

조선후기 당악의 변천

오용록*

〈차 례〉

1. 머리말
2. 조선전기의 당악
3. 조선후기 당악의 변천
4. 맺음말

【국문초록】

고려(918~1392)는 북송(960~1127)의 궁중음악을 11세기부터 본격적으로 도입하였다. 사악과 아악인데, 사악을 고려에서는 당악이라 불렀다. 조선 건국 후에도 당악은 그대로 조선으로 승계되었다. 조선 초 당악은 향악과 계동, 악기, 양식에서 분명히 구별되었다. 하지만 조선후기 이후 당악은 많은 변천을 겪었다. 전승되는 악곡의 수가 많이 줄었고, 모든 악곡의 양식이 향악화 되었다. 이 점은 당악, 즉 중국에서 받아들였고 중국음악의 특징을 갖는 당악의 한 갈래인 고취악의 경우도 마찬가지였다.

이 글을 시작하며 세 가지 질문을 던졌다. (1)같은 당악인 보허자에 대해서는 향악화 되었다는 말을 하는데 왜 낙양춘에 대해서는 그런 말을 하지 않는가, (2)보허자와 같은 양식적 특징을 갖는 여민락에 대해서 왜 향악화 되었다는 말을 하지 않는가, (3)악기의 조율체계가 향악과 당악을 나누는 기준이 될 수 있는가, 이런 질문에 대한 답을 구하였다.

조선후기의 모든 궁중음악은 기능에 따라 '일음일박양식'과 '확대양식'으로 바뀌었고, 보허자와 낙양춘은 변천의 방식이 달랐을 뿐이지 모두 향악화 되었다고 했다. 즉 양식과 계동이 무관함을 말했다. 아울러 여민락이 본래 고취악이었지만 이 역시 넓은 의미의 당악이고 조선후기 두 가지 양식으로 향악화 되었음을 말했다. 끝으로, 조선후기에 궁중의 조율체계와 인간의 조율체계가 있었는데 이 조율체계 역시 음악의 계동과는 무관함을 말했다.

조선전기에는 궁중에 두 가지 다른 계동의 음악이 있었고 이들은 악기와 양식이 구별이 되었다. 하지만 조선후기에는 오직 조선후기의 궁중음악이 있었을 뿐이다. 그래서 오늘날 보허자 등을 가리켜 '당악'이라 부르면 여전히 악기와 양식이 다른 어떤 음악으로

* 서울대학교

오해될 우려가 있다. 굳이 구별해서 말하고자할 경우 그 계통만을 따져 '당악계'라고 부르는 것이 타당하다.

[주제어] 당악, 조선후기음악, 일음일박화, 확대양식, 향악, 당악계, 향악화, 보허자, 낙양춘

1. 머리말

조선 초 당대의 음악을 크게 아악, 당악, 향악으로 나누었고 당악은 40곡 이상이 연주되었다. 이 중에서 현재 보허자, 낙양춘만 전한다. 이중 보허자에 대해서는 '향악화' 되었다는 말을 하지만¹⁾ 낙양춘에 대해서는 그런 말을 하지 않는다. 그렇다면 낙양춘은 여전히 당악의 음악적 특징을 유지하고 있다는 것인지 의문이다.

조선 초 여민락은 고취악이었다. 이해구 박사는 인적이 "興民樂 長鼓長短型은 前引子, 後引子, 定大業 中の 鶯敬, 探太平 中の 啓宇, 豊祥 十一曲 中 首章과 卅章을 除한 九章의 長鼓 長短型과 똑같다. 倣컨대 이와 같은 興民樂의 長鼓 點數는 鼓吹樂의 長鼓 點數 中の 하나이고, 唐樂의 것으로 생각한다."고 하였다.²⁾ 장사훈 박사는 연행 여민락에 대해 "6음음계와 같은 인상을 주고 있으나 …… 여민락은 평조에 속하는 음악이라고 할 수 있다."³⁾ 고 하였다. 평조는 향악의 용어인데 내놓고 "여민락은 향악화 되었다"는 말을 하지 않았다. 여민락에 대해서는 향악화 되었다는 말을 할 수 없는지, 이 또한 의문이다.

이해구 박사는 앞의 인용분에 이어 조선 초의 여민락(만)이 당악이라는 근거로 다음과 같이 말한다. "現在 舊王宮 雅樂部에 傳하여 내려온 倣을 同部에서는 唐樂이라고 하고, 그 樂器 組成은 다음과 같다. …… 格陽春·步虛子 等 唐樂演奏에 不可缺의 唐樂樂이 使用되고, 또 檢의 黃鐘 音高도 倣 唐樂曲의 그것과 같이 c이고, 舞樂의 黃鐘 音高 cs가 아니다."⁴⁾ 시대가 조선 초에서 현대로 갑자기 뛰었는데, 어쨌든 이

1) 장사훈, 「步虛子論攷」, 『國樂論攷』(서울: 서울대학교출판부, 1966), 36쪽.

2) 이해구, 「興民樂攷」, 『校國音樂研究』(서울: 국민음악연구회, 1957), 113쪽.

3) 장사훈·한반영, 「국악개론」(서울: 한국음악학회, 1975), 87쪽.

4) 이해구, 앞의 글, 113쪽.

서울을 통해 당악에 대한 인식의 일단을 엿볼 수 있다. 즉 요즘 음악 중 당피리를 사용하는 음악, 또는 창종이 c인 음악은 당악이라는 인식이다. 당피리를 사용하는 음악 중에는 유행곡과 정동방곡이 있다. 유행곡은 고려속요 풍입송을, 정동방곡은 서경별곡을 개작한 곡이다. 따라서 이들은 계통으로 보아 향악인데 당피리를 쓰기 때문에 당악이라고 해야 하는지, 이 또한 의문이다.

이 글은 이처럼 조선후기 이후 현재까지의 '당악'에 대한 모호한 생각을 검토하고 명료하게 밝히는 것을 목적으로 한다. 조선 초 당악은 향악에 대하여 계통, 악기, 양식 등에서 분명히 구별되었다. 이러한 당악의 음악적 특징이 조선후기 이후 현재까지도 유효한지, 같은 당악인 보려자와 낙양춘 등이 현재 전혀 다른 모습을 갖는 이유가 무엇인지, 현재 악기와 조율체계가 향당악의 분별에 기준이 될 수 있는지 등을 살펴보고자 한다.

논의의 집중을 위해 이 글에서는 사료의 선택을 조선 전기의 경우 「악학궤범」과 「세종실록악보」, 「세조실록악보」, 「금합자보」, 「대악후보」로, 조선 후기의 경우 「춘천동고」와 몇몇 의궤 및 「속악원보」로 제한한다.

2. 조선전기의 당악

1) 당악의 개념과 범주

1451년(문종1년)에 완성된 「고려사」의 「악지」에서는 고려의 음악을 아악, 당악, 속악으로 나누고 '당악' 항에 7종의 대곡과 41곡의 산사를 수록하였다. 대곡 안에서는 26곡의 당악곡이 연주되었다. 이들은 조선 건국 후 조선으로 옮겨지는데, 1493년(성종24년)에 완성된 「악학궤범」에서는 당대의 음악을 아악, 당악, 향악으로 나누고 '당악'정재 항에 14종의 당악정재를 수록하였는데, 당악정재 안에서는 31곡의 당악곡이 연주되었다. 현선도블 예로 들면, 천년만세인자와 회관선인자는 춤(죽도 포함)의 반주음악으로, 금간자만은 춤의 반주음악으로 또는 노래로, 서자고반은 연주반으로 또는 노래만으로, 원천수만은 연주와 노래를 같이, 이런 식으로 다양한 방식으로

연주 또는 노래되었다. 이밖에 제례, 하례, 연례 등의 의식에서 10곡 이상의 당악곡이 연주되었다. 이정도가 조선 초 당악의 규모라고 할 수 있다.

앞에서 10곡 이상이라는 애매한 표현을 사용하였다. 약간의 검증이 필요한 곡이 의식악에 포함되어 있기 때문인데, 이들은 여민락만과 여민락령이다. 여민락만과 령은 머리말의 인용문에서 보듯이 고취악에 속한다. 『세종실록』 138권의 서두에 “정대업, 보태평, 발상, 봉래의는 고취악과 향악에 근거해서 만들었다”는 설명이 있는데, 이 네 곡 중에 포함된 여민락, 전인자, 후인자, 정대업 중의 득경, 보태평 중의 계우, 발상 11곡 중 수장과 종장을 제외한 9곡의 장고형이 같고(『세조실록』 48권의 진찬 풍안지악도 이들과 장고형이 같다) 이들이 대개 6,7음 음계여서 향악이 아니라면 결국 고취악일 수밖에 없기 때문이다. 이제 ‘고취악’의 성격이 문제가 된다.

‘고취악’이 사악, 당악, 향악과 나란히 놓이는 또 하나의 갈래인지, 아니면 셋 중 하나와 포함 관계에 있는지를 따져볼 필요가 있다.⁵⁾ 이 문제에 접근하기 위해서는 전통적인 명칭 사용법을 이해할 필요가 있다. 한 사물이 여러 가지 성질을 가질 때에 전통적으로 맥락에 따라, 또는 보는 시각에 따라 그 중 가장 적당한 하나를 택해 명칭으로 사용했다. 명칭 사용의 일관성보다는 사물의 다면성을 중시한 것이다. 다음 인용문을 통해 한 악곡이 당악과 고취악이라는 분류명을 동시에 갖는다는 것을 알 수 있다.

