

2019년 학문후속세대
석 · 박사 졸업논문 발표회 자료집

일시: 2019년 2월 23일 (토) 오후 1:00
장소: 서울대학교 음악대학 220동 202호

社團法人 韓國國樂學會

2019년 학문후속세대 석·박사 졸업논문 발표회

1:00 ~ 1:10 등록

1:10 ~ 1:20 개회사 (한국국악학회 이사장)

1:20 ~ 5:05 **학문후속세대 석·박사 졸업논문 발표회**

사회: 임미선 (단국대학교 교수)

1:20 ~ 2:30 석사학위 논문 발표

고승준(서울대)/ 조선시대 악기의 개념과 수급방식 변천 연구

김승은(한중연)/ <중대엽>의 가창 방식과 시기 연구

김은빈(한중연)/ 처용무 춤과 음악의 변천 양상 연구

안소현(한중연)/ 양금 조현법과 기보에 대한 역사적 고찰

윤담경(서울대)/ 함경도 망목굿 굿거리의 장단 구성 연구

정윤선(한예중)/ 음악명인 김계선의 음악활동 및 그 음악에 대한 연구

최세은(한예중)/ 서울굿 타령무가의 통속화에 관한 음악적 연구

(*각 논문당 10분 발표)

2:30 ~ 2:50 석사학위 논문 발표에 대한 질의응답

2:50 ~ 3:00 휴식

3:00 ~ 5:05 박사학위 논문 발표

3:00 ~ 3:25 설보라(서울대)/ 국공립 관현악단 편성의 통시적 고찰

3:25 ~ 3:50 정수인(서울대)/ 동초제 <심청가>의 특징과 지향

3:50 ~ 4:15 홍순욱(서울대)/ 20세기 정간보 기보체계 형성 연구

4:15 ~ 4:30 휴식

4:30 ~ 5:50 **이혜구 학술상 시상식 및 정기 총회**

이혜구 학술상 시상식 / 이사장 선출 / 2018년 사업 보고 및 2019년 사업 계획 논의

5:50 **폐회**

자료집 목차

○ 석사학위 논문 요약문

- 조선시대 악기의 개념과 악기 수급방식 연구
서울대학교 고승준 1
- <중대엽>의 가창방식과 시기 연구
한국학중앙연구원 김승은 5
- 처용무 춤과 음악의 변천 양상 연구
한국학중앙연구원 김은빈 8
- 양금 조현법과 기보에 대한 역사적 고찰
한국학중앙연구원 안소현 12
- 함경도 망목굿 굿거리의 장단 구성 연구
서울대학교 윤담경 15
- 음악명인 김계선의 음악활동 및 그 음악에 대한 연구
한국예술종합학교 정윤선 17
- 서울굿 타령무가의 통속화에 관한 음악적 연구
한국예술종합학교 최세은 21

○ 박사학위 논문 요약문

- 국공립 관현악단 편성의 통시적 고찰
서울대학교 설보라 27
- 동초제 <심청가>의 특징과 지향
서울대학교 정수인 32
- 20세기 정간보 기보체계 형성 연구
서울대학교 홍순욱 37

각 발표자별
석사학위 논문 요약문

조선시대 악기의 개념과 악기 수급방식 연구

- 악서와 의례를 중심으로 -

고승준(서울대학교)

<목 차>

- I. 머리말
- II. 악기 개념의 변화
- III. 악기 수급방식의 변화
- IV. 맺음말

I. 머리말

시대가 흐르면서 악기(樂器)도 변화한다. 악기의 변화에 관한 연구는 지금까지는 주로 ‘연주 도구로서의 악기’를 바라보는 관점으로 음악과 연주법의 변화에 따른 악기의 변화에 주목¹⁾하였다. 따라서 본 연구에서는 악기를 바라보는 관점을 달리하여 악기와 관련한 시대적 변화양상을 찾아보고자 하였다.

본 연구에서는 악기와 악기제작 및 수리 관련한 14종의 문헌²⁾을 연구대상으로 삼았다. 연구대상의 문헌들을 비교 분석하여 이론적 측면에서 악기 개념의 변화를 살펴보고, 제작의 측면에서 악기 수급방식의 변화를 살펴보았다.

II. 악기 개념의 변화

‘악기(樂器)’의 사전적 의미는 “음악(音樂)을 연주하는데 쓰는 기구를 통틀어 이르는 말”³⁾이다. 뷔히너와 호른보스텔의 악기에 대한 정의⁴⁾도 앞의 사전적 의미에서 크게 벗

1) 김우진, 「악기형태 변화에 대한 연구 - 진연의괘의 악기도를 중심으로」, 『한국음악연구』 제17집, 한국국악학회, 1989; 이숙희 「용도와 연주자세에 따른 국악기의 형태와 그 변화 양상」, 『국악원논문집』 제18집, 국립국악원, 2008; 김종수 「교방고와 좌고에 대한 소고(小考)」, 『한국음악연구』 제48집, 한국국악학회, 2010.

2) 연구대상의 문헌들은 4종류로 구분할 수 있다. 직접 악기를 제작하는 것을 기록한 악기 제작 의괘는 『제기악기도감의괘』(1624), 『인정전악기조성청의괘』(1744), 『경모궁악기조성청의괘』(1777), 『사직악기조성청의괘』(1803)이다. 진연과 진찬 등 연향에 관련한 의괘는 『숙종기해진연의괘』(1719), 『영조갑자진연의괘』(1744), 『순조기축진찬의괘』(1829), 『헌종무신진찬의괘』(1848), 『고종정해진찬의괘』(1887)이다. 특정 제례에 대한 의례와 규칙을 담은 의괘는 『종묘의괘』(1706), 『사직서의괘』(1783), 『경모궁의괘』(1784)이다. 기타종류의 문헌으로는 악서(樂書)인 『악학궤범』(1493), 악(樂)과 관련한 역사를 수록한 『증보문헌비고』(1908) 중 악고(樂考)이다.

어나지 않는다. 그런데, 고대 문헌인 『예기(禮記)』중 ‘악기(樂記)’에 따르면 악(樂)이란 연주와 무용을 모두 포함하는 개념⁵⁾이므로 조선시대의 악기(樂器)의 개념은 현대의 사전적 의미의 연주용 악기와는 다른 개념이었을 것으로 추정된다.

『악학궤범』(1493)의 악기도설(樂器圖說)에는 음악을 연주하는 도구라고 보기 힘든 휘(麾), 조촉(照燭), 적(翟), 약(籥), 간(干), 척(戚), 독[蠡], 정(旌) 등이 악기(樂器) 항목에 수록되어 있다. 반면 『증보문헌비고』(1908)에서는 앞의 품목들이 악기(樂器) 항목에 등장하지 않는다. 이 두 문헌 사이의 시기 동안 ‘악기의 개념’이 어떻게 변화하였는지 연구가 필요하다.

본 장에서 ‘악기 개념의 변화’를 밝혀내기 위해 연구대상의 문헌들에서 악기(樂器)와 무구(舞具)의 도설(圖說), 도식(圖式), 본문의 기록 등⁶⁾을 살펴보았다. 이들 기록에서 등장하는 악기, 무구, 의물 등의 물품을 용도별로 세분⁷⁾하여 살펴본 후 이들을 비교 분석하여 악기 개념의 변화를 살펴보았다.

그 결과 조선시대 악기의 개념이 어떻게 변화하였는지를 대략 세 시기로 구분할 수 있었다.

제 1기는 『악학궤범』(1493)으로 대표되는 시기이며, 이 시기의 악기(樂器)란 악무(樂舞)에 쓰이는 도구[器]를 뜻한다. 이러한 악기의 개념은 『예기(禮記)』 ‘악기(樂記)’가 쓰인 고대(古代) 이래로 계속 이어져온 개념이다. 『악학궤범』 ‘아부악기도설’에서는 연주 신호용 의물인 휘와 조촉, 일무용 무구인 적, 약, 간, 척, 독, 정이 모두 악기라는 이름으로 수록되어 있었다. ‘정대업정재의물도설’에서는 소리를 내는 도구인 대각, 소라, 대고(大鼓), 소고(小鼓), 대금(大金), 소금(小金)이 의물(儀物)이라는 이름으로 수록되어있고, ‘향악정재악기도설’에는 의물인 칩향산과 지당판이 악기라는 이름으로 수록되어 있었다.

제 2기는 『사직서의궤』(1783)과 『경모궁의궤』(1784)로 대표되는 시기이며, 이 시기에는 악(樂)에 쓰이는 도구와 무(舞)에 쓰이는 도구가 분화되어 각각 악기도설(樂器圖說)과 무기도설(舞器圖說)에 수록된 시기이다. 그러나 아직은 악기의 개념의 오늘날과 같아진 것은 아니다. 악기도설에는 연주신호용 의물인 휘와 조촉이 포함되어 있으며, 무기도설에는 소리를 내는 일무신호용 악기인 순(鎗), 탁(鐺), 요(鐺), 탁(鐸), 응(應), 아

3) 국립국어원 표준국어대사전(<http://www.korean.go.kr>)

4) 뷔히너(Alexander Böhner, 1827-1904)는 악기를 “의도적으로 생산된 소리의 근원이며 음악적 생산을 위해 구조되고 사용되는 것.”이라 하였고, 호른보스텔(Erich M. von Hornbostel, 1877-1935)은 “의도적으로 소리를 생산해낼 수 있는 모든 것.”이라 하였다. 박미경역, 『악기학』, 『음악과 문화』 제5권, 세계음악학회, 2001, 204~205쪽에서 재인용.

5) “凡音之起는 由人心生也오 人心之動은 物使之然也니, 感於物而動故로形於聲하고 聲相應故로 生變하니, 變成方을 謂之音이오 比音而樂之야야 及干戚羽旄를 謂之樂이라.” 조남권 김종수 공역, 『동양의 음악사상 禮記』, 민속원, 2005, 23~24쪽.

6) 도설(圖說)은 그림과 설명을 함께 수록한 것인데 보통 이론적으로 잘 정리된 문헌에서 찾아볼 수 있다. 도식(圖式)은 설명이 없이 하나의 제목 아래 해당 품목의 그림을 수록한 것이다. 도설과 도식이 없는 문헌은 본문의 기록 중 악기목록 등을 살펴보았다.

7) 각 물품들을 연주에 쓰이는 것과 무용(일무 및 정재)에 쓰이는 것으로 구분한 후 이들을 세분하여 연주용 악기, 연주신호용 악기, 연주신호용 의물, 일무용 무구, 일무신호용 악기, 일무신호용 의물, 정재용 무구, 정재용 악기, 정재용 의물, 정재용 의상으로 구분하여 살펴보았다.

(雅), 상(相), 독(牘)이 포함되어 있기 때문이다.

제 3기는 『증보문헌비고』(1908) 시기이며, 이 시기의 악기는 음악의 도구라는 오늘날의 악기의 개념과 같아지게 된다. 일무에서 소리를 내는 도구인 순, 탁, 요, 탁, 응, 아, 상, 독 그리고 정재에서 소리를 내는 도구인 향발, 동발, 대고, 소고가 악기에 속하게 된다. 또한 소리를 내지 않는 의물인 휘와 조촉은 악기에서 제외되었다. 마침내 조선시대 문헌에서 악기의 개념이 오늘날 사전적인 악기의 개념 또는 학문적인 악기의 개념과 같아지게 되었다.

Ⅲ. 악기 수급방식의 변화

조선 시대 궁중에서 필요한 악기들을 제작하고 수리하는 것과 관련한 기록들은 의궤를 통해 전해지고 있다. 본 장에서는 ‘악기 수급방식의 변화’를 살펴보기 위해 악기제작 관련 의궤 4종과 연향관련 의궤 5종을 대상으로 악기를 제작하고 수리한 기록을 살펴 보았다. 연구대상의 의궤에서 계사(啓辭), 품목(稟目), 이문(移文), 내관(來關), 감결(甘結) 등의 내용에서 ‘제작 및 수리한 악기의 목록’, ‘장인동원 관련 기록’, ‘악기에 쓰인 도구와 자재 동원 관련 기록’ 등을 살펴보고 이들을 비교 분석하여 악기 수급방식의 변화를 살펴보았다.

그 결과 조선시대 악기 수급방식은 대략 세 시기로 구분할 수 있었다.

제 1기는 ‘직접 제작 및 재료 진배(進排) 시기’이다. 진배란 필요한 자재들을 각 담당 관청으로부터 진상 받는 것을 의미한다. 이 시기에 해당하는 의궤는 『제기악기도감의궤』(1624), 『숙종기해진연의궤』(1719), 『영조갑자진연의궤』(1744), 『인정전악기조성청의궤』(1744)이다. 이 시기에는 악기를 제작하거나 보수할 때 작업에 참여할 장인들을 타 관청으로부터 동원하고, 필요한 자재들을 직접 채취하거나 관련 관청에서 가져와 사업을 진행하였다. 이러한 수급방식은 조선시대 궁중에서 필요한 물품을 제작 하는 일반적인 방식이었다.

제 2기는 ‘직접 제작 및 일부 재료 구매 시기’이다. 이 시기에 해당하는 의궤는 『경모궁악기조성청의궤』(1777), 『사직악기조성청의궤』(1804), 『순조기축진찬의궤』(1829)이다. 이 시기에는 이전의 악기 수급 방식을 대부분 유지하고 있었는데, 『경모궁악기조성청의궤』의 ‘무역질(貿易秩)’에 일부 악기의 주요 재료를 구매한 내역이 수록되어 있어 화폐가 제한적으로 쓰인 것을 알 수 있다. 『순조기축진찬의궤』에서는 화폐를 적극적으로 사용한 시기로 대부분의 자재들을 돈을 지불하여 구매하였고, ‘재용(財用)’에는 총 사업비용을 정산하여 수록하였다. 이렇게 화폐를 사용하기 시작하지만 악기를 제작하거나 수리할 때 장인들을 동원하여 사업을 진행하는 것은 이전시기와 동일하였다.

제 3기는 ‘악기 구매 및 도급(都給) 시기’이다. 이 시기에 해당하는 의궤는 『헌종무신진찬의궤』(1848), 『고종정해진찬의궤』(1887)이다. 『헌종무신진찬의궤』는 일부 악기를 구매한 시기이다. 특히 주요 사부(絲部)악기들은 모두 구매하였는데, 아쟁의 경우 1부는 구매하고 1부는 직접 제작하였다. 아쟁의 기록을 보면 아쟁을 구매하는 비용과 직접 제

작하는 비용을 비교할 수 있는데, 구매하는 비용이 더 저렴한 것을 확인할 수 있다. 이렇게 사부악기들을 구매하여 썼음에도 불구하고 악기의 현(絃) 만큼은 조현장(造絃匠)이 백사(白絲)를 이용해 직접 제작한 것이 특징이다. 『고종정해진찬의궤』는 도급(都給)시기이다. 도급이란 외부 업체에 비용을 지불하고 작업을 도맡아 하게 하는 방식이다. 이러한 도급이라는 개념은 연구대상의 문헌 중 『고종정해진찬의궤』에서 처음 등장하게 된다. 이 의궤에서는 대부분의 풀폼들과 악기의 현(絃)까지도 모두 도급으로 외부의 사공장(私工匠)⁸⁾에게 비용을 지급하고 해결하였다. 따라서 이 의궤에서는 악기의 제작 및 수리에 참여한 장인들의 수가 급감한 것을 확인할 수 있으며 조현장도 기록에서 사라지게 된다.

조선시대 궁중에서의 악기 수급방식은 화폐·상업경제가 발달하는 시대적 모습과 함께 점차적으로 변화하여 오늘날과 같이 외부 업체에 대금을 지불하고 맡기는 방식으로 변화한 것을 확인할 수 있었다. 동시에 민간에서는 악기의 제작과 판매, 그리고 수리를 전문으로 하는 사공장(私工匠)들이 점차 발전하게 되는 것을 추측할 수 있다.

