

# 현악영산회상 상령산과 중령산의 樂調

黃 俊 淵

(서울대 교수)

## 〈目 次〉

I. 머리말	IV. 맺음말
II. 현악영산회상 상령산의 악조	참고문헌
III. 현악영산회상 중령산의 악조	참고악보

## I. 머리말

나는 전에 “韓國傳統音樂의 樂調”<sup>1)</sup>에서 현악영산회상의 상령산과 중령산의 음계에 대하여 언급한 바 있다. 그러나 그 글은 매우 소략하여 논의의 여지가 남았다고 생각하여, 일부 중복 논의될 우려가 있지만, 이 글에서는 좀더 자세히 현악영산회상의 상령산과 중령산의 악조에 대하여 살펴 보겠다.

사실 현악영산회상의 상령산과 중령산의 악조는 동일한 것처럼 설명되기도 하고, 또한 사실과 많이 다르게 오해되기도 하여, 그 악조의 바른 이해를 위하여도 이에 대한 재론이 필요할 것이다. 더욱이 영산회상 상령산과 중령산은 오랜 세월동안 전수되어 온 뿌리가 깊은 악곡이고, 동시에 전통음악을 대표하는 악곡의 하나이므로 더욱 그러한 필요성이 있다고 하겠다.

이 글에서는 먼저 상령산의 악조를 주로 역사적 고찰방법에 의하여 검토한 후에, 상령산의 악조와 연관하여 중령산의 악조를 같은 방법으로 검토해 보겠다.

1) 참고, 『국악원논문집』 5

## II. 현악영산회상 상령산의 악조

영산회상 상령산의 악조와 그 특성을 파악하기 위하여는 무엇보다도 최초의 영산회상의 선율을 추적하는 것이 도움이 될 것이다.

사실 초기 영산회상은 15세기의 『악학궤범』에 따르면 ‘靈山會相佛菩薩’이란 가사를 노래하는 궁정의 향악곡으로 합주와 함께 노래로도 불리운 것이다.<sup>2)</sup> 그러나 영산회상을 기록한 현존하는 최고본 악보는 17세기의 거문고 악보인 『二水三山齋本琴譜』이다 (이혜구 1987 : 105). 그러므로, 초기 영산회상 선율의 정확한 파악은 자료 미비로 현실적으로 불가능하지만, 만일 그것을 추적한다면, 그 시간적 거리에도 불구하고 결국 『이수삼산재본금보』의 영산회상 악보에 기하여 논의할 수밖에 없겠다.

〈악보 1〉 『이수삼산재본금보』의 영산회상

身 凌 佛 上				全 山 靈			
俞	方	方	方	俞	方	大	靈
이	方	方	方	이	方	五	靈
동	方	方	方	동	方	時	靈
俞	方	上	上	俞	上	上	靈
이	方	上	上	이	上	上	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	方	方	俞	方	大	靈
이	上	上	上	이	方	大	靈
영	方	上	上	영	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
아	方	上	上	아	方	大	靈
유	方	上	上	유	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈
俞	方	上	上	俞	方	大	靈
이	方	上	上	이	方	大	靈
우	方	上	上	우	方	大	靈

『이수삼산재본금보』의 영산회상 악보에는 각 7행에 사설 ‘靈山會上佛後身’이 각 한 자씩 붙여져 있고, 4대강으로 된 각 7행에 나타난 매 선율은 각각 특정 음을 길게 늘여 놓은 모양으로 되었다. 구체적으로 말하면, 악보의 각 행에 붙은 사설 1자에 적어도 10개 정도의 음이 붙여져 있는데, 그 선율이 대부분 거의 일정한 음으로 일관되고, 특히 각 행의 각 4대강의 첫 음들은 대개 같은 음으로 되었는데, 예를 들면 제1행의 4대강의 첫 음들은 모두 大五로 되었다.