조참(朝參)할 때의 고취악(鼓吹樂)에서는 승려(僧摩)할 때에 당악(唐樂) 상수무강(象壽無疆)을 연주하고, 이리 신하들이 배례(拜禮)할 때에 당악 태평년(太平年)을 연주하고, 환궁할 때에 당악 보허자(步虛子)를 연주하였사옵니다.⁶⁾

상수무강 등이 당악도 되고 고취악도 된다는 것이다. 그런데 당악(사악)이 고취악

5) 신대원, 『朝鮮新의 鼓吹와 鼓吹樂』(한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 1995), 131쪽. “以上の用例に依りて 朝鮮朝에서 鼓吹의 編成에 의한 鼓吹樂으로 示인 唐樂曲(宋의 詞樂)은 모두 7곡으로 象壽無疆・太平年・步虛子・五雲開瑞朝 尾後詞・水滸片・洛陽春・還宮樂이었다. 兵民樂 또한 鼓吹樂으로 示었다.” 이렇듯 ‘고취악’을 ‘당악’의 다른 표현으로 보았다. 필자도 이 견해를 따른다.

6) 역사편찬위원회, 조선왕조실록(<https://sillok.history.go.kr>) 중 세종 27년 2월 2일 두 번째 기사.

으로 쓰였다고 해서 같이 고취악으로 쓰인 여민락이 곧 당악(사악)인 것은 아니다. 여민락은 사악과 비슷하지만 또 다른 양식적 특징을 갖기 때문이다. (이 문제는 뒤에서 다룬다.) 하지만 사악이 고취악의 양식으로 전환되기도 했고, 고취악인 수보곡, 수명명, 금전악이 사악의 양식으로 전환되기도 했다는 점을 고려할 때⁸⁾ 양식의 유사성으로 인해 여민락도 넓은 의미의 '당악'에 포함시킬 수 있다는 생각이다. 즉 고려 때에 송나라에서 받아들인 사악을 '당악'이라고 했듯이 중국에서 받아들였고, 중국음악의 특징을 지닌 음악을 '당악'으로 볼 수 있다는 것이다. 이렇게 조선 초 궁중에서 의식과 징계에 사용된 '당악'을 다음 절에서 살펴보도록 하겠다.

2) 악곡과 악보

성종조 여러 제례와 하례, 연례에서 사용된 당악곡은 <표 1>과 같다.⁹⁾

<표 1> 「악학제법」 2권의 의식에 사용된 당악곡

악곡	용도	안주악대	노래	춤	비고
낙양춘	문소전 등: 장신시대	진정악			황종청궁
	.. : 사신시대	..			
	하례: 배례	..			
	기영화: 두호		○		
보태평기영아	종묘: 임녕간: 초헌	등가	○	○	황종청궁평조
	예연: 주기 (계우)	헌가악			
보려자령	하례: 환강	진정악·진후악			
	예연: 전체 1작	헌가악/전상악			
여민락령	하례: 환강	진정악·진후악			
	전경적전: 경격	헌가악	○		
	전잠: 환대차	익병	○		
	예연: 전체 1작	헌가악/전상악		○	

7) 성종조 기영회에서 낙양춘에 4인 1구, 10구의 가사곡 노래한 것이 대표적인 예가 될 수 있다. (「악학제법」 권2, 성종조의 하례 및 연향악)

8) 이재구, 「음악」, 『한국사』(서울: 국사편찬위원회, 1974), 342쪽.

9) 전란 동안 지방악과 곡대가 같은 칠면두 용인지악과 송신 흥인지악은 제외하였다.

10) 『새종실록악보』 중 보태평의 제2곡인 계우를 축소한 것이 『새조선실록악보』와 「악학제법」의 기영이다.

어민락안	하례: 손궁	전후악·전정악			
	전정각색: 출대자	헌가악	○		
	.. : 송관경대	..	○		
	.. : 환대자	..	○		
	예연: 진찬악·진반안	..			
.. : 대선·소선	전상악				
정대업독경 ¹¹⁾	종묘, 영녕전: 아종헌	헌가	○	○	황종정궁계변조
문안지악	종묘, 영녕전: 진관	헌가	○		황종정궁평조
금전악	예연: 진제1과	헌가악/전상악		○	
성수무장안	하례: 손궁	전후악·전정악			
수릉음인살	예연: 진탕	헌가악/전상악			
덕취소인살			
전화삼대	예연: 진화	헌가악			
하운봉인살	예연: 진탕	헌가악/전상악			
환궁악	하례: 환궁	전상악·전후악			
환환곡	문소전: 소헌	전상악	○		황종정궁

성종조의 제례, 하례, 예연에서 15곡의 당악곡이 사용되었다. 연주악대는 종묘의 등가와 헌가, 문소전 등의 전상악과 전정악, 하례의 전정악과 전후악, 예연의 헌가악과 전상악이다. 하례와 예연에서 진정악과 전후악, 헌가악과 전상악이 짝을 이루는데, 예연의 헌가악은 『악학궤범』에서 사용하는 다른 용어로 전정헌가의 음악인 것 같고, 예연의 전상악은 후대의 등가악에 해당하는데 『악학궤범』에는 이에 해당하는 악현이 제시되어있지 않다. 아울러 하례의 전후악은 전후고취(殿後鼓吹)의 음악인 것 같고 하례의 전정악은 전정헌가와 전정고취의 음악을 합하여 말한 것 같다. 양자는 의식의 급에 따라 정해지는데 예를 들면 정조하례(正朝頁禮), 동지하례(冬至頁禮) 등에서는 전정헌가를 진설하고 이보다 급이 낮은 조캄(朝觴) 등에서는 전정고취를 진설한다. 이에 대해서는 다음 절에서 살펴보겠다.

의식에 사용된 15곡 중 현재 전하는 것은 (표 1)의 윗부분에 있는 7곡이다.

11) 『세종실록악보』 중 정대업의 제2곡인 녹경은 폐용되고 보태평 중의 기명은 계년조로 뒤집은 것이 『세조실록악보』와 『악학궤범』의 녹경이다.

다음, 『악학계법』의 당악정제 중에 사용되는 당악곡은 다음과 같다. 연주방식에 대한 설명은 생략한다.

연대청인자, 오운개서조인사, 전인자, 충선화인자, 권년만세인자, 화관선인자, 후인자 / 금잔자반, 금산자취자, 서자고만, 서자고취자, 만엽치요도만, 현권수만, 현천수취자 / 금전악령, 금취령, 보려자령, 보려자금박, 소포구락령, 중강령, 중강금박, 쇠자령, 포구락령, 하성조령 / 반하무, 석노교, 수룡음인산, 전화삼대, 영평악, 죄자, 파자 / 전편, 입파, 허취, 최곤, 최마, 중곤, 현악, 쇠곤

곡과의 전편 이하까지 합하면 모두 39곡인데, 이중 현재 보려자만 전한다. 금전악령, 보려자령, 수룡음인산, 전화삼대는 앞의 의식악으로도 사용되었다. 의식에 사용된 당악곡 15곡과 정제에 사용된 당악곡 39곡을 합하면 54곡이고 양쪽에 겹치는 곡을 빼면 50곡인데, 이중 악보에 수록된 조선 전기의 당악곡은 다음과 같다.

종묘제례악 중 기녕, 독경, 봉안지악 세종실록악보(봉안지악은 세조악보 이후), 세종실록악보, 대악후보, 속악원보(1권)

전인자, 후인자: 세종실록악보

여민락: 세종실록악보, 금합자보, 속악원보(4권)

낙양춘: 속악원보(4권)

보려자: 대악후보, 금합자보

3) 악기와 악기편성

『고려사』 「악지」의 당악기를 원문의 순서대로 적으면 다음과 같다.

방향(篳16), 통소(孔8), 격(孔8), 피디(孔9), 비파(絃4), 아쟁(絃7), 대쟁(絃15), 장고, 교방고, 박(6枚), 이상 10종이다. 방향을 앞에 두고 관·전·타의 순이다.

『악학궤범』의 당부악기를 역시 원문의 순서대로 적으면 다음과 같다.

방향(鐵片16), 락(6板), 교방고, 월금(4絃), 장고, 당비파(4絃), 해금(2絃), 대평(15絃), 아쟁(7絃), 당적(7孔, 저공이 일곱, 이하 같음), 당피리(8孔), 동소(6孔), 태평소(8孔), 이상 13종이다. 방향은 앞에 두고 타·현·관의 순이다. 월금과 장고만 뒤집혔다.

락, 장고, 당비파, 아쟁은 향악에도 검용되며, 월금, 해금은 향악에만 쓰인다고 했다. 태평소의 율법은 향피리와 같다고 했다. 따라서 월금, 해금, 태평소를 빼면 『악학궤범』의 당부악기도 10종으로 『고려사』 『악지』의 당악기와 같다.

