

한국 민속 예술 사전

음악



한국 민속 예술 사전

음악

Encyclopedia of Korean
Folk Arts

Folk Music
Nongak

한국 민속 예술 사전

음악

한국민속 예술사전

Encyclopedia of Korean Folk Arts

음악
Folk Music

발행일

2016년 12월 9일

발행

국립민속박물관
서울시 종로구 삼청로 37
전화 02. 3704. 3221

발행인

천진기

총괄

이관호

기획

강경표

편수원

백민영, 은현정, 변혜민, 이사빈, 김혜영

윤문·교열

도서출판 평사리

디자인·제작

(주)디자인인트로 / www.gointro.com

발간등록번호

11-1371036-000239-01

ISBN

978-89-289-0151-7 94080 : 비매품
978-89-92128-58-2 (세트)



이 도서의 국립중앙도서관 출판시도서목록(CIP)은
서지정보유통지원시스템 홈페이지(<http://seoji.nl.go.kr>)와
국가자료공동목록시스템(<http://www.nl.go.kr/kalisnet>)에서 이용하실 수 있습니다.
(CIP제어번호: CIP2016031541)

한국 민속 예술 사전

음악

발간사

국립민속박물관에서는 한국민속학의 정체성 확립과 학술연구의 기초 자료 제공, 민속문화에 대한 대국민적 관심환기와 저변확대를 위하여 한국민속대백과사전을 편찬해오고 있습니다.

올해는 그 다섯 번째 주제인 <한국민속예술사전>의 '음악·농악·무용·민화 편' 사전을 발간하게 되었습니다. 본 사전에서는 우리 민족의 생활 속에서 발생하여 전승되어 내려온 민속예술에 대해서 체계적이고 종합적으로 정리, 해설하였습니다.

그동안 국립민속박물관은 2002년부터 시작된 사전편찬 사업을 통해 이미 <한국 세시풍속사전>, <한국민속신앙사전>, <한국민속문학사전>, <한국일생의례사전>을 발간함으로써 명실공히 한국의 민속을 집대성한 《한국민속대백과사전》으로서의 면모를 갖추어 나가고 있습니다.

아울러 앞으로 발간될 <한국의식주생활사전>, <한국생업기술사전> 그리고 <한국민속사회사전>까지 이 모두가 지금까지의 한국 민속학 연구 성과를 집대성 하는 계기일 뿐 아니라, 새로운 관심과 연구를 촉진하는 또 다른 창조의 장이 될 것으로 생각합니다.

끝으로 바쁘신 와중에도 본 사전의 발간을 위해 애써주신 집필자, 자문위원, 감수위원 선생님들께 감사의 말씀을 드립니다. 또한 자료를 제공해 주신 관계 기관과 사전이 나오기까지 많은 노력을 기울인 사전편찬팀, 그리고 관심을 갖고 도움을 주신 우리 관 직원들께 고마운 마음을 전합니다.

2016년 12월 9일

국립민속박물관장

천진기

발간개요

국립민속박물관의 《한국민속대백과사전》은 민속을 크게 8개의 주제로 나누어 연차적으로 진행하고 있다. 제1주제인 〈한국세시풍속사전〉전5권을 2002년부터 2007년에 걸쳐 발간하였고, 2009년부터 제2주제인 〈한국민속신앙사전〉편찬사업을 시작하였다. 2009년에 ‘무속신앙편’(1·2권), 2010년에 ‘마을신앙편’(1·2권), 2011년에 ‘가정신앙편’(1·2권)을 발간하였다. 2012년에 제3주제인 〈한국민속문학사전〉 편찬사업을 시작하여 같은 해 ‘설화편’(1·2권), 2013년에 ‘민요편’과 ‘판소리편’을 발간하였다. 2014년에는 제4주제인 〈한국일생의례사전〉(1·2권)을 발간하였고, 2015년에는 제5주제인 〈한국민속예술사전〉편찬사업을 시작하여 ‘민속극편’과 ‘민속놀이편’을 발간하였다. 올해는 제5주제를 완성 짓는 〈한국민속예술사전〉 ‘음악·농악·무용·민화편’을 발간하게 되었다.

이번에 발간한 〈한국민속예술사전〉 ‘음악·농악편’의 음악분야는 표제어 240항목, 원고 3,200여 매, 사진 100여장, 농악분야는 표제어 92항목, 원고 2,100여 매, 사진 100여장으로 구성하였다. 사진자료는 집필자로부터 이용권을 구입한 사진과 국립민속박물관 소장사진, 타 기관에서 제공한 사진을 적절히 활용하였다.

이 사전은 관내·관외의 민속음악·농악 분야 전문가들로 구성된 자문위원단으로부터 사전편찬팀에서 선정한 표제어의 적합성을 검증 받았고, 여기에서 빠진 중요한 표제어를 추천 받는 등의 도움을 받았다. 또한 민속음악 분야를 전공한 36명의 연구자와 농악분야를 전공한 16명의 연구자가 원고를 집필하였다.

수합한 원고는 사전편찬팀의 검수를 받은 후 전문가의 교정·교열·윤문을 거쳤다. 최종 원고는 각 분야에서 출중한 연구업적을 쌓은 외부 학자의 감수를 거쳤으며 감수위원단이 문제점을 제기한 원고는 수정·보완 하여 사전의 신뢰성과 권위를 높이기 위해 노력했다.

이 사전은 민속음악을 크게 민요, 잡가, 선소리, 판소리, 병창, 산조, 종교음악으로 구분하였고, 농악을 농악명, 편성, 소도구, 장단, 놀이, 판굿, 진풀이, 용어로 구분하였다.

사전은 발간사와 발간개요, 일러두기와 목차, 그리고 본문과 색인으로 구성하였다. 표제어 배열은 가나다순으로 하였으며, 집필자란을 마련하여 필자별 표제어를 찾을 수 있도록 하였다.

일러두기

사전의 전체 구성
<p><한국민속예술사전>은 음악·농악, 무용·민화 편으로 구성되어 있다.</p>
표제어 선정 및 범주
<ol style="list-style-type: none">표제어는 <한국민속예술사전>에 독립항목으로 배열되는 단어를 말한다. 표제어는 관내 외 자문회의를 통해 그 방향과 범위를 설정하여 선정하였다. 민속음악 표제어는 민요, 잡가, 선소리, 판소리, 병창, 산조, 종교음악(범패·무악)의 범주로 나누어 선정하였다. 세부 악곡명은 한국가창대계(이창배, 1976)를 근거로 추출하였으며, 이 밖에도 국가 무형문화재나 시도무형문화재로 지정되었거나 <한국민속대백과사전>, <한국민족문화대백과> 등에 실린 악곡도 표제어로 선정하였다. 농악 표제어는 농악명, 편성, 소도구, 장단, 놀이, 판굿, 진풀이의 범주로 나누어 선정하였으며, 국가무형문화재와 시도무형문화재로 선정하였다. 이 사전에서 사용되는 표제어는 학계에서 일반적으로 통용되는 명칭을 따랐다.

표제어 배열 및 목차
<ol style="list-style-type: none">본문에서의 표제어 배열은 가나다순으로 하였다. 분야별로 중복되는 성격이 있는 것은 하나의 대표 표제어로 통합 서술하였으며, 하위 항목은 일람표를 만들어 따로 표기하였다.

가표제어
<p>주표제어와 거의 대등하게 불리는 이칭을 가표제어로 선정하였다. 가표제어도 목차에 같이 제시하였다. 가표제어와 관련된 표제어 쪽수를 제시하여 사전 이용자의 검색 접근성을 향상 시켰다.</p>

표기방법
<p>맞춤법과 표기법은 기본적으로 현행교육과학기술부 규정 ‘한글맞춤법통일안(1989년 3월 1일부터 시행)’과 국립국어원에서 발간한 ‘표준국어대사전(1990년 10월 발간)’을 따랐다.</p>

사진과 자료
<p>사진, 도표, 삽화 등 내용을 설명하는 데 도움이 되는 자료는 본문의 해당부분에 첨부하고 그 출처 또는 소장처(제공처)등을 밝혔다.</p>
사진제공
<p>국립국악원, 국립무형유산원, 규장각한국학연구원, 동아대학교박물관, 서울대학교박물관, 숭실대학교 기독교박물관, 부산농악보존회, 여성국극협회, 정선아리랑연구소, 제주도칠머리당굿보존회, 통도사성보박물관</p>
색인
<p>표제어 및 표제어에 준하는 용어들을 가나다순으로 배열하고 해당 쪽수를 기재하여 본문에서 찾아보기 쉽게 하였다.</p>
필자
<p>필자의 성명과 소속 그리고 집필한 표제어와 해당 쪽을 기재하여 필자란을 통해서도 표제어를 찾을 수 있도록 하였다.</p>

분야별 표제어 일람표
<p>표제어의 영역과 연관 색인어를 쉽게 파악하기 위해 분야별 표제어 일람표를 제시하였다.</p>

자문위원과 감수위원
<ol style="list-style-type: none">관내 자문위원은 김윤정, 위철, 정연학이 맡았다. 관외 자문위원은 강등학(강릉원주대), 강인숙(경상대), 김현선(경기대), 김혜정(경인교대), 윤진영(한국학중앙연구원), 이영배(안동대), 이용식(전남대), 정병모(경주대), 정형호(전북대), 최공호(한국전통문화대) 교수가 맡았다. 감수위원은 권오성(동북아음악연구소), 김익두(전북대), 양중승(샤머니즘박물관), 윤열수(가회민화박물관), 이병욱(용인대), 허용호(고려대), 홍선표(이화여대) 교수가 맡았다.

가나다순

차례

한국민속
예술사전

음악

지역



가래질소리	20
가야금	21
가야금산조	23
가얏고(가야금)	21
각설이타령	24
강강술래소리	25
강원도아리랑	28
개구리타령	29
개타령	30
거문고	30
거문고산조	32
건드림타령	33
경기도굿무가	34
경기선소리	37
경기잡가	39
경북궁타령	41
경토리	42
계면조	43
계화타령	44
고사소리	45
고수	47
굴았네소리	48
곰보타령	49
공명가	50
광대	51
군밤타령	53
굿거리장단	54
궁글레소리	55
금다래공	56
기생타령	57
긴소리	58
긴아리	59
까투리타령	60
팽과리	61

니은



나물노래	62
나발	64
난봉가	65
날라리(태평소)	306
남도잡가	66
남원산성(동기타령)	97
남해안굿무가	67

너영나영	69
노들강변	70
노랫가락	72
농부가	74
논실타령	75
널리리아	76

디글



다시래기소리	77
단가	78
단소	79
단중모리장단	80
달강달강	81
달거리	82
달구소리	84
담바구타령	85
당악	86
대금	88
대금산조	89
대돌움소리	90
덩어리소리	91
도라지타령	92
도섭	93
도화타령	94
돈돌놀이	95
동편제	96
둥가타령	97
동당기타령(동당애타령)	98
동당애타령	98
땡각(영각)	231

미음



마뎡이소리	100
만학천봉	100
망개소리	101
매화타령	102
맷돌질소리	103
맹꽁이타령	105
메나리(미나리)	118
메나리토리	106
멀치 후리는 소리	107
목	109
목도소리	110

몸돌소리	111
몽금포타령	112
무악	113
무악장단	116
미나리	118
민속음악	119
민요	122
밀양아리랑	125

비읍



바디	127
바리(저바리)	252
바위타령	129
밤달애소리	130
방물가	132
방아소리	133
방아타령	134
배꽃타령	135
배따라기	137
배치기소리	138
벧노래	139
범패	140
법고	142
베를가	143
병정타령	144
병창	145
보림	147
봉장취	148
북	150
불임새	151
비단타령	153

시옷



사대소리	154
사발가	155
사절가(통년가)	323
산아지소리	156
산염불	157
산조	158
살풀이장단	160
삼현육각	162
상사소리	164
상엿소리	166

새쫓는 소리	168
새타령	168
생매잡아	169
서도선소리	170
서도잡가	172
서우젓소리	174
서울굿무가	175
서편제	178
선소리	179
선소리산타령	181
선유가	182
성	183
성주풀이	184
세마치장단	185
소고	186
소금(쟁과리)	61
소춘향가	187
쇄납(태평소)	306
수궁가	188
수심가	191
수심가토리	192
술비소리	194
시나위	195
시선뱃노래	197
신고산타령(어랑타령)	218
신민요	198
심방곡	199
심청가	200
십장가	204
싸름타령	205

이음

아라리	205
아리랑	207
아쟁	210
아쟁산조	212
안주애원성	213
애원성	213
양금	215
양류가	216
양산도	217
어랑타령	218
어사옹	219
어산(범패)	140

어야홍	221
어화소리	222
엇모리장단	222
엇중모리장단	223
여성국극	224
연물	226
열소리	229
염불장단	230
영각	231
영변가	232
영주십경가	234
오돌또기	235
오봉산타령	236
웅혜야	237
웅천검	238
우야소리	239
우조	240
왕이자랑소리	241
유산가	243
육자배기	244
육자배기토리	246
육칠월 흐린 날	247
이야홍타령	248
이어도사나소리	249

지읒

자바라	252
자진모리장단	253
잡가	254
장고	257
장구(장고)	257
적벽가	259
적벽가	261
적벽부	262
전라도굿무가	263
절로소리	267
젓대(대금)	88
정선아리랑	268
정자소리	268
제금(자바라)	252
제비가	270
제전	271
제주도굿무가	272
중고제	275
중모리장단	277

중중모리장단	278
진도아리랑	279
진양조장단	280
질꼬내기소리	282
집장가	282
징	284

치읓

창극	285
창부타령	288
창작판소리	290
천안삼거리	293
청	294
청춘가	295
초부가(어사옹)	219
초적	295
초한가	297
춘향가	298
출인가	301
칭칭이(쾌지나칭칭나네)	302

키읓

쾌지나칭칭나네	302
---------	-----

티읓

타령장단	304
태평가	305
태평소	306
토리	307
통속민요	310
투전타령(투전풀이)	312
투전풀이	312
통소	313

피읓

판소리	314
평양가	319
평조	320
풀무노래	321

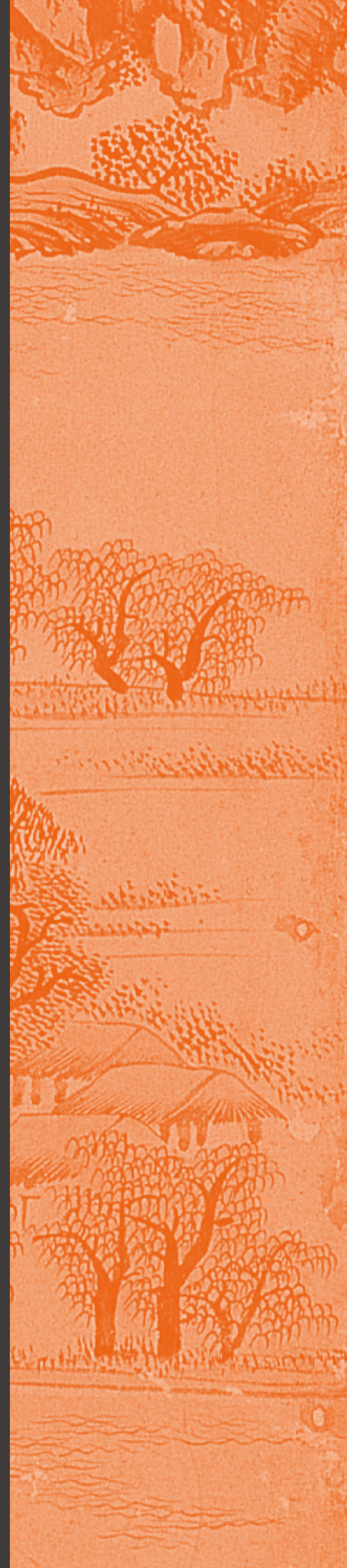
풀피리(초적)	295
풍년가	323
풍장소리	324
피리	325
피리산조	326

히읓

한강수타령	327
한오백년	328
한 잔 부어라	329
해금	330
해금산조	331
해주아리랑	332
향토민요	332
현금(거문고)	30
형장가	334
호미소리	335
흥애기소리	336
화청	337
화초사거리	339
황해도굿무가	340
회다지소리	342
휘모리잡가	343
휘모리장단	345
흥글소리	346
흥보가	347
흥부가(흥보가)	347
흥타령	350

한국 민속 예술 사전

음악



기악 가래질소리
가야금
가야금산조
각설이타령
강강술래소리
강원도아리랑
개구리타령
개타령
거문고
거문고산조
건드령타령
경기도굿무가
경기선소리
경기잡가
경복궁타령
경토리
계면조
계화타령
고사소리
고수
곶앓네소리
곰보타령
공명가
광대
군밤타령
굿거리장단
궁글래소리
금다래꿈
기생타령
긴소리
긴아리
까투리타령
괘과리

나은 나물노래
나발
난봉가
남도잡가
남해안굿무가
너영나영
노들강변
노랫가락
농부가
논실타령
닐리리아

디글 다시래기소리
단가
단소
단중모리장단
달강달강
달거리
달구소리
담바구타령
당약
대금
대금산조
대들움소리
덩어리소리
도라지타령
도십
도화타령
돈돌날이
동편제
동가타령
동당애타령

미음 마뎡이소리
만학천봉
망개소리
매화타령
맷돌질소리
맹꽁이타령
메나리토리
멀치 후리는 소리
목
목도소리
몸들소리
몽금포타령
무악
무악장단
미나리
민속음악
민요
밀양아리랑

비음 바디
바위타령
밤달애소리
방물가
방아소리
방아타령
배꽃타령
배따라기
배치기소리
벚노래
범패
밥고
베들가
병정타령
병창
보림
불장취
북
블임새
비단타령

시옷 사대소리
사발가
산아지소리
산염불
산조
살풀이장단
삼현육각
상사소리
상염소리
새뿔는 소리
새타령
생매잡아
서도선소리
서도잡가
서우젓소리
서울굿무가
서편제
선소리
선소리산타령
선유가
성
성주풀이
세마치장단

소고
소훈향가
수궁가
수심가
수심가토리
술비소리
시나위
시선뱃노래
신민요
심방곡
심청가
십장가
싸름타령

이음 아라리
아리랑
아쟁
아쟁산조
안주애원성
애원성
양금
양류가
양산도
어랑타령
어서올
어야홍
어화소리
엇모리장단
엇중모리장단
여성국극
연율
열소리
염불장단
영각
영변가
영주심경가
오들뜨기
오봉산타령
옹헤야
옹천검
우야소리
우조
형이자랑소리
유산가
육자배기
육자배기토리
육칠월 흐린 날
이야홍타령
이어도사나소리

지옷 자바라
자진모리장단
잡가
장고
적벽가
적벽가
적벽부
전라도굿무가
절로소리
정선아리랑
정자소리
제비가
제전
제주도굿무가
종고제
중모리장단

중중모리장단
진도아리랑
진양조장단
질꼬내기소리
집장가
징

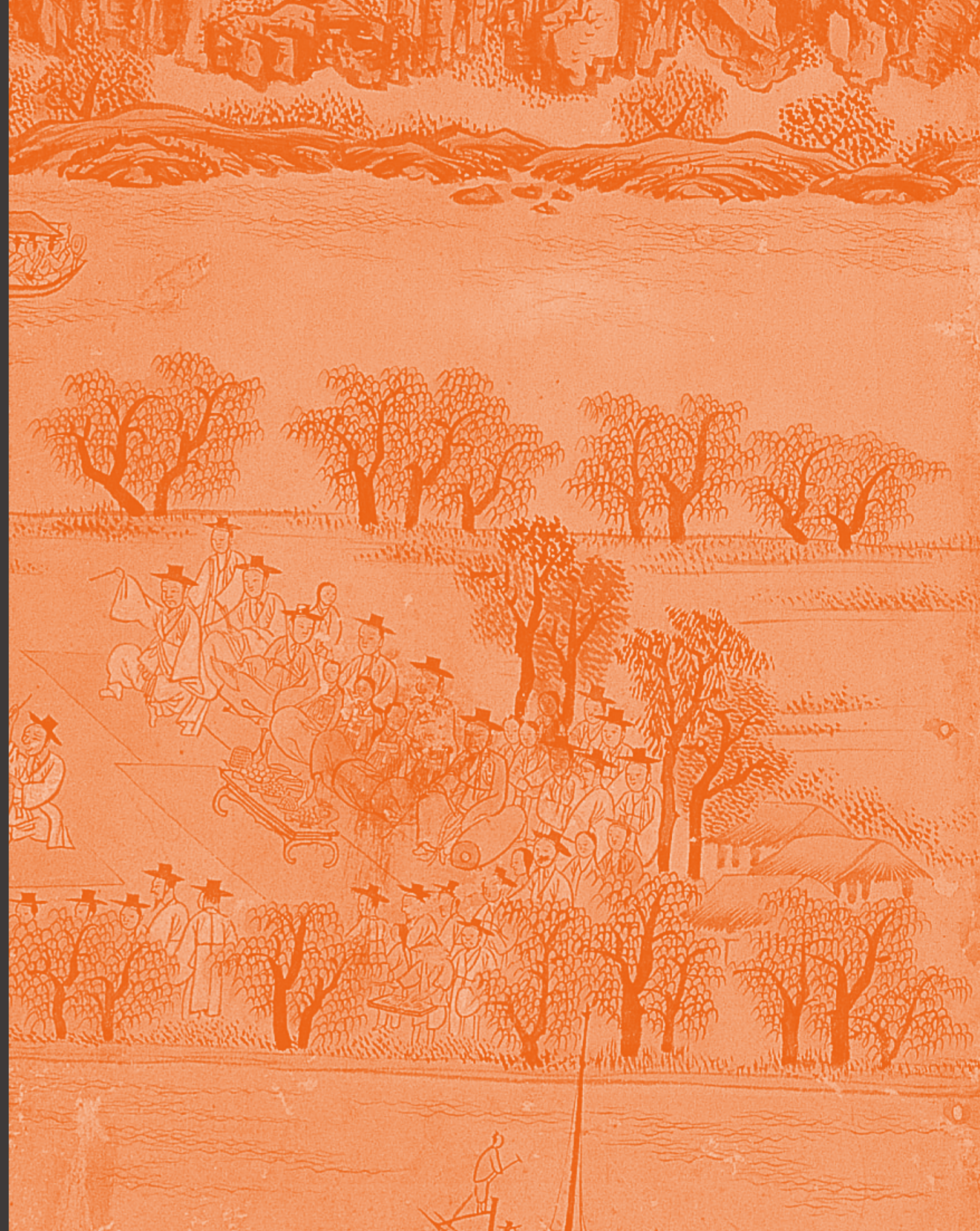
치옷 창극
창부타령
창작판소리
천안삼거리
청
청춘가
초적
초한가
춘향가
출인가

키음 캐지나청청나네

티음 타령장단
태평가
태평소
토리
통속민요
투전풀이
통소

피음 판소리
평양가
평조
풀무노래
종년가
풍장소리
피리
피리산조

히음 한강수타령
한오백년
한 잔 부어라
해금
해금산조
해주아리랑
향토민요
형장가
호미소리
흥애기소리
화청
화초사거리
황해도굿무가
회다지소리
취모리잡가
취모리장단
흥글소리
흥보가
흥타령



가래질소리

정의 흙이나 멀치 같은 자잘한 고기, 또는 물을 풀 때 가래질을 하며 부르는 소리.

개관 가래는 삼의 일종으로 삼날 양쪽에 줄이 달려 있다. 앞에서 두 사람이 이 줄을 잡아끌고, 한 사람은 삼자루를 잡고 흙이나 물, 고기를 퍼 올린다. 따라서 삼인 일조의 일꾼들이 서로의 손발을 맞추어야 작업의 능률이 오르기 때문에 당연히 그에 맞는 소리를 하게 마련이다. 가래질은 기본적으로 흙을 파는 노동 행위이지만 경우에 따라서는 물을 푸기 위한 가래질도 있고 멀치 같은 자잘한 고기를 퍼내면서도 가래질을 한다. 흙을 퍼내면서 부르는 소리 중에는 특히 무덤을 만들며 부르는 소리가 많이 남아 있는데, 이때 부르는 노래를 <무덤 가래질소리>라고 한다.

사설

어혜능청 가래호/ 에라능청 가래질 / 어허리능청 가래질/ 어라능청 가래호

-무덤가래질소리, 충남 당진

어랑성 가래야/ 어랑성 가래야/ 이 가래가 뉘 가래고/ 이 집 배의 가래로다/ 고기도 싣고 그물도 싣어 보세……

-고기 푸기 소리

우겨러어야 어기 영차/ 이 가래를 모두 들고/ 힘차게 당겨 보세 높은 데 가서/ 깊은 데 고르고 두 발을 버티고/ 두 손을 모아 잡고 기운차게/ 당겨 보세 먼 산에 두견이 울고/ 근산에 피꼬리 우니/ 녹음방초 시절일세

-논에서 물 또는 흙을 푸며 하는 소리

악보

♩ = 184
(실음: 장3도 높음)

가래질소리 권오성 체보

이 어 허 가 래야 오 오 호 가 래야 하

이 가 래 - 가 누 가 랜 고 오 오 호 가 래 야 하

우리 - 선 주 -- 가 래 - 로 -- 다 오 오 호 가 래 야 -

가래 목에 반장사 이 - 요 오 오 호 가 래 야 -

-좌수영어방놀이

내용 가래는 일종의 삼으로 삼날 양쪽에 줄을 달아 앞에서 이 줄을 잡은 일꾼이 삼자루를 권 일꾼과 함께 동작을 맞추어 흙이나 고기, 물을 퍼내는 작업을 한다. 줄을 잡은 사람이 두 사람 이상이 되는 경우도 있는데, 삼자루를 권 사람은 퍼내야 할 대상물에 삼날을 가져다 대는 역할을 하고, 줄을 잡아끄는 사람들은 대상물을 퍼내는 데 힘을 주는 역할을 한다. 따라서 가래질을 효율적으로 하기 위해서는 삼자루를 권 사람과 줄을 권



가래질 | 고기 퍼담기 | 울산 울주 | 2005 | 배도식



가래질소리 | 공산농요 | 대구 동구 | 2003 | 코리아루트

사람들의 동작을 잘 맞추어야 하므로, 이를 위한 소리를 하게 마련이다. 이를 <가래질소리>라 한다.

고기 푸는 <가래질소리>는 멀치잡이 등 어로 작업에서 그물에 든 멀치 같은 자잘한 고기를 가래로 퍼내면서도 부른다. <거문도벚노래>나 좌수영어방놀이에 남아 있다. <가래질소리>는 3소박 4박자의 중중모리 장단에 맞는다. 한 장단에 메기고 한 장단에 “오호 가래야” 하며 받는다. 받는 소리의 가락은 ‘라·도·라-미·라’로 단순한데, 그 골격은 <궁글레소리>·<마맹이소리> 등과 유사하다. <가래질소리>의 선법은 해당 지역에 따라 각기 다른데, 좌수영어방놀이 <가래질소리>의 경우에는 낮은 음부터 ‘미·솔·라·도·레’로 구성되어 있는 메나리토리이다. 가락의 중지는 ‘미’, ‘솔’, ‘라’ 등 다양하게 나타나는데, ‘미’로 중지하는 것이 기본이다. ‘솔’이나 ‘라’는 흥을 내면서 소리에 힘을 주게 되어 가락의 뒤를 위로 빠치게 하는 현상으로 일종의 변형으로 보인다.

한편 무덤 만들기 작업에서도 무덤 만들 자리를 파내거나 무덤에 흙을 부어 봉분을 만들며 가래질을 하는데, 이때 <가래질소리>를 한다. 충청남도 당진에서 채록된 무덤 만들기 <가래질소리>는 “어혜능청 가래 호” 하는 후렴구를 갖고 있으며, 3소박 4박자 한 장단에 메기고 받는다. 구성음은 ‘미·솔·라·도·시·레·미’로 육자배기토리로 되어 있다. 가락은 ‘라·도·시·미·라’ 하는 가락으로 되어 있어 어로요의 <가래질소리>와 유사하다.

특징 및 의의 <가래질소리>는 가래질을 하며 부르는 소리이다. 가래질은 삼날 양쪽에 줄을 달아 앞에서 두 사람이 끌고 삼자루를 권 사람이 뒤에서 삼날을 조종하며 삼으로 물·고기·흙 등을 퍼 올리는 작업이다. 따라서 줄을 잡은 앞의 두 사람과 삼자루를 권 뒷사람의 호흡을 맞추어야 작업의 능률이 올라가므로 가래질에서 <가래질소리>는 매우 중요하다. 또 힘든 작업을 일하는 사람들이 신명을 가지고 할 수 있도록 하는 기능을 가지고 있다는 점에 그 의의가 있다. 한편 <고기 푸기 소리>는 그물에 든 멀치 등 잔고기를 가래질로 퍼 올리며 부르는 소리인데, 고기를 잡아 풍성한 수확을 거두는 것이기 때문에 작업을 하면서 손발을 맞추는 <가래질

소리>의 가락이 매우 흥겹다.

참고문헌 가래질소리(손종흠, 한국민속문학사전-민요, 국립민속박물관, 2013), 한국 가래질소리의 현지연구(최자은, 동양고전연구20, 동양고전학회, 2004), 한국의 민속음악-경남민요(한국정신문화연구원, 1985), 한국의 민속음악-충남민요(한국정신문화연구원, 1988).

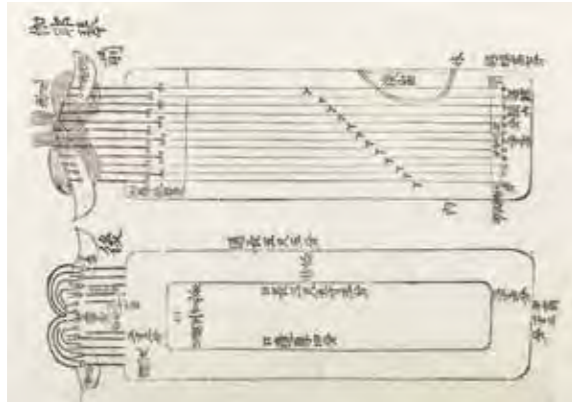
필자 최현(崔現)

가야금

伽耶琴

정의 장방형의 오동나무 공명통 위에 명주실을 꼬아 만든 12현을 걸어 손가락으로 줄을 튕겨 연주하는 발현악기.

역사 가야금은 6세기경 가야에서 탄생되었다. 6세기 이전의 악기 유물과 가야금 장식 토우 등을 통해 가야금의 원형으로 추정되는 현악기의 존재를 확인할 수 있다. 『삼국사기三國史記』 「악지樂志」에는 가야국의 가실왕이 당나라의 악기를 보고 만들었고, 악사 우륵이 가실왕의 명을 받아 가야금을 위한 12곡을 만들었다고 기록되었다. 이러한 유물과 관련된 기록은 가실왕이 전래의 고유 현악기와 당나라의 ‘쟁’을 참고하여 새로운 형태의 개량·완성했음을 시사한다. 가야가 멸망 위기에 처하자 우륵은 551년에 신라로 망명했고, 진흥왕의 후원을 받으며 신라의 젊은이 계고階古, 범지法知, 만덕萬德에게 가야금과 가무를 가르쳤다. 이후 신라에서는 이 음악을 대악大樂으로 삼았다. 일본의 정창원正倉院에는 오늘날 정악가야금 형태의 신라금新羅琴 유물 세 점이 소장되어 전한다. 가야금은 통일신라시대 삼현삼죽의 하나로 전승되었으며 그 전통은 조선시대로 이어졌다. 가야금 고악보는 『졸옹가야금보拙翁伽耶琴譜』가 대표적이다. 조선 후기의 회화에 전하는 가야금 연주 모습을 통해 악기의 형태와 연주 자세 등을 볼 수 있다. 19세기 말부터 20세기 초반에는 궁중음악 전승 기구인 이왕직아악부와 민간의 조선정악전습소朝鮮正樂傳習所에서 가야금 정악의 전승이 이루어졌으며, 산조의 탄생과 함께 악기 형태에도 변화가 생긴 것으로 추정되고 있다.



가야금 | 악학계범 | 규장각한국학연구원



산조가야금 | 국립무형유산원

내용 가야금은 다른 이름으로는 가야고, 가얏고라고 한다. 궁중음악과 선비풍류음악 연주용 정악가야금과 산조 및 민속음악 연주용 산조가야금 두 가지가 있다. 정악가야금은 법금法琴 또는 풍류가야금이라고도 불린다. 정악가야금과 산조가야금은 크기와 형태 면에서 차이가 있다. 정악가야금은 길이 165~170cm, 너비 30cm, 현 길이 140cm 정도이다. 두꺼운 오동나무 속을 파내어 만든 공명통과 12현, 줄을 받치는 현주絃柱, 줄 고정 장치인 양이두羊耳頭로 이루어져 있다. 명주실을 꼬아 만든 가야금 줄은 위쪽 좌단과 아래쪽 양이두에 구멍을 뚫어 고정시킨다. 좌단 뒤쪽에는 줄감개 구실을 하는 돌괘가 있다. 양이두에는 무명실을 꼬아 만든 부들을 끼워 명주실 현을 연결한다. 산조가야금은 길이 145~150cm, 너비 21cm, 현 길이 120cm 정도이다. 거문고처럼 밤나무로 만든 뒤판에 오동나무 앞판을 붙여 만든 상자식 공명통에 12현을 걸고 위쪽 좌단과 아래쪽 봉미鳳尾 부분에 구멍을 뚫어 고정시킨다.

가야금의 12현은 맨 아래쪽의 저음부와 고음부의 굵기가 조금씩 차이가 있다. 『악학계범樂學軌範』 시대만 해도 문현, 무현 등의 줄 이름이 있었지만 거의 사용되지 않는다. 가야금의 현주는 안족雁足이라고 한다.

가야금 연주법도 정악 주법과 산조 주법에 차이가 있다. 정악가야금의 오른손 수법 중 특징적인 것은 오른손의 '당기고 미는 주법'이다. 오른손가락을 현에 대되 현을 뜯는 것이 아니라 손가락을 얹어 놓은 자세 그대로 해당 음을 밀거나 당겨서 연주하는 기법이다. 낮은 음에서 높은 음으로 진행할 때는 검지와 장지로 줄을 당겨서 연주하고, 반대로 높은 음에서 낮은 음으로 진행할 때는 엄지로 밀어서 소리를 낸다. 이 밖에 거문고의 '뜯' 기법처럼 엄지의 손톱을 현 아래쪽으로부터 들어 올리듯이 뜯는 주법도 있고, 본음의 옥타브 아래 음을 검지로 전타음前打音처럼 짧게 소리를 낸 뒤 옥타브 관계의 두 음을 엄지와 장지를 이용해 차례로 뜯어 연주하는 '짜랭'과 '슬기둥'과 같은 주법도 활용되고 있다. 정악가야금의 왼손 주법은 줄을 흔들거나[弄絃], 굴리거나[轉聲], 눌렀다가 들어 올리는[退聲] 연주법 등이 있는데, 특히 전성과 퇴성할 때의 손 자세와 주법은 산조가야금과 아주 다르다.

산조가야금의 오른손 주법은 손가락을 줄 밑에 넣었다가 뜯어 올리듯이 연주하는 뜯는 주법과 손톱으로 튕기는 주법이 주로 쓰이고, 음의 리듬과 시가에 따라 소리를 막아 주는 '막는 주법'도 정악가야금 연주에 비해 많이 사용된다. 왼손 주법은 검지와 장지를 이용해 농현·전성·퇴성 등의 기법을 구사하는데, 정악에 비해 표현이 강하다.

가야금의 조율은 정악가야금과 산조가야금이 다르고, 조에 따라 특정 안족을 움직여 다른 조율 체계를 가질 수도 있다. 정악가야금을 조율할 때는 제4현을 대금의 임종林鍾(B♭)에 맞추는 것을 기본으로 하여 나머지 줄을 맞추는데, 평조와 계면조의 곡에 따라 다르다. 가야금을 연주할 때는 구음이 사용되는데 정악가야금은 제1현부터 12현까지 차례로 '흥- 동- 덩- 덩- 당- 동- 징- 징- 지- 당- 동- 덩'이며, 산조가야금은 제1현부터 '청- 흥- 동- 당- 동- 징- 땅 지- 쩡- 칭- 총(쫑)- 쫑(쨍)'이라고 한다.

특징 및 의의 가야금은 정악가야금과 산조가야금의 구조와 조율, 연주법이 확연히 구분되는 체계를 갖추고 있다. 장방형의 공명통을 가진 거문고와 악기의 형태와 연주 자세, 탄생 시기가 전승 면에서 공통점이 있으면

서도 악기의 음색과 주법의 차이로 독자적인 음악성을 표출하며 한국 음악을 대표해 왔다. 손가락으로 직접 줄을 뜯고 튕겨 내는 주법과 왼손의 다양한 주법이 세분되어 있어 미세한 음의 변화를 만들 수 있다. 이와 같은 악기 구조와 연주법의 차이는 흔히 여성성과 남성성에 비유되어 가야금은 여성적이고, 거문고는 남성적인 악기라는 인식을 낳았다. 19세기 말, 기교적인 연주 기법이 가미된 독주 음악인 산조가 가야금에서 비롯되었고, 20세기의 창작음악의 전개에서 주도적인 역할을 담당하였다.

참고문헌 가야금의 유래와 구조(김영운, 국악원논문집9, 국립국악원, 1997), 한국악기(송혜진, 열화당, 2001).

필자 송혜진(宋惠眞)

가야금산조

伽倻琴散調

정의 가야금으로 산조 양식을 기악 독주곡으로 구현한 음악.

역사 조선 철종 때의 가인인 안민영安旻英이 편찬한 『금옥총부金玉叢部』(1885)에 의하면, 가야금산조는 늦어도 19세기 중반 무렵에 가야금 심방곡으로 시작되었다. 당시 가야금 심방곡의 명인은 경상도 마산포에 살았던 최치학崔致學이었다. 19세기 후반 무렵부터 개별 장단을 연속적 구도 아래 배치하는 장단연속체로 체계화시키고 평조(우조)와 계면조를 구별하면서 산조 양식이 갖추어지기 시작했다. 이 시기부터 현재까지 가야금산조는 약 다섯 세대를 걸쳐면서 변화했다.

첫 세대는 이른바 가야금산조의 중시조라 불리는 명인들, 즉 전남 지역의 김창조·한숙구·유성천 등 그리고 전북 지역의 박한용·이영채·박학순 등 그리고 충청 지역의 박팔괘와 심정순 등이 활동했던 시기에 해당한다. 이들은 각 지역의 음악어법을 반영한 산조를 완성했다. 둘째 세대는 첫 세대의 계승자들인데, 음악가별로 각자의 개성을 산조에 융해시켜 개성적인 산조를 만들었다. 김창조의 제자 한성기·안기옥·정남

희·장태홍, 최옥삼 등, 한숙구의 제자 한수동·정남옥, 유성천의 제자 유대봉 등, 박한용의 제자 김삼태, 이영채의 제자 신관용, 박학순의 제자 신쾌동, 심정순의 제자 심상건 등이 이 시기에 활약했다. 이 시기에는 처음으로 김해선, 김운선, 함동정월 등 여성 명인들이 산조에 등장하기 시작했다. 세 번째 세대에는 두 번째 시기에 등장했던 여성 명인들과 함께 성금련, 정금례, 김병호, 김윤덕, 원옥화, 김춘지, 서공철, 정달영 등이 각자 전승받은 산조를 정교하게 가다듬고 규모를 키웠다. 현재 연주되고 있는 유파는 이 시기의 명인들이 이룬 산조를 기준으로 삼는다. 특히 이 시기에는 광복 전 조선성악연구회에 활동했던 전남제 김창조계 계승자들 중 다수가 무형문화재 기능보유자로 지정됨으로써 산조의 도시적 확장의 기반을 마련했다. 이에 비해 충청제 산조 그리고 전북제와 전남제 비김창조계 산조도 전승이 곤란해졌다. 그러나 이 세대에는 처음으로 황병기, 이재숙 등과 같은 대학 교육을 받은 젊은 엘리트 음악가들이 산조 연주에 참여했다. 특히 이들은 산조를 악보로 전승시키는 데 적극적이었다. 네 번째 세대는 악보에 의존하여 산조를 학습한 세대로 요약된다. 물론 전 세대에 등장했던 엘리트 음악가들이 본격적인 활동을 벌였다. 다섯 번째 세대는 현재로서, 산조 연주 기교가 더욱 발전되고 공연장에서 구현되는 음색도 세련되었다. 그러나 더 이상 산조의 구조적 변화가 일어나지 않았다. 다만 이 시기에는 전 시기에 전승이 끊기거나 계승이 곤란했던 산조가 음향 복제 기술의 도움을 받아 소생되었다.



가야금산조 | 전주세계소리축제 | 2016 | 국립민속박물관

내용 현재 연주되고 있는 가야금산조의 장단연속체의 구성 방법은 유파마다 약간의 차이가 있다. 장단연속체란 느린 장단부터 빠른 장단을 점차적으로 연속시켜 산조의 외형을 구성하는 법을 말하는데, 장단연속체를 구성하는 개별 악장들은 유파마다 다르다. 대부분의 가야금산조는 ‘진양-중모리-중중모리-자진모리’로 연결되는 기본구조에 더하여 휘모리나 단모리 같은 빠른 기교를 요하는 악장이 추가되며, 경우에 따라 엇모리, 굿거리 등과 같은 중간 빠르기의 장단이 추가되는 것이 특징이다. 유파에 따라 진양이 시작되기 전에 ‘다스름’ 악장을 갖춘 경우도 있고, 휘모리와 단모리를 별도의 악장으로 구별하지 않고 휘모리로 통칭하는 경우도 있다.

산조에서는 대립적 관계에 있는 두 조성(평조와 계면조)과 2도 관계를 갖는 대립적인 두 청(기본청과 보조청)이 효과적으로 교차된다. 대립적인 두 조성을 급진적으로 병치시키기도 하고 점진적이면서도 유연한 흐름을 만들기도 한다. 또, 4도(5도)관계 청의 변화를 통해 안정감 있는 청의 변화를 만들어 내기도 하고, 2도 관계로 청을 변화시켜 긴장을 극대화시키기도 한다. 나아가 최옥삼류 가야금산조처럼 3도 관계의 청 변화(생삼청)를 사용하여 기대치 않았던 청의 변화를 시도하기도 한다. 이러한 변화들을 특히 진양에서 조성 변화를 통제하는 특정 형식으로 발전하기도 하지만, 보통은 유파별로 혹은 개인별로 자유롭게 구현된다. 예를 들면, 충청계 산조는 남부경토리(평조)를 효과적으로 사용하는 것이 특징이고, 전북계 산조와 전남계 비김창조계 산조는 세련되고 역동적인 청의 이동이 특징이며, 전남계 김창조계 산조는 조성의 대립과 청의 변화를 정연한 형식 속에서 구현시킨다. 예를 들면, 강태흥 산조는 역동적 변화를 미덕으로 삼고, 김죽과 산조는 정연한 형식적 변화를 정교하게 구현하는 것을 중시한다.

특징 및 의의 여러 기악 산조들 가운데 가야금산조가 가장 먼저 발달했고 그 종류도 제일 많다. 또한 현재 연주되는 기악 산조들 가운데 음악 구조적 변화가 가장 다양하다. 나아가 빠른 악장에서 정교하고 세밀한 기교적 전개가 돋보인다.

참고문헌金玉叢部, 가야금산조(박헌봉, 문화공보부 문화재관리국, 1967), 가야금산조(이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1972), 무형문화재조사보고서7-산조(이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1987), 초기 산조에서 장단연속체 구성법의 다양성(권도희, 한국 음악연구59, 한국국악학회, 2016).

필자 권도희(權度希)

각설이타령

정의 장터 등지에서 각설이패들이 부르던 노래.

사설

엘씨구나 잘한다, 폼바하고 잘한다/ 작년에 왔던 각설이 죽지도 않고 또 왔네/ 으흐 이눔이 이래도 정승 판서 자제로/ 팔도 감사 마다고 돈 한 푼에 팔려서 각설이로만 나섰네/ 지리구지리구 잘한다, 폼바하고 잘한다/ …… / 앓은 고리 동고리, 선고리 문고리, 뛰는 고리는 개고리, 나는 고리는 꾀꼬리, 입는 고리는 저고리. 지리구지리구 잘한다, 폼바하고 잘한다/ …… / 일자^一 한 자 들고 보니 일편단심^{一片丹心} 먹은 마음 죽으면 죽었지 못 잊겠네/ 이자^二 한 자 들고 보니 이수중분백로주^{二水 中分白鸞洲}에 백구 펠펠 날아든다/ 삼자^三 한 자 들고 보니 삼월이라 삼전날에 예비 한 쌍이 날아든다/ 사자^四 한 자 들고 보니 사월이라 초파일^{初八日}에 관등^{觀燈}놀이 좋을씨고/ 오자^五 한 자 들고 보니 오월이라 단오^{端午}날에 처녀 총각 한데 모여 추천놀이가 좋을씨고(후략)

-한국가창대계

내용 <각설이타령>은 <장타령> 또는 <폼바타령>이라고도 한다. <장타령>이란 악곡명은 이 노래의 가사 내용이 1부터 10까지 풀어내는 것으로, 10을 장이라고 하기 때문에 붙여진 것이다. 또는 시장을 노래하는 내용으로 불리기도 한다. ‘폼바 폼바’를 할 때는 입술을 떼어서 장구 소리처럼 입장단을 맞추어 노래 부르기도 한다. 이러한 예는 전라북도 군산옥구읍의 <각설이타령>을 들 수 있다. <각설이타령> 선율의 구성음은 ‘레·도·라·솔·미’로 되어 있고, 이 중 ‘미’나 ‘라’ 음으로 중지하며, ‘미·라·도’의 세 음이 주요음으로 사용된다. 또한 ‘미’ 음을 약하게 떼고, ‘레’에서 ‘도’로 흘러내리는

시김새를 사용하는 메나리토리를 활용하여 노래를 부른다. 때에 따라서는 메나리토리와 동일한 음계를 지니고 있으나, 선율 진행은 메나리토리와 다른 경우가 나타나기도 한다. 또한 경기도 민요의 특징인 경토리나 반경토리를 활용하여 노래하는 지역도 있다. 혹은 열개 음이나 그 이상을 사용하는 넓은 음역의 노래가 보이기도 하는데, 이 같은 경우는 토리를 파악하기 어렵기도 하다. 장단은 2소박 4박자로 동살풀이 장단에 맞으며, 비교적 빠른 속도로 노래가 불리기 때문에, 장식 음이나 시김새가 없다. 따라서 대부분 한 장단에 4~5개의 글자가 붙으며, 두 장단에 한 번씩 작은 악구가 형성되기도 한다.

특징 및 의의 <각설이타령>은 숫자나 말 등과 같은 무언가를 풀이하는 내용으로 구성되어 있는 가창유희요이다. 즉, 사설은 ‘장풀이’·‘숫자풀이’·‘국문뒤풀이’·‘투전풀이’·‘화투뒤풀이’ 등으로, 대부분 말풀이로 구성되어 있다. 서정적인 내용이나 서사적인 내용의 <각설이타령>은 매우 드물다. 다른 민요들과 같이 한 지역에서 만 불리는 것이 아니라 전국적으로 분포되어 있어 민요의 지역적 특징인 토리도 하나가 아닌 몇몇의 토리가 나타나며, 많은 음들을 사용하여 토리를 파악하기 어려운 악곡들도 있다. 곡의 속도는 비교적 빠르지만, 느낌은 소박하고 구성지며 씩씩한 편이다.

참고문헌 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국의 민요(임동권, 일지사, 1980), 한국민요대전해설집-제주도·경남·경북·강원도(문화방송, 1992·1994·1995·1996), 한국역사정보통합시스템-한국민요대관(koreanhistory.or.kr).

필자 이윤정(李侖貞)

강강술래소리

정의 전라도 해안과 도서 지방에 널리 분포하던 노래와 무용이 종합된 민속놀이의 하나인 강강술래를 할 때 부르는 노래.

역사 강강술래는 고대 농경시대의 공동 축제에서 부르

던 노래와 춤의 놀이 형태가 이어져 내려왔다는 고대기 원설과 임진왜란과 관련하여 강강술래를 이용하였다는 설이 있다. 1965년에 국가무형문화재 제8호로 지정된 후 대한민국의 대표적인 민속놀이로 전파되었다.

사설

긴강강술래: 달 떠온다 달 떠온다/ 강강술래/ 동해동창 달 떠온다/ 강강술래

중강강술래: 나주 영산진 골목에/ 강강술래/ 은또가리 팔에 설고/ 강강술래/ 지초케는 저 큰아가/ 강강술래/ 니야 집이 너 어테냐/ 강강술래

жат강강술래: 뛰어 보세 뛰어 보세/ 강강술래/ 육신육신 뛰어 보세/ 강강술래

남생아 놀아라: 남생아 놀아라/ 출래 출래가 잘 논다

고사리꺼기: 고사리 대사리 꺾자 나무 대사리 꺾자/ 고사리 대사리 꺾자 나무 대사리 꺾자/ 유자공공 재미나 남자 아장장장벌이여/ 유자공공 재미나 남자 아장장장벌이여

청어유기: 청청 청애 영자 위도 군산 청애 영자/ 청청 청애 영자 위도 군산 청애 영자

청어풀기: 청청 청애 풀자 위도 군산 청애 풀자/ 청청 청애 풀자 위도 군산 청애 풀자

지와밧기: 어딿골 지완가 장자 장자골 지와세/ 어딿골 지완가 장자 장자골 지와세/ 지와 밧세

덕석물기: 물자 물자 덕석 물자/ 물자 물자 덕석 물자

덕석풀기: 풀자 풀자 덕석 풀자/ 풀자 풀자 덕석 풀자

문지기: 문지기 문지기 문 열어 주소/ 열쇠 없어 못 열겠네

가마등: 등 가마 타세/ 자/ 위/ 가마 띄세/ 자

악보

진양장단 긴강강술래 우수영 외창 김삼진 채보

(합창)
강 - 강 - - - 술 - - - 래 -

강 - 강 - - - 술 - - - 래 -

(배)
달떠 - - - -다 - - - 달 떠 - - - -다

(받) 강 - 강 - - - 술 - - 래 -
(메) 동해 - 동 - - 창 - - 달따--- 온 --- 다 -
(받) 강 - 강 - - - 술 - - 래 -

♩=60 중강강술래 우수영 외창 김삼진 채보
(메) 새 벉서리 찬바 램에 강 강 술- 래
(받) 율 고가 는 저기 락아 강 강 술- 래

♩=100 짚은강강술래 우수영 외창 김삼진 채보
(메) 당 글당글 당 글부채 강 강- 술- 래
(받) 은 도당 글 냇또 부채 강 강- 술- 래
(메) 스무양주 고- 사신 부채 강 강- 술- 래
(받) 오 뉴월 이 돌이 래도 강 강- 술- 래
(메) 못 다부친 내 정이야 강 강- 술- 래

♩=120 남생아놀아라 우수영 외창 김삼진 채보
(메) 남 생 아놀아- 라 절 래절래 가잘논 -다
(받) 남 생 아놀아- 라 절 래절래 가잘논 -다

♩=120 고사리쥬기 우수영 외창 김삼진 채보
(메) 경 자 경- 자 고사리대사리경 -자
(받) 수양산고사리경 께다 가 우 리아 배반찬하세
(메) 고사리대사리경 자 나 무대사리경 -자
(받) 유 자풍 풍재미 나뉠 자 아장 장 장별 이요

♩=120 청어풀기 우수영 외창 김삼진 채보
(메) 청 청 청에풀자 위 도군 산청에풀자
(받) 청 청 청에풀자 위 도군 산청에풀자

지와밧기 우수영 외창 김삼진 채보
(메) 어 딛 골 지 환 가 장 자장자 풀지화 세
(받) 어 딛 골 지 환 가 장 자장자 풀지화 세
(메) 불 자불 자지화를불 자 불 자불 자지화를불 자
(받) 어 딛 골 지 환 가 전 라 도 지 화
(메) 어 딛 골 지 환 가 장 자 풀 지 화 세

떡석물이 우수영 외창 김삼진 채보
(메) 물 자물 자떡 석물 자 물 자물 자떡 석물 자
(받) 물 자물 자떡 석물 자 물 자물 자떡 석물 자

♩=100 문열기 우수영 외창 김삼진 채보
(메) 문지기문지기문열어주 소 열 쇠없 어못열것네
(받)

♩=90 가마등 우수영 외창 김삼진 채보
(메) 오 동 추 여 어 달 은 밝 고 이 히
(받) 에 해해 에 해해 해 어히히 어 어히히 이 히

내용

1. 긴강강술래: 진양조장단의 빠르기와 같다. 메기는 소리와 받는 소리 각각 3분박 6박자 2장단이다. 받는 소리 시작음은 '미'이고 종지음은 '라'이다.
2. 중강강술래: 중모리나 중중모리장단의 빠르기로 부른다. 메기는 소리와 받는 소리 각각 12박 1장단이나, 3분박 4박자 1장단이다. 받는 소리의 시작음은 '미'이고 종지음은 '라'이다. 종지 형태는 '도-시-라'의 순차적 하행종지형이다.
3. 짚은강강술래: 자진모리장단의 빠르기로 부른다. 메기는 소리와 받는 소리 각각 3분박 4박자 1장단이다. 받는 소리 시작음은 '미'이고 종지음은 '라'이다. 종지 형태는 '도·시·라'의 순차적 하행종지형이다.
4. 남생아 놀아라: 메기는 소리의 변화가 없는 교환창交換唱 방식으로 부른다. 자진모리장단의 빠르기로 부른다. "남생아 놀아라"와 "출래 출래가 잘 논다"가 각각 3분박 4박자 1장단이다. "남생아 놀아라"의 시작음과 종지음은 '라'이다. "출래 출래가 잘 논다"의 시작음은 '미'이고, 종지음은 '라'이다.
5. 고사리쥬기: 메기는 소리의 선율 변화는 없고 가사는 유흥적이다. 메기는 소리와 받는 소리 각각 3분박 4박자 4장단으로 부른다. 메기는 소리의 시작음은 '라'이고, 종지음은 '라-라'로 수평종지한다. 받는 소리의 시작음은 '미'이고 종지음은 '라-라'로 수평종지한다.

6. 청어쥬기(청어풀기): 청어쥬기와 청어풀기는 동일한 선율과 장단으로 부른다. 자진모리장단의 빠르기로 부른다. 메기는 소리와 받는 소리의 가사와 음보가 동일한 교환창 방식이다. 메기는 소리와 받는 소리는 각각 3분박 4박자 2장단으로 부른다. 시작음은 '라'이고, 종지음은 '미-라'로 상행종지한다.
7. 지와밧기: 메기는 소리와 받는 소리의 가사와 음보가 동일한 교환창 방식이다. 2분박 6박자의 독특한 리듬 구조로 느리게 시작하여 점점 빨라지는 방식이다.
8. 떡석물이(떡석풀기): 떡석물기와 떡석풀기는 동일한 선율과 장단으로 부른다. 자진모리장단의 빠르기로 부른다. 메기는 소리와 받는 소리의 가사와 음보가 동일한 교환창 방식이다. 메기는 소리와 받는 소리 각각 3분박 4박자 1장단로 부른다. 시작음은 '라'이고, 종지음은 '라-라'로 수평종지 한다.
9. 권취새끼놀이: 꼬리따기 놀이의 일종으로 메기는 소리와 받는 소리의 구분이 분명하지 않다. "잡었네 잡었네 권취 새끼를 잡었네"는 3분박 4박자 2장단으로 시작음은 '라'이고, 종지음은 '라-미'로 하행종지한다. "잡었네~콩차두 풋차두 되었네"는 3분박 4박자 2장단으로 시작음은 '라'이고, 종지음은 '라-라'로 수평종지한다.
10. 문열기: 자진모리장단의 빠르기로 부른다. 메기는 소리와 받는 소리 각각 3분박 4박자 1장단이다. 메기는 소리의 시작음은 시작음은 '라'이고, 종지음은 '라-라'



강강술래 | 이억영 | 국립민속박물관

로 수평중지한다. 받는 소리의 시작음은 '미'이고, 중지음은 '라-라'로 수평중지한다.

11. 가마등: 가마등은 두 사람이 손목을 정#자 모양을 만들어 자기편을 태우고 일정한 거리를 돌아오는 경주 놀이로 이때 부르는 소리는 권마성 소리를 흉내 낸 것이기 때문에 선율과 음정, 장단을 표현하기 어렵다.

특징 및 의의 원무 형태의 강강술래는 느린긴강강술래로 시작하여 잣은강강술래까지 점점 빨라지는 특징이 있다. 놀이 형태의 강강술래는 지역과 연행 여건에 따라 여러 가지 놀이가 첨가되거나 생략되기도 하는데, 잣은모리장단의 흥겹고 역동적인 선율과 리듬이 많다. 노래로 부르는 선율은 남도 계면조 선법을 따르지만, 애절한 성음이 아닌 밝은 성음으로 부른다.

참고문헌 강강술래의 음악적 구성과 제의적 성격(김삼진, 한국민요학, 한국민요학회, 2001), 전남의 민요(지춘상, 전라남도, 1988), 한국민속대사전(민속원, 1991), 한국 음악사전(대한민국 예술원, 1985).

필자 김삼진(金三鎭)

강원도아리랑

정의 옛모리 장단 계통의 자진아리랑.

사실

가구 싫은 고향산천은 왜이 못 가고 하기 싫은 요 등산은 날마도 하네/ 울타리 꺾으면 나온다더니 자동차를 디려대두 안 나오호네/ 만나 보세, 만나 보세 또 만나 보세 아주까리 정자에서 또 만나 보세

악보

♩. = 55 ~ 67 강원도아리랑

내용 자진아리랑 곡풍은 한국의 옛 민초들 사이에서 <강원도어러리(정선아리랑)>와 함께 가장 널리 알려진 아리랑 유형이다. <자진아리랑>는 함경남도 원산 방면(현재 북한 행정구역으로는 강원도 원산)을 비롯하여 강원도 고성 일부 지역과 양양, 강릉 및 경기도 동부(가평 가평읍, 양평 개군면, 여주 점동면 등지)에서 모시는 소리로 발견된다. 분포도가 넓은 덜커덩 방아류도 자진아리랑 곡풍이다. 1930년대 유성기판에서 <강원도아리랑>으로 소개된 이후로 공연 팸플릿에서는 요즘도 <강원도아리랑>이라 지칭하고 있다. 하지만 강원도 강릉 부근의 가창자들 중에는 <자진아리랑>가 원래 원산 방면의 소리라고 제보하고 있고, 북한 자료에서도 원산 부근에 자진아리랑 곡이 분포하는 것으로 보아 <자진아리랑>로 표기함이 바람직하다. <정선아리랑>의 예능보유자인 최봉출은 정선 사람들은 자진아리랑을 잘 부르지 않는다고 하였다.

악보 사례를 보면, 최봉출 창은 후렴구가 10박 엇모리장단 네 마디로 되어 있고, 강릉문화재 오득떼기 보존회 동기달 등의 모내기 창은 10박을 들쭉날쭉한다. 동기달의 등의 창 구성음은 '미·라·도·레·미'이며, 아래 '미'가 약간 높아지는 경향이 있다. 중지음은 '라'이며, 요성음은 '미라'이다. 최봉출 창의 구성음은 '도·미·솔·라'이며, 중지음은 '미'이고, 요성음은 '도·미·솔'이다.

특징 및 의의 <강원도아리랑>으로 공연되는 <자진아리랑>는 <강원도어러리(정선아리랑)>와 함께 1980년대 민초들에게 가장 널리 알려져 있던 아리랑의 하나이다. 모시는 소리로 활용되는 양상과 모시는 소리 가창자들의 전언으로 보아, 원산 방면에서 전해졌을 가능성이 있다.

참고문헌 정선민요론(이소라, 정선문화원, 2005), 조선민족민요전집(예술교육출판사, 1998), 한국의 농요5(이소라, 민속원, 1992).

필자 이소라(李素羅)

개구리타령

정의 사당패소리에서 비롯되어 경기에서는 선소리산타령을 마감하는 입창으로, 남도에서는 민요(잡가)로 발전된 노래.

역사 경기선소리 <개구리타령(개고리타령)>은 경기 선소리의 공식 레퍼토리는 아니지만, <놀량>, <앞산타령>, <뒷산타령>, <자진산타령>을 이어서 부른 후 마감하는 성격의 노래이다. 즉, 이 소리가 끼어야 선소리 한 마당이 끝나는 것으로 보는 것이다. 그 이유는 시작 부분의 “개고리타령을 하여 보자/ 에헤에헤~ 에헤야/ 마 무리나 하여 보자~” 하는 사실과 관련이 깊은 것 같다. 이 소리는 경기민요 <경북궁타령>과 선율이 유사한데, 근세기에 사당패 <자진방아타령>에서 비롯된 <경북궁타령>의 영향 아래 경기선소리(입창)가 전개·발전될 무렵 오늘날과 같은 형태가 된 것으로 보인다. 그리고 전통시대 경기 사당패소리에도 <개구리타령>이 있었던 사실로 보아, 이것을 근간으로 발전하였을 것이라 추정된다.

남도민요(잡가) <개구리타령>은 이러한 입창 성격의 경기 <개구리타령>의 영향으로 형성된 것이다. 과거 남도 사당패에 의해 불렸던 <개구리타령(개고리타령)>도 있었기에, 이 소리 또한 남도 사당패 <개구리타령>을 토대로 남도 전문 소리꾼들에 의해 발전된 것으로 보인다.

사실

1. 에-개고리 타령 하여 보자
(후렴)에헤에야 야하여야 아무라나 하여 보자
2. 에-개골개골 청개고리라
(후렴)에헤에야 야하여야 성은 청가라도 뛰는 멧으로 멧긴다
3. 에-개천에 빠져서 허덕 지덕 한다
(후렴)에헤에야 야하여야 수렁에 빠져서 만석당헤 萬石唐鞋를 잃었네(후략)
-개구리타령, 경기도

헤헤 어허 어허 어기야 간다 나간다/ 내가 돌아간다 어기야 여보 도련님 참으로 가요/ 내 목을 덩그렁 베어 한강수 깊은 물 풍덩실 들이쳐/ 이별인가 어드메나 노던 봉황 저 두건 짝을 잃고 우노매라/ 춘풍에 놀래 깨어 깨달도록 들쳐나니 데려갈 테면 데려가(후략)

-개고리타령, 남도

내용 경기선소리 <개구리타령>은 독창과 제창이 주고받는 유절형식으로 되어 있고, 빠른 3소박 4박자로 자진타령장단 또는 뷰는타령장단에 맞는다. 토리는 출현하는 음이 '라·도·레·미·솔'인 반경토리로 되어 있고, <경북궁타령>과 선율 및 그 성격이 유사하다. 따라서 2소박 단위의 헤미올라 리듬이 자주 출현하며, 상당히 리드미컬하고 경쾌하다. 또한 질러 내는 선율이 많이 나타나며, 입창 특유의 선율 특성이 잘 드러난다.

남도민요 <개구리타령>은 장절 형식으로 되어 있고, 3소박 4박자의 굿거리장단이나 자진중중모리장단에 맞는다. 전형적인 육자배기토리로 되어 있으며, 선율이 전문가 음악답게 매우 기교적이고 화려하다.

특징 및 의의 <개구리타령>은 본래 사당패소리에서 비롯된 노래로, 근세 경기 지방에서는 선소리로 계승되었고, 남도 지방에서는 전문 소리꾼에 의해 민요(또는 잡가)로 변화되었다. 이로 인해 남도에서는 음악적 성격이 크게 바뀌었는데, 나름대로 예술화가 이루어지면서 관소리의 유명 대목을 따서 부르고, 선율도 매우 기교적으로 발전하였다. 이를 통해 장르 간 접변으로 전통시대 노래들이 오늘날까지 이어져 오는 시대적 변천 과정과 양상을 살펴볼 수 있다. 또한 과거 대중음악에서 사당패소리의 영향력을 짐작케 한다.

참고문헌 남도잡가 개고리타령의 음악적 특성과 변화양상(조은정, 전남대학교 석사학위논문, 2010), 뿌리깊은나무 팔도소리3-전라도·제주도·장례소리(한국브리태니커, 1984), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 향토민요에 수용된 사당패소리(손인애, 민속원, 2007).

필자 손인애(孫仁愛)

개타령

정의 경상남도 민요의 하나로 통영 지방에서 전래된 개를 주제로 한 노래.

