creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

Disclaimer

dCollection

음악학석사 학위논문

한성권번과 조선권번의 음악적 성향 연구

- 1928~1936년 가창 종목을 중심으로 -

2021년 2월

서울대학교 대학원

음악과 한국음악학전공

김 지 원

한성권번과 조선권번의 음악적 성향 연구

- 1928~1936년 가창 종목을 중심으로 -

지도교수 김 우 진

이 논문을 음악학석사학위논문으로 제출함
2020년 10월

서울대학교 대학원
음악과 한국음악학전공
김 지 원

김지원의 석사학위 논문을 인준함
2020년 12월

위 원 장 이 지영 (인)

부위원장 권 도 희 (인)

위 원 金宇振 (인)

국문초록

본 연구는 유성기음반과 경성중앙방송을 통해 활동했던 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들의 가창 종목을 통해 그 음악 활동 양상을 살펴보고, 두 권번이 1928년에서 1936년에 걸쳐 형성하였던 음악적 성향을 구명(究明)한 것이다.

한성권번은 정가류 악곡 중에서는 시조 가창이 주를 이루고, 사당패 소리를 이어받은 경서도 잡가를 주로 가창하였다. 실제 악곡의 가창에 있어, 정가류 악곡은 속소리의 사용이 제한적이며 비교적 폭이 넓은 서도소리 요성을 사용하였다. 잔가락의 출현이 적었고 음의 지속에 있어 짧은 박으로 끊어내듯이 표현하는 경향을 보여 씩씩하고 거친 음색으로 표현되었다. 잡가류 악곡의 가창은 통속적인 사설을 사용하고 다양한 출현음과 절 마다 후렴의 선율이 변화한 것을 통해 잡가류 악곡의 유연한 가창이 가능할 수 있을 만큼 능숙한 역량을 갖추고 있던 것으로 보인다.

조선권번은 정가류 악곡 중에서는 가곡 가창이 주를 이루고, 뚜렷한 지역적 시김새가 드러나는 잡가류 악곡을 주로 가창하였다.

실제 가창을 통하여 나타난 조선권번 정가류 악곡은 속소리의 사용이 빈번하고 자유로웠으며 폭이 좁은 정가 요성을 주로 사용하였다. 긴 호흡으로 하나의 음을 지속하며 인접한 음을 통한 다양한 잔가락이 출현하여 비교적 유려하고 섬세하게 표현되었다. 잡가류 악곡은 한시의 어구를 차용한 사설을 사용하고, 제한적인 음의 출현과 박자 단위로 짧게 구분되는 박의 명확성으로 인해 단조롭고 간결하게 표현되었다. 또한, 한성권번에서는 나타나지 않는 셈여림과 다이내믹이 정가와 잡가류 음악에 모두 나타난 점을 통해 음색과 음향을 통한 음악적 변화를 추구했으며, 이와 같은 음

악적 표현에 높은 기량을 갖추고 있던 것으로 보인다.

이를 통해 매체의 발달로 인해 음악 유통 과정이 변화했던 1928년부터 1936년에는 관기 출신으로서 궁중 가무 능하여 정통 궁중 문화를 계승했을 것으로 알려진 한성권번과 삼패와 향기를 중심으로 형성되어 시정 문화에 능하였을 것으로 알려진 조선권번에 관한 기존의 선행연구 결과와는 상이한 음악적 성향을 갖추고 있었음을 알 수 있다.

주요어 : 한성권번, 조선권번, 유성기음반, 경성중앙방송, 정가, 잡가, 음악성향

학 번 : 2019-21928

목 차

I. 서 론 ····· 1
1. 연구목적 및 필요성 ····· 1
2. 선행연구 검토 ····· 4
3. 연구 범위 및 방법 ····· 7
II. 매체에 따른 권번 별 음악 활동 양상 ····· 13
1. 유성기음반 ····· 13
1) 한성, 조선권번의 정가류 악곡 출반 현황 ····· 13
2) 한성, 조선권번의 잡가류 악곡 출반 현황 ····· 25
2. 경성중앙방송국 ····· 46
1) 한성, 조선권번의 정가류 악곡 방송 활동 ····· 47
2) 한성, 조선권번의 잡가류 악곡 방송 활동 ····· 58
3. 소결론 ····· 78
III. 권번 별 음악장르의 성격 ····· 81
1. 정가류 악곡 ····· 81
1) 한성, 조선권번의 <권주가> 연행 양상 ····· 82
2) 한성, 조선권번의 <권주가> 비교 ····· 86
2. 잡가류 악곡 ····· 110
1) 한성, 조선권번의 <개성난봉가> 연행 양상 ····· 110
2) 한성, 조선권번의 <개성난봉가> 비교 ····· 113
3. 소결론 ····· 138

IV. 한성권번과 조선권번의 음악적 성향 ····· 143
V. 결론 ····· 147
참고문헌 ····· 151

표 목 차

<표 1> 연구 대상 음원 정보 ····· 11
<표 2> 한성과 조선의 정가류 악곡 음반 활동 비교 ····· 13
<표 3> 한성과 조선의 가곡 음반 취입 비교 ····· 15
<표 4> 한성과 조선의 가사 음반 취입 비교 ····· 19
<표 5> 한성과 조선의 시조 음반 취입 비교 ····· 22
<표 6> 한성과 조선의 잡가류 악곡 음반 활동 비교 ····· 26
<표 7> 한성과 조선의 취입 경기민요 악곡 수 ····· 28
<표 8> 한성과 조선 취입 경기잡가 악곡 수 ····· 31
<표 9> 한성과 조선의 취입 서도민요 악곡 수 ····· 34
<표 10> 한성과 조선 취입 서도잡가 악곡 수 ····· 36
<표 11> 한성과 조선 취입 신민요 악곡 수 ····· 38
<표 12> 한성과 조선 취입 동부민요 악곡 수 ····· 42
<표 13> 한성과 조선 취입 남도민요 악곡 수 ····· 43
<표 14> 한성과 조선 취입 남도잡가 악곡 수 ····· 44
<표 15> 한성과 조선 취입 판소리 계열 악곡 수 ····· 45
<표 16> 한성과 조선의 정가류 방송 활동 ····· 47
<표 17> 한성과 조선의 가곡 악곡별 방송 횟수 ····· 49
<표 18> 한성과 조선의 가사 악곡별 방송 횟수 ····· 53
<표 19> 한성과 조선의 시조 악곡별 방송 횟수 ····· 56
<표 20> 한성과 조선의 잡가류 악곡 방송 활동 ····· 58
<표 21> 한성과 조선의 경기민요 방송 횟수 ····· 60
<표 22> 한성과 조선의 경기잡가 방송 횟수 ····· 63
<표 23> 한성과 조선의 서도민요 방송 횟수 ····· 65
<표 24> 한성과 조선의 서도잡가 방송 횟수 ····· 68
<표 25> 한성과 조선의 남도민요 방송 횟수 ····· 70
<표 26> 한성과 조선의 남도잡가 방송 횟수 ····· 71

<표 27> 한성과 조선의 가야금병창 방송 횟수 ····· 73
<표 28> 한성과 조선의 단가·창극조 방송 횟수 ····· 76
<표 29> 한성과 조선의 신민요 방송 횟수 ····· 78
<표 30> 유성기음반 취입 <권주가> 반주 형태 ····· 85
<표 31> 권번 별 <개성난봉가> 가창 방식별 횟수 ····· 112

악 보 목 차

<악보 1> 권번 별 <권주가> 제1단락 사설붙임 ····· 88
<악보 2> 권번 별 <권주가> 제1단락 선율 ····· 88
<악보 3> 권번 별 <권주가> 제2단락 사설붙임 ····· 89
<악보 4> 권번 별 <권주가> 제3단락 사설붙임 ····· 90
<악보 5> 권번 별 <권주가> 제2·3단락 선율 ····· 90
<악보 6> 권번 별 <권주가> 제4단락 사설붙임 ····· 92
<악보 7> 권번 별 <권주가> 제5단락 사설붙임 ····· 92
<악보 8> 권번 별 <권주가> 제4·5단락 선율 ····· 92
<악보 9> 권번 별 <권주가> 제6·7단락 사설붙임 ····· 94
<악보 10> 권번 별 <권주가> 제6·7단락 선율 ····· 95
<악보 11> 권번 별 <권주가> 제8·9·10단락 사설붙임 ····· 96
<악보 12> 권번 별 <권주가> 제8·9단락 선율 ····· 96
<악보 13> 권번 별 <권주가> 제10단락 선율 ····· 98
<악보 14> 권번 별 <권주가> 제11·12단락 사설붙임 ····· 99
<악보 15> 권번 별 <권주가> 제11·12단락 선율 ····· 100
<악보 16> 권번 별 <권주가> 제13·14단락 사설붙임 ····· 102
<악보 17> 권번 별 <권주가> 제13·14단락 선율 ····· 102
<악보 18> 권번 별 <권주가> 제15·16단락 사설붙임 ····· 104
<악보 19> 권번 별 <권주가> 제15·16단락 선율 ····· 105
<악보 20> 권번 별 <권주가> 제17·18단락 사설붙임 ····· 106
<악보 21> 권번 별 <권주가> 제17·18단락 선율 ····· 107
<악보 22> 권번 별 <권주가> 제19·20단락 사설붙임 ····· 108
<악보 23> 권번 별 <권주가> 제19·20단락 선율 ····· 109
<악보 24> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제1절 메기는소리) ····· 115
<악보 25> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제1절 후렴) ····· 117
<악보 26> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제2절 메기는소리) ····· 119

<악보 27> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제2절 메기는소리) ····· 120
<악보 28> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제2절 후렴) ····· 122
<악보 29> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제3절 메기는소리) ····· 124
<악보 30> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제3절 메기는소리) ····· 125
<악보 31> 권번 별 <개성난봉가> 시김새 일부
(제3절 후렴 첫 번째 장단) ····· 127
<악보 32> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제4절 메기는소리) ····· 128
<악보 33> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제4절 메기는소리) ····· 128
<악보 34> 권번 별 <개성난봉가> 시김새 일부
(제4절 후렴 세 번째 장단) ····· 130
<악보 35> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제5절 메기는소리) ····· 131
<악보 36> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제5절 메기는소리) ····· 132
<악보 37> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제6절 메기는소리) ····· 134
<악보 38> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제6절 메기는소리) ····· 135
<악보 39> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제7절 메기는소리) ····· 137
<악보 40> 조선권번 <개성난봉가> 시김새(제7절 메기는소리) ····· 138

I. 서 론

1. 연구목적 및 필요성

20세기 전반기에 전통음악을 기반으로 활동했던 음악인은 기생조합과 권번 소속의 여성 음악인, 창우집단의 남성 음악인을 비롯하여 새롭게 등장한 신민요 가수 등 다양한 양상으로 존재하였다.[1] 그중 권번 소속의 기녀는 당시 음악을 포함한 대중문화 전반에 걸쳐 활발히 활동하던 여성 음악인이다.[2] 권번에 소속된 여성 음악인은 현재 전통음악이 전승되는 데에도 큰 역할을 담당하였는데, 여성 음악인들이 권번에 적을 두는 이유는 교육을 목적으로 하거나, 효율적인 음악 활동을 위한 기반을 마련하기 위함이었다.[3]

20세기 초 여성 음악인들의 대표적인 활동 지역은 서울로서, 많은 수의 음반회사와 경성중앙방송국이 위치하였다. 따라서 이들이 소속된 다수의 권번도 서울에 존재하였는데, 일제강점기 음악문화 향유에 중추적 지역이던 서울은[4] 당시 여성 음악인의 권번 외에도 다양한 음악인과 음

---

1) 권도희, 『한국 근대음악 사회사』(서울: 민속원, 2012), 380쪽.

2) 본고에서는 권번에 소속되어 있는 기녀의 여러 가지 활동 중에서 음악 활동에 관한 내용만을 살펴보고자 한다. 이에 기녀를 20세기 초에 활동했던 여타의 기악, 성악 분야의 전문 음악인과 동일한 대상으로 삼고자 하며 이에 기녀라는 용어 대신 '여성 음악인'이라고 표현하겠다.

3) 임선희, 「권번과 개인학습의 교육과정 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2007, 1쪽; 일제강점기 여성 음악인이 기생조합이나 권번에 소속되었던 이유는 영리추구를 위한 일제의 목적이 있었던 점 등의 다양한 사회적 요인에 기인하나, '여성 음악인의 음악 활동'이라는 측면에서는 더 안정화되었다. (권도희, 「대한제국 이후 삼패의 정치학-"안진소리"의 기호적 의미-」, 『한국고전여성문학연구』 제38집(서울: 한국고전여성문학회, 2019) 참조.)

4) 일제강점기 대금산조 명인으로 알려진 박종기는 전라남도 진도 출신이나 서울에 올라와 활동하였고, 동시대 판소리 명창으로 알려진 이동백 역시 충청남도 서천군 출신이나 일제강점기에 서울로 올라와 활동한 것을 포함하여 일제강점기 전통음악 명인으로 알려진 많은 수의 음악인들이 상경하여 활동한

악 집단이 존재하였다. 당시 이들의 성격과 활동 양상에 관해서는 선행 연구를 통해 밝혀진 바 있다.[5] 그러나 해당 연구에서는 여성 음악인의 음악 활동을 '기생'이라는 집단으로 통틀어 일제강점기의 전반적인 활동 양상을 살펴봄으로써, 이들이 속한 각 권번의 정체성에 대해 뚜렷하게 밝혀지지 않았다는 한계를 갖는다.

일제강점기 여성 음악인으로 활동했던 기생은 1916년에 시행된 권번 제도 이후 각 권번에 소속되어 음악 활동을 전개하며 각 권번마다 상이한 음악 성향을 보였음이 그간의 증언과 선행연구[6]에 의해 밝혀졌다. 그 중에서도 서울 지역에서 가장 뚜렷한 집단적 정체성을 가진 권번은 한성권번과 조선권번이다.

한성권번은 관기 제도의 폐지 이후 경기(京妓)를 중심으로 설립된 최초의 기생조합으로 광교기생조합을 이어받은 권번이다. 기생조합 시절부터 권번 시기를 지나 삼화권번(三和券番)과의 통합되기 전까지 해체되지 않고 존속되어 한성에 있는 여타의 권번보다 오랜 역사를 가진 권번이다. 이는 궁중에서 활동하던 관기를 중심으로 결성된 권번으로서 조선 후기부터 이어지는 궁중의 여악을 적극적으로 계승하여 전통성이 강한 권번으로 알려져 있다.[7] 더욱이 1930년대 당시 90여 가지의 궁중 정재를 알고 있는 유일한 인물이던 장계춘이 한성권번에 포진하여 여성 음악인들의 기예를 가르쳤음[8]이 밝혀짐에 따라 한성권번은 더욱 강한 전통성

사례를 찾을 수 있다. '박종기', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 이보형, https://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword= %EB%B0%95%EC%A2%85%EA%B8%B0&ridx=0&tot=4)); '이동백', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 이보형, https://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword=%EC%9D%B4%EB%8F%99%EB%B0%B1&ridx=0&tot=9)).

5) 권도희, 앞의 책(2012).

6) 한국문화예술진흥원・한국예술연구소・한국문화예술위원회・예술자료원, 『한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈(9) 성경린』(서울: 한국문화예술진흥원, 2004; _____, 『한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈(5) 김천흥』(서울: 한국문화예술진흥원, 2004) 참조. '한성권번(漢城券番)', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 권도희, (http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0072439); '조선권번(朝鮮券番)', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 권도희, (http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index?contents_id=E0072433).

7) '한성권번(漢城券番)', 위의 사전.

을 지닌 권번으로 인식되었다.

조선권번은 향기(鄕妓)를 중심으로 하여 1913년에 설립된 다동기생조합에 뿌리를 둔 대정권번에서 분화하고 경화권번과 통합하여 1923년에 독립된 권번의 형태로 형성되었다. 광교기생조합에 비해 설립 시기는 늦으나, 당대를 대표하던 가객인 하규일을 주축으로 내세우고 있었다는 점에서 명망 있는 권번으로 평가되었다. 그럼에도 조선권번이 삼패로 구성되어 있던 경화권번과 통합되었다는 점에서 한성권번에 비해 민속성이 강한 권번으로 알려져 있다. 삼패의 주 종목이 좌창 및 입창과 같은 잡가를 주로 다루었다는 선행 연구결과[9]를 통해 이들을 수용한 조선권번의 음악적 성향은 궁중 가무보다는 민속성이 강한 종목에 능한 것으로 인식되었다.

한성권번과 조선권번에 대한 이러한 인식은 두 권번에 소속된 여성 음악인들이 권번에 소속되기 이전, 여성 음악인들의 신분과 이력에 기반하여 기술된 것이며, 특히 극장에서의 공연문화가 주를 이루던 1910년대와 1920년대 중반의 음악 활동을 중심으로 밝혀진 것이다. 그러나 1930년대를 전후로 하여 서울 지역의 음악계는 대중음악·서양음악과 같은 다양한 장르를 수용하고, 음반과 방송시장의 발전에 따라 청각 매체를 통한 가창 종목을 주로 다루게 되는 등 이전과는 다른 양상이 전개되었다.[10] 이와 같은 서울 지역 음악계의 변화에도 불구하고 한성권번과 조선권번은 각각 1908년과 1923년에 설립된 이후, 1936년에 종로권번을 포함하여 삼화권번으로 통합되기 이전까지 존재하였다.

1910년대의 극장 공연문화가 주를 이루던 시기부터 1927년에 경성중앙방송국이 개국하고, 1928년에 음반의 전기녹음 방식이 도입됨으로써 1930년대를 전후하여 음악인들의 음악 활동 양상이 시각예술에서 청각예술로 변화[11]되었으나, 한성권번과 조선권번의 음악적 성향에 관한 연

---

8) '한성권번(漢城券番)', 위의 사전.
9) 권도희, 앞의 논문(2019) 참조.
10) 권도희, 앞의 책(2012), 182~188쪽.
11) 이재옥, 「1930년대 기생의 음악 활동 고찰」, 『한국음악사학보』 제30집(서울: 한국음악사학회, 2003), 600쪽.

구는 달리 밝혀진 바가 없다.

이에 본고에서는 매체를 통해 유통된 두 권번의 음악 활동 양상과 이들이 가창한 음악을 비교・분석함으로써 1930년대 전후의 한성권번과 조선권번의 음악적 성향을 구명하는 데 목적을 두고자 한다.

2. 선행연구 검토

20세기 초에 활동했던 여성 음악인에 관한 연구는 크게 기녀에 관한 연구와 권번에 관한 연구의 두 가지로 구분할 수 있다. 이중 기녀에 관한 연구[12]는 주로 1차 사료에 기록된 내용을 토대로 권번이나 기생조합에서 연행한 공연 종목[13]을 정리한 것이 주를 이루고 특정 여성 음악인을 생애사적 관점으로 바라본 연구가 대부분이다.[14] 여성 음악인에 의해

12) 김문성, 「경서도 여류명창의 생애 및 12잡가 음반 연구」, 『한국전통음악학』 제4호(서울: 한국전통음악학회, 2003); 신현규, 「1920년대 기녀 시조문학의 한 양상 연구: 기생 잡지 『장한(1927년)』에 수록된 시조 중심으로」, 『시조학논총』 제35집(용인: 한국시조학회, 2011); 손태룡, 「대구지역 기생단체 연구: 일제강점기를 중심으로」, 『한국학논집』 제46집(대구: 계명대학교 한국학연구원, 2012);

13) 유사원, 「『조선미인보감』에 나타난 개화기 기생의 기예 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2013; 송미숙・강미영, 「권번 기생의 춤 활동이 한국무용계에 미친 영향」. 『우리춤과 과학기술』 제15권(서울: 한양대학교 우리춤연구소, 2019); 이노형, 「잡가의 유형과 그 담당층에 대한 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1987; 고미숙, 「역비논단 대중가요의 선구, 20세기 초반 잡가 연구」, 『역사비평』 제24권(고양: 역사비평사, 1998); 손태도, 「1910~1920년대의 잡가에 대한 시각」, 『고전문학과 교육』 제2권(익산: 한국고전문학교육학회, 2000); 박애경, 「잡가의 개념과 범주의 문제」, 『한국시가연구』 제13권(용인: 한국시가학회, 2003); 최은숙, 「20세기 초 <수심가>의 흥행 양상과 요인」, 『어문학』 제90호(대구: 한국어문학회, 2005); 김진희, 「경기12잡가에 나타난 장르 변동의 양상과 의미」, 『경기잡가』(용인: 경기도국악당, 2006);

14) 이자균, 「유성기음반의 명인명창 열전(1)」, 『한국음반학』 제2호(서울: 한국고음반학회, 1992); 이자균, 「유성기음반 명인명창 열전(2)」, 『한국음반학』 제4호(서울: 한국고음반학회, 1994); 신은주. 「20세기 전반 SP음반의 여류명창 박소춘」, 『한국음악연구』 제56집(서울: 한국국악학회, 2015); 신은주, 「20세기 전반 여류명창 조농옥」, 『동양음악』 제39집(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 2016); 김지선, 「기생 이난향의 음악사적 연구」, 한국예술종합학교 전문사

설립된 기생조합과 권번에 관한 연구는 권번 내의 학습 과정[15]·형성과 운영 방식[16]·제도[17]에 대한 연구로 세분되는 경향을 보인다.

그러나 이들 연구는 대부분 1900년대~1920년대 중반에 팽배했던 극장을 중심으로 연행된 정재와 같은 공연 종목을 중심으로 분석된 것이고, 권번에 소속되어 있던 여성 음악이라 할지라도 각 인물의 음악 활동만을 지엽적으로 살펴보아 이들이 소속되어 있던 집단의 음악적 성향이 밝혀진 연구는 없다. 한성권번과 조선권번의 사승관계에 따른 미적 차이를 드러낸 연구가 있으나, 이는 가곡에 국한하여 밝혀진 연구이며 사승관계에 주목하여 권번의 전반적인 음악적 성향을 드러내지 못했다는 한계를 갖는다.

20세기에 등장하여 음악 전달의 양상을 변화시킨 유성기음반과 경성중앙방송과 관련된 연구는 음악에 관한 연구와 사회적 관점에서 이루어진 연구의 두 가지로 구분되는 경향을 보인다. 특히 유성기음반의 연구는 음반에 취입된 음악을 분석한 연구[18]가 대부분이고, 경성중앙방송에

학위논문, 2020.

15) 송문숙,「진주권번의 춤과 인물에 관한 고찰」,『움직임의 철학: 한국체육철학회지』 제8권(용인: 한국체육철학회, 2000); 이주희·추정금,『동래권번에 관한 연구 -학습내용과 기생의 활동 중심으로-」,『무용예술학연구』 제24권(서울: 한국무용예술학회, 2008); 신현규,「일제강점기 기생의 권번시조 연구 :『조선미인보감』(1918년)과 『가곡보감』(1928년)을 중심으로」,『시조학논총』 제39집(용인: 한국시조학회, 2013); 권도희,「신민요 창법과 발성법이 표명하는 도시적·민족적 정체 -서도계 신민요를 중심으로」,『동양음악』 제38집(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 2015); 김민정,「조선권번과 한성권번의 여창가곡 전승: 최정희와 지금정을 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2015; 신명숙,「권번의 기예전승을 위한 기생제도와 춤교육 연구 -장금도의 구술로 본 소화권번을 중심으로」,『인문사회 21』 제8권(광주: 아시아문화학술원, 2017); 안선희,「일제강점기 마산지역 권번의 설립과 운영에 관한 연구」,『온지논총』 제62권(서울: 온지학회, 2020).

16) 권도희,「20세기 기생의 가무와 조직 -근대기생의 형성과정을 중심으로」,『한국음악연구』 제45집(서울: 한국국악학회, 2009); 민향숙,「관기제도 해체 이후 기성권번의 등장 과정 고찰」,『대한무용학회논문집』 제76권(서울: 대한무용학회, 2018).

17) 허연희,「일본권번의 조선정착과 일본예기의 존재방식」,『한국무용교육학회지』 제25권(서울: 한국무용교육학회, 2014); 허연희,「요시와라 게이샤와 일본 겐반의 성립에 관한 연구」,『한국무용교육학회지』 제26권(서울: 한국무용교육학회, 2015).

대한 연구는 청취자들의 계층을 통해 매체의 성격을 구명(究明)한 것[19]

18) 김창곤, 「가사(歌詞)의 반주음악에 관한 연구-sp판 복각음반 <전통가곡, 歌詞의 原流>를 중심으로-」, 『한국음악연구』 제29집(서울: 한국국악학회, 2001); 서재길, 「JODK 경성방송국의 설립과 초기의 연예방송」, 『서울학연구』 제27호(서울: 서울시립대학교 서울학연구소, 2006); 고은지, 「20세기 전반 소통 매체의 다양화와 잡가의 존재 양상」, 『고전문학연구』 제32호(서울: 한국고전문학회, 2007); 박지애, 「매체에 따른 <배따라기>의 변모 양상과 특징」, 『한국민요학」 제24집(인천: 한국민요학회, 2008); 박지애, 「유성기음반 소재 잡가의 현황과 레퍼토리의 양상」, 『어문학』제99집(대구: 한국어문학회, 2008); 이윤선, 「<수심가> 사설의 매체별 변이 양상과 의미」, 『한국민요학』 제26집(인천: 한국민요학회, 2009); 김진경, 「방송출연과 음반취입을 통한 기생의 음악 활동」, 『국악과교육』 제29집(서울: 한국국악교육학회, 2010); 박지애, 「20세기 전반기 라디오방송을 통한 십이가사의 소통과 향유-잡가와의 비교를 중심으로-」, 『한민족문화연구』 제43집(부산: 한민족문화학회, 2013); 이용식, 「일제강점기 대중매체에 의한 남도잡가의 공연양상 -경성방송과 유성기음반의 남도잡가를 중심으로-」, 『공연문화연구』 제26권(부산: 한국공연문화학회, 2013); 박지애, 「유성기음반과 라디오방송을 통해 향유된 시조의 양상과 특징」, 『시조학논총』 제44집(용인: 한국시조학회, 2016); 최선아, 「현행 가곡 반주 악기 편성의 성립에 관한 연구」, 『한국음악연구』 제64집(서울: 한국국악학회, 2018); 정서은, 「일제강점기 신민요의 음악학적 고찰 -1930년대 악곡분석을 중심으로-」, 한국예술종합학교 전문사학위논문, 2003; 송선형, 「신민요의 전통음악적 구현에 대한 조명 -오케레코드 발매 신민요를 중심으로-」, 『한국음악연구』 제56집(서울: 한국국악학회, 2014); 신광호, 「일제강점기 신민요의 문학정서 연구」, 『한국학연구』 제35호(인천: 인하대학교 한국학연구소, 2015); 배샛별, 「일제강점기 유행가의 음악적 특징 분석-음악 양식 분류를 중심으로-」, 상명대학교 대학원 박사학위논문, 2018; 이소영, 『20세기 한국음악의 혼종적 음악하기-신민요를 중심으로-』(서울: 민속원, 2018); 배인교, 「경기잡가의 형성과 유통」, 『경기잡가』(용인: 경기도국악당, 2006); 권도희, 「1910년대 잡가집과 초기 유성기음반을 통해 본 조선대중음악의 기반」, 『남도민속연구』 제19권(광주: 남도민속학회, 2009).

19) 김영희, 「일제시기 라디오의 출현과 청취자」, 『한국언론학보』 제46권(서울: 한국언론학회, 2002); 장유정, 「대중매체의 출현과 음악문화의 변모 양상: 라디오와 유성기를 중심으로」, 『대중서사연구』 제18권(서울: 대중서사학회, 2007); 박용규, 「일제하 라디오 방송의 음악 프로그램에 관한 연구: 1930년대를 중심으로」, 『언론정보연구』 제47집(서울: 언론정보연구소, 2010); 이연, 「경성방송국(JODK)과 식민지 문화정책: 1927년부터 1945년까지」, 『한국방송학회 학술대회 논문집』(서울: 한국방송학회, 2011); 이상길, 「경성방송국 초창기 연예 프로그램의 제작과 편성」, 『언론과 사회』 제20권(대구: 사단법인 언론과 사회, 2012); 박예나・한경훈, 「라디오의 도입이 가져온 한국 근대 음반 산업의 발달과 쇠퇴 양상 연구」, 『예술인문사회융합멀티미디어논문지』(대구: 사단법인 인문사회과학기술융합학회, 2019); 19) 송방송, 「1920년대 방송된 전통음

이 주를 이루었다.

이들 연구는 대부분 음악학계를 비롯하여 언론학계·사회학계 등 다양한 분야에서 진행되었으나, 매체를 통한 집단의 음악 활동을 바탕으로 집단의 정체나 음악적 성향을 드러낸 연구는 없다.

즉, 음반의 녹음 방식이 전기녹음 방식으로 변화하고 방송국이 개국하던 1928년 이후의 한성권번과 조선권번의 음악적 성향을 밝힌 연구는 미비한 실정이다. 이에 본고에서는 매체를 통해 유통된 두 권번의 음악 활동 양상과 이들이 가창한 음악을 비교·분석함으로써 1930년대를 전후한 1928년에서 1936년에 걸쳐 나타났던 한성권번과 조선권번의 음악적 성향을 구명하는 데 목적을 두고자 한다.

3. 연구 범위 및 방법

1) 연구 범위

여성 음악인들의 음악 활동이 시각예술에서 청각 예술로 변화한 시기[20]는 음악 유통 매체가 활성화된 시기와 맞물린다. 유성기음반은 1906년부터 미국 콜럼비아사를 시작으로 대한제국에 음반 시장을 형성[21]하였으나, 1928년에 기존의 음반회사가 합병되고 전기녹음방식이 도입됨에

악의 공연양상 -경성방송국의 라디오 프로그램을 중심으로-」, 『한국학보』(파주: 일지사, 2000); 김명주, 「일제강점기 이왕직아악부의 방송활동 -경성방송국의 라디오 프로그램을 중심으로-」, 『한국음악사학보』 제30집(서울: 한국음악사학회, 2003); 정영진, 「매스미디어를 통한 이왕직아악부의 음악 활동」, 『음악과 민족』 제23호(부산: 민족음악학회, 2002); 서재길, 「1930년대 후반 라디오 예술과 전통의 문제」, 『한중인문학연구』 제23집(춘천: 한중인문학회, 2008).

20) 선행연구를 통해 여성 음악인들의 공연형태가 무대에서 청각 매체를 통한 가창 종목으로 바뀐 점을 통해 알 수 있으며, 기생조합 시절부터 무·유부기 조합을 불문하고 여성음악인의 학습에 관여했던 조양구락부와 조선정악전습소의 함화진이 담당과목을 무용에서 가야금으로 그 종목을 바꾼 점 역시 이를 뒷받침하는 근거로 볼 수 있다. 권도희, 앞의 논문(2009) 참조.

21) 배연형, 『한국 유성기음반 문화사』(서울: 지성사, 2019), 368쪽.

따라 유성기음반은 고음질 음반의 대량 생산이 가능해졌으며 중소형의 음반회사가 설립되었다. 이로 인해 유성기음반은 전보다 저렴한 가격으로 판매되어 보편적인 매체로 변화된다.[22] 이와 더불어 1927년에는 경성중앙방송국이 개국하여 라디오를 통한 음악 활동이 가능해져, 일제강점기 여성 음악인들의 가창을 통한 음악 활동은 1928년부터 새로운 환경을 맞이한다고 볼 수 있다.

한편, 한성권번과 조선권번은 권번의 효율적 관리를 위하여 1930년대에 등장한 종로권번[23]을 포함하여 1936년에 '삼화권번'으로 통합된다.[24] 이는 곧 한성권번과 조선권번의 독립적 존속이 1936년에 종료됨을 방증하며, 매체를 통해 파악할 수 있는 두 권번의 음악적 성향은 1928년~1936년에 뚜렷하게 나타날 것으로 보인다.[25] 이에 본고의 연구 시기는 1928년에서 1936년으로 한정 짓고자 한다.

권번에 소속된 여성 음악인들의 음악 활동은 가야금·거문고 등의 전통 악기와 샤미센과 같은 일본 악기를 비롯하여 전통 정재(呈才)·서양춤 등 다양한 종목에 걸쳐 이루어졌다.[26] 그러나 현재 실제로 접근이 가능한 자료로서 존재하는 음악 종목은 유성기음반에 취입되었던 가창 종목이다. 따라서 현재 음반으로 복각되어 실제 음악에 접근할 수 있는 성악곡만을 분석 대상으로 삼고자 한다.

1928년~1936년에 걸친 권번 소속 여성 음악인들의 음악 활동 양상을

---

22) 초기 음반 시장은 생산량이 많지 않아 고가의 상품으로 인식되었고, 일반 대중들이 향유할 수 있는 유통매체가 아니었다. 고은지, 「20세기 유성기음반에 나타난 대중가요의 장르 분화 양상과 문화적 의미」, 『한국시가연구』 제21집(용인: 한국시가학회, 2006), 5~9쪽.

23) '종로권번', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 권도희, (http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Index?contents_id=E0072436).

24) '권번', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 성경린, (http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0006914).

25) 1936년 당시 『삼천리』에 실린 기사에 의하면 당시 한성권번과 조선권번의 정가류 악곡 사범은 각각 장계춘과 하규일로 존재하나, 경성잡가의 사범은 주영학으로 통일된다. 동일한 사범은 곧 여성 음악인들에게 동일한 음악적 성향을 갖게 할 수 있으므로 한성권번과 조선권번 각각의 음악적 성향이 드러나는 시기는 1936년 삼화권번으로의 통합이 있기 전까지라고 할 수 있다.

26) 이주희·추정금, 앞의 논문(2008); 신명숙, 앞의 논문(2017) 참고.

파악할 수 있는 자료는 유성기음반의 취입과 경성중앙방송국을 통한 송출 기록 외에도 각종 사설 극장 공연물에 관한 자료와 신문자료 등이 있다. 그러나 사설 극장 공연물에 관한 자료는 체계화되어 있지 않아 신문에 기록된 내용에 의존해야 하며, 신문자료는 실제 음악을 다룬 매체가 아니라는 점에서 각 권번에서 연행된 음악의 성격을 파악하기 위해서는 적합하지 않다. 따라서 각 권번에서 연행되었던 성악곡의 실증적인 종목을 파악하기 위하여 음반과 방송을 통해 유통되었던 성악곡만을 연구 대상으로 제한하겠다.

이에 1928년~1936년에 연행되었던 음악 유통에 실질적인 영향을 끼쳤던 유성기음반과 경성라디오방송을 통해 송출된 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들의 성악곡만을 연구 범위로 설정하고자 한다.

2) 연구 방법 및 대상

총 4장으로 구성된 본고의 각 장마다 다룰 내용과 그에 따른 방법을 살펴보면 다음과 같다.

제II장에서는 각 매체에서 활동한 주요 권번을 구분하고자 한다. 이를 위해 음반시장과 방송시장에서 활동한 권번 별 여성 음악인의 인원 혹은 악곡의 수를 수치로 나타내어 통계를 낸 후, 각 매체에서 주로 활동한 권번과 권번에서 주로 다룬 음악 장르를 도출하겠다.

유성기음반은 상업성이 강한 음악을 다룸으로써 자본의 영역으로 편입되어 수용자들의 구매력에 의존하는 성격[27]을 보이는 반면, 경성중앙방송은 공공 영역에 속해 있어 자본의 논리에 크게 구애받지 않았기에 일정 부분 공영성을 담보로 한다는 점의 성격에서 차이를 보인다.[28] 따라서 제II장에서는 음반 시장과 방송 시장에서 주로 활동했던 권번을 살펴보고, 각 권번이 활동했던 음악 장르를 통해 한성권번과 조선권번의 음악적 성향을 살펴보도록 하겠다.

---

27) 박지애, 「20세기 전반기 잡가의 라디오방송 현황과 특징」, 『어문학』 제103집 (대구: 한국어문학회, 2009), 157쪽.

28) 박용규, 앞의 논문, 155쪽 재인용; 일본방송협회, 1936, 226~227쪽.

매체에서 유통된 음악은 정가류 악곡과 잡가류 악곡으로 구분하여 각 장르의 세부 악곡을 살펴볼 것이다. 이때 정가류 악곡의 대칭어로 사용된 '잡가'류 악곡은 민속 성악곡을 포괄하여 민요・판소리・좌창・입창을 비롯하여 가야금병창까지를 모두 포함하는 용어로 사용하겠다. 잡가류 악곡은 가곡・가사・시조로 구성된 정가류 악곡에 비해 더 많은 장르를 포괄하고 있어, 이들을 다시 경・서도잡가, 동・남부잡가, 신민요로 구분하고, 경・서도잡가와 동・남부잡가는 또다시 경기・서도・동부・남도지역의 민요와 잡가[29]로 세분하겠다.

각 매체에서 이러한 음악을 가창하며 활동했던 여성 음악인들의 소속 권번은 『조선미인보감』과 기녀들의 생애를 다룬 각종 2차 자료 등의 연구 성과를 통해 파악했으며, 이들이 취입했던 유성기음반의 목록과 경성중앙방송의 출연 기록은 각각 '한국유성기음반' 사이트와 『경성방송국국악방송총목록』을 통해 조사하였다. 이 외에도 20세기 초 문화예술계와 관련된 내용을 파악하기 위하여 '한국문화예술위원회 구술채록'을 활용하였다.

제III장에서는 당시 연행되었던 음악을 비교・분석함으로써 권번 별 음악 장르적 특징의 차이를 도출하고자 한다. 20세기 초 유성기음반과 경성중앙방송을 통해 활동했던 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인은 매우 많다. 그중 타권번으로의 이적 기록 없이 한 권번에 소속되어 오랫동안 활동하고, 음원이 복각되어 청취가 가능한 여성 음악인의 음악을 분석 대상으로 선정하였다.

분석의 대상으로 삼은 SP음반 복각 음원의 목록은 다음 <표 1>과 같다.

29) 이때의 잡가는 좌창(坐唱)과 입창(立唱)만을 의미한다.

<표 1> 연구 대상 음원 정보

장르	곡명	음반번호	발매년도	가창자
정가류 악곡	권주가	Victor49117/A	1931년	조모란 김연옥
	연악곡(상)-권주가	Columbia40642/A	1935년	김수정
잡가류 악곡	개성난봉가	Victor49089/A	1929년	표연월 신해중월
	박연폭포가	Victor49018/B	1928년	백운선

한성권번과 조선권번의 정가류 악곡에서 나타나는 음악 장르적 차이는 <권주가> 통해 살펴보고, 잡가류 악곡에서 나타나는 차이는 <개성난봉가>를 비교・분석하여 도출하고자 한다.[30]

이때 한성권번의 <권주가>는 조모란・김연옥 창[31]을 선정하였고, 조선권번의 <권주가>는 김수정 창[32]을 선정하였다. 잡가류 악곡은 표연월・신해중월 창의 <개성난봉가>[33]를 한성권번의 대표 악곡으로 선정하고, 백운선 창의 <박연폭포가>[34]를 조선권번의 대표 악곡으로 선정하였다.

30) 두 권번의 정가류 악곡과 잡가류 악곡을 대표하는 악곡으로 <권주가>와 <개성난봉가>를 선정한 이유는 두 권번 소속 여성 음악인들이 취입한 음악 중 복각된 음원에 한하여 공통적으로 복각된 음악은 <권주가>와 <개성난봉가>이기 때문이다.

31) 조모란・김연옥, '<권주가>', '빅터유성기원반시리즈 19 -경서도 소리 선집(SRCD-1201)', 서울음반, 1995.

32) 김수정, '연악곡(상)', '전통가곡, 가사의 원류(SYNCD-058B)', 신나라, 1993.

33) 표연월・신해중월, '개성난봉가', '빅터유성기원반시리즈 19 -경서도 소리 선집(SRCD-1201)', 서울음반, 1995.

34) 백운선, '박연폭포', '빅터유성기원반시리즈 20 -서도소리선집(3)(SRCD-1202), 서울음반, 1995.

II. 매체에 따른 권번 별 음악 활동 양상

본 장에서는 유성기음반과 경성중앙방송을 통해 정가류, 잡가류 악곡과 같은 전통가창 종목을 다뤘던 여성음악인을 권번 별로 구분하여 음악 활동 양상을 살펴보도록 하겠다.

1. 유성기음반

유성기음반 시장에 대한 간략한 개관 이후 한성권번과 조선권번이 각각 교류했던 음반회사를 살펴보고자 한다. 나아가 각 권번이 유성기음반에 취입한 악곡을 정가류 악곡과 잡가류 악곡으로 구분하여 살펴봄으로써 음반시장에서 두각을 보이고 있던 권번을 밝히고 그 성격을 규명하겠다.

1) 한성, 조선권번의 정가류 악곡 출반 현황

본고에서 다루고자 하는 '정가류 악곡'은 전통사회에서 지식인 계층에 의해 연행되었던 풍류방의 성악곡을 의미한다. 조선정악전습소에서 다뤄지며 '정가(正歌)'의 범주를 형성했던 가곡・가사・시조 음악을 지칭하며 각 음악 종목별로 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인이 연행했던 악곡을 인원별로 나타내면 다음 <표 2>와 같다.

<표 2> 한성과 조선의 정가류 악곡 음반 활동 비교

	한성권번	조선권번
가곡	2인	**5인**
가사	5인	5인
시조	**8인**	2인
누계	15인	11인

한성권번과 조선권번에서 정가류 악곡을 취입한 인원은 각각 15인과 11인이다. 이때 주목되는 점은 가곡・가사・시조의 취입 인원에 있어 한성권번에서는 가곡을 취입한 인원이 가장 적고, 시조를 취입한 인원이 가장 많은 것에 비해 조선권번에서는 이와 반대의 양상이 나타난다는 것이다. 즉, 한성권번에서 가곡과 시조를 취입한 인원은 각각 2인과 8인이나, 조선권번에서는 5인과 2인에 의해 가곡과 시조가 취입되었다.

두 권번이 정가류 악곡을 취입하는데 있어 이처럼 상이한 양상을 보이는 것은 각 권번에서 중점적으로 다루었던 정가류 악곡이 달랐던 점을 그 원인으로 볼 수 있다. 각 음악의 세부 연행 양상을 살펴보도록 하겠다.

가. 가곡

총 2인에 의해 취입된 한성권번의 가곡은 김연옥과 조모란에 의해, 총 5인에 의해 취입된 조선권번의 가곡은 김산월[35]・서산호주[36]・이난향[37]・최섬홍[38]・현매홍[39]에 의한 것이다. 이들이 취입한 가곡의 세부

35) 김산월의 본적은 평안남도 평양부이며 1918년에는 경성부 관철동 263에 거주하였다. 가곡으로는 화편을 음반에 취입하였고 배따라기, 공명가, 엮음수심가의 서도잡가와 개성난봉가, 한강수타령의 경기민요도 연행하였다. 대정권번에 소속되어 있따가 조선권번으로 이적한 것으로 보이며 장기로는 시조, 서도잡가, 정재18종무, 서양무도, 내지무 등을 꼽을 수 있다; 조선연구회, 『조선미인보감』(서울: 민속원, 2007) 참고.

36) 서산호주의 본적은 경성부이며 1918년에는 경성부 다옥정 180년에 거주하였다. 유성기음반에 가곡 중 화편, 계락과 가사중 <길군악>, <춘면곡>을 취입하였으며 장기로는 서도잡가와 시조를 꼽을 수 있다. 대정권번에 소속되어 있다가 조선권번으로 이적한 것으로 보인다; 조선연구회, 위의 책 참고.

37) 이난향은 평안남도 평양부 출신이며 1918년에는 경성부 다옥정 137에 거주하였다. 유성기음반에 편・환계락・농・계락・우락・자진한잎의 가곡과 <상사별곡>・<백구사>의 가사를 비롯하여 경기민요・남도잡가・판소리・단가 등 다양한 종류의 음악을 취입하였다. 1918년 당시에는 대정권번에 소속된 것으로 기록되어 있으며 가곡・가사・시조・경서도잡가의 성악곡을 포함하여 양금・검무・승무・정재46종무・서양무도・내지무・삼미선 등 다양한 악기와 무용에도 능하였다; 조선연구회, 위의 책(2007) 참고.

38) 최섬홍의 본적은 평안남도 평양부이며 1918년 당시에는 경성부 무교정 7에 거주하였다. 유성기음반에 시조와 독서성・가곡・가사와 같은 다양한 정가류

악곡을 권번 별로 구분하여 나타내면 아래 <표 3>과 같다.

<표 3> 한성과 조선의 가곡 음반 취입 비교

악곡	한성권번	조선권번
평롱	○	○
우락	○	○
계락	○	○
환계락	○	○
편수대엽	○	○
편수대엽(모란은)	○	○
우조	**O**	
계면		**O**
두거		○
반엽		○
자진한잎		○
누계	**7곡**	**10곡**

두 권번 소속 여성 음악인들이 유성기음반에 공통적으로 취입한 가곡은 <평롱>[40]·<우락>·<계락>·<환계락>·<편수대엽>[41]·<편수대

악곡을 취입하였으며 그 외에도 서도잡가와 민요·경기잡가의 악곡도 취입하였다. 1918년에는 대정권번에 소속되어 있었으며 가곡·시조·가사·서도잡가의 성악곡과 정재24종모·현금·서양무도·내지무에 장기를 갖추고 있었다; 조선연구회, 위의 책(2007) 참고.

