

朝鮮朝初期의 歌曲에 대한 研究

— 慢大葉과 中大葉의 關係 —

韓 萬 榮

〈서울大 副教授〉

《차

례》

- | | |
|--------------------------|------------------|
| 1. 序 | 4. 慢大葉과 中大葉과의 關係 |
| 2. 相似率—古樂譜比較를 위한 하나의 方法論 | 5. 用綱法 |
| 3. 慢大葉의 消長 | 6. 結 |

1. 序

歌曲 일명 노래는 그 初期에 있어 慢大葉이라 불리었다. 慢大葉의 最古樂譜는 琴合字譜(1572)를 들 수 있는데 여기에 平調慢大葉이 실려 있다. 그러나 비록 편찬年代가 나중이긴 하나(1759) 世祖때(1455~1468)의 음악을 기록한 것으로 알려진 大樂後譜에도 平調慢大葉이 나타난다.

그후 梁琴新譜(1610)에는 慢大葉과 함께 中大葉이 전하고 玄琴東文類記(1620)에 이르러서는 慢·中 이외에 數大葉까지 출현한다. 이렇게 慢·中·數이 다 전하는 시기는 韓琴新譜(1724)까지 계속한다.

	慢	中	數
大樂後譜(1455~1468)	○		
琴合字譜(1572)	○		
梁琴新譜(1610)	○	○	
玄琴東文類記(1620)	○	○	○
增補古琴譜	○	○	○
白雲庵琴譜(1610~1636)	○	○	○
玄琴新證假令(1680)	○	○	○
韓琴新譜(1724)	○	○	○
青丘永言(1728)		○	○
新作琴譜(1724~1776)		○	○
遊藝志(1776~1800)		○	○

歐羅鐵絲琴字譜(純祖 1800~1834)			○
愚軒琴譜(高宗初)			○
三竹琴譜(高宗(1863~1907)初)		○	○
歌曲源流(1876)		○	○
琴學切要(高宗末)			○
玄琴五音統論(1886)			○
學圃琴譜(1915?)		○	○
無雙新舊雜歌集(1915)		○	○

中大葉은 歐羅鐵絲琴字譜(純祖때)나 玄琴五音統論(1886)에서와 같이 19세기 중엽에 이미 잘 불리지 않았던 것 같으나, 20세기 초의 學圃琴譜나 無雙新舊雜歌에 다시 보이고 있다. 이로 미루어 中大葉은 대개 19세기말 20세기 초에 흐지부지 없어지고, 數大葉만이 남아서 현재와 같은 體制의 歌曲이 된 것이 아닌가 생각된다.

그동안 數大葉에 관한 研究는 상당히 활발하여 많은 量의 研究論文이 많았다. 그러나 慢大葉과 中大葉에 관해서는 매우 零星하며, 慢大葉의 沿革에 관한 宋芳松教授의 「慢大葉考」⁽¹⁾, 中大葉의 調性을 밝힌 李惠求博士의 「梁琴新譜의 四調」⁽²⁾, 慢中數大葉의 音樂形式을 다룬 黃俊淵의 「歌曲의 形式」⁽³⁾, 中大葉과 北殿의 關係 및 用綱法을 다룬 拙稿 「歌曲의 中大葉」⁽⁴⁾, 中大葉의 거문고 口音 變遷에 관한 成心溫의 「거문고 口音의 변천에 관한 研究」⁽⁵⁾, 羅賢淑의 「增補古琴譜의 中大葉과 數大葉의 關係」⁽⁶⁾ 정도를 헤일 수 있다.

歌曲의 원형은 慢大葉 中大葉 數大葉이라 하여⁽⁷⁾ 慢中數이 歷史的으로 繼起되어 온 것으로 이해되고 있다. 羅賢淑은 增古의 數大葉 羽調 第一曲이 同 中大葉 羽調 第二曲에서 가락을 따온 것이라고 前揭論文에서 밝혔다. 그렇다면 慢大葉과 中大葉은 어떤 關係가 있을까?

大樂後譜와 梁琴新譜의 慢大葉은 第四綱에서 시작한다. 그러나 琴合字譜의 그것은 第二綱에서 시작한다. 한편 中大葉은 梁琴新譜에서 第三綱부터 시작한다. 數大葉은 增補古琴譜에서 一行 四綱中 第二綱부터 시작하나, 그 四綱을 六大綱으로 나누어 볼 때 第三綱에 해당한다.⁽⁸⁾ 그 나머지 古樂譜들은 대개가 合字譜와 肉譜로 되어 있고 井間을 사용하지 않아 用綱法 研究에 도움이 되지 못한다. 다만 現行 井間으로 된 歌曲譜는 數大葉이 모두 第一

(1) 宋芳松: 「慢大葉考」 音大學報 創刊號(서울대학교 음악대학 1963).

(2) 李惠求: 「梁琴新譜의 四調」 韓國音樂研究(서울: 國民音樂研究會 1957).

(3) 黃俊淵: 「歌曲의 形式」 韓國音樂研究 第10輯(韓國國樂學會 1980).

(4) 韓萬榮: 「歌曲의 中大葉」(上同)

(5) 成心溫: 「거문고 口音의 변천에 관한 研究」(서울대학교 大學院 碩士學位論文 1977).

(6) 羅賢淑: 「增補古琴譜의 中大葉과 數大葉의 關係」(서울대학교 大學院 碩士學位論文 1979).

(7) 張師助·韓萬榮: 國樂概論(서울: 韓國國樂學會 1975) p. 118.

(8) 羅賢淑: 上揭書 p. 9.

綱부터 시작한다. 慢大葉은 第四 또는 二綱부터 시작하고, 中大葉은 第三綱에서, 그리고 數大葉은 第三 또는 一綱에서 시작하는 까닭은 무엇일까?

本論文은 慢大葉과 中大葉의 관계는 梁琴新譜를 中心으로, 用綱法에 대해서는 大樂後譜, 琴合字譜, 時用鄉樂譜, 梁琴新譜 등을 中心으로 解讀 比較 分析하여 밝혀 보려는 것이 목적이다.

2. 相似率—古樂譜比較를 위한 하나의 方法論

韓國音樂學에 의어 古樂譜 解讀은 매우 중요한 研究分野에 속한다. 古樂譜解讀은 音高를 결정짓는 데에는 그 樂譜만으로도 대개의 경우 可能하다. 그러나 그 音樂의 時價問題 및 다른 음악과의 關係를 규명하는 데에는 반듯이 比較方法이 사용된다. 즉 A라는 音樂이 B라는 음악에서 파생된 것 같다는 假定이 있을 때, A와 B의 악보를 5선보로 譯譜하여 비교하는 方法이 주로 사용되어 왔다. 이때 A와 B가 古樂譜이면 現行音樂과도 比較시켜서 歷史的 脈絡을 살펴 보는 方法이 현재까지 사용되어온 主要 方法이었다. 이렇게 5선보를 통한 比較方法은 李惠求博士의 「梁琴新譜의 四調」(1943)나 張師助博士의 「步虛子論攷」(1945)에서 이미 사용되었고, 그후 古樂譜 解讀을 필요로 하는 모든 研究에 사용되어 왔다.

그러나 「A가 B에서 나왔다」는 命題를 客觀化시키는 데에는 5선보로 比較하는 方法만으로는 무엇인가 적연치 않은 점이 있다. 예를 들면 A의 原形이 B같기도 하고 C같기도 하여 結論을 내리기 어려울 때에는 보는 사람의 主觀的 見解를 客觀化시키기가 힘들다. 또 오래 된 古樂譜일수록 出現音數가 疏略해서 그것을 現行 樂譜에 맞추어 比較할 때에는 無理로 時價를 주기 때문에 긴 持續音이 되어서 어색한 音樂이 되는 경우가 많다.

A가 B에서 派生된 음악이라 할때 과연 얼마나 닮은 것인가를 %의 數值로서 나타낼 方法은 없을까? 그 닮은율을 相似率이라 한다면 이것을 計算해 낼 수 있는 方法은 무엇일까?