IV. 맺음말

본 연구에서는 이론적 측면에서 ‘악기 개념의 변화’와 제작의 측면에서 ‘악기 수급방식의 변화’를 조선시대 문헌들을 통해 시대순으로 살펴보았다. 본 연구는 연주의 관점에서 악기의 변화에 대해 살펴본 기존의 연구성과들과 더불어 악기(樂器)라는 것이 시대가 흐르면서 어떻게 변화하였는지 좀 더 입체적으로 살펴보는 데 유용할 것으로 기대된다.

8) 『경국대전』(1471) 권6 「공전(工典)」 중 ‘공장(工匠)’조의 경공장(京工匠)에는 129종류의 장인들 2,841명이 기록되어 있으며 외공장(外工匠)에는 27종류의 장인들 3,652명이 기록되어있다. 경공장은 상의원, 군기시, 장악원 등 중앙관청에 소속된 장인들을 말하며, 외공장은 지방관청에 소속된 장인들을 말한다. 사공장(私工匠)은 관청에 소속되지 않고 민간에서 일을 하는 장인들을 의미하는데, 공예계의 연구에서는 ‘경공장의 사공장化’라 하여 조선후기에 사공장이 발전하면서 경공장을 대체하게되고, 궁중에서도 점차 필요한 물품을 직접 제작하기 보다는 외부의 사공장에게 구입하게 되었다고 한다. 장경희 『의궤 속 조선의 장인1』, 솔과학, 2013, 12~17쪽.

<중대엽>의 가창 방식과 시기 연구

김승은(한국학중앙연구원)

<목 차>

- I. 서론
- II. <중대엽> 가창 관련 자료
- III. <중대엽>의 가창 방식
- IV. <중대엽>의 가창 시기
- V. 결론

I. 서론(연구목적)

<중대엽>은 조선 후기 풍류방에서 불리던 성악곡 중 하나로 <만대엽(慢大葉)>·<중대엽(中大葉)>·<삭대엽(數大葉)>의 대엽조 악곡 중 중간 속도의 악곡이다. <만대엽>·<삭대엽>과 함께 세틀 형식으로 불리던 <중대엽>은 『양금신보』에 평조⁹⁾, 우조, 우조계면조, 평조계면조의 4가지 조가 보이는 점¹⁰⁾을 보아 17세기 초엽부터 유행하기 시작했음을 알 수 있다.

<중대엽>은 이익(李瀾, 1681~1763)의 『성호사설(星湖僿說)』¹¹⁾에 쓰여진 “중(中)은 조금 빠르나 이 역시 좋아하는 이가 적다.”라는 말에 근거하여 18세기 중후반에는 거의 불리지 않고 전승이 끊어졌던 것으로 인식되었다. <중대엽>의 가창 방식과 시기에 대해 새로운 주장이 나오게 된 것은 2000년대 이후부터로 <중대엽>을 수록한 가집이 새롭게 발굴되며 고악보 자료도 새로운 시각으로 살펴보려는 경향이 나타났기 때문이다.

<중대엽>의 가창 방식에 대해서는 <중대엽>을 수록한 시조 한역 자료 및 가집과 고악보에 근거하여 <삭대엽>과 마찬가지로 <중대엽>도 한바탕으로 불리었다는 주장¹²⁾이 권순희에 의해 제기되었다. 이 논문 이후 18세기 중후반까지도 <중대엽>의 전승이 끊이지 않고 활발하게 가창되었을 가능성이 주목되기 시작하였다.

그 후 신경숙은 『지음(知音)』과 『현학금보(玄鶴琴譜)』에 근거하여 18세기에 <중대엽>과 <삭대엽>이 원곡과 대가(臺歌)의 모습으로 짝지어 불리었다는 새로운 주장¹³⁾을 펼

9) “俗稱心方曲” 『양금신보』, 『한국음악학자료총서』 제14집, 국립국악원, 1984, 82쪽.

10) 이해구, 『양금신보』 4조, 『한국음악연구』, 국민음악연구회, 1957[1943].

11) “慢者極緩人厭廢久中者差促亦鮮好者今之所通用即大葉數調也.” 이익 『성호사설』 卷之十三.

12) 권순희, 「가곡 연창 방식에서 중대엽 한바탕의 가능성」, 『민족문화연구』 제44집, 고려대학교 민족문화연구원, 2006.

13) 신경숙, 「중대엽·만대엽과 대가」, 『시조학논총』 제29집, 한국시조학회, 2008a; 신경숙, 「가곡 연창

쳐 <중대엽>의 또 다른 가창 방식에 대해 주목하게 하였다.

한편, 『오희상금보』와 『유예지』의 <중대엽>을 검토한 최선아는 <삭대엽>을 중심으로 가곡 한바탕을 이루어 가던 19세기 전반까지도 <중대엽>이 당시에 널리 불리던 익숙한 곡이라고 말하였다.¹⁴⁾ 그러나, 19세기 전반까지도 <중대엽>이 일반적으로 널리 가창되었다는 주장에는 재고의 여지가 있다.

그리하여 본고에서는 17세기부터 19세기까지 <중대엽>이 수록된 고악보와 가집, 문헌 자료를 모두 종합적으로 살핌으로써 가곡사의 시기별 변화를 알아보고 <중대엽>이 어떠한 방식으로 가창되었는지, 언제까지 불리었는지 확인하고자 한다.

<표 3> 연구 대상 고악보

연대	고악보
17세기	『양금신보』(1610)
	『현금동문유기』(1620)
	『현금신증가령』(1680)
18세기 초중엽	『연대소장금보』
	『운몽금보』(1707)
	『어은보』
	『한금신보』(1724)
18세기 말엽	『고대금보A』(1791)
	『유예지』
19세기	『현학금보』, 『오희상금보』
	『삼죽금보』(1841)

<표 2> 연구 대상 가집

연대	가집
17세기	×
18세기 초중엽	『청구영언』(1728)
	『해동가요』
	『가보』 『가조별람』
18세기 말엽	『병와가곡집』
	『시조』
19세기	『지음』
	『가곡원류』(1876)
	『협률대성』

II. <중대엽> 가창 관련 자료

제 II장에서는 각 시기별 특징이 드러나는 고악보와 가집을 중심으로 <중대엽>의 특징을 살펴보았다. 17세기에는 <중대엽>이 평조의 한 곡에서 4가지 조로 나뉘고 이러한 4가지 조에서 각각 一, 二, 三으로 분화가 시작되는 모습이 보인다. 18세기 초중엽의 고악보와 가집에는 분화가 완성된 <중대엽>의 모습이 보여 이 시기에 <중대엽>이 널리 불리게 되었음을 알 수 있었다. 이후 18세기 말엽의 고악보와 가집에는 <중대엽>의 수록 악곡이 급격하게 줄어들는데, 이를 보아 이 시기부터 <중대엽>이 가창 현장에서 점차 사라지고 있었음을 알 수 있었다.

III. <중대엽>의 가창 방식

제 III장에서는 <중대엽>의 가창 방식을 <중대엽>을 한바탕으로 엮어 부르는 방식과

방식에서의 ‘중대엽·만대엽과 대가’, 『민족문화연구』 제49집, 고려대학교 민족문화연구원, 2008b.
 14) “<삭대엽> 중심의 가곡 한바탕을 이루어 가는 18세기 말에서 19세기 전반에도 <중대엽>은 당시에 일반적인 음악 소비자층이 접할 수 있는 가장 익숙한 곡이었다.” 최선아, 「<중대엽>과 <삭대엽>의 연창 방식에 관한 연구」, 『한국음악연구』 제45집, 한국국악학회, 2009, 455쪽.

<중대엽>과 <삭대엽>을 짝지어 부르는 방식으로 나누어 살펴보았다. <중대엽>을 한바탕으로 엮어 부르는 방식은 <중대엽>과 <삭대엽>에서 一, 二, 三, (四)의 악곡들이 분화되며 만들어진 가창 방식으로 18세기 초엽의 <중대엽>은 악조별로 一, 二, 三을 엮어 한바탕으로 가창되었고, 18세기 중엽의 <중대엽>은 각 악조별로 <삭대엽> 및 <복전>과 함께 한바탕으로 불리었을 것으로 보인다.

<중대엽>과 <삭대엽>을 짝지어 부르는 방식은 17세기 말엽 이후 <만대엽>이 가창 현장에서 사라지고, <중대엽>과 <삭대엽>만이 남아 불리게 되며 생긴 가창 방식으로 『현학금보』 및 『오희상금보』, 『지음』, 『가조별람』과 같은 가집과 고악보에 보인다. 『현학금보』 및 『오희상금보』, 『지음』에서는 이렇게 두 곡을 짝지어 부르는 방식을 대(臺) 또는 대가(臺歌)라고 기록하였으며 이때, <중대엽>과 <삭대엽>은 一, 二, 三의 순서와 악조가 각기 섞이지 않고 각기 짝지어 불리었다.

IV. <중대엽>의 가창 시기

제 IV장에서는 먼저 18세기 가곡계의 흐름에 대해 김성기를 중심으로 검토하였으며, 그 후 19세기 초엽 이후 <중대엽>의 가창 가능성을 살펴보기 위해 『현학금보』의 <중대엽>과 <삭대엽>의 기보 체제를 악곡 명칭, 수파형 악보 및 장단형의 유무의 3가지로 나누어 비교하였다. 그 결과 『현학금보』의 고아가결차서(古雅歌關次序)에 수록된 우조의 <중대엽>과 <삭대엽>은 악곡 명칭에서 확연한 차이를 보이며, 수파형 악보 또한 <중대엽>에만 수록되어 있을 뿐 <삭대엽>에는 보이지 않음을 확인하였다. 반면, 장단형의 경우 <중대엽>에는 없고, 당시에 널리 연주되던 <삭대엽>에만 장단형이 기보되어 있다.

이는 『현학금보』가 필사된 19세기 초엽 널리 불리어 선율이 잘 알려져 있던 <삭대엽>의 경우 굳이 선율을 나타내는 수파형 악보를 기보하지 않아도 그 당시 연주하는데 무리가 없었으므로 수파형 악보를 따로 수록하지 않았고, 단지 연주를 위한 장단형만을 기보하였지만, <중대엽>의 경우 당시 불리지 않던 곡이기에 장단형은 기보하지 않고, 이전 시기 가집에서 주로 보이는 수파형 악보를 수록한 것으로 보인다.

즉, 19세기 초까지 생존했던 『현학금보』의 저자 오희상은 그 당시 가창이 단절된 <중대엽>을 고악보 및 가집을 모두 참고하여 『현학금보』에 수록하였던 것이지, 『현학금보』가 필사된 19세기 초엽 <중대엽>이 여전히 가창되고 있었다고 보기는 힘들다.

본고의 <중대엽> 관련 자료의 검토 결과 17세기 <중대엽>은 한 곡에서 여러 곡으로 분화가 시작되고 18세기에는 파생이 완료되어 <중대엽> 一, 二, 三이 한바탕으로 엮어 가창되거나 혹은 <삭대엽>과 짝지어져 불리었다. 그러나 18세기 말엽이 되며 <중대엽>은 가창 현장에서 급격하게 사라지고, 『현학금보』가 필사된 19세기 초엽 이후에는 일부 고악보와 가집에 ‘고가(古歌)’ 즉 옛 노래로 인식되어 기록되었을 뿐 가곡계의 현장에서 실제로 가창되지 않았음을 알 수 있었다.

처용무 춤과 음악의 변천 양상 연구

김은빈(한국학중앙연구원)

<목 차>

- I. 서론
- II. 처용무 춤과 음악의 변천
- III. 현행 처용무 분석
- IV. 결론

I. 서론

처용무는 본디 처용가면을 쓰고 화려한 의상을 입고 추는 일종의 무용극 형태로서 신라시대의 처용설화에서 비롯되었다. 고려시대와 조선시대를 거쳐 점차 형태가 변화하였으며 조선시대에 궁중정재로 정착되었다. 신라시대부터 이어져 오던 처용무의 기록은 조선말기 고종이후 연행 기록을 찾을 수 없다. 처용무가 다시 연행되기 시작하는 것은 1923년 이왕직악부에서 처용무를 복원한 이후이다. 이렇듯 전승의 단절이 있었으나 복원을 통하여 처용무는 현재까지 전승이 이루어지고 있다.

본 논문은 처용무의 춤과 음악이 시대에 따라 어떻게 변천하였는가를 현재 확인 가능한 문헌 및 기타 자료를 통하여 알아보도록 하겠다. 또한 현행 처용무의 춤과 음악을 『궁중무용무보 제 1집 처용무』를 통하여 춤과 음악의 결합 양상을 분석해 보도록 하겠다.

II. 처용무 춤과 음악의 변천

처용무의 음악과 춤의 구체적인 형태를 살필 수 있는 기록물은 조선전기의 『악학궤범』(1493)¹⁵⁾을 비롯하여, 조선후기의 기록인 『통명전진찬시의주창사회무도』(1857)¹⁶⁾, 『증보문헌비고』(1908)¹⁷⁾ 등이 있다. 1923년 처용무의 복원 이후로 처용무의 형태를 확인할 수 있는 기록은 『무의』(1929)¹⁸⁾, 성경린·이병성의 기록(1931)¹⁹⁾, 김기수의 『처용

15) 『樂學軌範』(1743), 『한국음악학자료총서 제 29집』, (서울 : 국립국악원), 1988.

16) 규장각 원문검색 서비스, <http://kyudb.snu.ac.kr/>, 2018. 8. 24.

17) 『增補文獻備考』(1908), 『한국음악학자료총서 제 27집』, (서울 : 국립국악원), 1988.

18) 이흥구, 『중요무형문화재 제39호 처용무』, (서울 : 화산문화, 2000), 102~104쪽.

무보』(1956)²⁰, 『무형문화재 조사보고서 제60호 처용무』(1969)²¹, 『궁중무용보』(1986)²² 등이 있다. 위의 8가지 기록물을 통하여 조선시대부터 현재까지 처용무 춤과 음악의 전반적인 변화양상을 살펴보았다. 변화 양상을 정리하면 다음의 <표 1>과 같다.

<표 1> 시대에 따른 처용무 춤과 음악의 구성

조선전기		조선후기				근현대					
악학궤범(1493)		통명전진찬(1857)		증보문헌비고(1908)		무의(1929)		성경린·이병성 기록서(1931)		처용무보(1956)·무형문화재조사보고서(1969)·궁중무용무보(1986)	
춤	음악	춤	음악	춤	음악	춤	음악	춤	음악	춤	음악
회선·초입배열		족도	정음만기	회무	정음만기	회무	봉황음 일기	무진	수제천	평진	수제천
		회무						배례		우거수 좌거수	
무릅디피무	처용만기(봉황음 1기)	주선	향당교주	×	향당교주	×	봉황음 중기	상면상배	중령산	상대상배	향당교주
상대		×		산작화무		삼진		발바딿춤(삼진)			
상배		×		무진		사방작대		산작화무(사방작대)			
상대		×		상면상배		상대상배 선거우서 차거좌수		동서 상배상배무 남북 상배상배무			
상배		×		회선		회무		좌선회무			
홍정도돔무		×		일렬북향		제행이무		제행이무(일렬작대)			
발바딿무		×		×		×		×			
인무		일회		×		×		×			
발바디작대무		×		오방삼진작대검무		오방무		오방작대			
수양수 무릅디피무		×		여민락령		대무		중앙대무 휘블전선		삼현 도드리	
수양수 오방무	오방대무	오방무뿔디피무	수양수 오방무2								
우선	봉황음 중기	×	미후악	회선	염불	우선회무					
회무		×				일렬북향	제행이무(일렬작대)				
제행이무	제행	×	무진무퇴	×	×	×					
무진무퇴	대무	미후사				×	×				
정음무	정음 급기	×	향당교주	×	낙화유수	낙화유수					
		대무		×		무퇴	×				
환장무	복전 급기	우선	회무	향당교주	세환입	낙화유수 무진무퇴 회선					

조선전기에 해당하는 『악학궤범』(1493)의 처용무는 가장 다양한 춤동작이 나타나며,

19) 이흥구, 앞의 책, 106~109쪽.

