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

음악석사 학위논문

조선후기 행악 계통 악곡의 악조 연구

- <길군악> 및 <길타령>과 <능게휘모리>를 중심으로 -

2023년 8월

서울대학교 대학원

음악과 한국음악학 전공

박 은 현

조선후기 행악 계통 악곡의 악조 연구

- <길군악> 및 <길타령>과 <능게휘모리>를 중심으로 -

지도교수 성 기 련

이 논문을 음악석사 학위논문으로 제출함
2023년 4월

서울대학교 대학원
음악과 한국음악학 전공
박 은 현

박은현의 석사 학위논문을 인준함
2023년 7월

위 원 장 Anna Yates-Lu (인)

부위원장 김 우 진 (인)

위 원 성 기 련 (인)

국문초록

본고는 조선후기 행악을 세악수악과 취고수악으로 나누고 전승 집단에 따라 지칭하는 악곡명과 악조적 특징의 변천 과정을 정리하여 조선후기 행악의 악조를 종합적으로 논의하고자 하였다. 본고에서는 정악에 속하는 국립국악원 전승 세악수악은 평조와 계면조로 분석하였고, 민속악에 속하는 경기지역 민간 음악인 전승 세악수악과 취고수악은 토리로 분석하였다. 본고의 연구 결과를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 조선후기의 행악 관련 자료가 수록된 고악보와 음반을 살펴봄으로써 전승 양상을 알아보았다. 세악수악 〈길군악〉은 고악보에서 주로 〈파진악〉 또는 〈노군악〉이라는 곡명으로 수록되었으며, 현행 악곡으로는 국립국악원 전승 〈절화〉 제1장에서 돌장2까지와 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉이 해당한다. 세악수악 〈길타령〉은 고악보에서 주로 〈가군악〉이라는 곡명으로 수록되었으며, 이를 전승한 현행 악곡으로는 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉이 있다. 취고수악 〈능게휘모리〉 계통 악곡은 유성기음반 Victor 13556(A) 〈국거리〉에서 선율을 확인할 수 있는데, 현행 악곡으로는 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉, 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉과 〈휘모리〉, 그리고 사찰에서 연주하는 〈요잡〉과 〈천수〉가 있으며 악곡마다 장단이나 빠르기는 다르지만 선율은 모두 유사하다.

둘째, 〈길군악〉과 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡의 악조를 분석하였다. 본고의 악조 분석 요소는 평조·계면조의 경우 종지음, 출현음, 시김새이고 토리의 경우 음기능, 음구조, 시김새이다. 세악수악 〈길군악〉을 전승한 현행 국립국악원의 〈절화〉 제1장~돌장2 선율과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉의 악조는 侙(솔)으로 종지하는 侙(솔)·倆(라)·黃(도)·太(레)·姑(미)의 임종 평조와 진경토리로 판단하였다. 세악수악 〈길타령〉을 전승한 현행 국립국악원의 〈절화〉 제4장과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조는 黃(솔)으로 종지하고 林(레)을 퇴성하는 黃(솔)·太(라)·仲(도)·林(레)·南(미)의 황종 계면조와 남도경토리로 분석하였다. 취고수악 태평소 〈길타령〉을

전승한 현행 태평소 음악은 입김의 세기에 따라 소리 나는 음이 크게 달라지는 악기의 특성상 연주자별로 눅여부는 음과 띄워부는 음이 다르지만 모두 林(솔)로 종지하는 林(솔)·南(라)·潢(도)·汰(레)·溦(미)의 진경토리로 동일하다는 것을 확인하였다.

마지막으로 〈길군악〉과 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡의 악조를 연주 상황 및 전승계보에 따라 비교 검토하였다. 세악수악의 경우 행진 시에는 평조 악곡인 〈길군악〉을 연주하다가 목적지에 도착한 뒤에는 음악적 대비를 위해 중심음을 옮기고 계면조로 변조하여 황종 계면조로 〈길타령〉을 연주하였다. 그러나 민속 무용이나 작법의 반주, 또는 굿 음악 등에서 주로 연주하던 취고수악 〈길타령〉은 음악적인 대비를 꾀할 필요가 없었으므로 세악수악 〈길타령〉과 달리 악조의 변화가 일어나지 않았고, 이에 따라 〈길군악〉과 동일한 임종평조로 이루어졌다고 볼 수 있다.

주요어 : 행악, 세악수, 취고수, 길군악, 길타령, 능게휘모리
학 번 : 2021-27683

목 차

Ⅰ. 머리말 ····· 1
1. 문제제기 및 연구목적 ····· 1
2. 연구범위 및 연구방법 ····· 3
3. 선행연구 검토 ····· 6

Ⅱ. 조선후기 행악 관련 자료와 20세기 이후 전승 양상 ···· 14
1. 세악수악 〈길군악〉의 관련 자료와 전승 양상 ····· 14
1) 고악보에 수록된 〈길군악〉 관련 〈노군악〉 자료
2) 20세기 이후 〈길군악〉의 전승 양상
2. 세악수악 〈길타령〉의 관련 자료와 전승 양상 ····· 20
1) 고악보에 수록된 〈길타령〉 관련 〈가군악〉 자료
2) 20세기 이후 〈길타령〉의 전승 양상
3. 취고수악 〈능게휘모리〉의 관련 자료와 전승 양상 ····· 23
1) 고음반에 수록된 〈능게휘모리〉 관련 〈국거리〉 자료
2) 20세기 이후 〈능게휘모리〉 계통 악곡의 전승 양상

Ⅲ. 〈길군악〉 및 〈길타령〉과 〈능게휘모리〉의 악조 ····· 30
1. 세악수악 〈길군악〉의 악조 ····· 30
1) 국립국악원 전승 ‘〈절화〉 제1장~돌장2’의 악조
2) 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉의 악조
2. 세악수악 〈길타령〉의 악조 ····· 65
1) 국립국악원 전승 ‘〈절화〉 제4장’의 악조
2) 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조
3. 취고수악 〈능게휘모리〉 계통 악곡의 악조 ····· 81
1) 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 악조
2) 경기지역 민간 음악인 전승 ‘태평소 〈길타령〉’의 악조

Ⅳ. 전승계보와 악곡에 따른 행악의 악조 ····· 92

Ⅴ. 맺음말 ····· 100

참고문헌 ····· 102
부록악보 ····· 108
Abstract ····· 118

표 목 차

〈표 1〉 본고의 연구범위 일람표 ····· 3
〈표 2〉 고악보 소재 〈길군악〉 수록 양상 ····· 15
〈표 3〉 고악보 소재 〈길타령〉 수록 양상 ····· 20
〈표 4〉 〈절화〉의 장별 장단 수 ····· 31
〈표 5〉 〈절화〉 제1장에서 돌장2까지의 장별 종지음 ····· 38
〈표 6〉 향피리의 〈절화〉 제1장~돌장2 선율에서 출현음별 하행 시 시김새의 특징 ····· 44
〈표 7〉 국립국악원과 최경만 · 이철주 · 김무경의 〈길군악〉의 장 구성 비교 ····· 50
〈표 8〉 민간 〈길군악〉의 장별 장단 수 ····· 51
〈표 9〉 〈절화〉와 민간 〈길군악〉의 피리 선율 기호화 비교 ····· 51
〈표 10〉 민간 〈길군악〉의 장별 종지음 ····· 57
〈표 11〉 〈절화〉의 장 구성에 따른 민간 〈길군악〉의 장별 종지음 ··· 58
〈표 12〉 향피리의 민간 〈길군악〉 선율에서 출현음별 하행 시 시김새의 특징 ····· 62
〈표 13〉 〈절화〉 제4장의 종지음 ····· 67
〈표 14〉 향피리의 〈절화〉 제4장에서 출현음별 하행 시 시김새의 특징 ··· 70
〈표 15〉 민간 〈길타령〉의 장별 장단 수 ····· 73
〈표 16〉 민간 〈길타령〉의 선율 구조 ····· 74
〈표 17〉 민간 〈길타령〉의 장별 종지음 ····· 74
〈표 18〉 향피리의 민간 〈길타령〉 선율에서 출현음별 시김새의 특징 ··· 77
〈표 19〉 〈길군악〉과 〈길타령〉의 전승 악곡 제목 ····· 92
〈표 20〉 행악의 연주 상황에 따른 〈길타령〉의 악조 변화 양상 ····· 96
〈표 21〉 태평소 연주자의 전승계보 ····· 97

악 보 목 차

〈악보 1〉〈길군악〉을 수록한『소영집성』소재〈파진악〉 …… 32
〈악보 2〉〈길군악〉을 수록한『아양금보』소재〈길구락 노상〉 …… 34
〈악보 3〉〈길군악〉을 수록한『아금고보』소재〈행악〉 …… 35
〈악보 4〉〈길군악〉을 수록한『서금보』소재〈노군악〉 …… 37
〈악보 5〉〈절화〉 제3장의 악기별 종지음 비교 …… 38
〈악보 6〉〈절화〉 제1장의 악기별 종지음 비교 …… 39
〈악보 7〉〈절화〉 제1장 제5장단 피리 선율 …… 40
〈악보 8〉〈절화〉 제2장 제6장단 피리 선율 …… 41
〈악보 9〉〈절화〉 제1장 제5장단~제2장 제1장단 피리 선율 …… 41
〈악보 10〉〈절화〉 제1장 제2장단~제3장단 피리 선율 …… 42
〈악보 11〉〈절화〉 제3장 제1장단~제2장단 피리 선율 …… 42
〈악보 12〉〈절화〉 제2장 제3장단의 피리와 해금의 겹요성표 …… 43
〈악보 13〉〈절화〉 제1장 제2장단 피리 선율 …… 43
〈악보 14〉〈절화〉 제1장 제4장단 피리 선율 …… 43
〈악보 15〉〈절화〉 제1장~돌장2의 출현음별 주요 시김새 …… 45
〈악보 16〉 태주 평조의 구성음과 현행〈절화〉의 구성음 비교 …… 46
〈악보 17〉 피리의 황종 평조와 황종 계면조의 구성음별 시김새 비교 …… 47
〈악보 18〉 피리의 황종 평조 구성음별 시김새와 현행〈절화〉
구성음별 시김새 …… 48
〈악보 19〉 국립국악원 전승〈절화〉 제1장~돌장2의 악조 …… 48
〈악보 20〉〈절화〉와 민간〈길군악〉의 a(A) 선율형 …… 53
〈악보 21〉〈절화〉와 민간〈길군악〉의 b(B) 선율형 …… 54
〈악보 22〉〈절화〉와 민간〈길군악〉의 c(C) 선율형 …… 54
〈악보 23〉〈절화〉와 민간〈길군악〉의 d(D) 선율형 …… 55

〈악보 24〉 〈절화〉와 민간 〈길군악〉의 a(A) 선율형(위)과 a″″(A″″) 선율형(아래) ····· 56
〈악보 25〉 민간 〈길군악 1〉 제2장단의 악기별 종지음 비교 ····· 59
〈악보 26〉 민간 〈길군악〉 돌장1 제2장단 피리 선율 ····· 60
〈악보 27〉 민간 〈길군악 1〉 제2장단 피리 선율 ····· 60
〈악보 28〉 민간 〈길군악 1〉 제2장단~제3장단 피리 선율 ····· 61
〈악보 29〉 민간 〈길군악 1〉 제6장단~돌장2 제1장단 피리 선율 ··· 61
〈악보 30〉 민간 〈길군악 2〉 제1장단 피리 선율 ····· 61
〈악보 31〉 민간 〈길군악〉의 출현음별 주요 시김새 ····· 62
〈악보 32〉 진경토리의 음구조 및 시김새 ····· 63
〈악보 33〉 진경토리의 음구조와 민간 〈길군악〉의 음구조별 시김새 비교 ··· 64
〈악보 34〉 민간 〈길군악〉의 해금 선율에서 드러난 종지 선율형 ··· 64
〈악보 35〉 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉의 악조 ····· 65
〈악보 36〉 〈절화〉 제4장 제1장단의 악기별 변조 선율 비교 ····· 67
〈악보 37〉 〈절화〉 제4장 제4장단의 악기별 선율 비교(정간보) ····· 68
〈악보 38〉 〈절화〉 제4장 제5장단 피리 선율 ····· 69
〈악보 39〉 〈절화〉 제4장 제5-7장단 피리 선율 ····· 69
〈악보 40〉 〈절화〉 제4장 제4장단 피리 선율 ····· 70
〈악보 41〉 〈절화〉 제4장의 출현음별 주요 시김새 ····· 71
〈악보 42〉 피리의 황종 계면조 구성음별 시김새와 〈절화〉 제4장 구성음별 시김새 ····· 71
〈악보 43〉 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장의 악조 ····· 72
〈악보 44〉 민간 〈길타령〉 제3장 제1장단 피리 선율 ····· 75
〈악보 45〉 민간 〈길타령〉 제2장 제4장단 피리 선율 ····· 75
〈악보 46〉 민간 〈길타령〉 돌장 제4장단~제1장 제1장단 피리 선율 ··· 76
〈악보 47〉 민간 〈길타령〉 제1장 제3장단 피리 선율 ····· 76
〈악보 48〉 민간 〈길타령〉 제2장 제1장단 피리 선율 ····· 77

〈악보 49〉 민간 〈길타령〉의 출현음별 주요 시김새 ····· 78
〈악보 50〉 남도경토리(성주풀이토리)의 음구조 및 시김새 ····· 79
〈악보 51〉 남도경토리의 음구조와 민간 〈길타령〉의 음구조별 시김새 비교 ····· 79
〈악보 52〉 민간 〈길타령〉 제3장 제4장단 피리 선율 ····· 80
〈악보 53〉 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조 ····· 80
〈악보 54〉 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 종지음 비교 ····· 82
〈악보 55〉 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 음구조별 시김새의 용례 ··· 83
〈악보 56〉 진경토리와 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 음구조별 시김새 비교 ····· 84
〈악보 57〉 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 종지 선율형 비교 ····· 85
〈악보 58〉 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 종지음 비교 ··· 87
〈악보 59〉 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조 비교 ··· 88
〈악보 60〉 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조별 시김새의 용례 ····· 89
〈악보 61〉 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조별 시김새 ····· 89
〈악보 62〉 진경토리와 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조별 시김새 비교 ····· 90
〈악보 63〉 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 종지 선율형 비교 ····· 91
〈악보 64〉 세악수악 〈길군악〉을 전승한 현행 악곡의 악조: 국립국악원 전승 〈절화〉 제1장~돌장2와 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉 ··· 93
〈악보 65〉 세악수악 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡의 악조: 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉 ···· 94
〈악보 66〉 취고수악 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡의 악조 ····· 95

Ⅰ. 머리말

1. 문제제기 및 연구목적

행악은 군대나 귀인의 행차 시에 연주하던 음악을 일컫는다. 삼국시대에는 고구려의 안악 3호분(357) 회랑 벽화에서 수레의 앞뒤로 담고·담종·북(이중고)·소·각·요 등의 타악기와 관악기 연주자들이 편성되어 있는 모습을 볼 수 있다. 고려시대에는 임금이 탄 수레의 앞뒤에 일정한 의장(儀仗)을 갖추는 위장(衛仗)과 노부(鹵簿) 등이 있었는데,[1] 이 의식에서는 군인이 음악을 연주했다.[2] 조선시대에 들어와서는 궁중 내에서 왕의 행차 때 전부고취와 후부고취가 연주하였고 궁중 밖에서는 군영 소속 악대와 민간의 도가(都家)[3] 소속 음악인들이 행악을 연주했다.

조선후기에 행악을 연주한 악대를 소속에 따라 나누어 보면 군영 소속 음악인과 민간의 도가 소속 음악인으로 나눌 수 있다. 군영 소속 음악인은 다시 중앙의 궁중 내 내취(內吹)[4]와 오영문 소속 세악수(細樂手)와 취고수(吹鼓手)로 분류할 수 있고 각 지방 군영에도 세악수와 취고수가 소속되어 있었다.[5] 민간의 도가 소속 음악인은 창우집단 소속 무녀와 연주자가 있었고 도가

---

1) 『高麗史』에 의하면 여섯 가지 위장과 일곱 가지 노부에 대한 설명이 기록되어 있다. 위장에는 취각군과 취라군의 관악기가 편성되었고 노부에서는 금정(金鉦)·강고(搁鼓)·도고(鼗鼓) 등의 타악기도 편성되어 악기 편성상 차이가 있었다. 송방송, 「第5章 高麗社會의 音樂文化」, 『高麗音樂史硏究』(一志社, 1988), 272-277쪽 참고.

2) 송방송, 『증보한국음악통사』(민속원, 2007), 191-192쪽.

3) 조선시대에 시전(市廛)의 사무실 겸 창고로 운영되던 상업 공간이다. 한국학중앙연구원, “도가”, 『한국민족문화대백과』, 〈https://terms.naver.com/entry.naver?docId=543416&cid=46622&categoryId=46622〉, 검색일자 2023년 4월 2일.

4) 선전관청 소속의 취고수와 세악수를 내취라고 하였는데, 오영문 소속의 세악수 중 우수한 자를 선발하여 선전관청의 내취세악을 겸하도록 하면서 세악수를 세악겸내취 또는 세악내취라고 부르기도 하였다. 안확, 「千年前의 朝鮮軍樂」, 『조선』(조선총독부, 1930년 2월호), 133쪽; 우에무라 유키오(植村幸生), 「朝鮮後期 細樂手의 形成과 展開」, 『한국음악사학보』 제11집(한국음악사학회, 1993), 477쪽.

5) 배인교는 중앙과 지방의 관아와 군영 소속 음악인을 관속(官屬) 음악인으로, 그리고 민간의 관아 또는 군영 소속이 아닌 음악인을 비관속(非官屬) 음악인으로

와 군영에 이중으로 소속되어 군영의 행사가 없을 때는 도가를 중심으로 활동한 세악수가 있었다.[6]

세악수와 취고수 음악은 19세기 말에서 20세기 초 군영이 폐지되고 급속히 사회·문화적 변동이 일어나면서 국립국악원과 경기지역 민간 음악인에 의해서만 전승되고 있다. 조선후기에 연주한 행악은 〈취타〉, 〈길군악〉, 〈길타령〉 등이 주된 악곡이었으나, 현재 전승되는 행악은 연주자 집단에 따라서 악곡 구성과 제목, 그리고 악조의 특징이 조금씩 다르다.

세악수가 연주한 〈길군악〉과 〈길타령〉은 고악보에 〈노군악(路軍樂)〉과 〈가군악(家軍樂)〉이라는 악곡명으로 수록되어 있기도 하다. 이 두 악곡을 전승하는 과정에서 이왕직아악부가 한 곡으로 합쳐서 〈절화(折花)〉라는 곡명을 가진 악곡으로 국립국악원이 전승하고 있다. 세악수가 연주하던 〈길타령〉[7] 악곡은 취고수의 태평소 연주자들에 의해 〈길타령〉 혹은 〈능게휘모리〉[8]라는 제목의 악곡으로 연주되고 있다.

특히 행사의 주인공이 길을 행차할 때 연주하던 〈길군악〉과 목적지에 도착했을 때 연주하던 〈길타령〉은 행악의 핵심적 악곡이라고 할 수 있으므로 매우 중요한데, 이 두 악곡은 다양한 전승 집단에 속한 연주자가 연주하면서 악곡 구성과 선율 구성, 그리고 악조적 특징에 많은 변화가 일어났던 것으로 보인다. 이에 본고에서는 국립국악원과 경기지역 민간 음악인이 전승하는 세악수 음악 〈길군악〉과 〈길타령〉, 그리고 취고수 중 태평소 연주자가 연주하던 〈능게휘모리〉를 연구대상으로 하여 그 악조의 특징을 밝히고자 한다.

구분하였다. 배인교, 「朝鮮後期 地方 官屬 音樂人 硏究」(한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2008), 3-9쪽.

6) 이숙희, 『조선 후기 군영악대: 취고수·세악수·내취』(태학사, 2007), 218-220쪽 참고.

7) 이때의 〈길타령〉은 국립국악원 전승 〈길타령〉, 즉 〈일승월항지곡(一昇月恒之曲)〉이 아니다. 국립국악원 전승 현행 〈일승월항지곡〉은 조선후기 세악수의 〈길타령〉 선율과 관련이 없으므로 본고의 연구대상에서 제외하였다.

8) 〈길타령〉 선율을 연주하는 태평소 악곡은 제목이 다양한데, 현행 태평소 음악이 대부분 중앙의 겸내취 출신인 최인서와 박순오로부터 전승되었으므로 국립국악원 전승 악곡명인 〈능게휘모리〉를 대표 악곡명으로 삼고자 한다. 태평소로 연주하는 〈길타령〉의 다양한 악곡명은 본고의 제Ⅱ장에서, 태평소 연주자의 전승계보는 제Ⅳ장에서 상세히 다루도록 하겠다.

2. 연구범위 및 연구방법

행악 계통의 〈길군악〉과 〈길타령〉 및 〈능게휘모리〉의 악조를 연구하기 위해 설정한 본고의 연구범위를 표로 정리하면 다음과 같다.

〈표 1〉 본고의 연구범위 일람표

전승 악대		연구대상 악곡	연주자
세악수	국립국악원	〈절화〉	국립국악원 정악단
	경기지역 민간 음악인	〈길군악〉	서울시 무형문화재 삼현육각 예능보유자
		〈길타령〉	
취고수	국립국악원	Victor 13556(A) 〈국거리〉	한국서울 취고수9인
		《대취타》 중 〈능게휘모리〉	정재국
	경기지역 민간 음악인	〈길타령〉, 〈휘모리〉	허용업
		〈길타령〉, 〈요잡〉	김점석
		〈휘모리〉, 〈천수〉	최경만

앞서 살펴봤던 행악의 악대에 따라 본고의 연구대상 악곡을 분류해보면, 우선 세악수 음악으로는 중앙 군영의 세악수 음악을 전승한 현행 악곡으로 국립국악원 전승 〈절화〉가 있고 민간의 도가를 중심으로 활동하였던 세악수의 음악을 전승한 현행 악곡으로 경기지역 민간 음악인 전승의 〈길군악〉과 〈길타령〉이 있다. 그런데 국립국악원 전승 〈절화〉의 편성을 보면 피리 연주자 10인, 대금 연주자 12인, 해금 연주자 11인, 아쟁 연주자 2인, 소금 · 장구 · 좌고각 1인, 그리고 집박 1인까지 모두 39인이 연주하였다.[9] 이는 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉과 〈길타령〉이 최경만(피리) · 이철주(대금) · 김무경(해금) · 윤순병(장구) · 김성엽(좌고)의 5인으로 편성[10]함으로써 삼현육각의 연

9) 본고에서 참고한 국립국악원 전승 〈절화〉의 음원은 2016년 9월 10일에 연주한 국립국악원 정악단의 정기연주회 '행악行樂 길 위에 음악을 펼치다' 기념 음반이다. 국립국악원, [2016 국립국악원 정악단 하반기 정기공연 행악行樂 길 위에 음악을 펼치다](국립국악원, 2016).

10) 본고에서 참고한 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉과 〈길타령〉의 음원은 다음과 같다. 최경만 · 이철주 · 김무경 · 윤순병 · 김성엽, [『서울시 무형문화재 제

주 형태를 유지하고 있는 것과 달리 세악수 음악의 편성 형태에서 벗어났다는 것을 의미한다.

취고수 음악으로는 중앙 군영 소속 취고수를 전승한 악곡으로 유성기음반 〈국거리〉와 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉가 있고, 경기지역 민간 음악인이 전승한 악곡으로는 〈길타령〉과 〈휘모리〉가 있다. 그런데 경기지역 민간 음악인들은 음반이나 악보 등을 통해 사찰의 의식에서도 연주하였던 것을 알 수 있는데 〈요잡〉과 〈천수〉가 이에 해당한다.[11] 〈요잡〉과 〈천수〉의 선율 또한 〈길타령〉과 유사하므로 본고에서 함께 다루고자 한다.

본고에서 사용할 연구방법은 '평조'·'계면조'로 나누어 연구하는 방법과 '토리'로 연구하는 방법을 병행하고자 한다. 왜냐하면 본고의 연구대상 악곡을 한국음악의 분류 기준에 의해 나누면, 국립국악원 전승 악곡은 정악에 포함되고 경기지역 민간 음악인 전승 악곡은 민속악에 포함되기 때문이다. 이에 따라 〈길군악〉과 〈길타령〉의 악조를 분석한 선행연구에서는 다양한 악조 이론을 사용하여 연구하였는데, 본고에서는 정악에 속하는 악곡은 평조 및 계면조의 악조로 분석하고 민속악에 속하는 악곡은 토리로 분석하도록 하겠다.[12] 또한, 평조·계면조와 토리의 상위개념으로는 '악조'라는 용어를 사용하여 논의를 진행하도록 하겠다.[13]

44호 서울·경기 삼현육각』 부록 음반](민속원, 2020).

11) 음원이나 악보에서는 〈요잡가락〉, 〈내림게가락〉, 〈천수바라〉 등 다양한 명칭으로 불리는데, 본고에서는 이용식이 정리한 불교 의식에서의 태평소 음악의 종류에 따라 〈요잡〉과 〈천수〉로 표기하도록 하겠다. 이용식, 「불교의식의 태평소 음악에 관한 연구」, 『예술논집』 제17집(전남대학교 예술연구소, 2015), 36-39쪽.

12) 토리라는 개념은 한국음악학자들이 주로 민요나 무가의 연구에서 사용하고 있지만, 전통음악인들은 삼현육각이나 판소리 등 민요 이외의 장르에서도 그 음악의 악조를 토리로 인식한 예를 확인할 수 있으므로 본고에서도 민속악에 토리 개념을 적용하여 악조를 분석하고자 한다. 1930년대에 판소리 명고(名鼓)이자 무용수였던 한성준은 "전라도에도 삼현육각이 있지만, 그것은 서울의 삼현육각과 토리가 다르지요."라고 한 바가 있으며, 판소리 명창인 박동진은 "「경기도토리」를 주려서 「경토리」라 이르고, 경토리를 일명 「경제(京制)」, 「경드름」, 「경조(京調)」"라 일렀다고 한다. 이보형, 「토리의 槪念과 有用論」, 『韶巖權五聖博士華甲紀念 音樂學論叢』(韶巖權五聖博士華甲紀念 論文集刊行委員會, 2000), 517쪽; 이혜구·임미선, 『한국음악이론』(민속원, 2005), 142쪽.

13) 한국음악학계에서 악조 관련 여러 용어의 혼재 양상과 연구자별 용어 사용의 예는 다음을 참고. 성기련, 『한국음악이론 연구의 쟁점』(한국학중앙연구원 출판

본고에서 평조와 계면조로 분석할 때의 기준은 출현음과 종지음, 그리고 시김새이고, 토리로 분석할 때의 기준은 음기능, 음구조, 그리고 시김새이다. 토리론의 선구자인 이보형은 토리를 결정하는 데 고려해야 할 요소로 음기능, 음구조, 음비중, 시김새의 네 가지를 들었는데[14] 음비중의 차이로 인해 토리가 달라지는 경우는 거의 없으므로[15] 본고에서는 이 중 음비중을 제외한 나머지 세 가지 요소를 분석함으로써 악조를 판단할 것이다.

출현음이 동일한 경우에도 시김새의 차이에 따라 악조는 다르게 판정될 수 있으므로[16] 악조를 판단할 때에는 시김새를 면밀히 분석할 필요가 있다. 시김새는 문헌에 기록된 용어는 아니지만, 민속음악인들 사이에서 구전되어왔으며 1990년대 이후부터는 학술용어로 많이 사용되고 있다.[17] 시김새와 유사한 의미로 농현이라는 용어를 사용하는 경우가 많은데, 농현은 문헌에서도 사용되어 온 용어로써 추(推)·퇴(退)·요(搖)·충(衝) 또는 전(轉)을 의미한다.[18]

본고에서 악조를 분석할 때 다룰 시김새의 종류는 추성, 퇴성, 요성, 평성의 4가지이다. 전성은 악조를 판별하는 데에 유의미한 영향을 주지 않는 시김새이므로[19] 본고에서는 전성을 제외한 나머지 시김새를 분석하도록 할 것이다. 추성은 음을 위로 끌어올리는 것이고 퇴성은 음을 아래로 흘리는 것이다. 요

부, 2020), 43-44쪽.

14) 이보형, 앞의 글(2000), 524쪽.

15) 음비중의 차이로 인해 토리가 달라지는 경우는 북부경토리와 진수심가토리가 있다고 하였다. 이보형, 위의 글(2000), 521쪽.

16) 이보형, 「한국음악의 '시김새' 연구방법 시론 : 민속음악을 중심으로」, 『음악논단』 제13집(한양대학교 음악연구소, 1999b), 9쪽.

17) 성기련, 앞의 책, 81쪽.

18) 이혜구·임미선, 앞의 책, 176쪽.

19) 장사훈은 요성법과 퇴성법을 통해 음악의 특징을 알 수 있다고 말한 한편, 전성법이 사용되는 예를 다음과 같이 정리하였다. 전성을 하는 위치는 요성과 같으며 해당 음의 시가가 1박 이상일 때는 요성하고 1박 이내일 때는 전성한다. 평조에서는 전성의 용법이 비교적 일정하지 않고, 계면조에서는 음을 반복할 때 그 중간에 삽입되는 4도 아래 음을 전성하는 예가 있고 어떤 음에서 4도 상행할 때 전성하는 예가 많다고 하였다. 장사훈, 「傳統音樂의 技法硏究 -轉聲法과 退聲法-」, 『藝術서라벌』 제3집, 서라벌예술대학, 1967; 장사훈, 「1. 轉聲法과 退聲法」, 『傳統音樂의 硏究』(寶晉齋, 1975), 217쪽에 재수록; 장사훈, 「2. 韓國音樂의 特徵을 찾기 위한 方法論 -특히 界面調를 중심으로-」, 위의 책(1975), 220쪽.

성은 음을 위아래로 떠는 것이며 평성은 음의 상하 이동이 없는 평평한 연주법을 의미한다. 시김새의 종류를 논할 때 일반적으로 평성은 포함하지 않지만 본고에서는 시김새가 붙지 않는 경우도 악조를 판정하는 과정에서 중요한 요소로 사용할 것이므로 시김새의 분석 요소로써 평성도 다룰 것이다. 악보에는 시김새가 표시되는 경우가 거의 없으므로 음원을 참고하여 시김새를 분석할 것이며, 장 구성에 따른 장별 종지음은 악보를 참고하여 확인할 것이다.

3. 선행연구 검토

조선후기 행악에 관한 연구는 다음의 두 가지 범주로 살펴보도록 하겠다. 첫 번째는 행악의 악대에 관한 연구이고 두 번째는 각 악곡의 악조에 관한 연구이다. 악대에 관한 연구는 대표적인 연구자, 즉 우에무라 유키오(植村幸生), 이숙희, 배인교의 연구를 살펴볼 것이며 악조에 관한 연구는 본고에서 다룰 악곡별로 선행연구를 살펴보도록 하겠다.

먼저 우에무라 유키오는 「조선후기 세악수의 형성과 전개」에서 세악수 제도의 형성 시기를 추정하고 정착하는 과정을 정리하였다.[20] 그에 의하면 조선후기의 군영 악대인 세악수는 제정된 시기가 분명하지 않으나, 숙종대 처음 기록이 보이므로 최소 숙종대부터 존재했던 것으로 확인되며, 영조대까지 점차 제도가 정비된 것으로 보인다고 한다. 한편, 오영문 중 왕을 측근에서 호위하는 금군청(이후 용호영으로 개칭)의 세악수가 여타 오영문의 세악수보다 뛰어났으므로 훨씬 이전에 형성되었을 수 있다는 점과 왕의 측근에서 왕명을 전달하는 선전관청 소속의 내취세악이 존재한 점은 숙종 이전에 세악수가 이미 실재했을 가능성을 지니고 있으나, 금군청과 선전관청은 왕의 안위와 직결된 기관이므로 보안상의 이유로 관련 기록을 상세히 적어놓지 않았을 수 있어 세악수의 정확한 형성 시기를 알 수 없다고 한다.

우에무라 유키오는 이후 「19세기말의 취고수와 세악수」에서 『내취정례(內吹定例)』(1890년대)와 『취고수군안(吹鼓手軍案)』(1880)을 통해 취고수 제도

20) 우에무라 유키오(植村幸生), 「朝鮮後期 細樂手의 形成과 展開」, 『한국음악사학보』 제11집(한국음악사학회, 1993).

의 편제를 정리하였는데 선행연구에서 세악수의 제도를 다루었으므로 세악수와의 차이를 밝힘으로써 취고수의 특징을 더 분명히 밝혔다.[21] 취고수는 세악수와 짝이 되는 악대임에도 두 악대는 서로의 악기를 겸하지 않았고 거주 지역도 달랐으며 부(父)[22]와의 관계도 달라 두 악대의 성격에 차이가 있었다.

이숙희는 나아가서 세악수와 취고수의 제도와 연주 곡목을 정리하고 궁중의 행악 악대뿐 아니라 지방 관아와 불교 취타대와의 관계까지 밝혔다. 먼저 이숙희의 박사 논문 「조선후기 군영악대의 형성과 전개 연구」에서는 취고수, 세악수, 내취의 제도가 형성된 시기 및 과정, 그리고 연주 곡목을 정리하여 조선후기 군영의 음악을 총정리하였다.[23] 조선후기의 군영 악대는 임진왜란 후 명나라의 법제를 모방한 군사 제도 개편에 따라 취고수 · 세악수 · 내취의 세 악대로 형성되었다. 취고수는 군영에서 지휘 · 통신의 기능을 하고 행진과 연향에서 연주한 악대로, 이전부터 취타 악기를 사용한 기록은 볼 수 있으나 취고수라는 제도는 임진왜란 때 『기효신서(紀效新書)』(1560 초간, 1566 재간)와 『연병실기(練兵實紀)』(1583)의 전법을 수용하는 과정에서 함께 수용하면서 제정되었다. 취고수의 제도는 명나라의 제도를 본받았으나 조선후기 동안 조선의 군영에 맞게 변천 과정을 거쳤는데, 여러 종류의 군총으로 구성되고 규모가 커졌다. 세악수도 취고수처럼 왕의 성외 거둥,[24] 관찰사의 행차, 유가,

---

21) 우에무라 유키오(植村幸生), 「19世紀末의 吹鼓手와 細樂手 -『內吹定例』·『吹鼓手軍案』의 분석-」, 『한국음악사학보』 제20집(한국음악사학회, 1998).

22) 여기에서 부(父)란, 『취고수군안』에 기록된 내용으로 정확한 정체는 알 수 없으나, 대체로 부는 그 밑에 기재된 사람보다 나이가 많고 각 영문마다 그 계보가 형성되어 있어 보호자 또는 친척이거나 경우에 따라서는 실제 아버지를 기록한 것이라고 보기도 한다. 세악수는 한 사람이 여러 사람의 부를 겸하기도 하였다. 우에무라 유키오(植村幸生), 위의 글(1998), 661-662쪽.

23) 이숙희, 「朝鮮後期 軍營樂隊의 形成과 展開 硏究」(한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2003).

24) 일반적으로 세악수의 악기 편성인 삼현육각이 후부고취가 축소된 편성이라고 널리 알려져 있는데, 이는 조선통신사 행렬에서 세악수가 사신의 뒤에 위치한 것에 근거한 것이다. 그러나 『원행을묘정리의궤』의 수원 화성 행차도를 보면 취고수와 함께 왕의 앞에서 세악수 세 패가 편성된 것을 볼 수 있다. 이와 같이 취고수와 세악수는 각각 전부고취와 후부고취로 편성되는 것이 아니라, 둘 다 행렬의 앞에 자리하되 취고수의 뒤에 세악수가 위치하는 것이다. 또한, 전부고취와 후부고취의 악기 편성은 동일한데 다만 조선후기에 해금이 추가되고 상황에 따라 규모에 변동이 있을 뿐이었다. 게다가 고취의 악기 편성에 당악기가 다수

사신 행렬 등과 궁중 · 군영 · 관아 · 민간의 연향 등에서 연주하였다. 세악수의 악기 편성은 삼현육각으로 여섯 명이 패(牌)라는 하나의 단위를 이루어 활동하였다. 『장용영고사(壯勇營故事)』(1785-1800)에 의하면 군영에 따라 한 패에서 네 패까지로 세악수의 규모가 다르게 나타났는데, 『만기요람(萬機要覽)』(1808)에 의하면 총융청을 제외한 모든 군영에서 네 패로 이루어져 있으며 각 세악수에는 우두머리인 패두[25]가 한 명씩 있으므로 25명씩 주둔하였다.[26] 내취는 취타내취와 세악내취를 의미하는데 음악적 성격은 취고수 · 세악수와 같으나 선전관청에 소속되어 궁중을 중심으로 활동한 악대를 의미한다.

이숙희의 「행악 연주 악대의 종류와 성격」에서는 군영과 같은 관공서에 소속된 행악의 악대를 나누어 그 특징과 음악적 성격을 밝혔다.[27] 세악수들이 행악으로 연주하던 음악으로는 〈취타〉 · 〈길군악〉 · 〈길타령〉 · 〈별우조타령〉[28] · 〈군악〉이 있고, 연향악으로는 《영산회상》 · 〈여민락〉 · 〈군악〉 · 〈자진한잎〉 · 〈도드리〉 등이 있다고 한다. 취고수의 연주 곡목을 전승한 현행 악곡으로는 전승 집단별로 나누어 정리하였는데, 궁중에서는 〈무령지곡〉 한 곡뿐이고[29] 국가무형문화재 '피리정악 및 대취타'의 연주자들은 〈무령곡〉 · 〈취타굿거리〉 · 〈취타염불〉 · 〈능게휘모리〉 · 〈능게자진모리〉 · 〈능게굿거리〉 · 〈메나리조〉의 일곱 곡을 연주하며,[30] 민간에서는 지영희를 중심으로 〈대취

포함되어 있고 당악 계열의 음악을 많이 연주한 데 비해 삼현육각은 대체로 향악기로 편성되어 있고 향악을 연주한다는 점에서, 세악수의 삼현육각은 후부고취와 무관하다. 이숙희, 위의 글(2003), 176-178쪽.

25) 안확은 '도패두(都牌頭)'라 하였다. 안확, 앞의 글(1930), 132쪽.

26) 다만 『장용영고사』에는 훈련도감, 금위영, 어영청, 총융청, 용호영, 장용영, 수어청, 경기읍영 등 8영 24패 168명이 기록되어 있는데, 『만기요람』에는 훈련도감부터 용호영까지 오영문의 113명만 기록되어 세악수의 규모가 전체적으로 감소되었음을 알 수 있다.

27) 이숙희, 「行樂 연주 악대의 종류와 성격 -궁중 · 관아 · 군영을 중심으로-」, 『한국음악연구』 제35집(한국국악학회, 2004).

28) 그러나 조선후기 세악수들이 이숙희의 연구에서처럼 〈별우조타령〉을 연주했는지에 대해서는 의문이다. 〈별우조타령〉이나 그 아명인 〈금전악〉이 고악보에 수록된 경우가 없어 선율을 확인할 수 없고, 이왕직아악부에서 발간한 악보와 이론서에서 처음 발견되기 때문이다.

29) 그러나 이숙희의 연구 이후 1907년에 발매된 유성기음반인 〈황실대취틱〉 · 〈별가락〉 · 〈국거리〉가 발견되었으므로 20세기 초까지도 궁중에서 〈무령지곡〉 외 여러 악곡을 연주했음을 알 수 있다.

타〉·〈취타염불〉·〈취타굿거리〉·〈능게〉·〈능게굿거리〉·〈능게휘모리〉·〈메나리〉·〈잦모리 헡은바라〉·〈천수바라중보〉 등을 전수하였고 사찰에서는 〈취타가락〉·〈능게가락〉·〈내림게가락〉·〈염불가락〉·〈천수바라가락〉·〈요잡가락(막바라 반주)〉 등이 있다고 한다.

이숙희는 「불교 취타악의 형성 배경」에서 불교 의식에서 취고수 편성의 음악을 연주하게 된 과정을 밝혔다.[31] 불교 의식에 사용되는 기악(器樂)으로 크게 기악(伎樂), 관악기와 타악기로 편성된 취타악, 삼현육각으로 편성된 취타악이 있었으나 현재 기악(伎樂)은 전승이 끊겼고 삼현육각은 대풍류를 연주한다. 불교 의례에서 취타악을 연주한 시기는 고려시대부터로 보이는데,[32] 기악(伎樂)의 영향으로 취타악기를 사용하기 시작했고 조선후기 군영에서 취타악을 연주하기 시작하면서 이에 영향을 받아 불교의 취타악에도 변화가 일어났다.[33] 태평소·나발·징과 같은 군영의 악기를 수용하고 연주자가 승려에서 내취 복색의 일반인으로 바뀐 것이 그것이다. 특히 태평소의 등장은 불교 취타악의 성격을 크게 바꾸었고 이는 조선후기 군영의 취타악과 더 유사해지는 결과를 낳았다.

이숙희의 「조선후기 지방 군영 취타악대 연구」에서는 『여지도서(輿地圖書)』(1757-1765), 『조선시대 사찬읍지(朝鮮時代 私撰邑誌)』(16세기 이후), 『한국근대읍지(韓國近代邑誌)』(1930년대)의 기록을 통해 지방 군영에 소속된 취타악대의 지역별 분포 양상, 악기의 종류, 악대의 명칭과 규모 등을 밝혔다.[34]

---

30) 본고에서는 궁중의 겸내취 출신인 최인서에게 국가무형문화재 예능보유자인 정재국이 태평소 음악을 사사받았고, 또 국립국악원 정악단의 예술감독으로 활동하였으므로 국가무형문화재 피리정악 및 대취타의 태평소 연주 곡목은 '국립국악원 전승'으로 보고 논의를 진행하도록 하겠다.

31) 이숙희, 「불교 취타악의 형성 배경」, 『한국음악연구』 제37집(한국국악학회, 2005).

32) 이는 취고수를 조라치라고 부르던 것과 상통하는데, 조라치라는 말은 고려말 원나라에서 수입된 불교인 라마교의 영향을 보여주는 용어로, 몽골에서 전문음악가의 호칭에 '-치'라는 말을 붙이는 데서 비롯된 말이라고 한다. 이용식, 『민속, 문화, 그리고 음악』(집문당, 2006), 185쪽 참고.

33) 중국은 궁중의 악사들이 불교음악을 수용하여 군악으로 연주하였고 이를 바탕으로 형성된 명나라의 군영음악이 조선의 취고수에게 영향을 미치게 되었는데, 조선은 이러한 군영음악과 민간음악을 불교에서 받아들여 연주했다는 전승 양상의 차이가 있다. 이숙희, 위의 글(2005), 246-247쪽.

34) 이숙희, 「조선후기 지방 군영 취타악대 연구」, 『한국음악연구』 제40집(한국국

지방 군영 소속 취타악대는 관아에도 속했는데, 이는 궁중의 내취 기능도 겸했음을 의미한다. 관아에 소속된 악대는 취수라 하여 관악기 연주자만 있는 경우가 있고 군영 소속 악대는 취고수라 하여 취수를 포함한 취타악대 전체를 의미하기도 하였다. 이처럼 한국음악학계에서 비중 있게 다루어지지 않았던 조선후기의 군영음악을 이숙희가 꾸준히 연구함으로써 군영음악의 제도와 음악이 상당 부분 밝혀졌다.[35]

배인교는 박사 논문 「조선후기 지방 관속 음악인 연구」에서 기존에 민간 음악인들과 관속 음악인들이 잘 구분되지 않고 논의되던 한계를 지적하고, 『여지도서』를 비롯한 조선후기의 관찬읍지를 통해 각 지방의 관속 음악인들의 악기 편성, 활동 범위, 신분, 급료 등을 밝혔다.[36] 특히 지방의 비관속 음악인이 장악원 악공이 되기 위해서 먼저 지방의 관속 음악인이 되어야 했던 점을 통해 지방 관속 음악인의 중요성을 드러내었다.