가령 B라는 음악에 사용된 出現音數가 100이고 A라는 음악에 사용된 出現音數가 70이라 하자. A를 B와 비교해 보니 같은 音이 60이 나왔고 다른 音이 10이 있었다고 가정한 다면, A가 B와 닮은 率 즉 相似率은 $\frac{60}{70} \times 100 = 85.7\%$ 가 된다. 즉

$$\text{相似率} = \frac{\text{同音數}}{\text{出現音數}} \times 100$$

이 된다. 그러나 반대로 B가 A와 닮은 率은 60%에 지나지 않는다. 즉 40%는 같지 않다는 뜻이 된다. 이것은 B의 出現音數가 A보다 많기 때문에 30音은 자연적 異音 즉 Loss가

생기는 것이다. 따라서 相似率은 出現音數가 적은 音樂을 基準삼지 않으면 안된다.

몇가지 例를 들어 보자.

李惠求 博士의 「靈山會相」은 大樂後譜 遊藝志 現行의 樂譜들을 상호 비교하여 그 形式과 變化過程을 歷史的으로 추적한 論文이어나와, <大後>의 「靈山會相佛菩薩」의 사실이 나오는 部分, 즉 前半까지의 出現音수는 85이고, 거기까지의 遊藝志의 出現音수는 157이다. 이 두 악보의 同音은 73이다. 따라서 相似率은 出現音수가 적은 <大後>를 기준으로 하여 $\frac{73}{85} \times 100 = 85.8\%$ 나 된다.

同 「韓琴新譜의 羽調數大葉」에서 <韓新> 羽數二의 第二旨를 例로 들어 보자. 出現音수는 20이고, 現行 頭擊 出現音수 30中 同音이 16이다. 따라서 相似率은 80%다. 그러나 第一旨는 훨씬 낮다.

하여간 相似率 80% 이상이라면 高度의 近似值를 가지고 있다고 말할 수 있다.

萬一 어떤 사람이 A곡이 B와 C中 어느 곡과 더 가까운가를 측정하려면 이 相似率로서 計算할 수 있을 것이다.

絃樂靈山會相과 平調會相같이 4度 차이가 나는 두 曲을 비교할 때에는 平調會相을 4度 높이 移調시키던지 하여 같은 水準을 만들고 난 뒤에 相似率을 적용시키면 쉽게 해결될 수 있다.

相似率은 同 音數가 몇 音이기에 몇 % 정도가 닮은 것이라는 사실은 밝혀 줄 수 있겠지만 그 다른 音들에 대한 說明 즉 왜 다른지, 어떻게 다른지 하는 문제는 글로서 설명되어야 할 것이다. 따라서 5선보의 比較樂譜가 첨가된다면 音樂의 Style을 연구하는데 매우 有 助할 것이다.

3. 慢大葉의 消長

慢大葉에 관한 最古樂譜는 琴合字譜(1572)로서 여기에 平調慢大葉이 실려 있다. 그러나 世祖때의 音樂을 기록한 大樂後譜의 慢大葉平調를 더 오랜 것으로 볼 수 있을 것이다.

우선 慢大葉이 나오는 古樂譜를 筆者가 조사한 바 대로 열거해 보면 다음과 같다.

- 大樂後譜—慢大葉 平調
- 琴合字譜—平調慢大葉
- 梁琴新譜—樂時調慢大葉

玄琴東文類記—平調慢大葉(古調), 平調慢大葉(朴壽老), 慢大葉平調(許嗣宗), 慢大葉平調(尹珩, 3,4旨뿐. 남어지 1,2,5旨 및 餘音은 許의 그것과 同), 慢大葉(心方曲), 平調大葉(安瑞), 樂時調慢大葉, 平調長大葉—腔(安瑞)

增補古琴譜—慢大葉樂時調

白雲庵琴譜—慢大葉樂時調

玄琴新證假令—平調慢大葉(俗稱長大葉)

韓琴新譜—慢大葉平調(俗稱 느른한님)

國樂院所藏琴譜—慢大葉樂時調, 慢大葉(趙晟譜), 慢大葉古調(趙晟譜盖出於此) 이하 <國琴>으로 통칭

위의 9권의 古樂譜에 실린 18曲의 慢大葉의 調는 모두가 大絃五棵를 중심음으로 하는 平調다. 비록 명칭은 平調 또는 樂時調(洛水調)가 있으나, 그 出現音은 다음의 音들로서 일정하다.

大 二	大 三	大 五	大 六	大(方) 八(四)	大(六) 九(五)
下 二	下 一	宮	上 一	上 二	上 三
徵	羽	宮	商	角	徵

慢大葉은 느른한님(韓琴新譜)이라고도 부르며 俗稱 長大葉(玄琴新證假令)으로도 통한다. 中大葉이 처음 나타나는 梁琴新譜에서 이미 네가지 종류가 나오며, 그후 一 二 三으로 갈라지면서 많은 變化를 거쳐오고, 數大葉은 中大葉보다도 더 많은 變化를 겪어온데 비하면, 慢大葉이 平調 한가지로서 그 音樂內容도 별로 변함없이 수백년을 傳承해 왔다는 것으로 이상한 일이라 아니할 수 없다.

慢大葉의 起源에 대하여 梁德壽는 그의 琴譜에서 「時用大葉 慢中數 皆出於瓜亭三機曲中」이라 하여 高麗俗樂인 鄭瓜亭曲에 그 연유를 대었다. 鄭瓜亭(本名은 鄭叙)曲이란 大樂後譜 卷五에 전하는 眞勺을 말하는데, 네곡이 전한다. 그러나 현재까지는 慢大葉이 眞勺과 어떤 음악적 관계가 있는지는 밝혀지지 않고 있다. 하여간 慢大葉은 朝鮮初 世祖때(1455~1468)부터 그 樂譜가 전하며, 그후 玄琴東文類記(1620)에서 最盛을 누리다가 차차 쇠퇴하여 中大葉과 數大葉에게 그 자리를 물려주게 된다.

慢大葉比較樂譜

	1 一旨	2	3
大後		上上 一一	宮 上宮(下) 宮宮一
梁新		六六	五 六五(左) 三(右)
琴合		六六 오	五五六五 三
玄東 古調		六	五五六五 三
國琴 古調		六六	五五六五 三
上同 趙晟譜		六 오	五五六五 三 라

4	5	6
下 二 文 二 文 二 文 二 文 二 文 二 文 二	宮 皆 清 ㄴ 五 三 清 三 三 三	上 二 八 八 오 八 八 八 오
	六	上 宮 六 五 六 五 六 五 六 五 六 五 六
		上 三 二 九 八 九 八 九 八 九 八 九 八
		上 二 一 八 六 八 六 八 六 八 八 八 六

7	8	9	二旨
宮 五 五 나 五 五 리	上 二 六 八 六 八 六 八 六	宮 外 清 清 上 清 清 清	宮 皆 清 ㄴ ㄴ ㄴ 清 清 ㄴ
		宮 五 五 五 오	上 二 六

10	11	12
上 二 八 八 애 八 八 八 리	上 一 六 六 일 六 六 六 六	上 上 二 八 六 八 六 八 애 六
		宮 外 清 清 上 清 清 清
		宮 上 宮 下 五 六 五 五 三 五 三 五 五 三 五 五 三 (二) 五 오 三
		下 二 文 文 文 文 文 文 ㄴ

13	14	15
下 二 二 二 二 二	宮 皆 清 三 에 三 三 三	宮 外 清 清 上 清 清 清
	上 宮 外 清 六 上 清 六 清 六 清	宮 上 上 上 五 六 八 六 五 七 六 六 五 오 나 五 六 八 六 五 六 八 六 五 八 六
		宮 皆 清 五 五 리 五 五 五 五 리

16	17	三首	18
宮 皆清 ㄴ 五 ㄴ ㄴ 清 ㄴ		上上 一一 六八 八 八 八 八	溪力推 七 七 七 七力推 七 七 七 七

19	20	21
上 一 六 六 六 六 六	宮外清 清 上清 上清 清 清	下 一 三 三 (五) 三 三 三 三
	宮 五 五 五 五 五	下下 宮上 一一 宮二 三三 五六 三 五 三 五六 三 五六 三 五六 三 五六
		宮外清 清 上清 清 清

