

『樂學軌範』의 鄉樂器 音高

黃 俊 淵

(서울대 국악과 교수)

〈目 次〉

- | | |
|-----------------|--------------|
| I. 머리말 | V. 향피리 宮의 音高 |
| II. 唐樂器 散形の 宮 | VI. 大箏의 散形 |
| III. 거문고 律名の 音高 | VII. 맏음말 |
| IV. 가야금 律名の 音高 | |

I. 머리말

500년 前에 간행된 『樂學軌範』은 韓國音樂史 研究의 不可缺의 文獻으로서, 그 文獻的 信憑性이나 史料的 價値가 높게 評價되고 있다.¹⁾ 그러나 그러한 評價에도 불구하고, 그 記錄 내용중에는 검토되어야 할 疑心스런 부분이 더러 보인다. 樂器圖說에 나타난 각 樂器의 律名과 宮의 音高와 相關한 기록들이 그 가운데 하나이다.

특히, 『樂學軌範』 樂器圖說의 기록은 雅樂器나 唐樂器의 音高와 鄉樂器의 音高가 서로 同一한 것처럼 되었다. 그러나, 그 緣由는 아직 모르지만, 오늘날의 編鍾·編磬·당피리 등의 雅樂器나 唐樂器의 黃鍾音高와 거문고·가야금·향피리·대금 등의 鄉樂器의 黃鍾音高는 서로 다르다. 그러므로 時代의 흐름에 따라 樂器의 音高에 변화가 생겼는지, 아니면 『樂學軌範』의 相關기록에 문제가 있는지 疑問이 제기되고, 결국 樂器圖說 기록의 면밀한 검토가 요구된다.

『樂學軌範』 當時의 각 樂器의 音高를 파악하기 위하여 唐樂器 및 鄉樂器와 相關된

1) 宋芳松, “『樂學軌範』의 文獻의 研究,” 『韓國音樂史研究』(영남대학교출판부, 1982), 283~318쪽 및 “『樂學軌範』의 文獻의 研究(續),” 『東西音樂研究』 1(숙명여자대학교 동서음악연구소, 1984), 9~23쪽 참조.

기록을 차례로 검토해 보겠다.

II. 唐樂器 散形의 宮

『樂學軌範』의 唐部樂器圖說에는 총 13種의 唐樂器가 기록되었는데, 이 가운데 拍敎坊鼓·杖鼓 등 打樂器 3種을 제외한, 方響·月琴·唐琵琶·奚琴·大箏·牙箏·唐笛·당피리·洞簫·太平簫 등 10種의 선율악기들이 검토대상이다.

그런데, 이 10種의 唐樂器는 비록 唐樂器로 구분되었지만, 대부분 唐樂과 鄉樂을 모두 연주하는 악기들이다. 『樂學軌範』의 기록에 따르면, 당시에는 唐琵琶²⁾·牙箏³⁾과 方響·唐笛·당피리·洞簫⁴⁾ 등은 唐樂과 鄉樂에 두루 쓰였고, 月琴⁵⁾·奚琴⁶⁾(太平簫)⁷⁾ 등은 오히려 鄉樂 연주에만 사용되었다. 그리고 唐樂의 연주시에만 사용된 唐樂器는 오직 大箏⁸⁾뿐이었다. 이처럼 당시의 대부분의 唐樂器들은, 그 分類와는 상관없이, 이미 鄉樂器이거나 鄉樂器의 역할을 하고 있었던 셈이다.

당시의 唐樂器들이 唐樂외에도 鄉樂에 많이 사용되었던 때문인지, 方響을 제외한 9種의 선율악기의 散形에는 그 音高의 表記가 五音略譜 爲主로 되었고, 律名이나 工尺譜가 附記된 것도 있다. 그러므로 이러한 唐樂器의 散形에 나오는 五音略譜의 宮이 律名으로서는 무엇이며, 그 音高는 또한 어떻게 해석되어야 할 것인지가 문제로 대두된다.

唐樂器의 散形에는 세 가지 樂調가 나온다. 그것은 하나의 唐樂調와 두 개의 鄉樂調 즉 平調와 界面調이다. 그리고 이 세 樂調 중 唐樂調는 構成音이 五音略譜로 되었어도 그 宮의 音高 파악이 용이하다. 예를 들면, 牙箏의 散形에는 唐樂調⁹⁾가 보이는데, 그

2) 唐樂鄉樂並用之(권7 4a).

3) 古只用唐樂 今鄉樂兼用之(권7 11a).

4) 方響·唐笛·(唐)箏·洞簫 등의 악기 설명문에는 이와 관련한 글이 없으나, 時用鄉樂로才圖儀의 鶴蓮花臺處容舞合設에 그려진 初入排列圖에는 이 악기들이 鄉樂器와 함께 편성되었다(권 5 11b).

5) 調絃按絃之法 與唐琵琶並同 唯體制各異耳 只用鄉樂(권7 3b).

6) 只奏鄉樂(권7 9a).

7) 律法同鄉箏 此不圖云. 太平簫 本於軍中用之 今定大業之樂 昭武奮雄永觀等章 兼用之(권7 13a).

8) 只用唐樂(권7 10a).

9) 牙箏의 唐樂調는 鄉樂調처럼 5음음계로 되었으나, 唐笛·당피리·洞簫 등의 散形에는 (下五 下四 界下四 下三) 下二 下一 界下一 宮 上一 界上一 上二 (上三)의 7음 음계처럼 표시되었다(권7 10ab).

