

# 時調의 發生과 起源\*

權 斗 煥

## 1

시조의 발생과 기원을 밝히는 일은 국문학계의 해묵은 과제의 하나로 남아 있다. 이 과제는 단순히 문학사적 사실을 확인한다는 차원에서뿐만 아니라 형성 단계에 있어서의 시조 장르의 본질과 그 성격을 규명한다는 차원에서도 매우 중요한 의의를 지니고 있다. 시조를 연구하는 사람이라면 누구나 단편적으로든 본격적으로든 이 문제를 한 번쯤 거론해 온 사실이 이를 반증한다.

기왕의 논의는 크게 두 가지로 나누어볼 수 있다. 그 하나는 발생시기를 추정한 것들이고, 다른 하나는 선행형태(先行形態, prefiguration)의 탐색을 위주로 한 것들이다.

시조의 발생시기에 관한 논의 중 가장 대표적인 것은 시조가 고려말엽에 발생하였다는 주장이다.<sup>1)</sup> 현전하는 시조집에는 고구려의 울지문덕, 백

---

\*) 이 논문은 학술진흥재단의 86 대학원 중점 연구비의 도움으로 작성된 것이다.

1) 金台俊, “別曲의 研究 1-13”, 東亞日報, 1932.11.15 - 12.2.

李熙昇, “時調起源에 對한 一考察”, 學燈 2호, 1933.11.

趙潤濟, 朝鮮詩歌史綱, 乙酉文化社, 1948.

李泰極, 時調研究論叢, 乙酉文化社, 1965.

鄭炳昱, 한국고전시가론, 신구문화사, 1980.

체의 성충, 신라의 최치원 등 삼국시대의 인물들이 작가로 명기된 경우도 있지만, 우탁, 이준오, 이조년, 정몽주, 이방원 등 일군의 작가들이 등장한 시기가 바로 고려말엽으로 되어 있기 때문이다. 이른바 13세기 발생설이라고 명명할 수 있는 이 주장은 향가나 백제가요 또는 고려가요 등에서 그 선행형태의 궤적을 탐색하는 한편, 고려말엽에 이르러 새로운 이념을 표방하며 등장한 '신홍사대부'들이 시조의 발생에 관여한 주요 작가층이었을 가능성을 검토함으로써 시조학계 전반에 걸쳐 상당한 지지를 얻고 있다.<sup>2)</sup>

그러나 18세기 이후에 집중적으로 편찬된 시조집이 보여주고 있는 일부 기명 작가에 대해서만 자의적으로 신빙성을 부여하고 있다는 것이 이 주장의 중대한 결함이라고 할 수 있다. 예컨대 백제의 성충이 그 비장한 최후로 인하여 전설적인 인물이 되었기에 후대인의 의작(擬作)에 의하여 시조작가로 등장하였다고 판단할 수 있다면, 이방원의 <하야가(何如歌)>나 정몽주의 <단심가(丹心歌)> 역시 후대인의 의작일 가능성은 매우 높다고 할 수 있는 것이다.

13세기 발생설이 이처럼 명정한 고증을 바탕으로 한 것이 아니라는 점에 착안하여 문제를 제기하고 실증적 논거를 제시한 주장이 15세기 발생설이다.<sup>3)</sup> 현전하는 자료를 대상으로 작가와 작품의 창작 연대를 명백하게 확인할 수 있는 것 가운데 가장 이른 시기의 것이 이현보(李賢輔)의 <어부단가(漁父短歌)>, 이황(李滉)의 <도산육곡(陶山六曲)>, 김구(金球)의 '단가(短歌)' 등이라는 실증적인 자료에 입각한 이 주장은 그 나름의 설득력을 지닌다. 그러나 이 주장은 이별(李躡)의 <장육당육가(藏六堂六歌)>와 같이 이 시기보다 앞선 작품이 발견되기만 하면 쉽게 부정될 수 있을

金炳國, “時調 발생의 문학사적 의의”, 고려 시대의 가요 문학, 새문사, 1982.

2) 崔東元, 古時調研究, 螢雪出版社, 1977. 참조.

3) 李能雨, 李朝時調史, 以文堂, 1956.

김수업, “시조의 발생 시기에 대하여”, 時調論, 조규철·박철희편, 一潮閣, 1978.

黃淇江, “大隱邊安烈과 不屈歌”, 단국대 논문집 2집, 1968.

姜銓燮, “丹心歌와 何如歌의 淵源의 研究”, 東方學志 35집, 1983.

4) 崔載南, “藏六堂六歌와 六歌系時調”, 어문교육논집 7집, 부산대 사대, 1983.

뿐 아니라, 지나치게 실증적인 자료에만 의존한다는 비판을 받을 수도 있다.

시조의 발생시기를 둘러싸고 이와 같은 두가지 주장이 대립하고 있는 가운데, 최근 시조 발생론 자체에 대한 연구사를 종합적으로 검토하여 일단 확실한 논거를 확보하고 있는 16세기를 기점으로 삼아 다양하고도 구체적인 방법과 시각을 동원하여 그 이전 시기를 재구해 나가는 것이 바람직하다는 견해가 제시되기도 한 까닭이 여기에 있다.<sup>5)</sup>

따라서 시조의 발생시기에 대한 새로운 논의의 가능성은 우선 이 두가지 주장이 안고 있는 결함으로부터 벗어나는 데서부터 찾을 수 있다. 그 결함이란 구체적인 작가의 등장을 곧 시조의 발생시기와 연관지으려는 의도에서 비롯된 것이다. 시조에 선행하는 향가나 경기체가와 같은 장르 발전사는 이 점과 관련하여 상당한 시사점을 던져주고 있다. 말하자면 구체적인 작가의 등장은 장르 형성기에 이루어지기보다는 그 다음 시기에 이루어질 가능성이 더 크다는 것이다.

이 글은 이러한 문제점을 인식하고 현전하는 자료를 재검토하고자 한다. 현전 자료는 한정되어 있고 기왕의 논의 또한 이들을 검토한 바 있지만 앞서 말한 선입견 때문에 간과해 버린 자료들 가운데서 새로운 논의의 단서를 확보할 수 있다고 생각되기 때문이다. 특히 국악 자료를 주목하는 것은 시조의 발생과 기원 문제 역시 문학으로서의 시조와 음악으로서의 시조를 동시에 설명할 수 있어야 설득력을 확보할 수 있다고 생각되기 때문이다.

## 2

시조의 발생시기와 구체적인 작가의 등장을 결부시켜 온 기왕의 논의로부터 한걸음 벗어나고자 할 때, 우리는 시조의 선행형태에 대한 기왕의 탐색과정에 주목하지 않을 수 없다. 이른바 '4음보 3행의 정제된 형식의 시가'인 시조가 언제 성립하고 정착하였는가 하는 문제는 자연히 선행형태를 찾는 기원론으로 구체화될 수밖에 없기 때문이다. 시조의 기원에 대

5) 김병국, "시조의 발생 시기", 韓國文學史의 爭點, 張德順 外, 集文堂, 1986.

한 기왕의 논의는 시조의 형식이 한시(漢詩) 혹은 불가(佛歌)에서 연유했다는 외래기원설과 민요, 향가, 고려가요 등 전통적인 우리 시가의 형식에서 연유했다는 재래기원설로 집약된다.<sup>6)</sup>

외래기원설이나 재래기원설이나 선행형태를 탐색하는 기준으로 시조의 기본형을 염두에 둔 것은 지극히 자연스러운 일이었다고 할 수 있다. 그러나 시조의 기본형이란 과연 무엇인가 하는 원초적인 문제에 대한 검토가 제대로 이루어지지 않았기 때문에 각인각설의 지루한 논쟁이 계속될 수밖에 없었던 사실을 부인하기 어렵다. 시조가 수백년에 걸쳐 발전된 문학 장르라는 통시적인 관점을 부단히 강조하면서도 그 수백년에 걸쳐 축적된 작품들을 공시적으로 조망한 결과라고 할 수 있는 기본형을 바탕으로 시조의 발생과 기원 문제를 다루었기 때문에 소기의 성과를 거둘 수 없었던 것이 아닌가 하는 것이다.

시조의 기본형 설정에서 우선 착안하게 되었던 것은 시조가 초/중/종 3장의 형식을 갖추고 있으며, 각 장은 또 3음 또는 4음을 기준으로 하는 4음보로 구성된다는 사실이다. 이 밖에도 중장의 첫 구는 반드시 3음으로 된 1음보와 5음 이상이 허용되는 1음보의 결합으로 구성된다는 사실이 증시되었다고 할 수 있다.