22	23	24
宮 上 一 六 六 六 六	下 一 三 三 三 三 三	下 一 三 三 三 三 三
	下宮 上上 宮宮 力推 三五 六 六五五 三세 六 五 三五 六 六五 三五 六 六五 三五 六 六五 三五 六 六清清	上宮 上宮 宮 下下 六五六五 五三三 五六五 三 五六五 三 五六 三 五六 五
		下 二 文 文 文 文 文

25	26	27
下 二 二 二 二 二 二	下 二 二 二 二 二 二	下 一 三 三 三 三 三
		宮 下下 宮 一一 宮 五二二五
		下 二 三 三 三 三 三

28

下二
二
二
리

29

宮
皆清
ㄷ
大五
ㄷ
清
ㄷ

四旨

30

下一
方六
方六
ㄷ
方六
方六
方六
方六
方六
方六
方六

下二
方五
方五
方五
方五
方五
方五

31

下下 下上 下三
三三 二二 三
方方 方方 方
四四 五六 四
方四 六 方四
方四 六 方四
方四 六 方四
方四 六 方四

32

下下 下 下
一 二 二 一
方方 方方 方
六五 七六 六
方六 方五
方六 方五 方六
方六 方五 方六
方六 方五 方六
方六 方五 方六

33

下下 下 上
二 三 三 一
方方 方方 六
五 四 四
方四 六
方四 六
方四 六
方四 六
方四 六
方四 六

宮
外清
清
五
上清
清
清

34

宮 上上 上上
五 二二 二
六八 八六
(七) 六 六
五五 八六
五 八六
五 오 八六
리

35

宮
五五 ㄷ
五 五
五 五
五 오

36

宮
皆清
ㄷ
五
ㄷ
清
ㄷ

五旨 37

下二 下三 下四
三 三 四 宮
方方 方方 方五
五四 四二
八 七 七
叫 力推 七
八 力推 七
八 七 七
八 七 七

38

下下 下下 下下 下下
四二 二三四
方方 方方 方方
二五 五四二
六 六
ㄷ 六
六 六
六 六

39

下下 下下
三四 方四
方方 二
方二
宮
外清
清
上清
上清
清
清

40	41	42
宮 五 五 五 五 五 五	下 三 (五) 三 三 三	宮外清 清 上清 清 清
	下 上 三三 五六 三三 五六 三三 五六 三 五六 三 五六	宮 五 五 五 五 五 五
		上 下 六 三 六 六 六 六 六

43	44	45
下宮 上上宮 力推 三五 六 六五 三 六 五 三五 六 六五 三五 六 六五 三五 六 六清	宮下下 五三三 三 三三 三	上宮 上宮 下 下 六五六五五三 三 五 六五 三 五 六五 三 五 六五 三 五 六五 三
		下二 文 文 文 文 文
		下二 二 二 二 二 二
		方五

46	47	48
下 下 三 四 方 方 四 二 方 方 四 四 方 方 四 二 方 方 四 四 方 方 四 四 方 方 四 一	下 下 四 方 二 方 二 方 二	宮 皆清 二 二 二 二 二

餘音 49	50	51
下 下 二 三 方 方 五 四 (五五)八 七七 方 方 五 四 方 方 五 四 方 方 五 四	下 上 下 二 一 三 方 方 方 五 六 四 六 六 六 六 六	下 下 宮 下 二 一 方 七 宮 五 方 方 方 方 六 五 五 五 五 三 (三六)五 方 方 方 方 六 五 六 六 方 方 方 方 六 五 六 六 方 方 方 方 六 五 六 六
		下 下 二 三 方 方 五 四 方 方 四 四 方 方 四 四 方 方 四 四
		上 上 宮 下 下 六 五 三 三 五 六 五 三 六 五 三 六 五 三 文

52			53			54		
上宮 六五 六五 二 二六五 二六五	下二 六 三 三 文 文 ㄷ		(下下) 下下 二三 三四 方方 方方 五四 四二 方 方 五 四 方 方 五 四 方 方 五 四		(下) 下 一宮 四 三五 方 三 二 三 方 方 五 四 方 方 五 四 方 方 五 四	(下) 下 下 下 二 三 四 四 力推 方 方 方 方 五 四 四 二 六 方 六(五) 四 (五) 方 方 四 二 方 方 四 二	下 一 文 三 文 三 文 三 文 三 文 三 文	
55			56			57		
(下下) 宮 (下下下下) 二二 五三二二三 五 (七) 二 三 二 三 一 三	上 宮 一 外清 六 清 六 六 上清 六 清 六 清		宮 下下上宮 五三三六五 五三三 五 六 五 五 六		(上) 上 宮 一 外清 六 六 清 六 六 上清 八 六 清 八 六 清	下 五 五 五 五 五		
58			59			60		
			宮 皆清 ㄷ 五 ㄷ ㄷ 清 ㄷ ㄷ				宮 皆清 ㄷ ㄷ	

時價와 用綱은 大樂後譜에 基頭음.
 漢文數字 二三四五六 등은 大大大大의 略字表示임.
 上도 標數로 표시하였음.

大樂後譜와 梁琴新譜의 慢大葉

〈大後〉와 〈梁新〉의 慢大葉은 위의 비교악보에서 보듯 가락이 거의 같다. 다만 記譜法에 있어 〈大後〉가 五音略譜와 井間譜를 混用하고 있는데 비하여 〈梁新〉은 大綱譜로서 合字譜와 肉譜 五調譜(宮商角徵羽)를 混用하고 있다. 그러나 다음의 表로서 그 音高를 통일시킬 수 있다.

〈表 1〉

下五	下四	下三	下二	下一	宮	上一	上二	上三	上四
			大二	大三	大五	大六	大八(大七力推)	大九	大十
			文		清	方二	方四	方五	方六
宮	商	角	徵	羽	宮	商	角	徵	羽

그러나 下三 이하는 실제로 낼 수 없는 음들이어서 일종의 虛聲이다. 따라서 低音이 비교적 많이 나오는 〈大後〉의 四旨 이하를 〈梁新〉에서는 遊絃을 많이 사용하여 〈表 2〉와 같은 方法에 의해서 한 옥타브 높은 음으로 移調시킨 부분이 많다.

〈表 2〉

下四	下三	下二	下一	宮
方二	方四	方五	方六	方八

大七을 사용할 때도 있으나 그때에는 力推를 하여 大八과 同음을 낸다.

이렇게 〈大後〉와 梁新의 慢大葉이 같은 것은 〈大後〉를 편찬할때 徐命膺이 〈梁新〉과 비슷한 年代의 古樂譜를 低本으로 삼아 五音略譜로 만든 것이 아닌가 보여진다. 적어도 그 30~40년전의 악보인 琴合字譜(1572) 정도의 古樂譜를 참고한 것이 아닌것만은 틀림없다. 왜냐하면 餘音部分이 현저하게 다르기 때문이다.

琴合字譜의 慢大葉

〈琴合〉의 慢大葉은 趙晟譜와 함께 사실을 가진 唯一한 악보로서 거문고 笛 장구 북 拍을 위한 總譜이다. 〈琴合〉과 〈梁新〉의 慢大葉을 비교해 보면 우선 출현음의 數에서 상당한 차이가 난다. (表 2 참조)

〈表 3〉

	一 旨	二 旨	三 旨	四 旨	五 旨	餘 音
大 後	25	27	41	26	47	57
梁 新	25	28	42	27	48	56
琴 合	22	15	25	16	24	28
玄 東	24	21	31	23	35	35
國 琴 古 調	24	21	28	21	30	35
國 琴 趙 晟	24	19	28	20	29	38

그렇다고 〈大後〉나 〈梁新〉의 慢大葉이 〈琴合〉의 그것과 전혀 다른 음악은 아니고, 間點들을 많이 넣어서 擴大시킨 것이다.

