

散調의 長短과 리듬型的 源流

- 산조의 판소리 음악 수용론을 중심으로 -

李 輔 亨

(서울대 강사, 문화재전문위원)

〈目 次〉

I. 머리말	III. 여느리듬형의 고형
II. 산조형장단의 유래	IV. 맺는말

I. 머리말

散調는 우리 전통음악 가운데 가장 많이 연주되는 부분의 하나이고 또 예술성이 높게 평가되고 있는 만큼 이의 연구에 대한 열성도 대단하다. 그런데 이의 연구는 산조의 계보 음악구조에 치중되어 있는 감이 있고 이를 산조에 한정되어 다루어지기 때문에 풀리지 않는 것이 있으리라고 본다. 특히 산조는 판소리와 발생론적으로 밀접한 관계가 있다고 보는 만큼 산조의 음악구조는 판소리와 연계하여 풀어야 할 것이다. 이 가운데 산조의 장단과 리듬에 관한 다음과 같은 문제를 판소리와 관련시켜 간단히 살피고자 한다.

산조에 쓰이는 장단이 거의 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리, 단모리, 엇모리장단과 같은 장단으로 구성된 원인은 무엇인가 하는 것이다. 필자가 최근에 내놓은 일련의 논문¹⁾에서 규명한 한국음악 장단의 '여느리듬형'의 형태는 산조에서도 적용할 수 있는지 검증하고 일부 판소리 명창과 명고수들이 판소리 진양장단의 이론으로 내

1) 이보형, "리듬型的 構造와 그 構成에 의한 長短分類 연구", 『한국음악연구』 제23집 (서울: 한국국악학회, 1995).

이보형, "장단의 여느리듬型에 나타난 韓國音樂의 拍子構造研究" - 原形態 聲樂曲을 中心으로 -, 『국악원논문집』 제8집 (서울: 국립국악원, 1996).

농은 起景結解論²⁾ 을 산조에 적용하였을 때 필자가 규명한 장단의 여느리듬형으로 풀 경우에 어떻게 해석될 것인가 하는 것을 살피는 것인데 이것이 판소리 장단의 리듬형과 비교하여 산조장단의 원류를 규명하고 싶은 것이다.

산조가 지금과 같은 장단들로 구성된 요인을 규명하는 것은 산조가 시나위를 모태로 하여 판소리 음악으로 변신하였다는 발생론에서 찾아야 한다. 산조의 장단에 나타난 리듬형의 다양성은 판소리에서 비롯된 것이고 뒤에 기악곡으로서 산조의 독자성이 형성된 것이라 할 때 산조가 이런 장단 틀에 매이게 된 것, 그리고 산조가 다양한 리듬형을 지니게 된 것은 먼저 판소리에서 풀어야 할 것이기 때문이다.

필자가 규명한 장단의 ‘여느리듬형’이라는 말은 ‘보편적인 장단이 지니는 보편적 리듬형이라’는 뜻인데 이것은 童謠나 婦女謠와 같이 장단 단위로 한 가지 리듬형이 반복되는 原形態 음악에서 드러나는 것이다. 산조 리듬형의 다양성은 판소리의 경우와 마찬가지로 전문적인 음악인들에 의하여 치밀한 예술음악으로 발전되면서 변화된 형태를 지니게 된 것이라고 봐서 먼저 판소리와 산조의 장단에 나타나는 원 형태를 지니는 리듬형태를 추려내고 이것을 비교하게 되면 산조장단의 원류를 밝혀질 수 있을 것이다.

II. 산조형장단의 유래

오늘날 연주되는 산조에 쓰이는 장단을 모두 추려 보면 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리, 단모리(세산조시), 엇모리, 굿거리가 있다. 여기에서 휘모리와 단모리에 한해서는 판소리와 산조에서 인식의 차이가 있는 경우가 있다. 즉 김죽파 가야금산조와 같은 산조에서는 3小拍 좀 빠른 4拍子(12/8)를 휘모리라 이르지만 판소리에서는 이런 장단을 자진모리(실은 자진자진모리)라 이른다. 또 산조에서는 2소박 빠른 4박자를 단모리 또는 세산조시라 하나 판소리에서는 이런 장단을 휘모리라 하는데 명고수 김명환과 관련이 있는 함동정월 가야금산조는 이런 장단을 단모리라 이르지 않고 휘모리라 하였다. 판소리에서는 긴자진모리와 자진자진모리를 구별하는 명칭이 정

2) 이보형, “판소리 고법 I, II, III”, [문화재 제9~11호], 서울:문화재관리국 1976~1978, PP. PP.

립되어 있지 못하다.

성금연 가야금산조의 경우와 같이 산조에 굿거리라 표기된 장단이 보이는 마디가 있는데 이는 좀 빠른 중중모리 즉 자진중중모리를 가리키는 것이며 경기민요 장단의 굿거리를 가리키는 것은 아니다. 경기민요 굿거리와 판소리 자진중중모리와는 리듬형이 다른데 박상근 가야금산조의 굿거리는 그 리듬형이 서울 굿거리 리듬형이 아니고 중중모리 리듬형이므로 리듬형으로 봐서는 산조의 굿거리를 자진중중모리로 부르는 것이 옳을 것이다. 남도에서는 자진중중모리를 굿거리라 이르는 예가 있다.

판소리에서 옛날에는 混小拍 4박자 엇모리(10/8)와 2소박 6박자 엇중모리(6/4)를 명창에 따라 서로 혼칭하는 경우가 많았으나 지금은 혼소박 4박자는 엇모리로, 2소박 6박자는 엇중모리로 굳어졌다. 마찬가지로 산조의 경우에도 이런 혼란은 있었다. 그리고 옛날 산조를 취입한 유성기 음반에 보면 엇진모리, 원머리, 당학 등 오늘날 산조에서 쓰이지 않는 장단 용어들을 쓰고 있어 혼란스럽다. 그 음악을 들어 보면 오늘날 쓰이는 장단을 다른 이름으로 적은 것이다. 긴중중모리와 자진중중모리(굿거리)를 중중모리로, 긴자진모리와 자진자진모리(휘모리)를 자진모리로 묶어 보면 산조에 쓰이는 장단은 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 단모리, 엇모리로 간추릴 수 있다.

