

고려속요에 있어서 악곡과 노래말의 변모양상

양 태 순*

I. 서 론

고려속요는 노래이기 때문에 그에 대한 정확한 해명은 노래로서의 특성을 밝히는 데서 출발해야 할 것이다.

노래는 노래말과 악곡으로 이루어졌다. 통시적으로 볼 때 노래말과 악곡은 상호계약적 관계에 놓여 있다고 하겠다. 이때, 노래말의 형태에 주된 관심을 가지고 있는 문학쪽에서는 노래말이 악곡에 배분되는 양상을 조사하여 그것을 일차적 자료로 삼아 거기에 내재된 어떤 일반적 현상을 추출함으로써 노래말의 음보·시행·분장형태 나아가서는 장르까지도 가늠할 수 있는 척도를 마련하고자 한다. 자수율에서 출발하여 음보율·고저율·장단율·강약율 등 가능한 한 모든 상황을 검토해 온 한국고전시가에 있어서의 율격파악이, 아직도 어떤 결론에 이르지 못하고 다시 자수율이나 음보율로 되돌아 가고 있는 실정에 비추어 볼 때, 그리고 그것이 한국고전시가의 율격이 시간의 등장성에 의해 파악될 밖에 없다는 것을 의미한다고 할 때, 새로운 돌파구는 악곡과 관련지어 보는 데서 열릴 것으로 기대된다.

그러나 악곡은 기본적으로 균등한 시간의 분할에 기초할뿐, 거기에 있어 부를 노래말의 형식을 필연적으로 제약하는 것은 아니다. 따라서 문학쪽이 악곡과 관련지어 노래말을 연구할 때는 악곡의 양식과 노래말

* 청주사대

의 형식이 별개라는 점에 유의해야 할 것이다. 여기서 악곡과 노래말을 통시적으로도 검토해야 할 필요성을 인식하게 된다. A라는 노래가 B라는 노래의 영향으로 A'라는 노래로 변모했다고 한다면 그것은 너무 애매한 표현일 밖에 없다. 왜냐면 A악곡이 B악곡의 영향으로 A'로 변모했는지, A노래말이 B노래말의 영향으로 A'로 변모했는지 또는 그 두가지를 다 포함하는지 알 수 없기 때문이다.

그러나 실제에 있어서 노래말과 악곡은 기본적으로 상호계약적 관계에 있기 때문에 A라는 노래가 B라는 노래의 영향으로 A'로 변모했다고 할 때, 원칙적으로는 노래말과 악곡의 양면에 걸쳐 영향을 받고 변모한 것으로 보아야 할 것이다.

따라서 A가 B의 영향으로 A'로 변모한 것이 악곡상으로 확인될 때는 그 노래말에 있어서도 A가 B의 영향으로 A'로 변모한 것으로 일단 의심해 볼 수 있겠고 그 반대의 경우도 마찬가지일 것이다. 문학쪽에서 악곡과 관련지어 노래말을 연구하는 것은 물론 전자의 경우를 이용하고자 함이다.

본고에서는 이상에서 약술한 바와 같이 고려속요가 악곡과 뗄 수 없는 긴밀한 관계를 맺고 있는 노래말임을 전제로 하고 악곡의 변모와 그에 따른 노래말의 변모양상이 어떠한지를 검토하고자 한다.

여기서 대상으로 삼고자 하는 노래들은 「동동」, 「정음사」, 「정과정(진작)」, 「한림별곡」, 「이상곡」 등이다. 악곡에 사용되는 음의 수에 관련된 음계·그 음들 사이의 음정차이에 관련된 선법·중심음에 관련된 조(調) 가운데 음계밖에 모르는(시용향악보·대악후보는 5음음계의 악보임) 필자의 능력으로는 악보의 대조 결과 많은 속요 가운데서 직접적인 영향관계를 파악할 수 있는 것은 현재로서 위의 다섯이외에는 없으므로 우선 이들만을 대상으로 삼는 것이다.

어떤 노래가 B의 영향으로 A'로 변모되어 현존하고 있음이 드러날 경우 A'의 원형일 A에 대한 복원작업이 악곡과 노래말의 양면에 걸쳐

시도되어야 하겠으나 여기서는 「정음사」의 경우에만 시도해 보았다. 다른 노래의 복원문제는 향가의 악곡양식·노래말형식과 직결될 터인데 이에 대해서는 다음 기회로 미룬다.

본고에서 다룬 노래의 서지사항은 다음과 같다.

「동동」……노래말 없이 악보만 <대악후보>, pp.193~6. 노래말은 <악학계법>, pp.215~6.

「정음사」……노래말 없이 악보만 <대악후보>, pp.196~200(제목은 「정음」). 노래말은 <악학계법>, p.219.

「정과정」……악보 및 노래말 「진작(1)」<대악후보>, pp.141~7. (2) pp.148~154. (3) pp.154~9. (4) pp.159~162((4)는 노래말배분 없음). 노래말<악학계법>, p.228.

「한림별곡」……악보 및 노래말제1연 <대악후보>, p.180. 노래말전체 <악장가사>, pp.55~8.

* 「大樂後譜」國立國樂院(1981).

「樂學軌範·樂章歌詞·教坊歌謠」合本·亞細亞文化社(1975).

II. 「동동」과 「정음사」

II-(1) 「동동」의 악곡에 대한 노래말의 배분

「동동」은 그 악곡이 대악후보에, 그 노래말은 악학계법에 따로 실려 있다. 따라서 악곡을 분석하고 거기에 노래말을 배분하는 작업이 중요하다. 「동동」의 악곡은 모두 40행인데 동일한 선율의 대응관계·여음·종지형·장고형 등의 음악적 요소에 유의하면 다음과 같이 다섯토막으로 구분된다.¹⁾

가) 1 2 3 4 5 6 7 ⑧

나) 9 10 11 12 13 14 15 ⑩

1) 음악적 요소(여음·종지형·장고형)가 악절과 노래말을 구분하는 구체적인 양상은 좋고 “고려속요와 악곡과의 관계”(「청주사대논문집」 제15집(1985. 3. 예정)) II <노래말의 배분과 관련된 악곡의 요소> 참조.

다) 17 18 19 20 21 22 23 24

라) 25 26 27 28 29 30 31! ㉔

마) 33 34 35 36! 37 38 39 40

* (□은 여음, !은 종지형, 같은 밑줄은 같은선율)

그런데 「동동」의 노래말을 서사부분만 예시하면 다음과 같다.