20) 이흥구·손경순, 『한국궁중무용자료총서8 : 처용무, 학무』. (서울 : 보고서, 2010), 362~371쪽.

21) 김천흥·김기수, 『무형문화재조사보고서 제 60호 처용무』. (서울 : 문화재관리국), 1969.

22) 『궁중무용무보 제1집 : 처용무』. (서울 : 국립국악원), 1986.

음악으로는 봉황음을 주로 연주하였다. 또한 창사인 ‘산하천리국’을 춤 반주로 사용하는 특징을 가진다. 조선전기 다양한 춤동작으로 연행되었던 처용무는 조선후기에 이르면서 간소화되었다. 흥정도둬무, 발바닥무, 정읍무 등이 생략되었으며, 음악 또한 조선전기와 달리 여민락, 향당교주, 정읍 등이 주로 사용되었다. 조선후기 처용무의 춤과 음악이 변화한 이유는 남아있는 기록이 충분하지 않아 알 수 없다.

조선말기 고종 이후 전승이 단절되었던 처용무는 1923년 복원되었다. 복원이 이루어질 당시 『악학궤범』을 기준으로 복원이 이루어졌으나, 1923년과 가장 근접한 무보를 확인한 결과 『악학궤범』과 다르게 나타난다. 음악은 봉황음으로 그 이름은 같으나 남아있는 악보가 없어 동일한 음악인지 알 수 없다. 춤의 구성에 있어서도 산작화무, 낙화유수 등의 동작이 추가되어 『악학궤범』과 다른 구성을 가진다.

1923년 처용무가 복원되었으나 그 이후 동일한 형태로 연행되지 않았다. 현행과 동일한 구성을 가진 가장 오래된 무보는 1956년 김기수에 의해 만들어진 『처용무보』이다. 이로 볼 때 현행의 처용무는 약 1950년대 정착되었을 것이라 판단할 수 있다.

Ⅲ. 현행 처용무 분석

현행 처용무의 춤과 음악이 결합된 양상을 분석하였다. 현행 처용무의 형태를 담은 『궁중무용무보』를 기준으로 한 장단씩 나누어 분석하였으며, 『궁중무용무보』의 자료가 부족한 경우 가까운 년도의 무보인 김기수의 『처용무보』와 『무형문화재조사보고서 제 60호 처용무』를 함께 비교하여 살펴보았다.

그 결과 처용무 중 수제천·향당교주에 해당하는 춤과 음악의 결합에 균열을 확인할 수 있었다. 수제천의 경우 춤의 시작 박과 주선율의 시작 박이 서로 다르게 나타나 춤의 단위와 음악의 단위가 어긋난다. 향당교주의 경우 수제천에 비하여 춤과 음악이 분리되지 되지는 않는다. 하지만 1969년 조사를 통하여 제작된 『무형문화재 조사보고서 제 60호 처용무』의 향당교주 무보와 비교하였을 때 춤은 같으나 음악이 다름을 확인할 수 있다. 이는 무용수는 장단만을 듣고 춤을 추고 연주자는 춤과는 관계없이 연주하는 모습을 보여준다.

세령산·삼현도드리·송구여지곡의 경우 수제천·향당교주와 달리 춤과 음악이 유기적으로 결합되어 진행된다. 세령산의 경우 춤동작을 맺을 때 주선율이 종지구를 연주하거나 한음을 길게 끌어내 춤과 연결됨을 볼 수 있다. 삼현도드리·송구여지곡 역시 동일하게 나타난다.

이러한 차이는 일제강점기를 겪으며 연행 및 전승의 단절을 겪은 이유가 크다. 1923년 『악학궤범』을 기준으로 처용무의 복원이 이루어졌으나 전승의 단절로 인하여 악기 및 무구가 남아 있지 않았으며, 처용무를 교육받은 인물 또한 없었다. 『악학궤범』을 기준으로 복원이 이루어졌으나 복원이 아닌 『악학궤범』을 기준으로 한 재창작이 이루어졌을 것으로 추측한다.

수제천·향당교주의 경우 조선시대 처용무에 사용한 기록이 있기에 차용하였을 것으로

추측된다. 하지만 기악곡으로 연주되던 음악을 춤의 장단에 따라 편집하여 사용하였기에 춤과 음악의 결합에 균열이 나타나게 된 것으로 유추할 수 있다. 세령산·삼현도드리·송구여지곡의 경우 처용무 음악으로 선택된 정확한 이유는 알 수 없다. 이에 대하여 일각에선 처용무의 음악이 처용무 재현과정에서 당시 악사장급 선생님들의 임의적인 채택의 결과라는 의견이 제기되기도 하였다.²³⁾ 하지만 1923년 복원 이후 사용되기 시작한 것으로 보아 음악을 복원한 것이 아닌 춤에 맞는 곡을 선택하여 사용하였을 것으로 추측한다. 이로 인하여 수제천·향당교주와 달리 세령산·삼현도드리·송구여지곡의 춤과 음악이 유기적으로 결합될 수 있었을 것이라 사료된다.

IV. 결론

오랜 시간에 걸쳐 전승된 처용무의 춤과 음악을 기록물을 중심으로 변천 양상을 정리하였으며, 현행 처용무의 춤과 음악을 함께 살펴 결합 양상을 확인하였다. 하지만 조선 후기 처용무 절차 및 음악의 변화 이유, 1923년 복원당시 음악선정의 이유 등은 살피지 못한 한계점이 있다.

정재는 악·가·무가 함께 공연되는 연행물이기에 다른 정재 또한 춤과 음악을 함께 살피는 연구가 이루어져야 할 것이다. 처용무 외에도 앞으로 춤의 연구에 음악을 아울러 살피는 관점과 방법의 개발이 활발히 이루어지기를 기대한다.

23) 김용·이종숙, 「현행 처용무의 무작 고찰」, 『한국무용사학』 제 4호, (서울 : 한국무용사학회, 2005), 47쪽.

양금 조현법과 기보에 대한 역사적 고찰

안소현(한국학중앙연구원)

<목 차>

- I. 서론
- II. 19C 전반 양금 조현법과 기보 방식
- III. 19C 후반 ~ 20C 초 양금 조현법과 구음 기보
- IV. 현행 양금 조현법과 구음 기보
- V. 맺음말

I. 서론

양금 고악보에는 악보마다 조현법이 있고, 그 조현법에 맞게 양금 고악보가 만들어졌다. 이와 같은 까닭으로 고악보의 선율을 분석할 때, 양금 조현법의 검토가 먼저 이루어져야 한다. 그러나 지금까지는 악보의 특징 및 시기적 변화를 고려하지 않고 현행(국악원)의 선율을 기준으로 삼아 역보함이 일반적이다.

본고에서는 양금 고악보의 양금도해와 기록을 바탕으로 조현법이 비교적 분명하게 나타나는 고악보를 먼저 살펴보고자 한다. 아울러 양금의 구음 체계도 함께 보겠다. 자료를 통해 나타나는 특징을 바탕으로 양금 고악보를 19세기 전반, 19세기 후반에서 20세기 초, 현행의 세 시기로 나누어 시기별로 조현과 기보에 대해 연구하고자 한다.

율자와 같은 분명한 음고가 나타나야 정확하게 음고 파악이 가능하므로 분명한 음고가 드러난 『協律大成』²⁴⁾, 『響嶽律譜』²⁵⁾, 『朝鮮舊樂 靈山會像』²⁶⁾, 『芳山韓氏琴譜』²⁷⁾, 『朝鮮音律譜』²⁸⁾, 『洋琴譜概要』²⁹⁾, 『雅樂部洋琴譜』³⁰⁾, 『國樂譜』³¹⁾, 『지영희 洋琴 風流』³²⁾를 대상으로 삼아 살펴보겠다. 『歐邏鐵絲琴字譜』³³⁾와 『遊藝志』³⁴⁾는 음고 파악이 대략적으로만 가능하지만, 조현 관련 설명을 바탕으로 조현법을 해석할 수 있으므로 연구 대상으로 삼겠다. 그리고 양금 구음 체계를 살펴보고자 여타 양금 고악보의 구음을 검

24) 『協律大成』, 『韓國音樂學資料叢書』, 제14집, 국립국악원, 1984, 25~74쪽.

25) 『響嶽律譜』, 『韓國音樂學資料叢書』, 제2집, 국립국악원, 1980, 135~147쪽.

26) 김인식, 『朝鮮舊樂 靈山會像』, 조선정악전승소, 1914; 서울대학교 중앙도서관 (<http://library.snu.ac.kr/>, 2018.07.24.)에서 제공하는 『朝鮮舊樂 靈山會像』의 원문 이미지 (http://rosetta-app.snu.ac.kr:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE1246868, 2018.07.24.) 참조 및 인용.

27) 『芳山韓氏琴譜』, 『韓國音樂學資料叢書』, 제14집, 국립국악원, 1984, 153~204쪽.

28) 『朝鮮音律譜』, 『韓國音樂學資料叢書』, 제25집, 국립국악원, 1988, 37~53쪽.

29) 『洋琴譜概要』, 『朝鮮雅樂』, 한국학중앙연구원 장서각 디지털 아카이브(<http://yoksa.aks.ac.kr/>, 2018.11.11.), 마이크로필름 등록번호 MF16-332.

30) 『雅樂部洋琴譜』, 『韓國音樂學資料叢書』, 제28집, 국립국악원, 1989, 127~168쪽.

31) 정경태, 『國樂譜』, 全州高, 1955, 56~102쪽.

32) 성금연, 『(다시보는) 지영희 민속음악 연구자료집』, 채륜, 2014, 509~533쪽.

33) 『歐邏鐵絲琴字譜』, 『韓國音樂學資料叢書』, 제14집, 국립국악원, 1984, 91~112쪽.

34) 『遊藝志』, 『韓國音樂學資料叢書』, 제15집, 국립국악원, 1984, 123~153쪽.

토하겠다.

II. 19C 전반 양금 조현법과 기보 방식

지금까지 『歐邏鐵絲琴字譜』의 양금 조현법은 현행(국악원)의 조현법과 같게 해석하는 것이 일반적이었다.³⁵⁾ 이후 처음으로 『歐邏鐵絲琴字譜』의 양금도해와 조현 관련 기록을 주목한 연구는 「『歐邏鐵絲琴字譜』의 칠조」³⁶⁾이다. 이 연구에서는 『歐邏鐵絲琴字譜』의 제4 의용피자(第四宜用彼字)와 제5 제형(第五製形)의 기록을 바탕으로 사자조(四字調)·을자조(乙字調)·상자조(上字調)·척자조(尺字調)·공자조(工字調)·범자조(凡字調)·육자조(六字調)의 구성음을 궤의 비율에 따라 양금의 현에 배열했다.³⁷⁾ 그러나 이 같은 조현법은 좌괘-우편과 좌괘-좌편의 음정 관계가 2도로 이루어진다.³⁸⁾ 양금 계통 악기는 구조상 좌괘-우편과 좌괘-좌편이 5도의 음정 관계로 조현되기 때문에³⁹⁾ 양금에서 실제로 이렇게 조현되기는 어렵다.

그러므로 본고에서는 『歐邏鐵絲琴字譜』의 양금 조현법을 기존 해석과 다르게 재구성하고자 한다. 재구성 방법은 선행연구의 『歐邏鐵絲琴字譜』의 7조를 해석한 조현법⁴⁰⁾에서 배열만 다시 할 수 있다. 제1현에는 좌괘-우편과 좌괘-좌편이 5도의 음정 관계를 이룰 수 있게 사자조의 구성음인 솔·파·도를 좌괘-우편에 파, 좌괘-좌편에 도, 우괘-좌편에는 솔을 배열한다. 제2현부터 제7현까지도 같은 방법으로 배열한다. 그 결과, 『歐邏鐵絲琴字譜』, 『遊藝志』 조현법은 현행(국악원)과 비교하면 좌괘는 2도, 우괘는 3도 높게 조현되는 조현법으로 재해석했다.

『遊藝志』 양금도해에 나타난 서양음악 관련 부호는 『歐邏鐵絲琴字譜』, 『遊藝志』, 『御製律呂正義續編』, 『五洲衍文長箋散稿』의 기록을 통해 #·♭·♮·♯·♭·♮·♯·♭·♮·♯·♭·♮는 청성, ♯·♮(♮는 중성, ♭·♯·♮·♯·♭·♮·♯·♭·♮·♯·♭·♮(八形號의 中)·♯(全準)은 탁성의 부호로 재해석했다. 이를 통해 당시 양금은 음역대가 분명하게 드러나는 5도의 음정 관계로 조현되었음을 알 수 있다.

III. 19C 후반 ~ 20C 초 양금 조현법과 구음 기보

35) 장사훈, 「구라철사금자보의 해독과 현행 평시조와의 관계」, 『국악논고』, 서울대학교출판부, 1966, 314~334쪽; 이재숙, 「양금 주법에 관한 소고」, 『한국음악연구』, 제2집, 한국국악학회, 1972, 45~46쪽; 김우진, 「양금 수용과정에 관한 연구」, 『한국음악연구』, 제46집, 한국국악학회, 2009, 33~35쪽. 이외의 선행연구에서도 『歐邏鐵絲琴字譜』의 선을 분석 시 현행(국악원)의 조현법과 같게 해석했다.

36) 최선아, 「『구라철사금자보』의 칠조」, 『한국음악연구』, 제44집, 한국국악학회, 2008, 215~231쪽.

37) 최선아, 위의 논문, 215~231쪽.

38) 최선아, 위의 논문, 224쪽에 의하면 양금 궤의 비율에 따라 좌괘-우편과 좌괘-좌편이 온음이어야 한다고 했다.

39) 세계 각국의 덜시머 계통 악기에는 다양한 조현법이 나타나지만, 대부분 좌괘-우편과 좌괘-좌편이 5도의 음정 관계로 조현되었다. 4·6·8도 등의 음정 관계도 나타나지만, 좌괘-우편과 좌괘-좌편이 모두 2도의 음정 관계로 조현된 조현법은 찾아볼 수 없다. Paul M. Gifford, *The hammered dulcimer: a history*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2001, pp. 394~408.

40) 최선아, 앞의 논문, 219~227쪽.

이 시기의 악보인 『協律大成』, 『響嶽律譜』, 『朝鮮舊樂 靈山會像』, 『芳山韓氏琴譜』, 『朝鮮音律譜』, 『洋琴譜概要』를 통해 19세기 후반에서야 조현 순서와 기준음(우괘-좌편의 제5현 임중)이 나타난다. 본고에서 필자의 해석에 따르면, 이 시기의 양금 조현법은 현행(국악원)의 조현법과 거의 동일해진다. 그러나 다른 점은 이 시기의 양금 고악보에는 좌괘-우편 제3현, 좌괘-좌편 제6현이 협중으로 나타난다는 점이다.

양금의 구음 체계를 살펴보기 위해 여타 양금 고악보는 양금도해와 함께 제시된 구음보와 양금도해가 생략된 구음보의 두 가지로 분류했다. 양금을 연주할 때는 사용하는 현과 사용하지 않는 현이 구분되는데, 각 현에 어떻게 구음이 붙어있는지, 어떤 구음을 많이 사용하는지 살필 수 있다.