宮에는 淸黃鍾이 併記되었다. 따라서 간단히 唐樂調의 宮은 律名으로 淸黃鍾인 것을 알 수 있다. 그리고 그 宮(淸黃鍾)의 音高도 일단 編鍾의 淸黃鍾(c)에 해당하는 것으로 해석되는데, 그것은 方響에 기록된 律名¹⁰⁾과 여러 唐樂器의 散形에 나타난 工尺譜에 의하여 가능하다. 즉 唐樂調란 말은 없지만, 唐笛·당피리·洞簫 등의 관악기 散形에는 唐樂調의 그것으로 보이는 五音略譜가 있고 또한 工尺譜가 表記되었는데, 그 五音略譜의 宮은 工尺譜의 六과 併記되었다. 그러므로 이 六에 의하여 그 宮의 音高가 編鍾의 淸黃鍾과 같은 것으로 판단되는 것이다. 요컨대 『樂學軌範』 당시의 牙箏·大箏·唐笛·당피리·洞簫 등의 唐樂調의 宮은 律名으로 淸黃鍾이고 그 音高는 지금의 그것과 다름없는 것이라 하겠는데, 이것은 『樂學軌範』의 당피리 散形이 오늘날의 당피리 散形과 거의 일치되는 점으로 미루어서도 分明하다 하겠다.¹¹⁾

唐樂調의 宮은 淸黃鍾이나, 한편으로 唐樂器로 연주하는 鄕樂調의 宮도 그것일지 궁금하다. 鄕樂에만 쓰이는 奚琴과 또한 唐琵琶(月琴 포함)·牙箏 등의 散形에 보이는 平調 및 界面調에는 五音略譜의에 아무것도 併記되지 않았다. 그러므로 이 鄕樂調(平調와 界面調)의 宮이 우선 律名으로는 무엇이며, 나아가서 그 音高는 또한 어떻게 해석되어야 할지가 문제다. 환언하면, 이 鄕樂調의 宮이 당시의 樂時調와 羽調 또는 七指 중 어느 調의 宮에 해당되는 것인지가 첫째 疑問이고, 그 宮(律名)의 實音高가 그 다음의 의문이다.

첫째 의문은 『琴合字譜』를 參照하면 곧 풀린다. 즉 『琴合字譜』는 『樂學軌範』의 唐琵琶의 平調와 界面調 散形을 轉載하였고, 실제로 그 唐琵琶譜 平調慢大葉에서는 唐琵琶의 子絃 제4주(柱)를 食指로 누르고 줄을 뜯어서 宮을 소리낸다. 그 唐琵琶의 宮은 같은 악보의 거문고 慢大葉譜에 의하여 거문고 大絃 5괘의 宮과 같음을 알 수 있는데, 그것은 『樂學軌範』의 樂時調 三指의 宮(林鍾)에 해당하는 것이다. 따라서 일단 『樂學軌範』 唐琵琶의 散形에 쓰여진 平調와 界面調의 宮(子絃4柱 食指)은 林鍾임을 확인할 수 있고, 또한 唐琵琶의 鄕樂調 宮의 해석에 의하여 奚琴과 牙箏의 平調 및 界面調 散形의 宮도 같은 鄕樂調이므로 林鍾일 것으로 유추할 수 있다. 그러므로 요컨대, 唐樂器 散形에 나타난 鄕樂調의 宮은 淸黃鍾인 唐樂調의 그것과 달리 林鍾이라 하겠다.

10) 偏次及四淸聲 與鍾磬不同 十二律之外 用黃鍾太簇姑洗仲呂淸聲者 蓋欲便用於唐樂耳(권7 1b).

11) 張師勛, 『韓國樂器大觀』(文化財管理局, 1969), 41~43쪽.

한편, 두번째 의문은 이 鄉樂調의 宮인 林鍾의 音高이다. 즉 鄉樂調의 林鍾 音高가 당피리의 林鍾(G)과 같은 것인지 아니면 오늘날의 향피리의 林鍾 音高(Bb)와 동일한지가 의문이다. 그러나 이 점은 唐樂器의 散形만으로는 쉽게 결론지을 수 없는 문제이며 뒤에 검토될 鄉樂器의 音高와 연관된 것으로 해석되어야 할 것이고, 鄉樂器의 音高가 확인되면 저절로 해결될 문제라 생각된다. 그러므로 구체적인 논의는 鄉樂器항에서 계속될 것이다. 다만 이와 관련하여 『樂學軌範』의 圖說에서 주목되는 사실은, 牙箏의 鄉樂調 즉 平調와 界面調의 散形에 보이는 宮(林鍾)이 唐樂調 散形の 下一(南無)과 같은 줄 즉 제5현에 기록되어 있는 점과, 또한 唐琵琶의 鄉樂調 散形の 宮(林鍾)이 唐樂調 散形の 六(淸黃鍾)과 같은자리 즉 子絃 제4주에 기록되었다는 점이다.¹²⁾ 이러한 두 가지 사실은 唐樂器에서도 鄉樂調의 宮(林鍾)의 音高는 실제로 唐樂調의 林鍾보다 높았을 것이란 생각을 불러 일으킨다.

이상 『樂學軌範』의 唐部樂器圖說에 나타난 唐樂器의 기록을 검토한 결과, 먼저 唐樂器 散形에 기록된 唐樂調와 鄉樂調의 宮은 자기 달라서 唐樂調가 淸黃鍾이고 鄉樂調가 林鍾인 것임을 알았다. 그리고 또한 그 唐樂調의 宮(淸黃鍾)의 音高는 編鍾의 淸黃鍾(c)과 같은 것으로 파악되었다. 한편, 鄉樂調의 宮(林鍾)의 音高는 唐樂調의 林鍾(G)과 달라서 그것보다 높았을 것으로만 추측되었고 구체적인 論議는 留保되었다.

Ⅲ. 거문고 律名の 音高

鄉部樂器圖說에는 거문고·鄉琵琶·가야금·대금·小管子·草笛·향피리 등 7종의 樂器가 차례로 기술되었다. 이 가운데 지금은 연주되지 않는 鄉琵琶·小管子·草笛을 제외하고 나머지 鄉樂器를 중심으로 살펴 보겠다.

『樂學軌範』의 編者는 鄉樂器중에서 특히 거문고를 重視하여 많은 지면을 할애하고 여러모로 자세히 기록하였다. 예를 들면, 거문고의 설명에는 특별히 많은 樂調의 散形이 등장하는데, 각각의 散形에는 五音略譜와 더불어 十二律名과 時用 宮商角徵羽 및 五調의 宮商角徵羽 등이 백백하게 쓰였다. 그 결과 樂時調 및 羽調와 七指의 각 宮의 律名이 모두 드러나서, 그 宮과 律名の 관계를, 예컨대 거문고의 樂時調 三指 宮은 林

12) 牙箏(권7 10b). 唐琵琶(권7 5a-6a).