〈大後〉〈梁新〉의 慢大葉에서 두드러지는 현상은 音樂的 idiom에 있어 器樂化的 현상을 볼 수 있는 점이다. 그 例로, (1) 〈歎合〉에서는 예외없이 각 글자가 各綱의 첫拍에 들어가 있는 반면, 밀줄친 글자는 前記 두 악보에서 규칙적으로 排字되어 있지 않다.

- 一旨: 오노리 오노리나
- 二旨: 미일에 오노리나
- 三旨: 점므나도 새나도 오노리
- 四旨: 새나
- 五旨: 미일 당상의 오노리 오소서

(2) 〈大後〉〈梁新〉은 前打音같은 技巧를 많이 사용하여 器樂曲的 맛을 내었다. 例: 第4行의 「文」, 第6行의 「上」 또는 「大九」 第9行의 「上」 또는 「大六」, 第17行의 「上」 또는 「大六」, 第24行의 「上」 또는 「大六」과 「宮」 또는 「大五」, 第29行의 「下」 또는 「方六」, 第33行의 「下」 또는 「方五」, 第37行의 「下」 또는 「方五」, 第40行의 「下」 또는 「大三」, 第44行의 「上」 또는 「大六」.

〈琴合〉과 前記 두 악보의 慢大葉의 차이는 餘音部分에서 두드러지게 나타난다. 즉 〈琴合〉의 餘音 28音中 〈梁新〉 餘音 56音과 相應하는 音은 19音이어서 相似率 67.8% ($\frac{19}{28} \times 100$)에 지나지 않는다. 또 〈梁新〉〈玄東〉〈國琴〉 등의 餘音이 遊絃을 사용하고 있는 반면 〈琴合〉은 大絃단을 사용하고 있는점도 두드러진다. 하여간 〈梁新〉 이후에 나온 樂譜들의 餘音은 모두가 〈梁新〉의 그것을 따르고 있지 〈琴合〉의 餘音을 따르지 않는 점은 매우 흥미가 있다. 그 理由는 〈梁新〉이 木刻板으로 多量 普及되어 그 후의 사람들에게는 소중한 文獻으로 所藏되고 있었기 때문이 아닌가 생각된다. 사실 그후 여러 古樂譜의 序文이나 音樂내용에서 〈梁新〉을 그대로 移記한 것들이 발견되는 점에서도 〈梁新〉의 영향력이 얼마나 컸던가를 짐작할 수 있다.

玄琴東文類記의 慢大葉古調

〈玄東〉의 慢大葉古調는 〈梁新〉 慢大葉과 거의 같다. 出現音數는 〈梁新〉과 〈琴合〉의 중간이어서 一旨에서 五旨까지의 선율의 짧은 그 두 선율을 다 담았으나, 餘音은 〈琴合〉보다 〈梁新〉에 훨씬 가깝다. 이것을 相似率로 표시하면, 〈玄東〉이 〈琴合〉과 닮은 비율은 34.2% ($\frac{12}{35} \times 100$)요, 〈梁新〉과 닮은 비율은 88.5% ($\frac{31}{35} \times 100$)이다. (여기서 12나 31은 同音數, 35는 出現音數를 나타낸다)

國樂院所藏 琴譜의 古調와 趙晟譜 慢大葉

〈國琴〉의 古調와 趙晟譜 慢大葉도 〈玄東〉의 慢大葉과 大同小異하다. 특히 古調는 더욱 그렇다. 그런데 趙晟譜 慢大葉은 ; 및가지 점에서 古調나 〈梁新〉 慢大葉과 다른 점을 발견할 수 있다. (1) 二旨와 四旨끝에 盡劃인 「ㄴ」이 없다. (2) 第23行(三旨 중간)에 난데없이 「清

清]이 끼어들어 大絃五樑를 타는 餘他の 악보들에 비하여 音樂上 어색하게 되어 있다. (3) 사실도 <梁新> 보다는 약간 달라졌으나(比較樂譜 참조), 특히 글자를 붙이는 곳이 너무나 變하였음을 알 수 있다. 특히

- 一旨 : 오느라 오느리오
- 二旨 : 묵일에 오느리
 文
- 三旨 : 저 무디도 새디도 마르시오
- 四旨 : 새리무 오느리오
- 五旨 : 당성의 오나리 오쇼사

밑줄 친 글자는 <梁新>에서와는 달리 거문고의 퓌위에 排字하지 않고 퓌과 퓌 사이에 붙었다. 특히 二旨의 「느」는 「文」 위에 排字되어 있어 이상한 느낌을 준다.

이것이 玄琴東文類記의 다음과 같은말

古今琴譜聞見錄：多出於傳書故註誤處頗多 後之樂者旁求正本而校之
趙晟琴譜：此譜似最多誤處 宜詳審更考之

라고한 말과 관계있는 것이라 생각된다.

慢大葉은 언제쯤 없어졌을까? 宋芳松教授는

其當時(宣祖頃 1567~1608)를 前後로 慢大葉은 대단히 盛行했으나 肅宗以後 衰退하기 始作하여 英祖頃(1724~1776)에는 이미 자취를 감춘것 같다. (9)

했고, 張師勛博士도 慢大葉은 英祖以前에 이미 없어졌다(10)고 밝혔다.

國樂院所藏琴譜(韓國音樂學資料叢書二 所載)의 慢大葉樂時調는 梁琴新譜의 慢大葉樂時調을 그대로 移記한 것이고, 慢大葉(趙晟譜)와 慢大葉(古調)는 宋氏二水三山齋本琴譜와 一致하는 것이라면(11) 이 慢大葉 樂譜를 光海君 이후 肅宗사이(1608~1720)의 것으로 추정된다. (12) 趙晟(1492~1555)은 趙守誠의 아들로서 子는 伯陽, 號가 養心堂이다. 그는 仁宗 明宗때 사람이며, 慢中만 있을뿐 數大葉이 없는 것으로 보아, 이 琴譜는 적어도 16세기 初의 것이라 할 수 있을 것이다. 따라서 慢大葉에 관한 最後의 樂譜는 韓琴新譜(1724)의 慢大葉平調(俗稱느준한넙)이 될 것이다.

韓琴新譜의 慢大葉

<韓新>의 慢大葉平調는 井間이 없는 合字譜와 口音譜의 混用으로서 五旨 다음의 餘音이

(9) 宋芳松：上揭論文 p.165.

(10) 張師勛：韓國音樂史(서울：正音社 1976) p.312.

(11) 張師勛：「琴譜解題」韓國音樂學資料叢書二(國立國樂院 1980) pp. 7-8.

(12) 宋錫夏：「現存 韓國樂譜」韓國民俗考(서울：日新社, 1960) p.474.

없을뿐 <梁新>의 慢大葉과 大同小異하다. 다만 <梁新>의 「스랭」이 「스랭」으로 變했고, 弄絃法の 「力按」「停聲」「一弄」「二弄」「多弄」등이 첨가되어 전보다 表現이 多樣해진 것뿐이다. 이러한 차이점은 白雲庵琴譜의 慢大葉의 경우도 마찬가지이다.

白雲庵琴譜의 慢大葉은 梁琴新譜의 그것과 같고, 다만 「스랭」을 다 「스랭」으로 變하였을 뿐이다. 玄琴新證假令도 白雲庵琴譜와 같고 다만 그 첫머리에서 「大六」一음이 두번 連打된 점에서 다를 뿐이다. 이렇게 보면 慢大葉은 梁琴新譜 白雲庵琴譜 玄琴新證假令을 通하여 比較的 變하지 않은것이 分明하다.⁽¹³⁾

慢大葉은 <韓新>을 끝으로 자취를 감추었다. 英祖때의 學者인 李瀾(1681~1763)도 그의 星湖僊說에서

東俗歌調有大葉調 概無長短別 其中又有慢中數三調 此本號心方曲. 慢極緩 人厭廢久 中者差促亦鮮好 今之所通用 即大葉數調也⁽¹⁴⁾

우리나라에는 대엽조가 있다. 그러나 대개 장단의 구분이 없다. 그 가운데에도 또 만 중 삭의 세 가지 조가 있는데, 이것은 본래 심방곡이라고 한다. 만은 극히 느려서 사람들이 싫어하여 없어진지 오래고, 중은 조금 빠르나 역시 좋아하는이가 적고, 지금 통용되고 있는것은 삭대엽이다.⁽¹⁵⁾

라 하여 英祖 以前에 이미 없어진 것으로 기록하고 있다.

