

研究論文

가집 『興比賦』의 전사본과 19C 후반~20C 초반 가곡의 변화양상

전 재 진*

- | | |
|--------------------------------|---------|
| I. 머리말 | IV. 맺음말 |
| II. 『흥비부』 전사본의 체제와 몇 가지 특징 | <참고문헌> |
| III. 『악부』 ‘各調音’ 項目 수록 신출작품의 특징 | <국문요약> |

I. 머리말

19세기는 우리 역사·문화의 중세와 근대가 연결되는 과정에서 내재적 운동성을 살피고 아울러 그 변화 속에서 현재의 문화가 나아갈 방향에 대한 지침을 얻을 수 있는 가장 근접한 시기다. 그럼에도 불구하고 이 시기, 특히 19세기 초·중반은 역사와 문학 연구 전 영역에서 그리 주목받지 못하는 시기였음이 이미 여러 先學들에 의해 지적되어 왔다. 문학의 영역, 구체적으로 詩歌研究의 영역에 특정하면 이 시기의 성격은 陶南에 의해 텍스트의 생산이 주춤하고 唱曲이 왕성하게 된 시기로 규정되었으며, 이것은 우리 詩歌의 통시적 변화에 대한 정확한 현상적 진단이다.

민족악의 현장을 재구할 수 있는 범위에서 판단하건대, 18세기 이전의 음악은 왕조국가에서 국가와 지배계급에 독점된 체례악·연례악·군례악이나 단가·가사 텍스트에 결합된 정가를 포함하는 정악이 더 큰 비중을 지녔다. 따라서 소수 엘리트에 국한해 생산·향유되던 노랫말 텍스트 역시 주로 권력층의 찬양·옹호나 그

* 성균관대학교 국어국문학과 박사과정 수료, 고전시가 전공(jaejj_99@hanmail.net).

와 밀접한 엘리트 집단 내에서의 빈번한 정치적 고민, 그리고 이로부터 초탈하고자 하는 정서를 담아내는 도구로 기능했다. 이러한 고급 귀족예술이 일반 민중의 삶에 바탕을 두고 탄생되기는 힘든 일이나, 또한 고급예술이 언제나 특정 계층의 전유물일 수만도 없는 것이 문화사의 대세이다. 가곡의 고급성이 조선후기에 일반 대중적 삶의 역동성과 마주하는 과정에서 점차 사설시조, 잡가, 판소리 등 다양한 장르들이 서로 영향을 주고받으며 産生되는 자리가 마련되는 것은 거스를 수 없는 문화사의 흐름이었다.

19세기로 접어들어 규정되는 ‘창곡왕성시대’의 본질은 이처럼 예술·문화 영역에서 ‘詩歌’가 지닌 자체의 産生 능력과 운동성이 여전히 활발한 것이었음을 의미할 수도 있다. 힘차게 흐르다 막힌 물줄기가 어디론가 방향을 찾아내는 것은 자연에서 일어나는 보편적 진리이다. 마찬가지로 시가예술의 국면에서 가곡 장르의 텍스트 생산능력이 쇠퇴하자 그 자리를 대신해 악곡이 발전하게 된 것은 우리 시가의 내적 생명력이 찾아낸 새로운 물길이다. 어쩌면 예술의 창작·소비·감상 활동이 중세적 이념의 문제로부터 좀더 자유로워져 진정한 예술문화로 성장할 수 있는 방향으로 들어섰으니, 애초부터 이러한 모습이 예술향유의 본류였어야 마땅했는지도 모르겠다. 한 예로, 복잡다단한 악곡과 텍스트의 이상적 결합을 위해 수많은 시도를 거듭한 끝에 『가곡원류(歌曲源流)』에 이르러 최적합 모델을 찾아내고, 대중성을 대표하는 방각본 가집 『남훈태평가(南薰太平歌)』의 탄생까지 보게 되는 것은 바로 이 새 흐름의 증거다.

이처럼 가볍게 말할 수 있는 것은 거시적 구도에 속한다. 그러나 陶南, 白影, 慕山 등의 지난 업적들을 살피노라면, 이러한 거시를 위해 그들이 얼마나 많은 미시를 거쳐야 했는가에 숙연해진다. 거시(巨視)와 미시(微視)를 겸할 때 사물에 대한 관찰과 인식, 본질의 파악이 명확해지듯, 위와 같은 거시적 시각은 단선적이고 범박한 시야로 인해 내부에서 일어나는 복잡다기한 변화의 결들을 놓치기 쉽게 되어 있다. 현대의 대중문화에서도 수많은 노랫말과 음악적 스타일들이 결합하는 과정에서 청중들의 환호와 외면이 수없이 교차하지만, 19세기 가집에서도 이에 못지않은 미세한 변화의 결들이 존재했다. 가집(歌集)에 곡목이 수록되는 방식과 노랫말의 변화양상, 그리고 그 둘이 결합해 양식화되는 실제적 연행은 당대인이 시가예술을 향유하는 과정에서 지녔던 특수한 방식의 미감을 보여주기 때문이다. 그 결

들이 서로 엮여있는 속에서 歌集의 편찬자들은 그리 길지 않은 시간차를 두고 변해가는 유행곡조와 노랫말들을 결합시켜 당대인들의 미감에 맞는 최적모델을 구현해내고자 고심했을 것이다. 이 글에서는 그 중 한 모습을 『興比賦』와 그 전사본(轉寫本)인 『樂府』를 통해 논해 보고자 한다.

『흥비부』에 대해서는 가집 전반을 대상으로 한 논의 속에서 이미 심재완,¹⁾ 양희찬,²⁾ 신경숙,³⁾ 김석희⁴⁾ 등에 의해 선행된 연구가 있었으며, 특히 김석희는 이 가집의 노랫말에 대한 분석을 바탕으로 19세기 초·중반 가집의 전반적 변화상을 연구한 바 있다. 많은 분량은 아닐지라도, 시대적(時代的)·인적(人的) 서지정보가 명확히 드러나지 않은 텍스트 자체를 대상으로 다룰 수 있는 논의는 상당부분 이 글에서 성실하게 이루어졌다. 이런 상황에서 새삼 『흥비부』라는 가집을 두고 학문적 구체성을 지닌 논의가 더 나아가기 어려운 점을 감안할 때, 해당 자료만을 토대로 삼아 새로운 논점을 도출하고자 하는 시도는 적잖은 무리를 지닐 수도 있다. 이러한 문제는 해당 연구뿐만 아니라 고전을 연구하는 대부분 연구자들이 직면하게 되는 문헌자료적 측면의 곤란일 것이다.

그런데 『흥비부』에 대한 연구 중 필자가 한 가지 특이하게 여기는 것은, 여타 가집과 달리 전사본과의 비교를 거의 하지 않는다는 것이며, 심지어는 전사본의 존재 자체가 논의조차 되지 않기도 한다. 어떤 까닭인지는 알 수 없으나, 『가곡원류』의 경우처럼 이본이 많은 경우뿐만이 아니라 그 외 소수 가집 사이에도 계통성이나 연관성이 존재한다면, 가집사의 구도는 훨씬 풍부해질 것임에도 불구하고, 이러한 논의는 최근에 거의 이루어지지 않고 있는 실정이다.

『악부(樂府)』라는 표지를 달고 있는 『흥비부』의 전사본은 이미 羅孫에 의해 1973년에 발견되었다.⁵⁾ 지금까지 『흥비부』에 대한 논의 과정들 속에서 전사본의 존재가 부각되어 거론된 적이 별로 없었는지라, 필자는 단국대 율곡기념도서관에서 이 자료를 접하고는 의아할 수밖에 없었으나, 이미 나손 선생에 의해 발굴·

1) 심재완, 『역대시조전서』(세종문화사, 1972); 심재완, 『시조의 문헌적 연구』(세종문화사, 1972).

2) 양희찬, 「시조집의 편찬계열 연구」, 고려대학교 국문과 박사논문(1993).

3) 신경숙, 『19세기 가집의 전개』(계명문화사, 1993).

4) 김석희, 「19세기 초중반 가집의 노랫말 변용 양상(1): 《흥비부》의 경우」, 『한국시가연구』(한국시학회, 2001).

5) 김동욱, 「《악부》의 서지적 연구」, 『예술논문집』(대한민국 예술원, 1973).

보고된 적이 있었음을 알게 된 것은 해제작업과 산출시기, 그리고 『흥비부』와의 선후관계 등을 모두 파악하고 난 뒤였다. 그러나 나손의 해제는 본인께서 술회하신 그대로 ‘내용에 대한 空疎한 紹介’에 그치고 후속 논의가 멈춘 터라 해제작업 중의 오류나 공백 등은 전혀 수정·보완되지 않은 상태다.

흡사한 전사보다는 이본의 파생이나 새로운 가집의 창출을 중심으로 변화해왔던 歌集史의 흐름으로 볼 때, 멀게는 반세기 즈음의 시간적 거리를 지날 것으로 예상되는 저본(底本)을 명확하게 밝힌 전사본(轉寫本)의 존재는 다소 특별하다 할 수 있다. 더구나 곡조의 구성부터 수록작품의 양상까지 저본을 거의 그대로 받아들이면서도 시대에 맞게 새로운 곡목을 더하고 작품의 순번을 바꾼 편집자의 의도를 파악하는 과정은 가곡사의 통시적 변화를 살피는데 도움이 되리라 생각한다. 나아가 이러한 작업은 최종적으로 가집들이 산출되는 과정에서의 독자적인 양식화로 인한 자신의 소비방식을 넘어서 내어 비추며, 자체 내에서 자신의 이데올로기, 즉 어떻게, 누구에 의해, 누구를 위해 자신이 생성되었는지에 대한 약호를 읽어내고 이에 함축된 생산의 사회적 관계를 읽어내는 데까지 나아가야 할 것이다.⁶⁾ 지면 관계상 그러한 작업을 이 글에서 모두 피하기는 어려운 일이나, 저본인 『흥비부』와의 명확한 대교를 통한 기초적인 작업을 기반으로 선행연구의 오류를 바로잡고 보완하는 작업의 진행은 필자나 여타 연구자들의 후속 작업을 위해 필히 선행되어야 할 것으로 생각된다.

