을 타니'라고 표현되어 있다. 이는 중국의 오현금(五絃琴)을 연주하는 것과 같은 방법으로, 이를 통해 당대 사대부들이 연주하였던 금(琴)을 중국의 금(琴)과 동일시하고 있다는 것을 알 수 있다.

<사료33>
[금헌기(琴軒記)][93]
"…하루는 그 집을 찾아가니 김군은 술을 권하고 조금 있다가 빙긋이 웃으며 말하기를, "소생이 지금 선생의 듣고자 하시는 것을 들려드리기 위하여 한번 타 보겠습니다." 하고 드디어 은갑(銀甲)을 손가락에 끼고 주휘(珠徽)를 죄어서 궁성(宮聲) 두어 가락을 타니, 봄 하늘의 구름이 뭉게뭉게 공중에 피어나는 듯하고 넘실넘실 훈훈한 바람이 들판을 스쳐가는 듯하다가, 갑자기 변하여 솟구쳐 올라서 빠른 뇌성과 소나기가 산악을 뒤흔드는 듯하고, 놀랜 파도와 큰 물결이 천지에 출렁거리는 듯하여, 대개 사람으로 하여금 뒤로 물러나서 머리칼을 꼿꼿이 서게 한다.…"

다음 글에서는 금악(琴樂)으로 추구하고자 하는 음악적 이상이 '순(舜)

93) 『拭疣集』 卷之二, [琴軒記], "…一日過其家。君命酒有間。乃矞然笑曰。小子今爲先生之癢。一枝之矣。於是。御銀甲促珠徽。爲鼓宮聲之數引。油油乎若春雲之敷空。浩浩乎若薰風之拂野。忽然變之。揚而激之。則如迅霆驟雨。震蕩乎山岳。驚濤巨浪。蹴湧乎天地。蓋使人辟易而毛豎也。…".

·문왕(文王)·공자(孔子)의 유음(遺音)인 동시에 숭고하고 담박한 맛이 대개 당우(唐虞)시대나 삼대(三代)시대'의 재현에 있는 것임을 표방하고 있다.

<사료34>

[금헌기(琴軒記)][94]

"…차차 음절(音節)이 분명한 채 여운을 남기어(皦如繹如) 한 곡조를 마치고 나면 또 바람이 잠잠하고 물결이 가라앉으며 하늘이 개이고 햇볕이 빛나는 것 같으니, 그 근심이 깊고 생각이 먼 것은 순(舜)·문왕(文王)·공자(孔子)의 유음(遺音)인 동시에 숭고하고 담박한 맛이 대개 당우(唐虞)시대나 삼대(三代)시대의 천지에 있는 듯하다. 아, 금(琴)의 도가 이에까지 이르렀단 말인가. 자고(子固)가 옛법에만 구애되지 않고 마음에 얻은 것이 손에 나타난 것이다. 이를테면 슬퍼해도 상(傷)하지 아니하고 즐거워도 음탕하지 않은 것은 또 내 마음의 성정의 바른 것에 근본하였기 때문에 그 성음(聲音)의 보(譜)에 나타난 것이 이와 같다. 어찌 처음부터 그 법이 어느 누구에게서 전해 받은 것이겠는가. 모두가 스스로 터득하는 데에 있을 따름이다.…"

또 유교의 핵심인 예악사상에서 악(樂)이 담당하는 바가 화평을 추구하는 것임을 밝히며 사대부의 금악(琴樂)을 통해 추구하는 바가 이러한 예악의 실천임을 분명히 드러내고 있다.

<사료35>

[금헌기(琴軒記)][95]

"…아, 예와 악은 한 곬이다. 예는 공경을 위주하고 악은 화평을 위주

94) 『拭疣集』 卷之二, [琴軒記], "…然後皦如繹如。以至於一成。則又如[風恬而波定。天開而日曜。其憂深思遠。則舜與文王孔子之遺音。而淳古淡泊之旨。蓋在於唐虞三代之天矣。噫。琴之道一至此乎。蓋子固之不數數於故法之拘。得之心。應之手者也。若夫哀而不傷。樂而不淫。則又本之吾心性情之正。故其形於聲音之譜者如此。初豈有其法之傳於誰某哉。其亦在乎自得而已矣…".

95) 『拭疣集』 卷之二, [琴軒記], "…嗚呼。禮樂。一致也。禮本於敬。樂本於和。惟和與敬。卽此心之謂也。禮之不可不本於敬。猶樂之不可不本於和也。自堯舜而來。大而朝廷君臣之際。小而夫婦居室之間。何嘗一日而去禮樂哉。非不曰周旋拜俯。吾有文矣。然二帝三王禮樂致治之盛。終不復見。則豈非發於威儀度數之末者易爲禮。而本於精神心術之微者難爲樂乎。宜乎禮盛其傳。而樂傳之寡也。吾於子固氏。深有感也。余之椎鄙而得以司成均之藝。古者。司徒掌敎胄子。卽典樂之職也。於禮樂之汚隆。吾豈漠然哉。因釐吾說而錄之以爲子固之軒記云…".

하는데, 그 화평과 공경은 바로 이 마음을 두고 이른 것이니, 예가 공경을 위주로 하지 않을 수 없는 것이 악이 화평을 위주하지 않을 수 없는 것과 같다. 요순(堯舜) 이래로 크게는 조정에서 군신의 사이에, 작게는 부부사이에 어찌 하루인들 예·악을 떠날 수 있었겠는가. 누구나 앉고 서고 절하고 부복(俯伏)하는 데 있어 나는 문(文, 절도(節度))을 있다고 말하지 아니하는 자가 없지만, 이제(二帝)·삼왕(三王)이 예악으로 거룩한 정치를 이룬 것을 마침내 다시 볼 수 없는 즉, 어찌 예는 위의(威儀) 도수(度數)의 말단에 나타나는 것이라 쉽고, 악은 정신 심술(心術)의 은미한 데 근본한 것이기에 어려운 것이 아니겠는가. 당연히 예는 전하는 것이 많고 악은 전하는 것이 적게 될 수밖에 없다. 나는 자고에게 깊이 느낀 바 있다. 나는 비박(鄙薄)한 자질로 성균(成均)의 예(藝)를 맡아보고 있는데, 옛날엔 사도(司徒)가 주자(胄子)를 가르쳤으니 곧 악을 맡은 직이다. 그런즉 예·악의 성쇠에 있어 내가 어찌 막연할 수 있겠는가. 따라서 나의 한 말을 간추려 기록해서 자고 금헌(琴軒)에 기(記)를 하는 바이다.…”

그러나 그가 이러한 이상을 현실적으로 실천하기 위해서는 금=현금이라는 명제가 전제되어야 했을 것이다. 실질적으로 그가 김유와 함께 배웠던 악기는 현금인 것으로 보이는데, 이는 성현이 금(琴)에 관한 언급을 한 부분에서 더 자세히 논의하도록 하겠다.

당대의 사대부였던 서거정(徐居正, 1420~1488)도 김유에게 바치는 시[금헌(琴軒). 상사(上舍) 김자고(金子固)를 위하여 짓다.]를 통해 그의 거문고 연주에 대하여 언급하고 있다. 이 기록에서는 김유의 탄금이 유교적 이상을 음악으로 실천하는 모범이라고 묘사하고 있다.

<사료36>
[금헌(琴軒). 상사(上舍) 김자고(金子固)를 위하여 짓다.][96]

…①통월과 남훈은 멀어서 아득하기만 하고 / 洞越南薰夐以邈
②대아는 사람이 없어 다시 짓지 못하는데 / 大雅無人不復作
김생은 통달한 이로 금의 명성 높아 / 金生達者以琴名
③나를 위해 궁상의 소리를 한번 연주하니 / 爲我一鼓宮商聲

96)『四佳集』卷四, [琴軒. 爲金上舍子固作]

생각 깊고 뜻이 원대해 자연에 부합하여라 / 思深意遠合自然
득수 응심이라서 말로 전할 바가 아니요 / 得手應心非言傳
억양의 무궁한 변태가 하도 여유작작해 / 抑揚變態能裕如
④남긴 소리 가냘퍼라 삼탄의 여음이네 / 遺音嫋嫋三嘆餘
일생을 언건 뇌락한 나의 가슴속을 씻어주고 / 洗我百歲偃蹇磊落之襟期
만고에 희이 담박한 나의 먼 생각을 일으키네 / 起我萬古希夷淡薄之遐思
⑤세간의 쟁적들은 얼마나 떠들어대는고 / 世間箏笛幾紛鬨
차마 개구리가 봉황 소리 어지럽히게 둘쏜가 / 忍使蝿黽亂鳳凰
⑥공자는 어찌하여 고기의 맛을 몰랐던고 / 孔聖何爲肉不味
나도 이 곡조 듣고 소리 높이 감탄하노라 / 我聞此曲發高嘈
⑦아 기아가 한번 간 지 지금 그 얼마이던고 / 嗚呼期牙一去今幾日
줄 끊어져 아양 소리가 나질 않네 / 峩洋無聲絃斷絶
나에게 난교 삼백 냥이 있으니 / 我有鸞膠三百兩
그대를 위해 줄 이어 여운을 떨치게 하련다 / 爲君一續振餘響

서거정은 김유의 거문고 솜씨가 뛰어나다고 하며, 그의 음악을 유가의 지식인들이 생각하는 이상적 음악과 비교하고 있다. <사료36>의 ① '통월(洞越)과 남훈(南薰)은 멀어서 아득하기만 하고'부분의 통월(洞越)은 슬의 바닥면에 뚫린 구멍을 의미하며[97] 남훈(南薰)은 순(舜) 임금이 처음으로 오현금(五絃琴)을 만들어 타면서 남훈곡(南薰曲)을 노래한 것을 의미한다.

②'대아(大雅)는 사람이 없어 다시 짓지 못하는데'라는 부분의 대아는 『詩經』에 수록된 시가(詩歌)를 의미한다. ③의 '나를 위해 궁상의 소리(宮商聲)를 한번 연주하니'하는 부분의 궁상의 소리는 오현금의 연주에 사용되는 궁, 상, 각, 치, 우의 다섯 음을 의미하는 것으로 추측된다. ④의 '남긴 소리 가냘퍼라 삼탄의 여음이네' 하는 부분의 삼탄지여는 『예기(禮記)』「악기(樂記)」에 '청묘지슬 주현이소월 일창이삼탄 유유음자의(淸廟之瑟 朱絃而疏越 壹倡而三歎 有遺音者矣)'하는 부분을 인용한 것이다.[98] ⑤'세

97) 『禮記』「樂記」에 "淸廟之瑟 朱絃而疏越 壹倡而三歎 有遺音者矣" 라고 한 부분에서 인용한 것이다.
98) 이는 금곡으로 연주하는 정서를 대표하는 표현으로 조선전기 금곡 중 <만대엽>과 같은 대엽류의 악곡을 비유하는 싯구로 자주 쓰인다. 자세한 내용은 Ⅳ장에서 다루도록 하겠다.

간의 쟁적(箏笛)들은 얼마나 떠들어 대는고'는 소식(蘇軾)의 청현사금(聽賢師琴) 시에 '집에 돌아가거든 장차 천곡의 물을 찾아서, 종전의 쟁적 듣던 귀를 깨끗이 씻으련다(歸家且覓千斛水 淨洗從前箏笛耳)'라고 한 것을 인용한 것으로 쟁과 적의 음악이 올바른 음악이 아니고 금의 음악이 올바른 음악임을 역설하고 있다. ⑥'공자는 어찌하여 고기의 맛을 몰랐던고'라는 부분은 『논어(論語)』<술이편(述而篇)>에 나온 공자의 고사를 인용한 것으로 '공자가 일찍이 제(齊) 나라에서 소악(韶樂)을 들어보고는 진선진미(盡善盡美)함을 느낀 나머지 그 후 석 달 동안이나 고기 맛을 잊고 감탄하며 "순 임금의 음악이 이 정도까지인 줄은 미처 헤아리지 못했다."' 라고 한 부분을 인용한 것이다. 이는 자신도 김유의 금악 연주를 듣고 감동하였음을 뜻한다. ⑦'아 기아가[99] 한번 간 지 지금 그 얼마이던고 줄 끊어져 아양 소리가 나질 않네'하는 부분은 백아와 종자기의 지음고사를 인용한 부분으로, 아양곡은 백아의 금곡 고산곡(高山曲)과 유수곡(流水曲)을 의미한다.

즉 서거정이 김유의 거문고 연주를 듣고 그 감상을 적은 시에는 『예기(禮記)』, 『논어(論語)』, 『시경(詩經)』에서 금악(琴樂)을 묘사한 부분을 예로 들어 설명하고 있으며, 소식(蘇軾)의 시 '청현사금'를 인용함으로써 정악의 구현은 쟁적(箏笛)과 같은 음악 연주가 아니라 오직 금을 통해 실현될 수 있다고 표현하고 있다. 현악기로서 쟁과 금의 가치를 동등하게 인정한 것이 아니라 정악의 구현은 오직 금으로만 구현될 수 있다고 구분짓고 있는 것이다. 이러한 쟁과 금에 대한 인식의 차이는 조선시대에 사대부의 탄금에 사용되는 악기로 가야금이 배제되고 거문고가 정착하는 과정에서 매우 중요하게 작용한 것으로 보인다.

이들과 함께 교유하였던 성간(成侃, 1427~1456)[100]의 문집 [진일유고서(眞逸遺稿序)]에도 김유에게 금을 배워 음율을 깨닫게 되었다고 하는 내용이 기록되어 있다.[101] 이러한 내용으로 볼 때, 당대의 사대부들에게

99) 종자기와 백아

100) 성간(成侃, 1427~1456) : 조선 전기의 문신·학자. 본관은 창녕(昌寧). 자는 화중(和仲), 호는 진일재(眞逸齋). 지중추부사 염조(念祖)의 아들이며 유방선(柳方善)의 문인이다.

101) 『眞逸遺藁』, [眞逸遺稿序 (成侃)], "…公諱侃。字和仲。先考恭惠公之仲子。宣德丁未。生於京都。…公務於博覽。凡四書六經。諸子百史。無不精敦。至如天文地理。醫藥卜筮。書畫算術。悉皆

자기 수양의 악기로, 또는 스스로 연주하며 정악을 구현하는 악기로 새롭게 인식된 금을 배우는 것이 그들의 당면 과제였음을 알 수 있다. 또한 성간, 김유, 성현 등이 밀접한 교유관계에 있었으며 아울러 조선전기 사대부의 탄금 문화를 주도하는 중심에 있었음을 알 수 있다.

위에서 살펴 본 김수온을 비롯한 인물들은 유교의 정악을 군자 개인이 구현하는 악기로서 금을 인식하고, 사대부의 현금(玄琴)연주를 유교에서 의미하는 군자의 오현금(五絃琴)을 연주하는 정서와 동일시하고 있다. 그러나, 그들이 연주하고 있는 금이 오현금인지 또는 현금인지 그 구분을 모호하게 표현하고 있다. 이러한 오현금과 현금의 불분명한 경계에 대한 실마리는 김일손의 글을 통해서 좀 더 명확히 드러난다.

② 김일손(金馹孫)

금(琴)을 현금(玄琴)이라고 직접적으로 표현하고 있지는 않지만 당대의 사대부 탄금에 대한 입장과 금이라는 악기 선택에 대한 단상을 확인할 수 있는 기록으로 김일손의 [서오현배(書五絃背)]와 [서육현배(書六絃背)]를 들 수 있다. 『동문선(東文選)』, 『탁영집(濯纓集)』[102]에는 두 글이 다 수록되어 있고 『수헌시집(睡軒詩集)』[103], 『목계일고(木溪逸稿)』[104]에는 [서육현배(書六絃背)]만 수록되어 있다. 우선 [서육현배]를 중심으로 사대부 탄금의 금(琴)을 현금(거문고)로 규정해 나가는 김일손의 입장을 다음의 네 부분으로 나눠서 살펴볼 수가 있다.

첫 번째로 금(琴)을 가까이 해야 하는 이유를 사람의 성정을 다스리기 때문이라고 보며 탄금의 성정 함양으로써의 기능을 강조하고 있다. 이는 다음의 사료를 통해 살펴볼 수 있다.

通曉。其聰明過人。一覽輒記。未嘗遺忘。嘗謂人曰。文章技藝。我皆能矣。所不能者。惟樂也。仍學琴於金賁。稍知音律。又嘗自卜其命曰。余年過三十…”

102) 탁영(濯纓) 김일손(金馹孫, 1464~1498)의 문집이다.

103) 수헌(睡軒) 권오복(權五福, 1467~1498)의 문집으로 1585년 간행되었다.

104) 목계(木溪) 강휘(姜渾, 1464~1519)의 문집이다.

<사료37>

[서육현배-성정(性情)][105]

"…옛 사람이 금(琴)을 많이 만들어 두는 것은 능히 사람의 성정(性情)을 다스리기 때문이다.…"

두 번째로 유교의 음악관에서 군자의 금(琴)은 중국의 오현금이나 칠현금을 의미하는 것이나 당시의 실정에서 고제(古制)의 칠현금이 아닌 육현(六玄), 즉 현금(玄琴)을 사용하는 이유에 대해서 설명하며 금을 현금으로 규정하고 있다. 그는『삼국사기』에 등장하는 현금의 유래를 들어 육현(거문고)을 칠현금을 계승한 고유의 악기로서 중국의 금과 동일시하고 있다.

<사료38>

[서육현배-오현(五絃)·육현(六絃)·칠현(七絃)][106]

"…순(舜) 임금은 오현(五絃)을 썼고 문왕(文王)은 칠현(七絃)을 썼으니, 육현(六絃)은 예법이 아니다. 일찍이 보건대, "진(晉)나라에서 칠현금을 고구려에 보냈는데, 국상(國相) 왕산악(王山岳)이 그 제작을 가감하여 육현을 만들어 지금까지 쓰고, 전해서 신라에 이르러 극종(克宗)이란 이가 가락을 제작하여, 평조(平調)·우조(羽調)를 두어 육현에 맞추었는데 지금도 역시 쓰고 있다."는 문헌이 있다. 이것을 보건대, 육현이란 역시 우리나라에 옛날부터 있었던 것이다. …"

위 <사료38>에서 볼 수 있듯이 그는 금(琴)이라는 악기가 여러 문헌에서, 그리고 중국과 조선에서 의미하는 바가 다양함을 인식하고 있었다. 그리고 당시 조선의 사대부들이 중국의 금과 우리나라의 현금을 모호하게 동일시하고 있던 것에 반해 현금(玄琴)이 금(琴)이 아님을 정확히 인식하고 그에 관한 논리적 해명을 통해 현금이 금을 대치할 수 있는 근거를 마련하고자 했던 것으로 보인다. 그리하여 그는 중국의 금과 조선의 현금을 동일한 현악기의 종류로 보고, 이에 착안하여 금을 현악기의 현수(絃數)로 구분하고자 했던 것으로 보인다. 이러한 점은 그가 현금이라는 용어를

105)『濯纓集』, [書六絃背], "…古人多置琴。以其能理其性情也…"

106)『濯纓集』, [書六絃背], "…舜五絃。文七絃。六絃。非古也。嘗聞晉以七絃。送高句麗。國相王山岳。增損其制作。六絃今用之。傳之新羅。有克宗者制曲。有平調羽調。被六絃。今亦用之。六絃於吾東。亦古矣。…"

분명히 인식하고 있지만 글의 제목에서, 또 글의 전체적인 내용에서 현금이라는 명칭을 사용하지 않고 육현(六絃)이라는 용어를 사용하여 설명하고 있는 점과도 일맥상통한다.

우선 육현으로 지칭하고 있는 현금이 조선시대에 갑자기 연주하기 시작한 악기가 아니라 『삼국사기』를 근거로 하여 진(晉)의 칠현금을 계승한 악기라고 강조한다. 그는 조선에서 사용하고 있는 육현(六絃)이 중국의 칠현금의 뜻과 모양을 본받아서 고구려에서 개량된 악기이며, 이것이 신라 옥보고의 학금전통으로 이어졌다고 설명한다. 즉, 당시 중국의 금은 칠현(七絃)이나 오현(五絃)이지만 고구려의 왕산악에 의해 육현이 된 이후 지금까지 육현을 연주하였음을 밝히며 중국의 금과 조선의 현금을 동일선상에 놓고 금론(琴論)을 펼치고 있는 것이다. 이를 통해 중국의 칠현이나 오현과는 다르게 조선에서 군자의 악기로 육현(六絃)을 사용하는 이유를 논리적으로 풀어내고 있는 것이다.

<사료39>
[서육현배-고금법(古今法)과 육현(六絃)]107)

"…계축년 겨울에, 나는 신개지(申漑之)·강사호(姜士浩)·김자헌(金子獻)·이과지(李顆之)·이사성(李師聖)과 더불어, 독서당(讀書堂)에서 공부를 하면서 여력이 있으면 학금(學琴)하였는데, 권향지(權嚮之)가 역시 옥당(玉堂)으로부터 때때로 내왕하여 배우면서 말하기를, "제군이 옛 것을 좋아하는데, 어째서 오현이나 혹은 칠현을 만들지 아니하였는가."하므로, 나는 말하기를, "현대의 악이 바로 고대의 악이다. 소강절(邵康節)이 심의(深衣)를 입지 아니하며, '요새 사람은 당연히 요새 의복을 입어야 한다.' 하여, 나는 그 말을 취하였다." 하니…"

위 <사료39>에서 볼 수 있듯이 김일손은 군자의 성정함양을 위해 연주하는 악기로 순임금의 오현(五絃)이나 문왕의 칠현(七絃)이 마땅함을 이미 인식하고 있었다. 그러나 중국의 오현이나 칠현을 사용하지 않고 육현을 사용하고 있는 것에 대하여 시대의 변화에 따라 그 실천도 변화해야 한다

107) 『濯纓集』, [書六絃背], "…癸丑冬。余與申漑之, 姜士浩, 金子獻, 李顆之, 李師聖。迭在讀書堂。餘力學琴。權嚮之。亦自玉堂。時往來而學焉。乃曰。諸君好古。何不置五絃或七絃。余曰。今之樂。由古之樂也。康節不服深衣曰。今之人。當服今之服。余取焉。…"

는 현실적인 논리로 육현(玄琴)을 사용하는 상황에 정당성을 부여하였다. 그에게 중국의 오현이나 칠현을 사용하지 못하고 육현을 사용하는 것은 부끄러운 일이 아니며 현실에 맞추어 고악(古樂)을 실천하는 정당한 방법인 것이다.

또 "신개지(申漑之)·강사호(姜士浩)·김자헌(金子獻)·이과지(李顆之)·이사성(李師聖)과 더불어, 독서당(讀書堂)에서 공부를 하면서 여력이 있으면 학금(學琴)하였는데"라는 부분을 통해 금을 배우고 익히는 것이 학문과 마찬가지로 당대 사대부의 동등한 과업이었음을 피력하고 있다.

아래 <사료40>에서는 김일손 자신이 현금을 직접 만들었던 과정을 설명하며, 자신이 이때 만든 현금을 한(漢)나라 채옹(蔡邕, 132~192)의 초미금(焦尾琴)과 동일시하고 있다.[108]

<사료40>

[서육현배- 육현(六絃)과 현금(玄琴)][109]

"…권(權)은 또 말하기를, "산악이 비로소 육현을 타니, 검은 학이 와서 춤을 추었다. 그래서 이름을 현학금(玄鶴琴)이라 하였는데, 그 뒤에 학이란 글자를 빼고 현금(玄琴)이라고만 하였으니, 금(琴) 하나에 학 하나가 짝인데, 이 금(琴)은 외짝이다."하므로, 나는 말하기를, "학은 먹을 것을 생각하는데 금(琴)은 먹지 않고, 학은 욕심이 있는데 금(琴)은 욕심이 없으니, 나는 욕심 없는 것을 따르겠다. 그러나 그림의 학은 욕심이 없을 것이니, 나는 장차 학을 금(琴)에 그려서 그 유를 따르게 해야겠다."하고, 드디어 용헌(慵軒)이 거사(李居士)에게 청하여 학을 그려 달라고 하였다. 처음에 금(琴)을 만들고자 하였으나 그 재목을 구하기 어려웠는데, 어느날 동화문(東華門) 밖에 있는 한 노파의 집에서 얻었으니

108) 초미금에 관한 고사는『후한서(後漢書)』「채옹전(蔡邕傳)」에 나오는데, 동한(東漢) 시대에 오(吳) 나라 사람이 오동나무로 불을 피워서 밥을 짓는 자가 있어, 그 불타는 소리를 듣고 좋은 재목인 것을 알게 되었다. 그래서 그것을 달라고 해서 금을 만든바 과연 아름다운 소리가 났는데, 그 나무 끝이 불탄 흔적이 있어 초미금(焦尾琴)이라 하였다. 채옹은 「금조십이수(琴操十二首)」를 편하였다.

109) 『濯纓集』, [書六絃背], "…權又曰。山岳始奏六絃。玄鶴舞。因名玄鶴琴。後省鶴作玄。一琴一鶴。耦也。是琴隻矣。余曰。鶴謀食。琴不食。鶴有欲。琴無欲。吾其無欲者從乎。然畫鶴無欲。吾將畫鶴於琴。以從其類乎。遂倩慵軒李居士畫鶴。初欲置琴而難其材。一日得之東華門外一老媼家。乃門扉也。問媼扉久近。曰。近百年。其一板樞。壞已供爨云。爲琴鼓之。淸越。賓池猶有爲扉時釘穴三。遇賞與焦尾無異。遂銘越右曰。物不孤。當遇匹。曠百世。或難必。噫此桐。不我失。非相待。爲誰出。…"

바로 사립문 설주였다. 노파에게 그 재목이 오래된 것이냐고 물었더니, 노파의 말이, “근 백년이나 되었는데, 그 한 조각은 돌쩌귀가 썩어서 벌써 밥 짓는데 사용했다.”한다. 금(琴)을 만들어서 타보니 소리가 밝게 울리지만, 빈지(賓池)에 오히려 사립을 만들 때 못 구멍 셋이 있으니, 알아낸 것이 초미(焦尾)와 다름없다. 드디어 월(越)의 바른 쪽에 새기기를, “물건이란 오래지 않아서 당연히 짝을 만나게 되지만, 백세를 지나면, 혹시 기필하기 어렵도다. 아, 이 오동이여, 나를 잃지 않았다. 서로 기다린 것이 아니라면 뉘를 위해 나왔겠는가.” 하였다.…”

즉, 김일손의 [서육현배]는 앞서 살펴본 조선초의 다른 문헌 기록에서처럼 유교적 정악의 이상으로 여겨지는 요순시대의 음악을 나열하는 형식은 아니다. 그보다는 유교 악론이 투영된 사대부 탄금에 있어서 오현금과 거문고를 무분별하게 동일시하는 당대 사대부들의 풍조와 달리, 현금이 금과 동일한 격조를 지닐 수 있다는 논리를 조목조목 전개함으로서 현금의 가치를 부각시키고 있는 글이다. 그가 현금이 오현금을 대체할 수 있다는 논리의 근거로 들고 있는 것들은 첫째, 금(琴)이 인간의 성정(性情)을 수양하는 악기로 고대부터 사용되어왔고 둘째, 고제(古制)에서 언급한 금(琴)이라는 악기가 중국의 철현(七絃)이나 오현인데 당대의 육현, 즉 현금(玄琴)을 사용하는 것은 논리적으로 어긋나지 않는다는 것이다. 즉 순임금이 사용하던 오현과 문왕이 사용한 악기인 칠현이 서로 다르듯이 당대 조선에서 육현(六絃)을 사용하는 것도 시대적인 논리로 보아 합당하다는 주장을 하고 있다. 아울러 『삼국사기』를 인용하며 고구려의 왕산악이 진나라의 칠현금을 개량하여 거문고를 만든 사실을 상기시키며 논거를 보충하고 있다. 또 자신이 직접 만들었던 현금(玄琴)을 중국 채옹의 초미금과 동일시하며, 채옹의 초미금 탄금이 자신이 추구하는 이상적인 금의 상태임을 표명하고 있다.

한편 그가 자신이 만든 현금으로 연주한 곡목이 무엇이었는지는 전해지지 않는다. 다만 김일손이 현금(玄琴) 연주의 정당성을 상당히 공들여 강조한 것과 더불어 고제(古制)를 철저히 재현하고자 하는 노력도 함께 기울였음을 [서오현배]를 통해서 확인해 볼 수 있었다.

그는 현금의 크기와 줄 수를 변형하여 오현(五絃)을 새로 만들기도 했

는데 이 과정에서 그가 생각하는 이상적인 금악 사상들이 반영되었다. 오현금의 제도를 본떠 길이와 너비를 조정하고 현(絃)의 수도 5현으로 줄였으며, 괘(卦) 역시 네 개를 줄여서 12괘로 바꾸었다. 그는 이렇게나마 오현금(五絃琴)을 만들어 순임금이 오현을 연주하며 <남풍가>를 만들어 연주하던 고법(古法)을 재현하고자 하였던 것으로 보인다.

선행연구에서도 김일손은 고악(古樂)과 금악(今樂)의 가치를 모두 인정하였지만 금악(今樂)의 가치를 더 높게 여긴 인물로 평가되고 있다.[110] 그가 추구했던 금악은 육현(六絃), 구체적으로는 현금(玄琴)이었으며 그가 육현으로 어떤 곡을 연주하였는지는 드러나고 있지 않으나 오현으로 추구하고자 했던 곡목은 다름 아닌 남풍조(南風操)였던 것으로 볼 수 있다. 다른 문헌에서는 남풍조가 아니라 순임금의 남풍가라고 적혀있는 곳이 많은데 김일손은 남풍조(南風操)라고 표현하고 있어 그가 추종하였던 금악의 이상적인 형태가 금조(琴操)임을 간접적으로 드러내고 있다.[111] 이는 다음의 <사료41>를 통해 확인할 수 있다.

<사료41>

[서오현배(書五絃背)][112]

"…나는 이미 육현금(六絃琴)을 만들어 당(堂)에 두고 또 오현금을 만들어 집에 두었는데, 그 길이는 석 자요 너비는 여섯 치로 하였다. 요즘의 자를 써서 옛 모양을 취한 것이다. 육현에서 하나를 빼고 다섯으로 한 것은 복잡을 덜자는 것이요, 열여섯 괘(卦)에서 넷을 빼고 열둘로 한 것은 역시 복잡을 덜어서 열둘의 율(律)을 보존하자는 것이다. 줄이 다섯인지라 세 줄은 괘 위에 있고 두 줄은 괘 곁에 있으며, 괘는 오동 복판에 정중하여 기울고 바르지 못한 실수가 없다. 괘라는 것은 방언(方言)이다. 이에 비록 옛것과 전부 합한다고는 못하겠지만 역시 옛것과 과히 틀리지는 않는다. 드디어 남풍조(南風操)를 하니, 소리가 청아하여 태

110) 전지영, 『조선시대 음악담론』, 민속원, 2008, 104쪽.

111) 남풍조(南風操)라고 표현하여 그가 연주하는 음악이 중국의 금조(琴操)를 표방하는 것임을 드러내고 있다. 채옹은 [금조십이수(琴操十二首)]를 지었고 금조의 '조(操)'는 금으로 시를 노래하는 악곡임을 명시하고 있다.

112) 『濯纓集』, [書五絃背], "…余旣置六絃於堂。又置五絃於家。長三尺博六寸。用今尺。取古象也。六絃去一而五。汰冗也。十六卦。去四而十二。亦汰冗。以存十二律也。絃旣五則三在卦上。而兩在卦傍。卦正桐腹。無偏跛不正之失。卦。方言也。於是。雖不盡合於古。而亦不甚悖於古。乃操南風。切切然有太古之遺音焉。客曰。公六絃於堂。而私五絃於家。亦何義耶。曰。余欲外今而內古…"

고 시절의 유음(遺音)이 있다. 손님이 말하기를, “육현금은 당(堂)에 공개하고 오현금은 집안에 사장하는 것은 무슨 까닭인가.”하므로, 나는 말하기를, “요즘 것으로 겉으로 추구하고 옛것은 속으로 추구하는 것이다.” 하였다.…”

김일손이 육현으로 연주한 악곡이 무엇이었는지는 알 수 없지만 김일손이 활동하던 시기에 현금으로 연주된 악곡에 대한 단서를 제시해주는 문헌이 있다. 김일손이 연산4년(1498)에 <후전곡(後殿曲)>에 관해 실록에 서술한 일로 연산조에 국문을 당한 일이 있었다는 기록이 실록과 그의 문집 『탁영집』에 기록되어 있다. 이 기록에 의하면, 무풍정 이총이 <후전곡>을 거문고로 연주하였음을 알 수 있다. <후전곡>에 관해서는 동요(童謠)이고 ‘가동(街童) 항부(巷婦)라도 부르는 노래’이며 ‘슬프고 촉박한 노래(哀促之音)’라고도 기록되어 있다. 즉, 이는 당시의 <후전곡>이 거문고 반주와 함께 노래하는 악곡으로만 연주된 것은 아님을 시사하고 있는 것이다.[113]

<사료42>

[연산군 4년(1498) 7월12일][114]

“…전교하기를, “네가 또 악가(樂歌)에 대한 일을 썼는데, 어느 곳에서 들었느냐?”하니, 일손이 아뢰기를, “비록 동요(童謠)라 할지라도 옛사람이 또한 모두 썼으므로, 신도 또한 이것까지 아울러 실었습니다. 후전곡(後殿曲)은 슬프고 촉박한 소리온데 나라 사람들이 좋아하여, 가동(街童) 항부(巷婦)라도 또한 모두 노래하였습니다. 신은 나라를 근심하고 임금을 사랑하는 마음에서 항상 염려하는 터이온데, 급기야 사가(賜暇)를 받아 독서당(讀書堂)에 있을 적에 성종께서 술과 안주를 내려주셨습니다. 신은 그 여물(餘物)을 가지고 배를 띄워 양화도(楊花渡)에 이르러 금의 소리를 듣고 싶기에(聽琴) 무풍정 총(茂豊正摠)을 불렀더니, 총(摠)이 금(琴)을 안고 와서 후전곡(後殿曲)을 연주하므로, 신이 총에게 말하기를

113) 『용재총화』에는 <신방곡>과 <후전곡>의 다른 이름인 <북전>이 처용정재에 사용되었다고 적혀있다.

114) 연산군 4년(1498) / 7월12일 / “…傳曰: “爾又書樂歌事, 聞諸何處乎?” 馹孫曰: “雖童謠, 古人亦皆書之。 故臣亦幷載此也。 《後殿曲》哀促之音, 而國人好之。 雖街童巷婦, 亦皆歌焉。 臣憂國愛君, 常慮之。 及賜假在讀書堂, 成宗賜酒飯, 臣將其餘物, 泛舟至楊花渡, 欲聽琴, 招茂豐正摠, 摠抱琴而來, 彈《後殿曲》。 臣語摠曰: ‘何好此曲?’ 其後修史之時, 臣實愛君書之, 固無他情。…”

‘무엇 때문에 이 곡을 좋아하느냐?’ 하고, 그후 사기(史記)를 찬수할 적에 신이 실로 임금을 사랑하는 마음에서 썼습니다. 확실히 다른 이유는 없습니다.”하였다. …”

<사료43>
[연산군 4년(1498) / 7월15일][115]
“…김일손이 공술하기를, “신이 이총(李摠)에게 묻되 ‘요즘 사람들이 다 후전곡(後殿曲)을 좋아하는데, 너는 이미 악(樂)을 잘 아니, 네 뜻은 어떻다고 여기느냐?’ 하니, 총이 대답하기를 ‘이 음(音)이 슬프고 촉급하여 나는 그 종말이 어찌 될지 몰라 항상 염려한다.’고 했습니다. 그래서 이 사초(史草)에 ‘무풍(茂豊)도 혼자서 근심하며, 필경 어찌될 것인지 모른다.’ 했다고 썼으며, 성종께서 승하(昇遐)하시자 신은 그 음을 추억하여 이 징조라고 여겼습니다.”하였다.…”

박연이 금·슬과 같은 악기로 성정함양을 위한 사대부 탄금의 필요성을 제기했다면, 김일손은 사대부의 탄금 실천을 위한 악기로 현금(玄琴)에 의미부여를 하는데 주력하였음을 알 수 있다. 이 시기에 현금(玄琴)과 금(琴)의 동일성을 역설하는 글들은 사대부 탄금을 현실에 적용할 수 있도록 현실적 실천을 위해 고민한 결과물들이며, 이러한 배경에서 중국의 금론을 현금론으로 수용하고 발전시켜 왔다고 할 수 있다.

③ 성현(成俔)

앞서 언급한 인물들 외에 성정함양을 위한 탄금을 실천하는 악기로 현금에 주목한 사대부로는 성현을 꼽을 수 있다. 이색과 조준의 뒤를 잇는 관학파의 일원이었던 성현은[116] 성종 때 『악학궤범』을 편찬하고, 조선전기 유교적 악론에 비추어 음악을 전반적으로 정비하는 일에 주도적 역할을 했던 인물이다. 음악에 대한 지식이 해박하여 『악학궤범』과 같은 저술

115) 연산군 4년(1498) / 7월15일 / “…馹孫供: “臣問摠曰: ‘時人皆好《後殿曲》汝旣審於樂, 意謂何如?’ 摠答曰: ‘此音哀促, 吾不知其終, 常以爲慮。’ 云。 臣書於史草曰: ‘茂豐私自憂曰: 「畢竟何如?」 及成宗升遐, 臣追思其音以爲此兆也。…”
116) 홍순석, 『성현 문학 연구』, 한국문화사, 1992.

뿐만 아니라 [현금합자보(玄琴合字譜)]를 만들었으며『용재총화(慵齋叢話)』,『허백당집(虛白堂集)』을 통해 당대 사대부의 음악문화에 관해 방대한 자료를 남겼다.

<사료44>

[허백당선생문대성공행장(虛白堂先生文戴成公行狀)][117]

"…젊을 적에, 제반(諸伴)들과 금(琴)을 배워 공은 홀로 그 오묘함을 깨달았고, 율려(律呂)의 이치에 통달하여 장악원의 제조를 담당하였으며 그 전후 이십여 년간 그 절주을 다시 정하였다. 성종의 명을 받은 일대의 문사로서 악장을 정한 것도 모두 공의 업적이다. 지금의 합자지법과 악학궤범도 모두 공이 편찬한 것이다. 사람들이 당대 최고의 지음이라고 칭하였다. …"

위 자료는 조선시대 사대부 김안국이 쓴 성현의 행장이다. 행장의 기록에 따르면 '여러 제반과 함께 금을 배웠다(與盧交城諸伴學琴)'라고 하여 당대 사대부들 사이에 금을 배우는 문화가 확산되어 있었음을 알 수 있다. 특히 조선시대의 여러 행장에는 학금(學琴)에 관한 언급이 자주 등장하는데, 그중 김안국이 적은 성현의 행장은 학금을 언급하고 있는 첫 번째 행장기록이라는 점에서 가치가 있다. 김안국의 기록에도 금(琴)은 단순히 금(琴)으로만 기록될 뿐 거문고라는 뚜렷한 언급이나 증거는 없다. 그러나 뒷부분에 '지금의 합자와 여러 악보, 악학궤범은 모두 공이 찬한 것이다(今之合字諸譜樂學軌範。皆公所撰也)'라고 적혀 있어서 금이 현금을 의미한다는 것을 정황상 추측해볼 수 있다. 이 기록에서 언급되는 합자보는 현금합자보를 의미하기 때문이다.