외래기원설을 대표한다고 할 수 있는 한시기원설<sup>7)</sup>은 한시의 시상 전개 방식이 시조의 그것과 상통한다는 점, 시조의 한 구가 7음절을 기준으로 구성되고, 또 중장의 첫구가 5음절로 구성되는 경우가 많은 것으로 미루어 한시의 7언 또는 5언의 영향을 인지할 수 있다는 점, 한시에 현토하거나 한시를 번역하여 만들어진 시조가 많다는 점 등을 주요 논거로 삼고 있다.

그러나 한시기원설은 그 자체로 모순을 안고 있다. 예컨대 7언 절구(絶句)에 토를 달아 시조를 만들 경우 그 한 구가 최소한 8음 내지 9음으로 구성되는 것이 자연스러운 현상이다. 한시기원설을 논하는 가운데 중장의

6) 崔東元, 앞의 책, pp. 9-32. 참조.

7) 安自山, “朝鮮詩歌의 條理”, 東亞日報, 1930. 9. 24.

丁來東, “讀後感, 中國民間文學概說”, 東亞日報, 1931. 12. 27.

金智勇, “時調 終章의 位置”, 濟大春秋 9집, 1961, pp. 38-48.

첫구가 5음으로 구성되는 경우가 많다는 사실까지 발견한 논자들이 시조의 기본형과 배치되는 이와 같은 현상에 대해서는 일언반구의 언급도 하지 않은 점은 쉽게 이해할 수 없는 일이다. 또한 시조 종장 첫머리의 '3음'으로 구현되는 감탄사를 절구의 전구(轉句)에 해당하는 것으로 파악하여 한시와 시조가 다같이 4단 구성의 시상 전개방식을 지닌 형식이라고 부회하는 설명 방법은 문제가 아닐 수 없다. 시조가 3장으로 구성된다는 것은 불변의 원리이며, 10구체 향가는 물론 <정읍사(井邑詞)>, <사모곡(思母曲)> 등 3단 구성의 원리로 설명될 수 있는 선행형태가 우리 시가의 역사 속에서 다수 확인되고 있기 때문이다.

재래기원설에 해당하는 논의 가운데 크게 주목되는 것은 최근에 조심스럽게 제기된 <북전(北殿)> 기원설이다. 주지하다시피 <북전>은 고려 후기 충혜왕(忠惠王) 때에 궁중에서 연행되었던 악곡인데 그 곡에 붙여 부르던 노랫말이 온전하게 전하지 못하는 수난을 겪었던 작품이다. 세조(世朝) 때의 음악을 반영하고 있다는 <<대악후보(大樂後譜)>>에 그 악보가 전하고, 성종(成宗) 때 원 노랫말이 음란하다고 해서 고쳐 쓴 노랫말이 <<악학궤범(樂學軌範)>>에 전한다. 또 조선 전기에 편찬된 국악자료인 <<금합자보(琴合字譜)>>와 조선후기에 편찬된 시조집 <<청구영언(靑丘永言)>>, <<해동가요(海東歌謠)>> 등에는 '북전'이란 곡조명과 그 곡조에 붙인 노랫말이 남아 있다.

성호경(成昊慶) 교수는 이들 노랫말이 조선초의 사대부들에 의하여 속되다는 비판을 받을 만한 내용을 담고 있음에 주목하여 그 노랫말들에 순서를 부여함으로써 <북전>의 원형이 다음과 같았을 가능성을 제기하였다.<sup>8)</sup>

(1연) 흐리누거 피어시든 어누거 좃니저러  
전추전추로 벌늬의 전추로  
설면쫓 가시론 듯 범그러 노니저 (琴合字譜 '平調北殿')

(2연) 누은들 줍이 오며 기드린들 님이 오라  
이제 누워신들 어니 줍이 향마 오라

8) 成昊慶, "高麗詩歌 後殿眞句(北殿)의 復原을 위한 摸索", 국어국문학 90집, 1983.

출하로 안즌 곳에서 긴 밤이나 새오자 (朴氏本 海東歌謠)

(3연) 空房을 겹고릴동 聖德을 너표릴동  
 乃終始終을 모르웁건마르누  
 當시론 피실시 좃좁노이다 (琴合字譜 '羽調北殿')

(4연) 오자 내 黃毛試筆 墨을 못쳐 窓 밖과 디거고  
 이제 도라가면 어들 범 잇거마는  
 아므나 어더 가더셔 그러보면 알리라 (珍本 靑丘永言)

(5연) (? 아소 님하 원대평생애 여힐술 모르웁새)

그리고 성교수는 이와 같은 <(원)북전><sup>9)</sup>의 해체 과정이 시조의 발생 및 형성 과정과 직접적인 관련을 지닐 수 있다는 견해를 조심스럽게 피력한 바 있다. 말하자면 <(원)북전>의 2연과 4연이 시조집에 수록되어 있는 현실을 존증할 때 각각의 단락별로 해체되는 과정에서 시조형이 성립되었다는 개연성을 발견할 수 있다는 것이다.

그러나 성교수 자신이 결론에서 밝혔듯이 이 논의는 앞으로 더 천착해야 할 문제점을 지니고 있는 것으로 보인다. <<대악후보>>는 고려로부터 전해진 <북전>이 '전강(前腔), 중강(中腔), 후강(後腔), 부엽(附葉), 대엽(大葉), 부엽(附葉), 이엽(二葉), 삼엽(三葉), 사엽(四葉), 부엽(附葉), 오엽(五葉)'의 순서에 의하여 다양한 가락으로 엮여졌던 작품이라는 사실을 보여주고 있는 만큼 이 악곡이 어떠한 연유로 또 어떠한 과정을 거쳐 해체되었는지를 밝혀야만 고려의 <(원)북전>과 시조를 엮어 부르던 <북전>과의 관계를 명확히 말할 수 있을 것이라는 점이 문제가 되는 것이다.

그럼에도 불구하고 성교수의 이와 같은 문제 제기는 시조의 발생과 기원 문제를 다루는 모든 논의가 어떤 전제를 가져야 할 것인가에 대하여 매우 중요한 시사점을 던져주고 있다. 그것은 이른바 시조의 자수율에 얽매어서 유사한 형태를 찾는 일에 골몰했던 논의나, 단순한 율격론적 대비

9) 논의의 편의상 지금부터는 성교수에 의해 복원된 <북전>을 <(원)북전>이라고 하고, 시조집과 악보집에 分立하여 실린 <북전>은 그냥 <북전>이라고 하기로 한다.

만으로는 이 문제에 대한 궁극적인 해결을 기대할 수 없다는 사실이다. 이것은 모든 시조 연구자들이 누누히 국악 연구와의 연계를 강조하면서도 실제 논의에 있어서는 이 점을 간과하고 있었던 점에 대한 반성을 촉구하고 있다고 할 수 있다.

## 3

시조가 음악과 문학의 통일체라는 점은 누구도 부인할 수 없다. 그 통일체로서의 시조의 발생과 기원을 문제삼을 때 기왕에 그 가능성을 탐색해 본 <북전(北殿)>과 아울러 <대엽(大葉)>이라는 악곡을 주목할 필요가 있다. 왜냐하면 시조를 엮어 부르던 곡조를 소개하고 있는 시조집들이 대부분 <대엽>과 <북전>을 가장 앞선 시기의 것으로 소개하고 있기 때문이다.

특히 거의 모든 악보집과 시조집이 <북전>보다 <만대엽(慢大葉)> 또는 <중대엽(中大葉)>을 앞세우고 있는 사실은 시사하는 바가 크다고 할 수 있다. 왜냐하면 시조집과 악보집의 목차는 곧 과거로부터의 문화 유산을 시대순에 따라 정리한다는 편찬자들의 의도를 반영하고 있기 때문이다. 또한 이러한 편차(編次)는 조선후기로 추정되는 이른바 시조 창법의 개발 이전까지 시조가 가곡 창법에 의하여 불리었고, 그 가곡창의 원형이 <대엽조(大葉調)>라는 국악학계의 연구 성과<sup>10)</sup>와도 일치된다는 점에서 그 중요성을 인정할 수 있다.

