

Relation between Prefixes and Music in Traditional Music Pieces

—Focused on *Man, Jung, Sak, Bon, Se, Mi, Sang* etc—

Lee, Jin Weon*

Some musical pieces in Korean traditional music use prefixes such as '*man, jung, sak, bon, mi, se* etc.' These prefixes are surely assumed to relate to the contents of musical pieces and especially, *sak* has been known to set fast tempos.

This study attempted to examine the relation between the prefixes and the musical contents by researching and arranging the prefixes seen in music pieces of songs during the *Joseon* Dynasty period, music pieces of *Boheoja*, and music pieces of *Yeongsanhoesang*. The results of the study are shown below.

First, as seen in 『*Gukjoakga*』, and 『*Siksan seonshueng Munjip*』(Collection of *Siksan*), it is known that *man, jung*, and *sak* are understood as the concept of pitch along with the concept of fast tempos.

Second, through the analysis on the music prefixes of *Boheoja*, (*man, bon, dae, mi*, and *halhyeon*) are understood as the prefixes that has contrast meanings of (*sak, se, so, sangsung*, and *jan*) and it is confirmed that the nature depends on the sections according to the pitch.

Third, based on the analysis on the music pieces of *Yeongsanhoesang*, it is understood that the prefixes of (*man, bon, dae, jang*, and *sang*) were used for

* Korea National University of Arts

the sections with regard to the pitch as the same as the music prefixes of *Boheoja* such as (*sak, se, so, jan* and *ha*).

Fourth, while *man* means low notes, referring to a note below *gung* in 『*Gukjoakga*』, it is understood that there is a connection in meanings since in the tuning method of Chinese *guqin*, tuning that uses *man* play a role in lowering notes. Consequently, *sak*, on the contrary, can be understood to make a note high, tightening a string.

전통악곡 사용 접두어의 음악과의 연관성

-만(慢), 중(中), 삭(數), 본(本), 세(細), 미(尾), 상(上) 등을 중심으로-

이진원*

〈자 례〉

1. 머리말
2. 계열 악곡 별 접두어 분석
3. 접두어의 의미 변화
4. 맺음말

1. 머리말¹⁾

전통음악의 악곡에 심심치 않게 등장하는 '만(慢), 중(中), 삭(數), 본(本), 미(尾), 세(細)' 등의 접두어가 있다. 일반적으로 알려진 바와 같이 만, 중, 삭과 같은 접두어는 기곡(歌曲) 계열의 음악에 사용되었는데, 만대엽(慢大葉)과 중대엽(中大葉)은 오늘날 전해진 악곡에는 찾아볼 수 없으며, 삭대엽(數大葉)으로부터 다양한 악곡들이 분

* 한국예술종합학교

1) 2002년 여름 편자가 박사학위를 마치고 권오성 선생님 덕을 향문하였을 때, 선생님께서 만중삭에 대한 흥미 있는 자료를 보여주셨다. 그것이 바로 『國朝樂歌』에 기록된 내용으로 만중삭이 속도 개념이 아닌 음고 개념으로 사용된 용례인 것이다. 이를 해결하기 위하여 많은 시간을 보냈으나, 마땅히 문자화할 수 없었는데, 이에 대한 몇 가지 자료를 덧붙여 악곡명칭에 보이는 접두어와 음악 관계로 문어보고자 이 논문을 작성하게 되었다. 위 자료를 알려주신 권오성 선생님께 이 자리를 빌어 깊은 감사의 말씀을 드린다.

화되어 오늘에 이르고 있다. 본, 새와 같은 접두어는 보허자(步虛子) 계열 음악인 본환입(本還入), 세환입(細還入)에서 찾아볼 수 있다. 이 계열 음악에서도 삭을 찾아볼 수 있는데, 세환입의 별칭인 삭환입(數還入)이 그것이다. 환입 계열 음악에서는 본환입의 별칭으로 머환입(尾還入)이 보이기도 한다.

이처럼 다양하게 보이는 전통음악 악곡 사용 접두어는 쉽게 짐작하듯이 그 뜻과 음악적으로 결합이 되어 있다. 하지만 그 접두어의 뜻이 명확하게 어떻게 악곡에 적용되는지에 대해서는 연구가 필요한 실정이라 하겠다. 따라서 본고에서는 접두어의 음악과의 연관성을 중심으로 그 뜻을 살펴보고자 하였다.

2. 계열 악곡 별 접두어 분석

1) 가곡 계열 악곡

가곡 계열 악곡에 사용된 대표적인 접두어는 만, 중, 삭이다. 이러한 만중삭 대열은 『양금신보』(梁琴新譜)에 따르면 모두 정과정(鄭瓜亭) 삼기곡(三機曲)에서 나온 것이라고 한다. 이는 만대열, 중대열, 삭대열이 상호 연관성을 가지고 발전해온 음악이라는 것을 말해주고 있는 자료가 된다.

『양금신보』가 1610년 편찬되었으므로 이미 이전에 만대열, 중대열, 삭대열이 모두 존재했다고 한 수 있는데, 동시에 발생한 것인지에 대해서는 아직 정확한 답을 찾을 수 없는 상황이다. 다만 이득윤(李得胤, 1553-1630)의 『현금동문류기』(玄琴東文類記)에 “平調慢大業은 여러 곡의 祖宗으로서 조용하고 閑裕하여 自然스럽고 平淡하다.”고 기록하고 있으므로, 만대열을 통해 중대열과 삭대열이 발전했을 가능성을 미루어 짐작할 따름이다.

만, 중, 삭의 접두어는 빠르기, 즉 속도와 관련이 있다고 일찍부터 알려져 왔다. 만, 중, 삭을 속도와 관련시키는데 있어 중요한 역할을 하였던 기록으로 이익(李穡 1681-1763)의 『성호사설』 국조악장(國朝樂章)에 실린 글이 있다.