판소리에 쓰이는 장단을 추려 보면 진양, 세마치(자진진양), 중모리, 단중모리(자진중모리), 중중모리, 휘중모리(자진중중모리), 자진모리, 휘모리(단모리), 엇모리, 엇중모리가 있다. 세마치를 진양에, 단중모리를 중모리에, 휘중모리를 중중모리에 포함시키면 판소리에 쓰이는 장단은 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리, 엇모리, 엇중모리로 간추려진다. 산조와 판소리에 쓰이는 장단을 이렇게 간추려 보면 판소리에 엇중모리가 더 쓰이는 것이 다름뿐 산조와 판소리의 장단의 종류는 일치한다. 따라서 산조와 판소리에 쓰이는 장단 종류는 같다고 할 수 있다.

한국전통음악에서 가곡에는 초수대엽장단과 편장단이, 가사에는 도드리와 5박 장단이, 시조에는 5·8박 시조장단이, 영산회상에는 상영산장단과 세영산장단과 도드리와 타령장단이, 농악에는 길군악, 삼채, 오채, 칠채, 굿거리, 다드래기장단이, 무가에는 청보, 제마수, 상애짓기, 진양, 살풀이, 빌립염불, 흘림, 염불, 자진염불, 굿거리, 덩덕궁이, 시냇장단이 쓰여 음악부문마다 쓰이는 장단 종류가 얼마만큼씩 산조나 판소리와 다르다. 그러므로 학술용어로 산조나 판소리에 쓰이는 장단 유형을 약칭하여 '판소리형

장단' 또는 '산조형 장단'이라 이를 수도 있을 것이다.

산조의 발생론은 아직 깊이 연구된 바 없다. 지금까지 산조 발생론을 말할 때 咸和 鑣이 朝鮮音樂通論³⁾에서 '金昌祖는 心方曲을 變作하여 散調를 창작할세 羽調와 界面 調로 分類하여 各種 樂器에 彈奏하기 시작하였고'라고 한 말을 인용하고 있는데 이 말을 그저 '산조가 시나위에서 나왔다'는 표면적인 해석만 되풀이하여 왔다.

모든 산조가 김창조에게서 나왔다는 것은 의문이니 이는 재론의 여지가 있지만 산조 발생론에 대한 함화진의 말은 다른 의미에서 일리가 있다. 이 글에서 깊이 새겨 둘 일은 '심방곡 즉 시나위를 변작하였다'는 것⁴⁾과 '우조 계면조를 탄주하였다'는 것이다.

1970년대 초에 필자가 徐公哲에게서 들은 바에 의하면 '산조를 옛날에는 『심방곡』이라 했다' 한다. 서공철의 말은 산조가 시나위에서 나왔다는 것을 시사할 뿐 아니라 산조라는 음악부문에 '허튼 가락'이라는 뜻인 散調라는 이름을 굳이 쓰게 된 동기를 짐작하게 한다.

지금은 누구나 시나위와 산조라는 음악부문을 구별하고 있지만 서공철이 젊었을 때만 해도 산조를 시나위와 같은 부문으로 생각하는 이들이 많았다고 할 수 있다. 다시 말해서 원형을 지니고 있는 시나위와 함화진이 말하는 변작된 시나위를 구별하는 명칭이 따로 없었고 이것을 두루 '심방곡' 또는 '허튼가락'이라는 뜻의 散調라는 말이 혼용되고 있었다는 것이 된다. 뒤에 이 두 가지 유형의 시나위가 서로 다른 음악적 특성을 지니고 있다는 것이 인식되면서 이를 구별하는 용어가 필요했고 그래서 따로 변작된 시나위를 이룰 때 전통 시나위(심방곡)와 다른 시나위를 가리켜 산조라는 말을 선택적으로 많이 쓰게 되면서 이것이 굳어졌던 것으로 보인다.

산조는 보다 固定旋律의이고 시나위는 卽興旋律의이어서 허튼가락이라 하면 오히려 시나위를 가리켜야 하나 固定旋律化되고 있는 시나위를 산조라 하였으니 지금 생각해 보면 불합리하다 하겠지만 당시만 해도 달리 선택의 여지가 없었을 것이니 산조라는 말의 어의를 고려하지 않고 상용한데서 비롯된 것일 것이다. 또 변작된 시나위 즉 산조가 상류사회의 요구에 의해서 나온 것이라면⁴⁾ 시나위라는 民俗用語보다 산조라는

3) 咸和鑣, 『朝鮮音樂通論』(朝鮮文化叢書 1948), p. 210.

4) 이보형, 「판소리 公演文化의 變動이 판소리에 끼친 影響」, 『한국학연구 7』(고려대학교 한국학연구소 1995).

한문용어가 적절하다고 생각되었을지도 모른다. 그러나 뜻으로 봐서는 산조라는 용어는 적절치 못하다는 말이 나옴직하다. 金允德도 산조라는 말이 적절치 못하다는 말을 하였다 한다.⁵⁾

살풀이와 덩덕궁이장단에 육자백이토리 허튼가락을 얹어 연주하는 원형 시나위와 오늘날 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 단모리, 엇모리장단에 우조, 평조, 계면조, 강산제, 경드름, 설령제 등 갖가지 조를 얹어 불박이가락(고정선율)으로 연주하는 산조를 비교하여 보면 양자는 엄청난 차이가 있다. 함화진이 ‘산조는 시나위를 변작한 것’이라고 한 것과 같이 이는 변작행위에서 비롯된 것이라 하겠는데 ‘우조 계면조로 분류하여 탄주하였다’는 것도 이를 두고 이르는 것이라고 본다.

전통사회에서 음악의 창작이라는 것이 기왕에 있던 음악을 응용하는 것이니 시나위를 변작하여 산조를 창작할 당시에 산조음악인들이 응용한 음악부문은 어떤 것이었을까? 이에 대한 기록이라든가 전설은 없다. 그러나 이에 대한 추론은 어렵지 않다. 즉 산조 이전에 현행 산조와 같은 長短과 調로 된 음악에 어떤 것이 있는가를 살펴보면 쉽게 풀릴 것이다. 지금 전승되고 있는 음악 가운데 산조와 음악적 구조가 같으며 동시에 산조 발생 이전부터 전승되고 있었던 음악 부문은 판소리 밖에 없는 것이니 시나위가 변작될 때 판소리 음악이 그대로 수용된 것이라는 것은 자명한 일이다.

산조의 근원은 시나위에 있지만 발전과정에서 그 음악이 판소리 음악양식으로 변신한 것이라 할 수 있다. 좀더 구체적으로 말해서 살풀리, 덩덕궁이 장단에 어정제⁶⁾ 육자백이토리 허튼가락을 얹어 연주하던 시나위가 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리장단에 패기제⁷⁾ 우조, 평조, 계면조 불박이가락(고정선율)으로 변작되었는데 그 음악적 원천이 판소리에 있다는 것이 된다.