39) 현매홍의 본적은 경상북도 대구부이며 1918년에는 경성부 남대문동 이정목 138에 거주하였다. 가곡 중 반엽·두거·농·편·계면·계락의 악곡을 취입하였고 가사로는 <죽지사>·<길군악>·<춘면곡>을 다루었다. 1918년에는 대정권번에 소속되어 있었으며 남도잡가와 시조에 장기를 갖추고 있었다고 전한다; 조선연구회, 위의 책(2007) 참고.

40) 유성기음반에 취입된 악곡명은 '농'이나, 이는 현행 평롱으로 보인다; 농은 본래 한 곡이었고 '엇롱'이라는 변화곡이 생김으로써 원래의 곡은 '평롱'이라는 다른 이름이 생겼다. '농', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 장사훈, (http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0013065).

41) 유성기음반에는 '편'이라고만 기록되어 있으나 현행 편수대엽을 의미한다.

엽(모란은)>[42]으로 농・낙・편의 소가곡[43] 계열 악곡이 주를 이룬다. 이들은 원가곡에 비해 음악적인 표현 범위가 확대되어 있어 흥청거림・속도 등에 있어 비교적 역동적인 점이 특징이다. 이처럼 한성권번과 조선권번에서 공통적으로 연행한 가곡이 주로 소가곡 계열의 악곡이라는 점은 당시 음악계의 성향과 관련이 있는 것으로 보인다. 당시 대중들에게 인기를 끌며 자주 연행되었던 음악 종류는 판소리・잡가・민요・재담・유행가 등으로 민속성과 대중적 성격이 짙은 악곡이다. 이러한 음악의 성향에 비해 정적인 성격을 가진 가곡은 상대적으로 위축되어 있었으며,[44] 그럼에도 가곡 중에서 음악적 역동성이 강조된 소가곡이 주로 연행되었던 것으로 추정할 수 있다. 이는 곧 당시 대중들에게 소가곡이 원가곡에 비해 '감상할 만한' 악곡으로 인식되었다고 해석할 수 있다.

두 권번에서 음반에 취입한 가곡 중 상이한 악곡은 <우조>・<계면>・<두거>・<반엽>・<자진한잎>이다. 이중 <우조>는 한성권번 소속 여성 음악인만이 취입하였고, <계면>・<두거>・<반엽>・<자진한잎>은 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해서만 다뤄졌다. 한성권번 소속 여성 음악인들이 취입한 <우조>와 조선권번의 <계면>은 음반에 각각 악조 명만 명시되어 있어 있을 우조와 계면조로 이루어진 악곡 중 구체적으로 어떤 악곡을 특정하는지 정확히 알 수 없다.[45] 그러나 20세기 초 유성기음반에 취입된 대부분의 가곡이 소가곡 계열의 악곡이었다는 점에 착안하여 우조와 계면조로 이루어진 소가곡 계열의 악곡으로 추정된다.[46]

---

42) 유성기음반에는 '화편'이라고만 기록되어 있으나 이는 현행 편수대엽 중 '모란은'의 사설로 시작하는 악곡에 해당하는 것으로 보인다.

43) '소가곡(小歌曲)'의 용어는 김영운의 의해 정의된 바 있다. 소가곡은 『학포금보』에서 '농낙편' 등의 악곡을 지칭한 것이며, 소가곡의 대(對)가 되는 악곡을 '본가곡(本歌曲)'이라고 한다. 본가곡은 삭대엽 계열의 정격악곡을 말한다; 강경호, 「20세기 초 전통 가곡 문화의 변화상과 공연의 실제(2) - 1920년대 전후 연행된 가곡창 자료들을 중심으로-」, 『반교어문연구』, 제44권(서울: 반교어문학회, 2016), 194쪽, 재인용; 김영운, 『가곡 연창형식의 역사적 전개양상』(서울: 민속원, 2005), 93면, 100면.

44) 강경호, 위의 논문(2006), 194쪽.

45) 해당 악곡은 관련된 선행연구를 비롯하여 복각된 음원이 없어 현재 어떤 악곡과 동일한 악곡인지 알 수 없다.

조선권번은 한성권번에서 다루지 않은 <반엽>·<두거>·<자진한잎>을 취입하였다. 이들은 가곡의 원형이라 칭해지는 삭대엽(數大葉)과 직접적으로 관련 있는 원가곡에 해당한다. 특히 <자진한잎>은 현재 가곡의 특정 몇몇 악곡을 삼현육각 편성으로 연주하는 기악 합주곡으로 그 형태가 고착되었으나, 20세기 초에는 가곡의 다른 이름 즉, 삭대엽 연주 자체를 가리키는 의미로 통용되었다.[47]

<두거>는 현재 가곡 한바탕을 노래할 때, 앞 곡으로 불리는 중거와 평거보다도 먼저 파생된 악곡이다. 즉, 이수대엽에서 파생된 중거·평거·두거 중 가장 오랜 역사성을 지니고 있으며 가곡의 원곡인 초수대엽·이수대엽과도 유사한 특징을 보인다. <반엽>은 대표적인 반우반계의 악곡으로 한 곡 내에서 우조와 계면조의 두 가지 악조의 표현이 모두 요구되는 악곡이다. 따라서 이를 연행하기 위해서는 보다 뛰어난 음악적 역량이 요구되었을 것이다. 이처럼 소가곡에 비해 깊은 전통성을 지니고 섬세한 표현을 요구하는 원가곡이 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해서만 다뤄졌다는 점은 조선권번 소속 여성 음악인의 가곡 연행 역량이 한성권번 소속 여성 음악인에 비해 뛰어났음을 드러내는 지점으로 보인다.

더욱이 당시 원가곡은 소가곡에 비해 취입된 악곡의 수가 적은데, 이는 원가곡에 대한 대중들의 수요가 적었음을 나타낸다. 그럼에도 불구하고 조선권번 소속 여성 음악인들이 원가곡 계열의 악곡을 유성기음반에 취입했다는 점은 조선권번에서 깊은 역사성을 지닌 원가곡의 학습과 전승이 이루어졌다는 점뿐만 아니라, 반우반계와 같이 한 곡 내에서 우조와 계면조의 두 가지 악조를 모두 표현할 수 있을 정도의 수준 높은 가곡 학습이 이루어졌음을 시사한다.

나. 가사

한성권번에서 가사를 취입한 여성 음악인은 김연옥[48]·박부용[49]·이

46) 강경호, 위의 논문(2006), 194쪽 참조.
47) 이현창, 「연주기록을 통해서 본 자진한잎의 악곡명」, 『한국전통음악학』 제6호(서울: 한국전통음악학회, 2005), 679쪽.

영산홍[50]·조모란[51]·최홍매[52]의 5인이며 조선권번에서 가사를 취입한 여성 음악인은 김수정·서산호주·이난향·최섬홍·현매홍의 5인이다. 두 권번에서 가곡과 시조를 연행한 인원은 뚜렷한 차이를 보이는 것에 비해, 가사는 동일한 수의 인원이 취입하여 유성기음반 시장에서 정가류 악곡 중 가장 보편적으로 연행된 음악은 가사인 것으로 보인다. 한성권번과 조선권번에서 취입한 가사를 나타내면 다음 <표 4>와 같다.

---

48) 김연옥의 본적은 평안남도 평양부이며 1918년 당시 거주지는 경성부 청진동 204였다. 유성기음반에 여창시조·평시조를 비롯하여 독서성·가곡·가사의 악곡을 다수 취입하였고 경서도 민요와 잡가를 비롯하여 신민요에 이르기까지 넓은 장르에 걸쳐 음악 활동을 전개하던 여성 음악인이다. 한성권번에 소속되어 있었으며 가곡·우조·서도잡가·각종정재무에 장기를 갖고 있었으며 특히 춘앵무에 두각을 드러낸 것으로 기록되어 있다; 조선연구회, 앞의 책(2007) 참고.

49) 박부용의 본적은 경상남도 창원군이며 1918년에는 경성부 무교정 52에 거주하였다. 유성기음반에 독서성·가사·시조와 같은 정가류 악곡을 비롯하여 서도민요·동부민요·경기민요·신민요·서도잡가·경기잡가·재담소리와 같은 잡가류 악곡도 취입하였다. 한성권번에 소속되어 있었으며 특기로는 가곡·우계면·경서잡가의 성악곡과 각종정재무·춘앵무·무산향·검무의 정재, 가야금과 같은 악기가 기록되어 있다; 조선연구회, 위의 책(2007) 참고.

50) 이영산홍의 본적은 평안남도 평양부이며 1918년 당시 거주지는 경성부 삼각정 111로 기록되어 있다. 평조·남창지름·여창지름과 같은 시조와 독서성, 가사의 정가류 악곡을 포함하여 서도민요·동부민요·경기민요·신민요·서도잡가·경기잡가의 다양한 종류의 잡가류 악곡도 취입하였다. 1918년에 한성권번에 소속되어 있었으며 장기로는 시조와 서관잡가로 기록되어 있는데, 특히 서관잡가에 두각을 드러냈다; 조선연구회, 위의 책(2007) 참고.

51) 조모란은 『조선미인보감』에 한성권번 소속으로 기록되어 있는 여성 음악인이다. 유성기음반에는 시조·독서성·가곡·가사·서도민요·경기민요·신민요·경기잡가의 음악을 취입했는데, 각 음악종목 모두 다양한 악곡으로 많은 수 취입되어 있다; 조선연구회, 위의 책(2007) 참고.

52) 최홍매는 『조선미인보감』에 본적은 경성부 장사동 41, 당시 거주지는 경성부 무교정 59로 기록되어 있다. 유성기음반에는 시조·가사·서도민요·경기민요·경기잡가의 악곡을 취입하였다. 한성권번 소속의 여성 음악인으로 기록되어 있으며 서도리곡과 시조를 장기로 삼았는데 특히 서도리곡에 두각을 드러냈다; 조선연구회, 위의 책(2007) 참고.

<표 4> 한성과 조선의 가사 음반 취입 비교

악곡	한성권번	조선권번
권주가	3인	2인
죽지사	**4인**	1인
춘면곡	1인	**3인**
길군악	-	3인
백구사	-	1인
상사별곡	-	3인
수양가	1인	-
황계사	2인	-
누계	5곡	6곡

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 유성기음반에 취입한 총 8곡의 가사 중 두 권번에서 공통적으로 연행한 악곡은 <권주가>·<죽지사>·<춘면곡>이다. 이중 <권주가>가 두 권번에서 비슷한 인원에 의해 취입되었고 <죽지사>는 한성권번에서, <춘면곡>은 조선권번에서 더 많은 인원에 의해 다루어졌다.

두 권번에서 보편적으로 연행된 <권주가>의 경우, 18세기에 형성된 이후 각종 고악보에 기록되며 전승되었으며 각 시기에 따라 <신가권주가>·<여창권주가> 등의 모습으로 시정의 기호에 맞게 변화되었다.[53] 이중 유성기음반에 취입된 <신가권주가>는 현행과 마찬가지로 무장단(無長短)의 악곡으로 불리는데, 이는 <권주가>가 전승되는 과정에서 변형하여 부르는 양태의 하나였으나 고착화된 것으로 해석할 수 있다. 이를 통해서도 <권주가>가 가사 음악 중에서도 변형에 유동적인 악곡이었음을 알 수 있다.[54]

이처럼 전통적으로 다양한 변화를 가미하여 연행하던 <권주가>는 유

53) 김창곤, 『십이가사』(서울: 민속원, 2018), 147쪽.

54) 두 권번에서 비슷한 인원의 여성 음악인이 <권주가>를 취입한 것은 대중의 구매력에 강한 영향을 받는 유성기음반에 가사를 취입하는 데 있어, 변형의 폭이 넓은 <권주가>의 악곡 성격에 기인한 것으로 보인다.

성기음반에 <흥취권주가>라는 명칭으로 기록되기도 하였는데, 이는 한성권번의 조모란과 김연옥에 의해 다루어졌다.[55] <권주가>는 본래 변형에 있어 비교적 자유로운 악곡임에도 불구하고 <흥취권주가>라는 변형악곡이 독립된 악곡명으로 제시된 채 음반에 취입된 것은 한성권번 소속 여성 음악인에 의해서만 이루어졌다. 이러한 사실은 동일한 악곡을 연행함에 있어서 한성권번과 조선권번의 학습 및 표현 방식에 차이가 있었음을 시사한다.

한편, 한성권번과 조선권번에서 각각 다른 가사를 취입하기도 하였는데, <황계사>와 <수양가>는 한성권번에서만 다뤄지고, <길군악>·<백구사>·<상사별곡>은 조선권번 소속 여성 음악인에 의해서만 취입되었다.

한성권번 소속 여성 음악인들에 의해서만 취입된 <황계사>와 <수양가> 중 특히 <수양가>는 하규일이 격조가 낮다는 이유로 전승하지 않았던 4가사에 속하며 평민가객집단이었던 임기준에 의해 전승된 것으로 알려진 악곡이다.[56] 더욱이 현재 12가사를 이루는 악곡 중에서도 <수양산가>는 그 형성 시기가 비교적 늦고, 음악적 형식 역시 잡가 형식을 취하고 있는 것으로 알려져 있다. 이처럼 전통적인 정가류 악곡의 음악 형식으로 이루어져 있는 악곡뿐만 아니라, 잡가와 같은 민속악적 음악적 특징을 보이는 <수양산가>를 한성권번 소속 여성 음악인들이 유성기음반에 취입한 사실은 한성권번은 엄격한 원칙성이 강조되는 정통 정가류 악곡의 가창보다 비교적 뚜렷한 민속성을 보이는 악곡을 가창하는 성향을 가지고 있던 것으로 보인다.

한성권번과 비교하여 조선권번에서만 다루어진 악곡인 <백구사>·

---

55) 한국유성기음반사이트, 일축조선소리반 K186, (http://www.sparchive.co.kr/v2/index.php).

56) 김창곤은 그의 연구에서 '격조'를 기준으로 하규일이 8가사와 4가사를 구분한 것은 사설의 내용보다는 음악적 특성에 기인한 것이라고 하였다. 아울러 17세기로부터 전하는 많은 고악보에도 4가사의 내용이 전하나 하규일이 '격조가 낮다'라고 판단한 것은 후대에 이르러 이들 악곡의 음악적 특징에 변화가 생겼거나 시대에 따른 음악적 취향이 변한 것으로 보고 있다. 김창곤, 「12가사의 악곡 형성과 장르적 특징」, 서울대학교 박사학위논문, 2006, 122쪽.

<길군악>·<상사별곡>은 20세기 초에 조선정악전습소의 학감으로 있던 하규일이 '격조가 높은 악곡'이라 하여 하규일에 의해 전승된 8가사에 속한다. 이들은 사설 내용과 음악적 특징 면에서 가곡과 유사한 정통 정가류 악곡의 양상을 보인다.

이중 <길군악>은 음악적 특징이 잡가와 유사한 악곡으로 밝혀진 바 있으나, 악곡의 형성 시기와 전승 과정에 있어서 정통성을 보이는 악곡으로써 '격조가 높은 악곡'으로 인식되었다[57]. 이러한 <길군악>은 <춘면곡>과 함께 많은 수의 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해 연행되었다.

즉, 각 권번에서만 다뤄진 악곡들의 성격은 곧 각 권번의 음악적 성향과 연관됨을 알 수 있다.

다. 시조

시조는 조선권번 보다 한성권번 소속 여성 음악인들에게 더 많이 취입된 음악이다. 앞의 <표 2>를 통해서도 알 수 있었듯이, 한성권번에서 유성기음반에 시조를 취입한 인원은 8인인 것에 비해 조선권번에서 시조를 취입한 인원은 2인으로, 정가류 악곡을 취입한 인원 수에 있어 가장 큰 차이를 보인다. 한성권번과 조선권번에서 취입한 시조의 세부 악곡을 나타내면 아래 <표 5>와 같다.

57) 김창곤, 위의 논문(2006), 85쪽.

<표 5> 한성과 조선의 시조 음반 취입 비교

악곡	한성권번	조선권번
시조	8인	1인
사설지름시조	2인	1인
여창지름시조	5인	-
남창지름시조	3인	-
휘모리시조(푸른산중)	1인	-
지름시조(청산중)	1인	-
누계	**6곡**	**2곡**

한성권번과 조선권번 소속 여성음악인들이 공통적으로 연행한 악곡은 평시조를 뜻하는 <시조>와 지름시조 계열의 <사설지름시조>이다. 한성권번에서 <시조>를 취입한 여성음악인은 8인인데 비해 조선권번에서는 박채선[58] 1인에 의해서만 취입되었다. 시조를 취입한 여성 음악인의 수가 조선권번에 비해 한성권번이 월등히 많다는 점은 한성권번이 시조 음악에 더 두각을 나타냈음을 시사한다.

한성권번 소속 여성 음악인이 취입한 시조 중에서는 '시철시조'[59]로 기재된 악곡이 있는데, 이는 평시조와 유사한 특징을 가진 악곡이었을 것으로 추정된다.[60] 본래 시조가 '시절가조'로서 '당시에 유행하던 노랫조'라는 의미를 함축하고 있다는 점에 착안하여 한성권번 소속 최홍매의

58) 박채선은 『조선미인보감』에 의하면 본적과 1918년 당시 거주지가 경성부 공평동 129로 동일하다. 유성기음반에 취입한 악곡의 종류는 정가류 악곡에서는 시조만을, 잡가류 악곡에서는 서도민요・동부민요・경기민요・신민요・경기잡가의 다양한 악곡을 다루었다. 이중 시조와 서도잡가를 장기로 삼고 있다; 조선연구회, 앞의 책(2007) 참고.

59) '시철시조', COLUMBIA2798, 한인오・최홍매 외 3명, 한국유성기음반사이트 (http://www.sparchive.co.kr/v2/sub/search/music.php?at_opt=&at=view&content=%EC%8B%9C%EC%B2%A0%EC%8B%9C%EC%A1%B0&id=26709).

60) '시철시조'의 용어에 관해 언급된 선행연구나 사전적 정의는 찾을 수 없으나, 시조의 본래 의미가 '시절가조'로서, '당시에 유행하던 노랫조'라는 뜻이라는 점에 착안하여 이 역시 당시에 가장 보편적으로 불리던 시조를 지칭하는 것으로 짐작된다.

‘시철가조’ 역시 당시에 가장 보편적으로 불리던 평시조를 지칭하는 것으로 짐작된다.

한성권번에서 시조를 연행한 모든 여성 음악인이 ‘시조’ 악곡을 연행했다는 점과 시조를 거의 연행하지 않은 조선권번에서도 평시조와 사설지름시조를 취입했다는 점을 통해 당시 대중들에게 시조 음악 중 평시조가 가장 높은 수요를 보였고, 사설지름시조가 그 뒤를 잇고 있었음을 추정할 수 있다.

그 외에 두 권번의 여성 음악인이 취입한 시조 악곡 중 한성권번에서만 다룬 음악은 모두 지름시조 계열 악곡으로, <여창지름시조>・<남창지름시조>・<사설지름시조>・<지름시조(푸른산중)>[61]・<지름시조(청산중)>[62]이다. 지름시조는 평시조에 비해 다양한 형태로 변화되며 유성기음반에 취입되었는데, 한성권번의 여성 음악인은 남창지름시조를 취입하거나 동일한 악곡을 다른 사설로 노래하기도 하였다. 이처럼 지름시조가 다양한 형태로 연행된 것은 한성권번에서 기본형인 평시조를 바탕으로 음악적인 다양성을 표현하고자 했던 시도로 볼 수 있다.[63]

시조 음악의 취입에 있어 두각을 보인 한성권번에서 가장 다양한 가장 다양한 종류의 시조를 연행한 여성 음악인은 박부용[64]으로, <평시

---

61) 실제 유성기음반에는 ‘푸른산중’이라고만 기재되어 있으나, 해당 사설로 시작하는 악곡은 현재 지름시조로 연행된다.

62) 유성기음반에는 ‘지름시조(청산중)’이라고 기재되어 있으나, 이와 유사한 사설로 이루어진 시조는 현행 평시조 ‘청산은’으로 보인다. 그러나 실제 음반명에 ‘지름시조’라고 명시되어 있고 하나의 선율에 여러 가지 사설을 얹어 부를 수 있다는 시조의 특성을 고려하여 해당 악곡은 음반에 표기된 그대로 지름시조 계열의 악곡으로 보겠다.

63) 당시 음반에 취입하여 연행할 수 있는 악곡의 길이는 앞・뒷면을 포함하여 약 6~7분의 제한적인 재생시간을 갖고 있었는데, 이러한 유성기음반에 녹음하기에 적합한 성악곡은 가곡이나 가사에 비해 악곡의 길이가 짧은 시조였을 것이다. 박지애, 「유성기음반과 라디오방송을 통해 향유된 시조의 양상과 특징」, 『시조학논총』 제44집(용인: 한국시조학회, 2016), 16~17쪽. 특히 시조 중에서도 평시조와 지름시조가 가장 많이 다뤄진 것은 평시조가 비교적 짧은 길이의 사설을 가지고 있고, 이를 바탕으로 음악적 다양성을 표현할 수 있는 악곡이 지름시조로 인식됐기 때문으로 보인다.

64) 박부용은 『조선미인보감』에 의하면 한성권번 소속 여성 음악인으로 본적은 경상남도 창원군이며 당시 거주지는 경성부 무교정 52로 기록되어 있다. 독

조>・<남창지름시조>・<지름시조(푸른산중)>・<지름시조(청산중)> 등의 악곡을 다루었다. 박부용은 20세기 초에 서양음악의 영향으로 새롭게 등장한 장르인 신민요의 대표적인 가수로, 선양합주(鮮洋合奏) 반주에 맞춰 <노들강변>・<밀양아리랑> 등과 같은 민요풍의 악곡을 노래했을 뿐 아니라 <꽃을 잡고> 등의 유행가에도 능통했던 음악인이다. 이처럼 박부용이 신민요 가수로 활발히 활동했다는 점은 그의 노래 실력이 출중했을 뿐 아니라, 대중들로부터 하여금 지속적인 관심을 받았음을 방증한다. 즉, 당시 인기 있는 가수였던 한성권번 소속 박부용이 시조 음악을 가장 많이 취입했다는 점은 시조가 당시 대중들로 인기 있던 종목[65]이었으며, 더 높은 수요로 이끌기 위해 당시 인기를 끌던 가수가 취입에 참여했던 것으로 연관 지을 수 있다.

이 외에도 한성권번에서 시조를 취입한 여성 음악인은 김연옥・백모란[66]・유운선[67]・이영산홍・이유색[68]・조모란・최홍매이며 이중 최홍매를 제외한 김연옥・백모란・유운선・이영산홍・이유색・조모란은 당시

서성, 가사, 시조의 정가류 악곡을 비롯하여 경서도 민요와 잡가, 동부민요, 신민요, 재담소리에 걸쳐 넓은 장르의 음악을 연행했다. 가곡, 우계면, 경서잡가, 각종정재무, 춘앵무, 무산향, 검무, 가야금에 걸쳐 특기를 갖고 있었으며 유성기음반과 경성중앙방송국을 오가며 활발히 활동했던 대표적인 여성 음악인이다. 특히 신민요 가창에 두각을 드러내 <노들강변>, <꽃을 잡고> 등의 가수로 유명하다; 조선연구회, 앞의 책(2007); 김민정, 앞의 논문(2015), 18쪽 참고.

65) 박지애, 위의 논문(2016), 17쪽.

66) 백모란은『조선미인보감』에 의하면 한성권번 소속 여성 음악인으로 기록되어 있다. 경서도 민요와 잡가, 시조, 독서성, 재담소리의 다양한 악곡을 유성기음반에 취입하였다; 조선연구회, 위의 책(2007) 참고.

67) 1918년『조선미인보감』에 의하면 본적과 당시 거주지가 모두 경성부인 한성권번 소속 여성 음악인이다. 시조, 동부민요, 경기민요 및 잡가, 신민요의 악곡을 유성기음반에 취입했으며, 그중 가곡, 우조, 서도잡가에 특기를 갖고 특히 정차역가에 두각을 드러낸 것을 기록되어 있다; 조선연구회, 앞의 책(2007) 참고.

68) 이유색은 1918년『조선미인보감』에 본적과 당시 거주지가 모두 경성부인 한성권번 소속 여성 음악인으로 기록되어 있다. 시조, 경기민요 및 잡가, 서도 잡가, 동부민요, 신민요의 악곡을 유성기음반에 취입하였고 가곡, 우조, 승무에 특기를 보였고 특히 서도리곡에 두각을 드러냈다; 조선연구회, 위의 책(2007) 참고; 유운선, 박채선과 함께 활발한 음반 취입활동을 보인 여성 음악인이다.

잡가류 악곡의 가창에서도 두각을 나타내던 여성 음악인이다. 이처럼 한성권번에서 가장 많은 수의 여성 음악인이 연행한 음악이 시조라는 점과 이들이 잡가류 악곡에서도 이름을 떨쳤던 인물이라는 점은 한성권번이 정통 정가류 악곡보다는 비교적 유행성이 짙은 음악에 강점을 보이고 있었음을 나타낸다. 더욱이 조선권번에 비해 많은 수의 음반회사와 교류하며 유성기음반 시장에서 우위를 차지하고 있던 한성권번[69]은 음반의 재생시간을 고려하여 가곡이나 가사보다 길이가 짧아 음반 취입에 용이한 시조를 중점적으로 다루었던 것으로 해석할 수 있다.

이에 비해 조선권번 소속 여성 음악인들이 취입한 시조 음악은 평시조와 사설지름시조의 두 곡 뿐이며 이들 악곡 역시 박채선과 최섬홍의 2인에 의해서만 다루어졌다. 이러한 양상은 조선권번이 정가류 악곡 중 가곡에서 두각을 나타내고 있던 것과 상반되며, 이를 통해 조선권번에서 강세를 보이던 가곡은 유성기음반의 재생시간 특성에 부합하지 않아 한성권번만큼 음반 시장에서의 우세를 보이기 어려웠던 것으로 추정할 수 있다.

2) 한성, 조선권번의 잡가류 악곡 출반 현황

본고에서 다루고자 하는 '잡가류 악곡'은 정가(正歌)의 대칭어로서 현재 민속악으로 포함되는 성악곡을 통칭한다. 즉, 한성권번과 조선권번에서 다룬 민요・좌창 및 입창・병창・판소리・단가의 악곡을 모두 포함하며, 이들을 다시 경・서도잡가와 동・남부잡가, 신민요로 구분하고, 지역

69) 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인이 음반 활동을 했던 음반회사는 1920년대의 일동축음기상회・일본 victor 등과 1930년대의 Newkorea・Deer・Polydor 등의 약 20여개이며, 이중 한성권번은 '비행기표'를 제외한 19개 회사에서 음반을 취입하였고 조선권번에서는 일동축음기회사・일본축음기상회・일본 Victor・일본 Columbia・ Polydor・Taihei・Kirin・Regal・비행기표의 9개 회사에서 활동하였다. 또한, 음반회사의 수익 창출과 직결됨과 동시에 구매자층으로부터 높은 수요가 있었음을 방증하는 재판본인 '대중 및 보급반'의 출시가 대부분 한성권번 소속 여성 음악인들의 음악을 대상으로 이루어졌다는 점을 미루어 보아, 한성권번이 조선권번보다 음반시장에서의 활동이 활발했음을 짐작할 수 있다.

에 따라 경기・서도・동부・남도 지역의 민요 및 잡가로 세분하여 각 권번에 소속된 여성 음악인들의 연행 양상을 살펴보겠다. 한성권번과 조선권번에서 지역별 잡가류 악곡을 다룬 인원을 정리하면 아래 <표 6>과 같다.

<표 6> 한성과 조선의 잡가류 악곡 음반 활동 비교

음악 장르		한성권번	조선권번
경・서도 잡가	경기민요 및 잡가	27인	20인
	서도민요 및 잡가	23인	13인
소계		**50인**	**33인**
동・남부 잡가	동부민요	6인	7인
	남도민요 및 잡가	3인	5인
	판소리 및 단가	3인	6인
소계		**12인**	**18인**
신민요		13인	7인
합계		**75인**	**58인**

한성권번과 조선권번에서 잡가류 악곡을 취입한 인원은 각각 75인과 58인으로 한성권번 소속 여성 음악인들이 더 많은 잡가류 음반을 취입하였다. 음반에 취입된 잡가류 악곡의 세부 음악 장르에서는 더 뚜렷한 차이를 보이는데, 한성권번은 주로 경기와 서도지역의 민요 및 잡가[70]를 비롯하여 신민요를 취입한 인원이 조선권번에 비해 월등히 많다. 이에 비해 조선권번은 한성권번에 비해 동부민요・남도민요 및 잡가・판소리 및 단가의 종목을 취입한 인원이 더 많으나, 그 수는 한성권번 소속 여성 음악인들의 수와 큰 차이를 보이지는 않는다.

이처럼 잡가류 악곡의 취입에 있어 두 권번의 경향에 차이를 보이는

70) 이를 <표 6>에서 '경・서도잡가'와 '동・남부잡가'로 분류한 것은 현재 잡가류 악곡을 분류할 때, 흔히 경기・서도지역과 동부・남도지역의 음악에서 나타나는 특징이 유사하여 '경서도민요'와 '동남부민요'로 구분하는 방법을 차용한 것이다.

것은 각 권번의 형성배경과 관련 있는 것으로 보인다. 권번 이전 기생조합이 형성되던 시절, 한성권번은 유부기인 경기와 관기를 중심으로 형성된 광교기생조합에 뿌리를 두고 있고, 조선권번은 무부기인 향기를 주축으로 설립된 다동기생조합과 삼패(三牌) 기생이 주를 이루던 경화권번(京和券番)에서 발전하였다.[71] 이는 한성권번에 소속된 여성 음악인들은 서울·경기지역의 잡가류 악곡을 주로 가창하고, 조선권번에 소속된 여성 음악인들은 서울·경기 외 지역의 잡가류 악곡의 가창 횟수가 많은 것과 연관 지을 수 있을 것으로 보인다.

이를 더 상세히 파악하기 위하여 두 권번의 여성 음악인이 취입한 세부 잡가류 악곡을 지역별로 구분하여 살펴보고자 한다.

가. 경기민요 및 잡가

유성기음반에 취입된 경기지역의 잡가류 악곡은 경기민요와 경기잡가로 세분된다. 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해 취입된 경기지역의 민요 및 잡가 악곡을 살펴보겠다.

① 경기민요

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인이 연행한 경기민요는 총 16종이다. 두 권번에서 이들 악곡을 연행한 악곡 수를 나타내면 아래 <표 7>와 같다.

71) 권도희, 앞의 논문(2009), 20쪽.

<표 7> 한성과 조선의 취입 경기민요 악곡 수

악곡	한성권번	조선권번
이팔가	2곡	1곡
한강수타령	1곡	1곡
도라지타령	1곡	1곡
양산도	2곡	2곡
삼부자타령	1곡	1곡
군밤타령	1곡	1곡
방아타령	**3곡**	**1곡**
경복궁타령	1곡	1곡
골패타령	1곡	2곡
사발가	1곡	2곡
아리랑	**3곡**	**1곡**
소계	**17곡(12종)**	**14곡(12종)**
홍타령	**3곡**	-
염불	**2곡**	-
이별가	2곡	-
기타	**14곡**	**1곡**
소계	**24곡(4종)**	**1곡(1종)**
합계	**38곡(16종)**	**16곡(13종)**

한성권번과 조선권번에서 다룬 총 16종의 경기민요 두 권번에서 공통적으로 취입된 악곡은 <이팔가>·<한강수타령>·<도라지타령>·<양산도>·<삼부자타령>·<군밤타령>·<방아타령>·<경복궁타령>·<골패타령>·<사발가>·<아리랑> 계열의 12종이다. 이중 한성권번은 각 계열을 17개 악곡으로 변형하여 취입한 것에 비해 조선권번 소속 여성 음악인들은 14개 악곡으로 한성권번 소속 여성 음악인들에 비해 적은 악곡 유형 수를 보였다.

대부분 유사한 수의 유형으로 경기민요를 취입하였으나, 한성권번 소

속 여성 음악인들이 조선권번에 비해 더 다양하게 취입한 악곡은 <방아타령>과 <아리랑> 계열의 악곡이다. <방아타령> 계열 악곡은 한성권번에서 <방아타령>·<자진방아타령>·<서울방아타령>의 3가지 악곡으로 취입된 것에 비해 조선권번에서 <방아타령>으로만 취입되었으며, <아리랑> 계열 악곡[72]은 한성권번에서 <아리랑>·<아리아리랑>·<긴아리랑>으로 취입된 반면, 조선권번에서는 <아리랑>의 한 곡만을 다루었다.

이러한 <방아타령>과 <아리랑> 계열 악곡은 현재 통속민요로 전해지고 있으나, 본래 전통시대 경기 사당패에 의해 형성된 음악을 토대로 19세기말~20세기 초 사이에 사당패 계승 집단 출신 창자들에 의해 창출[73] 되거나, 현전하는 통속민요의 모체가 되는 음악이다. 이에 경기지역의 민요로서 매우 오랜 전통성을 지닌 악곡임을 알 수 있다.

또한, <표 7>에는 각 권번에서만 취입한 악곡이 나타나 있는데, <흥타령>·<염불>·<이별가>·<기타>가 해당한다. 이 중 대부분의 악곡은 한성권번에서만 취입되었다.

특히 <흥타령>과 <염불> 계열 악곡은 경기와 서도지역의 민요에서 모두 한성권번 소속 여성 음악인들에 의해서만 취입되었다. 경기민요와 서도민요로 취입된 <염불>은 각각 2곡과 6곡으로 두 권번에서 경기·서도지역 민요 중 가장 큰 차이를 보인다. 한성권번 소속 여성 음악인들에 의해 취입된 <염불>은 <개성염불가>·<개성산염불>·<산염불>·<평양염불>·<자진염불>·<해주산염불> 등의 악곡명으로 나타나는데 비해 조선권번에서 취입한 <염불> 계열 악곡은 전무하여 이는 한성권번의 음악적 성향이 나타나는 악곡으로 볼 수 있다.

---

72) 유성기음반에 취입된 아리랑은 크게 통속민요 아리랑과 신민요 아리랑으로 구분될 수 있는데, 그중 통속민요 아리랑에 해당되는 대표적인 악곡이 '긴아리랑'과 '자진아리랑'이다. 이중 '자진아리랑'은 '신조아리랑' 혹은 '신아리랑'과 같은 악곡임이 밝혀졌으며 '아리랑타령'은 이보형에 의해 초기 유성기음반에 많이 나타남이 밝혀진 점을 통해 '긴아리랑', '신조아리랑', '아리랑타령'의 악곡을 전통성이 강한 경기민요 악곡으로 분류하였다; 이소영, 「<아리랑>의 문화적 변용에 따른 음악적 특징 - 유성기음반의 아리랑을 중심으로-」, 『음악학』 제24권(서울: 한국음악학학회, 2016), 45~50쪽 참고.

73) '방아타령', 『한국민속민백과사전』, 작성자: 손인애, (https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/6238).

이 외에 한성권번 소속 여성 음악인들에 의해서만 연행된 악곡으로는 경기민요 중 <홍타령>[74]과 <이별가> 계열 악곡이 있다. <홍타령> 계열 악곡은 음반에 <경기홍타령>·<경성홍타령>·<경홍타령>으로 명시되어 있고 <이별가> 계열 악곡은 <이별가>·<석별한>으로 나타난다. <염불> 계열 악곡을 포함한 이들 악곡명은 동일한 계열의 악곡을 다양하게 변형하여 나타난 현상이라기 보다 한성권번 소속 여성 음악인들이 다양한 음반회사에서 음반을 취입함에 따른 음반회사 마다의 악곡명 차이로 보인다.[75]

이중 <홍타령>은 현재 <천안삼거리>의 대표적인 반경토리 통속민요로 알려져 있으나, 그 근원은 사당패 소리에서 비롯되었으며[76] <염불> 계열 악곡 역시 불가의 소리였으나 민간에 퍼져 세속화된 소리[77]로서 본래 사당패들에 의해 연행되던 <염불> 계열 악곡인 <산염불>이 서울과 서도지역의 통속민요로 정착한 악곡이다.[78]

이처럼 사당패 소리와 관련된 성악곡은 한성권번 소속 여성 음악인에 의해서만 연행되었는데, 이를 통해 한성권번에서 학습하거나 연행했던 악곡이 사당패 소리 계열과 깊은 관련이 있는 것으로 볼 수 있다. 지역의 전통성을 지니는 악곡의 연행에 있어 한성권번 소속 여성 음악인들이 더 적극적이었던 것은 한성권번이 잡가류 악곡의 연행에 있어 조선권번에 비해 전문적이었음과 동시에 주된 가창 종목으로 학습하게 했음을 방증한다.

---

74) 현재 알려진 홍타령은 크게 경기민요 중 <천안삼거리>를 지칭하는 홍타령과 남도 잡가 홍타령으로 구분할 수 있다. 이중 경기민요에 속하는 홍타령은 현재 <천안삼거리>에 해당하는 성악곡을 말한다.

75) 이는 두 권번이 공통적으로 취입한 악곡과 같이 한성권번이 조선권번에 비해 다양한 유형의 악곡으로 변형한 것은 아니나, 음반시장계에서 더 활발한 활동을 했음을 나타내는 것으로 해석할 수 있다.

76) 손인애, 「경기민요 <천안삼거리(홍타령)>에 대한 사적 고찰」, 『한국민요학』 제26집(인천: 한국민요학회, 2009), 61~94쪽.

77) '산염불', 『한국민속대백과사전』, 작성자: 이소영, (https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/6256).

78) 손인애, 「서도 통속민요 <긴염불> 연구 -평양굿 <긴염불> 및 서도민요 <개성산염불>과의 관련성을 토대로-」, 『한국민요학』 제31집(인천: 한국민요학회, 2011), 113~153쪽.

② 경기잡가

민요에 이어 두 권번 소속 여성 음악인들이 연행한 경기지역의 잡가 악곡을 살펴보겠다. 한성권번과 조선권번에서 취입한 경기잡가의 악곡을 정리하면 아래 <표 8>과 같다.

<표 8> 한성과 조선 취입 경기잡가 악곡 수

악곡	한성권번	조선권번
산타령	1곡	3곡
노랫가락	**4곡**	**2곡**
긴잡가	**10곡**	**6곡**
휘모리잡가	2곡	1곡
창부타령	1곡	1곡
범벅타령	1곡	1곡
무녀유가	1곡	1곡
소계	**20곡(7종)**	**15곡(7종)**
언문풀이	**4곡**	-
기타	5곡	2곡
소계	**9곡(2종)**	**2곡(1종)**
합계	**29곡(9종)**	**17곡(8종)**

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 취입한 경기잡가는 각각 9종과 8종이다.

두 권번이 취입한 경기잡가 중 <산타령> 계열은 조선권번 소속 여성 음악인이 더 다양한 악곡명으로 음반을 취입하였고 <노랫가락>·<긴잡가>·<휘모리잡가> 계열 악곡은 한성권번 소속 여성 음악인이 더 다양한 유형으로 취입하였다.

특히 <노랫가락>과 <긴잡가> 계열 악곡에서 그 차이가 뚜렷하게 나타나는데, 한성권번 소속 여성 음악인은 <노랫가락> 계열을 <노랫가

락>·<기생노랫가락>·<신조노래가락>·<구조노래가락>의 4가지 유형으로 취입한 것에 비해 조선권번 소속 여성 음악인은 <노래가락>·<무당노래가락>의 두 가지 유형으로만 취입하였다. 아울러 <긴잡가> 계열 역시 한성권번에서는 현행 12잡가 중 '십장가'와 '형장가'만을 제외한 10곡[79]이 모두 다뤄진 것에 비해 조선권번에서는 <소춘향가>·<선유가>·<유산가>·<제비가>·<달거리>·<방물가>의 6곡만이 연행되어 두 권번이 취입한 경기잡가 악곡의 수에서 차이를 보인다.

이처럼 한성권번 소속 여성 음악인들이 <긴잡가> 계열 악곡의 취입에 있어 조선권번 소속 여성 음악인들에 비해 다양한 형태로 가창한 양상은 앞서 경기·서도민요의 <흥타령>과 <염불> 계열 악곡의 가창이 다양했던 양상과 상통한다. <긴잡가> 계열 악곡 역시 사당패 소리와 관련있는 소리로서 이를 통해 한성권번은 사당패 소리와 연관된 악곡을 주로 연행하였음을 알 수 있다.

한성권번과 조선권번에서 취입한 경기잡가 중 한성권번에서만 다뤄진 악곡은 <언문풀이>와 <기타> 계열이고, 조선권번에서만 취입된 악곡은 <기타> 계열이다. 한성권번에서는 <언문풀이>와 <기타> 계열 악곡의 2종이 각각 4곡과 5곡[80]으로 취입되었고 조선권번의 경기잡가는 <기타> 계열 악곡이 <사철가>와 <소박물가>의 2곡으로 취입되었다.

한성권번에서만 취입된 <언문풀이> 계열의 악곡은 <한글풀이>·<언문풀이>·<언문뒤풀이>·<국문뒤풀이>의 4가지 악곡명으로 나타나는 것에 비해 조선권번에서는 한 곡도 다뤄지지 않은 것을 통해 잡가류 악곡의 가창에 있어 한성권번의 특징이 드러나는 곡으로 볼 수 있다. <언문풀이> 계열의 악곡은 한글 자모음의 결합 순서에 따라 4음보 율격에 맞춰 말을 이어가는 글자풀이 유희요이다[81]. 전형적인 경토리로 구성되어 있어 경기잡가에 해당되며[82] 기존의 청춘가나 태평가와 같은 악곡

---

79) <소춘향가>·<선유가>·<유산가>·<제비가>·<달거리>·<방물가>·<적벽가>·<평양가>·<출인가>·<집장가>의 10곡이다.

80) 산천초목·가세타령·흰머리(백두가)·산염불·중타령의 5곡이다.

81) '한글뒤풀이', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 장장식, (https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/1041).

82) 김종진, 「잡가·민요·가사의 경계에 대한 탐색-<국문뒤풀이>의 전승 연구

의 사설을 차용하여 노래하기도 한다.

이처럼 뚜렷한 경기소리의 음악적 구성을 보이며 다른 경기소리의 사설을 차용하는 악곡을 연행하기 위해서는 경기소리 전반에 걸친 전문적인 역량이 기반되어야 한다. 따라서 조선권번 소속 여성 음악인들의 <언문풀이> 계열 악곡 연행이 전무(全無)한 것에 비해 한성권번 소속 여성 음악인들이 다양한 음반회사에서 각기 다른 명칭으로 해당 악곡을 연행한 것으로 보아 조선권번에 비해 경기소리에 전문적이었음을 추정할 수 있다.

이는 한성권번이 본래 서울·경기지역에서 활동하던 경기(京妓)와 관기(官妓)를 중심으로 형성된 광교기생조합에 근간을 두고 있어, 한성권번에 소속된 여성 음악인들은 형성 시기가 비교적 오래된 서울·경기지역의 음악 종목에 능숙했던 것으로 볼 수 있다. 이를 통해 한성권번은 서울·경기지역에서 뚜렷한 역사를 지니고 강한 전통성을 보이는 잡가류 음악을 가창하는 성향이 있었음을 알 수 있다.

나. 서도민요 및 잡가

유성기음반에 취입된 서도지역의 잡가류 악곡 역시 서도민요와 서도잡가로 세분된다. 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해 취입된 서도지역의 민요 및 잡가 악곡을 살펴보겠다.

① 서도민요

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 취입한 서도민요 악곡 역시 권번에 따라 취입한 악곡과 종류의 수에 차이를 보인다. 이를 나타내면 아래 <표 9>과 같다.

-」, 『한국어문학연구』 제50집(서울: 동악어문학회, 2008), 209쪽.

<표 9> 한성과 조선의 취입 서도민요 악곡 수

악곡	한성권번	조선권번
난봉가[83]	**6곡**	4곡
애원성	1곡	1곡
서도속요집	2곡	1곡
청천강수	1곡	1곡
소계	**13곡(4종)**	**7곡(4종)**
농부가	-	**1곡**
방아타령	-	**1곡**
배따라기	-	2곡
염불	**6곡**	-
야홍타령	-	1곡
투전풀이	1곡	-
소계	**7곡(2종)**	**5곡(4종)**
합계	**20곡(6종)**	**12곡(9종)**

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 취입한 서도민요는 각각 6종과 9종이며 악곡수 역시 20곡과 12곡으로 상이하다.

두 권번에서 공통적으로 취입한 서도민요는 4종으로 <난봉가>·<애원성>·<서도속요집>·<청천강수>이며 이중 두 권번 모두 <난봉가> 계열 악곡이 가장 다양한 유형으로 연행되었다.

두 권번에서 공통적으로 <긴난봉가>·<자진난봉가>·<병신난봉가>·<개성난봉가>의 <난봉가> 계열 악곡을 연행하였으나, 한성권번에서는 <경성난봉가>·<경성빈빈난봉가>·<흘림난봉가>·<빈빈난봉가>·<중난봉가>의 5개 유형의 <난봉가> 계열 악곡을 더 취입하였다.