〈인용 1〉 우리나라 풍속 가사(歌詞)에 대엽조(大葉調)가 있는데, 형식이 다 같아서 길고 짧은 구별이 없다. 그 중에 또 느린(慢) 것, 중간(中)인 것, 빠르(快)한 것 세 가지 조(調)가 있으니, 이것은 본래 심방곡(心方曲)이라 이분하였다. 느린 것은 너무 느리어서 사람들이 상봉을 내어 패지던 저가 오래고, 중간 것은 조금 빠르나 또한 좋아하는 사람이 적고, 지금에 통용하는 것은 곧 대엽(大葉)의 빠른 조(調)이다. 그 이시(俚詞) 한 편이 세 가지 조에 통한 만하나 그 말이 비부하고 저속하여 이룬 만한 것이 없다.²⁾

위 인용에 따르면 대엽조에 반, 중, 삭이 있는데, 만은 패지되었고, 삭을 좃고 있는데, 이악이 꺾차 축급해진다고 한탄하고 있다. 결국 만, 중, 삭은 속도의 관점에서 해석될 수 있는 글이라 할 수 있다. 따라서 『성호사설』에 의거하여 만, 중, 삭은 빠르기를 나타내는 접두어로 이해하여 왔다.

하지만 아래에 인용하는 고희옹저(古稀翁著 1774-1851) 『국조악가(國朝樂歌)』³⁾ 〈문무부악가(文武舞樂歌)〉에는 이와는 다르게 만, 중, 삭을 음역 개념으로 이해할 수 있는 정보를 주고 있다.

〈인용 2〉 곡보는 상일로부터 상오까지로 만, 중, 삭 삼조의 기(紀)를 삼는다. 무릇 가운데 있는 것을 중이라 하고, 궁으로부터 위에 있는 것을 삭이라 하며, 궁으로부터 아래에 있는 것은 만이라 한다. 그러므로 이악의 정황은 속악의 상이었고, 창인은 상상이며, 창중은 하상이고, 탁임은 상오가 된다.⁴⁾

2) 『성호사설』 제13권 인사문(人事門) 국조악장(國朝樂章). 今之大葉調, 亦類慢而極數, 雜繁漸促, 其勢宜然矣. 純祖丁亥之際, 翼宗代理, 而世子導駕之樂云, 用月重輪, 伊時, 世子駕前, 樂聲甚急促短截, 似不勝聲, 其音調悲涼哀怨, 予聽之, 私心抑有不平, 感其有事, 庚寅鶴駕黃天, 則樂聲嗷殺, 大爲國家之所忌, 則樂無古今之異, 非矣. 樂則在聲不在器也. 이 문헌은 만, 중, 삭을 속도의 개념으로 이해하고 번역한 것으로 현재 전통음악계 전반의 이해를 반영한 것이라 할 수 있음.

3) 『국조악가(國朝樂歌)』는 홍경모(1774-1851)가 19세기 국가전례(national rituals)를 위한 악장을 모아 놓은 악장 모음집이라 볼 수 있다. 홍경모는 조선조의 풍요 교사, 대보단, 문조, 연향 등 여러 의식의 악가를 모으고, 완전하지 못한 것은 보완하여 실고, 또 중국 고악가를 보편하기도 하여 5악으로 편찬한 것이다. 송지원은 『국조악가』를 19세기 중반 당시의 국가전례에 실제 사용하기 위한 책이라기 보다는 홍경모가 생각하고 있는 국가전례의 이상적 틀을 제시한 책으로 평가했다. 송지원, “홍경모의 『國朝樂歌』 연구,” 『韓國學論叢』(서울: 한양대학교 한국학연구소, 2005), Vol.39, 117~137쪽.

4) 『漢文 樂章 資料集』(서울: 계명문화사, 1990), 384~5쪽. 『國朝樂歌』古稀翁著 〈文武舞樂歌〉, 7~8쪽. “曲譜以上一至上五 下一至下五 爲慢中數三調之紀 而凡居中者爲宮 自宮以上爲散 自宮以下爲慢 故雅

만대엽, 중대엽, 삭대엽은 전통음악계에서 『성호사설』에 의거하여 대부분 속도의 개념으로 이해하는 것으로 볼 수 있는 경우가 대부분이다. 그러나 위의 흥경묘의 기록은 흥미듬계도 이익의 기록보다 시기적으로 뒤쳐지기는 하지만, 만·중·삭을 음높이의 개념으로 이해할 수 있는 예를 제공하고 있다. 즉, 오음약보(五音略譜)에서 궁(宮)을 중심으로 아래 음들은 만(慢)이며, 윗 음들이 삭(數)이라는 것이고, 이것이 바로 만중삭 삼조(三調)의 기(紀)라는 것이다. 그렇다면 『성호사설』에 나오는 만, 중, 삭이 빠르기가 아니라 음높이의 개념으로 해석되어야 하는 것이 아닌가?

고희용의 이러한 삭의 개념과 유사한 문헌이 또 있다. 영남 지방의 고학자(古學者)로 식산(息山) 이만부(李萬敷, 1664~1732)는 『식산선생문집』(息山先生文集)에서 고희용이 언급한 만, 중, 삭을 다음과 같이 평이(平易)와 최세(最細)로 풀었다. 『식산선생문집』 권4 시(詩) '답병와'(答瓶窩)에 수록된 관련 부분을 아래 인용한다.

