



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](#)

음악석사 학위논문

영산회상 파생곡의 연주방법과
악곡경계 연구

- 현악영산회상의 상령산~가락덜이에 한하여 -

2023년 8월

서울대학교 대학원
음악과 한국음악학 전공
이 연 우

영산회상 파생곡의 연주방법과 악곡경계 연구

- 현악영산회상의 상령산~가락덜이에 한하여 -

지도교수 성 기 련

이 논문을 음악석사 학위논문으로 제출함
2023년 4월

서울대학교 대학원
음악과 한국음악학 전공
이 연 우

이연우의 석사 학위논문을 인준함
2023년 7월

위원장 허 윤 정 (인)

부위원장 김 우 진 (인)

위 원 성 기 련 (인)

국문 초록

그동안 선행연구를 통해 18세기 이전 영산회상 계열 악곡의 “주이복시(周而復始)”, 즉 반복 연주방법에 대해서는 논의가 이루어졌지만, 19세기에 모음곡 《영산회상》이 대부분 갖춰지면서 반복 연주는 사라진 것으로 간주되었다. 그러나 19세기 고악보에는 당시 풍류방에서 연주되던 다양한 연주방법과 악곡경계에 대한 인식이 드러나는 것으로 파악되었으며, 이는 현행 <상령산>, <중령산>, <세령산>, <가락덜이>가 파생 관계의 악곡임에도 장별 각 수가 모두 다른 것과도 관련이 있을 것으로 판단된다. 이에 본 연구에서는 상령산~가락덜이의 다양한 반복 연주방법을 기록한 고악보 『소영집성』(1822)을 포함하여, 6종의 19세기 고악보에 나타난 상령산~가락덜이의 연주방법과 편찬자의 악곡경계 인식을 고찰하였다.

첫째, 19세기 전, 즉 18세기까지 영산회상의 “주이복시(周而復始)”는 중령산 파생 전 ‘원곡 영산회상’의 연주방법과 중령산 파생 이후의 양상이 다르게 나타났다. 중령산 파생 전에는 『이수삼산재본금보』(1651)의 <영산회상>과 같이 14각의 ‘원곡 영산회상’을 반복 연주하는 방법, 『한금신보』(1724)의 <영산회상환입>, <영산회상제지>처럼 14각의 ‘원곡 영산회상’의 일부 선율을 변화시켜 반복 연주하는 방법이 있었다. 이후 중령산(<영산회상갑탄>)이 처음 등장한 『어은보』(1779)에는 반복 연주와 변주가 함께 나타나 ‘원곡 영산회상’ 연주 후 제1~3각의 선율 일부를 변화시킨 돌장(回章; 반복 장)을 연주하고, 제4각(현행 <상령산> 제2장 첫째 각)을 기점으로 7괘법으로 변주하거나 ‘원곡 영산회상’을 다시 반복 연주하였다. 이 때 『어은보』의 편찬자는 7괘 변주가 시작되는 부분부터를 <영산회상갑탄>으로 인식하였다.

둘째, 19세기에는 상령산~가락덜이를 ‘악곡별로 반복하며 계주’하는 연주방법과 ‘악곡 반복 없이 계주’하는 연주방법이 공존하였다. 상령산~가락덜이를 ‘악곡별로 반복하며 계주’하는 방법을 수록한 악보는 『유예지』(1806~1813), 『소영집성』(1822), 『삼죽금보』(1841)로, 특히 『소영집성』에는 ‘일부 선율을 변화시켜 반복하는 곡’이 ‘재입(再入)’이라는 별도의 악곡으로 수록되고, 『소영집성』의 ‘재입’ 선율이 『삼죽금보』에는 ‘별가락’으로

기록되었다. 상령산~가락덜이를 ‘악곡 반복 없이 계주’하는 방법을 수록한 악보는 『동대금보』(1813), 『오희상금보』(1852), 『희유금보』(1852~1884)로, 이는 19세기에 《영산회상》이 다수의 구성곡을 가진 모음곡이 되면서 반복 연주를 하지 않아도 될 정도로 악곡이 길어졌기 때문으로 보인다. 19세기 상령산~가락덜이를 연주방법에는 공통적으로 원곡의 제2장부터 께법이 나 장단을 변주하는 변주관습이 나타났다.

셋째, 19세기의 상령산~가락덜이 수록 악보 중 편찬자가 께법 또는 장단의 변주 위치를 기준으로 악곡경계를 인식한 악보는 『유예지』, 『삼죽금보』, 『희유금보』였으며, 편찬자가 ‘원곡 영산회상’의 구조에 근거하여 악곡경계를 인식한 악보로는 『소영집성』과 『오희상금보』가 있었다. 『동대금보』에는 현행 및 다른 고악보와는 다른 독자적인 악곡경계 인식이 나타났다. 이 중 께법 또는 장단의 변주 위치를 기준으로 삼는 악곡경계 인식이 19세기 중반 무렵 이후 주류를 이룬 것으로 판단되며, 『소영집성』 및 『오희상금보』의 편찬자가 ‘원곡 영산회상’의 구조를 기준으로 악곡경계를 인식한 것은 두 편찬자의 음악에 대한 지식과 학자적 관점이 반영된 것으로 보인다.

종합하면 18세기 이전의 영산회상에 나타나는 “주이복시(周而復始)”, 즉 반복 연주방법은 19세기에 사라진 것이 아니며, 상령산~가락덜이를 반복 연주하는 방법과 계주하는 방법이 19세기에 여러 방식으로 공존한 것으로 판단된다. 이 과정에서 나타난 세부적인 선율 변천의 시도들이 고악보에서 ‘재입(再入)’, ‘별가락’과 같은 형태로 수록되었고, 상령산~가락덜이의 악곡경계가 편찬자마다 다르게 인식되어 악보에 다양하게 기록되었다. 이처럼 연주자 혹은 풍류방에 따라 차이가 있던 상령산~가락덜이의 연주방법이 19세기 중반 이후 점차 반복 없이 계주하는 방법으로 통일되어 오늘날에 전해졌으며, 변주 위치인 제2장을 기준으로 악곡경계를 나누는 인식이 19세기 중반 이후 주류를 이루어 오늘날에 전승되면서 현행 <상령산>~<가락덜이>의 악곡경계가 된 것을 알 수 있었다.

주요어: 영산회상, 반복 연주(주이복시), 재입(再入), 악곡경계, 『소영집성』
학 번: 2017-23242

목 차

I. 서론	1
1. 문제제기 및 연구목적	1
2. 선행연구 검토	4
3. 연구범위 및 방법	13
II. 18세기 이전 ‘원곡 영산회상’과 첫 파생곡의 연주방법	16
1. 18세기 이전 악보에 나타나는 ‘원곡 영산회상’의 연주방법	17
1) ‘원곡 영산회상’을 동일하게 반복하는 연주방법	17
2) ‘원곡 영산회상’의 일부 음을 변화시켜 반복하는 연주방법	20
2. 『어은보』 수록 <영산회상>과 파생곡 <영산회상갑탄>의 연주방법	27
1) <영산회상>을 제4각부터 반복하는 연주방법	28
2) <영산회상> 뒤에 <영산회상갑탄>을 계주하는 방법	33
3. 소결	37
III. 악곡별 반복이 있는 《영산회상》 계주 방법 수록 악보	40
1. 19세기 《영산회상》 악보 중 악곡별 반복이 있는 계주 방법 검토	40
1) 『유예지』 수록 <영산회상>~<영산회상삼층제지>	41
2) 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제제입>	51
3) 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>	62
2. 악보의 악곡 기록 방식에 드러나는 편찬자의 악곡경계 인식 검토	74
1) 『유예지』 수록 <영산회상>~<영산회상삼층제지>	76
2) 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제제입>	83
3) 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>	93
3. 소결	102

IV. 악곡별 반복이 없는 《영산회상》 계주 방법 수록 악보 ..	107
1. 19세기 《영산회상》 악보 중 악곡별 반복이 없는 계주 방법 검토	107
1) 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>	108
2) 『오회상금보』 수록 <영산회상>~<제지>	111
3) 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>	113
2. 악보의 악곡 기록 방식에 드러나는 편찬자의 악곡경계 인식 검토 ...	116
1) 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>	116
2) 『오회상금보』 수록 <영산회상>~<제지>	125
3) 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>	133
3. 소결	139
V. 결론	142
참고문헌	145
부록	150
Abstract	154

표 목 차

<표 1> 연구 대상 19세기 상령산~가락덜이 악보	13
<표 2> 『유예지』에서 <영산회상>-<세영산> 계주 시 연결 선율 “딩흥淸淸”에 선행하는 “등당딩당”의 추정	48
<표 3> 『유예지』 수록 <영산회상>의 연주방법에 따른 종지각(제17각)의 실제 연주 선율 추정	49
<표 4> 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡별 장 이름	53
<표 5> 19세기 상령산~가락덜이의 ‘단락맺음선율’ 유형	75
<표 6> 『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 악곡경계와 ‘원곡 영산회상’ 14각에 근거한 악곡경계의 비교	77
<표 7> 『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 악곡경계와 괘법·장단 변화 위치 ...	79
<표 8> 『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치	81
<표 9> 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계와 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계의 비교	84
<표 10> 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계와 괘법·장단 변화 위치 ...	87
<표 11> 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치	90
<표 12> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 악곡경계와 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계의 비교	94
<표 13> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 악곡경계와 괘법·장단 변화 위치 ...	97
<표 14> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치	99
<표 15> 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계와 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계의 비교	117
<표 16> 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계 및 분장	121
<표 17> 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치 ...	123
<표 18> 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 악곡경계와 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계의 비교	126
<표 19> 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 악곡경계 및 분장	129
<표 20> 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치 ...	131

<표 21> 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 악곡경계와
 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계의 비교 134

<표 22> 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 악곡경계 및 분장 136

<표 23> 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치 ... 137

악 보 목 차

<악보 1> 임병옥이 제시한 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 비교 악보 21

<악보 2> 『어은보』 수록 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’(<자료 4>의 a1, a2, a3, a4) ... 30

<악보 3> 『어은보』 수록 <영산회상> “주이복시” 표시 이하의 선율(<자료 4>의 b2) ... 31

<악보 4> 『어은보』 수록 <영산회상> b1선율과 b2선율의 비교 32

<악보 5> 『어은보』 수록 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’(<자료 6>의 a1, a2, a3, a4) ... 44

<악보 6> 『유예지』 수록 <영산회상> 제17각 이하의 선율(b2선율) 45

<악보 7> 『유예지』 수록 <영산회상> b1선율과 b2선율의 비교 45

<악보 8> 『소영집성』 수록 <대영산>과 <상영산재입>의 첫째 장(‘2장’) 제1각 54

<악보 9> 『소영집성』 수록 <중영산>과 <중영산재입>의 첫째 장(‘2장’) 제1각 55

<악보 10> 『소영집성』 수록 <세영산>의 셋째 장(‘4장’)과 <세영재입>의 첫째 장(‘4장’)의 제1각 56

<악보 11> 『소영집성』 수록 <지제>와 <지제재입>의 첫째 장(‘2장’) 제1각 57

<악보 12> 『소영집성』 수록 <대영산>과 <상영산재입>의 갱입초장 제3각(중지각) ... 58

<악보 13> 『소영집성』 수록 <세영산> 셋째 장(‘4장’) 및 <세영재입> 첫째 장(‘4장’)의 제1각과 『삼죽금보』 수록 <소영산> 제3장 제1각 65

<악보 14> 『소영집성』 수록 <지제> 및 <지제재입>의 첫째 장(‘2장’) 제1각과 『삼죽금보』 수록 <소영산> 초장두 제1각 66

<악보 15> 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 제4장 제3각(중지각) 67

<악보 16> 『동대금보』 수록 <만영산> 제4장 제6각 109

<악보 17> 『오희상금보』 수록 <중영산> 초장 제3각 112

<악보 18> 『희유금보』 수록 <상영산>의 종지 114

자 료 목 차

<자료 1> 『이수삼산재본금보』 수록 <영산회상>과 “주이복시” 표시 18

<자료 2> 『대악후보』 수록 <영산회상> 19

<자료 3> 『한금신보』 수록 <영산회상>과 <영산회상환입> 23

<자료 4> 『어은보』 수록 <영산회상> 29

<자료 5> 『어은보』 수록 <영산회상갑탄>의 첫머리 선율(㉔) 34

<자료 6> 『유예지』 수록 <영산회상> 43

<자료 7> 『유예지』 수록 <영산회상> 제4장(右)과 <세영산> 제1장(左) 47

<자료 8> 『소영집성』 수록 <대영산>의 ‘초장’(右)과 <상영산재입>의 ‘2장’(左) 표기 ... 52

<자료 9> 『소영집성』 수록 <지제> 첫째 장(‘2편’) 이후의 연주에 대한 설명 60

<자료 10> 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 제2장·제3장의 별가락 64

<자료 11> 『삼죽금보』 수록 <소영산> 악곡명 아래의 설명 69

<자료 12> 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 초장(右), <중영산> 초장(中)과
 <소영산> 초반부(左) 70

<자료 13> 『유예지』 수록 <영산회상>(右)과 <세영산>(左)의 괘법 표기 78

<자료 14> 『소영집성』 수록 <대영산>(右)과 <중영산>(左)의 괘법 표기 85

<자료 15> 『소영집성』 수록 <대영산>(右), <세영산>(中) <지제재입>(左)의 장단 표기 ... 86

<자료 16> 『소영집성』 서문 92

<자료 17> 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 제4장(右)과 <중영산> 초장(左)의 괘법 표기 ... 95

<자료 18> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>, <소영산>, <가락더리>, <환입>의 장단 표기(㉑~㉒) ... 96

<자료 19> 『동대금보』 수록 <만영산> 제4장 제6각 109

<자료 20> 『오희상금보』 수록 <중영산> 초장 제3각 112

<자료 21> 『희유금보』 수록 <상영산>의 종지 114

<자료 22> 『동대금보』 수록 <만영산> 제5장의 이괘 위치와 <중영산>의 괘법 표기 ... 118

<자료 23> 『동대금보』 수록 <만영산>(右), <삭영산>(中) <가락드리>(左)의 장단 표기 ... 120

<자료 24> 『오희상금보』 수록 <영산회상> 초장(右)과 <중영산> 제2장(左)의 궤법 표기 · 127

<자료 25> 『오희상금보』 수록 <영산회상>(右), <제지> 제9각(中),
 <삼현환입> 제2각(左)의 장단 표기 128

<자료 26> 『희유금보』 수록 <상영산>(右)과 <중영산>(左)의 궤법 표기 135

그 립 목 차

<그림 1> 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의
 연주방법에 대한 선행연구의 견해 25

<그림 2> 『어은보』 수록 <영산회상> “주이복시”의 연주방법 33

<그림 3> 『어은보』 수록 <영산회상>, <영산회상갑탄>의 연주방법 36

<그림 4> 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 연주방법 ... 37

<그림 5> 『어은보』 수록 <영산회상>, <영산회상갑탄>의 연주방법과 변주관습 ... 38

<그림 6> 『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 연주방법 50

<그림 7> 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제제입>의 연주방법 61

<그림 8> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락덜이>의 연주방법 72

<그림 9> 『소영집성』 수록 <대영산>, <상영산제입>, <중영산>의 연주방법과 변주관습 ... 103

<그림 10> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>, <중영산>, <소영산>의 연주방법과 변주관습 · 104

<그림 11> 현행 <상령산>~<가락덜이>의 연주방법과 변주관습 140

I. 서론

1. 문제제기 및 연구목적

《영산회상》¹⁾은 조선 후기 풍류방의 변주 문화를 잘 보여주는 악곡으로, 상령산²⁾과 그 파생곡 및 유입 악곡으로 이루어진 9곡의 모음곡이다. 모음곡 《영산회상》의 모곡(母曲)인 ‘원곡 영산회상’(현행 <상령산> 제1~14각에 해당)은 조선 전기에 궁중에서 ‘영산회상불보살(靈山會相佛菩薩)’의 7자를 부르며 춤을 반주하는 곡이었으나, 조선 후기에 풍류방에서 연주되면서 가사가 탈락하고, 장 구분 없이 “주이복시(周而復始)”, 즉 반복 연주되었다. 이 곡을 모체로 18세기 『어은보』에 이르러 중령산, 19세기 초 『유예지』에 이르러 세령산과 가락덜이가 파생되고, 반복되는 ‘단락맺음선율’³⁾을 이정표 삼아 각 악곡의 장(章)이 구분되었다.

그런데 현행 <상령산>은 총 17각(4장, 각 장 3·4·4·6각)이며, <중령산>은 총 18각(5장, 각 장 4·4·3·3·4각), <세령산>은 총 14각(4장, 각 장 4·3·3·4

-
- 1) 본 논문에서는 지칭 대상의 혼동을 피하기 위해 ‘모음곡 영산회상’은 ‘《영산회상》’으로, 고악보의 ‘악곡 영산회상(현행 <상령산>)’은 ‘<영산회상>’으로 표기를 구분하였다. 또한 본 논문에서 다루는 《영산회상》은 《현악영산회상》임을 밝혀둔다.
 - 2) 본 논문에서는 여러 고악보의 악곡명을 다루므로 지칭 대상의 혼동을 피하기 위해 현행 또는 특정 악보의 특정 악곡을 표기할 때만 악곡명을 홑화살괄호(< >) 안에 표기하였으며, 불특정 악보의 악곡을 두루 포괄하여 지칭하는 경우 괄호 표기 없이 적었다.
 - 3) ‘단락맺음선율’은 ‘현행 <상령산>~<가락덜이>의 각 장 종지마다 동일하게 반복되는 선율’을 지칭하기 위해 본 연구에서 사용한 용어이다. 해당 선율은 선행연구에서 ‘반복선율’, ‘유사선율’, ‘장별 종지선율’ 등 다양한 명칭으로 불리는데, 상령산~가락덜이 고악보 중에는 장 구분이 없는 악보도 있어 ‘장별 종지’라고 부르기엔 적합하지 않고, ‘반복선율’과 ‘유사선율’은 지칭하는 의미가 명확하지 않아 본 연구에서는 ‘단락을 맺어주는 선율’이라는 의미로 ‘단락맺음선율’이라 하였다. ‘단락맺음선율’의 길이는 연구자에 따라서 후반 반각 또는 한각 전체로 보기도 하는데, 본 연구에서는 가장 좁은 범위인 후반 반각을 ‘단락맺음선율’이라고 보겠다. 이는 현행 <상령산>, <중령산>의 각 장 마지막 10박, <세령산>, <가락덜이>의 각 장 마지막 5박에 해당한다.

각), <가락덜이>는 총 10각(3장, 각 장 3·3·4각)으로 악곡마다 전체 각 수가 다를 뿐 아니라, 장 수와 장별 각 수도 악곡마다 제각각이다. 이는 일반적으로 파생 관계의 악곡끼리 전체 각 수가 동일하거나, 비슷한 분장(分章) 구조⁴⁾를 가지는 것과 대조적이다.⁵⁾ 이러한 이유로 현행 <상령산>, <중령산>, <세령산>, <가락덜이>의 악곡경계를 현행보다 한, 두 장씩 앞당겨 바로잡을 것을 제안하는 선행연구도 나타났다.⁶⁾ 이는 바꾸어 말하면 현행의 악곡경계가 원래보다 한, 두 장씩 뒤로 밀려있다는 문제의식이 연구자들 사이에 공유되었다는 것이다.

최근 이진원의 연구⁷⁾에 따르면 백낙준, 신채동의 향재 풍류 《영산회상》과 이왕직아악부 전승 가락인 성경린의 《영산회상》은 악곡경계를 다르게 나누고 있고, 같은 악곡의 분장구조도 서로 다르다. 이처럼 상령산~가락덜이의 악곡경계는 연주자나 편찬자에 따라 다르게 인식될 수 있음을 알 수 있다. 즉 음악의 ‘경계 짓기’는 연주자와 편찬자의 인식에 의한 것으로, 이와 유사한 맥락에서 이해구⁸⁾와 황준연⁹⁾ 역시 상령산의 분장 형성의 원인을

4) 장 수 및 장별 각 수를 포괄하는 구조.

5) 대표적으로 보허자 환입계 파생곡인 현행 <밀도드리>, <웃도드리>, <양청도드리>, <우조가락도드리>는 모두 7장이다. 또한 나머지 악곡보다 한 각(현행 장단으로는 반각)이 적은 <우조가락도드리>를 제외하면 전체 각 수가 동일하며, 제1~4장의 장별 각 수도 일치한다. 다만 제5~7장의 장별 각 수는 악곡마다 조금씩 차이가 있다.

6) 장사훈, “영산회상 중 삼현환입의 연구”, 『아세아연구』 제6집(서울: 고려대학교 아세아문제연구소, 1960), 107쪽; 이해구, “중령산고 -상령산의 변주곡으로서-”, 『한국음악연구』 제3·4집 합병호(서울: 한국국악학회, 1974), 1-56쪽; 홍선례, “어은보의 영산회상합탄”, 『한국음악연구』 제10집(서울: 한국국악학회, 1980), 43쪽.

7) 이진원, “백낙준 거문고 풍류 연구”, 『한국음악학』 제32호(서울: 한국고음악반연구회, 2022), 60-99쪽.

8) 이해구는 현행 <상령산>은 본래의 가사와 음악의 장 구분이 일치하지 않기 때문에 흔히 종지형으로 알려진 반복악구는 <상령산>의 종지구라고는 볼 수가 없고, 다만 가사 없이 긴 기악곡에서 일종의 이정표 같은 표식에 지나지 않는다고 보았다. 이해구, “한국전통음악의 형식문제”, 『한국음악연구』 제20집(서울: 한국국악학회, 1992), 1-7쪽.

9) 황준연은 상령산의 4장 구분은 대개 『유예지』의 <영산회상>부터 생겨났는데, 이는 『대악후보』의 2행 상단, 4행 상단, 6행 상단, 7행 하단의 선율음형(유사선율)에서 비

‘연주자들의 단락맺음선율에 대한 인식’이라고 보았다.

이러한 악곡경계 인식은 악곡의 연주방법과 관련이 있는 것으로 보인다. 1960년대에 장사훈은¹⁰⁾ 당시 국립국악원, 대한국악원을 비롯한 국악계에서 <우조가락도드리> 제1장으로 인식하는 선율이 <양청도드리> 제7장이 되어야 모체가 되는 <웃도드리>와 분장 구조가 부합한다는 점을 지적하였고, 그 결과 현행 악보¹¹⁾는 장사훈이 정정한 악곡경계를 따르고 있다. 그런데 현행 <양청도드리> 제1~6장은 4박 장단이고, 당시에 <우조가락도드리> 제1장으로 인식되었던 현행 <양청도드리> 제7장이 12박으로 장단이 변주되는 부분인 것을 고려하면, 악곡경계는 변주나 반복과 같은 연주방법과 밀접한 관계가 있음을 알 수 있다.

그렇다면 상령산~가락덜이가 파생 관계의 악곡임에도 전체 각 수나 분장 구조가 서로 다르게 나타나는 원인은 가락덜이까지의 악곡이 모두 갖추어진 19세기 풍류방의 연주방법과 악곡경계 인식에서 찾아야 할 것이다. 이와 관련하여 19세기의 풍류방 악보인 『소영집성』(1822년)¹²⁾이 주목된다. 일반적으로 19세기 초 세령산과 가락덜이의 등장과 함께 상령산~가락덜이를 오늘날과 같이 순서대로 계주한 것으로 알려져 있는데, 『소영집성』은 상령산~가락덜이 외에도 각 악곡 뒤에 ‘재입(再入)’이라는 이름의 악곡을 수록하고 있어 19세기 풍류방에서 연주하던 상령산~가락덜이의 다양한 연주방법을 기록한 것으로 보이기 때문이다. 이에 착안하여 본 연구에서는 『소영집성』을 포함한 19세기 고악보에 나타난 상령산~가락덜이의 연주방법을 검토하고 악곡 기록 방식에 드러나는 편찬자의 악곡경계 인식을 살펴보고자 한다.

못한 것이며, 유사한 선율이 여러 번 반복적으로 나오므로 옛 율객들이 그것이 각 장의 끝인 것처럼 인식하여 굳어진 것이 오늘날의 장별 구분이라고 하였다. 황준연, “현악영산회상 <상령산>과 <중령산>의 악조”, 『민족음악학』 제17집(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 1995), 1-18쪽.

10) 장사훈, “보허자논고”, 『국악논고』(서울: 서울대학교출판부, 1966), 3-48쪽.

11) 『거문고 정악보』(서울: 국립국악원, 2015). 78쪽.

12) 2015년 임재욱에 의해 학계에 소개된 19세기 전기 거문고 악보로, 동경대학교 소장 문고(小倉文庫)에 소장되어 있다.

2. 선행연구 검토

본 연구에서 논의하고자 하는 내용은 크게 두 가지이다. 첫째는 19세기 상령산~가락달이의 연주방법이고, 둘째는 19세기 상령산~가락달이의 악곡 경계 인식이다. 따라서 선행연구 또한 영산회상 계열 악곡¹³⁾의 연주방법에 대한 논의가 포함된 연구와 영산회상 계열 악곡의 악곡경계에 대한 논의가 포함된 연구로 나누어 검토해보겠다.

먼저 영산회상 계열 악곡의 연주방법에 대한 논의를 검토해보겠다. 영산회상 계열 악곡의 연주방법에 대한 연구는 특히 “주이복시(周而復始)”, 즉 ‘반복 연주’와 관련된 논의를 중심으로 이루어졌다.

이혜구¹⁴⁾는 『대악후보』 수록 <영산회상>, 『유예지』 수록 <영산회상>, 현행 <상령산>이 서로 같은 악곡임을 밝힌 연구에서 영산회상의 반복 연주와 변주 방법에 대한 견해를 제시하였다. 이혜구는 그의 연구에서 『이수삼산재본금보』나 『대악후보』에 의하면 영산회상은 “주이복시”, 즉 반복 연주하는 곡이었는데, 동일 곡을 여러 번 반복하면 지루하기 때문에 본지(本指)만을 반복하지 않고 별지(別指), 즉 변주 가락을 연주했을 것이라고 하였다. 그런데 『유예지』에서 7괘로 연주하는 <삼현회입> 외에 제2장 중간에서 4괘로 변주하여 연주하는 것을 별지(別指)라고 하므로, 『대악후보』 <영산회상>에는 없고 『유예지』와 현행의 악곡에는 있는 제8·9행의 두 행(현행 <상령산>의 후반 3각에 해당)은 영산회상의 제1·2행, 즉 상령산의 초장을 반복한 것이고, 그 뒤에 상령산의 제2장부터 변주한 것이 중령산이 된 것이라고 추정하였다.

홍선례¹⁵⁾는 『어은보』 수록 <영산회상갑탄>이 현행 <중령산>에 해당하는

13) 영산회상 계열 악곡은 여러 고악보에 나타나는 14각의 ‘원곡 영산회상’, 17각의 영산회상(상령산), 중령산, 세령산, 가락달이와 중령산 형성 전에 나타난 『한금신보』의 <영산회상환입>과 <영산회상제지>를 포괄하여 지칭한 것이다.

14) 이혜구, “영산회상 -『대악후보』의 것과 현행 것과의 비교-”, 『영산회상의 음악학적 연구』(서울: 전통예술원, 2005), 201-220쪽.

15) 홍선례, “어은보의 영산회상갑탄”, 『한국음악연구』 제10집(서울: 한국음악학회, 1980), 25-62쪽.

악곡임을 밝혔는데, 논의 과정에서 『어은보』 수록 <영산회상>과 <영산회상갑탄>의 반복 연주에 대하여 자세히 설명하였다. 홍선례에 의하면 『어은보』의 <영산회상>은 현행 <상령산> 제1~4장(각 장 3·4·4·6각)을 연주한 후, 제1장을 제외한 제2~4장(각 장 4·4·6각)을 계속 반복하는 것과 같이 연주되었다. 또한 <영산회상갑탄>은 현행 <중령산> 제1~4장(각 장 4·4·3·3각)을 연주한 후 다시 <중령산> 제1장부터 반복하는 것과 같이 연주되었다고 하였다. 홍선례는 현행 <중령산> 제5장을 ‘돌장’이라고 하는 것 역시 현행 <중령산> 제1장으로 돌아가 반복하라는 의미라고 추정하였다.

송방송·김형동¹⁶⁾은 영산회상 외의 악곡이 처음 등장하는 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 관계와 연주방법에 대해 논의하였다. 송방송·김형동은 『한금신보』 수록 <영산회상환입>, <영산회상제지> 모두 <영산회상>의 템포를 빠르게 변화시키고 가락을 덜어 변주한 ‘파생곡’이라고 보았는데, 세 곡의 악보를 비교한 결과 <영산회상환입>은 <영산회상>에서 가락을 덜어낸 ‘제지’에 해당하며, <영산회상제지>는 <영산회상>을 반복한 ‘환입’에 해당하여 악곡명의 의미와 실제 음악의 특징이 서로 부합하지 않는다고 하였다. 이를 근거로 『한금신보』 <영산회상환입>과 <영산회상제지> 악곡명 하의 악보가 서로 바뀌어 기보되었을 가능성을 제기하며, 『한금신보』의 세 곡을 파생 순서는 악보에 수록된 순서와 다르게 <영산회상>→<영산회상제지>→<영산회상환입> 순이라고 보았다.

황준연¹⁷⁾은 현행 《현악영산회상》 중 <상령산>과 <중령산>의 악조를 고찰한 연구에서 초기 영산회상의 연주방법에 대한 견해를 밝혔다. 황준연은 영산회상이 『이수삼산재본금보』 시기부터 이미 완전한 반복으로 연주되었고, 『한금신보』에는 <영산회상>을 반복 연주할 때 변주한 악곡인 <영산회상환입>, <영산회상제지>이 수록되었는데, 각각의 악곡도 반복 연주되었을 것으로 추정하였다. 또한 『한금신보』의 <영산회상환입>, <영산회상제지>는 악조 면에서 <영산회상>과 크게 달라지지 않은 ‘반복연주곡’이나 ‘단순 변주

16) 송방송·김형동, “『한금신보』의 영산회상, 환입, 제지에 대한 비교 고찰”, 『한국음악연구』 제6집(서울: 한국음악학회, 1988), 3-37쪽.

17) 황준연, “현악영산회상 <상령산>과 <중령산>의 악조”, 『민족음악학』 제17집(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 1995), 1-18쪽.

곡'으로 본 반면, 『어은보』의 <영산회상갑탄>은 악조 면에서 『한금신보』의 <영산회상환입>, <영산회상제지>과는 성격이 매우 다른 '과생곡'으로 이해하였다.

이혜구¹⁸⁾는 15세기 궁중에서 연주되던 영산회상이 현행 《현악영산회상》, 《평조회상》, 《관악영산회상》의 세 곡의 모음곡으로 분화되기까지의 과정을 고찰하였는데, 논의 과정에서 15세기 궁중에서 영산회상을 연주한 방법에 대해 언급하였다. 이혜구의 견해에 따르면 15세기 궁중의 영산회상에서는 “영산회상불보살(靈山會相佛菩薩)”의 7자를 노래하는 성악곡인 ‘영산회상만(慢)’과 빠른 속도의 춤에 연주하는 기악합주곡 ‘영산회상령(令)’이 있었는데, 영산회상이 궁중에서 연주되었을 때부터 반복 연주된 곡이었을 것이라고 추정하였다.

임병옥¹⁹⁾은 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 관계를 밝히고 『한금신보』의 <영산회상환입>이 『어은보』의 <영산회상갑탄>과 관계되었을 것이라는 가정 하에 양자의 선율을 비교하였는데, 기존의 선행연구와 달리 『한금신보』 수록 <영산회상환입>, <영산회상제지> 앞에 <영산회상>의 ‘반복연주곡’인 <영산회상본환입>이 있었을 것이라는 새로운 해석을 제시하였다. 즉 『한금신보』 시기에는 <영산회상>을 거듭 반복 연주하였고 이 ‘반복연주곡’이 <영산회상본환입>, <영산회상환입>, <영산회상제지>라고 본 것이다. 이 때 한 악곡을 반복하는 것이 지루하므로 두 번째 반복(『한금신보』의 <영산회상환입>)부터 7괘법으로 변주하였고, 이것이 『어은보』의 <영산회상갑탄>이 된 것이라고 추정하였다.

임미선²⁰⁾은 현행 <상령산> 후반 3각의 성격을 『어은보』 시기 영산회상의 연주방법과 관련하여 밝히고, 『어은보』 이후 현행에 이르기까지 후반 3각이 어떻게 변화되었는지 유추하였다. 임미선은 이 연구를 통해 『어은보』 시기

18) 이혜구, “영산회상 형성 연구의 제 문제”, 『한국음악연구』 제45집(서울: 한국국악학회, 2009), 203쪽.

19) 임병옥, “『한금신보』 영산회상환입과 『어은보』 영산회상갑탄의 관계에 대한 연구”, 『국악원논문집』 제25집(서울: 국립국악원, 2012), 222-223쪽.

20) 임미선, “영산회상 상영산 4장 후반3각 선율형성 고찰”, 『한국음악연구』 제66집(서울: 한국국악학회, 2019), 167-188쪽.

영산회상의 연주방법에는 ‘영산회상을 계속 반복 연주하는 것’과, ‘영산회상 뒤에 중령산을 접속 연주하는 것’의 두 가지가 있었다고 제시하였다. 또한 『어은보』 수록 <영산회상>에 새롭게 추가된 후반부 선율 중 “주이복시” 표시 이전까지의 선율은 ‘영산회상을 반복 연주할 때’ 연주하는 선율이고, 이것이 『유예지』에서 새로운 선율로 대체된 다음 현행 <상령산>의 후반 3각으로 전승된다고 하였다. 이때 『유예지』에서 새로운 선율로 대체된 것은 『유예지』 시기부터 영산회상의 반복 연주방법이 사라졌기 때문에 반복 연주를 위해 존재했던 선율이 불필요해졌기 때문이라고 하였다. 또한 『어은보』 수록 <영산회상>의 후반부 선율 중 “주이복시” 표시 이후의 선율은 ‘영산회상 뒤에 중령산을 연주할 때’만 연주되었으며, 『어은보』를 마지막으로 실전(失傳)되었다고 하였다.

이상 영산회상 계열 악곡의 연주방법에 대한 논의가 이루어진 선행연구를 살펴본 결과, 대부분 『이수삼산재본금보』(1651), 『대악후보』(1759), 『한금신보』(1724), 『어은보』(1779)까지의 악보를 통해 18세기 이전 영산회상과 그 계열 악곡의 반복 연주에 대하여 논의하였음을 알 수 있다. 이 중 특히 임미선의 연구는 『어은보』 시기 영산회상의 연주방법을 ‘반복’과 ‘과생곡 이어 연주(계주)’의 두 가지로 제시하고, 『유예지』 시기에는 이 중 반복 연주방법이 사라졌다고 하여 19세기 영산회상의 연주방법을 이전 시기와 구분하였다는 점에서 본 연구에 시사하는 바가 크다. 그러나 『유예지』 시기에 반복 연주가 사라졌을 것이라고 보는 임미선의 견해는 『유예지』보다 후대의 악보인 『소영집성』(1922)에 반복 연주에 대한 설명이 나타난다는 점에서 재고의 여지가 있으며, 『어은보』의 “주이복시” 표시 이후 선율의 해석에 대해서는 홍선례와 전혀 다른 의견을 보여 재검토할 필요가 있다.

다음으로 영산회상 계열 악곡의 악곡경계에 대한 논의를 검토해보겠다. 영산회상에 대한 선행연구 중 악곡경계 자체가 주된 논의로 다루어진 경우는 거의 없으며, 고악보와 현행 간 또는 고악보 간 악곡 관계를 밝히는 연구에서 분석의 선행작업으로서 악곡경계가 부수적으로 다루어졌다. 또한 상령산~가락달이의 악곡경계는 각 악곡의 장 구성과도 관련되어 있기 때문에, 분장법을 다룬 선행연구도 함께 검토하였다.

장사훈²¹⁾은 현행 <상현도드리>와 <하현도드리>의 형성을 밝힌 연구에서 <중령산>을 5장(각 장 4·4·3·3·4각), <세령산>을 4장(각 장 4·3·3·4각), <가락덜이>를 3장(각 장 4·3·3각)으로 보는 현행 분장법은 구전심수되면서 와전된 것임을 지적하였다. 따라서 곡의 시작을 한 장씩 앞으로 당겨 <중령산>을 4장(각 장 4·4·3·3각), <세령산>을 4장(각 장 4·4·3·3각), <가락덜이>를 4장(각 장 4·4·3·3각)으로 시정해야 한다고 주장하였다. 현행 <상현도드리> 제1장은 원래 <상현도드리> 제4장과 같은 가락이었으나, 『유예지』 시대 이후로 <상현도드리> 제1장의 처음 세 장단이 <가락덜이> 제1장을 변형한 가락으로 대체되었다고 하였다.²²⁾

장사훈의 이러한 견해는 앞서 영산회상 계열 악곡의 연주방법 관련 선행 연구에서 살펴보았던 홍선례²³⁾의 연구에도 받아들여졌다. 홍선례 역시 장사훈의 견해를 수용하여 현행 <중령산>, <세령산> 간 악곡경계가 와전된 것임을 지적하였다. 또한 현행 <중령산>의 5장을 ‘돌장’이라 하는 것은 <중령산> 초장으로 돌아가 곡을 반복하라는 의미이기 때문에, 현행 <중령산> 5장부터는 <세령산>이 되고 현행 <세령산> 4장부터는 <가락덜이>가 되어야 『유예지』와 『어은보』의 악곡과 상응한다고 하였다.

이혜구²⁴⁾는 장사훈의 견해에서 한발 더 나아가 현행 <상령산>과 <중령산> 사이의 악곡경계 또한 변화된 것임을 지적하였다. ‘본래의 상령산’은 현행 <상령산>의 제4장 제3각까지이고, ‘본래의 중령산’은 현행 <상령산> 제4장 제4각부터 현행 <중령산> 제3장까지에 해당하여야 비로소 <상령산>, <중령산>, <세령산>의 장 수와 각 장의 각 수가 모두 4장(각 장 3·4·4·3각)으로 서로 부합하고, <상령산>에서 <중령산>, <세령산>, <가락덜이>가 차

21) 장사훈, “영산회상 중 삼현환입의 연구”, 『아세아연구』 제6집(서울: 고려대학교 아세아문제연구소, 1960), 81-116쪽.

22) 이는 장사훈이 시정한 악곡경계에 따른 설명으로, 현행 <상현도드리> 돌장과 제1장 제1~2장단의 세 각이 현행 <세령산> 제4장 제1~3장단의 세 각을 변주한 것이라는 의미이다.

23) 홍선례, 앞의 논문, 25-62쪽.

24) 이혜구, “중령산고 -상령산의 변주곡으로서-”, 『한국음악연구』 제3·4집 합병호(서울: 한국국악학회, 1974), 1-56쪽.

례로 변주된 것이라는 체계가 성립한다고 주장하였다. 다시 말해 초기 상령산(‘원곡 영산회상’)에는 없었던 후반 3각(현행 제4장 제4~6각)은 반복부에 해당하기 때문에 <중령산>의 시작은 현행 악곡보다 3각 앞당겨져야 하며, <세령산>, <가락덜이>의 시작 역시 장사훈과 홍선례의 견해보다도 한 장씩 더 앞당겨야 한다고 본 것이다.

서인화²⁵⁾는 현행 및 고악보에 수록된 여러 상령산의 선율을 비교하여 현행의 장별 종지와 분장구조가 형성된 과정을 고찰하였다. 그 결과 상령산의 4장 구분은 『유예지』의 <영산회상>부터 생겨났는데, 장 구분이 형성된 초기의 악보인 『유예지』와 『삼죽금보』의 상령산 분장 위치는 현행과 다르며, 이와 대조적으로 이 악보들의 중령산은 철저하게 ‘단락맺음선율’²⁶⁾을 기준으로 장을 구분하고 있다고 하였다. 이는 상령산이 오랫동안 장 구분 없이 반복 연주되었으며 영산회상 중에서 가장 느리게 연주되었기 때문에 중령산과 달리 ‘단락맺음선율’ 뿐 아니라 단락, 종지 스타일, 구조에 대한 의식이 종합적으로 장 구분의 기준으로 작용하였기 때문이라고 하였다. 서인화의 연구는 악곡경계에 대한 연구는 아니지만, 장의 경계를 인식하는 데 다양한 요소가 영향을 줄 수 있다는 견해를 제시하였다는 점에서 의미가 있다.

임병옥²⁷⁾ 역시 서인화와 유사하게 상령산의 장 구분이 형성된 초기 악보인 『유예지』, 『동대금보』, 『삼죽금보』에는 ‘단락맺음선율’²⁸⁾과 장별 종지의 위치가 다르게 나타나 ‘단락맺음선율’과 분장이 서로 유관하다고 볼 수 없다는 점을 지적하였다. 또한 19세기 후반에 이르러서야 ‘단락맺음선율’이 장별 종지 역할을 하기 시작하였다고 하였다. 한편 임병옥은 『어은보』 수록 <영산회상>에 처음 나타나는 후반 3각은 『어은보』 수록 <영산회상> 제1·2·3각을 변주한 것이고, 이것이 『유예지』 수록 <영산회상>에서 변주되어 현행

25) 서인화, "현악 영산회상 <상령산> 구조의 형성과정", 『한국음악연구』 23집(서울: 한국국악학회, 1995), 207-244 쪽.

26) 서인화의 연구에서는 ‘유사선율’이라고 지칭한다.

27) 임병옥, “현악 영산회상 중 <상령산> 분장(分章) 형성과정에 대한 연구”, 『국악원논문집』 28(서울: 국립국악원, 2013), 143-173쪽.

28) 임병옥의 연구에서는 ‘반복선율’이라고 지칭한다.

<상령산>에 이른 것이라고 보았는데, 이 논의는 앞서 살펴본 임미선²⁹⁾의 연구에서 발전되었다.