앞에서 말했듯이 장단과 조로 봤을 때 산조와 같은 음악구조를 갖는 것은 판소리 밖에 없다. 산조의 음악적 근원이 판소리에 있는 것이라면 산조의 장단 유형은 판소리의 장단 유형과 같다. 그런데 판소리의 장단은 시대에 따라 그 쓰이는 종류에 변화가 있었던 것 같다. 판소리는 短歌(靈山), 줄소리, 告祀소리, 선굿소리와 함께 倡優集

5) 황병기의 말.

6) 어정제란 무당의 소리제라는 속어이다.

7) 패기제란 팽대소리제란 뜻이다.

團의 廣大소리⁸⁾의 하나이다. 다른 광대소리가 증모리, 증증모리, 자진모리장단으로 되었다는 것으로 봐서 원초 판소리의 장단은 증모리, 증증모리, 자진모리로 되었던 것 같다. 판소리史에 보면 진양은 金成玉⁹⁾이 창조하였고 宋興錄¹⁰⁾이 일반화시켰다고 한 만큼 뒤에 삽입되었던 장단이다. 조선창극사에서 주는 심중은 단모리는 文錫俊이, 옛모리는 丁昌業이 삽입한 것 같다.

증모리, 증증모리, 자진모리 장단은 본디 창우집단의 광대소리에 보편적으로 쓰던 장단이니 판소리 본래적인 장단이라 할 수 있다. 이것들은 3소박 4박자(12/8)나 3박 4대박자(12/4)로 박자구조가 같다¹¹⁾. 그러니 이들 장단은 같은 근원에서 나온 것이 뒤에 분화된 것으로 보인다. 그렇다면 어느 것이 원형이고 어느 것이 분화된 장단일까? 이것을 밝히는 일은 매우 어렵다. 도드리(옛증모리) 장단 둘이 합하여 증모리장단이 되었다고 하며 증모리에 원형을 도드리에 두는 설이 있으나¹²⁾ 리듬형으로 봐서 도드리(옛증모리)장단이 둘이 합하여 증모리 한장단이 되는 것이 아니니 증모리의 도드리 기원설은 근거가 없다. 즉 도드리는 6박자에 여느리듬형을 내재하고 증모리는 12박자(3박 4대박자)에 여느리듬형을 내재하고 있어 리듬형의 박자구조가 다르다.

필자는 한국의 가장 보편적인 장단이 증증모리, 굿거리, 타령과 같은 3소박 여느 빠른 4박자라는 것으로 봐서 증모리, 증증모리, 자진모리 세 장단 가운데 증증모리가 원형이고 자진모리는 증증모리가 좀 빨리 모는 형태이고, 증모리는 증증모리가 느려져서 박자구조가 확대되어 대박장단이 된 것이라고 본 바 있다.¹³⁾ 단모리는 농악의 세산조시에서 왔다고 할 수도 있지만 세산조시라는 것이 삼채(자진모리)를 매우 빨리

-
- 8) 이보형, “창우집단의 광대소리 연구” 『韓國傳統音樂論究』 (서울: 고려대학교 민족문화연구소 1990) pp. 105.
 - 9) 조선 순조 때 판소리 명창으로 강경출신으로 증고의 비조이고 판소리 5명창의 하나인 金昌龍의 조부, 진양을 처음 만들었다고 전한다.
 - 10) 순조 때 판소리 명창, 함열 출신으로 뒤에 운봉에 살았다. 동편제 비조이며 춘향이 옥중가의 귀곡성으로 유명하다. 매부 김성옥이 내놓은 진양을 판소리에 응용하여 세상에 퍼뜨렸다. 판소리 8명창의 하나, 가왕의 칭호를 받음.
 - 11) 이보형, 박의 집합론과 분할론의 합리성과 효용성, 『민족음악학 제17집』 (서울: 서울대학교 음악대학 동양음악연구소 1995), “장단의 여느리듬형에 나타난 한국음악의 박자구조 연구” 위와 같음.
 - 12) 도드리 두 장단이 증모리가 되었다는 설은 朴鐘高이 제시하였고 (“民俗樂長短構造에 關한 分析研究” 『韓國音樂研究 第19輯 한국국악학회 1991』 pp. 41~65) 白大雄이 이를 지지하였다. (“판소리 역사적 연구” 『韓國音樂史學報 第11집 한국음악사학회 1994』.
 - 13) 이보형, “박의 집합론과 분할론의 합리성과 효용성” 위와 같음.

물아가면서 3소박 빠른 4박자가 2소박 매우 빠른 4박자로 변이된 것이고 보면 판소리나 산조에서 단모리는 자진모리가 몰아져서 된 장단이라고 할 수 있다.

엇모리는 무가 신임장단에서 들어 온 것으로 보인다.¹⁴⁾ 정창업이 부른 판소리 중타령과 무가에 있는 시님장단(엇모리)으로 된 제석 중타령이 같은 사설 같은 장단으로 된 것으로 봐서 정창업이 제석 중타령을 심청가의 중타령으로 전용하면서 엇모리가 판소리에 삽입된 것 같다.¹⁵⁾

엇중모리는 도드리와 같은 구조를 갖는 것으로 봐서 그 근원은 도드리에 있는 것 같다. 도드리에는 3소박 6박자와 2소박 6박자 2종이 있다. 정악에 쓰이는 도드리는 3소박 6박자이고 판소리에 쓰이는 엇중모리 2소박 5박자이다. 도드리 기원설을 세영산 또는 편장단에 보이는 5박자 기원설을 대고 있으나¹⁶⁾ 경상도 동요나 부녀요에 이런 6박자에 여느리듬형이 담기는 음악이 흔히 있는 것으로 봐서 이것이 도드리 장단의 원형인 것으로 보인다.

판소리에 쓰이는 도드리장단이 기원에 대하여 靈山(단가) 기원설과 十二歌詞 기원설이 있다.¹⁷⁾ 그러나 판소리 엇중모리 기원설은 아직 분명히 밝혀진 것은 아니다.

판소리에서 진양은 김성옥이 처음 내었고 송홍록이 판소리에 일반화시켰다 하지만¹⁸⁾ 김성옥이 우리 음악에 없었던 장단을 창조해낸 것은 아니라고 해야 할 것이다. 왜냐하면 진양장단은 전남무가에 두루 쓰이고 있고 남도 민요 육자백이의 장단에 쓰이는 장단이니 김성옥이 이것을 응용했다고 해야 맞다.