즉, 서도민요의 취입에 있어 조선권번보다 한성권번 소속 여성 음악인

83) 유성기음반 사이트에는 경기민요로 분류된 <난봉가>가 있으나, 현재 <난봉가>는 서도지역인 황해도의 대표적인 민요로 분류된다. 이에 본고에서는 <난봉가> 계열 악곡을 서도지역 악곡으로 구분하겠다.

들이 더 다양한 형태로 가창했음을 알 수 있는데, 이러한 경향은 상이계열 악곡에서 더 뚜렷하게 나타난다.

한성권번에서만 취입한 서도민요는 <염불> 계열 악곡으로, <개성염불가>·<개성산염불>·<산염불>·<평양염불>·<자진염불>·<해주산염불>의 6곡으로 다루어졌다. 조선권번에서는 한 곡도 취입하지 않은 것에 비해 한성권번에서는 6곡의 <염불> 계열 악곡을 다루었다는 점에서 큰 차이를 보인다. 이는 앞서 경기민요의 <표 7>에서도 살펴볼 수 있었듯이, 사당패들에 의해 연행되던 악곡으로서 해당 지역의 전통성을 내포하고 있는 음악이다. 이와 같은 악곡이 한성권번에서만 취입되었다는 점은 한성권번은 경기지역에 이어 서도지역에서도 전통성이 강한 악곡에 높은 전문성을 지니고 있었음을 알 수 있다.

한편, 조선권번에서만 연행된 서도민요는 각 계열의 악곡이 비교적 다양한 유형으로 연행되지 않았다. 서도지역의 <농부가>와 <방아타령>은 각각 <서도농부가>와 <평양방아타령>으로 음반에 기재되어 있는데, 이는 당시 다른 지역에서 널리 알려져 있던 악곡을 서도식 가창 방법으로 연행했을 것으로 추정된다.

이를 통해 조선권번에서는 오랜 전통성을 지닌 악곡의 연행보다는 다른 지역에서 유명하게 알려져 있던 악곡에 지역적 특색을 도입하여 가창하는 방식으로 잡가류 악곡 연행이 이루어졌던 것으로 짐작할 수 있다.

별도의 음악 계열로 통일할 수 없는 낱개의 악곡은 모두 '기타' 계열로 분류하였는데, 경기민요 중 '기타' 계열에 포함된 악곡 역시 한성권번은 14곡,[84] 조선권번은 <모란봉>의 1곡으로 이루어져 있어 한성권번 소속 여성 음악인들이 월등히 다양한 종류의 경기·서도지역 민요를 연행했음을 알 수 있다.

② 서도잡가

서도민요에 이어 두 권번에서 취입한 서도잡가 악곡 수를 살펴보면

84) <베틀가>·<경성용아가>·<경성난란타령>·<양류가>·<은실타령>·<야홍타령>·<닐닐타령>·<풍년타령>·<오돌독>·<늴리리야>·<홍공단타령>·<매화타령>·<오봉산타령>·<골패타령>의 14곡이다.

다음 <표 10>과 같다.

<표 10> 한성과 조선 취입 서도잡가 악곡 수

악곡	한성권번	조선권번
수심가	5곡	4곡
산타령	4곡	2곡
영변가	1곡	2곡
배따라기	2곡	1곡
공명가	1곡	1곡
제전	1곡	1곡
소계	**14곡(6종)**	**11곡(6종)**
망부석	-	1곡
산천초목	1곡	-
서도속요집	1곡	-
평양염불	1곡	-
소계	**3곡(3종)**	**1곡(1종)**
합계	**17곡(9종)**	**12곡(7종)**

한성권번과 조선권번에서 공통적으로 다룬 서도잡가 악곡은 <수심가>[85]·<산타령>·<영변가>·<배따라기>[86]·<공명가>·<제전>의 6종이다. 두 권번에서 공통적으로 가장 다양하게 연행한 악곡은 <수심가> 계열 악곡이며 당시 서도잡가 중 가장 인기 있던 종목이었던 것으

85) 한성권번에서는 <수심가>·<엮음수심가>·<평양수심가>·<여창수심가>·<여창빈빈(엮음)수심가 [여창엮음수심가] >의 악곡으로, 조선권번에서는 <수심가>·<엮음수심가>·<자진수심가>·<평양수심가>의 악곡으로 연행되었다.

86) <배따라기> 계열의 악곡은 권번에 따라 서도민요의 곡으로 분류되기도 하고 서도잡가로 구분되기도 한다. 즉, 한성권번에서는 <배따라기> 계열의 악곡을 서도잡가로 분류하고 조선권번에서는 서도민요로 분류하였는데, 이는 두 권번에서 다룬 배따라기 계열 악곡의 음악적 차이가 존재했을 가능성이 있어 추후 연구가 필요하다.

로 보인다.

<산타령> 계열의 악곡은 지역에 따라 주로 취입했던 권번이 상이한데, 경기지역의 <산타령> 계열 악곡은 조선권번이 더 다양한 형태로 취입하였고 서도지역의 <산타령> 계열 악곡은 한성권번에서의 취입이 잦았다.[87]

한편, 한성권번과 조선권번에서 각각 취입한 서도잡가 악곡은 각각 3곡과 1곡으로, 총 4개 계열에서 4곡이 연행되었다. 이는 각 계열의 악곡은 기본형을 제외한 다른 악곡으로의 음악적 변화가 가미되지 않았던 것으로 보인다. 따라서 두 권번에서 다룬 상이계열 서도잡가 악곡은 다양한 음반회사에서 연행하지 않았고 다른 악곡에 비해 대중들의 수요가 높지 않았던 것으로 짐작된다.

다. 신민요 계열 잡가

한성권번과 조선권번에서 신민요를 취입한 인원은 13인, 7인으로 한성권번 인원이 더 많다. 또한, 한성권번에서 취입한 신민요 악곡은 42곡인데 비해 조선권번에서는 단 18곡의 신민요 악곡만을 취입하여 그 수에서도 차이를 보인다. 이들이 취입한 신민요 계열 악곡을 권번 별로 구분하여 나타내면 아래 <표 11>과 같다.

87) 한성권번의 경기지역 산타령은 <장산타령>의 한 곡뿐이나, 조선권번에서는 <놀량>·<앞산타령>·<뒷산타령>을 취입하였고 한성권번에서의 서도지역 산타령은 <놀량>·<앞산타령>·<뒷산타령>·<경사거리>의 형태로 취입한 반면 조선권번에서는 <놀량>과 <경사거리>의 2곡으로만 연행되었다. 이와 같이 <산타령> 계열의 악곡은 한성권번과 조선권번에 의해 취입된 유형의 수가 유사하다. 이는 두 권번의 잡가류 악곡 사범이 유사한 사사계보를 지니고 있는 점에서 기인하는데 이에 한성권번의 유개동과 조선권번의 최정식 간의 음악학습에 있어서의 유사성과 사사계보에 대한 내용은 상대적으로 미진하며 연구가 더 진행되어야 할 것으로 보인다. 이에 본고에서는 상론하지 않겠다.

<표 11> 한성과 조선 취입 신민요 악곡 수

계열	한성권번	조선권번
노랫가락	2곡	1곡
늴늬리야	2곡	1곡
창부타령	1곡	2곡
몽금포타령	1곡	1곡
한강수타령	1곡	2곡
경복궁타령	1곡	2곡
아리랑	**8곡**	3곡
청춘가	3곡	2곡
난봉가	**3곡**	1곡
신고산타령	1곡	1곡
도라지타령	1곡	1곡
담바구타령	1곡	1곡
소계	**25곡(12종)**	**18곡(12종)**
방아타령	2곡	-
오봉산타령	2곡	-
염불	2곡	-
난란타령	5곡	-
기타	16곡	2곡
소계	27곡(5종)	2곡(1종)
합계	**53곡(17종)**	**20곡(13종)**

한성권번과 조선권번에서 공통적으로 다룬 신민요 악곡은 <노랫가락>·<늴리리야>·<창부타령>·<몽금포타령>·<한강수타령>·<경복궁타령>·<아리랑>·<청춘가>·<난봉가>·<도라지타령>·<담바구타령> 계열로, 총 12개 계열 악곡이다. 그러나 이들 계열 악곡에서 세부적으로 연행한 악곡의 유형은 상이한데, 총 12개의 공통계열 악곡 중 한성권번에서 다룬 악곡 유형은 총 25곡이다. 이에 비해 두 권번에서 동일하

게 취입한 악곡 중 조선권번 소속 여성 음악인들이 다룬 곡은 총 18곡으로 한성권번에 비해 적은 유형의 악곡으로 연행하였다. 이를 통해 기존 악곡에 음악적 해석을 가미하여 새로운 음악 장르로 변형하는 데 있어서는 한성권번이 더욱 적극적이었으며, 그들의 새로운 시도가 대중들에게 더 많은 인기를 끌었음을 알 수 있다.

조선권번 소속 여성 음악인들에 의한 신민요는 대개 2~3가지 유형으로 변화되었으나 한성권번에서 다룬 신민요 악곡은 이보다 다양하게 연행된 것으로 보이는데, 이는 <아리랑> 계열과 <난봉가> 계열이 대표적이다.

<아리랑> 계열과 <난봉가> 계열 악곡은 공통적으로 각각 동부지역과 서도지역에서 향유되던 향토민요로서 지역색이 짙고 오랜 역사성을 가진 악곡이다. 이러한 악곡을 한성권번에서 새로운 유형의 악곡으로 대량 발전시키고 다양한 음반회사에서 두루 취입할 수 있던 것에는 한성권번에서 잡가류 악곡의 학습이 전통악곡에 기반을 둔 채 새로운 특징을 가미하는 방식으로 이루어졌음을 추정할 수 있다. 조선권번에서도 기존 악곡을 새롭게 변형하여 신민요로서 가창된 악곡이 있었으나, 한성권번에 비해 그 수가 현저히 적고 대부분 신민요로서 창작된 악곡이 주를 이룬다는 점에서 한성권번에 비해서는 신민요에 대한 학습이 전문적이지 않았을 것으로 보인다.

그러나 조선권번에서 연행한 신민요 중 김운선은 청춘가 계열 중 '이팔가'와 아리랑 계열 중 '아리랑'을 가야금병창으로 연행하였다. 본래 가야금병창은 가야금 반주에 판소리의 한 대목이나 단가와 같은 남도소리를 얹어 연행하는 것이 일반적이나, 신민요를 가야금병창으로 연행했다는 점은 김운선[88]이 가야금병창에 매우 능숙하여 남도소리 외에 신민요의 가창도 가능했음을 시사한다. 그뿐만 아니라, 한성권번에 비해 신민요

88) 1918년 『조선미인보감』에는 수록되어 있지 않으나 1926년에는 조선권번에 소속되어 있어 1918~1926년 사이에 조선권번에 적을 둔 것으로 보인다; '김죽파', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 이재숙, (http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0010545); 가야금명인인 김죽파의 예명이며 가야금병창뿐 아니라 가야금산조에도 능통했고 유성기음반에는 서도민요・신민요・남도잡가・판소리・단가의 악곡을 취입하였다. 한성권번과 조선권번에 소속된 여성 음악인 중 신민요를 가야금병창으로 연행한 유일한 여성 음악인이다.

의 취입량이 적은 조선권번에서 신민요의 악곡을 전통 장르인 가야금병창의 형태로 연행했다는 점은 한성권번에 비해 조선권번에 병창의 학습이 더 활발했음을 방증한다.

한편, 한성권번과 조선권번에서 연행한 상이하게 다룬 신민요 악곡은 <방아타령>·<오봉산타령>·<염불>·<난란타령> 계열 악곡과 기타의 4종이다. 이중 기타를 제외한 <방아타령>·<오봉산타령>·<염불>·<난란타령> 계열의 악곡은 한성권번에서만 연행[89]되어 조선권번에 비해 한성권번이 더 잦은 신민요 연행이 있었던 것으로 보인다. 더욱이 기타에 속하는 신민요 악곡은 한성권번에서 16곡을 취입[90]했던 것에 비해 조선권번은 <한양가오>·<영감마누라>의 2곡만이 취입되었다는 점을 통해서도 조선권번의 신민요 취입이 한성권번에 비해 적극적이지 않았음을 알 수 있다.

특히 <기타> 계열에 속하는 <신조 농부가>는 당시 남도민요로 연행되던 <농부가>를 반주형태나 사설 등을 변화하여 새롭게 만들어낸 악곡으로 보이는데, 이를 통해서도 한성권번이 기존의 악곡을 변형하여 신민요조로 연행하는 데 있어 능숙하였음을 추정할 수 있다.

취입 악곡의 수에 있어 가장 큰 차이를 보이는 악곡은 <난란타령> 계열[91] 악곡이다. <난란타령>이 현재 전해지는 잡가류 악곡 중 어떤 악곡으로 정착했는지에 대해서 정확히 밝혀진 바는 없다. 다만, 유성기음반에 취입된 사설이 현재 <강원도아리랑>과 동일하게 연행된 경우도 있고, 현재 사용되진 않으나 19세기 말~20세기 초의 시대상을 반영한 내용

89) 한성권번 소속 여성 음악인들에 의한 <방아타령> 계열 악곡은 <자진방아>·<신방아타령>, <오봉산타령> 계열 악곡은 <신오봉산>·<오봉산타령>, <염불> 계열 악곡은 <개성산염불>·<개작염불>, <난란타령> 계열 악곡은 <경성난란타령>·<난란타령>으로 연행되었다.

90) <풍년가>·<사발가>·<신양류가>·<양산도>·<자진타령>·<사절가>·<용두레타령>·<날오라네>·<신매화타령>·<영천수>·<꽃타령>·<허근가>·<신애원곡>·<상사원>·<살살살>·<신조농부가>의 악곡이 해당한다.

91) 난란타령의 사설로 연행되었던 가사가 현재 아리랑계열 악곡의 사설과 유사한 것으로 보여 현재는 아리랑 계열 악곡의 일부로 볼 수 있겠으나, 당시에는 '난란타령'이라는 독립된 악곡으로 취입되었으므로 아리랑 계열 악곡과는 별개의 악곡으로 구분하겠다.

으로 구성되기도 했다는 점[92]을 통해 당시에 새롭게 생겨났거나 내용이 크게 달라진 근대민요[93] 즉, 신민요로 구분할 수 있다. 이러한 <난란타령>이 조선권번 소속 여성 음악인들에게는 한 곡도 취입되지 않고 한성권번 소속 여성 음악인들에게만 다양한 가사로 다수 연행되었다는 점은 한성권번에서의 신민요 학습이 더 활성화되어 있었음을 방증하고 동일한 곡에 다양한 사설을 얹어 노래하는 경향이 짙었음을 시사한다.

<염불> 계열 악곡은 두 권번이 취입한 서도민요 악곡 중 한성권번 소속 여성 음악인들에 의해서만 연행되었던 악곡임과 동시에 다양한 형태로 변형되어 취입되었다. 이러한 <염불> 계열 악곡이 한성권번 소속 여성 음악인들에 의해서만 신민요로서 취입되었다는 사실 역시 한성권번이 사당패 소리에 근간을 두는 성악곡에 능숙하였음을 시사하는 바로 볼 수 있다.

라. 동부민요

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인이 연행한 동부소리는 타지역의 잡가류 악곡에 비해 적은 양을 보인다. 두 권번에서 취입한 동부민요 악곡을 정리하면 아래 <표 12>와 같다.

---

92) 유성기음반에 취입된 난란타령의 사설은 크게 4종류로 보이는데, '네가네일나일색이냐', '아주까리동백아여지마라', '아리랑고개정거장짓고', '만경창파거기둥둥뜬배야'이다. 이중 '아주까리동백아여지마라'의 사설은 현재 강원도 아리랑의 사설과 같고 '아리랑고개정거장짓고'는 근대민요에 나타나는 대표적인 사설의 내용이다.

93) 향토민요를 근본으로 하면서도 20세기에 들어서 새로 생겨났거나 그 내용이 크게 달라진 민요를 지칭한다; '근대민요', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 장유정, (https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/629); 사전적 정의로서의 근대민요는 사설의 내용이 민중의 입장에서 사회를 비판하고 제국주의 침략에 항거하는 내용의 민요로만 한정하여 신민요와 구분하나, 본고에서는 통속민요 및 토속민요와 같이 전래되던 민요가 아닌, 20세기 초에 새롭게 등장한 민요는 모두 신민요로 구분하겠다.

<표 12> 한성과 조선 취입 동부민요 악곡 수

악곡	한성권번	조선권번
강원도아리랑	1곡	-
애원성	**1곡**	**1곡**
한오백년	-	1곡
소계	**2곡(2종)**	**2곡(2종)**

한성권번과 조선권번소속 여성 음악인이 공통적으로 다룬 동부민요 악곡은 <애원성>의 1종이고, <강원도아리랑>과 <한오백년>은 각각 한성권번과 조선권번에서만 취입되었다. 대부분의 잡가류 악곡 연행에 있어 한성권번 소속 여성 음악인이 더 많은 취입량을 보였던 것에 비해 동부민요 취입에 있어서는 두 권번에서 취입한 악곡의 종류와 수가 동일하다는 점에서 동부민요가 한성권번에서는 타 지역 잡가류 악곡에 비해 덜 연행 되었고, 조선권번에서는 비교적 익숙한 음악이었던 것으로 보인다.

이들 악곡은 대부분 현재 통속민요로 연행되긴 하지만, 다른 민요에 비해 형성 시기가 오래되고 메나리토리의 특징을 뚜렷하게 나타내는 악곡이다.[94] 이를 통해 잡가류 악곡 중에서 지역적 특색이 강하게 나타나는 악곡은 한성권번보다 조선권번에서 더 친숙하게 연행되었다고 할 수 있다.

이러한 경향은 조선권번이 향기(鄕妓)를 주축으로 하여 형성된 다동기생조합에 뿌리를 두고 있으며 그중에서도 한강 이남 지역의 여성 음악인들이 주를 이룬다는 점과 관련이 있는 것으로 보인다. 즉, 잡가류 악곡의 연행에 있어 비교적 형성 시기가 오래되고 지역적 특성이 강하게 나타나는 악곡은 한성권번에 비해 조선권번에서 더 활발히 연행되었던 것으로 볼 수 있다.

94) 메나리토리는 흔히 한반도 동부지역에서 나타나는 음악적 특징을 지칭하는 용어로, 무가 혹은 범패와 같이 비교적 형성 시기가 오래된 음악에서 메나리토리의 특성이 나타난다고 하여 현재 알려진 각 지역의 토리 중 가장 오랜 역사성을 지닌 토리로 인식되기도 한다.

마. 남도민요 및 잡가, 판소리 계열

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인이 연행한 남도소리는 남도민요 및 잡가와 단가를 포함하는 판소리 계열 악곡으로 구분된다. 이 중 두 권번이 연행한 남도민요를 먼저 살펴보겠다.

① 남도민요

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 연행한 남도소리는 대부분 공통적이다. 이들이 연행한 악곡을 계열에 따라 구분하여 표로 나타내면 아래 <표 13>과 같다.

<표 13> 한성과 조선 취입 남도민요 악곡 수

악곡	한성권번	조선권번
둥개타령	1곡	-
농부가	-	1곡
방아타령	-	1곡
합계	**1곡(1종)**	**2곡(2종)**

한성권번과 조선권번에서 연행한 남도민요는 모두 상이계열 악곡에 해당하며 그 수 역시 많지 않다. 한성권번에서만 연행한 남도민요는 <둥개타령>의 1곡에 그치고 조선권번에서는 <이양가>와 <남도방아타령>의 곡명으로 <농부가>와 <방아타령> 계열 악곡을 취입하였다.

② 남도잡가

두 권번이 유성기음반에 취입한 남도잡가의 악곡은 남도민요에 비해 많은 양을 보인다. 이를 계열별로 구분하여 나타내면 아래 <표 14>와 같다.

<표 14> 한성과 조선 취입 남도잡가 악곡 수

계열	한성권번	조선권번
육자배기	2곡	2곡
보렴	1곡	1곡
화초사거리	1곡	1곡
새타령	1곡	1곡
흥타령	1곡	1곡
개고리타령	1곡	1곡
합계	**7곡(6종)**	**7곡(6종)**

한성권번과 조선권번에서 연행한 남도잡가는 대부분 일치한다. <육자배기>·<보렴>·<화초사거리>·<새타령>·<흥타령>·<개고리타령>의 6종이며 두 권번 모두 <육자배기> 계열 악곡은 <육자배기>와 <자진육자배기>의 형태로 연행하였고 그 외 계열의 악곡은 한 가지 형태로만 다루었다. 이를 통해 남도잡가의 연행은 두 권번 중 특정 권번에서 전문성을 보이지 않았음을 알 수 있다. 이는 당시 남도소리가 권번 소속 여성 음악인 외에도 많은 판소리 명창들에 의해 연행되고 있어 굳이 특정 권번에서 전문적으로 학습하여 주된 음악 종목으로 연행할 필요가 없었던 것으로 보인다.

<표 14>와 같은 공통계열 남도잡가 외에 조선권번에서만 다룬 남도잡가는 <성주풀이>가 있다. 이 역시 다양한 형태나 많은 연행 수를 보이진 않으나, 한성권번에 비해 조선권번에서 비교적 폭넓은 남도잡가의 연행이 있었음을 추론할 수 있다.

③ 판소리 계열 악곡

남도민요와 남도잡가 외에 남도소리는 단가와 같은 판소리 계열 악곡이 유성기음반에 취입되기도 하였는데, 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 연행한 해당 악곡을 표로 나타내면 아래 <표 15>와 같다.

<표 15> 한성과 조선 취입 판소리 계열 악곡 수

계열	한성권번	조선권번
판소리	3곡	2곡
단가	6곡	5곡
합계	**9곡(2종)**	**7곡(2종)**

<표 22>를 살펴보면, 한성권번에서 연행한 판소리는 3곡,[95] 조선권번에서 연행한 판소리는 2곡[96]이며 각 권번의 단가는 각각 6곡, 5곡[97]으로 한성권번이 조선권번에 비해 더 많은 양의 악곡을 취입한 것으로 보인다. 이로 인해 남도민요・남도잡가・판소리 및 단가를 포함하는 전반적인 남도소리의 연행이 조선권번에 비해 한성권번에서 더 잦았던 것으로 볼 수 있으나, 실제로 남도소리 연행에 참여했던 여성 음악인은 한성권번에서 4인, 조선권번에서 8인으로 조선권번 소속 여성 음악인들이 더 많은 수를 보인다.[98]

이는 곧 한성권번에서는 적은 수의 여성 음악인이 남도소리의 다양한 악곡을 단발적으로 연행하였고 조선권번에서는 많은 수의 여성 음악인이 동일한 계열의 악곡을 중복하여 연행하였던 것으로 볼 수 있다. 따라서 남도소리의 연행에 있어서 더 높은 전문성을 보였던 권번은 조선권번이며 이는 조선권번을 구성하는 여성 음악인의 대부분이 향기(鄕妓) 출신으로 한강 이남 지역에 본적을 두고 있다는 점과 연관지을 수 있다.

95) 춘향가 중 '갈까보다'・심청가・토끼화상의 악곡이다.
96) 춘향가와 심청가의 2곡이다.
97) 한성권번 소속 여성 음악인들이 취입한 단가는 만고강산・추월강산・적벽야유・아서라세상사・백구가・세상공명이며 조선권번 소속 여성 음악인들이 취입한 단가는 고왕금래・남훈전・녹음방초・운담풍경・편시춘이다.
98) 한성권번에서 남도소리를 취입한 여성 음악인은 김금옥・김옥엽・김옥진・이옥화이고, 조선권번에서 남도소리를 연행한 여성 음악인은 김매홍・김운선・김월선・김여란・심매향・이난향・이봉희・정유색이다.

이상에서 살펴본 유성기음반에 취입된 두 권번의 음악 경향을 정리하면 다음과 같다.

1928년~1936년 당시 유성기음반에 취입된 두 권번의 정가류 악곡 중 한성권번 소속 여성 음악인은 시조 가창에 주로 참여하였고, 조선권번 소속 여성 음악인은 가곡 가창에 참여하였다. 이를 통해 한성권번은 비교적 대중성이 강한 성악곡에 두각을 드러내고 있었고, 조선권번은 정통성이 짙은 정가류 악곡을 주로 가창했음을 알 수 있다.

잡가류 악곡의 가창에 있어서는 한성권번은 경・서도 지역 잡가의 가창이 주를 이루고, 조선권번은 동・남부 지역 잡가의 가창 횟수가 많았다. 지역별 세부 악곡의 가창에 있어, 한성권번은 사당패의 소리를 이어받아 경기・서도지역에서 비교적 오랜 전통을 지닌 잡가류 악곡의 가창이 잦았다. 반면, 조선권번에서는 지역의 향토적 색채가 뚜렷하게 나타나는 악곡이나 다른 지역의 대표적인 성악곡에 지역의 색채를 가미한 악곡으로 변형하여 가창하는 등 동・남부지역의 향토적 색채를 강조하는 악곡을 가창하는 경향을 보였다.

2. 경성중앙방송국

본 장에서는 경성중앙방송을 통해 송출된 한성권번과 조선권번의 음악 종목을 살펴보겠다. 1927년 개국 이후 송출된 시험 방송과 본 방송을 포함하여 1936년까지 여성 음악인에 의한 방송은 약 1,646건에 달한다. 이중 소속 권번을 확실히 알 수 있는 여성 음악인들만을 추려 한성권번과 조선권번에서 라디오방송을 통해 송출한 음악 종목을 정가류 악곡과 잡가류 악곡으로 구분하겠다. 이를 통해 권번에 따라 방송시장에서 두각을 보이던 음악 장르를 구명(究明)하고자 한다.

1) 한성, 조선권번의 정가류 악곡 방송 활동

경성방송국을 통해 송출된 두 권번의 음악 역시 정가류 악곡과 잡가류 악곡으로 구분하여 살펴보겠다. 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 정가류 악곡으로 방송에 출연한 횟수와 악곡별 연행 횟수를 정리하면 아래 <표 16>과 같다.

<표 16> 한성과 조선의 정가류 방송 활동

	한성권번	조선권번
가곡	3회	**92회**
가사	42회	**85회**
시조	**39회**	27회
누계	**84회**	**204회**

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인이 정가류 악곡을 소재로 하여 경성중앙방송에 출연한 횟수는 각각 84회, 204회로 조선권번이 월등히 많다. 특히 가곡·가사·시조 중 가곡과 가사의 연행은 조선권번 소속 여성 음악인이, 시조는 한성권번 소속 여성 음악인이 더 많은 출연 횟수를 보인다.

특히 한성권번 소속 여성 음악인에 의해 송출된 가곡은 3회에 그친 것에 비해 조선권번은 92회로 한성권번에 비해 훨씬 많은 횟수를 보인다. 즉, 가곡 송출은 조선권번에서 더 자주 이루어졌으며, 이를 통해 경성중앙방송에서 연행된 가곡은 대부분 조선권번 소속 여성 음악인에 의한 것으로 볼 수 있다.[99]

<표 16>을 통해서도 알 수 있듯이 한성권번은 조선권번에 비해 가곡

99) 김민정의 선행연구에서 한성권번 소속 여성 음악인인 최정희가 지속적으로 가곡을 연행했다고 언급된 바 있으나, 이마저도 1935년 이후에는 발견되지 않으므로 이후에 연행된 가곡은 조선권번 소속 여성 음악인이 독점한 것으로 볼 수 있다.

·가사의 연행에 있어 약세를 보이나 시조에 있어서는 조선권번에 비해 많은 연행 횟수를 보인다. 이러한 양상은 조선권번이 정가류 악곡 전반에 걸쳐 두각을 드러내나 시조의 연행은 활발하지 않았던 유성기음반에서의 조선권번 활동 경향과 상통한다.

이에 비해 한성권번에서 정가류 악곡의 연행은 유성기음반뿐만 아니라 경성중앙방송에서도 조선권번에 비해 적은 수를 보인다. 그러나 특히 시조 연행에 있어서는 조선권번에 비해 잦은 횟수로 연행되어 유성기음반에서의 가창 활동과 마찬가지로 시조 연행에 두각을 드러냈음을 알 수 있다.

각 권번에서 연행한 정가류 악곡의 세부 종목을 통해 권번의 성향을 면밀히 살펴보도록 하겠다.

가. 가곡

한성권번과 조선권번에서 방송국에 출연하여 연행한 가곡 종목은 유성기음반에 취입한 가곡에 비해 다양하고 많은 수를 보인다. 이들을 권번 별로 정리하여 나타내면 아래 <표 17>와 같다.

<표 17> 한성과 조선의 가곡 악곡별 방송 횟수

악곡		한성권번	조선권번
원가곡	**계면두거**	**○**	**○**
	우조초수대엽	-	○
	반엽	-	○
	우조두거	-	○
	우조중거	-	○
	우조삼수대엽	-	○
	우조이수대엽	-	○
	태평가	-	○
소가곡	**환계락**	**○**	**○**
	농	**○**	**○**
	편	**○**	**○**
	우락	-	○
	계락	-	○
	언락	-	○
	우락	-	○
	편락	-	○
	언롱	-	○
	평롱	-	○
기타	계면환입	○	-
	장진주[100]	-	○
	우조환입	-	○
합계		**4곡**	**20곡**

100) 장진주의 선율이 대부분 이수대엽에 기반을 두고 있고 악곡 중간에 나타나는 음악적 변화는 소가곡과 같이 음악 전반에 걸쳐 나타나는 특징이 아니다; 안정아, 「장진주와 여창가곡의 비교연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2017, 83쪽; 이에 본고에서는 장진주를 원가곡이나 소가곡으로 분류되지 않는 '기타' 계열의 가곡으로 분류하였다.

경성중앙방송을 통해 한성권번과 조선권번에서 연행된 가곡은 소가곡뿐만 아니라 원가곡 계열의 악곡도 많은 수 보인다. <계면두거>·<우조초수대엽>·<반엽>·<우조두거>·<우조중거>·<우조삼수대엽>·<우조이수대엽>·<태평가>의 8곡이 방송을 통해 송출되었는데, 이러한 원가곡의 연행을 맡은 권번 소속 여성 음악인은 장계춘[101]·서산옥[102]·이산홍[103]이다.

이중 서산옥과 이산홍은 조선권번에 소속된 여성 음악인이고, 장계춘은 한성권번에서 여성 음악인들에게 정가류 악곡을 가르치던 사범이다. 서산옥과 이산홍은 가곡의 가창을 맡았으며 장계춘은 여타 가락악기의 반주를 맡은 음악인들과 함께 장구 반주를 맡음으로써 원가곡 연행에 참여하였다.

이는 조선권번과 한성권번 소속 여성 음악인이 함께 어울려 음악 활동을 전개했다는 점뿐만 아니라 원가곡의 실질적인 가창은 조선권번 소속 여성 음악인만이 맡았다는 점에서 주목된다. 즉, 한성권번에 소속되어

101) 장계춘은 1848~1946년의 인물로 일제강점기에 활동했던 경기소리의 명창으로 알려져 있다. "사계(四契)축의 소리 명창인 조기준과 추교신의 제자이며 특히 여창가곡과 가사, 시조에 뛰어나 최상욱·임기준과 함께 활약하였다. 일제말 경기소리의 대가이며 사범이었던 최경식과 여류가곡 명창인 최정희 등이 그의 문하이다"; '장계춘', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 한만영, (http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0048271); 특히 장계춘은 추교신의 가곡을 이어받았으며 한성권번의 가곡·가사 선생으로 재직하였다. 이때 "장계춘이 권번에서 가르친 정가는 하규일의 것과 달랐으며 조모란과 같은 여창들의 정가들 역시 하규일 계통과 다른데, 이 역시 평민집단의 정가를 이어받았기 때문인 것으로 보인다"; 이보형, 앞의 논문(2002), 159~160쪽.

102) 서산옥에 대하여 소개된 기록은 없다. 단, 『경성방송국국악방송총목록』에는 조선권번 소속 여성 음악인으로 기록되어 있고 1928~1935년에 걸쳐 총 12회의 출연 횟수를 보인다. 이때 서산옥이 연행한 음악은 '조선음률과 남도잡가 및 단가', '가곡', '가사', '조선정악과 남도잡가'의 장르로 구분되어 있다. '가곡' 중에서는 계면초수대엽, 우조두거, 계면두거, 환입, 농, 우락, 계락, 환계락, 장진곡을 연행하였고 '가사' 중에서는 <춘면곡>, <어부사>의 악곡을 송출하였다. '남도 잡가 및 단가'에서는 구체적으로 어떤 음악을 연행했는지는 알 수 없으나, '조선음률'과 '조선정악'을 연주할 때는 주로 양금을 맡았다는 내용이 전한다; 한국정신문화연구원, 앞의 책(2000) 참고.

103) 이산옥에 대하여 소개된 기록은 없다. 다만, 김민정의 선행연구에서 김진옥·이채선과 함께 경성방송국에서 가곡, 계면두거, 농, 우락, 환계락, 편을 방송했다고 언급된 바 있다.

있던 장계춘이 동일한 권번의 여성 음악인들과 원가곡을 연행하지 않고 조선권번 소속 여성 음악인들과 활동하였다는 점은 한성권번에서는 원가곡의 학습 및 가창이 활발하지 않았음을 방증한다. 그뿐만 아니라, 한성권번에서 정가류 악곡의 사범으로 재직하고 있던 장계춘이 조선권번 소속 여성 음악인들의 장구 반주를 맡았다는 점은 당시 권번 사회에서 정가류 악곡의 연행에 있어 조선권번이 월등한 우위를 차지하고 있었음을 나타낸다.

한성권번 소속 여성 음악인들이 실질적인 가곡 가창을 연행한 경우는 소가곡의 <환계락>·<농>·<편>에 해당하는 곡이며 이들 악곡은 종류와 수에 있어 유성기음반에 취입된 가곡보다 단조로운 양상을 보인다.

한편, 조선권번의 가곡 송출은 한성권번에 비해 월등히 다양하고 많은 수 이루어졌으며, 조선권번 소속 여성 음악인들이 취입한 유성기음반의 악곡에 비해 다양한 양상을 보인다. 조선권번에서 라디오방송을 통해 송출된 가곡은 유성기음반에 취입된 <우락>·<계락>·<환계락>·<농>·<편>·<언락>·<우락>·<편락>·<언롱>·<평롱>의 소가곡 10곡을 비롯하여 <계면두거>·<우조초수대엽>·<반엽>·<우조두거>·<우조중거>·<우조삼수대엽>·<우조이수대엽>·남녀창 <태평가>의 원가곡 8곡과 <장진주>·<우조환입>이 추가로 송출되어 총 20곡을 연행하였다.

특히 원가곡의 종목이 다양해졌는데, 유성기음반에서 다루지 않았던 <초수대엽>·<중거>·<삼수대엽>·<이수대엽>·<태평가>의 악곡을 추가로 송출하였다. 이를 통해 조선권번에서는 총 8종의 원가곡을 송출하였음을 알 수 있는데, 이는 원가곡의 가창이 한 곡도 이루어지지 않은 한성권번에 비해 매우 많은 수이다.

경성중앙방송을 통한 조선권번의 가곡 연행은 대부분 거문고·양금·대금 혹은 단소·장구의 반주를 갖춰 연행되었다.[104] 이때 가곡 반주에

---

104) 조선권번에서 연행한 가곡 가창의 양상은 시기에 따라 약간의 차이를 보인다. 1931년까지는 한 명 혹은 두 명의 여성 음악인들이 거문고·양금·대금 혹은 단소·장구의 반주를 갖춰 가곡을 연행하였으나 1932년부터는 남창과 여창이 각각 한 명씩 배치되는 경우가 잦은데, 이때 남창은 주로 하규일

참여한 인물은 김상순(金相淳)・김우당・조동석(趙東奭)・김일우(金一宇)・최수성(崔壽成) 등인데, 이들은 모두 조선정악전습소(朝鮮正樂傳習所)에 소속되어 있던 음악인들이다. 이들이 조선권번 소속 여성 음악인들의 가곡을 반주하는 데 참여했던 것은 하규일 문하에 소속되어 있다는 공통점에 의한 것으로 보인다.[105]

특히 하규일은 경성중앙방송국에 출연하여 여성 음악인들과 함께 가곡을 가창하기도 하였다. 그가 출연했던 1932년은 하규일의 생애 중 말년에 해당하는 시기임에도 불구하고 여성 음악인들과 직접 가곡을 연행[106]했다는 점은 하규일과 연관되어 있던 조선권번이 가곡 연행에 강점을 보이고 있었음을 방증한다. 뿐만 아니라, 조선권번의 배반(盃盤)치레[107]는 방송을 통해 송출[108]되기도 하였다. 특정 권번의 배반치레를 방

이 맡았다.

105) 아울러 김상순을 비롯한 가곡의 반주에 참여했던 음악인들은 '조선정악단'이라는 명칭으로 경성중앙방송에 출연하여 영산회상 등과 같은 조선음률을 연주하기도 하였는데, 이는 조선권번과 연관 있는 인물 혹은 집단이 방송시장에서 활발히 음악 활동을 했음을 뒷받침한다.

106) 하규일・서산호주・김상순・김영득・김일우, 우조초수(남창)・우조환입(여창)・언락(남창)・우락(여창)・편락(남창)・편(1932.1.1.); 하규일・서산호주・김상순・김영득・김일우, 남창우조초수・여창우조한입・남창언락・여창우락・남창편락・여창 편(1932.2.6.); 하규일・최영덕・오유색・이산옥, 남창우조중거・여창반엽・남창언롱・여창평롱・남창언락・여창우락・남창편락・여창편(1932.10.29.); 하규일・서산호주・김상순・기산・김일우, 남녀창가곡(1933.3.1.); 하규일・서산호주・김수정・김상순・김영득・김일우, 남창우조, 여창우조두거, 남창우조언락, 여창우조우락・남창편락・여창편(1933.4.29.); 하규일・김수정・김수정・김영득, 남창우조초수대엽・여창우조두거・남창중거・여창반엽・남녀창태평가(1934..1.3); 하규일・김수정・김상순・김영득・김일우 외 1인, 남창우조초수대엽・여창우조두거・남창우락・여창편・남녀창태평가(1934.4.26.); 하규일・김수정・김상순・김영득・김일위 외 1인, 남창우조삼수・여창우조두거・여창편락・여창편・남녀창태평가(1934.5.22.); 하규일・김수정・김상순・김영득・김일우, 가곡(남창언락・여창우락・남창편락・여창편・남녀병창태평가)(1934.9.23.); 하규일・김수정・김상순・김영득・김일우 외 1인, 계면초수대엽・계면두거・편(남창)・편(여창)・태평가(1935.11.3.). 한국정신문화연구원, 앞의 책(2000) 참고.

107) 당시의 각 권번은 여성 음악인들의 가곡 학습이 완료되면 사범과 동기들을 모아두고 치르는 일종의 졸업시험인 배반치레를 1년에 2회씩 진행하였다. 김문성, '(2019.02)권번의 은어, 기생의 은어', "한국문화재재단",(https://www.chf.or.kr/c2/sub2_2.jsp?thisPage=1&searchField=&searchText=&date1=20190

송으로 송출한다는 점은 해당 권번의 배반치레가 타 권번의 가곡 가창보다 더 유명한 들을 거리였음을 시사한다.

나. 가사

가사는 두 권번에서 모두 두 번째로 많이 연행한 정가류 악곡이다. 이를 통해 두 권번에서 가장 보편적으로 다뤄졌던 정가류 악곡임을 짐작할 수 있으며, 경성중앙방송을 통해 연행된 가사 음악을 권번 별로 구분하여 나타내면 아래 <표 18>과 같다.

<표 18> 한성과 조선의 가사 악곡별 방송 횟수

악곡	한성권번	조선권번
죽지사	○	○
춘면곡	○	○
길군악	○	○
상사별곡	○	○
황계사	○	○
수양산가	○	-
양양가	-	○
백구사	-	○
어부사	-	○
누계	6종	8종

두 권번에서 연행한 악곡은 <죽지사>・<춘면곡>・<길군악>[109]・

2&brdType=R&bbIdx=106563).

108) '조선권번배반자리(00동명월관본점에서 중계)'의 명칭으로 1933년 9월 10일에 송출되었다. 배반기생 계창(繼唱)의 형태로 남창우조초수대엽・여창우조이수대엽(수명입창)・남창삼수대엽・여창우조두거・남창우조중거・여창반엽・남창계면삼수대엽・여창계면두거・남창언락・여창우락・남창편락・남창편・태평가의 가곡과 가사(<춘면곡>), 시조를 연행했다. 한국정신문화연구원, 앞의 책(2000) 참고.

109) 『경성방송국국악방송총목록』에는 '행군악' 혹은 '행군가'로 기록되어 있으나

<상사별곡>·<황계사>·<수양산가>·<양양가>·<백구사>·<어부사>의 총 9종으로, 총 8곡이 취입된 유성기음반의 가사 음악에 비해 <양양가>가 추가되었다. 이중 공통적으로 연행한 악곡은 <죽지사>·<춘면곡>·<길군악>·<상사별곡>·<황계사>의 4곡인데, 특히 <죽지사>·<춘면곡>·<길군악>은 경성중앙방송에서 송출된 가사 중 가장 많이 송출된 상위 세 곡에 속하는 악곡[110]으로 당대 큰 인기를 끌던 악곡이었다. 특히 <길군악>은 한성권번 여성 음악인이 취입한 유성기음반의 가사 음악에 포함되지 않은 곡이었으나, 방송에서는 6회에 걸쳐 송출[111]되었다.

한편, 각 권번에서만 다룬 가사 음악은 한성권번의 <수양산가>와 조선권번의 <양양가>·<어부사>·<백구사>이다. 한성권번에서 다룬 <수양산가>는 임기준이 전승한 4가사에 해당되는 곡으로, 한성권번의 정가류 악곡 사범인 장계춘의 사사 계보와 연관된 결과로 보인다.[112]

조선권번에서만 다룬 악곡은 <백구사>와 <어부사>이다. 두 곡은 모두 하규일이 전승한 8가사에 해당하며, 경성중앙방송에서 송출된 가사 음악 중에서 비교적 높은 송출횟수를 보이는 악곡이다. 이를 통해 잦은 횟수로 송출되었던 <어부사>와 <백구사>가 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해서만 연행되었다는 점은 해당 악곡이 조선권번의 성격과 부합하는 특징을 가지고 있었음을 나타낸다.

경성중앙방송에서 송출된 가사 음악은 한성권번에서 42회, 조선권번에서 85회 다루어졌다. 이는 각 권번에서 다룬 정가류 악곡 중 두 번째

본고에서는 현행 12가사의 곡명과 동일하게 '길군악'의 명칭으로 사용하겠다.

110) 박지애, 앞의 논문(2013), 56쪽.

111) 1927년 3월 22일·1927년 3월 30일·1927년 4월 8일·1933년 3월 17일·1933년 6월 28일·1933년 7월 13일; 한국정신문화연구원, 앞의 책(2000) 참고.

112) 임기준은 장계춘과 마찬가지로 평민가객집단에 속했던 음악인이 이보형에 의해 밝혀진 바 있다. 이보형, 앞의 논문(2002) 참조. 조선권번의 경우와 마찬가지로 한성권번 정가류 악곡의 사범이던 장계춘의 음악적 배경과 성향은 한성권번 소속 여성 음악인들의 성향을 결정 짓는데 일정정도 영향을 끼친 것으로 보이나, 장계춘이라는 인물에 대해 밝혀진 연구가 없으므로 한성권번 소속 여성 음악인들의 성향과 장계춘 간의 관계를 이 이상 상론하지 않겠다.

로 많은 횟수인데, 가사 음악을 인식하던 각 권번의 상이한 견해에 따른 것으로 볼 수 있다.

한성권번에서 연행된 가사는 주로 서도잡가와 계창의 형태로 연행되었는데, 이는 한성권번에서 가사가 잡가와 유사한 특징을 가진 음악으로 인식하고 있었음을 추정할 수 있는 지점이다. 즉, 한성권번은 정가류 악곡 중에서도 비교적 전문적인 높은 원칙성을 요하는 가곡에 비해 유연하고 자유로운 가창이 가능한 음악을 가창하는 성향이었음을 알 수 있고, 이는 정가류 악곡 중 가사의 연행 횟수가 많은 것으로 연관 지을 수 있다.

조선권번 역시 서도잡가와 가사를 계창의 형태로 연행한 사례가 있으나 이는 단 2회에 그치고,[113] 세부 악곡이 전하지 않아 정확히 어떤 서도잡가와 가사를 함께 연행했는지 알 수 없다. 또한, 해당 방송에서 반주로 참여한 이들이 김상순・조동석과 같은 조선정악전습소의 구성원이라는 점을 통해 서도잡가와 가사를 함께 연행하도록 했던 사례는 많지 않음을 짐작할 수 있다.