IV. 현행 양금 조현법과 구음 기보

현행 양금 조현법과 구음은 국악원줄풍류와 향제줄풍류, 두 계통으로 나눌 수 있다. 이전 시기에서는 좌괘-우편 제3현과 좌괘-좌편 제6현이 협중으로 나타나는 반면, 『雅樂部洋琴譜』부터는 고선으로 조현하기 때문에 국악원줄풍류의 양금 조현법은 변화를 겪었다. 그러나 국악원줄풍류의 양금 구음은 이전 시기의 것과 동일하다.

향제줄풍류의 양금 조현법은 이전 시기와 같으므로 19세기 말의 조현법이 이어진다. 구음 체계를 살펴보면 같은 음에 같은 구음을 사용하는데, 이는 이전 시기의 악보인 『朝鮮音律譜』의 구음 체계가 나타난다고 볼 수 있다.

V. 맺음말

본고에서는 『歐邏鐵絲琴字譜』와 『遊藝志』의 양금 조현법을 새롭게 재해석했다. 양금은 좌괘-우편과 좌괘-좌편이 완전5도의 음정 관계로 이루어지는 것이 일반적이므로, 『歐邏鐵絲琴字譜』의 7조 구성음에 이를 적용하여 재해석했다. 『遊藝志』 양금도해의 부호는 재해석한 결과, 모두 좌괘-우편과 좌괘-좌편의 음역을 의미하는 부호로 볼 수 있다. 이 부호는 『歐邏鐵絲琴字譜』와 『遊藝志』의 양금 조현법 해석의 뒷받침이 된다.

19세기 후반에서 20세기 초에 이르면 『協律大成』과 『芳山韓氏琴譜』에서 양금의 조현 순서와 기준음이 제시된다. 두 악보 및 『響嶽律譜』, 『朝鮮舊樂 靈山會像』, 『朝鮮音律譜』, 『洋琴譜概要』의 조현 체계는 모두 같고, 좌괘-우편 제3현과 좌괘-좌편 제6현이 협중으로 조현된다는 점이 특징이다. 구음 기보는 일정한 패턴의 일관성이 보인다. 구음에 따라 사용하는 현과 사용하지 않는 현이 구분되고, 사용하지 않는 경우에는 구음이 나타나지 않는다.

국악원줄풍류의 양금 조현법은 이전 시기와 다르게 좌괘-우편 제3현, 좌괘-좌편 제6현을 고선으로 조현한다. 그러나 향제줄풍류에서는 해당 현이 여전히 협중이므로, 19세기 후반의 고악보는 현행 향제줄풍류의 조현법에 따라 이해함이 필요하다고 생각된다.

함경도 망목굿 굿거리의 장단 구성 연구

-상애짓는장기, 도속잡는장기, 드러치는장기를 중심으로-

윤담경(서울대학교)

<목 차>

- I. 서론
- II. 망목굿의 절차별 장단 구성
- III. 망목굿의 장단
- IV. 결론

I. 서론

함경도에서 녀굿은 망목굿이라 한다. 망목굿에서는 ‘상애짓는장기’, ‘도속잡는장기’, ‘드러치는장기’와 같이 ‘장단’ 대신에 ‘장기’라는 표현을 쓴다. 특히 함경도 무녀들은 이 세 장단으로 진행이 되는 거리의 장단 구성을 설명 할 때, ‘상애짓고 도속잡고 드러친다’고 말한다. 그래서 이 세 장단은 굿거리에서 마치 하나의 틀처럼 짜여 사용되는 것처럼 보인다. 세 장단을 중심으로 한 굿거리의 장단 구성 연구를 위해 무녀들이 사용하는 명칭에 기반한 연구가 필요하다. 이에 본고에서는 함경도 무녀들이 사용하는 명칭에 기반하여 세 장단의 장단 구조 및 운용 방식, 사설 내용 등을 살펴보겠다.

본 연구의 주요 대상은 1981년 12월 9~10일 이틀간 서울 관악구 봉천동에서 진행된 함경도 망목굿의 현장 자료(이보형 소장 음원 자료⁴¹), 예술자료원 영상 자료⁴²)이다.

II. 망목굿의 절차별 장단 구성

이보형이 정리한⁴³ 망목굿의 절차별 장단 구성을 재검토하여 일부 내용을 수정하면, 장단 구성에 따른 거리를 세 가지로 분류할 수 있다. 하나는 청배장기로만 진행되는 거

41) 서울대학교 동양음악연구소 토대연구 대상 자료인 이보형 소장 함경도 망목굿 조사자료 I-220, I-221, I-222, I-223, I-224, I-225, I-226, I-227, I-228, I-234, I-235, I-236, I-237.

42) 한국문화예술진흥위원회, <함경도 무속 ‘망목이 굿’>, 한국문화예술진흥원, 1981.

43) 이보형, 「함경도 굿의 음악」, 『함경도 망목굿』, 열화당, 1985, 106~107쪽.

리이다. 청배장기는 굿의 초반에서 굿판을 정화하고 토세신과 성주신 등 가신을 모시는 거리에서 사용되었다. 다른 하나는 ‘~천수’로 끝나는 거리이다. <문열이천수>와 <왕당천수>에서는 천수경을 외기 때문에 염불조로 구송하거나, 3소박 또는 2소박의 장단을 활용하였다. 또 다른 하나는 상애짓는장기-도속잡는장기-드러치는장기가 중심이 되는 거리이다. 함경도 무녀의 증언에 의하면 망목굿의 특별한 거리를 제외하고는 이 세 가지 장단으로 진행된다고 한 만큼 망목굿에서 중요한 장단이다.

〈표 7〉 망목굿 절차에 따른 장단 구성

		장단 구성	
		이보형	필자
1		부정	청배
2	토세굿	청배-상애짓기-도속잡기-드러치기	청배
3	성주굿	청배-상애짓기-도속잡기-드러치기	(청배)-상애짓기-도속잡기-드러치기
4	객로굿	청배-상애짓기-도속잡기-드러치기	상애짓기-도속잡기-드러치기
5	문열이천수	천수(자유)	염불조-느린3소박 4박-3소박 10박-염불조-3소박 8박-2소박 8박-염불조-3소박 8박-2소박 8박-염불조 ⁴⁴⁾
6	청배굿	청배	청배
7	타성풀이	상애짓기-도속잡기-드러치기	상애짓기-도속잡기-드러치기-도속잡기-드러치기
8	왕당천수	천수(자유)	<문열이천수>와 내용 동일
9	동갑접기	자유(엇모리형)	도속잡기-드러치기
10	도랑축원	상애짓기-도속잡기-드러치기	상애짓기-춤장단(미상)-도속잡기-드러치기
11	오기풀이	청배-드러치기	미상-도속잡기-드러치기
12	산천굿	자유	자유-불림-상애짓기-도속잡기-드러치기
13	돈전풀이	도속잡기-드러치기-불림	자유+불림-도속잡기-드러치기

Ⅲ. 망목굿의 장단

1. 상애짓는장기

상애짓는장기의 빠르기는 $J.+ J + J.= 40$ 으로 조금 느린 속도이다. 상애짓는장기는 8+ 5+ 8소박을 주기로 하는 ‘긴 상애짓는장기’와 3+ 2+ 3소박을 주기로 하는 ‘자진 상애짓는장기’의 두 가지 구조로 이루어져 있다.⁴⁵⁾ 긴 상애짓는장기와 자진 상애짓는장기 사이에는 5소박×3박(또는 3소박×3박) 한 장단의 돌장이 삽입된다.

긴 상애짓는장기와 자진 상애짓는장기의 장단 주기는 다르게 나타나지만 장단 운용 방식은 같다. 긴 상애짓는장기는 (8+ 5+ 8소박)×2에 사설을 붙이고, (8+ 5+ 8소박)×1에 타악기 간주가 합쳐져 한 악절을 이룬다. 자진 상애짓는장기에서도 (3+ 2+ 3소박)×2에 사설을 붙이고, (3+ 2+ 3소박)×1에 타악기 간주가 합쳐져 한 악절을 이룬다.

상애짓는장기에서는 저승길을 떠나는 망자에게 저승과 이승의 관계 및 저승 가는 길을 알려주고, 망자의 저승길을 돕는 다양한 조력자에 대해 언급을 한다.

44) 정서은, “함경도 망목굿의 장단과 선율”, 『2016 전통예술 복원 및 재현 연구보고서』, 전통공연예술진흥재단, 2017, 596-609쪽.

45) 긴 상애짓는장기와 자진 상애짓는장기는 무가가 진행되면서 나타나는 약간의 속도 차이만 나타나지만, 서로 다른 사설붙임 방식으로 인해 긴 상애짓는장기는 ‘느리다’는 느낌이 들고, 자진 상애짓는장기에서는 ‘잣다’는 느낌이 든다.

2. 도속잡는장기

도속잡는장기는 $J.+ J+ J.=43$ 의 빠르기를 가진다. 도속잡는장기는 $(8+5+8\text{소박})\times 2$ 에 무가를 부르고 $(8+5+8\text{소박})\times 1$ 의 타악기 간주가 합쳐져 한 악절을 이루는 도입부로 시작을 한다. 이어 무가를 촘촘히 달아 불러 불규칙한 리듬 주기를 가진 ‘주서불임’과 $(8+5+8\text{소박})\times 1$ 의 타악기 연주가 결합하여서 한 악절을 이룬다.

도속잡는장기에서는 주로 본풀이가 불린다. 많은 양의 본풀이 사설을 시간 내에 불러야 하기 때문에 사설을 촘촘히 달아 부른다. 동시에 무너는 도속잡는장기를 ‘앞아서 말하듯 무가를 부르고 장구를 치는 장단’으로 인식하고 있었다. 이러한 것들을 토대로 본다면 도속잡는장기의 핵심은 말하듯 무가를 부르는 ‘주서불임’에 있다고 할 수 있다.

3. 드리치는장기

‘막판에 몰아감’을 뜻하는 드리치는장기는 $J.+ J+ J.=47\sim 60$ 의 빠른 속도에 맞춘 간결한 구송으로 망자의 극락왕생을 기원한다. 드리치는장기는 $3+2+3\text{소박}$ 의 장단 주기가 반복되어, $(3+2+3\text{소박})\times 2$ 에 무가를 부르고 $(3+2+3\text{소박})\times 2$ 의 타악기 간주를 주고받으면서 한 악절을 이룬다. 각 굿거리는 드리치는장기로 거리를 맺음으로써 최종적으로 망자를 보내는 기능을 한다.

IV. 결론

함경도 망목굿의 상애짓는장기, 도속잡는장기, 드리치는장기의 세 장단은 $8+5+8\text{소박}$ 과 $3+2+3\text{소박}$ 의 두 가지 장단 주기를 바탕으로 한다. 그러나 동일한 박자 단위라 하더라도 각각의 장단에서의 운용 방식과 사설 내용이 다르게 나타나기 때문에 세 장단은 구별될 수 있다. 즉 상애짓는장기-도속잡는장기-드리치는장기는 각기 다른 장단 운용 방식과 무가 구송 방식, 사설 내용 등을 통해 망자 천도의 역할을 분명히 한다.

〈표 8〉 상애짓는장기, 도속잡는장기, 드리치는장기 비교

장단 진행 순서 음악적 특징	상애짓는장기		도속잡는장기	드리치는장기
	긴 상애짓는장기	자진 상애짓는장기		
MM($J.+ J+ J.$)	40		43	47~60
장단 주기	8+5+8	3+2+3소박	불규칙(주서불임), 8+5+8소박	$(3+2+3\text{소박})\times 2$
악절	$(8+5+8\text{소박})\times 2$: 무가 +	$(3+2+3\text{소박})\times 2$: 무가 +	불규칙한 리듬주기의 주서불임 +	$(3+2+3\text{소박})\times 2$: 무가 +
	$(8+5+8\text{소박})\times 1$: 간주	$(3+2+3\text{소박})\times 1$: 간주	$(8+5+8\text{소박})\times 1$: 간주	$(3+2+3\text{소박})\times 2$: 간주
사설 내용	망자에게 저승길 안내		조력자의 내력 또는 본풀이	망자의 극락왕생 기원

음악명인 김계선의 음악활동 및 그 음악에 대한 연구

정윤선(한국예술종합학교)

<목 차>

- I. 머리말
- II. 본문
- III. 맺음말

I. 머리말

일제강점기에 대금 연주자로 활동한 김계선(金桂善, 1891-1943)은 이왕직악부 소속의 대표적인 음악인이면서 전통음악계를 대표하는 음악인이었다. 그는 이왕직악부 소속의 악사 중에서는 이례적으로 민간음악을 연주한 음악가로서 정악뿐만 아니라 민요, 잡가 등과 같은 노래반주와 신파극 장한몽의 음악 반주 등 다양한 음악활동을 전개하였다. 영산회상(靈山會相)·가곡(歌曲)·가사(歌詞) 등과 같은 음악들을 민간에서 연주함으로써 전통음악을 알리고 장르확장에 기여하였다. 그렇기 때문에 많은 사람들이 주목하여 다양한 연구가 진행되었다.⁴⁶⁾ 그러나 대부분 음악적 분석연구만이 진행되었고 김계선의 생애나 음악활동에 대해서는 다루지 않거나 일부분만을 다루었다는 점이 아쉬움으로 남는다. 또한 이혜구의 증언을 통해 김계선이 본명 외에 다른 이명(異名)으로 활동한 것이 확인되었지만 이에 대한 연구는 진행되지 않았다. 이 당시 음악인들은 호(號)·이명(異名)등을 빈번하게 사용하였던 것으로 보아⁴⁷⁾ 그 중에서도 다양하고 활발한 음악활동을 펼친 김계선은 김영근 외에도 다른 이명이 더 있을 것으로 추측된다. 이에 따라 김계선에 대한 체계적인 연구를 위해 김계선의 이명에 대한 정리가 필요하다고 생각된다. 김계선의 이명을 비롯하여 방송활동·공연·음반 등을 비롯하여 음악을 전반적으로 살펴봄으로서 김계선이라는 인물의 음악활동이 어떠했는지 살펴보는 것이 본 연구의 목적이라고 할 수 있겠다.

46) 김계선의 음악활동에 대한 연구들은 성경린, 장사훈의 회고록 성격의 글을 바탕으로 시작되었고, 청성곡 관련 연구로는 김기엽, “청성자진한일 비교연구: 김계선과 김성진의 가락을 중심으로”(서울: 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2004); 김승룡, “대금 독주곡 청성곡 비교연구: 김계선 이왕직악부 대금보, 김성진의 가락을 중심으로”(용인: 용인대학교 예술대학원 석사학위논문, 2005); 최성호, “김계선과 김성진의 청성곡 음고 분석 비교연구”(서울: 중앙대학교 교육대학원 석사학위논문, 2006) 등이 있으며, 김계선의 상량산 연구로는 이옥순, “대금 독주곡 상량산 연구: 김계선과 김성진의 가락을 중심으로”(용인: 용인대학교 교육대학원 석사학위논문, 2006) 등이 있다.

47) 이한나는 “근대기 양금명인 김상순의 음악활동 고찰”(서울: 한국예술종합학교 전문사학위논문, 2014), 27쪽 및 33쪽에서 이 당시 거문고 연주자였던 이언식(李彦植)은 이언식(李彦植)이란 예명으로 활동하였고, 김수천(金壽天) 또한 김상순·김계선과 함께 연주를 하던 장고 연주자 김일우(金一宇)였음을 밝힌 바 있다.

II. 본문

1. 생애 및 이명검토

본 장에서는 김계선의 생애와 활동 당시의 이름에 대하여 살펴볼 것이다. 김계선은 대한제국기 주전원 내취로 시작하여 장례원 악공을 거쳐, 일제강점기 이왕직아악부 세악내취에 임명되고 이후 이왕직아악부의 아악수로 활동하였던 궁중음악인이었다. 이 과정에 있어서 그 동안 혼란이 있었던 이왕직아악부 퇴직 시기를 『궁내성직원록』과 이습회 기록을 통해 그가 1943년까지 이왕직아악부에서 근무하였음을 확인하였다. 사망연대 또한 연구자마다 의견이 상이하였으나 본 연구에서 그의 이명인 ‘김본영근’의 기록을 확인 해 1945년으로 고증하였다. 그 내용은 다음과 같다.