鍾이고 羽調 六指(八調)의 宮은 淸黃鍾임을 쉽게 알 수 있다. 그러므로 거문고의 樂時調나 羽調 등의 宮이 律名으로 무엇인지는 따로 論議할 필요가 없다.

論議의 焦點은 거문고의 散形에 기록된 律名의 音高문제라 하겠다. 이 문제와 관련하여 먼저 주목되는 것은 거문고의 여러 散形 중에서도 가장 자세한 樂時調 一指의 平調 散形이다. 이 一指 散形에는 유독 工尺譜도 併記되었다. 게다가 그 기록방식도 唐樂器의 散形에서보다 더욱 세밀하게 되었는데, 예를 들면 淸黃鍾인 六보다 높은 音인 五와 高五 尖五 등이 확실하게 구분되어 쓰였다. 그러므로 一見 이 工尺譜에 의하여 併記된 거문고 十二律名의 音高를 『樂學軌範』의 雅樂器나 唐樂器 律名의 音高와 동일한 것으로 해석할 수도 있을 것이다.¹³⁾ 그러나 이러한 해석은 다음의 이유에서 躊躇된다.

『樂學軌範』에 거문고 三指의 宮(林鍾)은 大絃 5棵에서 소리내고 六指(八調)의 宮(黃鍾)은 遊絃 4괘에서 소리내게 되어 있다. 그러므로 三指와 六指에서는 林鍾과 黃鍾의 소리내기가 결국 서로 같다. 그리고 이러한 『樂學軌範』當時의 按絃法 및 運指法과 소리내기는 以後 『琴合字譜』·『梁琴新譜』·『遊藝志』·『三竹琴譜』 등을 거쳐서 오늘날에 이르기까지 500년 동안이나 거의 변하지 않은 채 그대로 이어졌다. 다만 줄을 밀어서 소리내는 약간의 演奏技法¹⁴⁾과 文絃과 淸絃의 調律이 單純化한 부분적인 調絃法¹⁵⁾의 변화가 있었을 뿐이다. 그러므로 오늘날 大絃 5괘에서 소리내는 林鍾과 遊絃 4괘에서 소리내는 黃鍾의 音高도 『樂學軌範』當時의 그것과 달라졌을 것으로 생각하기 어렵다.

13) 李惠求, 『국역악학궤범』 2(민족문화추진회, 1980), 124쪽, 脚註 86 참조.

14) 張師勳, “거문고의 力按法에 따른 演奏技法의 發展에 대하여,” 『韓國傳統音樂의 研究』(寶晉齋, 1975), 122~146쪽.

15) 當時의 거문고 調絃法과 지금의 調絃法이 크게 달라진 것으로 믿기 어렵다. 왜냐하면, 『樂學軌範』의 거문고 調絃法 理論은 疑問무성이다. 기록에 의하면 거문고의 大絃 5괘와 遊絃 4괘는 각각 樂時調(4개)와 羽調(4개)의 宮자리이어서, 絃을 조였다 풀었다 하여 각 七指의 宮을 항상 그 자리에 맞추게 되었다. 그러나 이처럼 무리한 方式이 當時 그대로 쓰였을지가 의심스럽다. 실제로 만약 大絃 5괘에서 夾鍾(一指)을 내려면 그 줄을 아주 느슨하게 하여야 하고, 또 南呂(橫指)를 내려면 그보다 줄을 상당히 조여야 하는데, 그렇다면 一指나 橫指 어느 쪽에서도 정확한 音高와 좋은 소리를 얻을 수가 없을 것이다(遊絃에서도 마찬가지이다). 좋은 소리는 적당한 張力으로 당겨진 줄에서만 얻을 수 있기 때문이다. 한편, 『玄琴東文類記』의 大葉중에는 宮인 仲呂를 大絃 5괘가 아닌 大絃 4괘에서 소리내는 二指의 樂曲(平調大葉 一名 洛水調 및 大葉 金從孫 등)도 있다. 따라서 이 樂曲은 二指임에도 『樂學軌範』의 三指의 調絃法을 쓴 것이다. 그러므로 『樂學軌範』의 거문고 調絃法은 再考되어야 한다. 줄고, “大葉에 관한 研究,” 『藝術論文集』 24(대한민국예술원, 1985), 101~138쪽 참조.

만약 당시의 大絃 5개의 林鍾이 당피리의 林鍾(G)과 같은 것이었다면(併記된 工尺譜의 尺字에 의하여), 필연적으로 그 이후의 어느 時點에서 거문고의 指法에는 변화가 없이 그 音高에만 큰 변화가 있었어야 한다. 그리고 그것은 樂器 자체의 構造가 달라지는 물리적 변화나 여타 樂器들과의 관계와 관련된 어떤 획기적인 변화에서만 가능하겠다.¹⁶⁾ 그러나 그러한 흔적은 별로 발견되지 않는다. 그러므로 보다 합리적인 또 다른 해석이 모색되어야 한다.

보다 현실적으로 타당하며 합리적인 해석은 거문고 散形의 一指에만 보이는 工尺譜가 오히려 잘못된 것이고 그저 구색으로 기록되었을 뿐이라는 판단일 것이다. 악기의 律名을 친절하게 기록하고 그것이 지나쳐서 時用 宮商角徵羽와 五調의 宮商角徵羽까지 한꺼번에 혼란하게 기록한 편자의 집필방법으로 미루어서 律名아래 工尺譜까지도 기록하였음직하다. 그리고 이 工尺譜는 當時의 거문고 律名の 音高가 지금의 그것과 같은 것이라고 볼 수 없게 하는 단 하나의 걸림돌이다. 그러므로 附言하건대, 거문고 一指의 工尺譜는 잘못 기록된 蛇足이라 판단된다.

요컨대, 鄉樂器를 대표하는 거문고의 散形에 기록된 律名の 각 音高는 이상의 理由에서 오늘날의 향피리 律名の 각 音高와 같은 것으로 보겠다. 즉 『樂學軌範』의 거문고 散形에 쓰여진 遊絃 4괘 黃鍾의 音高는 오늘날의 향피리의 黃鍾(Eb)과 같은 것이라고 해석된다.