『악학궤범』에서는 제례, 하례, 연례에 사용하는 악현을 오례의의 것과 성종조의 것으로 나눠서 제시하고 있다. 이중 오례의의 것은 다분히 이상적이고 규범적인 것이기 때문에 이 글에서는 다루지 않았다. 현실적으로 존재했던 성종조의 악현이 중요하다라는 생각인데, 『악학궤범』의 ‘속악 진설 도설’에서 성종조의 악현으로 다음의 14종을 예사하고 있다.

제례 종묘·영녕전 등가, 종묘·영녕전 현가, 문소전 권행 전상악, 문소전 권행 전상악, 문소전 선행 전상악(=연은전 친행 전상악), 문소전 선행 전정악(=연은전 친행 전정악), 연은전 선행 전상악(=소경전 전상악), 연은전 선행 전정악(=소경전 전정악)

하례·연례 등 전정현가, 전정고취, 전후고취 / 전부고취, 후부고취 / 예안정전

제례에서 종묘·영녕전의 악기수가 가장 많고 소경전의 악기수가 가장 적다. 하례·연례에서는 전정현가의 악기수가 가장 많고 전후고취의 악기수가 가장 적다. 뒤로 갈수록 악기수가 축소되는데, 이 말을 뒤집으면 앞으로 갈수록 악기수가 점점 확대되어간다고 할 수 있다. 무슨 말인가 하면, 가장 단순한 악현을 통해 그 음악의 연주에 꼭 필요한 악기의 종류를 알 수 있고, 아울러 의식의 급이 높아질 때에 첨가 되는 악기를 보며 확대의 논리를 읽을 수 있다는 것이다.

한편, 14종의 악현을 보면 향·당·아악기를 섞어 쓰는 방식과 자리배치 방식에

서도 일정한 논리가 엮여있다. 크게 셋으로 나눌 수 있다.

- 가. 당악기 중심, 여기에 아악기, 향악기 첨가하여 확대
- 나. 당악기·향악기 병립: 전후 분리, 좌우 분리
- 다. 당악기·향악기·아악기 혼재: 좌우 대칭

이런 시각에서 악현의 흐름을 읽으면 제례, 하례, 연례에서 중심악기는 당악기였던 것으로 보인다.

이제 14종의 악현을 앞의 세 가지 방식의 분류에 따라, 또 각각은 단순한 것에서 복잡한 것의 순으로 정리해보겠다. 세세한 설명은 생략한다.¹²⁾

가. 당악기 중심1

〈표 2〉 연은전 설행 전상악 (16인) = 소경전 전상악

	악기	비고
당악기	말1, 갈고2, 교방고1, 대쟁1, 아쟁1, 달비파2, 당적1, 풍소1, 피리1,	원완득
향악기		
아악기		
기타	노래5	

12) 악기명에 밑줄을 그은 것은 당악·향악에 같이 쓰이는 당악기이고, 〈꺾쇠〉를 누른 것은 향악에만 쓰이는 당악기이다.

① 아악기 추가

〈표 3〉 운소전 심행 전상악 (23인) = 연은전 친행 전상악

	악기	비고
당악기	박1, 방항1, 잘고2, 교방고1, 대쟁1, 아쟁1, 달비파2, 당적1, 풍소1, 피리1,	원원곡
향악기		
아악기	금1, 승1, 생1, 화1, 관1	
기타	노래6	

〈표 4〉 운소전 친행 전상악 (40인)

	악기	비고
당악기	박1, 방항2, 잘고6, 교방고1, 대쟁1, 아쟁1, 달비파2, 당적2, 풍소2, 피리2,	원원곡 각우대청
향악기		
아악기	금2, 승2, 생1, 화1, 관2	
기타	노래12	

② 아악기·향악기 추가

〈표 5〉 설종조 종묘·영녕전 등가 (37인)

	악기	비고
당악기	박1, 방항1, 잘고2, 대쟁1, 아쟁1, 달비파2, 〈원금1〉, 〈해금1〉, 당적2, 풍소1, 피리2	보태평 기념 석연음
향악기	현금1, 향미야1, 가야금1, 대금2	
아악기	북중1, 북경1, 편종1, 편경1, 경고1, 축1, 어1, 화1, 흥1, 생1, 시1	
기타	노래6	

가2. 당악기 중심2

〈표 6〉 상종조 전후고취 (19인)

	악기	비고
당악기	박1, 방항1, <u>잘고</u> 5, 당비파2, 당적2, 동소2, 피리3,	보허자령, 상수부장반, 익민락 영, 익민락반, 환궁악
향악기	대금3,	
아악기		
기타		

〈표 7〉 상종조 전부고취 (51인) = 후부고취 (51인)

	악기	비고
당악기	박1, 방항1, <u>잘고</u> 6, 교방고1, <u>당비파</u> 6, 당적4, 동소6, 피리6,	
향악기	대금6,	
아악기		
기타	네는 사란6, 편승8	

나1. 당악기·향악기 병립: 전후 분리

〈표 8〉 연은진 삼행 전절악 (19인) = 소결전 전절악

	악기	비고
당악기	박1, 방항1, <u>당비파</u> 1, <해금1>,	낙양춘 없, 없어서 연주 (향) (박, 방항은 전대)
향악기	현금1, 향비파1, 가야금1, 대금2, 향피리1	
아악기		
기타	노래2	
당악기	<u>잘고</u> 2, 교방고1, 당적1, 동소1, 피리2,	낙양춘 뒤, 석서 연주 (당)
향악기		
아악기		

〈표 9〉 문소진 실행 진정약 (29인) = 인은진 실행 진정약

	악기	비고
당악기	박1, 방황1, 장고2, 교방고1, 달비파1, (해금1),	낙양춘 앞, 앉아서 연주 (향) (박, 방황, 교방고는 선다)
향악기	현남1, 향비파1, 가야금1, 대금2, 향피리1	
아악기		
기타	노래4	
당악기	방황1, 장고1, 교방고1, 달비파2, 당적1, 동소1, 피리1	낙양춘 뒤, 서서 연주 (향)
향악기		
아악기	관1	

〈표 10〉 문소진 친행 진정약 (62인)

	악기	비고
당악기	박1, 장고1, 교방고1, 달비파2, (해금2),	낙양춘 앞, 앉아서 연주 (향) (박, 교방고는 선다)
향악기	현금2, 향비파2, 가야금2, 대금2, 향피리2	
아악기		
기타	노래8	
당악기	방황4, 장고2, 교방고2, 달비파4, 당적4, 동소4, 피리4	낙양춘 뒤, 서서 연주 (향)
향악기		
아악기	관4	

나. 당악기·향악기 범림: 좌우 분리

〈표 11〉 성종조 정전 예연 (42인)

	악기	비고
당악기	박1, 방황1, 장고4, 교방고1, 달비파1, 대적1, 안 적1, (현남2), (해금2), 당적2, 동소2, 피리4	在 西
향악기	장고1, 현남2, 향비파2, 가야금2, 대금6,	在 東
아악기		
기타	대고1, 노래8	

다. 당악기·향악기 또는 당악기·향악기·아악기 혼재

〈표 12〉 성종조 전정고취 (51인)

	악기	비고
당악기	박1, 방향2, 삼고8, 당비파6, 대쟁1, 아쟁1, <월금2>, <해금2>, 당적4, 풍소1, 피리6	연주곡은 전정연가 참조되었음. 좌우대칭
향악기	현금2, 향비파2, 가야금2, 대금7	
아악기		
기타	대고1	

〈표 13〉 성종조 전정천가 (60인)

	악기	비고
당악기	박1, 방향2, 삼고8, 당비파6, 대쟁1, 아쟁1, <월금2>, <해금2>, 당적4, 풍소5, 피리5	금선악, 계우, 낙양춘, 보희자령, 여관다령, 익민타만금전악, 상수무강만, 수동음인살, 여취소인살, 결하삼대, 화순봉인살, 관공악 시켰음, 좌우대칭
향악기	현금2, 향비파2, 가야금2, 대금6	
아악기	편종3, 편경3, 건고1, 삭고1, 용고1, 축1, 어1	
기타		

〈표 14〉 성종조 증묘·영녕전 천가 (71인)

	악기	비고
당악기	박1, 방향2, 삼고8, 교방고1, 당비파4, <월금1>, <해금2>, 당적2, 풍소2, 비리6, <태평소2>	정대입 독경, 풍안지아 시켰음, 좌우대칭
향악기	현금1, 향비파1, 가야금1, 대금4, 중금2, 소금2	
아악기	편종3, 편경3, 노고2, 노도2, 건고1, 축1, 어1, 생1, 화1, 우2, 훈2, 지2, 판2	
기타	노래6	

4) 양식

성종조에 연주되던 당악곡 중 현재 전하는 악곡과 이들을 수록한 악보는 다음과 같다. 고취악 4곡, 사악 2곡이다.

풍요제대악 봉 기념, 독경, 풍안저악 세종실독악보(풍안저악은 세조악보 이후), 세조실독악보, 대악후보, 속악원보(1권)

여민락: 세종실독악보, 금합자보, 속악원보(4권)

낙양춘: 속악원보(4권)

보허자: 대악후보, 금합자보

이들 악곡의 음악 양식은 위의 5종의 악보를 통해 알 수 있고, 또한 그 결론은 이들 악보 안에서만 유효하다. 이들 악보를 통해 알 수 있는 내용이 모든 고취악, 모든 사악에 적용될 수는 없을 것이다.