<표 1> 『경성방송국국악방송국목록』 내에 나타난 김본영근의 최종 기록

날짜	장르	곡명	연주자
1945.1.28.(일) 20:00-	大笏獨走	<곡명없음>	金本永根

앞서 언급한 바와 같이 그의 이명에 대한 언급은 이해구를 통해 점차적으로 알려졌으나 그 누구도 구체적인 증거를 제시한 적은 없었다. 본 연구에서는 1940년 ‘조선정악전’에 출연한 내용을 보도한 『동아일보』 1940년 6월 18일자와 6월 19일자 기사에 근거하여 김계선과 김영근이 동일한 인물임을 확인하는 성과가 있었다. 또한 기산이라는 이명으로도 활동한 것을 추가적으로 밝히고 동일인물임을 확인하였다. 마지막으로 그가 이왕직아악부 외에 다른 단체에서도 활동한 기록들을 찾아 조선정악단 · 정악구락부 · 조선정악전습소 · 경성정악단과 같은 단체에서 활동하였음을 고증하였다.

2. 음악활동

본 장에서는 김계선의 음악활동을 공연활동 · 방송활동 · 음반취입으로 나누어 정리하였다. 공연활동에서는 김계선의 이명에 대한 활동은 찾아볼 수 없어 그의 공연활동을 이왕직아악부 중심으로 서술하였고, 기존의 선행연구에서는 언급되지 않았던 이왕직아악부 내의 활동을 정리하였다. 방송활동과 음반취입에서는 김계선과 이명들을 찾아 현재의 분류체계에 맞게 연주형식별 · 장르별 정리를 하였고, 이로 인해 그의 음악 레퍼토리를 비롯하여 그와 함께 연주했던 연주자들을 정리할 수 있었다. 특히 김계선은 궁중음악인으로서 이왕직아악부에서 『조선아악』을 녹음할 당시 독주자로 연주력을 인정받아 유일하게 독주곡을 녹음하였으며, 그가 연주한 독주곡은 오늘날까지도 대표적인 정악 독주곡으로 전승되고 있다. 또한 정악을 전통악기와 서양악기의 선양편성이나 대금 · 양금의 이중주로 편성하기도 하였으며 극음악에 반주자로서 참여하는 등 음반활동을 통해

다양한 음악적 경험을 쌓았을 것이라고 추측할 수 있다. 김계선이 여러 장르의 방송과 음반에 참여한 사실은 뛰어난 그의 연주력과 음악성을 반영하는 것이라고 볼 수 있다. 이는 민간 음악가들과 음악적으로 교류함으로써 그의 음악적 레퍼토리도 확장되고, 반대로 궁중음악의 풍습이나 전통이 민간에 전해지는 계기가 되었으리라고 추측할 수 있다.

3. 음악적 특징

음악적 특징을 분석한 본 장에서는 김계선의 단소연주를 비롯하여 민요·『조선어독본』의 배경음악을 살펴보았다. 먼저 이왕직악악부에서 1943년에 『조선아악』을 재발매한 『조선아악정수』 내에 표정만방지곡 중 상령산과 대금 독주곡 상령산을 비롯하여 김계선이 콜럼비아에서 취입한 평조회상 상령산과 청성곡을 통해 그가 선율이나 사이가락 등을 자유분방하게 연주하였음을 알 수 있었다. 또한 김계선이 단소로 연주하고 대금산조 명인이었던 박종기와 함께 취입한 타령 역시 이왕직악악부의 단소보와 대체적으로 비슷했으나 김계선이 꾸밈음을 더 많이 사용함으로써 비교적 화려하게 느껴졌다.

민속음악에서는 민요반주 중에서도 경토리가 나타나는 <긴아리랑>과 수심가조가 나타나는 <수심가>, 메나리조가 나타나는 <야월선유가>에 대해서 살펴보았다. 민요반주에서는 선율운용에 있어서 대체로 노래 선율과 유사하게 수성가락으로 반주하였음을 알 수 있었다.

실용음악으로는 김계선이 단소로 취입한 영화극 <장한몽>과 대금으로 취입한 『조선어독본』의 배경음악을 추가적으로 살펴보았다. 영화극 <장한몽>의 배경음악을 통해 청성곡과 상령산을 참조해서 그가 만든 음악이었음을 알 수 있었다. 또한 『조선어독본』에 나오는 배경음악의 경우 상령산과 선율이 거의 동일 해 창작곡이라고는 할 수 없지만 김계선의 상령산과도 비교했을 때와 같은 김계선만의 독특한 선율진행을 볼 수 있었다.

Ⅲ. 맺음말

김계선은 1928년부터 1940년대 초까지 각종 방송과 음반 녹음에 다양하게 참여하였다. 그 결과 김계선은 장르를 불문하고 다양한 음악을 취입하는 등 그 당시 파격적인 행보를 이어나갔다. 또한 이왕직악악부에 소속된 음악가로서만 활동한 것이 아니라 민간에서도 활동하면서 궁중음악문화와 민간음악문화를 발전시키는데 중요한 역할을 하였다. 이로 인해 김계선이 당시에 독보적인 인물이었으며 전통음악문화 발전에 중요한 역할을 하였던 인물이었음을 확인할 수 있었다. 그의 음악활동을 통해 대중들에게 익숙하지 않은 정악계통의 음악들을 보급하고, 대중들에게 익숙한 음악을 더욱 대중화시킴으로서 근대음악사 발전에 공헌하였다고 생각된다.

타령무가의 통속화에 관한 음악적 연구

- 1910~1950년대 유성기음반을 중심으로 -

최세은(한국예술종합학교)

<목 차>

- I. 머리말
- II. 서울굿 타령무가의 통속화에 관한 논의 검토
- III. 유성기음반 서울굿 타령무가의 악곡 명칭 및 사실 분석
- IV. 통속화된 서울굿 타령무가의 음악적 분석
- V. 맺음말

I. 머리말

서울굿에서 부르던 타령무가⁴⁸⁾는 20세기에 이르러 연행공간과 소비자, 가창집단이 달라짐에 따라 통속화되면서 음악적 전환을 겪게 된다.⁴⁹⁾ 학계에서는 오늘날 전하고 있는 통속민요 <창부타령>을 타령무가가 통속화된 노래로 보고 있다. 그런데 반대로 타령무가의 통속화에 관해서는 의견의 차이를 보이는데, 여러 타령무가가 통속화되면서 <창부타령>의 곡명으로 통합되어 이르게 된 것이라는 주장과 본래 곡명이 지시하는 대로 창부거리의 타령무가인 <창부타령>이 통속화되어 전하게 되었다고 보는 입장이 있다.

전자의 입장에서 여러 거리의 타령무가가 <창부타령>이라는 곡명으로 통칭되어 전한 것이라 보면 그 이유는 무엇인지 명쾌하게 설명되지 않는다. 또한 후자의 입장에서 통속민요 <창부타령>이 창부거리에서만 전하게 되었다고 보면, 곡명은 같지만 실상 같은 선율을 지녔던 다른 타령무가의 전승은 어떻게 되었는지, 또 창부거리의 타령무가와 같은 통속화는 왜 이루어지지 않은 것인지 의문이 남는다.

이러한 의문점을 해결하고자 본 논문에서는 1910년부터 1950년대까지 유성기음반에 취입된 87면⁵⁰⁾의 서울굿 타령무가 중 40면을 확인하고, 타령무가가 등장하는 27면의

48) 서울굿에서 타령은 무당이 재가(齋家)에 사망(死亡)을 섬기고 복(福)을 빌며 혼자 부르는 노래를 일컫는다. 成慶麟·張師勳, 『朝鮮의 民謠』, 국제음악문화사, 1949, 66~67쪽. 그 무가는 굿거리장단의 경토리로 대부분 같은 선율로 되어 있다. 그렇기 때문에 타령무가는 해당 거리의 이름을 따서 다른 거리의 것과 구별한다. 예를 들어서 제석거리에서 불리면 제석타령이라 하고, 대감거리에서 불리면 대감타령, 창부거리에서는 창부타령이라 한다.

49) 권도희, 「20세기 전반기의 민속악계 형성에 관한 음악사회사적 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2003, 57~145쪽.

50) 유성기음반에 취입된 타령무가 및 통속민요 <창부타령> 87면은 줄고, 「서울굿 타령무가의 통속화에 관한 음악적 연구」, 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사학위논문, 2019, 9~13쪽의 <표 1>에 제시하였으며, 이는 다음을 참고하여 작성함. 김점도, 『留聲機音盤總覽資料集』, 신나라, 2000; 한국정신

실제적 음악 분석을 통해 그 통속화되는 과정과 양상을 밝히고자 한다. 이때 제석거리와 관련된 악곡을 ‘제석거리류’, 대감거리와 관련된 악곡을 ‘대감거리류’라 칭하겠다. <창부타령>의 경우는 무속적 성격을 지닌 것과 통속민요화 되어 탈무속적 성격을 지닌 것 모두 같은 곡명을 사용하기 때문에 ‘창부거리 및 통속민요 창부타령류’라고 분류하겠다.

II. 서울곳 타령무가의 통속화에 관한 논의 검토

서울곳 타령무가의 통속화에 관한 논의를 검토하기 위해서 임동권, 장사훈·한만영, 이창배, 이보형, 장휘주, 김혜정, 임미선, 반혜성, 김현선, 이노형 등의 언급과 『무당내력(巫黨來歷)』을 살펴보았다.

이보형, 장휘주, 김혜정 등은 제석거리, 대감거리, 창부거리와 같은 여러 거리의 타령무가가 통속화되면서 <창부타령>으로 통합·통칭되었다고 보았다.⁵¹⁾ 이와 달리 임미선과 반혜성은 창부거리의 성격과 결부하여 <창부타령>이 창부거리에서 특정되어 유래되었다는 데 해석을 더하였고, 장사훈도 세전놀이인 창부거리를 염두하여 <창부타령>과 창부거리의 관계를 설명한 것으로 보인다.⁵²⁾

한편 김현선·이노형은 창부거리가 애초부터 신(神)보다는 무당을 위한 노래로서 설계되어, 그 무가인 <창부타령> 역시 무당들이 인기와 돈을 확보하기 위한 과정에서 새로 만든 놀음판에서 나온 소리라고 보았다.⁵³⁾ 이는 전자와는 다른 입장에서 <창부타령>이 다른 타령무가보다 창부거리와 직접적인 연관성을 지니고 있다는 데 이해를 더하였다.

기존설에 따르면 타령무가의 통속화는 사실, 음악, 곡명 면에서 설명되고 있다. 첫째

문화연구원, 『한국유성기음반총목록』, 민속원, 1998; 송방송, 『한국유성기음반총목록색인』, 민속원, 2008; 한국유성기음반 <<http://sparchive.co.kr/v2/>>; 국악음반박물관 <<http://www.hearkorea.com/>> 참고.

51) 이보형, 「타령무가打令巫歌」, 『韓國音樂事典』, 대한민국예술원, 1985, 390쪽; 「대한제국기의 음악: 대한제국시대 통속민요 생성에 대한 연구」, 『韓國音樂史學報』 제45집, 한국음악사학회, 2010, 8쪽; 장휘주, 「무속음반을 수록한 유성기 음반의 서지적 고찰」, 『韓國音盤學』 제10호, 한국고음반연구회, 2000, 571~72쪽; 김혜정, 「서울곳의 음악적 특성」, 『서울곳의 이해』, 한국무속학회, 2007, 331쪽. 『무당내력(巫黨來歷)』에는 창부거리의 발생년도를 짐작할 수 있는 언급을 통해 창부거리가 19세기 초기 무렵에 생성되었다는 사실을 알 수 있다. 즉 창부거리와 그 무가 <창부타령>은 비교적 근래에 만들어졌으며 <창부타령>은 창부거리 형성 이전부터 존재하던 제석거리, 대감거리 등의 타령무가에서 비롯되었다고 할 수 있다. 이를 이들 주장과 결합해보면 기 존재하던 타령무가가 <창부타령>에 이입되었다는 점에서 그들의 견해는 타당해보인다. 서울大學校奎章閣, 徐大錫 해제, 『巫黨來歷』, 민속원, 2005 참고.

52) 임미선, 「창부타령」, 『한국민속문학사전: 민요』, 국립민속박물관, 2013, 456쪽; 반혜성, 「창부타령」, 『한국민속예술사전: 음악』, 국립민속박물관, 2016, 288쪽; 張師勳, 『國樂概要』, 정연사, 1961, 166~67쪽; 장사훈·한만영, 『국악개론』, 서울대학교출판부, 1978, 215쪽. 적송지성(赤松智城)이 채록한 <창부타령>에는 “광대 조종은 문흥갑이요.”라는 노랫말이 있어 광대의 조상신과 관련된 노래임을 시사하고 있다. 秋葉隆·赤松智城, 沈雨晨 옮김, 『朝鮮巫俗의 研究 上』, 동문선, 1991, 78쪽. <창부타령>이 창부를 위한 의미가 있는 노래로서 보는 해석은 이에 근거한 것으로 보인다.

53) 김현선, 「<창부거리> 무가의 성립 과정」, 『고전문학연구』 제9집, 한국고전문학회, 1994, 71~88쪽; 이노형, 「무가 창부타령의 분포현황 및 잡가성 연구」, 『고전문학연구』 제13집, 1998, 187~88쪽.

사설은 무속성이 드러나지 않는 다른 갈래의 노랫말로 대치되거나 인생무상, 자연경관을 주제로 한 내용들이 삽입되었다고 보았다. 둘째 음악의 속도가 빨라지고 선율도 복잡해졌다고 보았다. 셋째 입장에 따라 차이가 있지만 여러 타령무가가 통속화 과정을 거치며 <창부타령>이라는 곡명으로 변화하였다고도 보았다.

Ⅲ. 유성기음반 서울굿 타령무가의 악곡 명칭 및 사설 분석

우선 유성기음반의 실제적 검토를 통해 굿의 성격을 지닌 것과 통속화된 음반을 구분하였다. 악곡 명칭을 검토하여 곡명의 변화와 전승 양상을 살펴보고, 사설 검토를 통해 음원의 무속적·통속적 성격을 구분하고 무가 사설의 차용여부와 그 출처를 파악하였다.

제석거리류 음반은 1912년부터 1938년까지 <제석타령>·<제석거리>·<중타령>·<창부중타령> 등의 곡명으로 취입되었으며⁵⁴⁾, 곡명 상 제석거리와의 연관성을 보여주고 있다. 그 사설의 내용을 살펴보면 중(僧)이 바라를 팔고 명복을 빌어주는 것이 중심이 되는데, 점차 중을 희화화하며 놀리는 내용만 강조되거나 추가된 세속적인 가사의 비중이 커지게 되었다. 특히 길진홍의 <창부중타령>(1928)은 <중타령>과는 무관한 노랫말로만 이루어져 있어 그 통속화가 강하게 나타났음을 보여주는 예이다. 이처럼 주제 내용도 희석된 제석거리류 음반은 1938년 이후 발매 기록에서 사라지게 된다.

대감거리류 음반은 1929년부터 해방 후까지 대부분 <대감노리>라는 곡명으로 취입되었으며,⁵⁵⁾ 곡명 상 굿의 대감거리와 관계가 있음을 보여주고 있다. 사설을 살펴보면 대감거리 무가의 노랫말을 볼 수 있었다. 하지만 무가 사설뿐 아니라 신격과 무관한 노랫말도 함께 나타나는데, 취입 말의 <대감노리>일수록 세속적인 가사가 더욱 많아지게 된다. 하지만 그 곡명과 노랫말에서 지니는 굿 대감거리와의 연관성을 유지한 채 통속화되었고 근래에는 <대감노리>를 특기로 하는 연행자를 중심으로 전승되고 있다.