<사료45>

[음악이 여러 기예 가운데 가장 배우기가 어렵다.(音樂於諸技最難學)][118]

117) 1508년 문인 김안국이 지은 허백당(虛白堂) 성현의 행장이다.
『虛白堂集』, [虛白堂先生文戴成公行狀], "…少時。與盧交城諸伴學琴。公獨得其妙。通曉律呂。爲掌樂院兼官及提調。前後二十餘年。其節奏多所更定。成宗嘗命一時文士。撰定樂章。皆讓公焉。今之合字諸譜樂學軌範。皆公所撰也。人稱近代知音一人而已。…."

118)『慵齋叢話』 卷一, "…音樂於諸技最難學。非有天資者。不能得其眞趣。三國各有音律樂器。然世

> 음악은 여러 기술 가운데서도 가장 배우기 어려운 것이니, 타고난 자질이 있지 아니하면 그 진취(眞趣)를 얻을 수 없다. 삼국 시대에도 각기 음률과 악기가 있었으나 세대가 오래되어서 상고할 수 없다. 다만 지금의 현금(玄琴)은 신라에서 나왔고, 가야금은 금관(金官, 가락국(駕洛國))에서 나왔다. 대금(大笒)은 당 나라의 피리를 모방하여 만들었는데, 그 소리가 가장 웅장해서 음악의 근본이 되었다. 향비파(鄕琵琶)도 역시 당 나라 비파를 모방한 것으로, 그 설괘(設掛)에 있어서 현금(玄琴)과 같은데 배우는 사람이 줄을 고르고 채를 퉁기는 것을 어렵게 여기니, 잘 타지 못하면 들을 수가 없다. …요즘은 능숙한 영인(伶人, 악공)이 많이 있는데 사서인(士庶人)은 악(樂)을 배울 때에 반드시 비파를 먼저 한다.

성현이 일찍이 거문고를 배웠던 정황이나 그의 음악관에 대해서는 앞의 『용재총화』의 기록을 통해서도 상세히 살펴볼 수 있다. 우선 '음악은 여러 기술 가운데서도 가장 배우기 어려운 것이니 타고난 자질이 있지 않으면 그 진취(眞趣)를 얻을 수 없다.(音樂於諸技最難學。非有天資者。不能得其眞趣)'라고 하여 음악이 다른 기예보다 습득하기 어려운 기(技)임을 역설하고 있다.

또 현금이 신라에서 나왔다고 설명하는 부분이 있는데, 이는 『삼국사기』의 옥보고에 관한 기사를 언급하는 것이다.[119] 현금 연주에 대해서는 당비파와 견주어서 '채를 퉁기는 것을 어렵게 여기니 잘 타지 못하면 들을 수가 없다'고 설명하며 당비파와 마찬가지로 현금도 배우기 어려운 악기임을 나타내고 있다. 또 '요즘은 능숙한 영인(伶人, 악공)이 많이 있는데 사서인(士庶人)은 악(樂)을 배울 때에 반드시 비파를 먼저 한다.…'는 구절을 통해 당시 사서인의 입문용 악기가 비파였음을 파악할 수 있다.

그러나 비록 비파와 현금이 같은 현악기이며 괘를 짚고 채를 퉁기어서

代綿邈不可詳。惟今之玄琴。出於新羅。伽耶琴出於金官。大笒倣唐笛而爲之。其聲最壯。爲樂之根本。鄕琵琶亦倣唐琵琶。其設掛則與玄琴同。其調絃撚撥。學者難之。不善鼓則不堪也。有典樂宋太平善彈。其子田守傳得其法尤妙絶。余少時在伯氏家聽其聲。如麻姑爬癢。靡靡不厭。然比諸都善吉則不及也。然田守而下。惟善吉近之。其他則不可及也。今則無能之者。唐琵琶則田守亦爲第一手。善吉與之齊名。今之伶人多有能者。至如士庶。學樂必先琵琶。…"

119) 『삼국사기』에는 옥보고의 학금에 관한 기사와 왕산악의 현금의 유래에 관한 기사가 있는데 성현은 여기서 옥보고의 학금에 관한 기사를 언급하고 있다. 옥보고의 학금에 관한 내용은 신라의 기록이고 왕산악의 현금의 유래에 관한 기사는 고구려의 기록이다. 성현은 왕산악의 금의 유래보다는 옥보고의 학금에 무게를 두어 금의 유래가 신라라고 적고 있는 것으로 보인다.

소리를 내는 연주법을 가지고, 배우기 힘든 악기라는 점에서 공통되기는 하나 다음 글에서는 '악에 있어서 현금은 가장 좋은 것이며 악을 배우는 문호(門戶)이다.'라고 하며 현금의 가치를 좀 더 높이 평가하고 있다.

<사료46>

[현금은 악에 있어서 가장 좋은 것이며 악을 배우는 문호이다.(玄琴於樂最善。學樂之門戶))]120)

"…악에 있어서 현금은 가장 좋은 것이며 악을 배우는 문호(門戶)이다. 맹인인 악공 이반(李班)이라는 사람이 있었는데, 세종(世宗)에게 알려져 궁중에 출입하였다. 김자려(金自麗)라는 사람도 또한 금연주를 잘했는데(亦善鼓琴), 내가 어렸을 때 이것을 듣고 그 소리를 흠모하였으나 지법(指法)을 배우지 못하였다. 지금 영인들의 악을 비율(比律)한다면 고태(古態)를 면치 못하였다. 영인 김대정(金大丁)·이마지(李丫知)·권미(權美)·장춘(張春)은 모두 한시대의 사람인데, 당시에 논하는 사람이 말하기를, "김대정의 간엄(簡嚴)한 것과 이마지의 요묘(要妙)한 것은 각각 극에 이르렀다." 하였는데, 김대정은 일찍 주살(誅殺)당하여 그 소리를 듣지 못하였다. 권미·장춘은 모두 범수였고, 다만 이마지만이 사림(士林)의 귀여움을 받고 임금의 사랑을 입어 두 번이나 전악(典樂)이 되었다. 내가 일찍이 희량(希亮)·백인(伯仁)·자안(子安)·침진(琛珍)·이의(而毅)·기채(耆蔡)·주지(籌之)와 함께 마지(丫知)에게 가서 배웠으므로 날마다 맞아오고 어떤 때는 같이 자기도 하여 듣기를 매우 익숙히 하였다. 그의 소리는 채를 퉁긴 자취가 없이 거문고 밑바닥에서 나온 것 같아서 심신(心神)이 경송(驚悚)하여지니 참으로 절예(絶藝)였다. 이마지가 죽은 뒤에도 그의 음악은 세상에 성행하여 지금은 사대부집 계집종이라도 이에 능한 사람이 있는데, 모두 이마지의 유법(遺法)을 배운 것이고 고몽(瞽矇)의 누습은 남아 있지 않았다. …"

위 기록에서는 당시의 영인 김대정·이마지·권미·장춘 등이 금(琴)연주에 능했다고 하고 있으며, 성현 자신 또한 희량(希亮)·백인(伯仁)·자안(子

120) 『慵齋叢話』, 卷一, "…玄琴於樂最善。學樂之門戶。有盲李班。遇知於世宗。出入禁中。有金自麗者。亦善鼓琴。余少時聽之。慕其音而不得指法。今若律以伶人之樂。則未免古態也。伶人金大丁李丫知權美張春皆一時人。當時論者云。大丁之簡嚴。丫知之要妙。各臻其極。大丁早誅未及聽。美春皆凡手。惟丫知爲士林所重。至紆聖眷。再爲典樂。余與希亮伯仁子安琛珍而毅耆蔡籌之。嘗往學焉。日日邀致。或時偕宿。聽之甚慣。其爲聲也。如從琴底出。無匙撥所行之跡。心神驚悚。眞絶藝也。丫知死後其音盛行於世。今士大夫家女僕。亦有能之者。皆得丫知遺法。無瞽矇鄙習。…"

安)·침진(琛珍)·이의(而毅)·기채(耆蔡)·주지(籌之)와 함께 이마지에게 거문고를 배웠다고 하고 있다. 이 기록들을 면밀히 살펴보면 당시에 영인부터 사서인, 기생에 이르기까지 금(琴)을 배우는 문화가 널리 퍼져 있었음을 알 수 있다.

그러나 성현이 모든 거문고 음악에 가치를 두는 것은 아니었으며, 오직 이마지의 음악이 사림(士林)과 임금의 사랑을 가장 많이 받았다고 하며 '맹인인 악공 이반(李班)이라는 사람이 있었는데, 세종(世宗)에게 알려져 궁중에 출입하였다. 김자려(金自麗)라는 사람도 또한 금연주를 잘 했는데(亦善鼓琴), 내가 어렸을 때 이것을 듣고 그 소리를 흠모하였으나 지법(指法)을 배우지 못하였다. 지금 영인들의 악을 비율(比律)한다면 고태(古態)를 면치 못하였다.'라고 하면서 '권미·장춘은 모두 범수였고, 다만 이마지만이 사림(士林)의 귀여움을 받고 임금의 사랑을 입어 두 번이나 전악(典樂)이 되었다.'라고 하였다. 즉, 성현은 이마지의 금악(琴樂)을 다른 금악(琴樂)과 달리 가장 올바른 음악으로 추앙하고 있는 것이다.

『용재총화』의 [현금어악최선(玄琴於樂最善)] 부분의 내용을 정리하면, 성현은 음악을 하는데 있어서 가장 좋은 것은 현금(玄琴)이며 악을 배우는 문호라고 하였다. 그러나 현금이 악을 배우는 문호라고 하는 부분은 앞에서 사서인이 음악을 배울 때 비파부터 입문한다고 한 부분과 대치된다. 이는 일반 사서인이 음악을 배울 때는 비파부터 배우지만 유가의 예악을 숭상하는 사대부라면 현금이 가장 좋은 것이고 악을 배우는 문호로 삼아야 한다고 주장하는 것으로 볼 수 있다. 그리고 성현은 기록을 통해 자신의 현금 스승인 이마지의 유법이 전대의 누습과는 다르다고 차별화하며, 현금의 연주양식에서 이마지의 유법만이 가장 정악(正樂)에 가깝고 숭상해야할 음악이라고 하고 있다. 이를 통해 성현이 정악으로 숭상한 음악은 당대의 모든 거문고 음악이 아니라 특정 양식의 음악을 염두에 두고 이야기했음을 추측할 수 있다. 즉 당대의 현금악(玄琴樂)이 모두 정악(正樂)이 될 수는 없고, 유교적 음악관에 부합하는 새로운 음악양식이 필요함을 염두에 두고 한 말로 해석할 수 있는 것이다.

<사료47>

[대개 악(樂)을 하는 데는 세 가지가 있다.(大抵爲樂有三)][121]

"…대개 악(樂)을 하는 데는 세 가지가 있다. 5음 12율의 근본을 알아서 이것을 활용하는 경우가 있고, 절주(節奏)의 완급(緩急)을 알아서 악보를 만드는 경우가 있고, 타고난 자질이 요묘(要妙)하고 손끝이 정밀한 경우가 있다. 황효성(黃孝誠)은 근본을 깨닫고 잘 활용할 뿐만 아니라, 완급을 알고 악보를 많이 지어 세조(世祖)에게 알려져 관직이 어모장군(禦侮將軍)에 이르렀다. 지금 박곤(朴棍)은[122] 금천군(錦川君)의 서자인데, 어려서부터 악(樂)을 배워서 영인(伶人)은 아니라 하더라도 악사(樂事)의 일을 잘 맡아 했는데, 그 재주는 황효성보다 나아 한때 선사(善師)가 되었고, 배우는 사람이 그 문하에 모여들어 많은 선수(善手)들을 배출하였으니, 역시 지금의 제1품이다.…"

위의 <사료 47>을 참고해 보면 성현은 음악을 하는 단계를[爲樂] 세 가지로 나누어서 설명하고 있다. 그 세 가지 중 첫 번째는 '5음 12율의 근본을 알아서 이것을 활용하는 경우'이고, 두 번째는 '절주(節奏)의 완급(緩急)을 알아서 악보를 만드는 경우'이며, 세 번째는 '타고난 자질이 요묘(要妙)하고 손끝이 정밀한 경우'이다. 오음 12율의 근본을 알아서 이것을 활용하는 것은 음악의 이론을 잘 아는 것이고, 절주의 완급을 알아서 악보를 만드는 경우는 악보를 만들거나 음악을 작곡하는 것을 의미하는 것이다. 그리고 타고난 자질이 오묘하고 손끝이 정밀한 것은 음악을 연주하는 경지가 예술의 경지에 도달함을 의미하는 것으로 볼 수 있다.

그는 악보를 만드는 단계까지 도달한 인물로 황효성의 예를 들고 있고, 박곤은 악기연주가 경지에 올랐음을 말하고 있다. 아마 성현이 지향했던 위악(爲樂)은 이 세 가지 단계에서 모두 득도하는 경지를 지향했던 것으로 보이며, 그의 저술을 통해 성현 자신도 이를 몸소 실천했음을 알 수

121) 『慵齋叢話』, 卷一, "…大抵爲樂有三。有知五音十二律之根本而爲之用者。有知節奏緩急而爲之譜者。有精於手而天機要妙者。黃孝誠知根本而能用之。又知緩急而多作譜。遇知於世祖。官至禦侮將軍。今有朴棍者。錦川君之庶子。自少學樂。雖非伶人。而能任樂事。其才過於孝誠。爲一時善師。學者坌集其門。多出善手亦今之第一品也…"

122) 성종(1469~1494) 때 장악원(掌樂院)의 전악(典樂)을 지냈으며. 금천군(錦川君) 박강(朴薑, ?~1460)의 서자이고 『현금동문류기』에 수록된 [박근소전(朴謹所傳)]악보의 박근(朴謹)의 조부로 알려져 있다. (양승경, 「조성의 악보 형성 및 그 전승에 관한 연구」, 『한국음악연구』, 53집, 한국국악학회, 2013.)

있다. 그는 첫 번째, 음악이론을 잘 알아야 하는 단계의 실천으로 음악이론서인『악학궤범』을 편찬하였으며, 두 번째, 악보를 만드는 단계로 현금합자보를 만들었던 것으로 보인다. 비록 그 악보는 전해지지 않지만「현금합자보서」의 기록을 통해 현금합자보를 만들었던 정황을 살필 수 있다. 세 번째, 음악을 연주하는 경지가 예술적 경지에 도달하는 것 역시 그의 음악적 식견으로 볼 때 어느 정도 완성을 이루었음을 알 수 있다.

이상 성현의 기록들을 종합적으로 살펴보면 성현은 현금을 배웠던 학금인(學琴人)으로서 직접 악기를 배우며 터득하고,『악학궤범』을 편찬하였으며,『현금합자보』를 지으면서 느낀 여러 가지 경험을 그의 유교적 음악관과 결합시키고 있다. 우선 그는 여러 기예(技藝) 중에서 음악이 가장 배우기 어렵다고 하면서 학악(學樂)의 어려움에 대하여 언급했다. 나아가 그 중 현금의 유래에 대하여 설명하고 당비파와 현금같이 괘를 짚어서 음을 내는 현악기가 악기 중에서도 배우기 어려운 악기임을 설명하였으며, 사서인들은 입문용 악기로 비파를 연주한다고 하였다. 그렇지만 바로 '현금이 음악에서 가장 좋은 것이며 음악을 배우는 문호이다(玄琴於樂最善。學樂之門戶)'라고 서술한 부분을 통해 비록 배우기 어려울지라도 현금이 음악 중에서 가장 좋은 것이라는 생각을 드러냈다. 또한 신법(新法)인 이마지의 지법에 따라 학금(學琴)할 것을 권장하고 그 자신도 이마지의 지법에 따라 학금하였음을 밝히고 있다. 마지막으로는 위악(爲樂)의 자세로 이론에 정통할 것, 악보나 음악을 만들 것, 연주의 경지에 이를 것을 제시함으로써 당시 사대부가 지향해야 할 바른 위악의 길을 제시했다.

이렇게 다른 현악기와 현금을 구분하며 현금의 가치를 높이 평가하였고, 세 가지 단계로 나누어 학금의 도(道)를 구체적으로 제시하였다는 점에서 성현의 논의가 지니는 의의가 크다고 할 수 있다. 성현이 음악 중에서 가장 좋은 것은 현금에 의한 음악이고, 곧 정악이 바로 현금이라고 직접적이고 구체적으로 규정한 점을 통해 조선전기 사대부 탄금의 흐름에서 금을 대체하는 악기로 현금을 중요하게 생각하였음을 파악할 수 있다.

④ 남효온(南孝溫)

당대에 김수온 등과 교류하며 현금(玄琴)에 대한 기록을 남긴 이로는 추강 남효온(南孝溫, 1454~1492)이 있다.[123] 그의 저술은 『추강집(秋江集)』으로 남아있으며, 그의 글 중 [현금부(玄琴賦)]는 여러 문집에 중복되어 수록되었을 정도이다. 그 글을 통해 남효온은 당대 사대부의 현금 문화 속에서 유교 악론에 입각하여 현금의 가치를 새롭게 평가하였다. 그가 남긴 기록 중 현금과 관련된 내용으로 주목할 만한 것은 [추강냉화(秋江冷話)]와 [현금부]이다.

우선 [추강냉화]에는 그가 교류한 인사들과 즐기던 음악의 가치와 정황이 자세히 드러나고 있다. 이를 통해 당대의 유교 악론이 추구하는 음악적 이상을 현금으로 연주하는 음악과 동일시하고 있음을 알 수 있다. 김수온과 성현이 금과 현금의 동일성의 논거를 구현하는데 중점을 두었다면, 남효온은 금과 현금이 동일하다는 전제하에 현금으로 구현된 유교음악의 가치와 조선전기에 구현된 고악 회복에 대한 칭송을 주로 다루고 있다.

<사료48>
[추강냉화(秋江冷話)][124]
"…국조(國朝)의 아악(雅樂)으로 말하면, 박연(朴堧) 후에 사족(士族)으로는 칭할 만한 자가 없더니, 성화(成化) 연간에 유추(有秋 임흥(任興))가 처음 드러나고 이어 정중(正中, 이정은)과 백원(百源, 이창), 그리고 국문(國聞, 정자지)이 한때에 같이 일어나서 구습(舊習)을 일소하였고, 향방을 교화하는데 있어서 위에서 말한 네 명이 으뜸이었다.…"

[추강냉화]에 수록된 내용 중 국조아악으로 시작되는 글은 박연에 대한 언급으로 시작하고 있으며, 박연을 조선조 사대부 탄금의 시조로 추대하고 있다. 그는 국조의 아악을 구현한 인물로 박연을 언급하며 '박연(朴堧)

123) 김수온과 교류한 내용은 추강냉화에 실려 있다. (『국어국문학자료사전』, 한국사전연구사, 2000, 참조.)
124) 『秋江集』 卷七, [秋江冷話], "… 國朝雅樂。自朴堧以後士族無稱者。成化年中。有秋始顯。正中, 百源, 國聞起而一洗舊習。敎坊推四人爲冠…"

후에 사족(士族)으로는 칭할 만한 자가 없더니, 성화(成化) 연간에[125] 유추(有秋) 임흥이 처음 드러나고 이어 정중과 백원, 그리고 국문이 한때에 같이 일어나서 구습(舊習)을 일소하였고, 향방을 교화하는데 있어서 위에서 말한 네 명이 으뜸이었다.'라고 하며 15세기 후반에 그의 음악을 구현한 인물들에 대하여 설명하고 있다.

위 기록에 따르면 박연이 음악적 실천으로 구현한 정악(正樂)은 임흥, 이정은, 이창, 정자지에 의해서 음악적으로 계승 되었다고 하였다. 앞에서 언급했듯이 박연은 현악(絃樂) 중 금슬(琴瑟)의 연주로 아악(雅樂)이 실현될 수 있다고 주장한 바 있다. 그러나 남효온은 박연이 구현하고자 했던 음악적 이상이 실제로 당대에 이미 구현되었다고 전제하며, 나아가 현금으로 구현된 실제 음악에 대하여 논하고 있다. 또 구습을 일소하고 향방을 교화하였다고 하며 그들의 음악이 기존의 음악스타일과는 다른 새로운 양식의 음악이었음을 설명하고, 다음과 같이 그들의 음악을 백아의 음악에 비유했다.

<사료49>

[추강냉화(秋江冷話)][126]

"…나(남효온)는 음률을 알지 못하나, 날마다 네 사람(四子)와 더불어 술을 마시며, 즐겁게 놀곤 하였다. 광대들의 논평을 들으면 대개 다음과 같으니, '유추(有秋)는 마음씨는 평화하면서 그 가락이 저하하고, 국문은 가락은 절묘한데 마음씨가 혹(酷)한 편이다. 또 백원은 웅혼(雄渾)하기는 하나 솜씨가 좀 잡되고, 정중은 곡조는 고상하나 기(氣)가 편벽된다.' 하였다. 내가 정중과 같이 송도(松都)에서 놀 때에 그가 금을 타면(彈琴), 사인(士人)과 기녀들이 모두 눈물을 흘리지 아니한 사람이 거의 없었다. 서울에 돌아오는 날에 말에 오르기를 머뭇거리니 행인들도 서서 보았다. 백아(伯牙)가 죽은지 천 년 후인 오늘에 이 사람이 아니고 또 누가 있겠는가.…"

125) 성화는 중국 명나라 헌종 때의 연호(1465~1487).

126) 『秋江集』 卷七, [秋江冷話], "…余未嘗曉音律。日與四子酣暢。聞伶人尙論熟矣。其論曰。有秋。心平而手下。國聞。手妙而心酷。百源。雄渾而手雜。正中。調高而氣偏。余惟正中遊松都彈琴時。親見士人妓女皆泣下。聖居山僧。不涕出者無幾。還都之日。乘馬躕躇。行人立聽。伯牙千載之後。非此人爲誰乎。…"

성현과 김수온이 금과 현금의 동일성의 근거를 마련하는데 주력하여 논의를 펼친 것으로부터 한층 발전된 양상으로 남효온은 성현과 김수온의 논거를 전제로 현금으로 구현된 음악에 대하여 논의하고 있다. 본인은 아직 음율의 이치를 깨우치지는 못하였다고(未嘗曉音律) 겸양하며 유추, 정중, 백원, 국문과 어울리며 보고 들은 그들의 음악스타일에 대해서 논하고 있다.

<사료50>
[추강냉화(秋江冷話)][127]

"…기(氣)가 편벽되다는 말은 지나치지 않다. 백원과 유추는 언제나 악기를 가지고 밤낮으로 연습하나, 정중은 집 안에 풍물(風物)이 없어 여기저기 가는 곳에서 우연히 다른 악기를 가지고도 그의 음률은 순수하였다. 나는 언제나 그 손재주가(手藝)가 매우 고상함에 감복한다. 그러나 음률을 아는 자는 간혹 말하기를, "정중의 금(琴)은 백아(伯牙)와 같으나, 때로는 백원에게 미치지 못한다." 하니, 어찌 제세경략(濟世經略)의 재주가 쌓여서 적은 기술에 돌아갔으므로 나오는 것이 편벽된 것이 아니랴. 나는 흐르는 눈물을 견디지 못하였으니, 아 뜻을 펴지 못함이여.…"

그는 이 글에서 현금(玄琴)이라는 악기명을 구체적으로 사용하지 않고 금(琴)이라는 악기명을 사용하고 있으나, 그가 지칭한 금이 현금이었음은 남효온의 다른 글 [현금부]를 통해서 확인할 수 있다.

<사료51>
〔현금부(玄琴賦)〕[128]

천지조화 처음 굴러 쉼 없이 운행되니 / 洪鈞初轉流不舍
성대한 기운 발육시켜 모두가 변화하네 / 氤氳發育同而化

127) 『秋江集』 卷七, [秋江冷話], "…氣偏之語。無乃過當。百源有秋。嘗備樂器。日夜肄習。正中。家無風物。行行到處。偶執他樂器。而音律恂如也。余嘗服其手藝甚高也。然知音者或譏正中琴才類伯夷。而時中不及百源。豈非濟世經略之才。蘊而歸之於小技。故發之偏也。僕不堪涕泗嗚016_133b咽不衰也。…"
128) 『秋江集』 卷一.

바른 소리 생기고 송축 노래 일어나니 / 正聲生兮歌頌興
십이율이 아각에서 처음으로 정해지고 / 律呂肇於阿閣
피리 생황 거문고 비파의 명칭과 제도 / 簫笙琴瑟之名數
성인을 기다려서야 번갈아 만들어졌네 / 待聖人而迭作
헌원씨로부터 요순에 이르기까지 / 自軒轅而堯舜
팔음이 천하에 두루 퍼지더니 / 八音遍於九州
현학이 천 년에 한 번 내려와서 / 玄鶴千年而一下
함원전 머리에서 울었네 / 鳴含元之殿頭
고려왕이 음을 본떠 악기를 만드느라 / 麗王象音而刱物
신묘한 계책을 마음속에 운용했고 / 運神機於宸衷
악기를 만들어 현금이라 이름하니 / 制爲樂器曰玄琴
남산 우뚝한 오동나무를 다 사용했네 / 罄南山之孤桐
여덟 방위를 중첩하여 괘를 설치하니 / 重八位而置卦
열여섯 괘(棵)가 밝게 돌아가네 / 十有六其昭回
여섯 개 현은 육기에 배속하고 / 六絃配於六氣
세 개 기둥은 삼재에 참여하니 / 三柱參於三才
그 당시에 일어났던 예악 문물이 / 興當日之禮樂
성상 시대 이르러 더욱 꽃피었네 / 至聖明而益開
소리가 청아하여 옛날보다 나으니 / 聲音雅而軼古
후기가 왕손 중에 태어났고 / 后夔[129]生於金枝
거문고 잡고서 이름 내달리려 / 執玄琴而騁名
서호를 받들어 스승을 삼았네 / 推西湖而爲師[130]
생각건대 서호의 주인은 / 惟西湖主人
풍채가 대범하고 중후하며 / 風儀簡重
골법이 순수하고 아름답고 / 骨法粹美
태어나면서 관현악을 알아 / 生知管絃
사양의 손가락을 꺾었네 / 擺師襄[131]指
우조는 장대한 가락이라 / 羽調壯
항왕이 힘차게 말 몰아 / 項王躍馬
명검을 허리에 울리며 / 雄劍腰鳴

129) 순임금시대 우나라때 음악을 관장한 관리
130) 서호주인으로 무풍정 이총을 지칭하는 것으로 보인다.
131) 춘추(春秋) 시기 노(魯)나라(일설에는 위(衛)나라)에서 음악을 담당하던 관리로, 경쇠[磬] 연주에 뛰어나서 '경양(磬襄)'이라고도 불린다. 그는 또 거문고(금) 연주에도 뛰어나서 공자가 그에게 거문고(금) 연주를 배웠다고도 알려져 있다. ‘사양(師襄)’ (『홍루몽사전』, 솔출판사. 네이버 지식백과.)

큰 강 서쪽을 공격하여 / 大江以西
견고한 성이 없는 듯하네 / 攻無堅城
만조는 한가한 가락이라 / 慢調閒
금리 선생 / 錦里先生[132]
초당에는 낮 해가 긴데 / 艸堂日長
아내가 잿불을 헤칠 때 / 山妻撥灰
토란과 밤 향기로운 듯하네 / 芋栗馨香
평조는 조화로운 가락이라 / 平調和
낙양 땅 삼월에 / 洛陽三月
소자가 수레를 타고 / 邵子乘車
온갖 꽃 우거진 속으로 / 百花叢裏
고삐 풀고 천천히 가는 듯하네 / 信轡徐徐
계면조는 원통한 가락이라 / 界面調怨
정영위가 고향을 떠났다가 / 令威去國
천년 뒤 비로소 돌아오니 / 千載始歸
즐비한 무덤 앞에 / 纍纍塚前
성곽만 의구하고 옛사람 사라진 듯하네 / 物是人非
밤섬에 비둘기 울고 / 至若栗島鳩鳴
양화진 날씨 맑으며 / 楊花日晴
저택이 한강 향하고 / 朱門面江
십 리에 봄빛 밝을 때 / 十里春明
방초를 묶고 혜초를 깔고서 / 結芳艸而藉蕙
흰 팔 내밀어 서서히 퉁기니 / 攘皓腕而徐彈
궁음이 넉넉하여 온갖 귀에 순한지라 / 宮音紆遠而百耳順
어룡이 나와서 듣고 함께 기뻐하네 / 魚龍出聽兮共成歡
온갖 꽃 나부끼고 추사가 가까우며 / 若復百花飄綻近秋社
온 강물 넘실대고 나뭇잎 떨어질 때 / 千江始壯木葉下
흰 마름 올리고서 거문고 줄 뜯으니 / 登白蘋而撥絃
광막한 들판에 가을비 그치게 하네 / 逗秋雨於曠野
오질이 잠을 깨뜨리고 / 吳質破眠
금오가 둥지 떠나니 / 日烏離棲

---

132) 두보(杜甫)의 자칭. 두보가 錦官城(금관성, 현사천성 성도) 서남 초당에 살며 지은 '南隣(남린)' 시에 "錦里先生烏角巾 園收芋栗不全貧(금리선생이 모가 진 검은 두건 쓰고, 동산에서 토란과 밤을 거두어 아주 가난치는 않다네)"라 있음 ('독두시(讀杜詩)' - 두보의 시를 읽다. 『한시작가작품사전』, 국학자료원, 2007.)

옥토끼도 물러서고 항아도 우네 / 玉兎却立姮娥啼
높고 높은 잠실 고개 / 蠶嶺峨峨
그 위에 단풍 숲 있으니 / 上有楓林
상음 한 곡조가 가을 마음 상심케 하네 / 商音一曲傷秋心
음악이 반쯤 연주되었을 때 / 樂半
추강거사가 주인에게 읍하고 말하기를 / 有秋江居士[133]揖主人而言曰
아름답도다 조화로운 소리여 / 美哉溳溳
넓도다 밝고 밝은 소리여 / 廣矣熙熙
곧으면서 거만하지 않고 / 直而不倨
조화로우면서 해이하지 않네 / 和而不弛
그러나 또 저 심음과 격률의 방법을 아는가 / 然亦知夫審音格律之方乎
궁음이 장대함은 임금을 높임이고 / 宮長尊君
상음이 은미함은 신하를 누름이고 / 商微抑臣
치음이 짧음은 사무이기 때문이고 / 徵短者事
각음이 낮음은 백성이기 때문이라 / 角卑者民
순궁은 사단에 있어 인이 되고 / 順宮者四端爲仁
이기에 있어 양이 되고 / 二氣爲陽
오행에 있어 목이 되고 / 五行爲木
사상에 있어 강이 되고 / 四象爲剛
십이진에 있어 자월이 되고 / 辰爲子月
십이율에 있어 황종이 되고 / 律爲黃鍾
《주역》에 있어서는 건이 되고 / 其在易曰爲乾
사람으로는 요순 복희 신농이네 / 於人堯舜羲農
변궁은 사단에 있어 의가 되고 / 變宮者四端爲義
이기에 있어 음이 되고 / 二氣爲陰
사상에 있어 유가 되고 / 四象爲柔
오행에 있어 금이 되고 / 五行爲金
십이진에 있어 신월이 되고 / 辰爲申月
십이율에 있어 이칙이 되고 / 律爲夷則
《주역》의 괘로는 혁괘가 되고 / 易布卦而爲革
사람으로는 탕무의 방벌이라오 / 爲湯放與武伐
주인이 재배하고 말하기를 그렇소 / 主人再拜曰諾
듣는 즉시 도의 소재를 알겠으니 / 耳聞道存

133) 남효온 자신을 지칭하는 말

그대의 훌륭한 말을 스승 삼겠소 / 師汝昌言

[현금부]에서는 구체적으로 현금(玄琴)이라는 악기명을 사용하고 있으며, 당대에 구현된 유교 악론의 실천으로 현금의 음악을 부(賦)의 형식을 빌어 논하고 있다. 부(賦)는 사물의 자세한 묘사를 하는 글에 사용되는 형식인데, 남효온은 이러한 부(賦)의 형식을 통해 국조부터 계승되어 온 아악의 정신이 현금(玄琴)으로 구현되고 있음을 시상으로 표현하였다. 그는 시의 첫머리에서부터 유가 악론의 원리가 현금을 통해 구현되었다고 직접적으로 표현하고 있다. 또한 정성(正聲)-십이율(十二律)-팔음(八音)으로 이어지는 아악의 음악이론을 거론하고 있다. 거문고 제도에도 의미를 부여하여 16괘는 8방위를 중첩한 것으로, 현금의 육현(六絃)은 육기(六氣)를 상징하는 것으로 설명하고 있으며 괘에 얹어있지 않고 안족에 얹어진 삼주(三柱)는 삼재(三才)를 투영하여 설명하고 있다. 이외에도 우왕(禑王)대의 음악관리 후기(后夔)와 서호주인인 무풍정 이총(李摠)[134]을 통해 순임금 시대의 음악이 당대에도 구현되고 있음을 이야기하고 있다.

또한 남효온은 현금의 악조를 평조, 만조, 우조, 계면조의 차례로 설명하고 있으며, 특히 계면조는 슬픈 분위기를 나타낸다고 설명하였다. 또 궁상치각의 음을 군신사민으로 대응하여 설명하고 있으며 현금의 제도와 음악을 음양오행, 주역의 사상과 함께 설명하고 있다.

즉 남효온은 김수온과 성현이 제시했던 유교 악론을 현금에 적용하고자

134) 이총(李摠) : 자는 백원(百源), 호는 서호주인(西湖主人)·구로주인(鷗鷺主人)·월창(月牕). 태종의 증손으로, 아버지는 우산군(牛山君) 이종(李踵)이다. 이종은 온령군(溫寧君) 이정(李裎)의 양자로 들어가 대를 이었으며, 생부는 온령군의 동복동생인 근녕군(謹寧君) 이농(李襛)이다. 이총의 첫째 부인으로 평양조씨, 둘째 부인으로 의령남씨(宜寧南氏)가 있는데, 의령남씨는 생육신의 한 사람인 남효온(南孝溫)의 딸이다. [생애 및 활동사항] 유년에 무풍부정(茂豊副正)에 제수되었다. 김종직(金宗直)의 문인으로 김일손(金馹孫)·강경서(姜景敍) 등과 교유하였으며, 1498년(연산군 4) 무오사화에 연루되어 유배되었다. 1504년 갑자사화 때 무풍군 이총은 효수형을 받고, 아버지 우산군과 형인 용성부정(龍城副正) 이간(李杆)과 동생들인 한산정(韓山正) 이정(李挺), 화원부정(花源副正) 이간(李揀), 청양부정(靑陽副正) 이건(李揵), 금천부정(錦川副正) 이변(李抃) 등은 남해의 섬으로 귀양갔다가 2년 뒤인 1506년(연산군 12) 6월에 함께 사사되었다. 이총을 포함해서 이들을 이른바 7공자라고 부른다. 남효온·홍유손(洪裕孫) 등과 함께 청담파의 중심인물로서 시문·음률·서예에 뛰어났으며, 양화진에 집을 짓고 고기잡이로 유유자적하였다. 시조 약간이 전한다. 1506년(중종 1) 무풍도정(茂豊都正)에 추증되었으며, 1705년(숙종 31) 정려를 받았고, 1738년(영조 14) 무풍군(茂豊君)에 가증, 이조판서에 증직되었다. 시호는 충민(忠愍)이다. (『한국민족문화대백과』, 한국학중앙연구원.)

했던 단계에서 한 단계 더 발전하여 유교의 악론과 음양오행, 그리고 주역의 원리를 현금과 연결하여 발전시키고 있다.

이상의 논의를 종합해보면, 15세기 초반에 고려의 기예적 탄금에 대한 반성과 비판론이 제기되기 시작하여 사대부의 탄금 자체를 무위(無爲)한 행위로 인식하여 개혁하여야 한다는 논의가 15세기 중반까지 꾸준히 제기되었다. 그러나 박연의 탄금에 대한 제한적 의미 부여를 시작으로(삼현가무를 배제하고 금·슬로 정악을 추구하는 것) 성정함양의 수신적 자기수양의 요소가 부각된 탄금에 대한 긍정적이고 새로운 인식이 생겨나게 되었다. 이러한 사대부의 탄금에 대한 인식은 고려말 문인들의 유금론이 구체화되고 발전된 상태로 계승되었다는 의미로도 볼 수 있다.

그러나 고려말 문인들이 수신적 탄금으로 금을 연주하는 행위 자체에만 의미를 부여하였다면, 15세기의 조선조 사대부들은 유교 악론의 수기적, 개인적 실천이라는 목적으로 실천 과정까지도 상당히 구체적으로 논의하기 시작하였다.

탄금을 통한 자기 수양이라는 사대부들의 이상은 탄금에 소용되는 금이 구체적으로 무엇인지에 대한 혼란으로 이어졌다. 가야금은 진나라의 쟁을 본뜬 악기이고, 중국의 문인들 사이에서도 쟁이 금보다 부정적으로 인식되고 있는 현실에 대해 인지한 조선의 사대부들은 가야금을 탄금의 악기로서는 제외하기에 이른다. 그리고 오현금과 거문고를 함께 금이라 칭하던 모호한 인식은 점차 거문고로 정착되는 양상을 보인다. 이 과정에서 거문고를 사대부 탄금의 대상으로 삼는데 있어『삼국사기』의 기록에 현금이 칠현금을 계승한 악기라고 적혀있는 점 등이 근거로 작용했을 것으로 보인다.

또한 사대부들은 현금을 통한 군자의 성정함양이 오현금이나 칠현금이 구현하는 음악과 다르지 않으며, 조선의 현실에 합당한 악기인 현금이 오현금을 대체할 수 있다는 논리를 펼쳐 나간다. 이러한 과정을 통해 15세기 말엽에는 거문고가 조선전기 사대부들의 탄금에 사용되는 악기로 정착되게 되었다.

3. 사대부 탄금의 실천

16세기는 유교 악론의 수기적 실천이라는 관점에서 사대부들 사이에서 국문시가론과 악교(樂敎) 인식이 활발히 진행되었던 시기였다.[135] 탄금 자체가 사대부의 필수적인 교양으로 자리매김 하면서 사대부들 사이에서 이루어진 탄금의 실천과 관련된 논의가 어떻게 진행되는지 보여주는 사례들과 사대부들의 악보 편찬을 중심으로 그 의미를 고찰하고자 한다.

가. 사대부의 탄금

조선전기 사대부들에게 탄금이 어떠한 양상으로 실천되었는지는 조선시대 여러 문집과 시집 등에 나타난 내용을 통해 그 면면을 엿볼 수 있다. 앞서 2절에서 논의한 바와 같이 사대부들에게 탄금을 위한 학금(學琴)은 제반과 함께 하는 학문(學文)과 동일한 위상을 가졌고, 학문을 익히는 틈틈이 자기 수양을 위해 학금을 실천하였다. 15세기와 달리 16세기 사대부들에게는 학금(學琴)이 필수적 교양으로 자리 잡았으며, 학금은 사대부들에게 남다른 의미를 지니게 되었는데 이는 여러 문헌을 통해 확인할 수 있다.