향악(鄕樂) 즉 우리 음악의 주류를 형성한 대엽(大葉)은 만(慢)대엽, 중(中)대엽, 삭(數)대엽 등 3종이 근간을 이루었고, 이들은 또 그 조율법에 따라 분류되는 평조(平調)만대엽, 우조(羽調)만대엽 등과 같은 이형태(異形態, version)와, 그 곡조의 빠르기에 따라 분류되는 초삭(初數)대엽, 이삭(二數)대엽, 삼삭(三數)대엽 등의 이형태를 확보함으로써 다양한 변주를 보여 주었던 것으로 이해되고 있다.

이 <대엽조>가 점차 빠른 곡조를 원하는 세대의 동향에 따라 만대엽,

10) 張師勛, 韓國音樂史, 正音社, 1976, pp. 260-261.

중대엽, 삭대엽의 순으로 그 세력을 확장해 갔다는 사실은 쉽게 확인할 수 있다. 선조 5년(1572)에 간행된 ≪금합자보≫에는 <만대엽>과 <북전>의 악보만 전하지만, 광해 2년(1610)의 ≪양금신보(梁琴新譜)≫에는 <만대엽>과 <중대엽>의 악보를 함께 수록하면서도 <중대엽>을 보다 중시한 태도를 엿볼 수 있으며, ≪청구영언≫과 ≪해동가요≫가 편찬된 17세기에는 <삭대엽>이 주류를 이루었던 사실을 알 수 있는 것이다. 이러한 사정은 이익(李瀾, 1681-1763)의 ≪성호사설(星湖僿說)≫에 보이는 다음과 같은 기록을 통해서도 확인할 수 있다.

우리 노래로는 대엽조가 있는데 대개 장단의 구분은 없다. 그 가운데는 또 만, 중, 삭의 3조가 있고, 원래는 '심방곡(心方曲)'이라고 했다. 만대엽은 극히 느려서 사람들이 싫어하여 쓰지 않은 지 오래고, 중대엽은 조금 빠르나 역시 좋아하는 이가 드물고, 지금 통용되고 있는 것은 삭대엽이다.<sup>11)</sup>

우리 선인들이 점차적으로 빠른 곡조를 선호해 온 사실을 증언하고 있는 이 기록에서 특히 주목을 요하는 것은 두 가지 사실이다. 하나는 우리 노랫말을 붙여 부르는 악곡의 대표격으로 <대엽조>를 거론하고 있다는 것이고, 다른 하나는 그 대엽을 원래는 <심방곡>이라고 했다는 것이다.

현전하는 악보집 가운데 이 <만대엽>의 곡조에 얹어 부르던 노랫말을 보여주는 가장 앞선 시기의 자료는 안상(安瑿)이 1572년에 편찬하였다는 ≪금합자보≫이다. 이 악보집에는 <평조(平調) 만대엽>과 <비파(琵琶) 만대엽> 두 곡이 실려 있는데, ≪대악후보≫의 <만대엽>에 비하여 상당히 축약된 곡임을 알 수 있다. 단순한 비교만으로도 16정간보(井間譜)로 31행에 달했던 전자에 비하여 <평조 만대엽>은 16행, <비파 만대엽>은 17행으로 줄어든 모습을 볼 수 있고, 이 둘 중 <평조 만대엽>이 비교적 전자의 가락에 가까운 변주를 보여준다는 사실을 알 수 있다.<sup>12)</sup> 이들 악

11) “東俗歌詞 有大葉調 概無長短別 其中 又有慢中數三調 此本號心方曲 慢極緩 人厭廢久 中者差促 亦鮮好 今之所通用 卽大葉數調也,” 李瀾, 星湖僿說 卷 13.

12) 國立國樂院 編, 琴合字譜(의 4종의 악보), 韓國音樂學資料叢書 22, 銀河出版社, 1989. 참조.



곡에 없어 부르던 노랫말은 표기 또는 어휘 선택에 있어 약간의 와탈이 있으나 대동소이하다고 할 수 있다. <평조 만대엽>의 악보에 첨기된 노랫말을 보면 다음과 같다.

오누리 오누리나 킨일에 오누리나  
 겸드디도 새디도 오누리 새리나  
 킨일당상의 오누리오쇼셔

그런데 양덕수(梁德壽)가 1610년에 편찬한 <<양금신보>>는 <<대악후보>>의 <만대엽>은 그대로 <만대엽>이라고 한 반면에, <<금합자보>>의 <평조 만대엽>은 <중대엽>이라고 하였을 뿐만 아니라 그 곡조명 하단에 ‘속칭 심방곡(俗稱心方曲)’이라고 부기하고 있어 주목을 요한다. 또 그 악보 속에 <<금합자보>>에서 볼 수 있었던 노랫말을 다소간 손질한 흔적을 보여주는 노랫말을 적어 넣고 있어 앞서 살펴본 <<성호사설>>의 기록이 사실임을 확인해 주고 있다.

다만 한 가지 의문으로 남는 것은 <심방곡>이란 명칭이 <중대엽>의 악곡만을 지칭한 것인지, 아니면 그 악곡과 노랫말을 함께 지칭한 것이냐가 분명치 않다는 것이다. 그러나 이 악보집보다 후대에 이루어진 악보집들이 <중대엽>의 수많은 이형태를 보여주면서도 <<금합자보>>의 <평조 만대엽>에 해당하는 악곡과 그 노랫말을 함께 수록한 경우에 거의 예외 없이 <심방곡>이라는 명칭을 부기하고 있는 점으로 미루어 음악과 문학을 아우른 이 작품 전체를 통칭하는 이름으로 보아도 좋을 듯하다.<sup>13)</sup>

<<대악후보>>와 <<금합자보>>의 <만대엽>이 지니는 유사성에 대해서는 김대행, 시조유형론, 이대 출판부, 1986, pp. 52-66. 참조.

- 13) <<양금신보>>는 <심방곡>에 이어 이른바 정몽주의 <단심가>를 엮어 부른 또다른 <중대엽>의 악곡을 소개하고 있다. 연세대, 경북대, 동국대 등이 소장하고 있는 <<琴譜>>에는 이 <단심가>에도 ‘속칭심방곡’이라고 부기하고 있으나, 판이하게 다른 곡조에 같은 명칭을 붙였다고 보기는 어렵다. 그러나 가객 金聖器의 제자들이 1788년에 편찬한 <<낭웅신보>>는 <중대엽>이라는 명칭 대신 <平調古調心方曲>이라고 하여 ‘심방곡’을 정식 악곡명으로 사용한 후에 <中大葉第一>이라는 악곡에 또 ‘속칭심방곡’이라고 부기하고 있는 것으로 미루어 간혹 이 악곡의 異形態에 ‘심방곡’이

이러한 음악사적 사실들과 더불어 특히 주목을 요하는 것은 18세기 후반에 편찬되기 시작한 시조집들 역시 이 ‘심방곡’에 얹어 부른 노랫말을 마치 시조의 원조(元祖)처럼 다루고 있다는 점이다. <<진본 청구영언>>을 위시한 시조집들이 시조창에 사용된 악곡을 소개하는 자리에서 <이중대엽(二中大葉)>을 앞세우고 이 노랫말을 수록하고 있는 것이다.<sup>14)</sup> 물론 시조집에 따라 그 노랫말에 다소간의 첨삭을 한 흔적이 보이기는 하지만 그 주제나 제재면에서 큰 차이가 드러나지는 않는다.

이와 같은 사실은 <심방곡>이 단순한 악곡의 명칭이든, 아니면 그 노랫말과 악곡을 아우른 명칭이든 간에 시조와 관련된 인사들 사이에서는 수세기에 걸쳐 그것이 곧 시조음악의 원류이자 시조문학의 원조라고 인식되어 왔다는 점을 말해 주는 것이다. 따라서 이 <심방곡>이 어느 시기에 어떻게 형성되었는가를 검토하는 일은 곧 시조의 발생시기와 기원을 밝히는 작업이 될 수 있는 것이다.

## 4

<심방곡>에 대한 분석은 두 가지 방향에서 이루어져야 할 것이다. 그 하나는 ‘대엽조’의 조종을 이루는 <만대엽>이라는 악곡의 근원을 따져서 시조의 발생시기를 밝히는 것이고, 다른 하나는 그 노랫말을 중심으로 시조의 기원 문제를 탐색하는 것이다.