창부거리 및 통속민요 <창부타령>류 음반은 곡명으로 볼 때 굿의 창부거리와 관계가 있거나,⁵⁶⁾ 현행 통속민요로 전해지는 <창부타령>과 연관된다. 따라서 사설을 살펴보아야만 무속적 성격을 지닌 것과 탈(脫)무속적 성격을 지닌 것을 구분할 수 있다. 무가 사설의 경우 단순히 조종을 나열하거나 <중타령>에서 중이 바라를 파는 부분이 관용되었을 뿐, 창부거리를 상징하는 창부신이나 열두 달 액막이는 등장하지 않는다. 세속적 가사가 쓰인 경우 시조 노랫말, 인생무상, 자연경관, 사랑 등의 통속적인 내용이 쓰였다. 점차 취입 말의 음반일수록 무가 사설은 보이지 않았다.

Ⅳ. 통속화된 서울굿 타령무가의 음악적 분석

54) 졸고, 앞의 논문, 2019, 35쪽; 44~45쪽의 <표 3>, <표 4>에 제시함.

55) 졸고, 앞의 논문, 2019, 50~51쪽의 <표 5>에 제시함.

56) 졸고, 앞의 논문, 2019, 62~65쪽; 73쪽의 <표 6>, <표 7>에 제시함.

유성기음반에 취입된 서울굿 타령무가의 음악 분석⁵⁷⁾을 한 결과, 타령무가는 음악적으로 구조의 체계화·정형화, 절과 후렴의 확대, 선율 유형의 다양화 등이 이루어지면서, 잡가와 같은 전문가 음악이자 대중성을 획득한 통속요가 되었음을 확인하였다.

제석거리류 음반은 구조면에서 굿을 차용한 흔적이 사라지고 타령만 독립되었다. 타령은 절과 후렴이 체계화되면서 본절 뒤에 후렴을 부르는 방식으로 굳혀지게 되었다. 단정해진 형식과 달리 절의 수는 줄어들되 각 절과 후렴의 길이가 확대되었고 그만큼 선율 유형도 다양해졌다.

대감거리류 음반은 굿의 형식은 차용하고 있으나, 선행후렴-본절-후렴의 3구조, 각 악절 사이에 간주를 삽입하는 것으로 구성을 갖추어 나갔다. 후렴의 길이는 세 장단까지 확대되기도 하였으며 선율 유형도 다양해졌다.

창부거리 및 통속민요 <창부타령>류 음반도 악절 내 구성을 체계화하였고, 후렴의 길이도 세 장단으로 굳혀졌다. 선율 유형은 여느 타령무가에 비해 더욱 다양해지고 고음을 사용하는 것이 돋보였다. 특히 현행의 <창부타령>이 첫 장단을 4박에 걸쳐 길게 끌고 선율 <유형 Z'>+<유형 A>으로 부르는 방식은 1930년대 말 무렵에 의도적으로 타령무가를 변형·재구성한 결과물과 일치한다. 이때 의도적으로 타령무가를 변형하는 방식에는 반주의 변화도 있었는데, 국악기와 양악기가 혼용되는 등 여러 방식으로 나타나게 된다. 이는 전문가 소리의 영역으로 넘어온 타령무가가 여러 창자를 거쳐 전승되면서, 그 음악의 전문성이 심화되고 창자 개인의 예술성·즉흥성 등까지 표출할 수 있는 음악으로 확장한 결과라고 할 수 있다.

V. 맺음말

이상의 논의를 정리해보면 여럿 존재하던 타령무가가 통속화 과정을 겪으며 모두 <창부타령> 곡명으로 통칭되었다는 설과 <창부타령>이 창부거리에서 유래한 민요로만 이해하는 입장은 재고되어야 할 것으로 보인다. 전자는 음반에 취입된 타령무가 악곡 명칭의 전승은 개별적으로 이루어졌다는 사실이 확인되었기 때문이다. 후자는 곡명 <창부타령>이나 <신조창부타령>의 내용이 굿 창부거리 사설보다는 대부분 제석거리나 대감거리류 음반에서도 보였던 무가 사설이 관용되었고, 현행 <창부타령>이 노래부르는 방식은 기존 타령무가를 의도적으로 재구성한 곡과 더 밀접하기 때문이다.

타령무가의 통속화는 내용적으로는 신격이 사라진다는 점에서 탈(脫)무속화이며, 음악적으로는 잡가화·통속민요화·대중가요화이다. 모두 근대성의 표상이라 볼 수 있다.

57) 음악적 분석을 위한 방법론은 참고, 앞의 논문, 2019, 80~82쪽에 제시함.

각 발표자별
박사학위 논문 요약문

국공립 국악관현악단 편성의 통시적 고찰

- 서울 소재 악단을 중심으로 -

설보라(서울대학교)

<목 차>

- I. 머리말
- II. 본문
- III. 맺음말

I. 머리말

본 연구는 조선시대 악현(樂縣) 및 서울 소재 국공립 국악관현악단을 대상으로 편성의 변화양상을 역사적 흐름을 통해 확인하고자 하였다. 이를 통해 70여년 정도의 역사 속에서 국악관현악단의 편성이 어떠한 시도들을 통해 변모하여 현재까지 왔는지를 살펴보고, 정리하는 것이 본 연구의 목적이다.

연구의 범위는 서울 소재 국공립 국악관현악단이며, 분석대상으로 하는 시기는 창작 국악관현악 작품이 등장한 1940년대 전후부터 2014년까지⁵⁸⁾이다. 또한 국악관현악 편성의 역사적 근거를 확인하기 위해 조선시대 악현을 연구범위에 포함하여 살펴보았다.

조선시대 연향(宴享)과 종묘제례(宗廟祭禮) 악현인 등가(登歌)와 헌가(軒架)의 편성은 『세종실록악보』(世宗實錄樂譜, 세종, 1418~1450년), 『세조실록악보』(世祖實錄樂譜, 세조, 1455~1468년), 『국조오례서례』(國朝五禮序例, 성종 5년, 1474년), 『악학궤범』(樂學軌範, 성종 24년, 1493년), 『증보문헌비고』(增補文獻備考, 숙종 23년, 1697년), 『춘관통고』(春官通考, 정조 12년, 1788년), 『대한예전』(大韓禮典, 광무 2년, 1898년), 『조선악개요』(朝鮮樂概要, 대정 7년, 1918년), 『종묘춘향대제차비행』(宗廟春享大祭差備行, 1932~1941년) 등의 악서와 진찬(進饌)⁵⁹⁾·진연(進宴)⁶⁰⁾·진작(進爵)⁶¹⁾ 등 궁중연향을

58) 단, 연구대상에 해당하는 4개의 국악관현악단 중 자료를 확인할 수 있는 경우에 한정하여 2014년 이후의 정기연주회 자료도 분석하였음을 밝혀둔다.

59) 순조 9년(1809년), 순조 29년(1829년), 헌종 14년(1848년), 고종 5년(1868년), 고종 14년(1877년), 고종 24년(1887년), 고종 29년(1892년), 광무 5년(1901년) 등 8종이 간행되었다.

60) 숙종 45년(1719년), 영조 20년(1744년), 광무 5년(1901년), 광무 6년(1902년) 4월 및 11월 등 5종이 간행되었다.

61) 순조 27년(1827년), 순조 28년(1828년), 고종 10년(1873년) 등 3종이 간행되었다.

기록한 의궤(儀軌)들을 통해 확인하였다.

국립국악원 개원 이전인 1930~1940년대 이왕직악부의 이습회 편성은 장사훈이 정리한 『국악대사전』의 이습회 공연내용을 바탕으로 당시 공연에서의 국악 관현악 합주에 나타나는 악기의 구성과 편성비율을 살펴보았다. 또한 신문기사 등에 실린 공연사진을 중심으로 당시 무대공연에서의 국악관현악단 배치를 확인하였다.

1950~60년대 국립국악원과 서울대학교 음악대학 국악과의 국악관현악단 편성은 『국립국악원 50년사』·『서울대학교 음악대학 국악과 30년·50년사』나 신문기사 등에 소개되어 있는 공연정보 및 사진자료를 바탕으로 국악관현악단 편성의 악기구성·비율·배치 등을 확인하였다.

1965년 이후 등장한 국공립 국악관현악단의 편성은 서울 소재 악단의 정기연주회를 중심으로 살펴보았다. 연구범위에 해당하는 단체는 서울시국악관현악단·KBS국악관현악단·국립국악관현악단·국립국악원 창작악단 등 4개이다.

4개의 서울 소재 국공립 국악관현악단을 중심으로 국악관현악단의 편성과 배치를 살펴보기 위해 신문기사와 함께 1975년 이전의 문화예술 전반의 행사를 주제별로 기록하고 논평한 『문예총감』, 1976년부터 현재까지 매년 한 해 동안 있었던 중요한 문화예술 행사와 신문기사, 행사일지를 주제별로 정리한 『문예연감』, 1980년 이전의 국악계 행사와 동향을 정리한 『국악연혁』, 1990년부터 현재까지 매년 한 해 동안의 국악공연과 학회 등의 행사와 음반발매, 서적출간 등을 조사 정리한 『국악연감』을 참고하여 국공립 국악관현악단⁶²⁾의 정기연주회를 중심으로 공연활동을 확인하였다.

또한 각 연주 단체의 활동을 기록한 기념간행물과 홈페이지 등에 소개되어 있는 연혁, 단원구성, 공연사진 등을 참고하였으며, 과거 국악관현악단 편성을 확인하기 어려운 경우에는 당시 국악관현악단에서 활동하였던 지휘자나 연주단원의 구술기록을 참고하거나 인터뷰를 진행하였다.

연구방법은 사진 외에도 조선시대에 편찬된 악서나 의궤류, 신문기사, 연감류의 정기간행물, 공연 프로그램 등 다양한 문헌자료 및 구술기록 및 인터뷰를 기반으로 시간의 흐름에 따른 국악관현악단의 편성을 해석·비교·고찰하는 통시적(역사적) 접근 방법⁶³⁾을 기본으로 한다.

편성의 악기구성과 비율 등은 악기 종류에 따라 현악기군, 관악기군, 타악기군, 특수악기군 등 4가지로 분류하여 살펴보았다. 국악관현악단 편성의 분석은 기본 구성악기인

62) 국악예술학교 학생국악관현악단·서울대학교 음악대학 국악과·중앙관현악단 등 국공립 국악관현악단이 아니더라도 관현악단사에서 중요한 위치에 있는 경우, 필요에 따라 특정한 기간에 한정하여 살펴볼 것이다.

63) “역사적 접근 방법(歷史的 接近 方法, historical approach)은 사적 연구 방법(史的 研究 方法) 또는 사적 방법(史的 方法)으로 불리며, 연구대상과 관련된 1차 사료를 분석하여 역사를 연구하는 방법이다. 사회적 현상을 이해하기 위하여 기원과 발전과정을 파악하고 설명하는 접근 방법이다. 소쉬르(Saussure)의 언어학에서 사용하였던 통시적 접근 방법(diachronic approach)을 발전시킨 방법이라 설명된다. 사적 연구에서 연구자들은 ‘외부 비평’, ‘내부 비평’, ‘종합’의 단계로 연구를 진행한다.” 김우진, 『한국음악학 연구 방법론』(민속원, 2015), 63쪽.

가야금·거문고·해금·아쟁 등 4종의 현악기와 대금·피리 등 2종의 관악기 등 선율을 연주하는 관현악기들을 중심으로 살펴보았다. 타악기군의 경우 연주하는 악곡에 따라 그 구성과 조합이 다양하고, 연주자들이 때에 따라 둘 이상의 악기를 연주하기 때문에 별도의 악기를 언급하기보다는 타악기군에 편성되는 연주자 수를 기준으로 분석하였다. 소금, 양금, 신디사이저 등의 특수악기 중 소금은 관악기, 양금은 현악기에 포함되고 신디사이저는 특수(전자)악기로 구분한다.

다음으로 국악관현악단 편성의 변화를 확인하기 위해 배치의 유형에 따라 구성 악기의 종류와 비율 등을 살펴보았다. 배치도는 공연 당시의 사진자료를 토대로 작성하며, 과거 국악관현악단 편성을 확인하기 어려운 경우에는 당시 국악관현악단에서 활동하였던 지휘자나 연주단원과의 대담 및 구술기록을 참고하여 작성하였다. 배치도는 도면의 하단이 무대의 앞쪽이 되도록 작성하였으며, 배치유형을 파악할 수 있도록 각 악기군별로 배치를 정리하는 것을 기본으로 하였다. 단 각 악기들이 무리지어 있지 않은 경우에는 각 악기들을 배치도에 모두 표시하도록 한다.

II. 본문

본 연구의 본문은 제II~VI장으로 구성되어 있다. 각 장의 구성을 간략히 소개하면 다음과 같다.

제II장에서는 조선시대 악현에 나타나는 국악관현악 편성에 대해 살펴보았다. 15세기, 18세기, 19세기 이후 등의 세 시기로 구분하여 각 시기별로 연향과 종묘제례에서 음악을 연주하였던 등가와 헌가악대의 악기편성과 편성규모를 확인하였다. 제II장의 목차 구성은 다음과 같다.

II. 조선시대 악현: 1. 15세기의 악현 / 2. 18세기의 악현 / 3. 19세기의 악현 / 4. 소결

제III~V장에서는 창작국악관현악곡이 등장한 1940년을 전후한 시점에서부터 최근까지의 국악관현악단의 편성과 배치에 대해 살펴보았다. 제III장은 1940~60년대, 제IV장은 1970~80년대, 제V장은 1990년대 이후로 구분하였다. 각 장에서는 먼저 시대적 배경을 살펴본다. 국악과 관련한 정책들, 국악 교육기관과 연주단체, 국악기 개량, 국악창작약사 등으로 세분하여 서술하였다. 다음으로 시기에 따라 국악관현악단, 또는 편성의 유형으로 구분하여 공연에서 쓰인 편성과 배치를 살펴보았다. 제III~V장의 목차 구성은 다음과 같다.

III. 1940~60년대의 국악관현악단 편성: 1. 시대적 배경 / 2. 전통 관현악부를 토대로한 국악관현악단 편성 / 3. 소결

IV. 1970~80년대의 국악관현악단 편성: 1. 시대적 배경 / 2. 발현악기 중심의 국악관현악단 편성 / 3. 국악관현악단 편성의 새로운 시도 / 4. 소결

V. 1990년대 이후 국악관현악단 편성: 1. 시대적 배경 / 2. 발현악기 중심의 국악관

현악단 편성 / 3. 활현악기 중심의 국악관현악단 편성 / 4. 기타 / 5. 소결

제VI장에서는 국악관현악단 편성에 대한 제언을 하였다. 제III~V장에서 살펴본 내용과 지휘자들이 대담을 통해 밝힌 견해를 종합하여 편성규모와 악기배합비율, 편성표준안, 악기개량과 수용, 전용공연장 등으로 세분하여 서술하였다. 제VI장의 목차 구성은 다음과 같다.