따라서 이 글에서는 『흥비부』와 그 전사본(轉寫本)의 관계를 밝히고, 이를 통해 19세기 가집의 변화상에 관한 몇몇 문제들을 크게 노랫말과 악곡 분류체계의 측면에서 소략하게나마 논해보고자 한다.

II. 『흥비부』 전사본의 체제와 몇 가지 특징

1. 전사본의 수록체제

『樂府』(乾坤)는 현재 단국대학교 율곡기념도서관에 소장되어 있으며 간지와

6) 김학성, 「조선후기 시조집의 편찬과 국문시가의 동향」, 『동양학』, 23집(단국대학교 동양학연구소, 1993), 317쪽 참조.

간자가 모두 미상인 총 2권 2책의 필사본 가집이다. 이 중 『흥비부』와 전사본 관계에 놓인 것은 乾冊이고, 표지의 왼쪽 상단에 『樂府』乾이라는 제목이 있으며 오른쪽 상단에는 ‘歌’라는 글자가 적혀 있다. 지금까지 『흥비부』에 대한 연구가 부진했던 이유로 은연중 생각된 ‘편찬연대나 편자 미상, 필체의 조악함’ 등⁸⁾의 지적에 비해, 전사본은 비교적 필체가 단정하고 전체적인 상태도 훨씬 양호한 편이므로 내용적 접근도 용이하다. 또한 한 눈에 보아도 지질(紙質)의 상태가 좋은 편이라 외관상으로는 절대연대(絶代年代)가 현재로부터 100여년 남짓 정도밖에 되지 않을 듯 생각된다.

내지(內紙)의 범례로 ‘가성조음(歌聲調音)’과 ‘성음자고저(聲音字高低),’ ‘가일결 오장장단(歌一闕 五章長短),’ ‘금어음(琴餘音),’ ‘오음(五音)과 육율(六律)의 특성’ 등을 분류해 제시한 방식이 모두 『흥비부』와 동일하다. 다만 가보목록(歌譜目錄)에 있어서만 다소 차이가 난다.

‘가보목록(歌譜目錄)’에서는 우(狷)·계면(界面)에 따라 각각의 악곡을 남창(男唱)과 여창(女唱)으로 분류하고 있고, 끝부분에 ‘漁父詞, 處士歌, 白鷗詞, 黃鷄詞, 春眠曲, 金尺歌, 相思曲, 勸酒歌, 襄陽歌 長恨歌, 琵琶行’ 등 유흥 문화권에서 인기를 끌던 가창 십이가사(十二歌詞)의 일부 곡목 내지 유명한 한시의 작품명들이 실려 있다. 그러나 ‘乾’ 책이나 ‘坤’ 책의 그 어느 곳에도 <어부사> 이하의 작품들은 실려 있지 않은 것으로 보건대, 따로 작품을 추가해 한 권의 『樂府』完帙을 이루었을 것으로 추측된다.

이러한 추정은 가집 내부에 적힌 편목을 볼 때 더욱 신빙성이 있다. 앞서 말했듯 전사본에는 저본에 없던 추가된 목록이 있다. 필사본의 경우, 종이가 귀하던 시대의 관습이 굳어진 탓인지 필사분량이 한 페이지를 약간 넘어갈 경우 필사의 방향을 대각선이나 책의 테두리 여백, 혹은 거꾸로 앞 페이지의 여백으로 되돌아가 해당 항목을 마무리하는 현상이 흔히 발견된다. 그런 점을 감안하면 『악부』의 필사방식은 ‘가보목록’의 순서에 따라 『흥비부』를 위시한 시조 작품의 전사를 온전히

7) 이하 『興比賦』轉寫本의 명칭을 가집 표지에 따라 『樂府』(羅孫本)이라 부르기로 한다. 羅孫의 해제를 보기 전에 이미 慕山께 문의를 드렸으나 아시는 바 없다는 답변을 들었다. 羅孫의 해제에 의하면 이 자료는 慕山께 복사본이 전해지고 그 연구실의 室員에 의해 검토되었다고 하는데, 아마도 慕山이 직접 검토하셨던 자료가 아닌지라 기억하지 못하신 것이 아닌가 생각된다.

8) 김석희, 앞의 논문, 177쪽.

마무리 짓고, 뒷부분에 위에 언급된 십이가사(十二歌詞)나 한시 등이 따라붙는 정연한 체계를 지녔음을 알 수 있다. 때문에 후속 권(卷)에서 당연히 나머지 작품들이 수록되었을 것으로 생각되지만, 유감스럽게도 아직 발견되지 않고 있다. 나손 역시 해제작업에서 이 책이 애초 3권 2책이었을 것으로 추정된 근거도 바로 이런 까닭이 아닌가 생각된다.

이렇듯 상당히 정연한 필체와 체제를 갖춘 전사본(轉寫本)이 나손의 해제 이후 아직까지 학계에서 제대로 조명되지 않은 이유를 필자 나름대로 추측해보자면, 아마도 표제와 내용이 전혀 다르다는 점으로 인해 처음부터 학자들의 세심한 주목에서 비껴난 탓이 아닌가 생각된다. 아울러 가집 전체 중 『흥비부』와 전사관계를 보이는 『악부』 乾冊만을 놓고 底本과 대조해보면 다음과 같다.

<표 1> 『興比賦』와 그 轉寫本의 구성 對校

『興比賦』 原本(436首)		『樂府』 (346首)	
三調와 歌之風度形容, 가곡의 반주악기 소개, 매화점 장단, 가야금 여음의 구음		三調와 歌之風度形容, 가곡의 반주악기 소개, 매화점 장단, 가야금 여음의 구음	
【樂曲名】	수록 번호(作品首)	【樂曲名】	수록 번호(作品首)
羽調 初中華葉	1(1首)	【×】	1(1首)
羽調 二中華葉	2(1首)	羽우調조 二이中中華화葉엽	2(1首)
羽調 三中華葉	3(1首)	羽우調조 三삼中中華화葉엽	3(1首)
界面 初中華葉	4(1首)	界계面면 初초中中華화葉엽	4(1首)
界面 二中華葉	5(1首)	界계面면 二이中中華화葉엽	5(1首)
界面 三中華葉	6(1首)	界계面면 三삼中中華화葉엽	6(1首)
羽調 初數大葉	7~12(6首)	羽우調조 初초數수大대葉엽	7~12(6首)
羽調 二數大葉	13~18(6首)	羽우調조 二이數수大대葉엽	13~18(6首)
羽調 助乙音	19~21(3首)	羽우調조 助조音음	19~21(3首)
羽調 三數大葉	22~26(5首)	羽우調조 三삼首수大대葉엽	22~26(5首)
羽調 騷聳耳	27~31(5首)	羽우調조 騷소聳중耳이	27~31(5首)
栗糖數大葉	32~34(3首)	栗을糖당大대首수葉엽	32~34(3首)
界面 初數大葉	35~37(3首)	界계面면 初초數수大대葉엽	35~37(3首)
界面 二數大葉	38~97(60首)	界계面면 二이數수大대葉엽	38~96(59首)
界面 助乙音	98~103(6首)	界계面면 助조音음	97~102(6首)
界面 三數大葉	104~110(7首)	界계面면 三삼數수大대葉엽	103~109(7首)

界面 三數大葉後 후려브르는거시라	111~112(2首)	계계면면 三슴首수大디葉엽後후 부르난거시라	110~111(2首)
蔓弄	113~129(17首)	蔓만弄농	112~138(27首)
言弄	130~139(10首)	【×】	【×】
平羽落	140~148(9首)	평평우락락	139~147(9首)
言樂	149~156(8首)	言언樂낙	148~157(10首)
界樂	157~172(16首)	계계樂락	158~166(9首)
【×】	【×】	우우編편	167~171(5首)
界編	173~195(23首)	계계編편	172~193(22首)
一編後解歌	196(1)	一일編편後후解解히歌가	194(1首)
後庭花	197~198(2首)	後후庭庭花화	195~196(2首)
進賀葉	199(1首)	進진賀賀하葉엽	197(1首)
우조	200~205(6首)	우우調조	198~203(6首)
羽調 머리드난것	206~216(11首)	우우調조 머리드난시라	204~213(10首)
界面	217~236(20首)	계계면면	214~232(19首)
界面擧頭	237~252(16首)	계계면면 머리드난거시라	233~247(15首)
弄	253~263(11首)	농弄	248~257(10首)
羽樂	264~274(11首)	우우락락	258~263(6首)
界樂	275~281(7首)	계계樂락	264~268(5首)
編	282~290(9首)	편編	269~277(9首)
푸려부로난거시라	291(1首)	부려부로난거시라	278(1首)
將進酒	292(1首)	將중進진酒주	279(1首)
디바침	293(1首)	디바침	280(1首)
各調音	294~436(143首)	各各調조音름	281~346(66首)

위의 표는 『흥비부(興比賦)』와 『악부(樂府)』의 전체 작품 수, 곡조별 작품 번호와 편 수 등을 반영해 작성한 것이다. 그러나 정작 둘 사이에 나타나는 흥미로운 차이를 이 도표만으로 확연하게 드러내기에는 미진한 탓에 부연 설명이 요구된다.

『흥비부』를 기준으로 할 경우 남창(男唱)에서는 ‘계면(界面) 이삭대엽’의 65번, ‘계편(界編)’의 193번, 여창(女唱)에서는 ‘우조(羽調) 머리드난것’의 216번, ‘계면(界面)’의 220번, ‘계면두거(界面頭擧)’의 248번, ‘농(弄)’의 262번, ‘우락(羽樂)’의 264, 267번, 271~273번, ‘계락(界樂)’의 280~281, ‘각조음(各調音)’의 302, 304번

등 총 15수가 누락된 상태이며, 각조음 319번에 이르기까지 전사본은 저본의 작품을 고스란히 담아내고 있다. 이것을 퍼센트로 환산하면 대략 95% 이상의 유사성으로 나타난다. 그러나 둘 사이에 가장 큰 차이가 나는 부분, 즉 各調音 항목의 작품을 놓고 분석해 보면 해당 가집이 산출될 수 있었던 문화적 토대와 시기의 차이를 짐작해 볼 수 있다. 이를 위해 다소 번거롭기는 하지만 ‘각조음’ 해당 작품과 여타 가집의 공출 양상을 비교해보는 것이 도움이 된다.