사설

개야 개야 검둥개야, 개야 개야 검둥개야, 가랑잎만 달
 싹 해도 짓는 개야/ 청사초롱 불 밝혀라. 우리 입이 오
 시거든 개야 개야 검둥개야/ 개야 개야 검둥개야, 짓지
 를 마라. 멍멍 멍멍 짓지를 마라
 개야 개야 복술개야, 개야 개야 복술야, 달 그림자만 비
 치어도 짓는 개야/ 밤중에 야밤중에 우리 입이 오시거
 든 개야 개야 복술개야/ 개야 개야 복술개야, 짓지를 마
 라. 멍멍 멍멍 짓지를 마라
 개야 개야 노랑개야, 개야 개야 노랑개야, 울타리만 버
 석 해도 짓는 개야/ 남의 눈에 띄지 않게 슬금 살짝 오
 신 님을 개야 개야 노랑개야/ 개야 개야 노랑개야, 짓지
 를 마라. 멍멍 멍멍 짓지를 마라
 개야 개야 바둑개야, 개야 개야 바둑개야, 밧그림만 슬
 썩 해도 짓는 개야/ 고대 턴 님 오신 것을 마구 짓어 쫓
 일새라 개야 개야 바둑개야/ 개야 개야 바둑개야, 짓지
 를 마라. 멍멍 멍멍 짓지를 마라
 개야 개야 얼룩개야, 개야 개야 얼룩개야, 사람보고 달
 러들어 짓는 개야/ 초당 안에 잠든 님을 만나 보려 내
 왔노라 개야 개야 얼룩개야/ 개야 개야 얼룩개야, 짓지
 를 마라. 멍멍 멍멍 짓지를 마라

악보

전양장단 통영 개타령

1. 개 야 - 개 야 - 검 둥 - 개 야 - 개 야 개 야 검둥-개 야
 2. 개 야 - 개 야 - 백 설 - 개 야 - 개 야 개 야 백설-개 야
 3. 개 야 - 개 야 - 노 랑 - 개 야 - 개 야 개 야 노랑-개 야

개야 개야 검둥-개 야 가랑 잎 만달 싹해 도 짓 - - - - 개 야 -
 개야 개야 백설-개 야 달그 림 만비 치어 도 짓 - - - - 개 야 -
 개야 개야 노랑-개 야 울타 리 만벗 싹해 도 짓 - - - - 개 야 -

청 사 - 초 풍 - 불 밝 - 혀 라 - 우리 님 만오시거든
 밤 - - 중 에 - 야 밤 - 중 에 - 우리 님 이오시거든
 남 의 - 눈 에 - 띄 지 - 않 게 - 슬금 살짝 오신 님을

개 야개 야검둥-개 야 개 야개 야검둥-개 야 짓--지 -마 라-
 개 야개 야백설-개 야 개 야개 야백설-개 야 짓--지 -마 라-
 개 야개 야노랑-개 야 개 야개 야노랑-개 야 짓--지 -마 라-

짓--지 -마 라- 멍 멍 멍 멍 짓--지 -마 라-
 짓--지 -마 라- 멍 멍 멍 멍 짓--지 -마 라-
 짓--지 -마 라- 멍 멍 멍 멍 짓--지 -마 라-

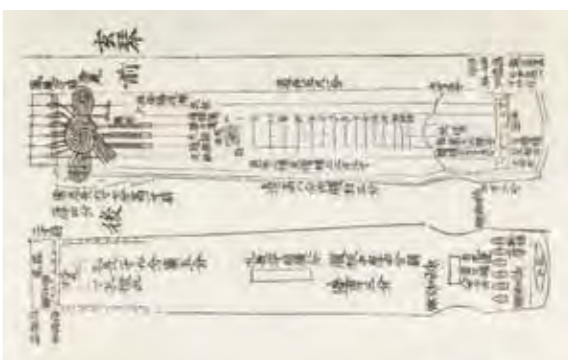
내용 <개타령>은 묶는타령장단에 맞추어 부르는 단순한 가락에 장난기 있는 사설을 붙인 유편형식의 민요이다. 여러 종류의 개를 소재로 하여 재미있게 노랫말을 붙인 노래로서 “개야 개야 ○○개야, 개야 개야 ○○개야, 짓지를 마라 멍멍 멍멍, 짓지를 마라.”라는 가사가 각 절의 끝에 반복된다. 선율의 구성은 ‘술·라·도, 레·미’의 경토리 5음 음계로 이루어져 있고, 가사의 억살스러운 표현으로 인해 가창에서도 매우 밝고 경쾌하게 부른다.

특징 및 의의 이 노래는 <담바구타령>, <울산아가씨>, <밀양아리랑> 등과 함께 경상도 지역 통속민요로 잘 알려진 곡이다. 광복 이후에는 민요 명창들의 가창 전승을 통해 계승된 신민요에 <통영개타령>, <꽃타령>, <동백타령>, <봉화아리랑>, <진도아리랑> 등이 현재까지도 전통적인 민요 가창 공연에서 불리고 있는 것으로 보아 구전민요로 전승되어오던 <개타령>은 신민요로 각색되어 현재까지 전한다고 할 수 있다.

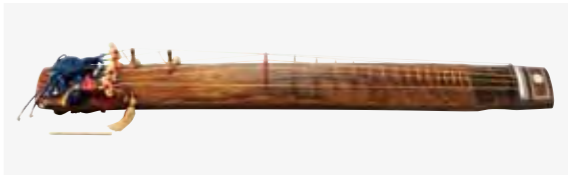
참고문헌 국악용어사전(번미혜 외, 민속원, 2008), 일제강점기 신민요의 혼종성 연구(이소영, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007), 조선의 민요(성경린·정사훈, 국제음악문화사, 1949), 한국가창대계(이침배, 흥인문화사, 1976).
필자 오진호(吳振昊)

거문고

정의 장방형의 공명통 위에 명주실을 꼬아 만든 6현을 걸고 오른손에 권 술대로 줄을 쳐서 연주하는 발현악기.



거문고 | 악학계법 | 규장각한국학연구원



거문고 | 국립무형유산원

역사 거문고는 고구려에서 탄생되었다. 고분 무용총의 벽화(5~6세기경) 등에 거문고의 원형으로 보이는 현악기를 연주하는 모습이 묘사되어 있다. 『삼국사기(三國史記)』 「악지(樂志)」에는 중국 진나라에서 칠현금(七絃琴)을 보냈고, 고구려의 제이상(第二相) 왕산악(王山岳)이 악기의 본 모양을 그대로 두고 법제(法制)를 개량해 새 악기를 만들고 일백 곡을 지어 연주했다는 기록이 있다. 왕산악의 연주에 감은 학이 날아와 춤을 추었기 때문에 이를 현학금(玄鶴琴)이라고 이름 지었는데, 이를 줄여서 현금(玄琴)이라고 불렀다고 한다. 역사서의 이 내용은 전래의 현악기가 이 무렵 왕산악에 의해 개조된 것으로 해석되고 있다.

통일신라시대에는 거문고가 가야금, 향비파와 함께 신라 삼현의 한 가지로 정착되었다. 처음에는 옥보고(玉寶高-속명득(續命得)-귀금(貴金)이 비전(秘傳)의 계보를 이었고, 경문왕(景文王) 861~875 때 이후 널리 퍼졌다. 고려시대 이후 조선시대까지 거문고는 대표적인 향악기(鄕樂器)의 하나로 궁중의 합주와 상류사회의 풍류음악으로 전승되면서 백악지장(百樂之丈)의 위치를 점하였다. 조선 전기에 성현(成僞, 1439~1504)은 거문고를 애호하여, 거문고 연주를 위한 합자보(合字譜)를 창안하였는데, 이를 통해 풍류음악의 기보와 전파, 전승이 원활하게 되었다. 『금합자보(琴合字譜)』, 『양금신보(梁琴新譜)』, 『낭옹신보(浪翁新譜)』, 『한금신보(韓琴新譜)』, 『삼죽금보(三竹琴譜)』 등 주요 거문고 악보를 통해 거문고 음악의 전승 현황을 살필 수 있으며, 보물로 지정된 조선 전기의 탁영(濯纓) 김일손(金駟孫) 소장 거문고를 비롯하여 조선시대의 관리·문인들이 소장하였던 거문고 유물이 다수 전한다. 19세기 말부터 20세기 초반에는 궁중음악 전승 기구인 이왕직악부와 민간의 조선정악전습소(朝鮮正樂傳習所)에서 거문고 정악의 전승이 이루어졌으며, 20세기 이후 거문고산조의 출현으로 공명통의 크기와 줄의 굵기가 다른 산조거문고가 탄생하였다.

내용 거문고의 구조는 공명통과 줄, 두 종류의 현주(絃柱, 술대로 이루어져 있다. 공명통은 단단한 재질의 밤나무로 뒤판을 만들고, 울림이 좋은 오동나무를 앞판(腹板)에 붙여 상자 식으로 만든다. 명주실을 꼬아 만든 거문고 줄은 위쪽 좌단과 아래쪽 봉미(鳳尾) 부분에 구멍을 뚫

어 고정시키는데, 좌단 뒤쪽에는 줄감개 구실을 하는 돌괘가 있다. 봉미 쪽에는 무명실을 꼬아 만든 부들을 끼워 명주실 현을 연결한다. 좌단 부분에는 대모(玳瑁)판을 붙인다. 본래 재질이 단단한 바다거북 등가죽을 붙여 술대가 닿은 부분을 보호한 것인데, 점차 희귀 재료인 대모 대신 멧돼지 가죽으로 대체되었다. 명칭은 그대로 대모 또는 대모판이라고 한다. 좌단과 대모 사이의 경계에는 현침(絃枕) 또는 담괘를 붙인다. 공명통 위에는 16개의 괘를 고정시켜 줄을 건다. 아래쪽에 가장 높은 괘인 제1괘가 놓이고 위로 올라올수록 높이가 낮아지며, 괘의 간격도 좁아진다.

굵기가 각기 다른 거문고의 6현은 각기 다른 명칭이 있다. 연주자의 몸 가까이에 있는 제1현이 문현(文絃)이고, 차례로 유현(遊絃), 대현(大絃), 패상청(破上淸), 패하청(破下淸)(일명 기괘청(岐淸)), 무현(武絃)이다. 줄의 굵기는 대현, 무현, 문현, 패상청, 패하청, 유현 순으로 점차 가늘어지며, 괘 위에 세 줄, 안쪽 위에 세 줄을 건다. 괘 위의 대현과 유현이 주선율을 연주하며 패상청과 안쪽 위의 문현과 무현, 패하청이 악곡의 처음과 끝, 중간의 강약, 장식음을 주로 연주한다.

거문고 연주법은 왼 손가락으로 줄을 눌러 괘를 짚어서 음을 내는 운지법(運指法)과 술대를 쥐고 소리 내는 집시법(執匙法)으로 구분되며, 각각의 주법에 구음이 있다. 대현을 장지로 누르면 ‘덩’, 대현을 식지로 누르면

‘둥’, 대현을 엄지로 누르면 ‘둥’, 유헌을 무명지로 누르면 ‘당’, 유헌을 식지로 누르면 ‘둥’, 유헌을 엄지로 누르면 ‘징’이라고 한다. 그리고 문현과 무현, 패상청, 패하청 등의 음을 거치면 좀 더 다양한 표현을 하게 되는데, 이때 문현과 유헌의 음을 거쳐 소리 낼 때는 ‘쌀깡’, ‘싸당’, ‘싸둥’, ‘싸징’, ‘살당’, ‘살둥’, ‘살징’이라 하고, 문현을 거쳐 대현의 정해진 음까지 이어 탈 때 장지로 짚은 음은 ‘슬기덩’, ‘슬기둥’, ‘슬기등’, ‘살키덩’, ‘살키둥’, ‘살키등’이라 하며, 문현은 ‘살’, ‘슬’ 등으로 부른다. 개방현(패상청, 패하청, 무현)의 음은 ‘칭’이라고 구음한다.

특징 및 의의 거문고는 동북아시아의 여러 금쟁류 현악기 중에서 고정된 꺾을 가진 고유한 형태의 악기이다. 장방형의 공명통을 가진 가야금과 유사하면서도 현의 주와 연주법, 음색 등의 대비를 이루며 한국을 대표하는 현악기로 전승되어 왔다. 거문고는 가야금에 비해 줄이 굵어 음색이 어둡고 음역이 낮다. 또 손가락으로 직접 줄을 만지며 연주하는 가야금과 달리 술대를 이용해 간접적으로 타현하며, 농현을 할 때도 왼손을 상하로 움직여 가야금과 달리 수평으로 움직인다. 이와 같은 악기 구조와 연주법의 차이는 흔히 여성성과 남성성에 비유되어 가야금은 여성적이고, 거문고는 남성적인 악기라는 인식을 낳았다. 또한 전문 음악 외에 문인들의 풍류음악을 주도해 오면서 선비들의 음악 정신과 독특한 향유의 문화의 전통을 대표해 왔다.

참고문헌 거문고와 그 음악에 관련된 연구동향(신대철, 국악원논문집10, 국립국악원, 1998), 고구려 고분벽화의 거문고(황준연, 국악원논문집9, 국립국악원, 1997), 한국악기(송혜진, 열화당, 2001).

필자 송혜진(宋惠眞)

거문고산조

정의 거문고의 특수한 구조를 전면적으로 활용하여 산조 양식을 구체화한 음악.

개관 거문고산조는 백락준 1876~1930으로부터 시작되

었다고 알려져 있다. 백락준은 가야금산조의 중시조로 알려진 김창조와 비슷한 연배이다. 그러나 이후 전개 상황을 보면, 거문고산조는 가야금산조보다 양식적 발전 단계가 한 세대 정도 뒤진다. 거문고산조는 발달 초기부터 참여한 음악가들의 수가 극히 적었기 때문에 다양한 음악적 시도도 충분치는 않지만 음악적으로는 다른 산조와 균형을 이룬다.

백락준은 만년에 거문고산조를 녹음했는데 1930, 백락준의 제자로 알려진 김중기 1902~1937와 신쾌동 1907~1978도 그와 비슷한 시기에 각각의 거문고산조를 유성기 음반에 녹음했다. 유성기 음반에 남겨진 백락준과 김중기 그리고 신쾌동의 거문고산조를 살펴보면 장단 연속체의 구성 방법과 조성, 청의 활용 그리고 가락의 전개 및 주법에서 서로 다르다. 이는 1930년대 거문고산조의 명인으로 인정받은 음악가들이 사승 관계를 떠나 자유롭게 산조를 구성했다는 것을 의미한다.

백락준의 제자로 김중기와 신쾌동보다 연장이었던 박석기 1899~1953는 비록 자신의 음악을 녹음으로 남기지 못했지만 그의 음악은 한갑득 1919~1987에게 전해졌다. 한갑득은 신쾌동보다는 늦었지만 산조로 일가를 이루었고, 임석윤과 김윤덕에게 전해졌다. 임석윤은 개성적 음악을 만들었지만, 전승은 되지 못했다. 김윤덕도 독창적인 산조를 구성했고 제자들도 많이 길러냈지만 시간이 갈수록 가야금산조 명인으로서 더 큰 명성을 얻게 되었다. 이는 신쾌동이 거문고산조와 가야금산조에 두루 능했음에도 불구하고 거문고산조의 명인으로 기억되는 것과는 다른 현상이다. 그 결과 현재 김중기나 임석윤의 거문고산조는 연주되지 않고 신쾌동류, 한갑득류, 김윤덕류의 세 유파가 널리 연주되고 있다.

1930년에 발매된 빅터 유성기 음반에 남아 있는 백락준 거문고산조는 진양·중모리·엇모리·잔모리로 되어 있다. 그러나 1936년에 오케 음반에서 녹음된 김중기 산조는 진양·중모리·단머리로 구성되어 있고, 1938년에 발매된 오케 음반에는 엇모리가 녹음되어 있다. 중중모리는 1950년대 말 신쾌동의 거문고산조에서, 그리고 휘모리는 1960년대 이후에 추가되었다.

거문고산조는 한 세대 먼저 발달했던 가야금산조의 양식적 발달을 상당한 정도로 따라갔다. 특히 산조의 장단연속체의 구성법은 가야금산조를 모방했다. 그

러나 거문고산조는 처음부터 가야금보다 훨씬 복잡한 구조로 되어 있는 거문고 악기의 개성을 극대화하는 방향으로 전개되었기 때문에 가야금산조와는 뚜렷하게 구별되는 표현법을 발전시켰다. 예를 들면 문현법, 청현법, 패법, 술대법, 지법 등은 거문고산조가 독자적인 양식을 발전시키는 기반이 되었다. 거문고산조의 첫 세대는 바로 이것, 악기의 개성을 산조라는 양식으로 구현하는데 성공했다. 두 번째 세대부터는 산조라는 양식에 합당한 음악적 특징을 정교하게 다듬었다. 예를 들면 거문고는 악기 구조적으로 꺾의 이동이 자유롭기 때문에 산조의 청의 이동도 다른 산조보다 더 자유롭다. 두 번째 세대에 활동했던 명인들은 청의 이동이 자유로운 점을 조성의 변화와 연계시키면서 유연한 선율을 전개를 시도했다. 이러한 변화를 개성적으로 구현해 낸 음악가는 일가를 이루게 되었고 그 결과 이들의 산조는 광복 후 개별 유파로 인정되었다. 이후 세대는 유파별 특징을 연주자별로 정교하게 연주하는 데 주력했다.

내용 현재 연주되고 있는 거문고산조는 진양·중모리·중중모리·엇모리·자진모리·휘모리 등으로 구성된다. 여타 산조와 마찬가지로 평조와 계면조의 대립이 나타나지만, 거문고는 악기 구조상 꺾의 이동이 자유롭기 때문에 평조와 계면조의 구성음들이 교차된다. 따라서 조성의 변화는 강렬한 대립보다는 점진적인 변화 속에서 유연한 대립의 양상을 보인다. 2괘법에서부터 9괘법까지 사용되기 되기 때문에 활용 음역의 폭이 넓다. 첫 번째 꺾는 사실상 현악기의 고정괘bridge 역할을 하기 때문에 사실상 16개의 꺾 가운데 3~4개 빼고는 거의 다 이용하는 셈이다. 이처럼 저음역에서부터 고음역까지의 이동이 자유롭기 때문에 선율도 변화무쌍하다. 거문고산조가 거침없다는 느낌을 주는 것은 바로 이 때문이다. 여기에 더해 거문고 특유의 청현(패상청, 패하청)과 문현을 사용함으로써 거문고의 악기적 무게감과 음색이 잘 표현되고, 술대법을 통해 대점과 소점을 분명히 구별함으로써 음악의 역동성을 폭넓게 보여줄 수 있다. 예를 들면, 단락에 따라 강렬함과 부드러움이 세밀하게 조절된다. 나아가 왼손 자출성 등을 적절하게 사용함으로써 술대로 낼 수 없는 의외의 음색을 표현하기도 한다. 다양한 음색과 연주법은 산조 양식과 표리

의 관계를 이루며 거문고산조만의 개성을 창출한다.

특징 및 의의 거문고산조는 현재로서는 거문고로 구현될 수 있는 음악적 기교와 가능성을 가장 다채롭게 보여주는 음악이다. 거문고산조가 등장하기 전까지 거문고는 절제미를 미덕으로 삼는 궁중음악이나 문인 사대부의 음악에만 연주되었다. 물론 거문고산조도 진양같이 느린 악장에서 절제미를 보여주기도 하지만 산조는 본질적으로 역동적 리듬 전개와 조절의 기교를 의도적으로 보여 주기 때문에 문인의 음악과는 미적으로 다르다.

참고문헌 거문고산조 세 바탕(정대석 채보, 은하출판사, 1990), 산조의 기본 청과 보조청(황준연, 민족음악학18, 서울대학교 동양음악연구소, 1995), 잊혀진 거문고산조의 명인들(거문고팩토리, 2008), 초기 산조에서 장단연속체 구성법의 다양성(권도희, 한국 음악연구59, 한국국악학회, 2016).

필자 권도희(權度希)

건드령타령

정의 경기민요의 하나.

개관 돈 벌러 가지는 내용의 곡으로 서울과 경기 지역을 중심으로 불려 온 민요이다. 곡명은 “건드령 건드령 건드령거리고 놀아 보자”로 된 후렴에서 나왔다. 왕십리, 누각곡, 모화관, 애오개, 광주 분원, 경기 안정, 마장리, 양삿골, 구리개, 자하문 등 서울 인근에 사는 처녀들이 특산물을 내다 파는 모습을 해학적으로 그린 흥겨운 노래이다. 선율은 경기민요의 음구조로 되어 있으면서 부분적으로 서도식 창법이 쓰인다.

사설

(후렴)건드령 건드령 건드령거리고 놀아 보자

1. 왕십리 처녀는 풋나물 장수로 나간다지
고비 고사리 두릅나물 용문산채龍門山菜를 사시래요
2. 누각골樓閣洞 처녀는 썸지 장수로 나간다지
쥬썸지 찰썸지 육자비빔을 사시래요
3. 모화관慕華館 처녀는 갈매 장수로 나간다지
갈매 천익 남전대 때에 춘방사령春坊使令이 제격이래요

4. 애오개(阿峴) 처녀는 망건 장수로 나간다지
인모망건(人毛綱巾) 경조망건(京組綱巾) 곱쌔망건을 사시래요
5. 광주 분원(廣州分院) 처녀는 사기(沙器) 장수로 나간다지
사발 대접 탕기 종지 용천병(龍泉瓶)을 사시래요
6. 경기 안성(京畿安城) 처녀는 유기(鑪器) 장수로 나간다지
주발대접 방짜 대야 낫요강을 사시래요
7. 마장리(馬場里) 처녀는 미나리 장수로 나간다지
봄미나리 가을미나리 애미나리를 사시래요
8. 양삿골(또는 연못골) 처녀는 나막신 장수로 나간다지
홀태 나막신 코 매기며 통 나막신을 사시래요
9. 구리개(銅峴) 처녀는 한약 장수로 나간다지
당귀 천궁 차전 연실 창출 백출을 사시래요
10. 자하문(紫霞門) 밖 처녀는 과일 장수로 나간다지
능금 자도 앵도 살구 복숭아를 사시래요

내용 〈건드렁타령〉은 경기민요의 하나로, 서울 인근에 사는 처녀들이 장사 나가는 풍경을 해학적으로 묘사한 흥겨운 노래이다. 각 절에 후렴이 붙는 율절형식으로 되어 있다. 절마다 서울 인근의 처녀들이 쫓나물, 쌀지, 유기, 망건, 사기, 갈매, 미나리, 나막신, 한약 등 특산물을 내다 파는 모습을 그리고 있다. 각 절에는 공통적인 노랫말로 “~처녀는 ~장수로 나간다지”, “~을(를) 사시래요”가 들어간다. 원절은 약간 빠른 중모리장단에 맞고, 후렴은 중모리장단에 세마치가 가미된 리듬에 맞다. 선율은 ‘솔·라·도·레·미’의 5음 음계 솔선법(평조)로 되어 있으며 서도식 창법이 부분적으로 쓰인다. 앞부분은 높은 음역에서 진행하고 뒷부분은 상대적으로 낮은 음역에서 진행한다.

특징 및 의의 서울과 경기 여러 지역의 처녀들이 각 처의 특산물을 내다 파는 내용에 장터를 건드렁거리며 둘러보는 모양을 담은 후렴구가 있는 사실 내용이 흥미롭다. 서울과 경기 지역의 특산물과 더불어 옛 물명이 많이 등장한다. 중모리장단을 근간으로 하면서 원절과 후렴 내용의 상황에 맞도록 리듬에 차이를 둔 짜임새가 돋보이는 노래이다.

참고문헌 한국가장대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 창작집성(하응백, 휴먼앤북스, 2011).
필자 임미선(林美善)

경기도굿무가

정의 경기도 일대에서 전승되어 온 무의식의 음악으로 집굿, 뉘굿, 마을굿 등의 굿을 행할 때 사용되는 노래와 음악.

개관 경기도굿은 편의상 경기도 내에서 행해지는 굿을 가리키지만 중심부의 서울과 남북을 가로지르는 한강으로 인해 지역에 따른 굿의 습속이 매우 다양하다. 흔히 무속을 계통에 따라 나눌 때 한강 이북은 강신무권으로 남쪽은 세습무권으로 양분한다. 경기 동부는 산악 지역이고, 서부는 해안 지역이기 때문에 문화적인 대비도 선명하다. 경기 북부는 황해도와 인접해 있어 다른 지역의 강신무굿과도 양상이 다르다. 경기 남부의 도당굿 담당자인 화랭이(男巫)는 패기성음이라 하여 판소리와 상통하는 음악 문법을 가진 독자적인 무악권을 형성해 왔다. 이처럼 다양한 경기도굿의 양상은 무악, 무구, 무가, 무무(巫舞) 등에도 지역별로 많은 차이를 보인다. 그러나 오늘날 얼마 남지 않은 굿의 면모를 놓고 볼 때, 크게 북부와 남부의 두 지역으로 나누어 이해하는 것이 일반적이다.

경기 남부굿은 남한강을 경계로 포천, 양평, 광주, 이천, 여주, 안성, 평택, 화성 등 남쪽에서 행해 온 굿이다. 이에 비해 북부굿은 개성, 장단, 연천, 파주, 고양 등 서북 지역에서 나타나는 형태이다. 경기도의 남부와 북부굿은 무악권으로 볼 때에도 서로 다른 성격으로 양분된다. 한국의 무악권은 1. 서북무악권(경서토리권), 2. 서남무악권(시나위권·육자배기토리권), 3. 동부무악권(메나리토리권), 4. 제주권으로 나뉜다. 서북무악권과 서남무악권의 구분이 남한강을 경계로 하는 것이고 보면 경기 북부굿은 서북무악권에, 남부굿은 서남무악권에 각각 속한다.

북부와 남부는 우선 장단의 쓰임이 다르다. 북부의 무가는 굿거리·노랫가락·만수받이·부정장단·휘모리 등이 주로 쓰이는 데 견주어 남부의 무가는 도살풀리·모리·발빠드레·덩덕궁이·가래조·푸살과 같은 장단에 얹혀 불린다. 남부에서는 중모리·중중모리·자진모

리와 같은 패기장단이 선굿에 쓰이고 터벌림(반설음)·부정놀이·진쇠와 같은 쇠풍장으로 된 춤 장단이 있으나, 경기 북부에는 이것이 없다. 다만 춤 반주로 쓰이는 삼현육각의 장단은 남북이 대체로 같아서 긴염불, 반염불(도드리), 굿거리, 타령, 당악 등의 장단이 공통적으로 쓰인다. 무악기의 편성도 거의 같은데 장구, 징, 바라, 북, 팽과리, 갱정과 같은 타악기와 피리, 대금, 해금과 같은 선율악기가 함께 쓰이는 점이 경기 남부와 북부의 굿에서 함께 보이는 특징이다.

악보

굿거리 서울 천신맛이 타령 무가 이지산창 이보형 채보

도살풀이 경기 남부 제석굿 임복남창 이보형 채보

내용 경기도굿무가는 굿거리의 흐름과 기능에 따라 청배무가·오신무가·공수무가·기원무가·송신무가 등으로 나눌 수 있으며, 이 밖에도 서사무가와 극무가를 따로 나누기도 한다. 청배무가는 대부분 굿거리의 초반부에 구송되는 무가로서, 굿을 하는 장소와 시간을 고한 후 굿판에 들어오는 여러 신격을 나열하여 모시는 내용이다. 경기 북부에서는 부정을 풀기 전에 하는 무가로 다른 지역에는 없는 행추물림이라는 청배무가가 있다. 행추물림장단은 굿거리장단과 같은 3소박 4박으로 이루어진 장단이다. 이 밖에 청배무가는 대개 청배세마치와 만수받이로 불린다. 청배세마치는 혼소박6박자(3+2+3, 3+2+3)의 형태이며 지금은 부르는 이가 드물다. 만수받이는 좀 빠른 굿거리장단에 진경토리로 부르는 무가로 만신과 기대(장고재비)가 반 장단씩을 주고

받는 형태이다. 경기 남부의 청배무가는 도살풀이장단(6/4)으로 불리는 경우가 많은데 도살풀이 장단을 빨리 몰아가면 모리(12/8박자)로 변하고, 모리가 빨라지면 발빠드레로 바뀐다. 남부굿에서는 화랭이가 장고를 앞에 놓고 치면서 부르는 앓은청배, 시루청배, 제석청배, 조상청배, 군웅청배, 손굿 등 다양한 청배무가가 불리는 점이 특징이다. 화랭이가 부르는 청배무가는 청배삼채(좀 빠른 4/4박자 계통) 외에도 가래조(북부의 청배세마치와 같은 혼소박6박자), 도살풀이장단(6/4박자), 중모리장단(12/4박자), 중중모리장단, 자진모리장단 등 다양하게 쓰인다.

오신무가는 굿판에 신이 들어와 흥이 최고조에 달했을 때 부르는 무가이다. 경기 북부에서는 타령과 노랫가락이 대표적이다. 제석타령, 대감타령, 신장타령과 같은 타령무가와 제석노랫가락, 대감노랫가락, 창부노랫가락과 같은 노랫가락무가가 이때 불린다. 해당 굿거리에서 흥이 난 신격이 누구인지를 밝히고, 그 신격이 인간들에게 어떻게 복을 베푸는지를 노래한다. 타령무가는 굿거리장단(12/8)으로 짜여 있으며, 노랫가락무가는 빠른 5박과 8박으로 이루어진 노랫가락장단으로 부른다. 남부굿에서 오신무가와 축원무가는 대개 자진모리 형태의 덩덕궁이장단(12/8박자)으로 노래한다. 경기 남부 새성주굿에서 축원무가로 부르는 푸살(15/4박자)이라는 장단도 있다. 푸살은 살을 푼다는 뜻으로, 새로 지은 집 대들보에 천을 여러 가닥 걸고 화랭이들이 한 가닥씩 들고 돌면서 부르는 무가이다.

공수는 강신무의 특징이기도 하므로 공수무가는 강신무의 굿인 북부에서만 볼 수 있다. 공수무가는 신격 소개-관용적인 덕담-개별적인 기원과 응답으로 이루어지며, 말과 노래의 중간 형태이거나 일상적인 대화로 이루어진다. 이러한 공수에 이어서는 대개 신에게 인간의 소망을 기원하는 사설을 노래하는데, 신의 말씀을 전달하는 과정에서 재가집이 바라는 것을 말하면 무당은 곧장 신령에게 바라는 바를 전달하고 답을 구하는 것이다.

굿판에 온 신을 돌려보낼 때 무가가 따로 있는 것은 아니지만, 북부 지역에서는 황해굿의 영향으로 자진만세받이장단에 맞추어 굿이 끝나고 여러 신격이 돌아가고 있음을 보이기도 한다. 경기 남부에서는 오신무가와



경기도도당굿 | 국립민속박물관

축원무가로서 당악춤과 같은 춤을 추다가 덩덕궁이무가로 마치는 경우가 많다.

신의 일대기를 노래하는 서사무가는 특정한 신격이 어떻게 과업을 수행하고 신으로 좌정하게 되었는가를 알려 주는 무가이다. 오구굿에서 연행되는 대표적인 서사무가가 〈바리공주〉이다. 경기도 지역 〈바리공주〉는 타 지역에 비해 불교와의 결합성이 강하며 사실 내용이 충실한 특징이 있다. 성주무가는 전국의 거의 모든 지역에 존재하지만 서사무가로 존재하는 지역은 경기 남부가 유일하며, 제석굿에서 불리는 〈당금애기〉 역시 경기도 지역만의 특징이 드러난다. 경기 남부에서 전승되어 온 〈시루말〉은 중부 지역에서 드물게 보이는 창세무가로서, 경기 남부의 세습무가 독자적인 무속권을 형성하고 있음을 보여 준다. 〈시루말〉은 〈칠성무가〉와 관련이 있는 무가로 서사적인 내용은 일제강점기에 채록된 경기도도당굿의 화랭이 이중만의 자료와 그의 조카 이용우에게서만 확인된다.

이 밖에도 경기 북부 지역에서 전승되는 소놀이굿은 대표적인 극무가라 할 수 있으며, 굿판에 왔지만 불리지 않은 여러 하위 신격을 불러 대접하는 거리인 〈뒋전〉도 극무가에 포함시킬 수 있다.

경기 무의식에서 춤 반주로 쓰이는 삼현육각의 장단은 남부와 북부가 대체로 같다. 청신 절차에서 추는 춤의 장단이 긴염불과 반염불이다. 긴염불은 3소박 느린 6박자의 음악이며, 반염불은 흔히 자진염불이라 하는데 도드리형으로 3소박 보통 빠른 6박자이다. 각 거리의 오신 절차에서 추는 춤이 굿거리장단으로 3소박

춤 느린 4박자 형태이다. 타령은 청신, 축원, 오신 절차에서 두루 추는 중요한 장단으로 3소박 4박자이며, 역시 청신과 오신 절차에서 두루 추는 당악은 이보다 빨라 3소박 매우 빠른 4박자이다.

경기 남부에는 중요 거리의 청신 절차에서 쇠뿔장장단에 맞춰 추는 춤이 있다. 반설음(터벌림)장단은 3소박 춤 빠른 5박자이지만 암숫채 겹장단으로 따지면 10박자의 장단이며 부정놀이는 2소박 8박자에 해당한다. 진쇠는 2소박과 3소박이 혼합된 형태로 5+7+5+8+8+8로 구성된 복잡한 장단이다. 그 뒤를 이어 올림채(10/8), 겹마치, 녕김채 등이 이어져 덩덕궁이로 넘어간다.

경기 북부 무가의 선율은 이른바 경토리로 되어 있으며 수십가토리가 약간 섞여 있는 점이 남부와 다르다. 서양 음계로 구성음이 ‘솔·라·도·레·미’로 되어 있고 ‘솔’로 마치며 ‘레’를 요성한다. 남부굿의 대부분은 육자배기토리로 짜여 있다. 육자배기토리는 서양 음계로 ‘미·솔·라·시·도·레’로 되어 있다. ‘미’나 ‘라’로 마치며, ‘미’에 떠는목, ‘도~시’에 꺾는목을 쓰며, ‘미·라·시’가 주요음으로 4도+2도의 구조를 갖는다. 가래조, 청배무가, 노랫가락무가와 같은 일부 무가에서 경토리를 사용해 부르기도 한다.

특징 및 의의 경기도굿무가는 고려시대 이래 문화의 중심지였던 개성과 한양을 배경으로 지리적으로는 한강을 경계로 북부와 남부가 전혀 다른 특성을 지닌 채 발달되어 온 특징이 있다. 한강 이북은 선율적으로 경토리를 사용하며 강신무가 굿을 주관하는 서북무악권에 속한다. 반면 남부는 시나위권으로 육자배기토리를 사용하는 세습무인 화랭이들이 주도적으로 굿을 이끌어 왔다. 무의식의 음악은 북부와 남부가 장단, 무가의 선율 등에서 뚜렷하게 구별되며 북부의 굿은 서울굿이나 황해도굿과 관련성도 엿볼 수 있다. 남부굿은 선소리(선중애소리), 쇠뿔장춤과 같은 특이한 음악 형태를 지니고 있는 점에서 한국 전통음악에서 뚜렷한 위상을 차지하고 있다. 남부의 화랭이 무속과 선중애소리는 판소리의 발생에 관한 중요한 실마리를 제공하고 있는 것으로 보이며, 쇠뿔장춤은 태평무의 발생에 중요한 역할을 한 점에서 중요성이 있다.

참고문헌 경기 무가의 음악적 특징(박정경, 경기굿, 경기도국악당, 2008), 경기굿무가의 구비문학적 특징(홍태한, 경기굿, 경기도국악당, 2008), 경기도도당(김현선, 국립문화재연구소, 1999), 경기도도당(이보형·황루시, 열화당, 1983), 경기양주 대지동도당(국립문화재연구소, 2011), 한국무의식의 음악(이보형, 한국무속의 종합적 고찰, 고려대학교 민족문화연구원 1982), 한국 음악의 뿌리 팔도 굿 음악(이용식, 서울대학교출판부, 2009).

필자 김인숙(金仁淑)

경기선소리

정의 조선시대 오강(五江)이라 불린 한강, 용산, 마포, 지호, 서호 등 한강변 인근을 중심으로 전승된 입창.

개관 경기선소리는 〈놀랑〉, 〈앞산타령〉, 〈뒋산타령〉, 〈자진산타령(도라지타령)〉을 연창하는 것이 통례이고, 여기에 〈개구리타령(개고리타령)〉을 곁들이는 것이 원칙이다. 그리고 여흥으로 〈방아타령〉, 〈자진방아타령〉, 〈양산도〉, 〈경북궁타령〉, 〈도화타령〉 등을 부르기도 한다. 〈놀랑〉은 전통시대 사당패 〈놀랑〉에서 비롯된 소리이며, 〈앞산타령〉 이하는 사당패 선소리를 소재로 근세기에 오강의 소리꾼들에 의해 창출된 것으로 보인다.

경기선소리는 18세기 말에 이미 존재했다는 의견이 많다. 18세기 말 인물인 의택이 선소리 명창으로 가장 먼저 이름을 날렸고, 그 후 종대-신낙택의 계보로 전승되었다고 한다. 이들은 사당패와는 별개의 집단으로 활동한 것으로 보인다. 그리고 신낙택 이후로는 이들의 가락을 서울 주변의 소리꾼들이 익혀 여러 곳에 선소리패가 생겼다. 뚝섬패, 한강패, 쇠뿔구패, 용산삼개패, 동막패, 성북동패, 왕십리패, 진고개의 호조다리패, 배오개의 마전다리패, 과천의 방아다리패, 자하문박패 등이 유명했다. 이 중 뚝섬패가 으뜸이고 과천의 방아다리패가 그 다음이었다고 한다. 19세기 후반에서 20세기 초에 한강변의 오강을 중심으로 선소리패가 성행하였는데, 강가 뱃사람들이 이 소리를 즐겼고, 담교놀이나 화전놀이와 같은 축제에서 이를 활용하며 놀이판을 벌였다고 한다. 이들 집단이 1800년대 중반 이후부터 1900년대 초·중반까지 활동하며 경기선소리산타령을 오늘날과 같은 형태로 발전시킨 주역들인 셈이다.

따라서 경기선소리는 의택이나 종대와 같은 선소리 명창들이 살았던 18세기 후반에서 19세기에 걸쳐

이미 형성되었고, 근세기 서울 오강의 소리꾼들이 가장 왕성하게 활동하며 지금 같은 형태로 발전시킨 것으로 보인다. 이들은 이른바 사당패 계승 집단으로, 전통시대 인기가 높았던 사당패의 소리를 소재로 자신들만의 독창적인 음악 장르를 형성하였다.

광복 이후 예전에 이름을 날렸던 명인들은 모두 타계하고, 1968년 국가무형문화재 제19호로 지정되었다. 이명길에게 배운 이창배, 소완준에게 배운 정득만, 김태봉의 문하에서 배운 김순태, 유계동이 예능보유자로 지정되었다. 이들의 후계자로 박태너, 최창남, 황용주, 윤종평, 조순자 등이 있으며, 1998년 이후 황용주가 예능보유자로 지정되어 있다.

사설

산천초목이 다 무성한데 구경 가기도 제일 좋다/ 아무리 네로구나 어얼 네로구나 네~디~어얼 네로구나 어얼 네로구나/ 얼시구나 절시구나 아무려도 네로구나/ 나아 아하 어얼 네로구나 말 들어도 봐라 녹양 뺨은 길로 평양 감영 쪽 들어간다/ 에헤에얼 네로구나 춘수는 낙락 기러기는 훨훨/ 낙락장송이 와적끈도 다 부러져 마른가지 남아/ 지화자자 좋을시구 지화자자 좋을시구/ 얼씨구나 좋다 말 들어도 보아라/ 어얼 네로구나 종일 가도 안성도 청룡이로구나/ 몽림 일월이 송사리나 삼월이며 육구함도 대사중로 얼씨구나 절씨구나/ 녹양방초 사랑초 다 저문 날이로구나 에 네로구나

—놀랑



경기선소리 | 국립무형유산원

(독창)나너 니나노 에~에허에허 에헤야아 에~어허
어 어허 이어 허루 산이로구나

- 1. (제창)과천 관악산 엄불암은 연주대요 도봉불성 삼막
으로 에헤 들렀다

(독창)에~어디허 이에 어허에헤에야 에~허 에허 이
여 어루 산이로구나

- 2. 단산봉황은 죽실을 물고 벽오동 속으로 넘나든다
(독창)경상도 태백산은 상주 낙동강이 둘러 있고 전라
도 지리산은 하동이라 섬진강수로만 다 둘러 있다.

- 3. 동불암 서진관 남삼막은 북승가요 도봉 망월 천축사라
(후략)

-앞산타령

(독창)나지나 산이로구나 에~두견아 에~나~나 지
루에 에도 산이로구나

- 1. (제창)강원도 금강산에 유점사 법당 안에 느릅나무 뿌
리마다 서천서역국서 나온 부처 오십삼 불이 분명하다

(독창)동소문 밖 썩 내달아 무네미 열린 지나 다락원서
돌쳐 보니 도봉망월이 천축사라

- 2. 계명산 추야월에 장자방의 통소 소래 월하에 슬피 부니
팔천제자가 흠어진다

(독창)오서산 십이봉은 은자봉이 둘러 있고 보령청라
금자봉은 옥계수로만 둘러 있다

- 3. 삼각산 나린 줄기 학의 등에 터를 닦고 근정전을 지어
놓으니 만조백관이 조회를 한다

-뒷산타령

- 1. (제창)청산의 자부 노승은 너는 어이 누웠느냐 풍성을
못 이겨서 꺾어져서 누웠느냐

(독창)바람이 불려는지 그지간 사단을 뉘 안단 말이오
나무 중등은 거드러거리고 억수장마 지러는지 만수산
에 구름만 모여든다

- 2. 산천경개 유산 가자 관동팔경 구경하고 영동구읍 돌아
드니 금강산 유점사가 분명하다

(독창)어디가 경개러냐 어디가 경 좋더냐 우도로 서산
좌도로 청안 강릉 경포대 간성 청간정 울진 망양정 평
해 월송정 삼척은 죽서루 통천 총석정 양양의 낙산사로
다 고성은 삼일포 설악산 신흥사로구나 고성 영랑호 여
기 놀기 좋다

- 3. 흥문연 설연시에 좌객이 누걸러냐 한패공 초패왕과 장
량 진형 범아부라

-자진산타령

내용 경기선소리는 <놀량>, <앞산타령>, <뒷산타령>, <
자진산타령(도라지타령)>의 네 곡이 공식 레퍼토리이
다. <놀량>은 통절형식으로 되어 있다. 또한 서두 부분
인 “산천초목이 다 무성한데” 부분만 모가비가 독창으
로 빠르게 자유리듬으로 부르고 “나 하에 헤”부터는 조
금 느려지면서 제창으로 부른다. 그리고 “디이허 에라
디여”부터는 속도가 배로 빨라지면서 거의 끝까지 유
지된다. 그리고 마지막 부분에 가서 약간 느려지며 마
무리되어, 선소리답게 템포가 상당히 불규칙하며 자유
롭다. 출현하는 음은 ‘솔·라·도·레·미’로 경토리와 같
지만, 음역이 비교적 높고 3도 또는 도약 진행이 많이
나타나며 선소리 특유의 선율 특징이 있다. 또한 2소박
헤미올라 리듬과 3소박 리듬이 불규칙하게 결합되고
목 기교가 까다로워, 경기선소리 중에서도 제일 어려운
소리로 통한다. 그러나 선소리 특유의 특징을 잘 보여
주는 소리이기도 하다.

<앞산타령>은 모가비와 소리꾼들이 매기고 받는 유
절 형식으로 되어 있다. 따라서 모가비가 부르는 시작
부분 “나너 니나노오호”만 속도가 자유롭고 제창부터
는 일정하다. 이는 <뒷산타령>·<자진산타령>에서도 공
통적인 현상으로, <놀량>과 서로 다른 점이다. 출현하
는 음은 ‘라·도·레·미·솔’로 반경토리와 같고, ‘라·레’
의 4도 관계가 선율의 골격을 이루며 각 절은 ‘도·레’로
중지한다. 이 소리는 3소박 3박자, 3소박 4박자, 3소박
5박자가 불규칙하게 구성되지만, 3소박 3박자가 가장
많이 나타난다. 그리고 <놀량>에 비해 2소박 헤미올라
리듬이 적게 출현한다. 이상의 특징들을 통해 <앞산타
령>이 <놀량>과는 성격이 좀 다르며, 형성 과정에 차이
가 있는 사실을 짐작할 수 있다. 그러나 <놀량>과 비슷
한 창법이 많고, 고음과 장3도의 선율 진행이 많이 나타
나며 선소리의 특성을 잘 보여 준다.

<뒷산타령>도 매기고 받는 유절 형식으로 되어 있
고, 출현음이 ‘솔·라·도·레·미’로 경토리와 같다. 박자
는 3소박과 2소박이 불규칙하게 결합되어 있는데, 마
루의 끝부분에는 2소박 단위의 헤미올라 리듬이 많이

나타난다. <앞산타령>이 고음으로 많이 지르며 꺾끗하
고 경쾌한 느낌을 주는데 비해, <뒷산타령>은 낮은 음
역에서 부르는 선율이 많아 비교적 부드럽게 들린다.
경기선소리 중에서 ‘애조가 가장 많다.’고 느낄 만큼, 애
원성 창법을 구사한다. 즉, <앞산타령>과 일정 부분만
관련이 있고, 전반적으로 음악적 유대가 약한 편이다.

<자진산타령>은 일명 <도라지타령>이라고도 하며,
매기고 받는 유절 형식으로 되어 있다. 출현음이 ‘솔·
라·도·레·미’로 경토리와 같고, 세마치나 자진모리형
으로 빠르게 부르기 때문에 매우 경쾌하다. 이 소리는
<뒷산타령>을 빠르게 확장한 곡으로, 일종의 과생 관계
라 볼 수 있다.

특징 및 의의 경기선소리는 전통시대 사당패소리를 토대
로 근세기 선소리 입창이 형성된 역사적 사실과 그 전
개 양상을 잘 보여 준다. <놀량>은 전통 사당패소리 <놀
량>에서 비롯되어 그 성격을 비교적 잘 계승하고 있다
면, <앞산타령> 이하는 근세기 오강의 소리꾼들에 의해
새로이 형성·첨가된 소리들로 <놀량>과 성격이 다소
차이가 있다. 즉, 근본적으로 사당패음악의 영향이 있
지만, 서울 오강 일대의 소리꾼들이 독립적으로 발전시
킨 음악이라는 점에서 의의가 있다. 또한 이를 통해 한
국 전통음악의 시대적 전승 양상 및 그 방식을 이해할
수 있다.

참고문헌 가요집성(이창배, 흥인문화사, 1976), 경기산타령과 서도산타령의
비교 연구(박은희, 중앙대학교 석사학위논문, 1999), 산타령연구(신현남, 서
울대학교 박사학위논문, 2009), 선소리산타령(장휘주·김혜리, 국립문화재연
구소, 2008), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 손인에(孫仁愛)



정의 서울·경기 지방 전문 음악인들이 부르던 노래.

역사 ‘경기잡가’는 넓은 의미로는 서울을 중심으로 하
는 경기 지방의 전문 음악인들이 연행하던 성악곡을 통

칭하는 말로 입창^{立唱}인 선소리와 좌창인 긴잡가·휘모
리잡가를 비롯하여 통속민요까지를 포괄적으로 가리
키는 용어이다. 그러나 일반적으로 ‘경기잡가’는 긴잡
가와 휘모리잡가 등의 좌창을 가리킨다. 이 중 긴잡가
는 비교적 느리게 부르는 노래라는 의미이며, ‘경기좌
창^{京畿坐唱}’이라고도 한다. 또한 오늘날 열두 곡이 전승
되기 때문에 ‘12잡가’라고도 한다. 휘모리잡가는 해학
적인 노랫말을 빠르게 엮어 부르는 노래로 10여 곡이
전승된다.

12잡가는 8잡가와 잡잡가^{雜雜歌}로 구분되는데, 8잡
가는 <유산가^{遊山歌}>·<적벽가^{赤壁歌}>·<제비가^{鷺子歌}>·<
집장가^{執杖歌}>·<소춘향가^{小春香歌}>·<선유가^{船遊歌}>·<형
장가^{刑杖歌}>·<평양가^{平壤歌}>이고, 잡잡가는 <달거리<sup>月令
歌</sup>>·<십장가^{十杖歌}>·<방물가^{房物歌}>·<출인가^{出引歌}> 등
이다. 12곡이 12가사^{歌詞}처럼 한 묶음이 되어 하나의 갈
래로 인식된 것은 20세기 중반 이후의 일이다.

반면에 휘모리잡가는 주로 전문소리꾼들과 삼패기
생^{三牌妓生} 사이에서 불리던 노래로, 소리꾼들이 벌이는
소리판에서는 긴잡가·선소리에 이어서 맨 마지막으로
휘모리잡가를 불렀다고 한다. 현재 전해지는 휘모리잡가
는 <곰보타령>·<생매잡아>·<만학천봉>·<육칠월 흐린
날>·<한 잔 부어라>·<병정타령>·<순검타령>·<기생타
령>·<바위타령>·<비단타령>·<맹꽁이타령> 등이 있다.

경기잡가에는 긴잡가와 휘모리잡가 외에도 <풍등
가^{豐登歌}>·<금강산타령>·<토끼화상>·<갖은방물가>·<
변강쇠타령>·<장기타령> 등이 더 있다.

경기잡는 대개 19세기 중엽에 발생한 속요로, 사계
축의 소리꾼들이 부르던 노래이다. 사계축은 지금의 서
울 만리동·청파동 일대를 가리키는 지역으로 이곳에
서 농사를 짓거나 수공업에 종사하던 이들 중에서 이름
난 소리꾼이 많이 나왔기 때문에, 예전에는 ‘사계축 소
리꾼’이 유명하였다. 그러나 사계축 소리꾼 외에도 문
안과 문밖을 비롯하여 청계천 상류 지역을 가리키던 우
대(도성 안의 서북쪽 지역으로 지금의 인왕산 부근)와
아래대(청계천 하류에 해당하는 동대문과 광희문 지
역) 및 왕십리·뚝섬 등에도 소리꾼들이 있었다고 한다.
소리꾼들은 농한기에 공청^{公廳}에 모여 소리를 불렀다.
공청은 농산물을 저장하던 움을 활용하는 경우가 많았
고, 움집 내부를 화려하게 꾸미고 이를 ‘깊은 사랑^{舍廊}’

이라 부르기도 하였다.

대표적인 사계축의 소리꾼으로는 추교신秋敎信·조기준曹基俊·박춘경朴春景을 꼽는데, 흔히 ‘추·조·박’으로 불린 이들은 잡가뿐만 아니라 정가正歌도 불렀다고 한다. 이 중 추교신이 가장 선배이며 기량도 뛰어나고 가곡·가사·시조도 잘 불렀다. 조기준은 추교신의 수제자로 애오개(지금의 아현동) 공예인 출신인으로 기골이 장대하고 소리가 좋았고, 잡가 이외에 가사나 시조에도 뛰어났다. 조기준의 문하에서 박춘경, 장계춘張桂春, 최경식崔景植 등 당대의 뛰어난 명창들이 배출되었다. 이 중 박춘경은 농부 출신으로 시조, 수잡가首雜歌, 긴잡가, 휘모리잡가를 잘 불렀다. 박춘경의 제자로는 한말 재담才談의 명인 박춘재朴春載, 잡가에 공헌이 많은 최경식·주수봉朱壽奉 등이 있다.

일제강점기에 활동한 명인 중 조기준의 제자로 장계춘과 한인오가 있으며, 장계춘의 제자인 최경식과 한인오의 제자인 원범산 등도 당시 활동하였다. 이들은 협률사나 원각사의 공연, 권번의 예기藝妓 교육을 통하여 경기잡가를 전승하였다. 특히 최경식의 문하에서 유개동柳開東, 정득만鄭得晩, 이창배李昌培, 김순태金順泰, 엄태영嚴泰泳, 김태운金泰運, 최정식崔貞植, 탁복만卓福萬, 박인섭朴仁燮, 이명길李命吉, 원경태元慶兌 등의 많은 제자가 배출되었다.

20세기 초의 여류 잡가 명창으로는 홍도紅桃, 보배寶貝 등이 활동하였다. 또 이 같은 여류 명창을 양성하기 위한 교육 기관으로 예기학원藝妓學院이 생겼는데, 여기서 가곡·가사·시조 이외에 잡가와 민요 등도 가르쳤다. 예기학원은 나중에는 일본식 명칭을 따라 권번이라 부르게 되었다. 한성 권번에서는 장계춘이 가곡과 가사를, 유개동이 잡가를 가르쳤다. 또한 조선 권번에서는 하규일河圭一이 가곡과 가사를, 최정식이 잡가를 가르쳤다. 최정식의 문하에서 목계월墨桂月, 안비취安翊翠 등의 여류 명창이 나왔다.

오늘날의 잡가 연주자들은 이창배가 1957년에 설립한 청구고전성악학원靑丘古典聲樂學院을 통하여 잡가를 비롯한 경·서도소리를 공부하였다. 경기 긴잡가는 1974년에 ‘경기민요’라는 종목명으로 국가무형문화재 제57호로 지정되었으며, 목계월·이은주李銀珠·안비취가 첫 예능보유자로 인정되었다.

내용 현재 전승되는 경기12잡가의 사설 내용을 살펴 보면 판소리의 영향을 받은 것이 많다. <적벽가>는 같은 이름의 판소리 중 ‘화용도 대목’에서 줄거리를 따온 것이며, <제비가>의 앞부분은 <춘향가>의 ‘긴사랑가’에서 따왔고, 뒷부분은 <홍보가>의 ‘제비 후리러 나가는 대목’과 관련이 있다. 그런가 하면 <집장가>, <형장가>, <십장가>, <소춘향가>, <방물가>, <출인가> 등은 <춘향가>의 여러 대목에서 차용한 것들이다.

경기잡가는 대부분 6박을 한 단위로 삼는 도드리장단으로 구성되었다. 특히 긴잡가를 대표하는 <유산가>와 <적벽가>를 비롯하여, <평양가>·<선유가>·<소춘향가>·<방물가>·<십장가> 등 일곱 곡은 전곡이 6박 도드리장단으로 구성되었다. 반면에 <집장가>는 빠른 도드리장단으로 구성되었으며, <제비가>·<출인가>·<형장가>·<달거리>는 악곡 중간에서 장단이 바뀌어 두 가지 이상의 장단으로 구성되었다.

경기12잡가를 비롯한 대부분의 잡가는 선율악기의 반주를 수반하지 않는다. 긴잡가·휘모리잡가·선소리산타령 등은 모두 장구 장단 반주로만 노래하는데, 소리꾼이 직접 장단을 치기도 하고, 반주자를 따로 두기도 한다. 12잡가에는 들지 않지만, 1930년대 최정식이 작사·작곡하여 오늘날 경기잡가의 하나로 인식되는 <금강산타령>은 관현 반주에 맞추어 부르기도 한다.

경기 긴잡가는 대부분 유절 형식의 형태를 취하고 있다. <평양가>와 <형장가>는 엄격한 유절형식의 악곡으로, <평양가>는 전 11절, <형장가>는 전 22절로 구성되었다. <제비가>는 크게 두 부분으로 나눌 수 있는데, 느린 도드리장단으로 부르는 전반부는 비교적 엄격한 유절형식으로 전 4절로 구성되었으나, 빠른 도드리장단으로 구성된 전 16절의 후반부는 각 절의 가락이 부분적으로 변화를 보이는 ‘변형 유절형식’이다. 이처럼 각 절이 조금씩 변화되면서 반복되는 유절형식의 악곡은 <유산가>·<적벽가>·<소춘향가>·<출인가>·<집장가>·<십장가>·<달거리> 등 대부분의 긴잡가가 해당된다.

음악 형식에서 특이한 구조를 보이는 곡으로는 <선유가>와 <방물가>, <적벽가>가 있다. <선유가>는 “가세가세……”와 “동삼월 계삼월……”의 두 가지 후렴구가 교대로 반복하는 매우 독특한 구조이다. <방물가>는 크게 세 부분으로 나눌 수 있는데, 이 세 부분은 엮임지름

시조의 3장 구조와 비슷한 느낌을 준다는 점에서 휘모리잡가와 비슷하다. 그리고 <적벽가>는 극적인 줄거리를 갖는 노래이다. 『삼국지연의三國志演義』의 화용도華容道 대목에서 내용을 차용한 이 곡은 지문地文에 해당하는 사설과, 조조曹操와 관우關羽가 주고받는 대사가 통절 형식처럼 구성된 점이 특이하다.

경기잡가는 경토리로 된 악곡과 서도토리인 수심가토리로 된 악곡이 있으며, 경우에 따라 한 악곡 안에서 경토리와 서도토리가 조바꿈을 통하여 교체되기도 하고, 때로는 경토리와 서도토리의 상호 영향과 간섭에 의하여 ‘변이’된 음조식이 사용되기도 한다. 경토리로 짜인 곡은 <선유가>·<달거리>·<평양가>이며, 서도토리의 성격이 강하게 드러나는 것은 <방물가>·<십장가>·<형장가>·<적벽가>·<소춘향가>·<유산가> 등이다. 그리고 <제비가>, <출인가>, <집장가> 등에는 경토리와 서도토리가 섞여 있다.

경기 긴잡가가 서울·경기 지방을 중심으로 형성·발전된 음악임에도 불구하고, 이 음악에 서도토리의 영향이 강한 것은 본래 경기 지방과 서도 지방의 음악에 유사성이 많기 때문으로 보인다. 흔히 ‘경·서도음악’이니 또는 ‘경서토리’니 하는 말이 쓰일 만큼 이 지역의 음악에는 공통점이 많다. 또한 경기잡가가 형성되어 널리 불리던 시기에 서도 출신의 음악인들이 대거 서울 지역에서 활동하였던 사실도 이와 무관하지 않다. 20세기 전반기 예기들의 교육 과정이나 연행 과정에서 경·서도소리를 크게 구분하지 않고 경·서도 명창이 공연 종목을 공유하면서 이 같은 현상이 생긴 것으로 보인다.

경기잡가 중에는 12잡가에 포함하지 않는 곡으로 <풍등가>, <금강산타령>, <토끼화상>, <갓은방물가>, <변강쇠타령>, <장기타령> 등이 있다. 이 곡들은 주로 1920~1930년대에 만들어져 불리던 것으로, 이 중 <풍등가>와 <금강산타령>은 최정식이 작사·작곡하였다. <풍등가>, <금강산타령>, <토끼화상>, <갓은방물가>는 12잡가처럼 도드리장단으로 되었으며, 곡을 마칠 때는 노랫가락 곡조로 마무리하는 것이 특징이다. 또한 <범벅타령>은 거거리장단이며, 예전에는 무당들이 주로 불렀다고 한다. 그 밖에도 <장기타령>은 메기고 받는 형태로 노래 부르며, 후렴이 세 번이나 변하는 특징을 지니고 있다.

특징 및 의의 경기잡가는 서울·경기 지방 전문 음악인인 경기 명창들의 주된 연주 곡목으로, 경기 지역 전통음악의 대표적인 갈래이다. 세련된 가사와 미려한 창법을 지니며, 국가무형문화재 경기민요의 핵심 기·예능을 지니고 있는 음악이다.

참고문헌 경기 십이잡가의 음악 형식(김영운, 한국민요학10, 한국민요학회, 2002), 경기 십이잡가의 음조직 연구(김영운, 한국 음악연구32, 한국국악학회, 2002), 국악개론(장사훈·한만영, 한국국악학회, 1975), 국악개요(장사훈, 정연사, 1961), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 김영운(金英雲)

경북궁타령

정의 대표적인 경기도 통속민요 가운데 하나로, 선소리 성격이 있는 노래.

역사 <경북궁타령>은 흥선대원군 시절 경북궁을 중수할 때 만들어진 소리로 많이 알려졌다. 그러나 근자에 전통시대 경기 사당패에 의해 형성된 <자진방아타령>을 토대로, 19세기 말~20세기 초에 근대 극장 무대의 등장과 상업화 아래 사당패 계승 집단 출신 창자(박춘재, 문영수 등)들에 의해 좀 더 세련된 형태로 창출된 소리라는 사실이 밝혀졌다. 후렴구에 ‘방애(방아)로다’라는 사실이 나타나는 점도 이러한 사실을 뒷받침한다. 경기 통속민요 <(긴)방아타령>도 이와 같은 맥락에서 형성되어, 그 형성 시기 및 과정이 거의 같다. 다만 <방아타령>은 이 시기 새로 만들어진 현행 경기 통속민요 <자진방아타령>과 짝을 지어 오늘에 이르고 있고, <경북궁타령>은 독립하여 전승되고 있는 점이 다르다. 과거 경기선소리산타령(<놀량>-<앞산타령>-<뒷산타령>-<자진산타령>-<개고리타령>)에 이어 <방아타령>, <자진방아타령>, <양산도> 등과 함께 여흥 때 불리기도 하여, 입창의 성격을 여전히 잘 지니고 있다.

사설

(후렴)얼닐널거리고 방애흥에로다에-

1. 을축 사월 갑자일에 경북궁을 이룩했네

2. 을축 사월 초삼일에 경북궁 새 대궐을 짓는데 헛 방아 쪼는 소리다
3. 조선 여덟도 좋다는 나무는 경북궁 짓느라고 다 들어간다
4. 도편수의 거동을 바라 먹통을 들고서 갈팡질팡 한다
5. 우광쿵쿵 소리가 웬 소리냐 경북궁 짓는데 회방아 쪼는 소리라

내용 〈경복궁타령〉은 빠른 템포의 3소박 4박자로, 북는타령장단에 맞는다. 토리는 출현음이 ‘라, 도, 레, 미, 솔’이며 ‘라’로 종지하는 전형적인 반경토리로 되어 있다. 선소리처럼 질러 내는 선율이 많고(특히 제창), 2소박 단위의 헤미울라 리듬이 자주 출현하며, 경쾌하고 신명나는 맛이 으뜸이다. 이 소리는 사당패 〈자진방아타령〉과 음악적 특징이 거의 흡사하여, 선소리의 성격을 잘 이어받은 대표적인 경기 통속민요이기도 하다.

특징 및 의의 〈경복궁타령〉은 〈방아타령〉의 경우처럼 경기 통속민요의 역사적 형성과 전개를 살펴볼 수 있는 대표적인 노래이다. 이를 통해 전통시대 사당패소리에서 현존 경기선소리(입창)와 통속민요가 발생되는 과정 및 양상을 구체적으로 알 수 있다. 사당패소리에서 비롯된 상당수의 경기 통속민요가 전승 과정에서 많이 변화된 데 반해 〈경복궁타령〉은 별반 차이가 없어, 전통시대 선소리의 성격을 특히 잘 고수하고 있다.

참고문헌 경기 지역 방아타령계 음악 형성고(손인에, 한국 음악연구36, 한국 국악학회, 2004), 진도 마당놀이요에 관한 연구(반혜성, 서울대학교 석사학위논문, 1987), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 손인에(孫仁愛)

경토리

정의 서울·경기 지역의 고유한 음악 양식.

개관 서울·경기 지역에 전승되는 민요나 삼현육각과 같은 여러 민속음악에 나타나는 음악적 특징을 경토리라고 일컫는다. 하지만 이 지역 민속음악 양식은 단일

하지 않다. 크게 진경토리, 반경토리로 세분하는 것이 일반적이며, 진경토리와 음계 구성은 같지만 종지음이 다른 음악을 신경토리로 구분하기도 한다. 이런 양식적 특징은 주로 전문 음악가들의 음악 분석을 통해 도출한 것이다. 반면 경기도 지역의 향토민요는 경토리의 일반적인 양식과 매우 다른 특성을 보이는 경우가 많기 때문에 경토리를 경기도 지역 향토소리 음악양식과 동일시하기 어려운 면이 있다.

내용 통상 경토리에 해당하는 음악적 특징은 5음을 비교적 고루 사용하며 요성을 비롯한 시김새가 크게 부각되지 않는 것이다. 경토리는 전문 음악가들의 음악을 중심으로 크게 진경토리와 반경토리로 구분한다. ‘솔·라·도·레·미’의 5음 음계에 ‘솔’로 종지하는 형태를 진경토리로 분류하며, 〈창부타령〉·〈노랫가락〉·〈방아타령〉 등이 이에 속한다. ‘라·도·레·미·솔’의 5음 음계에 ‘라’로 종지하는 형태를 반경토리로 분류하며, 〈경복궁타령〉·〈천안삼거리〉, 〈한강수타령〉 등이 이에 속한다. 한편 진경토리의 음계 구성과 같이 ‘솔·라·도·레·미’의 5음 음계 음악이면서 종지음이 ‘솔’이 아닌 ‘도’로 종지하는 형태를 진경토리와 구분하여 신경토리로 분류하기도 한다. 진경토리와 유사한 듯하지만 일제강점기에 작곡된 신민요 계통의 음악에서 자주 발견되는 탓이다. 〈본조아리랑〉, 〈노들강변〉 등이 이에 속한다.

이와 같은 경토리의 특성은 통속민요에서 특징적으로 나타나는 반면, 경기 지역 향토민요는 이와 매우 다른 양상을 보인다. 경기 동부와 경기 남부의 향토민요는 메나리토리에 해당하는 음악적 특성을 강하게 보이며, 경토리에 해당하는 음악은 경기 서북부 지역에서 주로 나타난다. 또한 경기 남부의 무가는 호남 지역 음악 양식의 특성을 공유하고 있다. 따라서 경토리를 경기 지역 향토소리의 일반적 양상으로 이해하기는 어렵다. 한편 경기 명창들이 부르는 통속민요 중에서는 〈궁초맹기〉나 〈한오백년〉처럼 경토리와 무관한 음악들도 있다. 이들은 애초에 서울·경기 이외 지역의 노래들이었던 것을 경기 명창들이 자신의 장기로 고착시킨 것이다. 경토리의 특성은 서울·경기 인근 지역의 음악 양식들과 접합되면서 파생 양식을 활발하게 낳았으며, 특히 충남 및 호남 지역 그리고 서도 지역의 음악들에서 경토리의 영

향을 받은 것으로 파악되는 음악들이 많이 발견된다.

특징 및 의의 한반도 각 지역의 고유한 음악들에는 저마다 특징적인 모습이 있으며, 지역적 특징은 주로 특정 음의 기능이 강조되거나 특정 시김새가 크게 강조되는 형태로 나타난다. 반면, 서울·경기 지역의 경우 5음을 비교적 고루 사용하고 특정 시김새가 비약적으로 강조되지 않는 특성을 보인다. 이러한 특성은 진경토리, 반경토리, 신경토리 모두에서 드러난다. 경토리는 고려시대 이후 약 1,000여 년간 한반도 수도권을 형성한 지역의 양식이며, 생산을 위한 기능성을 갖는 음악보다는 전문 음악가들 사이에서 발달하고 유통되는 음악의 성격을 강하게 보인다.

