



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악학석사학위논문

이양교와 정경태의 가사 시김새
비교 연구

- 12가사 중 <춘면곡>과 <매화가>에 대하여 -

2021년 2월

서울대학교

음악과 국악이론전공

김 은 지

이양교와 정경태의 가사 시김새 비교 연구




- 12가사 중 <춘면곡>과 <매화가>에 대하여 -

지도교수 김 우 진

이 논문을 음악학 석사 학위논문으로 제출함
2021년 2월

서울대학교
음악과 국악이론 전공
김 은 지

김은지의 석사 학위논문을 인준함
2020년 12월

위 원 장 허 운 정 
부위원장 이유경 
위 원 김우진 

국문초록

가사(歌詞)는 가사체의 긴 사설에 선율을 붙여 노래하는 전통성악이다. 조선후기 시정의 풍류음악으로 향유되었고, 평민들의 애창가요로 소비되었으며, 잡가의 영향 아래 형성된 과정으로 인해 다양한 계층이 추구한 음악 양식이 한 곡조 안에 스며들게 되었다. 이러한 복잡성은 가사 음악의 특징인 동시에 가창자의 개성을 보다 잘 드러내는 요인이 된다. 본고에서는 가사 음악의 특징을 살피는 일환으로, 12가사 가운데 하규일 전승곡 중 <춘면곡>, 임기준 전승곡 중 <매화가>를 중심으로 이양교와 정경태의 시김새와 발성법을 분석하여 고찰하였다.

오늘날 가사 음악의 전승은 3세대를 거쳐 이루어졌다. 1세대(1910~1945)는 일제강점기 이왕직아악부원양성소와 권번을 통해 양성되었고, 2세대(1945~1975년)는 국가무형문화재 지정과 국립국악원의 설립을 통해 전승의 토대를 닦았으며, 3세대(1975~2019년)에는 국가무형문화재 가사 예능보유자인 이양교와 정경태를 중심으로 전승체계가 갖추어졌다. 두 가창자는 동시대에 동일한 전승계보를 잇고 있음에도 다소 다른 음악적 특징을 보여준다.

첫째, 마루 구분을 살펴보면, <춘면곡>의 경우, 이양교는 종지선율에 따라 마루구분을 하고, 정경태는 시의 사설구조에 따라 마루구분을 한다. 또 이양교는 전승이 끊겨 불창하는 부분을 억지로 창조하는 것을 지양하였으나, 정경태는 원래 가창하던 전통을 지키기 위해 시만 남아 선율이 전하지 않는 부분에 기존 선율을 붙여 가창하였다. <매화가>는 선율이 반복되는 단순한 구조로 마루구분이 일치한다.

둘째, 시김새를 살펴보면, <춘면곡>에서 이양교는 평요성, 상요성, 하요성, 짙은 상요성, 퇴요성, 전성(轉聲) 등을 사용하고, 정경태는 평요성, 상요성, 하요성, 짙은 상요성, 짙은 하요성, 세요성, 전성 등을 사용한다. 평요성 사용 시, 이양교는 음을 짝 뺐었다가 요성하는 반면,

정경태는 처음부터 요성하거나 세요성을 많이 사용한다. 또 이양교는 仲(a^b)에서 목을 졸라 질은 상요성을 하였고, 정경태는 林(b^b)에서 질은 하요성을 하였는데, 요성하는 방식과 방향이 다소 다르나 같은 종류의 요성을 사용한 것으로 볼 수 있다. 또 이양교는 비교적 추성과 겹추성을 많이 사용하고, 無(d^b)에서 퇴성을 사용하지 않아 우조적인 느낌을 준다. 정경태는 추성의 사용이 비교적 적고 겹추성은 선율을 변형하여 사용하며, 無(d^b)에서 퇴성하는 선율이 계면조적인 느낌을 준다.

<매화가>에서 이양교는 평요성, 상요성, 질은 상요성, 퇴요성, 전성을 사용하였고, 정경태는 평요성, 질은 상요성, 퇴요성, 전성을 사용하였다. 이양교가 林(b^b)을 질은 상요성한 곳에서 정경태는 南(c['])을 질은 하요성하기도 하고 林(b^b)을 질은 상요성하기도 하였다. <매화가>는 빠른 곡이므로 겹추성이 나타나지 않고, 겹퇴성은 모두 사용하지 않지만 정경태는 겹퇴성 대신 요성을 사용하기도 하였다. 또 이양교는 중간종지 선율을 악보대로 ‘南(c['])-林(b^b)-姑(g)’로 부르나, 정경태는 ‘南(c['])-姑(g)-太(f)’로 불러 민속악적인 느낌을 준다.

셋째, 발성법을 살펴보면, 이양교는 속청과 진성의 대비가 느껴지나, 정경태는 속청 대신 진성으로 부르는 경우가 많다. 이양교는 속청과 진성의 순간적인 대비로 음을 굴리는 방울목을 자주 사용하고, 정경태는 본인의 음악이론인 율려상조법과 목의 기교를 사용하여 후두를 떼었다 붙이는 ‘끊어 부치는 장식음’을 자주 사용한다. 이를 비롯하여 정경태는 장식음이 많아 선율이 다변화하고 화려하다.

이양교가 특정음에서 시김새의 사용이 일정하며 교본 같은 음악을 추구한 반면, 정경태는 악보에 표시하지 않은 시김새나 시가나 음정이 불명확한 장식음을 자주 사용하고, 동일한 선율을 다변화 하게 불러 자유롭고 창조적인 음악을 추구한 것으로 보인다.

이양교와 정경태의 가사 음악은 본질적으로 같은 선율을 노래하지

만 시김새와 발성을 통해 자기만의 스타일을 뚜렷하게 드러내어 전통의 창조적 계승의 사례로 볼 수 있다. 두 가창자의 음악은 우리가 전승해 나가는 가사 음악의 문화적 전형은 가창자 개인의 음악관과 음악성에 따라 달리 고수될 수 있음을 보여준다.

주요어 : 12가사, 춘면곡, 매화가, 시김새, 이양교, 정경태

학 번 : 2016-26125

목 차

국문초록	i
I. 서론	1
1. 문제제기와 연구목적	1
2. 선행연구 검토	3
3. 연구범위 및 연구방법	10
II. 12가사의 형성배경과 전승	17
1. 12가사의 연원과 형성	17
2. 12가사의 연행양상 변화와 장르적 성격	19
3. 이왕직아악부원양성소 이후 가사의 전승 구도	21
III. <춘면곡>의 음악 특징	34
1. <춘면곡> 마루 구분과 노랫말 붙임새	34
1) <춘면곡>의 마루 구분과 선율구조	34
2) <춘면곡>의 노랫말 붙임새	43
2. <춘면곡>의 시김새와 발성법	56
1) <춘면곡>의 시김새	56
2) <춘면곡>의 발성법	104
IV. <매화가>의 음악 특징	117
1. <매화가>의 마루 구분과 노랫말 붙임새	117
1) <매화가>의 마루 구분과 선율구조	117
2) <매화가>의 노랫말 붙임새	120
2. <매화가>의 시김새와 발성법	135
1) <매화가>의 시김새	135
2) <매화가>의 발성법	153
V. 결론	157
참고문헌	152
Abstract	157

부록167

표 목차

[표 1] 이양교와 정경태의 가사 음원 목록	11
[표 2] 본고에서 사용하는 시김새의 종류	13
[표 3] 정경태의 올려상조법	31
[표 4] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 마루 구분	35
[표 5] <춘면곡> 제1마루의 노랫말 붙임새	44
[표 6] <춘면곡> 제2마루의 노랫말 붙임새	46
[표 7] <춘면곡> 제3마루의 노랫말 붙임새	47
[표 8] <춘면곡> 제4마루의 노랫말 붙임새	49
[표 9] <춘면곡> 제5마루의 노랫말 붙임새	51
[표 10] <춘면곡> 제6마루의 노랫말 붙임새	52
[표 11] <춘면곡> 제7마루의 노랫말 붙임새	54
[표 12] <춘면곡> 제8마루의 노랫말 붙임새	55
[표 13] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<춘면곡> 제1마루)	63
[표 14] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<춘면곡> 제2마루)	69
[표 15] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<춘면곡> 제3마루)	74
[표 16] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<춘면곡> 제4마루)	81
[표 17] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<춘면곡> 제5마루)	87
[표 18] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에 사용된 추성과 퇴성 (제1~5마루)	103
[표 19] 이양교와 정경태의 발성법 차이	116
[표 20] 이양교와 정경태의 <매화가> 마루 구분과 선율구조	117
[표 21] <매화가> 제1마루의 노랫말 붙임새	121
[표 22] <매화가> 제2마루의 노랫말 붙임새	124
[표 23] <매화가> 제3마루의 노랫말 붙임새	127
[표 24] <매화가> 제11마루의 노랫말 붙임새	131
[표 25] <매화가> 제12마루의 노랫말 붙임새	132
[표 26] <매화가> 제13마루의 노랫말 붙임새	134

[표 27] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(〈매화가〉 제1마루)	139
[표 28] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(〈매화가〉 제2마루)	142
[표 29] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(〈매화가〉 제3마루)	145
[표 30] 〈매화가〉에서 속칭이 등장하는 선율	153

그림 목차

[그림 1] 12가사의 전승계보	26
[그림 2] 청석회의 지원으로 미국 방문	30
[그림 3] 미국 남가주 켄싱턴대학교 명예문학박사 학위 수여	30
[그림 4] 음율과 소리에 대한 정경태의 메모	32
[그림 5] 정경태의 가사 선율선보	32
[그림 6] 이양교 정간보의 방울목 표시	111

악보 목차

[악보 1] <춘면곡>의 중간종지(선율 b) 부분	36
[악보 2] <춘면곡>의 종지(선율 d) 부분	36
[악보 3] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉠	37
[악보 4] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉡	38
[악보 5] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉢	39
[악보 6] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉣	40
[악보 7] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉤	40
[악보 8] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉥	41
[악보 9] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제1마루 노랫말 붙임새 비교	44
[악보 10] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제2마루 노랫말 붙임새 비교	45
[악보 11] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제3마루 노랫말 붙임새 비교	46
[악보 12] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제4마루 노랫말 붙임새 비교	48
[악보 13] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제5마루 노랫말 붙임새 비교	50
[악보 14] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제6마루 노랫말 붙임새 비교	52
[악보 15] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제7마루 노랫말 붙임새 비교	53
[악보 16] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제8마루 노랫말 붙임새 비교	55
[악보 17] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에 사용된 요성(제1마루) ...	58
[악보 18] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에 사용된 요성(제2마루) ...	64

[악보 19] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에 사용된 요성(제3마루) ...	70
[악보 20] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에 사용된 요성(제4마루) ...	75
[악보 21] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에 사용된 요성(제5마루) ...	82
[악보 22] 이양교 <춘면곡> 정간보의 격음 표시(제43장단 제3박, 제45장단 제3박)	86
[악보 23] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제1마루에 사용된 추성과 퇴성 (제1, 3, 5, 7장단)	89
[악보 24] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제2마루에 사용된 추성과 퇴성 (제9~11, 13~15장단)	92
[악보 25] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제3마루에 사용된 추성과 퇴성 (제17, 19~23장단)	94
[악보 26] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제4마루에 사용된 추성과 퇴성 (제26~31, 33, 35장단)	97
[악보 27] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제5마루에 사용된 추성과 퇴성 (제38~31, 33, 35장단)	100
[악보 28] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 속청 사용 비교(제1마루)	105
[악보 29] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 속청 사용 비교(제2마루)	107
[악보 30] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 속청 사용 비교(제3마루)	109
[악보 31] <춘면곡>에서 끊어 부치는 음의 사용(제1마루)	114
[악보 32] <매화가> 제1마루의 노랫말 붙임새	120
[악보 33] <매화가> 제1마루의 노랫말 붙임새 리듬	122
[악보 34] <매화가> 제2마루의 노랫말 붙임새	123
[악보 35] <매화가> 제2마루의 노랫말 붙임새 리듬	125
[악보 36] <매화가> 제3마루의 노랫말 붙임새	126
[악보 37] <매화가> 제3마루의 노랫말 붙임새 리듬	128
[악보 38] <매화가> 제11마루의 노랫말 붙임새	130
[악보 39] <매화가> 제12마루의 노랫말 붙임새	131
[악보 40] <매화가> 제13마루의 노랫말 붙임새	133
[악보 41] 이양교와 정경태의 <매화가>에서 사용된 요성(제1마루)	136

[악보 42] 이양교와 정경태의 <매화가>에서 사용된 요성(제2마루)	140
[악보 43] 이양교와 정경태의 <매화가>에서 사용된 요성(제3마루)	143
[악보 44] 이양교와 정경태의 <매화가>에 사용된 추성과 퇴성 (제1마루)	147
[악보 45] 이양교와 정경태의 <매화가>에 사용된 추성과 퇴성 (제2마루)	149
[악보 46] 이양교와 정경태의 <매화가>에 사용된 추성과 퇴성 (제3마루)	151
[악보 47] <매화가> 제1~3마루에서 사용된 방울목 (제2, 9~10, 13~16, 17~18, 21~23장단)	154

[붙임]

보존용 학위논문 정오표

페이지	정정 전	정정 후																																																																																																																																																																																																						
p.81 : 3	<p>[표 16]</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <thead> <tr> <th style="width: 10%;">이양교</th> <th colspan="8">정경태</th> </tr> <tr> <th>계</th> <th>黃</th> <th>太</th> <th>仲</th> <th>林</th> <th>無</th> <th>潢</th> <th>汰</th> <th>沖</th> <th>계</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>8</td><td>1</td><td></td><td>5</td><td></td><td>2</td><td>5</td><td>1</td><td>2</td><td>16</td></tr> <tr><td>7</td><td></td><td></td><td>2</td><td></td><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td>3</td></tr> <tr><td>14</td><td>1</td><td></td><td>2</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>3</td></tr> <tr><td>-</td><td></td><td></td><td></td><td>7</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>7</td></tr> <tr><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td>1</td></tr> <tr><td>-</td><td></td><td>1</td><td></td><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td>3</td></tr> <tr><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>1</td></tr> <tr style="border-top: 2px solid black;"> <td>22</td> <td>2</td> <td>1</td> <td>9</td> <td>8</td> <td>4</td> <td>7</td> <td>1</td> <td>2</td> <td>37</td> </tr> </tbody> </table>	이양교	정경태								계	黃	太	仲	林	無	潢	汰	沖	계	8	1		5		2	5	1	2	16	7			2			1			3	14	1		2						3	-				7					7	1						1			1	-		1		1	1				3	1									1	22	2	1	9	8	4	7	1	2	37	<p>[표 16]</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <thead> <tr> <th style="width: 10%;">이양교</th> <th colspan="8">정경태</th> </tr> <tr> <th>계</th> <th>黃</th> <th>太</th> <th>仲</th> <th>林</th> <th>無</th> <th>潢</th> <th>汰</th> <th>沖</th> <th>계</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td>8</td><td>1</td><td></td><td>5</td><td></td><td>2</td><td>5</td><td>1</td><td>2</td><td>16</td></tr> <tr><td>7</td><td></td><td></td><td>2</td><td></td><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td>3</td></tr> <tr><td>14</td><td>1</td><td></td><td>2</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>3</td></tr> <tr><td>-</td><td></td><td></td><td></td><td>7</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>7</td></tr> <tr><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td>1</td></tr> <tr><td>-</td><td></td><td>1</td><td>1</td><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td>3</td></tr> <tr><td>1</td><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>1</td></tr> <tr style="border-top: 2px solid black;"> <td>31</td> <td>4</td> <td>1</td> <td>9</td> <td>8</td> <td>2</td> <td>7</td> <td>1</td> <td>2</td> <td>34</td> </tr> </tbody> </table>	이양교	정경태								계	黃	太	仲	林	無	潢	汰	沖	계	8	1		5		2	5	1	2	16	7			2			1			3	14	1		2						3	-				7					7	1						1			1	-		1	1		1				3	1	1								1	31	4	1	9	8	2	7	1	2	34
이양교	정경태																																																																																																																																																																																																							
계	黃	太	仲	林	無	潢	汰	沖	계																																																																																																																																																																																															
8	1		5		2	5	1	2	16																																																																																																																																																																																															
7			2			1			3																																																																																																																																																																																															
14	1		2						3																																																																																																																																																																																															
-				7					7																																																																																																																																																																																															
1						1			1																																																																																																																																																																																															
-		1		1	1				3																																																																																																																																																																																															
1									1																																																																																																																																																																																															
22	2	1	9	8	4	7	1	2	37																																																																																																																																																																																															
이양교	정경태																																																																																																																																																																																																							
계	黃	太	仲	林	無	潢	汰	沖	계																																																																																																																																																																																															
8	1		5		2	5	1	2	16																																																																																																																																																																																															
7			2			1			3																																																																																																																																																																																															
14	1		2						3																																																																																																																																																																																															
-				7					7																																																																																																																																																																																															
1						1			1																																																																																																																																																																																															
-		1	1		1				3																																																																																																																																																																																															
1	1								1																																																																																																																																																																																															
31	4	1	9	8	2	7	1	2	34																																																																																																																																																																																															
p.82	[악보 21] (38마디) ①	[악보 21] (38마디) ①																																																																																																																																																																																																						
p.86 : 4	제4박에서 林(b ^b)을 하요성, 제6박에서 仲(a ^b)을 <u>짚은 상요성</u> 하기 때문에	제3박에서 林(b ^b)을 하요성, 제5박에서 仲(a ^b)을 <u>평요성</u> 하기 때문에																																																																																																																																																																																																						
p.87 : 2	14회	12회																																																																																																																																																																																																						
p.87 : 17	<p>[표 17]</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <thead> <tr> <th colspan="8">정경태</th> </tr> <tr> <th>太</th> <th>仲</th> <th>林</th> <th>無</th> <th>潢</th> <th>汰</th> <th>沖</th> <th>계</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td>13</td><td></td><td>4</td><td>18</td></tr> <tr><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td><u>1</u></td><td></td><td>2</td><td><u>4</u></td></tr> <tr><td></td><td>1</td><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td>2</td></tr> <tr><td></td><td></td><td>9</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>9</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>-</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>1</td><td></td><td>1</td></tr> <tr><td>1</td><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td>1</td><td>3</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>-</td></tr> <tr style="border-top: 2px solid black;"> <td>1</td> <td>3</td> <td>10</td> <td>1</td> <td>14</td> <td>1</td> <td>7</td> <td>37</td> </tr> </tbody> </table>	정경태								太	仲	林	無	潢	汰	沖	계		1			13		4	18		1			<u>1</u>		2	<u>4</u>		1		1				2			9					9								-						1		1	1		1				1	3								-	1	3	10	1	14	1	7	37	<p>[표 17]</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <thead> <tr> <th colspan="8">정경태</th> </tr> <tr> <th>太</th> <th>仲</th> <th>林</th> <th>無</th> <th>潢</th> <th>汰</th> <th>沖</th> <th>계</th> </tr> </thead> <tbody> <tr><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td>12</td><td></td><td>4</td><td>17</td></tr> <tr><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td><u>2</u></td><td></td><td>2</td><td><u>5</u></td></tr> <tr><td></td><td>1</td><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td>2</td></tr> <tr><td></td><td></td><td>9</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>9</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>-</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>1</td><td>1</td></tr> <tr><td>1</td><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td>1</td><td>3</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>-</td></tr> <tr style="border-top: 2px solid black;"> <td>1</td> <td>3</td> <td>10</td> <td>1</td> <td>14</td> <td>1</td> <td>7</td> <td>37</td> </tr> </tbody> </table>	정경태								太	仲	林	無	潢	汰	沖	계		1			12		4	17		1			<u>2</u>		2	<u>5</u>		1		1				2			9					9								-							1	1	1		1				1	3								-	1	3	10	1	14	1	7	37																						
정경태																																																																																																																																																																																																								
太	仲	林	無	潢	汰	沖	계																																																																																																																																																																																																	
	1			13		4	18																																																																																																																																																																																																	
	1			<u>1</u>		2	<u>4</u>																																																																																																																																																																																																	
	1		1				2																																																																																																																																																																																																	
		9					9																																																																																																																																																																																																	
							-																																																																																																																																																																																																	
					1		1																																																																																																																																																																																																	
1		1				1	3																																																																																																																																																																																																	
							-																																																																																																																																																																																																	
1	3	10	1	14	1	7	37																																																																																																																																																																																																	
정경태																																																																																																																																																																																																								
太	仲	林	無	潢	汰	沖	계																																																																																																																																																																																																	
	1			12		4	17																																																																																																																																																																																																	
	1			<u>2</u>		2	<u>5</u>																																																																																																																																																																																																	
	1		1				2																																																																																																																																																																																																	
		9					9																																																																																																																																																																																																	
							-																																																																																																																																																																																																	
						1	1																																																																																																																																																																																																	
1		1				1	3																																																																																																																																																																																																	
							-																																																																																																																																																																																																	
1	3	10	1	14	1	7	37																																																																																																																																																																																																	

p.103	정정 전																																																																
	<p>[표 18]</p> <table border="1"> <tr> <td>퇴</td> <td>하행</td> <td>無(d^b)-林(b^b)</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>○</td> <td>-</td> <td>○</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>○</td> <td>-</td> <td>○</td> </tr> <tr> <td>성</td> <td>하행</td> <td>汰(f')</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>1</td> <td>2</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>○</td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td>소계</td> <td></td> <td></td> <td>○</td> <td>1</td> <td>○</td> <td></td> <td></td> <td>○</td> <td>○</td> <td>○</td> </tr> </table>		퇴	하행	無(d ^b)-林(b ^b)	-	-	○	-	○	-	-	○	-	○	성	하행	汰(f')	-	-	-	1	2	-	-	-	-	○			소계			○	1	○			○	○	○																								
퇴	하행	無(d ^b)-林(b ^b)	-	-	○	-	○	-	-	○	-	○																																																					
성	하행	汰(f')	-	-	-	1	2	-	-	-	-	○																																																					
		소계			○	1	○			○	○	○																																																					
	정정 후																																																																
	<p>[표 18]</p> <table border="1"> <tr> <td>퇴</td> <td>하행</td> <td>無(d^b)-林(b^b)</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>○</td> <td>-</td> <td>○</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>○</td> <td>-</td> <td>○</td> </tr> <tr> <td>성</td> <td>하행</td> <td>汰(f')</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>1</td> <td>2</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>-</td> <td>○</td> <td>○</td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td>소계</td> <td></td> <td></td> <td>○</td> <td>1</td> <td>○</td> <td></td> <td></td> <td>○</td> <td>○</td> <td>○</td> </tr> </table>		퇴	하행	無(d ^b)-林(b ^b)	-	-	○	-	○	-	-	○	-	○	성	하행	汰(f')	-	-	-	1	2	-	-	-	○	○			소계			○	1	○			○	○	○																								
퇴	하행	無(d ^b)-林(b ^b)	-	-	○	-	○	-	-	○	-	○																																																					
성	하행	汰(f')	-	-	-	1	2	-	-	-	○	○																																																					
		소계			○	1	○			○	○	○																																																					
p.109 : 7	위 [악보 29]	아래 [악보 30]																																																															
p.109 : 17	제8장단	제24장단																																																															
p.110	[악보 30] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 속청 사용 비교(제3마루)	[악보 30] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 속청 사용 비교(제3마루 17마디, 24마디) ※ [별첨 1]																																																															
p.121 : 18	[표 22]	[표 21]																																																															
p.124 : 4	[표 23]	[표 22]																																																															
p.124 : 5	[악보 36]	[악보 35]																																																															
p.127 : 3	[표 24]	[표 23]																																																															
p.127 : 4	[악보 37]	[악보 36]																																																															
p.138 : 23	太(f)	汰(f')																																																															
p.138 : 25	하요성	짚은 하요성																																																															
p.139	<p>[표 27]</p> <table border="1" style="margin: auto;"> <tr> <th colspan="7">정경태</th> </tr> <tr> <th>太</th> <th>姑</th> <th>林</th> <th>南</th> <th>潢</th> <th>汰</th> <th>계</th> </tr> <tr> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>1</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>-</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td>5</td> <td></td> <td></td> <td>5</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>1</td> <td>1</td> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td>3</td> </tr> <tr> <td></td> <td>○</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>○</td> </tr> <tr> <td>1</td> <td>○</td> <td>-</td> <td>6</td> <td>1</td> <td>1</td> <td>○</td> </tr> </table>		정경태							太	姑	林	南	潢	汰	계		1				1	2							-				5			5					1		1	1	1		1			3		○					○	1	○	-	6	1	1	○
	정경태																																																																
太	姑	林	南	潢	汰	계																																																											
	1				1	2																																																											
						-																																																											
			5			5																																																											
				1		1																																																											
1	1		1			3																																																											
	○					○																																																											
1	○	-	6	1	1	○																																																											
	<p>[표 27]</p> <table border="1" style="margin: auto;"> <tr> <th colspan="7">정경태</th> </tr> <tr> <th>太</th> <th>姑</th> <th>林</th> <th>南</th> <th>潢</th> <th>汰</th> <th>계</th> </tr> <tr> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>1</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>-</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td>5</td> <td></td> <td></td> <td>5</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>1</td> <td>1</td> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td>3</td> </tr> <tr> <td></td> <td>○</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>○</td> </tr> <tr> <td>1</td> <td>○</td> <td>-</td> <td>6</td> <td>1</td> <td>1</td> <td>○</td> </tr> </table>		정경태							太	姑	林	南	潢	汰	계		1				1	2							-				5			5					1		1	1	1		1			3		○					○	1	○	-	6	1	1	○
정경태																																																																	
太	姑	林	南	潢	汰	계																																																											
	1				1	2																																																											
						-																																																											
			5			5																																																											
				1		1																																																											
1	1		1			3																																																											
	○					○																																																											
1	○	-	6	1	1	○																																																											

p.141	<p>[표 28]</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th colspan="7">정경태</th> </tr> <tr> <th>太</th> <th>姑</th> <th>林</th> <th>南</th> <th>潢</th> <th>汰</th> <th>계</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>1</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>-</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>5</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>5</td> </tr> <tr> <td></td> <td>1</td> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>2</td> </tr> <tr> <td></td> <td>○</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>-</td> </tr> <tr> <td>-</td> <td>○1</td> <td>-</td> <td>7</td> <td>1</td> <td>1</td> <td>○10</td> </tr> </tbody> </table>	정경태							太	姑	林	南	潢	汰	계						1	2							-			5				5		1	1				2		○					-	-	○1	-	7	1	1	○10	<p>[표 28]</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th colspan="7">정경태</th> </tr> <tr> <th>太</th> <th>姑</th> <th>林</th> <th>南</th> <th>潢</th> <th>汰</th> <th>계</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>1</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>-</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>5</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>5</td> </tr> <tr> <td></td> <td>1</td> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>2</td> </tr> <tr> <td></td> <td>○2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>○2</td> </tr> <tr> <td>-</td> <td>○3</td> <td>-</td> <td>7</td> <td>1</td> <td>1</td> <td>○12</td> </tr> </tbody> </table>	정경태							太	姑	林	南	潢	汰	계						1	1							-			5				5		1	1				2		○2					○2	-	○3	-	7	1	1	○12
정경태																																																																																																																		
太	姑	林	南	潢	汰	계																																																																																																												
					1	2																																																																																																												
						-																																																																																																												
		5				5																																																																																																												
	1	1				2																																																																																																												
	○					-																																																																																																												
-	○1	-	7	1	1	○10																																																																																																												
정경태																																																																																																																		
太	姑	林	南	潢	汰	계																																																																																																												
					1	1																																																																																																												
						-																																																																																																												
		5				5																																																																																																												
	1	1				2																																																																																																												
	○2					○2																																																																																																												
-	○3	-	7	1	1	○12																																																																																																												
p.145	<p>[표 29]</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th colspan="7">정경태</th> </tr> <tr> <th>太</th> <th>姑</th> <th>林</th> <th>南</th> <th>潢</th> <th>汰</th> <th>계</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>1</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>-</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>6</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>6</td> </tr> <tr> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td>2</td> </tr> <tr> <td></td> <td>○</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>-</td> </tr> <tr> <td>-</td> <td>○2</td> <td>-</td> <td>6</td> <td>1</td> <td>1</td> <td>○10</td> </tr> </tbody> </table>	정경태							太	姑	林	南	潢	汰	계		1				1	2							-			6				6		1		1			2		○					-	-	○2	-	6	1	1	○10	<p>[표 30]</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <thead> <tr> <th colspan="7">정경태</th> </tr> <tr> <th>太</th> <th>姑</th> <th>林</th> <th>南</th> <th>潢</th> <th>汰</th> <th>계</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>1</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>-</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>6</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>6</td> </tr> <tr> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td>1</td> <td></td> <td></td> <td>2</td> </tr> <tr> <td></td> <td>○2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>○2</td> </tr> <tr> <td>-</td> <td>○4</td> <td>-</td> <td>6</td> <td>1</td> <td>1</td> <td>○12</td> </tr> </tbody> </table>	정경태							太	姑	林	南	潢	汰	계		1				1	2							-			6				6		1		1			2		○2					○2	-	○4	-	6	1	1	○12
정경태																																																																																																																		
太	姑	林	南	潢	汰	계																																																																																																												
	1				1	2																																																																																																												
						-																																																																																																												
		6				6																																																																																																												
	1		1			2																																																																																																												
	○					-																																																																																																												
-	○2	-	6	1	1	○10																																																																																																												
정경태																																																																																																																		
太	姑	林	南	潢	汰	계																																																																																																												
	1				1	2																																																																																																												
						-																																																																																																												
		6				6																																																																																																												
	1		1			2																																																																																																												
	○2					○2																																																																																																												
-	○4	-	6	1	1	○12																																																																																																												
p.191	<p>[부록 7] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 비교 악보 (두 번째 악보그림 다음, 9~12마디 탈락)</p>	<p>[부록 7] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 비교 악보 (두 번째 악보그림 다음, 9~12마디 삽입) ※ [별첨 2]</p>																																																																																																																
p.198	<p>[부록 7] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 비교 악보 (열번 째, 열한 번째 악보그림 중복)</p>	<p>[부록 7] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 비교 악보 (열한 번째 악보그림 교체) ※ [별첨 3]</p>																																																																																																																

[별첨 1]

17 3
미 아 나 알 유 후 우 T 푸 우
17 3
정 아 안 류 우³ T T T T T

24 b
미 서 나 나 이 라
24
영 서 이 라

I. 서론

1. 문제제기와 연구목적

전통성악에서 시김새와 창법은 장르를 결정지을 만큼 음악을 이루는 중요한 요소 가운데 하나이다. 호흡과 장단, 선율과 시김새, 음색과 발성법을 통해 전통 성악의 음악적 특징을 구별할 수 있다. 따라서 전통음악을 이해하기 위해서는 선율의 진행에 따른 표현의 특징을 아는 것이 중요한데, 선율적 흐름을 특징짓는 것 중 하나가 바로 시김새이다. 국악에서 시김새란 골격음의 앞뒤를 꾸며주는 잔가락을 지시하기도 하고, 선율의 흐름에서 어느 음에 부여되는 표현 기능을 뜻하기도 하며¹⁾, 성음과 목구성의 특성을 내포하여 지시하는 것까지 확장되어 왔다.²⁾ 구전심수로 전승되었던 전통성악에서 관객들에게 시김새는 연음표라는 기록방식을 통해 스승의 가르침을 기억하게 하는 수단으로 사용되기도 하였다. 이런 시김새를 기보하는 방식은 관객마다 다르며 성악 장르마다 다르다.

가사는 긴 사설에 선율과 장단을 붙여 노래하는 전통 성악으로 조선후기 시조, 가곡과 함께 불리면서 하나의 장르로 자리매김하여 오늘에 이른다. 조선전기부터 형성된 가사체 시문학은 완독의 목적으로 지어진 기행가사, 내방가사 등도 있지만 오늘날 전승되는 가창가사의 전통과 직접적인 연관성을 보이는 것은 조선후기로 거슬러 가며, 이중 현재까지 전해지는 12곡의 가창가사를 ‘12가사³⁾’라 한다. 이렇듯 조선후기에 그 음악적 형태와 장르를 갖추고 일제강점기 이왕직아악부원양성소를 통해 명

1) 서한범은 ‘시김새’란 좁은 의미에서는 선율을 이루고 있는 골격음 앞이나 뒤에서 그 음을 꾸며주는 역할을 하는 장식음이나 음길이가 짧은 잔가락을 말한다. 넓은 의미로는 선율이나 절주의 자연스러운 연결이나 유연한 흐름을 위하여 또는 화려한 어느 음에 부여되는 표현 기능까지 포함하는 기능으로 쓰고 있다. 서한범, 『국악통론』, 대림출판사, 1995, 60쪽.

2) 이보형은 시김새를 지시할 때 장식음만으로 한정하여 지시하는 경우가 많으나 시김새를 장식음만으로 한정하여 지시하는 것이 아니고 여기에 ‘성음과 목구성’이라는 특성을 내포하여 지시하는 것으로 볼 수 있다. 이보형, 『한국음악의 ‘시김새’ 연구방법론 시론: 민속음악을 중심으로』, 『음악논단』 제13집, 한양대학교 음악연구소, 한양대학교, 1999, 6쪽.

3) 12가사에는 <백구사>, <춘면곡>, <상사별곡>, <황계사>, <죽지사>, <어부사>, <길군악>, <양양가>, <매화가>, <처사가>, <수양산가> 가 있다.

맥을 잇고 있는 12가사는, 현재까지 3세대에 걸쳐 전하고 있다. 1세대는 일제강점기 이왕직악부원양성소에서 사범역할을 한 하규일과 임기준이고, 2세대는 이들로부터 전수받은 이주환, 이병성, 장사훈, 김기수 등이며, 3세대는 이주환, 장사훈, 최정희로부터 12가사를 전수받은 이양교와 이병성에서 전수받은 정경태가 있다. 1971년 이주환이 국가무형문화재 가사 종목의 보유자로 지정되고 타계 후 1975년 정경태와 이양교가 동시에 가사 예능 보유자가 되었다. 정경태가 2003년 타계한 이후 이양교가 활발히 전승활동을 하다가 2019년 타계하였으며, 현재는 이준아가 보유자로 그 뒤를 잇고 있다.

가사는 정악에 속해 있지만 그 창법과 음악적 특징에서 민속악적인 면모가 많이 드러나며, 시조나 가곡보다 다양한 시김새가 두드러진다. 특히 4가사(수양산가, 양양가, 처사가, 매화가(매화타령))는 음악의 격조가 떨어진다는 이유에서 하규일은 부르지 않았고, 예전 가기(歌妓)들도 가곡은 불러도 가사와 시조는 부르지 않았다고 하며,⁴⁾ 이양교는 이주환에게 9가사만 전수받아 권주가 등 3가사는 장사훈과 한성권번의 최정희에게 따로 배웠을 만큼 정가풍이 아니다. 그러나 19세기 중반 서민들의 음악향수가 확산되면서 가사 음악에 결부된 민속악적인 요소들은 음악적 다채로움을 부여하고, 장르의 융합성과 복합성을 내포하고 있어 그 음악적 특성을 규명하기 위해 자세한 분석이 요구된다.

본 연구는 국가무형문화재 제41호 가사(歌詞) 예능보유자로 지정된 바 있는 이양교와 정경태가 구현하는 가사 음악의 특징에 대해 시김새를 중심으로 파악하여 가사 음악의 문화재로서의 전형(典型)⁵⁾을 살피고자 한다. 음악은 가창자를 통해서 그 특징이 드러나므로 가창자가 구사하는 음악의 특성을 연구하는 것은 지극히 당연하다. 다만 가사 음악으로 한 시대를 대표하는 이양교와 정경태의 가창을 비교함으로써 연구에 의미를 더하고자 한다. 현재 전승되는 가사는 그 계보가 명확하다고는 하지만

4) 장사훈, 『하규일·임기준 전창 십이가사』, 서울대학교출판부, 1980, 19쪽.

5) 무형문화재의 '전형(典型)'이란 「무형문화재 보전 및 진흥에 관한 법률」(약칭 무형문화재법) 제2조2항에 따르면 '해당 무형문화재의 가치를 구성하는 본질적인 특징'을 말한다.

이는 사람에 의한 전승구도가 명확할 뿐, 그들이 전하는 음악에 대한 분석은 체계적으로 이루어진 바가 없다.

이양교와 정경태는 이주환 타계 이후 동시에 보유자로 인정되어 활동했음에도 불구하고 그들이 구사하는 음악 양상은 다소 차이를 지녀 가사 음악을 이해하고자 하는 이들이나 학습자에게 혼란을 준다. 음악은 유기적으로 변하는 것이기에 옛것 그대로 전승될 필요는 없으나, 그들이 추구하는 음악관과 전승 과정에서 나타나는 변화양상 및 그 이유에 대한 기록과 분석은 반드시 필요한 작업이다. 이에 현행 가사의 가창에 대한 연구 토대를 다지고, 이 과정에서 가사의 독특한 시김새를 두 가창자의 비교를 통해 살피고 이를 정리해나가도록 하겠다. 이는 가사 음악을 온전히 이해하고, 가사 전승의 이론적 기반을 단단히 하고자 함이다.

본고에서는 12가사 중 가장 오랜 역사를 지니고 있는 곡으로서 노랫말의 마루구분과 선율의 변천과정이 곡 안에 남아있는 <춘면곡>과 4가사 중 두 사람의 음원을 확인할 수 있는 <매화가>를 중심으로 그 시김새를 분석하여, 오늘날 이양교와 정경태가 전하는 가사 음악의 특징과 가창자에 따라 달리 구현되는 개성적 요소를 살펴보고자 한다. 또한 가사 음악에서 두 사람을 통해 드러나는 문화적 전형으로서 기록되고 전수되어야 하는 것을 분석하여 가사의 음악적 특징을 시김새를 통해 규명하고자 한다. 이러한 작업은 전통의 올바른 계승과 새로운 창조를 할 수 있는 이론적 초석을 쌓는 계기가 될 것이다.

2. 선행연구 검토

가사에 대한 연구는 국문학계와 음악학계에서 다양한 관점으로 폭넓게 진행되어 오고 있다.

국문학계에서는 가사의 장르적 정체성을 규명하기 위한 가사의 양식적 특성, 가사의 향유방식, 가사의 연원에 대한 연구 등이 진행되었다. 가사의 개념을 가사를 문학적 형식과 향유방식을 통해 정의하고자 하였다.

이능우⁶⁾는 가사체는 장편 한시에 토만 달아 읽거나 시조체의 초중장

6) 이능우, 『가사문학론』, 일지사, 1977.

을 연속하면 형성되므로 한문체 시에 국어체를 혼용하는 것이 익숙해지면서 발전되어 간 것이라고 보았다. 가사는 복잡성이 갖든 문학으로 우리말로 구성지게 쓰여진 문학적 작품들이면 몰아쳐 붙여졌던 당시의 한 관례일지 모른다고 하였다.

성호경⁷⁾은 4보격 연속체라는 것이 15세기 말엽 이래 조선조 말엽까지 대다수 율문들에서 거의 예외 없이 나타난 양식이므로 가사만의 변별적 특징이라 하기 어렵다고 하였다.

김학성⁸⁾은 가사는 볼거리와 들을거리 모두의 특성을 가지면서 가창과 완독의 전환이 가능한 음영성이 본질임을 규명하였다. 19세기 후반 이래 12가사는 들을거리로서 가창을 본질에 두면서 잡가 전성시대에 다른 가창물과 조합하여 향유하게 된다. 가사는 4음보 4보격의 연속체라는 안정된 율문에 의해 ‘정감과 사유의 조화’를 보이는데, 사대부 중심의 풍류방 문화권에서는 사유보다 정감에 기울어지는 양상을 보인다고 하였다.

또 시가사와 예술사의 관련양상을 살펴보는 논문⁹⁾에서 도시의 발달과 문화적 성숙도를 고려하여 시가사를 여항문화기-시정문화기-도시문화기의 3단계로 나누었다. 1단계 시기(18·19세기)에는 상업도시의 발달로 도시를 배경으로 부를 축적한 기술직 중인과 경아전 서리층¹⁰⁾ 및 상공인들이 유흥문화적 통속성을 추구하며 여항예술이 급속도로 성장하였다. 이 시기 가창문화공간은 사대부 풍류방으로 가사와 시조가 함께 연행되며 자연스럽게 확장되어 갔다. 2단계 시기에 규방 문화권으로 확대되어 그들이 주도하면서 12가사로 묶음 짓게 된다. 3단계는 잡가 전성시대로 가창가사가 이에 크게 영향을 받아 서도소리적 특징이 유입되고 음악이 세속화되었다.

7) 성호경, 「고려말 조선초의 기사 형식 변화와 장르 변천」, 『한국시가연구』 제23집, 2007, 26쪽

8) 김학성, 「가사 및 잡가의 정체성」, 『한국 고전시가의 정체성』 대동문화연구총서 21, 성균관대학교 대동문화연구원, 2002.

9) 김학성, 「18~19세기 예술의 구도와 시가의 미학적 전환」, 『한국시가연구』 11집, 한국시가학회, 2002.

10) 아전(衙前)은 각 관청에 근무하던 하급 관리로 중앙관청 소속의 경아전과 지방관청 소속의 외아전으로 구분된다. 일명 이서(吏胥)라고도 한다. 외아전은 향리(鄉吏)와 가리(假吏)로 나누어지는데, 향리는 그 지방출신으로 대대로 가리는 다른 지방에서 와서 임시로 근무하는 아전을 말한다. 이들은 양반으로부터 큰 차별을 받았다.

김은희¹¹⁾는 12가사가 문학적 형식에서 유사성이 없고 장르적 정체성이 애매함에도 불구하고 하나로 묶일 수 있었던 양식적 특성을 장르간 교섭 현상이 두드러지는 역동적인 18·19세기의 연행 환경의 변화 속에서 탐색하였다. 제1시기는 사대부의 풍류방 문화가 음악문화를 주도하는 가운데 12가사 중 한 두개가 여항으로 대중화 된 시기로 ‘18세기 풍류방에서의 가사(歌辭)의 가창’, 제2시기는 가사가 통속성을 띠고 본격적으로 여항에서 연행되는 ‘19세기 시정문화와 12가사의 형성’, 제3시기는 잡가집 대량생산으로 상업적 도시문화 속에서 열두 작품으로 완성되어가는 ‘20세기 잡가문화와 12가사의 완성’으로, 이를 통해 가사가 12작품으로 레파토리화하는 양상과 의미를 정리하였다.

임재욱¹²⁾은 12가사의 형성에 관한 연구에서 가창가사는 조선초기부터 존재하여 현재의 12가사로 이어진다고 하였다. 12가사는 문학적으로 가사계, 한문체, 여요계로 계통이 서로 달라 음악적 공통성에서 장르적 정체성을 찾을 수 있는데, 고려가요, 악장 같은 궁중음악의 영향을 받아 형성되었다. 초창기에는 가사계·한문체 가창가사가 풍부하였으나, 후대로 갈수록 여요계 가창가사가 주도적으로 자리매김하며 잡가로 넘겨주는 역할을 하였다. 12가사는 장가 갈래의 집결지로서 조선 궁중 음악의 보존처이자 장가류 갈래들의 시대적 흐름을 이어주는 매개체로 보았다.

음악학계의 가사에 대한 연구는 가사의 고악보를 해독하는 연구, 현행 가사의 음악적 특징에 대한 연구, 십이가사의 역사적 변천과 연행 양상의 변화에 대한 연구로 나눌 수 있다.

권오성¹³⁾은 『삼죽금보』와 『서금보』에 실린 <춘면곡>의 악곡형식의 특징을 살펴보았다. 이를 현행과 비교했을 때 세 <춘면곡>은 仲(a^b), 林(b

11) 김은희, 「십이가사의 문화적 기반과 양식적 특징」, 성균관대학교 박사학위 논문, 2002.

12) 임재욱, 『가사 문학과 음악: 노래로 부른 가사의 전통과 연원』, 보고사, 2013; 「12가사의 연원 연구」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2007; 「가사의 형태와 향유방식 변화의 관련 양상 연구」, 서울대학교석사학위논문, 1998; 「가사의 가창 전통과 부분창의 가능성」, 『한국시가연구』 제16집, 한국시가학회, 2007.

13) 권오성, 「춘면곡의 악곡형식-삼죽금보와 서금보에 기하여」, 서울대학교 석사학위논문, 1965.

ᵇ), 無(d^ᵇ), 潢(e^ᵇ), 汰(f^ᵇ)로 구성음은 동일하나 주음과 중지형이 다르다. 또 고악보에서는 1장을 완전히 반복할 때도 있어 통절형식에 가까우나 현행은 48박 1장을 완전히 반복하지는 않아 시절형식에 가깝다고 하였다.