(인용 3) 평(조)이라는 것은 그 소리의 평담은화(平淡溫和)함으로 안에서 언어전 이름 같습니다. 바깥히 궁조가 되고, 오조로는 치조가 됩니다. 우(조)의 소리됨은 청강상량(淸壯爽亮)한 것으로 (오조 중에서) 상각(商角)에 가깝습니다. 그러므로 최세(最細)의 우조라고 이름은 얻은 것임

之淸黃爲俗之上二 淸林爲上三 黃鍾爲下三 商林爲上五 改不循號" 2011년 9월 2일 서울대학교 동양음악연구소 주최로 열린 <동양음악연구소 2011 가을학술회의 19세기와 20세기 한국음악 변천> 학술대회에서 『국조악가』의 "故雅之淸黃爲俗之上二 淸林爲上三 黃鍾爲下三 商林爲上五 改不循號" 부분이 이론적으로 맞지 않으므로 『국조악가』 사료의 신뢰성에 문제가 있다는 의견이 제기된 바 있다. 『악학궤범』에는 "음에는 탁성이 있어 하5, 하4, 하3, 하2, 하1은 각각 타중, 탁상, 탁각, 탁치, 탁우이고, 궁, 상임, 상이, 상삼, 상사는 각각 청중, 청상, 청각, 청치, 청우이다."라고 하였다. 『국조악가』에 나오는 하오인 탁임은 탁임종으로 황종보다 낮은 음이고, 황종 다음에는 청황종, 그리고 청임종이 순서대로 나오는 것은 틀림이 없다. 다만 이를 아래와 같이 도표로 나타내보면, 황종과 청황종의 음정 간격은 8도로 틀림이 없으나, 청임종의 위치가 잘못되어 있다. 탁임종이 하오라면 황종은 평조이건, 계민조이건 간에 하삼이어야 하며, 청황종은 하2가 되어 하므로 황종의 위치는 모두 맞는다. 임종의 경우 탁임종이 하오면, 상오가 청임종이 되어야 하는데, 유원하게 청임종의 위치가 틀리다. 따라서 『국조악가』는 하오로 표기해야 한 청임종의 위치가 하삼으로 표기되었다는 점이 문제가 있으며, 이는 한자 3과 5를 보면 전사시 잘못 전사했을 가능성이 있는 부분이 될 수도 있다고 생각되며, 흥경묘가 음악적으로 잘못이러한 것이라 보기는 어렵다.

오음약보	下五	下四	下三	下二	下一	宮	上一	上二	上三	上四	上五
『국조악가』	淸林		黃鍾					淸黃	淸林		
교정	淸林		黃鍾					淸黃			淸林

5) 가장 높다는 뜻임.

니다. 계면(조)는 즉, 그 소리가 용기적발(容起激發)되는 것입니다. 이는 차상에 가까우면서도 오조에서는 우조가 됩니다. 즉 계면 무엇이냐 하는 것(조)이 있는데 이찌하여 이르는 지 알 수가 없습니다. 진실로 여(樂)에 뜻을 두고 있다면 이러한 것 등의 명칭에 대하여 명확히 밝혀서 그 견함에 있어 변함의 이유 또한 드러내야 할 것입니다. 생각이 이와 같이 이리석음에 머물렀는데, 일찍이 생각한 바 거문고음악의 휘성지법은 이금(雜擘)과 크게 다른데, 이것은 왜 그러한가? 이는 이변(二變)을 쓰지 않음이 다르니, 단지 창타 사이의 중음을 위해 중(中)으로 하고, 이로서 상하를 나누기 때문입니다. 이로부터 말하자면, 가운데로부터 하일, 하이, 하삼, 하사, 하오로 가면서 낮아지는데 평이 됩니다. 그 사이에 상이 있어도 대체적으로 하인 것입니다. 가운데로부터 상일, 상이, 상삼, 상사, 상오로 높아지는데 우가 됩니다. 그 사이에 하가 있어도 대체적으로 상인 것입니다. 이처럼 상하의 구별이 있는데, 하자는 도리어 서(紓)하며, 이로부터 평이(平弱)라고 이름을 읽고, 상자는 도리어 축(促)하여, 취세(絃細)라고 이름을 얻은 것입니다. 모두 지극히 그의 들어간으로서 이름을 얻은 것입니다. 계면은 즉, 기우평우(寄寓平弱)로서 변화로 삼는 것입니다. 이러한 고로 평계, 우계의 구별이 있고, 그 안법을 살펴보면, 본조와 비교하여 그계 변화가 없는 것입니다. 특별히 모지로서 아래위로 움직이는데 삭지름 사용하지 않는 것이 다른 뿐입니다. 즉 계면의 의미는 인계원본조(因界原本調), 본조의 한계(혹은 경계)에서 비롯되었다가, ‘면’으로 이름을 바꾸어 이듬 지어진 것으로 볼 수 있습니다.))

6) 평조와 우조에 기하여 변화된 것이라는 의미일.

7) 『愚山先生文集』卷之四 詩 “答夙高”. “東方樂俗樂總論云云. 來證. 樂以三調聲響. 擬而官之. 小管論及三調立名之義. 何也. 每於其名義有感. 平者. 似因其聲之平淡溫和而得名. 當爲宮調而五調屬徵. 羽之爲聲. 清壯爽亮. 似近商角. 而得名於最細之羽. 界面則其聲響越激發. 似爲徵聲而五調屬羽. 又界面云者. 抑未知何謂. 苟留意於樂. 則此等名目. 不可不明觀. 以其其傳變之由. 幸復留意也. 愚於此. 嘗審思之. 玄琴時樂. 取聲之法. 與雅琴大不同. 何也. 以其不用二變. 而只取清濁之間中聲爲宮. 以之上下故也. 由此言之. 自中宮下一下二下三下四下五而向濁者. 爲平. 其間雖有上. 而大體. 下也. 自中宮上一上二上三上四上五而向清者. 爲羽. 其間雖有下. 而大體. 上也. 既有此上下之分. 而下者反舒. 故得平易之名. 上者反促. 故取駘細之名. 皆循其歸而命之者也. 界面則寄寓平羽. 爲之變化. 故得有平界. 羽界之別. 其按之之法. 則與本調. 不至大變. 特以母指上下. 不用食指. 爲不同. 是則界面之義似因界原本調. 而改向而名之也. 至於五調所配之不侔. 亦似有說焉. 凡宮調之下而濁者. 上一上三則爲徵. 雖有上四. 而羽聲用焉. 故平調中大樂. 始於宮. 而邊葉則更無所下. 故始於徵. 此所以平屬徵調. 而不害於本聲之宮也. 羽與界面. 亦按此可推耳. 少時. 按絃究理. 有此見解. 而不能自信. 置之矣. 今因盛錄. 略爲收拾. 以爲就實焉.” 권지영, 『조선시대 악론선집』(서울: 민속원, 2008), 122-3쪽 면역을 참조하여 면역을 정리하였음.