설보라³⁰⁾는 양금 고악보 수록 《영산회상》 전곡의 종지선율을 비교하였다. 이 연구의 주 목적은 고악보 《영산회상》에 나타나는 종지의 양상과 현행과의 관계를 살피는 것이었으나, 본 연구에서 다루는 상령산~가락덜이의 악곡경계와 관련하여 주목할 만한 내용이 논의되었다. 설보라는 여러 고악보의 상령산~가락덜이에는 중령산 마지막 장의 ‘단락맺음선율’³¹⁾이 세령산 전반부에 등장하거나, 세령산 마지막 장의 ‘단락맺음선율’이 가락덜이에 등장하는 등 악곡경계에서 장별 ‘단락맺음선율’이 혼용되는 양상이 나타난다고 하였다. 또한 고악보 간 상령산~가락덜이의 선율이 전반적으로 비슷하지만 장별 ‘단락맺음선율’은 서로 다른 경우, 반대로 고악보 간 선율은 다르지만 장별 ‘단락맺음선율’은 동일한 경우가 나타났다. 즉, 고악보 간 음악의 유사성과 고악보 간 장별 ‘단락맺음선율’의 유사성은 별개인 것으로 나타났다.

박재린³²⁾은 19~20세기 고악보 수록 가락덜이의 악곡경계와 분장구조를 비교하여 가락덜이와 상현도드리의 관계를 구명하고, 일부 고악보에 나타나는 악곡명인 ‘가락환입’ 명칭의 유래를 밝히고자 하였다. 그 결과 19~20세기 가락덜이는 앞 곡 세령산의 선율을 포함하거나 뒤 곡 상현도드리의 선율을 포함하는 두 가지 형태로 경계가 들쭉날쭉하게 나타났으며, 분장 역시 오랫동안 확립되지 않았는데, 이는 당시에 영산회상의 연주에서 분장과 곡의 길이가 크게 중요하지 않았기 때문이라고 추정하였다. 또한 『유예지』 이후로 상령산~가락덜이 뒤에 상현도드리가 붙어 연주되기 시작하면서 가락덜이와 상현도드리 사이의 연결 부분이 필요하였고, 그에 따라 6박인 상현도드리 제1장을 가락덜이에 포함하게 되면서 ‘가락회입(가락덜이+삼현회

29) 임미선, 앞의 연구, 167-188쪽.

30) 설보라, “양금 고악보에 수록된 영산회상 종지선율 연구”, 서울대학교 석사학위논문, 2009.

31) 설보라의 연구에서는 ‘종지선율’이라고 지칭한다.

32) 박재린, “19~20세기 가락덜이의 경계와 분장 변화 연구”, 이화여자대학교 석사학위논문, 2021.

입)’의 악곡명이 등장한 것으로 보았다. 박재린의 이러한 연구는 가락덜이의 악곡경계 자체를 주 논의 대상으로 함으로써 이전의 영산회상 연구에서 주로 악곡 간 또는 고악보 간 선율의 형성과정에 주목해 온 것과는 다른 관점을 제시하였다는 점에서 의미가 있다.

김소연³³⁾은 19~20세기 거문고 악보 중 편찬 연대가 확실한 11종의 악보를 대상으로 《영산회상》 전곡의 선율을 현행과 비교하여 각 악보의 동일 선율, 유사선율, 상이선율의 비중을 도출하였다. 김소연의 연구는 고악보 수록 《영산회상》의 선율을 비교하는 것이 주 목적이므로 본 연구와 직접적인 관련은 없지만, 선율 비교를 위한 선행작업으로 고악보 수록 《영산회상》 전곡의 악곡경계와 분장 변화를 통시적으로 비교하여 표로 제시하였다는 점에서 의미가 있다.

이상 영산회상 계열 악곡의 악곡경계에 대한 논의가 이루어진 선행연구를 살펴본 결과, 상령산~가락덜이의 악곡경계를 주된 논의로 다룬 연구가 드물어 현행의 악곡경계가 나타나게 된 원인까지는 논의가 이어지지 않았다는 한계가 있었다. 장사훈, 홍선례, 이해구의 연구에서는 현행 <상령산>~<가락덜이>의 악곡경계에 대한 문제제기가 이루어졌으나 현행의 악곡경계가 왜 나타나게 되었는지는 자세히 밝히지 않았다. 또한 본 연구의 악곡경계에 대한 관점과 가장 가깝다고 할 수 있는 박재린의 연구는 가락덜이를 주 연구 대상으로 하고 있어 가락덜이의 모체가 되는 상령산~세령산의 악곡경계와는 어떤 관계가 있는지 살피지 못하였다는 점에서 한계가 있었다. 한편 서인화, 임병옥의 연구는 상령산의 장 경계 인식이 고악보마다 다르게 나타난다는 점을 지적하였는데, 본 연구에서 이러한 문제의식을 악곡경계 인식으로 확장하여 적용해볼 수 있을 것이다.

마지막으로 본 연구에서는 선행연구에서 논의되지 않았던 『소영집성』의 《영산회상》을 처음으로 다루게 되므로 『소영집성』에 대한 선행연구도 소개해두고자 한다. 『소영집성』에 관한 연구는 『소영집성』 악보에 대한 해제 성격의 연구와 수록 악곡에 대한 연구가 있다. 먼저 『소영집성』에 대한 해

33) 김소연, “19~20세기 영산회상 거문고선율 변천 연주”, 이화여자대학교 박사학위논문, 2021.

제는 임재욱과 김영운의 연구를 통해 다루어졌다. 임재욱³⁴⁾은 『소영집성』의 전반적인 특징과 자료적 가치를 소개하며 편찬 태도, 기보 방식, 영산회상을 포함한 수록 악곡 목록과 장단 표기 등을 설명하였다. 김영운³⁵⁾은 『소영집성』에 대한 보다 자세한 해제를 기술하였다. 이 중 《영산회상》에 관해서는 『소영집성』의 《영산회상》이 ‘세종대왕작(作)’으로 기록되어 있으며, 악곡 대부분이 복잡한 방식으로 반복되고, 악보에서 다양한 반복 방식에 대한 설명을 제시하고 있다고 하였다. 다음으로 『소영집성』의 수록 악곡에 대한 개별적인 연구로는 가곡³⁶⁾, 보허자³⁷⁾, 호적 및 파진악³⁸⁾에 관한 연구가 있으나, 영산회상에 대한 연구는 아직 이루어지지 않았다.

이상으로 선행연구를 영산회상 계열 악곡의 연주방법에 대한 연구와 악곡 경계에 대한 연구로 나누어 검토한 결과, 연주방법에 대한 논의는 대부분 18세기 이전의 영산회상과 그 계열 악곡의 반복 연주에 대한 것이었고, 악곡경계의 변화 자체나 악곡경계 인식에 대한 논의는 많이 이루어지지 않았다. 특히, 19세기에 상령산~가락덜이의 다양한 반복 연주방법이 존재하였을 가능성을 보여주는 『소영집성』을 선행연구에서 다루지 않았다는 점 또한 아쉽다. 다만 선행연구 중 임미선의 연구는 『어은보』 시기, 즉 18세기 영산회상의 연주방법을 ‘반복’과 ‘파생곡 이어 연주(계주)’의 두 가지로 제시하였다는 점에서 주목할만한데, 본 연구에서는 『소영집성』

34) 임재욱, “東京大 小倉文庫 소장 韶英集成의 자료적 가치”, 『국악원논문집』 32집(서울: 국립국악원, 2015).

35) 김영운, 앞의 논문.

36) 신혜선, “『소영집성』 가곡 중 변조 악곡 고찰 - <울당삭대엽>, <농>, <(계)낙수조>, <편락>을 중심으로 -”, 『한국음악연구』 60집(서울: 한국국악학회, 2016); 김화복, “가곡 우조 편(編)계통 악곡 연구” 『한국음악연구』 65집(서울: 한국국악학회, 2019); 이동희, “고악보에 수록된 ‘낙(樂)’계열 가곡의 변천 양상 연구”, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2022.

37) 이수진, “『소영집성』 소재 우조와 평조 <보허자> 비교연구”, 『한국음악연구』 61집(서울: 한국국악학회, 2017).

38) 김하늬, “<취타>의 선율과 장단구조 연구”, 서울대학교 석사학위논문, 2017; 배주현, “『소영집성』 <파진악>과 <호적> 연구”, 한국학중앙연구원 석사학위논문, 2022.

을 포함하는 19세기 고악보를 근거로 영산회상 계열 악곡의 연주에서 ‘반복’과 ‘파생곡 계주’의 연주방법이 공존한 시기를 19세기로 확장해보고자 한다. 이러한 관점에서 19세기 고악보에 나타나는 상령산~가락덜이의 연주방법을 검토하고, 여러 악보의 편찬자가 상령산~가락덜이의 악곡경계를 어떻게 다르게 인식하여 기보하였는지 살펴볼 것이다.

3. 연구범위 및 방법

상령과, 중령산, 세령산, 가락덜이가 모두 수록된 악보 중 연대가 가장 이른 것은 『유예지』(1806~1813)³⁹⁾이다. 본 연구의 목적은 『소영집성』(1822)의 편찬 시기인 19세기 고악보에 나타나는 상령산~가락덜이 연주방법과 악곡경계 인식을 살펴보는 것이므로, 상령산~가락덜이가 처음으로 모두 수록된 『유예지』⁴⁰⁾부터, 상령산~가락덜이의 다양한 반복 연주방법이 기록된 『소영집성』(1822)⁴¹⁾, 『소영집성』과 편찬 연대가 인접한 『동대금보』(1813)⁴²⁾와 『삼죽금보』(1841)⁴³⁾, 19세기 중반의 이후의 양상을 살펴볼 수 있는 『오희상금보』(1852)⁴⁴⁾와 『희유금보』(1852~1884)⁴⁵⁾까지 6종의 19세기 거문고 악보를 연구대상에 포함하였다. 이상 6종의 고악보와 수록 악곡을 정리하면 다음 <표 1>과 같다.

39) 임미선, “『유예지』에 나타난 19세기 초 음악의 향유 양상”, 『한국학논집』 제34집(서울: 한양대학교 한국학연구소, 2000), 175~207쪽.

40) 『유예지』, 『한국음악학자료총서』 제15집(서울: 국립국악원, 1984).

41) 『소영집성』은 일본 동경대학(東京大學) 오구라문고(小倉文庫)(청구기호 L174946)에 소장되어 있으며, 고려대학교 해외한국학자료센터(<http://kostma.korea.ac.kr/>)에서 원본 이미지를 제공하고 있다.

42) 『동대금보』, 『한국음악학자료총서』 제22집(서울: 국립국악원, 1987).

43) 『삼죽금보』, 『한국음악학자료총서』 제33집(서울: 국립국악원, 1998).

44) 『오희상금보』, 『한국음악학자료총서』 제39집(서울: 국립국악원, 2004).

45) 『희유금보』, 『한국음악학자료총서』 제17집(서울: 국립국악원, 1995).

<표 1> 연구 대상 19세기 상령산~가락덜이 악보⁴⁶⁾

악보명	연대	악곡명 ⁴⁷⁾
『유예지』	1806~ 1813년	<영산회상(靈山會上)>, <세영산(細靈山)>, <영산회상이층제지(靈山會上二層除指)>, <영산회상삼층제지(靈山會上三層除指)>
『동대금보』	1813년	<만영산(慢靈山)>, <중영산(中靈山)>, <삭영산(數靈山)>, <가락드리>
『소영집성』	1822년	<대영산(大靈山)>, <상영산재입(上靈山再入)>, <중영산(中靈山)>, <중영산재입(中靈山再入)>, <세영산(細靈山)>, <지제(指除)>, <세영재입(細靈再入)>, <지제재입(指除再入)>
『삼죽금보』	1841년	<영산회상(靈山會像)>, <중영산(中靈山)>, <소영산(小靈山)>, <초장두(初章頭)>, <이장두(二章頭)>, <가락더리>
『오희상금보』	1852년	<영산회상(靈山會上)>, <중영산(中靈山)>, <세영산(細靈山)>, <제지(除指)>
『희유금보』	1852~ 1884년	<상영산(上靈山)>, <중영산(中靈山)>, <소영산(小靈山)>, <가락더리(加樂加里)>

본 연구에서 위와 같이 연구대상을 거문고 악보로 한정된 이유는 상령산의 첫 과생곡인 중령산의 형성이 거문고의 이괘(移樑) 변주와 관련이 있고, 풍류방에서의 음악 인식은 선율을 이끌어가는 악기인 거문고와 가장 관련이 깊을 것이라고 보았기 때문이다. 또한 『희유금보』 이후 나타나는 상령산~가락덜이는 현행과 매우 가깝다고 보기 때문에 제외하였다.

본 연구의 제Ⅱ장에서는 19세기의 상령산~가락덜이를 살펴보기에 앞서, 18세기까지의 영산회상 전승 및 연주 상황을 개괄하고자 한다. 이를 위해 『이수삼산재본금보』(1651)⁴⁸⁾, 『대악후보』(1759)⁴⁹⁾, 『한금신보』(1724)⁵⁰⁾에

46) 연대는 이해구, “현존 거문고보의 연대고”, 『국악원논문집』 창간호(서울: 국립국악원, 1989)와 『한국음악학자료총서』의 해제를 기준으로 하였다.

47) 이하 본문에서는 악곡명을 모두 국문(國文)명으로 표기하였다.

48) 『금보』(『이수삼산재본금보』), 『한국음악학자료총서』 제2집(서울: 국립국악원, 1980).

49) 『대악후보』, 『한국음악학자료총서』 제1집(서울: 국립국악원, 1979).

50) 『한금신보』, 『한국음악학자료총서』 제18집(서울: 국립국악원, 1985).

나타나는 14각의 ‘원곡 영산회상’의 연주방법을 살펴보고, 『어은보』(1779)⁵¹⁾에 나타나는 17각의 <영산회상>과 첫 파생곡 <영산회상갑탄>의 연주방법을 살펴볼 것이다. 각 악보에 나타난 악곡의 수록 방식, 악보에 기록된 설명, 관련 선행연구의 내용을 종합적으로 검토하여 18세기까지의 영산회상 연주방법을 파악하고, 악곡을 반복하거나 변주하는 데 있어서 공통된 관습이 나타나는지 살펴볼 것이다.

제Ⅲ장과 제Ⅳ장에서는 본격적으로 19세기 《영산회상》 중 상령산~가락덜이의 연주방법과 악곡경계 인식을 살펴볼 것이다. 먼저 제Ⅲ장에서는 19세기 《영산회상》 악보 중 ‘악곡별 반복이 있는 계주’를 수록한 것으로 보이는 『유예지』(1806~1813), 『소영집성』(1822), 『삼죽금보』(1841)를 살펴볼 것이다. 우선 각 악보에 나타나는 연주방법에 대한 설명이나 악곡명 등의 정보를 통해 상령산~가락덜이의 연주방법을 검토하겠다. 그 다음 각 악보에 기보된 상령산~가락덜이의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’의 구조, 패법·장단 변화 위치, ‘단락맺음선율’과 함께 살펴봄으로써 악보 편찬자가 어떤 기준으로 악곡경계를 인식하여 기보하였는지를 검토하겠다.

제Ⅳ장에서는 ‘악곡별 반복이 없는 계주’를 수록한 것으로 보이는 『동대금보』(1813), 『오희상금보』(1852), 『희유금보』(1852~1884)를 살펴볼 것이다. 제Ⅲ장과 같은 방법으로 우선 각 악보에 나타나는 여러 정보를 통해 상령산~가락덜이의 연주방법을 검토하고, 각 악보에 기보된 상령산~가락덜이 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’의 구조, 패법·장단 변화 위치, ‘단락맺음선율’과 함께 살펴봄으로써 악보 편찬자가 어떤 기준으로 악곡경계를 인식하여 기보하였는지를 검토하겠다.

51) 『어은보』, 『한국음악학자료총서』 제17집(서울: 국립국악원, 1995).

II. 18세기 이전 ‘원곡 영산회상’과 첫 파생곡의 연주방법

영산회상을 연주한 기록은 궁중음악을 기록한 문헌인 『악학궤범』(1493)에 처음으로 등장한다. 『악학궤범』 권5의 「시용향악정재도의(時用鄉樂呈才圖儀)」에 의하면 ‘학연화대처용무합설(鶴蓮花臺處容舞合設)’을 연행할 때 <영산회상만(慢)>을 연주하면 여기와 악공이 ‘영산회상불보살(靈山會相佛菩薩)’의 가사를 노래하였다고 전한다.⁵²⁾ 이때 ‘영산회상불보살’을 제창하며 32명이 큰 원을 이루어 세 번 도는 회무(回無)를 추었는데, 춤의 소요 시간에 맞추어 7자의 가사를 가진 노래를 여러 차례 반복하였을 것으로 보인다.⁵³⁾

이후 영산회상은 오랜 기간 파생곡이 없는 단일 악곡으로 연주되었으나, 조선 후기에 궁중이 아닌 풍류방에서 연주되기 시작하면서 악곡의 연주방법이 변화하고 파생곡이 등장하였다. 가사 또한 불리지 않게 되어 17세기의 악보인 『이수삼산재본금보』(1651)까지는 영산회상의 가사가 기록되었지만 18세기 악보인 『한금신보』(1724)에는 가사가 기록되지 않았다.⁵⁴⁾ 또한 18세기 『어은보』(1779)에는 첫 파생곡⁵⁵⁾인 중령산이 등장하게 되었다. 18세기에 나타나기 시작한 영산회상의 변화된 연주방법은 19세기 영산회상의

52) 이혜구, 『신역악학궤범』(서울: 국립국악원, 2000), 346쪽.

53) 이혜구, 앞의 논문(2009), 203쪽.

54) 영산회상의 가사가 기록된 악보로는 『이수삼산재본금보』(1651)와 『대악후보』(1759)가 있다. 그러나 『이수삼산재본금보』에 기록된 영산회상의 가사는 『악학궤범』에 기록된 것과 다르고, 『대악후보』는 세조 때의 음악을 수록한 악보로 알려져 있으나 『대악후보』 수록 <영산회상>은 오히려 영산회상의 가사를 적지 않은 『한금신보』(1724)보다 후대의 것이라는 주장이 있다. 따라서 『이수삼산재본금보』와 『대악후보』는 이전의 문헌이나 악보를 참고하여 당시에는 이미 불리지 않던 영산회상의 가사를 적은 것이고, 17세기에 이미 영산회상이 기악곡이 되었다고 보는 견해도 있다. 황준연, 앞의 논문, 3쪽.

55) 본 연구에서는 ‘괘법이나 장단과 같이 원곡의 특정 음악적 요소를 일괄적으로 변화시킨 것’을 ‘변주’라고 보고, 이러한 변주의 결과물을 ‘파생곡’으로 보았다. 이러한 기준에 따라 ‘중령산’을 영산회상의 첫 파생곡으로 본 것이다.

연주방법에도 영향을 주었을 것으로 짐작된다. 이에 본 장에서는 18세기 이전의 영산회상이 수록된 『이수삼산재본금보』(1651), 『대악후보』(1759), 『한금신보』(1724), 『어은보』(1779)를 중심으로 ‘원곡 영산회상’과 첫 파생곡의 연주방법을 살펴보고자 한다.

1. 18세기 이전 악보에 나타나는 ‘원곡 영산회상’의 연주방법

본 연구에서 정의하는 ‘원곡 영산회상’은 파생곡이 나타나기 전 단일 악곡으로 연주되던 영산회상이다. ‘원곡 영산회상’은 궁중에서 적어도 『악학궤범』 편찬 시기부터 연주되었을 것이지만, 조선 전기의 영산회상 악보는 남아있지 않다. 이후 영산회상은 조선 후기에 이르러 궁중 음악을 기록한 관찬악보(官撰樂譜)인 『대악후보』(1759)와 풍류방 음악을 개인이 편집하여 편찬한 민찬악보(民撰樂譜)인 『이수삼산재본금보』(1651), 『한금신보』(1724)에 수록되었다. 『대악후보』, 『이수삼산재본금보』, 『한금신보』에 수록된 영산회상은 모두 중령산이 파생되기 전의 악보로서 ‘원곡 영산회상’에 해당한다. 세 악보에 나타난 악곡의 수록 방식이나 악보에 기록된 설명을 통해 ‘원곡 영산회상’의 연주방법을 ‘악곡을 동일하게 반복하는 연주방법’과 ‘악곡의 일부 음을 가감(加減)하여 반복하는 연주방법’으로 나누어 살펴보겠다.

1) ‘원곡 영산회상’을 동일하게 반복하는 연주방법

『이수삼산재본금보』(1651) 수록 <영산회상> 악보는 현재 전하는 영산회상 악보 중 연대가 가장 이른 것으로, “영산회상불후신(靈山會相佛後身)”의 가사가 함께 기록된 총 7행의 악곡이다. 『이수삼산재본금보』 수록 <영산회상>의 한 행은 현행 <상령산>의 두 각에 해당하여 『이수삼산재본금보』 <영산회상>의 전체 7행은 현행 각 수로 총 14각이 된다.⁵⁶⁾ 이는 현행의 <상령

56) 이해구, 『정강보의 정간, 대강 및 장단』(서울: 세광출판사, 1987), 105쪽.

산>이 전체 17각인 것에 비해 3각 적은 것이다. 『이수삼산재본금보』 수록 <영산회상>의 악곡명 아래에는 아래 <자료 1>과 같이 “주이복시(周而復始)”라고 적어 곡을 ‘돌아가 다시 시작한다’고 기록하고 있는데, 이를 통해 당시 풍류방에서 영산회상을 연주할 때 악곡의 전체 선율을 변주 없이 동일하게 반복 연주하였음을 알 수 있다.⁵⁷⁾

<자료 1> 『이수삼산재본금보』 수록 <영산회상>과 “주이복시” 표시

身	後	佛	上	會	山	靈
方六 方七 方八 方九 方十 方十一 方十二 方十三 方十四 方十五 方十六 方十七	方六 方七 方八 方九 方十 方十一 方十二 方十三 方十四 方十五 方十六 方十七	方六 方七 方八 方九 方十 方十一 方十二 方十三 方十四 方十五 方十六 方十七	方六 方七 方八 方九 方十 方十一 方十二 方十三 方十四 方十五 方十六 方十七	方六 方七 方八 方九 方十 方十一 方十二 方十三 方十四 方十五 方十六 方十七	方六 方七 方八 方九 方十 方十一 方十二 方十三 方十四 方十五 方十六 方十七	方六 方七 方八 方九 方十 方十一 方十二 方十三 方十四 方十五 方十六 方十七
三十二						靈山會上 周而復始 羽調界面調
						“주이복시”

관찬악보에 나타난 영산회상 중 가장 연대가 이른 『대악후보』(1759)의 <영산회상>은 『이수삼산재본금보』와 다르게 총 14행으로 기록되어 있다. 이 중 제1~7행에만 “영산회상불보살(靈山會相佛菩薩)”의 가사가 있고, 가사가 없는 제8~14행은 앞 7행과 선율이 완전히 같다.⁵⁸⁾(<자료 2> 참고) 『대악후보』 수록 <영산회상> 역시 한 행이 현행 <상령산>의 두 각에 해당하여

57) 황준연, 앞의 논문, 7쪽.

58) 『대악후보』 수록 <영산회상>의 제1·2소행에는 제1선율과 제2선율이 있는데, 제1선율은 제1~7행과 제8~14행이 완전히 동일하며, 제2선율은 제1행의 제9·18정간, 제3행의 9·10정간이 제8행, 제10행의 같은 정간과 다를 뿐 나머지는 동일하다.

제1~7행이 현행 각 수로 총 14각에 해당한다.⁵⁹⁾ 따라서 『대악후보』 수록 <영산회상>은 7행(14각)의 원곡을 연주한 뒤 이를 처음부터 “주이복시”, 즉 동일하게 반복 연주한 것임을 알 수 있다.

<자료 2> 『대악후보』 수록 <영산회상>

원곡 7행(14각)

원곡 7행(14각)의 반복

59) 이혜구, 앞의 연구(2005), 206쪽.

이처럼 『이수삼산재본금보』와 『대악후보』에 전하는 ‘원곡 영산회상’의 연주방법은 14각 길이의 원곡을 연주하고 나면 악곡의 처음으로 돌아가 동일하게 반복 연주하는 것이었다. 이와 같이 영산회상을 연주할 때 “주이복시”하여 동일한 선율을 반복한 것은 궁중에서 7자의 가사가 있는 영산회상을 제창하며 정재를 반주할 때 춤의 소요 시간에 맞추어 연주한 것에서 유래한 것으로 보인다. 그러나 영산회상이 궁중의 연행 맥락에서 벗어나 풍류방에서 연주되기 시작하면서부터는 악곡을 반복 연주한 이유도 달라졌을 것으로 짐작된다. 궁중에서 영산회상을 반복 연주하던 것이 관습화되어 연주자들이 ‘영산회상은 본디 주이복시하는 곡’이라고 인식하였기 때문일 수도 있고, 19세기에 영산회상의 파생곡이 본격적으로 형성되기 전에는 풍류방에서 연주할 수 있는 연주 곡목이 한정되어 있어서 반복 연주한 것일 수도 있다.

2) ‘원곡 영산회상’의 일부 음을 변화시켜 반복하는 연주방법

『이수삼산재본금보』와 『대악후보』의 영산회상은 14각 길이의 단일 악곡을 “주이복시”하여 선율을 동일하게 반복 연주하는 곡이었으나, 『한금신보』(1724)에는 <영산회상> 외에 <영산회상환입>과 <영산회상제지>의 두 악곡이 더 수록되었다. 『한금신보』의 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>는 모두 총 6행으로 되어있는데, 악보상의 행 및 대강과 관계없이 3음 또는 4음의 음군(音群)⁶⁰이 네 개 모이면 『이수삼산재본금보』 및 『대악후보』 수록 <영산회상>의 1행에 해당한다.⁶¹ 이에 따라 행 수를 세면 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지> 모두 『이수삼산재본금보』 및 『대악후보』의 영산회상과 같은 7행(현행 장단으로 14각) 길이의 악

60) 본 논문에서 인용한 임병옥이 쓴 ‘음군’은 ‘몇 개의 음이 모인 무리’를 뜻하는 말로, 오용록의 동적 음계론에서 ‘몇 개의 음과 움직임의 결합체’를 뜻하는 개념인 ‘음군(音群)’과는 다른 의미로 쓰였음을 밝혀둔다. 오용록, “상여소리를 통해 본 노래의 형성”, 『한국음악연구』 제30집(서울: 한국국악학회, 2001); 오용록, 『한국음악형성론』(서울: 민속원, 2012), 177-297쪽 채수록 참조.

61) 임병옥, 앞의 논문, 222-223쪽.

곡이다.

이처럼 ‘원곡 영산회상’과 동일한 길이의 새로운 악곡인 <영산회상환입>과 <영산회상제지>는 여러 선행연구⁶²⁾를 통해 <영산회상>에서 일부 변화를 준 곡으로 밝혀졌다.⁶³⁾ 아래 <악보 1>은 임병옥의 연구에서 제시된 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 비교 악보이다.

<악보 1> 임병옥이 제시한 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 비교 악보⁶⁴⁾

악곡명	악보			
영산회상(영)	大五 全	全 全 大七	大五 方四 大七	大五 方四 方六
영산회상환입	大五 全 大四	大五 全 大七	大五 方四 大七	大五 方四 方六
영산회상제지	大五 全 大四	大五 全 大七	(누락)	大五 方四 方六
영산회상(산)	方四 全	方四 大七 大五	方七 方六 方四 大七	方四 方七 方六 方七
영산회상환입	方四 全	方六 方四 大七	方四 方六 方七	方六 全 方七
영산회상제지	方四 全 全	方六 方四 大七	方七 方六 方四 大七	方四 方七 方六 方七

62) 송방송·김형동, 앞의 논문, 3-37쪽; 황준연, 앞의 논문; 임병옥, 앞의 논문(2012).

63) 다만 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 관계에 대한 견해는 세 연구가 조금씩 다르다. 송방송·김형동은 <영산회상환입>, <영산회상제지> 모두 <영산회상>의 템포를 빠르게 변화시키고 가락을 덜어 변주한 파생곡이며, 악보에 수록된 순서와 다르게 <영산회상>→<영산회상제지>→<영산회상환입> 순으로 파생된 것으로 보았다. 황준연은 <영산회상환입>, <영산회상제지>는 <영산회상>을 반복 연주할 때 변주한 악곡이라고 하였다. 임병옥은 <영산회상제지>, <영산회상환입>이 <영산회상>에서 템포를 달리하거나 가락을 덜어낸 것이라고 볼 수 없고 <영산회상>을 반복한 악곡으로 보았다. 송방송·김형동, 앞의 논문; 21쪽, 황준연, 앞의 논문, 7쪽; 임병옥, 앞의 논문(2012), 225쪽.

64) 임병옥은 『한금신보』 <영산회상>에서 3음 또는 4음의 음군 4개를 묶어 한 행으로 표기하였으며, 음군은 점선으로 구분하였다. 각 행은 현행 <상령산>의 두 각에 해당한다. <영산회상> 악곡명 옆에 적은 ‘영산회상불보살’의 가사는 『대악후보』 <영산회상>의 가사이다.

영산회상(회)	方六 全	全 全 方四	方六 方七 方六	方七 全 方六
영산회상환입	(누락)	方六 全 方四	方六 方七 方六	方七 全 方六
영산회상제지	方六 全 方七	方六 全 方四	方六 方七 方六	方七 全 方六
영산회상(상)	方四 全	方四 大七 大五	方七 方六 方四 大七	大五 方四 方六
영산회상환입	方四 全	方四 大七 大五	方六 方四 大七	大五 方四 方六
영산회상제지	方四 全 方四	方六 方四 大七	方七 方六 方四 大七	方四 大五 方四 方六
영산회상(불)	方七 全	方七 全	方六 方七 方六	方七 全 方六
영산회상환입	方七 全	方七 全	方六 方七 方六	方七 全 方六
영산회상제지	方七 全	方七 全	方六 方七 方六	方七 全 方六
영산회상(보)	方四 全	方四 全 方六	大五 方四 方六	方六 方四 大七
영산회상환입	方四 全	全 全 方六	大五 方四 方六	方六 方四 大七
영산회상제지	方四 全	全 全 方六	大五 方四 方六	方六 方四 大七
영산회상(살)	方六 方四 方七	方六 方四 方六	大七 全 大五	方四 方六 方四 大七
영산회상환입	方六 方四 方七	方六 方四 方六	大七 全 大五	大七 方四 大七
영산회상제지	方六 方四 方七	方六 方四 方六	大七 全 大五	方四 方六 方四 大七

임병옥의 비교 악보를 보면, 『한금신보』 수록 <영산회상>과 <영산회상환입>, <영산회상제지>의 선율은 대체로 유사하며, 일부 음군에서 한 두 음을 가감(加減)한 차이가 있을 뿐이다. 즉 『한금신보』 수록 <영산회상환입>, <영산회상제지>는 현행 <중령산>이나 현행 <세령산>, <가락덜이>처럼 궤법이나 장단 등의 음악적 요소를 악곡 전체에 걸쳐 변주한 ‘파생곡’이라기보다는 원곡에서 일부 음을 변화시켜 ‘반복한 악곡’으로 보아야 할 것이다.⁶⁵⁾ 이처럼 『한금신보』 수록 <영산회상환입>, <영산회상제지>는 원곡인 <영산회상>을 크게 변화시킨 곡은 아니었지만, 이전까지는 14각 길이의 ‘원곡 영

65) 선행연구 중에는 이 정도의 변화도 일종의 변주 또는 파생이라고 보는 견해도 있으나, 본 연구에서는 ‘궤법이나 장단과 같이 원곡의 특정 음악적 요소를 일괄적으로 변화시킨 것’을 ‘변주’라고 보고, 이러한 변주의 결과물을 ‘파생곡’으로 보았다.

산회상'을 동일하게 반복하여 연주해온 것과 달리 18세기의 풍류방에서 영산회상을 반복하는 과정에서 음악적 변화를 시도하였다는 점을 보여준다.

그렇다면 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 연주 방법이 어떠하였는지가 궁금한데, 선행연구에서는 <영산회상>만 반복 연주하였다고 보는 견해와 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지> 세 곡 모두 반복 연주하였다고 보는 견해가 나타난다. 『한금신보』에는 아래 <자료 3>에 표시된 것과 같이 <영산회상> 악곡 끝에 “본환입역동(本還入亦全)”, <영산회상환입> 악곡명 아래에 “재삼환입가야(再三還入可也)도드리”라고 적힌 설명이 등장하는데,⁶⁶⁾ 이에 대한 해석을 선행연구마다 서로 다르게 하기 때문이다.

<자료 3> 『한금신보』 수록 <영산회상>과 <영산회상환입>

송방송·김형동과 임병옥은 『한금신보』 수록 <영산회상>은 반복 연주한 것으로 보았지만, <영산회상환입>, <영산회상제지>에 대해서는 해석을 보류하

66) 『한금신보』, 앞의 책, 64쪽.

거나 반복하지 않은 것으로 보았다. 송방송·김형동⁶⁷⁾은 “본환입역동(本還入亦全)”을 ‘본곡(本曲)인 <영산회상>의 환입(還入; 반복 연주한 곡) 또한 이상의 악보와 같다’는 의미로 보았으며, “재삼환입가야(再三還入可也)”에 대해서는 연주방법과 관련하여 별다른 해석을 하지는 않았다. 임병옥⁶⁸⁾은 ‘본환입’은 <영산회상>을 반복한 <본환입>이라는 별도의 악곡을 말한 것이며, “재삼환입가야”는 <영산회상환입>이 <영산회상>의 ‘세 번째 반복 악곡’이라는 것을 나타낸다고 하였다. 즉 『한금신보』 수록 <영산회상> 뒤에는 <(영산회상)본환입>, <영산회상환입>, <영산회상제지>가 순서대로 연주된 것으로 해석하였다. 『한금신보』의 <영산회상> 뒤에 연주한 곡을 이미 <영산회상>의 ‘반복 악곡’으로 보았기 때문에 각각이 따로 반복되었다고 보지 않은 것이다.

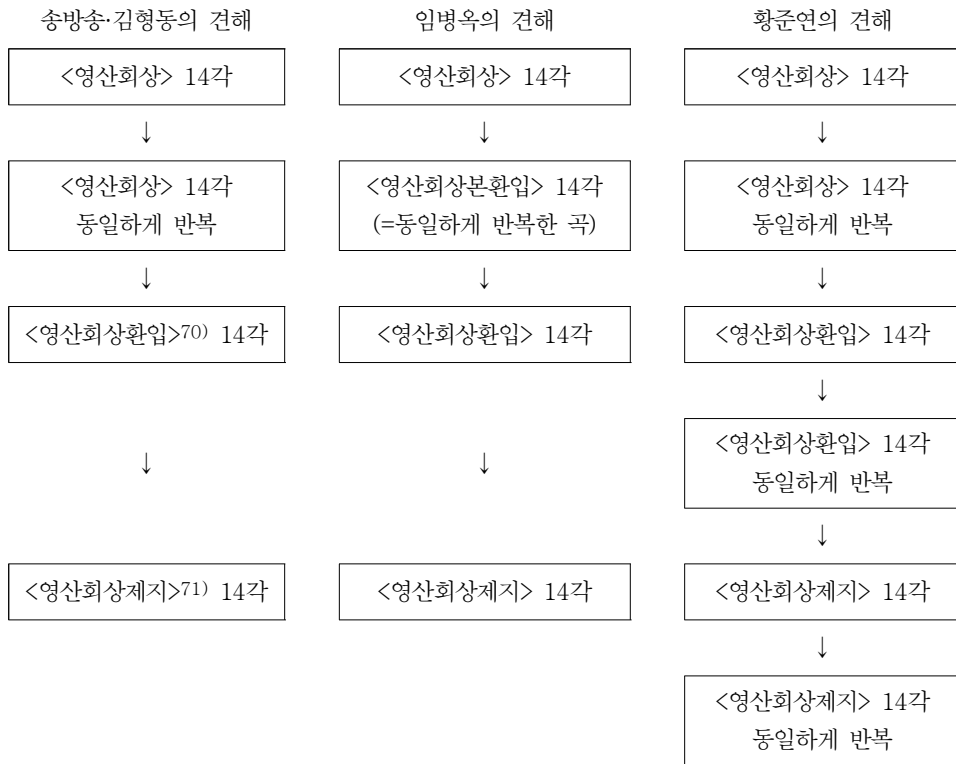
반면 황준연⁶⁹⁾은 “본환입역동”과 “재삼환입가야” 모두 악곡을 독립적으로 각각 반복 연주한다는 것을 나타낸 말로 해석하였다. 즉 “재삼환입가야(再三還入可也)”를 <영산회상환입>을 ‘두 세 번 반복(再三還入)하는 것이 가능(可)하다 있다’는 의미로 해석한 것으로 보인다. 또한 별다른 설명이 없는 <영산회상제지> 역시 앞 곡처럼 반복된 것으로 보았다. 이상 살펴본 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 연주방법에 대한 선행연구의 견해를 시각화하면 다음 <그림 1>과 같다.

67) 송방송·김형동, 앞의 논문, 14쪽.

68) 임병옥, 앞의 논문(2012), 223-224쪽.

69) 황준연, 앞의 논문, 7쪽.

<그림 1> 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 연주방법에 대한 선행연구의 견해



이처럼 『한금신보』 수록 <영산회상>의 끝에 적힌 “본환입역동”을 선행연구에서 모두 반복 연주를 설명한 것으로 해석하고 있으므로, 『한금신보』의 <영산회상>이 “주이복시”하여 동일한 선율을 반복 연주하는 악곡이었던 것은 분명하다. 다만 『한금신보』에 처음 등장하는 ‘영산회상의 일부 음을 가감

70) 『한금신보』 수록 악곡명은 <영산회상제지>. 송방송·김형동은 『한금신보』의 <영산회상제지>는 실제로는 영산회상을 반복한 ‘환입’에 해당한다고 보고 악곡명을 <영산회상환입>으로 정정할 것을 제시하였다. 송방송·김형동, 앞의 논문, 21쪽.

71) 『한금신보』 수록 악곡명은 <영산회상환입>. 송방송·김형동은 『한금신보』의 <영산회상환입>은 실제로는 영산회상에서 가락을 덜어낸 ‘제지’에 해당한다고 보고 악곡명을 <영산회상제지>로 정정할 것을 제시하였다. 송방송·김형동, 앞의 논문, 21쪽.

하여 반복한 악곡'인 <영산회상환입>과 <영산회상제지>를 재차 반복하여 연주하였는지에 대해서는 『한금신보』의 악보만 가지고는 판단하기 어렵다.

이상 18세기 이전 '원곡 영산회상'의 연주방법에 대하여 검토한 내용을 종합하면 다음과 같다. '원곡 영산회상'이라고 할 수 있는 『이수삼산재분금보』, 『대악후보』, 『한금신보』 소개 <영산회상>은 현행보다 3각이 적은 14각으로 되어있었으며, 14각 전체를 “주이복시”, 즉 동일하게 반복 연주하는 악곡이었다. 『한금신보』의 <영산회상환입>과 <영산회상제지>는 14각의 '원곡 영산회상'을 반복하되 일부 음을 가감하는 변화를 주며 반복한 악곡으로, 18세기의 풍류방에서 영산회상을 반복 연주하면서 음악적 변화를 시도하였음을 보여준다.

2. 『어은보』 수록 <영산회상>과 파생곡 <영산회상갑탄>의 연주방법

『어은보』(1779)⁷²⁾는 숙종~영조 무렵 활동한 거문고 명인 김성기(金聖基 [器], 1649~1724)⁷³⁾의 가락을 그의 제자들이 편집한 고악보로,⁷⁴⁾ 영산회상은 『어은보』 시기에 이르러 이전과 다른 두 가지 큰 변화를 맞게 된다.

첫째는 영산회상이 17각으로 늘어났다는 점이다. 『어은보』 수록 <영산회상>은 『이수삼산재본금보』, 『대악후보』, 『한금신보』의 ‘원곡 영산회상’이 총 14각인 것과 달리 총 17각으로 이루어져 세 각이 많은데, 『어은보』 수록 <영산회상>의 악곡 끝에 추가된 이 후반 3각은 제1~3각의 변주로 밝혀졌다.⁷⁵⁾

두 번째 변화는 중령산에 해당하는 <영산회상갑탄>이 처음으로 수록되었다는 점이다.⁷⁶⁾ 영산회상을 7괘법으로 이괘(移樑)하여 음악적으로 크게 변화시킨 ‘파생곡’인 <영산회상갑탄>의 등장은 ‘원곡 영산회상’을 반복하면서 일부 음을 가감하는 변화를 주는 데 그친 『한금신보』 수록 <영산회상환입>과 <영산회상제지>와는 다른 연주방법이 18세기에 나타났다는 근거이다. 이러한 파생곡의 등장은 단일 악곡이었던 ‘원곡 영산회상’ 뒤에 파생곡을 계주하는 새로운 연주방법이 등장하기 시작하였다는 것을 의미한다.

『어은보』가 편찬된 시기에는 이처럼 영산회상의 이괘를 통한 첫 파생곡이 나타났다는 큰 변화가 있었지만 이전과 같은 반복 연주방법도 남아있었던

72) 최선아의 연구에 따르면 『어은보』의 편찬 시기는 1779년도이지만 이 고악보에는 시기가 다른 음악들이 종합적으로 실려 있는데, 보허자, 여민락, 영산회상 계통 악곡을 수록한 ‘우조별곡(羽調別曲)’ 부분은 1779년 편찬 당시의 음악으로 추정된다고 하였다. 최선아, “『어은보』의 체제와 편찬에 관한 연구”, 서울대학교 석사학위논문, 2003.

73) 이상원, “조선후기 예인론-악사 김성기”, 『한국시가연구』 제18집(서울: 한국시가학회, 2005), 1쪽.

74) 장사훈, “『어은보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제17집(서울: 국립국악원, 1985), 34쪽.

75) 임병욱, 앞의 논문(2013).

76) 홍선례, 앞의 논문.

것으로 보인다. 『어은보』 수록 <영산회상>과 <영산회상갑탄>에도 『이수삼산재본금보』 수록 <영산회상>에서처럼 반복 연주를 의미하는 “주이복시(周而復始)”가 적혀있기 때문이다.⁷⁷⁾ 그런데 앞서 선행연구를 통해 살펴보았듯 『어은보』 수록 <영산회상>의 “주이복시” 표시 관련 선율의 해석과 <영산회상>의 연주방법에 대한 이견이 있어 이 점을 재검토할 필요가 있다. 이에 본 절에서는 『어은보』 수록 <영산회상>을 반복하는 연주방법과 <영산회상> 뒤에 파생곡 <영산회상갑탄>을 계주하는 연주방법을 검토해보고자 한다.