범허정(泛虛亭) 상진(尙震, 1493~1564)은[136] 조선 전기의 문신이며 문집 『범허정집(泛虛亭集)』에도 그의 탄금과 관련한 기록들이 남아있다. 그가 현금을 가까이 하며 연주를 즐겼다는 사실에 대해서는 문집에 나타난 여러 기록을 통해 자세히 확인할 수 있다. 다음은 『범허정집(泛虛亭集)』에 실려있는 이제신이 쓴 상진의 행장이다.

<사료52>
[선무랑행예문관검열겸춘추관기사관이제신찬(宣務郞行藝文館檢閱兼春

135) 길진숙, 『조선전기 시가 예술론의 형성과 전개』, 소명출판사, 2003.
136) 범허정(泛虛亭) 상진(尙震, 1493~1564) : 상진은 조선 중기의 문신으로, 본관은 목천(木川)이다. 자는 기부(起夫), 호는 송현(松峴)·향일당(嚮日堂)·범허정(泛虛亭)이며, 시호는 성안(成安)이다. 지춘추관사로 《중종실록》의 편찬에 참여하였으며 영의정을 지냈다. 『한국문집총간』『범허정집』 해제 참조.

秋館記事官李濟臣撰)][137]

"…공은 늦게 금을 연주하는 것을 좋아하였다. 거나하게 취하면 감군은 한곡을 연주하며 스스로 즐겨하였다. 공은 늦게 금(琴)을 배웠고 악보를 보고 스스로 깨우쳤고 음조(音調)가 심원하였다.… "

위 행장에서는 '공은 늦게 학금하였고 악보에 기대어 스스로 터득하였으며 음조가 심오하고 원대하였다(公晩而學琴. 按譜自得. 音調深遠)'라는 부분을 통해 그가 늦게 금을 배웠으며 악보를 보고 스스로 깨우쳐 음악 연주에 상당한 경지에 올랐다는 것을 파악할 수 있다. 즉 당대 사대부들의 거문고 탄금이 새로운 경향이었고, 성현이 지적한 바와 같이 거문고가 초보자에게 입문하기 쉬운 악기가 아니라는 사실을 고려하면 사대부의 탄금을 위한 악보가 필요했음을 미루어 짐작할 수 있다.

상진이 스스로 학금하여 항상 거문고를 연주하였다는 내용은 상진 자신이 쓴 묘갈명에도 간략하게 나타나 있다. 그는 자명(自銘)을 통해 그 스스로도 학금에 많은 노력을 기울였다는 사실을 자신의 묘갈명에 나타낼 정도로 학금을 늘 가까이 하였음을 공개적으로 표명하고 있다.

<사료53>

[자명(自銘)][138]

"…황량한 토지에서 스스로 일어나 의정부에 세 번 등용되었다(三入相府[139]). 늦게 학금(學琴)에 힘썼고 항상 감군은(感君恩)을 연주하다 이로서 천수를 마감하였다.…"

상진의 학금에 관한 일화를 남기고 있는 또 한명의 사대부는 성호 이익(李瀷, 1681~1763)이다. 그는『성호사설』권7의 해동악부에서 상진에 관해 기록하고 있는데, 홍계관이 상진의 운명을 점친 일화와 상진의 자명을 그대로 수록하고 있다. 이는 아래 자료를 통해 확인할 수 있다.

---

137) 『泛虛亭集』 卷七, 附錄 行狀 [宣務郎行藝文館檢閱兼春秋館記事官李濟臣。撰], "…公晩好鼓琴。微醺。輒彈感君恩一曲以自娛則當矣。公晩而學琴。按譜自得。音調深遠。…"

138)『泛虛亭集』卷五, [自銘], "起自草萊。三入相府。晩而學琴。常彈感君恩一曲。以終天年"

139) 상부(相府)는 의정부를 말하는 것으로 그가 좌의정, 우의정, 영의정으로 세 번 등용된 것을 말한다.

<사료54>

[감군은(感君恩)] 140)

"…영상 상진(尙震)은 72세에 죽었다. 점쟁이인 홍계관(洪繼寬)이 공의 운명을 점쳤는데 길흉이 조금도 어긋나지 않았다. 세상을 떠난다고 말한 그 해 그 달이 되자 공은 미리 장사 지낼 준비를 하고 기다렸는데 끝내 아무 탈이 없었다.…공은 그 후 15년 뒤에 죽었다. 임종에 다음과 같은 글을 지었다.

초야에서 몸을 일으켜 / 起自草萊
세 번 정승에 올랐네 / 三入相府
느지막이 금을 배워 / 晩而學琴
항상 감군은 한 곡을 연주하였네 / 常彈感君恩一曲
공은 72세에 정침에서 졸하였다.

거문고 여섯 줄로 가락마다 말하나니 / 玄琴六絃聲聲語
한 가락 두 가락 임금 은혜 깊어라 / 一聲二聲君恩深
임금 은혜 하늘처럼 크고 이 몸은 미천해 / 君恩天大身至微
이 생애 하찮은 맘으로 갚기 어려워라 / 此生難效涓埃心
궁벽한 산 깊은 골짝 초목이 황폐한데 / 窮山絶壑荒草萊
그중에 약한 새는 긴 날개도 없어라 / 中有弱鳥無長翮
옥황상제가 한줄기 바람을 재촉하더니 / 玉皇催起一線風
잠깐 새에 말아 올려 하늘에 올랐네 / 須臾倏捲騰寥廓
땅엔 그물 가득하고 송골매 건장하니 / 虞羅滿地鷹鶻健
배회하고 주저하며 탄식만 더하도다 / 徘徊躑躅增咨嗟
내게 내 몸 있음을 자각하지 못하고 / 我有我身不自覺
영화를 두렵게 보며 어찌할까 조심했네 / 把榮作懼將如何
상공의 지위 높고 장수를 누렸으니 / 上公位尊大耋壽
세상 인정에 더 이상 바랄 것 없도다 / 世間情願今無加
홍계관 마을에 속요로 전해지는 말 / 洪繼寬洞傳俗謠
망녕되이 음덕이라 하나 그 때문 아니라 / 妄云冥報非緣他

140) 『星湖全集』 卷八, [海東樂府 感君恩], "…尙領相震七十二而卒。卜者洪繼寬推公命。吉凶不差。至於棄世之年月。公豫爲身後之具以待。卒無恙。洪曰古之人有以陰德延壽者。公之厚德必有是也。公曰豈有是哉。但修撰時脫直還家。路上有紅袱。取而見之。乃純金盞一雙也。默而藏之。掛榜闕門曰。某日有失物者訪我來。翌日一人來謁曰小人乃大殿別監也。子姪有昏禮。竊借御廚金盞而失之。已犯死罪。後日現露則必伏法而誅。公出而與之。洪曰公之延壽。必以此也。後十五年而卒。其絶命詞曰起自草萊。三入相府。晩而學琴。常彈感君恩一曲。年七十二。卒於正寢。…".

세상의 그 무엇이든 임금의 힘 아니리오 / 毫絲何物不帝力
하고픈 말 다하지 못해 마음만 답답하네 / 欲言不盡心煩紆
무릎 위의 오동나무(거문고)에 의지해 말하노니 / 但憑膝上桐作舌
손가락 아래 이어지는 소리 구슬을 꿴 듯하네 / 指下纍纍如貫珠 …”

앞의 이익의 시를 통해서 상진의 학금에 대한 일화는 널리 알려져 있었으며, 자주 언급되었던 만큼 당시 사대부들에게 거문고 연주를 통한 학금이 많은 관심을 받았다고 짐작해 볼 수 있겠다. 이는 다음 기록에서도 확인된다.

<사료55>
[8월 2일. 태휘를 찾아가 함께 묵으며 토론하였다.][141]
“…태휘가 말하기를 “지난 6월 20일쯤에 화담에서 서 선생을 모셨는데, 선생이 말씀하기를, ‘근래에 학문에 뜻을 둔 사람이 많았지만, 더불어 발전 가능성 있는 자는 오직 홍 모 뿐이니 서로 더불어 노력해야 할 것이다.’고 하였습니다.”고 하였다.
내가 말하기를, “선생의 이 말씀은 매우 그를 칭찬하고 면려하는 뜻입니다. 감히 노력하지 않을 수 있겠습니까. 아침에 민순과 곽흘 두 젊은이가 찾아왔는데 모두 학문에 뜻을 두었으며, 역시 모두 거문고를 배웠으므로 내가 더불어 몇 곡을 연주하고 저녁 때 돌아갔습니다. 민순은 일찍이 화담에게 배웠습니다.”고 하였다.…”

앞의 <사료 55>는 치재(耻齋) 홍인우(洪仁祐, 1515~1554)가 기록한 『치재유고』의 일부를 소개한 것이다. 『치재유고』는 홍인우가 1538년(중종 33) 24세부터 1554년(명종 9) 사망하기 전까지 기록한 일록(日錄)을 뽑아 만든 책이다.[142]

홍인우가 성균관 유생으로 지낼 때 적은 앞의 사료 중 ‘모두 학문에 뜻을 두었으며, 역시 모두 거문고를 배웠으므로(皆有志問學。亦皆學琴者)’라

141) 『耻齋遺稿』 卷二, [八月初二日。往訪太輝。同宿討論], “…日錄鈔 甲辰, …八月初二日。往訪太輝。同宿討論。輝云。去六月念間。侍徐先生于花潭。先生云。年來。多閱志學之人。然可與進步者。唯洪某而已。盍相與勉旃云。余曰。先生此言。特褒奬之也。敢不自勉焉。朝有閔純, 郭屹兩年少來見。皆有志問學。亦皆學琴者。余相與彈數曲。向夕還家。閔嘗學于花潭云。…”
142) 『耻齋遺稿』 해제 중.

고 언급한 부분을 통해 보면 당시 사대부들에게 있어서 학금은 학문과 같이 동등한 행위로 언급되었으며 학문의 연장선상에서 금(琴)이 행해졌던 것임을 알 수 있다. 이는 '도(道)를 공부하는 선비들이 강학의 여가에 현가(絃歌)하며 도의(道義)의 정신을 가다듬는'[143] 에서 볼 수 있듯이 사대부 탄금이 도의(道義)를 실천하는 정서에 바탕했음을 추측할 수 있다.

월천(月川) 조식(趙穆, 1524~1606)의 문집 『월천집』에서도 사대부들이 금을 배우는 행위로 학금을 언급한 부분을 찾을 수 있다. 금역당(琴易堂)은 배명서의[144]호인데, 조식은 이러한 배명서의 호 금(琴), 역(易), 당(堂)의 각 글자를 운하여 탄금에 관해 시를 지었는데 이를 통해 그가 탄금을 군자의 필수적인 행위로 본다는 것을 알 수 있다.

<사료56>
[제배명서 금역당시권(題裵明瑞琴易堂詩卷)][145]
나는 아직 금(琴)을 배우지 않은 사람으로 / 我未學琴人。
진실로 역(易)을 읽은 사람도 아니다. / 非眞讀易者。
당(堂)이라 이름짓고 스스로 즐기니 / 名堂以自娛。
군자는 진실로 그것을 안다. / 君實知之也。

서애(西厓) 류성룡(柳成龍, 1542~1607)과 율곡 이이의 동생인 계헌(季獻) 이우(李瑀)[146]도 서로의 탄금에 관한 시를 남겼으며 이는 그들의 문집에 남아있다.[147] 이우와 유성룡은 서로 교유하던 벗으로 서로의 학금에 관한 시를 남겼다. 유성룡이 쓴 이우의 학금에 관한 시는 유성룡의 『서애

143) 길진숙, 『조선전기 시가 예술론의 형성과 전개』, 소명출판사, 2003, 267쪽.
144) 배용길(裵龍吉, 1556~1609년) : 자 명서(明瑞), 호 금역당(琴易堂), 장육당(藏六堂) (『한국민족문화대백과』, 한국학중앙연구원)
145) 『月川集』 卷一, [題裵明瑞琴易堂詩卷].
146) 옥산(玉山) 이우(李瑀, 1542~1609) 조선 중기의 서화가. 본관은 덕수(德水). 이름은 위(瑋) 또는 후(珝). 자는 계헌(季獻), 호는 옥산(玉山)·죽와(竹窩)·기와(寄窩). 원수(元秀)의 아들이며, 이(珥)의 동생으로, 어머니는 사임당신씨(師任堂申氏)이다. (『한국민족문화대백과』, 한국학중앙연구원)
147) 이우는 율곡 이이의 동생으로 시(詩)·서(書)·화(畫)·금(琴)을 다 잘하여 4절(四絶)이라 불리었다고 한다. 고려조의 문헌에서 언급하는 금기서화(琴棋書畵)의 사예(四藝)에서 바둑두기 기(基) 대신에 시(詩)를 포함하여 사절이라고 언급하고 있다. 시를 포함하는 새로운 사대부의 문예적 교양을 시(詩)·서(書)·화(畫)·금(琴)의 사절로 표현하고 있다.

집(西厓集)』에 수록되어 있고, 이우의 유성룡의 학금에 차운한 시는 이우의 문집 『옥산시고(玉山詩稿)』에 수록되어 있다.

<사료57>
[이계헌 우(瑀)의 학금시(學琴詩)에 대한 차운(次李季獻瑀學琴韻)][148]

어설프게 내는 거문고 소리 음률에 맞지 않지만 / 手生絃澁不成音。
억지로 연주하여 멀리 내 마음 전하네 / 强自摩挲寄遠襟。
연주 끝난 빈 집에는 강물에 비친 달 밝은데 / 鼓罷虛堂江月白。
산과 물은 옛날이나 지금이나 여전히 똑같구나 / 一般山水古猶今。

<사료58>
[서애의 학금시에 대한 차운(次西崖學琴韻)][149]

마른 오동나무에서 묘한 소리 난다고 말하지 말게 / 休道枯梧發妙音。
고상한 이의 지극한 즐거움은 마음속에 있는 법이라네 / 高人至樂在胷襟。
연주하여 도리어 무현금(無絃琴)의 아취를 보내니 / 有絃還寄無絃趣。
예나 지금이나 마음 알아주는 것은 밝은 달빛이라네 / 明月知心古到今。

이외에도 사대부의 학금이 필수화되었고 광범위하게 실천되었음은 15~16세기 사대부들이 자신의 금을 개인적으로 소장하였다는 사실과 금에 특별한 의미를 부여하고 추구하는 음악상에 대해 기록한 금명(琴銘)을 통해서도 확인할 수 있다.[150]

즉, 16세기 문헌을 통해서 당시 사대부들에게 탄금을 위한 학금(學琴)은 문(文)을 배우는 학문(學文)과 같이 실천적 행위로 인식되었던 것을 알

148) 『西厓先生別集』 卷一, [次李季獻瑀學琴韻].
149) 『玉山詩稿』, [次西崖學琴韻].
150) 태종이 희령군에게 하사한 어사금, 김일손(金馹孫, 1464~1498)의 탁영금, 이신의(李愼儀, 1551~1627)의 석탄금, 윤선도(尹善道, 1587~1671) 의 고산유금 등의 금에 새겨진 금명(琴銘)의 내용이 전하고 있어 다수의 사대부들이 거문고를 연주하였음을 알 수 있다. (김우진, 『거문고 산조』, 민속원, 2013. 30~32쪽.)

수 있다. 15세기의 사대부들은 성리학적 정신에 입각하여 군자의 자기 수양의 행위로서 사대부 탄금에 새로운 의미를 부여하여 정당성을 강조하였고, 사대부 탄금의 악기로 거문고가 합당하다는 주장을 피력하는데 주력하였다. 반면 16세기의 사대부들은 학금을 거문고를 통해 몸소 실천하는 군자의 자기 수양의 수단으로 여겼으며, 학문과 마찬가지로 사대부가 갖추어야할 필수적인 교양으로 인식하였다. 한편 16세기에 거문고가 학금을 위한 '금'으로 정착되었다고 추측할 수 있는데 이는 당시 기록에서 더 이상 탄금을 실천하는 악기에 대한 논란이나 사대부 탄금의 당위에 대한 논란이 보이지 않는 것으로도 증명된다.

나. 사대부의 악보 편찬

조선 전기에 사대부가 편찬한 악보 중 독본의 형태로 전하는 악보로는 『금합자보』, 『양금신보』, 『현금동문류기』가 있는데, 이를 통해 본 항에서는 사대부들이 금보 편찬에 기여한 바에 대해 논하고자 한다.

① 안상(安瑺)과 『琴合字譜』

『금합자보』는 공식적인 편찬 연대로 볼 때 현전하는 민간 악보 중에서 연대가 가장 오래되었으며, 궁중에서 관의 주도로 편찬된 악보가 아닌 사대부가 편찬한 악보라는 점에서 중요한 의미를 가진다. 『금합자보』의 서문(序文)에는 1572년[151] 죽계(竹溪) 안상(安瑺, 1511~1579)[152]이 악보를 편찬하였다고 밝히고 있다.

안상이 장악원의 첨정(僉正)까지 지냈다는 그의 기록 내용에 따라 그가 국가적인 의례음악을 관장하는 일에도 깊이 관여하였음을 알 수 있으며, 치세적 차원의 유교 예악사상에도 정통하였음을 짐작할 수 있다. 이러한 배경에서 그가 편찬한 악보인 『금합자보』가 가지는 의미는 사대부의 금보

151) '융경임신(隆慶壬申)년 안상(安瑺)서'. (『금합자보』 서문(序文) 중(中))
152) 안상의 생몰연대는 최선아의 연구 논문(2012)에 따른다.

편찬이라는 관점에서 재고해 볼 필요가 있다.

안상은 조선전기의 사대부로 정통 성리학을 교육받았으며, 중앙의 관료로도 활발히 활동하였다. 그의 가계에는 사대부로서 탄금의 중요성을 새롭게 인식하고 연마하였던 인물들이 포진하고 있는데, 이를 통해 안상은 유교적 악론에 입각한 사대부의 탄금에 대하여 그 중요성을 자연스럽게 수용할 수 있었을 것이다. 안상의 가계(家系)에는 주자학을 고려에 처음 도입하였고 유금(儒琴)을 항상 연주하며 만나는 선비마다 유금을 배울 것을 권유하였던[153] 안향(安珦, 1243~1306)이 있다. 이외에도 안상 당대의 가계(家系)에는 장악원에서 음악을 담당하던 관리였던 인물들이 다수 있다. 『악학궤범』을 편찬한 성현(成俔, 1439~1504)[154]이 7촌 관계에 있으며, 안상의 형으로 명종대에 박연이 만든 악기를 궁중에서 교정할 즈음 우참찬으로 악기정비에 참여하였던 안현(安玹, 1501～1560)이[155] 있다. 또한 안현과 함께 악기의 이정(釐正)업무를 하였던 조성(趙晟, 1492~1555)은[156] 안현과 외재종형(6촌)의 관계였다.[157]

이와 같이 가계에 음악에 조예가 깊은 인물이 많았고, 유교 악론의 수기적 실천이라는 관점에서 사대부의 탄금을 독려하고 권장하였던 가풍에서 안상이 거문고 연주에 관심을 갖고 상당 수준의 음악지식까지 습득하였던 것은 자연스러운 일이었을 터이다.

안상이 편찬한 『금합자보』의 금론(琴論)부분은 성현의 합자법(合字法)을 그대로 차용하고 있으며 『악학궤범』의 거문고 관련 항목의 내용을 다수 그대로 인용하고 있는데, 이를 통해 그가 성현의 음악관을 반영하고 있다고 짐작할 수 있다.

---

153) 본고 Ⅱ장. 고려시대 문인 탄금의 경향 中.

154) 성현은 안상의 내재종증조(7촌)이며 성현도 1475년(성종6년) 장악원 첨정을 지낸바 있으며 『악학궤범』의 편찬을 주도하였으며 동서(同書)에 거문고의 연주법을 악보로 표기한 현금합자보(玄琴合字譜)를 정리하여 수록하였다.

155) 그는 1551년(명종 6년)에 아악에 사용되는 편종(編鐘)과 편경(編磬)을 교정하는 일을 담당하였다. (『국조보감』, 권22, 명종 6년(1551) 10월 기사 참조.)

156) "…가정(嘉靖) 신해년(辛亥年, 1551년 명종 6년)에 조정에서 음악(音樂)을 바로잡아 정리하려 하였는데 예관(禮官)이 공을 천거하여 감교(監校)하게 하였는바, 율려(律呂)를 모두 올바르게 바로잡을 수 있었다. 그 공로로 자급(資級)을 뛰어넘어 사축서 사축(司畜署司畜)에 임명되었다.…", 『국역 국조인물고』 조성 [趙晟] (세종대왕기념사업회, 1999)

157) 『국역 양심당집』 (조남권역, 태학사, 2000) 참고.

안상은 『금합자보』 뿐만 아니라, 여러 권의 서적을 편찬하였는데 과거 문과 시험의 대책을 연마하기 위한 교재인 『속문범(續文範)』(1565) 이외에 평안도 중화의 군수로 있으면서 『한서전초(漢書傳抄)』(1566), 『근사록(近思綠)』(1566), 『용학석의(庸學釋義)』(1567) 등의 성리학 입문 서적을 편찬하는 데에도 집중한 것으로 보아 유학의 전파하기 위한 수단으로 서적의 중요성을 인식하고 여기에 상당한 비중을 두었음을 알 수 있다.

그러므로 그의 『금합자보』의 편찬은 이러한 성리학 입문서적 편찬과 관련한 연장선상에서 논의할 수 있다. 16세기부터 거문고 탄금이 사대부들의 필수 교양으로, 그리고 자기 수양의 수단으로 요구되었던 만큼 거문고 연주에 처음 입문하는 사대부들을 위한 악보의 필요성은 꾸준히 제기되었을 것이다. 『금합자보』 서문의 내용에 따라 기왕의 연구들은 그가 장악원 첨정으로 활동할 때 악보 편찬의 필요성을 느꼈다는 대목에 집중하였고, 아울러 장악원 관리로서 악공 취재용 악보를 재편한 것으로 파악하였다. 그러나, 그가 『금합자보』를 편찬한 시점이 장악원 첨정을 마치고 11년 후인 함경도 덕원부사로 활동할 당시임을 고려하면[158] 악공 취재의 목적보다는 악공 취재용의 악보를 저본으로 하여 사대부 학금자들을 위한 학금용 악보로서의 목적도 중요하게 고려되었던 것으로 보인다.[159] 그가 거문고를 처음 배우는 학금 초학자들을 위한 목적을 중요하게 고려하였음은 악보 곳곳에 드러나 있다.[160]

<사료59>

[금보서(琴譜序)][161]

"내가 가정 신유(1561)에 장악 첨정이 되어 그 악공을 취재하는 악보책(譜冊)을 보니 이전의 합자보는 잊어버리고 다만 위 아래 괘의 순서만(卦次) 있고 왼손 지법(用指法)과 오른손의 술대법(用匙法)이 없으니

158) 최선아, 「안상의 가계와 생애 및 『금합자보』편찬과정」, 『한국음악사학보』 49집, 한국음악사학회, 2012.

159) 실제 『금합자보』에 수록된 악곡들의 면면은 궁중의 의식에도 종종 사용되었던 곡들이었던 만큼 악공취재용의 악보라는 사실을 완전히 부정하기는 힘들다.

160) 송지원도 『금합자보』가 거문고를 처음 배우는 초학자를 위한 악보라는 점을 중요하게 논의하였다. (송지원, 「『금합자보』의 역사적 의미」, 『한국음악사학보』 50권, 한국음악사학회, 2013.)

161) 『琴合字譜』, [琴譜序], "余於嘉靖辛酉爲掌樂僉正 觀其試工譜冊 棄古之合字譜 而只有上下卦次無用指用匙之法 在初學 不可曉也.…"

초학(初學)자에게 있어서 가히 깨우칠 수가 없다.… ”

위 글은 [금보서] 서문의 첫 부분이다. 악공 취재용의 악보로는 괘의 순서만 나열되어 있어 거문고 연주에 필수적인 왼손 지법과 오른손의 술대법이 누락되어 있으므로 초학자가 배우기 힘들다는 점을 들어 악보의 편찬목적을 설명하고 있다.[162]

<사료60>

[금보서(琴譜序)][163]

“…이 악보가 있어도 합자의 법(合字)을 알지 못하면 벽을 보는 것과 같으니 이에 합자의 주와 해설을(合字注解)를 지어서 권상(卷上)에 부치니 먼 곳의 궁벽이 있어 학금(學琴)에 뜻이 있어도 사우(師友)를 얻지 못한 자가 이것을 얻어서 보게 되면 밝은 스승(明師)이 곁에 있어(在傍) 하나 둘 지시해 주는 것과 같아 어려운 곳(難處)이 있지 아니할 것이다.…”

위 기록은 [금보서] 서문의 말미이다. 안상은 서문의 말미에서도 학금에 뜻이 있어도 스승이 없는 이들을 위해 악보를 편찬하였음을 주지하며 합자주해를 부기(附記)하고 있는 목적을 설명하고 있다.

사대부 초학자를 위한 악보임은 서문 이외에 악보의 주해를 설명하는 부분에서도 여러 번 언급되고 있는데, 특히 악보의 만대엽 연주법을 설명한 부분에서도 언급된다.

<사료61>

[만대엽 지법(慢大葉指法)][164]

“…초학자(初學者)는 모름지기 만대엽(慢大葉) 지법(指法)에 익숙해지면 이 수법을 말미암아 다른 곡을 연주할 수 있으니(推用他曲) 별도로

162) 초학자가 아닌 전문 악공에게는 괘차만 있어도 연주에 어려움이 없으며 오히려 용지법과 술대법은 사족처럼 여겨졌을 것이다.

163)『琴合字譜』, [琴譜序],“…有此譜未知合字之觀則亦若面墻 玆著合字注解 以附卷上僻方 有志學琴而未得師友者 得此而觀之 則有如明師在傍 指示一二無有難處矣 隆慶壬申 竹溪 安瑞書.”

164)『琴合字譜』, [慢大葉指法], “…初學者須慣習慢大葉指法可以推用他曲故別爲左錄云…” (『한국음악학자료총서』22권, 32쪽.)

왼쪽에 적는다. …”

초학자는 만대엽의 연주가 우선 익숙해져야하고 이를 통해 거문고의 연주법을 익힐 수 있다고 언급하고 있어서 안상이 다른 악곡보다도 만대엽을 중요하게 여겼음을 확인할 수 있는 부분이다. 이를 통해 미루어 보면 만대엽은 거문고에 처음 입문하는 사대부에게 중요하게 언급되고 있는 악곡이었음을 알 수 있다.

또한 악보 주해의 설명 부분을 적고 있는 마지막 부분에서도 이 악보가 학금자를 위한 것임을 명시하고 있다.

<사료62>
[학금수법(學琴手法)]165)
“…스스로 만든 새로운 가락의 순서를 여기에 적으니(自作新聲樂之失倫) 금을 배우려 하는 이가(學琴者)가 알지 않으면 안 된다. (不可不知).”

위 사료들의 내용을 종합하여보면, 『금합자보』의 대상은 거문고를 처음 배우거나 이해하고자 하는 사대부들이라는 것을 확인할 수 있다. 악론의 수기적 실천이라는 견지에서 금을 연주하여야 한다는 당위가 사대부 사이에 확산되면서 그들을 위한 금보 편찬의 필요성이 대두되었던 맥락을 『금합자보』의 서문을 통해 면밀히 설명하고 있는 것으로 보인다. 이에 『금합자보』는 악사나 악인들을 위해 쓴 악보가 아닌 초보 사대부 음악인들을 위한 악보이며, 조선 전기에 꾸준히 논의되어 온 사대부들의 학금(學琴) 전통의 확산이 계기가 되어 금보편찬으로 이어진 결과물이라 볼 수 있다.

한편 『금합자보』의 체제와 구성에서도 역시 『금합자보』가 사대부 초학금자를 위한 악보임이 강조되고 있다. <사료42>에서 보는 바와 같이 악곡의 구체적인 가락은 홍선종, 허억봉, 이무금의 악사들이 담당하게 하여 정확히 기보하는데 심혈을 기울였으며, 그 외의 『금합자보』 전체의 체제 및 구성은 안상이 주도적으로 편집하였음을 알 수 있다.

165) 『琴合字譜』, [學琴手法], “…自作新聲樂之失倫於斯柢矣　學琴者不可不知也.…” (『한국음악학자료총서』 22권, 34쪽.)

<사료63>

[금보서(琴譜序)][166]

"…이에 악사 홍선종으로 하여금 왼손의 지법을 더하고 약간의 곡조를 더해서 다시 합자보를 수정하고 또 허억봉으로 하여금 적보를 만들고 이무금으로 하여금 장고(鼗鼓)의 악보를 만들어 아울러 그 가사와 육보를 같이 기록하였으니 선종은 악보법에 통달하였고 허억봉·이무금의 두 공인은 적(笛)과 부(鼗)로써 세상에 알리었다. 일점(一點) 일획(一劃)의 음(音)과 률(律)을 구비하니 우유(優柔)하고 화담(和淡)하여 발하면 다 절주에 맞으니 옛 악보(古譜)에 비해서도 또 많이 사양할 바는 아니할 것이다.… 이 악보가 있어도 합자의 법(合字)을 알지 못하면 벽을 보는 것과 같으니 이에 합자의 주와 해설을(合字注解)를 지어서 권상(卷上)에 부치니… "

『금합자보』는 수록하고 있는 악보를 기준으로 [현금부(玄琴部)]와 [당비파부(唐琵琶部)]의 두 가지 현악기의 악보가 동시에 수록되어 있는 체제로 구성되어 있다. 초반은 현금(玄琴)악보로 구성되어 있고 후반은 당비파의 악보로 구성되어 있다. 지면의 대부분은 [현금부]에 할애하고 있으나 당비파의 합자법과 악곡을 수록하고 있다는 점이 동시대 다른 악보와 달리 특징적인 부분이다. [현금부]와 [당비파부]는 각각 합자주해의 부분과 악보부분으로 구분 지을 수 있다. 금합자보의 체제와 수록 악곡은 다음의 <표1>와 같다.

<표1>『금합자보』[현금부] 수록악곡과 체제

『琴合字譜』의 체제		
琴譜序		
琴論	**琴圖**	
	散形(圖出樂學軌範)	平調, 羽調 平調, 平調界面調, 羽調界面調, 淸風體, 嶉子調

166) 『琴合字譜』, [琴譜序],"…於是使樂士洪善終 取當時加指曲若干調 改修合字譜 又使許億鳳爲笛譜 李無金爲鼗鼓之法 而並綠其歌詞肉譜 蓋善終諳達譜法 而許李二工 以笛鼗鳴於世者也. 一點一劃 音律俱備而優柔和淡發皆中節方之古譜亦未多讓 …有此譜未知合字之觀則亦若面墻 玆著合字注解 以附卷上僻方."

	琴圖	平調各宮分上下圖, 平調常用卦次圖
	執匙圖	
	拍譜	
	杖鼓譜	
	鼓譜	
	笛譜	
	琴譜合字解	
	琴平調大絃卦次	
	琴變卦兼用法	
	調絃	平調, 平調界面調, 羽調

<표1>에서 보는 바와 같이 『금합자보』의 금론에는 금의 연주를 처음 시작하는 초학자들도 알아보기 쉽게 금의 산형(散形)부터 술대를 잡는 법을 그린 집시도(執匙圖), 거문고의 합자법을 설명한 금보합자해(琴譜合字解), 괘의 순서와 괘를 바꿔서 연주하는 방법을 설명한 항목(琴平調大絃卦次, 琴變卦兼用法)과 조현법(調絃法)까지 상세히 기록하고 있다.

즉 『금합자보』의 악보 구성은 사대부 초학자도 쉽게 이해할 수 있도록 거문고의 연주법을 상세히 해설하고 있어 거문고에 처음 입문하고자 하는 학금자를 위한 악보 구성에 중점을 두고 있는 것으로 볼 수 있다.

이상 안상과 그가 편찬한 악보 『금합자보』에 대해 살펴본 내용을 종합해보면, 안상은 집안의 학풍에 따라 성리학에 사상적 배경을 두고 있으며, 『속문범』과 같은 문과 시험을 준비하는 자료를 편찬한 경험이 있었다. 이와 같은 입장에서 『금합자보』라는 초학자용 거문고 악보를 편찬하여 유가 악론의 수기적 실천이라는 관점에서 거문고를 배울 것을 강조하였던 것이다. 서문에서도 밝히고 있는 바와 같이 악보를 만드는 과정에서 허억봉, 이무금과 같은 악공들이 선율을 구성하는 방면에서는 참여하였으나 악보의 전체적인 체제와 수록 악곡의 선정에는 안상이 거문고 음악을 통해 추구하고자 하는 유교 악론의 이상이나 사대부가 거문고로 추구하는 유교적 정악(正樂)에 대한 관념이 주도적으로 작용한 것으로 보인다. 즉 안상의 『금합자보』는 개인적 차원의 사대부 탄금에 대한 정도(正道)를 제

시하고자 하는 목적이 드러난 결과물인 것이다. 그의 선조인 안향이 주위의 선비들에게 탄금의 행위 자체를 권유했던 입장에서 한발 더 나아가, 악기 연주법을 상세히 수록한 금론과 학금 입문 교본의 역할을 할 수 있는 악보를 적극적으로 편찬한 것으로 볼 수 있다.

② 김두남과『梁琴新譜』

『양금신보』는 1책 26장(52면)의 목판본 악보로 만력(萬曆) 경술년(庚戌年, 1610)에 임실에서 처음 간행되었다. 『양금신보』라는 제명과 서문의 내용을 통해 장악원 악사였던 양덕수가 편찬한 악보임을 알 수 있다.[167] 그러나 『양금신보』의 편찬 경위를 적고 있는 김두남의 [양금신보 발문(跋文)]과 선행연구의 내용을 검토하면, 『양금신보』는 악사 양덕수의 단독 편찬이 아니라 임실 현감이었던 김두남이 악보의 편찬에 밀접하게 관여하였음을 알 수 있다.[168]

김두남(金斗南, 1559~1647)[169]의 가계에는 이조참판을 지낸 아버지 김영(金瑛, 1522~1583)을 비롯하여 이름난 사람이 많았는데, 김두남도 선조15년(1582) 식년시에 합격하여 생원이 되었으며 후에 호조판서에 추증되었다. 한양의 사대부였던 김두남 역시 다른 동시대의 사대부들처럼 거문고 연주에 심취하였고 스스로 연주하는데서 그치지 않고 사대부의 교양으로서의 탄금을 적극적으로 실천하였던 것으로 보인다. 김두남은 당시 유몽인 등 여러 사대부들과 밀접하게 교류하였다.[170]

---

167) 『양금신보』 해제(『한국음악학자료총서』 14권, 은하출판사, 1989)

168) 『양금신보』 편찬과 관련한 김두남의 생애와 기여와 관련 하여서는 최선아(2011)의 연구 참조. (최선아, 「파강(巴江) 김두남(金斗南)과 『양금신보』」, 『한국음악사학보』 47집, 한국음악사학회, 2011.)

169) 본관은 원주(原州)이며 자는 일숙(一叔)이고, 호는 파강(巴江)이다.

170) 김두남이 한양의 사대부로서 활동하였음은 다음의 『난중잡록』의 기록을 통해서도 확인할 수 있다.
『난중잡록(亂中雜錄)』, [무자년 만력 16년(1588년) 봄 1월] "…서울의 선비들이 무려 백명 천명으로 떼를 이루어 미친 짓, 괴이한 짓들을 하는데, 그것이 천태만상으로 해괴하기 짝이 없다. 때로는 무당 흉내를 내면서 덩실거리고 노래하며 춤을 추기도 하고, 혹은 초상과 장사지내는 일을 꾸며 껑충거리고 흙을 다지기도 하며, 동으로 갔다 서로 달렸다 웃었다 울었다 하였다. …당

김두남이 쓴『양금신보』의 편술 경위를 적은 [양금신보 발문]에 의하면 양덕수는 장악원의 악사였고 비파와 거문고에 능하였으며 비파로 세상에 알려져 있었다. 당대에 비파와 거문고를 같이 연주하는 문화는 성현이『용재총화』에서 사서인들과 영인(令人)들이 음악을 배울 때 비파부터 배운다고 언급한 사실이나『금합자보』에 비파악보가 같이 수록되어 있는 것과 같은 맥락이다. 아래는『양금신보』에 적힌 김두남의 [양금신보 발문]의 전문이다.

<사료64>

[김두남 양금신보 발문(梁琴新譜跋]171)

"예전 장악원(掌樂院) 악사 양덕수는 비파(琵琶)로 세상에 이름났다. 그가 특히 잘하는 것은 거문고이다. 그는 임진왜란을 피하여 남원에 와서 살았는데, 사람 만나는 일을 다 끊고 오로지 거문고에만 뜻을 두었다. 집안이 조용하고 고즈넉하며 뜨락에는 매화와 대나무가 있었으며, 무릎 위에는 3척 거문고만 있을 뿐이었다. 나는 양덕수와 옛 친구이다. 내가 남쪽으로 왔다가 오랜만에 만나 옛 이야기를 하면서 슬퍼했다. 이곳에서 만나 여러 날 머물면서 그의 거문고 소리를 들었다. 내가 비록 음률을 모르지만 일곱 줄 맑은 소리가 참으로 태고의 유음(遺音)을 간직하고 있었다.

내가 양 악사에게 말하기를, '그대는 거문고를 잘 타고 또 문장에도 능하다. 악보를 만들어 법을 전해, 다시는 금도(琴道)가 끊어지지 않도록 하는 것이 그대의 책임이 아닌가?'라고 하였다. 그러자 양 악사가 '그러겠다'고 했다. 종이에 거문고를 그리고, 손가락으로 줄 누르는 법부터 먼저 설명했다. 그런 뒤에 오음(五音)의 청탁과 조습(燥濕), 완급을 그 곡조에 따라 하나하나 바르게 설명하지 않은 것이 없다. 손가락 놀림을 번거롭게 하지 않으면서 바른 맥이 관통하니, 그의 거문고 솜씨는 노숙하다고 할 만하다. 드디어 이 내용을 책판에 새기고, 그 이름을 『양금신보』라고 하였다. 만력(萬曆) 경술년(庚戌年 1610) 김두남이 쓰다."

'나는 양덕수와 옛 친구이다. 내가 남쪽으로 왔다가 오랜만에 만나 옛

시 이것을 주창한 사람은 정효성(鄭孝誠)·백진민(白震民)·유극신(柳克新)·김두남(金斗南)·이경전(李慶全)·정협(鄭協)·김성립(金誠立) 등 30여 인이었고, 이들을 추종하여 법석을 떤 자들은 부지기수였다."

171) 번역문은「양금신보」,『한겨레 음악대사전』, 보고사, 2012. 참고.