김창곤¹⁴⁾은 12가사의 장르적 특징을 12가사의 생성, 변화, 형성과정을 통해 설명하였다. 18세기에 <춘면곡>, <상사별곡>, <어부사>, <권주가>의 4가사가 존재했고, 19세기 전반에 새로이 <처사가>, <양양가>, <황계사>, <백구사>, <길군악>, <매화가> 등 6가사가 등장했고, 19세기 말에 기존 10가사 외에 <죽지사>, <수양산가>가 등장하여 12가사가 모두 불리게 되었는데, 이들 가사가 하나의 장르로 존재하고 있었으며 발생초기부터 정악과 함께 불리었음을 밝혔다.

최순¹⁵⁾은 그 사설에 따라 음조가 저마다 다른 것이 가사의 특색임을 밝혔다. 문학적인 면에서 형식이 각기 다르지만 음악적인 면에서 공통된 구성형식을 밝혔다. 또한 12가사의 악조에 대해 치조, 상조, 우조, 궁조로 구별하여 보고 있으며, 리듬에 대하여 장단법과 배자법, 리듬 요소의 특색을 기동박 단위로 악곡별로 표를 제시하였다. 이로써 12가사의 음악적 특성을 정가의 다른 종류인 시조, 가곡과 비교하고자 하였다.

장사훈¹⁶⁾은 하규일과 임기준에게 12가사를 전수받게 된 배경을 밝히면서 12곡의 형식과 장단 및 요성, 전성, 퇴성 등 시김새에 관한 대략의 특징을 정리하였다. 1930~40년대 하규일, 임기준의 음악을 채보하였다는 점과 정간보와 오선보에 시김새를 매우 자세하게 남겼다.

윤영혜¹⁷⁾는 「12가사의 요성 연구」에서 음악적으로 중요한 요소로 인식되어온 요성을 12가사 중 <백구사>, <춘면곡>, <죽지사>를 택하여 살펴보았다. 요성을 선율진행상 장식적 요소로 나타나는 선율적 요성과 구성음 전체에 언제나 동반되는 구성음적 요소로 나누고, 중려궁 평조

14) 김창곤, 「12가사의 악곡 형성과정」, 서울대학교 박사학위논문, 2007.

15) 최순, 「현행 십이가사에 대한 음악적 고찰」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1979.

16) 장사훈, 『십이가사』, 문화재관리국, 1970; 『하규일·임기준 전창 십이가사』, 서울대학교 출판부, 1980.

17) 윤영혜, 「12가사의 요성-백구사, 춘면곡, 죽지사를 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2002.

모든 구성음(黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林, 無(d^b))에서 요성이 나타나는데 대부분 선율적 요성에 가깝고 上一인 林(b^b)은 굵은 요성으로서 구성음적 요성에 가까우며 요성하는 음이 宮은 아님을 밝혀내었다.

최윤영¹⁸⁾은 <수양산가>의 서도소리 창법들을 현재 불리고 있는 서도 민요나 좌창 등의 창법과 동일한 창법임을 악보와 음원을 통해 확인하였다. 이를 유형별로 나누어 기음에서 5도 위의 음에 쓰는 ‘조름목 요성’, ‘풀어내림 요성’, 중간음을 집중적으로 요성하는 형태로 정리하였다. 남도소리나 시조에서 기음인 黃(e^b)을 요성하고 4도 위음인 仲(a^b)은 평으로 내는 것과 달리, 서도소리는 仲(a^b)을 주로 요성한다. 수양산가에서 黃(e^b)-仲(a^b)-林(b^b) 또는 黃(e^b)-仲(a^b)-無(d^b)로 진행할 경우, 예외 없이 중간음인 仲(a^b)을 많이 요성하는 특징을 확인하였다.

고상미¹⁹⁾는 <춘면곡>이 南(c')와 無(d^b)의 관계 속에서 선율의 변화가 만들어지는데 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c') 선율에서는 우조의 선율과 요성이 사용되었고, 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 無(d^b) 선율에서는 서도조의 요성이 주로 사용되었다. 우조와 계면조, 우조와 서도 요성을 구별해야 한다고 하였다. <백구사>는 전형적인 시조풍의 노래로 林(b^b)에서 仲(a^b)으로 하향하는 요성을 시조의 다양한 요성과 창법과 가곡의 계면조 요성 같이 林(b^b)鐘에서 仲(a^b)으로 하향하는 요성을 사용하지만 南(c')로 이루어진 우조적인 요성과 선율도 나온다. <죽지사>는 후렴이 염불구로 되어 있고 경기민요, 서도민요 요소가 다양하게 들어가 있다고 하였다.

이유경²⁰⁾은 이왕직아악부 출신인 이주환과 한성권번 출신인 최정희가 노래한 가사를 비교하여 전승배경에 따른 음악적 차이²¹⁾를 밝혔다. 동일

18) 최윤영, 「12가사 중 <수양산가>의 창법 연구-서도 창법의 출현 부분을 중심으로」, 단국대학교 석사학위논문, 2006.

19) 고상미, 「12가사의 창법 연구-춘면곡, 백구사, 죽지사를 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2010.

20) 이유경, 「이왕직아악부와 한성권번에 전승된 가사 음악 비교- 이주환과 최정희 음원에 기하여」, 서울대학교 박사학위논문, 2018.

21) 가사 이외의 정가분야에서 현행의 전승계보나 가창자에 따른 비교 연구로는 다음과 같다.

정인봉, 「하규일과 이주환의 편락 비교 연구」, 전남대학교대학원 석사학위논문, 1998.

박선덕, 「경제와 석암제 평시조 선율 비교 연구」, 추계예술대학교대학원 석사학위논문

곡에서 노랫말은 대체로 동일하나 일부 부분에서 이주환은 한글로, 최정희는 한문으로 불렀으며, 이주환은 중성을 길게 끌다가 중성을 늦게 붙이는 붙임새가 많고, 가곡처럼 이중모음을 분화하거나 모음 ‘어’를 ‘으’로 발음하는 반면, 최정희는 중성을 늦게 붙이는 붙임새와 바로 붙이는 붙임새가 골고루 나타나고, 모음분화를 한 경우와 하지 않는 경우가 비슷한 비율로 나왔다. 이주환은 대체로 6박 한 장단에서 3박, 6박에서 숨을 쉬나, 최정희는 그보다 2~3배 가량 더 숨을 쉬었다. 이주환은 추퇴성의 활용도가 높고, 최정희는 요성하여 음을 장식하는 경우가 많다.

유현숙²²⁾은 정경태와 이양교의 12가사 사설비교를 중심으로 두 가창자를 비교하였다. 향제 시조를 전수하는 정경태와 경제 시조를 전수하는 이양교의 사설을 마루구성을 중심으로 비교한 결과, 12가사 중 <상사별곡>, <양양가>, <처사가>는 시조의 형식을 본 딴 것으로 해석하였다. 마루구성에 있어서 정경태는 글의 문맥에 중점을 두었고, 이양교 악보에 없는 사설들이 정경태 악보에서 보이는 것은 정경태가 원전의 내용을 12가사의 사설에 참고하였다는 것을 알 수 있다고 하였다.

한편, 이양교와 정경태의 음악에 관한 연구로는, 국립문화재연구소의 국가무형문화재 기록화 사업²³⁾을 통해 이양교의 음악활동과 전승 가사에 대해 기록된 바 있고, 이양교의 음악에 대한 연구는 시조음악 연구에서 주로 다루어졌다. 정경태의 생애와 음악에 대한 연구는 최종민과 임미선을 통해 고찰된 바 있다.²⁴⁾ 임미선은 정경태가 고제(古制)인 완제시조, 영제 등의 시조를 변개하여 만든 석암제 시조창이 기존의 향제, 경제와 명확하게 차이가 있음을 밝혔다. 석암제 시조의 창법적 특징으로

문, 2012.

김민정, 「한성권번과 조선권번의 여창가곡 전승-최정희와 지금정을 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, 2015.

22) 유현숙, 「12가사연구-정경태와 이양교의 사설비교를 중심으로-」, 중앙대학교 국악교육대학원 석사학위논문, 2014.

23) 국립문화재연구소, 『국가무형문화재 제41호 가사』, 민속원, 2008.

24) 최종민, 「시조의 의미와 정경태의 업적」, 『한국전통음악학』 5, 한국전통음악학회, 2004.

임미선, 「석암제 시조의 창법적 특징과 구조」, 『국악교육연구』 Vol.5 No.2, 한국국악교육연구학회, 2011.

경제에서 사설지름시조는 중장의 길이가 확대되지만, 석암제에서는 평시조와 같은 길이로 부르는 차이가 있다. 또한 석암제 시조창은 3~4음계를 변형하여 잔가락을 늘림에 따라 또 석암제가 고제인 경제, 향제와 달리 본래 시조의 黃(e^b)·仲(a^b)·林(b^b) 또는 黃(e^b)·仲(a^b)·林(b^b)·無(d^b)으로 되어 있는 3~4음 음계의 계면조에 蕤(a)·南(c') 등을 추가하여 선율을 변형하고 장단을 정형화하였다. 배자법에서는 사설을 촘촘히 붙이고, 잔가락이 많이 들어가고 리듬이 세분됨에 따라 매개모음이 추가된다고 하였다.

시김새에 관한 연구로, 서한범²⁵⁾은 시김새를 협의와 광의의 개념으로 구분하였다. 협의의 시김새는 본음을 앞뒤에서 꾸며주는 장식적인 성격의 장식음이나 잔가락, 또는 간점이나 간음 등의 사이가락을 뜻하며, 광의의 시김새는 한국 음악의 특징적인 표현법들인 농현, 관악기나 성악의 요성, 전성, 추성, 퇴성 등의 기법들 그리고 각 악기들만이 갖는 고유의 특수주법까지를 포함하여 이룬다고 하였다.

이보형²⁶⁾은 발성법과 관련지어 시김새는 우리 노래에서 곧게 떠나가고 굽게 떨고 흘러내리기도 하고 치켜 오르거나, 치켜 올랐다 꺾어 내리거나 하는 특히 판소리와 관련하여 설명하되 음을 유동시켜 음형을 이루는데, 시김새는 여러 가지 창법상의 기교를 지칭하며, 농현, 요성, 퇴성, 추성, 전성 등 일반적인 음의 흐름을 이룬다고 하였다.

윤명원²⁷⁾은 시김새에 대해 크게 장식음, 농현, 표현(연주)기법을 의미하며, 장식음은 장식음과 잔가락을 포함하는 장식음, 농현은 요성, 퇴성, 추성, 속청, 표현연주 기법은 떠는 목, 꺾는 목, 평으로 내는 목, 콧소리(비성), 탈탈거리는 소리, 속청, 음색변화, 음고 변화, 음질변화, 강세변화, 특수주법들을 모두 포함하여 시김새의 개념을 설명하였다.

신대철²⁸⁾은 시김새의 개념을 정의한 다양한 사전 인용을 통해 살펴보

25) 서한범, 「시김새론」, 『韓國民俗學』 Vol.30 No.1, 한국민속학회, 1998.

26) 이보형, 「한국음악의 '시김새' 연구방법 시론 : 민속음악을 중심으로」, 한양대학교 음악연구소, 1999.

27) 윤명원, 『한국음악론:우리음악의 멋과 세계』, 음악세계, 2003.

28) 신대철, 우리음악의 선법과 시김새 반추(反芻), 『한국음악연구』 Vol.62, 한국국악학회,

면서, 시김새는 특정한 음에 나타나는 장식음을 의미하며, 동일한 선법에서 그 양상이 비슷하다. 그러나 음악의 갈래, 악곡이나 연주자에 따라서 미묘한 차이가 발생하며, 우리음악의 아름다움은 시김새에 상당한 정도 의지하고 있다. 따라서 우리음악에서 나타나는 아주 복합적인 음악현상이라고 하면서, 시김새를 개념화하고 정의하는 작업이 여전히 필요함을 제시하였다.

3. 연구범위 및 연구방법

12가사는 곡마다 특성이 달라 12가사 전체를 아우르는 음악적 특징을 규명하는 것은 쉽지 않으므로 개별악곡 분석을 통한 가창자의 특징 분석에 초점을 맞추었다. 현재 전승되고 있는 가사는 이왕직아악부원양성소에 사범으로 초빙된 하규일과 임기준에 의해서 전수된 가락이다.²⁹⁾ 연구대상이 되는 곡목은 하규일이 전한 8가사 중 <춘면곡>과 와 임기준이 전한 4가사 중 <매화가>로 선택하여 두 계통의 음악적 특징을 대표적으로 살펴보고자 한다.

가사의 시김새와 가창자의 음악적 특징을 살피는 연구자료는 악보³⁰⁾와 음원의 형태로 있다. 가사를 비롯한 정가의 현행 악보는 통일된 표기 체계가 없어 집필자마다 표기법과 정밀도가 달라 개별악보를 통해 시김새의 분류 기준을 잡는 데 어려움이 있으므로, 음원을 통해서 실제 가창에서의 시김새와 창법을 확인하고, 악보를 통해서 가창자의 시김새에 대한 분류체계와 인식 및 가창 시 즉흥적으로 변화할 수 있는 시김새에 대해 원래 의도한 바를 살펴보았다. 이양교와 정경태가 공식적으로 남긴

2017; 『우리음악의 선법과 시김새』, 한국국악학회 학술대회, 2017-11-10, p.3-13

29) 그 외에도 한성권번에서 전수되고 있던 가락으로 최정희의 음원이 있다. 국립문화재연구소, <최정희 가곡·가사>, 소장음원시리즈 18, 2002.

30) 오늘날 전승되는 12가사의 악보 중 가장 먼저 출간된 것은 1966년 이주환의 『歌詞譜』이다. 하지만 장사훈의 『하규일·임기준 진창 십이가사』는 출간년도가 이보다 늦은 1980년이지만 1936~40년대의 음악을 정간보와 오선보로 자세히 채보한 것이어서 사실상 가장 이른 시기에 전승된 가사의 기록이다. 본고의 연구대상에 해당하는 이양교와 정경태의 가사보 외에도 김기수 『한국음악』4(전통음악연구회, 1981), 김진향의 『善歌 河圭一先生 略傳』(예음, 1993), 김경배 『가사보』(은하출판사, 2003), 김호성 『가사보』 등의 악보가 있다.

가사 음원은 [표 1]과 같다.

[표 1] 이양교와 정경태의 가사 음원 목록

이름	앨범명	제작	발매년도
이양교	중요무형문화재 제41호 가사 (CD)	지구레코드	1992
정경태	인간문화재 제41호 석암 정경태 창 시조와 가사 1, 2 (CD)	한국가악진흥회	2002 ³¹⁾
	인간문화재 제41호 석암 정경태 창 가곡과 가사 1~4 (TAPE)	대한시우회	1991

이양교의 경우 12가사를 모두 녹음하였고, 정경태는 12가사 중 일부만을 녹음하여 발매하였으나, 위의 음원 외에도 자료조사 중 정경태의 노래가 녹음된 카세트테이프를 입수하여 발매된 음원 외에 <백구사>, <상사별곡>, <매화가> 등의 음원을 얻을 수 있었다.³²⁾ <춘면곡>은 이양교의 <중요무형문화재 제41호 가사>와 정경태의 <인간문화재 제41호 석암 정경태 창 시조와 가사>에 담긴 음원을, <매화가>는 이양교의 <중요무형문화재 제41호 가사>와 정경태의 개인녹음테이프를 연구대상으로 하였다. 이상의 음원을 채보하여 기본 연구 자료로 삼고, 악보를 보조 수단으로 이용하였다.

악보 자료로는 정경태의 『증보주해 가사보』³³⁾, 이양교가 두 번째로 출간한 악보인 『십이가사전』³⁴⁾의 악보를 참고하였다. 이를 통해 가창자의 시김새 인식과 그 표기법 및 가창의도를 살펴볼 수 있었다. 또한 이 악보집에는 음악에 대한 생각과 그들에게 정가를 배우는 전승자들을 알 수 있어 가창자의 음악관 및 전승환경을 살펴보는 데 도움이 되었다.

그 밖의 참고자료로 3세대에 걸쳐 전승이 이루어진 것을 감안하여, 이양교의 스승이었던 이주환의 음원³⁵⁾과 악보³⁶⁾를 참고하였다. 한편 정경

31) 녹음일은 1982년 10월이다. 가사는 <상사별곡>, <춘면곡>, <백구사>, <처사가>, <죽지사>가 수록되어있고, 가사 반주는 피리에 황규남, 대금은 김응서, 장구는 이석재가 했다. (국립무형유산원 소장,)

32) 자료를 보고 들을 수 있도록 허락해주신 석정숙 여사께 감사를 표한다.

33) 정경태, 『가사보』, 정경태전수소, 1979.

34) 이양교·황규남, 『십이가사전』, 광명당, 1998.

태 스승인 이병성의 <춘면곡>, <매화가>의 음원은 현재 남아있지 않은 것으로 확인되어 사승관계에서 시김새의 차이를 살펴보는 것에는 한계가 있었다.



































본고에서 시김새는 주선율을 꾸며주는 장식음, 농현이라 불리던 요성을 포함하여 전성, 추성, 퇴성 등 출현음에 기능을 부여하여 선율을 다양하게 표현하는 협의의 시김새, 즉, 농음법, 선율진행에 영향을 주지는 않지만 소리 내는 방법으로 표현효과를 주는 발성법 등을 포괄하는 광의의 개념으로 보았다. 하지만 시김새를 분석하고 논할 때는 협의의 시김새를 지칭하였다.



그 중 가사의 음악적인 특징을 협의의 시김새(이하 시김새)와 발성법을 중심으로 살펴보았다. 본고에서 사용하는 <춘면곡>과 <매화가>에 나타나는 시김새를 정리하여 표로 나타내면 다음과 같다. 이때 이양교의 정간보와 정경태의 정간보와 선율선보에 나오는 시김새 중 본고에서 사용하는 시김새에 해당하는 것을 함께 표기하였다.



35) 30주기 추모기념음반 <이주환 가곡.가사>(아트코리아:AKCD-0015)




36) 이주환, 『가사보』, 국립국악원, 1966.

[표 2] 본고에서 사용하는 시김새의 종류


구분	부호	내용	이양교 (정간보)	정경태 ()	정경태 (정간보)	
시김새 (농음법)	평요성	고르게 떠는 요성	(강)  흔듬표 	흔드는 소리 	곰게  흔들음표 	
	상요성	한 음 위를 향해 날카롭게 치켜 올려 떠는 요성	전성 	떠는 소리 	올려  떨음표 	
	질은 상요성	한 음 위를 향해 떨되 목을 졸라 격하고 폭넓게 떠는 요성	조름목  흔듬새 	질떠는 소리 	한음 올려  떨을 끝을  숙이는 표 	
	질은 하요성	한 음 아래를 향해 떨되 격하고 폭넓게 떠는 요성	(미사용)		한음 내려  떨음표 	
	하요성	한 음 아래를 향해 떠는 요성	전성 	떠는 소리 	떨음표 	
	퇴요성	한 음 아래로 흘러내리면서 떠는 요성	풀어 내림표 	풀어내리는 소리 	풀어 내림표 	
	세요성	미세하게 떠는 요성	(미사용)		(사용)	(사용)
	전성 (轉聲)	쿵 격하고 강하게 올려 끊어 치는 소리	격음, 전성 (轉聲)	C 	(사용)	(사용)
	추성	추성	음을 밀어올림	미는표 		미는표 
		겹추성	두 번 밀어올림. 밀어 올리다가 다시 내려 쳐 올림	선율 (사용)		선율 (사용)
퇴성		퇴성	음을 흘러내림	흘림표 		흘림표 
		겹퇴성	흘러내리다 다시 올려 쳐 내림	겹흘림표 	(사용)	(사용)
발성법	속칭	속소리, 세성(細聲). 발성을 가늘게 곰게 하여 공명이 비어 있는 듯 한 발성	속소리 		속칭 	
	방울목	진성-속칭-진성으로 빠르게 굴러내는 것			(미사용) 	


시김새는 요성, 추성, 퇴성으로 나눌 수 있는데, 그 중 가장 다양하게 나타나는 요성은 8가지로 구분하여 연구에 적용하려한다. 본음을 위 아래로 고르게 떠는 것을 ‘평요성’이란 용어를 사용하며, 그 부호는 ‘’를 사용하겠다.³⁷⁾ 한 음 위를 향해 치켜 떠는 것을 ‘상요성’이라는 용어를 사용하며, 그 부호는 ‘’를 사용하겠다.³⁸⁾ 한 음 위를 향해 떨어뜨리는 것을 ‘질은 상요성’³⁹⁾이라 하며, 그


37) 본고에서 사용한 ‘평요성’은 이양교의 경우 ‘흔듬표’라 하였다. 이양교는 ‘요성’이라는 용어를 쓰지 않고 ‘흔든다’는 표현을 썼다. 그의 정간보에서 ‘흔듬표()’는 잔물결처럼 고요히 흔드는 것을 말하고, ‘강흔듬표()’는 강하게 굽게 흔드는 것을 말하는데, ‘강흔듬표’는 거의 사용한 예가 없고 모두 ‘흔듬표’로 사용하였다. 이양교의 노래에서 ‘흔듬표’는 요성폭이 좁지 않아 세요성보다는 평요성에 가까운데, 이것은 그가 가사를 선비정신으로 점잖게 부르는 것을 추구했기 때문으로 보인다.


정경태의 경우 정간보에서는 ‘굽게 흔들음표()’로 ‘잔잔한 물결처럼 고요히 흔들음’이라 하였고, 선율선보에서는 ‘흔드는 소리’라 하여 기본선 중심으로 친 곡선()으로 표시하였다. 아울러 늘어 뻗는 소리인 ‘빠는 소리()’가 ‘성(聲)’에 해당한다면, ‘흔드는 소리’는 ‘음(音)’에 해당하며 곧 성(聲)의 무늬[紋]라 설명하였다.

시김새의 출처와 관련해서는 이양교, 『진창십이가사』, 181쪽, 정경태, 『증보주해 가사보』 10쪽; 『선율선 가사보』 3쪽 참고.(이하 각주 참고문헌 동일)

38) 본고에서 사용한 ‘상요성’에 대해 이양교는 ‘반 음 올려 떠는 것’으로 ‘전성()’이라 하였다. 이양교는 반음 위로 떨거나, 반음 아래로 떠는 것을 전성이라고 하였는데, ‘떨리는 목소리’를 뜻하는 ‘顫聲’으로 보인다. 여기에서 그의 문하에서 사용하는 상전, 하전, 평전이라는 용어가 비롯된 것으로 추측된다. 그의 제자인 이준아의 설명에 의하면, 올려 떠는 것을 상전, 내려 떠는 것을 하전이라 한다.

정경태는 정간보에서 ‘한음 올려 떨음표()’를 사용하기는 하였으나 그 개념이 ‘질은 요성’에 가까워 ‘질은 상요성’에서 설명하겠다. 한편, 끝을 올리지 않고 다시 내리는 것을 구분하여 ‘한음 올려 떨을 끝을 숙이는 표’라 하고 ‘제 음에서 한음 올린 떨음을 그칠 때 숙여 떼다’고 하였다.

또 선율선보에서 ‘떠는 소리’라 하여 ‘반음 간격으로 윗소리를 세게 오르내리는 것’이라 하였다. 그 부호는 ‘’를 사용하였는데, 기본선 위로 곡선이 그려져 있어 본음 위로 떠는 것을 표현하고 있으며, #1=#/1, #4=#/4 따위’라고 한 것은 율명에서 양식 음계를 차용한 숫자를 대입하여, 1에 해당하는 황을 반음 높여 大(#1)를 향해 떨거나, 仲(4)을 반음 높여 蕤(#4)를 향해 떠는 것을 의미하는데, 이는 ‘한음 올려 떨음표’의 설명과 일치한다.

39) 본고에서 사용한 ‘질은 상요성’에 대해 이양교의 경우 ‘조름목 흔들새()’라 하였다. (이하 본고에서는 맞춤법에 따라 ‘흔들새’라고 하겠다.) 정경태는 선율선보에서는 ‘질 떠는 소리()’라 하였다. 그의 정간보에서는 질떠는 소리와 떠는 소리가 구분되지 않는다. 단, 정경태의 정간보에서 ‘한음 올려 떨음표()’는 ‘제 음에서 한 음 높은 음과 떨음. 끝을 들어 떼는데 시조보표에서는 仲에서 蕤와, 黃에서 大 또는 仲과 蕤에

부호는 ‘*m*’를 사용하겠다. 한 음 아래를 향해 떨리 폭이 넓고 격렬하게 떠는 것을 한 음 아래를 향해 떠는 것을 ‘하요성’이라 하고, 그 부호는 ‘*^^*’를 사용하겠다.⁴⁰⁾ 한 음 아래를 향해 떨리 격렬하게 떠는 것을 ‘질은 하요성’이라 하며, 그 부호는 ‘*M*’를 사용하겠다. 한 음 아래로 흘러내리면서 떠는 것을 퇴성과 요성의 결합어로 ‘퇴요성’이란 용어를 사용하고, 그 부호를 ‘*~*’로 사용하겠다.⁴¹⁾ 미미하게 떠는 것을 ‘세요성(細搖聲)’이라 하고, 그 부호를 ‘*~*’로 사용하겠다.⁴²⁾ 매우 짧은 시가의 요성으로 음을 쿵 격하고 강하게 올려 끊어치는 것을 ‘전성(轉聲)’이라 하고 그 부호를 ‘*C*’로 사용하겠다.⁴³⁾

또 음을 밀어 올리는 것을 ‘추성’이라 하고 그 부호를 ‘*’*’를 사용하겠

서 南과 각각 폭넓게 떨음’이라고 하였다. 이는 이양교의 한음 올려 떠는 전성과 달리 격하게 떠는 요성을 뜻하는 것으로 보인다.

- 40) 본고에서 사용한 ‘하요성’에 대해 이양교의 경우, 반 음 내려 떠는 것으로 ‘전성(轉聲)’이라 하였다. 정경태는 정간보에 ‘본음의 일률 아래로 떠는 표(轉)’가 있으나, 선율 선보에서는 아래로 떠는 소리의 개념은 없다. 대신 ‘질떠는 소리’를 ‘倍全音程度로 오르내림. 1+4=4/1, #4+6=6/#4 따위’로 설명하였는데, 이것은 율명에 서양식 음계를 차용한 숫자를 대입한 것으로 黃(1)~仲(4), 蕤(#4)~南(6)의 간격으로 폭넓게 아래를 향해 떠는 것을 뜻하는 것으로 보인다.
- 41) 본고에서 사용한 퇴요성에 대해 이양교는 ‘풀어내림표(轉)’라 하였고, ‘어느 높은 소리에서 어느 낮은 소리로 옮길 때 흔들면서 차차 물어내리는 농음’으로 설명하였다. 정경태는 선율선보에서 ‘풀어내림표(轉)’를 ‘차차 물어내리는 소리’라 하였다.
- 42) 본고에서 사용한 세요성에 대해 이양교의 경우 ‘강흔듬표’와 대비되는 ‘흔듬표(轉)’ 개념이 있으나 그의 악보에서 강흔듬표의 사용이 거의 없고 흔듬표를 사용하고 있어 흔듬표를 요성의 폭이 좁은 세요성으로 보기는 어렵다. 정경태의 경우 그의 정간보에 세요성의 개념에 해당되는 요성을 표시하지는 않았으나, 불규칙적, 습관적으로 세요성을 사용하여 본고에서는 이를 기록하였다.
- 43) 이양교의 악보에는 격음(**C**)으로 명명하였다. 그의 악보 범례에 전성(轉聲)은 정리되어 있지 않지만 악보에서 사용한 예가 있다. 본래 전성은 가야금, 거문고 등 현악기에서 파생된 용어이고, 격음은 성악이나 관악기에서 쓰는 용어로 불리는 명칭은 다르지만 이를 사람의 목소리로 표현했을 때에 현상은 같으므로 본질적으로 같은 것으로 보았다. 이는 짧게 구르는 소리를 뜻하는데, 성악에서는 순간적으로 배에 힘을 주어 쿵하고 찌르듯이 내는 ‘격음표’와 같은 현상으로 보았다.
- 격음표는 김기수가 먼저 사용하였는데, ‘쿵 격하고 강하게 올려 끊어 치는 소리표’로, 특강표(V)에서 파생된 표현법이라 한다. 그의 책에는 상행 시와 하행 시의 기법과 주법이 예시로 나와 있다. 예시를 통해 볼 때 김기수의 격음은 상행 시와 하행 시 모두 사용가능하며, 표기된 음을 시작으로 1~2음 위 음(단3도~완전4도)까지 쿵 하고 강하게 끌어내는 음임을 알 수 있다. 반면 이양교의 격음은 상행 시에만 사용하여 김기수가 보여준 예시와 다르다.

다. 음을 밀어 올렸다가 다시 내려왔다가 음을 두 번 밀어 올리되 처음에는 천천히, 그 다음에는 빨리 밀어 올리는 것을 ‘겹추성’이라 하겠다.⁴⁴⁾ 음을 흘려 내리는 것을 ‘퇴성’이라 하고, 그 부호를 ‘˘’를 사용하겠다. 또 음을 흘려 내렸다가 다시 올려 쳐 내리는 것을 ‘겹퇴성’이라 하고, 그 부호를 ‘~’를 사용하겠다.

소리를 내는 발성법으로는 진성과 대비되는 ‘속청’, 속청을 활용해 진성에서 속청을 빠르게 굴러내는 ‘방울목’, 본음 앞에 짧은 장식음을 재빨리 끊었다가 이어 부치는 ‘끊어 부치는 음’으로 나누어 살펴보았다. 이 가운데 방울목과 끊어 부치는 음은 장식음으로 볼 수도 있으나, 하나 이상의 음을 같은 발성법으로 단지 꾸미는 기능만 가진 장식음과 달리 발성에서 차이가 난다는 점에 중점을 두어 발성법으로 구분하였다.

시김새를 살펴볼 때는 음원을 대상으로 하여 <춘면곡> 제1~5마루, <매화가> 제1~3마루를 분석하였다. 노랫말 붙임새를 분석할 때, <춘면곡> 제1~5마루, <매화가> 제1~3마루는 음원을 대상으로 분석하였고, 그 이후의 <춘면곡> 제6~8마루, <매화가> 제11~13마루는 정간보 악보를 대상으로 하였으며, 제2,3마루와 형식이 같은 제4~10마루는 생략하였다.

기법	南	- 潢c	汰	沖	- 汰c	潢
주법	南	- 潢沖	汰	沖	- 汰沖	潢

김기수, 『국악입문』, 한국고전음악출판사, 1972, 53~56쪽.

전성에 대한 연구로는, 김우진, 「거문고 정악곡의 전성에 관한 연구-기능적인 면을 중심으로-」, 『한국음악연구』 16.

44) 김기수는 ‘요성표’를 제 음과 한 음계 위 음을 두 번 굴러 내되, 관악기나 현악기나 가락을 놀리지 않는다고 하였고, ‘겹미는표’는 밀어 올리다 다시 내려 쳐올리는 소리 표라고 하였다. (김기수, 『국악입문』, 54~5쪽) <춘면곡>에서 음을 두 번 밀어 올리는 부분은 제 음에서 한 음계 위 음 또는 두 음계 위 음으로 밀어 올리므로 ‘겹미는표’에 해당하는 것으로 보고 ‘겹추성’의 시김새로 보았다. 이렇게 아주 천천히 1~2회 상행 하여 떠는 것을 ‘선율적 요성’ 혹은 ‘젓는 소리’라고도 한다.

II. 12가사의 형성배경과 전승

12가사의 연원과 형성배경을 살펴 현재 전승된 <춘면곡>과 <매화가>에 어떠한 영향을 남겼는지 살펴보겠다. 또 이 곡들의 전승구도를 살피기 위하여 가사를 전수받는 전승자들을 세대별로 나누어 그들의 전승활동을 살펴보겠다.

1. 12가사의 연원과 형성

가사(歌詞)는 시(詩)이면서 음악이다. 『청구영언(1728)』에 16편의 가사가 등장하는 것이 현전 가사 사설의 최고(最古)의 기록이며, 1920년 이왕직 아악부원양성소를 통해서 12가사가 고착되었다. 열둘이라는 틀이 조선후기에 갖추어진 것만 명백할 뿐 가사의 연원은 명확하지 않다. 그러나 긴 시가 형식을 가창으로 부르던 것으로서 가창으로 향유된 가사(歌辭)와의 연관성에서 찾을 수 있다. 조선시대에 가사(歌詞)와 가사(歌辭)는 서로 통하는 의미였으나 현대에 와서 가사(歌辭)는 4.4조의 길이가 특정되어 있지 않은 장가의 문학양식을, 가사(歌詞)는 통상 노래로 불리는 12가사를 의미한다.⁴⁵⁾

가사(歌辭)는 이른 시기 발생하여 조선 초기 사대부계층에 의해 확고한 문학 양식으로 자리 잡아 조선시대를 관통하며 전해내려 왔다. 일반적으로 4.4조의 4음보 연속체 율문 형식을 가진 가사는 비교적 자유로운 형식을 지니며 내용, 소재, 표현방식, 규모, 구성 등은 특별한 제약이 없고 매우 다양하며, 노래로 불리기보다 읊조려지면서 창작자층과 향유자층이 사대부에서부터 평민은 물론 아녀자, 종교인에 이르기까지 그 층이 아주 두터운 대중적 문학 양식이었으며,⁴⁶⁾ 폭넓은 작자층의 창작에 의해 다양한 내용을 담아내는 문학 형식이 되었다. 가사라는 명칭이 널리 쓰인 시대에는 단가에 대응한 ‘장가’라는 명칭도 일반화되어 쓰이고 있었고, 장가와 가곡, 가사라는 명칭을 혼용해서 사용하였다.⁴⁷⁾

45) 김창곤, 『십이가사』, 민속원, 동양음악연구소 학술총서5, 2018, 13쪽.

46) 최한선, 「가사란 무엇인가」, 『오늘의 가사문학』 1, 고요아침, 2014. 127쪽.

3장의 시조시를 5장으로 부르는 가곡이 당대 상류층이 주도적으로 향유한 음악이라면 가사는 노랫말의 길이가 길어졌을 뿐 가창 방식은 가곡의 범주의 안에 드는 것이었다.⁴⁸⁾ 문학적으로는 장가 형식을 갖추고 음악적으로는 가곡의 양식을 따른 것이라 할 수 있으므로 가사는 격이 높은 문학이자 음악이었고 민요 등 잡요와는 차별되는 것이었다.

16세기 후반, 심수경(1516~1599)이 쓴 『견한잡록』(1590년 이후)에 송순의 <면앙정가>와 진복창의 <만고가>에 대해 평한 것이 처음 알려져 있다. 17세기 초반 이수광은 『지봉유설』(1614)에서 송순과 정철의 작품을 높이 평가하고, <어부사>, <퇴계가>, <관동별곡>, <장진주사>, <남정가> 등과 같은 작품이 많다고 하며 ‘가사(歌詞)’ 또는 ‘장가(長歌)’로 지칭되고 있다. 이는 가창에 의해 많은 사람들에게 널리 퍼져 있음을 알려준다. 17세기 후반 홍만종의 『순오지』(1678)에서도 <역대가>, <만분가>, <사미인곡>, <장진주>, <맹상군가> 등 14작품을 歌曲이라 하였다. 모든 가사가 가창되었다고 할 수 없지만, 가창의 개연성을 가진 가사가 존재하였다는 사실은 확인할 수 있다.

조선후기가 될수록 가사의 연행 담당층과 향유층이 크게 확대되었다. 가사는 율독하거나 가창하는 방식으로 향유되었다. 사대부의 장편가사를 통해 독서물로서 가사의 존재 양상을 확인할 수 있다. 사대부가사의 영향으로 규방에서 창작과 유통이 활발해지고, 시정문화가 확산되면서 보다 통속적이고 서민 취향의 가사가 생겨났다. 가창가사도 풍류방 문화를 주도하던 사대부와 중인 계층에서 향유되다가 시정문화권을 통해 널리 퍼지며 형성되고 유행되었다. 풍류마당이나 잔치에서 놀이성이 보다 강조되어 음악적 요소가 중시되는 등 연행환경의 변화가 생겼다. 풍류방에서 벗어난 가사는 민간에서 활발하게 연행되면서 정악과 민속악이 혼합

47) 이수광이 1614년(광해군 6년) 쓴 『지봉유설』 ‘歌詞條’에는 오늘날 국문악장, 경기체가, 가사, 사실시조로 분류된 형식의 문학이 포함되어 있으며 歌詞는 장가와 대등한 명칭으로 쓰이기도 하였다. 김학성, 「사대부층의 가곡 향유와 가사 명칭」, 『오늘의 가사문학』 13, 고요아침, 2017, 17쪽.

『청구영언』과 『이원신보』라는 가집을 편찬한 홍만종의 문집 『순오지』(1678)에서는 가곡 항목에서도 이를 엿볼 수 있다.

48) 김학성, 위의 논문, 2017, 17쪽.

된 형태로 유흥공간에서 향유되었다.

2. 12가사의 연행양상 변화와 장르적 성격

가사의 음악환경과 연행환경이 바뀌어가면서 그 변화 과정을 수용한 복합성에서 가사의 정체성을 확인할 수 있다. 18세기 이후 중인⁴⁹⁾ 계층을 중심으로 형성된 가객들은 가단을 형성하고 가집을 편찬하였으며 현행 가곡의 형식과 창법을 개발하였다. 그들은 옷대⁵⁰⁾라 불리는 특정지역에서 활동하였다. 화개동⁵¹⁾에 노가재⁵²⁾ 가단을 이끈 김수장과 김천택은 서리(胥吏)⁵³⁾층이었다. 중인 음악가는 정음(正音)을 지향하며 가곡의 형

49) 중인(中人)은 양반과 평민의 중간에 위치하는 계층으로, 좁게는 역관, 의관 등 기술직 중인을 말하며 넓게는 기술직 중인 이외에 경아전, 서얼 등을 포함한다. 기술직 중인은 중인 계층 핵심으로 이들은 후손들에게 대대로 기술을 전수하며 직업을 세습한다. 경아전은 중앙 관청에서 일선 행정을 맡아보는 실무자로 녹사와 서리가 이에 해당한다. 서얼은 양반의 첩 자손으로 과거를 볼 수는 없었지만, 2품 이상 고급 관원의 서얼은 기술직 관원으로 나아갈 수 있었다. 기술직 중인과 서얼은 같은 관청에서 기술직 관원으로 근무하였기 때문에 함께 묶어 中庶라 부르기도 하였다. 이밖에 조선후기에는 향촌에 거주하는 校生을 비롯하여 鄉吏를 중인으로 보기도 하였다.

중인은 다른 계층에 비해 수적으로 높은 비중을 차지한 것은 아니지만 직업적 특수성과 행정실무의 필요성에 의해 갖추어진 교양과 전문적 지식으로 예술과 문학 분야에 두각을 나타내며 당대의 문화를 선도하는 주요 계층으로 성장하였다. - 서울역사박물관, 『옷대, 중인 문화를 꽃피우다』, 서울2000년역사문화특별전 4 <옷대 중인전> 도록, 서울: 서울역사박물관, 2011, 116쪽.

50) 옷대는 북악산과 인왕산을 배경으로 한양 도성의 서북쪽에 입지한 지역을 일컫는다. 왕족과 사대부층이 주로 북촌에 입지했던 반면, 중인들은 인왕산 자락에서 내려오는 옥계(玉溪)를 중심으로 백운동천과 옥류동천의 두 줄기 물길을 따라 마을을 형성하였다. 조선 후기 양반들의 전유물이던 시를 향유하는 모임이 중인들에게도 확대되었다. 17세기 초부터 의관, 역관, 경아전을 중심으로 일어난 시사를 시작으로, 18세기 중후반 승문원 서리, 규장각 서리 등을 중심으로 옷대 문화를 이끌어갔다.

서울역사박물관, 『옷대, 중인 문화를 꽃피우다』, 서울2000년역사문화특별전 4 <옷대 중인전> 도록, 서울: 서울역사박물관, 2011.

51) 화개동(花開洞)은 현 종로구 소격동, 화동에 있던 마을.

서울특별시사편찬위원회, 『서울지명사전』, 2009.

52) 영조 때 가객 김수장(金壽長, 1690~?)의 호로 당시 김천택과 쌍벽을 이루었다. 그는 완산 출신으로 1760년 서울 화개동에 노가재(老歌齋)를 짓고 가악활동을 주도해나갔는데 그가 이끈 경정산가단(敬亭山歌壇)을 일명 노가재가단 이라고도 한다. 『해동가요』를 1746년 편찬하였다. 한국학중앙연구원, 『한국민족문화대백과』 (<http://encykorea.aks.ac.kr/>) 검색어: 김수장, 검색일: 2020.12.18.

53) 서리(胥吏)는 관아에 속하여 말단 행정 실무에 종사하던 구실아치를 뜻하는 말로, 조선시대 서리는 경향(京鄕)의 모든 이직(吏職) 관리를 말한다. 『표준국어대사전』 ‘서리’⁴⁾ 참고.

식을 발전시켜 나갔는데 가창곡과 기악곡이 많이 만들어졌고 가객과 율객은 같은 문화적 공간에서 음악활동을 하였다. 그들은 『가곡원류』와 같은 가집을 편찬하였는데 정음의 실현을 위해 악리를 익히고 실기 수련을 강화한 것을 알 수 있다. 19세기에는 웃대 주변에서 활동하던 안민영과 필운대(弼雲臺)에서 승평계를 이끈 박효관 등 중인계층의 가단이 활동을 이어갔다.

주거지는 거주민의 신분과 경제적 수준을 반영한다. 웃대가 중상류층의 소비중심지역이라면 아래대라 불리는 공간은 중·하류층의 소비와 생산이 동시에 일어나는 공간으로서 효교동 이하 동대문, 광화문 일대와 성 밖 왕십리 일대를 일컫는다. 민간의 가창 수요가 늘어나면서 이곳에서도 별도의 음악문화를 가진 소리꾼들이 있었을 것으로 추측된다. 한편 양인 계층에서는 사계축 소리꾼이 대표적이다. 사계축 소리꾼은 도성 밖 용산, 지금의 만리동, 청과동 일대를 이르는 사계(四契)에서 생업을 가진 사람들이 정착해 살며 노래하던 이들을 말한다. 이들은 양인들의 수요에 따라 웃대 가객이나 사계축 가객과 같은 레퍼토리로 활동하기 시작했다. 성내 문화와는 달리 물자이동통로로 수공업과 농업이 발달하고 시정이 발달한 곳이었다. 이곳의 서민층 사이로 음악을 통해 도시 내 음악의 상품적 유통에 적극 참여시키는 장사처럼 불러 다니며 소리를 하는 소리꾼들이 있었다. 이들은 정음의 추구와는 상관없이 급증하는 음악 수요에 맞추어 도시 내 음악의 상품적 유통에 적극 참여하였다.

사계축 출신의 가객으로는 추조박이라 불리는 추교신(秋教信), 조기준(曹基俊), 박춘경(朴春景)이 있다. 그 중 조기준과 그의 문하생 박춘경은 12가사와 시조, 긴잡가를 배워 당대 명창의 대열에 섰다. 19세기 『남훈태평가』에는 잡가(소춘향가, 미화가, 빅구사)와 가사(춘면곡, 처사가, 상스별곡, 어부사)가 함께 수록되어 있어 정악이 민속악에 침투되는 시기에 12가사의 틀이 잡혀 12잡가와 혼효되어 있음을 확인할 수 있다. 고종 때 편찬된 『가곡원류(歌曲源流)』에 이르러서야 오늘날 12가사의 틀을 처음 확인할 수 있다.⁵⁴⁾

54) 이상의 내용은 아래의 자료를 참고하여 본고의 흐름에 필요한 내용을 중심으로 재서술하였다.