- 1) 德으란 곱빅예 반좁고
- 2) 福으란 림빅예 반좁고
- 3) 德이여 福이라 호놀
- 4) 나수라 오소 이다.
- 5) 아으動動다리.

악곡과 노래말의 짜임새로 보아 가)~마)가 1)~5)에 대응된다고 하겠다. 行의 배분은 위와 같거니와 음보단위의 배분은 어떻게 되어야 하는가. 속요를 노래말로 하는 악곡들에서, 노래말이 3음보율인 경우 노래말 배분의 관례는 각음보가 배분되는 정간격이의 상대적 관계가 <제 1 음보+제 2 음보>=<제 3 음보>이다. 이와 같은 점은 다음의 보기를 통해 쉽게 확인된다.

청산별곡

(시용향악보)

1	살	어	리	살	이	리
2	라			파		

서경별곡

(시용향악보)

1	西	京	이	셔	음	히
2	마르			는		

정과정

(대악후보)

1		내	님			물
2						
3		그	리	어		와
4						
5		우				
6	다					
7	니					
8						

위의 보기 가운데 「정과정」의 경우 노래말 1행이 악곡의 8행에 배분되고 있어 「동동」의 조건과 같다. 따라서 「동동」도 당시의 관례에 따랐다면 「정과정」과 같은 방법으로 노래말이 배분되었을 것이다.²⁾ 제 1행만 배분해 보면 <德으란 곰씨예>는 악곡 제1~4행에, <반죽고>는 제5~7행에 배분된다는 것이다.³⁾

II-(2) 「정읍사」의 악곡에 대한 노래말의 배분

그런데 「정읍사」도 악곡은 대악후보에 노래말은 악학체법에 따로 전하여 사정은 「동동」과 같다.

모두 66행인 악곡은 선율의 동일한 상태와 여음·중지형·장고형 등의 음악적 요소에 유의하면 다음과 같이 구분된다.

- 2) 사실 「정과정」은 「동동」 악곡에서 파생된 것이다. 따라서 악곡의 노래말 배분도 「정과정」의 경우를 유추해서 시도하면 실제와 거의 같으리라고 본다.
- 3) 제 8행이 여음이기 때문에 7행까지만 잡았다. 율음이 위주인 것도 간혹 노래말이 배분되는 수가 있으나 예외적인 현상이고 「정과정」의 경우도 노래말이 배분되지 않았다. 그러나 음악적으로 볼 때 노래말 배분의 관례인 <제 1 음보+제 2 음보>= <제 3 음보>의 관계가 깨어진 것은 아니다.

A 1~8	B 9~19 20! (21·22)	E 23~26 27 28! (29·30) (31·32) *****
C 33~40	B 41~51 52! (53·54)	F (55·56) 57~62 63 64! (65·66) *****

* (!는 종지형, ()는 여음. 같은 밑줄은 같은 선율)

위에서와 같이 종지형 및 여음에 의해 크게는 두토막(ABE/CBF) 작게는 네토막(AB/E·CB/F)으로 구분된다. 그런데 「정음사」의 노래말은 다음과 같이 세토막이다.

1. <전강> 돌하 노피곰 도드샤
어기야 머리곰 비취오시라
어기야 어강도리
<소엽> 아오다롱더리.
2. <후강> 저재 너러신교요
어기야 존더물 드터올세라
어기야 어강도리
3. <과 편> 어느이다 노코시라
<금선조> 어기야 내가논터 겸그물세라
어기야 어강도리
<소엽> 아오다롱더리

따라서 어느 한토막은 다른 토막의 선율을 반복한다고 예상할 수 있다. 그런데 3의 <과편>은 환두이므로⁴⁾ C에 3의 <금선조>는 B에 배분됨이 틀림없고, 따라서 2가 1의 선율을 반복하는 것으로 볼 수 밖에 없는데 2에는 <소엽>이 없으니 AB만 반복한다고 하겠다. 또 1의 <전강>중 <돌하 노피곰 도드샤>는 3의 <과편>과 대응되므로 A에 배분될 것이다.

그런데 B가운데 제16(48)행이 중으로 일관된 여음이고 장고장단도

4) 蔡禎의 「詞源疏證」에 의함. 이혜구 「한국음악서설」 서울대출판부(1975), p.200 참조.

여기서 맞아 떨어지므로⁵⁾ 여기를 경계로 악절이 제9~16(41~48)행과 제17~22(49~54)행의 둘로 구분됨을 알 수 있고, B에 배분될 노래말도 <전강>을 보기로 할 때 <어기야 머리곰 비취오시라>와 허사로 된 후렴구인 <어기야 어강도리>의 둘로 구분됨을 알 수 있다. 따라서 <어기야 머리곰 비취오시라> <어기야 즌터룰 드터올세라> <어기야 내가논티 점그톨세라> 등이 제9~16(41~48)행에, <어기야 어강도리>가 제17~22(49~54)행에⁶⁾ 배분됨을 알 수 있다.

이상으로 노래말의 行까지 배분한 셈인데, 1行이 악곡의 8행에 배분된 점이 앞서의 「동동」과 일치한 것으로 보아 이 역시 「정과정」과 같이 배분될 것이다. 따라서 <전강>의 2行만 배분해 보면, <돌하 노피곰>이 제1~4행에 ·<도드샤>가 제5~8행에 ·<어기야 머리곰>이 제9~12행에 ·<비취오시라>가 제13~16행에 배분되는 것이다.

II-(3) 「동동」과 「정읍사」

악곡의 양식으로 보아 「동동」은 동일한 곡조에 노래말만 바꿔 가면서 부르는 유절양식인데 비해 「정읍사」는 기본선을 한가락을 반복 또는 변주시켜 이루어진 세가락으로 짜여진 세틀양식이다. 노래말로 보더라도 「동동」은 견장체요 「정읍사」는 단련체다.

그런데 「동동」의 악곡 40행과 「정읍사」의 악곡 66행중 제1~32행(앞서 제시한 선율의 구분기호로는 ABE)을 비교하면 20여행에 걸쳐 선율이 동일함을 확인할 수 있다.⁷⁾

간단히 말하자면 「정읍사」의 악곡은, 「동동」의 40행을 발췌·축소시킨 32행의 선율을 기본으로 삼고 그것을 부분적으로 반복·변주시킨 세가락의 선율로 이루어진 세틀양식이라고 하겠다. 여기서 두 노래의 선후문제가 제기되는데, 조선초 구악정리의 과정에서 기왕의 악곡을 발

5) 제1~16(41~48)행은 한장단이 8행이므로 제16행에서 두번째 장단이 끝난다.