<<양금신보>>에는 “지금 쓰고 있는 대엽의 만, 중, 삭은 모두 정과정(鄭瓜亭) 삼기곡(三機曲)에서 나온 것”<sup>15)</sup>이라는 기록이 남아 있다. 여기서 ‘정과정 삼기곡’이라는 것은 여러 악보집이 채록하고 있는 악곡 <진작(眞勻)>을 가리킨다. 그 대표적인 문헌인 <<대악후보>>에는 <진작 1>에서

라는 명칭을 붙인 경우도 없지 않은 듯하다.

14) <<珍本 靑丘永言>>외에도 <<一石本 海東歌謠>>, <<周時經本 海東歌謠>>, <<詩歌>>, <<가람本 靑丘永言>> 등이 시조집의 첫머리에 이 작품을 수록하여 가장 오래된 악곡에 얹어 부른 노랫말임을 증언하고 있다.

15) “時用大葉 慢中數 皆出於瓜亭三機曲中,” 梁德壽, 梁琴新譜: 玄琴鄉部.

<진작 4>에 이르는 4편의 악보가 수록되어 있고, <진작 4>를 제외한 3편의 악보에는 “내님물 그리오와 우니다니”로 시작되는 고려가요 <정과정>의 노랫말 전편이 적혀 있다.

따라서 시조의 기원 문제를 천착함에 있어서 늘 음악과의 관련성이 최대의 걸림돌이라는 인식을 가져왔던 시조문학 연구자들이 비록 전문적인 지식에 입각한 분석은 아니라고 하더라도 이러한 자료들을 조심스럽게 검토하고 나름대로의 의견을 개진할 수밖에 없었던 것이다.<sup>16)</sup>

특히 김대행(金大幸) 교수는 <진작>과 <만대엽>의 관련 양상을 검토 하면서 고려시대와 조선 전기에 걸치는 광범위한 음악 자료들에 두루 나타나는 3분절의 형식과 5분절의 형식을 발견하고, 이를 3분절의 형식으로 부르는 시조 창법과 5분절의 형식으로 부르는 가곡 창법에 대응시키는 노력을 보여주었다.<sup>17)</sup> 이 논의는 시조 창법이 가곡 창법으로부터 파생한 것<sup>18)</sup>이라는 국악학계의 연구 성과를 완전히 뒤집어 놓은 것은 물론 고려시대에 이미 이 두 가지 창법이 공존했을 가능성까지 시사하고 있어 관련 학계에 적지 않은 파문을 일으킨 바 있다.

그러나 이 논의는 정작 애초의 과제였던 <진작>과 <만대엽>의 관련 양상에 대해서는 분명한 결론을 도출하지 못하고 있다. 특히 김교수는 <만대엽>과 <진작>의 음악적 구성상의 공통점을 설명하기 위하여 <진작>의 ‘엽’부분을 떼고 볼 필요가 있다고 하였는데, 이것은 재고의 여지가 있는 것으로 보인다. 물론 음악적 성격으로 볼 때 ‘엽’은 덧붙여진 부분이기 때문에 ‘본곡(本曲)’ 이외의 것으로 볼 수 있다는 논리를 이해할 수 없는 것은 아니지만 그에 앞서 <만대엽>은 <진작>의 어떤 부분으로부터 파생되어 ‘재편성된’ 악곡이라는 점을 최우선적으로 고려하여야만 했던 것이 아닌가 한다. 특히 <진작>은 ‘일(一), 이(二), 삼(三), 부(附), 대여음(大餘音), 대엽(大葉), 이부(二附)’와 같은 단락의 명칭을 붙여 편성된 악곡인데, 김교수가 하필 ‘대엽’과 ‘이부’를 제하고 보자고 했던 점을 문제점으로

16) 특히 <眞勺>과 관련된 논의는 김대행, 앞의 책과 梁太淳, “高麗俗謠와 樂曲과의 關係”, 淸州師大論文集 15집에서 찾아볼 수 있다.

17) 김대행, 앞의 책, pp. 50-86.

18) 張師助, 時調音樂論, 서울大 出版部, 1973, pp. 13-16.

지적할 수 있다.

다시 말하면 ‘재편성된’ 악곡의 명칭이 <대엽>이라는 사실을 무엇보다도 먼저 고려할 필요가 있다는 것이다. ‘대엽’ 혹은 ‘대엽’과 이어지는 음악적 구성 단락들이 분립하여 새로운 악곡으로 재편되었기에 그 곡의 명칭을 <대엽>이라고 한 것이 아닌가 하는 것이다. 또한 덧붙여진 부분이라고 하더라도 ‘대엽’ 또는 ‘이부’와 같이 일정한 명칭을 부여하자면 그 나름대로의 착상과 원리에 입각하여 편성된 또하나의 악곡임이 분명하므로 오히려 분립의 가능성이 크지 않을까 한다. 특히 <진작>의 경우에는 ‘대엽’과 ‘이부’에도 <정과정>의 노랫말이 없혀 있으므로 기왕에 ‘본곡’으로 인식되어 온 앞의 단락들보다는 따로 떨어져 나와 독립된 악곡으로 재편성되었을 가능성이 훨씬 크다는 것이다.

이 점과 관련하여 <북전>의 복원을 시도한 성호경 교수가 ≪금합자보≫에 채록된 <우조 북전>이 ≪대악후보≫ 소재 <(원)북전> 악보의 어떤 부분과 거의 일치하고 있다는 사실을 밝히고 있어 시사하는 바가 크다고 할 것이다.<sup>19)</sup> 성교수는 여러 악보에 실려 있는 <북전>의 곡이 ≪대악후보≫의 곡과 상당히 다른 모습을 보이는데, 유독 ≪금합자보≫의 <우조 북전>만이 <(원)북전>의 일부분과 가장 가까운 것으로 나타난다고 지적하였다. 그런데 두 <북전>의 곡이 거의 일치하는 부분이 바로 ‘대엽’과 ‘부엽’을 합한 부분인 것이다. 이러한 사실은 시조를 없어 부르던 <북전>의 곡조는 여럿이지만, 현재로서는 <(원)북전>의 ‘대엽+부엽’ 부분이 독자적으로 분립하여 이루어진 것 외에는 더이상 그 선행형태가 확인되지 않는다는 점을 말해 주고 있다. 더욱 중요한 사실은 이 <우조 북전>이 <(원)북전>의 ‘본곡’으로부터 파생된 것이 아니라, 그 곡에 덧붙여졌던 ‘대엽’과 ‘부엽’이 독립하여 ‘재편성된’ 곡이라고 할 수 있다는 점이다.

따라서 <만대엽>으로 대표되는 ‘대엽조’가 <진작>의 곡조로부터 파생되었다는 증언도 <진작>의 ‘본곡’보다는 그것에 덧붙여졌던 어떤 부분이 독자적으로 분립하여 발전된 형태를 갖추었다는 뜻으로 해석해 볼 수 있다. 본고가 특히 <진작>의 마지막에 덧붙였던 ‘대엽(大葉)+이부(二附)’ 부분을 주목하는 까닭이 여기에 있다.

19) 成昊慶, 앞의 논문 참조.

이 문제와 관련한 국악학계의 대표적 업적은 황준연(黃俊淵) 교수에 의해 이루어졌다.<sup>20)</sup> 황교수는 한국음악사에서 두 가지 개념으로 쓰이고 있는 ‘대엽’에 대한 종합적 연구를 진행하면서 몇가지 주목할 만한 가설들을 세우고 이를 논증하는 가운데 <진작>의 대엽과 뒤따르는 부엽이 함께 독립 파생하여 새로운 대엽곡 즉 별종의 대엽이나 만·중·삭대엽을 형성한 것임을 밝히고 있다.<sup>21)</sup>

|    | 진 작 (三)           | 만 대 엽                |
|----|-------------------|----------------------|
| 대엽 | 1구 녀시/라도(2행)      | 1지 오누리/오누리나(2행)      |
|    | 2구 남을/훈티(2행)      | 2지 락일에/오누리나(2행)      |
|    | 3구 녀져라/아/으(3행)    | 3지 점뜨리도/새리도/오누리(3행)  |
| 이부 | 1구 베키더/—(2행)      | 4지 새리/나(2행)          |
|    | 2구 시나/뉘러시니/잇가(3행) | 5지 락일당상의/오누리오/쇼셔(3행) |
|    | 여음(4행)            | 여음(3행)               |

그러나 <<대악후보>>와 여타 국악 자료집에 수록되어 있는 <진작>과 <만대엽>의 악보를 통하여 이러한 파생 과정을 보다 명확하게 검증할 수 없는 것은 대단히 유감스러운 일이다. 황교수 역시 <진작>의 ‘대엽’과 ‘부엽’이 길이는 물론 그 구조까지도 만대엽 등의 대엽곡을 파생시킬 만한 요건을 충분히 갖추고 있다는 점을 밝히면서도 논증의 핵심이라고 할 수 있는 선율의 비교는 향후의 과제로 남겨 두고 있다.