위 인용에서는 궁을 중심으로 낮아지면 평(平)이며, 높아지면 우(羽) 즉, '웃'이 되어 위의 의미를 가진다. 이는 평조와 우조에 대한 해석으로 볼 수도 있지만 다음의 "하자는 도리어 서(舒)하며, 이로부터 평이(平易)라고 이름을 얻은 것이다. 상자는 도리어 촉(促)하며, 최세(最細)라고 이름을 얻은 것이다."에서는 평이와 최세가 등장한다. 여기서 세(細)는 뒤에서도 논하겠지만 「국조악장」의 삭(數)과 통하는 말로 해석되며, 높다는 뜻이다. 우리말로 세는 '자갈하다'가 되며, 삭은 '차지다'로 볼 수 있으므로 유사함이 있다.

이러한 점을 고려할 때 반대엽, 중대엽, 삭대엽은 음높이의 개념으로 해석이 가능하다고 생각된다. 그렇다면 어떤 방식으로 해석하는 것이 정확할까. 실제 음악과의 비교가 필요하다고 생각된다.

「고악보」에는 여러 고악보에 보이는 반대엽 악곡들이 정리되어 있다. 이러한 악곡들의 명칭을 소개하여 보면, 반대엽으로는 평조반대엽, 반대엽 낙시조(樂時調), 반대엽 고조(古調), 비파반대엽 등이 있다. 「신증금보」(新增琴譜)는 반대엽을 속칭 장대엽(長大葉)이라 기록하고 있기도 하다.⁸⁾

이들 반대엽을 연구한 김영운은 「가곡 연창형식의 역사적 전개양상」에서 주로 평조(平調) 즉, 임종(林鐘)을 궁(宮)으로 삼는 치조와 같은 낮은 조로 주로 연주되었음을 지적하고 있다.⁹⁾

중대엽의 악곡으로는 평조 중대엽, 우조 중대엽, 우조 중현십, 평조계면조 중대엽, 계면 중대엽, 계면 중현십 등이 있는데, 이는 「양금신보」(梁琴新譜)에 보이는 4조와 같이 평조, 우조(羽調), 평조계면조(平調界而調), 우조계면조(羽調界面調)의 4조로 연주되는 중대엽이 있음을 말해주는 것이다. 삭대엽의 악곡으로는 평조 삭대엽, 우조 삭대엽, 삭대엽 평조계면조, 우조계면조 삭대엽 등이 있는데 이들 악조도 중대엽의 것과 같다.¹⁰⁾

제목 명칭에 붙는 악조명으로부터 반대엽과 중대엽, 삭대엽의 차이점을 살펴본다

8) 「고악보」, 「한국음악산고」(서울: 전통음악연구회 한양대학교, 1989), 제1집, 216쪽.

9) 김영운, 「가곡 연창형식의 역사적 전개양상」(서울: 민속원, 2005), 66쪽.

10) 「고악보」, 「한국음악산고」(1989), 제1집, 217-221쪽.

면 만대엽이 평조 중심의 악곡인데 반해서, 중대엽과 삭대엽은 평조 이외에도 병조 계면조, 우조, 우조계면조의 높은 음으로 연주하는 우조 계열의 악곡이 많이 존재한다는 것이다. 이러한 점은 만, 중, 삭을 단순히 빠르기로 보는 것에 대하여 음높이의 차이로 해석할 수도 있음을 말해준다.

2) 보허자 계열 악곡

보허자는 낙양춘과 더불어 현존하는 당악 계열의 악곡이다. 보허자는 조선후기에 향악화되었다고 보는데, 민간에서 현악가로 연주되던 원악보허자와 궁중에서 당악 정재의 반주음악으로 알려진 관악보허자로 크게 나뉘어졌다. 특히 현악보허자에서는 많은 변주곡들이 발생하였는데, 밀도들이로 알려진 미환입(尾還入)은 세환입(緹還入)의 선율을 거문고주법으로 바꿔 만든 변주곡이라 하며, 우조가락환입(羽調歌樂還入)은 세환입의 선율을 변주하여 만들어진 곡이라 한다.

보허자의 악곡 변천을 살펴보면 17세기까지 보허자가 거문고반주에 의한 성악곡인 가능성이 있음이 연구된 바 있다. 이러한 성악곡이 기악곡화한 것은 18세기에 들어서이다. 1724년 『한금신보』(韓琴新譜)에는 보허자 본환입(속칭 밋도드리)과 보허자 삭환입(속칭 준도드리)이 보인다. 『유예지』(遊藝志)에서는 미환입(尾還入)이 대현환입(大絃還入)으로 보이며, 19세기 전기의 『삼죽금보』(三竹琴譜)에서는 본환입(本還入)과 소환입(小還入)으로 나타난다.

『한금신보』에 나타난 밋도드리와 준도드리는 오늘날의 미환입과 세환입이라 할 수 있다. 장사훈은 “步虛子論放”에서 여러 악보의 미환입과 세환입을 정리한 바 있다.¹¹⁾

11) 장사훈, 『보허자논고』, 『국악논고』(서울: 서울대학교 출판부, 1966), 13~14쪽.