하여간 慢大葉은 世祖때 (1455~1468)부터 시작하여 英祖(1724~1776)이전, 좀더 정확하게는 <韓新>(1724)때까지 약 270년간 별로 變하지 않은채 불리어 왔다. 中大葉이나 數大葉이 생기자 마자 곧 多樣的 調와 變化曲이 생긴데 비하여, 慢大葉은 오직 大絃五棵(林鍾)를 主音으로 하는 平調로서 그 가락도 梁琴新譜 이후 별로 크게 變化없이 古風을 그대로 유지하여 傳承되다가 사라진 것이다.

4. 慢大葉과 中大葉의 關係

中大葉은 梁琴新譜(1610)에 처음으로 나타나는데, 四調 즉 平調, 羽調, 平調界面調, 羽調界面調의 네가지 中大葉이 보인다. 이 中大葉은 慢大葉과 어떤 關係가 있을까?

慢大葉은 前項에서 이미 지적한 바와 같이 모두가 平調로 되어있다. 따라서 이와 비교하려는 中大葉도 平調이어야 할 것이다. 慢大葉은 9권의 古樂譜에 18曲이 記譜되어 있으나 대부분은 <梁新>의 그것과 大同小異하다. 그러나 餘音에 있어서는 <梁新>과 <琴合>이 相似率 67.8%로서 약간의 차이를 보여 주며, 餘他的 慢大葉들은 <梁新>의 그것에 보다 가깝다.

(13) 李惠求: 「白雲庵譜解題」 韓國音樂序說(서울대 出版部 1975) p. 258.

(14) 李瀾: 星湖僊說 國朝樂章條

(15) 註 10同 p. 261.

특히 <梁新>의 中大葉餘音과 <琴合>餘音의 相似率은 38.2%에 지나지 않는다(出現音數 34, 同音數 13) 따라서 本稿에서는 <梁新>의 慢大葉과 平調로 된 中大葉(俗稱 心方曲)을 비교하려 한다.

우선 慢·中大葉의 出現音數를 비교하면 다음과 같다.

<表 4>

	一 旨	二	三	四	五	餘 音
慢 大 葉	25	28	42	27	48	56
中 大 葉	19	16	32	17	25	34

<表 4>에서 보는바와 같이 中大葉은 慢大葉에 비하여 그 出現音數가 훨씬 적어서 疎하다. 다음 두曲의 同音과 異音を 다음의 比較樂譜를 통하여 살펴 보자.

一旨: 慢大葉은 「ㄴ」과 「淸」이 각각 2번씩, 「文」이 1번 출현하여 樂句의 段落을 잘 나타내고 있으나, 中大葉에서는 「淸」이 1번, 그것도 慢大葉에서는 段落이 지어지지 않는 위치에 나온다. 또 第3行에서 처럼 「ㄴ」 대신 「大五」를 사용했는데 그 들의 音高는 모두가 宮 즉 林鍾이기 때문에 이 두 音은 同音으로 간주할 수 있다. 또 第5行 첫音인 「大九」는 徵인데, 中大葉에서는 「 $\frac{三}{\times}$ 」 즉 大三을 輕按하여 옥타브 아래의 徵을 내게 하여 이것도 同音으로 간주한다. 이렇게 볼때 出現音 19中 同音이 13音이어서 相似率 68.4%가 된다. 한가지 特記할 것은 慢大葉이나 中大葉의 各旨 最終音이 모두 「ㄴ」으로 終止하고 있는데, 中大葉 一旨의 끝은 「大三」으로 끝맺고 있어 완전한 종지감을 주고있지 않은 점이다.

二旨: 慢大葉에는 淸이 3번 文이 1번 출현하나 中大葉은 하나도 나오지 않고 第10行에서 淸대신 「五」를 사용하였다. 第12行의 「二」를 中大葉에서는 「 $\frac{三}{\times}$ 」으로서 同音を 만들었다. 出現音 16, 同音 13으로서 相似率 81.2%이다.

三旨: 序頭의 「八」은 黃鍾으로서 「方四」와 同音이다. 第 25~26行의 中大葉은 「五三二三二」의 가락을 한번 더 反復하는데 다만 끝音만을 「二」 대신 「五」로 대치시켰을 뿐이다. 出現音 32, 同音 28, 相似率 87.5%이다.

四旨: 慢大葉에서는 淸이 2번 나오나 中大葉에서는 1번만 나온다. 出現音數 17, 同音數 14, 相似率 82.4%.

五旨: 中大葉 전체를 통하여 五旨처럼 慢大葉과 잘 맞는 곳이 없을 정도로 두 가락이 같다. 다만 慢大葉의 첫 2行이 中大葉에서 생략되었을 뿐이다. 第43行에서 慢大葉의 「六」을 中大葉에서는 「六六」으로 한번 더 반복하는 것만이 다를 뿐이다. 따라서 出現音數 25, 同音數 24, 相似率 96%인데, 「六」의 반복도 同音으로 친다면 100%가 될 것이다.

餘音：慢大葉의 餘音은 遊絃을 많이 사용하고 있는 반면, 中大葉의 그것은 例外없이 大絃만을 사용하고 있는 점에서 이 두 樂譜는 비교하기가 어렵다. 우선 慢大葉에서는 「文」이 2번 사용되어(第 51, 53行) 樂句를 적절하게 段落지어 주고 있는데, 이 部分에 해당하는 中大葉은 「文」이 하나도 나오지 않고 「淸」만이 序頭에 한번 출현하여(第49行) 「方七」(宮)과 相應시키고 있다. 또 第52, 53行의 「方二」를 中大葉에서는 「大六」으로 同音을 만들었다. 遊絃을 주로 사용한(慢大葉에서) 前半보다는 大絃을 주로 사용하고 있는 後半에 이르러 慢·中大葉은 많이 같다. 出現音數 34, 同音數 27, 相似率 79.4%이다.

이상을 종합하면 <表 5>처럼 된다.

<表 5>

	一	二	三	四	五	餘	計
慢·出現音數	25	28	42	27	48	56	226
中·出現音數	19	16	32	17	25	34	143
同音數	13	13	28	14	24	27	119
相似率 (%)	68.4	81.2	87.5	82.4	96	79.4	83.2

즉 梁琴新譜의 中大葉이 慢大葉을 닮은 비율은 83.2%의 높은 率을 가지고 있다. 즉 中大葉은 慢大葉의 가락을 덜어 疎하게 만든것임을 알 수있다.

그후 中大葉은 점점 복잡하게 발전하여 玄琴新證假令에서는 훨씬 늘어나 <梁新> 中大葉의 近 감절이 되는 258음이나 출현하고, 遊藝志에 이르러 279음 출현한다. 즉 最初의 中大葉은 慢大葉의 가락을 덜어 성기게(疎)만든 것이지만, 時代가 지남에 따라 가락이 점점 더 첨가되고 더우기 一二三의 派生曲들을 만들어 냄으로서 복잡한 樣相을 띄게 되었다.