다만 현재까지의 학문적 성취만으로도 <<대악후보>>의 <진작 1·2>를 구성하고 있는 ‘대엽’이 16정간보로 8행, ‘이부’는 41행이며, <진작 3>은 ‘대엽’이 9행, ‘이부’가 40행으로,<sup>22)</sup> 이 둘을 합한 총 행수가 49행임에 반하여, 함께 수록되어 있는 <만대엽>의 행수는 31행인 점으로 미루어 비교적 긴 성악곡인 <진작>의 ‘대엽’과 ‘이부’ 부분이 분립하여 시조음악의 조종을 이루는 <만대엽>을 형성한 초기 단계에 이미 축약의 과정을 거친

20) 황준연, “양금신보 만대엽의 해독”, 한국음악연구 제12집, 한국음악학회, 1982와 “대엽에 관한 연구”, 예술논문집 제24집, 예술원, 1985. 참조.

21) 황준연, 앞의 논문(1985), p.125에 예시하고 있는 <진작>과 <만대엽>의 비교표는 이러한 사실을 일목요연하게 보여 주고 있다.

22) <진작 4>는 ‘대엽’이 4행, ‘이부’가 20행으로 예외적이다.

개작이 이루어진 것이 아닌가 하는 조심스러운 가설을 세워 볼 수는 있을 것이다.

이는 앞 절에서 본 바와 같이 15세기의 음악을 반영한 <<대악후보>>의 <만대엽>이 31행이었던 것에 비하여 16세기의 현실을 반영한 <<금합자보>>의 <만대엽>이 16행 또는 17행으로 엮어진 사실, 그리고 이 악곡이 점점 빠른 템포의 음악으로 개작됨으로써 다양한 이형태의 대엽곡을 만들어냈다는 사실과 더불어 ‘대엽조’가 수세기에 걸쳐 같고 다듬어진 과정을 말해 주는 것이라 할 수 있다.

한편 <<대악후보>>는 <만대엽>이 독립된 성악곡으로 분리된 시기가 세조때였음을 시사하고 있어 주목된다. <<증보문헌비고(增補文獻備考)>>에 편찬자 서명웅(徐命膺, ?-1787)의 서문과 함께 수록되어 있는 <<대악전보>>와 <<대악후보>>의 목록이 그러한 사실을 말해 주고 있다. 그 서문은 세종과 세조 양대의 기보법(記譜法)에 차이가 있었음을 말하면서, 세종때의 음악을 ‘전보’로 하고 세조때의 음악을 ‘후보’로 하여 모두 16권의 악보를 찬정하였다는 사실을 전하고 있다. 또 그 목록은 ‘전보’가 당악(唐樂) 계통의 음악을 위주로 하고 ‘후보’가 향악(鄉樂) 중심으로 되어 있음을 보여주고 있다.

<정대엽(定大業)>, <취풍형(醉豊亨)>, <치화평(致和平)>, <봉황음(鳳凰吟)> 등의 악곡 명칭이 ‘전보’와 ‘후보’에 두루 수록되어 있는 점으로 미루어 보아 단순히 당악과 향악을 구분한 것이 아님을 알 수 있으나,<sup>23)</sup> ‘후보’에만 보이는 <이상곡(覆霜曲)>, <만전춘(滿殿春)>, <한림별곡(翰林別曲)>, <서경별곡(西京別曲)>, <쌍화점(雙花店)> 등은 고려시대로부터 물려받은 유산이며, <납씨가(納氏歌)>, <횡살문(橫殺門)>, <감군은(感君恩)> 등은 조선초기에 새로 지은 한문악장 또는 국문악장을 엮어 부르던 악곡이므로 세조때의 시용(時用) 향악의 전모를 보여주려는 편찬의도는 분명히 드러난다고 하겠다.

따라서 고려의 음악 자료나 조선초기의 음악 자료 어느 곳에서도 보이

23) 이와 같이 구차한 설명을 요하는 까닭은 <대악전보>가 일실되어 전하고 있지 않기 때문이다. 國立國樂院 編, 大樂後譜(全), 韓國音樂學資料叢書 1, 銀河出版社, 1989. 참조.

지 않던 악곡의 명칭으로는 <만대엽>이 유일하게 처음 나타난다는 사실은 매우 귀중한 것으로서 시사하는 바가 크다고 하지 않을 수 없다. 이것은 곧 대엽곡의 조종이라고 할 수 있는 <만대엽>의 형성이 세종 혹은 세조 때에 이루어진 조선초기의 음악사적 변화의 일단을 반영하고 있는 것이 아닌가 하는 판단을 내리게 하는 것이다.

## 5

조선초기, 좀더 구체적으로는 세종·세조 때에 새로운 향악곡의 일종으로 나타난 <만대엽>의 곡조에 노랫말을 실어 부르게 된 시기가 어느 때 인지는 확실하지가 않다. 처음부터 성악곡으로 출발한 것인지, 아니면 애초에는 기악곡이었는데 나중에 노랫말을 실어 부르게 된 것인지를 분명하게 알 수가 없는 것이다. 앞서 언급한 바와 같이 현전 자료들 중에서는 <<금합자보>>가 <만대엽>이 성악곡으로 사용되었음을 알려 주는 가장 앞선 시기의 자료이므로, 넓게 보아 14세기에서 16세기 초반의 어떤 시기에 <만대엽>이 가곡 창법으로 시조를 엮어 부르는 악곡이 되었다고 할 수 있다.

- (1) 오누리 오누리나 킨일에 오누리나  
 점뜨디도 새디도 오누리 새리나  
 킨일 당상의 오누리오쇼셔 (琴合字譜 '慢大葉')
- (2) 오누리 오누리쇼셔 킨일에 오누리쇼셔  
 점뜨디도 새디도 마루시고 새라 난(나논)  
 킨양 당식에 오누리쇼셔 (梁琴新譜 '中大葉' <心方曲>)

자료 (1)은 1572년에 편찬된 <<금합자보>> '만대엽'에 실린 노랫말이고, 자료 (2)는 1610년에 간행된 <<양금신보>> '중대엽'에 실린 노랫말을 보인 것이다. 이 두 자료를 대비해 보면 다음과 같은 중요한 사실을 알 수 있게 된다.

첫째, 불과 40년이 채 안 되는 사이에 같은 노랫말을 엮어 부르는 악곡

이 <만대엽>에서 <중대엽>으로 바뀌었다는 사실이다. 그러나 한만영(韓萬榮) 교수에 의하면 출현음수(出現音數)가 226개에 달했던 전자에 비하여 후자는 143개의 출현음수를 보이고 있어 상당한 축약이 이루어졌지만, 출현음의 상사율(相似率)이 83.2%에 이르러 이 두 곡이 동음동곡(同音同曲)의 기능을 갖추고 있었음을 알 수 있다.<sup>24)</sup>

둘째, 노랫말의 내용은 거의 같다고 할 수 있으나, 주목할 만한 어법상의 변화가 일어나고 있음을 알 수 있다. 즉 자료 (1)의 경우 종장에서만 보이던 ‘하소서’체가 자료 (2)에 이르러서는 초장에까지 확대되어 사용되고 있는 것이다. 이것은 노랫말의 주지가 ‘오늘’이 영원히 지속되기를 바라고, 또 날이 바뀌더라도 늘 ‘오늘’과 같기를 바라는 기원(祈願)에 모아져 있는 것으로 보아, 후대로 갈수록 그러한 노래의 기능이 강화되어 가는 측면을 반영한 것으로 볼 수 있다. 결론부터 말하자면 이 노랫말이 예컨대 설날이나 추석 같은 축제나 잔칫날에 민간에서 불리던 것이었는데, <대엽조>의 악곡에 없어 부르게 되면서 악장(樂章)의 성격을 지향하게 된 것이 아닌가 하는 것이다.