6) 제21·22(53·54)행은 여음이므로 노래말 배분 없음.

7) 자세한 것은 참고·앞의 논문. III-3, <세틀양식> 참조.

체·축소하는 방식이 일반적이었으나,⁸⁾ 또 한편으로는 단순한 것에서 복잡한 것으로 나아갔으리라는 것이 원론적인 추리일 것인데 이 상층되는 것을 포괄할 수 있는 쪽은 「동동」이 앞선 것이고 「정읍사」가 그것을 발췌한 다음 확대·재구성하였다고 보는 입장일 것이다.

II-(4) 「정읍사」의 악곡과 노래말의 복원문제

「정읍사」와 「동동」은 다 같이 고려사악지 속악조에 실려 있고, 악학체법에도 고려의 향악정재로 보다 자세히 기록되어 있다. 그런데 「정읍사」는 고려사악지 삼국속악 백제조에 노래말의 지은 배경이 기록되어 있어 「동동」보다 년대가 훨씬 오래인 것을 알 수 있는데 이것은 앞서 말한 바 「동동」이 오랜 것이고 그 영향으로 「정읍사」가 이루어졌다고 추론한 것과 어긋난다.

그러나 이 문제는 노래말과 악곡을 구별해서 생각하면 쉽게 풀린다. 즉 노래말은 「정읍사」가 앞선 것이나 악곡상으로는 「동동」의 영향을 받아 그 원래의 악곡을 버리고 「동동」의 것을 취했다는 것이다. 그러면 여기서 다시 1) 「정읍사」의 원래 악곡은 어떠했는지, 2) 「정읍사」의 악곡이 「동동」의 영향으로 개작되는 과정에서 그 노래말에도 어떤 침삭은 없었는지의 두가지 의문이 제기될 것이다. 이에 대한 실마리는 2)로부터 풀린다.

「동동」의 노래말은 본노래말과 허사로 된 후렴구로 구분되고, 본노래말 가운데 <아으>라는 허사가 덧붙여 있고 다시 그 <아으>를 포함한 <아으動動다리>라는 후렴구가 달려 있다. 한편 「정읍사」의 경우도 <후강>에서만 <소열>이 빠졌을 뿐 3장에 걸쳐 실사로 된 본노래말과 허사로 된 후렴구로 구분되고, 본노래말 가운데 <어피야>라는 허사가 덧붙여 있고, 다시 그 <어피야>를 포함한 <어피야어강도리아으다롱더리>라는 후렴구가 달려 있다. 이와 같은 대응관계로 보아 「정읍사」의 악곡이

8) 이에 대한 개괄적인 상황은 장사훈 「국악논고」 서울대출판부, (1982), p. 72의 도표 참조.

「동동」의 영향을 받아 개작되는 과정에서 그 노래말도 「동동」식으로 변모했고 그 부분이 바로 본노래말에 덧붙여진 <어기야>와 그것을 포함한 후렴구 <어기야어강도리아아다롱더리>인것을 확인할 수 있다. 두 노래말의 후렴구인 <아으動動다리>와 <어기야어강도리아아다롱더리>가 유사한 것은 양자의 긴밀한 관계를 입증하며, 「정읍사」의 3장 가운데 2장에서 <소엽>인 <아으다롱더리>가 빠진 점은 양자의 영향관계가 「정읍사」 쪽에서 수용한 것을 입증한다고 볼 것이다.

결국 원래의 「정읍사」 노래말은 다음과 같은 단련 6구체로 복원된다.

- A 돌하 노피곰 도드샤
- B 머리곰 비취오시라
- A 저재 너러신고요
- B 존덕물 드덕올세라
- C 어느이다 노코시라
- B 내가논덕 곁그를세라.

다음으로 「정읍사」의 원래 악곡은 어떠했는가 라는 첫번째 문제로 돌아가 보자. 원론적으로 생각할 때, 영향을 받기 전의 것과 받고난 후의 것 그 둘은 최소한의 공분모는 가지고 있다고 보겠는데, 악곡의 영향과 변모의 과정에서도 사정은 마찬가지일 것이다.⁹⁾

위와 같은 사정을 감안할 때 변모된 현존의 「정읍사」 악곡에서 원래 악곡의 틀을 찾아 볼 수 있지 않을까. 앞에서 시도한 바 악곡에의 노래말 배분을 이제 역으로 적용시키면, EF는 제외되고 B가운데 제17(49)행이후도 제외되었지만 그 기본적인 틀은 미리 밝혀 놓은 것과 같이

9) 예컨대, 대악후보에 실려 있는 한글 노래말에 향악적 악곡인 「쌍화점」이 시용향악보에 실린 한문가사에 당악적 악곡인 「쌍화곡」으로 변모했는데(이혜구, 앞의 책, pp.125~138 참조), 이것은 향악적인 「쌍화점」의 악곡이 처음부터 당악적인 요소를 내포하고 있었기 때문이라고 할 수 있다. 왜냐하면 「쌍화점」의 노래말 배분방식이 판례에서 벗어났고 다른 향악곡에 비해 상대적으로 중국계음악의 특징인 一字一音式(syllabic style)에 훨씬 근사하기 때문이다.

ABABCB가 되고 이것이 원래의 「정읍사」 악곡에 근사할 것으로 보인다. 실제의 악보에 있어서 A와 C는 거의 같다. 따라서 위에서의 틀은 ABABAB 또는 ABABA'B이겠고 크게는 AAA 또는 AAA'일 것이다.

세틀양식은 기본선율을 반복 또는 변주시킨 세토막의 선율로 이루어진 것인데, 원래의 「정읍사」 악곡이나 변모된 현존의 「정읍사」 악곡은 다 같이 이 세틀양식에 속하며, 그들의 공분모는 물론 이 세틀양식이었던 것이다.

결국 기본적으로 원래의 「정읍사」 악곡과 노래말은 그대로 유지하면서 「동동」의 영향을 수용한 것으로 생각된다.

이상으로 「정읍사」의 노래말은 「동동」의 그것보다 오랜 것이지만 악곡은 「동동」의 영향을 받아 개작되었고, 노래말도 그 과정에서 연장체적인 요소가 첨가되었음을 확인하였다.

Ⅲ. 「동동」과 「정과정」진작(1))

「정과정」은 노래말이 악학체법에 전하고, 악보와 노래말이 대악후보에 전한다. 대악후보에는 「진작」이라는 제목으로 (1)~(4)까지 네가지인데 (1)~(3)은 노래말이 배분되고 악곡은 다 80행이며, (4)는 노래말 없이 악곡만 40행이다. (4)쪽으로 가면서 가락도 달리고 템포가 빠른 것으로 알려져 있다.