위의 5종의 악보는 1행 32정간, 또는 1행 16정간의 정간보로 사용한다. 그런데 현재 이 정간보의 리듬 해석에 대해 완전히 반쪽할만한 결론을 갖고 있지 못한 것이 현실이다. 따라서 이 악보를 통해 위의 악곡에 대해 알 수 있는 것도 한계가 있다. 아직은 우리가 알 수 있는 것은 허상이고, 대상음악의 비례적 관계, 즉 고취악 대 사악, 당악 대 향악의 비례적 관계만을 말할 수 있다. 특히 사악에 대해서는 더 그렇다. 『속악원보』 4권의 낙양춘 악보에는 가사가 없다. (그 가사는 『고려사』 『악지』에 있다.) 『대악후보』의 보허자에는 가사가 있지만 그 가사는 확대된 것으로 정형의 가사는 아니다. 그런데 『대악후보』 보허자의 가사의 배자 방식을 『속악원보』 4권의 낙양춘에 원용한 연구가 있어¹³⁾ 그나마 사악의 양식적 특징을 말할 수 있다. 고취악과 사악의 양식을 표로 정리하면 다음과 같다.¹⁴⁾

13) 이례구, 「河樂 洛陽春夜」, 『楸園音樂序說』(서울: 서울대학교 출판부, 1975), 75-124쪽.

14) 이례구, 「典民樂夜」, 『楸園音樂研究』(서울: 국립음악연구소, 1957), 107-128쪽; 이례구, 「笙歌亮亮과 鼓吹樂」, 『韓國音樂研究』(서울: 국민음악연구소, 1957), 129-150쪽; 이례구, 『세종실독악보』 22 (서울: 세종대왕기념사업회, 1973); 「河樂 洛陽春夜」, 『楸園音樂序說』(서울: 서울대학교 출판부, 1975), 75-124쪽; 이례구, 「笙歌亮亮」, 『楸園音樂論集』(서울: 서광음악출판사, 1965), 157-172쪽.

〈표 15〉 고취악과 사악의 특징

고 취 악 (여민락2-7장)	사 악 (낙양춘)
순환문가사: 4글1句, 4句1호	순환문가사: 5-7글1句, 8句
16장간 1행에 가사 1字	16장간 1행에 대개 가사1字
1행에 대개 1音	1행에 대개 1音
4글1句의 끝자마다(4행마다) 拍	4행마다 拍, 7-8行 쉼
4拍 16行(호) 단위의 장고형	4拍 16行(2句) 단위의 장고형
宮으로 越調류曲	황두형식
6음음계	7음음계

〈표 15〉에서 '1행에 대개 1音'이라는 애매한 표현을 썼다. 1행에 대개 1음이 쓰인다는 뜻인데 사실은 그렇지 않다. 2음, 3음인 경우도 많으며 4,5음도 쓰인다. 그래서 음의 밀도를 조사해 보았다. 현재 전하는 6곡의 앞의 16행만을 대상으로 1행의 평균 음수를 구했다. 그 결과를 보면 1행에 평균 2음 내외이다. 특히 보화자는 월등히 음이 많다.

〈표 16〉 당악곡의 음의 밀도

곡 명	음 수	밀 도	곡 명	음 수	밀 도
기명(세조)	36	2.25	여민락(세종)	28	1.75
득경(세조)	36	2.25	낙양춘(숙역사)	28	1.75
동안지악(세조)	39	2.44	보화자(대야)	127	7.94

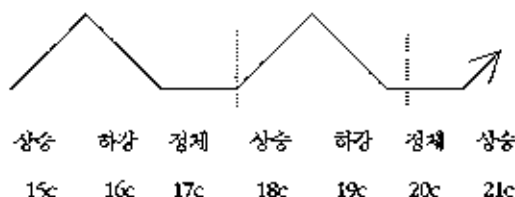
3. 조선후기 당악의 변천

음악사의 서술에서 조선의 시대를 나누는 방식은 연구자마다 조금씩 다르다. 이혜구 박사는 임진란을 경계로 조선전기와 조선후기로 나눴다.¹⁵⁾ 장사훈 박사는 전

15) 이혜구, 『음악』, 『한국사』○○권(서울: 한국국사편찬위원회, 19○○).

기·중기·말기로 나뉘는데, 거분고 조현법의 변환을 기준으로 전기와 중기를 나누고(중기는 선조-영조), 계면조의 변환을 기준으로 중기와 말기를 나뉜다(말기는 정조 이후).¹⁶⁾ 송방송 박사는 전기와 후기로 나누는데 후기에 해당하는 17세기 이후를 '근대로의 전환기'라 명명하였다.¹⁷⁾ 필자는 조선 음악사를 '기운의 움직임'에 의해 다음과 같이 두 시대로 나누고, 여기에 근거해서 조선후기의 당악의 변환을 살펴보겠다.

〈그림 1〉 조선전기와 후기



1) 악곡과 악보

조선후기 연향에 사용된 당악곡을 1744년(영조20년)의 『進宴儀軌』를 통해 살펴보면 다음과 같다.¹⁸⁾

殿下出宮	與民樂伎
進饌案, 花, 小膳 與民樂令	先唱尊崇樂章 維聖之曲
進第1爵	軒架 與民樂伎
進饌頭	與民樂伎
進第2爵, 饌案, 花	與民樂伎

16) 장사훈, 『한국음악사』(서울: 정음사, 1976).

17) 송방송, 『중보 한국음악통사』(서울: 민속원, 2007).

18) 『進宴儀軌』, 英祖20年(甲子), 서울대학교 규장각, 도서번호 14360. 김영봉, 「朝鮮朝 儀軌에 나타난 宴禮樂의 變遷 - 進宴 · 進饌 · 進爵儀軌를 中心으로」(서울대학교대학원 석사학위논문, 1992), 14쪽에서 재인용.

進湯	千年萬歲
進第3爵	五雲開瑞朝
進湯	清樂曲
進第4爵	卍絃慢機
進湯	桓桓曲
進第5爵	步虛子令
進湯	夏雲杵
進第6爵	與民樂慢
進湯	洛陽春
進第7爵	步虛子令
進湯	雜皇曲
進第8爵	與民樂令
進湯	正東方之曲
進第9爵	步虛子令
進大膳	太平之樂, 이어서 與民樂(鄉唐交奏)
殿下還宮	與民樂令

洛陽春、步虛子令、與民樂慢、與民樂令、與民樂(鄉唐交奏)、五雲開瑞朝、千年萬歲、清樂曲、桓桓曲 등이 사용되었음을 알 수 있다. 현재 전하지 않는 몇몇 당악곡도 여전히 연주되었다. 하지만 이런 상황은 곧 급변하게 된다. 이 문제를 깊이 있게 다룬 연구 결과를 다시 인용하겠다.¹⁹⁾

속종조 이래로 연주되었던 五雲開瑞朝, 千年萬歲之曲, 洛陽春, 步虛子令, 洛陽春 등 唐樂이 이 시기(필자주, 순조27년)에도 여전히 사용되지만 이 시기 儀軌 이후 步虛子令, 洛陽春, 五雲開瑞朝를 제외한 唐樂曲이 宮中에서 연주되었던 예는 찾을 수 없다.

19) 김영봉, 앞의 글, 18-19쪽.

19세기 초 당악곡이 급격히 사라지는 이유가 무엇인지, 외부적 요인과 내부적 요인으로 나눠 낱을 찾아야할 텐데 앞으로의 과제로 남긴다.

전국 19세기 이후 당악곡은 종묘제례악 안의 3곡과 여민락, 낙양춘, 보허자만 전해지는데, 이들이 수록된 악보는 다음과 같다.

종묘제례악 중 기병, 독경, 풍안지악 속악원보(6권)

여민락 속악원보(5,6,7권)

낙양춘 속악원보(6권)

보허자 속악원보(5,7권)

2) 악기와 악기현성

문헌을 통해 조선후기의 당악기의 변천을 알 수 있는 유일한 예는 방향이다. 『악학계법』은 현재 '임진전판'과 '광해판'이 전하는데,²⁰⁾ 양자에 수록된 방향 16원의 음고가 다소 차이가 있다. 임진전판과 광해판 『악학계법』의 방향을 비교하면 다음과 같다.

上

合 四 一 上 勾 尺 工 凡 凡 六 五

임진전판: 黃 太 姑 仲 蕤 林 南 無 應 漢 汝 澁 泚 大 夷 夾

광해판: 夾 夾 泚 伏 泚 淋

악기는 철저히 연주하는 음악을 반영한다. 임진전판과 광해판의 방향이 이런 율명 구성을 가진 때에는 그럴만한 이유가 있을 것이다. 먼저 임진전판이 사용되던 조선전기의 대표적인 악곡들을 택해 선율 구성음을 살펴보겠다.

먼저, 연주기회가 가장 많았던 여민락(새종실목악보)의 선율 구성음은 다음과 같

20) 이혜구, 『국역 악학계법』(서울: 민속문화추진회, 1988)의 부록에 임진전판 『악학계법』이 실려 있고, 장사훈, 『한국음악사』(서울: 정음사, 1976)의 부록에 광해판 『악학계법』이 실려 있다.

다. 물론 방향으로 연주 가능했다. 다만 絃을 어떻게 연주했는지 의문이다.