이러한 가설을 세우는 데 도움이 되는 자료로는 다음과 같은 작품을 추가할 수 있다. 그 하나는 임진왜란 때 남원, 김해 등지에서 포로가 되어 일본으로 끌려가 그 곳 나에시로카와(苗代川)에 정착하게 된 도공(陶工) 22성(姓) 수십 명의 후손들 사이에서 수백년간 전승되었던 4연으로 된 노래 <조선가(朝鮮歌)>의 첫번째 연이다.

|     |        |            |         |       |
|-----|--------|------------|---------|-------|
| (3) | ヲタルナリイ | ヲノ리라       | マイルイトナ  | ヲノ리라  |
|     | 來日     | 今日         | 毎日      | 如今日   |
|     | 오을나이   | 오느리라       | 뵘이도나    | 오느리이라 |
|     | ナルノン   | チコムルト      | サイトロク   | ヲノ리라  |
|     | 日者     | 暮亦         | 曙益      | 如今日   |
|     | 날은     | 쳐물도        | 새도록     | 오늘이라  |
|     | ヲノ리イ   | ヲノルイコツルミヨム | ムスンセイロ  | カツ라이  |
|     | 今日     | 如今日        | 何世      | 如也    |
|     | 오느리    | 오늘이갓틀면     | 무스(손)세로 | 갓트라이  |

24) 한만영, “조선조 초기의 가곡에 대한 연구 -만대엽과 중대엽의 관계-”, 민족음악학 5집, 서울대 동양학연구소, 1982.



이 노래와 함께 전하는 사연은 다음과 같다. 조선에서 잡혀 온 직후의 포로들은 선착장 여기저기에 자리를 잡았으나 얼마 후 모두 나에시로카와로 합류하게 되었다. 처음에 이들은 망향의 한을 달래지 못하고 고국으로 통하는 동지나해(東支那海)의 창망한 바다를 향하여 호천통곡(呼天痛哭)하기를 그치지 않았다는 기록이 일본인의 수필에서 발견된다. 이들은 곧 도자기의 제조에 성공하여 일본 도예계의 명문인 사쓰마야기(薩摩燒)의 본가(本家)를 이루었으나, 생활면에서는 조선의 풍속과 의복을 고수하였고 상당 기간 동안 모국어를 상용하였던 것으로 보인다.<sup>25)</sup>

이 노래는 이들이 일단 적지(敵地)에서나마 정착 생활에 성공한 후에도 망향의 슬픔을 이기지 못하여 단군(檀君 혹은 箕子)을 모신 옥산궁(玉山宮)을 짓고, 매년 봄 가을에 그 서편 작은 산에 올라 고국을 향하여 제사를 지낸 후 춤과 노래로 행락(行樂)을 즐길 때 불렀다는 것이다.

앞서 본 자료 (1), (2)와 이 노래를 대비해 보면, 같은 노래임을 쉽게 짐작할 수 있다. 다만 이들 조선인 포로들이 이 노래와 함께 수백년간 간직하고 있던 악기들이 북·장고 등 민속 악기임에 비추어,<sup>26)</sup> 이들이 <대업조>의 아정한 가곡 창법에 맞추어 이 노래를 불렀다고 보기는 어렵다. 특히 이 <조선가>의 2연은 “이리도 노세 노세”로 시작되고 4연은 “아니 놀고 어찌하리”로 종결되는 점 등으로 미루어, 이들이 고국에서 자주 부르던 민요를 재편하여 한 편의 <조선가>를 구성한 것이라고 추정해 볼 수 있다.

따라서 자료 (3)이 자료 (1), (2)와는 달리 시종일관 ‘해라’체의 어법을 사용하고 있는 점은 주목할 만한 일이다. 이것은 이 일련의 노랫말이 애초에는 민간의 노래로서 불리다가 <대업조>라는 악곡에 얹어 부르게 되면서 악장으로서의 성격을 지니게 된 것이라고 추정할 수 있는 근거가 되기 때문이다.

또한 자료 (3)은 이 노랫말이 ‘기원의 노래’이자 ‘축제의 노래’라는 성격을 지니고 있음을 더욱 뚜렷하게 보여 준다. 자료 (1), (2)가 “오늘이 오늘”이라는 명제를 보여 주고 있는 데 반하여, 자료 (3)은 “오늘은 (의미있는)

25) 鄭光, “壬辰俘虜 薩摩陶工 後裔의 國語學習資料”, 국어국문학 97호 (1987.5), pp. 225-234.

26) 張師勛, 韓國音樂史, 正音社, p. 244.

오늘”일 뿐만 아니라 “(앞으로) 올 날도 오늘”과 같기를 바라는 노랫말의 원 뜻을 짐작하게 해 주는 것이기 때문이다. 말하자면 “더도 말고 덜도 말고 가윗날만 같았으면”이라는 속담이 지닌 ‘기원’의 뜻을 담은 이 노래가 향유되는 환경과 분위기를 더욱 뚜렷하게 드러내 주는 것이다.

다만 문제가 되는 것은 이와 같은 자료 (3)의 민요적 성격을 인정한다고 하더라도, 그 발생 연대 내지는 <대엽조>와 관련을 맺게 된 연대를 추정하기가 어렵다는 점이다. 이와 관련하여 다음과 같은 자료에 주목할 필요가 있다.

- (4) 나온다 今日이야 즐거온다 오늘이야  
 古往今來에 類 업슨 今日이야  
 每日의 오늘 古부터면 모습 성이 가시리

이 노래는 조선중기의 문신 김구(金球, 1488-1534)가 중종(中宗)과의 우연한 술 자리에서 즉흥적으로 부른 노래인 것으로 기록되어 있다.

중종 때의 일이다. 자암은 옥당에서 당직을 하게 되면 반드시 의관을 정제 하고 밤이 되어도 벗지 않았다. 하루는 달밤에 촛불을 켜 놓고 강목을 읽고 있었다. 문득 문을 두드리는 소리가 들려 누구냐고 물었으나 대답이 없었다. 괴이하게 여겨 내다보니 임금께서 궁으로부터 나와 창상(廳上)에 계시고 별감이 주찬을 가지고 시림해 있었다. 자암이 급히 뜰 아래로 내려가 엎드린즉 임금께서 “오늘밤 이같이 달이 밝은데 글 읽는 소리가 들려 이곳에까지 이르렀으니, 어찌 군신의 예에 따르겠는가. 의당 봉우의 예로서 상대하리라.”고 하셨다. 그리하여 두 사람이 조용히 술잔을 나누게 되었다. 임금께서 말씀하시기를 “글 읽는 소리가 청아하니 필시 가곡 예도 능할 것이다. 나를 위하여 노래를 불러다오.”라고 하셨다. 자암이 꿇어앉아 대답하기를 “오늘과 같은 성은은 고금에 드문 일이오라 옛 노래를 부르는 것도 또 지금의 노래를 부르는 것도 불가합니다. 원컨대 신이 스스로 지어 부를 것입니다.”하고 이 노래를 불렀다.<sup>27)</sup>

27) 李東英, “金自庵과 流配詩歌”, 朝鮮朝 嶺南詩歌의 研究, 螢雪出版社, pp. 210-227. 등의 논저에서 이 자료를 번역하여 인용한 바 있으나, 자료 해석상 가장 의미있는 부분의 번역이 다소간 쟁점을 호리고 있다고 판단하여 장황하지만 다시 번역하고 원문을 함께 인용한다. “中廟朝 先生坐直玉堂 居常必正冠帶 至夜不敢脫 一日月夜明燭 讀綱目 忽有叩戶聲 問而不

이 기록에서 가장 주목할 대목은 자암이 즉석에서 지어 부른 이 노래가 ‘옛 노래[古歌]’도 아니고 ‘지금의 노래[今曲]’도 아니라고 했다는 점이다. 이에 대해서는 두가지 해석이 가능하다.

그 하나는 이 노래가 문자 그대로 자암의 창작곡일 가능성을 상정할 수 있다는 것이다. 그 노랫말은 물론 곡조도 궁중음악에서 전혀 쓰인 일이 없는 어떤 곡조를 즉석에서 창작했을 가능성이 있는 것이다. 그러나 자암이 불렀다는 노랫말이 지금까지 살펴 온 이른바 <심방곡>의 노랫말과 너무나 흡사하다는 점, 또 조선초기에 행해진 악장의 정리사업이 증명하듯이 범국가적인 사업으로든 개인적인 노력에 의해서든 악곡의 창작이 즉흥적으로 이루어지기란 매우 어렵다는 점 등으로 미루어 그 가능성이 매우 희박하다고 할 수 있다.