판소리와 산조에서 근원적으로 봐서 판소리와 산조의 장단에는 광대소리(패기소리)에서 나온 중모리, 중중모리, 자진모리, 단모리와 같은 중중모리형, 무당소리(어정소리)에서 나온 엇모리형, 진양형, 가사에서 나온 엇중모리형으로 나눌 수 있을 것이다.

결국 판소리와 산조에 쓰이는 장단의 근간은 중모리, 중중모리, 자진모리 장단이며 이것은 창우집단의 광대소리 장단에 근원을 둔다고 할 수 있고 판소리가 발전되면서

14) 이보형, “무가와 판소리와 산조에서 엇모리 가락 비교” 『만당 이해구 박사 회갑기념 국악학논총 1969』, PP.

15) 이보형, 위와 같음.

16) 이해구, 정간보의 대강 및 정간 장단.

17) 임진택, “이야기와 판소리” 『실천문학 제2권 ‘이 땅에 살기 위하여’』 (실천문학사 1981), pp. 329~365.

18) 정로식, 조선창극사 (조선일보 1940).

진양, 단모리, 엇모리, 엇중모리와 같은 장단이 첨가 되어 형행 판소리 장단이 되었던 것을 시나위가 판소리음악을 수용하면서 산조가 진양, 중모리, 자진모리, 단모리, 엇모리 장단으로 구성되게 되었다고 할 수 있다. 창우집단의 광대소리는 근원적으로 결국 무가와 같은 의식음악과 관련이 있다고 보이는데 이에 대한 것은 稿를 달리할 생각이다.

Ⅲ. 여느리듬형과 고형

1. 중중모리

중중모리와 자진모리 고형은 서양음악 이론대 하면 6/8로 돌이며 우리 장단의 길이는 12/8인데 傳統記譜論으로 따지면 여느박(井間)으로 3小拍 4拍子이다.¹⁹⁾ 이것은 여느박을 한정간에 적는다는 전통이론과 중중모리와 자진모리가 4박자라는 전통이론에 근거하여 만든 박자론이다. 大拍은 둘이다. 따라서 이것들은 원칙적으로 3소박정간 4에 적어야 하고 3정간대강을 둘 그려야 한다.

중중모리장단의 리듬형에 관한 것은 필자가 이미 다룬 바 있다.²⁰⁾ 이것을 요약하면 판소리에서 중중모리 여느리듬형의 원형태는 여느박으로 따져 3소박 4拍子로 되었고 대박으로 따져 2박 2대박자인데 사설이 흔히 2음보가 붙고 앞뒤 大拍에 각각 1음보씩 나누어 붙는다. 자진기생점고를 예로 들면 『朝雲暮雨/陽臺仙이』하는 2음보 사설이 고 붙는데 各拍에 「조 - 운」, 「양 대 선」 또는 「이 - -」하고 1~3음의 사설이 붙어 리듬素를 이루고 이 리듬소 둘이 집합하여 대박에 「조 - 운/모 - 우」 또는 「양 대 선/이 - -」하고 흔히 1~2음보 사설이 붙어 小리듬형을 이루고 이 소리듬형 둘이 집합하여 장단 길이로 「조 - 운/모 - 우//양 대 선/이 - -」하고 흔히 2~3음보 사설이 붙어 여느리듬형을 이룬다.

중중모리의 여느리듬형은 뒷대박에 있는 소리듬형의 세가 어떻게 붙는가 사설이 어디로 기우는가에 따라 달고 맺는 기능을 갖는다. 뒷大拍(중중모리 제3·제4박)에서 4字 1음보의 사설이 [- - - / - - - //양' - 대/선' - 이]와 같이 各拍의 제1소박에

19) 주 13과 같음.

20) 주 1과 같음.

勢(엑스트)가 있고 끝박(중중모리 제4박)에 사실이 第1小拍부터 제3소박까지 사실이 채워져 [- - - / - - - /0' - 0/0' - 0]와 같이 된 리듬형은 '다는(이어지는) 리듬형'이라 하며 이때 반주 고행은 [덩 - 딱/궁 또드 락/궁 - 딱/궁 또드 락]하는 鼓型(북장고 리듬형)으로 끝에 「더르르」를 쳐 선율의 다는 기능을 맞춘다.

치고 [- - - / - - - //양' 대 선'/이 - -]와 같이 사실의 세가 붙어 앞박(중중모리 제3박)의 제1소박에 세가 있고 뒷박(제4박)의 제1소박의 세가 당기어 앞박 제3소박에 세가 있고 뒷박에는 세가 없고 제2~제3소박에 사실이 붙지 않고 비어 [- - - / - - - /0' 0 0'/0 - -]와 같이 된 리듬형을 '맺는 리듬형'이라 하며 고행은 [덩 - 딱/궁 또드 락/궁 쿵 척/궁 - 궁]와 같이 된 鼓型으로 친다는 것이다. 그러므로 교과서에 보이는 중중모리장단 鼓型은 맺는 리듬형으로 '뽀'를 삼았다는 것을 알 수 있다는 것이다.

이것은 전형적인 예이고 대개 뒷 대박에서 사실이 [0' - 0/0' - 0], [0' - 0/0 0' -], [0' - 0'/ - 0' 0], [0' - - /0' 0 0]와 같이 붙어 세가 끝 박에 있고 말이 끝박의 제2소박 제3소박에 채워지는 경우에는 다는 리듬형이다. 사실이 [0' 0 0'/0 - -], [0' - 0'/0 - -], [0'0 0'/ - - -]와 같이 붙어 앞박(중중모리 제3박)의 제1소박과 제2소박에 세가 있는 형은 맺는 리듬형인데 이것은 맺는 것이 강조된 극단적인 형이고 [0' - 0/0' - -], [0' - - /0' - -]와 같이 앞박 뒷박에서 각각 제1소박에 세가 있을지라도 뒷박의 제2~제3소박이 비어 있으면 약하지만 맺는 리듬형으로 보는 것이다.