그런데 앞서 검토한 「동동」과 「진작」(1)의 <전강·중강·후강·부엽·대엽·부엽·2엽·3엽·4엽·부엽·5엽>중 <전강·중강·후강·부엽·대엽·부엽>에 해당하는 부분의 선율이 그 구조면에서 일치하고 있음이 주목을 요한다.

「동동」

(1)

1 2 3 4 5 6 7 8

(2)

9 10 11 12 13 14 15 16

(3)
17 18 19 20 21 22 23 24

(4)
25 26 27 28 29 30 31! □
(29는 제외)

(5)
33 34 35 36! □37 38 39 40□

「진작」(1)

(전강)
1 2 3 4 5 6 7 □

(중강)
9 10 11 12 13 14 15 □

(후강)
17 18 19 20 21 22 23 24!

(부엽)
25 26 27 28! □29 30 31 32□

(대엽)
33 34 35 36 37 38 39 40!

(부엽)
41 42 43 44! □45 46 47 48□

* (□는 여음. !은 종지형. 같은 밑줄은 같은 선율)

위에 제시된 바와 같이 구체적인 선율 자체는 상이하더라도 그 선율의 구조 및 종지형·여음과 같은 음악적 요소의 배치면에서는 양자가 일치함을 알 수 있다. 다만 「진작」의 경우 동일한 선율인 <부엽>이 <후강> 뒤에 하나 더 있는 점이 전체적인 면에서 상이하다.

여기서도 간단한 것에서 복잡한 그러면서도 정연한 것으로 전개되었으리라는 원론적인 추리에 의거해서 「동동」이 앞선 것으로 본다.¹⁰⁾ 따라서 「진작」은 「동동」의 선율구조를 이어받아 변용한 것이나, 「동동」의 (1), (2), (3)은 <전강> <중강> <후강>에 각각 대응시켰고, 「동동」의 (5)

10) 「정과정」이 「동동」에 비해 복잡한 점 ① 우선 악곡의 행이 「동동」의 배인 80행하고, ② 노래말과 악곡의 구분이 <전강·중강·후강·부엽·대엽·부엽·2엽·3엽·4엽·부엽·5엽>의 11단위로 세분되는데 반해 「동동」은 8행 등량의 5가락 선율로 되었다.

「정과정」이 그러면서도 정연한 점.

① <전강>과 <중강>의 동일한 양상.

② <후강>과 <대엽>의 동일한 양상이 (1)과 (2), (3)과 (4)의 동일한 양상보다 정확하다. 노래말과 선율의 조화·음악적 요소에 따른 허사의 철가동도 정연한 점으로는 오히려 더하지만 이에 대해서는 본고에서 후술됨.

를 <부엽>에, (4)를 <대엽>에, (5)를 다시 <부엽>에 대응시키고 있다.

위의 같은 동일한 선율구조의 대응관계와 함께 양자의 노래말을 보이면 다음과 같다.

「동동」

「진작」

- (1) 德으란곰빅에반죽고 —————><전강> 내님물 그리오 와우니다니
- (2) 福으란림빅에반죽고 —————><중강> 山結동새 난이숫호요이다
- (3) 德이여福이라호놀 —————><후강> 아니시며 거초르신돌아오!
- (4) 나수라오소이다! —————><부엽> 殘月曠星이 아라이시다!
- (5) 아으動動다리! —————><대엽> 너시라도 니분출던너저라아오!
- (5) 아으動動다리! —————><부엽> 벼기더시니뉘러시니잇가!

위에서 「진작」의 두 <부엽>의 선율이 동일한 연유는 쉽게 짐작이 되는 바고, <후강>과 <대엽>의 후반부 선율이 동일한 점은 앞에서 제시한 악곡의 도식에서 확인되었다. 그런데 이 선율이 동일한 부분에 있어서는 그 노래말에 있어서도 <…아으> <관형어+주어+술어>로 동일한 어휘와 짜임새임을 알 수 있는데 이와 같이 선율과 노래말이 잘 들어 맞는 것은 「동동」의 선율구조를 빌어 왔으며 「진작」의 노래말에 맞게 변용한 까닭으로 보인다.

또 하나 유의할 점은 「동동」(3)에는 종지형이 없는데 「진작」<후강>에는 있다는 사실이다. 이것은 <후강>의 후반부와 <부엽>, <대엽>의 후반부와 <부엽>의 선율이 같아 지도록 조작한 결과다. 뿐만 아니라 <후강>과 <대엽>에 똑 같이 <아으>라는 허사가 첨가되었는데, 이는 종지형에서는 어단성장이 배제되는 즉 노래말이 촘촘히 배분되어야 하는 향악적 종지형의 특성에서 비롯된 것이다. 따라서 「진작」이 악곡에 맞춰 노래말을 치밀하게 배분하였음을 확인케 된다.

이상에서와 같이 원본적인 추리·선율과 노래말의 조화·음악적 특성을 의식한 허사의 첨가 등의 사실로 미루어 선행한 「동동」의 선율구조를 「진작」이 모방하여 노래말에 맞게 재구성하고 확대시켰다고 보아 무

뺨할 것이다.

이와 같이 악곡상으로는 「진작」이 「동동」의 영향을 받았으나 노래말에 있어서는, 1) 정서가 의종때 지었다는 고려사악지의 기록이 있고, 2) 익재의 한역시가 「진작」〈전강·중강·후강·부엽〉의 노래말과 일치한 점으로 보아사 「정읍사」의 경우와는 달리 「동동」의 영향을 받지 않은 것으로 보아도 좋을 것이다. 「진작」의 노래말은 10구체 향가의 맥을 이은 것으로 다시 「이상곡」의 노래말에 연결될 것이다.

마지막으로 검토될 문제는, 「동동」의 선율을 발췌·축소시킨 것을 다시 반복·변주시켜 성립된 「정읍사」의 악곡과 「동동」의 선율구조를 이어받아 변모·확대시킨 「진작」의 악곡 그 양자의 시대적 선후관계는 어떠한가 라는 점이다.

「진작」은 〈撫琴而歌之〉라 한 고려사악지의 기록으로 보아 노래말과 함께 정서가 「동동」의 선율구조에 기초해 작곡한 것이 분명하니 의종때로 굳히면 「정읍사」쪽에서 어떤 년대 추정 of 빌미를 끌어내야 할 터인데, 「정읍사」악곡에 쓰이고 있는 환두·환입의 음악적 기교와 노래말 구분에 쓰인 〈금선조〉라는 용어가 그 단서일 것이다.