〈표 1〉 장사훈 정리 보허자 관련 악곡 명칭

악보 악곡	『俗樂源譜』 信符	遜藝志	洪基傳 譜	金氏 旗本 中等譜 및 方響譜	金宗南編 典氏樂譜	玄琴五音 通論	尹觀求 七絃琴 譜	李王嚴 琴部雜 雅樂譜	일반적인 명칭
환형 미환입	遷入	大絃遷入	本遷入	尾後入里 尾後里	道入里	本遷入	本遷入	尾遷入	도드리 또는 민도드리
환형 세환입			小遷入		細遷入	細遷入	細遷入	細遷入	웃도드리 또는 간도드리

위 〈표 1〉에서 장사훈이 정리한 악곡 명칭 이외에도 “고악보”에 미환입의 이명들은 환입, 밧도드리, 본환입, 본도도이(本道道伊), 대환입(大遷入), 대현환입(大弦遷入), 하성(下聲), 하성환입(下聲遷入), 하성세환입(下聲細遷入), 만화상(漫會上, 속칭 하청도드리) 등이 있다.

세환입의 이명들로 세도도리(細道道里), 세도도이(細道道伊), 세도두리(細到頭理), 소환입(小遷入), 잔도도리(潺道道里), 잔도들이, 잔도도리, 잔도두리, 세희상(細會上), 삭희상(敎會上), 새도도이(細道道伊) 환입(遷入), 세환입 상성(上聲), 세성환입(細聲遷入) 등이 있다. 이러한 명칭들에서 〈미, 본, 대, 대현〉 등은 〈세, 소, 삭〉 등의 대비적인 의미로 쓰였는데, 그것은 바로 음높이의 차이와 관련이 있다. 예외적으로 이형상(李衡祥)의 『樂學拾零』에는 중환입(中遷入) 악곡의 명칭이 수록되어 있다.¹²⁾

장사훈은 위 도표를 통해서 밧도드리, 본환입, 미환입 등의 명칭이 미환입을 이조한 웃도드리가 나온 후 생긴 것으로 추정하고 있다. 즉 웃도드리가 도드리보다 완전 8도 웃조로 연주되는데 대하여 이들 구별하기 위해 높은 조를 웃도드리라 하고, 낮은 조에 놓은 조의 것을 미환입, 밧도드리라 부른 것이라 본 것이다.¹³⁾ 또한 본환입이라는 명칭은 원래 분디 악곡이라는 의미로서 사용된 것이라 볼 수 있다.

12) 암타감계도 하보가 없어 오늘날의 악곡과의 연계를 확인할 수 없다. 李衡祥, 『樂學拾零』(성남: 경신문화연구원, 1982), 瓶窩全書九, 양인본, 793쪽 참조.

13) 밧도드리와 웃도드리의 파생 관계에 대하여 2011년 9월 2일 서울대학교 동양음악연구소 주최로 열린 〈동양음악연구소 2011 가을학술회의 19세기와 20세기 한국음악 변천〉 학술대회 발표에서 밧도드리에서 웃도드리가 파생되지 않았을 수도 있다는 견해가 제기되기도 하였다.

본환입, 미환입, 밀도드리에 대한 세환입, 소환입, 웃도드리 악곡 명칭을 보았을 때, 세(細)는 〈인용 2〉와 〈인용 3〉에서 볼 수 있듯이 높은 음역으로 이조하였다는 의미를 가지고 있다.

가곡 계열 악곡과 보허자 계열 악곡에서 보이는 삭과 세는 통하는 말임을 더욱 확고히 할 수 있다. 세환입이 바로 삭환입이기 때문이다. 따라서 『식산선생문집』에서 보이는 중 이상의 음들이 바로 세이며 이것은 『국조악가』에서 말하는 삭이 되는 것이다.

보허자 계열의 악곡에서 나오는 소(小) 또한 삭, 세와 같은 뜻이다. 세는 '가늘다'는 뜻이 있는데, 우리말로 세우(細雨)를 '자잘 비'라고 하는 것을 보면 '자잘하다'는 뜻으로 볼 수 있다. '자잘하다'는 것은 곧 '작다'는 뜻을 가지고 있는데, 이러한 의미가 바로 소 즉, 작다는 뜻과 연결된다고 생각된다.

3) 영산회상 계열 악곡

영산회상의 경우도 다양한 접두어를 사용하여 음악의 특성을 지시하고 있다. 영산회상은 상령산(上靈山)·중령산(中靈山)·세령산(細靈山)·가락달이[加樂除只]·삼현도들이[三絃退人]·하현도들이[下絃退人]·염불도들이[念佛退人]·타령(打令)·군악(軍樂) 등 모두 9곡으로 이루어져 있는 모음곡인데, 이 중에서 세령산까지의 악곡이 주목된다.

“고악보(古樂譜)”¹⁴⁾에는 고악보에 수록되어 있는 영산회상 상령산, 중령산, 세령산에 해당되는 악곡들을 정리한 바 있다. 이 자료 속에 보이는 상령산은 영산회상(靈山會上, 靈山會像), 영산회상 대(大), 본령산(本靈山), 대령산(大靈山), 장령산(長靈山), 만령산(漫靈山) 등이 있다. 중령산은 거의 중령산으로 표기되어 있으며, 한자와 한글, 혹은 한글에서 증과 중 등의 차이가 있을 뿐이다. 세령산의 경우는 세령산(細靈山), 잔령산(잔영산, 잔령산 등), 잔령산(孱靈山), 잔령산(戩靈山), 삭령산(數靈山), 소령산(小靈山), 하령산(下靈山) 등이 나타나고 있다. 『동대금보』(東大琴譜)와 『동대가야금보』(東大伽倻琴譜)에 만령산, 중령산, 삭령산의 명칭이 사용되고 있다는 점이

14) 「고악보」, 『한국음악산고』(1989), 제1집, 190~192쪽.