이처럼 『이수삼산재본금보』에 나타난 17세기의 영산회상의 선율이 각 행 단위로 동일음의 연속으로 진행되는 것은 이 악곡이 이미 민간의 줄풍류 악곡으로 정착된 것이지만<sup>3)</sup> 그 본래(15세기)의 선율은 각 일곱자의 사설에 단순히 한 음 또는 두 음씩 붙여졌던 것이었음을 짐작케 한다. 따라서 이러한 점을 고려하여 각 행을 지배하는 중요 음들을 골라서 『악학궤범』의 영산회상 사설 일곱자에 배열하여 선율을 구성하면 다음처럼 될 것이다.<sup>4)</sup>

〈표 1〉 초기영산회상의 선율

사설	靈	山	會	相	佛	菩	薩
선율	下二 大五	宮 方四	上一 方六	宮 方四	上二上一 方七方六	宮 方四	上一下一 方六大七

위의 선율이 어떠한 빠르기로 연주되었을지는 미상이나, 초기 영산회상은 이처럼 사설 한 자에 한 두음씩 붙여진 一字一音에 가까운 선율로 되었을 것으로 추측된다.

3) 『二水三山齋本琴譜』에 기록된 7자의 사설은 具色에 지나지 않았을 것으로 생각된다. 이유는 그 사설이 『악학궤범』의 것과는 실제로 다를 뿐만 아니라 『延大琴譜』와 『韓琴新譜』의 靈山會相에는 아예 그것이 붙여지지 않은 사실로도 미루어 짐작할 수 있다. 『延大琴譜』와 『韓琴新譜』의 靈山會相은 『二水三山齋本琴譜』의 그것과 크게 달라지지 않았다. 그리고 또한 『大樂後譜』의 靈山會相에 붙여진 7자의 사설이 『악학궤범』의 그것과 동일하게 기록되었지만, 그 사설도 실제 연주시에는 아무런 의미가 없는 것으로 생각된다. 이 악보는 『延大琴譜』나 『韓琴新譜』보다도 後代의 靈山會相을 기록한 것이기 때문이다. 그것은 다만 『大樂後譜』의 편찬취지를 살려 世祖代의 음악을 기록한다는 뜻에서 악학궤범을 참조하여 기록해 놓은 것에 불과할 것이다. 그러므로 絃樂 靈山會相의 原曲이라 할 수 있는 『二水三山齋本琴譜』의 靈山會相은 이미 가사없이 연주되던 기악곡이라 하겠다.

4) 만약 7자에 붙여진 선율의 주요음을 『大樂後譜』의 영산회상 악보에 기하여 추정하면 ‘下二-宮-上一-宮-上一-宮-上一’로 볼 수도 있겠다(이혜구 1985 : 71). 그러나 『대악후보』의 영산회상은 이미 영산회상의 최고본 악보가 아니다(이혜구 1987 : 105).

그리고 이처럼 단순한 초기 영산회상 선율이 차츰 발달하여 후에 우조계면조의 줄풍류 영산회상(상령산)을 형성하였을 것으로 본다.

초기 영산회상의 선율을 이와 같이 추정해 보면 그 악조의 기본적 특성이 자세히 드러난다. 즉 초기 우조계면조 영산회상의 선율은 우리 나라 고유의 오음음계의 계면조로 되었는데, 이것은 실제로 『악학궤범』에 설명된 계면조와는 엄밀하게는 차이가 있다. 즉 그것은 『악학궤범』의 설명과 달리 宮이 음계의 최저음으로 나타나지 않고 음계의 한 중간에 위치하는 점이다(초기 영산회상에는 실제로 下二 이하의 음이 전혀 출현하지 않는다). 다시 말하면 『악학궤범』의 우조계면조는 궁에서부터 시작되는 음계 ‘라(宮) 도 레 미 솔’이지만 이 영산회상은 ‘미 솔 라(宮) 도 레’의 음계로 된 것이다. 따라서 영산회상의 계면조를 『악학궤범』의 계면조를 설명한 것과 엄밀하게 동일한 것으로 볼 수는 없겠다.