梁琴新譜의 慢·中 比較樂譜

一旨							
慢	六 六	淸	五 六 五	五 三	文	二	ㄷ
中			五 三 六 五(淸)	五 三			五
	八 六 五		⁵ 九 八	八 六		五 六 八 六	淸
	六 五	(三)	$\frac{三}{天}$	六		五 (三 $\frac{三}{天}$) 六	
	五		ㄷ		二旨	六 八	
	五		(三)			六(三)	

三旨

10	六 八 六	清	五 六 五 五 三	文	二 二 五 三 二 二 三 六 清
	六	五	五	三	三 五 三 六
	五 六 八 六	清	五		15
	五 (三) 六		五 (三)		七
	六 八		七 七		六 清
	方 四				六 五
	五	三	20 三 三 五 六	清	五 六 三
	五	三	三 六		五 三
	三 五 六 六 五 五 三 三		六 五 六 五 五 三 三	文	二
	三 六 五		六 六 五 五 三	三 文	(三)
25			五 二 二 五 三 三		二
			五 (三) 三 三		二 (五)
		四旨	方 方 方 方 方 方 方 方	方 五	30 方 方 方 方 方 方
			方 方 方 方 方 方 方 方	方 五	方 方 方 方 方 方
	方 方 方 方 方 方 方 方		方 方 方 方 方 方 方 方	清	五 六 八 六 清
	方 方 方		方 方 方	清	五 (三) 六
	五		35	五旨	方 方 方 方 方 方
	五 (三)				方 方 方 方
	方 方 方 方 方 方		方 方 方 方	清	五 三
40	三 三 五 六 清		五 六 三		三 三 五 六 六 五 五 三 三
			五 三		三 六 五 三 三

	六五 六五 五三三 文	二	45方四	方二 方四	方二
	六五 六六 五五三三 文		方四	方二 方四	方二
	ㄴ	ㄴ			
	ㄴ	ㄴ			
餘音	方方 方 方 六 方	方方 方方 方(宮) 方方 方	50方五	方四 六 五 三 三	
琴合	(五五) 八(七七) 六 (五)	三(三六) 五 三		五 三 五	
	六五 文	方方 方方 方二 三 五 方二	方五 方四 方四 方二 三 文		
	六五	六 三 六	(五)	六 五 三	
	六五 (三) 二	三		六	
	二二 五三 二二 三六 清	55 五三 三 六 五 六 六 清	五		
	二 五三 二 清	六五 三三 六 五 六 六 清	五	六 五	
	五 七 六	五 三 三 六	五		
	二 三	ㄴ			60
		ㄴ			ㄴ
		五			ㄴ
		ㄴ			

5. 用 綱 法

歌曲이 記譜되어 있는 井間譜는 아래와 같다.

- 大樂後譜—慢大葉(第四綱에서 시작)
- 琴合字譜—慢大葉(第二綱)
- 梁琴新譜—慢大葉(第四綱) 中大葉(第三綱)
- 增補古今譜—慢大葉(第二綱) 中大葉(第三綱) 數大葉(第三綱)
- 三竹琴譜—數大葉(第一綱)

즉 慢大葉은 第四 또는 二綱에서, 中大葉은 第三綱에서 數大葉은 第三 또는 一綱에서 각각 시작하고 있다.

用綱法에 관하여 世祖實錄은 다음과 같이 기술하고 있다.

其慢中數三體 因用綱各異 而有疎數緩急之不同……起樂之始 或出於第一綱 或出於第二綱 或出於第三綱 音樂之體勢 使之然也(卷之48 樂譜序)

즉 用綱을 달리 사용하는것은 그 음악의 疎數緩急과 관계가 있다는 것이다. 그렇다면 제 몇강에서 시작하는 음악이 數(쌈음), 緩(느림)하고 제몇강에서 시작하면 疎(성김), 急(빠름) 일까? 이 문제는 오래동안의 숙제로 내려왔던 難題中 하나였다.

이 문제를 푸는데 있어서 資料가 될 수 있는 몇가지 要件은 ① 井間譜로된 古樂譜이어야 하고 ② 同曲名이면서도 用綱을 달리 하는 變奏曲(예 : 一 二 三 四)이어야 한다. 왜냐 하면 變奏曲이 없는 어떤 曲이 第二綱에서 시작했다 해도 그것과 비교할 수 있는 것이 없으면 疎數緩急을 알 수 없기 때문이다. 위의 두가지 條件을 만족시켜줄 古樂譜와 曲名을 조사해보니 다음과 같다.

時用鄉樂譜 : 大國一 二 三
大樂後譜 : 眞勺一 二 三 四. 致和平一 二 三

(1) 大樂後譜의 眞勺

大樂後譜에는 4곡의 眞勺이 있다. 眞勺一과 二는 第二綱에서, 三은 第三綱에서, 四는 第一綱에서 각각 시작하고 있다.

宣祖때(1567~1608) 權文海가 쓴 大東韻府群王에

「樂府眞勺有 一 二 三 四 乃聲音緩急之節也 一眞勺最緩 二三四又次之」

라 하여 一이 제일 數緩하고 二三四로 내려 갈수록 점점 疎急하다 하였다.

사실 眞勺一은 가락이 가장 복잡하고, 二와 三은 조금씩 가락이 덜러 나갔다. 四는 二와 三에서 拔萃한 것이다. 즉 4곡의 眞勺은 복잡한 가락에서 간단한 것으로, 느린 음악에서 빠른 음악으로 變해간 것을 알 수 있다. 이렇게 볼 때 第二綱→第三綱→第一綱의 順으로 점점 疎急해져 감을 알 수 있다.

(2) 致和平

致和平一과 二는 第二綱에서, 三은 第三綱에서 시작한다. 이 곡은 世宗實錄樂譜에도 그대로 실려 있는데 다만 3곡 모두가 第一綱에서 시작하는 점만이 다르다. 李惠求博士는 世宗實錄樂譜의 致和平一 二 三에 대하여 다음과 같이 論하였다.

치화평--二 三은 1 2 3機라고 하는데, 그것들은 慢中數과 같은 뜻이며, 한배가 길고 中庸이고 자진 것을 의미한다. 이것은 치화평 一 二 三의 악보를 비교하면 알 수 있을 것이다. (중략)

이같이 말을 떼지않고 붙이는것(語短聲長)과 終止음을 짧게하고 똑 그치는 점에서 致和平一이 二 三에 비하여 느린것을 알 수 있다. (16)

(16) 세종장현대왕실록 22 악보 1(서울 : 세종대왕기념사업회 1973) pp.282-284.

즉 致和平一二三是 緩中急의 순서로 볼 수 있다는 뜻이다. 그렇다면 第二綱→第三綱의 順으로 疎急해진다는 뜻이 된다.

(3) 時用鄉樂譜의 大國

大國一은 第二綱에서, 二와 三은 第一綱에서 시작한다. 즉 第二綱→第三綱의 順을 따르고 있다.

(4) 歌 曲

慢大葉：〈大後〉와 〈梁新〉에서는 第四綱에서, 〈琴合〉에서는 第二綱에서 시작한다. 增補古琴譜와 國樂院所藏琴譜의 慢大葉樂時調는 모두 〈梁新〉의 그것을 移記한 것으로서 第四綱에서 시작한다. 〈國琴〉의 慢大葉 趙晟譜는 第一綱에서, 慢大葉古調는 第三綱에서 시작하나 不可信이다. 왜냐 하면 趙晟譜는 誤處가 많다 하였고,⁽¹⁷⁾ 古調는 1行 10井間으로 나누어 第三綱부터 썼는데 이것을 16井間 6大綱譜와 비교해 보면 매우 불규칙하게 井間을 사용하고 있음을 알 수 있다. 즉 어떤 원칙을 가지고 井間을 사용한 것이 아니라 一井間에 一音씩 쓰고, 長引하는 音은 다음 井間을 비워놓은것 뿐이어서 用綱法 研究에는 도움을 주지 못한다.

中大葉：中大葉을 기록한 古井間譜는 〈梁新〉 〈增古〉 〈國琴〉 〈三竹〉등을 들수 있는데 〈三竹〉을 제외하고는 例外없이 第三綱에서 시작하고 있다.

〈三竹〉의 中大葉은 羽調中大葉一二三 界面中大葉一二三 도합 6곡이 전하는데, 16井間만 나누어 있을뿐, 大綱이 없고, 井間을 無視하고 口音을 내려 썼으며, 第二井間 또는 第三井間(界面二中)에서 음악을 시작하고 있어 用綱法 研究에 도움을 주지 못하고 있다. 특히 羽調初中大葉에 다음과 같은 註

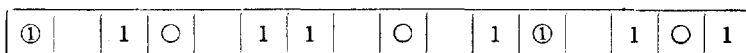
中大葉非如數大葉之有大小點長短之限 有難 依校而且衆說不同 故兼存其說以備參考

라 하여 大小點과 長短에 定論이 없음을 밝히고 있다.