<표 2>9)는 『홍비부』와 『악부』의 ‘각조음’이 겹치는 『興』320번 이후의 작품을 대상으로 타가집과 공출 양상을 정리한 것이다. 선행연구에서 『홍비부』에 대해 주변부로부터 다소 떨어진 가집이라는 결론을 내린바 있지만, ‘各調音’을 대상으로 할 경우 한 가지 규칙적인 양상을 파악할 수 있다. 즉 『홍비부』 편찬 과정에서 각조음 항목의 공출을 보면 『詩歌』(6번)가 중심이 되고, 여기에 없는 작품은 『병가』(瓶歌)에, 다시 『병가』에도 없는 작품은 『청육』(靑六)에 나타나는 것이다. 이와 같은 방식으로 가집들 사이의 틈새를 메워 나가다보면 단독작품을 제외하고 『홍비부』 각조음의 모든 작품이 이같은 ‘『시가』⇒『병가』⇒『청육』’의 우선 추출 구도 속에 포섭된다.

이와 같은 순서는 『時典』의 가집 번호에 따라 분류할 경우 어떤 체계성이 잡히지 않으나, 최근 김학성에 의해 재편된 가집의 시대별 분류¹⁰⁾에 의하면 가집사의 시기적 흐름과 정확하게 일치하는 작품추출 방식임을 알 수 있다. 즉, 가집사 분류 제2기의 (가)군에 속하는 『시가』에서 작품을 먼저 반영하고, 여기 없던 작품을 제2기 (나)군에 속하는 『병가』에서 반영한 후, 이마저 없던 것을 마지막으로 제3기 (나)군에 속하는 『청육』에서 반영하는 순서로 가집이 편찬되었음이 드러나는 것이다. 그리고 이렇게 생산된 『홍비부』를 토대로 삼아 『악부』는 ‘각조음’ 304번까지 저본과 같은 수록 양상을 보이되, 서로 판연히 달라지는 305번 이후부터는 독자적인 시대상을 반영하고 있다.

<표 3>11)은 『악부』 ‘各調音’의 타가집 수록 현황이다. 가집번호는 『時全』을 따르고 그 외 『解我愁』(44), 『芳草錄』(45), 『慶大本』(46)을 추가했으며, 신출작품은

9) 참고문헌 뒷편에 수록.

10) 김학성의 이러한 분류 양상은 표 6에 도표로 제시하고 있음.

11) 참고문헌 뒷편에 수록.

제외했다. 『악부』 ‘各調音’의 수록 양상을 분석해 보면 305번 이후의 작품과 타가집 수록작품 사이 공출관계 속에서 상대적으로 중심역할을 한 가집은 『남태』였던 것으로 파악된다. 『남태』는 김학성에 의하면 제4기 (나)군의 시조집이다. 그 외에 부분적 틈새를 메워주는 가집으로 『시가요곡』과 『방초록』 정도를 들 수 있기는 하지만, 대다수는 저본인 『흥비부』와 방각본 가집이라는 특성상 손쉽게 구해볼 수 있었던 『남태』에 상당부분 의존한 것으로 판단된다. 특히 『악부』의 경우 『흥비부』 ‘각조음’에서 전혀 나타나지 않던 시조창 종결이 대거 등장하는데, 이 역시 『남태』를 비롯한 시조 가집의 영향이 아닌가 싶다.

이처럼 한 가집 내에 가곡창과 시조창이 서로의 경계를 넘어서 나란히 실리기도 하는 현상을 통해 『악부』의 편찬 연대가 대략 19세기 후반 즈음일 것으로 추정할 수 있으며, 자세한 것은 악곡 분류와 함께 뒤에서 상술하겠다.

여하튼 ‘각조음’ 부분의 위와 같은 차이를 제외한 채 작품 개개의 수록 여부를 놓고 보면, 저본과 전사본 사이에는 앞서 언급한 대로 95% 이상의 동일성이 감지된다. 그러나 여기에는 단순히 백분율로 나타나는 유사성을 뛰어넘는 많은 차별적 징후들이 내포되어 있다. 그 차이들을 크게 ‘노랫말’의 측면과 ‘곡조(曲調) 배분’의 측면에서 살펴보겠다.

2. 노랫말 표기의 변화

『樂府』의 저본인 『흥비부』의 노랫말에 대해서는 김석회에 의해 의경의 유락적 통속화, 장면의 확대 혹은 초점화, 어휘의 평이화 및 통속화 등 세 가지 관점에서 충실한 논의가 이루어진 바 있다. 전사본의 특성상 대체로 저본과 큰 차이를 보이지 않는 탓에 선행 연구에서 분석된 위와 같은 특성들은 『악부』에도 공통적으로 적용된다. 다만 차이가 나는 점이 있다면, 시대 격차에 의한 표기상의 문제이거나 가집에 고유하게 수록된 노랫말에 대한 해석과 편찬진용에 대한 의미화 작업이라고 할 수 있다.

이 중 후자(後者)의 경우 304번 이후 ‘각조음’ 항목이 저본(底本)인 『흥비부』와 판이하게 달라져 있는 『악부』의 수록체제로 인해, 김석회가 연구 대상으로 삼은 『흥비부』의 신출작품 중 권호문의 작품과 흡사한 86번을 제외하고는 단 한 수도

라 할 수 있는 중장 첫 구의 ‘어른 남’이 『악부』에 와서는 ‘우리 남’으로 변해 버렸다. ‘어른 남’은 이미 자고 간 ‘남’이요, 앞으로도 찾아와 자고 가실 ‘남’임을 암시하는 표현인 반면, ‘우리 남’은 그렇고 그런 남녀의 일들을 겪어낸 사이라는 의미가 탈각된 표현이다. 이 한 구절 속에 임과 내가 전후(前後)에 쌓은 깊고 깊은 ‘운우 지정(雲雨之情)’이 함축되어있고, 그 임과 오래도록 하나가 되고 싶은 간절함이 묻어나는 지점이다. 그런데 그 시안(詩眼)을 뽑아내고 ‘우리 남’으로 대체해 염정(艷情)을 희석해버렸다. 더구나 ‘이불 아릿’을 대신해 그저 ‘春風이 불러낸다’ 하였으니, 어찌 보면 아주 평이하고 원만한 ‘春情’의 표출로 전략해버렸다. 당대 허다한 가집에서 이미 황진이라는 작자명을 달고 유통되었으니 그 에로틱한 정감이 통째로 적출될 리는 없었겠으나, 編者의 어중간한 여과에 의해 작품은 고유의 맛을 잃고 말았다. 때문인지 위와 같은 방식으로 노랫말의 여과를 시도한 가집은 『악부』 이외에는 전혀 찾아볼 수가 없다. 이것은 가집사의 주변부라고 분석되는 『흥비부』보다도 그 저본이 노랫말 변용에 있어서 중심권으로부터 더욱 떨어진 한 사례에 해당한다.

청울치 육날 메토리 신고 휘디 증습 두로쳐 머고
 소瀟湘斑斑죽竹 열두 마디 부릿씩 썩여집고 靑山山石석逕경에 굽은
 늘근 솔아리로 눈 히근히근 동여머에 가웁느니 보웁신가 못 보웁신가 게
 우리 남편 증 禪師울세/
 남이스 중이라 허여도 밤중 마치 연涓涓滴갓튼 젓통이에 수박갓튼 디구리
 을 썩썩 등글 구울여 괴여올나 올 저 나는 조혜

- 『樂府 170』우편(羽編)

청울치 육날 메토리 신고◇휘디 증삼 두로쳐 메고
 瀟湘斑竹 열두 마디를 불의씩 썩여집고 靑山石逕에 굽은 늘근 솔아리로
 눈 히근히근 눈히근동 너머 가웁느니 보신가 못 보신가 게 우리 남편 증
 禪師울세
 남이스 중이라 허여도 밤중마 마치 硯滴갓튼 젓통이에 슈박갓튼 디구리
 를 썩썩 등글등글 썩썩썩썩 등글등글등글 구으려 괴여 올나올제면 너스 죠의
 증 서방이

- 『興比賦 171』계락(界樂)

위의 작품에 대해 『興比賦』 이후의 모든 가집들은 종장이 길어지는 방향으로 노랫말이 변화되었다. 대개 평시조에서 중이나 부처를 모티프로 했던 대화체 말놀이의 모티프가 사설시조로 전환되는 과정에서 텍스트가 속화되는 과정의 절정을 보여주는 한 작품으로 판단된다.

그러나 『악부』의 노랫말은 역으로 종장이 축약되고 있다. 이와 같은 현상은 음악과 견결하게 결합된 詩歌의 특성상 작품에 해당된 곡조의 특징을 고려해 볼 때 온당한 이해가 가능할 듯하다. 『흥비부』를 비롯한 다른 가집들의 경우 이 노랫말이 ‘계락(界樂)’이나 ‘편락(編樂)’ 등 ‘낙시조(樂時調)’계통의 곡조에 실려 불리면서 ‘승(僧)’과 ‘성(性)’이라는 상통할 수 없는 소재의 禁忌를 깨고 유락적(遊樂的) 재미를 더하기 위한 방향으로 흘러갔다. 반면 『악부』에서는 ‘羽編’에 실려 불리면서 더 이상 ‘낙(樂)’으로서의 성격을 띤 곡조와 결합되지 않는다. 바로 이 과정이 텍스트를 통해서도 드러난 것으로 이해된다.

그러나 『악부』의 노랫말 변용이 반드시 위와 같이 주류가집으로부터 더욱 멀어지는 방식으로만 나타났던 것은 아니다. 작품에 따라서 때로는 『흥비부』보다 더욱 주류 가집으로 접근해 들어가는 모습을 보이기도 한다.