IV. 가야금 律名の 音高

가야금의 散形은 『樂學軌範』에 다섯 개가 소개되었다. 그런데, 그 다섯 개의 散形에는 예의없이 五音略譜와 함께 12律名이 併記되었다. 따라서 각 樂調의 宮의 律名은 분명하게 드러나 있다. 문제는 그러한 律名の 音高가 거문고의 그것과 같을 것인지에 있다.

먼저 『樂學軌範』에 기록된 다섯 개의 가야금 散形을 조사하면, 羽調의 八調(六指)

16) 악기 전체의 音高가 단3도(G에서 Bb으로) 올라가야 하는 이 假想의 전체적 변화는 역사적 사실인 界面調 上一의 音高의 부분적 변화(遊絃 6개의 夾鍾이 仲呂로 변함)와 그 변화의 내용이 전혀 다르다.

調絃法이 지금의 가야금 調絃法과 가장 관련이 깊다는 것을 발견하게 된다. 즉 『樂學軌範』의 羽調 散形 例에는 橫指가 기록되었지만, 當時 羽調의 調絃法은 가야금 제5현을 宮으로 調律하는 것이므로, 실제로 八調에서는 제5현에 오늘날처럼 黃鍾이 쓰인다.¹⁷⁾ 그러므로 이 八調(平調)의 각 12絃에 調律되는 音들은 오늘날의 平調調絃法¹⁸⁾에서의 12絃의 音들과 비슷하게 된다. 다만, 『樂學軌範』의 八調 平調의 調絃法과 지금의 가야금 平調調絃法은 제 2·3·4현에서 다를 뿐이다.¹⁹⁾ 그러므로 거문고의 경우와 유사하게, 지금의 가야금 調絃法은 『樂學軌範』의 調絃法 중 羽調 八調(平調 및 界面調)의 그것을 이어받은 것이라 하겠다.²⁰⁾

『樂學軌範』에 소개된 가야금의 模樣과 體制가 오늘날의 가야금에 그대로 이어지고 있고 그 調絃法도 맥락이 이어지고 있으므로, 결론부터 말하자면, 가야금 散形에 기록된 제5현 黃鍾의 音高는 거문고 遊絃 4괘의 黃鍾처럼 오늘날의 향피리의 黃鍾(Eb)과 같았을 것으로 생각된다. 『樂學軌範』에 기록된 가야금의 각 律名の 音高가 만약 編磬의 그것과 같아서 지금의 音高보다 낮았다면, 역시 『樂學軌範』以後 어느 時點에 전체적으로 가야금의 音高가 높아졌어야 하고, 그러한 어떤 要因이나 變化현상이 있었어야 한다. 그러나 그러한 흔적은 전혀 발견되지 않는다. 오히려 가야금의 音高가 『樂學軌範』當時나 지금에 이르기까지 變動없이 유지되었을 것이라 추리는 가야금의 悠久한 傳統性으로 미루어 가능하다. 지금의 가야금이 무려 千年전의 가야금의 古制를 대부분 간직하고 있다는 점은 일본 奈良의 正倉院에 보관되어 있는 新羅琴을 통하여

17) 八調 清黃鍾宮也 第一第五第十絃 竝黃鍾(권7 26a).

18) 張師助, 『韓國樂器大觀』, 81쪽.

19) 『樂學軌範』의 八調 平調 調絃法(권7 26a)에서 제 2·3·4현은 각각 仲呂·林鍾·南呂이나, 지금의 平調 調絃法에서는 그것이 각각 太簇·仲呂·林鍾으로 調絃된다. 그러므로 지금의 調絃法은 南呂를 太簇로 代置하였을 뿐이다.

20) 『樂學軌範』의 가야금 調絃法도 疑問이다. 즉 한 줄에서 여러 音을 調絃하는 方式(제5현에서 南呂 應鍾 黃鍾 太簇)은 理論을 위한 理論처럼 느껴진다. 왜냐하면 가야금의 줄을 느슨하게 하거나 팽팽하게 하는 것도 限度가 있고 또한 안쪽(柱)을 옮겨서 調絃하는 데에도 限界가 있어서, 그 理論이 실제의 調絃에는 適用되기 어려울 것이다. 例로서, 羽調 橫指의 調絃理論에서는 제1현에 낮은 倍南呂가 調律되어야 하나, 실제로는 안쪽이 染尾에 너무 치우쳐서 調律 자체가 불가능할 것으로 생각된다. 그러므로 『樂學軌範』의 가야금 調絃法도 역시 현실성이 없어 再考되어야 할 것으로 본다.

익히 아는 사실이다.²¹⁾

요컨대, 『樂學軌範』의 가야금 散形에 併記된 律名의 音高는 이상의 理由에서 오늘날의 향피리 律名의 音高와 같은 것으로 판단된다. 나아가서 가야금은 거문고와 그 音高에 있어서 여하튼 서로 같을 수밖에 없었을 것이므로, 이러한 판단은 거문고의 예에 비추어서도 자연스럽다고 하겠다.

V. 향피리 宮의 音高

향피리는 『樂學軌範』의 鄉部樂器圖說 맨끝에 여타 악기에 비하여 상대적으로 상당히 簡略하게 소개되었다. 심지어 거의 民間에서 娛樂삼아 쓰이던 小管子²²⁾와 草笛²³⁾보다도 뒷쪽에 기록되어, 그 악기의 用途에 비하여 編者가 향피리를 의도적으로 푸대접하였다는 생각도 든다.

향피리의 散形은 간략하게 소개되어서 樂調名의 표시나 律名도 없고, 다만 按孔에 따른 음높이만 五音略譜로 표시되었다. 그러므로 그 기록으로는 그 宮의 律名과 音高를 알 수 없고, 제4공까지 막고(按孔) 내는 소리가 宮이라는 것만 알 수 있다. 따라서 향피리의 宮이 樂時調와 羽調 또는 七指 중 어느 調의 것인지, 다시 말해서 그것이 律名으로는 무엇이며, 또한 그 宮(律名)의 音高를 어떻게 해석할 것이냐가 문제다.