3. 이왕직아악부원양성소 이후 가사의 전승 구도

정악과 가곡, 가사를 향유하던 중인과 사대부 계층의 풍류방 레퍼토리가 19세기 말 시정의 변화와 향유층 확장 및 수요의 증대로 평민층 소리꾼은 가사의 연행을 담당하는 하나의 축을 이뤘다. 그리고 20세기에 이르러 가사의 전승은 이왕직아악부원양성소를 통해 전해지는 소리와 평민가객집단인 사계축 소리꾼의 후계로 나눌 수 있다. 그 중 오늘날 전승되는 가사는 이왕직아악부원양성소를 통해 배출된 이들을 중심으로 전승되고 있다. 본 장에서는 이들을 1910년대~1940년대를 1세대, 이왕직아악부원양성소를 통해서 배출된 이들이 다방면으로 활발한 전승활동을 벌이기 시작하고 국가 문화재 지정제도가 시작된 1970년대까지 활동한 세대를 2세대, 문화재 보유자를 중심으로 가사를 전승시켜온 2000년대까지의 활동한 세대를 3세대로 구분하여 살펴보고자 한다. 각 세대별 대표 전승자들의 생애와 음악활동 및 가사 관련 전승활동을 살펴보고자 하겠다.

1) 1세대(하규일, 임기준)의 가사 전승 활동

이 시기는 일제강점기의 억압과 혼란 속에서도 아악부원양성소를 통해 전통음악의 맥을 이어간 1910~1940년대로, 일제가 관리하던 이왕직아악부는 연주 레퍼토리와 곡목의 확장을 위해 하규일을 위촉하여 정가를 가르치도록 하였으며, 그 뒤를 이은 임기준은 이어 하규일과 다른 스타일의 4가사와 사설지름시조를 가르쳤다.

하규일(河圭一, 1867~1937)은 1867년 6월 10일 서울 출생으로, 그의 숙부 하중곤(河仲鯤)에게 가곡을 배우고 최수보(崔守甫)의 문하를 거쳤다. 1901년 한성소운 겸 한성재판소 판사, 1909년 내장원(內藏院) 문부정리위원(文部整理委員)·전남독쇄관(全南督刷官), 1910년 진안군수를 역임하였으나, 한일합병 이후 관직을 그만두고 음악에만 전념하였다. 1911년 조선정악전습소(朝鮮正樂傳習所) 학감에 취임하였고, 1912년 조

권도희, 『한국 근대음악 사회사』, 민속원, 2004.

선정악전습소 상다동 여악분교실장을 겸하였다. 이것이 계기가 되어 1912년에는 대정권번(大正券番)을 창립하고, 1924년에는 조선권번을 창립하였다. 1926~1937년 이왕직아악부 촉탁으로 취임하면서 가곡·가사·시조를 전수하였다. 현재 전승되고 있는 가곡은 모두 그의 전창이며, 남창가곡 89곡, 여창가곡 71곡이며 가사는 8곡이 있다.

임기준(林基俊, 1868~1940)은 서울 출생으로 그의 집안은 양인 신분이었다. 최상욱·장계춘과 함께 활동하였다. 1939년 6월 1일부터 9월 22일까지 이왕직아악부 임시촉탁으로 부임하여 하규일이 부르지 않던 수양산가, 처사가, 양양가, 매화타령 네 곡과 사설지름시조·수잡가(首雜歌) 등 30여곡을 전수하였다. 현재 전창되고 있는 네 곡의 가사와 사설지름시조의 대부분은 임기준의 전창에 속한다.⁵⁵⁾ 그의 네 가사와 사설지름시조의 대부분은 장사훈에 의하여 1939년에 채보된 악보가 전하고 있다.

2) 2세대(이병성, 이주환, 장사훈)의 가사 전승 활동

가사 전승의 2세대들은 이주환, 이병성, 장사훈, 최정희⁵⁶⁾ 등이 있다. 권번을 중심으로 활동하던 여성 가창자들은 권번의 폐쇄와 결혼 후 가정과 육아에 충실하게 되면서 음악가로서 사회적 활동을 이어가지 못했다. 이후 가사는 이왕직아악부원양성소 출신을 중심으로 전승되었다. 방송이나 무대에서 공연활동을 위주로 하는 예술가 이병성, 역사적 배경과 음악이론적인 지식을 밑거름 삼아 보다 정확하게 채보하고 면밀하게 연구할 수 있던 국악학자 장사훈, 교습을 위한 악보 제작과 제자 양성에 주력하였던 이주환 등이 다방면으로 활약하며 가사를 전승하였다. 또한 1960년대에는 전통문화와 문화재에 대한 관심이 고조되어 문화재 지정

55) 송방송, 『한겨레음악대사전』, 2012.

56) 최정희(崔貞姬)는 한성권번의 기생으로 1920년대 경성방송국에 출연해 가사를 방송했다. 1927~1941년 유상근·유태근·최수성 등과 함께 가사 <건곤가> 등과 경기민요, 경기잡가 등 여러 갈래의 노래를 방송하기 위해 경성방송국에 출연하였다.

송방송, 『한겨레음악대사전』, 2012

그의 노래는 『최정희 가곡·가사』1~3(국립문화재연구소 소장음반시리즈 18, 2002, 국립무형유산원, 관리번호: 음원 No.83990, No.84002, No.84006)에 남아있다.

과 보유자 인정을 통하여 유무형의 문화재를 보존해왔는데, 국가가 앞장서 제도적·법률적으로 우리 문화와 기예능 유산에 관심을 환기시키고 문화재로 지정받은 종목은 국가의 지원을 받으며 체계적으로 전승해나갈 수 있는 발판을 마련하였다.

이주환은 음력 1909년 5월 24일생으로 서울에서 출생하였다. 1926년 교동 보통학교를 졸업하고 그해 4월 이왕직아악부원양성소에 제3기 아악생으로 입소하면서 동기생 성경린·김보남·봉해룡·김영윤·이재천 등과 함께 음악 인생을 걷게 되었다. 원래 피리 전공이었으나 공동 교양과목으로 있는 가곡·가사·시조를 수학하면서 정가에 입문한다. 당시 하규일이 아악부원양성소의 가사 사범이었다. 재학 시절 동료들과 전악회(展樂會)를 만들어 활약하다가 1931년 졸업하면서 아악부의 아악수로 임명됐고, 1937년 아악수장으로 승진했다.

1933~1938년 이왕직아악부 시절 가곡·〈만년장환지곡〉을 위해 경성방송국에 출연했고, 1936~1943년 경성방송국에 출연하여 가곡, 가사, 양금독주, 피리독주 등을 방송하였다. 1935년 김윤덕(金潤德)이 설립한 수요회(水曜會)에서 1940년대 초까지 김계선(젓대)·김상순(양금)·김수천(장구)·김영도(양금)·김윤덕(거문고)·김태영(거문고)·민완식(양금)·이병성(가곡)·이연식(거문고)·지용구(해금)·최성환(시조)·최영재(거문고) 등과 함께 활동하였다. 1936년 12월 3일 이습회(肄習會)의 제50회 공연 때 〈정상지곡(呈祥之曲)〉을 합주한 이후부터 1944년 1월 13일 제135회 공연 때 가사 〈황계사〉를 독창할 때까지 공연활동에 출연하였다. 1939년 12가사 채보 및 한성준의 승무 무보를 완성했고, 1941년 아악사로 승진했다. 1942년 종로권번의 가곡과 가사 사범으로 활약하였다.

1945년 해방과 함께 이왕직아악부가 구왕궁아악부로 바뀌는데 이주환은 구왕궁아악부에서 아악사들의 교양부장을 맡다가 1946년 9월 아악사장으로 승진했다. 해방 이후 그는 가곡이나 시조의 보급에 보다 힘을 기울이기 시작했다. 매달 거르지 않고 시조강습을 하여 수강자가 크게 증가하였고, 그 결과 시조를 중심으로 한 모임의 필요성을 절감하였다. 드

디어 1946년 7월, 가람 이병기를 회장으로 하여 시조연구회를 결성하고 시조강습회를 개최한다. 1947년에는 당시 문교부가 주최한 제2회 전국 음악경연대회 심사위원을 맡기도 했다. 그는 이후 아악사장의 자격으로 시조 강습을 통해 국민개창운동을 전개해 나간다. 1950년 구왕궁아악부가 국립국악원으로 승격된 후 국립국악원 초대원장(1951~1961)을 역임했다. 그는 평생 정가의 보급에 앞장선 공로로 1956년 12월 국악진흥회가 주최하는 제1회 국악상 공로상을 수상했고, 1958년 5월에는 제7회 서울특별시 문화상(음악부분)을 수상했다.

이 시기 국가적으로 전통문화를 지키고자 하는 문화재보호법이 제정된 후, 1969년 국가무형문화재 제30호 가곡 보유자, 1971년 제41호 가사 보유자로 인정되었다. 이주환은 성악가로서의 목을 타고난 것은 아니지만, 피나는 노력을 통해 서서히 실력을 키워 주위에서 추앙을 받게 된 것이라고 한다.⁵⁷⁾ <금합자보>를 필사해두기도 하였다. 그는 자신의 사후에 귀중한 국악 자료들이 사라질 것을 염려해 일부는 주위 사람들에게, 또 일부는 국립국악원에 회사하였다. 그는 마지막까지 정가의 보급과 전수를 위해 힘쓰다 1972년 11월 30일⁵⁸⁾ 자택에서 조용히 생을 마감했다.

두봉(斗峯) 이병성(李炳星, 1909~1960)은 서울 출생으로 고종 때의 거문고 대가이자 아악사장인 이수경(李壽卿)의 아들이다. 1922년 이왕직 아악부원양성소 제2기생으로 입소하여 피리를 전공하였으며, 양금을 겸공하였다. 이주환 등과 함께 하규일에게 가곡을 배워 뛰어난 재능을 발휘하였다. 1926년 이왕직아악부원양성소를 졸업한 뒤 아악수, 아악수장, 아악사를 역임하였다. 1931~1942년 이왕직아악부의 아악수 시절 김금해, 김홍조(金鴻助) 등과 함께 가곡 및 가사 <권주가>·<양양가>·<어부사>, 그리고 <정읍> 등 조선아악과 평시조·평조회상·피리독주 등을 방송하기 위해 경성방송국에 출연하였다. 1933년 1월 12일 이습회의 제4회

57) 김진희, 「노력으로 이룬 성취, 계승으로 꽃 핀 전통 이주환 가곡명인」, 『월간 문화재 사랑』 2018. 8월호, 문화재청

58) 12월 2일 장례, 국가무형문화재 예능보유자 지정 해제.

공연 때 가사 <건곤가>를 독창한 이후부터 1938년 10월 6일 제72회 공연 때 <건곤가>를 독창할 때까지 꾸준히 공연활동에 출연하였다.

1939년 아악부를 퇴직하고 1950년 구왕궁아악부 촉탁과 1952년 국립국악원 국악사를 지냈다. 1960년 국악진흥회로부터 국악상을 수상하였다. 일제강점기에 취입한 가곡 음반 및 녹음 테이프 일부가 남아 있고 그의 가곡은 장남 동규(東圭)에 의하여 계승되고 있다.

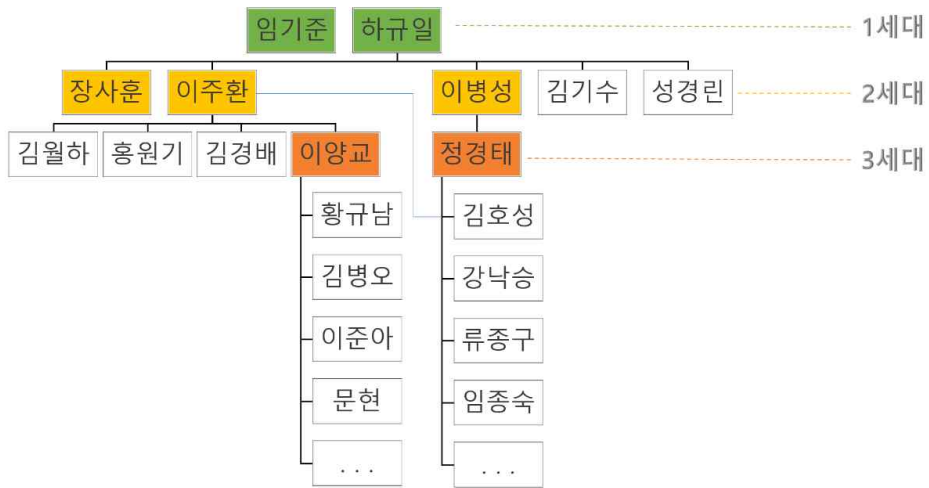
장사훈(張師勛, 1916~1991)은 1916년 11월 16일 영주에서 출생한 그는 1922년 이산공립보통학교를 다니다 중퇴하고 할아버지에게 한문을 수학했다. 1927년 상경하여 청운보통학교를 1931년에 졸업하자 그해 아악부원양성소의 제4기생으로 입학하여 거문고를 전공하였다. 1936년부터 1944년까지 이왕직아악부 아악수로 재직하는 동안 하규일과 임기준으로부터 가곡·가사·시조를 배우면서 채보한 것 중 일부가 단행본으로 출간되었다. 일찍이 고악보 수집과 해독에 남다른 관심을 보여 1942년 「보허자논고」라는 첫 논문을 발표하였다.

거문고에 뛰어난 1936~1943년 그는 김보남·김준현과 함께 노래·시조·악장·현금독주 방송을 위해 경성방송국에 출연하였다. 1936년 6월 4일 이습회(肄習會)의 제44회 공연 때 <황하청지곡> 4장과 5장을 독주한 이후부터 1943년 9월 2일 제131회 공연 때 <송구여지곡>을 독주할 때까지 공연활동에 꾸준히 출연하였다. 1944년 아악부를 그만 두고 낙향했다가 1945년 11월 미군정청의 문교부 학무국 편수관을 거쳐 1947년 서울중앙방송국의 국악프로담당, 합동통신사 편집부에 근무하였으며, 이혜구·이계원·송영호·이덕근의 도움으로 전속조선음악회(專屬朝鮮音樂會)를 발족시켜 구왕궁아악부의 부원들에게 방송활동을 전개할 수 있도록 길을 열어주었다. 1948년 봄 이혜구·성경린 등과 함께 한국국악학회를 발족하고, 1947년부터 1948년까지 구왕궁아악부의 촉탁으로 활동하면서 1951년 6월까지 공보부에 재직했다. 이후 대학의 교수로 재직하면서 후학을 양성하였다.

3) 3세대(이양교, 정경태)의 가사 전승 활동

1세대와 2세대를 거쳐 오늘날 가사의 전승은 1975년 동시에 가사 문화재 보유자로 지정된 이양교와 정경태를 중심으로 이루어져왔다. 이들의 계보를 살펴보면 [그림 1]와 같다.

[그림 1] 12가사의 전승계보



가) 이양교의 가사 전승 활동

이양교(李良敎, 1928~2019)는 1928년 음력 7월 4일 충남 서산군 부석면 강당리에서 태어났으며, 호는 석정(石汀)이다. 강당리는 예전부터 서당동이라 불릴 만큼 서당이 많았는데, 부친 또한 한학자이자 서당을 운영하셨는데 그곳에 시조 선생들이 시조를 부르며 며칠씩 묵어가는 일이 잦아 귀동냥으로 자연스레 여러 소리를 익혔다. 18세에 그 지방에서 시조 명인으로 이름나 있던 이문교(李文敎)의 제자인 류병익(柳炳益)에게 본격적으로 시조를 배웠다. 부친의 서당을 자주 찾았던 이문교에게도 가르침을 받았는데 이문교가 오지 않으면 이양교는 시조를 배우기 위해 30리길 떨어져 있던 이문교의 집을 찾아갔다고 한다. 착실히 배운데다 음악에도 소질이 있어 얼마 후 “서산군의 소년명창”으로 입소문이 났다.

두 명인으로부터 사설시조 33곡을 비롯, 내포제 시조를 섭렵하였다.

서산군 면서기로 재직하던 중, 경제 시조를 배우겠다는 생각으로 상경하여 효자동에서 하숙하며 탐동 시우회(파고다 시조방)와 정악원을 찾아가 경제 시조를 익혔다. 시조방 지인의 주선으로 종로구청에 취직을 하게 되지만 이마저도 탐동시우회에 다니느라 직장을 잃게 되고 매일 남산에 올라 시조를 불렀다.

1959년 운니동 교육 15사 창설 기념 전국시조경창대회에서 일반인 부문 1등을 하게 되면서 이름이 알려지고 심사위원장이었던 이주환이 종로구청으로 직접 찾아와 『고금시조집』을 챙겨주며 국악원에 들어오기를 권하였다. 두 번의 권유에 1969년 국악원에 들어가 일반 시조생을 가르쳤다. 1970년부터 이주환 선생이 작고할 때까지 하규일계 8가사와 임기준계 <수양산가>를 배웠다.

이주환 선생이 타계하자 전수 장학생이었던 이양교는 3가사를 완성하기 위해 한성권번 출신 최정희(崔貞姬)⁵⁹⁾ 선생을 찾아가 <처사가>와 <양양가>를 배웠다. 이주환 선생에게 <권주가>를 10절 중 1절밖에 배우지 못해 하규일로부터 10절까지 다 배운 장사훈 박사를 찾아가 <처사가>, <양양가>, <매화가>를 배우고 <긴 권주가>도 배우게 되는데, 3절까지 배우고 나머지 절들은 몇 개월 동안 독습을 하고 장사훈에게 들려주는 식으로 학습하였다. 1974년 국립국악원의 연주단원이 생기면서 정식 단원이 되었고 1995년 은퇴 후에는 성경린, 김천홍과 함께 원로사범이 되었다. 1975년 중요무형문화재 제41호 가사 예능보유자로 인정받으면서 1977년 악보집 『12가사전-부록 시조창보』집을 발간, 1992년 지구레코드사에서 「12가사」를 CD 3장으로 전곡 발매⁶⁰⁾하였다. 그 외 시조

59) 최정희는 한성권번(漢城券番) 기생으로 장계춘(張季春)을 사사하였고, 당시 '수원정악원'에서 후학들을 지도하였다. 조선권번 출신 하규일 계통의 가사와는 가락이나 발음법이 다소 달랐다. 1920년대 경성방송국에 출연해 가사를 방송했고, 1927~1941년 유상근·유태근·최수성 등과 함께 가사"건곤가"(乾坤歌)·경기가요(京畿歌謠)·경성좌창(京城座唱)·"금강산타령"·"긴아리랑"·"길군악"·"맹꽁이타령" 등 여러 갈래의 노래를 방송하기 위해 경성방송국에 출연하였다. 송방송, 『한겨레음악대사전』, 2012.

60) 그 외 취입 음반으로는 「중요무형문화재 제41호 <이양교 가곡·시조·경제>」(BR, Z-NDAM-1094, 2004), 「노래랑 이양교 <사설시조 27곡>」(신나라레코드, NSC-160(2CD), 2006)이 있다.

악보집 『시조창보』, 『시조속창보』 등도 집필하였고 1994년 ‘서울가악회’를 창립한 이래 제자를 키우며 매년 정기연주회를 열며 정가보급에 힘썼다.

그가 남긴 악보에는 군데군데 그의 음악관, 가치관을 엿볼 수 있는 글이 남겨져 있다. 특히 그는 이름처럼 잘 가르치는 것을 소명으로 알고 이를 실천하기 위해 제자 양성에 각별한 뜻을 두었다. “得天下英才而教育之不亦謂君子之樂乎” 즉, “천하 영재를 얻으면 가르치고 길러내는 것 또한 군자의 음악이라 아니 이를 수 있겠는가?”⁶¹⁾라고 남긴 글을 통해 잘 가르치는 것을 음악가로서의 소임으로 여긴 것을 알 수 있다. 이양교의 문하로는 황규남, 문현, 이준아, 김병오 등이 있다. 음을 맞추는 것에 민감하여 평소 양금을 곁에 두고 키(key)를 맞추었으며, 목청이 좋아 12가사의 거의 모든 곡을 한 청 높여 불렀다.⁶²⁾ 음악에서 선비정신을 추구하였으며, 때문에 빠른 시김새를 좋아하지 않았다.⁶³⁾ 2019년에 별세하였다.

나) 정경태의 가사 전승활동

정경태(鄭炯兌, 1916~2003)는 전라북도 부안 출신으로 8세부터 15세까지 마을 서당에서 한문을 배우며 한시에 두각을 나타냈다. 31년도에 큰 동서인 김한술에게 시조창에 입문하여 동네 어른인 오성현에게 평시조와 사설시조를 배우다가, 고창에 사는 김춘경에게 시조창을, 17세에 고창의 이도삼에게 사설시조를, 오윤명에게 상사별곡, 처사가 등의 가사를 전수받았다. 16세부터 24세까지 고향에 있으면서 시조, 가사, 여창가곡을 배웠는데, 19세인 1934년에 장성 백양사 절에서 몇 달간 서울 사람인 임재희 선생에게 가곡과 가사를, 22세인 1936년에 대금 명인 전계문(全桂文, 1872~1940) 선생에게 가곡 여창을 배웠다. 그는 지방에 거주하였던 한계로 레코드를 듣고 배운 가곡도 많았다. 고향에서도 가사를 몇 곡 배웠지만 본격적으로 가사를 배운 것은 이병성을 찾아가면서부터

61) 이양교·황규남, 『십이가사전』, 1998, 79쪽.

62) 2020년 8월 29일 서울 옥수동에서 문현 인터뷰.

63) 2020년 11월 14일 서울 개포동에서 이준아 인터뷰.

이다.

24세인 1939년 서울에 올라가 하규일의 수제자였던 이병성을 만나 3개월 동안 정가를 배웠는데 그때 이병성은 이왕직악부를 나와 조선권번에서 가곡을 가르치고 있었기에 다른 여자들이 배울 때에도 청강하며 익혔다고 한다. 3년 뒤 이병성 선생이 72일간 부안에 머무르게 되면서 여창가곡 두 바탕, 남창가곡 두 바탕을 배웠다. 남녀창 가곡보와 12가사보도 가져와서 정경태는 이를 모두 배웠다. 이병성은 부안에 와서 정경태를 가르칠 때 “나의 후계자가 되어야 해”라고 하셨다고 한다. 그 후 3년 동안 독학을 하면서 아침에는 남창을, 저녁에는 여창가곡 전 바탕을 연습했다. 한시에도 능했던 그는 자신만의 학습법을 습득하며 “같은 곡조를 하나의 가사로 100번 부르는 것보다 두 가지 가사로 50번 부르면 익히는 성숙도가 더 효과적”이라고 하였다.

30대 중반에 임석윤에게 거문고로 영산회상을, 김용근에게 거문고 가곡 반주를, 부안 사람 김학윤에게 가곡 가야금 반주를 배웠다. 1944년 김용근(金容根)의 초청으로 신태인에 가서 춤을 배우는 대신에 그는 그에게 가곡을 가르쳐주었다. 전라북도 사람 김소란에게 남무를 배웠고, 대신 여창 가곡을 가르쳤다.⁶⁴⁾ 그의 첫 제자로는 21세에 여창가곡을 가르친 동네 소년 송창섭이 있고, 30여 세 때부터 본격적으로 제자를 육성하여 송창섭·김소란·박향란·김옥희·조계순에게 여창 가곡을, 류종구·고민순에게 남창 가곡을 가르쳤다. 그에게서 배운 류종구(柳鐘九)는 대구에서 가곡을 가르쳤고, 12가사와 남창가곡을 가르친 강낙승(姜落昇)은 이리향제출풍류의 보유자가 되었다. 또 김경애에게는 거문고를 가르쳐 주기도 하였다.

해방 이후 꾸준히 채보해 온 가락을 정리하여 『조선창악보』(1948)를 편찬하였다. 1952년 전주국악원 창립을 주도하며 지역사회에 영향력을 끼쳤다. 1953년부터 전주고등학교에서 교편을 잡을 때, 특별 활동반으로 만든 국악반에서 교사와 학생들에게 시조창을 가르쳤다. 이 때 편

64) 김소란에게 배운 춤은 무보로 정리하여 후에 책으로 출판하였다. 음악 이외에도 어린 시절부터 의재(毅齋) 허백련(許百鍊, 1891~1977)과 이당(以堂) 김은호(金殷鎬, 1892~1979)에게 필법과 사군자를 배워 뛰어난 필체와 그림 실력을 가지고 있었다.

찬한 『국악보』(1955)는 18종의 전통악기 연주법을 비롯하여 가사, 가곡, 시조, 판소리, 민요, 단가, 가야금 병창, 범패에 이르기까지 주요 국악 분야를 채보하고 정리한 것을 총망라하고 있어 선구적 자료로 평가받고 있다. 후에 이곳을 통해 석암의 소리를 배운 제자들은 ‘靑出於藍’과 ‘石菴’의 첫 자를 따다가 ‘청석회’를 만들어 그의 예술 활동을 후원하기도 하였다. 이들의 후원으로 그의 예술은 전국과 해외로 퍼져나갔다.⁶⁵⁾ 그는 우석대학교 국악과에서 정가를 가르치기도 하였는데 기존 시조, 가곡, 가사 곡조에 현대시를 엮어 부르게 하는 등 정가의 창조적 계승을 시도하였다.

[그림 2] 청석회의 지원으로 미국 방문 [그림 3] 미국 남가주 켄싱턴대학교 명예문학박사 학위 수여



그는 호남 출신으로 지역의 시조로 국악에 입문하여, 서울을 오가며 가곡, 가사, 시조를 모두 섭렵하였고 영산회상과 가곡반주를 공부하였을 뿐만 아니라 이를 악보로 남겼다. 배우고 연구한 것을 기록하고 정리하는 습관 때문에 새로운 것을 배우고 연구할 때마다 책으로 발간하였고 이것은 정악을 가르치고 보급하는 데 중요한 교재가 되었다. 『조선창악보』, 『국악보』에 이어 1963년에는 『가곡 선율선보』를 발간하였다.

그는 일찍이 학교 교육에서 흥미를 느끼지 못하고 중학교를 겨우 다니다가 시문의 대가 지산 김도경 선생께 학습하며 한학을 깊이 있게 공부

65) 청석회의 주선으로 1988년 미국 LA에서 41일간 시조 강습, 국악 연주, 세미나, 시화서예전 및 강의를 하였다. 1990년에는 남가주 켄싱턴대학교에서 문학박사학위를 받고 교민회 주최 학위 수여 축하연에서 재미국악원 김동석 등의 반주로 우조 소용과 여창 우조를 불렀는데 이 녹음이 미주방송국에서 방송되기도 하였다. (최종민, 「시조의 의미와 정경태의 업적」, 『한국전통음악학』 5, 한국전통음악학회)

하였다. 그 결과, 『석암시문집(石菴詩文集)』 1~5집, 철학 저서 『만방길흉결(萬方吉凶訣)』, 『고금천문학(古今天文學)』, 『고금천문학(古今天文學)』은 영양의 문인 이창환을 통해 일본 동경 신학대학원에 보내져 희귀한 저서라며 철학박사의 학위를 수여받았으며, 『萬方吉凶訣』를 통해 미국 남가주 켈링턴대학교에서 명예문학박사 학위를 받으며 학문의 깊이를 인정받았다.⁶⁶⁾ 한학을 통해 자신만의 철학을 섭렵해간 석암은 시조의 여러 제와 곡조를 정리하여 자신만의 석암제 스타일을 확립해나갔다.

정경태는 고제의 시조가 아무리 좋아도 울려에 맞지 않다고 여겨 기존의 시조창에 쓰이는 장단과 선율선 악보를 변형하여 자신만의 석암제 시조창을 만들었다. 울려에 서양의 7음 음계를 1부터 7까지의 숫자와 #을 사용하여 표시하였다. 律과呂의 짝을 맞추어 황종과 대려(1, #1), 중려와 유빈(4, #4), 남려와 무역(6, #6) 등을 결합하는 울려상조법을 창안하였다.

[표 3] 정경태의 울려상조법

울려	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
표시	1	#1	2	#2	3	4	#4	5	#5	6	#6	7
음양	양	음	양	음	양	음	양	음	양	음	양	음

67)

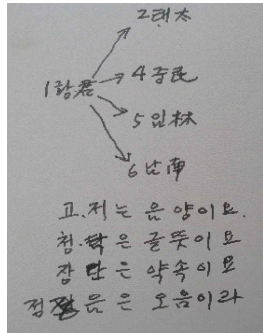
이를 사용하여 자신만의 선율선 악보를 만들었다. 그가 창안해 낸 선율선보는 황종을 1로 삼아 울정에 따른 숫자를 부여하고[그림 4], 음고에 따라 높이가 다른 선들이 소리의 진행방향을 나타내어 선의 모양을 보고 직관적으로 곡조를 익힐 수 있었다. 소리를 낼 때는 양음에 속한 음은 남자처럼 씩씩하게 내고, 음려에 속한 음은 여인처럼 수줍게 소리내는 것을 이상적으로 여겼다. 고제와 달리 울려상조법에 의해 음이 추가되면서 잔가락이 늘어나고 모음이 삽입되었다.⁶⁸⁾

66) 성경린, <제8회 방일영국악상 수상자 정경태 팜플렛>, 2001.11.16., 16~17쪽.

67) 정경태, 『석암 정경태 시조보』, 신우문화사, 1970, 2~3쪽 참고.

68) 임미선, 「석암제 시조창의 창법적 특징과 구조-배자법을 중심으로」, 『국악교육연구』 제5권 제2호, 2011, 120~ 122쪽.

[그림 4] 음율과 소리에
대한 정경태의 메모



[그림 5] 정경태의 가사 선율선보



자신만의 이론을 정립한 정경태는 시조가 보급되기 위해서는 시조 가락이 통일되어야 함을 절실히 느꼈다.⁶⁹⁾ 1963년도에 대한시우회를 창립하여 회장에 취임하면서 선율선 악보와 경창대회를 통해 석암제 시조는 단시간에 전국적으로 퍼져 나갔다. 1975년도에는 가사 예능 보유자로 지정되어 국립극장에서 가곡·가사 발표회를 가졌다. 1980년도에 대한정악회 창립 후 회장으로 취임하였다. 1976년에는 시조보다 음악적으로 더 복잡한 선율을 가지고 있는 가사도 선율보로 만들어 『가사보』를 간행하였다. 하지만 1992년에 나온 가곡보는 선율보로 내지 않고 정간보를 이용하였다.

그는 경전 해석과 역학, 천문학에도 뛰어났으며, 악기와 춤까지 능한 종합예인으로서, 한시와 서예는 물론 문기 서린 한국화를 그려 다수의 전시회를 열었고 그림을 팔아 가게에 보탬을 주기도 하였다. 그의 그림에 대하여 관제(寬齋) 성경린 선생은 “일찌기 詩韻合璧을 손에 놓지 않았고 逸少 연운첩과 摩詰의 산수화를 貪鑑해 마지않은 석암의 시서화는 수법의 공교함과 더욱 문기의 고매함을 높이 평가할 만 하다라고 믿는다”고 평하셨다.⁷⁰⁾ 열다섯 살 이미 한시 250수를 지어 평생 시문집 5권을 냈는데, 2003년 질병으로 사망하면서 제6권은 끝내 빛을 보지 못하였다. 가사 문화재 전승체계에서 그 뒤를 전수교육조교인 김호성(金虎

69) 석암문화재단 설립을 위한 <석암시서화에전집>, 석암문화재단기념사업회, 1985.

70) 석암문화재단 설립을 위한 <석암시서화에전집>, 석암문화재단기념사업회, 1985.

成)이 잇고 있으나 이는 형식적인 후계일 뿐, 이영준, 이상래 등이 석암
제 시조로 실질적인 그의 후계를 잇고 있다.

III. <춘면곡>의 음악 특징

<춘면곡>의 음악 특징을 살펴보기 위해, 전체적인 마루구분법과 노랫말 붙임새를 살펴보고, 시김새와 발성법의 측면에서 선율과 음악적 특징을 살펴보도록 하겠다.

1. <춘면곡> 마루 구분과 노랫말 붙임새

노랫말과 선율의 관계를 살펴보기 위하여 마루⁷¹⁾를 구분하는 방법과 노랫말⁷²⁾이 선율에 붙는 모양새를 살펴보고자 한다.

1) <춘면곡>의 마루 구분과 선율구조

이양교와 정경태의 <춘면곡>은 사설은 같지만 마루 구분 방법과 가창의 유무에 차이가 있다. 마루구성을 비교해보면 다음 [표 4]와 같다. 이 표에는 정간보 한 각(두 장단)에 해당하는 선율의 구조를 함께 나타내었다.

71) 가사에서 ‘마루’는 시조, 가곡의 ‘장’과 서양음악에서 ‘절’의 개념과 비교할 수 있다. ‘장’과 ‘마루’는 한편의 시나 사설에 단락이 구분되는 선율을 장별 혹은 마루별로 붙이므로 각 ‘장’ 혹은 ‘마루’는 선율이 모두 다르며 길이 또한 다르다. 다만 ‘장’은 시조의 초장, 중장, 종장에 해당하는 가사이므로 매우 짧은 가사를 느린 곡조에 붙여 노래하는데, 시조의 경우 형식이 같은 시를 같은 곡조에 노래할 수 있으나, 가곡의 경우 선율의 변주가 많이 일어났기 때문에 곡이 다양하며 같은 시일지라도 곡조가 다르다. 한편 ‘절’은 동일한 형식의 가사에 같은 선율을 붙이기 때문에 ‘절’마다 선율이 같다. ‘절’은 하나의 절만으로도 곡이 되지만, ‘장’은 하나의 장만으로 곡이 되지 않는다. ‘마루’는 한 편 of 긴 가사를 각기 다른 선율로 된 곡조로 부르기에 하나의 ‘마루’만으로 곡이 되지 않는지만 끊어 부르는 것이 가능하다. 이와 같은 점에서, 긴 가사를 같은 선율에 노래하는 서양음악의 ‘절’과 짧은 가사를 다른 선율로 노래하는 ‘장’의 중간개념에 해당한다고 볼 수 있다.

72) 노랫말 붙임새는 흔히 가사 붙임새라고도 하나, 본고의 주제인 ‘가사(歌詞)’는 노래의 사설에 해당하는 ‘가사(歌辭)’와 혼동을 주므로 ‘노랫말’이라는 단어로 쓰도록 하겠다.

[표 4] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 마루 구분

마루	각수	이양교	정경태	마루	각수
		선율구조	선율구조		
1	4	춘면을/느짖깨어/죽창을/반개허니 a b c (d)	Ⓛ춘면을/느짖깨어/죽창을/반개허니/ a b c (d)	1	8
		정화는/작작헌데/가는 나비를/머무는 듯 a' b c' (d)	정화는/작작헌데/가는 나비를/머무는 듯 a' b c' (d)		
3	4	안류는/의의허여/성긴내를/띄웠세라 e f g (d')	Ⓜ안류는/의의허여/성긴내를/띄웠세라/ e f g (d')	2	8
4	6	창전에/덜고인 술을/이삼배/먹은 후에/ h i j b	창전에/덜권술을/이삼배/먹은 후에 h i j b		
		호탕하야/미친 흥을 c (d)	호탕하야/미친 흥을/ c (d)		
5	8	부절없이/자아내여/ a b	부절없이/자아내여/ a b	3	8
		백마/금편으로/야류원을/찾어가니/ k l m b'	Ⓜ백마/금편으로/야유원을/찾아가니 k l m b'		
		화향은/습의허고/ c'' (d)	Ⓜ화향은/습의허고/ c'' (d)		
6	4	월색은/만정헌데/광객인듯/취객인듯/ a b c (d)	월색은/만정헌데/Ⓜ광객인들/취객인들/ a b c (d)	4	7
7	5	흥을 겨워 머무는 듯/ n	Ⓜ흥을 겨워 머무는 듯/ n		
		배회고면하여/유정이 섰노라니/ 취와주란 높은집에/녹의흥상 미인이 o p o n	Ⓜ배회고면하여/유정이 섰노라니/ 취와주란 높은집에/녹의흥상 미인이 o p o n		
8	6	사창을/반개허고/옥안을/잠간들여/ h i j b	사창을/반개하고/옥안을/잠간들여/ h i j b	6	8
		웃는 듯/반기는 듯 c (d)	웃는 듯/반기는 듯/ c (d)		
불창		교태하여 맞아드려	Ⓜ교태하여/맞아들여 e f	7	8
		추파를 압주하고	Ⓜ추파를/압주하고/ g d'		

운우양대에 초몽이 다정하다	㊟운우/양대상에/초몽도/다정하다/ c ⁴ d a b	8	7
사랑도 그지없고 연분도 깊을시고	㊟사랑도/꺠이없고/연분도 깊을시고 c d n		
이사랑 이연분이 비길 데가 전혀 없다 어와 내일이여 내일도 내몰래라	㊟이사랑 이연분이/비길데 전혀없다/ 어와 내일이여/내일도 내몰래라 o p o n	9	4

이양교의 <춘면곡>은 8마루로 이루어졌는데, 각 마루는 각각 4각, 4각, 4각, 6각, 8각, 4각, 6각, 6각이다. 이때 마루 구분의 기준은 종지형 선율로, 仲(a^b)을 속청으로 여리게 마무리하는 것이 특징이다. 아래 [악보 1]에서 林(b^b)으로 끝나는 선율은 중간 종지선율([표 4]에서 선율 b), 아래 [악보 2]에서 仲(a^b)으로 끝나는 선율은 종지선율([표 4]에서 선율 d)로 쓰임을 확인할 수 있다.

[악보 1] <춘면곡>의 중간종지(선율 b) 부분



[악보 2] <춘면곡>의 종지(선율 d) 부분



정경태의 <춘면곡>은 9마루로 이루어졌는데, 각 마루가 8각으로 모두 동일하다. 이것은 8음보를 기준으로 마루를 구분한 것으로, 시의 문학적 형식과 맥락으로 보았을 때는 이와 같은 구분법이 훨씬 자연스러우며, 긴 역사를 가지는 춘면곡의 초기 마루구분법과 유사하기도 하다.⁷³⁾

73) <춘면곡>의 오랜 역사를 거치면서 시기마다의 유행과 연행자 및 청중들의 선호도에 따라 변화를 겪어왔다. 문헌상 18세기 『삼죽금보』에서 가장 먼저 보이는 <춘면곡> 4음보를 기준으로 한 절을 이루고 다만 현행 7마루에 해당하는 마지막 절만 8음보로 구성된다. 이는 새로운 가사가 당시 유행하는 노래 ‘달거리’의 앞부분 선율에 덧붙여진 신춘면곡으로 변모해가는 과정에서 대중의 취향에 맞게 변모한 것이다. 이로써 원래의 <춘면곡>과 사설구조가 다른 유행구가 추가되면서 앞부분과 뒷부분의 사설구조에 통일성이 떨어지는 결과를 초래하였다. 이러한 역사로 비추어볼 때 이양교는 <춘면곡>의 역사적 변모와는 상관없이 스승의 가르침에 따라 진승되어 전하는 마루구분

마루구분 외에 이양교와 정경태가 부르는 <춘면곡>에서 형식상 크게 차이 나는 부분은 가창의 유무이다. 이양교는 제8마루 이하는 노랫말만 남겨놓고 ‘不唱’이라고 하였다. 반면 정경태는 이 부분도 모두 부를 수 있도록 선율을 붙였다. 한 마루의 길이가 이양교의 구분법에 비해 1~2 배 정도 길지만 1마루가 더 많은 9마루로 구성되어 있다. 이는 가창 시 두 사람이 중요하게 여기는 부분이 다르기 때문으로 보인다. 이주환의 제보를 잇는 이양교의 악보에서 불창하는 부분은 ‘교태하여’부터 ‘내일도 내몰라라’(끝) 부분이다. 이 부분에 정경태는 스승인 이병성이 전수하지 않았지만, 가사가 전함에도 불구하고 선율이 전하지 않은 것을 안타깝게 여겨 불창하는 가사에 선율을 붙였다.

정경태는 “같은 곡조의 보표를 찾아 문구별로 소개”⁷⁴⁾한 불창 가사에 기존의 선율 일부분을 발췌하여 구성하였다. [표 4]의 정경태의 노랫말에 ㉠~㉤은 추가된 선율의 노랫말과 원선율의 노랫말에므로 표시한 것이다. 정경태가 발췌한 원선율의 노랫말과 추가선율로 재구성한 노랫말의 악보를 제시하면 다음과 같다.

[악보 3] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉠

체제를 따랐고, 정경태는 사실구조에 따라 다시 마루구분 과정을 거치다보니 결과적으로 <춘면곡>의 원래 마루구분 체제와 유사한 방식으로 마루를 구분하게 되었다.
74) 정경태, 『반주문제집-부록:가곡남여창창사표준도』, 학술단체 대한정악회 간행, 33쪽.

‘교태하여 / 맞아드려 / 추파를 / 암주하고’는 이양교가 불창하는 부분으로, [표 4]의 ㉠‘안류는/의의하여/성긴내를/떡웠세라’ 선율에 사설을 붙인 것이다. 한 음보를 2장단에 노래하여 4음보는 총 8장단을 이룬다. 한 음보를 노래하는 선율을 하나의 선율형으로 보았을 때, 선율구조는 e·f·g·d'이며, 이는 [악보 3]과 같다. 원래 노랫말의 글자 수는 3·4·4·4자였는데 같은 선율에 4·4·3·4자로 된 노랫말을 붙여 첫 번째와 세 번째 음보의 글자 수가 다르다.

[악보 4] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉡

‘녹기금 비껴안아’는 [표 4]의 ㉡‘춘면을/느짓깨어’ 선율에 노랫말을 붙인 것으로 [악보 4]에 해당한다. 한 음보를 2장단에 노래하여 두 음보는 총 4장단을 이룬다. 두 장단을 하나의 선율형으로 보았을 때, 선율구조는 a·b로 구성된다. 각 음보의 글자 수는 3·4자로 원래 사설과 같다.

[악보 6] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉔

원선율 노랫말 화향의
 추가선율 노랫말 원우의허고
 월색은
 만정한다

'원우/양대상에/초몽이/다정하다'는 [표 4]의 제5마루 ㉔'화향은/습의허고/'와 제6마루 '월색은/만정한다'의 선율에 노랫말을 붙인 것으로 [악보 6]과 같다. 4음보 8장단이며, 한 음보를 노래하는 선율을 하나의 선율형으로 보았을 때, 선율은 c"·d·a·b로 구성된다. 각 음보의 글자 수는 3·4·3·4자로 원래 노랫말의 글자 수 2·4·3·4자와 비교했을 때, 첫 번째 음보는 3자에서 2자로 글자 수가 다르다

[악보 7] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉕

원선율 노랫말 광객인들
 추가선율 노랫말 사랑도
 취그 객인들
 흥을 겨워 무는 듯
 연분 도 귀 깊을 시 고

‘사랑도/그지없고/연분도 깊을시고’는 [표 4]의 ㉔ ‘광객인들/취객인들’, 제7마루 ‘흥에 겨워 머무는 듯’의 선율에 노랫말을 붙인 것으로 [악보 7]과 같다. 2~5자로 된 한 음보가 두 장단에 걸쳐 붙는 이전 마루와 달리, 제7마루는 한 음보가 한 장단에 배치되어 하나의 선율형에 붙는 글자 수가 두 배 가량 많다. 3음보 6장단으로 이루어졌으며, 두 장단을 하나의 선율형으로 보았을 때, 선율은 c·d·n으로 이루어졌다. 선율 c·d는 제8마루 ‘웃는 듯/반기는 듯’의 선율과도 같다.

[악보 8] 정경태 <춘면곡>의 추가 반복선율㉕

원선율 노랫말 배 회 고 면 허 여
 추가선율 노랫말 이 사 랑 이 연 분 이
 유 정 이 셧 노 라 니
 비 길 데 전 혀 없 다
 취 와 주 란 높 은 집 에
 어 화 내 일 이 여
 녹 의 흥 상 일 미 인 이
 내 일 드 내 물 라 라

‘이사랑 이연분이/ 비길 데가 전혀 없다/ 어와 내일이여/ 내일도 내물 래라’는 [표 4]의 ㉕ ‘배회고면하여/유정이 섰노라니/취와주란 높은집에/ 녹의흥상 미인이’ 부분의 선율에 노랫말을 붙인 것으로 [악보 8]과 같다. 두 음보가 한 장단에 붙어 8음보 4장단으로 구성되며, 선율구조는 o·p·o·n이다. 원래 6·7·8·7자로 된 노랫말의 선율에 7·8·6·7자의 노랫말이 붙게 되었다. 이로써 仲(a^b)으로 종지하는 선율 d 대신에 黃(e^b)으로 종지하는 선율 n으로 마무리 한다.