文讀春秋 左詩傳호고 武事靑龍 偃月刀라
獨行千里호여 五關을 지닐 적에 싸로난 저 중스야 古城 북소리를 드렸난야
못드렸난야

아마도 未信關公者是 翼德인가 호노라

- 『樂府』189 계편(界編)

文讀春秋 左詩傳호고 武事靑龍 偃月刀라
獨行千里호여 五關을 나갈 제 싸로는 저 壯士야 古城 북소리를 드린난야
못 드린난야

千古에 凜凜한 大丈夫는 漢壽亭侯인가 호노라

- 『흥비부』179 계편(界編)

위 작품은 조조와 전투 끝에 사로잡힌 關羽가 그의 휘하에서 漢壽亭侯로 봉해져 극진한 대접과 후한 상을 받은 일을 두고 張飛의 의심을 산 일화를 소재로 삼고 있다. 智將의 대표이자 忠節의 표상인 관우와 그를 의심하는 성미 급한 勇將의

표상인 張飛 사이의 대조를 통해 關羽의 충절과 늠름함이 더욱 부각되는 작품이다. 그런데 이 작품의 종장은 시조집인 『시조(時調)』·『남태(南太)』·『시여(詩餘)』를 제외한 거의 모든 가집에서 『흥비부』와 같은 방식을 따르고 있다. 반면 전사본인 『악부』에서 보이는 ‘아마도 未信關公者是 翼德인가 訶노라’와 같은 종결은 『병가』·『청옥』·『가곡원류』 등 소위 주류가집의 스타일을 따른 사례에 속한다. 종장에서 초점을 ‘翼德의 不信’을 나무라는 데에 두느냐, ‘늠름한 關羽’의 칭송(稱頌)에 두느냐에 따라 유행 버전이 둘로 나뉘는 가운데 『악부』는 저본의 종장을 버리고 주류가집의 스타일을 좇은 것이다. 이와 같은 노랫말 변용의 취사(取舍) 기준에는 가곡과 시조의 구분의식도 개입되어 있는 듯하다. 대표적 시조집들인 『시조』·『남태』·『詩餘』는 關羽의 늠름함에 초점을 맞추나 태반의 가곡 가집들은 張飛의勇烈한 판단으로 인한 不信에 초점을 맞추는 노랫말 변용의 두 스타일, 그 중간 지점에 『흥비부』가 놓여있다. 이것은 일견 『악부』와 『흥비부』 사이의 변별성을 부각시키는 데 혼돈을 줄 수도 있는 지점이다.

그러나 『악부』가 산생된 시점이 『남태』로 대표되는 대중적 시조집의 전성기이기도 했음을 감안하면, 이와 같은 혼돈은 이상한 것이 아니라 오히려 전근대기의 대중성, 혹은 통속성이란 것의 실체가 무엇인지를 드러내 주는 자연스러운 현상이라고 생각된다. 고급예술과 대중예술, ‘雅正’과 ‘通俗’, 이것은 19세기 가집사를 일도양단하듯 대별해주는 이분법적 분류구도인 것처럼 그간 인식되어 왔으나, 과연 문화권적 시각에서 그러한 명쾌한 구분이 존재하는지 의문이다. 더구나 여항·시정의 다양한 문화적 뒤섞임 속에서 나타나는 ‘통속’의 미적 체험과 그 質이란 것은 어느 한 방향으로 설명될 수 없는 문제다. 가곡창의 문학적 텍스트였던 『흥비부』가 대중적 시조가집이 전성기를 누리게 되는 시기에 당대 시가문화권 속에서 주고받은 영향이 고스란히 담겨있는 『악부』에서 찾아야 할 특성은 일차적으로는 둘 사이의 선명한 차별성을 변증하는 데에 있을 것이다. 그러나 이에 못지않게 놓쳐서 안 되는 실상은 통속적 측면이 강화되는 시대의 한 속성인 ‘미적 체험의 질적 다양성’에 대한 선호와, 당대에 유행한 소재와 표현이 공식구화 되어 장르에 관계없이 서로 공유되는 ‘상호텍스트성’이라고 생각된다.

때문에 고급문화, 혹은 이와 유사한 문화향유에 대한 지향성을 지닌 집단이라고 해도 ‘변별성’의 측면에 못지않게 위의 두 특성으로 인해 발생하는 혼돈성이 존재

한다. 『악부』의 작품이 더러는 주류가집에서 멀어지기도, 또는 더욱 접근해가기도 하는 혼돈스런 양상은 바로 이러한 측면으로 이해해야 하지 않을까? 다소 試論에 가까운 거친 논의일 수 있으며 좀더 연구해 볼 문제일 것이다. 지면 관계와 논지의 분산을 고려해 이 대목은 후속 논문으로 미루겠다.

3. 곡조 배분의 변화와 편찬연대 算定

『악부(樂府)』의 편자는 『흥비부(興比賦)』를 전사하는 과정에서 ‘만롱(蔓弄)’과 ‘언롱(言弄)’의 구분을 무시하고 두 곡조로 분속된 작품들을 모두 ‘만롱(蔓弄)’으로 전속시키거나, ‘계락(界樂)’에 전속된 작품을 ‘계락(界樂)’과 ‘우편(羽編)’으로 나누어 분속시키는 등의 편집태도를 보여준다. 그러나 작품 자체는 『흥비부』에 속해 있던 것을 되도록 빠짐없이 담아내고 있다. 위에서 지적된 저본과 전사본 사이에 보이는 15수의 누락도 실상 상당수는 남창(男唱)과 여창(女唱)이 중복될 경우 그 중 하나를 포기한 사례에 속한다. 따라서 곡조의 차이를 고려하지 않을 경우 편자는 304번에 이르기까지 노랫말 자체를 비교적 온전히 전사했다고 볼 수 있다. 이로 인해 해당 작품의 수록 여부만을 기준으로 대교한다면 304번 이전까지의 전사 방식을 통해서 파악될 수 있는 차이는 그리 크지 않다고 치부될지도 모르겠다.

그러나 음악과 문학의 측면을 모두 고려해야 하는 시가 연구의 특성상, 저본(底本)과 전사본(轉寫本) 사이에 드러나는 노랫말에 대한 곡조 배분의 차이는 간과할 수 없는 문제다. 더구나 서로 다른 곡조에 해당하는 노랫말들의 분속이나 전속 등은 차치하고라도, 같은 곡조에 해당하는 노랫말까지도 수록 순서가 뒤바뀌어 나타나는 점 등은 편자의 의도가 깊이 개입된 전사방식으로 보인다. 따라서 그와 같은 현상의 의미를 파악하는 작업도 함께 요구된다.

일단 『악부』에서 가장 두드러진 차이를 보이는 대목은 만롱(蔓弄)과 계편(界編)의 곡조 배분상 변화다. 『흥비부』에서는 113~129번을 ‘만롱’으로, 130~139을 ‘언롱’으로 배분하고 있는 것과 달리 『악부』에서는 이들 작품 모두를 ‘蔓弄’으로 전속시키고 있다. 이를 도표화하면 다음과 같다.

<표 4> 蔓弄과 界編의 곡조 배분 양상(歌番은 『흥비부』에 따름)

興	樂	他歌集 배분 곡조	興	樂	他歌集 배분 곡조 ¹²⁾
113	蔓弄	蔓橫, 蔓	蔓弄	樂	蔓橫, 弄
114		蔓橫, 弄			蔓橫, 弄
115		蔓橫, 弄			蔓橫, 弄
116		蔓橫, 騷聳耳			蔓橫, 弄
117		蔓橫, 弄			蔓橫, 弄
118		蔓橫, 弄			蔓橫, 弄
119		編數大葉, 弄	蔓弄	言弄	蔓橫, 言弄
120		編數大葉, 編數大葉			三數大葉, 蔓橫
121		蔓橫, 言弄			蔓橫, 言弄
122		蔓橫, 言樂			蔓橫, 言弄
123		蔓橫, 言弄			蔓橫, 蔓橫, 言弄
124		蔓橫, 弄			編樂
125		蔓橫, 弄			蔓橫, 蔓橫, 弄
126		蔓橫, 弄			

『가곡원류』에 들어서면 위의 歌番에 해당되는 작품들은 태반이 ‘弄歌’에 배속되지만, 그 전단계에서 『흥비부』의 모태로 파악되는 주요 가집들, 즉 『시가』, 『병가』, 『청옥』 등에는 해당 곡들이 대부분 ‘만횡(蔓橫)’과 ‘농(弄)’ 사이에서 벗어나지 못하고 있다. 장사훈에 의하면 ‘농조(弄調)’는 “흥청거리며, 폭 넓은 요성(搖聲)을 많이 쓰는”¹³⁾ 것이 한 특징이다.

다만 『樂府』에 들어서면서 이들의 분속 양상이 다시 『만롱(蔓弄)』으로 회귀되었다는 점은 주목할 만한 사실이다. 한 예로서, 원래 ‘言弄’에 배속되었던 『흥비부』 136번 ‘太白에 酒量 기 엇더히여 一日須傾 三百盃고 杜牧之風采 기 엇더히여 醉過楊洲 橋滿車輪고~’의 작품은 현행 가곡체제에서도 역시 ‘언롱(言弄)’에 배속되어 있다.¹⁴⁾ 그러나 전사본인 『악부』에서는 도리어 후대의 것임에도 불구하고 ‘만롱(蔓弄)’으로 배속되어 있다. 또 그나마 근접한 시기의 산물로 보이는 『가곡원류』계통에서는 이 곡을 그저 ‘삼삭대엽’으로 부르고, 심지어 『해악(海樂)』의 경우는 ‘이삭대엽’에 없어 부르기도 한다. 그러나 『源가』에서는 ‘蔓橫俗稱 弄’이라 하여 ‘만

12) 『흥비부』 편사의 주 참고본인 『瓶歌』와 『詩歌』, 『靑六』 등을 대상으로 함.

13) 장사훈, 『국악사론』(대광문화사, 1983), 257쪽.

14) 장사훈, 『국악논고』(서울대학교 출판부, 1988), 373쪽.

횡(蔓橫)’을 ‘언롱(言弄)’의 다른 이름으로 사용한 흔적이 있으니, 이 노랫말을 엮어 부르는 곡조의 편폭은 실상 ‘蔓橫, 言弄, 唵弄’ 등 유사한 의미를 지닌 서로 다른 명칭들 사이에서 범박한 고정성을 획득하고 있었음을 알 수 있다. 따라서 『악부』에서 ‘蔓弄, 言弄’이 ‘蔓弄’으로 회귀된 것 역시 ‘蔓橫, 言弄, 唵弄’ 등 연행의 실상이 비슷하면서도 명칭이 제각각인 유사 곡조들을 하나로 포섭하기 위해 ‘蔓’과 ‘弄’을 결합시킨 명칭이 바람직하다는 사고가 바탕이 된 것으로 여겨진다.