판소리 중중모리 여느리듬형과 산조의 중중모리 여느리듬형을 비교해 보면 간음 특성을 발견하게 된다. 판소리에서 사실이 붙는 리듬형을 산조에서 幹音 리듬형을 꼽아 보면 서로 비교될 수 있게 된다. 김죽과 가야금산조 중중모리의 내드름은 간음이 「청 당당당/당청당당」으로 되었는데 이것은 판소리 중중모리의 2음보 사실 만큼 붙었다고 할 수 있다. 각박에 「청 - 당」하는 1~3간음이 붙어 리듬소를 이루고 이 리듬소 둘이 집합하여 대강에 「청 - 당/당 - 당」하고 리듬소를 이루고 이 리듬소 둘이 집합하여 장단 길이로 「청 - 당/당 - 당//당 - 청/당 - 당」하고 여느리듬형을 이루는 것이다.

산조는 판소리와 달라서 사실이 없이 기악적인 선율로 되었을 뿐 아니라 장단 끝박의 제2~제3소박을 마치 반주하듯 선율 공간을 음으로 메꾸어 나가기 때문에 이것을 달고 가는 리듬형과 구별하여야 된다. 예를 들어 한갑득 거문고 산조²¹⁾의 중중모리

21) 金大錫, 거문고散調 세바탕 (서울: 은하출판사 1990), p. 57.

제4장 제3장단에서 [살' - 장5/뜰' 징 뜰/징' 뜰 동/뜰' 당 동]할 때 제4박의 제2소박 [당]과 제3소박 [동]으로 채워지는 것은 본디 선율을 구성하는 음이므로 '다는 리듬형'의 특성을 나타내는 음형을 이루는 것이요, 제4장단에서 [당' 뜰 - 도/징' - 지 동/뜰' 동 뜰/ 당 - 당]할 때 끝박의 제3소박 [당]은 제1소박의 음이 길기 때문에 음의 공간을 메꾸기 위하여 반복하는 음형이니 본디 선율에는 없었던 음이다. 따라서 두 장단이 모두 제4박의 제3소박에 음이 있을지라도 제3장단은 다는 리듬형이며 제4장단에서는 제3박의 제3소박에 勢가 있으니 '맺는 리듬형'이다.

앞에서 본 바와 같이 김죽과 가야금산조 중중모리 내드름의 여느리듬형은 「청 - 당/당 - 당//당 - 청/당 - 당」으로 되었다. 제4박 끝음 「동」은 공간을 메꾸기 위한 음으로 본다면 「당 - 청/당 - -」으로 보고 「청」에 세가 있어 이때 세는 「0' - 0'/0 - -」로 되어 맺는형으로 볼 수 있으며 제2장단 뒷대강에는 「동 - 흥/청흥 등 -」하여 앞박(제3박) 제1소박 「동」과 뒷박(제4박) 제1소박에 세가 있어 「0' - 0/0' 0 -」하고 각박의 제1소박에 세가 있고 맨 끝 박의 제2소박에 「흥」하고 음이 채워져 있어 다는 형으로 볼 수 있다. 제3장단에서는 제2장단과 같은 구조로 다는형이며 제4장단에서는 제1장단과 같은 구조로 맺는형이다.

필바가 이미 밝힌 바와 같이 중중모리장단의 리듬형은 본디 '다는 리듬형'과 '맺는 리듬형' 두 가지 기능에 대한 理論이 먼저 생긴 것이고 판소리 명창 김연수가 말하는 起景結解 즉 내고(起), 달고(承), 맺고(結), 푸는(해) 이론은 진양에서 나온 것이기 때문에 중중모리에 적용하는 것은 무리가 있다.²²⁾

실제 기경결해 이론을 산조 중중모리장단의 선율에 나타난 리듬형에 적용하여 보고자 한다. 이 이론대로 리듬형이 구성되게 되면 처음 起 즉 '낸다' 또는 '일다'(일어나다)는 기능을 가리키는 것으로 보인다. 낸다는 것은 '내드름'과 같은 기능이라 할 수 있으니 중중모리 내드름은 흔히 '맺는 리듬형'으로 되었다. <예: 김죽과 가야금산조 중중모리 내드름> 굿거리와 달리 중중모리에서는 내드름의 리듬형을 흔히 '맺는 리듬형'으로 내는 것이나²³⁾ 내드름을 [혹 운 벽/ - 차 고//백 운 무/롭 쓰 고]하고 내는 金昌煥제 흥보가 제비노정기와 같이 중중모리 내드름을 다는 리듬형으로 내는 경우도

22) 주 22와 같음.

23) 위와 같음.

간혹 있는데 이것은 중중모리의 보편적인 내드름 특성이 아니다. 중중모리 장단뿐이 맺는 리듬형으로 인식되기 때문에 이렇게 다는 리듬형으로 내게 되면 고수가 장단을 잘못 판단하여 이른바 ‘장단을 빼기 쉽다’고 한다.

한자 그대로 ‘起’를 ‘일다’ 즉 일어난다는 말로 쓰는 경우에는 기승전결의 리듬악절을 시작하는 기능을 갖는 선율형이나 리듬형으로 되었다는 것이 되는데 리듬형으로만 보았을 때에는 중중모리에 일으키는 리듬형이 따로 있는 것 같지 않다. 앞에서 말한 바와 같이 중중모리의 내드름이 흔히 맺는 리듬형으로 낸다는 것이니 리듬형으로 봐서는 結, 즉 맺다의 기능과 구별이 어렵다. 내드름이 아니고 이른바 기승전결 악절이 다시 시작되는 장단의 리듬형은 맺는 리듬형으로 된 경우도 더러 있지만 오히려 다는 리듬형으로 일으키는 경우가 많기 때문이다.

중중모리에서는 承 즉 다는 기능으로 된 가락의 리듬형이 리듬형으로 되었다는 것은 앞에서 말한 바와 같으니 문제가 없다.

중중모리에서 結 즉 맺는 기능으로 된 가락의 리듬형이 맺는 리듬형으로 되었다는 것도 앞에서 말한 바와 같으니 문제가 없다.

산조 중중모리에서 解 즉 푸는 가락으로 된 장단이 있는지가 의심이다. 왜냐하면 실제 음악에서 맺는 리듬형 다음에 다른 리듬형이 나오지 않고 단락을 지고 있기 때문이다. 산조에서 중중모리의 푸는 리듬형이 따로 보이지 않는다고 할 수 있다. 맺는 리듬형이 나오고 맺었으니 푸는 리듬형이 나와야 한다는 기경결해라는 이론이 진양 24박론에서 나온 것이므로 진양과 다른 유형의 장단인 중중모리와 같이 빠른 장단에서는 이 이론을 그대로 적용하는 것은 무리라 할 수 있다. 그러니 진양형 장단 이론과 중중모리형 장단의 이론은 구별하여 전개해야 한 다는 문제가 생긴다.