조선권번에서 가사를 연행한 여성 음악인은 대체로 가곡을 연행한 이와 유사하나, 보다 한정적이다. 이는 조선권번에서 가곡으로 배반을 치른 사람에 한해서만 가사를 연행할 수 있도록 했던 것[114]과 조선권번의 학습 절차와 관련이 있다. 이는 곧 조선권번에서 가사를 가곡보다 더 어려운 악곡으로 인식하고 있었음을 방증하며, 가사를 연행하기 위해서는 가곡을 반드시 선행해야 하는 것으로 여기고 있었음을 알 수 있다. 이는 여성에 의한 정가류 악곡에서 가장 중요하게 표현되어야 하는 속소리의 사용에 대한 기본기를 다지기 위한 목적이며,[115] 이를 통해 조선권번은 가곡의 능숙한 가창을 가장 기본으로 두고 이를 기반으로 정가류 악곡을 가창했음을 알 수 있다.

---

113) 1928년 9월 24일・1928년 10월 12일;『경성방송국국악방송총목록』 참고.
114) 김진향,「금하 하규일 선생의 가곡 교수법」,『선가 하규일 선생 약전』(서울: 민속원, 1993), 76쪽.
115) 김창곤, 앞의 논문(2001), 309쪽.

다. 시조

시조는 경성중앙방송에서 송출된 정가류 악곡 중 한성권번이 조선권번에 비해 많은 송출횟수를 보인 음악이다. 한성권번에서 39회, 조선권번에서 27회 송출되었으며 각 권번에서 연행한 시조의 세부 악곡을 표로 나타내면 아래 <표 19>과 같다.

<표 19> 한성과 조선의 시조 악곡별 방송 횟수

악곡	한성권번	조선권번
시조	**37회**	**26회**
사설시조	2회	-
지름시조	1회	-
여창지름시조	1회	-
남창지름시조	**21회**	-
사설지름시조	1회	-
용자지름시조	**-**	**1회**
합계	**63회(6종)**	**27회(2종)**

<표 19>에 나타난 바와 같이, 한성권번에서 연행한 <시조>·<사설시조>·<지름시조>·<여창지름시조>·<남창지름시조>·<사설지름시조>의 6종이고, 조선권번에서 연행한 시조는 <시조>와 <용자지름시조>의 2종이다. 이중 한성권번과 조선권번에서 공통적으로 연행한 악곡은 <평시조>이다. 특히 한성권번에서만 연행한 상이계열 악곡 중에서 가장 많은 출연 횟수를 보인 곡은 <남창지름시조>이다. <남창지름시조>는 유성기음반에서도 한성권번 소속 여성 음악인에 의해서만 취입된 악곡이다. 이를 통해 한성권번에서는 여성 음악인들에게 다양한 종류의 시조 중에서도 <남창지름시조>를 학습하도록 했음을 알 수 있다.

이에 비해 조선권번에서만 연행한 <용자지름시조>는 정확히 어떤 악곡인지 알 수 없다. 또한, 라디오방송을 통해 송출된 조선권번의 시조는 '가사'로 분류되어 가사를 연행할 때 이어서 한 곡 또는 두 곡을 연행하

는 악곡으로 기록되어 있다. 시조를 독립된 장르로써 연행하기보다는 가사의 끝에 붙여 부르게 한 점을 통해 조선권번에서는 시조를 가곡과 가사에 비해 중요하게 생각하지 않았음을 알 수 있다. 단, 조선권번 소속 여성 음악인들이 연행한 시조는 '중거시조', '평거시조', '시조삼장'과 같은 악곡으로 기록되었는데, 이는 조선권번에서 연행한 시조는 음악적 형식이나 특징이 가곡과 유사한 악곡을 다뤘음을 나타내는 것으로 해석할 수 있다.

한편, 한성권번에서 다뤄진 다양한 종류의 시조 역시 시조만을 독립적으로 편성하지 않고, 잡가류 악곡과 함께 연창으로 연행될 수 있도록 하였다. 이에 방송에서 송출된 한성권번에 의한 대부분의 시조는 경기잡가 혹은 경기민요와 함께 연행되었고, 시조로 시작한 후에 경기소리로 끝맺는 형식으로 나타난다. 이러한 현상은 한성권번에서 시조를 정가류 악곡보다 잡가류 악곡과 같이 유행성을 가진 악곡으로 인식하였음을 시사한다. 이로 인하여 한성권번이 강점을 보이던 잡가류 악곡과 함께 높은 출연 횟수를 보일 수 있던 것이다.

이상에서 살펴본 바를 정리하면, 경성중앙방송을 통해 송출된 가곡은 당시에 인기 있던 소가곡만큼 원가곡도 많은 횟수로 송출되었다. 원가곡을 포함하여 전반적인 가곡의 송출은 한성권번에 비해 조선권번에서 더 많이 이루어져 조선권번에서의 가곡 연행이 더 활발했음을 추정할 수 있다. 원가곡의 송출은 특히 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해 주로 연행되었는데, 이를 통해 조선권번 소속 여성 음악인들이 한성권번 소속 여성 음악인들에 비해 다양한 가곡 연행에 능했던 것으로 보인다.

가사의 방송에 있어서는 두 권번에서 유성기음반에 취입한 악곡과 대동소이하며, 한성권번과 조선권번에서 연행한 정가류 악곡 중 두 번째로 많은 연행 횟수를 보였다. 이는 두 권번에서 인식한 가사의 특징에서 기인한 양상으로 볼 수 있었는데, 한성권번에서는 가사의 음악적 특징이 잡가와 유사한 것으로 인식하였고, 조선권번에서는 가곡을 통해 정가의 속소리를 잘 표현할 수 있는 여성 음악인에 의해서만 한정적으로 가창하

도록 했기 때문이다.

한성권번과 조선권번의 시조는 악곡의 특성으로 인해 두 권번의 송출 횟수에 차이를 보였다. 즉, 가곡이나 가사와 같은 여타의 정가류 악곡에 비해 '시절가조'로서 비교적 유행성이 강한 시조는 정통 정가류 악곡에 두각을 보이던 조선권번 보다 한성권번에서 잦은 횟수로 출연하였다. 이러한 시조는 조선권번에 비해 한성권번에서의 연행이 많았으며, 이를 통해 한성권번은 유행성과 대중성이 강한 악곡을 주로 연행하고, 조선권번은 짙은 정통성을 지닌 악곡을 연행하는 성향일 보이고 있었음을 알 수 있다.

2) 한성, 조선권번의 잡가류 악곡 방송 활동

경성방송국에서 연행된 잡가류 악곡은 두 권번이 연행한 정가류 악곡에 비해 많은 횟수로 출연되었다. 각 권번에서 연행한 잡가류 악곡을 장르별로 구분하여 출연 횟수를 나타내면 아래 <표 20>과 같다.

<표 20> 한성과 조선의 잡가류 악곡 방송 활동

음악장르		한성권번	조선권번
경・서도 잡가	경기민요 및 잡가	241회	88회
	서도민요 및 잡가	350회	152회
소계		**591회**	**240회**
동・남부 잡가	동부민요	-	-
	남도민요 및 잡가	18회	23회
	가야금병창	33회	46회
	단가 및 창극조	27회	52회
소계		**78회**	**151회**
신민요		8회	5회
합계		**677회**	**396회**

각 권번이 연행한 잡가류 악곡의 총 횟수는 한성권번에서 677회, 조선권번에서 396회로 조선권번에 비해 한성권번에서 연행한 잡가류 악곡의 횟수가 월등히 많다. 이는 정가류 악곡의 횟수가 조선권번이 더 많았던 것과 상반되는 양상이며 이로 인해 한성권번과 조선권번은 각각 잡가류 악곡과 정가류 악곡에서 두각을 드러내고 있던 것으로 보인다.

특히 한성권번과 조선권번의 경·서도민요 및 잡가의 송출횟수가 각각 591회와 240회로 조선권번에 비해 한성권번이 월등히 많은 수를 보여, 경·서도지역의 잡가류 악곡은 한성권번에서 더 두각을 나타내고 있었음을 알 수 있다. 반면, 남도민요 및 잡가와 가야금병창, 단가 및 창극조와 같은 남도 지역 성악곡의 전반에 걸쳐서는 한성권번 78회인데 비해 조선권번은 151회로 조선권번의 송출횟수가 더 많다. 이를 통해 한성권번은 일제강점기 당시에 서울 지역에서 보편적으로 연행되는 경·서도 가창 종목을 전문적으로 학습하도록 하였고, 조선권번에서는 비교적 지역적 특색이 뚜렷하게 나타나는 남도 지역의 가창 종목을 다루도록 했음을 추측할 수 있다.

경성중앙방송을 통해 송출된 신민요의 횟수는 한성권번과 조선권번에서 각각 8회와 5회 연행함으로써 다른 장르의 잡가류 악곡에 비해 적은 횟수를 보인다. 그러나 이 역시 조선권번에 비해 한성권번의 송출횟수가 더 많아 유성기음반의 신민요 취입 경향과 유사하며 이를 통해 한성권번이 새로운 음악 양식을 접하고 향유하는 데 능숙했던 것으로 보인다.

각 권번에서 연행된 세부 악곡을 지역 및 장르별로 구분하여 살펴보겠다.

가. 경기민요 및 잡가

경성중앙방송을 통해 송출된 두 권번의 경기지역 잡가류 악곡은 다시 경기민요와 경기잡가로 세분되는데, 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해 연행되었던 경기민요 악곡을 먼저 살펴보겠다.

① 경기민요

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인이 연행한 경기민요 악곡은 두 권번에서 공통적으로 악곡과 각각의 권번에서만 연행한 악곡으로 구분된다. 두 권번에서 연행한 경기민요 악곡을 표로 나타내면 아래 <표 21>과 같다.

<표 21> 한성과 조선의 경기민요 방송 횟수

악곡	한성권번	조선권번
노랫가락	**127회**	**32회**
방아타령	41회	16회
양산도	20회	15회
아리랑	**34회**	**6회**
사발가	7회	9회
창부타령	6회	8회
이별가	3회	3회
소계	**238회(7종)**	**89회(7종)**
제석거리	6회	-
늴리리야	8회	-
경기타령	1회	-
은실타령	16회	-
야홍타령	4회	-
근심타령	1회	-
흥타령	-	3회
소계	**36회(6종)**	**3회(1종)**
합계	**274회(13종)**	**92회(8종)**

한성권번과 조선권번에서 송출한 동일한 계열의 경기민요는 7종, 서도민요는 3종으로 모두 10종이다. 이중 한성권번의 경기민요는 총 238회 송출되었고 서도민요는 369회 송출된 것에 비해 조선권번의 경기민요와

서도민요는 각각 89회와 107회의 송출되어 한성권번의 송출횟수가 월등히 많다. 특히 경기민요인 <노랫가락>과 서도민요인 <수심가>는 잡가류 악곡을 연창할 때 가장 마지막에 불리던 악곡이며 두 권번에서 송출된 각 악곡의 횟수가 다른 악곡에 비해 많다.

<노랫가락>[116]은 경성중앙방송에 '무녀가' 혹은 '기생노랫가락' 등의 명칭으로 등장하는데, 1933년을 기점으로 하여 이전에는 '무녀가'의 명칭으로 등장하고 1933년 이후에는 '노랫가락'으로 기록되어 있다. 그중 한성권번과 조선권번에서 연행한 '무녀가'의 송출횟수는 각각 91회와 15회로 한성권번에서 월등히 많은 횟수로 연행하였다. 이러한 <노랫가락>은 주로 경기 및 서도지역의 잡가류 악곡을 연창할 때 가장 마지막에 가창되는 악곡으로 활용되는 경향을 보였으며 이는 조선권번 보다 한성권번에서 더 자주 나타났다.

이처럼 같은 특정 악곡으로 음악을 끝맺는 점은 해당 악곡이 당시 경기와 서도지역의 민요를 대표함과 동시에 대중들에게 인기 있던 곡이었음을 알 수 있다. 대표성과 대중성을 갖는 잡가류 악곡을 한성권번에서 월등히 많은 횟수로 송출했다는 점은 한성권번의 잡가류 악곡 학습이 조선권번에 비해 전문적이었음을 방증하며, 이로 인해 한성권번 소속 여성 음악인들의 지역적 대표성을 띠는 잡가류 악곡의 연행에 있어 더 높은 역량을 갖추고 있었을 것으로 추정된다.

<무녀가>는 굿의 일부인 노랫가락을 여성 음악인들이 흉내 내어 부른 악곡으로 여타의 경기민요 악곡에 비해 형성 시기가 오래된 악곡이다. 경성중앙방송을 통해 송출된 <무녀가>는 주로 경・서도지역의 잡가를 연창(聯唱)으로 연행할 때 가장 마지막 악곡으로 부르던 곡이다. 이러한 경향은 특히 한성권번 소속 여성 음악인들의 잡가류 악곡 연행에서 두드러지게 나타난다.

이 외 높은 송출횟수를 보인 악곡은 <아리랑> 계열의 악곡이다. <아리랑> 계열은 <무녀가> 다음으로 두 권번의 경기민요 송출횟수에서 차

116) 『경성방송국국악방송총목록』에는 다양한 악곡명으로 기록되어 있으나, 이들 악곡은 현재 '노랫가락'으로 정착하였으므로 '노랫가락'으로 통칭함을 밝힌다.

이를 보이는 악곡으로 한성권번과 조선권번에서 각각 34회와 6회 송출되었다. 이 역시 <아리랑타령>·<아리랑구조>·<아리랑>·<긴아리랑> 등의 이름으로 다양하게 연행되었는데, 이들은 모두 당시에 새롭게 형성된 '신아리랑' 혹은 '신조아리랑' 등의 신민요 아리랑과 대비되어 비교적 형성 시기가 오래된 악곡에 해당한다. 이러한 <아리랑> 계열 악곡의 송출횟수가 조선권번보다 한성권번 소속 여성 음악인들에 의해 더 많은 점은 한성권번 소속 여성 음악인들이 고제(古制)의 잡가류 악곡에 능했음을 방증한다.

두 권번 소속 여성 음악인이 연행한 상이계열 악곡 중 비교적 높은 송출횟수를 보이는 악곡은 경기민요 <제석거리>·<늴리리야>·<은실타령>이다. 이중 <제석거리>는 서울 굿에서 연행되던 무가가 통속화되어 민요로 정착한 대표적인 악곡이다. 이처럼 예로부터 무속음악의 일부로써 연행되어 오랜 전통성을 지닌 악곡이 한성권번 소속 여성 음악인에 의해서만 연행되었다는 점은 앞서 공통계열 경기민요 악곡에서 살펴봤던 <노랫가락> 혹은 <무녀가>가 월등히 많은 횟수로 연행된 것과 연관된다. 즉, 한성권번에서는 잡가류 악곡 중에서도 비교적 형성 시기가 오래되고 전통적 색채가 강한 악곡에 두각을 나타냈던 것으로 보인다.

② 경기잡가

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인이 연행한 경기잡가 역시 두 권번에서 공통적으로 연행한 악곡과 각 권번에서만 다룬 악곡으로 세분되는데, 이는 <표 25>와 같다.

<표 22> 한성과 조선의 경기잡가 방송 횟수

악곡		한성권번	조선권번
좌창	**유산가**	**70회**	**19회**
	적벽가	26회	2회
	집장가	16회	2회
	제비가	31회	6회
	소춘향가	39회	3회
	선유가	22회	2회
	평양가	21회	4회
	달거리	16회	3회
	연(然)의가(歌)	4회	2회
소계		**245회(9종)**	**43회(9종)**
입창	놀량	1회	-
	산타령	3회	-
	양류가	13회	-
좌창	형장가	2회	-
	출인가(풋고추)	2회	-
	방물가	16회	-
	매화타령	1회	-
	휘모리5종	2회	-
	장기타령	2회	-
	바위타령	2회	-
	생매잡아	6회	-
소계		**50회(12종)**	**0회**
합계		**295회(21종)**	**43회(9종)**

두 권번에서 공통적으로 연행한 경기잡가는 모두 9종이나, 한성권번과 조선권번에 경기잡가를 송출한 횟수는 각각 245회와 43회로 차이를 보인다.

한성권번과 조선권번에서 연행한 경기잡가는 모두 현재 긴잡가로 구분되는 좌창(坐唱) 계열의 악곡이다. 두 권번에서 공통적으로 연행한 경기잡가는 모든 악곡에 있어 조선권번보다 한성권번에서 더 많은 송출횟수를 보이는데, 긴잡가는 추교신・조기준・박춘경의 사계축(四契軸) 소리패에 의해 전승된 음악이다. 두 권번에서 공통적으로 연행한 악곡이 긴잡가라는 점은 당시 긴잡가가 대중들에게 인기 있던 악곡이었음을 나타내지만, 한성권번 소속 여성 음악인에 의한 송출횟수가 월등히 많다는 점은 한성권번 소속 여성 음악인들의 긴잡가 연행이 더욱 능숙했음을 방증한다.

이는 유성기음반에 취입되었던 한성권번의 악곡 경향과도 일치하여 한성권번은 서울・경기와 서도지역에서 비교적 오랜 역사와 짙은 전통성을 지닌 잡가류 악곡을 연행하는 성향이 있었음을 알 수 있다.

두 권번에서 각각 공통적으로 연행하지 않은 악곡은 한성권번에서만 총 18종이 다뤄진 것에 비해 조선권번에서는 한 곡도 연행하지 않았다. 한성권번 소속 여성 음악인들이 연행한 상이계열의 경기잡가는 12종의 악곡을 총 50회 송출하였는데, <형장가>・<출인가(풋고추)>・<방물가>・<매화타령>의 좌창 계열 긴잡가를 포함하여 <놀량>・<산타령>・<양류가>와 같은 입창과 <휘모리5종>・<장기타령>・<바위타령>・<생매잡아>의 휘모리잡가까지의 경기잡가 전반의 악곡이 해당한다.

특히 경기잡가 중 휘모리잡가는 흔히 삼패 기생들에 의해 연행된 음악장르로 알려져 있다. 그러나 휘모리잡가는 잡가꾼들이 가사와 시조를 부른 다음 긴잡가와 수잡가(首雜歌)의 가창 이후에 이어 부른 음악으로써, 조선 후기와 일제강점기에 활동했던 잡가 명창들의 연창에 있어 마지막 부분에 불렸던 음악이다.[117] 이러한 휘모리잡가를 향기(鄕妓) 출신이 주를 이루는 조선권번 소속 여성 음악인들이 연행하지 않고 관기(官妓) 출신으로 구성된 한성권번 소속 여성 음악인들만이 연행한 점은 권번의 음악적 성향에 의한 결과로 볼 수 있다.

---

117) '휘모리잡가', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 미상, (http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0067480).

나. 서도민요 및 잡가

경성중앙방송을 통해 송출된 두 권번의 서도지역 잡가류 악곡 역시 서도민요와 서도잡가로 세분된다. 먼저, 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해 연행되었던 서도민요 악곡을 먼저 살펴보겠다.

① 서도민요

두 권번에서 연행한 서도민요 역시 공통적으로 연행한 악곡과 각각의 권번에서만 연행한 악곡으로 구분할 수 있다. 두 권번에서 송출한 서도민요 악곡을 나타내면 아래 <표 23>와 같다.

<표 23> 한성과 조선의 서도민요 방송 횟수

악곡	한성권번	조선권번
수심가	**167회**	52회
난봉가	162회	42회
배따라기	40회	13회
소계	**369회(3종)**	**107회(3종)**
배꽃타령	1회	-
소계	**1회(1종)**	**-**
합계	370회(4곡)	110회(3종)

<표 23>에서 나타나듯이 두 권번 소속 여성 음악인이 연행한 서도민요의 악곡은 각각 4종과 3종으로 종류상의 큰 차이는 보이지 않는다. 그러나 한성권번 소속 여성 음악인이 연행한 서도민요 악곡 수는 총 370회이고 조선권번은 110회로, 한성권번의 송출횟수가 월등히 많다.

<수심가>는 한성권번에서 167회 송출된 것에 비해 조선권번에서는 52회 송출되어 한성권번에서 월등히 많은 수 송출되었다. 그러나 두 권번에서 송출된 <수심가>는 경기민요에서의 <노랫가락>과 같이 경기 및 서도지역의 민요를 연창할 때, 마지막에 배치되어 가창 되던 악곡이다. <수심가와 엮음수심가>의 형태로 연행되기도 하였으며, 이러한 경향은

조선권번보다 한성권번에서 더 자주 나타났다.

이를 통해 <수심가> 역시 당시 경기와 서도지역의 민요를 대표할 수 있을 만큼 대중들에게 인기 있던 곡이었음을 알 수 있다. <노랫가락>의 경우와 마찬가지로 대표성과 대중성을 갖는 잡가류 악곡을 한성권번에서 월등히 많은 횟수로 송출했음은 한성권번 소속 여성 음악인들의 지역적으로 대표성을 띠는 잡가류 악곡의 연행에 있어 더 높은 역량을 갖추고 있었을 것으로 추정된다.

이 외 높은 송출횟수를 보이는 악곡은 <난봉가> 계열이다. <난봉가> 계열 악곡은 <난봉가>·<자진난봉가>·<개성난봉가>·<병신난봉가>의 형태로 송출되었다. 이 역시 황해도 지역의 민요로서 경기와 서도지역에 전승되는 여러 민요의 원형에 해당[118]되어 형성 시기가 오래된 악곡에 해당한다. 한성권번과 조선권번에서 모두 다양한 유형으로 변형되어 가창 되었으나, 한성권번에서 연행한 <난봉가> 계열 악곡의 횟수가 월등히 많다.[119] 이처럼 경·서도 잡가류 악곡의 많은 곡이 뿌리를 두고 있는 <난봉가> 계열의 악곡이 한성권번 소속 여성 음악인들에 의해 더 많이 연행된 점 역시 한성권번에서 잡가류 악곡의 학습이 전통성에 기반을 둔 악곡을 중심으로 활발히 이루어졌음을 나타낸다.

경성중앙방송을 통해 서도민요로 송출된 <난봉가> 계열의 악곡은 모두 형성 시기가 오래된 악곡에 해당된다. 경기민요의 <아리랑> 계열과 마찬가지로, 이들 악곡의 송출횟수가 조선권번보다 한성권번 소속 여성 음악인들에 의해 더 많은 점은 한성권번 소속 여성 음악인들이 고제(古制)의 잡가류 악곡에 능했음을 방증한다.

그 외에 한성권번에서만 연행된 서도민요로는 <배꽃타령>이 있다. <배꽃타령>은 현재 황해도 통속민요로 구분되는 악곡 중 하나이나, 본래 경기 사당패의 길소리 중 하나였던 <배꽃타령>이 황해도 통속민요로

118) '난봉가', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 이보형, (https://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0011696).

119) 한성권번에서 연행된 <난봉가>는 104회, <자진난봉가>는 18회, <개성난봉가>는 32회, <병신난봉가>는 8회의 송출횟수를 보인다. 조선권번의 <난봉가>는 15회, <자진난봉가>는 10회, <개성난봉가>는 11회, <병신난봉가>는 6회 송출되었다.

정착한 악곡이다.[120] 한성권번 소속 여성 음악인에 의해 연행된 <배꽃타령>의 연행 횟수는 다른 서도민요에 비해 적은 수이나, 조선권번에서는 다뤄지지 않은 상이계열 악곡이라는 점에서 한성권번에서 연행했던 잡가류 악곡의 성격을 드러내는 악곡으로 볼 수 있다.

한성권번에서만 연행된 상이계열 악곡 <배꽃타령>이 본래 사당패 소리에서 비롯되었다는 점에 착안하여 한성권번에서 이루어진 잡가류 악곡의 학습과 연행은 주로 오랜 역사를 지니고 있어 전통성이 짙은 잡가류 악곡이 주를 이루었음을 방증한다.

② 서도잡가

경성중앙방송을 통해 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 연행한 서도잡가 악곡은 아래 <표 26>과 같다.

120) 손인애,「황해도 통속민요 <배꽃타령>에 대한 사적 고찰 - 사당패 <배꽃타령>과의 관계를 중심으로-」, 『한국민요학』 제35집(인천: 한국민요학회, 2012), 185쪽.

<표 24> 한성과 조선의 서도잡가 방송 횟수

악곡		한성권번	조선권번
입창	놀량	19회	1회
	산타령	50회	15회
좌창	공명가	19회	1회
	영변가	93회	26회
	산염불	27회	2회
	관산융마	7회	1회
소계		**249회(6종)**	**54회(6종)**
좌창	추풍감별곡	6회	-
	긴아리	1회	-
	관동팔경	2회	-
	초한가	1회	-
	평양염불	1회	-
	사설공명가	5회	-
소계		**16회(6종)**	**0회**
합계		**265회(12종)**	**54회(6종)**

<표 26>을 보면, 두 권번에서 공통적으로 연행한 악곡은 <놀량>·<산타령>의 입창과 <공명가>·<영변가>·<산염불>·<관산융마>의 좌창으로 총 6종이다. 그러나 이들 악곡을 연행한 횟수는 한성권번은 249회, 조선권번은 54회로 한성권번의 송출횟수가 월등히 많다. 두 권번에서 공통적으로 가장 많이 연행된 악곡은 입창의 <산타령>과 좌창의 <영변가>이다. 각 권번의 송출횟수에는 차이가 있으나, 두 권번에서 연행한 서도잡가 중 가장 많은 횟수로 송출된 것을 통해 당시 가장 인기 있던 서도잡가 악곡이었던 것으로 보인다.

반면, 한성권번에서는 이 외에도 <추풍감별곡>·<긴아리>·<관동팔경>·<초한가>·<평양염불>·<사설공명가>의 6종 악곡을 총 16회에 걸쳐 송출한 것에 비해 조선권번에서만 연행된 악곡은 한 곡도 없다. 이

들 악곡은 모두 사당패 소리에서 이어진 음악들로서 서도지역에서 비교적 오랜 역사를 지닌 악곡들이다.[121]

즉, 한성권번은 경기잡가에 이어 서도잡가에서도 좌창 계열의 악곡 가창에 능숙했음을 알 수 있고, 이들 악곡이 모두 조선권번 보다 한성권번 소속 여성 음악인들에 의해 더 자주 연행되었던 것은 한성권번 소속 여성 음악인들이 서울・경기・서도지역에 전승되는 전통성 강한 음악에 우세를 보이고 있었음을 뒷받침한다.

다. 동남부 민요 및 잡가

경성중앙방송을 통해 송출된 한성권번과 조선권번의 동남부 민요와 잡가는 동부민요・남도민요・남도잡가・가야금병창・단가 및 창극조로 세분된다. 그러나 두 권번 소속 여성 음악인들에 의해 동부민요가 송출된 경우는 찾을 수 없다. 이에 두 권번에서 경성중앙방송을 통해 연행되었던 남도지역 음악만을 살펴보겠다.

① 남도민요

한성권번과 조선권번에서 송출된 남도민요의 세부 악곡에 관한 방송 횟수를 나타내면 아래 <표 25>와 같다.

121) 또한, 권도희의 선행연구(앞의 논문, 2009, 17쪽)에 의하면 1915년의 『매일신보』에 “광교기생조합의 기생들이 평양날탕을 불러다가 매일 몇 시간씩 수심가를 배우기 시작했다”는 내용이 인용된 바 있다. 이를 통해 한성권번 소속 여성 음악인들이 음악을 학습하는 과정에 있어 평양 날탕패의 영향이 일정 정도 있었음을 알 수 있다. 이러한 평양 날탕패로부터의 학습 역시 한성권번 소속 여성 음악인들이 서도지역에서 오랜 전통성을 지닌 악곡을 연행하는 성향을 형성하는 데에 영향을 끼쳤을 가능성이 있다.

<표 25> 한성과 조선의 남도민요 방송 횟수

계열	한성권번	조선권번
새타령	11회	9회
개고리타령	**12회**	**12회**
농부가	1회	1회
소계	**24회(3종)**	**22회(3종)**
꽃타령	2회	-
남도방아타령	1회	-
둔가타령	1회	-
소계	**4회(3종)**	**0회**
합계	**28회(6종)**	**22회(3종)**

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해 연행된 남도민요는 각각 28회와 22회 송출되었다. 이 중 두 권번에서 공통적으로 다룬 남도민요는 <새타령>·<개고리타령>·<농부가>의 3종이다. 이들 악곡을 한성권번에서는 24회 송출하고, 조선권번에서는 22회 송출하여 횟수에 있어 큰 차이를 보이지 않는다. 특히 <개고리타령>은 두 권번에서 모두 12회 연행하였는데, 조선권번의 잡가류 악곡 방송 횟수가 한성권번과 동일한 악곡은 경·서도지역의 잡가류 악곡에서는 나타나지 않던 양상이다.

조선권번은 한성권번과 동일하게 연행한 악곡 외의 악곡은 다루지 않았으나, 한성권번은 <꽃타령>·<남도방아타령>·<둔가타령>의 3종이 총 4회에 걸쳐 송출되었다.

그러나 이는 앞서 살펴본 경·서도잡가가 한성권번에서 월등히 많은 수의 송출횟수를 보인 것에 비해 남도잡가의 연행은 두 권번에서 비슷한 횟수로 연행했음을 알 수 있다. 이는 곧 한성권번이 경기·서도지역의 잡가류 악곡보다 남도지역 잡가류 악곡을 연행하는 경우가 드물었음을 방증하며, 반대로 조선권번 소속 여성 음악인들은 경기·서도지역의 잡가류 악곡보다 남도지역 잡가류 악곡의 가창이 더 잦았음을 시사한다.

② 남도잡가

한성권번과 조선권번에서 연행한 남도잡가 악곡은 다른 지역의 잡가류 악곡에 비해 그 종류가 다양하지 않은데, 이를 표로 나타내면 아래 <표 26>과 같다.

<표 26> 한성과 조선의 남도잡가 방송 횟수

계열	한성권번	조선권번
보렴	**11회**	**13회**
화초사거리	6회	2회
육자배기	**9회**	**21회**
새타령	11회	9회
흥타령	11회	8회
소계	**48회(5종)**	**52회(5종)**
삼산은 반락	**-**	**1회**
소계	**0회**	**1회(1종)**
합계	**48회(5종)**	**53회(6종)**

<표 26>에서 살펴볼 수 있듯이 한성권번에서는 총 5종의 남도잡가를 연행하고, 조선권번에서는 총 6종의 악곡을 다룸으로써 조선권번이 한성권번에 비해 다양한 악곡을 연행하였음을 알 수 있다. 세부 악곡의 연행 횟수 역시 한성권번과 조선권번에서 각각 48회와 52회로, 조선권번이 한성권번보다 많은 횟수로 남도잡가를 연행하였는데, 이는 이전에서 살펴본 경・서도지역의 잡가류 악곡에서는 나타나지 않았던 양상이다. 즉, 방송을 통한 남도잡가의 연행한 한성권번보다 조선권번에서 더욱 활발했음을 알 수 있다.

특히 조선권번이 한성권번에 비해 더 많은 방송 횟수를 보이는 악곡은 <보렴>과 <육자배기>[122], <삼산은 반락>이다. <보렴>과 <육자배기>

122) <육자배기>와 <자진육자배기>를 포함한 <육자배기> 계열 악곡을 말한다. 한성권번의 <육자배기>와 <자진육자배기>는 각각 8회, 1회로 연행되었

는 현재 대표적인 남도지역의 입창으로 알려진 곡으로서 뚜렷한 남도지역의 색채를 보이는 악곡이며, <삼산은 반락>은 이는 '삼절가'라는 명칭으로 현재 남도잡가의 연창 시 육자배기에 이어 연행하는 대표적인 악곡이다.

이처럼 조선권번 소속 여성 음악인들이 남도 지역 가창 종목에서 한성권번 소속 여성 음악인들에 비해 우세를 보이는 경향은 조선권번에 소속된 여성 음악인들의 출신 및 음악적 배경과 연관 지을 수 있다. 조선권번은 다동기생조합(茶洞妓生組合)을 근간으로 권번으로서 지방에서 서울로 올라온 향기(鄕妓)들이 주축이 되어 형성된 무부기조합을 시초로 한다. 다동기생조합에는 남도 출신 기생들이 상당수 포함되어 있었으며, 이후 대정권번으로 변모한 후, 하규일과 일부 기녀들이 재구성한 조직이 조선권번이다.[123] 즉, 조선권번은 향기들로만 이루어진 다동기생조합에서 직결되는 권번은 아니나, 이를 구성하는 여성 음악인이 대부분 향기 출신이라는 점은 상통한다.

이러한 조선권번을 구성하는 여성 음악인들의 음악적 성격이 반영되어 조선권번은 경기・서도지역의 오래된 음악보다는 그 외 지역에서 지역색이 뚜렷한 성악곡에서 두각을 드러낼 수 있던 것으로 보인다. 이로 인해 남도민요와 잡가의 연행에 있어 한성권번 소속 여성 음악인에 비해 조선권번 소속 여성 음악인이 더 잦은 횟수로 방송에 출연했던 것으로 볼 수 있다.

③ 가야금병창

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들에 의한 가야금병창은 남도지역의 민요와 잡가 악곡에 비해 다양하고 많은 수로 연행되었다. 그중 각 권번 소속 여성 음악인들이 경성중앙방송을 통해 연행한 가야금병창 악곡을 나타내면 아래 <표 29>와 같다.

고 조선권번은 16회와 5회로 <육자배기>와 <자진육자배기>가 송출되었다.

123) 권도희, 「20세기 기생의 가무와 조직: 근대기생의 형성과정을 중심으로」, 『한국음악연구』 제45권(서울: 한국국악학회, 2009), 19쪽.

<표 27> 한성과 조선의 가야금병창 방송 횟수

계열	악곡	한성권번	조선권번
남도	단가	21회	21회
	춘향가	12회	14회
	심청가	6회	5회
	새타령	3회	2회
	홍보가	2회	-
	수궁가	-	1회
	화초타령	3회	
	흥타령	-	1회
	육자배기	-	2회
	잡가	-	1회
	골패타령	-	1회
소계		**47회(6종)**	**48회(9종)**
기타	아리랑	2회	1회
	이팔청춘가	3회	-
	양산도	1회	-
	사발가	1회	-
	무녀가	-	1회
	경남조	-	1회
	늴리리야	-	1회
	유행가	-	3회
소계		**7회(4종)**	**7회(5종)**
합계		**54회(10종)**	**55회(14종)**

<표 29>에 나타난 한성권번과 조선권번의 가야금병창 송출횟수는 각각 44회와 43회로 유사하다. 그러나 방송을 통해 송출된 세부 악곡에서는 차이를 보인다.

단가는 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 동일한 횟수로 연

행한 종목이다. 한성권번 소속 여성 음악인들이 연행한 단가는 <어화청춘>·<명기명창>·<죽장망혜>·<대장부>의 4종인데 비해 조선권번 소속 여성 음악인들의 단가는 <어화청춘>·<만고강산>·<장부가>·<백발가>·<명기명창>의 5종으로 연행되었다. 두 권번 모두 두 번째로 높은 송출횟수를 보이는 악곡은 <춘향가> 역시 한성권번에서는 <이별가>와 <춘향가>를 각각 1회, 6회로 송출하였고 조선권번에서는 <이별가>와 <춘향가>를 비롯하여 <옥중가>까지의 3개 대목을 각각 1회, 8회, 1회의 횟수로 송출하였다.

이를 통해 조선권번 소속 여성 음악인들이 한성권번에 비해 다양한 남도 가창 종목을 가야금병창으로 가창할 수 있는 역량을 갖추고 있었음을 알 수 있다. 또한, 이들 악곡을 가야금병창으로 연행하기 위해서는 가야금 연주에 있어서도 전문성을 갖추고 있어야 한다. 조선권번 소속 여성 음악인들에 의한 가야금병창은 '가야금산조와 병창'이라는 악곡명으로 송출된 경우가 대부분이었는데, 이러한 악곡명은 조선권번이 한성권번에 비해 병창을 위한 가야금연주를 비롯하여 민속악 연주를 위한 가야금 학습을 병행했던 것을 방증한다. 이로 인해 조선권번 소속 여성 음악인들이 한성권번에 비해 가야금연주와 병창에 더 높은 역량을 갖출 수 있던 것으로 보인다.[124]

가야금병창 역시 한성권번과 조선권번에서 개별적으로 연행된 악곡도 있다. 한성권번은 남도지역 음악 중 <적벽가>·<흥보가>·<화초타령>의 3가지 악곡에서 총 8회의 가야금병창을 연행한 것에 비해 조선권번은 <수궁가>·<흥타령>·<육자배기>·<잡가>·<골패타령>의 5개 악곡에서 총 6회의 가야금병창을 연행했다. 이중 <골패타령>은 앞서 살펴본 바와 같이 한성권번에서는 경기와 서도지역의 음악으로 가창한 것에 비해 조선권번은 가야금 선율에 얹어 경상도 민요로서 가창한 것으로 보인다. 이는 한성권번 소속 여성 음악인들은 경기와 서도지역의 가창 종목

124) 경성중앙방송에 송출된 가야금병창은 가야금산조와 함께 연행되기도 하였는데, 가야금병창과 함께 송출된 산조는 한성권번과 조선권번에서 각각 3회, 18회이다. 즉, 조선권번에서는 가야금병창과 함께 산조음악을 함께 연행하는 사례가 비교적 잦았음을 알 수 있다.

에서 우세를 보이고 조선권번 소속 여성 음악인들은 남도지역 가창 종목에 강점을 두고 있었음을 뒷받침한다.

가야금병창으로 연행한 '기타' 계열의 악곡에는 남도지역의 음악이 아닌 주로 경기지역의 민요나 대중가요가 해당된다. <이팔청춘가>·<양산도>·<사발가>·<무녀가>·<경남조>·<늴리리야>·<유행가>가 가야금병창으로 연행되었으며 이중 한성권번은 3개 악곡에서 총 5회를 송출한 반면, 조선권번은 4개 악곡에서 총 7회 송출하였다. 즉, 가야금병창은 전반적인 송출횟수는 한성권번이 더 많으나 실제로 연주한 세부 가창 종목에 있어서는 조선권번 소속 여성 음악인에 의한 가야금병창 악곡이 더 다양함을 알 수 있다. 따라서 남도소리와 같이 지역적 색채가 뚜렷한 음악의 가창은 한성권번 보다 조선권번 소속 여성 음악인이 더욱 전문적인 역량을 갖추고 있었던 것으로 보인다.

④ 단가 및 창극조

한성권번과 조선권번에서 연행한 단가와 창극조는 한성권번과 조선권번에서 각각 27회, 52회 송출되었다. 두 권번에서 연행한 단가와 창극조 악곡의 송출횟수는 아래 <표 28>과 같다.

<표 28> 한성과 조선의 단가·창극조 방송 횟수

악곡		한성권번	조선권번
단가		22회	42회
창극조	춘향가	4회	4회
소계		**26회(2종)**	**46회(2종)**
창극조	심청가	1회	3회
	적벽가	-	1회
	동풍가	-	1회
	자탄가	-	1회
소계		**1회(1종)**	**6회(4종)**
합계		**27회(3종)**	**52회(6종)**

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인에 의해 송출된 단가와 창극조 음악은 조선권번에서 월등히 많은 횟수로 연행되었다. 두 권번에서 공통적으로 송출한 단가와 창극조 악곡은 2종이나, 한성권번은 26회 연행하였고 조선권번은 46회 연행하였다.

한성권번과 조선권번에서 연행한 단가는 대부분 특정 곡목이 명시되어 있지 않다.[125] 그럼에도 불구하고 '단가'의 악곡명이 제시된 횟수는 한성권번보다 조선권번에서 더 많은 수를 보이는데, 이는 해당 권번 소속 여성 음악인이 연행하는 단가의 종목이 어느정도 정해져 있었기 때문에 가능한 것으로 보인다. 이러한 양상은 조선권번 소속 여성 음악인들의 단가 연행이 잦았음을 방증함과 동시에 남도 소리인 단가는 주로 조선권번 소속 여성 음악인에 의해 연행되었을 나타낸다.

창극조 역시 조선권번에서 많은 횟수로 송출되었는데, 한성권번은 <심청가>의 1종만을 1회 연행한 것에 비해 조선권번에서는 <심청가>를 포함하여 <적벽가>·<동풍가>·<자탄가>의 4가지 악곡을 총 6회에 걸쳐 송출하였다.

이를 통해 조선권번 소속 여성 음악인들은 단가와 판소리를 변형한 창극조와 같은 정통 남도지역의 음악에 두각을 보이고 있었음을 알 수 있다. 이러한 경향은 조선권번에 소속된 여성 음악인의 대부분이 남도지역 출신으로 이루어져 있어 그들의 출신과 음악적 배경이 남도지역에 근간을 두고 있기 때문인 것을 원인으로 볼 수 있다.

라. 신민요 계열 악곡

한성권번과 조선권번에서 연행한 신민요 계열 악곡은 각각 8회, 5회 송출되었다.[126] 두 권번에서 공통적으로 연행한 악곡과 상이하게 연행된

125) 특정 단가명을 제시하지 않고 '단가'라고만 기재되어 있는 경우가 대부분이다.

126) 유성기음반에는 신민요라는 장르명이 명시되어 있는 것에 비해 경성중앙방송을 통해 송출된 악곡은 '신민요'로 구분되어 있지 않다. <표 33>에 구분된 신민요 악곡은 현재 신민요라고 알려진 악곡명을 기준으로 기재한 것이며 이에 유성기음반의 신민요 악곡과 그 종류가 다를 수 있음을 밝힌다.

악곡을 정리하면 아래 <표 29>와 같다.

<표 29> 한성과 조선의 신민요 방송 횟수

악곡	한성권번	조선권번
밀양아리랑	1회	2회
경복궁타령	15회	3회
청춘가	9회	7회
한강수타령	12회	13회
도라지타령	7회	8회
소계	**44회(5종)**	**33회(5종)**
금강산아리랑	1회	-
신고산타령	2회	-
신조이별가	1회	-
신아리랑	1회	-
군밤타령	1회	-
신조난봉가	1회	-
몽금포타령	2회	-
신도라지타령	-	1회
노들강변	-	2회
소계	**9회(7종)**	**3회(2종)**
합계	**43회(12종)**	**36회(7종)**

한성권번과 조선권번에서 연행한 신민요 악곡은 각각 12종과 7종이며 이들은 한성권번에서 43회로, 조선권번에서 36회로 송출되었다. 두 권번에서 공통적으로 연행한 신민요 악곡은 다른 지역의 잡가류 악곡에 비해 그 수와 종류가 권번에 따라 크게 다르지 않으나, 상이계열 신민요에 있어서는 한성권번 소속 여성 음악인이 월등히 다양한 종류의 악곡을 연행했음을 알 수 있다. 총 9종의 상이계열 신민요 악곡 중 한성권번은 총 7종의 악곡을 9회에 걸쳐 연행한 반면, 조선권번은 2종의 악곡을 3회 연

행하였다.

이처럼 신민요를 방송함에 있어 조선권번에 비해 한성권번 소속 여성 음악인이 더 잦은 연행 횟수를 보인 점은 한성권번 소속 여성 음악인들이 서울·경기지역의 가창 종목에서 강세를 보이고 있었던 것을 그 원인으로 볼 수 있다.

신민요는 1920~30년대에 새롭게 만들어진 민요풍의 음악을 말한다. 이는 서양음악과 유행가 등 다양한 음악 장르가 공존하던 서울지역을 중심으로 형성되었다. 이에 경기(京妓)가 주축이 되어 전통적인 경기지역의 잡가류 악곡 가창에 전문성을 갖추고 있던 한성권번 소속 여성 음악인들에 의해 신민요가 능숙하게 가창될 수 있었던 것으로 볼 수 있다.

3. 소결론

이상에서 살펴본 유성기음반과 경성중앙방송을 통해 연행된 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들의 음악 활동 성향을 정리하면 다음과 같다.

두 매체에서 연행된 정가류 악곡 중 한성권번이 두각을 드러낸 음악 종목은 시조이고, 조선권번은 가곡에서 우세하였다. 시조는 '시절가조'로서 당시에 유행하던 성악곡으로서 정가류 악곡 중에서 대중성과 유행성이 강조되는 음악이다. 또한, 한성권번에서 시조를 취입한 여성 음악인들은 대부분이 당시 잡가류 악곡에서 큰 인기를 누리고 있던 음악인이라는 점을 통해 한성권번은 정가류 악곡 중에서도 정통성이 강한 음악보다는 유행성이 더 강조되는 음악에 강점을 보이고 있었음을 알 수 있었다.

이러한 두 권번의 음악적 성향은 가사 음악의 가창을 통해 더 명확히 알 수 있는데, 한성권번은 서도잡가와 함께 가사를 연이어 가창하고, 조선권번은 시조의 말미에 가사를 연행하였다. 이러한 가창 경향은 한성권번이 정가류 악곡 중에서도 대중적이고 유연한 가창이 가능한 음악에 능통하고, 조선권번은 정가류 악곡의 정통성을 지니고 원칙적인 가창을 요

하는 음악을 주로 다루는 두 권번의 음악적 성향을 뒷받침한다.

각 지역별로 나누어 살펴본 잡가류 악곡 중에서 한성권번이 강점을 보인 음악은 경·서도지역의 민요와 잡가를 비롯한 신민요로 나타났다. 특히 두 매체에서 공통적으로 나타난 양상은 한성권번 소속 여성 음악인이 주로 사당패 소리와 같은 비교적 오랜 전통성을 지닌 잡가류 악곡을 연행했다는 점과 다양한 신민요를 잦은 횟수로 가창했다는 점이다.