이야기를 하면서 슬퍼했다.'는 발문의 대목에서 알 수 있듯이 한양에 주로 거주하였던 김두남과 장악원 악사였던 양덕수는 남원에서 처음 만난 지기가 아니고, 당시 한양에서 서로 교류하던 사이였으며 '내가 비록 음률을 모르지만'이라고 하며 자신보다 양덕수의 음악을 높이 평가하고 있으나[172] 『양금신보』를 편찬한 그의 거문고 연주에 관한 경지는 상당하였을 것으로 보인다. 또한 그가 '그대는 거문고를 잘 타고 또 문장에도 능하다.'라고 하며 양덕수가 악보를 실제적으로 그릴 수 있을 만큼의 학식도 익히고 있음을 알리고 있다.

『양금신보』 발문의 편찬과정을 보면, 사대부가 편찬과 편집, 기획을 담당하고 장악원 악사가 음악의 선율을 악보에 담는 분업 방식이 『금합자보』의 편찬과 상당히 유사하다. 모두 지방 관아에서 목판본으로 만들어진 방식도 비슷하다. 이와 같이 조선전기의 거문고 악보편찬 방식은 사대부의 주도로 편찬되었다는 공통점이 있다. 『양금신보』가 단순한 악보가 아니라 사대부들의 학금을 돕기 위한 거문고 입문용의 악보이며 사대부들 사이에서 널리 학금의 교본으로 유통되었다는 점은 유몽인의 [양금신보 발문]을 통해서도 확고해 진다.

<사료65>

[유몽인의 양금신보발문(梁琴新譜跋文)][173]

"…나와 동년배인 김두남 일숙은 음악으로 교유하는 친구이다. 그는 임실을 4년간 다스렸는데, 다스릴 때 옛 체습을 없앴으며, 전란 전의 옛

172) 최선아는 김두남이 쓴 발문의 '내가 비록 음률을 모르지만'하고 쓴 부분은 겸양의 표현으로 김두남 역시 거문고 연주가 상당한 경지에 있던 인물임을 지적하고 있다. (최선아, 「파강(巴江) 김두남(金斗南)과 『양금신보』」, 『한국음악사학보』 47집, 한국음악사학회, 2011.)

173) 『於于集』, [梁琴新譜跋]. "…吾同年金君斗南一叔甫。賞音之交也。治任實之四載。政擧弊祛。于公家兵前舊貫實條而釐之。於是乎延梁樂師于龍城。創太平遺譜。輯若而章繡諸梓。會余宰龍城。道是縣。金君出一卷寄余曰。梁師好古者。好古樂希聲。就舊譜只取七八。餘皆病其促。不之載。非但縣鮮材力爾也。余曰。否否。簫韶武象逖矣。樂之正者。求之中華。已無得。矧吾東乎。器非古聲非華。而唯疏數疾徐之間。管嗃劍吷之吾何辨焉。夫樂條理有終始。闕一則近乎缺。余惡是焉。之任既累月。邀梁師畢其說。梁師增一通以進。諷之益新。宜布之一世。諒不可自私者也。顧余試絃歌未浹歲。鳴琴不遑。而經欲賦歸去來。焉得伐山材僝木工。乃命畫紙而繕寫之。吁。余不解琴者也。異日芟舍田里。靜坐北窓下。目其譜而指其絃。噭噭譊譊以自娛。不須口傳耳提。而黃卷中亦有一梁師。然則梁師乎。今之一夔也。一叔乎。吾之子期也。若。續其鋟。廣其傳。更俟夫賞音之君子也。萬曆三十九年孟秋。高興柳某。書于南原之廣寒樓…" (번역문은 전지영, 『조선시대 음악담론』 158~159쪽 참고)

관습들을 바로 잡았다. 이때 용성(남원)에서 양덕수를 데려와 태평유보를 창제하여 편집해서 목판에 새겼다. 마침 내가 용성을 다스릴 때 김군이 내게 이 악보 한권을 보내주면서 말하였다. '양덕수는 옛것을 좋아하는 사람입니다. 특히 고악의 소리가 드문 것을 좋아합니다. 옛 악보 중에서 7~8개를 취하고 그 나머지는 촉급한 것들이라 싣지 않았을 뿐이지, 고을에서 취할 수 있는 것이 그것 밖에 없어서 그런 것은 아닙니다.' 이에 나는 말하였다. '그렇지 않다. 소소나 무같은 음악은 아득하다. 악 중에서 바른 것은 중화를 구하는 것인데, 이미 그럴 수 없게 되었으나, 그렇다고 하여 어찌 동방에서 구하겠는가? 악기(거문고) 또한 고성의 악기도 아니고 중화의 악기도 아니니, 느리고 빠른 것 사이에서 둔하고 보잘 것 없는 관악기들 소리와 내가 어찌 분멸하겠는가? 무릇 악의 조리는 시종이 있는데, 하나라도 빠지면 나머지는 거의 결핍되어 있는 것이니, 나는 이를 싫어하는 것이다.' 내가 임지에 간지 수개월이 되어 양덕수를 초청하여 이 말을 확인해보고자 하였다. 양덕수는 그 사이에 더욱 유명해졌고 그에 대한 소문도 더욱 새로워졌으며 한 시대를 풍미하고 있었으니, 진실로 스스로 사사로울 수 없는 사람이었다. 돌이켜보면 나는 현가에 대해 잘 알지 못하고 금을 연주할 겨를이 없었으며 귀거래사 같은 문장만을 읊고자 하였으니, 어찌 산의 나무를 베어 목공을 욕보일 수 있었겠는가? 이에 명하여 종이에다 그것을 적게 하였다. 아! 나는 금에 대해 알지 못하는 사람이었다. 다른 날 풀이 자라는 집 마당에 북창 아래 조용히 앉아 그 악보를 보고 현을 짚으면서 이런 저런 소리를 내며 즐겼는데, 입으로 전하고 귀로 전수해줄 필요 없이 그 책 중에 양덕수가 있는 것 같았다. 그러하니, 양덕수는 지금의 기이고 일숙은 나의 종자기이다. 계속 악보를 적고 널리 전한다면, 그것이 음악을 함께 나눌 군자를 기다리는 것이 될 것이다. 만력 39년(1611) 초가을. 유몽인이 남원 광한루에서 쓰다.…"

김두남의 [양금신보 발문]이 『양금신보』의 편찬과 관련된 일에 관해 서술하고 있는 것이라면 유몽인의 [양금신보 발문]은 김두남의 『양금신보』 편찬과정과 『양금신보』 편술 후 『양금신보』가 사대부들 사이에서 어떻게 유통되었고 사대부들의 탄금에 영향을 미쳤는지를 짐작할 수 있는 단서가 된다.[174]

174) 조성(趙晟)도 거문고를 배우기 시작하면서 『양금신보』를 참고하였음은 앞서 언급한 바와 같다.

<사료65>의 유몽인의 [양금신보 발문]에 의하면 유몽인과 김두남은 음악으로 교유하는 친구이며 김두남이 임실현감으로 재직하는 동안 유몽인은[175] 용성(남원)부사로 재직하며 서로 교유하였다. 내용에 의하면 김두남은 용성(남원)에서 양덕수를 데려와 『태평유보』를 적게 하고 이를 편집해서 『양금신보』를 편찬한 것으로 보여진다.[176]

즉 『양금신보』 이전에 『양금신보』를 위해 음악을 기록한 양덕수의 악보는 『태평유보』이며 여기에 실려 있던 악보는 『양금신보』에 수록된 7곡 이외에도 더 많은 곡이 있었고 김두남이 목판본 『양금신보』로 편찬하며 현재의 수록곡 7곡만 남긴 것으로 해석된다. 다시 말하면 『양금신보』의 악곡은 양덕수의 음악이지만 『양금신보』의 체제는 김두남의 의도가 투영된 것으로 해석할 수 있다. 발문에서는 『양금신보』가 사대부들의 탄금유행과 당시 거문고를 배우고자 하였던 사대부들의 탄금 입문을 위한 악보인 점을 더욱 공고히 하고 있다.[177]

유몽인의 [양금신보 발문]에는 『양금신보』 편찬 이후의 상황과 유몽인 자신의 학금과 관련한 일화도 드러나 있다. 그에 따르면 발문이 쓰여진 시기가 만력 39년(1611)으로 『양금신보』가 편찬된 바로 다음해에 유몽인이 김두남에게서 악보를 받았으며 『양금신보』의 편찬이후는 양덕수가 너무 유명해져서 그의 음악을 직접 접하지는 못했다고 한다. 그는 악보를 받았을 당시에는 현가(絃歌)를 알지도 못하였고 금에 대하여 알지 못하였으나(不解琴) 이후 『양금신보』를 참고하여 자신도 혼자 현금을 연주할 수 있을 만큼 악보가 도움이 되었다고 서술하고 있다. 그러면서 '이 악보를 계속 널리 보급하면 음악을 함께 나눌 군자를 기다리는 것이 될 것이다'라고 하며 사대부의 탄금이 성정함양에 도움이 될 것이라는 점을 강조하

175) 유몽인(柳夢寅, 1559~1623) : 조선 중기의 문신·설화 문학가. 본관은 고흥(高興). 자는 응문(應文), 호는 어우당(於于堂)·간재(艮齋)·묵호자(默好子). 의(依)의 증손으로, 할아버지는 사간 충관(忠寬)이고, 아버지는 주부(主簿)이며, 어머니는 참봉 민의(閔禕)의 딸이다. (『한국민족문화대백과』, 한국학중앙연구원)

176) 이와 관련해서 최선아(2011)의 글에서도 언급되어 있다.

177) 또 유몽인의 발문에서 또 알 수 있는 사실은 『양금신보』의 편찬연대는 1610년이지만 『양금신보』에 수록된 음악은 그 전에 쓰여진 『태평유보』에서 발췌한 것이며 양덕수가 임란전에 한양에서 장악원 악사로 활동하였던 점을 고려하면 『양금신보』에 수록된 음악은 1500년대말의 음악을 담고 있으므로 『양금신보』의 음악을 16세기 조선전기의 마지막 자락에 위치하는 음악으로 보아도 무리가 없다는 점이다.

고 있다.

유몽인의 발문의 내용에서처럼 『양금신보』는 사대부 초학자(初學者)의 학금(學琴)을 위해 기록된 악보이며 거문고를 배우고자 하는 사대부들에게 입문서 역할을 하였음을 명시하고 있다. 아울러 유몽인과 같은 사대부들도 거문고 배우기에 동참하여 소정의 성과를 이뤘음을 알 수 있다.

김두남과 유몽인의 발문의 내용을 종합해 보면 『양금신보』의 편찬과정은 다음과 같다. 김두남이 이전부터 한양에서 교유하던 장악원 악사 양덕수를 임실에서 만나 『태평유보』를 만들게 하고 학금자를 위한 악보를 『태평유보』 중에서 몇 곡을 발췌하여 『양금신보』라 하고 1610년에 간행하게 된 것으로 요약된다.

『양금신보』가 사대부 학금자를 위한 악보임은 악보의 곳곳에 적혀 있는데 조음(調音)의 설명에서도 초학자를 위한 악보임을 명시하는 부분이 있다.

<사료66>
[조음(調音) 여백][178]
"조음은 이 책의 대엽의 윗부분과 유사하다. 초학자가 연음을 다 익히지 못하면 완성할 수 없으니 여기 마지막에 쓴다."

이러한 내용을 종합해 보면, 『양금신보』는 조선전기의 문인 김두남이 실제 악보를 담당한 악사 양덕수의 『태평유보』를 바탕으로 1610년에 간행하였고, 간행 목적은 사대부들의 거문고 연주를 돕기 위해 학금의 초학자들을 위한 지침서로 편찬한 것으로 볼 수 있다. 확인된 사료만으로도 유몽인, 이득윤과 같은 사대부들 사이에 널리 배포되어 사대부들의 학금 문화의 확산에 널리 기여한 것으로 보인다.[179]

178) 『梁琴新譜』, [調音], "調音似當書于大葉之上而初學未及連音不能成形姑書之于末" 악보 여백에 부기되어 있다.
179) 『현금동문류기』의 편자 이득윤도 『양금신보』를 참고 하였음은 『현금동문류기』의 항에서 자세히 다루도록 하겠다.

『양금신보』의 체제 역시 이러한 의도에 맞게 구성되었다. 『양금신보』의 내용은 크게 두 부분으로 구분된다. 첫째 부분은 금아부(琴雅部)·현금향부(玄琴鄕部)·현금평조산형(玄琴平調散形)·우조산형(羽調散形)·집시법(執是法)·조현법·안현법(按絃法)·타량법(打量法)·합자법 등을 설명하는 부분이며, 둘째 부분은 <만대엽(慢大葉)>·<북전(北殿)>·<중대엽(中大葉) 속칭 心方曲 : 羽調 羽調界面調 平調 平調界面調)>·<조음(調音, 속칭 다ᄉᆞ림)>·<감군은(感君恩)> 이상의 8곡 악보로 구성되어 있다.

<표 2>『양금신보』의 체제와 수록곡

琴論	琴雅部
	玄琴鄕部
	玄琴-平調散形·羽調散形
	演奏法·合字法
樂譜	慢大葉
	北殿
	中大葉(俗稱 心方曲)
	中大葉 又
	中大葉 羽調
	中大葉 俗稱界面調
	中大葉 平調界面調
	(數大葉 與民樂 步虛子 靈山會上等曲用 於 舞蹈之節非學琴之先務姑闕之)
	調音
	感君恩 平調 四篇
	梁琴新譜跋文

악보의 체제는 『금합자보』와 마찬가지로 금론(琴論)부분과 악보(樂譜)부분으로 구성되어 있으며 현금의 평조·우조 산형과 금아부(琴雅部), 현금향부(玄琴鄕部) 연주법과 합자법의 설명을 적고 있다. 『금합자보』만큼 자세하지는 않지만 합자법의 기호를 이해하고 있는 사람이라면 합자를 참고하여 음악을 연주할 수 있도록 한 것이다. 금론부분과 악보부분으로 구성되어 현금 연주와 관련된 이론적인 부분과 실제 악기의 연주에 필요한 조현법과 합자법을 수록하고 있다는 점에서 『금합자보』와 동일하다고 볼 수

있다.

『양금신보』의 금론은 서두에 금아부, 현금향부로 구분하여 기록되어 있는데 이를 통해 악보 편찬자인 김두남의 금(琴)과 현금(玄琴)에 대한 인식을 엿볼 수 있다. 악기의 유래와 관련된 내용에서 금(琴)과 현금(玄琴)으로 구분하여 인식하고 있음을 알 수 있으며, 이를 통해 15세기 문집의 기록에서와 같이 중국의 악론을 계승하는 금(琴)을 대체하는 악기로 현금(玄琴)을 인식하고 있음을 보여준다.

현금의 유래에 관해서는 고구려 옥보고의 금의 제작에 대한 내용을 먼저 이야기하고 옥보고의 학금에 대한 내용을 나중에 적음으로서 '금(琴)=칠현금을 본뜬 현금(玄琴)=현금은 학금(學琴)의 도구'이라고 서술하고 있다. 이러한 내용을 통해 15세기 성현, 김수온, 남효온과 같은 현금론을 공유하고 있으며, 15세기에 형성된 현금(玄琴論)이 16세기에도 그대로 계승되고 있음을 알 수 있다. 아울러 당대의 사대부가 추구하여야 하는 음악의 계보를 옥보고의 학금으로 상정하여 사대부 거문고 연주의 계보가 삼국시대부터 시작되었다고 주장하고 있으며 '사대부의 탄금 악기가 거문고다'라는 견해를 제시하고 있다. 사대부 탄금의 시조를 『삼국사기』에 기록된 내용을 인용하여 옥보고의 학금(學琴)으로 상정하고 계보를 추적한 견해는 『양금신보』에서도 그대로 채택하고 있다.[180]

이상의 내용을 요약하면 『양금신보』는 사대부인 김두남이 장악원 악사 양덕수의 도움을 받아 편찬한 악보이며, 유몽인을 비롯한 당대의 사대부들에게 거문고 입문서로서의 역할에 상당부분 기여한 것으로 보인다. 『양금신보』의 체제 역시 초학금 사대부를 위한 금론 부분과 악보부분으로 구분하여 수록하고 있으며 『양금신보』에 수록된 현금론은 15세기 사대부들의 현금론을 그대로 수용하고 있다. 특히 금보에서 사대부 탄금의 시조를 옥보고로 주장하였다는 점이 새롭게 조명되었다.

---

180) 『현금동문류기』에서는 옥보고 이외의 우륵, 백결선생 등도 사대부 금악의 선행 역사로 설명하고 있어 옥보고의 학금을 강조한 견해는 김수온이 [현금부]처음 제기하였고 『양금신보』의 김두남고 그 견해를 그대로 수용하고 있다. 『금보(琴譜)』서문에 이와 같은 견해를 피력한 것은 현전하는 거문고 악보 중에서 『양금신보』에서 처음 찾아볼 수 있다.

③ 이득윤과『玄琴東文類記』

이득윤(李得胤, 1553~1630)[181]은 고려말 문인 이제현(李齊賢, 1287~1367)의 후손으로, 유학자 서기(徐起)의 문하에서 수학한 뒤 박지화(朴枝華, 1513~1592)[182]에게 역학(易學)을 배우고, 1588년(선조 21)에 진사가 되었다.[183] 그의 묘갈명에 의하면 그는 역학(易學)에도 조예가 깊었으며[184] 노년까지 탄금(彈琴)과 역학(易學)에 심취하였던 것으로 보인다.

그가 탄금에 취미를 가지기 시작한 것은 그의 나이 54세에(1606년) 의성현령을 그만두고 난 이후이며, 이웃사람이 가져다 준『양금신보』를 얻은 후에 거문고 연주에 심취하였던 것으로 보인다.[185]『현금동문류기』는 이득윤이 어지러운 정계를 떠나 고향에 머물며 현금(玄琴)과 관련한 내용을 모은 필사본의 책이다.『현금동문류기』중 금(琴)과 관련된 문헌을 망라한 [현금동문류기]의 부분에 수록된 문헌의 방대함과 내용이 원전의 내용과 일치하는 것으로 볼 때 이득윤은 사대부의 탄금 관련 기록을 총망라하여 충실히 기록하고자 했던 의도가 있었던 것으로 보인다.

『현금동문류기』는 조선전기의 음악을 수록하고 있는 악보로는 유일하게 필사본의 악보로 전하고 있어 인쇄본 악보와는 다른 금보의 면면을 보여준다. 이 책은 제목에서 밝히고 있는 바와 같이 단순한 악보가 아니고 거문고(玄琴)에 관한 조선의 문장(東文)과 그것에 관련된 내용을 모은 기록(類記)이다. 이러한 목적에 부합하여『현금동문류기』의 체제는『금합자보

---

181) 본관은 경주(慶州). 자는 극흠(克欽), 호는 서계(西溪)이다.

182) 서경덕의 제자이며『국역 인물조』의 '박지화의 유사(遺事)'는 유몽인이 적었다.

183)『한국민족문화대백과』, 한국학중앙연구원.

184) "…나이 20세가 넘어서 이와(頤窩) 서기(徐起)의 문하에 나아가 의문을 질정하여 ≪대학(大學)≫·≪심경(心經)≫·≪주역(周易)≫·≪역학계몽(易學啓蒙)≫ 등의 서적을 토론하고 물러 나와 더욱 스스로 노력하다가 수년을 지난 뒤에 다시 가서 가르침을 청하니 이와가 탄복하고 칭찬하여 "후일에 유학으로 이름이 날 사람은 반드시 이 사람이다."고 하였다. 수암(守庵) 박지화(朴枝華)가 ≪주역≫에 밝다는 말을 듣고 가서 질의하였더니, 공이 의심나는 것은 수암도 응대하지 못하였는데 학자들이 자주 칭찬하여 말하기를, "세상에 ≪주역≫을 공부하는 사람은 많지만 정밀하고 투철하기는 오로지 이 아무개뿐이다.…"고 하였다."라는 이경석(李景奭)이 쓴 이득윤의 묘갈명(墓碣銘)의 내용에서도 보는 바와 같이 그는 학문의 깊이가 깊고 周易에 뛰어났던 것으로 보인다. " [이득윤 (李得胤)]『국역 국조인물고』, 권10 유학(儒學) (세종대왕기념사업회, 1999)

185) 조영임,「서계 이득윤과 그의 시세계」,『동방한문학』, 동방한문학회 37권, 2008, 187~188쪽.

』나 『양금신보』와 같은 동시대 거문고 악보와 많이 다르다. 위의 두 악보가 악보와 악보연주를 위한 해제 부분으로 구성되어 있다면, 『현금동문류기』에는 거문고 또는 거문고와 관련이 있다고 여긴 중국 금(琴)에 관한 문헌 또는 명현(名賢)들의 기록을 총 망라함으로써 사대부 음악의 계보와 역사를 빠짐없이 기록하고자 하는 의도가 있는 것으로 보인다.

이러한 편자의 의도에 따라 『현금동문류기』는 [현금동문류기(玄琴東文類記)], [고금금보문견록(古今琴譜聞見錄)], [고금금선수지법문견록(古今琴善手指法聞見錄)]의 세 부분으로 구분된다.

첫 부분은 책의 제목과 동일한 [현금동문류기]의 부분이다. 여기에는 현금, 즉 거문고와 관련된 선대(先代)의 기록 중 이득윤의 관점에서 사대부 탄금과 관련하여 적합한 내용을 담고 있다고 생각되는 자료들이 총 망라되어 있다. 동시대의 다른 악보에는 없는 부분으로 조선 전기의 사대부들에게 탄금이 어떠한 의미를 가지고 있고 사대부 탄금의 역사에 대한 인식을 추정할 수 있다는 점에서 특별한 의미가 있다.[186]

[현금동문류기]의 내용은 글의 내용으로 볼 때 크게 두 부분으로 구분할 수 있는데, 첫 번째는 금(중국의 금도 포함)과 관련된 문장류, 즉 시(詩), 부(賦), 기(記)와 서간문 등을 망라한 부분과 중국의 금곡과 조선이전의 금악(琴樂)으로 선별된 악곡명을 나열하고 설명을 한 부분이다. 이는 아래의 <표3>와 같다.

<표 3> [현금동문류기]의 수록 내용 중 문장류

[玄琴東文類記][187]	
(樂曲名 說明)	寒松亭曲(高麗), 繁花曲(新羅), 飄風曲(新羅)
(彈琴의 由來)	玄鶴琴(高句麗 王山岳), 老妓彈琴(朴致安), 野脈携琴(高麗 李養中)[188], 松琴(崔遠亭), 學琴(玉寶高),
陶淵明贊竝書	無絃琴詩
四調體	平調, 樂時調, 界面調, 羽調

186) Ⅲ장 3절에서는 『현금동문류기』에서 문헌의 기록들을 수렴하고 있는 [현금동문류기]의 내용을 중점적으로 검토하고자 한다.

187) 표에서 記부분의 (彈琴의 由來)와 같은 제목은 『현금동문류기』에 수록되어 있지 않은 분류명을 필자가 붙인 것이다.

	三機曲 慢大葉, 中大葉, 數大葉
玄琴東文類記 琴銘	無絃琴銘(徐花潭)[189], 無絃琴銘(李晦齊)[190], 琴銘(徐花潭), 思菴琴銘(李栗谷)[191], 琴架銘(金濯纓), 五絃琴銘(金濯纓)[192], 琴銘(李奎報), 焦眉琴銘, 西溪琴銘(李得胤), 儒琴一張(安晦軒)[193], 有琴無絃(陶淵明)[194], 有絃無譜, 紫陽琴銘(晦庵)[195], 劉屛山蒙齋琴銘,[196] 招隱操
思齊撫言(金正國)[197]	
古琴名	黃帝琴名 淸角, 齊威公名 遞鍾, 楚莊王名[198] 繞梁, 司馬相如名[199] 綠綺, 蔡邕名[200] 焦尾, 趙飛燕名[201] 鳳凰
賦	琴賦(朴訥齊)[202]玄琴賦(南孝溫)[203]
記	琴軒記(金守溫), 掌樂院題名記(成俔), 書六絃背(金馹孫), 書五絃背(金馹孫), 素琴刻背志(白雲居士 李奎報)
詩	廳琴詩(禹天啓), 友人第聞琴詩(姜希孟), 琴詩(洪貴達), 碓樂詩(佔畢齊), 無絃琴詩律(李永瑞), 悲鍾子期詩(閔立巖), 苔潭泛舟聞主倅趙子修彈琴詩 近體詩(黃錦溪), 山堂聞琴詩 近體詩, 聞敬伯彈琴詩 七言絶句(李晦齋), 益齊李文忠公挽辭(金齊顔), 戱題婦人琴圖上(鄭道傳), 鄭中丞月下撫琴(閔思平), 鄭中丞謫居東萊對月撫琴(韓脩), 聞琴次韻陳學正 澕 (白雲居士), 廳蹇道士彈秋風 詩(益齊), 彈琴(退溪), 鍾期伯牙圖 (私淑齊), 松下彈琴(私淑齊), 題蔡仁川君琴(蔡梳山), 彈琴(柳西崖), 適意(白雲居士), 老妓彈琴, 風軒弄琴 (西溪), 梅花瑤琴玉溪偉詩, 題玄鶴琴(石淵), 次李士常彈琴韻(石淵), 龍門百年桐(成俔)
(書簡文)	答鄭評事書(李得胤), 答書(鄭斗源)

188)『연려실기술』에 이양중이 탄금을 즐겨하였음을 알 수 있는 이양중의 고사가 전하고 있다. 『연려실기술』 1권, [太祖朝故事本末], "이양중(李養中)은 자는 자정(子精)이며, 본관은 광주(廣州)이다. 고려조 때 형부(刑部)의 좌참의(左參議) 벼슬을 지내다가 조선이 건국되자 고향으로 내려가 숨어 살았다. 태조가 잠저 때의 친한 벗이었던 까닭에 불렀더니, 야인(野人)의 옷차림으로

위 <표 3>에 따르면, 탄금의 유래를 설명하는 부분에서 왕산악, 옥보고, 이양중 등의 탄금에 관한 기록들을 수록하고 있다. ‘현금동문류기 금명(琴銘)’의 부분은 여러 선현의 금명을 수록하고 있는데 서경덕, 이이, 김일손, 이규보, 이득윤, 도연명, 안향, 주희, 주희의 스승 유병산[204]의 금명(琴銘)을 수록하고 있어 고려말의 유학자와 유학의 선인들이 금을 소지하고 탄금을 즐겨하였음을 적고 있다.[205] [사재척언(思齋摭言)]은 김정국이 당대에 보고 들은 이야기를 적은 글로 당대의 음악문화에 대하여 적고 있는 글이다.

[고금명(古琴名)]의 부분에는 중국의 사마상여, 채옹과 같은 이들의 금명을 적고 있어 중국 사대부 탄금의 시조로 인식하고 있음을 알 수 있다.

[부(賦)], [기(記)], [시(詩)]의 부분에서는 주로 조선전기 사대부들의 탄금과 관련해 기록한 문장류들을 수록하고 있다. 부(賦)에는 박눌제(朴訥齊, 1474~1530)의 [금부(琴賦)], 남효온의 [현금부(玄琴賦)]가 수록되어

거문고를(野脈携琴) 들고 술잔을 바쳤다. 벼슬을 제수하였으나 받지 않았다.”

189) 화담(花潭) 서경덕 (徐敬德, 1489~1546)의 금명이다.

190) 회재(晦齋) 이언적 (李彦迪, 1491~1553)은 조선 명종대의 사대부이다.

191) 율곡(栗谷) 이이 (李珥, 1536~1584)의 금명이다.

192) 탁영(濯纓) 김일손 (金馹孫, 1464~1498)

193) 회헌(晦軒) 안향(安珦, 1243~1306)

194) 도연명(陶淵明, 365~427)

195) 회암(晦庵) 주희(朱熹, 1130~1200)

196) 유병산(劉屛山)은 주희의 스승이다.

197) 사제(思齊) 김정국 (金正國, 1485~1541)이 쓴 글이다.

198) 초장왕(楚莊王, 미상~BC 591) 초나라의 22대 군주이다.

199) 사마상여(司馬相如, BC 179~BC 117)는 중국 전한의 문인으로 금(琴)연주가 뛰어났던 것으로 알려져 있다.

200) 채옹(蔡邕, 132~192)은 중국 후한의 문인으로 『琴操十二首』를 편하였다.

201) 조비연(趙飛燕, BC 45~BC 1)은 중국 한나라의 황후이다.

202) 눌재(訥齋) 박상(朴祥, 1474~1530)

203) [玄琴賦]는 남효온의 글이나 『현금동문류기』에는 남효온의 이름이 누락되어 있다.

204) 주희의 『주자문집』 제1권의 구성은 사(詞), 부(賦), 금조(琴操), 시(詩)로 구성되는데 「금조(琴操)」 항목에 ‘초은조(招隱操)’가 수록되어 있다. 금조(琴操)는 고대 중국에서 금으로 연주하는 노래 또는 그 가사라는 의미를 가지고 있으며 후한(後漢)의 채옹(蔡邕), 또는 진(晋)의 공연(孔衍)이 엮은 것(『두산백과』 금조(琴操)항)으로 전하고 있으나,『주자문집』 1권에서는 사(詞), 부(賦), 시(詩) 모두 문장(文章)의 형식에 속하므로 금조(琴操) 역시 금을 노래하는 시의 형식으로 사용된 것으로 보인다.

205) 15세기부터 시작된 주자문집의 편찬을 통해 주희(朱熹)의 음악과 관련한 문집의 기록도 당시의 사대부들이 섭렵하여 숙지하고 있었을 것이다.

있으며, 기(記)부분에는 [금헌기(琴軒記, 金守溫)], [장악원제명기(掌樂院題名記, 成俔)], [서육현배(書六絃背, 金馹孫)], [서오현배(書五絃背, 金馹孫)], [소금각배지(素琴刻背志, 白雲居士 李奎報)]와 같은 고려와 15~17세기 초기 사대부들이 현금과 관련하여 남긴 문장을 수록하고 있다. 시(詩) 부분에는 고려의 이규보를 비롯하여 민사평, 정도전과 같은 조선전기의 사대부들이 남긴 시를 총 망라하고 있어 고려시대 문인들의 탄금 역시 조선전기 사대부의 탄금의 전사(前史)로 인식하고 있음을 엿볼 수 있다.

서간문의 부분에는 이득윤이 정두원과 음악에 대하여 주고받은 서신을 수록하고 있어 이득윤이 당대의 거문고 음악에 대해 인식하고 있던 일면을 알 수 있게 해주며, 정두원의 답서 말미의 태창원년(泰昌元年 1620) 12월이라는 기록을 통해 『현금동문류기』라는 책이 1620년경에 쓰여졌음을 추측할 수 있다.

『현금동문류기』의 제일 첫 부분인 [현금동문류기]는 다시 두 부분으로 나눌 수 있다. 그 중 첫 번째 부분의 내용은 조선전기에 편찬된 다른 악보보다 비교적 상세히 거문고에 관한 문헌을 수록하고 있어, 조선 전기 사대부 음악으로서의 금악(琴樂)에 관한 문헌들을 총 정리하고 있는 것으로 볼 수 있다. 현금의 유래로 『삼국사기』에 수록된 현학금과 옥보고의 학금에 관련한 사료를 수록하고 있어 사대부 탄금의 계보를 삼국시대로까지 거슬러 올라가 생각하고 있으며, 가야금을 연주한 것으로 알려진 우륵의 악곡명과 사료까지 수록하고 있어 사대부 탄금의 역사를 거문고에 한정하여 인식하고 있지 않다는 것을 알 수 있다. 즉 조선 이전의 문인 탄금이 다양한 악기와 다양한 사상적 배경에서 진행되었음을 수용하고 있는 것이다.[206]

[현금동문류기]의 두 번째는 이전의 [악곡명(樂曲名)]을 설명하는 부분에도 많은 부분을 할애하고 있다. 『삼국사기』에 수록된 거문고와 가야금의 악곡명을 비롯하여 [고금당속악보명록]에는 왕산악의 악곡명(樂曲名), 우륵의 상기물(上奇物), 백결선생의 대악(碓樂)과 같은 삼국과 고려의

206) 『양금신보』에서 삼국의 문인탄금의 역사 중 거문고 관련 문헌만 수록하고 있는 점과 구별된다.

가야금이나 거문고에 관한 악곡명을 소개하고 있다. 나아가 삼국과 고려의 거문고나 가야금의 악곡명을 소개하는데 그치지 않고 중국의 금곡명(琴曲名)도 [고금명 범금곡(古琴名 凡琴曲)], [하간아가이십일장(河間雅歌二十一章)], [금조십수(琴操十首)]의 항목에 포함하여 곡의 유래와 함께 소개하고 있다.『현금동문류기』에서 중국의 금곡명을 수록한 부분의 예를 통해 조선 전기의 사대부들이 중국의 금악 중 어느 부분을 중점적으로 수용했는지를 살펴볼 수 있다. 다음은 [현금동문류기]에 수록된 악곡명을 정리한 표이다.

<표 4> [현금동문류기]의 악곡명 수록 내용

[玄琴東文類記] 207)	
古今唐俗樂譜名綠	玄琴(王山岳製百餘曲而曲則未傳) 于勒(上奇物, 下奇物等調), 玉寶高(製新調 三十曲傳之 有玄合曲 又有 上院, 中院, 下院 等曲) 陽春曲(平調), 南薰曲,(樂時調), 秋風曲(界面調), 白雪曲(羽調). 克宗(新制衣曲 平調, 羽調) 鄭敍(大葉 慢中數), 允興(所傳 安長, 淸長所學 飄風등 三曲) 孤鸞, 別鶴, 高山, 流水, 碓樂208),(顔回曲, 飄風曲, 瓜亭曲).
四調體	平調, 樂時調, 界面調, 羽調 三機曲 慢大葉, 中大葉, 數大葉
凡琴曲	五曲: 鹿鳴, 伐檀, 騶虞, 鵲巢, 白駒 九引: 烈女引, 伯妃引, 貞女引, 思歸引, 霹靂引, 走馬引, 箜篌引, 琴引, 楚引. 十二操: 將歸操, 猗蘭操, 龜山操, 越裳操, 拘幽操, 岐山操, 履霜操, 朝飛操, 別鶴操, 殘形操, 水仙操, 襄陵操.
河間雅歌二十一章	蔡氏五弄, 雙鳳, 離鸞, 歸鳳, 送遠, 幽蘭, 白雪, 長淸, 短淸, 長側, 短側, 淸調, 大遊, 小遊, 明君, 胡笳, 廣陵散, 白魚歎, 楚妓歎, 風入松, 鳥夜啼.

207) 표에서 記부분의 (東文 樂譜)와 같은 제목은『현금동문류기』에 수록되어 있지 않은 분류명을

(東文 樂譜)	帝賜樂譜, 樂腔, 樂學軌範, 琴譜, 唐俗樂譜
琴操十首[209]	將歸操(孔子之趙聞殺鳴犢作) 猗蘭操(孔子傷不逢時作) 龜山操(孔子以季桓子受齊女樂, 諫不從, 望龜山而作)) 越裳操(周公作) 拘幽操(文王羑裏作) 岐山操(周公為太王作) 履霜操 雉朝飛操(牧犢子七十無妻, 見雉雙飛, 感之而作) 別鵠操(商陵穆子, 娶妻五年無子。父母欲其改娶, 其妻聞之, 中夜悲嘯, 穆子感之而作。) 殘形操(曾子夢見一貍, 不見其首作)

『현금동문류기』의 전체 구성 중 두 번째와 세 번째 부분은 악보와 악곡의 연주에 필요한 금론(琴論)을 수록한 부분으로 [고금금보문견록(古今琴譜聞見錄)]과 [고금금선수지법문견록(古今琴善手指法聞見錄)]으로 구분되어 있다. [고금금보문견록]의 제목 하에 "전하는 책에서 다 나왔으므로 오기된 부분은 후학자가 정본을 구하여 교정하기 바란다."[210]고 하며 이 책의 구성이 이전, 즉 16세기의 다른 실전(失傳) 악보들을 참고하여 수록되었음을 밝히고 있다. [안상금보(安瑺琴譜)]와 [조성금보(趙晟琴譜)]에는 금론에 해당하는 거문고 연주에 필요한 기보법과 조현법(調絃法)의 해제에 해당하는 부분이 수록되어 있고, 금론의 말미에 '박근이 전한 것이다(朴謹所傳)'이라고 쓰여 있는 것으로 보아 조선전기 사대부 박근(朴謹, ?~?)[211]이 필사한 악보를 참고한 것으로 추측할 수 있다.[212]

필자가 붙인 것이다.

208) 신라의 백결선생이 지었다는 악곡명

209) 채옹(蔡邕,132~192)의 『琴操十二首』를 바탕으로 한유(韓愈,768~824)가 10곡으로 선택한 금곡가사가 〈琴操十首〉이다.

210) "多出於傳書故註誤?頻多 後之學者旁求正本而校之." 『현금동문류기』(『한국음악자료총서』, 국악학연구회, 1976, 65쪽.)

211) 박근은 성종 때 장악원의 전악을 지냈고 『용재총화』에서 언급되고 있는 박곤(朴梱)의 손자이

수록된 악곡은 <평조 만대엽 고조(平調 慢大葉 古調)>가 첫 곡으로 '~엽'으로 분류되는 악곡과 북전 등이 11곡 수록되어 있다. 말미에는 별곡(別曲)이라는 제목 아래 <여민락>, <영산회상>, <보허사>, <한림별곡>, <감군은>의 제목과 간략한 설명을 수록하여 『금합자보』에 수록되어 있던 악곡들의 일부를 별곡으로 구분하고 있으며 악보는 생략하고 있다.

『현금동문류기』의 세 번째 부분인 [고금금선수지법문견록]에는 대엽류, <북전>의 악보 20여곡이 수록되어 있고 중간 중간에 악기 연주와 관련된 금론이 수록되어 있다. 악곡을 수록하고 있는 부분의 기보법도 『금합자보』나 『양금신보』에서 보이는 정형화된 합자보가 아니라 다양한 합자기보법의 방식을 그대로 수록하고 있다. 이를 통해 당대에 『금합자보』나 『양금신보』에 수록된 합자법이 정착되었던 것이 아니라 다양한 시도가 있었고 변화하는 시점에 있었음을 알 수 있게 한다. 안상과 조성의 금론과 악보 뿐 아니라 [용재악학궤범(慵齋學樂軌範)]이라는 항목에도 성현(成俔)이 언급되어 있으나 악곡명에 성현(成俔)의 이름이 언급되어 있지 않으므로 [용재학악궤범]에는 악보는 수록되어 있지 않은 것으로 보인다. 또 [평조 조현법]의 항목에 [양덕수보(梁德壽譜)][213]라고 언급되어 있으나 수록된 악곡에는 양덕수라고 명기되지 않으며, 『양금신보』에 수록되었던 악곡 <중대엽>은 수록되어 있지 않다.