참고문헌 경기 논농사소리의 음악적 정체성(이윤정, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007), 경기 통속민요의 전승양상과 음악적 특징(김영운, 우리춤연구10, 한양대학교 우리춤연구소, 2009), 경기잡가(이보형 외, 경기도국악당, 2006), 경기향토민요(강등학 외, 경기도국악당, 2007), 경서토리 음구조 유형에 관한 연구(이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1992), 경토리의 개념과 범주 재고(전지영, 국악교육36, 한국국악교육학회, 2013), 국악개론(김영운, 음악세계, 2015).

필자 전지영(全志暎)

계면조 界面調

정의 판소리·산조의 악조 및 성음 중 하나.

개관 계면조의 정의는 다양하다. 역사적으로 계면조는 15세기 음악의 선법 중 하나로 설명되기 시작했다. 이때 계면조는 평조와 대비되는 개념이다. 중심음인 ‘궁’을 기준으로 하여 음계를 쌓을 때 ‘솔·라·도·레·미’의 5음 음계로 읽히는 구조의 평조와 달리 계면조는 ‘라·도·레·미·솔’의 5음 음계로 읽히는 구조를 갖는다. 이는 궁을 기준으로 음계를 쌓을 경우에 해당하며, 실제 음악에서 출현하는 음을 모두 쌓을 때 궁은 음계의 중앙에 위치하게 된다. 따라서 실제 출현음을 중심으로 음계를 쌓을 경우 평조는 ‘레·미·솔·라·도’의 음계에 ‘솔’이 궁인 음악이 되며, 계면조는 ‘미·솔·라·도·레’의 음계에 ‘라’가 궁인 음악이 된다. 이런 15

세기 선법은 18세기를 거치면서 적지 않은 변화를 거치면서 현재의 가곡이나 영산회상의 악조를 이루게 된다. 반면 판소리·산조 같은 예술음악에서의 계면조는 이와 근본적인 차이가 있어서, 기본적으로 육자배기로 대표되는 남도음악의 선법적 특징을 설명할 때 계면조라는 용어를 사용하지 않는다. 판소리·산조에서 선법적 특징은 ‘길’이라는 말로 표현한다. 계면조 선법은 계면길이라는 용어로 통칭되기도 한다. 한편 판소리·산조에서 선법적 특징이 아니라 ‘슬픈 감정’을 표현할 때 역시 계면조라는 말을 사용한다. 이때 감정 표현 방식을 ‘성음’이라는 용어로 설명한다. 따라서 판소리·산조에서 계면조는 ‘길’(선법)로서의 개념과 ‘성음’(감정 표현)으로서 개념이 구분된다.

내용 판소리·산조에서 선법 또는 ‘길’로서 계면조, 즉 계면길은 소위 ‘꺾는 음’이라고 하는 남도음악의 특징적 시김새를 갖는다. 꺾는 음은 반음 차이로 음을 짧게 꺾어 내리거나 흘러내리는 특징을 갖고 있으며, 이 시김새로 인해 쉽게 계면조임이 드러나게 된다. 꺾는 음은 기준음인 ‘청’의 단3도 위 음에서 장2도 위 음으로 꺾거나 흘러내리게 되며, 청의 완전4도 아래 음은 굵고 유장하게 떠는 ‘요성’의 특성을 보인다. 이 때문에 흔히 이런 양상을 설명할 때 ‘라’는 ‘청’이고, 청의 완전4도 아래인 ‘미’는 떠는 음이며, 청의 단3도-장2도 위 음인 ‘도·시’는 꺾는 음 또는 꺾는 목이라고 말한다. 선법 개념의 계면조와 달리 성음 개념의 계면조는 슬픈 감정을 표현할 때 사용하여, 슬픈 내용의 노랫말 정서를 음악적으로 표현하는 것을 말한다. 대개 성음으로서 계면조는 슬픈 감정을 표현하기 위해서 계면길(선법으로서 계면조)을 사용하게 되지만, 모든 계면길이 다 슬픈 감정을 표현하는 것은 아니다. 예를 들어 중중모리 장단에 계면길이 결합하면 대개 흥겹게 춤추는 분위기를 연출하기도 한다. 반면 진양이나 중모리 장단에 계면길이 결합하면 슬픈 정서를 강하게 표출하는 것이 일반적이다. 경우에 따라서 성음으로서 계면조를 슬픈 정도에 따라 진계면, 평계면, 단계면으로 구분하기도 한다. 가장 강렬한 슬픔의 정서는 진계면, 약한 슬픔의 정서는 단계면에 해당하며, 평계면은 그 중간에 해당한다.

특징 및 의의 판소리 역사에서 계면조는 서편제 발달과 깊은 연관을 갖는다. 19세기 말에 성행하기 시작한 서편제는, 우조 중심이었던 기존의 동편제와 달리, 계면조 음악을 중심으로 섬세한 감정과 세련된 기교를 보이며 발달했기 때문이다. 20세기 이후 대중들의 선호도가 우조보다는 계면조에 맞추어지면서 계면조는 판소리와 산조의 예술적 성취를 위한 핵심적 악조가 되었으며, 동시에 대중적 선호도 또한 아우르게 하는 중요한 역할을 하게 되었다.

참고문헌 판소리 사설의 극적상황에 따른 장단·조의 구성(이보형, 예술원은 문집14, 대한민국예술원, 1975), 한국 전통음악의 선율구조(백대웅, 대광문화사, 1982).

필자 전지영(全志映)

계화타령
桂花打令

정의 한반도에서 전래되어 제주특별자치도 서귀포시 표선면 성읍리에서 전승되는 창민요.

역사 <계화타령>이란 노래명은 후렴구에 나오는 ‘김계화’라는 기녀의 이름에서 비롯되었다. 제주도 <계화타령>은 전라남도 진도에서 전승된 사당패 <매화타령>과 사설 및 음악 특징이 상통하여 과거 사당패 <매화타령>이 전파된 것으로 확인되고 있다. 초기 제주도 <계화타령>의 후렴 사설은 초기 진도 <매화타령>이나 경기도 사당패 <매화타령>과 동일하게 “일씨구나 매화로구나”가 나타난다.

한반도 지역에서 사당패들이나 잡가 소리꾼들 사이에 널리 불리던 것이 제주도로 유입되어 정착한 민요이다 보니 제주도에서는 전문 소리꾼 사이에서만 전승되고 있다. 제주시 지역에서는 권번 출신 김금련이 이 노래를 김주옥에게 전수했고, 김주산을 중심으로 전승되고 있다. 서귀포시 성읍리에서는 국가무형문화재 제95호 <제주민요> 기능보유자인 조울선과 기능후보자인 선옥으로부터 이 노래를 배운 <제주민요> 전수교육

조교 강문회를 중심으로 전승되고 있다. 하지만 전문 소리꾼들에 의해 전승되는 노래이다 보니 일반 대중에 널리 전파되지는 못한 채 오늘에 이르고 있다. 현재 10여 편의 사설이 전승된다.

사설

(후렴)엿다 요년 돈 받아라/ 계화는 삼경(算經)에 들고서/ 짐계화(김계화) 내 돈만 받아라

1. 널랑 죽건 서월(서울)이 함경도 인경(人定)이나 되고/ 날랑 죽건 매화가 실강산 뒤편이라
2. 널랑 죽건 꼬기야 꼬기닥 장특이나 뒤편/ 날랑 죽건 매화가 씨암뜯 뒤편이라
3. 십리 화방에 범나부(범나비) 뚝뚝 소소리광풍에 땡그러지 뚝뚝/ 엄동설한에 매화가 문풍지만 떠는다
4. 정든 서방이 웨적훈(인적이 드물고 호젓한) 골목에 아리 단둘이 만나서/ 육센 서울에 아이고 바리발발 떠는다
5. 널랑 낱건 백록담 선녀로 하강을 하고/ 날랑 낱건 할르산 나무꾼이 되리라
6. 할르산 상봉에서 느리는 가락국 물에/ 서답(빨래) 뺀 비바리들 아이고야 먹음씨도 굵구나
7. 너는 어떤 지집(계집)으로 환성(환생)허여/ 저심꽃(저승꽃) 지기에서 요렇게도 굵닥이(굵게) 피었나
8. 앞 오름에 핀 꽃은 지었다가 또 피겠건만/ 우리 그튼 초로 인생 흥번 가면 그만이네

악보

♩=66 (실음: 한옥타브 아래)

계화타령

(앞)너 - 르랑 - 죽 - - 건 서월이 함경도 인경이나되 - 고
 나 - 르라 - 오 죽 - - - 건 - 매 화 가 실 강 - 산
 뒤편 - 여 - - 라 (뒷)엿 다요 년 돈 받아라
 계 화 는 삼경에 들고 - 서 짐계화내 - 돈만 받아 - 라

선이 개국하여 한양에 도움을 정하고 경복궁을 창건하는 내용 등을 자세히 묘사하는 것으로 미루어 최소한 조선시대에 고사소리가 널리 성행했었다는 것을 알 수 있다. 고사소리를 부르는 광대집단은 고려시대부터 제도적으로 과거를 볼 수 없고 토지를 소유할 수 없었다. 이들은 이후 조선시대를 거치면서 음악 활동에 전념하면서 생활할 수밖에 없었기에 고사소리가 매우 성행하게 되었다.

사설

천지는 언제 삼(喪)겼으며 일월은 언제 삼(喪)겼는고/ 천지개벽 후로 건곤 마련하옵실제/ 천개 자시하니 지방하날이 생기시고/ 지벽 축시하여 지방 땅이 삼(喪)기실제/ …… / 섬겨 드리자 고사로다 안어 드리자 고사로구나/ 산지조종은 곤륜산이요 수지조종은 황하수라/ 경상도 태백산은 낙동강을 둘러 있고/ 전라도 지리산은 동진수를 둘러 있고/ 충청도 계룡산은 백마강을 둘러 있고/ 함경도 백두산은 대동강을 둘러 있고/ 경기 삼각산은 임진강을 둘러는디/ 동대궐 남지리 서구원 북향산을 차차 마련을 하옵실제/ 첫 치국을 잡으실새/ 경상도는 금비 대왕 치국이요/ 전라도 전주는 왕건 태조 치국이요/ 충청도 부여는 백제왕의 치국이요/ 한양으로 도읍하여 계 뉘라 도움 터를 잡았단고/ 강남서 나오신 무학 도승이/ 당걸쇠를 차고 한양 터를 잡을실제/ 인왕산 올라가 적쇠를 놓고 살펴보니/ 백두산 일지맥이 한 줄기 뚝 떨어져/ 주춤거리고 내려오다 서울 삼각산이 삼(喪)겨 있고/ 대궐 옆 흐르난 물은 한강으로 흘렀는디/ 인왕산이 주산이 되고 관악산이 안대로다/ 만리재 백호 되고 왕십리 청룡이요/ 정도전 재혈이며/ 경복궁 대궐 터는 갈마현소 형국이요/ 새문안 대궐 터는 비봉포란 형국이요/ 동문 안 대궐 터는 옥녀탄금 형국이요/ 경복궁을 지어 놓고 인정전을 지었는지/ 응천상지 삼곽이요 비인간지 오복이라/ 백가새(새)를 지어 놓고 원갓 치장 고취하니/ 하도낙서 바돌 쳐 넘겨 이리저리 놓았구나/ 산호산호 재산호호 천세천세 천천세라/ 어찌 아나가 좋을소냐/ 삼겨 드리자 고사로구나/ 안어 드리자 고사로구나

-고사소리, 공대일 창, 손태도 채록

내용 <계화타령>은 남녀 간의 애정과 인생무상, 화투놀이 등을 주로 노래하고 있다. 대개 1절과 2절은 고정적인 사설과 순서로 불리는데, 가창자에 따라 1절과 2절의 순서를 바꿔 부르기도 한다. 나머지 사설들은 순서 없이 자유롭게 부른다. 주요 구성음은 ‘미·솔·라·도·레’이며 ‘라’로 종지한다. 가창 방식은 여덟 마디 선소리와 여섯 마디 후렴의 메기고 받는 방식이며, 박자는 매우 안정된 6/8박자이다. 악곡의 구조상 굿거리장단에 맞지만 실제로 장구나 허벅 등에 수반되고 있는 반주 리듬은 굿거리 등의 기존의 장단과 다르다. 선율은 도약적이며 굴곡이 비교적 심한 편이다. 제주도 식의 세요성(細搖聲)이 사용되고 있지만, 전반적인 창법은 경기민요와 비슷하다. 평조에 가까운 경토리로 되어 있어 경쾌하게 들린다.

특징 및 의의 한반도 지역의 <매화타령>이 제주도에 유입되어 정착한 것은 분명하지만 사설이나 음악적 특성은 상당 부분 변화되었다. 후렴 “엿다 요년 돈 받아라 계화는 산경에 들고서 짐계화 내 돈만 받아라”라고 하는 부분은 전라남도 진도 지역과 고흥 지역의 <매화타령>과 유사하다. 특히 진도 지역에는 제주도 <계화타령>의 사설 내용과 비슷한 <매화타령>이 있다.

참고문헌 계화타령(조영배, 한국민속문화사전-민요, 국립민속박물관, 2013), 태초에 노래가 있었다(조영배, 민속원, 2009), 한국민요대전-제주도 민요 해설집(문화방송, 1992), 한국의 민속음악-제주도민요(한국정신문화연구원, 1984), 향토민요에 수용된 사당패소리(손인애, 민속원, 2007).

필자 이성훈(李性勳)

고사소리

정의 종교의식의 일종인 고사(告祀)에서 부르는 노래.

개관 고사소리가 언제부터 시작되었는지는 알 수 없다. 그러나 고사소리의 노랫말에 천지개벽, 경상도의 금비 대왕 치국, 충청도 부여의 백제왕 치국, 전라도 전주의 태조 왕건 치국 등의 내용이 있는 것으로 미루어 이 노래가 매우 오래되었다는 것을 알 수 있다. 특히 조

악보

공대일 창
김혜정 제보

비단타령

큰방울 - 방가부단이 국화새김 완자문 초당연 화에 상의
부 - 부간 - 의도 루 부 화란 - 춘성 - 만 - 화방 장
울 곳 불 곳 화초단 꽃수 풀 - 집 가지 에 -
일 크러졌 - 다년출 문 통영 칠 판대 - 모반에
안 - 성유기가 대접 - 문 강 구연월 - 격양 - 가에

—판대 고사소리

내용 고사는 개인이나 가정, 또는 집단의 안녕과 번창을 신에게 기원하는 종교의식이다. 고사소리는 고사를 주재하는 사제자가 축원하면서 부르는 노래이다. 고사소리는 <고사반>, <고사염불>, <(고사)덕담>이라고도 하며, 고사소리는 ‘소원을 빈다’는 의미로 <비나리>라고도 한다. 고사소리를 부르는 공연집단으로 창우(倡優) 집단이 있고, 또한 초라니패, 낭걸립패, 절걸립패, 굿중패 등의 음악 집단이 고사소리를 부르기도 한다.

고사소리는 마을을 수호하는 당산에서 지내는 당산고사, 가정에서 새 집을 짓고 가정의 수호신인 성주신을 축원하는 성주고사 또는 집고사, 배를 새로 만들어 물로 나가며 지내는 뱃고사, 건물을 짓고 무사를 기원하는 낙성고사(洛成告祀), 문중에서 조상의 묘에 비를 세우고 지내는 입패고사(立牌告祀) 또는 명당고사(明堂告祀), 과거 급제한 이가 사당에서 지내는 홍패고사(紅牌告祀) 또는 백패고사(白牌告祀), 잔치를 벌이면서 지내는 축원고사 등의 다양한 고사를 지낼 때 부른다.

고사소리의 노랫말은 무당이 굿에서 부르는 청신무가(淸神巫歌)의 사실과 비슷하다. 이로 미루어 고사소리는 굿음악에서 비롯된 것으로 보인다. 고사소리는 천지가 만들어진 과정을 노래하는 <천지배판(天地排判)>, 해동조선 산의 모양새를 노래하는 <산세(山勢풀이)>, 명당의 조건을 노래하는 <명당풀이>, 과거 급제와 관련된 내용

인 <벼슬풀이>, 사람의 우환과 재액을 물리는 <살풀이>와 <액막이>, 집터를 잡고 지경을 다져 집을 짓고 온갖 가구와 기물을 갖추어 집에 사는 사람의 안녕과 가족의 번성을 축원하는 <집풀이> 등이 있다. <집풀이>는 <명당풀이>, <지경다지기>, <집짓기>, <세간풀이>, <비단타령>, <보화타령>, <가축타령>, <화초타령> 등의 노래로 구성된다.

창우집단에서 고사소리를 부르는 전문가를 고사광대라고 한다. 고사광대는 세습무 집안 출신이 많다. 또한 농악패의 상쇠 중에서도 걸립굿을 다니면서 고사소리를 잘 부르는 이들이 있다. 경기도의 이용우·조한춘, 전라도의 공대일·최광렬 등이 고사소리로 유명했고, 국가무형문화재 제11-2호 평택농악의 예능보유자이자 상쇠였던 최은창은 농악대 고사소리로 유명했다. 창우집단의 고사소리는 흔히 ‘패기 성음’이라 하여 판소리식의 선율로 노래한다. 고사소리의 장단은 중모리(2소박 12박), 중중모리(3소박 4박), 자진모리(3소박 4박), 굿거리(3소박 4박) 등이 있다. 이들 장단은 판소리에서도 중요하게 쓰이는 장단으로, 창우집단의 고사소리가 판소리 형성에 일정 정도 영향을 끼쳤다는 증거이기도 하다.

특징 및 의의 고사소리는 고사 의식에서 부르는 노래이다. 고사소리의 노랫말에는 조선이 개국하여 한양에 도읍지를 정하고 경복궁을 창건하는 내용, 전국의 유명한 산의 근본을 푸는 내용, 집터를 잡고 집을 짓는 자세한 절차를 묘사하는 내용 등이 담겨 있다. 이를 통해 조선시대의 사회문화적 상황을 알 수 있다.



안택고사 | 국립민속박물관

참고문헌 경기지역 고사소리 연구(최자은, 한국민요학16, 한국민요학회, 2005), 광대 고사 소리에 대하여(손태도, 한국음반학11, 한국고음반연구회, 2001), 광대 고사소리의 음악적 특징과 장르간 접변(김혜정, 한국민속학62, 한국민속학회, 2015), 농악대 고사소리의 전승양상과 활용 방안(최자은, 한국민요학24, 한국민요학회, 2008), 한국고음반연구회 음향자료 선집3-이보형채록 고사소리 해설(이보형, 한국음반학7, 한국고음반연구회, 1997).

필자 이용식(李庸植)



정의 판소리를 공연할 때 북으로 반주하는 사람.

역사 유명한 옛 고수로는 송광록·주덕기·장판개·김정문이 있으며, 판소리 고법을 만들고 발전시킨 인물로 고종 말기와 일제강점기 때의 박관석·오성삼·신고주·주봉현·신찬문·한성준과 같은 이들이 있다. 이 가운데 오성삼은 진양조를 4각 24박으로 쳤고, 그것을 ‘기경결해(起景結解)’라 일렀다고 한다. 판소리의 장단에 대한 기록을 살펴보면, 신재효(1812~1884)의 <광대가>에는 진양조와 중머리의 두 가지 장단이 등장하였을 뿐이다. 또 허흥식 소장 <심청가> 창본에는 진양, 중머리, 옛모리, 우조, 평장단, 진장단, 세마치, 삼궁저비, 삼궁계, 후탄 등이 사용되고 있어서 현재 사용하지 않는 장단 명칭들이 보인다. 1920년대 『대한일보』에 연재되었던 심정순의 창본에는 긴양조·중모리·휘중모리·중중모리·옛중모리·옛모리·평중머리·느린중머리·자진모리 등이 사용되었고, 이선유의 『오가전집』(1933)에는 긴양조·느린중모리·중모리·중중모리·자진모리·자진중모리·옛머리, 1940년경 출간된 정노식의 『조선창극사』에는 긴양조·늦은중모리·중중모리(옛중모리)·중모리·자진모리·휘모리(단모리) 등이 언급되고 있어서 현재와 유사한 장단의 명칭은 20세기 초반 자료에서 확인할 수 있다.

내용 판소리 공연에서 고수는 소리꾼의 왼편, 청중이 보기에는 오른쪽에 앉아서 소리꾼을 바라보며 북으로 반주한다. 보통 소리북은 흔들리지 않도록 고리를 바닥 쪽에 피어서 방석 위에 얹어 놓고 연주한다. 책상다리

를 하고 앉지만 청중에게 발이 보이지 않도록 한다. 흔히 소리꾼이 먼저 소리를 내면 고수는 그 내드름을 듣고 거기에 맞는 장단을 연주해야만 한다. 또한 소리꾼이 소리를 끝낼 무렵에는 미리 북가락을 준비하여 함께 맺을 수 있도록 해야 하며, 소리의 완급 조절이나 강조, 빈 박이나 소리의 공백 처리, 음색의 변화, 추임새 넣기 등을 능수능란하게 해야 한다.

1. 연주법과 연주 자세

소리판을 벌일 때, 소리꾼이 중앙에 서고 고수는 소리꾼의 왼쪽(청중이 보기에는 오른쪽)으로 앉는다. 방향은 크게 문제시하지 않지만 북향은 피한다고 한다. 북을 치는 부분에 따라 합궁(채궁)자리·반각자리·온각자리·뒷궁자리·매화점자리 등을 구분하여 연주하도록 하며, 북채를 쥐는 방법과 치는 법도 채궁채·반각채·온각채를 달리한다. 이렇게 자리를 구분하는 것은 음색 및 강약 조절과 관련이 있다. 대삼자리를 온각채로 칠 때 가장 강세가 강한 가락이 되는데, 대삼을 칠 때는 북채가 눈높이까지 올라와서는 안 되고 입 정도의 높이가 적절하다고 한다. 매화점자리나 반각자리는 잔가락을 넣을 때 주로 사용하지만, 또드락가락이라 하여 시끄러운 것은 금한다. 또 합궁자리와 뒷궁자리의 음색이 같지 않으므로 이것도 구분하여 연주한다. 또한 채를 칠 때에는 식지를 세우지 않고 잡도록 한다. 채를 연주한 후에는 반드시 오른손을 무릎 위에 두었다가 다시 연주할 때 움직이도록 해야 하며, 지나치게 잔가락을 많이 넣는 것은 좋지 않다. 손은 북의 근처에서 최소한으로 움직이지만



소리북의 부분 명칭



고수 | 전주세계소리축제 | 2016 | 국립민속박물관

대목을 중지시키거나 맺는 경우에 한해 크게 팔을 움직여 연주한다. 대체로 팔이 자신의 좌우 몸 밖과 머리 위로 벗어나지 않아야 한다.

2. 추임새

추임새는 ‘추다’, ‘추어추다’라는 의미로서 소리판에서 고수나 청중이 감탄사를 내어 창작자와 소리판의 흥을 돋우는 것을 가리킨다. 추임새의 기능은 강약(強弱)을 보조하기도 하고 소리의 여백을 메우거나 북 장단을 대신하기도 한다. 그리고 초반에 소리를 이끌어 내는 역할을 하거나 소리꾼의 상대역으로서 기능하기도 한다. 그리고 이처럼 다양한 기능과 역할에 맞추어 각각 적절한 상황과 위치에 추임새를 하도록 되어 있다. 자주 사용되는 추임새는 ‘으이’, ‘좋지’, ‘얼씨구’, ‘좋다’, ‘그렇지’, ‘아편’, ‘얼췌’ 등이며, ‘어디’, ‘잘한다’, ‘아-’, ‘명창이다’ 등도 간혹 사용된다. 추임새는 소리의 분위기와 정서에 맞게 구사되어야 한다. 슬픈 소리를 할 때에는 힘 있는 추임새는 어울리지 않으므로, 소리에 감탄하는 느낌의 감탄사로 추임새를 표현해야 하며, 소리꾼의 소리가 절정에 치달을 때 힘 있는 추임새로 기운을 북돋워 주어야 한다.

3. 고법 이론

판소리 고법 이론으로는 진양 24박론, 음양절기설, ‘기경결해(밀고 또는 내고, 달고, 맺고, 풀고)’의 생사맥(生死脈), 불임새론 등이 있다. 진양 24박론은 진양조장단에 있어서 내는 가락 6박과 다는 가락 6박, 맺는 가락 6박, 푸는 가락 6박의 24박 주기를 한 장단으로 보아야 한다는 것이다. 24박을 24절기에 맞추어 해석하고 기경결

해를 다시 춘하추동의 사계절에 맞게 해석하는 것은 음양절기설에 해당하는 것이다. 음양절기설은 판소리 북에서 온각·반각·매화점의 위치와 북 가락의 음색에 적용되기도 하고, 진양조장단뿐 아니라 판소리의 모든 장단에 적용하여 해석하기도 한다. 생사맥 역시 진양조장단에서 비롯되었으나 중모리와 중중모리를 비롯한 이외의 장단에도 비슷하게 적용되기도 한다. 이외에 엇붙임, 대마디대장단, 잉어걸이, 완자걸이, 교대죽, 주서붙임, 뺨음 등의 불임새 용어와 개념들도 음악의 변화를 감지하여 북으로 적절하게 반주하기 위하여 고수들에 의해 만들어진 이론이다.

특징 및 의의 예부터 ‘일 고수 이 명창’ 또는 ‘수 고수 암 명창’이라는 말로 고수의 중요성을 강조해 왔다. 고수의 역량에 따라 판소리가 살아나기도 하고, 오히려 소리를 망치기도 하므로 소리 속을 이해하고 그에 맞게 북을 연주하는 고수의 존재가 판소리에 있어서 매우 중요하다. 고법은 고수마다 조금씩 다르기도 하고, 지역 차이를 보이지만, 판소리와 고수의 역할을 잘 이해할 수 있도록 만들고 다듬어 온 것으로서 의의가 있다.

참고문헌 중요무형문화재 제5호 판소리(김혜정, 국립문화재연구소, 2011), 판소리고법(이보형, 국가무형문화재해설-음악, 문화공보부 문화재관리국, 1985), 판소리장단의 형성과 오성삼의 고법이론(김혜정, 판소리연구17, 판소리학회, 2004).

필자 김혜정(金惠貞)

끓었네소리

정의 경기도 지역의 논매는 소리.

개관 <끓었네소리>는 경기 남동부 지역에서 부르는 논매기소리이다. “에헤 끓었네야 어하 슬슬 둘러라”와 같은 받는 소리를 부르기 때문에 <끓었네소리>라 부른다. 지역에 따라서는 “끓었네” 이후에 “에헤 두루기 좋아”나 “텅이만 슬슬 굴러라”와 같은 가사가 붙여지기도 한다. <끓었네소리>는 두벌 또는 세벌매기에서 손으로 풀을 뽑으면서 부르는 노래로 앞선 초벌매기 때 호미로 파서

엮어 놓았던 흙 속에 풀(논지심)이 끓어서 일하기 쉽다는 뜻이다. 풀이 썩은 자리에는 발효와 함께 만들어진 기포들로 인해 흙이 약간의 텅어리가 만들어져 있는데, “텅이만 슬슬 굴러라”는 그 텅어리를 손으로 뭉기면서 슬슬 풀어 준다는 의미이다. 또 “어하 슬슬 둘러라”는 모를 심어 놓은 사이 부분을 슬슬 손으로 훑어 준다는 뜻이다. “두루기 좋아”는 풀이 잘 썩어 있어서 논을 손으로 훑는 작업인 두르기가 편하다는 의미이다.

사설

(후렴)에헤 끓었네야 어하 슬슬 둘러라
 에헤 끓었네 어하 슬슬 둘러라/ 에헤 끓었네야 어하 슬슬 둘러라/ 여보시오 농부님네 이내 한 말 들어 보소/ 잘도 하시네 참 잘도 하시네 이내 숨씨에 잘도 하시네/ 손에다 힘을 주어 문게처럼 든드시라/ 에헤 끓었네야 어하 슬슬 둘러라/ 손끝에다가 힘을 주고 입에서는 소리를 하세/ 굵는 허리를 굽실굽실 넘실하기도 훑쳐 내세/ 에헤 끓었네야 어하 슬슬 둘러라/ 얼씨구절씨구 지화자 좋네 우리 농부님 신이 났네

악보

♩ = 53 끓었네소리 김혜정 채보

-경기도 여주 강천면

내용 경기도의 논매는 소리로는 <상사소리>와 <방아

소리> 계열이 가장 많이 불리고, 일부에서는 <단허리소리>나 <대허리소리>, <끓었네소리>, <몸돌소리> 등을 부른다. 논매기는 1년에 세 차례 하는 것이 보통인데, 두벌 때 등성등성 난 풀을 뽑을 때는 빠르고 신나는 <상사소리>를 부르며, 논을 손으로 훑기만 할 때는 <방개타령>이나 <끓었네소리> 같은 느린 소리를 한다.

여주·용인·이천 등이 중심문화권으로 간주되며 광주·양평·하남 등이 인접 지역이며, 멀리 충청북도에서도 논매는 소리로 노래한다. 3소박 4박으로 되어 있으며, 2장단을 메기고 2장단을 받는다. 주로 메나리토리로 되어 있지만 드물게 반경토리로 되어 있는 지역도 있다. 주로 지리적으로 인접한 강원도의 영향을 받아 메나리토리를 사용하는 경우가 많다.

지역사례 지역에 따라 받는 소리의 가사가 조금씩 달라지는데 안성에는 “에헤 끓었네야 어하 슬슬 둘러라”, “오하오호하 오하 두루기 좀 좋아”, 광주의 “끓었네 썩었네 요리조리 잘 썩었네”, “끓었네 썩었네 휘휘 두루기 좋아”, “끓었네 끓었네 오호 두루기 좀 좋아”, 양평의 “끓었네 끓었어 텅이만 슬슬 굴러라”, 이천의 “어허 걸었네 텅이만 슬슬 굴러라” 등 다양한 변종이 발견된다.

특징 및 의의 <끓었네소리>는 경기도 동남부에서 집중적으로 노래되는 논매기소리로 강원도와 인접한 경기 지역의 음악적 특성과 두벌이나 세벌 짜 논매기소리의 특징을 잘 보여 주는 악곡이다.

참고문헌 경기도 논농사소리의 음악적 정체성(이윤정, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2006), 경기도 논농소리 자료총서1~4(이소라, 전국문화원연합회 경기도지회, 2002~2006), 경기도의 토속민요(서울대학교 동양음악연구소, 민속원, 2013), 경기도의 향토민요-상·하(김영문·김혜정·이윤정, 경기문화재단, 2006).

필자 김혜정(金惠貞)

곰보타령

정의 휘모리잡가 중 하나로, 곰보의 엮은 모습을 해학적으로 풍자한 긴 사설을 세 단락으로 나누어 빠른 박자로 부르는 곡.

역사 <곰보타령>은 1900년을 전후해서 서울 지방에서 불리던 노래로 『청구영언靑丘永言』 중에 “바둑바둑 엮은 놈아”의 가사 내용에 익살을 곁들여 휘모리잡가로 발전시킨 것이다. 이 곡은 휘모리잡가 중에 가장 풍자적으로 엮인 소리로 1910~1920년대에 발행된 대다수의 잡가집에 <바위타령>, <맹꽁이타령>과 함께 사설이 전하고 있는 것으로 보아 당시 주요 레퍼토리로 불렸던 곡임을 알 수 있다.

사설

칠팔월 청명일淸明日에 엮은 중이 시냇가로 내려를 온다/ 그 중이 엮어매고 푸르고 쨍그기는 장기 바둑판 고누판 같고/ 명석 덕석 방석 같고, 어레미 시루밑 분틀밑 같고/ 청동적철靑銅疾鐵 고석매 같고, 땀쟁이 발등감투/ 대장쟁이 손등 고의袴依 같고, 진사전眞絲簾 산기둥 같고/ 연죽전煙竹簾 좌판坐板 신전 마루 상하 미전米廳의 방석方席 같고(후략)

악보

♩ = 100 곰보타령 이창배 창



국립국악원

내용 <곰보타령>은 육당본六堂本 『청구영언』에 전하는 김수장金壽長의 사설시조辭說時調인 <곰보가>와 관련됐으리라고 추정되고 있다. 뿐만 아니라 『해동가요』, 『가곡원류』, 『조선구전민요집』 등을 통해서도 <곰보타령>의 사설을 찾아볼 수 있다. 사설 내용은 곰보의 얼굴 모습을 과장하여 서술하고 있고, 사람이나 물건들 중에 몹시 엮은 것만을 골라서 채치 있게 엮었는데, 갑오개혁을 전후로 한 인물들로서 편싸움패나 건달패 또는 유명

한 절의 중들도 끼어 있다. 이렇게 엮은 것을 중의 얼굴에다 비유하여 물고기들도 그물망으로 알고 도망친다고 하여 매우 해학적인 표현을 노래하는 곡이다. 물고기들을 표현하는 데도 벼슬을 붙여 영의정으로부터 승지, 옥당, 한림, 대사간까지 나오는 부분이 묘미가 있다.

<곰보타령>은 ‘내드름-엮음-종지’의 세 악절로 구분된다. 짧은 내드름 선율을 노래한 후에 엮음 부분은 주로 4·4조의 사설을 3소박(3분박) 4박으로 노래하는 곡이다. 이 곡은 첫 부분인 내드름 선율은 높은 소리로 질러 내어 부르고, 엮음 부분은 <창부타령>의 선율 위에 사설을 촘촘히 엮어 부른다. 종지 선율은 시조의 종지 선율과 같이 4도 하행하여 종지한다. <곰보타령>의 선율 구조는 철저하게 다는 선율형만 변화시켜 곡을 빠르게 엮고, 맺는 선율형은 거의 하나의 선율로 고정불변인 점이 특징이다. 장단은 북는타령장단을 사용하고 출현음은 ‘솔·라·도·레·미’ 음을 사용하고, ‘솔’ 음으로 종지하는 전형적인 경토리로 부르는 노래이다.

특징 및 의의 1900년경부터 불린 <곰보타령>은 당시 서울 지역 휘모리잡가의 가창 방식을 알려 주는 좋은 자료이며, 음악적으로도 전형적인 서울 소리를 간직하고 있다는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 국악정보(국립국악원, 2010), 한겨레음악대사전(송방송, 도서출판보고사, 2012), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국 음악28-선 소리와 잡가(국립국악원, 1995), 휘모리잡가(홍은주, 민속원, 2011), 휘모리잡가 연구(송은도, 서울대학교 박사학위논문, 2013).

필자 송은도(宋恩道)



정의 서도의 긴소리 가운데 하나로 제갈공명이 동남풍 비는 대목을 엮어 만든 노래.

개관 제갈량이 남병산南屏山에서 동남풍東南風을 빌고 조자룡과 함께 배로 무사히 빠져나가는 대목은 『삼국지연의三國志演義』에서도 백미로 꼽힌다. 서도좌창인 <공명가>는 이 흥미롭고 긴박감 넘치는 대목을 서도식의

창법으로 부르는 노래이다. 비교적 긴 사설이 통절의 악곡에 짜여 있어 일명 긴소리라고도 한다. 서도좌창에는 <공명가> 외에도 이와 비슷한 내용의 <사설공명가>와 <별조공명가>도 있다. <사설공명가>는 공명이 칠성단을 쌓고 동남풍을 비는 장면만을 따로 떼어서 촘촘히 엮어 노래한 것이고, <별조공명가>는 공명이 노숙과 함께 남병산에 올라 지세를 상탁하는 장면부터 노래한 것이다. <공명가>와 같은 내용은 판소리 <적벽가>에도 나오고, 가야금 병창으로도 연주된 만큼 전통음악에서 큰 인기를 끌었던 소재이다.

사설

공명孔明이 갈건야복葛巾野服으로 남병산 올라 단壇 높이 뭉고 동남풍 빌 제 동에는 청룡기靑龍旗요 북에는 현무기玄武旗요 남에는 주작기朱雀旗요 서에는 백기白旗로다. 중앙에는 황기黃旗를 꽃고 오방기치五方旗幟를 동서사방東西四方으로 좌르르르 벌이어 꽃고 발 벗고 머리 풀고 학창흑대鶴驚黑帶 띠고 단에 올라 동남풍 빌은 후에 단하壇下를 굽어보니 강상江上에 둥둥둥 떠 오는 배 서성徐盛 정봉丁奉의 배 줄로만 알았더니 자룡의 배가 분명하구나. 즉시 단하로 내려가니 자룡선척子龍船隻을 대待하였다가 선생을 뵈옵고 읊뻐하는 말이…… 한종실漢宗室 유황숙劉皇叔은 덕이 두터워 저런 명장名將을 두었건만 오왕 손권은 다만 인자仁慈뿐이라 천의天意를 거역치 못하여 나 돌아만 가노라

내용 <공명가>를 비롯한 서도좌창은 규칙적인 박자로 짜이지 않고 사설의 길이에 따라 박자의 길이가 달라지는 불규칙한 박자 구조로 되어 있다. <공명가>도 3박자, 4박자, 5박자 등 사설 길이에 따라 소절의 단위가 일정하지 않다. 다만 마지막 구절인 “한종실 유황숙은 덕이 두터워 저런 명장을 두었건만 오왕 손권은 다만 인자뿐이라 천의를 거역치 못하여 나 돌아만 가노라”는 수심가조로 마무리한다. 서도좌창은 이와 같이 대부분을 엮음 형태로 부르다가 마지막을 수심가조로 여미는 점이 특징이다. <공명가>의 수심가조는 사설이 조금 길기 때문에 반엮음식으로 부르는데, 반엮음 수심가조로 마치는 것은 서도좌창 가운데 <공명가>가 유일하다. 구성음은 서양 음계로 ‘레·미·솔·라·도’의 5음이며, 이 가운데 ‘라’

음을 떨어 주는 특징이 있으며, ‘레’로 종지한다. 대부분 ‘레·미·솔·라·도’의 5음을 비교적 고루 사용해서 노래하지만 마지막 수심가조로 마무리하는 부분은 수심가와 마찬가지로 ‘레·라·도’를 비중 있게 써서 5도와 3도 중심의 수심가토리의 특징이 잘 드러난다.

특징 및 의의 <공명가>와 같은 좌창은 서도 지역을 대표하는 노래인 <수심가>를 기본으로 하여 이를 음악적으로 확대하여 만든 갈래이다. <수심가> 앞에 첨가된 엮음 부분은 서사적인 긴 사설을 효과적으로 담을 수 있는 구조로서 속도가 빠른 편이다. 마지막 구절은 이에 대비되는 수심가조로서 상대적으로 느린 장단에 서도 소리 특유의 시김새가 돋보이는 부분이다. 이와 같은 음악적 대비와 표현의미를 드러내고 있는 점이 서도 좌창의 특징이라 할 수 있다.

참고문헌 서도잡가 연구(이성초, 서울대학교 박사학위논문, 2015), 창작집성(하응백, 휴먼앤북스, 2011), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 김인숙(金仁淑)



정의 전통사회에서 전문적인 악기 연주, 연희, 기예 등을 했던 신분 집단인 ‘광대집단’의 사람들을 일컫던 명칭.

내용 신분사회였던 전통사회에는 음악 등의 예술을 전문적으로 담당하던 신분 집단이 있었다. 관청과 민간에서 두루 음악을 연주하던 악공집단이 바로 그들이다. 이들은 특수 집단으로 간주되어 고려 중기에는 “악공으로서 세 아들 또는 네 아들이 있는 자는 그 한 아들이 아버지의 직업을 계승한다.”(『고려사高麗史』, 선거選舉, 문종 7)라고 하여 세습제가 이뤄졌다. 또 악공은 관노官奴와 같은 천민들이 하는 일로 간주되었다. 이를 조선 성종 때의 『경국대전經國大典』에는 장악원의 악공들을 “모두 공천公賤으로 충원하다.”와 같이 분명히 하였다.

한편 악공은 잡극과 같은 연극도 하는 이른바 광대의 역할도 했다. 이와 관련하여 중국의 법전이지만 사

실상 조선시대 내내 보통법, 현행법으로 사용된 『대명률大明律』에서 “무릇 악인樂人이 잡극雜劇(송나라의 연극) 회문戴文(명나라의 연극)을 만들어 할 때”(형률, ‘잡범’)라고 하고, 이를 받아들인 우리나라의 『대명률직해大明律直解』(1395)에는 “무릇 악공樂工들이 잡극雜劇을 만들어 할 때”라고 하고 있다. 결국 전통사회에서 악공집단은 잡극과 같은 연극뿐만 아니라 각종 기예까지 할 수 있는 사람이었다. 이러한 악공집단 사람들의 활동 중에서 악기 연주도 악기 연주이지만 이러한 연극, 기예 등을 하던 ‘광대’의 모습이 사회적으로 더욱 두드러졌을 것이다. 그래서 이러한 악공·광대집단 사람들을 전통사회에서는 흔히 ‘광대’라 한 것이다. 이러한 광대집단 사람들에는 경기 이남의 세습무 집안 남자들인 화랑이 집단과 경기 이북의 재인촌 사람들이 있었다. 이외에 관노 계통의 사람들도 있었다.

경기 이남의 화랑이집단이 악공·광대집단의 사람이 된 것은 고려 말 호적을 정비하는 과정에서 이들 무당 집안의 남자들을 악공으로 올리면서부터이다. 신라 화랑 계통으로 당시 무속 집단으로 있던 이들이 실제 악기 연주 능력이 있어 관의 입장에서 이들을 악공으로 간주한 것이다(『고려사』, 『열전列傳』, 〈정도전〉). 이들 화랑이 집단은 신분은 양민이나 하는 일이 천한 이른바 ‘신량역천身良役賤’ 계급으로 악공집단의 면에서 특수한 경우라 할 수 있다. 경기 이북의 재인촌 사람들은 고려 시대 기생의 아들들에서 주로 나온 집단으로 기생이 관노이고 악공도 관노이므로 제도적으로 자연스런 일이었다.

관노 계통의 사람들에 대해서는 오늘날 강릉의 관노가면극 놀이꾼들이나 제주도의 악공들 정도가 알려



악인 | 일제강점기 | 국립민속박물관

져 있다.

‘광대’라 불린 악공·광대집단 사람들은 관과 민간에 걸쳐 사실상 중요한 음악을 모두 담당했다 할 수 있다. 궁중의 음악에서부터 지방 관아의 삼현육각, 조선 후기 군악軍樂들도 대부분 이들이 담당했다. 민간에서의 연향, 풍류, 풍물 등에서의 음악도 사실상 이들에 의해 주도되었다.

한편 악공·광대집단이기만 했던 경기 이북의 재인촌 사람들과 달리 무속 집단이기도 했던 경기 이남의 화랑이 집단은 그 예술 활동에 있어서 더 많은 기회를 가질 수 있었다. 이들은 조선 후기에 들어 삼현육각 등 관아의 음악에만 머문 경기 이북의 재인촌 사람들과 달리 굿판에서의 악기 연주인 시나위를 발전시켜 산조음악을 만들 수 있었다. 성악 예술에 있어서도 타령, 재담 소리 정도에 머문 경기 이북의 재인촌 사람들에 비해 이들은 무당 서사시라고도 할 수 있는 굿판에서의 서사무가에 기반을 두고서 광대 서사시라고도 할 수 있는 판소리로 나아갈 수 있었다. 이는 이들이 기본적으로 무부巫夫들로 무속의 서사무가 문화를 무녀와 오랫동안 공유해 왔기 때문이다. 판소리는 대중적이면서도 고도의 수준 높은 성악 예술로 조선시대 상하층의 사람들로 부터 모두 깊은 사랑을 받았다.

이들 광대집단은 1894년 갑오개혁 때에 와서야 ‘역졸驛卒, 창우倡優, 백정白丁의 신분을 면천免賤할 사’(『고종실록高宗實錄』, 31년 7월 2일)라고 하여 ‘창우’ 곧 ‘광대’ 신분에서 공식적으로 해방되었다. 우리나라의 광대집단에 해당하는 일본의 산악호散樂戶와 중국의 악호樂戶가 각기 782년과 1164년(송나라 효종 2)에 해산된 것에 비해 상당히 늦은 셈이다. 이와 같이 광대집단의 해방이 늦어진 이유는 국가적 행사였던 산대회가 같은 것이 거의 이뤄지지 않았던 일본이나 산대회 등의 대규모 행사들에 민간의 공연 집단들을 동원할 수 있었던 중국에 비해, 우리나라는 국가적 행사로서의 산대회가 신라의 팔관회를 비롯하여 이른 시기부터 조선 중기까지도 매년 열렸고, 조선시대 말까지도 중국 사신 맞이 산대회를 해야만 했지만, 민간에서 산대회에 동원할 수 있는 공연 집단이 거의 없었기 때문이었다.

이들 광대집단 사람들은 천민들로 간주되었기에, 경기 이북의 재인촌 사람들은 재인촌, 광대촌이라 불린 그

들만의 특수 마을들에 모여 살았다. 경기 이남의 화랑이 집단 사람들도 마을 앞 개울가나 마을 뒤 산 밑과 같은 곳에 살며 일반 평민들과 같이 살지 못했다. 그리고 아무리 나이가 많더라도 일반 평민들로부터 반말을 듣고 살았다. 따라서 전통사회에서는 광대집단이 아닌 사람을 ‘광대’라고 하는 것은 있을 수 없는 일이었다. 그러나 오늘날의 관점에서 보면 이들 광대집단이야말로 악기 연주는 물론 우리나라의 대표적인 예능들을 전승·발전시켜 온 우리나라의 대표적인 예능 집단이었다.

특징 및 의의 전통사회에서 ‘광대’라 불린 광대집단 사람들은 관과 민간에 걸쳐 각종 악기 연주는 물론 연희, 기예까지 도맡아 했던 우리나라의 대표적인 예능 집단으로 우리나라 예능사에서 사실상 가장 중요한 집단이었다. 이들 광대집단의 후손들은 오늘날에도 각종 악기 연주, 판소리, 무용, 풍물 등의 영역에서 여전히 우리나라의 대표적 예능인들로 활동하고 있다.

참고문헌 광대란 무엇인가(송석하, 조광, 1936), 광대의 가창 문화(손태도, 집문당, 2004), 국립 기예단 창단을 통한 전통 기예들의 복원과 전승(손태도, 역사민속학36, 한국역사민속학회, 2011), 정초 집들이농악과 지방관아 나례회의 관련 양상(손태도, 한국 음악사학보49, 한국 음악사학회, 2012), 창우 집단의 광대소리 연구(이보형, 한국 전통음악논구, 고려대학교 민족문화연구소, 1990), 한국 근대 음악사(노동은, 한길사, 1995).

필자 손태도(孫泰度)

군밤타령

정의 경기민요의 하나.

개관 악곡명은 후렴에 있는 “얼싸 좋네 아하 좋네 군밤이여”에서 나왔다. 경기 지역의 음악 특징이 있어 경기 민요로 분류되지만, 20세기 전반기에 만들어진 신민요이다. 1932년 녹음된 유성기 음반(Victor 49167A)에는 작곡자가 전수린(1907~1984)으로 되어 있는 <군밤타령>이 있다. 1925년이 취임된 음반(Nippono-ponok-154)에도 <군밤타령>이 있으나, 사실이 “중아 중아 도사 중아~”로 되어 있다. 음원이 전하지 않아 확인하기 어려우나 이 사실이 전수린 작곡의 노래 제4절에 등장한다. 한

편 1900년대 초부터 발행된 딱지본 잡가집을 엮은 『한국잡가전집』에 <군밤타령>이 없는 것으로 보나 형성 시기는 대략 20세기 초에서 1932년 사이로 추정된다. 1930년대 발매된 유성기 음반에 녹음된 <군밤타령>이 잡가·만곡·속요·서도속요·유행가 등 다양한 갈래로 되어 있어, 다양한 형태의 존재 가능성도 보인다. 특히 전수린 작곡의 노래에는 “오냐”, “어대서”, “그래서”, “좋다” 등의 추임새 또는 짧은 대구가 붙는 대화체의 독특한 형태로 되어 있어 형성 이후 변화 과정을 거쳐 오늘날과 같은 형태로 정착된 것으로 여겨진다.

사설

바람이 분다 바람이 분다/ 연평 바다에 어허얼싸 돈 바람 분다
(후렴)얼싸 좋네 아하 좋네/ 군밤이여 에라 생음밤이로 구나
-현재

1. 눈이 온다 (오냐) 눈이 와요 (어대서)/ 청청한 흰하날에 허허혈사 흰눈이 온다
얼사 좋네 아하 좋네 군밤이요 에라 삶은 밤이로 구나 (중략)
4. 중아 중아 (오냐) 대사 중아 (그래서)/ 네 절 뒷산이 허허혈사 대명산이나
(후렴)얼싸 좋네 아하 좋네/ 군밤이여 에라 생음밤이로 구나
-전수린 작곡(1932)

악보

♩ = 108 군밤타령 안비취 · 이은주 · 목계월 창 백대웅 체보

(독창: 안비취)

너 느-은 총-각- 나 느-은 처-너

처 너 총-각이 단둘이 만나서 둥글어졌구나

(제창)

얼싸 좋네 아하 좋네 군밤이여 - 이-라

생활 밤이로 구 나-

내용 전체적인 선율은 '라·도·레·미·솔'의 5음 음계 라선법으로 되어 있다. 같은 형태의 <한강수타령>이 '라·도·레·미·솔' 5음이 고루 쓰이는데 비해, <군밤타령>의 원절은 '라·도·레·미' 4음이 쓰인다. 이러한 구조는 <경북궁타령>과 유사하다. 그러나 종지음이 <한강수타령>과 <경북궁타령> 모두 '라'로 되어 있는 것과 달리 <군밤타령>은 '도'로 마친다. <군밤타령>은 원절과 후렴의 선율 골격에 차이가 있는 특징이 있다. 즉, 원절은 '라·도·레·미' 4음에 의한 순차진행이 많은 반면, 후렴은 '솔·라·도·레·미'의 솔선법의 형태를 띠고, 완전4도와 장6도의 도약진행이 두드러진다. 또한 후렴 중간에서 제4박에 오는 사실이 제3박의 끝으로 올려붙이는 형태로써 서양음악의 당김음Syncopation과 같은 효과를 주는 등 다양한 리듬 변화를 통해 경쾌한 후렴 사실의 흥취를 효과적으로 나타내고 있다.

악보에 제시된 6/8박자 둘이 한 장단, 즉 J.×4(12/8)의 구조를 이룬다. J.=100정도의 조금 빠른 한배로 자진타령장단(타령장단을 자진모리의 한배로 연주하는 형태)에 맞는다. 각 절은 자진타령장단 일곱 개로 구성되는데, 원절은 네 개 장단의 길이로, 후렴은 세 개 장단의 길이로 차이가 있다. 예전에는 원절과 후렴이 길이가 같은 형태도 있었다고 하나, 오늘날에는 원절과 후렴의 길이가 다른 형태의 노래로 굳어졌다.

사실은 자연을 통해 인간의 소망이나 정감을 표현하기도 하고, 남녀의 사랑을 발랄하게 그리기도 한다. 예전에는 장단과 장단 사이에 "오냐", "어대서" 등의 추임새를 넣으며 두 명의 창자가 대화식으로 주고받으며 불렀다. 초기의 <군밤타령>에서 점차 추임새가 빠지면서 오늘날과 같이 혼자 부르는 노래로 정착되었다.

특징 및 의의 신민요적인 요소와 전통적인 요소가 결합된 독특한 형태의 선율과 음악의 정서적 분위기를 통해 20세기 전반기에 형성된 통속민요의 면모를 볼 수 있다. 4/4박자의 신민요 형성 초기로부터 전승되는 과정에서 나타나는 변모 과정의 일면을 보여 준다.

참고문헌 경기민요 군밤타령의 발생 시기에 대한 재검토(조유미, 음악과 문화23, 세계음악학회, 2010), 중학생 방과후학교의 해금수업 지도방안 연구-풍년가 군밤타령을 중심으로(박혜연, 연세대학교 석사학위논문, 2016), 한국 가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 임미선(林美善)

굿거리장단

정의 민속 기악곡과 성악곡에 쓰이는 반주 장단의 하나.

개관 굿 음악에서 사용되어 '굿거리'장단으로 불리게 되었고, 현재는 민속악 전반에 걸쳐 광범위하게 사용된다. 굿거리장단의 기본형은 '덩-기덕쿵더러러쿵-기덕쿵더러러'로 보며, 반주되는 음악의 갈래에 따라 다양하게 변주된다.

악보

J.=80~90

굿거리장단



①		○		○		○		○	
덩	기	덕	쿵	더	러	러	쿵	기	덕

-기본형 굿거리장단 장구보

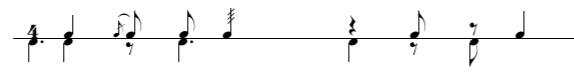
J.=80~90



①		○		○	①		○		○
덩	덕	쿵	덕	쿵	덩	덕	쿵	덕	쿵

-서울굿 굿거리장단 장구보

J.=80~90



①		○		○		○		○	
덩	기	덕	덩	더	러	러	쿵	덕	쿵

-남도굿 굿거리장단 장구보

내용 굿거리장단은 J.=80~90의 보통 빠르기로 3소박 4보통박(J.=1보통박)의 구조이다. 속도에 따라 J.=60~70의 느린굿거리장단과 J.=90~100의 자진굿거리장단으로 연주될 수 있다. 굿거리장단은 무가와 민요

같은 성악, 삼현육각과 풍물 같은 기악, 그리고 탈춤이나 줄타기 같은 연희에서 다양하게 변주된다. 무가인 <타령>과 <만수반이>에서는 굿거리장단의 기본형이 연주되고, 전문소리꾼의 통속민요인 <창부타령>·<천안삼거리>·<닐리리아>·<한강수타령>에서는 노래의 선율에 따라 변주되는 굿거리장단이 사용된다. 삼현육각 <굿거리>는 기본형에서 크게 벗어나지 않는 굿거리장단으로 반주되지만, 타악기가 중심이 되는 풍물의 굿거리장단은 3소박 J.의 단위가 J.나 J.나 J.나 J.는 물론이고 J.가 J.로 잘게 쪼개지면서 풍부한 가락으로 변주된다.

굿거리장단은 승무의 춤사위나 줄타기의 동작, 또는 가면극의 줄거리와 인물의 성격에 따라라도 적절한 리듬과 강세를 이용하여 극적 효과를 낼 수 있다. 음악이나 연행의 흐름에서, 내는 가락·다는 가락·맺는 가락·푸는 가락은 굿거리장단이 변주되는 기준으로 작용한다. 내는 가락은 기본형의 정박을 위주로 하고, 다는 가락은 털거나 굴리는 타법을 활용하여 리듬을 분할시킨다. 맺는 가락은 강세를 두어서 정박 이외에는 생략하듯이 치게 되고, 푸는 가락은 궁편의 활용을 높인다. 굿거리장단은 연주자나 반주자의 기량에 따라 다양하게 활용된다.

특징 및 의의 보통 빠르기의 3소박 4보통박의 장단 구조는 굿거리장단 이외에도 타령장단, 살풀이장단, 중중모리장단 등이 있다. 굿거리장단은 굿 음악과 민요, 풍물에서 주로 사용되고, 타령장단과 살풀이장단은 굿 음악, 중중모리장단은 판소리와 산조에서 주로 사용된다. 굿거리장단이 열채를 털어서 푸는 리듬이 특징이라면, 타령장단과 중중모리장단은 악센트를 주며 끊어 치는 리듬을 주로 사용하고, 살풀이는 3소박 4보통박의 진행과 2소박 6보통박을 수시로 넘나드는 리듬을 특징으로 삼을 수 있다. 굿거리장단, 타령장단, 살풀이장단, 중중모리장단 등을 각각 빠르게 몰아서 자진굿거리장단, 자진타령장단, 자진살풀이장단, 자진모리장단 등으로 짝을 이뤄 활용하기도 한다. 굿거리장단은 민속악의 다양한 갈래에서 가장 보편적으로 사용되는 3소박 4보통박의 장단이라는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 민요의 굿거리장단 연구(이주연, 중앙대학교 석사학위논문, 2004), 줄타기 반주음악의 변화양상에 관한 연구(김종섭, 계명대학교 박사학

위논문, 2011), 한국 가면극의 음악 고찰(임혜정, 서울대학교 박사학위논문, 2007), 한국민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구(이보형, 민족음악학16, 서울대학교 동양음악연구소, 1994).

필자 반혜성(潘惠盛)

궁글레소리

정의 논매기를 하면서 부르던 노래.

개관 '궁글레'는 흙을 굴린다는 뜻으로 논매기를 하면서는 <상사소리>나 <방아소리> 등 다양한 소리를 하게 되는데, 충청남도 천안 지역과 경상남도 의령 지역에서는 논매기소리의 하나로 <궁글레소리>를 한다. 천안에서는 호미로 초벌매기(아시매기), 두벌매기(이듬매기)를 하면서 <궁글레소리>를 부른다. 속도가 빠른 세벌매기에는 "얼렁얼 상사디요"나 "아하하 헤헤루아 좋을시고"를 부른다. 논매기는 직파법이나 이앙법과는 관계 없이 모두 해야 하는 일이므로 벼농사가 시작된 때부터 있어 왔던 일이다. 따라서 <논매기소리> 또한 <모심기소리>보다 오래전부터 불렀을 것으로 추정된다. 그러나 <논매기소리>와 관련된 역사적 기록은 아직 찾지 못



경지도 | 국립민속박물관

하고 있다. 다만 <회남자>에 <목도소리>로 “사허(邪許)” 하는 소리를 했다는 기록이 있어 이것이 논매기소리 <상사소리>와 관련이 있을 것으로 추측할 수 있다.

사설

어어여루 궁굴레/어여루 궁굴레
 일년 삼백육십 일은/어여루 궁굴레
 춘하추동 사시절이요/어여루 궁굴레
 꽃이 피고 잎이 피면/어여루 궁굴레
 논매기소리, 경남 의령

악보

♩=176 논매기소리(궁굴레소리) 최현 제보
 (실음: 장2도 낮음)

어 어 여 루 궁 굴레 - 어 여 루 궁 굴레
 일너 삼백 육십 이르 은 어 여 루 궁 굴레
 춘하 추동 사시절이-- 요 어 여-- 루 궁 굴레
 꽃이 피고 잎이 피-- 면 어 여-- 루 궁 굴레

-경남 의령

내용 논매기는 논에 자란 잡초를 제거하는 것으로, 모를 심고 난 뒤 한 달쯤 후부터 보름 간격으로 세 번에 걸쳐 한다. 대개 초벌과 두벌매기에서는 호미로 흙을 파내며 잡초의 뿌리까지 파내야 하기 때문에 그 속도가 매우 느리다. 그러나 마지막 세벌매기 또는 만두레에서는 성큼성큼 걸어가면서 빠른 속도로 논매기를 한다. 논매는 일은 매우 힘이 들기 때문에 마을 단위 두레에서 여러 사람이 함께 해야 했고, 여러 농부들이 함께 일을 하기 때문에 논매기소리가 불렸다. 각 지역마다 다른 소리들이 불리는데, <상사소리>·<방아소리> 등이 많이 불리고 특히 전라도 서남부 평야 지역에서는 <먼들소리>가 유명하다. <궁굴레소리>는 충남 천안과 경상남도 의령에서 채록된 독특한 <논매기소리>이다. 충남에서는 호미로 매는 것을 논을 맨다고 하고, 손

으로 매는 것을 훑친다고 한다. 천안의 <궁굴레소리>는 선소리꾼이 매기는 소리를 부르며 나머지 사람들이 “어기여차 궁굴레”를 받는 소리로 부른다. 의령의 <궁굴레소리>는 받는 소리가 “어여루 궁굴레”인데, 가락은 받는 소리가 <상사소리>와 같다. 3소박 4박자로 보통 속도의 중중모리장단에 맞는다. 소리는 한 장단을 매기면 한 장단을 “어여루 궁굴레” 하며 받는다. 선법은 낮은 음부터 ‘미·솔·라·도·레·미’로 구성된 메나리토리오고 ‘라’로 종지한다. 매기는 소리의 종지는 ‘솔’로 하는 것이 특징이다. 비교적 짧은 가락으로 매기고 받아, 논매기의 속도가 비교적 빠른 작업에 불리는 소리다. <궁굴레소리>의 가락이 <상사소리>와 유사한 것으로 보아 <궁굴레소리>는 <상사소리>의 변형이 아닌가 추측된다.

특징 및 의의 논매기소리인 <궁굴레소리>는 그리 많이 불리는 소리는 아니며, 충남 천안과 경남 의령처럼 서로 떨어진 지역에서 수집된 것으로 보아 일정한 지역의 소리로 한정하기는 쉽지 않다. 그러나 두 지역의 <궁굴레소리>는 서로 “어기여차 궁굴레”(천안)와 “어여루 궁굴레”(의령)로 받는 소리가 조금 상이하지만 3소박 4박자의 중중모리장단에 맞는 장단으로 한 장단씩 매기고 받으며 중중모리장단 보통 빠르기 속도로 노래하는 점, 그리고 받는 소리가 ‘라/도-도/미-라/라’(의령), ‘미-라/도-도/미-미/라’(천안) 하는 가락으로 되어 있는 점에서 서로 유사하고, 이는 <상사소리>와도 유사하다는 점에서 여러 지역에서 넓게 불리는 논매기소리인 <상사소리>의 변형으로 보인다.

참고문헌 궁굴레소리(조순현, 한국민속문화사전-민요, 국립민속박물관, 2013), 민요(조동일, 한국민족문화대백과사전8, 한국정신문화연구원, 1991), 천안시지(천안시지편찬위원회, 1996), 한국구비문학대계8-11(한국정신문화연구원, 1984), 한국민요대전해설집-충남(문화방송, 1995), 한국의 민속음악-경남민요(한국정신문화연구원, 1985).

필자 최현(崔顯)

궁굴레
금다래꿩

정의 본래 황해도 황주 지역에 전해오는 전설을 기반한 민요로, 현재 황해도 통속민요의 하나.

도 민중들의 삶과 음악적 감수성을 엿볼 수 있다. 주요 음구조(레·미·솔·라·시)는 황해도 민요에 나타나는 경기와 서도음악 문화의 깊은 친연성을 잘 보여 준다.

참고문헌 뿌리깊은나무 필도소리1-황해도·평안도·함경도·강원도소리(한국브리태니커회사, 1984), 통일대비 국악교육을 위한 북한민요 연구(김혜정, 한국음악연구41, 한국국악학회, 2007).

필자 손인애(孫仁愛)



정의 서울 지방 휘모리잡가의 하나.

개관 휘모리잡가는 해학적 내용으로 사설을 촘촘히 엮어서 빠르고 경쾌하게 부르던 노래이다. 삼패와 소리꾼들 사이에서 널리 불리던 소리이며, 먼저 경기잡가를 부른 연후에 선소리를 부르고 제일 마지막에 휘모리잡가를 불렀다고 한다. 휘모리잡가 중에서 <기생타령>은 기생의 행색과 지조 등을 자화자찬 식으로 미화하는 내용을 표현한 노래이다. 봄날 한 기생이 산에 올라가 장안을 내려다보면서 자기의 나이·문필·색채·층의·기술·가무 등을 고인에 비겨 자랑하는 것이다. <기생타령>은 사설 내용에서 귀권번(貴券番 또는 가무선생(歌舞先生) 등의 용어가 나오는 것으로 볼 때, 기생권번(妓生券番)이 처음으로 설립된 1910년 이후의 노래라고 할 수 있다.

사설

양산(洋傘) 받은 교태(嬌態)한 여인 금비녀(金釵) 보석(寶石)반지 손가방(手巾) 걸들여 들고 어여쁜 태도(態度)로 춘일(春日)이 화창(和暢)한데 초목군(草木群)생지물(生之物)이 개유이(開遊)자락(雀)찍(雀)而自樂(樂)이라. 이 몸이 여자(女子)로서 완보(緩步) 서행(徐行)으로 남산공원(南山公園) 찾아가니 백화(百花)는 만발(滿發)하고 화향(花香)은 습의(襲衣)한데 부감(俯瞰)장안도(瞻)長安都(都)하고 유정(有情)히 섰노라니……집에 돌아와 의복(衣服)개착(改着)한 연후(然後) 백년(百年)낭군(郎君) 목적(目的)으로 침선(針)공부(工夫) 물려 놓고 오는 손님(손님) 희담(喜談)으로 접객(接客)하고 주하(廚下)로 내려

개관 <금다래꿩>은 황주에 가까운 금다래봉을 의미한다고 하며, 우리나라에서 몇 안 되는 전설을 바탕으로 한 사랑 노래이다. 황주 근처에 금다래봉과 이용녀봉이 마주 보고 있는데, 이 두 봉우리는 옛날에 서로 사랑하던 이용녀라는 처녀와 어떤 총각이 부모의 반대로 사랑을 이루지 못하여 변한 것이라는 전설이 있다. <금다래꿩>은 이들 처녀 총각의 애달픈 사랑을 노래한 것이다. 황해도 출신 민요 명창 양소운에 따르면, “금다래꿩”라는 가사는 부모 몰래 서로 오가던 산길의 금잔디가 닳아졌다는 뜻이라고 한다. 한편 노래 주제와 크게 상관없는 부모님 은혜에 관한 가사도 제법 있어, 전승 과정에서 새로이 첨가된 것으로 보인다.