정경태가 제6마루 끝부분부터 9마루까지 재구성한 선율을 종합하면, ㉑과 ㉒은 <춘면곡>을 시작하는 대표 선율이고, ㉓, ㉔은 <춘면곡>에서

절정 부분으로 반복 등장하지 않는 이 부분을 후반부에서 한 번 더 가창하며, ㉠은 1음보 2장단 선율형이 2음보 2장단 선율형으로 넘어가는 부분으로 선율형 d와 선율형 n이 연결되는 부분이고, ㉡은 이양교의 가창에서 제1마루와 제4마루가 완전 반복되는 선율이 나오기 전의 연결구간이다. 이와 같이 정경태의 추가선율은 노랫말의 음절 수를 감안하여 <춘면곡>의 특징을 보여줄 수 있는 선율을 요약적으로 선별하여 재구성한 것으로 보인다. 때문에 정경태의 <춘면곡>은 현재 전승되어오는 <춘면곡>의 확장판과 같은 느낌을 준다.

그러나 이양교는 이처럼 남은 노랫말에 이미 나온 선율을 붙여 부르는 것이 곡을 지루하게 만들 뿐이라며 부정적인 입장을 취했다.⁷⁵⁾ 하지만 정경태는 이왕직악부 시절 하규일·임기준이 전하는 소리를 12가사의 뿌리로 보고, 그대로를 전하는 것이 옳다고 여겼기 때문에 마땅히 선율을 붙이는 것이 임무라고 여겼다.⁷⁶⁾ 또 같은 곡조를 여러 번 불러 연습하는 것보다 한 곡조에 다른 가사를 넣어서 연습하는 것이 훨씬 효과적이라는 정경태의 학습 이론에 의한 것이기도 하다. 같은 곡조라도 다른 가사로 연습해야 선율을 익히는 데 더 큰 도움이 된다고 여겼던 그에게 선율 없이 전하는 가사는 좋은 연습수단이었을 것이다.

이상을 정리하면, 마루구분을 할 때 이양교는 음악적 형식을 중하게 여겨 종지형 선율을 기준으로 마루를 구분하였고, 정경태는 시의 문학적 형식을 중하게 여겨 사설을 중심으로 마루를 구성했음을 알 수 있다 이

75) 12가사에서 이와 같이 노래 말미에 선율이 전하지 않아 노랫말만 남은 사례는 <춘면곡>, <처사가>, <권주가>가 있다. 정경태는 이같이 선율이 없는 가사에 곡조를 붙였으나, 이에 대해 이양교는 다음과 같은 의견을 남겼다. “처사가는 本譜대로 저문 날에까지 노래하는 것이 原이며, 傳統이다. 그런데 흥원기, 정경태는 남은 辭說詩四十五字를 各其 나름대로 먼저 曲調를 번복하여 또 부르니 나는 그리 좋은 인상이 아니다. 十五분이 걸리는 이 노래도 지루하여 中間에 끊고 마는데 또 반복하니 말이다. 그리하지 말고 더 좋은 노래나 부르도록 정진에 정진을 우리 다 같이 합심을 하자.” 이양교·황규남, 『십이가사전』 70쪽.

76) “이 <춘면곡>과 아울러 <처사가>, <권주가> 등 옛날 이왕직악부 시절 간행본대로 십이가사 어느 것이고 전편 보가 갖추어져서 영세전승하는 것이 국립국악원으로서 는 타당함..... 창법에도 歌統인 하규일, 임기준 두 선생의 창법을 원형으로 삼고 뿌리를 찾아 계승하는 것이 옳은 일이라 하겠음.”

양교는 2세대로부터 전수받은 모습대로 전승하기를 원하였고, 정경태는 2세대로부터 전수받은 것보다 1세대가 남긴 원래의 형태를 재현 하고자 하였다. 정경태가 전승한 가사 중 제9마루는 짧은 단위의 선율형을 이용하여 곡을 붙인 것처럼 자신의 스타일대로 전통을 재창조한 것이라 볼 수 있다. 즉, 이양교는 남아있는 형태대로 전승하고자 하였고, 정경태는 끝까지 가창하던 전통을 잇고자 하였다.

2) <춘면곡>의 노랫말 붙임새⁷⁷⁾

해당 곡조의 선율에 노랫말이 붙는 박자, 리듬, 글자 변화의 등 모양새를 일컬어 노랫말 붙임새라 한다. <춘면곡> 제1~4마루⁷⁸⁾에서는 두 장단(12박)을 기준 단위로 2~5음절로 된 한 음보가 붙고, 제5마루(정경태의 제7마루)부터는 두 장단에 두 음보가 붙는다. 2~8음절이 한 음보 혹은 두 음보로 된 두 장단을 하나의 악구로 보고 음보별로 음절당 박수, 모음분화와 그 붙임새를 살펴보도록 하겠다.

가) 제1마루

제1마루는 8장단으로 구성된다. 하나의 악구를 이루는 두 장단을 기준으로 한 음보가 배치되며, 3음절 2개, 4음절 2개가 있다. 이들의 노랫말 붙임새는 아래 [악보 9]를 통해 확인할 수 있다.

77) <춘면곡>의 노랫말 붙임새를 살펴는 대상은 이양교의 마루구분법을 기준으로 제1~5마루는 연구자료 음원을 대상으로 하고, 제6~8마루는 정간보 악보를 대상으로 하여 비교하였다.

78) 본고에서 <춘면곡>의 마루를 지칭할 때는 이양교의 구분법에 따랐다.

[악보 9] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제1마루 노랫말 붙임새

1	●	•		●		●	●	•		●		●	
이	추			ㄴ	며					ㄴ	으	리	
정	추			ㄴ	며					ㄴ	으	리	
3													
이	느			지		ㅅ	까	ㅡ			여		
정	느			지		ㅅ	까	ㅡ			여		
5													
이	주			기	차						ㅇ	으	리
정	주			기	차						ㅇ	으	리
7													
이	바			ㄴ	가					허		니	
정	바-기			ㄴ	가					허		니	

제1~2장단의 ‘춘면을’에서는 각 음절은 각각 3박, 6박, 3박을 차지한다. 6박을 부르는 ‘면’은 장단이 끝나는 부분에서 숨을 쉬고 들어간다. 하지만 제5~6장단의 ‘죽창을’에서는 ‘죽’, ‘창’의 종성을 제5박 3소박에서 붙이므로 ‘창’을 8박 2소박동안 비교적 길게 부른다. ‘느깃개여’는 ‘느깃까(으)이여’로 발음되는데, 이때 복모음⁷⁹⁾ ‘개’는 ‘아(으)이’로 분화하였다. 마찬가지로 ‘반개허니’는 ‘반가이허니’로 발음한다. 이때 제7장단 제3박 3소박 전에서 숨을 쉬었다가 3소박에서 종성 ‘ㄴ’을 붙이고 다음 노랫말 ‘가’에 붙는다. 제1마루의 노랫말 붙임새를 표로 정리하면 다음과 같다.

[표 5] <춘면곡> 제1마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새		춘	면	을	느	깃	개	여	죽	창	을	반	개	허	니
박수		3	6	3	3	3	3	3	3	8	1	3	3	3	3
모음 분화	이 정						ㅅ	ㅣ					ㅅ	ㅣ	

4음절을 기준으로 1음절당 3박씩 차지하는 것이 기본이 되며, 3음절인 경우, 가운데 글자가 6박 혹은 8박을 차지하여 중간부분의 박이 길어

79) 복모음은 둘 이상의 모음자가 모여 이루어진 이중모음으로 ㅞ, ㅟ, ㅠ, ㅡ, ㅢ, ㅣ, ㅤ, ㅥ, ㅦ, ㅧ, ㅨ, ㅩ, ㅪ, ㅫ, ㅬ, ㅭ, ㅮ를 포함시키기도 한다. 『국어국문학 자료사전』(한국사전연구사, 1998) ‘복모음’ 검색, 검색일: 2020년 10월 16일.

지는 것을 확인할 수 있다. 모음분화는 ‘ㅈ’를 ‘ㅈㅣ’로 발음하며 이는 두
가창자에게서 공통적으로 나타났다.

나) 제2마루

제2마루는 8장단으로 구성된다. 3음절 1개, 4음절 2개, 5음절 1개가
있다.

[악보 10] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제2마루 노랫말 붙임새

9	●	•		●		●	○	•		●		●	
이	저		○	화						ㄴ		ㄴ	
정	저		○	화						ㄴ		ㄴ	
11													
이	자		ㄱ	자		ㄱ	허		ㄴ	더	-	ㅣ	
정	자		ㄱ	자		ㄱ	허		ㄴ	더	-	ㅣ	
13													
이	가			ㄴ		ㄴ	나			부	ㅣ	르	르
정	가			ㄴ		ㄴ	나			브	ㅣ	르	르
15													
이	머-ㅣ		ㅣ	무			ㄴ		ㄴ	듯 △			
정	머-ㅣ		ㅣ	무			ㄴ		ㄴ	듯 △			

‘정화는’ 3박, 6박, 3박을 차지한다. ‘적적헌데’는 각각 3박, 3박, 3박,
3박을 차지한다. 3음절일 때 가운데 음절의 박이 두 배로 늘어난다. ‘헌’
에서 종성을 붙일 때 2박을 부르고 숨을 쉬는데 ‘데’를 쪽 뺏어주기 위
해 미리 숨 쉬는 것으로 보인다. 이중모음인 ‘데’는 ‘더(으)이’로 발음되
는데 제12장단 제6박 끝까지 서서히 분화된다. 이때 ‘으’가 추가되는 것
을 살펴볼 수 있는데, 이처럼 선율에 따라서 분화되는 모음 사이에 ‘으’
가 추가기도 한다. ‘가는 나비를’ 3박, 3박, 3박, 2박, 1박으로 구성된다.
‘나비’의 경우 이양교는 ‘나뷔’, 정경태는 ‘나뵤’로 발음함에 따라 ‘부이’
와 ‘브이’로 분화한다. 이때 정경태가 약간 더 빠른 시점에서 분화하였
다. ‘머무는 듯’은 3박, 3박, 3박, 3박으로 구성된다. ‘머’에서 太(f)에서
仲(a^b)으로 상행하는 선율 진행에 따라 ‘으’ 발음이 추가되었고, ‘머’의 2
소박 끝에서 숨을 쉬었다가 ‘ㅣ’를 ‘무’와 이어 부른다. 제2마루의 노랫
말 붙임새를 표로 정리하면 다음과 같다.

[표 6] <춘면곡> 제2마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새		정	화	는	적	적	현	데	가	는	나	비	를	머	무	는	듯
박수		3	6	3	3	3	3	3	3	3	3	2	1	3	3	3	3
모음 분화	이		×					(-)						(-)			
	정		×									-					

3음절인 경우 한 음절당 3박, 6박, 3박을, 4음절인 경우 각각 3박씩 차지하며, 5음절인 경우 마지막 음절이 2:1의 길이로 붙었다. 모음분화는 ‘애’, ‘니’ 또는 ‘기’에서 나타났으며, 선율진행에 따라 ‘기’를 발음할 때 ‘-’가 추가되기도 하였다.

다) 제3마루

제3마루는 총 8장단이다. 3음절 1개, 4음절 3개로 이루어졌다.

[악보 11] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제3마루 노랫말 붙임새

17	●	·		●		●	○	·		●		●			
이	아			리	류							느			르
정	아			리	류							느			르
19							허				여				
이	으			으			허				여				
정	으			으			하				여				
21				으							나				르
이	서			으	그						나				르
정	서			으	그						나				르
23							-	서							
이	떡				워		-	서							라
정	뜨				워			서	이(으)						라

‘안류는’은 3박, 6박, 3박으로 구성된다. 자음동화(子音同化) 현상에 따라 ‘알류는’이라 발음되는데, 이것으로 보아 느린 발음에서나 빠른 발음에서나 자음동화된 노랫말이 쓰임을 알 수 있다. ‘의의허여’는 음절당 3박씩 차지한다. ‘의’는 ‘으이’로 분화되는데 ‘으’와 ‘이’가 2:1의 길이로 분화한다. ‘성긴내를’은 3박, 6박, 2박, 1박씩 이루어진다. 4음절로 이루어졌지만 3음절을 노래할 때처럼 둘째 음절을 6박으로 노래하는 대신

나머지 두 글자는 마치 5음절 가사의 마지막 박처럼 2:1 ‘긴’은 ‘그인’으로 발음하며 3번째 박자의 3소박에서 모음이 ‘ㅣ’로 바뀌어 여섯 번째 박의 3소박에서 종성 ‘ㄴ’을 붙인다. ‘내’는 ‘나이’로 발음한다. ‘띄웠세라’는 음절당 3박씩을 차지한다. 이양교는 ‘띄’가 이중모음임에도 불구하고 ‘뜨이’로 나누어 발음하지 않고 ‘띄’로 발음하지만, 정경태는 ‘뜨이’로 발음한다. ‘세’는 분화하여 ‘서이’로 발음하는데, 정경태의 경우 ‘이’보다 ‘으’에 가깝게 발음한다. 제3마루의 노랫말 붙임새를 표로 정리하면 다음과 같다.

[표 7] <춘면곡> 제3마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새		안	류	는	의	의	허	여	성	긴	내	를	띄	웠	세	라
박수		3	6	3	3	3	3	3	3	6	2	1	3	3	3	3
모음 분화	이				-ㅣ	-ㅣ				-ㅣ	ㅣ	ㅣ	×		ㅣ	ㅣ
	정												-ㅣ		ㅣ	ㅣ

3음절인 경우 음절당 3박, 6박, 3박, 4음절인 경우 각각 3박씩 차지하며, 5음절인 경우 3음절의 경우처럼 두 번째 음절을 6박을 부르고 마지막 음절을 2박, 1박으로 나누어 불렀다. 모음분화는 ‘ㄴ’, ‘ㅈ’, ‘ㄱ’에서 나타났으며, ‘성긴’에서 ‘ㅣ’에 고어의 발음이 남아 ‘니’로 발음되었다.

라) 제4마루

제4마루는 총 12장단이고, 3음절 2개, 4음절 4개로 구성된다.

[악보 12] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제4마루 노랫말 붙임새

25	●	·		●		●	○	·		●		●		
이	차		ㅎ	○저					ㄴ	어				
정	차		ㅎ	○저					ㄴ	어				
27														
이	드			ㄹ	고			ㄴ	수			ㄹ		
정	더		ㅎ	ㄹ	고			ㄴ	수			ㄹ		
29														
이	이			사						ㅁ	바			
정	이			사				ㅎ		ㅁ	바			
31														
이	머	ㅡ	ㄱ	그			ㄴ	후			ㄱ	ㅡ		
정	머	ㅡ	ㄱ	그	으		ㄴ	후			ㄱ	ㅡ		
33														
이	호			타	ㅡ	ㅏ	ㅇ	하					여	
정	호			타	ㅡ	ㅏ	ㅇ	하				ㅏ	ㅡ	ㅎ여
35														
이	미			치			ㄴ	흐		ㅇ	을	△		
정	미			치			ㄴ	흐		ㅇ	을	△		

‘창전에’의 각 글자는 3박, 6박, 3박을 차지하며, 종성이 붙기 전 ‘ㅎ’이 추가되었는데 이는 선율의 흐름에 따라 강세를 준 것으로 보인다. ‘덜 궤 술을’⁸⁰⁾은 음절당 3박씩 차지한다. 종성은 모두 박자 끝에 붙는다. 이양교가 ‘덜’을 ‘들’로 읽는 것은 ‘ㄱ’을 ‘ㅡ’로 읽는 서울 사투리로 보인다. ‘궤’은 ‘고인’으로 풀어썼으며, 이양교가 정경태보다 늦게 모음분화한다. ‘술’의 종성은 다음 글자의 초성으로 보내어 ‘수를’로 발음한다. ‘이삼배’는 음절당 3박, 6박, 3박을 차지한다. ‘배’는 ‘바이’로 읽는데, 대개의 경우처럼 3박 중 마지막 박에서 모음분화하지 않고 그보다 일찍 분화하여 ‘ㅏ’와 ‘ㅣ’의 길이 비율은 1:2 정도이다. 여기에서도 정경태가 더 빠른 시점에 모음분화하였다. ‘먹은 후에’는 음절당 3박씩 차지하며,

80) 이양교 악보에서 가사에는 ‘덜 고인 술을’로 되어 있고 정간보는 ‘들 궤 술로’라 되어 있다. 정경태의 정간보에는 ‘궤’ ‘고이다’는 ‘물 따위의 액체나 가스, 냄새 따위가 우묵한 곳에 모이다.’라는 뜻으로 ‘괴다’와 ‘술, 간장, 식초 따위가 발효하여 거품이 일다.’(국립국어원 표준국어대사전 <https://stdict.korean.go.kr> 20.10.17.검색)는 뜻의 ‘괴다’로 보고 4글자로 보았다.

‘에’는 ‘ㄷ’와 ‘ㄹ’을 2:1의 길이로 발음한다. ‘먹은’을 노래할 때 이양교는 종성 ‘ㄱ’이 다음 음절의 초성으로 연음이 되어 ‘머근’으로 발음하지만, 정경태는 종성에서 ‘ㄱ’을 발음하였다. ‘호탕하야’는 음절당 3박, 3박, 5박, 1박을 차지한다. ‘미친 흥을’은 음절당 3박씩 차지한다. ‘미’를 노래할 때 제3박 2소박에서 숨을 쉬고, ‘ㄹ’을 다음 글자 ‘친’에 이어 붙인다. 제4마루의 노랫말 붙임새를 표로 정리하면 다음과 같다.

[표 8] <춘면곡> 제4마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새		창	전	에	덜	권	술	을	이	삼	배	먹	은	후	에
박수		3	6	3	3	3	3	3	3	6	3	3	3	3	3
분화	이					┌ └ (2:1)				┌ └ (1:2)					
	정			(1:2)		┌ └ (1:2)				┌ └ (1:2*)					(2:1)
노랫말 붙임새		호	탕	하	야	미	친	흥	을						
음절당 박수		3	3	5	1	3	3	3	3						
모음 분화	이														
	정														

3음절인 경우 음절당 3박, 6박, 3박을 차지한다. 4음절인 경우 음절당 3박씩 차지하는 기본형과 세 번째 음절을 길게 하여 3박, 3박, 5박, 1박씩 차지하는 변화형이 있다. 모음분화는 ‘ㄷ’, ‘ㄹ’, ‘ㄱ’에서 나타나며, ‘ㄷ’은 같은 지점에서 분화하지만, ‘ㄹ’과 ‘ㄱ’에서는 정경태가 좀 더 일찍 분화한다. 종성이 붙을 때 박의 끝에 붙지만, ‘먹은’과 ‘술을’처럼 다음 글자의 초성이 ‘ㅇ’인 경우 초성에 붙여 발음한다.

마) 제5마루

제5마루는 지금까지 불려지는 <춘면곡>에서 가장 긴 가사를 지닌다. 총 16장단으로 이루어지며, 2음절 1개, 3음절 1개, 4음절 6개가 있다.

[악보 13] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제5마루 노랫말 붙임새

37	●	○	·		●		●	○	·		●		●		
이	부			저			르	어			버	시			
정	부			저			르	어			버	시			
39															
이	자			아				나				여			
정	자			아				나				여			
41															
이	바			ㄱ	마										
정	바			ㄱ	마										
43															
이	그			ㅁ	퍼		ㄴ	으				로			
정	그			ㅁ	퍼		ㄴ	으				로			
45															
이	야			류								워	ㄴ	으	르
정	야			유								워	ㄴ	으	르
47															
이	차-ㅏ			저				가				니			
정	차			자				가				니			
49															
이	화			하								○	으	ㄴ	
정	화			하								○	으	ㄴ	
51															
이	스			ㅂ	으			허				고 △			
정	스			ㅂ	으			어				고 △			

‘부절없이’는 음절당 3박을 차지하며, 종성 ‘ㄴ’은 박의 끝에 붙였고, 다음 글자의 초성이 ‘ㅇ’이지만 연이어 발음하지 않았다. 반면 ‘없이’는 ‘업시’로 발음하여 조사나 조사로 이어지는 음절에서 종성을 다음 글자의 초성에서 발음함을 알 수 있다. ‘자아내여’ 3박씩 차지한다. ‘내’는 ‘나이’로 모음분화한다. ‘백마’는 <춘면곡>에서 가장 높은 음인 淋(b'')을 긴 박자로 부르는 구절로, 선율상 클라이막스이다. ‘백’은 ‘바익’로 발음하는데 총 3박 중 둘째 박에서 ‘ㅣ’로 분화할 때 도약하는 선율진행에서 ‘ㅏ’와 ‘ㅣ’는 1:2의 비율로 분화한다. ‘금편으로’는 음절당 3박씩 할당된다. ‘야류원을’은 3박, 6박, 1박, 2박으로 구성되어 3음절의 노랫말 붙임새와 같이 두 번째 음절이 6박을 차지하다가 마지막 음절이 1박, 2박을 차지한다. ‘찾아가니’는 음절당 3박씩 고르게 구성된다. 이양교는 ‘찾아’

로, 정경태는 ‘찾아’로 발음하였다. ‘화향은’은 3박, 8박, 1박을 차지한다. ‘습의허고’는 3박씩 차지한다. 제3박 3소박 전에 숨을 쉬고 종성을 붙여 ‘읍으’로 발음되었으며, ‘의’는 ‘ㅡ’와 ‘ㅣ’가 2:1의 길이로 모음분화한다. 제5마루는 유난히 많고 클라이막스가 등장하는 부분⁸¹⁾으로, 고음일 때 한 음절이 차지하는 박이 길어짐을 알 수 있다. 제5마루의 노랫말 붙임새를 표로 정리하면 다음과 같다.

[표 9] <춘면곡> 제5마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새		부	절	없	이	자	아	내	여	백	마	금	편	으	로	
박수		3	3	3	3	3	3	3	3	3	9	3	3	3	3	
분화	이							ㅣ		ㅣ						
	정							(1:2)		(1:2)						
노랫말 붙임새		야	류	원	을	찾	어	가	니	화	향	은	습	의	허	고
음절당 박수		3	6	2	1	3	3	3	3	3	8	1	3	3	3	3
모음 분화	이													ㅡ		
	정													(2:1)		

2음절인 경우 3박, 9박을 차지하고, 3음절인 경우는 2음절과 비슷하게 3박, 8박, 1박을 차지한다. 4음절인 경우 음절당 3박씩 차지하는 기본형과 두 번째 음절이 길어져 3박, 6박, 2박, 1박을 차지하는 변화형이 있다. 모음분화는 ‘ㅑ’, ‘ㅓ’에서 나타난다. 대개 이양교는 서서히 모음분화하는데 제5마루에서는 고음으로 도약 진행 하거나 숨 쉬는 위치가 당겨져 비교적 일찍 모음분화 하였으며, 결과적으로 정경태와 같은 위치에서 모음분화 하였다. 종성이 붙을 때 박의 끝에 붙고, ‘없이’, ‘금편으로’, ‘술을’처럼 다음 글자가 조사이면서 초성이 ‘ㅇ’인 경우 종성을 다음 초성에 붙여 발음하였다.

81) 이양교는 <춘면곡>에서 제5마루가 예술성이 가장 높은 곳이라고 하였다.(이준아 증언)

바) 제6마루⁸²⁾

제6마루는 8장단으로, 제1마루의 선율이 반복되는 부분이다. 3음절 1개, 4음절 3개로 구성된다.

[악보 14] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제6마루 노랫말 붙임새

53	○	•		●		●	○	•		●		●		
이	워		르	사					ㄱ	으		ㄴ		
정	워		르	사					ㄱ	으		ㄴ		
55			ㄴ	저		○	허		ㄴ	더				
이	마		ㄴ	저		○	허		ㄴ	더				
정	마		ㄴ	저		○	허		ㄴ	더				
57			○	가						ㄱ	이	ㄴ	드	ㅅ
이	과		○	가						ㄱ	이	ㄴ	드	ㅅ
정	과		○	가						ㄱ	이	ㄴ	드	ㅅ
59				가			ㄱ	이		ㄴ	듯	△		
이	추			가			ㄱ	이		ㄴ	듯	△		
정	추			가			ㄱ	이		ㄴ	듯	△		

‘월색은’은 3박, 6박, 3박으로 구성된다. ‘만정헌데’와 ‘취객인듯’은 음절당 3박씩 구성되지만 ‘광객인듯’은 음절당 3박, 6박, 2박, 1박을 차지한다. 이는 제1마루의 ‘죽창을’과 같은 선율을 쓰다 보니 3음절처럼 노랫말 붙이다가 뒤의 2음절을 각각 2박, 1박으로 할당하였다. 이를 통해 음절의 변화에 따른 노랫말 붙임이 용이한 편임을 알 수 있다. 모음분화를 살펴보면, ‘색’은 1박 2소박까지 ‘사’로 부르고 3소박부터 ‘이’로 바뀌었다. ‘객’은 ‘가’가 5박 2소박을 부르다가 3소박에서 ‘익’으로 바뀌었다. ‘취’는 1박 3소박에서 ‘ㅣ’로 바뀐다. 종성은 모두 박자의 끝에 붙는다. 제6마루의 노랫말 붙임새를 표로 정리하면 다음과 같다.

[표 10] <춘면곡> 제6마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새	월	색	은	만	정	헌	데	광	객	인	듯	취	객	인	듯
박수	3	6	3	3	3	3	3	3	6	2	1	3	3	3	3
							ㅣ		ㅣ			ㄱ	ㅣ	ㅣ	

82) 제6마루부터는 정경태의 음원이 없어 악보를 기준으로 비교하였다.

3음절인 경우 음절당 3박, 6박, 3박을 차지한다. 4음절인 경우 음절당 3박씩 차지하는 기본형과 두 번째 음절을 길게 하여 3박, 6박, 2박, 1박씩 차지하는 변화형이 있다. 모음분화는 ‘개’, ‘개’, ‘기’에서 나타난다. 종성은 박의 끝에 붙는다.

사) 제7마루

제7마루는 10장단으로 이루어졌다. 지금까지 두 장단에 2~5음절의 한 음보가 붙은 것과 달리 두 장단에 두 음보가 붙는다.

[악보 15] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제7마루 노랫말 붙임새

61	●	•		●		●	●	•		●		●				
이	흐	으		르	겨		워		머		무	느	ㄴ	드	스	
정	흐	으		르	겨		워		머		무	느	ㄴ	드	스	
63																
이	배	호							고		며	ㄴ	허	여		
정	배	호							고		며	ㄴ	하	여		
65																
이	유	저				으	이		서		쓰	노	라	니		
정	유	저				으	이		서		쓰	노	라	니		
67																
이	취	와			주		라	ㄴ	노		푸	ㄴ	지	버	어 -	
정	취	와			주		라	ㄴ	노		푸	으	ㄴ	지	버	어
69																
이	노	기	으			호	으	사	으	이		르	미	인	ㄴ	이
정	노	으				호	으	사	으	이		르	미	인	ㄴ	이

제7마루는 이전 마루와 달리 한 음보가 한 장단에 배치되므로 촘촘한 노랫말 붙임새를 갖는다. ‘흥을 겨워 머무는 듯’은 음절당 1박, 2박, 2박, 1박, 2박, 1박, 1박, 2박, ‘배회고면허여’는 1박, 5박, 2박, 1박, 1박, 2박이 붙는다. ‘유정이 섰노라니’는 1박, 4박, 1박, 2박, 1박, 1박, 2박이 붙는다. ‘취와주란 높은집에’, ‘녹의홍상 일미인이’의 노랫말에서 두 번째 장단은 모두 4음절로 2박, 1박, 1박, 2박이 붙는다. 이와 반대로 첫 번째 장단은 4음절일 때 1박, 2박, 2박, 1박이 붙음을 기본으로 하여, 3음절일 때 가운데 박이 합쳐져 1박, 4박, 1박이 붙고, 2음절일 때 뒤의 박이 합쳐져 1박, 5박으로 붙는다.

모음분화를 살펴보면, 지금까지 <춘면곡>에서 ‘ㄱ’은 ‘ㄱ |’로 ‘ㄱ’은 ‘ㄱ |’로 모음분화 하였지만 제7마루에서는 ‘배’, ‘취’가 모음분화하지 않았다. 이는 1박의 비교적 짧은 박이기 때문인 것으로 보인다. ‘회’는 5박을 노래하고 ‘의’는 2박을 노래하지만 모음이 분화하는 위치는 비슷하다.

또한 제7마루는 이전 마루와 달리 많은 가사를 촘촘하게 붙였다. 이양교와 정경태의 노랫말 붙임새에서 차이를 보이는 부분은 각 장단의 시작인 ‘흥을’, ‘배회’, ‘유정’, ‘취와’, ‘녹의’의 박자와 리듬이다. 이양교는 제1박과 제2박에 노랫말을 붙였지만 정경태는 제1박의 1소박과 3소박에 붙였다. 이를 통해 볼 때 이양교는 딱 떨어지는 박자를 선호하고 정경태는 정확하게 맞추는 것보다 엇박자에 맞추는 것을 선호한 것을 알 수 있다.

제7마루의 노랫말 붙임새를 표로 정리하면 다음과 같다.

[표 11] <춘면곡> 제7마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새	을	겨	워	머	무	는	듯	배	회	고	면	허	여		
박수	1	2	2	1	2	1	1	2	1	5	2	1	1	2	
분화								x							
노랫말 붙임새	유	정	이	섯	노	라	니	취	와	주	란	높	은	집	에
음절당 박수	1	4	1	2	1	1	2	1	2	2	1	2	1	1	2
모음 분화								x							
노랫말 붙임새	녹	의	흥	상	일	미	인	이							
음절당 박수	1	2	2	1	2	1	1	2							
모음 분화		-													

아) 제8마루

제8마루는 12장단으로 구성되며, 3음절 3개, 4음절 3개가 있다.

[악보 16] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제8마루 노랫말 붙임새

71	○	·		●		●	○	·		●		●
이	사			차					으			리
정	사			차				으	으			리
73												
이	바			가			허		고			
정	바			가			허		고			
75												
이	오			가	아				으			리
정	오			가	아				으			리
77												
이	자			가			리	어				
정	자			가			리	어	기			
79												
이	우			스	는							스
정	우			스	는							스
81												
이	바			기			는		듯			
정	바			기			는		듯			

음절당 박수를 살펴보면, 3음절의 경우, ‘사창을’, ‘옥안을’은 3박, 6박, 3박으로 구성되고, ‘웃는듯’은 3박, 8박, 1박으로 구성된다. 이는 제4마루 제33~34장단의 ‘호탕하야’ 선율과 같은데, 4음절이 붙는 노랫말 붙임새에 가운데 박이 병합된 것이다. 4음절의 경우, ‘반개허고’, ‘잠간들어’, ‘반기는듯’은 음절당 3박씩 구성된다. 모음분화를 살펴보면, ‘개’가 ‘가이’로 분화하면서 2:1의 박자구성을 갖는다. 제8마루의 노랫말 붙임새를 표로 정리하면 다음과 같다.

[표 12] <춘면곡> 제8마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새	사	창	을	반	개	허	고	옥	안	을	잠	간	들	어	웃	는	듯	반	기	는	듯
박수	3	6	3	3	3	3	3	3	6	3	3	3	3	3	3	8	1	3	3	3	3

2. <춘면곡>의 시김새와 발성법

<춘면곡>의 곡조와 선율의 특징을 ‘시김새’와 ‘발성법’으로 나누어 살펴보겠다.

1) <춘면곡>의 시김새

시김새는 음을 흔드는 ‘요성⁸³⁾’, 음을 밀어 올리는 ‘추성’과 연달아 밀어 올리는 ‘겹추성’, 흘러 내리는 ‘퇴성’과 흘러 내리다가 올려 쳐 내리는 ‘겹퇴성’으로 나누어 살펴보았다. 우선 <춘면곡>의 선율을 구성하는 출현음을 살펴보면, 제1~2마루는 제1장단을 제외하고는 반복선율로 구성된다. 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b), 潢(e'^b), 汰(f')가 출현하며, 장식음으로 泚(a'^b)이 출현하기도 한다. 제3마루는 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b)까지 출현한다. 제4~5마루에서는 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b), 潢(e'^b), 汰(f'), 泚(a'^b), 淋(b^b)의 음의 고음역대까지 출현한다. <춘면곡> 제1~5마루의 요성, 추성과 퇴성을 각 마루별로 선율 진행과 함께 살펴 그 특징을 분석해보도록 하겠다.

가) 요성

<춘면곡>에 등장하는 요성의 종류로는 본음을 위 아래로 고르게 떠는 ‘평요성’, 본음의 한 음 위로 (윗벽에 닿게) 떠는 ‘상요성’, 한 음 위로 올려 떨어 (아랫벽에 닿게)⁸⁴⁾ 폭 넓게 떠는 ‘질은 상요성’, 한 음 아래로

83) ‘요성(搖聲)’이라는 단어는 ‘음을 떠는 소리’의 개념보다 ‘흔들어 내는 소리’라는 개념으로 먼저 사용한 듯하다. 故이양교의 증언에 따르면 하규일, 이주환이 가사를 가르칠 때는 요성이라 하지 않고 ‘흔드는 음’이라는 표현을 사용했으며, ‘요성’은 오늘날의 개념과 달리 2,3회 천천히 흔들어 내는 소리를 뜻했다고 한다. 문헌, 「현행 가곡, 가사, 시조의 창법 연구-요성을 중심으로」, 『한국음악연구』 제25집, 1997, 154쪽.

이양교의 악보 『십이가사전』에도 ‘요성’이라는 용어 대신 ‘흔들표’라는 용어가 사용되었다. 이양교는 요성의 종류를 반음 올려 흔드는 표, 반음 내려 흔드는 표, 조름목 흔들표, 흔들표, 강흔들표, 풀어내림표 등 6가지로 구분하였다. 정경태는 그의 선율선보에 등장하는 요성의 종류를 ‘흔드는 소리’, ‘떠는 소리’, ‘질떠는 소리’ 세 가지로 구분하였으며, 그밖에 음을 쭉 뻗다가 흔드는 것을 ‘지수는 소리’라고 명명하였다.

84) 이양교의 제자인 이준아는 요성을 상진, 평진, 하진으로 나누었다. 그중 상진을 윗벽에 닿는 것과 아랫벽에도 함께 닿는 것으로 나누어 인식하였다.

떠는 ‘하요성’, 한 음 아래를 향해 떨어 폭넓고 길게 떠는 ‘깊은 하요성’, 음을 흘려 퇴성하면서 떠는 ‘퇴요성’, 음을 미세하게 떠는 ‘세요성(細搖聲)’, 음을 쿡 하고 순간적으로 강하게 소리내는 ‘전성(轉聲)’ 등이 있다. 각 마루별로 요성이 쓰이는 음과 그 형태를 살펴보고 두 가창자를 비교할 때 세 종류로 구분하였다.

같은 위치에 두 사람 모두 같은 시김새가 나오는 부분은 ○, 같은 위치에 다른 시김새가 나오는 부분은 □, 같은 위치에 한 사람만 시김새를 넣는 부분은 △로 표시하였다.

(1) 제1마루

제1마루는 6박 장단 2개가 한 음보를 노래하며 8장단으로 이루어진다. 제1마루에서는 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b), 潢(e'^b), 汰(f')의 음들이 출현한다.

[악보 17] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 사용된 요성(제1마루)

The image displays a musical score for the piece 'Chunmyeong' by Lee Yang-gyo and Jeong Gyeong-tae. It features two vocal parts (이양교 and 정경태) and piano accompaniment. The score is divided into four systems, each with a measure number (1, 2, 3, 4) in a box. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 18/8. The lyrics are written in Korean. Several rhythmic patterns are circled in red and labeled with letters: 'a' (quarter note with eighth notes), 'b' (quarter note with eighth notes), 'c' (quarter note with eighth notes), 'd' (quarter note with eighth notes), 'h' (quarter note with eighth notes), and 'i' (quarter note with eighth notes). A box labeled '1' is placed above the first measure of the vocal lines. The piano accompaniment includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests.

마지막 박에서 흔들고, 민속악의 요성은 처음부터 흔들는 특징이 반영된 것으로, 요성의 구사에서 부분적으로 이양교가 정악의 특징을 보이고, 정경태가 민속악의 특징을 보인다.

또 제4장단에서 이양교는 潢(e^b)을 제1박 2소박부터 쪽 빼어주다가 제2박에서 요성하기 전에 장식음(泔(a^b) 汰(f'))을 넣고 평요성한 것과 달리, 정경태는 潢(e^b)을 쪽 빼어주다가 제2박에서 바로 평요성하였다.

㉞는 伸(a^b)을 평요성하는 경우이다. 제1장단 제4~5박, 제3장단 제1~2박의 伸(a^b)은 두 가창자 모두 쪽 빼다가 평요성하였다. 伸(a^b)은 보통 이양교가 대개 목을 즐라 격하게 요성하는 음인데 모든 伸(a^b)을 조름목으로 흔들는 것은 아님을 알 수 있다. 伸(a^b)을 두 번 연속 요성할 때 앞부분은 평요성, 뒷부분은 짙은 상요성으로 부른다. 짙은 상요성은 상요성에 비해 많은 힘이 필요하므로 두 번 연속적으로 음을 강조하기보다 뒷부분의 요성음을 강조하려는 것으로 보인다. 제7장단 제4박에서와 같이 이양교가 伸(a^b)을 충분히 빼고 제5박에서 상요성하였지만, 정경태는 제4박 3소박에서 먼저 요성하고 뒤에 나오는 林(b^b)을 쪽 빼어주었다.

㉟는 林(b^b)을 하요성하는 경우이다. 제1장단 제3박 林(b^b)-伸(a^b)의 진행에서 林(b^b)을 장식음으로 장식한 후 하요성을 하였는데 이로 인해 伸(a^b)으로의 진행이 자연스럽다. 흘러면서 떠는 퇴요성을 쓰지 않고 하요성을 함으로써 평조적인 느낌을 준다. 다만 장식음에서 이양교는 林(b^b)-伸(a^b) 林(b^b)-無(d^b) 4음을 노래하고, 정경태는 林(b^b)-伸(a^b)-無(d^b)의 3음을 노래하여 정경태가 박자진행에서 여유로운 느낌을 준다.

마지막으로 제7장단 제3박 3소박에서 黃(e^b)을 전성하였다. 약박이지만 숨을 쉬고 제4박에 붙여 부르기 때문에 강하게 쿡 찍어 부르다 보니 太(f)로 들리기도 한다.

같은 위치에서 다른 요성을 보이는 부분은 □으로 표시된 부분으로 제1마루에서는 10회 출현한다.

㊱는 이양교는 伸(a^b)을 짙은 상요성하고, 정경태는 林(b^b)을 짙은 하

요성하는 부분이다. 제1장단 제6박, 제3장단 제3박과 제6박, 제4장단 제3박 2~3소박, 제5장단 제5박과 제6박, 제7장단 제6박에서 이양교는 伸(a^b)-林(b^b)의 진행에서 伸(a^b)을 조름목으로 상요성한 반면, 정경태는 林(b^b)을 하요성하되 격하게 떠는⁸⁵⁾ 짚은 하요성을 사용하였다. 그러나 동일한 위치의 음에서 동일한 방식으로 차이가 난다는 점에서, 음고의 인식과 요성하는 방법은 약간 다르지만 사실상 같은 종류의 요성이라고 볼 수 있다.⁸⁶⁾

㉔는 이양교가 伸(a^b)에 짚은 상요성할 때 정경태가 상요성을 사용한 경우이다. 제6장단 제6박에서 이양교가 伸(a^b)을 짚은 상요성할 때, 정경태는 伸(a^b)을 상요성하였다.

㉕는 이양교가 林(b^b)을 상요성하고, 정경태가 林(b^b)을 하요성하는 경우이다. 제6장단 제4~5박 전체 리듬을 기준으로 볼 때, 이양교는 제4박 1소박에서 林(b^b)을 쪽 뺏어내다가 속청으로 위 음을 치고 제자리로 돌아와 제5박 3소박에서 伸(a^b)을 상요성하였고, 정경태는 제4박 1소박에서 林(b^b)을 쪽 뺏어내다가 3소박에서 林(b^b)을 하요성하고, 속청으로 위 음을 치고 제자리로 돌아와 제5박 3소박에서는 쪽 뺏어냈다. 이처럼 이양교는 伸(a^b)요성에 비중을 두고 있고 정경태는 다양한 음에서 다양한 요성을 사용하는 것을 볼 수 있다.

㉖는 이양교가 伸(a^b)을 상요성할 때, 정경태는 평요성하는 경우이다. 제8장단 제4박 중지부분에서 이양교가 伸(a^b)을 상요성하고 伸(a^b)을 짧게 끊어 줄 때⁸⁷⁾, 정경태는 평요성하다가 짧게 끊어 마무리하였다.

같은 위치에서 한 사람만 요성하는 경우는 창자에 따라 △ 혹은 ▽로

85) 하요성에 비해 요성하는 폭이 넓은 요성으로 정경태는 이를 떠는 소리와 달리 짚 떠는 소리라 하여 본고에서는 ‘짚은 하요성’이라 하였다.

86) 이양교의 짚은 상요성은 한 음 위로 치켜 떨지만 요성 폭을 기준으로 아랫벽을 치고 올라 윗벽에 닿는 느낌이다 보니 林(b^b)으로 들린다. 여기에 대해 정경태는 林(b^b)을 한음 아래로 떠는 것으로 인식하되 ‘짚떠는 소리’라 하여 黃-伸의 요성폭으로 길고 격하게 떠는 것으로 인식하여, 林(b^b)을 한음 아래로 떠는 하요성과는 요성 방법이 다르므로 사실상 같은 종류의 요성이다.

87) 伸(a^b)을 상요성할 때, 이양교는 다른 伸(a^b)보다 떠는 폭이 좁고 박자가 빨라 세요성처럼 들릴 수 있으나 한 음 위를 향하고 있다는 점에서 상요성으로 구분하였다.

표시된 부분으로 제1마루에서 이양교 1회, 정경태 7회 출현한다.(비교악보에서 윗 줄에 있는 이양교는 ∇ , 아랫줄의 정경태는 \triangle 로 표시하였다.)

㉞는 이양교만 林(b^b)을 하요성하는 경우이다. 제2장단 제6박 2소박에서 이양교가 林(b^b)을 하요성할 때, 정경태는 요성 대신 1소박에서 林(b^b)-仲(a^b)-南(c')로 林(b^b)을 수식하고 3소박에서 요성 대신 南(c')-林(b^b)-仲(a^b)-林(b^b)으로 꾸며주었다.

㉟는 세요성을 사용하는 경우로, 정경태의 경우 두드러진다. 제4장단 제5~6박에서 林(b^b)으로 뻗다가 중간지점부터 가늘게 요성한다. 또 제5장단 제1박의 太(f)-林(b^b)을 천천히 2회 반복 진행하는 가운데 비교적 시가가 긴 太(f)음에 가는 요성을 넣었고, 이어 제2~3박에서 속청으로 부르는 潢(e'^b)을 중간 이후 가늘게 흔들었다. 제6장단 제1박에서 林(b^b), 제8장단 제1박에서 黃(e^b), 제2박에서 제3박에서 세요성하였다.

㊱는 정경태만 평요성을 한 경우이다. 제6박에서 仲(a^b)을 짙은 상요성으로 떨고 林(b^b)-太(f)-黃(e^b)의 진행에서 3소박의 黃(e^b)은 1소박이 안되는 비교적 짧은 시가이지만 이를 평요성으로 떨어주었다.

제1마루에서 요성의 쓰임을 정리하면, 전반적으로 특정음에서 요성의 쓰임이 두드러지나, 정경태의 경우 모든 음에서 세요성이 등장한다.

평요성하는 음은 黃(e^b), 仲(a^b), 潢(e'^b)인데, 이양교는 黃(e^b) 1회, 仲(a^b) 3회, 潢(e'^b) 5회 나타나고, 정경태는 黃(e^b) 2회, 仲(a^b) 4회, 潢(e'^b) 5회 나타난다. 黃(e^b), 潢(e'^b), 仲(a^b)은 두 가창자 모두 쪽 뻗다가 평요성하는 경우가 많다. 潢(e'^b)의 요성 횟수는 같고 黃(e^b), 仲(a^b)에서는 정경태가 더 많이 요성하였다.

상요성은 이양교의 경우 仲(a^b)에서 2회 출현하는데 짙은 상요성하기 전과 마지막 부분에서 나타타며, 정경태의 경우 仲(a^b)에서 1회 출현하는데 이양교가 짙은 상요성을 하는 부분에서 출현하였다.

짙은 상요성은 仲(a^b)을 林(b^b)으로 줄라 떨며 이를 仲(a^b)으로 인식하였는데 제1마루에서 7회 등장한다. 같은 음을 정경태는 林(b^b)을 한 음 아래로 요성한 것으로 인식하되 하요성보다는 요성하는 폭이 넓은 짙

은 하요성한 것으로 인식하였는데 이양교의 짙은 상요성과 대비되며 7회 출현한다.