1) <영산회상>을 제4각부터 반복하는 연주방법

앞서 언급하였듯이 『어은보』 수록 <영산회상>에는 “주이복시”가 적혀있어 <영산회상>이 반복 연주되었음을 알 수 있다. 그런데 『어은보』 수록 <영산회상>의 “주이복시”는 『이수삼산재본금보』 수록 <영산회상>의 “주이복시”와 달리 악곡명 아래가 아니라 악곡의 후반부에 적혀있고, “주이복시” 아래로 선율이 더 이어진다.

『어은보』 수록 <영산회상>에서 “주이복시”가 의미하는 연주방법과 “주이복시” 이하 선율의 정체를 파악하기 위해서는 먼저 『어은보』 <영산회상>의 악곡 구조를 파악해야 한다. 현행 <상령산>이 네 번의 ‘단락맺음선율’을 각 장 종지의 기준으로 삼아 네 개의 장으로 구분되는 것을 고려하면, 『어은보』 수록 <영산회상> 또한 ‘단락맺음선율’을 기준으로 네 단락으로 나눌 수 있을 것이다. 『어은보』 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’은 다음 <자료 4>에 표시된 ㉠, ㉡, ㉢, ㉣와 같이 총 4회 출현한다.

77) 『어은보』, 앞의 책, 195쪽.

<자료 4> 『어은보』 수록 <영산회상>

靈山會上

위 <자료 4>에 표시된 a1, a2, a3, a4선율은 다음 <악보 2>와 같다. 시가 해독은 홍선례의 역보를 참고하였다.⁷⁸⁾

78) 홍선례, 앞의 논문, 부록악보.

<악보 2> 『어은보』 수록 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’(〈자료 4〉의 ㉠, ㉡, ㉢, ㉣)

		(박)	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
㉠선율	구음	당		다		호		딩				
	합자	方四		方七		文		方七				
㉡선율	구음	당		딩		호		딩				
	합자	方四		方七		文		方七				
㉢선율	구음	당		딩		호		딩				
	합자	方四		方七		文		方七				
㉣선율	구음	당		당		호		딩				
	합자	方四		方七		文		方七				

『어은보』 수록 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’인 ㉠, ㉡, ㉢, ㉣선율을 살펴보면 “당方四 딩方七 호文 딩方七”의 거의 동일한 선율임을 알 수 있다. 앞서 현행 <상령산>이 반복되는 네 번의 ‘단락맺음선율’을 각 장 종지의 기준으로 삼는다고 하였으므로 『어은보』 수록 <영산회상>은 ㉠, ㉡, ㉢, ㉣선율을 기준으로 네 단락으로 나뉜다. 이 중 네 번째 ‘단락맺음선율’인 ㉣선율이 현행 <상령산> 마지막 장인 제4장의 종지이자 『어은보』 <영산회상>의 종지에 해당한다. 즉 ㉣선율 뒤에 적힌 “주이복시”는 『어은보』 <영산회상>의 연주를 마친 후의 연주방법을 설명하는 것이고, “주이복시” 표시 이하 선율은 <영산회상>의 종지 이후 연주하는 선율임이 분명하다. 이 “주이복시” 표시 이하 선율(〈자료 4〉의 ㉤선율)은 다음 <악보 3>과 같다.

<악보 3> 『어은보』 수록 <영산회상> “주이복시” 표시 이하의 선율(<자료 4>의 ㉒)

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
구음	당		동		들						당		디		동		딩			
합자	方七		方六		方四						全		方七		方六		方七			

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
구음	당		딩		흐		딩				스									
합자	方四		方六		文		方六						全		內		外清			

그런데 이 “주이복시” 표시 이하 선율(이하 ㉒선율)의 해석에 대해서 학자 간에 이견이 나타나며, 그에 따라 <영산회상>의 반복 연주방법도 제4각부터 반복 연주하였다는 주장과 악곡의 처음부터 반복 연주하였다는 주장으로 나뉜다. 홍선례는 ㉒선율을 “주이복시” 표시 이후에 반복할 <영산회상> 선율의 일부를 제시한 것으로 해석하였는데, 이 선율이 현행 <상령산> 제 4~5각(제2장 제1~2각)과 거의 일치한다고 주장하였다. 따라서 <영산회상>을 반복 연주하는 경우 현행 <상령산> 종지에 해당하는 ㉔선율까지를 연주하고 나면 제4각(현행 <상령산>의 2장)으로 돌아가 반복한 것으로 추정하였다.⁷⁹⁾ 반면 임미선은 ㉒선율을 <영산회상갑탄>으로 넘어가기 위한 돌장이자 현재는 실전(失傳)된 선율로 해석하였다. 따라서 <영산회상>을 반복 연주하는 경우에는 ㉔선율까지를 연주하고 <영산회상>의 처음으로 돌아가 반복하고, <영산회상갑탄>을 이어 연주하는 경우에만 ㉒선율을 일종의 돌장으로 연주한 것으로 추정하였다.⁸⁰⁾

그런데 ㉒선율을 『어은보』 수록 <영산회상>의 초반부 선율과 대조해보면, 첫 번째 ‘단락맺음선율’(㉑선율) 뒤에 거의 동일한 선율(이하 ㉓선율)이 나타나는 것을 확인할 수 있다. 다음 <악보 4>는 『어은보』 수록 <영산회상>의 첫 번째 ‘단락맺음선율’ 뒤에 이어지는 ㉓선율(<자료 4> 참고)을 네 번째 ‘단락맺음선율’ 뒤의 ㉒선율과 비교한 것이다.

79) 홍선례, 앞의 논문, 38쪽.

80) 임미선, 앞의 논문, 177쪽.

<악보 4> 『어은보』 수록 <영산회상> ㉑선율과 ㉒선율의 비교

(박) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

㉑ 선율	구음	당	딩	동	다	딩	당	딩	동	딩									
	합자	方七	方六	方四	大七	大五	方四	方七	方六	方七									

㉒ 선율	구음	당	동	들					당	디	동	딩							
	합자	方七	方六	方四					소	方七	方六	方七							

(박) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

㉑ 선율	구음	당	딩	흐	딩				스										
	합자	方四	方六	文	方六						소	文	外淸						

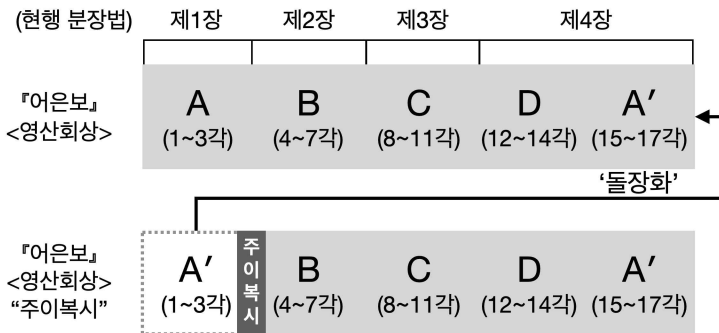
㉒ 선율	구음	당	딩	흐	딩				스										
	합자	方四	方六	文	方六					소	內	外淸							

위 <악보 4>를 보면 “주이복시” 이하 ㉒선율이 <영산회상>의 첫 번째 ‘단락맺음선율’ 뒤에 이어지는 ㉑선율보다 조금 더 간추려지긴 하였으나 대체로 같은 선율임을 알 수 있다. 또한 ㉑선율은 첫 번째 ‘단락맺음선율’인 ㉑선율 뒤에 위치하고 있는데, 이는 현행 <상령산>의 분장법에 따르면 제2장의 시작에 대응하는 부분이다. 따라서 홍선례가 주장한대로 “주이복시” 이하 선율을 현행 <상령산>의 제2장에 해당하는 선율로 해석하는 것이 타당해 보인다. 요컨대 『어은보』 수록 <영산회상>의 “주이복시” 표시는 <영산회상>의 제4각, 즉 현행 분장법으로는 <상령산> 제2장으로 돌아가 반복하라는 의미인 것이 분명하다.

왜 『어은보』 <영산회상>의 첫 각이 아니라 제4각으로 돌아가도록 표시하였는지는 『어은보』 수록 <영산회상>의 선율이 연장된 사실을 생각해보면 알 수 있다. 『어은보』 수록 <영산회상>은 총 14각이었던 ‘원곡 영산회상’ 뒤에 제1~3각의 선율을 일부 바꾸어 반복하여 17각으로 연장된 곡이었다. 따라서 제1~3각은 일종의 돌장(回章; 반복 장)으로서 이미 곡의 말미 제15~17각에 반복되었기 때문에 “주이복시” 이후로는 제4각으로 돌아가 반

복하라고 표기하면 되었던 것이다. 이상 살펴본 『어은보』 수록 <영산회상>의 “주이복시”, 즉 반복하여 연주하는 방법을 시각화하면 다음 <그림 2>와 같다.

<그림 2> 『어은보』 수록 <영산회상> “주이복시”의 연주방법



한편 <영산회상갑탄>에도 “주이복시” 표시가 있는데, 이 때의 “주이복시”는 악곡의 처음으로 돌아가 반복 연주하는 것이었다. 이에 대해서는 선행연구⁸¹⁾에서 이미 밝혀졌으므로 본 연구에서는 자세히 다루지 않았다.

2) <영산회상> 뒤에 파생곡 <영산회상갑탄>을 계주하는 방법

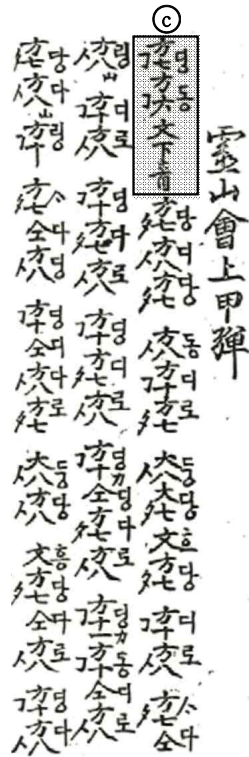
『어은보』 수록 <영산회상> 다음 수록된 <영산회상갑탄>은 <영산회상> 제4각(현행 <상령산> 제2장 첫째 각)부터를 7괘로 변주한 파생곡으로 밝혀졌다.⁸²⁾ 즉 18세기에 등장한 <영산회상갑탄>은 ‘원곡 영산회상’을 반복 연주하는 과정에서 음악적으로 변화를 주고자 시도하여 나타난 결과물이라 할 수 있다. <영산회상>이 본래 반복 연주하는 곡이었으므로, 그 과정에서 파생된 <영산회상갑탄> 또한 <영산회상>에 이어서 연주되었을 것이다.

81) 홍선례, 앞의 논문, 41-42쪽.

82) 홍선례, 앞의 논문, 25-62쪽.

그런데 『어은보』 수록 <영산회상갑탄>의 첫머리는 현행과 다르게 7괘가 아닌 4괘의 선율로 시작한다는 점이 특이하다. 다음 <자료 5>는 『어은보』 수록 <영산회상갑탄>의 앞부분으로, 4괘로 연주되는 부분을 ㉔로 표시하였다.

<자료 5> 『어은보』 수록 <영산회상갑탄>의 첫머리 선율(㉔)



위 <자료 5>를 보면 <영산회상갑탄> 첫 머리 선율(이하 ㉔선율)은 “당方六 동方六 文 下靑”으로, <영산회상>과 같이 4괘법으로 되어있다. ㉔선율의 마지막 괘하청(“下靑”) 이후부터는 유현 7괘를 “당”으로 짚고 7괘법으로 연주한다. 이처럼 괘하청을 연주하고 괘법을 읊기거나 다음 곡으로 이행하는 것은 거문고 청법(淸法)의 대표적인 용례로,⁸³⁾ ㉔선율은 7괘법의 <영산회상

83) 거문고 청법(淸法)은 악곡의 단락·종지를 알려주거나 조옮김·조바꿈 등 변조의 사인,

갑탄> 앞에 4괘법의 <영산회상>이 연주되었기 때문에 필요한 악곡간 연결 선율이다.

그런데 ㉔선율은 현행 <중령산>에는 전하지 않아 ㉔선율의 기능과 <영산회상>, <영산회상갑탄>의 연결 방법에 대해서도 학자 간 이견이 있다. 홍선례는 ㉔선율을 <영산회상>에서 <영산회상갑탄>으로 연결할 때 ‘교량 역할’을 하는 선율로 보았으며, <영산회상>의 마지막 각이나 <영산회상갑탄>의 첫 각으로 포함하지 않고 별도의 ‘첫머리’로 표기하였다.⁸⁴⁾ 허윤정과 임미선은 ㉔선율을 악보에 나타난 그대로 <영산회상갑탄>의 첫 부분으로 해석하였다.⁸⁵⁾ 이 ㉔선율의 해석에 대해서는 다음 항에서 후대 악보와의 비교를 통해 논의를 이어나가겠다.

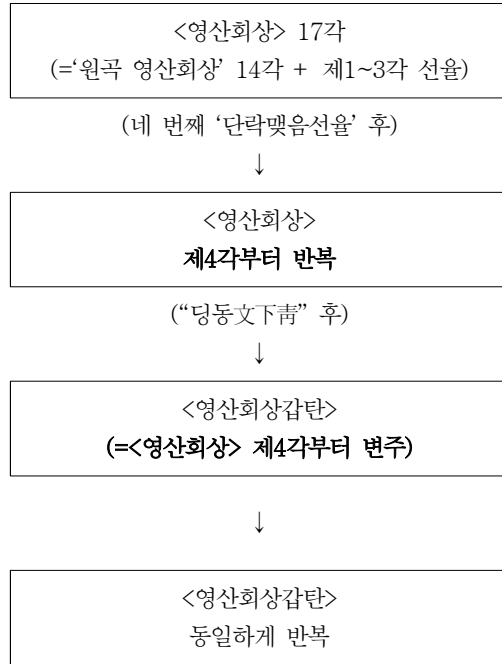
요컨대 『어은보』 수록 <영산회상>을 연주한 다음에는 <영산회상>을 반복 연주하다가 거문고 청법을 거쳐 파생곡인 <영산회상갑탄>으로 계주한 것으로 추정된다. 이 때 <영산회상>의 제4각을 기점으로 원곡을 동일하게 반복하거나, 연결 선율 “덩方六 동方六 文 下靑”을 거쳐 파생곡을 계주하였다. 이상 검토한 『어은보』 수록 <영산회상>과 <영산회상갑탄>의 연주방법을 시각화하면 다음 <그림 3>과 같다.

다른 곡으로 계속된다는 지시, 거문고 이괘(移樑)의 편의를 위해 사용한다. 장사훈, 『최신 국악총론』(서울: 세광음악출판사, 1988), 143쪽.

84) 홍선례, 앞의 논문, 부록악보.

85) 허윤정, “『한금신보』의 영산회상과 『어은보』의 영산회상갑탄”, 서울대학교 석사학위 논문, 1997, 부록악보 및 임미선, 앞의 논문(2019), 177쪽.

<그림 3> 『어은보』 수록 <영산회상>, <영산회상갑탄>의 연주방법



3. 소결

이상 제Ⅱ장에서는 18세기 이전 ‘원곡 영산회상’의 연주방법과 『어은보』 수록 <영산회상> 및 첫 파생곡인 <영산회상갑탄>의 연주방법을 살펴보았다. 제Ⅱ장에서 검토한 내용을 정리하면 다음과 같다.

먼저 제1절에서는 『대악후보』(1759), 『이수삼산재본금보』(1651), 『한금신보』(1724)를 통해 파생곡이 등장하기 이전의 ‘원곡 영산회상’의 연주방법을 살펴보았다. 그 결과, 18세기 이전의 ‘원곡 영산회상’은 현행보다 세 각이 적은 총 14각 길이의 악곡을 “주이복시”, 즉 동일하게 반복 연주하는 곡임을 확인하였다. 또한 『한금신보』에는 ‘원곡 영산회상’을 처음부터 반복하되, 일부 음을 가감(加減)하여 연주한 악곡인 <영산회상환입>과 <영산회상제지>가 수록되었다. 이를 통해 18세기의 풍류방 연주자들이 ‘원곡 영산회상’을 반복 연주하는 과정에서 음악적 변화를 시도하였음을 알 수 있다. 『한금신보』에 나타나는 <영산회상>과 <영산회상환입> 및 <영산회상제지>의 연주방법을 시각화하면 다음 <그림 4>와 같다.

<그림 4> 『한금신보』 수록 <영산회상>, <영산회상환입>, <영산회상제지>의 연주방법

O': O의 선율 변화

A (1~3각)	B (4~7각)	C (8~11각)	D (12~14각)	: <영산회상>
-------------	-------------	--------------	---------------	----------

A'	B'	C'	D'	: <영산회상환입>, <영산회상제지>
----	----	----	----	----------------------

제2절에서는 『어은보』(1779)의 <영산회상>과 <영산회상갑탄>의 연주방법을 살펴보았다. 『어은보』에는 영산회상의 첫 파생곡인 <영산회상갑탄>

이 등장하였으며, 『어은보』의 <영산회상>과 <영산회상갑탄>은 두 곡을 이어 계주하는 악곡이었는데, 각 악곡별로도 반복 연주되었다. 『이수삼산재본금보』나 『한금신보』에 수록된 영산회상의 연주방법은 14각 길이의 ‘원곡 영산회상’을 완전히 동일하게, 또는 일부 음을 가감하여 반복하는 정도였으나, 『어은보』에는 보다 과감한 변주를 시도한 새로운 연주방법이 등장한다. 그 방법은 14각의 ‘원곡 영산회상’을 연주한 뒤에 제1~3각은 원곡과 같은 4괘에서 선율을 일부 변화시켜 반복하고, 제4각(현행 <상령산> 제2장 첫째 각)부터 7괘로 이괘하여 변주하는 것이었다. 또한 제4각을 기점으로 ‘원곡 영산회상’을 다시 반복하기도 하였다.

『어은보』에서는 이러한 <영산회상>의 반복 연주를 “주이복시”로 표시하고 “주이복시” 표시 뒤에 되돌아가 반복 연주할 선율로 제4각의 선율을 제시하였다. 또한 제4각부터 7괘로 변주하는 과생곡은 <영산회상갑탄>으로 구분하여 수록하였다. 한편 <영산회상갑탄> 또한 “주이복시” 하였는데, 이때의 “주이복시”는 악곡의 처음으로 돌아가 반복 연주하는 것이었다. 이상 설명한 『어은보』 수록 <영산회상>, <영산회상갑탄>의 연주방법을 시각화하면 다음 <그림 5>와 같다.

<그림 5> 『어은보』 수록 <영산회상>, <영산회상갑탄>의 연주방법과 변주관습



이처럼 제2장을 기점으로 원곡을 반복 연주하거나 변주하는 영산회상의 변주관습은 편찬자들이 악곡경계를 인식하는 데 영향을 주었을 것으로 보인다. 『어은보』에 나타난 <영산회상>과 <영산회상갑탄>의 악곡경계를 영산회상의 변주관습과 관련지어 살펴보면, 『어은보』의 편찬자는 변주로 인해 음악의 특징이 달라진 부분을 악곡 경계로 인식한 것을 알 수 있다. 즉 14각의 ‘원곡 영산회상’과 뒤이어 연주되는 제1~3각은 동일한 4괘법에서 연주하였기 때문에 한 곡처럼 인식되어 『어은보』에 17각 길이의 <영산회상>으로 수록되었고, 제4각부터 7괘법으로 변주한 곡은 음악적 특징이 크게 달라 새로운 악곡인 <영산회상갑탄>으로 구분된 것이다. 영산회상의 이러한 변주관습은 19세기 상량산~가락덜이 악보에 나타나는 악곡경계 인식에도 영향을 주었을 것으로 짐작되는데, 이에 대해서는 제Ⅲ장과 제Ⅳ장에서 자세히 살펴보겠다.

Ⅲ. 악곡별 반복이 있는 《영산회상》 계주 방법 수록 악보

19세기 전기 무렵에는 영산회상의 새로운 파생곡이 두 곡 더 탄생하여, 『유예지』(1806~1813)부터는 영산회상 계열 악곡이 영산회상(이하 상령산), 중령산, 세령산, 가락덜이의 네 곡으로 늘어났다. 이처럼 연주 곡목이 많아지면서 이전과 같은 반복 연주방법은 사라진 것으로 알려져 있었다.⁸⁶⁾ 그러나 본 연구에서는 원곡인 상령산이 오랜 기간 반복 연주된 악곡인 만큼 반복 연주방법이 단기간에 사라졌다고 보기 어렵다고 판단하였다. 또한 19세기 풍류방 악보 중 『유예지』, 『소영집성』(1822), 『삼죽금보』(1841)에는 상령산~가락덜이를 순서대로 계주하면서 악곡별로 반복 연주한 것으로 볼 수 있는 단서들이 나타나 연주방법에 대해 자세히 살펴볼 필요가 있다. 더불어 중령산과 세령산, 세령산과 가락덜이를 구분하는 기준이 된 편찬자의 악곡경계 인식은 무엇이었는지도 궁금하다.

제Ⅲ장에서는 19세기 《영산회상》 악보 중 상령산~가락덜이의 한 곡 이상을 반복하며 계주하는 연주방법을 수록한 것으로 보이는 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』를 살펴볼 것이다. 먼저 악보별로 상령산~가락덜이의 연주방법을 검토하고, 각 악보에 나타나는 편찬자의 악곡경계 인식을 검토하고자 한다.

1. 19세기 《영산회상》 악보 중 악곡별 반복이 있는 계주 방법 검토

19세기의 《영산회상》을 수록한 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』에는 상령산, 중령산, 세령산, 가락덜이가 모두 수록되어 있으며, 네 곡은 차례대로 계주되었을 것으로 추정된다. 그런데 이 세 고악보의 상령산~가락덜이 악보에 나타나

86) 임미선, 앞의 논문(2019), 182-183쪽.

는 연주방법에 대한 설명이나 악곡명, 분장(分章) 방식, 악곡 종지, 별(別)가락⁸⁷⁾ 등의 정보를 통해 상령산~가락덜이를 악곡별로 반복 연주하였을 가능성을 제기해볼 수 있다. 이에 본 절에서는 『유예지』 수록 <영산회상>~<영산회상삼층제지>, 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>, 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 연주방법을 검토하고, 중령산, 세령산, 가락덜이의 악곡경계 인식과 관련되는 변주관습을 고찰해보고자 한다.

1) 『유예지』 수록 <영산회상>~<영산회상삼층제지>

『유예지』(1806~1813)는 서유구(徐有渠, 1764~1845)의 『임원경제지(林園經濟志)』 권6에 수록된 악보로,⁸⁸⁾ 서유구가 향촌에 유배되어 『임원경제지』를 저술하기 시작한 1806년과 『동대금보』(1813) 사이인 19세기 전기 편찬된 악보로 알려져 있다.⁸⁹⁾

『유예지』에는 상령산에 해당하는 <영산회상>, 중령산에 해당하는 <세영산>, 세령산에 해당하는 <영산회상이층제지>(이하 <이층제지>), 가락덜이에 해당하는 <영산회상삼층제지>(이하 <삼층제지>)가 수록되어 있

87) 별(別)가락의 사전적 정의는 ‘보통 것과 다른 곡조의 가락’으로, 본 논문에서는 한 악곡 내에서 원 선율의 특정 부분을 바꾸어 연주할 수 있도록 병기된 선율을 ‘별가락’이라 지칭하고, 여러 개의 선율이 병기되었을 경우 원 선율을 ‘제1선율’, 그에 대한 별가락을 ‘제2선율’, ‘제3선율’과 같이 지칭하였다. 보다 보편적인 용어인 ‘변주 선율’ 대신 ‘별가락’이라고 지칭한 것은, 본 연주에서 ‘변주’를 ‘괘법이나 장단 등의 음악적 요소를 악곡 전체에 걸쳐 변화시켜 다른 곡을 파생하는 것’의 의미로 한정하고 있기 때문이다. ‘별가락’을 학술 용어로 쓴 선행연구로는 이동희의 연구가 있는데, 이동희는 ‘별가락’을 한 곡 내에서 변주에 활용하는 선율을 ‘별도의 제목으로 분리하여 표기한 경우’를 지칭하는 용어로 사용하여 본 연구에서 말하는 ‘별가락’과 의미가 다르다는 것을 밝혀둔다. ‘별가락’, 표준국어대사전, 국립국어원. (네이버 국어사전); 이동희, 앞의 논문, 48쪽.

88) 장사훈, “『유예지』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제15집(서울: 국립국악원, 1984), 13쪽.

89) 임미선, 앞의 논문(2000), 183쪽.

다. 이 네 곡의 악보에는 『이수삼산재본금보』의 <영산회상>과 『어은보』의 <영산회상> 및 <영산회상> 갑탄에 나타나는 “주이복시(周而復始)”나, 『한금신보』의 <영산회상>에 나타나는 “본환입역동(本還入亦動)”과 같은 별도의 반복 연주 설명이 나타나지 않는다. 이에 따라 임미선의 연구에서는 『유예지』에는 반복 연주가 나타나지 않는다고 보기도 하였다.⁹⁰⁾ 그러나 『유예지』 수록 <세영산> 악곡명 아래 “<대영산>에서 <세영산> 항목으로 들어갈 때”⁹¹⁾의 연주방법에 대한 설명이 적혀있어 그 외의 연주방법도 있었던 것으로 보이며, 이전 시기의 고악보에 나타나는 상령산의 연주방법을 고려하면 그것은 반복 연주방법일 것이다. 이에 따라 본 항에서는 『유예지』 수록 <영산회상>이 반복 연주된 것으로 가정하고 <영산회상>~<삼층제지>의 연주방법과 변주관습을 고찰하고자 한다.

(1) <영산회상>을 동일하게 반복하는 연주방법

앞서 언급하였듯 『유예지』 수록 <영산회상>에는 “주이복시”와 같은 별도의 반복 연주 설명이 표기되어 있지 않다. 그러나 『어은보』 수록 <영산회상>에서 “주이복시” 표기 다음 원곡의 어느 부분부터 반복 연주해야 하는지 선율을 일부 적어 제시하였듯이 『유예지』 수록 <영산회상>에는 악곡 종지 이하로 선율이 더 기록되어 있다. 『유예지』 수록 <영산회상>에 악곡의 종지 뒤에 선율이 더 기록되었다고 판단한 이유는 ‘단락맺음선율’에서 악곡이 끝나지 않기 때문이다. 『유예지』 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’은 아래 <자료 6>에 표시된 ㉠, ㉡, ㉢, ㉣와 같이 총 4회 출현한다.

90) 임미선은 『유예지』 당시에는 <영산회상>에서 중령산을 제외하고도 세령산, 가락더리 등 여러 과생곡이 생겨남에 따라 굳이 상령산 한 곡을 반복할 필요가 없었고, 이에 따라 주이복시를 위해 존재하였던 기존의 『어은보』 수록 <영산회상>의 후반 3각 대신 『유예지』 수록 <영산회상> 제1장 전반부를 변주한 선율이 정착되었다고 보았다. 즉, 제1장의 변주가 악곡 후반에 위치한다는 점에서 반복 연주 관행이 적용된 측면은 있으나, 『유예지』 당시에는 이미 반복 연주를 하지 않았을 것이라고 본 것이다. 임미선, 앞의 논문(2019), 182-183쪽.

91) “自大靈山入細靈山項, …(후략)” 『유예지』, 앞의 책, 136쪽.

<자료 6> 『유예지』 수록 <영산회상>

靈山會上

遊藝志卷大 房中樂譜 二十六

一

二

三

四

① ② ③ ④

위 악보에 표시된 ㉠, ㉡, ㉢, ㉣ 선율은 다음 <악보 5>와 같다. 시가 해독은 홍선례의 역보를 참고하였다.⁹²⁾

92) 홍선례, 앞의 논문, 부록악보.

<악보 5> 『어은보』 수록 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’(<자료 6>의 ㉠, ㉡, ㉢, ㉣)

	(박)	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
㉠선율	구음	당		딩		둥	당	딩		둥	당
	합자	方四		方六		大五	方四	方六		大五	方四
㉡선율	구음	당		딩		둥	당	딩		둥	당
	합자	方四		方六		大五	方四	方六		大五	方四
㉢선율	구음	당		딩		흐		딩		펼	
	합자	方四		方六		文		方六		方六	
㉣선율	구음	당		딩		둥	당	딩		둥	당
	합자	方四		方六		大五	方四	方六		大五	方四

『유예지』 수록 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’인 ㉠, ㉡, ㉢, ㉣선율을 보면 ㉢선율만 “당方四 덩方六 흥文 덩方六 펼方六”로 조금 다르고 “당方四 덩方六 둥大五 당方四 덩方六 둥당大五”의 거의 동일한 선율임을 알 수 있다. 현행 <상량산>이 네 번의 ‘단락맺음선율’을 각 장 종지의 기준으로 삼는 것처럼, 『유예지』의 <영산회상>도 대체로 이 ‘단락맺음선율’을 기준으로 4장으로 구분되었다.⁹³⁾ 따라서 네 번째 ‘단락맺음선율’인 ㉣선율이 현행 <상량산> 마지막 장인 제4장의 종지이자 『유예지』 <영산회상>의 종지가 되는 것이다. 그런데 『유예지』 수록 <영산회상>은 ㉣선율에서 곡이 끝나지 않고 다음 <악보 6>과 같은 ㉡선율이 덧붙여 있다.

93) 현행 <상량산>은 ‘단락맺음선율’이 정확하게 각 장의 종지에 위치하지만, 『유예지』 수록 <영산회상>은 3장을 제외하고 ‘단락맺음선율’과 각 장의 종지가 완전히 일치하지는 않는다. 이와 같은 사실은 임병옥의 연구에서도 언급되었다. 임병옥, 앞의 논문(2013), 150-151쪽.

<악보 6> 『유예지』 수록 <영산회상> 제17각 이하의 선율(㉒선율)⁹⁴⁾

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
구음	딩		딩		다	루	딩		썰	
합자	方七		方六		方四	大七	大七		大七	

이 ㉒선율을 『어은보』 수록 <영산회상> 초반부의 선율과 대조해보면 제1장의 ‘단락맺음선율’(㉑선율) 뒤에 완전히 동일한 선율(이하 ㉓선율)이 나타나는 것을 알 수 있다. 다음 <악보 7>은 『유예지』 수록 <영산회상> 제1장 ‘단락맺음선율’ 뒤의 ㉓선율(<자료 6> 참고)과 제4장 ‘단락맺음선율’ 뒤의 ㉒선율을 비교한 것이다.

<악보 7> 『유예지』 수록 <영산회상> ㉑선율과 ㉒선율의 비교

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
구음	딩		딩		다	루	딩		썰	
합자	方七		方六		方四	大七	大七		大七	

구음	딩		딩		다	루	딩		썰	
합자	方七		方六		方四	大七	大七		大七	

『유예지』 악보상에서는 ㉑선율이 제1장의 마지막에 위치하기 때문에 자칫 제1장의 종지로 생각하기 쉽다. 그러나 ㉑선율은 제1장 ‘단락맺음선율’인 ㉑선율 뒤에 위치하고 있어 현행 <상령산>의 분장법에 따르면 제2장의 시작에 대응하는 부분이다. 다시 말해 상령산의 제4각에 해당하는 선율이다. 이는 『어은보』 수록 <영산회상>에서 “주이복시” 표기 뒤에 『어은보』 <영산회상> 제4각의 선율을 제시한 것과 흡사하다. 즉 『어은보』 수록 <영산회상>을 반복 연주할 때 원곡의 어느 부분부터 반복하는지를 “주이복시” 표기 아래에 제시한 것처럼 『유예지』에도 <영산회상>을 반복 연주할 때 악곡 종지 이후 반복할 부분을 제시하는 표기 방식이 남아있을 가능성이 있는 것이다.

94) 『유예지』 수록 <영산회상>의 시가 해독은 홍선례의 역보를 참고하였다. 홍선례, 앞의 논문, 부록악보.

이러한 추정을 뒷받침하는 근거로는 다음 두 가지를 들 수 있다. 첫째, 다음 항에서 더 상세히 후술하겠지만, 후대의 악보인 『소영집성』(1822)에 《영산회상》의 악곡별 반복 연주방법이 나타나 있어 『유예지』 편찬시기에도 반복 연주를 하였을 가능성이 있다. 둘째, 『유예지』에는 <영산회상>에서 <세영산>으로 연결할 때의 연주방법이 별도로 기록되어 있는데, 이는 연주방법이 한 가지가 아니었다는 근거이다. 이에 대해서는 이후 <영산회상>에서 <세영산>을 계주하는 연주방법을 검토하며 더 자세히 다루겠다.

지금까지 살펴본 바에 의하면, 『유예지』 수록 <영산회상> 역시 18세기 이전의 영산회상처럼 반복 연주되었을 가능성이 있고, 그 방법은 <영산회상> 전체 17각을 연주한 후 제4각(현행 <상령산> 2장)으로 돌아가 곡을 반복하는 것이다.

(2) <영산회상> 뒤에 파생곡 <세영산> 이하를 계주하는 방법

『유예지』 수록 <영산회상>은 제4각부터 반복 연주되었을 가능성이 있지만 반복 연주 후에는 제4각부터 7괘로 변주한 파생곡인 <세영산>으로 계주하였다.⁹⁵⁾ 『유예지』의 <영산회상>을 반복 연주한 다음 <세영산>을 계주하였다는 것은 악곡의 수록 순서 뿐 아니라 악보의 제목 아래 제시된 설명을 통해서도 알 수 있다.

<세영산> 악곡명 하단에는 “<대영산>에서 <세영산> 항목으로 들어갈 때 4장 끝 ‘둥당딩당’에 이르러 ‘딩홍淸淸’을 이어서 연주하고 <세영산>으로 들어간다.⁹⁶⁾”라고 기록되어 있다. 여기서 “딩홍淸淸”이란 <영산회상>에서 <세영산>을 계주할 때 두 곡의 자연스러운 연결을 위해 연주한 선율로, 아래 <자료 7>에 ㉞로 표시한 부분이다.

95) 『유예지』 수록 <세영산>은 『어은보』 수록 <영산회상갑탄>에 해당하는 곡으로, 『어은보』 <영산회상갑탄>이 영산회상의 제4각부터를 7괘로 이괘하여 파생된 곡이라는 사실은 제Ⅱ절에서 자세히 설명하였다.

96) “自大靈山入細靈山項，至四章末둥당딩당，繼彈딩홍淸淸，入細靈山.” 『유예지』, 앞의 책, 136쪽.

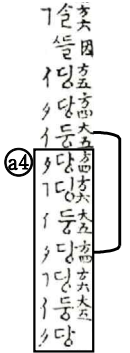
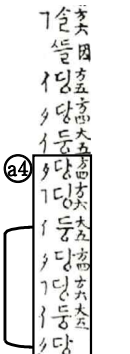
<자료 7> 『유예지』 수록 <영산회상> 제4장(右)과 <세영산> 제1장(左)97)

The image displays two columns of handwritten musical notation in Hanja. The left column, titled '세영산' (Seoyeongsan), contains notation for the first chapter, with a circled '㉔' annotation pointing to a specific line. The right column, titled '영산회상' (Yeongsanhwasang), contains notation for the fourth chapter, with boxed '㉒' and '㉓' annotations. The notation includes various Hanja characters and symbols, such as '당', '다', '링', '슬', and '흥', often with small numbers or dots above them. There are also vertical annotations like '遊藝志卷六' and '房中樂譜' on the right side.

『유예지』에서 <영산회상> 뒤에 <세영산>으로 계주할 때의 연결 선율인 “당흥清清”(이하 ㉔선율)은 『어은보』 수록 <영산회상갑탄>의 첫머리 선율 “당方六 東方六 文 下青”과 같이 거문고 청법을 활용하는 선율로, 7괘로 이괘할 때의 편의를 위해 연주되었을 것이다. 그런데 <세영산>에 부기된 설명에 따르면 ㉔선율을 제4장 끝 “등당당당”에 이어서 연주한다고 하는데, 위 악보의 제4장 끝에 위치한 ㉒선율에는 “등당당당”의 구음이 보이지 않는다. 오히려 “등당당당”과 유사한 선율은 네 번째 ‘단락맺음선율’인 ㉓선율의 끝 부분 “등大五 方四 方六 (등大五) 方四”이다. 또한 ㉓선율의 한 음 앞 “등大五”부터의 선율도 “등大五 方四 方六 (등大五) 方四”이 된다. 이를 정리하면 다음 <표 2>와 같다.

97) ㉒선율과 ㉓선율은 <자료 6>의 표시와 동일한 것으로, 설명의 편의를 위해 다시 표기하였다.

<표 2> 『유예지』에서 <영산회상>-<세영산> 계주 시
연결 선율 “딩홍淸淸”에 선행하는 “둥당딩당”의 추정

“둥당딩당”이 지시하는 것으로 추정되는 부분	해당 선율의 구음보	
<p style="text-align: center;"><영산회상> 네 번째 ‘단락맺음선율’의 한 음 앞~중간 부분</p>		<p style="text-align: center;"> ^{a4}선율 슬슬딩당등 당딩등당딩등당 ≍둥당딩당 </p>
<p style="text-align: center;"><영산회상> 네 번째 ‘단락맺음선율’의 끝 부분</p>		<p style="text-align: center;"> ^{a4}선율 슬슬딩당등 당딩등당딩등당 ≍둥당딩당 </p>

<영산회상>에서 <세영산>으로 계주할 때의 연결 선율인 “딩홍淸淸”은 “둥당딩당”에 계속해 연주한다고 하였으므로, “둥당딩당”+ “딩홍淸淸”과 같이 연주하였을 것이다. 따라서 『유예지』의 <영산회상>에서 과생곡인 <세영산>으로 계주할 때 <영산회상>의 종지각인 제17각은 다음 <표 3>의 예시 1·2 중 하나와 같았을 것으로 추정된다.

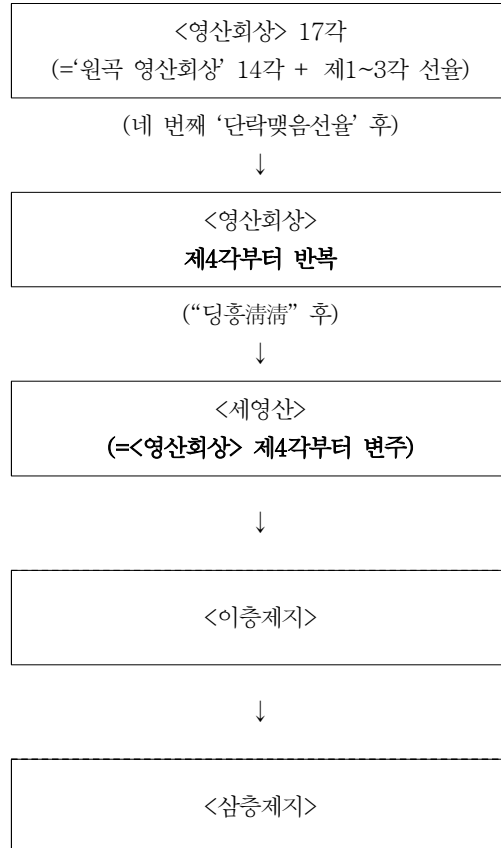
〈표 3〉 『유예지』 수록 〈영산회상〉의 연주방법에 따른
종지각(제17각)의 실제 연주 선율 추정

연주방법	〈영산회상〉 제17각의 구음
〈영산회상〉 반복 연주	슬쫘뎡당뎡당뎡당뎡당뎡당
〈영산회상〉에서 〈세영산〉으로 계주	(예시 1) 슬쫘뎡당뎡당뎡당뎡당뎡당 뎡 홍淸淸
	(예시 2) 슬쫘뎡당뎡당뎡당뎡당뎡당 뎡 당뎡당홍淸淸

즉, 『유예지』 수록 〈영산회상〉에서 〈세영산〉으로 연결할 때는 〈영산회상〉의 네 번째 ‘단락맺음선율’ 일부를 “뎡홍淸淸”으로 바꾸어 연주한 다음 바로 7괘로 이괘하였고, 〈영산회상〉의 네 번째 ‘단락맺음선율’ 뒤에 기록된 ㉓선율은 연주하지 않은 것을 알 수 있다. 그러므로 『유예지』 〈영산회상〉의 네 번째 ‘단락맺음선율’ 이후 선율(㉓선율)은 〈영산회상〉을 반복 연주할 때 되돌아가 연주할 가락의 시작 부분을 제시한 것으로, 『어은보』 수록 〈영산회상〉의 “주이복시” 이하 선율과 같은 기능으로 해석하는 것이 타당하다.

다음으로 『유예지』의 〈세영산〉 이하 악곡도 반복 연주하였을지가 궁금한데, 〈세영산〉, 〈이충제지〉, 〈삼충제지〉는 〈영산회상〉과 달리 악보에 기록된 정보를 통해 각 악곡별로 반복 연주하였다는 단서를 찾을 수 없었다. 따라서 본 연구에서는 『유예지』 수록 〈영산회상〉만 반복 연주되었을 가능성이 있고, 〈세영산〉 이하의 영산회상 계열 파생곡은 순서대로 계주된 것으로 본다. 이상 검토한 『유예지』 수록 〈영산회상〉~〈삼충제지〉의 연주방법을 시각화하면 다음 〈그림 6〉과 같다.

<그림 6> 『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 연주방법



이상의 내용을 종합하면, 『유예지』 편찬 당시인 19세기 초반까지도 <영산회상>을 반복 연주하는 방법과 파생곡으로 계주하는 방법이 공존하였던 것으로 보인다. 또한 『어은보』에서와 같이 <영산회상>의 제4각을 기점으로 원곡을 동일하게 반복하거나, 연결 선율 “딩홍淸淸”을 거쳐 파생곡을 계주하였다. 따라서 『유예지』를 통해서도 영산회상(상령산)의 제4각부터 7괘로 이패하는 변주관습을 확인할 수 있다.