조선권번은 한성권번에 비해 정가류 악곡의 연행이 잦았다. 유성기음반과 경성중앙방송을 통해 연행된 조선권번 소속 여성 음악인들의 가곡은 당시에 유행했던 소가곡이 주를 이루고 있었으나, 원가곡까지도 연행하는 모습을 보였다. 이는 조선권번 소속 여성 음악인들이 한성권번보다 가곡 가창에 능숙하고 전문적이었음을 방증한다. 이에 비해 시조의 가창은 두 매체에서 모두 한성권번에 비해 적은 수로 연행하였는데, 이를 통해 조선권번은 정가류 악곡 중 정통 가곡의 연행이 주를 이루고 이보다 유행성의 성격이 두드러지는 시조의 가창은 거의 다뤄지지 않았음을 알 수 있다.

조선권번 소속 여성 음악인들의 잡가류 악곡 역시 한성권번 소속 여성 음악인들과는 차이를 보인다. 조선권번 소속 여성 음악인들은 전반적으로 잡가류 악곡에서 열세를 보이나, 동부 혹은 남도 지역의 잡가류 악곡의 연행은 한성권번 소속 여성 음악인들에 비해 두각을 드러냈다. 그러나 한성권번과 같이 지역의 전통적인 성악곡에 능숙하기보다는 각 지역에 전승되던 악곡에 다른 지역색을 덧입힘으로써 전통가창 종목을 다양한 유형으로 연행하는 경향을 보였다. 이러한 경향은 신민요 가창에서도 살펴볼 수 있었는데, 당시 서울 지역에서 새롭게 만들어진 민요풍의 음악을 성악곡으로서만 가창하기보다, 가야금병창 선율에 얹어 노래하거나 남도 소리의 특성을 가미하여 지역적 특성을 부각하는 가창 경향이 나타났다.

이러한 한성권번과 조선권번의 가창 경향은 지금까지 밝혀진 두 권번의 음악적 성향과 상반되는 양상이다. 극장에서의 공연 활동을 중심으로

연구되었던 1910년~1920년대의 한성권번은 경기와 관기 출신으로 이루어져 정통 궁중 공연문화에 능하고 음악 활동 역시 짙은 정통성을 지닌 음악을 주로 연행했을 것으로 알려져 있었으나, 1920년대 말~1930년대의 가창 활동에 있어서는 정가류 악곡보다 잡가류 악곡의 활동에 능했으며, 대중적이고 유행에 민감한 가창 종목을 주로 다루었다. 반대로 삼패와 향기를 중심으로 구성되어 민속적이고 통속적인 음악 활동의 경향을 보였을 것이라 알려져 있던 조선권번은 잡가류 악곡보다 정가류 악곡에 더 잦은 연행 양상을 보였고, 원칙적이고 오랜 역사성을 보이는 가창 종목에 능통한 성향을 지니고 있었다.

III. 권번 별 음악 장르의 성격

한성권번과 조선권번의 정가류 및 잡가류 악곡은 각기 다른 사범으로부터 전승되어 그 계보가 구분되어 있다. 즉, 한성권번의 정가류 악곡은 장계춘에 의해, 잡가류 악곡은 유개동에 의해 전승되었고 조선권번의 정가류 악곡은 하규일에 의해, 잡가류 악곡은 최정식에 의해 교수되었다. 기생조합으로부터 시작된 권번은 그 명칭의 변화와 함께 학습의 기능이 강화되어 각기 다른 사범에게 학습한 악곡은 그 음악적 특징에서도 차이를 보일 것으로 짐작된다.

따라서 본 장에서는 제2장에서 분석한 한성권번과 조선권번에서 연행된 정가류 및 잡가류 악곡의 특징을 비교함으로써 권번에 따라 나타나는 음악적 특징을 살피도록 하겠다.

1. 정가류 악곡

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인이 연행한 가곡・가사・시조의 정가류 악곡 중 권번의 구분 없이 유사한 수의 여성 음악인에 의해 연행된 음악은 가사이며, 두 권번 소속 여성 음악인이 다룬 음악 중 공통적으로 복각되어있는 음악은 <권주가>이다.

유성기음반에 취입된 조선권번 소속 여성 음악인의 <권주가>는 김수정과 최섬홍 창의 두 곡[127]이 있다. 이에 비해 한성권번의 <권주가>는 상대적으로 많은 수의 여성 음악인에 의해 다양한 형태로 유성기음반에 취입되었다. 주로 조모란・김연옥・이영산홍에 의해 연행[128]되었으며,

127) 김수정, '<권주가>', (음반명: Columbia40642/A); 최섬홍, '<권주가>', (음반명: 제비표조선레코드B165 / A).

128) 조모란・김연옥, '<권주가>', (음반명: VictorKJ1246/A); _____, '<권주가>', (음반명: Nipponophone6149/양면); _____, '<권주가>-새벽서리찬바람에', (음반명: 닛보노홍K186/B); _____, '<권주가>', (음반명: Victor49117/A); 이영산홍, '<권주가>', (음반명: Taihei8194/A); ,김연옥, '<권주가>-불로초', (음반

<홍취권주가>[129]라는 곡명으로 기재된 만큼 기존의 <권주가>와는 다른 형태의 <권주가>를 연행했던 것으로 보인다.

한편, 경성중앙방송을 통해 연행된 <권주가>는 유성기음반 보다 적은 양으로 연행되었다. 이 역시 대부분 한성권번 소속인 조모란과 김연옥에 의한 것[130]이며, 이를 통해 매체에서의 <권주가>는 조선권번보다 한성권번 소속 여성 음악인에 의한 연행이 주를 이루었음을 알 수 있다.

1) 한성, 조선권번의 <권주가> 연행 양상

<권주가>를 연행한 음악인은 한성권번의 조모란・김연옥과 조선권번의 김수정[131]이 대표적이다. <권주가>는 하규일에 의해 격조가 높다고 평가되어 8가사에 속했던 악곡으로 하규일 문하의 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해 활발하게 연행되었을 것으로 추정되나, 제2장에서 살펴본 결과, 유성기음반에 취입된 음악은 대부분 한성권번 소속 여성 음악인에 의해 이루어졌음을 확인할 수 있었다.

이러한 <권주가>는 권번에 따라 가창 형태와 여음 및 반주 형태와 같은 연행 양상에서 차이를 보인다. 권번에 따른 <권주가>의 연행 양상을 살펴보겠다.

가. 가창 형태

가창 형태에 있어 한성권번의 <권주가>와 조선권번의 <권주가>는 차이를 보인다. 즉, 한성권번의 <권주가>는 조모란・김연옥의 두 가창자가

명: Columbia40291/A); 조모란, '<권주가>-약산동대', (음반명: Columbia40291/B).

129) 조모란・김연옥, '홍취<권주가>', (음반명: Nipponophone6148/양면); _____, '홍취<권주가>-불로초로술을빚어', (음반명: 닛보노홍K186/A).

130) 『경성방송국국악방송총목록』에 의하면 1932년 2월 19일에 '<권주가>・소춘향가・장기타령・아리랑・무녀가 외'의 악곡으로 <권주가>가 연행되었다.

131) 조선권번에서 <권주가>를 연행한 여성 음악인의 음원 중 현재 복각되어 있는 음원은 김수정 창뿐이다.

제창(齊唱)의 형태로 동일한 선율을 노래하는 반면, 조선권번의 <권주가>는 김수정이 혼자 노래하는 독창(獨唱)으로 구성되어 있다.

이러한 가창 형태의 차이는 가창자들의 음악적 역량과 일정 정도 연관 있다고 볼 수 있는데,[132] 중인가객집단 출신으로서 정통 가곡에 능했던 하규일 문하의 조선권번 소속 여성 음악인들은 하규일로부터 전문적인 정가류 악곡의 학습을 익힐 수 있었다. 이로 인해 평민가객집단 출신의 장계춘에 비해 뛰어난 정가류 악곡을 표현할 수 있어, 한 명의 가창자만이 음악을 주도할 수 있는 역량을 갖출 수 있던 것으로 보인다.

반면, 장계춘 문하에서 정가류 악곡을 학습한 한성권번 소속 여성 음악인들은 조선권번과는 다른 계열의 정가류 악곡을 학습하였다[133]. 정통 풍류방 문화를 이어받은 중인가객집단의 음악과 사계축 소리패에 의해 전승되는 평민가객집단의 음악이 달랐던 만큼, 각각 다른 기관에서 전승된 두 계열의 정가류 악곡은 전문성이나 가창을 인식하는 방식 역시 달랐을 것이다.

따라서 한성권번의 <권주가>와 조선권번의 <권주가>에서 가창방식의 차이가 나타난다고 할 수 있다.

나. 반주 형태와 여음

한성권번의 <권주가>에 수반된 반주는 대금의 수성가락만으로 구성된 것에 비해 조선권번의 <권주가>는 해금・대금・피리・장구의 악기가 반주를 연주한다.

이는 두 권번에서 <권주가>를 연행할 때 보편적으로 보이는 반주 형태를 반영한 것으로 볼 수 있는데, 한성권번과 조선권번에서 연행한 <권주가>의 반주 형태를 나타내면 아래 <표 32>와 같다.

---

132) 가창 형태에 따라 창자의 전문성을 가늠할 수 있는 연구는 진행된 바 없다. 그러나 일반적으로 가창자만의 선율이 두드러지는 독창(獨唱)은 합창이나 제창으로 노래할 때보다 더 전문적인 역량이 필요하며 이에 비해 합창 혹은 제창은 다른 가창자들의 선율과 함께 어우러져 독창 보다 개인의 전문적인 역량이 두드러지지 않는다. 따라서 가창 형태는 가창자의 음악적 역량과 어느 정도 연관 있는 것으로 볼 수 있다.

133) 이보형, 앞의 논문(2002) 참고.

<표 30> 유성기음반 취입 <권주가> 반주 형태

가창자	반주형태	권번	음반명	취입정보
조모란, 김연옥	대금(김계선)	한성	Victor KJ-1246/A[134]	1931.10.26.
이영산홍	조선악	한성	Taihei8194/A	
조모란, 김연옥	-	한성	닛보노홍K186/B[135]	
조모란, 김연옥	-	한성	닛보노홍K186/A[136]	홍취권주가
김연옥	-	한성	Columbia40291/B	
조모란	-	한성	Columbia40291/A	
최섬홍	-	조선	제비표조선레코드B165/A	초판
김수정	해금(고재덕) 대금(김계선) 피리(이경선) 장고(김일우)	조선	Columbia40642/A	연악곡(상)

<표 32>는 유성기음반에 취입된 총 8건의 <권주가> 중 한성권번과 조선권번에 소속된 여성 음악인의 <권주가>를 정리한 표이다. 8건의 <권주가> 중 반주 형태가 밝혀진 음반은 3건에 불과한데, 한성권번과 조선권번에 각각 2회와 1회로 반주 형태를 파악할 수 있다. 한성권번 <권주가>의 반주는 조모란・김연옥 창의 <권주가>는 대금만이 반주를 담당하였고, 이영산홍 창의 <권주가>는 조선악[137]이 수반되었다. 반면, 조선권번 김수정 창의 <권주가>에는 해금・대금・피리・장고의 악기가 수반되었다.

한성권번의 반주 음악은 김계선(金桂善)이 담당하고, 조선권번의 반주

134) 해당 음반은 Victor49117/A의 재판본이 출시되었다.
135) 해당 음반은 Nipponophone6149/B의 재판본이 출시되었다.
136) 해당 음반은 Nipponophone6149/A의 재판본이 출시되었다.
137) '조선악'에 관한 세부 편성은 음반에 기재되어 있지 않아 파악할 수 없다.

는 고재덕(高載德)・김계선・이경선・김일우(金一宇, 일명 김수천(金壽天))가 담당하였다. 이때 한성권번 <권주가>의 반주를 맡은 김계선은 일제강점기에 이왕직 아악수를 역임한 음악인[138]으로서 내취 출신의 대표적인 대금 연주자로 알려져 있다. 김계선은 궁중 악수 출신이었음에도 불구하고, 다양한 장르의 반주를 담당하며 다채로운 음악 활동을 전개하였는데, 그중 여성 음악인의 음악 활동에도 참여하였음을 알 수 있다.

김계선은 조선권번에 대령악수(待令樂手)로 소속[139]되어 조선권번 여성 음악인들과도 활발하게 교류하였다. 뿐만 아니라, 조선권번에는 김계선 외에도 이왕직아악부원 출신인 김일우이 장고 반주를 전담하는 대령악수로 소속[140]되어 있었고 김천흥은 사무직으로 재직하고 있었다.[141] 조선권번 소속 여성 음악인들의 음악 활동에 함께 참여하던 김상순(金相淳)・조동석(趙東錫)등의 음악인들 역시 조선정악전습소의 구성원이었는데, 이들은 '조선정악단'으로 풍류방 음악의 연주 활동을 지속하였다.[142]

이처럼 비교적 풍부한 음악적 배경을 갖고 전통적인 음악 활동을 지속했던 음악인들이 조선권번 소속 여성 음악인들의 음악 활동에 참여함으로써 한성권번과는 달리, 정가류 악곡에 있어서 보다 뛰어난 전문성과 다채로운 반주를 수반할 수 있던 것이다.

이러한 조선권번의 반주는 20세기 초 정가류 악곡의 반주에서 자주 찾아볼 수 있는 형태였는데, 특히 하규일 문하의 음악인들이 정가류 악곡

---

138) '김계선', 『한국민족문화대백과사전』, 작성자: 장사훈, (http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/SearchNavi?keyword=%EA%B9%80%EA%B3%84%EC%84%A0&ridx=0&tot=3).

139) 한국문화예술진흥원・한국예술연구소・한국문화예술위원회・예술자료원, 「제2차 이왕직아악부 재직시기(2003)」, 『한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈(9) 성경린』(서울: 한국문화예술진흥원, 2004, 75쪽.

140) 한국문화예술진흥원・한국예술연구소・한국문화예술위원회・예술자료원, 위의 구술채록(2004), 75쪽.

141) 한국문화예술진흥원・한국예술연구소・한국문화예술위원회・예술자료원, 「제1차 김천흥의 수학기(2003)」, 『한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈(5) 김천흥』(서울: 한국문화예술진흥원, 2004), 63-64쪽.

142) 『경성방송국국악방송총목록』에는 '경성정악단'으로 기재되어 있으나 출연진은 동일하므로 '조선정악단'과 동일한 단체로 보인다. 이들은 경성중앙방송에 간헐적으로 꾸준히 출연하여 음악 활동을 지속하였다.

을 연행할 때 수반되던 형태이다.[143] 즉, 조선권번 <권주가>의 반주 형태는 학감이자 정가류 악곡의 사범이던 하규일의 영향에 의해 형성된 것이라 할 수 있다.

반면, 한성권번은 전속으로 소속된 대령악수가 없었고, 정가류 악곡의 사범을 맡은 장계춘의 음악 활동 역시 유성기음반과 경성중앙방송을 통한 정가류 악곡의 활동에서 두각을 드러내지 않았다. 이러한 장계춘의 음악 활동 상의 경향이 한성권번 소속 여성 음악인들의 정가류 악곡 연행에도 영향을 끼쳐 한성권번 소속 여성 음악인들의 정가류 악곡 역시 반주 형태에 있어서도 비교적 단조로운 양상을 보인다.

2) 한성, 조선권번의 <권주가> 비교

한성권번과 조선권번에서 연행된 <권주가>를 사설 붙임과 선율을 비교・분석함으로써 가창 상의 차이를 살펴볼 것이다. 한성권번의 조모란・김연옥 창의 <권주가>는 총 18단락으로 구성된 것에 비해 조선권번의 김수정 창의 <권주가>는 총 20단락으로 되어 있다. 악곡을 단락[144]별로

143) 20세기 초 정가류 악곡의 반주 형태와 관련된 대표적인 연구로는 김창곤과 최선아의 연구가 있다. 김창곤은 '가창자가 염양춘의 반주 선율을 정확하게 이해하고 이에 맞춰 익숙하게 노래를 시작한 점을 통해 가창자는 이미 여러 차례 염양춘 반주에 맞춰 <권주가>를 불러보았을 것'이라고 주장하였다. 김창곤, 앞의 논문(2001), 302~303쪽 참고; 또한, 최선아는 20세기 초에 선율악기의 반주를 수반하여 가곡을 연행한 경우는 대부분 하규일 문하에 있는 음악인들이 가창한 경우였으며 거문고・해금・대금・피리・장고 혹은 해금・대금・피리・장고와 같은 3~4가지 선율악기를 수반한 반주 형태를 보였다는 점을 밝힌 바 있다. 최선아, 앞의 논문(2018), 165~166쪽 참고; 즉, 반주로서 수반되는 선율악기의 수는 가창자의 전문성이나 당시 음악적 지위와 관련 있는 것으로 볼 수 있다. 이러한 맥락에서 조선권번 소속 여성 음악인인 김수정 창의 <권주가>에 수반된 반주 악기가 해금・대금・피리・장고의 편성이라는 점은 당시 김수정이 정가류 악곡에 있어 뛰어난 역량과 전문성을 보이고 있었음을 추정할 수 있으며 그 선율이 비록 염양춘일지라도 사전에 연습을 진행했을 수 있을 정도로 다양한 음악인들과의 사회적 교류가 있었을 것으로 추정할 수 있다.

144) 각 권번 소속 여성 음악인이 다룬 <권주가>에는 모두 장구 장단이 반주로

구분하여 각 권번의 <권주가>를 분석하도록 하겠다.

가. 제1단락

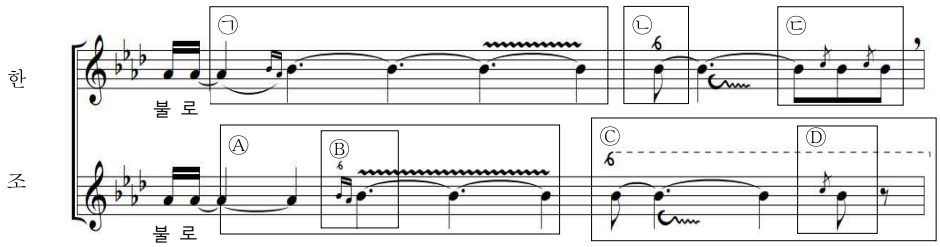
조모란・김연옥의 <권주가> 제1단락과 김수정의 <권주가> 제1단락은 '불로초로' 중 '불로'에 해당하는 부분이며 사설 붙임은 아래 <악보 1>과 같다.

<악보 1> 권번 별 <권주가> 제1단락 사설붙임

	1			2			3			4			5			6			7			8		
한	불로	-	-																					
조	불로	-	-																					

한성권번과 조선권번의 제1단락은 각각 7박, 8박으로 구성되어 있다. 그러나 제1단락에 해당되는 사설 '불로'는 모두 제1박에 등장하고 이후의 박은 선율 상의 차이를 보이면서 진행되는데, 각 권번의 제1단락 선율은 아래 <악보 2>와 같다.

<악보 2> 권번 별 <권주가> 제1단락 선율



<악보 2>에서 살펴볼 수 있는 바와 같이 <권주가> 제1단락 선율은 모두 중려(A♭)로 시작하여 이후 임종(B♭)으로 상행하는 선율형을 보인다. 그러나 한성권번(조모란・김연옥)의 선율은 ㉠과 같이 제2박에서 임

사용되긴 하였으나, 일정하게 반복되는 장단형이 아니므로 일정한 박자를 특정할 수 없다. 이에 가창자들의 호흡 단위를 '단락'이라 하여 구분하겠다.

종(B♭)으로 상행하나, 조선권번(김수정)의 선율은 Ⓐ를 통해서도 알 수 있듯이 제3박에서 임종(B♭)으로 상행하여 한성권번의 선율보다 중려(A♭)를 한 박 더 긴 길이로 구성하였다. 또한, 두 권번 모두 임종(B♭)으로 상행하기 직전에 임종(B♭)-중려(A♭)의 앞꾸밈음을 소리 내나, 조선권번에서만 Ⓑ와 같이 앞꾸밈음 임종(B♭)을 속소리로 표현하였다.

두 권번의 ㉠과 Ⓐ은 정가 요성법이 등장하는 박의 위치도 상이한데, 한성권번은 임종(B♭)을 두 박 동안 지속하다가 끝부분에서만 정가 요성법을 가미하는 데 비해 조선권번은 임종(B♭)으로 상행함과 동시에 정가 요성법을 표현한다는 점에서도 차이를 보인다.

㉡과 Ⓒ는 제1단락에서 나타난 두 권번의 속소리이다. 한성권번에서는 ㉡과 같이 속소리가 임종(B♭)에서만 단발적으로 출현한 것에 비해 조선권번에서는 Ⓒ와 같이 긴 시가에 걸쳐 속소리가 사용되었다. 이로 인해 조선권번은 Ⓒ 부분의 요성과 잔가락까지도 속소리로 표현되었다.

두 권번의 제1단락 선율은 모두 임종으로 종지한다. 그러나 종지구를 구성하는 표현법에서 차이를 보이는데, 한성권번은 ㉢과 같이 임종을 3소박으로 나누어 각각 남려의 앞꾸밈음을 첨가하여 표현하였다. 이에 비해 조선권번은 임종(B♭)을 비교적 긴 시가로 지속하다가 Ⓓ와 같이 마지막 박에서만 남려를 앞꾸밈음으로 하여 종지로서의 임종을 구분하여 소리 낸다. 이로 인해 전반적인 선율은 조선권번에 비해 한성권번이 굴곡진 느낌을 자아낸다.

나. 제2・3단락

<권주가> 제2・3단락은 ‘불로초로’ 중 ‘초로’에 해당하는 부분으로 한성권번과 조선권번 모두 총 4박에 걸쳐 등장한다. 각 박에 해당하는 사설의 붙임 양상을 나타내면 아래 <악보3>과 같다.

<악보 3> 권번 별 <권주가> 제2단락 사설붙임

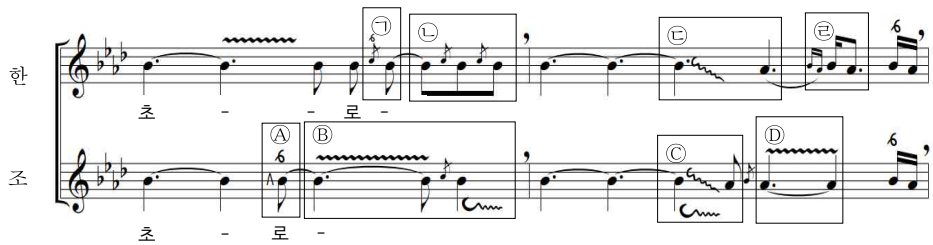
	1			2			3			4		
한	초	-	-	-	-	-	-	로	-	-	-	-
조	초	-	-	-	-	로	-	-	-	-	-	

<악보 4> 권번 별 <권주가> 제3단락 사설붙임

	1			2			3			4			5		
한	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
조	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–

‘초로’의 사설이 등장하는 총 4박 중 한성권번은 제1박과 제3박에 각각 음절이 등장하는 데 비해 조선권번은 제1박과 제2박에 배자(配字) 함으로써 한성권번에 비해 짧은 길이로 사설이 나타남을 알 수 있다. 이러한 제2단락과 제3단락의 선율을 살펴보면 아래 <악보 5>와 같다.

<악보 5> 권번 별 <권주가> 제2・3단락 선율



<악보 5> 중 제2단락의 선율을 살펴보면, 한성권번(조모란・김연옥)은 ‘초’를 임종(B♭)으로만 약 3박 동안 지속하다 동일한 음으로 ‘로’를 소리 낸다. 이에 비해 조선권번(김수정)은 임종(B♭)을 1박을 조금 넘게 지속하며 ‘초’를 소리 내다가 Ⓐ와 같이 속소리를 가미하여 남려(C)를 앞꾸밈음으로 삼는 임종(B♭)이 등장함과 동시에 ‘로’를 발음한다. 즉, 조선권번은 발음 변화와 앞꾸밈음, 속소리가 동반되는 데 비해 한성권번에서는 ㉠과 같이 발음이 변화한 이후에 앞꾸밈음과 속소리가 출현한다는 점에서 차이를 보인다.

이후 두 권번의 제2단락은 모두 임종(B♭)으로 구성된다. 그러나 한성권번은 ㉡과 같이 남려(C)의 앞꾸밈음을 사용하고 임종(B♭)을 3소박으로 나누어 제2단락의 종지구를 구성하는 데 비해 조선권번은 Ⓑ와 같이 임종(B♭)으로만 한 박 이상 지속하다가 단락의 종지 직전에 남려(C) 앞

꾸밈음으로 종지구 임종(B♭)을 구분한다. 한성권번은 소박 단위로 음을 짧게 소리 내고, 조선권번에서는 짧은 박의 표현은 없으나, 정가 요성법과 서도소리 요성법과 같이 다양한 종류의 요성법을 동반하여 선율의 굴곡을 표현한다는 점에서 상이한 양상을 보인다.

두 권번의 제3단락은 모두 임종(B♭)으로 시작한다. 이후 서도소리 요성법이 가미된 채 중려(A♭)로 연결되는 하퇴성이 출현하는 점은 동일하나, 한성권번의 하퇴성은 ㉢과 같이 임종(B♭)과 중려(A♭)가 각각 한 박의 길이를 가지며 진행되는 것에 비해 조선권번의 하퇴성은 임종(B♭)과 중려(A♭)가 한 박 내에서 각각 2소박과 1소박의 길이를 갖는다. 이는 Ⓒ를 통해 알 수 있으며 하퇴성에 있어 한성권번에 비해 조선권번에서 표현된 임종(B♭)의 길이가 짧게 표현된다. 하퇴성 이후 한성권번은 ㉣과 같이 임종(B♭)과 중려(A♭)를 교대로 사용하여 선율을 구성한다. 반면, 조선권번은 Ⓓ와 같이 임종을 짧은 길이의 앞꾸밈음으로만 표현한 이후 정가 요성법을 가미한 중려(A♭)만을 지속한다. 이를 통해서도 한성권번에 비해 조선권번은 중려(A♭)를 지속하는 음의 길이가 상대적으로 길게 표현되고 있음을 알 수 있다.

<권주가> 제2단락과 제3단락에서 나타나는 두 권번의 가장 큰 차이는 동일음 지속의 표현법과 중려(A♭) 지속의 길이라 할 수 있다. 한성권번은 한 음을 지속할 때 음의 시가를 분할하여 근접한 음을 앞꾸밈음으로 사용하여 변화를 표현하는 것에 비해 조선권번은 시가를 나누기 보다는 속소리와 서도소리 요성법을 사용하였다. 또한, 조선권번이 한성권번에 비해 중려를 미세하게 긴 길이로 표현하였다.

다. 제4・5단락

<권주가> 제4・5단락은 ‘술을 빚어’ 중 ‘술을’에 해당한다. 두 권번의 선율 모두 제4단락인 ‘술’은 6박으로 구성되고 제5단락인 ‘을’은 7박으로 이루어져 있다. 해당 부분의 사설붙임은 아래 <악보 6>・<악보 7>과 같다.

<악보 6> 권번 별 <권주가> 제4단락 사설붙임

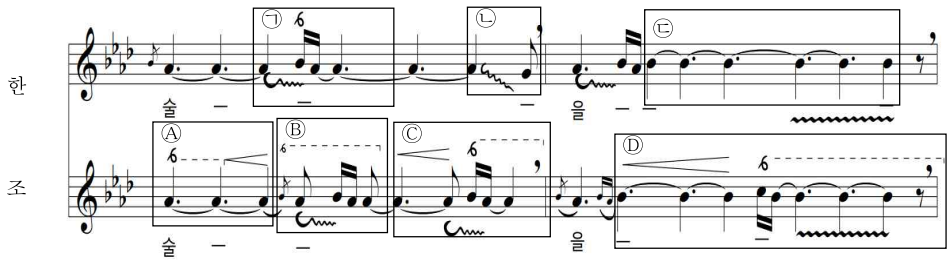
	1			2			3			4			5			6		
한	술	–	–															
조	술	–	–															

<악보 7> 권번 별 <권주가> 제5단락 사설붙임

	1			2			3			4			5			6			7		
한	을	–	–																		
조	을	–	–																		

제4·5단락에 걸친 '술을' 사설은 두 권번이 모두 같은 사설붙임 양상을 보인다. 이에 해당하는 선율은 아래 <악보 8>과 같다.

<악보 8> 권번 별 <권주가> 제4·5단락 선율



<악보 8>의 제4단락 선율은 두 권번에서 모두 중려(A♭)로 시작한다. 그러나 한성권번(조모란·김연옥)은 임종의 앞꾸밈음을 가미하여 중려(A♭)를 약 3박 동안 동일하게 지속하는 데 비해 조선권번(김수정)의 선율은 Ⓐ와 같이 앞꾸밈음 없이 속소리로 시작한다. 조선권번의 중려(A♭) 역시 약 3박 동안 지속하는데, 처음 두 박은 속소리로 표현하다가 2박 이후부터는 음량을 점차 크게 소리 낸다.

3박 이후의 중려(A♭)는 짧은 시가로 임종(B♭)을 소리 내고 다시 중려(A♭)를 지속하는 선율형을 보인다. 이때 한성권번은 ㉠과 같이 임종(B♭)만을 일시적으로 속소리로 표현하는데 비해 조선권번은 Ⓑ처럼 3소박

3박의 중려(A♭)부터 다시 속소리를 사용함으로써 직전 박의 중려(A♭)와 확연한 음색의 차이를 나타낸다. 이후 짧은 길이의 임종(B♭)까지도 포함하여 약 2소박에 걸쳐 속소리로 가창한다.

한성권번은 ㉠이후 중려(A♭)를 2박 이상 평이하게 지속하다 제4단락의 마지막 박에서 ㉡과 같이 반음 낮은 음으로 하퇴성하며 마친다. 이에 비해 조선권번은 중려(A♭)를 지속하는 데 있어 Ⓒ와 같이 점차 음량을 크게 소리내는 크레센도(*Crescendo*)로 표현하고 Ⓓ처럼 속소리로 표현되는 임종(B♭)으로 상행한 후, 중려(A♭)로 하행하는 선율을 보인다. 즉, 두 권번의 제4단락 선율은 전반적인 선율의 흐름은 유사하나, 음을 지속하는 데 있어 나타나는 표현법과 세부 음의 진행에 있어 차이를 보인다.

이러한 경향은 제5단락에서도 살펴볼 수 있다. 한성권번과 조선권번의 제5단락은 전반적으로 중려(A♭)로 시작하여 임종(B♭)을 지속하는 선율형을 보인다. 이때 한성권번은 ㉢과 같이 임종을 마지막 박까지 별다른 시김새 없이 지속하는데 비해 조선권번은 Ⓔ와 같이 크레센도와 속소리를 가미하여 표현함을 알 수 있다. 또한, 조선권번의 Ⓔ는 임종(B♭)의 한 음으로만 지속하는 것이 아니라, 짧은 길이의 남려(C)가 등장하여 평이하게 지속되는 한성권번의 ㉢에 비해 약간의 변화가 나타난다는 점에서도 차이를 보인다.[145]

중인가객집단에 의한 정가류 악곡은 남창가곡을 제외한 여창가곡과 가사 및 시조에서 속소리를 사용하는 것을 특징적인 창법으로 꼽는다.[146] 이에 중인가객집단 출신인 하규일로부터 가사를 사사한 김수정의 가사에서는 속소리의 출현이 잦고 속소리를 사용하며 선율을 진행하는 양상이 나타나는 데 비해 평민가객집단인 장계춘으로부터 가사를 사사한 조모란

145) 이와 같이 동일한 부분임에도 한성권번의 선율은 다이내믹의 사용이 적고 속소리 없이 한 음만을 지속하여 시원하고 꿋꿋하게 표현되고, 조선권번의 선율은 인접한 음을 꾸밈음으로 표현하는 장식음이 출현함과 동시에 다이내믹과 속소리의 사용이 잦아 비교적 섬세하게 표현된다. 이러한 점은 한성권번은 남창 정가류 악곡의 스타일과 같이 가창하고, 조선권번은 여창 정가류 악곡과 같이 가창했던 장계춘과 하규일의 음악적 성향이 드러나는 것으로 볼 수 있다. 이수진, 「남・여창 가곡의 노래선율 비교 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2012, 228~230쪽 참고.

146) 김영운, 『국악개론』(파주: 음악세계, 2015), 147쪽.

과 김연옥의 선율은 속소리의 사용이 비교적 적고 임종($B^{\flat}$)음에 특정하여 출현하고 다이내믹(*Dynamic*)과 장식음의 출현이 두드러지지 않는다.

선율 진행의 차이와 다이내믹 및 속소리 표현은 권번에 따른 차이로부터 기인한 것으로 보인다. 즉, 장계춘의 영향을 받은 한성권번의 <권주가> 선율은 비교적 간결한 선율로 진행되어 꿋꿋하고 시원한 스타일로 표현되며 이는 한성권번 소속 여성 음악인들이 남창 시조를 연행한 경향과 연관 지을 수 있고, 하규일의 영향을 받은 조선권번의 <권주가> 선율은 다채롭고 다양한 표현법이 출현함으로써 보다 섬세한 음악 성향을 갖고 있었음을 짐작할 수 있다.

라. 제6・7단락

<권주가> 제6・7단락은 '술을 빚어' 중 '빚어'에 해당한다. '빚어'의 선율은 총 4박으로 구성된 6단락의 제1박과 제2박에 걸쳐 나타나며 7단락은 별다른 사설의 등장 없이 소리를 길게 끈다.

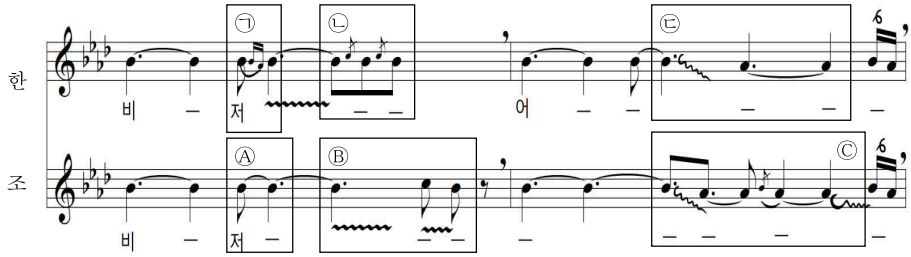
한성권번의 <권주가> 제6단락은 4박으로, 김수정의 제6단락은 5박으로 구성되어 있으며 제7단락은 두 선율 모두 5박으로 이루어져 있다. 사설이 등장하는 제6단락의 사설붙임을 나타내면 아래 <악보 9>와 같다.

<악보 9> 권번 별 <권주가> 제6・7단락 사설붙임

	1			2			3			4			5		
한	비	–	–	–	–	저	–	–	–	–	–	–			
조	비	–	–	–	–	저	–	–	–	–	–	–	–	–	–
한	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
조	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–

제6단락에 나타나는 '빚어'의 사설은 두 권번이 공통적인 붙임 양상을 보이나, 선율 진행에서는 차이를 보이는데, 이는 아래 <악보 10>과 같다.

<악보 10> 권번 별 <권주가> 제6・7단락 선율



제6단락과 제7단락의 선율은 전반적으로 유사한 선율로 진행되나, 세부 시김새의 표현에서 차이를 보인다. 한성권번(조모란・김연옥)의 ㉠은 제6단락의 처음부터 시작된 임종(B♭)이 지속되다가 제2박의 후반부에서 '남려(C)-임종(B♭)'의 끝 꾸밈음이 출현한다. 이에 비해 조선권번(김수정)의 Ⓐ는 별다른 잔가락이 나타없이 제3박 이후까지 임종(B♭)으로 지속된다.

이러한 양상은 ㉡과 Ⓑ에서도 살펴볼 수 있다. 한성권번은 ㉡과 같이 제6단락의 마지막 부분에서 남려(C)를 앞꾸밈음으로 사용함으로써 임종(A♭)음을 3소박으로 구분하여 표현하는 데 비해, 조선권번은 제6단락의 마지막 박인 Ⓑ를 남려(C)와 임종(B♭)을 각각 제1소박의 길이로 소리낸다. 이때 조선권번의 Ⓑ에 나타난 남려(C)는 서도소리 요성법을 사용함으로써 이전 박에서 정가 요성법으로 표현되던 임종(B♭)과는 다른 분위기를 자아낸다.

박의 길이가 동일한 제7단락은 ㉢과 Ⓒ에서 시김새로 인한 선율형의 차이가 나타난다. 두 선율 모두 임종(B♭)으로 시작하여 제3박부터 중려(A♭)로 하행하는 하퇴성이 출현한다. 그러나 하퇴성 이후, 한성권번의 ㉢은 시김새 없이 중려(A♭)로 한 음을 지속하는 데 비해, 조선권번의 Ⓒ는 임종(B♭)을 앞꾸밈음으로 하여 비교적 굴곡진 선율형을 보인다. 또한, Ⓒ에서 지속되는 중려(A♭)의 마지막 박은 서도소리 요성법으로 소리내어 한성권번의 ㉢과 차이가 나타난다.

마. 제8・9・10단락

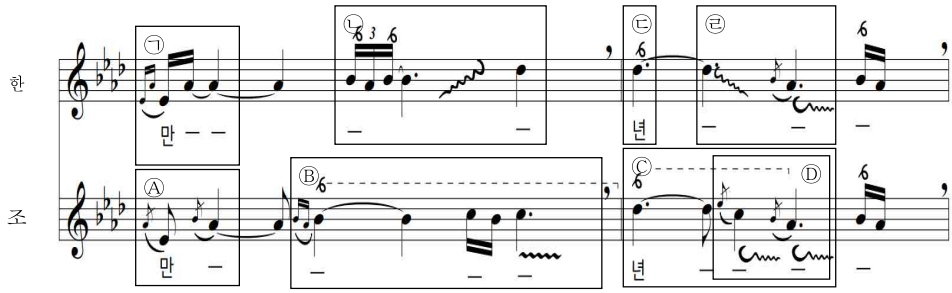
<권주가> 제8・9단락은 ‘만년 배에’에 해당하는 부분이다. 제8단락과 제9단락은 두 권번에서 모두 4박으로 구성하고 제10단락은 5박으로 구성하였다. 각 단락의 사설붙임을 나타내면 다음 <악보 11>과 같다.

<악보 11> 권번 별 <권주가> 제8・9・10단락 사설붙임

	1			2			3			4			5		
한	만	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–			
조	만	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–			
한	년	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–			
조	년	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–			
한	–	–	–	–	–	–	–	–	–	배	–	–	에	–	–
조	배에	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–

제8단락과 제9단락은 두 권번에서 대체로 동일한 사설 붙임은 동일하나, 선율 진행에서 명확한 차이를 보인다. 이를 나타내면 <악보 12>와 같다.

<악보 12> 권번 별 <권주가> 제8・9단락 선율



한성권번(조모란・김연옥)과 조선권번(김수정)의 제8・9단락 선율은 모두 앞꾸밈음의 수반한 황종($E^{\flat}$)으로 시작한다. 그러나 한성권번의 ㉠은 황종($E^{\flat}$)-임종($B^{\flat}$)의 앞꾸밈음에 이어 황종($E^{\flat}$)으로 소리낸 후, 곧바로 중려($A^{\flat}$)로 상행하는 선율형인데 비해, 조선권번의 Ⓐ는 중려($A^{\flat}$)의 앞

꾸밈음에서 황종(E♭)으로 연결되며 황종(E♭)이 제1소박의 길이로 표현된 후 중려(A♭)로 상행하고, 이때 중려(A♭)는 임종(B♭)의 앞꾸밈음을 수반한 채로 선율이 진행된다.

이후 두 권번의 ㉡과 Ⓑ는 임종(B♭)을 중심으로 점차 상행하는 선율형을 보이는데, 한성권번의 ㉡은 임종(B♭)-중려(A♭)-임종(B♭)을 셋잇단음표로 표현하여 앞꾸밈음으로 사용하고, 이후 남려(C)를 매우 짧은 길이로 소리 내어 임종(B♭)의 인접음인 중려(A♭)와 남려(C)를 모두 거쳐 임종(B♭)을 지속한다. 이에 비해 조선권번의 Ⓑ는 임종(B♭)과 중려(A♭)를 앞꾸밈음으로 표현한 후에 곧바로 임종(B♭)의 지속음으로 연결된다.

이때, 한성권번의 ㉡은 중려(A♭)와 함께 앞꾸밈음으로 사용된 임종(B♭)만을 단발성의 속소리로 표현하고, 긴 길이로 지속되는 임종(B♭)은 속소리를 사용하지 않았다. 그러나 조선권번의 Ⓑ는 앞꾸밈음에서는 속소리가 출현하지 않다가 지속되는 임종(B♭)부터 속소리로 소리 내어 제8단락의 마지막까지 이어져 비교적 긴 선율형에 걸쳐 속소리가 수반되는 양상을 보인다. 즉, 한성권번은 단발성의 속소리를 사용하고 임종(B♭)에서만 속소리가 가미하고 조선권번은 긴 길이에 걸쳐 속소리를 사용함과 동시에 임종(B♭)보다 높은 음역에서도 속소리를 표현하였다.

또한, ㉡과 Ⓑ에서 나타난 선율의 상행 양상에 있어서도 차이가 나타난다. 한성권번에서는 임종(B♭)에서 무역(D♭)으로 상행하는데 있어 ㉡과 같이 상추성을 수반한다. 이에 비해 조선권번에서는 임종(B♭)에서 상행하여 남려(C) 이상의 음이 출현하지 않고, 상추성을 사용하기 보다는 남려(C)와 임종(B♭)이 일정한 길이를 가진 채로 교대로 나타남으로써 상행한다. 이러한 조선권번의 Ⓑ선율에는 모두 속소리가 수반되어 있으며 ㉡에는 등장하지 않던 정가 요성으로 마쳐진다는 점에서 차이를 보인다.

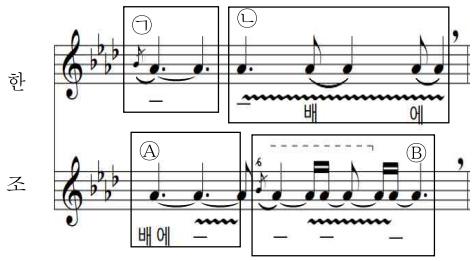
이어지는 제9단락의 선율은 두 권번 모두 속소리가 가미된 무역(D♭)에서 시작하여 점차 하행한 후, 중려(A♭)로 끝맺는다는 점에서 공통적이다. 그러나 하행하는 선율 진행에 있어 한성권번은 ㉢과 같이 두 번째 박의 무역(D♭)에서 중려(A♭)에 이르기까지 음정에 따른 음 길이의 명확

한 구분 없이 하퇴성으로 이어지며 최종음인 중려(A♭)로 하행하기 전에 임종(B♭)의 앞꾸밈음만이 출현한다. 이때 제9단락의 첫 박 무역(D♭)에 등장하던 속소리는 무역(D♭)에서 하퇴성이 시작됨과 동시에 제외되어 중려(A♭)까지의 하행 선율에는 모두 속소리가 수반되지 않는다. 조선권번 역시 무역(D♭)에서 시작하여 제2박 이후부터 중려(A♭)로 하행하는 선율형이 나타나나, Ⓒ를 통해 알 수 있듯이 남려(C)와 중려(A♭)가 각각 뚜렷한 길이를 가지면서 순차적으로 하행하며 각 음은 황종(E♭)과 임종(B♭)의 앞꾸밈음을 수반한다. 이로 인해 Ⓒ 선율은 하퇴성으로 하행하는 ㉢에 비해 음의 구분이 더 명확하게 표현되며, 제9단락의 첫 음부터 이어지는 속소리가 중려(A♭)까지 지속됨으로써 한성권번과는 다른 음색으로 나타난다.

이처럼 박에 따른 정확한 음의 구분 여부는 한성권번보다 조선권번의 소리가 정가류 악곡의 표현에 있어 더욱 전문적이었음을 방증하며, 조선권번의 선율이 속소리의 사용과 선율 진행이 동반되어 나타났다는 점은 이를 뒷받침한다.

두 권번의 제10단락 선율을 살펴보면 아래 <악보 13>과 같다.

<악보 13> 권번 별 <권주가> 제10단락 선율



제10단락은 두 권번의 선율 모두 중려(A♭)만으로 구성되어 있다. 그러나 앞꾸밈음의 출현 위치에서 차이를 보이는데, ㉠에 해당하는 한성권번(조모란・김연옥)의 제10단락 시작은 임종(B♭)을 앞꾸밈음으로 하여 중려(A♭)를 소리 내고 선율 상의 변화 없이 중려(A♭)로만 지속한다. 이에 비해 Ⓐ인 조선권번(김수정)의 시작 선율은 앞꾸밈음 없이 중려(A♭)로만

시작하고 지속되는 박의 끝부분에는 정가 요성법이 출현한다.