위에서 논의된 것처럼, 樂時調나 羽調의 明示없이 鄉樂調의 散形만 제시된 唐部樂器圖說의 奚琴과 月琴의 宮이 樂時調 三指의 것으로 밝혀졌으므로, 우선 이 향피리의 宮은 奚琴의 宮처럼 樂時調 三指의 그것일 것이라는 추측이 가능하다. 그러면 그 宮은 林鍾(三指)이 된다. 그러나 이러한 추측은 一貫性은 있어 보이나, 다음의 이유로 무리하다. 즉, 추측한대로 만약 향피리의 宮이 林鍾이라면 향피리의 실제 最低音²⁴⁾ 下三은 그에 따라서 黃鍾이 될 것인데, 그것은 결국 當時 향피리의 전체적인 指法이 당피리의

21) 正倉院에 보관된 2대의 完型 新羅琴의 크기(金泥檜新羅琴: 길이 153.3cm, 폭 30cm, 金薄押新羅琴: 길이 158.1, 폭 30.2)는 오늘날의 가야금 크기(대략 길이 160, 폭 28)와 거의 같다. 『正倉院의 樂器』(日本經濟新聞社, 1967), 97쪽.

22) 按小管子 出自牧童 雖無所用於宴享祭享之樂 只爲聲亮而弄便(권7 30b).

23) 學草笛 不須師授 先知樂節 皆可能也 如嘯歌之譜和於衆樂同(권7 31a).

24) 下五下四 雖書而無濁聲 故以清聲畢曲(권7 32a).

그것과 동일한 것(즉 구멍을 전부 막으면 黃鍾)이라는 결과를 초래하게 되므로, 논리적으로 모순에 빠지게 된다. 『樂學軌範』當時의 향피리의 指法이 당피리의 그것과 같았다면, 굳이 唐部樂器圖說에서 太平籥의 律法이 당피리가 아닌 향피리와 같다²⁵⁾고 설명하지 않았을 것이다. 그러므로 결국 『樂學軌範』의 향피리 散形の 宮은 林鍾이 될 수 없다.

향피리 散形の 宮이 樂時調 三指의 그것이 될 수 없다면, 결국 羽調 八調(六指)의 宮, 즉 黃鍾으로 해석될 수밖에 없을 것이다. 왜냐하면, 鄉樂의 調는 樂時調(三指)와 羽調(八調)로 大別되기 때문이다.²⁶⁾ 그리고 만약 향피리의 제4공까지를 按孔한 宮이 黃鍾이라면, 散形에 나타난 宮을 포함하여 五音略譜로 표시된 모든 音들이 오늘날의 향피리의 黃鍾宮 構成音과 符合된다. 뿐만 아니라 散形の 宮이 黃鍾이라면, 舌口를 강하게 물고 力吹하여 上五와 上六까지 소리내는 『樂學軌範』에 기록된 특별한 演奏法²⁷⁾도 구멍을 모두 떼고 淸黃鍾 淸太簇같은 높은 음을 입술로 만들어내는 오늘날의 향피리의 연주법과 같은 것으로 해석될 수 있다. 그러므로 향피리 散形の 宮은 여러모로 黃鍾으로 해석될 수밖에 없겠다.

요컨대, 『樂學軌範』향피리의 散形에 기록된 宮은 樂時調 三指의 그것으로 보기보다는 羽調 八調의 것으로 해석하는 것이 무리가 없고 자연스럽다. 그 宮은 다름아닌 黃鍾으로 판단된다. 그리고 그 宮(黃鍾)의 音高는, 當時의 향피리가 지금의 향피리와 構造的으로 같은 것으로 보이고, 또한 서로를 특별히 다르게 보아야 할 여타 理由도 없는 까닭에, 오늘날의 향피리의 黃鍾音高(Eb)와 같았을 것으로 본다.

VI. 大筚의 散形

지금까지 『樂學軌範』의 樂器圖說에 나타난 거문고·가야금·향피리의 散形이 개별

25) 註 7과 같음.

26) 理論的으로는 12律이 모두 鄉樂의 宮이 될 수 있으나, 실제로는 樂學軌範 當代에도 그 後代(梁 琴新譜)처럼 樂時調(三指)의 林鍾과 羽調(八調)의 黃鍾이 혼히 쓰이는 대표적인 宮이었을 것이다. 거문고와 대금의 散形에 기록된 것처럼 오직 三指와 八調의 宮만 단일 律名으로 된 점이 그러한 사실을 암시한다.

27) 堅舌舌口力吹 兼用上五上六(권7 31b).

적으로 論議되었고, 그 각각의 鄉樂器의 律名 및 音高가 지금의 각 鄉樂器의 律名과 音高와 같은 것으로 考察되었다. 그러나 『樂學軌範』의 대금 散形과 관련 說明文은 지금까지의 論議 結果를 다시 의심하게 한다. 그것은 지금까지의 論議 및 判斷과 전면적으로 背馳되는 기록으로만 되었기 때문이다.

우선 『樂學軌範』의 대금 圖說에는 七指의 散形이 모두 기록되었는데, 각각의 散形에는 五音略譜와 더불어 律名이 일일이 표시되었고, 특히 그 八調 散形에는 工尺譜도 併記되어 當時 대금의 淸黃鍾이 六에 해당함을 나타내었다. 그러므로 이것은 거문고 一指 散形의 工尺譜와 더불어 鄉樂器의 音高가 唐樂器의 그것과 동일한 것이란 생각을 하게 한다.

또한 『樂學軌範』에 이처럼 자세히 기록된 대금의 指法은 오늘날의 대금의 指法과 전혀 다르게 되었다. 그러므로 당시의 대금과 지금의 대금은 본래 전혀 다른 것이란 해석을 낳게 하고, 나아가서 『樂學軌範』 이후 어느 시기에 鄉樂器 전반에 큰 변혁이 있었을 것으로 확대 해석하게 한다.²⁸⁾ 그러므로 또한 막연히 당시의 鄉樂器 音高는 지금의 그것과 달랐을 것으로 생각하게 한다.