세요성은 정경태의 경우에만 太(f)에서 1회, 仲(a^b)에서 1회, 林(b^b)에서 2회, 潢(e^b)에서 1회 등장한다. 이는 이양교가 세요성을 쓰지 않고 太(f)에서 요성하지 않은 것과 구별된다.

전체적으로 이양교보다 정경태가 요성하는 횟수가 많고, 요성의 종류가 다양하다. 제1마루에서 黃(e^b)은 시가가 충분할 때 요성하는데, 이양교가 1회, 정경태가 3회 사용하였다. 潢(e^b)은 평요성으로의 쓰임이 두드러진다. 仲(a^b)은 이양교의 경우 평요성, 상요성, 짙은 상요성 등 가장 다양한 요성을 보여준다. 林(b^b)에서 이양교는 하요성만 하지만, 정경태는 하요성 외에 짙은 하요성, 세요성도 보인다. 특히 이양교가 仲(a^b)을 짙은 상요성하고, 정경태가 林(b^b)을 짙은 하요성한 것은 동일한 위치에서 나타나므로, 두 가창자가 동일한 음을 다른 율명으로 인식하고 다소 다른 방식으로 표현한, 같은 종류의 요성이라고 볼 수 있다. 또 이양교가 세요성을 쓰지 않는 반면, 정경태는 세요성을 많이 쓴다.

[표 13] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<춘면곡> 제1마루)

가창자 요성	이양교					정경태						
	黃	太	仲	林	潢	계	黃	太	仲	林	潢	계
평요성	1		3		5	9	2		4		5	11
상요성			2			2			1			1
짙은 상요성			8			8						-
짙은 하요성						-				7		7
하요성				2		2				2		2
세요성						-	1	1	1	2	1	6
전성	1					1						1
계	2	-	13	2	5	22	4	1	5	11	6	28

이
가 타 타 타 타
나 으 아
머 으 어 어
은 듯

정
가 타 타 타 타
나 타 타 타
머 으 어 어
은 듯

같은 위치에서 같은 요성을 보이는 부분은 ○표로 표시된 부분으로, 제2마루에서는 7회 출현한다.

①는 黃(e^b)이나 潢(e^b)을 평요성하는 경우이다. 제10장단 제2~3박에서 潢(e^b)을 길게 뻗다가 평요성하였다. 또 제5박에서 汰(f')에서 하향하여 潢(e^b)을 평요성하였다. 제12장단에서는 林(b^b)-潢(e^b)의 진행에서 潢(e^b)을 평요성하였는데 정경태는 바로 음을 떠는 반면, 이양교는 음을 뻗다가 수식한 뒤 평요성하였다. 제15장단에서는 黃(e^b)을 뻗다가 평요성하였다.

㉞는 仲(a^b)을 평요성하는 경우이다. 제11장단 제1~2박의 仲(a^b)은 쪽 뺨다가 평요성하였다. 이 장단에서 仲(a^b)을 두 번 연속 부를 때 앞 부분은 평요성, 뒷부분은 각각 짙은 상요성과 짙은 하요성으로 부른다. 이 요성은 평요성에 비해 많은 힘이 필요하므로, 쪽 뺨던 仲(a^b)은 평요성하고, 속청으로 위 음을 친 후의 仲(a^b)은 폭넓은 요성인 짙은 상요성과 짙은 하요성을 하였다. 한편, ㉞'는 仲(a^b)을 상요성 한 것으로, 제14장단 제2~3박에서는 仲(a^b)을 뺨다가 상요성하였다. 일반적으로 쪽 뺨은 다음 평요성하던 것을 음악이 진행될수록 보다 격한 요성을 사용하는 것으로 보인다. 종지부분인 제16장단 제3박 3소박에서 仲(a^b)을 상요성하였는데, 이 부분은 제1마루에서 정경태가 평요성하였던 부분이다.

마지막으로 제15장단 제3박 3소박에서 黃(e^b)을 전성하였다. 약박이지만 숨을 쉬고 제4박에 붙여 부르기 때문에 강하게 쿡 찍어 부르다 보니 太(f)로 들리기도 한다.

다음으로 같은 위치에서 다른 요성을 보이는 부분은 □로 표시된 부분으로, 제2마루에서는 11회 출현한다.

㉟는 이양교가 仲(a^b)을 한 음 위로 목을 졸라 떨 때, 정경태는 林(b^b)을 하요성하되 짙게 떠는 부분이다. 제9장단 제5박과 제6박, 제11장단 제3박과 제6박, 제12장단 제3박, 제13장단 제5박과 제6박에서 이양교는 仲(a^b)-林(b^b)의 진행에서 仲(a^b)을 짙은 상요성하고, 정경태는 林(b^b)을 한 음 아래를 향해 짙은 하요성하였다. 제9장단 제5박은 제1마루 제1장단과 같은 선율로 두 가창자 모두가 평요성하던 곳인데, 제2마루에서는 두 가창자 모두 격한 요성을 한다. 이 요성은 음폭이 크고 깊게 떠는 것이 특징이다. 이양교의 짙은 상요성과 정경태의 짙은 하요성은 동일한 위치의 음에서 동일한 방식으로 차이가 나므로, 사실상 동일한 요성이었던 것도 창자의 개성에 따라 표현하는 방식이 달라진 것으로 볼 수 있다.

㊱는 이양교가 짙은 상요성을 할 때 정경태의 짙은 하요성의 위치가 어긋나거나 짙은 하요성보다 약하게 떠는 경우이다. 제14장단에서는 이

양교가 제5박에서 상요성하고, 제6박에서 짙은 상요성이 나오는 반면, 정경태는 제5박 2소박에서 林(b^b)을 짙은 하요성으로 떨고 제6박에서는 仲(a^b)을 평요성하여 격하게 요성하는 음의 위치가 다소 어긋난 것을 볼 수 있다. 제12장단 제3박은 이양교가 仲(a^b)을 짙은 상요성을 할 때 정경태는 林(b^b)을 단순히 하요성하여 비교적 약하게 떨었고, 제15장단 제6박에서도 이양교가 짙은 상요성을 할 때 정경태는 林(b^b)을 평요성하여 비교적 약하게 떨었다.

같은 위치에서 한사람만 요성을 하는 부분은 창자에 따라 △ 혹은 ▽로 표시된 부분으로, 제2마루에서 이양교의 ▽표는 1회, 정경태의 △표는 9회 출현한다.

㉔는 이양교만 하요성한 경우로, 제10장단 제6박에서 林(b^b)-仲(a^b)(↓-♪)의 하향하는 선율진행에서 이양교는 林(b^b)을 한 음 아래로 하요성한 것으로 볼 수 있고, 정경태는 요성대신 장식음으로 꾸며주었다.

㉕는 정경태만 평요성한 경우로, 제13장단 제2~3박의 太(f)-林(b^b)-太(f)林(b^b)-潢(e^b)(↓-♪-♩-↓-↓)에서는潢(e^b)을 평요성하였다. 또 제16장단 1박에서 이양교가 太(f)-黃(e^b)-太(f)(♪-♪-♪)의 선율진행을 보이며 요성하지 않은 부분에서, 정경태는 黃(e^b)-太(f)-黃(e^b)(↓-♪-♪)으로 진행하면서 黃(e^b)을 평요성으로 떨어주었다. 같은 장단의 제2~3박에서 仲(a^b)을 짙게 뺀다가 이양교는 계속 뺀어내는 부분에서 정경태는 평요성한 후, 장식음을 노래하였다.

㉖는 정경태만 상요성을 하는 경우로, 제14장단 제4박에서 林(b^b)을 뺀다가 3소박에서 仲(a^b)을 林(b^b)을 향해 상요성하였다.

㉗는 정경태만 세요성을 사용하는 경우로, 제9장단에서 林(b^b)-無(d^b)-潢(e^b)(↓-↓-↓)의 선율진행에서 이양교는潢(e^b)을 요성하지 않은 반면, 정경태는 가는 요성을 하였다. 10장단 제1박의 林(b^b), 제12장단 제6박 林(b^b), 제14장단 제6박의 제15장단 제1박 2소박 仲(a^b) 속칭으로 세요성한다. 같은 부분에서 이양교는 어떠한 요성도 하지 않은 것과 비교된다. 제2마루의 세요성의 사용은 선율진행에서 살펴보았을 때

특별한 패턴이 없어 각 창자의 습관에 의해 사용한 것으로 파악할 수 있다.

제2마루에서 출현하는 요성을 정리하면, 평요성은 이양교가 黃(e^b) 1회, 仲(a^b) 2회, 潢(e^b) 3회, 정경태가 黃(e^b) 2회, 仲(a^b) 2회, 林(b^b) 1회, 潢(e^b) 4회 출현하여, 평요성하는 횟수와 음이 정경태의 경우가 더 많다. 상요성은 仲(a^b)에서 이양교 3회, 정경태 4회 나타나며, 그 중 동일 위치인 것은 2회이다. 짙은 상요성은 이양교가 仲(a^b)을 林(b^b)으로 줄라 떠는 것으로 9회 출현하고, 이에 대응한 정경태의 짙은 하요성은 7회 출현하는데 이양교의 짙은 상요성과 동일한 위치에 나오는 것이 6회, 비슷한 위치에 나오는 것이 1회였다. 이양교의 짙은 상요성에 대응하지 않는 나머지 2회는 짙은 상요성보다 약한 평요성이나 상요성을 사용하였다. 세요성은 정경태의 경우에만 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 潢(e^b)에서 각각 1회씩, 林(b^b)에서 2회 등장한다. 전반적으로 이양교의 요성이 仲(a^b)에서 집중되어 나타나는 것에 비해, 정경태의 요성은 이에 대응한 林(b^b)에 집중되어 있기는 하나 요성의 종류나 출현음이 다양하고 횟수도 더 많다. 제1마루와 반복되는 선율이 많음에도 정경태의 경우 仲(a^b)은 평요성에서 상요성의 사용이 많아진 것은 음악의 진행됨에 따라 상요성을 통해 분위기를 고조시켰음을 알 수 있다. 전반적으로 정경태가 요성의 쓰임이 훨씬 많다.

[표 14] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<춘면곡> 제2마루)

가창자 요성	이양교					정경태						
	黃	太	仲	林	潢	계	黃	太	仲	林	潢	계
평요성	1		2		3	6	2		2	1	4	9
상요성			3			3			4			4
짙은 상요성			9			9						-
짙은 하요성						-				7		7
하요성				1		1				1		1
세요성						-	1	1	1	2	1	6
전성	1					1	1					1
계	2	-	14	1	3	20	4	1	7	11	5	28

(3) 제3마루

제3마루는 제17장단~제24장단으로 총 8장단이다. 이전 마루와 완전히 새로운 선율로 구성되며, 출현음은 備(c), 無(d), 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b) 林(b^b), 南(c'), 無(d'^b)이다. 제3마루는 제4마루에서 음역대가 높아지고 조성이 달라지는 느낌을 주는 것에 있어, 제1,2마루와 제4,5마루를 연결해주는 역할을 한다.

[악보 19] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 사용된 요성(제3마루)

The image displays a musical score for the piece 'Chunmyeong' (춘면곡) by Lee Yang-gyo and Jeong Gyeong-tae. The score is written for voice (이) and piano (좌). It consists of four systems of music, numbered 17 through 20. The key signature is three flats (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations and annotations:

- System 17:** The vocal line starts with a box containing the number '3'. The piano line has a box containing '3'. There are two red boxes labeled 'd' highlighting specific piano accompaniment patterns. The lyrics are: 이 아, 아, 알 유 후 우, 후 우.
- System 18:** The piano line has a red box labeled 'b' and a red triangle labeled 'h'. The lyrics are: 이, 이, 이, 이.
- System 19:** The piano line has a red circle labeled 'a' and two red triangles labeled 'f'. The lyrics are: 이, 이, 이, 이.
- System 20:** The piano line has a red box labeled 'd' and a red triangle labeled 'g'. The lyrics are: 이 하, 아, 아, 아, 아, 아, 아.

이
정

이
정

이
정

이
정

같은 위치에서 같은 종류의 요성이 쓰이는 부분은 ○로 표시된 부분으로 제3마루에서는 3회 등장한다.

㉠는 황(e^b)을 상요성한 것이다. 제23장단 제1~2박과 제3박의 2소박은 두 가창자 모두 상요성하였다. 이전 마루에서 공통적으로 등장하였던 황(e^b), 仲(a^b), 潢(e^{-b})에서의 평요성이 보이지 않고 상요성이 같은 위치에서 쓰인다.

제23장단 제3박 3소박에서 c 표시 돼있는 전성이 황(e^b)에서 등장하였다. 이양교는 악보에 표시하였으나 정경태는 악보에 표시는 없지만 짧은 시가의 요성을 한 것으로 보았다. 이때 음이 흔들리며 상행하기 때문에 太(f)로 들린다.

같은 위치에서 다른 종류의 요성이 쓰이는 부분은 □로 표시된 부분으로, 제3마루에서는 10회 등장한다.

㉞는 黃(e^b)에서 다른 종류의 요성을 보이는 경우이다. 제18장단 제1~3박으로 黃(e^b)을 지속하다가 요성한다는 점에서 같으나, 이양교는 평요성하였고 정경태는 세요성하다가 상요성으로 점점 요성의 폭이 넓어졌다.

㉟는 仲(a^b)에서 다른 종류의 요성을 보이는 경우이다. 제23장단 제4~5박을 보면 이양교는 제4박에서 仲(a^b)을 뺀다가 제5박에서 평요성하였고, 정경태는 제4박 처음부터 상요성하고 제5박에서 林(b^b)을 뺀어 내었다. 제1,2마루에서 뺀음 다음에 평요성하던 것을 이양교는 제3마루에서도 계속하여 평요성하나, 정경태는 상요성하여 요성의 정도가 더 격해진 것을 확인할 수 있다. 제24장단 c제3박에서 이양교가 仲(a^b)을 상요성하고 정경태는 평요성하였다. 이 경우 이양교의 요성이 한 음 위를 향하기는 하나 요성폭이 좁고 잘다. 이것은 짧은 박에서 속청으로 여러게 부르려다보니 나타나는 현상으로 보인다.

㊱는 이양교가 仲(a^b)을 짙은 상요성할 때 정경태가 林(b^b)으로 짙은 하요성하는 부분이다. 제17장단 제3박과 제5박, 제20장단 제1박, 제21장단 제3박, 제23장단 제6박 등 총5회 등장한다. 이양교는 仲(a^b)을 한 음 위로 올라 상요성할 때, 정경태는 林(b^b)을 격하게 하요성하였다.

㊲는 이양교가 黃(e^b)에서 짙은 상요성할 때, 정경태가 太(f)를 짙은 하요성하는 부분이다. 제22장단 제3박과 제5박에서 이양교는 黃(e^b)을 짙은 상요성하고, 정경태는 太(f)를 한 음 아래로 짙은 하요성한다. 즉, 제1, 2마루의 仲(a^b)과 같은 요성의 모습이 나타난 것으로 총 2회 등장한다. 이전까지 仲(a^b)에서 많이 보이던 짙은 상요성이 黃(e^b)에서 보이게 되면서 선율구조에 변화가 생겼음을 알 수 있다.

한 사람만 요성하는 경우는 창자에 따라 △혹은 ▽로 표시된 부분으로, 제3마루에서 이양교의 ▽표는 없고, 정경태의 △표는 7회 출현한다.

㉔는 정경태만 상요성하는 경우이다. 제19장단 제2박과 太(f)를 상요성으로 불렀다. 이전 마루에서 太(f)에서는 요성이 없거나 정경태가 세요성 처리만 하였는데 뚜렷한 상요성을 보인다. 또 제19장단 제6박에서 仲(a^b)을 상요성하였다.

㉕는 정경태만 짙은 상요성하는 경우이다. 제21장단 제6박에서 이양교가 제4~6박동안 뺀 것을 정경태는 말미에 가서 짙은 상요성으로 격하게 요성하였다. 이와 같이 상요성과 짙은 상요성 등 격한 요성의 쓰임을 볼 때, 제3마루에서는 이전의 질서와 다른 변화형이 자주 보이며, 그 현상은 이양교보다 정경태의 경우에서 뚜렷하다.

㉖는 정경태만 평요성하는 경우이다. 제20장단 제6박은 평요성하는 仲(a^b)이 나타나는데 이양교가 요성하지 않은 부분이다. 제24장단 제1박과 제3박에서 이양교가 쪽 뺀 仲(a^b)을 정경태는 쪽 뺀다가 평요성하였다.

㉗는 정경태만 세요성하는 경우이다. 제18장단 제1~2박의 상요성하기 전의 黃(e^b)과 제5~6박 太(f)에서 확인할 수 있다. 제3마루에서 정경태의 세요성의 쓰임이 눈에 띄게 줄어들었다. 대신에 상요성의 쓰임이 많아져 보다 격한 요성들을 사용한 것으로 볼 수 있다.

제3마루의 요성의 쓰임을 정리하면, 평요성의 쓰임은 현격하게 줄어 이양교의 경우 黃(e^b)에서 1회, 정경태는 黃(e^b)에서 1회, 仲(a^b)에서 2회 쓰인다. 대신 상요성의 쓰임이 늘어 이양교의 경우 黃(e^b)에서 3회, 仲(a^b)에서 5회 쓰이고, 정경태의 경우 黃(e^b)에서 4회, 太(f)에서 1회, 仲(a^b)에서 3회 등장한다. 상요성보다 음폭이 더 넓은 짙은 상요성은 仲(a^b)에서 5회 등장하고, 이에 대응하는 정경태의 林(b^b)의 짙은 하요성은 4회 등장하며, 이양교가 요성하지 않을 때 1회를 추가하여 총 5회 쓰였다. 반면 이양교가 짙은 상요성할 때 하요성하는 경우도 1회 있다. 또 이양교가 黃(e^b)에서 짙은 상요성을 보일 때 정경태는 太(f)를 짙은 하요성하여, 仲/林의 짙은 요성이 黃/太로 확장되었음을 알 수 있다. 세요성은 정경태의 경우에만 太(f)에서 2회 등장하는데 그 쓰임이 현격

히 줄었다.

전반적으로 제3마루는 음역대가 높지 않고, 조성이 달라지는 느낌을 주는데, 제3마루는 제1,2마루와 제4,5마루를 연결해주는 역할을 하고 있다. 중간 음역대의 사용이 많고 후반부에는 이전 마루에서 쓰지 않던 요성을 사용하기도 하여 변화가 많은 마루라고 할 수 있다.

[표 15] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<춘면곡> 제3마루)

가창자 요성	이양교						정경태					
	黃	太	仲	林	潢	계	黃	太	仲	林	潢	계
평요성	1					1	1		2			3
상요성	3		1			4	4	1	3			8
짙은 상요성			7			7						-
짙은 하요성						-				5		5
하요성						-				1		1
세요성						-		2				2
전성	1					1	1					1
계	5	-	8	-	-	13	6	3	5	6	-	20

(4) 제4마루

제4마루는 제25장단부터 제36장단으로 총 12장단이다. 제25장단에서 제29장단은 이전에 나오지 않는 새로운 선율로 구성되어 곡의 분위기가 다르고, 이전 마루와 다른 조성처럼 느껴진다. 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 無(d^b), 潢(e^{'b}), 汰(f'), 泚(a^{'b}), 淋(b^{'b})이 출현한다.

[악보 20] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 사용된 요성(제4마루)

4

이 25 f ww f ww f ww

정 25 차 차 차 양 차 차 차

26 c 언 언 이 이 히 이

이 26 언 언 이 이 히 이

정 26 언 언 이 이 히 이

27 f ww d ww j ww

이 27 드 드 일 고 노 인

정 27 드 드 일 고 노 인

28 f ww h ww g ww

이 28 수 수 수 울 울 울

정 28 수 수 수 울 울 울

29 f ww i ww j ww

이 29 이 이 이 사 사 히 어

정 29 이 이 이 사 사 히 어

30 e ww a ww a ww

이 30 아 아 아 암 바 이 이

정 30 아 아 아 암 바 이 이

이
정

31 미 흐어 이 기 으

이
정

32 후 우 기 으 어 기 -

이
정

33 호 고 고 고 타 - 타 타 흐아 타 양

이
정

34 하 타 타 타 아 흐아 야

이
정

35 미 이 치 | 인

이
정

36 호 - - - - - 응 울

같은 위치에서 같은 요성을 보이는 부분은 ○으로 표시된 부분으로, 제4마루에서는 8회 출현한다.

①는 黃(e^b)이나 潢(e'^b)을 평요성하는 경우이다. 제30장단 제3박, 제

5박은 새로운 선율로 구성된다. 無(d^b)-潢(e'^b)(J-J)의 선율진행에서潢(e'^b)을 평요성하였고, 제4~5박의 汰(f')-潢(e'^b)의 하행선율에서 평으로 내는 汰(f')와 달리潢(e'^b)은 평요성하고 다음 선율인 林(b^b)으로 진행하였고, 정경태는 無(d^b)까지 하행하였다가 林(b^b)으로 진행하였다. 또 제32장단 제1~2박에서 林(b^b)-潢(e'^b)의 선율진행에서 평요성을 보이는데, 이양교는 쪽 뺨다가 제2박에서 장식음 후 평요성하고, 정경태는 시작부터 평요성하였다. 이를 통해 볼 때, 이양교가 보다 정악처럼 부르고 정경태가 보다 민속악처럼 부르는 것을 알 수 있다.⁸⁸⁾

㉞는 伸(a^b)을 평요성하는 경우이다. 제31장단 제1박에서 伸(a^b)을 뺨다가 제2박에서 평요성하였다. 제35장단 제4~5박에서 이양교는 1박 가량 伸(a^b)을 뺨다가 제5박에서 평요성하였으나, 정경태는 제4박에서 伸(a^b)을 시작할 때 평요성하고 제5박에서는 林(b^b)을 뺨는 소리로 불렀다.

㉟는 無(d^b)를 평요성하는 경우이다. 제26장단 제1~3박에서 無(d^b)를 쪽 뺨다가 평요성하였다. 이때 정경태가 더 빠른 위치에서 평요성하였다. 이전까지 경과음이나 장식음에 지나지 않아 중요하지 않은 음이었던 無(d^b)가 제4마루에서는 주요한 출현음이며, 계면조의 느낌보다는 평조의 느낌을 준다.⁸⁹⁾

㊱는 伸(a^b)이 짙은 상요성하는 경우이다. 제27장단 제3박에서 太(f)-伸(a^b)-林(b^b)으로 향하는 선율진행에서 伸(a^b)을 짙은 상요성하여 주었다. 짙은 상요성은 성대를 올라 격하게 상요성으로 치켜 올려 내는 요성으로 원래 이양교가 특징적으로 사용하는 요성의 하나였으나, 제4마루에서 주요음의 역할이 바뀌고 음악이 고조되어 가면서 정경태가 伸(a^b)을 격하게 떠는 음이 나타나게 되었다.

88) 장사훈, 『한국전통음악의 연구』

89) 평조음계에서 南(c)은 민속악과 같은 빠른 음악에서 無(d^b)로 바뀐다고 하였다.

장사훈·한만영, 『국악개론』, 서울대학교출판부, 1975, 19쪽.

無(d^b)는 <춘면곡>의 주요 구성음으로 서도적인 선율을 만들어주는 음이라고 하였다. 無(d^b)의 본격적인 등장은 우조적인 <춘면곡>을 서도적인 곡조로 변화시키는데 중요한 역할을 한다. 고상미, 「12가사의 창법 연구-춘면곡, 백구사, 죽지사를 중심으로-」, 서울대학교 석사학위논문, 2010, 15~16쪽.

제35장단 제3박 3소박에서 ㉞ 표시 돼있는 전성이 黃(e^b)에서 등장하였다. 이양교는 악보에 표시하였으나 정경태는 악보에 표시는 없지만 짧은 시가의 요성을 한 것으로 보았다. 이때 음이 흔들리며 상행하기 때문에 太(f)로 들린다.

같은 위치에서 다른 요성을 보이는 부분은 □으로 표시된 부분으로, 제4마루에서는 20회 출현한다.

㉞는 黃(e^b)이나 潢(e^b)에서 다른 요성을 보이는 경우이다. 제30장단 제1박에서 이양교는 潢(e^b)을 지속하다가 평요성하였고, 정경태는 시작부터 상요성하여 비교적 격한 요성을 보인다. 이후 이양교는 제3박과 제5박에서, 정경태는 제1박과 제3박에서 潢(e^b)을 평요성하였다. 제34장단 제2~3박에서 潢(e^b)을 평으로 내다가 이양교는 평요성, 정경태는 상요성하였다. 제35장단 제2박에서 黃(e^b)을 평으로 내다가 이양교는 평요성하였고, 정경태는 짙은 상요성하는데 이양교에 비해 정경태가 먼저 일찍 요성한다. 이양교가 이전 마루와 같이 평요성을 사용하는 반면, 정경태는 음악이 고조됨에 따라 더 격한 요성의 쓰임을 보여주고 있다.

㉟는 伸(a^b)에서 서로 다른 요성을 보이는 경우이다. 제25장단 제1~2박에서 伸(a^b)을 지속하다가 이양교는 상요성을, 정경태는 평요성을 하였다. 이어 제4~5박에서 이양교는 太(f)-伸(a^b)-林(b^b)의 선율진행을 두 번 연속보이며 伸(a^b)을 짙은 상요성하였지만, 정경태는 같은 선율을 제4박에서 한 번만 부르고 伸(a^b)을 상요성하였고, 제5박에서는 평요성하다가 無(d^b)로 도약하였다. 이것으로 볼 때 정경태는 같은 음을 반복하는 것을 선호하지 않음을 알 수 있다.⁹⁰⁾

㊱는 泚(a^b)에서 서로 다른 요성을 보이는 경우이다. 제29장단은 <춘면곡>에서 가장 높은 음이 등장하는 곳이다. 泚(a^b)을 상요성하는 부분으로 요성의 종류와 쓰임이 같지만, 그 이후의 선율의 흐름이 다소 다르다. 林(b^b)에서 내려오는 선율이 泚(a^b)을 중심으로 노닐다가 잠시 泚(a^b)을 상요성하여 汰(f)에 머무르지만, 정경태는 泚(a^b)을 충분히 떨

90) 동일한 선율이 등장하는 제27장단 太(f)-伸(a^b)-林(b^b)에서 이양교는 동일하게 伸(a^b)을 짙은 상요성하는데, 정경태는 이전과 달리 이를 약간 변형하여 짙은 상요성을 사용하였다.

어주고 중심으로 선율이 장식되다가 4도 하행하여 潢(e'^b)으로 하강한 뒤 汰(f')로 진행한다. 淋(b'^b)에서 汰(f')로 내려가는 선율진행에서 이양교는 순차진행을 선호하고 정경태는 4도 하행진행을 선호한다. 또 제35장단에서 黃(e^b)에서 仲(a^b)으로 도약한 후 정경태는 바로 음을 흔들어 주지만, 이양교는 충분히 뺀어준 다음 음을 흔들었다.

㉔는 이양교의 仲(a^b) 짝은 상요성이 정경태의 林(b^b) 짝은 하요성에 대응하는 것으로, 제28장단 제6박, 제31장단 제3박, 제6박, 제32장단 제3박, 제33장단 제5박, 제6박, 제35장단 제6박 등 총 8회 등장한다. 제4마루의 전반부에서는 새로운 선율이 등장하는 구간이어서 ㉔의 요성이 1회만 등장하였다. 仲(a^b)은 그밖에도 다양한 쓰임을 보인다. 제33장단은 새로운 선율로 구성되는 구간이 끝나고 제1마루의 선율이 반복되어 제5박, 6박에서는 仲(a^b)을 짝은 상요성하였다. 제34장단 제6박, 제35장단 제6박에서도 仲(a^b)-林(b^b)의 선율에서 仲(a^b)을 짝은 상요성하며 같은 부분에서 정경태는 제34장단 제6박처럼 요성하지 않거나 제35장단 제6박처럼 林(b^b)을 한음 아래로 요성한다.

㉕는 無(d^b)나 無(D^b)에서 서로 다른 요성을 보이는 경우이다. 無(d^b)나 無(D^b)는 제4마루에서는 새로운 요성음으로 출현한 것이다. 제26장단 제4박에서 無(d^b)를 한음 위로 격하게 상요성할 때, 정경태는 평요성하였다. 이때 이양교는 제1박에서부터 無(d^b)를 쪽 뺀다가 제3박 2소박에서 장식음(泚(a'^b)汰(f')潢(e'^b))을 넣어주고 잠시 쉬었다가 無(d^b)를 상요성하였지만, 정경태는 보다 일찍 평요성을 시작해 쪽 제5박까지 이어졌다. 제26장단에서 이양교는 비교적 다양한 요성과 장식음, 추성으로 구성하였고 정경태는 비교적 단순하게 평요성과 상요성으로 구성하였다. 제6박에서는 이양교가 無(D^b)를 평요성하였고, 정경태는 仲(a^b)을 거쳐 黃(e^b)에서 짝은 상요성을 하여 매우 다른 선율진행을 보인다. 이전까지 無(d^b)는 장식음이나 경과음으로 살짝 쓰여 黃(e^b)-太(f)-仲(a^b)-林(b^b)-無(d^b) 계면조의 느낌이 나게 하는 음이었는데, 여기부터는 주된 음이 되어 평조의 느낌이 난다. 이 구간에서 仲(a^b)-林(b^b)-無(d^b)-潢(e'^b)-汰(f')의 평조로 전조된 것을 알 수 있다.

같은 위치에서 한사람만 요성을 하는 부분은 창자에 따라 △ 혹은 ▽로 표시된 부분이고, 제4마루에서 이양교만 요성하는 ▽표는 3회, 정경태만 요성하는 △표는 10회 출현한다.

①는 이양교만 요성하는 경우이다. 제29장단 제4박에서 淋(b^{'b})-泚(a^{'b})-汰(f')의 골격선율에서 泚(a^{'b})을 격하게 상요성하였던 것에 반해, 정경태는 음의 경계가 분명하지 않은, 순차반음으로 이루어진 장식음으로 대신하고 泚(a^{'b})로 내려와 이를 평요성하였다. 제30장단 제6박은 林(b^b)을 두 번 아래로 하요성하는데 이양교가 고르게 하요성한 것에 비해 정경태는 고르지 않게 하요성하였다. 이 부분이다. 제34장단 제5박 林(b^b)-仲(a^b)의 진행 후, 3소박에서 仲(a^b)을 상요성하고 곧이서 제6박의 시작에서 짙은 상요성하는 것을 정경태는 제5박 3소박에서 林(b^b)을 평요성으로 내다가 仲(a^b)을 평요성하는 진행이다.

②는 정경태만 요성하는 경우이다. 제28장단 제1박에서 太(f)를 평요성하였고, 제33장단 제1장단에서는 세요성하였다. 또 제29장단 제5박에서는 이양교가 汰(f')를 속청으로 질러내다가 퇴성할 때, 정경태는 泚(a^{'b})을 평요성하다가 숨을 쉬고 潢(e^{'b})-汰(f')로 진행하는 다른 선율진행을 보였다. 제33장단 제3박에서는 이양교가 潢(e^{'b})을 짝 뺀을 때 정경태는 상요성하였고, 제34장단 제4박에서 이양교가 林(b^b)을 짝 뺀을 때 정경태는 林(b^b)-仲(a^b)으로 진행시키며 仲(a^b)을 평요성하였다. 제35장단 제1박에서 이양교가 仲(a^b)을 추성할 때 정경태는 평요성하였다. 제36장단에서 이양교가 太(f)-黃(e^b)으로 진행한 것을 정경태는 黃(e^b)평요성하였다. 이를 통해 볼 때, 이양교가 퇴성과 추성을 사용하거나 선율적 진행을 하는 자리에서 정경태는 요성을 자주 사용함을 알 수 있다.

제4마루에서 요성의 쓰임을 정리하면, 평요성의 경우 이양교는 仲 潢에서 사용하고 정경태는 黃(e^b), 仲(a^b), 無(d^b), 潢(e^{'b}), 태 중에서 쓰여 보다 다양하고 많이 쓰였다. 상요성의 경우 이양교는 중, 중에서 쓰였고, 정경태는 중과 황에서 사용하였으며, 泚에서는 평요성을 사용하였

다. 이양교의 짙은 상요성은 중에서 11회, 무에서 3회 등장하였다. 이에 대응하는 정경태의 짙은 하요성은 입에서 7회 출현한다. 하요성은 이양교가 입에서 1회 나오는데 제1,2마루에서 등장한 선율과 같은 부분이며, 정경태는 이를 장식음화하였다. 세요성은 정경태의 경우에만 쓰이며 태, 무, 황에서 나타났다. 전반적으로 정경태가 요성 횟수, 요성을 쓰는 음, 요성의 종류가 더 많다.

[표 16] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<춘면곡> 제4마루)

가창자 요성	이양교								정경태									
	黃	太	仲	林	無	潢	汰	沖	계	黃	太	仲	林	無	潢	汰	沖	계
평요성			3			5			8	1		5		2	5	1	2	16
상요성			5					2	7			2			1			3
짙은 상요성			11		3				14	1		2						3
짙은 하요성									-				7					7
하요성				1					1						1			1
세요성									-		1		1	1				3
전성	1								1									1
계	1	-	19	1	3	5	-	2	22	2	1	9	8	4	7	1	2	37

(5) 제5마루

제5마루는 제37장단부터 제52장단으로 총 16장단으로 가장 길다. 제5마루는 제1마루를 반복하다가 새로운 선율로 전개되며, 종지선율이 약간 변형되어 마무리된다. 본고의 연구자료 음원 중 정경태의 음원은 그의 마루 구분법에 따라 12장단에서 끊겨있어 제48장단까지를 대상으로 하였다. 제5마루의 출현음은 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b), 潢(e^b), 汰(f'), 沖(a^b), 淋(b^b) 이다.

[악보 21] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 사용된 요성(제5마루)

The image displays a musical score for the piece 'Chunmyeong' (춘면곡) by Lee Yang-gyo and Jeong Gyeong-tae. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems, each with a vocal line (labeled '이') and a piano accompaniment line (labeled '정').

Key annotations include:

- System 37:** A box labeled '5' is placed above the first measure. A red oval labeled 'a' encircles a note in the vocal line. A red triangle labeled 'J' is placed below a note in the piano line. Another red triangle labeled 'J' is placed below a note in the piano line. A red box labeled 'e' encloses a measure in the piano line.
- System 38:** A red oval labeled 'a' encircles a note in the vocal line. A red oval labeled 'a' encircles a note in the piano line. A red triangle labeled 'i' is placed below a note in the piano line.
- System 39:** A red oval labeled 'b' encircles a note in the vocal line. A red box labeled 'e' encloses a measure in the piano line. Another red box labeled 'e' encloses a measure in the piano line.
- System 40:** A red triangle labeled 'K' is placed below a note in the piano line. A red box labeled 'e' encloses a measure in the piano line.
- System 41:** A red triangle labeled 'K' is placed below a note in the piano line.

The lyrics are written in Korean and are: 부, 이, 자, 나, 바, 부, 이, 자, 나, 바, 이, 마, 아.

42 이 정 아 아

43 이 정 그 음 퍼 언

44 이 정 으 로 우 오

45 이 정 야 으 아 유 우

46 이 정 우 위 언 으 을

Annotations: (j), (a), (k), (f), (a), (b), (a), (g), (a), (b), (c), (b), (a), (a), (d), (h), (e), (i), (k)

47
이
정
48
이
정

차 으 아 아 흐 아 타 타 저 기 기 기 기 기
차 으아 으아 으아 으아

가 타 타 으아 타 타 니
가 타 타 으아 타 타 니

같은 위치에서 같은 요성을 보이는 부분은 ○으로 표시된 부분이고, 제5마루에서는 15회 출현한다.

㉑는 潢(e^{1b})에서 평요성하는 경우이다. 제37장단 제2박, 제38장단 제3박, 제5박, 제42박 제6박, 제43장단 제3박, 제44장단 제3박과 제6박, 제46장단 제3박 2소박에서 潢(e^{1b})을 평요성하였고, 제46장단 제1~2박, 48장단 제1~2박에서는 潢(e^{1b})을 평요성하는데 이양교는 음을 뺀다가 요성하는 반면, 정경태가 음을 시작하면서 요성하였다.

㉒는 仲(a^{1b})이나 泚(a^{1b})을 평요성하는 경우이다. 제39장단 제1~2박, 제44장단 제1~2박, 제45장단 1~2박에서 泚(a^{1b})을 뺀다가 평요성하였다. 또 제45장단 제5박에서는 泚(a^{1b})을 평요성하였는데, 이양교는 제5박 내에서 泚(a^{1b})(b^{1b})泚(a^{1b})를 노래하고 제6박에서 3도 아래음인 汰(f¹)로 향하였지만, 정경태는 泚(a^{1b})를 제5박 끝까지 내고 제6박에서 4도 아래음인 潢(e^{1b})로 향한 뒤, 2소박에서 汰(f¹)를 노래하여, 정경태가 4도 간격 음 선호하는 것을 알 수 있다.

㉓는 泚(a^{1b})을 상요성하는 경우이다. 제45장단은 泚(a^{1b})을 중심으로 선율이 구성되는 고음역대이다. 泚(a^{1b})은 평요성하였지만 제3박에서 潢(e^{1b})음을 짧은 시가도 내고 4도 도약하며 淋(b^{1b})으로 향할 때 泚(a^{1b})을 상요성하였다. 상요성은 고음역대에서 내기 힘들지만 이처럼 상승하는 곡의 분위기를 낼 수 있다.

㉔는 汰(f')의 퇴요성이다. 제46장단 제4장단에서 汰(f')는 潢(e'^b)로 퇴요성한 뒤, 無(d^b)까지 하행하는 느낌으로 순차진행된다.

같은 위치에서 다른 요성을 보이는 부분은 □으로 표시된 부분이고, 제5마루에서는 12회 출현한다.

㉕는 이양교가 伸(a^b)을 상요성할 때 정경태가 林(b^b)을 짚은 하요성하는 경우이다. 제37장단 제6박, 제39장단 제3박과 제6박, 제40장단 제4박, 제47장단 제2~3박과 제6박, 제48장단 제3박 등 총 7회 등장한다. 새로운 선율이 등장하는 제41~46장단에서는 이러한 요성이 등장하지 않는다.

㉖는 潢(e'^b)이 서로 다른 요성을 쓰는 경우이다. 제43마디에서 이양교가 평요성하는 것을 정경태는 세요성 후 상요성을 사용하였다.

㉗는 泚(a^b)에서 서로 다른 요성을 쓰는 경우이다. 제44장단 제4박에서 쪽 뺨던 泚(a^b)을 제5박에서 이양교는 평요성하였고, 정경태는 세요성하였다.

㉘는 無(d^b)에서 서로 다른 요성을 쓰는 경우이다. 제46장단 제5장단에서 이양교는 평요성하였지만 정경태는 목을 졸라 상요성하는 짚은 상요성을 사용하였다. 짚은 상요성은 정경태가 쓰지 않던 요성이나 격함을 표현하고자 할 때 성대를 조여 소리낸 것으로 보인다.

㉙는 이양교가 林(b^b)을 정경태가 伸(a^b) 사용하며 다른 요성을 한 경우이다. 제46장단 제6박에서 이양교는 여느 때처럼 林(b^b)을 하요성하였는데, 정경태는 특이하게 伸(a^b)을 짚은 상요성하였다. 이는 제5박에서 無(d^b)를 짚은 상요성하던 것에 영향을 받은 것으로 보인다.

한 사람에게서만 등장하는 요성을 살펴보겠다.

㉚는 이양교만 요성하는 부분이다. 제37장단 제3박, 제38장단 제6박에서 林(b^b)을 하요성하였는데 정경태는 이를 장식음으로 처리하였다. 제37장단 제5박에서 이양교가 伸(a^b)을 짚은 상요성하였는데 같은 위치에서 정경태는 林(b^b)을 평으로 내었지만 제4박에서 伸(a^b)을 상요성하

였다. 제42장단 제4박에서 潢(e'^b)을 평요성하였는데 정경태는 평으로 내었다.

㉔는 정경태만 요성하는 부분이다. 제37장단 제4박에서 仲(a^b)을 상요성할 때, 이양교는 평으로 내었는데 제4박에서 林(b^b)을 하요성, 제6박에서 仲(a^b)을 짙은 상요성하기 때문에 이 부분에서 두 사람이 요성하는 음과 그 위치가 다른 것을 확인할 수 있다. 제40장단 제1박에서는 潢(e'^b)을 평요성할 때, 정경태는 요성하지 않았다. 세요성의 경우 제37장단 제1박, 제41장단 제1박에서 각각 林(b^b), 太(f)에서 등장하는데 이전의 마루에 비해 세요성의 사용이 급감하는 것은 제5마루가 음악적 전개상 고조되는 분위기에 따라 세요성보다는 평요성이나 상요성의 쓰임이 많은 것으로 추측된다. 그 대신 제43장단 제1박, 제46장단 제1박의 潢(e'^b)과 같이 평요성을 하기 전 세요성을 하다가 평요성으로 이어가는 것을 확인할 수 있다.

제5마루 제43장단 제3박과 제45장단 제3박의 ‘백마금편으로 야류원을’ 제4각의 ‘금’, 제5각의 ‘야’에서 두 번 이양교의 전성(轉聲)이 출현한다. 이는 이양교가 ‘격음표(C)’라 명명한 것으로⁹¹⁾ 제43장단 제3박 潢(e'^b)-林(b^b)-潢(e'^b), 제45장단 3박 泚(a'^b)-潢(e'^b)-泚(a'^b)의 선율진행에서 높은 첫 음을 길게 2박을 뺏다가 짧은 시가로 4도 아래 음을 쿑 찢러 1소박이 안되는 시가로 소리내었다가 다시 제 음을 내어주었다.

제5마루의 요성의 쓰임을 정리하면, 음역대가 전반적으로 높아지고 요

91) 격음(激音)은 이양교의 악보에서 ‘격음표(C)’라 명명한 데에서 가져온 명칭이다. 이는 김기수가 격음을 ‘쿑 격하고 강하게 울려 끊어치는 소리표’의 의미로 사용한 것을 차용한 것으로 보인다. 김기수, 『국악입문』, 55~56쪽.

[악보 22]



이양교 <춘면곡> 정간보의 격음 표시(제43장단 제3박, 제45

장단 제3박)

이양교의 제자인 이준아의 설명에 의하면, 격음은 강하게 쿑 찢러서 끌어올리는 소리로 순간적으로 배에 힘을 주게 되면서 나는 소리이다.

성을 쓰는 음이 많아져, 潢(e^{1b})에서의 평요성이 이양교 10회, 정경태 14회로 가장 많고, 泚(a^{1b})에서의 평요성도 각각 4회로 늘어났다. 또 1~3마루에서 경과음이나 주요하지 않은 음으로 쓰이던 無(d^b)에 평요성이나 상요성이 쓰여, 無(d^b)가 주요음으로 쓰이는 것을 확인할 수 있다. 이양교의 짙은 상요성은 仲(a^b)에서 10회 쓰였는데 이에 대응한 정경태의 짙은 하요성은 9회이며, 이에 대응하지 않는 이양교의 짙은 상요성 1회는 요성하는 위치가 어긋나 일치하지 않았다. 또 汰(f)에서 퇴요성의 사용으로 요성의 다양한 쓰임이 돋보인다. 또 세요성은 정경태만 太(f), 仲(a^b), 泚(a^{1b})에서 1회씩 사용하였다.

요성의 종류별 쓰임을 비교하면, 이양교는 평요성, 상요성, 짙은 상요성, 하요성, 전성(轉聲)을 사용하고, 정경태는 평요성, 상요성, 짙은 상요성, 하요성, 짙은 하요성, 세요성을 사용하였다. 이양교의 짙은 상요성은 정경태의 짙은 하요성에 대응하는 것으로 한 종류의 요성을 각자의 개성에 따라 표현한 것이라 할 수 있다. 특히 정경태는 이양교만 쓰던 짙은 상요성을 無(d^b)와 仲(a^b)에서 사용하여 보다 다양한 요성을 사용하는 것을 확인할 수 있다.

[표 17] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<춘면곡> 제5마루)

가창자 요성	이양교							정경태								
	太	仲	林	無	潢	汰	泚	계	太	仲	林	無	潢	汰	泚	계
평요성	1			1	10		4	16		1			13		4	18
상요성							1	1		1			1		2	4
짙은 상요성	10							10		1		1				2
짙은 하요성								-			9					9
하요성		3						3								-
퇴요성						1		1						1		1
세요성								-	1		1				1	3

이상으로 제1~5마루의 요성을 요약하면 다음과 같다.