환두·환입은 宋의 詞樂에서 나온 것인데 송의 사악이 우리나라에 전하기는 예종 9년 6월이고, 궁중의식에 처음 쓰이기는 인종 12년이었는데, 명종 18년에 이르러서도 樂工들이 악기를 제대로 다루지 못하고 歌師들이 단지 악보의 고저만 외우고 그 노래말의 뜻은 알지도 못한다는 비판이 일었던¹¹⁾ 점으로 보아 환두·환입의 기교를 익히고 그것을 향악의 창·개작에 응용할 정도의 수준에 이른 것은 그보다 후대일 것으로 보인다.

〈금선조〉의 금선은 한림별곡 제 6연에 있는 비파의 명수인 사람 이름이니 〈금선조〉는 그가 창안한 독특한 반주방식이란 뜻이다.¹²⁾ 따라서

11) 고려사악지(차주환역) 울유문화사(1974), pp. 118~126 참조.

12) 〈금선조〉를 금선이 창안한 독특한 만주방식으로 보는 자세한 근거는 줄고 앞의 논문 Ⅲ-(3)〈세틀양식〉 참조.

금선이란 자가 「정읍사」의 악곡을 「동동」을 본따 개작하지는 않았더라도 그가 자기류의 반주방식을 창안할 수 있었다는 것은 그 당시에 아직도 개작된 「정읍사」의 악곡이 정착되지 못하였음을 반증한다고 볼 수 있다.

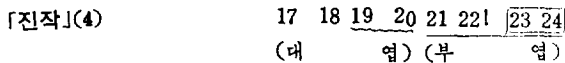
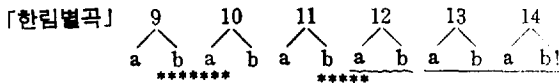
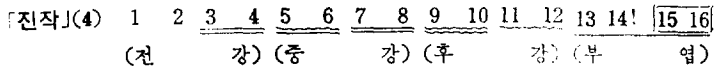
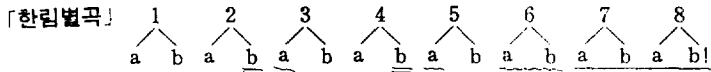
따라서 「정읍사」의 악곡은 명종대에서 고종대에 걸쳐 있는 어느 시기에 개작된 것으로 보아 무리는 없겠고, 결국 「정과정」보다 후대라고 하겠다.

IV. 「정과정」(진작(4))와 「한림별곡」

IV-(1) 악곡상의 관계

「진작」(4)은 악곡의 길이가 「진작」(1), (2), (3)의 절반인 40행이다. 「한림별곡」은 14행이다. 그런데 「진작」(4) 가운데 <전강·중강·후강·부엽·대엽·부엽>부분인 제1~24행이 「한림별곡」의 선율구조와 일치한다.

14행인 「한림별곡」의 16정간 1행을 3·2·3의 3대강8정간 둘로 쪼개어 앞의 것을 a 뒤의 것을 b라 하고 동일한 선율을 표시한 것과 역시 동일한 선율을 표시한 「진작」(4)을 대비시켜 제시하면 다음과 같다.



위에서 보면 <부엽>에 대응되는 부분에서 「한림별곡」은 여음을 없애 노래말을 「진작」(4)보다 긴 길이에 배분했¹³⁾ <대엽>에 대응하는 부분을 반복시켜 배로 늘렸음을 알 수 있다. 이와 같이 약간의 변화는 있으나 양자의 선율구조가 일치한 이상 「한림별곡」과 「정과정」(진작(4))의 영향수수관계는 틀림이 없는 것이다.

그런데 두 악보를 면밀히 대조한 결과 그 구체적인 선율까지도 동일하다는 것을 확인하였다. 즉 「진작」(4)의 악곡 2행이 「한림별곡」의 1행으로 축소조정된 것이다. 이제 그 보기로 「진작」(4)의 제1~10행과 「한림별곡」의 제1~5행을 대비시킨 선율을 보이면 다음과 같다(a와 b는 「한림별곡」의 16정간 1행을 두개의 (3·2·3) 3대강8정간으로 쪼개어 앞의 것은 a 뒤의 것은 b로 한 것임).

1	宮			下			宮	宮
1-a	下		宮	宮				
2	上			上			上	宮
1-b	上	上	上	上		上		
3	宮			下			上	宮 下
2-a	宮		上	上		上		
4	宮			宮			宮	宮
2-b	宮			宮				
5	上			上			上	宮
3-a	上	上	上	宮				
6	宮		上	宮			下	下
3-b	上	宮	下	下				
7	宮			下			上	宮 下

13) 원래 「진작」(4)에는 노래말 배분이 없으나, 「진작」(1)을 반으로 줄이면 그런 비교가 가능할 것이다.

4-a	下	上	宮	上	宮	下	
8	宮			宮		宮	宮
4-b	宮			宮			
9	上			上		上	宮
5-a	宮	上	上	宮			
10	宮		上	宮		下	宮
5-b	上	上	上	上	宮		

위에서 보면 약간씩 상이한 부분이 있으나 구체적인 선율을 이어받았음을 부인할 수 있는 정도는 아니다. 「한림별곡」이 「진작」(4)의 선율을 축소·제승한 방식이 어떤 음악적 기법인지는 능력밖의 사항이지만, 대체적인 경향은 「진작」(4)의 6대강 가운데 제1·2강은 빼고 제3·4·5·6강의 선율을 취하고 있다는 점만은 분명한 것 같다. 이와 같은 경향은 「진작」(4)의 1·6·7·10과 「한림별곡」의 (1-a)(3-b)(4-a)(5-b)를 비교하면 확인될 것이다.

이상으로 「한림별곡」은 선율구조뿐만 아니라 구체적인 선율 그 자체도 「진작」(4)의 것을 축소·제승하였음을 확인했다.¹⁴⁾

IV-(2) 노래말의 관계

다음으로 노래말의 영향관계를 살펴 보자. 「진작」(4)는 노래말이 배분되어 있지 않은데 「진작」(1), (2), (3), (4)는 앞서 말한 바와 같이 가락만 덜리고 템포만 빨라질 뿐 그 근본선율은 같기 때문에 「진작」(1)의

14) 필자가 「진작」(4)와 「한림별곡」에 대한 시대적 선후문제를 제기하지 않고 「진작」(4)의 영향으로 「한림별곡」이 생겨난 것을 강연한 것처럼 논의의 전개한 까닭은 다음과 같다. 「진작」이 (1)에서 (4)쪽으로 전개된 것은 당연하고, (4)는 (1)에 비해 가락이 덜리고 템포가 더 빠른 파생곡인데 그 파생곡의 선율을 축소조정된 「한림별곡」은 더욱 빠른 곡일 것으로 추정되기 때문에 이 계열에서 파생곡의 전개양상은 템포를 빨리해 갈수록 늦게 파생된 것이라 봄이 순리이기 때문이다. 또 발치·축소한 쪽을 파생곡으로 보는 것이 본고의 일관성이기도 하다.