또 『현금동문류기』는 수록된 각 악곡별로 누구의 선율인지를 가능한 한 충실하게 검증하고 있다. 이득윤은 악곡의 제목에 누구의 가락인지 확실한 경우에는 그 저작자의 이름을 명기하고 있어 사대부들이 악곡을 만드는 과정에도 활발히 참여하였음을 알 수 있게 한다. 아래의 『현금동문류기』의 수록악곡 목록과 원작자를 표시한 내용 중 확인된 내용들만 보더라도 안상(安瑺)과 조성(趙晟), 박근(朴謹)과 같은 사대부들이 거문고 연주에 광범위하게 참여하였고 악보 편술에도 많은 기여를 하였음을 알 수 있

다.

박근(朴謹) : 생몰은 기록이 없음, 중종(中宗) 23년(1528) 식년진사, 字, 근지(謹之) 본관, 나주(羅州) 거주지 : 경(京), 장례원사평(정6품 노비에 관한 문서와 노비소송의 업무) (양승경, 「조성의 악보 형성 및 그 전승에 관한 연구」, 『한국음악연구』, 53집, 한국국악학회, 2013, 52쪽 참조)

212) [朴謹所傳]라는 해설은 이후 『현금동문류기』에 수록된 악곡에서도 자주 등장한다.

213) 『현금동문류기』(『한국음악자료총서』, 국악학연구회, 1976, 150쪽)

다. 조선전기에는 현전하는 악보들보다 더 많은 사대부 악보가 존재하였고 사대부들의 금보편찬이 하나의 유행으로 자리 잡고 있었음을『현금동문류기』를 통해 확인할 수 있다. <표5>는『현금동문류기』에 수록된 악곡과 원작자를『현금동문류기』에 수록된 내용을 바탕으로 정리한 것이다.

<표 5>『현금동문류기』수록곡과 원곡자[214]

[古今琴譜聞見錄]		[古今琴善手指法聞見錄]	
平調 慢大葉 古調	(朴謹所傳)	大葉	(朴謹所傳)
北殿	(朴謹所傳)	北殿	(朴謹所傳)
中葉	(朴謹所傳)	平調大葉 一名洛水調	(朴謹所傳)
平調慢大葉	朴壽老	大葉	金從孫[215] (朴謹所傳)
慢大葉 平調	許嗣宗	平調北殿	朴謹所傳
北殿	許嗣宗	頻大葉	李世鼎 (朴謹所傳)
數大葉	許嗣宗	無名曲	武安守 (朴謹所傳)
慢大葉	尹珩	平調中葉	朴謹所傳[216]
平調 治兒音	李世俊	平調大葉	安瑞
慢大葉	(李世俊)	北殿一腔	(安瑞)
數大葉 一名 滋滋大葉	(李世俊)	數大葉 一腔	(安瑞)
		羽調數大葉	(安瑞)
		斜調數大葉 羽調界面調	(安瑞)
		調絃音 俗稱多士林 樂時調	(趙晟)
		樂時調 慢大葉	(趙晟)
		平調 北殿	(趙晟)
		平調 小葉	(趙晟)
		平調 長大葉 一腔	安瑞
		調絃曲 一章	(安瑞)

214)『현금동문류기』에는 원곡자와 원전악보의 편자를 구분하여 표기하는 방식을 취하고 있다. 원곡자를 알고 있는 경우는 '이세준', '허사종'과 같이 원곡자를 표기하였고 원곡자를 모르는 경우는 원전 악보의 편자('박근소전')만 표기한 경우도 있다. 표의 ( )부분은『현금동문류기』에서 원곡자또는 원전 악보의 편자를 직접적으로 명시하고 있지 않으나 선후의 내용에 따라 원곡자 또는 원전 악보의 편자로 추정되는 내용을 ( )로 표기하였다.

215) 중종(中宗) 때의 거문고 고수. 장악원 악사(樂師). (변형석,「西溪 李德胤 『玄琴東文類記』 初探 Ⅳ의 註釋」,『국악교육연구』8(1), 한국국악교육연구학회, 2014, 305쪽)

『현금동문류기』에는 조선전기의 다른 악보에서 보이지 않는 악곡명들도 확인된다. <대엽>, <중엽>, <소엽>과 같은 악곡은 『시용향악보』를 제외하고는 유일하게 『현금동문류기』에만 수록되어 있어 <대엽>·<중엽>·<소엽>과 같은 악곡이 <만대엽>, <중대엽>, <삭대엽>을 비롯한 대엽류 악곡의 다양한 형태로 존재하였음을 알려준다. 이는 이들 악곡들이 조선전기 사대부 거문고 음악의 중요한 음악장르였다는 점에서 가치가 있다고 하겠다.

지금까지 『현금동문류기』의 체제와 편찬에 관해 살펴본 내용을 종합해보면, 『현금동문류기』는 조선전기의 악보 중 유일한 필사본의 악보로 인쇄본의 악보와는 다른, 거문고 관련 문헌집으로서의 의미를 가지고 있는 자료이다. 『금합자보』와 『양금신보』의 편찬에 당대의 악공들이 악보의 세부적인 부분을 담당하였다면, 『현금동문류기』는 사대부들이 필사본으로 남긴 금보의 악보를 참고한 점에서 조선 전기의 다른 악보와 차별점을 가진다. 『현금동문류기』도 이득윤이 다른 사대부들의 학금을 돕기 위하여 사료와 악보를 망라한 악보라는 점에서 다른 조선전기 거문고 악보편찬과 함께 고려되어야 할 것이다.

『현금동문류기』는 인쇄본의 악보처럼 지면의 한계라는 제한이 없었으며 거문고와 관련한 악보를 편찬한다는 개념보다는 거문고와 관련된 기록을 집대성하는 의미에서 거문고나 중국의 금과 관련된 자료를 충실히 모은 책이라는 것을 알 수 있다. 이는 조선전기의 사대부들이 거문고 연주를 단순한 악기 연주로 인식하지 않았고 학문(學文)과 같은 학금(學琴), 즉 배움의 대상으로 진지하게 접근하고 있음을 보여준다.

이상을 논의를 종합해보면 안상, 김두남, 이득윤과 같은 조선전기의 사대부 악보 편찬자들은 사대부들의 탄금을 옹호하였으며 탄금 문화를 널리 확산시키려는 의도에서 직접 자신들의 의도와 목적에 부합하는 악보까지 발행하였던 것으로 보인다. 다만 안상과 김두남이 음악의 연주와 관련된

216) 모두 동일한 합자법을 사용하고 있는 것으로 보이며 박근악보에 있던 것을 옮긴 것이라고 해석된다.

실제적인 부분, 즉 악보 부분의 구성에 중점을 두고 있다면 이득윤은 음악의 재생과 그와 관련된 계보, 역사적인 부분의 의미 부여로까지 금보의 영역을 확대시킨 것으로 볼 수 있다. 사대부들이 거문고 배우기에 동참하면서, 음악의 조예가 깊었던 사대부들은 거문고에 처음 입문하는 초학자들을 위한 악보를 만들기에 이르렀으며, 이러한 배경에서 거문고 악보는 음악연주를 위한 박자가 표시된 정간보 또는 대강보를 활용한 기보(記譜)에 주력하게 된다.

조선전기『금합자보』와『양금신보』의 두 악보는 음고기보법, 연주법, 박자기보법을 모두 충실히 재현하기 위해 정간보를 활용하였고 연주법을 위해서는 거문고 합자보가 고도로 발전한 형태로 개발되었다. 반면에『현금동문류기』는 사대부들이 군자의 성정함양을 위해 거문고 음악의 이론적 배경과 당대의 여러 경향을 탐구하고자 하는 의도로 만들어진 악보로 보인다. 우선 당대에 전하는 여러 거문고 악보를 충실히 전사하는데 주력하고 있으며, 악보의 기보방식 또한 정간보를 사용하고 있지 않아 박자를 기보하는데 주력하고 있지 않음을 알 수 있다.[217] 또『현금동문류기』의 기록 검토를 통해 현전하는 세 악보 이외에도『조성보(趙晟譜)』,『박근보(朴謹譜)』와 같은 사대부 금보가 존재하였던 사실을 확인할 수 있었다. 즉 조선전기에는 사대부들 주도의 금보편찬이 성행하였으며 금보는 초학자의 음악연주와 이론적 배경 탐구가 그 주된 목적이었다.

이와 같이 사대부들의 금보 편찬이 유행했던 상황은 비단 조선전기 사대부들에게만 국한된 것은 아니었다. 이는 중국 명대(明代)의 고금, 비파 악보의 악보집 편찬과도 관련이 있을 것이며, 중국 문인들의 고금보(古琴譜) 편찬이 유행처럼 확산되었던 상황의 영향도 있었을 것이다.[218] 안상

---

217) 모르는 음악을 재현하기 보다는 이미 알고 있는 선율의 기억 재생 보조 수단으로 사용되는 것으로 보인다.

218) "…명청 시기에는 악보를 편찬하여 인쇄하는 것이 크게 성행하여 각종 악보속이 계속 출판되었다. 덕분에 많은 송, 원 이전의 전보(轉譜)와 명, 청 시기의 신작들이 보존되었다. 그 중 희곡, 고금, 비파에 관한 악보집이 가장 많이 편찬되었다. 명대에 간행된 고금보집(古琴譜集)은 현재 40여 종이 보존되고 있다. 가정(嘉靖) 말년부터 평균 3, 4년마다 새로운 금보전집이 출판되었다. 이때에 많은 악보집이 출판된 것은 한편으로는 인쇄술과 기보법이 발전했고, 다른 한편으로는 희곡예술과 기악예술이 몇 백 년 동안 번영하면서 악보에 대한 수요량이 급증했기 때문이다. 일부 황실귀족과 금가문인(琴家文人)들도 경제력과 지식을 바탕으로 적극적으로 각종 악보를 편찬하거나, 궁장비보(宮藏秘譜) 및 민간고보(民間古譜)의 수집에 열을 올리기도 했다. 명대 주권(朱

이 『금합자보』 이외의 여러 서적을 편찬한 것으로도 보아 16세기 인쇄술의 발달이나 중국 명나라 문인들의 고금(古琴)악보 편찬 유행과 같은 시대적 배경도 큰 역할을 하였을 것으로 보인다. 이와 더불어 15세기부터 시작된 유교적 의미의 사대부 탄금 문화의 확산과 관련하여 조선전기 사대부의 거문고 악보 편찬이 보편화된 것으로 보인다.

權)은 『신기비보(神奇秘譜)』에서 말하기를 "앞의 몇 곡은 옛 악보에는 句点이 없었는데, 최근에 한가할 때에 개인적으로 그 곡들의 성격을 연구하면서 구점을 찍었으니, 음악을 아는 이들이 살필 수 있도록 하기 위한 것이다."라고 하였다. 이런 유식한 선비들이 편찬한 악보는 민족음악문화의 보존과 전파에 역사적인 공헌을 해서, 많은 '지음(知音)'들을 배출했다.…" (리우짜이성 지음, 김예풍·전지영 옮김, 『중국음악의 역사』, 민속원, 2004. 565쪽.)

4. 소결론

조선의 건국 이후 유교를 국가의 통치이념으로 상정하면서 유교의 예악사상의 영향은 사대부 개인의 실천에까지 미치게 되었다. 이러한 관점에서 고려조 문인의 풍류를 위한 기예적 탄금 전통은 조선 사대부에게 비판과 타파의 대상이 되었다. 그러나 군자의 성정함양과, 정악의 구현이라는 관점에서 금·슬을 연주하는, 즉 향락적이지 않은 사대부 탄금에 대하여 선별적으로 긍정적 옹호론이 박연에 의해서 제기되기에 이르렀으며, 15세기 후반부터 악론의 수기적 실천이라는 관점에서 사대부 탄금의 필요성이 제기되었고 나아가 이를 구체적 실천하는 방안에 대한 고민이 이루어졌다.

이 과정에서 조선전기 사대부의 탄금에 사용되는 악기에 대한 구체적인 의미부여가 거문고를 중심으로 전개되었다. 가야금은 진나라의 쟁을 개량한 악기라는 논리에서 사대부 탄금의 악기에서 제외되었으며, 오현금은 조선의 현실에서 동떨어진 악기라는 점에서 기피되었다. 이러한 관점에서 중국의 칠현금을 계승한 악기라는 점을 강조하여 거문고가 사대부 탄금에 사용하는 악기로 합리화하려는 논의가 16세기에 활성화되어, 조선시대 사대부의 탄금에 사용되는 악기로 보편화되었다. 고려시대의 문인들이 탄금에 사용되는 악기에 대한 관념이 개방적이었던 것과는 달리 이 시기에는 유교 악론에 입각하여 구체적으로 논리화가 진행되었다. 그리고 16세기부터 사대부들의 관심은 군자의 성정함양이라는 목적으로 거문고를 학습하는 행위가 보편화 되어 사대부들 사이에서 광범위하게 유행하였다. 16세기의 사대부들은 당시 궁중의 의식에서 성악곡으로 불리우던 <북전>, <감군은>등을 탄금의 중요한 레퍼토리로 일찍이 수용하였고, 사대부들 사이에서 탄금은 학문과 같은 필수적인 수양 행위로 정착되었다.

16세기 사대부들에게 제기되었던 사대부 탄금에 대한 필요성이 광범위하게 인식되고 거문고를 배우고자 하였던 사대부들의 수요가 많아지면서 악보편찬의 필요성이 제기되었다. 이러한 배경에서 사대부들의 거문고 악

보편찬이 하나의 경향으로 자리잡기 시작한 것으로 보인다. 그 결과 『금합자보』를 시작으로 김두남의 『양금신보』, 이득윤의 『현금동문류기』와 같은 사대부들의 거문고 악보가 연이어 편찬되었다. 그 중 『현금동문류기』를 통해 조성과 박근과 같은 사대부들의 거문고 악보도 존재하였음을 확인할 수 있었다. 특히 이득윤은 사대부 탄금에 대하여 문헌의 고증을 통해 역사적 계보와 중국 문인 탄금의 계보를 나름대로 추적하여 당시 사대부의 탄금에 관한 인식을 풍부하게 하였다. 조선전기에 편찬된 거문고 악보의 특징은 악보의 주요 수용대상이 거문고를 처음 배우고자 하는 사대부들이며 편찬에 주도적으로 관여한 이들 역시 사대부들이었다는 점이다. 조선전기의 거문고 악보는 유교 악론의 수기적 실천이라는 측면을 강조하여 금론이라는 이론적 배경도 중요하게 다루었는데, 이는 거문고를 단순히 연주악기로 본 것이 아니라 군자의 성정함양을 위한 자기 수양의 행위로 보았기 때문이다.

그 결과 거문고보의 체제가 중국의 금론을 수용하여 사대부들의 금론으로 적용시킨 부분이 악보의 서두를 차지하였다. 그리고 금보의 후반부는 사대부가 연주하여야 하는 최우선의 악곡을 수록하는 방식이 보편적으로 채택되었다.

조선전기 사대부들에게 거문고 연주는 학문적 수양과 함께 필수적인 교양으로 자리잡았으며 거문고 연주를 통한 사심(邪心)을 금하는 자기수양의 문화는 악보를 편찬하는 부분으로까지 확장된 것으로 보인다.

Ⅳ. 사대부 금악(琴樂)의 형성

앞의 Ⅲ장에서 살펴본 바에 의하면 조선전기 사대부들에 의해 거문고는 다른 현악기와 차별화되었고, 탄금을 정당화 하는 새로운 논리로서의 현금론이 대두되었다. 이에 Ⅳ장에서는 조선전기 금보(琴譜)에 수록된 악곡들을 검토하여 당대 사대부들이 추구하고자 하였던 거문고 음악이 어떠한 유교적 이상을 구현하는 것이었는가를 집중적으로 조명해보고, 그에 따른 거문고 음악의 음악적 변모 양상도 아울러 검토해 보고자 한다.

1. 금가(琴歌) 중심 금악(琴樂)의 대두

가.『금합자보』의 금악(琴樂)

안상이 금보편찬으로 표방하였던 사대부 거문고 음악의 이상은 금보에 수록된 악곡들로 구체화 되었다고 볼 수 있다.『금합자보』는 합자보(合字譜)라는 금(琴)의 연주법에 충실한 악보라는 점을 천명하고 있지만 실제 악보의 형식은 거문고 합자보뿐만 아니라 적보(笛譜), 장고보(杖鼓譜), 가창(歌唱譜) 등을 병기한 총보(總譜)의 형식을 취하고 있다.『금합자보』에는 거문고와 당비파의 합자보와 그에 대한 설명을 모두 수록하고 있어 금합자보에서 의미하는 금(琴)이라는 악기에 거문고와 당비파를 모두 포함하고 있음을 알 수 있다. 그러나 당비파 부분이 차지하는 비중이 그리 높지 않아 악기 금(琴)이 의미하는 부분은 거문고가 중심되고 있다.

현금보(玄琴譜) 부분에는 <평조만대엽>을 시작으로 , <정석가>, <한림별곡>, <감군은>, <평조북전>, <우조북전>, <여민락>, <보허자>, <사모곡>까지 9곡이 수록되어 있고, 당비파보(唐琵琶譜)에는 <만대엽>이 수록되어 총 10곡의 악보로 구성되어 있다.

이들 악곡의 공통점으로 지적할 수 있는 부분은 악곡의 용도와 시가(詩歌)의 유형과 관련한 부분이다.『금합자보』에 수록된 악곡들은 처용정재, 중국 사신연, 궁중 기은(祈恩), 왕세자 환궁악(還宮樂) 등 궁중의 여러 의

례와 연회에서 연주되었던 악곡이라는 공통점이 있다. 또한 모두 시가(詩歌)와 함께 연주하는 금가(琴歌)[219]의 형식인데 <한림별곡>과 <보허자>를 제외한 악곡들이 모두 국문시가로 되어 있다. 이를 통하여 당시 사대부의 거문고 연주곡으로서 국문시가로 된 궁중 악곡이 중요하게 인식되고 있음을 알 수 있다.

<표 6>『금합자보』 수록 악곡의 시가유형과 용도

악곡명	시가유형	용도
慢大葉(唐琵琶)	**국문시가**	처용정재[220]
平調慢大葉(玄琴)	**국문시가**	처용정재
平調北殿	**국문시가**	처용정재
羽調北殿	**국문시가**	처용정재
鄭石歌	**국문시가**	궁중기은(祈恩)[221]
感君恩	**국문시가**	사신연[222]
與民樂	**국문시가**	봉래의
思母曲	**국문시가**	궁중기은(祈恩)
翰林別曲	한문시가	사신연[223]
步虛子	한문시가	처용정재·환궁악[224]

219) 중국의 금악(琴樂)의 경우, 시가와 함께 연주하는 금가(琴歌)와 가사 없이 순수 연주곡으로 사용하는 금곡(琴曲)으로 구분한다. 이에 본고에서 시가와 함께 고악보에 수록된 악곡들을 금가(琴歌)라 칭했다.

220)『금합자보』에는 <만대엽>이라고만 악곡명이 표기되어 있으나『양금신보』와『현금동문류기』에는 <만대엽>의 부제로 <속칭 심방곡(心方曲)>이라고 기록되어 있어 <만대엽>의 다른 이름이 심방곡임을 알 수 있다.『용재총화』에는 이 <심방곡(또는 신방곡)>이 <북전>, <보허자>와 함께 처용정재에 쓰였음을 기록하고 있다.
『용재총화』 1권, "…먼저 향산(香山)과 지당(池塘)을 마련하고 주위에 한 길이 넘는 높이의 채화(彩花)를 꽂는다. 또 좌우에 그림을 그린 등롱(燈籠)이 있는데, 그 사이에서 유소(流蘇, 깃털이나 실을 이용해 만든 벼이삭 모양의 꾸미개)가 어른거리며, 연못 앞 동쪽과 서쪽에 큰 연꽃 받침을 놓는데 작은 기생이 그 속에 들어 있다. 보허자(步虛子)를 주악(奏樂)하면 쌍학(雙鶴)이 곡조에 따라 너울너울 춤추면서 연꽃 받침을 쪼면 두 명의 기생이 그 꽃받침을 헤치고 나와 서로 마주 보기도 하고 서로 등지기도 하며 뛰면서 춤을 추는데, 이를 동동(動動)이라고 한다.… 처용 다섯 사람이 각각 오방(五方)으로 나누어 서서 소매를 떨치고 춤을 춘다. 그 다음에 촉기(促機)를 연주하는데, 신방곡(神房曲)에 따라 너울너울 어지러이 춤을 추고, 끝으로 북전(北殿)을 연주하면, 처용이 물러가 자리에 열지어 선다.…"

221)『시용향악보』가 궁중 기은(祈恩)용의 음악을 주로 수록하고 있는 적으로 추정되므로(『한국민족문화대백과』(한국학중앙연구원) [시용향악보] 항목 해설 중.)『시용향악보』에도 중복 수록되어 있는 정석가와 사모곡의 악곡들은 궁중에서 기은(祈恩)의식에 사용되었을 것으로 추정된다.

그러므로 『금합자보』에 수록된 악곡들은 궁중 연회에서 사용되었던 정재의 반주음악이나 사신연에서 사용되었던 시가곡(詩歌曲) 중 일부를 사대부 거문고 악곡으로 수용한 것으로 볼 수 있겠다. 또한 『금합자보』는 국문시가와 한문시가를 구분하지 않고 시가를 반주하는 궁중 악곡 중 <감군은>이나 <사모곡>과 같이 충효(忠孝)라는 유교의 덕목을 강조하거나 <여민락>처럼 태평성대를 기원하는 내용의 악곡들을 주로 거문고 악곡으로 수록하고 있다. 이에 『금합자보』의 수록곡 선정에 있어서 유가의 덕목에 충실한 시가의 내용이 중요한 기준으로 작용한 것으로 짐작해 볼 수 있겠다.

『금합자보』에 수록된 악곡 중 <만대엽>은 거문고 합자보 <만대엽>과 당비파 합자보 <만대엽>의 두 곡이 중복 수록되어 있고, <북전> 역시 <평조북전>과 <우조북전>의 두 곡이 수록되어 있어서 이 두 악곡이 다른 악곡에 비하여 거문고 악곡으로 중요하게 다뤄지고 있음을 알 수 있다.

또, 수록 악곡 중 서문에서 언급되고 있는 악곡은 <만대엽>이 유일하다. 서문에서는 <만대엽>에 대해 특별히 많은 부분을 할애하여 설명하고

---

222) 세종 24년(1442) / 2월 22일(계축) [중국 사신에게 위로연을 베풀 때의 곡조에 관해 관습 도감에 전지하다 관습 도감(慣習都監)에게 전지(傳旨)하기를], “지금부터 중국 사신에게 위로연[慰宴]을 베풀 때에 정재(呈才)가 없고 술만 마실 때는, 낙양춘(洛陽春)·환궁악(還宮樂)·감군은(感君恩)·만전춘(滿殿春)·납씨가(納氏歌) 등의 곡조(曲調)를 서로 틈틈이 바꿔가면서 연주하도록 하라.”

223) 조선 초기 궁중에서 중국 사신을 위한 사신연 등 궁중에서 사대부들이 주연(酒宴)하며 즐기던 노래이다.
태종 13년(1413) / 7월18일(을미) [예문관에 술과 고기를 하사하다], “…주육(酒肉)을 예문관(藝文館)에 내려 주었으니, 관관(館官)이 잣[松子]을 바쳤기 때문이다. 임금이 주육을 내려 주고 이어서 명하였다. “너희들이 한림별곡(翰林別曲)을 창(唱)하면서 즐기라.”
세종 15년(1433) / 11월14일 [임금이 왕세자 및 여러 신하들을 거느리고 태평관에서 창성·이상에게 송별연을 열다] “…임금이 왕세자와 문무 여러 신하들을 거느리고 태평관(太平館)에 거둥하여 창성(昌盛)·이상(李祥) 두 사신에게 송별연을 열었다. 연회가 파할 무렵에 창성이 말하기를, “내가 이 나라에 사신으로 온 것이 여러 번이니 말해야 할 일은 없습니다.”하고, 또 말하기를, “중국 조정의 한림원(翰林院)은 곧 귀국(貴國)의 승정원으로서, 다 유림(儒林)이 모이는 관사(官司)입니다. 대체로 유생(儒生)이 다 한소(寒素)한 것은 천하가 일반입니다.”하고, 드디어 한림별곡(翰林別曲)을 써 가지고 돌아갔다. “

224) 보허자에 관하여 성현의 『용재총화』에는 처용정재에 사용되는 악곡으로 기록되어 있고 『세종실록』에는 왕세자의 환궁악으로 보허자를 연주한다고 기록되어 있다.
세종 27년 (1445) / 2월2일 (병오) [의정부에서 세자가 조참을 받을 때의 고취 방법에 대해 아뢰다], “의정부에서 예조의 정문에 의거하여 아뢰기를, “이 앞서 조참(朝參)할 때의 고취악(鼓吹樂)에서는 승좌(陞座)할 때에 당악(唐樂) 성수무강(聖壽無疆)을 연주하고, 여러 신하들이 배례(拜禮)할 때에 당악 태평년(太平年)을 연주하고, 환궁할 때에 당악 보허자(步虛子)를 연주하였사옵니다. …”(『세종실록』)

있으며, <만대엽>을 학금(學琴)의 기준이 되는 곡으로 설명하고 있다. 조현법을 설명하는 부분에서도 '만대엽은 여러 곡 중 가장 오래된 것이니 항상 꾸준히 연습하는 것이다'[225]라고 하였고, <만대엽>의 지법을 설명하며 '초학자(初學者)는 모름지기 만대엽(慢大葉) 지법(指法)에 익숙해지면 이 수법으로 말미암아 다른 곡을 연주할 수 있으니(推用他曲) 별도로 왼쪽에 적는다. 만대엽 제일지(第一旨)의 초지(初指)는 상일(上一)을 같이 적고 이(二)는 합자(合字)를 이와 같이 적는다.'라고[226] 설명하며 <만대엽>의 예를 들어 지법의 기본적인 연주법을 상세히 설명하고 있다.

한편 <만대엽>은 『금합자보』에 제일 첫 곡으로 수록되어 있고, 또한 마지막 곡으로도 수록되어 있다. 이렇게 『금합자보』의 처음과 마지막에 <만대엽>이 배열된 것은, 합자법을 익히는 기본이 되는 곡이자 사대부 탄금에서 거문고에 입문하는 악곡으로 가장 중요하게 인식되던 곡이기 때문인 것으로 해석해 볼 수 있다.

그렇다면 <북전>과 <만대엽>이 사대부 거문고 악보에서 주류의 악곡으로 비중있게 다뤄졌던 배경에 대하여 살펴볼 필요가 있다. 아래의 표에서와 같이 『금합자보』 악곡의 유형을 정리해 보면, <북전>과 <만대엽>의 공통점은 같은 악보에 수록된 다른 국문시가의 악곡들과 달리 4음보 3행의 시조 시형으로 되어 있고, 여러 국문시가의 악곡들 중에서 이 두 곡만이 당대 사대부의 시작(詩作) 관행에서 새롭게 제기되었던 시조시를 가사로 한다는 점이다.

225) 『금합자보』 [調絃] '慢大葉則諸曲之祖常慣習爲可.' (『한국음악학자료총서』 22권, 34쪽.)
226) 『금합자보』 [慢大葉指法] '初學者須慣習慢大葉指法可以推用他曲故別爲左錄云. 慢大葉第一旨初指上一幷書二合字如此' (『한국음악학자료총서』 22권, 32쪽.)

<표 7>『금합자보』 악곡의 유형

악곡명	가사	가사유형
慢大葉(唐琵琶)	국문시가	**4음보 3행**
平調慢大葉	국문시가	**4음보 3행**
平調北殿	국문시가	**4음보 3행**
羽調北殿	국문시가	**4음보 3행**
鄭石歌	국문시가	3음보
感君恩	국문시가	4음보
與民樂	국문시가	×
思母曲	국문시가	3음보
翰林別曲	한문시가	×
步虛子	한문시가	×

이상의 내용을 종합해보면, 『금합자보』에서 악곡을 수록하는 중요한 선택 기준은 시가를 반주하는 음악이 우선시 되었다는 점으로 볼 수 있다. 그리고 시가 내용이 국·한문의 제한 없이 유교적으로 적합한 내용을 중심으로 구성되어 있다는 점과 시가의 형태가 고려가요, 궁중 악장, 경기체가와 같이 다양하다는 점 또한 알 수 있다. 특히 그 중에서도 『금합자보』에서 거문고 연주곡으로 중요하게 인식되었던 악곡은 <만대엽>과 <북전>이며, 이들은 모두 국문 가사를 병기하고 있어 4음보 3행의 시조시를 가사로 채택하고 있는 점이 특징적이다.

나. 『양금신보』의 금악(琴樂)

『양금신보』에 수록된 악곡은 모두 9곡으로 『금합자보』보다 한 곡이 적게 수록되어 있다. 『양금신보』에는 <만대엽(慢大葉)>, <북전(北殿)>, <중대엽 속칭 심방곡(中大葉(俗稱 心方曲))>, <중대엽 우(中大葉 又)> <중대엽 우조(中大葉 羽調)>, <중대엽 속칭계면조(中大葉 俗稱界面調)>, <중대엽 평조계면조(中大葉 平調界面調)>, <조음(調音)>, <감군은(感君恩>이 수록되어 있는데, 수록 악곡수로 보면 <만대엽>과 <중대엽>의 대엽류 악

곡이 주된 레퍼토리라 할 수 있다. 『양금신보』의 수록곡을 정리하면 다음과 같다.

<표 8> 『양금신보』의 수록곡

慢大葉
北殿
中大葉(俗稱 心方曲)
中大葉 又
中大葉 羽調
中大葉 俗稱界面調
中大葉 平調界面調
調音
感君恩 平調 四篇
(數大葉, 與民樂, 步虛子, 靈山會上)

<중대엽>은 조선전기의 거문고 악보 중에서 『양금신보』에만 악조와 시가를 달리하여 다섯 곡이나 수록되어있어 『양금신보』에서 가장 비중 있게 다뤄진 악곡으로 볼 수 있다.[227] 『금합자보』 <만대엽>에 수록되어 있던 '오나리'시가가 『양금신보』에서는 <중대엽>에 기록되어 있다. 반면에 『양금신보』 <만대엽>에는 따로 시가가 적혀있지 않다. 이러한 『양금신보』의 악곡 수록 양상은 당시 '오나리'시가를 노래하는 악곡으로 <중대엽>이 채택되었다는 것을 짐작하게 해 준다.[228]

<중대엽>악보의 말미에서 『양금신보』의 편자가 수록 악곡의 선정에 가장 중점을 둔 부분에 대해 알 수 있는 기록이 있다.

---

227) 『양금신보』의 <중대엽>은 이전의 거문고 악보에서 보이지 않던 새로운 악조의 전개양상을 보여준다. '평조평조-평조계면조-우조평조-우조계면조'라는 음고를 달리하여 평조와 계면조라는 선법체계를 정립한 거문고 악곡으로 큰 의미가 있으며 향후 거문고 음악의 선법체계에 많은 영향을 끼쳤다. (이혜구, 「양금신보의 4조」, 『한국음악연구』, 국민음악연구회, 1957, 참조.)

228) 거문고 악보에는 <심방곡>이라는 악곡명이 직접적으로 드러나 있지 않고 『양금신보』 <중대엽>에서 '속칭 심방곡' 이라고 부기되어 있는 것으로 보아 <중대엽>의 다른 이름이 <심방곡(心方曲)>임을 추측하게 한다. 조선전기 문헌에서 <심방곡>은 처용정재에 삽입되는 악곡명으로 『용재총화』(용재총화에서는 신방곡(神房曲))에서 언급되고 있다. 『성호사설』에서는 '대엽조 만중삭(慢中數)이 본래 심방곡이라 불리었다'라고 쓰여져 있어 대엽류 악곡의 다른 이름이 <심방곡>임을 알 수 있다. 그러나 거문고 악보에서는 <심방곡>이라는 곡명 대신 '~대엽'과 같은 곡명을 사용하고 있어 '~엽(葉)'으로 끝나는 악곡명은 거문고 악곡에서만 사용되는 명칭임을 알 수 있다. 이에 대하여는 고를 달리하여 추후 자세히 논하고자 한다.

<사료67>

삭대엽·여민락·보허자·영산회상 등 곡은 무용에 사용되므로 학금자의 우선된 의무가 아니므로(非學琴之先務) 여기에서는 싣지 않는다.[229]

위의 기록을 통해 당대에 『양금신보』에 수록된 9곡 이외에도 <영산회상>, <삭대엽>, <보허자>, <여민락>등의 악곡이 거문고 악곡으로 존재하고 있었지만 이들 악곡이 무용 반주에도 수반되는 악곡이어서 학금자가 우선 익혀야 할 곡으로 보고 있지는 않다는 것을 알 수 있다. 즉, 『양금신보』에서는 악보에 수록하고 있는 악곡의 기준을 무도지절(舞蹈之節)에 사용하지 않는 악곡으로 인식하고 있으며 적어도 『양금신보』의 편자는 조선전기 사대부 거문고 음악의 선정하는 기준에서 무용 반주라는 용도는 우선적으로 배제하고 있음을 드러내고 있다.

또 『양금신보』에서 <사모곡(思母曲)>, <한림별곡(翰林別曲)>과 같은 고려가요의 악곡들이 모두 제외되고 <북전>과 대엽류 악곡[230]이 중심이 되어 구성되어 있다는 점은 『금합자보』와는 다른 악곡의 수록 양상을 보여준다. 앞서 살펴본 바와 같이 『양금신보』에서는 『금합자보』에 수록되어 있던 <여민락>, <보허자>와 같은 악곡을 무도지절에 사용되는 악곡이라 하여 제외시켰다. 또 첫 곡으로 <만대엽>이 1곡, 『양금신보』에 처음으로 등장하는 <중대엽>이 5곡 수록되어 대엽류 악곡과 <북전>이 수록 악곡의 대부분을 차지하고 있으며, <감군은>이 악보의 마지막 곡으로 수록되었다. 마지막에 <조음(調音)>이 수록된 점도 『금합자보』와 달라진 점이다.

이상의 내용을 종합해보면 『양금신보』에는 한문시가의 악곡은 전부 제외되어 있어서 국문시가의 곡이 거문고 악곡의 시가로 중요하게 대두되었음을 알 수 있다. 또 <중대엽> 5곡과 <만대엽> 1곡으로 총 6곡의 대엽류 악곡을 수록하였고, <북전>도 1곡이 수록되어 있는 것으로 보아 『양금신보』에서 당대의 거문고 음악으로 대엽류 악곡과 <북전>을 중심으로

229) '數大葉 與民樂 步虛子 靈山會上等曲用於舞蹈之節 非學琴之先務 姑闕之', (『양금신보』 <중대엽> 악보 여백.)

230) 본고에서는 만대엽, 중대엽, 삭대엽, 대엽, 중엽, 소엽과 같이 '~엽'으로 끝나는 악곡을 모두 대엽류 악곡이라고 지칭하고자 한다.

인식하고 있었음을 알 수 있다.

다. 『현금동문류기』의 금악(琴樂)

『현금동문류기』의 악보는 [고금금보문견록(古今琴譜聞見錄)]과 [고금금선수지법문견록(古今琴善手指法聞見錄)]의 두 부분으로 구성되며 다수의 악곡이 필사되어 있다. 악보의 구성에서 보이는 바와 같이 당대의 여러 거문고 악보에 수록되어 있던 악보를 수집하여 한권의 필사본으로 묶은 체제로, 필사한 악보의 체제와 기보법을 그대로 전사(轉寫)하고 있어 현전하지 않는 다른 사대부 금보의 면면을 엿볼 수 있다.

『현금동문류기』에서는 총 30곡의 악곡명이 확인되는데 그 중에서는 악곡명만 기록한 경우도 다수 포함되어 있다. 그 중에는 『금합자보』, 『양금신보』 등의 악보에는 없는 악곡들이 수록되어 있어 16세기 사대부들의 거문고 연주곡의 면면이 『금합자보』나 『양금신보』보다 더 다양한 방식으로 존재하였음을 보여준다.

특히 『현금동문류기』의 <대엽>, <중엽>, <소엽>이라는 악곡명은 16세기의 다른 거문고 악보에서는 보이지 않고[231] 『현금동문류기』에서만 나타나는 곡이다. 또한 다른 악보에서 악곡명만 언급되었던 <삭대엽>의 악보가 『현금동문류기』에 수록되어 있고, 이외에도 <장대엽>, <빈대엽>, <대엽>과 <소엽>이라는 악곡명도 확인할 수 있다. '~엽'으로 끝나는 대엽류 악곡이 당시 광범위하게 분포하고 있었음을 보여준다. 즉 『현금동문류기』의 수록곡은 '~엽'으로 끝나는 대엽류 악곡이 대거 포함되어 있다는 특징을 보인다.

『현금동문류기』에서 <만대엽>은 <평조 만대엽 고조(平調 慢大葉 古調)>, <평조만대엽 박수로(平調慢大葉 朴壽老)>, <만대엽 평조 허사종(慢大葉 平調 許嗣宗)>, <만대엽 윤형(慢大葉 尹珩)>, <만대엽 이세준(慢大

231) 16세기 명종대의 악보로 추정되는 『時用鄕樂譜』에 거문고 악보는 아니지만 오음약보(궁상하보)로 평조대엽과 소엽이 악보 인쇄본의 여백에 가필(加筆)되어 수록되어 있다. 그러나 『시용향악보』는 거문고 악보가 아니므로 본고의 논의 대상에는 제외되었다.

葉 李世俊)>, <낙시조 만대엽(樂時調 慢大葉)>의 6곡이 수록되어 있고, <삭대엽>은 <삭대엽 허사종(數大葉 許嗣宗)>, <삭대엽 일명 자자대엽 이세준(數大葉 一名 滋滋大葉 李世俊)>, <삭대엽 일강(數大葉 一腔)>, <우조 삭대엽(羽調 數大葉)>, <사조 삭대엽 우조계면조(斜調 數大葉 羽調界面調)>의 5곡으로 이루어져 있다. 또한 <북전>은 <북전(北殿)>, <북전 허사종(北殿 許嗣宗)>, <북전 박근소전(北殿 朴謹所傳)>, <평조북전 박근소전(平調北殿 朴謹所傳)>, <평조북전 (平調北殿)>의 5곡이 수록되어 있다. 『현금동문류기』에만 보이는 악곡인 대엽도 <대엽(大葉)>, <평조대엽 일명 낙수조(平調大葉 一名洛水調)>, <대엽 김종손(大葉 金從孫)>, <평조대엽 안상(平調大葉 安瑞)>의 4곡이 수록되어 있으며, 중엽은 <중엽(中葉)>, <평조중엽 박근소전(平調中葉 朴謹所傳)>의 2곡이, 소엽은 <평조소엽(平調小葉)>의 1곡이 수록되어 있다. 아울러 <빈대엽(頻大葉)>과 <장대엽(長大葉)>이 각각 한 곡씩 수록되어 있고, 다스름에 해당하는 곡으로 <평조 치아음 이세준(平調 治兒音 李世俊)>, <조현음 속칭 다사림 낙시조(調絃音 俗稱多士林 樂時調)>, <조현곡 일장 안상(調絃曲 一章 安瑞)>의 세 곡이 수록되어 있다. 『현금동문류기』의 수록 악곡을 정리하면 다음의 표와 같다.