여민락(정황낭) 黃太 仲 蕤 林 南 無 應 漢 詠 滋 泚 滂 火 夷 夾 夾
 (임진전관 黃太姑仲蕤林南無應漢詠滋泚滂火夷夾)

이제 방향에서 남는 음은 姑, 蕤, 應, 泚, 火, 夾, 夾의 7음이다. 어떤 곡에서 이들 음이 필요했는지 알아보자.

姑는 정내업 중 독경(세종실록악보)과 보태영 중 계우(세종실록악보)에서 필요하다. 두 곡의 선을 구성음은 다음과 같다.²¹⁾

독경 (南) 黃太姑 林 應
 계우 (林南無) 黃太姑 應南
 (임진전관 黃太姑仲蕤林南無應漢詠滋泚滂火夷夾)

應와 應은 반상(세종실록악보)에서 필요하다. 제2곡인 순우를 예로 들겠다.²²⁾

순우 (備 應) 太姑 蕤 應
 (임진전관 黃太姑仲蕤林南無應漢詠滋泚滂火夷夾)

太는 고선궁 여민락에서 필요하다. 고선궁 여민락의 선을 구성음은 다음과 같다.²³⁾

21) 세종실록악보에서 黃보다 낮은 음은 붉은 글씨로 기보했다. 이 글에서는 원호 안에 넣었다. 음에 해당하는 음은 내모 안에 넣었다.

22) 반상 11곡 중 회광, 순우, 경화, 강보, 송명은 5음음계이고, 창부, 영경, 신세, 현휴, 가서, 화성은 7음음계이다. 7음음계인 경우 위의 5음 외에 蕤과 林이 추가된다.

23) 국사편찬위원회, 조선왕조실록(<http://sillok.history.go.kr>) 중 세종 29년 6월 4일 첫 번째 기사.

어민락 (姑蘇南應) 大 𠄎 𠄎 南 應

(임진전관) 黃太姑仲蘇林南無應漢伏澁泚大夷夾

夾은 청황중궁으로 고친 세조 때의 정대업에서 필요하다. 독경(세조실록악보)의 선율 구성은 다음과 같다.

독경 黃 夾 仲 林 無 𠄎 漢

(임진전관) 黃太姑仲蘇林南無應漢伏澁泚大夷夾

임진전관의 방향에서 제11음으로 자리 잡은 夾에 대해서는 용례를 찾지 못했다. 12울의 구색을 갖추기 위한 것인지도 모른다. 『악학궤범』의 대금 제법에 의하면, 1 지를 예로 들면, 下三이 夷南이라 했다. 어떤 용도가 있기는 있었을 것 같다. (참고로 말하면 방향은 조선 전후기의 아악의 어떤 악천에도 편성되지 않았다.)

지금까지 살펴본 임진전관의 방향은 광해판에서 이렇게 변한다.

임진전관 黃太姑仲蘇林南無應漢伏澁泚大夷夾

광해판 夾 夾 漢伏泚

제3음인 姑와 제13음인 泚이 각각 夾과 漢으로 바뀐 것은 정대업을 생각하면 쉽게 이해가 간다. 姑가 더 이상 필요하지 않았다는 것은 앞에서 살펴본 남려궁의 정대업과 인봉궁의 보태평, 남려궁의 발상, 고선궁의 여민락을 더 이상 연주하지 않았다는 것을 뜻한다. 음역 상 필요했던 泚이 추가된 것도 역시 남특이 된다.

이 지점에서 생기는 의문은, 이제는 더 이상 필요하지 않을 것 같은 大, 𠄎, 夾을 광해판 방향이 여전히 유지하고 있다는 것이다.²⁴⁾ 잘 남특이 되지 않는데, 앞으로의 과제로 남긴다.

24) 광해판 방향의 伏가 의문인데 예전에는 황중보다 낮은 음을 표기하기 위해 伏(연빈)을 사용하지 않았기 때문에 스물 어떤 이유에서 伏로 표기했다고 본다.

조선후기의 악기편성은 1788년(정조12년)에 유와양이 지은 『춘관통고』를 통해 알 수 있다.²⁵⁾ 앞서 살펴본 성종초의 '속악 전선 도설'의 악원과 비교해 보겠다. 악기의 종류는 거의 그대로 유지되나 인원수가 많이 줄었음을 알 수 있다. 전성현가와 전정고취 등에서 피리와 대금의 상대적 비중이 높아진 점이 특히 눈에 띈다.

(표 17) 성종·정조 중요·영양진 등가

	성종	정조
당악기	박1, 방항1, 장고2, 대생1, 아쟁1, 달비와2, <원금1>, <해금1>, 당적2, 동소1, 피리2	박1, 방항1, 장고2, 아쟁1, 달비와1, 당적1, 동소1, 피리1
향악기	원금1, 향비파1, 가야금1, 대금2	현금1, 향비파1, 가야금1, 대금2
아악기	죽중1, 죽경1, 편중1, 편경1, 절고1, 축1, 어1, 화1, 훈1, 생1, 지1	편중1, 편경1, 절고1, 축1, 어1, 훈1, 생1
기타	노래6	노래2
계	37인	23인

(표 18) 성종·정조 중요·영양진 현가(71인)

	성종	정조
당악기	박1, 방항2, 장고2, 교방고1, 달비와4, <원금1>, <해금2>, 당적2, 동소2, 피리6, <태평소2>	박1, 방항1, 장고1, <해금1>, 당적1, 피리1, <태평소1>
향악기	원금1, 향비파1, 가야금1, 대금4, 중금2, 소금2	대금2, 소금1
아악기	편중3, 편경3, 노고2, 노도2, 절고1, 축1, 어1, 생1, 화1, 우2, 훈2, 지2, 권2	편중1, 편경1, 노고1, 노도1, 절고1, 축1, 어1, 생1, 훈1
기타	노래6	노래2
계	71인	21인

25) 규장각 지식번호, P0000932462. 목록 2책과 본문 96권 60책이 전한다. 이중 8권에 중요 현가와 등가가, 90권에 대가노부, 전정현가, 전정고취가, 63권에 안정현 진연도가, 67권에 등가 전후(부)고취가 수록되어있다.

(표 19) 성중·정조 집정현가

	성중	정조
당악기	박1, 방항2, 장고8, 달비파6, 대쟁1, 아쟁1, <월금2>, <해금2>, 당적4, 동소5, 피리5	박1, 방항1, 장고2, 달비파2, <해금2>, 당적2, 동소1, 피리6
향악기	현금2, 향비파2, 가야금2, 대금6,	대금6
아악기	원종3, 원경3, 건고1, 사고1, 응고1, 축1, 이1	원종2, 원경2, 건고1, 삭고1, 응고1, 축1, 어1, 생2
기타		뎨순7
계	60	41 (34)

(표 20) 성중·정조 전점고취

	악기	비고
당악기	박1, 방항2, 장고8, 달비파6, 대쟁1, 아쟁1, <월금2>, <해금2>, 당적4, 동소4, 피리6	박1, 방항2, 장고2, 교방고2, 달비파2, <해금2>, 당적2, 동소2, 피리6
향악기	현금2, 향비파2, 가야금2, 대금7	대금6
아악기		
기타	대고1	뎨순12, 서기2
계	51	41 (27)

(표 21) 성중·정조 전부고취 = 후부고취

	악기	비고
당악기	박1, 방항1, 장고6, 교방고1, 달비파6, 당적4, 동소6, 피리6	박1, 장고2, 교방고2, 달비파2, <해금2>, 당적2, 동소2, 피리4,
향악기	대금6,	대금6
아악기		
기타	메는 사림6, 뎨순8	뎨순14, 서기2
계	51 (37)	39 (23)

3) 양식

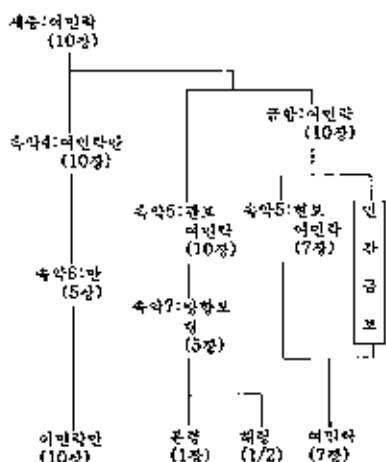
조선후기에 연주된 당악곡 중 현재 전하는 악곡과 이들이 수록된 악보는 다음과 같다.