오음음계의 궁의 위치가 최저음에 있는 경우와 그것이 중간에 있는 경우는 같은 오음음계라도 그 구성음의 간격이 달라지기 때문에 구별되어야 할 것으로 생각한다. 만약 오음음계의 궁의 위치가 최저위에 있거나 중간에 있거나간에 어차피 그 둘은 같은 것이라는 시각에서 보면 음악의 실체와 그 이론간에는 괴리가 생기게 된다. 특히 전통 음악처럼 여러 옥타브를 넘나드는 악곡이 아니고 그 음역이 좁아서 한 옥타브를 겨우 넘는 경우에는 더욱 그러하다.<sup>5)</sup>

이러한 사실을 고려한다면 초기 영산회상의 악조, 즉 우조계면조는 그것이 우조계면조임에도 그 음계는 반드시 다음처럼 설명되어야 할 것이다.

〈표 2〉 『이수삼산재본금보』 영산회상의 악조

五音略譜	下二	下一	宮	上一	上二
律 名	侏	無	黃	夾	仲
	미	솔	라	도	레

이처럼 초기 영산회상의 악조 즉 우조계면조를 정리하면, 이것은 바로 오늘날의 메

5) 이와 관련하여 부언하면, 육자배기토리는 그 청(평으로 내는 음 : 宮)이 음계의 중앙에 있지 최저위에 있지 않기 때문에, 그 음조직을 누구도 그 청부터 위로만 음계를 쌓는 방법으로 악보에 기록하지 않는다.

나리토리와 그 골격이 같은 것임이 드러난다. 그러므로 초기 영산회상의 악조는 결국 향토조인 메나리토리같은 계면조인 것을 알 수 있다(이 메나리토리 음계는 중국의 五調 가운데 羽調와 비슷하지 않다).

한편, 오늘날 연주되고 있는 영산회상 상령산은 그 악조가 더 이상 우조계면조가 아니다. 그것은 본래의 음계 구성에서 두 가지 점에서 달라졌는데, 첫째는 주지하듯이 본래의 계면조 선법의 夾鍾(上一)과 無射(下一)이 각각 仲呂(上二)와 黃鍾(宮)에 흡수되어서 사라진 것이고, 둘째는 夾鍾이 없어서 음정 간격이 넓어진 黃鍾과 仲呂 사이에 전에 없던 太簇가 추가된 것이다. 따라서 그 음계는 5음음계에서 3음음계로 되었다가 결국에는 4음음계가 된 셈이다.<sup>6)</sup> 그렇지만 한편, 이처럼 음계의 변화가 있었지만 그 宮은 변하지 않았다. 그럼에도 불구하고 또한 오늘날의 영산회상 상령산의 악조는 중려궁의 평조로 흔히 오해되기도 한다. 이유는 아마도 현행 상령산이 4장으로 되었고, 그 각 장의 종지 각에 나오는 피리같은 관악기의 선율진행이 얼핏 그러한 오해를 일으키게 하는 요인인 것 같다.

그렇지만 영산회상(상령산)은 본래 4장의 구분이 없는 악곡이었다. 그러한 구분은 대개 『遊藝志』의 영산회상(상령산)부터 생겨났는데, 주지하듯이 그것은 본래 다음처럼 『대악후보』의 네군데 비슷한 선율음형(유사선율)에서 비롯한 것이다.

〈표 3〉 『대악후보』 영산회상의 유사선율

제2행(山) 상단	宮	-	-	宮	-	-	宮	上	宮	下
제4행(相) 상단	宮	-	-	宮	-	-	宮	上	宮	下
제6행(菩) 상단	宮	-	-	宮	-	-	宮	-	宮	上
제7행(薩) 하단	宮	-	宮	下	-	-	宮	上	宮	下

이처럼 유사한 선율이 여러번 반복적으로 나오므로 그것이 각 장의 끝인 것처럼 옛 율객들이 생각했던 것 같고, 그것이 굳혀진 것이 오늘날의 장별 구분이다. 그러므로 각 4장의 끝부분이 오늘날에는 종지구가 되었지만, 본래 그것이 종지가 아님은 분명하다(현행 영산회상의 4장 끝은 제2행 상단이다). 따라서 오늘날 각 장의 끝을 종지

6) 영산회상 상령산의 음계 변화는 이혜구, 1967 : 389-404 참조.