<표 9> 『현금동문류기』수록곡[232]

[古今琴譜聞見錄]		[古今琴善手指法聞見錄]	
平調 慢大葉 古調	(朴謹所傳)	大葉	(朴謹所傳)
北殿	(朴謹所傳)	北殿	(朴謹所傳)
中葉	(朴謹所傳)	平調大葉 一名洛水調	(朴謹所傳)
平調慢大葉	朴壽老	大葉	金 從 孫[233] (朴謹所傳)
慢大葉 平調	許嗣宗	平調北殿	朴謹所傳
北殿	許嗣宗	頻大葉	李世鼎 (朴謹所傳)
數大葉	許嗣宗	無名曲	武安守 (朴謹

232) 본고 <표5>의 내용과 동일하나 내용 전개를 위하여 중복수록 하였다.

233) 중종(中宗) 때의 거문고 고수. 장악원 악사(樂師). (변형석, 「西溪 李德胤 『玄琴東文類記』 初探 Ⅳ의 註釋」, 『국악교육연구』 8(1), 한국국악교육연구학회, 2014, 305쪽.)

			所傳)
慢大葉	尹珩	平調中葉	朴謹所傳[234]
平調 治兒音	李世俊	平調大葉	安瑞
慢大葉	(李世俊)	北殿一腔	(安瑞)
數大葉 一名 滋滋大葉	(李世俊)	數大葉 一腔	(安瑞)
		羽調數大葉	(安瑞)
		斜調數大葉 羽調界面調	(安瑞)
		調絃音 俗稱多士林樂時調	(趙晟)
		樂時調 慢大葉	(趙晟)
		平調 北殿	(趙晟)
		平調 小葉	(趙晟)
		平調 長大葉 一腔	安瑞
		調絃曲 一章	(安瑞)

『현금동문류기』가 당대에 전하던 여러 악보를 취합하여 필사한 악보임을 고려하면 이 악보에 각각 다섯곡 이상씩 수록되어 있는 <만대엽>, <북전>, <삭대엽>이 당시 보편적인 거문고 악곡으로 연주되고 있었으며, 그 외에 <대엽>, <중엽>, <소엽>, <장대엽>, <빈대엽>과 같은 악곡도 대엽류 악곡으로 존재하고 있었음을 알 수 있다. 이와 관련해서 『현금동문류기』의 편자 이득윤이 『양금신보』를 참고하여[235] 『현금동문류기』에도 『양금신보』의 조현법 등을 수록한 점을 고려하면[236], 『양금신보』에 수록된 중대엽의 악곡들을 『현금동문류기』에서 의도적으로 누락시킨 것으로 추측할 수 있다. 즉 『현금동문류기』의 수록곡들은 이득윤의 편집 의도에 따라 선정되었다고 보아야 한다.

한편 『현금동문류기』에서 악곡명만 표기된 악곡들은 별곡(別曲)이라는 제목 하에 <여민락>, <영산회상>, <보허사>, <한림별곡>, <감군은>의 다

234) 모두 동일한 합자법을 사용하고 있는 것으로 보이며 박근악보에 있던 것을 옮긴 것이라고 해석된다.

235) Ⅲ장의 사대부의 악보편찬 중 '이득윤과 『현금동문류기』'의 항에서 이득윤이 『양금신보』를 참고하였음을 다룬 바 있다.

236) 『현금동문류기』『한국음악자료총서』, 국악학연구회, 1976, 150~151쪽 참조.

섯 곡이다. 이 다섯 곡 중 <영산회상>을 제외하고는 모두 『금합자보』에 수록되어 있는 악곡들이다.

또 『현금동문류기』는 <북전>과 대엽류 악곡으로만 구성되어 있는데 이들 악곡의 가사는 수록되어 있지 않다. 그러나 <북전>이 이미 다른 악보들에서 시조시를 반주하는 음악으로 사용되고 있고 <만대엽>과 같은 악곡들도 시가가 누락된 점을 볼 때 『현금동문류기』에 수록된 악곡들도 4음보 3행의 국문시가를 가사로 하는 악곡을 수록하고 있는 것으로 보인다.

이상의 내용을 종합하면, 『현금동문류기』가 완성된 시점에 <북전>, <만대엽>과 기타의 대엽류 악곡과 함께 <보허자>, <영산회상>, <감군은>, <여민락>, <한림별곡>등의 곡이 거문고로 연주되고 있었지만, 그 중 이득윤이 이상적으로 고려하였던 조선전기 사대부 거문고 음악은 <북전>과 대엽류 악곡이었음을 알 수 있었다. 특히 이득윤은 다른 악보에서 수록하고 있지 않은 <대엽>, <중엽>, <소엽>의 악곡들을 중요하게 다루고 있으며, 『양금신보』에서 무도지절에 사용된 곡으로 제외하였던 악곡들은 『현금동문류기』에서는 별곡(別曲)이라 하여 악보에서 누락시킨 것을 볼 때, 시가를 노래하는 음악이 곧 금악(琴樂)이라는 가치관을 따르고자 했음을 확인할 수 있었다.

앞서 악보를 통해 살펴 본 내용에 의하면 사대부들의 금보에서 거문고 음악에 대한 몇 가지 규정을 확인할 수 있었다. 『금합자보』에서는 서문에 언급된 내용을 통해 <만대엽>을 특별히 인식하고 있었음을 확인할 수 있었고, 『양금신보』에는 '무도지절에 사용되는 곡은 학금의 선무'가 아니라고 명시하고 있었으며 『현금동문류기』에는 별곡이라고 하여 악보에 수록하고 있는 악곡과 구분하고 있었음을 확인할 수 있었다. 이를 통해 당시 사대부의 거문고 음악으로 추구한 이상적인 형태는 시가를 노래하는 금악이었다.

2. 금조(琴操)지향의 금악(琴樂)

조선전기 사대부의 거문고 음악으로 추구한 이상과 현실적 대안을 실제 당시 거문고 악곡을 통해서 할 것이다.[237] 이에 대한 단서를 제공하고 있는 것이 바로『현금동문류기』의 첫 부분 [현금동문류기]에 수록된 악곡명들이다. 하여 본 절에서는 우선『현금동문류기』를 바탕으로 조선 이전의 금악과 중국의 금곡을 살피고, 이를 바탕으로 16세기 사대부들의 거문고 음악을 알아보고자 한다.

가. 조선 이전의 금악(琴樂)

『현금동문류기』에 수록된 악곡명은 크게 두 가지로 구분할 수 있다. 이득윤이 동문(東文), 즉 조선 금악의 명맥을 유지하고 있다고 적고 있는 악곡명과 중국 금(琴)의 악곡명이다. 조선의 악곡명은 당대 거문고 음악은 물론이고 조선 이전에 현악기로 연주하였던 사료의 기록을 바탕으로 조선 이전 사대부 음악으로 연주하던 악곡을 망라하고 있다. 조선 이전에 사대부들이 연주하였던 악곡으로는 주로 신라와 고려의 사대부들이 연주하였다고 기록되어 있는 금의 악곡명을 나열하고 있다.『현금동문류기』에 수록된 내용을 정리하면 다음의 표와 같다.

---

237) 세종 12년(1430) / 2월 19일 / "… (경인)궁중음악의 정비에 유학의 음악이론을 적용하였으며 주희, 채원정의 음악에 관한 설을 참고하였음을 적고 있다. 예조에서 의례 상정소와 함께 의논한 박연이 상서한 조건에 대해 아뢰다③ 박연이 또 말하기를, '악서(樂書)를 편집하는 한 가지 일은 신이 매우 염려하는 바이옵니다. 이제 우리 나라에서 쓰는 삼부(三部)의 음악을 자세히 살펴보면 모두 정제되지 못하였사온데, 그 중에 아악부가 더욱 심합니다. 그 율려(律呂)의 제도와 가무(歌舞)의 규식(規式)과 금슬(琴瑟)의 보법(譜法) 등의 정밀(精密)하고 미묘(微妙)한 곡절(曲折)은 함부로 허술하고 가볍게 논설을 세울 수가 없으므로, 여러 글을 두루 상고하고 한편으로 여러 사람의 말을 참고하여, 몸소 깨우쳐 마음에 그렇다고 인정이 된 후에 그림으로 그리고 논설로 나타내 적어서, 모든 사람들로 하여금 다 찾아내고 풀어내어 알 수 있도록 하려는 것입니다. 인용(引用)한 여러 선유(先儒)들 중에 정사농(鄭司農)과 정강성(鄭康成)의 설(說)은 각각 장단점(長短點)이 있어서 근거를 삼기가 어렵겠고, 사마천(司馬遷)·두우(杜佑)·마단림(馬端臨)·진상(陳常)·진양(陳暘)·오원장(吳元章)·임우(林宇)·진원정(陣元靖)·회암(晦菴)·주자(朱子)·서산(西山) 채원정(蔡元正)의 설(說)이 의거(依據)할 만하므로, 이것을 참교(參校)하여 정론(定論)을 세우고, 그 중간에 신의 의견을 곁들여 그림으로 그리기도 하고 설명하기도 하여 이를 보조(補助)하였으며, …"

<표 10>『현금동문류기』에 수록된 조선 이전 악곡

[玄琴東文類記]	
(樂曲名 說明)[238]	寒松亭曲(高麗), 繁花曲(新羅), 飄風曲(新羅)
(玄琴의 由來)	玄鶴琴(高句麗), 老妓彈琴(朴致安), 野服携琴(高麗 李養中), 松琴(崔遠亭), 學琴(玉寶高),
古今唐俗樂譜名綠	玄琴(王山岳製百餘曲而曲則未傳) 于勒(上奇物, 下奇物等調), 玉寶高(製新調 三十曲傳之 有玄合曲 又有 上院, 中院, 下院 等曲) 陽春曲(平調), 南薰曲,(樂時調) 秋風曲(界面調), 白雪曲(羽調), 克宗(新制衣曲 平調, 羽調) 鄭敍(大葉 慢中數), 允興(所傳 安長, 淸長所學 飄風등 三曲) 孤鸞, 別鶴, 高山, 流水, 碓樂[239],(顔回曲, 飄風曲, 瓜亭曲)
四調體	平調, 樂時調, 界面調, 羽調 三機曲 慢大葉, 中大葉, 數大葉
古今琴譜聞見錄	別曲 與民樂, 靈山會相, 步虛詞, 翰林別曲, 感君恩 小樂府(益齋) 五冠山曲, 沙里花曲, 瓜亭曲, 處容歌, 居士戀曲, 濟危寶曲. 長巖曲
(李得胤과 鄭斗源의 書簡文)	慢大葉, 翰林別曲

이득윤은『삼국사기』와 고려 문인의 문집 등, 여러 원전에 수록된 사대부 탄금(문인 탄금)과 관련된 내용을 수집하였던 것으로 보이며, 이러한 원전의 내용을 참고하여 개인적으로 조선 이전 사대부 탄금의 계보를 기록하고자 하였던 것으로 보인다.

예로 들면 <번화곡(繁花曲)>은 신라 경애왕이 포석정에서 미인에게 연주하게 한 신라의 악곡으로 그 내용이 구슬퍼서 식자들은 그 곡을 <옥수후정화>에 비하였다고 전해지는 곡이다.[240] 그리고 <표풍곡(飄風曲)>은

238) 표에서 '記'부분의 (玄琴의 由來)와 같은 제목은『현금동문류기』에 수록되어 있지 않은 분류명을 필자가 붙인 것이다.
239) 신라의 백결선생이 지었다는 악곡명이다.
240)『고려사』「악지」에 수록된 내용과 동일하다.

신라왕이 윤흥을 남원태수로 임명하여 옥보고에게서 거문고를 배워 연주하고 있던 귀금선생에게 거문고를 배워오게 하여 윤흥이 배워온 악곡 중의 하나이다.[241]

한편 <한송정곡(寒松亭曲)>은 악부(樂府)에 있는 곡이다. 세상에 전하는 말에 의하면 이 노래는 슬(瑟)의 바닥에 써둔 것이 강남(中國의 江南)까지 흘러갔는데, 사람들이 그 가사를 해석하지 못한 채 있었다고 한다. 고려 광종 때 고려 사람 장진공(張晉公)이 사신이 되어 강남에 가니, 강남사람들이 장진공에게 물었으므로 그가 시로 해석하여 주었다고 한다.[242]

이상의 악곡들 외에도『현금동문류기』에는 극종이 지은 곡, 정서의 <대엽 만중삭>, 윤흥의 <표풍곡> 등의 세 곡과 함께 <고란(孤鸞)>, <별학(別鶴)>, <고산(高山)>, <유수(流水)>[243], 신라의 백결선생이 연주하였다는 <대악(碓樂)>을 비롯하여, <안회곡(顔回曲)>, <표풍곡(飄風曲)>, <과정곡(瓜亭曲)>등이 같이 언급되어 있다. 아울러 왕산악이 만든 백여 곡이 전하지 않는다는 내용이 기록되어 있고, 우륵이 지은 <상기물(上奇物)>, <하기물(下奇物)>, 옥보고가 지은 신조(新調) 30곡, 정서가 지은 대엽 만·중·삭을 고려 이전의 악곡으로 인식하고 기록하고 있다. 이와같은 내용으로 볼 때『현금동문류기』는 주로『삼국사기』나『고려사』에 언급된 악곡명 중 사대부 탄금과 관련된 악곡을 사대부 탄금 음악의 원형적 형태로 인식하고 기록했다고 볼 수 있다.

이렇게『현금동문류기』에 수록된 조선 이전의 악곡들은 이득윤의 관념에서 조선전기 사대부 탄금의 역사적 계보로 인식되고 있는 곡들이다. 이득윤은 문헌에 수록된 사대부 탄금의 계보를 정리하고 그 기원을 신라시대로까지 확장하여 조선전기 사대부 탄금의 정당성을 구축하고자 하였던 것으로 볼 수 있다.

---

241)『삼국사기』「악지」에 수록된 내용과 동일하다.

242) 이 내용은『고려사』「악지」[俗樂條]에도 그 시와 내용이 전한다.

달 밝은 한송정 밤 / 月白寒松夜
물결 잔잔한 경포의 가을 / 波安鏡浦秋
슬피 울며 왔다가 또 가는 / 哀鳴來又去
소식 지닌 한 마리의 갈매기 / 有信一沙鷗

243) 백아의 금곡(琴曲)이지만 고려의 문인들의 시에서 언급되고 있음을 문헌에서 확인할 수 있는 곡들이다.

나. 중국의 금악(琴樂)

앞에서 언급했듯이 『현금동문류기』에는 신라나 고려의 문인들이 연주하였던 악곡들 이외에도 중국의 금곡명으로 알려진 악곡의 명칭도 망라되어 있다. 이러한 중국의 금악명들은 중국에 존재하던 여러 금악(琴樂)의 경향 중에서도 이득윤이 사대부 금악(琴樂)의 이상(理想)으로 추종하고 있던 것으로 보아야 할 것이다.

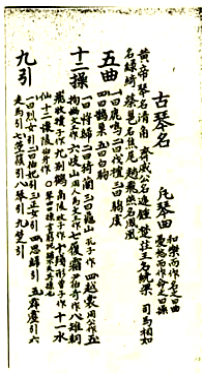
먼저 중국의 금악명으로 [고금당속악보명록(古今唐俗樂譜名綠)]에는 <양춘곡(陽春曲)>, <남훈곡(南薰曲)>, <추풍곡(秋風曲)>, <백설곡(白雪曲)>의 네 곡을 적고 있다. 그리고 [범금곡(凡琴曲)]의 항목에는 송대(宋代) 음률에 정통하였던 곽무천(郭茂倩, ?~?)이[244] 지은 『악부시집(樂府詩集)』[245]에 수록된 금악(琴樂)을 수록하고 있다. 곽무천의 『악부시집』은 총 100권으로 구성되어 악부에서 사용되었던 악곡의 가사를 모두 집성하고 있는데, 그 중 57~60권까지가 금곡가사(琴曲歌辭)를 수록한 부분이다. 『현금동문류기』에서는 『악부시집』의 57권에 수록되어 있는 오곡(五曲), 구인(九引), 십이조(十二操)의 금곡명만 수록하고 있다. 오곡(五曲)에는 <녹명(鹿鳴)>, <벌단(伐檀)>, <추우(騶虞)>, <작소(鵲巢)>, <백구(白駒)>의 다섯 곡이 수록되어 있고, 구인(九引)에는 <열녀인(烈女引)>, <백비인(伯妃引)>, <정녀인(貞女引)>, <사귀인(思歸引)>, <벽력인(霹靂引)>, <주마인(走馬引)>, <공후인(箜篌引)>, <금인(琴引)>, <초인(楚引)>의 아홉 곡이 수록되어 있다. 또 십이조(十二操)에는 공자(孔子)가 지은 <장귀조(將歸操)>, <의란조(猗蘭操)>, <구산조(龜山操)>를 비롯하여 주공(周公)이 지은 <월상조(越裳操)>, <기산조(岐山操)>, 문왕(文王)이 지은 <구유조(拘幽操)>가 포함되어 있으며, 윤백기(尹伯奇)가 지은 <이상조(履霜操)>, 목독자(牧犢子)가 지은 <치조비조(雉朝飛操)>, 상릉목자(商陵牧

244) 송나라 운주(鄆州) 수성(須城) 사람. 자는 덕찬(德粲)이다. 곽원명(郭源明)의 아들이다. 원풍(元豊) 7년(1084) 하남부법조참군(河南府法曹參軍)이 되었다. 음률에 정통했고, 한예(漢隸)를 잘 썼다. 『악부시집(樂府詩集)』을 지었는데, 역대의 악부가사를 수록한 책 가운데 가장 정리가 잘 된 저작이다. 해설이 정확하고 고증이 분명해서 악부의 집대성(集大成)으로 평가된다. [곽무천 郭茂倩] (『중국역대인명사전』, 이회문화사, 2010)

245) 곽무천(郭茂倩)의 『樂府詩集』의 금곡가사(琴曲歌辭)로 오곡(五曲), 구인(九引), 십이조(十二操)가 수록되어 있다.

子)가 지은 <별학조(別鶴操)>, 증자(曾子)가 지은<잔형조(殘形操)>, <수선조(水仙操)>, 백아(伯牙)가 지은 <회릉조(懷陵操)>까지 열두 곡의 곡명을 나열하여 공자와 주공, 문왕이 지은 금조(琴操)들을 총 망라하고 있다. 다음 <그림1>은『현금동문류기』원전 중 [범금곡(凡琴曲)] 부분이다.

<그림 1>『현금동문류기』[범금곡(凡琴曲)]


古琴名
凡琴曲
五曲
十二操
九引

그 다음으로 수록하고 있는 금악명은 한유(韩愈, 768~824)의 <금조십수(琴操十首)>이다. 한유는 당나라 때의 사상가로 도가와 불교를 배척하고 유가의 정통성을 적극 옹호하였던 인물로[246] 채옹(蔡邕, 132~192)의 <금조십이수(琴操十二首)> 중 마지막 두 곡인 <수선조(水仙操)>, <회릉조(懷陵操)>를 제외한 10곡으로 구성한 금곡 가사가 〈금조십수(琴操十首)〉이다.

246) 한유는 '중국 당나라의 문인이자 사상가로 사상적으로는 도가와 불가를 배척하고 유가의 정통성을 적극 옹호・선양했다.' (권중달,『동양의 고전을 읽는다』, 휴머니스트, 2006, 참조.)

<그림 2 >『현금동문류기』[금조십수(琴操十首)]

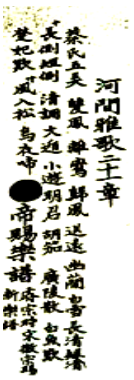
또 『현금동문류기』에서는 중국의 금악(琴樂)으로 추정되는 악곡들을 [하간아가이십일장(河間雅歌二十一章)]이라는 제목 하에도 적고 있다.[247] [하간아가이십일장]에 수록된 악곡들의 실체에 대해서는 잘 알려진 바가 없다. 하간(河間)은 중국의 하북(河北) 하간현(何間縣) 중원(中原)을[248] 의미하는 것으로 보이는데 첫 곡으로 쓰여진 <채씨오롱(蔡氏五弄)>은 채옹(蔡邕,132~192)이 지은 금곡(琴曲)가사(歌辭)로 <유춘(游春)>, <녹수(淥水)>, <유사(幽思)>, <좌수(坐愁)>, <추사(秋思)>의 다섯 곡을 지칭한다. <채씨오롱>이 [하간아가이십일장]에 포함 된 것으로 보아 적어도 2세기 이후의 중국 금곡들을 지칭하는 것으로 보인다. 또한 [하간아가이십일장]에 수록되어 있는 <장측(長側)>, <단측(短側)>, <대유(大遊)>, <소유(小遊)>의 악곡은 본고 2장에서 언급한 바와 같이, 이규보가 오현금을 만들어 연주했다는 기록이 있다. 즉, 이규보가 언급했던 악곡들 중 <장측(長側)>, <단측(短側)>, <대유(大遊)>, <소유(小遊)>는『현금동문류기』의 기록을 통해 중국에서 고대에 오현금으로 연주하였던 악곡명임을 추정할 수 있다. [하간 아가이십일장]에 수록된 악곡들은 <채씨오롱(蔡氏五弄)>, <쌍봉(雙鳳)>, <이만(離鸞)>, <귀봉(歸鳳)>, <송원(送遠)>, <유란(幽蘭)>,

247) 『주례』와 관련하여 하간(河間) 지역의 아가(雅歌)라는 악곡과 관련이 있을 것임을 Ⅱ장에서 언급한 바 있다. 본고에서는 악곡명을 중심으로 살펴보도록 하며 [하간아가이십일장]의 실체에 대하여서는 추후 고를 달리하여 논의하도록 하겠다.

248) 변형석도 하간을 중국의 지명으로 해석하였다. (변형석,「西溪 李德胤 『玄琴東文類記』 初探 Ⅳ의 註釋」,『국악교육연구』8(1), 한국국악교육연구학회, 2014.)

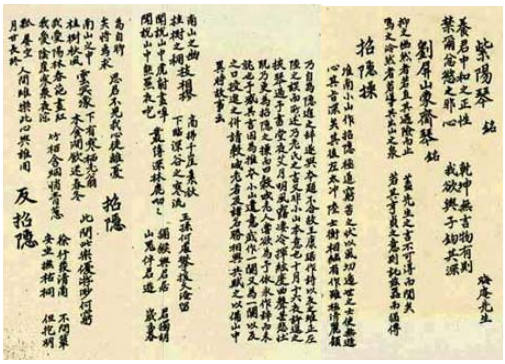
<백설(白雪)>, <장청(長淸)>, <단청(短淸), <장측(長側>, <단측(短側)>, <청조(淸調)>, <대유(大遊)>, <소유(小遊)>, <명군(明君)>, <호가(胡笳)>, <광릉산(廣陵散)>, <백어탄(白魚歎)>, <초기탄(楚妓歎)>, <풍입송(風入松)>, <조야제(鳥夜啼)>의 21곡으로 약 3세기부터 10세기 중국의 금악명으로 추정된다. 다음 <그림3>은 『현금동문류기』에 수록된 [하간아가이십일장]의 원문이다.

<그림 3>『현금동문류기』[하간아가이십일장(河間雅歌二十一章)]



마지막으로 언급되고 있는 악곡명은 <초은조(招隱操)>로 이는 주자(朱子)의 금명(琴銘), 자양금명(紫陽琴銘)과 함께 언급된 『주자문집』에 수록되어 있는 유일한 금악명이다. 『주자문집』에 수록된 가사도 그대로 수록되어 있다. 『현금동문류기』에 수록된 원문은 다음의 <그림 4>와 같다.

<그림 4>『현금동문류기』주희(朱熹)의 자양금명(紫陽琴銘)과 초은조(招隱操)



『현금동문류기』에 수록된 중국 금악(琴樂)을 모두 정리하면 다음의 표와 같다.

<표 11>『현금동문류기』에 수록된 금곡명(琴曲名)

(樂曲名 說明)[249]	[[玉樹後庭花(陳,) 伴侶曲(齊)皆亡國之音],
古今唐俗樂譜名綠	陽春曲, 南薰曲, 秋風曲, 白雪曲
凡琴曲	五曲 : 鹿鳴, 伐檀, 騶虞, 鵲巢, 白駒. 九引 : 烈女引, 伯妃引, 貞女引, 思歸引, 霹靂引, 走馬引, 箜篌引, 琴引, 楚引. 十二操 : 將歸操, 猗蘭操, 龜山操, 越裳操, 拘幽操, 岐山操, 履霜操, 朝飛操, 別鶴操, 殘形操, 水仙操, 懷陵操.
河間 雅歌二十一章	蔡氏五弄, 雙鳳, 離彎, 歸鳳, 送遠, 幽蘭, 白雪, 長淸, 短淸, 長側, 短側, 淸調, 大遊, 小遊, 明君, 胡笳, 廣陵散, 白魚歎, 楚妓歎, 風入松, 鳥夜啼.
琴操十首[250]	將歸操(孔子之趙聞殺鳴犢作) 猗蘭操(孔子傷不逢時作) 龜山操(孔子以季桓子受齊女樂, 諫不從, 望龜山而作))

249) 표에서 記부분의 (玄琴의 由來)와 같은 제목은『현금동문류기』에 수록되어 있지 않은 분류명

	越裳操(周公作) 拘幽操(文王羑裏作) 岐山操(周公為太王作) 履霜操(尹伯奇作) 雉朝飛操(牧犢子七十無妻，見雉雙飛，感之而作) 別鵠操(商陵穆子，娶妻五年無子。父母欲其改娶，其妻聞之，中夜悲嘯，穆子感之而作。) 殘形操(曾子夢見一貍，不見其首作)
紫陽琴銘(朱熹)	招隱操

이상 『현금동문류기』에 수록된 중국 금악(琴樂)의 악곡명을 살펴본 내용에 따르면 중국의 금악(琴樂) 중 순수 기악연주곡으로 분류되는 악곡명보다는 시를 노래하는 시가 반주곡으로서의 금가(琴歌) 악곡명이 중심을 이루고 있었다. 금가의 악곡명 중에서도 유가(儒家)에서 금(琴)을 위해 지은 시, 또는 악곡의 일종인 금조(琴操)를 중점적으로 언급하고 소개함으로써, 조선조 사대부의 거문고 연주곡은 중국 고대의 금조(琴操)를 추구하고 있음을 간접적으로 제시하고 있다.

『현금동문류기』에 수록된 금조(琴操)는 공자, 한나라의 채옹, 당나라 때 대표적인 유학자인 한유(韓愈)의 [금조십수(琴操十首)]뿐 아니라 주희의 금조(琴操)도 수록하고 있어 중국 금악의 흐름 중 시를 노래하는 음악, 그 중에서도 금(琴)을 위해 만들어진 시를 노래하는 전통을 중시하고 있음을 확인할 수 있었다. 즉 유가(儒家)의 금조(琴操)전통, 특히 중국 송대(宋代)의 금조(琴操)전통을 조선조 사대부 거문고 음악이 추구해야하는 이상적인 형태로 보고 있다.

이와 같이 시를 노래하는 전통에서 금의 역할이 중요하게 된 것은 유교의 음악관에서 비롯된다. 공자는 논어에서 '흥어시 입어례 성어악(興於詩 立於禮 成於樂)'[251]이라 하며 시에서 발현된 감정은 음악으로 완성된다고

을 필자가 붙인 것이다.

250) 채옹(蔡邕,132~192)의 『琴操十二首』를 바탕으로 한유(韓愈,768~824)가 10곡으로 선택한 금곡가사가 〈琴操十首〉이다.

251) 『論語』「태백편(泰伯篇)」 제8장.

하였고, 주희(朱熹)는 “시가의 각도에서만 음악을 보았으므로 음악의 독립적으로 존재하고 독립적으로 사상과 감정을 표현할 수 있는 기능을 인정하지 않았다. ‘樂[악, 음악]’·‘詩[시, 가사]’·‘志[지, 사상과 감정]’ 삼자 사이의 관계를 분석할 때, 지는 근본이며 시는 지에서 나오고 악은 또 시에서 나오므로 음악은 대수롭지 않은 말단”[252]이라고 하며 음악의 가치를 낮게 평가하였으나 ‘음악이 시에서 나온다’라고 하며 음악과 시의 관계에 있어서 시에서 발현되는 음악의 가치를 인정하였던 것으로 보인다. 이와 같은 사대부 탄금과 관련된 시를 노래하는 음악으로서의 금악(琴樂)의 가치를 인정한 유교적 음악관이 조선조 16세기 사대부들이 추구하였던 거문고 음악의 이상이었다. 이는 당시 사대부들이 중국 송대의 금악(琴樂)전통 중 금조(琴操) 형태의 음악을 계승하고자 하였던 것과도 관계가 있어 보인다.

다. 4음보 국문시가 금조(琴操) <만대엽>과 <북전>

본 장 1절의 내용을 다시 언급해 보면, 조선전기 사대부의 거문고 음악으로 거문고 악보에서 공통적으로 인식하고 있는 악곡은 <북전>과 대엽류의 악곡임을 확인해 볼 수 있다. 이는 아래의 표에서 보는 바와 같이 각각의 악보에서 공통적으로 수록하고 있는 악곡을 살펴보는 것으로도 확인할 수 있다. 조선전기 사대부 악보에 수록된 악곡을 정리하면 다음의 <표>와 같다.

<표 12> 조선전기 거문고 악보에 수록된 악곡명

악보명	악곡명			
『금합자보』	**거문고만대엽**	**평조북전**	감군은	보허자, 정석가,

252) 양인리우 지음·이창숙 옮김, 『중국고대음악사』, 솔출판사, 1999, 670쪽.

	비파만대엽	**우조북전**		사모곡, 여민락, 한림별곡
『양금신보』	**만대엽** **중대엽심방곡** **중대엽又** **중대엽 우조** **중대엽우조계면조** **중대엽평조계면조**	**평조북전**	감군은	
『현금동문류기』	**대엽, 중엽, 소엽, 만대엽, 삭대엽 등 (대엽류 30곡)**	**평조북전3곡** **우조계면조북전1곡**		

이렇게 조선전기 거문고 악보에 공통으로 수록된 대엽류 악곡과 <북전>의 가사를 비교해 보면 두 악곡의 시가는 모두 국문시가를 사용하고 있고, 4음보 3행의 동일한 시형을 가지고 있는 것으로 확인된다. 조선전기 악보에 수록된 <북전>과 <만대엽>, <중대엽>의 가사를 비교하면 다음과 같다.

<표 13>『양금신보』와 『금합자보』의 <북전>, <대엽류> 가사

북전류 가사	대엽류 가사
『금합자보』<평조북전>	『금합자보』<만대엽>
흐리누거/ 괴어시든/ 어누거/ 좇니져러 전태/ 전태로/ 벋니믜/ 전태로 셜면좃/ ᄉᆡ론ᄃᆞᆺ/ 범그러/ 노니져	오ᄂᆞ리/ 오ᄂᆞ리나/ ᄆᆡ일에/ 오ᄂᆞ리나 졈므디도/ 새디도/ 오ᄂᆞ리/ 새리나 ᄆᆡ일/ 댱샹의/ 오ᄂᆞ리오/ 쇼셔
『금합자보』<우조북전>	『양금신보』<중대엽1>
空房을/ 겻고릴동/ 성덕을/ 녀표릴동 乃終/ 始終을/ 모ᄅᆞᄋᆞᆸ건/ 마ᄅᆞᄂᆞ 當시론/ 괴실ᄉᆡ/ 좃즙/ 노이다	오ᄂᆞ리/ 오ᄂᆞ리쇼서/ ᄆᆡ일에/ 오ᄂᆞ리쇼서 졈므디도/ 새디도/ 마ᄅᆞ시/ 오ᄂᆞ리 새리난/ ᄆᆡ일당식에/ 오ᄂᆞ리/ 쇼서
『양금신보』<북전>	『양금신보』<중대엽2>
흐리누거/ 괴어시든/ 어누거/ 좇니ᄋᆞᆸ새 전ᄎᆞ/ 전ᄎᆞ로/ 벋니믜/ 전ᄎᆞ로셔 雪綿子ㅅ/ 가ᄉᆡ론ᄃᆞᆺ/ 범그려셔/ 노ᄋᆞᆸ새	이몸이/ 주거주거/ 일ᄇᆡᆨ번/ 고텨주거 白骨이/ 壁土ㅣ되여/ 넉시라도/ 잇고엽고 님향한/ 一片丹心이야/ 가실주리/ 이시랴

<북전>은 조선 성종 때 가사를 개사하였다고는 하지만, 고려의 망국(亡國)의 음(音)이라 하여 사대부 음악으로서 적절한지에 대한 의문이 계속 제기되었던 악곡이었고, 조선 초기부터 음사(淫辭)논란의 중심에 있었지만 사대부들이 꾸준히 선호하였던 곡이었다.[253]

한편 <만대엽>은 심방곡이란 이름으로 <북전>과 함께 세조때 처용정재에 사용되었던 곡이다.[254] <만대엽>은 이득윤이 정두원에게 보낸 편지에서 '계미년 이후 만조가 유행하였고 당대에 유행하는 곡은 만조가 아니다'라고 하는 것으로 보아 『양금신보』의 편찬 이후 <중대엽>이 새로운 악조로 등장하여 <만대엽>을 대신하는 악곡으로 자리 잡았음을 알 수 있다. 그리고 '별곡만 연주하고 만조를 연주하지 않으면 안된다'고 하는 것으로 보아 이미 『금합자보』에 수록된 별곡이 상당히 유행하고 있었으나 악보에는 의도적으로 누락하고 있는 것으로 해석할 수 있다.[255] 즉 당시에 유행하던 거문고 음악은 별곡(別曲)이나 사조(斜調)[256], <중대엽>과 같은 악곡이었음을 알 수 있다.

이렇게 당시 <북전>과 <만대엽>은 연주하기에 적절한가하는 논란이 있었다. 그러나 이러한 논란에도 불구하고 <북전>과 <만대엽>이 꾸준히 사대부들의 거문고 음악 레퍼토리로 애호되었던 배경에는 금조(琴操)에 대

253) 길진숙,『조선전기 시가 예술론의 형성과 전개』, 소명출판사, 2003.

254)『慵齋叢話』 권1, "…처용놀이[處容戱]는 신라의 헌강왕(憲康王) 때부터 시작되었다. …그 다음에 촉기(促機)를 연주하는데, 신방곡(神房曲)에 따라 너울너울 어지러이 춤을 추고, 끝으로 북전(北殿)을 연주하면, 처용이 물러가 자리에 열지어 선다. …"

255)『西溪集』 卷二, [書答鄭下叔]. "…中. 又曰。癸未以後。慢調大行。仍致世亂者。亦恐未然也。近年所尙。非慢大葉。乃是別搆調。似慢而不慢。慢中有淫。似和而不和。和中有傷。低仰回互。多有變風之態。今之北殿斜調是也。識者。以玉樹後庭爲比。而不知者。欣欣然惟日不足。今之樂。猶古之樂乎。若是者。雖曰惡鄭聲之亂正音。可也。夫旣然矣。而抑又有說焉。常憚別曲。而不習慢調。則所謂黃鍾一動。萬物皆春。所謂洛陽三月。邵子乘車。百花叢裏。信轡徐徐者。其形其勢。搖之弄之於何調何腔。而又如大音聲正希。月滿空堂下手遲之句。以爲剩語。而不足觀耶。願君將此數語。勿大拍頭而更思之。噫。樂云樂云。吾之琴云乎哉。心神乖剌。中正和平之音。無從而出。故手生聲澁。四隣之所共避。其如樂何。但念自丙午休官以來。林居之志。愈固愈堅。朝夕不聊中。時將心經, 周易等書。閑漫讀之。一日至樂記章。致樂以治心。則易直子諒之心。油然生矣。生則樂。樂則安。安則久。久則天。天則神。忽然自語曰。夫何樂之妙用。使人感發。至於此極也。思欲究其所以。而莫得指南。隣有一人。偶以梁譜贈之。取而觀之。平調, 羽調之散形。幷間合字之排置。似皆髣髴乎易卦。故俯而察。仰而思。一一點檢之。其自下而上。自上而下。自左而右。自右而左。無不合於陰陽之往來。遠相應近相比。乘也緩也急也。亦有合於卦爻之發揮。故妄以爲擧一可知其三矣。苟能專心治之。可無學而能也。於是。采入玉溪山中。爰伐石上桐。斲作雌雄琴。依譜而試習之。雖其五音之淸濁燥濕。未能中適乎節奏。而其於學樂之方。思過半矣。自此而不輟焉。因作琴銘。…"

256) <북전사조>와 <사조삭대엽>이 있다.

한 인식이 강하게 작용한 것으로 보인다. 이득윤이 악부에서 금으로 노래하는 시를 금조(琴操)로 따로 구분한 것을 중요하게 여겼던 점을 고려하면 거문고를 위한 금조(琴操), 즉 금을 연주하며 시를 노래하는 금조를 추구하였던 것으로 보인다. 이에 당대의 사대부들에게 시의 주된 형식으로 대두되었던 4음보 3행의 국문시가의 형태가 거문고 음악에도 채택된 것으로 보인다. 국문시가가 유교 악론(樂論)의 수기(修己)적 실천이라는 관점에서 사대부의 진심을 표현하는 시의 형식으로 16세기에 대두되었던 것처럼,[257] 사대부의 자기 수양이라는 의미를 부여 받았던 사대부 탄금에 적용되는 시의 형식도 국문시가가 적합하다는 합의가 암묵적으로 진행된 것이다.

이러한 배경에서 4음보 3행의 국문시가를 노래하는 형식에 부합하였던 <만대엽>과 <북전>이 사대부의 거문고 음악으로 수용된 것으로 해석된다. <만대엽>과 <북전>은 각각 거문고 음악으로 수용되기 이전 처용정재에서 사용되었는데 <만대엽>이 처용정재에 사용되었던 명칭은 <만대엽>이 아니라 <심방곡(心方曲)>이었음을 고려하면 <심방곡>을 사대부가 거문고로 연주하며 4음보 국문시가를 노래하는 형식으로 바꾸고 이를 <만대엽>이라고 불렀음을 추측할 수 있다.

즉 당대의 악곡 중에서 4음보 3행의 시형을 노래하던 <심방곡>과 <북전>을 사대부 거문고 음악의 악곡으로 수용하였으며 <심방곡>이라는 곡명은 <만대엽>이라는 곡명으로 자리잡게 된 것으로 보인다.[258]

『금합자보』부터 사대부 거문고 음악의 중요한 악곡으로 인식되었던 <만대엽>과 <북전>은 『양금신보』와 『현금동문류기』에서도 사대부 거문고 음악의 주요 레퍼토리로 자리 잡고 있었다. 그 중 음악적으로 변화가 적었던 <북전>과 달리 <만대엽>은 대엽류 악곡의 하나로 향후 사대부 거문고 음악의 중요한 축을 담당하며 사대부 거문고 음악의 음악적 변화를 주도하게 되었다.

---

257) 길진숙, 『조선전기 시가 예술론의 형성과 전개』, 소명출판사, 2003.

258) <북전>이 비록 음사(淫辭)논란에 휩싸였지만 사대부들 사이에서는 지속적으로 향유되었다. 이러한 경향은 <북전>이 사대부 거문고 음악의 중요한 시가 형식으로 작용하였던 4음보 3행의 국문시가를 사용하는 악곡이었기 때문인 것으로 보인다.