VI. 국악관현악단 편성의 제언: 1. 편성규모와 현악기 비율 확대 / 2. 표준화된 편성법 마련 / 3. 악기의 개량과 수용 / 4. 전용공연장 / 5. 소결

III. 맺음말

본 연구는 역사적 흐름을 통해 국악관현악단 편성의 형성과정과 변화양상을 확인하기 위해 조선시대의 악현의 편성을 살펴본 후, 서울 소재 국공립 국악관현악단을 중심으로 국악관현악곡의 등장 이후 최근까지의 악기배치, 편성의 규모 및 비율 등을 살펴보았다. 그 연구 결과를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 국악관현악의 기원은 조선시대의 등가와 전정현가의 합주에서 찾을 수 있으며, 현재 국립국악원의 전통 관현합주 편성(향피리 중심의 대편성)은 조선시대 악현 중에서도 등가를 전승한 것이라 볼 수 있다. 15~19세기에는 100여명의 대규모 관현합주 편성으로 연향의 음악을 연주하였으며, 19세기 연향과 종묘제례의 등가는 해금·당비파·가야금·거문고·아쟁·양금 등 6종의 현악기, 대금·피리·당적·통소 등 4종의 관악기, 장구와 방울 등 2종의 타악기를 기본편성악기로 사용하였다.

둘째, 1940~60년대에는 전통 관현합주 편성이 초기 국악관현악 편성의 기초가 되었으며, 60년대에는 두 갈래의 다양한 시도들이 이루어졌다. 국립국악원을 중심으로 아쟁이 중앙에 위치하며 그 좌우에 가야금과 거문고를 두고 현악기군과 관악기군의 사이에 해금을 위치시키는 전통 관현합주 편성이 생겨났다. 1950~60년대에는 전통 관현합주 편성을 기본으로 각 악기를 복수로 편성하는 형태를 창작 관현악, 실내악, 합창반주 등에 사용하였다. 또한 1960년대 이후 서울대학교 음악대학 국악과의 정기연주회에서는 다양한 형태의 배치들이 시도되었다. 1965년 서울시립국악관현악단의 창단연주회에서 약 50명 규모의 편성을 처음 선보이면서 편성규모의 확대에 큰 역할을 하였으며, 원금[圓琴, 3현 대해금], 9현 대아쟁 등 국악관현악 편성을 위한 저음 활현악기를 개량하고, 편성에 활용하였다.

셋째, 1970~80년대에는 저음역 보완을 위해 전통 관현합주 편성을 기초로 다양한 형태의 배치가 등장하였으며, 그중에서도 활현악기 중심의 국악관현악 편성이 등장·보편화되며 이전 시기의 경향이 유지되었다. 이 편성은 앞쪽에 가야금·거문고, 뒤쪽에 해금·아쟁이 위치하는 40~50명 규모로, 가야금·거문고·해금은 8명 내외, 아쟁은 그 절반인 4명 내외로 편성하는 형태로 정착한다. 1974~5년경부터 서울시립국악관현악단

과 국립국악원 한국음악창작발표회를 중심으로 정착하였다. 1986년 KBS국악관현악단은 이 편성에서 중앙에 위치한 해금을 왼편으로 옮기고, 거문고 뒤편의 아쟁이 현악기군의 뒤쪽 오른편 자리를 차지할 수 있도록 조절함으로써 시각적으로도 4가지 현악기군들이 동등하게 위치하는 효과를 주었다.

넷째, 1990년대에는 현악기의 개량으로 음량이 증대하고 가야금에서 해금으로 선율의 중심 악기가 이동함에 따라 기존의 연장선상인 발현악기 중심의 국악관현악 편성 이외에도 찰현악기 중심의 국악관현악 편성이 정착하였다. 이 편성은 앞쪽에 해금·아쟁, 뒤쪽에 가야금·거문고가 위치하는 50~60명 규모로, 발현악기 중심의 국악관현악 편성에 비해 해금과 아쟁의 편성비율이 높다. 찰현악기 중심의 국악관현악단 편성은 1995년 국립국악관현악단의 등장과 함께 정착하였으며, 2000년대부터는 발현악기 중심의 국악관현악단 편성과 함께 기본 편성 중 하나로 자리 잡게 되었다. 초기에는 현악기군 중 가야금과 해금의 편성비율이 가장 높았으나, 2000년 이후에는 해금의 편성수는 증가하는 반면 가야금은 감소하는 경향이 나타난다. 또한 현악기의 저음역을 보완하기 위해 아쟁의 편성수를 늘리는 경향이 지속적으로 나타난다.

요컨대, 국악관현악의 기원은 조선시대의 악현에서 찾을 수 있으며, 1960년대 국악관현악단의 등장 이후 현재까지의 국악관현악 편성에 있어 변화의 주요한 원인은 가야금에서 해금으로의 주선율악기 이동과 아쟁을 중심으로 한 저음악기의 보완이라 할 수 있다.

동초제 <심청가>의 특징과 지향

정수인(서울대학교)

<목 차>

- I. 서론
- II. 동초제 <심청가>의 음악적 특징
- III. 동초제 <심청가>의 음악적 지향
- IV. 결론

I. 서론

본 연구는 20세기 중엽, 김연수(金演洙: 1907~1974)가 새롭게 정리한 동초제(東超制) <심청가>의 사설 구성과 음악적 특징 및 지향에 대하여 연구한 글이다. 동초제 <심청가>의 변별적 특질을 효과적으로 드러내기 위해, 1942년 김연수가 각색한 오케판 <창극 심청전>과 동초제 <심청가>의 사설 및 음악을 비교 연구하였다.

본 연구의 주된 연구 대상은 동초 김연수 창 판소리 <심청가>로 1967년 동아방송에서 녹음하여 방송한 것을 2007년 12월에 신나라뮤직에서 발매된 음원이다. 비교 대상으로 삼은 음원은 1942년 11월 발매의 오케판 창극 <심청전 전집>이다. 비교대상으로 삼은 이유는 오케판 창극 <심청전 전집>이 김연수 각색⁶⁴⁾으로 기록되어 있고, 김연수가 직접 심봉사 역으로 참여하여 귀중한 자료라고 생각되기 때문이다.

본 연구에 사용된 음반 자료를 정리하면 다음 <표 1>과 같다.

<표 1> 김연수 <심청가> 녹음 자료

	회사 및 음반번호	초판 발매시기	음반명	복각제작회사
1	Regal C154-B	1967년	東超 김연수 창 판소리 다섯바탕: 심청가	신나라뮤직
2	Okeh 20133-20148	1942년	창극 심청전 1-32	한국아카이브연구소 ⁶⁵⁾

64) 배연형, “유성기음반 판소리 사설: 오케판 심청전 전집”, 『판소리연구』(서울: 판소리학회, 2003) 제 15집, 319-356쪽.

다음으로 대목 구성과 사설 비교를 위하여 1964년 김연수가 새롭게 구성한 창본 <심청가>의 사설과 1942년 김연수 각색 오케판 창극 <심청전 전집>, 1969년 국립국극단에서 2부 20장으로 구성된 제14회 국극 <심청가>의 창극대본 사설을 연구 대상으로 삼아 대목 구성과 사설을 비교할 것이다. 마지막으로 동초제 창본 <심청가>를 구성함에 있어 새롭게 부연·확대된 대목의 출전과 특징을 살펴보기 위해 신재효본과 심정순 <심청가>와 강산제 <심청가>의 사설을 대상으로 비교 하였다. 위 창본의 서지정보는 다음 <표 2>와 같다.

<표 2> 심청가 사설집 자료

저자	대상본 소재처	발행일
김연수	『유성기음반 판소리사설(7): 오케판 <심청전 전집>』	배연형 채록 해제, 판소리연구 15집, 2003.
김연수	『창본 심청가·적벽가·흥보가·수궁가』	문화재관리국, 1974.
미상	제14회 창극 심청가 대본 (TSC00147)	공연예술아카이브, 1969.
신재효	『신재효 판소리사설 여섯마당집』	형설출판사, 1981.
심정순	이해조, 『강상련』,	매일신보, 1912. 3. 17-4. 26
정권진	『판소리 다섯마당』	한국브리테니커, 1982.

본 연구의 방법은 동초제 <심청가>를 대목 구성과 사설 및 장단구성에 따른 음악적 특징과 지향의 측면으로 나누어 고찰해 보고자 한다. 제II장에서는 동초제 <심청가>의 음악적 특징을 밝히기 위해 1964년 김연수가 완성한 『唱本沈淸歌』 바탕에 한하여 김연수 동초제 <심청가>의 대목구성을 1942년 11월에 발매된 김연수 각색 오케판 창극 <심청전전집>, 1969년 국립국극단 제14회 창극본 <심청전>의 대목 구성과 비교하여 창극과 창본이 대목 구성에서 어떤 연계성을 보이는지에 대해 정리할 것이다. 창극 대본과 창본의 대목 구성과 사설을 비교한 다음으로는 동초제 창본 <심청가>에 부연·확대된 대목들에 한하여 출전을 밝힐 것이다.

더불어 1942년 오케판 창극 <심청전>에 남아있는 김연수의 소리와 1967년 녹음된 창본 <심청가>의 비교를 통해 동초제 <심청가>의 음악적 특징을 고찰하도록 하겠다. 음악적인 특징은 장단 및 붙임새와 악조 및 시김새·선율진행으로 살펴볼 것이다.

II. 동초제 <심청가>의 음악적 특징

본 장에서는 김연수의 1942년 오케판 <창극 심청전>과 1964년 동초제 판소리 <창

65) 배연형, 한국아카이브연구소에서 제공 받았다.

본 심청가>와 1969년 국극 <심청가>의 창극대본을 대상으로 하여, 동초제 <심청가>의 대목 구성과 사설의 비교를 통해 공통점과 차이점을 고찰하였다.

1942년도 오케관 <창극 심청전>에 김연수가 소리하는 대목은 총 32대목이다. 이를 판소리 <심청가>에 동일한 대목의 붙임새 및 악조와 선율 비교를 통하여 동초제 <심청가>의 음악적 특징을 살펴보았다.

1. 오케관과 창본, 창극대본의 대목 구성 비교
2. 오케관과 창본, 창극대본의 사설 비교
3. 오케관 <창극>과 판소리 <창본>의 장단 구성 비교
4. 오케관 <창극>과 판소리 <창본>의 소리 구성 비교

Ⅲ. 동초제 <심청가>의 음악적 지향

본 장에서는 음악 비교분석 방법론을 통해 동초제 <심청가>의 음악적 지향점을 고찰하고자 한다. 기존의 대목 구성 및 장단 비교에서 도출된 동초제 <심청가>에 특징인 아니리의 소리화, 장면의 확대, 인물의 외관 묘사, 골계·유희 대목의 특징에 해당하는 중요 대목을 선정하여 악조 및 선율 진행, 장단 붙임새에 따른 음악적 특징과 지향을 살펴보았다. 또한 동초제 창본 <심청가>에 부연·확대된 대목을 중심으로, 신재효본과 심정순본을 수용해서 작창한 대목의 음악적 특징과 기존의 사설에 음악적 변화를 준 부분을 분석하여 음악적 특징을 살펴보았다.

1. 아니리의 소리화
 - 1) 아니리 소리화
 - 2) 대사체 소리화
2. 장면의 추가·확대
 - 1) 괘씨부인의 방
 - 2) 장승상덕
 - 3) 인당수
 - 4) 황극전
 - 5) 황성길
3. 인물의 묘사 대목
 - 1) 심청
 - 2) 뽕덕이네
4. 골계·유희 대목
 - 1) 짝타령
 - 2) 맹인 통성명

IV. 결론

본고는 김연수 동초제 <심청가>의 사설 구성과 음악적 특징 및 지향에 대하여 연구한 글이다. 연구를 수행한 결과를 종합적으로 제시하면 다음과 같다.

첫째, 동초제 <심청가>의 대목 구성은 오케관 <창극 심청전>에 비하여 판소리 <심청가>에 대목과 사설이 부연·확대되어 있다. 동초제 <심청가>에는 ‘장승상부인’ 대목과 ‘심청 환세’ 대목, ‘뽕덕이네’ 대목, ‘딸타령’, ‘짜타령’, ‘맹인 통성명’ 등의 대목이 확장되어 있다. ‘인당수’ 대목과 ‘마무리’ 대목에서 창극은 ‘경기 뱃노래’로 되어 있으나, 판소리 창본은 ‘범피중류’의 더늠을 유지하였다. 오케관 <창극 심청가>의 마지막 대목에는 ‘성주풀이’ 민요가 나타난다. 이는 판소리와 창극 공연의 시간 배분에 대한 문제와 공연양식이 다르기 때문에 나타난 현상이라고 해석할 수 있다.

둘째, 동초제 <심청가>의 사설은 기존의 더늠을 활용하면서도 여러 바디의 사설을 차용하고 연극적 요소를 첨가했다. 그래서 연극 대본 형식으로 개작한 흔적이 많이 나타난다. 사설의 수용방식은 두 바디 이상의 사설을 수용하여 교합하거나, 사설의 논리와 이면에 맞는 개작, 사건의 전개에 따른 대목 순서를 변화시키는 등의 다양한 방법을 통하여 이면에 맞게 연극적인 사설로 재구성하고 있다.

또한 동초제 <심청가>는 아니리의 소리화를 통한 연극 대화체의 표현과 장면과 인물의 묘사 사설 추가, 유희 대목의 확대를 통해 극적인 언어가 포함된 사설로 변화·발전되었다. 그 결과 동초제 <심청가>는 37개 대목에서 독자적인 소리가 나타나며 현재 전승되는 판소리 <심청가> 창본 중에 가장 확장된 형태를 보인다.

셋째, 동초제 <심청가>의 장단 구성에 따른 사용비율은 진양조장단, 중모리와 평중모리, 중중모리, 자진모리장단이 전체에 고루 분포되어 나타났다. 그 중 중모리, 중중모리, 자진모리 장단은 속도에 따라 중모리와 평중모리장단, 중중모리와 자진중중모리장단, 자진모리와 자진자진모리장단으로 세분화 되어 그 명칭을 달리하고 있다.

동초제 <심청가>는 새로운 장면이 전환되는 부분에 진양조장단이나 중모리장단의 비교적 느린 장단으로 시작하여 점점 빨라지는 장단을 사용한다. ‘심청 환세’ 대목과 ‘천자와의 만남’ 대목처럼 장면이 전환되는 부분에는 어김없이 진양조의 느린 장단으로 시작해서 중모리 중중모리장단의 점차 빨라지는 장단 변화를 활용하고 있다. 이러한 특징은 진양조 장단이 ‘기(起)·경(景)·결(結)·해(解)’의 의미를 가지고 4각(24박론)으로 이루어졌다는 김연수의 주장과 일치한다. 즉, 사설의 상황에 맞는 장단을 구성하고 이를 통하여 극적인 분위기를 전환하고 해결하는 효과를 만들었다.

넷째, 동초제 <심청가>는 불입새에 있어 리듬적 기교를 충분히 살려 음악을 구성하고 있다. 진양조장단의 경우 장단의 중간 부분에 잉어걸이와 당겨붙임의 엇붙임을 활용한다. 중모리와 평중모리장단에는 주서붙임과 잉어걸이를, 중중모리장단과 자진모리장단 같은 빠른 장단에서는 잉어걸이·완자걸이·밀붙임·당겨붙임·장단 끝기 등의 다양한 붙임새를 연속적으로 사용하였다. 이러한 리듬의 변화는 장단과 선율의 고정된 단조로

음을 피하기 위해 김연수가 고안한 방법이라고 볼 수 있다.

다섯째, 김연수는 공력 있는 하성과 높은 음으로 뽑아내는 상성을 사용한다. 음역은 ‘레(D)’ 음에서 ‘파(f)’ 음까지 두 옥타브가 조금 넘게 구성되어 있다. 진양조장단의 우조 대목에서는 아래 음역으로 하행하는 선율에 하성으로 길게 뻗어주는 목이 나타나며, 목을 좁히고 ‘솔’과 ‘라’의 높은 음을 뽑아내는 상성을 사용하여 깨끗한 우조를 지향하는 특징이 드러난다.