- 여민락 관보: 속악원보(5권)
- 여민락 현보: 속악원보(5권)
- 보허자 관보: 속악원보(5권)
- 보허자 현보: 속악원보(5권)
- 종교제례악 중 기명, 동경, 풍안자악: 속악원보(6권)
- (여민락)만: 속악원보(6권)
- 낙양춘: 속악원보(6권)
- (여민락)령: 속악원보(7권)
- 보허자: 속악원보(7권)

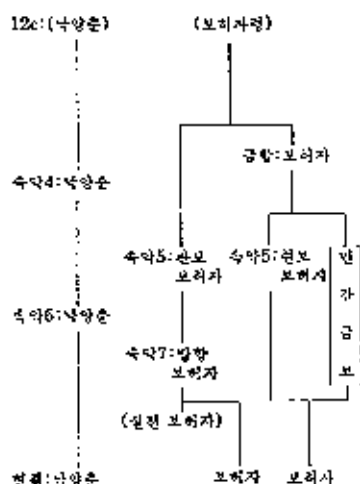
속악원보 5권은 이 악보가 편찬된 18세기 당대의 음악을 담고 있고, 속악원보 6, 7권은 그 뒤에 중보된 것으로 19세기의 음악을 수록한 것으로 추정된다. 『악작제법』 등의 문헌에 보이는 ‘여민락령’, ‘보허자령’ 대신 각각 ‘관보’와 ‘현보’로 분화되는데, ‘령’과 ‘관보’, ‘현보’의 관계는 아직 밝혀지지 않았다. 속악원보 7권에 오면 여민락은 다시 ‘령’의 이름을 갖는데, 이 ‘령’은 속악원보 5권의 ‘여민락 관보’를 잇는 음악이라는 견해와 5권의 ‘여민락 관보’과 ‘여민락 현보’를 융합한 제3의 비전을 잇는 음악이라는 두 의견이 제시되어 있다.²⁶⁾ 여민락, 낙양춘, 보허자의 분화와 전승을 그림으로 나타내면 다음과 같다.²⁷⁾

26) 이례구, 『樂民樂效』, 『韓國音樂研究』(서울: 국민음악연구회, 1957), 117-44; 오용득, 「한국 기존음악 형성론 1-1 - 여민락계 · 보허자계 · 영산회상계 악곡을 중심으로」, 『민족음악학』 제17집(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 1995), 92-93쪽.

27) 오용득, 「영산회상 형상 연구의 제 문제」, 『한국음악연구』 제45집(서울: 한국국악학회, 2009.6), 204쪽.



(그림 2) 여민락의 전승



(그림 3) 낙양춘·보허자의 전승

『속악원보』 6,7권 시대로 접어들며 나타나는 양식상의 중요한 변천은 모든 음의 시가가 균등해지는 ‘일음일박화’ 현상이다. 6권의 기명, 득경, 풍안지악과 만과 낙양춘, 7권의 병과 보허자가 모두 이런 현상을 보여준다. 이 문제를 다룬 선행연구가 있어 다소 겹지만 직접 인용하도록 하겠다.²⁸⁾

여민락안, 본경 등이 일음 일박의 음악으로 바뀐 현상에 대하여 ‘아악화(雅樂化)’하였다는 견해가 제시되어 있다.²⁹⁾ 즉 “和平 正대한 古樂으로 復古하려는 움직임” 속에 일자 일음, 일음 일박으로 연주하는, 문묘계례악과 같은 ‘아악체(雅樂體)’로 바뀌었다는 것이다. 현상의 결과만 놓고 보자면 이러한 해석도 가능하다. 그러나 이 짧은 일어난 현상의 결과에 대한 해석이기에 그 원인에 대한 질문은 여전히 남는다. …… 일음일박화의 동인은 무엇인가. 일음일박화란 말 그대로 모든 음이 균등적으로 바뀌었다는 것이며, 이 말은 말 그대로 짙고 얇은 리듬 의미가

28) 오용복, 『한국 기원음악 형성론 1-1-여민락계·보허자계·임산희상제 악곡을 중심으로』, 『민족음악학』 제17집(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 1995), 98-100쪽.

29) 이혜구, 『한국악의 음악』, 『한국사』 23권(서울: 국사편찬위원회, 1981), 431쪽, 455쪽.

발락되었다는 것이다. 일음일박화란 결국 리듬 의미와 상실을 의미하는 것이다. 그렇다면 어떤 힘이 이런 결과를 만들었는가. 그것은 바로 시간이며, 시간의 흐름에 따른 의미체계의 변모가 이런 결과를 초래한 수밖에 없었던 것이라 생각된다. 국가의 중요한 의식, 어떤 경우에는 어떤 악곡을 연주해야 한다는 것은 절대 절명의 자상 과제이다. 또 그 악곡은 엄중하게 전래되는 악보에 수록되어 있다. 하지만 실제 음악의 전승은 구전에 의존하고 있고, 바뀐 의미체계는 전승된 음악의 의미 해독을 불가능하게 한다. 이때 할 수 있는 선택 중의 하나가 음의 나열식 연주였던 것 같다. …… 일음일박화된 악곡은 모두 세례, 하례와 같은 국가 의식에 사용되던 음악이었다. 엄숙히 제사를 지내고, 거동을 하는데 무슨 특별한 음악적 이야기가 필요했는가. 다만 그 자리에 맞게 시공(時空)을 운색하는 기능이면 족했을 것이다. 이 악곡이 갖고 있던 바로 이 기능이 일음일박화의 또 하나의 동인이라 할 수 있다. 결국 기능이 양식을 결정한 셈이다.

이렇듯 의식에 사용된 음악은 일음일박화라는 새로운 존재방식을 택해 조선후기에 자기 역할을 하게 된다. 반면에 연례에 사용된 음악은 또 다른 생존방식을 택한다. 당시 궁중에서 가장 널리 쓰이던 장단과 결합하는 방식이었다. 그 장단은 지금도 향당교주 등에 쓰이는 10박 장단이었다. 여민락과 보허자는 「속악원보」 5권에 기보된 윗음을 그대로 유지하며 10박 장단 위에 대개 6음을 배치하는 방식으로 새로운 음악으로 다시 태어나게 되었다. 그 뒤 이 음악은 시대조류에 따라 대단히 느린 음악으로 변모되어 오늘에 이르고 있다.³⁰⁾

조선후기까지 전해진 당악곡의 양식은 다음과 같이 둘로 나뉜다. 일음일박양식과 화대양식이다.³¹⁾ 향악계 악곡도 같이 정리하겠다.³²⁾

30) 오용득, 「문묘제례악의 한해 변화와 그 배경에 대한 고찰」, 『국악교육연구』 제4권 제1호(충북: 한국국악교육연구회, 2010.2), 107~123쪽.

31) 여민락과 보허자의 전승을 연구하며 '확대(expansion)'란 용어를 본격적으로 사용한 것은 Jonathan Condit이었다. "The Evolution of Yŏmlak from the Fifteenth Century to the Present Day", 『系師 勳博士 同甲 紀念 東洋音樂論叢』(서울: 한국국악학회, 1977), 231~264쪽; "Two Song-dynasty Chinese tunes preserved in Korea", *Music and Tradition: essays on Asian and other musics presented to Laurence Picken*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

32) 개풍이 불분명한 임산회상 계열 상령산과 향당교주는 분류에서 일단 보류하였다.

(표 22) 현재 전하는 조선 궁중음악

	일음일박양식	확대양식
당악계 악곡	기명, 득경, 풍안지악 여민락만, 본령, 낙양춘	어민락, 해령 보허자, 보허사
향악계 악곡	보태평(기명을 뺀 10곡) 정대업(득경을 뺀 10곡) 유황곡, 정동랑곡	정읍, 동동

앞의 표를 보면 당악계 악곡도 두 가지 양식을 갖고, 향악계 악곡도 두 가지 양식을 갖는다. 즉, 양식과 계통은 무관함을 알 수 있다.

4) 조선후기 당악의 향악화

조선후기 궁중음악 중 당악곡이 일음일박양식과 확대양식의, 두 가지 양식을 갖게 되었다고 했다. 앞의 <표 22>를 보며 조선후기 당악곡의 양식 변천에 대해 생각해 보겠다.

조선 초 보허자, 낙양춘 등은 본래의 음악적 의미, 또는 그것에 가까운 의미를 갖고 소동되었다. 예를 들면 뼈와 살과 피가 있는, 살아있는 유기체였다는 것이다. 그런데 12세기부터 15세기까지 300년, 또 15세기부터 18세기까지 300년, 이렇게 긴 시간을 보내는 동안 살과 피는 육탈이 되고 뼈만 남게 되었다는 것이다. 시대가 바뀌며 본래의 의미를 잃고 '음' 만 남은 셈이다. 상황이 이런 때에 각각은 자기 기능에 따라 대응을 하게 된다. 그래서 의식악은 일음일박양식으로, 연례악은 확대양식으로 다시 태어나게 된다.

여민락과 보허자의 경우 본래의 장단을 버리고 새로운 장단을 얻고, 여기에 조선후기의 관용적인 선율법을 받아들여(다음 <보례1> 참조) 새로운 음악으로 다시 태어나게 된다. 본래의 뼈에 새로운 살과 피를 얻어 이름은 옛 이름이지만 내용은 전혀 다른 음악으로 진화된 것이다. 다음 <보례1>을 통해 이런 사정을 쉽게 알 수 있다.³³⁾

33) 여민락 1장의 앞부분은 여민락과 전혀 관계없는 관악성이 기형적으로 현악선율과 결합하였다. 따

〈보례 1〉 이민락 피리와 속악원본 5권 선율의 비교악보

- (가)의 ㄱ은 본음 ㄱ에 대한 '앞세우는 음'이다.³⁴⁾
- (나)의 ㅋ-ㄱ-ㅋ은 앞의 ㄱ과 뒤의 ㄱ 사이를 '채우는 음'이다.
- (다)의 ㆁ-ㄱ-ㆁ은 아래위로 출렁이는 인종의 '채우는 음'이다.
- (라)의 ㆁ은 본음 ㆁ에 대한 '앞세우는 음'이다.
- (미)는 (다)와 같이 아래위로 출렁이며 '채우는 음'이다.
- (바)는 '채우는 음'이다.
- (사)의 ㆁ은 본음 ㆁ에 대한 '앞세우는 음'이다.
- (아)는 '채우는 음'이다.