출현음을 살펴보면, 제1~2마루는 반복선율로 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b), 潢(e'^b), 汰(f')가 출현하며, 장식음으로 泚(a'^b)이 출현하기도 한다. 제3마루는 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b)까지 출현한다. 제4~5마루에서는 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b), 潢(e'^b), 汰(f'), 泚(a'^b), 淋(b^b)의 음의 고음역대까지 출현한다.

제1~3마루에서 평요성하는 음은 黃(e^b), 仲(a^b), 潢(e'^b)이다. 黃(e^b), 潢(e'^b), 仲(a^b)은 두 가창자 모두 쪽 뺨다가 평요성하는 경우가 많은데, 정경태는 바로 평요성하는 경우도 있다. 潢(e'^b)의 평요성은 비슷하게 쓰이나 黃(e^b), 仲(a^b)에서는 정경태가 더 많이 요성하였다. 상요성하는 음은 仲(a^b)이고, 이양교의 경우 짙은 상요성하기 전과 종지부분에서, 정경태는 이양교가 짙은 상요성을 하는 부분에서 출현하였다. 짙은 상요성은 仲(a^b)을 林(b^b)으로 줄라 떨며 이를 仲(a^b)으로 인식하였는데 같은 음을 정경태는 林(b^b)을 한 음 아래로 요성한 것으로 인식하되 하요성보다는 요성하는 폭이 넓은 짙은 하요성한 것으로 인식하였다. 세요성은 정경태의 경우에만 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 潢(e'^b)에서 1회 등장한다. 이는 이양교가 세요성을 쓰지 않고 太(f)에서 요성하지 않은 것과 구별된다.

전체적으로 이양교보다 정경태가 요성하는 횟수가 많고, 요성의 종류가 다양하다. 제1마루에서 黃(e^b)은 시가가 충분할 때 요성하는데, 이양교가 1회, 정경태가 3회 사용하였다. 潢(e'^b)은 평요성으로의 쓰임이 두드러진다. 仲(a^b)은 이양교의 경우 평요성, 상요성, 짙은 상요성 등 가장 다양한 요성을 보여준다. 林(b^b)에서 이양교는 하요성만 하지만, 정경태는 하요성 외에 짙은 하요성, 세요성도 보인다. 특히 이양교의 仲(a^b) 짙은 상요성과 정경태의 林(b^b) 짙은 하요성은 동일한 위치에서 동일한 음을 두 가창자가 방식은 다소 다르지만 같은 종류의 요성이라고 볼 수 있다. 이양교가 세요성을 잘 쓰지 않는 반면, 정경태는 세요성을 많이

쓴다.

나) 추성 및 퇴성

<춘면곡>에서 사용되는 추·퇴성의 종류로는 음을 밀어 올리는 것을 ‘추성()’, 음을 밀어 올렸다가 다시 내려쳐 올리는(두 번 밀어 올리되 처음에는 천천히, 그 다음에는 빨리 밀어 올리는) 것을 ‘겹추성(선율로 표시)’, 음을 흘려 내리는 것을 ‘퇴성()’, 음을 흘려 내렸다가 다시 올려 쳐 내리는 것을 ‘겹퇴성(~)’으로 구분하였다. 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 추성과 퇴성을 각 마루별로 선율진행과 함께 살펴보고 비교하겠다. 같은 위치에 두 사람 모두 같은 시김새가 나오는 부분은 ○, 같은 위치에 다른 시김새가 나오는 부분은 □, 같은 위치에 한 사람만 시김새를 넣는 부분은 △로 표시하였다.

(1) 제1마루

제1마루는 8장단으로 이루어졌으며, 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b), 潢(e'^b), 汰(f')의 음들이 출현한다. 제1마루의 추성, 겹추성, 퇴성, 겹퇴성을 살펴보겠다.

[악보 23] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제1마루에 사용된 추성과 퇴성(제1, 3, 5, 7장단)

The image shows a musical score for the first ma-ru of Chunmyeongok, comparing the performances of Iyanggyo and Jeonggyeongtae. The score is in 18/8 time and features two staves for each performer. The lyrics are '추 운 며 흐어 기 기' and '느 흐으 지 | | | 잇'. Annotations include a box labeled '1' at the start, a red box labeled '(a)' around a specific note in the Jeonggyeongtae staff, and a red circle labeled '(a)' around a specific note in the Iyanggyo staff.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for '이양교의 노래' (Lee Yang-gyo's Song) and the bottom staff is for '정경태의 노래' (Jeong Gyeong-tae's Song). Both are in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 4/4 time. The lyrics are written below the notes. Annotations (a), (b), and (c) are placed over specific notes in the score. Annotation (a) is over the notes '옥 차오 아' in both staves. Annotation (b) is over the notes '바으 아' in the bottom staff. Annotation (c) is over the notes '주' in the bottom staff.

위 [악보 23]의 ㉠는 潢(e^b)을 추성하는 경우로 이양교의 노래에서 4회, 정경태의 노래에서 5회 나타난다. 제3장단 제4박과 제5박 潢(e^b)-潢(e^b)-林(b^b)의 선을 진행에서 潢(e^b)을 두 번 연속, 제5장단 제3박과 제4박의 潢(e^b)에서 林(b^b)으로 하행할 때, 潢(e^b)을 추성하였다. 제1장단에서는 林(b^b)에서 도약한 潢(e^b)이 다시 林(b^b)으로 하행할 때, 潢(e^b)에 평요성을 한 후 이양교는 추성을 생략하였으나⁹²⁾ 정경태는 추성을 사용하였다.

㉡는 仲(a^b)을 추성하는 경우로 이양교의 노래에서 1회 나온다. 제7장단에서 이양교는 太(f)-仲(a^b)-太(f)의 선을 진행에서 仲(a^b)을 추성하였으나, 정경태는 太(f)-潢(e^b)-仲(a^b)-太(f)로 진행하며 仲(a^b)을 퇴성하지 않는 대신 평요성을 사용하였다.⁹³⁾

㉢는 겹추성을 사용하는 부분이다. 제5박 1장단에서 太(f)에서 林(b^b)으로 밀어올리는 겹추성⁹⁴⁾을 한 후 潢(e^b)으로 상행하였다. 겹추성은 느린 음악에서 사용하여 정가의 특징적인 시김새를 보여준다.

92) 악보에는 潢(e^b)을 떨다가 끝에 밀어 올리는 것으로 추성이 표기되어 있다.

93) 이는 제1마루와 같다.

94) 太(f)를 林(b^b) 밀어 올리되 한번은 천천히, 두 번째는 빨리 밀어올린다. 이양교의 악보에서 선율로 표현되기 있긴 하나 이를 한 음 한 음 선율처럼 부르는 것이 아니라 밀어 올리는 것이다.

제1마루의 추성과 퇴성을 정리하면, 추성하는 음은 潢(e'^b), 仲(a'^b)이며, 두 가창자 각각 5회의 추성음을 사용하였다. 潢(e'^b) 또는 林(b'^b)에서 도약한 潢(e'^b)이 林(b'^b)으로 하행할 때 사용되며, 潢(e'^b)을 연속 추성한 후 林(b'^b)으로 진행하기도 한다. 이 부분은 제1마루에서 총 4회 공통적으로 출현한다. 다만 1회는 정경태가 潢(e'^b)에서 林(b'^b)으로 하행할 때, 이양교는 潢(e'^b)에 요성을 사용하고 추성은 사용하지 않았지만, 정경태는 사용하였다. 또한 太(f)에서 仲(a'^b)으로 도약한 다음 太(f)로 하행할 때 仲(a'^b)을 추성하는데, 이 경우 정경태는 太(f)를 黃(e'^b)太(f)로 부르고 仲(a'^b)을 요성하였다. 추성이 나타난 부분은 모두 속청으로 노래하였다. 겹추성이 나타나는 음은 太(f)에서 潢(e'^b)으로 상행시에 사용되며, 太(f)에서 완전 4도 위인 林(b'^b)으로 연속하여 추성한다. 제1마루에서 퇴성은 나타나지 않는다.

(2) 제2마루

제2마루는 8장단으로 구성되어 있으며, 첫 장단과 여섯 번째 장단의 앞부분을 제외하고 제1마루와 반복되는 선율이다. 黃(e'^b), 太(f), 仲(a'^b), 林(b'^b), 南(c'), 無(d'^b), 潢(e'^b), 汰(f')의 음들이 출현한다. 제2마루의 추성, 겹추성, 퇴성, 겹퇴성을 살펴보겠다.

[악보 24] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제2마루에 사용된 추성과
퇴성(제9~11, 13~15장단)

9 2

미 b a

정

저 거 영 화 아 타 흥아 타 타

저 거 영 화 아 야 타 타

10

미 a

정

아 타 타 타 타 느 은

아 타 타 타 타

11

미 a

정

자 흥아 아 악 자 타 타 타 악

자 타 악 자 야 야 악

The image shows three systems of a musical score in Korean. Each system consists of two staves: the top staff is for the voice '이' and the bottom staff is for the voice '정'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The systems are numbered 13, 14, and 15. Annotations are as follows:

- System 13: Annotations (d) and (a) are circled in red. (d) is on the first measure, and (a) is on the second and third measures.
- System 14: Annotation (b) is circled in red on the first measure.
- System 15: Annotation (c) is enclosed in a red box on the first measure.

 The lyrics are:

System 13: 이 가 타 타 타 정 가 타 타 타

System 14: 이 바 으 아 정 나 나 타 타

System 15: 이 머 흐 - 커 커 정 머 으 어

㉑는 潢(e^b)을 추성하는 경우로, 이양교의 노래에서 5회, 정경태의 노래에서 4회 출현한다. 潢(e^b)에서 林(b^b)으로 하행할 때 사용되며, 제9장단, 제11장단, 제13장단에서 총 4회 출현한다. 또 제10장단 제4박 3소박에서는 장식음으로 수식한 潢(e^b)을 짧게 추성한 후 제5박의 潢(e^b)으로 진행하였다. 이 부분에서 정경태는 제4박에서 太(f)를 쪽 뺐은 다음, 제5박의 潢(e^b)을 많은 장식음으로 수식하며, 추성을 사용하지 않았다.

㉒는 無(d^b)를 추성하는 경우로 이양교와 정경태의 노래에서 모두 2회 등장한다. 제9장단 제2박의 無(d^b)에서 潢(e^b)으로 상행할 때, 다음 음을 미리 보여주듯 無(d^b)를 추성한다. 또 제14장단 제1박의 林(b^b)에서 無(d^b)로 상행한 뒤 다시 林(b^b)으로 하행할 때, 無(d^b)를 추성하였다.

㉓는 仲(a^b)을 추성하는 경우로 이양교의 노래에서 1회 등장한다. 이양교는 제15장단에서 太(f)에서 仲(a^b)으로 상행한 뒤,⁹⁵⁾ 다시 太(f)로 하행할 때 仲(a^b)을 속칭으로 추성하였다. 이때 정경태는 仲(a^b)을 요성

하였다.

㉔는 겹추성하는 부분이다. 제13장단 제1박에서 太(f)를 林(b^b)으로 밀어 올리는 겹추성⁹⁶⁾을 한 후 潢(e'^b)으로 상행하였다. 겹추성⁹⁷⁾은 같이 느린 음악에서 등장하는데 <춘면곡>의 정가로서의 특징을 보여준다.

제2마루의 추성과 퇴성을 정리하면, 추성하는 음은 仲(a^b), 無(d^b), 潢(e'^b)이다. 無(d^b)에서 潢(e'^b)으로 상행할 때와 無(d^b)에서 林(b^b)으로 하행할 때 無(d^b)를 추성한 부분이 공통적으로 각 1회씩 출현한다. 潢(e'^b)에서 林(b^b)으로 하행할 때, 潢(e'^b)을 추성한 부분이 공통적으로 5회 출현한다. 이양교만 추성하는 부분은 仲(a^b)에서 太(f)로 하행할 때 仲(a^b)에서 1회 출현한다. 이러한 추성음은 두 가창자 모두 속청으로 불렀다. 추성의 총 횟수는 이양교 9회, 정경태 7회로 이양교가 더 많다. 겹추성이 나타나는 음은 太(f)이다. 太(f)에서 潢(e'^b)으로 상행 시, 太(f)를 林(b^b)으로 밀어 올리는 겹추성을 하였다. 퇴성은 나타나지 않는다.

(3) 제3마루

제3마루는 제17장단~제24장단 총 8장단으로, 출현음은 備(C), 無(D^b), 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b)이다. 제3마루의 추성, 겹추성, 퇴성, 겹퇴성을 살펴보겠다.

[악보 25] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제3마루에 사용된 추성과 퇴성 (제17, 19~23장단)

95) 제1마루 제7장단과 같은 선율진행이다.

96) 太(f)를 林(b^b) 밀어 올리되 한번은 천천히, 두 번째는 빨리 밀어올린다.

97) 가곡에서 겹추성의 쓰임

The image shows a musical score for two voices in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The score is divided into measures 19, 20, 21, 22, and 23. Circled annotations highlight specific musical features:

- (a)**: A red box in measure 19 highlights a melodic phrase in the upper voice.
- (a)**: A red circle in measure 20 highlights a melodic phrase in the upper voice.
- (d)**: A red circle in measure 21 highlights a melodic phrase in the upper voice.
- (b)**: A red circle in measure 22 highlights a melodic phrase in the upper voice.
- (c)**: A red box in measure 23 highlights a melodic phrase in the upper voice.

Lyrics for the upper voice: 으 이 으 이, 허 어 흐 어 여 어, 서 다 영 그 이, 이 인 나 이 르 - 을, 띄 이 위 - 었

Lyrics for the lower voice: 으 이 으 이, 하 마 흐 아 으 아 여 어, 서 다 영 그 이, 인 나 이 르 - 을, 띄 이 위 으 어

㉑는 林(b^b)을 추성하는 경우이다. 두 사람 모두 제20장단에서 林(b^b)을 2박 동안 뺀어내다가 추성한 후 太(f)로 하행한다. 제19장단 제4박에서 이양교는 林(b^b)을 길게 뺀다가 仲(a^b)으로 하행할 때 林(b^b)을 추성하나, 정경태는 평으로 낸다.

㉒는 無(d^b)를 추성하는 경우이다. 두 가창자 모두 제22장단 제6박에

서 無(d^b)에서 林(b^b)으로 하행할 때 無(d^b)를 추성하였다.

㉔는 仲(a^b)을 추성하는 경우이다. 제23장단 제4박에서 이양교는 仲(a^b)을 요성하다가 제6박에서 仲(a^b)에서 林(b^b)으로 상행할 때 추성을 하지만 정경태는 仲(a^b)을 쪽 뺏어내다가 요성하였다. 반면 이양교는 林(b^b)으로 쪽 뺏다가 하요성 한다.

㉕는 無(d^b)를 퇴성하는 경우이다. 제3마루에서 퇴성은 처음 등장하며, 無(d^b)에서 나타난다. 제17장단 제4박에서 이양교는 林(b^b)을 쪽 뺏기 전, 林(b^b)-無(d^b)-林(b^b)으로 수식하지만, 정경태는 無(d^b)를 퇴성한 다음, 林(b^b)-無(d^b)-林(b^b)의 진행을 한다. 이 부분에서 이양교는 깨끗한 우조의 느낌을, 정경태는 계면의 느낌을 준다. 그러나 같은 선율인 제21장단에서는 두 가창자 모두 無(d^b)를 퇴성한 후, 林(b^b)으로 하행하였다.

이를 정리하면 제3마루에서 추성은 林(b^b), 無(d^b), 仲(a^b)에서 나타난다. 林(b^b)을 길게 뺏다가 仲(a^b)으로 하행하기 직전 추성을 사용하였다. 無(d^b)는 林(b^b)으로 하행하기 직전 추성을 사용하였다. 仲(a^b)에서 林(b^b)으로 상행할 때 추성하였다. 이양교 4회, 정경태가 2회로 정경태보다 이양교가 추성을 더 많이 사용하는 것을 볼 수 있다. 제3마루에서 처음 보이는 퇴성은 無(d^b)에서 林(b^b)으로 하행할 때 無(d^b)에서 나타나며, 이양교의 창에서 1회, 정경태의 창에서 2회 볼 수 있다. 전반적으로 이양교는 비교적 추성을, 정경태는 비교적 퇴성을 사용하는 횟수가 더 많다.

(4) 제4마루

제4마루는 제25장단부터 제36장단까지 총 12장단이다. 제25장단에서 제29장단은 이전에 나오지 않는 새로운 선율로 구성되어 곡의 분위기가 다르고, 제1~2 마루와 다른 조성으로 느껴진다. 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 無(d^b), 潢(e^{'b}), 汰(f'), 泚(a^{'b})이 출현한다.

[악보 26] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제4마루에 사용된 추성과 퇴성(제26~31, 33, 35장단)

26 연 어 이 히 이
 26 연 어 이 히 이
 27 트 - - - 울 고 이 인
 27 다 일 고 이 히 인
 28 수 T T T 르 - - - 음
 28 수 T T T 울 으 - - - 음
 29 이 | | | 3 사 T T T |
 29 이 사 히 어
 30 아 T T T T 암 바 이 이 이
 30 아 암 바 이 이 이

㉑는 潢(e^b)을 추성하는 경우로 모두 4회 출현한다. 제31장단과 제33장단의 潢(e^b)에서 潢(e^b)으로 진행하거나 潢(e^b)에서 林(b^b)으로 하행할 때, 潢(e^b)을 추성하였다.

㉒는 無(d^b)를 추성하는 경우로 이양교의 창에서 2회 출현한다. 제26장단 제5박 無(d^b)에서 仲(a^b)으로 하행할 때, 無(d^b)를 潢(e^b)으로 추성하였다. 제27장단 제6박 3소박에서 潢(e^b)에서 無(d^b)로 진행하여 다음 장단에서 太(f)로 하행하기 전에 無(d^b)를 추성하였다.

㉓는 仲(a^b)을 추성하는 경우로 이양교만 1회 출현한다. 제35장단 제1박에서 이양교는 太(f)에서 仲(a^b)으로 진행한 후 다시 太(f)로 하행할 때, 仲(a^b)을 林(b^b)으로 추성하였다. 같은 위치에서 정경태는 仲(a^b)을 요성하였다.

㉔는 汰(f)를 퇴성하는 경우이다. 이양교는 제29마루 제5박부터 속청으로 뺀어주던 汰(f)를 말미에서 가서 음을 던지듯 퇴성하였다. 그러나

같은 자리에서 정경태는 제5박에서 仲(a^b)을 요성하다가 제6박 潢(e'^b)-汰(f')로 진행하는 선율에서 말미를 네 개의 장식음으로 마무리하였다. 정경태는 제30장단 제4박에서 汰(f')-潢(e'^b)으로 진행하는 선율에서 汰(f')를 潢(e'^b)으로 흘러내려 진행하였다. 그리고 연이어서 潢(e'^b)을 요성하면서 無(d^b)로 향하였다.

㉔는 겹추성 하는 경우이다. 제29장단 제1박에서 潢(e'^b)에서 汰(f')를 거쳐 泮(a'^b)으로 상행할 때, 潢(e'^b)을 汰(f')로 겹추성 하였다. 또 제33장단 제1박에서 太(f)에서 林(b^b)을 거쳐 潢(e'^b)으로 상행할 때, 太(f)를 林(b^b)으로 겹추성 하였다.

이를 정리하면 제4마루에서 추성음은 無(d^b), 潢(e'^b), 仲(a^b)이고 이양교 8회, 정경태 5회 나타난다. 황에서 추성하는 것은 두 사람 모두 동일하게 나타나지만, 仲(a^b)은 이양교의 경우만 등장하고, 無(d^b)는 이양교의 빈도수가 더 높게 나타난다. 퇴성은 汰(f')에서 등장하는데 이양교가 퇴성할 때 정경태는 선율진행을 바꾸어 장식음 처리한다. 겹추성은 潢(e'^b)에서 汰(f'), 太(f)에서 林(b^b)의 상행 진행시 나타난다.

(5) 제5마루

제5마루는 제37장단부터 제52장단으로 총 16장단이나 본고의 연구대상으로는 제48장단까지를 대상으로 하였다.⁹⁸⁾ 출현음은 黃(e^b), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 南(c'), 無(d^b), 潢(e'^b), 汰(f'), 泮(a'^b), 淋(b'^b)이다.

98) 연구자료 음원 중 정경태의 음원은 그의 마루 구분법에 따라 제5마루는 48장단에서 끊겨 있다.

[악보 27] 이양교와 정경태의 <춘면곡> 제5마루에 사용된 추성과 퇴성(제38~31, 33, 35장단)

The musical score consists of five systems of two staves each. The lyrics are in Korean. Red annotations highlight specific melodic motifs:

- (f)**: A circled motif in measure 38, consisting of a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.
- (a)**: Two circled motifs in measure 39, consisting of a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.
- (a)**: A circled motif in measure 40, consisting of a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.
- (b)**: A circled motif in measure 41, consisting of a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.
- (c)**: A boxed motif in measure 41, consisting of a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.
- (e)**: A boxed motif in measure 42, consisting of a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.

Lyrics for each system:

- System 1: 여 귀 귀 귀 귀 업 시 | | | |
- System 2: 자 르 아 | | | | | | | |
- System 3: 나 | | 이 | | 히 | | 여 | | 여 | |
- System 4: 배 | | 의 | | | | | | | |
- System 5: | | | | | | | | | | | |

45 야 아 류 유
야 으 아 유 우

47 자 으 아 아 으 아 아 아 아 아 아 아
자 으 아 자 으 아

㉑는 潢(e^b)이 추성하는 경우이다. 제39장단 제4박과 제5박, 제40장단 제1장단, 제47장단 제5박과 제6박 潢(e^b)에서 林(b^b)으로 상행할 때, 潢(e^b)을 汰(f')로 추성하였다. 두 가창자 모두 공통적으로 6회 출현한다.

㉒는 太(f)가 추성하는 경우이다. 太(f)에서 淋으로 도약할 때, 두 사람 모두 공통적으로 太(f)를 추성하였다.

㉓는 林(b^b)을 추성하는 경우이다. 제41장단 제4박 林(b^b)에서 汰(f')로 상행할 때, 林(b^b)을 南(c')으로 추성하였다. 이양교의 경우만 1회 등장한다.

㉔는 無(d^b)를 추성하는 경우이다. 제47장단 제1박 無(d^b)에서 林(b^b)으로 하행할 때, 無(d^b)를 潢(e^b)으로 추성하였는데, 공통적으로 1회 출현한다.

㉕는 汰(f')가 퇴성하는 경우이다. 제42장단 제3박, 제45장단 제6박에서 이양교가 汰(f')를 퇴성할 때 정경태는 장식음으로 처리하였다.

㉖는 겹추성의 경우이다. 제38장단 제1박 林(b^b)에서 南(c')을 거쳐 潢(e^b)으로 상행할 때 林(b^b)을 南(c')으로 밀어 올리는 겹추성을 하였다.

이를 정리하면 제5마루에서 추성하는 음은 潢(e^b), 太(f), 林(b^b), 無(d^b)으로 이양교가 林(b^b)에서 요성하는 1회를 제외하고 나머지는 같은 부분에서 추성한다. 퇴성하는 음은 汰(f')이며, 이양교만 2회 등장한다.

이를 통해 볼 때 이양교가 퇴성을 추구할 때 정경태는 장식음을 추구한 것을 볼 수 있다.

제1~5마루의 추성과 퇴성을 정리하면 다음과 같다. 추성을 사용하는 음은 潢(e^{'b}), 太(f), 仲(a^b), 林(b^b), 無(d^b), 淋(b^{'b})이고, 퇴성을 사용하는 음은 無(d^b), 汰(f')이다.

潢(e^{'b})은 가장 추성을 많이 사용하는 음이다. 제1,2,4,5마루의 林(b^b)-潢(e^{'b})-林(b^b), 潢(e^{'b})-林(b^b), 潢(e^{'b})-潢(e^{'b})-林(b^b)의 선율진행에서 사용한다.

太(f)는 제5마루에서 1번 林(b^b)으로 상행할 때 추성한다.

仲(a^b)은 이양교가 太(f)-仲(a^b)-太(f)의 선율진행 시 仲(a^b)에서 太(f)로 하행할 때 사용한다. 이 선율은 제1, 2, 4마루에서 등장하는데, 이 때 정경태는 黃(e^b)-太(f)-仲(a^b)-太(f)의 선율진행을 보이며 仲(a^b)에서 추성 대신 요성을 사용한다.

林(b^b)은 이양교의 창에서 仲(a^b)으로 하행할 때 1회 출현하였으며, 淋(b^{'b})도 이양교의 창에서 潢(e^{'b})으로 하행할 때 1회 출현하였다.

無(d^b)는 潢(e^{'b})으로 상행할 때 1회 출현하며, 林(b^b)으로 하행할 때 2회 공통적으로 출현한다. 이양교가 仲(a^b), 太(f)으로 하행할 때에도 1회씩 추성을 사용한 것은 예외적인 사용으로 볼 수 있다.

전반적으로 이양교가 추성의 사용 빈도가 높다. 겹추성은 횡수로는 동일하나 정경태의 경우 약간 변형된 진행으로 온전한 겹추성이라고 보기 어렵다. 퇴성의 경우, 無(d^b)는 정경태가 1회 더 많이 사용하고, 汰(f')는 이양교가 더 많이 사용하는데 정경태는 이를 장식음으로 바꾸어 불렀다. 이양교와 정경태의 추성과 퇴성의 사용에 대해 아래와 같이 표로 정리할 수 있다.

[표 18] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에 사용된 추성과 퇴성(제1~5마루)

가창자 / 마루 추·퇴성 종류			이양교					정경태				
			1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
추 성	하행	林(b ^b)-潢(e ^{'b})-林(b ^b)	1	1	-	1	1	1	1	-	1	1
		潢(e ^{'b})-林(b ^b)	2	2	-	2	3	2	2	-	2	3
	동음	潢(e ^{'b})-潢(e ^{'b})	1	1	-	1	2	1	2	-	1	2
	상행	林(b ^b)-無(d ^b)-潢(e ^{'b})	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-
	하행	林(b ^b)-無(d ^b)-林(b ^b)	1	1	1	-	1	1	1	1	-	1
		無(d ^b)-林(b ^b)	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-
		無(d ^b)-仲(a ^b)	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
	하행	無(d ^b)-太(f)	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
		淋(b ^{'b})-汰(f')	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
	상행	林(b ^b)-仲(a ^b)	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
		仲(a ^b)-林(b ^b)	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
	하행	仲(a ^b)-太(f)	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
	하행	太(f)-仲(a ^b)-太(f)	1	1	-	1	-	-	-	-	-	-
	상행	太(f)-淋(b ^{'b})	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
소계			6	7	6	7	8	5	7	2	4	8
겹 추 성	상행	太(f)林(b ^b)-潢(e ^{'b})	1	1	-	1	-	1	1	-	1	-
	상행	林(b ^b)南(c')-潢(e ^{'b})	-	-	1	-	1	-	-	1	-	1
	상행	潢(e ^{'b})汰(f')-泚(a ^{'b})	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-
소계			1	1	2	1	1	1	1	2	1	1
퇴 성	하행	無(d ^b)-林(b ^b)	-	-	-	-	1	-	-	1	-	1
	하행	汰(f')	-	-	-	1	2	-	-	-	-	2
소계						1	3			1		3

* 범례

- 선율의 진행을 나타낼 때 '-'를 사용하였다.
- 추성은 대부분 한 음 위로 밀어 올리므로 추성하는 음은 진하게 처리하였다.
- 겹추성은 한 음 위 또는 두 음 위로 밀어 올리므로, 밀어 올리는 지점을 겹추성 하는 음 옆에 적고, 겹추성 하는 음은 진하게 처리하였다.

2) <춘면곡>의 발성법

발성법에 의한 음악적 차이를 속칭, 방울목, 끊어 부치는 음으로 구분하여 두 가창자의 음악을 비교하여 보겠다.

가) 속칭의 사용

속칭은 가늘고 곱게 내는 발성으로 속소리, 세청(細聽)이라고도 한다. 진성[겉소리]이 공명과 울림이 짝 찬 소리라 한다면 속칭[속소리]은 비어있는 듯 가벼운 소리이다. 이러한 대비되는 발성으로 가사의 음악성이 다양하고 풍부해질 수 있다. 가곡은 여창에서만 속칭을 쓰지만 가사는 여창과 남창 모두 속칭을 사용하여 다양한 표현을 구사할 수 있기 때문에 남성도 다양한 방법으로 소리내는 것이 가능하다.

두 가창자의 음원을 통해 <춘면곡>에서 속칭을 쓰는 경우를 세 가지로 간추릴 수 있다. 첫째, 고음일 경우이다. 높은 음을 무리해서 내면 성대가 상하기 때문에 사람의 목소리로 편하게 낼 수 있는 음역대를 넘어서면 속칭을 통해 소리를 구사한다. <춘면곡>에서는 潢(e^b)이상은 속칭으로 노래하며, 伸(a^b) 둘째, 제음-윗 음-제음으로 진행되는 선율에서 윗음을 장식할 때, 혹은 윗음으로 꾸미고 싶을 때이다. 셋째, 여리게 노래하고 싶을 때이다.

[악보 28]에서 ㉠은 <춘면곡> 제1마루를 예시로 고음일 경우를 표시한 것이다. 주로 주요음인 潢(e^b)과 汰(f^b)에서 나타난다. ㉡는 선율을 장식하는 경우이다. 제6장단 제5박의 경우처럼 제음-윗음-제음을 셋잇단음표 리듬으로 3분박하는 리듬이 많이 나온다. 또 제7장단 제1박에서 太(f)-伸(a^b)-太(f)의 진행에서 伸(a^b)은 높은 음은 아니지만 속칭의 발성을 통해 선율의 묘미를 살렸다. 하지만 정경태의 경우 속칭이 진성과 잘 구분되지 않을 만큼 그 경계가 미미하다. 또 같은 장단 제5박에서 정경태의 경우처럼 한음 위로 짧게 꾸며줄 때 보통 속칭으로 꾸며주었다. ㉢는 여리게 노래하는 부분인데, 제8장단은 <춘면곡>의 특징적인 종지 부분이다.伸(a^b)은 높은 음은 아니지만 꿈결을 표현한 듯 여리게 속칭으로 마무리 짓는다. 이양교는 이 부분에서 악보대로 속칭으로 불렀으나,

정경태의 정간보에도 속청으로 표기하였지만 거의 진성으로 노래하였다. 이것은 석암제 시조에서 속청을 많이 사용하지 않는 특징이 가사 음악에서도 반영된 것으로 보이며, 시조를 부르던 목의 습관으로 불렀을 가능성이 높다.

[악보 28] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 속청 사용 비교(제1마루)

The musical score is presented in two systems, each with two staves. The top staff represents Lee Yang-gyo's version (tempo 26) and the bottom staff represents Jeong Gyeong-tae's version (tempo 23). Both are in 18/8 time. The lyrics are in Korean. Red circles labeled 'a' and 'b' highlight specific melodic passages where the two versions differ in their use of 'Sokcheong' (flat) notes. In system 1, circle 'a' highlights the first measure. In system 2, circle 'a' highlights the second and third measures, and circle 'b' highlights the fourth measure. In system 3, circle 'a' highlights the second measure, and circle 'b' highlights the third measure. In system 4, circle 'a' highlights the first measure.

5
이 옥 차 으 아 아 호 아 아
정 주 옥 차 아 아 호 아 아

6
이 아 아 아 아 아 아 아 아 아 아 아 아 아 아 아
정 아 아 아 아 으 아 아 아 아 아 아 아 으 아 아 아 아

7
이 바 으 아 안 가 이
정 바 으 아 안 가

8
이 히 어 기 기 호 어 니
정 히 으 어 으 으 니

위 [악보 28]에서 □로 표시한 부분은 두 가창자의 속청 사용의 유무가 다른 부분이다. 장식음과 함께 속청을 사용할 경우는 개인의 취향에 따라 속청의 사용을 취사선택할 수 있다. 그러나 제1마루 마무리인 제8장단 제3박과 같이 장식음이 아닌 경우에도 정경태는 속청이 명확히 구별되지 않는 경우가 종종 있다. 반면 이양교는 대개 악보에 표기된 대로 속청으로 부르고 속청과 진성의 대비를 느낄 수 있다.

아래 [악보 29]는 <춘면곡> 제2마루에서의 속청의 사용을 표기한 것이다. [악보 28]과 마찬가지로 ㉠은 고음일 경우 속청을 사용한 예이고, ㉡는 셋잇단음이나 짧은 윗 장식음일 때이고, ㉢는 여리게 노래하는 부분이다. 아울러 ○는 속청이 공통적으로 쓰이는 부분이고, □는 사용여부

가 차이 나는 부분이다.

[악보 29] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 속청 사용 비교(제2마루)

이
정

2
2

9
9

이
정

10
10

이
정

11
11

이
정

12
12

저 거 영 화 아 타 호아 타 타
저 거 영 화 아
아 타 타 타 타
아 타 타 타 타
자 호아 아 악 자 타 타 타 악
자 타 악 자 타 어 아 악
허 거 어 거 언 터 으어 - |
허 거 어 언 터 으어 - |

13 이 가 타 타 타 ... 은
정 가 타 타 타 ... 은

14 이 나 아 브 이 히 이 르 흐 을
정 나 아 브 이 히 이 르 흐 을

15 이 머 흐 커 커 어 무
정 머 흐 커 커 어 무

16 이 느 은 듯
정 느 은 듯

제9장단 제2~4박은 고음에서 속청을 사용하는 부분이다. 이양교가 모두 속청으로 노래하였으나, 정경태는 제3박에서 속청으로 부르는 듯하다가 제4박에서 진성을 사용하였다. 속청과 진성의 경계가 뚜렷하지 않아서 넘나들이 쉽고, 더군다나 정경태의 창은 키(key)가 이양교보다 단2도 낮아 고음일지라도 진성으로 내는 데에는 무리가 되지 않을 것이다. 제15장단 제1박에서 이양교는 太(f)-仲(a^b)-太(f) 진행 중 仲(a^b)을 속청으로 내지만 정경태는 太(f)-黃(e^b)-仲(a^b)-太(f)로 선율의 진행을 다소 바꾸고 仲(a^b)에 속청 대신 가볍게 떨어주었다. 또한 제16장단 제3

박에서 제1마루의 종지선율과 같이 이양교는 仲(a^b)을 속청으로 쪽 뻗다가 흔들어 종지하지만, 정경태는 이를 진성으로 여리게 불렀다. 한편, 공통적으로 장식음에 속청을 사용한 제13장단에서 이양교는 林(b^b)을 뻗다가 한 음 위를 속청으로 툭 쳐서 내지만, 정경태의 장식음은 속청으로 구별되지 않는다.

위 [악보 29] <춘면곡> 제3마루에서도 제1, 2마루와 동일하게 한 음 위음을 살짝 수식하는 시김새에서 이양교는 속청으로 수식하였으나 정경태는 진성을 사용하였다.(㉠ 부분) 仲(a^b)으로 종지하는 부분에서도 이양교만 명확하게 속청을 사용하여 속청과 걸청의 대비로 인한 묘미를 살렸다.(㉡ 부분)

가사에서는 남녀창 구분없이 속청을 사용하므로 보다 다양한 소리 구사가 가능하다. 속청의 발성에서 이양교는 완전히 힘을 빼고 약한 소리를 내어 진성과 속청의 대비를 극명하게 보여주는 반면, 정경태의 속청은 진성과 큰 차이가 없어 속청인지 아닌지 구별이 어렵다. 심지어 악보에는 속청으로 표기되어 있는 부분도 실제 가창에서는 진성으로 부르는 경우가 많았다. 예를 들어, 이양교는 제8장단 제4박부터 끝까지 속청으로 부르지만, 정경태는 악보에 속청으로 표기했음에도 진성으로 부른다. 이와 같이 정경태는 속청 대신 진성을 표현하는 경우가 잦다.

[악보 30] 이양교와 정경태의 <춘면곡>에서 속칭 사용 비교(제3마루)

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Korean. A red box highlights a specific melodic phrase in measure 17, which is circled with a red 'a'.

System 1 (Measures 17-17):
 Vocal line: 아 알 유 후 우 후 우
 Piano line: 아 안 류 무 3
 Measure 17 is circled with a red 'a'.

System 2 (Measures 18-18):
 Vocal line: 느 느
 Piano line: 느 느

System 3 (Measures 19-19):
 Vocal line: 으 이 으 이
 Piano line: 으 이 으 이

System 4 (Measures 20-20):
 Vocal line: 허 어 흔 어 여 어
 Piano line: 하 아 흔 아 으 아 여 어

나) 방울목의 사용

방울목⁹⁹⁾은 주로 목을 둥글게 굴리며 속소리를 섞어 내는 것이다. 진성에서 빠르게 속청을 냈다가 다시 진성으로 부르며, 이 과정이 매우 빠르게 이루어지기 때문에 이를 창자들은 “굴려낸다”고 표현한다.

가사와 같은 정가 장르에서는 잘 쓰지 않는 발성법이나 이양교는 방울목이라는 용어를 사용하여 “계란 노른자같이 목을 굴리라”고 가르쳤다고 한다¹⁰⁰⁾. 이양교가 이러한 방울목을 특별하게 인식하고 두드러지게 사용한 것은 그의 악보를 통해 확인된다. [그림 7]을 보면 이양교의 악보에는 이주환보, 장사훈보 등 그 전의 정간보에서 볼 수 없었던 속청을 활용한 다양한 기호들(ㄹ^ㄹ¹⁰¹⁾, ㄹ^ㄹ, ㄹ^ㄹ)이 등장한다.

[그림 6] 이양교 정간보의 방울목 표시



이는 꾸미는 음의 개수와 시가에 따라 다소 양상이 다르지만 꾸미는

99) ‘~목’이라는 용어는 발성의 기교적인 특징을 나타낼 때 쓴다. 역사적으로 방울목을 묘사한 기록은 신위(申緯, 1769-1845)의 <관극절구십이수(觀劇絕句十二首)> 중 제7수의 기구(起句)에서 “구부리고 휘돌아 맑고 또 맑아(宛宛轉轉淸復淸)”라는 구절이다. 근대 명창인 임방울(林芳蔚, 1904-1961)의 ‘방울’이라는 예명이 방울목을 잘 구사했다는 데서 붙은 이름이라는 설이 있으며, 전라북도 무형문화재 예능보유자인 홍정택(洪貞澤, 1921-2012)도 한때 방울목을 잘 쓴다고 하여 ‘홍방울’로 불렸다고 한다. 박헌봉(朴憲鳳, 1907~1977년)의 『唱樂大綱』에 의하면, ‘목소리를 둥글게 소리를 굴려서 내는 창법’으로 설명하고 있다. 경드름의 독특한 시김새적 특성을 표현하는 방울목은 민요, 판소리에 공통적으로 나타나며 민속악적인 시김새이다. 판소리와 민요의 방울목과 가사 방울목의 차이점은 차후의 연구과제로 남긴다.

100) 2020년 5월 28일 16시경 12가사전수소에서 이준아 증언

101) 이와 비슷한 ‘ ㄹ^ㄹ ’ 표시는 본음-한 음 위 음-본음으로 장식하는 표시인데 이때 한 음 위 음을 낼 때 속청으로 노래하는 것이다.

음 중 하나를 속청으로 소리 낸다는 점에서 모두 방울목으로 통칭할 수 있다. 그러나 실제 소리에서 계란 노른자 같이 진성이 속청을 감싸는 소리보다도 음을 낼 때 첫 부분을 살짝 들어내는 정도로 가볍게 내는 경우가 많다. 이양교가 방울목을 잘 사용하였던 것은 높은 청으로 불렀던 탓에 자칫 떨어질 수 있는 음을 떨어지지 않도록 유지하는 방법이 되었다고 추측된다.¹⁰²⁾ 이에 반하여 정경태는 방울목이나 첫 음을 속청으로 살짝 들어 올려 소리 내는 발성법을 사용하지 않는다. 그의 노래에서도 진성-속청-진성을 천천히 소리내는 장식음을 쓰기도 하지만, 방울목은 이를 빠르게 굴러내므로 구분된다.

102) 이양교는 음이 떨어지는 것에 대하여 예민하게 여겨서, 같은 음을 다시 부를 때는 살짝 높여 부르듯이 불러야 한다고 하였으며, 지금도 그러한 가르침을 따라 전하고 있다. (2020년 5월 28일 16시경 12가사전수소에서 이준아 증언)

다) 끊어 부치는 음의 사용

정경태에게서 사용되는 ‘끊어 부치는 음’은 후두를 붙였다 떼면서 짧은 수식음을 끊었다가 재빨리 이어 부치는 독특한 장식음이다. 이양교가 방울목의 사용이 두드러졌다면 정경태는 ‘끊어 부치는 음’의 사용이 두드러진다. 후두를 막았다가 떼면서 음을 재빨리 끊었다가 잇는 것이 소리를 낼 때 목의 기교를 사용하는 것이기에 발성법의 하나로 살펴보았다.

아래 [악보 30]을 통해 끊어 부치는 음의 다양한 경우를 살펴볼 수 있다. 본 음을 내기 전 한 음 아래 음을 끊어 부치는 경우, 이전 음을 끊어 부치는 경우, 제 음을 미리 내어 수식하는 경우로 구분할 수 있다. 이때 제 음을 미리 내어 수식하는 경우는 제 음을 한 음 위 방향으로 밀어 올려 끊어 부치는 경우, 제 음을 한 음 아래 방향으로 흘려 내려 끊어 부치는 경우, 후두를 막았다가 떼면서 터져 나오는 경우로 나눌 수 있다. 이를 악보를 통해 확인하면 다음과 같다.

[악보 31] <춘면곡>에서 끊어 부치는 음의 사용(제1마루)

1 양고 1 경태
 2 이 정
 3 이 정
 4 이 정
 5 이 정
 6 이 정

주 운 며 흐어 커 커
 어 커 커 커 언 으 흐으
 느 흐으 지 지 | | | 잇
 까 으 이 | 이 흥이 여 - 거
 주 옥 차 아 아 호아 아 아
 아 아 아 아 으 아 아 아 으 으

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

a b c d e f

위 [악보 31]에서 ①는 음계에서 한 음 아래 음을 끊어 부치는 경우

이다. ㉞는 전에 나온 음을 끊어 부치는 경우이다. ㉟는 제음을 미리 내어 수식하는 경우이다. ㊱는 제음을 제음-한 음 아래 음-제음으로 재빠르게 밀어 올리는 효과를 넣어 주는 경우이다. ㊲는 제음을 제음-한 음 아래 음-제음으로 재빠르게 흘러 내리는 효과를 넣어주는 경우이다. ㊳는 후두를 막았다가 떼면서 터져 나오는 경우이다.

이처럼 끊어 부치는 음은 분명한 음고로 노래하는 이양교와 달리 더 많은 음을 노래하는 것처럼 들려 음악이 더 복잡하고 화려하게 느껴짐을 알 수 있다.

이상으로 발성법에서 이양교와 정경태의 소리를 살펴보았다. 두 가창자의 소리구사법을 비교해보면 다음과 같은 차이를 발견할 수 있다. 이양교는 단전에서 비롯된 단단하고 꺾꺾한 소리로 쪽 뺨어내는 것을 추구하였고, 요성하는 부분과 요성하지 않는 부분이 확실하다. 정경태의 소리는 단전에서 다져진 소리가 목의 기교를 통해 장식되며, 쪽 뺨은 소리는 흔들어서 마무리하거나 다른 음으로 진행하므로 세요성의 사용이 많다. 장식음을 구사할 때도 이양교는 음의 경계가 비교적 명확한 반면, 정경태는 경계가 불명확하거나 흘러내리는 음의 사용이 많다. 또 이양교는 속청과 진성의 대비가 뚜렷하고, 정경태는 그 대비가 크지 않으며 속청대신 진성을 쓰기도 한다. 속청과 결부하여 이양교는 방울목을 자주 사용하였으며 그에 비해 정경태는 방울목을 두드러지게 사용한 예가 없다. 대신 ‘끊어 부치는 음’이라는 독특한 장식음을 사용하였다. 방울목과 끊어부치는 음은 그 구사법은 다르지만 노래를 부를 때 음이 전반적으로 떨어지지 않도록 유지하는 것에 일정정도 도움이 되었을 것이다. 두 사람의 발성법의 차이를 표로 정리하면 아래 [표 19]와 같다.