따라서 우리는 다른 하나의 가능성을 존중할 수밖에 없다. 그것은 자암이 부른 이 노래가 종종이 익히 알고 있는 곡조는 아니지만 민간이나 궁중에서 불리던 어떤 곡조를 빌려 썼을 가능성이 있다는 것이다. 이 경우에 민간에서 통용되던 민요의 가락을 빌려 썼을 가능성과 세종·세조 때에 새로운 악곡으로 성립된 <만대엽>의 곡조를 빌려 썼을 가능성이 공존하지만, 어떤 경우에 해당된다고 단정짓기는 대단히 어려운 일이다. 다만 자암이 이 노래를 임금 앞에서 불렀다는 사실, 또 이 노래를 부른 현장이 궁중이었다는 사실로 미루어 보건대 이 노래가 민요의 가락을 그대로 수용하고 있었다고 보기는 어렵다. 특히 위의 인용문에서 ‘옛 노래’로도 ‘지금의 노래’로도 불가하다고 한 것은 성은에 감격하고 있는 현장의 분위기에 걸맞는 노랫말로 된 레퍼토리가 없다는 뜻이지 악곡의 적합성 여부를 말한 것은 아니라고 할 수 있기 때문에 악곡은 사대부 계층 또는 궁중 연회에서 사용되었던 것을 빌려 썼다고 보는 것이 온당할 것으로 생각된다.

노랫말의 경우에는 다시 두가지 가능성을 추정할 수 있다. 첫째는 자암

---

答 怪而視之乃 上步出自宮立於廳上 別監持酒饌以從 先生急趨出伏庭下 上命之上曰 今夜月明如此聞讀書聲 予故至於此 何用君臣禮 爲宜以朋友相待 遂與從容酬酌 上曰 誦聲清雅必善歌曲 其爲予歌之 先生跪而對曰 此日聖恩 迥出今古 不可以古之歌奏 又不可以今之曲 臣願自製以奏 遂爲之”, <<自庵集>> 권 2, ‘短歌’條.

의 창작 가능성이 여전히 존재한다는 것이다. 우선 술자리에서 부른 것이므로 ‘잔치의 노래’여야 하고 성은에 감격하여 부른 것이므로 ‘환희의 노래’여야 하며 또 매일 오늘과 같은 성은이 끼쳤으면 하는 소망을 담아야 했으므로 ‘기원의 노래’라는 성격을 지녀야 하는데 이 노랫말이 그러한 성격을 온전히 지니고 있기 때문이다. 이 노래의 이러한 성격과 더불어 임금과 신하 사이에서 일어난 혼치 않은 일화가 인구에 회자되면서 이 노래가 민간에 널리 유포되어 현전하는 <심방곡>으로 자리잡게 되었을 가능성은 충분히 있는 것이다.

둘째는 노랫말 역시 그 당시에 이미 민간에서 널리 불리우던 <심방곡>을 부분적으로 개작하여 불렀을 가능성을 상정해 볼 수 있다. 자암의 생몰 연대가 15세기 말에서 16세기 초에 걸쳐 있고, 중종이 즉위한 것이 1506년인 점을 감안하면 이 노래는 16세기 초에 부른 셈이다. 따라서 이 노래가 앞서 살펴본 <조선가>처럼 전쟁 포로들과 함께 일본에 건너갈 수 있기 위해서는 적어도 반세기 내에 전국적인 분포를 보일 수 있을 정도로 광범위하게 유포되었다는 전제가 필요하고, 또한 그 향유층이 사대부 계층은 물론 도공과 같은 하층민에게 이르기까지 확산되었다는 전제도 필요한데, 그 가능성이 매우 희박하다는 것이다. 일반적으로 문학이나 음악의 경우 하층문화권에서 형성된 문화가 상층문화권으로 급속히 흡수된 예는 고려숙요 등에서 널리 확인할 수 있는 바이지만, 그 역의 경우는 사례도 혼치 않을 뿐만 아니라 설혹 있다고 하더라도 매우 완만한 속도로 진행된다고 할 수 있기 때문이다. 특히 자암이 임금 앞에서 새로운 노랫말을 지어 부르면서 ‘해라’체로 일관된 노래를 불렀다는 사실은 이 노랫말의 창작 설을 부인하기에 충분한 논거가 된다고 할 수 있다.<sup>28)</sup>

따라서 <심방곡>은 하층문화권에서 향유되던 민요의 노랫말과 <대업조>의 악곡이 결합한 노래로서 16세기 초에 이르러 제한된 범위 내에서

28) 중종이 재창을 청하자(“上曰 再斯可矣 又爲之歌”, <<自庵集>> 권 2, ‘短歌’條) 자암이 불렀다는 시조 작품은 “울휘 달은 다리 학과 다리 되도록애 / 거른 가마과 해오라비 되도록애 / 享福無疆 亨사 億萬歲를 누리소서”라고 되어 있어 초장·중장의 내용과 함께 종장의 ‘하소서’체가 궁중 악장의 패로디에 가까운 성격을 보여 주고 있다.

이기는 하지만 상충문화권에서 어느 정도 세력을 지니고 유포되어 있었던 노래라고 할 수 있다. 다수의 민요가 궁중 악장의 레퍼토리로 재편된 고려 속요의 형성기에 이러한 향유층의 이동 현상이 나타났을 가능성을 부인할 길은 없으나, 현전하는 자료들은 16세기 초까지도 이 노래가 민요적인 성격을 보다 강하게 지니고 있었다는 사실만을 말해 주고 있을 뿐이다.

이러한 사실은 15세기 말 즉 1493년에 찬정된 <<악학궤범(樂學軌範)>>이 당대에 창작된 <신도가(新都歌)> 등 악장 문학과 <화산별곡(華山別曲)> 등의 경기체가를 수록하고 있으면서도, 이른바 사대부 문학으로 규정되는 시조 문학의 자료는 단 한 편도 수록하고 있지 않다는 점과 밀접한 관련을 맺는다고 할 수 있다. 즉, 자암의 시대에는 이미 그와 그를 포함한 사대부 계층의 일부에서 <대엽조>의 악곡을 활용한 시조를 향유하고 있었지만, 그것이 궁중의 악장으로 채용될 정도로 세력이 크지는 않았다는 점을 미루어 짐작할 수 있는 것이다.

이상의 논의를 종합해 보면 14세기와 15세기에 걸쳐 현행 가곡 창법의 조종이라고 할 수 있는 <만대엽>의 곡조가 향악의 일종으로 성립되고, 15세기에는 일부 사대부 계층에 의해서 이러한 악곡에 노랫말을 얹어 부르는 시조 창법의 관행이 이루어진 것이라고 할 수 있다. 또한 <만대엽>에 얹어 부르던 노랫말 중 가장 오래된 것으로 보이는 “오누리 오누리나…”는 원래 민요였으나 그 ‘잔치의 노래’, ‘환희의 노래’, ‘기원의 노래’라는 특성으로 인하여 사대부 계층의 취흥과 풍류를 돋우는 데 적합하였던 까닭에 일찍이 <만대엽>의 곡조와 쉽게 결합될 수 있었던 것이라고 할 수 있다.

## 6

<심방곡>이 <만대엽> 즉 가곡 창법과 결합한 이후에 이 노래가 겪게 된 변화 과정 역시 상당한 해명을 필요로 한다. 우선 비교적 이른 시기에 <만대엽>에서 <중대엽>으로 이행하는 곡조의 변화를 겪었고, 또다시 <초중대엽>, <이중대엽>과 같은 좀 더 빠른 곡조로 변화되었음은 앞서

살펴본 바와 같다. 또한 이 노래가 일단 상충문화권에 편입된 이후에도 여전히 민요의 형태를 유지하면서 민간에서 불리었을 가능성도 상존한다. 임진란 때 일본에 잡혀간 도공들에 의해 편집된 <조선가>가 이러한 가능성을 시사해 주고 있는 것이다.