이처럼 새로운 장단 위에 본래 있던 음을 배치한 후 멀어진 음과 음 사이의 공간을 '앞세우는 음', '채우는 음' 등으로 선율적인 수식을 하여 본래의 단조로운 진행에 선율성을 부여한다.

의식악의 경우 일음일박양식으로 바뀌었다. 즉, 띠만 남았는데 이 띠만을 한 줄로 엮어 연주했다. 하지만 이 띠도 오랜 시간 반지각거리다보니 여기에 손때가 묻게 되었다. 보태평 중 첫 곡인 영신회분의 앞부분을 예로 들어 이런 사정을 살펴보겠다.

다시 〈보례 1〉을 위해 제8장단을 택했다.

34) 오용록, 『한국 기원음악 창성본 1-1-이민락계·보허자계·영산회상계 악곡을 중심으로』, 『민족음악학』 제17집(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 1995), 92쪽 이하 참조.

(보례 2) 영신희문의 악장과 편중(느속악)의 비교악보

편중의 선율은 대단히 멋있다. 하지만 악장은 여기에 많은 손매를 묻힌다.

(가)의 태는 林으로 가기 위해 4도 아래에서 날뛰듯이 구르는 음인데 음절 '데'를 강조하다보니 앞꾸밈음의 강세가 붙었다.

(나)의 林은 본음 태에 대한 '앞세우는 음'인데 이렇게 꺾각적으로 선율에 굳음을 줘서 선율성을 높인다.

(다)의 南은 林에서 태로 간 때에 위로 치키는 추상이다.

(라)의 仲에는 짧은 시김새가 붙었다.

(마)의 仲은 끝을 퇴성으로 가볍게 흘린다.

(바)의 南도 본음 林에 대한 '앞세우는 음'인데 앞에 짧은 시김새를 붙이고 뒤들 흘린다.

이주 짧은 예이지만 멋있었던 일음일박양식의 선율이 최소한의 선율성을 획득하는 것을 볼 수 있다. 이러한 선율수식과 시김새는 장악원 악인들의 몸속에 살아있던 것이었다. 이것이 자연스럽게 옛 음악에 부여된 것이다. 이런 식으로 일음일박의 음악도 장악원 악인을 통해 살아있는 음악으로 되살아나는 것이니 바로 이것을 '향악화'라 불러도 될 것 같다.

보허자가 향악화 되었다면 같은 '당악'인 여민락과 낙양춘도 역시 향악화 되었다고 할 수 있다. 다만 보허자와 낙양춘은 향악화의 방식이 달랐을 뿐이다. 보허자가 '확대양식'으로 향악화 되었다면 낙양춘은 '일음일박양식'으로 향악화 되었다고 할 수 있다. 이렇듯 조선후기의 모든 당악곡은 향악화 되었다.³⁵⁾ 다만 당악계 음악의

35) '향악'은 '당악'과 대립적으로 쓰인 말이다. 양식으로 보아 더 이상 '향악'과 '당악'을 구별할 수 없다

경우 無나 姑, 應이 맹장처럼 남아있어 그것이 예전에 당악이었음을 말해준다.

5) 조선후기의 조율체계

조선후기 궁중음악의 악현을 앞에서 살펴보았다. 그중 주목해야할 악기는 편종·편경과 방향이다. 이들을 중심으로 정조대의 악현을 다시 표로 정리하면 다음과 같다.

〈표 23〉 정조대 악현 중 편종·편경·방향

	편종·편경	방향
종묘·영녕전 등가	○	○
종묘·영녕전 헌가	○	○
진정헌가	○	○
전정고취	×	○
전·후부고취	×	×

편종·편경과 방향은 음고가 변하지 않는 악기이다. 조선 초 이들 악기가 제작된 이후 현재까지 그 음고는 (원칙적으로) 변하지 않았을 것으로 본다. 즉 우리가 잘 아는 황종 c의 조율체계를 유지하였다는 것이다.

앞의 표를 보면 악현에 따라 편종·편경과 방향이 모두 편성되는 경우, 방향만 편성되는 경우, 이들 세 악기가 편성되지 않는 경우로 나뉘볼 수 있다. 편종·편경과 방향이 편성될 경우 조율체계는 여기에 매이지 않을 수 없다. 방향 등이 편성되는 한 모든 악기가 황종 c의 조율체계를 따른다는 것이다.

한편, 민간에서는 그런 구속으로부터 자유로웠을 것으로 보인다. 이제부터 하는 논의는 문헌을 통해 확인이 어렵지만 정황을 살펴 큰 흐름을 상상해 보겠다.

현재 황종 c와 황종 eb의 두 조율체계가 있다. 황종 c의 조율체계가 궁중음악에 사용되던 것임은 앞에서 말했다. 다른 하나, 즉 황종 eb의 조율체계는 민간에서 년

면 '향악화'란 말도 실림이 안 된다. 오직 조선후기의 궁중음악이 있었을 뿐이다. 용어를 택한다면 '자기화(自己化)'란 말이 적당한다. 이 민이 아씨는 생경하여 '향악화'란 말을 쓴다.

리 통용되던 것으로 본다. 다음의 간단한 추론을 통해 그런 사실을 확인할 수 있다.

조선전기의 계면조는 황종궁인 경우 黃 夾 仲 林 無로 음계를 구성한다. 조선후기에 들어 '계면조의 변질' 과정을 거치며 정대업을 예로 들면 그 음계음은 無 夾 仲 林 無로 바뀐다. 궁중에서는 황종 c의 조율체계를 사용하기 때문에 서양 음명으로 바꾸면 Bb cb f g bb이 된다. 이 음계음을 황종 cb의 조율체계를 사용하는 민간의 악기로 연주하면 侏 黃 太 姑 林이 된다. 전통적으로 우리 악기의 연주에서 정의 이동은 자유자재로 가능했고 특히 4도의 이동이 제일 빈번했다. 그래서 앞의 侏 黃 太 姑 林은 4도 올리면 黃 仲 林 南 滿이 되는데, 이 중 南은 음고가 매우 세련하여 논란이 많았던 음으로 보는 시각에 따라 南은 다소 낮은 無로 인식되기도 하였다. 결국 黃 仲 林 南 滿은 黃 仲 林 無 滿이 되니 이것이 민간의 영산회상의 유래이다. 결국 이런 추론을 통해 황종 c의 조율체계는 궁중에서, 황종 cb의 조율체계는 민간에서 널리 쓰인 것임을 알 수 있다. 지금까지 논의된 내용을 표로 정리하면 다음과 같다.

〈표 24〉 궁중과 민간의 조율체계

조선전기 계면조	黃 夾 仲 林 無
계면조의 변질	無 夾 仲 林 無
서양 음명	Bb cb f g bb
민간 음명	侏 黃 太 姑 林
정의 이동	黃 仲 林 南 滿
음을 無로 인식	黃 仲 林 無 滿

앞의 표를 통한 추론이 타당하다는 근거는 현재 연주되는 정대업과 영산회상의 실제이다. 그 실제의 인정을 통해 궁중과 민간에 두 가지 다른 조율체계가 있었고 그 둘이 내부적으로 서로 소통하였다는 사실을 확인할 수 있다.

한편, 장악원의 악사, 나아가 오위영의 악사는 당연히 민간에서도 연주활동을 하였을 것이다. 따라서 그들은 민간의 조율체계에 의한 악기, 궁중에서도 앞서 지적하였듯이 조선후기에 들어 비중이 커진, 선율을 주도하던 악기인 (민간의) 피리와 대금에도 능숙하였을 것이다. 아마도 이 피리와 대금은 현재 사용하는 향피리와 (정

악대금이었을 것으로 보인다. 이 대금은 악학체법 당시 궁중에서 사용하던 대금과 다른, 민간에서 민간음악에 맞게 정착된 대금이었을 것이다. 장악원 악사들은 민간에서 사용하던 피리와 대금을 자연스럽게 궁중에서도 겸하여 사용했을 것으로 보인다. cb 조율체계에 맞는 피리와 대금을 궁중에서 사용할 때에는 그에 맞는 연주법이 개발되었을 것이다. 예를 들면 민간에서 여민락을 연주할 때에는 황종이 cb이지만 궁중에서 연주할 때에는 황종이 c이니 민간의 율명체계에 따르면 아 음은 남리(c)가 된다. 그래서 조선 말기 오위영 악사는 그렇게 연주하는 여민락을 ‘빗가락 여민락’이라고 불렀던 것 같다.³⁶⁾ 현재 황종 c의 조율체계를 사용하는 음악을 연주할 때에 피리는 당피리를 사용하고 있지만 대금은 여전히 예전의 민간 대금을 사용하여 ‘빗가락’ 주법으로 연주하고 있다.

현재 전하는 조선의 궁중음악을 두 가지 조율체계에 의해 정리하면 다음과 같다.