중중모리의 장단에 나타난 리듬형의 달고 맺는 이름은 중모리, 자진모리, 단모리와 같은 중중모리형 장단의 전체에 적용이 될 수 있다고 본다. 다만 중모리 장단의 경우에는 느린 장단이라 리듬형에 의한 맺는 부분이 아니고 ‘줄라 뎨다’고 하여 선율형에 따른 맺는 부분이 있다는 것을 말하고 싶는데 이것은 선율유형에 관한 것이니 리듬형을 다루는 본 논문에서는 약하고자 한다.

2. 중모리

앞에서 중모리는 중중모리장단의 확대장단이라 하였다. 즉 중중모리는 3소박 4박자인데 전주어 중모리는 3박 4대박이다. 중중모리는 2대박자인데 중모리는 2대대박자이다. 중중모리장단에서 여느리듬형의 리듬소가 여느박(정간박)에 이루어지는데 전주어 중모리에서는 리듬소가 大拍(大綱拍)에 이루어진다. 즉 여느박(정간)이 대박(대강)으로 확대되었다고 할 수 있는 것이다.

춘향가 쑥대머리 내드름을 예로 들면 원형태인 여느리듬형은 사설이 「쑥대머리/귀신형용」하고 2음보 사설이 붙는다. 각 대박에 「쑥 - /대 - /머 -」 또는 「리 - / - - / - -」하고 1~3음이 붙어 리듬소를 이루고 이 리듬소 들이 집합하여 大大拍에 「쑥 - /대 - /머 - //리 - / - - / - -」하고 흔히 1~2음보 사설이 붙어 小리듬형을 이루고 이 소리듬형이 들이 집합하여 장단 길이로 「쑥 - /대 - /머 - //리 - / - - / - - //귀 - /신 - /형 - //용 - / - - / - -」하고 흔히 2~3음보 사설이 붙어 여느리듬형을 이룬다.

중중모리의 경우와 같이 중모리 여느리듬형 또한 뒷 大大拍에 있는 소리듬형의 리듬형태에 따라서 달고 맺는 기능을 갖는다. 고행 또한 같다.

이재숙 채보 김죽과 가야금산조의 중모리 제1장단 간음은 「홍징홍징/홍징징징」하고 2음보 사설이 붙는 수만큼 음이 붙었고 각 대박에는 「지홍 - 지」 또는 「지홍 징 지」와 같이 1~3음이 붙어 리듬소를 이루고 이 리듬소 들이 집합하여 대대박에 「지홍 - 징/지홍 - 징」하는 것과 같은 小리듬형을 이루고 이 소리듬형 들이 집합하여 항장단에 「지홍 - 징/지홍 - 징//지홍 징 지/다징 징 -」하여 여느리듬형을 이루고 있다.

이 산조 중모리 계면조 제3장단에서는 제2대대박에서 각 대박에 세가 있고 「등 당/등 당/당 당//두 우웅/등 당/당 -」하여 끝 대박의 제2~3박에 음이 채워져 있어 다는 형을 이루고 있다. 이것은 중모리 계면조 제4~5장단까지 같다.

제6장단에서는 제2대대박에서 앞 대박(제3대박)의 제1 제3박에 세가 있고 뒷대박(제4대박)에는 세가 없고 끝대박의 제2음 징을 반복하는 음으로 봐서 간음에서 제외하면 제2 제3박이 음이 비어 있어 맺는 리듬형을 이루고 있다.

이렇게 봤을 때 판소리에서 그렇지만 산조에서도 중모리장단은 중중모리장단의 확대형이라는 것을 알 수 있다.

중모리는 고행은 중중모리나 자진모리 고행과 대체로 같다. 중모리가 대박장단인만큼 한배는 배가 되므로 장단 치는 법이 다른 점이 있다. 즉 중중모리나 자진모리에서 원칙적으로 맺는 리듬형에만 온각자리(복통꼭대기)를 크게 치지만 중모리에서는 흔히 다는 경우에도 제9박에 가만히 치고 맺는리듬형에서는 크게 친다. 제9박을 치는 경우가 많게 되므로 소리의 절정을 표출하기 위하여 선율이 졸라떼는 경우에는 제9박에 온각자리를 매우 세게 치게 된다. 이것은 리듬적인 특성과 선율적인 특성이 맞물려 이루어진다. 중모리에서 제9박에 맺는 것은 여느리듬형의 리듬적 특성에 기인하는 것이지만 소리가 졸라떼 때 장단의 제9박에 크게 치는 것은 악절의 리듬적 선율적 특성에 기인한다고 볼 수 있다.

중모리의 이런 특성에서 진양 24박론이 나온 것으로 보인다.

3. 단모리

단모리는 여느박(정간박)으로 2소박 4박자이고 대박(대강박)으로 2박 2대박자이다. 흥보가 「쌀푸는데」에서 볼 수 있듯이 단모리는 한장단에 「흥보가/좋아라고」하고 2음보의 사설이 붙는데 每拍에 「흥 -」 「보 가」하고 사설 1~2자가 붙어 리듬소를 이루고 이 리듬소 둘이 모여 大拍에 「흥 - /보 가」하고 1음보 사설이 붙어 小리듬형이 이루어지고 이것 둘이 집합하여 「흥 - /보 가//좋 아/라 고」하고 2음보 사설이 붙어 장단길이로 여느리듬형을 이루고 있는 점은 중중모리와 같은 3소박 4박자 여느장단의 경우와 같다.

요즈음 가야금산조에서 단모리(일명 세산조시)의 내드름은 흔히 2小장단(두 장단에 걸쳐 여느리듬형이 이루어지는 장단:주1 참고)으로 변화되어 동살풀이 리듬형으로 바뀐 것이 많지만 본디 단모리 내드름은 원형태로 시작하여 판소리 단모리의 리듬형과 같은 것이었다. 현행 단모리에서도 중간에 가면 아래와 같이 판소리에서 보이는 원형태 리듬형으로 복귀하여 여느장단(한장단에 여느리듬형이 이루어지는 장단:주1 참고)이 된다.