2) 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>

『소영집성』은 1922년 편찬된 편자 미상의 악보이다. 편찬자는 서문에 스스로를 ‘육류주인(六柳主人)’이라 칭하고 있으며, 여민락, 영산회상, 보허자를 일컬어 유(儒), 불(佛), 선(僊) 삼가(三家)의 음악이라고 표현하고, 악보 편찬을 통해 고악(古樂)을 회복하고자 하는 의도를 서문에서 밝히고 있다는 점이 특징이다.⁹⁸⁾

『소영집성』의 《영산회상》 구성 악곡은 19세기의 다른 고악보와 상당히 다른 점을 보인다. 『소영집성』에서 상령산~가락달이에 해당하는 악곡의 수록 순서는 <대영산(大靈山)⁹⁹⁾>, <상영산재입(上靈山再入)>, <중영산(中靈山)>, <중영산재입(中靈山再入)>, <세영산(細靈山)>, <지제(指除)> ‘2편’, <세영재입(細靈再入)>¹⁰⁰⁾, <지제재입(指除再入)>, <지제> ‘3편’ 이하 순인데, 주목할 점은 19세기의 다른 악보에는 보이지 않는 <상영산재입>, <중영산재입>, <세영재입>, <지제재입>의 네 곡이 수록된 점이다. 여기서 ‘재입(再入)’은 ‘다시 들어간다’는 뜻이므로 반복 연주를 의미하는 명칭으로 보이는데, 18세기 이전 영산회상 악보에서는 반복 연주할 때의 선율은 기보를 생략하고 “주이복시”라 적어둔 것과 달리 『소영집성』은 ‘재입’을 별도의 악곡으로 수록한 점이 주목된다.

본 항에서는 『소영집성』의 ‘재입’ 악곡을 일종의 ‘반복연주곡’으로 가정하고, 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 연주방법과 변주관습을 고찰하고자 한다.

98) 임재욱, 앞의 논문, 271-297쪽.

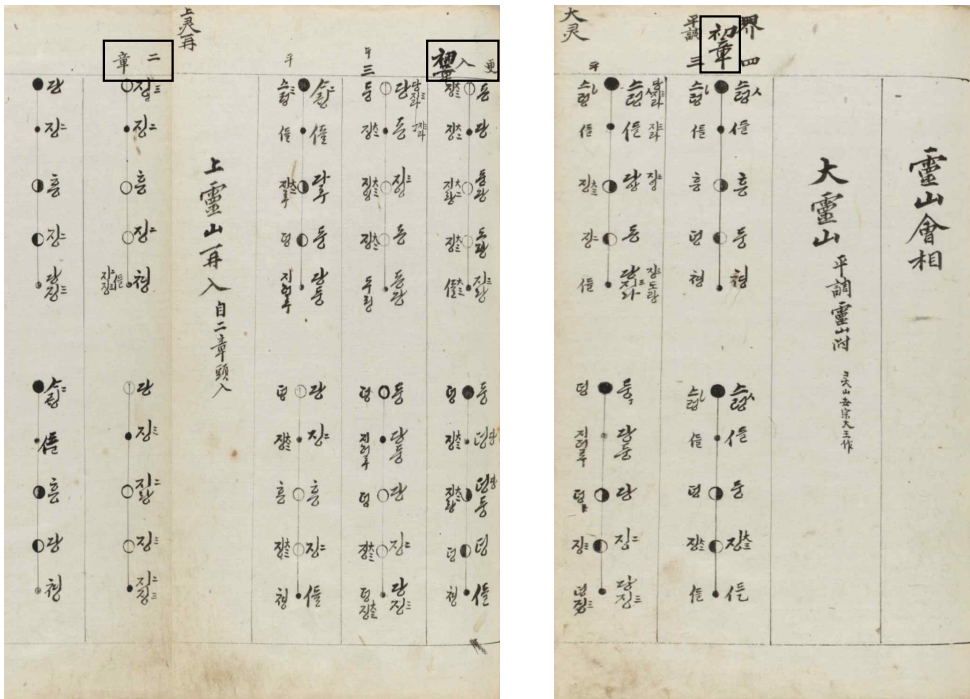
99) 『소영집성』의 목차에는 악곡명을 <상영산(上靈山)>으로 적었으나 악보에는 <대영산(大靈山)>으로 적었다. 본 논문에서는 악보상의 악곡명인 <대영산>으로 통일하여 칭하고자 한다. 『소영집성』, 7쪽 및 49쪽.

100) 『소영집성』의 목차에는 없는 악곡명이나, 악보에는 <지제>와 <지제재입> 사이에 수록되어 있다. 『소영집성』, 7쪽 및 58쪽.

(1) <대영산>, <중영산>, <세영산>, <지제>를 악곡별로 반복하는 연주방법 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 연주방법을 검토하기 위해서는 우선 네 곡의 ‘재입’ 악곡인 <상영산재입>, <중영산재입>, <세영재입>, <지제재입>이 어떤 악곡인지 살펴볼 필요가 있다. ‘재입’ 악곡이 어떤 악곡이었는지는 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡별 장 이름 및 선을 비교를 통해 짐작해볼 수 있다.

먼저 악곡별 장 구성을 살펴보면 독특한 점이 보이는데, 첫 곡인 <대영산>만 첫째 장의 이름이 “초장(初章)”이고, 나머지 악곡은 “2장(二章)”으로 시작하는 것이 많다는 점이다. 다음 <자료 8>은 『소영집성』 수록 <대영산> 첫째 장(‘초장’)과 <상영산재입> 첫째 장(‘2장’)의 악보이다.

<자료 8> 『소영집성』 수록 <대영산>의 ‘초장’(右)과 <상영산재입>의 ‘2장’(左) 표기



위 악보의 <대영산>을 보면 악보 상단에 장 이름을 “초장”으로 적고 있지만 <상영산>의 악보 상단에는 장 이름을 “2장”으로 적고 있다. 또한

<상영산재입>의 앞곡(<상영산>)의 마지막 장은 “갱입초장(更入初章)¹⁰¹⁾”으로 표기하였는데, “갱입초장”은 ‘다시 들어가는 초장’이라는 의미로, 전통음악에서 반복되는 장을 뜻하는 ‘돌장(回章)’과 같은 의미를 가진 장 이름으로 보인다. 『소영집성』 수록 <중영산> 이하 악곡의 장 이름도 <상영산재입>의 경우와 비슷하였다. 다음 <표 4>는 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 장 이름을 순서대로 나열한 것이다.

<표 4> 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡별 장 이름¹⁰²⁾

악곡	장 이름
대영산(大靈山[上靈山])	初章, 二章, 三章, 四章, 更入初章
상영산재입(上靈山再入)	二章, 三章, 四章, 更入初章
중영산(中靈山)	二章, 三章, 四章, 更入初章
중영산재입(中靈山再入)	二章, 三章, 四章, 更入初章
세영산(細靈山)	二章, 三章, 四章, 更入初章
세영재입(細靈山再入)	四章, 初章
지제(指除)	二便, ¹⁰³⁾ 三便, 四便, 更入初章, 更入二便
지제재입(指除再入)	二章

위 표를 보면 <대영산>, <상영산 재입>, <중영산>, <중영산 재입>, <세영산>의 마지막 장은 모두 “갱입초장”으로 표기하였다. 또한, 첫 곡인 <대영산>을 제외한 대부분의 악곡은 첫째 장을 “2장”이나 “2편(便)”으로 표기

101) 更자는 ‘경’으로 읽히기도 하나, ‘다시’의 의미일 때는 ‘갱’으로 읽는다. 본 연구에서는 “更入初章”을 ‘다시 들어가는 초장’으로 해석하여 ‘갱입초장’으로 표기하였다.

102) 이 표의 악곡 순서는 원곡과 ‘재입’ 악곡의 장 이름을 비교하기 쉽게 재구성한 것으로, 『소영집성』 수록 <세영산> 이후 악곡의 실제 수록 순서는 <세영산> 초장~갱입초장, <지제> 제2편, <세영재입> 제4장·초장, <지제> 제3장·제4장·갱입초장·갱입2편 순이다.

103) 『소영집성』의 악보 수록 순서상 <지제> 2편과 3편 사이에 <세영재입>과 <지제재입>이 위치한다.

하였다. 예외적으로 제2·3장을 수록하지 않은 <세영재입>만 첫째 장을 “4장”으로 표기하였다. 악곡의 장 이름은 일반적으로 장의 순서대로 첫째 장을 ‘1장’, 두 번째 장을 ‘2장’이라고 부르는데, 이는 보통 ‘그 악곡의 몇 번째 장인가’를 구분하기 위해 장 이름을 붙이기 때문이다. 그런데 『소영집성』의 편찬자가 악곡의 첫째 장을 ‘2장’, ‘4장’ 등으로 표기한 것은 ‘그 악곡의 몇 번째 장인가’를 알려주기 위한 목적이 아니라 ‘원곡의 몇 번째 장을 반복하거나 변주한 것인가’를 밝히기 위해 장 이름을 적었기 때문으로 짐작된다. 이러한 추정에 따르면 <상영산재입>의 첫째 장(악보 표기상 ‘2장’)은 <대영산>의 둘째 장(악보 표기상 ‘2장’)을 반복한 것이며, <중영산재입>의 첫째 장(악보 표기상 ‘2장’)은 <중영산>의 첫째 장(악보 표기상 ‘2장’)을 반복한 것이라는 의미로 해석할 수 있다.

이와 같이 『소영집성』의 <대영산>~<지제재입>에서 같은 이름을 가진 장끼리 관계가 있다는 것은 원곡과 ‘재입’ 악곡의 선율을 비교해보면 더욱 명확해진다. 다음 <악보 8>은 <대영산>과 <상영산재입>의 첫째 장(‘2장’) 제1각 선율을 비교한 것이다. 별(別)가락이 있는 경우 1, 2, 3 등 숫자를 붙여 구분하였다.

<악보 8> 『소영집성』 수록 <대영산>과 <상영산재입>¹⁰⁴⁾의 첫째 장(‘2장’) 제1각

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
대영산 구음	지	잉	징		지	랑	징		지	링	당		징		지	랑	징		지	링
대영산 지법	三		三		二		二													
상영산 구음	징		징		홍		징		청		당		징		지	랑	징		지	징
상영산 재입1 지법	三		二				二						三		二		三		二	三
상영산 구음	(징	징		홍		징)		쫄		(당		징		지	랑	징		지	징)	
상영산 재입2 지법	三		二				二						三		二		三		二	三
상영산 구음	(징	징		홍		징)		지	징	(당		징		지	랑	징		지	징)	
상영산 재입3 지법	三		二				二		二	三			三		二		三		二	三

104) 상영산재입 악곡명 하단에 “自二章頭入(이장두부터 들어간다)”이라 기록되어 있다. 『소영집성』, 51쪽.

위 <악보 8>을 보면 『소영집성』 수록 <대영산> 제1~2박의 “지잉”이 <상영산재입>에서는 “징”, <대영산> 제5~6박의 “지랑”이 <상영산재입>에서는 “흥”, <대영산> 제9~10박의 “지링”이 <상영산재입>의 제1선율에서는 “청”, 제2선율에서는 “썰”, 제3선율에서는 “지징”으로 바뀐 것을 제외하고 <대영산>과 <상영산재입>의 제2장 제1각은 선율이 거의 같다. 다음 예시로 <중영산>과 <중영산재입>의 제2장 제1각 선율을 살펴보겠다.<악보 9>

<악보 9> 『소영집성』 수록 <중영산>과 <중영산재입>의 첫째 장(‘2장’) 제1각¹⁰⁵⁾

	(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
중영산	구음	스	링	징	동	징	동	징		당	동	징		썰	다	로	징		징		도	랑
1	지법		三	三		三		三				三		四		三		三				
중영산	구음	(스	링	징	동	징	동)	징	동	(당	동	징		썰	다	로	징		징		도	랑)
2	지법		三	三		三		三				三		四		三		三				
중영산	구음	스	링	다	로	징				다	로	징		다	로	징		썰		지	로	
재입	지법		夕			三					三					三		三		三		

위 <악보 9>에서 <중영산>과 <중영산재입> 첫째 장(‘2장’) 제1각의 악보를 보면 『소영집성』 수록 <중영산> 제1~2박에서 모지의 三징을 짚고 연주하는 “스링”을 <중영산재입>에서는 무명지를 짚고 연주하고, <중영산> 제3~4박의 “징동”이 <중영산재입>에서는 “다로”, <중영산> 제5~8박의 “징동징”이 <중영산재입>에서는 “징”, <중영산> 제9~16박의 “당동징썰다로징”이 <중영산재입>에서는 “다로징다로징”, <중영산> 제17~20박의 “징도랑”이 <중영산재입>에서는 “썰지로”으로 바뀌었다. <대영산>과 <상영산재입> 사이의 유사성보다는 덜하지만, <중영산재입>은 <중영산>과 대체로 비슷한 선율 골격에 주법이나 일부 선율만 변화시킨 것을 알 수 있다.

즉 원곡과 ‘재입’ 악곡에서 동일한 장 이름으로 표기된 선율을 비교해 보면 주법이나 일부 선율만 변화시켰을 뿐 선율의 골자는 대동소이하다. 악보로 제시한 부분 외에도 대체로 원곡과 ‘재입’ 악곡은 껍데기·장단이 같고, 선

105) 이 이하로 7괘법으로 연주한다.

을 면에서도 차이가 크지 않다. 이로써 ‘재입’이란 ‘일부 선율을 변화시켜 반복한 곡’이며, 원곡의 어느 부분을 반복하는가를 기준으로 편찬자가 장별을 표시하였다는 것을 알 수 있다. 앞서 『소영집성』의 상령산~가락달이 해당 악곡 중 첫 곡인 <대영산>을 제외하고 대부분의 악곡의 첫째 장이 ‘2장’이라고 표기된 것으로 보아 『소영집성』의 <상영산재입>은 <대영산>의 둘째 장(‘2장’)부터 선율 일부를 변화시켜 반복 연주하는 곡이며, <중영산재입>은 <중영산>의 첫째 장(‘2장’)부터 선율 일부를 변화시켜 반복 연주하는 곡이다. 다음으로 <세영재입>은 <세영산>의 셋째 장(‘4장’)과 넷째 장(‘갱입초장’)을, <지제재입>은 <지제>의 첫째 장(‘2장’)의 선율 일부를 변화시켜 반복 연주하는 곡이다.

한편 『소영집성』에서 원곡과 ‘재입’ 악곡의 관계에 있어도 선율이 다소 다르게 나타나는 부분도 보인다. 이는 <세영산>의 셋째 장(‘4장’)과 <세영재입>의 첫째 장(‘4장’)의 제1각을 비교한 <악보 10>, <지제>와 <지제재입>의 첫째 장(‘2장’) 제1각을 비교한 <악보 11>을 통해 살펴볼 수 있다.

<악보 10> 『소영집성』 수록 <세영산>의 셋째 장(‘4장’)과 <세영재입>의 첫째 장(‘4장’)의 제1각

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
세영산 구음	동		등	도	랑	도	랑	동	당	등
1 지법		丁	大二							
세영산 구음	지		랑	지	랑	지	랑	정	(당)	(등)
2 지법	三	丁		三		三		三		
세영 재입 구음	동	다양	등	당	등	다	양	등	등	등
재입 지법			大八	夕	大八					

<악보 11> 『소영집성』 수록 <지제>와 <지제재입>의 첫째 장(‘2장’) 제1각

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
지제	구음	둥	징	징	당	둥	뎡	둥	다렁	둥
	지법		三	三					三	丁
지제 재입	구음	도	옹	징	다	루	당		둥	지
	지법			三				丁		三

위 <악보 10>에 나타난 『소영집성』 <세영산>의 셋째 장(‘4장’)과 <세영재입>의 첫째 장(‘4장’)의 제1각을 비교해 보면 한 각 전체에 가까운 제1~9박에 걸쳐 <세영산>과 <세영재입>에서 서로 다른 선율이 나타난다. <악보 11>에 나타난 <지제> 및 <지제재입>의 첫째 장(‘2장’) 제1각을 보면 후반 반 각에 해당하는 제6~10박에 걸쳐 <지제>와 <지제재입>의 선율이 다르다. 즉 원곡과 ‘재입’ 악곡의 관계임에도 선율이 상당 부분 다르게 나타나기도 함을 알 수 있다. 이러한 경우 후대의 악보인 『삼죽금보』의 별가락을 통해 서로 관련된 선율임을 알 수 있었는데, 이에 대해서는 이후 『삼죽금보』를 살펴보며 더 자세히 다루겠다.

이상으로 살펴본 바에 의하면 『소영집성』의 <대영산>, <중영산>, <세영산>, <지제>는 일부 선율을 변화시켜 반복 연주되었으며, 이 때의 음악은 ‘재입’이라는 악곡명으로 수록되었다. 18세기 이전 영산회상 악보에서는 악곡의 반복 연주를 “주이복시”라고 표시하고 선율의 기보를 생략한 것과 달리 ‘재입’이 별도의 악곡으로 수록한 것은 동일하게 반복 연주하는 것이 아니라 일부 선율을 변화시켜 반복한 곡이기 때문이다. 이는 『한금신보』에서 <영산회상>의 일부 음을 가감하여 반복한 곡을 <영산회상환입>, <영산회상제지>로 따로 수록한 것과 비슷한데, 『한금신보』의 두 악곡이 <영산회상>의 처음으로 돌아가 반복한 곡인 것과 다르게 『소영집성』 <대영산>의 ‘재입’은 제2장부터 반복한 곡이다.

(2) 파생곡 <중영산>, <세영산>, <지제>를 계주하는 방법

『소영집성』에서 상령산~가락덜이에 해당하는 악곡의 수록 순서는 <대영

산>, <상영산재입>, <중영산>, <중영산재입>, <세영산>, <지제> 2편, <세영재입>, <지제재입>, <지제> 3편 이하 순으로, ‘재입’ 악곡 뒤에는 다음 파생곡이 수록되었다. 예외적으로 <세영산> 뒤에는 ‘재입’ 악곡 대신 파생곡인 <지제>가 바로 수록되었으며, <지제> 2편과 3편 사이에 <세영재입>과 <지제재입>이 수록되었다. 실제 연주의 순서도 『소영집성』의 수록 순서와 같이 ‘재입’ 악곡 뒤에 파생곡을 연주하였을 것으로 보이는데, 그 근거는 『소영집성』 수록 <대영산>과 <상영산재입>의 네 번째 ‘단락맺음선율’, 즉 종지에서 찾아볼 수 있다. 다음 <악보 12>는 『소영집성』 수록 <대영산>과 <상영산재입>의 종지각인 ‘갱입초장’ 제3각의 악보로, 네 번째 ‘단락맺음선율’은 제3각의 후반각(제11~20박)에 위치한다.

<악보 12> 『소영집성』 수록 <대영산>과 <상영산재입>의 갱입초장 제3각(종지각)

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
대영산 구음	스	링	썰		다	루	둥		당	둥	당		징		홍		징		썰	
대영산 지법		二											二				二			
상영산 구음	스	링	썰		다	루	둥		당	둥	당		징		홍		징		청	
상영산재입1 지법		二											二				二			
상영산 구음	(스	링	썰		다	루	둥		당	둥	당		징		홍)		당		다	롱
상영산재입2 지법		二											二							

위 악보에서 『소영집성』 수록 <대영산>의 종지각을 보면 “당징홍징썰”로 종지하는 반면, <상영산재입>의 제1선율은 “당징홍징청”으로 연주하여 <대영산>과 다르게 종지하는 것을 알 수 있다. 이와 같은 종지의 차이는 다음 곡이 7괘로 이괘하여 연주되는가의 여부에 따른 차이일 것이다. 즉 <대영산> 연주 후에는 같은 4괘법인 <상영산재입>을 연결하기 때문에 “당징홍징썰”로 종지하고, <상영산재입> 연주 후에는 7괘법의 <중영산>을 이어 연주하였기 때문에 거문고 청법을 활용한 “당징홍징청”으로 종지하는 것이다.

이처럼 『소영집성』의 <상영산재입>이 청법을 활용한 선율로 종지하는 것은 앞서 살펴본 『어은보』나 『유예지』에서 상령산을 반복 연주하다가 파생곡인 중령산으로 계주할 때 7괘 이괘를 위해 ‘연결 선율’을 거치는 것과 유사

하다.¹⁰⁶⁾ 이상 『소영집성』 수록 <대영산>과 <상영산재입>의 종지에 나타나는 차이를 통해 <대영산>, <상영산재입>, <중영산>의 연주 순서는 『소영집성』의 수록 순서와 동일하게 <대영산>→<상영산재입>→<중영산> 순으로 연주하였음을 알 수 있었다. 이하 악곡의 순서도 『소영집성』의 수록 순서와 같이 ‘재입’ 악곡 뒤에 파생곡을 계주하였을 것으로 추정된다.

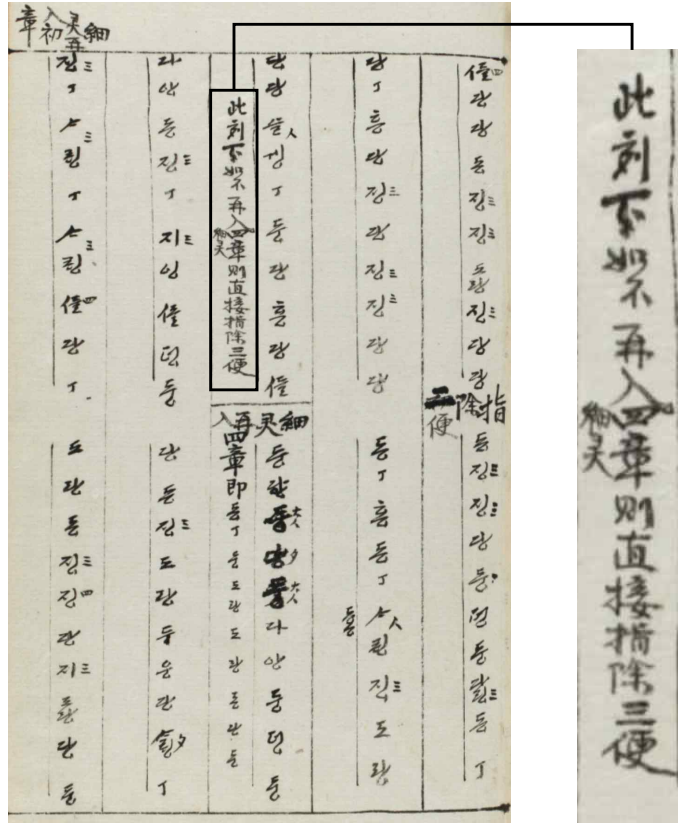
또한 앞서 살펴본 『소영집성』의 ‘재입’ 악곡의 첫째 장이 ‘2장’이나 ‘4장’으로 표기되었듯이 파생곡인 <중영산>, <세영산>, <지제>도 첫째 장이 ‘2장’으로 표기되어 있다. 『소영집성』의 장 이름이 ‘원곡의 몇 번째 장을 반복하거나 변주한 것인가’를 기록한 것이라는 사실로 미루어볼 때 『소영집성』의 편찬자는 <중영산>은 <대영산>의 둘째 장(‘2장’)부터를 변주한 곡으로, <세영산>과 <지제>는 각각 <중영산>과 <세영산>의 첫째 장(‘2장’)부터 변주한 곡으로 인식한 것 같다. 즉 『소영집성』에서 ‘2장’이 꼭 그 악곡의 둘째 장을 가리키는 것은 아니지만, 영산회상 계열 파생곡이 ‘2장부터 변주’하는 변주관습에 따라 형성된 것이라는 인식이 기보에 반영된 것은 분명해 보인다. 이러한 악곡계열 인식에 대해서는 2절에서 더 자세히 살펴보겠다.

한편 반복 악곡인 ‘재입’은 상황에 따라 다양하게 가감하여 연주하였을 가능성이 있다. 『소영집성』의 ‘재입’ 악곡을 상황에 따라 거듭 반복 연주하거나 생략한 것으로 추정 가능한 근거는 <상영산재입>의 또다른 종지와 <지제> 첫째 장(‘2편’) 이후의 연주에 대한 설명에서 찾아볼 수 있다. 앞서 살펴본 <악보 12>를 보면 <상영산재입> 종지각의 제1선율과 달리 별가락인 제2선율은 청법을 사용하지 않고 “당다롱”으로 종지하는데, 이는 <상영산재입> 뒤에 반드시 <중영산>을 연주한 것이 아니라 다시 4괘에서 반복 연주를 한 것으로 해석할 수 있는 근거가 된다. 『소영집성』 수록 <지제> ‘2편’의 마지막 각 옆에는 “이 각 아래에서, 만약 다시 세영산재입 4장을 (연주) 하지 않으면, 곧바로 지제 3편을 (연주)하라.¹⁰⁷⁾”고 기록하고 아래로 <세영

106) 다만 상령산에서 중령산을 계주할 때 연주하는 이 ‘연결 선율’의 기보 위치는 『어은보』, 『유예지』, 『소영집성』의 세 악보에서 모두 다르게 나타난다. 『어은보』에서는 연결 선율 “딩方六 동方六 文 下靑”을 <영산회상갑탄>의 첫머리에 기보하였고, 『유예지』에서는 연결 선율 “딩홍淸淸”을 <세영산> 악곡명 아래 설명에 적었고, 『소영집성』에서는 연결 선율이 <상영산재입>의 종지로 기보되었다.

재입> ‘4장’의 악보가 이어지는데,(<자료 9> 참고) 이를 통해 <지제> 첫째 장(‘2편’)과 둘째 장(‘3편’) 사이에 수록된 <세영재입>과 <지제재입>은 생략 되기도 한 것을 알 수 있다.

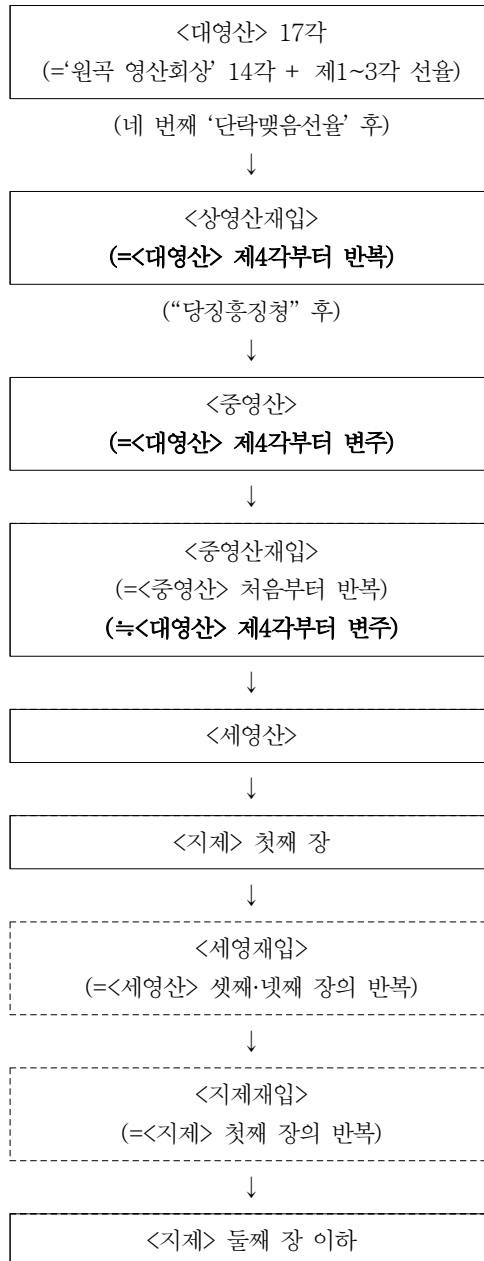
<자료 9> 『소영집성』 수록 <지제> 첫째 장(‘2편’) 이후의 연주에 대한 설명



이러한 사실을 반영하여 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 연주 방법을 시각화하면 다음 <그림 7>과 같다.

107) “此刻下，如不再入四章(細灵)，則直接指除三便.” 『소영집성』, 58쪽.

<그림 7> 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 연주방법¹⁰⁸⁾



108) 연주되지 않기도 한 악곡은 점선으로 표기하였다.

이상의 내용을 종합하면, 『소영집성』 수록 <대영산>, <중영산>, <세영산>, <지제>는 순서대로 계주하였는데, 각 악곡별로도 반복 연주되었다. 이때 원곡의 선율을 동일하게 반복한 것이 아니라 ‘일부 선율을 변화시켜 반복 연주’하였기 때문에 이를 ‘재입’이라는 별도의 악곡으로 수록하였다. 또한 『어은보』나 『유예지』와 마찬가지로 상령산의 제4각(현행의 제2장 첫째 각)을 기점으로 원곡을 동일하게 반복하거나 파생곡을 계주한다고 인식하였기 때문에 <상영산재입> 이하 악곡의 첫째 장을 ‘2장’으로 적고, 선행하는 초장은 앞 곡의 말미에 일종의 돌장(回章)인 ‘갱입초장’으로 표기하였다. 따라서 영산회상 계열 악곡은 원곡의 제2장부터 선율이나 패법에 변화를 주는 변주관습에 따라 형성되었다는 것을 『소영집성』을 통해서도 확인할 수 있다.

3) 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>

『삼죽금보』는 1841년 이승무(李升懋, 1777~1844)에 의해 편찬된 악보이다.¹⁰⁹⁾ 보허자, 여민락, 영산회상 계열 악곡부터 가곡, 가사, 시조에 이르기까지 방대한 양의 음악을 수록하고 있으며, 악곡별로 여러 별가락을 모아 적었다는 특징이 있다.

『삼죽금보』에서 상령산~가락더리에 해당하는 악곡은 <영산회상>, <중영산>, <소영산>, <가락더리>이며, <소영산>과 <가락더리> 사이에는 <초장두>와 <이장두>가 수록되었다. 『삼죽금보』에는 『어은보』 수록 <영산회상>의 “주이복시”나 『소영집성』의 <영산회상> 구성곡에 나타나는 ‘재입’처럼 악곡별 반복 연주방법을 추정할 수 있는 악보상의 직접적인 단서가 나타나지 않는다. 그러나 『삼죽금보』의 별(別)가락과 『소영집성』의 ‘재입’ 악곡에서 관련성을 찾을 수 있어 『삼죽금보』 역시 반복 연주와 관련된 악보로 판단하였다. 이에 따라 본 항에서는 『삼죽금보』의 별가락과 <영산회상>의 종지를

109) 서인화, “『삼죽금보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제33집(서울: 국립국악원, 1998), 7쪽.

중심으로 반복 연주의 가능성을 고찰하고, 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 연주방법과 변주관습을 검토하고자 한다.

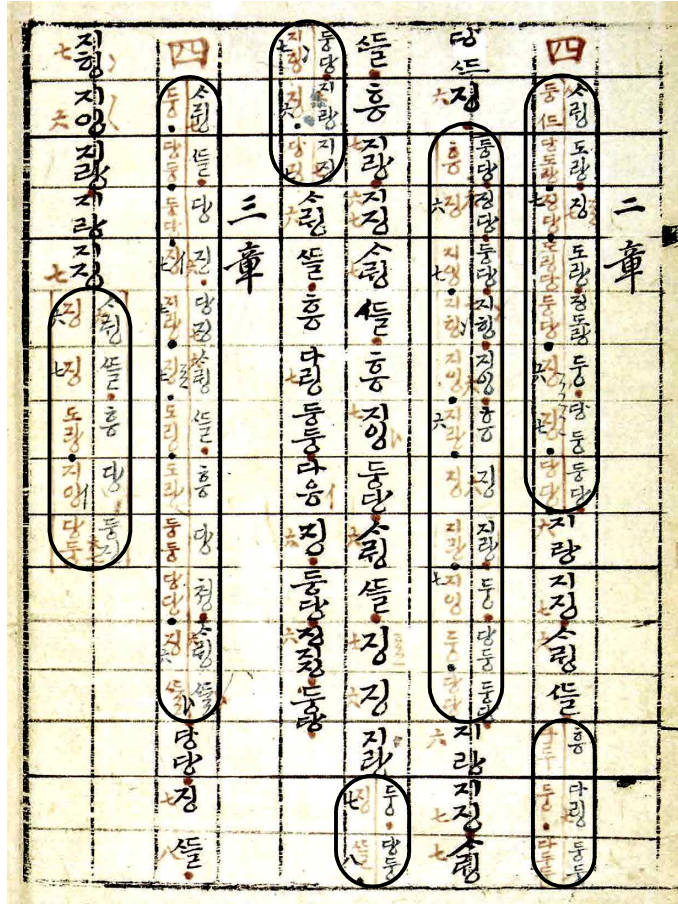
(1) <영산회상>, <중영산>, <소영산>를 악곡별로 반복 연주하였을 가능성 『삼죽금보』 수록 <영산회상>, <중영산>, <소영산>, <가락더리>의 반복 연주 가능성을 검토하기 위해서는 『삼죽금보』의 별가락과 『소영집성』의 ‘재입’ 악곡 선율을 비교해볼 필요가 있다. 2)항에서 『소영집성』의 <상영산재입>, <중영산재입>, <세영재입>, <지제재입>은 각각 <대영산>, <중영산>, <세영산>, <지제>의 ‘일부 선율을 변화시켜 반복 연주한 곡’임이 밝혀졌다. 이러한 『소영집성』의 ‘재입’ 악곡과 『삼죽금보』 수록 <영산회상>, <중영산>, <소영산>, <가락더리>의 별가락 사이의 연관성이 입증된다면 『삼죽금보』의 별가락 역시 반복 연주 시 변화시켜 연주하는 선율로 해석할 수 있게 된다.

『삼죽금보』에 수록된 다양한 별가락은 선행연구에서 원곡의 변주, 즉 해탄(解彈)¹¹⁰⁾이나 변화 선율¹¹¹⁾로 해석되는데, 악곡의 반복과 같은 특정 연주 조건과 관련되는가에 대한 여부는 밝혀지지 않았다. 『삼죽금보』에서 상령산~가락더리에 해당하는 악곡 중 별가락이 나타나는 악곡은 <가락더리>를 제외한 <영산회상>, <중영산>, <소영산>의 세 곡이다. 이들 악보에서 별가락은 아래 <자료 10>과 같이 행의 중앙에 세로줄을 그어 만든 두 행에 걸쳐 기보되거나 검은색으로 적은 선율 옆의 두, 세 행에 걸쳐 다른 색의 글씨로 기보되었다.

110) 서인화, 위의 글(1998), 8쪽.

111) 이혜구, 『三竹琴譜의 譯譜 및 註釋』(성남: 한국정신문화연구원, 1998), 서문.

<자료 10> 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 제2장·제3장의 별가락



앞서 2)항에서 『소영집성』의 일부 악곡에는 원곡과 ‘재입’ 악곡의 관계에 있어서도 선율이 다소 다르게 나타나는 부분이 나타난다는 사실을 확인하였는데, 이를 『삼죽금보』에 수록된 같은 곡의 별가락과 비교해보겠다. 아래 <악보 13>은 2)항에서 원곡과 ‘재입’의 선율이 다르게 나타난 예로 제시한 『소영집성』 수록 <세영산>, <세영재입>의 악보와 『삼죽금보』에서 대응되는 부분과 비교한 것이다.

<악보 13> 『소영집성』 수록 <세영산> 셋째 장(‘4장’) 및 <세영재입> 첫째 장(‘4장’)의 제1각과 『삼죽금보』 수록 <소영산> 제3장 제1각

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
소영집성 세영산1	구음 동		동	도	랑	도	랑	동	당	둥
지법		丁	大二							
소영집성 세영산2	구음 지		랑	지	랑	지	랑	징	(당)	둥
지법	三	丁		三		三		三		
소영집성 세영재입	구음 동	다양	동	당	둥	다	양	둥	덩	둥
지법			大八	夕	大八					
삼죽금보 소영산1	구음 동		홍	도	랑	도	랑	동	당	둥
지법										
삼죽금보 소영산2	구음 지	랑	지		랑	지	랑	징	당	둥
지법	十									
삼죽금보 소영산3	구음 동	당	두둥	당	두둥	당		둥	덩	둥
지법										

『소영집성』과 『삼죽금보』 상령산~가락덜이의 전체 각 수를 기준으로 하였을 때 『소영집성』 수록 <세영산>의 셋째 장(‘4장’)과 <세영재입>의 첫째 장(‘4장’)은 『삼죽금보』 수록 <소영산>의 제3장에 해당한다. 위 <악보 13>을 보면, 『소영집성』 수록 <세영산>의 셋째 장(‘4장’) 제1각의 제1·2선율은 『삼죽금보』 수록 <소영산> 제3장 제1각의 제1·2선율과 거의 동일하다. 그리고 『소영집성』 수록 <세영재입> 첫째 장(‘4장’)의 선율 “둥다양둥당둥다양둥덩둥”을 보면 원곡인 『소영집성』 수록 <세영산>과는 다르고, 오히려 『삼죽금보』 수록 <소영산> 제3장 제1각의 제3선율 “둥당두둥당두둥당둥덩둥”과 유사하다. 다음 예시로 『소영집성』 수록 <지제>, <지제재입>의 악보와 『삼죽금보』에서 대응되는 부분을 살펴보겠다.(<악보 14>)

<악보 14> 『소영집성』 수록 <지제> 및 <지제재입>의 첫째 장(‘2장’) 제1각과 『삼죽금보』 수록 <소영산> 초장두 제1각

		(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
소영집성 지제	구음	동	징	징	당	동	덩	동	다령	동		
	지법		三	三						三		丁
소영집성 지제재입	구음	도	옹	징	다	루	당		동	지	랑	
	지법			三				丁		三		
삼죽 소영산 초장두1	구음	동	징	징	당	동	덩	동	다령	동		
	지법											
삼죽 소영산 초장두2	구음	동		징	당	동	당		동	지		
	지법											

『소영집성』 수록 <지제> 및 <지제재입> 첫째 장(‘2장’)은 『삼죽금보』 수록 <소영산> 초장두에 해당한다. 위 <악보 14>를 보면 『소영집성』 수록 <지제> 첫째 장(‘2장’) 제1각의 선율 “동징징당동덩동다령동”은 『삼죽금보』 수록 <소영산> 초장두 제1각의 제1선율과 동일하다. 그리고 『소영집성』 수록 <지제재입> 첫째 장(‘2장’) 제1각의 선율 “도옹징다루당동지랑”은 원곡인 『소영집성』 수록 <지제>보다 『삼죽금보』 수록 <소영산> 초장두 제1각의 제2선율 “동징당동당동지”와 유사함을 알 수 있다.

즉 『소영집성』에서는 ‘재입’으로 별도로 기록된 선율, 즉 원곡의 일부 선율을 변화시켜 반복 연주할 때의 선율이 『삼죽금보』에서는 별가락으로 기록되어 있는 것이다. 『소영집성』의 <대영산>, <중영산>, <세영산>, <지제>와 이 곡의 ‘재입’이 ‘원곡’과 ‘반복연주곡’의 관계인 것을 고려하면, 『삼죽금보』 수록 <영산회상>, <중영산>, <소영산>에 기록된 별가락 역시 악곡을 반복 연주할 때 일부 선율을 변화시키는 부분일 가능성이 있는 것이다.¹¹²⁾

112) 이처럼 『삼죽금보』 별가락의 연원이 『소영집성』의 ‘재입’과 관계된 것이 분명하기 때문에 두 악보의 선율을 상세히 비교할 필요가 있겠으나 본 연구의 주제에서는 벗어 나므로 차후의 연구 주제로 남겨두겠다.

또한 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 뒤에 <중영산>을 바로 계주하지 않고 4괘법의 <영산회상>을 다시 반복 연주하였을 가능성은 <영산회상>의 네 번째 ‘단락맺음선율’ 즉 종지를 통해서도 살펴볼 수 있다. 다음 <악보 15>는 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 종지각인 제4장 제3각의 악보로, 네 번째 ‘단락맺음선율’은 제3각의 후반각(제11~20박)에 위치한다.

<악보 15> 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 제4장 제3각(종지각)

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
영산 회상1	구음 스	림	솔		홍		당		둥	둥	당		징		홍		징		청	
합자		六									イ		六							
영산 회상2	구음 (스	림	솔		홍		당		둥	둥	당		징		홍)		당		다	로
합자		六									イ		六							

위 <악보 15>를 보면 『삼죽금보』 수록 <영산회상>의 마지막 각인 제4장 제3각에는 “당징홍징청”으로 종지하는 제1선율을 외에 “징청”을 “당다로”로 바꿔 연주하는 제2선율을 제시하고 있다. 제1선율의 “당징홍징청”은 『어은보』 수록 <영산회상갑탄> 첫머리의 “딩동文下靑”, 『유예지』 수록 <세영산> 악곡명 하단 설명의 “딩홍淸淸”, 『소영집성』 수록 <상영산재입> 종지각 제1선율의 “당징홍징청”과 같이 상령산 연주 후 7괘법인 중령산으로 연결하기 위한 선율이다. 반면 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 종지각의 제2선율은 “당다로”로 끝나는데, 이는 괄를 옮기지 않고 동일한 4괘법의 선율을 연결하기 용이한 선율이다. 즉 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 연주 후 4괘에서 반복하는 연주방법이 남아있었거나, 적어도 그러한 방법이 별가락의 형태로 전해진 것으로 보인다.¹¹³⁾

예컨대 『삼죽금보』의 편찬자는 <영산회상>, <중영산>, <소영산>을 악곡 별로 반복 연주하는 방법을 알고 그것을 ‘별가락’으로 적었을 가능성이 크다. 세 곡이 당시에 실제로 반복 연주되지는 않았더라도 과거 반복 연주할

113) 앞 항에서 살펴본 『소영집성』 수록 <상영산재입>에도 제2선율이 “당다롱”으로 되어 있다. 이는 『소영집성』 수록 <상영산재입> 뒤에 다시 4괘에서 반복 연주하였을 가능성을 시사한다고 설명하였다.

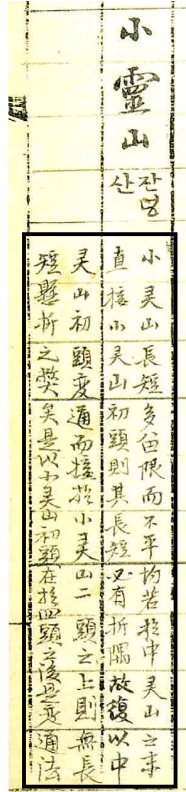
때의 연주방법이 별가락이라는 형태로 기보된 것으로 추정된다. 다만 『삼죽금보』 <가락더리>는 별가락 없이 한가지 선율만 기록되어 있는데, 이를 통해 <가락더리>는 반복 연주하지 않고 다음 곡으로 연결하였다는 것을 알 수 있다. 『소영집성』에는 <지제>의 선율을 일부 변화시켜 반복한 곡인 <지제재입>이 수록된 것과 대조적이다.