라고 생각하고, 나아가서 그것이 관악기(특히 피리)에서는 중려로 선율을 마무리하므로, 그 중려를 상령산의 宮으로 생각할 수도 있으며(피리 등의 관악기 선율은 중려를 길게 뻗고 마지막 2박을 연주하지 않으므로 중려로 종지한 인상을 준다), 또한 동시에 그 관악기의 종지 선율의 처음에 나오는 無射과 林鍾(니루)의 장식음 無射에 의하여 상령산의 그 부분 선율을 仲呂宮의 平調 선율로 오해하기 쉽다. 더욱이 이러한 피리 등의 종지 선율은 뒤에 논의될 중령산의 상응하는 종지 선율과 거의 동일하므로 그러한 오해를 할 수도 있을 것이다.

그러나 현행 영산회상 상령산의 宮은 중려가 될 수 없고 黃鍾이라 하겠다. 이유는, 피리 선율외에 특히 현악기의 선율은 仲呂 이후에 倍林鍾과 黃鍾으로 계속 선율이 이어지므로 그것이 黃鍾宮의 선율임이 분명히 드러나고, 더욱이 無射은 분명히 쇠가 짧은 장식음으로만 쓰일 뿐이고 원가락에는 쓰이지 않기 때문이다.

그러므로 이상과 같이 악곡의 초기 형태로 또는 현행 선율(특히 현악기 선율)의 원가락과 장식음의 식별 등에 의하여 상령산의 악조는 다음처럼 정리될 수 있다. 요컨대 현악영산회상 상령산의 樂調는 본래 鄉土的 계면조 선법(중국의 羽調와 다른)인 羽調 界面調이었고, 후에 그 악조는 음계의 上一과 下一이 생략되어 正樂의 界面調로 바뀌었다가, 다시 그 음계에 平調 上一(太簇)이 추가되어, 오늘날의 영산회상은 결국 黃鍾宮의 平調처럼 되었다는 사실이다. 영산회상 상령산의 악조를 시대별로 정리하면 다음과 같다.

〈표 4〉 영산회상 상령산의 악조

	下二	下一	宮	上一	上二	
15세기	侏	儻	黃	夾	仲	(향토적 계면조)
19세기	侏	—	黃	—	仲	(정악의 계면조)
현행	侏	—	黃	太	仲	(황종궁 평조)

### Ⅲ. 현악영산회상 중령산의 악조

현악영산회상 중령산의 최고본 악보는 『漁隱譜』의 靈山會上甲彈이다. 이 음악이 성



그러나 영산회상갑탄은 『한금신보』 등의 상령산의 변주곡과는 달리 그 선율이 매우 높다. 때문에 영산회상갑탄의 악조도 이미 상령산의 그것과는 상당히 다를 것이라는 추측을 하게 한다. 자세히 살펴 보면, 영산회상갑탄은 우선 그 거문고의 지법이 상령산의 그것과는 아주 달라졌는데, 상령산이 거문고의 유현 4괘법으로 타는데 비하여 이 영산회상갑탄은 곡의 머리에서 거문고 7괘 지법으로 올라가서 탄다.

지법이 올라간 영산회상갑탄 선율의 출현음과 음역을 정리하면, 즉 거문고 합자보로 된 출현음을 간추리고(文絃과 淸은 제외) 그것을 律名으로 고치면, 다음과 같다.

〈표 5〉 『漁隱譜』 靈山會上甲彈의 출현음

합자보	大八	方七	方八	方十	方十力	方十一	方十一力
음 고	黃	仲	林	無	潢	潢	汰

정리한 도표에 의하면 영산회상갑탄의 출현음의 최저음은 대현 8괘의 黃鍾이고 최고음은 유현 11괘 力按인 淸太簇이다.<sup>7)</sup> 따라서 『漁隱譜』의 선율이 매우 높아졌지만 그것은 그 출현음의 음역이 본(상)령산보다 대개 4도정도 높게 되었다는 것이 드러난다. 그리고 이러한 사실은 그 선율의 宮이 상령산과 달리 중려임을 示唆해 준다. 宮은 음역의 가운데 위치하는 것이 자연스럽고 그에 따라서 黃鍾은 더 이상 이 악곡의 선율에서 中聲<sup>8)</sup>이 아니기 때문이다.