김죽과 가야금산조에서 세산조시 내드름의 여느리듬형은 판소리 단모리와 달리 대박장단으로 되었다. 「내드름」을 「청 - /다 다//창 다/다 다」하고 한장단에 할 것을 시가를 배로 늘려 「청 - / - - /흥당 - /다 -」 「청 - /다 흐// 당 - /다 - /」하고 두 장단에

결쳐서 연주하기 때문에 한장단에 여느리듬형을 이루지 못하고 두장단을 주기로 2박4대박자가 되어 각 대박에 「청 - / - -」 또는 「호당 - /다 -」하고 1~3개의 간음이 붙어 리듬소를 이루고 이것이 둘이 집합하여 대대박에 「청 - / - - //호당 - /다 -」하고 1음보 사설 양으로 간음이 붙어 소리리듬형을 이루고 이것 둘이 집합하여 단모리 두장단에 걸쳐 「청 - / - - //홍당 - /다 - ///청 - /다 호/당 - /다 -」하고 여느리듬형을 이룬다. 그러므로 이 대목에서는 여느리듬형이 2복 4대박자로 되었다고 할 수 있다.

김죽과 가야금산조의 세산조시 내드름 선율의 여느리듬형은 세산조시 두 장단에 걸쳐서 이루어지고 있으므로 김동준과 같은 고수는 장고반주도 내드름 부분에서는 두장단 단위로 「기덩 - / - - //기덕 - / - - ///궁 - /척 - //궁 - /딱 - /하고 치고 있다. 세산조시 제2장단의 제2박에 「척」하고 온각을 친 것을 보면 고행도 세산조시 두장단에 걸쳐 2박 4대박자로 대박장단을 친 것을 볼 수 있다.

이 대목은 세산조시 여느길이장단이 아니고 두 장단이 한 장단을 이루는 대박장단으로 동살풀이 한배로 되었다. 실제 음악을 들어 보면 세산조시 내드름 대목은 세산조시장단으로 들리지 않고 동살풀이장단으로 들린다. 만일 김죽과 가야금산조 내드름의 여느리듬형대로 치지 않고 세산조시 장단으로 치게 된다면 대박장단인 내드름 선율의 여느리듬형과 매우 빠른 2소박 4박자 세산조시 鼓型과는 맞지 않게 된다.

그러나 산조의 세산조시는 본디 판소리 단모리에서 나온 것이기 때문에 원초 가야금산조의 세산조시 내드름은 세산조시 중간 부분과 같이 「청 - /다 다//다 호/당 -」하고 세산조시 한장단 즉 2소박 매우 빠른 4박자에 여느리듬형이 이루어지는 선율로 시작하였고 장고반주 鼓型도 세산조시 한장단 단위로 「덩 - /다 다/구 척/궁 -」하고 쳤었다. 필자는 옛날에 사석에서 성금연이나 함동정월과 같은 산조 명인이 그런 원형대로 세산조시 내드름을 연주하고 지갑성, 김명환과 같은 고수가 그렇게 반주하는 것을 직접 본 적이 있다.

4. 진 양

앞에서 말한 바와 같이 진양은 중중모리형과 근원도 다르고 박자구조도 다르다. 그래서 진양의 여느리듬형은 여느박으로 따져 3소박 6박자이며 대박으로 따져 2박 3대

박자이다. 본디 민요와 같은 자연상태에서는 진양 6박에 「저건너/갈미봉에」하고 사설 2음보가 붙고 제1~4박에서는 각각에 「저 건 -」 또는 「너 - -」 1~3음의 사설이 붙어 리듬소를 이루고 리듬소 둘이 집합하여 대박에 「저 건 - /너 - -」하고 1음보 사설이 붙어 소리듬형을 이루고 소리듬형 둘이 집합하여 4박에 「저 건 - /너 - - //갈 - 미/봉 에 -」하고 2음보 사설이 여느리듬형을 이루고 제5·6박은 비어 있다.

북 장고 반주는 소리의 달고 맺고는 변화와 관계없이 제3대박(진양 제5·6박)을 [또 - 드 락/딱 - 딱] 잔가락으로 메꾸는 것이 무가나 육자백이의 鼓型이다.

현행 중중모리 중모리 장단에서 달고 맺는 리듬형에 따라 고행을 달리하는 고법이 이미 나왔으니 판소리 진양에서는 매각을 소리와 관계없이 같이 칠 수 없으니 6박마다 다르게 쳐야 한다는 24박론이 생기었다.

진양 24박론에서 말하는 起景結解는 漢詩 起承轉結論에서 나온 것이지만 이것을 중모리 3대박 4박자 구조에서 제1대박에 일고 제2대박에 달고 제3대박에 맺고 제4대박에 푼다는 이론을 기승전결에 적용하여 기경결해로 수정하고 진양 4각을 주기로 중모리 고행을 적용하여 진양 제3대박(제5박 6박)을 변주해가는 고행 이론이 생긴 것이라 할 수 있다. 그러기 때문에 진양의 기경결해는 리듬형만으로 풀 수 없고 선율형으로 풀어야 한다.

산조 진양에서 기경결해에 나타난 각의 리듬형을 보면 이를 알 수 있다. 김죽과 가야금산조 진양에서 장고 리듬을 보면 제1각은 起이고 제2각은 鬚이고 제3각은 결이나 各刻의 제3대박의 리듬형은 같다. 즉 진양에서 기경결해는 중중모리형처럼 리듬형으로 푸는 것보다 선율형으로 풀어야 하고 또 기경결해라는 의미가 중중모리형의 경우와 다르다 할 것이다.

진양 24박론에 대하여 필자는 다음과 같이 논한 바 있다.

「앞에서 살펴 본 바와 같이 여느리듬형이 對比되어 통사구조를 이루어 대리듬형이 되는 단위를 하나의 장단이라 이르는 예를 민요에서는 볼 수 없지만 농악에서는 암숫채 두 여느리듬형을 한장단이라 이르는 예를 볼 수 있다. 또 농악에서는 두 대리듬형이 대비되어 통사구조를 이루어 대대리듬형이 되는 단위를 한 장단이라 이르는 예가 있는데 판소리에서도 “진양은 24박이 한장단이다”할 때의 장단이 대대장단이 될 것으로 보인다. 왜냐하면 앞에서 살펴 본 바와 같이 자연상태의 민요나 무가에서 진양장