(2) 파생곡 <중영산>, <소영산>, <가락더리>를 계주하는 방법

앞서 살펴봤듯 『삼죽금보』 수록 <영산회상>, <중영산>, <소영산>의 세 곡은 악곡별로 반복 연주되었을 가능성이 있으나, 『삼죽금보』에 <영산회상>, <중영산>, <소영산>, <가락더리>가 순차적으로 기록되어 있는 만큼 반복 연주 후에는 다음 파생곡이 계주되었을 것이다. 또한 『어은보』와 『유예지』의 영산회상(상령산) 연주 후 제4각을 기점으로 원곡을 반복하거나 7패로 변주한 파생곡으로 계주한 점, 『소영집성』에서 <대영산> 뒤의 악곡은 대부분 첫째 장을 ‘2장’이라고 표기한 점을 통해 유추할 수 있듯이, 『삼죽금보』 수록 <중영산>도 <영산회상>의 제4각(현행 <상령산> 2장 첫째 각)부터 변주한 파생곡이었을 것이다.

『삼죽금보』에는 중령산의 이러한 변주관습 외에 세령산의 변주관습에 대해 유추할 수 있는 단서가 있어 주목된다. 다음 <자료 11>은 『삼죽금보』 수록 <소영산> 악곡명 아래 연주방법에 대한 설명을 적은 부분이다.

<자료 11> 『삼죽금보』 수록 <소영산> 악곡명 아래의 설명



위 자료에서 <소영산> 아래에 기록된 설명을 해석하면, “소영산의 장단은 머무는 곳¹¹⁴⁾이 많아서 평균하지 못하다. 만약 중영산 끝에 직접 소영산 초두를 붙이면, 반드시 (장단에) 모가 생기므로, 중영상 초두를 변통(變通)하여 소영산 이두 위에 붙이면 장단의 연결이 끊기는 폐단이 없다. 그래서 소영산의 초두가 (소영산의)¹¹⁵⁾ 제4장 뒤에 있다. 이것이 변통(變通)법이다.”¹¹⁶⁾

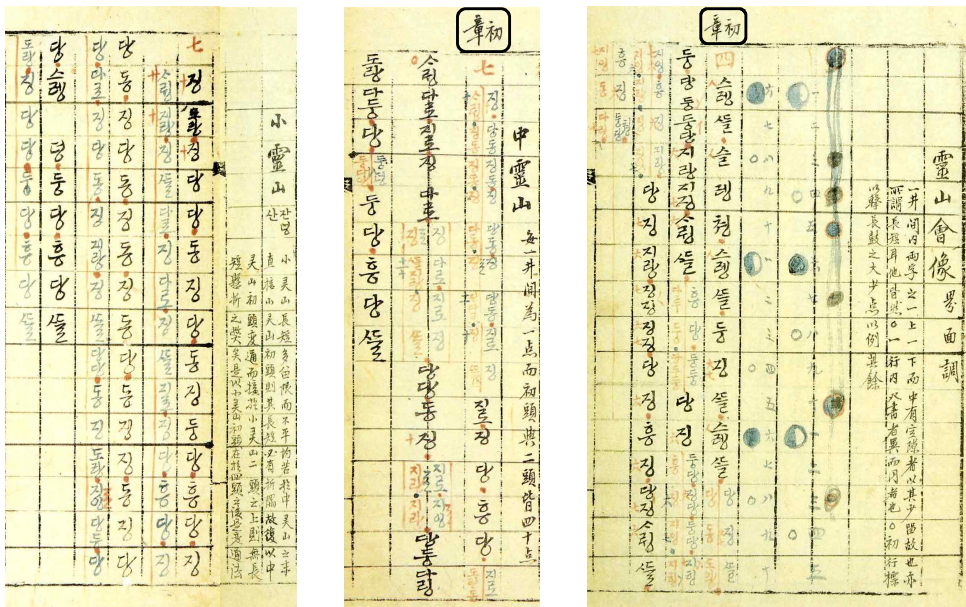
114) 이해구는 장단에 ‘머무는 곳’이 많다는 것은 장단에 ‘공간’이 많아서 고르지 못하고 길고 짧다는 뜻이라고 설명하였다. 이해구, 앞의 책(1998), 471쪽.

115) 이해구는 “소영산의 초두가 (중영산의) 4장 뒤에 있다.”고 해석하였으나, 문맥상 소영산 이두(이장) 위에 소영산 초두(초장)을 연주하면 장단의 연결이 끊기니 중영산 초두를 변형한 것으로 대체하고 소영산 초두는 소영산 말미에 붙인다고 해석하는 것이 타당해 보인다. 이해구, 앞의 책(1998), 471쪽.

는 의미이다. 다시 말해 『삼죽금보』 수록 <소영산>은 <중영산>과 장단이 달라 <중영산> 뒤에 <소영산> 초장을 바로 연주하면 연결이 어색하니 <중영산>의 초장으로 대체한다는 것이다. 이 설명에 따르면 『삼죽금보』 수록 <소영산>의 초반부는 <소영산> 초장이 아니라 <중영산> 초장을 변주한 것이고, <소영산> 제4장 뒤에 붙은 <초장두>가 바로 <소영산>의 초장이다.

이와 같이 『삼죽금보』 수록 <소영산>의 초반부가 <소영산>의 초장이 아니라는 사실은 악보의 장 표기를 통해서도 짐작할 수 있다. 다음 <자료 12>는 『삼죽금보』 수록 <영산회상>과 <중영산>의 초장, <소영산>의 초반부 악보이다.

<자료 12> 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 초장(右), <중영산> 초장(中)과 <소영산> 초반부(左)



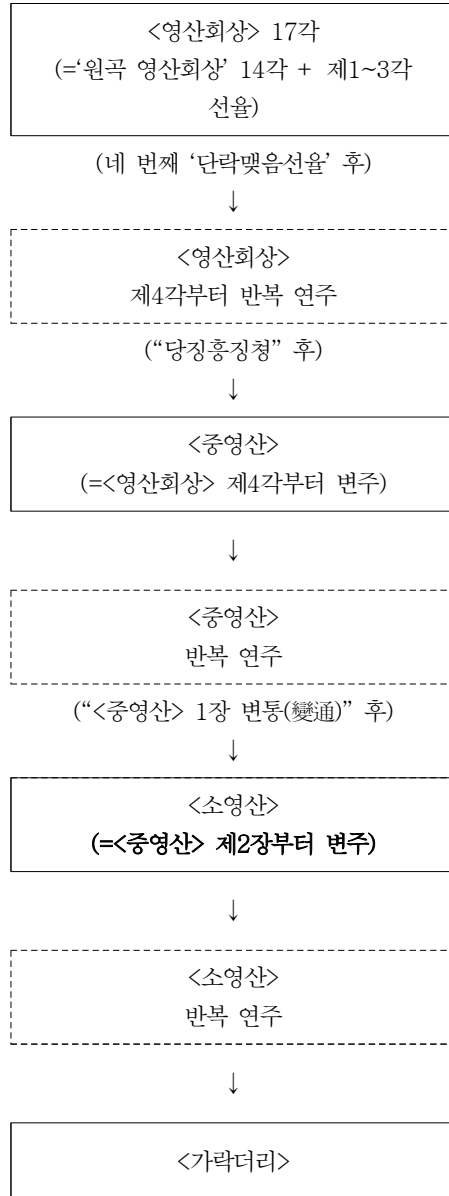
116) “小靈山長短多留限而不平均. 若於中靈山之末直接小靈山初頭, 卽基長短必有折隅, 故復以中靈山初頭變通而接於小靈山二頭之上, 則無長短懸折之弊矣是, 以小靈山初頭在於四頭之後, 是變通法.” 『삼죽금보』, 앞의 책, 79쪽.

위 자료에 나타난 세 악곡의 장 표기를 살펴보면, <영산회상>과 <중영산>에는 악보 상단에 초장의 표기가 있지만, <소영산>에는 초장의 표기가 없다. 그리고 세 곡 모두 제2장부터는 동일하게 장 이름을 ‘2장(二章)’으로 명확하게 표기하였다. 따라서 『삼죽금보』 수록 <소영산> 초반부는 <중영산> 초장을 반복한 일종의 돌장(回章)으로 보는 곳이 타당하며, 장단이 변화하는 본격적인 <소영산>의 시작은 제2장부터인 것이다. 즉 19세기에 등장한 세령산은 중령산을 반복 연주하되 제1장의 반복에서는 큰 변화를 주지 않고 제2장부터 장단을 변주하게 되면서 생겨난 곡임을 알 수 있다.

이러한 세령산의 변주관습은 18세기에 등장한 중령산의 변주관습이 영산회상(상령산)의 제4각(현행 제2장 첫째 각)부터 7패로 이패하여 변주하는 것이라는 점과 유사하다. 또한 영산회상(상령산)에서 중령산을 계주할 때 7패법으로 변주하는 기점이 『어은보』에서 <영산회상>과 <영산회상갑탄>의 악곡경계가 되었으므로, 중령산에서 세령산을 계주할 때 장단을 변주하는 기점이 중령산과 세령산의 악곡경계를 구분하는 기준이 되었을 것이다. 그런데 중령산의 제1장은 상령산의 제2장을 변주한 것이므로, 중령산의 제2장은 상령산의 제3장을 변주한 것이고, 이 중령산 제2장을 변주한 세령산 제1장은 상령산의 장 중에서는 제3장에 대응하게 된다. 이로써 영산회상 계열 파생곡이 ‘2장부터 변주’하는 변주관습에 따라 형성된 것임을 분명하게 알게 되었다. 이러한 변주관습은 편찬자의 악곡경계 인식에도 영향을 주었을 것으로 보이는데, 이에 대해서는 2절에서 더 자세히 살펴보겠다.

지금까지 검토한 내용을 반영하여 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락덜이>의 연주방법을 시각화하면 다음 <그림 8>과 같다.

<그림 8> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 연주방법¹¹⁷⁾



117) 연주되지 않기도 한 악곡은 점선으로 표기하였다.

이상의 논의를 종합하면, 『삼죽금보』 수록 <영산회상>, <중영산>, <소영산>, <가락더리>는 순서대로 계주하였는데, 『삼죽금보』의 편찬자가 <영산회상>, <중영산>, <소영산>을 악곡별로 반복 연주하는 방법을 알고 그것을 ‘별가락’으로 적은 것으로 추정된다. 또한 『삼죽금보』의 편찬자가 <소영산>의 첫째 장으로 <소영산>의 초장 대신 <중영산>의 초장을 변통(變通)하여 연주한다고 설명한 것을 볼 때 세령산의 변주관습은 중령산의 제2장(상령산 제3장)부터 장단을 변주한 것이었음을 알 수 있다. 즉 『삼죽금보』를 통해서도 원곡의 제2장부터 선율이나 궤법·장단에 변화를 주는 변주관습을 확인할 수 있다.

2. 악보의 악곡 기록 방식에 드러나는 편찬자의 악곡경계 인식 검토

앞서 제1절에서 19세기의 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』에는 상령산, 중령산, 세령산, 가락덜이를 악곡별로 반복하며 계주하는 방법이 수록되었음을 확인하였고, 중령산은 상령산의 제2장, 세령산은 중령산의 제2장부터 변주하는 변주관습에 따라 형성된 파생곡임을 밝혔다. 이처럼 19세기에 《영산회상》은 여러 파생곡을 악곡별로 반복하여 계주하는 매우 긴 악곡이 되었고, 가사가 없어 의미로 단락을 구분 지을 수도 없었기 때문에 ‘어디부터 어디까지를 한 악곡으로 보는가’의 기준이 점차 모호해졌을 것으로 추정된다. 연주자들은 연주 중 이정표로 삼기 좋은 부분, 즉 선율의 반복에 의해 단락감이 형성되는 부분이나 음악이 크게 달라지는 부분을 악곡의 경계로 느꼈을 수도 있고, 음악에 대한 이론적 지식을 바탕으로 악곡의 경계를 인식하는 사람도 있었을 것이다. 즉 우리가 악보를 통해 알 수 있는 악곡경계는 그 편찬자가 어떻게 경계를 인식하느냐에 따라 기보되는 것이다. 그러한 맥락에서 19세기의 고악보에 나타나는 상령산~가락덜이의 악곡경계 역시 편찬자의 제각기 다른 기준에 따라 서로 다르게 기보되었을 것으로 추정된다.

따라서 제2절에서는 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』 수록 상령산~가락덜이의 악곡 기록 방식에 드러나는 편찬자의 악곡경계 인식을 검토하고자 한다. 각 악보의 편찬자가 악곡의 경계를 어떻게 인식하였는가를 살펴보기 위해 각 악보의 상령산~가락덜이의 악곡경계를 다음의 세 가지 측면에서 고찰할 것이다. 첫째, ‘원곡영산회상’의 14각 구조와 얼마나 차이가 있는가를 살펴볼 것이다. 이를 통해 편찬자가 악곡의 경계를 인식하는 데 있어 ‘원곡영산회상’ 구조를 기준으로 고려하였는가를 알 수 있을 것이다. 둘째, 패법의 변화 위치 및 장단의 변화 위치와 비교할 것이다. 이는 편찬자가 본격적인 변주가 일어나는 위치를 기준으로 악곡경계를 인식하였는가를 알아보기 위함이다. 마지막으로, ‘단락맺음선율’이 악곡별로 통일되어 있는가를 살펴볼 것이다. 이 역시 편찬자가 음악의 변주 위치를 기준으로 악곡경계를 인식하였는가를 알 수 있는 근거인데, 반대로 편찬자의 악곡경계 인식에 따

라 ‘단락맺음선율’을 통일하여 그렸을 가능성도 고려할 것이다.¹¹⁸⁾

제2절에서 살펴볼 ‘단락맺음선율’의 유형을 현행 악곡을 기준으로 먼저 밝혀두고자 한다. 본 절에서 살펴볼 ‘단락맺음선율’ 유형을 정리하면 다음 <표 5>와 같다.

<표 5> 19세기 상령산~가락덜이의 ‘단락맺음선율’ 유형

유형		악보										
현행 전승	A	(박) 구음 율자	11 당 橫	12 	13 징 仲	14 	15 등 淋	16 당 橫	17 징 仲	18 	19 등 淋	20 당 橫
	B	(박) 구음 율자	11 등 橫	12 	13 당 仲	14 	15 흥 橫	16 	17 당 仲	18 	19 뜰 仲	20
		(박) 구음 율자	6 등 橫	7 당 仲	8 흥 橫	9 당 仲	10 뜰 仲					
C	(박) 구음 율자	6 등 橫	7 	8 	9 뜰 橫	10 당 仲						
실전 (失傳)	A'	(박) 구음 율자	11 당 橫	12 	13 징 仲	14 	15 흥 橫	16 	17 징 仲	18 	19 칭 淋	20
	D	(박) 구음 율자	6 징 無	7 도랑 淋仲	8 징 無	9 당 仲	10 당 仲					

118) 고악보에 나타나는 상령산~가락덜이의 ‘단락맺음선율’이 악보 편찬에 선행하여 존재하였을 수도 있지만, 편찬자가 악곡의 수록과정에서 일괄적으로 기록하였을 가능성이 있다고 판단한 이유는 《영산회상》을 고악보 간 비교하였을 때 악곡의 전체 선율은 전반적으로 유사하지만 ‘단락맺음선율’이 다르거나, 선율은 전반적으로 다르지만 ‘단락맺음선율’은 동일한 사례가 발견되기 때문이다. 설보라, 앞의 논문. 11~103쪽.

현행 <상령산>~<가락덜이>에 나타나는 ‘단락맺음선율’은 <상령산>의 ‘단락맺음선율’, <중령산> 및 <세령산>의 ‘단락맺음선율’, <가락덜이>의 ‘단락맺음선율’의 총 세 가지로, 각각을 A, B, C유형이라 하겠다. 이 외에 현재는 전하지 않는 실전(失傳) 유형으로 일부 고악보에 보이는 ‘상령산-중령산 연결 선율’이 있다. 이는 앞서 살펴본 『어은보』 수록 <영산회상갑탄>의 “딩동 文下靑”, 『유예지』 수록 <세영산>의 “딩홍淸淸”, 『소영집성』 수록 <상영산 재입>과 『삼죽금보』 수록 <영산회상>에 보이는 “당징홍징청”과 같은 것인데, A유형에서 뒷부분을 청법으로 바꾼 것이므로 A'유형이라 하겠다. 이 외에 일부 고악보에서 현행 <세령산> 제2·3장 종지 위치에 B유형 대신 10패의 ‘징’에서 높게 연주하는 특이 선율형이 나타나는데, 이를 D선율이라 하겠다.

1) 『유예지』 수록 <영산회상>~<영산회상삼층제지>

본 항에서는 『유예지』(1806~1813)의 <영산회상>~<영산회상삼층제지>에 나타나는 편찬자의 악곡경계 인식을 검토할 것이다. 먼저, 편찬자가 ‘원곡 영산회상’ 구조를 기준으로 악곡경계를 인식하였는가를 살펴보기 위해 『유예지』 <영산회상>~<영산회상삼층제지>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거하여 나눈 것으로 가정한 악곡경계와 비교할 것이다. 다음으로 편찬자가 변주가 일어나는 위치를 기준으로 악곡경계를 인식하였는가를 살펴보기 위해 <영산회상>~<영산회상삼층제지>의 악곡경계를 괄법 및 장단 변화 위치와 함께 살펴볼 것이다. 마지막으로 악곡별 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 파악하고, 악곡경계와 관련되어 있는지 살펴볼 것이다.

(1) ‘원곡 영산회상’의 구조와 악곡경계 인식

『유예지』에서 <영산회상>은 총 17각 길이의 4장 구성 악곡으로 기보되었으며, <세영산>, <영산회상이층제지>(이하 <이층제지>), <영산회상삼층제지>(이하 <삼층제지>)는 총 14각 길이의 4장 구성 악곡으로 기보되었다.

현행 악곡에서 『유예지』의 <영산회상>은 현행 <상령산>과 길이가 동일하며, 『유예지』의 <세영산>은 현행 <중령산>의 제1~4장, 『유예지』의 <이층제지>는 현행 <중령산> 제5장~<세령산> 제3장, 『유예지』의 <삼층제지>는 현행 <세령산> 제4장~<가락덜이> 제3장에 해당한다.

『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계와 비교하면 다음 <표 6>과 같다. 참고를 위해 현행의 악곡경계를 함께 표기하였다.

<표 6> 『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 악곡경계와 ‘원곡 영산회상’ 14각에 근거한 악곡경계의 비교

원곡 14각에 근거한 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락덜이				상현	
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
장별 각 수		3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3		
곡별 각 수		14				14				14				14					
유예지 경계	악곡	영산회상				세영산				이층제지				삼층제지					
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
	장별 각 수	3.5	4.5	3	6	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	3		
	곡별 각 수	17				14				14				14					
현행 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락덜이					
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3		
	장별 각 수	3	4	4	6	4	4	3	3	4	4	4	3	3	4	4	4	3	3
	곡별 각 수	17				18				14				10					

위 <표 6>을 살펴보면, 『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 악곡경계는 14각의 ‘원곡 영산회상’ 구조에 근거하여 나눈 것으로 가정한 악곡경계와 전혀 다른 것을 알 수 있다. 『유예지』 수록 <영산회상>은 ‘원곡 영산회상’과 다르게 17각으로 기록되어 <세영산>의 시작 경계가 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 중령산 시작 경계보다 세 각(한 장) 뒤에 있으며, 『유예지』의 <이층제지>, <삼층제지> 시작 경계도 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계보다 한 장씩 뒤에 있다. 이를 통해 『유예지』의 편찬자가 인식한 악곡경계는 ‘원곡 영산회상’의 구조를 기준으로 하지 않았음을 알 수 있다.

(2) 괘법·장단 변화 위치와 악곡경계 인식

『유예지』 편찬자가 괘법 및 장단의 변화를 기준으로 <영산회상>~<삼층제지>의 악곡경계를 인식하였는지를 살펴보기에 앞서 먼저 『유예지』 악보에 기록된 7괘 이괘 위치와 장단 변화 위치를 파악하고자 한다. 『유예지』 <영산회상>~<삼층제지>에 사용된 괘법은 4괘법과 7괘법이 있으며 장 표기 아래에 표시되었다. <영산회상>은 4괘법으로 표기되었으며, 7괘 이괘 위치는 <세영산> 초장 시작부터이다.(<자료 13> 참고)

<자료 13> 『유예지』 수록 <영산회상>(右)과 <세영산>(左)의 괘법 표기

<p style="text-align: center;">一</p> <p style="text-align: center;">(方) 七</p> <p style="text-align: center;">細靈山</p> <p style="text-align: center;">自大靈山入</p> <p style="text-align: center;">繼彈入</p> <p style="text-align: center;">細靈山頂至</p> <p style="text-align: center;">四章末</p> <p style="text-align: center;">靈山末</p> <p style="text-align: center;">지미</p>	<p style="text-align: center;">一</p> <p style="text-align: center;">(方) 四</p> <p style="text-align: center;">靈山會上</p>
---	---

다음으로 『유예지』 <영산회상>~<삼층제지>의 장단 변화 위치는 『동대금보』(1813)와의 비교를 통해 유추하였다. 『유예지』에는 정간이나 장단의 표

기가 없지만 『유예지』와 편찬 연대가 가까운 『동대금보』에는 정간 표기가 있어 당시의 장단을 파악할 수 있을 것으로 판단하였기 때문이다. 『동대금보』에 수록된 <만영산>~<가락드리>의 정간 표기를 기준으로 하여 『유예지』의 장단을 파악한 결과, 『유예지』 <이층제지>의 제2장부터 빠른 장단으로 연주한 것으로 추정된다.

『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 전체 각을 순서대로 나열하고, 여기에 악곡경계, 분장, 패법과 장단의 변화 위치 등을 표시하면 다음 <표 7>과 같다. 분장 표기 아래에는 각 장의 각 수와 악곡별 각 순서, 전체 각 순서를 표기하였다.

<표 7> 『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 악곡경계와 패법·장단 변화 위치

악곡	영산회상~													
분장	제1장				제2장				제3장			제4장~		
장별 각수	3.5			㉑	4.5				3			6		
악곡별 각 (전체 각)	1 (1)	2 (2)	3 (3)	4 (4)	5 (5)	6 (6)	7 (7)	8 (8)	9 (9)	10 (10)	11 (11)	12 (12)	13 (13)	14 (14)
현행 분장	상령산 1장			상령산 2장				상령산 3장			상령산 4장			

~영산회상			세영산~										
~제4장			제1장				제2장				제3장		
			4				4				3		
15 (15)	16 (16)	17 (17)	1 (18)	2 (19)	3 (20)	4 (21)	5 (22)	6 (23)	7 (24)	8 (25)	9 (26)	10 (27)	11 (28)
상령산 4장			중령산 1장				중령산 2장				중령산 3장		

→ ㉒=㉑부터 반복¹¹⁹⁾

→ 또는 7패 이패

~세영산			이층제지~										
제4장			제1장				제2장				제3장		
3			4				4				3		
12 (29)	13 (30)	14 (31)	1 (32)	2 (33)	3 (34)	4 (35)	5 (36)	6 (37)	7 (38)	8 (39)	9 (40)	10 (41)	11 (42)
중령산 4장			중령산 5장				세령산 1장				세령산 2장		

→ 장단 변화 추정

~이층제지			삼층제지~										
제4장			제1장				제2장				제3장		
3			4				4				3		
12 (43)	13 (44)	14 (45)	1 (46)	2 (47)	3 (48)	4 (49)	5 (50)	6 (51)	7 (52)	8 (53)	9 (54)	10 (55)	11 (56)
세령산 3장			세령산 4장				가락덜이 1장				가락덜이 2장		

~삼층제지			삼현회입~		
제4장			제1장~		
3			5		
12 (57)	13 (58)	14 (59)	1 (60)	2 (61)	3 (62)
가락덜이 3장			돌장	삼현도드리~	

위 표에서 먼저 『유예지』 수록 <세영산>의 시작 경계를 보면, 7째 이괘 위치와 일치하도록 기록된 것을 알 수 있다. 앞서 제Ⅱ장에서 증명산은 14각의 ‘원곡 영산회상’을 연주한 다음 제1~3각의 일부 선율을 바꿔 반복하고 제4각부터 7째로 이괘하여 변주하면서 형성되었고, 『어은보』이 편찬자는 7째로 연주하는 부분부터를 <영산회상갑탄>으로 인식하여 기록하였다는 사실을 확인한 바 있다. 『유예지』의 편찬자 역시 『어은보』와 마찬가지로 7째 이괘 위치부터를 <세영산>으로 인식한 것으로 보인다.

다음으로 『동대금보』를 참고하여 『유예지』의 장단을 파악한 결과 장단이 변화하는 위치는 <이층제지>의 제2장부터인 것으로 추정되는데, 『유예지』 수록 <이층제지>의 시작 경계는 이보다 네 각 앞선 것으로 기록되었다. 즉 『유예지』의 편찬자는 장단의 변화 위치를 악곡경계의 기준으로 인식하지 않았다.

그렇다면 『유예지』 편찬자가 <이층제지>와 <삼층제지>의 악곡경계를 인식한 기준이 무엇인지 궁금한데, 앞 곡인 <세영산>의 구조와 비교해보면 그

119) 『유예지』 수록 <영산회상>의 제17각 뒤에는 반각(10박) 길이의 ㉔선율이 기보되어 있으며, 이는 제4각 전반각에 해당하는 ㉓선율과 동일하여 반복 연주 시 되돌아가 연주할 선율을 제시한 것이다. ㉓선율과 ㉔선율의 관계에 대해서는 본 연구의 제Ⅲ장 제1절 1항 참고.

기준을 유추할 수 있다. 『유예지』의 <세영산>, <이층제지>, <삼층제지>는 모두 14각 길이의 4장 구성 악곡으로, 각 장의 각 수 역시 4·4·3·3각으로 동일하다. 이로 미루어 볼 때, <이층제지>와 <삼층제지>의 악곡경계는 앞 곡인 <세영산>의 구조에 맞추어 인식한 것으로 유추할 수 있다.

(3) ‘단락맺음선율’과 악곡경계 인식

『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>에 나타나는 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 정리하면 다음 <표 8>과 같다.

<표 8> 『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치

악곡	악곡별 출현 위치	전체 각에서의 위치	단락맺음선율	유형	비고
영산회상	제1장 제3각 (제3각)	제3각	당딩등당딩등당	A	
	제2장 제4각 (제7각)	제7각	당딩등당딩등당	A	
	제3장 제3각 (제11각)	제11각	당징흥딩썰	B	B를 4괘에서 연주
	제4장 제6각 (제17각)	제17각	당딩등당딩등당 /딩흥淸淸 ¹²⁰⁾	A /A'	
세영산	제1장 제4각 (제4각)	제21각	등당흥딩다령	-	『유예지』에만 보임
	제2장 제4각 (제8각)	제25각	등당흥딩다령	-	『유예지』에만 보임
	제3장 제3각 (제11각)	제28각	등당흥딩다령	-	『유예지』에만 보임
	제4장 제3각 (제14각)	제31각	등당흥딩다령	-	『유예지』에만 보임

120) 『유예지』 <영산회상> 뒤에 <세영산>을 계주할 때는 단락맺음선율을 이와 같이 바꾸어 연주하였다.

이층제지	제1장 제4각 (제4각)	제35각	등당술(랭)쓸	B	
	제2장 제4각 (제8각)	제39각	등당술(랭)쓸	B	
	제3장 제3각 (제11각)	제42각	등당술(랭)쓸	B	
	제4장 제3각 (제14각)	제45각	등당술(랭)쓸	B	
삼층제지	제1장 제4각 (제4각)	제49각	쓸술(랭)	C	현행에서는 B
	제2장 제4각 (제8각)	제53각	쓸술(랭)	C	
	제3장 제3각 (제11각)	제56각	쓸술(랭)	C	
	제4장 제3각 (제14각)	제59각	쓸술(랭)	C	

먼저 위 표에서 『유예지』 수록 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’을 살펴보면 제3장 제3각에서 B유형(“등당홍당딸”)을 4패에서 연주한 “당징홍징쓸”이 나타나는 것을 제외하면 상령산의 ‘단락맺음선율’인 A유형으로 통일되어 있다. 『유예지』 수록 <세영산>의 ‘단락맺음선율’ 역시 한가지 유형으로 통일되어 있으나 현행 <중령산>이나 다른 고악보에 나타나지 않는 ‘단락맺음선율’로 되어 있다. <이층제지>의 ‘단락맺음선율’은 중령산 및 세령산의 ‘단락맺음선율’인 B유형으로 통일되어 있다. <삼층제지>는 가락덜이의 ‘단락맺음선율’인 C유형으로 통일되어 있으나, <삼층제지> 제1장 제4각의 ‘단락맺음선율’은 현행 악곡에서 <세령산> 제4장 제4각에 해당하는 부분으로, 현재는 B유형으로 연주하고 있다.

즉, 『유예지』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 악곡경계는 ‘단락맺음선율’의 유형과 일치한다. 그러나 앞서 살펴보았듯 『유예지』의 <세영산> 이하 악곡경계는 현행 <중령산> 이하 악곡경계와 다르다. 현행의 악곡경계가 음악적 특징에 따라 구분된 것을 고려하면, 『유예지』 수록 <영산회상>~<영산회상 삼층제지>는 음악적 특징에 따라 악곡경계가 나뉘지지 않음에도 ‘단락맺음선율’은 악곡별로 통일되어 있다는 말이 된다. 이는 『유예지』의 편찬자가

‘단락맺음선율’을 기준으로 악곡경계를 인식한 것이 아니라, 반대로 <이층제지>와 <삼층제지>의 악곡경계를 앞 곡인 <세영산>의 구조에 맞추어 인식하고 이에 맞추어 ‘단락맺음선율’을 통일하여 기록하였기 때문으로 보인다.

이상 『유예지』의 <영산회상>~<삼층제지>의 악곡경계를 검토한 결과, 『유예지』의 편찬자는 한 가지가 아닌 여러 기준으로 악곡경계를 인식하고 있음을 알 수 있다. 『유예지』의 편찬자는 <영산회상>~<삼층제지>의 악곡경계 모두 ‘원곡 영산회상’의 구조와 다르게 인식하였으며, <세영산>(중령산)의 시작 경계는 7괘 이괘 위치부터로 인식하였다. 반면 <이층제지>(세령산)의 시작 경계는 장단의 변화 위치부터로 인식하지 않으며, <이층제지>와 <삼층제지>의 악곡경계는 앞 곡인 <세영산>의 구조에 맞추어 인식하였다.

2) 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>

본 항에서는 『소영집성』(1822)의 <대영산>~<지제재입>에 나타나는 편찬자의 악곡경계 인식을 검토할 것이다. 앞 항과 마찬가지로 먼저 『소영집성』 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조 반복 시의 악곡경계와 비교한 다음, <대영산>~<지제재입>의 악곡경계를 괘법 및 장단 변화 위치와 함께 살펴볼 것이다. 마지막으로 악곡별 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 파악하고, 악곡경계와 관련되어 있는지 살펴볼 것이다.

(1) ‘원곡 영산회상’의 구조와 악곡경계 인식

『소영집성』에서 <대영산>은 총 17각 길이의 5장 구성 악곡으로 기보되었으며, <상영산재입>은 <대영산> 제2장부터 일부 선율을 변화시켜 반복한 곡이므로 총 14각 길이의 4장으로 기보되었다. 이후 수록된 <중영산>, <중영산재입>, <세영산>, <지제> 역시 <상영산재입>과 동일하게 모두 총 14각 길이의 4장 구성 악곡으로 기보되었다. 『소영집성』 <세영산>의 셋째 장(4

장’)과 넷째 장(‘초장’)의 일부 선율을 변화시켜 반복한 곡인 <세영재입>은 총 6각 길이의 2장 구성이며, <지제> 첫째 장(‘2편’)의 일부 선율을 변화시켜 반복한 곡인 <지제재입>은 총 4각 길이의 단악장이다.

이 중 반복 악곡인 ‘재입’을 제외한 <대영산>, <중영산>, <세영산>, <지제>를 현행 악곡과 비교하면 『소영집성』의 <대영산>은 현행 <상령산>과 길이가 동일하며, 『소영집성』의 <중영산>은 현행 <중령산>의 제1~4장, 『소영집성』의 <세영산>은 현행 <중령산> 제5장~<세령산> 제3장, 『소영집성』의 <지제>는 현행 <세령산> 제4장~<삼현도드리> 제1장 제1각에 해당한다.

『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계와 비교하면 다음 <표 9>와 같다. 참고를 위해 현행의 악곡경계를 함께 표기하였다.

<표 9> 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계와 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계의 비교

원곡 14각에 근거한 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락달이				상현
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
	장별 각 수	3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	
	곡별 각 수	14				14				14				14				
소영 집성 경계	악곡	대영산				중영산				세영산				지제~				
	장	초	2	3	4	갱입 초	2	3	4	갱입 초	2	3	4	갱입 초	2	3	4	갱입 초
	장별 각 수	3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	3
	곡별 각 수	17				14				14				17				
현행 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락달이				
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	
	장별 각 수	3	4	4	6	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	3	
	곡별 각 수	17				18				14				10				

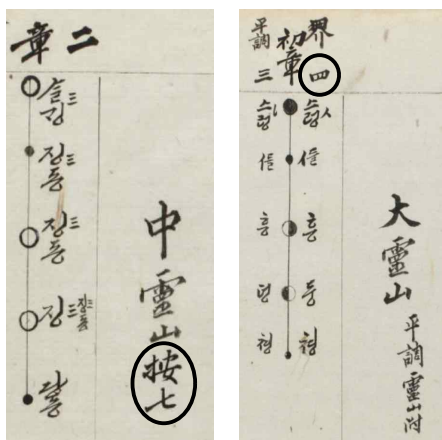
위 표를 살펴보면, 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계는 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계와 관련되어 있음을 알 수 있다. 『소영집성』의 악보 표기 상 <중영산>, <세영산>, <지제>의 시작 경계는 모두 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계보다 한 장씩 뒤로 기보

되어 있다. 그러나 『소영집성』의 <중영산>, <세영산>, <지제>는 첫째 장을 모두 ‘2장’으로 표기하고, ‘2장’ 앞의 ‘초장’은 ‘갱입초장’이라는 이름으로 악곡의 끝에 수록하는 독특한 분장법에 따라 기보되었다는 점을 고려할 필요가 있다. 장 이름에 맞게 ‘초장’을 악곡의 첫째 장으로 보아 ‘초장’-‘2장’-‘3장’-‘4장’이 한 곡을 이루는 것으로 가정하면, 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계는 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조와 완전히 일치하게 된다. 이를 통해 『소영집성』의 편찬자는 ‘원곡 영산회상’의 구조를 고려하여 악곡경계를 인식하였음을 알 수 있다.

(2) 괘법·장단 변화 위치와 악곡경계 인식

『소영집성』 편찬자가 괘법 및 장단의 변화를 기준으로 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계를 인식하였는지를 살펴보기 전에 먼저 『소영집성』에 기록된 7괘 이괘 위치와 장단 변화 위치를 파악하고자 한다. 『소영집성』 <대영산>~<지제재입>에 나타나는 괘법은 4괘법과 7괘법이 있으며 악곡명 아래나 악보 상단에 적어 표기하였다. <대영산>과 <상영산재입>은 4괘법으로 표기되었으며, 7괘 이괘 위치는 <중영산>의 첫째 장(‘2장’)이다.(<자료 14> 참고)

<자료 14> 『소영집성』 수록 <대영산>(右)과 <중영산>(左)의 괘법 표기



다음으로 『소영집성』 <대영산>~<지제재입>의 장단 변화 위치는 악보에 표기된 장단보를 통해 알 수 있다. <대영산>~<지제재입>에 나타나는 장단은 1행 1장단형 10점 장단, 1행 2장단형 10점 장단, 6점 장단의 세 가지로, 악보 표기는 다음 <자료 15>와 같다.

<자료 15> 『소영집성』 수록 <대영산>(右), <세영산>(中) <지제재입>(左)의 장단 표기



먼저 1행 1장단형 10점 장단은 『소영집성』 <대영산> 초장부터 나타나며, 표기는 위 자료의 우측 장단보와 같다. 각 행마다 “●-●-○-○-” 형태의 5점 장단이 두 개씩 기록되어 있어 5점이 한 장단을 이루는 것으로 보이기도 하지만, 『소영집성』 수록 기악곡의 장별 각 수와 장단의 점(點) 수를 상세히 기록한 ‘장악각여점수(長樂刻與點數)’와 대조해본 결과 “●-●-○-○-”의 5점 두 개가 모여 10점 한 장단을 이루는 것을 확인하였다.

1행 2장단형 10점 장단은 <세영산> 첫째 장(‘2장’) 제4각부터 나타나며, 표기는 위 자료의 가운데 장단보와 같다. 각 행마다 위 자료에 제시된 10점 장단이 두 개씩 기록되어 1행 1장단형 10점 장단과 표기가 다르다. 두 장

단을 한 행에 모아 적은 것으로 볼 때 이전 각보다 장단의 속도가 빨라진 것을 나타낸 것으로 추정된다.

마지막으로 6점 장단은 <지제재입> 둘째 장(‘3편’) 제4각부터 나타나며, 표기는 위 자료의 좌측 장단보와 같다. <지제재입> 둘째 장(‘3편’) 제3각부터 10점 장단의 후반 5점이 3점으로 축소되면서 나타난다.

『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 전체 각을 순서대로 나열하고, 여기에 악곡경계, 분장, 궤법과 장단의 변화 위치 등을 표시하면 다음 <표 10>과 같다. 분장 표기 아래에는 각 장의 각 수와 악곡별 각 순서, 전체 각 순서를 표기하였다.

<표 10> 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계와 궤법·장단 변화 위치

악곡	대영산~													
분장	‘초장’			‘2장’				‘3장’				‘4장’		
장별 각수	3			4				4				3		
악곡별 각 (전체 각)	1 (1)	2 (2)	3 (3)	4 (4)	5 (5)	6 (6)	7 (7)	8 (8)	9 (9)	10 (10)	11 (11)	12 (12)	13 (13)	14 (14)
현행 분장	상령산 1장			상령산 2장				상령산 3장				상령산 4장		

~대영산			상영산재입~										
‘개입초장’			‘2장’				‘3장’				‘4장’		
3			4				4				3		
15 (15)	16 (16)	17 (17)	1 (4)	2 (5)	3 (6)	4 (7)	5 (8)	6 (9)	7 (10)	8 (11)	9 (12)	10 (13)	11 (14)
상령산 4장			상령산 2장				상령산 3장				상령산 4장		

~상영산재입			중영산~										
‘개입초장’			‘2장’				‘3장’				‘4장’		
3			4				4				3		
12 (15)	13 (16)	14 (17)	1 (18)	2 (19)	3 (20)	4 (21)	5 (22)	6 (23)	7 (24)	8 (25)	9 (26)	10 (27)	11 (28)
상령산 4장			중령산 1장				중령산 2장				중령산 3장		

→ 7페이지

~중영산			중영산재입~										
'갱입초장'			'2장'				'3장'				'4장'		
3			4				4				3		
12 (29)	13 (30)	14 (31)	1 (18)	2 (19)	3 (20)	4 (21)	5 (22)	6 (23)	7 (24)	8 (25)	9 (26)	10 (27)	11 (28)
중령산 4장			중령산 1장				중령산 2장				중령산 3장		

~중영산재입			세영산~										
'갱입초장'			'2장'				'3장'				'4장'		
3			4				4				3		
12 (29)	13 (30)	14 (31)	1 (32)	2 (33)	3 (34)	4 (35)	5 (36)	6 (37)	7 (38)	8 (39)	9 (40)	10 (41)	11 (42)
중령산 4장			중령산 5장				세령산 1장				세령산 2장		

→ 장단 변화(1행 1장단형→1행 2장단형)

~세영산			지제~			
'갱입초장'			'2편'			
3			4			
12 (43)	13 (44)	14 (45)	1 (46)	2 (47)	3 (48)	4 (49)
세령산 3장			세령산 4장			

*이후 세영재입 연주
또는 지제 제3편 직행

세영재입~		
'4장'		
3		
1 (40)	2 (41)	3 (42)
세령산 2장		

~세영재입			지제재입				~지제~						
'초장'			'2장'				'3편'			'4편'			
3			4				4			3			
4 (43)	5 (44)	6 (45)	1 (46)	2 (47)	3 (48)	4 (49)	5 (50)	6 (51)	7 (52)	8 (53)	9 (54)	11 (55)	12 (56)
세령산 3장			세령산 4장				가락덜이 1장			가락덜이 2장			

→ 장단 변화(10점→6점)

~지제			삼현 ~		
'갱입초장'			'갱입2편'		'4편' ~
3			2		
13 (57)	14 (58)	15 (59)	16 (60)	17 (61)	3 (62)
가락덜이 3장			돌장	삼현도드리 ~	

위 표에서 먼저 『소영집성』 수록 <중영산>의 시작 경계를 보면, 악보상의 악곡경계는 7괘 이괘 위치와 일치하는 것을 알 수 있다. 『소영집성』의 편찬자 역시 『어은보』나 『유예지』의 편찬자와 동일하게 7괘 이괘부터를 <세영산>으로 인식한 것을 알 수 있는데, 다른 점은 7괘로 변하는 위치의 장 이름을 ‘2장’으로 적어 <대영산>의 둘째 장에 해당하는 부분부터 7괘로 변주하였다는 사실을 악곡의 기록 방식을 통해 드러낸다는 점이다. ‘초장’부터 한 곡을 이루는 것으로 보면 『소영집성』의 편찬자가 악곡경계를 7괘 이괘 위치보다 한 장 앞선 것으로 인식하였다고도 해석할 수 있다.

다음으로 장단의 변화는 『소영집성』 <세영산>과 <지제>에 나타나는데, 악곡경계와는 관련이 없어보인다. 1행 1장단형 10점 장단에서 1행 2장단형 10점 장단으로 변화하는 위치는 <세영산> ‘2장’의 제4각으로, <세영산>의 시작 경계와 일치하지 않는다. 또한 10점 장단에서 6점 장단으로 변화하는 위치는 <지제> ‘3편’의 제4각으로, 이 역시 <지제>의 시작 경계와 일치하지 않는다. 즉 『소영집성』의 편찬자는 장단의 변화 위치를 악곡경계의 기준으로 인식하지 않았다.