사설

- (후렴)금다래꿩 금다래꿩 금다래꿩 금다래꿩 금다래꿩
1. 보고 지고 보고 지구 이 옥녀 아가씨가 보고 지구
 2. 못 잊겠네 못 잊겠네 금다래 도련님 못 잊겠네
 3. 왜 생겼나 왜 생겼나 금다래 이 옥녀 왜 생겼나
 4. 천지만물 생긴 후에 부모밖에 또 있나요
 5. 부모은공 모르면은 금수엔들 비길소나

내용 <금다래꿩>은 독창과 제창이 주고받는 유절형식으로 되어 있고, 보통 느린 거거리장단에 맞춘다. 그러나 전문가들은 세마치장단이나 중모리장단을 섞어 쓰는 것이 통례라고 한다. 토리는 출현하는 음이 ‘레, 미, 솔, 라, 시’이며 ‘라’에 굵은 요성과 종지음 기능이 나타나 수심가토리에 해당한다. 다만 제5음이 전형적인 수심가토리처럼 ‘도’(라의 단3도 위)가 아니라 경토리처럼 ‘시’(라의 장2도 위)로 되어 있어, 경토리와 수심가토리의 특성이 혼재된 양상이 보인다.

비교적 짧은 선율이며, 전반적으로 흥청거린다. 그러나 독창에는 사랑을 이루지 못한 애잔한 정서가 잘 드러나고, 제창에서는 반전의 의미인지 경쾌한 느낌이 있다.

특징 및 의의 <금다래꿩>은 우리나라에서 몇 안 되는 전설을 바탕으로 한 소리로, 전통시대 민요의 형성과 그 면면한 전승을 보여 주는 대표적인 실례이다. 이를 통해 황해

가 취반갱탕(炊飯羹湯) 갖추어서 정든 낭군(郎君) 공경(恭敬)하는 몸뚱이라 사무원(事務員)더러

긴소리

내용 <기생타령>은 통절형식으로 되어 있고, 원사(原詞)는 알 수 없지만 세 장의 악곡 구조로 이루어졌다. 노랫말의 내용에 따라 구조는 화자(話者)인 여성이 지나가던 기생에게 자신의 이야기를 들어 달라는 내용과 자신의 아름다움을 칭찬하면서 자신도 기생이 되는 것이 소원이라고 권변에 전해 달라는 내용과 자신도 여러 가지 이유로 힘들어 전하지 못하겠다고 하는 내용이다. 각 악장의 맺음 부분을 볼 때 사설시조와 연관성을 가지고 만들어진 곡임을 알 수 있다. 그 이유는 사설시조와 같이 ‘들어를 보소’ 혹은 ‘전하여주소’와 ‘전할지 말지’ 등의 5음절로 되어 있기 때문이다. <기생타령>은 규칙적으로 반복되는 장단을 갖고 있지 않고, 3박·4박·5박·6박을 다양하게 사용하고 있으며 노래의 사실 자수에 따라 가변적으로 연주한다. <기생타령>은 ‘솔·라·도·레·미’의 5음 음계로 되어 있으며, 종지 형태는 순차적으로 하행하거나 혹은 4도 하행하여 맺는다.

특징 및 의의 <기생타령>은 기생들의 일상생활을 엮어 노래한 것으로, 일제강점기 이후 경기잡가를 부르던 서울의 소리꾼들에게 성장되었다. 기생은 원래 조선시대 궁중의 관기로서 약방(藥房)과 상방(尙房)으로 각기 맡은 직무를 담당하다가 행사가 있을 때 노래와 춤을 추는 것이 소임이었다. 이러한 제도는 구한말까지 지속되다가 일제강점기 이후 모두 없어졌다. 당시 가무와 예절을 올바르게 배우고 지켜 예기(藝妓)의 칭호를 받아 무예와 예능을 겸비하고 교양을 갖춘 예능인들의 소임은 상실되었다. 개화기의 변화 속에 권변이 생기면서 제도가 바뀌었고, 차차 세대의 변천에 따라 예기와 삼패(三牌)의 구별이 없어졌다. <기생타령>의 내용은 주연석(酒宴席)의 풍류부터 각처의 놀음놀이까지 일상생활과 행동을 엮어 노래한 것이다.

참고문헌 국악개론(김영은, 음악세계, 2015), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국경서도창악대계(황용주, 선소리산타령보존회, 1993), 휘모리잡가의 전승양상과 음악적 구조의 고찰(강희진, 단국대학교 박사학위논문, 2015), 필자 한영숙(韓英淑)

정의 논매는 작업에서 느리고 길게 부르는 소리.

사설

(메)에 에히 에헤 헤에 에히 에 에 에헤이 에헤헤 히이
짜아 이 이히야 어어어 어허어 어으 어허 히
(반)에이 에헤 헤이 에 에헤 헤에 에이 에헤헤 히이 짜
아 이이 이히여어 어어어 어허어 어허어어허허
-긴소리(논매는 소리), 경기도 고양 일산서구

내용 <긴소리>는 후렴구에 ‘에이~’·‘에이~’·‘에헤~’와 같이 뚜렷한 구절 없이 구음으로 이루어져 있으며, 느리게 불린다. <긴소리>는 주로 논농사 중 논매는 소리로 활용되며, 메기고 받는 선후창의 가창 방식을 지니고있다.

경기도의 서북부 지역에서는 주로 <논매는 소리>로 불리고 있으며, 인천광역시 강화나 경기도 양평 양동면에서도 찾아볼 수 있다. 경기도의 <긴소리>는 선후창의 가창 방식이지만, 다른 논매는 소리와 같이 메기고 받는 부부의 장단 수가 일정하지 않다. 특히 고양 일산서구 대화동의 <긴소리>는 세 장단을 메기면 열세 장단을 받고 있어, 다른 지역에 비하여 메기고 받는 장단 수가 비교적 길게 짜인 곡이다. 경기도에서 불리는 <긴소리>에는 경토리와 반경토리, 메나리토리의 세 가지 음조식이 나타난다. 경토리는 과거와 고양·강화의 화도면, 반경토리는 광명, 메나리토리는 양평에서 찾아 볼 수 있다. 이와 같이 <긴소리>의 음조식은 대부분 경토리로 이루어져 있으며, 황해도와 인접해 있는 강화의 경우에는 서도적인 시김새가 섞여 나타나고 있다.

충청도 지역의 <긴소리>는 충청북도 진천에서 찾아볼 수 있다 이들은 ‘레·도·라·솔·미’의 구성음으로 이루어져 있으며, ‘라’ 음으로 중지한다. 또한 선율을 진행에 있어서는 상행 시에 ‘솔’ 음이 출현하지 않고, 하행 시에 ‘라’ 음에서 ‘미’ 음으로 선율이 진행할 때 ‘솔’ 음을 경과음으로 사용하는 메나리토리 음조식으로 이루어져 있다. 충청남도 지역에서도 후렴구에 ‘에헤야 오호야’나 ‘이히야헤’와 같은 구음으로 이루어진 <논매는

소리>가 불리는데, 이들의 음조식은 메나리토리·육자배기토리·남부경토리, 혹은 육자배기토리와 메나리토리가 결합된 혼합형이 나타나기도 한다.

전라남도 지역에서는 <긴소리>가 나주·무안·함평·영광·장흥 등의 서부 지역에서 <논매는 소리>로 불리는데, <마소리> 또는 <문열가>라고도 한다. 이들 지역에서는 ‘미·레·도·라·솔’ 5음 음계의 남부경토리로 노래한다.

경상도 지역에서는 상주·문경·예천·봉화 등의 북부 지역과 안동·의성·대구·달성 등의 동부 지역에 <긴소리>가 분포하고 있으며, 메나리토리의 음조식으로 구성되어 있다.

<긴소리>는 대부분 불규칙박의 박자 구조를 활용하고 있다. 하지만 박자에서는 규칙성을 찾을 수 없으나, 소박에서는 3소박으로 규칙성을 찾을 수 있다. 그러나 고양 일산서구 대화동과 충북 진천의 <긴소리>는 3소박 4박의 박자 구조로 이루어져 있어, 다른 <긴소리>와 구별된다.

특징 및 의의 논은 지역에 따라 두 번 내지 세 번을 매게 되는데, 첫 번째는 호미로 피를 찍어 넘기는 작업을 한다. 이 작업은 비교적 힘든 일이기 때문에 느린 소리가 불리게 되는데, <긴소리> 또한 그러하다. 이와 같이 힘든 작업에서 <긴소리>가 불리므로 박자에 있어서 반복성이나 규칙성을 찾아보기 어렵다. 또한 동일 지역 안에서도 받는 소리의 길이 및 선율·박자 구조 등 음악적 편차가 크게 나타난다.

참고문헌 경기도 논농사소리의 음악적 정체성(이윤정, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007), 논김양산도고(이소라, 한국민요학7, 한국민요학회, 1999), 전남 논농사소리의 음악문법과 정서적 지향(김혜정, 호남문화연구 50, 전남대학교 호남학연구원, 2011), 충청도 토리를 찾기위한 시론(배인교, 한국민요학12, 한국민요학회, 2003).

필자 이윤정(李侖貞)

긴아리

정의 평안도의 서해안을 중심으로 전승되어 온 일노래의 하나로 <자진아리>와 짝을 이루어 불리는 노래.

개관 긴아리-자진아리는 향토민요가 대개 그러하듯

지역에 따라 조금씩 다른 이름으로 전승되어 왔다. 평안도, 황해도 등지에서는 긴아리(기나리) 외에도 메나리, 감내기 등의 이름이 전한다. 이들 소리는 논김, 밭김 때 부른 외에도 나무하거나 바닷가에서 조개 잡을 때, 달구지를 몰 때, 혹은 놀이를 할 때에도 불렀다. <긴아리>는 평안도의 서해 5읍이라고 하는 용강, 삼화, 강서, 함중, 증산 등의 소리가 특히 유명했다고 한다. <긴아리>가 바닷가에서 조개 잡을 때 불린 소리로 알려진 것은 이 때문이다. <자진아리>의 본래 이름은 타령(성화타령)인데 <긴아리>와 짝을 이루어 불리게 되면서 자진아리라는 이름을 얻게 되었다.

사설

조개는 잡아 젓 절이고/ 가는 임 잡아 정배 들이자/ 쓰고 달고야 된장 먹디/ 갈거이 새낭은 뭇 하례 왔으나

-긴아리

(후렴)아이고 아이고 성화로구나
연분홍 저고리 남길동 소매/ 너 입기 좋고 나 보기 좋구나/ 시집의 살이는 할지 말지 한데
호박의 박넝쿨 지붕을 넘구나

-자진아리

악보

♩=40
(실음: 완전4도 아래)

긴아리 김춘홍 창
김인숙 제보

내용 <긴아리>는 비고정 선율에 창자나 지역마다 부르는 방식이 다양하고 자유롭게 불린 노래이다. 일정한 박자나 장단을 벗어나 불리는 형태가 일반적이지만 공

통적으로 드러나는 선율적 특징도 있다. <긴아리>의 구성음은 서양 음계로 ‘레·미·솔·라·도’의 5음이다. 선율은 대부분 순차진행하고, 요성은 주로 ‘솔’에서 나타나며 ‘레’로 종지한다. <긴아리>는 서도민요이면서 경토리와 같이 ‘솔’(경토리의 ‘도’에 해당)이 비중 있게 쓰이는 점이 일반적인 수심가토리와 다르다. 그러나 요성이 ‘라’(경토리의 ‘레’)와 함께 ‘솔’(경토리의 ‘도’)에 서도 많이 나타나고 있어 경기민요와는 다르다. 무정형의 선율 속에 드러나는 미분적인 음의 진행이 특징적이다. 한편 <자진아리(일명 타령)>는 전형적인 수심가토리로 되어 있다. ‘레·미·솔·라·도’의 구성음 가운데 ‘솔’은 거의 사용되지 않으며 ‘라’를 요성한다. <자진아리>는 “아이공 아이공 성화로구나”라는 후렴을 따서 <성화타령>으로 불린 노래이다.

특징 및 의의 메나리는 흔히 동부의 민요로 알고 있으나, 이와는 다른 서도의 메나리로 존재했던 노래가 <긴아리>의 원류이다. 긴아리(기나리)는 긴메나리의 의미로 이해할 수 있다. 다양하고 자유로운 형태로 불리는 메나리 가운데에서도 용강, 함중 등 서해 연안의 소리가 비교적 길고 듣기에도 아름다워 기나리(긴아리)라는 이름으로 널리 알려졌다. 이보다 빠른 ‘타령’이라는 노래가 <자진아리>라는 이름으로 <긴아리>와 짝을 이루어 남한에서 정형화된 민요로 불리고 있다. 과거 서도 지역에 전승되던 일노래의 특징적 선율을 간직하고 있으며, 서도 지역 메나리 소리의 근거를 찾을 수 있는 점에서 음악적 의의가 크다.

참고문헌 국악개요(장사훈, 정연사, 1961), 서도 메나리에 관한 음악적 고찰(김인숙, 한국민요학23, 한국민요학회, 2008), 장악집성(하응백, 휴먼앤북스, 2011), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 김인숙(金仁淑)

가투리타령

정의 매사냥에서 물이꾼이 꿩을 날리면 사냥꾼이 매를 날려 꿩을 잡는 모습을 흉경계 그린 노래.

사설

(후렴)까투리 한 마리 푸두둥 허니 매방울이 떨렁~/ 후여 후여 어허 까투리 사냥을 나간다.

1. 전라도라 지리산으로 꿩 사냥을 나간다/ 지리산을 넘어 무등산을 지나 나주 금성산을 당도하니
2. 충청도라 계룡산으로 꿩 사냥을 나간다/ 충청도를 올라 계룡산을 넘어 경상도 가야산 당도하니
3. 경상도라 태백산으로 꿩 사냥을 나간다/ 경상도를 올라 문경을 넘어 청양산 봉양산 당도하니
4. 경기도라 삼각산으로 꿩 사냥을 나간다/ 경기도를 올라 삼각산을 넘어 광주산성을 당도하니
5. 강원도라 금강산으로 꿩 사냥을 나간다/ 금강산에 올라 오대산을 보고 설악산을 당도하니
6. 황해도라 구월산으로 꿩 사냥을 나간다/ 구월산에 올라 장수산을 보고 달마산에 당도하니
7. 평안도라 묘향산으로 꿩 사냥을 나간다/ 묘향산에 올라 천마산을 보고 평양 모란봉을 당도하니
8. 함경도라 백두산으로 꿩 사냥을 나간다/ 백두산에 올라 용왕담을 보고 보래 산성에 당도하니

악보

♩ = 104 까투리타령 김동에, 안숙선 창백대웅 재보

(제창)

까투리한마리푸두둥 허니 매 방울이-떨 령 - -

Fine(독창: 김동제)

후여 후여 어허 까투리사냥을나간다 전 라 도라지리 산으로

꿩 사냥을나간다 지리산을넘어무등산을지나 나주금성산울당도하니

내용 <가투리타령>은 매기는 소리와 받는 소리로 나누어 부르는 8장의 유절형식의 노래이다. 받는 소리가 일정하기 때문에 교환창 방식에 가깝다. 매기는 소리는 3분박 4박자가 5장단으로 부르고, 매기는 소리도 3분박 4박자 5장단으로 흥겹고 조금 빠르게 노래한다.

셈여림을 31분박 4박에 일정하게 부르는 것이 아니라 2분박 6박으로 악센트를 나누어 부르는 리듬의 변형이 돋보이는 노래이다. 출현음은 전라도 계면조가 아

닌 경기 계면조로 ‘라·도·레·미·솔·라’를 사용하고 종지음은 ‘라’이다.

특징 및 의의 남도 소리꾼들에 의해 자주 불리는 노래이지만 남도 계면조가 아닌 경기계면조(베를가음계)로 부르는 노래이다. 시김새도 남도민요의 꺾는청, 떠는청이 없이 권마성처럼 높게 질러 부른다. 3분박과 2분박 리듬을 교차하여 셈여림을 잘 분화하였고, 한 마루가 짝수가 아닌 홀수인 5장단으로 짜인 특징이 있다. 신민요의 작곡법으로 연구할 만한 가치가 있는 노래이다.

참고문헌 한국민속대사전(한국민속대사전편찬위원회, 민족문화사, 1991), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991), 한국 음악사전(대한민국예술원, 1985) 국립국악원e국악아카데미(academy.gugak.go.kr).

필자 김삼진(金三鎭)

쟁과리

정의 불교 의식이나 농악, 무속음악, 민요 반주 등에 사용되는 금속 타악기.

개관 머리가 둥글고 납작한 나무채로 연주하는 쟁과리는 농악이나 무속음악 등에서 장단을 이끄는 역할을 하는 악기이다. 민간에서는 깡가리·쟁매기·쇠·광쇠·팡쇠 등으로, 궁중에서는 소금小金으로 불렸다.

『악학궤범樂學軌範』 ‘정대업 정재 의물 도설定大業呈才儀物圖說’에 소금이 소개되었는데, 붉은 색을 칠한 자루에 매달았으며, 자루 윗부분에는 채색한 용머리를 붙였다. 연주할 때는 자루를 잡고 나무채로 친다. 이 악기는 독제蠶祭와 종묘제향 등 궁중의 제례악에 쓰였는데, 이 자루 모양은 오늘날 불교 의식에 사용하는 광쇠와 비슷하다. 지금은 궁중제례에 소금이 사용되지 않는다. 서울·경기 지역과 영남 지역의 대규모의 불교 의식에서는 광쇠가 연주되었는데, 현재는 영남 지역에서만 연주된다. 예로부터 불교 의식에서 광쇠가 널리 사용되었기 때문에, 불가 계통의 노래로 통속민요가 된 <회심곡>을 부를 때에도 쟁과리를 들고 반주를 하며 노래한다.

감로탱화에는 광쇠가 범패의 반주 악기로 그려졌을 뿐 아니라 광쇠춤이 묘사되어, 예전에는 무용 도구로도 사용되었음을 알 수 있다. 궁중이나 불가에서 자루에 매달아 연주하는 소금이나 광쇠와 달리 민간음악에서 쟁과리는 홍사紅絲 끈으로 손잡이를 만들어 엄지손가락에 걸고 손바닥과 손가락을 이용하여 소리의 강약을 조절하며 다양한 음향을 내어 연주한다.

쟁과리는 전국의 풍물패에서 장단을 주도하며 대열을 이끄는 악기로, 전국을 돌며 관놀음을 벌였던 놀이패들도 쟁과리를 앞세워 판을 이끌었다. 타악기로만 반주를 하는 동해안곳에서도 쟁과리는 무녀가 춤을 추는 동안 장구와 가락을 주고받으며 복잡한 리듬으로 연주하는 중요한 악기이다. 풍물패가 주관하는 마을굿인 풍물굿에서는 쟁과리를 연주하는 상쇠가 축원을 하는 사제의 역할을 해 왔다. 이렇듯 쟁과리는 쟁과리가 편성된 음악에서 주도적으로 음악을 이끄는 지휘자의 역할을 한다. 농악 장단을 모아서 무대 음악으로 재탄생한 사물놀이에서도 쟁과리는 음악을 이끄는 주도적인 악기이다.

내용 쟁과리는 구리와 주석의 무게 비를 78:22로 합금해서 만든 괴(바둑)를 불에 달구어 메질(망치질)과 담금질의 반복을 통해 제작하는 전통적인 방짜유기 공법으로 만든다. 쟁과리를 만드는 과정은 바둑을 불에 달구었다가 물속에서 급히 식히면서 형태를 고르게 펴는 작업인 네뿔질로 시작된다. 전체적으로 고르게 늘어나도록 조절하여 만든 바둑을 여러 개 겹쳐 놓고 한꺼번에 늘리는 우김질을 서너 명이 힘을 합하여 진행한다. 한데 뭉쳐 포개진 우개리를 불에 달구어 하나씩 떼는 냄질을 한 뒤 닥뿔 망치를 이용하여 가장자리(전두리)부분을 고르게 펴고 제질 망치로 완전한 형태를 만든다.



쟁과리 | 국립민속박물관

다. 그 후 쇠의 경도를 높이기 위하여 한 번 더 불에 달궜다가 찬물에 급히 식힌 뒤 망치로 된소리, 짧은 소리, 긴 소리 등 소리를 잡는 과정을 거쳐 완성된다. 이러한 과정을 울음질이라고 하는데 팽과리나 징의 제작 과정 가운데 오랜 경력의 전문가만이 가능한 가장 중요한 과정으로, 악기로서의 생명을 불어넣는 과정이라고 할 수 있다. 마지막으로 광을 내거나 무늬를 넣으며 표면을 다듬는 가질을 하면 완성된다.

우김질을 할 때 여러 개를 겹쳐서 진행하기 때문에, 위에 올라간 팽과리의 크기는 작아지고 맨 아래에 있는 팽과리는 상대적으로 커지게 된다. 동일한 질량을 가지지만, 여러 장을 겹쳐서 진행하는 우김질 때문에 팽과리의 음고는 달라지는 것이다. 즉 바둑의 무게는 일정하기 때문에 얇게 펴서 크기를 크게 만들면 소리가 낮아지며 음량도 적어지고, 두껍게 만들어 크기가 작아지면 음높이는 높아지고 더 카랑카랑한 음색을 낸다.

국가무형문화재에 지정된 농악 보존회의 상쇠를 대상으로 팽과리 음향에 대한 선호 조사를 한 결과에 의하면 강원도와 경상도 지역의 상쇠는 크기가 작아서 음고가 높고 음량이 크고 여운이 긴 팽과리를, 충청도와 전라도 지역의 상쇠는 크기가 크고 얇아서 음고가 낮고 음량도 비교적 적은 팽과리 음향을 선호하는 것으로 나타났다.

사물놀이에서 사용되는 팽과리는 모두 동쪽 지역(강원도, 경상도)의 팽과리 형태와 동일한 작고 음고가 높으며 음량이 큰 것을 사용한다.

팽과리를 연주하는 채는 머리가 둥글고 납작하게 만든 나무를 대나무대에 꽂은 형태이다. 채 머리의 나무는 카랑카랑하고 높은 음을 내는 단단한 재질의 탱자나무나 박달나무를 많이 사용한다. 그러나 낮고 조용한 음을 선호하거나 실내에서 연주를 하여 음량을 감소시켜야 할 경우에는 부드러운 재질의 나무를 사용하며, 고무를 끼워서 연주하는 연주자도 있다.

특징 및 의의 팽과리의 연주 자세는 엄지에 고리를 끼우고 검지 끝으로 전두리(테) 안쪽을 받쳐 들며, 나머지 세 손가락은 울림판에 닿지 않도록 편다. 팽과리를 잡은 손의 거드랑이를 붙이고 팔꿈치를 직각으로 꺾어 전두리 선이 몸의 한가운데와 일치하도록 가슴 높이로 든다. 이때 몸과 팽과리 사이를 약 20cm 떨어지게 한다. 채

를 잡은 팔 역시 거드랑이를 붙이고 팔꿈치를 꺾어 채의 대가 수평이 되도록 하고, 채 방울이 울림판의 한가운데를 칠 수 있게 한다. 팽과리 연주에서 채로 치는 것 못지않게 중요한 것은 팽과리를 잡은 손의 손가락을 이용하여 울림판을 막는 주법이다. 울림판을 막는 방법은 크게 세 가지로 ‘순간막음’과 ‘막고 침’ 그리고 ‘치고 막음’으로 구분한다.

팽과리의 구음은 장구 구음만큼이나 세밀하여, 강약에 따라 ‘깡’과 ‘갱’, 음의 길이에 따라 ‘징’과 ‘지’, 손바닥으로 막고 치면서 나타나는 음의 길이에 따라 ‘개’와 ‘갯’으로 표현한다. 그리고 짧게 앞에서 장식음을 연주하며 겹으로 치면 ‘그랭’ 등으로 표현한다.

필봉농악의 오채질굿을 구음으로 연주하면 아래와 같다.

깡			깡		개	개	깡	
개	깡		깡		지깡	깡	깡	개
깡		깡		지깡	깡		개	개
깡	-지	깡	-지	깡	깡	-지	깡	깡
깡	깡	-지	깡	깡	-지	깡	깡	

팽과리의 구음은 민요의 가사에도 등장한다. 경상도의 〈쾌지나칭칭나네〉, 〈치기나칭칭나네〉, 〈월위리칭칭〉, 전라도의 〈우광광도술래〉, 〈광광술래〉, 〈가가강도술래〉 등에서 보이는 ‘칭칭’이나 ‘광광’ 등은 모두 팽과리의 구음이다. 한편 경상도에서는 ‘칭칭’으로 전라도에서는 ‘광광’으로 구음하는 것으로 보아도 두 지역에서 팽과리의 음색이 달랐음을 확인할 수 있다.

참고문헌 국악교육의 이론과 실제(국립국악원, 2007), 팽과리 음향 선호도 조사 보고서(김경희, 국악원논문집10, 국립국악원, 1998), 국악개론(김영운, 음악세계, 2015), 농악의 음악적 특징과 지역별 차이(김혜정, 농악, 인류의 신명이 되다, 국립무형유산원·문화재청, 2014), 한국민족문화대백과사전(한국학중앙연구원, 1991), 한국악기(열화당, 2001).

필자 김경희(金景姬)

나물노래

정의 나물을 가사로 하여 부르는 노래.

개관 흔히 ‘가자가자 갓(갓)나무, 오자오자 옷나무’로 시작하는 가사는 전국적으로 널리 불리는 노래이다. 같은 악곡에 다양한 나물류의 가사를 붙인 노래들이 전승되는데, 이들을 ‘나물노래’라 부른다. 나물노래는 나물을 뜯으면서 하는 노래, 나물을 가사의 소재로 하는 노래, 나물을 뜯다가 사랑에 빠진 ‘남 도령 서 처자’ 유형의 서사민요, 나물을 뜯어 요리하여 조상에게 대접하는 내용의 노래 등을 포함한다.

사설

꼬불꼬불 고사리 이산저산 넘나물/ 가자가자 갓(갓)나무 오자오자 옷나무/ 말랑말랑 말랭이 잡아 뜯어 꽃다지/ 배아 아파 배나무 따꿈따꿈 가시나무/ 바귀바귀 씹바귀 매끈매끈 기름나물

오용조용 말랭이/ 잡아 뜯어 꽃다지/ 쏙쏙 뽑아 나싱개/ 이개 저개 지청개

-충북 청원

행주치마 둘러 입고/ 뒷동산에 올라가서/ 개감추 미역추/ 너 얼마나 잘났걸래/ 우리네 손질에 놀아 나나/ 오콤조콤 뜯어 가주/ 안치매를 담아 가주/ 집에라구나 돌아와서/ 설렁설렁에 추러 가주/ 벌어졌다 벌가매에/ 설설 끊는 물에다가/ 두적되적도 해가주구/ 살라쿵 살라쿵 헝귀가주/ 동동 뜨는 참치름에/ 오물조물에 무쳐 가주(후략)

-충북 보은



경기도 | 국립민속박물관

나물 뜯으러 가잔다/ 서문 밖에 서 처자야/ 남문 밖의 남 도령아/ 나물 뜯어러 가잔다/ 어느 곳을 들어가꼬/ 만첩산중 짙은 곳에/ 지나진 곳을 들어가자/ 울러가면 울고사리/ 너러가면 늦고사리/ 줍줍이 끊어 놓고/ 뜯기도 안됐는 뚜까리나물/ 어복 조복 썩피기 야구다리/ 줍줍이 뜯어 놓고/ 잘록 잘록 장구나물 쪽박나물/ 빨닥꼬야 다까재나물/ 줍줍이 뜯어 놓고/ 희뜩 버뜩 희치나물/ 흔들 흔들 계치나물/ 줍줍이 뜯어 놓고/ 보기 좋다 어너리 분재나물/ 허우대 좋다 어너리나물/ 줍줍이 뜯어 노코/ 풀피기야 참깨나물/ 맛조타 곤돌서리/ 줍줍이 뜯어 놓고(후략)

-경북 청도

악보

자진모리

나물노래

꼬 불꼬불 고 사리 이 산저산 넘 나물
가 자가자 갓 나무 오 자오자 옷 나무

말 랑말랑 말 냥이 잡 아 뜯어 꽃 다지

배 가아 파 배 나무 따 꿈따꿈 가시나무
바 귀바귀 씹 바귀 매 끈매끈 기름나물

내용 나물노래는 경상도, 강원도, 충청도와 전라북도 등 산이 많은 지역에서 많이 노래된다. 이들의 공통점은 대부분 메나리토리를 주로 사용하는 지역이라는 점이다. 그러므로 나물노래는 대부분 ‘미·술·라·도·레’의 메나리토리로 되어 있다. 하지만 전래동요는 속도가 빨라서 ‘술’의 사용이 줄어들고 ‘미·라·도’ 3음을 중심으로 사용하며, 이러한 전래동요의 형태는 전국적으로 조사된다. 전래동요 나물노래는 3소박 4박의 자진모리 장단에 맞지만 서사민요형의 나물노래는 박자가 다양하다.

특징 및 의의 나물노래는 가사의 소재를 중심으로 악곡명을 삼은 것이어서 기능 중심의 악곡명과 음악적 악곡명이 서로 달라질 수 있다. 예를 들어 나물을 가사로 삼았지만 발매기에 부르면 발매기소리가 될 수 있고, 특

정 악곡의 메기는 소리로 불렀다면 해당 악곡의 제목으로 볼 수 있다.

참고문헌 초·중등교사를 위한 국악실기교재(국립국악원, 2000), 한국민요대전해설집-경북(문화방송, 1995), 한국민요대전해설집-충북(문화방송, 1995).

필자 김혜정(金惠貞)



정의 판은 세 도막으로 구분된 판으로 연결되어 있고, 지공이 없으며, 한 음을 길게 불어 연주하는 동(銅)으로 만든 금속 관악기.

내용 나발은 동으로 만든 금속 관악기이다. 나발은 지공(指孔)이 없고, 취구(吹口), mouth piece로 불어 소리를 내는 단성(單聲)악기이므로, 특별한 연주법은 없다. 나발의 구조는 본체와 벨(bell)의 두 부분으로 구성되어 있는데, 본체 부분은 길이가 길고 벨 부분은 길이가 짧고 입구가 벌어져 있다. 벨은 형태에 따라 두 종류로 구분된다. 하나는 취구에서 벨 방향으로 완만히 벌어지는 형태이고, 다른 하나는 벨 부분만 벌어진 형태이다. 조선 후기 군영에서는 두 가지 형태 모두 사용되었으나, 오늘날 벨 방향으로 완만히 벌어진 형태는 주로 농악에서 사용하고, 벨 부분만 벌어진 형태는 대취타 연주에 사용한다.



나발 | 국립민속박물관

나발은 15세기 말 이전부터 사용되었다. 조선 전기에는 형명(形名)의 하나로 사용되었으며, 임진왜란 당시에 중국의 병제를 수용하는 과정에서 군영 취타악기로 편입되었다. 조선 중기 이후 나발은 동대각(銅大角)과 혼용되다가 동대각은 전승이 단절되었고, 나발이 동대각의 기능을 흡수·대체하였다. 군영에서 사용되던 나발은 이후 불교음악과 농악에도 사용되었다.

군영에서 나발로 신호를 하는 경우 그 연주를 장호(掌號), 천아성(天鵝聲), 단파개(單擺開) 등으로 구분한다. 장호는 호포를 쏘아 올리고 나발을 부는 것, 천아성은 길게 한 번 부는 것, 단파개는 대오를 진열한 다음 나발 소리를 다소 쉬었다가 다시 긴 소리로 부는 것을 의미한다.

불교음악에서는 18세기 중반 이전부터 나발이 사용되었다. 당초 불교음악에는 나각·자바라·광쇠·북만 사용되었으나, 조선 후기에 나발·호적·징과 같은 군영 취타악기를 수용하였다. 불교음악에 군영 취타악기가 수용될 수 있었던 것은 조선 후기 군영에서 수용한 명나라 군영 취타악이 이미 불교음악과 교섭관계를 가진 바탕 위에 형성된 것이기 때문이다.

농악의 악기편성이 오늘날과 같은 형태로 성립된 시기는 지역마다 다르지만 대체로 16세기 말 이후이다. 농악에서 나발은 판의 시작과 중지 등 중요한 계기를 알리는 신호의 역할을 하며, 판의 중간 중간 흐름이 끊길 때에도 나발을 불어 흐름을 이어가기도 한다. 상쇠가 나발수의 역할을 겸하는 경우도 있다. 잡색들의 공연 중 도둑잡이굿에서는 나발수가 잡색놀음의 한 요소로 가담하기도 한다. 특히 마을로 들어서는 문굿에서는 나발 소리로 굿패의 마을 진입 여부를 알리기도 했다.

특징 및 의의 나발은 본래 군영에서 사용하는 악기였지만, 조선 후기 이후 농악·불교음악 등으로 연주 영역이 확대되었다. 군영에서의 신호 기능은 농악으로 전승되었고, 연주 기능은 대취타(무령지곡)나 불교 취타음악으로 전승되고 있다. 나발에는 지공이 없기 때문에 한 음밖에 소리를 내지 못해 악기로서 활용하는 데 한계가 있다. 그러나 조선시대 군영에서 사용하던 각종 관악기들이 전승이 단절된 데 비해, 나발은 각종 관악기들의

기능을 대체하여 현재까지 전승되고 있다.

참고문헌 농악 악기편성 성립의 배경과 시기에 관한 연구(이숙희, 한국음악연구54, 한국국악학회, 2013), 불교 취타악의 형성 배경(이숙희, 한국음악연구37, 한국국악학회, 2005), 조선 후기 군영악대 취고수·세악수·내취(이숙희, 태학사, 2007).

필자 이숙희(李淑姬)



정의 황해도 지방의 통속민요.

개관 〈난봉가〉는 황해도 지방에서 대표적인 〈사랑타령〉 계통의 노래이다. 경기·서도 지방에 널리 알려지면서 〈자진난봉가〉·〈사설난봉가〉·〈병신난봉가〉·〈사리원난봉가〉·〈숙천난봉가〉·〈별제난봉가〉·〈개성난봉가〉 등의 별조 〈난봉가〉들이 생겨났고, 제주도에서는 〈동풍노래〉가 생겼다. 난봉가류의 노래는 황해도 지방의 민요로 후렴구 끝에 “내 사랑아”라는 말이 붙어 있어 일종의 ‘사랑가’라고 할 수 있다.

난봉가 계통의 모본(母本)에 해당하는 〈긴난봉가〉는 대체적으로 중모리장단에 맞추어 부르며, 이어서 〈자진난봉가〉를 굿거리장단에 얹어 부른다. 〈병신난봉가〉 또한 굿거리장단에 맞추어 부르며, 묶는타령장단의 〈사설난봉가〉로 끝을 맺는다.

한편 충청북도 제천 지역에서 채록된 〈난봉가〉는 소재나 창곡에서 서도 지방의 것과는 다른 것으로서 일제강점기인 1912년에 채록되어 전승되고 있으며, 놀이판에서 재미 삼아 노래하는 유희요이다. 충청북도 북부 지역의 아라리류 악곡에 난봉을 소재로 한 사설이 들어가 있는 것으로서 제천 지역의 술판이나 놀이판에서 구연되었던 씨쟁이(주막집 여성을 낮춰 부른 말) 문화와 관련이 깊다.

사설

(후렴)아하이에-에헤이오 어람마 동동 내 사랑아

1. 정방산성 초목이 무성한데 밤에나 울 닭이 대낮에 운다
2. 슬슬 동풍에 꽃은비 오고 시화나 연봉에 임 섞여 노자

3. 사면 십리 늘어진 능파/ 능파 속에 임 찾아 갈 길이 망연이로다
4. 난봉이 났네 난봉이 났네 남의 집 외아들이 (실)난봉이 났네
5. 오금이 오슬오슬 춤고 골머리 사지통 나는 건/ 임으로 연하여 난 병이로다
(마무리)에헤 에헤로구나 둥기 당기어라 났리리 고만 두랴거던 어림마 동동 내 사랑아

내용 〈긴난봉가〉는 서도민요의 대표적인 민요로서 ‘난봉가류’ 가운데 가장 느리며 모본에 해당된다. 황해도 지역에서 전래되는 〈긴난봉가〉는 일하거나 놀 때 많이 불렀던 소리로 알려졌는데, 최근 연구에 의해 서도 지역의 사당패소리인 〈동풍노래〉에서 유래된 노래임이 밝혀졌다.

곡명은 옛 사설(辭說)에 “난봉이 났네, 난봉이 났네.”로 시작했기 때문에 붙여진 것이다. 장단은 도드리장단으로 되어 있는데 연주 시 중모리장단으로 치는 편이 쉽다. 11절과 후렴으로 된 유절형식(有節形式)이다. 악곡의 느낌은 사랑 노래로서 노랫말도 멋들어진 민요이다. 또한 메기고 받는 방식으로 되어 있지만 제창 부분의 길이는 일정치가 않다.

난봉가의 음조식은 주요 구성음이 ‘라·도·레·미·솔’로서 난봉가토리 혹은 반수심가토리에 해당한다. 기음으로부터 5도 위인 ‘미’에서 굽은 요성이 나타나며 악구의 중간 종지는 도-라로 하강하나 곡이 완전히 끝날 때는 ‘미’, 즉 음계의 4음으로 상행 종지하는 반수심가토리 2형에 해당한다. 후렴 부분의 선율은 숙여 내는 형태가 4장단, 질러 내는 형태가 3장단으로 섞여 전개된다.

〈자진난봉가〉는 〈긴난봉가〉 뒤에 따라 부르며, 반수심가토리에 굿거리장단으로 되어 있다. 〈사설난봉가〉는 우스꽝스러운 노랫말을 묶는 타령장단에 맞추어 빨리 뛰어 나가며 가락도 익살스럽다. 예전에는 〈개타령〉 혹은 〈жат은개타령〉이라고도 불렀다. 마음의 애상을 표현한 〈병신난봉가〉는 굿거리장단으로 되어 있다. 곡명은 가사 중에 “병신의 종자가 또 따로 있다, 한 마디 한 팔 못 쓰면 병신이지.”라는 말이 나오기 때문에 붙여진 것이다. 오늘날 경기 명창의 레퍼토리 중 하나

로 전승되고 있는 <개성난봉가>는 굿거리장단으로 되어 있다. “박연폭포 흐르고 나리는 물은 범사정으로 감돌아든다.”라는 사실이 있기 때문에 <박연폭포>라고도 하며, 개성 지역에서 많이 불렸다. 20세기 초반에는 연주자에 따라 조금씩 다른 선율로 노래하기도 하였으나, 현재는 경기민요의 특징이 뚜렷하다.

특징 및 의의 <난봉가>는 서도민요, 그중에서도 황해도 지방 민요의 토리적 특징을 가장 잘 보여 주는 대표적인 통속민요이다. 수심가토리로 수심가, 반수심가토리로 <난봉가>가 대표적인 민요로 간주될 만큼 두 민요가 짝을 이루어 서도민요의 특징을 잘 대변하고 있다고 해도 과언이 아니다. 또한 사당패소리에서 연원한 <긴난봉가>의 뒤를 이어 <자진난봉가>, <사설난봉가>, <병신난봉가> 등 많은 난봉가 ‘류’의 계통 소리가 형성되면서 음악적으로는 같은 토리 내에서 사설의 정서적 특징에 따라 장단과 템포의 변화가 일어난다. 이는 계통 소리의 민요가 어떻게 형성되고 전개되는지를 전형적으로 잘 보여 주는 것이라 할 수 있다.

참고문헌 경서토리 음구조 유형에 관한 연구(이보형, 문화재연구소, 1992), 서도민요 긴난봉가에 대한 사적 고찰(손인애, 한국민요학23, 한국민요학회, 2008), 서도민요 사설난봉가 연구(손인애, 한국민요학16, 한국민요학회, 2005), 서도소리가사집-황해도·평안도(박기중, 서도소리연구회, 1999), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국민속문학사전-민요(국립민속박물관, 2015), 한국민요집4(임동권, 집문당, 1979).

필자 이소영(李昭映)

남도잡가 南道雜歌

정의 전라도 지방의 소리꾼들이 부르는 예술적으로 다듬어진 노래.

개관 서울에서 원각사를 거점으로 협률사 활동이 시작되어 전라도로 확산되었을 때 광주의 북문 근처에도 양명사(광주협률사)가 2층으로 건축되었다. 이때 1부 공연은 여러 가지 장르의 공연을 하고, 2부에서는 창극을 연행하였는데, 이 시기에 남도잡가의 연행 방식이 짜여졌다.

<보림>과 <화초사거리>도 이 시기에 만들어진 노래이다.

남도 지역에서는 경기좌창이나 서도좌창처럼 앉아서 부르는 노래를 경기입창처럼 서서 부른다 하여 남도입창 또는 남도선소리라고도 한다. 남도잡가는 <보림>·<화초사거리>·<육자배기>·<자진육자배기>·<홍타령>을 부르는 것을 원식(原式)으로 하고, <삼산은 반락>·<개구리타령>·<새타령>·<성주풀이>를 부르기도 한다.

내용 남도잡가는 협률사 활동과 함께 창작된 <보림>·<화초사거리>가 있고, 민중들에게 전해 오던 민요인 <육자배기>와 <홍타령>을 세련되게 다듬은 노래, 연행 환경에 따라 첨가된 <남원산성>·<삼산은 반락>·<개구리타령>·<성주풀이> 등 여러 노래들이 있다.

<보림>과 <화초사거리>는 신방초에 의해 창작되었다는 설이 신빙성 있다. <보림>은 남도 계면조를 바탕으로 염불의 토리인 메나리 음계의 영향을 받아 ‘레’의 사용이 두드러지는 선율이고, 중모리·중중모리·잡은모리 세틀 형식으로 선율과 사설이 구분되는 노래이다. <화초사거리>는 중모리와 중중모리 구조인데 선율과 리듬의 분할은 판소리 리듬형과 다른 구조이다. 서도산타령의 선율과 남도 계면조 선율이 조화를 이루는 노래라고 하겠다.

<육자배기>는 3분박 6박 장단인 진양조로 된 <긴육자배기>와, 새롭게 창작된 것으로 보이는 3분박 3박 구조의 독특한 자진육자배기장단에 맞추어 부르는 <자진육자배기>가 있다. <홍타령>은 중모리장단에 맞추어 인생무상을 노래하는 남도민요의 별미를 가진 곡이다.

원식으로 부르는 네 곡의 형식은 각각 다르게 나타난다. 세틀 형식의 <보림>, 통절형식의 <화초사거리>, 느림과 빠름 대비의 <육자배기>, 단일 장단이지만 유절 형식으로 많은 사설을 가지고 있는 <홍타령> 등 각각의 다른 음악적 성격이 엮여져 남도잡가의 화려함을 돋보이게 한다.

특징 및 의의 <보림>은 만·중·삭의 세틀 형식 구조로 되어 있고, 계면조 선법이지만 중심음인 ‘라’보다 완전 4도 위인 ‘레’의 사용이 두드러진 특별한 선율이다. 현재 잡가나 민요 중에서 불교의 경전을 가장 순수하고 밀

도 있게 부르고 있는 곡이다. <화초사거리>는 신방초가 사당패소리를 차용하여 독특한 음악적 특징으로 창작한 곡이다. 사설은 사당패의 영향을 받은 전반부 사설과 온갖 화초에 관한 노래를 하는 후반부로 구분할 수 있다. 선율은 경기산타령토리와 변조, 그리고 남도 계면조 세 가지 선법을 사용하였고, 장단은 중모리장단과 중중모리장단 유형이지만 판소리 장단과 다른 특징이 있다. <육자배기>는 남도 계면조 선법을 그대로 드러내는 대표적인 곡이다. 민중들이 부르던 육자배기는 현재의 <긴육자배기>이며, 육자배기가 남도잡가에 삽입되어 전문 소리꾼들이 좀 더 다듬어 부르면서 3분박 3박 자라는 독특한 리듬 구조의 <자진육자배기>가 작곡된 것으로 보인다. <홍타령>은 민중들이 남도 계면조 선율의 중모리장단에 맞추어 부르던 신세타령류의 노래이다. 남도잡가에 삽입되면서 세련된 사설이 수용되고 전문 소리꾼에 의해 성음이 깊어져 민중들이 더욱 선호하게 되었다.

참고문헌 경기·서도·남도잡가(한국예술종합학교, 2001), 전남의 민요(전라남도, 1988), 한국민속대사전(한국민속대사전편찬위원회, 민족문화사, 1991), 한국민속문학사전-민요(국립민속박물관, 2012), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991), 한국 음악사전(대한민국예술원, 1985).
필자 김삼진(金三鎭)

남해안굿무가 南海안굿무가

정의 경상남도 거제·통영 지역을 중심으로 해안 마을과 도서 지역에서 세습무에 의해 행해지는 마을굿인 별신굿, 망자천도굿인 오구새남굿 등에서 불리는 노래.

개관 남해안 지역에서는 세습무에 의해 별신굿·오구새남굿·도신굿 등이 행해지는데 대대로 정씨·박씨·이씨·김씨·노씨 집안이 대표적으로 단골판을 형성하였다. 정씨는 거제도, 이씨는 통영 육지도 및 인근 섬 지역, 김씨는 한산도를 중심으로 단골판을 주도했다. 광복 이후 거제신청과 통영신청이 통영으로 합쳐지면서 이 지역의 무가사설 및 무관(춤)이 통일되었다고 한다.

일제강점기 때 아카바 다카시(秋葉隆)가 쓴 『조선민속

지(朝鮮民俗誌)에 거제도 별신대(別神臺)에 대한 내용이 나온다. 내용은 소략하지만 오늘날 남해안별신굿의 내용과 동일하다. 이 굿의 제보자로 언급되는 무부 정철주는 현재 남해안별신굿 예능보유자인 정영만(鄭映晩)의 증조부이다. 이후 1967년 문화공보부 문화재관리국의 마을 제의에 관한 설문지 조사와 『한국민속종합조사보고서-경상남도』에 1968년에 행해진 사랑도 양지리 능량동 별신굿의 무부 박경삼의 제보로 굿의 제차가 소개되어 있다.

본격적인 조사보고서로는 문화재관리국에서 펴낸 『한국민속종합조사보고서-무의식(巫儀式)』 「통영지방의 무의식」을 들 수 있다. 여기에는 별신굿뿐 아니라 도신과 오구새남굿의 무악(巫樂)·무구(巫具)·무가(巫歌) 사설이 비교적 자세히 설명되어 있다. 이후 남해안별신굿은 1987년에 국가무형문화재로 지정되면서 초대 보유자로 정모연(鄭模蓮)이 지정되었다. 1980년대 후반부터 1990년대 초에 당시 활동하고 있던 정모연·고주옥(高珠玉)·박복개·박복률 등이 타계해 전승의 어려움을 겪다가 정모연의 기능을 정영만이 전수받아 오늘에 이르고 있다.

내용 남해안굿무가에는 <넋노래>, <조너리무가>, <푸너리무가>, <제석노래>, <제만수>, <수부>, <동살풀이>, <법성> 등이 있다. 이들 무가는 육자배기토리로 일정한 박자가 있는 노래와, 일정한 박자 없이 구연하는 노래가 있다. 별신굿의 경우 부정굿·가망굿·제석굿같은 잔삭다리굿(작은 굿이라는 의미)은 대개 <청신악>, <넋노래>, <대너리>, <조너리>, <푸너리>, <제석노래>, <제만수>, <삼현>, <공사>, <수부잔푸너리>, <담자심>, <송신



남해안 별신굿 | 경남 거제 | 국립민속박물관

악)의 순서이다. 당산굿·용왕굿과 같은 굿은 <청신악>, <넋노래>, <허배>, <대너리>, <말미>, <천근>, <불립>, <법성>, <삼현> <공사>, <수부잔푸너리>, <맘자심>, <송신악>의 순서로 진행된다. 또한 잔삭다리굿은 <조너리>·<푸너리>가 중심이 되는 무가이고, 당산굿·용왕굿은 <말미>·<불립> 무가가 중심이 된다.

<넋노래>는 굿의 시작을 알리는 <청신악> 후 악사가 부르는 통절형식의 노래이다. 선율은 육자배기토리이고 박자는 2소박 5박자와 6박자를 섞어 자유롭게 부르는 것이 특징이다.

<조너리무가>는 잔삭다리굿에서 불리는 통절형식의 노래로 20소박 8박자(엇모리장단 두 개가 결합한 형태)으로 육자배기토리의 무가이다. 노래는 “임금공신 절하주요, 남산은 국이로다”로 시작하고, 이어서 <푸너리무가>를 부른다.

<푸너리무가>는 잔삭다리굿에서 불리는 통절형식의 노래로 3소박 4박자 혹은 2소박 6박자 장단의 육자배기토리의 무가이다. 잔삭다리굿에서 가장 비중이 있는 무가이다. 굿의 마지막에 부르는 <수부잔푸너리>는 <푸너리무가>와 같고, 속도만 약간 빠르다.

<제석노래>는 잔삭다리굿에서 <푸너리무가> 다음에 불리는 노래로 짧은 통절형식의 2소박 10박자의 육자배기토리의 무가이다. 사설은 “오날이요 오날이로다 에~”로 시작하며, 고악보의 <만대엽>의 가사인 “오날이 오날이쇼셔”와 유사하다.

<제만수>는 잔삭다리굿에서 <제석노래> 다음에 불리는 노래로 통절형식의 3소박 8박자의 육자배기토리의 무가이다. “어라 만수 어라 대신이야~”로 시작하여 여러 신들을 즐겁게 하는 내용의 무가이다.

<말미>·<불립>은 남해안굿의 대표적인 무가가 통절형식의 2소박 5박자의 육자배기 무가이다. <말미>를 먼저 부르고 이어서 <천근>, 다음에 <불립>을 부른다. <불립>이 조금 빠르고 중간 중간에 <염>을 낸다는 것에서 차이가 있다.

<법성>은 <불립> 다음에 부르는 노래로 3소박 4박자의 육자배기토리의 무가이다. 악사가 바라지로 “나무아미타불”의 가사를 부른다. <법성>은 오구새남굿을 할 때 길땀기 같은 중요한 의식 절차에서도 자주 사용된다.

<동살풀이>는 별신굿의 선왕굿, 오구새남굿의 손풀이, 길땀기에서 부르는 유절형식의 2소박 12박자의 육자배기토리 무가이다. 후렴구는 “에헤야 에헤야노 마하 으흐흐흐 에헤야노 이히요”라는 의미를 알 수 없는 가사이다.

이외에도 <환생탈일>·<축문>·<시왕탈일>·<칠공주풀이>·<손님풀이>와 같은 무가는 일정한 박자와 선율 없이 구연하는 무가이고, <환생탈일>·<축문>·<시왕탈일>은 교술무가로, <칠공주풀이>·<손님풀이>는 서사무가로 분류된다.

특징 및 의의 여러 증언에 의하면 경상도의 굿은 남과 북, 좌와 우로 나눌 수 있다고 한다. 현재 전승되는 동해안 굿은 포항·울진 지역의 경상북도 좌도굿으로 볼 수 있고, 울산·부산등에 전승되었던 어청보권의 경상남도 좌도굿은 일부만 전승이 되고 있다. 전산 지역의 경상북도 우도굿은 단절이 되었고, 거제·통영 지역의 경상남도 우도굿이 현재의 남해안굿이라는 명칭으로 전승되고 있다.

남해안굿무가의 대표적인 장단은 2소박 5박자의 말미·불립장단으로 전라도 무속음악의 3소박 4박자의 살풀이장단이나, 동해안 무속음악의 청보장단과는 구별된다. 하지만 전라도의 무속음악과 동해안굿의 무속음악과 유사한 측면도 많다. 박자 구조로 보면 남해안굿의 푸너리장단은 전라도굿의 살풀이장단과, 남해안굿의 조너리장단은 전라도굿의 엇모리장단과 유사하다. 동해안굿의 청보3장은 2소박 5박자장단으로 남해안굿의 말미·불립장단과 박자 구조가 같다.

남해안굿의 무가 선율은 육자배기이지만, 육자배기토리의 구성음이 ‘미·솔·라·시·도·레’로 주요음이 ‘미·라·시’로 되어 있고 ‘라’나 ‘미’로 마치고 ‘미’에 떠는음, ‘도·시’에 흘러내리는 거나 꺾는음을 쓰는 데 비해, 남해안 무가의 육자배기토리는 다른 지방에 비해 ‘도·시’보다 ‘레·시’로 높이 올려서 흘러내린다가 ‘라·시·도·시·라’로 진행되는 선율이 ‘라·시·도·라’ 또는 ‘라·시·레·라’로 진행해서 메나리토리의 영향이 보인다.

남해안굿은 지역적으로 통영·거제도에서 전승되는 굿으로 지역적으로 경상도권이지만 음악적 성격으

로 볼 때 육자배기토리권이다. 이 지역에 민요는 경상도의 메나리토리가 우세하고 전라도의 육자배기토리 민요가 일부 나타나지만, 무속음악은 전라도의 굿과 유사한 점이 많다. 그러므로 육자배기토리 무속권역이 북쪽으로는 한강 이남의 경기도도당굿, 동쪽으로는 통영·거제 지방의 남해안굿까지 미치는 것을 알 수 있다. 남해안굿의 무가는 육자배기토리권의 무가권역(시나위권)에 속하지만, 일부 경상도 음악의 영향을 확인할 수 있으므로 두 지역의 음악문화를 공유한다고 볼 수 있다.

참고문헌 남해안굿 연구(김형근, 민속원, 2012), 남해안별신굿(김선풍, 박이정, 1997), 남해안별신굿 무악연구(오진호, 부산대학교 석사학위논문, 2006), 남해안별신굿 연행구조 연구(오진호, 실천민속학연구9, 실천민속학회, 2007), 남해안별신굿 음악 현지연구(이용식, 한국무속학6, 한국무속학회, 2003), 남해안별신굿-중요무형문화재(국립문화재연구소, 1998), 조선민속지(秋葉隆, 심우성 역, 동문선, 1993), 통영군사(통영군사편찬위원회, 1986), 통영시지(통영시사편찬위원회, 1999), 한국민속종합조사보고서14-무의식(문화공보부 문화재관리국, 1983).

필자 오진호(吳振昊)

너영나영

정의 제주특별자치도 전역에서 여흥을 즐길 때 주로 불렀던 창민요.

개관 <너영나영>이란 노래명은 후렴구에서 비롯되었다. ‘너영나영’은 ‘너하고 나하고’라는 의미의 제주어로 ‘함께 어울린다.’라는 의미가 강한 말이다. 제주도 가창자들은 ‘너영나영’을 ‘너냥나냥’, ‘느영나영’, ‘느녕나녕’, ‘느냥나냥’, ‘늑영나영’ 등으로 발음하기도 한다. <너영나영>은 <오돌또기>, <이야홍타령>과 함께 제주도 전역에 가장 널리 알려져 있는 창민요이다. 제주도 창민요 중에서 음악적 구조가 명쾌하고 창법도 선명하여 누구나 쉽게 부를 수 있는 단순하면서도 흥겨운 가락의 민요이다. 제주특별자치도 제주시, 서귀포시 표선면 성읍리, 서귀포시 대정읍 보성리를 중심으로 한 조선시대 관청이 있었던 지역과 제주시 조천읍 조천리 포구를 중심으로 한 지역에서 널리 불린 것으로 조사된다.

<너영나영>은 경기민요와 유사한 음악 구조와 창법을 사용하는 점으로 보아 한반도 지역의 사당패소리에서 영향을 받은 것으로 추정되지만 직접적으로 관련되는 한반도 지역의 민요는 발견되지 않고 있다.

대표적인 가창자로는 제주시 조천읍 함덕리의 이명숙, 제주시 아라동 산천단의 김주산, 제주시 용담동의 홍송월, 제주시 봉개동의 안보순, 서귀포시 보목동의 김원호, 제주시 용담동의 장춘자 등이 있다. 현재 50여 편의 사설이 전승된다.


사설

- (후렴)너영나영 두리동실 놀고요/ 낮에 낮에나 밤에 밤에나 상사랑(쌍사랑, 참사랑)이로구나
1. 아침에 우는 새는 배가 고파 울고요/ 저녁에 우는 새는 님 그리워 운다
 2. 호박은 늙으면 맛이나 좋구요/ 사람은 늙으면 보기가 싫구나
 3. 저 달은 둥근 달 산 넘어 가고요/ 이 몸은 언제면 임만 나리 가리요
 4. 앞뒷집의 살아도 내 그런 줄 몰랐네/ 열두 고개 넘어 보니 어서리설설 넘네
 5. 질투는 하여서 무엇을 하리요/ 요만이 살면은 살 만현 일이어
 6. 가는 입 허리를 두리덤씩 안고요/ 가지를 말라고 감돌아든다
 7. 종달새 울거든 봄 온 줄 알고요/ 하모니카 불거든 님 온 줄 알아라
 8. 갈 적 울 적에 젖눈질(결눈질) 말고요/ 내 속만 푸려도 말만 말아요
 9. 짝 없는 기러기 강가에 홀로 놓고/ 입 없는 이 몸은 요방 안에서 논다
 10. 무정세월아 왔다 가지를 말아라/ 가까운 내 청춘 늙어만 간다

악보

세마치풍으로 너영나영

[선+후]



너 - 영 나 -- 영 - 두 리 - 동 실 - - 너 - 영

내용 〈너영나영〉은 남녀 간의 사랑 이야기가 주를 이루지만, 이따금 인생무상이나 제주도의 자연 경관을 노래하기도 한다. 1절과 2절은 대부분 고정적인 사설과 순서로 불리며, 나머지 사설들은 유동적이어서 순서 없이 자유롭게 부른다. 주요 구성음은 ‘술·라·도·레·미’이며 ‘도’로 중지한다. 신경토리로 지역음악어법의 영향이 있다고 할 수 있다. 가창방식은 여덟 마디 선소리와 여덟 마디 후렴의 매기고 받는 방식이다. 3/4박자에 맞추어 불리며 경기민요 식의 요성搖聲이 나오며, 세요성細搖聲 또한 자주 사용된다. 전반적인 창법은 경기민요와 비슷하다.

특징 및 의의 〈너영나영〉은 제주도 소리꾼들이 경기민요의 가락을 모방하여 새로 만든 신민요라 할 수 있다. 〈너영나영〉은 여흥적인 상황에서 주로 부르지만, 제주도 시 조천읍 조천리 지역에서는 〈오돌또기〉나 〈이야홍타령〉처럼 망건 짚는 일을 할 때도 자주 불렀다. 사설은 부드럽고 유연하게 부르고 후렴구는 상대적으로 역동적으로 부르는 경향이 있다. 악기는 장구를 사용하며 남녀노소 누구나 좋아하는 창민요이다.

참고문헌 남제주군 민요조사 연구(조영배, 도서출판 예술, 1996), 너영나영(조영배, 한국민속문화사전-민요, 국립민속박물관, 2013), 제주민요채록집-제주민요사전(좌혜경 외, 제주발전연구원 제주학연구센터, 2015), 태초에 노래가 있었다(조영배, 민속원, 2009), 한국민요대전-제주도민요해설집(문화방송, 1992), 한국의 민속음악-제주도민요(한국정신문화연구원, 1984).

필자 이성훈(李性勳)

노들강변

정의 일제강점기에 창작 발표된 경기민요 양식의 신민요.

개관 〈노들강변〉은 신불출 작사, 문호월 작곡, 박부용 노래로 1934년 오케레코드사에서 ‘창립 1주년 기념 특별호’라는 타이틀의 음반으로 발매되어 널리 알려진 경기민요 양식의 신민요이다. 현재까지 경기민요의 한 종목으로 애창되고 있다.

사설

1. 노들강변 봄버들 휘 늘어진 가지에다/ 무정세월 한허리를 청청 동여 매어볼까/ 에헤요 봄버들도 못 믿을 이로다/ 푸르른 저기 저 물만 흘러 흘러가노라
 2. 노들강변 백사장白沙場 모래마다 붉은 자국/ 만고풍상萬古風霜 비바람에 몇 번이라 지어 갔나/ 에헤요 백사장도 못 믿을 이로다/ 푸르른 저기 저 물만 흘러 흘러가노라
 3. 노들강변 푸른 물, 네가 무삼 망령망靈으로/ 재자가인才子 아까운 몸 몇몇이나 데려갔나/ 에헤요 네가 진정 마음을 돌려서/ 이 세상 쌓인 한이나 두둥 신킵고서 가거라
- 한국가창대계

악보

노들강변

세마치

내용 〈노들강변〉은 일제강점기에 창작되어 유통된 신민요 중 하나이다. 만담(재담)에 능했던 월북 연극인 신불출이 작사를 하였고, 바이올린을 잘 다뤘던 문호월이 작곡하였으며, 권번 출신의 기생 가수였던 박부용이 불렀다. 노래 제목의 ‘노들’은 ‘노들老老’에서 유래된 말이며, 서울의 노랑진 일대를 가리킨다고 한다. 전체 3절로 이루어진 가사는 매 절의 처음이 ‘노들강변’으로 시작하여 전통음악의 성악곡에 곡명을 붙이는 방식을 따라 〈노들강변〉이라는 이름이 붙은 것으로 보인다. 또한 매절의 셋째 줄 첫 단어로 “에헤요”를 삽입하며 마치 후렴구처럼 사용하고 있다.

세월의 무상함을 노래하는 가사는 대체로 4.4조로 이루어져 있으며, 한 장단에 4음보씩 배치하였다. 음역은 한 옥타브 반 정도이며, 선율은 경기민요의 것과 비슷하다. 즉, 〈노들강변〉에 사용된 음은 최저음인 ‘솔’ 음부터 최고음인 한 옥타브 위의 ‘도’ 음이며, 선율은 경기민요처럼 ‘솔·라·도·레·미’의 다섯 음이 음계의 최저음인 ‘솔’부터 순차적으로 올라갔다 내려가는 진행을 보인다.

그러나 완전히 경기민요 양식을 취하는 것은 아니다. 〈본조아리랑〉처럼 서양음악의 영향으로 음계의 최저음인 ‘솔’ 음이 아닌 음계의 중간음인 ‘도’ 음으로 중지한다. 리듬은 노들강변의 경관을 한원하게 표현하고 있는 가사에 맞게 느린 템포의 세마치장단으로 되어 있다. 그러나 가사에 붙은 소박의 형태로 보아 처음에는 굿거리장단의 리듬형에 가까웠던 것으로 보인다.

로 보인다.

특징 및 의의 1920년대 중반부터 시작된 라디오 방송과 음반 산업은 그 이전의 음악 생산 방식을 바꿔 놓았다. 전통시대의 음악은 하나의 선율이나 노래를 변주變奏 variation하는 방식으로 창작되었던 것에 비해 일제강점기에는 레코드 회사에 전속으로 있던 작사가, 작곡가, 편곡자, 반주자, 가수가 각각의 영역에서 ‘히트송’을 창작하였다. 서양식 혹은 일본식 레코드 회사에 소속된 작곡가들은 대부분 양악을 전공한 음악인들이었으며, 이들에 의해 만들어진 민요풍의 노래가 바로 현재 신민요라 불리는 노래들이다.

〈노들강변〉은 처음 발매되었을 때에는 박부용이 불렀으나, 이후 크게 ‘히트’하면서 조모란·김인숙·이진홍 등 당시 경·서도민요를 잘 불렀던 가창자들이 민속음악 반주를 많이 하였던 김계선·한성준·고재덕 등의 반주에 맞춰 취입하기도 하였다. 〈노들강변〉은 일제강점기 동안 꾸준히 사랑을 받으며 애창되다가 광복 이후에는 경기민요 명창들의 가창 레퍼토리로 편입되었다. 이를 보면 음반 발매 이후 사람들 사이에 애창되면서 일반인들도 쉽게 부를 수 있는 경기민요로 정착하였음을 알 수 있다.

한편 대중가요였던 신민요에서 시작하여 전통민요권으로 진입하는 과정에서 노래의 템포가 느려졌다. 즉, 음반 발매 시에는 굿거리장단을 네 개의 덩어리로 나눈 듯한 3박자의 빠른 왈츠풍 리듬이었으나 현재는 세마치장단으로 바뀌어 전승되고 있다. 〈노들강변〉은 〈본조아리랑〉처럼 경기민요의 특성을 많이 지닌 대중음악적 성격의 신민요가 시대의 흐름 속에서 전통민요로 인식되어 전승된 예로 볼 수 있다. 또한 오케레코드사의 창립 1주년 기념 음반으로 발매될 정도의 대중성을 확신했던 음반인 만큼 이후 수많은 민요가수와 신민요의 양산에 기틀을 제공한 노래라고 할 수 있다.

참고문헌 한국가요사(박찬호, 현암사, 1992), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 해방 후 남·북한의 혼종적 음악하기(이소영, 한국민요학29, 한국민요학회, 2010), 국립국악원e국악아카데미(academy.gugak.go.kr).

필자 배인교(裴仁敎)

노랫가락

정의 서울과 경기곳에서 무당이 부르는 신에 대한 찬사와 경배의 노래 선율이나 그 선율을 반주하는 장단명, 혹은 해당 선율로 부르는 곳의 거리에 대한 총칭.

개관 무가(노랫가락)은 서울과 경기곳에서 격이 높은 신령이나 혼령을 불러 모시는 청매의 기능을 하는 노래이며, 반드시 삼현육각과 장구의 반주로 노래한다. 무가(노랫가락)이 <무당노래>, <무녀가>, <무녀유가> 등의 곡명으로 서울의 기생과 음악인들에 의해 불러 지면서 통속화됨에 따라 경기 지역의 대표적인 통속민요로 자리 잡게 되었다. 노랫가락은 장단명으로도 쓰이는데, 노랫가락장단은 3박과 5박과 8박이 혼합되어 구성된 혼소박장단이다. 노랫가락은 또한 곳에서 거리 명에도 쓰이는데, 대표적인 예로는 상산노랫가락이라 불리는 곳거리가 있다.