한편, 현행 중령산의 선율은 상당부분이 현행 상령산의 제2장 이하를 4도(혹은 때때로 5도) 높게 변주한 악곡임이 밝혀졌다(이혜구 1976).<sup>9)</sup> 참고로 상령산과 중령산의 관계를 밝혀진 대로 표시하면 다음과 같다.

7) 영산회상갑탄의 출현음 유현 10괘(方十)와 유현 11괘(方十一)를 각각 淸黃鍾과 淸太簇로 해석한 것(홍선례 1978)은 의문이다. 후대의 악보에 이 음들에 상응하는 선율이 간혹 청황종과 청태주로 나타나는데, 그것은 후대에 그 선율이 높게 변질된 결과로 볼 수 있다. 따라서 그 음고 해석은 無射과 淸黃鍾으로 해석되어야 할 것이다. 말미의 『어은보』 영산회상갑탄과 현행 중령산의 비교악보 참조.

8) 줄고, “한국전통음악의 악조”, 114-116쪽 참조.

9) 현행 상령산의 선율보다 중령산이 더러 5도까지 더 높은 것은 아마도 영산회상갑탄이 4도 높게 파생된 이후에 그 선율이 부분적으로 더욱 높아진 것으로 보이는데, 그것은 力按하는 연주관행의 변화에서 기인되었을 것으로 추측된다.



〈표 6〉 현행 상량산과 중량산의 선율관계

상량산	2장(4각)	3장(4각)	4장(3각)	+	(3각)
중량산	1장(4각)	2장(4각)	3장(3각)		4장(3각)

그러나 현행 중량산의 각 章의 끝각의 종지선율들은 상량산의 해당선율과 비슷하여 같은 것으로 취급하였다(이혜구 1976 : 120 악보 7). 이유는 두 악곡의 종지 선율이 외견상 비슷하여 중량산의 선율이 높게 변주되었다는 인상을 별로 주지 않는 때문인 것 같다.<sup>10)</sup>

그렇지만 실제로 현행 상량산과 중량산의 종지 선율을 자세히 비교해 보면 중량산의 종지선율도 상량산보다 일단 높게 변한 것임을 알 수 있다. 우선 상량산과 중량산의 종지 선율을 간편하게 비교하면 다음과 같다.

〈표 7〉 영산회상 상량산(2장)과 중량산(1장)의 종지선율(후반각)

	거 문 고	피 리
상량산	黃- 仲- 侏黃- 仲- 侏黃	黃黃 仲- 林黃- 仲- △
중량산	黃- 仲- 黃- 仲- 仲-	黃黃 仲- 林黃- 仲- 仲

얼핏 상량산과 중량산의 종지선율이 비슷해 보이지만 위와 같이 정리하면 간과할 수 없는 차이점이 드러난다. 즉 거문고에서는 상량산에는 倍林鍾이 나오지만 중량산의 선율에는 문현(橫) 이외의 黃鍾 이하음이 없다. 그리고 상량산과 중량산의 최종 종지음은 黃鍾과 仲呂로 서로 분명히 다르다. 따라서 상량산의 음역과 중량산의 음역도 서로 다르다 하겠다. 또한 피리 선율에서도 상량산은 끝에 휴지가 있으나 중량산에는 그것이 없다. 즉 상량산의 종지음은 黃鍾이기 때문에 피리가 끝에서 쉬고 중량산의 종지음은 仲呂이므로 피리가 끝까지 계속 연주하는 것 같다. 따라서 상량산의 최종 종지음은 피리가 빠진 거문고의 黃鍾이나, 중량산의 종지음은 거문고와 피리가 같이 연주하는 仲呂이다.