단으로 된 노래는 3소박 6박자에 여느리듬형을 이루는 것이니 '진양은 본디 6박 한장단이다'할 때의 장단은 여느장단이 되는데 '진양은 24박 한장단이다'할 때의 장단은 여느리듬형으로 된 진양(6박진양)의 4개가 되는만큼 이 4개의 여느리듬형이 대장단을 이룰 수 있기 때문이다. 그러나 앞에서 살펴 보았듯이 2개의 여느리듬형이 連接되었다고 반드시 大長短을 이루는 것이 아니고 또 2개의 대장단이 연결되었다고 대대장단을 이루는 것이 아니다. 만일 판소리 진양 24박에서 각 여느리듬형이 통사구조를 이루지 못하여 대장단을 이루지 못하면 4겹장단에 그치는 것이며, 진양 24박에서 연결되어 있는 여느리듬형끼리 돌씩 서로 대비되어 통사구조를 이루게 되면 대장단이 되지만 진양 24박에서 두 개의 대장단에 내재된 대리듬형이 대비되어 통사구조를 이루지 못하면 대대장단이 되지 못하고 두겹대장단에 그치고 말것이다. 소장단에 2소장단 4소장단이라는 용어를 쓰듯이 대대장단을 2대장단이라 이르는 용어도 생각해 볼직하다. 진양 24박은 과연 大長短이 될 수 있는가 하는 것을 살피기 앞서 진양 24박론이 나오게 된 내력을 살펴야겠다. 진양이 본디 판소리에 없었고 민요나 무가에 쓰였던 것을 조선 순조 때 명창 金成玉이 진양을 판소리에 처음 썼고 당시 명창 宋興祿이 이를 판소리에 퍼 보편화하였다 하는 것은 다 알려진 사실이며²⁴⁾ 또 오늘날 고로 명창들이 "송흥록 당시 진양은 6박으로 쳤다"하는 말을 전하고 있는 것으로 봐서 당시 판소리 명창들은 민요나 무가에서 진양의 장고장단을 6박 한장단으로 치는 것처럼 진양장단을 여느장단만으로 인식하고 있었던 것이라 할 수 있고 따라서 판소리에서 대리듬형이라든가 대대리듬형과 같은 총위 리듬형을 장단이라 이르는 예가 없었던 것 같다. (비록 달고 맺는 리듬변화에 대한 리듬인식이 있었다 할 지라도) 그런데 근래에 "진양은 24박이 한장단이라"하여 진양을 여느장단 보다 큰 총위의 장단으로 인식하게 되었는데 그 동인은 무엇인가?

앞에서 살펴 보아 알듯이 판소리나 산조와 같은 변형태의 음악에서 중모리, 중중모리, 자진모리 등 모든 장단으로 된 대부분의 소리대목이 겹장단으로 되었으니 진양이 겹장단이라는 것은 유별난 것이 못 된다. 그리고 판소리에서 대부분의 장단이 불규칙 주기 겹장단인데도 유독 진양장단에서만 '24박 한장단'이라 하여 네장단 주기 겹장단

24) 鄭魯湜, 朝鮮唱劇史(京城: 朝鮮日報社, 1940) p. 김성옥, 송흥록 조.

이라는 것을 강조하는 까닭은 무엇인가?

이것은 한때 논쟁의 대상이 되었던 판소리 '진양 24박론'에서 찾아야 할 것이다. 이제는 잠잠해졌지만 판소리와 산조의 연주자들이 진양 24박론을 두고 치열하게 논쟁을 벌이던 때가 금세기 중엽이고 보면 이 이론이 생긴지도 그리 오래된 일이 아니다.

朴奉述, 金命煥, 金東俊 등 판소리 명창 고수들이 '송홍록 당시에는 진양을 6박으로 쳤고 24박론이 나온 것은 그리 오래된 일이 아니라고 증언을 하는 것을 필자는 여러 번 들어 알거니와 판소리명 고수 송영주에 의하면 판소리 24박론이 고종 말기 명인 명창인 全道成, 全桂文 때부터 있었다고 하고, 판소리 명창 金演洙에 의하면 진양의 24박을 '起景結解'라 이른 것은 고종말기 명고수 吳聖三에게서 나왔다고 한만큼²⁵⁾ 진양 24박론이 일반화된 것은 五名唱 이후 일이라 할 수 있다. 朴春成에 의하면 그가 젊어서 대선배 명창들과 함께 協律社 수회 공연을 하였는데 밤에 여관에서 명창들이 진양 24박의 북치는 법을 두고 여러 가지로 토론하는 것을 본 기억이 있다 한다. 그 때 진양 제2각을 궁손(북편)'구궁'으로 푸느냐 북통 '또드락'으로 다느냐 하는 논의가 있었는데 그 때는 이상하게 오늘날과 달리 진양 제2각에 뒷손으로 풀어야 한다는 주장이 우세하였다 한다. 우리는 여기에서 두 가지 사실을 주목하게 된다. 그 하나는 협율사 당시까지도 진양 24박론이 정립되지 않았다는 것을 알 수 있고 그 둘은 진양 제2각은 다는 기능뿐 아니라 푸는 기능이 있다고 명창들이 인식하였다는 것이다. 진양 24박론이 나온 것은 5명창 시절이고 이것이 정립되어 절정기에 오른 것은 금세기 중엽이며 이를 가장 철저하게 구현한 이가 명창 김연수라 할 것이다.]

산조의 24박론은 판소리 진양 24박론에서 나온 것이다. 판소리 진양 24박론이 리듬형의 달고 맺는 형과 관계 없이 4가 단위로 치는 이론에서 나온 것이니 반드시 여느 리듬형과 고행이 맞지 않는다. 이는 앞에서 말한 바와 같이 진양 24 이론은 중중모리 장단에서 보이는 리듬형에서 나온 것이 아니고 중모리 고행을 토대로 24박 고행을 만들고 줄라 때는 이론을 적용한 것이기 때문이다. 그러므로 이 문제는 이는 선율형과 관련지어서 풀어야 한다.

25) 金演洙 명창이 1970년대 초에 판소리보존회에서 증언함.

IV. 맺는말

산조가 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 단모리, 엇모리와 같은 장단으로 구성된 것은 산조가 시나위를 모태로 하여 발생하여 판소리 음악으로 변신한데서 비롯된 것이다. 그래서 각 장단에 내재되어 있는 장단의 여느리듬형의 특성 또한 판소리의 각 장단에 내재되어 있는 여느리듬형과 같다.

그리고 여느리듬형의 달고 맺는 기능에 따라 고�형을 변화있게 치는 이론도 같다. 진양 24박론도 판소리에서 비롯된 것으로 이 이론이 안고 있는 문제는 산조에서도 그대로 안고 있다. 結者解之라는 말이 있듯이 진양장단의 문제는 판소리에서 일으킨 것이니 이는 판소리에서 먼저 풀어야 할 것이다.