노래말 배분양상을 참조해도 좋을 것이다.

이제 두 노래의 노래말 배분상태를 제시하면 다음과 같다(괄호안의 숫자는 노래말이 배분된 악곡의 행수임).

「정과정」(진작(1)) (대악후보)

- <전강> 내님물 그리와④ 우니다니④
 <중강> 山結동새난이숫하④ 요이다④
 <후강> 아니시며 거츠④ 드신돌(아으)!④
 <부엌> 殘月曉星이② 아루시이다!②+여음④
 <대엿> 녀시라도니른④ 훌터너져라(아으)!④
 <부엌> 버기더시니② 뉘러시니잇가!②+여음④

「한림별곡」 (대악후보)

- <전강> 元淳文 仁老詩① 公老四六①
 <중강> 李正言 陳翰林① 雙韻走筆①
 <후강> 冲基對策 光鈞經義① 良鏡詩賦(위)①
 <부엌> 試場스景괴엇더① 호니잇고!①
 <대엿> 琴學士위① 玉箏門生①
 금혹스위① 옥정문성(위)①
 <부엌> 날조차뎡부니① 잇가!①

* (「한림별곡」에 ~강~엿은 원래 없으나 「정과정」과의 대비상 필자가 붙인 것임. !는 중지형)

「한림별곡」은 「진작」(4)를 반으로 축소·조정한 것이고, 「진작」(4)는 「진작」(1)를 반으로 축소한 것이니, 「한림별곡」과 「진작」(1)의 관계는 악곡의 길이가 1:4의 관계일 것인데 그 노래말의 배분된 길이의 관계가 그대로 나타남은 위에서 확인될 것이다. 다만 앞서 살핀 바와 같이 「한림별곡」에서는 여음이 없어지고 <대엿>부분이 반복된 점은 개작과정에서 일어난 변화다.

위에서 보면, 1) 노래말이 3음보율이라는 점, 2) 그 노래말이 배분되는 길이에 있어서 각 음보간의 상대적 관계는 <제 1음보+제 2음보>=<제 3음보>의 관계가 다 같이 적용되고 있는 점, 3) <부엌>의 노래말이

의 문문인 점, 4) 무엇보다도 <후강>과 <대엽>의 끝에 똑 같이 <아으> <위>라는 허사가 있다는 점 등으로 미루어 「한림별곡」은 악곡뿐만 아니라 노래말도 「정과정」의 영향을 받았음이 분명하다고 하겠다. 그 결정적인 단서가 4)에서 지적한 바 <허사> <아으>와 <위>가 대응하고 있다는 사실이다. 악곡상의 영향관계를 상기할 때 물론 두 곳에 걸쳐 우연히 대응되었다고는 볼 수 없겠으나, 그보다 더 본질적인 사실은 향악의 특성으로 보아서 「한림별곡」의 <후강>과 <대엽>끝에는 <위>와 같은 허사가 첨가되지 않은 편이 오히려 자연스러운데도 굳이 첨가시킨 것은 전적으로 「정과정」에 있는 <아으>의 존재를 의식했기 때문이라는 점이다. 향악의 특성 가운데 노래말을 빨리 부르고 소리를 길게 끄는 것을 어단성장이라고 하는데, 이것이 악곡이나 악절의 끝에 오는 종지형의 선율에서는 배제된다. 즉 악곡이나 악절의 끝에 종지형이 오면 중간부분에 비해서 노래말이 촘촘히 배분됨을 의미하는데, 이는 향악의 종지형이 중국계음악과는 달리 長引(길게 목청을 빼는 것)하지 않고 똑 끊어서 마치는 특성이 있기 때문이다. 여기 「정과정」의 <후강>과 <대엽>에서는 위의 특성이 있는 종지형이 있기 때문에 <아으>와 같은 허사를 첨가하는 것이 자연스러운 것이다. 그런데 「정과정」(진작(4))의 악곡을 축소·제승한 「한림별곡」에서는 <후강> <대엽>에서 악곡상으로는 종지형을 제거했는데도 <위>라는 허사를 첨가시켰다. 이와 같은 사실은 악곡의 모방과 함께 「한림별곡」의 노래말 창작자가 「정과정」의 노래말 짜임새로부터 직접적인 영향을 받았음을 증명하고 있는 것이다. 다만 <전강> <중강> <후강> <대엽>등에 배분된 노래말들이 하나의 문장을 이루지 않고 단어의 나열로 일관한 점은 「한림별곡」 노래말 창작자들의 독창성의 발로라 하겠다. 그러나 그것도 6구체·3음보율·허사의 첨가·노래말끝부분 문장형태 등을 「정과정」의 노래말로부터 수용한 다음에 이룩된 것임은 물론이다.

「한림별곡」은 동일한 곡조에 노래말만 바뀌가면서 부르는 유절양식이

며, 노래말로는 연장체형식이다. 그러나 다른 연장체의 경우 각 연은 본노래말과 모든 연에 공통적인 후렴구로 구분되는 것이 보통인데, 「한림별곡」의 경우는 전대절과 후소절로 양분되기는 하지만 이 후소절이 다른 연장체의 후렴구와는 달리 ① 허사가 아니며 ② 각 연에 걸쳐 동일하지도 않다는 점에 큰 차이가 있는 것이다. 따라서 「한림별곡」의 노래말은 단련6구체형식과 연장체형식이 결합된 특이한 형식으로 파악되어야 할 것이다.

결국 「한림별곡」은, 악곡은 「정과정」(진작(4))에서 비롯된 것이며, 노래말도 일차적으로는 「정과정」의 <전강·중강·후강·부엽·대엽·부엽>의 영향을 받아 단련6구체로 되었다가 이차적으로 다른 연장체형식의 영향을 받아 6구체가 중첩되는 연장체를 이루게 된 것이다. 따라서 「한림별곡」의 기원은 악곡과 노래말의 양면에 걸쳐 전적으로 우리의 향악과 문학적 토양위에서 비롯된 것임을 알아야 한다.