주목된다.¹⁵⁾

영산회상은 그 발전과정에 대한 많은 연구가 있었는데, 1779년에 편찬되었을 것으로 추정되는 『이은보』(漁隱譜)에 기록된 영산회상갑탄(靈山會相甲彈)은 거문고의 유현 4개로 연주되던 것을 유현 7개로 높게 변주시킨 곡으로 현재의 중령산에 해당한다. 18세기 영산회상의 다양한 변주곡을 실고 있는 『유예지』(遊藝志)에 보이는 영산회상은 지금의 상령산에 해당하고, 세령산은 중령산, 영산회상이흥제지는 가락더리에 해당하고 있다.

송방송이 정리한 영산회상의 역사적인 발전과정에 대한 도표를 참조하면 보다 명확하게 영산회상의 발전과정을 이해할 수 있을 것이다.

〈표 2〉 송방송 정리 靈山會相의 歷史的 成長過程 一覽表¹⁶⁾

17世紀 後期	18世紀 前期 및 中期		18世紀 末期	19世紀 前期	19世紀 後期
『新羅琴譜』	『雜琴統譜』 (1724)	『漁隱譜』 (1779)	『遊藝志』	『三竹琴譜』	『玄琴五音統論』(1886)
靈山會相	靈山會相(上靈山)	靈山會相 遼入	靈山會相 (上靈山)	靈山會相	小靈山 (火靈山)
	靈山會相 遼入	靈山會相 甲彈	中靈山	中靈山	中靈山
	靈山會相 除指		靈山會相 二指 除指 (相靈山)	小靈山	細靈山
			靈山會相 三層 除指	가락더리	加樂遼入
			三絃遼入 (三絃遼入)	遼入	三絃遼入
			三絃遼入二 章頭三章末 (下核遼入)		下絃遼入
			念佛打領	念佛	念佛
			打領	打領	打令
			軍樂打領	軍樂	軍樂

15) 『동대금보』는 순조13년(1813)에 편찬된 것으로 보이며, 『동대가야금보』는 19세기 초의 것으로 추정되고 있다. 『고악보』, 『한국음악산고』(1989), 제1집, 190-192쪽.

16) 송방송, 『한국음악통사』(서울: 일조각, 1994), 435쪽 도표 참조.

유현 4괘를 7괘로 올려타는 갑단(甲彈)을 이형상은 순수한 우리말로 '갑노리'라고 설명하고 있는데, 상령산에서 갑노리를 통해서 중령산이 나온 것을 알 수 있다.¹⁷⁾ 또한 중령산에서 가락을 떨어져 만들어진 「유예지」의 영산회상 이층 제지가 바로 오늘날의 세령산이 되는 것을 알 수 있는데 오늘날과 같은 상령산, 중령산, 세령산 체계는 위 도표에 따르면 19세기에나 형성된 것임을 알 수 있다.

이러한 점들을 고려할 때, 상령산과 중령산, 세령산은 원 영산회상을 높게 올려 연주한 후, 장단을 바꾸어 연주하는 곡이 등장하면서 상령산, 중령산, 세령산의 관계가 형성된 것이라고 볼 수 있다.

상령산을 대령산, 본령산이라 칭하는 것은 상령산의 변주곡이 바로 이들 곡에서 나온 악곡이기 때문에 근원이 되는 악곡임을 보여주는 것이라 하겠다. 장령산은 긴령산으로 이해할 수 있고, 이는 만령산으로 불리는 것에서 재차 이해가 가능한 명칭이라 하겠다. 만령산은 중령산, 세령산과 함께 살펴보아야 할 것이다. 세령산의 명칭에서 나타나는 잔령산은 바로 세령산의 한글 표현이며, 잔령산의 '孑靈山', '殘靈山' 등의 다양한 한문표현은 이 한글 잔령산을 표현하기 위해 한자의 음을 빌어온 것임을 말해준다. 앞서 보혀자 계열 악곡에서 살펴본 것과 같이 세는 바로 삭 및 소와 통한다. 따라서 삭령산, 소령산이라는 명칭도 보인다. 그리고 하령산은 상령산, 중령산에 대하여 하령산이라는 뜻으로 상중하의 개념을 빌어쓴 것으로 풀이된다.

중령산은 분명 보혀자에서 밀도드리와 웃도드리의 관계에서처럼 상령산을 윗음으로 이조한 것이다. 그리고 세령산은 이조된 상태에서 가락을 떨어 낸 것으로 본령산에 대하여 높은 조를 유지하고 있다. 그러므로 영산회상에서의 세의 의미는 빠르기의 의미와 음높이의 의미를 모두 가지는 접두어로 해석할 수 있다.

3. 접두어의 의미 변화

이상에서 반(倅), 중(中), 삭(數), 본(本), 세(緋), 미(尾), 상(上) 등의 접두어가 쓰인

17) 李衡祥, 『樂學拾零』(성남: 정신문화연구원, 1982), 鳳窩全書九, 영인본, 793쪽 참조.

악곡명과 음악적 내용을 함께 검토하였다. 이들을 살펴보면 〈만, 본, 상, 미〉, 중, 〈삭, 세〉 등의 세틀로 분류가 가능하다. 〈만, 본, 상, 미〉는 원래의, 낮은, 첫 번째의 의미를 가지고 있고, 〈삭, 세〉는 빠른, 높다는 뜻을 가지고 있으며, 중은 어떤 의미로 해석해서도 그 중간이라는 의미가 강하다.

위의 악곡 명칭의 분석을 통해 그 의미는 파악이 가능하지만 아직도 만(慢)이 낮은 의미를 가지는 것에 대해서는 그 의미가 잘 통하지 않는다. 또한 세와 삭이 서로 통하고 있지만 세와 삭이 높다는 뜻을 가지고 있는 것도 그리 의미가 잘 통하는 것은 아니라고 생각된다.