歌番의 구성에서도 『흥비부』에서 분화된 ‘만롱’과 ‘언롱’의 노랫말들은 『악부』에 들어와 ‘만롱(蔓弄)’에 배속되면서 배열순서가 뒤섞이는 모습을 보여준다. 특히 『흥비부』 ‘만롱(蔓弄)’의 제1곡인 “萬里長城 에인 담 안이 阿房宮 舍廊슴고~(113번)”는 『악부』에서도 여전히 제1곡의 타이틀(112번)을 유지하고 있지만, 제2곡인 “大丈夫 되어나서 孔孟顔曾 못홀진디 차라리 다 썰치고~(114번)”나 제4곡인 “님 드리고 山에 가도 못살거시 蜀魄聲이 斷腸희라~(116번)” 등은 각각 123번과 124번으로 밀려나 있어 당시의 유행곡목 선호도에서 뒤쳐진 것으로 판단된다. 19세기 중반(1863년)부터 20세기 초반(1920)에 이르기까지의 대중적 유행을 반영할 것으로 생각되는 방각본 가집 『남훈태평가』에도 『흥비부』 ‘만롱(蔓弄)’의 제1·2곡인 113·114번은 실려 있지만 『악부』에서 한참 뒤로 밀려있는 116번은 수록하지 않고 있는 점도 이러한 유행 선호도와 무관치 않아 보인다.

유행 선호도의 반영은 ‘언락(言樂)’ 부분에서도 두드러진다. 『흥비부』에서는 149~156번까지가 ‘언락(言樂)’으로, 157~172번까지가 ‘계락(界樂)’으로 배속되어 있다. 그러나 『악부』에 이르면 이 중 『흥비부』 ‘언락’의 제3곡이었던 151번의 작품이 제2곡으로 승격되고, 『흥비부』에서 ‘계락’에 배속되었던 162·164번이 ‘언락’으로 들어와 제3·4곡의 자리를 차지한다. 특히 제2곡으로 승격된 151번의 경우 19C 후반~20C 초반에 한창 유행했던 휘모리잡가 ‘곰보타령’의 원형으로 보이는 <바둑바둑>歌(‘바둑바둑 뒤얼근 놈아 제발 비즈 네게 닛가으른 부디 서지마라~’)라는 점에서 당대의 선호도를 반영해 수록 순번이 앞으로 당겨진 듯하다.

유행 선호도가 반영된 것으로 생각되는 것은 이 외에 『흥』 267·302·304번 등이 더 있다. 이들은 『청진』·『병가』·『시가』·『가보』·『해주』·『청육』 등 1·2·3기 가집에는 등장하지만 제4기 가집에서는 거의 수록되지 않았던 곡들이다.¹⁵⁾ 따라서 『악부』의 전사과정에서 당대의 유행을 반영해 누락시킨 것으로 생각된다.

이처럼 ‘삼삭대엽’의 과생곡인 ‘弄·樂·編’의 분화 속에서 『樂府』에 드러나는 미세한 징후들은, 노랫말과 곡조의 결합이 복잡하게 변화하는 가집사의 전개 속에서 해당 가집의 곡조와 텍스트 선정 역시 수많은 실험적 결과를 통해 당대의 특수한 미감을 반영하는 최적모델의 모색 과정이었음을 짐작하게 한다. 그리고 그 결합에 대한 당대 유희문화권의 반응은 다시금 새로운 가집의 수록체제에 변화를 가져오게 된다.

곡조 배분의 측면에서 또 하나 주목할 만한 특징을 언급한다면 ‘羽編’의 등장을 꼽을 수 있다.

<표 5> 琴譜別 曲調 수록 양상

	漁隱譜 (1779)	拙庄謾錄 (1786)	琴學切要 (19c末)	遊藝志 (18c말~ 19c初)	學圃琴譜 (19c末)	一簣琴譜 (年代未詳) 三竹琴譜 (19c末)	西琴歌曲 (1884) 五音統論 (1886)	芳山琴譜 (1916)	現行
羽弄						○		○	○
半葉					○		○		○
言弄					○	○	○	○	○
平弄				○	○	○	○	○	○
羽樂		○	○	○	○	○	○	○	○
言樂					○	○	○	○	○
界樂	○		○	○	○	○	○	○	○
編樂					○	○	○	○	○
羽編								○	○

* 김우진, 『歌曲 界面調의 弄과 樂에 관하여』, 『민족음악학』(서울대학교 동양음악연구소, 1984), 80쪽 재인용, 樂譜의 年代 일부는 필자 수정.

위의 표를 통해 알 수 있듯, 古樂譜에서 ‘羽編’은 20세기 초 『芳山韓氏琴譜』(1916년)에 들어와서야 발견된다. 字首가 많은 辭說時調의 노랫말을 엮어 부르면서 10점 10박 장단을 사용하는 ‘編’계통의 악곡이 오늘날과 같은 모습을 갖추게 된 것도 바로 이 무렵부터다.¹⁶⁾

선행 연구에서 신경숙, 김석희 등은 『興比賦』를 19세기 초·중반 가곡창의 전형

15) 가집의 시대적 분류 구도는 김학성의 견해에 따르며 뒤에서 따로 도표로 제시했음.

16) 김영운, 「가곡과 시조의 음악사적 전개」, 『한국음악사학보』, 제31집(2003), 148쪽.

을 충실하게 담아낸 가집으로 파악하고 있다. 그 전사본인 『악부』 역시 19세기 후반 내지 20세기 초 가집사의 변화 구도를 충실히 반영한 가집이다. 따라서 ‘狹編’의 향유가 반드시 1916년이라는 『芳山琴譜』의 絶代 年代와 수평적으로 대응되지는 않을지라도, 적어도 『五音統論』의 절대 연대인 1886년과 『방산한씨금보』가 생겨난 1916년 사이의 어느 부근에서 생겨났을 것임은 짐작할 수 있다.

김학성은 최근에 악곡에 대한 당대의 인식과 수록된 악곡의 종류 및 배열방식, 수록 작품의 사설 대비, 고악보(古樂譜)와의 대비 등을 중점 지표로 활용하여 각종 가집을 크게 4개의 시대별 군집으로 나눈 바 있다. 아래의 표는 그 분류를 도표화한 것이다.

<표 6> 가집의 시대별 군집 분류

제1기	청진(靑珍)
제2기	(가)—㉠(靑)가/㉡해박(海朴), 해일(海一), 海UC, 해주(海周), 청요(靑謠)/㉢시가(詩歌), 청홍(靑洪) (나)—병가(瓶歌)
제3기	(가)—청영(靑詠), 청연(靑淵), 고금(古今), 악(樂)서, 영유(永類), 동가(東歌) (나)—㉣경대본시조집(慶大本時調集), 근악(謹樂), 동국(東國)/㉤청육(靑六), 가보(歌譜), 흥비(興比)
제4기	(가)—금옥(金玉), 원국(源國), 원규(源奎), 원하(源河), 원옥(源六), 원불(源佛), 원박(源朴), 원황(源皇), 해악(海樂), 원(源)가, 원일(源一), 원동(源東), 협율(協律), 화악(花樂), 여요(女謠), 대동(大東) (나)—시조(時調), 남태(南太), 시여(詩餘), 조사(調詞), 시요(詩謠), 시철가

* 김학성, 『한국 시가의 담론과 미학』(보고사, 2004), 55쪽.

위의 표에 따르면 『흥비부』가 제3기의 (나)군에 해당하는 가집인데 비해 『악부』는 제4기의 (가)군에 해당하는 가집이다. 제4기는 19세기 후반에 걸쳐있으며, 『악부』는 이 중에 특히 19세기 말에 속하거나, 심하게는 20세기 초에 나왔을 것으로도 이해된다. 그렇다면 『흥비부』와는 최소한 중기와 말기, 혹은 다음 세기의 初라는 시간적 격차에 의해 대략 반세기 가까이 차이가 나는 지점의 가집이다. 羅孫은 『악부』의 전사부분이 그 작품수가 적다는 이유를 들어 저본인 가람본 『흥비부』보다 앞선 시기의 가집으로 추정했는데,¹⁷⁾ 이는 단순히 작품 수만을 근거로 판단할

17) 김동욱, 앞의 논문, 3쪽.

문제가 아니며, 가집에 기록된 악곡의 발생 시기 등을 감안하건대, 『악부』가 『홍비부』의 전사본임을 이 대목에서 더욱 명확히 알 수 있다. 그런데, 바로 위의 ‘반세기’라는 시간을 염두에 둘 때, 정작 『홍비부』의 전사본, 나아가 『악부』라는, 당대 시가의 전 영역을 두루 포섭해 가곡, 시조, 가사, 한시 등을 모두 수록했을 가집의 존재감에 대해 진지한 의문이 생겨난다.

박효관·안민영을 태두로 하나의 유포를 이루었다고 할 수 있는 『가곡원류』계통에서 발견되는 『원국(遠國)]과 『원규(源奎)]의 관계를 제외하고는 가집사의 전개에서 저본과 전사본의 관계라고 할 만한 것이 극히 드물다. 이런 상황에서 그 중에서도 특히 비주류 가집으로 평가받는 『홍비부』를 토대로 어떻게 전사본까지 생겨날 수 있었는가 하는 점이 그 의문의 핵심이다.

가집의 편찬은 한 인물이 음악에 상당한 공력(功力)을 쌓은 후에야 가능한 일인 것을 감안하면 가집사 분류의 제3기에 해당하는 『홍비부』의 편자는 이미 노년기에 접어들었을 것으로 생각된다. 김수장(金壽長)이 中壽의 나이에 이르도록 『해동가요』의 개수(改修) 작업을 지속한 것이나, 운애산방(雲崖山房)을 중심으로 예약활동을 향유한 박효관과 안민영의 나이가 이미 70대와 50대에 접어들었던 것을 감안하면 다른 예인들의 경우도 크게 다르지 않을 듯하다. 때문에 『악부』의 경우 『해동가요』처럼 한 개인의 노년에 이르기까지 개수 작업이 지속되어 새로 편찬된 가집이라 해야 할지, 혹은 특정 유포를 이루는 집단 중 그 제자에 의한 전사관계에 있는 가집이라 해야 할지 가늠하기 어렵다.