다음으로 본고의 연구대상 행악의 악조에 관한 연구는 악곡별로 알아보도록 하겠다. 세악수 전승 〈길군악〉의 악조에 관한 연구로는 국립국악원 전승 〈절화〉의 제1장부터 돌장2 선율이 태(太)·고(姑)·임(林)·남(南)·황(潢)의 솔음계[37] 또는 태주 평조라는 견해,[38] 임(淋)·남(倆)·황(黃)·태(太)·고(姑)

악학회, 2006).

35) 이숙희는 그의 군영음악 관련 연구를 정리하여 단행본으로 발간하였다. 이숙희, 『조선 후기 군영악대: 취고수·세악수·내취』(태학사, 2007).

36) 배인교, 「朝鮮後期 地方 官屬 音樂人 硏究」(한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2008).

37) 『전통음악개론』에서는 출현음과 출현음별 음정 간격을 통해 도음계·레음계·미음계·솔음계·라음계의 다섯 가지 음계로 악조를 구분하였고 구성음의 기능과 시김새적 특성을 설명할 때는 선법으로 악조를 밝혔다. 〈길군악〉과 〈길타령〉은 출현음의 기능이나 시김새를 분석하지 않았으므로 선법이 아닌 음계로 악조를 설명하였다. 김해숙·백대웅·최태현, 『전통음악개론』(도서출판 어울림, 1995), 41쪽, 132쪽.

38) 곽태규, 「韓國傳統 行樂의 樂曲과 表現樣相 -現行 觱篥樂譜를 中心으로-」, 『한국음악연구』 제30집(한국국악학회, 2001); 김창곤, 「雙花店과 가사 길군악」(서울대학교 대학원 석사학위논문, 1999); 백형문, 「길군악 연구 -민간 길군악과 국립국악원 길군악의 피리 선율을 중심으로-」(수원대학교 대학원 석사학위논문, 2002); 장사훈, 「길軍樂考」, 『아세아연구』 제8호(고려대학교 아세아문제연구원, 1965); 장사훈, 『國樂論攷』(서울대학교출판부, 1966)에 재수록; 차은희, 「길군악과 길타령의 해금과 피리 선율 비교」(이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2001).

의 임종 평조로 보는 견해[39]가 있고 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉은 태(太)·고(姑)·임(林)·남(南)·황(潢)의 태주 평조라는 견해,[40] 도($e^{\flat}$)·레(f)·미(g)·솔($b^{\flat}$)·라(c′)의 당악조로 이루어져 있다는 견해,[41] 제1장부터 2장까지는 f음이 도가 되는 솔음계(c·d·f·g·a)로 이루어져 있다가 제3장부터 6장까지는 f음이 도가 되는 레음계(g·a·c′·d′·f′)로 변한다는 견해,[42] 그 외로 이중 지향의 곡으로써 1차 지향은 레와 솔을 요성하는 노래이고 2차 지향은 라를 요성하는 노래라고 한 견해[43] 등이 있다.

세악수 전승 〈길타령〉의 악조에 관한 연구로는 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장의 경우 중(仲)이라는 새로운 음이 출현하면서 계면조로 변조하여 다음 곡인 〈길타령〉으로 연결하는 다리 구실을 한다는 견해,[44] 황(黃)·태(太)·중(仲)·임(林)·남(南)의 솔음계 또는 황종 평조라는 견해,[45] 황(黃)·협(夾)·중(仲)·임(林)·무(無)의 계면조라는 견해,[46] 태(太)·중(仲)·임(林)·남(南)·황(潢)의 5음음계라는 견해[47] 등이 있다. 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조에 관한 연구로는 황(黃)·태(太)·중(仲)·임(林)·남(南)의

39) 김영운, 『개정증보판 국악개론』(음악세계, 2020); 김해숙·백대웅·최태현, 『전통음악개론』(도서출판 어울림, 1995); 정재국, 『중요무형문화재 제46호 대취타』(은하출판사, 1996).

40) 백형문, 「길군악 연구 -민간 길군악과 국립국악원 길군악의 피리 선율을 중심으로-」(수원대학교 대학원 석사학위논문, 2002).

41) 유경은, 「삼현육각의 악조 연구 -서울특별시 지정 무형문화재에 기하여-」(서울대학교 대학원 박사학위논문, 2020).

42) 최태현, 「지영희가 계승한 '취타풍류한바탕'과 '대풍류한바탕'의 음악적 구성」, 『중앙음악연구』 7(중앙대학교 중앙음악연구소, 1998); 이후에 발간한 논문에서는 솔음계라고만 하였고 레음계로의 변화는 언급하지 않았다. 최태현, 「지영희 음악에 나타난 경기음악의 특징」, 『한국음반학』 제25호(한국고음반연구회, 2015).

43) 오용록, 「해금 〈길군악〉의 여러 선율」, 『한국음악연구』 제26집(한국국악학회, 1998).

44) 장사훈, 「길軍樂考」, 『아세아연구』 제8호(고려대학교 아세아문제연구원, 1965); 차은희, 「길군악과 길타령의 해금과 피리 선율 비교」(이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2001).

45) 김영운, 『개정증보판 국악개론』(음악세계, 2020); 김해숙·백대웅·최태현, 『전통음악개론』(도서출판 어울림, 1995).

46) 곽태규, 「韓國傳統 行樂의 樂曲과 表現樣相 -現行 鼜簫樂譜를 中心으로-」, 『한국음악연구』 제30집(한국국악학회, 2001).

47) 백형문, 「길군악 연구 -민간 길군악과 국립국악원 길군악의 피리 선율을 중심으로-」(수원대학교 대학원 석사학위논문, 2002).

황종 평조로 보는 견해,[48] b♭이 도가 되는 솔음계(f · g · b♭ · c′ · d′ · f′)로 보는 견해,[49] 경토리로 보는 견해,[50] 태(太) · 중(仲) · 임(林) · 남(南) · 황(潢)의 5음음계로 보는 견해[51] 등이 있다.

마지막으로 태평소로 연주하는 취고수 전승 〈능게휘모리〉의 악조에 관한 연구로는 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉가 임(㑣) · 남(㑹) · 황(黃) · 태(太) · 중(仲)의 5음이 출현하며 대체로 경토리 선율로 되어있다는 견해가 있고,[52] 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉은 솔(c) · 라(d) · 도(f) · 레(g) · 미(a)의 경토리 선율로 되어있다는 견해가 있으며,[53] 경기지역 사찰에서 연주되던 〈천수〉는 솔(B♭) · 라(c) · 도(e♭) · 레(f) · 미(g)의 e♭ 본청 5음음계로 이루어져 있다는 견해가 있다.[54]

이상 선행연구를 통해 조선후기 행악이 다양한 전승 집단에 의해 광범위하게 연주됨에 따라 음악적 특징도 다양하게 가지고 있음이 논의되었다. 그러나 행악 관련 연구는 연구자별로 산발적인 논의가 이루어져서 특정 주제에 관해 세부적으로 진행되어 왔는데, 본고에서는 조선후기 행악이라는 관점에서 세악수악과 취고수악[55]으로 나누고 전승 집단에 따라 지칭하는 악곡명과 악조적

---

48) 진윤경, 「20세기 삼현육각 〈타령〉에 관한 고찰 -서울 · 경기지역을 중심으로-」, 『한국음악연구』 제60집(한국국악학회, 2016).

49) 최태현, 「지영희가 계승한 '취타풍류한바탕'과 '대풍류한바탕'의 음악적 구성」, 『중앙음악연구』 7(중앙대학교 중앙음악연구소, 1998); 최태현, 「지영희 음악에 나타난 경기음악의 특징」, 『한국음반학』 제25호(한국고음반연구회, 2015).

50) 이진희, 「길타령계 음악의 변주양상」(한양대학교 대학원 석사학위논문, 2003).

51) 백형문, 「길군악 연구 -민간 길군악과 국립국악원 길군악의 피리 선율을 중심으로-」(수원대학교 대학원 석사학위논문, 2002).

52) 정재국, 『중요무형문화재 제46호 대취타』(은하출판사, 1996), 65쪽.

53) 이진희는 솔(c) · 라(d) · 도(f) · 레(g) · 미(a)에 부분적으로 솔(c)과 도(f), 레(g)와 솔(c)의 테트라 코드의 이접형으로 볼 수 있는 선율이 출현하기도 한다고 하였다. 이진희, 위의 글(2003), 34쪽.

54) 정경조, 『국립남도국악원총서 19 경기풍류와 남도가락 -최경만, 김일구 구성』(국립남도국악원, 2018), 9-10쪽 참고.

55) 이보형은 태평소, 나발, 징, 북, 바라와 같이 음량이 큰 편성의 음악을 '취고수 편성으로 된 음악'으로 지칭할 수 있고, 이를 줄여서 '취고수악(吹鼓手樂)', 더 줄여서 '취고악(吹鼓樂)'으로 쓸 수 있다는 생각을 밝힌 바가 있다. 본고에서는 이를 수용하여 태평소 중심의 행악 계통 음악을 '취고수악'으로 지칭하고자 한다. 한편, 이보형은 삼현육각 편성의 음악에 대해서는 편성의 명칭과 동일한 '삼현육각'이라 지칭하는 것이 옳다고 하였는데, 본고에서는 취고수악과의 연관성

특징의 변천 과정을 정리하여 종합적으로 논의할 필요가 있다고 생각한다. 특히 본고에서는 전승계보가 다름에도 불구하고 공통된 선율을 연주하는 악곡간의 공통된 특징과 상이한 특징을 악조를 중심으로 살펴보도록 하겠다.

및 통일성을 위해 세악수의 삼현육각 편성으로 연주하던 음악은 '세악수악'으로 지칭하고자 한다. 이보형, 「吹鼓手 音樂 部門의 指示 用語를 위한 音盤考察」, 『한국음반학』 제9호(한국고음반연구회, 1999a), 4쪽, 16쪽 참고.

Ⅱ. 조선후기 행악 관련 자료와 20세기 이후 전승 양상

제Ⅱ장에서는 세악수악과 취고수악으로 나누어서 조선후기의 행악 관련 자료를 살펴보고, 20세기 이후의 전승 집단에 따른 전승 양상을 살펴보도록 하겠다. 제1절에서는 세악수의 〈길군악〉이 고악보에 수록된 경우를 살펴봄으로써 조선후기 세악수의 행악이 현대로 오면서 어떠한 전승 과정을 거쳐 연주되고 있는 것인지 알아보도록 하겠다. 제2절에서는 세악수악 〈길타령〉을 동일한 방법으로 살펴보도록 할 것이다. 제3절에서는 취고수의 태평소 연주자가 연주하던 〈능게휘모리〉 계통의 악곡을 고음반과 20세기 이후 음반을 통해 전승 양상을 알아보도록 하겠다. 따라서 조선후기에 생겨난 제도인 세악수와 취고수의 연주 곡목을 현대의 음악인들이 어떤 양상으로 전승하고 있는지 알아보고자 한다.

1. 세악수악 〈길군악〉의 관련 자료와 전승 양상

조선후기 세악수의 행악 계통 악곡 중 〈길군악〉과 〈길타령〉을 전승한 악곡은 국립국악원 전승 〈절화〉와 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉과 〈길타령〉이다. 이 중 〈절화〉는 〈길군악〉과 〈길타령〉이 합쳐진 곡으로, 고악보의 〈노군악〉이 현행 〈절화〉의 제1장~돌장2에 해당하고, 고악보의 〈가군악〉이 현행 〈절화〉의 제4장에 해당하기 때문에 조선후기 행악의 20세기 이후의 전승 양상을 알아볼 때 〈절화〉를 제1장~돌장2까지와 제4장으로 나누어 살펴볼 것이다.

1) 고악보에 수록된 〈길군악〉 관련 〈노군악〉 자료

본고의 연구대상 악곡인 〈길군악〉은 고악보에서 주로 〈(진왕)파진악〉 또는 〈노군악〉이라는 제목으로 수록되어 있다. 〈길군악〉이 수록된 최고(最古)의 악보는 1822년에 편찬된 『소영집성(韶英集成)』이다. 『소영집성』은 19세기 전기 거문고 음악의 대가인 김진석(金晉錫)의 음악을 악보로 엮은 것인데,[56]

풍류방의 음악을 수록한 거문고 고악보에 취고수의 태평소 음악이 수록된 점이 특이하다.[57] 이는 당시 유행하던 음악을 풍류방의 거문고 연주자들이 연주하였고, 이들이 악보로 기록함으로써 생긴 현상이다. 따라서 고악보에 수록된 행악은 19세기 이전부터 이미 풍류방에서 수용한 행악을 거문고·양금 등의 악기로 연주한 곡을 기록한 것이다.[58] 따라서 〈길군악〉이 전승된 과정을 알아보기 위해 『소영집성』부터 〈길군악〉을 수록하고 있는 고악보를 정리하면 다음의 〈표 2〉와 같다.

〈표 2〉 고악보 소재 〈길군악〉 수록 양상

고악보 제목	편찬연도	〈길군악〉 수록곡 제목	악기
『소영집성』	1822	〈파진악(속칭 노군악)〉	거문고
『삼죽금보』	1841	〈노군악〉	거문고
『현학금보』[59]	1852 추정	〈진왕파진악〉	거문고
『오희상금보』	1852 추정	〈진왕파진악〉	거문고
『아양금보』	1880 추정	〈길구락 노상〉	양금
『아금고보』	1884 추정	〈행악〉	양금
『서금보』	1886 전후	〈노군악〉	양금

56) 김영운, 「『소영집성(韶英集成)』의 내용과 특징」, 『민족문화연구』 제74호(고려대학교 민족문화연구원, 2017), 383-384쪽.

57) 『소영집성』에 수록된 악곡 중에는 〈호적〉이 있는데, 취고수의 악기인 태평소를 악곡의 제목으로 삼은 것으로 보아 이는 원래 태평소로 연주하던 악곡이었음을 알 수 있다. 또한, 선율을 보면 현행 〈취타〉와 동일하기 때문에 〈취타〉가 본래 태평소로 연주되던 음악이었으며 19세기에는 풍류방에 수용된 것을 알 수 있다. 『소영집성』의 〈호적〉과 현행 〈취타〉의 선율과의 관계성은 다음의 연구를 참고. 김하늬, 「〈취타〉의 선율과 장단구조 연구」(서울대학교 대학원 석사학위논문, 2017).

58) 이와 관련하여 오용록은 실제 행진용 음악을 기보한 것이 아니라 "어느 호사가가 길에서 들은 행악을 거문고로 옮겨 탄 것"이라고 하였다. 그러나 오용록이 언급한 『삼죽금보(三竹琴譜)』의 〈노군악〉은 이미 『소영집성』 이후 20년 동안 풍류방에서 연주하던 거문고 음악으로, 더 이상 행악이 아닌 풍류방 음악의 연주 곡목으로 정착된 악곡인 것이다. 오용록, 앞의 글, 263쪽 참고.

59) 오희상의 『현학금보(玄鶴琴譜)』와 『오희상금보(吳熹常琴譜)』는 이본(異本)의 관계에 있는 악보로, 전자는 정경태 소장본을 국립국악원에서 『한국음악학자료총서』 제34집에 영인하였고 후자는 고려대학교 아세아문제연구소 육당문고 소장본을 국립국악원에서 『한국음악학자료총서』 제39집으로 영인하였다. 최선아,

오희상(吳熙常, 1763-1833)의 음악을 기록한『현학금보』소재 〈진왕파진악(秦王破陣樂)〉의 곡명 아래에 쓰인 주석을 보면, “속호(俗号) 노군악(路軍樂) 여팔난계탄(与八難継弾) 즉종좌서수구(則從左書首句) 이작단탄(而作単弾) 급회입(及回入) 즉종우서수구야(則從右書首句也) 당태종소작(唐太宗所作)”[60]이라고 쓰여 있다. 뜻을 풀어보면, ‘〈진왕파진악〉은 〈노군악〉이라고도 하며 〈위무팔난곡〉에 이어서 연주하는 곡이고, 왼쪽에 적힌 첫 구의 선율을 한 번 연주하고 나면 다시 돌아와서 오른쪽에 적힌 첫 구의 선율을 연주한다. 당나라 태종이 지은 곡이다.’라는 설명이 된다. 당 태종이 진왕(秦王)이 되었을 때 유무주(劉武周)의 군대를 이긴 것을 내용으로 하는 〈진왕파진악〉은 태종 즉위 이후로는 연회 때마다 반드시 이 곡을 연주하게 했다고 전하는데, 세종대에 〈정대업지무〉를 창제할 때 〈진왕파진악〉을 모방하였으나 이미 세종대에는 〈진왕파진악〉의 음악적 특징은 알 수 없다고 하였다.[61] 따라서 현행

「노주(老州) 오희상(吳熙常)의 음악적 배경과 음악관」,『한국음악사학보』제53집(한국음악사학회, 2014), 373쪽.

60)『현학금보』의 이본인『오희상금보』에는 “속칭(俗稱) 노군악(路軍樂) 초팔난계탄(焦八難継弾) 즉종좌서수구(則從左書首句) 이작단탄(而作単弾) 급회입(及回入) 즉종우서수구야(則從右書首句也) 세전당태종지소작(世傳唐太宗之所作) 운(云)”이라고 쓰여 있어,『현학금보』의 주석과 일부 글자가 다른 것을 볼 수 있으나, 그 내용은 근본적으로 동일하다. 국립국악원 편,『한국음악학자료총서 제34집 평조중대엽보, 금조, 현학금보, 금보(만당소장본), 양금보(소암소장본), 철현금보』(국립국악원, 1999), 113쪽; 국립국악원 편,『한국음악학자료총서 제39집 악장요람 · 허주금보 · 오희상금보 · 아양고운 · 창하유필』(국립국악원, 2004), 184쪽.

61) “且唐七德舞者, 本秦王破陣之樂。 太宗爲秦王, 破劉武周, 軍中相與作秦王破陣之曲, 及其卽位, 宴會必奏之, 謂侍臣曰: ‘雖發揚蹈厲, 異乎文容, 然功業由之, 被於樂章, 示不忘本也。’ 今以《受寶籙》、《覲天庭》之詞, 被之雅舞, 亦猶破陣曲之義也。 然破陣曲聲音節奏, 未可知也, 且其爲雅樂與俗樂, 亦未可知也。(또 당나라의 〈칠덕무〉라는 것은 본래 〈진왕파진지악〉이다. 태종이 진왕을 위하여 유무주(劉武周)를 깨뜨리고 군중에서 서로 더불어 〈진왕파진지곡〉을 제작하였더니, 그가 즉위함에 이르러 연회 때에는 반드시 그것을 연주하게 하고, 시신(侍臣)에게 말하기를, ‘이 곡조가 비록 기세를 일으켜 떨치고, 밟고, 성내는 것이 문무의 모습과는 다르다. 그러나 공업(功業)이 이것에 유래하였으므로 악장에 드러내어 근본을 잊지 않는 뜻을 보인 것이다.’라고 하였다. 이제 우리가 〈수보록〉 · 〈근천정〉의 가사를 아악의 춤에 드러낸 것은 또한 〈진왕파진곡〉의 의의와 같은 것이다. 그러나 〈파진곡〉의 성음과 절주(節奏)는 알 수가 없다. 또 그것이 아악인지 속악인지도 또한 알 수 없다.)”『世宗實錄』55권, 14년(1432) 3월 28

〈길군악〉을 당 태종이 만들었다고 하는 〈진왕파진악〉과 동일한 곡으로 보기는 힘들지만, 적어도 이 음악이 군사적 성격을 지니고 있음은 알 수 있다.

또한, 위 주석에 의하면 〈진왕파진악〉이 〈위무팔난곡〉에 이어서 연주하는 악곡이라고 하였는데, 『현학금보』와 『오희상금보』에는 〈위무팔난곡(속칭 취타가락)〉에 이어 〈취타환입두(吹打還入頭)〉가 수록되어 있다. 〈취타환입두〉의 악보 말미에는 "이하입파진악(以下入破陣樂)"[62]이라고 쓰여 있으므로 〈위무팔난곡〉에 이어서 〈취타환입두〉와 〈진왕파진악〉을 연달아 연주했다는 것을 알 수 있다. 이는 현행 〈취타〉에 이어서 〈길군악〉을 연주하는 순서와 동일하다.

고악보에 수록된 〈노군악〉이라는 곡명 자체에서 길에서 연주한다는 행악의 의미를 가지고 있는데, 『아양금보(峨洋琴譜)』(1880)의 〈길구락 노상〉과 『아금고보(峩琴古譜)』(1884)의 〈행악(行樂)〉은 〈길군악〉이 길에서 연주하던 행악이라는 것을 더욱 강조하는 제목이다. 『아금고보』의 〈행악〉은 『삼죽금보』 소재 〈노군악〉의 제5-8행 선율을 축소 및 변형한 선율이다.[63]

2) 20세기 이후 〈길군악〉의 전승 양상

(1) 국립국악원 전승 '〈절화〉 제1장~돌장2'

국립국악원에서 전승한 고악보 소재 〈길군악〉은 현행 〈절화〉 제1장~돌장2의 선율이다. 〈절화〉는 총 4장으로 구성되어 있으나 1장-2장-3장-돌장1-돌장2-4장으로 이루어져 있으므로 악보 상으로 보면 총 6장으로 이루어져 있다고도 볼 수 있다. 이 중 돌장1과 돌장2는 각각 제1장과 제2장을 반복하는 가락으로 되어있는데, 행진하며 연주하다가 목적지에 다다르지 못했을 때 반복해서 연주하는 선율에 해당한다. 제1장부터 돌장2까지는 8박 장단에 맞추어 연주한다.

황준연은 국립국악원 전승 〈절화〉의 선율이 『대악후보(大樂後譜)』(1759)

일. 번역은 다음을 참고. 한국고전번역원, 『한국고전종합DB』, 〈https://sillok.history.go.kr/popup/viewer.do?id=WDA_11403028_001&type=view&reSearchWords=&reSearchWords_ime=〉, 검색일자 2023년 6월 6일.

62) 국립국악원 편, 앞의 책(1999), 112쪽; 국립국악원 편, 앞의 책(2004), 183쪽.

63) 송은도, 「『三竹琴譜』 路軍樂과 민간전승 길군악」(서울대학교 대학원 석사학위논문, 2004), 32쪽.

소재 〈쌍화점(雙花店)〉과 『시용향악보(時用鄕樂譜)』(1500년경)의 〈쌍화곡(雙花曲)〉으로부터 파생되었다고 밝혔다.[64] 이에 더해 송은도는 국립국악원 전승 〈절화〉가 민간 악보인 『삼죽금보』 소재 〈노군악〉보다 관찬 악보인 『시용향악보』 소재 〈쌍화곡〉과 더 유사하며, 고악보에 수록된 여러 〈노군악〉 선율들은 국립국악원이 아닌 민간의 〈길군악〉으로 전승되었으므로 민간 음악인 전승의 〈길군악〉보다 국립국악원 전승의 〈절화〉가 고형(古形)의 선율에 해당한다고 밝혔다.[65]

(2) 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉

경기지역의 민간 음악인이 전승한 〈길군악〉은 조선후기에 민간의 세악수들이 구전심수로 전승하던 곡을 지영희가 오선보로 채보하여 만든 교재에 수록되어, 지영희가 재직 중이던 서울국악예술학교(현 국립전통예술중·고등학교)에서 교육한 악곡이다. 조선후기의 민간 세악수들은 삼현육각 편성으로 연주하던 악곡을 지영희는 연주 장소에 따라 편성을 다르게 하였다. 실내에서 연주할 때는 삼현육각[66] 편성으로 하였고, 실외에서 연주할 때는 태평소 2·소라·나발·대북·바라 등 태평소를 중심으로 6·12·24인 등으로 복수 편성하였다고 한다.[67] 지영희에 의한 실외 악기 편성법은 6인조가 소취타, 12인조가 중취타, 24인조가 대취타에 해당한다.[68]

경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉은 국립국악원 전승 〈절화〉와 청의 높이, 장(章) 구분 등에서 차이가 있다.[69] 국립국악원 전승 〈절화〉는 황종의 높

---

64) 황준연, 「雙花曲과 길군악(折花)」, 『민족음악학』 제14집(서울대학교 동양음악연구소, 1992), 15쪽.

65) 송은도, 앞의 글, 12쪽, 48쪽.

66) 지영희는 삼현육각 편성에서 아쟁을 더하여 '삼현7각'으로 편성하기도 하였다. 성금연 편, 『다시 보는 지영희 민속음악 연구자료집』(채륜, 2014), 596쪽.

67) 노동은, 『지영희 평전』(민속원, 2015), 350쪽.

68) "소취타는 태평소가二人 소라一人 나발一人 대북一人 바라一人 六人조가 소취타고 중취타는 六人조를곱하여서 十二人조가 중취타고 十二人조를곱하여 태평소가 八人 소라四人 나발四人 대북이四人 바라四人 그래서 二十四人조가 대취타라고한다" 성금연 편, 위의 책, 695쪽.

69) 국립국악원 편, 『한국음악 제37집 민간 대풍류』(국립국악원, 2008), 111-120쪽에 의하면 국립국악원 전승 〈절화〉와 유사한 선율이 경기지역 민간 음악인 전승 〈취타〉의 후반부부터 해당되는 것을 볼 수 있다. 이와 관련해서는 본고의

이가 e♭에 가까운 것에 비해, 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉은 황종의 높이가 f에 가깝다. 이는 음악의 장르에 따른 차이로, 국립국악원 전승 〈절화〉는 정악에 속하고 민간 음악인 전승 〈길군악〉은 민속악에 속함에 따라 일어난 변화이다. 지영희의 음악을 전승한 〈길군악〉은 현재 서울특별시 무형문화재 '삼현육각'의 예능보유자인 최경만의 음반[70]을 통해 확인할 수 있다.[71]

서울·경기지역의 굿판에서도 〈길군악〉을 연주하는데, 서울 새남굿의 악사인 김점석의 음반[72]과 서울 새남굿 악사였다가 현재는 경기도 구리시 갈매동 도당굿의 악사인 허용업의 음반[73]에서 확인할 수 있다. 조선후기의 세악수는 군영에 행사가 없을 때 영문의 감독을 받지 않는 자치기구인 도가[74]에서 대령하고 있었으며, 전국의 무당들도 이곳에서 통솔하고 있었으므로[75] 행악이나 연향악뿐 아니라 굿 음악에서도 세악수의 연주 곡목을 찾아볼 수 있는 것은 자연스러운 일이다.

제Ⅲ장 제1절에서 후술하도록 하겠다.

70) 최경만, [최경만의 피리연주곡집](신나라, 1994); 최경만(피리)·이철주(대금)·김무경(해금)·윤순병(장구)·김성엽(좌고), [『서울시 무형문화재 제44호 서울·경기 삼현육각』 부록 음반](민속원, 2020).

71) 최경만은 어린 시절부터 경기지역 음악을 접해오다 서울국악예술고등학교에 입학하면서 지영희에게 본격적으로 사사받았다. 그는 단시간에 지영희의 수제자가 되었고 목피리를 도맡았다고 한다. 박범훈, 「최경만의 피리」, [최경만의 피리연주곡집](신나라, 1994), 음반해설 1-2쪽.

72) 김점석, [김점석 기악곡집 제4집 전통한양 三絃六角](Korea 국악중심, 2002).

73) 허용업, [허용업 기악 독주집](예술기획TOP, 2006).

74) 도가는 조선시대에 시전(市廛)의 사무실 겸 창고로 운영되던 상업 공간이다. 시전 조직인 '도중(都中)'의 최고 수장인 대행수(大行首)를 중심으로 각종 사안을 논의한 사무실로써 활용되기도 하였다. 또한, 도가는 창고로도 사용되었는데, 각각의 시전들은 도난 발생을 염려하여 야간에 도가를 지키기도 하였다. 세악수를 졸업해야 내취로 승급할 수 있었으므로 세악수가 속해있던 '세악수도가'는 세악수의 실습을 항상 시험하였다고 한다. 안확, 앞의 글, 133쪽; 한국학중앙연구원, "도가", 『한국민족문화대백과』, 〈https://terms.naver.com/entry.naver?docId=543416&cid=46622&categoryId=46622〉, 검색일자 2023년 4월 2일.

75) 이숙희, 앞의 책(2007), 218-220쪽.

2. 세악수악 〈길타령〉의 관련 자료와 전승 양상

1) 고악보에 수록된 〈길타령〉 관련 〈가군악〉 자료

본고의 연구대상 악곡인 〈길타령〉 선율이 수록된 가장 오래된 악보는 『삼죽금보』(1841)이다. 따라서 〈길타령〉의 전승 양상을 살펴보기 위해 『삼죽금보』부터 〈길타령〉이 수록된 고악보를 정리하면 다음의 〈표 3〉과 같다.

〈표 3〉 고악보 소재 〈길타령〉 수록 양상

고악보 제목	편찬연도	〈길타령〉 수록곡 제목	악기
『삼죽금보』	1841	〈가군악〉	거문고
『현학금보』	1852 추정	〈가군악〉	거문고
『오희상금보』	1852 추정	〈가군악〉	거문고
『아양금보』	1880 추정	〈집구락〉	양금

『삼죽금보』와 『현학금보』 및 『오희상금보』의 〈가군악(家軍樂)〉과 『아양금보』의 〈집구락〉은 모두 〈노군악〉 및 〈진왕파진악〉에 이어서 연주하는 악곡이다. 이는 『삼죽금보』의 〈가군악〉 밑에 적힌 주석을 통해 알 수 있는데, "승접납노군악(承接拉路軍樂) 약군노악이칠괘(若軍路樂以七棵) 즉비이팔괘(則比以八棵)"라고 쓰여 있으므로 〈가군악〉은 〈노군악〉에 이어서 연주하는 악곡이고 〈노군악〉을 거문고의 7괘에서 연주하면 〈가군악〉은 8괘에서 연주했다는 것을 알 수 있다. 〈가군악〉과 〈집구락〉은 현행 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 모체에 해당하는 선율이다.

경기지역 민간 음악인인 지영희는 "길군악을치며 행진을하다가 갈장소에 도착하면 길타령으로 돌린다."라고 하였는데,[76] 민간 음악인 전승 〈길타령〉과 유사한 선율로 이루어진 고악보 소재 악곡들의 제목에 '집[家]'이 포함되어 있는 것을 통해서도 현행 〈길타령〉과의 연관성을 알 수 있다. 다만 이숙희는 국립국악원 전승 세악수 음악 중 〈만파정식지곡〉과 〈절화〉는 행진에 적합한 2소박 계통의 음악이므로 행진을 할 때 연주했을 것으로 보았고, 그 뒤에 이어

76) 성금연 편, 앞의 책, 693쪽.

서 연주하는 〈일승월항지곡〉 이하 〈군악〉까지의 악곡들은 3소박 계통의 음악인 것으로 보아 목적지에 도착한 후에 연주했던 음악으로 보았다.[77] 그러나 고악보에서 〈일승월항지곡〉과 〈금전악지곡〉이 수록된 경우는 찾아보기 어려우며 이러한 한바탕 구성은 1930년대 이왕직아악부에서 처음 시도한 연주 방식이 국립국악원에 의해 정형화된 것으로 보이므로 〈일승월항지곡〉 이하 악곡들은 조선후기 세악수들이 목적지에 도착한 뒤에 연주하던 행악이 아닌, 20세기에 행악을 무대에서 연주하기 위해 창작한 공연용 음악이라고 보아야 할 것이다.[78] 따라서 조선후기 세악수가 길에서 행진을 할 때는 〈길군악〉을 연주하였고 목적지에 도착하면 〈길타령〉을 연주하였으므로 〈길타령〉은 행악의 마지막 악곡이었음을 알 수 있다.[79]

2) 20세기 이후 〈길타령〉의 전승 양상

(1) 국립국악원 전승 '〈절화〉 제4장'

국립국악원에서 전승한 조선후기 세악수의 〈길타령〉은 〈절화〉 제4장 선율에 해당한다. 〈절화〉 제1장~돌장2의 선율은 앞서 확인하였듯이 조선후기의 〈길군악〉 선율에 해당하며 〈절화〉 제4장 선율은 〈길군악〉의 다음 곡인 〈길타령〉 선율에 해당하므로 현행 〈절화〉는 〈길군악〉과 〈길타령〉이 합쳐진 악곡이다. 〈절화〉의 다음 곡인 〈일숭월항지곡〉의 속명(俗名)이 〈길타령〉이므로 조선후기 세악수의 〈길타령〉을 전승한 현행 국립국악원 악곡이 〈길타령(일승월항지곡)〉이라고 생각할 수 있으나, 앞서 언급하였듯이 현행 〈일승월항지곡〉은 20세기에 새로 형성된 악곡으로 그 선율을 살펴보면 고악보 소재 〈가군악〉 및 〈집구락〉과의 유사성을 전혀 찾아볼 수 없는 악곡이다.

〈절화〉 제4장은 제1장~돌장2까지의 선율을 8박 장단에 맞춰 연주하는 것

---

77) 이숙희, 앞의 책(2007), 287쪽.

78) 〈취타〉계 연속곡의 한바탕 구성 과정에 대해서는 본고의 연구 목적과 맞지 않으므로 후속 연구에서 자세히 서술하도록 하겠다.

79) 이는 김점석과 허용업의 증언을 통해서도 알 수 있다. 김점석은 "취태풍류의 전과정이 〈취태〉-〈돌장〉-〈길군악〉-〈길타령〉"이라고 하였으며, 허용업은 〈길타령〉이 "〈취타〉와 〈길군악〉을 이어 삼현취타곡의 끝을 마무리 짓는 곡"이라고 하였다. 김점석, [김점석 기악곡집 제4집 전통한양 三絃六角](Korea 국악중심, 2002), 음반해설; 김점석, 「곡목해설」, [허용업 기악 독주집](예술기획TOP, 2006), 음반해설 10쪽.

과 달리 4박 장단으로 연주한다.[80] 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장은 7장단의 짧은 선율로 이루어져 있는데, 다음 곡인 〈일승월항지곡〉으로 자연스럽게 연결하기 위한 다리 역할을 하는 구간이다. 제1장단은 악조가 변하는 구간이며 제2장단부터 변조된 악조로 연주한다. 장사훈은 제4장에서 이전까지 연주되지 않던 새로운 음인 중려가 출현하면서 계면조로 변조한다고 밝혔고,[81] 김해숙 · 백대웅 · 최태현과 김영운은 황(黃) · 태(太) · 중(仲) · 임(林) · 남(南)의 솔음계 또는 황종 평조로 이루어졌다고 하였다.[82] 〈절화〉 제4장의 변조된 악조에 대해서는 본고의 제Ⅲ장 제2절에서 자세히 분석함으로써 구명하도록 하겠다.

(2) 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉

조선후기 세악수의 〈길타령〉을 전승한 경기지역 민간 음악인의 음악은 〈길타령〉으로, 〈길군악〉 다음에 이어서 연주한다. 국립국악원 전승 악곡 중 〈길타령(일승월항지곡)〉이라는 동명의 악곡이 있으나, 앞서 언급하였듯이 〈일승월항지곡〉은 고악보의 〈가군악〉이나 민간 음악인 전승 〈길타령〉과는 상관없는 악곡이며, 민간 음악인 전승 〈길타령〉과 연관 있는 국립국악원 전승 악곡은 〈절화〉 제4장 선율임에 유의하여야 한다.

경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉은 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장의 선율이 7장단의 짧은 선율로 이루어진 것과 달리 총 18장단으로 구성되어 있다. 그러나 〈길타령〉의 선율을 보면 2장단을 한 단위로 세 가지 선율 유형으로 구분할 수 있는데, 이 중 주로 두 개의 선율 유형이 교대로 반복하며 연주하게 되어있으며 반복하는 두 선율 유형은 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장의 선율에 해당하므로 결국 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉과 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장의 선율은 서로 유사한 음악이다.

---

80) 장사훈은 제4장의 장단 또한 8박 장단으로 보았는데, 본고에서는 4박을 단위로 장구형이 반복됨에 따라 4박을 한 장단으로 보았다. 장사훈, 앞의 글(1965), 340-341쪽 참고.

81) 장사훈, 위의 글(1965), 19-20쪽.

82) 김영운, 『국악개론』(음악세계, 2015a), 189쪽; 김영운, 앞의 책(2020), 193쪽; 김해숙 외, 앞의 책, 132쪽.

3. 취고수악 〈능게휘모리〉의 관련 자료와 전승 양상

조선후기 취고수의 행악 계통 악곡 중 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡은 다양한 악곡명으로 전해지는데, 전승 단체별로 대표 악곡명을 제시하면 다음과 같다. 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉, 경기지역 민간 음악인 전승 '태평소 〈길타령〉'의 2가지로 나누었는데 민간 음악인이 사찰에서 동일한 음악을 연주한 경우도 함께 다루고자 한다. 또한, 〈길타령〉을 전승한 취고수의 태평소 악곡을 대표하는 악곡명은 현행 태평소 음악이 대부분 중앙의 겸내취 출신인 최인서와 박순오로부터 전승되었으므로 국립국악원 전승 악곡명인 〈능게휘모리〉로 삼고자 한다.

1) 고음반에 수록된 〈능게휘모리〉 관련 〈국거리〉 자료

조선후기 취고수의 태평소 〈길타령〉을 수록한 고음반으로는 Victor 13556(A)[83] 〈국거리〉가 있다. 〈국거리〉는 Victor 13554(A) 〈황실대취틱〉와 Victor 13555(A) 〈별가락〉에 이어서 연주하는 악곡으로, 세 음반의 연주자는 모두 '한국셔울 취고슈구인(韓國京城 吹鼓手九人)'이다.[84]

유성기음반 〈국거리〉는 1906년 11월에 그라모폰 사의 녹음 기사 윌리엄 가이스버그(William Conrad Gaisberg, 1878-1918)가 선교사 호머 헐버트(Homer Bezaleel Hulbert, 1863-1949)의 도움을 받아 녹음한 10인치 쪽판 음반으로, 1907년에 발매되었다.[85] 취고수 9인의 구체적인 악기 편성은 확신할 수 없으나, 태평소 · 북 · 징 등의 악기가 포함된 9인의 편성임이 밝혀진 바 있다.[86] 연주자 9인 중 선율 악기는 태평소 연주자밖에 없는데, 다른 악기가

83) 여기서 A는 양면반의 A면과 B면을 의미하는 것이 아니라, 스탬퍼 번호를 의미하는 것이다. 스탬퍼는 왁스 원반의 표면에 요철을 만드는 도구로, 대략 800매에서 1,000매 정도를 프레스한 뒤 마모된 스탬퍼를 바꾸게 되면서 A, B, C의 순으로 매겨지는데, 대부분의 음반에 A라고 표기되어 있으므로 대부분은 1,000매 이상 발매되지 않았음을 알 수 있다. 배연형 · 석지훈, 「20세기 초 유성기음반 녹음 연구 -1906년 녹음 미국 콜럼비아와 빅터 레코드를 중심으로-」, 『한국음악연구』 제58집(한국국악학회, 2015), 42쪽.

84) 김영운, 「1907년 빅터음반 수록 기악곡의 내용과 특징」, 『한국음악연구』 제58집(한국국악학회, 2015b), 89-91쪽.

85) 배연형 · 석지훈, 위의 글, 34-35쪽, 52쪽, 71쪽.

하나씩 편성되는 것과 달리 태평소 연주자만 2인으로 편성되어 있다. 2인의 태평소 연주자 중 한 명은 1906년 당시 유명했던 태평소 연주자를 생각해봤을 때 정규 취고수의 태평소 연주자였던 박순오일 가능성이 있다.[87]

유성기음반 〈국거리〉와 동시대에 편찬된 『신축진찬의궤』(1901)의 반차도를 보면 집박전악의 동쪽에 호적 2 · 나팔 1 · 정(鉦) 1 · 라(螺) 1, 서쪽에 호적 2 · 자바라 1 · 고(皷) 1의 편성으로 취고수 악대가 편성되어 있는 것을 볼 수 있으므로[88] 20세기 초에는 태평소 연주자를 2인으로, 즉 쌍호적으로 편성하는 것이 보편적이었던 것으로 보인다. 김점석에 의하면 예전에는 〈꽃방아타령〉이나 〈염불〉 등의 악곡을 쌍호적으로 많이 연주했다[89]고 하는 것으로 보아 민간에서는 근래까지도 쌍호적으로 연주하는 형태가 보편적이었던 것 같다. 그러나 1934년경에 이왕직아악부에서 발간한 『악리 · 악제』에 기록된 〈무령지곡〉의 악기편성법은 "平 一", 즉 태평소 1개로 되어있고,[90] 현행 모음곡 《대취타》의 악곡들과 민간에서 연주하는 대부분의 태평소 악곡들은 태평소 연주자가 한 명이다. 따라서 현행의 태평소 독주 형태는 이왕직아악부에서 고정되어 본래 쌍호적으로 연주하던 민간에까지 점차 영향을 미친 것으로 보인다. 그런데 사찰에서는 지금도 재를 지낼 때 태평소를 쌍호적으로 편성하는 것으로 보아 외부의 영향을 비교적 적게 받은 것으로 보인다.[91]

이숙희는 유성기음반과 경성방송국 라디오 방송 목록에 수록된 취고수 관련 악곡을 통해 당시의 '대취타'는 대취타 합주 편성이 아니라 태평소 독주곡과 동의어라고 한 바가 있는데,[92] 지영희는 대취타 편성에 대하여 태평소 연주자가 8인이라고 하였고[93] 1930년대에 발매된 여러 유성기음반에도 여전히

---

86) 김영운, 위의 글(2015b), 75쪽.
87) 강혜진, 「불교 취타악의 태평소 음악 -군영 취타악과의 관계를 중심으로-」, 『한국음악문화연구』 제10집(한국음악문화학회, 2017), 59쪽.
88) 서울대학교 규장각한국학연구원, "進饌儀軌 진찬의궤", 『규장각 원문검색서비스』, 〈http://kyudb.snu.ac.kr/book/text.do?book_cd=GK14446_00&vol_no=0001〉, 검색일자 2023년 6월 10일.
89) 김점석, [金點石 器樂曲集 2](서울음반, 2001), 음반해설.
90) 국립국악원 편, 『한국음악학자료총서 제56집 악리·악제, 악보 가야금 보』(국립국악원, 2021), 92쪽.
91) 2019년 6월 6일에 봉원사에서 진행한 영산재에서 승려 2인이 쌍호적으로 태평소 음악을 연주하였다.
92) 이숙희, 앞의 글(2003), 129쪽.

쌍호적으로 연주하고 있으므로 대취타와 태평소 독주곡을 동의어로 보기는 힘들 듯하다.

2) 20세기 이후 〈능게휘모리〉 계통 악곡의 전승 양상

(1) 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉

조선후기 취고수의 태평소 〈길타령〉을 전승한 국립국악원의 태평소 음악은 〈능게휘모리〉이다. 〈능게휘모리〉는 모음곡 《대취타》의 구성곡으로, 국가무형문화재 피리정악 및 대취타의 예능보유자인 정재국에 의하면 임(林)·남(南)·황(黃)·태(太)·중(仲)의 5음이 주요음이라고 한다.[94] 제목에서도 알 수 있듯이 휘모리장단의 빠른 악곡이지만, 〈길타령〉과 선율이 매우 유사하다.