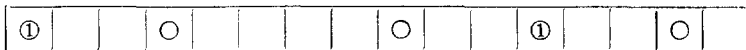
數大葉：數大葉을 기록한 古井間譜는 〈增古〉와 〈三竹〉이며 나머지는 現行과 같다. 〈增古〉의 數大葉은 中大葉처럼 第三綱에서 시작하고 있다. 〈三竹〉과 그 이후 현재까지의 數大葉은 모두 第一綱에서 시작한다. 〈三竹〉의 數大葉은 장구 장단 표시가 있는데 現行과 같다. 그렇다면 數大葉도 예전에는 中大葉처럼 第三綱에서 시작하던 음악이 후에 第一綱에서 시작하는 음악으로 변모된 것이나 아닐지 모르겠다.

現行 數大葉의 장단은 다음과 같다.

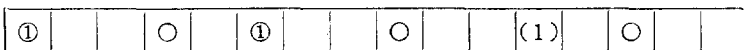
(17) 玄琴東文類記



이 長短法은 中大葉의 장단법으로서 第三綱에서 시작하는 것으로 李惠求博士는 推論하였다. (18) 즉 現行 長短法에서 辭說이 붙지않는 채편을 덜면



이 장단법은 3·2·3/3·2·3보다는 3·3·2/3·3·2로 보는것이 더 타당하다. 따라서 이것을 다시 3·2·3/3·2·3의 原形대로의 모양으로 바꾸려면 半刻部分인 第五·六綱을 떼어서 앞으로 붙여야 할 것이다.



따라서 數大葉을 原式대로 記譜하려면 위의 長短法の 第三綱에서 부터 써야할 것이라고 李博士는 말한다. 筆者도 이 意見에 同感한다. 왜냐 하면 張師助 歌曲譜(國樂總論 pp. 523-534)나 金琪洙 二數大葉譜(월하정가선 pp. 45-47)에도 3. 3. 2/3. 5. 2로 採譜되어있고, 故 李珠煥氏가 歌曲을 가르칠 때도 그렇게 3·3·2/3·3·2로 綱을 나누었었다. 그러나 現行을 그대로 인정한다 해도 用綱法에 의한 疎數緩急의 순서를 알아보려는 우리의 노력에는 아무 지장이 없다.

이상을 要約하면 다음과 같은 表를 얻을 수 있다.

〈表 6〉

		一 綱	二 綱	三 綱	四 綱
眞 致 大 歌	勺	四	一·二	三	
	和		一·二	三	
	平	二·三	一		
	國 曲	(數)	慢	中·數	慢

慢大葉의 경우 〈大後〉와 〈琴合〉 두 古樂譜中 어느것이 年代的으로 볼때 먼저인가는 선뜻 판단을 내리기가 어렵다. 왜냐 하면 비록 〈大後〉는 世祖때의 음악을 記譜한 것이라고는 하나, 慢大葉에 관한 한 〈琴合〉보다는 〈梁新〉에 너무 가깝기 때문이다. 또 第四綱에서 시작하는 다른 音樂의 例를 찾을 수가 없기때문에 本稿에서는 第四綱과 第三綱을 最緩한 것으로 보면, 그 다음이 第三綱이요 最疎急한 것은 第一綱이 될 것이다.

즉

第四綱→第二綱→第三綱→第一綱

(18) 李惠求 : 「韓國의 古記譜法」 韓國音樂研究(서울 : 國民音樂硏究會 1957) pp. 17-18.

(5) 保太平과 定大業

〈大後〉에 나타난 保太平과 定大業의 用綱法은 다음과 같다.

保太平：第一綱——基命 歸仁 亨嘉 輯寧 隆化 重光 釋成. 第二綱——龍光貞明. 第三綱——熙文 顯美大猷

定大業：第一綱——篤慶 宣威 奮雄 龍綏 永觀. 第二綱——赫整. 第三綱——昭武 濯征 神定 順應 靖世

俗樂源譜에 실린 保太平 定大業도 〈大後〉의 그것들과 同一하다.

現行 保太平과 定大業은 井間譜가 아닌 律字譜를 사용하며, 그 한배도 MM50으로 一定하다. 따라서 保太平 定大業의 경우 綱을 달리 사용하는데 대한 疎數緩急의 差異를 알 수 없다. 張師勛博士 談에 의하면 「同音의 連打」를 가진 曲은 느리다고 한다. 그런 曲은 保太平中 熙文 顯美 大猷, 定大業中 昭武 順應 등이 있다. 이 曲들은 모두가 第三綱에서 시작하는 음악들이기에 第一綱에서 시작하는 曲들에 비하여 느리다는 말이 成立된다. 그러나 (1) 第二綱에서 시작하는 龍光貞明과 赫整 (2) 保太平中 같은 第三綱에서 시작하는 濯征 神定 靖世등에는 왜 現行에서 「同音의 連打」가 없는지 설명할 방법이 없다. 하여간 現行에서는 과거에 第二綱에서 시작했던 第三綱에서 시작한 음악이던간에 모두 MM50으로 그 한배가 一定하다는 사실이다.

6. 結

朝鮮初期에 생긴 歌曲의 慢大業은 그 起源이 高麗 歌謠인 鄭瓜亭曲에서 나온 것이라 하나, 그것을 확인할 길은 없다. 慢大業은 그것을 기록한 최초의 악보인 大樂後譜(世祖時의 음악 기록한 것으로 알려짐)에서 비롯하여 琴合字譜(1572)와 梁琴新譜(1610)등을 거쳐 玄琴東文類記(1620)에 이르러 最盛期를 이루다가 그후 점점 쇠퇴하여진다. 慢大業은 韓琴新譜(1724)를 끝으로 사라지고 대신 梁琴新譜이후 나타나기 시작한 中大業과, 玄琴東文類記 이후 번성하기 시작한 數大業이 그 자리를 대신 占하게 된다. 따라서 慢大業의 운명은 李瀆의 말대로 英祖以前에 이미 廢하여 진것으로 보인다.

慢大業은 250~270년간 불러 오는 동안 오직 平調 하나만을 고집했고 大樂後譜나 梁琴新譜의 慢大業에서 그 音樂의 스타일이 별로 變하지 않고 그대로 傳承되었다. 이것은 韓國音樂史上 참으로 이상한 일이다. 文廟나 宗廟같은 祭禮樂을 제외한 그 어떤 음악이 變化되지 않고 傳承되어온 例가 있던가! 慢大業이 사라져 버린 理由를 李瀆은 「慢極緩 人厭廢久」라 하여 한배가 느린데 연유한다고 했지만, 그것 이외에도 音樂 스타일이 變치않고 또 派生曲

을 만들어 내지 못한점도 「人厭廢久」의 한 원인이 되지 않았나 생각된다.

中大葉은 梁琴新譜에서의 최초의 등장 이후 羽調 平調 界面調 平調界面調등 여러 調로 분리되고, 또 各調마다 派生曲이 一二三으로 늘어나서 19세기 말까지 자못 번창하다가 20세기에 이르러 없어졌다.

中大葉의 起源은 慢大葉에서 비롯하였다. 梁琴新譜의 平調中大葉은 同譜 慢大葉에서 相似率 83.2%라는 높은 비율의 닮은 꼴을 하고 있는데, 慢大葉에 비하여 가락이 매우 성기다(疎). 즉 慢大葉의 出現音數가 226음이나 되는데 비하여 中大葉의 그것은 143음에 지나지 않는다. 이처럼 中大葉의 初期에는 慢大葉의 音を 拔萃하여 만들었으나, 그후 점점 잔가락이 추가되었다.

中大樂은 慢大葉에 비하여 그 한배도 빨랐다(急). 그것은 用綱法을 보아 알수 있는데, 慢大葉이 第四綱 또는 第二綱을 사용하고 있는 반면 中大樂은 第三綱에서 음악이 시작하고 있기 때문이다.