악보

무가 <노랫가락> 박중복 창 최현 재보

-서울곳중진적, 한국음악29

민요 <노랫가락> 목계월 창 김인숙 재보

-한국민요학30

내용

1. 사설

무가(노랫가락)은 각각의 곳거리에 들어오는 신격을 모신 후 인간의 소망을 기원하는 내용으로 되어 있다. 신을 모시는 내용의 긴 사설을 노래하므로, 무당이나 곳의 거리마다 사설의 내용이 조금씩 달라진다. 1995년 KBS에서 녹음한 무당 박중복의 서울곳 진적은 <노랫가락>을 노랫가락장단으로 노래하는데, 그 사설은 아래와 같다.

산간데 그늘이 졌소/ 용이 가신데 소이로다/ 수이라 없 전마는 만경창과가 수이로다/ 마누라 영검자추를 깊이 몰라/ 북만은 북귀언마는 전마당에 전이로다

민요(노랫가락)도 서울의 기생이나 음악인들이 부르던 초기에는 여러 가지 사설을 노래했으나, 지금은 몇 가지 시조시를 엮어 부르는 형태로 고정되었다. 그중 하나로 1960년 무렵 목계월이 부른 <노랫가락>의 사설은 아래와 같다.

옥으로 함을 새겨 입도 들고 나도 드니/ 금거북 자물쇠를 어숙비숙이 채여 놓고/ 명천에 뜻을 받들어 일월 같이 살아볼까

2. 장단

민요(노랫가락)은 <가곡>이나 <시조>와 같이 시조시를 노랫말로 엮어 부른다. 5박과 8박이 혼합되어 구성

민요 <노랫가락>

충	신	은	만	조	정	이	요	효	자	열	너	는	가	가	재	라		
화	형	제	낙	치	자	하	니	봉	우	유	신		하	오	리	라		
우	리	도	성	주	모	사	고	태	평	성	대	를	(누)	(리)	(리)	(라)		

*'누리리'는 노래하지 않음

서울곳중 <진적>

산	간	데	그	늘	이	졌	소	용	이	가	신	데	소	이	로	다		
수	이	라	없	건	건	마	는	만	경	창	과	가	수	이	로	다		
영	검	자	추	를	깊	이	몰	라		북	만	은	은	부	귀	언	마	는

박춘재 <남성男聲 노랫가락>

유	자	도	근	원	이	좋	아	한	가	지	에	끝	이	셋	씩			
광	풍	이	건	듯	불	어	도	다	떨	어	질	줄	을	모	르	나		
우	리	도	저	유	자	걸	이	쌍	지	어	놀	까						

된 장단으로 노래하는데, 현재 가장 많이 부르는 사설인 "충신은 만조종이요" 사설로 민요(노랫가락)의 박을 나누면 아래와 같이 초장부터 종장에 이르기까지 5/8/8/5/5박이 반복된다.

1) 민요 노랫가락

민요(노랫가락)의 박 구성이 일정하고 가사 붙임도 규칙적으로 반복되는데 비해 무가(노랫가락)은 아래와 같이 사설에 따라 자유롭게 5박과 8박이 혼합 구성된다.

2) 서울곳중 진적

위의 무가(노랫가락)을 보면 박이 첫 번째 사설은 3/8/8/5/5박으로, 두 번째 사설은 8/5/8/5/5박으로, 세 번째는 8/8/8/8박으로 노래하여, 박의 구성이 다양한 것을 알 수 있다.

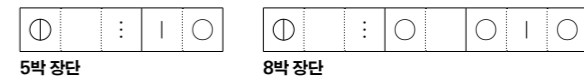
그런데 1927년 박춘재의 음반에 수록된 가장 오래된 민요(노랫가락)의 장단을 보면, 현재의 민요(노랫가락)의 박 구성보다는 무가의 박 구성에 가깝다.

3) 박춘재 남성男聲노랫가락

박춘재의 <노랫가락>은 초장이 3/8/8/8/8박, 종장이 5/8/8/5/5박, 종장이 5/8/8박으로 구성되어 현재의 <노랫가락> 박 구성보다는 무가(노랫가락)의 박 구성과 같이 유연성이 있었음을 알 수 있다.

<가곡>과 <시조>, 민요(노랫가락)은 모두 시조시를 노랫말로 엮어 부르지만, 박의 구조가 약간 다르다.

즉, <시조>와 민요(노랫가락)은 5박과 8박을 혼합하여 구성된 장단으로 반주한다는 점에서는 같지만, 보통 박(여느 박)의 아래 층위인 소박의 결합 형태가 다르다.



위의 민요(노랫가락) 5박 장단의 5박은 3소박+2소박 형태이고, 8박 장단은 3소박+2소박+3소박 형태이다. 그런데 무가(노랫가락)은 아래와 같이 5박은 3소박+2소박으로 같은 형태이나, 8박은 3소박+3소박+2소박으로 다르게 구성된다.



3. 선법과 토리

무가와 민요(노랫가락)은 모두 '술·라·도·레·미'의 5음 음계를 사용하며 '술'로 종지하는 진경토리로 구성되었다. 전통음악에서의 요성은 대개 5도 위의 음과 4도 아래의 음을 떠는데 경토리는 특정한 음을 떠는 요성이 적어서, 바로 위의 음이나 아래의 음으로 순차적인 진행을 하며 5음을 골고루 활용되는 특징을 가진다.

서울과 경기 지역의 음악은 <창부타령>, <닐리리아>, <방아타령> 등과 같이 대부분 경토리를 사용한다. 경토리는 같은 음계이지만 ‘도’로 종지하는 신경토리 및 ‘라’로 종지하는 반경토리와 구별하여 하기 위해 진경토리라고도 부른다. 신경토리가 주로 신민요에 사용된 것에 비해 경토리는 비교적 오래된 서울 지역 음악에 사용되었다.

특징 및 의의 무가 <노랫가락>은 삼현육각과 장구의 반주에 곁들여 부르는 노래이므로 매우 흥겨운 분위기를 내는데, 악기 반주의 화려함 때문에 만들어지는 분위기라고 하겠다. 이러한 흥겨운 분위기를 자아내는 노래인 까닭에 무당이 여흥을 위하여 무가 <노랫가락>의 선율에 노랫가락장단을 사용하여 시조시를 사설을 엮어서 삼입가요로 불렀는데, 이것이 민요 <노랫가락>의 초기 형태이다. 민요 <노랫가락>은 시조시를 노래하기 때문에 시조시가 가진 정형성에 따라 율격(4·4조)의 규칙성이 잘 살아 있다. 이 때문에 민요 <노랫가락>은 무가 <노랫가락>에 비해 장단의 규칙성이 잘 나타나는 것이다.

무당이 스스로 만들어 불렀던 삼입가요는 무당의 노래를 자주 불렀던 삼패기생들에 의해 대중에 알려지고 인기를 얻었으며, 권번의 기생까지 널리 부르면서 민요 <노랫가락>으로 정착하게 되었다.

참고문헌 가곡형 음악부문의 장단 리듬 통사구조 연구(이보형, 한국음악연구 37, 한국국악학회, 2005), 국악개론(김영운, 음악세계, 2009), 서울곳의 음악적 특성(김혜정, 서울곳의 이해, 한국무속학회, 2007), 유성기음반을 통해 본 민요 노랫가락의 전승과 변모(김인숙, 한국민요학 30, 한국민요학회, 2010), 일제강점기 무가의 대중화에 대한 연구-서울곳노랫가락을 중심으로(김경희, 국악원논문집 26, 국립국악원, 2012), 한국의 굿-서울재수굿과 진오귀굿(한국음악 29, 국립국악원, 1996), 한국의 무가 2-서울재수굿무가(홍태한, 민속원, 2014).

필자 김경희(金景姬)



정의 농부들이 모를 심을 때 부르는 노동요.

개관 <농부가>는 전국적으로 전파되어 있으나 전라도 지역에서 부르는 <농부가>가 가장 많이 알려져 있다. 모를 처음 심을 때 부르는 <긴농부가>와 모심기가 끝날 무렵 부르는 <자진농부가>로 나뉜다. 수리 시설의 발달로 수리답 농법으로 인해 모심기의 공동 작업이 시작되면서 발생한 노래로 추측된다. 전국적으로 알려진 것은 원각사 주석으로 있던 김창환이 창극 <춘향전> 삼입가요로 <농부가>를 부르기 시작하면서 전국적으로 전라도 <농부가>가 알려졌다. 김창환은 광주광역시 광산구 삼도동(당시 전라남도 나주 삼도면) 출신으로 나주평야 지역에서 연행되던 농부가의 가락을 바탕으로 창극에 맞게 개작한 것으로 보인다. 이후 판소리 창극에도 이 도령이 어사가 되어 남원으로 들어오는 길에 농부들을 만나는 대목에서 농부가를 부른다. 현재는 통속 농부가보다는 판소리의 영향을 받은 농부가가 넓은 지역에 전파되어 있다.

사설

여보시오 농부님들 이네 말을 들어보소어~라 농부들 말 들어요/ 캄캄한 어두운 밤은 멀~리 멀멀리 사라지고 삼천리 너른 땅은/ 새 빛이 밝았구나 산명수령 이 강산은 우리 농부들 차지로세/ 여~여여여~루 상사되어 어덜~렐렐렐 상사되어

-긴농부가

여보소 농부들 말 들소 어화 농부들 말 들소/ 운담풍경 근오천오 방화수류하야 천천히 내리소서/ 어화~어화 여어루 상~사~디이어/

-자진농부가

악보

♩=72~108 (중모리장단) **긴농부가**

여 여 - 여 - 여 - 루 상 사 디 - 요

1.(배)
여보시오농부님네 이네말을 들어보 소 아 - 나 농부들 말들어요

2.
남 훈 - 전 달 - 밝은 밤 순 임 - 금의 놀음 이요 -

연주 방식, 남도 계면조 선법과 시김새, 느린 노래와 빠른 노래의 대비, 점점 빠르게 몰아가는 한배의 특징을 모두 보여 주는 노래로, 전라도 민요를 설명하는 데 중요한 노래이다.

참고문헌 한국민속대사전(한국민속대사전편찬위원회, 민족문화사, 1991), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991), 한국 음악사전(대한민국예술원, 1985), 국립국악원e국악아카데미(academy.gugak.go.kr).

필자 김삼진(金三鎭)



정의 서울·경기 지방 민요의 하나.

개관 <는실타령>이란 곡명은 “는실는실 느니가 난노 지화자 좋을시고”로 시작하는 후렴구에서 붙여졌다. 닭, 개, 봉황, 술개, 명매기(갈새), 두견, 피꼬리, 호랑나비 등을 들어가며 새가 울고, 닭과 개가 짖는 등의 상태를 묘사하는 가사를 타령장단에 맞추어 부르는 노래로 그 가락이 흥겹다.

사설

(후렴)얼씨구 좋다, 좋기만 좋지/ 는실는실 느니가 난노 지화자 좋을시고

- 1. 닭이 운다 닭이 운다. 저 건너 모시당굴 닭이 운다
 - 2. 개가 짖네 개가 짖네. 건너말 삼작 밑에 개가 짖네
 - 3. 봉이 운다 봉이 운다. 울 밑에 오동틀에 봉황이 운다
- (후략)

악보

♩=54 **는실타령** 안비취 · 이은주 · 목계월 창 백대웅 채보

(독창: 안비취)

닭 - 이 운 - -다 닭 - 이 운 - -다

저 거 - - 언너 - 모 시 당 - 굴 닭 이 운 - 다

(제창)

느 - 은실 느 - 은실 느 니가 난 - 노 지화 - 자 좋 을시고

학창의 푸른 - 대 숲은 산 신님의 놀음이요

오뉴월이 당 도--하면 우리농부 시절이 라

배랭-이꼭지에 가-화를 뿜고- 서 마구잡이 춤이 나 추어보세

-중학교 1학년 음악, 천재교육

중중모리 **자진농부가**

에 - 헤에 헤어 루 상 - 사디 - 야

아 - 나 농 부 말 들어 아 - 나 농 부 아 말 들어

서 마 지 기 논 배 미 가 반 - 달 만 - 름 남 았 네

제 가 무 슨 반 달 이 나 조 생 달 - 이 반 - 달 이 로 다

에 - 헤에 헤어 루 상 - 사디 - 야

-중학교 1학년 음악, 두산

내용 <긴농부가>는 대부분 2분박 12박 중모리장단으로 조금 느리게 노래한다. 사설의 단락과 음악의 소절이 지역과 부르는 사람마다 다르다. 받는 소리는 대부분 2장단으로 짜였다. 출현음은 ‘미·라·시·도·레·미’를 사용하고, 종지음은 ‘라’이다. 따라서 전형적인 남도 소리의 음조적인 남도 계면조(육자배기토리)로 되어 있다. <자진농부가>는 선율 진행으로 3분박 12박 중중모리 장단으로 느리게 부르다가 점점 빨라진다. 출현음은 ‘미·라·시·도·레·미’를 사용하고, 종지음은 ‘라’이다. 따라서 전형적인 남도 소리의 음조적인 남도 계면조(육자배기토리)로 되어 있다.

특징 및 의의 <육자배기>와 더불어 전라도의 대표적인 민요로 알려진 <농부가>는 일노래의 특징인 메기고 받는

내용 〈는실타령〉은 각 절의 노랫말과 후렴구의 노랫말의 가사붙임새에 차이가 있고, 장단에서도 차이가 있다. “닭이 운다 닭이 운다. 저 건너 모시당굴 닭이 운다.”는 (J.×3)×2, 즉 3소박 4박자의 12박을 단위로 하여 “닭이 운다/ 닭이 운다/ 저 건너/ 모시당굴/ 닭이 운다”라는 네 개의 소단락으로 구성되나, 후렴은 “는실는실 느니가/ 난노 지화자 좋을시고”로 두 개의 소단락으로 짧은 길이를 구성된다. 절의 원사는 굿거리속도의 타령장단, 후렴은 아래와 같은 경기굿거리장단에 맞는다.

4/4 = 80~90 경기굿거리장단

덩 덩 궁 더 궁 덩 덩 궁 더 궁

대부분 3소박(3분박)을 보통 속도로 노래한다. 원사 “저 건-너” 부분의 당김음과 판소리의 ‘교대죽’ 붙임새 그리고 후렴 “지화-자” 부분의 당김음에 의한 독특한 붙임새는 어느 민요에서 흔히 볼 수 없는 리듬이다. 선율은 반경토리, 즉 ‘라·도·레·미·솔’ 5음 음계 라선법(계면조)로 되고 있고, ‘도’로 중지한다. 메기는 소리는 ‘미·솔’ 두 음에 의한 단3도 진행이 선율의 골격을 이루고, 받는 소리 후렴구는 ‘솔·미·레·도·라’ 5음이 고루 쓰이는 형태를 띤다. 메기는 소리는 ‘미’로, 받는 소리는 ‘라’로 중지한다. 보통 빠르기로 부르는 가운데 약보처럼 “모시당 닭이 운다” 부분의 각 절 첫 음을 저음에서 스타카토로 처리하고, 곧바로 높은 음으로 내어 잇박과 같은 효과를 냄으로써 흥겹고 경쾌한 느낌을 자아낸다.

특징 및 의의 〈는실타령〉은 전형적인 경기민요로 되어 있으나, 도약진행이 빈번하게 쓰이는 한편, 타령장단과 굿거리장단이 한 곡에서 쓰이고, 다양한 리듬 변화에 의한 가사붙임새와 강약의 변화 등이 매우 특이하다. 사설의 흥취를 음악적으로 잘 포출한 세련된 짜임새가 있는 노래이다.

참고문헌 조선의 민요(성경림·장사훈, 국제음악문화사, 1949), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국의 장단(김정만·김광섭, 민속원, 2002).
필자 임미선(林美善)

닐리리아

정의 경기민요의 하나.

개관 ‘닐리리아’, ‘닐니리아’, ‘릴리리아’, ‘릴리리’ 등으로도 불린다. 곡명은 후렴의 “닐리리아”에서 붙여졌다. 유래에 대해서는 서울 지방 무당의 소리인 〈창부타령〉이 전문 가창 집단에 의해 세속화된 것이라는 설이 있고, 〈아리랑〉처럼 일제강점기 민중의 비애와 분노를 담은 신민요라는 설이 있다. 전해 오는 가락에 가사만 지어 부른 것인지 누군가에 의해 작곡된 것인지 불분명하다. 노랫말은 입을 그리는 내용으로 되어 있다. 전형적인 경기민요의 형태로 되어 있으며, 약간 빠른 굿거리장단으로 부른다.

사설

(후렴)닐리리아 닐리리아 니나노 난실로 내가 돌아간다/ 닐 닐리리 닐리리아

1. 청사초롱 불 밝혀라/ 잇었던 낭군이 다시 돌아온다
2. 일구월심 그리던 입/ 어느 시절에 다시 만나 볼까
3. 어제 청춘 오늘 백발/ 가는 세월을 어이 하리
4. 내 딸 죽은 내 사위야/ 울리고 갈 길을 왜 왔던가

악보

♩ = 144 닐리리아 안비취 · 이은주 · 목계월창 백대웅 제보

닐리리아 닐니리아 -- 니나노 난실로 내가 돌아간다

(독창: 안비취)

닐 닐리리 닐니리아 청사초롱 불-밝혀라 --

잇었던 그 남이 다시 돌아온다 닐 닐리리 닐니리아

내용 〈닐리리아〉는 유절형식으로 되어 있으며, 후렴과 메기는 소리의 길이가 동일하다. 선율도 앞부분만 다를 뿐 후렴과 메기는 소리의 선율이 거의 같다. 굿거리장단 세 개의 길이로 후렴과 메기는 소리가 구성된다. 선

율은 ‘솔, 라, 도, 레, 미’ 5음 음계의 솔선법(평조)으로 되어 있으며, 솔로 중지한다. 높은 음으로 시작해 점차 중간 음역으로 진행한 뒤, ‘레·도·라·솔’의 순차진행으로 중지하는 짜임새 역시 후렴과 원절에 공히 나타난다. 원절의 사설이 슬픈 내용으로 되어 있는 반면, 후렴은 경쾌한 구음으로 흥취거리는 느낌으로 되어 있어서 대조를 이룬다. 굿거리장단으로 노래하는 어느 민요와 달리 후렴과 원절이 모두 굿거리장단 세 개로 단락을 이룬다. 원절의 사설은 입에 대한 상사의 정, 서민적 삶의 애환 등이 주를 이루었는데 후일에 세월의 무상함, 늙음에 대한 한탄을 노래하는 내용이 추가되었다.

특징 및 의의

전형적인 경기민요 구조로 되어 있다. 굿거리장단의 흥겨운 가락이 후렴의 입타령과 조화를 이루며, 높은 음에서 시작하여 낮은 음으로 진행되는 선율의 구조가 특징적이다. 사설에 담긴 서민들의 애환이나 세월의 무상함 등의 노래 내용에 비해 선율이 경쾌하여 사설 내용과 선율의 대비가 극적이다.

참고문헌 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국민속문학사전-민요(국립민속박물관, 2013).
필자 임미선(林美善)

다시래기소리

정의 전라남도 진도에서 전승되는 장례놀이인 다시래기에서 부르는 노래.

개관 다시래기는 우리나라에 유교가 들어오기 이전부터 지속된 민족적 양식이며 민족적 신명을 간직한 장례 풍속으로 여겨진다. 그러나 진도다시래기는 20세기 초반 이후 전승 단절의 위기를 맞기도 했다. 다시래기가 외부에 처음 알려진 것은 1970년대 중반 국제민속예술제에 출품된 정수용 감독의 기록영화인 〈초분〉에 ‘사당 거사놀이’가 소개되면서부터이다. 이후 1981년 국립극장 초청 공연 이후 많은 공연 활동을 펼친다. 진도다시래기 공연팀은 1981년에 제12회 남도문화제에 출연하여 우수상을 수상했다. 1985년에 국가무형문화재 제81

호로 지정되었다. 당시 예능보유자로 강준섭(姜俊燮)(보유종목 거사)과 조담환(曹淡煥)(보유종목 가상자)이 인정되었는데, 1996년 조담환이 작고한 뒤 1997년 김귀봉(金貴鳳)(보유종목 사당)이 인정되었다.

사설

거사: 에라 요년 가시낭년/ 밥 찾음시로 머리 굽지 말으라/ 이 떨어진다/ 지나해~
사당: 잘도 하네 잘도 하네/ 우리 거사 잘도나 한다
-무형문화재조사보고서17

내용 다시래기는 상가(喪家)에서 상주들을 위로하고 문상객들에게 펼치는 노래와 극으로 구성된 연희이다. ‘다시래기’라는 말은 ‘다시나기(再生)’, ‘같이 즐긴다(多侍樂)’, ‘망자가 떠나는 시간을 기다린다(待時來技)’ 등의 의미를 갖는다. 또한 다시래기의 이칭으로 ‘대시(待時래기)’라는 말을 쓰는데, 이는 ‘망자의 영혼이 집에 머물다가 떠나는 시간을 기다리는 과정에서 노는 놀이’라고 풀이된다. 이렇게 상여가 나가기 전날 밤에 밤샘놀이를 하는 것은 전국적인 현상이다. 이를 ‘대돋움’ 또는 ‘대올림’이라 하고, 신안의 경우는 ‘밤달애’라고도 한다.

진도다시래기는 현재 가상자(假喪者놀이)(가상자가 등장하여 놀이의 취지를 설명하고 거사·사당·중 등의 인물을 소개하는 놀이), 거사·사당놀이(거사와 사당과 중이 출현하여 펼치는 연희극), 상여놀이(출상에서 쓸 상여를 마당에 갖다 놓고 노는 놀이), 가래놀이(상여꾼들이 가래질을 하며 노는 놀이), 여흥으로 구성된다. 결국 다시래기는 본격적인 공연에 앞서 전주(前奏) 단계인 가상자놀이, 본격적인 공연의 전반부인 거사·사당놀이, 공연의 후반부인 상여놀이와 가래놀이, 그리고 공연의 마무리로 흥겹게 관객과 노래를 부르고 춤을 추는 후주(後奏) 단계인 여흥으로 구분할 수 있다.

진도다시래기에서 부르는 노래는 가상자놀이에서 가상자가 부르는 〈성주풀이〉와 중이 부르는 〈염불〉, 거사·사당놀이에서 부르는 〈다시래기소리〉, 거사가 부르는 〈자장가〉와 〈개타령〉, 중이 부르는 〈경문〉과 〈독경〉, 상여놀이에서 상여꾼들이 부르는 〈애곡소리〉, 〈하직소리〉, 〈아미타불소리〉, 〈천근소리〉, 가래놀이에서 부르는 〈가래소리〉 등이 있다. 이외에 여흥에서는 판소리의

한 대목이나 <진도아리랑>, <강강술래> 등 각종 민요를 부른다.

<다시래기소리>는 거사와 사당이 주고받는 노래이다. 이 노래는 현재는 전라도 민요의 음악어법인 육자배기토리로 부르지만, 본래는 서울 민요의 음악어법인 경토리로 된 남사당패의 노래를 현지에서 수용한 노래이다. <다시래기소리>는 음악적으로 통절형식으로 되어 있고, 중모리장단으로 부른다.

특징 및 의의 다시래기는 연극적인 측면에서 장례 의식과 관련된 연극 기원론의 의미를 지닌 자료로 평가되기도 한다. <다시래기소리>는 현재는 전라도의 음악어법인 육자배기토리로 되어 있지만, 본래는 사당패소리가 유입되어 현지화한 것이다. 사당패소리가 대부분 경기도의 음악어법인 경토리로 되어 있기 때문에 경기도의 육자배기화 과정과 전문 예술가 집단인 사당패가 내는 소리의 민요화 과정을 <다시래기소리>를 통해 확인할 수 있다.

참고문헌 진도 상장례 음악의 공연학적 구조와 음악적 상징성에 관한 연구(이용식, 국악원논문집26, 국립국악원, 2012), 진도다시래기(이경엽, 국립문화재연구소, 2004), 진도다시래기(이두현·정병호, 무형문화재조사보고서 17, 문화공보부 문화재관리국, 1985), 진도다시래기 연희본의 비교 연구(이경엽, 공연문화연구11, 한국공연문화학회, 2005), 진도다시래기에 관한 연구(양성희, 상명여자대학교 석사학위논문, 1986).

필자 이용식(李肅植)



정의 판소리를 부르기 전에 짧게 부르는 노래.

개관 오늘날 단가短歌는 판소리 공연을 하기 전에 광대가 목을 풀거나 소리판을 정돈하는 등 본격적인 소리를 위한 준비 단계에 부르는 짧은 노래를 지칭한다. 하지만 단가라는 개념은 판소리에서만 적용되는 것이 아니며, 그 범주 또한 매우 다양하기 때문에 판소리 무대에서 공연되는 단가를 ‘판소리 단가’로 분명하게 규정하기도 한다. 단가라는 말은 장가長歌에 대비되는 용어이기 때문에 이를 판소리와 관련된 의미로 사용하는 관습

에 대하여 용어 적절성의 문제가 제기되기도 한다. 하지만 판소리 연행 현장에서는 이의 없이 보편적으로 단가라는 용어가 사용되고 있다. 역사적으로 단가라는 말은 20세기 이후 주로 사용되었고, 19세기 후반까지 판소리에 앞서 부르는 짧은 노래는 ‘영산靈山’, ‘허두가虛頭歌’ 등의 명칭으로 기록되었다. 현실적으로 단가는 판소리의 부속적 성격을 갖는 것으로 여겨지지만, 실제로는 판소리보다 먼저 생성되었다고 알려져 있다.

내용 대개 단가는 음악적으로 중모리장단에 우조가 결합된 방식으로 이루어진다. 단가에서 중모리 외의 장단이 사용된 경우는 많지 않다. <고고천변>은 중중모리장단으로 되어 있고, <사창화류>의 경우 엇중모리장단이 부분적으로 사용되는데, 이런 단가는 예외적인 경우에 해당한다. 다만 역사적으로 생성 초기의 단가는 오늘날 단가와 달리 엇중모리로 짜였을 것이라는 주장도 있다. 한편 악조에 있어 단가는 대개 우조가 사용되며, 계면조는 거의 사용되지 않는다. 목을 풀거나 본격적인 소리의 준비 단계인 단가의 특성상 계면조가 갖는 극적 고조나 기교적 성격은 어울리지 않기 때문이며, 우조를 중심으로 담백하게 소리가 진행된다. 하지만 예외적으로 계면조로 이루어진 단가도 존재하는데, 임방울의 <명기명창>이 그런 경우이다. 20세기 중후반에 불린 단가는 때에 따라서는 우조의 단가를 부분적으로 계면조로 변화시켜 음악적 기교를 보여 주는 현상도 생겨나고 있다. 또한 일제강점기 송만갑의 <진국명산>은 경드름이 활용되기도 하였다. 단가는 목을 푸는 용도인 탓에 음악성을 끌어올리는 불입새의 활용도 두드러지지 않으며 안정감 있는 음악 진행을 하게 된다. 실제로 <진국명산> 같은 비교적 오랜 단가는 불입새를 거의 활용하지 않는다. 반면 비교적 후대에 불린 <운담풍경> 같은 단가는 엇불입을 적극적으로 활용하기도 한다. 단가의 사설 내용은 자연 경관 묘사나 인생무상, 유유자적한 삶 등을 담는다. 이는 실제적·현실적 내용보다는 판조와 상상과 관념적 경지의 묘사에 해당한다. 여기에 부분적으로 약간의 교훈적 내용이 포함되기도 한다. 판소리가 서사적·극적 긴장감을 극대화한 장르이기 때문에, 오히려 본격적인 판소리를 하기 전 단계에서 부르는 단가는 감정의 표출과 고도의 음악성 제시가 아니라

담담하고 평안한 내용으로 소리하게 된다. 이는 음악적으로뿐만 아니라 문학적으로도 마찬가지이다.

단가의 노랫말 생성은 크게 창작과 차용의 방식이 있다. 이 중 창작의 경우가 다수이며, 차용의 경우는 기존의 다른 장르에서 사용된 노랫말을 차용하는 방식이다. 판소리·민요·시조문학 등에서 차용한 노랫말이 활용되며, 이들은 대개 관용구 내지 ‘공식적 표현’과 연관된다. 공식적 표현이란 특정한 이미지나 특정한 사물을 묘사할 필요가 있을 때 마치 수학의 공식을 적용하듯 이미 다른 작품에서 활용되고 있는 구절이나 표현을 그대로 빌려 와서 사용하는 것을 말한다. 문학적으로 단가는 가사문학 장르에 해당한다. 하지만 서사적 전개보다는 공식적 표현이나 관용구들, 한자성어와 전고典故 등을 병렬적으로 나열하는 방식이 두드러지며, 이 때문에 단가의 서사성은 매우 약한 편이다.

역사적 기록으로 확인할 수 있는 단가의 개수 역시 조사자마다 차이를 보인다. 현존하는 단가의 정확한 개수는 더욱 확인하기 어렵다. 계속해서 단가는 만들어지고 있고, 일부 단가는 잊히고 있는 상황이기 때문이다. 확인된 수십여 종의 단가들을 명창들이 모두 익혀서 노래하는 것은 아니다. 명창들은 저마다 판소리 다섯바탕 중에서 특장特長의 기량을 가진 만큼 단가 또한 자신이 특별히 선호하고 애창하는 곡목을 보유하고 있다. 때로는 특정 단가가 명창의 이름과 결부된 채 기억되기도 한다. 예를 들면 임방울의 <호남가>나 <명기명창>, 송만갑의 <진국명산>, 정정렬의 <적벽부>, 김창룡의 <장부한> 등과 같은 경우이다. 이런 점은 20세기 후반을 거치면서도 변함없이 보이는 현상이며, 예컨대 박록주의 <백발가>, 성장순의 <운담풍경>, 박송희의 <인생백년>처럼 명창의 이름과 단가의 명칭 결합은 지속되고 있다.

특징 및 의의 단가는 우조 중심의 음악이면서 판소리보다 먼저 생성되었다는 점 때문에 비교적 고형古形의 소리로 인식되고 있다. 이 때문에 단가의 음악적 특성을 근거로 하여 초기 판소리의 음악적 특징을 추론하고, 다시 이를 토대로 판소리 발생 지역과 발달 배경에 대한 많은 추정들이 이루어지고 있다. 판소리 중고제론, 판소리 경기소리 기원설 등 여러 학설의 근거 중에는 단가의 역사적 맥락이 존재한다. 또한 판소리의 부속 노래

라는 이미지를 넘어서 단가의 중요성에 대한 적극적인 변론도 이루어지고 있는 상황이다. 공연 현장에서는 창작 단가도 꾸준히 생성되고 있으며, 음악적·문학적 내용에 있어 더욱 다변화된 단가들이 창작되고 있다.

참고문헌 단가의 문예장르적 성격(백미영, 전남대학교 석사학위논문, 2002), 단가의 사적 전개와 문학적 특성 연구(권순희, 고려대학교 석사학위논문, 1992), 조선창극사(정노식, 조선일보출판부, 1940), 판소리 단가를 통한 광대의 가창문화 연구(손태도, 서울대학교 석사학위논문, 1996), 판소리 허두가의 성격과 기능(이원수, 한국 판소리·고전문학 연구, 아세아문화사, 1999).

필자 전지영(全志映)



정의 세로로 부는 죽부竹部 관악기管樂器.

역사 단소가 언제 만들어졌으며, 어떤 계기로 연주되기 시작했는지 뚜렷하게 밝혀진 것이 없다. 단소는 조선시대 악리樂理에서부터 진설도설·정재도설·악기도설 등에 이르기까지 당시 음악 전반에 관한 내용을 수록한 『악학궤범樂學軌範』에 모습을 보이지 않는다. 단소에 관하여 20세기 이전 기록에서는 그 존재 여부를 확인하기 어렵다. 단소에 대한 초기 기록은 함화진咸和鎭, 1884~1948의 『조선아악요람朝鮮雅樂要覽』이며, <왈자타령>이나 <춘향가> 같은 판소리와 무가의 사설에서 등장한다. 또한 최초 민간음악기관인 조양구락부(1909)와 그 후신인 조선정악전습소(1911)에서 단소는 교과목에 포함시킬 정도로 주요한 악기였다. 이러한 내용으로 볼 때, 단소가 영산회상과 같은 줄풍류 음악과 양금 또는 생황과 어울려 연주하는 병주에 편성되고 독주 악기로 연주되기 시작한 것은 20세기 이후일 것으로 짐작한다. 단소는 정해진 지공에서 일정한 음을 내고, 취구가 작기 때문에 폭넓은 요성을 하는데 어려움이 있는 악기다. 추산秋山 전용선全用先, 1888~1965은 단소가 갖고 있는 이러한 한계를 극복하고 최초로 산조를 써서 연주했던 명인이다. 지금 단소는 학교 교육의 활성화와 일반인들의 관심이 높아져 널리 보급되고 있다. 초·중등학교의 교육용 악기로 활용되고 있으며, 일반인들이 국악에 입

문하는 기초 악기로 정착되었다.

내용 단소의 구조는 'U'자 모양의 취구와 관대로 이루어져 있다. 음을 낼 수 있는 지공이 뒤에 한 개, 앞에 네 개 있으며, 일반적으로 맨 아래에 있는 지공은 열어두고 사용하지 않는다. 단소는 입김의 세기에 따라 평취와 역취의 배음을 사용하기 때문에 음역은 두 옥타브 정도이며, 맑고 청아한 음색을 낸다. 재료는 여러 해묵은 황죽黃竹이나 검은 오죽烏竹을 사용하며, 특히 황죽 중에서도 양쪽에 골이 패인 쌍골죽을 으뜸으로 친다. 학교에서는 교육용으로 보급하기 위해서 플라스틱 재질로 만든 단소도 사용한다. 단소는 주로 풍류객들 사이에서 연주되었기 때문에 일정한 규격이 정해진 것이 없으며, 지역과 개인의 취향에 따라 관의 길이와 굵기가 약간씩 차이가 있다.

특징 및 의의 단소는 지역에 따라 경제단소와 향제단소로 구별하기도 하고, 기본음에 따라 계면조단소와 평조단소로 구분한다. 경제단소와 계면조단소가 같은 악기이고, 향제단소와 평조단소는 서로 다르기 때문에 크게 세 종류로 구분한다. 경제단소와 향제단소는 지공의 간격에 차이가 있으며, 경제단소는 지공을 다 막고 내는 음이 험夾이며 다 열고 부는 음이 태汰이다. 반면에 향제단소는 지공을 다 막고 내는 음과 다 열고 부는 음이 태汰로 동일하다. 취구는 경제단소가 깊고 넓으며, 향제단소는 상대적으로 낮고 좁다. 평조단소는 계면조단소에 비해 크고 길어서 4도 정도 음정이 낮게 소리가 난다. 보통 단소하면 계면조단소를 지칭하며, 주로 <영산회상> 연주에 사용된다. 평조단소는 <평조회상>의 연주나 시조반주에 사용된다.

단소를 연주할 때는 어깨에 힘을 빼고, 허리를 반듯



단소 | 악기장 김현곤

이 펴고 앉는다. 입 모양은 입술 양쪽 끝에 약간 힘을 주어 주름이 완전히 퍼지도록 하며, 아랫입술 가운데에 단소를 댄다. 취구를 향하여 약간 아래로 입김을 가볍고 약하게 '휘-' 하고 불어 주면 소리가 난다. 단소에서 손모양은 손가락과 손목에 힘을 빼고, 손가락 모양은 약간 둥글게 하여 지공을 정확하게 누르면 된다. 왼손 엄지는 단소의 제1공인 뒤의 지공을 막고, 왼손 식지와 장지, 오른손의 장지는 단소 앞의 맨 위의 지공인 제2공부터 제3공·제4공을 차례대로 막는다.

참고문헌 국악개론(김영운, 음악세계, 2015), 단소와 통소(이상규, 소암권오성박사화갑기념 음악학논총, 민속원, 2000), 한국악기대관(장사훈, 서울대학교출판부, 1986), 한국악기(송혜진, 열화당, 2001).

필자 한영숙(韓英淑)

단중모리장단

정의 판소리 장단의 하나로 중모리장단의 빠른 형태.

내용 중모리장단을 빠르기에 따라 느린중모리, 평중모리, 단중모리로 구분할 때, 단중모리는 빠른 중모리를 의미하게 된다.

단중모리장단의 리듬 형태는 중모리이지만 속도가 빠르기 때문에 중중모리와 혼동되기도 한다. 이 때문에 고수가 단중모리장단임에도 불구하고 중중모리로 치거나, 장단이 중중모리임에도 불구하고 사설붙임이 단중모리처럼 되어 있는 경우가 생겨난다. 장단에 결합되는 선율 또한 느린중모리나 평중모리에 비해 간결한 편인데, 그럼에도 불구하고 고법에 있어 중모리와 근본적 차이는 없다. 고수들 또한 중모리와 구분되는 단중모리만의 별도 설명은 필요하지 않다고 이야기한다. 느린중모리나 평중모리에 비해 빠른 템포의 특성상 섬세한 감정 표현을 드러내거나 극적 긴장을 고조시켜 고도의 예술성을 드러내는 대목보다는, 보성소리<심청가> 중심봉사 동냥 대목이나 동초제<홍보가> 중 흥보 제비 구출 대목, 만정제<춘향가> 중에서 이별 상황을 아직 알지 못하는 춘향이가 이몽룡에게 이런저런 말을 거는 대목처럼 상황 설명이나 대화 장면 등의 평담하고 가벼운

사설 대목에서 짧게 짜이는 것이 일반적이다. 이 경우 판소리 중요 대목 사이에서 장면 또는 감정 전환 등의 역할을 담당한다. 특정 대목을 단중모리로 해야 한다는 설정은 없으며, 제에 따라서 단중모리 대목은 조금씩 상이하게 설정되어 전승된다.

특징 및 의의 단중모리장단은 중모리의 일반적 장단 특성을 따른다. 중모리장단임에도 빠른 템포를 갖는 탓에 붙임새를 쓸 경우 장단의 리듬감을 파악하기 어려운 경우도 있다.

참고문헌 판소리 동편제 연구(유영대·최동현, 태학사, 1998), 한국의 장단(김청만, 민속원, 2002), 호남지방 토속 예능조사-판소리 고법1(이보형, 문화재10, 문화재청, 1976).

필자 전지영(全志暎)

달강달강

정의 부모나 조부모가 어린 아기의 팔을 잡고 앞뒤로 흔들면서 아이를 어르거나, 아이와 놀면서 부르는 향토 민요 중 양육요.

사설

달강달강 달강달강/ 서울 집에 가다가/ 밤 한 송이 주워다가 삼강 밑에 묻었더니/ 머리 깎은 시양취가/ 들랑날랑 다 까먹고 밤 한 톨이 남었구나/ 응솔이다 삶을까 가마솔에 삶을까/ 가마솔에 삶어서 쪽박이루 부우까 함박이루 부우까/ 초랭이루 건져서/ 껍데기는 아범 주고 비느력은 어멈 주고/ 알맹이는 너하고 나하고/ 둘이 달공 달공 맛있구나

-대전시 대덕구 신탄진동, 한국민요대관

밤 한 톨을 은어다가 문턱 밑에 묻었더니/ 머리 까만 세양취가 들락달락 다 까먹고/ 밤 한 톨이 남었(았)구나/ 가마솔에 삶을거나 응기솔에 삶을거나/ 간박으로 건질까 조박으로 건질까 조랭이로 건질까/ 밤 한 톨을 은어다가/ 번지는 엄마 주구 껍데기는 아빠 주구/ 알맹이는 너랑 나랑 다 먹자

-전북 원주, 한국구비문학대계

악보
♩=84 달강달강 배인교 체보

보통속도로 풀마 풀마 김희석창 한시형 체보

내용 <달강달강>은 생후 8개월 정도 된 아기가 앉기 시작하면 불러 주는 ‘아이 어르는 소리’이다. 아기의 어깨나 손, 발을 잡고 앞뒤로 흔들면서 부르는데, 이런 동작을 통해 아기는 팔과 다리의 힘을 기르게 된다. 이런 의미에서 <달강달강>은 육아요이다. 노랫말은 처음에 “달강달강”으로 시작한 후 각 편마다 약간씩 서사의 들고남이 있으나 대체로 생쥐가 물어온 밤을 아이와 아이 어르는 사람이 같이 맛있게 나누어 먹자는 내용을 담고 있다. 이 “달강달강”이라는 말은 생쥐가 들랑날랑하는 행위를 일컫는 말이라고 한다. 한편 첫 시작 단어인 “달강달강”은 지역에 따라 “세상세상”, “알강달강”, “시장세장”, “시상달공” 등으로 다양하게 나타나기도 한다.

한편 북한 지역에서 채록된 1950~1960년대 자료에는 ‘아이 어르는 소리’인 <달강달강>과 <풀무노래>가 섞여서 불리는 자료도 있다. <풀마풀마>란 제목의 노래에는 “풀마풀마 서울을 가다가/ 다리들이 있기에 그들을 들쳐 보니/ 밤이 한 쪽 있기에 그 밤을 집어다가/ 실경 위에 었었더니 생쥐란 놈이 다 먹었네/ 그 생쥐를 잡아서 뜰 안에다 던졌더니/ 닭이란 놈이 삼켰구나 그 닭 잡아 누굴 줄가/ 몸뚱이는 할멈 주고 대가리는 형님 주고/ 다리 뜯어 아반 주고/ 진 살은 너하고 나하고 먹자 달강달강”이라는 가사가 있다. 이를 보면 첫 시작은 <풀무노래>의 “불아불아”를 연상시키나 실제 내용은 <달강달강>의 내용과 유사하며 마지막에 “달강달강”으로 맺고 있다.

<달강달강>은 전국적으로 많이 불렸던 양육요 중 하나이다. 그런데 같은 도단위에서 채록된 노래라 할지라도 메나리토리와 경토리, 육자배기토리 등 다양하게 나타나고 있는 것으로 보아 서사narrative는 공통으로 사용하나 선율은 구연자에게 익숙한 음악어법을 취하고 있는 것으로 보인다. 노래는 대부분 4음절이 한 음보를 이루며, 대체로 3소박 4박자의 구조를 취한다. 또한 노랫말의 길이에 따라 일정한 리듬에서 확대된 형태를 사용하기도 한다.

특징 및 의의 전국적으로 불렸던 육아요 중 <달강달강>은 특정한 서사 구조를 가지고 있는 노래이다. 또한 영아의 발육 상태, 즉 개월 수에 맞게 아이의 대근육을 단련시키는 노래 중 하나이다. 시대의 변화에 따라 한동안

불리지 않다가 최근 전통 육아법들이 소개되면서 다시 주목받고 있는 노래라고 할 수 있다.

참고문헌 아기 어르는 소리 전승의 현황과 전망(유명희, 한국민요학9, 한국민요학회, 2001), 자장가의 지역적 분포에 따른 음악적 특징 연구(명현, 한국민요학16, 한국민요학회, 2005), 조선향토대백과(평화문제연구소, 2008), 한국구비문학대계5-2(한국정신문화연구원, 1988), 한국민요대관(yoksa.aks.ac.kr).

필자 배인교(裴仁敎)

달거리

정의 <월령가>, <적수단신가>, <매화타령>의 세 노래가 조합된 율령체식의 12잡가의 하나.

사설

네가 나를 불 양이면 십양강 건너와서 연화분에 심었던 화초 삼색 도화 피었다더 이 친구 저 친구 잡자리 내 친구 일조낭군이 네가 내 건곤이지 아무리 하여도 네가 내 건곤이지
정월이라 십오일에 망월하는 소년들아 망월도 하려니와 부모봉양 생각세라 이 친구 저 친구 잡자리 내 친구 일조낭군이 네가 내 건곤이지 아무리 하여도 네가 내 건곤이지
이월이라 한식날에 천추절이 적막이로다 개자추의 녀이로구나 면산에 봄이 드니 불탄 풀 속일 난다 이 친구 저 친구 잡자리 내 친구 일조낭군이 네가 내 건곤이지 아무리 하여도 네가 내 건곤이지
삼월이라 삼진날에 강남서 나온 제비 왔노라 현신한다 이 친구 저 친구 잡자리 내 친구 일조낭군이 네가 내 건곤이지 아무리 하여도 네가 내 건곤이지(후략)

악보

달거리 이은주·김금숙 창 송은주 체보

네 - 가 - 나 - 를 - 불 - 양 - 이 - 면 -
삼 - 야 - 양 - 가 - 양 - 건 - 너 - 와 - 서 -

형은 박춘재·김홍도의 <경산타령>과 <미화타령>이다. <달거리>의 원형이 되는 노래를 모두 부른 창자로는 박춘재가 있다. 하지만 각각 따로 부른 자료만 있을 뿐, 이들을 이어서 부른 자료는 없다. 세 노래를 현재와 같이 이어서 부른 사람은 1954년 『가요집성』에 그 기록을 남긴 이창배가 처음이다. <달거리>의 마지막 부분인 <매화타령>은 20세기 초까지만 하더라도 다양한 사설로 불렸으며 여러 창자에 의하여 녹음되기도 하였다.

<달거리>는 세마치장단, 느린6박장단, 굵거리장단으로 되어 있으며, <월령가> 4마루, <적수단신가> 3마루, <매화타령> 4마루가 모여 만들어진 잡가이다. <달거리>는 율령체식이며 11마루이다. <달거리>의 <월령가>, ‘적수단신가’, ‘매화타령’의 출현음은 차이가 있다. 그러나 각각의 주요음과 중심음은 같아 각각 다른 노래의 조합이지만 통일감을 준다.

<달거리>의 중지 형태를 살펴보면 시김새의 차이는 있으나 중지음은 같다는 것을 알 수 있다. <월령가>의 노래는 평행중지하고, 후렴은 하행중지를 한다. <적수단신가>의 노래는 상행중지하고, 후렴은 평행중지한다. <매화타령>의 노래 4절 중 1절·2절·4절은 하행중지하고, 3절은 상행중지한다. <매화타령>의 후렴은 하행중지한다. <달거리>는 12잡가 중에서 상행중지, 하행중지, 평행중지의 모든 중지 형태가 나타나는 유일한 곡이다.

잡가를 부르는 명창 중에는 왼손에 북방망이를, 오른손에 장구채를 잡고 빠른 손놀림으로 경기12잡가의 장단을 시원시원하게 잡아가는 경우도 있다. 이것은 잡가가 실내에서만뿐 아니라 야외에서도 활발하게 불렸으

연 - 화 - 분 - 에 - 에 - 심 - 있 - 던 - 화 - 초 -
삼 - 색 - 도 - 화 - 피 - 었 - 드 - 라 -
이 - 신 - 구 - 저 - 서 - 인 - 구 - 잡 - 자 - 리 - 내 - 신 - 구 -
일 - 조 - 낭 - 군 - 이 - 구 - 우 - 우 - 우 - 우 - 윤 - 이 -
네 - 가 - 내 - 건 - 곤 - 이 - 지 - 아 - 무 - 리 - 하 - 여 - 도 -
아 - 무 - 리 - 하 - 여 - 도 - 하 - 여 - 도 - 어 - 어 - 어 - 도 -
네 - 가 - 내 - 건 - 곤 - 이 - 지 - 아 - 무 - 리 - 하 - 여 - 도 -
정 - 월 - 이 - 라 - 십 - 오 - 일 - 에 -
망 - 월 - 하 - 는 - 소 - 년 - 들 - 아 -
망 - 월 - 도 - 하 - 리 - 니 - 와 -
부 - 모 - 봉 - 양 - 생 - 각 - 세 - 라 -

내용 경기잡가 <달거리>는 율령체 형식의 곡으로서 율령체가 月令體歌라 할 수 있다. 이 율령체를 우리말로 하면 ‘달거리’이다. 따라서 ‘달거리’라는 이름은 율령체 형식의 곡에는 다 붙일 수 있는 특정 유형의 노래 형식을 가리키는 ‘장르적 명칭’이기도 하면서, 경기잡가 <달거리>처럼 실제 개별 노래의 ‘곡명’이 되기도 한다.

현전 경기잡가 <달거리>는 사설과 장단 등에서 큰 차이가 있는 서로 다른 세 종류의 노래가 결합된 형태이다. 즉, <월령가>, <적수단신가>, <매화타령> 등의 세 노래가 합쳐져 <달거리>가 되었다. 그중 ‘월령가’ 부분의 기원은 18세기 초의 <관등가>이며, 그 원형은 박춘재의 <사친가>이다. <적수단신가>와 <매화타령>의 원



달맞이 | 이억영 | 국립민속박물관

며, 독창 및 합창 등 다양한 형태로 향유되었음을 반증하는 예이다.

특징 및 의의 <달거리> 앞부분 사설은 부모 봉양과 효의 중요성을 노래한 <사친가>의 내용을 그대로 이어 받았고, 후반부는 임을 그리워하는 상사戀의 정을 노래한 것으로 교훈성과 서정성을 동시에 갖춰 내용의 독특함이 돋보인다.

음악적 형식에서 봤을 때 <달거리>는 20세기 전반 잡가의 전성기 때 세 노래가 각각 분리되어 여러 창자에 의해 왕성하게 불리다가 다양한 변화와 실험을 거쳐 1954년에 현재와 같은 모습으로 정리되었다. 이 과정에서 사설이 채록·정돈되었고, 장단이 규칙적으로 변화·정리되면서 20세기 초의 긴장감과 재미는 줄어들었으나 ‘빠름-느림-빠름’으로 장단의 변화미를 갖추게 되었다. 또한 12잡가 중에서 상행중지, 하행중지, 평행중지의 모든 중지 형태가 나타나는 유일한 곡이기도 하다. 세 노래 조합형인 <달거리>의 중지음과 중지 형태는 변화가 많으며, 이와 같은 현상은 잡가에 민속음악의 가장 중요한 요소인 즉흥성과 유연성이 남아 있다는 것을 의미한다. 이와 같이 <달거리>는 화려한 목구성과 잡가의 다양성을 표현할 수 있는 완성도 높은 잡가이다.

참고문헌 12잡가의 시대적 변화 연구(송은주, 이화여자대학교 박사학위논문, 2011), 경기민요(국립문화재연구소, 민속원, 2008), 서울의 속가(성경린, 향토서물2, 1958), 잡가교(정재호, 한국잡가전집, 계명문화사, 1984), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국속가전집(정재호, 다문셀, 2002).
필자 송은주(宋銀珠)

달구소리

정의 땅을 다질 때 달구질을 하며 부르는 소리.

개관 논바닥을 다질 때나 집터 다질 때에는 무거운 돌을 밧줄로 묶어 여러 사람이 이 밧줄을 들었다 놓으면서 땅을 다진다. 이를 달구질이라 하고, 이때 부르는 소리를 <달구소리>라 한다. 이로부터 기원하여 다양한 방

식으로 땅을 다질 때도 <달구소리>를 한다. 예를 들어 집의 기둥을 세워야 하는 주춧돌을 놓는 자리는 특히 땅을 잘 다져야 하기 때문에 삼각형으로 기둥을 세우고 밧줄로 묶은 무거운 돌을 기둥 끝의 도르래를 이용해 들었다 놓았다 하며 땅을 다지거나 말뚝을 박는데, 이때도 <달구소리>를 한다.

사설

(후렴)에헨쌍 달구로다
이 집 짓구 삼 년 만에 아들을 나며는 효자를 낳구요/
딸을 나며는 열녀를 낳는다/ 닭을 치며는 봉황이 되고
요/ 가이를 기르면 사자가 된다/ 송아지 복은 뛰어들고/
구렁 복은 사러 들고/ 제비 복은 날아들고/ 이광취는 새끼 친다

-집터 다지는 달구소리, 조선향토대백과

악보

♩ = 144 (실음: 장2도 낮음) 달구소리 최현 재보

에 - - 헤 - - 에 - - 달 - - - 구 - - -
에 - - 에 헤 - - - - - 달 - - - 구 - - -
산지 - - - 조종 - - 은 곤룡 - - 산인 - - 테 - -
에 - - 헤 - - - 에 달 - - - 구
수지 - - 조종 - - 은 황하 - 수 - - - - - 라 -
에 - - 헤 - - - 달 - 구 에 헤 - - - 달 - 구
곤룡산 명기가나려--물와서가 에 헤헤 - - - 달 - - 구
백두산-- 영기뽕-을 하 고 에 헤 헤 달 - - 구
백두산-명기가-나려--물와가서 에 헤헤 헤-달 - - 구

-충남 공주

담바구타령

정의 경기민요의 하나로 담배를 소재로 한 유희요.

개관 남초南草·남령초南靈草·담파고談婆姑·담박괴淡泊塊·담바 등은 모두 담배의 옛 이름들이다. 담배는 임진왜란 때 왜군들에 의해 처음으로 우리나라에 전해졌다는 게 일반적인 견해다. 이수광이 지은 『지봉유설芝峰類說』(1614)에 ‘담파고는 또 남령초라고도 부르고 담파고는 근자에 왜국으로부터 왔다談婆姑草名亦號南靈草 近歲始出倭國.’라는 기록이 전한다. 인조仁祖때 사람 장유張維는 『계곡만필谿谷漫筆』(1635)에서 담배(남령초)를 피우는 법은 외국에서부터 나왔으며 왜인들은 담박괴淡泊塊라 부른다고 했다. ‘죽간竹筒을 사용해서 연기를 들이마셔서 길게 내뿜으며, 나머지 연기는 콧구멍으로 낸다用竹筒吸其烟 施郎噴之其烟從鼻孔出.’라고 방법까지 서술하며, 담배가 전래한 지 수십 년 만에 꺾연 풍습이 아주 성행하였음을 말하고 있다. 곡의 유래에 관하여는 조선 광해군 원년에 일본에서 들어온 담배에 대한 노래라는 설, 임진왜란 당시 영남 지방의 동래東萊·울산 지역에 침입한 왜구에 대한 적개심을 풍자한 노래라는 설, 노랫말의 내용 중 ‘대한제국’이라는 어구가 나타나는 점으로 보아 대한제국 시대에 지어진 것이라는 세 가지의 설이 있다.

사설

시작일세 시작일세 담바구타령이 시작일세/ 담바구야 담바구야 동래나 울산 담바구야/ 너의 국이 어머길래 대한제국을 차차 왔나/ 우리 국도 좋건마는 대한제국을 유람왔나/ 은을 주러 나왔느냐 금을 주러 나왔느냐/ 은도 없고 금도 없고 담바구 씨를 가져 왔네/ 저기 저기 산 밑은 설슬설슬 갈아 놓고/ 담바구 씨를 훔출 뿌려 낮 이며는 찬물 주고/ 밤이며는 찬 이슬 마저 곁에 곁일 다 재쳐 버리고/ 속에나 속잎을 잘 길러서 네모 번득 드는 칼로 어숙버숙 썰어 놓고/ 총각의 삼지도 한 삼지요 처녀의 삼지도 한 삼지라/ 소상반죽 열두 마디는 수복을 맵싸 잇게 맞춰 놓고/ 청동화로 백탄불을 이글이글 피어 놓고/ 담바구 한 대 묵고 나니 목구멍 속에 실안개

내용 집터 다지기 <달구소리>나 무덤 다지기 <달구소리>는 모두 땅을 다지며 부르는 소리로 그 사설의 내용은 다양하지만, 대개 해당의 터가 풍수 좋은 위치임을 노래하는 경우가 많다. 따라서 그 땅의 지맥이 곧 룬-백두산의 중심 지맥에서 기원하는 내용을 주로 노래한다.

충청남도 공주에서 수집된 <달구소리>(악보 참조)는 집터 다지기 달구소리로 3소박 6박자 두 장단에 “에헤어 달구” 하며 길게 메기면 역시 같은 길이로 느릿하게 “에헤 달구” 하며 받는다. 이어서 조금 빨라지면서 3소박 4박자 두 장단에 메기고 받으며 소리를 이어 간다. 소리는 점차 더 빨라지면서 가락이 짧아져서 3소박 4박자 한 장단씩 메기고 받는 가락으로 변하게 된다. 선법은 각 지역마다 해당 지역의 토리로 불리나, 대체로 낮은 음부터 ‘미·솔·라·도·레’로 구성된 메나리토리로 된 <달구소리>가 강원도·경상도의 동부 지역뿐만 아니라 충청도·경기도·전라북도 등지에서 폭넓게 불린다. 악보로 제시된 공주의 <달구소리>는 메나리토리로 되어 있으나 부분적으로 ‘도’가 낮아져 ‘시’로 불리고, ‘도’에서 꺾어 내리는 경우가 보인다. 이는 전라도 지역의 육자배기토리의 영향으로 생각할 수 있다.

특징 및 의의 땅을 다지거나 묘를 다지는 일은 장시간 동일한 동작이 이어진다. 이러한 땅 다지기는 단순히 땅을 단단하게 한다는 토목 작업으로서의 의미 이외에, 자신을 밟아 주어 악귀를 물리치고 안녕을 가져온다는 신앙적 의미를 갖기도 한다.

음악적으로는 대개 느릿하게 시작해서 점차 빨라지며 작업의 능률을 올리게 된다. 느릿할 때는 3소박 6박자 네 소절의 진양조장단에 맞게 메기고 받을 정도로 느리다가, 점차 빨라져서 3소박 4박자의 중중모리장단 한 장단씩 메기고 받을 정도로 짧고 빠르게 이어진다. 선법은 해당 소리의 지역 토리에 맞게 부르나 ‘미·솔·라·도·레’의 메나리토리로 된 <달구소리>가 비교적 넓게 퍼져 불린다.

참고문헌 땅다지는소리의 지역적 판도와 노동요적 성격에 관한 연구(강등학, 한국민요학18, 한국민요학회, 2006), 주거민속과 집터다지기소리 연구(이창식, 비교민속학32, 비교민속학회, 2006), 한국의 민속음악-충청남도민요(한국정신문화연구원, 1985).
필자 최현(崔岬)

든다/ 또 한 대를 묵고 나니 청룡황룡이 굽틀어졌다/
 길러 가세 길러 가세 덩불 밑으로 물 길러 가세/ 따뻛이
 는 벗어 손목에 걸고 동이는 내려 옆에다 끼고/ 물 한
 박을 뜨고 나니 어는 망나니 날 찾는가/ 춘아 춘아 육
 단춘아 냉수나 한 잔 주러무나/ 언제 보던 친구라고 냉
 수나 한잔 달라느냐/ 지금 보면 초면이요 이따 보면 구
 면이라/ 저기 가는 저 할무이 딸이나 있거든 사위나 삼
 지/ 딸은 하나 있건마는 나이가 어려서 못 삼겠네/ 여
 보 어마님 그 말씀 마소 제비가 작아도 강남을 가요/ 여
 보 어마님 그 말씀 마소 뱀새가 작아도 알만 까요/ 여보
 어마님 그 말씀 마소 어머니 생전에 외손자 낳소.

-부산시 동래구

악보

담바구타령

내용 <담바구타령>은 3소박 4박자 장단이고, 통절 형식通節形式으로 되어 있다. 선율의 구성은 같은 선율이 계속 반복되며, 음계는 ‘솔·라·도·레·미’의 경토리 선법으로 되어 있다. 끝나는 음은 ‘솔’이다. 긴 노랫말에 비하여 간단한 선율로 이루어진 점이 특징이다.

<담바구타령>이 경상도 민요로 소개가 된 것은 민요 사설의 내용과 함께 담배와 담뱃대가 동래 지역에서 많이 만들어져 이 민요가 경상도 지역에서도 많이 불렸기 때문이다. 하지만 음악적 특징은 경토리로, 경기도 민요에서 보이는 특징을 가지고 있다.

특징 및 의의 <담바구타령>은 구전민요의 한 곡으로 담뱃대로 유명한 동래와 울산병영蔚山兵營에서 오래 불려 왔으며, 담뱃대를 만들면서 불렀던 노동요로 알려져 있다. 이후 담뱃대를 만들지 않게 되면서 유희요로 남아 현재까지 전한다. 가사의 내용이 담배라는 신문물이 들어오는 과정과 영향을 소개하고 있어, 조선 후기의 새로운 문물에 대한 민중의 의식을 살펴볼 수 있다. 음악

적인 면에서는 경토리 신민요의 영향을 볼 수 있다.

참고문헌 조선의 민요(성경린·장사훈, 국제음악문화사, 1949), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국민요대전해설집-경상남도(문화방송, 1994), 동래 담바구타령(양희주, 1978년 12월 2일, 국제신문 기사).

필자 오진호(吳振昊)



정의 경기 삼현육각 가운데 하나인 기악곡, 또는 이 곡을 반주하는 장단의 명칭.

개관 삼현육각은 피리2, 대금, 해금, 장구, 북 등으로 이루어진 악기 편성을 말하면서 동시에 삼현육각 편성으로 연주되는 악곡 전반을 지칭한다. 삼현육각은 전통 사회에서 관아의 연향이나 사가의 잔치에서 연주되었고, 지역에 따라 경기·해서·영남·호남 삼현육각 등으로 나뉘어 전승되었다. <당악>은 서울과 경기를 중심으로 연주되었던 경기 삼현육각 가운데 가장 빠른 속도로 연주되는 곡이다. <당악>의 한자어는 ‘堂樂’이라 표기하는데, 연행 공간인 궁당을 염두에 두고 붙여진 용어로 판단된다. 이를 통해 <당악>은 서울곳을 통해 활발하게 연주되어 왔음을 알 수 있다.

이 외에 중국에서 유입된 음악의 일부를 뜻하는 용어로 당악唐樂이 사용된다. 당악唐樂은 통일신라시대에는 당나라에서 유입된 음악, 고려시대에는 송나라에서 전해진 교방악教坊樂과 사악詞樂을 지칭하였다. 이후 조선시대로 전승된 당악唐樂은 아악雅樂, 향악鄉樂과 함께 궁중음악을 이루었고, 이 가운데 현재까지 전해지는 악곡은 <낙양춘洛陽春>과 <보허자步虛子>가 있다.

악보

♩ = 108 (실음: 단6도 아래)

당악 피리보

한영서 연주
만혜성 체보

(이하 생략)

♩ = 100 ~ 110 당악장단 장구보

내용 <당악>은 ‘솔·라·도·레·미’의 음구성과 ‘레’를 떠는 음으로 사용하는 점에서 경토리에 해당된다. <당악>의 선율은 ‘도·레·미·레·도’라든지 ‘미·솔·라·솔·미’와 같이 높은 음역대인 도·레·미·솔·라에서 주로 이루어지며, 중지음으로 도가 사용된다. 속도는 ♩ = 100의 빠르기로, 경쾌한 편이다. <당악>의 보편적인 선율 진행은 치올리면서도 쇠는 특징이 있어서 경토리가 아닌 것처럼 들리지만, 구성음과 시김새의 특징은 경토리와 같다. <당악>의 리듬형은 ♩.(1보통박=3소박)의 진행이 박절감 있게 사용되면서, ♩나 ♩로 분할되는 리듬이 조화를 이루며 거뜩거뜩하게 움직인다. <당악>은 삼현육각으로 연주되고, 대풍류로는 연주되지 않는다.

경기 삼현육각에서는 악곡명이 곧 장단명이기도 해서 <당악>이라는 명칭은 악곡명이면서 <당악>을 반주하는 장단명으로도 사용된다. 이는 <굿거리>를 반주하는 장단이 굿거리, <허튼타령>을 반주하는 장단이 허튼타령이라 불리는 것과 같다. 당악장단은 빠른 3소박 4보통박(♩ = 1보통박)의 구조를 갖는데, <당악>의 반주에서는 홀장단으로 3소박 4보통박을 치기보다는 각기 다른 리듬형의 겹장단으로 두 번 치는 경우가 더 많다. 이는 <당악>의 선율 진행이 한 장단보다는 두 장단 이상에서 하나의 악구를 만들기 때문이다.

경기 삼현육각 안에서 <자진허튼타령>, <자진굿거리>, <당악> 등은 빠른 3소박 4보통박이라는 구조적 유사성을 가진다. 이들 악곡의 장단은 자진타령장단, 자진굿거리장단, 텅덕궁이장단, 자진모리장단, 당악장단 등의 명칭으로 혼용되는 경향이 있다. 실제로는 강세나 리듬형에서 서로 차이가 있지만, 가락을 덜어 치게 되

면서 각각의 구분이 모호해져 생긴 결과이다. 당악장단은 쇠는 가락과 경쾌한 리듬으로 진행되는 <당악>의 음악 특징과 결합되면서, 휘몰아치는 빠른 장단으로 인식되어 2소박 4보통박인 휘모리장단으로 해석되기도 한다.

현재 <당악>의 연주는 서울곳 연행에서 가장 활발하게 이루어지고 있다. 서울곳에서 <당악>은 단일 악곡으로 연주되기도 하고, <굿거리>·<자진굿거리>·<허튼타령>·<자진허튼타령>·<취타> 등에 이어서 연주되기도 한다. 예를 들어 <굿거리>에 이어 <당악>이 연주되는 것은 개별 거리에서 신을 맞는 과정의 연행이다. 무당이 <굿거리>에 맞춰 들어속배나속배춤을 추는 것은 신이 실릴 듯 말 듯 들어오는 과정이고, <당악>에 맞춰 도무춤을 추는 것은 신이 실리는 모습이어서, <당악> 뒤에는 신의 입장으로 말하는 공수가 나온다. 무당이 <당악>에 맞춰 도무춤을 추고 이어서 공수 주는 과정을 반복하는 것은 여러 신을 바꿔 가며 놀리는 행위이다. <당악>이 연주되는 부분에서 놀리던 신을 보내고 새로운 신을 맞는 신격의 전환을 이루며, 이에 따라 분위기의 전환도 이룬다. <당악>의 연주는 삼현육각이 사용되는 민속무용과 민속연회에서 분위기의 전환이나 장면의 일단락 같은 효과를 위해 활용된다.