〈표 25〉 현재 전하는 조선 궁중음악

	황종c 조율체계	황종cb 조율체계
당악계 악곡	기묘, 옥경, 풍안지악 여민락만, 천령, 려령, 낙양춘, 보허자	여민락, 보허자
향악계 악곡	보대평(기묘음 변 10곡) 장대업(옥경음 변 10곡) 유청곡, 정동방곡	정유(기), 동동

이처럼 당악계 악곡도 두 가지 조율체계에 의해 연주하고, 향악계 악곡도 두 가지 조율체계에 의해 연주한다. 즉, 조율체계와 기동은 무관하다.

36) 안락, 「千年前の 朝鮮樂藝」, 『朝鮮音樂의 研究』(서울: 서울음대국악학연구소, 1980), 133쪽.

37) 1928년에 녹음하고 1933년에 발매한 『朝鮮樂藝拾遺』의 해설서(한화진, 『朝鮮音樂小考』(서울: 日本ビクター蓄音機株式会社 京城營業所, 1933)에 따르면 정유는 당피리, 대금, 해금, 아쟁, 당적, 장고, 파고, 박으로 연주하였다. 요즘은 향피리로 연주하고 ‘빗가락 정유’이라 부른다.

4. 맺음말

고려(918-1392)는 북송(960-1127)의 궁중음악을 11세기부터 본격적으로 도입하였다. 사악과 아악인데, 사악을 고려에서는 당악이라 불렀다. 조선 건국 후에도 당악은 그대로 조선으로 승계되었다. 조선 초 당악은 향악과 계통, 악기, 양식에서 분명히 구별되었다. 하지만 조선후기 이후 당악은 많은 변천을 겪었다. 전승되는 악곡의 수가 많이 줄었고, 모든 악곡의 양식이 향악화 되었다. 이 점은 당악, 즉 중국에서 받아들였고 중국음악의 특징을 갖는 당악의 한 갈래인 고취악의 경우도 마찬가지였다.

이 글을 시작하며 세 가지 질문을 던졌다. (1) 같은 당악인 보허자에 대해서는 향악화 되었다는 말을 하는데 왜 낙양춘에 대해서는 그런 말을 하지 않는가, (2) 보허자와 같은 양식적 특징을 갖는 여민락에 대해서 왜 향악화 되었다는 말을 하지 않는가, (3) 악기의 조율체계가 향악과 당악을 나누는 기준이 될 수 있는가, 이번 질문에 대한 답을 구하였다.

조선후기의 모든 궁중음악은 기능에 따라 '일음일박양식'과 '확대양식'으로 바뀌었고, 보허자와 낙양춘은 변천의 방식이 달랐을 뿐이지 모두 향악화 되었다고 했다. 즉 양식과 계통이 무관함을 말했다. 아울러 여민락이 본래 고취악이었지만 이 역시 넓은 의미의 당악이고 조선후기 두 가지 양식으로 향악화 되었음을 밝혔다. 끝으로, 조선후기에 궁중의 조율체계와 민간의 조율체계가 있었는데 이 조율체계 역시 음악의 계통과는 무관함을 말했다.

조선전기에는 궁중에 두 가지 다른 계통의 음악이 있었고 이들은 악기와 양식이 구별이 되었다. 하지만 조선후기에는 오직 조선후기의 궁중음악이 있었을 뿐이다. 그래서 오늘날 보허자 등을 가리켜 '당악'이라 부르면 여전히 악기와 양식이 다른 어떤 음악으로 오해될 우려가 있다. 굳이 구별해서 말하고자할 경우 그 계통만을 따져 '당악계'라고 부르는 것이 타당하다.

■ 참고문헌

김영문, 『朝鮮朝 儀軌에 나타난 宴禮樂의 變遷 - 進賓 · 進饗 · 進爵儀軌를 中心으로』, 서울대학교대학원 석사 학위논문, 1992.

송방송, 『중보 한국음악동사』, 서울: 민속원, 2007.

신대현, 『朝鮮朝의 鼓吹와 鼓吹樂』, 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 1995.

안 희, 『千年前의 朝鮮軍樂』, 『朝鮮音樂의 研究』, 서울: 서문음대국악학연구회, 1980.

오용득, 『한국 기종음악 협성론 1-1 - 어민락계 · 보허자계 · 영신희상계 악곡을 중심으로』, 『민족음악학』 제17집, 서울: 서울대학교 동양음악연구소, 1995.

_____, 『영신희상 형상 연구의 제 문제』, 『한국음악연구』 제45집, 서울: 한국국악학회, 2009.6.

_____, 『문묘제례악의 형태 변화와 그 배경에 대한 고찰』, 『국악교육연구』 제3권 제1호, 충북: 한국국악교육연구회, 2010. 2.

이해구, 『國民樂放』, 『韓國音樂研究』, 서울: 국민음악연구회, 1957.

_____, 『牟歌謠亮과 鼓吹樂』, 『韓國音樂研究』, 서울: 국민음악연구회, 1967.

_____, 『세종정현대왕실곡』 22, 서울: 세종대왕기념사업회, 1973.

_____, 『樂樂 洛陽春放』, 『韓國音樂序說』, 서울: 서울대학교 출판부, 1975.

_____, 『국악 악학개론』 I, 서울: 민족문화추진회, 1979.

_____, 『국악 악학개론』 II, 서울: 민족문화추진회, 1980.

_____, 『牟歌謠亮』, 『韓國音樂論集』, 서울: 세경음악출판사, 1985.

_____, 『음악』, 『한국사』 11권, 서울: 한국국사편찬위원회, 1974.

_____, 『한국의 음악』, 『한국사』 23권, 서울: 한국국사편찬위원회, 1981.

장사훈, 『步成子論放』, 『國樂論放』, 서울: 서울대학교출판부, 1966.

_____, 『한국음악사』, 서울: 정음사, 1976.

장사훈 · 한만영, 『국악개론』, 서울: 한국국악학회, 1975.

형희진, 『朝鮮音樂小考』, 서울: 日本ビクター音響機株式会社 京城營業所, 1933.

『(甲子)進賓儀軌』, 서울대학교 규장각, 도서번호 14360.

『春官通考』, 서울대학교 규장각, 서지번호, BX000932462.

국사편찬위원회, 『조선왕조실록』(<http://sillok.history.go.kr>)

Transformations in Late-Chosŏn Tangak

Oh, Yong Nok*

During the Koryŏ Dynasty (高麗, 918-1392) court music from the Northern Song Dynasty (北宋, 960-1127) was introduced in earnest beginning in the 11th century. Originally the imported music was labeled both *sa-ak* (詞樂) and *a-ak* (雅樂) but in the Koryŏ period *sa-ak* was assigned the appellation *tangak* (唐樂) and *a-ak* maintained its original designation. These designations continued into the founding of the Chosŏn Dynasty (1392-1910). At the beginning of the Chosŏn period, the system of categorization clearly distinguished *tangak* and *hyangak* (indigenous music, 鄉樂) instruments and musical styles. *Tangak* became a term to designate any kind of music not definitively of Korean origins. But beginning in the Late Chosŏn period, pieces labeled *tangak* suffered many vicissitudes. The number of transmitted pieces was greatly reduced, and most of the musical styles experienced Koreanization and, therefore, were absorbed into the category of *hyangak*. That is to say, while music received from China was considered to be *tangak*, such as the the branch of *tangak*-labeled music known as *koch'wi-ak* (wind and percussion music, 鼓吹樂), the definition for *tangak* became quite unclear. The kinds of music we now consider to be '*tangak*' have not always been included in that category, and, likewise, the criteria for designation have also changed.

At the beginning of this article, I posed three questions: (1) while the piece "*Pohŏja*" developed along the lines of *hyangak*, why is it that "*Nakyangch'un*"

* Seoul National University

did not? (2) also, while “*Yŏmillak*” has similar characteristics of “*Pohŏja*,” why is it that the entire piece is not considered to be *hyangak*? (3) is it possible for divisions between the instrument tuning systems of *tangak* and *hyangak* to be standardized? It is these three questions that I focus on within the pages of this paper.

During the late Chosŏn period all royal court music was labeled according to the specific function at court and categorized as either ‘(one note per beat) form’ or ‘expanded form,’ and with the many changes that took place during this period “*Pohŏja*” and “*Nakyangch’un*” became a part of the *hyangak* system. Still, this had no bearing on the styles and system. At the same time, while “*Yŏmillak*” was originally considered to be a part of *koch’wi-ak* (鼓吹樂), which became designated as *tangak*, at the end of the Chosŏn period, pieces within the suite carried either the designation *tangak* or the designation *hyangak*. Finally, in the Late Chosŏn period, court system and civil systems dominated, and the actual music systems had little bearing on categorization.

During the Chosŏn Dynasty there developed two distinct strains of music instruments and musical styles at court. This was only within court music, and was generally used to designate the origins of a musical form. Therefore, today, when people teach about “*Pohŏja*” among other pieces they tend to call it ‘*tangak*’ because of its origins, which sets forth a foundation for misunderstanding. It makes more sense to take a more nuanced approach, and use the term “*tangak* system” to categorize pieces like “*Pohŏja*,” which have been influenced by adaptations in tuning and style over time.

Key Words: *tangak*, late Chosŏn music, one note per beat form, expanded form, *hyangak*, *tangak* system, Koreannization, *Pohŏja*, *Nakyangch’un*