일반적으로 '대취타'가 〈무령지곡〉 한 곡만을 의미하기는 하나 그 뒤를 이어 〈취타염불〉-〈능게굿거리〉-〈취타굿거리〉-〈능게자진모리〉-〈능게휘모리〉-〈메나리조〉를 연주하는 모음곡으로서의 의미도 지니고 있다.[95] 《대취타》는 국가무형문화재 '피리정악 및 대취타'로 지정되어 있고 예능보유자는 정재국이다. 이숙희는 궁중으로 전승된 취고수 음악이 〈무령지곡〉 한 곡뿐이며, 현행 《대취타》 모음곡은 구군악대가 해산되면서 태평소 연주자들이 경사집이나 농악, 불사(佛事)에서 연주하게 되어 〈능게〉 계열곡과 불교음악을 수용함으로써 형성된 것이라고 하였다.[96] 그러나 〈능게휘모리〉는 악곡명에 '능게'가 포함되어 농악에서 자주 연주되는 〈능게〉 선율로 오인(誤認)할 수 있지만, 그 선율을 비교해보면 농악이 아닌 굿판이나 연향에서 주로 연주하던 민간음악 〈길타령〉과 유사하다. 〈능게휘모리〉는 유성기음반 〈국거리〉에서 휘모리장단처럼 빠르게 연주하는 후반부 부분을 전승한 악곡으로, 농악의 일반적인 〈능

---

93) "소취타는 태평소가二人 소라一人 나발一人 대북一人 바라一人 六人조가 소취타고 중취타는 六人조를곱하여서 十二人조가 중취타고 十二人조를곱하여 태평소가 八人 소라四人 나발四人 대북이四人 바라四人 그래서 二十四人조가 대취타라고한다." 성금연 편, 앞의 책, 695쪽.

94) 정재국, 앞의 책, 65쪽.

95) 정재국 편저의 『중요무형문화재 제46호 대취타』에 〈대취타〉부터 〈메나리조〉까지 총 7곡의 악보가 수록되어 있다. 정재국, 위의 책, 120-135쪽 참고.

96) 〈능게〉 계열곡은 민간의 조라치들이 연주하던 음악으로 태평소가 중심이 되는 경기·충청 지역의 농악과 관련이 있다고 하였다. 이숙희, 위의 글(2003), 133쪽; 이숙희, 앞의 책(2007), 181-182쪽.

게〉 선율과 다르다.

(2) 경기지역 민간 음악인 전승 '태평소 〈길타령〉'

조선후기 취고수의 〈길타령〉을 전승한 경기지역 민간 음악인의 음악은 다양한 악곡명으로 전하는데, 가장 많이 사용되는 악곡명인 〈길타령〉을 대표 악곡명으로 삼고자 한다. 민간에 전승된 취고수 음악으로는 무용 반주, 굿 음악 등에서 태평소로 연주하는 음악을 찾아볼 수 있는데, 경기지역 민간 음악인들의 음반에서 〈길타령〉에 해당하는 악곡을 확인해보도록 하겠다.

[허용업 기악 독주집]의 수록곡 중에서는 〈길타령〉과 〈자진모리, 휘모리, 풍년가〉 중 〈자진모리〉와 〈휘모리〉 부분이 조선후기 취고수의 〈길타령〉을 전승한 악곡에 해당한다. 허용업의 〈길타령〉은 일반 사찰에서 영산재를 설행할 때 연주되기도 하며, 〈자진모리〉와 〈휘모리〉 등은 민속적인 모든 행사에서 자주 연주되는 악곡이다.[97]

[김점석 기악곡집 2]의 수록곡 중에서는 〈허튼타령, 자진타령, 휘모리〉 중 〈휘모리〉 부분이 조선후기 취고수의 〈길타령〉을 전승한 태평소 음악이다. 〈허튼타령, 자진타령, 휘모리〉는 무속 의식과 불교 의식에 두루 사용되는 악곡이다.[98] [김점석 기악곡집 3]의 수록곡 중에서는 〈굿거리 길타령〉, 〈내림계 길타령〉, 〈타령조 길타령〉, 〈자진모리 길타령〉, 〈휘모리 길타령〉이 조선후기 취고수의 〈길타령〉을 전승한 음악에 해당한다. 김점석의 〈길타령〉은 다섯 장단을 기준으로 가감하면서 연주하는 곡인데, 〈굿거리 길타령〉과 〈타령조 길타령〉은 대동놀이에서 원행의 반주 음악으로 쓰이며 〈내림계 길타령〉은 영산재에서 바라춤의 반주로 연주되는 곡이고 〈자진모리 길타령〉은 대동놀이와 풍물놀이에 주로 쓰이고 〈휘모리 길타령〉은 풍물놀이나 무속 의식에서 많이 연주되는 곡이다.[99]

조선후기 취고수의 〈길타령〉을 전승한 사찰의 태평소 음악으로는 〈요잡〉과

---

97) 김점석, 「곡목해설」, [허용업 기악 독주집](예술기획TOP, 2006), 음반해설 6쪽, 10쪽.
98) 서공주, [金點石 器樂曲集 2](서울음반, 2001), 음반해설 참고.
99) 각 악곡에 대한 설명은 서공주, [金點石 器樂曲集 3](서울음반, 2001), 음반해설 참고.

〈천수〉가 있는데,[100] 경기지역 민간 음악인인 김점석과 최경만이 사찰의 재의식에서 〈길타령〉 선율을 연주했음을 악보와 음원을 통해 알 수 있다.[101] 본고에서는 김점석의 〈요잡〉[102]과 최경만의 〈천수〉[103]를 연구대상으로 다룰 것이다. 이용식에 의하면 현재 불교 의식 중 가장 규모가 큰 영산재에서 연주되는 태평소 음악에는 〈무령곡〉·〈요잡〉·〈천수〉·〈염불〉·〈능게〉 등 5가지가 있는데, 〈요잡〉·〈천수〉·〈능게〉의 선율에 차이가 있음에도 구분하지 않고 논의를 진행한 한계가 있다.[104] 〈요잡〉과 〈천수〉는 불교 의식에서 행악으로 연주된 악곡은 아니지만,[105] 민간에서 행악으로 연주된 〈길타령〉과 선

100) 이숙희는 영산재에서 연주하는 취고수의 태평소 악곡 중 〈내림게가락〉, 〈천수바라가락〉, 〈요잡가락(막바라 반주)〉은 불교 특유의 태평소 음악이라고 하였다. 그러나 위 세 음악의 선율을 보면 모두 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉과 유사하므로 불교에서 연주하는 독자적인 선율이라기보다 민간음악과의 연관성을 생각해볼 수 있다. 이숙희, 앞의 글(2003), 137쪽 참고.

101) 이용식은 불교에서 태평소가 재에서 유일한 선율 악기로서 중요한 부분에서 연주하므로 전문음악가를 초청하지 않고 승려들이 직접 연주한다고 하였는데, 본고에서 다룰 최경만과 김점석의 음반을 비롯해 국립국악관현악단의 피리 연주자인 위재영의 음반에서도 전문음악인이 불교의 태평소 음악을 연주한 경우를 확인할 수 있다. 다만 위재영 연주의 태평소 음악 〈천수바라〉는 변주 선율이 많아 본고의 연구대상 악곡인 〈길타령〉과의 유사성이 비교적 적고 실제 재의식에서 연주했다고 보기 어려우므로 본고에서는 최경만과 김점석의 음악으로 한정하여 다루도록 하겠다. 2019년 6월 6일 봉원사에서 행한 영산재에서는 승려 2인이 쌍호적으로 태평소 음악을 연주하였고 용고 1·나발 1·나각 1·자바라 1은 취고수의 복색인 황철릭을 입은 외부 악사들이, 삼현육각 음악은 한복을 입은 외부 악사들이 피리 2·대금 1·해금 1·장구 1의 편성으로 연주를 담당하였다. 위재영, [念佛, 胡笛](윈드밀이엔티, 2015); 이용식, 앞의 글(2015), 39쪽 참고.

102) 노헌식이 채보한 김점석의 악보에는 정간보에 율자보를 병기한 〈내림게가락(일명 요잡가락)〉 악보와 오선보의 〈내림게가락〉 악보가 수록되어 있는데, 정간보에는 3장으로 장이 구분되어 있다. 김점석의 음반에는 〈내림계 길타령〉이라는 제목으로 수록되어 있다. 김점석, [金點石 器樂曲集 3](서울음반, 2001); 이건회, 『태평소』(도서출판 한소리, 2008), 220-221쪽, 270쪽.

103) 최경만, [최경만의 피리연주곡집](신나라, 1994).

104) 이용식은 대부분의 바라춤을 〈능게자진모리〉, 즉 〈자진능게〉로 반주하며 의식이나 작법에 따라 변형 가락을 연주하는데, 화려한 천수바라춤을 출 때는 선율이 화려하고 잔가락이 많은 〈천수〉를 연주하고, 요잡바라춤에서는 〈요잡〉을 연주한다고 하였다. 그러나 이용식이 제시한 〈능게〉 선율을 보면 본고에서 다룰 〈천수〉의 선율과 유사성이 부족하므로 음악을 구분하여 논의할 필요가 있다. 이용식, 위의 글(2015), 36-39쪽 참고.

105) 손인애는 〈천수〉가 불교 무용에서 가장 많이 연주되는 악곡 중 하나로 〈내림

율이 유사하므로 본고에서 함께 다루도록 하겠다.

이 외에도 전통악곡은 아니지만 현재 흔히 태평소 협주곡으로 연주되고 있는 〈호적풍류〉는 최경만이 국립국악원 민속악단의 예술감독으로 재직 중이던 2006년에 처음 구성하여 선보인 작품으로, 〈자진모리〉-〈능게굿거리〉-〈메나리(굿거리)〉-〈능게자진모리〉-〈메나리(자진모리)〉-〈천수바라〉-〈휘모리(당악)〉-〈방아타령〉-〈휘모리(방아타령)〉-〈굿거리〉로 구성되어 있으며 조선후기 취고수의 〈길타령〉을 전승한 악곡인 〈천수바라〉는 B♭(솔)·c(라)·e♭(도)·f(레)·g(미)의 e♭ 본청 5음음계로 이루어져 있다.[106] 또한, 간혹 태평소 2대와 장구의 반주로 〈쌍호적〉 또는 〈쌍호적 시나위〉라는 악곡을 연주하는 경우를 볼 수 있는데,[107] 이 악곡 또한 일련의 모음곡으로써 조선후기 취고수의 〈길타령〉을 전승한 선율을 들을 수 있다. 이처럼 조선후기의 취고수 제도는 사라졌지만 그들의 연주 곡목은 현재까지도 다양한 편성과 장르의 음악으로 전승·변주되며 연주되고 있는 모습을 볼 수 있다.

지금까지 세악수와 취고수의 연주 문화를 계승한 악곡을 살펴보았는데, 특히 본고에서는 19세기의 여러 고악보에서부터 확인할 수 있는 〈길군악〉·〈길타령〉을 전승하고 있는 세악수 음악과 취고수 음악의 악조를 밝히고자 한다. 이에 따라 세악수의 음악 문화를 계승한 악곡 중에서는 국립국악원 전승 〈절화〉와 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉·〈길타령〉을 연구대상으로 삼아

게 가락〉이라고도 부른다고 하였는데, 김점석의 음악을 수록한 악보에 의하면 〈내림게가락〉의 다른 이름을 〈요잡가락〉이라고 기록하였다. 이에 본고에서는 김점석이 연주한 〈내림게가락〉을 이용식이 제시한 영산재의 5가지 태평소 음악의 종류에 의거하여 〈요잡〉이라 칭하도록 하겠다. 손인애, 『京山制 불교음악 Ⅰ 개성지역 불교음악과의 관련성』(민속원, 2013), 300쪽 참고.

106) 정경조, 앞의 책, 9-10쪽 참고.

107) 〈국악한마당: 악(樂) 죽림칠현〉(KBS Media, 2001년 12월 16일 방영)에서 김점석·허용업의 연주로 〈쌍호적 시나위〉를 연주한 예가 있고, 〈허용업과 시나위〉(한국문화의집KOUS, 2011년 6월 15일 공연)에서 〈쌍호적〉(능게, 꽃방아 타령, 굿거리, 잦은 몰이)을 연주한 예가 있다. 상기한 공연 외에도 최인서, 김점석, 허용업과 같은 굿판의 악사를 중심으로 종종 공연한 예를 찾아볼 수 있다. 최인서와 임원식은 KBS 라디오 방송에 고정 출연하여 〈쌍호적 염불타령〉을 연주하였는데, 이 곡은 주로 일반 사찰에서 나비춤 반주 등으로 사용되었으나 최인서의 제자인 윤만순 스님이 입적한 이후로 현재는 잘 연주되지 않는다고 한다. 김점석, 「곡목해설」, [허용업 기악 독주집](예술기획TOP, 2006), 음반해설 5쪽.

악조를 분석할 것이고, 취고수의 음악 문화를 계승한 악곡 중에서는 유성기음반 Victor 13556(A) 〈국거리〉와 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉, 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉과 〈휘모리〉, 그리고 〈요잡〉과 〈천수〉를 본고의 연구대상으로 삼아 다음의 제Ⅲ장에서 악조를 분석하고자 한다.

Ⅲ. 〈길군악〉 및 〈길타령〉과 〈능게휘모리〉의 악조

제Ⅲ장에서는 조선후기 세악수악을 계승한 현행 〈길군악〉과 〈길타령〉의 악조와 취고수악을 계승한 〈능게휘모리〉 계통 악곡의 악조를 국립국악원 전승과 경기지역 민간 음악인 전승으로 나누어 알아보고자 한다. 본고에서는 국립국악원 전승과 민간 음악인 전승 음악의 악곡명을 혼동하지 않기 위해 국립국악원 정악단이 전승한 악곡은 아명으로 표기하도록 하겠다.

제1절에서는 세악수악 〈길군악〉을 전승한 현행 국립국악원의 〈절화〉 제1장부터 돌장2까지의 선율과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉의 악조를 분석하고, 제2절에서는 세악수악 〈길타령〉을 전승한 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조를 분석할 것이며 제3절에서는 취고수악 〈능게휘모리〉 계통 악곡의 악조를 논의하도록 하겠다.

1. 세악수악 〈길군악〉의 악조

본고에서는 국립국악원 전승 〈길군악〉을 아명인 '〈절화〉'로, 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉은 '민간 〈길군악〉'으로, 두 악곡을 통칭할 때와 고악보 소재 〈파진악〉이나 〈노군악〉 등의 〈길군악〉 계통의 악곡은 '〈길군악〉'으로 지칭함으로써 전승 계통에 따른 악곡을 구분하고자 한다.

1) 국립국악원 전승 '〈절화〉 제1장~돌장2'의 악조

현행 〈절화〉는 제Ⅱ장에서 알아봤듯이 고악보 소재 〈노군악〉과 〈가군악〉 선율을 합한 악곡이다. 따라서 〈길군악〉의 국립국악원 전승 악곡은 〈절화〉 제1장부터 돌장2까지의 선율이며, 이번 항에서 그 악조를 분석할 것이다.

(1) 장 구성과 종지음

국립국악원 전승 〈절화〉의 악조를 분석하기 위해 장별 종지음을 알아보도록 하겠다. 현행 〈절화〉의 장 구성은 총 4장으로 이루어져 있다. 그런데 제3

장과 제4장 사이에 돌장이 2개 삽입되어 있으므로, 전체 장의 구성은 제1장-제2장-제3장-돌장1-돌장2-제4장 순서로 되어있다. 각 장을 구성하는 장단의 수를 비교하면 다음과 같다.

〈표 4〉 〈절화〉의 장별 장단 수

장	제1장	제2장	제3장	돌장1	돌장2	제4장
장단 수	5장단	6장단	4장단	5장단	6장단	7장단

〈절화〉는 제1장 다섯 장단, 제2장 여섯 장단, 제3장 네 장단, 돌장1 다섯 장단, 돌장2 여섯 장단, 제4장 일곱 장단[108]으로 구성되어 있고 돌장1과 돌장2는 각각 제1장과 제2장의 선율을 반복 연주하므로 장단 수가 동일하다. 다만 돌장1의 첫 장단에서 전반부 선율은 제1장의 첫 장단과 완전히 동일한 선율이 아닌데, 각 장단별 선율의 반복 및 변주 유형은 본고의 제Ⅲ장 제2절에서 자세히 다룰 것이다.

그런데 〈절화〉를 수록한 이왕직아악부의 악기별 악보, 즉 『아악부 대금보』[109]·『아악부 필률보』[110]·『아악부 당적보』[111]·『아악부 해금보』[112]·『이왕직아악부 오선악보』 중 해금보[113]를 보면, 〈절화〉의 장이 나뉘어 있지 않다. 이

108) 제4장의 장단 수에 대해서는 장사훈이 「길軍樂考」에서 3각 반이라고 하였으나, 본고에서는 일정한 장단형이 반복되는 것을 한 장단이라고 봄에 따라 〈절화〉 제4장의 장단은 네 박이 한 장단을 이루어, 세 장단 반이 아닌 일곱 장단이라고 보았다. 장사훈, 앞의 글(1965), 340-341쪽 참조.

109) 『아악부 대금보』의 〈절화〉 악보에는 고악보의 〈길군악〉 선율만 기보되어 있고, 〈길타령〉 선율은 기보되어 있지 않다. 이를 통해 1930년대만 해도 〈절화〉는 현행 제4장에 해당하는 〈길타령〉 선율이 완전히 합쳐지지 않았다는 것을 알 수 있다. 국립국악원 편, 『한국음악학자료총서 제25집 조선음률보, 아악부 대금보, 아악부 필률보, 아악부 당적보, 아악부 단소보, 아악부 현금보』(국립국악원, 1988), 80쪽.

110) 국립국악원 편, 위의 책(1988), 125쪽.

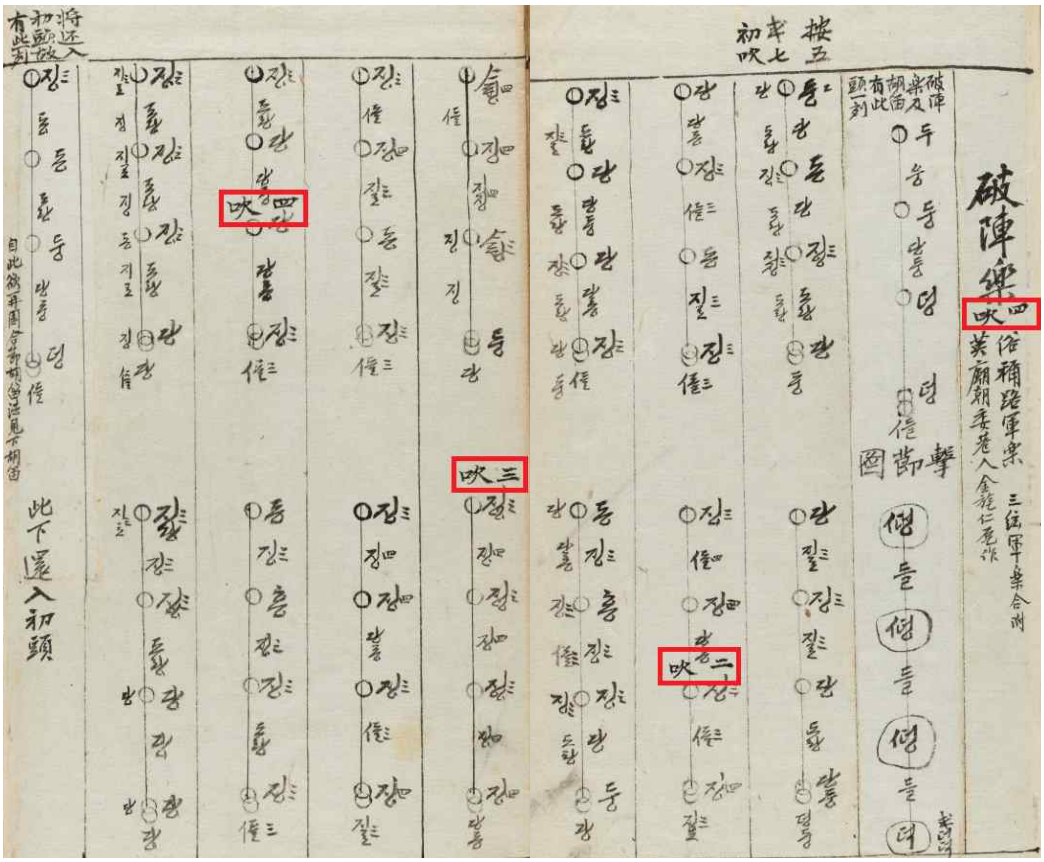
111) 국립국악원 편, 위의 책(1988), 184쪽.

112) 국립국악원 편, 『한국음악학자료총서 제28집 아악부 가야금보, 아악부 해금보, 아악부 양금보, 아악보 아쟁보, 아악부 경종보』(국립국악원, 1989), 98-99쪽.

113) 국립국악원 편, 『한국음악학자료총서 제52집 이왕직아악부 오선악보 경풍년, 헌천수, 요천순일지곡, 만파정식지곡, 수요남극지곡, 수제천, 동동, 유황곡, 정동방곡, 희운지악, 숙안지악, 융은지악, 보태화지악, 향만년지악 각 악기별 악보』

와 관련하여 진윤경은 “구전심수되던 관악취타곡이 20세기 악보로 정리되는 과정에서 일어나는 현상으로 실제 연주되는 선율은 동일하지만 악보화 되는 과정에서 악곡명과 장 구분이 다르게 기보되어” 왔기 때문이라고 하였다.[114] 그러나 〈길군악〉은 이미 1930년대에 이왕직아악부에서 악보를 만들기 전인 1822년의 『소영집성』에서 〈파진악〉이라는 이름으로 수록되었고 이후 여러 고악보를 통해 꾸준히 전해지고 있어서 그 장 구성을 확인할 수 있다. 고악보에서 장을 구분하여 〈길군악〉을 수록한 경우를 확인해보면 다음과 같다.

〈악보 1〉 〈길군악〉을 수록한 『소영집성』 소재 〈파진악〉



1822년의 『소영집성』[115]에는 〈파진악〉이라는 제목 아래에 사취(四吹)라고

(국립국악원, 2013), 130-131쪽.

114) 진윤경, 앞의 글, 273-274쪽.

115) 『소영집성』 악보는 고려대학교 해외한국학자료센터에서 확인할 수 있다. 고려

기록하여 〈길군악〉을 4개의 장으로 나누었다는 것을 알 수 있다. 각 장의 종지음은 동(G), 당(F), 둥(C), 당(F)이다.[116] 〈파진악〉의 분장 기준은 음악적으로 종지감을 주는 선율이 아니고, 3장단 반씩 균등하게 나누는 것이므로 각 장의 종지 부분 선율은 음악을 계속해서 진행하려는 경향을 띤다.[117] 다만 유일하게 장단의 단위와 동일한 위치에서 분장하는 부분인 제2장에서만 싸랭주법을 통해 음악적인 종지감을 주고 있다고 하였으나, 같은 위치에서 분장하는 『서금보』 소재 〈노군악〉 선율과 비교하면 해당 선율이 음악적인 변화를 주기는 하지만 완전한 종지감을 주는 선율형은 아님을 알 수 있다.[118]

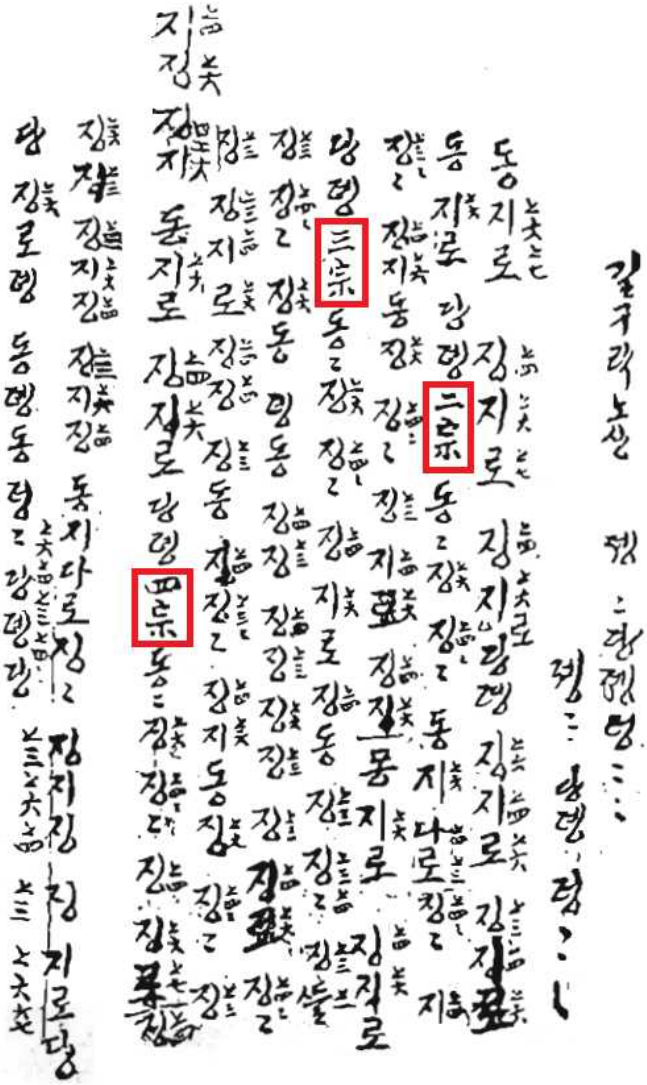
대학교 민족문화연구원, 『고려대학교 해외한국학자료센터』, 〈http://kostma.korea.ac.kr/viewer/viewerDes?uci=RIKS+CRMA+KSM-WZ.1822.0000-20160331.OGURA_311&bookNum=&pageNum=〉, 검색일자 2023년 1월 11일.

116) 〈파진악〉의 마지막 장단은 〈파진악〉 선율을 반복 연주하기 전에 연주하는 선율로, 배주현은 '돌아드는 가락' 또는 '환입가락'이라 칭한 바 있다. 〈파진악〉의 분장 규칙에 따라 제4장의 시작 부분부터 세 장단 반이 되는 부분은 돌아드는 선율의 직전 장단 선율까지이다. 배주현, 「『소영집성』 〈파진악〉과 〈호적〉 연구」 (한국학중앙연구원 한국학대학원 석사학위논문, 2023), 21쪽, 35-36쪽.

117) 배주현, 위의 글, 22-23쪽.

118) 『서금보』의 〈노군악〉 제2장 종지 선율은 『소영집성』의 〈파진악〉 제2장(2취) 종지 선율과 동일한데, 〈노군악〉의 선율을 분석했을 때 종지감을 주는 부분보다 2장단 앞에서 장이 나뉜다. 배주현, 위의 글, 26쪽, 46-47쪽 참고.

〈악보 2〉 〈길군악〉을 수록한 『아양금보』 소재 〈길구락 노상〉

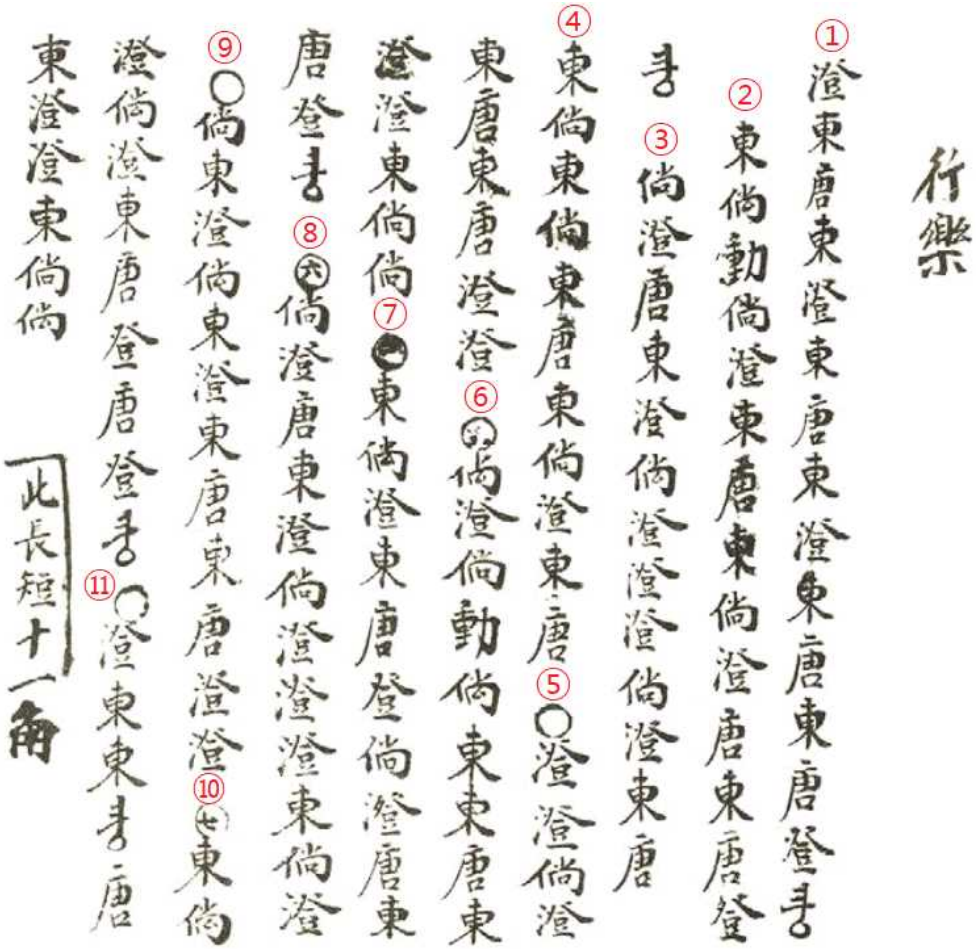


1880년에 편찬된 것으로 추정되는 『아양금보』[119] 소재 〈길구락 노상〉에는 사종(四宗), 즉 4개의 장으로 나뉘어 기보되어 있다. 각 장의 선율 길이는 제1장(1종) 2장단, 제2장 3장단, 제3장 6장단, 제4장 4장단이며, 제2장의 마지막 두 장단 선율을 제3장의 마지막 두 장단에서 반복한다.[120] 각 장의 종지음은

119) 국립국악원 편, 『한국음악학자료총서 제16집 우의산수, 아양금보, 칠현금보, 연대소장금보, 졸옹가야금보, 신작금보, 백운암금보, 학포금보, 여창가요록』(국립국악원, 1984b), 63쪽.
120) 송은도, 앞의 글, 24쪽.

뎽(F), 뎽(F), 뎽(F), 당(A♭)인데, 〈길구락 노상〉은 '(징)-지로-당-뎽'이라는 특정 종지 선율형을 통해 장을 나누고 있으나 반복 선율 중간에 이 종지 선율형을 연주함으로써 선율 구조와 어긋나있다.[121]

〈악보 3〉 〈길군악〉을 수록한 『아금고보』 소재 〈행악〉



1884년에 편찬된 것으로 추정되는 『아금고보』[122]는 선율 사이의 공백과 동그라미(○) 표시로 11개의 악구를 구분하였다는 것을 알 수 있다. 『아금고보』의 〈행악〉은 『삼죽금보』 소재 〈노군악〉의 제5-8행 선율을 축소 및 변형한

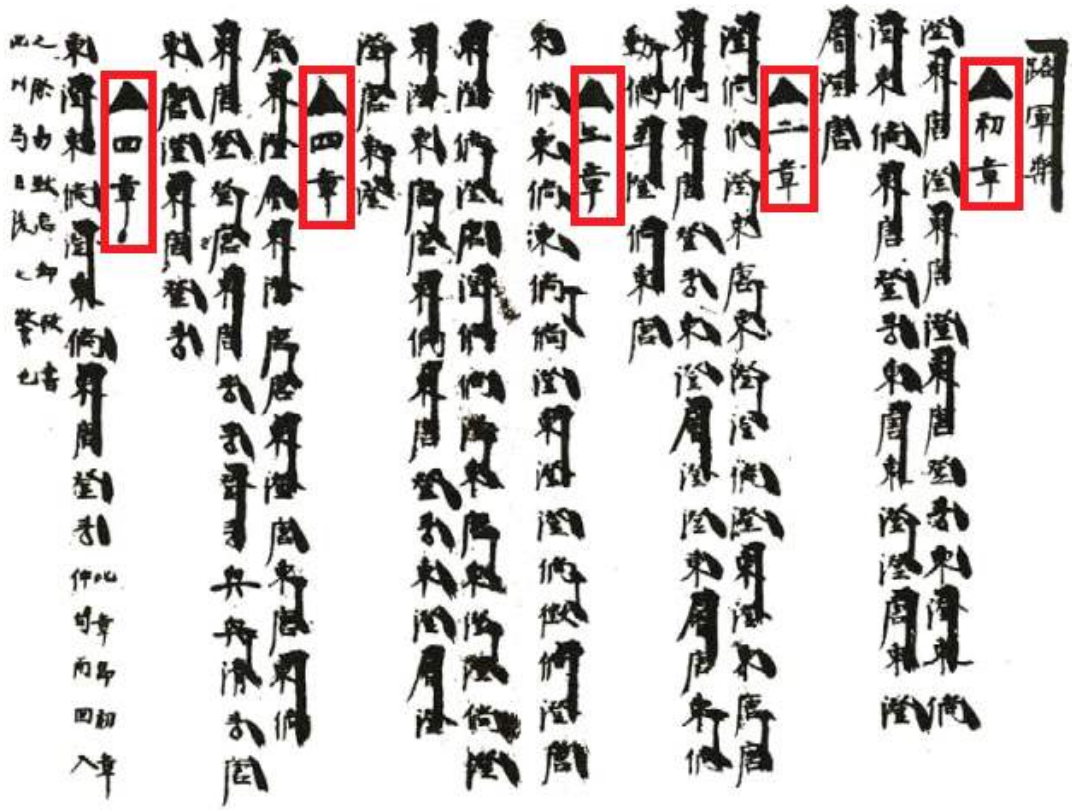
121) 배주현, 앞의 글, 53쪽.
122) 국립국악원 편, 『한국음악학자료총서 제2집 금보신증가령, 삼죽금보, 아금고보, 율보, 초입문금보, 금보, 서금가곡』(국립국악원, 1980), 131쪽.

선율로,[123] 악곡의 길이가 그다지 길지 않은 〈행악〉을 11개의 장으로 구분하였다고 생각하기 어렵다. 또한, 악보의 말미에 “此長短十一角(차장단십일각)”이라고 쓰여있으므로 이는 전체 11개의 장단으로 이루어져 있음을 표시한 것이다. 따라서 본고에서는 장이 아닌 악구를 구분한 표시라고 보았는데, 후반부에 위치한 동그라미 안에 六과 七이 쓰여 있는 것이 있다. 이에 송은도는 『아금고보』의 〈행악〉이 전체 7장으로 구성되어 있다고 하였으나,[124] 七이 적힌 동그라미 표시 이후로도 동그라미가 하나 더 있다. 또한, 전체 6개의 동그라미로 구분된 선율 중 첫 번째 선율의 길이가 나머지 선율의 길이보다 훨씬 길다. 따라서 동그라미 안의 숫자는 장의 순서를 기록한 것이 아니라 거문고의 괘 위치같은 다른 정보를 기입한 것으로 판단된다.

각 악구의 종지음은 𠀋(C), 𠀋(C), 唐(F), 唐(F), 澄(B♭), 倘(c), 𠀋(C), 澄(B♭), 澄(B♭), 𠀋(C), 倘(c)이다.[125] 따라서 각 악구의 종지음이 일관되지 않은 것을 보아도 동그라미와 공백으로 선율을 구분한 기준은 장이 아니란 것을 알 수 있다.

123) 송은도, 앞의 글, 31-33쪽.
124) 송은도, 위의 글, 29-30쪽.
125) 각 구음의 음높이는 송은도, 위의 글, 31쪽 참고.

〈악보 4〉 〈길군악〉을 수록한 『서금보』 소재 〈노군악〉



1886년 전후에 편찬된 것으로 추정되는 『서금보』[126] 소재 〈노군악〉은 초장부터 4장까지와 마지막에 회장(回章)까지 총 5개의 장으로 구분하였다. 각 장의 종지음은 唐(f), 唐(f), 潛(b♭), 황(C), 황(C)이다.[127] 『서금보』의 〈노군악〉은 대체로 반복 선율에 따른 분장 구조를 가지고 있는데, 제2장의 분장 위치가 반복 선율의 뒤에 있지만 앞선 시기의 고악보에 수록된 〈길군악〉의 분장 위치에 비해 음악적인 구조가 반영되었다는 것을 알 수 있다.[128]

126) 국립국악원 편, 『한국음악학자료총서 제15집 금보(고), 금보정선, 양금보, 현금동문유기, 유예지, 장금신보, 서금, 금보, 서금보, 양금곡보, 양금주책』(국립국악원, 1984a), 192-193쪽.

127) 각 구음의 음높이는 송은도, 앞의 글, 36쪽 참고. 한편, 장사훈은 『서금보』가 양금보이지만 〈노군악〉을 거문고의 연주법에 빗대면 거문고의 4괘법에 해당한다고 하였다. 이에 장사훈의 견해에 따라 각 장의 종지음을 알아보면 唐(e♭), 唐(e♭), 潛(a♭), 황(B♭), 황(B♭)가 된다. 장사훈, 앞의 글(1965), 10쪽, 13쪽.

128) 배주현, 앞의 글, 43-48쪽.

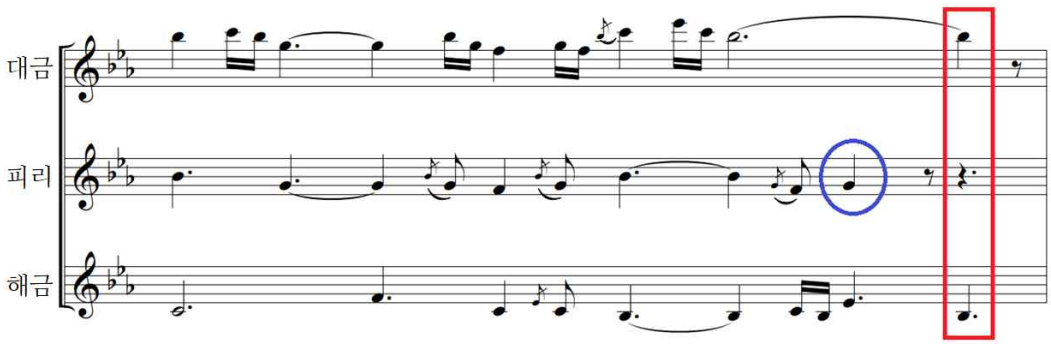
위에서 본 바와 같이 고악보 소재 〈길군악〉은 장을 구분하는 방법이 악보마다 다르고 그 기준이 일정하지 않았다는 것을 알 수 있다. 그러나 시간이 지나면서 점점 음악적인 구조와 장의 구분이 비슷해졌고, 현행에 이르면서 〈절화〉가 반복 선율에 맞춰 장이 나뉘게 되었으므로 악조의 분석을 위해서는 현행 악곡을 기준으로 장별 종지음을 알아보는 것이 음악적으로 타당해 보인다. 따라서 현행 〈절화〉 제1장에서 돌장2까지의 장별 종지음을 알아보면 다음의 〈표 5〉와 같다.

〈표 5〉 〈절화〉 제1장에서 돌장2까지의 장별 종지음

장 / 악기	제1장	제2장	제3장	돌장1	돌장2
대금	淋	淋	淋	淋	淋
향피리	侻	侻	姑	侻	侻
해금	侻	侻	侻	侻	侻

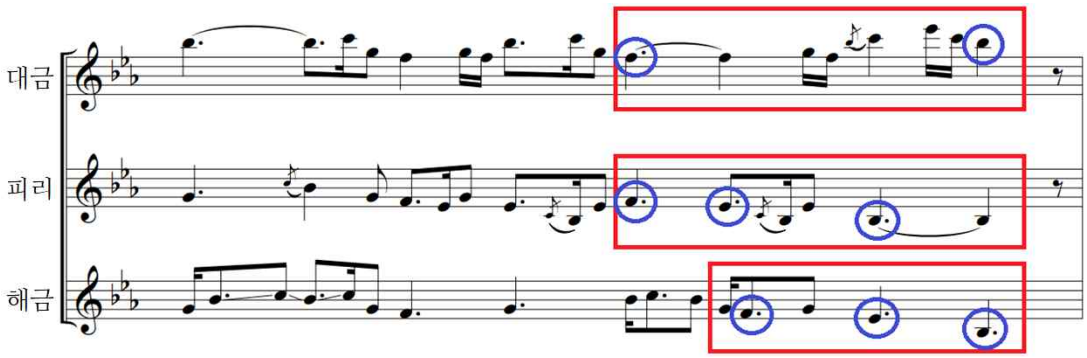
〈절화〉 제1장부터 돌장2까지의 각 장별 종지음은 모두 임종이다. 그러나 위 〈표 5〉와 같이 제3장의 경우 임종이 아닌 음으로 종지한 경우가 있는데, 이는 제3장의 피리 선율만 여타 장별 종지 선율과 다른 선율형으로 종지하고 있기 때문으로 보인다. 위 〈표 5〉에 의하면 피리는 제3장의 종지음이 고선인 것을 볼 수 있는데, 이는 다른 악기들에 비해 피리가 먼저 연주를 멈추고 이후 나머지 악기가 연주하는 동안 피리는 쉬는 연음 방식과도 유사한 피리만의 독특한 연주법에 의한 것으로, 아래 〈악보 5〉에 표시한 부분에 해당한다.

〈악보 5〉 〈절화〉 제3장의 악기별 종지음 비교



이러한 피리의 종지 선율은 완전한 종지를 이루었다고 볼 수 없으므로 제3장의 종지음은 피리의 고선(姑)이 아닌 대금·해금의 임종(淋/林)이라고 보아야 마땅하다. 또한, 제3장을 제외한 나머지 장은 모두 동일한 종지 선율형으로 맺고 있는데, 이는 다음에 제시한 〈악보 6〉과 같다.

〈악보 6〉 〈절화〉 제1장의 악기별 종지음 비교



앞에서 본 〈절화〉 제3장을 제외한 나머지 제1장, 제2장, 돌장1, 돌장2의 종지 부분은 모두 위에 제시한 〈악보 6〉에서 네모로 표시한 부분의 선율형으로 마치고 있다. 대금·피리·해금이 모두 악기별로 약간의 변주는 있으나, 기본적으로 동그라미로 표시한 음, 즉 '태주-(황종)-임종'을 골격음으로 삼으며 최종적으로 세 악기가 모두 임종으로 종지하고 있다. 따라서 〈절화〉의 종지음은 임종이며, 임종이 주요음이라는 것을 알 수 있다.

(2) 출현음과 시김새

주선율을 연주하는 〈절화〉의 피리 선율을 기준으로 출현음과 출현음별 시김새를 알아봄으로써 〈절화〉의 악조를 알아보도록 하겠다. 〈절화〉 제1장부터 돌장2까지의 피리 선율에서 출현음은 배임(倍)·황(黃)·태(太)·고(姑)·임(林)·남(南)·청황(潢)이다. 〈절화〉에서 배남(倗)은 배임(倍)의 시루(6)를 연주할 때의 장식음으로만 연주되므로 출현음에서 제외하였다.

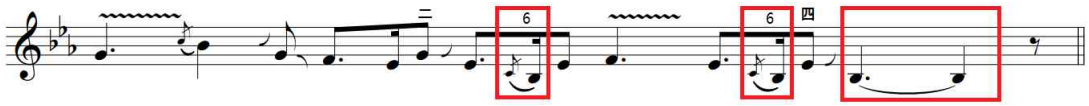
본고에서는 시김새의 종류를 요성[129]·추성·퇴성·평성의 4가지로 나누었다.

129) 요성이라는 용어는 학자에 따라 단순히 음을 위아래로 흔들어 떠는 비브라토

그런데 〈절화〉는 요성이나 추성, 퇴성과 같은 시김새 표현을 자주 하지 않고, 표현의 깊이도 민속악에 비해 깊지 않다. 이에 한 곡 내에서 동일한 선율을 연주할 때 시김새를 넣어서 연주하기도 하지만 특별한 시김새 없이 평성으로 연주하기도 한다. 또한, 연주자마다 시김새 표현의 정도나 종류가 모두 다르며 같은 연주자라도 항상 연주를 똑같이 하지 않는다. 따라서 본고에서는 국립국악원 정악단이 연주한 〈절화〉 음원을 참고하여 시김새를 분석할 것이다.