이상처럼 현행 상량산과 중량산은 그 종지 선율이 외견상 비슷하지만 실제에 있어

10) 상량산과 중량산의 종지 선율이 서로 같은 것이라는 시각은 바로 현행 중량산의 악조를 상량산의 그것과 달리 볼 수 없게 하는 하나의 요인으로 작용하는 것 같다.

서는 분명히 중령산의 선율이 높아진 것이므로, 결국 전체적으로 중령산의 宮은 상령산과 동일한 黃鍾으로 보기 어렵고, 그것은 仲呂일 수밖에 없겠다.

이상의 논의를 요약하면, 중령산의 最古本 악보인 『漁隱譜』의 靈山會上甲彈이 상령산을 높게 변주한 것이어서 그 악조가 이미 상령산의 그것과 달리 仲呂宮으로 바뀌었는데, 그것은 거문고 4괘지법을 거문고 7괘지법으로 변주한 것으로 알 수 있다. 따라서 이미 당시에 중령산의 악조는 黃鍾宮인 羽調界面調에서 떨어진 것이다.

또한 현행 중령산은 거문고 7괘로 타므로 거문고 4괘로 타는 상령산의 선율을 높게 변주한 것인데, 그 종지 선율만은 서로 동일한 것이라는 오해가 있어서 중령산의 악조가 상령산과 같을 것이라는 인상을 주었었다. 그러나 위에서 자세히 고찰한 결과 중령산의 종지선율은 상령산의 그것보다 높게 변한 것임이 확인되었고 그에 따라서 현행 중령산의 악조도 『어은보』의 靈山會上甲彈과 다름없이 仲呂宮인 것임이 분명하게 되었다.

상령산의 宮이 黃鍾이고 중령산의 宮이 仲呂이면 두 악곡의 선법은 다음과 같이 정리될 수 있겠다. 중령산의 악조는 황종궁의 우조계면조가 아니고, 중려궁의 평조에 가깝게 변화였다.

〈표 8〉 영산회상 상령산과 중령산의 악조

	下二	下一	宮	上一	上二	上三	
상령산	ㄴ	-	黃	太	仲	林	(황종궁)
중령산	黃	(太)	仲	林	無	潢	(중려궁)

#### IV. 맺음말

영산회상에 관한 많은 고찰들이 있어서, 오늘날 현악영산회상의 역사적 발달과정에 대하여 이해의 폭이 매우 넓어졌다. 그러나 특히 현악영산회상 상령산의 악조와 그 상령산에서 파생된 중령산의 악조에 대하여 재검토가 필요한데 그것은 흔히 이 두 악곡의 악조를 동일한 것으로 보기 때문이다. 따라서 역사적 고찰방법에 의하여 영산회상의 상령산과 중령산의 성립과 관련하여 그 악조의 특성을 살펴본 결과 다음의 결론을

얻었다.

15세기의 영산회상(상령산)의 악조는 5음음계의 향토적 계면조인 우조계면조이었으나, 18세기에 그것은 3음음계의 계면조 즉 정악의 계면조로 바뀌었고, 근세에 다시 황종궁 평조처럼 그 선법이 바뀌었다.

한편 상령산에서 파생된 중령산은 최고본인 영산회상갑탄에서부터 이미 중려궁으로 연주되었고 그것이 오늘날까지 이어졌다. 그리고 현행의 중령산 각 장의 종지선율이 상령산 각 장의 종지선율과 유사한 것처럼 보이지만, 그것은 실제 상령산보다 높아진 것이 분명하므로 중령산이 변함없이 중려궁이며, 또한 그에 따라서 그 악조는 중려궁의 평조처럼 되었음이 확인되었다.

요컨대 현행 영산회상 상령산과 중령산의 악조는 각각 黃鍾宮平調와 仲呂宮平調로 보아도 무방할 것이다.