이후 한성권번에서는 제3박인 ㉡에서부터 정가 요성법이 가미되어 ‘배에’의 사설이 출현한다. 이에 비해 조선권번은 Ⓑ와 같이 제3박부터 임종($B^{\flat}$)을 앞꾸밈음으로 소리 내어 선율 상의 굴곡이 나타나고, 이와 동시에 속소리가 가미되어 제10단락 후반부 전반에 걸쳐 지속된다. 조선권번의 Ⓑ선율은 동일한 단락 내의 Ⓐ와 같은 중려($A^{\flat}$)를 지속하는 부분임에도 이전과는 다른 속소리를 가미하여 음색 상의 변화를 표현하였다는 점에서 한성권번의 선율과는 차이를 보인다.

바. 제11・12단락

<권주가>의 제11・12단락은 제8・9단락에 해당되었던 ‘만년 배에’ 중 ‘-배에’가 지속되고, 다음 구절의 사설인 ‘가득 부어’ 중 ‘가득’에 해당하는 부분이다. 해당 사설의 붙임 양상은 아래 <악보 14>와 같다.

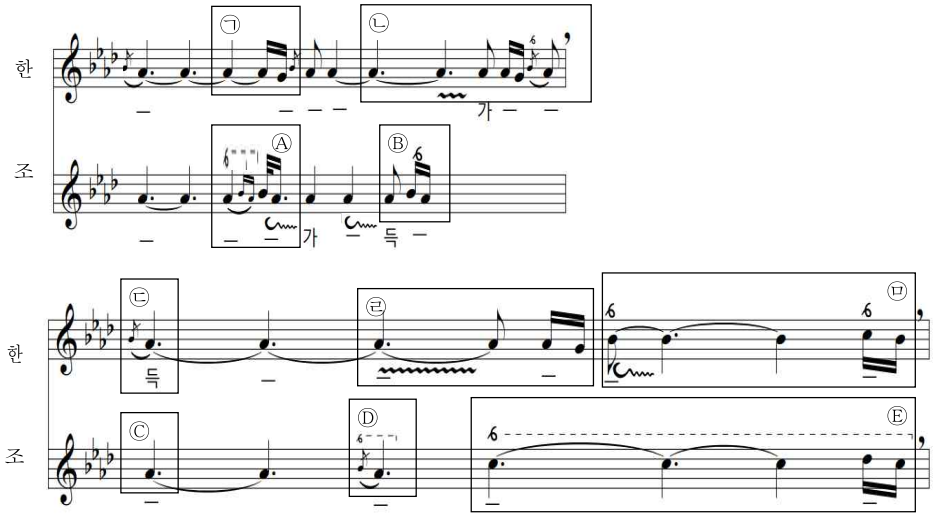
<악보 14> 권번 별 <권주가> 제11・12단락 사설붙임

	1			2			3			4			5			6			7		
한	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	가	-	-
조	-	-	-	-	-	-	-	-	-	가	-	-	-	득	-						
한	득	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-			
조	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-			

<권주가>의 제11・12단락은 각각 다른 길이로 구성되어 있다. 제11단락은 한성권번과 조선권번에서 각각 5박과 7박으로 구성하였고, 제12단락은 두 권번 모두 6박으로 구성하였다. ‘가득’의 사설은 두 권번 모두 총 두 박에 걸쳐 배자 되었다. 그러나, 한성권번의 ‘가득’은 제11단락의 제7박과 제12단락의 제1박에 걸쳐 표현된 것에 비해 조선권번은 제11단락의 제4박과 제5박에서 나타난 후, 제12단락은 ‘득’을 지속하는 것으로만 이루어져 있다는 점에서 차이를 보인다.

이러한 <권주가> 제11・12단락의 선율을 악보로 나타내면 아래 <악보 15>와 같다.

<악보 15> 권번 별 <권주가> 제11・12단락 선율



한성권번과 조선권번의 제11・12단락에서는 두 권번의 배자에서 확연한 차이를 보인다. '가득'의 사설이 한성권번에서는 제11단락과 제12단락에 걸쳐 배자 되나, 조선권번은 제11단락에 '가득'의 사설이 모두 출현하고 제12단락은 '득'을 지속하는 선율로만 구성된다.

제11단락에서 두 권번 모두 중려($A^{\flat}$)로 시작하나, 한성권번은 임종($B^{\flat}$)의 앞꾸밈음을 수반한다. 이후, 한성권번은 ㉠과 같이 중려($A^{\flat}$)에서 고선(G)으로 하행하나, 조선권번은 제3박의 중($A^{\flat}$)려부터 속소리로 표현되고 임종($B^{\flat}$)-중려($A^{\flat}$)의 선율형이 중복하여 두 번 출현함을 Ⓐ를 통해 알 수 있다. 즉, 한성권번의 ㉠과 조선권번의 Ⓐ은 중려($A^{\flat}$)를 기점으로 하행하는 선율형을 보이나, 한성권번은 중려($A^{\flat}$)에서 하행하고 한성권번은 임종($B^{\flat}$)으로 상행한 후, 다시 중려($A^{\flat}$)로 하행하는 선율로 이루어져 있다는 점에서 차이를 보인다.

한성권번의 ㉡과 Ⓑ은 가사가 등장하는 선율에 해당한다. 한성권번의 ㉡은 앞선 중려($A^{\flat}$)를 지속하다가 제7박의 중려($A^{\flat}$)부터 '가'를 소리 내고, 조선권번의 Ⓑ는 제4소박과 제5소박에 걸쳐 '가득'의 사설이 모두 등

장한다. 이처럼 사설을 연달아 배자 한 것은 흔히 가곡에서 나타나는 어단성장(語短聲長)의 원리에 기한 것으로 보이며, 이로 인해 한성권번에 비해 조선권번의 <권주가>가 정가류 악곡의 특성에 가깝도록 가창하였음을 알 수 있다.

제18단락은 한성권번의 '득'이 출현하는데, 이는 ㉢에 해당된다. 제18단락의 선율 역시 두 권번 모두 중려($A^{\flat}$)를 지속하는 것으로 선율이 구성되는데, 한성권번의 ㉢은 임종을 앞꾸밈음으로 삼아 중려($A^{\flat}$)를 소리 내고, 조선권번은 Ⓒ과 같이 그러한 장식음 없이 중려($A^{\flat}$)를 소리낸다.

중려($A^{\flat}$)는 두 권번 모두 제3박까지 지속되는데, 한성권번은 제3박의 중려($A^{\flat}$)부터 ㉣과 같이 정가 요성을 섞어 제4박까지 이어져 고선(G)으로 하행하며 선율을 변형하는 반면, 조선권번은 Ⓓ과 같이 임종($B^{\flat}$)의 앞꾸밈음을 가미하고 속소리로 표현하는 중려($A^{\flat}$)가 출현한다. 이에 한성권번은 요성과 잔가락으로 선율의 변형을 표현하고, 조선권번은 속소리를 통한 음색의 변화로 선율을 변형하는 성향을 가졌음을 알 수 있다.

㉤과 Ⓔ는 제18단락의 종지에 해당하는 선율이다. 두 권번의 ㉤과 Ⓔ 모두 이전의 음에 비해 높은음으로 소리 내나, 한성권번과 조선권번은 각각 임종($B^{\flat}$)과 남려(C)로 상행하여 음고에서 차이를 보인다. 한성권번의 ㉤은 임종($B^{\flat}$)을 약 2박에 걸쳐 지속하며 이때 ㉤의 첫 박에 등장하는 임종($B^{\flat}$)만을 속소리로 소리 내고, ㉤의 가장 마지막 소박에 등장하는 남려(C)만을 단발적으로 속소리를 가미한다. 반면, 조선권번은 남려(C)를 약 3박에 걸쳐 지속하며 Ⓔ의 첫 박에 위치한 남려(C)부터 Ⓔ의 선율 전체를 모두 속소리로 표현한다.

사. 제13・14단락

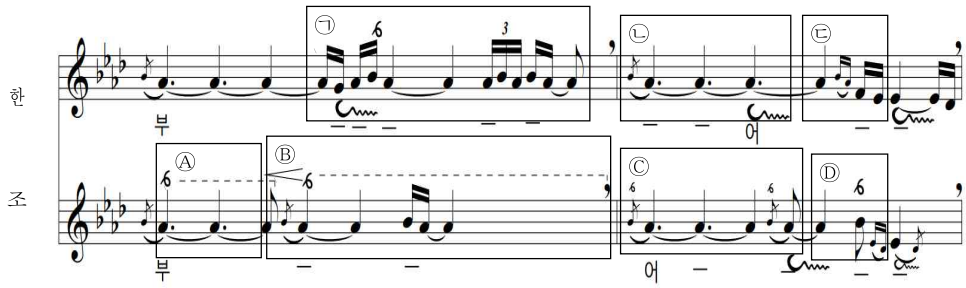
<권주가> 제13・14단락의 선율은 '가득 부어'의 사설 중 '부어'에 해당하는 부분이다. '부어'의 사설은 총 12박에 걸쳐 등장하는데 한성권번과 조선권번의 <권주가> 모두 '부'는 제13단락 제1박에 출현하나, '어'의 출현 위치에서 약간의 차이를 보인다. 이러한 사설붙임을 나타내면 아래 <악보 16>과 같다.

<악보 16> 권번 별 <권주가> 제13・14단락 사설붙임

	1			2			3			4			5			6		
한	부	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
조	부	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
한	–	–	–	–	–	–	어	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
조	어	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–

제14단락에 출현하는 ‘부어’ 중 ‘어’의 사설은 한성권번에서 제3박 제1소박에 배자 하는 데 비해 조선권번은 제1박 제1소박으로 배자 한다. 즉, ‘부어’의 선율 중 한성권번의 ‘부’의 길이가 더 길게 표현되는 것이다. 이러한 선율의 차이는 아래 <악보 17>을 통해 알 수 있다.

<악보 17> 권번 별 <권주가> 제13・14단락 선율



한성권번(조모란・김연옥)과 조선권번(김수정)의 제13단락 선율은 모두 임종($B^{\flat}$)을 앞꾸밈음으로 하는 중려($A^{\flat}$)를 지속하며 시작된다. 그러나, 조선권번은 중려($A^{\flat}$)를 속소리로 표현하여 Ⓐ와 같이 나타나나, 한성권번은 별다른 음색 상의 변화를 수반하지 않는다.

이후 한성권번은 ㉠으로 이어져 중려($A^{\flat}$)를 중심으로 선율이 진행하긴 하나, 인접한 음인 임종($B^{\flat}$)과 고선(G)으로의 출현으로 인해 지속되는 중려($A^{\flat}$)의 길이는 비교적 짧고 선율의 굴곡이 두드러진다. ㉠의 처음 부분에 출현하는 임종($B^{\flat}$)에 속소리가 나타나긴 하나, 후반부에 위치한 임종($B^{\flat}$)에는 속소리가 수반되지 않는다는 점에서 제13단에서 한성

권번의 속소리 사용은 일시적이다. 반면, 조선권번은 Ⓑ와 같이 한성권번에 비해 인접한 음으로의 이동이 거의 없고 임종(B♭)만을 앞꾸밈음으로 사용하여 변화를 표현할 뿐이다. 이때 Ⓐ에서 Ⓑ로 연결되는 중려(A♭)는 점차 큰 음량으로 표현되다가 Ⓑ의 시작 부분에 출현한 임종(B♭)의 앞꾸밈음 이후로는 속소리로 나타나 제13마루 내에서 음색과 음량의 대조를 이루기도 한다. 즉, 제13단락에서 한성권번은 인접한 음으로의 진행을 통해 선율의 굴곡을 중심으로 표현하였고, 조선권번은 중려(A♭)를 다이내믹과 속소리를 사용하여 음색 상의 변화를 수반한 채로 지속하여 구성했음을 알 수 있다.

제14단락은 두 권번의 선율 모두 임종(B♭)을 앞꾸밈음으로 하는 중려(A♭)로 시작하여 황종(E♭)-무역(D♭)으로 하행하는 선율형을 보인다. 제14단락의 처음 부분인 ㉡과 ㉢는 모두 중려(A♭)를 최대 3박 이상 지속하나, 한성권번의 ㉡은 제1박에서 제3박까지 별다른 장식음 없이 중려(A♭)만을 지속하는 데 비해 조선권번의 ㉢는 제2박까지 중려(A♭)를 지속하다 제3박에서 임종(B♭)을 앞꾸밈음으로 하는 장식음이 출현한다. 이때 조선권번의 선율에서 출현하는 임종(B♭)의 앞꾸밈음은 모두 속소리로 표현되어 짧은 길이일지라도 음색 상의 확연한 차이가 드러난다. 이처럼 중려(A♭)를 지속하는 데 있어 임종(B♭)의 앞꾸밈음이 출현하는 양상은 조선권번 <권주가> 전반에 걸쳐 지속적으로 나타나는 관용적인 선율형으로 보인다.[147]

이어지는 ㉢과 Ⓓ는 두 권번의 제14단락 종지 선율이다. ㉢와 Ⓓ 모두 중려(A♭)에서 임종(B♭)으로 상행한 후, 순차적으로 황종(E♭)까지 하행하는 선율형을 이룬다. 그러나 한성권번의 ㉢은 중려(A♭)에서 상행하는 음인 임종(B♭)의 길이가 매우 짧게 표현되는 데 비해, 조선권번의 Ⓓ는 속소리를 수반한 임종(B♭)이 제1소박의 시가를 갖고 무역(D♭)까지

147) 특히 우조로 된 여창가곡의 특징은 임종을 중심으로 종지하되, 여창 특유의 관용적인 장식음이 선행된다는 점이다. 이수진, 앞의 논문(2012), 228~230쪽 참고; 조선권번의 <권주가>가 중려를 중심으로 임종의 앞꾸밈음을 선행하는 선율형이 지속적으로 등장하는 점은 조선권번의 <권주가>를 비롯한 정가류 악곡의 학습이 여창가곡의 특징이 강조되어 이루어졌던 것으로 추정할 수 있다.

하행한 후, 황종(E♭)으로 이어지는 선율형을 보인다. 즉, ㉢와 ㉣의 선율에 있어 한성권번과 조선권번은 각각 황종(E♭)과 임종(B♭)을 더 길게 표현했다는 점에서 차이를 보인다.

<권주가> 제13・14단락을 통해 한성권번은 명확한 음의 구분보다 음과 음 사이를 각종 음을 사용하여 음을 이어서 소리냄으로써 유려한 분위기를 연출하였고, 조선권번은 각 음이 박자 내에서 뚜렷한 길이를 갖고 음을 명확히 소리 내고자 했음을 알 수 있다.

아. 제15・16단락

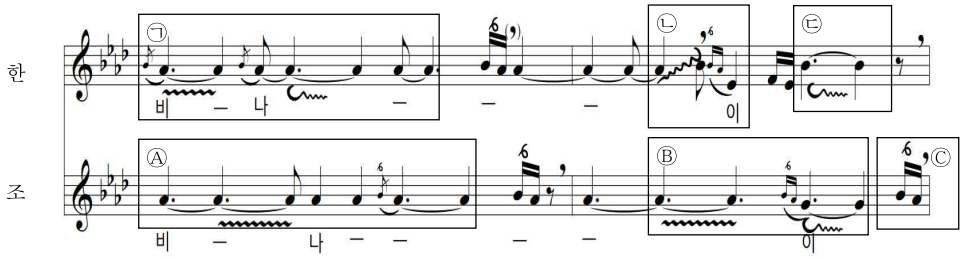
<권주가>의 제15・16단락은 '비나이다'의 사설 중 '비나이'에 해당한다. 해당 사설의 붙임 양상을 나타내면 아래 <악보 18>과 같다.

<악보 18> 권번 별 <권주가> 제15・16단락 사설붙임

	1			2			3			4			5			6		
한	비	–	–	–	–	–	나	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
조	비	–	–	–	–	–	–	나	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
한	–	–	–	–	–	–	이	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
조	–	–	–	–	–	–	–	–	–	이	–	–	–	–	–	–	–	–

한성권번과 조선권번 모두 '비나'의 사설은 15단락에 출현한다. '비'와 '나'는 각각 제15단락의 제1박과 제3박에 출연한다는 점에서 두 권번의 사설붙임이 공통적이나 '이'는 한성권번과 조선권번에서 각각 제16단락 제3박과 제16단락 제4박에 출연한다는 점에서 약간의 차이를 보인다. 이러한 사설에 해당하는 선율은 아래 <악보 19>와 같다.

<악보 19> 권번 별 <권주가> 제15・16단락 선율



한성권번(조모란・김연옥)과 조선권번(김수정)의 제15단락 선율은 중려(A♭)를 지속하는 것으로 구성되어 있다. 그러나 음을 지속하는 길이와 장식음이 출현하는 위치에서 차이를 보이는데, 한성권번의 중려(A♭)는 총 5박을 지속하고 조선권번의 중려(A♭)는 약 5박 2소박을 지속함으로써 중려(A♭)를 보다 긴 길이로 표현한다.

또한, 한성권번의 ㉠에는 제15단락의 사설인 '비나'가 시작될 때 임종(B♭) 앞꾸밈음이 함께 출현한다. 이에 비해 조선권번의 Ⓐ는 사설의 표현은 장식음 없이 나타나고 사설 이후 중려(A♭)만을 지속할 때 임종(B♭) 앞꾸밈음을 수반하는데, 짧은 길이지만 임종(B♭)이 속소리로 표현됨에 따라 음색이 확연히 구분된다. 이를 통해 두 권번의 장식음이 구성되는 목적과 출현 시기가 달랐음을 알 수 있다. 즉, 한성권번은 사설 진행과 함께 장식음이 등장하여 음을 지속함에 있어 장식음으로 인한 선율의 다채로움을 표현하지 않는 것에 비해 조선권번은 사설 없이 한 음만을 지속할 장식음을 수반하여 선율의 단조로움을 피했다.

이 외에도 한성권번의 ㉠은 '비'의 사설 시작과 함께 정가 요성이 동시에 출연하고 '나' 역시 사설의 등장과 비슷한 시점에 서도소리 요성이 등장한다. 이에 비해 조선권번의 Ⓐ는 사설이 시작되고 약 1박이 지난 후에 정가 요성이 등장하는데, 이는 곧 한성권번은 민속악에서 표현되는 요성법을 사용하고 조선권번은 정악에서 표현되는 요성법을 사용했음을 나타낸다.

제16단락은 두 권번의 선율이 모두 중려(A♭)로 시작되어 한 박 이상 지속된다. 그러나 ㉡과 같이 한성권번은 제2박에서 임종(B♭)으로 상추성

한 후, 중려(A♭)를 거쳐 황종(E♭)으로 하행하는 선율을 보이는 데 비해 조선권번은 Ⓑ와 같이 제1박에서 제3박까지 중려(A♭)로 지속하고 제4박에서 임종(B♭)-중려(A♭)의 앞꾸밈음을 거쳐 고선(G)으로 하행한다. 이후 한성권번은 황종(E♭)의 인접한 음인 태주(F)를 소리 내어 선율의 굴곡을 표현하나, 조선권번은 고선(G)을 지속하며 서도소리 요성을 가미한 점에서도 두 권번에서 음을 지속할 때 표현하는 방식의 차이를 살펴볼 수 있다.

이어지는 종지구에서도 두 권번의 선율은 차이를 보이는데, 이는 ㉢과 Ⓒ를 통해 알 수 있다. 한성권번의 ㉢은 임종(B♭)을 두 박에 걸쳐 지속하며 끝맺는 데 비해 조선권번의 Ⓒ는 이전 박에서 이어지는 고선(G)을 제16단락의 마지막 박까지 지속하다가 임종(B♭)-중려(A♭)를 소박으로 구성하는 선율로 종지한다.

제15・16단락에 나타난 선율을 통해 한성권번은 임종(B♭)을 긴 길이로 소리 내고, 조선권번은 중려(A♭)의 길이가 비교적 길게 표현됨을 알 수 있었다. 각 권번의 종지음이 임종(B♭)과 중려(A♭) 혹은 고선(G)이 주를 이룬다는 점 역시 두 권번에서 구성하는 선율의 진행이 상이했음을 뒷받침한다.

자. 제17・18단락

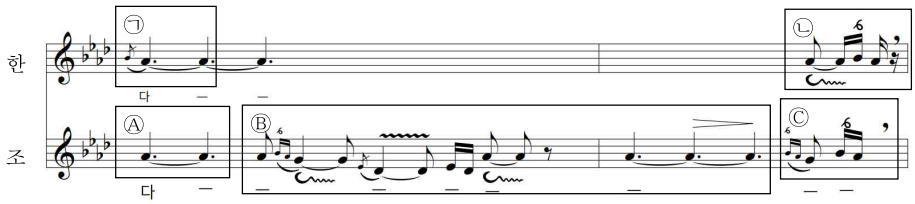
<권주가>의 제17・18단락은 ‘비나이다’ 중 ‘다’에 해당하는 부분이다. 이는 한성권번과 조선권번의 사설 길이에 있어 차이를 보이는데, 이를 나타내면 아래 <악보 20>과 같다.

<악보 20> 권번 별 <권주가> 제17・18단락 사설붙임

	1	2	3	4	5	6
한						
조	다 – –	– – –	– – –	– – –	– – –	– –
한	다 – –	– – –	– – –	– – –		
조	– – –	– – –	– – –	– – –		

한성권번의 경우 '다'의 사설이 제18단락 제1박에 등장하는 데 비해 조선권번은 제17단락 제1박에 출현한다. 앞서 살펴본 제15・16단락의 '비나이'의 사설 중 '이'의 사설이 조선권번에서 더욱 길게 표현되었으며, 이로 인해 조선권번의 선율 길이가 한성권번에 비해 더 길게 나타났다. 이에 해당되는 선율의 차이를 나타내면 아래 <악보 21>과 같다.

<악보 21> 권번 별 <권주가> 제17・18단락 선율



한성권번(조모란・김연옥)과 조선권번(김수정)의 제17・18단락은 선율의 길이에서 큰 차이를 보인다. 제17단락은 한성권번과 조선권번에서 각각 3박과 5박으로 구성되어 있고, 제18단락은 각각 1박과 4박으로 이루어져 조선권번의 선율이 더 길게 표현되었다.

제17단락을 시작함에 있어 두 권번 모두 중려(A♭)를 길게 지속하는 것으로 이루어진다. 단, 한성권번은 ㉠과 같이 임종(B♭)을 앞꾸밈음으로 삼아 제1박의 중려(A♭)를 소리 내고 제3박까지 지속하는 것에 비해, 조선권번은 Ⓐ와 같이 앞꾸밈음 없이 중려(A♭)를 곧바로 소리 내어 두 박 이상 지속한다.

한성권번은 ㉠ 이후 제18단락의 ㉡ 이전에 제17단락을 구성하는 선율은 없으나, 조선권번은 제18단락의 Ⓒ선율이 출현하기 전에 Ⓑ의 선율이 제17단락과 제18단락에 걸쳐 나타난다.

조선권번의 Ⓑ는 제17단락에서 중려(A♭)부터 무역(D♭)까지 하행한 후, 다시 중려(A♭)로 상행하는 선율을 이룬다. 그 과정에서 중려(A♭)-고선(G)-황종(E♭)의 음이 모두 사용되어 순차로 진행하는 선율형을 보이며, 고선(G)・무역(D♭)・중려(A♭)와 같이 음을 제1소박 이상 지속할 때는 정가 요성과 서도소리 요성을 가미하여 선율의 변화를 보인다.

조선권번의 Ⓑ선율 중 제18단락에 해당하는 선율은 제1박에서 제3박까지 중려(A♭)를 지속하는데, 제2박에서 제3박에 이르는 동안 음량이 점차 작아지는 데크레셴도(*Decrescendo*)가 수반되었다. 이때 데크레셴도와 같은 다이내믹(*Dynamic*)의 표현은 한성권번의 선율에서는 등장하지 않던 조선권번만의 특징적인 표현상의 특징이다.

이후 제18단락의 종지 부분에서는 한성권번의 ㉢과 조선권번의 Ⓒ가 각각 다른 선율형을 이룬다. 한성권번의 ㉢은 중려(A♭)에 서도소리 요성을 가미하여 속소리로 표현되는 임종(B♭)으로 짧게 상행한 후 중려(A♭)로 하행하여 종지한다. 반면, 조선권번의 Ⓒ는 임종(B♭)-중려(A♭)의 앞꾸밈음을 가미한 고선(G) 이후 속소리로 표현되는 임종(B♭)에서 중려(A♭)로 하행하며 제18단락을 종지하는 점에서 차이를 보인다.

차. 제19・20단락

<권주가> 제19・20단락은 '남산 술을' 중 '남산 술'에 해당하는 부분이다. 현행 <권주가>의 사설은 이보다 더 긴 사설을 사용하나, 유성기음반에 취입된 두 권번의 <권주가> 사설은 제19・20단락의 내용으로 끝맺어진다. 해당 사설의 붙임 양상을 나타내면 아래 <악보 22>와 같다.

<악보 22> 권번 별 <권주가> 제19・20단락 사설붙임

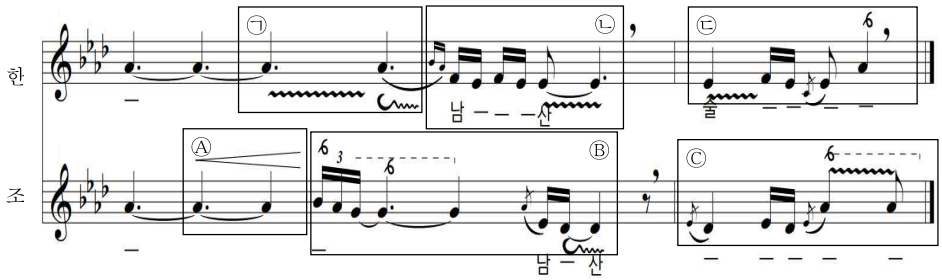
	1			2			3			4			5			6		
한조	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	남	–	산	–	–	–
	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	남	산	–
한조	술	–	–	–	–	–												
	–	–	–	–	–	–												

'남산 술'의 사설 중 제19단락에 해당하는 사설은 '남산'이다. 한성권번은 제5박에, 조선권번은 제6박에 해당 사설을 노래하여 사설이 시작하는 박의 위치는 약간의 차이를 보이나, 두 권번 모두 '남산'을 연이어 발음하였다는 점은 같다.

아울러 제20단락은 '술'에 해당하는 부분이다. 한성권번은 음원이 끝나

는 박인 두 박 내에 ‘술’의 사설이 등장하였으나, 조선권번의 음원에서는 등장하지 않았다. 이는 가창자의 노래가 끝난 이후의 음원에는 반주 선율이 출연한 점으로 미루어보아, 가창 도중 음원 재생시간 상의 문제로 녹음되지 못한 것이 아니라, 가창자가 임의로 해당 부분까지만 노래한 것으로 보인다. 이에 해당하는 선율을 악보로 나타내면 아래 <악보 23>과 같다.

<악보 23> 권번 별 <권주가> 제19・20단락 선율



제19단락의 선율은 한성권번(조모란・김연옥)과 조선권번(김수정)의 선율 모두 중려(A♭)를 세 박 동안 지속하는 것으로 시작한다. 단, 한성권번의 선율은 ㉠과 같이 지속되는 음의 마지막 박을 정가 요성으로 표현하다가 제4박의 중려(A♭)는 서도 요성으로 바꾸어 표현하였으나, 조선권번은 Ⓐ와 같이 두 번째 박에서 점차 음량이 커지는 크레센도가 세 번째 박까지 걸쳐 나타난다는 점에서 차이를 보인다.

중려(A♭)의 지속음 이후에는 두 권번의 선율은 모두 임종(B♭)으로부터 순차적으로 하행하는 선율형을 보이는데, 하행하여 도달하는 최저음의 음고에 차이가 나타난다. ㉡에 나타나는 한성권번은 임종(B♭)-중려(A♭)-태주(F)-황종(E♭)에 이르기까지 임종(B♭)과 황종(E♭) 사이의 음을 모두 거쳐 최종적으로 임종(B♭)에 도달한다. 그러나 조선권번은 Ⓑ와 같이 임종(B♭)에서 하행하여 고선(G)에서 약 두 박에 걸친 긴 길이로 지속되다가 중려(A♭)의 앞꾸밈음으로 조금 상행한 후, 황종(E♭)을 거쳐 무역(D♭)까지 하행하는 양상을 보인다. 이때 제19단락의 종지음인 무역

(D♭)을 서도소리 요성으로 표현함으로써 정가 요성으로 드러냈던 한성권번의 표현법과는 차이를 보인다. 특히 조선권번의 Ⓑ선율은 앞서 큰 음량으로 소리 내던 Ⓐ의 중려(A♭)와는 대조적으로 Ⓑ의 앞꾸밈음부터 고선(G)에 이르기까지 두 박이 넘는 길이 동안 속소리로 표현된다. 이는 하나의 단락 내에서 대조적인 음향을 이뤄내어 조선권번의 소리가 더욱 전문적으로 가창된다.

<권주가>의 마지막 단락이자 최종 종지구에 해당하는 제20단락의 선율은 두 권번 모두 중려(A♭)로 종지하나, 한성권번의 ㉢은 황종(E♭)을 첫 음으로 시작하는 것에 비해 조선권번의 Ⓒ는 황종(E♭)을 앞꾸밈음으로 삼고 무역(D♭)을 첫 박에 배치하였다는 점에서 차이를 보인다.

㉢과 Ⓒ의 첫 박 이후 두 권번 모두 상행 후 하행하는 선율형을 보이는데, 한성권번의 ㉢에서는 태주(F)-황종(E♭)으로 하행 선율을 보이는 것에 비해 조선권번의 Ⓒ에서는 황종(E♭)-무역(D♭)의 선율형을 보인다. 또한, 한성권번은 ㉢의 제2박 제1소박을 남려(C)에서 황종(E♭)으로 상행한 후, 종지음은 중려(A♭)로 상행하여 속소리로 지속하여 끝맺으나, 조선권번의 Ⓒ은 제2박 제1소박에서 황종(E♭)을 앞꾸밈음으로 한 중려(A♭)를 소리 내어 속소리와 정가 요성을 가미한 중려(A♭)를 지속하여 종지음의 지속에 있어서도 두 권번은 상이한 표현법을 보인다.

2. 잡가류 악곡

잡가류 악곡 중 <개성난봉가>는 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 공통적으로 연행한 악곡이다. '박연폭포'라고도 불리는 <개성난봉가>는 서도소리와 경기소리의 특징이 혼재되어 있다. 이는 당시 대중들에게 인기 있던 '난봉가 계열'의 일부로서 유성기음반에서도 높은 취입량을 보였으며 경성중앙방송에서도 기타 잡가류 악곡과 함께 자주 연행되었다.

1) 한성・조선권번의 <개성난봉가> 연행 양상

한성권번 소속 여성 음악인들이 연행한 <개성난봉가>는 유성기음반에서 총 18회 취입[148]되었으며, 김연옥・김옥엽・김죽엽・백모란・유운선・이영산홍・조모란・이진봉・표연월 등의 음악인에 의해 취입되었다. 경성중앙방송에 <개성난봉가>를 소재로 출연한 경우는 총 28회이며 이들은 <관산융마>나 <초한가>와 같은 서도잡가와 <한강수타령>・<노래가락>과 같은 경기잡가와 연행되기도 하였다.

한편, 조선권번 소속 여성 음악인들에 의해 연행된 <개성난봉가>는 대동권번 혹은 대정권번 시절의 최섬홍・김난홍・이진홍・박채선・손진홍 등에 의해 취입되었다. 유성기음반에는 총 9회 취입[149]되었으며, 경성중앙방송에 총 11회 송출되었다.

이러한 <개성난봉가>는 권번에 따라 가창과 반주형태를 비롯한 연행양상에서 차이를 보인다. 한성권번과 조선권번에서 연행된 <개성난봉가>의 연행 형태를 살펴보도록 하겠다.

---

148) 한성권번과 조선권번의 여성 음악인이 함께 취입한 경우를 포함하여 각 권번의 여성 음악인이 취입에 참여한 횟수를 모두 포함한다.
149) 각주 158과 동일.

가. 가창 방식

한성권번의 <개성난봉가>는 표연월・신해중월의 두 명의 가창자가 동시에 연행하였다. 두 명의 가창자는 메기고 받는 형식으로 이루어져 있는 <개성난봉가> 중 메기는소리는 교대로 독창으로 가창하고 받는 소리는 합창으로 연행하였다. 이에 비해 조선권번의 <개성난봉가>는 백운선의 한 사람에 의해서 독창으로 연행되었는데, 이와 같은 가창 형태는 권번에 따라 상이하게 나타난다. 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 유성기음반에 취입한 <개성난봉가>의 가창 형태를 나타내면 아래 <표 31>와 같다.

<표 31> 권번 별 <개성난봉가> 가창 방식별 횟수

가창인원	한성권번	조선권번
3인	1회	0회
2인	**16회**	0회
1인	4회	**2회**

한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인들이 취입했던 <개성난봉가> 중 가창자들의 소속 권번이 명확한 경우는 한성권번 21회, 조선권번 2회이다[150]. 두 권번에서 연행한 <개성난봉가>의 가창 방식은 가창 인원에 따라 3인・2인・1인(독창)으로 구분되는데, 이중 한성권번에서 3인이 가창한 경우는 총 1회[151]이고, 2인과 1인이 가창한 경우는 각각 16회[152]와

150) 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인이 함께 취입한 경우는 모두 제외하였으며, 취입에 참여한 가창자들의 소속 권번이 분명하고 여러 권번이 혼재되지 않은 경우만을 포함하였다.

151) 이영산홍・김태운・김옥엽 창, Taihei8208/A, 취입일 미정. 한국유성기음반 사이트(http://sparchive.co.kr/v2/index.php).

152) 백모란・이영산홍 창, Columbia40050/A, 취입일 미정; 김옥선・김죽엽, Taihei8208/A, 취입일 미정; 이영산홍・김옥엽, Taihei8072/B, 취입일 미정; 표연월・신해중월, Victor49089, 1929.11.14. 취입; 이영산홍・김옥엽, King8072/B, 취입일 미정; 조모란・김연옥, 닛보노홍K193/B, 취입일 미정; 조모란・김연옥, Nipponophone6173/양면, 취입일 미정; 이영산홍・이진봉, Columbia40431/B, 취입일 미정; 이진봉・김옥엽, 일축조선소리판K8임18/B,

4회[153]로 2인의 가창자가 함께 취입한 경우가 가장 많았다. 한편, 조선권번에서는 3인과 2인이 함께 취입에 참여한 경우는 전무(全無)했으며, 1인의 가창자만이 취입한 경우가 2회[154] 있었다.

이를 통해 잡가류 악곡의 가창에 있어 한성권번이 조선권번에 비해 다양한 가창 방식을 시도했음을 알 수 있고, 그중 두 명의 가창자가 함께 가창하는 형태가 보편적이었음을 알 수 있다. 이에 비해 조선권번에서는 <개성난봉가>의 연행 횟수가 한성권번에 비해 현저히 적긴 했으나, 가창 형태가 모두 1인의 독창형태로만 이루어졌다는 점을 통해 조선권번은 독창으로 잡가류 악곡을 연행하는 성향이 있었던 것으로 보인다.

나. 반주형태

한성권번과 조선권번의 <개성난봉가> 연행 양상은 반주 형태에 있어서도 차이를 보인다. 한성권번의 <개성난봉가>는 장구 장단만을 반주로 사용한 반면, 조선권번에서는 피리와 단소의 선율악기의 수성가락과 장구 장단을 반주로 사용하였다.

이러한 가창방식과 반주 형태의 차이는 상호 연관성을 띠는 것으로 볼 수 있다. 즉, 반주에 특별한 선율악기가 수반되지 않는 한성권번의 <개성난봉가>는 두 명이 창자가 합창으로 가창하였으며 조선권번의 <개성난봉가>는 피리와 단소의 선율악기가 수반됨으로써 독창으로 연행된 것으로 보인다.

이는 각 권번이 갖추고 있던 음악적 성향과 역량에 차이에서 기인된 것으로 보인다. 즉, 정통 잡가류 악곡 연행에 전문성을 갖추고 있던 한성권번은 본래 잡가류 악곡의 연행 형태인 장구 반주만을 수반하여 가창한

취입일 미정; 이진봉・김옥엽, Polydor19008/A, 취입일 미정; 이진봉・김옥엽, PolydorX546/A, 취입일 미정; 이진봉・김옥엽, Chieron20/A, 취입일 미정; 이진봉・김옥엽, RegalC133/B, 취입일 미정. 한국유성기음반 사이트(http://sparchive.co.kr/v2/index.php).

153) 이영산홍, Victor49070/A, 취입일 미정; 박부용, Okeh1507/A, 취입일 미정; 박부용, Okeh1509/B, 취입일 미정; 김옥엽, VictorKS2009/B, 취입일 미정. 한국유성기음반 사이트(http://sparchive.co.kr/v2/index.php).

154) 백운선, VictorKJ1245, 1928.6.14. 취입; 김난홍, VictorKJ1268/A, 1938.9.14. 취입. 한국유성기음반 사이트(http://sparchive.co.kr/v2/index.php).

것에 비해 조선정악정습소나 내취 출신의 연주자들과 음악적 교류 관계를 맺고 있던 조선권번은 잡가류 악곡에서도 몇 가지의 가락악기를 수반할 수 있던 것이다.

2) 한성・조선권번의 <개성난봉가> 비교

두 권번에서 공통적으로 취입했던 <개성난봉가>의 사설과 선율을 통해 한성권번과 조선권번 잡가류 악곡의 가창 성향에 대해 살펴보도록 하겠다.

<개성난봉가>의 악곡은 4장단 단위로 각 절이 구성되며 메기는소리 2장단, 후렴구 2장단으로 이루어져 있다. 표연월・신해중월 창의 한성권번 <개성난봉가>와 백운선 창의 조선권번 <개성난봉가>는 각각 6절과 7절로 취입되었다. 권번에 따라 나타나는 <개성난봉가>의 음악적 차이를 각 절에 따라 사설과 선율로 구분하여 살펴보겠다.

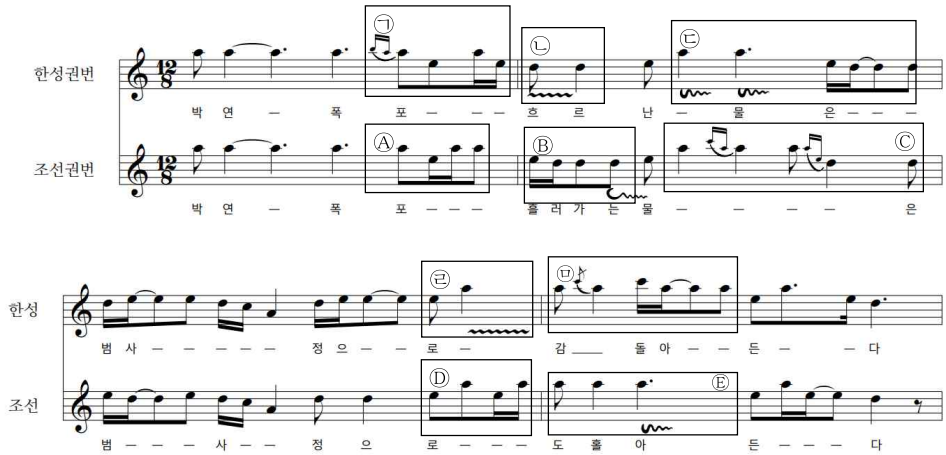
가. 제1절

<개성난봉가> 제1절의 사설은 '박연폭포 흐르는 물에 범사정으로 돌아간다'로 구성되어 있으며, 두 권번 모두 동일한 내용의 사설을 사용하였다.

한성권번과 조선권번에서 연행된 <개성난봉가>의 제1절 메기는소리는 대체로 유사한 가사로 진행되나, 제5박과 제6박의 사설 붙임에서 약간의 차이를 보인다. 한성권번에서는 '흐르난 물을'과 '감돌아든다'의 사설을 사용하는 데 비해, 조선권번에서는 '흘러가는 물은'과 '돌아든다'[155]의 사설을 사용한 점에서 차이를 보이는데, 이는 권번의 음악적 성향을 구분 지을 수 있는 특징으로 보긴 어렵다. 이에 해당하는 선율을 살펴보면 아래 <악보 31>과 같다.

155) 현재 연행되는 <개성난봉가>는 대부분 '흘러가는 물은 …(중략)… 감돌아든다'의 사설을 사용한다. 이는 한성권번과 조선권번에서 사용되던 사설이 혼합된 형태이다.

<악보 24> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제1절 메기는소리)



<악보 31>의 선율을 통해 알 수 있는 두 권번의 음악적 차이는 시김새에서 두드러진다. 두 권번의 선율은 모두 A음으로 시작하나, 한성권번(표연월・신해중월)은 '포'에 해당하는 선율이 B-A음으로 이어지는 앞꾸밈음부터 시작한다. 이에 비해 조선권번(백운선)의 '포'는 앞꾸밈음 없이 A음부터 시작한다는 점에서 차이를 보인다. 또한, 해당 선율은 한성권번에서 A와 E음을 교대로 사용하는 것에 비해 조선권번에서는 A음을 중심으로 하되 E음을 짧은 시가로 소리 내는 것처럼 표현한다.

이후 두 번째 장단은 두 권번의 사설이 상이하게 진행된다. '흐르난 물은'에 해당하는 한성권번의 선율은 ㉡과 같이 시김새 없이 D음을 음폭이 크지 않은 요성을 가미하여 처음부터 소리 낸다. 이에 비해 '흘러가는 물은'의 사설로 이루어진 조선권번의 선율은 Ⓑ와 같이 E음을 짧은 길이로 소리 낸 후 D음으로 진행하는 선율을 보인다. '흘러가는'의 사설에 대한 음이 뚜렷한 길이를 가진 채로 나타나며, 이때 '는'에 해당하는 Ⓑ의 마지막 박에서만 콧소리를 섞어 비교적 굵게 표현되는 요성이 출현한다. 동일한 부분인 ㉡과 Ⓑ는 음의 지속과 짧은 박의 표현에 있어 다른 양상을 보이는데, 이는 가사로 인한 차이로 볼 수 있다.

㉢과 Ⓒ는 '물은'에 해당하는 선율이다. 한성권번의 ㉢은 앞서 표현된

‘흐르난’ 중 ‘난’의 선율이 제2박까지 지속된 후, 제3박부터 ‘물은’의 선율이 등장한다. 조선권번의 Ⓒ는 제2박 제1소박에서 ‘물’을 이미 노래하고 ‘물’에 해당하는 선율이 대부분이며 ‘은’은 제4박의 제3소박에 해당하여 짧은 길이로 표현된다. 해당 부분의 선율에 있어 한성권번은 제2박과 제3박을 콧소리가 섞여 비교적 굵게 표현되는 서도소리 요성[156]이 가미된 A음으로 지속한 후, 짧은 길이의 E음을 거쳐 제4박은 주로 D음으로 구성되어 있다. 조선권번의 Ⓒ 역시 A음과 D음이 주로 나타나나, 요성 없이 앞꾸밈음이 각 음의 시김새로 수반되었다는 점에서 차이를 보인다. C-A음과 A-E음의 앞꾸밈음이 각 음 사이에 출현함으로써 조선권번의 선율이 한성권번 보다 유려하게 표현된다.

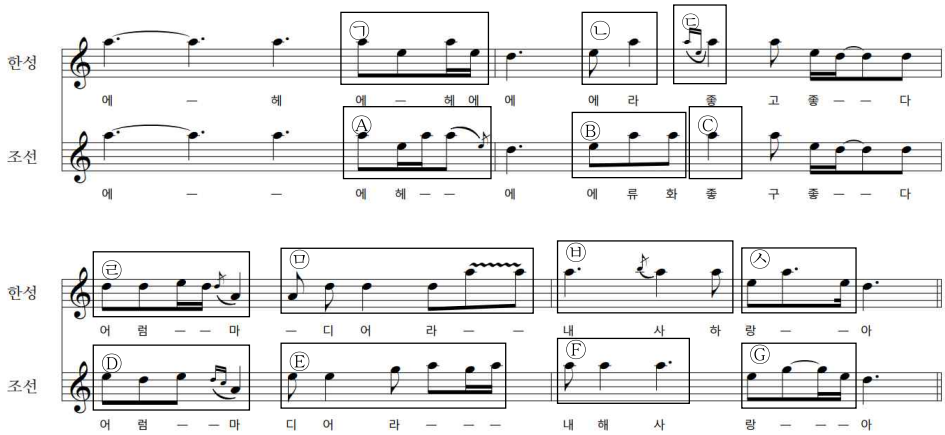
세 번째 장단에 해당되는 ㉣과 Ⓓ는 두 권번 모두 ‘범사정으로’ 중 ‘로’에 해당한다. 한성권번은 ㉣과 같이 E와 A를 각각 1소박과 2소박으로 구성하고 A음은 경기소리 요성과 같이 음폭이 상대적으로 좁은 요성[157]을 가미하여 표현한다. 이에 비해 조선권번의 Ⓓ는 E음과 A음을 교대로 사용하여 조선권번에 비해 선율의 굴곡이 강조되는데, 이는 <악보 31>의 첫 번째 장단에서 ㉠, Ⓐ와 같이 한성권번이 두 음을 교대로 사용하고, 조선권번이 A음을 지속하던 것과는 상반되는 선율형이다.