[표 19] 이양교와 정경태의 발성법 차이

구분	이양교	정경태
소리 구사	단전의 힘에서 비롯된 곳곳한 소리	목소리가 단련된 기교 있는 소리
	쭉 뻗는 음이 깔끔하고 담백한 음	쭉 뻗는 음은 마무리를 흔들 (지수는 소리)
장식음 구사	동일한 선율에 동일한 장식음	동일한 선율에 다양한 장식음
	음의 경계가 비교적 명확	음의 경계가 불명확하고, 흘러내는 음이 많음.
속청과 진성	속청과 진성의 대비가 뚜렷함	속청과 진성의 대비가 크지 않음 속청 대신 진성 쓰기도 함.
방울목	자주 사용	드물게 사용
끊어 부치는 음	사용하지 않음	자주 사용

IV. <매화가>의 음악 특징

<매화가>의 음악 특징을 살펴보기 위해, 우선 전체적인 마루 구분과 노랫말 붙임새를 살펴보고, 시김새와 발성법의 측면에서 선율과 음악적 특징을 살펴보도록 하겠다.

1. <매화가>의 마루 구분과 노랫말 붙임새

노랫말과 선율의 관계를 살펴보기 위하여 마루를 구분하는 방법과 노랫말을 선율에 붙는 모양새를 살펴보고자 한다.

1) <매화가>의 마루 구분과 선율구조

<매화가>는 총 13마루이다. <매화가>의 선율은 제1마루~제10마루, 제11마루~제13마루로 나누어진다. 제1마루~제10마루 중 제1마루의 선율만 다르고, 제2마루에서 제10마루까지의 선율은 같다. 현행 제11~13행의 선율은 『삼죽금보』에는 없고 『아양금보』에만 있어, 『삼죽금보』 이후 새로 추가된 선율로 볼 수 있다.¹⁰³⁾ 선율구조가 비교적 단순하고 반복이 많으며, 종지선율을 기준으로 마루가 구분된다. 이러한 구분과 노랫말의 구조가 잘 맞아떨어져 마루 구분에 이견이 없다. <매화가>는 박자가 매우 빠르고 속된 노랫말을 포함하는 잡가적 특성이 다분하며 역사적으로 잡가로 분류되기도 하였다. 이양교는 1분 70정의 속도로 끝까지 노래하며¹⁰⁴⁾, 정경태는 1박에 1초 반이며 제11마루부터는 1초로 빨라진다고 하였다.¹⁰⁵⁾

[표 20]은 이양교와 정경태의 사설과 그에 따른 선율구조 및 마루의 구분에 각 마루에 해당하는 각수를 정리한 것이다. 각 마루를 이루는 각수는 제1~12마루까지 4각으로 같고, 제13마루만 5각으로 마무리한다.

103) 김창곤, 『십이가사』, 동양음악연구소학술총서 5, 민속원, 130~131쪽.

104) 一分七十井, 總一分要, 이양교·황규남, 『십이가사전』, 광명당, 1998, 83쪽

105) 一拍~一秒半 ‘成川’부터는 一秒促 (정경태, 『선율선 가사보』, 1979, 29쪽.)

[표 20] 이양교와 정경태의 <매화가> 마루 구분과 선율구조

마루 수	각	이양교 사설	정경태 사설	마루 수	각
		선율구조	선율구조		
1	4	/옛등걸에/봄철이/돌아를온다/	매화야/옛등걸에/봄철이/돌아를온다/	1	4
		a b c d	a b c d		
2	4	옛피었던/가지마다/피염직도/하다마는/	옛뛰었던/가지마다/뛰염즉도/허허다마는/	2	4
		e b c d	e b c d		
3	4	춘설이/난분분허니/필지말지/허다마는/	춘설이/하분분허니/필지말지/허허노메라/	3	4
		e b c d	e b c d		
4	4	북경가는/역관들아/당사실을/부부침을허세/	북경가는/역관들아/당사실을/부부침을허세	4	4
		e b c d	e b c d		
5	4	매세매세/그물을매세/오색당사로/그물을매세/	맷세맷세/그물을맷세/오색당사로/그물을맷세/	5	4
		e b c d	e b c d		
6	4	치세치세/그물을치세/부벽루하에/그물을치세/	치세치세/그물을치세/부벽루하에/그물을치세	6	4
		e b c d	e b c d		
7	4	걸리걸리/걸리소서/정든사랑만/거걸리소서/	걸리걸리/걸리소서/정든사랑만/거걸리소서	7	4
		e b c d	e b c d		
8	4	물아래/그림자졌다/다리우에/중이지나를간다/	물아래/그림자졌다/다리위에/중이지나를간다	8	4
		e b c d	e b c d		
9	4	중아중아/거기잠간섰거라/ 네가는인편에/말물어를보자/	중아중아/거기잠간섰거라/ 너가는인편에/말물어를보자	9	4
		e b' c d	e b' c d		
10	4	그중놈이/백운을가르치며/돈담무심만/히는구나/	그중놈이/백운을가르치며/돈담무심만/히히는고나	10	4
		e b c d	e b c d		
11	4	성천이라 동의주를/이리로접침 저리로접침/ 저물어접침 개여놓고/한손에는 방추들고/	성천이라 동의주를/이리로접침 저리로접침/ 접침접침 개여놓고/한손에는 방추들고/	11	4
		f g h g	f g h g		
12	4	또한손에 물박들고/흐르는청수를 드립떠덤석/ 이리로살살 저리로살살/출렁출척/	또한손에 물박들고/흐르는청수를 드립떠덤석/ 이리로살살 저리로살살/출렁출척	12	4
		h g h' l	h g h' l		
13	5	안남산에/땃남산에/ 개암을개암을 심어라심어라/ 못다먹는/저다람의안과/	안남산에/땃남산에/ 개암을개암을 싱거라싱거라 ¹⁰⁶⁾ / 못따먹는/저다람의안과	13	5

<매화가>는 단순한 구성 때문인지 <춘면곡>과 달리 두 사람 모두 마루를 구분하는 방식이 같다. 다만 그 사설에서 몇 가지 차이를 보인다.

첫째, 제2마루 제1장단, 제3장단, 그리고 제3마루 제3장단에서 이양교는 ‘피다’를 ‘휘다’로 썼지만 ‘푸이다’로 발음하고 정경태는 ‘휘다’로 썼지만 ‘피(휘)’로 발음하므로 사설은 사실상 같고 발음법이 다른 것이라 볼 수 있다. 이는 이양교가 ‘ㅍ’로 분화된 모음형태로 노래하여 옛 발음법을 따르나, 정경태는 분화시키지 않고서 발음하여 현대의 발음법을 따른다고 볼 수 있다.

둘째, 제3마루 제3장단에서 ‘허다마는’과 ‘허노메라’로 종결어미가 다르다. 이부분은 제2마루의 제4장단과 같은 선율로 가사까지 같아졌을 가능성이 있다. 장사훈의 『전창 십이가사』에도 ‘허다마는’ 이라고 기록된 것으로 보아, 이양교는 전하는 대로 부른 반면, 정경태는 시구의 의미가 좀더 자연스럽도록 고쳤거나, 고어에 해당하는 낱말을 선호하여 가사를 바꾼 것이 아닌가 짐작한다.

셋째, 제3마루 제3장단에서 이양교의 ‘난분분’을 정경태는 ‘하분분’으로 표기한다. 『남훈태평가』에는 ‘하분분’으로 되어있는데, 정경태는 고악보에 충실한 사설을, 이양교는 스승으로부터 배운 전승에 충실한 사설을 구사하는 것으로 추측된다.

넷째, 제5마루는 ‘매세’와 ‘맷세’로 다른데 ‘그물을 매다’라는 관용적인 쓰임이 있으므로 ‘맷다’는 오류로 추측된다. 또 제11장단의 ‘저물어접침’와 ‘접침접침’으로 서로 다른데, 동의주를 개어 이리로 쌓아두고 저리로 쌓아두기를 날이 저물 때까지 해도 입은 오지 않는 상황을 나타내는 것이다. 의미와 맥락상 두 단어 모두 가능하나 ‘저물어’가 있을 때, 날이 저물 때까지 기다렸다는 화자의 상황과 그로 인한 그리움의 심경이 잘

106) 정경태, 『가사보』, 57쪽의 주해에서 ‘싱거라싱거라’는 ‘싱거워라 싱겁다’의 방언으로 곧 ‘체격이 어울리지 않다’는 뜻이며, 『가곡원류』에는 ‘싱거싱거’로 쓰여 있다고 밝혔다. 그러나 ‘싱겁다’는 정경태의 고향인 전북의 방언 사전(전라북도, 『전라북도 방언사전』, 2019, 745쪽)에도 ‘음식의 간이 약하거나, 사람의 행동이나 말이 야무지지 못함’을 이르는 ‘싱겁다’에 대응하는 뜻으로 나오며, ‘싱구다’(746쪽)가 표준어 ‘심다’에 대응시키는 것이 더 자연스럽다. 이 경우로 해석하면 ‘개암을 심어라 못다먹는 다람의 저안과’로 읽을 수 있다.

전달된다. 그러므로 ‘접침’을 반복하는 것은 비슷한 발음에서 비롯되었으며 의미상 큰 차이가 없기 때문에 문제없이 전승되는 것으로 보인다.

2) <매화가>의 노랫말 붙임새¹⁰⁷⁾

<매화가>의 한 장단은 6박으로 두 장단을 기준으로 하나의 악구를 이룬다. 한 박에는 3소박이 내재한다. 제1~10마루에서는 두 장단을 기준으로 3~7음절로 된 노랫말이 붙고, 제11~13마루에는 4~12음절의 노랫말이 붙는다.

가) 제1마루

제1마루는 8장단으로 구성된다. 두 장단에 붙는 음보로 3음절 2개, 4음절, 5음절이 한 개씩 있다. 제1장단은 반주로 노랫말이 없고, 제2장단에서 노래가 시작된다. 아래 [악보 32]는 <매화가> 제1마루의 노랫말 붙임새를 정간보로 비교한 것이다.

[악보 32] <매화가> 제1마루의 노랫말 붙임새

1	○	•	i	●		●	○	•	i	●		●	
이							매화						야
정							매화						야
3	예		잇드		○	거	어	르	어- △				
이	예		스드		○	거	허	르	어 -			△	
5	보	ㅁ	처					기			리	이	
이	보	ㅁ	처					허			리	이	
7	도			라		르	르	오	나	다	△		
이	도	호		라		르	르	오	나	다		△	
정	도	호		라		르	르	오	나	다		△	

음절당 박수를 살펴보면, ‘매화야’에서 ‘매화’는 첫 박의 1~2소박에 붙여 5박 동안 노래하고, ‘야’는 1박을 차지한다. ‘봄철이’에서는 ‘이’를 1박으로 노래한다. ‘봄’을 2박 동안 부를 때 2박자 계열인 듯한 느낌을

107) <매화가>의 노랫말 붙임새를 살펴보기 위해 제1~3마루는 두 가창자의 연구자료 음원을 채보한 것을 대상으로 하였고, 제4~13마루는 정간보를 기준으로 하였다. 단 제4~10마루는 제1~3마루의 반복이다.

주다가 ‘철’에서 9박을 뺏어내면서 3박자 계열로 돌아와 리듬에 재미를 주었다. 이처럼 3음절의 경우 가운데 음절을 길게 노래한다. 4음절인 ‘옛등걸에’는 음절당 3박씩 차지하는데, 이는 <매화가>에서 기본형으로 안정적인 진행을 이끈다. 5음절인 ‘돌아를온다’는 3박자를 기준으로 ‘돌/아를/온다/-’로 붙으며, 3박에 2자를 붙일 경우 2:1의 비율로 박을 차지한다.(쉽표는 편의상 마지막 음절에 속한 것으로 보았다.)

모음분화를 살펴보면, 제4장단 제4박에서 두 가창자 모두 ‘에’를 ‘어이’로 분화하였다. 제3장단의 ‘옛등걸에’에서 이양교는 ‘옛’을 ‘예끼’으로 발음하고, 정경태는 ‘예끼 ㄱ’으로 발음하여 모음분화는 하지 않았으나, 이양교가 받침을 붙일 때 ‘ㅣ’가 나온 것은 모음분화가 적용되던 흔적이 남은 것으로 보인다.

중성의 붙임을 살펴보면, 이양교와 정경태 모두 제3장단 제3박, 제4장단 제3박, 제5장단 제2박, 제6장단 제5박, 제7장단 제6박, 제8장단 제2박에서 3소박 자리에 중성을 붙였다. 하지만 제7장단 ‘돌아’의 초성이 ‘ㅇ’으로 연결될 경우 앞글자의 중성이 뒤 음절의 초성과 연결되어 ‘도라’로 노래하는데, 이는 발음대로 노래하는 것이다.

<매화가> 제1마루의 한 음절당 박수와 모음분화를 표로 정리하면 다음 [표 22]와 같다.

[표 21] <매화가> 제1마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새		매	화	야	옛	등	걸	에	봄	철	이	돌	아	를	온	다
박수		5	1	3	3	3	3	2	9	1	3	2	1	2	4	
모음 분화	이			ㅣ				ㅣ								
	정			×												

아래 [악보 33]은 이양교와 정경태의 <매화가> 제1마루의 노랫말 붙임새를 리듬악보의 형태로 비교한 것이다.

[악보 33] <매화가> 제1마루의 노랫말 붙임새 리듬

The musical score consists of four systems, each with two staves (Iyanggyo and Jeongeongtae) and Korean lyrics. The time signature is 18/8. The lyrics are: 매 화 야, 예 잇 드 - - 응 거 기 기 기 열 어 -, 봄 처, 도 나 라 나 르 르 오 온 다 나 나. Annotations (a) and (b) are placed on the Jeongeongtae staff to highlight specific rhythmic patterns. A yellow highlight is present at the end of the first system.

노랫말이 붙는 리듬을 살펴보면, 이양교의 노래는 3소박을 기본으로 하나, 정경태는 제4장단 제4~5박, 제5장단 제5~6박, 제6장단 제6박에서 2소박의 리듬이 나타난다.([악보 33]의 ㉠) 이것은 악보에서 볼 수 없고 음원에서만 나타나는 것으로 민속악의 느낌을 물씬 풍긴다. 한편, ㉡의 음영된 부분을 보면, 이양교는 마루가 끝나는 제4장단 제4~5박, 제8장단 제4~5박에서 ♩ / 1의 리듬으로 서둘러 끝내고 2박을 충분히 쉬며, 정경태는 ♩ / 1의 리듬으로 2박 동안 충분한 박자를 노래하고 1박을 쉬는다.

나) 제2마루

제2마루는 총 8장단으로 4음절 4개로 이루어졌다. 아래 [악보 34]은 이양교와 정경태의 <매화가> 제1마루의 노랫말 붙임새를 정간보의 형태로 비교한 것이다.

[악보 34] <매화가> 제2마루의 노랫말 붙임새

9	●	•	i	●		●	●	•	i	●		●
이	예	이	스	푸						여	쑈	드
정	예		쑈	피						여	쑈	드
11												
이	가		-	지			마			다	△	
정	가		-	지			마			다		△
13												
이	푸		여			이			ㅁ	즈	기	도
정	푸		여			이			엄	즈	기	도
15												
이	허				다		마		느	ㄴ	△	
정	허			허	다		마		느		ㄴ	△

음절당 박수를 살펴보면, ‘옛뛰엇든’과 ‘뛰엄즉도’는 선율은 전혀 다르지만 음절당 차지하는 박 수가 2박, 7박, 2박, 1박으로 같다. 이처럼 두 번째 음절이 길어질 경우 전자처럼 고음으로 쪽 뺨어 목청을 자랑하거나, 후자처럼 다양한 시김새와 유려한 선율구사를 통해 음악적 아름다움을 드러낸다. ‘가지마다’는 음절당 3박씩 차지하여 안정적인 박 진행을 보여준다. ‘허다마는’은 4박, 2박, 2박, 4박으로 두 장단에 대칭적으로 박을 차지한다. ‘허’가 3박을 노래하고 숨을 쉬었다가 1박을 이어가는데, 정경태는 이를 5음절로 인식하였다. 또 ‘옛뛰’와 ‘뛰엄’에서 2박자 계통의 느낌을 준다.

모음분화를 살펴보면, 제9장단에서 ‘피엇던’을 뜻하는 ‘뛰엇든’은 ‘푸이’로 분화하여 발음하였다.¹⁰⁸⁾을 참고할 때 ‘뛰다’가 모음분화 한 것임을 알 수 있다. ‘옛’을 ‘예잇’으로 발음한 것은 중성을 붙이기 전 ‘ㅣ’를 추가한 것인데, 이는 음절이 길어질 때 모음분화하는 습관에 의한 것으로

108) ‘(꽃이) 피다’라는 동사는 15세기부터 18세기까지 ‘피다’, ‘뛰다’로다 쓰였으며 19세기에 ‘피다’와 병행하여 쓰였다.

국립국어원, 『표준국어대사전』 <https://stdict.korean.go.kr> ‘피다’ 참고. 검색일: 2020.10.26.

로 보인다. 반면 정경태는 그의 악보에서 ‘에잇푸이’라고 적었음에도 ‘에
엣’으로 발음하며, ‘튀’는 모음분화 하지 않는다.

<매화가> 제2마루의 한 음절당 박수와 모음분화를 표로 정리하면 다
음 [표 23]과 같다.

[표 22] <매화가> 제2마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새		엣	튀	엣	든	가	지	마	다	튀	염	즉	도	허	허	다	마	는
박수		2	7	2	1	3	3	3	3	2	7	2	1	3	1	2	2	4
분화	이	ㅣ	ㅏ							ㅏ								
	정		ㅣ							ㅣ								

[악보 36]은 이양교와 정경태의 <매화가> 제2마루의 노랫말 붙임새를
리듬악보의 형태로 비교한 것이다.

다) 제3마루

제3마루는 8장단이다. 제2마루와 선율구조가 같지만 다른 가사가 붙어 3음절 1개, 4음절 2개, 5음절 1개로 구성된다. 그리고 정경태의 가창에서는 박자가 빨라진다. 아래 [악보 36]은 이양교와 정경태의 <매화가> 제3마루의 노랫말 붙임새를 정간보로 비교한 것이다.

[악보 36] <매화가> 제3마루의 노랫말 붙임새

17	○	•	i	●		●	○	•	i	●		●			
이	추	ㄴ	서								ㄹ	이			
정	추	ㄴ	서								ㄹ	이			
19															
이	나	-	난	부	ㄴ	부	ㄴ	허		ㅣ	-	ㅣ	니	△	
정	하	-	ㅏ	부	ㄴ	부	ㄴ	허	허	ㅣ	-	ㅣ	니		△
21															
이	푸	ㄱ	지								마	ㄹ	지		
정	뛰	ㄹ	지							마	-	ㅏ	ㄹ	지	
23															
이	허			허	다		마		느		ㄴ	△			
정	허	허		허	노		매		라				△		

음절당 박수를 살펴보면, ‘춘설이’는 2박, 9박, 1박을 차지하며, 둘째 음절이 매우 길다. ‘난(하)분분허니’는 3박, 2박, 1박, 3박, 3박을 차지한다. 두 번째 음절을 2:1로 나누었을 뿐 3박씩 차지하는 기본박과 유사하다. ‘필지말지’는 2박, 7박, 2박, 1박을 차지하는데, 정경태의 가창에서는 세 번째 음절을 1박 빨리 불러 2박, 6박, 3박, 1박을 차지한다. ‘허허다마는(허허노메라)’는 3박, 1박, 2박, 2박, 4박을 차지한다. 첫 음절 3박 후 끊었다가 들어간다. 기본적으로 3박자 계통이지만, 제17장단 ‘춘설’과 제21장단 ‘필지’ 부분은 2박으로 되어있어 변박의 느낌을 준다.

모음분화를 살펴보면, 이양교는 ‘필지’를 ‘푸일지’로 발음하였으나, 정경태는 ‘뛰’를 모음분화하지 않고 ‘피’에 가깝게 발음하였다. 이중모음이 아니더라도 선율의 흐름에 따라 ‘-’가 삽입되기도 하는데, 대개의 경우 윗 음을 찍고 다시 제자리로 내려올 때 사용한다. 또 제23~24장단은 두 사람의 노랫말이 다르다. 이양교는 ‘허다마는’, 정경태는 ‘허노메라’로 부른다. 정경태는 제7박의 ‘매’는 악보에는 ‘머 ㅣ’라고 모음분화된 발음으

로 표기했음에도 실제로는 ‘메’라고 그대로 발음하여, 모음분화된 발음을 선호하지 않은 것을 확인할 수 있다. <매화가> 제3마루의 음절당 박수와 모음분화를 정리하면 [표 24]와 같다.

[표 23] <매화가> 제3마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새		춘	설	이	난	분	분	허	니	필	지	말	지	허	다	마	는
박수		2	9	1	3	2	1	3	3	2	7	2	1	3	3	2	4
분화	이																
	정									귀							

[악보 37]은 이양교와 정경태의 <매화가> 제3마루의 노랫말 붙임새를 리듬악보의 형태로 비교한 것이다.

[악보 37] <매화가> 제3마루의 노랫말 붙임새 리듬

리듬을 살펴보면, 이양교는 3소박에 맞추어 연장된 모음과 종성을 붙이지만, 정경태는 제18장단 제6박, 제21장단 제6박, 제22장단 제6박에서 3소박이 아닌 2소박의 리듬을 붙였다.([악보 37]의 ①) 이것은 전반적으로 2분박 부점 리듬이 내재하게 되면서 모음이 지속되어 긴 박자로 노래하기보다는 리듬을 살려 노래에 재미를 주고 쉽게 부르기 위한 것으로 보인다. 또 ②는 종지부분으로, 제20장단과 제24장단에서 이양교는 짧은 박의 음을 사용해 서둘러 종지하는 느낌이나, 정경태는 느긋하게 마무리하며 1박을 쓴다.

이상 음원을 대상으로 제1~3마루의 노랫말 붙임새를 살펴본 결과를 정리하면 다음과 같다. 음절당 차지하는 박수에 따라 가사 붙임을 살펴보면, 3음절, 4음절, 5음절에 따라 나뉜다. 3음절의 경우, 연달아 붙는 첫 각을 제외하고 2박, 9박, 1박을 차지한다. 박이 가장 긴 두 번째 음절은 높은 음을 쪽 뺏어내고 풀어주면서 다양하게 변주한다. 4음절의 경우, 2박, 7박, 2박, 1박으로 구성되는 경우, 3박씩 등가로 이루어지는 경우, 중지선율(3박, 3박, 2박, 1박)이 있다. 첫 번째 경우 앞부분은 2박씩 엮어지는 듯하나 7박을 뺏어내면서 3박 계열로 변환하면서 박자에 변박으로 재미를 주었고, 3박을 차지하는 경우는 곡의 중간에서 나타나며, 중지선율의 경우 마지막 2자는 2:1의 비율로 구성되어 강박에서 약박으로 여미려는 것을 확인할 수 있다. 5음절의 경우, 두 번째 음절을 2:1의 비율로 노래하여 4음절과 비슷해지는데, 제1마루의 중지선율의 경우 끝의 두 음절을 2박, 4박(쉬는 박 포함)으로 구성한다.

복모음을 발음할 때 이양교는 ‘옛’에서 ‘ㅣ’를 삽입하거나, ‘뽀’에서 모음을 분화시켜 발음하지만, 정경태는 ‘옛’ ‘뽀’ ‘뽀’ ‘뽀’ ‘뽀’ 등 박자가 충분한 경우나 모음분화된 노랫말로 적혀 있는 경우에도 모음분화 하지 않고 발음한다. 또 이양교는 한 각의 마지막 박에서는 종성을 빨리 붙여 마무리하려는 경향이 있으나, 정경태는 마지막 박에서도 박을 다 채워 종성을 붙인다. 또한 이양교는 3소박의 장단을 이용해 종성을 붙이고 모음을 연장하여 붙이지만, 정경태는 빠른 박자에 맞춘 2분박 리듬으로 부르게 되면서 한 박자 안에 강, 약의 셈여림이 돋보인다. 이분된 강박과 약박에는 각각 부점의 리듬이 내재되어 선율에 따라 ‘ㅡ’가 붙거나 사설의 모음을 앞이나 뒤에서 전타 혹은 연장되어 덧붙는다. 따라서 노래하는 사설의 모음이 앞이나 뒤에서 박자에 맞게 붙는 것을 볼 수 있다. 때문에 투박하고 농요를 부르는 것 같은 서민적인 느낌을 준다.

라) 제11마루

제11마루는 총 8장단으로 이루어졌다. 후렴에 해당하는 제11마루부터는 노랫말이 두 배로 늘어나, 8~10음절이 두 장단에 붙는다. 하지만 6

박을 1·2·2·1/2·1·1·2박으로 나눈 형식 안에 노랫말을 배치하면서 안정감이 있다. 아래 [악보 38]는 <매화가> 제11마루의 노랫말 붙임새를 정간보로 비교한 것이다.

[악보 38] <매화가> 제11마루의 노랫말 붙임새

95	●	•	i	●		●	○	•	i	●		●		
이	성	쳐	ㄴ	이		라	도	○	의	주	르	르		
정	성	쳐	ㄴ	이		라	도	○	의	주	르	르		
97														
이	이	리	로		저	ㅂ	쳐	ㅁ	저	리	로	접	첨 △	
정	이	리	로		저	ㅂ	쳐	ㅁ	저	리	로	접	첨 △	
99														
이	저	무	러	저	ㅎ	ㅂ	쳐	ㅁ	가		여	놓	고	
정	접	쳐		ㅁ	저	ㅎ	ㅁ	쳐	ㅁ	가		여	놓	고
101														
이	한	소	ㄴ	어	ㅎ		느	ㄴ	바	○	추	들	고	
정	한	소	ㄴ	어	ㅎ		느	ㄴ	바	○	추	들	고	

모음분화를 살펴보면, ‘개’가 ‘가이’로, ‘에’가 ‘어이’로 발음되며, ‘의’와 같은 이중모음일지라도 짧은 박으로 노래할 때는 분화하지 않음을 알 수 있다. 한편, 중성은 끝박 3소박에 붙지만, 제96장단, 제98장단처럼 종지 부분에서는 1소박에 붙는다. 또 ‘ㅎ’ 소리는 고음으로 선율을 진행할 때 힘이 주면서 자연스럽게 나오는 소리이다.

제11마루의 음절당 박수와 모음분화를 정리하면 [표 24]과 같다. 이를 통해 반복되는 박자구조 속에 8~10음절의 노랫말이 붙음을 알 수 있다.

[표 24] <매화가> 제11마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새	성	천	이	라	동	의	주	를	이	리	로	접	침	저	리	로	접	침
	박수	1	2	2	1	2	1	1	2	1	2	2	1	2	1	1	1	2
분화	이																	
	정																	
노랫말 붙임새	저	무	리	접	침	개	여	농	고	한	손	에	는	방	추	들	고	
	접	침	접	침	개	여	농	고	한	손	에	는	방	추	들	고		
음절당 박수	1	2	2	1	2	1	1	2	1	2	2	1	2	1	1	1	2	
모음 분화	이																	
	정																	

마) 제12마루

제12마루는 총 8장단으로 4음절, 8음절, 10음절, 11음절이 각 1개가 있다. 4음절일 경우 3박씩 배치되며, 8~11음절일 경우 ‘1·2·2·1/2·1·1·2’박의 고정된 틀 속에서 노랫말이 붙어 안정감 있고 듣기에 편안한 구성이다. 아래 [악보 39]는 <매화가> 제12마루의 노랫말 붙임새를 정간보로 비교한 것이다.

[악보 39] <매화가> 제12마루의 노랫말 붙임새

103	●	·	i	●		●	○	·	i	●		●
이	또	하	ㄴ 소	ㄴ 어		무	ㄹ 박	들	고			
정	또	하	ㄴ 소	ㄴ 어		무	ㄹ 박	들	고			
105												
이	흐르	느	ㄴ 처	○수	르	르	드	립	떠	덤	석	△
정	흐르	느	ㄴ 처	○수	르	르	드	립	떠	덤	석	△
107												
이	이	리	로	좌	ㄹ 좌	ㄹ	저	리	로	살	좌	ㄹ
정	이	리	로	좌	ㄹ 좌	ㄹ	저	리	로	살	좌	ㄹ
109												
이	추		ㄹ 러		○	추		ㄹ 처		ㄱ		
정	추		ㄹ 러		○	추		ㄹ 처		ㄱ		

중성은 대개 끝박 3소박에 붙으나, 박자가 빠르기 때문에 제109~110 장단과 같이 음절의 박자가 3박으로 긴 경우 1소박에 붙었다. 모음분화는 한번 나타나는데 ‘에’를 ‘어이’로 발음한다.

제12마루의 음절당 박수와 모음분화를 정리하면 [표 25]과 같다. 이를 통해 반복되는 박자구조 속에 4~10음절의 노랫말이 붙음을 알 수 있다.

[표 25] <매화가> 제12마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새		또	한	손	에	물	박	들	고	흐르	는	청수	를	드립	떠	덤	석		
박수		1	2	2	1	2	1	1	2	1	2	2	1	2	1	1	2		
분화	이																		
	정																		
노랫말 붙임새		이	리	로	살	살	저	리	로	살	살	출		령		출		척	
음절당 박수		1	1	1	2	1	1	1	1	1	2	3	3	3	3	3	3	3	
모음 분화	이																		
	정																		

바) 제13마루

제13마루는 총 10장단으로 4음절 3개, 6음절 1개, 12음절 1개가 있다. 후렴구의 이전 마루들과 달리 중지형 선율인 마지막 두 장단을 제외하고 새로운 선율로 구성되는 제13마루는 노랫말 붙임새도 다소 새롭다. 아래 [악보 40]는 <매화가> 제12마루의 노랫말 붙임새를 정간보로 비교한 것이다.

[악보 40] <매화가> 제13마루의 노랫말 붙임새

111	●	•	i	●		●	○	•	i	●		●									
이	아		나		□	사		어		어		어									
정	아		나		□	사		어		어		어									
113																					
이	바		나		□	사		어		어		어									
정	바		나		□	사		어		어		어									
115																					
이	개	아	□	을	개	아	□	으	르	시		□	어	라	시	□	어	라			
정	가		아	□	으	르	가		아	□	으	르	시		○	거	라	시	○	거	라
117																					
이	모		사	다							—			머			기	느	니		
정	모		사	따							—			머			기	느	니		
119																					
이	저			다	라	□	으					아		나	과		△				
정	저			다	라		□	으				아		나	과			△			

처음 4음절 2개는 음절당 3박씩 차지한다. ‘못다먹은’은 두 번째 음절이 7박으로 길어지면서 한 장단이 끝에 숨을 쉬고 남은 박자를 이어간다. 12음절은 1박씩 배치되나 두 번째 장단 제1~3박에서 한 글자가 두 박을 차지함에 따라 다음 두 글자가 한 박으로 묶였는데, 이러한 붙임새는 처음 등장하는 것이다. 마지막 두 장단은 이전 종지형 선율에서와 제4박에서 달리 두 글자를 함께 붙였다.

모음분화를 살펴보면, 두 사람 모두 이전 마루와 같이 ‘에’를 ‘어|’로 발음하였다. 또 정경태는 ‘개암’의 ‘개’를 ‘가이’로 분화하여 발음하였으나, 이양교는 ‘개암’이라도 하였다. 또 ‘의’는 짧은 박자임에도 불구하고 모두 ‘으|’로 모음분화하였다.

제13마루의 한 음절당 박수와 모음분화를 표로 정리하면 다음 [표 26]와 같다.

[표 26] <매화가> 제13마루의 노랫말 붙임새

노랫말 붙임새		안	남	산	에	밭	남	산	에	개	암	을	개	암	을	심	어	라	심	어	라	
박수		3	3	3	3	3	3	3	3	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	
분화	이									×			×									
	정																					
노랫말 붙임새		못	다	먹	는	저	다	람	의	안	과											
음절당 박수		2	7	2	1	3	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{1}$	2	4												
모음 분화	이																					
	정								—													

2. <매화가>의 시김새와 발성법

두 가창자가 부른 <매화가>의 음악적 특징을 시김새와 발성법 측면에서 정리하고자 한다.

1) <매화가>의 시김새

시김새는 제1마루~제3마루를 중심으로, 흔드는 음인 요성과 음을 밀어올리는 추성 및 흘러내리는 퇴성으로 나누어 살펴보았다. 각 마루별로 두 가창자의 시김새를 비교할 때 세 부류로 구분하였다. 같은 위치에 두 사람 모두 같은 시김새가 나오는 부분은 ○, 같은 위치에 다른 시김새가 나오는 부분은 □, 같은 위치에 한 사람만 시김새를 넣는 부분은 시김새가 나오는 쪽에 따라 △ 혹은 ▽로 표시하였다.

가) 요성

<매화가>에 등장하는 요성은 본음을 위 아래로 고르게 떠는 ‘평요성’, 한 음 위로 올려 떨어지 (아래벽에 닿게)¹⁰⁹ 폭 넓게 떠는 ‘길은 상요성’, 한 음 아래를 향해 떨어지 폭넓고 길게 떠는 ‘길은 하요성’, 음을 흘러 퇴성하면서 떠는 ‘퇴요성’, 음을 미세하게 떠는 ‘세요성(細搖聲)’, 음을 쿡하고 순간적으로 강하게 소리내는 ‘전성(轉聲)’ 등이 있다. 각 마루별로 요성이 쓰이는 음과 그 형태를 살펴보겠다.

(1) 제1마루

제1마루는 제1장단만 한 음보를 노래하고 나머지는 6박 장단 2개에 한 음보를 노래한다. 제1마루는 7장단으로 이루어진다. 太(f), 姑(g), 林(b^b), 南(c'), 潢(e'^b), 汰(f'), 澁(g')가 출현한다.

109) 이양교의 제자인 이준아는 요성을 상진, 평진, 하진으로 나누었다. 그중 상진을 윗벽에 닿는 것과 아랫벽에도 함께 닿는 것으로 나누어 인식하였다.

[악보 41] 이양교와 정경태의 <매화가>에서 사용된 요성(제1마루)

※ 각 도형은 시김새의 차이를 표시한 것으로 도형 안에 있는 모든 음을 가리키지는 않는다.

두 사람의 창에서 같은 위치에서 같은 시김새를 보이는 부분을 살펴보겠다.

[악보 41]에서 ㉠는 潢(e[♭])을 퇴요성하는 부분이다. 제1장단의 매화를 부르는 첫 구절에서 潢(e[♭])에서 南(c')로 하행할 때 潢(e[♭])을 퇴요성하였다. 매화를 호명할 때 퇴요성을 사용함으로써 사랑하는 임이 오기를 기다리는 애절한 마음을 효과적으로 표현하였다.

㉞는 汰(f')를 평요성하는 부분이다. 제6장단 제1~2박에서 汰(f')를 속청으로 평요성하는 부분이 같다. 하지만 이양교는 평요성하는 끝을 올리지만, 정경태는 올리지 않는다.

㉟는 전성(轉聲)을 사용하는 부분이다.¹¹⁰⁾ 제4장단 제1박, 제7장단 제1박에서 丿-ㄴ의 리듬으로 姑(g)-姑(g)를 노래할 때 3소박에서 강하게 쿵 격하게 소린 낸 다음 南(c')으로 4도 도약하였다. 여기서 정경태는 악보에 별다른 표시도 없고 이양교에 비해 강하게 쿵 찍지는 않지만 힘을 실어 밀어 올려 같은 효과를 표현한 것으로 보았다.

같은 위치에서 다른 시김새를 보이는 부분을 살펴보겠다.

㊱는 짙은 요성을 하는 부분으로 제1마루에서는 4회 등장한다. 제1장단 제4~6박에서 이양교는 南(c')-林(b^b)-林(b^b)-姑(g)의 선율진행을 보이며 林(b^b)은 南(c')을 향해 조름목으로 짙은 상요성하였다. 정경태는 南(c')-南(c')-姑(g)-太(f)의 선율에서 南(c')을 아래로 폭넓게 떨어준 후에 姑(g)-太(f)로 하행하였다. 또 제3장단에서 2박 동안 각각 다른 요성을 하였고, 제6장단 제5박, 제9장단 제2박에서 각 1박씩 요성을 하였다. <매화가>에서 중심적인 요성에 해당하는 이 음은 언뜻 듣기에 南(c')로 들리나, 이양교는 스승인 이주환의 악보의 기록과는 달리 林(b^b)을 위로 격하게 떠는 것으로 인식하였고, 정경태는 南(c')을 아래로 격하게 떠는 것으로 인식하였다.¹¹¹⁾ <매화가>에서 이양교의 상요성하는 林(b^b)과 정경태의 하요성하는 南(c')이 다르다. 제3장단의 '봄철'에서와 같이 쪽 뺨은 음을 제외하고 대부분의 南(c')에서 요성을 해준다.

두 사람 중 한 사람만 요성을 사용하는 경우를 살펴보겠다.

110) 이양교의 악보에는 격음(꺾음)으로 표시하여 사용하였다. 그의 악보 범례에 전성(轉聲)은 정리되어 있지 않지만 악보에서 사용한 예가 있다. 본래 전성은 가야금, 거문고 등 현악기에서 파생된 용어이고, 격음은 성악이나 관악기에서 쓰는 용어로 불리는 명칭은 다르지만 이를 사람의 목소리로 표현했을 때에 현상은 같으므로 본질적으로 같은 것으로 보았다. 주로 짧은 음에서 전성을 한 후 상행진행을 할 때 나타난다.

111) <춘면곡>에서 요성이 가장 많이 나오는 '仲(a^b)/林(b^b)'의 음이 두 사람이 인식하는 음고가 달랐던 것과 같다.

㉔는 한 사람만 짚은 요성을 하는 부분이다. 제5장단 제5박에서 정경태는 본래 리듬대로 부르지 않고 南(c')을 한 음 아래로 짚은 하요성으로 떨어졌는데, 이양교는 南(c')-林(b^b)의 선율진행에서 ㄱ ㄴ의 리듬을 살려 부르고 南(c')을 요성하지 않았다. 제6장단 제2박에서는 이양교만 짚은 상요성으로 林(b^b)을 지켜 떨어졌다. 이양교는 악보대로 부르는 경향이 강하고, 정경태는 악보에 표기하였던 선율을 변형하여 부르는 경향이 있다.

㉕는 정경태가 세요성하는 경우이다. 제1장단과 제7장단의 종지 부분에서 이양교는 林(b^b)-姑(g), 정경태는 姑(g)-太(f)로 서로 다른 음으로 마무리한다. 이 중간 종지는 악곡의 분위기를 바꿔놓는 역할을 한다. 각각 들리는 음정 간격(즉, 이양교가 짚은 상요성을 하는 林(b^b)을 南(c')으로 볼 때)으로 이양교는 3울(장2도)-4울(단3도), 정경태는 6울(완전4도)-3울(장2도)의 선율진행을 보인다. 이 부분에서 정경태는 마지막 음인 太(f)에 세요성을 넣었다. 이는 평으로 내는 음보다 잔꾸밈이 많은 음을 선호하여, 악보로는 기보하지 않았지만 습관적인 세요성이 들어간 것으로 보인다. 제3장단 제6박에서 姑(g)를, 제4장단 제2박에서 南(c')을 세요성하였다.

㉖는 정경태가 평요성하는 경우이다. 제2장단 제10~11박 '에'가 'ㄱ-ㅣ'로 분화할 때 'ㅣ'에서 姑(g)를 평요성하였다. 姑(g)의 평요성은 이례적인 요성의 쓰임으로 정경태의 가창에서는 악보와 음고가 다르거나 표기하지 않은 요성의 사용이 많은 것을 살펴볼 수 있다.

제1마루의 요성의 쓰임을 정리하면, 평요성의 경우, 이양교는 太(f)에서 1회, 정경태는 汰(f'), 姑(g)에서도 각 1회 등장한다. 짚은 상요성은 이양교가 林(b^b)에서 총 5회, 하요성은 정경태가 南(c')에서 총 5회로 횟수는 같지만, 4번은 같은 위치에서 등장하고, 따로 각각 1회 등장하는데, 이는 정경태가 원래의 선율을 변형하여 부른 것에 해당한다. 세요성의 경우 정경태만 太(f), 南(c')에서 1회씩 보인다.

정경태가 요성하는 횟수가 많고 요성하는 음이 다양하나 그 쓰임에 변

칙이 쓰인 경우가 많다. 반면 이양교는 평요성, 짙은 상요성, 퇴요성 등이 정해진 음에서만 쓰이는 규칙적인 쓰임을 보였다. 이를 정리하면 아래 [표 27]과 같다.

[표 27] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<매화가> 제1마루)

가창자 요성	이양교						정경태							
	太	姑	林	南	潢	汰	계	太	姑	林	南	潢	汰	계
평요성						1	1	1					1	2
짙은 상요성			5				5							-
짙은 하요성							-			5				5
퇴요성					1		1					1		1
세요성							-	1	1		1			3
전성(轉聲)		2					2							-
계	-	2	5	-	1	1	9	1	2	-	6	1	1	11

(2) 제2마루의 요성

제2마루는 총 8장단으로, 선율은 첫 장단을 제외하고 제1장단과 같다. 太(f), 姑(g), 林(b^b), 南(c'), 潢(e'^b), 汰(f'), 淝(g')가 출현한다. 그러나 요성의 쓰임이 다소 차이를 보이는 부분이 있다.

[악보 42] 이양교와 정경태의 <매화가>에서 사용된 요성(제2마루)

이
정

9
예 잇 푸 | | | 여 었 드 은
예 씨 엿 피 | | | 여 었 드 은

11
이
정

가 - | 지 | | | 마 | | | 다
가 - | 지 | | | 마 | | | 다

13
이
정

푸 여 | | | | | | | | | |
뛰 여 | | | | | | | | | |

15
이
정

허 | | | | | 다 | | | | | 마 | | | | | 은
도 | | | | | 허 | | | | | 다 | | | | | 마 | | | | | 은

두 사람의 창에서 같은 위치에서 같은 시김새를 보이는 부분을 살펴보겠다.

[악보 42]의 ①는 汰(f')를 평요성 한 부분이다. 제14장단 첫 박에서 두 사람 모두 汰(f')를 평요성하였다. 이는 제1마루와 같다.

②는 이양교가 전성(轉聲)을 사용하는 부분이다. 제12장단 제1박, 제15장단 제1박에서 丿-ㄴ의 리듬으로 姑(g)-姑(g)를 노래할 때 3소박에서 강하게 쿡 격하게 소린 낸 다음 南(c')으로 4도 도약하였다. 정경태는 이

양교처럼 강하게 쿡 찍지는 않지만 힘을 실어 밀어 올려 같은 효과로 보았다.

같은 위치에서 다른 요성을 보이는 부분을 살펴보겠다.

㉔는 짙은 요성을 하는 부분이다. 제9장단 제5박, 제11장단 제1박, 제14장단 제5박, 제16장단 제2박에서 이양교가 林(b^b)을 南(c')로 올려 떠는 짙은 상요성을 하고, 정경태는 南(c')을 아래로 격하게 떠는 짙은 하요성을 하였다. 제1마루와 같은 위치에서 4회 출현한다.

한 사람만 요성을 하는 부분을 살펴보겠다.

㉕는 짙은 요성을 하는 경우이다. 제13장단 제5박에서 이양교가 南(c')-林(b^b)의 선율진행에서 J, J의 리듬을 살려 부르는 부분을 정경태는 南(c')을 짙은 하요성으로 떨어주었다. 이 부분은 제1마루와 같다. 제14장단 제3박에서 이양교는 林(b^b)을 짙은 상요성하였지만, 정경태는 이 부분을 평으로 내고 다음 음을 南(c')으로 변형시켜 짙은 하요성을 하였다. 이처럼 이양교는 악보의 내용과 크게 다르지 않게 준수하여 부르고, 정경태는 같은 리듬일지라도 변화를 추구하여 다양한 방식으로 부르고 퇴성보다는 요성을 선호하며 선율을 다양하게 변화시켜 즉흥성이 돋보이는 노래를 부르는 것을 살펴볼 수 있다.

㉖는 정경태가 세요성을 하는 부분이다. 제11장단 제5박에서 이양교는 潢(e'^b)을 높게 질러내다가 추성할 때, 정경태는 潢(e'^b)을 짧게 세요성하여 주었는데, 이 경우 추성을 요성으로 대체한 것을 볼 수 있다. 또 제12장단 제2박에서 정경태는 南(c')을 세요성하였고, 제4박에서 姑(g)를 세요성하였다. 이는 제1마루의 평요성과 달라 원래 요성하는 자리가 아니라 시가가 긴 음에 들어간 요성으로 볼 수 있다. 이처럼 정경태의 세요성은 음악이 전개될수록 자주 등장하는 경향을 보인다.