『홍비부』의 편찬시기를 최대한 내려잡아 19세기 중반으로만 보더라도 이미 『악부』와는 최소 수십 년의 차이가 날 것이다. 더구나 각조음 수록 항목에서 『홍비부』는 『詩歌』, 『瓶歌』, 『靑六』을 중심에 둔 반면, 『악부』는 『홍비부』와 『남태』를 중심에 두고 있다는 점에서, 어느 한 개인의 편찬 태도로 보기에선 일관성이 없어 보이기도 한다. 紙面上 이 문제는 다음 기회에 자세히 다루어 보고자 한다.

여하튼 전사본인 『樂府』는 노랫말의 변화나 곡조상 ‘羽編’의 등장을 고려해 볼 때, 저본인 『興比賦』를 충실히 반영하는 동시에 ‘19세기 중반~20세기 초반’의 변화상을 단일 계통의 가집 내에서 연속적으로 파악할 수 있다는 점에서 그 가치를 지닌다. 특히 저본과 전사본 사이에 없던 곡조가 새로 생겨난 『樂府』 158~171번 사이를 놓고 볼 경우, 『홍비부』를 중심으로 비로소 사실과 곡조 간에 고정성이 생겨나고 있음을 알게 된다.

<표 7> 界樂과 羽編의 배분양상(歌番은 『악부』를 기준으로 함)

歌番↓	興	樂	他 歌集 배분 곡조
158	界樂	界樂	『興比賦』 이후 제4기 가집(歌集)에서 界樂으로 고정
159			계락으로 고정
160			계락으로 고정
161			변동 심함
162			농가(弄歌)와 편삭대업을 넘나듦
163			언락, 우락 등
164			계락
165			계락
166			계락
167			羽編
168	편락		
169	편락		
171	편락		

『흥비부』에서는 위의 모든 歌番들이 ‘界樂’에 해당되며, 『時全』에서 다루어진 가집 중 이보다 후대 산물로 처리할 수 있는 대상들은 대체로 ‘계락(界樂)’이나 ‘편락(編樂)’ 등 ‘樂’ 계통의 고정성을 획득하고 있다.

鳳凰埴上 鳳凰遊러니 鳳去埴空 江自流라
 吳宮花草는 埋幽逕이오 晋代衣冠은 成高邱라 三山은 半落 青天外오
 二水은 中分 白鷺洲로 總爲浮雲 能蔽日하니 長安不見 使人愁을 흐드라
 - 『樂府』167번

‘계락’과 ‘편락’의 구분에 분기점이 되는 위의 167번 이후 작품들은 『樂府』로 넘어오면서 아예 ‘樂’의 조격(調格)을 벗어버리고 ‘우편(羽編)’이 되어 ‘편(編)’의 조격을 가창의 한 축에 놓게 된다. 계면조는 『흥비부』에서 ‘哀愁激烈 忠魂沉江 餘恨滿楚’로 형용되는 것처럼 ‘슬프게 원망함이 격렬하고 먹라수에 빠진 굴원의 忠魂이 楚나라를 가득 채울 듯’한 곡조다. 반면 ‘낙(樂)’은 ‘화창한 봄 꽃동산과 같이 마냥 즐겁기만 한 가락¹⁸⁾, 또는 흥청거리는 농에 비하여 비교적 담담한 듯하면서

18) 장사훈, 앞의 책(1983), 257쪽.

도 유수(流水)와 같이 치렁치렁한 멋이 있는¹⁹⁾ 곡조다. ‘堯風舜日 花蘭春城(요순시절과 같은 태평성대에 봄 동산에 꽃이 만발한 듯하다)’이라는 풍도형용이 바로 ‘낙(樂)’의 성격을 대표한다.

이런 ‘낙(樂)’의 歌格을 버렸을 뿐만 아니라 중심 코드마저 계면이 아닌 ‘우조’에 둔 ‘우편’으로 바뀌어버렸다. ‘편’은 ‘엮음’, 또는 ‘사설’의 의미로, 가곡에서는 10점 16박 장단이 아닌 10점 10박 장단으로 구성된 악곡을 지칭한다. 당연히 編은 字首가 많은 사설시조를 엮어 부른다.²⁰⁾ 이에 부합하게 『악부』에서도 역시 엮시조에 가까운 167·168번을 제외하고는 171번까지 모두 사설시조의 형태를 지닌다.

제3기 (나)군의 가집인 『흥비부』로부터 그 이하 제4기 (가)군을 거쳐 『樂府』에 이르기까지 167~171번 작품들의 악곡변화를 살펴보면 결국 ‘界樂⇒編樂⇒羽編’의 과정을 거쳐 온 것을 알 수 있다. 이러한 변화는 ‘계락’에서 시작해 ‘낙(樂)’의 속성을 이어받으며 사설이 촘촘히 엮인 ‘편락(編樂)’으로 변하다가, 『악부』에 이르러 ‘낙(樂)’의 속성을 버리고 사설에 치중하며 더욱 빠른 장단의 ‘우편’으로 변하는 악곡의 분화양상으로 이해할 수 있을 것이다. 노래의 사설이 증가하지는 않았으나 곡의 박자가 빨라졌으니 부르는 속도가 더욱 촉급해지는 것은 당연한 이치다. 『악부』의 ‘우편’이 『흥비부』의 노랫말보다 사설의 증가 없이, 혹은 오히려 170번의 경우처럼 사설이 축소되면서도 ‘우편’으로 불릴 수 있었던 이유가 바로 여기에 있었던 것이 아닐까?

현행 임기준 傳唱 ‘우조 지름시조’로도 불리는 노랫말이 위의 167번 곡과 ‘十載를 經營屋首椽하니 錦江之上이요 月峯前이로다~’²¹⁾의 두 작품인데, 이들 ‘우조 지름시조’의 특징은 완전한 ‘우조’가 아니고 ‘계면조’를 바탕으로 하여 중간중간에 ‘우조’적 가락을 삽입한 것이다. 즉 ‘우조 지름시조’는 그 음계의 한계점이 명확하지 못한 곡조라 할 수 있다. 이런 시조들은 명확한 이론적 근거에서 형성된 것이 아니고 일부 가객들 사이에서 가곡의 ‘우조성(羽調聲)’을 모방해 본 데 지나지 않는다고 하는데,²²⁾ 위에 예로든 작품이 ‘界樂⇒編樂⇒羽編’으로 변해가는 것을 보면

19) 장사훈, 『최신국악총론』(세광음악출판사, 1985), 441쪽.

20) 김영운, 앞의 논문, 147쪽.

21) 장사훈, 『시조음악론』(서울대학교 출판부, 2001), 103쪽.

22) 위의 책, 105쪽.

‘계면’과 ‘우조’를 넘나드는 양상이 나타나므로 시조창에서도 충분히 모방될 수 있는 현상으로 여겨진다.

끝으로 지적할 것은 남창과 여창의 분화 문제다. 『홍비부』와 『악부』가 거의 동일한 체제를 유지하는 『악』340번에 이르는 과정에서, 『홍비부』에는 수록되었으나 전사 도중 누락된 작품은 『홍』65, 216, 220, 248, 262, 264, 267, 271, 272, 273, 280, 281, 302, 304번이다. 이 중 『홍』65, 216, 248, 264, 271, 272, 273, 280, 281은 남·여창에 모두 존재했지만 『악부』로 넘어오면서 어느 한 쪽에만 남게 된 작품들이다. 이 양상을 도표화하면 다음과 같다.

『홍비부』 남창	여창 해당작품	『악부』 남창	여창 해당작품	『홍비부』 남창	여창 해당작품	『악부』 남창	여창 해당작품
65번	244번	×	○(240번)	×	267번	×	×
32번	216번	○	×	×	271번	×	×
×	220번	×	×	156번	272번	○(157번)	×
×	248번	×	×	140번	273번	○(139번)	×
×	262번	×	×	159번	280번	○(160번)	×
148번	264번	○(146번)	×	160번	281번	○(161번)	×

위의 도표에서 드러나는 가장 큰 특징은 『홍비부』에서 보이던 동일 작품의 남·여창 중출 현상이 『악부』에 들어와 거의 사라져 버렸다는 점이다. 처음부터 남·여창 중출이 아니었던 220, 248, 262 등의 작품들도 『홍비부』 바로 뒤의 『가곡원류』 계통으로 넘어가면 모두 남·여창 중출이거나 여창에 해당하는 곡으로 나타난다. 따라서 이와 같이 남·여창 중출 곡들의 태반이 남창으로 고정되거나, 혹은 여창으로 넘어가버린 곡들을 남창에서 아예 빼버리는 현상은 남창 사실과 여창 사실이 독자적으로 고착되어갔음을 알려주는 증거다. 심지어 『가곡원류』의 여창 부분만 독립 유포시킨 『여창가요록』의 이본들이 몇몇 확인되는 것만 보아도 이 시기 여창은 필요에 따라서 남창과 어울리지 않고도 단독 가집으로 얼마든지 편찬될 수 있었다.²³⁾ 결론적으로 『악부』는 남·여창을 한 가집에 모두 엮어내면서, 저본으로부터 시간적 거리를 지닌 시대상을 반영하여 둘 사이의 분화양상을 더욱 적극적으로 반영한 가집이라고 할 수 있다.

23) 신경숙, 앞의 책, 28쪽.

III. 『악부』 ‘各調音’ 項目 수록 신출작품의 특징

지금까지 살펴본 『興比賦』原本과 轉寫本 간의 차이는 크게 세 가지로 압축해 볼 수 있다.

첫째, 악곡 분류의 차원에서 원본에 존재하는 ‘언롱’이 전사본에서 사라지고 역으로 원본에 없던 ‘우편’이 생겨난 점, 둘째, ‘만롱’ 부분을 필두로 하여 일부 악곡에서 노랫말의 순차적 배열이 대거 변화된 점, 셋째, 각조음의 노랫말이 원본에서 143수였다가 전사본에서 66수로 대폭 감소된 것은 물론, 그 중 반 이상이 다른 작품으로 대체된 점 등이다.