네 번째 장단에 등장하는 ㉤과 Ⓔ는 ‘감돌아든다’와 ‘돌아든다’ 중 ‘감돌아’와 ‘돌아’에 해당하는 선율이다. 한성권번의 ㉤은 A음이 주를 이루는 선율형에서 C음을 앞꾸밈음으로 사용하는 것에 비해 조선권번의 Ⓔ는 앞꾸밈음 없이 A음으로만 구성되며 ‘아’에 해당하는 제2박에는 서도소리 요성이 등장한다.

이어서 한성권번과 조선권번의 제1절 후렴구 선율을 비교하여 나타내면 아래 <악보 32>와 같다.

156) 이와 같은 특징을 지닌 요성법은 이하 ‘서도소리 요성’이라 칭하겠다.
157) 이와 같이 서도소리 요성에 비해 음폭이 좁고 잔잔한 음폭으로 나타나는 요성을 이하 ‘경기소리 요성’이라 칭하겠다.

<악보 25> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제1절 후렴)



<개성난봉가> 제1절의 후렴은 두 권번이 동일하게 '에 에헤/에라 좋고 좋다/어럼마 디어라/내사랑아'의 사설로 이루어져 있다.

첫 번째 장단의 ㉠과 Ⓐ는 A음과 E음의 사용에 있어 두 권번의 선율이 차이를 보인다. 한성권번의 ㉠은 A와 E음을 교대로 사용하여 장단을 끝맺는 데 비해, 조선권번의 Ⓐ는 A음이 주를 이루고 E는 짧은 길이로 A음 사이에 출현한다. 또한, 조선권번은 첫 번째 장단 제4박의 끝에 G음의 뒷꾸밈음으로 하행함으로써 두 번째 장단의 제1박인 D음으로 흐르듯이 하행한다는 점에서 한성권번과 차이를 보인다.

두 번째 장단에서 두 권번의 선율이 상이한 지점은 ㉡과 Ⓑ, ㉢과 Ⓒ이다. 제2박이 '에라-'의 사설로 구성된 한성권번은 ㉡과 같이 E와 A음을 사용하였으나, '에류화'의 3음절로 이루어진 조선권번의 Ⓑ는 E-A-A음이 각 1소박의 길이로 표현되어 A의 분할 여부에서 차이를 보인다. 또한, '좋'의 사설에 해당하는 ㉢과 Ⓒ에 있어, 한성권번은 ㉢과 같이 A-E음을 앞꾸밈음이 선행된 것에 비해 조선권번은 Ⓒ와 같이 별다른 시김새 없이 A음으로만 소리 낸다. 이는 조선권번에 비해 배자 된 사설이 단조로웠던 한성권번에서 선율의 변화를 표현한 결과로 보인다.

세 번째 장단은 두 권번 모두 '어럼마 디어라'의 사설로 되어 있으나, 확연히 다른 선율로 진행된다. 상이한 선율은 한성권번의 ㉣과 ㉤, 조선

권번의 Ⓓ과 Ⓔ로 구분할 수 있다. 한성권번은 ㉣과 같이 세 번째 장단의 제1박을 D음으로 하여 E음을 거쳐 A로 하행하는 선율형을 보인다. 이에 비해 조선권번은 Ⓓ과 같이 E음으로 시작하여 D-E음을 각각 1소박으로 구성하고 D-C음의 앞꾸밈음을 거쳐 A음으로 하행하는 선율로 이루어져 있다.

또한, 한성권번의 ㉤은 A, D, A음만을 사용하여 옥타브 음역을 표현하나, 조선권번은 앞선 A음 이후 E, G음을 사용하여 인접한 음으로의 순차 진행을 통해 옥타브 음역을 구성하고 있음을 Ⓔ를 통해 알 수 있다. 특히 세 번째 장단의 마지막 막에 해당하는 A음의 표현에 있어 한성권번은 경기소리 요성으로 구성하였으나, 조선권번은 A음을 2소박 동안 지속하다가 짧은 길이의 G음을 거쳐 다시 A음으로 상행하여 A음을 분할하였다는 점에서도 차이를 보인다. 이를 통해 한성권번은 각 음 간의 진행에 있어서는 4도 혹은 5도 간격으로 도약하여 진행하고, 동일한 음을 지속할 때는 요성이나 장식음을 가미하여 변화를 꾀한 것으로 보인다. 이에 비해 조선권번은 음 간의 진행에 있어 사이에 위치한 인접한 음을 거치는 순차진행으로 구성되며 동일한 음을 지속할 때는 별도의 시김새 없이 반복해서 소리내는 경향을 보였다.

이로 인해 한성권번의 선율은 시원하고 명확한 느낌을 자아내고, 조선권번은 유려하고 부드러운 느낌으로 표현되었는데, 이는 제1절 후렴의 마지막 장단에서도 찾아볼 수 있다.

‘내사랑아’의 사설에 해당하는 마지막 장단은 두 권번 모두 A음으로 시작된다. 한성권번은 Ⓗ과 같이 A음을 지속하는 데 있어, 제2박의 A음을 C음 앞꾸밈음을 수반하는 반면, 조선권번은 Ⓕ와 같이 그러한 시김새 없이 A음만을 가사에 맞춰 짧은 박으로 지속한다. 이후 두 권번의 후렴구 종지음인 D음으로 진행하기 위하여 한성권번은 ㉦과 같이 E-A음을 교대로 사용하는 것에 비해 조선권번의 Ⓖ는 E-G음을 통해 A음에서 D음의 사이에 위치한 음을 사용하여 순차적으로 하행하는 양상을 보인다.

나. 제2절

<개성난봉가> 제2절은 한성권번과 조선권번에서 각각 다른 사설을 사용하였다. 각 권번에서 사용한 사설을 비교하면 아래 <악보 26>과 같다.

<악보 26> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제2절 메기는소리)

권번	사설
한성	탐화-/---/봉접-/아--// 니-가/사랑을/말어-/--라// 낙화-/봉--/비룡-/은--// 부럴-/것이-/없--/다-- //
조선	추강이/---/적--/막--// 어--/룡랭-/허--/-니-// 인제-/---/서풍-/을--// 중선-/루로-/구--/나--//

한성권번에서 취입된 <개성난봉가> 제2절 메기는소리의 사설은 '탐화봉접(探花蜂蝶)[158]아 니가 사랑을 말어라'로 이루어져 있어, 남녀 간의 애정에 관한 내용임을 알 수 있다. 이에 비해 조선권번에서 사용한 '추강(秋江)이 적막(寂寞) 어룡랭(魚龍冷)하니 인재서풍(人在西風)을 중선루(仲宣樓)로구나'의 사설은 현재 서도소리인 <관산융마>에 사용되는 사설이다.[159] 이는 '가을 강이 쓸쓸하고 외로우니 물고기들도 차갑다'라는 의미로, 석북 신광수가 지은 시로 알려져 있다.[160] 즉, 조선권번에서 <개성난봉가>를 가창할 때 사용된 사설은 일반적인 통속민요의 사설이 아닌, 한시를 차용하였다는 점에서 한성권번과 차이를 보이며, 이는 대부분의 통속민요가 당시의 사회상을 묘사하거나 사랑, 이별 등과 같은 유흥적 요

158) '꽃을 찾아다니는 벌과 나비'라는 의미로, 사랑하는 여자를 그리워하다가 찾아가는 남자를 비유적으로 지칭한다. 박진아 기자, '[오늘의 사자성어] 탐화봉접(探花蜂蝶)', (https://www.sisunnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=123041), (작성일자: 2020.4.6.).

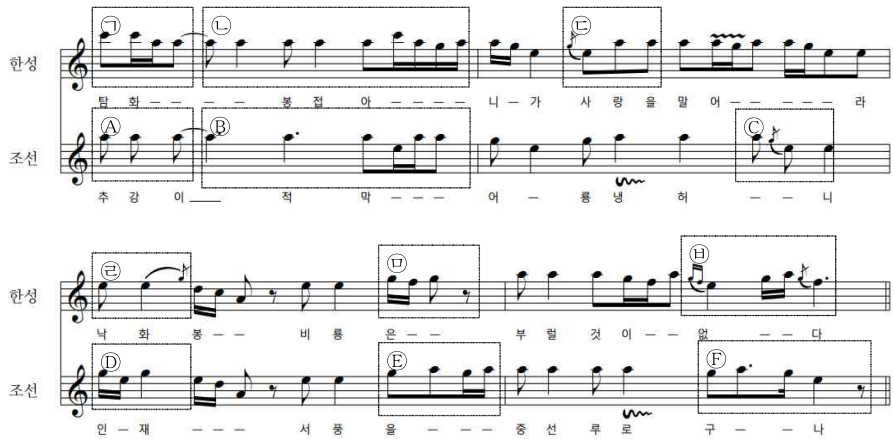
159) 이는 석북 신광수가 과거시험의 답안지로 썼던 과시이며, 현재 <관산융마>로 사용되는 사설은 '추강이 적막 어룡냉허니 인재 서풍 중선루를 매화만국 청모적이요 도죽잔년 수백구를'이다. 조선권번에서는 이중 일부 사설을 차용한 것으로 보인다.

160) 조일하, <시창(詩唱) 관산융마(關山戎馬) '추강(秋江)이'>, '달빛의 그리움을 담다' 해설집 참고.

소를 가사로 다루었던[161] 경향과도 차별화되는 지점이라 할 수 있다.

이와 함께 두 권번의 선율 진행 역시 상이한 양상을 보이는데, 한성권번과 조선권번의 제2절 메기는소리에 나타난 시김새를 나타내면 아래 <악보 27>과 같다.

<악보 27> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제2절 메기는소리)



<악보 33>에 나타난 한성권번과 조선권번 <개성난봉가> 제2절의 첫 번째 장단은 공통적으로 A음이 주를 이룬다. 그러나 한성권번(표연월・신해중월)의 선율에서는 ㉠과 같이 C음으로 시작하여 A음으로 하행하는 선율형을 보이는 것에 비해, 조선권번(백운선)의 선율은 다른 음의 출현 없이 A음으로만 구성되어 있음을 Ⓐ를 통해 알 수 있다.

㉠과 Ⓐ 이후에 출현하는 ㉡과 Ⓑ 역시 두 권번의 선율 상의 차이를 뚜렷하게 파악할 수 있는 지점이다. 앞서 살펴본 바와 같이 두 권번에서 사용하는 사설의 내용은 상이하나, 첫 번째 장단에 배자 된 사설의 자수는 5글자로 동일하다. 그러나 한성권번에서는 ㉡과 같이 제2박과 제3박에 걸쳐 나타나는 A음을 잘게 나누어 표현하고, 제4박의 선율 역시 A음으로 시작한 후에 C-A-G음을 모두 사용하여 선율의 굴곡을 표현한다.

161) 강등학, 「1945년 이전시기 통속민요 아리랑의 문화적 성격과 가사의 주제 양상」, 『한국민요학』 제21집(용인: 한국민요학회, 2007), 47쪽 참고.

이에 비해 조선권번의 선율은 Ⓑ를 통해서도 알 수 있듯이, 제2박과 제3박에 해당하는 A음의 박자 분할 없이 지속하며, 제4박의 선율은 A와 E음만으로 구성하였다.

이와 같은 선율 진행의 차이는 두 번째 장단에서 더욱 확연히 드러난다. 두 번째 장단의 제1박은 한성권번이 A-G음을 통해 E음으로 하행하는 것과 전반적으로 박을 잘게 나누어 인접한 음으로 순차진행함으로써 선율이 유려하게 표현되었다. 조선권번은 한성권번에 비해 출현하는 음의 개수는 확연히 적다. 그러나 조선권번의 두 번째 장단은 출현 음 간의 도약진행 없이 인접한 음으로만 진행하는데, Ⓒ처럼 A음에서 E음으로 하행할 때 G의 앞꾸밈음을 거쳐 하행하는 것을 통해서도 알 수 있다. 반면, 한성권번은 짧은 박으로의 구분에 따라 출현 음의 수가 많더라도 ㉢과 같이 4도 도약진행하는 선율이 출현하는 것을 보아 조선권번에 비해 도약하여 진행하는 선율의 표현에 익숙했던 것으로 보인다.

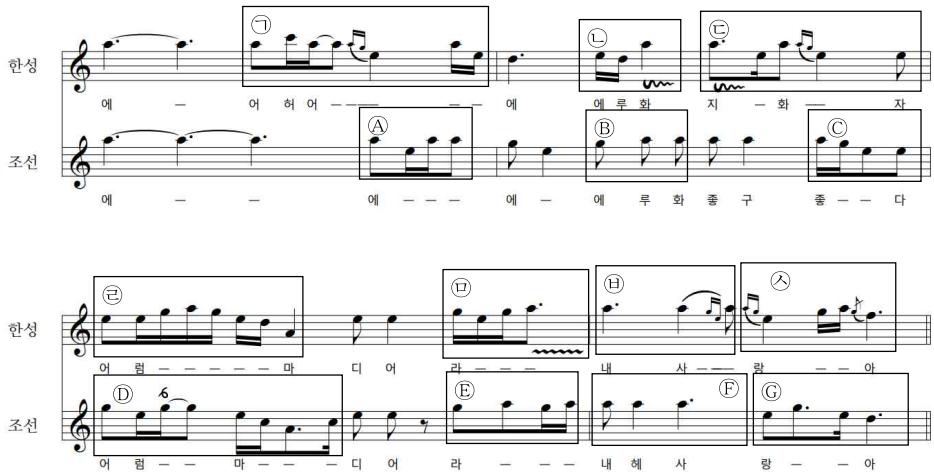
세 번째 장단은 두 권번의 선율이 비교적 유사한 진행을 보인다. 단, 한성권번의 ㉣은 제1박에서 E음으로 시작한 후, 제2박의 D음으로 진행하는 사이에 G음을 제1박의 뒷꾸밈음으로 사용하였다. 이로 인해 G에서 D음으로 하행하는 4도 도약 하행진행이 나타난 것에 비해, 조선권번은 Ⓓ와 같이 G와 E음만을 사용하여 제1박을 구성하고 제2박은 E-D-A음으로 순차 하행하였음을 알 수 있다.

한성권번의 ㉤과 Ⓗ, 조선권번의 Ⓔ와 Ⓕ는 F음의 출현에 있어 차이를 보인다. 한성권번의 ㉤은 G음 사이에 F음이 출현하고, Ⓗ은 E음의 앞꾸밈음으로 G-F음이 사용되었으며, 나아가 제2절 메기는소리의 종지는 F음으로 표현된다. 반면, 조선권번에서는 F음의 출현이 전혀 나타나지 않았으며 Ⓔ와 Ⓕ선율 모두 순차적으로 선율이 진행되어 E음으로 종지함을 알 수 있다.

이러한 F음의 출현은 한성권번만의 특징적인 요소이다. 더욱이 한성권번의 제2절 종지음이 F음이라는 점은 이들이 <개성난봉가>를 부를 때 특정한 음계만을 사용해야한다는 점을 확고하게 인식하고 있지 않았던 것으로 보인다. 이러한 F음의 사용이 가창자들의 일시적인 실수일 수

있으나, 음계 외 구성음이 출현하고 나아가 종지음으로 사용되었다는 점은 한성권번의 잡가류 연행이 조선권번에 비해 덜 엄격하였던 것과 동시에 조선권번에 비해 자유로운 악곡의 가창이 가능했음을 알 수 있다.

<악보 28> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제2절 후렴)



<악보 28>은 <개성난봉가> 제2절 후렴 선율이다. 두 권번의 후렴구 선율은 제1절의 후렴 선율보다 복잡성을 보인다.

한성권번(표연월・신해중월)과 조선권번(백운선)의 후렴구 첫 번째 장단은 모두 A음을 지속하는 것으로 시작한다. 한성권번은 두 박에 걸쳐 A음을 지속하다 제3박에서 선율이 변화하고, 조선권번은 세 박에 걸쳐 지속하다가 제4박에서 변화가 나타나는데, 이는 후렴의 사설이 등장하는 박의 위치에 따른 차이이다. 단, 한성권번의 변형선율은 ㉠과 같이 A음보다 높은 C′음을 비롯하여 G, E음과 같이 다양한 음을 사용하여 선율의 굴곡이 표현되는 데 비해, 조선권번은 Ⓐ와 같이 이전 박에서 지속되던 A음을 중심으로 하여 짧은 길이의 E음이 출현했을 뿐, 다른 음은 나타나지 않는다.

두 번째 장단은 한성권번에서 '에--/에루화/지화자'의 사설을 사용하고, 조선권번에서는 '에--/에루화/좋-구/좋-다'의 사설을 사용하여 사설상의 차이는 대동소이하다. 그러나 한성권번은 D음으로 두 번째 장단을

시작하여 E음을 거친 후 A음으로 상행하는 것에 비해, 조선권번은 G음에서 시작하여 E음으로 하행한 후 G음을 거쳐 A음으로 상행하는 선율을 보인다. 이러한 선율을 구성에 있어 한성권번은 한 음을 긴 길이로 표현하고 조선권번은 비교적 짧은 길이의 박으로 구분하여 소리 낸다는 점에서 차이가 나타나며, 이는 ㉡과 Ⓑ를 통해 알 수 있다. 두 권번이 같은 사설을 노래하는 ㉡과 Ⓑ는 한성권번의 경우, ㉡처럼 '에루'를 1소박으로 소리 내고 '화'를 2소박에 걸쳐 지속하는데, 이때 A음은 서도소리 요성을 가미하여 변화를 표현한다. 이에 비해 조선권번의 Ⓑ는 '에루화'를 각 1소박 씩 구분하여 소리 내는데, 요성 등의 시김새는 수반하지 않는다.

이어 나타나는 ㉢과 Ⓒ의 선율에서도 한성권번의 ㉢에서 '지'에 해당하는 A음을 비교적 길게 소리 내어 E-A음의 선율이 장식음처럼 표현되고, '화'에 해당하는 선율인 제4박의 E음 역시 제2소박에 걸쳐 나타난다. 반면, 조선권번의 Ⓒ는 한성권번에 비해 출현하는 음이나 길이가 단조로우며, A-G-E음으로 순차 하행진행하는 간결한 선율형으로 이루어져 있음을 알 수 있다. 두 권번의 이와 같은 선율 진행상의 성향은 세 번째 장단의 ㉤과 Ⓔ, 네 번째 장단의 ㉥과 Ⓕ를 통해서도 확인할 수 있다.

세 번째 장단은 '어럼마 디어라'의 사설이 해당된다. ㉣과 Ⓓ은 모두 인접한 음으로 선율이 진행되며 순차진행하는 모습을 보인다. 이때 한성권번의 ㉤은 E음에서 시작하여 A음까지 상행한 후, 한 옥타브 낮은 a음까지 하행하여 비교적 넓은 음역을 사용하는 반면, 조선권번의 Ⓔ는 G음보다 높은 음은 출현하지 않으나, 제1박에 출현하는 G음이 속소리로 표현된다는 점이 특징적이다. 즉, 제2절 후렴구의 세 번째 장단에서 한성권번은 넓은 음역에서 다양한 음을 사용함으로써 선율의 유려함을 표현하는데 중점을 두었다면, 조선권번은 음색을 변화하여 다른 선율과 차별성을 드러냈다고 할 수 있다.[162]

---

162) 여성 음악인들이 권번에서 학습하고 익힌 성악곡은 잡가뿐 아니라 정가도 포함되었다. 그러나 조선권번의 잡가류 악곡에서만 정가의 특징적인 표현법인 속소리가 등장하는 점은 두 권번에서 교수한 정가의 유형과 성격이 달랐음을 시사한다.

㉦과 Ⓖ는 <개성난봉가> 제2절 후렴의 종지에 해당하는 선율이다. 앞서 살펴본 바와 같이 한성권번은 특정 음을 길게 소리 내며 짧은 길이의 장식음이 많이 첨가된 선율로 이루어지고, 조선권번은 각 박자 단위로 나누어 비교적 단조로운 선율형을 보이는 점은 앞의 선율 경향과 동일하다. 그러나 한성권번은 최종적으로 F음으로 종지하는데 비해, 조선권번은 D음으로 종지한다. 한성권번의 제2절 메기는소리의 종지에 이어 후렴의 종지 역시 F음으로 구성되었다는 점은 가창자들의 일시적인 실수보다 한성권번에서 잡가를 학습하고 노래하던 성향이 틀에 얽메이지 않는 자유로움이 있었음을 뒷받침한다.

다. 제3절

<개성난봉가> 제3절 역시 두 권번에서 사용한 사설이 상이하다. 이를 비교하여 나타내면 아래 <악보 29>와 같다.

<악보 29> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제3절 메기는소리)

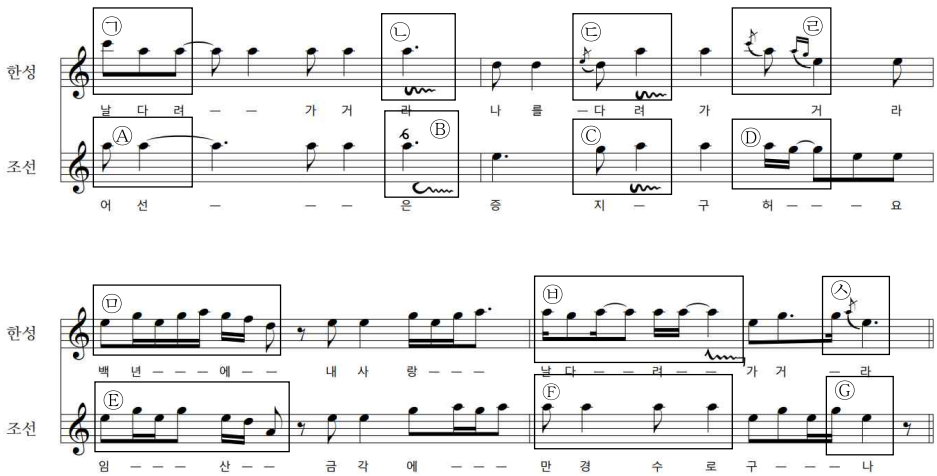
권번	사설
한성	날다려/---/가거-/라--// 나를-/다려-/가--/거-라// 백년-/에--/내사-/랑--// 날다-/려--/가거-/라--//
조선	어선-/---/---/은--// 중－지－구-허/--요// 임--/산--/금각-/에--// 만경-/수로-/구--/나--//

<개성난봉가> 제3절 메기는소리의 사설 역시 한성권번과 조선권번에서 다르게 취입되었다. 한성권번에서 사용한 '날다려'의 사설은 제1, 2절과 마찬가지로 애정 가사에 해당하며, 현재 진도아리랑을 비롯한 많은 통속민요에서 사용되고 있다. 조선권번의 사설은 제2절처럼 정가류 악곡을 차용한 것은 아니나, 현재 여타의 통속민요에서 전승되지 않는 사설이며 유성기음반에 취입된 악곡 중에서도 이와 같은 사설을 사용한 성악곡은 찾을 수 없다. 또한, 한성권번과는 달리 한시로 된 사설을 사용했다는 점은 조선권번 소속 여성 음악인들이 한시 사설을 상대적으로 익숙하게 여기고 있었음을 시사한다.

이를 통해 한성권번에서 연행된 잡가류 악곡의 사설이 당시를 비롯한 현재까지도 더 대중적인 사설로 인식되고 있음을 알 수 있으며 이는 곧 한성권번의 잡가류 악곡이 조선권번의 음악보다 더 많은 인기를 얻었음을 방증한다.

제3절의 선율은 앞선 제1절, 제2절과 마찬가지로 메기는소리와 후렴구가 각각 4장단으로 구성되어 있다. 이중 메기는소리의 선율형을 권번별로 나타내면 아래 <악보 30>과 같다.

<악보 30> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제3절 메기는소리)



<개성난봉가> 제3절 메기는소리는 두 권번 모두 A음이 주를 이루나, 조선권번(백운선)이 Ⓐ와 같이 A음으로만 구성된 것에 비해 한성권번(표연월・신해중월)은 ㉠와 같이 C′음을 첫 음으로 하여 A음으로 하행하는 선율형을 보인다. 이후 한성권번과 조선권번의 첫 번째 장단 중 제4박은 A음에 서도소리 요성을 섞어 소리 내는 공통점을 보이나, 조선권번의 Ⓑ는 속소리를 가미하여 표현한다는 점에서 한성권번의 ㉡과 다르다.

두 번째 장단은 한성권번의 경우 D음에서 시작하여 A로 상행하고, 조선권번은 E음에서 A음으로 상행한다. 상행하는 과정에 있어 한성권번은 ㉢와 같이 E음을 앞꾸밈음으로 한 D음에서 A음으로 도약 상행하나,

조선권번은 Ⓒ와 같이 제2박에서 1소박의 길이로 G음을 소리낸 후 A음으로 순차 상행하는 양상을 보인다. 이후 제3박 후반부와 제4박에서는 다시 A음에서 E음으로 하행하는 선율형이 나타나는데, 한성권번은 ㉣과 같이 제3박의 A음 사이에 C′음을 앞꾸밈음으로 사용하고 A-G음의 앞꾸밈음을 거쳐 E음으로 하행한다. 조선권번은 Ⓓ를 통해 알 수 있듯이, 제3박의 A음 사이에는 장식음이 첨가되지 않으며 제4박의 E음으로 하행하는 데 있어 G음을 장식음으로 사용하지 않고 소박 단위의 길이로 표현된다. 즉, 한성권번은 잔가락의 출현이 조선권번에 비해 잦으며 조선권번은 각 음이 일정한 박 혹은 소박 단위로 진행되어 비교적 단조롭고 간결한 느낌으로 표현된다.

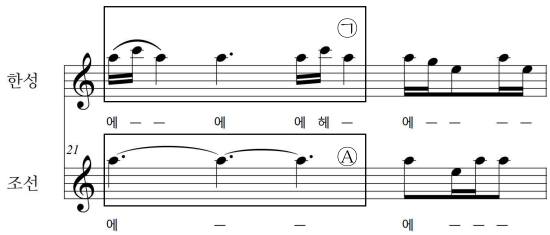
세 번째 장단의 ㉤과 Ⓔ는 각각 종지 하는 음에 차이를 보인다. 앞서 살핀 바와 같이 한성권번은 넓은 음역에 걸쳐 다양한 잔가락을 수반하고 조선권번은 정해진 음을 일정한 길이로 표현하는 점 역시 살펴볼 수 있으나, 한성권번의 ㉤ 중 제2박은 G-F음을 거쳐 D음으로 하행하나 조선권번의 Ⓔ 중 제2박은 E-D음을 거쳐 A음으로 하행한다. 하행하는 과정에 있어 한성권번에서 F음이 출현한 점과 최종 음고가 다른 점은 두 권번에서 잡가류 악곡을 연행하는 성향이 달랐음을 시사한다. 즉, 한성권번에서는 비교적 정확한 음으로의 하행보다 전반적인 선율형이 하행하는 양상을 보일 수 있도록 선율을 구성하고, 조선권번은 정확한 음을 통해 하행선율을 이루도록 했던 것으로 추측할 수 있다.

네 번째 장단에 등장하는 한성권번의 ㉥과 조선권번의 Ⓕ은 모두 A음으로만 구성되어 있다. 한성권번의 ㉥는 '날다려'에 해당하는 부분으로 '만경수로'에 해당하는 조선권번의 Ⓕ에 비해 발음되는 사설의 수가 적다. 각 사설을 1자 1음으로 배자 한 조선권번의 Ⓕ에 비해 사설을 밀접하게 붙여 소리 낸 한성권번은 발음하는 사설의 수가 적음에도 잦은 박의 구분을 보인다. 이후, 제3절 메기는소리의 종지에 해당하는 ㉦과 Ⓖ에 있어 조선권번의 Ⓖ는 G음에서 E음으로 바로 하행하는 것에 비해 한성권번의 ㉦은 G음과 E음 사이에 A의 앞꾸밈음을 첨가하여 A음에서 E음으로 도약 하행하는 선율 진행으로 구성된다는 점에서도 차이를 살펴볼

수 있다.

<개성난봉가> 제3절의 후렴은 제2절 후렴과 대체로 유사한 선율 진행을 보인다. 그러나 제3절 후렴의 첫 번째 장단은 이전과는 다른 선율이 나타나 두 권번의 선율에 차이를 보이는데, 이는 <악보 31>과 같다.

<악보 31> 권번 별 <개성난봉가> 시김새 일부
(제3절 후렴 첫 번째 장단)



한성권번과 조선권번의 제3절 후렴은 <악보 31>과 같이 A음을 중심으로 진행된다. 그러나 한성권번은 ㉠과 같이 제1박과 제3박에서 C′음의 꾸밈음이 등장하는 반면, 조선권번은 제1박에서 제3박에 이르기까지 시김새를 동반하지 않고 A음만을 지속하였는데, 이는 Ⓐ를 통해 알 수 있다.

그 외, 제3절 후렴에서 구성되는 두 권번의 선율은 대동소이하다. 한성권번에서는 배자의 연속성과 4도 또는 5도 간격의 도약진행, 다양한 음으로의 이동을 통한 박자를 잘게 나누는 경향이 앞서 살펴본 한성권번의 선율과 동일하게 나타났다.

조선권번의 선율은 대부분의 선율 진행이 제2절의 후렴과 동일하게 진행되었다. 이 역시 선율구조뿐 아니라, 1자 1음으로 배자 함으로써 단조롭게 나타난 선율형과 속소리를 수반한 점 역시 제2절의 후렴과 같다.

라. 제4절

한성권번과 조선권번에서 연행한 <개성난봉가> 제4절의 선율을 비교하기 전, 사설을 먼저 살펴보면 아래 <악보 32>와 같다.

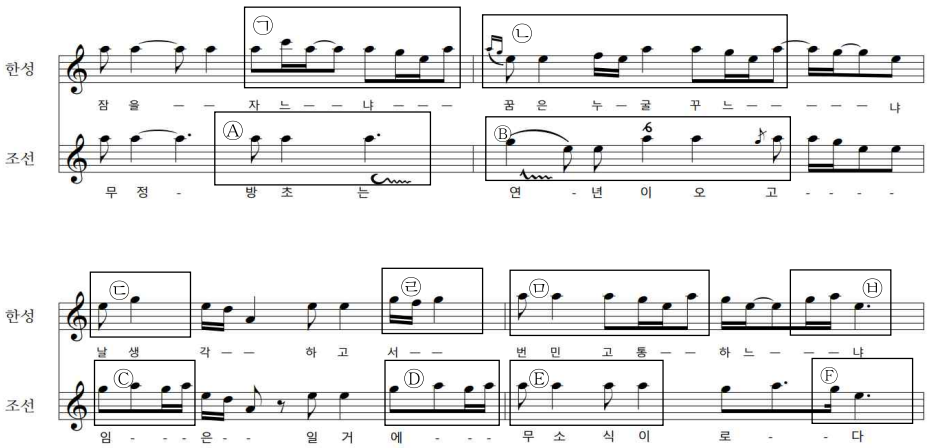
<악보 32> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제4절 메기는소리)

권번	사설
한성	잠을-/---/자느-/냐--// 꿈은-/누굴-/꾸느-/냐--// 날생-/각--/하고-/서--// 번민-/고통-/하느-/냐--//
조선	무정-/---/방초-/는--// 연--/년이-/오-고/---// 임--/은--/일거-/에--/무소-/식이-/로--/다--//

제4절 메기는소리의 사설은 두 권번에서 상이하게 구성되나, 남녀 간의 애정을 다루고 있다는 점에서 동일하다. 두 권번의 선율 모두 현재 전승되지 않으며, 다른 잡가류 악곡에서도 찾아볼 수 없다. 특히 제2절에서는 한시로 된 <관산융마>의 사설을 차용하였으나, 제4절에 이르러서는 한성권번의 사설과 같이 유흥을 다룬 내용이라는 점에서 조선권번의 <개성난봉가> 사설이 일관된 통일성을 갖추지 않던 것으로 보인다.

<개성난봉가> 제4절의 메기는소리 선율을 악보로 나타내면 아래 <악보 33>과 같다.

<악보 33> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제4절 메기는소리)



한성권번(표연월・신해중월)과 조선권번(백운선)의 제4절 메기는소리 첫 번째 장단은 A음을 중심으로 진행된다. 단, 한성권번의 ㉠은 제2절과

제3절의 메기는소리에서도 나타났던 것과 같이 C′음이 출현하여 Ⓐ와 같이 A음으로만 구성되는 조선권번의 선율과는 차이를 보인다. 두 권번 모두 첫 번째 장단에 해당하는 사설은 총 5자이며 ㉠와 Ⓐ에 배자 된 사설의 수는 3글자로 같다. 그러나 조선권번의 Ⓐ는 A음의 1자 1음 형식으로 가창하는 것에 비해 한성권번의 ㉠은 C′음뿐만 아니라, E음까지 하행하는 선율을 보여, 한성권번이 조선권번에 비해 선율의 굴곡이 두드러진다.

두 번째 장단에는 한성권번의 '꿈은 누굴 꾸느냐'와 조선권번의 '연년이 오고'의 사설이 해당한다. 이때 한성권번의 사설은 대부분 두 글자 단위로 나뉘어 '꿈은-', '누굴-', '꾸느-', '냐--'로 구분되고, 조선권번의 사설은 '연--', '년이-', '오-고', '---'로 나뉜다. 이를 통해 한성권번은 한 박에 배자 된 사설을 가창하는 데 있어 앞의 글자를 짧게, 뒤의 글자를 길게 표현하고 조선권번은 앞의 글자를 길게, 뒤의 글자를 짧게 소리 내는 경향이 있음을 알 수 있다.

이러한 배자의 경향은 선율과도 밀접한 관련이 있다. 두 권번 모두 길게 소리 내는 글자에는 잔가락이나 꾸밈음 등으로 선율을 복잡하게 구성한다는 점에서는 공통적이다. 그러나 한성권번은 ㉡을 통해서도 알 수 있듯이, '꿈', '누'와 같이 배자 된 글자의 길이가 짧음에도 불구하고 A-G음과 같은 앞꾸밈음이나 F-E음의 하행선율을 수반한다. 이에 비해 조선권번에서는 짧은 길이의 가사보다는 긴 길이를 가진 가사에 해당하는 선율을 변형하는 경우가 잦다. 대표적으로 Ⓑ의 '연'과 '이'를 통해 알 수 있는데, G음으로 시작하는 '연'은 E음으로 하행하면서 요성을 가미하고, '이'는 A음에 속소리를 섞어 표현하였다는 점을 그 예로 들 수 있다.

이와 같은 두 권번의 배자와 선율 간의 관계는 세 번째 장단에서도 살펴볼 수 있다. 한성권번의 ㉢ 역시 '날생'의 두 글자 중 앞의 글자를 짧게, 뒤의 글자를 길게 소리 내었고, 조선권번의 Ⓒ는 '임은'의 사설을 각각 1박의 길이를 가지며 표현되었다. 또한, Ⓒ는 '임'의 한 글자만을 소리 냄에 따라 G와 A음을 교대로 사용하여 잔가락을 가미하였다는 점에서 조선권번의 선율적 성향이 드러난다. 이후 ㉣과 Ⓓ는 세 번째 장단의

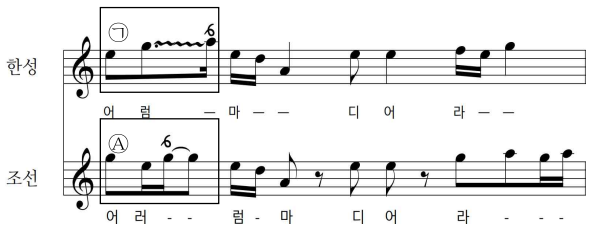
마지막 박에 해당하는데, 한성권번의 ㉣은 G음과 F음으로 선율을 구성한 것에 비해 조선권번의 Ⓓ는 G음과 A음으로 구성하였다는 점에서 선율 진행의 차이를 보인다. 또한, 한성권번은 앞 절에서부터 F음을 사용하였음을 ㉣과 앞의 ㉡을 통해서도 알 수 있다.

네 번째 장단의 ㉤과 Ⓔ 역시 두 권번의 배자와 선율 간의 붙임 양상을 파악할 수 있는데, 한성권번의 ㉤은 2소박 길이의 '통'에 해당하는 선율이 G-E-A음으로 진행되나, 조선권번의 Ⓔ는 그러한 진행 없이 1자 1음으로 배자 되었다. 이후 제4절 메기는소리의 종지에 해당되는 Ⓗ과 Ⓕ는 모두 종지음으로 하행하는 선율형을 보인다는 점에서 공통적이다. 그러나 한성권번의 ㉥는 G음 이후 A음을 거쳐 E음으로 4도 도약 하행하는 것에 비해 조선권번의 Ⓕ는 G음에서 E음으로 순차 하행한다는 점에서 차이를 보인다. 이와 같은 선율 진행 양상 역시 두 권번의 음악적 성향이 구분되는 음악적 특징이다.

이와 같은 선율 구성의 차이는 두 권번 의한 악곡 상의 분위기가 상이하게 표현되는 원인이 된다. 즉, 한성권번의 선율은 비교적 부드럽고 유려한 느낌을 자아내고, 조선권번의 선율은 명확하고 또렷한 느낌으로 표현된다.

<개성난봉가> 제4절의 후렴 역시 제2절·제3절의 후렴 선율과 유사하게 진행된다. 그러나 세 번째 장단에서 두 권번의 선율 진행에 차이를 보이는데, 이를 나타내면 아래 <악보 34>와 같다.

<악보 34> 권번 별 <개성난봉가> 시김새 일부
(제4절 후렴 세 번째 장단)



한성권번의 제4절 후렴 중 세 번째 장단에서는 이전에는 나타나지 않

았던 속소리가 출현한다. 두 권번에서 모두 속소리가 표현되었으나, 해당되는 선율의 구성에는 차이를 보인다.

한성권번은 세 번째 장단의 제1박을 E음으로 시작하여 A음까지 상행하나, 조선권번은 G음을 주축으로 제1박을 구성하나 E음으로의 하행이 짧은 길이로 나타난다. 이때 한성권번의 ㉠은 제2소박인 G음에서 제3소박인 A음에 이르는데 있어, 상요성을 가미하여 상행한 후 제3소소박에 해당되는 A음에만 짧은 길이로 속소리가 출현한다. 이에 비해 조선권번의 Ⓐ는 제2소박에서 E음으로부터 상행한 G음에 속소리가 나타나는데, 이는 제3소박까지 지속되어 한성권번 보다 긴 길이로 표현된다.

즉, 제4절 후렴에서 나타난 속소리는 권번마다 표현된 길이의 차이로 한성권번보다 조선권번에서 더 뚜렷하게 표현되었고, 한성권번에서는 조선권번에서 나타나지 않던 상요성의 출현이 특징이라고 할 수 있다.

마. 제5절

한성권번과 조선권번에서 연행한 <개성난봉가> 제5절의 사설을 비교하면 아래 <악보 35>와 같다.

<악보 35> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제5절 메기는소리)

권번	사설
한성	이여나/---/그사람/은--// 심중-/에다-/두었-/다가-// 평생-/을--/못잊-/어--// 원--/수--/로--/다--//
조선	OO-/OO-/훨--/훨--// 다--/알--/아--/가-고// O-O/O--/O--/O--// 니가-/내사-/랑--/아--//

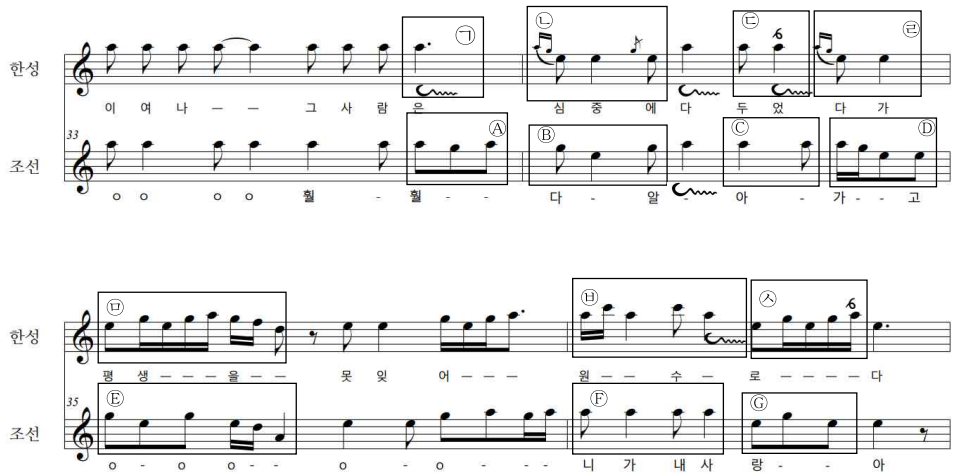
한성권번의 <개성난봉가> 제5절 메기는소리의 사설은 앞선 한성권번의 사설과 마찬가지로 이성에 대한 그리움을 담은 애정 사설로 이루어져 있다. 반면, 조선권번의 <개성난봉가> 사설은 그 내용을 모두 알 순 없으나,[163] 4장단으로 구성된 메기는소리 중 마지막 장단이 '니가 내 사랑

163) 복각 음원의 음질이 명확하지 않고, 현재 찾을 수 있는 음반 정보 역시 해당 내용을 포함하고 있지 않다.

아'인 점을 통해 남녀 간의 애정을 담은 내용이었던 것으로 보인다.

제5절 메기는소리에서 나타나는 두 권번의 선율 진행과 시김새를 살펴보기 위해 선율을 악보로 나타내면 아래 <악보 36>과 같다.

<악보 36> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제5절 메기는소리)



<악보 36>의 첫 번째 장단은 한성권번(표연월・신해중월)과 조선권번(백운선)의 선율이 모두 A음을 주축으로 진행된다. 그러나 그중 마지막 박인 제4박은 한성권번에서 ㉠과 같이 A음에 서도소리 요성을 가미한 채로 지속하는 데 비해, 조선권번에서는 A-G-A음을 각각 1소박 씩의 길이로 나누어 표현함을 Ⓐ를 통해 알 수 있다.

두 번째 장단의 ㉡과 Ⓑ는 두 권번의 선율 진행상의 차이가 드러나는 부분이다. 조선권번의 Ⓑ는 제1박과 제2박을 G음으로 시작하고 G음을 포함하여 E, A음만을 사용하여 선율을 진행한다. 이에 비해 한성권번의 ㉡는 제1박과 제2박 모두 E음으로 소리 내고 A-G음 혹은 G음의 앞꾸밈음을 첨가하여 표현하여 조선권번에 비해 많은 시김새를 갖는다.

또한, 한성권번의 ㉢과 조선권번의 Ⓒ에서는 짧은 박으로의 구분에 대한 두 권번의 차이를 살펴볼 수 있다. 한성권번의 ㉢에 해당되는 '두었'의 선율은 제1소박을 A음으로 짧게 소리 내고, 제2소박의 A음을 지속함으로써 '두/었-'의 가사를 배자 하여 박을 구분하였다. 이에 비해 조

선권번의 Ⓒ는 제1~2소박을 A음으로 지속하고 제3소박을 짧게 소리 내어 '아-/-'의 배자로 나누었다. 그뿐만 아니라, 한성권번에서는 지속하는 A음에 속소리와 서도소리 요성을 가미하여 음색과 선율의 변화를 표현하였으나, 조선권번의 지속 A음에서는 그러한 변화가 없다.

이후 두 번째 장단의 제4박에서는 한성권번의 ㉣과 조선권번의 Ⓓ은 모두 A음에서 E음으로 하행하는 선율형을 보인다. 단, 한성권번의 ㉣은 A-G음을 앞꾸밈음으로 하여 제1소박에 E음이 출현하나, 조선권번의 Ⓓ는 제1소박에 A-G음이 짧은 길이로 나타나고, 제2소박에 E음이 출현한다는 점에서 차이를 보인다.

세 번째 장단의 ㉤과 Ⓔ는 지금까지 나타났던 것과 같이 한성권번의 ㉤은 E음을 시작으로 G, A음과 같은 인접한 음을 교대로 사용하여 잔가락을 표현하고, 그 과정에서 F음도 출현한다. 이에 비해 조선권번의 Ⓔ는 G-E-G음이 각각 제1소박에 해당되어 제1박을 구성하고, 제2박은 F음의 출현 없이 E-D음, A음으로 구성된다는 점에서 차이를 보인다.

네 번째 장단의 ㉥과 Ⓕ는 앞의 ㉡, Ⓑ와 유사한 선율을 보인다. 두 권번 모두 A음을 중심으로 선율이 진행되나, 한성권번의 ㉥은 C′음과 서도소리 요성을 가미하여 선율이 화려하게 진행되는 것에 비해 조선권번의 Ⓕ는 그러한 시김새 없이 '니가 내 사'의 사설이 각각 A음 하나씩에 배자 되면서 1자 1음으로 간결하게 나타난다. 이어지는 한성권번의 ㉦는 E음에서 속소리를 가미한 A음까지 상행한 후, E음으로 4도 도약하행하여 종지하는 반면, 조선권번의 Ⓖ는 E-G-E음이 제3박의 제1소박씩의 길이로 표현되고, E음으로 동도종지한다.

즉, 한성권번은 선율에 첨가되는 시김새가 다양하고, 출현 횟수가 잦아 화려한 선율로 구현되고 조선권번은 시김새의 활용이 현저히 적으며 가사 배자 역시 1자 1음으로 구성되어 단조롭고 간결한 선율로 나타난다.