만중삭의 세틀 구조를 이해하기 위해서 이에 앞서 존재하였던 세틀 구조를 살펴볼 필요가 있다. 『세종실록악보』(世宗實錄樂譜)에는 치화평(致和平) 인(一)·이(二)·삼(三)과 봉황음(鳳凰吟) 인·이·삼이 있다. 또 『대악후보』(大樂後譜)에는 진각일·이·삼·사가 있으며, 『시용향악보』(時用鄉樂譜)에는 대국(大國) 일·이·삼이 보인다. 『악학궤범』(樂學軌範)에는 정음(井邑) 만기(慢機)·중기(中機)·급기(急機)가 보인다. 봉황음으로 개찬되기 전 처용가(處容歌)도 이에 속하는 음악이라 할 수 있다고 한다.¹⁸⁾

이러한 세틀 속에서 나타나는 만은 분명 급과 대조적인 뜻으로 음악의 빠르기와 관련되어 있는 말로 해석가능하다. 만, 중, 급의 세틀을 이후 악곡 명칭에서 받아들였다고 한다면 만, 중, 삭은 분명 빠르기에 해당되는 의미를 가진다고 할 수 있다. 하지만 만(慢)과 삭(數)을 또 다른 의미로 해석할 수 있는 실례가 있다.

중국 음악의 고금(古琴)의 조현법에는 특별하게 사용되는 만의 용법이 있다. 고금의 조현법은 세가지가 존재하는데 하나가 정농(正弄)이고, 다른 하나가 축농(側弄), 마지막 하나가 외조(外調)이다. 이중 정농에는 다섯가지 조가 있는데, 다음과 같다. 첫 번째가 정조(正調)이며, 두 번째가 유빈조(蕤賓調, 즉 금우조(金羽調)이고, 세 번째가 만각조(慢角調)이다. 네 번째 조는 만궁조(慢宮調, 또는 천명조(泉鳴調)), 다섯 번째가 청상조(淸商調, 또는 소궐(小磬玉調)이다.¹⁹⁾

18) 黃俊淵, 『三機白의 사실분임에 관한 연구』, 『경신문화연구』(성남 한국학중앙연구원, 1984), Vol. 7, No. 1, 154쪽.

(표 3) 중국 고금 정조 조현법

조현법	1현	2현	3현	4현	5현	6현	7현
정농	C	D	F	G	A	c	d
	sol	la	do	re	mi	sol	la
유빈조 (금우조)	C	D	F	G	Bb	c	d
	re	mi	sol	la	do	re	mi
만각조	C	D	E	G	A	c	d
	do	re	mi	sol	la	do	re
만궁조	B1	D	E	G	A	B	d
	mi	sol	la	do	re	mi	sol
청상조	C	Eb	F	G	Bb	c	eb
	la	do	re	mi	sol	la	do

정농을 기본으로 하여 유빈조는 5현에 해당되는 음을 긴(緊) 즉, 조여서 음을 반음 높인 것이다. 유빈조의 다른 말로 금우조는 바로 긴우조(緊五)로 다섯 번째의 현을 조여서 반음 높이라는 뜻을 가지고 있다. 만각조는 만삼(萬三)이라고도 불리는데, 만각에서 각(角)이 공상각차우의 세 번째 음이므로 3현을 늦춰서 반음 낮추라는 뜻을 가지고 있다. 만궁조는 만삼육(萬三六)이라 불리는데 3현과 6현을 반음 낮추라는 뜻이다. 청상조는 긴이오칠로 불리는데 바로 2현, 5현, 7현을 반음씩 높이라는 뜻이다.

이러한 중국 고금의 정농 조현법들 중에서 만(萬)이 현을 늦추라는 뜻으로 음을 낮추는 것이므로, 세들에서 보이는 만의 뜻이 낮은 음을 발하는 것과 통한다. 이는 「국조악가」에 보이는 만의 의미에서 궁보다 낮은 음들을 지칭하는 것과 의미가 부합된다고 볼 수 있다. 그렇다면 삭(數)의 의미들 조인다는 뜻으로 해석할 수 있을까. 만은 늦다는 뜻이므로 늦춘다는 뜻과 어의상 통하지만, 삭에서 조인다는 뜻이 포함되어 있는지는 명확치 않다. 무리가 있어 보이지만 삭은 '자지다'이며, 자작하다와 통하는데, 이것은 무엇을 (빨리) 당긴다는 의미와 통한다고 해석할 수 있지 않을까 한다. 이렇다면 삭, 혹은 세 또한 높은 음을 지시하는 뜻으로 볼 수 있을 것이다.

조선 후기 가곡의 변천을 살펴보면 다양한 명칭의 악곡에서 높이 질러낸다는 뜻이 사용되고 있는 것을 알 수 있다. 이러한 악곡으로 '시끄럽게 솟구치며 떠들썩하고 높다'라는 뜻의 (소용)(騷榮),¹⁹⁾ 단삭대엽(短數大葉), 소삭대엽(小數大葉), 삭삭대

19) 袁靜芳, 『修訂版 民族器樂』(北京: 高等教育出版社, 2004), 257-9쪽.

업(數數大業)은 '조인다는 뜻'을 가진 <조임> 등이 있다. <조임>과 관련된 악곡 명칭에서 '작대업' 앞에 붙은 소, 작은 이미 높다는 뜻으로 이미 높은 대업에서 더 높인다는 의미를 가지고 있다고 판단되며, 이로부터 작은 높이가 '조인다는 뜻'으로 현을 당기는 것과 그 의미가 통할 수 있다고 생각된다.²¹⁾

이제 가곡 계열 악곡, 보허자 계열 악곡, 영산회상 계열 악곡 명칭에서 고루 나타나는 접두어들을 정리해 보고자 한다.