여섯째, 동초제 <심청가>의 악조는 우조와 계면조, 평조가 나타나고 있다. 우조에서는 ‘미-라’의 완전4도 상행과 ‘도-솔’의 완전4도 하행하는 선율이 골격으로 나타나며 ‘솔→라’의 ‘라’ 중심 상행과 ‘미-레-미’의 우조성 선율이 곡 전체에 동일하게 반복된다. 우조나 평조로 시작하여 중간 부분이나 중지형에 계면으로 섞이는 반드름의 특징이 나타나고, 계면조에서는 떠는 목과 꺾는 목의 시김새 사용을 절제한다. 시김새 사용을 절제한 계면조는 평조와 같이 ‘레-도’ 흘리는 음을 사용하고 계면에서도 도약진행을 사용해서 단계면의 분위기를 주고 있다. 또한 한 대목에서 하나의 악조만 사용된 것이 아니라 장면과 사설에 맞는 악조를 선택하고 4도 아래의 일시적인 변청과 우조에 부분적인 평조선율이 사용되는 변조도 나타났다.

요컨대, 동초제 <심청가>는 김연수가 오랜 창극 활동을 통해 자신의 판소리 이념에 맞게 완성한 것이다. 즉, 판소리의 정통성을 추구하면서도 판소리를 창극과 동일하게 여기고 시대적인 흐름을 적극적으로 수용하여 재정립한 것이다. 이에 동초제 <심청가>는 연극적인 사설과 사설에 맞는 장단, 다양한 붙임새, 악조, 선율진행 등을 통하여 이면을 표출하고자 하였다. 그리하여 동초제의 소리는 1인이 부르는 판소리임에도 창극적인 요소가 나타난다. 이와 같은 동초제 <심청가>의 특징과 지향은 오늘날의 판소리와 창극에도 의미하는 바가 있다고 생각한다.

20세기 정간보 기보체계 형성 연구

홍순욱(서울대학교)

<목 차>

- I. 서론
- II. 정간보표의 변천
- III. 시가(時價) 기보체계의 변천
- IV. 음고 기보의 변천
- V. 부호의 양상
- VI. 결론

I. 서론

15세기에 창안(創案)된 정간보(井間譜)는 18세기까지 그 체계를 꾸준히 유지해왔다. 그러나 19세기에 이르러 나타난 정간보는 기보체계 면에서 이전과 다른 양상을 보이기 시작하였다.⁶⁶⁾ 이와 같은 정간보 기보체계의 변화는 20세기에 나타난 현대 정간보⁶⁷⁾의 형성에 많은 영향을 주었다.

본 연구는 20세기 정간보 기보체계의 형성과정과 변화양상을 살펴보기 위하여 기보 체계에 변화를 보이기 시작한 19세기 정간보와 20세기 정간보 전반의 기보체계를 대상으로 하였다. 각각의 정간보 기보체계를 정간보표⁶⁸⁾의 형태와 구성, 음고(音高)기보체계, 시가(時價)기보체계, 부호(符號)기보체계로 나누어 분석하여 그 형성과정과 변화양상을 구명(究明)하고자 하였다.

본 연구의 연구대상인 68종의 악보는 <표 1>과 같다.

66) 조선전기의 정간보는 『세조실록악보』 이후 16정간 6대강 체계를 유지해 왔으며 복행(複行)의 정간보표, 복행을 이루는 각 소행(小行)의 크기에 따른 용도구분, 각 소행의 악기선을 배치 등이 체계가 일정한 체계를 가지고 있으나, 19세기 이후 민간에서 나타나는 정간보는 이들 요소(대강 체계, 복행, 소행의 용도구분)가 축소되거나 사라지고, 복행의 악기선을 배치방식도 다르게 나타난다.

67) 본 연구에서 사용하는 '현대 정간보'란 1955년 '국악사양성소'에서 교육용으로 만들어지기 시작한 악보와 그 이후 동일한 기보체계를 사용하는 정간보를 지칭한다.

68) 김기수(金琪洙)는 정간보의 바탕이 되는 정간형태의 보표를 '정간보표'라 명명하였다. 본 연구에서 사용하는 '정간보표'라는 용어는 김기수의 '정간보표' 용어의 뜻을 확대하여 정간으로 구획된 부분 이외의 영역의 형태를 포함하는 용어로 사용하고자 한다. 김기수, 『국악입문』 서울: 세광출판사, 1983, 19쪽.

<표 1> 시기별 정간보

제작시기	정간보
19세기	『동대금보』, 『삼죽금보』, 『금보정선』, 『칠현금보』, 『죽취금보』, 『휘금가곡보』
20세기 전반기	『양금여민락보』, 『하버드금보』, 『방산한씨금보』, 『가곡현금보』, 『동대울보』, 『아악부보』 11종 ⁶⁹⁾ , 『우의산수』, 『흑홍금보』, 『양금곡보』, 『조선음률보』, 『악서정해』, 『금은금보』, 『가야금보』, 『양금가곡금보』, 『금전』 저자출처 미상악보 3종(해금, 만년장환지곡, 현금보) ⁷⁰⁾
20세기 후반기	『양성소보』 7종 ⁷¹⁾ , 『국악전집』 20종 ⁷²⁾
21세기	신간 국립국악원 정간보 7종 ⁷³⁾

II. 정간보표의 변천

본 장에서는 정간보표(井間譜表)의 형태와 구성의 변화양상을 유형별로 살펴보았다. 이를 위해 정간보표를 구성하는 부분명칭⁷⁴⁾과 함께 서지학의 기존 용어⁷⁵⁾를 활용하였

- 69) 未詳, 『雅樂部 伽倻琴譜』, 한국음악학자료총서, 제28집-1, 서울: 국립국악원, 1989.
 未詳, 『雅樂部 警鍾譜』, 한국음악학자료총서, 제28집-5, 서울: 국립국악원, 1989.
 未詳, 『雅樂部 短簫譜』, 한국음악학자료총서, 제28집-5, 서울: 국립국악원, 1989.
 未詳, 『雅樂部 唐笛譜』, 한국음악학자료총서, 제25집-4, 서울: 국립국악원, 1988.
 未詳, 『雅樂部 大琴譜』, 한국음악학자료총서, 제25집-2, 서울: 국립국악원, 1988.
 未詳, 『雅樂部 牙箏譜』, 한국음악학자료총서, 제28집-4, 서울: 국립국악원, 1989.
 未詳, 『雅樂部 洋琴譜』, 한국음악학자료총서, 제28집-3, 서울: 국립국악원, 1989.
 未詳, 『雅樂部 鬻篋譜』, 한국음악학자료총서, 제25집-3, 서울: 국립국악원, 1988.
 未詳, 『雅樂部 奚琴譜』, 한국음악학자료총서, 제28집-2, 서울: 국립국악원, 1989.
 未詳, 『雅樂部 玄琴譜』, 한국음악학자료총서, 제25집-6, 서울: 국립국악원, 1988.
 李王職雅樂部編, 『雅樂部 琵琶譜』, 국립국악원 소장 고서 소장번호 MU001143, 1938.
- 70) 未詳, 『奚琴譜』, 국립국악원 소장 고서, 미상.
 未詳, 『玄琴譜』, 국립국악원 소장 고서, 등록번호 313, 미상.
 未詳, 『萬年長歡之曲』, 국립국악원 소장 고서, 미상.
- 71) 김기수, 『국악교재(가야금)』, 서울: 국악사양성소, 1957. *최충웅 소장
 -----, 『국악교재(거문고)』, 서울: 국악사양성소, 미상. *정화순 소장, 정효박물관 소장.
 -----, 『국악교재(단소)』, 서울: 국악사양성소, 1957. *최충웅 소장
 -----, 『국악교재(대금)』, 서울: 국악사양성소, 미상. *김정수 소장, 정효박물관 소장
 -----, 『국악교재(적보)』, 서울: 국악사양성소, 미상. *최충웅 소장
 -----, 『국악교재(피리)』, 서울: 국악사양성소, 미상. *정재국 소장
 -----, 『국악교재(해금)』, 서울: 국악사양성소, 미상. *연정국악원 소장
- 72) 國立國樂院, 『국악전집』1~20, 서울: 국립국악원, 1974~2009.
- 73) 국립국악원, 『가야금 정악보』, 서울: 국립국악원, 2015.
 -----, 『거문고 정악보』, 서울: 국립국악원, 2015.
 -----, 『대금 정악보』, 서울: 국립국악원, 2015.
 -----, 『피리 정악보』, 서울: 국립국악원, 2015.
 -----, 『해금 정악보』, 서울: 국립국악원, 2015.
 -----, 『아쟁 정악보』, 서울: 국립국악원, 2015.
- 74) 김기수의 『국악입문』 중 정간보표의 명칭을 살펴보면 정간으로 구분된 1행의 가장 위의 굵은 선을

으며, 명칭이 없는 경우 새로운 용어를 만들어 사용하였다. 각 정간보표의 서미(書眉, 위쪽여백)와 서각(書脚, 아래여백)의 활용여부, 광곽(匡郭, 악보와 여백을 구분하는 구획선)과 광곽 안의 정간으로 구획되는 영역(실질적인 악보 기보 영역)의 형태, 각 계선(界線, 행을 구분하는 선)의 여백 유무 및 활용여부, 행의 구성, 한 행을 구성하는 정간의 수, 정간의 형태 등을 비교하여 유형을 분류하고 그 변화 양상을 살펴보았다.

1. 정간보표의 형태와 구성
2. 행(소행)의 구성과 정간의 형태
3. 행과 장단

Ⅲ. 시가(時價) 기보체계의 변천

본 장에서는 정간보의 시가기보체계의 변화양상을 살펴보았다. 이를 위해 각 정간보의 시가기보방식을 정간 단위보다 큰 시가를 기보하는 방식(정간의 합)과 정간 단위보다 작은 시가를 기보하는 방식(정간 안에 2음 이상을 기보하는 방식)으로 나누어 그 변화 양상을 살펴보았다.

1. 정간보다 큰 시가 단위의 기보
2. 정간보다 작은 시가 단위의 기보

Ⅳ. 음고 기보의 변천

본 장에서는 정간보의 음고기보체계의 변화양상을 살펴보았다. 각 정간보의 음고를 기보하는 방식을 유형별(합자보, 육보, 율자보)로 분류하여 그 변화 양상을 살펴보았다.

1. 합자보와 육보 병기의 음고기보체계
2. 육보 음고기보체계
3. 육보와 율자보 병기 음고기보체계
4. 율자보 음고기보체계

‘머릿금’, 가장 아래 굵은 선을 ‘아랫금’이라 하였다. 정간의 왼쪽 세로줄을 ‘오른 내릿금’, 정간의 왼쪽 세로줄을 ‘왼 내릿금’, 정간은 가로줄을 ‘사잇금’ 그리고 정간의 강(綱)을 구분하는 선을 ‘마릿금’으로 지칭했다. 본 연구의 정간보표 각 부분명칭은 『국악입문』의 용례를 적용하였다. 김기수, 『국악입문』 서울: 세광출판사, 1983, 19~20쪽.

75) 본 연구는 기존의 서지학에서 사용하는 용어를 적용하여 정간보표의 외형적 구성을 분석에 적용하였다. 서지학개론 편찬위원회, 『서지학개론』, 파주: 한울, 2004.

V. 부호의 양상

본 장에서는 정간보의 부호기보체계의 변화양상을 살펴보았다. 이를 위해 부호의 종류와 기능에 따라 음고, 주법, 악기, 임시변화표, 생략, 악상부호의 항목으로 분류하여 해당하는 부호의 변화양상을 종류별로 분석하였다.

1. 음고를 나타내는 부호
2. 주법을 나타내는 부호
3. 악기 부호
4. 임시변화표
5. 생략 부호
6. 악상 부호
7. 현대 부호표의 작법원리

VI. 맺음말

정간보표의 형태는 19세기 이후 기존의 광곽형(匡郭形-여백과 정간구역만으로 구성된 정간보표)을 포함하여 창형(窓形-여백과 정간구역 외에 별도의 정보를 기보하는 창이 존재하는 정간보표)과 행간형(行間形-기존의 광곽형 또는 창형 정간보표 중 정간의 행과 행 사이에 여백이 나타나는 정간보표) 세 유형이 나타났고, 현대 정간보표는 이 세 유형의 특징을 모두 수용한 형태의 정간보표임을 확인할 수 있었다. 또한 정간보표의 행 구성은 복행형(複行形-두 가지 기보법 이상)에서 단행형(單行形-한 가지 기보법)으로 행 구성이 단순화하였다. 또한 1행에 여러 장단을 기보하는 방식에서 1행 1장단을 기보하는 방식으로 변화하였으며, 이는 정간보표의 1행이 1장단 또는 1각(刻)을 나타내는 기능이 나타났음을 의미한다. 정간의 형태는 크기, 모양이 다른 정간을 함께 사용하는 기보체계가 일부 나타났으나 점차 균일한 정간을 사용하는 행태로 정립되었다.

시가(時價)기보체계는 박을 기보하는 단순한 형태에서 장단의 박 구성, 속도 등 다양한 시가(時價) 정보를 제공하는 행태로 발전하였다. 또한 상대적인 시가를 나타내는 기보체계에서 정량적인 시가를 기보하는 체계로 변화하였다. 정간보다 큰 시가 단위의 기보체계는 박(拍)과 소박(小拍)을 기보할 수 있는 기보체계를 거쳐 1정 1박(보통), 2정 1박(느림), 3정 1박(빠름)등 악곡에 따라 서로 다른 시가기보체계를 기보할 수 있는 행태로 변화하였다. 정간보다 작은 시가 단위의 기보체계는 상하균등기보, 간격기보, 사선기보, 정간선 기보의 네 유형이 각각 나타났다. 『아악부보』에 이르러 복잡한 관악 선율의 장식음을 표현하기 위해 네 가지 유형의 시가기보체계가 함께 사용되기도 하였다. 현대 정간보는 외형적으로 이전 기보방식과 유사하지만 정간 안의 음의 위치가 고정적인 시가를 나타내는 행태로 변화하였다. 이는 서양의 박자 분할과 동일한 개념이 기보체계에

적용되는 과정에서 나타났다.

음고기보체계는 19세기 합자보와 육보가 주를 이루는 기보체계에서 20세기 초 육보와 율자보가 주를 이루는 기보체계로 변화하였고, 이 과정에서 율자보나 육보의 기보방식도 변화를 겪었다. 특히 이왕직악부가 그간 악보화되지 않았던 관악보를 악보화하면서 악기의 음역을 상대적으로 기보할 수 있는 음고기보체계가 나타났으며, 이 기보체계가 현대 정간보에 수용되었다.

부호기보체계는 음고기보만으로 표현할 수 없는 다양한 음악적 표현을 부호를 통해 기보하면서 발전했다. 초기에는 주법을 나타내기 위한 부호가 주를 이루었으나, 점차 장식음이나 선율형, 템포나 강약 등을 부호화하여 음악을 보다 구체적으로 기보할 수 있는 체계로 변화하였다. 이 과정에서 19세기 합자보의 일부 부호와 20세기 초부터 나타나는 주법 부호 및 1950년대 이후 나타난 여러 부호가 현대 정간보의 부호체계 형성에 영향을 주었다. 특히 1950년대 이후 나타난 부호는 상당부분 서양의 악상부호의 영향을 받았다.

이렇듯 20세기 정간보의 기보체계는 시기별로 나타난 다양한 정간보 기보체계의 형태와 기능을 채택하거나 변용하는 과정을 거쳤으며, 그 바탕 위에 새로운 개념을 도입하여 보다 다양한 음악적 표현 가능한 기보체계로 변화하였음을 알 수 있다. 그 결과 1955년 이후 정간보의 기보체계는 19세기에서 20세기 초 정간보 기보체계의 특징과 1930년대 제작된 『아악부보』의 관악보와 성악보 기보체계의 특징, 1950년대 서양 오선보 기보방식의 특징을 두루 갖춘 형태가 되었다.