본고에서 다룰 시김새의 종류 및 특징은 하행 선율에 나타나는 경우를 대상으로 한다. 김정승에 의하면 정악에서 하행 선율의 시김새가 훨씬 보편적이고 빈번하다고 하였으므로[130] 본고에서도 하행 선율에 나타나는 시김새를 분석함으로써 〈절화〉의 악조를 판단할 것이다. 〈절화〉의 출현음별 시김새의 용례를 악보로 확인해보면 다음과 같다.

〈악보 7〉 〈절화〉 제1장 제5장단 피리 선율

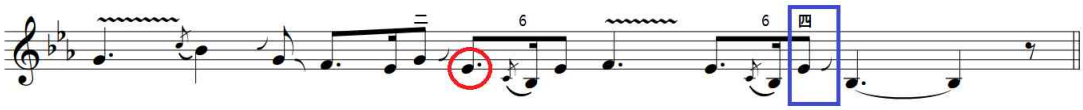


〈절화〉의 출현음 중 가장 낮은 음은 배임(倍林)이다. 위 〈악보 7〉을 보면 배임(倍林)은 요성이나 추성, 퇴성 같은 다른 시김새가 붙지 않는 평성으로 연주하는데, 〈절화〉 제1장에서 돌장2까지 배임이 출현하는 전체 횟수 12번은 모든 경우가 위와 동일한 선율이다. 즉 황(黃)과 황(黃) 사이에서 시루(6)를 할 때와 두 박으로 길게 연주하며 장을 종지할 때 평성으로 연주한다. 따라서 〈절화〉에서 배임(倍林)의 시김새는 평성이다.

(vibrato)의 의미로 사용하지 않고, 추성이나 퇴성 같은 다른 시김새를 모두 포괄하는 넓은 의미로 사용하는 경우가 있다. 그러나 본고에서는 요성을 음을 위아래로 흔든다는 좁은 의미로 사용하였다. 김정승, 「정악의 평조와 계면조 시김새 연구」, 『동양음악』 제39집(서울대학교 동양음악연구소, 2016), 34쪽 참조.

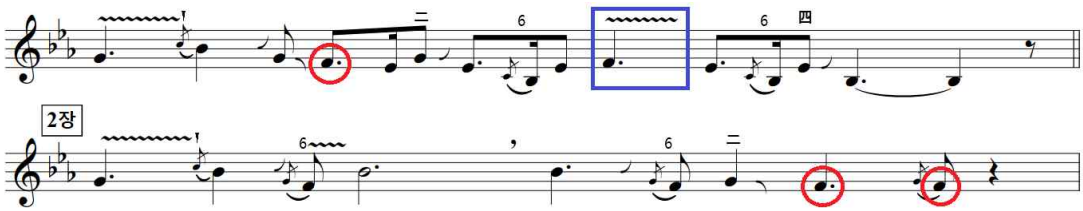
130) 김정승, 위의 글, 35쪽.

〈악보 8〉〈절화〉 제2장 제6장단 피리 선율



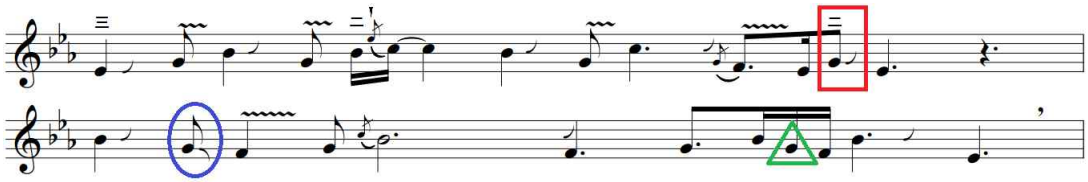
〈절화〉의 출현음 중 황종(黃)은 평성으로 연주하는 경우가 있고 추성하는 경우가 있다. 평성으로 연주하는 경우는 장식음으로 짧게 쓰인 경우, 동음을 반복하는 경우이다. 위 〈악보 8〉의 제4박 선율을 보면 황(黃)에서 황(黃)으로 동음을 반복하는 사이에 배임(倍)의 시루(6)를 아주 짧게 간음처럼 연주하는 것이므로 중심 선율은 '황(黃)-황(黃)'의 동음 반복 선율이다. 추성하는 경우는 원래 5공에서 연주하는 황(黃)을 4공에서 소리 내는 '4공 황(黃四)'에서 두 음 아래 음인 배임(倍)을 향해 하행할 때이다.

〈악보 9〉〈절화〉 제1장 제5장단~제2장 제1장단 피리 선율



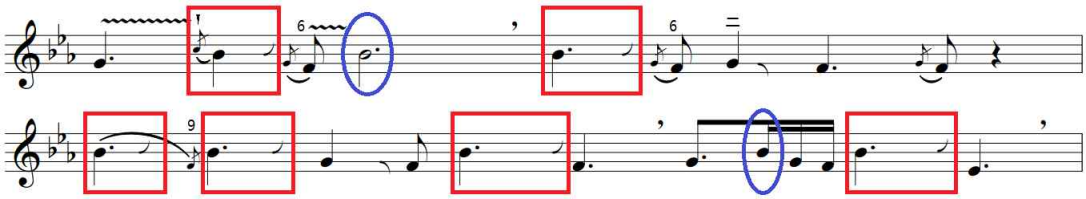
〈절화〉의 출현음 중 태주(太)는 평성으로 연주할 때와 요성할 때가 있다. 위 〈악보 9〉에서 동그라미로 표시한 부분을 보면 황종으로 하행할 때와 동음을 반복할 때, 그리고 악구를 종지할 때 평성으로 연주한다는 것을 볼 수 있다. 네모로 표시한 제1장의 마지막 장단인 제5장단의 제5박을 보면 태주(太)를 한 박 동안 연주하면서 요성을 하는데, 이 선율은 종지 선율형으로 제3장을 제외한 매 장을 종지할 때 동일하게 연주하는 부분이다. 태주(太)는 평성으로 연주하는 경우가 조금 더 많지만, 반복되는 종지 선율형에서는 태주(太)를 요성함으로써 음악을 더 풍부하게 만들어 주는 효과가 있다.

〈악보 10〉〈절화〉 제1장 제2장단~제3장단 피리 선율



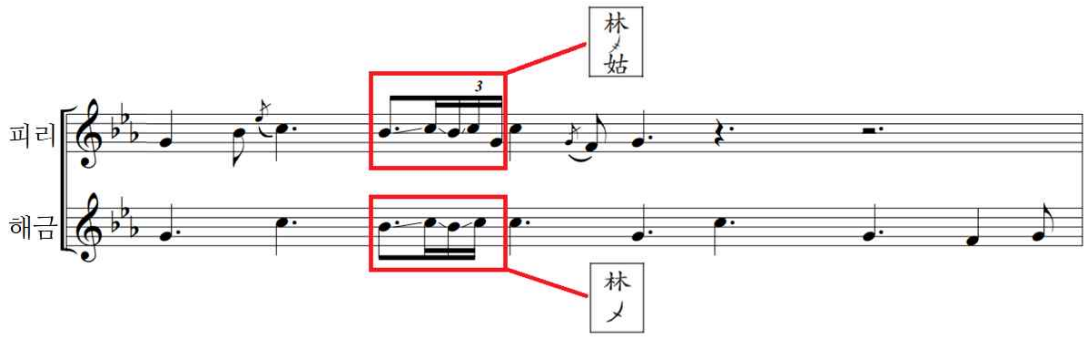
〈절화〉의 출현음 중 고선(姑)이 하행하는 경우를 위 〈악보 10〉에서 확인하면 각각 추성 · 퇴성 · 평성으로 연주하는 것을 볼 수 있다. 추성하는 경우는 위 〈악보 10〉에서 네모로 표시한 부분처럼 원래 3공에서 연주하는 고선(姑)을 2공에서 소리 내는 '2공 고(姑)'에서 두 음 아래 음인 황(黃)으로 하행할 때이다. 퇴성하는 경우는 동그라미 표시로 제시한 것처럼 한 음 아래 음인 태(太)로 하행할 때 일반적인 상황에서 연주하며, 2공 고(姑)로 악구를 종지할 때도 퇴성한다. 마지막으로 평성으로 연주하는 경우는 위 〈악보 10〉의 세모 표시와 같이 경과음으로 장식음처럼 연주할 때와 동음을 반복하기 전에 평성으로 연주한다.

〈악보 11〉〈절화〉 제3장 제1장단~제2장단 피리 선율



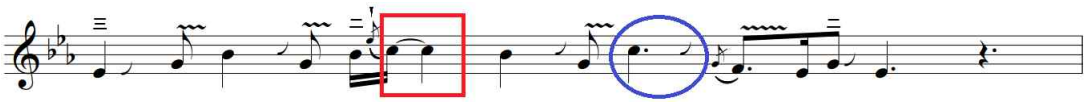
〈절화〉의 출현음 중 임종(林)은 추성하는 경우와 평성으로 연주하는 경우가 있다. 추성하는 경우는 위 〈악보 11〉에서 네모로 표시한 바와 같이 고(姑) · 태(太) · 황(黃) 등으로 하행할 때와 루러(9)를 하기 전 등으로 대부분의 임종(林)이 해당하고, 평성으로 연주하는 경우는 위 〈악보 11〉의 동그라미 표시와 같이 두 박 이상으로 길게 끌며 악구를 종지할 때와 매우 짧은 시가로 장식음처럼 연주할 때이다. 임종(林)은 추성뿐 아니라 겹요성을 하는데 이를 악보에서 확인하면 다음과 같다.

〈악보 12〉〈절화〉 제2장 제3장단의 피리와 해금의 겹요성표



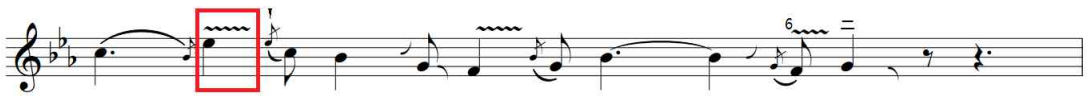
〈절화〉 제2장 제3장단을 보면 피리와 해금이 임종(林)에서 겹요성을 하는 것을 볼 수 있다. 〈절화〉 외의 다른 악곡에서 겹요성을 하는 경우를 보면 주로 중심음을 겹요성한다. 그런데 〈절화〉에서는 출현음 중에서 임종(林)을 겹요성하므로 임종(林)이 중심음일 확률이 높다.

〈악보 13〉〈절화〉 제1장 제2장단 피리 선율



〈절화〉의 출현음 중 남려(南)는 평성으로 연주하는 경우와 추성하는 경우가 있다. 남려(南)가 한 음 아래 음인 임종(林)으로 하행할 때는 위 〈악보 13〉의 네모 표시처럼 평성으로 연주하고, 고선(姑) 또는 태주(太)로 하행할 때는 동그라미 표시처럼 추성한다. 위 〈악보 13〉에서 평성으로 연주하는 선율은 퇴성을 해도 되지만, 시김새 표현을 얕게 하거나 아예 다른 시김새 없이 평성으로 연주하는 경우가 많은 〈절화〉의 악곡 특성상 퇴성보다 평성에 가깝게 연주하는 것으로 볼 수 있다. 연주자에 따라 이 선율은 남려(南)를 퇴성하기도 하므로 〈절화〉의 남려를 퇴성하지 않는 음으로 단정 지을 수 없다.

〈악보 14〉〈절화〉 제1장 제4장단 피리 선율



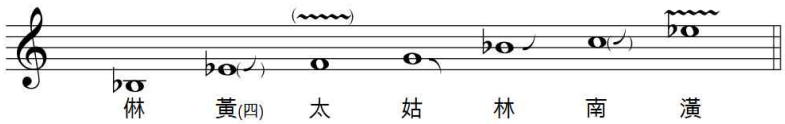
〈절화〉의 출현음 중 최고음은 청황종(潢)이다. 위에 제시한 〈악보 14〉를 보면 남려(南)로 하행하기 전에 청황종(潢)에서 요성을 하다가 서를 치고 하행하는 진행을 볼 수 있다. 〈절화〉에서 청황종(潢)은 총 4회 출현하는데, 모두 위 〈악보 14〉에서 제시한 선율과 동일한 선율이다. 앞서 확인했던 출현음 중 황종(黃)은 요성하지 않았던 것과 달리 청황종(潢)은 요성하는 점이 특이하다. 이는 청황(潢)을 구성음으로서 요성하는 것이 아니라, 청황(潢)에서 요성하고 서를 치면서 하행하는 선율형이 피리 선율에서 관용적 선율형이기 때문이다. 본고에서 분석한 〈절화〉 제1장~돌장2의 출현음별 시김새를 정리하여 표로 제시하면 다음과 같다.

〈표 6〉 향피리의 〈절화〉 제1장~돌장2 선율에서 출현음별 하행 시 시김새의 특징

출현음 (출현 횟수)	시김새 종류	출현 횟수	시김새 특징
侏(12)	평성	12	두 박을 연주하며 장을 종지할 때, 시루(6)를 할 때 평성으로 연주한다.
黃(26)	평성	16	악구를 종지할 때, 동음을 반복하기 전의 음을 평성으로 연주한다.
	추성	4	배임(侏)으로 하행할 때 4공 황(黃四)에서 추성한다.
太(59)	평성	6	황(黃)으로 하행할 때와 동음을 반복할 때, 그리고 악구를 종지할 때 평성으로 연주한다.
	요성	4	종지 선율형에서 요성한다.
姑(92)	퇴성	34	태(太)로 하행할 때, 악구를 종지할 때 퇴성한다.
	추성	7	황(黃)으로 바로 하행할 때 2공 고(姑二)를 추성한다.
	평성	5	경과음으로 장식음처럼 사용될 때, 동음을 반복하기 전에 평성으로 연주한다.
林(64)	추성	46	고(姑)·태(太)·황(黃) 등으로 하행할 때, 루러(9)를 하기 전에 추성한다. 겹요성(𝆕)을 하기도 한다.
	평성	9	시가를 짧게 장식음처럼 연주할 때, 두 박으로 길게 끌며 악구를 종지할 때 평성으로 연주한다.
南(21)	평성	9	임(林)으로 하행할 때 평성으로 연주한다.
	추성	8	고(姑) 혹은 태(太)로 하행할 때 추성한다.
潢(4)	요성	4	청황(潢)에서 서를 치고 남(南)으로 하행하기 전에 요성을 한다.

위 〈표 6〉에서 출현음 옆에 표기한 괄호 안의 숫자는 악곡 전체에서 출현하는 횟수이고, 출현 횟수의 숫자는 각 출현음의 하행 선율에서 해당 시김새의 연주 횟수로, 주요 시김새의 경향을 파악하기 위해 수치화하였다. 또한, 〈절화〉에서는 시김새가 많이 사용되지 않는데, 특히 두 박을 길게 뻗는 선율은 거의 시김새가 사용되지 않는 특징을 가지고 있다. 이는 〈절화〉가 본래 행악으로 연주되던 악곡으로써 거뜬거뜬하게 연주하는 방식이 반영된 것으로도 볼 수 있다. 위 〈표 6〉에서 출현음별로 가장 자주 사용된 시김새를 악보로 표기하면 다음과 같다.

〈악보 15〉 〈절화〉 제1장~돌장2의 출현음별 주요 시김새



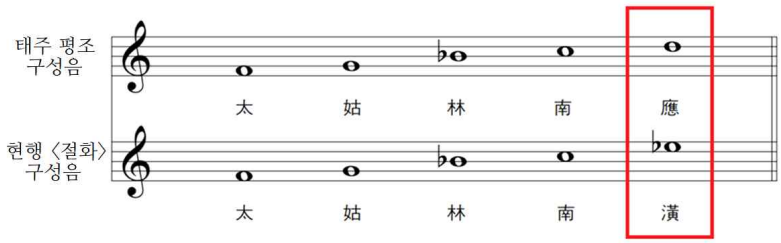
〈절화〉의 출현음은 모두 7개로, 배임(倭)·황(黃)·태(太)·고(姑)·임(林)·남(南)·청황(潢)이다. 배임(倭)은 평성으로 연주하며, 황(黃)은 주로 평성으로 연주하나, 4공 황(黃四)에서 배임(倭)으로 하행할 때는 추성을 한다. 태(太)는 평성으로 연주할 때도 있고 요성할 때도 있으며, 고(姑)는 추성을 하거나 평성으로 연주할 때도 있지만 주로 퇴성하며, 임(林)은 대체로 추성한다. 남(南)은 한 음 아래 음인 임(林)으로 하행할 때는 평성으로 연주하거나 연주자에 따라 퇴성을 하기도 하는데 두 음 또는 세 음 아래 음으로 하행할 경우에는 추성한다. 마지막으로 청황(潢)은 출현 횟수가 많지는 않으나 요성함으로써 옥타브 아래의 황(黃)을 평성으로 연주하거나 추성하는 것과 차이를 보였다.

(3) 〈절화〉 제1장~돌장2의 악조 분석

〈절화〉의 악조에 관한 초기 연구로 장사훈은 〈절화〉와 《영산회상》 중 〈군악〉의 공통점을 제시함으로써 〈절화〉의 악조를 청태주 평조로 보았다. 4괘법인 『유예지』의 〈군악〉이 현행으로 전승되는 과정에서 5괘법으로 조옮김된 것

과 같이, 현행의 5괘법 〈절화〉는 『서금보』의 4괘법 〈노군악〉이 조옮김된 형태이므로 《영산회상》 중 〈군악〉의 악조와 동일한 청태주조 평조라고 하였다.[131] 이 견해에 의하면 〈절화〉와 〈군악〉의 종지음이 임종인 데에 대해서, 8괘로의 변주와 거문고의 괘상청 · 기괘청 · 무현의 조현법이 임종으로 통일된 데에 기인하는 것이라고 하였다.[132] 그러나 원래 거문고 음악이 아니었는데 거문고 이외의 악기들이 임종을 종지음으로 연주하는 이유를 설명하기 어렵고, 〈절화〉의 악조를 태주 평조로 본다면 다음 〈악보 16〉에서 보이는 것과 같이, 태주 평조의 구성음 중 응종(應) 대신 황종(潢)을 연주하는 상황을 설명하기 어렵다.

〈악보 16〉 태주 평조의 구성음과 현행 〈절화〉의 구성음 비교



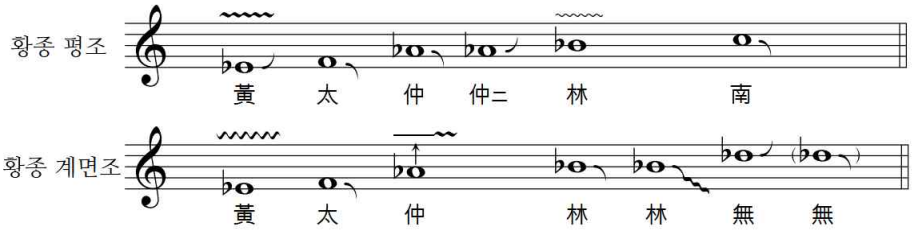
장사훈은 청황종(潢)이 피리보에서만 경과음으로 4회 출현하고 대금보나 해금보, 고악보에서는 나타나지 않으며 실제 연주는 황종(黃)보다 응종(應)에 더 가깝게 연주한다고 하였다.[133] 그러나 현행 〈절화〉를 연주하는 연주자들은 응종(應)이 아닌 황종(黃)으로 연주하며, 황종(黃)을 경과음적으로만 연주하지 않는다. 이에 따라 현재 연주되는 〈절화〉의 구성음은 응종(應)에 가깝다고 볼 수 없으므로 고악보의 거문고 선율을 분석한 장사훈의 연구결과는 현행 〈절화〉에 적용하기 어렵다.

〈길군악〉을 전승한 〈절화〉 제1장~돌장2의 악조를 분석하기 위해 피리의 출현음별 시김새를 알아보았는데, 악조의 중심음 판정을 위해 김정승이 제시

131) 장사훈, 앞의 글(1965), 348쪽.
132) 장사훈, 「遊藝志의 軍樂打領과 現行 軍樂과의 關係」, 『國樂論攷』(서울대학교 출판부, 1966), 254쪽.
133) 장사훈, 위의 글(1965), 348-353쪽.

한 피리의 시김새를 정리하면 다음과 같다.[134]

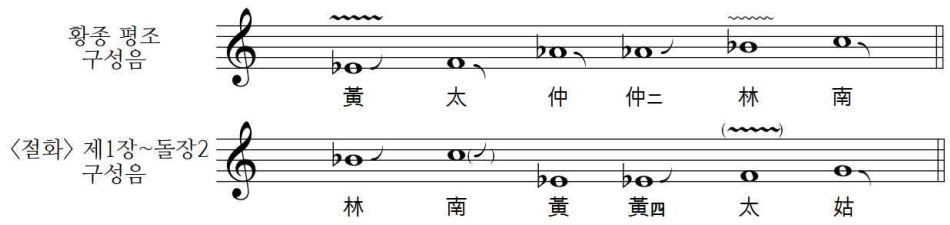
〈악보 17〉 피리의 황종 평조와 황종 계면조의 구성음별 시김새 비교



김정승의 연구에 의하면 황종 평조에서 황(黃)은 요성을 주요 시김새로 하며 배남(倆)으로 하행 시 추성한다. 황종 계면조에서는 요성을 주요 시김새로 사용하는 것은 동일하나, 평조에 비해 굵게 요성한다. 태(太)는 평조와 계면조에서 모두 황(黃)으로 하행 시 퇴성하는데, 원래 황종 계면조의 구성음은 협(夾)이지만 대부분의 현행 계면조 악곡에서 협(夾) 대신 태(太)로 연주하고 있다. 황종 평조에서의 중(仲)은 태(太)로 하행 시 퇴성하는 것이 주된 시김새이나 '2공 중(仲ㄴ)'에서 태(太)로 하행할 때는 추성하며 황(黃)으로 하행 시에도 추성한다. 반면 황종 계면조에서의 중(仲)은 평성으로 연주하거나 길게 지속할 시 푸는 요성으로 마무리하고, 평조의 중(仲)에 비해 높게 소리 내어 임(林)과의 간격이 좁다. 황종 평조에서의 임(林)은 주로 황(黃)보다 절제한 요성을 하고 중(仲)으로 하행 시에는 퇴성하지 않고 평성으로 연주하는데, 황종 계면조에서의 임(林)은 중(仲)으로 하행 시 퇴성하거나 음고가 낮아지는 것이 느껴질 정도의 내려떠는 요성을 하는 것이 큰 차이다. 마지막으로 황종 평조에서 남(南)은 임(林)으로 하행 시에 퇴성하고, 황종 계면조에서 무(無)는 임(林)으로 하행 시 대부분 추성하는데 드물게 퇴성하는 경우도 있어 다소 유동적이다. 이를 앞서 분석한 〈절화〉의 출현음별 시김새와 비교함으로써 〈절화〉 제1장~돌장2의 악조를 판단하면 다음과 같다.

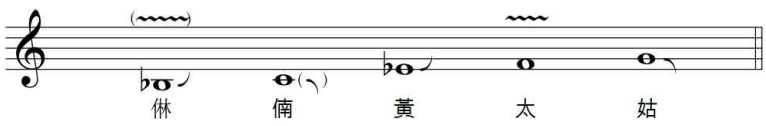
134) 김정승이 연구대상으로 삼은 평조 악곡은 〈여민락〉, 〈도드리〉, 평조로 된 〈가곡〉이고, 계면조 악곡은 《영산회상》과 계면조로 된 〈가곡〉이다. 시김새와 관련해 진행한 대담의 피리 연주자는 정재국, 이영, 박치완이다. 김정승, 앞의 글, 31-37쪽.

〈악보 18〉 피리의 황종 평조 구성음별 시김새와 현행 〈절화〉 구성음별 시김새



〈절화〉 제1장~돌장2의 구성음별 시김새를 앞서 제시한 피리의 평조와 계면조 시김새와 비교하면 평조 시김새와 유사함을 알 수 있다. 피리의 평조 구성음 중 첫 번째 음은 한 음 아래 음으로 하행할 때 주로 추성을 하는데, 〈절화〉에서는 임(林)이 이에 해당한다. 평조의 구성음 중 두 번째 음의 특징은 퇴성인데, 〈절화〉에서 남(南)은 주로 평성으로 연주하나 연주자에 따라 퇴성하기도 한다. 평조의 구성음 중 세 번째 음은 퇴성하는데, 다른 지공에서 해당 음을 연주할 경우 추성한다. 〈절화〉에서 황종(黃)을 주로 평성으로 연주하지만 4공에서 연주할 경우에는 추성하는 것과 유사하다. 평조의 구성음 중 네 번째 음은 주로 요성하며 한 음 아래 음으로 하행할 때는 평성으로 연주하는데, 〈절화〉에서 태(太)가 황(黃)으로 하행할 때 평성으로 연주하고 종지 선율형에서는 요성하기도 하므로 시김새가 유사하다. 마지막으로 평조의 구성음 중 다섯 번째 음은 한 음 아래 음으로 하행 시에 퇴성하는데, 〈절화〉에서는 고선(姑)이 이에 해당한다. 따라서 〈절화〉의 악조는 임(林)·남(南)·황(黃)·태(太)·고(姑)의 임종 평조로 판단할 수 있다. 이상 〈절화〉의 악조를 악보로 제시하면 다음과 같다.

〈악보 19〉 국립국악원 전승 〈절화〉 제1장~돌장2의 악조



국립국악원 전승 〈절화〉 제1장~돌장2의 악조는 임(倭)·남(倆)·황(黃)·태(太)·고(姑)의 임종 평조이다. 종지음 배임(倭)을 기준으로 구성음을 순서대로 쌓고 각 구성음별 시김새를 표기하였다. 앞에서 살펴본 피리의 선율에서

는 배남(倆)이 장식음으로써 간혹 연주될 뿐 주요음이 아니었는데, 해금 선율을 보면 배임(倗)을 요성하고 배남(倆)을 퇴성하므로 임종 평조의 특징이 더 잘 드러난다. 따라서 〈길군악〉을 전승한 국립국악원의 〈절화〉 제1장~돌장2의 악조는 주로 추성하고 간혹 요성하는 임(倗), 주로 평성으로 연주하는데 특히 해금 선율에서는 퇴성을 하기도 하는 남(倆), 평성 또는 추성으로 연주하는 황(黃), 평성 또는 요성을 하는 태(太), 주로 퇴성하는 고(姑)로 이루어진 임종 평조이고, 이 중에서 중심음은 임(林)이다. 다음 항에서는 경기지역 민간 음악인이 전승한 〈길군악〉의 악조를 분석하도록 하겠다.

2) 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉의 악조

경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉은 정악에 속하는 〈절화〉와 달리 민속악에 속하는 음악이므로 토리라는 개념을 적용하여 악조를 분석하도록 하겠다. 본고에서는 이보형이 제시한 토리의 판정 요소 네 가지 중 음비중을 제외한 나머지 요소, 즉 음기능 · 음구조 · 시김새를 통해 민간 〈길군악〉의 악조를 분석할 것이다.[135] 음기능의 경우 종지음과 중요음 등을 의미하는데[136] 본고에서는 시김새를 분석하는 과정에서 음의 중요도를 함께 파악함에 따라 종지음을 먼저 알아보도록 하겠다.

(1) 장 구성과 종지음

제Ⅱ장에서 살펴봤듯이 경기지역 민간 음악인 전승 세악수악은 지영희가 악보로 정리한 바가 있는데, 지영희의 세악수악을 전승한 최경만은 2014년에 서울특별시 무형문화재 '삼현육각'의 예능보유자로 지정되었다. 최경만은 경기지역 민간 음악인 전승 세악수악을 악보로 정리하여 발간하였으며 부록 음반도 함께 녹음하였다.[137] 본고에서는 경기지역 민간 음악인의 계보를 잇는

---

135) 머리말에서 언급했듯이 음비중의 차이로 인해 토리가 달라지는 경우는 거의 없으므로 본고에서는 세 가지 요소를 통해 악조를 분석하도록 하겠다. 이보형이 제시한 토리를 결정하는 네 가지 요소는 다음을 참고. 이보형, 앞의 글(2000), 524쪽.

136) 이보형은 음기능과 시김새를 종지음, 중요음, 떠는소리(요성), 뉘어 꺾는소리, 뉘는소리(퇴성)로 구분하였다. 이보형, 『京西토리 音構造 類型에 관한 硏究』(문화재연구소, 1992), 22쪽 참고.

최경만의 악보와 음원을 연구대상으로 하여 민간 〈길군악〉의 악조를 분석하도록 하겠다. 국립국악원에서도 《취타풍류》를 수록한 악보를 발간하였으나,[138] 삼현육각의 예능보유자들, 즉 피리 연주자 최경만 · 대금 연주자 이철주 · 해금 연주자 김무경이 주축이 되어 발간한 악보와 장 구성이 다르게 기보되어 있다. 국립국악원에서 발행한 악보와 최경만 · 이철주 · 김무경이 발간한 악보에서 〈길군악〉의 장을 구분한 방법을 비교하면 다음의 〈표 7〉과 같다.

〈표 7〉 국립국악원과 최경만 · 이철주 · 김무경의 〈길군악〉의 장 구성 비교

국립국악원	해당 선율의 장단 수	최경만 · 이철주 · 김무경
〈취타〉 돌장	3장단	돌장1
〈길군악〉 제1장	6장단	〈길군악 1〉
〈길군악〉 제2장	3장단	돌장2
〈길군악〉 돌장1	6장단	〈길군악 2〉
〈길군악〉 돌장2	2장단	돌장3
〈길군악〉 돌장3	4장단(장단 변화)	〈길타령〉 돌장

국립국악원에서 발간한 악보에서는 〈길군악〉의 본선율과 돌장 선율을 차례대로 배치하였는데 최경만 · 이철주 · 김무경의 악보에서는 교대로 배치한 차이를 볼 수 있다.[139] 다만, 악곡의 분장 위치는 동일한데 구분된 선율에 부여한 각 장(章)의 이름이 다른 것이므로 국립국악원 악보의 〈길군악〉 돌장1 선율과 최경만 · 이철주 · 김무경의 악보에서 〈길군악〉 돌장1의 선율은 서로 다른 것임에 주의를 요한다. 최경만 · 이철주 · 김무경의 악보에서 〈길군악〉 돌장1에 해당하는 선율을 국립국악원 악보에서는 〈길군악〉의 앞에 연주하는 곡인 〈취타〉의 돌장으로 기보하였다. 국립국악원 악보에서 〈길군악〉 돌장3으로 기보한 네 장단의 선율은 최경만 · 이철주 · 김무경의 악보에서 〈길타령〉 돌장으로 기보하였는데, 해당 선율은 8박 장단에서 4박 장단으로 변화한 부분으

137) 최경만 · 이철주 · 김무경, 『서울시 무형문화재 제44호 서울 · 경기 삼현육각』(민속원, 2020).
138) 채보는 오용록이 하였다. 국립국악원 편, 앞의 책(2008).
139) 본고에서 참고한 최경만 · 이철주 · 김무경의 악보에서는 〈길군악〉을 제1장 · 제2장으로 구분하지 않고, 〈길군악 1〉은 처음 연주되는 〈길군악〉, 〈길군악 2〉는 반복 시 연주되는 〈길군악〉이라 하였다. 최경만 외, 위의 책(2020), 8쪽.

로, 최경만 · 이철주 · 김무경의 악보에서는 장단이 변화하는 부분부터 다음 곡으로 인식한 것으로 보인다. 이를 통해 장 구분법의 차이가 악곡 구분의 경계에까지 영향을 미친다는 것을 알 수 있다. 본고에서는 최경만 · 이철주 · 김무경의 악보를 따라 민간 〈길군악〉의 장을 구분하도록 하겠다.

〈표 8〉 민간 〈길군악〉의 장별 장단 수

장	돌장1	〈길군악 1〉	돌장2	〈길군악 2〉	돌장3
장단 수	3장단	6장단	3장단	6장단	2장단

민간 〈길군악〉은 돌장1 세 장단, 〈길군악 1〉 여섯 장단, 돌장2 세 장단, 〈길군악 2〉 여섯 장단, 돌장3 두 장단으로 되어있다. 앞에서 악조를 분석한 〈절화〉와 이번 항에서 악조를 분석할 민간 〈길군악〉은 서로 유사한 선율로 이루어져 있음에도 장을 나누는 방법이 서로 다르다. 각 악곡의 장단별 선율 유형을 알파벳으로 기호화하여 장 구분 방식을 비교하면 다음과 같다.

〈표 9〉 〈절화〉와 민간 〈길군악〉의 피리 선율 기호화 비교

〈절화〉 장단별 선율 기호화		민간 〈길군악〉 장단별 선율 기호화	
제1장	a	A	돌장 1
	b	B	
	a′	A′	
	c	C	〈길군악 1〉
	d	D	
제2장	b′	B′	
	c′	C′	
	c″	C″	
	a″	A″	
	c	C	돌장 2
	d	D	
제3장	b′	B′	
	a″′	A″′	〈길군악 2〉
	b″	B″	
	c″′	C″′	

<table>
<tr><td rowspan="5">돌장1</td><td>a‴</td><td>A‴</td><td rowspan="2">〈길군악 2〉</td></tr>
<tr><td>b</td><td>B</td></tr>
<tr><td>a′</td><td>A′</td></tr>
<tr><td>c</td><td>C</td><td rowspan="2">돌장 3</td></tr>
<tr><td>d</td><td>D</td></tr>
<tr><td rowspan="6">돌장2</td><td>b′</td><td rowspan="6"></td><td rowspan="6">해당 없음</td></tr>
<tr><td>c′</td></tr>
<tr><td>c″</td></tr>
<tr><td>a″</td></tr>
<tr><td>c</td></tr>
<tr><td>d</td></tr>
</table>

〈절화〉와 〈길군악〉의 장 구성 방식은 매우 다른데, 위와 같이 〈절화〉의 돌장2에 해당하는 여섯 장단이 민간 〈길군악〉에 부재하여 〈절화〉와 〈길군악〉은 악곡의 길이도 다르다는 차이가 있다. 그런데 〈절화〉의 돌장2는 원래 행진 시에 〈절화〉를 연주하다가 목적지에 다다르지 못했을 때 제2장을 반복하는 선율이므로, 돌장의 기능과 반복 선율을 생각한다면 민간 〈길군악〉에서 부족한 선율은 〈절화〉 제2장의 선율에 해당하는 〈길군악 1〉 제3장단에서 돌장2 제2장단까지의 선율, 즉 B′-C′-C″-A″-C-D 선율형을 반복 연주해도 이상함이 없을 것이다.

민간 〈길군악〉은 알파벳 대문자로 표기하여 소문자로 표기한 〈절화〉와 구분하였다. 〈절화〉와 민간 〈길군악〉은 정악과 민속악이라는 서로 다른 장르에 속한 음악으로, 음악적 어법이나 연주자 및 연주 상황에 차이가 있다. 따라서 민간 〈길군악〉의 선율은 〈절화〉와 기본적으로 유사하면서 잔가락이나 일부 선율 진행에 차이를 보이므로 완전히 동일한 선율로 보기는 어려워서 대문자로 표기하였다. 그러나 변주 유형을 보면 〈절화〉가 변주 선율을 연주할 때 민간 〈길군악〉도 함께 변주하므로 두 악곡은 변주 양상이 동일하다.

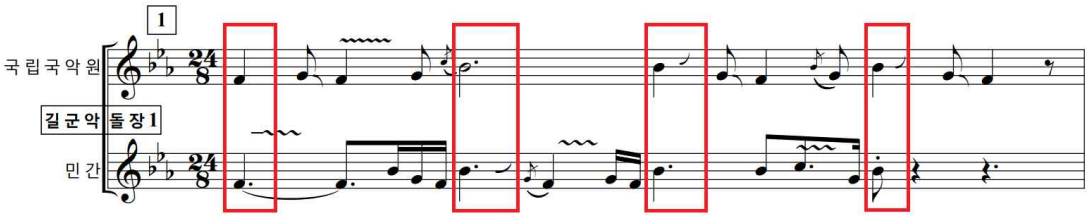
앞서 〈길군악 2〉의 선율은 반복 시 연주되는 〈길군악〉 선율이라고 하였는데,[140] 이 〈길군악 2〉의 선율은 〈길군악 1〉의 선율을 반복하고 있지 않다. 〈길군악 2〉의 선율에 해당하는 기호는 A‴′-B‴-C‴′-A‴″-B-A′인데 〈길군

140) 최경만 외, 앞의 책(2020), 8쪽.

악 1〉에 해당하는 선율의 기호는 C-D-B′-C′-C″-A″이다. 따라서 〈절화〉의 돌장2가 제2장 선율을 반복하는 선율로 이루어진 것과 달리, 반복 시 연주되는 〈길군악〉 선율이란 〈길군악 1〉의 선율을 연주하는 것이 아니라 〈길군악 1〉 또는 돌장2의 연주가 끝나도 연주를 계속 이어나가야 할 때 연주하는 선율이라는 의미로, 그 선율은 앞서 연주하던 〈길군악〉 선율을 변주한 것이다.

위 〈표 9〉에서 반복되는 선율 기호를 표시하면 a-c-d이다.[141] 〈절화〉 제3장을 제외하면 모든 장에서 a-c-d의 선율로 장을 종지하는 것을 볼 수 있는데, 특히 c 선율과 d 선율은 변주조차 하지 않고 그대로 반복한다. 이처럼 일정한 형식을 보이는 〈절화〉와 달리 민간 〈길군악〉은 A-C-D가 각 장의 종지 부분에 위치하지 않는다. A-C-D가 음악적으로도 종지감을 주는 선율형에 해당하는지 알아보기 위하여 위에서 살펴본 각 알파벳 기호들이 나타내는 선율이 무엇인지 다음의 〈악보 20〉을 통해 확인해보고자 한다.

〈악보 20〉 〈절화〉와 민간 〈길군악〉의 a(A) 선율형

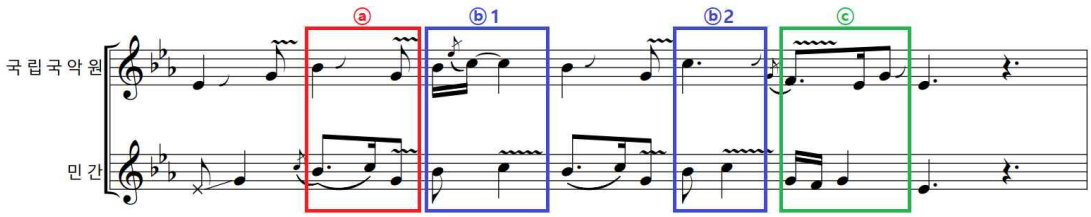


먼저 기호 a(A)에 해당하는 선율을 보면, 네모로 표시한 것처럼 〈절화〉와 민간 〈길군악〉이 2박마다 공통된 음을 연주한다. 민간 〈길군악〉은 정악인 〈절화〉보다 전체적인 음높이가 2도 정도 높지만, 율명으로 비교하면 동일한 음이므로 〈절화〉와 선율 비교의 용이성을 위해 장2도 아래로 기보하였다. 그

141) 송은도는 〈절화〉의 제3장단을 제1장단의 변주 선율이 아닌 다른 선율이라고 봄에 따라 c-d-e 선율형이 반복된다고 보았으며, 〈절화〉의 나머지 선율 기호를 포함하여 민간 〈길군악〉 또한 송은도가 제시한 선율 기호와 본고에서 제시한 선율 기호가 다르다. 배주현은 본고에서 제시한 c-d-b′ 선율형, 즉 각 장의 마지막 두 장단과 다음 장의 첫 번째 장단이 반복되는 선율이라고 보았으며 마찬가지로 선율 기호는 본고에서 제시한 바와 다르다. 배주현은 제3장까지의 선율을 비교함으로써 c-d-b′ 선율형이 반복된다고 보았는데, 본고에서는 돌장2까지의 선율을 비교하였으므로 장의 시작 선율로 자주 사용된 b′ 선율형을 반복 선율로 포함하지 않았다. 배주현, 앞의 글, 54쪽; 송은도, 앞의 글, 42-43쪽 참조.

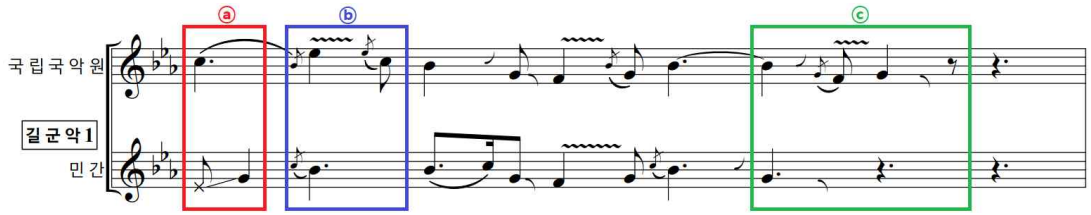
런데 공통된 음을 연주하는 사이마다 〈절화〉와 민간 〈길군악〉의 선율 진행 방식이 다른데, 〈절화〉는 구성음 간의 도약 진행을 하지 않고 인접한 음으로 진행하며 한 음을 두 박 동안 길게 끄는 등의 밋밋한 진행을 한다. 반면 민간 〈길군악〉은 구성음 간의 도약 진행이 빈번하고, 선율 진행을 따라서 음끼리 선으로 연결해보면 경사가 급하고 굴곡이 많다.

〈악보 21〉 〈절화〉와 민간 〈길군악〉의 b(B) 선율형



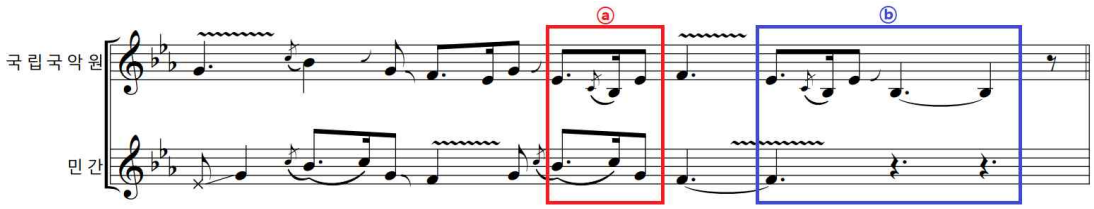
〈길군악〉의 기호 b(B)에 해당하는 선율을 보면 〈절화〉와 민간 〈길군악〉의 선율이 아주 유사하다. 다만 리듬이나 잔가락 등에 있어서 약간의 차이가 있는데, ⓐ에 해당하는 부분을 보면 〈절화〉는 임(林, b♭)에서 추성으로 음을 위로 끌어올리지만, 민간 〈길군악〉은 한 음 위 음으로 미끄러지듯이 연결하여 연주한다. 민간 〈길군악〉에서는 추성을 거의 하지 않고 위와 같이 두 음을 자연스럽게 연결하는 방식으로 연주하여 추성이 빈번한 〈절화〉와 구분된다. ⓑ에 해당하는 선율을 보면 민간 〈길군악〉은 '林-南(b♭-c′)' 선율을 동일하게 반복하는데, 〈절화〉는 ⓑ1에서 '林-南▽(b♭-e♭′-c′)'으로, ⓑ2에서 '南(c′)'으로 연주함으로써 변주하는 것을 볼 수 있다. ⓒ는 남(南, c′)에서 황(黃, e♭)으로 하행하는 과정에 해당하는 선율인데, 〈절화〉와 민간 〈길군악〉이 각각의 음악에서 관용적으로 연주하는 선율형으로 하행하고 있다.