時用鄉樂譜의 大國, 大樂後譜의 眞勺, 致和平등을 근거로 用綱法을 살펴 본 결과는 第四 또는 二綱이 가장 느리고, 다음이 第三綱, 그리고 第一綱이 가장 빠른 음악이 된다.

現在 音樂들이 대부분 第一綱에서 시작하고 있는것은 音樂自體가 예전에 比하여 빨라졌다는 뜻도 있을지 모르나, 그보다는 俗樂源譜 이후로 綱을 달리해서 記譜하는 方法 자체가 廢用된 것이라 볼 수 있다.

〈English Summary〉

**A Study on Kagok, a Classical Song Repertory from the
Early Chosŏn Dynasty.**

Hahn Man-young

College of Music, Seoul National University.

Kagok is a classical song repertory accompanied by an ensemble of wind, string and percussion instruments. The oldest extant notation of Kagok is in the form of *Mandaeyŏp*, 慢大葉 (“slow, big piece”), and appears in the *Taeak Hubo* manuscript 大樂後譜 (hereafter TH). Although TH was compiled in 1759, this manuscript covers music of the Sejo period (1456~1467). In the *Yanggŭm Shinbo* 梁琴新譜 of 1610 (hereafter YS), *Chungdaeyŏp* 中大葉 (“moderate”) appears together with *Mandaeyŏp*; and *Hyŏn’gŭm Tongmun-yugi* 玄琴東文類記 of 1620 (hereafter HT), notates *Sakdaeyŏp* 數大葉 (“fast”), together with *Mandaeyŏp* and *Chungdaeyŏp*.

But, from the early eighteenth century, *Mandaeyŏp* is no longer seen in manuscripts, and around the turn of the twentieth century *Chungdaeyŏp* too disappears. Today’s extant Kagok is therefore solely *Sakdaeyŏp*, which, because of its derivative forms, makes a total of 26 pieces for male voice and 15 for female.

There have been a lot of studies on *Sakdaeyŏp*, concentrating on its nature and relation to its derivatives, but there are few studies that deal with *Mandaeyŏp* and *Chungdaeyŏp*. In particular, the historical development from *Mandaeyŏp* to *Chungdaeyŏp* has not been studied, while that from *Chungdaeyŏp* to *Sakdaeyŏp* has been pointed to (Na Hyŏn-suk: “*Chungdaeyŏp* and *Sakdaeyŏp* in *Chŭngbo Kogumbo*”, MA Thesis, College of Music, SNU, Seoul, 1979).

Mandaeyŏp is the original form of Kagok, as HT states: “*Pyongjo* 平調 *Mandaeyŏp* is the father of all Komŭngŏ music”; and YS states that, “The contemporary songs, *Mandaeyŏp*, *Chungdaeyŏp* and *Sakdaeyŏp*, all stem from the three types of songs by Chŏng Kwajong 鄭瓜亭, of the 12th Century”. The three types of songs respectively imply slow, moderate and fast tempi. There is a fourth type of song by Chong, called *Chinjak* 眞勺;

TH shows four versions of it. What then is the relationship between *Mandaeyōp* and *Chinjak*?

Mandaeyōp in TH and YS begins on the fourth *kang*, while that in KH begins on the second. *Chungdaeyōp* in YS begins on the third *kang*. *Sakdaeyōp* begins on the first *kang* in today's notation, and there is no historical mensural notation for comparison. A 'kang' is a square-group, or division of the mensural notation, in which a column of sixteen squares is divided in the sequence 3-2-3-3-2-3. The reason for demarkation into six square-groups per column is explained in the Preface to the manuscript of the Chronicle of King-Sejo, as follows: "Our King Sejo the Great, showing his royal favor, has invented this notation, in 16 squares are drawn and six kang are made. The three tempi, slow, moderate and fast, are differentiated by using the kang differently.... Music may begin in either the first, second or third kang, but the tempo of the music depends upon the starting position of the kang. In previous times, there were no notational systems which specified measure and tempo".

Therefore, from which kang did slow music start? This is a long-standing problem, unsolved in the Korean musicological field.

This article deals with: (1) The historical development from *Mandaeyōp* to *Chungdaeyōp*; (2) The relationship between kagok and songs of the Koryo dynasty; (3) The determination of tempo in mensural notation.

(1) Notations of *Mandaeyōp* are seen in such manuscripts as TH, KH, YS, HT, Chūnbo Kokūmbo (hereafter CK), Paekunam Kūmbo (hereafter PK), Hyōn'gūm Shin'jūnggaryōng 玄琴新增假令 (hereafter HS) of 1680, and Hangūm Shinbo 韓琴新譜 (hereafter HS) of 1724. The modes of all *Mandaeyōp* movements is p'yōngjo 平調, that is, sol-mode in the key of Bflat. But the earliest version of *Chungdaeyōp* is in YS and appears in four versions, the modes of which are p'yōngjo, *ujo* (sol-mode in Eflat), *kyemyōnjo* 界面調 (1a-mode in Eflat) and p'yōngjo *kyemyōnjo* (1a-mode in Bflat). These four modes of *Chungdaeyōp* still continue to exist side by side in all the manuscripts to the end of the 19th Century, but among them, only the p'yōngjo *Chungdaeyōp* can be compared to *Mandaeyōp* because of the mode.

As can be seen in the Example (pp. 5-10), *Mandaeyōp* melodies in TH and YS are almost

the same. The form of *Mandaeyōp* comprises five sections (*Chi*, 旨) concluding with a postlude (*Taeyōum*, 大餘音); each section ends with Bflat (ch'yōng, 淸) as cadence point. *Chungdaeyōp* also consists of five sections and a postlude. YS *Chungdaeyōp* also marks its cadence points with Bflat, except for the first section which ends with G (大三). However, HS *Chungdaeyōp* cadences on G in the first, second fourth sections, while the third and fifth sections, as well as the postlude, cadence on Bflat. The melody of YS *Chungdaeyōp* is similar to that of *Mandaeyōp*, but while *Mandaeyōp* is elaborate in its melodic contour, *Chungdaeyōp* is reduced and sparse (coincidental ratio 83.2%). This implies that *Chungdaeyōp* is faster in tempo. HS *Chungdaeyōp* again adds and elaborates the original melody of YS *Chungdaeyōp*

(2) YS states of *kagok* has its origins in *Chinjak* 眞勺, This Koryo song, notated in the *Sejong Chrong Chronicles* (1418~1450), was then recopied in TH. It is almost impossible to make any relevant comparison between this song and *Mandaeyōp*. However, it can be noted that *Chungdaeyōp* always precedes *Pukjōn* 北殿, a Koryo song. If we compare these two songs, we find that in HS, *Chungdaeyōp* is almost the same as *Pukjōn* in the second and fourth sections, but again, *Chungdaeyōp* is melodically more sparse and reduced than *Pukjōn*. There still remains the relationship between *Chinjak* and *Pukjōn*.

(3) From which kang did slow music start in the mensural notation? Basing our examination on *Chinjak*, *Tchiwhapyōng* 致和平, and *Taeguk* 大國, Figure 1 is derived, where I, II, III and IV are all versions of the same piece:

The musics of I, II and III exposes the three tempi; slow, moderate and fast respectively. (see, Lee, Hye-ku, Translation of the *Sejong MS*, p. 282, Seoul, 1973). *Mandaeyōp* of TH and YS are virtually identical. However, set against these, the version in KH is slightly more simple. If we accept that TH *Mandaeyōp*, which begins in the fourth kang, is

Fig. 1.

	1st kang	2nd kang	3rd kang	4th kang
TH <i>Chinjak</i> .	IV	I II	III	
TH <i>Tchiwhapyōng</i> .		I II	III	
SH <i>Taeguk</i> .	II III	I		
Kagok.	Present <i>Sakdeyōp</i>	KH <i>Mandaeyōp</i>	YS <i>Chungdaeyōp</i>	TH and YS <i>Mandaeyōp</i>

the oldest extant version, then KH *Mandaeyōp* employs a relatively new device by starting in the second kang. To sum up, music which begins in the fourth kang is the slowest in tempo. The tempo gradually increases as music begins in the second, third and first kang, so that music which begins in the first kang is the fastest.