더욱이 『樂學軌範』의 十二律配俗呼²⁹⁾에서는 대금이 七指 설명의 표준악기로 사용되었다. 그리고 그 기록은 대금 圖說의 散形과 일치되므로 대금의 散形을 더욱 믿게끔 뒷바침할 뿐만 아니라, 나아가서 여타의 해석이나 상상까지도 封鎖한다.

그러나 지금까지의 論議결과와 정면으로 背馳되는 이 세 가지 『樂學軌範』의 대금과 관련한 기록은 그 信憑성이 의심스럽다. 대금의 기록에 의하여, 『樂學軌範』 當時의 거문고 가야금 향피리 등 鄉樂器의 音高를 전반적으로 唐樂器의 그것과 동일한 것으로 다시 해석하는 것은, 이미 앞에서 거론되었던 것처럼 論理的으로 모순되는 많은 문제가 선결되어야 하며, 그것은 더욱 어려운 일이다. 그러므로 이 세 가지 기록은 아무래도 의심스럽다 하겠다. 그리고 그러한 疑懼心은 대금 圖說의 기록에서 發見되는 또다른 疑問點으로 倍加된다.

樂器圖說의 대금 기록에서 發見되는 또다른 疑問點은 바로 대금이란 제목 아래 작은 글씨로 쓰여진 註釋인데, 그 內容은 중금과 소금의 制法과 樂譜가 대금의 그것과

28) 張師勳, “大琴의 原型과 變型,” 『韓國傳統音樂의 研究』(보진재, 1975), 147~169쪽.

29) 권1 25b~27a.

같다는 것이다.³⁰⁾ 얼핏 생각하면 當時의 대금·중금·소금은 그 크고 작음은 달라도 指法과 音程이 같았다는 말을 믿을 수도 있다.³¹⁾ 그러나 그 글은 實際와 다르며, 語不成說이다.

두 개의 管樂器의 크기가 서로 다른데도 指法과 音程이 같을 수 있다면, 그것은 서로 옥타브 관계에 있는 것이어야 가능하다. 그리고 그때 두 악기의 크기는 2:1의 관계가 되어야 한다. 즉 옥타브 아랫소리를 내는 큰악기의 管의 길이는 작은 악기의 그것보다 두 배가 되어야 한다. 예를 들면 오늘날의 대금과 당적의 관계가 그러하다. 그러므로 만약 『樂學軌範』의 기록대로라면, 當時의 중금은 소금보다 두 배 크고, 또 대금은 다시 중금보다 두 배 큰 악기여야만 한다. 그러므로 대나무를 그대로 사용하는 三竹의 경우에는 실제로 불가능하다.

현실적으로 불가능한 虛構를 기록하였고, 또한 하찮은 草笛까지도 言及하면서 실제로 鄕部樂器圖說에 중금과 소금을 따로 論議하지 않은 理由는 무엇일까? 『樂學軌範』의 기록에는 혹 의도적인 사실의 歪曲이 있지 않을까도 의심스럽다. 그 기록내용은 疑惑을 불러 일으킨다.

그런데 한편으로 『樂學軌範』에 기록된 대금의 指法이 現傳의 중금의 指法과 같다는 사실³²⁾이 주목된다. 이 사실은 위의 疑惑과 疑問을 밝히며 동시에 眞相을 파악할 수 있게 하는 端緒가 되는 것으로 여겨진다. 즉 하필 지금의 대금과 전혀 다른 『樂學軌範』의 대금의 指法이 오늘날의 중금의 指法과 같은 점과, 더욱이 悠久한 鄕樂器임에도 오늘날의 중금이 여타 鄕樂器와 달리 그 按孔에 따른 각 音에 붙여진 律名이 유독 당피리 같은 唐樂器의 音高로 되었다는 점(黃鍾이 C)은 매우 주목되는 사실로, 다음의 추측을 불러 일으킨다.

즉 거문고·가야금과 같은 絃樂器의 制度和 按絃法, 나아가서 당피리·향피리·太平簫와 같은 管樂器의 模樣과 按孔法 등 『樂學軌範』 당시의 樂器制度和 指法이 대개 지금까지도 별로 달라지지 않았음에도, 유독 대금과 그 指法만이 그동안 엄청나게 변화되었다는 것은 아주 이상한 일이다. 다시 말해서 新羅의 가야금도 지금 그대로인데,

30) 中琴小琴制及譜同(권7 28a).

31) 註 28과 같음.

32) 위와 같음.

新羅의 대금이 『樂學軌範』以後에 와서야 특별히 달라졌다고 볼 수는 없다. 그러므로 결국 『樂學軌範』에 기록된 대금의 散形은 오히려 바로 당시의 중금의 散形일 수밖에 없다는 推論으로 귀결된다. 나아가서 당시의 대금은 오늘날의 대금과 같은 것이었으나 樂器의 調査 記錄과정에서 의도적으로 누락시켰을 것으로 또한 추측된다.

의도적으로 『樂學軌範』의 編者가 중금의 指法을 조사하여 대금의 散形으로 기록하였다면 必然的으로 어떤 이유가 있었을 것이다. 짐작하건대 그 이유는, 첫째로 당시의 (지금도 마찬가지겠지만) 三竹 가운데 중금만이 세 구멍을 때면(막으면) 編鍾이나 編磬과 같은 雅樂器와 나아가서 당피리·당적과 같은 當時의 唐樂器의 林鍾(G)과 동일한 音高을 얻을 수 있는 樂器였기 때문일 것이다. 간단히 말해서 중요한 것은, 중금의 세 구멍을 막고(때고) 내는 소리의 音高가 당악기의 林鍾 音高와 같았다는 사실이다. 그리고 그러한 중금의 構造는 編者에게 매우 意味있는 사실로 받아들여졌을 것이다. 그러므로 바로 이 점에 着眼하여 그 중금의 指法을 대금의 것으로 둔갑시켰을 것으로 보인다.