## 참고문헌

『樂學軌範』

『二水三山齋本琴譜』

『延大琴譜』

『韓琴新譜』

『大樂後譜』

『漁隱譜』

『遊藝志』

李惠求 1967, 靈山會相 『韓國音樂序說』

\_\_\_\_\_ 1976, 中靈山攷 『韓國音樂論叢』

\_\_\_\_\_ 1985, 靈山會上 『韓國音樂論集』

\_\_\_\_\_ 1987, 『井間譜의 井間·大綱 및 장단』

洪善禮 1980, 漁隱譜의 靈山會上甲彈 『韓國音樂研究』 10

黃俊淵 1993, 韓國傳統音樂의 樂調, 『國樂院論文集』 5

『어은보』 영산희상 갑판과 현행 중령산의 비교악보

1장

현행 중령산  
 (174)  
 영 산 희 상 갑 판

어은보 갑판

현행 중령산  
 (274)  
 동 당 풍 당 지 로

어은보 갑판

현행 중령산  
 (374)  
 영 산 희 상 갑 판

어은보 갑판

현행 중령산  
 (474)  
 동 당 풍 당 지 로

어은보 갑판

2장

현행 중령산  
 (574)  
 동 정 풍 동 정 동 당 다 링

어은보 갑판

현행 중령산  
 (674)  
 동 정 당 등 뜰 정

어은보 갑판

현행 중령산  
 (74)   
 어반 감탄

서령 돌 등 징 등 징 도 라 등 징 돌 도 링 돌 당 등

소양 이 처럼 휘 처럼 휘 환 처럼 휘 휘 외 처럼 환 처럼 휘

현행 중령산  
 (84)   
 어반 감탄

당 도 라 등 돌 당 등 덩 등 당 울 당 돌

3강 혼 소 혼 소다 처럼 휘 외 처럼 휘 처럼 환 환 환 환 외 처럼

현행 중령산  
 (94)   
 어반 감탄

징 울 등 울 등 다 링 등 도 라 등 등 덩 등

휘 울 처럼 휘 처럼 휘 처럼 휘 환 환 환 외 처럼

현행 중령산  
 (104)   
 어반 감탄

당 지 라 등 징 등 돌 등 도 라 등 돌 다 로 징

환 소다 처럼 환 휘 환 외 이 처럼 환 휘 휘

현행 중령산  
 (114)   
 어반 감탄

등 도 라 징 등 도 라 등 당 울 당 돌

4강 환 소다 처럼 휘 소다 처럼 휘 처럼 환 환 울 환 외 처럼

현행 중령산  
 (124)   
 어반 감탄

등 징 당 등 돌 징 등 징 지 로 징 당

환 휘 환 처럼 환 휘 처럼 휘 환 외 처럼 환 외



부록 : 관악영산회상의 상령산과 중령산 비교악보

(필자주) 이 악보는 본래 『韓國音樂史學報』 제13집에 수록된 줄고 “管樂靈山會相의 上靈山과 中靈山”에 첨부될 것이었다. 그러나 당시 한국음악사학회의 편집실수로 악보는 논문에서 누락되었다. 책이 출판 배포된 후에 그 사실을 발견하고 한국음악사학회에 문의하여, 편집과정에서 잘못되었다는 해명과 함께 제14집에 수록할 것이라는 대답을 들었다. 그러나 제14집에도 이 악보가 다시 누락되어, 부득이 “관악영산회상 상령산과 중령산의 악조”의 부록으로 발표하게 되었다.

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for '상령산 피리' (Sangryeong Mountain Flute), '중령산 피리' (Jungryeong Mountain Flute), '상령산 해금' (Sangryeong Mountain Haegeum), and '중령산 해금' (Jungryeong Mountain Haegeum). The second system continues the notation for the flutes and haegeums. The score is written in 6/8 time and includes performance markings such as '1-1 A', 'B', 'C', 'D', and '1-2 A'.

1-3

1-3 A B C D 1-4 A

1-4

B C D

2-1

2-1 A B C D

2-2

2-2 A B C D 2-3 A B



2-3

C D 2-4 A

2-4

B C D

3-1

3-1 A B C D 3-2 A B

3-2

C D 3-3 A

3-3

B C D

4-1

4-1 A B C D

4-2

4-2 A B C D 4-3 A

4-3

B C D