앞서 『소영집성』의 <중영산>, <세영산>, <지제>가 모두 14각 길이의 4장 구성 악곡임을 확인하였고, 위 표를 보면 각 장의 각 수 역시 4·4·3·3각으로 동일한 것을 알 수 있다. 이로 미루어 볼 때, 『소영집성』 <세영산>과 <지제>의 악곡경계는 앞 곡인 <중영산>의 구조에 맞추어 인식한 것으로 유추할 수 있다. 다만 <지제>의 경우, ‘갱입초장’ 뒤에 2각 길이의 ‘갱입2편’ 까지를 한 곡으로 표기하고 있다는 차이가 있다.

(3) ‘단락맺음선율’과 악곡경계 인식

『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>에 나타나는 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 정리하면 다음 <표 11>과 같다.

<표 11> 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치

악곡	악곡별 출현 위치	전체 각에서의 위치	단락맺음선율	유형	비고
대영산	‘초장’ 제3각 (제3각)	제3각	당징홍징쓸	B	B를 4괘에서 연주
	‘2장’ 제4각 (제7각)	제7각	당징홍징쓸	B	B를 4괘에서 연주
	‘3장’ 제4각 (제11각)	제11각	당징동당징동당	A	
	‘갱입초장’ 제3각 (제17각)	제17각	당징홍징쓸	B	B를 4괘에서 연주
상영산재입	‘2장’ 제4각 (제4각)	제7각	당당징동당지랑동당	A	
	‘3장’ 제4각 (제8각)	제11각	당징동당징동당	A	
	‘갱입초장’ 제3각 (제14각)	제17각	당징홍징청	A'	
중영산	‘2장’ 제4각 (제4각)	제21각	등당홍당쓸	B	
	‘3장’ 제4각 (제8각)	제25각	등당홍당쓸	B	
	‘4장’ 제3각 (제11각)	제28각	등당홍당쓸	B	
	‘갱입초장’ 제3각 (제14각)	제31각	등당홍당쓸	B	
중영산재입	‘2장’ 제4각 (제4각)	제21각	등당홍당쓸	B	
	‘3장’ 제4각 (제8각)	제25각	등당홍당쓸	B	
	‘4장’ 제3각 (제11각)	제28각	등당홍당쓸	B	
	‘갱입초장’ 제3각 (제14각)	제31각	등당홍당쓸	B	
세영산	‘2장’ 제4각 (제4각)	제35각	등당홍당쓸	B	
	‘3장’ 제4각 (제8각)	제39각	등당홍당쓸	B	
	‘4장’ 제3각 (제11각)	제42각	징도랑징당당	D	
	‘갱입초장’ 제3각 (제14각)	제45각	징도랑징당당	D	

세영재입	‘4장’ 제3각 (제3각)	제42각	두옹당스렁	B	B와 동일한 것으로 봄
	‘초장’ 제3각 (제6각)	제45각	두옹당스렁썰	B	B와 동일한 것으로 봄
지제	‘2편’ 제4각 (제4각)	제49각	등당홍당썰	B	
	‘3편’ 제4각 (제8각)	제53각	다로징지로	-	『소영집성』에만 보임
	‘4편’ 제3각 (제11각)	제56각	당지동	-	『소영집성』에만 보임
	‘갱입초장’ 제3각 (제14각)	제59각	등썰당	C	
지제재입	‘2장’ 제4각 (제4각)	제29각	두등썰당	C	

위 표를 보면 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>에서 ‘단락맺음선율’의 유형과 악곡의 구분과 다르게 나타나는 부분들을 찾을 수 있다. 먼저 <상영산재입>의 ‘갱입초장’을 보면, 다음 곡인 <중영산>의 첫째 장으로 인식하여 장의 이름을 ‘초장’으로 표기하고 있는데, ‘단락맺음선율’은 <상영산재입> 것을 따르고 있음을 알 수 있다. 또한 <지제>의 ‘2편’을 보면, 앞 곡인 <세영산>과 다른 곡으로 인식은 하고 있으나, 단락맺음선율은 앞곡의 것을 따르고 있다. 또한 현행 <세령산> 2장·3장에 해당하는 『소영집성』 <세영산>의 ‘4장’ 제3각과 ‘갱입초장’ 제3각에는 현행에 전하지 않는 D선율이 나타나며, <지제>의 단락맺음선율이 하나로 통일되지 않는 모습이 나타난다.

즉, 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계는 ‘단락맺음선율’의 유형과 일치하지 않는다. 현행 <상영산>~<가락덜이>의 ‘단락맺음선율’이 악곡별로 통일되어 있는 것을 생각하면 『소영집성』의 편찬자가 음악 내용과 관계없이 편찬자의 기준으로 악곡경계를 구분한 것으로 추정할 수 있다,

이상 『소영집성』의 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계를 검토한 결과, 『소영집성』의 편찬자는 패법이나 장단 등의 변주 위치보다 ‘원곡 영산회상’의 구조에 근거하여 악곡경계를 인식한 것으로 보인다. 『소영집성』에는 <대영

산>을 제외한 대부분의 악곡에서 첫째 장을 ‘2장’으로 표기하는 독특한 분장법이 나타나는데, ‘초장’을 악곡의 첫째 장으로 삼고 ‘초장’-‘2장’-‘3장’-‘4장’이 한 곡을 이루는 것으로 보면, 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계는 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조와 완전히 일치한다. 이는 편찬자가 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조를 기준으로 삼아 악곡경계를 인식하였다는 근거이다. 그 결과 장단의 변화 위치와 ‘단락맺음선율’의 유형과 악곡경계가 무관하게 표기되었다.

이처럼 『소영집성』의 편찬자가 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계를 구분할 때 ‘원곡 영산회상’의 구조를 중요하게 여긴 이유는 『소영집성』의 서문을 통해 유추해볼 수 있다. 다음 <자료 16>은 『소영집성』 서문 중 일부를 번역한 것이다.

<자료 16> 『소영집성』 서문

지금은 (음악이) 여항의 방탕한 기예가 되어 소리의 가락에 힘쓰지 않고, 도리어 박자를 맞추는 데에 연연하여 마침내 일정한 규칙이 되었으니, 그 소리가 예스럽지 않음이 안타깝다. 이 때문에 오늘날의 군자는 천한 기예와 같이 여기며 힘쓰지 않는다. 이른바 육예의 가르침이 없다면 그만이거니와, 내가 이미 대략 이해하였으니, 망령되게 옛 소리를 회복하는 데에 뜻을 두게 되었다...(중략)...당시에 젊은 시절의 字인 延喜로 불리던 金氏 노인(이름이 晉錫이고 字는 士明이다.)이 있었는데, 옛날의 세상에 이름난 高手(愚琴, 鐵瑟의 문인이다.)에게 배워 거문고를 타다가 늙어 지금 나이가 70세인데, 소리가 옛것에 가깝고 박식 다문하다.¹²¹⁾

위 자료를 보면 『소영집성』의 편찬자는 당대에 음악이 군자의 도를 익히

121) “今爲委巷蕩技，不務聲調，乃反規 規於擊節，遂爲一定之觚，惜乎其聲之不古也。是以近世君子，視同賤藝而不屑也。所謂六藝之教，無有乎後己也，余既粗解糟粕，妄有志於復古之音...(중략)...時有金老小字稱延喜[名晉錫，字士明]者，學琴於古之名世高手[愚琴鐵瑟之門人]，老於琴，今七十年，聲近乎古，博識多聞。”(『韶英集成序』). 임제욱, 앞의 논문, 277-278쪽, 재인용.

기 위한 수양으로서 향유되지 않고 풍류방 여항인(閭巷人)들의 기예로 전락한 것에 안타까워하며 옛 음악을 지향하고 있다. 또한, ‘연희(延喜)’ 또는 ‘사명(士明)’이라는 자(字)로 불리던 김진석(金晉錫)의 거문고 음악을 바탕으로 『소영집성』을 편찬한 것으로 보이며, 당시 김진석의 나이가 70이라는 것으로 볼 때, 편찬자가 김진석을 통해 영산회상의 옛 가락과 연주방법에 대한 정보를 많이 수집하였을 것으로 짐작된다.

이를 통해 편찬자가 고악(古樂)을 회복하고자 하는 학자적 관점에서 자신이 알고 있는 ‘원곡 영산회상’의 구조를 악곡의 기록 방식에 드러낸 것으로 짐작할 수 있다. 영산회상(상령산)은 18세기의 『어은보』에 이미 17각으로 기보되었고, 이후 19세기의 『유예지』에도 상령산이 17각으로 기보되었다. 따라서 18세기부터 이미 상령산을 14각이 아닌 17각으로 인식하는 것이 일반적이었던 것으로 보는 것이 타당하다. 그럼에도 불구하고 『소영집성』의 편찬자가 분장법을 통해 ‘원곡 영산회상’의 14각 구조를 악보상에서 드러낸 것은 편찬자의 지식과 학자적 관점이 작용하였기 때문으로 보인다.

3) 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>

본 항에서는 『삼죽금보』(1841)의 <영산회상>~<가락더리>에 나타나는 편찬자의 악곡경계 인식을 검토할 것이다. 앞 항과 마찬가지로 먼저 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거하여 나눈 것으로 가정한 악곡경계와 비교한 후, <영산회상>~<가락더리>의 악곡경계를 괄법 및 장단 변화 위치와 함께 살펴볼 것이다. 마지막으로 악곡별 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 파악하고, 악곡경계와 관련되어 있는지 살펴볼 것이다.

(1) ‘원곡 영산회상’의 구조와 악곡경계 인식

『삼죽금보』에서 <영산회상>은 총 17각 길이의 4장 구성 악곡으로 기보되었으며, <중영산>은 총 14각 길이의 4장 구성 악곡, <소영산>은 총 18각

길이의 4장 구성 악곡, <가락더리>는 장 구분이 없는 10각으로 기보되었다. <소영산>과 <가락더리> 사이에는 1각보다 조금 모자란 7박 길이의 <이장두>가 있는데, 이를 『삼죽금보』 <가락더리>의 첫 3박과 합쳐 두 번 연주하고 다음 선율로 연결해야 현행 <가락덜이>와 상응한다. 실제로 『삼죽금보』에서도 <이장두>를 반복한 다음 <가락더리>로 넘어간다고 기록되어 있다.¹²²⁾

현행 악곡에서 『삼죽금보』의 <영산회상>은 현행 <상령산>과 길이가 동일하며, 『삼죽금보』의 <중영산>은 현행 <중령산>의 제1~4장, 『삼죽금보』의 <소영산>은 현행 <중령산> 제5장~<세령산> 제4장, 『삼죽금보』의 <이장두>와 <가락더리>는 현행 <가락덜이> 제1장~<삼현도드리> 제1장 제1각에 해당한다.

『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계와 비교하면 다음 <표 12>와 같다. 참고를 위해 현행의 악곡경계를 함께 표기하였다.

<표 12> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 악곡경계와 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계의 비교

원곡 14각에 근거한 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락덜이				상현
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
장별 각 수		3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	
곡별 각 수		14				14				14				14				
삼죽 금보 경계	악곡	영산회상				중영산				소영산				이장두+가락 더리~				
	장	초	2	3	4	초	2	3	4	중 초	2	3	4	초	-			
	장별 각 수	5	6	2.5	3.5	4	4	3	3	4	4	3	3	4	-			
	곡별 각 수	17				14				18				2+10				
현행 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락덜이				
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	
	장별 각 수	3	4	4	6	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	4	3	3
곡별 각 수	17				18				14				10					

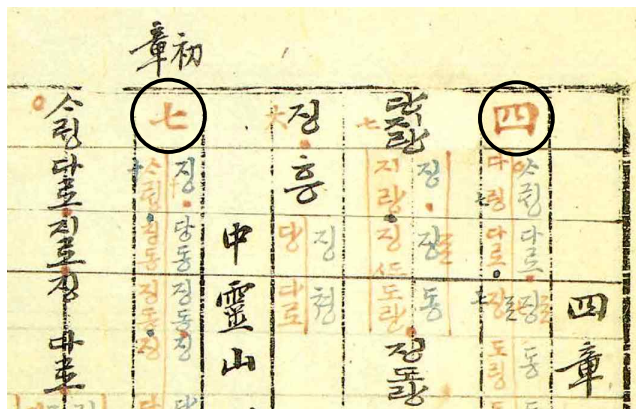
122) 이장두 선율 말미에 “復回二頭至十占以後出가락더리(이장두를 반복하고 십점에 이
른 후에 가락더리로 나간다.)”고 기록하였다. 『삼죽금보』, 앞의 책, 82쪽.

위 표를 살펴보면, 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 악곡경계는 14각 길이의 ‘원곡 영산회상’ 구조에 근거한 악곡경계와 다르게 나타나는 것을 알 수 있다. 『삼죽금보』 수록 <영산회상>은 17각으로 기록되어 <중영산>의 시작 경계가 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 중령산 시작 경계보다 세 각(한 장) 뒤부터이며, 『삼죽금보』의 <소영산>의 시작 경계는 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계보다 한 장, <가락더리>는 두 장 뒤부터로 기록되었다. 이를 통해 『삼죽금보』의 편찬자가 인식한 악곡경계는 ‘원곡 영산회상’의 구조를 기준으로 하지 않았음을 알 수 있다.

(2) 괘법·장단 변화 위치와 악곡경계 인식

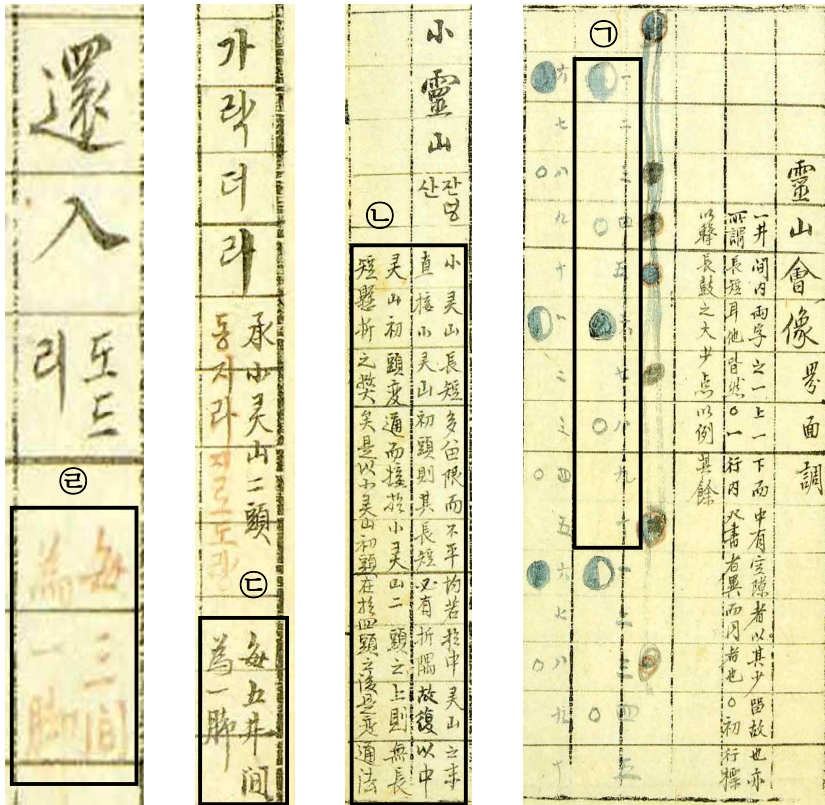
『삼죽금보』의 편찬자가 괘법 및 장단의 변화를 기준으로 <영산회상>~<가락더리>의 악곡경계를 인식하였는지를 살펴보기에 앞서 먼저 악보에 기록된 7괘 이괘 위치와 장단 변화 위치를 파악하고자 한다. 『삼죽금보』 <영산회상>~<가락더리>에 사용된 괘법은 4괘법과 7괘법이 있으며 장 표기 아래에 표시되었다. <영산회상>은 4괘법으로 표기되었으며, 7괘 이괘 위치는 <중영산> 초장이다.(<자료 17> 참고)

<자료 17> 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 제4장(右)과 <중영산> 초장(左)의 괘법 표기



다음으로 『삼죽금보』의 <영산회상>~<가락더리>에서 장단이 변화하는 위치는 첫 곡 <영산회상>에 표기된 장단보와 <소영산>, <가락더리>, <환입>의 악곡명 하단에 적은 연주방법에 대한 설명을 통해 알 수 있다.<(자료 18> 참고) 이렇게 악보를 통해 알 수 있는 『삼죽금보』 <영산회상>~<가락더리>의 장단은 10점 장단, 5점 장단, 3점 장단의 세 가지이다.

<자료 18> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>, <소영산>, <가락더리>, <환입>의 장단 표기(㉠~㉢)



10점 장단은 위 <자료 18>의 ㉠과 같이 『삼죽금보』 <영산회상> 초장 앞에 장단보와 함께 제시된 10정간의 장단이다. <중영산>도 같은 장단으로 되어있다. 5점 장단은 <가락더리> 악곡명 하단 설명(㉡) “매 5정간이 1각이

된다(每五井間爲一脚)”를 통해 알 수 있다. 이 5점 장단에 대한 설명은 <가락더리>에 적혀있지만 실제로는 <소영산>부터 연주하였을 것으로 보이는 데, <소영산> 악곡명 하단의 설명 ㉠이 <소영산>부터 <중영산>과 다른 장단을 연주한다고 기록하고 있기 때문이다.¹²³⁾ 3점 장단은 <환입> 악곡명 아래의 설명(㉡) “매 3정간이 1각이 된다(每三井間爲一脚)”에 나타나 <가락더리>가 끝나면 장단을 바꾸어 연주한 것을 알 수 있다.

『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 전체 각을 순서대로 나열하고, 여기에 앞서 살펴본 악곡경계, 분장, 괘법과 장단의 변화 위치 등을 표시하면 다음 <표 13>과 같다. 분장 표기 아래에는 각 장의 각 수와 악곡별 각 순서, 전체 각 순서를 표기하였다.

<표 13> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 악곡경계와 괘법·장단 변화 위치

악곡	영산회상~													
분장	초장					제2장					제3장			
장별 각수	5					6					2.5			
악곡별 각 (전체 각)	1 (1)	2 (2)	3 (3)	4 (4)	5 (5)	6 (6)	7 (7)	8 (8)	9 (9)	10 (10)	11 (11)	12 (12)	13 (13)	14 (14)
현행 분장	상령산 1장			상령산 2장			상령산 3장				상령산 4장			

~영산회상			중영산~										
제4장			초장				제2장				제3장		
3.5			4				4				3		
15 (15)	16 (16)	17 (17)	1 (18)	2 (19)	3 (20)	4 (21)	5 (22)	6 (23)	7 (24)	8 (25)	9 (26)	10 (27)	11 (28)
상령산 4장			중령산 1장				중령산 2장				중령산 3장		

→ 7괘 이괘

123) 『삼죽금보』 수록 <소영산> 악곡명 하단 설명의 해석은 제Ⅲ장 제1절 3항 참고.

~중영산			(소영산)				소영산~						
제4장			(중영산 초장 변통)				제2장			제3장			
3			4				4			3			
12 (29)	13 (30)	14 (31)	1 (32)	2 (33)	3 (34)	4 (35)	5 (36)	6 (37)	7 (38)	8 (39)	9 (40)	10 (41)	11 (42)
중령산 4장			중령산 5장				세령산 1장			세령산 2장			

→ 장단 변화(10점→5점)

~소영산										가락더리~				
제4장			초장두					이장 두	반 복	-				
3			4					1	1	10				
12 (43)	13 (44)	14 (45)	15 (46)	16 (47)	17 (48)	18 (49)	1 (50)	1 (51)	1 (52)	2 (53)	3 (54)	4 (55)	5 (56)	
세령산 3장			세령산 4장					가락덜이 1장		가락덜이 2장				

~가락더리					환입 ~
					-
					-
6 (57)	7 (58)	8 (59)	9 (60)	10 (61)	1 (62)
가락덜이 3장			돌장	삼현도드리 ~	

→ 장단 변화(5점→3점)

위 표에서 먼저 『삼죽금보』 수록 <중영산>의 시작 경계를 보면, 7괘 이괘 위치부터 <중영산>으로 기록된 것을 알 수 있다. 이를 통해 『삼죽금보』의 편찬자 역시 『어은보』나 『유예지』의 편찬자와 동일하게 7괘 이괘부터를 <세영산>으로 인식한 것을 알 수 있다.

다음으로 장단의 변화는 『삼죽금보』의 <소영산> 제2장에 나타나며, 악곡 경계와 관련되어 있다. <소영산>의 경우 악보에 표기된 시작 위치는 전체 각에서 제32각으로 기보되어 있는데, 앞서 제1절 3항에서 살펴본 『삼죽금보』 수록 <소영산> 악곡명 하단의 설명에 따르면 <소영산>의 앞부분은 <소영산> 초장이 아니라 <중영산> 초장을 변통(變通)한 것이기 때문에, 이는 현행 <중령산>의 돌장(回章)과 같은 개념으로 이해해야 한다. 앞서 언급하

였듯 <소영산> 제2장부터 다른 장단으로 연주하였고, 이 장단은 <가락더리>에 기록된 5점 장단과 같았을 것이다. 따라서 편찬자가 인식한 <소영산>의 시작 경계는 『삼죽금보』 수록 <소영산>의 제2각, 즉 전체 각으로 제 36각부터로 보는 것이 타당하다. 이는 현행 <세령산>의 시작 경계와 일치하며 장단이 변화하는 위치와도 일치한다.

(3) ‘단락맺음선율’과 악곡경계 인식

『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>에 나타나는 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 정리하면 다음 <표 14>와 같다.

<표 14> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<삼층제지>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치

악곡	악곡별 출현 위치	전체 각에서의 위치	단락맺음선율	유형	비고
영산회상	초장 제3각 (제3각)	제3각	당정등당정당등당	A	
	제2장 제2각 (제7각)	제7각	당쓰정등당정당등당	A	A와 같은 것으로 봄
	제2장 제6각 (제11각)	제11각	당응정등당정지정등당	A	A와 같은 것으로 봄
	제4장 제4각 (제14각)	제17각	당정흥정청	A'	
중영산	초장 제4각 (제4각)	제21각	등당흥당쓸	B	
	제2장 제4각 (제8각)	제25각	등당흥당쓸	B	
	제3장 제3각 (제11각)	제28각	등당흥당스렁	B	B와 같은 것으로 봄
	제4장 제3각 (제14각)	제31각	등당흥당쓸	B	

소영산	중영산 초장 제4각 (제4각)	제35각	동당홍당썰	B	
	제2장 제4각 (제8각)	제39각	동당스텝썰	B	B와 같은 것으로 봄
	제3장 제3각 (제11각)	제42각	징도랑징당당	D	현행에서는 B
	제4장 제3각 (제14각)	제45각	동당스텝썰	B	B와 같은 것으로 봄
	초장두 제4각 (제18각)	제49각	동당스텝썰	B	B와 같은 것으로 봄
가락더리	제2각	제53각	동당당	C	
	제5각	제56각	동당다로	C	C와 같은 것으로 봄
	제8각	제59각	동당당	C	

먼저 위 표에서 『삼죽금보』 수록 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’을 살펴보면 현행과 같은 A유형으로 통일되어 있는 것을 볼 수 있다. 다만 <영산회상> 제4장 제4각에는 7괘 이괘를 위한 연결선율인 A'유형이 나타난다. 『삼죽금보』 수록 <중영산>과 <소영산>의 ‘단락맺음선율’ 역시 대체로 현행과 같이 B유형으로 통일되어 있다. 다만 현행 <세령산>의 제2장 종지에 해당하는 『삼죽금보』 제3장 제3각의 ‘단락맺음선율’은 현재 전하지 않는 D선율로 되어있다. 이와 같은 D선율은 고악보 영산회상에만 나타나는 선율로, 현재는 B선율로 대체되었다. 마지막으로 『삼죽금보』 <가락더리>의 ‘단락맺음선율’은 모두 C유형으로 현행과 같다. 이처럼 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 ‘단락맺음선율’은 현행과 같이 악곡별로 통일되어 있고, 유형별 출현 위치도 현행과 동일하다.

이상 『삼죽금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 악곡경계를 검토한 결과, 『삼죽금보』 편찬자는 ‘원곡 영산회상’의 구조보다는 궤법, 장단이 변화

하는 위치를 악곡경계의 기준으로 인식한 것을 알 수 있다. <중영산>의 시작 경계는 7괘 이괘 위치부터로 인식하였으며, <소영산>과 <가락더리>의 시작 경계는 장단 변화 위치부터로 인식하여 악보를 기록하였다. 그 결과 악곡별로 ‘단락맺음선율’ 유형이 통일되어 있으며, 유형별 출현 위치도 현행과 같다. 즉, 『삼죽금보』의 편찬자는 괘법과 장단이 변주되는 위치를 악곡을 경계 짓는 기준으로 인식하였기 때문에 현행과 유사한 악곡경계로 악보를 기록하였음을 알 수 있다.

3. 소결

이상 제Ⅲ장에서는 19세기 《영산회상》 악보 중 상령산~가락덜이를 악곡별로 반복하며 계주하는 방법을 수록한 것으로 보이는 『유예지』(1806~1813), 『소영집성』(1822), 『삼죽금보』(1841)에 나타난 상령산~가락덜이의 연주방법과 편찬자의 악곡경계 인식을 검토하였다. 제Ⅲ장에서 검토한 내용을 정리하면 다음과 같다.

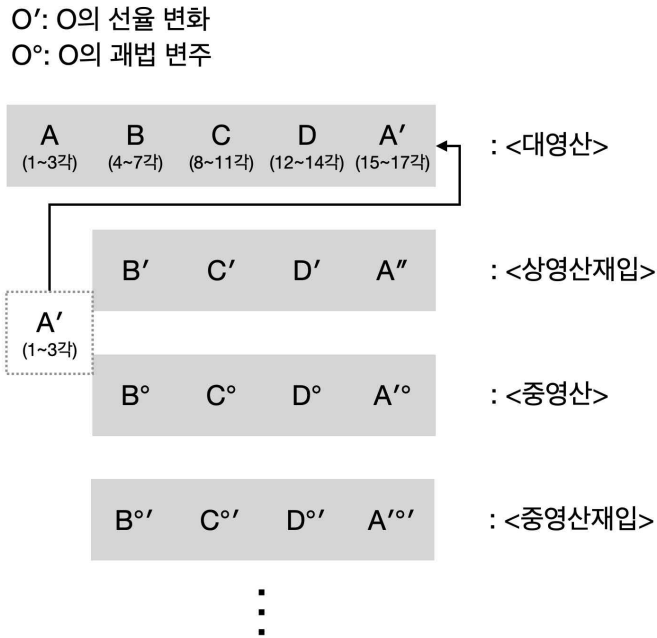
먼저 제1절에서 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』 수록 상령산~가락덜이의 연주방법을 살펴본 결과 18세기 이전부터 상령산을 “주이복시”, 즉 반복 연주하던 방법은 19세기에도 지속되었고, 중령산을 비롯하여 19세기에 새로 탄생한 파생곡인 세령산, 가락덜이도 각각 반복 연주되었다는 것을 알 수 있었다. 『유예지』의 <영산회상> 종지 뒤에는 <영산회상>을 반복 연주할 때의 선율이 제시되어 있고, <세영산>(중령산) 악곡명 하단의 설명에는 <영산회상> 다음 <세영산>(중령산)을 이어 연주할 때의 연결 선율이 제시되었는데, 이를 통해 두 악곡이 <영산회상>을 반복 연주하다가 <세영산>(중령산)으로 계주하는 방법으로 연주된 것을 추정할 수 있다. 『소영집성』에는 <대영산>, <중영산>, <세영산>, <지제>의 ‘일부 선율을 변화시켜 반복하는 곡’이 ‘재입’이라는 별도의 악곡으로 수록되어 있어 18세기 이전부터 반복 연주된 상령산 뿐 아니라 중령산, 세령산, 가락덜이도 반복 연주되었다는 사실을 알 수 있다. 또한 『소영집성』의 ‘재입’ 선율이 『삼죽금보』에 ‘별가락’으로 기록된 것을 알 수 있었는데, 이를 통해 『삼죽금보』의 편찬자가 <영산회상>, <중영산>, <소영산>을 반복 연주하는 방법을 알고 이 때의 선율을 ‘별가락’으로 적은 것으로 추정하였다.

『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』의 세 악보를 통해 알 수 있는 상령산~가락덜이의 변주관습은 제1장은 크게 변화시키지 않고 반복하여 일종의 돌장(回章; 반복 장)처럼 연주하고, 제2장을 기점으로 패법이나 장단 등을 변주하거나, 동일하게 반복 연주하는 것이다. 이러한 변주관습은 첫 파생곡인 중령산이 수록된 18세기의 『어은보』부터 이어져 온 것으로, 19세기에 등장

한 파생곡에도 동일한 변주관습이 나타났다.

『유예지』 수록 <영산회상>은 『어은보』의 <영산회상>과 마찬가지로 악곡의 제4각(현행 <상령산> 제2장 첫째 각)을 기점으로 반복 연주하거나, 연결 선을 “딩흥淸淸”을 거쳐 7괘법의 파생곡을 계주하도록 기보되었다. 『소영집성』에는 <본영산>의 반복연주곡인 <상영산재입>과 파생곡인 <중영산> 모두 첫째 장이 ‘2장’으로 표기되었고, 초장은 돌장을 뜻하는 ‘갱입초장’이라는 이름으로 앞 곡의 마지막 장으로 기보되었다. 즉 두 악보 모두 상령산을 연주할 때 14각의 ‘원곡 영산회상’을 연주한 후 제1장(제1~3각)의 일부 선율을 변화시켜 반복한 다음, 제2장(제4각)을 기점으로 반복 또는 7괘로 변주하는 관습이 있다는 것을 악곡의 기록 방식을 통해 나타내고 있다. 『소영집성』의 예를 들어 상령산과 중령산의 연주방법과 변주관습을 시각화하면 다음 <그림 9>와 같다.

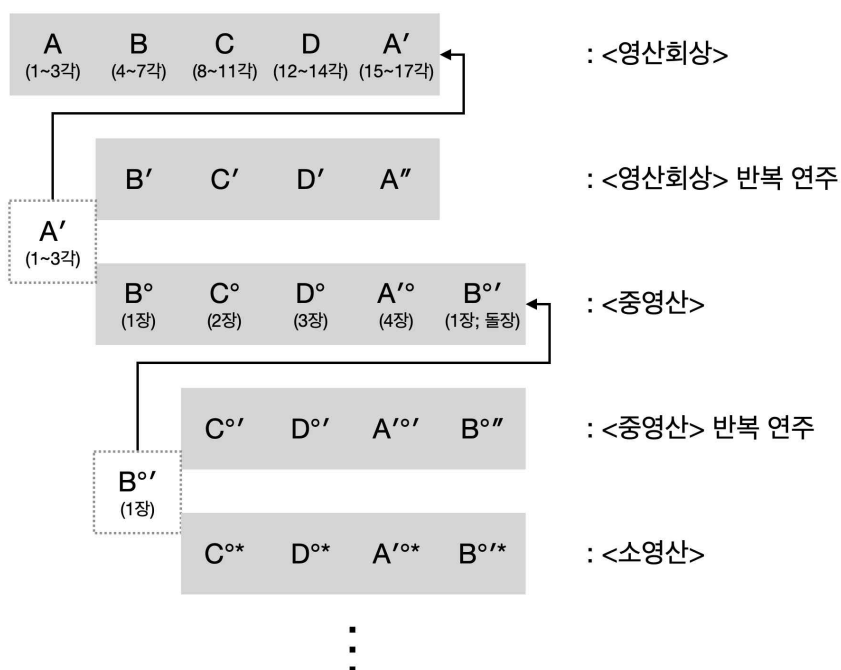
<그림 9> 『소영집성』 수록 <대영산>, <상영산재입>, <중영산>의 연주방법과 변주관습



『삼죽금보』에는 <소영산>의 앞부분에 <중영산>과 장단이 어울리지 않는 <소영산>의 초장 대신 <중영산>의 초장을 변통(變通)하여 연주한다고 설명되어 있어 장단이 바뀌는 것은 <소영산>의 제2장부터라는 인식이 분명히 드러나 있다. 즉 중령산 뒤에 제1장의 일부 선율을 변화시켜 반복한 다음, 제2장을 기점으로 <중영산>을 반복 연주하거나 장단을 빠르게 변주하는 관습이 있었다는 것을 짐작할 수 있다. 『삼죽금보』 <영산회상>, <중영산>, <소영산>의 이와 같은 연주방법과 변주관습을 시각화하면 다음 <그림 10>과 같다.

<그림 10> 『삼죽금보』 수록 <영산회상>, <중영산>, <소영산>의 연주방법과 변주관습

O': O의 선율 변화
 O°: O의 궤법 변주
 O*: O의 장단 변주



다음으로 제2절에서는 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』 수록 상령산~가락덜이에 나타난 편찬자의 악곡경계 인식을 살펴보았다. 그 결과 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』 편찬자의 악곡경계 인식은 ‘원곡 영산회상’의 구조를 기준으로 악곡경계를 인식한 경우와 변주가 일어나는 위치를 기준으로 악곡경계를 인식한 경우의 두 가지로 구분되었다.

『소영집성』의 편찬자는 ‘원곡 영산회상’의 구조를 기준으로 악곡경계를 인식하였다. 『소영집성』에는 <대영산>을 제외한 대부분의 악곡에서 첫째 장을 ‘2장’으로 표기하는 독특한 분장법이 나타나는데, ‘2장’ 앞의 ‘초장’을 악곡의 첫째 장으로 삼고 ‘초장’-‘2장’-‘3장’-‘4장’이 한 곡을 이루는 것으로 보면, 『소영집성』 수록 <대영산>~<지제재입>의 악곡경계는 ‘원곡 영산회상’ 14각 4장(3·4·4·3각) 구조와 완전히 일치한다. 이는 음악 내용과 관계없이 14각에 맞추어 악곡경계를 일괄적으로 구분한 것으로, 그 결과 악곡경계가 궤법 및 장단의 변화 위치와 관계없이 기보되었고, ‘단락맺음선율’도 악곡별로 통일되어 있지 않았다.

『유예지』와 『삼죽금보』의 편찬자는 궤법이나 장단 등 변주가 일어나는 위치를 악곡경계의 주된 기준으로 인식하였다는 점에서 『소영집성』과 다르다. 다만 궤법의 변화 위치와 장단의 변화 위치가 모두 악곡경계에 해당하는 『삼죽금보』와 달리 『유예지』 수록 <이층제지>(세령산)의 시작 경계는 장단의 변화 위치와 다르다. 이를 통해 『유예지』 편찬자가 악곡의 변주 위치뿐 아니라 여러 기준으로 악곡경계를 인식하였다는 것을 알 수 있다.

이상 살펴본 두 가지 악곡경계 인식 중에서 19세기에 주류를 이룬 것은 『유예지』와 『삼죽금보』에 나타난 것과 같이 악곡의 변주가 일어나는 위치를 악곡의 경계로 보는 인식이었을 것이다. 18세기에 중령산을 처음 수록한 『어은보』에 이미 7괘로 이괘하는 부분을 기점으로 ‘원곡 영산회상 14각’과 ‘선율을 일부 변화시킨 제1~3각’을 합친 17각을 <영산회상>, 제4각부터 7괘로 변주한 곡을 <영산회상갑탄>으로 구분하였고, 이후 대부분의 악보가 상령산을 17각으로 기보하였기 때문이다. 따라서 상령산을 ‘원곡 영산회상’처럼 14각으로 인식하는 것은 19세기 당시에는 점점 사라져가는 악곡 인식이었을 것으로 추정된다. 그럼에도 불구하고 『소영집성』의 편찬자가 ‘원곡

영산회상'의 구조를 악보의 기록 방식을 통해 드러낸 것은 편찬자가 고악(古樂)을 회복하고자 하는 목적을 가지고 『소영집성』을 편찬하였기 때문에 자신이 수집한 음악에 대한 지식을 악보에 반영한 결과로 보인다.

IV. 악곡별 반복이 없는 《영산회상》 계주 방법 수록 악보

앞서 제Ⅲ장에서 19세기 악보 중 『유예지』(1906~1813), 『소영집성』(1822), 『삼죽금보』(1841)에는 상령산~가락덜이를 악곡별로 반복하며 계주하는 방법이 수록된 것을 확인하였다. 그런데 19세기 전기 악보 중 『동대금보』(1813), 『오희상금보』(1852), 『희유금보』(1852~1884)의 상령산~가락덜이에는 “주이복시”나 “재입”과 같이 반복 연주를 의미하는 악곡 설명이나 악곡명 등이 보이지 않는다. 제Ⅳ장에서는 이들 악보에 기록된 상령산~가락덜이의 연주방법을 검토하고, 각 악보에 나타나는 편찬자의 악곡경계 인식을 검토하고자 한다.

1. 19세기 《영산회상》 악보 중 악곡별 반복이 없는 계주 방법 검토

19세기의 《영산회상》을 수록한 『동대금보』, 『오희상금보』, 『희유금보』는 모두 가락덜이까지의 과생곡 형성이 완료된 『유예지』 이후에 편찬된 악보이다. 그래서 앞서 살펴본 다른 19세기 악보와 마찬가지로 상령산, 중령산, 세령산, 가락덜이의 네 곡이 모두 수록되어 있으며, 네 곡은 차례대로 계주되었을 것으로 추정된다. 본 절에서는 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>, 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>, 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락드리>의 연주방법을 검토하고, 중령산, 세령산, 가락덜이의 악곡경계 인식과 관련되는 변주관습을 고찰해보고자 한다.

1) 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>

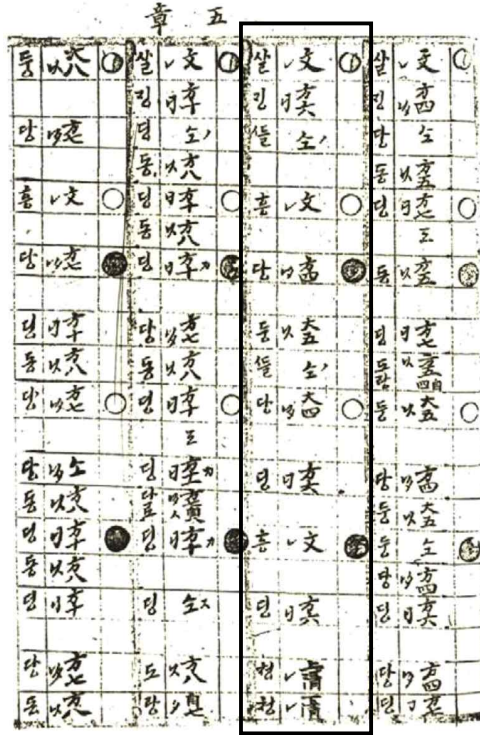
『동대금보』는 1813년에 편찬된 편자미상의 악보로, 전반부는 『양금신보』(1610)를 옮겨적은 것이고 후반부는 영산회상과 도드리로 이루어진 줄풍류 한바탕의 악보이다.¹²⁴⁾ 『동대금보』는 정간보로 기보되었고 매 각에 장단표기가 되어 있어 19세기 초반 상령산~가락덜이 장단을 정확하게 파악할 수 있는 악보이다.

『동대금보』의 상령산~가락덜이는 <만영산>, <중영산>, <삭영산>, <가락드리>의 악곡명으로 기록되어 있고 반복 연주에 대한 별도의 설명이나 별가락이 병기된 사례가 없다. 즉 『동대금보』에는 각 악곡의 선율을 동일하게, 또는 일부 선율을 변화시켜 반복하는 연주방법은 기록되지 않고, 상령산→중령산→세령산→가락덜이 순으로 반복 연주 없이 계주하는 방법을 수록하고 있는 것이다. 앞서 『어은보』, 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』를 통해 상령산과 중령산 모두 반복 연주하는 악곡이었으나 제1장(첫 번째 ‘단락맺음선율’까지의 선율)의 반복에서는 큰 변화가 없고 제2장을 기점으로 악곡을 다시 반복하거나 궤법·장단 등을 변주하는 것을 확인하였다. 이러한 사실을 고려하면 『동대금보』에는 이 중 제2장부터의 변주, 즉 파생곡만 계속 이어 연주하는 방법을 기록한 것이다.

19세기에 상령산~가락덜이를 악곡별 반복 없이 계주하였다는 사실은 『동대금보』 수록 <만영산>의 현행 <상령산> 종지에 해당하는 네 번째 ‘단락맺음선율’을 통해서도 살펴볼 수 있다. 『동대금보』 수록 <만영산>의 네 번째 ‘단락맺음선율’은 <만영산> 제4장 제6각의 후반각(제11~20박) 위치하며, 악보는 다음과 같다.(<자료 19> 및 <악보 16>)

124) 김영운, “『동대금보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제22집(서울: 국립국악원, 1987), 8쪽.

<자료 19> 『동대금보』 수록 <만영산> 제4장 제6각



<악보 16> 『동대금보』 수록 <만영산> 제4장 제6각

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
구음	살	깁	쓸		흥		당		등	쓸	당 ¹²⁵⁾		딩		흥		딩		청	청
합자	文	方六	全		文		方四		大五	全	方四		方六		文		方六		上清	下清

위 <자료 19>와 <악보 16>을 보면 <만영산>의 네 번째 ‘단락맺음선율’은 “당딩흥딩청청”의 한 가지로, 이괘를 위해 거문고 청법을 활용하는 선율임을 알 수 있다. 이는 상령산의 반복 연주를 수록한 『어은보』, 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』에는 상령산의 종지로 청법을 활용하는 선율¹²⁶⁾과

125) 원 악보에 “大四”로 오기되었다.

126) 『어은보』 수록 <영산회상갑탄> 첫머리의 “딩동文下靑”, 『유예지』 수록 <세영산>

그렇지 않은 선율의 두 가지가 나타나는 것과 대조적이다. 즉 상령산 뒤에 상령산을 다시 반복할 때는 같은 궤법이므로 청법을 쓸 필요가 없고, 상령산 뒤에 중령산을 계주할 때는 7괘 이괘를 위해 청법을 거쳐 연결하였는데, 『동대금보』 수록 <만영산>에는 이 중 후자의 방법만 나타나는 것이다. 이를 통해 『동대금보』에는 상령산 다음에 악곡을 반복하지 않는 연주방법이 수록된 것을 알 수 있다.