제2마루의 요성의 쓰임을 정리하면, 평요성의 경우 이양교는 太(f)에서 1회, 정경태는 潢(e'^b), 汰(f')에서 각 1회 등장하는데, 潢(e'^b)의 경우 추

성대신 요성을 한 것이다. 이양교의 짙은 상요성은 林(b^b)에서 총 5회, 정경태의 짙은 하요성은 南(c')에서 총 5회로, 그 횟수는 같지만 각각 1회는 서로 다른 위치에서 등장하였는데 이는 정경태가 원래의 선율을 변형하여 부른 것에 해당한다. 세요성의 경우 정경태만 사용하였고, 潢(e'^b), 南(c'), 姑(g)에서 1회씩 등장하는데 요성하는 음이 고정적이지 않아 유동적인 쓰임으로 보인다.

[표 28] 이양교와 정경태가 사용하는 요성<매화가> 제2마루

가창자 요성	이양교							정경태						
	太	姑	林	南	潢	汰	계	太	姑	林	南	潢	汰	계
평요성						1	1						1	2
짙은 상요성			5				5							-
짙은 하요성							-			5				5
세요성							-	1		1				2
전성(轉聲)		2					2							-
계	-	2	5	-	-	1	8	-	1	-	7	1	1	10

전반적으로 정경태의 요성이 사용하는 횟수가 많고 종류가 다양하다. 이양교는 평요성, 짙은 상요성이 정해진 음에서만 쓰이는 규칙적인 쓰임을 보인 반면, 정경태는 평요성, 세요성 등 그 쓰임이 유동적이고 변칙적인 경우가 있다. 이를 정리하면 아래 [표 28]과 같다.

(3) 제3마루의 요성

제3마루는 총8장단으로 제2마루와 선율이 완전히 일치하며, 太(f), 姑(g), 林(b^b), 南(c'), 潢(e'^b), 汰(f'), 澁(g')가 출현한다. 전반적으로 제2마루와 요성의 쓰임이 일치하나 약간의 차이를 보인다.

[악보 43] 이양교와 정경태의 <매화가>에서 사용된 요성(제3마루)

이
정
이
정
이
정
이
정

주 운 서
추 운 서

나 안 부 운 분 혀
하 안 부 운 분 혀

꾸 알 지
꺄 지

허 허 허 다 다 다 마
허 허 허 노 노 노 메

열 이
얼 이

니

마 아 알 지
마 아 알 지

은

라 아 아

같은 위치에 같은 요성이 쓰이는 부분을 살펴보겠다.

[악보 43]의 ㉠는 汰(f')를 평요성하는 부분이다. 제22장단 제1박에서 1회 출현하는데, 이 부분은 두 가창자 모두 세 마루에서 공통적으로 나타난다.

㉡는 전성(轉聲)을 사용하는 부분이다. 제20장단 제1박, 제23장단 제1박에서 ㄱ-ㄱ의 리듬으로 姑(g)-姑(g)를 노래할 때 3소박에서 강하게 ㄱ

격하게 소린 낸 다음 南(c')으로 4도 도약하였다. 정경태는 이양교에 비해 강하게 쿡 찍지는 않지만 힘을 실어 밀어올려 같은 효과로 보았다. 이는 제1,2마루와 같다.

같은 위치에서 다른 요성이 쓰이는 부분을 살펴보겠다.

㉔는 <매화가>의 핵심적인 요성, 즉 이양교가 林(b^b)에 대해 南(c')을 향해 치켜 떨고, 정경태가 南(c')을 격하게 떠는 부분이다. 제18장단 제5박, 제19장단 제1박, 제22장단 제5박, 제24장단 제2박은 제1마루, 제2마루와 같이 가창자별로 동일한 형태의 요성이 등장한다. 그중 제22장단 제3박은 정경태가 제1마루와 제2마루에서는 계속적으로 변화를 주었던 곳이다. 세 마루 모두 이양교는 제3박에 짙은 상요성으로 요성하여 일관된 방식으로 요성을 하지만 정경태는 요성하지 않거나 제4박의 음을 퇴성 대신 요성하여 변칙적으로 요성을 하는 모습을 보인다.

㉕는 한 사람만 짙은 요성을 보이는 부분이다. 제21장단 제5박에서 정경태가 南(c')을 짙은 하요성을 하는데 이는 이전 마루들과 같다.

㉖는 정경태가 평요성 사용하는 부분이다. 제20장단 제4박에서 정경태가 姑(g)를 평요성하는 것을 살펴볼 수 있는데, 이는 제2마루에서는 세요성으로 처리하였던 것을 조금 더 분명하게 평요성을 사용한 것이다. 평요성과 세요성은 변칙적으로 많이 사용한 것을 확인할 수 있다.

㉗는 정경태가 세요성을 사용하는 부분이다. 제18장단 제2박의 경우, 제2마루에서 평요성 한 것을 세요성 한 것이다. 제23장단 제1박에서는 이전에 쓰지 않았던 음에서 세요성하였다. 이를 통해 볼 때, 세요성이야말로 특별한 규칙 없이 관습적으로 사용하는 것으로 보인다.

<매화가> 제3마루에 나오는 요성의 종류를 출현음별로 정리하면, 평요성의 경우 이양교는 汰(f')에서 1회, 정경태는 姑(g), 汰(f')에서 각 1회 등장하는데, 姑(g)의 경우 이전 마루에서는 세요성하던 것이다. 이양교의 짙은 상요성은 林(b^b)에서 총 5회, 정경태의 짙은 하요성은 南(c')에서 총 6회로 등장하였는데, 5회의 경우 음의 위치가 같고, 정경태의 남은

1회는 정경태가 원래의 선율을 자신만의 선율로 바꿔 부르는 것에 해당한다. 세요성의 경우 정경태만 潢(e^b), 姑(g)에서 1회씩 등장하는데 요성을 하는 음과 위치가 고정적이지 않아 유동적인 쓰임으로 보인다. 이를 정리하면 아래 [표 29]와 같다.

[표 29] 이양교와 정경태가 사용하는 요성(<매화가> 제3마루)

가창자 요성	이양교							1정경태						
	太	姑	林	南	潢	汰	계	太	姑	林	南	潢	汰	계
평요성						1	1		1				1	2
짙은 상요성			5				5							-
짙은 하요성							-			6				6
세요성							-		1			1		2
전성(轉聲)		2					2							-
계	-	2	5	-	-	1	8	-	2	-	6	1	1	10

선율이 같은 제2마루와 제3마루의 요성 횟수는 가창자별로 같다. 그러나 이양교는 요성별 횟수와 요성이 쓰이는 음도 모두 같지만 정경태는 음에 해당하는 요성 횟수가 각기 다르다. 이를 통해 볼 때 이양교는 같은 선율을 부를 때는 변화하지 않고 있는 그대로 부르지만, 정경태는 같은 선율을 다변(多變)하여 부르는 것을 확인할 수 있다. 이것은 이양교가 교본과 같은 음악을 하고자 하였고, 정경태는 악보와 다른 즉흥적인 선율을 가감하여 즉흥적이고 자유로운 예술로서 음악을 하고자 하였던 것으로, 같은 음악에서 드러나는 이 같은 차이는 두 가창자가 추구하는 음악관의 차이에 따른 것으로 해석된다.

나) 추성 및 퇴성

<매화가>에서 사용되는 시김새로 추성, 퇴성, 겹퇴성이 있다.¹¹²⁾ 이양

112) 본고에서 사용하는 추·퇴성의 종류로는 음을 밀어 올리는 것을 ‘추성(ㄴ)’, 음을 밀어 올렸다가 다시 내려쳐 올리는(두 번 밀어 올리되 처음에는 천천히, 그 다음에는 빨리 밀어 올리는) 것을 ‘겹추성(선율로 표시)’, 음을 흘려 내리는 것을 ‘퇴성(ㄷ)’, 음을 흘려 내렸다가 다시 올려 쳐 내리는 것을 ‘겹퇴성(˘)’이 있다. 그밖에 요성과 퇴성이 함께 쓰이는 퇴요성은 요성에서 설명하였으므로 제외시켰다.

교와 정경태의 <매화가>에서 추성과 퇴성의 사용을 각 마루별로 선율진행과 함께 살펴보고 비교하겠다. 두 가창자의 창에서 같은 위치에 두 사람 모두 같은 시김새가 나오는 부분은 ○, 같은 위치에 다른 시김새가 나오는 부분은 □, 같은 위치에 한 사람만 시김새를 넣는 부분은 △로 표시하였다.

(1) 제1마루

제1마루는 총 7장단으로 이루어졌으며, 太(f), 姑(g), 林(b^b), 南(c'), 潢(e'^b), 汰(f'), 澁(g')가 출현한다. 제1마루에서는 두 가창자의 추·퇴성의 위치와 횟수가 대개 일치한다.

[악보 44] 이양교와 정경태의 <매화가>에 사용된 추성과 퇴성(제1마루)

[악보 44]의 ㉠는 潢(e^b)을 추성하는 부분이다. <매화가> 제1마루에서 추성은 제3장단 제4박, 제5박에서 潢(e^b)을 연속으로 밀어내었다가 姑(g)로 떨어지는 선율에서 2회 연속 등장하는데, 두 가창자 모두 같다. 하지만 정경태가 이 부분을 추성할 때 짧은 세요성처럼 들리기도 하여 깔끔한 추성은 아니라는 점에서 약간의 차이는 있다.

㉡는 潢(e^b)을 겹퇴성 하는 경우이다. 제6장단 제4박, 제7장단 제6박의 潢(e^b)-南(c')의 진행에서 潢(e^b)을 퇴성하다가 다시 올려쳐 내려오는 겹퇴성이 출현한다.

㉢는 澗(g')를 겹퇴성 하는 경우로 제7장단 제5박 澗(g')-汰(f')의 진행에서 동일하게 등장한다. 이 같은 겹퇴성은 <매화가>의 단순한 선율에

계면조의 흘러내리는 느낌에 장식적인 요소를 가미하여 시김새의 아름다움을 보여주는 부분이다.

한 사람만 시김새를 하는 부분을 살펴보겠다.

㉔는 정경태가 姑(g)를 겹퇴성 한 것이다. 제6장단 제6박에서 1회 출현하는 이 부분은 원래 林(b^b)-姑(g)로 진행하는 선율로, 이양교가 본래 대로 부르는 것을 정경태는 姑(g)-太(f)로 진행하였고, 음진행이 바뀔 때마다 姑(g)에서 겹퇴성이 자연스럽게 추가된 것으로 보인다.

제1마루의 추성과 퇴성의 쓰임을 정리하면, 두 가창자의 추성은 潢(e'^b)-潢(e'^b)-姑(g)의 선율에서 潢(e'^b)에 등장하며, 퇴성은 장식음과 함께 澗(g')-汰(f'), 潢(e'^b)-南(c')의 선율에서 澗(g')와 潢(e'^b)에서 함께 등장한다. 다른 위치에서 드러나는 시김새로 정경태는 姑(g)-太(f)의 선율진행에서 姑(g)를 겹퇴성 하였다.

(2) 제2마루

제2마루는 총 8장단으로 이루어졌으며, 太(f), 姑(g), 林(b^b), 南(c'), 潢(e'^b), 汰(f'), 澗(g')가 출현한다.

[악보 45] 이양교와 정경태의 <매화가>에 사용된 추성과 퇴성(제2마루)

추성의 경우부터 살펴보면, [악보 45]의 ㉠에서 두 사람의 창에서 같은 위치에서 등장하는 추성은 제11장단 제4박에서 潢(e^b)을 밀어내었다가 姑(g)로 떨어지는 곳에서 등장한다. 이는 이양교가 연속으로 潢(e^b)을 추성한 것과 달리, 정경태는 제6박은 추성하지 않아 차이를 보인다.

한 사람에게서만 등장하는 추성은 모두 이양교의 경우에 해당한다. ㉢인 제9장단 姑(g)-南(c')-潢(e^b)의 선율진행에서 南(c')에서 다음 음으로 진행할 때 등장한다. 또 ㉣부분인 제10장단에서 이양교는 潢(e^b)을 진성으로 길게 뻗어내다가 추성하지만, 정경태는 요성으로 처리하였다. 또 제11장단 제5박에서도 정경태는 潢(e^b)을 세요성을 하다가 추성을 생략하였다. 이처럼 정경태는 추성이 있는 자리에서 요성을 선호하는 양상을

보인다.

㉔은 퇴성한 뒤 본음-윗음-본음을 빠르게 소리 내는 장식음이 결합되어 사용되는 ‘겹퇴성’이다. 제1마루와 같이 제10장단 제3박 제15장단 제5박, 제6박 3회가 동일하게 나타난다. 하지만 ㉔부분인 제14장단에서 정경태가 ‘퇴성+장식음’ 대신 하요성을 사용하여 차이를 보인다. 또 ㉕부분인 제10장단, 제14장단 각 6박에서 정경태가 姑(g)-太(f)로 장단 종지를 할 때 姑(g)를 퇴성하여 주었다.

제2마루에서 추성과 퇴성의 쓰임을 정리하면, 추성은 潢(e'^b), 南(c')에서, 퇴성은 澁(g'), 姑(g)에서 쓰인다. 澁(g')는 퇴성+장식음에서 두 가창자 동일하게 1회씩 쓰였다. 潢(e'^b)은 추성과 퇴성+장식음을 쓰이는데, 추성의 경우 이양교가 2회 더 많이 쓰였고 이에 대하여 정경태는 요성으로 대체하였다. 南(c')는 이양교가 상행진행에서 추성으로 사용하였고, 姑(g)는 정경태만 퇴성으로 사용하였다. 이를 통해 보았을 때 추성과 퇴성은 이양교가 훨씬 선호하는 것으로 볼 수 있다. 그러나 ‘姑(g)-太(f)’의 특정 선율진행을 추구하여 이 경우 정경태는 ‘姑(g)’를 퇴성한다.

(3) 제3마루

제3마루는 총 8장단으로 이루어졌으며, 太(f), 姑(g), 林(b'^b), 南(c'), 潢(e'^b), 汰(f'), 澁(g')가 출현한다.

[악보 46] 이양교와 정경태의 <매화가>에 사용된 추성과 퇴성(제3마루)

The image displays a musical score for the piece '매화가' (The Plum Blossom) by Lee Yang-gyo and Jeong Gyeong-tae. It consists of four systems of music, each with a vocal line for '이' (Lee) and '정' (Jeong). The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. Red annotations highlight specific melodic features:

- (b)**: A red triangle highlights a melodic phrase in the first system, occurring in measures 17-18.
- (c)**: A red circle highlights a melodic phrase in the first system, occurring in measure 18.
- (f)**: A red triangle highlights a melodic phrase in the first system, occurring in measure 19.
- (a)**: A red circle highlights a melodic phrase in the second system, occurring in measure 19.
- (c)**: A red circle highlights a melodic phrase in the second system, occurring in measure 20.
- (e)**: A red triangle highlights a melodic phrase in the third system, occurring in measure 21.
- (f)**: A red triangle highlights a melodic phrase in the third system, occurring in measure 22.
- (c)**: A red circle highlights a melodic phrase in the fourth system, occurring in measure 23.
- (b)**: A red circle highlights a melodic phrase in the fourth system, occurring in measure 24.

같은 위치에서 같은 시김새가 나타나는 부분을 살펴보겠다.

①는 横(e^b)을 추성하는 것으로, 두 사람의 창에서 같은 위치에 출현한다. 제19장단 제4~6박에서 이양교가 横(e^b)을 두 번 연속 밀어 올렸다가 姑(g)로 하행할 때 정경태도 첫 번째 横(e^b)에서 추성하였다.

②는 横(e^b)을 겹퇴성 하는 부분이다. 제18장단 제4박, 제23장단 제6박의 横(e^b)-南(c')의 진행에서 横(e^b)을 퇴성하다가 다시 올려쳐 내려오는 겹퇴성이 출현한다.¹¹³⁾

113) 제1, 2마루와 동일하다.

㉔는 澁(g')를 겹퇴성 하는 부분으로 제23장단 제5박 澁(g')-汰(f')의 진행에서 출현한다.¹¹⁴⁾ 이 같은 겹퇴성은 <매화가>의 단순한 선율에 계면조의 흘러내리는 느낌에 장식적인 요소를 가미하여 시김새의 아름다움을 보여준다.

한 사람만 시김새를 하는 부분을 살펴보겠다.

㉕는 이양교만 추성하는 부분이다. 제19장단 제5박에서도 정경태는 潢(e'ᵇ)을 세요성을 하다가 추성을 생략하였다. 정경태는 潢(e'ᵇ)을 세요성을 하다가 추성을 생략하였다. 이처럼 정경태는 추성이 있는 자리에서 요성을 선호하는 양상을 보인다.

㉖는 정경태가 姑(g)를 퇴성한 것이다. 제18장단, 제22장단 각 6박에서 姑(g)-太(f)로 장단 종지를 할 때 姑(g)를 퇴성하여 주었다.¹¹⁵⁾

㉗는 제19장단 제5박 두 번째 潢(e'ᵇ)은 추성하지 않아 변형된 형태로 노래하였다.

제3마루에서 추성과 퇴성의 쓰임을 정리하면, 추성은 潢(e'ᵇ), 南(c')에서, 퇴성은 姑(g), 澁(g')에서 나타난다. 澁(g')는 겹퇴성에서 두 가창자 동일하게 1회씩 쓰였다. 潢(e'ᵇ)은 추성과 겹퇴성을 쓰이는데, 추성의 경우 이양교가 2회 더 많이 쓰였고, 이에 대하여 정경태는 요성으로 대체하였다. 겹퇴성의 경우, 이전 마루와 달리 정경태가 변형 대신 겹퇴성을 사용하여 두 사람의 쓰임이 같았다. 南(c')은 이양교가 상행진행에서 추성으로 사용하였고, 姑(g)는 정경태만 '姑(g)-太(f)'의 특정 선율진행을 추구하여 이 경우 퇴성으로 사용하였다. 전체적으로 이양교는 추성의 사용빈도가 높고, 겹퇴성은 두 사람이 동일하며, 정경태는 퇴성의 사용빈도가 높았다.

114) 제1, 2마루와 동일하다.

115) 이전 마루에서 정경태가 '겹퇴성' 대신 하요성을 사용하여 차이를 보인 부분이다.

2) <매화가>의 발성법

가) 속청의 사용

<매화가>는 潢(e'^b)도 속청으로 부르는 다른 가사 곡들과 달리 진성으로 부르는 潢(e'^b)이 많다. 시작할 때 비교적 높은 음인 潢(e'^b)으로 지속하는 음, 姑(g)-南(c')-潢(e'^b)의 상향진행에서 지속하는 음 潢(e'^b)은 진성으로 부른다. 그 외에는 潢(e'^b) 이상의 음은 모두 속청으로 부르는데 [표 30]과 같이 4개의 선율형으로 나눌 수 있다. 1번 南(c')-潢(e'^b)의 상향 선율진행, 2번 汰(f')의 지속과 潢(e'^b)-南(c') 선율진행, 3번 澁(g')-汰(f')-潢(e'^b)-南(c')의 선율 진행 등에서 潢(e'^b), 汰(f'), 澁(g')의 음은 모두 속청으로 부른다. 이는 이양교와 정경태 모두에 해당하나, 다만 [표 30]의 2번 선율형의 후반부를 정경태는 진성으로 부르는 경우가 많다. 음원에서 정경태 창 의 키(key)가 그다지 높지 않고(실음보다 단3도 낮음)이기도 하고, 정경태의 발성은 속청과 진성의 차이가 크지 않아 경계를 구별하기 어렵기 때문이다. 반면 이양교는 속청과 진성의 대비가 비교적 확실하다.

[표 30] <매화가>에서 속청이 등장하는 선율

연번	속청이 등장하는 선율형	속청 음
1		潢(e' ^b)
2		汰(f'), 潢(e' ^b)
3		澁(g'), 汰(f'), 潢(e' ^b)

나) 방울목의 사용

<매화가> 제1~3마루에서 방울목의 사용은 林(b^b)을 짙은 상요성 하는 자리에서 나타난다. 제1마루 제2장단 제5박, 제2마루에서는 제10장단 제5박, 제14장단 제5박, 제16장단 제2박과 이와 같은 선율을 가진 제3마루 제18장단 제5박, 제22장단 제5박, 제24장단 제2박의 임에서 음을 시작하는 부분에 방울목을 넣어 불렀다. 이 부분은 모두 南(c')-林(b^b)의 선율진행에서 출현하며, 林(b^b)을 짙은 상요성 할 때 시작하는 음을 떨어지지 않게 하기위해 쓴 것으로 보인다.

[악보 47] <매화가> 제1~3마루에서 사용된 방울목(제9~10, 13~16, 17~18, 21~23장단)

The image displays two systems of musical notation for the song '매화가' (The Plum Blossom). Each system consists of a vocal line (top) and an accompaniment line (bottom), both in 4/8 time and B-flat major. The first system is for the first stanza, with lyrics '매 화 | | | | | 야 |'. The second system is for the second stanza, with lyrics '예 잇 푸 | | | | | 여 | | | | | 었 드 은'. In both systems, the bell notes (E-flat) at the end of phrases are circled in red and marked with a wavy line, indicating the use of the 'bell note' (방울목) technique. The accompaniment lines feature various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

만 선택적으로 사용했음을 확인할 수 있다.

V. 결론

본고에서는 가사 장르의 시김새의 특징을 살펴보기 위하여 최근의 시기까지 전승되어 오는 이양교와 정경태가 부르는 가사 음악을 살펴보고 시김새를 통하여 드러나는 가사 음악의 특징과 가창자의 개성을 살펴보았다. 가사(歌詞)는 역사적으로 오랜 역사를 지니고 있지만 음악적 정체성을 갖고 장르로서 자리매김한 것은 비교적 최근의 일이다. 본고의 연구대상인 <춘면곡>은 문헌에 등장하는 구체적인 기록만으로도 250년을 거슬러가는 긴 역사를 갖고 있으며 신춘면곡과 구춘면곡을 나눌 만큼 많은 변모를 거쳤으며, <매화가>도 후반부 부분이 첨가되었다. 조선후기 시정의 풍류음악으로 향유되었을 뿐만 아니라 평민들의 애창가요로서 소비되었던 역사적 배경으로 인하여 다양한 계층이 추구한 음악 스타일이 한 곡조 안에 스며들면서 음악적으로 복잡한 특징을 지니게 되었다.

가사는 정가 장르라고는 하나 민속악의 영향을 많이 받아서 다양한 시김새를 볼 수 있는 음악이다. 시김새는 선율이 부각되는 한국음악의 특징을 단적으로 보여주는 요소로서, 장르마다 지니고 있는 시김새가 다르며, 가창자의 음악성을 보여주기도 한다. 골격 선율에 장식음과 효과음을 통해 음악을 풍부하게 만들어주기 때문이다. 따라서 정가 장르 중에서도 가사에서 가창자의 특징이 두드러져 보인다. 악조나 장르조차 명확하지 않았던 가사 음악의 특징을 장식음, 창법, 발성법의 의미를 모두 포괄하고 있는 시김새 개념의 재고와 함께 <춘면곡>과 <매화가>의 음악적 특징을 분석해보았다.

오늘날 가사 음악을 전승하는 구도를 살펴보면, 1세대(1910~1930년대)에 일제강점기 이왕직아악부원양성소와 권번을 통해 가사를 비롯한 정가 가창자가 양성되었고, 국가무형문화재 지정과 국립국악원의 설립을 통해 전승의 토대를 닦은 2세대(1940~1975년)를 거쳐, 3세대(1975~2019년)에는 이양교와 정경태의 두 국가무형문화재 가사 예능보유자를 중심으로 전승체계를 갖추고 있다. 두 가창자는 가사로 동시대를 풍미하고, 동일한 전승계보를 잇고 있음에도 불구하고 다소 다른 음악적 특징

을 보여주었다.

첫째, 마루 구분을 살펴보면, <춘면곡>의 경우, 이양교는 종지선율에 따라 마루구분을 하고, 정경태는 시의 사설구조에 따라 마루구분을 한다. 또 이양교는 전승이 끊겨 불창하는 부분을 억지로 창조하는 것을 지양하였으나, 정경태는 원래 가창하던 전통을 지키기 위해 시만 남아 선율이 전하지 않는 부분에 기존 선율을 붙여 가창하였다. <매화가>는 선율이 반복되는 단순한 구조로 마루구분이 일치한다.

둘째, 시김새를 살펴보면, <춘면곡>에서 이양교는 평요성, 상요성, 하요성, 짙은 상요성, 퇴요성, 전성(轉聲) 등을 사용하고, 정경태는 평요성, 상요성, 하요성, 짙은 상요성, 짙은 하요성, 세요성 등을 사용한다. 평요성 사용 시, 이양교는 음을 쪽 뺐었다가 요성하는 반면, 정경태는 처음부터 요성하거나 세요성을 많이 사용한다. 또 이양교는 伸(ab)에서 목을 줄라 짙은 상요성을 하였고, 정경태는 林(bb)에서 짙은 하요성을 사용하였는데, 요성하는 방식과 방향이 다소 다르나 같은 종류의 요성을 개성대로 사용한 것으로 보인다. <매화가>에서는 이양교가 林(bb)을 짙은 상요성할 때, 정경태는 南(c')을 짙은 하요성하였다.

또 <춘면곡>에서 이양교는 비교적 추성과 겹추성을 많이 사용하고, 無(db)에서 퇴성을 사용하지 않아 우조적인 느낌을 준다. 정경태는 추성을 비교적 적게 사용하고 겹추성은 선율을 변형하여 사용한다. 無(db)에서 퇴성하는 선율이 계면조적인 느낌을 준다. <매화가>는 빠른 곡이므로 겹추성이 나타나지 않는다.

셋째, 발성법을 살펴보면, 이양교는 속청과 진성의 대비가 뚜렷한 반면 정경태는 속청으로 불러야하는 경우에도 진성으로 부르는 경우가 많았다. 이양교는 속청과 진성의 순간적인 대비로 효과음을 주는 방울목을 자주 사용하고, 정경태는 본인의 음악이론인 율려상조법과 목의 기교를 사용하여 후두를 떼었다 붙이는 끊어 부치는 장식음을 자주 사용한다.

이상을 종합하여 볼 때, 이양교의 <춘면곡>은 곳곳하고 강하며, 시김새를 음에 따라 정확하게 사용하는 반면, 정경태의 <춘면곡>은 장식음적인 시김새가 많고 선율이 다변화하여 화려하다. <매화가>에서는 중간

종지의 골격 선율을 악보대로 ‘南(c’)-林(b b)-姑(g)’로 부르는 반면, 정경태는 ‘南(c’)-姑(g)-太(f)’로 불러 민속악적인 느낌이 더 강하다. 이를 통해 볼 때, 이양교가 악보대로 노래하며, 동일한 선율을 동일한 시김새로 불러 교본 같은 음악을 추구한 반면, 정경태는 악보에 표시하지 않은 시김새나 시가나 음정이 불명확한 장식음을 자주 사용하고, 동일한 선율을 다변화 하게 불러 자유롭고 창조적인 음악을 추구한 것으로 보았다.

이양교와 정경태의 가사 음악은 본질적으로 같은 선율을 노래하지만 시김새와 발성을 통해 자기만의 스타일을 뚜렷하게 드러내어 전통의 창조적 계승의 사례로 볼 수 있다. 두 가창자의 음악은 우리가 전승해 나가는 가사 음악의 문화적 전형은 가창자 개인의 음악관과 음악성에 따라 달리 고수될 수 있음을 보여준다.

참고문헌

1. 악보집

- 김기수. 『정가집』, 은하출판사, 1983.
이양교·황규남. 『십이가사전』, 광명당, 1998.
이주환. 『가사보』, 국립국악원, 1966.
장사훈. 『전창십이가사』, 서울대학교출판부, 1980.
정경태. 『가사보』, 정경태전수소, 1979.

2. 단행본

- 국립무형유산원. 『(국가무형문화재 제41호 가사) 이양교 12가사를 완성하다』, 국가무형문화재 전승자 구술자서전 15, 2017.
국립문화재연구소. 『중요무형문화재 제41호 가사』, 민속원, 2008.
김은희. 『조선후기 가창문학의 존재양상』, 보고서, 2005.
서한범. 『국악통론』, 태림출판사, 1995, 60쪽.
신경숙. 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994.
심재완. 『시조의 문헌적 연구』, 세종문화사, 1972.
이능우. 『가사문학론』, 일지사, 1987.
임재욱. 『가사 문학과 음악: 노래로 부른 가사의 전통과 연원』, 보고서, 2013
장사훈. 『십이가사』, 문화재관리국, 1970;
_____. 『국악총론』, 정음사, 1976.
_____. 『국악대사전』, 세광음악출판사, 1995.
_____. 『최신 국악총론』, 세광음악출판사, 1992.
_____. 『한국전통음악의 연구』, 보진재, 1975.
_____. 『하규일·임기준 전창 십이가사』, 서울대학교 출판부, 1980.
정경태. 『반주문제집』, 대한정악회 간행

3. 논문

- 권도희. 「19세기 풍류방의 성3격」, 『선화김정자교수화갑기념음악학논문집』, 동간행위원회, 2002.
권오성. 「춘면곡의 악곡형성」, 서울대학교 석사학위, 1966.
김민정. 「12가사의 파생관계에 관한 연구:상사별곡과 처사가양양가를 중심

- 으로], 서울대학교 석사학위논문, 2004.
- 김우진. 「거문고 정악곡의 전성에 관한 연구-기능적인 면을 중심으로-」, 『한국음악연구』 제16집, 1986.
- _____. 「한국 근대 음악가의 음악사적 업적 조명」, 『한국음악사학보』 제47집, 한국음악사학회, 2011.
- _____. 「소남 가곡의 전승과 의의」, 『한국음악연구』, 한국국악학회, 2013.
- 김은희. 「12가사의 문화적 기반과 양식적 특성」, 성균관대학교 박사학위논문, 2001.
- _____. 「춘면곡 연구」, 『어문연구』 제29집, 어문연구학회, 2001.
- _____. 「12가사의 문화적 기반과 양식적 특성」, 성균관대학교 박사학위논문, 2002.
- 김창곤. 「춘면곡 재고」, 『소암 권오성박사화갑기념 음악학논총』, 소암권오성박사화갑기념 논문집간행위원회, 2000.
- _____. 「12가사의 악곡 형성과 장르적 특징」, 서울대학교 박사학위논문, 2006.
- 김학성. 「잡가의 생성기반과 사설류음의 원리」, 『세종학연구』 제12·13호, 세종대왕기념사업회, 1998.
- _____. 「18-19세기 예술사의 구도와 시가의 미학적 전환」, 『한국시가연구』 제11집, 한국시가학회, 2002.
- _____. 「가사의 본질과 담론 특성」, 『한국문학논총』 제27집, 한국문학회, 2001.
- _____. 「가사의 정체성과 담론 특성」, 『한국 고전 시가의 정체성』, 성대대동문화연구원, 2002.
- 문 현. 「현행 가곡, 가사, 시조의 창법 연구-요성을 중심으로」, 『한국음악연구』 제25집, 1997
- _____. 「가사음악에 대하여」, 『음악으로 알아보는 시조』, 민속원, 2004.
- 박연호. 「조선후기 가사의 장르적 특성」, 『한국시가연구』 제13집, 한국시가학회, 2003.
- 성무경. 「18~19세기 음악환경의 변화와 가사의 가창 전승」, 『한국시가연구』 제11집, 한국시가학회, 2002.
- _____. 「가사의 가창 전승과 ‘착간(錯簡)’ 현상」, 『가사의 시학과 장르실현』, 보고사, 2000.
- 손수림. 「『삼죽금보』 중 ‘매화곡’과 현행 ‘매화가’ 1마루의 선율 비교

- 분석」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 송규정. 「竹枝詞의 音樂的 特性 研究: 창법특성을 중심으로」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2002.
- 송은하. 「죽지사의 선율 및 시김새 비교 연구 :하규일, 이주환, 김월하를 중심으로」, 용인대학교 석사학위논문, 2010.
- 송성범. 「12가사의 악곡형식 연구」, 한양대학교 석사학위논문, 1996.
- 송정숙. 「12가사 연구」, 부산대학교대학원 석사학위 논문, 1982.
- 송지원. 「가곡의 존재 양상을 보는 지평 확장을 위한 담론」, 한국학논집, 계명대학교 한국학연구원, 2014.
- 신대철. 「삼죽금보의 가사-춘면곡, 상사별곡, 황계사에 대하여」, 서울대학교 석사학위논문, 1981.
- 윤영해. 「12가사의 요성-어부사-춘면곡-죽지사를 중심으로-」, 서울대학교 석사학위논문, 2002.
- 윤제천. 「12가사 연구」, 중앙대학교 석사학위논문, 1958.
- 이보형. 「한국음악의 ‘시김새’ 연구방법론 시론: 민속음악을 중심으로」, 『음악논단』 제13집, 한양대학교 음악연구소, 한양대학교, 1999.
- 이상주. 「춘면곡과 그 작자- <남유록>의 기록을 통해서-」, 『우봉정종봉박사 화갑기념논문집』, 세화, 1990.
- 이성천. 「가사의 종지형」, 서울대학교대학원, 1967.
- 이정민. 「12가사의 음악형식」, 『한국음악산고』 창간호, 한양대학교, 1989.
- 임재욱. 「12가사의 연원 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2007.
- _____. 「가사의 형태와 향유방식 변화의 관련 양상 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1998.
- _____. 「가사의 가창 전통과 부분창의 가능성」, 『한국시가연구』 제16집, 한국시가학회, 2007.
- 임미선. 「19세기말 서도기생의 가창곡과 가창방식」, 『선화김정자교수 화갑기념 음악학논총』, 선화김정자교수 화갑기념 논문집간행위원회, 2002.
- 장사훈. 「12가사의 음악적 특징」, 『한국전통음악연구』, 보진재, 1975.
- 전지영. 「가사와 잡가의 발전과정에 대한 재고찰」, 『한국음악연구』 제35집, 한국국악학회, 2004.
- 최 순. 「현행 12가사에 대한 음악적 고찰」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1979.

4. 음원

이양교. 중요무형문화재 제41호 가사, 지구레코드, 1992.

이주환. 이주환선생 30주기 추모기념음반 <이주환 가곡. 가사>, 아트코리아(AKCD-0015).

정경태. 인간문화재41호(가사보유자) 석암 정경태 창 시조와 가사, 중요무형문화재41호전수소 발행, 대한시우회 제작.

5. 팸플렛

석암문화재단 설립을 위한 <석암시서화예전집>, 석암문화재단기념사업회, 1985.

<제8회 방일영국악상 수상자 정경태>, 2001.11.16.

6. 인터뷰

문현. 2020년 8월 29일, 서울시 성동구 옥수동

석정숙. 2020년 8월 27일, 서울시 광진구 자양동

이준아. 2020년 5월, 11월 14일, 이준아가사전수소(서울시 강남구 개포동)

Abstract

A Study on the *Gasa*'s Musical Feature(*Sigimsae*) Comparative of *Lee* *Yanggyo* and *Jeong Gyeongtae* - Based on <*Chunmyeongok*> and <*Maehwaga*> among 12*Gasa* -

Kim Eunji

Major in Korean Musicology

Department of Music

The Graduate School

Seoul National University

Gasa is a traditional vocal music that sings long lyrics with the metrical pattern. In the 18th century, it had been settled down in the *Pungryubang* culture of the upper and middle class where a music lover had used to enjoy the music. In the 19th century, it was performed as the entertainment culture of common people. In the end, 12*Gasa* was formed in the 20th century. Complexity and ambiguity of *Gasa*, which are not clear in genres and a musical tone(key and mode), are the characteristics of *Gasa* music and also are factor that reveal the musical personality of a singer. This study considered the characteristics of *Gasa* music by analyzing *Sigimsae* and vocalization method of *Lee Yanggyo* and

Jeong Gyeongtae, focusing on the <*Chunmyeongok*> and the <*Maehwaga*>.

Today's transmission of Gasa music has its start in the training center of the Leewangjik-Aakbu which had inherited the court music tradition during the Japanese colonial period. After the foundation of transmission of traditional music was laid through the designation of national intangible cultural heritage and the establishment of the National Gugak Center, Lee Yanggyo and Jeong Gyeongtae were recognized as a holder of the Intangible Cultural Heritage in 1975. They enjoyed the same period with Gasa music but show some different musical characteristics despite the fact that they have the same line of succession.

First, looking at the method of dividing a verse(called in Korean *Maru*) in the case of <*Chunmyeongok*>, *Lee* is divided into the verse according to a cadence melody, and *Jeong* is divided into the verse according to lyric structure. In addition, *Lee Yanggyo* avoided forcibly creating the melody of the part where the tradition was cut off, but *Jeong Gyeongtae* sang the part combining the existing melody in the song to protect the tradition of singing the whole part. <*Maehwaga*> has a simple structure with repeated melodies, and the division of a verse is consistent.

Second, looking at the *sigimsae* that is the musical functions or expressions given to a certain note in melody progression, in <*Chunmyeongok*>, *Lee* used plain vibration, upper vibration, lower vibration, deep upper vibration, *Jeonsung* which is a short and strong shake. *Jeong* used plain vibration, upper vibration, lower vibration, deep upper vibration, deep lower vibration, weak vibration. *Lee's* deep upper vibration was used in a^b, *Jeong's* deep lower vibration did in b^b, which is somewhat different in the

way of tightening his vocal cords and heading direction, but it seems that the same type of vibration. When using the plain vibration, *Lee* stretched out the note and vibrated it in the end, but *Jeong* vibrated the note from the beginning.

In <*Maehwaga*>, *Lee* used plain vibration, upper vibration, deep upper vibration, flowing down vibration, rolling sound, and *Jeong* used plain vibration, deep upper vibration, flowing down vibration, rolling sound. All of two used the deep upper vibration in b^b. Also, *Lee* used pushing up or double-pushing up the note much more than *Jeong* did, but used flowing down the note d^b less than *Jeong* did.

Third, looking at the vocalization method, *Lee* had a relatively clear contrast between false voice(falsetto) and true voice, and used frequently *Bangulmok* making a sound roundly like rolling a small bell, but *Jeong* doesn't prefer to use false voice and uses *Bangulmok*. *Jeong* often uses a decorative sound of taking on and off his larynx.

Key Words : *Gasa*, *Sigimsae*, *Chunmyeongok*, *Maehwaga*, musical feature, *Lee Yanggyo*, *Jeong Kyeongtae*

Student Number : 2016-26125

부록 목차

[부록 1] 이양교 <춘면곡> 정간보	168
[부록 2] 정경태 <춘면곡> 정간보	171
[부록 3] 정경태 <춘면곡> 선율선보	175
[부록 4] 이양교 <매화가> 정간보	178
[부록 5] 정경태 <매화가> 정간보	183
[부록 6] 정경태 <매화가> 선율선보	187
[부록 7] 이양교와 정경태 <춘면곡> 비교 악보	189
[부록 8] 이양교와 정경태 <매화가> 비교 악보	199

[부록 3] 정경태의 <춘면곡> 선율선보

春眠曲

一拍二秒

Handwritten musical score for a piece titled '清歌' (Seongga). The score is written on ten staves, each with a title and musical notation. The titles are: 一曲으로 (One Song), 春恨은 (Spring Sorrow), 자아내니 (I feel), 雲雨 (Cloud and Rain), 陽春上巳 (Yangchun Sangsi), 楚辭도 (Chu Ci too), 多情과다 (More feelings than), 사랑도 (Love too), 곳이없고 (No place), and 緣分도 갈수록 (Fate too). Each staff contains a melodic line with Korean lyrics and a rhythmic line with numbers (e.g., 5, 4, 3, 2, 1) and symbols (e.g., ♯, ♭, 5/4, 3/4) indicating pitch and rhythm. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a piece titled '이슬과 이슬소리' (Dew and Dew Sound). The score is written on five staves with titles: 비길데 손러었다 (No one can compare to the sound), 어화 버물어 (Awa Bureomeo), and 버물도 버물나라 (Bureomdo Bureomnara). The notation is similar to the first page, with melodic lines, Korean lyrics, and rhythmic numbers. Below the staves is a large grid of symbols (circles with numbers) and a list of Korean characters and words corresponding to the notes. The list includes: ① 所 (所), ② 處 (處), ③ 處 (處), ④ 處 (處), ⑤ 處 (處), ⑥ 處 (處), ⑦ 處 (處), ⑧ 處 (處), ⑨ 處 (處), ⑩ 處 (處), ⑪ 處 (處), ⑫ 處 (處), ⑬ 處 (處), ⑭ 處 (處), ⑮ 處 (處), ⑯ 處 (處), ⑰ 處 (處), ⑱ 處 (處), ⑲ 處 (處), ⑳ 處 (處), ㉑ 處 (處), ㉒ 處 (處), ㉓ 處 (處), ㉔ 處 (處), ㉕ 處 (處), ㉖ 處 (處), ㉗ 處 (處), ㉘ 處 (處), ㉙ 處 (處), ㉚ 處 (處), ㉛ 處 (處), ㉜ 處 (處), ㉝ 處 (處), ㉞ 處 (處), ㉟ 處 (處), ㊱ 處 (處), ㊲ 處 (處), ㊳ 處 (處), ㊴ 處 (處), ㊵ 處 (處), ㊶ 處 (處), ㊷ 處 (處), ㊸ 處 (處), ㊹ 處 (處), ㊺ 處 (處), ㊻ 處 (處), ㊼ 處 (處), ㊽ 處 (處), ㊾ 處 (處), ㊿ 處 (處).

5
이 옥 차으 아 타 흐아 타 타
정 주 옥 차 타 아 - 아 타

6
이 아 타 타 타 타 아 아 아 흐 아 앙 흐 울
정 아 타 타 타 타 으 아 아 아 흐 아 앙 으 울

7
이 바 으 아 안 가 이 | |
정 바 으 아 타 안 가 | | | |

8
이 히 어 기 기 흐어 니
정 히 으 어 으 으 니

13

이 가 타 타 타 타 타 느 흐으 - - - 은

정 가 타 타 타 타 느 - - - - - 은

14

이 나 으 아 브 이 히 이 르 흐을 ,

정 나 타 타 타 브 | | | | 르 - 을

15

이 머 흐 - 기 기 어 무 - - -

정 머 으 어 어 히어 무 T T

16

이 느 - - - 은 듯

정 느 - - - 은 듯

3

17

이

아

정

아

안 류 우³ T T T T T

18

이

느 - - 은

정

T 느 - 은

19

이

으 이 으 - 이

정

으 이 | 으 이

20

이

히 이 흠 이 여 이

정

하 아 흐 아 으 아 여 이

21
이 서 귀 영 그 이
정 서 귀 영 그 이

22
이 이 인 나 이 르 을
정 인 나 이 르 을

23
이 락 이 위 - 었
정 락 이 위 으 어

24
이 서 귀 귀 이 라
정 서 이 이 라

4

이 25

정 25

4 차 타 타 양 저 기 기 기

이 26

정 26

차 타 타 어 언 어 이 이 히 이

이 27

정 27

드 -- -- 음 고 노 이 인 디 일 고 이 히 인

이 28

정 28

수 T T T 르 -- -- -- 을 수 T T T 을 으 -- -- -- 을

이 29

정 29

이 이 이 이 사 사 타 타 히 어

이 30

정 30

아 타 타 타 암 바 이 이 아 암 바 이

31
이
정
32
이
정
33
이
정
34
이
정
35
이
정
36
이
정

머 허어 어 기 으 - - - 은
 머 허어 어 기 으 은
 후 트 트 트 트 트 어 기 이
 후 우 기 으 어 기 -
 호 그 그 그 그 타 으 아 아 으 아 타 타
 하 타 타 타 타 아 흐 아 타 야 타 타
 아 타 타 타 아 흐 아 으 여 여
 미 | | | 이 치 | | | 인
 이 | | | 이 치 | | | 인
 흐 - - - 응 읊
 흐 - - - 응 읊

42

이

정

아

아

43

이

정

그 음 퍼 커 커 연

그 음 퍼 연

44

이

정

으 로 우 오 고

으 로 우 오 고

45

이

정

야 으 아 유 우

야 으 아 유 우

46

이

정

우 워 언 으 을

우 워 언 으 을

42

이

정

아

아

43

이

정

그 음 퍼 커 커 연

그 음 퍼 연

44

이

정

으 로 우 오 고

으 로 우 오 고

45

이

정

야 으 아 유 우

야 으 아 유 우

46

이

정

우 워 언 으 을

우 워 언 으 을