「정읍사」의 악곡이 「동동」의 영향으로 개작되는 과정에서 그 노래말도 원래 단련6구체인 것이 매2구마다 후렴구가 첨가됨으로써 연장체적인 면모를 갖추게 된 사실과, 「한림별곡」의 노래말과 악곡이 비롯된 「정과정」이 유절양식(연장체)인 「동동」에서 역시 비롯된 것임을 상기한다면, 「한림별곡」이 단련6구체에서 다시 연장체로 나아간 것도 결코 기이한 현상이 아님을 알 수 있을 것이다.

V. 「정과정」(진작)(4)와 「이상곡」

「이상곡」의 선율이 「진작」(4)의 그것과 악곡의 21행에 걸쳐 동일한 것임을 밝혀진 바이다.¹⁵⁾ 「진작」(4)와 「이상곡」의 행과 음악적 요소들을 대비시켜 보이면 다음과 같다.

15) 참고; 앞의 논문. Ⅲ-(4) <진작양식> 참조.

「진작」(4)

전강(4) 1·2·3·4	2엽(4) 25·26·27! ㉘
중강(4) 5·6·7·8	3엽(2) 29·30
후강(4) 9·10·11·12	4엽(2) 31·32
부엽(4) 13·14!· <u>15·16</u>	부엽(3) 33·34!·㉙
대엽(4) 17·18·19·20	5엽(5) 36·37·38!· <u>39·40</u>
부엽(4) 21·22!· <u>23·24</u>	

「이상곡」

전강(4) 1·2·3·4	2엽 (5) 30·31·32·33!·㉚
중강(4) 5·6·7·8	~부엽
후강(5) 9·10·11·12·13!	5엽(5) 35·36·37!· <u>38·39</u>
부엽(4) 14·15·16!· <u>17</u>	* □는 여음. !는 중지형. 「이상곡」의
대엽(8) <u>18·19·20·21·22·23·24·25</u>	~강~엽 구분은 「진작」과 대조하여
부엽(4) 26·27!· <u>28·29</u>	필자가 붙인 것임.

위에서와 같이 「이상곡」은 「진작」(4)의 선율을 상당한 부분에 걸쳐 그대로 이어받고 강·엽에 따라 악곡의 길이를 가감하였음을 알 수 있거니와, 특히 <대엽>의 길이를 배로 늘렸는데 이는 동일한 선율과 노래말의 반복이며, 2엽부터 부엽까지는 11행이던 것을 5행으로 줄였는데 정확한 고증은 아니나 2엽과 3엽이 삭제된 듯 하다.

「한림별곡」과 「이상곡」이 다 같이 「정과정」(「진작」(4)의 선율을 이어받았으나 그 양상은 「한림별곡」이 「진작」(4)의 일부인 제1~24행까지(노래말로는 6구)를 그것도 반으로 축소시켜 12행의 악곡으로 개작·계승한데 반해, 「이상곡」은 「진작」(4)의 선율을 전체적으로 상당한 부분에 걸쳐 그대로 이어받아 강·엽의 길이를 가감시켜 39행의 악곡으로 개작·계승한 점이 다르다. 이와 같은 개작과정상의 차이점은 「한림별곡」이 악곡상으로는 유절양식 노래말로는 연장체로서 진작양식이고 단련체인 「정과정」으로부터 벗어나 있는데 반해, 「이상곡」은 악곡상으로도 노래말로나 「정과정」을 이어받아 진작양식과 10구체에서 더 확대된

12구체로 남는 결과로 귀결된 것이다. 악곡상으로 진작양식을 계승한 「이상곡」이 강과 엮에 따라 악곡의 길이를 가감·조절하였고, 노래말도 「정과정」의 그것과 같이 3음보율을 유지하면서도 行를 12구체로(유의미한 노래말만 계산했을 때임)늘려간 사실은 가창과 노래말의 양면에 걸쳐서 歌辭장르와 연관지어 볼 수도 있겠다. 그러나 이 문제는 더 두고 검토되어야 할 것이다.

한가지 흥미로운 사실은 「한림별곡」에서와 같이 「이상곡」에서도 <대엽>부분이 그 앞의 강이나 엮에 비해서 배 정도 길고 그 까닭은 동일한 노래말과 선율을 반복했기 때문이라는 점이다.¹⁶⁾ 악곡의 변개과정에서 특정 부분의 선율과 노래말을 반복·증가시키는 것은 단순함에서 벗어나고자함이라고 보아 넘길 수도 있겠으나, 그 위치가 굳이 <전강·중강·후강·부엽>을 벗어난 곳이 되는 까닭은 왜인가. 「동동」에서 파생된 「정읍사」「정과정」(직접파생) 「한림별곡」「이상곡」(간접파생)의 맨 처음에 나오는 네토막의 노래말과 선율의 고정성 내지는 불변성은 바로 그들의 원천인 「동동」의 본노래말 4구(行)와 그것이 배분된 네토막 선율이 갖는 정형성에서 비롯된 것으로 보인다. 다시 말하면 이들은 모두, 노래말은 「동동」과 같은 4구(行)체를, 악곡은 「동동」과 같이 4구체를 수용할 수 있는 네토막 선율을 공통분모로 하고 있다는 것이다. 이제 이들의 처음 4구(行)을 한자리에 놓고 견주어 보면 다음과 같다.

<동 동>

① 德으란 품럭에 반잡고

16) 그 반복되는 노래말은 다음과 같다. 「한림별곡」 제1연의 경우.

琴學士위 玉箏門生
금혹소의 옥정문성
「이상곡」
중중霹靂 生陷隨無間
고대셔 식여딜 내모미
고대셔 식여딜 내모미
고대셔 식여딜 내모미

- ② 福으란 림박에 반죽고
- ③ 德이여 福이라 호놀
- ④ 나수라 오소 이다.

「정읍사」

- ① 돌하 노피곰 도드샤
- ② 어기야 머리곰 비취오시라
- ③ 어기야 어강도리
- ④ 아으 다롱더리¹⁷⁾

「정과정」

- ① 내님물 그러와와／우니다니
- ② 山結동새 난이숫하／요이다
- ③ 아니시며 거츠／르신돌 아으
- ④ 殘月 曉星이／아르시이다.

「한림별곡」

- ① 元淳文 仁老詩／公老四六
- ② 李正言 陳翰林／雙韻走筆
- ③ 冲基對策 光鈞經義／良鏡詩賦위
- ④ 試場人景 괴엇더／하니잇고.