〈악보 22〉 〈절화〉와 민간 〈길군악〉의 c(C) 선율형



기호 c(C)에 해당하는 선율을 보면 마찬가지로 〈절화〉와 민간 〈길군악〉에서 유사한 선율을 연주하는데, ⓐ를 보면 상당히 다른 선율을 연주하는 듯 보인다. 이는 민간 〈길군악〉의 선율 때문인데, ⓐ의 민간 〈길군악〉 선율은 거의 모든 장단을 시작할 때 피리가 고정적으로 연주하는 선율이다. ⓑ 부분을 보면 〈절화〉와 민간 〈길군악〉이 서로 다른 선율을 연주하는 것을 볼 수 있는데, 이는 직전의 ⓐ에 영향을 받아 〈절화〉는 최고음을 거쳐 가장 고조된 선율형을 연주하고 민간 〈길군악〉은 큰 도약 없이 평이하게 연주하는 것이다. ⓒ 부분을 보면 〈절화〉는 임(林, b♭)을 다음 박까지 끌다가 태(太, f)를 거쳐 고(姑, g)로 악구를 맺고 있는데, 민간 〈길군악〉은 임(林, b♭)을 길게 끌지 않고 바로 고(姑, g)를 연주함으로써 악구를 맺고 두 박을 쉬는 차이가 있다. 이와 같이 민간 〈길군악〉은 피리가 2박 이상 길게 쉬는 경우가 많은데 〈절화〉에서는 민간 〈길군악〉보다 쉼표의 시가가 짧다.

〈악보 23〉 〈절화〉와 민간 〈길군악〉의 d(D) 선율형

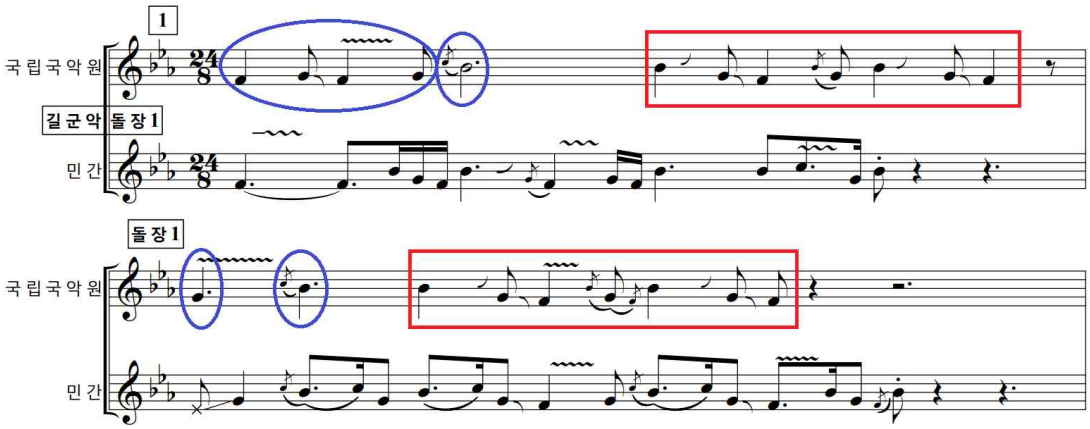


마지막으로 〈절화〉에서 각 장의 마지막에서 반복하는 선율형인 d(D) 선율형을 확인해보도록 하겠다. 전반부 선율은 〈절화〉와 민간 〈길군악〉이 매우 유사하게 진행하는데, 고(姑, g)와 태(太, f) 사이의 선율 진행에 해당하는 ⓐ 부분을 보면 〈절화〉는 저음역대의 '黃-倭6-黃(e♭-B♭-e♭)'으로 연주하는데, 민간 〈길군악〉은 상행하여 '林-南-姑(b♭-c′-g)'로 연주하여 선율 진행에 차이를 보인다. 또한, ⓑ 부분을 보면 앞서 c(C) 선율형의 ⓒ에서 본 바와 같이, 민간 〈길군악〉은 피리가 2박을 쉼으로써 악구를 맺고 있고 〈절화〉는 거의 쉬지 않고 계속 선율을 연주하여 배임(倭)으로 악구를 맺고 있다. 두 선율의 종지감을 비교해보면 〈절화〉의 배임(倭) 종지는 완전한 종지감을 주고,[142] 민간

〈길군악〉의 태(太) 종지는 반종지와 같은 느낌을 준다.

앞서 〈절화〉의 돌장1은 제1장 선율을 반복하고 돌장2는 제2장의 선율을 반복한다고 하였는데, 선율 유형을 비교해보면 완전히 동일하지 않음을 알 수 있다. 〈절화〉 제1장의 선율 유형은 a-b-a′-c-d인데, 돌장1의 선율 유형은 a″″-b-a′-c-d로 구성되어 있어 첫 번째 장단에 차이가 있음을 볼 수 있다. 이를 악보로 확인해보면 다음과 같다.

〈악보 24〉 〈절화〉와 민간 〈길군악〉의 a(A) 선율형(위)과 a″″(A″″) 선율형(아래)



〈절화〉의 돌장1 선율은 대체로 제1장의 선율을 반복하며, 이에 해당하는 민간 〈길군악〉의 선율 또한 마찬가지다. 그러나 돌장1의 첫 번째 장단은 제1장과 완전히 동일한 선율을 반복하지 않는데, 네모로 표시한 후반부 선율은 동일하게 반복하지만 동그라미로 표시한 선율은 시가를 줄여서 변주한 부분이다.[143] 이때 민간 〈길군악〉의 선율은 〈절화〉와 동일한 반복 및 변주 양상

142) 배주현은 〈절화〉의 거문고 선율을 분석하였는데 피리 선율을 분석한 본고와 마찬가지로 분명한 종지감을 형성하고 있다고 하였으며, 특정 종지구로서의 의미를 갖는다고 하였다. 배주현, 앞의 글, 56쪽.

143) 『소영집성』 소재 〈호적〉 악보를 보면, 좌측에 〈파진악〉 선율이 기보되어 있다. 『소영집성』의 〈호적〉은 현행 〈취타〉에 해당하는 악곡인데, 제목 아래에 "破陣樂附左合節再周(파진악부좌합절재주)"라는 설명이 부기되어있다. 이는 〈호적〉 선율의 왼쪽에 기보되어 있는 〈파진악〉 선율을 다시 연주하라는 뜻인데, 이에 대해서 배주현은 첫 번째 연주하는 〈파진악〉 선율을 제1절, 두 번째로 연주하는 〈파진악〉의 반복 선율을 제2절로 보고 이를 합하여 기보했으므로 '합절'이라 표기한 것으로 보았다. 그런데 반복 연주하는 제2절 선율의 첫 4점이 제1절 선율

을 보이지 않아서 다른 선율을 연주하는 것처럼 보일 수 있다. 그러나 민간 〈길군악〉의 A 선율형과 A″″ 선율형끼리 비교하지 않고 〈절화〉의 선율과 각각을 비교하면, 선율 진행은 유사한데 잔가락을 추가한 형태임을 볼 수 있다.

앞에서 살펴본 장 구성에 따라 민간 〈길군악〉의 음기능, 즉 종지음을 알아보고자 한다. 종지음은 피리 선율 외에도 대금과 해금의 선율을 함께 확인함으로써 특정 악기의 독특한 주법에 따른 한정적인 결과 도출을 방지하고 민간 〈길군악〉의 악조 분석을 위한 악곡 전체 선율의 종지음을 알아보도록 하겠다. 민간 〈길군악〉의 장 구성에 따른 장별 종지음을 악기별로 알아보면 다음의 〈표 10〉과 같다.

〈표 10〉 민간 〈길군악〉의 장별 종지음

장 / 악기	〈길군악〉 돌장1	〈길군악 1〉	〈길군악〉 돌장2	〈길군악 2〉	〈길군악〉 돌장3
대금	淋(c″)	淋(c″)	滿(d″)	淋(c″)	涕(a′)
향피리	林(c′)	林(c′)	(姑(a))	林(c′)	(太(g))
해금	太(g)	太(g)	林(c′)	太(g)	侏(c)

민간 〈길군악〉의 장별 종지음은 〈절화〉와 달리 임종(林)으로 일관된 모습을 보이지 않는다. 여전히 임종(林)으로 종지하는 경우가 많긴 하지만, 태주(太)로 종지하는 경우와 그 외의 음으로 종지하는 경우도 확인할 수 있다. 피리의 경우 앞서 확인했던 종지 선율형에 해당하는 돌장1 · 〈길군악 1〉 · 〈길군악 2〉의 종지음은 임종(林)인데, 해금의 경우는 그렇지 않다.

앞의 〈표 9〉에서 보았듯이 〈절화〉에서는 반복되는 a-c-d 선율형이 각 장의 종지 부분에 위치하면서 종지감을 주는 선율인데, 민간 〈길군악〉은 A-C-D 선율형이 〈절화〉와 동일한 위치에서 반복하여도 장의 종지 부분이 아니었다. 피리의 D 선율형을 확인해본 결과 반종지하고 연주를 일찍 마치는 선율이었으나, 이는 피리만의 독특한 연주 관습이므로 대금과 해금의 경우는 완전

의 첫 4점과 다르다고 하였는데, 이는 현행 〈절화〉의 돌장1 선율 전반부가 제1장의 전반부 선율과 약간 다른 것과 상통한다. 배주현, 위의 글, 32쪽, 36-37쪽 참고.

한 종지감을 주는 종지 선율형으로 연주할 수 있다. 따라서 〈절화〉의 분장 위치와 동일한 부분의 악기별 종지음을 확인해보면 다음의 〈표 11〉과 같다.

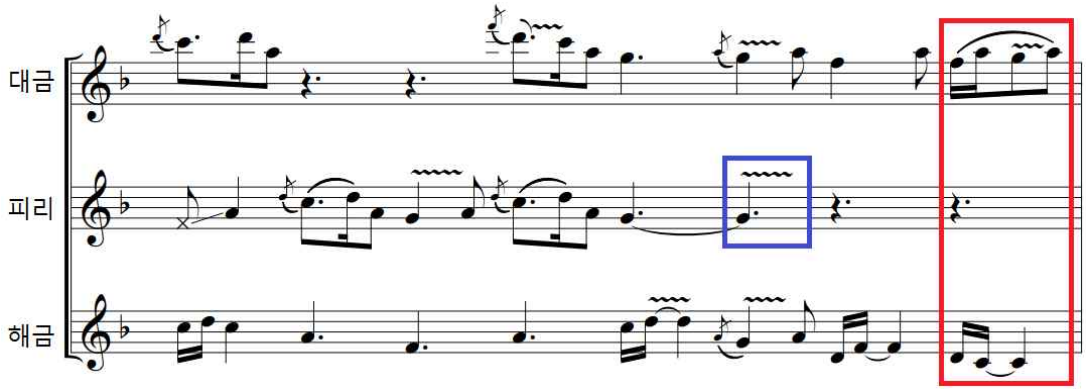
〈표 11〉 〈절화〉의 장 구성에 따른 민간 〈길군악〉의 장별 종지음

장 / 악기	〈절화〉 제1장	〈절화〉 제2장	〈절화〉 제3장	〈절화〉 돌장1
	〈길군악 1〉 제2장단	〈길군악〉 돌장2 제2장단	〈길군악 2〉 제3장단	〈길군악〉 돌장3 제2장단
대금	(潀(a′)) 淋(c″)	(潀(a′)) 淋(c″)	淋(c″)	(潀(a′)) 淋(c″)
향피리	(太(g))	(太(g))	(林(c′))	(太(g))
해금	侸(c)	侸(c)	侸(c)	侸(c)

〈절화〉의 장 구성에 따라 확인해본 민간 〈길군악〉의 종지음은 〈표 10〉과 달리 일관성을 보인다. 〈길군악 1〉 제2장단과 돌장2와 돌장3의 제2장단은 악기별로 일정한 종지 선율 및 종지음을 보이고 〈길군악 2〉 제3장단은 모든 악기가 동일하게 임종을 종지음으로 연주한다. 〈길군악 2〉의 제3장단은 모든 악기가 종지 선율을 연주하기 때문에 동일한 임종 음을 연주하였는데,[144] 〈길군악 1〉과 돌장2, 돌장3의 대금과 피리 선율은 다음의 〈악보 25〉에서 보이는 바와 같이 종지형을 이루고 있지 않다.

144) 이처럼 종지 선율형은 항상 음악의 종지 부분에서만 연주되는 것이 아니므로 음악 분석 시 주의를 요한다. 이보형은 이에 대해 “종지형 선율이 반드시 소리의 끝 부분을 가리키는 것만은 아님은 말할 것도 없다.”라고 언급한 바가 있다. 이보형, 앞의 책(1992), 18쪽.

〈악보 25〉 민간 〈길군악 1〉 제2장단의 악기별 종지음 비교



위의 〈악보 25〉를 보면 대금의 경우 다음 장단으로 계속 이어지는 경과 선율이며 피리의 경우 앞서 설명했듯이 제5-6박에서 반종지를 하고 제7-8박은 연주를 쉬기 때문에 완전한 종지를 하고 있다고 볼 수 없다. 앞에서 〈절화〉의 피리 종지음에 관해 피리가 연주를 미리 마치고 나머지 악기들이 마치 연음 방식처럼 연주한다고 보았던 것과 동일하다.[145] 따라서 해당 장단의 종지음은 해금의 경우 배임(倍林, c)이고, 대금은 해당 악구가 끝나는 종지음, 즉 다음 장단의 첫 음인 청임(淸林, c″)이라고 보아야 마땅하다. 〈절화〉는 장단 단위로 악구가 나뉘는데 민간 〈길군악〉은 다음 장단에 걸쳐서 악구가 이어지는 경우가 많으므로 위의 경우와 같이 종지음을 판단할 때 항상 해당 장단의 마지막 음을 종지음이라고 볼 수 없다. 이를 〈절화〉의 종지음과 비교해보면 민간 〈길군악〉의 종지음 또한 〈절화〉와 동일한 임종이다. 다음으로 민간 〈길군악〉의 음구조와 각 음구조별 시김새를 주선율을 연주하는 피리를 중심으로 알아보도록 하겠다.

(2) 음구조와 시김새

〈절화〉는 국립국악원 정악단의 연주자들이 정악용 악기를 사용[146]하여 황

145) 송은도는 지영희와 최경만이 민간 〈길군악〉의 피리 선율을 연주할 때 마지막 선율을 짧게 끊고 대금과 해금이 연음 선율을 연주한다고 하였다. 송은도는 각 행의 초두 선율, 즉 2박마다의 골격음을 비교하였으므로 〈절화〉의 연음 선율에 대해서는 언급하지 않았다. 송은도, 앞의 글, 4쪽.

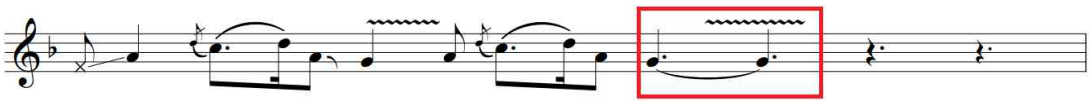
146) 같은 연주자라도 정악을 연주할 때는 정악용 악기를 사용하고 민속악을 연주

종의 음고가 e♭에 가까운 음악인 것과 비교해 민간 〈길군악〉은 민속악이므로 황종의 음고가 f에 가깝다. 따라서 동일한 율명이라도 실제 음은 민간 〈길군악〉이 〈절화〉보다 2도 더 높은 음이 소리난다. 일반적으로 민속악은 율명을 사용하지 않는 경우도 많은데, 본고에서는 〈절화〉와의 비교 시 용이성을 위해 율명을 사용하도록 하며, 필요하면 실제 소리나는 음고를 알파벳으로 병기하겠다. 민간 〈길군악〉의 피리 선율에서 출현음을 낮은 음부터 나열하면 황(黃, f)·태(太, g)·고(姑, a)·임(林, c′)·남(南, d′)이다. 앞서 〈절화〉의 시김새는 하행 시의 시김새를 알아보았는데, 민속악의 특징 또한 하행 선율에서 강하게 드러나므로[147] 민간 〈길군악〉도 출현음별 하행 시의 시김새를 알아보도록 하겠다.

〈악보 26〉 민간 〈길군악〉 돌장1 제2장단 피리 선율

민간 〈길군악〉의 출현음 중 황종(黃, f)은 악구를 종지할 때 고(姑, a)에서 하행하여 평성으로 연주한다. 피리 선율은 민간 〈길군악〉에서 황(黃)을 전체 3회밖에 연주하지 않는다.

〈악보 27〉 민간 〈길군악 1〉 제2장단 피리 선율



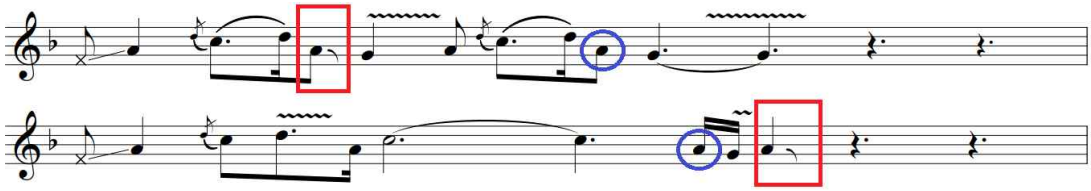
민간 〈길군악〉의 출현음 태(太, g)는 악구를 반종지할 때 두 박 동안 연주하는데, 처음에는 평성으로 연주하다가 점차 요성하며 악구를 맺는다. 그런데 태(太)도 황(黃)과 같이 출현 횟수가 적은데, 태(太)는 악곡 전체에서의 출현

할 때는 정악용 악기보다 음고가 전체적으로 약 장2도가 높은 민속악용 악기를 사용한다. 악기를 따로 구분하여 사용하지 않더라도 피리는 한 구멍씩 치켜잡고 연주하거나 해금은 식지의 위치를 내려잡는 등 정악에 비해 민속악은 장2도 정도 높게 연주하는 경향이 있다.

147) 김영운, 앞의 책(2020), 48쪽.

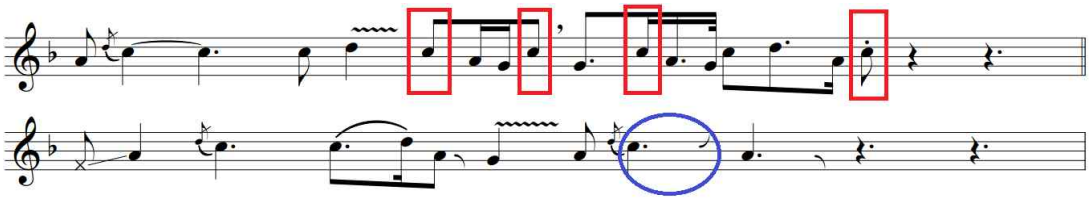
횟수는 적지 않으나 하행 시의 출현 횟수가 3회밖에 되지 않는다.

〈악보 28〉 민간 〈길군악 1〉 제2장단~제3장단 피리 선율



민간 〈길군악〉의 출현음 중 고(姑, a)는 퇴성하는 경우와 평성으로 연주하는 경우가 있다. 퇴성하는 경우는 위 〈악보 28〉에서 네모로 표시한 바와 같이 태(太)로 하행할 때와 악구를 종지할 때이다. 평성으로 연주하는 경우는 위 〈악보 28〉에서 동그라미로 표시한 바와 같이 경과음으로 사용될 때와 시가가 짧은 장식음으로 사용될 때, 그리고 황(黃)으로 하행할 때이다.

〈악보 29〉 민간 〈길군악 1〉 제6장단~돌장2 제1장단 피리 선율



민간 〈길군악〉의 출현음 임(林, c′)은 평성으로 연주하는 경우와 추성하는 경우가 있다. 위 〈악보 29〉의 네모 표시를 보면 경과음으로 사용될 때, 악구를 종지할 때, 그리고 두 박 이상 길게 연주할 때 평성으로 연주한다. 위 〈악보 29〉에서 동그라미로 표시했듯이 고(姑, a)로 하행할 때는 추성한다.

〈악보 30〉 민간 〈길군악 2〉 제1장단 피리 선율

마지막으로 민간 〈길군악〉의 출현음 남(南, d′)은 요성하는 경우와 평성으

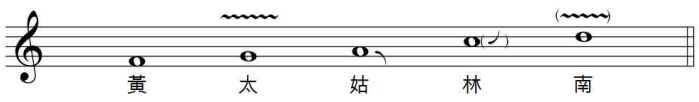
로 연주하는 경우가 있다. 요성하는 경우는 위 〈악보 30〉에서 네모로 표시한 바와 같이 주로 1소박 이상의 시가로 연주할 때이고, 평성으로 연주하는 경우는 위 〈악보 30〉에서 동그라미로 표시한 바와 같이 1소박에 못 미치는 짧은 시가일 때로, 위 〈악보 30〉에 제시한 선율형인 '林-南-姑(c′-d′-a)'로 연주할 때가 많다. 앞서 확인한 출현음별 시김새를 정리하면 다음의 〈표 12〉와 같다.

〈표 12〉 향피리의 민간 〈길군악〉 선율에서 출현음별 하행 시 시김새의 특징

출현음 (출현 횟수)	시김새 종류	출현 횟수	시김새 특징
黃(f/3)	평성	3	고(姑)에서 하행하여 평성으로 악구를 종지한다.
太(g/33)	요성	3	악구를 종지할 때 두 박 동안 길게 연주하는데 처음에는 평성으로 연주하다가 점차 요성한다.
姑(a/83)	퇴성	22	태(太)로 하행할 때, 악구를 종지할 때 퇴성한다.
	평성	15	경과음으로 사용될 때, 시가가 짧은 장식음으로 사용될 때, 황(黃)으로 하행할 때 평성으로 연주한다.
林(c′/68)	평성	18	악구를 종지할 때, 두 박 이상 길게 연주할 때, 경과음으로 사용될 때 평성으로 연주한다.
	추성	4	고(姑)로 하행할 때 추성한다.
南(d′/40)	평성	26	1소박에 못 미치는 짧은 시가일 때 평성으로 연주한다.
	요성	14	1소박 이상의 시가로 연주할 때 주로 요성한다.

위 〈표 12〉에서 출현음은 율명을 한자로, 실음을 알파벳으로, 전체 악곡 내에서 해당 출현음의 출현 횟수를 괄호 안에 숫자로 표기하였다. 민간 〈길군악〉은 〈절화〉보다 출현음의 수도 적고 하행 시 출현음별 시김새도 많이 쓰이지 않는다. 민간 〈길군악〉의 출현음별로 주로 사용한 시김새를 악보로 제시하면 다음과 같다.

〈악보 31〉 민간 〈길군악〉의 출현음별 주요 시김새



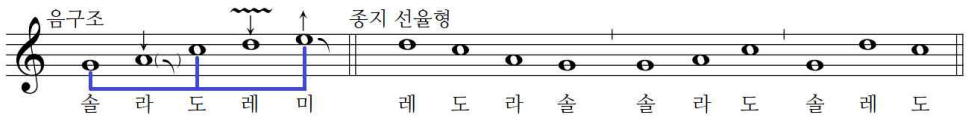
민간 〈길군악〉의 피리 선율에서 출현음을 낮은 음부터 나열하면 황(黃, f)

· 태(太, g) · 고(姑, a) · 임(林, c′) · 남(南, d′)이다. 민간 〈길군악〉의 하행 선율에서 대부분의 출현음은 평성으로 연주하는 한편, 태주(太)는 하행 선율에서 출현 횟수가 매우 적지만 모두 요성하고, 고선(姑)은 평성에 비해 퇴성을 상대적으로 더 많이 한다. 임종(林)과 남려(南)는 주로 평성으로 연주하나, 각각 추성과 요성을 할 때가 있어 괄호 안에 기보하였다.

(3) 민간 〈길군악〉의 악조 분석

민간 〈길군악〉은 평조 · 계면조로 양분할 수 있는 정악과 달리 '토리'라는 개념을 보편적으로 사용하는 민속악에 속한다. 따라서 〈절화〉의 악조를 분석할 때 참고했던 평조 및 계면조의 시김새가 아닌, 토리의 시김새를 참고하여 악조를 분석하고자 한다. 민간 〈길군악〉은 서울 · 경기지역의 민속악이므로, 경토리의 시김새를 참고하여 악조를 분석하고자 한다. 진경토리의 시김새와 구성음별 선율 진행상 특징을 민간 〈길군악〉의 음구조별 시김새와 비교하기 위하여 악보로 제시하면 다음과 같다.[148]

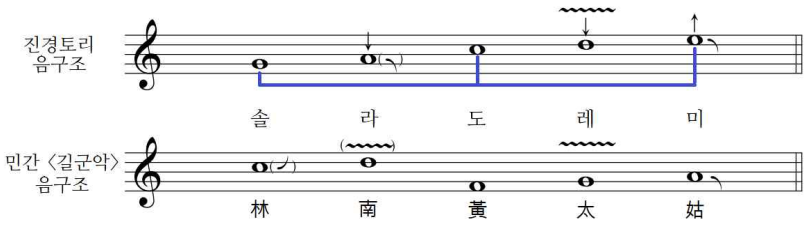
〈악보 32〉 진경토리의 음구조 및 시김새



진경토리는 솔 · 라 · 도 · 레 · 미의 음구조로 이루어져 있는데, 라와 레는 평균율의 라와 레보다 조금 낮게 소리 내고, 미는 평균율의 미보다 조금 높게 소리 낸다. 중요음은 솔 · 도 · 미로, 완전4도와 장3도의 골격 구조를 지닌다. 주요 시김새는 레를 잘게 요성하고 미를 퇴성하는 것이며, 라를 간혹 퇴성하는 경우가 있다. 솔과 도는 종지음으로서 평성으로 연주하는데, 종지 선율형은 솔로 종지하는 경우 '(레)-도-라-솔', 도로 종지하는 경우 '솔-라-도' 또는 '(솔)-레-도'가 일반적이다. 이를 민간 〈길군악〉의 음구조별 시김새와 비교하면 다음과 같다.

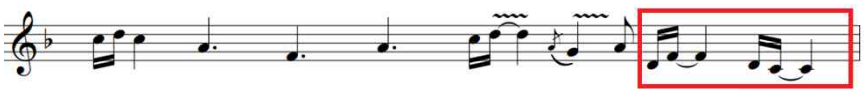
148) 진경토리의 특징과 악보는 이보형, 「조(調)가 지시하는 선법과 토리의 개념」, 『한국음악연구』 제51집(한국국악학회, 2012), 258-259쪽 참고.

〈악보 33〉 진경토리의 음구조와 민간 〈길군악〉의 음구조별 시김새 비교



민간 〈길군악〉의 음구조별 시김새를 진경토리의 음구조별 시김새와 비교하면 위 〈악보 33〉과 같이 민간 〈길군악〉의 악조가 솔 · 라 · 도 · 레 · 미의 진경토리임을 알 수 있다. 중요음인 솔 · 도 · 미부터 비교를 해보면, 민간 〈길군악〉에서 임(林)은 평성으로 연주하며 종지음으로 사용되는데, 진경토리의 솔이 중요음이자 종지음으로서 주로 평성으로 연주하는 것과 동일하다. 진경토리의 도는 종지음으로 사용되기도 하며 주로 평성으로 연주하는데, 민간 〈길군악〉에서 황(黃)이 이에 해당한다. 진경토리의 미는 퇴성하는 음으로 민간 〈길군악〉에서 고(姑)가 퇴성하는 음이면서 악곡 전체에서 가장 많이 연주하는 음이므로 중요음이라고 볼 수 있다. 나머지 음 중 진경토리의 레는 잘게 요성하는 경우가 있는데, 민간 〈길군악〉에서 태(太)를 주로 요성하는 것과 일치한다. 종지 선율형의 경우는 앞서 악기별 종지음을 제시한 악보를 통해 확인해보도록 하겠다.

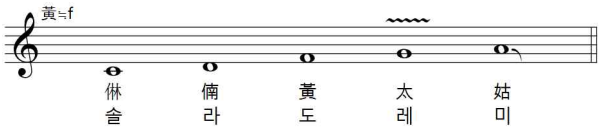
〈악보 34〉 민간 〈길군악〉의 해금 선율에서 드러난 종지 선율형



민간 〈길군악〉에서 완전한 종지감을 주는 종지 선율형은 위에 제시한 해금 선율이다. 표시한 부분의 계이름은 '(라)-도-라-솔'인데, 이는 민간 〈길군악〉 전반에 반복되는 종지 선율형이며, 진경토리의 대표적인 종지 선율형인 '(레)-도-라-솔'과 일치한다. 피리 선율은 매 장단의 후반부에서 연주를 미리 마치고 두 박을 쉬는 경우가 많으므로 해금 선율에서 종지 선율형이 드러나는

것이다. 따라서 민간 〈길군악〉의 악조는 진경토리의 구성음별 시김새와 비교했을 때 솔(侻)·라(倆)·도(黃)·레(太)·미(姑)의 진경토리에 해당한다. 민간 〈길군악〉의 악조를 악보로 제시하면 다음과 같다.

〈악보 35〉 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉의 악조



피리 선율의 음구조와 시김새로 연구범위를 제한하면 민간 〈길군악〉의 종지 선율형이 포함되지 않으므로, 위에서 확인한 해금 선율의 종지 선율형을 반영하여 민간 〈길군악〉의 악조를 악보로 제시하였다. 민간 〈길군악〉에서는 레(太)를 잘게 요성하고 미(姑)를 퇴성할 뿐만 아니라, 종지 선율형을 보면 '도-라-솔'로 이루어져 있다. 따라서 음구조와 시김새, 그리고 음기능을 종합적으로 판단했을 때 민간 〈길군악〉은 솔(侻)·라(倆)·도(黃)·레(太)·미(姑)의 진경토리로 구성되었다는 것을 알 수 있다. 이를 국립국악원 전승 〈절화〉와 비교하면, 〈절화〉가 임(林)·남(南)·황(黃)·태(太)·고(姑)의 임종 평조로 이루어져 있는 것과 동일하다는 것을 알 수 있다.

2. 세악수악 〈길타령〉의 악조

제1절에서 각 악곡명을 약칭했듯이 제2절에서도 국립국악원 전승 〈절화〉를 '〈절화〉'로, 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉은 '민간 〈길타령〉'으로, 두 악곡을 통칭할 때와 고악보 소재 〈가군악〉이나 태평소로 연주하는 〈길타령〉 선율 등의 〈길타령〉 계통의 악곡을 범칭(汎稱)할 때는 '〈길타령〉'으로 지칭함으로써 전승 계통에 따른 악곡을 구분하고자 한다.

1) 국립국악원 전승 '〈절화〉 제4장'의 악조

〈절화〉는 앞서 설명했듯이 고악보 소재 〈노군악〉과 〈가군악〉, 즉 〈길군악〉

과 〈길타령〉 선율이 합하여진 음악으로, 현행 〈절화〉의 제1장~돌장2까지가 〈길군악〉 선율에 해당하고 현행 〈절화〉의 제4장이 〈길타령〉 선율에 해당하는 부분이다. 따라서 국립국악원이 전승한 〈길타령〉은 〈절화〉 제4장이므로 이번 항에서는 〈절화〉 제4장의 악조를 분석할 것이다.

(1) 장 구성과 종지음

〈절화〉는 총 4장으로 이루어져 있으나 돌장 2개가 포함되어 있어 악보 상으로 보면 전체 6장으로 구성되어 있다고도 말할 수 있다. 조선후기에는 행진 시에 〈길군악〉을 연주할 때 현행 〈절화〉의 제3장 선율에 해당하는 부분까지 연주했는데도 목적지에 도착하지 못하면 돌장1과 돌장2 선율을 필요한 만큼 반복해서 연주하였고, 목적지에 다다르면 현행 〈절화〉 제4장에 해당하는 〈길타령〉을 연주했던 것으로 보인다. 이렇듯 19세기의 고악보에서는 〈길군악〉과 〈길타령〉으로 나뉘어 있던 악곡이 20세기에 발간된 이왕직아악부의 악보에 이르면 〈절화〉라는 하나의 악곡으로 합쳐졌고, 이때는 장의 구분이 되어있지 않았다.

1934년경에 편찬한 『악리·악제』에 의하면 〈절화〉의 곡 수를 2개라고 기록한 것을 볼 수 있고,[149] 『아악부 대금보』의 〈절화〉 악보에는 고악보의 〈길군악〉 선율만 기보되어 있고, 〈길타령〉 선율은 기보되어 있지 않다.[150] 이를 통해 〈길군악〉과 〈길타령〉 계통 악곡을 〈절화〉라는 이름으로 한데 모아서 연주하기 시작한 시기는 1930년대의 이왕직아악부로 보인다. 이후 1979년에 발행한 김기수·서한범의 『피리정악』에서는 〈절화〉를 현행과 같이 초장-2장-3장-돌장1-돌장2-4장으로 구분하고 있으므로 현행과 같은 장 구성 방법은 20세기 중반부터 시작된 것으로 볼 수 있다.[151] 〈절화〉 제4장의 종지음을 악기

149) 曲名(管分): 折花, 俗名: 길ㅅ軍樂, 稱呼: 曲, 曲數: 二, 曲名(絃分): 공란, 摘要: 공란. 국립국악원 편, 앞의 책(2021), 100쪽.

150) 국립국악원 편, 앞의 책(1988), 80쪽.

151) 한편, 1990년에 발행된 김태섭·정재국의 『피리구음정악보』에서는 1장-2장-돌장2로 표기되어 있으나, 윗단의 악보에만 표기되어 있고 아랫단에는 장을 표기하지 않았으며 2장 다음에 돌장1을 건너뛰고 돌장2를 표기한 것으로 보아 단순히 아랫단에 장 표기를 누락한 실수로 보인다. 2010년에 증보하여 발행한 5쇄본에서는 아랫단에도 장 수를 표기하였다. 김기수·서한범, 『爨篥正樂』(은하출판사, 1979), 181-182쪽; 김태섭·정재국, 『피리口音正樂譜』(은하출판사, 199

별로 확인해보면 다음과 같다.

〈표 13〉〈절화〉 제4장의 종지음

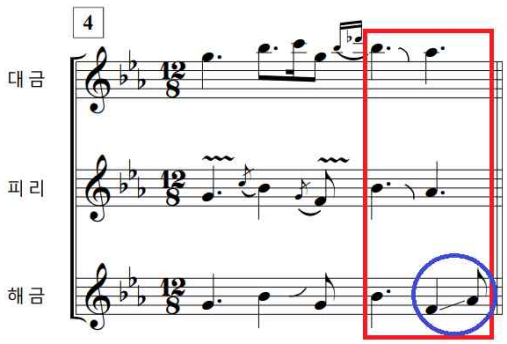
장 / 악기	제4장
대금	潢ㄷ
향피리	黃6
해금	黃∧

〈절화〉 제4장의 종지음은 악기별로 다른 장식음을 본음 앞에 연주하지만 모두 황종으로 종지하고 있음을 확인할 수 있다. 다음으로 〈절화〉 제4장의 출현음과 각 출현음의 시김새를 알아보도록 하겠다.

(2) 출현음과 시김새

〈절화〉 제4장의 첫 장단은 변조가 일어나는 구간으로, 임종(林)에서 중려(仲)로 퇴성하며 2도 하행하는 선율이 등장한다. 이는 제4장의 전까지 출현하지 않던 음인 중려(仲)를 연주함으로써 변조가 되었다는 신호를 주는 것으로, 해당 선율을 악보로 확인하면 다음과 같다.

〈악보 36〉〈절화〉 제4장 제1장단의 악기별 변조 선율 비교



중려(仲)로 하행하지 않고 임종(林)을 그대로 두 박으로 연주하는 선율은

0, 2010), 147-148쪽.

제2장, 제3장, 돌장2를 시작할 때 반복적으로 사용되는데, 장사훈은 이 선율에 대해 임종(林)을 두 박으로 연주할 경우 앞으로 돌아가서 반복 연주하라는 뜻이고 임종(林)에서 중려(仲)로 하행하면 제4장으로 넘어가라는 신호라고 밝힌 바가 있다.[152] 특히 위의 〈악보 36〉에서 확인할 수 있듯이 해금은 일지(一指), 즉 검지를 쓸어내리면서 검지로 짚는 음을 태주(太)에서 중려(仲)로 옮김으로써 변조의 신호를 확실히 주고 있다.[153] 따라서 〈절화〉 제4장의 악조 분석은 첫 장단을 제외한 제2장단부터의 선율을 분석 대상으로 삼고자 한다.

〈절화〉 제4장의 피리 선율에서 출현음을 알아보면 황(黃)·태(太)·중(仲)·임(林)·남(南)·청황(潢)이다. 그런데 이종무에 의하면 악보에 표기된 음은 남(南)이지만 실제 연주는 무(無)로 연주한다고 하였다.[154] 이에 해당하는 부분의 악보를 확인해보면 다음과 같다.

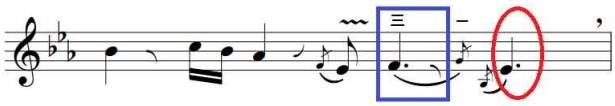
〈악보 37〉 〈절화〉 제4장 제4장단의 악기별 선율 비교(정간보)

위의 〈악보 37〉을 보면, 대금과 피리가 남려(潢/南)를 연주할 때 해금은 무역(無)을 연주하는 것을 볼 수 있다. 그런데 이종무에 의하면 피리 또한 남려(南)가 아닌 무역(無)으로 연주한다는 것이다. 대금과 해금 연주자들은 대체로 악보에 기보된 음대로 각각 남려(潢)와 무역(無)을 연주하는데, 피리 연주자들

152) 장사훈, 앞의 글(1965), 353-354쪽.
153) 다만 해금의 안현법에서 검지로 짚는 음이 그 음악의 중심음을 의미하는 것은 아니다. 검지로 짚는 음은 해당 악곡의 음역에서 중간에 해당하는 음 중 주요음인 경우가 많다.
154) 이종무, 「피리 정악 시김새 연구」(한양대학교 대학원 박사학위논문, 2019), 74쪽.

은 악보에 기보된 남려(南)로 연주하는 사람도 있고 이종무가 언급한 바처럼 무역(無)으로 연주하는 사람도 있다. 본고에서는 연구에 참고한 음원에 따라 악보에 기보된 남려(南)로 출현음을 상정하도록 하겠다. 〈절화〉 제4장의 출현음별 시김새를 악보에서 확인하면 다음과 같다.

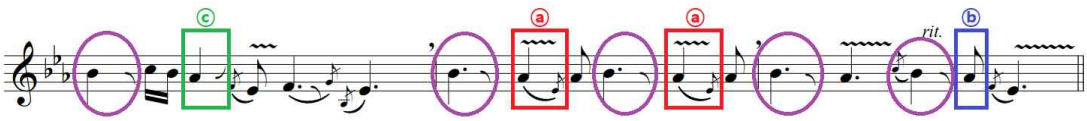
〈악보 38〉 〈절화〉 제4장 제5장단 피리 선율



〈절화〉 제4장의 피리 선율에서 출현음 중 황종(黃)은 2장단마다 악구를 종지할 때 종지음으로 연주한다. 제3장단과 제5장단에서는 위 〈악보 38〉과 같이 주로 평성으로 연주하는데, 〈절화〉 악곡 전체를 종지하는 제7장단에서는 점점 느리게 연주하면서 요성함으로써 악곡을 완전히 마무리 짓는다.

〈절화〉 제4장의 출현음 중 태주(太)는 위 〈악보 38〉에서와 같이 황(黃)으로 하행하기 전에 약하게 퇴성한 후 고(姑)와 배임(倍)을 짧게 장식음처럼 연주한다. 이 선율형은 피리가 관용적으로 연주하는 선율형인데, 〈절화〉 제4장에서는 단 1회 출현하여 중요음으로 보기 어렵다.

〈악보 39〉 〈절화〉 제4장 제5-7장단 피리 선율

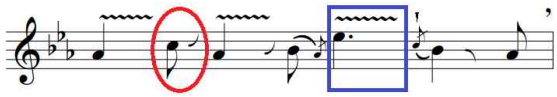


〈절화〉 제4장의 출현음 중 중려(仲)는 하행 선율에서 요성하는 경우와 평성으로 연주하는 경우, 그리고 추성하는 경우가 있다. 위 〈악보 39〉에서 ⓐ로 표기한 부분은 동음[仲]을 반복하기 전에 요성을 한 뒤 시루(6)를 하는 선율형이다. 중(仲)에서 황(黃)의 시루(6)로 하행할 때는 ⓑ로 표기한 부분처럼 주로 평성으로 연주하는데, ⓒ로 표기한 부분처럼 추성을 하기도 한다.

〈절화〉 제4장의 출현음 중 임종(林)은 하행 선율에서 모두 퇴성한다. 또한 전체 출현 횟수 11회 중 하행 선율에서 10회 연주하였는데, 이는 임종(林)이

하행 선율에서 중요음으로 연주된다는 것을 의미한다.

〈악보 40〉〈절화〉 제4장 제4장단 피리 선율



〈절화〉 제4장의 출현음 중 남려(南)는 추성하는데, 1회밖에 출현하지 않아 중요음으로 보기 어렵다. 또한, 앞서 출현음을 살펴볼 때 언급했듯이 대금이 남려(滴)를 연주하고 해금이 무역(無)을 연주하는 것과 달리 피리는 남려(南)로 연주하는 사람도 있고 무역(無)으로 연주하는 사람도 있는 유동적인 음이다.

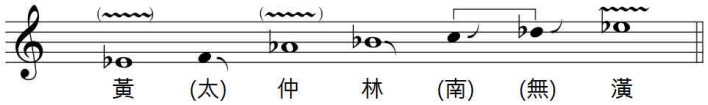
마지막으로 〈절화〉 제4장의 출현음 중 최고음인 청황(潢)은 요성하는데, 남려(南)와 마찬가지로 1회밖에 출현하지 않는다. 이 선율형은 앞서 살펴봤던 〈절화〉 제1장~돌장2까지의 선율에서 청황(潢)이 요성한 뒤 서를 치고 하행하는 관용적 선율과 유사하다. 〈절화〉 제4장에서 피리 선율의 출현음별 시김새를 정리하면 다음과 같다.

〈표 14〉 향피리의 〈절화〉 제4장에서 출현음별 하행 시 시김새의 특징

출현음 (출현 횟수)	시김새 종류	출현 횟수	시김새 특징
黃(4)	평성	2	악구를 종지할 때 평성으로 연주한다.
	요성	1	악곡을 종지할 때 요성을 하며 종지한다.
太(1)	퇴성	1	태(太)에서 한 음 위와 배임(倗)을 짧게 장식음처럼 연주하고 황(黃)으로 악구를 마무리할 때 태(太)를 약하게 퇴성하여 자연스럽게 연결해준다.
仲(17)	요성	4	임(林)에서 하행한 후 중(仲)을 요성하고 시루(6)를 한 뒤 다시 중(仲)을 연주한다.
	평성	3	황(黃)의 시루(6)로 하행할 때 주로 평성으로 연주한다.
	추성	1	황(黃)의 시루(6)로 하행할 때 추성을 하기도 한다.
林(11)	퇴성	10	중(仲)으로 하행할 때 퇴성한다.
南(1)	추성	1	중(仲)으로 하행하기 전에 추성한다.
潢(1)	요성	1	요성한 뒤 서를 치고 임(林)으로 하행한다.

위 〈표 14〉에서 출현음 옆에 표기한 괄호 안의 숫자는 〈절화〉 제4장에서 해당 출현음을 연주한 전체 횟수인데, 제4장의 선율이 짧아서 출현음별 전체 연주 횟수 또한 매우 적다는 것을 알 수 있다. 1회씩 연주한 음을 제외하면 황(黃)·중(仲)·임(林)이 남는데, 이 세 음이 〈절화〉 제4장을 이루는 주요 골격음이다. 〈절화〉 제4장의 출현음별 주요 시김새를 악보로 제시하면 다음과 같다.