이러한 제5절의 메기는소리에 이어 불리는 제5절 후렴의 시김새는 앞서 살핀 <악보 28>의 제2절 후렴과 유사하게 나타난다.[164]

---

164) 별도의 세부 분석은 진행하지 않겠다.

바. 제6절

<개성난봉가> 제6절은 한성권번(표연월・신해중월) 창 <개성난봉가>의 마지막 절에 해당한다. 각 권번에서 연행한 <개성난봉가> 제6절의 사설을 나타내면 아래 <악보 37>과 같다.

<악보 37> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제6절 메기는소리)

권번	사설
한성	쓸쓸한-/---/이세-/상--// 외--/로운-/이몸-/--이// 언제-/나--/언제-/나--// 잘--/살아-/보--/나--//
조선	노세-/---/노--/자--// 젊--/어--/놀--/--아// 나--/많--/아--/지면-// 못--/노--/니--/라--//

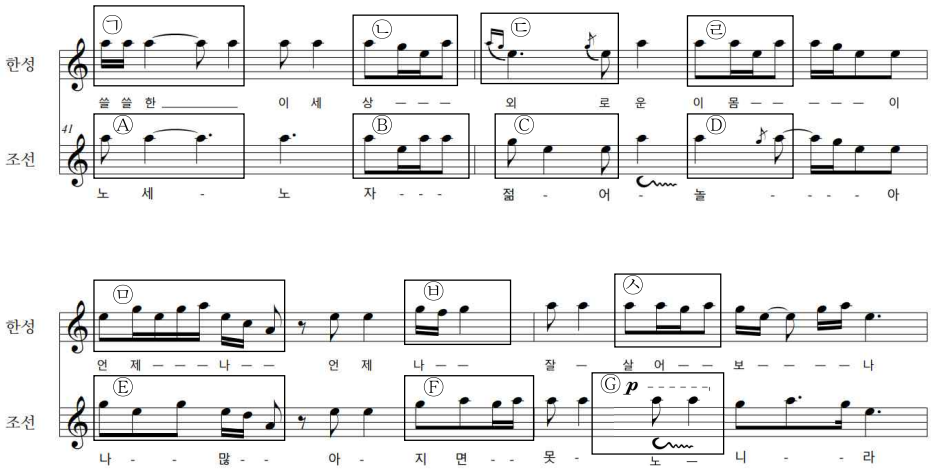
한성권번과 조선권번의 제6절 메기는소리의 사설은 모두 삶의 유한함에 대해 다루며 인생의 회의감을 주제로 삼고 있다. 이는 곡의 후반부에 다다름에 따라 인생을 즐기며 살아가자는 다짐을 전달함과 동시에 통속민요 사설에 흔히 등장하는 유흥적 사설이다.

한성권번의 사설은 제1절에서 제6절에 이르기까지 모두 남녀 간의 그리움이나 애정을 노래하여 내용 상의 일관성을 보인다. 반면, 조선권번은 곡의 전반부에서는 정가류 악곡의 사설을 차용하거나, 한시로 표현된 사설을 사용했던 것에 비해 후반부에 이르러 강한 통속성을 보이는 사설로 변화하였다. 이는 잡가류 악곡의 학습에 있어 두 권번의 성향이 상이했음을 시사한다.

즉, 한성권번의 <개성난봉가>는 전통적으로 민중들에 의해 발생 및 연행되었던 잡가류 악곡에 해당된다는 장르적 특성에 기반하여 당시 대중들에게 익숙하고 공감될 수 있는 사설을 사용하였고, 잡가류 악곡보다 정가류 악곡에 강점을 보이고 있던 조선권번은 정가류 악곡에서 사용되던 한시를 차용하여 권번의 색채를 보다 뚜렷하게 드러냈던 것으로 보인다.

<개성난봉가> 제6절 메기는소리 시김새의 선율을 악보로 나타내면 아래 <악보 38>과 같다.

<악보 38> 권번 별 <개성난봉가> 시김새(제6절 메기는소리)



한성권번과 조선권번의 <개성난봉가> 제6절 메기는소리의 첫 번째 장단은 A음으로 시작된다. 한성권번(표연월・신해중월)의 ㉠과 조선권번(백운선)의 Ⓐ에 배자 된 사설은 각각 '쓸쓸한'과 '노세'이며, 이와 같은 사설 배자에 따라 박의 구분에서도 차이를 보인다. 한성권번의 ㉠은 제1소박에 '쓸쓸'을 배자하고 제2소박에 '한'을 소리 냄으로써 제1소박과 제2~3소박에 각각 '노세-'를 배자한 조선권번의 Ⓐ에 비해 박이 나뉘어 나타난다. 이어지는 첫 번째 장단의 제4박에 있어서도 한성권번의 ㉡은 A음에서 G-E음으로 하행한 후, A음으로 4도 도약 상행진행으로 구성된 반면, 조선권번의 Ⓑ는 제2소박에서 짧은 길이의 E음으로 하행한 후 다시 상행하여 A음을 비교적 길게 표현한다는 점에서 차이를 보인다.

두 번째 장단의 ㉢과 Ⓒ은 지금까지 살펴봤던 두 권번의 선율 진행상의 차이가 드러나는 지점이다. 한성권번의 ㉢은 E음을 제1박의 첫 박에 소리 내나, A-G음의 앞꾸밈음을 수반하여 제1박 동안 지속한다. 이에 비해 조선권번의 Ⓒ은 제1박의 첫 박에 G음을 1소박의 길이로 소리 내고, 제2소박부터 E음으로 하행하여 제1박 동안 지속된다. 이후 등장하는 E음 역시 한성권번은 G음의 앞꾸밈음을 장식음으로 사용하여 E음을 소리 내는 것에 비해 조선권번은 시김새 없이 E음만으로 구성하였음을 알

수 있다.

㉣과 Ⓓ는 두 번째 장단의 제3박에 해당하는 선율로, 두 권번의 선율에서 차이를 보인다. 한성권번의 ㉣은 '이몸'의 사설이 배자 되고, 조선권번의 Ⓓ은 '놀'의 한 글자가 배자 되어 한성권번의 ㉣이 조선권번의 Ⓓ에 비해 박이 잘게 나누어져서 나타난다. 그러나 한성권번은 A음을 위주로 선율이 구성되다가 E음으로 하행한 후 다시 A음으로 상행하여 4도 간격의 도약 상·하행 선율이 등장하는 반면, 조선권번의 Ⓓ는 그러한 도약 진행 없이 제3소박에만 나누어진 A음 앞에 G음의 앞꾸밈음만을 첨가하였다.

이와 같이 박을 잘게 나누는 양상은 세 번째 장단의 ㉤과 Ⓔ, ㉥과 Ⓕ에서도 나타난다. 특히 ㉥과 Ⓕ는 구분되는 박의 길이와 선율선에서 차이를 보인다. 한성권번의 ㉥은 제1소박에 G-F음을 배치하고 제2~3소박에 G음을 지속하여 제4박 내에서도 후반부의 음을 지속한다. 반면, 조선권번의 Ⓕ는 제1소박과 제2소박을 G음과 A음으로 각각 소리 내고, 제3소박을 G-A음으로 나누어, 제4박 내에서 박이 나누어지는 양상이 후반부에 출현한다는 점에서 차이를 보인다. 또한, 한성권번에서는 조선권번에서 출현하지 않는 F음을 사용하여 하행하는 선율형을 그렸다는 점에서도 차이를 살펴볼 수 있다.

네 번째 장단의 선율 중, 두 권번에서 뚜렷한 차이를 보이는 지점은 ㉦과 Ⓖ의 다이내믹이다. 한성권번의 ㉦은 A, G음으로 박을 구분하여 선율을 구성한 것에 비해 조선권번은 A음만으로 구성되는 Ⓖ에 서도소리 요성과 피아노(*piano*)의 셈여림을 가미하였다. 이로 인해 조선권번의 Ⓖ는 이전 선율보다 섬세한 음향으로 표현되었으며, 한성권번보다 가창 표현의 역량이 전문적이었음을 알 수 있다.

<개성난봉가> 제6절의 후렴구 선율은 <악보 28>의 제2절 후렴과 유사한 선율로 진행된다. 조선권번의 선율은 선율뿐 아니라 시김새 표현에 있어서도 제2절에서 제6절에 이르기까지의 선율이 대부분 비슷하게 진행되었던 반면, 한성권번은 조선권번보다는 각 절 마다 후렴구의 선율이 변화하는 양상을 보였다. 이를 통해 동일한 선율을 다양한 시김새와 박

의 변화를 통해 선율을 구성할 수 있는 역량은 조선권번보다 한성권번 소속 여성 음악인들이 뛰어났음을 알 수 있다.

사. 제7절

<개성난봉가> 제7절은 조선권번에서만 취입하였다. 해당 사설을 살펴보면 아래 <악보 39>와 같다.

<악보 39> 권번 별 <개성난봉가> 사설 비교(제7절 메기는소리)

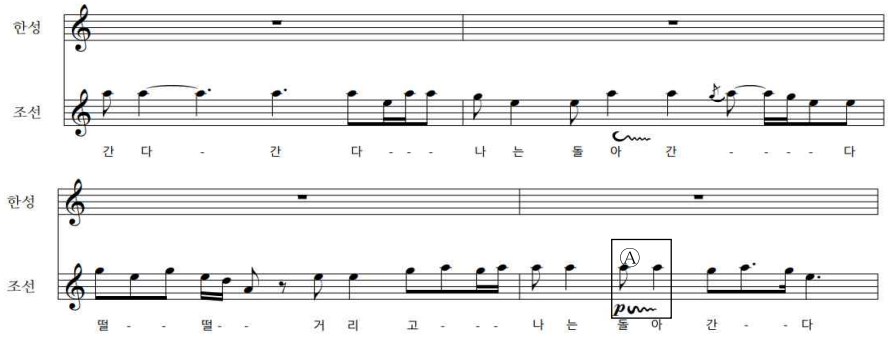
권번	사설
한성	-
조선	간다-/---/간--/다--// 나는-/돌아-/간--/--다// 떨--/떨--/거리-/고--// 나는-/돌아-/간--/다--//

조선권번의 제7절 메기는소리의 사설은 특정한 의미를 내포하지 않는 입타령[165]으로 구성되어 있다. 이로 인해 조선권번의 <개성난봉가>의 대표적인 사설인 '박연 폭포'의 사설이 제1절 메기는소리로 사용된 이후, 제2절의 메기는 소리에서는 정가류 악곡 <관산융마>의 사설을 차용하고 제3절에서는 한시 어구를 사용하였다. 제4절과 제5절, 제6절에서는 남녀 간의 애정과 인생의 유한함에 대해 노래하는 유흥적 사설에 이어 제7절에서는 입타령으로만 독립된 절을 구성함으로써 남녀 간의 애정만을 다룬 한성권번의 사설에 비해 다양한 주제가 사용되었음을 알 수 있다.

조선권번의 마지막 절인 <개성난봉가> 제7절의 메기는소리에서 나타난 시김새를 나타내면 아래 <악보 40>과 같다.

165) 통속민요에서 '간다 돌아간다'와 같은 사설은 흔히 사용되는 사설이나, 이들은 대부분 '정든 님에게 돌아간다' 등과 같이 특정한 대상에게 돌아가고자 하는 그리움을 표현하는 맥락에서 사용된다. 그러나 조선권번의 <개성난봉가> 제7절 선율에 사용된 사설은 특정 대상을 지칭하거나 연관지을 수 있는 맥락이 없어 입타령을 해석하였다.

<악보 40> 조선권번 <개성난봉가> 시김새(제7절 메기는소리)



조선권번(백운선)의 제7절 메기는소리는 제6절 메기는소리의 선율과 동일하다. 대부분 1자 1음으로서 각 박에 해당하는 음을 제외하고는 꾸밈음이나 장식음으로 쓰인 시김새의 사용이 적으며 경기 및 서도소리 요성이 사용된 경우도 적다.

그중 네 번째 장단에 출현한 Ⓐ는 A음의 표현에 있어 서도소리 요성과 함께 피아노(*piano*)의 셈여림이 등장하여 앞선 선율들과 음향적인 대비를 이룬다. 이와 같은 셈여림의 표현은 한성권번의 선율에서는 나타나지 않았던 표현법으로서 조선권번만의 가창 표현상의 특징이었음을 알 수 있다.

<개성난봉가> 제7절의 후렴 선율은 지금까지 가창된 조선권번의 <개성난봉가> 후렴과 동일하다. 조선권번의 후렴은 제1절에서 제7절에 이르기까지 선율상의 큰 변화 없이 유사한 선율로 진행되어 왔으며 후렴에서 나타난 뚜렷한 시김새도 보이지 않았다.

1자 1음의 형태로 배자 한 선율 형태와 짧은 박으로 나누는 양상과 시김새 및 잔가락의 출현이 적은 조선권번의 선율 상의 성향은 제7절 후렴구에서도 나타났으며 이러한 선율은 <개성난봉가> 후렴에서 전반적으로 나타난 선율 상의 성향으로 볼 수 있다.

3. 소결론

이상에서 한성권번과 조선권번의 <권주가>와 <개성난봉가>를 비교・분석함으로써 나타난 두 권번의 음악적 차이는 다음과 같다.

한성권번(조모란・김연옥)과 조선권번(김수정) 창을 통해 한성권번과 조선권번의 <권주가>에 대해 살펴본 결과, 가창과 반주 형태에 있어 한성권번은 두 명의 가창자가 대금의 수성(隨聲)가락만을 반주로 사용하고, 조선권번은 한 명의 가창자가 대금・피리・해금 등의 다양한 악기로 반주 선율을 연주하였다.

이와 같은 반주 형태는 음악의 여음과도 관련되었는데, 대금의 수성가락만을 반주로 삼은 한성권번 <권주가>는 전주나 후주에 해당하는 여음 부분이 없이 음원의 처음부터 끝까지 가창자의 노래로 구성되었다. 반면, 다양한 악기의 반주가 수반되었던 조선권번의 <권주가>는 가창의 앞과 뒤에서 반주 선율만이 등장하는 여음 선율이 출현하였다. 음악의 연행 시간이 한정적인 유성기음반과 경성중앙방송에서 여음을 포함한 정가류 악곡의 연행이 있었다는 점은 조선권번에서 인식하던 정가류 악곡의 원칙이 있었음을 알 수 있는 지점이다. 이로 인해 조선권번이 한성권번에 비해 정가류 악곡에 정통 정가류 악곡에 가깝도록 <권주가>를 전문적으로 가창했던 것으로 보인다.

<권주가>의 사설은 동일하게 구성되어 있었으나, 가사 붙임에 있어 약간의 차이를 보였다. 그러나 이는 권번 간의 차이로 볼 수 있을 만큼 뚜렷한 차이가 아니며 두 권번의 정가류 악곡은 선율 표현에 있어 더 상이한 양상을 보였다.

두 권번의 선율에서 나타난 복잡성과 지속음에서도 차이가 나타났다. 한성권번에서는 음의 지속에 있어 주로 임종($B^{\flat}$)을 긴 박에 걸쳐 표현하고, 단락의 종지음으로 사용한 경우가 잦았던 것에 비해 조선권번에서는 임종($B^{\flat}$)보다 중려($A^{\flat}$)나 고선(G) 등의 음을 길게 표현하였고, 이들 음을 종지음으로 사용하기도 하였다. 이때 한성권번은 한 음을 긴 호흡으로 이어서 표현하기보다는 소박 단위에 맞춰 짧은 길이로 끊어 표현하

였다. 반면, 조선권번에서는 특정 음을 긴 호흡으로 지속함과 동시에 인접한 음으로 선율을 진행하여 장식음의 출현이 두드러졌다.

속소리의 사용에 있어, 한성권번에서는 조선권번에 비해 속소리의 출현이 적었다. 한성권번에서는 대체로 임종($B^{\flat}$)을 주축으로 속소리를 사용하였다. 그러나 이보다 높은 음에서도 속소리를 사용하기도 하고, 사용하지 않기도 하는 일관되지 않은 양상을 보였으며, 특정 음에서만 단발적으로 사용되는 양상을 보였다. 이러한 양상은 조선권번의 속소리 사용과 상반되는 특징인데, 조선권번은 임종($B^{\flat}$)을 포함하여 이보다 높은음에서는 모두 속소리를 사용하였고 임종($B^{\flat}$)보다 낮은음인 중려($A^{\flat}$)에서도 속소리를 사용한 경우가 나타났다. 또한, 조선권번에서는 긴 길이에 걸쳐 속소리가 나타나 여러 음에 걸쳐 속소리가 표현되었으며 하나의 '구간'을 형성하였다. 이를 통해 한성권번보다 조선권번 소속 여성 음악인들이 속소리의 표현에 있어 더 능숙했음을 알 수 있다.

요성의 사용에 있어, 한성권번은 비교적 요성의 폭이 넓고 큰 발성으로 소리 내는 서도소리 요성을 사용한 경우가 잦았으며, 높은 음역에서도 속소리를 사용하지 않는 한성권번의 발성법이 가미되어 비교적 굵고 씩씩하게 표현되었다. 이에 비해 조선권번에서는 요성의 폭이 좁은 정가 요성을 주로 사용했으며, 이는 높고 얇은 속소리와 함께 나타나 부드럽고 고운 음으로 표현되었다. 이로 인해 조선권번은 한성권번의 소리에 비해 부드럽고 섬세하게 가창되었다. 또한, 한성권번에서는 음 간의 진행에 있어 상・하행의 퇴성과 추성을 사용하여 전반적으로 유려한 선율형을 보였다. 그러나 조선권번에서는 상・하행의 퇴성과 추성 출현이 적고 앞꾸밈음을 수반한 채 박을 단위별로 나누어 선율을 진행함으로써 선율이 비교적 명확한 선율로 표현되었다.

다이내믹(Dynamic)의 표현에 있어, 조선권번에서는 동일한 음을 지속할 때 점차적으로 커지거나 작아지는 경우를 비롯하여 급격히 작은 음량으로 소리 내는 등의 다이내믹이 표현되었다. 그러나 한성권번 창에서는 이러한 다이내믹이 전혀 나타나지 않아 음악적 표현에 있어 차이를 보인다. 즉, 다이내믹의 사용은 조선권번만의 표현법이라 할 수 있으며, 이를

통해 조선권번이 한성권번에 비해 음악적 표현 기법이 다양하고 전문적이었던 것으로 볼 수 있다.

이로 인해 한성권번의 <권주가>는 잔가락이나 장식음의 표현이 적고 씩씩하고 비교적 거친 음색으로 표현되고, 조선권번의 <권주가>는 잔가락과 장식음의 출현이 많아 유려한 선율형을 보였으며 다양한 다이내믹의 사용으로 섬세하게 표현됨을 알 수 있었다.

한편, 한성권번(표연월・신해중월)과 조선권번(백운선) 창의 <개성난봉가>를 통해 살펴본 두 권번의 잡가류 악곡에서는 다음과 같은 부분에서 차이가 있었음을 알 수 있었다.

한성권번에서 가창된 <개성난봉가>는 대부분 2명의 창자에 의해 연행되었고, 조선권번에서는 한 명의 창자에 의한 독창으로만 연행되었다. 이러한 가창 상의 차이는 음악의 반주와도 연관되어, 한성권번에서는 장구 장단만을 반주로 사용하였고, 조선권번에서는 피리와 단소의 선율악기가 연주하는 수성반주를 수반하였다. 즉, 한성권번과 조선권번은 음악의 완성도를 표현하기 위한 방법으로써 각각 가창 인원과 반주 형태를 중요하게 인식했던 것으로 보인다.

각각 6절과 7절로 이루어진 한성권번과 조선권번의 <개성난봉가> 사설에 있어, 한성권번은 제1절에서 제6절에 이르기까지 남녀의 애정이나 인생의 유한함 혹은 앞으로의 다짐과 같은 통속적인 주제의 사설을 사용하여 주제의 일관성을 보인다. 그러나 조선권번은 곡의 후반부에는 한성권번과 마찬가지로 통속적인 사설을 사용하기도 하였으나, 절에 따라 정가류 악곡인 <관산융마>의 사설을 차용하거나 한시 어구를 배자 한 경우도 나타났으며 입타령만으로 메기는소리의 사설로 사용하기도 하였다.

박자를 짧은 박으로 나누어 표현함에 있어 한성권번이 조선권번에 비해 잦은 빈도로 짧은 박을 표현하였다. 반면, 조선권번은 비교적 각 음이 긴 길이로 지속되었다. 짧은 박으로 나누어 소리 냄에 있어, 한 박 내에서 한성권번은 박의 앞쪽을 짧을 박으로 나누어 소리 내고, 박의 뒤쪽을 긴 길이로 표현하는 것에 비해, 조선권번은 박의 앞쪽을 길게 소리 내고

박의 뒤쪽을 짧게 소리 냄으로써 박을 나누는 위치에 있어서도 차이를 보였다.

두 권번의 선율 모두 A-C-D-E-G음의 5음을 주로 사용하였다. 그러나 한성권번은 이보다 높은 C′음의 출현이 잦았고, F음 혹은 B음까지를 자유롭게 사용하여 넓은 음역과 다양한 출현음으로 가창하였다. 이에 비해 조선권번은 A-C-D-E-G음의 5음 외에는 더 높은 음역이나 다른 출현음의 출현이 거의 나타나지 않았다.[166] 이와 같은 각 권번의 <개성난봉가>를 구성하는 음역과 출현음의 차이는 곧 각 권번의 선율에 나타난 잔가락 및 장식음과 연관되었다.

즉, 박을 잘게 나누어 표현하고 다양한 음으로의 진행이 자유로웠던 한성권번의 선율은 잔가락 및 장식음의 출현도 빈번하였다. 반면, 짧은 박의 출현이 적었던 조선권번은 대부분의 사설이 1자 1음으로 배자 되어, 사용되었던 출현음 역시 한성권번에 비해 다양하지 않아 잔가락 및 장식음의 출현이 두드러지지 않았다. 이로 인해 한성권번의 선율은 비교적 화려하고 유려하게 표현되었고, 조선권번은 단조롭고 간결한 선율형을 보였다.

그러나 조선권번은 속소리와 셈여림을 통하여 음향과 음색 상의 표현을 드러냈다. 한성권번에서도 속소리가 표현되긴 하였으나, 그 빈도가 조선권번에 비해 적었다. 조선권번에서는 속소리가 특정 음에서 일시적으로 수반될 뿐만 아니라, 긴 박에 걸쳐 하나의 '구간'을 형성하기도 하였다. 이와 더불어 피아노(*piano*)와 같은 셈여림을 사용함으로써 이전의 음향과 확연히 달리 표현되었고, 이로 인해 음향과 음색 상의 변화를 나타냈음을 알 수 있었다.

166) 즉, 조선권번의 선율에 나타난 출현음은 현재 반경토리의 음계와도 같다.

IV. 한성권번과 조선권번의 음악적 성향

한성권번과 조선권번이 유성기음반과 경성중앙방송을 통해 연행한 음악을 정가류 악곡과 잡가류 악곡으로 구분하여 살펴본 결과, 한성권번은 정가류 악곡 중 시조의 연행이 가장 잦았고, 조선권번은 가곡을 주로 연행하였다. 시조는 흔히 '시절가조'로서 정가류 악곡 내에서 가곡, 가사보다 비교적 유행성이 짙고 가창 상의 원칙이 가곡에 비해 강조되지 않는 음악으로 인식되고, 가곡은 그 연원을 고려조로 소급할 수 있을 만큼 오랜 역사를 거쳐 형성된 음악으로서 정가류 악곡 중 짙은 정통성을 보이는 악곡이다. 이처럼 시조와 가곡이 갖는 음악적 성격에 기하여 한성권번과 조선권번이 각각 두 음악 장르에 가장 주력을 다했던 분석 내용을 바탕으로, 한성권번은 음악적 원칙성이 강조되지 않아 대중이 쉽게 감상할 수 있는 음악의 향유를 추구하고, 조선권번은 향유 계층에 대한 고려보다 음악적 정통성을 지닌 악곡을 주로 다루는 성향을 보이고 있던 것으로 해석할 수 있다.

이러한 두 권번의 음악적 성향은 <권주가>과 <개성난봉가>의 가창에서도 나타났다. 한성권번의 <권주가>와 <개성난봉가>는 모두 두 명의 가창자가 장구 장단만을 반주로 하여 가창한 것에 비해, 조선권번의 <권주가>와 <개성난봉가>는 는 한 사람의 가창자가 장구를 비롯하여 피리・대금・해금과 같은 선율악기도 함께 반주 선율을 연주하였다.

이처럼 <권주가>와 <개성난봉가>에 나타난 각 권번의 반주 형태는 두 권번이 주로 연행했던 음악의 성격과 일치한다. 특히 정가류 악곡 중 시조의 연행에 두각을 드러냈던 한성권번은 <권주가>와 <개성난봉가>에 모두 장구 장단만을 편성하고, 가곡을 주로 연행했던 조선권번은 가곡의 관현 반주 수반 원칙에 따라 비교적 가창의 반주에 선율악기를 수반하는 형태가 익숙했을 것으로 추정된다.

특히 조선권번에서 <권주가>를 가창했던 김수정 창의 반주 선율로 연주된 음악은 경풍년이며, <권주가>의 노래선율과 반주 선율이 달랐음에

도 진행이 조화롭고 노래선율의 앞과 뒤에 위치한 여음이 존재하는 점 등을 통해 해당 음원의 가창자는 경풍년의 반주를 익숙하게 느끼고 있었을 것이라는 점이 밝혀진 바 있다.[167] 이는 조선권번에 대령악수로 소속되어 있던 김계선과 김수천 등과 같은 당대 유명 음악인들과의 음악적 교류가 있었음을 뒷받침하며, 이를 통해 조선권번에서는 비교적 갖춰진 형태로 정가류 악곡의 가창이 가능한 환경이었음을 짐작할 수 있다.

분석을 통해 살펴봤던 <권주가>와 <개성난봉가>의 선율에서도 두 권번의 음악적 성향은 상이하게 나타났다. <권주가>에 출현하는 음의 지속과 종지음의 사용에 있어, 한성권번은 주로 임종을 긴 호흡으로 지속하고 종지음으로 사용하는 경향을 보였다. 이에 비해 조선권번에서는 임종보다 중려나 고선을 비교적 긴 박으로 지속하고 종지음으로 사용하였는데, 이들 음을 긴 호흡으로 유지하기보다는 인접한 음을 앞꾸밈음이나 짧은 시김새로 사용하여 박 단위로 끊어내며 표현하였다. 이러한 특정 음의 지속과 짧은 길이로 끊어내는 가창 성향은 남창가곡과 여창 가곡의 가창을 구분 지을 수 있는 뚜렷한 차이 중 하나로서[168] 한성권번은 남창가곡의 가창 성향과 유사하게 표현하고 조선권번은 여창가곡의 성향과 유사하게 가창했음을 추정할 수 있다. 이는 매체를 통해 연행된 한성권번과 조선권번의 정가류 악곡 중 한성권번은 남창 시조를 다수 연행하고, 조선권번은 가곡과 여창 시조를 주로 연행했던 경향과 연관된다.

<권주가>와 <개성난봉가>에서 나타나는 두 권번의 속소리와 다이내믹의 양상은 각 권번의 음악 성향을 뒷받침하는 근거로 볼 수 있다. 한성권번은 특정 음에서만 일시적으로 속소리가 사용되고, 높은 음역에서도 속소리를 사용하지 않는 경우가 잦아 전반적으로 굵고 씩씩한 음색으로 가창되었다. 이에 비해 조선권번에서는 속소리의 출현이 잦고 긴 호흡에 걸쳐 선율형 전체를 속소리로 표현하는 경우가 있어 부드럽고 고운 소리로 표현되었다. 나아가 조선권번에서는 크레셴도(*crescendo*)나 피아노(*piano*)와 같은 다이내믹(*Dynamic*)이 속소리와 결합되어 더욱 풍부한

167) 김창곤, 앞의 논문(2001), 302~303쪽.
168) 이수진, 앞의 논문(2012), 228~230쪽.

음향으로 표현되는 경우도 찾을 수 있었다.

이러한 속소리와 다이내믹의 사용 양상은 잡가류 악곡인 <개성난봉가>에서도 두 권번은 상이하게 나타났다. 한성권번의 <개성난봉가>는 <권주가>와 마찬가지로 특정 음에서만 일시적으로 속소리가 사용되었고, 그 사용에 있어서도 일관된 특징을 보이지 않았으며 다이내믹의 출현 역시 나타나지 않았다. 이에 비해 조선권번의 <개성난봉가>에서는 <권주가>에서의 출현 양상과 유사하게 긴 길이에 걸쳐 속소리가 사용되었고, 다이내믹 역시 수반되었다.

속소리의 사용은 정가류 악곡에서 특히 가곡 중 여창 가곡의 정체를 드러낼 수 있는 뚜렷한 특징이다. 이러한 속소리의 사용이 한성권번보다 조선권번에서 더 능숙하고 잦은 빈도로 출현하였다는 점은 조선권번의 성악곡이 정통 여창 가곡과 유사한 특징으로 가창되었음을 방증하며, 나아가 조선권번의 여성 음악인들이 한성권번 소속 여성 음악인들보다 전문적이고 전통적인 음악 성향을 지니고 있었을 것으로 추정할 수 있다.

두 권번의 <권주가>와 <개성난봉가>를 통해 가창 상의 원칙성과 유동성이 드러나기도 하였다. 한성권번은 <권주가>의 가창 시, 상・행하며 퇴성 혹은 추성하는 경우가 나타나 각 음이 박 단위로 나뉘어지며 하행 혹은 상행하는 조선권번의 선율과 대조적인 양상을 보였다. 이처럼 유연한 한성권번의 가창법과 원칙적인 조선권번의 가창법은 <개성난봉가>에서도 나타났는데, 두 권번의 <개성난봉가>는 모두 A-C-D-E-G의 5음을 주로 사용하였다. 그러나 5음만을 사용하여 음악을 구성한 조선권번과 달리, 한성권번은 그 외에 F음 혹은 B음도 사용하여 비교적 다양한 음으로 음악을 구성하였다. 이를 통해 한성권번이 조선권번에 비해 유동적이고 자유로운 가창 성향을 보이고, 조선권번은 한성권번보다 원칙적이고 규격화된 가창 성향을 지니고 있었음을 알 수 있다.

요컨대, 성악곡의 가창에 있어 한성권번은 씩씩하고 힘찬 발성과 표현법으로 비교적 자유롭고 유연한 음악을 연행하는 성향을 형성하고 있었다. 이에 정가류 악곡에서는 비교적 유동적인 음악 가창이 가능한 시조

의 연행이 잦았고, 잡가류 악곡에서는 대중성과 통속성을 더 강조할 수 있는 방향으로 음악을 연행하였다. 반면, 조선권번은 명확한 음정과 박자의 표현을 비롯하여 속소리와 다양한 음악적 표현을 가미함으로써 한성권번보다 더 섬세한 가창을 구사하였다. 이에 정가류 악곡에서는 가곡을 주 종목으로 내세웠고, 잡가류 악곡에서도 정가류 악곡의 가창과 유사한 특징으로 음악을 구현하였다.

V. 결 론

본 연구는 한성권번과 조선권번의 음악 활동 양상을 매체에 따라 살펴보고, 한성권번과 조선권번 소속 여성 음악인의 배경과 권번 내 학감에 따라 나타나는 각 권번의 음악적 성향과 특성을 구명(究明)하는데 목적이 있다.

첫째, 권번 소속 여성 음악인들이 연행한 정가류 악곡 중 한성권번 소속 여성 음악인들은 시조 연행에서 두각을 드러냈고 조선권번 소속 여성 음악인들은 주로 가곡을 연행하였다.

둘째, 두 권번 소속 여성 음악인들에 의한 잡가류 악곡 중 한성권번은 경·서도지역 잡가류 악곡의 연행이 잦았고 조선권번 소속 여성 음악인들은 그 외 지역인 동부 혹은 남도 지역의 잡가류 악곡 연행이 두드러졌다. 이러한 경향은 각 권번에 소속되어 있던 여성 음악인들의 출신 및 배경과 관련 있는 것으로 보인다.

한성권번은 관기(官妓) 출신인 경기(京妓)가 중심이 되어 형성된 한성기생조합에 근간을 두고 발전한 권번이다. 따라서 한성권번에 소속되어 있는 여성 음악인들은 경기지역에서 전승되고 있던 음악에 우세를 보일 수 있었으며 특히 경기지역을 포함하여 서도지역에서 전승되던 사당패 소리와 같은 전통적 색채가 강한 악곡을 주로 연행하였다. 이에 비해 조선권번은 향기(鄕妓) 출신을 중심으로 형성된 다동기생조합에 뿌리를 두고 발전하였다. 이로 인해 조선권번에 소속되어 있는 여성 음악인들은 경·서도권의 악곡을 제외한 동부 혹은 남도 지역의 잡가류 악곡을 주로 연행하였다.

이러한 경향은 신민요 가창에서도 찾아볼 수 있는데, 한성권번 소속 여성 음악인들의 신민요는 온전히 새롭게 만들어진 악곡을 연행하거나 선양합주와 같은 새로운 음악 요소를 도입한 악곡으로 연행하였다. 반면, 조선권번 소속 여성 음악인들은 새로운 악곡의 연행보다는 다른 지역에서 연행되던 악곡에 지역의 뚜렷한 시김새를 가미하여 지역적 색채가 짙은 음악으로 변형함으로써 신민요를 연행하였다.

셋째, 한성권번은 정가류 악곡의 실제 가창에 있어 정가류 악곡과 잡가류 악곡 모두 두 명의 창자가 동일한 선율을 노래하고 장구 장단에 맞춰 연행하는 경우가 대부분이었다. 간혹 선율악기를 수반하긴 하나, 그 종류가 다양하지 않고 수성가락의 형태로 비교적 소박한 반주를 갖췄다. 이에 비해 조선권번은 정가류 악곡과 잡가류 악곡을 모두 독창으로 구성하였고 2~3가지의 선율악기가 반주 선율을 연주하였다. 즉, 한성권번에 비해 조선권번 소속 여성 음악인들이 혼자서 음악을 끌어나갈 수 있는 역량을 갖추고 있던 것으로 보인다.

넷째, 정가류 악곡에서 나타난 한성권번과 조선권번의 음악적 차이는 속소리의 표현에 있어 두드러졌다. 한성권번의 정가류 악곡에 있어 속소리의 사용은 일정한 기준 없이 간헐적으로 사용된 것에 비해 조선권번에서는 특정 음을 기준으로 이보다 높은 음역에서는 속소리를 사용하여 비교적 일정한 속소리 사용 양상이 나타났다. 더불어 한성권번 소속 여성 음악인들은 정가류 악곡에도 서도소리 요성과 같은 비교적 굵고 거친 잡가류 요성법을 사용한 데 비해 조선권번 소속 여성 음악인들은 다채로운 다이내믹을 사용함으로써 속소리의 표현과 더불어 섬세한 표현을 구사하였다. 이로 인해 한성권번의 정가류 악곡은 굵고 힘찬 느낌으로 표현되었고 조선권번의 정가류 악곡은 가늘고 부드러운 음색으로 표현되었다.

다섯째, 잡가류 악곡에서 나타난 두 권번의 음악적 차이는 사설·출현음·잔가락과 박을 잘게 나누는 양상에서 나타났다. 한성권번에서는 제1절에서 제6절까지의 사설이 모두 남녀 간의 사랑과 같은 통속적인 성격의 사설로 구성하였고 조선권번에서는 통속성의 사설 뿐만 아니라 정가류 악곡의 사설을 차용하는 등 한시 어구를 사설로 사용하기도 하였다. 또한, 한성권번은 잦은 박의 분할로 다양한 음이 출현하여 잔가락과 장식음의 출현 빈도가 높았으며 이로 인해 유려한 선율 진행을 보였다. 반면, 조선권번에서는 대개 1음 1박의 형태로 박이 나뉘어 간결하고 단조로운 선율 진행을 보였으나, 다이내믹과 셈여림의 사용으로 음색과 음향상의 변화가 나타났다.

이상에서 살펴본 바를 통해 매체의 발달로 음악 유통 과정이 변화했던

1928년부터 1936년에는 관기 출신으로서 궁중 가무 능하여 정통 궁중 문화를 계승했을 것으로 알려진 한성권번과 삼패와 향기를 중심으로 형성되어 시정 문화에 능했을 것으로 알려진 조선권번에 관한 기존의 선행연구 결과와는 상이한 음악적 성향을 갖추고 있었음을 알 수 있다.

참 고 문 헌

<단행본>

권도희,『한국 근대음악 사회사』(서울: 민속원, 2012).

김영운,『가곡 연창형식의 역사적 전개양상』, 서울: 민속원, 2005.

_____,『국악개론』, 파주: 음악세계, 2015.

김창곤,『십이가사』, 서울: 민속원, 2018.

배연형,『한국 유성기음반 문화사』, 서울: 지성사, 2019.

조선연구회,『조선미인보감』, 서울: 민속원, 2007.

한국문화예술진흥원・한국예술연구소・한국문화예술위원회・예술자료원,『한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈(9) 성경린』(서울: 한국문화예술진흥원, 2004).

_____,『한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈(5) 김천흥』(서울: 한국문화예술진흥원, 2004).

한국정신문화연구원,『경성방송국국악방송총목록』, 서울: 민속원, 2000.

_____,『한국민족문화대백과사전』, 성남: 한국정신문화연구원, 1991.

<논문>

강경호,「20세기 초 전통 가곡 문화의 변화상과 공연의 실제(2) - 1920년대 전후 연행된 가곡창 자료들을 중심으로-」,『반교어문연구』제44권(서울: 반교어문학회, 2016).

강등학,「1945년 이전시기 통속민요 아리랑의 문화적 성격과 가사의 주제양상」,『한국민요학』제21집(용인: 한국민요학회, 2007).

권도희,「20세기 기생의 가무와 조직: 근대기생의 형성과정을 중심으로」,

『한국음악연구』 제45권(서울: 한국국악학회, 2009).
_____,「대한제국 이후 삼패의 정치학-“안진소리”의 기호적 의미-」,『한국고전여성문학연구』 제38집(서울: 한국고전여성문학회, 2019).
고은지,「20세기 유성기음반에 나타난 대중가요의 장르 분화 양상과 문화적 의미」,『한국시가연구』 제21집(용인: 한국시가학회, 2006).
김민정,「조선권번과 한성권번의 여창가곡 전승: 최정희와 지금정을 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2015.
김종진,「잡가・민요・가사의 경계에 대한 탐색 -<국문뒤풀이>의 전승 연구」,『한국어문학연구』 제50집(서울: 동악어문학회, 2008).
김진향,「금하 하규일 선생의 가곡 교수법」,『선가 하규일 선생 약전』(서울: 민속원, 1993).
김창곤,「가사의 반주음악에 관한 연구 - sp판 복각음반 <전통가곡, 歌詞의 原流>를 중심으로-」,『한국음악연구』 제29집(서울: 한국국악학회, 2001).
_____,「12가사의 악곡 형성과 장르적 특징」, 서울대학교 박사학위논문, 2006.
박지애,「20세기 전반기 잡가의 라디오 방송 현황과 특징」,『어문학』 제103집(대구: 한국어문학회, 2009).
_____,「유성기음반과 라디오방송을 통해 향유된 시조의 양상과 특징」.『시조학논총』 제44집(서울: 한국시조학회, 2016_.
박용규,「일제하 라디오 방송의 음악 프로그램에 관한 연구: 1930년대를 중심으로」,『언론정보연구』 제47권2호, 서울대학교 언론정보연구소, 2010.
손인애,「경기민요 <천안삼거리(흥타령)>에 대한 사적 고찰」,『한국민요학』 제26집(인천: 한국민요학회, 2009).
_____,「서도 통속민요 <긴염불> 연구 - 평양굿 <긴염불> 및 서도민요 <개성산염불>과의 관련성을 토대로-」,『한국민요학』 제31집(인천: 한국민요학회, 2011).
_____,「황해도 통속민요 <배꽃타령>에 대한 사적 고찰 - 사당패 <배

꽃타령>과의 관계를 중심으로」,『한국민요학』 제35집(인천: 한국민요학회, 2012).
신명숙,「권번의 기예전승을 위한 기생제도와 춤교육 연구 -장금도의 구술로 본 소화권번을 중심으로」,『인문사회 21』 제8권, 아시아문화학술원, 2017.
안정아, 「장진주와 여창가곡의 비교연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2017.
이보형,「조선후기 정가집단의 유형과 성격 -평민정가집단을 중심으로-」,『동양음악』 제24집(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 2002).
이소영,「<아리랑>의 문화적 변용에 따른 음악적 특징 -유성기음반의 아리랑을 중심으로」, 『음악학』 제24권(서울: 한국음악학학회, 2013).
이수진,「남・여창 가곡의 노래선율 비교 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2012.
이주희・추정금,『동래권번에 관한 연구 -학습내용과 기생의 활동 중심으로-」,『무용예술학연구』 제24권, 한국무용예술학회, 2008.
이재옥,「1930년대 기생의 음악 활동 고찰」,『한국음악사학보』 제30집(서울: 한국음악사학회, 2003).
이현창,「연주기록을 통해서 본 자진한잎의 악곡명」,『한국전통음악학』 제6호(서울: 한국전통음악학회, 2005).
임선희,「권번과 개인학습의 교육과정 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2007.
최선아,「현행 가곡 반주 악기 편성의 성립에 관한 연구」,『한국음악연구』 제64집, 한국국악학회, 2018.

<음반>

김수정, ‘연악곡(상)’, ‘전통가곡, 가사의 원류(SYNCD-058B)’, 신나라,

1993.
백운선, ‘박연폭포’, ‘빅터유성기원반시리즈 20 - 서도소리선집(3)(SRCD-1202), 서울음반, 1995.
조모란・김연옥, ‘<권주가>’, ‘빅터유성기원반시리즈 19 -경서도 소리 선집(SRCD-1201)’, 서울음반, 1995.
표연월・신해중월, ‘개성난봉가’, ‘빅터유성기원반시리즈 19 - 경서도 소리 선집(SRCD-1201)’, 서울음반, 1995

<사이트>

김문성, ‘(2019.02)권번의 은어, 기생의 은어’, “한국문화재재단”, (https://www.chf.or.kr/c2/sub2_2.jsp?thisPage=1&searchField=&searchText=&date1=201902&brdType=R&bbIdx=106563)
박진아, ‘[오늘의 사자성어] 탐화봉접(探花蜂蝶)’, (https://www.sisunnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=123041), (작성일자: 2020.4.6.).
‘산염불’, 『한국민속대백과사전』, (작성자: 이소영), (https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/6256).
‘진주권번’, “문화콘텐츠닷컴”, (http://www.culturecontent.com/content/contentView.do?search_div=CP_THE&search_div_id=CP_THE003&cp_code=cp0428&index_id=cp04280008&content_id=cp042800080001&search_left_menu=1).
조일하, <시창(詩唱) 관산융마(關山戎馬) ‘추강(秋江)이’>, ‘달빛의 그리움을 담다’ 해설집.
한국유성기음반 사이트(http://www.sparchive.co.kr/v2/).

Abstract

A Study on the Musical Characteristics of *Hanseong* and *Joseon-GwonBeon*

- Focusing on vocal music from 1928 to 1936 -

Kim, Ji Won
Major in Korean Musicology
Department of Music
The Graduate School
Seoul National University

This study will examine the music activities of the two groups based on the songs of *Hanseong-Gwonbeon* and *Joseon-Gwonbeon*, who performed on Phonographic Record and *Gyeongseong Broadcasting Station*(JODK). This aims to reveal the musical tendencies that two *Gwonbeon*s formed between 1928 and 1936.

First of all, *Hanseong-Gwonbeon* mainly sang the *Sijo* among *JeongGa* genre's music, and sang the traditional *Japga* of *Seoul* and its surroundings, which inherited the sound of *Sadang-pae*(a traditional singing group that was active in the 19th century).

In the actual song, *JeongGa* genre music was expressed in a bolder and thicker style than a delicate musical expression. *Japga* genre music used popular lyrics and more diverse notes than *Joseon-Gwonbeon*. This shows that the *Hanseong* had higher skills in popular and fashionable music.

Next, *Joseon-Gwonbeon* mainly sang the song, which was *Gagok* mainly of the *JeongGa* genre's music, and mainly sang the *Japga* genre music, which clearly revealed the local expression.

In the actual song, *Jeong Ga* genre music was highly professional with delicate musical expressions. Chinese characters were also used in *Japga* genre music, or singing methods such as *Jeong Ga* genre's music. Therefore, *Joseon-Gwonbeon* was better at expressing traditional *pungryu-bang* vocal music.

This study revealed that from 1928 to 1936, these two groups had a different musical tendency from the previously known *Hanseong-Gwonbeon* and *Joseon-Gwonbeon*.

---

keywords : *Hanseong-Gwonbeon*, *Joseon-Gwonbeon*, Phonographic Record, *Gyeongseong Central Broadcasting Station*(JODK), *JeongGa, Japga,* Musical Characteristic

Student Number : 2019-21928