이 중 셋째 항목에서 대체 수록된 작품 중 신출작 13편이 있어서 특히 더욱 주목되는 바다. 『악부』의 『흥비부』 전사 분량 중 신출작품은 14수²⁴⁾인데, 이들을 모두 『흥비부』와 『악부』가 수록작품에서 거의 일치하는 304번을 넘어간 후에야 발견된다. 선행연구에서 김석희는 『흥비부』의 신출작 16수를 크게 ‘은일(隱逸)’과 ‘유흥(遊興)’으로 나누고, 그 외 애원이나 효도 등등 소재차원에서 레퍼토리 개발에 활용한 작품을 추가해 분류한 바 있다.

결론부터 말하자면, 『악부』 ‘각조음’에서 발견되는 신출작품 13편의 성향도 이와 거의 흡사하다. ‘은일’과 ‘유흥’의 양분 구도 속에 대다수의 작품을 넣을 수 있으며, 그 외 효도나 애정 등에 관한 작품이 드러나지만 군(群)을 이루지 못하는 단독작일 뿐이다. 은일의 삶을 노래한 작품들은 316, 327, 328, 331, 334, 315, 335 등²⁵⁾인데, 이 중 특히 335번과 『흥비부』의 333번을 같이 볼 필요가 있을 듯하다.

24) 『악부』의 신출작은 85, 316, 328, 331, 334, 315, 330, 335, 327, 317, 329, 318, 332, 340이며 이중 85번을 제외하고 모두 ‘각조음(各調音)’에 실려 있다.

25) 『時典』에 수록되지 않은 작품이므로 소개해보겠다.

“아직 쓸터업다 세승스을 다 바리고/순중의 홀노 드러 辱업시 늘고지고/평싱의 바라기를 빅이숙 제갓치[316],” “꿈의 富貴 만나니 즐겁기 층양업다/頭髮上指하여 줌고 늦치 마즈더니/이웃고 기 죽난 소리에 잠끼기 셔려[327],” “우습싸 세승스야 호을 일 전여업다/술먹고 식호면 남이 나을 우 수리라/이중의 너 할 일은 밧갈고 고기낙기[328],” “마음이 두 심난호니 머리깎고 僧이나 되세/세 승스 모도 있고 외오리라 佛經이나/이숫타 小年心이 時時로 식로워라[331],” “늘고 병든 몸이 草堂에 흐거로다/鶴膝枕 늦피 베고 일업시 누어스니/商山四皓 네 老人은 바둑두려 날 츠즈라[334],” “이 밤이 길고 기다 남의 밤도 이리 긴가/밤 길고 낮 저른이 수심만호 타시로다/슬푸다 어는 썩 로나 수심업시 밤시리오[315],” “오날도 심심호니 무어스로 소일호리/옥玉호壺에 술을 엮코 요窾 적寂촌村 가리로다/이 두엇 일업스 버지 안주메고 짜로드라[335].”

나 잇난 寥寂村에 뉘 날을 츠즈리요

삼희성 아니시면 츠즈리 업슬노라

倅然나 날 볼 손 오시거든 뉘피호로 츠즈리

- 『흥비부』333

오날도 심심하니 무어스로 소일허리

옥玉호壺에 술을 엮코 요寥寂촌村 가리로다

이 두엇 일업슨 버지 안주메고 짜로드라

- 『악부』335

‘요적촌(寥寂村)’에 은거하고 있는 작가의 적막한 심정이 묻어나면서도 그 속에 한가한 흥(興)이 배어있는 작품들이다. 재미난 것은 『흥비부』에서는 화자가 요적촌(寥寂村)에 ‘머물고 있는’ 주체이고, 『악부』에서의 화자는 현재 ‘요적촌(寥寂村)’을 ‘찾아가는’ 주체라는 점이다. 『흥비부』와 『악부』가 동일 인물에 의한 지속적 개수(改修) 작업을 겪은 관계에 놓인 가집이라면, 찾아올 이가 별로 없는 요적촌으로 벗이 방문하는 장면으로부터 반대로 은거하고 있는 벗을 자신이 방문하는 내용으로 바뀌었다고 할 수 있다. 또 만약 동일인물에 의한 것이 아니라 특정 가객 집단 내의 제자나 동료가객에 의해 전사된 것이라면, 『악부』335번은 『흥비부』의 작품에서 행어나 올지 모르는 벗을 기다리는 내용의 노랫말에 대응하여 지어진 ‘답가(答歌)’ 정도로 볼 수 있다. 이런 양상을 뒷받침하는 근거의 한 예로, 『악부』 坤에는 실제로 ‘答歌’라는 항목이 따로 분류되어 ‘初月’ 즉 기생의 이름이자 초승달이기도 한 소재를 중의적으로 활용해 수작하는 작품들을 수록하고 있다.²⁶⁾ 이외에도 『樂府』 坤冊의 ‘답가’에 수록된 작품은 대개 기생들과의 수작 중에 이루어진 것으로 보이며, 따라서 풍류공간 속에서 창작된 것으로 추정된다.

이러한 분위기와 연계되어 유흥(遊興)을 노래한 작품은 329번과 332번을 꼽을 수 있다.²⁷⁾ 329번 작품을 보면 ‘흥중의 품은 셔름’이라는 구절이 유독 주목된다.

26) 坤冊의 답가 중 한 예를 들면 다음과 같다.

“望月이 쫓타흐되 初月만 못흐더라 / 半隱半開하니 淑女の 形容니라 / 두어라 花未開月未圓은 君子好逑 | 가 흐노라”(『악부』 坤 5번) 作初月.

“初月니 쫓타흐고 바라지도 안일거시 / 君子는 쉽거니와 여을손 淑女 | 로다 / 두어라 십오야의 望月니는 흐읍쇼셔”(『악부』 坤 6번) 答歌.

유홍이 단순히 오락을 즐기는 차원에서가 아니라 ‘한’을 풀어내는 한 방식으로서 기능하고 있음을 보게 되는데, 서정적 자아의 ‘한(恨)’에 실체가 무엇인가에 주목하다 보면 다시 또 하나의 작품군(作品群)이 눈에 들어온다. ‘수심(愁心)’에 관해 토로한 작품들이 바로 그것이다.

넋 속의 썩은 간중 짓고져 영쳐슈의
 씻춘 후 또 썩으면 세상이 우수리라 닉여 마음
 밍셋코 씻춘 마음 다시야 씻게하리

- 『악부』317

창희중 너온 수심 집의 오니 쏘다시 왔너
 충희가 깃다마리 모도다 허스로다
 이후난 충희도 말고 속의서 석일가

- 『악부』330

소부·허유가 세상의 기심(機心)을 버리고 귀를 씻었던 ‘영수(潁水)’에 ‘썩은 간장’을 씻어낸 화자의 행위는 관직에 대한 욕망을 버리겠다는 강인한 의지를 드러내는 상징적 행동의 언어적 진술이다. 그러나 그 의지가 강인한 것이면서도 또한 생각만큼 현실에서 지속적으로 지탱될 수 있는 것인지는 의문스럽다. 중장의 “씻춘 후 또 썩으면 세상이 우수리라 닉여 마음”이라는 발화의 존재만으로도 이미 기심(機心)에 충분히 흔들릴 수 있는 유혹을 받고 있음이 드러난다. 세속적 욕망에서 완전히 초연한 인간의 마음에서는 애초부터 자신의 의지가 흔들릴 것에 대한 불안과 걱정도 드러날 리가 없다. 그러나 애초부터 ‘세속’과 ‘은둔’ 사이에서 내밀(內密)하게 진동하는 욕망마저 없었더라면 이와 같은 작품의 탄생 자체가 가능했을까도 의문이다.

서정적 자아는 이렇게 은밀하게 고개를 쳐드는 욕망을 ‘영수(潁水)’에 씻어버리고도 모자라 330번 작품에서는 아예 ‘창해(滄海)’중에 던져버리고자 한다. 강물로

27) “여보소 親舊드라 나도 함께 놀나가세/胸中の 품은 서를 던지고져 滄海中の 親舊야 날 싱각거든
 김피김피 너허주오[329].” “준의 가득한 수리 반半준이 너머 半齣 되어스니/劉슈이 嗜酒터니 半
 은 짜라간가 半齣이로구나 碧空의 두렷흔 다리 ㅅ이 남아 ㅅ만여 스러져스니 ㅅ빅이 ㅅ월터니
 ㅅ은 부리간가 반다리로구나/우리도 飲酒翫月 ㅎ여 고인가치[332].”

씻어도 개운하게 사라질 것 같지 않은 근심을 바다에 던져버렸건만, 집으로 돌아 오니 그림자처럼 용케도 따라붙어왔다. 그리하여 도달한 결론이 “이후난 충희도 말고 속의서 석일가”이다.

그러나 317번과 330번을 함께 엮어 읽어낼 때, 서정적 자아의 욕망과 그 처리 방식은 지극히 순환적이어서 애초부터 전혀 해결될 기미가 없다. 간장을 다 썩게 할 만큼 속을 태우는 기심(機心)을 씻어내다 못해 아예 창해(滄海) 속에 던져놓고 자 하지만, 그 수심은 온전하게 다시 나를 따라 집에까지 쫓아왔다. 그리고 서정적 자아는 수심을 ‘속으서 석이기’로 마음먹는다. 필연적으로 수심은 또 다시 자신의 간장을 썩게 만들 것이다. 서정적 자아는 단 한 치도 앞으로 걸음을 땔 수 없는 순환적 형국 속에 처해있다. 이런 구도는 김석희가 선행 연구에서 지적한 ‘귀거래의 갈망과 공성의 염원을 동시에 지니고 살아왔던’²⁸⁾이라는 표현과 정확하게 들어 맞는다. 그러나 이러한 순환은 결코 갈등관계에 놓인 것이 아니라 벼슬살이를 하면서도 마음 한 구석에서는 늘 이상적 ‘은거(隱居)’를 추구하는 동양사회의 관료들에게 나타나는 보편적 현상일 뿐이며, 술과 문학·음악에 의해 근심을 흔쾌하게 풀어낼 통로를 갖추고 있는 자발적 우환의식일 뿐이다. 두 가집 사이에 비슷한 맥락을 보이는 다른 또 작품을 들어보겠다.