다른 한편으로 향계 삼현육각의 형성과 발전에는 경기 삼현육각의 영향이 있었다고 한다. 전주, 영광, 고흥 등에서 연주된 호남 삼현육각에서도 <당악>이 연주되었다는 기록이 전하지만, 경기 삼현육각과의 실제 관계는 밝혀지지 않았다.

특징 및 의의 <당악>은 치올리면서도 쇠는 가락에다가 거뜩거뜩 빠르게 진행되는 음악 특징이 두드러진다. 경토리의 <굿거리>나 <허튼타령>에 이어서 연주되더라도 높은 음역대로 진행되는 <당악>의 연주는 이전의 음악과는 다른 분위기를 준다. 이러한 <당악>의 음악 특징은 민속연회나 민속무용에서 장면의 전환이나 과정을 일단락 하는데 유용하게 사용된다. 또한 서울곳의 <당악>은 신격의 전환이나 거리의 종결과 같은 기능적인 측면이 있다는 점에서 그 의의가 있다.

참고문헌 무형문화재음악조사보고서4-삼현육각(이보형, 문화공보부 문화

재관리국, 1984), 서울 안안팍웃 음악의 구성과 기능(반혜성, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2015), 서울곳의 장단사용과 장단구조의 연계성(김혜정, 한국무속학12, 한국무속학회, 2006), 한국 음악37-민간대풍류·대영산·취타풍류·염불풍류(국립국악원, 2008).

필자 반혜성(潘惠盛)



정의 대나무로 만들어 옆으로 들고 부는 한국의 대표적인 관악기.

역사 대금은 궁중에서는 물론이고 민속예술의 다양한 장르에서 널리 사용되어 왔다. 『삼국사기三國史記』 악지樂志에 대금과 중금中琴, 소금小琴을 포함한 삼죽三竹이 신라에 기원을 두고 있다는 기록이 있으며, 대금으로 연주하는 곡은 324곡이었다고 전하고 있다. 삼국시대에는 대금이 나라를 수호하는 신성한 악기로 여겨졌다. 이는 『삼국유사三國遺事』에 “대금[笛]을 불면 적군이 물러나고 병이 낫고 가뭄에 비가 오고 장마가 그치고 바람과 파도가 잔잔해지므로 만파식적萬波息笛이라 이름 붙이고 국보로 삼았다.”라고 만파식적 설화가 전해지는 것으로 확인할 수 있다. 조선시대 음악 이론서인 『악학궤범樂學軌範』의 기록에 의하면 대금은 원래 여러 해 묵은 누런 색깔의 대나무인 황죽黃竹으로 만들었다고 한다. 현재는 두텁고 단단해서 아무진 소리를 낼 수 있는 양쪽에 골이 패인 쌍골죽이 좋은 대금의 재료로 여겨지고 있다.

내용 대금에는 정악대금과 산조대금이 있는데 궁중의 연향宴享에서 연주되던 음악인 수제천이나 여민락, 그리고 선비들의 풍류방음악인 줄풍류나 가곡 반주에 사용하던 것이 정악대금이다. 그리고 민속음악이라고 구분되고 있는 굿의 반주와 민요나 민속무용의 반주, 시나위 합주나 산조 독주 등 여러 민속예술에서 사용되는 것이 산조대금이다. 민속음악은 비교적 다양한 음악적 기교를 선보이는 것을 특징으로 하는데 산조대금은 이러한 민속음악을 쉽게 연주할 수 있도록 정악대금을 개량하여 만들어졌다.

대금에 김을 붙여넣는 구멍을 취구吹口라고 한다. 취구를 기준으로 대나무 관의 위쪽 끝은 막혀 있다. 취구吹口의 아래에 갈대의 얇은 막을 채취해 말린 청溝를 붙여 대금 특유의 음색을 내게 해 주는 청공淸孔이 뚫려 있다. 그리고 이어서 손가락으로 구멍을 열거나 막으며 음의 높낮이를 조절하는 여섯 개의 지공指孔이 있다. 제일 아래쪽에는 칠성공七星孔이 있다. 칠성공은 대금을 만들 때 사용하는 대나무의 단단함과 안쪽 직경의 차이 등에 따라 달라지는 대금의 음높이를 조절하기 위해, 그리고 여섯 번째 지공의 음높이를 조절하기 위해 뚫는 구멍이다. 이렇게 취구, 청공, 여섯 개의 지공, 칠성공이 뚫려 있는 것은 정악대금과 산조대금이 같다. 『악학궤범樂學軌範』의 대금에 관한 기록을 보면 지공과 같이 청공과 여섯 개의 지공이 있었던 것은 같지만 칠성공은 다르다. 당시에는 대금의 칠성공을 허공虛孔이라 했고 다섯 개 뚫은 것으로 기록되어 있으나, 오늘날에는 하나나 두 개 정도만 뚫고 있다. 대금의 칠성공을 민간에서는 바람새 또는 조종 구멍이라고도 했다.

정악대금과 산조대금은 구조상으로는 같지만 길이와 굵기에서 차이가 있다. 정악대금은 80cm 내외, 산조대금은 70cm 내외의 길이를 갖는다. 대나무 관의 직경은 정악대금이 4cm 정도이며 산조대금이 이보다 좀 더 가늘다. 이렇게 산조대금이 정악대금과 크기가 다른 것은 연주법과 관련이 있다. 악기의 길이가 짧아 지공간의 간격이 좁은 산조대금은 손가락을 좀 더 편하게 움직일 수 있으므로 자진모리장단과 같이 빠른 음악을 연주하기에 수월하다. 그리고 산조대금의 넓은 취구는 정악에 비해 비교적 다양한 표현법을 쓰는 민속음악을 연주하기 쉽도록 개량한 것이다. 예를 들면 민속음악에서 많이 사용되는 음을 떨어서 내는 기법인 농음弄音을 표현하기에도 정악대금보다 넓은 취구가 필요했던 것이다.

정악대금의 음역은 낮은 임종[#1]에서 높은 황종[#2]까지인 약 두 옥타브 반에 이른다. 반면에 시나위·산조 등을 주로 연주하는 산조대금은 일정한 규격이 있는 정악 대금과는 달리 연주하는 사람마다 그 규격이 조금씩 다르고, 음정 및 지법도 달라서 표준 음고를 규정하기 어렵다. 산조대금은 정악대금보다 대략 단2도에서 장2도 정도의 높은 음역을 낸다.



정의 대금의 개성적 표현법을 산조 양식을 통해 구체화한 기악 독주음악으로 장고 반주에 맞춰 연주하는 음악.

역사 19세기 중후반의 가객이었던 안민영安敏英이 쓴 『금옥총부金玉叢部』(1885)에 의하면, 경기도 이천에서 김군식金君植이 통소 심방곡을 연주했다고 한다. 대금산조의 선형 갈래가 대금 시나위이므로 김군식이 연주한 심방곡은 대금산조의 발생과 관련 있어 보인다. 실제로 1930년대 녹음된 통소 산조와 대금산조는 상당히 유사한 점이 있다.

대금산조는 가야금산조나 거문고산조보다 늦게 구성되었다. 유성기 음반 목록을 살펴보면 박종기1879~1941가 1929년에 대금 독주로 중모리와 중중모리(〈군로사령나가는데〉)를 연속해서 녹음했고, 동시에 굿거리도 녹음했다. 이 음악들은 각각 콜럼비아 음반과 일축조선소리반이라는 이름으로 별도로 발매되었지만 녹음 상황을 알려 주는 음반 메트릭스 번호는 같다. 따라서 박종기는 중모리, 굿거리, 중중모리를 녹음한 셈이다. 박종기는 1936년에야 비로소 오케 음반에 산조라는 갈래명을 분명히 하고 진양·중모리·굿거리를 녹음했는데, 이는 1929년 녹음에 비해 양식적으로 진일보한 것이다.

현재 알려진 바에 의하면, 박종기와 비슷한 시기에 활동했던 강백천1898~1982도 대금산조를 구성했다고 전한다. 강백천은 20대에 박종기와 만나 허튼가락이 산조로 발전할 가능성을 확인했고, 전용선1888~1964의 영향을 받아 자신만의 산조를 만들었다고 전한다. 그의 산조는 현재 진양·중모리·중중모리·자진모리로 구성된 만년의 것이 남아 있다. 한편 박종기나 강백천과 별도로 대금산조를 구성했던 전용선이 있었다. 전용선의 산조는 편재준1913~1976에게 전해졌지만 그 후로 전승은 끊겼다. 한편, 단소와 피리산조의 명인이자 송파산대놀이 기예능보유자로 알려졌던 이충선1901~1989도 대금산조를 구성한 바 있었다. 그는 국악사양성소에서 대금산조를 가르쳤지만 이 역시 다음 세대로 전승되지 못했다.



대금 | 악학궤범 | 규장각한국학연구원 대금 | 국립민속박물관

특징 및 의의 대금은 한국의 관악기 중에서 길이가 가장 길어서 저음에서 고음까지의 넓은 음역을 연주할 수 있는 악기이다. 부드럽고 낮은 따듯한 음색, 장중한 음색, 맑은 음색, 고음역에서 펼쳐지는 장쾌한 음색 등 대금이 표현할 수 있는 음색은 다양하다. 정악대금과 산조대금 모두 다른 악기와 합주로 연주하기도 하고, 독주로 연주하기도 한다. 특히 합주곡을 연주할 때 대금은 다른 악기들이 일정하게 음정을 맞추어 조율하도록 기준음인 임종林鍾을 내는 중요한 역할을 한다.

대금을 부는 방법은 연주자가 취구에 김을 넣는 정도에 따라서 저취低吹, 평취平吹, 역취力吹로 구분된다. 저취低吹로는 저음부의 음역을 내고 평취平吹로는 중간 음역을 내며 역취力吹로 높은 음역을 낸다. 그 외에 청공에 붙인 갈대청을 진동시켜서 장쾌하고 독특한 음색을 내는 방법이 있다. 이렇게 대금처럼 갈대청이 떨림판 역할을 하는 관악기는 한국에서는 물론 아시아에서도 찾아보기 어렵다. 그러므로 취구에 입김을 붙여넣을 때마다 입김의 강도에 따라 다양하게 갈대청을 울려 내는 대금 특유의 소리는 대금만이 지니는 개성이라 하겠다.

참고문헌 대금에 관한 연구(정화순, 서울대학교 석사학위논문, 1993), 대금의 연원(이상규, 동양음악20, 서울대학교 동양음악연구소, 1998), 대금의 원형과 변형(장사훈, 한국 음악연구2, 한국국악학회, 1972), 한국악기(송혜진, 열화당, 2001), 한국악기대관(장사훈, 서울대학교출판부, 1986).

필자 임혜정(林慧庭)

현재 박종기 산조는 한주환을 거쳐 이생강·서용석에게, 강백천의 산조는 김동진을 거쳐 김동표 등에게 계승되었다. 그러나 이들의 산조가 다음 세대로 전승되는 과정에서 양자의 음악은 상호 교차되었다. 박종기는 일찍 작고했기 때문에 대부분의 연주자들이 박종기에게 직접 사사하지 못했고, 오랫동안 연주활동을 했던 강백천의 영향을 받을 수밖에 없었다. 그러나 강백천은 만년에 박종기 가락에 영향을 받아 자신의 산조를 재구성했다. 따라서 박종기와 강백천 이후 세대의 산조는 계파적 특징이 복잡하게 구성된다. 한주환^{1904~1966}과 한범수^{1911~1984}는 박종기의 산조를 음반으로 체득했고, 김동식·한범수·이생강 등은 강백천에게 직접 배웠다. 이처럼 박종기와 강백천 산조의 개별적 특징은 각각이 별도로 다음 세대로 넘어가지 못했다. 한편, 한범수와 동시대와 활동했던 아쟁 산조의 명인 한일섭^{1929~1974}은 구음으로 원장현에게 대금산조를 가르쳤고 원장현은 이를 토대로 자신만의 대금산조를 만들었다. 이처럼 대금산조의 유파는 특정 중시조보다는 그 이후 세대 명인들의 창조적 기여가 두드러진다.

내용 현재 연주되는 대금산조는 2세대 명인(한주환, 한범수, 편재준, 이충선, 김동진, 김동식 등)의 음악과 3세대 명인(이생강, 서용석, 원장현 등)의 음악들이다. 박종기는 산조를 만들면서 한 장단 단위의 가락과 리듬 패턴을 반복하기보다는 새로운 선율로써 단락을 구성했다. 그리고 가야금산조나 거문고산조와 같이 우조(평조)와 계면조를 구분했고, 청의 변화를 시도했다. 이러한 양식적 특징은 2세대 산조에도 관철되었다. 1950년대에 한주환은 청의 이동을 보다 다양하게 했고, 조성 역시 청의 변화에 따라 고루 활용했다. 즉, 보조청·기본청·보조엇청·기본엇청 간의 변화가 가능해졌고, 보조청에 우조(평조)가, 기본청에 계면조가 구현될 수 있게 되었다.

특징 및 의의 대금산조는 관악기 산조들 가운데 가장 다양한 기교를 구사하며, 연주자의 개성을 세밀하게 드러내는 고도의 예술음악으로 평가된다. 대금산조가 음악사에서 등장할 무렵 풀피리·통소·단소·태평소 산조 등과 같은 관악기 산조도 음악사에 출현했다. 대금의

음색을 최대한 발현되는 음악 갈래의 성장은 근대 이후 관악기의 기교적·예술적 발전을 견인했다.

참고문헌金玉叢部, 대금산조의 변천과정 연구-박종기와 한주환의 대금산조를 통한 산조의 현대적 활용(박환영, 한국학연구34, 고려대학교 한국학연구소, 2010), 무형문화재조사보고서7-산조(이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1987), 무형문화재조사보고서68-대금산조(김기수, 문화공보부 문화재관리국, 1970), 중요무형문화재 45호 대금산조(이진원·김기람, 국립문화재연구소, 2007), 초기 산조에서 장단연속체 구성법의 다양성(권도희, 한국음악연구59, 한국국악학회, 2016).

필자 권도희(權度希)

대돌움소리

정의 출상하기 전날 상가에서 빈 상여를 둘러메고 장례놀이를 하면서 부르는 소리.

사설

에이이 간다 간다 나는 간데이
(후렴)부데(부디) 부데 잘 있거래이/에이여
(후렴)복망산이 멀다드니 대문 밖이 하적일데/에이여
(후렴)이후후후, 아이고 아이고 우이(어떻게) 갈꼬/에이여
-상투소리 중 대돌움소리, 경북 청송

내용 출상하기 전날 상가(喪家)에서 상여꾼들이 빈 상여를 메고 발을 맞추어 보는 장례놀이는 전국적으로 행해진다. 이를 경상북도에서는 빈상여(喪輿)놀이라고 하며, 강원도와 경상도 지역에서는 대돌움·대도둑·대울림·댓떨이·대맞이·대어름·손모듬·말매이 등이라 한다. 전라도 서남해안 지역에서는 밤달애 또는 다시래기라 하며, 충청북도에서는 잣떨이 또는 댓떨이라 하고, 황해도에서는 생여(상여)도둑이라 한다. 이외에도 장맞이, 손모듬, 개돌움, 걸거리, 상여 돌움, 상부 어른다, 상여 어른다, 상여 흐르기, 화이 어른다 등으로 부르기도 한다.

대돌움은 상여꾼들이 상여를 메고 가는 노동에 앞서 빈 상여를 메고 발을 맞추어 준비하는 놀이판이다. 따라서 실제 상여를 메고 운구를 하는 것처럼 놀이를 한다. 한편 상여를 처음 구입하고서 부품이나 조립이 안전한지 점검해 보는 차원에서 대돌움을 하기도 했다. 대돌움은 또한 상주의 슬픔과 어려움을 놀이를 통해 위

로하는 의미를 지니고 있기도 하다. 상주들은 죽음을 생각하며 엄숙하고 경건한 의례를 행하고자 한다.

대돌움을 하면서 부르는 <대돌움소리>는 선소리꾼이 앞소리를 메기고 상여꾼들이 뒷소리(후렴)를 받는 메기고 받는 형식으로 되어 있다. 대개 중모리 정도의 낮은 장단으로 시작하여 템포가 점점 빨라져서 자진모리 정도의 빠른 장단으로 넘어간다. <대돌움소리>는 사설이 고정되어 있지 않다. 선소리꾼은 상황에 따라 즉흥적으로 재미있는 사설을 구성하여 슬퍼하는 상주와 문상객들을 웃기는 경우도 있으나, 보통은 <회심곡>의 노랫말을 응용하여 노랫말을 구성한다. <대돌움소리>의 노랫말 중에는 망자가 자손들과 작별을 하는 내용이 있어서 자손들을 개별적으로 불러 망자와 작별을 고하게 하는 과정이 있다. 이런 작별 과정에서 선소리꾼의 능력에 따라 친인척들이 저승길 여비를 많이 내기도 하고 적게 내기도 한다.

특징 및 의의 <대돌움소리>는 망자의 죽음을 슬픈 일로만 여기지 않고 기쁜 마음으로 망자의 극락왕생을 기원하는 내용이 주를 이룬다. 이는 상주를 웃음을 짓게 하여 망자를 즐겁게 하는 우리의 오래된 장례 의식 풍습이 반영된 것이다.

참고문헌 경북지방의 상부소리(문화재청, 2001), 장례놀이(임재해, 국립문화재연구소, 1994), 장례요의 존재양상과 사설 연구(이영식, 강릉대학교 박사학위논문, 2007).

필자 이용식(李庸植)

덩어리소리

정의 논매는 소리 중의 하나로, 받는 부분 사설에 '덩어리'라는 단어가 들어간 소리.

사설

(메)얼카덩어리 (반)얼카덩어리
(메)무정 세월하 가지 말어라 (반)얼카덩어리
(메)아까운 농군들 다 늙어 간다 (반)얼카덩어리
-긴소리, 결성농요

(메)얼카덩이 (반)얼카덩이
(메)얼카덩이 (반)얼카덩이

-자진소리, 결성농요

내용 <덩어리소리>는 '덩어리'라는 말이 들어가는 소리로, 주로 호미로 논을 맬 때 부른다. 받는 부분의 사설이 '얼카덩어리', '어하(에헤)덩어리', '에헤야덩어리', '어얼사덩어리' 등으로 나타난다. 이 중 '얼카덩어리'의 사설이 우세하며, 일의 속도에 따라 긴소리와 자진소리가 있다. 경기도의 화성이나 평택과 당진·서산·태안·아산·온양·청양·홍성·예산 등 충청남도의 거의 모든 지역에서 발견되는데, 충남 서부 지역인 홍성이나 예산이 본고장으로 보인다. 가창 방식은 메기고 받는 선후창 방식이다.

'얼카덩어리'의 사설을 지닌 홍성이나 경기도 남부의 <덩어리소리> 중 긴소리는 느린 3소박 5박자나 3소박 6박자 등의 박자 구조로 노래가 불리며, 빠르게 부르는 자진소리일 경우는 3소박 2박자의 박자 구조를 지니고 있다. '덩어리' 앞에 '어하', '에헤', '에얼싸' 등이 붙는 <덩어리소리> 역시 '얼카덩어리'와 같은 박자 구조를 지니고 있다.

경기도 지역의 <얼카덩어리>는 '레·도·라·술·미'와 '미·레·도·라·술'의 두 가지 음계로 구성되어 있다. 이 중 '레·도·라·술·미'의 구성음을 지닌 악곡들은 구성음에 있어서는 메나리토리와 동일하나, 선율 진행에서 메나리토리와 달리 '라'에서 '미'로 하행할 때 '술'을 생략하기도 한다. '미·레·도·라·술'의 음구성을 지닌 악곡들은 경토리의 특성을 보이고 있다.



경기도 | 국립민속박물관

충청남도 지역의 <얼카덩어리> 중 현재 무형문화재로 지정되어 있는 결성농요에서 초벌매기인 아시벌매기에서 불리는 <얼카덩어리>는 ‘레·도·라·솔·미’의 5음 음계로, ‘솔’ 음이 하행 선율에서 ‘라’와 ‘미’ 사이의 경과음처럼 사용되고 있어 메나리토리의 특징을 지니고 있다. 이와 같은 메나리토리가 충남 지역 <얼카덩어리>를 비롯한 덩어리 계통 소리의 대부분을 차지하고 있지만, 이외에 경토리나 남부경토리, 육자배기토리 등의 음조적을 지니고 있다. 충남 중 경기도와 인접해 있는 태인이나 서산·당진·아산·온양·천안 등의 지역에서는 경토리와 육자배기토리가 합쳐져 나타나는 음조적을 볼 수 있으며, 중간에 위치하고 있는 홍성이나 예산·청양·공주·연기·대전 지역에서는 주로 메나리토리로 덩어리소리를 부른다. 전라북도와 인접한 서천이나 부여, 논산, 금산 지역에서는 육자배기토리로 구성되어 있다.

강원도 지역에서 나타나는 <덩어리소리>는 ‘레·도·라·솔·미’의 음들로 구성되어 있으며, 홍성 결성농요에서와 같이 ‘솔’ 음이 ‘라’에서 ‘미’로 하행할 때 경과음처럼 사용하고 있는 점으로 보아 메나리토리에 해당한다. 이와 같이 <덩어리소리>는 지역에 따라 다양한 음조적을 보이고 있으나, 우세하게 나타나는 음조적은 메나리토리이다.

특징 및 의의 <덩어리소리>는 주로 경기도와 충남, 강원도 등지에서 불리는 논매는 소리로 박자 구조는 대부분 유사한 형태로 나타나고 있으며, 음조적은 다양함을 보이고 있다. 경기도와 강원도 지역에서는 그 지역 민요에서 나타나는 보편적인 음조적으로 노래가 불리지만, 충남의 경우는 메나리토리를 비롯하여 남부경토리·육자배기토리 등 다양한 음조적을 보이고 있다. 다른 지역에 비하여 많은 <덩어리소리>가 존재하는 충남에서 이와 같이 다양한 음조적이 나타나는 요인 중에는 충남의 지리적 위치로 인하여 나타난 현상이 있어 보인다. 이러한 <덩어리소리>의 특징은 향토민요에서 나타나는 지리적 요인 등을 포함한 문화적 접변 현상을 엿볼 수 있는 좋은 예이다.

참고문헌 강원도의 민요(강원도청, 2002), 경기도 논농사소리의 음악적 정체

성(이윤정, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007), 경기도 논맬소리 자료총서4(이소라, 전국문화원연합회 경기도지회, 2006), 충청도 토리를 찾기 위한 시론(배인교, 한국민요학12, 한국민요학회, 2003), 한국민요대전해설집-충남·경기(문화방송, 1995·1996), 홍성결성농요(김영운, 민속원, 2011).

필자 이윤정(李兪貞)

도라지타령

정의 ‘도라지’로 시작하는 대표적인 경기 지역 신민요.

개관 <이팔청춘가>, <아리랑> 등과 같은 경토리 풍의 대표적인 신민요이다. 경기선소리의 산타령에서 <앞산타령>과 <뒷산타령> 다음에 부르는 <자진산타령>이 있는데 이를 <도라지타령>이라고 하였다. 경기민요의 <도라지타령>과는 내용이나 곡조가 다르다.

사실

(후렴)

1. 에헤요 에헤요 에헤에야 어여라 난다 지화자 좋다/ 저기 저 산 밑에 도라지가 한들한들
2. 에헤요 에헤요 에헤에야 어여라 난다 지화자 좋다/ 네가 내 간장을 스리살살 다 녹인다
3. 에헤요 에헤요 에헤에야 어여라 난다 지화자 좋다/ 일시구 좋구나 내 사랑아

(독창)

1. 도라지 도라지 백도라지 십십산천에 백도라지/ 한두 뿌리만 캐어도 대바구니로 반실만 되누나
2. 도라지 도라지 도라지 앞 남산 골짜기의 도라지/ 한 뿌리 두 뿌리 반으니 산골에 도라지 풍년일세
3. 도라지 도라지 도라지 은울 금산포 백도라지/ 한 포기만 캐어도 광주리 광주리 반씩 된다
4. 도라지 도라지 도라지 강원도 금강산 백도라지/ 도라지 캐는 아가씨들 손뻐도 멋들어졌네

내용 이창배 명창에 의하면 황해도 은율 지방에서 성장하던 산염불조의 <도라지타령>이 경토리 풍의 신민요의 하나로 자리 잡으면서 점차 부르는 사람이 많아짐에 따라 양악풍으로도 많이 불리고 무용곡에도 많이

도섭

정의 판소리에서 장단에 맞춰 말을 붙이지 않고 음영하듯이 붙이는 붙임새.

개관 판소리에서 소리 부분이나 아니리 모두에서 사용되는 붙임새로, 판소리 명창 김연수의 저서 『창본 춘향가』에서 확인할 수 있다.

내용 김연수의 『창본 춘향가』에는 「」 표시를 하고, ‘여기」’의 표시중表示中은 도습道習을 내는 곳’, 또는 ‘여기」’의 표시중表示中은 별도습別道習을 내는 곳’이라고 기록되었다. 김연수는 도섭을 도습 또는 별도습으로 이름하였고, 이것이 지금은 도섭으로 통칭된다.

도섭은 판소리 붙임새 중 하나로서, 장단과 상관없이 느리게 말을 놓아 버리는 것을 말한다. 주로 자진모리장단이나 휘모리장단과 같이 빠르게 노래하다가 더 이상 긴박하고 빠른 느낌을 표현하기 힘들 때 오히려 박자를 놓아 버리고 박과 상관없이 말을 붙여 가며 감정을 격화시킨다. 또한 느린 진양조장단이나 중모리장단에서도 슬픔이 고조되는 장면에서 도섭이 사용되기도 한다. 도섭은 소리대목에서만 사용되는 것이 아니라 아니리대목에서도 사용되는데, 이를 군목이라고도 한다. 아니리에서의 도섭은 주로 계면조선율로 노래한다. 최승희가 부른 정정렬제 <춘향가> 오리정 이별 대목 가운데 도섭이 사용되는 부분을 살펴보면 아래의 악보와 같다.

도섭

(도섭)



도라지타령 SP음반 | 국립민속박물관

사용되었다고 한다. 1930년부터 잡가, 민요, 경기잡가, 속요, 서도속요, 경기민요, 신민요 등 여러 갈래명으로 이진봉李眞鳳·김옥엽金玉葉 등 경기 명창과 채규엽·김선초·고복수·이만영 등 당대 인기 가수가 두루 참여한 다양한 버전의 유성기 음반으로 발매되었을 만큼 인기가 높았다. <도라지타령>의 곡명은 “도라지 도라지”로 시작되는 독창 사설에서 비롯되었는데 독창과 후렴 모두 도라지를 매개로 한 사랑 관련 내용으로 이루어졌다.

토리는 주요 구성음이 ‘솔·라·도·레·미’인 진경토리로 되어 있다. 후렴이 있는 유절형식으로 되어 있으며, 장단은 대개 세마치장단으로 연주된다. 중모리장단으로 하면 독창과 후렴 모두 네 장단을 주고받는 구조로 되어 있으며, 독창의 뒷부분은 후렴과 선율이 같다.

특징 및 의의 <도라지타령>은 <(본조)아리랑>, <노들강변>과 함께 일제강점기에 유행한 대표적인 신민요이다. 현재는 경기민요 가창자들에 의해 불리는 대표 레퍼토리로서 현대 한국인들에게 가장 친근한 민요로, 경기민요 특유의 흥이 느껴진다. <도라지타령>은 근세기 통속민요에서 본격적인 신민요로 넘어가는 과도기에 있는 노래로서 그 음악적 양상 및 미의식을 잘 보여준다.

참고문헌 국악개요(장사훈, 정연사, 1959), 조선의 민요(장사훈·성경린, 국제음악문화사, 1949), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 이소영(李昭映)



위의 악보에서 보듯이 소리대목에서 도섭을 사용하다가, “도련님 귀도 밝소.” 이하 부분을 아니리로 엮어 가다가 “춘향이 나와 우는지.” 이하 부분에서 다시 도섭을 활용한 것을 볼 수 있다. 이처럼 도섭은 소리 부분에서나 아니리에서 모두 활용되는 붙임새이다. 도섭은 특히 동초 김연수가 가장 많이 활용하였다. 오리정 이별대목만을 비교해 보아도 김연수(동초)제와 스승인 정정렬제는 사설의 내용이나 장단, 아니리 구성이 동일하나, 소리 대목이나 소리를 아니리로 바꾼 부분들에서 모두 도섭을 자주 활용하였다.

특징 및 의의 도섭은 주로 슬픈 대목에서 슬픈 감정을 더욱 격화시키고 극대화하는 효과가 있다. 장단을 달아 놓은 채 박자를 밟고 늘어지는 도섭 부분과 제 박자를 지키는 소리 부분과의 대비는 감정을 더욱 확대시키고 장면을 더욱 극적으로 그려낸다.

참고문헌 국악개론(김영운, 음악세계, 2015), 김연수 판소리 음악론(김경희, 민속원, 2008), 판소리 음악론(김혜정, 민속원, 2009), 한국민속문화대백과사전(한국학중앙연구원, 1991).
필자 김경희(金景姬)

도화타령

정의 경기민요의 하나.

사설 (후렴)에헤요 어허야 얼씨구 좋다 좋고 좋네/ 어화 이 봄을 즐겨 보세
1. 도화라지 도화라지 네가 무삼에 도화라고 하느냐/ 복숭아꽃이 도화라지
2. 봄철일세 봄철일세 각색 꽃들이 난만하게 피었네/ 어

화 노래나 불러 보세
3. 도화 일지 꺾어 들고 춘풍 화류를 희롱이나 하자고/ 얼씨구 좋다 멋이로세
4. 도화 유수 맑은 물에 일엽편주를 두동실 띄우고/ 좋은 풍경에 즐겨보세

내용 복숭아 꽃을 주제로 노래하는 <도화타령>은 사당패소리의 영향을 받아 생성된 것으로 알려져 있다. 이창배에 의해 현행의 형태로 재창작되었다.

<도화타령>은 현재 대표적인 경·서도 통속민요로 전승되고 있으나, 본래는 사당패 및 산타령패의 주요 레퍼토리 중의 하나였다. 고조古調에서 사당패 <도화타령>의 후렴과 독창이 일부 수용된 측면이 확인된다. 민요 <도화타령>은 20세기 초에 사당패소리를 토대로 세련되고 양식화된 형태로 형성되었다. 20세기 전반의 잡가집에 수록된 <신제 도화타령新制 桃花打令>이 있었으나, 1930년대에 와서 현행에 해당하는 <도화타령>이 새로 만들어졌고, 후대로 오면서 좀 더 예술화되어 오늘날에 이르고 있다. 음악적으로 사당패 <도화타령>보다 더 기교적이며 양식화된 측면이 있다. 전형적인 서도 음악어법으로 되어 있지만, 현재 다른 서도민요에 비해 경기민요 창자들도 두루 부르고 있는 대표적인 경·서도민요로 전승되고 있다.

<도화타령>은 20세기 전반에는 후렴이 없는 유절 형식이었는데, 후에 후렴구가 첨가되고 선율이 한층 기교적이면서 경쾌하게 바뀌었다. 현행 후렴은 “에헤요 어허야 얼씨구 좋다 좋고 좋네/ 어화 이 봄을 즐겨 보세”로 고정되어 있으나, 20세기 전반기에는 “에야에야 에헤야 에헤야라지라 조코나 도화로다”로 불리기도 하였다. 전형적인 서도음악의 수심가토리(레, 미, 라, 도)로 되어 있고, ‘라’에 가벼운 서도식 요성이 쓰인다. 3소박(3분박) 4박자의 다소 느린 굿거리장단에 맞는다. 수심가토리로 된 여느 서도민요에 비해 상대적으로 음악적 분위기가 밝고 경쾌하다.

특징 및 의의 도화桃花를 소재로 하여 봄철의 아름다움을 표현하는 내용으로 되어 있다. 19세기 말과 20세기 초의 이른바 구제와 신제 <도화타령>은 모두 탈락되고, 현재는 1930년대에 형성된 새로운 형태가 시대적 변화



내용 함경남도 북청·신창·덕성·단천·이원과 양강도의 갑산·풍산 등지에 널리 퍼져 전해온 민요이다.

<돈돌날이>는 8장단으로 구성된 짧은 민요로서, 3소박(3분박) 4박자의 장단에 맞춰 흥겹게 노래한다. 출현하는 음으로는 ‘솔·라·도·레·미’ 5음이 있는데, 두 장단에 걸쳐 ‘미’에서 시작하여 위의 ‘라’까지 올라갔다가 아래 ‘도’에서 반중지하고, 다음 두 장단에서 다시 ‘미’에서 시작하여 아래 음인 ‘솔’로 순차적으로 내려가서 종지하는 선율 진행을 갖는다. 음조식은 경기도 지역에서 보이는 경토리의 음조직과 유사함을 갖는다.

가사는 산천의 아름다움을 정다운 심정으로 경쾌하며 낙천적으로 담고 있다. 후렴구로 사용하는 “돈돌라 리 리라리요”는 북청의 다른 민요인 흘리리 계통의 민요들과 함께 통소의 구음과 연결되어 있다는 설이 있다.

특징 및 의의 <돈돌날이>는 대표적인 함경도 지역의 신민요로 <흘리리>, <라이라레틀>, <라이쑈> 등 수많은 민요들과 함께 모듬을 이루어 달래춤 혹은 돈돌라리춤을 추며 부르는 노래이다. 함경도 지역의 피난민들에 의해 남한에 전승되어 북한을 대표하는 민요로 자리를 잡아 남북한이 함께 부르고 있는 주요한 민요로 정착하게 되었다.

참고문헌 북청지방 민요들의 특색(문하연, 문화유산4, 조선과학원 고고학 및 민속학연구소, 1959), 창가에서 민요로-함경도 북청 민요 돈돌날이의 형성에 관한 연구(이용식, 한국민요학7, 한국민요학회, 1999).
필자 이진원(李晉源)

를 겪으며 전승되고 있다. 본래 20세기 전반 소리는 지금보다 훨씬 잔잔하고 무게감이 있다. 이는 20세기 중반 무렵 경기 소리꾼인 이창배에 의해 음악적 변화가 많이 이루어졌기 때문이며, 이로 인해 현행 소리는 ‘서울화된’ <도화타령>이라 표현되기도 한다.

참고문헌 가사집(신명균, 삼문사, 1948), 경·서도민요 도화타령의 음악사적 연구(손인애, 한국민요학33, 한국민요학회, 2011), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).
필자 임미선(林美善)

돈돌날이

정의 함경도 민요의 하나로 춤과 함께 부르는 노래.

개관 함경도 지역에서는 한식 명절 다음 날을 ‘달래날’이라고 하여 춤을 추고 노래하며 즐겨 노는 풍습이 있었다. 돈돌날이는 이러한 풍습에서 비롯된 노래라고 전해진다.

구전으로 전해지는 ‘돈돌날이’라는 노래의 뜻은 일제로부터의 독립을 의미하는 ‘동틀 날’이라는 뜻과 검은 옷을 입은 일본 순사를 빗대어 ‘돼지 서방’, 즉 ‘돈돈나리’라고 야유하는 의미를 지니고 있다고 한다.

돈돌날이는 조선시대부터 내려오는 민요라는 설, 신민요라는 설, 일제강점기 창가로부터 변형되어 만들어진 민요라는 설이 존재하나 신민요라는 설이 가장 유력하게 널리 보급되어 있다.

사설 (후렴)돈돌날이 돈돌날이 돈돌날이요/ 리라 리라리 돈돌날이요
1. 돈돌날이 돈돌날이 돈돌날이요/ 모래 청산에 돈돌날이요
2. 돈돌날이 돈돌날이 돈돌날이요/ 시내 강변에 돈돌날이요
3. 돈돌날이 돈돌날이 돈돌날이요/ 모래 청산에 돈돌날이요
4. 돈돌날이 돈돌날이 돈돌날이요/ 보배 청산에 돈돌날이요

동편제 東便制

정의 판소리 유파의 하나로 호남 동부 지역에서 발달한 소리제.

개관 판소리는 전승 지역에 따른 유파를 구분할 때 호남의 동부 지역에서 발달한 소리와 서남부 평야 지역에서 발달한 소리로 구분된다. 이는 각각 동편제와 서편제로 불리며, 이 중 호남 동부 지역인 남원·구례·순창 등에서 발달한 소리제를 동편제라고 한다. 19세기 중반 송흥록의 소리를 법제로 하여 발달했으며, 이후 송광록·박만순·송우룡·송만갑·전도성·유성준 등을 거쳐 장판개·박중근·박봉래·김정문 등의 명창들이 이어졌다. 20세기 판소리가 계면조의 우세함을 특징으로 하여 발달했지만 동편제는 계면조보다는 우조를 중심으로 하며, 이 때문에 기교적이기보다는 씩씩하고 깨끗한 소리길을 특징으로 한다. 하지만 20세기를 거치면서 한 명창이 동편제 계통 스승과 서편제 계통 스승에게 동시에 학습하게 되고 양자의 특징을 모두 살려서 자신의 소리제를 완성시키기도 하면서 동편제와 서편제가 확연히 구분되기보다는 서로 절충되거나 한 명창 소리 안에서 양자가 공존하는 경우가 많아졌다.

내용 흔히 동편제와 서편제의 지역 구분은 섬진강을 기준으로 한다고 알려져 있지만, 실제로 동편제 전승 지역은 호남의 동부 지역, 서편제 전승 지역은 호남 서남부 평야 지역에 해당한다. 판소리 유파 해석의 표준으로 여겨지고 있는 정노식의 『조선창극사』에서는 동편제와 서편제를 수사적이면서도 함축적으로 표현했다. 그에 따르면 동편제는 우조 중심이어서 ‘웅건청담 雄建淸淡’하며 ‘호령조가 많고 발성초 發聲初가 씩 진중하고 구절 끝마침을 꼭 되게 하여 쇠망치로나 내리치는 듯’하는 특징을 갖는다. 서편제가 계면조 중심이어서 ‘연미부화 軟美浮華’하며 ‘구절 끝마침을 좀 끌어서 풍지가 붙어 다니는’ 것과 대비된다. 또한 동편제는 담담하고 ‘채소적 菜蔬的’인 반면 서편제는 끈끈한 듯 ‘육미적肉味的’이며, 동편제가 ‘천봉월출격 千峰月出格’인 반면 서편

제는 ‘만수화란격 萬樹花爛格’이라 묘사했다. 즉 동편제는 선이 굵고 씩씩하며 담백한 소리제로 규정할 수 있는 것이다.

한편 동편제와 서편제는 지역에 따른 유파이기도 하지만 동시에 역사적·시대적 구분의 속성도 갖는다. 19세기 중반 운봉의 송흥록은 탁월한 기량과 음악성으로 당시 호남 지역 판소리에 커다란 영향을 미쳤다. 이에 당시 판소리는 송흥록의 소리를 전범으로 삼게 되었는데, 이후 19세기 말 보성의 박유전이 깨끗한 송흥록의 소리제와 매우 다른 섬세한 소리제로 영향력을 확대하였다. 그러자 기존의 송흥록 소리제와 새로운 박유전 소리제가 서로 대비되면서 각각의 지역적 영향력에 따라 동편제와 서편제로 명명된 것이다. 시기적으로 동편제가 먼저 발달하고 이어서 서편제가 발달했다는 사실은 판소리에서 연원이 오래된 소리일수록 우조가 많은 반면 20세기 이후에 판소리가 계면조 중심으로 유행했다는 사실과도 연관된다.

계보상으로 송흥록의 소리는 송광록과 박만순에게 이어졌고, 송광록의 소리는 송우룡에게, 송우룡의 소리는 다시 송만갑·전도성·유성준·이선유 등에게 이어졌다. 송만갑의 소리는 장판개, 박중근, 박봉래, 김정문 등의 제자에게 전해졌다. 이는 계보상의 굵은 줄기에 해당하지만 이 계보에 속하지 않는 동편제 명창들도 다수 존재한다. 그런데 일제강점기 이후 동편제와 서편제는 엄격하게 전승계보를 유지하지 못했다. 소리 습득 과정에서 동편제 명창과 서편제 명창을 가리지 않고 두루 학습하는 것이 허용된 탓에 동편제 계통 소리와 서편제 계통 소리가 절충되는 현상이 나타났고, 한 명창이 두 소리제를 모두 보유하는 경우도 생겨났다. 예를 들어 김연수, 박동진 등의 소리는 여러 유파의 바디가 섞여서 재구성된 소리에 해당한다. 박록주는 동편제 명창 김정문에게 〈홍보가〉를 배웠지만 그중 ‘제비노정기 대목’은 서편제 명창인 김창환에게 배운 것으로 족으며, 임방울은 서편제 계통에서 출발했지만 〈수궁가〉와 〈적벽가〉는 동편제 명창인 유성준의 계보에 속한다. 대표적인 서편제 계통에 속하는 정응민 바디의 보성소리 중 〈춘향가〉는 동편제 명창인 김세종바디에 해당한다. 이렇듯 20세기 중반 이후로는 인물을 중심으로 동

편제 명창이나 서편제 명창으로 구분하는 것이 무의미해졌다고 할 수 있다. 하지만 전승 다섯 바탕의 소리별로 계보를 파악하는 것은 여전히 유효한 측면이 있다. 바탕소리 중에서 〈춘향가〉는 보성소리인 김세종 바디, 〈심청가〉는 강도근이 전승한 송만갑 바디, 〈수궁가〉와 〈적벽가〉는 임방울·정광수 등이 전한 유성준 바디와 박봉술이 전한 송만갑 계보의 바디, 〈홍보가〉는 박록주·박봉술에 의해 전승된 바디가 대표적인 동편제 계통의 소리에 해당한다.

특징 및 의의 동편제 판소리는 서편제처럼 섬세한 감성과 세련된 기교보다는 굵은 선으로 깨끗하게 표현하기 때문에 ‘웅건청담’과 ‘담백함’을 특징으로 한다. 판소리 역사에서 동편제의 등장은 최초로 호남 지역 판소리가 하나의 계보로 통일된 사건이다. 이는 또한 판소리의 예술적 발전과 대중적 호응이 동시에 이루어지면서 획득된 기념비적 사건에 해당한다. 광대들이 좁은 권역에서 한정된 역량과 명성만을 갖고 활동하는 수준을 넘어선다는 것은 그만큼 판소리의 세력권이 확대·강화됨을 말해 주는 것이기 때문이다. 즉, 동편제의 등장으로 인해 판소리가 새롭게 법제가 구축되고 이전에 비해 광역 유통망을 통해 대중적 영향력을 확대할 수 있었던 것이다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보출판부, 1940), 판소리 동편제 연구(유영대·최동현, 태학사, 1998).

필자 전지영(全志暎)

동가타령

정의 남도잡가 또는 남도입창의 한 곡.

역사 연원은 정확히 알 수 없지만 20세기 초에 만들어진 것으로 생각되며, 제작 시기와 음악적인 특성 때문에 신민요라고 하기도 한다. 남도입창은 20세기 초반에 〈보림〉과 〈화초사거리〉 이하 여러 악곡을 연달아 연주하는 형태로 완성되었는데, 〈동가타령〉은 이 시기에 유성기 음반과 경성방송국 목록에서 〈육자배기〉나 〈까투리타

령〉 등 남도입창 악곡들과 함께 연주되기 시작하였다.

사설

- (제창)남원산성 올라가 이화문전 바라보니 수진이 날진이 해동청 보라매 떴다 보아라 저 종달새 석양은 늘어져 갈매기 울고 능수버들 가지 휘늘어진데 꾀꼬리는 짝을 지어 이 산으로 가며 꾀꼬리 루리루 음음 어허야 (후렴)어허야 디야 동가 어허 동가 동가 내 사랑이로구나
1. 앞 집 큰애기 시집을 가는데 속없는 노총각 생병 났다 더라 음음 어허야
 2. 옥양목 석자 없다고 집안 야단이 났는데 새 버선 신고 속없이 뒤틀라 또 내 집에 왔나 음음 어허야
 3. 새벽 바람에 연초록 댕기 끝에는 준주씨 웃고름에는 밀화불수 어덕 밀에 귀남이 왔느냐 음음 어허야
 4. 네가 나를 불러면 심양강 건너가 이 친구 저 친구 다정한 내 친구 설마 설마 설마 서설마 제일천하 내 낭군 네가 내 사랑이지 음음 어허야
 5. 가자 가자 어서 가자 이수를 건너서 백로를 가자 음음 어허야

악보

동가타령

남원 산 성-올 라-가- 이 화-문 -전-바라보 니
수 진-이 날 진 이 해 동 청-보라매 땀- 다 -봐- 라지종 -달 새-
석 양-은늘어저 갈 매 기-울-고 능-수버 들가- 지휘늘 어진 데-
꾀 꼬 리는 -짝을 지-어 이 산 으-로가며 꾀 꼬 리루 리루
음 --오-오- 어허 야 어 허-야- 디 여--
- 허동 가- 어허- 동- 가 동가내 사랑-이로구 나

내용 후렴구에 “에헤야 에야 에야 동가 허허 동가 내 사랑이로구나”라는 가사가 있기 때문에 〈동가타령〉이라고 불렀다. 남도잡가 또는 남도입창의 한 곡으로 불

리는데 대개 <까투리타령>과 함께 부른다. 이창배의 『가창대계』에 “용장봉장 금단이 자개합롱 반단이 문갑 책상 필연 퇴침 늦요강 저런 등물 좋을시고”의 가사가 <등가타령>의 첫 가사로 적혀 있고, “온갖 세간을 붓는다 용장 봉장 금강 귀뒤주 새금달아 삼층장 쪼로록 달아 층자 완자 밀지 설안 풍류로다”의 가사도 적혀 있다. 이 두 가사의 내용은 방안 등물과 세간을 나열한 것이어서 과거에는 <등가타령>을 “방물가”라고 하기도 했다고 한다. 하지만 근래에는 이 가사를 거의 부르지 않는다. 이와 같은 방안 등물을 나열하는 가사는 광대 고사소리와 판소리 <홍보가> 가운데 홍보 집 짓는 대목에도 나오고 있어서 관련이 있을 것으로 본다.

<등가타령>은 중중모리장단이며, ‘미·라·도-도, 시·라·미’의 육자배기토리를 사용한다. 후렴이 있는 율절 형식이다. 본래는 일곱 개의 메기는 소리와 후렴으로 된 악곡이었다고 하나 근래에는 ‘남원산성 올라가’로 시작하는 가사를 제창으로 부르는 것으로 시작하여 후렴을 연달아 부른 후 개별 창자의 메기는 소리로 연결하고 있다. 이처럼 형식이 바뀐 후, 제창으로 부르는 첫 가사 때문에 제목을 ‘남원산성’이라 부르기 시작하였다.

판소리 <홍보가>의 놀부 박 타는 대목 가운데 박 속에서 나온 연희패가 남도잡가를 부르는 장면이 나온다. 여러 명창 가운데 박초월 <홍보가>에서 <등가타령>이 <육자배기>, <까투리타령>과 함께 노래되고 있다. <등가타령>은 남도입창의 주요 악곡이 아니라 뒷쪽에 붙여 부르는 율희요 가운데 하나이다. 따라서 남도입창에서 <등가타령>이 불리기도 하고 불리지 않는 경우도 있는데, <등가타령>을 연주할 때에 <까투리타령>의 앞이나 뒤에 연주된다. 최근에는 남도입창에 <등가타령>을 부르지 않고 신민요로 대체하는 사례가 많이 발견된다.

특징 및 의의 등가타령은 20세기 초반부터 남도입창의 한 곡으로 노래되었던 곡이다. 하지만 남도입창의 악곡 구성 변화로 인해 지금은 독립된 악곡으로 연주되는 경우도 많다.

참고문헌 남도잡가의 악곡구성원리 생성구조(김혜정, 남도음악의 생성구조와 축흥성, 남도국악원, 2008), 판소리의 사당패소리 수용양상(김혜정, 남도민속연구12, 남도민속학회 2006), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).
필자 김혜정(金惠貞)

◆ 동당애타령

정의 전라남도 서남해안 지역에서 불리는 율희요.

개관 <동당애타령>이란 명칭은 ‘동당애당 동당애당’과 같은 받는 소리 때문에 붙여진 이름이다. ‘동당’ 소리는 <동당애타령>을 노래하면서 연주하는 물방구나 활방구의 소리로 보기도 하고, 전라도에서 널리 사랑받았던 가야금과 거문고의 구음을 가져온 것으로 보기도 한다.

사설

동당애당 동당애당/ 당기동당애 동당애당/ 동당애타령은 누가 났나/ 못생긴 큰애기 내가 났네/ 내고 싶어 낸 것인가/ 즐겁에 겨워서 내가 났네/ 동당애당 동당애당/ 당기동당애 동당애당/ 오옥양목 솜보신/ 오옥양목 솜보신/ 너 못 할 때는 나이나 주제/ 등잔에 초꽃이 생고상시킨다/ 동당애다 동당애다/ 당기동당애 동당애다

악보

중중모리 동당기타령

-전북 익산

중중모리 동당애타령

-전남 신안

내용 <동당애타령>은 여자들이 주로 밭을 매거나 길쌈을 하면서 부르지만 드물게 남자들이 지게목발소리나 율희요로 부르는 사례도 발견된다. 또한 시집살이노래 가사를 넣어 느린 4박의 <홍글소리>처럼 부르기도 하고, 반대로 강강술래를 놀 때 빠르게 노래하기도 한다.

‘미, 라, 도-도, 시, 라, 미’의 육자배기토리로 되어 있다. 3소박 4박의 중중모리형으로 부르는 것이 일반적이지만, 빠르게 부를 때에는 자진모리형, 느리게 부르면 중모리형에 가깝게 변화된다. 보통은 2장단을 메기고 2장단을 받지만, 가창 방식이나 노래 가사의 특성에 따라 형식이 유동적으로 변화될 수 있다. 혼자 노래하거나 서사적인 가사를 노래할 때에는 메기는 소리가 한없이 늘어나기도 한다. 받는 소리 역시 1장단형, 2장단형, 6장단형 등 다양한 길이가 있다. 흔히 메기고 받는 소리는 메기는 사람이 정해져 있지만, 이 곡

은 율희요이기 때문에 메기는 사람이 정해져 있지 않고 돌아가면서 메긴다. 방안에서 모여 앉아 노래를 할 때에는 벽을 타고 돌아가며 소리를 메기는데, 이를 ‘벽돌림’ 또는 ‘윤창’이라 한다. 물을 담은 함지박에 바가지를 얹어 놓고 두드리는 ‘물방구(물장구, 물박)’, 박바가지 위에 미영 타는(숨을 탈 때 사용하는) 활을 얹어 줄을 튕겨 연주하는 ‘활방구’ 등 주변에 물건을 이용한 생활악기를 만들어 반주하며 노래한다. 박바가지 안에 늦그릇과 늦수저, 반지 등을 놓아 찰랑거리는 소리를 함께 만들어 내기도 한다. 물방구 위에 활을 얹어 연주하기도 하고 박바가지 위에 바로 활을 얹기도 하지만, 박이 없을 때에는 문풍지나 자신의 입에 활을 대고 튕기기도 한다.

지역사례 <동당애타령>은 전라남도 서남해안에서 집중적으로 전승된다. 강강술래를 놀 때에는 ‘동당이새 동당이새’, 또는 ‘등단이야 등단이야’(담양)와 같은 가사로 받는 소리를 바꾸기도 한다. 전라북도에서 <동당애타령>은 많이 전승되지 않지만 드물게 발견된다. 전북 익산 삼기면에서는 <동당기타령>이 지게목발소리로 전승되는데, 1장단을 메기고 1장단을 받는 구조이다. 전북 고창에서는 <동당게타령>이 조사된 바 있다.

특징 및 의의 <동당애타령>은 ‘동당애도 못하면 사람도 아니다.’라는 표현이 있을 정도로 전남 서남해안 지역의 대표적인 노래 가운데 하나이다. ‘동당애타령은 누가 났나?’라는 질문에 ‘못생긴 큰애기 내가 났네.’라고 답하는 가사를 통해 이 노래가 불특정 다수의 민중들이 누구나 만들고 즐겨 온 곡임을 알 수 있다.



물방구 | 2016 | 김혜정



활방구 | 2016 | 김혜정

참고문헌 동당애타령의 음악적 구조와 기능(김혜정, 한국민요학6, 한국민요학회, 1999), 동당애타령의 존재양상과 문화적 위상(이옥희, 한국민요학15, 한국민요학회, 2004), 여성민요의 음악적 존재양상과 전승원리(김혜정, 민속원, 2005).

필자 김혜정(金惠貞)

마랭이소리

정의 도리깨질을 하며 부르는 소리.

사실

(후렴)에호에호에헤 마랭이야
천하대본 농사라네/ 작년에도 풍년이고/ 금년에도 풍년일세/ 앞마당에 노적이고/ 뒷마당에 노적일세/ 부지런히 일을 하여/ 부모님께 효도하고/ 나라에는 충성하세/ 연포국에 짐 나간다/ 얼릉 치고 술을 먹세
여호 여호 여호(마지막은 다같이 한다.)

악보

♩ = Ca. 69
(실음: 한옥타브 아래)

(배)에 호- 에 호 에 헤 마랭이야
(반)에 호 에 호 - 에 헤 마랭이야
(배)천 하- 대 본 농 사 라 - 네
(후략)
(반)에 호 에 호 에 헤이 마랭이야

-강원 강릉, 한국민요대전

내용 강원도 영동 지역에서는 벼타작으로 도리깨질을 하며 “에헤 마랭이요” 하는 후렴구의 소리를 하는데, 이를 <마랭이소리>라고 한다. 도리깨질은 여러 명의 농군들이 도리깨를 들고 둘러서서 조금씩 옆으로 돌며 한다. 이때 한 명의 상도리깨가 있어 작업 속도나 방법을 지시하거나 재미있는 내용을 노래로 선창하면 다른

농군들이 뒷소리를 받는다.

<마랭이소리>는 ‘미·솔·라·도·레’로 구성되는 메나리토리로 되어 있다. 그러나 일반적인 메나리토리에서 ‘솔’이 ‘라’와 ‘미’ 사이에서 경과적으로 주로 사용되는 것과 달리 ‘솔’이 중요하게 사용되고, ‘솔’로 종지하고 있어 특이하다. 3소박 4박자의 중중모리장단에 맞으며, 중중모리 두 장단에 메기고 받는다.

특징 및 의의 도리깨질은 주로 보리타작에 사용되는 방법으로 그에 맞는 노래로는 <옹헤야> 또는 <오헤> 등의 소리를 하는데, 강원도 영동 지역에서는 벼 타작에 도리깨질을 하고 그때 <마랭이소리>를 부르는 것이 독특하다. 도리깨질은 비교적 빠른 속도로 도리깨를 내려치며 작업을 하는 것이기 때문에 그 소리 또한 짧고 빠르다. 그런데 <마랭이소리>는 3소박 4박자 두 장단에 메기고 받는 소리로 일반적인 <도리깨질소리>에 비해 긴 소리로 되어 있는 것이 특징이라 할 수 있다.

참고문헌 강원도의 민요2(강원도, 2002), 마랭이소리(한국민요대전해설집-강원도, 문화방송, 1995), 마랭이소리(유영희, 한국민속문화사전-민요, 국립민속박물관, 2013), 한국의 민속음악-경남민요(한국정신문화연구원, 1985).

필자 최현(崔暉)

만학천봉

정의 휘모리잡가 중 하나로, 하늘 위 선경仙境에서 선동仙童이 선악仙樂을 구하는 내용을 세 단락으로 나누어 빠르게 부르는 곡.

사실

만학천봉 운심처雲深處에 석벽石壁 굽은 길로/ 미륵麴鹿 타고 호로병胡蘆瓶차고/ 저笛 불고 불로초 메고 쌍쌍 상투 짜고/ 색색 등걸이 입고 가는 저 아희야네 어디로 가자느냐/ 산 좋고 물 좋은데 앵무공작鸚鵡孔雀 비취봉황翡翠鳳凰이/ 쌍쌍雙雙이 왕래往來하니/ 별유천지비인간別有天地非人間이라/ 절승경개絶勝景概를 다 버리고 네 어디로 가자느냐/ 게 샅거라 말 물어보자(후략)

표현을 사용하는 것과 달리 한문 가사를 많이 사용하는 곡이다. 이 곡은 장형시조의 중장과 종장의 사설을 확대하여 ‘엮음’이라는 일정한 방식에 의해 노래하는 점이 특징이고, 음악적으로도 전형적인 서울 소리를 간직하고 있다는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 한겨레음악대사전(송방송, 도서출판 보고사, 2012), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국경서도창악대계(황용주 편저, 선소리산타령보존회, 1993), 한국 음악28-선소리와 잡가(국립국악원, 1995), 휘모리잡가 연구(송은도, 서울대학교 박사학위논문, 2013), 휘모리잡가의 사설 형성 원리와 향유양상(이해경, 성균관대학교 석사학위논문, 2003).

필자 송은도(宋恩道)

망개소리

정의 망개로 못둑이나 집터를 다지는 소리.

개관 망개는 무거운 돌에다 동아줄을 여러 가닥 달거나, 나무 등치 위쪽에 손잡이를 만들어 돌 또는 넷이서 양쪽을 붙잡고 땅을 다지는 도구이다. <망개소리>는 메기고 받는 가창 방법으로 부른다. 받음구에는 차류, 망개류, 지점류, 지경류, 지정류, 상사류, 달괴류 등이 있다. 차류와 망개류는 경상도형, 지점류는 충북형, 지경류는 경기도형, 지정류는 황해도형, 상사류는 전라도형이라 할 수 있다. 달괴류는 무덤 만들 때 소리를 차용하는 것으로 경상북도 안동 지역에서 애용한다.



작은 망개소리(구덕 망개 터 다지기) | 부산 서구 | 2009 | 배도식

악보

♩ = 95
이창배창

만학 천봉 운 심 처
에 석
백 굽은 길로 미륵 타고 호로병 차고
저 불고 불로초 메고 쌍쌍 투 차고

-국립국악원

내용 <만학천봉>은 <생매잡아>, <육칠월 흐린 날>과 같이 가곡歌曲·여창女唱·농뽕 곡조에 얹어 부르던 옛 시조를 바탕으로 지은 노래이다. 사설에 등장하는 인물이 인간 세상 사람이 아니고 천상天上 선경仙境에서 선동仙童과 나누는 대화를 익살스럽게 부르는 노래이다. 다른 휘모리잡가와 달리 자연 풍경을 한문 가사를 많이 써서 유식하게 노래한다. 또한 천상 선동의 옷차림을 멋지게 설명했지만 인간 세상 범인凡人과 같은 행동을 한다고 하고 있다. 본인은 세상 영욕을 다 버리고 강태공의 본을 받아 낚시질을 한다는 것인데, 고기잡이 도구며 잡은 고기를 버들가지에 꿰어 들고 가는 것을 입담 좋고 멋스럽게 주워섬기고 있는 대목이 재미있다.

<만학천봉>은 ‘내드름-엮음-종지’의 세절로 구분된다. 짧은 내드름 선율을 노래한 후에 엮음 부분은 주로 4·4조의 사설을 3소박(3분박) 3박 또는 3소박 4박으로 노래한다. 이 곡의 첫인 내드름 선율은 높은 소리로 질러 내어 부르고 엮음 부분은 <창부타령>의 선율 위에 사설을 촘촘히 엮어 부른다. 종지 선율은 시조의 종지 선율과 같이 4도 하행하여 종지한다. 장단은 북는 타령장단, 자진모리장단, 세마치장단을 사용하고 출현음은 ‘솔·라·도·레·미’를 사용하고, ‘솔’ 음으로 종지하는 전형적인 경토리로 부르는 노래이다.

특징 및 의의 <만학천봉>은 다른 휘모리잡가가 직설적인

사설

(반)“오 호호 망개야”
 “에 헤라 망개야”
 (메)천근 망개는 공중에 놀고/ 열두 자 말목은 땅 밑에
 놀고/ 이 아 뿔을 묵었거든/ 가재도 한 마리 드지 말고/
 영해 물을 받아 주소/ 이 안 못을 맥히거든/ 용왕님을 받
 아 주소/ 이 안 못을 맥히거든/ 천년만년 나가거로/우리
 군사들 만내거든/ 유전을 해서 나가거로/ 하늘에서 오
 신 물을/ 마르지 말고 피서 주소/ 용왕님이 받아 주소/
 우리 군사야 잘도 한다/ 삼사월 진진 해에/ 하로 종일 일
 을 하니/ 진한하고 진한하다/ 우리 군사들 잘도 한다/
 우리 군사들 잘도 한다

악보

♩. = 75-80 망개소리 이소라 채보

-경북 의성

내용 받음구에 ‘망개’라는 어휘를 지닌 <망개소리>는 악보 예처럼 메기는 소리와 받는 소리가 각각 12/8박(3소박4박, 3분박4박) 한 마디씩, 또는 내재4박에 한 마디씩인 경우가 많다. 못뚫을 다지거나 다리를 놓기 위해 말을 박을 때, 또는 집 지을 터를 다질 때, 일제히 힘을 모아 내리칠 수 있도록 하기 위해 부르는 <망개소리>는 터다지는 일에 있어서 필수적이다. 이를 통해 일과

소리가 질서성, 불가분성, 능률성, 신호성 등의 관계에 있다고 할 수 있다. 메기는 소리 동안 망개를 다 함께 들어 올리고 받는 소리를 하면서 힘을 모아 목표를 향해 내리친다.

특징 및 의의 터 다짐 소리의 여러 유형 중에서 <망개소리>류는 경상도가 본고장이다. 일제히 힘을 모아 내리쳐 일에 능률을 올리는 <망개소리>를 통해 선조들의 지혜와 낭만을 들여다볼 수 있다. 멋없는 민족이었다면 하나 둘, 수나 세면서 동작을 맞추었을 것이기 때문이다.

참고문헌 농사와 농요의 관계(이소라, 한국민속학20, 한국민속학회, 1987), 상주의 민요(이소라, 상주군, 1993), 양산의 민요(이소라, 양산군, 1992), 의성의 민요(이소라, 의성문화원, 2000).

필자 이소라(李素羅)


매화타령

정의 경기 통속민요.

개관 경기민요 <매화타령>은 서울의 12잡가 가운데 <달거리> 끝에 붙는 노래였으나, 사설과 곡조가 독립성을 가지고 있어서 지금은 독립된 민요로 불리고 있다. 곡명 <매화타령>은 단지 “종구나 매화로다”라는 후렴이 있어서 붙은 이름이다. 굿거리장단에 맞추어 연주하는 경기민요 <매화타령>은 남녀 간 상사의 정을 읊은 노래로서 가사 중의 매화는 꽃이 아니라 기명(妓名)이다.

12가사 중의 하나인 <매화가>와는 전혀 다른 곡이다. 현행 12가사(歌詞) 중 하나인 <매화타령>은 일명 매화곡(梅花曲)으로 불린다. 12가사 중 하나인 <매화타령>은 1867년(고종 4)부터 1870년(고종 7) 사이 정현석(鄭顯碩)이 진주목사를 지낼 때 진주교방(晉州敎坊)에서 연행되었다는 기록이 남아 있다.

최근 연구에 의하면 경기민요 <매화타령>은 경기 사당패의 매화타령을 근간으로 근세기에 재형성된 노래로서 본래 유랑예인집단인 사당패의 선소리에서 비롯된 대표적인 레퍼토리 중 하나로 추정된다.

사설

(후렴)
 1. 종구나 매화로다 어야디아 어허야 에-/ 디여라 사랑도 매화로다
 2. 종구나 매화로다 어야 디야 어허야 에-/ 두견야 울어라 종구나 매화로다
 (독창)
 1. 인간 이별 만사 중에 독수공방이 상사난이란다
 2. 안방 건너방 가로달이 국화 새김의 완자문이란다
 3. 어저께 밤에도 나가 자고 그저께 밤에도 구경 가고/ 무삼 엄치로 삼승 버선에 불받아 달람나
 4. 나무로 치면은 행자목 돌로 쳐도 장군석/ 음양을 좇아 마주 섰고 좌청룡 우백호 한가운데는
 5. 나돌아감네 에에헤 나돌아감네 떨떨거리고 나돌아가노라
 6. 지리산 가루산 동구 밖에 우두커니 섰는 장승/ 사모품대를 하였구나 엄동설한 모진 바람 사시장천 긴긴 날에/ 무엇을 바라고 우뚝이 섰느냐

내용 <매화타령>은 꽃을 소재로 하고 있으나 주제는 사랑과 이별에 대한 내용을 다루고 있다. <매화타령>의 음조식은 ‘솔·라·도·레·미’의 구성음으로 이루어져 있고 기음인 ‘솔’로 중지하는 진경토리에 속한다. 20세기 전반기와 후반기를 비교해볼 때 <매화타령>의 가창 방식에는 약간의 차이를 보인다. 20세기 전반기에는 “종구나 매화로구나”가 독창의 마지막 구절로 간주되었으며 이 부분을 가장 먼저 부르며 분위기를 환기시킨 후 후렴이 따라 나오는 방식으로 되어 있다. 후렴구의 마지막 악구는 “사랑도 매화로다”로서 독창의 마지막 사설인 “종구나 매화로구나”의 “종구나”가 “사랑도”로 대체되었을 뿐 선율 면에서는 후렴구와 독창구의 종결구가 동일한 선율로 이루어져 있다. 20세기 후반 이후의 <매화타령>은 전반기의 음악적 특징을 거의 답습하고 있으나, 독창의 마지막 악구였던 “종구나 매화로구나”를 아예 후렴의 첫 시작으로 간주하는 현상이 보편화되었다. 또한 선율 진행은 더 유려해지고 기교적으로 변모되었다.