이러한 곡조의 변화 과정에서 주목할 만한 사실은 <중대엽>에서 <삭대엽>으로 넘어가는 단계에서 <심방곡>의 노랫말이 더이상 쓰이지 않게 되었다는 점이다. “오누리 오누리나…”로 시작되는 <심방곡>의 노랫말은 일단 <중대엽> 곡조의 여러 이형태(異形態)에 국한되어 사용되고, <삭대엽> 곡조의 여러 이형태에 있어 부를 때는 패로디 수법으로 새롭게 다듬어진 노랫말을 사용하고 있다는 것이다. 특히 편찬자 및 편찬연대를 자세히 알 수 없는 시조집 <<고금가곡(古今歌曲)>>에는 <심방곡>을 변용시킨 시조 작품이 3수나 실려 있어 주목할 만하다.

- (5) 오날이 무숨 날고 一年의 홀니로다  
 百年을 살아야 百日을 즐기리니  
 百年을 살동말동흔 人生이 아니 놀고 어이리 (古今歌曲 154)
- (6) 오늘 오늘이야 즐거운 오늘이야  
 즐거운 오늘이 흥혀 수이 저물세라  
 白日이 이 뜻 알으셔 더뵈 가게 후소서 (古今歌曲 155)
- (7) 오늘도 조흔 날이오 이곳도 조흔 곳이  
 조흔 날 조흔 곳에 조흔 사람 만나이서  
 조흔 술 조흔 안주에 조히 놀미 조해라 (古今歌曲 156)

자료 (5)(6)(7)은 한결같이 즐겁고 기쁜 ‘오늘’을 노래하고 있다. 그 가운데 자료 (6)이 <심방곡>의 노랫말을 보다 단순하고 쉬운 어휘들로서 재구성하고 있다고 할 만하고, 자료 (5)와 (7)은 어회(語戲) 즉 말장난에 가깝다고 할 정도로 심하게 개작된 모습을 보여주고 있다. 자료 (5)와 (7)에서는 <심방곡>이 지니고 있던 ‘기원의 노래’라는 성격이 약화되는 반면에 ‘잔치의 노래’, ‘환회의 노래’라는 성격은 더욱 강화됨으로써 ‘취락(醉樂)의 노래’가 되고 있음을 알 수 있는 것이다.

그렇다면 이러한 변화 과정상의 특징은 무엇을 말해주는 것인가. 그것

은 <만대엽> 및 <중대엽>의 악곡에 없어 부르던 <심방곡>의 가창 또는 연주 관행이 후대에 이르러서는 매우 신성시되는 일면이 있지 않았는가 하는 추정을 가능하게 한다. 예컨대 17세기 후반에서 18세기 초엽에 걸쳐 활동한 가객 김성기(金聖器)의 거문고 악보를 정리한 ≪낭옹신보(浪翁新譜)≫에서도 <심방곡>이 그 첫머리를 장식하고 있음을 볼 수 있다. 당대에는 <심방곡>을 가창할 사람이 없다는 기록을 남긴 것으로 보아 이 노래가 이미 성악곡으로서의 기능을 상실하였음에도 불구하고 기악곡으로서 영원히 전수되어야 할 가치를 지니고 있다는 인식을 단적으로 드러낸 것이라고 할 수 있는 것이다.<sup>29)</sup>

같은 시기에 활동한 가객 김유기(金裕器)의 경우에는 이러한 인식이 더욱 극명하게 드러난다. 대구 지방에서 김유기로부터 시조를 배운 여러 제자들 중 한 사람인 한유신(韓維信)은 <심방곡>과 관련하여 다음과 같이 증언하고 있다.

공이 말하기를 “이제 곡조는 되었다. 아직 마치지 못한 것은 다만 <심방곡(尋芳曲)>과 <중중대엽(中中大葉)> 두 곡조이다. 이것은 맹자께서 말씀하신 바 ‘중조리(終條理)’이다. 이것만 마치면 졸업했다고 할 만 하다.”고 하였다. 이날 저녁에 <심방곡> 1결을 창하니 처음에는 <천녀산 화(天女散花)>, <동정무파(洞庭無波)>와 같더니 나중에는 황홀하기가 마치 느릿느릿 노를 저어 봉해(蓬海)에 소요하면서 수선자(水仙子)와 말을 하며 장군의 동철탁판(銅鐵卓板)이 그 웅(雄)을 잃음을 깨닫지 못하는 듯하였다.<sup>30)</sup>

이 증언에서 보는 바와 같이 <심방곡>은 시조 공부의 마지막 단계에 이르러 거처게 되는 이른바 ‘중조리’로서 신성시되었음을 알 수 있다. 그 까닭은 아마도 이 노래가 시조의 원조(元祖) 또는 원형(原形)이라는 인식 하에서 전승되었던 데에 기인한 것이 아닌가 한다. 이러한 사실은 김유기

29) “古調 心方曲 近世無唱此曲者”, ≪浪翁新譜≫ ‘心方曲’條. 자세한 내용은 拙稿, 朝鮮後期 時調歌壇 研究, 서울대 박사학위논문, 1985. 참조.

30) “公曰 調成矣 所未竟者 獨有尋芳曲 中中大葉 兩調 此聖門所謂終條理也 了此可矣 卒業 是夕 因唱尋芳曲 一闋 始如天女散花 洞庭無波 其終也 倘恍若緩棹 泝月而 逍遙乎蓬海 與水仙子語而 將軍銅鐵卓板 不覺喪其雄矣” 韓維信, “永言選序”, 海東歌謠 附永言選, 奎章文化社, 1979.

의 다음과 같은 발언을 통하여 재삼 확인된다고 할 것이다.

노래는 고금의 두 곡조가 있나니, 슬프고 축급한 것은 쇠망해 가는 세상의 소리로서 오늘날의 사람들이 취하는 바이고, 화평하고 느린 것은 태평성대의 소리로서 내가 취하는 바이다.<sup>31)</sup>

김유기가 말하고 있는 ‘고조(古調)’와 ‘금조(今調)’의 경계선이 어디인지는 자세하지 않으나, <삭대엽>의 곡조가 출현한 시기를 전후하여 일어난 시조 창법의 급격한 변화를 두고 한 말임에는 틀림이 없는 것 같다. 따라서 “오누리 오누리나...”로 시작되는 <심방곡>은 <삭대엽>이 출현하기 이전의 시조를 대표하는 태평성대의 소리로서 극심한 시조 창법의 변화에도 불구하고 오랜 기간 전승될 수 있었다고 할 수 있다.

특히 <심방곡>은 세시풍속적인 면에서는 명절 등의 놀이 마당에서, 개인적인 생활공간에서는 생일 등 잔치 마당에서 즐거움과 기쁨을 구가하는 신성한 레퍼토리로서의 성격을 지니고 있었기 때문에 그 전승이 광범위하게 이루어질 수 있었을 것이다. <삭대엽>의 곡조가 널리 유행하면서 그 신성성은 약화되었지만 그 대신 ‘취락의 노래’라는 보편성이 더욱 확대되었던 사실이 이를 반증해 준다고 할 것이다. 다음과 같은 시조가 이러한 사실을 여실히 증언해 주고 있다.

(8) 오늘이 오늘이란 노래 뉘라서 디엿는고  
偶然 즐거워야 오늘이라 후엿는가  
그날도 오늘과 그를시 오늘이라 후도다 (永言類抄 114)

이처럼 “오늘이 오늘이란 노래” 즉 <심방곡>은 후대의 악보집이나 시조집 편찬자에게는 물론, 조선후기의 가객들을 위시한 시조 향유자들에게 발생 단계의 시조가 지녔던 모습을 전해 주는 유일무이한 작품으로 인식되고 있었다. 또한 이 <심방곡>은 악장의 성격을 강하게 띠고 있었기 때문에 시조 발생 단계에서 시조 문학과 시조 음악의 위상을 전아하고 격조

31) “歌有古今二調 哀而促者 衰世之音而時人之所取也 和而緩者 太平之聲而吾之所取也”, 韓維信, 앞의 책. 참조.



높은 쪽으로 이끄는 데 기여하고, 후대에 이르러서는 취흥과 결부된 풍류 생활을 읊은 사대부와 기녀들의 생활시를 양산하는 쪽으로 기여하였다고 할 수 있다. 다시 말하면 <심방곡>이 보여주는 바와 같이 생활시로서의 성격을 강하게 지닌 시조 문학과 시대의 변화에 따라 다양하게 변주된 시조 음악의 자연스러운 결합 양상은 시조의 발생 초기 단계부터 예비되어 있었다고 할 수 있는 것이다.