이달은 너에 마음 천지일월 감동호오
父母의 愛育育之恩은을 萬分之一이나 갑파지고
마음은 티泰손山갓트나 이달고 원통호다
- 『악부』318

우리부모 계신 방에 만져보아 덩게호고
每日의 千二時를 眞誠은 못할진저
生育고 教我호은 恩德을 못너 갑파 호노라
- 『홍비부』380

낳고·기르고·가르쳐주신 부모의 ‘애육지은(愛育之恩)’을 만분지일(萬分之一)이나
나마 갇아보고 싶은 효심이 구절마다 묻어나는 작품이다. 그러나 『홍비부』의 경우

28) 김석희, 앞의 책, 18쪽.

표현에 있어서는 이미 상투적이고 보편화된 『예기(禮記)』 <곡례(曲禮)>의 ‘昏定晨省’ 고사에 바탕한 발화이므로 참신성은 떨어진다고 할 수 있다. 이런 점을 인식한 때문인지 『악부』에 와서는 이러한 고사를 버리고 평범한 언어적 진솔로 돌아서 버렸다. ‘효’를 주제로 한 작품이 두 가집에 유일하게 각각 한 작품씩 실려 있는데, 이처럼 표현의 상투성을 인식하면서도 전사본에서 굳이 빼버리지 않고 노랫말을 바꾸어 수록한 것을 보면 스스로의 개사(改辭)에 대해 저본보다 참신성을 부여했다고 생각한 듯싶지만, 작품의 실상이 과연 그러한가에 관해서 필자는 회의적이다.

IV. 맺음말

지금까지 『홍비부』와 전사본인 『악부』를 대상으로 19세기 초·중반과 20초반이라는 기간에 걸쳐 두 가집에 일어난 통시적 변화를 살펴보았다.

그 과정을 크게 노랫말의 변화양상과 곡조 분화의 양상으로 나누어 살펴보았으며, 그 결과 『악부』는 『홍비부』를 저본으로 삼아 전사했으며 19세기 후반~20세기에 걸쳐 있는 어느 시점에서 당대의 여타 가집들을 참조하여 산생된 가집임을 알 수 있었다. 특히 『홍비부』의 편찬과정에서 『시가』, 『병가』, 『청육』 등 소위 가집사의 제2기와 제3기 가집들이 참조된 반면, 『악부』는 홍비부를 저본으로 하면서 『남태』를 추가로 참조하고 거기에 『시가요곡』이나 『방초록』의 작품들이 더러 나타남을 알 수 있었다.

곡조의 측면에서도 『악부』에 새로 등장하는 ‘우편(羽編)’은 20세기(1916년) 초 『방산한씨금보』에 와서야 고악보에 처음 등장하는 것이라는 점에서 『악부』의 절대연대는 19세기 후반에서 20세기 초 사이의 어느 지점일 것으로 추정된다.

남·여창의 분화방식에 있어서도 『악부』는 저본인 『홍비부』가 보여주는 작품의 중출 구도로부터 더욱 멀어져 남·여창의 독립적 고착화 성향이 더욱 강하게 드러난다. 이는 가집사의 전개에서 『홍비부』가 속해있는 시기로부터의 시간적 격차에 따른 변화상을 더욱 적극적으로 반영한 것이라고 할 수 있다.

한편, 『악부』의 각조음에는 『홍비부』의 각조음에 없던 13편의 신출작이 등장하

는데, 이들의 성격은 유흥, 은둔이라는 점에서는 저본의 신출작들과 같은 맥락이다. 그러나 관직생활로터 벗어나고 싶은 은일(隱逸)의 욕망과 세속적인 영달의 욕망이 순환적으로 나타나면서 서정적 자아는 수심을 토로하게 된다. 작품을 통한 이런 정황을 고려할 때 아마도 『홍비부』나 그 전사본의 편찬자들이 속해있는 집단의 구성원들은 세속적 공명과 이상적 은일 사이에서 끊임없이 고민할 수밖에 없었던 인물들로 생각된다.

그러나 전사본이 『홍비부』의 원래 편찬자에 의해 改修된 것인지, 혹은 그들 집단의 제자나 동료에 의해 나중에 『樂府』(乾·坤)라는 이름의 가곡과 시조, 가사 등등 각종 시가 장르를 섭렵하는 종합적 성격의 가집(歌集)으로 새로 탄생한 것인지는 정확히 알 수 없다. 저본과 전사본 간에는 시기적으로는 짧게는 20~30년으로부터 길게는 반세기까지 정도의 차이가 날 것으로 예상된다. 따라서 가집 편찬의 관행상 편자의 음악적 공력이 원숙기에 접어드는 말년에 주로 이루어지는 점을 감안하면, 동일인이 이러한 시간적 격차를 두고 改修하기는 어려웠을 듯싶기도 하다.

더구나 뜻밖인 점은 기존의 연구 성과들에서 주목된 3대 가집 위주의 歌集史에서 19세기에 하나의 유파를 형성할 정도의 가단이라면 박효관·안민영의 『가곡원류』群이 유일했던 것을 감안할 때, 그 이외의 가집에 대해서 전사본이 존재했다는 사실이다. 『源國』과 『源奎』가 유일하게 저본과 전사본인 관계를 감안하면, 이러한 양상은 가창에 있어서 구성원들이 어느 정도 집단을 이룰 수 있을 때야 가능한 현상이다. 그런데 그다지 주목받지 못하던 비주류 가집인 『홍비부』를 대상으로 한 전사본의 존재는 19세기 음악계에서 대원군 세력의 적극적 지원을 받고 당대를 주도한 유파 이외의 존재들에 대한 주목이 절실함을 텍스트 자체가 스스로 호소하는 것이 아닌가 생각된다. 그러나 이 문제는 쉽게 추단할 수는 없으므로 후속 연구를 통해 보완코자 한다. 또한 이 글에서 이루어진 자료의 성격에 대한 규명을 기반으로 삼아 차후로 가집이 지향하는 미의식의 도출에까지 도달하는 것이 필자의 궁극적 과제이다. 그 과정에서 『홍비부』와의 대교에 치중해 소홀히 다루어진 『악부』坤을 적극 활용하면 이러한 작업이 더욱 원활히 진행될 것으로 생각한다.

참고문헌

- 『慶大本時調集』(影印本).
- 『芳草錄』(단국대학교 퇴계기념도서관 소장).
- 『解我愁』(단국대학교 율곡기념도서관 소장).
- 『興比賦』(규장각 한국학연구원 가람문고본).
- 『樂府』(乾·坤)(단국대 율곡기념도서관 소장).
- 김동욱, 「《악부》의 서지적 연구」. 『예술논문집』. 대한민국 예술원, 1973, 1~27쪽.
- 김우진, 「歌曲 界面調의 弄과 樂에 관하여」. 『민족음악학』. 서울대학교 동양음악연구소, 1984, 79~101쪽.
- 김석희, 『조선후기 시가 연구』. 서울: 월인, 2003.
- 김석희, 「19세기 초중반 가집의 노랫말 변용 양상(1): 《홍비부》의 경우」. 『한국시가연구』. 서울: 한국시가학회, 2001, 175~203쪽.
- 김영운, 「가곡과 시조의 음악사적 전개」. 『한국음악사학보』. 한국음악사학회, 2003, 139~168쪽.
- 김학성, 「조선후기 시조집의 편찬과 국문시가의 동향」. 『東洋學』 23권, 단국대학교 동양학연구소, 1993, 317~326쪽.
- 김학성, 『한국 시가의 담론과 미학』. 서울: 보고사, 2004.
- 서원섭, 『시조강해』. 대구: 경북대출판부, 1987.
- 성무경, 『조선후기 시가문학의 문화담론 탐색』. 서울: 보고사, 2004.
- 신경숙, 『19세기 가집의 전개』. 서울: 계명문화사, 1994.
- 심재완, 『교본 역대시조전서』. 서울: 세종문화사, 1972.
- 심재완, 『시조의 문헌적 연구』. 서울: 세종문화사, 1972.
- 양희찬, 「시조집의 편찬계열 연구」. 고려대학교 국문과 박사논문, 1993.
- 장사훈, 『국악논고』. 서울: 서울대학교 출판부, 1988.
- 장사훈, 『국악사론』. 서울: 대광문화사, 1983.
- 장사훈, 『시조음악론』. 서울: 서울대학교 출판부, 2001.
- 장사훈, 『최신국악총론』. 서울: 세광음악출판사, 1985.

른 변화상을 더욱 적극적으로 반영한 것이라고 할 수 있다.

한편, 『악부』의 각조음에는 『흥비부』 ‘각조음’에 없던 13편의 신출작이 등장하는데, 이들의 성격은 ‘유흥’, ‘은둔’이 주축을 이룬다는 점에서는 저본의 신출작들과 유사한 성격을 보인다. 관직생활로터 벗어나고 싶은 은일(隱逸)의 욕망과 세속적인 영달의 욕망이 순환적으로 나타나면서 서정적 자아의 수심을 토로하는 작품들을 고려할 때, 『흥비부』나 그 전사본의 편찬자 그룹은 세속적 공명과 이상적 은일 사이에서 끊임없이 고민할 수밖에 없었던 인물들로 생각된다. 그리고 이와 같은 고민들은 풍류방 문화권 속에서 기생들과의 授爵이나 희롱 등 유흥을 통해 분출되었지만, 그것은 이 가집의 담당층이 지닌 계급적 한계로 인해 결코 근본적으로 해소될 수 없는 것이었다고 생각된다. 이들이 유흥시조를 즐기는 가운데도 중간 중간 토로하는 수심들은 바로 그런 원인에서 기인한다고 볼 수 있다.

● 투고일 : 2007. 4. 10.

● 심사완료일 : 2007. 5. 29.

● 주제어(keyword) : 악부(Arkbu), 흥비부(Heungbibu), 각조음(comparison), 전사본(aspect of tune division).