〈악보 41〉 〈절화〉 제4장의 출현음별 주요 시김새

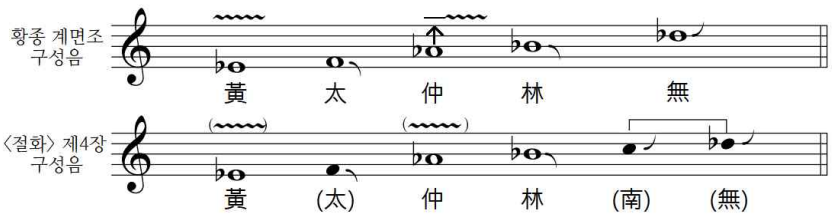


〈절화〉 제4장의 출현음은 황(黃)·태(太)·중(仲)·임(林)·남(南) 또는 무(無)·청황(潢)이다. 중요음은 황(黃)·중(仲)·임(林)이며, 황(黃)과 중(仲)은 요성하거나 평성으로 연주하며, 임(林)은 퇴성한다. 태(太)는 퇴성하고 남(南) 또는 무(無)는 추성하며, 청황(潢)은 피리의 관용적 선율형으로서 요성한다.

(3) 〈절화〉 제4장의 악조 분석

제Ⅲ장 제1절에서 제시했던 피리의 황종 평조와 황종 계면조의 구성음별 시김새와 비교하면 〈절화〉 제4장의 악조는 계면조에 속한다. 이에 피리의 황종 계면조의 구성음별 시김새와 〈절화〉 제4장의 구성음별 시김새를 악보로 비교해보면 다음과 같다.

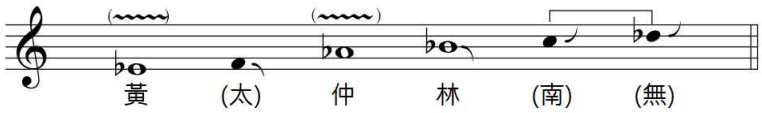
〈악보 42〉 피리의 황종 계면조 구성음별 시김새와 〈절화〉 제4장 구성음별 시김새



피리 선율에서 황종 계면조의 황종(黃)은 주로 요성하는데, 〈절화〉 제4장에서도 악곡을 종지할 때 황종(黃)을 요성한다. 황종 계면조의 구성음 중 태주

(太)는 퇴성하는데 〈절화〉 제4장에서도 태주(太)를 퇴성한다. 황종 계면조의 중려(仲)는 평성으로 연주하거나 음을 지속할 경우 푸는 요성으로 마무리하는데, 〈절화〉 제4장에서 중려(仲)는 동음을 반복하기 전에는 요성하고 황종(黃)의 시루(6)로 하행하기 전에는 평성으로 연주한다. 황종 계면조의 임종(林)은 퇴성하거나 음고가 낮아지는 것이 느껴질 정도의 내려떠는 요성을 하는데, 〈절화〉 제4장에서도 임종(林)을 퇴성한다. 황종 계면조의 무역(無)은 대부분 추성하는데, 〈절화〉 제4장에서도 남려(南) 또는 무역(無)을 추성한다. 이상 살펴본 〈절화〉 제4장의 악조를 악보로 표기하면 다음과 같다.

〈악보 43〉 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장의 악조



국립국악원 전승 〈절화〉 제4장의 악조는 황(黃)·태(太)·중(仲)·임(林)·남(南) 또는 무(無)의 황종 계면조이다. 황(黃)과 중(仲)을 요성하거나 평성으로 연주하고 임(林)은 항상 퇴성하며 남(南)은 무(無)로 연주하기도 하는데 추성을 한다. 특히 〈절화〉 제4장의 주요 선율 구조가 황(黃)·중(仲)·임(林)으로 이루어져 있고, 평조와 확연히 구분되는 특징인 임종(林)의 퇴성을 통해 황종 계면조라는 것을 알 수 있다. 〈절화〉의 돌장2까지는 임종(林)에서 퇴성이 아닌 추성을 하였는데, 제4장부터는 임종(林)에서 퇴성을 명확히 연주하는 점이 특징적이다.

일부 학자들은 〈절화〉 제4장이 황종 평조라고 하였는데,[155] 이는 출현음이 황종 평조와 동일한 데서 생긴 오인(誤認)이다. 그러나 앞서 확인했듯이 해금 선율을 보면 제4장단에서 무역(無)을 연주하고, 피리는 남려(南)와 무역(無)을 유동적으로 연주한다. 또한, 정악의 계면조는 대다수의 악곡이 중심음의 한 음 위 음, 즉 음계의 두 번째 음이 탈락되거나 평조의 음계상 두 번째 음으로 대치되는 경우로 변질되어 왔다.[156] 〈절화〉 제4장의 경우도 협종(夾)이 아닌

155) 김영운, 앞의 책(2020), 193쪽; 김해숙 외, 앞의 책(1995), 132쪽.
156) 황준연, 「韓國傳統音樂의 樂調(平調와 界面調)」, 『국악원논문집』 제5집(국립국악원, 1993), 123-124쪽; 황준연, 『서울대학교 동양음악연구소 연구총서 4 한

태주(太)로 연주하였으나, 시김새를 분석해본 결과 황종 계면조로 이루어졌다는 것을 알 수 있다. 다음은 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조를 분석하도록 하겠다.

2) 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조

(1) 장 구성과 종지음

민간 〈길타령〉의 선율은 〈절화〉 제4장의 선율과 유사한데, 〈절화〉 제4장이 일곱 장단으로 이루어진 짧은 선율인 것과 달리 민간 〈길타령〉은 총 3장으로 구성되어 있다. 그런데 〈절화〉에 돌장이 있듯이 민간 〈길타령〉에도 돌장이 있는데, 민간 〈길타령〉의 장별 장단 수를 정리하면 다음의 〈표 15〉와 같다.

〈표 15〉 민간 〈길타령〉의 장별 장단 수

장	돌장	제1장	제2장	제3장	돌장
장단 수	4장단	4장단	4장단	4장단	2장단

민간 〈길타령〉은 돌장 네 장단, 제1장 네 장단, 제2장 네 장단, 제3장 네 장단, 돌장 두 장단으로 이루어져 있다. 그런데 〈길타령〉 제1장 첫 두 장단의 선율은 전반부에 위치한 돌장의 제1-2장단, 그리고 후반부에 위치한 돌장 제1-2장단과 동일한 선율인데, 이는 〈절화〉 제4장의 제2-3장단과 제6-7장단과도 동일한 선율이다. 또한, 민간 〈길타령〉 제1장의 제3-4장단은 전반부의 돌장 및 제2장과 제3장의 제3-4장단과 동일한 선율로 이루어져 있어, 결국 민간 〈길타령〉의 전체 선율은 두 장단 단위의 선율이 교대로 반복하는 구조로 되어있다는 것을 알 수 있다. 위에서 언급한 〈길타령〉의 선율 구조를 기호화하여 나타내면 다음과 같다.

국 전통음악의 樂調』(서울대학교출판부, 2005)에 재수록.

〈표 16〉 민간 〈길타령〉의 선율 구조

민간 〈길타령〉								
돌장		제1장		제2장		제3장		돌장
a	b	a′	b	a′	b′	c	b	a
〈절화〉 제4장								

두 장단의 선율을 하나의 알파벳 기호로 나타내면 위 〈표 16〉과 같이 도식화할 수 있다. 민간 〈길타령〉은 제3장에서 변주 선율인 c 선율형을 연주하지만, 대체로 a 선율형과 b 선율형을 계속 교대로 반복 연주하는 단순한 구조이다. 따라서 민간 〈길타령〉은 〈절화〉 제4장의 선율을 계속 반복 연주하는 악곡임을 알 수 있다. 민간 〈길타령〉의 음기능, 즉 종지음을 악기별로 알아보면 다음과 같다.

〈표 17〉 민간 〈길타령〉의 장별 종지음

장 / 악기	돌장	제1장	제2장	제3장	돌장
대금	潢(f′)	潢(f′)	潢(f′)	潢(f′)	汰(g′)
향피리	黃(f)	黃(f)	黃(f)	黃(f)	太(g)
해금	黃(f)	黃(f)	黃(f)	黃(f)	太(g)

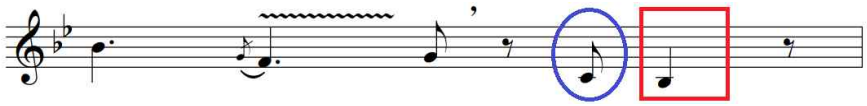
민간 〈길타령〉의 악곡 구조가 똑같은 선율을 계속 반복하는 것이기 때문에 전반부에 위치한 돌장부터 제3장까지는 종지음 또한 동일하다. 그러나 후반부의 돌장은 다른 종지음으로 연주하는데, 이는 황종(黃)으로 종지한 후에 〈길타령〉이 끝났으니 다음 곡으로 넘어간다는 신호로써 태주(太)를 흘려주는 것이다. 따라서 민간 〈길타령〉의 종지음은 황종(黃)이다.

(2) 음구조와 시김새

다음으로는 민간 〈길타령〉의 주선율을 연주하는 피리의 선율에서 음구조를 알아보도록 하겠다. 민간 〈길타령〉의 출현음은 배중(仲, B♭)·배임(㑣, c)·황(黃, f)·태(太, g)·중(仲, b♭)·임(林, c′)·남(南, d′)·청황(潢, f′)·청태

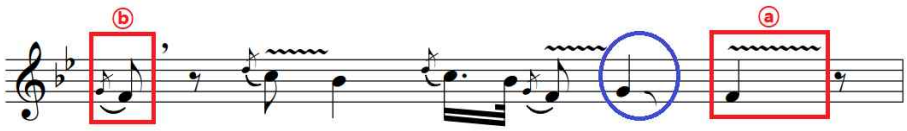
(汰, g′)이다. 이러한 출현음별로 하행 선율에서의 시김새를 알아보도록 하겠다.

〈악보 44〉 민간 〈길타령〉 제3장 제1장단 피리 선율



민간 〈길타령〉의 출현음 중 배중(仲, B♭)과 배임(侏, c)은 평성으로 연주하는데, 1회씩 연주하여 비중이 작은 음이다. 배중(仲)은 악구를 종지할 때 평성으로 연주하며, 배임(侏)은 배중(仲)으로 하행할 때 경과음으로 연주하는데, 이때 평성으로 연주한다.

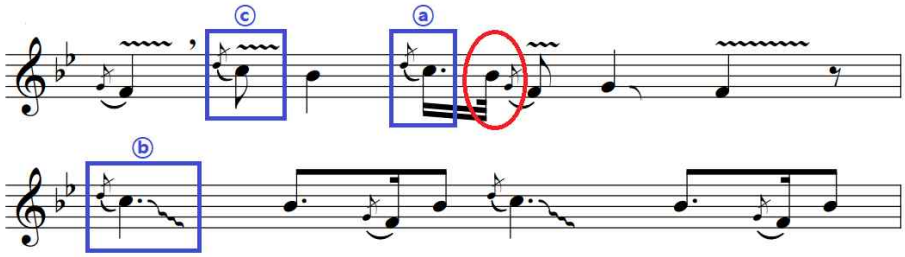
〈악보 45〉 민간 〈길타령〉 제2장 제4장단 피리 선율



민간 〈길타령〉의 출현음 중 황(黃, f)은 요성하는 경우와 평성으로 연주하는 경우가 있다. 요성하는 경우는 ⓐ로 표시한 부분으로, 악구를 종지할 때에 해당하며 평성으로 연주하는 경우는 ⓑ로 표시한 부분으로, 숨을 쉬기 위해 다른 시김새를 연주하지 않고 짧게 끊을 때이다. 평성으로 연주하는 경우는 2회밖에 없으며 대부분은 요성한다.

민간 〈길타령〉의 출현음 중 태(太, g)는 황(黃)으로 하행할 때 퇴성한다. 황(黃)을 짧게 끊고 숨을 쉬듯이 태(太)도 짧게 끊고 숨을 쉬는 부분에서는 평성으로 연주하는데, 이 부분은 단 1회 출현한다. 또한, 악곡의 종지 부분에서 완전히 종지를 하지 않고 태(太)를 퇴성함으로써 다음 곡으로 넘어가는 신호를 준다.

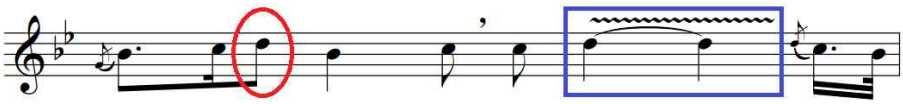
〈악보 46〉 민간 〈길타령〉 돌장 제4장단~제1장 제1장단 피리 선율



민간 〈길타령〉의 출현음 중 중(仲, b♭)은 임(林)과 태(太) 또는 황(黃) 사이에서 경과음으로 연주할 때 평성으로 연주한다. 주로 1소박이 되지 않는 짧은 시가로 연주할 때가 많다.

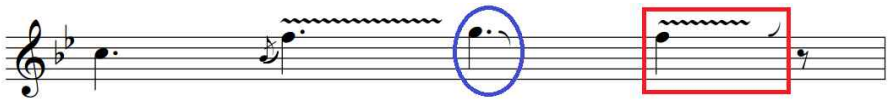
민간 〈길타령〉의 출현음 중 임(林, c′)은 평성으로 연주하는 경우와 퇴성하는 경우, 그리고 요성하는 경우가 있다. 평성으로 연주하는 경우는 ⓐ로 표시한 부분처럼 경과음으로 연주할 때, 주로 1소박이 되지 않는 짧은 시가의 장식음으로 연주할 때이고, 퇴성하는 경우는 ⓑ로 표시한 부분으로 중(仲)으로 하행하기 전에 내려떠는 요성을 하는데 전체적인 음고가 낮다. 요성하는 경우는 ⓒ로 표시한 부분인데 황(黃)을 요성하고 난 뒤에 숨을 쉬고 5도를 도약하여 임(林)을 연주할 때 요성한다. 민간 〈길타령〉에서 임(林)은 음고를 낮게 소리내고 중(仲)은 음고를 전혀 낮추지 않기 때문에 중(仲)과 임(林) 사이의 음정 간격이 좁다.

〈악보 47〉 민간 〈길타령〉 제1장 제3장단 피리 선율



민간 〈길타령〉의 출현음 중 남(南, d′)은 평성으로 연주하는 경우와 요성하는 경우가 있다. 평성으로 연주하는 경우는 중(仲)이나 임(林)으로 하행하기 전에 1소박으로 연주할 때이고, 요성하는 경우는 2소박 이상으로 연주할 때이다. 4소박 이상 길게 연주할 때는 위 〈악보 47〉에서 표시한 부분처럼 처음부터 요성하기도 하지만 평성으로 연주하다가 점차 요성하기도 한다.

〈악보 48〉 민간 〈길타령〉 제2장 제1장단 피리 선율



민간 〈길타령〉의 출현음 중 청황(潢, f′)은 요성하는 경우와 추성하는 경우가 있다. 추성하는 경우는 위의 〈악보 48〉에서 네모로 표시한 것처럼 요성을 하다가 악구를 마칠 때에 해당하고, 남(南)으로 하행할 때는 요성만 한다.

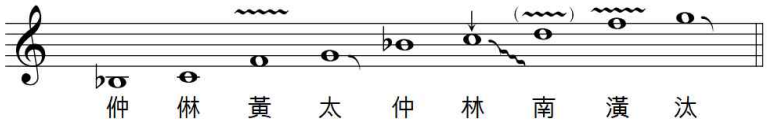
민간 〈길타령〉의 출현음 중 청태(汰, g′)는 위의 〈악보 48〉에서 동그라미로 표시한 부분에서 1회 연주하는데, 청황(潢)으로 하행할 때 퇴성한다. 이상 민간 〈길타령〉의 출현음별 시김새를 정리하면 다음의 〈표 18〉과 같다.

〈표 18〉 향피리의 민간 〈길타령〉 선율에서 출현음별 시김새의 특징

출현음 (출현 횟수)	시김새 종류	출현 횟수	시김새 특징
仲(B♭/1)	평성	1	악구를 종지할 때 평성으로 연주한다.
侶(c/1)	평성	1	경과음적으로 연주할 때 평성으로 연주한다.
黃(f/24)	요성	11	악구를 종지할 때 요성한다.
	평성	2	숨을 쉬기 위해 짧게 끊을 때 평성으로 연주한다.
太(g/7)	퇴성	6	황(黃)으로 하행할 때, 악곡을 종지할 때 퇴성한다.
	평성	1	숨을 쉬기 위해 짧게 끊을 때 평성으로 연주한다.
仲(b♭/43)	평성	20	경과음적으로 연주할 때 주로 평성으로 연주한다.
林(c′/43)	평성	14	경과음적으로 연주할 때, 1소박 내 짧은 시가의 장식음적으로 사용할 때 평성으로 연주한다.
	퇴성	8	반복되는 악구의 시작음으로 연주할 때 중(仲)으로 하행하기 전에 내려떠는 요성한다.
	요성	5	황(黃)에서 숨을 쉬고 난 후에 5도를 도약하여 연주할 때 요성한다.
南(d′/13)	평성	9	임(林) 또는 중(仲)으로 하행할 때 평성으로 연주한다.
	요성	4	2소박 이상일 때 요성한다.
潢(f′/3)	요성	2	남(南)으로 하행할 때 요성한다.
	추성	1	악구를 종지할 때 추성한다.
汰(g′/1)	퇴성	1	청황(潢)으로 하행할 때 퇴성한다.

위 〈표 18〉에서 출현음은 율명과 알파벳으로 표기하였고 괄호 안의 숫자는 민간 〈길타령〉 악곡 전체에서 해당 출현음을 연주한 총 횟수를 표기한 것이다. 민간 〈길타령〉의 피리 선율은 출현음이 다양하여 〈절화〉 제4장보다 음역이 넓다. 그러나 배중(仲)과 배임(淋), 그리고 청태(汰)는 단 1회 출현하여 중요도가 낮다고 볼 수 있다. 민간 〈길타령〉의 출현음별 주요 시김새를 악보로 제시하면 다음과 같다.

〈악보 49〉 민간 〈길타령〉의 출현음별 주요 시김새



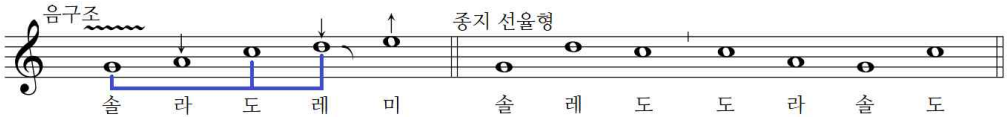
민간 〈길타령〉의 출현음은 배중(仲, B♭) · 배임(淋, c) · 황(黃, f) · 태(太, g) · 중(仲, b♭) · 임(林, c′) · 남(南, d′) · 청황(潢, f′) · 청태(汰, g′)이다. 이 중에서 출현 횟수가 적은 음을 제외하여 민간 〈길타령〉의 음구조를 나타내면 황(黃) · 태(太) · 중(仲) · 임(林) · 남(南)이다. 황(黃)은 주로 요성하고 태(太)는 주로 퇴성하며 중(仲)은 평성으로 연주하고 임(林)은 시가가 짧으면 평성으로 연주하지만 주로 내려떠는 요성을 한다. 또한, 음고를 낮게 소리 내어 중(仲)과의 음정 간격이 좁고, 남(南)은 주로 평성으로 연주하나 시가가 길 때는 요성하여 괄호 안에 기보하였다.

(3) 민간 〈길타령〉의 악조 분석

민간 〈길타령〉은 경기지역의 민속악이지만 앞에서 민간 〈길군악〉을 분석할 때 참고했던 진경토리의 시김새와는 다르다. 민간 〈길타령〉은 계면조의 시김새를 지니고 있으므로 경토리와 육자배기토리가 융합된 남도경토리, 즉 성주풀이토리의 시김새와 비교해보도록 하겠다.[157]

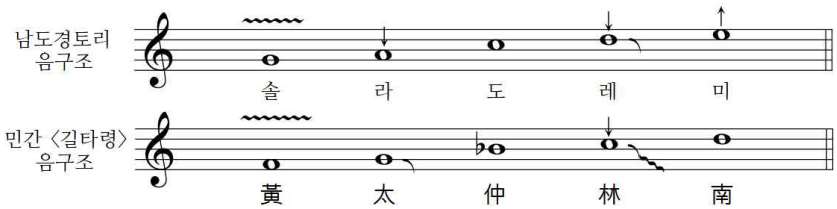
157) 남도경토리(성주풀이토리)의 구성음별 시김새는 다음을 참고. 이보형, 앞의 글(2012), 257-258쪽.

〈악보 50〉 남도경토리(성주풀이토리)의 음구조 및 시김새



남도경토리는 솔 · 라 · 도 · 레 · 미의 음구조를 가지며 솔 · 도 · 레가 중요음이다. 솔은 요성하며 종지음으로 사용되기도 하고, 라는 평성으로 연주하는데, 평균율보다 조금 낮게 소리 낸다. 도는 평성으로 연주하고 주로 종지음으로 사용된다. 레는 퇴성하며, 평균율보다 조금 낮게 소리 낸다. 미는 평균율보다 조금 높게 소리 낸다.[158] 종지 선율형은 '(솔)-레-도' 또는 '(도-라)-솔-도'가 주로 사용된다. 이를 민간 〈길타령〉의 음구조별 시김새와 비교하면 다음과 같다.

〈악보 51〉 남도경토리의 음구조와 민간 〈길타령〉의 음구조별 시김새 비교



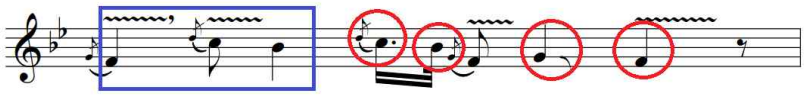
남도경토리의 시김새와 민간 〈길타령〉의 시김새를 비교하면 위 〈악보 51〉에서 보이듯이 민간 〈길타령〉의 악조가 솔(黃) · 라(太) · 도(仲) · 레(林) · 미(南)의 남도경토리인 것을 알 수 있다. 남도경토리의 솔은 주로 요성하고 종지음으로 사용되기도 하는데, 민간 〈길타령〉의 황(黃)이 이와 동일한 시김새 및 음기능을 지닌다. 남도경토리의 라는 약간 낮게 소리 내면서 평성으로 연주한다고 하였는데 민간 〈길타령〉에서 태(太)는 평성이 아닌 퇴성한다는 차이가 있다. 남도경토리의 도는 평성으로 연주하며 종지음으로 사용되는데, 민간 〈길타령〉의 중(仲)도 평성으로 연주한다. 남도경토리의 레는 조금 낮게 소

158) 미를 약간 높게 소리 냄에 따라 이보형은 남도경토리의 음구조를 솔 · 라 · 도 · 레 · 미(파)로 제시하기도 하였다. 이보형, 「청의 개념유형과 구례 줄풍류 중려(仲呂)청의 생성원리에 대한 고찰」, 『한국음악연구』 제42집(한국국악학회, 2007), 221쪽.

리 내며 퇴성하는데, 민간 〈길타령〉의 임(林) 또한 퇴성하며 조금 낮게 소리 낸다. 다만 민간 〈길타령〉에서는 주로 퇴성만 하지 않고 내려떠는 요성으로 연주한다는 차이가 있다. 남도경토리의 미는 조금 높게 소리 내며 평성으로 연주하는데, 민간 〈길타령〉에서 남(南)은 주로 평성으로 연주한다.

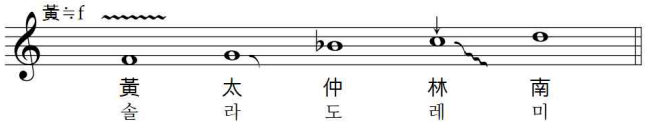
남도경토리의 주요 종지음은 도인데, 앞서 살펴본 민간 〈길타령〉의 종지음은 황(솔)이었다. 그러나 남도경토리가 음계의 최저음으로 종지하기도 한다고 하므로[159] 민간 〈길타령〉은 솔로 종지하는 남도경토리인 것이다. 민간 〈길타령〉의 종지 선율형을 악보에서 확인하면 다음과 같다.

〈악보 52〉 민간 〈길타령〉 제3장 제4장단 피리 선율



민간 〈길타령〉에서 악구를 종지할 때는 진경토리의 '레-도-라-솔' 종지 선율형을 사용하고 있다. 그런데 악구의 종지 선율형의 직전에는 남도경토리의 종지 선율형인 '솔-레-도' 선율형을 연주한다. 이 선율형은 민간 〈길타령〉에서 빈번하게 연주되므로 주요 선율형으로서 연주된다는 것을 알 수 있다. 지금까지 살펴본 민간 〈길타령〉의 악조를 악보로 제시하면 다음과 같다.

〈악보 53〉 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조



경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조는 솔(黃)·라(太)·도(仲)·레(林)·미(南)의 남도경토리로 이루어져 있다. 솔(黃)·도(仲)·레(林)가 주요 음이고, 솔(黃)을 요성하며 레(林)는 낮게 소리 내면서 퇴성, 즉 내려떠는 요성을 하는 특징을 가지고 있다. 그런데 레(林)의 내려떠는 요성은 전형적인

159) 이보형, 「전통적 토리 특성에 의한 제주도 토리 연구 방법론」, 『한국음반학』 제28호(한국고음반연구회, 2018), 111쪽.

황종 계면조의 시김새이다. 이에 민간 〈길타령〉을 〈절화〉 제4장의 악조와 비교하면, 황(黃)·태(太)·중(仲)·임(林)·남(南) 또는 무(無)의 황종 계면조인 〈절화〉 제4장과 악조가 일치함으로써 〈길타령〉을 전승한 현행 국립국악원과 경기지역 민간 음악인들의 음악이 서로 동일한 악조로 이루어져 있다는 것을 알 수 있다.

3. 취고수악 〈능게휘모리〉 계통 악곡의 악조

제3절에서는 조선후기 행악의 〈길타령〉을 계승한 취고수악의 악조를 분석할 것이다. 〈길타령〉 선율을 전승한 취고수악은 다양한 악곡명으로 전하는데, 현행 태평소 음악이 대부분 중앙의 겸내취 출신인 최인서와 박순오로부터 전승되었으므로 국립국악원 전승 악곡명인 〈능게휘모리〉를 대표 악곡명으로 삼고자 한다. 세악수악을 국립국악원 전승과 경기지역 민간 음악인 전승 악곡으로 나누어 살펴보았던 것처럼 취고수악도 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉와 경기지역 민간 음악인 전승 '태평소 〈길타령〉'으로 나누어 각 악곡의 악조를 분석할 것이다. 태평소로 연주하는 취고수악은 토리로 악조 분석을 진행하도록 하겠다.

1) 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 악조

〈길타령〉을 전승한 국립국악원의 태평소 악곡은 정재국 연주의 〈능게휘모리〉[160]이다. 그런데 20세기 초의 황실에서 연주한 취고수악을 수록한 유성기 음반 중 〈길타령〉과 유사한 선율을 연주하는 악곡으로 Victor 13556(A)[161] 〈국거리〉가 있으므로 본 항에서 함께 다루고자 한다.[162] 〈국거리〉는 크게 두

160) 정재국, [인간문화재 정재국 피리·태평소작품집 Ⅰ(정악편)](SKC, 1995); 정재국, 앞의 책, 134쪽.

161) 제Ⅱ장에서 설명했듯이, 여기서 A는 양면반의 A면과 B면을 의미하는 것이 아니라, 스탬퍼 번호를 의미하는 것이다. 배연형·석지훈, 앞의 글, 42쪽.

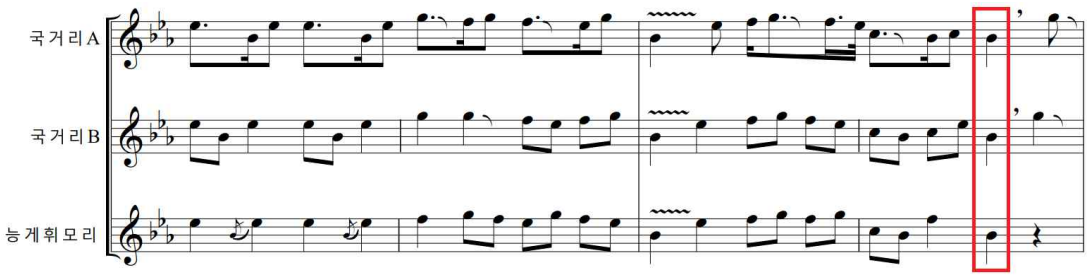
162) Victor 13556(A) 〈국거리〉의 음원은 국립국악원 정악단의 복원 연주를 참고하였다. 복원 연주에서 태평소 연주자는 김철과 민지홍이다. 국립국악원, [2016 국립국악원 정악단 하반기 정기공연 행악行樂 길 위에 음악을 펼치다](국립국악원, 2016).

부분으로 나눌 수 있는데, 김영운에 의하면 〈국거리〉의 앞부분은 굿거리장단이고 뒷부분은 2소박의 휘모리 계통 장단으로 이루어져 있다고 한다.[163] 이에 본고에서는 굿거리장단으로 연주하는 앞부분을 〈국거리A〉, 휘모리 계통 장단으로 연주하는 뒷부분을 〈국거리B〉로 표기하도록 하겠다. 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉의 선율을 비교하면, 휘모리 계통 장단으로 빠르게 연주하는 〈국거리B〉 부분과 〈능게휘모리〉의 두 장단이 〈국거리A〉의 한 장단에 해당한다.

(1) 종지음

세악수악의 악조를 분석할 때 음기능, 즉 종지음을 장 구성에 따라 확인하였던 것과 달리 취고수악은 장을 따로 구분하지 않으므로 종지 선율형의 종지음을 확인하도록 하겠다.

〈악보 54〉 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 종지음 비교



위 〈악보 54〉에서 네모로 표시한 부분을 보면 〈국거리A〉와 〈국거리B〉, 그리고 〈능게휘모리〉가 모두 솔(b♭)로 악구를 종지하고 있다. 〈국거리〉의 경우 종지음 솔(b♭)을 연주한 다음 미(g′)를 연주하는데, 이는 다음 악구를 자연스럽게 연결하기 위해 연주하는 음이므로 악구의 종지음이 아니다. 따라서 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉의 종지음은 모두 솔(b♭)로 동일하다.

(2) 음구조와 시김새

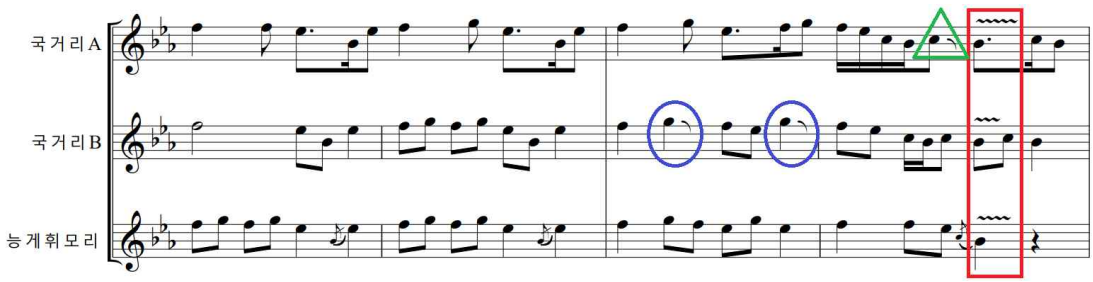
유성기음반 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉의 음구조는 솔(林)·라(南)·도(潢)·레(汰)·미(淤)로 동일하다. 〈국거리〉는 〈능게휘모리〉보다 전체적인 음고

163) 김영운, 앞의 글(2015b), 89쪽.

를 장2도 정도 낮게 소리 내는 차이가 있으나,[164] 〈국거리〉를 복원 연주할 때 음악 구성을 담당했던 당시 국립국악원 정악단의 악장인 이영에 의하면 〈능게휘모리〉의 음계와 동일한 솔(林)·라(南)·도(潢)·레(汰)·미(潊)로 연주하였으나 전체적으로 눅여불었기 때문에 음고가 낮은 것이라 한다.[165] 강영근에 의하면 태평소의 지공을 다 막았을 때 눅여불면 고선(姑), 기본음은 중려(仲), 조금 세게 불면 유빈(蕤), 아주 세게 불면 임종(林)이 소리난다고 하였으므로[166] 하나의 안공법(按孔法)에서 입김의 세기에 따라 최대 단3도 정도의 차이를 낼 수 있다는 것을 알 수 있다.

〈능게휘모리〉는 솔(林, b♭)·라(南, c′)·도(潢, e♭′)·레(汰, f′)·미(潊, g′)의 음구조를 가지고 있으나, 라(南)·레(汰)·미(潊)를 눅여불어 반음 가까이 낮게 들리기도 한다. 이는 연주자가 라♭(夷, b)·레♭(汰, e′)·미♭(浹, g♭′)로 연주한 것이 아니라, 위에서 설명하였듯이 입김의 세기에 따라 음이 쉽게 바뀌는 태평소의 특징에 의한 것이다. 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉의 음구조를 바탕으로 시김새를 악보에서 확인해보도록 하겠다.

〈악보 55〉 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 음구조별 시김새의 용례



〈국거리〉와 〈능게휘모리〉는 위 〈악보 55〉에서 네모로 표시한 부분을 통해 알 수 있듯이 공통적으로 솔(b♭)을 요성한다. 〈능게휘모리〉는 악곡의 빠르기가 〈국거리〉보다 훨씬 빨라서 간혹 솔(b♭)을 요성할 때를 제외하면 퇴성이나

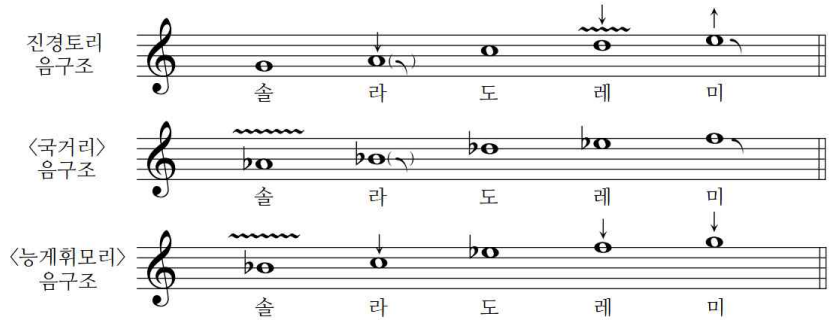
164) 김영운은 단3도 아래로 채보하였는데, 김영운이 채보한 악보에 의하면 〈국거리〉의 음구조가 솔(g)·라(a)·도(c′)·레(d′)·미(e′)가 된다. 김영운, 위의 글(2015b), 103쪽 참조.
165) 2023년 7월 31일 이영과의 대담.
166) 강영근, 「대취타 변천과정에 대한 연구 -태평소 선율을 중심으로-」(서울대학교 대학원 석사학위논문, 1998), 19쪽.

추성 같은 다른 시김새를 연주하지 않는다. 그런데 〈국거리〉에서는 위 〈악보 55〉에서 동그라미로 표시한 부분에서 볼 수 있듯이 미(g′)를 퇴성하거나, 세모로 표시한 부분에서처럼 라(c′)를 퇴성하기도 하는 것을 알 수 있다.

(3) 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 악조 분석

〈국거리〉와 〈능게휘모리〉는 서울의 취고수악임에 따라 경기지역 민간 음악인 전승 세악수악의 악조를 분석할 때 참고했던 진경토리의 음구조 및 시김새와 비교하여 악조를 분석하도록 하겠다.

〈악보 56〉 진경토리와 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 음구조별 시김새 비교



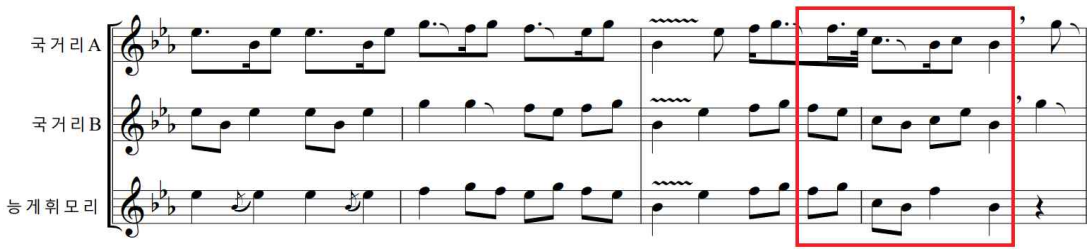
〈국거리〉와 〈능게휘모리〉는 솔 · 라 · 도 · 레 · 미로 이루어져 있고 다섯 음을 비슷한 시가로 고루 사용하며 순차 진행이 많다. 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉는 솔을 주로 요성하는데 진경토리의 솔은 주로 평성으로 연주한다는 차이가 있으나, 종지음으로 사용된다는 점이 동일하다. 〈국거리〉의 라는 퇴성할 때가 있고 〈능게휘모리〉의 라는 낮게 소리 내는데, 진경토리의 라가 약간 낮게 소리 내고 간혹 퇴성할 때가 있는 점과 공통된다. 진경토리의 도를 주로 평성으로 연주하는 것과 같이 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉도 도를 평성으로 연주한다. 진경토리에서는 레를 조금 낮게 소리 내고 잘게 요성하는데, 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉는 레를 요성하지 않으나 〈능게휘모리〉의 레를 낮게 소리 내는 점이 상통한다. 진경토리의 미는 주로 퇴성하고 약간 높게 소리 내는데 〈국거리〉의 미가 퇴성하는 점에서 공통된다.

앞서 국가무형문화재 피리정악 및 대취타의 예능보유자인 정재국에 의하면 〈능게휘모리〉의 음구조가 임(林) · 남(南) · 황(黃) · 태(太) · 중(仲)이라고 하

였는데,[167] 이를 계이름으로 변환하면 솔 · 라 · 도 · 레 · 파이다. 정재국이 미가 아닌 파로 설명한 이유는 진경토리의 제5음을 높게 소리 내기도 하는 관습으로 인한 것 같다. 그러나 정재국이 연주한 본고의 연구대상 음원에서는 제5음 미를 높게 소리 내지 않고 오히려 약간 낮게 소리 내었다.

이처럼 제5음 미의 특성에 약간의 차이가 있으나, 악구의 종지 부분을 보면 진경토리의 대표적인 종지 선율형인 '레-도-라-솔'로 항상 종지하기 때문에 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉는 진경토리로 짜인 악곡으로 판단된다. 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉의 종지 선율형을 살펴보면 다음과 같다.

〈악보 57〉 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 종지 선율형 비교



위에 제시한 〈악보 57〉의 네모로 표시한 부분은 각 악곡의 종지 선율형이다. 〈국거리A〉의 종지 선율은 '레(f′)-도(e♭′)-라(c′)-솔(b♭)-라(c′)-솔(b♭)'이고 〈국거리B〉의 종지 선율은 '레(f′)-도(e♭′)-라(c′)-솔(b♭)-라(c′)-도(e♭′)-솔(b♭)'이며 〈능게휘모리〉의 종지 선율은 '레(f′)-미(g′)-라(c′)-솔(b♭)-레(f′)-솔(b♭)'이다. 진경토리의 종지 선율형인 '레-도-라-솔'을 연주한 후에 다시 상행하여 한 음을 연주한 뒤 종지음 솔을 연주함으로써 악구를 맺는 선율형이 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉에 공통되는 종지 선율형이다. 따라서 〈국거리〉와 〈능게휘모리〉는 솔 · 라 · 도 · 레 · 미의 음구조로 이루어져 있고, '레-도-라-솔'의 종지 선율형으로 매 악구를 종지하고 있으므로, 진경토리이다. 김영운에 의하면 〈국거리〉의 앞부분은 5음음계 평조 진경토리로, 뒷부분은 솔 · 라 · 도 · 레 · 미의 5음음계 정격 솔선법으로 이루어져 있다고 하였으므로 본고의 연구 결과와 상통한다.[168]

167) 정재국, 앞의 책, 65쪽.
168) 김영운, 앞의 글(2015b), 89-91쪽.

〈길타령〉의 선율은 삼현육각의 세악수가 연주하던 음악뿐 아니라 20세기 초 황실의 취고수가 연주하던 〈국거리〉와 현행 《대취타》 악곡 중 〈능게휘모리〉에서도 발견할 수 있는데, 그 악조는 세악수악 〈길타령〉이 계면조의 특징이 강한 것과 달리 취고수악은 평조의 특징이 강한 것을 알 수 있다. 다음 항에서는 민간에서 전승한 취고수악 〈길타령〉의 악조를 분석함으로써 국립국악원 전승 취고수악 〈길타령〉, 즉 〈능게휘모리〉와 차이가 있는지 확인하도록 하겠다.

2) 경기지역 민간 음악인 전승 '태평소 〈길타령〉'의 악조

경기지역 민간 음악인이 〈길타령〉과 유사한 선율을 태평소로 연주하는 악곡으로는 허용업 연주의 〈길타령〉과 〈휘모리〉,[169] 김점석 연주의 〈길타령〉,[170] 지영희에게 태평소를 사사받은 최경만 연주의 〈휘모리〉[171]가 있다. 또한, 이들이 사찰의 재의식에서 〈길타령〉 선율을 연주한 경우도 확인할 수 있는데, 그 예로 김점석의 〈요잡〉[172]과 최경만의 〈천수〉[173]도 본 항에서 함께 다루도록 하겠다.

(1) 종지음

국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 음기능, 즉 종지음을 장별로 확인하지 않고 악구의 종지음을 확인하였듯이 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 종지음도 악구의 종지 선율형에서 종지음을 확인하도록 하겠다.

---

169) 허용업, [허용업 기악 독주집](예술기획TOP, 2006).

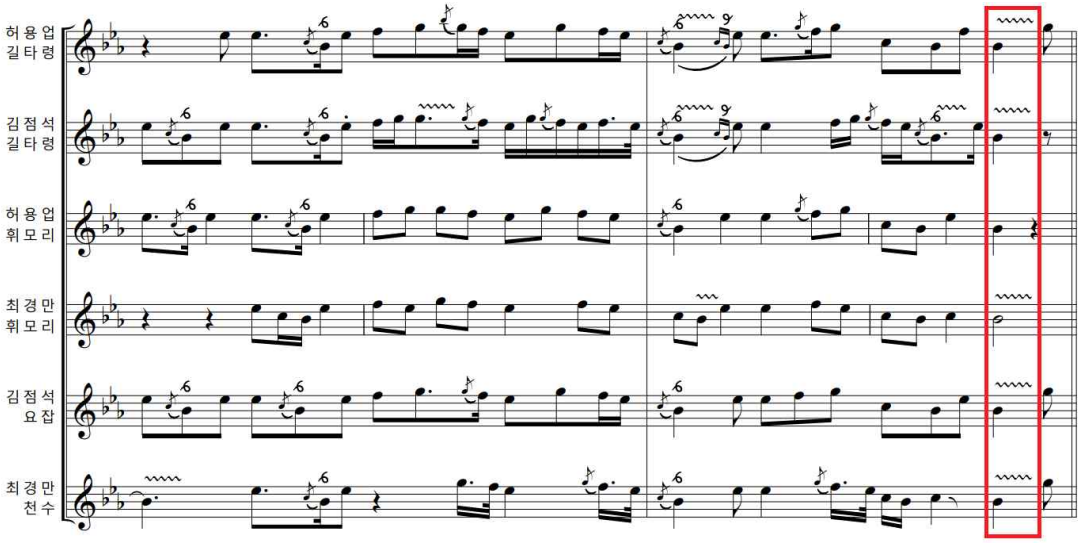
170) 김점석의 음반에는 5가지 종류의 〈길타령〉이 수록되어 있는데, 본고에서는 〈타령조 길타령〉을 대표곡으로 채보하여 '김점석 〈길타령〉'으로 표기하도록 하겠다. 김점석, [金點石 器樂曲集 3](서울음반, 2001).

171) 최경만, 『피리·호적 악보집』(얼레빗, 2011).