한편 『동대금보』 <만영산>의 네 번째 ‘단락맺음선율’처럼 상령산의 종지 부분이 7괘 이괘를 위한 선율로 되어있는 악보는 후대 악보에도 많이 나타나는데, 대표적으로 『동대금보』와 수록 내용이 동일한 『죽취금보』(1890)를 포함하여 『삼죽금보』(1841), 『희유금보』(1852~1884), 『아금고보』(1884), 『아금고보』와 비슷한 시기 편찬된 것으로 추정되는 『초입문금보』 및 『김동욱소장금보』가 있다.¹²⁷⁾ 이처럼 19세기의 여러 악보에 상령산의 종지 선율로 7괘 이괘를 위한 선율이 기록된 것을 볼 때, 상령산을 반복하는 연주방법이 19세기까지 지속되기는 하였으나 상령산 뒤에 곧바로 7괘의 중령산으로 연결하는 연주방법이 같은 시기에 공존하였고, 19세기 중반을 기점으로 상령산 뒤에 바로 중령산을 연결하는 것이 더 일반화되었던 것으로 보인다.

이상의 논의를 종합하면, 『동대금보』 수록 <만영산>, <중영산>, <삭영산>, <가락드리> 선율은 악곡별 반복 없이 순서대로 계주되었다고 판단된다. 이를 통해 19세기에 상령산~가락덜이를 악곡 반복 없이 순차적으로 계주하는 연주방법이 나타났고, 이러한 연주방법은 『소영집성』 등에 수록된 상령산~가락덜이를 악곡별로 반복하며 계주하는 방법과 같은 시기에 공존하였음을 알 수 있다. 그러나 <<영산회상>>이 19세기 전기에 이미 가락덜이 이후의 악곡까지 갖추게 되었기 때문에 시간이 지나면서 점차 상령산~가락덜이의 악곡을 반복하지 않는 연주방법이 주류를 이루었을 것으로 추정된다.

악곡명 하단 설명의 “덩흥청청”, 『소영집성』 수록 <상영산재입> 종지각 제1선율의 “당징흥징청”, 『삼죽금보』 수록 <영산회상> 종지각 제1선율의 “당징흥징청”.

127) 이해구는 이처럼 상령산의 종지에 청법을 사용한 악보를 제2군의 제2소군으로 분류한 바 있다. 이해구, 앞의 논문(1989), 23-26쪽.

2) 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>

『오희상금보』는 오희상(吳熙常, 1763~1833)¹²⁸⁾이 수집한 음악을 바탕으로 1852년에 편찬된 악보로,¹²⁹⁾ 정경태(중요무형문화재 제41호 예능보유자) 소장본과 고려대학교 아세아문제 연구소 육당문고 소장본 2종의 이본이 있는데, 전자는 1999년에 『현학금보(玄鶴琴譜)』로, 후자는 2004년에 『오희상금보(吳熙常琴譜)』로 각각 영인되었다.¹³⁰⁾ 서문에서 여민락, 영산회상, 보허자를 일컬어 유(儒), 선(仙), 석(釋) 삼가(三家)의 음악이라고 표현하고, ‘김사명(金士明)’이라는 당대의 거문고 명인을 소개하는 등 편찬자의 음악 인식이 『소영집성』과 유사하다.¹³¹⁾

『오희상금보』에는 <영산회상>, <중영산>, <세영산>, <제지>가 순차적으로 기록되어 있고 반복 연주에 대한 별도의 설명이나 별가락이 보이지 않는다. 따라서 『오희상금보』 역시 『동대금보』와 마찬가지로 상령산→중령산→세령산→가락덜이 순으로 반복 연주 없이 계주하는 방법을 수록한 것으로 보인다.

다만 『오희상금보』는 『동대금보』와 달리 상령산의 네 번째 ‘단락맺음선율’에 청법이 사용되지 않는다. 『오희상금보』에서 상령산의 네 번째 ‘단락맺음선율’은 <중영산> 초장 제3각의 후반각(제11~20박) 위치하며, 악보는 다음과 같다.(<자료 20>, <악보 17>)

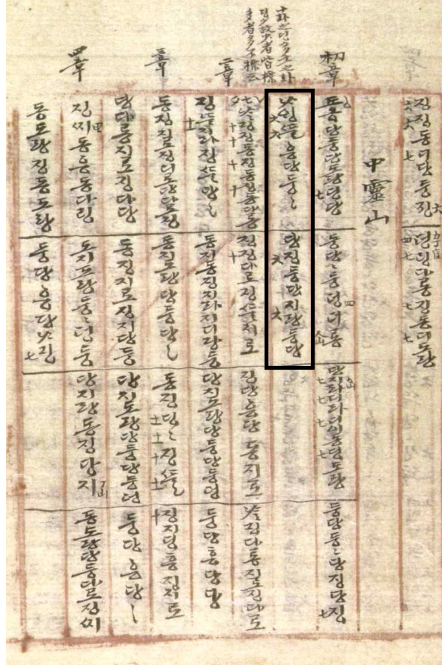
128) 오희상의 생몰년도를 바탕으로 『오희상금보』를 18세기 후반에서 19세기 초반의 음악문화와 관련된 악보로 보는 견해가 있다. 최선아, “노주(老州) 오희상(吳熙常)의 음악적 배경과 음악관”, 『한국음악사학보』 제53집(서울: 한국음악사학회, 2014), 376쪽.

129) 김우진, “『오희상금보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제39집(서울: 국립국악원, 2004), 115쪽.

130) 최선아, “『오희상금보』의 <진악해> 연구”, 『한국음악연구』 제55집(서울: 한국국악학회, 2014), 244쪽.

131) 임재옥은 『소영집성』과 『오희상금보』의 서문을 비교하여 두 악보가 밀접한 관계를 맺고 있음을 밝힌 바 있다. 임재옥, 앞의 논문, 279쪽.

<자료 20> 『오희상금보』 수록 <중영산> 초장 제3각



<악보 17> 『오희상금보』 수록 <중영산> 초장 제3각

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
구음	싼	잉	쓸		흥		당		등		당		징		등	당	지	랑	등	당
패법		六	六										六				六			

위 <자료 20>과 <악보 17>을 보면 『오희상금보』에 나타나는 상령산의 네 번째 ‘단락맺음선율’은 “당징등당지랑등당”의 한 가지이며, 청법을 활용하는 선율이 아닌 것을 알 수 있다. 이는 앞서 살펴본 『동대금보』의 <만영산>을 비롯하여 다수의 19세기 악보에서 상령산 뒤에 중령산을 계주할 때 7패로 이패하기 전 청법을 거치는 것과는 다른 점이다. 『오희상금보』에 기록된 상령산의 네 번째 ‘단락맺음선율’은 오히려 현행 <상령산>의 네 번째 ‘단락맺음선율’이자 종지인 “당징등당징등당”과 유사하다. 현행의 상령산~가락덜이는 악곡별로 ‘단락맺음선율’이 모두 동일한 선율로 통일되어 있는데,

19세기에 상령산의 장을 나누는 것이 일반화되면서 각 장의 종지를 통일하여 연주하기도 하였고, 이를 『오희상금보』의 편찬자가 기록한 것으로 짐작할 수 있다.

이상 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>를 살펴본 결과, 『오희상금보』는 『동대금보』와 함께 19세기에 상령산~가락덜이를 악곡별로 반복하지 않고 계주하였다는 것을 알려주는 악보임을 알 수 있다. 또한 상령산 뒤에 중령산을 연결하여 연주할 때 청법을 거쳐 연결하던 본래의 상령산 종지 대신 상령산의 ‘단락맺음선율’로 통일해서 연주하기도 하였음을 보여준다.

3) 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>

『희유금보』는 고종 무렵 편찬된 것으로 추정되는 편자 미상의 악보로,¹³²⁾ <삼삭대엽> 종지구와 <상령산>의 종 지구에 기준하여 『아금고보』(1884)보다는 앞선 시기의 악보로 추정된다.¹³³⁾ 『희유금보』는 건(乾)과 곤(坤)의 2권으로 이루어져 있는데, 건(乾)에는 <여민락>, <본환입>, <소환입>, <영산회상> 등의 기악곡을 수록하고 곤(坤)에는 가곡을 수록하였다.

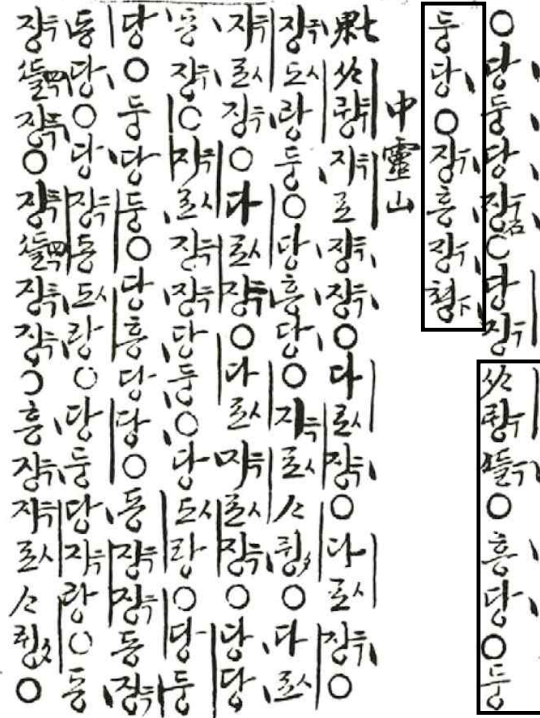
『희유금보』에는 <상영산>, <중영산>, <소영산>, <가락더리>가 순차적으로 기록되어 있고 『동대금보』나 『오희상금보』와 마찬가지로 반복 연주에 대한 별도의 설명이나 별가락이 병기된 사례도 없다. 따라서 19세기 중반을 기점으로 상령산~가락덜이를 악곡별로 반복하지 않고 순차적으로 계주한 것으로 보인다.

또한 『희유금보』는 <상영산>은 『동대금보』 <만영산>과 동일하게 7패로 이패하기 전 청법을 거쳐 연주한다. 다음은 『희유금보』 수록 <상영산>의 종지이다.(<자료 21>, <악보 18>)

132) 장사훈, “『희유금보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제17집(서울: 국립국악원, 1995), 11쪽.

133) 이혜구, 앞의 논문(1989), 25쪽.

<자료 21> 『회유금보』 수록 <상영산>의 종지



<악보 18> 『회유금보』 수록 <상영산>의 종지

(박)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
구음	삿	링	쓸		홍		당		등	등	당		정		홍		정		청	
지법		一	一										一				一		下	

위 <자료 21>, <악보 18>을 보면 『회유금보』 수록 <상영산>의 종지에는 한 가지 선율만 제시되어 있으며, 그 후반각은 “당징홍딩청”으로 7괘 이괘를 준비하는 선율임을 알 수 있다. 즉 18세기 『어은보』에서 <영산회상>(상령산) 뒤에 <영산회상갑탄>을 계주할 때 연주한 7괘 이괘를 위한 연결 선율이 『동대금보』를 거쳐 『회유금보』에도 전승된 것을 알 수 있다.

이상 『회유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 연주방법을 살펴본 결과,

『동대금보』, 『오희상금보』와 동일하게 악곡별 반복 없이 계주하는 방법을 수록하였다는 것을 알 수 있다. 이는 《영산회상》이 19세기에 다수의 구성곡을 가진 모음곡으로 연주되면서 19세기 중반을 기점으로 악곡을 반복하지 않는 연주방법이 보편화되었기 때문일 것이다.

2. 악보의 악곡 기록 방식에 드러나는 편찬자의 악곡경계 인식 검토

제2절에서는 『동대금보』, 『오희상금보』, 『희유금보』 수록 상령산~가락덜이의 악곡 기록 방식에 드러나는 편찬자의 악곡경계 인식을 검토하고자 한다. 각 악보의 편찬자가 악곡경계에 대해 어떻게 인식하였는지를 살펴보기 위해 제Ⅲ장 제2절과 같은 방법으로 각 악보의 상령산~가락덜이의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’의 14각 구조와 얼마나 차이가 있는지, 궤법의 변화 위치 및 장단의 변화 위치와 일치하는지, ‘단락맺음선율’이 악곡별로 통일되어 있는지의 세 가지 측면에서 살펴볼 것이다. 이를 통해 『동대금보』, 『오희상금보』, 『희유금보』의 편찬자가 어떤 기준으로 악곡경계를 인식하여 기보하였는지를 검토하고자 한다. 본 절에서 살펴볼 ‘단락맺음선율’의 유형은 제Ⅲ장 제2절에 제시한 것과 같다.(제Ⅲ장 제2절의 <표 5> 참고)

1) 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>

본 항에서는 『동대금보』(1813)의 <만영산>~<가락드리>에 나타나는 편찬자의 악곡경계 인식을 검토할 것이다. 먼저, 『동대금보』 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계를 14각의 ‘원곡 영산회상’ 구조에 근거하여 나눈 것으로 가정한 악곡경계와 비교하여 편찬자가 ‘원곡 영산회상’ 구조를 기준으로 악곡경계를 인식하였는가를 살펴볼 것이다. 다음으로 편찬자가 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계를 궤법 및 장단 변주 위치와 비교해볼 것이다. 마지막으로 악곡별 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 파악하고, 악곡경계와 관련되어 있는지 살펴보겠다.

(1) ‘원곡 영산회상’의 구조와 악곡경계 인식

『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>에는 현행 및 다른 고악보와 상당히 다른 악곡경계가 나타난다. 먼저 『동대금보』의 <만영산>은 총 19각 길

이의 5장 구성 악곡으로 기보되어 『어은보』 이후 대부분의 상령산이 17각으로 기보된 것과 다르다. 『동대금보』의 <중영산>은 총 14각 길이의 5장, <삭영산>은 총 18각 길이의 5장 구성 악곡으로 기보되었으며, <가락드리>는 총 17각으로 장 구분이 없다.

현행 악곡에서 『동대금보』의 <만영산>은 현행 <상령산>~<중령산> 제1장 제2각에 해당하며, 『동대금보』의 <중영산>은 현행 <중령산> 제1장 제3각~제5장 제2각, 『동대금보』의 <삭영산>은 현행 <중령산> 제5장 제3각~<가락덜이> 제1장 제2각, 『동대금보』의 <가락드리>는 현행 <가락덜이> 제1장 제3각~<삼현도드리> 제1장 제7각에 해당한다. 『동대금보』 수록 <중영산>, <삭영산>, <가락드리>가 공통적으로 시작 경계가 현행 악곡의 장 가운데(제2각과 제3각 사이)에 위치하고 있다는 점이 독특하다.

『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계와 비교하면 다음 <표 15>와 같다. 참고를 위해 현행의 악곡경계를 함께 표기하였다.

<표 15> 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계와 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계의 비교

원곡 14각에 근거한 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락덜이				상현
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
장별 각 수		3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	
곡별 각 수		14				14				14				14				
동대 금보 경계	악곡	만영산				중영산				삭영산				가락드리~				
	장	초	2	3	4	5초	2	3	4	5초	2	3	4	5	-			
	장별 각 수	3	4	4	6	2	2	4	3	3	2	2	4	4	6	2		
곡별 각 수		19				14				18				17				
현행 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락덜이				
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	
	장별 각 수	3	4	4	6	4	4	3	3	4	4	4	3	3	4	4	3	3
곡별 각 수		17				18				14				10				

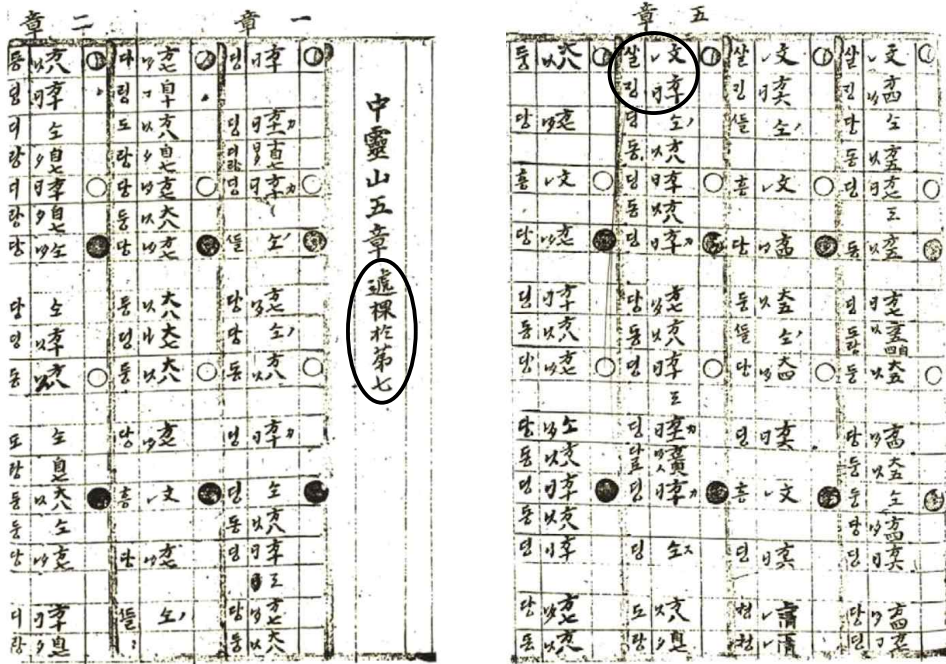
위 표를 살펴보면, 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계는 14각의 ‘원곡 영산회상’ 구조에 근거하여 나눈 것으로 가정한 악곡경계와

전혀 다른 것을 알 수 있다. 『동대금보』 수록 <만영산>은 ‘원곡 영산회상’ 뿐 아니라 다른 고악보의 상령산과도 다르게 총 19각으로 기록되어 <중영산>의 시작 경계가 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 중령산 시작 경계보다 다섯 각(한 장 반)이나 뒤에 있으며, 『동대금보』의 <삭영산>, <가락드리> 시작 경계도 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계보다 뒤에 있다. 이를 통해 『동대금보』의 편찬자가 인식한 악곡경계는 ‘원곡 영산회상’의 구조와 관련이 없다는 것을 알 수 있다.

(2) 패법·장단 변화 위치와 악곡경계 인식

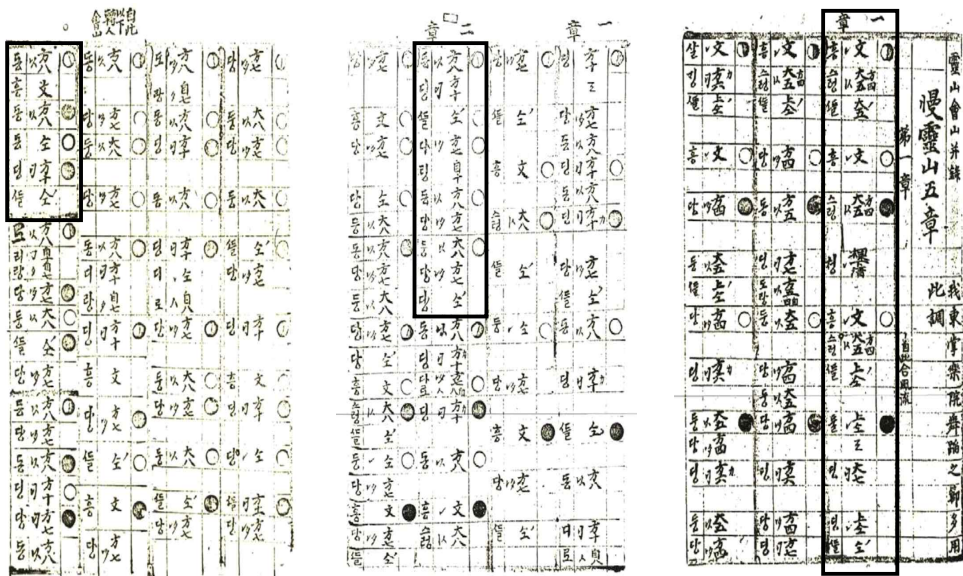
『동대금보』 편찬자가 패법 및 장단의 변화를 기준으로 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계를 인식하였는지를 살펴보기에 앞서 먼저 『동대금보』 악보에 기록된 7패 이패 위치와 장단 변화 위치를 파악하고자 한다. 『동대금보』 <만영산>~<가락드리>에 나타나는 패법은 4패법과 7패법으로, 『동대금보』는 합자를 갖추어 기보하였기 때문에 패법 표기를 생략한 경우도 있지만, 아래 <자료 22>처럼 악곡명 아래에 설명한 경우도 있다. <만영산>의 제4장까지는 4패법으로 표기되었으며, 제5장의 시작이 유현 10패를 모지로 짚는 ‘살징’이므로 7패 이패 위치는 <만영산> 제5장부터이다.

<자료 22> 『동대금보』 수록 <만영산> 제5장의 이괘 위치와 <중영산>의 괘법 표기



다음으로 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 장단 변화 위치는 정간 표기와 매 장단 기보된 장단보를 통해 파악할 수 있다. <만영산>~<가락드리>에 나타나는 장단은 20박형 장단, 10박형 장단, 6박형 장단의 세 가지이다. 20박형 장단은 『동대금보』의 <만영산> 제1장, 10박형 장단은 <삭영산> 제2장, 6박형 장단은 가락드리 제10각부터 나타난다.(<자료 23> 참고)

<자료 23> 『동대금보』 수록 <만영산>(右), <삭영산>(中) <가락드리>(左)의 장단 표기



『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 전체 각을 순서대로 나열하고, 여기에 악곡경계, 분장, 패법과 장단의 변화 위치 등을 표시하면 다음 <표 16>과 같다. 표의 분장 표기 아래에는 각 장의 각 수와 악곡별 각 순서, 전체 각 순서를 표기하였다.

<표 16> 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계 및 분장

악곡	만영산~													
분장	초장			제2장				제3장				제4장		
장별 각수	3			4				4				6		
악곡별 각 (전체 각)	1 (1)	2 (2)	3 (3)	4 (4)	5 (5)	6 (6)	7 (7)	8 (8)	9 (9)	10 (10)	11 (11)	12 (12)	13 (13)	14 (14)
현행 분장	상령산 1장			상령산 2장				상령산 3장				상령산 4장		

~만영산					중영산~								
~제4장			제5장		초장		제2장				제3장		
			2		2		4				3		
15 (15)	16 (16)	17 (17)	18 (18)	19 (19)	1 (20)	2 (21)	3 (22)	4 (23)	5 (24)	6 (25)	7 (26)	8 (27)	9 (28)
상령산 4장			중령산 1장		중령산 2장				중령산 3장				

→ 7페이지 이과

~중영산					삭영산~								
제4장			제5장		초장		제2장				제3장~		
3			2		2		4				4		
10 (29)	11 (30)	12 (31)	13 (32)	14 (33)	1 (34)	2 (35)	3 (36)	4 (37)	5 (38)	6 (39)	7 (40)	8 (41)	9 (42)
중령산 4장			중령산 5장		세령산 1장				세령산 2장				

→ 장단 변화(20정→10정)

~삭영산							가락드리~						
제4장						제5장	-						
6						2	17						
10 (43)	11 (44)	12 (45)	13 (46)	14 (47)	15 (48)	16 (49)	17 (50)	18 (51)	1 (52)	2 (53)	3 (54)	4 (55)	5 (56)
세령산 3장			세령산 4장			가락덜이 1장		가락덜이 2장					

~가락드리~					
6 (57)	7 (58)	8 (59)	9 (60)	10 (61)	11 (62)
가락덜이 3장			돌장	삼현도드리 ~	

→ 장단 변화 (10정→6정)

위 표에서 먼저 『동대금보』 수록 <만영산>의 시작 경계를 살펴보면, 궤법 변화 위치와 일치하지 않는 것을 알 수 있다. 『어은보』 이후 대부분의 고악보에서 7괘 이괘가 일어나는 위치(전체 각 순서로 제18각)부터를 중령산으로 구분하고, 상령산을 17각으로 적은 것과 달리, 『동대금보』는 전체 각 순서로 제20각부터를 <중영산>이라고 구분하였다. 따라서 『동대금보』의 편찬자는 궤법 변화 위치를 악곡경계의 기준으로 보지 않았다고 할 수 있다.

『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리> 중 장단이 변화하는 위치는 <삭영산> 제2장 첫째 각인데, 이 또한 <삭영산>의 시작 경계와 일치하지 않는다. 즉 『동대금보』의 편찬자는 장단의 변화 위치를 악곡경계의 기준으로 인식하지 않은 것을 알 수 있다.

그렇다면 『동대금보』 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계를 어떤 기준으로 구분한 것인지 의문이 생기는데, 네 악곡의 악곡경계는 궤법이나 장단과 같은 변주 요소와는 큰 관계가 없어보이나, 각 악곡의 악곡경계 사이에는 구조적 유사성이 보인다. 앞서 <중영산>, <삭영산>, <가락드리>의 시작 경계는 공통적으로 현행 악곡의 장 가운데(제2각과 제3각 사이)에 위치하고 있다는 점을 확인하였는데, 이유는 알 수 없으나 『동대금보』 편찬자가 <만영산> 제4장 뒤의 두 각(현행 <중령산> 제1장 제1~2각)을 <만영산>의 5장으로, 그 다음 두 각(현행 <중령산> 제1장 제3~4각)을 <중영산>의 1장으로 구분하였고, 이러한 독자적인 분장법을 이후의 악곡에도 일괄적으로 적용한 것으로 보인다. 그 결과 『동대금보』의 <만영산>, <중영산>, <삭영산>을 모두 5장으로 맞추고, 악곡경계의 앞뒤로 두 각 길이의 장이 구성되도록 기보하였다.

(3) ‘단락맺음선율’과 악곡경계 인식

『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>에 나타나는 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 정리하면 다음 <표 17>과 같다.

<표 17> 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치

악곡	악곡별 출현 위치	전체 각에서의 위치	단락맺음선율	유형	비고
만영산	초장 제3각 (제3각)	제3각	당딩동당딩동당	A	
	제2장 제4각 (제7각)	제7각	당딩동당딩동당	A	
	제3장 제4각 (제11각)	제11각	당딩동당딩동당	A	
	제4장 제6각 (제17각)	제17각	당딩동당딩청청	A'	
중영산	초장 제2각 (제2각)	제21각	동당홍당쓸	B	
	제2장 제4각 (제6각)	제25각	동당홍당쓸	B	
	제3장 제3각 (제9각)	제28각	동당홍당쓸	B	
	제4장 제3각 (제12각)	제31각	동당홍당쓸	B	
삭영산	초장 제2각 (제2각)	제35각	동당홍당쓸	B	
	제2장 제4각 (제6각)	제39각	동당홍당쓸	B	
	제3장 제3각 (제9각)	제42각	쓸도랑딩당쓸	D	현행에서는 B
	제4장 제2각 (제12각)	제45각	쓸도랑딩당쓸	D	현행에서는 B
	제4장 제6각 (제16각)	제49각	동당홍당쓸	B	
가락드리	제2각	제53각	동쓸당	C	
	제5각	제56각	동쓸당	C	
	제8각	제59각	동쓸당	C	

위 표에서 알 수 있듯이 『동대금보』 수록 <만영산>의 ‘단락맺음선율’은

모두 A유형으로 통일되어 있으며, 제17각에만 7괘 이괘를 위해 청법을 연주하는 선율인 A'유형이 나타난다. 다만 『동대금보』 <만영산>은 네 번째 ‘단락맺음선율’ 뒤에 두 각 길이의 5장이 있기 때문에 A'선율이 <만영산>의 종지에 해당하지는 않는다.

다음으로 『동대금보』 수록 <중영산>과 <삭영산>의 단락맺음선율은 대체로 현행과 같이 “둥당흥당썰(B선율)”로 되어있는데, 현행의 <세령산> 제2·3장 종지에 해당하는 『동대금보』 <삭영산>의 제3장 제3각과 제4장 제3각에는 “둥당흥당썰”과 달리높은 선율로 연주되는 “썰도랑당당썰”(D선율)이 나타난다. 앞서 제Ⅲ장에서 설명하였듯이 이 D선율은 현재 전하지 않으며, 세령산의 ‘단락맺음선율’인 B선율로 통일되었다. 마지막으로 『동대금보』 수록 <가락드리>의 ‘단락맺음선율’은 모두 C유형으로 현행과 같다.

이처럼 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 ‘단락맺음선율’ 유형은 현행과 같이 악곡별로 통일되어 있다. 그러나 『동대금보』 <중영산>, <삭영산>, <가락드리>의 악곡경계가 모두 현행의 장 가운데 위치하기 때문에 ‘단락맺음선율’이 장별 종지의 역할을 하는 경우는 있어도 악곡의 종지 역할을 하고 있지는 않다. 즉 <만영산>~<가락드리>의 ‘단락맺음선율’ 유형은 악곡별로 통일되어 있어도 그 위치는 악곡경계와 어긋나 있다.

이상 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계를 검토한 결과, 『동대금보』의 편찬자는 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’의 구조에 근거하여 인식하지도, 패법과 장단의 변주 위치를 기준으로 인식하지도 않았다. 『동대금보』의 편찬자는 자신만의 독자적인 악곡경계 인식에 따라 <만영산>~<가락드리>를 구분한 것으로 보이며, 그 결과 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계를 현행뿐 아니라 다른 19세기 고악보의 상령산~가락덜이와도 다르게 기보하였다.

2) 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>

본 항에서는 『오희상금보』(1852)의 <영산회상>~<제지>에 나타나는 편찬자의 악곡경계 인식을 검토할 것이다. 앞 항과 마찬가지로 먼저 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조 반복 시의 악곡경계와 비교한 다음, <영산회상>~<제지>의 악곡경계를 패법 및 장단 변화 위치와 함께 살펴볼 것이다. 마지막으로 악곡별 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 파악하고, 악곡경계와 관련되어 있는지 살펴볼 것이다.

(1) ‘원곡 영산회상’의 구조와 악곡경계 인식

『오희상금보』의 <영산회상>, <중영산>, <세영산>은 모두 총 14각 길이의 4장 구성 악곡으로 기보되었으며, <제지>는 장 구분 없이 총 17각으로 수록되었다. 『어은보』 이후 대부분의 악보에서 상령산이 17각으로 기보된 것과 다르게 『오희상금보』는 <영산회상>을 『이수삼산재본금보』나 『한금신보』처럼 14각으로 기보한 것이 주목된다.

『오희상금보』의 <영산회상>~<제지>를 현행 악곡과 비교하면 『오희상금보』의 <영산회상>은 현행 <상령산> 제1장~제4장 제3각에 해당하며, 『오희상금보』의 <중영산>은 현행 <상령산> 제1장 제4각~<중령산> 제3장, 『오희상금보』의 <세영산>은 현행 <중령산> 제4장~<세령산> 제2장, 『오희상금보』의 <제지>는 현행 <세령산> 제3장~<가락덜이> 제3장에 해당한다.

『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계와 비교하면 다음 <표 18>과 같다. 참고를 위해 현행의 악곡경계를 함께 표기하였다.

〈표 18〉 『오희상금보』 수록 〈영산회상〉~〈제지〉의 악곡경계와
 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계의 비교

원곡 14각에 근거한 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락덜이				상현
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
	장별 각 수	3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	
	곡별 각 수	14				14				14				14				
오희상 금보 경계	악곡	영산회상				중영산				세영산				제지~				
	장	초	2	3	4	초	2	3	4	초	2	3	4	-				
	장별 각 수	3	4	5	3	3	4	4	3	3	4	4	3	-				
	곡별 각 수	14				14				14				17				
현행 경계	악곡	상령산				중령산					세령산				가락덜이			
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	
	장별 각 수	3	4	4	6	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	4	3	3
	곡별 각 수	17				18					14				10			

위 표를 살펴보면, 『오희상금보』 수록 〈영산회상〉~〈제지〉의 악곡경계는 14각의 ‘원곡 영산회상’ 구조에 근거한 악곡경계와 거의 일치하는 것을 볼 수 있다. 『오희상금보』의 〈제지〉만이 17각으로 다른 곡들보다 세 각 길게 기보된 차이가 있을 뿐이다. 또한 『오희상금보』 〈영산회상〉, 〈중영산〉, 〈세영산〉은 분장법도 4장으로 동일하고 장별 각 수도 3·4·4·3각으로 모두 동일하다. 즉 『오희상금보』의 편찬자는 ‘원곡 영산회상’의 구조와 완전히 동일하게 악곡경계를 인식하였음을 알 수 있다.

(2) 패법·장단 변화 위치와 악곡경계 인식

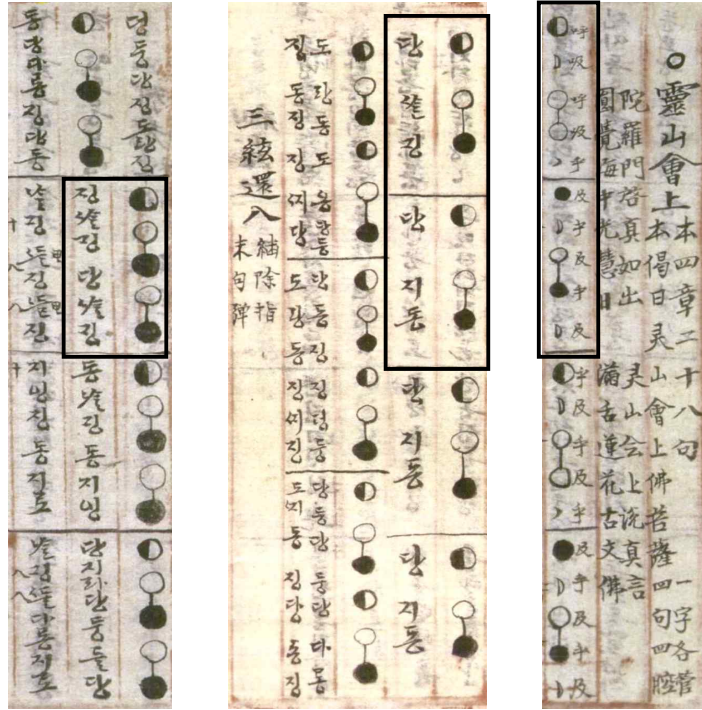
『오희상금보』 편찬자가 패법 및 장단의 변화를 기준으로 〈영산회상〉~〈제지〉의 악곡경계를 인식하였는가를 살펴보기 전에 먼저 악보에 나타난 7패이패 위치와 장단 변화 위치를 파악하고자 한다. 『오희상금보』 수록 〈영산회상〉~〈제지〉의 패법은 선율 상단의 패법 표기를 통해 알 수 있다. 『오희상금보』의 〈영산회상〉부터 〈중영산〉 초장까지 4패법이며, 〈중영산〉 제2장부터 7패법으로 표기되었다. (<자료 24> 참고)

<자료 24> 『오희상금보』 수록 <영산회상> 초장(右)과 <중영산> 제2장(左)의 괘법 표기



다음으로 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 장단 변화 위치는 악보에 표기된 장단보를 통해 알 수 있다. 또한 『오희상금보』에 정간 표기는 없지만 한 각을 두 대강에 나누어 일관성 있게 적어 장단을 쉽게 해석할 수 있다. 『오희상금보』의 <영산회상>~<제지>에 나타나는 장단은 10점 장단, 6점 장단이 있으며 이후 악곡인 <삼현회입>에는 5점 장단이 나타난다. 세 장단의 표기는 다음 <자료 25>와 같다.

<자료 25> 『오희상금보』 수록 <영산회상>(右), <제지> 제9각(中), <삼현환입> 제2각(左)의 장단 표기



먼저 10점 장단은 『오희상금보』 <영산회상> 초장부터 <제지> 제8각까지에 해당하며, 6점 장단은 『오희상금보』 <제지> 제9각부터 나타난다. 즉 상령산, 중령산, 세령산 해당 악곡을 모두 동일한 10점 장단으로 기보하였는데, 19세기 전기의 음악을 수록한 『동대금보』(1813)에 <만영산>, <중영산>을 20정간, <삭영산>을 10정간으로 다르게 기보되어 있기 때문에, 『오희상금보』의 10점 장단도 느린 10점 장단과 빠른 10점 장단으로 해석해야 할 것이다. 『동대금보』의 장단 변화 위치를 참고하면 느린 10점 장단에서 빠른 10점 장단으로 변화한 위치는 『오희상금보』 <세영산> 제3장으로 추정된다. 마지막으로 『오희상금보』의 5점 장단은 <삼현환입> 제2각부터 나타난다. 『오희상금보』에서 장단의 점 수가 박 수를 뜻하는지는 정확히 알 수 없으나, 10점→6점→5점 순으로 빠른 속도의 장단인 것으로 추정된다.

『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 전체 각을 순서대로 나열하고, 여기에 악곡경계, 분장, 패법과 장단의 변화 위치 등을 표시하면 다음 <표 19>와 같다. 분장 표기 아래에는 각 장의 각 수와 악곡별 각 순서, 전체 각 순서를 표기하였다.

<표 19> 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 악곡경계 및 분장

악곡	영산회상													
분장	초장			제2장				제3장				제4장		
장별 각수	3			4				4				3		
악곡별 각 (전체 각)	1 (1)	2 (2)	3 (3)	4 (4)	5 (5)	6 (6)	7 (7)	8 (8)	9 (9)	10 (10)	11 (11)	12 (12)	13 (13)	14 (14)
현행 분장	상령산 1장			상령산 2장				상령산 3장				상령산 4장		

중영산													
초장			제2장				제3장				제4장		
3			4				4				3		
1 (15)	2 (16)	3 (17)	4 (18)	5 (19)	6 (20)	7 (21)	8 (22)	9 (23)	10 (24)	11 (25)	12 (26)	13 (27)	14 (28)
상령산 4장			중령산 1장				중령산 2장				중령산 3장		
→ 7패 이패													

세영산													
초장			제2장				제3장				제4장		
3			4				4				3		
1 (29)	2 (30)	3 (31)	4 (32)	5 (33)	6 (34)	7 (35)	8 (36)	9 (37)	10 (38)	11 (39)	12 (40)	13 (41)	14 (42)
중령산 4장			중령산 5장				세령산 1장				세령산 2장		
→ 장단 변화 추정													

제지~													
-													
17													
1 (43)	2 (44)	3 (45)	4 (46)	5 (47)	6 (48)	7 (49)	8 (50)	9 (51)	10 (52)	11 (53)	12 (54)	13 (55)	14 (56)
세령산 3장			세령산 4장				가락덜이 1장				가락덜이 2장		
→ 장단 변화(10점→6점)													

~제지			삼현환입~		
15 (57)	16 (58)	17 (59)	1 (60)	2 (61)	3 (62)
가락덜이 3장			돌장	삼현도드리 ~	
			→장단 변화 (6점→5점)		

먼저 『오희상금보』 수록 <중영산>의 시작 경계를 보면, 7괘 이괘 위치와 일치하지 않는 것을 알 수 있다. 이는 중령산이 처음 나타나는 『어은보』 이후 대부분의 악보에서 중령산의 시작 경계를 7괘법으로 바뀌는 부분부터로 기보한 것과 대조적이다. 이를 통해 『오희상금보』의 편찬자는 7괘 변주 위치를 악곡경계로 인식하지 않았으며, <중영산>의 시작 경계를 7괘 이괘 위치보다 한 장 앞선 것으로 인식하였다는 것을 볼 수 있다. 이는 『오희상금보』의 편찬자가 14각의 ‘원곡 영산회상’의 구조를 기준으로 악곡경계를 인식하였고, 중령산은 ‘원곡 영산회상’의 제1장이 아닌 제2장부터 7괘법으로 변주한 곡이었기 때문이다.

다음으로 장단의 변화 위치를 살펴보면, 『오희상금보』의 <세영산> 및 <제지>의 시작 경계는 모두 장단이 변화하는 위치와 일치하지 않는다. 느린 10점 장단에서 빠른 10점 장단으로 변화하였을 것으로 추정되는 위치는 『오희상금보』 <세영산>의 중간에 나타나며, <제지> 역시 악곡의 중간부터 10점에서 6점으로 장단이 변화한다. 즉 『오희상금보』의 편찬자는 장단의 변화 위치를 악곡경계로 인식하지 않았다.

이를 통해 『오희상금보』의 편찬자는 괘법의 변화나 장단의 변화와 같은 음악의 내용과 관계없이 ‘원곡 영산회상’의 14각 구조를 기준으로 일괄적으로 악곡을 구분하여 기보하였음을 알 수 있다. 그 결과 7괘 이괘나 장단 변화 위치와 관계없이 <영산회상>, <중영산>, <세영산>이 모두 14각의 동일한 길이로 기보되었다.

(3) ‘단락맺음선율’과 악곡경계 인식

『오희상금보』의 <영산회상>~<제지>에 나타나는 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 정리하면 다음 <표 20>과 같다.

<표 20> 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치

악곡	악곡별 출현 위치	전체 각에서의 위치	단락맺음선율	유형	비고
영산회상	초장 제3각 (제3각)	제3각	당징홍징지딩	B	B를 4괘에서 연주
	제2장 제7각 (제7각)	제7각	당징홍징딩	B	B를 4괘에서 연주
	제3장 제4각 (제11각)	제11각	당징둥당징둥당	A	
중영산	초장 제3각 (제3각)	제17각	당징둥당지랑둥당	A	
	제2장 제4각 (제7각)	제21각	둥당홍당당	B	
	제3장 제4각 (제11각)	제25각	둥당홍당당	B	
	제4장 제3각 (제14각)	제28각	둥당홍당쓰렁	B	B와 동일한 것으로 봄
세영산	초장 제3각 (제3각)	제31각	둥당홍당당	B	
	제2장 제4각 (제7각)	제35각	둥당홍당당	B	
	제3장 제4각 (제11각)	제39각	쓸당쓸깁쓸	B	B와 동일한 것으로 봄
	제4장 제3각 (제14각)	제42각	징도랑지랑당당	D	
제지	제3각	제45각	징도랑지랑당당	D	
	제7각	제49각	쓸당쓸깁쓸	B	B와 동일한 것으로 봄
	제11각	제53각	당지동	-	『오희상금보』에만 보임
	제14각	제56각	둥당다롱	C	
	제17각	제59각	징당동징	-	『오희상금보』에만 보임

위 표에서 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 ‘단락맺음선율’을 살펴보면 ‘단락맺음선율’의 유형과 악곡의 구분이 일부 일치하지 않는 것을 볼 수 있다. 먼저 <중영산> 초장 제3각의 ‘단락맺음선율’을 보면, 해당 곡의 유형인 B선율이 아닌 앞 곡 <영산회상>의 ‘단락맺음선율’(A선율)로 되어있다. 또한 <제지> 제3각과 제7각에 나타나는 D선율과 B선율 역시 앞 곡인 <세영산>의 ‘단락맺음선율’ 유형이다. 또한 <제지>에 나타나는 세 번의 ‘단락맺음선율’(제11·14·17각)이 제각기 다른 선율로 되어 있다는 점이 현행이나 다른 고악보와 다르다.