특징 및 의의 <매화타령>은 사당패소리 시절부터 현재의

통속민요에 이르기까지 끊임없이 변화하며 전승되고 있는 대표적인 경기민요이다. 또한 경기민요 특유의 밝고 유장한 분위기를 자아내며 서울의 12잡가 중 <달거리> 끝에도 붙는 노래라는 점이 특징적이다. 옛날부터 꽃을 노래한 꽃타령이 많았는데, 그 가운데에 대표적으로 전승되어 온 노래가 <매화타령>이라 할 수 있다. 굿거리장단으로 가볍고 경쾌하게 부르는 <매화타령>은 곡조 분위기와 달리 가사 내용은 사랑을 빼앗기고 탄식한 노래로서 다른 긴잡가와 달리 가사 한 절에 후렴이 한마디씩 붙는 것이 특징이다.

참고문헌 가요집성(이창배, 흥인문화사, 1976), 경기 통속민요 매화타령의 지속과 변모(손인애, 한국민요학30, 한국민요학회, 2010), 증보한국 음악통사(송방송, 민속원, 2007), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 이소영(李昭映)


맷돌질소리

정의 제주도 지역에서 부녀자들이 곡물을 갈기 위하여 맷돌을 돌리면서 부르는 민요.

개관 제주도 여성들은 상당히 많은 일을 하였다. 바다에서 해너 일을 하는가 하면, 밭에서는 김매는 일을 비롯하여 타작질 등 다양한 농사일을 하였으며, 집에서는 맷돌질·방아질·망건 짓는 일 등의 여러 가사 노동을 하였다. 이 중에서 맷돌질은 제주도 여성이라면 누구나 일상적으로 해야 하는 가사노동이었다. 그러므로 이 작업에 수반되는 <맷돌질소리>는 제주도 전역에 걸쳐 골고루 분포되어 있고, 따라서 제주도 여성의 공감대를 가장 넓게 형성하고 있다. 이 민요는 ‘ㄱ래 소리’, ‘ㄱ래 ㄱ는 소리’, ‘ㄱ래질 소리’, ‘맷돌소리’, ‘맷돌질소리’ 등으로 부른다. ‘ㄱ래’는 제주어로 맷돌을 일컫는다.

<맷돌질소리>는 주로 집 안에서 보리나 콩 등의 알곡을 맷돌에 넣고 갈면서 부른다. 부엌, 마루, 처마 밑, 또는 마당 등 집안의 일정한 장소에 멍석이나 덕석을 깔고 그 위에 맷돌을 놓고 일을 한다. 맷돌은 곡물을 가루로 제분하기 위한 석재 용구이며, 윗돌과 알돌로 나뉜다. 윗돌의 가운데는 곡물을 넣을 수 있는 홈이 있고, 윗돌과

알돌 사이에는 곡물이 들어가는 구멍이 있으며, 측면에는 나무로 된 손잡이가 끼워져 있다. 알돌의 가운데는 윗돌이 빠지지 않고 회전이 용이하도록 뽕족한 중쇠가 박혀 있다. 윗돌의 밑 부분 가운데는 중쇠에 맞는 작은 홈이 만들어져 있다. 제주도의 맷돌은 현무암 썩돌로 만든다. 맷돌은 그 모양이나 쓰임새에 따라 보통 'ㄱ래'와 '풀ㄱ래'의 두 가지로 나눈다. 풀 ㄱ래는 보통 ㄱ래보다 곡물을 곱게 갈 수 있는 맷돌이며, 모시나 명주 등에 먹일 풀을 만들기 위해 쌀을 갈 때나 물에 불린 콩을 갈아 두부를 만들거나 할 때 사용한다. 따라서 젓은 곡물을 갈기에 편하도록 밑돌이 넓고 그 가장자리가 높으며, 간콩물이 한곳으로 모이도록 주위에 홈이 만들어져 있다.

보통 맷돌은 한 사람 또는 두 사람이 돌리면서 작업을 한다. 물론 '고래 체경'을 끼워 돌릴 경우에는 작업하는 사람이 늘어나기도 한다. 풀 ㄱ래 등 대형 맷돌의 경우에는 네 명 이상이 돌리는 경우도 있다. 두 사람이 맷돌질을 할 때는 한 사람은 맷돌을 돌리는 일을 주로 하고, 다른 한 사람은 맷돌을 돌리는 일과 동시에 곡물을 맷돌에 담아 넣는 일을 한다.

사설

- (선)이여 이어 어어어/ 이어도 허라
- (후)이연 이어-/ 이어도 허라
- (선)질 것 집이/ 도실 낭 싱경
- (후)허당 말민/ 늪이나 옷나
- (선)씨냐 드냐/ 맛 보렌 주인
- (후)소낭게 브름광/ 늪이나 첩은
- (선)소린 나도/ 살을메 어선
- (후)이여 이어-/ 이어도 허라
- (선)이연 말랑/ 말양도 가게
- (후)말양 가민/ 늪이나 옷나
- (선)이연 이어 어-/ 이어도 허라
- (후)이연 이연 어-/ 이어도 허라
- (선)어는/ 요 고래 고라근
- (후)날만 못헌 어/ 사람도 살건만
- (선)이여 이어 어어어/ 이어도 허라
- (후)이연 이어-/ 이어도 허라

-조영배 채록

악보

느리게 맷돌질소리 조영배 채보

이 - - 여 - - 이 - - 여 어-어어- - - - 이 - - 여- 동하- 라

이 어- - - - 히 - 는 어어-어- - - - - 물--이 - - - - 난다

-제주 서귀포시 표현선 성음리

내용 <맷돌질소리>는 규칙박절의 민요가 아니기 때문에 단락의 길이가 일정하지는 않으나 크게 보면 두 개의 작은 단락으로 나뉜다. 따라서 이 민요는 두 개의 작은 단락으로 된 선소리와 동일한 선율구조의 뒷소리가 메기고 받는 형식으로 부른다. 이 민요의 사설은 다섯 가지 방법으로 전개된다.

<맷돌질소리>의 사설 엮음

No	가창 방식	사설 엮음 구분
1	선후창	선소리와 뒷소리가 제각각 자기 사설을 엮는 경우
2	메기고 받기	선소리에 이어 뒷소리가 사설을 연결하는 경우
3		선소리의 내용을 뒷소리가 그대로 모방하는 경우
4		선소리는 사설을 엮고, 뒷소리는 일정한 후렴만 반복하는 경우
5	독창	사설과 후렴구를 교차하거나 사설 중간 중간에 후렴구를 끼워 넣는다.

<맷돌질소리>의 사설은 시집살이의 설움, 부부 간의 갈등, 며느리가 처한 상황에 대한 신세한탄, 노동의 괴로움, 외로움 등을 호소하는 내용으로 이루어져 있다. 이러한 내용의 공통점은 어둡고 부정적인 면이 강하다는 점이다. <맷돌질소리>는 가창자 생활상의 한에 대한 하나의 폭발 창구인 셈이다. 시부모나 계모·남편 등을 대상으로 며느리의 설움을 표현하고 있고, 심지어 친정 부모도 그리움과 함께 원망의 대상으로 표현되고 있다. 후렴구는 '이여 이어 이어도 허라' 등의 여음이 사용되고 있다.

<맷돌질소리>는 전형적인 '메기고 받는 방식'으로 부른다. 그러나 선소리와 뒷소리의 가락은 사실상 동일하다. 이 민요는 자유리듬의 가락으로 되어 있다. 선소리가 두 개의 자유리듬 프레이즈로 선소리를 메기

東水口門 두 사이 오간수五間水 다리 밑에/ 울고 놀던 맹꽁이가 오뉴월五六月 장마에 떠내려 오는/ 현 나막신 짚을 선유船遊배만 여겨 순풍順風에 돛을 달고/ 명기명창名妓名唱 객객客이며 갖은 풍류風流 질탕跌落하고/ 배반盃盤이 낭자狼藉하여 선유船遊하는 맹꽁이 다섯(후략)

악보

♩ = 100 맹꽁이타령 이창배 창

저 건너 신진사 申進士 집 시렁 위에

에 청

동 청 정미 청차 좁쌀이

쌀이 까불어 툇 제친 청동청정미

-국립국악원

내용 이 곡은 맹꽁이들의 세계를 통하여 인간 사회의 여러 가지 모습을 풍자한 노래이다. <맹꽁이타령>에 등장하는 맹꽁이는 의인화되어 나타나며, 한 마리씩이 아니라 다섯 마리씩 묶여져 읊어진다. 이들 맹꽁이는 실제 맹꽁이라고보다는 우리 주변의 인물이나 역사를 풍자하거나 은유하기 위한 문학적 장치로 보인다. 그것은 타령 속에서 훈련원의 맹꽁이는 남편이 감옥소에 가고, 경복궁 안의 맹꽁이는 지난 임진년의 한을 품어 병어리가 되어 말을 못한다고 노래하고 있기 때문이다. 이 밖에도 서민들의 애환이나 외설적인 애정의 단면도 노래하고 있어 듣는 사람의 흥미를 북돋우도록 구성되어 있다.

<맹꽁이타령>은 '내드름-엮음-중지'의 세 악절로 구분된다. 짧은 내드름 선율을 노래한 후에 엮음 부분은 주로 4·4조의 사설을 3소박(3분박) 3박 또는 3소박 4박으로 노래한다. 이 곡의 첫 부분인 내드름 선율은 높은 소리로 질러 내어 부르고, 엮음 부분은 창부타령의 선율 위에 사설을 촘촘히 엮어 부른다. 중지 선율은 시조의 중지 선율과 같이 4도 하행하여 중지한다. 장단은 북은타령장단과 자진모리장단을 사용하고 출현음은

면, 뒷소리는 선소리와 동일한 가락으로 뒷소리를 받는다. 따라서 A(a+b) + A'(a'+b')의 형식으로 되어 있다. 비록 자유리듬의 민요이지만 선율의 고정성이 강하기 때문에 가락의 변화가 적다. 이 민요의 선율구조는 이른바 역 프라이아드 삼각형을 이룬다. 즉, 중간 음으로 시작하여 곧 높은 소리로 몇 구비 올라갔다가 차츰 내려와서 가장 낮은 소리로 노래가 끝나는 형태로 되어 있다.

이 민요의 선법은 '도' 선법, '도#' 선법, '솔' 선법, '레' 선법 등 다양하게 나타나고 있지만, '도' 선법과 '도#' 선법이 가장 널리 분포되어 있다.

특징 및 의의 <맷돌질소리>는 제주도 민요 중에서 가장 토속적인 원형을 잘 드러내는 민요 중의 하나이다. 제주도의 자장가(왕이자랑소리)와 마찬가지로, 제주도의 가장 토속적이며 특징적인 선법이라 할 수 있는 도# 선법이 자주 사용되고 있다는 점은 이 민요의 '제주적인 성격'을 잘 드러내는 요인이라 할 것이다. 자유리듬이지만 선율의 고정성이 높은 점, 또한 해안 지대나 중산간 지대나 간에 제주도 전역에 걸쳐 높은 공감대를 형성하고 있는 점 등도 이 민요의 특징이며, 제주도 여성요를 대표하는 민요라고 할 수 있다.

참고문헌 남제주군 민요 현장조사 연구(조영배, 예술, 1996), 북제주군 민요 채보 연구(조영배, 예술, 2002), 제주도 노동요 연구(조영배, 예술, 1992), 제주도무형문화재음악연구(조영배, 디딤돌, 1995).

필자 조영배(趙泳培)

맹꽁이타령

정의 휘모리잡가 중 하나로, 맹꽁이의 세계를 통해 인간 사회를 익살스럽게 풍자하는 내용의 노래.

사설

저 건너 신진사申進士 집 시렁 위에 청동 청정미靑銅靑精米 차좁쌀이/ 쌀이 까불어 툇 제친 청동청정미 청차좁쌀이/ 아니 쌀이 까불어 툇 제친 청동청정미 청차좁쌀이/ 아래대 맹꽁이 다섯 우대 맹꽁이 다섯/ 동수구문

‘솔·라·도·레·미’ 음을 사용하고, ‘솔’ 음으로 종지하는 전형적인 경토리로 부르는 노래이다.

특징 및 의의 <맹꽁이타령>의 사설은 어떤 사건의 내용을 서사적으로 길게 묘사하여 노래하므로, 불규칙한 사설을 다양한 리듬에 붙여 빠르게 엮어 부르는 것이 특징이다. 1910년경부터 불린 <맹꽁이타령>은 <바위타령>, <곰보타령>과 함께 당시의 여러 잡가집에 사설이 전하고 있어, 당시 대중들 사이에서 애호되던 곡임을 알 수 있다. 또한 이 곡은 휘모리잡가 중에 가장 사설이 길고 빠르게 엮어 나가는 소리로 휘모리잡가의 특징을 잘 나타내는 곡이기도 하며, 음악적으로도 전형적인 서울 소리를 간직하고 있다는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 한겨레음악대사전(송방송, 도서출판 보고서, 2012), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국경서도창악대계(황용주 편저, 선소리산타령보존회, 1993), 한국 음악28-선소리와 잡가(국립국악원, 1995), 휘모리잡가 연구(송은도, 서울대학교 박사학위논문, 2013), 휘모리잡가의 사설 형성 원리와 향유양상(이혜경, 성균관대학교 석사학위논문, 2003).

필자 송은도(宋恩道)

메나리토리

정의 한반도의 동부 지방인 함경도, 강원도, 경상도 지방에서 불리는 민요어법으로 이 지역의 논매는 소리인 <메나리>와 같은 음악어법.

약보

메나리토리 음계



-국악개론

내용 메나리토리는 주로 한반도의 동부 지역, 즉 함경도, 강원도, 경상도에서 많이 찾을 수 있는 음악어법이지만, 이들 지역 외의 향토민요에서도 두루 발견할 수 있는 음악어법이기도 하다. 메나리토리의 ‘메나리’는 강원도나 경기도 일부 지역에서 불리는 논매는 소리인 <메나리>이며, 특정 악곡명에 음악어법을 지칭하는 대

표 명사인 ‘토리’를 붙여 ‘메나리토리’라 하였다. 이 외에 한반도 동부의 음악에서 많이 보인다 하여 동부토리라 하기도 하고, 전라도 지방의 토리와 함께 ‘동남토리’라고 지칭하기도 한다.

메나리토리의 구성음은 선율이 상행할 때와 하행할 때 다르게 조합된다. 즉, 상행 시에는 ‘미·라·도·(레)·미’의 4음 음계이며, 하행 시에는 ‘미·(레)·도·라·솔·미’의 무반음 5음 음계이다. 따라서 메나리토리에서 선율이 상행할 때 거의 사용되지 않는 솔이 하행 선율에서는 ‘라’와 ‘미’ 사이에 경과음처럼 사용되는 점이 다른 지역의 음악어법과 변별되는 가장 큰 특징이라고 할 수 있다. 이와 함께 음계의 위쪽에 위치한 ‘레’ 음은 ‘도’ 음의 장식음처럼 사용되어 ‘도’ 음에서 ‘레’ 음으로의 진행보다는 ‘레’ 음에서 ‘도’ 음으로의 진행이 많이 보인다. 이렇게 ‘라’ 음에서 ‘솔’을 거쳐 ‘미’ 음으로 하행하거나 ‘레’ 음이 ‘도’ 음의 장식음처럼 사용되는 점으로 인해 메나리토리를 설명할 때 ‘레·도·레·도·라·솔·미’의 선율을 관용적으로 사용하기도 한다.

메나리토리의 종지음은 음계의 중간에 있는 ‘라’ 음이며, ‘라’ 음이 주음이라는 점에서 한국 전통음악의 선법인 계면조의 일종으로 볼 수 있다. 잘 알려진 메나리토리의 민요에는 함경도 지역 민요로 알려진 <신고산타령(어랑타령)>과 <궁초대기>, 강원도 지방 민요에 바탕을 둔 <한오백년>과 <강원도아리랑>, 경상도 지방 민요인 <쾌지나칭칭>·<옹헤야>·<상주모심기소리> 등이 있다. 한편 강원도 정선의 <정선아리랑>은 메나리토리의 노래이기는 하나 악곡의 종지 선율이 주음인 ‘라’ 음이 아니라 그 4도 아래 음인 ‘미’ 음으로 마쳐서 느끼게 부를 경우 처량한 느낌을 준다.

전라도 지방의 육자배기토리와 한반도 동부 지역의 메나리토리는 주음主音, 즉 종지음이 음계의 중간에 위치하는 점과 선율이 상행할 때의 구성음이 같다. 이로 인해 전라도 지역과 동부 지역 민속음악의 음조직을 포괄적으로 ‘동남토리’라고 부르기도 한다.

특정 지역의 음악어법은 주변의 다른 음악어법들과 만나는 과정 속에서 영향을 주고받는다. 동부지역의 음악어법인 메나리토리는 넓은 지역을 포괄하고 있어 실제 권역 내에서 조금씩 다른 음악어법들이 발견된다. 먼

저 메나리토리의 음구조를 유지하나 종지음이 음계의 최저음인 ‘미’ 음을 사용하는 강원도 지방의 아라리 계통 음악이 있다. 이는 강원도 영서 지방과 인접한 경기도의 음악어법인 경토리가 음계의 최저음을 종지음으로 삼고 있는 것과 관련이 있다. 즉 이들 노래는 메나리토리의 음계는 유지하되 인접 지역의 음악어법인 경토리의 영향으로 음계의 최저음, 즉 주음의 완전4도 아래 음에서 종지하게 된 것으로 보인다. 이와 함께 경상도 지역의 ‘어사용토리’ 역시 메나리토리의 음구조를 유지하되 음계의 최저음을 종지음으로 사용하고 있다. 다만 <어사용>에서는 음계의 최저음인 ‘미’ 음이 반음 높아진 ‘파’ 음을 쓰며, 특히 선율이 하행할 때 종지음이 반음 높아지는 현상이 두드러진다. 이를 음계로 말하면 메나리토리의 ‘라·솔·미’가 ‘라·솔·파’, 즉 ‘미·레·도’처럼 변화되는 것이다. 그러나 상행 시에는 여전히 미라처럼 4도 상행 선율이 일반적이기 때문에 이런 노래에서는 노래가 진행되면서 점점 음이 높아지는 현상도 보인다.

메나리토리는 경상도와 인접한 전라도 지역의 대표적인 음악어법인 육자배기토리와 만나 접변의 양상을 보인다. 이 경우는 특별히 ‘○○토리’로 지칭하지 않는다. 육자배기토리의 구성음인 ‘미·(레)·도·시·라·미’와 메나리토리의 구성음인 ‘미·레·도·라·솔·미’의 음이 모두 나열되어 ‘미·레·도·시·라·솔·미’의 6음 음계를 구성한다. 이 경우 두 음악어법이 등가적으로 섞인 형태이므로 가장 특징적인 선율 진행이 모두 살아 있다. 즉, 육자배기토리의 특징적인 선율인 ‘도·시’ 반음 진행과 메나리토리의 특징 선율인 ‘라·솔·미’ 음형, 즉 ‘라’ 음에서 음계의 최저음인 ‘미’ 음으로 하행할 때 ‘솔’ 음을 경과음으로 사용하는 것이 모두 보인다. 이러한 음악어법은 남도 명창들이 부르는 <상주아리랑>을 비롯하여 경상남도 서남부, 충청남도 동남부 지역의 향토민요에서 많이 보인다.

특징 및 의의 메나리토리는 음계의 구성이 상행과 하행이 다르며, 하행 선율에서 메나리토리의 특징이 잘 드러난다. 즉, 선율의 상행 음계에서는 ‘솔’ 음이 보이지 않으나 하행 선율에서는 ‘라·솔·미’의 음형이 보이며, 음계의 중간음인 ‘라’ 음에서 종지하여 넓은 의미의 계면조라고 할 수 있다.

메나리토리는 제주도를 제외한 한반도의 음악어법을 서도토리권, 경토리권, 메나리토리권, 육자배기토리권의 4개 지역으로 나누었을 때 한반도 동부 지역을 관통하는 음악어법이며, 한반도 전역의 <상양소리>가 대체로 메나리토리로 되어 있다는 점에서 그 음악적 의의를 찾을 수 있다.

참고문헌 국악개론(김영은, 음악세계, 2014), 새로 쓴 초등 국악교육을 위한 이론과 실습(김혜정, 민속원, 2013), 영남민요 어사용의 음조직 연구(김영은, 한국민요학6, 한국민요학회, 1999), 조가 지시하는 선법과 토리의 개념(이보형, 한국 음악연구51, 한국국악학회, 2012), 토리의 개념과 유희론(이보형, 소암권오성박사 회갑기념 음악학논총, 2000).

필자 배인교(裴仁敎)

멸치 후리는 소리

정의 우리나라 서남해안의 섬들과 제주도 등에서 멸치 그물을 후리며 멸치를 잡을 때 부르는 민요.

개관 <멸치 후리는 소리> 중 유명한 소리는 <가거도 멸치 후리는 소리>, <다대포 멸치 후리는 소리>, <제주 김녕 멸치 후리는 소리>, <제주 추자 멸치 후리는 소리> 등이다. 각 지역마다 멸치를 잡는 과정이 서로 다르기 때문에 이 민요를 부르는 과정 역시 다양하다.

예를 들어 <제주 김녕 멸치 후리는 소리>를 어떤 상황에서 부르는지를 살펴보면 다음과 같다. 해안에서 한 1km쯤 떨어진 바다까지 배배와 거룻배 몇 척이 원을 둘러 가며 멸치를 모는 작업을 하게 되는데, 이때 동원되는 배들을 그 기능에 따라 당선·망선·닷배로 구분한



멸치 후리기 | 제주 제주시 | 2005 | 문우병

다. 당선은 멸치 배를 순시하는 기능을 하고, 망선은 그물을 직접 신고 가는 배이며, 닻배는 닻을 놓아 그물 작업의 기준을 잡는 기능을 한다. 멸치 후리는 작업은 낮에도 하지만 보통 자정쯤, 밀물 때 그물을 놓고 멸치를 몰아가기 시작하여 동이 틀 때까지 작업을 이어 나간다. 이때 거룻배들이 바닷가로 멸치를 몰아가면, 바닷가에 많은 사람들이 나와 일제히 그물을 잡아당기면서 그물 후리는 작업을 한다. 그물을 당기면서 후리는 작업에는 남녀노소를 막론하고 많은 사람들이 참여한다. 멸치 후리는 일은 일제히 그물을 당기고 놓는 과정을 반복한다. 이때 그물을 당기는 사람 중에서 가장력이 뛰어난 사람이 선소리를 하기도 하고, 별도로 선소리꾼이 노래를 이끌기도 한다. 그물을 당기는 사람들은 동작에 맞추어 후렴구를 힘차게 부른다.

사설 각 지역마다 가락이 다르고, 멸치 후리는 상황이 다르며, 문화적 배경 또한 다르기 때문에, 사설 역시 지역마다 다양하다. <제주 김녕 멸치 후리는 소리>의 경우, 그 사설 구조는 간단하다. 악곡이 6/8박자 두 마디를 단위로 하는 간단한 구조로, 사설 구조 역시 2음보로 상당히 규칙적이다. 그리고 이 민요는 메기고 받는 방식이 선명하게 드러나는데, 선소리꾼이 본사(本辭)를 메기면 후렴꾼들은 “영 허야 디어”라는 일정한 후렴구만을 받는다. 이 민요의 사설 내용은 대부분 멸치 후리는 작업과 관련된 것들이다. 그리고 이 일을 통하여 돈을 벌어 이리저리한 생활을 꾸려 나가겠다고 하는 희망을 노래하기도 한다. 제주도 동북부 지역 중에서 모래사장이 있는 마을을 중심으로 발달하였기 때문에 이 민요의 사설 역시 제주도 동북부 특정 마을의 풍광이나 지명 등이 자주 사용되고 있다.

(후)영 허야 디어/ 영 허야 디어/ 영 허야 디어
 (선)영 허야 디어/ 동캐코랑은 은금한 여로/ 서캐코라 근 소여곳 덜로/ 당선에서 멜발을 보고/ 망선에서 후림을 논다/ 닻배들이 진을 재왕/ 앞 피기는 후진을 노라/ 앞 배랑 노 쳐 오고/ 뒷 배랑 들러 주소/ 풍년 왔네 돈 풍년 왔네/ 주저안골 사수안골개진/ 농쟁이 와당에 다 물러놓고/ 배에 터워 놔 달아/ 옷베리를 실작 들르라/ 그물코가 삼천 코라도/ 배터배가 주장이여/ 당선에 망

선에 봉기를 꼽앙/ 공원제장 부인덜은/ 밥주겨 심어근 춤을 춘다/ 멜은 날마다 하영 걸여다 놓고/ 큰 뿔은 비양도 시집가고/ 셋 뿔은 파도 시집가고/ 죽은 뿔은 법환리 시집 보내동/ 이 두 늙은이만 요 멜 이뎡 처단 허리/ 어기여 어기여 방에 여/ 영허야 디어

-멸치 후리는 소리, 제주 제주시 구좌읍 김녕리

악보

보통빠르기로 멸치 후리는 소리 김경생 외 창 조영배 체보

(선) 영 허야 디 --- 여 (후) 영 허야 디 --- 여
 여기여--- 디 여--- 방---애여 영 허야 디 --- 여
 동 개-- 코 랑--은 눈검--은여로 영 허야 디 --- 여
 서 개-- 코 랑-- 소여--깃들로 영 허야 디 --- 여

-제주 제주시 구좌읍 김녕리

내용 우리나라 전 지역의 <멸치 후리는 소리>는 전형적인 ‘메기고 받는 방식’으로 노래를 부른다. 주로 한 사람이 선소리를 메기면 여러 사람이 후렴구를 받는다. 그리고 멸치 후리는 작업이 일정하기 때문에 이 민요의 형식 구조 또한 대개 6/8박자 한두 마디의 선소리와 한두 마디의 후렴으로 되어 있다. 선소리와 후렴 가락은 비슷하지만, 선소리는 대부분 들어내는 소리로 시작한다. 따라서 이 민요는 a(선소리)와 b(후렴)로 되어 있다고 할 수 있다. 짧은 가락이지만, 이 민요 역시 앞부분에서 높은 소리를 낸 후 끝에서 가장 낮은 소리를 내는 형태로 되어 있다. 선법은 지역마다 다양하다. <제주 김녕 멸치 후리는 소리>는 전형적인 제주 레선법으로 되어 있다. 아래 ‘도’ 음이 그 바로 위의 ‘레’ 음으로 온음을 올라가면서 중지하는 제주도 토속적인 가락 처리가 잘 드러난다. 가거도나 추자도의 <멸치 후리는 소리>는 육자배기토리로 되어 있는 등 지역마다 다른 선법으로 부른다. 창법 역시 지역마다 다양하다. 제주의 경우에는 깊

은 요성은 사용되지 않지만, 세요성(細搖聲)이 자연스럽게 사용된다. 다른 지역은 깊은 요성을 자주 사용하며, 육자배기토리를 사용하는 지역에서는 꺾는 목도 자주 나타난다.

특징 및 의의 멸치 그물을 후리는 작업은 단순하게 반복하는 작업이다. 이러한 작업 상황에 따라 음악 구조도 매우 단순하다. 그래서 이 민요는 개인이나 몇 사람이 부를 때보다는 집단으로 다수의 사람이 부를 때 그 효과가 잘 드러나는 민요라 할 수 있다.

참고문헌 남제주군 민요조사연구(조영배, 도서출판 예술, 1996), 북제주군 민요 체보 연구(조영배, 도서출판 예술, 2002), 제주도 노동요 연구(조영배, 도서출판 예술, 1992), 제주도무형문화재음악연구(조영배, 도서출판 디딤돌, 1995).

필자 조영배(趙泳培)

목

정의 가창자가 가진 선전적 성대의 특징이나 소리의 표현 기법.

내용 판소리에서 목은 판소리의 발성과 관련이 있다. 판소리는 전통음악의 다른 장르에서는 찾아보기 어려운 독특한 발성법을 사용한다. 판소리의 독특한 발성과 목구성을 ‘폐기제’ 또는 ‘폐기성음’이라고 하는데, 이는 굿판의 무당들이 구사하는 ‘어정성음’과 비교하여 표현한 말이다. 판소리는 타고난 성대를 바탕으로 독특한 단련법 및 호흡법을 통해 좋은 소리를 얻도록 한다. 판소리는 한 사람이 여러 인물을 표현해야 하고, 긴 시간 동안 노래해야 하며, 과거에는 마당과 같은 야외의 넓은 공연 장소에서 연행했으므로 이에 맞는 발성이 발달하였다. 따라서 다양한 음색을 구사할 수 있어야 하고, 넓은 음역과 큰 음량의 소리를 낼 수 있어야 좋은 목이라 하였다.

판소리의 발성은 기본적으로 통성을 사용하는데, 통성이란 호흡을 배로 하여 단전의 힘으로 소리를 밀어 내는 것을 말한다. 판소리에서 가장 바람직한 통성은 복식

호흡을 하되 비강공명은 사용하지 않고 덜미목을 쓰는 발성법이라 한다. 하지만 실제 판소리는 통성과 덜미목 뿐 아니라 가성(假聲)과 세성(細聲) 등을 적절히 활용하여 일인 다역에 적합한 넓은 음역과 다양한 음색을 노래한다. 오랜 기간 동안의 수련과 목 훈련을 통해 판소리에 적합한 성음과 발성법을 얻는 것을 ‘득음(得音)’이라고 한다.

목이라는 용어는 판소리에서 여러 가지의 용례로 사용된다. ‘목이 좋다, 목이 나쁘다.’ 혹은 ‘굿은목’, ‘좋은목’, ‘타고난목’이라고 말을 할 때에는 타고난 목소리 혹은 성대를 말한다. 반면 ‘목이 아니다.’라고 할 때에는 판소리 성음이 아니라는 뜻이다. 또한 ‘목을 얻었다.’라고 말할 때는 득음의 경지에 이르렀음을 지칭하며, 성대가 상해서 소리가 제대로 나지 않는 상태를 ‘목이 부러졌다.’라고 한다. 판소리 창자들은 보통 아침에 ‘목을 푸는데’ 이는 호흡을 가다듬고 성대를 진동하여 성량을 조절하는 과정으로, 소리가 목에 걸리지 않고 잘 나오는지 또는 기후 변화에 따른 이상은 없는지를 낮은 목소리로 가볍게 점검하는 것을 말한다. 이렇게 목을 풀면 목이 깨어난다고 한다. 판소리 창자는 성대의 긴장을 풀어 주고 유연성을 유지하기 위하여 평소에도 틈틈이 군목질 혹은 각구목질을 하여 목을 푼다.

성음과 관련하여 사용되는 예는 지나치게 기교만 부리는 ‘노랑목’이나 ‘피목’, 목소리를 싱겁게 쓰는 ‘겉목’이 있다. 한편 목이 트이지 않는 성음인 ‘생목’ 등의 용어는 아직 충분히 훈련되지 못한 목을 말하며, 너무 거칠어서 텅텅한 목은 ‘떡목’이라고 한다. ‘속목’, ‘마른목’, ‘굳은목’, ‘늑은목’, ‘된목’, ‘둥근목’, ‘군목’, ‘넓은목’ 등의 용어도 소리의 특성과 관련되어 사용된다.

임방울이 구사한 발성 기교인 ‘방울목’이나 ‘튀는목’, ‘너는목’, ‘줍는목’ 등은 발성 기교를 가리키는 용어이다. 발성 기교를 가리키는 용어는 이 외에도 수없이 많은데, ‘푸는목’, ‘감는목’, ‘찍는목’, ‘마는목’ 등 모두 표현 기법에 해당한다. 또한 ‘김소희목’이나 ‘박초월목’ 등과 같이 개인 또는 동일 계보에 속하는 집단이 가진 특징적인 목을 말하는 ‘표목’ 혹은 ‘표정목’이라는 용어도 있다. 판소리 창자들은 독특한 자기만의 발성 기교를 가지고 있어 다양한 차이를 보이며 한 사람이 수십 가지의 목을 구사하기 때문에, 판소리에는 수많은 목이 존재한다.

한편 열계달의 더듬인 네 그른 내력 대목은 추천목으로 널리 알려졌는데, 여기에서 사용된 목의 의미는 반경토리 선법과 시김새를 말한다.

특징 및 의의 목은 목소리나 음색·시김새·발성법·성량·호흡·선율·한배·말붙임·선법·음역·공력 등에 따른 표현 기교를 가리키며, 여러 가지 특성을 복합적으로 지시하기도 한다. 판소리 창자들은 ‘목구성’이 있어야 소리가 들을 맛이 난다라는 말을 하는데, 목구성이 있다는 것은 발성의 시김새라 자연스러워 소리의 이면에 부합한다는 뜻으로 소리의 그늘이 있음을 말한다. 또한 ‘목재치’라는 말도 사용되는데, 이는 기교를 활용하여 멋을 부리는 능력을 말한다.

참고문헌 국악개론(김영운, 음악세계, 2015), 국악용어사전(변미혜 외, 민속원, 2012), 판소리 길라잡이(최동현, 민속원, 2009), 판소리특음연구(김정태, 민속원, 2013), 판소리란 무엇인가(최동현, 에디터, 1994), 판소리음악론(김혜정, 민속원, 2009), 한국민족문화대백과사전(한국학중앙연구원, 1991).

필자 김경희(金景姬)

목도소리

정의 목도에다 운반물을 매달고는 여러 사람이 어깨에 다 메고 가면서 가지런히 발을 맞추기 위해 부르는 소리.

개관 목도는 무거운 돌덩어리나 큰 통나무 등을 밧줄에 묶어 매는 도구이다. 강원도 정선에서는 두 사람이 메는 목도를 개목도, 네 사람이 메는 걸 사목도, 여덟



목도소리 | 강원 화천 | 2001 | 코리아루트

사람이 메는 걸 팔목도라 일컫는다. 열여섯 명이나 서른두 명까지도 울러 메었다. 개목도는 ‘요치기’, 사목도는 ‘영치기’라고도 한다. 개목도는 발만 맞추면 되는 것으로 간단히 “허이정 허이정” 하며 간다.

강원도 정선 남면 무릉2리 자고치마을의 가창자들은 모두 1935년생인데, 25세부터 45세까지 목도일을 하였다고 한다. 정선은 1963년경까지 벌목을 한 산에서 목재를 떼에 싣고 강 아래까지 운반하였다고 한다. 이를 보아, 떼 대신 육로로 운반할 때도 목도로 목재를 나르는 일이 1979년경까지 계속되었음을 생각할 수 있다.

악보 **사목도(영치기)** 이소라 체보

♩ = 100 ~ 120

(알목도)

차저 이 허저 어 어 이
 허정차 허저 영 허저 어 잉 허저 영
 허저 영 허저 허저 어 어 어 어 영
 허저 어 영 허조 웅 차자차 하아
 하저 영 허조 영 허이자 하아 하아
 어 놓고 이

-강원도 정선 북면

내용 <목도소리>는 세 부분으로 구성된다. 1. 처음에 어깨에 올려 메는 준비 동작 부분 2. 밧줄추어 길을 가는 부분 3. 목적지에 도달하여 목도를 일제히 가지런히 내려놓기 위한 신호인 “여 놓고-이” 하는 부분이다.

1은 가창자에 따라 “차이 허-허”, “흥 차저-아이, 차저오-어이”, “어저-”, “에-” “아디 여야야”, “어이저-어”, “에-차아” 등 다양하다. 엄지손가락으로 어긋죽지 밑을

받쳐주면서 앞사람 둘이서 고펡이(곡쟁이)를 짚고 한쪽 무릎을 꿇어앉는다. 준비가 됐으면 악보 예처럼 “차저-어” 하며 일어선다.

2에서는 규칙적인 2분박이 된다. 짐의 무게에 따라 발걸음의 속도가 달라진다. 예로 들어 짐의 무게가 보통일 때는 두 걸음으로 내딛는 소요시간이 1초 또는 조금 덜 걸리지만, 무거운 짐일 때는 1초보다 약간 더 걸린다. 어휘로는 “허여창 허여”, “허저형 허여영”, “어저어여”, “허저어 허조”, “허야아 허자”, “허정차 허자”, “어정차 허저”, “이여차 이여”, “어야하 어야”, “허야하 허야”, “이자 해야아자 하아”, “아리쳐자 이”, “치기야”, “아이구나 잘한다”, “차 차자” 등의 예들이 있다. “허정차”나 “허야”는 애용되는 어휘에 속한다.

특징 및 의의 경복궁 복원공사 등 전국적으로 부역에 동원된 사례가 있는 것으로 보아, <목도소리>는 통속민요로 전국에서 널리 불렸음을 알 수 있다.

참고문헌 보성의 민요(이소라, 보성문화원, 2002), 정선민요론(이소라, 정선문화원, 2005).

필자 이소라(李素羅)

몸돌소리

정의 한반도 서부 지역을 중심으로 중부권에서 주로 불렀던 논농사소리 중 논매는 소리.

사설

- (반)에헤여라 몸돌여
- (메)에헤여라 몸돌여
- (메)일락석양에 해 떨어지네
- (메)물소리는 가까워 오고
- (메)뽕뽕 돌아라 따리 몸돌
- (반)에헤여라 빙빙
- (메)에헤여라 빙빙
- 몸돌여. 경기도 고양, 뿌리깊은나무 팰도소리

(반)에헤여라 몸돌

- (메)에헤여라 몸돌
- (메)말 잘하는 소진 장의
- (메)열국제왕은 다 달래도
- (메)염라대왕을 못 달래고
- (메)춘풍세우 두견성에
- (메)슬픈 혼백 되었구나
- (메)한산세우미초중에
- (메)일부토만 가련허다
- (메)몸돌소리로 긴 해를 지나
- 몸돌소리. 경기도 파주, 한국민요대관

악보 **몸돌여** 김현규 창 백대웅 체보

♩ = 50

(독창: 김현규) (제창)

에 헤여 라-몸 돌여 - 에 헤여 라-몸 돌여
 일 라 악 석 양-에-해 떨어 지-- 네 에 헤여 라-몸 돌여

내용 경기도 서북부 지역부터 충청남도 서북부 지역에 전승된 ‘논매는 소리’ 중 하나이며, 지역에 따라 <몬돌소리>, <면생이> 등의 다른 이름으로 부른다. 경기도의 고양이나 파주 등에서 노래하는 논매는 소리는 받는 소리가 ‘에헤여라 몸돌’이어서 ‘몸돌소리’라고 한다. <몸돌소리>는 논매는 작업을 끝낼 즈음에 부르는 노래이며, 몸을 돌려 주변의 잡초를 제거하는 작업이라는 의미를 갖는다. 논을 맬 때에는 여러 사람이 나란히 늘어서서 앞으로 나아가며 일을 한다. 한 개의 논에서 논매기가 마무리될 때에는 중간에 있는 사람들은 느리게 진행하고, 양 끝에 서 있는 사람들은 빨리 진행하여 둥그렇게 원을 만들며 한 곳으로 모이면서 끝나기 때문에 <에엎싸는 소리>라고도 한다. <몸돌소리>는 한 논의 작업을 마무리할 때마다 부르기 때문에 다른 논으로 옮기기 전에 부르게 되고, 또 참이나 식사를 위해 논에서 나올 때도 부른다.

몸돌소리 류는 서울특별시와 경기도 고양·파주·연천·김포·과천·광주·광명·시흥·의왕·안양·화성·평택·안산 등의 넓은 지역에서 전승된다. 또한 충남 서산·예산·홍성에서는 세 번째 논매는 소리(세벌)인 만

물소리로 <먼생이>, <민생이>, <문생이>를 부른다. 특히 흥성 <민생이>의 <먼들산여>는 논을 거의 다 매 갈 때부터 끝까지 마무리하는 단계에서 불려 경기도의 <몸돌소리>와 연관이 있다. 경기 북부의 <몸돌소리>는 전형적인 메기고 받는 형식으로 부르며, 3소박 4박자의 한 장단을 메기고 한 장단을 받는데 비해, 경기 남부의 <먼생이>와 충남의 <문생이>는 메기고 받는 형식이기는 하나 “에에 에이 뉘이뉘이여 오오 아아” 하는 입타령과 함께 무장단으로 유장하게 불려 차이가 있다.

경기도 고양의 <몸돌소리>는 경기도무형문화재 제 22호 고양송포호미걸이에 포함되어 있으며, 과주 탄현면 금산리의 <몸돌소리>는 경기도무형문화재 제33호로 지정되었다.

특징 및 의의 <몸돌소리>는 경기도의 서부와 충남 서북부에서 가장되었던 논농사소리 중 논매는 소리이다. 받는 소리에서 ‘몸돌’을 반복하므로 <몸돌소리>라 하며, 몸을 돌려 논을 에워싸면서 논매는 작업의 끝을 알린다. 경기도 서북부에서는 경토리로 빠르고 경쾌하게 부르는데 비해 경기도 남부와 충남의 서북부에서는 남도경토리로 유장하게 부르는 것으로 보아 한반도 남부로 내려오면서 노래의 기능은 유지한 채 해당 지역의 음악어법에 따라 노래의 율조가 변화하였음을 알 수 있다.

참고문헌 경기 논농사소리의 음악적 정체성(이윤정, 한국학중앙연구원 박사 학위논문, 2007), 몸돌소리 고(이소라, 인하여문학연구4, 인하대학교 어문연구회, 1999), 충청도 토리를 찾기 위한 시론(배인교, 한국민요학12, 한국민요학회, 2003).

필자 배인교(裨仁敎)

◆ 몽금포타령

정의 황해도 민요의 하나로 황해도 장연의 장산곶을 배경으로 어촌의 정경과 고기잡이에 얽힌 생활의 정취를 운치 있게 묘사하고 있는 노래.

역사 <몽금포타령>은 ‘장산곶타령’이라고도 불린다. 조선 후기 사회적 변동으로 도시의 유흥문화 속에서

다양한 통속민요가 유행하기 시작하는데 <몽금포타령>도 이때 만들어져 불린 노래이다. “장산곶 마루에”라는 가사를 비롯해 전체 10절의 가사가 『조선잡가집朝鮮雜歌集』(경성: 신구서림, 1918)에서 처음 확인된다. 유성기 음반에는 김난홍(VictorKJ1367B)과 최풍천(Columbia40572A) 등이 취입한 <몽금포타령>이 있다. 음악적으로 전통민요에서 다소 벗어나 현대적으로 변모된 신민요의 일종이다.

사설

(후렴)에헤요 에헤요 에헤야 임 만나 보겠네
장산곶長山串 마루에 북소리 나더니/ 금일도 상봉上峯에 임 만나 보겠네/ 갈 길은 멀고요 행선行船은 더디니/ 늦바람 불라고 성황城隍님 조른다/ 바람새 좋다고 뚝 달리 말고요/ 몽금夢金이 개암포 들렀다 가소레/ 북 소리 두 동둥 쳐올리면서/ 봉죽鳳竹을 받은 배 떠 들어 올네다

(후략)
-조선잡가집

내용 <몽금포타령>은 중모리장단에 맞는다고도 하나, 조금 느린 굿거리장단으로 치는 것이 노래에 내재된 리듬과 흥겨움에 잘 부합한다. <몽금포타령>은 다른 민요에 비해 사설 붙임이 독특한데 “장산곶 마루에”와 같이 3·3음보의 “장산곶 마루”를 굿거리장단의 절반에 붙이며 마지막 글자인 “에”를 나머지 절반에 늘여 부르는 방식으로 되어 있다. 이와 같은 방식으로 네 장단에 걸쳐 소리를 메기면, 받는 소리는 두 장단으로 부르되 두 번째 장단에서는 메기는 소리의 사설을 반복해서 부르게 된다. 즉, 예시된 사설의 마지막 구인 “임 만나 보겠네”, “성황님 조른다” 등이 받는 소리에서 다시 한 번 불린다. <몽금포타령>의 음구성은 서양 음계로 ‘라·도·레·미·솔’로 되어 있다. ‘미’ 음을 떨어 주며(요성) 부르는 것이 특징이며, 최저음인 ‘라’로 마친다. 이와 같은 노래의 음악적 어법을 서도소리에서는 반수심가토리라고 한다.

특징 및 의의 <몽금포타령>은 황해도민요 가운데서도 선율형이나 장단의 리듬형이 독특하다. 이러한 음악적 특성은 평안도의 향토민요인 <안주애원곡>에서 그 연원

내용 무악은 굿판에서 무당이 부르는 노래와 이를 반주하는 악사들의 음악을 일컫는다. 무당은 굿판에서 다양한 노래, 즉 무가巫歌를 부른다. 이에는 신을 굿판에 청하는 청배誦陪무가, 굿판에 모신 신을 축원하는 축원무가 및 신을 놀리는 오신娛神무가, 신을 굿판에서 보내는 송신送神무가 등이 있다.

청배무가는 지역에 따라 다양한 변형으로 나타난다. 황해도굿에서는 청배무가로 인간의 수명장수壽命長壽를 기원하는 <만세萬歲받이> 또는 <만수받이> 류의 무가를 부른다. <만세받이> 무가는 보통 빠르기의 혼소박 4박(10/8박자) 장단, <긴만세받이> 무가는 조금 느린 3소박 4박(12/8박자) 장단, <자진만세받이> 무가는 빠른 2소박 4박(4/4박자) 장단에 얹어 부른다. 서울굿에서는 청배무가로 <청배> 무가(혼소박 4박, 10/8박자)나 <만수萬壽받이> 무가(3소박 4박, 12/8박자)를 부른다. 서울 무가의 대부분은 악사의 반주 음악을 수반하지만 <청배> 무가는 무당이 앉아서 스스로 장구를 치면서 부르는 형태로서 ‘앉은 청배’라고도 한다. <만수받이> 무가는 무당과 장구재미가 메기고 받는 형식을 갖는다.

경기도굿에서는 <청배> 무가를 부르는데, 이는 오니섭채장단 혹은 청배섭채 장단이라고도 하는 청배장단에 부른다. 청배장단은 3소박 4박(12/8박자) 장단이다. 이는 주로 악사인 화랭이가 앉아서 긴 서사무가를 부를 때 반주 장단으로 쓰이는데, 부정굿에서 화랭이가 앉아서 부르는 앉은 청배와 칠성굿의 <시루말>을 반주한다. 경기도굿에서는 청배무가를 경우에 따라서는 신의 내력을 길게 노래하는 서사무가의 형태로 부르기도 한다. 예를 들어 제석굿에서 제석신의 내력을 노래하는 <제석청배>는 서사무가로 부르는 청배무가이다.

동해안굿의 청배무가는 ‘청보’ 장단에 부른다. 청보장단은 느린 청보 1장으로 시작하여 빠른 청보 5장까지 진행되는 다장多章 형식이다. 청보 1장은 3소박과 2소박이 결합한 3+2+3의 혼소박 5박이 한 장단을 이루어 무가 4장단과 무악 4장단이 교대되는 장단이다. 청보 2장은 3소박 5박이 한 장단을 이루어 무가 4장단과 무악 4장단이 교대되는 장단이다. 청보 3장은 2소박 5박이 한 장단을 이루어 무가 4장단과 무악 4장단이 교대되는 장단이다. 청보 4장은 혼소박 4박이 한 장단이

을 찾을 수 있으며, 같은 신민요 계통으로는 박춘재가 음반으로 남긴 <이팔청춘가>(닛보노홍K216B) 및 경기민요로 알려진 <홍타령(천안삼거리)>과도 유사성을 발견할 수 있다. 음악 구조적으로 서도민요에 근간을 두고 있으면서도 서도민요의 전형적인 선율진행에서 벗어나 있는 점이나, 강약의 삼박자를 단위로 하는 리듬형 등에서 서양 음악의 영향도 엿볼 수 있다. 근대기에 전통민요를 기반으로 다양한 신민요가 생성되는 관계망 속에서 뚜렷한 한 지점을 차지하는 민요로서 의의가 있다.

참고문헌 국악개요(장사훈, 정연사, 1961), 대한제국시대 통속민요 생성에 대한 연구(이보형, 한국 음악사학보45, 한국 음악사학회, 2010), 이팔청춘가(홀과수타령)에 대한 연구(이보형, 한국음악학6, 한국고음악반연구회, 1996), 창악집성(하음백, 휴먼앤북스, 2011), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 김인숙(金仁淑)



정의 굿판에서 무당이 부르는 노래와 이를 반주하는 악사들의 음악.

개관 우리나라의 굿은 북방 아시아 샤머니즘Shamanism의 한 지류로 여겨진다. 북방 아시아에서 한민족이 한반도로 이주하면서 언어와 종교가 함께 들어왔고, 샤머니즘은 청동기시대 즈음에 한민족의 종교로 자리매김한 것으로 여겨진다. 샤머니즘에서 가장 중요한 요소 중의 하나가 샤먼Shaman, 즉 무당의 음악이기 때문에 무악巫樂은 우리나라에 무당이 주재하는 굿이 존재했을 때부터 함께 했으리라고 여겨진다. 고대국가인 부여의 영고迎鼓, 고구려의 동맹東盟, 예의 무천舞天 등 국가적 제천祭天 의식에 노래와 춤이 함께했다는 『삼국지三國志』 「위지동이전」 등의 기록으로 보아 무악이 이미 고대국가에도 존재했다는 것을 알 수 있다. 결국 불교, 도교, 유교 등의 외래신앙이 중국으로부터 들어오기 이전부터 한민족의 종교로 존재했던 무교巫敎의 음악인 무악은 우리 민족의 가장 오래된 문화유산이라 할 것이다.

고, 무당의 노래를 장구재비가 후렴구를 후반부 두 장단에 부르는 메기고 받는 형식이다. 청보 5장은 매우 빠른 3소박 4박 장단이다. 전라도곳에서는 각 거리마다 신을 모시는 무가를 다양하게 부르는데, 대개 3소박 6박(18/8박자)의 진양장단에 얹어 부른다. 예를 들어 제석굿에서는 제석신을 청하기 위해 <제석본풀이>를 진양장단에 얹어 부른다. 남해안곳에서 각 거리는 대개 신을 청하는 짓대(대금) 독주인 <청신악(淸神樂)>으로 시작하여 산이가 장구를 치면서 <뉘노래>를 부르고, 무녀가 춤을 추면서 시작한다. 이렇게 짓대 독주로 <청신악>을 시작하는 연주 방식은 다른 어느 지역의 굿판에서도 찾아볼 수 없는 독특한 것이다.

송신무가는 보통 굿판에서 제대로 대접하지 못한 '수비'를 먹여 보내는 경우가 많다. 황해도굿판에서는 신을 내보낸다는 의미로 <날만세받이> 무가(2소박 4박, 4/4박자)를 부르는데, 이 노래는 실제로는 <자진만세받이> 무가의 가락에 노랫말을 달리 하는 것이다. 동해안 굿판에서는 굿거리에서 제대로 대접하지 못한 잡귀잡신인 '수비'를 먹여 보내는 <수부> 무가(2소박 4박, 4/4박자)를 부른다.

축원무가 및 오신무가는 매우 다양한 노래를 부르는데, 굿판에서만 부르는 노래도 있고 널리 알려진 통속민요를 부르는 경우도 있다. 황해도굿판에서는 <난봉가> 계통의 민요와 <창부타령>을 많이 부른다. 서울 굿판에서는 <창부타령>과 <노랫가락>을 많이 부른다. 실제로 <타령>은 예능신을 모시는 창부거리에서 부르는 경우에 <창부타령>이라 하고, 다른 굿거리에서 부르는 경우에는 모시는 신에 따라 <제석타령>·<대감타령> 등으로 부르기도 한다. <노랫가락>은 서울굿무가 중에서 가장 중요한 노래이기 때문에 이 노래로 무당의 음악적 수준을 판단하기도 한다. 전라도 굿판에서는 <성주풀이>를 많이 부른다. <성주풀이>는 본래 성주신의 근분을 풀이하는 무가이지만, 전라도에서는 "에라 만세 에라 대신이야"로 시작하는 오신무가로 많이 부른다. 동해안 굿판에서는 <창부타령>, <뱃노래> 등 온갖 통속민요와 각종 대중가요를 부른다. 제주도 굿판에서는 <서우젓소리>를 많이 부른다. 이 노래는 본래 영감 놀이에서 도깨비신의 근분을 풀이하는 노래인데, 오신 무가로도 불린다. 이 노래가 민간에 퍼져서 제주도들

대표하는 민요가 되었다.

굿판의 악사는 무당의 노래와 춤을 반주하기 위한 음악을 연주한다. 악사는 보통 집안 대대로 무업을 전승하는 남성인 경우가 많다. 악사는 지역에 따라 그 명칭을 달리 한다. 서울·경기도에서는 사니·화랭(花郎)이·전악(典樂)이라 하고, 전라도에서는 고인(工人 또는 鼓人)이라 하며, 동해안에서는 화랭이 또는 양중(兩中 또는 郎中)이라 한다. 이들 악사를 일컫는 용어는 대부분 전통적으로 궁중의 악사를 일컫는 용어인데, 전악·고인·양중이 모두 그러하다. 화랭이는 '화랑'의 방언이다. 서울에서는 여성 장구재비를 일컫는 기대 또는 계대(啓對)가 있고, 황해도에서는 경험 많은 여성이 타악기를 연주하는 (상)장구할머니, 징할머니가 있다.

굿판의 음악은 전통적으로 삼현육각(三絃六角) 편성이 기본이다. 삼현육각은 두 대의 피리(목피리와 곁피리), 짓대, 해금, 장구, 북의 여섯 악기로 편성된다. 서울에서는 북 대신에 징이 편성되기도 한다. 삼현육각 편성의 음악은 18세기 무렵부터 활성화되어서 궁중과 민간의 무용 반주, 불교의 의식, 각종 관아의 행사, 민간의 잔치, 탈놀이 등의 각종 놀이판, 굿판 등에서 두루 연행되었다. 그러나 규모가 큰 행사가 아니면 피리, 짓대, 해금의 삼(三)재비 편성으로 삼현육각을 제대로 갖추기가 어려워 피리와 해금의 양(兩)재비 또는 피리의 단(單)재비 편성으로 연주하는 경우도 많았다.

삼현육각 편성으로 음악을 연주하는 경우는 서울·경기 굿판에서 찾을 수 있다. 지금도 서울·경기도에서는 삼현육각 악사가 대(大)풍류 등의 음악을 연주한다. 대풍류는 굿판뿐만 아니라 궁중에서도 무용 반주 음악 등으로 연주하는데, 궁중에서는 <관악영산회상>(또는 <삼현영산회상>)이라는 제목으로 전승된다.

황해도굿판에서는 예전에는 삼현육각 편성으로 음악을 연주했지만, 요즘은 삼현육각 편성은 매우 드물어 장구와 징으로만 음악을 연주하는 경우가 대부분이다. 규모가 큰 굿일 때는 남성 악사가 노래를 반주할 때는 피리를 연주하고, 춤을 반주할 때는 태평소를 연주한다.

전라도에서는 저음 지향적인 남도 미학에 따라 굿판의 악기도 해금보다는 아쟁, 피리보다는 짓대(대금)를 선호한다. 또한 북도 소리북을 갖추는 경우가 많고,



무녀들 | 1930년대 | 국립민속박물관

정도 장단의 첫머리에 한 점을 치는 것이 아니라 썰과 리처럼 왼손으로 들고 다양한 가락을 연주하는 경우가 많다. 이렇게 아쟁, 짓대, 피리 등의 악기 편성으로 연주하는 전라도굿음악에는 삼현육각 외에도 시나위가 있다.

동해안에서는 타악기만으로 악기가 편성되어 장구·썰과리·징·제금의 편성이 기본이고, 요즘에는 호적(태평소)이 더해지기도 한다. 동해안에서 가장 중요한 악기는 장구로서, 대부분 여성인 무당이 굿을 연행하면 남편인 악사가 장구로 반주를 하는 경우가 많다. 또한 동해안 장구는 일반적인 장구에 비해 몸통이 작다. 동해안 굿판에서는 두 대 이상의 썰과리가 어우러져 연주자의 기량을 마음껏 발휘하는 경우가 많다. 동해안곳의 타악 음악은 매우 다양한 종류의 장단이 존재하고, 무한한 변주 가락을 연주하는 타악 음악의 진수를 전승하고 있다.

제주도에서는 악기를 연물(演物)이라고 하는데, 설쇠(썰과리의 대용)·구덕북(북)·울징(징)·장귀(장구)의 네 가지 악기를 일컫는다. 무당의 춤은 설쇠, 구덕북, 울징이 반주하고 무당이 본(本)풀이 무가를 부를 때는 장귀를 직접 치면서 반주한다. 제주도의 장귀는 육지의 장구에 비해 몸통이 매우 작다. 설쇠는 밥그릇 모양의 금속 악기로서 열린 부분을 밑으로 놓고 위에서 채로 친다. 구덕북은 가죽이 양면에 붙인 양면고(兩面鼓)이지만, 북채를 양손에 잡고 한쪽 면만을 치는 단면고(單面鼓) 기능을 한다. 설쇠와 구덕북의 이런 연주 형태는 일본과 동남아시아 등 남방 아시아에 전승되는 음악과 문화적 상관관계가 있는 것으로서, 제주도 무악이 남방 아시아

와 교류가 있었음을 알려 주는 단서이다.

무악은 지역에 따라 음악적 특징을 달리 하면서 무악권(巫樂圈)을 형성한다. 각 지역의 특징적인 음악법을 '토리'라고 하는데, 그 지역의 대표적 민요의 이름을 '토리' 앞에 붙여서 지역의 음악어법을 명명한다.

평안도와 황해도는 서도무악권을 이루는데, 무악의 음악어법은 수심가토리와 경토리가 주를 이룬다. 수심가토리는 '레·미·솔·라·도'의 음계로 되어 있고, 이 중에서 '라'를 잘게 떨고 '레'와 '라'의 5도 음정 관계가 중요한 기능을 한다. 이런 음악적 특징은 평안도 민요인 <수심가>에서 찾을 수 있기에 이를 수심가토리라고 한다. 경토리는 '솔·라·도·레·미'의 음계로 되어 있고, 이 중에서 '솔'과 '도'의 4도 음정 관계가 중요한 기능을 한다. 서도무악권에서 북쪽인 평안도는 수심가토리가 강하고, 남쪽인 황해도는 경토리가 섞여 있다.

서울·경기도는 경기 무악권을 이루는데, 무악의 음악어법은 경토리가 주를 이룬다. 경토리 무가는 대표적인 서울 무가인 <창부타령>에서 음악적 특징을 찾을 수 있기에 이를 창부타령토리라고도 한다.

충청도 남부에서 전라도와 경상도 서부를 아우르는 지역은 남도무악권을 이루는데, 무악의 음악어법은 육자배기토리가 주를 이룬다. 육자배기토리는 '미·라·(도·시)·레'의 음계로 되어 있고, '미'와 '라'의 4도 음정 관계가 중요한 기능을 한다. 특히 각 음의 시김새가 특징적인데, '미'는 떠는목, '라'는 평으로 내는목, '도·시'는 꺾는목이라는 음악적 특징을 갖는다. 이런 음악적 특징은 전라도 민요인 <육자배기>에서 찾을 수 있기에 이를 육자배기토리라고 한다. 또한 이 지역은 피리, 짓대, 아쟁, 장구, 북 등의 악기 편성으로 '시나위' 음악을 연주하기 때문에 시나위권이라고도 한다.

경상도, 강원도, 함경도 등 한반도 동부 지역은 동부무악권을 이루는데, 무악의 음악어법은 메나리토리가 주를 이룬다. 메나리토리는 '미·솔·라·도·레'의 음계로 되어 있고, '미'와 '라'의 4도 음정 관계가 중요한 기능을 한다. '라-미'로 하행할 때 '솔'을 밟고 내려오는 '라-솔-미'의 하행 선율이 두드러지게 나타난다. 이런 음악적 특징은 경상도와 강원도의 향토민요인 <메나리>에서 찾을 수 있기에 이를 메나리토리라고 한다.

제주도는 제주 무악권을 형성하는데, 아직까지 뚜렷한 음악적 특징은 밝혀지지 않았다. 많은 무가가 경토리와 비슷한 음악어법을 갖지만, 경토리와는 다른 시김새를 쓰면서 제주무악만의 특유한 음악어법을 만든다. 또한 다른 지역에서 흔히 볼 수 없는 설쇠라는 악기가 쓰이고, 가죽을 양쪽 면에 붙인 양면고인 구덕북을 한쪽 면만을 치는 단면고로 연주하는 특징 등은 제주 무악권의 악기학적 특징을 이룬다.

특징 및 의의 무악은 우리 민족의 가장 오래 된 문화유산의 하나이고, 무교의 의식음악으로 존재했기 때문에 전통음악 중에서도 가장 기층적인 음악어법을 간직한 것이다. 무악은 서도 무악권, 경기 무악권, 남도 무악권, 동부 무악권, 제주 무악권의 음악권으로 구분할 수 있다. 이런 무악권은 민요 등의 음악권과 거의 일치하는 것으로서 우리나라 문화 영역의 전형적인 형태로 볼 수 있다. 결국 무악을 통해 우리 문화의 원형질을 찾을 수 있다.

참고문헌 민속, 문화, 그리고 음악(이용식, 집문당, 2006), 한국 무의식의 음악(이보형, 한국 무속의 종합적 고찰, 고려대학교 민족문화연구소, 1982), 한국 음악의 뿌리 팔도 굿음악(이용식, 서울대학교출판부, 2009).

필자 이용식(李庸植)



정의 고틀에서 연주하는 음악의 장단.

내용 우리나라의 고틀 무당의 노래와 춤, 그리고 악사의 음악이 어우러지는 종합 공연예술이다. 전통음악에서 가장 중요한 것이 장단이기에 무악장단은 굿음악의 필수적인 요소이다. 무악장단은 무당의 노래인 무가를 반주하는 장단, 무당의 춤을 반주하는 장단, 특별한 무악을 연주하는 장단이 있다. 무악이 지역에 따라 음악어법을 달리 하면서 무악권을 형성하듯이, 무악장단도 지역의 고틀마다 다양한 종류의 장단이 전승되고 있다.

황해도곶의 무악장단으로는 만세받이장단(혼소박 4박),

긴만세받이장단(3소박 4박), 자진만세받이장단(2소박 4박), 타령장단(3소박 4박) 등이 있다. 또한 무악장단으로는 벽구장단(3소박 4박), 삼현장단(3소박 4박), 막장단(2소박 4박) 등이 있다. 황해도곶은 장신무당에 의해 행해되므로 신을 고틀에 청하는 청배무가가 중요하기에 <만세받이> 무가류를 부르는 장단이 중요하다. 이는 느린 긴만세받이장단-보통 빠르기의 만세받이장단-빠른 자진만세받이 장단의 세틀(三機) 형식으로 된 것이다. 그리고 무당이 신과의 접신을 통한 병의 상태에 들기 위하여 장구와 징을 ‘빠르게 마구 치는’ 막장단을 많이 연주한다.

서울곶의 무가장단으로는 청배장단(혼소박 4박), 만세받이장단(3소박 2박), 굿거리장단(3소박 4박), 노랫가락장단(5소박과 8소박의 혼합박) 등이 있다. 또한 무악장단으로는 거상장단(3소박 16박), 취타장단(2소박 12박), 길군악장단(3소박 8박), 길타령장단(소박 박), 도드리장단(2소박 6박), 타령장단(3소박 4박), 염불장단(3소박 4박), 당악장단(2소박 4박) 등이 있다. 서울곶은 궁중 음악과의 상호교류를 보여 주는데 <거상악>, <취타>, <길군악>, <길타령>, <도드리>, <염불>, <당악> 등의 ‘대(大)풍류’ 음악은 서울곶관 외에도 궁중에서 무용인 정계(正計)를 반주하는 음악이기도 하다.

경기도곶의 무가장단으로는 오니섭채(또는 청배섭채)장단(3소박 4박), 도살풀이장단(2소박 6박), 덩덕궁이장단(3소박 4박), 삼공쟁이장단(2소박 12박), 모리장단(3소박 4박), 중모리장단(2소박 12박), 중중모리장단(3소박 4박), 자진모리장단(3소박 4박), 굿거리장단(3소박 4박), 가래조장단(혼소박 6박) 등이 있다. 또한 무악장단으로는 타령장단(3소박 4박), 염불장단(3소박 4박), 굿거리장단(3소박 4박), 길군악장단(3소박 8박), 취타장단(2소박 12박), 염불장단(3소박 6박), 도드리장단(2소박 6박), 당악장단(2소박 4박), 부정놀이장단(2소박 4박), 푸살장단(2소박 15박), 터벌림(또는 반설음)장단(3소박 5박), 진쇠장단(혼소박 19박) 등이 있다. 경기도곶은 서울곶과 전라도곶의 접이시대적 특징을 보인다. 즉 서울곶에서 연주하는 청배장단과 대풍류 계통의 장단도 있고, 전라도곶에서 연주하는 중모리·중중모리·자진모리 등의 장단도 있다. 또한 모리, 가래조, 푸살, 터벌림, 진쇠 등의 장단은 다른 지역 무악

에서는 찾을 수 없는 경기도 무악의 독특한 장단이다.