172) 김점석의 음반에 수록된 5가지 〈길타령〉 중 〈내림계 길타령〉을 채보하여 연구대상으로 삼았으며, 이를 '김점석 〈요잡〉'이라 표기하도록 하겠다. 김점석의 음악을 수록한 악보에 의하면 〈내림게가락〉의 다른 이름을 〈요잡가락〉이라고 기록하였는데, 이용식이 제시한 영산재의 5가지 태평소 음악의 종류에 의거하여 〈내림계 길타령〉을 〈요잡〉이라 칭하도록 하겠다. 이건회, 앞의 책, 220-221쪽; 이용식, 앞의 글(2015), 35-36쪽 참조.

173) 최경만, [최경만의 피리연주곡집](신나라, 1994).

〈악보 58〉 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 종지음 비교

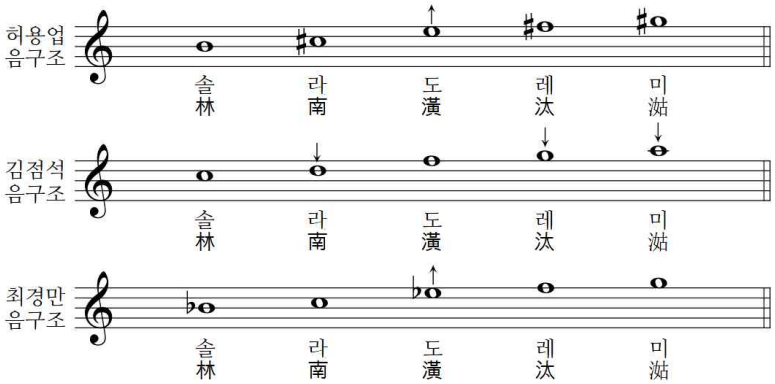


위에 제시한 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉 6종의 악보에서 네모로 표시한 부분을 보면 모두 솔(b♭)로 악구를 종지하고 있다. 이 중 허용업 〈길타령〉과 김점석 〈요잡〉, 최경만 〈천수〉는 종지음 솔(b♭) 다음에 미(g)를 연주하는데, 이는 다음 악구로 자연스럽게 연결하기 위한 음으로 장단이 끝나기 전에 연주함으로써 악곡이 완전히 끝나지 않았음을 알리는 동시에 새로운 악구가 시작됨을 알리는 음이다. 따라서 태평소 〈길타령〉의 종지음은 모두 솔(b♭)이다.

(2) 음구조와 시김새

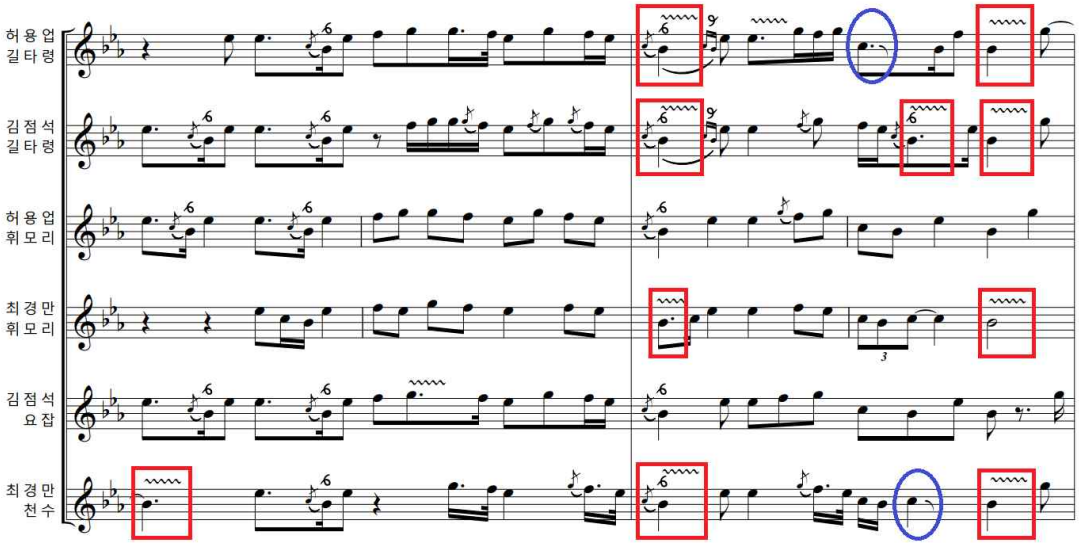
경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조는 모두 솔(林)·라(南)·도(潢)·레(汰)·미(淜)이다. 그런데 연주자별로 입김의 세기나 연주 습관이 다르고, 치켜잡고 연주하기도 하여 각 계이름에 해당하는 실음의 음고가 다르다. 이를 악보로 표기하면 다음과 같다.

〈악보 59〉 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조 비교



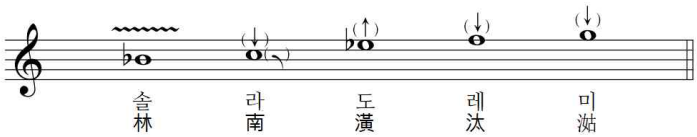
허용업은 솔(林, b)·라(南, $c^{\#\prime}$)·도(潢, e′)·레(汰, $f^{\#\prime}$)·미(涕, $g^{\#\prime}$)에서 도(潢, e′)를 높게 연주하여 반음 위 음(f)에 가깝게 들리고, 김점석은 솔(林, c′)·라(南, d′)·도(潢, f′)·레(汰, g′)·미(涕, a′)에서 라(南, d′)·레(汰, g′)·미(涕, a′)를 낮게 소리 내며, 최경만은 솔(林, $b^{\flat}$)·라(南, c′)·도(潢, $e^{\flat\prime}$)·레(汰, f′)·미(涕, g′)에서 도(潢, $e^{\flat\prime}$)를 조금 높게 소리 낸다. 이처럼 태평소 음악은 연주자별로 연주 습관에 따라 음고가 다른데, 본고에서는 선율 비교의 용이성을 위해 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉의 음고와 동일하게 황종(黃)을 $e^{\flat}$에 가깝도록 기보하겠다. 위에서 살펴본 음구조를 바탕으로 악보에서 시김새를 연주한 예를 확인해보면 다음과 같다.

〈악보 60〉 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조별 시김새의 용례



경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉에서 자주 쓰이는 시김새는 위 〈악보 60〉에서 네모로 표시한 솔(b♭)의 요성이다. 특히 악구를 마칠 때 연주하는 종지음 솔(b♭)은 거의 매번 요성하여 일관성을 보인다. 위 〈악보 60〉에서 동그라미로 표시한 부분은 라(c′)를 퇴성하는 경우인데, 허용업 〈길타령〉과 최경만 〈천수〉에서 사용하는 시김새이다. 이 외에도 허용업 〈길타령〉에서는 도(e♭′)와 라(c″)를 요성할 때가 있고 김점석은 미(g′)를 요성할 때가 있으며 최경만은 레(f′)를 퇴성할 때가 있으나 이는 모두 주요 시김새가 아닌 예외적인 사용으로 보인다. 앞서 살펴본 음구조별 시김새를 정리하여 악보로 제시하면 다음과 같다.

〈악보 61〉 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조별 시김새



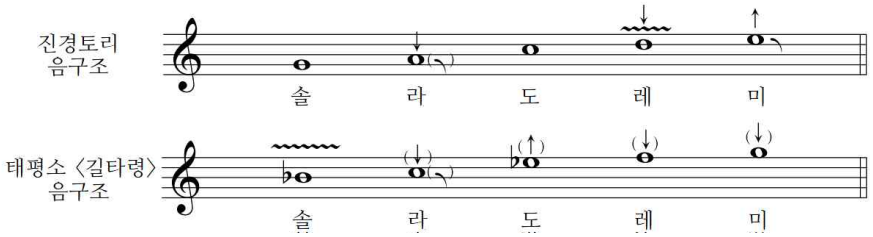
경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉은 솔(林)·라(南)·도(潢)·레(汰)·미(潕)의 음구조를 지니고 있으며, 연주자에 따라 도(潢)를 높게 소리내거나 라(南)·레(汰)·미(潕)를 낮게 소리내기도 한다. 솔(林)은 특히 악구

를 종지할 때 거의 항상 요성하고, 라(南)는 악곡에 따라 퇴성할 때가 있다.

(3) 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 악조 분석

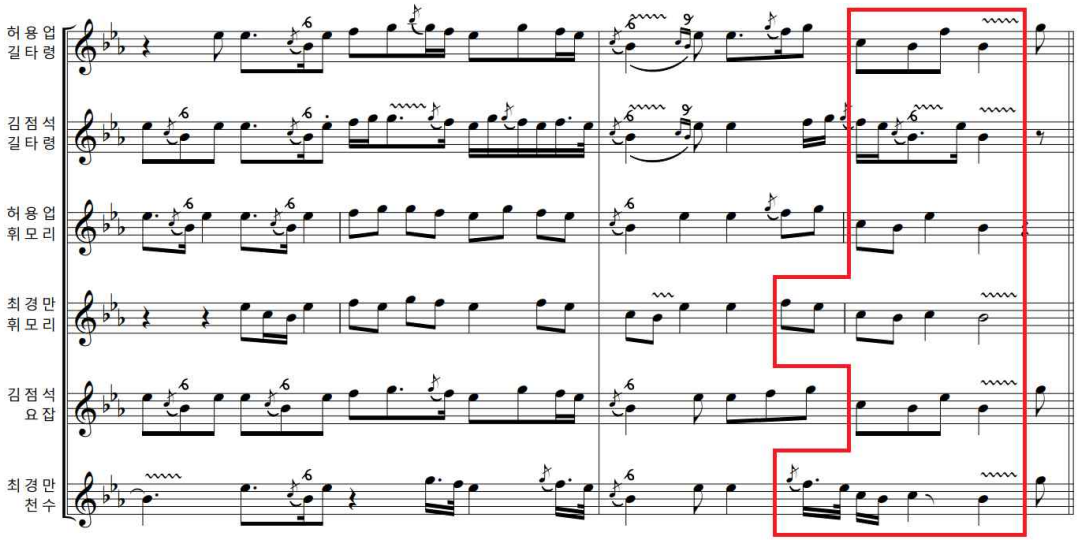
경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉은 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉와 마찬가지로 토리를 사용하여 악조를 분석하도록 하겠다. 경기지역의 토리인 진경토리의 음구조별 시김새와 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조별 시김새를 비교하면 다음과 같다.

〈악보 62〉 진경토리와 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조별 시김새 비교



진경토리의 음구조별 시김새와 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 음구조별 시김새를 비교해보면 요성의 위치가 다르다는 차이가 있다. 진경토리는 주로 레를 잘게 요성하는데, 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉은 솔을 요성하는 경우가 많다. 또한, 진경토리의 미는 조금 높게 소리 내며 퇴성하는데, 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉은 미를 퇴성하는 대신 조금 낮게 소리 내는 점에서 다르다. 그러나 라와 레를 조금 낮게 내는 점, 라에서 퇴성하는 점, 솔 · 라 · 도 · 레 · 미의 음구조를 가지고 주로 순차 진행을 하는 점, 그리고 종지 선율형이 진경토리의 특징과 동일하므로 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉은 진경토리로 판단된다. 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 종지 선율형을 확인해보면 다음과 같다.

〈악보 63〉 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉의 종지 선율형 비교



경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉 6종의 종지 선율형은 '라(c′)-솔(b♭)-레(f′) 또는 도(e♭′)-솔(b♭)'과 '레(f′)-도(e♭′)-라(c′)-솔(b♭)-도(e♭′) 또는 라(c′)-솔(b♭)'의 2가지가 있다. 2가지 종지 선율형은 모두 진경토리의 종지 선율형인 '레-도-라-솔'에 해당하므로 경기지역 민간 음악인 전승 태평소 〈길타령〉은 진경토리이다.

세악수악 〈길타령〉을 전승한 현행 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉은 평조의 음구조를 가지고 있으나 계면조의 시김새로 연주하는 남도경토리로 이루어진 것과 달리, 취고수악 〈길타령〉을 전승한 현행 태평소 〈길타령〉은 태평소의 연주 관습에 따라 음구조의 음고에 약간의 차이는 있으나 모두 평조적 특성이 강한 진경토리로 이루어져 있음을 알 수 있다. 세악수악과 취고수악이라는 악기 편성의 차이는 있으나 〈길타령〉이라는 동일한 선율을 연주함에도 불구하고 두 계통의 악조는 상반되는 결과를 볼 수 있다.

제Ⅲ장에서는 〈길군악〉과 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡의 악조를 전승 집단별로 나누어 살펴보았는데, 그 결과를 정리하면 다음과 같다. 세악수악 〈길군악〉을 전승한 현행 악곡은 임종 평조 또는 진경토리, 세악수악 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡은 황종 계면조 또는 남도경토리, 취고수악 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡은 진경토리이다. 이러한 악조의 공통적인 특성과 변화 양상을 전승계보 및 연주 상황과 연계하여 다음의 제Ⅳ장에서 알아보도록 하겠다.

Ⅳ. 전승계보와 악곡에 따른 행악의 악조

제Ⅱ장에서 살펴봤듯이 조선후기의 행악인 〈길군악〉과 〈길타령〉은 중앙과 민간의 악대에서 모두 연주하였다. 세악수악 〈길군악〉과 〈길타령〉을 전승한 현행의 악곡에서는 국립국악원에서 두 악곡을 하나로 합쳐서 연주하게 되었고, 〈길타령〉은 세악수와 취고수에서 모두 연주하였으나 전승 집단별로 지칭하는 악곡명이 달라져서 제목만 보아서는 쉽게 공통성을 찾을 수 없다. 이에 공통된 선율을 연주하는 악곡끼리 묶어서 표로 정리하면 다음과 같다.

〈표 19〉 〈길군악〉과 〈길타령〉의 전승 악곡 제목

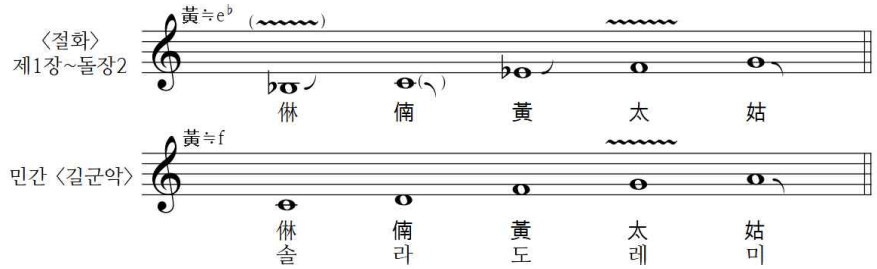
전승 악곡		본고의 연구대상 악곡	전승 악대
〈길군악〉	세악수악	◆ 〈절화〉 제1장~돌장2	국립국악원
		◆ 〈길군악〉	경기지역 민간 음악인
〈길타령〉	세악수악	★ 〈절화〉 제4장	국립국악원
		★ 〈길타령〉	경기지역 민간 음악인
	취고수악	◆ 〈국거리〉	국립국악원
		◆ 〈능게휘모리〉	
		◆ 〈길타령〉	경기지역 민간 음악인
		◆ 〈휘모리〉	
		◆ 〈요잡〉	
		◆ 〈천수〉	

위 〈표 19〉에서 악곡명 앞에 표기한 도형은 같은 악조끼리 같은 도형을 표기함으로써 공통된 악조로 구성된 악곡을 표시한 것이다. ◆로 표기한 악조는 임(솔)·남(라)·황(도)·태(레)·고(미)의 임종 평조 또는 진경토리이고 ★로 표기한 악조는 황(솔)·태(라)·중(도)·임(레)·남(미)의 황종 계면조 또는 남도경토리이다.

제Ⅲ장에서 분석한 조선후기 세악수와 취고수가 연주한 행악 중 〈길군악〉과 〈길타령〉을 계승한 현행 악곡의 악조를 전승 악곡별로 정리하여 비교해보도록 하겠다. 먼저 세악수악 〈길군악〉을 전승한 현행 악곡의 악조를 비교하면

다음과 같다.

〈악보 64〉 세악수악 〈길군악〉을 전승한 현행 악곡의 악조:
국립국악원 전승 〈절화〉 제1장~돌장2와 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉



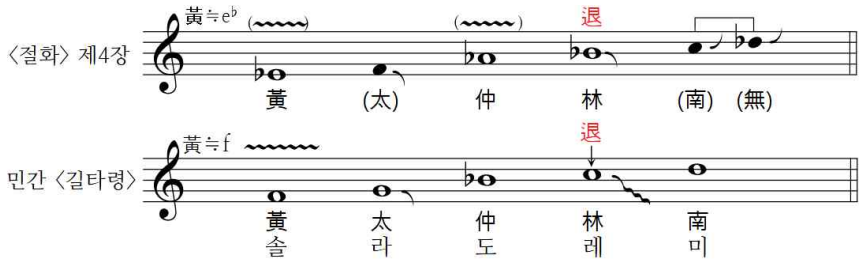
조선후기 행악 중 세악수악 〈길군악〉을 전승한 현행 국립국악원의 〈절화〉 제1장~돌장2와 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉은 모두 임(林)·남(南)·황(黃)·태(太)·고(姑)의 동일한 구성음으로 이루어져있다. 두 악곡의 종지음은 모두 배임(林)이고, 시김새를 비교해보면 태(太)에서 요성하고 고(姑)에서 퇴성하는 것이 공통적이다.

두 악곡이 정악과 민속악이라는 다른 장르에 속하는 음악이므로 평조와 토리라는 다른 용어를 사용하여 악조를 분석하였다. 이에 국립국악원 전승 〈절화〉 제1장~돌장2의 악조는 임종 평조로, 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉의 악조는 진경토리라고 분석하였다. 그러나 황준연은 정악과 민속악의 구분과 상관없이 한국음악의 악조를 크게 평조와 계면조로 나눌 수 있다고 보았다.[174] 황준연은 민속악의 경토리와 수심가토리는 정악의 평조와 같다고 보았고 메나리토리와 육자백이토리는 계면조와 같다고 보았다. 이에 따라 진경토리로 짜인 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉은 평조 악곡으로 볼 수 있다. 국립국악원 전승 〈절화〉는 요성의 폭이 얕은 대신 추성과 퇴성을 빈번하게 사용하는 정악의 특징을 가지고 있고 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉은 요성과 퇴성 등의 전체적인 시김새의 폭이 크지만 추성을 잘 하지 않는 민속악의 특성을 지니고 있다. 따라서 전승 주체가 달라짐에 따라 시김새의 표현이나 관용적 선율형이 달라졌다는 차이가 생겼으나, 국립국악원과 경기지역

174) 황준연은 민속악의 평조와 계면조가 정악의 악조와 시김새가 다른 특색을 지녔음에도 구조적으로 연관이 있다고 하였다. 황준연, 앞의 글(1993).

민간 음악인 모두 〈길군악〉을 평조로 연주하였으며, 두 악곡은 동일한 악조로 구성되었다. 〈길군악〉에 이어서 연주하는 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡의 악조를 비교하면 다음과 같다.

〈악보 65〉 세악수악 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡의 악조:
국립국악원 전승 〈절화〉 제4장과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉



조선후기 행악 중 세악수악 〈길타령〉을 전승한 현행 국립국악원의 〈절화〉 제4장과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조는 매우 독특한데, 제Ⅲ장에서 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장은 황종 계면조로, 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉은 남도경토리로 악조를 분석하였다. 구성음 및 종지음을 보면 두 악곡 모두 황(黃)·태(太)·중(仲)·임(林)·남(南)이라는 공통된 구성음으로 이루어져 있고 황(黃)으로 종지한다. 남도경토리의 음구조를 솔·라·도·레·미(파)로 제시하기도 하는 만큼[175] 미를 조금 높게 소리 내는 특징이 있는데, 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 미에 해당하는 음을 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장에서 남(南) 또는 무(無)로 연주하기도 하여 통하는 바가 있다.

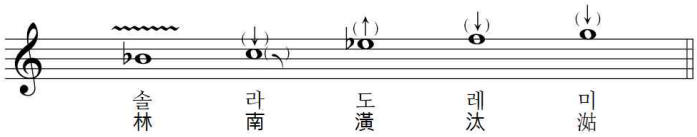
두 악곡의 구성음만 보면 황종 평조 또는 진경토리로 판단할 여지도 있지만, 황(黃)·중(仲)·임(林)이 주요 선율 구조를 이루고 있는 점과 임(林)을 퇴성하거나 음고를 낮게 내면서 내려떠는 요성을 하는 점을 통해 두 악곡을 모두 계면조의 시김새로 연주한다는 것을 알 수 있다. 따라서 두 악곡은 평조의 구성음을 가지고 있으나 계면조의 시김새로 연주하는 복합적인 악조로 이루어져 있다. 세악수악 〈길군악〉을 전승한 현행의 두 악곡이 악조가 동일했던 것과 같이 세악수악 〈길타령〉을 전승한 현행 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장

175) 이보형, 앞의 글(2007), 221쪽.

과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉의 악조 또한 동일하다는 것을 알 수 있다.

〈길타령〉은 고악보에서 〈가군악〉 또는 〈집구락〉이라는 악곡명을 사용했던 것에서 볼 수 있듯이, 행진을 하다가 목적지에 도착한 뒤에 연주하던 악곡이다. 따라서 평조로 연주하던 〈길군악〉을 목적지에 도착한 후에는 음악적 대비를 위해 중심음의 위치를 옮기고 계면조화하여 〈길타령〉을 연주했던 것으로 추정된다. 이에 세악수악 〈길타령〉은 한 악곡 내에서 중심음의 높이와 선법이 모두 바뀐 이례적인 곡이라 할 수 있다. 그런데 이와 유사한 선율을 연주하던 취고수악 〈길타령〉은 다른 양상을 보여 주목된다.

〈악보 66〉 취고수악 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡의 악조



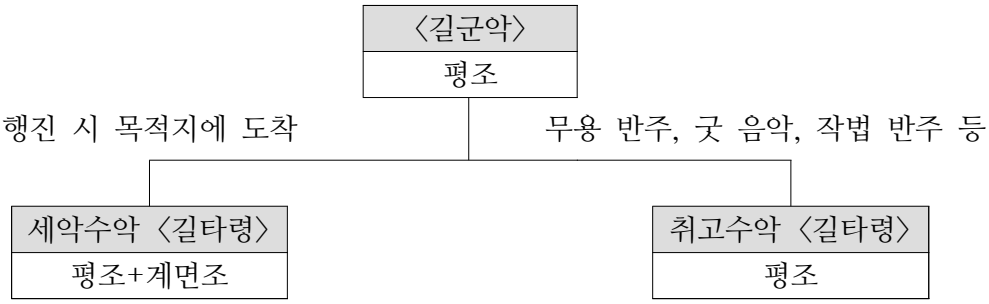
세악수악 〈길타령〉을 전승한 악곡이 평조의 구성음으로 이루어져 있으나 계면조의 시김새로 연주했던 것과 달리, 취고수악 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡은 유사한 선율을 연주함에도 완전한 평조로 이루어져 있다는 차이를 볼 수 있다. 취고수악 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡들은 모두 솔(林)·라(南)·도(潢)·레(汰)·미(潕)의 구성음으로 이루어지고 각 음들을 고루 거쳐 진행하며, '레-도-라-솔'의 종지 선율형으로 매 악구를 종지하는 전형적인 진경토리로 구성된 것을 확인하였다.

태평소는 제Ⅲ장 제3절에서 언급한 것처럼, 악기의 특성상 동일한 안공법으로 소리를 내도 입김의 세기에 따라 소리 나는 음이 크게 달라진다. 이에 취고수악 〈길타령〉을 전승한 악곡별로 눅여부는 음과 띄워부는 음이 다른데, 각 악곡별로 알아보면 다음과 같다. 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉는 라(南)·레(汰)·미(潕)를 눅여불어 반음 가까이 낮게 연주한다. 허용업은 도(潢)를 띄워불어 반음 가까이 높게 연주하고, 김점석은 라(南)·레(汰)·미(潕)를 낮게 소리 내며, 최경만은 도(潢)를 조금 높게 소리 낸다.

따라서 취고수악 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡들의 악조를 율명으로 나타

내면 그 구성음은 모두 임(林, 솔) · 남(南, 라) · 청황(潢, 도) · 청태(汰, 레) · 청고(滸, 미)가 된다. 이는 곧 〈길군악〉의 임종 평조와 동일한 악조라는 것을 의미한다. 〈길군악〉과 〈길타령〉의 악조 변화 양상을 도식화하면 다음과 같다.

〈표 20〉 행악의 연주 상황에 따른 〈길타령〉의 악조 변화 양상

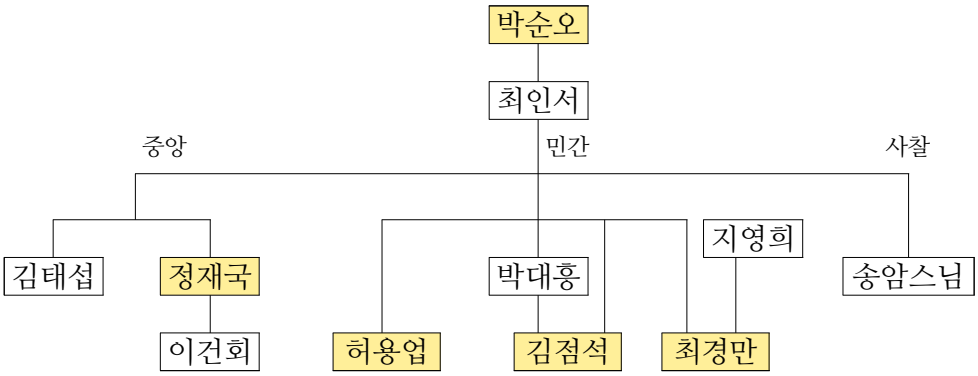


〈길군악〉은 평조 구성음을 평조의 시김새로 연주하는 평조 악곡인데 〈길타령〉의 경우 세악수악과 취고수악의 악조가 다르다. 세악수악 〈길타령〉은 행진을 하다가 목적지에 도착한 뒤에 연주하던 악곡으로, 행진을 할 때는 평조 악곡을 연주하다가 목적지에 도착하면 음악적 대비를 위해 악조를 변형하여 〈길타령〉을 연주했던 것으로 추정한다. 이때 구성음은 여전히 평조이지만 시김새는 계면조로 변화하였고 중심음도 배임(侳)에서 황(黃)으로 4도 상행하는 변천 과정을 거쳤다. 그러나 취고수악 〈길타령〉은 민속 무용이나 작법의 반주, 또는 굿 음악 등에서 주로 연주하였으므로 연주 상황에 따른 큰 변화가 없다. 이에 태평소로 연주하는 〈길타령〉은 음악적인 대비를 꾀할 필요가 없었으므로 세악수악과 달리 악조의 변화가 일어나지 않았고, 이에 따라 〈길군악〉과 동일한 임종 평조로 이루어졌다고 볼 수 있다.

〈길타령〉은 세악수와 취고수라는 악대와 국립국악원과 경기지역 민간 음악인이라는 전승 주체, 그리고 장단 및 빠르기가 다름에도 불구하고 동일한 선율이 연주된다. 이러한 현상은 다음에 제시한 태평소 연주자의 전승계보를 통해 이해할 수 있다.[176]

176) 박은현, 「1907년 발매 빅터음반 〈국거리〉의 성격 규명과 전승 -태평소 선율을 중심으로-」, 『국악원논문집』 제36집(국립국악원, 2017), 201쪽 참고.

〈표 21〉 태평소 연주자의 전승계보



위에 제시한 태평소 연주자의 전승계보에서 본고의 연구대상 악곡을 연주한 사람은 중앙 음악 기관의 박순오(추정)와 정재국, 민간의 허용업 · 김점석 · 최경만이다. 이들이 연주한 악곡 중 박순오의 〈국거리〉, 정재국의 〈능게휘모리〉, 허용업의 〈길타령〉과 〈휘모리〉, 김점석의 〈길타령〉과 〈요잡〉, 최경만의 〈휘모리〉와 〈천수〉가 경기지역 민간 음악인 전승 세악수악 〈길타령〉과 장단이나 빠르기는 다르지만 선율은 동일하다.

박순오는 선전관청이나 오영문에 속해있던 정규 취고수의 태평소 연주자였으나, 나라가 위태로워지자 생계유지를 위해 라디오에 출연하거나 유성기음반에 취입하기도 하였고 불교 행사에서 연주하거나 극장의 프로그램을 광고하는 거리 연주를 하기도 하였다고 한다.[177] 헤이먼에 의하면 이때 〈대취타〉를 연주했다고 하는데, 1930년대에 발매된 Regal C289-B 〈점두선전〉이 태평소로 〈방아타령〉 선율을 연주하는 음반이었던 것을 보면, 19세기 말에서 20세기 초의 취고수는 이미 〈무령지곡〉만 연주하지 않고 민간 음악을 수용하여 다양한 악곡을 연주하였음을 알 수 있다. 특히 1907년에 발매된 Victor 13556 (A) 〈국거리〉는 현행 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉과 동일한 선율로 이루어져 있는데, 이 음반을 녹음했던 1906년 당시 유명했던 태평소 연주자를 생각해보면 '한국셔울 취고슈구인'의 쌍호적 중 하나는 박순오였을 가능성이 있다고 한다.[178]

177) 알란 C. 헤이먼, 「최인서와 〈대취타〉」, 『국악원논문집』 제22집(국립국악원, 2010), 149쪽.

위에 제시한 태평소 연주자의 전승계보에 의하면 현행 대다수의 태평소 연주자들은 모두 최인서(崔仁瑞, 1892-1978)로부터 학습하였는데, 최인서는 어렸을 때부터 정규 취고수의 태평소 연주자였던 박순오에게 태평소 연주법이나 〈취타〉 가락 등을 학습한 겸내취 출신으로,[179] 최인서에게 태평소를 배워 연주하는 현재의 연주자들은 결국 조선말의 취고수 악곡을 계승하고 있다고 볼 수 있다. 최인서가 가장 아낀 제자는 국립국악원의 김태섭(金泰燮, 1922-1993)과 봉원사의 박송암(朴松庵, 1915-2000) 스님이라고 한 것을 통해[180] 궁중의 음악 기관을 계승한 국립국악원과 민간의 사찰에서도 조선후기 취고수 음악의 계통을 잇고 있다는 사실을 알 수 있다. 이처럼 현행 태평소 음악은 전승 집단을 막론하고 모두 최인서와 박순오의 영향을 받아서 형성되었다.

한편, 김영운은 빅터 유성기음반 〈국거리〉의 전반부 선율은 현행 불교 의식에서 바라춤의 반주 음악으로 사용되는 〈천수〉와 같은 곡이지만 2소박의 빠른 후반부 선율은 현행과 같은 곡을 찾을 수 없었다고 하였다.[181] 그러나 김영운이 〈국거리〉의 전반부 선율과 같은 악곡으로 제시한 벽응스님의 〈천수〉는 ♩.=110의 매우 빠른 속도로 연주하는 악곡이므로 ♩.=60으로 연주하는 〈국거리〉의 전반부보다 오히려 ♩=140으로 연주하는 후반부 선율과 더 유사하다고 볼 수 있는 가능성을 제시해본다. 또한, 박은현은 빠르기와 연주 길이 등의 면에서 약간의 차이는 있으나 정재국 · 허용업 · 김점석 · 최경만 · 벽응스님 등의 연주에서 유사한 선율을 찾아볼 수 있으므로 궁중에서 연주한 취고수의 행악인 〈국거리〉가 민간과 불교로 전승되었다고 보았다.[182]

이보형은 〈천수〉가 민간 세악수의 〈길타령〉이 자진모리로 변주된 선율이라

178) 강혜진, 앞의 글, 59쪽.

179) 최인서는 스스로 취재(取才)를 봐서 겸내취로서 활동을 하였다고 하였으나 당시의 군대 해산과 같은 사회적 상황을 봤을 때 새로운 악사를 뽑았다고 보기 힘듦으로 그의 증언에 따라 겸내취였다고 보기는 어렵다고 한다. 그러나 최인서와 함께 겸내취가 되었다는 임원식(林元植, 1886-?)은 호적수로 뽑힌 이듬해에 군대가 해산하여 잔칫집이나 놀이마당 등에서 태평소를 연주했다고 하였으므로 최인서가 취재를 보았을 때의 나이를 혼동하였을 뿐이고 겸내취로 뽑힌 것이 사실이었을지 모른다. 예용해, 『인간문화재』(어문각, 1963), 50쪽; 성경린 · 김기수, 『無形文化財調査報告書 第六九號 大吹打』(문화재관리국, 1970), 45-51쪽 참고.

180) 성경린 · 김기수, 위의 책, 58쪽.

181) 김영운, 앞의 글(2015b), 90-91쪽.

182) 박은현, 앞의 글, 210쪽.

하였고,[183] 이생강의 증언에 의하면 “본래 불교에서 쓰던 가락(〈천수〉)이 민간음악에 들어온 것 같다.”라고 하였다.[184] 이철이에 의하면 《취타풍류》가 과거 일반 민간에서는 잘 연주되지 않고 사찰 · 향교 · 향리의 의식 음악으로 연주되었다고 하는데,[185] 따라서 민간 세악수의 〈길타령〉 선율이 사찰에 흘러들어간 것인지 혹은 불교 의식음악이 민간으로 흘러들어간 것인지 선후 관계를 확언하기는 어렵다. 이보형은 삼현육각 편성의 행악 〈길타령〉과 〈천수〉가 하나의 음악에서 분화된 것으로 보았다.[186]

본고를 통해 군영 음악과 민간의 행악, 굿 음악, 사찰 음악 등에서 태평소로 공통된 선율이 연주되었다는 것을 확인함으로써 조선후기의 행악이 19세기 이래로 현재까지 다양한 연주 주체에 의해 변조 · 변주되며 전승되고 있다는 것을 알 수 있다.

183) 이보형, 「영산재 의식에서 세속 취고수 음악의 수용 방법론」, 31쪽; 손인애, 앞의 책, 302쪽에서 재인용.
184) 손인애, 위의 책, 303쪽.
185) 이철이, 「만파정식지곡과 취타풍류의 비교 연구」(단국대학교 교육대학원 석사학위논문, 1994), 3쪽.
186) 이보형, 앞의 글(1999a), 12쪽.

Ⅴ. 맺음말

본고는 행악 관련 선행연구가 연구자별로 산발적인 논의가 이루어짐에 따라 종합적인 관점에서 바라보는 연구의 필요성을 느껴 연구를 진행하였다. 본고에서는 〈길군악〉과 〈길타령〉을 조선후기 행악이라는 관점에서 세악수악과 취고수악으로 나누고, 전승 집단에 따라 지칭하는 악곡명과 악조적 특징의 변천 과정을 정리하여 종합적으로 논의하고자 하였다. 본고의 연구 결과를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 조선후기의 행악 관련 자료가 수록된 고악보와 음반을 살펴봄으로써 전승 양상을 알아보았다. 세악수악 〈길군악〉은 고악보에서 주로 〈파진악〉 또는 〈노군악〉이라는 곡명으로 수록되었으며 현행 악곡으로는 국립국악원 전승 〈절화〉 제1장에서 돌장2까지와 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉이 해당한다. 세악수악 〈길타령〉은 고악보에서 주로 〈가군악〉이라는 곡명으로 수록되었는데, 이는 행진 시 목적지에 도착한 후 연주하는 연주 상황이 반영된 곡명이다. 세악수악 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡으로는 국립국악원 전승 〈절화〉 제4장과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉이 있다. 취고수악 〈능게휘모리〉는 유성기음반 Victor 13556(A) 〈국거리〉에서 선율을 확인할 수 있는데, 현행 악곡으로는 국립국악원 전승 〈능게휘모리〉, 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉과 〈휘모리〉, 그리고 사찰에서 연주하는 〈요잡〉과 〈천수〉가 있음을 확인하였다.

둘째, 〈길군악〉과 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡의 악조를 분석하였다. 본고에서 평조와 계면조로 분석할 때의 기준은 출현음 · 종지음 · 시김새였으며, 토리로 분석할 때의 기준은 음기능 · 음구조 · 시김새였다. 분석한 시김새의 종류는 추성, 퇴성, 요성, 평성의 4가지이다. 세악수악 〈길군악〉을 전승한 현행 국립국악원의 〈절화〉 제1장~돌장2의 악조는 임(林) · 남(南) · 황(黃) · 태(太) · 고(姑)의 임종 평조로, 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉의 악조는 임(林) · 남(南) · 황(黃) · 태(太) · 고(姑)의 진경토리로 판단하였다. 세악수악 〈길타령〉을 전승한 현행 국립국악원의 〈절화〉 제4장의 악조는 황(黃) · 태(太) · 중(仲) · 임(林) · 남(南)의 황종 계면조로, 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉

의 악조는 황(黃)·태(太)·중(仲)·임(林)·남(南)의 남도경토리로 분석하였다. 마지막으로 취고수악 〈길타령〉을 전승한 현행 태평소 음악은 입김의 세기에 따라 소리 나는 음이 크게 달라지는 악기의 특성상 연주자별로 눅여부는 음과 띄워부는 음이 다르지만 모두 솔(林)·라(南)·도(潢)·레(汰)·미(淤)의 진경토리로 동일하다는 것을 확인하였다.

마지막으로 〈길군악〉과 〈길타령〉을 전승한 현행 악곡의 악조를 연주 상황 및 전승계보에 따라 비교 검토하였다. 행진 시에는 평조 악곡인 〈길군악〉을 연주하다가 목적지에 도착한 뒤에는 음악적 대비를 위해 중심음을 옮기고 계면조의 시김새로 연주함으로써 세악수악 〈길타령〉은 황종 계면조로 변주되었다. 그러나 민속 무용이나 작법의 반주, 또는 굿 음악 등에서 주로 연주하던 취고수악 〈길타령〉은 독립적으로 연주되는 곡이어서 음악적인 대비를 꾀할 필요가 없었으므로 세악수악 〈길타령〉과 달리 악조의 변화가 일어나지 않았고, 이에 따라 〈길군악〉과 동일한 임종 평조로 이루어졌다고 볼 수 있다. 특히 태평소 음악은 궁중, 민간, 사찰이라는 다양한 장소에서 연주되었음에도 불구하고 동일한 선율을 연주하는 현상의 원인을 태평소 연주자의 전승계보를 통해 유추하였다. 현행 태평소 음악은 모두 최인서와 박순오로부터 전승되었으므로 20세기 초에 궁중에서 연주되던 〈국거리〉의 선율, 즉 〈길타령〉의 선율이 다양한 전승 집단에 의해 연주되고 있음을 알 수 있었다.

참 고 문 헌

1. 악보

고려대학교 민족문화연구원, 「소영집성」, 『고려대학교 해외한국학자료센터』, 〈http://kostma.korea.ac.kr/〉.

국립국악원 편, 『한국음악학자료총서 제2집 금보신증가령, 삼죽금보, 아금고보, 율보, 초입문금보, 금보, 서금가곡』, 서울: 국립국악원, 1980.

_____, 『한국음악학자료총서 제7집 증보고금보, 휘금가곡보, 죽취금보, 양금보(일사금보), 원객유운, 흑홍금보』, 서울: 국립국악원, 1981.

_____, 『한국음악학자료총서 제14집 협률대성, 양금신보, 구라철사금자보, 현금오음통론, 영산회상, 방산한씨금보, 낭옹신보』, 서울: 국립국악원, 1984.

_____, 『한국음악학자료총서 제15집 금보(고), 금보정선, 양금보, 현금동문유기, 유예지, 장금신보, 서금, 금보, 서금보, 양금곡보, 양금주책』, 서울: 국립국악원, 1984.

_____, 『한국음악학자료총서 제16집 우의산수, 아양금보, 칠현금보, 연대소장금보, 졸옹가야금보, 신작금보, 백운암금보, 학포금보, 여창가요록』, 서울: 국립국악원, 1984.

_____, 『한국음악학자료총서 제17집 역양아운, 희유, 금보(단), 고대금보A, 고대금보B, 하바드대금보, 어은보』, 서울: 국립국악원, 1985.

_____, 『한국음악학자료총서 제18집 한금신보, 남훈유보, 금은금보(정악조음), 신증금보, 금보, 양금보, 경대금보』, 서울: 국립국악원, 1985.

_____, 『한국음악학자료총서 제25집 조선음률보, 아악부 대금보, 아악부 필률보, 아악부 당적보, 아악부 단소보, 아악부 현금보』, 서울: 국립국악원, 1988.

_____, 『한국음악학자료총서 제28집 아악부 가야금보, 아악부 해금보, 아악부 양금보, 아악보 아쟁보, 아악부 경종보』, 서울: 국립국악원, 1989.

_____, 『한국음악학자료총서 제33집 삼죽금보』, 서울: 국립국악원, 1998.

_____, 『한국음악학자료총서 제34집 평조중대엽보, 금조, 현학금보, 금보(만당소장본), 양금보(소암소장본), 철현금보』, 서울: 국립국악원, 1999.

_____, 『한국음악학자료총서 제39집 악장요람, 허주금보, 오희상금보, 아양고운, 창하유필』, 서울: 국립국악원, 2004.

_____, 『한국음악 제37집 민간 대풍류』, 서울: 국립국악원, 2008.

_____, 『한국음악학자료총서 제51집 이왕직아악부 오선악보 경풍년, 염양춘, 수룡음, 헌천수, 요천순일지곡, 취타, 수요남극지곡, 동동, 유황곡, 정동방곡, 희운지악, 숙안지악, 융은지악, 보태화지악, 향만년지악』, 서울: 국립국악원, 2013.
_____, 『한국음악학자료총서 제52집 이왕직아악부 오선악보 경풍년, 헌천수, 요천순일지곡, 만파정식지곡, 수요남극지곡, 수제천, 동동, 유황곡, 정동방곡, 희운지악, 숙안지악, 융은지악, 보태화지악, 향만년지악 각 악기별 악보』, 서울: 국립국악원, 2013.
_____, 『피리정악보』, 서울: 국립국악원, 2015.
_____, 『해금정악보』, 서울: 국립국악원, 2015.
_____, 『대금 정악보』, 서울: 국립국악원, 2016.
김기수 · 서한범, 『觱篥正樂』, 서울: 은하출판사, 1979.
김태섭 · 정재국, 『피리口音正樂譜』, 서울: 은하출판사, 1990, 2010.
이건회, 『태평소』, 서울: 도서출판 한소리, 2008.
정경조, 『국립남도국악원총서 19 경기풍류와 남도가락 –최경만, 김일구 구성』, 진도: 국립남도국악원, 2018.
정재국, 『중요무형문화재 제46호 대취타』, 서울: 은하출판사, 1996.
최경만, 『피리·호적 악보집』, 고양: 얼레빗, 2011.
_____ · 이철주 · 김무경, 『서울시 무형문화재 제44호 서울 · 경기 삼현육각』, 서울: 민속원, 2020.