3. 조선전기 사대부 금악(琴樂)의 음악적 특징

가. 금악(琴樂)과 여음(餘音)

조선전기 금보의 수록곡은 가사가 있는, 즉 시가를 반주하는 음악 위주로 구성되었다. 즉 당시 거문고 악보의 편찬자들이 거문고 음악을 시의 낭송에 수반되는 반주음악 형태로 인식하고 있었다는 것이다.

이렇게 시를 노래하는 음악으로서 음악형식의 가장 뚜렷한 변화는 여음의 인식이라고 할 수 있다.[259] 여음(餘音)은 한자 그대로 해석하면 나머지 음이라는 뜻이다. 그러나 여음에 대하여 국문학계와 음악학계의 인식은 조금 다르다. 음악학계에서는 여음의 한 형태인 대여음(大餘音)에 대해 '전통 가곡(歌曲)에서 기악으로만 연주되는 전주곡(前奏曲) 또는 후주곡(後奏曲)에 해당되는 부분.'[260]이라고 하여 연창으로 여러 곡을 이어 부를 때 악곡 사이에 연주하는 기악선율을 의미한다고 보았다. 반면 국문학계에서는 '시가(詩歌)에서 본가사의 앞·뒤·가운데에 위치하여 의미 표현보다는 감흥과 율조에 영향을 미치는 어절이나 구절을 이르는 말',[261] '뜻이 없는 소리어구절(擬聲語句節)이거나 말뜻을 가진 어사어구절(語辭語句節)…여음은 주로 가창하는 노래에서 감흥과 리듬에 연관된 구절과 어절이었던 만큼, 그것을 시어의 의미기능에 크게 비중을 두어 생각할 필요는 없다. 그러나 여음을 모두 단순한 소리가락의 표현으로만 볼 수 없다.'[262] 라고 하여 여음을 어구(語句)로 인식하고 있다. 그러나 16세기 악보에 나

---

259) 고려가요의 여음의 선율에 관한 선행 연구들에서는 여음 선율에 대해 세부적으로 연구된 바가 있다. 그 결과 여음이라는 형식 용어를 사용하고 있지 않는 악곡들에서 여음이라고 구분 지을만한 선율들이 이미 존재하였음이 밝혀진 바 있다. (김영운, 「고려 및 조선 초기 가악의 종지형 연구」, 『한국음악연구』 제21집, 한국국악학회, 1993; 문숙희, 『고려말 조선초 시가와 음악형식』, 학고방, 2009.) 본고에서는 조선전기가 여음(餘音)이라는 음악 형식 용어의 사용이 시작된 시기라는 관점에서 거문고 악보에 수록된 악곡의 여음에 관해 논의를 진행하고자 한다.

260) [대여음(大餘音)] (『한국민족문화대백과』, 한국학중앙연구원.)

261) '이 말은 원래 국악과 속요에서 창곡(唱曲)과 관련되어 나온 말이다. 그러나 고전시가와 민요의 문체론에서는 뜻이 없는 소리어구절(擬聲語句節)이거나 말뜻을 가진 어사어구절(語辭語句節)이 되기도 하며 이 두 가지를 섞어서 쓰는 경우도 있다(고전음악에서 음률상의 문제는 다루지 않는다.). 이것들은 실제 노래에서 '앞소리·사잇소리·뒷소리', '매기는 소리', '후렴' 등으로 나타난다.' (『한국현대문학대사전』, 2004.)

262) [여음(餘音)] (『한국민족문화대백과』, 한국학중앙연구원.)

타난 여음은 음악계와 국문학계에서 제시한 의미와 모두 차이를 보인다.

조선전기 악보에서 사용되고 있는 여음(餘音)은 악곡 전체에서 노래가 끝나고 악기 반주만 연주되는 짧은 후주(後奏) 성격의 기악선율로 볼 수 있다. 여음은 본래 말뜻과 같이 나머지 음악이라는 뜻으로 해석할 수 있으며, 이는 곧 노래와 악기반주가 같이 시작되어 연주를 함께 하다가 노래가 먼저 끝나고 악기 연주가 짧게 이어진 뒤 곡이 끝나는 형식을 뜻한다. 즉 노래의 반주 역할을 하는 악기가 단독으로 독주하는 형태로, 노래 선율에 가려져 있던 악기가 돋보이는 부분이라고도 할 수 있다. 이와 같이 노래의 후주(後奏)역할을 하는 여음(餘音)이 수반되는 악곡 형식을 여음(餘音)이라는 형식 용어로 구분한 예는 조선전기 악보에서 처음 시작된다.

<표 14>『금합자보』 노래의 악곡 형식

『금합자보』 수록악곡	악곡형식 구분
平調慢大葉	1지·2지·3지·4지·5지+ 여음
感君恩	본곡+ 여음
平調北殿	본곡+ 여음
羽調北殿	본곡+ 여음
思母曲	본곡+ 여음
翰林別曲	본곡+ 葉
與民樂	×
步虛子	×
鄭石歌	×

앞의 표는『금합자보』의 악곡형식에서 나타난 여음의 양상을 정리한 것이다. 이를 살펴보면『시용향악보』에 수록된 동일 악곡과 다르게 여음(餘音)이라는 음악 형식용어가 새로 등장하는 것을 볼 수 있다.[263] 아홉 곡의 수록곡 중에서 <정석가>, <한림별곡>, <여민락>, <보허자>의 네 곡을 제외한 <만대엽>, <감군은>, <평조북전>, <우조북전>, <사모곡>에서 여

263) 조선 명종대의 궁중악보로 추정되는『시용향악보』에 수록된 악곡 중 <사모곡>과 <정석가>가『금합자보』에도 수록되어 있는데 이들 악곡의 선율은 거의 동일하고 <정석가>에는 여음이 없으며,『금합자보』에 수록된<사모곡>에는 후주(後奏)에 해당하는 부분에 여음(餘音)이라는 용어를 명시하고 있다.

음(餘音)이라는 부분이 추가되어 있는 점이 흥미롭다. 여음 표시가 없는 악곡 중 <여민락>과 <보허자>는 실제 『양금신보』에서는 무도지절(舞蹈之節), 즉 무용반주에 쓰인다는 이유로 수록되지 않았던 곡이고,[264] <한림별곡> 역시 별곡이라 하여 『현금동문류기』에서 악보에는 누락되어 있던 곡이었다. 이런 상황을 고려하면 이들이 시가를 노래하는 형식의 악곡이 아닌, 기악곡이었다. 즉, 여음은 기악곡이 아닌 시가를 노래하는 형식과 관련이 있음을 시사한다.[265]

『금합자보』의 수록 악곡은 다양한 음악 형식을 보여주고 있으며, 가사로 사용하고 있는 시가의 형태 역시 다양한 모습을 보인다.[266] 그러나 『금합자보』의 수록 악곡 중 여음을 사용하고 있는 악곡들의 특징은 모두 국문시가를 가사로 하고 있다는 공통점이 있다. 즉 『금합자보』에서 <만대엽>, <평조북전>, <우조북전>, <감군은>, <사모곡>의 다섯 곡이 국문시가를 가사로 하는 악곡이며 여음(餘音)을 구분한다는 점에서 공통적인 음악 형식을 가지고 있다고 할 수 있다. 그렇다면 여음의 성격을 규정하는 데 있어서, 여음(餘音)이 단순히 후주에 해당하는 악곡형식의 명칭인가 아니면 선율적 연관성을 가진 동일한 선율인가를 규명하는 것이 선행되어야 할 것이다.

우선 각 악곡에서 여음의 길이를 살펴보면, <감군은>, <평조북전>, <우조북전>, <사모곡>의 여음 길이는 16정간을 1행으로 볼 때 1행의 길이에 해당하며, <만대엽>은 16정간 4행에 걸쳐 있다. 이들 악곡의 여음은 세 가지 유형으로 다음과 같이 구분해 볼 수 있겠다.

첫 번째 유형은 <감군은>과 <사모곡>이다. <감군은>의 여음은 1행[267]의 길이로 구성되고, <사모곡>의 여음은 1행과 3정간에 걸쳐 있어 3정간의 길이가 더 길지만 1행의 마지막 음과 동일한 음이 지속되므로 선율상

264) 기악곡으로서 여음의 역할이 필요하지 않았음을 추정할 수 있다.
265) 즉 무용반주에 사용되는 기악곡의 성격이 강하다는 의미로 해석할 수 있다.
266) 악곡은 여음이 있는 악곡과 없는 악곡이 혼재되어 있으며, 악곡의 형식 역시 악장의 구분이 있는 악곡과 5장으로 구분되는 형식이 모두 존재하며, 가사 역시 국문시가와 한문시가가 혼합되어 있다.
267) 『금합자보』는 16정간을 1행을 기준으로 악보가 구성되어 있으므로 이하 1행이라 함은 16정간 1행을 기준으로 한 행에 16정간에 배열 된 것을 의미한다.

의 큰 변화가 없어 1행으로 간주하도록 하겠다. <감군은>과 <사모곡>은 각각 평조와 계면조로 구성되어 음계 구성음이 다르지만『금합자보』에 병기된 궁상하보(오음약보)의 선율을 비교하면 동일한 선율임을 알 수 있다.

<표 15> 『금합자보』<감군은>과 <사모곡>의 여음선율

<감군은>제16행	餘	音															
궁상하보 (현)	下五		上一	宮 下一		下二		宮	宮			宮		下三		宮
합자보 (현)	褌		衛	褌 伏		黃		褌	ㄴ			褌		?		褌
<사모곡>제18행 268)			餘	音													
궁상하보 (현)	宮		上一	宮 下一		下二		宮	宮			宮		下三		宮
합자보 (현)	ㄴ		黵	褌 仲		伏		褌	ㄴ			褌		黃		褌

두 번째 유형은 <북전>의 여음이다.『금합자보』에 수록된 <평조북전>과 <우조북전>은 모두 평조로 구성되어 있지만 <평조북전>은 임종평조이고 <우조북전>은 황종평조로 서로 구성음이 다르다. 그러나 두 악곡의 여음선율을 오음약보를 통해 비교하여 보면 서로 선율의 연관성이 있음을 확인할 수 있다.

268) <사모곡>의 19행은 아래와 같고 마지막 궁(宮)음의 연장으로 볼 수 있으므로 위의 비교 악보에서는 생략하였다.

<사모곡>19행																
궁상하보 (현)	宮															
합자보 (현)	ㄴ															

우선 <평조북전>의 여음선율을 살펴보면 여음부분에서는 오음약보 선율(노래선율)이 궁(宮)을 중심으로 上一·上二·上三·上四·上五와 下一·下二·下三·下四·下五의 선율로 기보하는 관행을 넘어서 上五·上六까지 기보하며 음이 옥타브 위로 높아지는 경향을 보이고 있다. 그러나 <우조북전> 여음 선율과의 비교를 위해 <평조북전>의 오음약보 출현음 상삼(上三)부터 상육(上六)까지의 음을 옥타브 아래의 음으로 이조(移調)하면 다음의 표와 같다.

<표 16><평조북전> 오음약보의 비교표

<평조북전>	上一	上二	上三	上四	上五	上六
환산음	下四	下三	下二	下一	宮	上一

이러한 옥타브 아래의 음으로 <평조북전> 여음의 선율을 이조하면 다음과 같다.

<표 17>『금합자보』<평조북전> 여음선율의 변환

<평조북전>	원 선율	上三	上六		上五	上四	上三	上四	上三	上五	上四	上五	上六		上五		宮
	이 조 선율	下二	上一		宮	下一	下二	下一	下二	宮	下一	宮	上一		宮		宮

<표 18> <평조북전>과 <우조북전> 여음선율의 비교

<우조북전> 제7행 여음			上一	宮	下一	下二	下一		宮	上二		上一		宮		
<평조북전> 제7행 여음	下二	上一		宮	下一	下二	下一	下二	宮	下一	宮	上一		宮		宮

위와 같이 여음 선율을 변환해 보면 <평조북전>의 여음 선율에서 상오(上五)를 궁(宮)으로 환산한 악보와 <우조북전>의 여음 선율이 거의 동일

한 진행 양상을 보이는 것을 확인할 수 있다. 즉 <평조북전>과 <우조북전>은 완전 5도의 음고가 다른 악조를 사용하고 있지만 기본적으로 선율의 진행은 거의 유사하게 구성되어 있음을 알 수 있다.

세 번째 유형은 『금합자보』 <만대엽>의 유형이다. <만대엽>의 여음은 다른 악곡이 1행의 짧은 여음을 사용하고 있는 것과 달리 3행의 긴 여음으로[269] 구성되어 여음을 사용하는 『금합자보』의 다른 악곡과 차이를 보인다. 그러나 『금합자보』와 『시용향악보』의 연대가 가깝게 위치하고 있고, 『시용향악보』에 <만대엽>의 전신으로 알려진 <평조 대엽>[270]이라는 악곡이 수록되어 있어 <만대엽> 여음 선율의 구성과 관련된 특징을 살펴볼 수 있다.

『시용향악보』에는 비록 정식으로 수록된 악보는 아니지만 여백에 수록되어 있는 <평조 대엽>과 <소엽>이 수록되어 있다. 그 중 <평조대엽>의 여음은 궁을 중심으로 하이(下二)에서 상일(上一)음 사이의 음역에서 이루어져 있으며 이는 『금합자보』의 <만대엽> 여음도 같다. 그러나 『시용향악보』 <평조대엽>의 여음은 모두 11점 정도의 음으로 구성되는 길이를 가지고 있는데 『금합자보』 <만대엽> 여음이 3행 5정간에 약 28점의 음으로 구성되는 것과 다르다.

<표 19> 『금합자보』 <만대엽>과 『시용향악보』 <평조대엽>의 여음

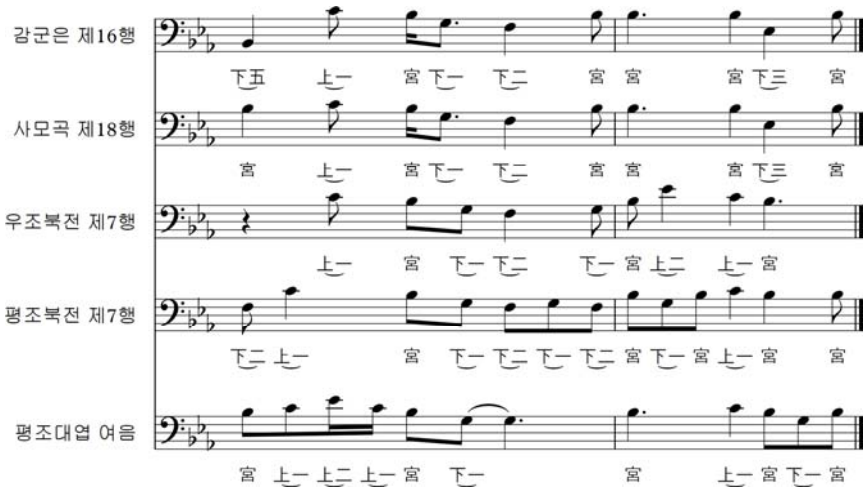
<대엽> 여음		宮上一上二　　上一宮下一宮　上一宮　下一宮
<만대엽> 여음	1행	宮宮上一上二 上一上二 上一宮下一下二 上一宮
	2행	下一宮上一宮下一 下二下一上一
	3행	宮上二 上一　　上一宮下一下二上一 宮

앞의 표와 같이 『시용향악보』의 <평조대엽>과 『금합자보』 <만대엽>의 선율을 비교하여 보면 『금합자보』 <만대엽> 1행의 선율은 『시용향악보』 <평조대엽>의 선율과 유사하다. 또한 『금합자보』 <만대엽>의 선율은 1행과 3행의 선율이 반복되고 있으며 2행의 선율은 변주된 것으로, 『금합자

269) 정확히는 3행 5정간에 해당한다.
270) 황준연, 「대엽의 연구」, 『조선조 정간보 연구』, 서울대학교출판부, 2009.

보』 <만대엽>의 여음 선율은 『시용향악보』의 <평조대엽>의 선율에서 변주와 반복을 거쳐 확대된 형식으로 발전한 것으로 보인다. 그러나 원형적인 대엽의 여음은 『금합자보』에 수록된 다른 악곡과 같이 짧게 구성되어 있어 여음이 짧은 형태에서 확대된 형식이 <만대엽>으로 수록된 것으로 보이며, <만대엽>의 여음 선율은 고정적이 아니라 변화하는 형태에 있는 것도 확인할 수 있다.

<만대엽>의 여음이 확대된 형태라면 원형적인 『시용향악보』의 <평조대엽>의 여음이 『금합자보』에 수록된 악곡들과도 관련이 있는지 살펴볼 필요가 있다. 다음의 <악보1>은 『시용향악보』의 <평조대엽>과 『금합자보』의 <감군은>, <사모곡>, <우조북전>, <평조북전>을 비교해 본 것이다.

<악보1> 『금합자보』 <감군은>, <사모곡>, <우조북전>, <평조북전>
『시용향악보』 <평조대엽> 여음 선율 비교[271]

271) 『시용향악보』의 <대엽>의 선율은 다른 선율을 고려하여 임의로 정간에 맞추어 비교하였다. 『시용향악보』 <대엽>과 <소엽>의 여음 선율도 길이가 차이가 나서 대엽류 악곡의 여음 선율은 고정적이지 않고 유동적임을 알 수 있다.

《『시용향악보』 <대엽>과 <소엽>의 여음선율》

대엽	宮上一上二 **上一宮下一宮** 上一宮 下一宮
소엽	宮宮**上一宮下一宮**

앞의 악보에서 보면 <감군은>이 下五, <사모곡>, <평조대엽>이 宮, <평조북전>이 下二로 시작하는 것이 다르지만 이후 上一로 상행했다가 宮, 下一, 下二로 점차적으로 하행하고 다시 宮을 거쳐 상행하는 선율형이 유사하게 나타난다. 즉, 원형으로 보이는 『시용향악보』의 <평조대엽> 이후 『금합자보』의 <감군은>, <사모곡>, <우조북전>, <평조북전>, 그리고 <만대엽> 등 악곡의 여음은 모두 같은 계열로 봐야 하는 것이다.

유사한 선율의 여음을 여러 악곡에 중복되게 사용한 점은 여음이 각각의 악곡에서 파생되었다기보다는 여음이라는 악곡 형식이 등장하면서 각각의 악곡에 동일하게 부여된 선율임을 알 수 있다.

이상에서 살펴본다면 여음이라는 음악 용어는 16세기 국문 시가를 노래하는 사대부들의 금악(琴樂)에서 새롭게 생겨난 것인데 초기의 형태는 거의 유사한 형태로 구성되었다고 할 수 있다. 그리고 당시 여음은 <만대엽>의 예로 보면 대엽류 악곡에서는 다양한 선율의 길이로 확대 재생산되고 있었음을 알 수 있었다.

나. 금악(琴樂)과 낙시조(樂時調)

조선전기 사대부들의 거문고 연주는 여가를 보내는 기예(技藝)로서, 예술적 미감을 충족하는 수단으로서가 아니라, 유교 악론의 수기적 실천이라는 전제하에 실행하였던 만큼 그들이 추구하는 음악에도 유교적 음악관이 투영되었음을 짐작할 수 있다.

유교의 악론에서 추구하는 음악은 정악(正樂)이며 정악의 기준은 공자가 제시한 '악이불음, 애이불상(樂而不淫, 哀而不傷)'[272]이 그 중 하나이다. 이와 같은 정악의 기준은 조선전기 사대부들에게 중요하게 작용하였던 것으로 보이는데, 그 실례를 보여주는 것이 <사료66> 『세조실록』의 기록이다.

<사료68>

[세조가 악기를 연주함에 모두들 감탄하고 세종이 칭찬하다][273]

"…일찍이 달밤에 세조가 영인(伶人) 허오(許吾)에게 지시하여 피리로 계면조(界面調)를 불게 하였더니, 이를 듣고 슬퍼하지 않는 자가 없었다. 용(瑢)이 세조에게 이르기를, "대개 악(樂)이란 애련(哀憐)하면서도 마음을 상하게 하지 않는 것을 귀히 여기는데, 형(兄)은 어찌 계면조를 씁니까?"하니, 세조가 말하기를,"옛날 진(陳)나라 후주(後主)가 옥수후정화(玉樹後庭花) 때문에 망하였지만, 당(唐)나라 태종(太宗)도 또한 이 곡을 들었다. 또 그대는 능히 두견(杜鵑)의 소리를 그치게 할 수 있겠는가?" 하였다."

이와 같이 마음을 상하게 하는 음악은 좋은 음악의 기준이 아니었으며, 유교 예악사상을 추구하고자 하였던 당시 시대적 상황에서 계면조 사용을 삼가야 한다는 것은 당대의 지배적인 악조에 대한 의견이었을 것이다. 위 자료를 통해서도 계면조를 전면적으로 폐지하고 있지는 않으나 의식적으로 평조를 선호하여야 한다는 강박이 작용하고 있음을 확인할 수 있다. 이와 같은 논의의 연장선상에서 박연의 향악의 악조에 대한 상소는 주목

272) 『論語』「八佾篇」第20章 '子曰, 關雎, 樂而不淫, 哀而不傷.'
273) 『세조총서』 [세조가 악기를 연주함에 모두들 감탄하고 세종이 칭찬하다].

해 볼 필요가 있다.

<사료69>

[예조에서 의례 상정소와 함께 의논한 박연이 상서한 조건에 대해 아뢰다][274]

"…박연이 또 말하기를,…다만 향악(鄕樂)에 소용되는 음률은 음악이 처음 시작하여 날 적에, 중려(仲呂)와 임종(林鍾)의 두 음률의 궁(宮)을 섞어 번갈아 사용하였사오니, 중려궁(仲呂宮)은 대금(大芩)의 둘째 손가락 소리이고, 임종궁(林鍾宮)은 대금(大芩)의 세째 손가락 소리이온데, 중려궁(仲呂宮)은 옛날 사람들이 흔히 쓰기를 꺼리었사오니, 이는 그 소용되는 소리가 모두 정률(正律)이 아닌 때문이었습니다. 임종(林鍾)은 원래 천지 본연(本然)의 치성(徵聲)이요, 또 소용되는 소리는 군신(君臣)에 관계되는 것으로 각각 정성(正聲)을 얻게 되는 것입니다. 또 곤방(坤方)의 토율(土律)로써 만물(萬物)을 함양(涵養)하고 사시(四時)에 붙여 왕성하여 항상 충화(沖和)한 기운(氣運)이 있으니, 이로써 궁(宮)을 삼는 것이 옳겠습니다. 이제로부터 연향(宴享)할 때에 향악(鄕樂)은 주로 임종(林鍾) 율에 맞추어 가사를 부르게 하시기 바라옵니다. 음악의 이름을 세상에서 향악(鄕樂)이라고 일컫는 것도 또한 매우 상스러우니, 전하께서는 이를 고치시옵소서."

물론 궁중 의식 음악에 사용되는 향악에 대한 의견이지만, 박연은 임종이 천지 본연의 치성(徵聲)이라고 하고 군신에 관계되는 정성(正聲)을 얻는 음이라고 하며 임종평조를 향악에서 사용할 것을 주장하고 있다. 유교의 음악관에 의한 이러한 임종평조의 선호현상은 민간의 사대부 거문고 음악의 형성에도 영향을 미쳤을 것으로 추측할 수 있다. 그렇다면 사대부들의 거문고 악조론이 일반적인 음악이론의 악조론과 동일한지, 아니면 사대부 거문고 음악의 악조에 대한 다른 특별한 인식이 있었는지를 살펴볼 필요가 있다. 조선전기 음악론을 종합적으로 정리한 성현의『악학궤범』[악조총의]에서 당시 사대부 거문고 음악의 악조에 대한 단서를 찾아볼 수 있다.

274) 세종 12년 경술(1430) / 2월19일.

<사료70>

[악조총의(樂調總義)][275]

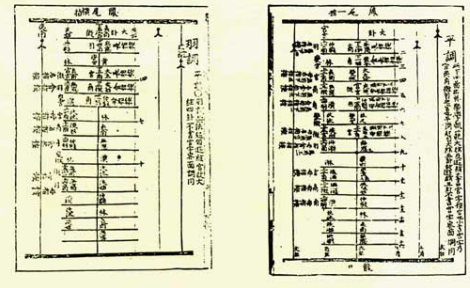
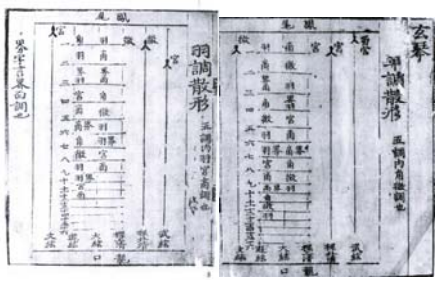
"…거문고의 조현에 이르러서는 대현5괘를 중심음으로 하여 연주되는 것을 낙시조라 하고 조를 변하여 유현4괘를 중심음으로 하여 연주되는 것을 그 음의 높고 낮음을 막론하고 모두 우조하고 하는 것은 큰 잘못이다. 또 일설에 의하면 우(羽)는 우(右)이다. 유현이 궁이기 때문에 우조(右調)라고 한다. 낙시조는 좌조(左調)이다. 대현이 중심음이기 때문에 좌조라고 한다. 그러나 이 설도 소상하지 못하다. 각 조의 조현법은 모두 제7권의 현금 도례에 있다.…"

위의 기록에 의하면 낙시조를 낮은조로, 우조를 높은 조의 기준음의 음역의 개념으로 정리하였던 성현의 관점에서 일지, 이지, 삼지, 횡지 모두를 기준음으로 사용하지 않고 삼지(三指)를 중심으로 하는 임종(대현5괘) 중심의 악조를 낙시조로, 횡지, 우조, 팔조, 막조의 기준음을 다 사용하지 않고 팔조의 황종(유현4괘)을 중심으로 하는 악조를 우조로만 인식하고 있는 당대 거문고 조현법을 잘못된 것으로 판단하고 있다. 그러나 이 기록의 이면에는『악학궤범』에서 인식하고 있는 낙시조와 우조의 개념이 거문고 음악에 있어서는 이미 낙시조는 임종궁으로, 우조는 황종궁으로 고정되어 있었다는 의미가 포함되어 있는 것이다.

이와 같은 거문고 악조에 대한 민간의 인식은 거문고 악보의 조현법을 통해서도 드러난다.

275)『樂學軌範』권1, [樂調總義].

<표 20> 조선전기 거문고 악보의 조현법

『금합자보』평조·우조 조현법	『양금신보』평조·우조 조현법
	
『조성보』[276]낙시조·우조 조현법	용재학악궤범 평조·우조 조현법

『악학궤범』의 거문고 조현법에서 낙시조 일지(一指)의 조현법[277]과 우조 횡지(橫指)(夷則, 南呂)의 조현법을 수록하고 있는 것과 달리 앞의 16세기의 악보에는 평조와 우조로 구분하여 임중궁과 황종궁의 조현법이 수록되어 있다. 또 낮은조의 낙시조, 높은조의 우조라는 인식 대신 낮은조의 악조명을 평조로 인식하고 있는 변화를 보인다. 즉 거문고 악보의 악조인식에서 평조, 우조, 계면조라는 개념은 필수적으로 사용되고 있으며 낙시조는 평조라는 용어로 대체되어 평조가 음역과 선법을 나타내는 이중적인 의미로 쓰이게 되었다.

이렇듯 거문고 악보에서 낙시조와 우조라는 음역의 구분대신 평조와 우조라는 음역의 구분을 사용하였던 것은 『삼국사기』에서부터 전해져 오던

276) 『현금동문류기』, 『한국음악자료총서』, 국악학연구회, 1976, 149쪽.
277) 12율 중 협종(夾鐘)과 고선(姑洗)을 궁(宮)으로 시작하는 악조.

거문고 악조 평조·우조의 개념이 이미 널리 퍼져있었기 때문일 것이다. 『삼국사기』에 의하면 거문고 악조는 평조와 우조로 구성된다고 기록되어 있어 평조와 우조가 오랫동안 거문고의 악조로 사용되었음을 알 수 있다. 이에 조선전기에 평조와 계면조라는 개념이 거문고의 악조에 더해지면서 선법과 음역의 조합을 통해 새로운 악조를 만들 수 있게 되었던 것이다. 이는 아래 <사료71>『삼국사기』의 기록을 통해서도 확인할 수 있다.

<사료71>

[현금은 중국 악부을 본뜻 것으로][278]

"…현금은 중국 악부(樂部)의 금(琴)을 본뜻 것으로 금조(琴操)에 의거하면, 복희씨는 금을 만들어서 수신이성(修身理性)하였으며 …신라(新羅) 사람 사찬(沙飡) 공영의 아들 옥보고(玉寶高)가 지리산(地理山) 운상원(雲上院)에 들어가 거문고를 배운 지 50년에, 신조(新調) 30곡을 自作(자작)하여 …극종의 뒤에는 거문고로 직업을 삼는 자가 하나둘이 아니며, 지은 음곡(音曲)이 두 조(調)가 있으니 하나는 평조(平調), 둘은 우조(羽調)인데 모두 187곡이었다. 그러나 그 나머지 성곡(聲曲)으로 유전하여 기록할 수 있는 것은 얼마 안 되고 다 흩어져서 모두 기재할 수 없다."

『삼국사기』의 평조·우조의 2가지 조에서 조선전기에 평조·계면조의 선법이 더해지며 거문고의 악조를 네 가지 조로 거론하게 되었다. 그러나 음악의 실제 연주와 관련된 조현법의 영역에서는 낙시조보다는 평조라는 용어가 보편적으로 사용되어 사대부들 사이에서는 여전히 평조를 대체한 낙시조라는 용어가 회자되었다. 즉 조선 전기 사대부들에게는 거문고의 악조를 설명하는 용어로 평조·계면조·낙시조·우조가 사용되었으나 이후 낙시조는 핵심적인 음악 개념으로 자리 잡지 못하고 평조라는 용어에 흡수되었다.

한편 사대부들은 악조를 단순히 음악의 이론적 측면에서만 고려한 것이 아니라 나아가 사조체(四調體)라고 거론하며 특별한 의미를 부여했다. 거

278)『三國史記』 券32, 雜志, "…玄琴象中國樂部琴而爲之, 按琴操曰, 伏犧作琴以修身理性,… 羅人沙飡恭永子玉寶高, 入地理山雲上院, 學琴五十年, 自製新調三十曲,…所製音曲有二調, 一平調, 二羽調, 共一百八十七曲, 其餘聲遺曲, 流傳可記者無幾, 餘悉散逸, 不得具載 …"

문고에 투영된 당대 사대부들의 가치부여를 부(賦)라는 형식으로 서술한 남효온의 [현금부]에도 이와 같은 사조체에 대한 인식이 반영되어 있다. [현금부]에는 우조·만조·평조·계면조의 네 가지 조에 대한 설명이 나와있다. 위에서 살펴본 조현법 사용의 예에 비추어 보면 만조(慢調)가 낙시조를 대체하고 있는 것으로 보인다.

<사료72>

[현금부 玄琴賦][279]

…

우조는 장대한 가락이라 / 羽調壯
항왕이 힘차게 말 몰아 / 項王躍馬
명검을 허리에 울리며 / 雄劍腰鳴
큰 강 서쪽을 공격하여 / 大江以西
견고한 성이 없는 듯하네 / 攻無堅城
만조는 한가한 가락이라 / 慢調閒
금리 선생 / 錦里先生
초당에는 낮 해가 긴데 / 艸堂日長
아내가 잿불을 헤칠 때 / 山妻撥灰
토란과 밤 향기로운 듯하네 / 芋栗馨香
평조는 조화로운 가락이라 / 平調和
낙양 땅 삼월에 / 洛陽三月
소자가 수레를 타고 / 邵子乘車
온갖 꽃 우거진 속으로 / 百花叢裏
고삐 풀고 천천히 가는 듯하네 / 信轡徐徐
계면조는 원통한 가락이라 / 界面調怨
정영위가 고향을 떠났다가 / 令威去國
천년 뒤 비로소 돌아오니 / 千載始歸
즐비한 무덤 앞에 / 纍纍塚前
성곽만 의구하고 옛사람 사라진 듯하네 / 物是人非…

남효온 이외에도 거문고 악조를 사조체로 인식하며 그에 대한 설명을 문장으로 남긴 이는 양심당(養心堂) 조성(趙晟, 1492~1555)[280]이다. 조

279)『秋江集』, [玄琴賦].

성이 남긴 글은『현금동문류기』에 수록되어 있는데 거문고의 악조를 평조(平調)·낙시조(樂時調)·계면조(界面調)·우조(羽調)의 4조로 인식하고 있다.

<사료73>

[조성 사조체(四調體)][281]

평조는 조용하고 한가로우며 자연스럽고 담담한 것을 말하며 / 平調者 從容閑遠自然平淡之謂

낙시조는 온화하고 순수하며 완곡하고 부드러운 것을 말하며 / 樂時調子 冲和純粹 宛轉流麗之謂

계면조는 수심(愁心)과 원한이 서리고 슬픈 그리움과 격정이 담긴 것을 말하며 / 界面調者 悲愁怨恨哀慕感激之謂

우조는 맑고 시원하면서 상쾌한 것을 말한다. / 羽調者 淸亮高爽之謂

또 이득윤도 정두원과 나눈 서신에서 거문고의 네 가지 악조를 언급하고 평조·낙시·계면·우조를 나열하고 있다.

<사료74>

[이득윤 답정평사서-평조·낙시·계면조·우조][282]

"…무릇 금조에는 네 가지 조가 있다. 하나는 평조이고, 둘은 낙시이고, 셋은 계면이고 넷은 우조이다. 이것은 사계절을 본뜻 것이다. 그 평조 <만대엽>은 여러 곡의 조종이며 조용하고 한가로우며 자연스럽고 담담한 것을 말하여 사람으로 하여금 이것을 노래할 때 세 가지 멋을 느끼게 한다.…"

당시에 거문고의 4조가 시를 노래하는 가곡의 중요한 악조로 쓰였음은

---

280) "…가정 신해년(명종6년·1551)에 조정에서 음악을 수정할 때 예조에서 공을 추천하여 율러를 감교했던바 모두 정확을 기하였으므로 정규 순서를 뛰어 넘어 사축서 사축에 임명되고 의영고 영과 의(醫)·산(算)·율(律)등 삼학의 교관으로 승진되었다. …한가롭게 지낼 때는 항상 거문고를 어루만져 스스로를 위로하였다. …" (『양심당집』, 한서대학교 동양고전연구소, 2000, 162쪽.)

281)『玄琴東文類記』"…平調者 從容閑遠自然平淡之謂, 樂時調子 冲和純粹 宛轉流麗之謂, 界面調者 悲愁怨恨哀慕感激之謂, 羽調者 淸亮高爽之謂.…"(『한국음악자료총서』, 국악학연구회, 1976, 5쪽, 150쪽. 조성보에도 중복수록.)

282)『玄琴東文類記』"…夫琴調有四。一平調。二樂時。三曰界面。四曰羽調。而參四時贊萬化者也。其平調慢大葉者。諸曲之祖。而從容閒遠。自然平淡。故若使入三昧者彈之。…" (『한국음악자료총서』, 국악학연구회, 1976.)

조경남이 쓴『난중잡록』에서도 찾아볼 수 있다.

<사료75>

[선조 21년(1588년)][283]

"…시가곡(時歌曲)에는 낙시조(樂時調)가 있었는데 그 소리가 처량하며, 모양인즉 머리를 내젓고 뒷덜미를 놀리곤 하여 부끄러움도 없이 몸을 움직인다. 또 계면조(啓眠調)가 있는데 그 소리가 슬프며 가련하고 서글펐다. 또 평조(平調)·우조(偶調)·막막조(邈邈調)는 다 비참한 것을 숭상하고, 옷은 흰 것을 숭상하여, 식자들은 소리가 애처롭고 옷이 희다 해서 상서롭지 못한 징조라고 여기다.…"

이와 같은 사대부들의 거문고 악조에 대한 사조체 인식은 특히 이득윤의 사료 중 '이것은 사계절을 본뜻 것이다.'라는 부분에서 의미를 찾을 수 있다. 실제 거문고 악보의 조현법에서는 평조, 계면조, 우조의 세 가지 용어만 등장한다. 그러나 사대부들은 사계절을 본 뜬 네 가지 악조로 거문고 악조를 계속 인식하고자 하였다는 점에서 사대부들의 사조체가 의미를 가진다고 볼 수 있다. 이는 사조체로 인식하는 악조명에서 낙시조만이 일관적이지 않고 다음과 같이 만조 등 혼동되는 명칭으로 쓰이는 것과도 관련지어 논의해 볼 수 있다.

<표 21> 사대부의 사조체 인식

문헌명	악조
남효온 [현금부]	평조·만조·계면조·우조
이득윤 [답정평사서]	평조·낙시·계면·우조
조성 [사조체]	평조·낙시·계면·우조
『현금동문류기』[사조체]	평조·낙시·계면·우조
조경남『난중잡록』	평조·낙시조·계면조·우조·막막조

위 자료를 보면 낙시(樂時)와 동일한 개념에서 만조(慢調)라는 용어가

283) 『亂中雜錄』 第1券, [宣祖 21年(1588)], "…時歌曲。又有樂時調。其聲流連棲楚。其狀搖頭遊項。動身無恥。又有啓眠調。其聲悲憐哀慘。又於平調, 偶調, 邈邈調, 皆尙悲慘。而衣則尙白。識者以音哀服素。爲不祥之調云耳。…"

사용되었는데, 이와 같은 사대부들의 낙시조에 대한 특별한 인식은 낙시조를 악곡명으로 사용한 예에서도 찾아볼 수 있다. 16세기 악보에서 악곡명에 낙시조라는 명칭이 사용된 악곡들은 다음과 같다.

<표 22> 16세기 거문고의 악곡명 중 낙시조를 사용한 악곡

『현금동문류기』[284]	『양금신보』
평조대엽 일명 洛水調[285]	만대엽 樂時調
낙시조만대엽[286]	

조선전기에 낙시조를 악곡명에 부기한 예는 모두 대엽류의 악곡에서만 찾아볼 수 있어서 사대부들의 낙시조에 대한 특별한 인식이 <만대엽>과 <대엽> 악곡에 적용되었음을 확인할 수 있다. 이는 이득윤의 서신에 <만대엽>을 설명한 부분에서 '그 평조 만대엽은 여러 곡의 조종으로 조용하고 한가로우며 자연스럽고 담담한 것을 말한다'[287]라고 하며 <만대엽>을 평조의 대표적인 악곡으로 인식하고 있었다는 것에서도 확인된다.

한편 『현금동문류기』에도 거문고의 악조에 대해서 서술한 부분이 있는데 [금조명의차서]의 부분이다.