〈표 4〉 가곡, 보허자, 영산회상 계열 악곡 명칭에 나타나는 접두어들

가곡 계열	중	數 주은												
보허자 계열	중	數 잔	細	小	上聲	殘								
영산회상	中	數	細	小		殘	下							

위 〈표 4〉를 보면 가곡 계열, 보허자 계열, 영산회상 계열 악곡 명칭에서 만과 삭의 접두어가 모두 공통적으로 나타남을 알 수 있다. 그리고 만은 악곡 변화 이전에 붙디 악곡이라는 의미로 본, 혹은 대로 의미지어 졌고, 변화된 악곡이 등장한 후에 그 악곡에 대비되어 하, 장 등의 이름으로 불려졌다. 삭은 만에 대해서 빠르 악곡이라는 의미와 높은 악곡이라는 의미를 모두 포함하고 있는 접두어로 가곡계열에서는 두 의미가 모두 사용되어 있는 것으로 볼 수 있으며, 보허자에서는 높은 악곡이라는 의미만이 사용되는 것으로 보인다. 영산회상에서는 두 의미가 모두 사용되고 있는 것으로 보인다. 작은 우리말로 '주은'으로 표현되거나 '잔'으로 표현되는데, 이들은 모두 '자차다', '자살하다', '작다' 등의 의미와 교환되면서 세, 소 등의 접두어가 사용되었다. 또한 '잔'을 그대로 다른 한자를 사용하여 잔(殘), 잔(孱) 등의 한자들

20) 〈소용〉과 같은 악곡은 '려는 가락'에서와 같이 된다는 것과 관련을 지을 수 있으리라 생각된다.

21) 이 부분의 2011년 9월 2일 서울대학교 동양음악연구소 주최로 열린 〈동양음악연구소 2011 가을학술회의 19세기와 20세기 한국음악 변천〉 학술대회 발표에서 김영은 선생님께서 삭(數)과 '차다', 〈소용〉, 〈소작대업〉, 〈조임〉 등이 관련이 있을 것이라 지적해 주신 바를 정리하여 보충한 부분이다. 김영은 선생님께 감사의 뜻을 전한다. 김영은, 「가곡 연창형식의 역사적 전개양상」(서울: 민속원, 2005), 169-80쪽.

차용하여 악곡 명칭을 쓰기도 한 것을 알 수 있다. 보허자 계열 악곡에서 보이는 상성과 하성은 옷과 밑의 의미로 쓰인 접두어이다. 그리고 영산회상에서 보이는 장의 경우는 '늦어서 긴'이라는 의미를 가지고 있다. 영산회상의 상에 대비되어 세른 하로 쓴 경우도 나타났다.

4. 맺음말

조선초기 악곡에 나타난 세를 형식 즉 만, 중, 금은 이후 만, 중, 삭 세류와 연결되고 생각되며, 따라서 만, 중, 삭과 같은 접두어는 악곡의 빠르기를 지시하는 의미로 해석되었고, 가곡 계열의 대표적인 악곡인 만대엽, 중대엽, 삭대엽과 같은 악곡에 적용되어 만대엽, 중대엽, 삭대엽은 그 빠르기가 점차 빨라지는 악곡으로 인식되어 왔다. 하지만 본 연구에서 조선시대 가곡 계열 악곡, 보허자 계열 악곡, 영산회상 계열 악곡에 보이는 관련 접두어들을 조사 정리한 바 다음과 같은 새로운 사실들을 알 수 있었다.

첫째, 『국조악가』, 『식산선생문집』 등에서 확인할 수 있듯이 만, 중, 삭은 빠르기 개념과 함께 음높이 개념으로 이해할 수도 있음을 알 수 있었다.

둘째, 보허자 계열 악곡 접두어의 분석을 통해 〈만, 본, 대, 미, 하현〉은 〈삭, 세, 소, 상성, 잔〉과 대비되는 의미를 가지는 접두어임을 알 수 있었고, 그 본질은 밀도 드리들 8도 올려 옷도드리로 만든 것과 같이 음높이에 따른 구분을 위해 사용한 접두어 등임을 알 수 있었다.

셋째, 영산회상 계열 악곡 분석을 통해 〈만, 본, 대, 장, 상〉의 접두어는 〈삭, 세, 소, 잔, 하〉 등과 같이 보허자 계열 악곡 접두어의 경우와 마찬가지로 음높이에 따른 구분을 위해 사용된 접두어임을 알 수 있었다. 갑탄으로 현행 봉령산에 해당하는 악곡이 만들어지고, 이후 이의 가락을 털어 현행 세령산에 해당하는 악곡이 만들어지면서 상, 중, 세의 구조가 이루어진 것이다.

넷째, 만은 『국조악가』에 중 아래 음들을 지칭하는 것으로 낮은 음들을 의미하는데, 중국 고대의 조현법에서 만을 사용한 조현이 음을 낮추는 역할을 하고 있는 것

으로 그 의미가 통하고 있음을 확인했으며, 삭은 그의 반대로 음을 조이는 의미로 해석할 수 있지 않을까 추정하기도 하였다. 아울러 삭, 세, 소는 '자저다', '자관하다', '작다'와 같이 해석되어 같은 의미로 볼 수 있음을 검토했다.

■ 참고문헌

- 『성호사설』 제13권 인사문(人事門) 국조악장(國朝樂章).
- 『漢文 樂章 資料集』, 서울: 계명문화사, 1990.
- 『息山先生文集』 卷之四 樂 '答康高'.
- 『교과보』, 『한국음악산고』(서울: 전통음악연구회 한양대학교, 1989), 제1집.
- 김영운, 『가곡 연창형식의 역사적 전개양상』, 서울: 민속원, 2006.
- 송왕송, 『한국음악동사』, 서울: 일조각, 1984.
- 袁靜芳, 『修訂版 民族器樂』, 北京: 高等教育出版社, 2004.
- 李衡祥, 『樂學拾零』, 성남: 정신문화연구원, 1982. 瓶窓全書九, 양인본.
- 장사훈, 『보허자논고』, 『국악논고』(서울: 서울대학교 출판부, 1966).
- 전지영, 『조선시대 악론선집』, 서울: 민속원, 2008.
- 黃敏根, 『三撥曲의 사설분입에 관한 연구』, 『정신문화연구』(성남: 한국학중앙연구원, 1984), Vol.7 No.1.