「이상곡」¹⁸⁾

- ① 비오 다가 개야 는하 디신 나래

17) 본고 Ⅱ에서 살핀 바와 같이 원래 ①, ② 2구인 것을 ③, ④를 첨가시키고 선율도 네토락으로 한 점이 중요하다. 따라서 여기서는 ③, ④행의 음보율은 문제시킬 필요가 없다.

18) 「이상곡」에 대한 行이나 음보의 파악은 많은 논란의 여지를 포함하고 있으나 본고에서는 12구(行)체와 3음보율로 파악했다. 더 자세한 검토는 음보와 악곡과의 관계만을 다룰 수 있는 기회로 미루고 여기서는 노래말의 배분양상의 세가지유형에 대한 보기만 제시한다.

- ① <제 1 음보+개 2 음보>=<제 3 음보>
비오 다가/개야 아(비오·다가·개야)
눈하 디신/나 래(눈하·디신·나래)
- ② <제 1 음보>=<제 2 음보+제 3 음보>
자라/오리 잇가(자라·오리·잇가)
- ③ 등량인 경우
잠짜간/내니물/너겨/깃든/열명/길례

- ② 서린 석식 사리 조본 곱도신 길혜
 ③ 잠잠간 내니물 너져 짓든 열명 길혜
 ④ 자라 오리 잇가.

악보에 실제로 노래말이 배분된 것이 「정과정」 「한림별곡」 「이상곡」인데, 「정과정」 「한림별곡」은 위에 표시한 바와 같이 3음보의 노래말이 배분되는 악곡 길이의 상대적 관계가 <제 1음보+제 2음보>= \langle 제 3음보>(여컨데, <내님물>+<그리으와>= \langle 우니다니>)임은 이미 확인하였고, 「동동」 「정읍사」도 이에 의거해서 노래말의 배분을 시도했다. 「이상곡」의 경우는 ① 위의 관례와 같은 경우, ② 그것이 역전되어 <제 1음보>= \langle 제 2음보+제 3음보>인 경우, ③ 각 음보가 등량인 경우의 세가지가 다양하게 전개되고 있어서 노래말의 형태뿐 아니라 악곡에의 노래말 배분양상·악곡 그 자체(「진작」(4)의 양식을 기본적으로 계승하였으나 강·엽의 길이를 가감하였고 음악적 요소의 위치도 자유롭게 변경한 점은 이미 살폈다) 등에 있어서도 가치 변격형이라고 부를 만하다.

이상의 모든 노래말이 3음보율인 것은 지금까지 검토된 바와 같이 악곡과 노래말·양면에 걸쳐 이들이 긴밀한 관계에 놓여 있기 때문이며 결코 우연한 현상이 아님은 이제 분명해졌다고 본다. 따라서 「한림별곡」의 ④行을 4음보로 보는 견해는 재고되어야 할 것이다.

다시 되돌아 가서 「한림별곡」 「이상곡」의 <대엽>이 동일한 노래말과 선율의 반복으로 배가된 공통점을 생각해 보면 이들이 진작양식으로부터 이탈하여 전자는 유절양식으로 후자는 보다 확대된 진작양식으로 전환될 것임을 알게 하는 징표로 보인다. 특히 「이상곡」의 경우 반복되는 선율과 노래말중 노래말이 새로운 다른 노래말로 대체될 수 있다는 가능성을 생각한다면 앞서 말한 가사장르와의 연결 가능성은 더욱 높아질 것 같다.

「한림별곡」과 「이상곡」이 「진작」(4)에서 파생된 시기의 선후관계는 수단하기 어려우나, 「이상곡」이 1) 「진작」(4)의 기본틀에서 크게 벗어

나 있고, 2) 장고장단이 노래말과 얽히고, 3) 악곡에의 노래말 배분양상이 복잡하며, 4) 위에서 제시한 바와 같이 처음 4구의 노래말이 다른 노래들의 것에 비해 배 정도 길뿐 아니라 정연하지 못하며, 5) 무엇보다도 처음 4구에 해당하는 악곡의 길이가 다른 노래들의 경우는 구별로 균일한데 「이상곡」의 경우는 <후강>이 5행으로 <전강> <중강> <부엽>보다 1행이 많은 점으로 보아 「한림별곡」이 먼저고 「이상곡」이 뒤인 것으로 추정할 수 있겠다. 따라서 <대엽>에서의 동일한 노래말과 선율이 반복되는 개작상의 기법은 「이상곡」이 「한림별곡」으로부터 빌어온 것이라고 할 수 있다.

VI. 결 론

지금까지 논의된 바를 요약하여 결론으로 삼고자 한다.

1) 「정읍사」는 원래의 악곡이 있었으나 「동동」악곡의 영향을 받아 들이면서 개작되었다. 이 악곡의 개작과정에서 그 노래말도 3장의 뒤에 후렴구를 첨가해 연장체적인 면모를 띠게 되었다.

2) 「정과정」도 역시 「동동」악곡에 기초해서 정서가 노래말과 동시에 지었다. 노래말은 「동동」으로부터 영향을 받지 많았다고 하겠다.

3) 「한림별곡」의 악곡은 「정과정」(진작(4))의 <전강·중강·후강·부엽·대엽·부엽>부분의 것을 축소·계승하였고 노래말은 고종때 한림제유가 지었다. 그러나 노래말도 음보율·구수 노래말끝의 문장형태·허사의 첨가 등에서 「정과정」의 영향을 받았다. 이제 「한림별곡」이 악곡과 노래말의 양면에 걸쳐 전적으로 우리의 토양에서 비롯된 것이 확실하게 증명된 이상 「한림별곡」류의 기원을 외래적인 요소에서 찾을 필요는 없을 것이다.

4) 「이상곡」도 「정과정」(진작(4))의 악곡을 계승하였다. 노래말은 「정과정」의 10구체보다 늘어난 12구체다. 「한림별곡」과 「이상곡」이 「진

작』(4)에서 파생된 시기는 「한림별곡」이 먼저이고 따라서 노래말의 구성에 있어서도 「한림별곡」이 「이상곡」에 영향을 미쳤다.

5) 본고에서 다룬 노래의 악곡양식은 유절양식·세틀양식·진작양식인데, 그에 대응되는 노래말형식은 연장체·6구체·10구체이다. 양식과 형식을 달리 한 노래들 사이의 영향관계를 간단히 도식화하면 다음과 같다(악곡상의 영향관계는 (—)선으로 노래말의 영향관계는 (·····)선으로 표시하며 괄호안의 수는 짓구의 표시임).