이상 『오희상금보』의 <영산회상>~<제지>의 악곡경계를 검토한 결과, 『오희상금보』의 편찬자는 <영산회상>~<제지>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’의 구조에 근거하여 나누었을 알 수 있다. 『오희상금보』 <영산회상>, <중영산>, <세영산>의 악곡 길이를 ‘원곡 영산회상’의 14각과 동일하게 모두 14각으로 기록하였으며, <제지>만 17각으로 두 각이 더 길 뿐이다. 이러한 악곡경계를 괄법 및 장단의 변화 위치와 ‘단락맺음선율’과 함께 살펴본 결과, 『오희상금보』의 편찬자가 ‘원곡 영산회상’의 구조에 맞추어 다소 일괄적으로 악곡경계를 인식하였기 때문에 악곡경계가 음악적 변화가 나타나는 위치와 무관하게 기보된 것을 알 수 있었다.

『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 악곡경계가 ‘원곡 영산회상’의 구조에 맞추어 기보된 이유는 편찬자인 오희상(吳熙常, 1763~1833)이라는 인물의 배경을 통해 유추해볼 수 있다. 오희상은 정조 때 장악원 주부(主簿, 종6품), 순조 때 장악원 정(正, 정3품)을 역임하였으며, 장악원 관리를 배출한 집안과 혈연 및 혼인관계가 있는 인물로 추정된다.¹³⁴⁾ 또한 『오희상금보』의 서문인 ‘진악해’의 내용을 살펴보면 『장자』, 『악기』, 『주역』 등을 인용하여 악의 중요성을 강조하는 등 편찬자의 음악에 대한 해박한 지식과 명확한 음악관을 드러내고 있다.¹³⁵⁾ 이러한 사실들로 미루어봤을 때 오희상이 ‘원곡 영산회상’의 14각 구조에 입각하여 <상영산>~<제지>의 악곡경계를 나

134) 최선아, 앞의 논문(2014a), 399-402쪽.

135) 최선아, 앞의 논문(2014b), 248-258쪽.

는 것은 편찬자의 지식과 학자적 관점이 악곡을 기록하는 방식에 반영되었기 때문으로 보인다.

『오희상금보』와 유사하게 ‘원곡 영산회상’의 구조를 기준으로 상령산~가락덜이의 악곡경계를 구분한 악보로는 앞서 제Ⅲ장에서 살펴본 『소영집성』이 있었는데, 『소영집성』 역시 서문을 통해 편찬자의 뚜렷한 음악관과 음악에 대한 학자적 관점이 드러나 있다. 따라서 두 악보 모두 편찬자가 영산회상의 전승 과정과 원곡의 구조에 대한 배경 지식을 가지고 있었고, 이것을 악보에 반영한 것으로 보인다.

3) 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>

본 항에서는 『희유금보』(1852~1884)의 <상영산>~<가락더리>에 나타나는 편찬자의 악곡경계 인식을 검토할 것이다. 앞 항과 마찬가지로 먼저 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거하여 나눈 것으로 가정한 악곡경계와 비교한 후, <상영산>~<가락더리>의 악곡경계를 괄법 및 장단 변화 위치와 함께 살펴볼 것이다. 마지막으로 악곡별 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 파악하고, 악곡경계와 관련되어 있는지 살펴볼 것이다.

(1) ‘원곡 영산회상’의 구조와 악곡경계 인식

『희유금보』의 <상영산>~<가락더리>는 모두 장 구분이 나타나지 않으며, <상영산>은 총 17각, <중영산>은 총 14각, <소영산>은 총 18각, <가락더리>는 19각으로 기보되었다. 현행 악곡과 비교하면 『희유금보』의 <상영산>은 현행 <상령산>과 길이가 동일하며, 『희유금보』의 <중영산>은 현행 <중령산>의 제1~4장, 『희유금보』의 <소영산>은 현행 <중령산> 제5장~<세령산> 제4장, 『희유금보』의 <가락더리>는 현행 <가락덜이> 제1장~<삼현도드리> 제1장에 해당한다.

『희유금보』의 <상영산>~<가락더리>의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’ 14각

구조에 근거한 악곡경계와 비교하면 다음 <표 21>과 같다. 참고를 위해 현행의 악곡경계를 함께 표기하였다.

<표 21> 『회유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 악곡경계와 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계의 비교

원곡 14각에 근거한 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락덜이				상현
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
장별 각 수		3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	3	
곡별 각 수		14				14				14				14				
회유 금보 경계	악곡	상영산				중영산				소영산				가락더리~				
	장	-				-				-				-				
	장별 각 수	-				-				-				-				
	곡별 각 수	17				14				18				19				
현행 경계	악곡	상령산				중령산				세령산				가락덜이				
	장	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	
	장별 각 수	3	4	4	6	4	4	3	3	4	4	3	3	4	4	4	3	3
	곡별 각 수	17				18				14				10				

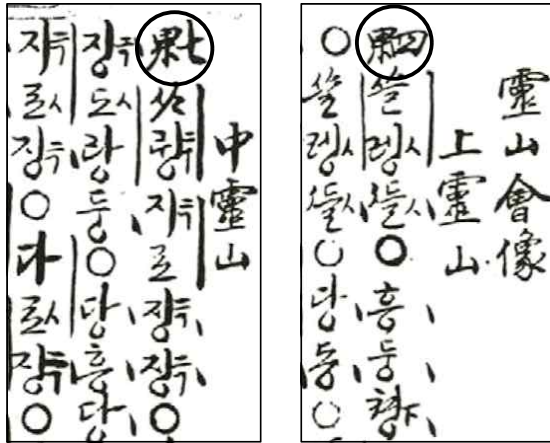
위 표를 살펴보면, 『회유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 악곡경계는 14각의 ‘원곡 영산회상’ 구조에 근거한 악곡경계와 일치하지 않는 것을 알 수 있다. 『회유금보』 수록 <상영산>은 17각으로 기록되어 <중영산>의 시작 경계가 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 중령산 시작 경계보다 세 각(한 장) 뒤에 위치하며, 『회유금보』의 <소영산>의 시작 경계는 ‘원곡 영산회상’ 14각 구조에 근거한 악곡경계보다 한 장, <가락더리>는 두 장 뒤부터로 기록되었다. 이를 통해 『회유금보』의 편찬자는 ‘원곡 영산회상’의 구조를 기준으로 악곡경계를 인식하지 않았음을 알 수 있다.

(2) 괘법·장단 변화 위치와 악곡경계 인식

『회유금보』의 편찬자가 괘법 및 장단의 변화를 기준으로 <상영산>~<가락더리>의 악곡경계를 인식하였는가를 살펴보기에 앞서 악보에 기록된 괘법과 장단 변화 위치를 파악하고자 한다. 『회유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>에 나타나는 괘법은 4괘법과 7괘법으로, 악보의 상단에 표시되었다. <상영

산>은 4괘법이며, <중영산> 이후는 7괘법으로 연주하도록 기보되어 있다.
(<자료 26> 참고)

<자료 26> 『희유금보』 수록 <상영산>(右)과 <중영산>(左)의 괘법 표기



다음으로 『희유금보』의 <상영산>~<가락더리>에 나타나는 장단 변화 위치는 『동대금보』, 『소영집성』, 『오희상금보』 등 정간이나 장단의 표기가 있는 19세기 상령산~가락덜이 고악보와의 종합적인 선율대조를 통해 유추하였다. 그 결과 『희유금보』의 <소영산> 제5각부터 빠른 장단으로 연주한 것으로 추정된다.

『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 전체 각을 순서대로 나열하고, 여기에 악곡경계, 분장, 괘법과 장단의 변화 위치 등을 표시하면 다음 <표 22>와 같다. 표의 분장 표기 아래에는 각 장의 각 수와 악곡별 각 순서, 전체 각 순서를 표기하였다.

<표 22> 『회유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 악곡경계 및 분장

악곡	상영산~													
분장	-													
장별 각수	17													
악곡별 각 (전체 각)	1 (1)	2 (2)	3 (3)	4 (4)	5 (5)	6 (6)	7 (7)	8 (8)	9 (9)	10 (10)	11 (11)	12 (12)	13 (13)	14 (14)
현행 분장	상령산 1장			상령산 2장				상령산 3장			상령산 4장			

~상영산			중영산~										
			-										
			14										
15 (15)	16 (16)	17 (17)	1 (18)	2 (19)	3 (20)	4 (21)	5 (22)	6 (23)	7 (24)	8 (25)	9 (26)	10 (27)	11 (28)
상령산 4장			중령산 1장			중령산 2장			중령산 3장				
			→ 7괘 이괘										

~중영산			소영산~										
			-										
			18										
12 (29)	13 (30)	14 (31)	1 (32)	2 (33)	3 (34)	4 (35)	5 (36)	6 (37)	7 (38)	8 (39)	9 (40)	10 (41)	11 (42)
중령산 4장			중령산 5장			세령산 1장			세령산 2장				
			→ 장단 변화 추정										

~소영산								가락더리~						
								-						
								19						
12 (43)	13 (44)	14 (45)	15 (46)	16 (47)	17 (48)	18 (49)	1 (50)	2 (51)	3 (52)	4 (53)	5 (54)	6 (55)	7 (56)	
세령산 3장			세령산 4장				가락덜이 1장			가락덜이 2장				

~가락더리~					
8 (57)	9 (58)	10 (59)	11 (60)	12 (61)	13 (62)
가락덜이 3장			돌장	삼현도드리 ~	

위 표에서 먼저 『희유금보』 수록 <중영산>의 시작 경계를 보면, 7괘 이괘 위치와 일치하는 것을 알 수 있다. 즉 『희유금보』의 편찬자는 괘법의 변화를 기준으로 <상영산>과 <중영산>의 악곡경계를 인식한 것을 알 수 있다.

다음으로 『동대금보』, 『소영집성』, 『오희상금보』 등 19세기 악보의 상영산~가락덜이를 참고하여 『희유금보』의 장단을 파악한 결과 장단이 변화하는 위치는 <소영산>의 제5각부터인 것으로 추정되는데, 『희유금보』 수록 <소영산>의 시작 경계는 이보다 네 각 앞서 있다. 즉 『희유금보』의 편찬자는 장단의 변화 위치를 악곡경계의 기준으로 인식하지 않았다.

(3) 악곡경계와 단락맺음선율의 관계

『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>에 나타나는 ‘단락맺음선율’의 출현 위치와 유형을 정리하면 다음 <표 23>과 같다.

<표 23> 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 ‘단락맺음선율’ 출현 위치

악곡	악곡별 출현 위치	전체 각에서의 위치	단락맺음선율	유형	비고
상영산	제3각	제3각	당징둥당징둥당	A	
	제7각	제7각	당징둥당징둥당	A	
	제11각	제11각	당징둥당징둥당	A	
	제17각	제17각	당징흥징청	A'	
중영산	제4각	제21각	둥당흥당당	B	
	제8각	제25각	둥당흥당당	B	
	제11각	제28각	둥당흥당당	B	
	제14각	제31각	둥당흥당당	B	

소영산	제4각	제35각	등당홍당당	B	
	제8각	제39각	등당홍당당	B	
	제11각	제42각	등당홍당당	B	
	제14각	제45각	등등등당등	-	『희유금보』에만 보임
	제18각	제49각	등당홍당당	B	
가락더리	제4각	제53각	등등당	C	
	제7각	제56각	등등당	C	
	제10각	제59각	등등당	C	

위 표에서 『희유금보』 수록 <상영산>의 ‘단락맺음선율’을 살펴보면 현행과 같은 A유형으로 통일되어 있는 것을 볼 수 있다. 다만 <상영산>의 종지인 제17각에는 7괘 이괘를 위한 연결선율인 A'유형이 나타난다. 『희유금보』 수록 <중영산>과 <소영산>의 ‘단락맺음선율’은 현행과 같이 B유형으로 통일되어 있다. 다만 현행의 <세령산> 제3장 종지에 해당하는 『희유금보』 <소영산>의 제14각에는 해당 악곡의 ‘단락맺음선율’인 B선율이나 일부 고악보에 나타나는 D선율과도 다른 선율이 나타난다. 마지막으로 『희유금보』 <가락더리>의 ‘단락맺음선율’은 모두 C유형으로 통일되어 현행과 같다. 이처럼 『희유금보』 수록 <영산회상>~<가락더리>의 ‘단락맺음선율’은 현행과 같이 악곡별로 통일되어 있고, 유형별 출현 위치도 현행과 동일하다.

이상 『희유금보』 수록 <상영산>~<가락더리>의 악곡경계를 검토한 결과, 『희유금보』의 편찬자는 여러 기준으로 악곡경계를 인식하고 있음을 알 수 있다. <상영산>~<가락더리>의 악곡경계는 모두 ‘원곡 영산회상’의 구조와 관계없이 기보되었으며, <중영산>의 시작 경계는 7괘 이괘 위치부터로 인식되었다. 반면 <세령산>의 시작 경계는 장단의 변화 위치를 기준으로 기보되지 않았다.

3. 소결

이상 제IV장에서는 19세기 《영산회상》 악보 중 상령산~가락덜이를 악곡별 반복 없이 계주하는 방법을 수록한 것으로 보이는 『동대금보』(1813), 『오희상금보』(1852), 『희유금보』(1852~1884)에 나타난 상령산~가락덜이의 연주방법과 편찬자의 악곡경계 인식을 검토하였다. 제IV장에서 검토한 내용을 정리하면 다음과 같다.

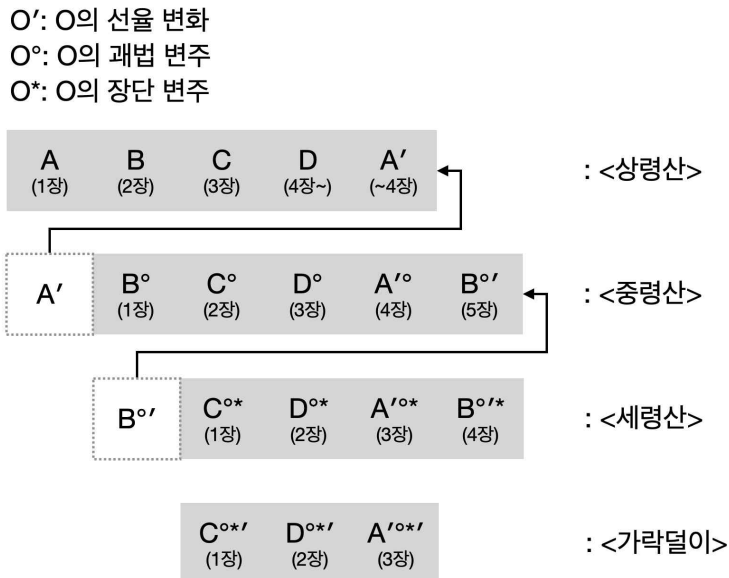
먼저 제1절에서는 『동대금보』, 『오희상금보』, 『희유금보』 수록 상령산~가락덜이의 연주방법을 검토하였다. 그 결과 19세기에 ‘상령산~가락덜이를 악곡 반복 없이 계주하는 연주방법’이 나타났고, 이러한 연주방법은 『유예지』(1806~1813), 『소영집성』(1822) 『삼죽금보』(1841)에 수록된 ‘상령산~가락덜이를 악곡별로 반복하며 계주하는 방법’과 같은 시기에 공존한 것을 알 수 있었다. 19세기에 이처럼 상령산~가락덜이를 반복 없이 연주하기도 한 이유는 19세기에 《영산회상》이 다수의 구성곡을 가진 모음곡이 되면서 반복 연주를 하지 않아도 충분히 길이가 긴 음악이었기 때문일 것이다.

『동대금보』, 『오희상금보』, 『희유금보』 수록 상령산~가락덜이가 악곡별 반복이 있는 상령산~가락덜이의 악보와 다른 점은 특히 상령산의 종지에서 나타난다. 상령산의 반복 연주방법을 수록한 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』에는 상령산의 종지(네 번째 ‘단락맺음선율’)로 청법을 활용하는 선율과 청법을 활용하지 않는 선율이 모두 나타나는데, 『동대금보』와 『희유금보』 수록 상령산에는 중령산을 뒤이어 연주하기 위해 청법을 활용하는 선율만 기록되었다. 다만 『오희상금보』의 경우 네 번째 ‘단락맺음선율’이 청법을 거쳐 연결하는 선율 대신 상령산의 각 장별 ‘단락맺음선율’로 대체·통일되었다.

『동대금보』, 『오희상금보』, 『희유금보』 수록 상령산~가락덜이의 변주관습은 제III장에서 살펴본 『유예지』, 『소영집성』, 『삼죽금보』 수록 상령산~가락덜이의 변주관습에서 탄생한 것이다. 즉 상령산~가락덜이를 악곡별로 반복 연주할 때 제1장의 반복에서는 큰 변화를 주지 않고, ‘제2장을 기점으로’ 꽤

법·장단 등을 변주하거나 동일하게 반복 연주하였는데, 『동대금보』, 『오희상금보』, 『희유금보』에는 이 중 ‘제2장을 기점으로 반복’할 때의 악곡은 기보하거나 설명하지 않고, ‘제2장부터 변주한 과생곡’만을 선택하여 수록한 것이다. 19세기 중반을 기점으로 이처럼 악곡을 반복하지 않는 연주방법이 보편화되어 현재에 전해진 것으로 보인다. 현행 악곡의 예를 들어 악곡별 반복 없이 계주하는 상령산~가락덜이의 연주방법과 변주관습을 시각화하면 다음 <그림 11>과 같다.

<그림 11> 현행 <상령산>~<가락덜이>의 연주방법과 변주관습



다음으로 제2절에서는 『동대금보』, 『오희상금보』, 『희유금보』 수록 상령산~가락덜이에 나타난 편찬자의 악곡경계 인식을 살펴보았다. 그 결과 편찬자가 악곡경계를 인식한 기준은 세 악보가 제각기 다르게 나타났다.

먼저 『동대금보』의 편찬자는 <만영산>~<가락드리>의 악곡경계를 ‘원곡영산회상’의 구조에 근거하여 인식하지 않았으며, 궤법과 장단의 변주 위치를 기준으로 나누지도 않았다. 『동대금보』 수록 <만영산>~<가락드리>의 악

곡경계는 모두 현행 악곡의 장 중간에 위치하는데, 이는 19세기의 다른 고악보에서는 나타나지 않는 악곡경계 인식이다. 즉 『동대금보』의 편찬자는 자신만의 독자적인 악곡경계 인식에 따라 <만영산>~<가락드리>를 구분한 것으로 보인다.

『오희상금보』의 편찬자는 ‘원곡 영산회상’의 구조를 기준으로 악곡경계를 인식하였다. 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지> 중 장 구분이 없는 17각으로 구성된 <제지>를 제외하고 <영산회상>, <중영산>, <세영산>의 세 곡은 모두 총 14각 길이의 4장 구성으로, 장별 각 수도 3·4·4·3각으로 동일하다. 이는 ‘원곡 영산회상’ 14각의 구조와 완전히 일치한다. 『오희상금보』 수록 <영산회상>~<제지>의 악곡경계를 패법 및 장단의 변화 위치와 ‘단락 맺음선율’과 함께 살펴본 결과 『오희상금보』의 악곡경계는 음악 내용과 관계없이 ‘원곡 영산회상’의 14각에 맞추어 일괄적으로 구분한 것임을 알 수 있었다.

마지막으로 『희유금보』의 편찬자는 <중영산>의 시작 경계를 7괘 이괘 위치부터 인식하여 기보하였는데, 이러한 점을 보면 악곡의 변주가 일어나는 위치를 악곡경계의 주된 기준으로 인식한 것으로 보인다. 반면 <세영산>의 시작 경계는 장단의 변화 위치를 기준으로 기보하지 않아 편찬자가 변주 위치만을 기준으로 악곡경계를 인식하지는 않은 것으로 보인다.

이상 살펴본 『동대금보』, 『오희상금보』, 『희유금보』의 악곡경계 인식 중에서 19세기에 주류를 이룬 것은 『희유금보』의 <중영산>처럼 악곡의 변주가 시작되는 위치를 악곡경계로 보는 인식이었을 것이다. 18세기의 『어은보』와 19세기 이후 대부분의 악보에서 7괘 이괘 위치를 중령산의 시작으로 기보하였기 때문이다. 반면 『오희상금보』의 편찬자는 ‘원곡 영산회상’의 구조를 악곡경계의 기준으로 보는 악곡 인식을 가지고 있었다. 이는 편찬자인 오희상(吳熙常, 1763~1833)이 장악원 관리 출신의 음악에 해박한 인물이었기 때문으로 보인다.

V. 결론

본 연구는 현행 <상령산>, <중령산>, <세령산>, <가락덜이>가 원곡과 파생곡의 관계임에도 불구하고 악곡별 전체 각 수와 분장구조 등이 서로 다르게 나타나는 원인이 19세기 풍류방에서의 연주방법과 악곡경계 인식에 있을 것으로 보았다. 이에 본 연구에서는 상령산~가락덜이의 다양한 반복 연주방법을 기록한 고악보 『소영집성』(1822)을 포함하여, 6종의 19세기 고악보에 나타난 상령산~가락덜이의 연주방법과 편찬자의 악곡경계 인식을 고찰하였다.

먼저 제Ⅱ장에서는 19세기의 상령산~가락덜이를 살펴보기에 앞서, 18세기까지의 영산회상 전승 및 연주 상황을 개괄적으로 파악하였다. 그 결과 중령산 파생 전에는 14각의 ‘원곡 영산회상’을 “주이복시”, 즉 반복 연주하는 방법과 14각의 ‘원곡 영산회상’의 일부 음을 변화시켜 반복 연주하는 방법이 있었다는 것을 확인하였다. 『어은보』(1779)에는 이와는 다른 새로운 연주방법이 등장하였는데, 그 방법은 14각의 ‘원곡 영산회상’ 연주 후 원곡과 같은 4괘에서 제1~3각 선율을 일부 변화시켜 반복하고, 제4각(현행 <상령산> 제2장 첫째 각)을 기점으로 ‘7괘로 이괘하여 변주’하거나 ‘원곡 영산회상’을 다시 반복하는 것이었다. 이 때 『어은보』의 편찬자는 변주로 인해 음악의 특징이 달라진 부분, 즉 7괘로 변주하는 위치를 <영산회상>과 <영산회상갑탄>의 악곡경계로 인식하였다.

제Ⅲ장에서는 19세기 악보 중 『유예지』(1806~1813), 『소영집성』(1822), 『삼죽금보』(1841) 수록 상령산~가락덜이에 나타나는 연주방법과 편찬자의 악곡경계 인식을 검토하였다. 그 결과 19세기에는 18세기 이전부터 반복 연주되었던 상령산 뿐 아니라 파생곡인 중령산, 세령산, 가락덜이도 각각 반복 연주되었다는 것을 알 수 있었다. 『유예지』 수록 악곡 중에는 <영산회상>이 반복 연주되었으며, 특히 『소영집성』에는 <대영산>, <중영산>, <세영산>, <지제>의 ‘일부 선율을 변화시켜 반복한 곡’이 ‘재입(再入)’이라는 별도의 악곡으로 수록되어 당시의 다양한 반복 연주방법을 보여준다. 또한 『소영집성』의 ‘재입’ 선율은 『삼죽금보』에 전해져 ‘별가락’으로 기록되었다.

한편 『삼죽금보』에는 <소영산>의 초장 대신 <중영산>의 초장을 일부 변화시켜 연주하고 <소영산> 제2장을 연주하도록 기보되어 있어 ‘원곡의 제2장이 반복과 변주의 기점이 되는 변주관습’이 중령산과 세령산의 관계에도 적용되는 것을 알 수 있었다.

제Ⅳ장에서는 19세기 악보 중 『동대금보』(1813), 『오회상금보』(1852), 『희유금보』(1852~1884) 수록 상령산~가락덜이에 나타나는 연주방법과 편찬자의 악곡경계 인식을 검토하였다. 그 결과 19세기에 상령산~가락덜이를 ‘악곡 반복 없이 계주’하는 연주방법이 나타났고, 이러한 연주방법은 『소영집성』 등에 나타나는 ‘악곡별로 반복하며 계주’하는 방법과 같은 시기에 공존한 것을 알 수 있었다. 19세기에 이처럼 상령산~가락덜이를 반복 없이 연주하기 시작한 이유는 19세기에 ≪영산회상≫이 다수의 구성곡을 가진 모음곡이 되면서 반복 연주를 하지 않아도 될 정도로 악곡이 길어졌기 때문으로 보인다.

제Ⅲ장과 제Ⅳ장에서 살펴본 19세기의 상령산~가락덜이 수록 악보에 나타나는 편찬자의 악곡경계 인식은 크게 궤법·장단의 변주 위치를 악곡경계로 인식하는 경우와 ‘원곡 영산회상’의 14각에 근거하여 악곡경계를 인식하는 경우로 구분되었다. 편찬자가 궤법 또는 장단의 변주 위치를 기준으로 악곡경계를 인식한 악보는 『유예지』, 『삼죽금보』, 『희유금보』였으며, 편찬자가 ‘원곡 영산회상’의 구조에 근거하여 악곡경계를 인식한 악보로는 『소영집성』과 『오회상금보』가 있었다. 『동대금보』에는 현행 및 다른 고악보와는 다른 독자적인 악곡경계 인식이 나타났다. 이 중 궤법 또는 장단의 변주 위치를 기준으로 삼는 악곡경계 인식이 19세기 중반 무렵 이후 주류를 이룬 것으로 판단되며, 『소영집성』 및 『오회상금보』의 편찬자가 ‘원곡 영산회상’의 구조를 기준으로 악곡경계를 인식한 것은 두 편찬자의 음악에 대한 지식과 학자적 관점이 반영된 것으로 보인다.

종합하면 18세기 이전의 영산회상에 나타나는 “주이복시(周而復始)”는 19세기에 사라진 것이 아니며, 상령산~가락덜이를 악곡별로 반복 연주하는 방법과 계주하는 방법이 19세기에 여러 방식으로 공존한 것으로 판단된다. 악곡을 반복하는 과정에서 나타난 세부적인 선율 변천의 시도들이 고악보에

‘재입(再入)’, ‘별가락’과 같은 형태로 수록되었고, 여러 곡을 계주할 때 악곡이 나뉘는 경계를 연주자 또는 편찬자마다 다른 기준으로 인식한 결과 악보마다 악곡경계가 다르게 기록되었다. 이처럼 연주자 혹은 풍류방에 따라 차이가 있던 상령산~가락달이의 연주방법이 19세기 중반 이후 점차 반복 없이 계주하는 방법으로 통일되어 오늘날에 전해졌으며, 변주 위치인 제2장을 기준으로 악곡경계를 나누는 인식이 19세기 중반 이후 주류를 이루어 오늘날에 전승되면서 현행 <상령산>~<가락달이>의 악곡경계가 된 것을 알 수 있었다.

참고문헌

<단행본>

장사훈, 『최신 국악총론』, 서울: 세광음악출판사, 1988.

강명관 외, 『역주 고악보 1』, 서울: 민속원, 2021.

_____, 『역주 고악보 2』, 서울: 민속원, 2021.

이혜구, 『정강보의 정간, 대강 및 장단』(서울: 세광출판사, 1987)

_____, 『三竹琴譜의 譯譜 및 註釋』, 성남: 한국정신문화연구원, 1998.

_____, 『신역악학개범』, 서울: 국립국악원, 2000.

<논문>

권오성, “『오희상금보』의 보허자고”, 한국정신문화연구원 박사학위논문, 1993.

김소연, “19~20세기 영산회상 거문고선율 변천 연주”, 이화여자대학교 박사학위논문, 2021.

김영운, “『동대금보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제22집, 서울: 국립국악원, 1987.

_____, “『소영집성(韶英集成)』의 내용과 특징”, 『민족문화연구』 제74호, 서울: 고려대학교 민족문화연구원, 2017.

_____, “『오희상금보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제39집, 서울: 국립국악원, 2004.

김우진, “『오희상금보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제39집, 서울: 국립국악원, 2004.

김하늬, “<취타>의 선율과 장단구조 연구”, 서울대학교 석사학위논문, 2017.

- 김화복, “가곡 우조 편(編)계통 악곡 연구” 『한국음악연구』 제65집, 서울: 한국국악학회, 2019.
- 박재린, “19~20세기 가락덜이의 경계와 분장 변화 연구”, 이화여자대학교 석사학위논문, 2021.
- 배주현, “『소영집성』 <과진악>과 <호적> 연구”, 한국학중앙연구원 석사학위논문, 2022.
- 서인화, “현악 영산회상 <상령산> 구조의 형성과정”, 『한국음악연구』 23집, 서울: 한국국악학회, 1995.
- _____, “『삼죽금보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 33집. 서울: 국립국악원, 1998.
- 설보라, “양금 고악보에 수록된 영산회상 중지선율 연구”, 서울대학교 석사학위논문, 2009.
- 송방송·김형동, “『한금신보』의 영산회상, 환입, 제지에 대한 비교 고찰”, 『한국음악연구』 제6집, 서울: 한국음악학회, 1988.
- 신혜선, “『소영집성』 가곡 중 변조 악곡 고찰 - <울당삭대엽>, <농>, <(계)낙수조>, <편락>을 중심으로 -”, 『한국음악연구』 제60집, 서울: 한국국악학회, 2016.
- 오용록, “상여소리를 통해 본 노래의 형성”, 『한국음악연구』 제30집, 서울: 한국국악학회, 2001.
- 이동희, “고악보에 수록된 ‘낙(樂)’계열 가곡의 변천 양상 연구”, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2022.
- 이상원, “조선후기 예인론-악사 김성기”, 『한국시가연구』 제18집, 서울: 한국시가학회, 2005.
- 이수진, “『소영집성』 소재 우조와 평조 <보허자> 비교연구”, 『한국음악연구』 제61집, 서울: 한국국악학회, 2017.
- 이진원, “백낙준 거문고 풍류 연구”, 『한국음악반학』 제32호, 서울: 한국고음반연구회, 2022.
- 이혜구, “중령산고 -상령산의 변주곡으로서-”, 『한국음악연구』 제3·4집 합병호, 서울: 한국국악학회, 1974.

- _____, “영산회상 -『대악후보』의 것과 현행 것과의 비교-”, 『영산회상의 음악학적 연구』, 서울: 전통예술원, 2005.
- _____, “현존 거문고보 연대고”, 『국악원논문집』 창간호, 서울: 국립국악원, 1989.
- _____, “한국전통음악의 형식문제”, 『한국음악연구』 제20집, 서울: 한국국악학회, 1992.
- _____, “영산회상 형성 연구의 제 문제”, 『한국음악연구』 제45집, 서울: 한국국악학회, 2009.
- 임미선, “『유예지』에 나타난 19세기 초 음악의 향유 양상”, 『한국학논집』 제34집, 서울: 한양대학교 한국학연구소, 2000.
- _____, “영산회상 상영산 4장 후반 3각 선율형성 고찰”, 『한국음악연구』 제66집, 서울: 한국국악학회, 2019.
- 임병옥, “『한금신보』 영산회상환입과 『어은보』 영산회상갑탄의 관계에 대한 연구”, 『국악원논문집』 제25집, 서울: 국립국악원, 2012.
- _____, “현악 영산회상 중 <상령산> 분장(分章) 형성과정에 대한 연구”, 『국악원논문집』 제28집, 서울: 국립국악원, 2013.
- 임재욱, “東京大 小倉文庫 소장 『韶英集成』의 자료적 가치”, 『국악원논문집』 제32집, 서울: 국립국악원, 2015.
- 장사훈, “영산회상 중 삼현환입의 연구”, 『아세아연구』 제6집, 서울: 고려대학교 아세아문제연구소, 1960.
- _____, “보허자논고”, 『국악논고』, 서울: 서울대학교출판부, 1966.
- _____, “『유예지』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제15집, 서울: 국립국악원, 1984.
- _____, “『어은보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제17집, 서울: 국립국악원, 1985.
- _____, “『희유금보』 해제”, 『한국음악학자료총서』 제17집, 서울: 국립국악원, 1995.
- 최선아, “『어은보』의 체제와 편찬에 관한 연구”, 서울대학교 석사학위논문, 2003.

- _____, “노주(老州) 오희상(吳熙常)의 음악적 배경과 음악관”, 『한국음악사학보』 제53집, 서울: 한국음악사학회, 2014.
- _____, “『오희상금보』의 <진악해> 연구”, 『한국음악연구』 제55집, 서울: 한국국악학회, 2014.
- 허윤정, “『한금신보』의 영산회상과 『어은보』의 영산회상갑탄”, 서울대학교 석사학위논문, 1997.
- 홍선례, “어은보의 영산회상갑탄”, 『한국음악연구』 제10집, 서울: 한국국악학회, 1980.
- 황준연, “현악영산회상 <상령산>과 <중령산>의 악조”, 『민족음악학』 제17집, 서울: 서울대학교 동양음악연구소, 1995.

<악보>

- 『금보』(『이수삼산재본금보』) (한국음악학자료총서, 2), 서울: 국립국악원, 1980.
- 『대악후보』 (한국음악학자료총서, 1), 서울: 국립국악원, 1979.
- 『동대금보』 (한국음악학자료총서, 22), 서울: 국립국악원, 1987.
- 『삼죽금보』 (한국음악학자료총서, 33), 서울: 국립국악원, 1998.
- 『어은보』 (한국음악학자료총서, 17), 서울: 국립국악원, 1995.
- 『오희상금보』 (한국음악학자료총서, 39), 서울: 국립국악원, 2004.
- 『유예지』 (한국음악학자료총서, 15), 서울: 국립국악원, 1984.
- 『죽취금보』 (한국음악학자료총서, 7), 서울: 국립국악원, 1981.
- 『한금신보』 (한국음악학자료총서, 18), 서울: 국립국악원, 1985.
- 『현학금보』 (한국음악학자료총서, 34), 서울: 국립국악원, 1999.
- 『희유금보』 (한국음악학자료총서, 17), 서울: 국립국악원, 1995.
- 『거문고 정악보』, 서울: 국립국악원, 2015.

<인터넷 사이트>

고려대학교 해외한국학자료센터. <http://kostma.korea.ac.kr/>
'별가락', 표준국어대사전, 국립국어원. (네이버 국어사전). <https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/b81662b705f2410bb09b5e8a3a234eba>

부 록

1. 19세기 상령산~가락덜이의 악곡경계 및 분장구조 대조표 151

1. 19세기 상량산~가락달이의 악곡경계 및 분장구조 대조표¹³⁶⁾

(전체 각)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
소영집성 (1922)	대영산~													
	'초장'		'2장'				'3장'				'4장'			
	~대영산		상영산재입~											
	'갱입초장'		'2장'				'3장'				'4장'			
오희상금보 (1852)	영산회상													
	초장		제2장				제3장				제4장			
유예지 (1806~1813)	영산회상~													
	제1장		제2장				제3장				제4장~			
동대금보 (1813)	만영산~													
	초장		제2장				제3장				제4장			
삼죽금보 (1841)	영산회상~													
	초장				제2장				제3장					
희유 (1852~1884)	상영산~													
	-													
현행	상량산~													
	1장		2장				3장				4장			

136) 『소영집성』과 『오희상금보』의 악곡경계를 ‘원곡 영산회상’의 14각 구조에 근거하여 나누는 것으로 보고 표의 위쪽에 배치하였다.

(전체 각)	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	
소영집성	~상영산재입			중영산~											
	'갱입초장'			'2장'				'3장'				'4장'			
	~중영산			중영산재입~											
	'갱입초장'			'2장'				'3장'				'4장'			
오회상금보	중영산														
	초장			제2장				제3장				제4장			
유예지	~영산회상			세영산~											
	~제4장			제1장				제2장				제3장			
동대금보	~만영산				중영산~										
	~제4장			제5장		초장		제2장				제3장			
삼죽금보	~영산회상			중영산~											
	제4장			초장				제2장				제3장			
회유	~상영산			중영산~											
	-														
현행	~상령산			중령산											
	4장			1장				2장				3장			

(전체 각)	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	
소영집성	~중영산재입			세영산~											
	'갱입초장'			'2장'				'3장'				'4장'			
	~세영산			지제~				×				세영재입~			
	'갱입초장'			'2편'								'4장'			
오회상금보	세영산														
	초장			제2장				제3장				제4장			
유예지	~세영산			이층제지~											
	제4장			제1장				제2장				제3장			
동대금보	~중영산				삭영산~										
	제4장			제5장		초장		제2장				제3장~			
삼죽금보	~중영산			(소영산)				소영산~							
	제4장			(중영산 초장 변동)				제2장				제3장			
회유	~중영산			소영산~											
	-														
현행	~중령산							세령산~							
	4장			5장				1장				2장			

(전체 각)	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
소영집성	~세영재입		지제재입				~지제~							
	'초장'		'2장'				'3편'		'4편'					
오회상금보	제지~													
유예지	~이층제지		삼층제지~											
	제4장		제1장			제2장			제3장					
동대금보	~삭영산						가락드리~							
	제4장			제5장			-							
삼죽금보	~소영산						가락더리~							
	제4장		초장두			이장 두	반 복	-						
회유	~소영산						가락더리~							
	-						-							
현행	~세령산						가락덜이~							
	3장		4장		1장		2장							

(전체 각)	57	58	59	60	61	62
소영집성	~지제				삼현	
	'갱입초장'		'갱입2편'		'4편'	
오회상금보	~제지		삼현환입~			
유예지	~삼층제지		삼현회입~			
	제4장		제1장~			
동대금보	~가락드리~					
삼죽금보	~가락더리				환입	
	-				-	
회유	~가락더리~					
현행	~가락덜이		삼현도드리~			
	3장		돌장	1장		

Abstract

A Study on Performance Forms and Division Points of derivative pieces of *Yeongsanhoesng*

Lee, Yeonwoo

Major in Korean Musicology

Department of Music

The Graduate School

Seoul National University

Though the previous research have discussed the “*Ju’ibokshi*”, a repetitive performance form, of *Yeongsanhoesang* up to the 18th century, but this form was considered to have disappeared as the «*Yeongsanhoesang*» suite had been established in the 19th century. But compiled scores from the 19th century reveal various performance forms and interpretations of division points in *pungryubang* (literati gatherings for enjoying music) of the time. These variations are also relevant to the difference in the number of lines among *Sangryeongsan*, *Jungryeongsan*, and *Seryeongsan* despite their derivative relations. Therefore, this study examined the performance forms and the editor’s interpretations of division points from *Sangryeongsan* to *Garakdeori* appeared from six compiled scores from the 19th century, including

Soyeongjipseong (1822), on which different repetitive performance forms of the pieces were recorded.

First, before the 19th century, “*Ju’ibokshi*” in *Yeongsanhoesang* was divided into two: performance form prior to the derivation of *Jungryeongsan*, and that after the derivation of *Jungryeongsan*. Prior to the derivation, there were performance forms repeating all 14 lines of “original *Yeongsanhoesang*” and performance forms repeating “original *Yeongsanhoesang*” with minor variations. In *Eo’eunbo*, where *Jungryeongsan* (*Yeongsanhoesang gaptan*) first appears, both repetition and variation can be found. After performing the “original *Yeongsanhoesang*,” the first to the third line of the piece is variatively repeated as a *Doljang* (repeated chapter), and from the fourth line, (the second chapter in current *Sangryeongsan*) the piece is played on 7th *gwa*(fret) or the “original *Yeongsanhoesang*” is repeated. The editor of *Eo’eunbo* considered the point where the variation on 7th *gwa* starts as the division point.

Second, in the 19th century, there were two ways to perform *Sangryeongsan* to *Garakdeori*: performing multiple pieces in succession with repetition in each piece and performing them in succession without any repetition. The former appears in *Yuyeji* (1806~1813), *Soyeongjipseong* (1822), and *Samjukgeumbo* (1841). In *Soyeongjipseong*, “Minor variations of the piece” were recorded as a separate piece named “*Jae’ip*,” (reentry) whose melody also appears in *Samjukgeumbo* as “*Byeolgarak*” (other melodies). The latter appears in *Dongdaegeumbo*, *Oheuisanggeumbo*, and *Heuiyugeumbo* since «*Yeongsanhoesang*» became a suite with multiple pieces and it became long enough that repetition was not needed. A common practice in the performance of *Sangryeongsan* to *Garakdeori* found in these compiled scores was the variation of *gwa* or rhythmic cycles starting from the second chapter

of the original piece.

Third, the editors of *Yuyeji*, *Samjukgeumbo*, and *Heui'yugeumbo* interpreted the points of variation in *gwae* or rhythmic cycle as the division points, while the editors of *Soyeongjipseong* and *Oheuisanggeumbo* based the division points on the structure of the “original *Yeongsanhoesang*.” *Dongdaegeumbo* presents its own interpretation of division points. In the 19th century, the prevailing view was that the division points depended on where the music changes. The editors *Soyeongjipseong* and *Oheuisanggeumbo* based division points on the structure of the “original *Yeongsanhoesang*” due to their expertise in music and academic perspectives.

In conclusion, “*Ju'ibokshi*,” the repetitive performance form had not disappeared in the 19th century, but the act of sequentially repeating *Sangryeongsan* to *Garakdeori* and performing them in succession coexisted in various forms. The attempts of minor variations made during repetitive performances were compiled into scores labeled as “*Jae'ip*” or as “*Byeolgarak*,” and the division points of *Sangryeongsan* to *Garakdeori* varied among these scores due to different interpretations by their respective editors. However, starting from the mid-19th century, the form was standardized into successive performances without repetition and has been handed down to the present day. The concept of using the second chapter, where the music undergoes changes, as the division point became the prevailing norm after the mid-19th century. This convention has persisted to the present and is now the division point for *Sangryeongsan* to *Garakdeori*.

Keywords: *Yeongsanhoesang*, repetitive performance(*ju'ibokshi*), *Jae'ip*, division points, *Soyeongjipseong*
Student Number : 2017-23242