둘째로, 이처럼 중금의 세 구멍 때고 내는 소리가 雅樂器와 唐樂器의 林鍾소리와 같다는 사실이 『樂學軌範』의 編者에게 대단히 중요시되었던 이유는 “林鍾宮은 대금의 三指소리”라는 글에서 起因한 듯하고, 당시에는 그것이 해결되어야 할 하나의 命題이자 樂調理論 敍述의 전제조건이었던 것 같다. 그 글은 바로 『樂學軌範』에 先行하는 文獻資料 중에서 鄉樂의 理論에 관한 가장 권위있는 朴堧의 상소문에 나온다.³³⁾

音樂理論 서적을 처음 편찬하면서 당시까지의 기존 文獻과 資料를 최대한 수집 활용한 편자의 고심과 노력이 『樂學軌範』의 내용에서 많이 발견된다.³⁴⁾ 그러나 당시의 鄉樂이 雅樂·唐樂과 상당히 달랐음에도 지나치게 中國 樂書의 서술방법으로 설명하여 혼란을 초래하였는데, 그러한 서술태도는 『樂學軌範』의 序文에서도 엿볼 수 있다. 서문은 “우리 나라의 음악에는 세 가지가 있고 그것은 雅樂·唐樂·鄉樂인데 다시 말하면 제사에 쓰는 것과 朝會와 宴饗에 쓰는 것, 그리고 민간에서 우리말로 익히는 것

33) 世宗12年(1430) 2月 庚寅…但鄉樂所用之律 則樂始調 互用仲呂林鍾二律之宮 仲呂宮則大等二指聲也 林鍾宮則大等三指聲也(『世宗實錄』, 권47 19a).

34) 宋芳松, 위의 글.

이 있는데 그 大要是 7均 12律을 쓰는데 지나지 않는다”³⁵⁾고 하였다. 그리고 특히 그 내용중에 나오는 “七均十二律”이란 말은 十二律配俗呼와 대금 散形에 七指 理論으로 反映된 것 같다.³⁶⁾ 사실 『樂學軌範』 이전의 文獻에서 七指理論과 관련한 글을 따로 發見할 수 없고, 다만 鄉樂 樂調論議의 嚆矢로 보이는 위의 朴堧의 상소문에서 二指聲과 三指聲이라는 글이 발견될 뿐이다.

『樂學軌範』의 編者가 仲呂는 대금의 二指聲이고 林鍾은 대금의 三指聲이란 朴堧의 글에 의하여 대금 散形에 중금을 채택하였을 것이란 추리는 또한 朴堧의 二指聲과 三指聲이란 글을 해석한 방법으로 미루어서도 가능하다. 즉 『樂學軌範』의 編者는 그것을 각각 두 구멍 열고(擧孔) 세 구멍 열어서 내는 소리로 해석한 것이다. 그러나 二指나 三指는 손가락을 지칭하는 말이므로, 二指聲과 三指聲은 각각 손가락 두 개(二指)로 구멍을 막거나(按孔) 세 개(三指)로 구멍을 막았을 때 나는 소리의 뜻으로 보는 것이 올바른 해석일 수도 있다. 또한 『樂學軌範』의 모든 管樂器 圖說에는 一左食指按 二左長指按³⁷⁾ 등과 같은 按孔法이 기록되었는데, 이러한 기록으로 미루어서도 二指聲은 二指擧孔聲이라기보다 二指按孔聲의 의미로 보는 것이 자연스럽다(이 문제는 추후 더 검토되어야 할 것이다). 그러므로 요컨대 『樂學軌範』의 編者는 朴堧의 말에 맞추어서 설명하기 위하여 대금의 散形에 중금을 사용한 것으로 보인다.³⁸⁾

이상의 論議는 상당부분 推理에 의한 것이나, 이와 같은 새로운 해석이 가능하다면,

35) 我國之樂有三 曰雅曰唐曰鄉 有用於祭祀者 有奏於朝會宴饗者 有習於鄉黨俚語者 其大要不過七均十二律之用也(『樂學軌範』序文 3a).

36) 鄉樂의 七指 理論은 序文의 “其大要不過七均十二律之用也”라는 명분에 입각하여 만든 것으로 추측된다. 즉 12律을 七指에 配定하되, 우선 朴堧의 설명대로 林鍾宮을 三指로 하고, 또한 현실적으로 여러 鄉樂器의 구조에 잘 맞는 黃鍾宮을 六指로 하고, 나머지 律名들을 빠짐없이 宮으로 삼아서 一指부터 七指까지에 차례로 배정한 것으로 보인다. 그 결과로 거문고와 대금의 散形에는 실제와 동떨어진 음계가 많이 소개되었다. 예를 들면, 一指의 夾鍾宮·姑洗宮 二指의 蕤賓宮 橫指의 夷則宮 羽調의 應鍾宮 邇調의 大呂宮 등의 散形은 平調나 界面調 음계의 구성음이 많이 歪曲되어 나타났다. 게다가 三指와 八調의 散形에도 불필요한 構成音(예컨대 林鍾宮의 夷則)들이 포함되어 있다. 그러므로 실제로 仲呂·林鍾·南呂 등의 여러 音들을 宮으로 하는 調가 다양하게 있었더라도, 十二律이 모두 宮이 된다는 七指 理論은 실제와 다소 거리가 있는 것으로 생각된다.

37) 管(권6 12b), 唐笛(권7 11b), 大箏(권7 28a).

38) 二指聲이 仲呂이고 三指聲이 林鍾이란 朴堧의 설명은 未詳이다. 다만 오늘날의 대금의 二指聲(즉 二指按孔聲)은 太簇(F)이나 그 音高가 編磬의 仲呂(F)와 같은 것이어서 주목된다.

당시의 여타 唐樂器나 鄉樂器의 音高와 관련한 많은 疑問點들과 또한 『樂學軌範』의 대금과 지금의 대금이 전혀 다른 理由와 특히 現傳 중금의 黃鍾音高가 鄉樂器가 아닌 당피리의 그것과 같다는 疑問이 해결될 것이다. 반대로 『樂學軌範』의 散形이 기록된 대로 실제 당시 대금의 것이라면, 도저히 이해되지 않는 여러 問題點들이 해결되기보다는 오히려 더 많은 또다른 문제점들이 야기될 수밖에 없을 것이다. 그러므로 일단 지금까지 論議한대로 『樂學軌範』의 대금 散形은 중금의 그것으로 해석될 수밖에 없고, 그러한 판단만이 중금과 소금의 제도와 악보가 대금의 그것과 같다고 한 註釋³⁹⁾과, 또한 그 말 한마디만 써놓고 三竹 전체의 散形 소개를 忌避한 이유를 비로소 모두 이해할 수 있게 될 것이다.