<사료76>

[현금동문류기 금조명의차서][288]

平調 雄深和平 黃鐘一動萬物皆春
羽調 淸壯疎暢玉斗撞碎飛屑鈐鳴
界面調 哀怨激烈忠魂沉餘恨滿楚江
長大葉 徘徊紆遠有一昌三嘆之味 (平調界面調同)[289]

284) 조현음 속칭 多士林(樂時調)도 『현금동문류기』에서 낙시조를 사용하고 있으나 다사림은 악기의 줄을 고르는 악곡이므로 여기서는 제외하는 것이 타당할 것으로 보인다.
285) 『玄琴東文類記』 [古今琴善手指法聞見錄] (『한국음악자료총서』, 국악학연구회, 1976, 124쪽.)
286) 『玄琴東文類記』 [古今琴善手指法聞見錄] (『한국음악자료총서』, 국악학연구회, 1976, 159쪽.)
287) 『玄琴東文類記』 [答鄭評事書] '其平調慢大葉者。諸曲之祖。而從容閒遠。自然平淡.' (『한국음악자료총서』, 국악학연구회, 1976, 55쪽.)
288) 『玄琴東文類記』 [琴調名義次序] (『한국음악자료총서』, 국악학연구회, 1976, 153~154쪽.)
289) 『禮記』 「樂記」의 '淸廟之瑟朱弦而疏越, 壹倡而三歎 有遺音者矣'의 내용과 일치한다.

數大葉 **宛轉流麗**有風流軒擧之意 (平調界面調同)
後庭花 柢昂回互有變風之態

여기에는 낙시조를 제외한 평조·우조·계면조의 악조만 언급하고 있는데, 흥미로운 점은 삭대엽의 설명부분이다. 삭대엽의 '완전유려(宛轉流麗)' 부분은 조성보의 낙시조를 설명하는 부분 '낙시조자 충화순수 완전유려지위(樂時調子 冲和純粹 宛轉流麗之謂)'의 설명을 인용하고 있어 삭대엽이 낙시조로 연주하는 악곡임을 나타내고 있다.

조선전기는 아니지만 성호 이익은 『성호사설』에서는 낙시조를 하림조, 최자조, 탁목조와 같이 이전부터 내려오던 악조로 인식하고 있어서[290] 낙시조를 임종평조로 인식하고 있다고 봐야겠다.

이와 같이 조선 전기 사대부들의 거문고 악조 사조체에 대한 논란을 보면 그들이 연주하는 거문고 음악의 악조로서 낙시조와 평조를 특별하게 인식하였던 것으로 보인다. 그렇다면 이러한 사대부들의 낙시조, 평조에 대한 특별한 인식은 어디에서 비롯된 것인가에 대한 논의가 필요하다. 이러한 평조에 대한 특별한 인식은 유교의 음악관에서 비롯된다.

조선전기 궁중음악의 정비과정에서 12세기 중국 송대의 유교적 음악관이 그 기반이 되었음은 이미 알려진 바와 같다.[291] 중국의 금악(琴樂)에

290) 『星湖僿說』 5권, 萬物門 [俗樂], "…속악(俗樂)에는 낙시조(樂時調)·하림(河臨)·최자(嵬子)·탁목(啄木) 등 곡조가 있다. 신라사(新羅史)에 상고하니, "왕(王)이 가야국(伽倻國) 사람 우륵(于勒)을 하림궁(河臨宮)으로 불러들여 하림·눈죽(嫩竹)이란 두 곡조를 부르도록 했는데, 이것이 우리나라 악조(樂調)의 시초였다." 하였으니, 추측컨대 이 이름이 지금까지 전해 오는 듯하다. 지금 『악학궤범』는 이를 청풍체(淸風體)라 했으며 탁목도 역시 하림이라 했으니, 이 청풍체와 탁목조는 모두 우륵이 남긴 풍류이다.…"

291) 세종 12년 경술(1430) / 2월19일, [예조에서 의례 상정소와 함께 의논한 박연이 상서한 조건에 대해 아뢰다③],, "…박연이 또 말하기를, '악서(樂書)를 편집하는 한 가지 일은 신이 매우 염려하는 바이옵니다. 이제 우리 나라에서 쓰는 삼부(三部)의 음악을 자세히 살펴보면 모두 정제되지 못하였사온데, 그 중에 아악부가 더욱 심합니다. 그 율려(律呂)의 제도와 가무(歌舞)의 규식(規式)과 금슬(琴瑟)의 보법(譜法) 등의 정밀(精密)하고 미묘(微妙)한 곡절(曲折)은 함부로 허술하고 가볍게 논설을 세울 수가 없으므로, 여러 글을 두루 상고하고 한편으로 여러 사람의 말을 참고하여, 몸소 깨우쳐 마음에 그렇다고 인정이 된 후에 그림으로 그리고 논설로 나타내 적어서, 모든 사람들로 하여금 다 찾아내고 풀어내어 알 수 있도록 하려는 것입니다. 인용(引用)한 여러 선유(先儒)들 중에 정사농(鄭司農)과 정강성(鄭康成)의 설(說)은 각각 장단점(長短點)이 있어서 근거를 삼기가 어렵겠고, 사마천(司馬遷)·두우(杜佑)·마단림(馬端臨)·진상(陳常)·진양(陳暘)·오원장(吳元章)·임우(林宇)·진원정(陣元靖)·회암(晦菴)·주자(朱子)·서산(西山) 채원정(蔡元正)의 설(說)이 의거(依據)할 만하므로, 이것을 참교(參校)하여 정론(定論)을 세우고, 그 중간에 신의 의견을 곁들여 그림으로 그리기도 하고 설명하기도 하여 이를 보조(補助)하였으며, …"

대한 유교의 입장 역시도 당대의 사대부들에게 참고가 되었을 것이다.

중국의 금곡 역시 무반음 5음음계의 사용을 적극 활용하였으며 궁, 상, 각, 치, 우의 오성(五聲)은 유가에서는 오정음(五正音)이라고 불리며 선호되었는데, 전통 금곡(琴曲)이 오성음(五聲音) 위주로 이루어진 것은 이러한 유가(儒家) 사상의 반영을 보여주는 것이다.[292]

조선전기의 사대부 거문고 음악에도 중국 금곡에 투영된 유가사상이 반영되었음을 추측할 수 있다. 또 주자(朱子) 역시 음악의 구체적인 양상에 대하여 자세히 논의하지는 않았지만 낮은 음역의 음이 가장 좋은 것이라며 개인적인 견해를 피력하였다.

<사료77>

[주자의 낮은음에 대한 선호][293][294]

주희는 음악의 구체적인 문제에 대해서는 거의 다루지 않았다. 그는 제자 채원정의 악률 연구에 적극 찬성하여 정신적으로 그를 매우 격려하고 지지하였다. 여기에는 적극적 의의가 있다. 다만 그 자신의 음역 문제에 대해 우연히 드러낸 견해는 매우 보수적이고 유치하다. 그는 가장 낮은 옥타브의 음이 가장 좋은 음이며, 그 다음 높은 옥타브의 음은 그런대로 쓸 만하지만 더 높은 음은 쓸 수 없다고 하였다.[295] 그는 고금(古琴)의 상중하 삼준(三準)의 음위(音位)도 같은 표준으로 측량하였다. 고금에서 빈줄로 내는 가장 낮은 산성(散聲)[296]이 가장 좋고 귀중한 음이며, 하늘을 대표하는 소리이다. 연주자의 고금에 대한 상대 위치로부터 말하여 왼쪽에 가까운 음(저음)일수록 좋아 '군자'를 대표하고, 오른쪽에 가까운 음(고음)일수록 나빠 소인을 대표한다고 말하였다.

주자의 금악(琴樂)에 대한 논의에서 그가 낮은 음역의 음악을 더 가치가 높은 것으로 인정하였던 만큼, 낮은 음역의 평조선법 음악에 대한 조

292) 중국의 금곡에 대한 내용은 필자가 아래의 책들을 참고하여 정리하였다.
『民族器樂知識廣播講座』, 人民音樂出版社, 1987.『中國樂器』, 香港, 1992. 吉聯抗,『古代音樂論著譯 註小叢書-琴賦探繹』, 人民音樂出版社, 1987. 葉明媚,『古琴音樂藝術』, 臺灣商務印書館, 1991.

293)『주문공 문집』권66,「금율설(琴律說)」을 참고.

294) 양인리우저, 이창숙역,『중국고대음악사-상고시대부터 송대까지』, 솔출판사, 1999, 672쪽.

295)『주문공 문집』권7,「성율변(聲律辨)」참고.

296) 현을 누르지 않고 내는 가장 낮은 소리이다.

선전기 사대부들의 선호 경향은 이러한 주자의 음악관을 수용하였기 때문인 것으로 보인다.

이와 같이 평조를 강조하였고 계면조의 사용을 금기시 한 유교의 음악관을 받아들여 낮은 음역의 평조를 선호하였던 사대부들의 의식은 그들의 음악을 수록한 악보에서도 여실히 드러나고 있다. 조선전기 악보에 수록된 악곡의 상당수가 임종평조로 구성되어 있으며 『현금동문류기』에서는 대엽류 악곡을 중심으로 한 임종평조 악곡에 대한 선호가 절대적이다. 『금합자보』역시 가장 많은 비중을 차지하는 악곡이 임종평조이며 계면조 악곡은 <사모곡>이 유일하고 대엽류 악곡과 <북전>을 임종평조로 구성하였다. 『양금신보』에는 임종평조의 악곡이 중심이지만 <중대엽> 악곡을 중심으로 평조와 계면조의 네 가지 악조를 모두 구성하고 있다는 점에서 <만대엽>과 <대엽>의 악곡에 드러난 낮은조의 평조 선호 경향이 변화하는 양상을 보여준다고 하겠다.[297]

<표 23> 조선전기 『금보(琴譜)』의 악조(樂調)

	『금합자보』	『현금동문류기』	『양금신보』
임종(林鐘) 평조	**<平調慢大葉>, <鄭石歌>, <翰林別曲>, <感君恩>, <平調北殿>**	**<大葉>, <小葉>, <中葉>, <慢大葉>, <數大葉>, <北殿>, <頻大葉>, <長大葉>, <調絃曲>**	**<慢大葉>, <中大葉(俗稱 心方曲, 中大葉又)>, <感君恩>, <北殿>, <調音>**
임종(林鐘) 계면조	<思母曲>		<中大葉 平調界面調>
황종(黃鐘) 평조	<羽調北殿>, <與民樂> <步虛子>,		<中大葉 羽調>
황종(黃鐘) 계면조		<北殿>, <斜調數大葉>	<中大葉 羽調界面調>

297) 그러나 위의 표에서 보는 바와 같이 『현금동문류기』나 『금합자보』에서도 계면조의 악곡은 계속 존재하여 왔으며 계면조의 존재 자체를 전면적으로 거부한 것은 아니었고 초기 <만대엽>과 같은 대엽류 악곡에서 임종평조의 선호현상은 두드러졌다고 할 수 있다.

4. 소결론

Ⅳ장에서는 사대부들의 거문고 음악의 실천에 따른 음악문화의 변화와 음악적 특징을 주로 검토하였다.

조선전기 사대부들에게 제기되었던 거문고 연주에 대한 필요성으로 인해 거문고를 배우는 것이 사대부들의 필수 교양으로 자리 잡게 되었고, 당시 사대부들이 거문고로 연주하는 음악장르에 대해 특별한 인식을 갖게 되었다. 16세기~17세기 전반에 편찬된 사대부 거문고 악보에는 사대부의 음악으로 인식하였던 거문고 음악은 다양한 악곡으로 수록되었다. 이러한 조선전기 거문고 악보에서 당시 사대부들이 표방하는 이상적인 거문고 음악에 대한 인식을 엿볼 수 있다.

조선전기 사대부들의 거문고 음악이 추구하였던 음악은 시를 노래하는 음악에 중점을 두었으며 중국 금악(琴樂)의 경향 중 금과 함께 시를 노래하는 금조(琴操)를 특별하게 인식하고 있음이 다방면에서 확인되었다. 그러나 금과 함께 노래하는 시의 형식에 대한 관점은 조선전기 거문고 악보의 편자마다 차이를 보이고 있었으며 이러한 현상은 조선 전기의 사대부의 거문고 음악이 어떠한 장르의 음악이어야 한다는 모색이 치열하게 진행되는 과정의 결과로 해석된다.

사대부들의 유교 악론의 수기적 실천이라는 과제는 국문 시가론의 형성과 사대부 탄금 문화를 동시에 발전시켰던 것으로 보인다. 이러한 견지에서, 4음보 3행의 국문시가를 가사로 하는 시가 악곡을 거문고 음악으로 선택하였던 것으로 추정된다. 악보의 검토를 통해서, 공통적으로 인식하고 있는 사대부 거문고 음악은 시조시를 가사로 하는 <북전>과 대엽류의 악곡이었다. 이러한 금조(琴調)의 추구는 시가를 노래하는 음악으로서 여음(餘音)이라는 형식 용어가 제기되는 계기가 되어, 유사한 선율의 여음이 동시다발적으로 형성 되었고, 사대부의 금악(琴樂)으로 낙시조(樂時調)를 추구하는 음악관이 광범위하게 유행하였음을 알 수 있었다. 이러한 사대부 금악(琴樂)의 특징의 형성은 유교 악론의 적용, 그리고 중국 유교의 금악론(琴樂論) 수용에서 그 배경을 찾아볼 수 있다.

V. 결론

본고에서는 조선전기 사대부들이 거문고로 연주하는 음악, 즉 금악(琴樂)으로 수기적 악론을 실천하는 과정과 그들이 추구하였던 음악적 이상이 어떠한 부분에 중점을 두고 있는가를 규명하고자 하였다. 이에 고려시대와 조선전기 사대부들의 거문고 연주양상과 그들이 추구하였던 음악관을 고찰하였다. 그리고 조선전기 사대부들의 금악(琴樂)을 수록하고 있는 거문고 악보의 검토를 통해 그 음악적 특징을 규명하였다.

우선 고려시대 문인의 탄금 문화의 양상을 살펴본 바에 따르면 고려시대 문인의 탄금문화는 크게 두 가지 흐름으로 구분할 수 있었다.

첫 번째는 문인의 교양으로서 주례(周禮)의 육예(六藝)에서 강조하는 문인의 교양의 일환으로 기예적 탄금을 인식한 전통이다. 두 번째는 주자학을 수용한 유학자들을 중심으로 군자의 자기수양의 수단으로서의 수신적 탄금을 강조하는 유금탄금의 전통이다. 그 중 기예적 탄금 전통은 12세기부터 그 연원을 확인할 수 있으며 바둑두기, 활쏘기, 말타기와 같은 무예(武藝)적 기예와 동일하게 인식되고 있었다. 이러한 전통은 주례(周禮)의 육예(六藝)의 한 덕목이었던 악(樂)을 음악적 교양이라는 부분으로 인식하여 문인의 탄금으로 재해석 한 것으로 볼 수 있다. 고려의 문인들이 기예적 탄금을 추구하기 위해 연주하였던 악기는 개인의 선택에 따라서 가야금이나 거문고를 연주하였던 것으로 확인되었다.

두 번째 문인탄금의 경향은 유교적 수신의 의미가 강조된 탄금의 유형이다. 13세기 이후 주자학을 적극적으로 수용하였던 문인들을 중심으로 유교에서 군자의 악기로 항상 가까이 하며 수신의 수단으로의 탄금 전통이 널리 인식되기 시작하였다. 그리고 이들이 탄금으로 연주하던 악기는 유금(儒琴)이라고 따로 지칭하였던 것으로 보인다. 유금탄금의 정서는 바둑이나 활쏘기와 함께 거론되는 기예적 탄금과도 서술방향에서 다른 양상을 보였다. 이와 같이 유금탄금으로 고려의 문인들이 추구하였던 음악적 이상은 백아(伯牙), 순임금, 주례(周禮)의 금곡과 같은 중국의 고대 금곡들을 재현하는 정서로 추정할 수 있다.

이러한 고려 문인의 탄금 양상 중 기예적 탄금 전통은 조선의 건국 이후 유교를 국가의 통치이념으로 상정하면서 유교의 예악사상이 사대부 개인에게도 미치게 되면서 타파의 대상이 되었다. 그러나 박연에 의해서 군자의 자기수양 이라는 관점에서 사대부 탄금에 대하여 선별적으로 긍정적 옹호론이 제기되기에 이르렀으며, 15세기 후반부터 악론의 수기적 실천이라는 관점에서 사대부 탄금의 필요성이 제기되면서 구체적 실천방안에 대한 고민이 이루어졌다.

이 과정에서 조선전기 사대부의 탄금에 사용되는 악기에 대한 의미부여가 거문고를 중심으로 전개되었다. 거문고가 중국의 칠현금을 계승한 악기라는 점을 강조하여 사대부 탄금에 사용하는 악기로 합리화하는 논의가 활성화 되어, 조선시대 시대부의 탄금에 사용되는 악기로 보편화 되었다.

그리고 조선전기 사대부들의 관심은 악론의 수기적 실천으로 탄금을 위해 거문고를 학습하는 행위가 보편화 되어 사대부들 사이에서 광범위하게 유행하였고 사대부를 위한 악보편찬의 필요성이 제기되었다. 그 결과 최초의 사대부 거문고 악보『금합자보』를 시작으로 김두남과 이득윤과 같은 사대부들의 거문고 악보『양금신보』와『현금동문류기』가 연이어 편찬되었다. 조선전기에 편찬된 거문고 악보의 특징은 악보의 주요 수용대상이 거문고를 처음 배우고자 하는 사대부들이며 편찬에 주도적으로 관여한 이들 역시 사대부들 이었다는 점이다. 조선전기의 거문고 악보는 단순한 연주악기로서의 거문고의 역할이 아니라 군자의 수양의 악기로서의 유교 악론의 수기적 실천이라는 측면을 강조하여 금론이라는 이론적 배경도 중요하게 제기되었다.

그 결과 조선전기 사대부의 거문고 음악을 수록한 악보의 체제는 중국의 금론을 수용하여 현금론으로 적용시킨 것을 기록한 금론 부분이 악보의 전반부에 등장하고 후반부에는 사대부가 연주하여야 하는 최우선의 악곡들이 등장하는 방식이 보편적이었다.

당시 편찬된 거문고 악보를 통해 조선전기 사대부들이 이상적인 거문고 음악에 대한 인식을 엿볼 수 있다. 조선전기 사대부들은 거문고 음악으로는 시를 노래하는 음악에 중점을 두고 추구하고 있었다. 그리고 중국 금

악(琴樂)의 경향 중 금과 함께 시를 노래하는 금조(琴操)를 특별하게 인식하고 있었다.

조선전기 사대부의 금악(琴樂)의 특징을 살펴본 결과 우선 시를 노래하는 음악이어야 한다는 점에서 공통적이었다. 그러나 거문고 연주와 함께 노래하는 시의 형식에 대한 관점은 악보의 편자마다 차이를 보이고 있었다. 즉 조선전기는 사대부의 금악이 어떠한 장르의 시가를 연주하는 음악이어야 한다는 모색이 치열하게 진행되었던 시기로 보인다.

한편 조선전기 사대부의 금악을 수록한 악보들을 통해서 살펴본 바에 의하면 <북전>과 대엽류의 악곡을 당시의 금악(琴樂)으로서 공통적으로 인식하고 있었다는 사실이 확인된다. 이들 악곡은 4음보 3행의 국문시가를 가사로 사용하는 공통점이 있다. 또한 악보를 통해 살펴본 바에 의하면 <북전>보다 대엽류 악곡을 중심으로 음악적 변화가 활발히 진행되었다. 이에 당시 사대부들이 거문고 음악으로서 대엽류 악곡의 연주를 선호했다고 짐작해 볼 수도 있겠다.

조선전기 사대부들이 자신들의 음악관을 담은 금조(琴操)를 추구하면서 새로운 음악적 특징이 대두되기도 했다. 그 예로 당시 금조와 관련해서 시가를 노래하며 연주하는 후주선율을 지칭하는 여음 형식이 발달하였다. 그리고, 사대부들이 추구하였던 악조체계 중 하나를 지칭하는 낙시조에 관한 특별한 인식 등을 들 수 있다. 이러한 조선전기 사대부 금악(琴樂)의 음악적 특징의 형성은 유교 악론의 적용, 그리고 중국 유교의 금악론(琴樂論) 수용에서 그 배경을 찾아볼 수 있다.

<참고문헌>

1. 악보(樂譜)

『금합자보(琴合字譜)』
『양금신보(梁琴新譜)』
『현금동문류기(玄琴東文類記)』
『시용향악보(時用鄕樂譜)

2. 문집(文集)

『급암집(及菴集)』
『난계유고(蘭溪遺藁)』
『난중잡록(亂中雜錄)』
『동국이상국집(東國李相國集)』
『동문선(東文選)』
『목은시고(牧隱詩藁)』
『범허정집(泛虛亭集)』
『사가집(四佳集)』
『서계집(西溪集)』
『서애집(西厓集)』
『성호전집(星湖全集)』
『식우집(拭疣集)』
『용재총화(慵齋叢話)』
『양심당집(養心堂集)』
『오주연문장전산고(五洲衍文長箋散稿)』
『옥산시고(玉山詩稿)』
『월천집(月川集)』

『주문공문집(朱文公文集)』
『진일유고(眞逸遺稿)』
『추강집(秋江集)』
『춘정집(春亭集)』
『치재유고(恥齋遺稿)』
『탁영집(濯纓集)』
『허백당집(虛白堂集)』

3. 사서(史書)

『고려사(高麗史)』
『고려사절요(高麗史節要)』
『국조보감(國朝寶鑑)』
『국조인물고(國朝人物考)』
『논어(論語)』
『삼국사기(三國史記)』
『삼국유사(三國遺事)』
『아송(雅頌)』
『악학궤범(樂學軌範)』
『연려실기술(練藜室記述)』
『조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)』
『주례(周禮)』
『주서백선(朱書百選)』
『주자문집(朱子文集)』
『풍속통의(風俗通義)』

<단행본 및 연구논문>

강명관,『조선시대 문학예술의 생성 공간』, 소명출판, 1999.

_____,『조선후기 여항문학 연구』, 창작과 비평사, 1997.

고지마 쓰오지저, 신현승 옮김,『사대부의 시대-주자학과 양명학 새롭게 읽기』, 동아시아, 2004.

권두환,「朝鮮後期 時調歌壇 硏究」, 서울대학교 박사학위논문, 1984.

_____,「시조의 발생과 기원」,『고시조연구』, 태학사, 1997.

권오성·김종수역,『역주 난계선생유고』, 국립국악원, 1993.

권오성,「옥보고의 금도와 선도」,『한국음악연구』 32집, 한국국악학회, 2002.

권중달,『동양의 고전을 읽는다』, 휴머니스트, 2006,

길진숙,『조선전기 시가 예술론의 형성과 전개』, 소명출판사, 2003.

_____,「17세기 시가 문학의 연행 환경과 창작, 향유의 경향」,『시학과 언어학』22권 0호, 2012.

김덕환,「마치원(馬致遠)의 육예관(六藝觀) 일고(一考) -[희춘래(喜春來)] <육예(六藝)>를 중심으로」,『중국문학연구』, 43권 0호, 한국중문학회, 2011.

김종수, 「조선전기 아악 악현에 대한 연구」,『한국음악연구』 제15 · 16집, 한국국악학회, 1996.

_____,『朝鮮時代 宮中宴享과 女樂 硏究 : 봉수당진찬도 중에서』, 민속원, 2003.

김진희,「시조 시형의 정립과정에 대하여」,『한국시가연구』10집, 2005.

김학성, 「시조사의 전개와 낙시조」『시조학논총』 11집, 한국시조학회, 1995.

김영운,「고려 및 조선 초기 가악의 종지형 연구」,『한국음악연구』 제21집, 한국국악학회, 1993.

_____,「전통음악 형식 분석 방법의 제문제」,『정신문화연구』 제20권 제1호, 한국정신문화연구원, 1997.

_____,「정읍의 후강전과 금선조에 대한 음악적 고찰」,『정신문화연구』21권, 한국학중앙연구원, 1998.

_____, 「16~17세기 고전시가와 음악 - 현전 고악보 수록 악곡을 중심으로」, 『한국시가연구』 제9집, 한국시가학회, 2000.
_____, 『가곡 연창형식의 역사적 전개양상』, 민속원, 2005.
김우진, 「『악학궤범 (樂學軌範)』 대금의 악조와 『삼국사기(三國史記)』 삼죽의 악조 비교 연구」, 『한국음악연구』, 제21집, 한국국악학회, 1993.
_____, 「고악보의 시가 해독에 대한 연구」, 『한국음악연구』, 제23집, 한국국악학회, 1995.
_____, 「거문고 연주기법의 변천에 관한 연구」, 『국악원논문집』 제9집, 1997.
_____, 「시조/가곡창사의 명칭에 대한 검토」, 『이혜구박사 구순기념 음악학논총』, 이혜구학술상운영위원회, 1998.
_____, 「옥보고의 행적과 업적 검토」, 『한국음악연구』, 31집, 한국국악학회, 2002.
_____, 「7언율시 노래에 대한 연구」, 『음악학·미학 학술회의<한국 성악의 예술세계>-범패·가사·가곡-발표 논문집』, 서울대학교 음악대학 국악과, 2003.
_____, 『거문고 육보체계에 관한 통시적 고찰』, 서울대학교 박사학위논문, 2005.
_____, 「『사리영응기』소재 악공 연구」, 『한국음악연구』, 45집, 한국국악학회, 2009.
_____, 『거문고 산조』, 민속원, 2013.
류속영, 『16세기 사대부 가요의 전개와 향유 양상』, 부산대학교 대학원 박사학위논문, 2011.
리우짜이성 지음, 김예풍·전지영 옮김, 『중국음악의 역사』, 민속원, 2004.
문숙희, 「「북전의 악구종지 소고」, 『선화김정자교수 화갑기념 음악학논문집』, 선화김정자교수화갑기념 논문집간행위원회, 2002.
_____, 『고려말 조선초 시가와 음악형식』, 학고방, 2009.
박연호, 「주자학 수용 이전 고려 사인의 교양」, 『논문으로 읽는 교육사』, 문음사, 2006.

_____,『사료로 읽는 한국 교육사』, 북이데아, 2013.
박영진,『중국교육사상가』, 장서원, 2005.
박정진,『예술인류학으로 본 풍류도』, 한국학술정보, 2009.
박재문,『한국교육사』, 학지사, 2001.
변형석,「西溪 李德胤 『玄琴東文類記』 初探 Ⅳ」,『국악교육연구』 4(1), 한국국악교육연구학회, 2012.
_____,「西溪 李德胤 『玄琴東文類記』 初探 Ⅳ의 註釋」,『국악교육연구』 8(1), 한국국악교육연구학회, 2014.
徐復觀저, 권덕주외 옮김,『중국예술정신』, 동문선, 2000.
성호경,「시조의 초기형태 고찰」,『관악어문연구』제5집, 1980.
_____,「고려시가 「후전진작(북전)」의 복원을 위한 모색」,『국어국문학』제90집, 1983.
_____,「한국 고전시가의 시형에 끼친 음악의 영향-한국 고전시가와 음악의 관계에 대한 고찰(2)」,『한국시가연구』제2집, 1995.
_____,「원 산곡이 한국시가에 끼친 영향에 대한 고찰-원곡이 한국문학에 끼친 영향에 대한 연고(1)-」,『한국시가연구』제3집, 1996.
_____,「고려후기 시가의 계통과 형성과정 고찰」,『한국문화』제37집, 2003.
_____,「腔과 葉의 性格 推論-排列方式을 中心으로 하여-」,『한국시가의 유형과 양식연구』영남대학교출판부, 1995.
송방송,『한국음악통사』, 일조각, 1984.
_____,「고려 향악의 삼현문제-선비들의 풍류를 중심으로-」,『고려음악사연구』, 일지사, 1988.
_____,「선초 오례의에 반영된 유가의 음악사상」,『소암권오성박사화갑기념 음악학논총』, 소암권오성박사화갑기념 논문집간행위원회, 2000.
송지원,「朝鮮後期 中人音樂의 社會史的 硏究」서울大學校 대학원 석사학위논문, 1992.
_____,『마음은 입을 잊고 입은 소리를 잊고 : 옛 음악인 이야기』, 태학사, 2009.

_____, 「『금합자보』의 역사적 의미」, 『한국음악사학보』 50권, 한국음악사학회, 2013.
송혜진, 「고려시대 음악연구 : 거문고보다 가야금을 즐긴 고려시대의 문인들」, 『전통문화』 8월호, 전통문화사, 1986.
_____,「조선시대 문인들의 거문고 수용양상-시문과 산수인물화를 중심으로」, 『이혜구박사구순기념음악학논집』, 이혜구학술상운영위원회, 1998.
_____, 『한국악기』, 열화당, 2001.
송희경, 『조선 후기 아회도 연구』, 이화여자대학교 박사학위논문, 2004.
신경숙, 「조선 선비의 삶과 가곡 들여다보기-壽宴 축하 가곡을 중심으로-」, 『한국학논집』 제54집, 계명대학교 한국학연구원, 2014.
신은경, 「풍류방예술과 풍류집단」, 『문학과 사회집단』, 한국고전문학회, 1995
_____, 『풍류-동아시아 미학의 근원』, 보고사, 1999.
신창호, 『유교의 교육학 체계』, 고려대학교 출판부, 2010.
양승경, 「양심당 조성의 생애와 음악관」, 『한국음악연구』, 47집, 한국국악학회, 2010.
_____, 「조성의 악보 형성 및 그 전승에 관한 연구」, 『한국음악연구』, 53집, 한국국악학회, 2013.
양인리우저, 이창숙역, 『중국고대음악사-상고시대부터 송대까지』, 솔출판사, 1999.
양음류저, 이창숙역, 『중국고대음악사고 하(1) 원대』, 소명출판, 2007.
_____, 『중국고대음악사고 하(2) 명·청대』, 소명출판, 2007.
양태순, 『정과정(진작)의 연구』, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 1991.
_____, 『고려가요의 음악적 연구』, 이화, 1997
여기현, 『중국 고대 악론』, 태학사, 1995.
윤영해, 「대엽·중엽·소엽 악곡형식의 예비적 고찰」, 『2011 난계 국악학술대회』, 한국국악학회, 2011.
_____, 「대엽·중엽·소엽과 진작」, 『한국음악연구』 50집, 한국국악학회, 2011.

이경자, 「중국 고대의 육예(六藝)교육」, 『윤리교육연구』, 한국윤리교육학회, 22권 0호. 2010.
이다경, 「『현금동문류기』소재 북전연구」, 『한국악기학』 8권, 한국통소연구회, 2011.
이상규, 「『금합자보』적보의 구음법」 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1994.
_____, 「만대엽 조성보의 적 구음법」, 『민족음악학』제19집, 1997.
이 연, 「고려가요에 나타난 宋詞와 元曲의 영향」, 서울대학교 석사학위논문, 2011.
이지양·장수흥, 「『현금동문류기』 발췌 번역」, 『민족음악의 이해』제36집, 민족음악연구회, 1997.
이창신, 『腔과 葉의 음악적 관계에 대하여』, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1986.
이혜구, 「양금신보의 4조」, 『한국음악연구』, 국민음악연구회, 1957.
_____, 「현전 거문고보의 연대고」, 『국악원논문집』 창간호, 국립국악원, 1989.
이혜구 역주, 『신역악학궤범』, 국립국악원, 2000.
임종욱, 『중국역대인명사전』, 이회문화사, 2010.
장사훈, 『증보 한국음악사』, 세광출판사, 1986.
_____, 『世宗朝 音樂硏究 : 世宗大王의 音樂精神』, 서울대학교 출판부, 1982.
전지영, 「가곡 낙시조의 의미」, 『음악학·미학 학술회의<한국 성악의 예술세계>-범패·가사·가곡-발표 논문집』, 서울대학교 음악대학 국악과, 2003.
_____, 『조선시대 문인의 음악담론 연구』, 한국학중앙연구원, 박사학위논문, 2006.
_____, 「평조대엽과 소엽에 관한 연구」, 『한국음악사학보』제39권, 2007.
_____, 「시조의 음악적 변천」, 『이화음악논집』 11권 2호, 이화여자대학교 음악연구소, 2007.
_____, 『조선시대 음악담론』, 민속원, 2008.

_____, 『조선시대 악론선집』, 민속원, 2008.
_____, 「선비음악으로서의 가곡 향유 재론 : 발명된 위대함에 관한 소고」, 『한국학논집』 54, 계명대학교 한국학연구원, 2014.
전통예술원, 『조선후기 문집의 음악사료』, 민속원, 2002.
조남권·김종수 공역, 『역주 樂記』, 민속원, 2000.
조영임, 「석계 이득윤과 그의 시세계」, 『동방한문학』, 동방한문학회 37권, 2008.
조유미, 「금도의 전통적 개념과 현대적 해석」, 『음악과 문화』 제21호, 세계음악학회, 2009.
_____, 『조선시대 琴道에 대한 연구』, 성균관대학교 박사학위논문, 2009.
조유회, 『조선후기 실학자의 음악관 연구: 홍대용과 이규경을 중심으로』, 성균관대학교 박사학위논문, 2009.
차주환역, 『한역 도연명 전집』, 서울대학교출판부, 2001.
최선아, 「파강(巴江) 김두남(金斗南)과 『양금신보』」, 『한국음악사학보』 47집, 한국음악사학회, 2011.
_____, 『조선후기 금론(琴論)연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2012.
_____, 「안상의 가계와 생애 및 『금합자보』편찬과정」, 『한국음악사학보』 49집, 한국음악사학회, 2012.
한국예술종합학교 전통예술원 편, 『한국중세사회의 음악문화 : 조선전기편』, 민속원, 2003.
한만영, 「가곡의 중대엽」, 『한국음악연구』제10집, 한국국악학회, 1980.
_____, 「朝鮮朝初期 歌曲에 대한 연구-慢大葉과 中大葉의 關係-」,『民族音樂學』제5집 서울대학교 동양음악연구소, 1982.
_____, 「가곡의 변조에 대한 연구-양금신보 중대엽에 기하여」, 『민족음악학』제7집, 서울대학교 동양음악 연구소, 1984.
한홍섭, 『한국의 음악사상』, 민속원, 2000.
_____, 『우리 음악의 멋 풍류도』, 책세상, 2003.
_____, 『고려시대 음악사상』, 소명출판, 2009.
허경진 편역, 『악인열전 : 풍류가무를 즐긴 역사속의 예인들』, 한길사,

2005.
현경채, 「중국고금과 한국거문고 기보법의 비교」, 『민족음악학』 12집, 1990
황준연, 「가곡의 여음」, 『民族音樂學』제1집, 서울대학교 동양음악연구소, 1977.
_____, 「《시용향악보》 향악곡의 연대」, 『한국시가연구』제4집, 한국시가학회, 1998.
_____, 『한국전통음악의 악조』, 서울대출판부, 2005.
_____, 『조선조 정간보연구』 서울대출판부, 2010.

民族器樂知識廣播講座, 人民音樂出版社, 1987.
中國樂器, 香港, 1992.
吉聯抗, 『古代音樂論著譯註小叢書-琴賦探繹』, 人民音樂出版社, 1987.
葉明媚, 『古琴音樂藝術』, 臺灣商務印書館, 1991.
陳俊民 校編 ; 余英時 序, 『德富古籍叢刊-朱子文集』, 臺北, 德富文教基金會, 2000. v.1~v.10.
章华英, 『宋代古琴音乐研究』, 国家哲学社会科学成果文库, 2011

3. 인터넷 사이트

한국고전번역원 (http://db.itkc.or.kr)
한국역사정보통합시스템(http://www.koreanhistory.or.kr/)
한국민족문화 대백과 (http://encykorea.aks.ac.kr/)

<Abstract>

A study on the Literati(士大夫) Geumak(琴樂) in the early of Joseon Dynasty

Youn Younghae
Major in Korean musicology
Interdisciplinary Program in Musicology
The Graduate School
Seoul National University

In the history of korean musicology, the instrument Geomungo(거문고) takes important part as a literati music. In the early of Joseon dynasty, the act of playing Geomungo was regarded as the behavior of self-growth and self-modification among the literati. As the growth of the literati's Geomungo playing culture, the academic notion called Geumron(琴論) has been settled.

On this paper, the process of developing literati Geomungo music genre and Geomungo playing culture is mainly studied by reviewing the Goakbo(古樂譜) and the old document.

The literati Geomungo playing culture was transmitted from the Goryeo dynasty. Among the literati from Goryeo dynasty, Geum(琴) playing culture was more focused on the act of the training of artistic skill. On this aspect, literati's Tangeum(彈琴) was regarded as the artistic skill learning such as skills like Baduk(棋), Archery (射) from the concept of Yukye(六藝). At the end of the Goryeo dynasty, they settled the tradition of Sayei(四藝) called Geumgiseohwa(琴棋書畵).

On the other hand, by the acceptance of Confucianism, the notion of self-growth and modification was begun to be applied to the literati Tangeum(彈琴) culture. On this aspect, they often mentioned the Tangeum instrument as Yugeum(儒琴). They were likely to

separate their Yugeum(儒琴) Tangeum tradition from the Tangeum tradition of Giye(技藝). The Goryeo literati played Gayageum(伽倻琴) or Hyumgeum(玄琴) for themselves, and often mentioned the old chinese literati's Ohyungeum(五絃琴) Tangeum(彈琴).

By the growth of confucianism in Joseon Dynasty, Akron(樂論) took the important part as a theoretical backgroud in literati music. The literati group of Joseon dynasty started to apply the new notion Hyungeumron(현금론) in their Tangeum(彈琴) culture. And to justify the Tangeum culture, they wanted to specify the instrument Geum and the theoretical background Akron(樂論). As a result of this movement, Geomungo started to play as the only string instrument of the literati Tangeum(彈琴) culture. On this process, the basic notion of confucianism Gogeumron(古琴論) was applied on Hyungeumron(玄琴論) in the late 15th.

From the 16th century, Geomungo Tangeum(彈琴) justified under the notion of confucianism Akron(樂論). The publishing of Geomungo score accompanied by this tendency. As a result, the literati Geomungo score 『Geumhapjabo(琴合字譜)』, 『Yanggeumshinbo(梁琴新譜)』, 『Hyungeumdongmunryugi(玄琴東文類記)』 was published in order.

By the accompany of the literati Geomungo play, the awareness of the literati Geomungo music genre has grown. In the 16th century, the literati Geomungo music was settled. On this process, <Bukjeon(北殿)> and <Mandaeyeop(慢大葉)> were selected as an key repertoire. It was mainly based on the notion of Geumjo(琴操) in the pursuit of their ideal Geumak(琴樂). Accompany of the rise of Gukmunsigaron(국문시가론), Gukmunsiga(국문시가) was accepted as the main format of lyric form of Geumak(琴樂).

With the development of the Geumjo(琴操) genre as a Geomungo music, the term Yeoum(餘音) was significantly raised as a form of

Siga(詩歌) music. Also the term Naksijo(樂時調) represented the ideal musical scale mode among literati.

……

keywords : Geumak(琴樂), literati(士大夫, 文人), Mandaeyeop(慢大葉), Bukjeon(北殿), Geumjo(琴操), Sijo(時調), Geomungo(거문고), Geumbo(琴譜), Yeoum(餘音), Tangeum(彈琴), Naksijo(樂時調)

Student Number : 2003-30540