2. 논저

강영근, 「대취타 변천과정에 대한 연구 –태평소 선율을 중심으로–」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1998.
강혜진, 「불교 취타악의 태평소 음악 –군영 취타악과의 관계를 중심으로–」, 『한국음악문화연구』 제10집, 한국음악문화학회, 2017.
곽태규, 「韓國傳統 行樂의 樂曲과 表現樣相 –現行 觱篥樂譜를 中心으로–」, 『한국음악연구』 제30집, 한국국악학회, 2001.
국립국악원 편, 『한국음악학자료총서 제56집 악리 · 악제, 악보 가야금 보』, 서울: 국립국악원, 2021.
김영운, 『국악개론』, 파주: 음악세계, 2015.
_____, 「1907년 빅터음반 수록 기악곡의 내용과 특징」, 『한국음악연구』 제58집, 한국국악학회, 2015.
_____, 「『소영집성(韶英集成)』의 내용과 특징」, 『민족문화연구』 74호, 고려대학교

민족문화연구원, 2017.
_____, 『개정증보판 국악개론』, 파주: 음악세계, 2020.
김정승, 「정악의 평조와 계면조 시김새 연구」, 『동양음악』 제39집, 서울대학교 동양음악연구소, 2016.
김창곤, 「雙花店과 가사 길군악」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1999.
김하늬, 「〈취타〉의 선율과 장단구조 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2017.
김해숙 · 백대웅 · 최태현, 『전통음악개론』, 서울: 도서출판 어울림, 1995.
노동은, 『지영희 평전』, 서울: 민속원, 2015.
박은현, 「1907년 발매 빅터음반 〈국거리〉의 성격 규명과 전승 -태평소 선율을 중심으로-」, 『국악원논문집』 제36집, 국립국악원, 2017.
배연형 · 석지훈, 「20세기 초 유성기음반 녹음 연구 -1906년 녹음 미국 콜럼비아와 빅터 레코드를 중심으로-」, 『한국음악연구』 제58집, 한국국악학회, 2015.
배인교, 「朝鮮後期 地方 官屬 音樂人 硏究」, 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2008.
배주현, 「『소영집성』 〈파진악〉과 〈호적〉 연구」, 한국학중앙연구원 한국학대학원 석사학위논문, 2023.
백형문, 「길군악 연구 -민간 길군악과 국립국악원 길군악의 피리 선율을 중심으로-」, 수원대학교 대학원 석사학위논문, 2002.
성경린 · 김기수, 『無形文化財調査報告書 第六九號 大吹打』, 문화재관리국, 1970.
성금연 편, 『다시 보는 지영희 민속음악 연구자료집』, 서울: 채륜, 2014.
성기련, 『한국음악이론 연구의 쟁점』, 성남: 한국학중앙연구원 출판부, 2020.
손인애, 『京山制 불교음악 I 개성지역 불교음악과의 관련성』, 서울: 민속원, 2013.
송방송, 「第5章 高麗社會의 音樂文化」, 『高麗音樂史硏究』, 서울: 一志社, 1988.
_____, 『증보한국음악통사』, 서울: 민속원, 2007.
송은도, 「『三竹琴譜』 路軍樂과 민간전승 길군악」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2004.
신은주, 「한국 민요 선법(토리)의 연구 성과 검토 및 논점」, 『한국민요학』 제46집, 한국민요학회, 2016.
안확, 「千年前의 朝鮮軍樂」, 『조선』, 조선총독부, 1930년 2월호.
알란 C. 헤이먼, 「최인서와 〈대취타〉」, 『국악원논문집』 제22집, 국립국악원, 2010.
예용해, 『인간문화재』, 서울: 어문각, 1963.
오용록, 「해금 〈길군악〉의 여러 선율」, 『한국음악연구』 제26집, 한국국악학회, 1998.

우에무라 유키오(植村幸生), 「朝鮮後期 細樂手의 形成과 展開」, 『한국음악사학보』 제11집, 한국음악사학회, 1993.
_____, 「19世紀末의 吹鼓手와 細樂手 -『內吹定例』·『吹鼓手軍案』의 분석-」, 『한국음악사학보』 제20집, 한국음악사학회, 1998.
유경은, 「삼현육각의 악조 연구 -서울특별시 지정 무형문화재에 기하여-」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2020.
이보형, 『京西토리 音構造 類型에 관한 硏究』, 문화재연구소, 1992.
_____, 「吹鼓手 音樂 部門의 指示 用語를 위한 音盤考察」, 『한국음반학』 제9호, 한국고음반연구회, 1999.
_____, 「한국음악의 '시김새' 연구방법 시론 : 민속음악을 중심으로」, 『음악논단』 제13집, 한양대학교 음악연구소, 1999.
_____, 「토리의 槪念과 有用論」, 『韶巖權五聖博士華甲紀念 音樂學論叢』, 서울: 韶巖權五聖博士華甲紀念 論文集刊行委員會, 2000.
_____, 「청의 개념유형과 구례 줄풍류 중려(仲呂)청의 생성원리에 대한 고찰」, 『한국음악연구』 제42집, 한국국악학회, 2007.
_____, 「조(調)가 지시하는 선법과 토리의 개념」, 『한국음악연구』 제51집, 한국국악학회, 2012.
_____, 「전통적 토리 특성에 의한 제주도 토리 연구 방법론」, 『한국음반학』 제28호, 한국고음반연구회, 2018.
이숙희, 「朝鮮後期 軍營樂隊의 形成과 展開 硏究」, 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2003.
_____, 「行樂 연주 악대의 종류와 성격 -궁중·관아·군영을 중심으로-」, 『한국음악연구』 제35집, 한국국악학회, 2004.
_____, 「불교 취타악의 형성 배경」, 『한국음악연구』 제37집, 한국국악학회, 2005.
_____, 「조선후기 지방 군영 취타악대 연구」, 『한국음악연구』 제40집, 한국국악학회, 2006.
_____, 『조선 후기 군영악대: 취고수·세악수·내취』, 파주: 태학사, 2007.
이용식, 『민속, 문화, 그리고 음악』, 파주: 집문당, 2006.
_____, 「불교의식의 태평소 음악에 관한 연구」, 『예술논집』 제17집, 전남대학교 예술연구소, 2015.
이종무, 「피리 정악 시김새 연구」, 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2019.
이진희, 「길타령계 음악의 변주양상」, 한양대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
이철이, 「만파정식지곡과 취타풍류의 비교 연구」, 단국대학교 교육대학원 석사학위논문, 1994.

이혜구 · 임미선,『한국음악이론』, 서울: 민속원, 2005.
장사훈,「길軍樂考」,『아세아연구』 제8호, 고려대학교 아세아문제연구원, 1965.
_____,「遊藝志의 軍樂打領과 現行 軍樂과의 關係」,『國樂論攷』, 서울: 서울대학교출판부, 1966.
_____,「1. 轉聲法과 退聲法」,『傳統音樂의 硏究』, 서울: 寶晉齋, 1975.
_____,「2. 韓國 音樂의 特徵을 찾기 위한 方法論 -특히 界面調를 중심으로-」,『傳統音樂의 硏究』, 서울: 寶晉齋, 1975.
진윤경,「20세기 삼현육각 〈타령〉에 관한 고찰 -서울 · 경기지역을 중심으로-」,『한국음악연구』 제60집, 한국국악학회, 2016.
차은희,「길군악과 길타령의 해금과 피리 선율 비교」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2001.
최태현,「지영희가 계승한 '취타풍류한바탕'과 '대풍류한바탕'의 음악적 구성」,『중앙음악연구』 7, 중앙대학교 중앙음악연구소, 1998.
_____,「지영희 음악에 나타난 경기음악의 특징」,『한국음반학』 제25호, 한국고음반연구회, 2015.
황준연,「雙花曲과 길군악(折花)」,『민족음악학』 제14집, 서울대학교 동양음악연구소, 1992.
_____,「韓國傳統音樂의 樂調(平調와 界面調)」,『국악원논문집』 제5집, 국립국악원, 1993.
_____,『서울대학교 동양음악연구소 연구총서 4 한국 전통음악의 樂調』, 서울: 서울대학교출판부, 2005.

3. 음반

국립국악원, [2016 국립국악원 정악단 하반기 정기공연 행악行樂 길 위에 음악을 펼치다], 서울: 국립국악원, 2016.
김점석,『金點石 器樂曲集 2』, 서울: 서울음반, 2001.
_____,『金點石 器樂曲集 3』, 서울: 서울음반, 2001.
_____,『김점석 기악곡집 제4집 전통한양 三絃六角』, 서울: Korea 국악중심, 2002.
정재국,『인간문화재 정재국 피리 · 태평소작품집 Ⅰ(정악편)』, 서울: SKC, 1995.
최경만,『최경만의 피리연주곡집』, 서울: 신나라, 1994.
최경만 · 이철주 · 김무경 · 윤순병 · 김성엽,『서울시 무형문화재 제44호 서울 · 경기 삼현육각』 부록 음반, 서울: 민속원, 2020.
허용업,『허용업 기악 독주집』, 서울: 예술기획TOP, 2006.

4. 인터넷 자료

서울대학교 규장각 한국학연구원, 『규장각 원문검색서비스』,
〈https://kyudb.snu.ac.kr/〉.
한국고전번역원, 『한국고전종합DB』, 〈https://db.itkc.or.kr/〉.
한국학중앙연구원, 『한국민족문화대백과』,
〈https://terms.naver.com/list.naver?cid=44621&categoryId=44621〉.

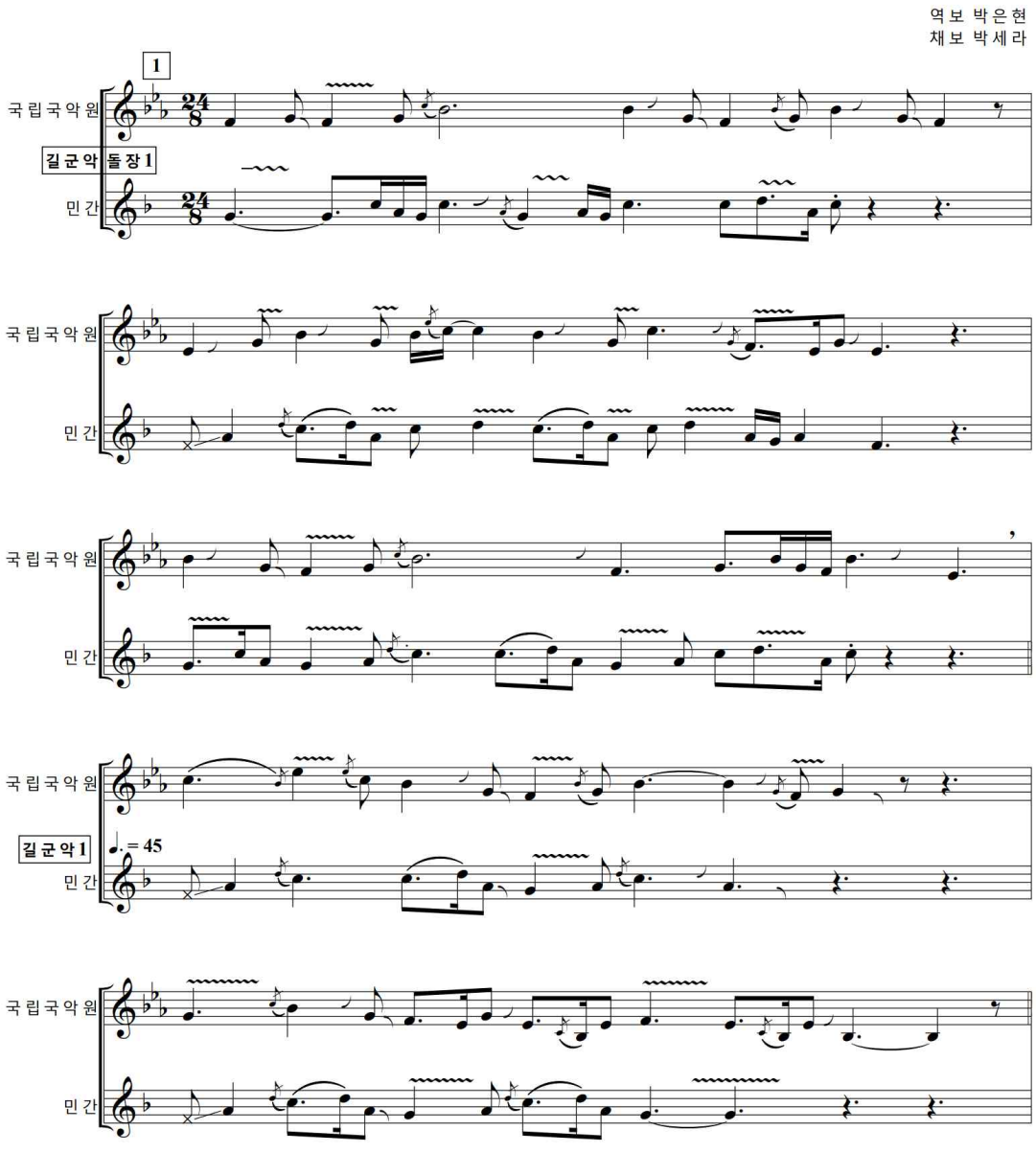
부 록 악 보 목 차

〈부록악보 1〉 국립국악원과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉의
피리 선율 비교 악보 ····· 109

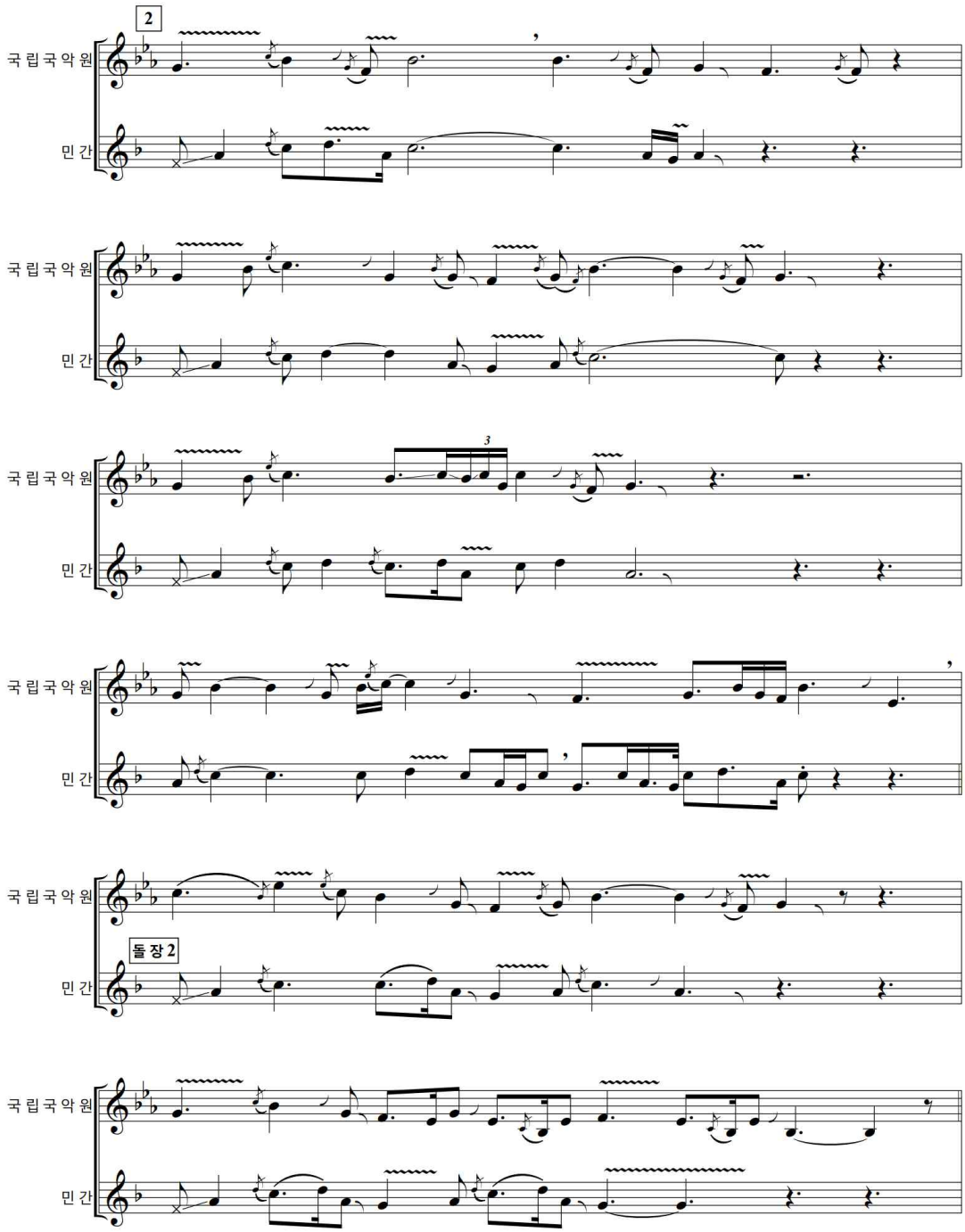
〈부록악보 2〉 국립국악원과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉과
〈능게휘모리〉 계통 악곡의 비교 악보 ····· 113

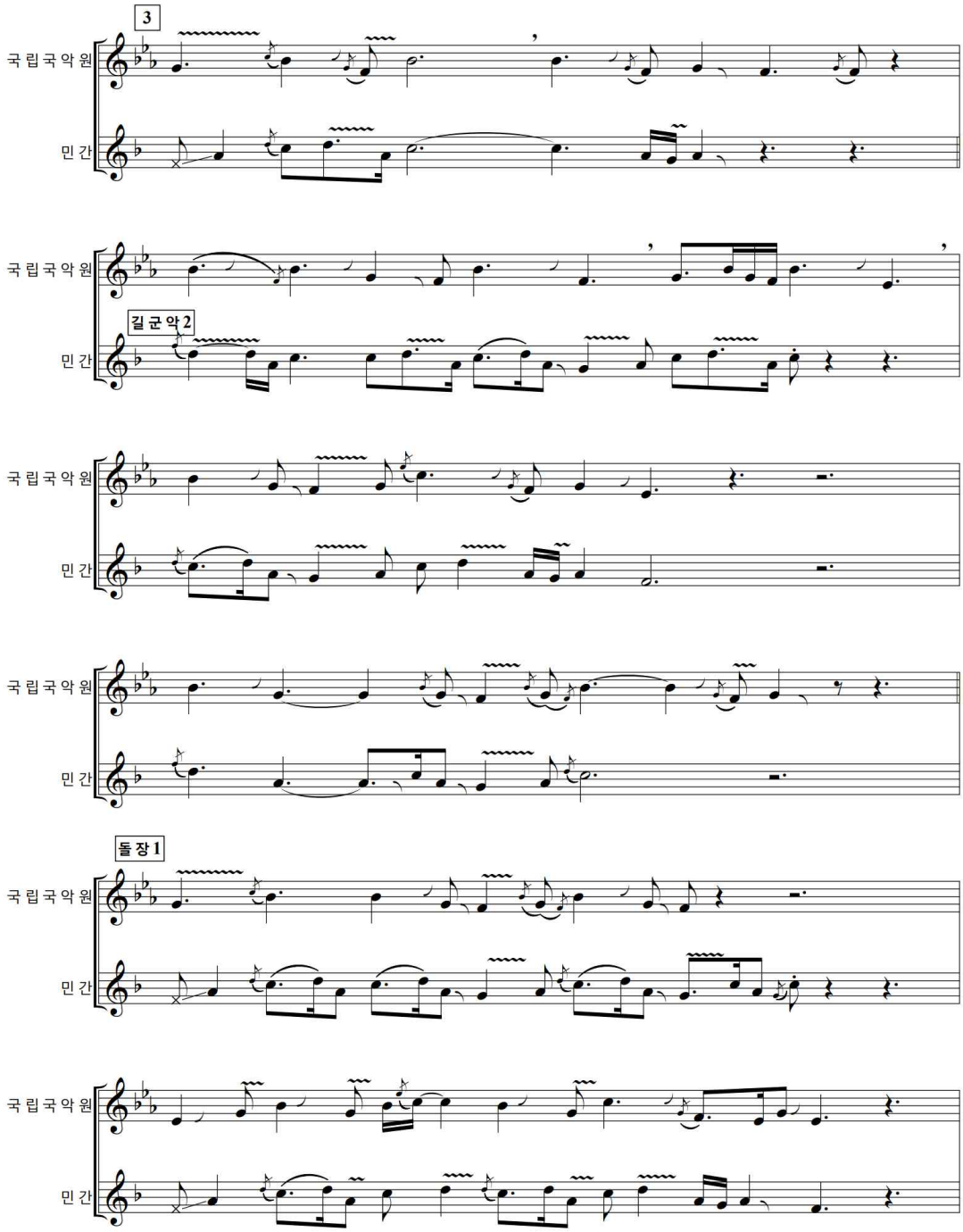
〈부록악보 1〉

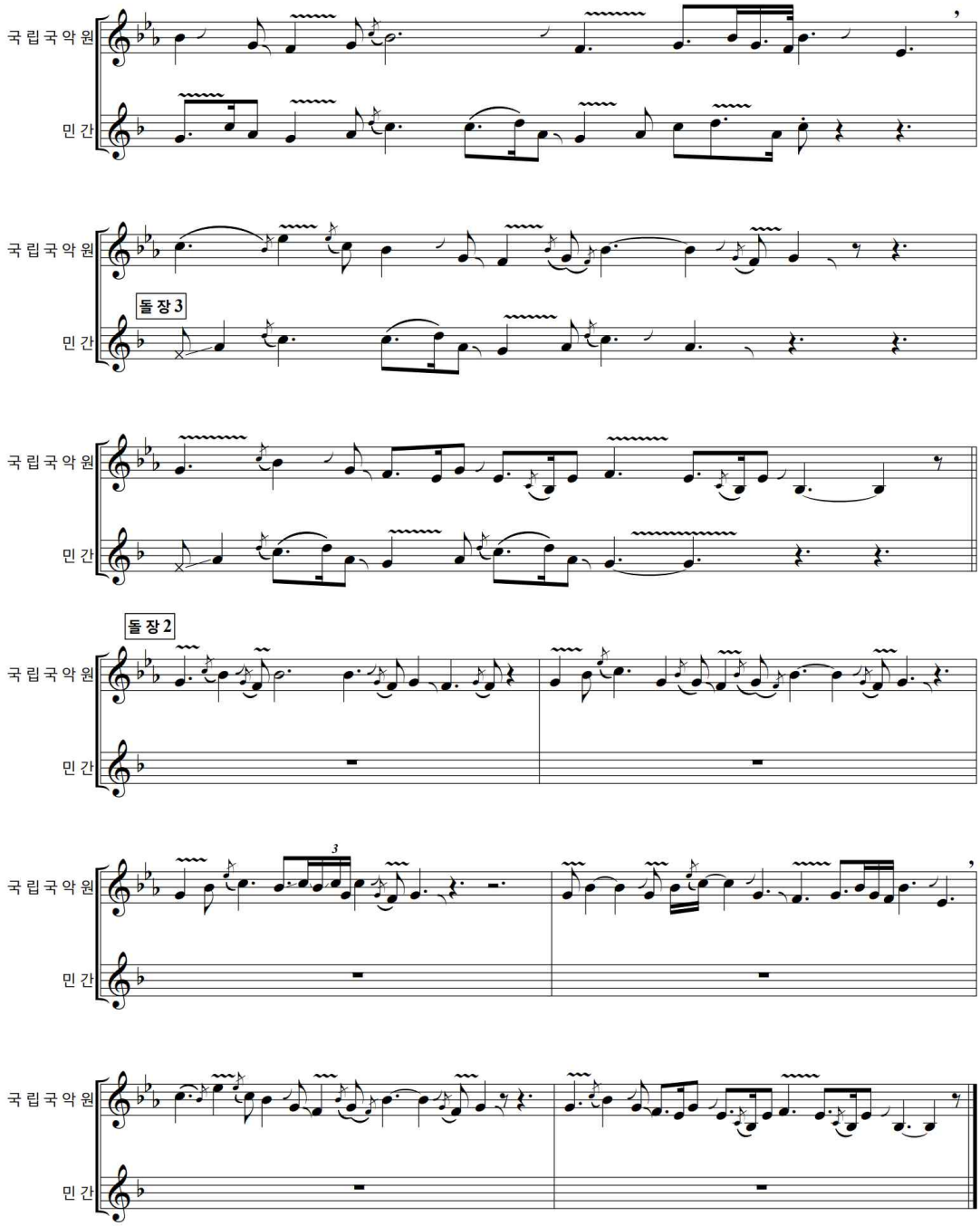
국립국악원과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길군악〉의 피리 선율 비교 악보



©

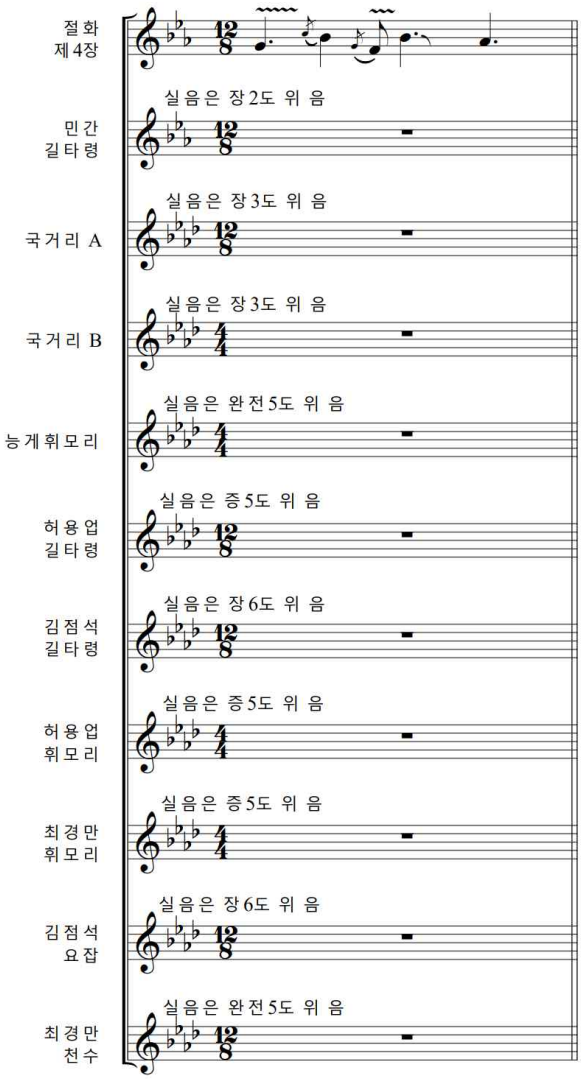

2
국립국악원
민간
3
돌장 2


3
국립국악원
민간
국립국악원
민간
길군악2
국립국악원
민간
국립국악원
민간
돌장1
국립국악원
민간
국립국악원
민간

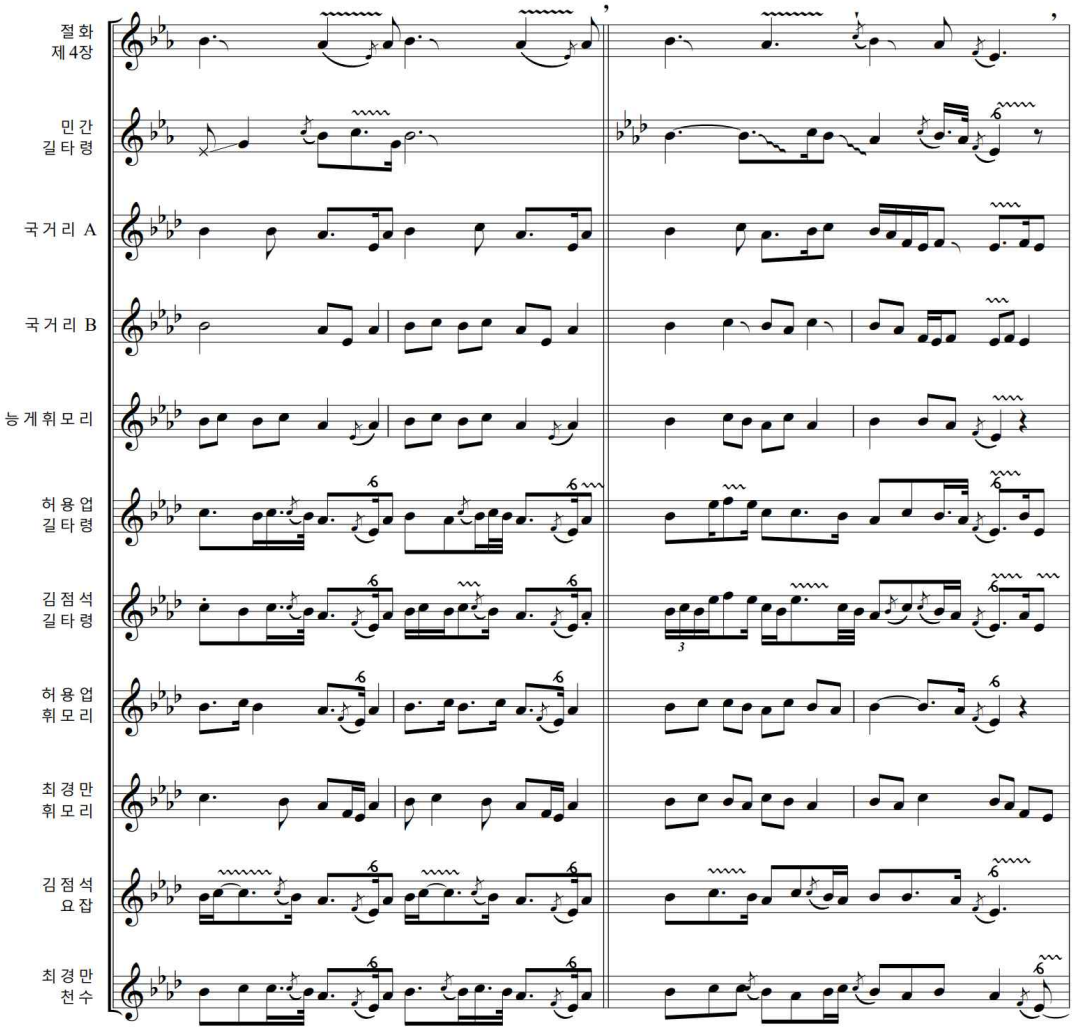

국립국악원
민간
돌장3
돌장2

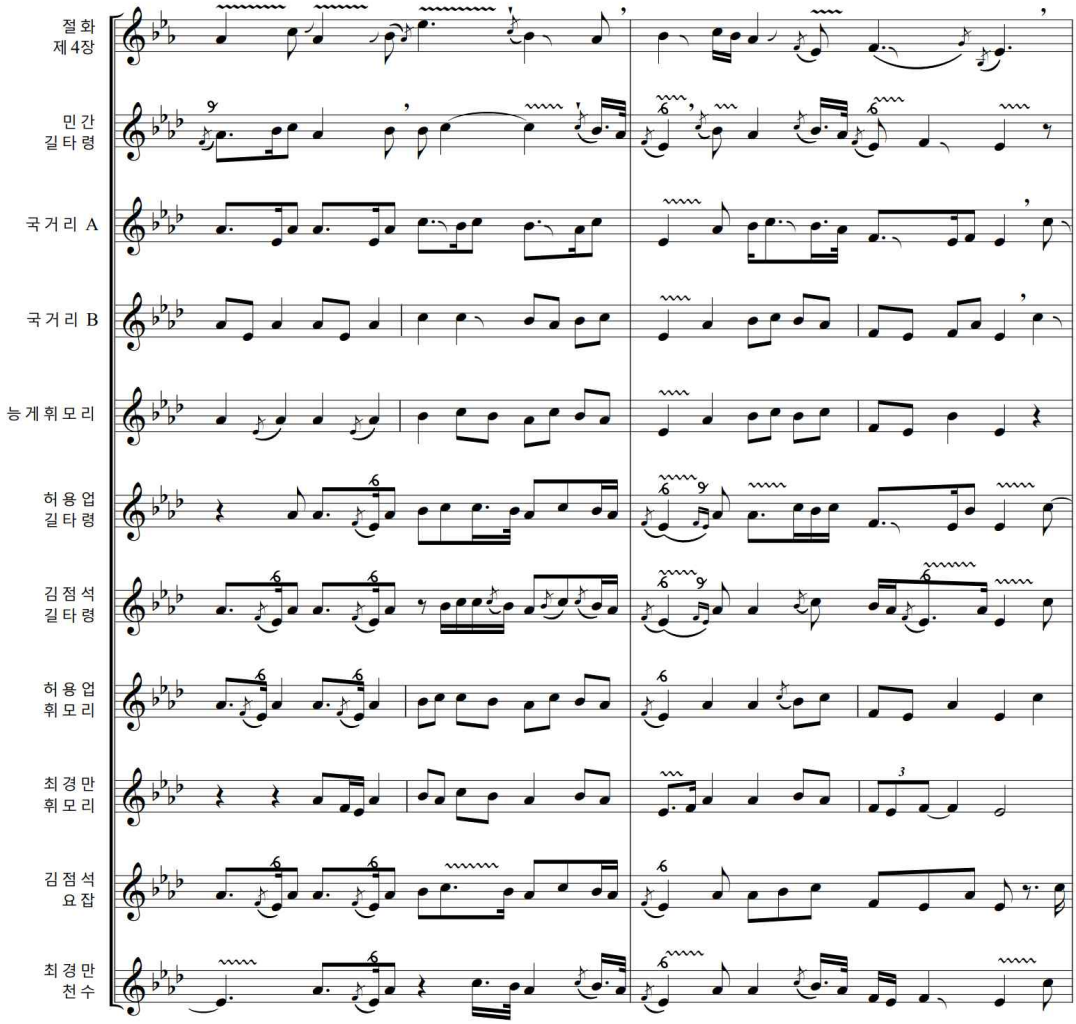
〈부록악보 2〉 국립국악원과 경기지역 민간 음악인 전승 〈길타령〉과 〈능게휘모리〉 계통 악곡의 비교 악보

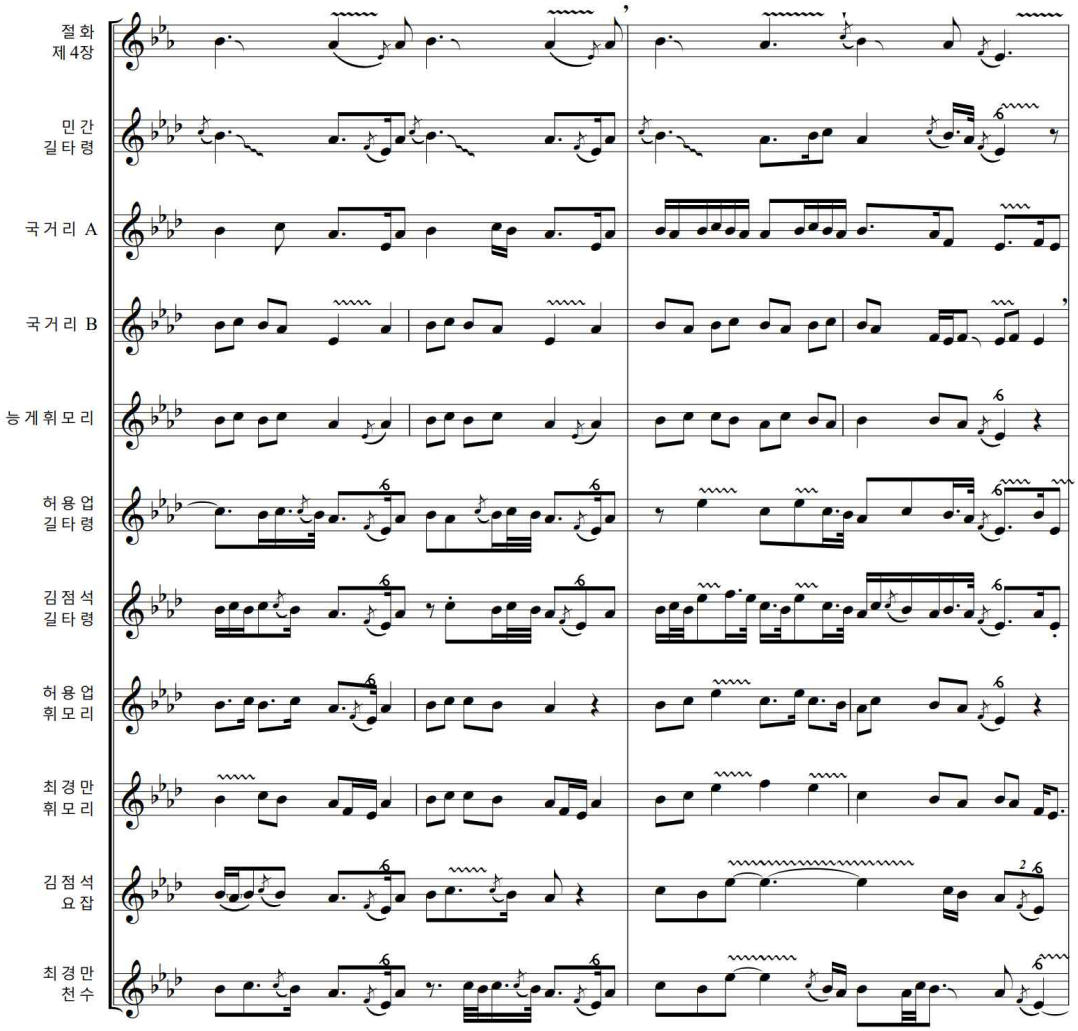
<길 타 령>과 <능 게 휘 모 리>

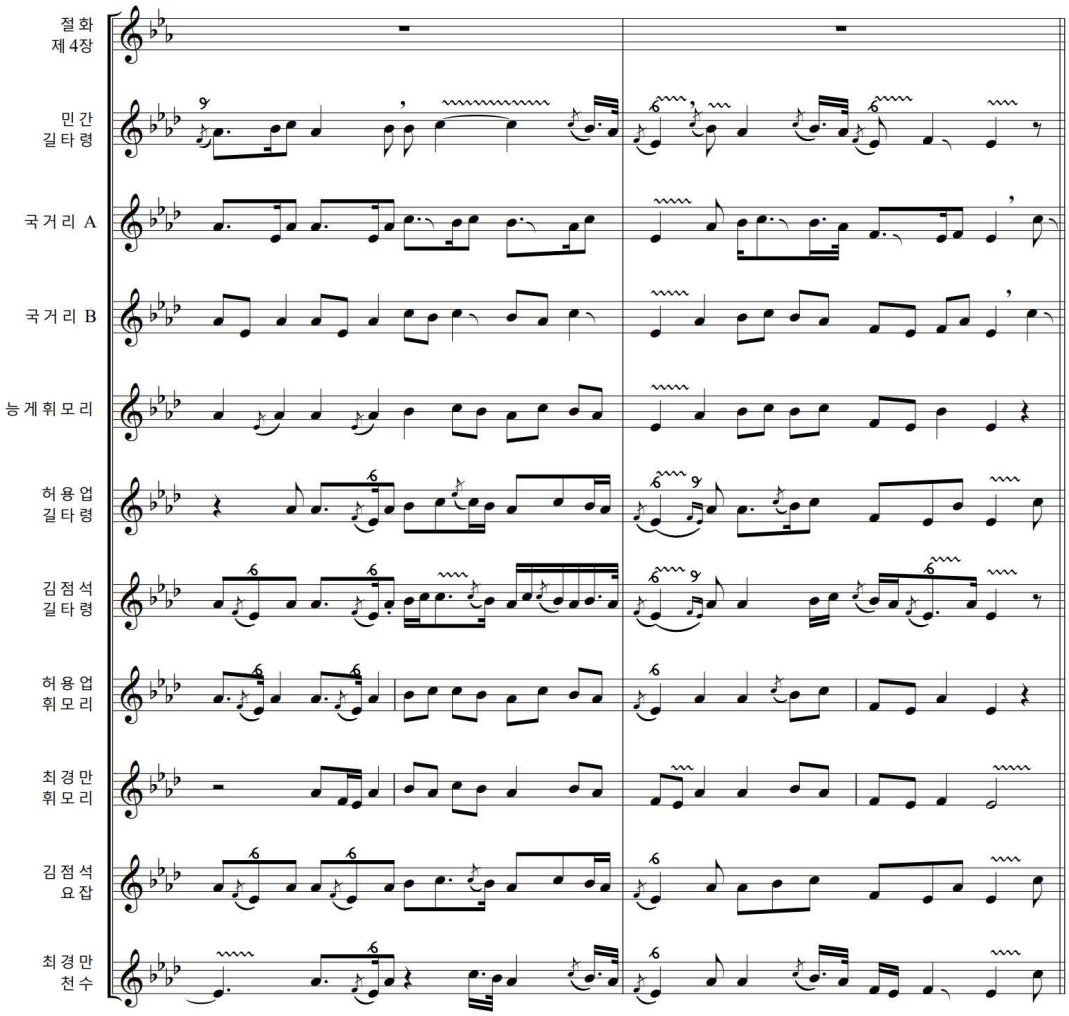


©


절화
제4장
민간
길타령
국거리 A
국거리 B
능게휘모리
허용업
길타령
김점석
길타령
허용업
휘모리
최경만
휘모리
김점석
요잡
최경만
천수


절화
제4장
민간
길타령
국거리 A
국거리 B
능게휘모리
허용업
길타령
김점석
길타령
허용업
휘모리
최경만
휘모리
김점석
요잡
최경만
천수


절화
제4장
민간
길타령
국거리 A
국거리 B
능게휘모리
허용업
길타령
김점석
길타령
허용업
휘모리
최경만
휘모리
김점석
요잡
최경만
천수


절화
제4장
민간
길타령
국거리 A
국거리 B
능게휘모리
허용업
길타령
김점석
길타령
허용업
휘모리
최경만
휘모리
김점석
요잡
최경만
천수

(이하 생략)

Abstract

A Study on the Musical Scale of the Contemporary *Haengak* Repertoire Formed in the Late *Joseon Dynasty*

- Focusing on 〈*Gilgunak*〉, 〈*Giltaryeong*〉 and 〈*Neunggehwimori*〉 -

Park Eunhyeon
Major in Korean Musicology
Department of Music
The Graduate School
Seoul National University

The purpose of this study is to comprehensively discuss the process of the title and the musical scale of the *haengak*[行樂; marching music] in the late *Joseon Dynasty* according to the transmission group. The results of this paper are summarized as follows.

First, the transmission pattern of *haengak* was investigated through old music scores and records containing data related to *haengak* in the late *Joseon Dynasty*. *Seaksu* music 〈*Gilgunak*〉 was mainly included in old music scores under the name of 〈*Pajinak*〉 or 〈*Nogunak*〉, and *Seaksu* music 〈*Giltaryeong*〉 was mainly included in old music scores under the

name of 〈*Gagunak*〉. The melody of *Chwigosu* music 〈*Neunggehwimori*〉 can be found in Victor 13556(A) 〈*Gukgeori*〉, which is similar to *Seaksu* music 〈*Giltaryeong*〉.

Second, the musical scale of the contemporary music passed down 〈*Gilgunak*〉 and 〈*Giltaryeong*〉 was analyzed. The contemporary music that passed down the *Seaksu* music 〈*Gilgunak*〉 was analyzed as *Imjong Pyeongjo* and *Jingyeongtori*, composed of Sol(㑊), La(㑹), do(黃), re(太), and mi(姑). The contemporary music that passed down the *Seaksu* music 〈*Giltaryeong*〉 was analyzed as *Hwangjong Gyemyeonjo* and *Namdogyeongtori*, composed of Sol(黃), La(太), do(仲), re(林), and mi(南). Lastly, it was confirmed that all of the current *taepyeongso* music that passed down *Chwigosu* music 〈*Giltaryeong*〉 was the same as the *Jingyeongtori*, composed of Sol(林), La(南), do(潢), re(汰), and mi(澔).

Finally, the musical scale of the contemporary music passed down 〈*Gilgunak*〉 and 〈*Giltaryeong*〉 was compared and reviewed according to the performance situation and transmission genealogy. During the march, *Seaksu* played the *Pyeongjo* music 〈*Gilgunak*〉, and after arriving at a destination, *Seaksu* moved the tonic and played it as a *Gyemyeonjo sigimsae*. As a result, *Seaksu* music 〈*Giltaryeong*〉 is modulated into *Hwangjong Gyemyeonjo*. However, *Chwigosu* music 〈*Giltaryeong*〉, which was mainly played as an accompaniment of folk dance and Buddhist dance, or *gut* music, did not have to change musical context significantly, so unlike *Seaksu* music 〈*Giltaryeong*〉, there was no change in musical scale, and accordingly, it has the same *Imjong Pyeongjo* as 〈*Gilgunak*〉.

Keywords : *Haengak*(marching music), *Seaksu*, *Chwigosu*, *Gilgunak*, *Giltaryeong*, *Neunggehwimori*
Student Number : 2021-27683