요컨대, 『樂學軌範』의 대금 散形은 당시 중금의 것이고, 당시의 대금은 실제 기록되지 않았지만, 그 체제는 지금의 대금과 완전히 동일하였을 것으로 추측된다.

VII. 맺음말

『樂學軌範』의 唐樂器와 鄉樂器의 散形은 여러 가지로 散漫하게 기록되어서, 각 樂器의 律名이나 音高도 불분명하고 상호관계도 알기가 어렵다. 게다가 기록된대로만 해석하면, 音高를 포함하여 서로 모순되는 여러 문제가 야기된다. 따라서 기록의 면밀한 검토가 요구되었고, 그 考察 결과는 아래와 같다.

먼저 唐部樂器圖說의 唐樂調 散形の 검토로, 大箏·牙箏·唐箏·洞簫 등의 散形에 나타난 唐樂調의 宮은 併記된 工尺譜 또는 律字譜에 의하여 모두 淸黃鍾이고 그 音高는 오늘날의 당피리의 그것(c)과 동일한 것으로 판단되었다. 그러므로 『樂學軌範』의 唐樂調에 기록된 當時의 唐樂 律名과 그 音高는 오늘날에 이르기까지 변함없이 지속되었다고 하겠다.

『樂學軌範』의 唐樂器들은 한편으로 거의 대부분 鄉樂器 역할을 담당하였으며, 그런 까닭에 여러 악기의 圖說에는 唐樂調외에 鄉樂調의 散形도 기록되었다. 그리고 唐琵琶

39) 사실 “中等小箏制及譜同”이란 註釋은 『國朝五禮儀』의 俗部樂器圖說에 기록된 大箏 제목 아래 보이는 “中等小箏制同”이란 註釋에서 비롯되었을 것이다. 따라서 “譜”字가 다시 추가된 『樂學軌範』의 주석은 믿기 어렵다.

瑟·月琴·奚琴·牙箏 등의 散形에 보이는 그 鄉樂調의 宮은 唐樂調와는 달리 樂時調(三指)의 宮인 林鍾으로 해석되었으며, 그 音高는 鄉樂器의 例에 비추어서 향피리의 그것(Bb)과 같았을 것으로 판단된다.

鄉樂器의 散形은 각각의 악기별로 검토되었는데, 먼저 거문고의 散形에 나타난 律名은 비록 樂時調 一指의 散形에 工尺譜가 병기되었어도 그것은 誤記로 보이고, 실제 律名の 音高는 唐樂器의 그것과 다르고 오늘날의 향피리의 그것과 같았을 것으로 판단되었다(黃鍾이 Eb). 그러한 판단은 當時의 거문고 律名の 音高가 지금의 그것보다 낮았을 이유를 달리 발견할 수도 없고, 오히려 그 當時의 調絃法과 指法이 지금까지도 면면히 변함없이 이어지고 있는 이유에서 얻어졌다. 또한 가야금의 散形에 기록된 律名과 그 音高도 거문고의 그것과 같은 것으로 해석되었다. 이러한 해석은 千年 동안이나 변함없이 이어져 온 가야금의 傳統性에 근거하였다.

『樂學軌範』에 소략하게 소개된 향피리의 散形에 나타난 宮을 樂時調(三指)의 宮으로 보면 모순이 발생하므로, 그것은 결국 羽調(八調)의 宮 즉 黃鍾일 수밖에 없을 것이고, 그 黃鍾의 音高도 현전의 향피리와 동일한 것(Eb)으로 해석되었다. 그러므로 향피리도 『樂學軌範』 당시부터 오늘날까지 그 制度와 指法 音高가 그대로 변함없이 이어져오고 있음을 확인하였다.

『樂學軌範』의 대금의 散形에 기록된 指法은 오늘날의 대금의 指法과 판이하게 다르고 중금의 그것과 같다. 그러므로 그것은 당시의 대금 指法이 아니고 當時의 중금의 指法일 것으로 추측되었다. 그리고 당시의 대금은 지금의 것과 동일하였을 것으로 또한 추측되었다. 이러한 推理는 중금과 소금의 제도와 樂譜가 대금과 같다는 非論理的인 『樂學軌範』의 註釋과, 실제와 거리가 있는 七指 理論의 검토, 그리고 仲呂宮은 대금의 二指聲이고 林鍾宮은 대금의 三指聲이라는 朴堧의 상소문 내용의 분석 등에 근거하였다.

이상의 判斷과 推理 결과는 『樂學軌範』의 기록에 나타난 여러 疑問點들을 解消시킨다. 즉 『樂學軌範』 당시의 鄉樂器의 音高가 오늘날과는 달리 雅樂器와 唐樂器의 音高와 같다는 疑問과, 기록된 거문고·가야금·향피리의 制度와 指法이 현행의 그것과 거의 같음에도 유독 대금의 그것만 엄청나게 다른 理由와, 또한 고유한 鄉樂器인 중금의 지법이 유독 오늘날 唐樂器의 律名체계로 전해지고 있는 의문 등에 대한 해답을

준다. 그리고 이러한 論議는 『樂學軌範』의 기록 중 거문고 및 가야금의 調絃法과 十二律配俗呼등의 七指 理論에 나타난 실제와 거리가 있는 理論들을 再考하여야 한다는 새로운 문제를 제기한다.

『樂學軌範』의 唐樂器의 音高와 鄉樂器의 音高가, 오늘날의 현상처럼, 當時에도 서로 달랐고 鄉樂器의 音高가 唐樂器의 그것보다 높았을 것이라는 이 글의 結論은 現傳하는 日本 雅樂의 高麗樂의 音高가 唐樂의 音高보다 높다는 사실로도 反證된다 하겠다. 日本 高麗樂과 唐樂의 例에 비추어, 『樂學軌範』以前부터 우리 나라에서도 이미 鄉樂의 音高가 唐樂의 그것보다 높았을 것으로 보는 것이 자연스럽기 때문이다.