전라도곶의 무가장단으로는 진양장단(3소박 6박), 중모리장단(2소박 12박), 중중모리장단(3소박 4박), 자진모리장단(3소박 4박), 굿거리장단(3소박 4박), 안당(또는 흘림)장단(2소박 4박), 엇모리(또는 대왕놀이, 대학놀이)장단(혼소박 4박) 등이 있다. 또한 무악장단으로는 살풀이장단(3소박 4박) 등이 있다. 또한 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 굿거리, 엇보리 등의 장단은 판소리와 산조에서도 쓰인다. 판소리는 조선 중기 이후에 만들어진 것이고, 산조는 19세기 후반 이후에 만들어진 것이다. 무악이 판소리와 산조가 만들어지기 이전부터 있었으므로, 전라도 무악에 쓰이는 장단이 판소리와 산조의 음악적 형성의 토대가 되었다는 것을 알 수 있다.

남해안곶의 무가장단으로는 뉘노래장단(2소박 6박), 말미장단(2소박 5박), 불림장단(2소박 5박), 수부장단(2소박 6박), 동살풀이장단(2소박 12박), 조너리채(혼소박 4박), 푸너리채(2소박 6박) 등이 있다. 또한 무악장단으로는 매구장단(3소박 4박), 길군악장단(3소박 4박), 거상악장단(자유박), 대너리채(3소박 4박), 덩덕궁이채(3소박 4박), 삼현장단(2소박 4박), 허배채(2소박 6박), 올림채(2소박 6박), 내림채(2소박 6박) 등이 있다. 남해안곶은 전라도와 동해안의 접이시대적 특징을 보인다. 남해안 무악의 선법적 특징은 육자배기토리로 나타난다. 그러나 남해안 무악의 장단은 대부분 동해안 무악의 장단과 비슷한 것이다. 그러나 뉘노래, 올림채, 내림채, 허배채 등의 장단은 다른 지역 무악에서는 찾을 수 없는 남해안 무악의 독특한 장단이다.

동해안곶의 무가장단으로는 청보 1장(혼소박 60박), 청보 2장(3소박 20박), 청보 3장(2소박 20박), 청보 4장(혼소박 4박), 청보 5장(3소박 4박), 제마수 1장(혼소박 18박), 제마수 2장(2소박 6박), 제마수 3장(3소박 4박), 앞은부정 1장(혼소박 12박), 앞은부정 2장(3소박 4박), 앞은부정 3장(3소박 4박), 선부정 1장(3소박 4박), 선부정 2장(2소박 4박), 겹수부채(2소박 4박), 홀수부채(2소박 4박), 삼공쟁이 1장(혼소박 12박), 삼공쟁이 2장(3소박 4박), 삼공쟁이 3장(3소박 4박), 고삼장단(2소박 15박), 자삼장단(혼소박 4박), 굿거리장단(3소박 4박), 덩덕궁이장단(3소박 4박) 등이 있다. 또한 무악장단으로는 푸너리 1장(2소박 8박), 푸너리 2

장(2소박 4박), 푸너리 3장(2소박 2박), 거무 1장(3소박 4박), 거무 2장(3소박 4박), 드령쟁이 1장(혼소박 60박), 드령쟁이 2장(2소박 10박), 드령쟁이 3장(2소박 5박), 드령쟁이 4장(3소박 4박), 삼오장 1장(2소박 40박), 삼오장 2장(혼소박 4박), 삼오장 3장(3소박 4박), 배기장 1장(혼소박 12박), 배기장 2장(3소박 4박), 배기장 3장(3소박 4박), 살풀이장단(3소박 4박), 동살풀이장단(3소박 4박), 덩덕궁이장단(3소박 4박) 등이 있다. 동해안 무악장단은 여러 장으로 구성된 다장(多章) 형식의 장단이 많은 것이 특징적이다. 동해안 무악은 타악기로만 연주하기 때문에 어느 지역보다도 다양한 종류의 장단이 있고, 대부분의 장단은 느리게 시작해서 점점 빨라지는 다장 형식으로 된 것이다. 청보, 제마수, 푸너리, 거무, 드령쟁이, 삼오장, 배기장 등의 장단은 다른 지역 무악에서는 찾을 수 없는 동해안 무악의 독특한 장단이다.

제주도곶의 장단은 삼석이 많이 쓰이는데, 이는 느린 느진석(3소박 2박), 보통 빠른 중석(3소박 2박), 빠른 자진석(3소박 2박)의 세틀 형식이다. 본풀이는 대개 3소박 2박 또는 2소박 2박 장단에 부른다. 제주도 무악은 다른 지역의 무악에 비해 장단의 수가 적다. 제주도 곶은 신의 근본을 풀이하는 ‘본풀이’ 무가가 많은데, 이는 대개 무당이 스스로 장구를 치면서 노래하는 방식이기에 다양한 장단이 만들어지지 않았던 것이다.

무악장단에는 전통음악의 여느 갈래와 마찬가지로 3소박 4박 장단이 많다. 조금 느리거나 보통 빠르기의 장단은 3소박 4박 장단이 많고, 빠른 장단은 2소박 4박 장단이 많다. 이런 3소박 4박 장단과 2소박 4박 장단은 균등한 리듬 단위가 모여서 장단을 이루는 균등박 symmetric 리듬이다. 그러나 무악장단에는 여느 갈래에 비해 불균등박 asymmetric 리듬으로 된 장단이 두드러지게 나타난다. 이는 대부분 2소박과 3소박이 2+3+2+3 또는 3+2+3+2로 구성된 혼소박 4박 장단인 경우가 많다. 그러나 2소박과 3소박이 3+2+3으로 구성된 혼소박 3박 장단과 이것이 여럿이 모여 큰 단락 단위를 이루는 장단도 많다. 이렇게 2소박과 3소박이 혼합된 불균등박 리듬의 장단이 무악장단에는 지역을 막론하고 많이 존재한다. 더구나 황해도, 서울, 경기도, 동해안 등의 곶에서는 신을 청하는 청배무가로 불균등박 리듬의 장

단이 많다. 굿에서 가장 중요한 음악은 신을 청하는 청배무가이고, 이것이 불균등박 리듬의 장단으로 된 것이다. 결국 무악의 신성성이 불균등박 리듬을 통해 표출된다는 것을 알 수 있다.

특징 및 의의 굿은 무당과 악사의 노래와 음악이 어우러지는 종합 공연예술이다. 전통음악에서 장단이 필수적인 요소이기 때문에 무악장단도 무악에서 가장 중요한 요소이다. 무악장단은 지역에 따라 다른 음악적 특성을 갖는 것이고, 각 지역의 음악어법을 반영하고 있다. 그렇기에 무악 장단의 이해를 통해 굿의 지역적 특징을 변별할 수 있게 된다.

참고문헌 무속음악장단의 음악적 특성(이보형, 한국 음악연구19, 한국국악학회, 1991), 민속, 문화, 그리고 음악(이용식, 집문당, 2006), 한국 음악의 뿌리 팔도 굿음악(이용식, 서울대학교출판부, 2009).

필자 이용식(李庸植)

미나리

정의 강원도와 경상도, 그리고 충청도와 경기도 일부 지방에서 논농사나 밭농사 때 부르는 소리.

사설

- (메)이 논배미 물세 좋아
- (지르는 소리)에이-
- (반)에이- 이 논배미
- (내는 소리)물세
- (맺는 소리)좋아(후략)
- 메나리(포천 메나리), 경기도 포천 가산면
- (메)이슬 아침 낭시라고 모시 치마 다 젖었네
- (반)이에 이에 이에 이이에
- (메)모시 치마 다 젖었거든 거뭇거뭇 걷어 안고
- (반)이에 이에 이에 이이에
- (메)영광정에 줄을 매고 동남풍에 말려 주소
- (반)이에 이에 이에 이이에(후략)
- 두벌매기 메나리(마들농요), 서울시 노원구

악보

메나리 이윤정 채보

-논매는 소리, 경기도 포천 가산면 방축리

내용 메나리, 민아리, 미노리 등 다양한 이름으로 불리는 <미나리>는 모를 심을 때나 김을 맬 때, 혹은 밭농사 시에도 부른다. 경기 동부 지역을 비롯하여 강원도 및 경상도 등 태백산맥을 중심으로 불리며, 북한 지역에서도 <미나리>가 있다. 북한 지역에서의 <미나리>는 남한과 마찬가지로 논농사나 밭농사에 사용되는데, '후리칠 소리'라 하여 소를 몰아 밭을 갈아엎을 때 부르기도 한다. 가창 방식은 대부분 독창과 교환창인데, 서울특별시 무형문화재로 지정된 <마들농요>에서는 메기고 받는 선후창 방식으로 "이에 이에 이에 이이에"의 짧은 후렴이 달려 있다. 특히 경기도 포천 지역의 논매는 소리인 <메나리>는 다섯 패로 나누어 부르는 특이한 방식이다. 즉, 사설을 메기는 소리, 지르는 소리, 받는 소리, 내는 소리, 맺는 소리의 다섯 단계로 나누어 다른 창자들이 조를 나누어 각각의 소리를 번갈아 부른다.

<미나리>는 규칙적인 박자나 장단을 지니지 않은

불규칙박의 박자 구조를 지니고 있으며, 다른 논농사소리와 같이 북에 의한 장단 반주도 없다. 불규칙박의 박자 구조를 지닌 악곡들은 박자에서는 규칙성을 찾을 수 없지만 소박에서는 규칙성을 지니고 있는 것과 박자와 소박 모두에서 규칙성을 찾을 수 없는 것이 있다. 경기도 동부 지역에서 불리는 <미나리>는 소박과 박자 모두에서 규칙성을 찾을 수 없지만, 영동 지역 <미나리>의 몇몇 악곡에서는 3소박 계통 리듬감을 느낄 수 있다. 또한 빠르기는 지역에 따라 차이가 있는데, 느린 속도·중간 속도·빠른 속도로 구분할 수 있다. 대부분 한 절을 부르는데 느린 속도는 60초 이내에서 노래가 불리며, 보통 속도는 30초 이내, 빠른 속도는 20초 이내이다.

사설은 대부분 유절 형식으로 되어 있다. 보통 4구가 한 절을 구성하고 있으나, 반드시 사설의 한 구가 음악의 한 악구와 일치하지 않는다.

<미나리>는 대부분 '레·도·라·솔·미'의 구성음으로 이루어져 있으며, '라' 음으로 중지한다. 또한 선율 진행에 있어서는 상행 시에 '솔' 음이 출현하지 않고, 하행 시에 '라' 음에서 '미' 음으로 선율이 진행할 때 '솔' 음을 경과음으로 사용하는 메나리토리 음조식으로 이루어져 있다. 그러나 서울 지역에서 불리는 <미나리>는 '미·레·도·라·솔'의 음들로 구성되어 있고 주로 순차진행을 하며 음계의 최저음인 '솔'로 마치는 전형적인 경토리의 음조식을 지니고 있다.

특징 및 의의 <미나리>는 강원도를 비롯하여 경기도 동부 지역과 경상도 등지에서 논농사나 밭농사 때 부르는 노래로, 일반적으로 독창이나 교환창으로 부른다. 그러나



경기도 | 국립민속박물관

경기도 포천 지역의 <메나리(미나리)>는 다른 어느 지역에서 볼 수 없는 다섯 패로 나누어 부르는 방식으로 불리고 있어 특이하다. 또한 대부분의 <미나리>가 동부 민요의 특징인 메나리토리로 이루어진 반면에, 서울 노원동의 <마들농요>는 그 지역의 전형적인 음악 어법인 경토리로 이루어져 있다.

참고문헌 경기도 논농사소리의 음악적 정체성(이윤정, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007), 농요 메나리의 분포 양상(김영운, 초당정호돈원장 고회기념논총-강릉문화산책, 고회기념논총간행위원회, 2005), 모노래, 민아리 및 오독매기의 비교연구(이소라, 국악원논문집8, 국립국악원, 1996), 영동지방 메나리의 음악적 연구(김영운, 국악원논문집4, 국립국악원, 1992).

필자 이윤정(李侖貞)

민속음악

民俗音樂

정의 풍류방 음악을 제외한 모든 민간 음악의 범주를 총칭하는 말로, 정악의 반대 개념.

내용 한국 전통음악에서 현재 음악인들이 관용적으로 쓰고 있는 민속음악 또는 민속악이라 말의 개념은 막연하게 '정악'의 반대 개념으로 쓰이고 있는데, 정악이라는 용어 자체도 명확하게 정의되지 않았기 때문에 이에 반하는 민속악이라는 용어도 정확한 개념의 정의는 없이 관용적으로만 사용되고 있는 용어이지 학문적으로 명확하게 정의된 것은 아니다. 현재 널리 쓰이고 있는 민속악이라는 용어의 개념을 규명하기 위해서는 먼저 정악이라는 용어의 개념부터 정의해야 한다.

정악이라는 용어는 1960년대부터 막연하게 궁중의 제향악, 연향악, 군악 그리고 민간의 줄풍류, 가곡, 가사, 시조를 총칭하는 말로 음악학계에서 관용적으로 쓰이기 시작하였다. 이 범주에 관노청이나 교방과 같은 관아 소속의 기구에서 사용하던 음악이 빠져 있으므로 이것이 정악에 포함되어야 할 것이다. 그 반대 개념으로 민속악 즉 민속음악은 정악 즉 궁중과 관아에서 사용하던 음악, 민간 풍류방 음악에 속하지 않는 모든 한국정통음악을 총칭하는 말로 정의 할 수 있다. 그래서 풍류방을 제외한 모든 전통 민간음악을 민속음악이라

고 정의한 것이다.

그러나 이 음악부분의 개념은 한국의 음악사 문헌에 나타는 속악(俗樂)이라는 말의 개념이나 서양음악에서 민속음악(Folk Music)이라는 말의 개념과는 다르다. 한국의 음악사 문헌에 보이는 속악이라는 말은 중국의 아악, 당악의 상대가 되는 개념 즉 향악(鄕樂)이라는 개념으로 쓰였다.

근대 서양의 고전음악이나, 음악인류학에서 쓰는 민속음악이란 용어의 개념은 서양의 고전음악이나 대중음악과 상대적인 개념으로 막연하게 민간의 전통음악을 지시하는 것이지 명확하게 정의된 것은 아니다. 그러나 학문적으로 규명하자면 민속문화집단이 민속문화 행위로 생성하고 연행하고 전승하는 음악부분을 가리키는 말로 정의될 수 있다. 그러나 이것은 모든 분야에 통용되는 것은 아니다.

서양고전음악이나 음악인류학에서 쓰는 민속음악이라는 용어에는 교회의 의식에서 연주되는 종교음악이나, 고전음악인이라고 불리던 전문적 음악인들이 연주했던 예술음악은 포함되지 않는다. 그렇지만 서양음악이 아닌 다른 지역 문화에서 전통적인 종교음악이나 전문적 음악인들이 연주하는 전통예술음악은 민속음악에 포함하고 있어 이 용어의 개념 정의에 어려움이 있다. 다시 말해서 한국 전통음악인들이 민속악이라 이르는 용어는 음악사에서는 서양음악학에서 민속음악이라는 용어의 개념과는 다르게 음악인들이 관용적으로 사용하고 있는 용어인 것이다.

한국 전통음악인들이 쓰고 있는 민속악이라 이르는 범주에는 민요, 마을단위의 농악, 유랑음악집단의 음악과 같이 서양음악에서 말하는 민속문화집단이 일련의 민속문화 행위 안에서 창조하고 향수하고 전승하는 음악은 물론이고, 불교음악·무속음악과 같이 종교 의식에서 승려나 무속인에 의해 연주되는 음악도 포함되며, 판소리·산조처럼 음악 전문가 집단이 연행하는 예술음악도 포함하고 있다. 민속음악 가운데 종교의식음악으로 꼽히는 음악은 불교음악과 무속음악이 주가 되며 흔히 도교음악이나 기독교음악은 포함되지 않는다.

불교음악에는 사찰 안의 음악과 사찰 밖의 음악이 있다. 사찰 안의 불교음악은 영산재, 수륙재와 같은 사

찰 안의 의식에서 범패승(梵唄僧)과 같은 음악 전문집단이 연행하는 짓소리, 훗소리, 화청(和請)과 같은 걸채비소리와 병법(乘法)과 같은 비음악집단이 가창하는 안채비소리 음악을 아우르고 있다. 그리고 사찰 밖의 음악에는 걸립승이나 탁발승이 탁발이나 걸립을 연행하며 가창하는 탁발염불, 고사염불(告祀念佛)을 가리킨다.

무속음악은 굿(巫儀式)이라 이르는 무속 의식에서 사제자인 무당이 연주하는 음악을 가리킨다. 무당에는 선굿을 하는 '큰무당'도 있고 유사무당인 '작은무당(疑巫)'도 있다. 큰무당에는 세습무와 강신무가 있는데 황해도를 비롯한 북부에서는 강신무가 큰굿을, 동해안 지역을 비롯한 남부에서는 세습무가 큰굿을 한다. 큰 무당의 무의식에는 집안의 안녕을 기원하는 집굿(家祭), 죽은 이의 천도를 기원하는 녁굿(慰靈祭), 지역이나 집단의 안녕을 기원하는 대동굿(大同祭)이 있다.

민속음악 가운데 음악 전문가 집단이 연주하는 예술성이 높은 음악에는 판소리, 산조, 잡가(雜歌), 좌창(坐唱), 입창(立唱)(선소리산타령)과 같은 음악이 있고 전문적인 농악인이 치는 판굿 농악도 전문가 음악이라 할 수 있다.

판소리나 산조를 연주하는 음악집단은 문헌에 창우(倡優, 俳優)라 이르는 민간의 전문 예술음악을 전문으로 하는 특수집단이다. 전통사회에서는 집단의 공연자들을 판소리, 고사소리와 같은 성악과 연극을 전문으로 하는 광대(廣大), 줄타기, 땅재주와 같은 곡예를 전문으로 하는 재인(才人), 승무와 같은 무용을 전문으로 하는 무동(舞童), 산조, 시나위, 삼현육각을 연주를 전문으로 하는 공인(工人)으로 분야별로 구별하여 부르는 명칭이 있었으나 지금은 이런 분야별로 다른 연주자 명칭은 쓰지 않는다.

판소리는 본디 창우집단의 총체공연인 창우회(倡優會)에서 공연하였던 것이라 청중의 생활감정에 맞게 〈가루지기타령〉, 〈배비장타령〉과 같은 해학적인 재담소리가 인기를 끌었고, 열두 마당이라 하여 열두 가지 레퍼토리로 구성되어 있었다. 그러나 뒤에 판소리가 상류집단의 후원을 받기 시작하면서 창우회에서 벗어나 독자적으로 공연되기 시작하면서 〈가루지기타령〉이나 〈배비장타령〉 같은 재담소리들은 음악을 잃어버리고 텍스트만 남았고 상류집단의 취향에 맞는 〈춘향가〉, 〈심청

가〉, 〈홍보가〉, 〈수궁가〉, 〈적벽가〉 다섯 마당으로 줄어서 전승되고 있지만 판소리 자체의 예술성이 높아서 현재는 유네스코 세계문화유산으로 지정되었다.

산조의 역사는 다음과 같다. 본디 야외 음악이었던 시나위에서, 심방곡이라는 불리는 전기 산조의 형태가 먼저 파생되었다. 이것이 방중악으로 연주되면서 판소리와 같은 음악의 영향으로 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리로 세분화되고 거대한 조곡으로 발전한 것이다. 심방곡이라 이르던 초기 전기 산조에서 김창조에 의하여 판소리의 악조를 도입하여 가야금산조로 체계화되면서 후기 산조가 된 것이다. 이를 이어 거문고산조, 대금산조가 후기산조로 되었고 지금은 해금산조, 피리산조, 아쟁산조 등 대부분의 산조가 근대 산조로 발전한 형태의 것이다.

좌창(坐唱)은 평민으로 구성된 가창집단이 앉아서 부르는 노래라 하여 좌창이라 부른다. 서도 지방에서는 〈공명가〉, 〈초한가〉와 같은 악곡들로 구성된 일련의 노래들을 가리키며 경기도에서는 〈유산가〉, 〈제비가〉를 비롯한 휘모리잡가 등을 가리킨다. 조선 말기에 경기도 좌창집단이 〈유산가〉와 같은 긴 것을 긴잡가라 이르고 〈곰보타령〉과 같이 빠른 것을 휘모리잡가라 지칭한 것과 같이 좌창을 잡가라 불렀기 때문에 근래 국악에서는 다른 지역 좌창도 함께 잡가라고 부르게 된 것이다.

입창(선소리)은 서서 발림하며 부르는 소리를 총칭하는 말인데 지금은 선소리산타령만을 이르는 말로 좁혀졌다. 사당패소리를 남자 소리꾼들이 〈놀랑〉, 〈앞산타령〉, 〈뒷산타령〉, 〈자진산타령〉으로 오늘날 선소리산타령으로 발전시킨 것인데 지역에 따라 음악 특징이 달라져서 오늘날 경기 선소리산타령, 서도 선소리산타령이 되었다. 남도에서는 잡가광대들이 사당패소리를 남도잡가로 발전시켜 〈보령〉, 〈화초사거리〉, 〈육자배기〉, 〈홍타령〉, 〈개구리타령〉으로 발전시킨 것인데 지금은 여자 판소리 명창들이 부르고 있고 이를 남도잡가라 이르지만 이를테면 선소리산타령의 일종이라 할 수 있다.

농악은 쟁과리, 징, 장구와 같은 악기를 치며 행진, 놀이를 벌이는 음악을 말하는데 이는 본디 마을 당산에서 농악의 의식을 행하던 당산굿에서 나온 것이다. 이것이 정초에 집집마다 정화시키는 마당밧기(지신밧

기), 집집마다 풍물을 치며 고사를 지내고 돈을 걷는 걸립굿, 농민들이 풍장을 치면서 김매기를 하는 두레풍장(두레굿)으로 분화되고 여기에서 구경꾼을 위한 판굿이 추가되었다. 오늘날 전국민속예술대회 등의 농악경연대회에서 연행하는 것은 주로 판굿이다.

전통사회에서는 장마당을 떠돌면서 음악을 연주하고 돈을 걷는 유랑집단에 여러 종류가 있었다. 이 가운데 두드러진 것으로 사당패, 초라니패, 풍각쟁이패, 굿중패, 무동패 등이 있었으나 근대화와 함께 지금은 거의 사라졌다. 사당패는 본디 시장에서 염불을 외고 시주를 걷던 불교 집단이었지만 뒤에 잡가를 부르는 집단으로 바뀌었는데 이들의 음악은 뒤에 선소리산타령, 남도잡가 형성에 중요한 영향을 주었다. 이 집단은 조선 말기에 남사당패로 바뀌었고 지금은 장마당에서 자취를 감추었다.

초라니패는 가면을 쓰고 장고를 메고 고사소리를 부르며 돈을 걷던 무속집단이다. 풍각쟁이패는 요즈음 말로 하면 거리악사에 해당한다. 통소나 해금을 연주하며 돈을 걷던 집단이다. 굿중패는 악기를 연주하며 시주를 걷던 불교집단이다. 무동패는 풀물을 치며 동고리 세우고 무동놀이를 하며 돈을 걷던 집단이다. 이들 유랑집단은 조선 말기에 대부분 사라져 버렸다.

민속음악 가운데 가장 많은 사라들이 즐기던 음악 부문이 민요이다. 이 부문에는 이른바 통속민요와 토속민요의 성격이 다른 두 부분이 존재한다. 통속민요가 민요 전문가 집단이 대중집단의 향수를 위한 대중문화행위로 부르는 민요이지만 토속민요는 민속문화집단이 민속문화 행위로 부르는 민요이다.

통속민요는 대중의 향수를 위하여 전문적인 소리꾼이 가창하는 민요로 널리 대중에게 유행되어 되어 전승지는 물론 타지역까지 널리 알려졌다. 각 지역을 대표하는 민요들을 지역명칭으로 지칭되고 있다. 〈노랫가락〉, 〈창부타령〉으로 대표되는 경기민요, 〈육자배기〉, 〈농부가〉으로 대표되는 남도민요, 〈수심가〉, 〈배따라기〉 등으로 대표되는 서도민요가 널리 알려졌다. 지금 〈정선아리랑〉을 강원도민요, 〈밀양아리랑〉을 경상도민요, 〈산염불〉을 황해도민요, 〈어랑타령〉을 함경도민요라 하여 각 도별로 지칭하고 있는 민요들은 모두 통속민요에 속하는 것들이다.

민요 가운데 토속민요(향토민요)는 서양음악의 민속음악의 개념과 일치하는 용어로, 민속집단이 민속문화 행위로 생성하고 연행하면서 전승하는 민요 부문이라 타지에는 알려지지 않은 것들이다. 통속민요를 연행하는 민속집단은 농민, 어민, 벌목꾼, 상두꾼, 부녀집단, 아동이집단 등으로 다양하고 이들의 연행문화 행위도 다양하여 민속학에서는 연행행위에 따라 농요, 어요, 장례요, 벌채요, 부녀요, 동요로 구별하여 부르기도 한다. 이것들이 다 토속민요인데 이 가운데 <농부가>, <보리타작>과 같은 것들은 토속민요였던 것을 소리꾼이 유행시켜 통속민요화된 것이다.

특징 및 의의 민속음악에 속하는 음악부문에 불교음악, 판소리, 산조, 시나위, 좌창(잡가), 입창(선소리산타령), 판굿농악, 민요 등 국악개론에 올려진 음악도 있지만 무속음악, 마을농악, 토속민요, 유랑집단 음악 등 수많은 국악개론서에는 실리지 않아서 잘 알려지지 않은 많은 음악부문을 포함하고 있다. 이것은 정악에 속하는 음악이 상대적으로 잘 알려진 음악부문으로 된 점과 상대적 특징이다.

민속음악을 연행하는 음악집단에는 창우집단, 좌창집단, 입창집단 등의 전문적인 음악집단도 있고 승려집단, 무속집단 등 종교사제집단도 있고, 농민집단, 어민집단, 벌목꾼집단, 부녀집단, 아동이집단과 같은 전문적인 음악집단이 아닌 집단도 있어 매우 다양한 성격을 지니고 있다. 이것은 정악을 연주하는 집단이 악생, 악공, 풍류객 등의 전문적인 집단에 한정된 것과 대조가 된다.

그래서 민속음악은 창우집단, 좌창집단, 입창집단 등 전문적인 음악집단이 연주하는 순수공연을 위한 음악도 있고 승려집단, 무속집단 등 종교사제집단이 연행하는 의식음악도 있고, 농민집단, 어민집단, 벌목꾼집단, 부녀집단이 연주하는 노동 행위, 축제행위로 연행되는 음악도 있고, 부녀집단과 아동이집단이 유희로 연행하는 음악도 있어 매우 다양한 성격을 지니고 있다. 이것은 정악을 연주하는 집단이 악생, 악공이 연주하는 제향, 연향에 따른 부대음악도 있고 율객, 가객 등 풍류객이 연주하는 음율, 정가 등 순음악으로 한정된 점과 대조가 된다.

민속음악에 드는 음악은 느린 음악도 있지만 대체로 빠른 속도로 된 음악이 많다. 단순한 음악도 있지만 전문 음악인의 음악은 대체로 리듬이 변화가 많고 리듬감이 다채로우며 성음변화가 많아서 즐겁고 슬픈 감정표출이 강한 음악이 많다. 이것은 정악에 드는 음악이 대체로 느린 음악이 많고 리듬감을 억제하며 유장하고 정대하여 감정 표출을 절제하고 유유자적한 음악이 많다는 점과 상대적 특징이다.

참고문헌 국악개론(장사훈·한만영, 한국국악학회, 1975), 문화적 측면으로 본 한국 전통음악의 분류 방법론 서설(이보형, 한국 음악연구20, 한국국악학회, 1992), 문화유형과 문법구조에 의한 국악분류방법론(이보형, 한국 음악분류방법론의 제문제, 한국정신문화연구원, 1992).

필자 이보형(李輔亨)



정의 일정한 작사자나 작곡가 없이 오랜 세월을 걸쳐 한국적인 풍토 속에서 자연적으로 발생한 노래로, 한국인의 마음과 생활 풍습을 담은 노래.

내용 우리 민요는 내용과 형식에 따라 다양한 면을 보여 주고 있다. 그래서 그 전승 정도와 전파 범위, 또한 세련도에 따라 흔히 향토민요와 통속민요(혹은 유행민요)로 대별할 수 있다.

향토민요는 국한된 지방에서 불리는 것으로 그 사설이나 가락이 소박하고 강 건너 소리가 다르고 재너머 가락이 다를 수 있다. 현재까지 채집된 향토민요는 일할 때 부르는 소리들이 대부분을 차지하는데, 이것은 우리나라 사람들이 예부터 일할 때는 반드시 노래를 불렀기 때문이다.

노동요는 다시 들에서 농사지를 때 부르는 농업노동요, 바다에서 고기 잡을 때 부르는 어업노동요, 그 밖에 집 지을 때 등에 부르는 기타 노동요로 나눌 수 있다. 또한 이를 집단노동요와 개인노동요로도 나눌 수 있다. 들에서 논매기할 때 부르던 노래들이나 바다에서 고기잡이 할 때 부르는 노래들은 집단노동요에 속하고, 개인노동요는 집 안에서 수공업으로 농사에 필요한 물건

들을 만들거나 식생활에 관련된 일을 할 때 부르는 노래들로서 흔히 부녀자들이 부르며 서정적이다. 다시 말해서 집단노동요는 흔히 부녀자들이나 혹은 남녀공동으로 부를 때가 많으며, 개인노동요는 흔히 여성들이 부르는 것이 일반적이다.

집단노동요는 그 대부분이 '메기는 소리call'와 '받는 소리response'로 구성되어 있다. 메기는 소리는 창자(창자의 그때그때의 기분에 따라서 서정적이고 유동적이며, 받는 소리는 작업에 따른 리듬에 맞추어 힘차게 부르고 메기는 소리에 비하여 그 가사와 선율이 고정적이다. 또한 메기는 소리는 독창(獨唱)으로, 받는 소리는 제창(齊唱)으로 부른다.

일할 때 부르는 노동요 이외에 다 같이 모여서 놀면서 부르는 노래들이 있다. 하지만 이들 노래들을 오락요 혹은 유희요라고 할 수 있을지 의문이다. 그것은 흔히 논매기를 마무리한 뒤에 막걸리에 거나하게 취해서 노동요도 다시 부르고, 통속민요도 부르고 잡가류의 잡다한 노래들을 부르고 있기 때문이다. 또한 명절날 마을 사람들이 모여서 부르는 소리들이나 여름철에 산에서 목욕하고 내려오면서 부르는, 경상남도 일대의 <질꼬대기(길군악)> 같은 노래들은 노동요나 의식요 등의 장르에 속하지 않기 때문이다.

의식요는 통과례에 따른 노래로서 혼인할 때나 옛날 고을 원님의 행차 때에 사인교를 메고 가는 교군(轎軍)들이 부르던, 노래라기보다는 일종의 구호와 같은 소리와 상례에 부르던 상여소리 상가(喪歌) 등을 가리킨다.

그밖에 부녀자들이 집안에서 일하면서 부르던 베틀가나 시집살이 노래, 자장가 등은 부녀요, 어린이들이 소꿉장난하거나 동물의 형태를 묘사하면서 부르는 노래는 동요로 구분할 수 있다.

농업노동요의 경우, 정월대보름날이면 노동과는 관계없지만 풍물을 치면서 집집을 돌아다니며 그 해의 풍년을 기원하는 지신밟기를 시작으로 해서 흥거름을 나르면서 부르는 <흥거름노래>나 한 마리 혹은 두 마리의 소에 쟁기를 메고 밭이나 논을 갈 때 부르는 <소모는 소리>와 <매나리소리>, 제주도에서는 말들이 밭을 밟게 하면서 부르는 <밭 밭리는 소리> 등 지역에 따라서 다양한 소리들이 있다.

몹이 되면 모판에 모를 뿌리고 모가 자라면 여럿이

모를 찌면서 <모찌기소리>를 부른다. 지방에 따라서는 <모판 뜨는 소리>라고 한다. 모를 찌 다음에 찢 모를 묶어서 논에 심으면서 <모심기소리>를 부르게 된다. <모찌는 소리>와 <모심기소리>의 사설은 다르지만 가락은 같은 지방도 있고, <모판 뜨는 소리>와 <모심기소리>가 그 사설과 가락에 있어 모두 다른 지역도 있다.

모가 자란 다음 김을 맨다. 김매 때는 수십 명씩 두레패를 이루어 풍장을 치면서 농기를 앞세우고 논에 나가 농기를 논두렁에 꽂고 논을 매면서 <논매기소리>를 한다. <김매기소리>는 아주 느린 소리에서 시작해서 중간 속도의 소리와 빠른 소리 등으로 부르는데, <긴방아타령>, <중거기>, <자진방아타령> 등이 그 예이다(경기, 충북, 전북 일대).

<논매기소리>는 초벌논(아시논) 맷 때와 두벌논(이름논) 맷 때와 세벌논(만두레) 맷 때에 따라서 각기 다른 가락으로 불리는 곳도 있고, 같은 가락으로 불리는 지역도 있어서 지역적 차이가 심하다. 그러나 대체적으로 <논매기소리>는 <모심기소리>에 비하여 힘차고 리드미컬한 노래가 대부분이며, 농요의 핵심 부분이라고 할 수 있다.

김매기가 끝나고 벼가 여물면서 황금빛으로 누렇게 익으면 수십 명의 농꾼들이 벼를 베며 <벼베는 소리>를 부르는 지방도 있다. 벼를 베 다른 벼를 나르면서 부르는 <등집소리>가 불리는가 하면 벼 타작을 하면서 부르는 <바심소리>도 있다. 훑어낸 벼를 디딜방아, 도구방아, 연자방아 등으로 짚어 쌀을 내는데 <방아타령>, <맷데소리> 등이 불린다.

그리고 옛날에는 소작인 중에서 그 해에 가장 열심히 일하고 수확을 많이 올린 사람을 뽑아 지주가 소한 마리를 상으로 주었다. 이를 장원이라 하고 장원에 뽑힌 농민을 소 위에 태우고 마을 사람들이 풍장을 치면서 마을로 들어오면서 <질꼬대기(軍樂)> 혹은 <자우언질소리(제화소리)>라고 부르는 노래를 한다.

그 외에 모심기와 논매기 중간에 보리타작을 하면서 부르는 <보리타작소리>는 경상도 일대의 소리가 가장 다양하고, 그 외 전라도의 극히 일부 지역과 제주도 등지에서도 볼 수 있다. 남성적이고 씩씩한 노래라기보다는 일종의 구호식으로 불리는 <보리타작소리>는 무언가 원색적인 감을 받게 되는 소리로서, 요즘 통속화

된 <옹헤야>에서는 느낄 수 없는 토속민요 특유의 소박성을 보여 주고 있다.

어업노동요는 우리나라가 3면이 바다로 둘러싸여 있고 어업이 성황했던 까닭인지 많은 고기잡이노래가 있다.

그러나 어부들이 항상 일정한 지역에서만 어로 작업을 하던 것이 아니기 때문에 지역에 따른 어업요의 구별이 어렵다. 대개 고깃배를 노 저어 나갈 때의 <노젓는 소리>, 그물을 올릴 때 부르는 소리, 그물에서 고기를 퍼내는 소리, 만선이 돼서 흥겹게 노를 저어 들어오는 소리가 있다. 그 밖에 농어제로서 배 위에서 하는 <고사소리>, 또 배에 쓸 큰 밧줄을 꼬면서 부르는 <술비소리> 등이 있으며, 남성들의 뱃노리와는 사뭇 다른 이음성異音聲, Heterophony의 멋을 풍기고 있다.

한편 통속민요는 원래 향토민요였던 노래들로서 직업적인 소리꾼에 의해 불리면서 음악적으로 세련되었지만 토속민요가 갖고 있는 소박성을 잃고서 여러 지방에 전파되어 널리 알려진 민요를 말한다. 경기도의 <창부타령>·<방아타령>, 황해도의 <난봉가>와 <산엽불>, 평안도의 <수심가>, 함경도의 <애원성>, 강원도의 <정선아리랑>, 경상도의 <쾌지나칭칭나네>·<성주풀이>, 전라도의 <육자배기>·<진도아리랑>, 제주도의 <오돌또기>·<이야홍타령>과 같은 노래들이다.

이같은 통속민요는 보통 3분박이 셋이 모인 9박의 세마치장단, 그리고 느린 6박의 진양조이거나 불규칙하게 장단이 없는 senza misura 노래들도 있다.

이들 통속민요는 대부분 음절 형식strophic form으로 되어 있고, 매기는 소리와 받는 소리로 되어 있다. 매기는 소리는 보통 의미가 있는 말sense word로 되어 있고, 받는 소리는 의미가 없는 말non-sense word로 후렴구를 이루고 있다.

민요의 선율이 갖고 있는 지역적인 특징을 '토리 idiom'라고 하는데 보통 무슨 무슨 '조調'라고도 한다. 소리꾼들이 각 지방의 민요의 토리를 말할 경우 경기도의 창부타령조, 전라도 육자배기조, 경상도의 메나리조, 평안도의 수심가조 등으로 부르기 때문이다.

경기민요는 농업을 배경으로 하는 사실이 별로 없고 간단하게 되어 있다. 또 음악적으로는 짜임새가 있어 단순하고 명쾌하며, 노래할 때에 기교를 필요로 하고 있는 것이 특징이다.

서도민요는 평안도와 황해도 지방에서 불리는 민요인데, 평안도에서 많이 불리는 <수심가>과 <워음수심가> 등에서 볼 수 있듯이 어린지 모르게 한이 맺혀 있는 것이 같다. 어떤 때는 그 한이 북바쳐 올라 울음 울 듯 하기도 하고 혹은 터뜨리는 듯 내질렀다가 다시 입안으로 끌어들여 앓는 듯 중얼거리기도 한다. 서도민요의 장단은 <수심가>처럼 장단이 없거나 불규칙하며, 그 외의 민요들은 도드리, 세마치, 굿거리 등의 장단으로 불린다. <수심가>는 평안도 민요의 대표적인 노래로서 대부분의 서도잡가는 그 끝을 <수심가>로 여미고 있다. 처음에 낮은 음에서부터 차츰 올라가 크게 한 번 질러 내고 다시 슬슬 내려오면서 끝맺으며 잇대어서 많은 사설을 주워섬기는 <워음수심가>로 부르며 다시 <수심가>로 끝내는 것이다.

남도민요에는 <육자배기>, <진도아리랑>, <홍타령> 등 많은 종류가 있다. 흔히 남도라고 하면 전라도를 가리키는 것과 같이 민요도 대부분 전라도를 중심으로 생겨난 것이 많다. 이 지방은 판소리, 산조, 시나위 등의 발생지이기도 한데, 이들 음악은 이 남도민요를 바탕으로 하여 세련미가 더해지고 예술화되었다고 할 수 있겠다. 그러므로 남도민요는 우리나라 민속음악의 모태가 되고 있으며, 현재도 남도민요를 부르는 사람들과 판소리 창자는 거의 동일하다.

남도민요의 대표적인 노래는 <육자배기>이다. 이 <육자배기>는 옛날에 '산타령'이라고 하여 지게목발을 두드리며 부르던 것이며, 또한 지심 매면서도 부르던 소리였다. 남도음악 특유의 꺾는목과 떠는목을 자유자재로 구사하면서 구성지게 부르는 것이 그 특징이다.

종래에 통속민요는 경기·서도·남도 등으로 구분해 왔고, 또 8도민요라고 해서 옛 행정 구역별로 구분하기도 했다. <쾌지나칭칭나네>, <보리타작소리>, <강원도아리랑>, <신고산타령> 등은 종래의 분류대로 하면 경상도와 강원도·함경도의 민요이고, 음악적으로는 남도민요과 경기민요에 속한다. 이들 민요가 갖고 있는 공통적인 특징이 구슬프면서 일견 염불조와 비슷하여 메나리조라고도 부르는 사람이 있으나 좀 더 연구되어야 할 부분이다.

경상도 지방의 민요는 대개 빠른 장단이 많이 쓰이며 강원도 지방 민요는 중모리나 엇모리 등 규칙적인

장단도 쓰이지만 <정선아리랑>은 <수심가>처럼 그 앞부분이 거의 일정한 장단이 없다.

함경도 민요는 그 음악적인 스타일이 강원도 민요와 대동소이하며 장단은 비교적 빠른 북는타령, 자진굿거리장단이 쓰인다.

강원도의 대표적인 통속민요인 <정선아리랑>은 강원도 일대에 널리 불리고 있는 <아리랑타령>이 세련미를 더해 생겨난 민요이다. 처음의 주워섬기는 워음부분에서 감정을 점점 긴장시키면서 상승된 분위기 속에 제 가락으로 들어가는 부분에 오면 폭발하는 듯한 감정으로 이입되어, 감정의 긴장과 이완을 예술적으로 잘 다듬은 작품이다.

흔히 민요권은 언어에서의 방언권과 일치된다고 알려져 있다. 하지만 향토민요에서는 어느 정도 그렇게 볼 수 있으나 통속민요에서는 꼭 그렇지도 않아서 앞으로 더 많은 연구가 이루어져야만 음악적인 면에서의 민요권의 설정이 가능하리라고 본다.

특징 및 의의 우리 민요의 형식은 단순하고 순박한 민요에서부터 직업적인 전문 창자로서의 가창 수준이 요구되는 형식의 민요까지 광범위하게 포괄하고 있다.

흔히 우리 민요의 음악적인 멋을 표현하는 말로서 '멋지게 꺾어 넘어가는 가락'이니, '멋진 시김새(裝飾音)'란 말을 쓰고 있다. 이러한 멋은 가사의 억양에 가락이 어울리고 장단이 잘 맞는 데에서 나온다고 하겠다. 다시 말해서 민요가 가지고 있는 문학적인 내용과 음악적인 형식이 조화를 이루는 데에 그 멋이 있다고 할 것이다.

그러한 점에서 민요가 지니고 있는 멋은 시원스러우면서도 거드럭거리는 흥취와 구성진 멋을 풍기는 데에 있다고 할 수 있다. 이런 멋은 우리말의 억양에서 저절로 우리나라의 자연스런 멋이 아닐까 생각된다. 정형의 리듬이 있는가 하면, 그 속에서는 자유자재로 흥에 맡기고, 신명이 나면 그 신명에 온통 맡겨 버리는 민속음악의 속성을 어느 장르의 음악보다도 많이 지니고 있는 것이 통속민요라고 할 수 있겠다.

민요 창자들이 의식적이건 무의적이건 간에 흥취와 개성이 존중되어 즉흥적인 면이 있는가 하면, 정형적인 형식을 파괴하지 않고 고정적이면서도 가변적인 점이 한국 민요의 멋이라 할 수 있겠다.

참고문헌 민요의 민족음악학적 연구(권오성, 동아시아문화연구5, 한양대학교 한국학연구소, 1984), 한국 전통음악(권오성, 민속원, 2006).

필자 권오성(權五聖)



밀양아리랑

정의 경상도 지역의 대표적인 민요로 신민요로 분류되는 노래.

역사 <밀양아리랑>에 대한 최초의 기록은 『매일신보』 1926년 10월 1일자에 소개된 김금화의 음반 '일축조선소리판'의 목록에 보이며, 1929년 『별건곤別乾坤』에 수록된 차상찬의 「밀양의 7대 명물」 중 '구슬픈 밀양아리랑'이 두 번째 기록이다. 이후 1930년대에는 기생들에 의해 음반화가 이루어지면서 지역을 막론하고 유행가로 불리면서 통속아리랑으로 자리 잡았다. 누구나 알고 쉽게 부르는 노래, 유행가로서의 장점을 갖춘 특징으로 인해 일제강점기에는 <독립군아리랑>과 <광복군아리랑>으로 개사해서 군가로 불리기 시작했다. 기존의 후렴구를 "아리아리랑 쓰리쓰리랑 아라리가 났네/ 광복군 아리랑 불러나 주소"로 바꾸었고 가사 내용도 군가에 맞게 바꾸어 부른 것이다. 이는 1946년에 간행된 『광복군가집』과 김구의 『도왜실기』에 수록되어 있다. 1950년 6·25전쟁 때에는 중공군들이 밀양아리랑을 <빨치산 유격대아리랑(파르티잔아리랑)>으로 개사해서 불렀는데, 이는 1953년 중공군 발행 군가집인 『조선지가朝鮮之歌』에 <파르티잔아리랑 巴爾奇展的阿麗朗>으로 수록되어 있다. 1980년대에 이르러서는 <신밀양아리랑>, <통일아리랑>으로 개사되어 노동가로도 불려졌다. 이렇듯 <밀양아리랑>은 경상도 지역의 대표 민요이면서 통속민요이고, 누구나 쉽게 부를 수 있는 장점으로 인해 시대별로 변용되어 오늘에 이른다. 현재 경상남도 밀양 지역에서는 매년 개최되는 밀양아리랑대축제를 비롯하여 밀양아리랑보존회, 밀양아리랑콘텐츠사업단이 결성되어 밀양아리랑체조, 밀양아리랑플래시몹 등을 개발하는 등 전승과 보존에 노력하고 있다.

사설

(후렴)아리아리랑 쓰리쓰리랑 아라리가 났네 / 아리랑
고개로 날 넘겨 주소
날 줌 보소 날 줌 보소 동지선달꽃 본 듯이 날 줌 보소/
정든 님이 오시는데 인사를 못해 행주치마 입에 물고
입만 방긋/ 다 틀렸네 다 틀렸네/ 니가 잘나 내가 잘가
그 누가 잘나 구리백통 지전이라야 켈 잘났지/ 남천강
굽이쳐서 영남루를 감돌고 벽공에 걸린 달은 아랑각을
비추네/ 영남루 명승을 찾아가니 아랑의 애화가 전해
오네/ 아실랑살랑 춤거들랑 내 품에 안기고 비개춤이
높거들랑 내 팔을 비어라/ 물명주 단속곳 널려야 좋고
홍당목 치마는 붉어야 좋다/ 옥양목 겹겹고리 연분홍
치마 열두 번 죽어도 못 놓겠네/ 앵기면 앵기고 말면 말
지 고개만댕이 없어 놓고 만단 말가/ 남의 집 서방님은
가마를 타는데 우리 집 저 문맹이는 밭고랑만 탄다/ 길
가지 담장은 높아야 좋고 술집의 술어마씨는 곱아야 좋
다/ 시어머리 죽고 나니 방 널러 좋고 보리방아 물 부어
논 게 생각이 난다/ 세상에 핀 꽃은 울긋불긋 내 마음에
핀 꽃은 울렁울렁

악보

♩ = 100 세마치 밀양아리랑 김경호·신인자 창
서정매 제보

내용 3소박 3박자로 된 9/8박자의 세마치장단으로 이루어져 있다. 출현음은 '미·솔·라·도·레'의 5음이며, '라'로 시작하고 '라'로 종지한다. 시작 부분은 고음부 '라'로 질러 내기로 노래한 후 서서히 하행된다. 반대로 후렴은 저음으로 시작하여 고음으로 상행한 후 다시 저음으로 마무리되는 형태이다. 음폭은 완전 8도이



아리랑 엽서 | 일제강점기 | 국립민속박물관

며, 가사에 따라서는 10도까지도 확대되어서 신민요의 특징이 강하다. 전체적으로 경토리의 성격이 강하지만, '라-솔-미'의 하행 선율이 주를 이루고 '라'로 종지하고 있어 변형된 메나리토리의 특징을 지닌다.

특징 및 의의 1920년대 중반부터 서도창과 경기창을 하던 기생들에 의해 음반화가 되면서 전국적으로 불리게 된 유행가였고, 지금도 경기민요의 하나로 자주 불리는 민요이다. 반면 주요 사설이 경상도 사투리로 되어 있고, 가사가 밀양 지역의 명승과 인물 등으로 이루어져 있어서 토속성과 비토속성이 결합된 특징을 지닌다. 그러나 1900년대 이후 유행했던 아리랑의 고정부인 후렴이 나타나고, 경기잡가인 <양산도>의 선율 형태와 매우 유사한 점으로 미루어 밀양 지역의 전래 토속민요라기 보다는 1900년대에 생성된 신민요의 하나로 보아야 할 것이다. 현재 <정선아리랑>·<진도아리랑>과 함께 한국의 3대 아리랑의 하나로서 경상도 민요를 대표하고 있다. 또한 일제강점기에는 <독립군아리랑>·<광복군아

리랑>으로 개사되어 항일운동가로도 활용되었다는 매우 중요한 역사적 의의를 지닌다.

참고문헌 밀양아리랑가사집(밀양아리랑콘텐츠회·밀양아리랑보존회, 2013), 밀양아리랑의 변용과 전승에 관한 연구(서정매, 한국민요학35, 한국민요학회, 2012), 밀양아리랑의 유형과 시대적 변천연구(곽동현, 한국예술종합학교 예술전문사논문, 2012), 밀양아리랑의 형성과정과 구조(김기현, 문학과 언어12, 문학과언어학회, 1991), 선율과 음정으로 살펴본 밀양아리랑(서정매, 한국민요학21, 한국민요학회, 2007).

필자 서정매(徐貞梅)

바디

정의 판소리 창자가 스승에게 전수받아 다듬었거나 혹은 창작해 부르는 판소리 한 마당 전체를 지칭하는 용어.

내용 바디라는 용어는 정정렬 바디 춘향가, 유성준 바디 수궁가와 같은 방식으로 쓰인다. 판소리 한 마당 전체를 지칭하는 용어로, 하나의 소리대목을 가리키는 더듬과는 구별된다. 더듬은 특정 창자의 장기를 살려 구성한 한 소리대목을 이르는 것이다. 송홍록 더듬 <옥중가>·고수관 더듬 <자진사랑가>가 이에 해당한다. 바디는 '송만갑제'·'정정렬제'와 같이 '제(制)'와 혼용되기도 한다. 제는 법제(法制)라는 뜻으로, 문맥에 따라 더듬·바디·조(調)·파(派) 등의 여러 의미로도 사용된다. 바디의 어원은 스승으로부터 '받았다'는 뜻의 '받이'에서 나왔을 가능성과, 창자가 베를 짜듯 소리를 짰다는 의미로서 베틀에 달린 연장인 '바디'라는 말을 차용했을 가능성을 추측해 볼 수 있으나, 그 정확한 어원은 알 수 없다.

20세기까지 전승된 판소리 바디를 작품별로 제시하면 다음과 같다. <춘향가>에는 송만갑 바디, 김세종 바디, 김창환 바디, 정정렬 바디, 김연수 바디, 김소희 바디, 박동진 바디 등이 전한다. 송만갑 바디와 김세종 바디는 동편제에 속하고, 정정렬 바디와 김창환 바디는 서편제에 속하며, 김연수·김소희·박동진 바디는 동·서편의 소리를 섞어 새롭게 재구성한 바디이다. 송만갑 바디 춘향가는 송만갑-박봉래-박봉술로 전승된다. 박봉술은 그의 아버지 박만조와 형 박봉래·박봉채로 이

어지는 세습 예인 집안 출신으로, 박봉술의 춘향가에는 송만갑소리 이외에 자신의 가문 소리가 섞여 있다. 현재 송순섭이 잇고 있으나, 전승은 미미한 편이다. 김세종 바디 춘향가는 김세종-김찬업-정응민을 거쳐 정권진·성창순·성우항·조상현 등에게 이어졌고, '보성소리' 또는 '강산제'로 불리며 활발히 전승되고 있다. 김창환 바디 춘향가는 김창환-김봉학-정광수로 전승되나, 현재는 거의 전승되고 있지 않다. 정정렬 바디 춘향가는 김창환 바디에 비하여 신제 서편소리로 평가된다. 정정렬이 새롭게 구성하여 김여란에게 전승한 소리로, 다른 바디의 춘향가와 비교하여 소리대목 구성이 독특하다. 현재 최승희·박초선 등이 잇고 있고, 김연수 바디와 김소희 바디에도 영향을 미쳤다. 김연수 바디 춘향가는 정정렬 바디를 기반으로 하여 다른 유파의 소리를 참고하고 사설을 다듬어 김연수가 새롭게 구성한 바디로, 김연수의 호를 따서 '동초제(東超制)'라 한다. 오정숙을 거쳐 현재는 이일주·방성춘 등이 잇고 있으며, 특히 전주와 광주 지역을 중심으로 활발히 전승되고 있다. 김소희 바디는 '만정제'라 이르는데, 송만갑·김세종·정정렬 세 바디를 섞어 김소희가 새롭게 구성한 소리이다. 전반부의 춘향과 이 도령의 만남 및 사랑 부분은 주로 김세종 바디와 유사하고, 이별과 고초를 겪는 부분은 정정렬 바디를 주로 택하였다. 신영희·안숙선 등에게 전수되었다.

<심청가>는 송만갑 바디, 정응민 바디, 박동실(김채만) 바디, 김연수 바디, 김창진 바디 등이 전한다. 송만갑 바디 심청가는 송만갑-김정문-강도근으로 전승되는 동편제이다. 그러나 강도근이 김정문으로부터 심청가 전 바탕을 익힌 것이 아니고, 김진영의 심청가를 배워 빈 부분을 채워 넣었으므로 온전한 동편 심청가 바디라고 할 수 없다. 송만갑 바디 심청가는 박봉술과 박향산이 보유한 소리도 있는데, 전편 공연이 된 바 없다. 즉, 동편 심청가는 바디의 전모를 알 수 있는 자료가 거의 남아 있지 않고, 현재 전승도 미미하다. 정응민 바디와 박동실 바디는 서편제 심청가에 속하고, 모두 박유전으로부터 출발하였으므로 그 뿌리가 같다. 오늘날 전승되고 있는 심청가는 이들 두 바디가 주를 이룬다. 정응민 바디 심청가는 박유전-정재근-정응민으로 이어지는 바디로, 정권진·성창순·성우항·조상현·박춘성

등에게 전수되었으며, 오늘날까지 활발히 전승되고 있다. 박동실 바디는 박유전-이날치-최승학-김채만-박동실로 이어지는 소리로, 김채만 바디라고도 한다. 한애순, 장월중선, 김소희 등에게 전수되었다. 김창진 바디 심청가는 중고제에 속하고 박동진이 전수받았으나, 중고제 바탕이 온전히 남아 있지 않고, 오늘날 전승이 미미하다.

〈홍보가〉에는 송만갑 바디, 김창환 바디, 김연수 바디 등이 전승되고 있다. 송만갑 바디 홍보가는 송만갑에서 김정문으로 이어지는 계열과, 송만갑에서 박봉래-박봉술로 이어지는 계열의 소리로 나눌 수 있다. 김정문 계열은 남원을 전승 거점으로 삼아 강도근·박록주·박초월 등에게 전수되었는데, 김정문이 송만갑으로부터 소리를 배운 뒤 서편제 김채만에게 소리를 배워 동편제 소리 전통에 약간 변화를 가져왔다. 박만조·박봉래-박봉술로 이어지는 송만갑 바디는 송만갑의 소리를 가장 충실하게 전승한 소리로 평가된다. 다만 박봉술의 부친 박만조는 전문적인 소리꾼이 아니었고, 박봉술의 형 박봉래는 박봉술이 11살 무렵이던 해에 요절하여, 박봉술이 부친과 형의 소리를 얼마나 충실하게 전승했느냐가 문제가 된다. 김창환 바디 홍보가는 정창업으로부터 유래된 소리이다. 김봉학·오수암·박지홍에게 전수되었고, 이들은 각각 정광수·박초월·박동진에게 소리를 전하였다. 그러나 박초월의 소리는 많은 대목이 생략되어 있고, 박동진은 박지홍의 소리를 온전히 전하고 있다고 보기 어렵다. 정광수가 비교적 충실하게 김창환 바디를 이어받았으나, 홍보가를 잘 부르지 않았으므로 제자들을 두지 못하여, 사설만 확인될 뿐 소리를 확인할 수 없다. 즉, 서편제 홍보가는 박초월의 제자들을 통해 활발하게 전승되고 있으나, 부분적인 형태이거나 변형된 형태로 전승되고 있다고 하겠다. 김연수 바디 홍보가는 오정숙·이일주 등이 전수받아, 현재 활발히 전승되고 있다.

〈수궁가〉에는 유성준 바디, 정응민 바디, 김연수 바디 등이 전한다. 유성준 바디 수궁가는 오늘날 가장 활발하게 전승되고 있는 소리로, 동편제 소리에 속한다. 유성준의 위로 거슬러 올라가면 송우룡-송광록-송홍록까지 닿고 있다. 유성준의 소리는 임방울·정광수·김연수·박동진이 이었으며, 박초월은 송만갑에게 먼저

소리를 배운 뒤 임방울과 정광수에게 수궁가를 배워 활발하게 제자를 육성하였다. 또 다른 동편 소리로 송만갑 바디 수궁가를 박봉술이 전수받았으나, 활발하게 전승되고 있지 않다. 정응민 바디 수궁가는 서편제 소리에 해당하는데, 박유전으로부터 비롯하며 이 소리가 정재근을 거쳐 정응민에게 이어진다. 정응민의 소리는 정권진, 조상현, 성우향 등이 전수받았다. 김연수는 유성준에게 수궁가를 배운 뒤, 자신의 소리제로 새롭게 한 바탕을 구성하여 김연수 바디를 이루었다. 오정숙에 이어 현재는 이일주 등이 보유하고 있다.

〈적벽가〉에는 유성준 바디, 송만갑 바디, 박동실 바디, 정응민 바디, 김연수 바디, 조학진 바디 등이 있다. 유성준 바디와 송만갑 바디는 모두 송홍록에서 송우룡으로 이어져 온 동편제 적벽가며 같은 뿌리를 갖고 있다. 유성준 바디는 임방울·정광수가 이었고, 송만갑 바디는 박봉술과 강도근이 이었으며, 박봉술의 소리는 송순섭에게 전수되어 오늘날 활발히 전승되고 있다. 박동실 바디와 정응민 바디 적벽가는 박유전으로부터 비롯하는 서편제 적벽가이다. 박동실 바디는 박유전-이날치-김채만-박동실로 이어오는 소리로, 한승호가 전수받았으나 전승이 미약하다. 정응민 바디는 정재근-정응민-정권진으로 이어졌다. 김연수 바디 적벽가는 오정숙을 거쳐 이일주가 이었고, 조학진 바디는 박동진 등에게 전해졌다.

한편 판소리에서의 바디는 산조의 제나 유流에 비견될 수 있다. 산조에서는 연주자에 따라 다른 악곡을 구분 짓는 표현으로 ‘명인의 이름+제’와 ‘명인의 이름+류’를 사용하는데, 전자는 원래의 기본 줄기를, 후자는 그로부터 갈라져 나온 갈래를 의미한다. 가야금산조를 예로 들면 김창조제, 박팔괘제, 한숙구제 등으로부터 한성기류, 김죽과류, 강태홍류, 최옥삼류, 성금연류, 박상근류, 서공철류, 심상건류 등이 형성되었다.

특징 및 의의 하나의 바디는 소리를 구사하는 방식이나 장단·불임새·선율 등에서 여타의 바디들과 구별되는 특징을 가지며, 더 나아가 소리 대목의 구성과 강조하고자 하는 이야기 주제를 서로 달리한다. 각각의 바디는 이와 같이 고유한 개성을 갖고 있지만, 구비전승되는 판소리의 속성상 전승 과정에서 변화를 겪을 수밖에

에 없으며, 바디들이 서로 자연스럽게 영향을 주고받게 된다. 한 사람의 창자가 여러 스승으로부터 소리를 배워 자신의 소리에 녹여 내기도 하고, 당대에 유행하던 하나의 소리가 다른 유파에 영향을 끼치기도 한다. 즉, 바디의 성격은 고정된 것이 아니라 시대에 따라 변화되어 온 바, 판소리 바디에 대한 연구는 현재의 모습을 연구하는 것도 중요하나, 역사와 전승 과정을 살피는 것이 바디의 더욱 본질적인 성격을 파악하는 데에 도움이 된다.

참고문헌 수궁가의 형성과 창자의 전승계보(인권환, 판소리 동편제 연구, 태학사, 1998), 심청가의 형성과 전승계보(유영대, 판소리 동편제 연구, 태학사, 1998), 적벽가의 형성과 창자의 전승계보(김기형, 판소리 동편제 연구, 태학사, 1998), 판소리 제에 관한 연구(이보형, 판소리 동편제 연구, 태학사, 1998), 홍보가의 전승 과정과 창자(최동현, 판소리 동편제 연구, 태학사, 1998).

필자 신은주(申銀珠)

바위타령

정의 휘모리잡가 중 하나로, 전국의 유명한 바위 이름을 나열한 긴 사설(辭說)을 빠른 박자로 부르는 곡.

개관 〈바위타령〉은 1900년대 이후 서울 풀무골 소리꾼 이현익李鉉翼이 처음 만들었다고 전하며, 당시 공장인(工匠)들이 주로 불렀다고 한다. 1913년 12월 27일자 『매일신보』 기사에 장안사(長安社)에서 구연극과 함께 〈바위타령〉을 공연한다는 기사와 1914년에 발행된 『신구시행잡가(新舊時行雜歌)』에 〈바위타령〉의 사설이 전하고 있어 적어도 1913년 이전부터 불린 것으로 볼 수 있다.

사설

배고파 지어 놓은 밥에 누도 많고 돌도 많다/ 누 많고 돌 많기는 님이 안 계신 탓이로다/ 그 밥에 어떤 돌이 들었느냐/ 초벌로 새문안 거지바위 문턱바위 둥글바위 너럭바위/ 치마바위 감투바위 뱀바위 구렁바위 독사바위 행금(行琴)바위 중바위/ 동교(東橋)로 북바위 갓바위 동소문(東小門) 밖 덩바위…… 그 밥을 다 먹고 나서 놓은 밥을 훑으러도 솔뚜껑 열고 보니 해태 한 쌍이 엉금엉금

악보 이창배창

♩ = 125 바위타령

-국립국악원

내용 〈바위타령〉은 서울 지역과 근교 산에 있는 80여 종의 바위들을 노래한 것이다. 사설의 처음 부분은 대문 안에 거리바위·문턱바위 등과 동교(東橋)의 붓바위 등을 비롯하여 동소문 밖, 자하문 밖, 백운대·승가사·필운대·남산·남문 밖·우수재·이태원·헌다리·모화관·서호정·애오개·쌍룡청·봉학정·삼개 등 서울 지역의 여러 바위를, 다음으로 고양·양화·김포·통진·인천·시흥·과천·수원·광주·이천·음죽·여주·발근 등 경기도 일대의 바위를 들고, 이어 황해도와 금천·연안·서흥·동설령·황주를 들고 평안도로 넘어가 평양의 장경문 안·서문 안 그리고 순안·숙천 등지의 바위를 노래한다. 그리고 다시 서울로 돌아와 경회절·서강 등지의 바위를 들어 이러한 바위들이 하얀 흰 밥에 청대콩 많이 까둔 듯이 드문 듬성한 모양으로 밥에 들어 있다고 하였다. 마지막에는 그 밥을 먹고 누른 밥을 먹으려고 솔뚜껑을 여니 해태 한 쌍이 엉금엉금 기어 나온다고 하여 매우 해학적인 사설을 노래한다.

〈바위타령〉은 후대로 올수록 사설이 확대되었는데, 이는 1910~1930년대에 휘모리잡가가 대중들로부터 애호되었고, 매체의 발달로 인해 새로운 노래말들이 개발되었던 영향을 받았기 때문인 것으로 보인다.

〈바위타령〉은 민요 〈노랫가락〉 선율로 노래를 시작하고 바위들을 엮어 부르는 중간 부분은 민요 〈창부타령〉 선율로, 그리고 마지막 부분은 다시 〈노랫가락〉으로 노래를 마치는 크게 세 부분으로 이루어진 악곡 구조를 가진 곡이다. 다른 휘모리잡가가 묶는타령장단

과 시조 창법을 사용하는 데에 비해 <바위타령>은 노랫가락장단(5, 8박)을 사용하고, 시조 창법을 전혀 사용하지 않는다는 점에서 차이가 있다. 또한 일견 불규칙해 보이는 <바위타령>의 선율 구조는 철저하게 다는 선율형만 변화시켜 곡을 빠르게 엮어나가고, 맺는 선율형은 거의 하나의 선율로 고정불변인 점이 특징이다. 출현하는 음은 ‘솔·라·도·레·미’이며, ‘솔’ 음으로 종지하고, 요성이 거의 없는 전형적인 경토리로 노래한다.

특징 및 의의 <바위타령>은 1900년대 초기에 유행하던 민요 <노랫가락>과 <창부타령>의 선율 위에 서울 지역의 바위를 중심으로 열거하며 부르는 노래로 당시 민요 및 잡가의 시대 전승을 잘 보여 주는 곡이다. 또한 서민들의 삶을 바위라는 소재로서 해학적으로 풀어 낸 곡으로 사실뿐 아니라 음악적으로도 전형적인 서울 소리를 간직하고 있다는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 20세기 전반기 소통 매체의 다양화와 잡가의 존재 양상(고은지, 고전문학연구32, 한국고전문학회, 2007), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 휘모리잡가(홍은주, 민속원, 2011), 휘모리잡가 연구(송은도, 서울대학교 박사학위논문, 2013), 휘모리잡가의 사실짜임과 웃음 창출 방식(이형태, 한국시가연구13, 한국시가학회, 2003), 한국 음악28-선소리와 잡가(국립국악원, 1995).

필자 송은도(宋恩道)

밤달애소리

정의 전라남도 신안 비금도에서 장례식 전날 밤에 마을 사람들이 상주를 위로하기 위해 부르는 노래.

개관 초상이 나면 출상 전날 상두꾼과 마을 사람들이 모여 밤을 썰 때에는 <다시래기> 또는 <밤달애소리> 등으로 상주를 달래고 사람들을 웃기기도 하며 시간을 보낸다. 전남 신안 비금도의 <밤달애소리>는 장례식 전날 밤에 ‘남사당패’라고 불리는 마을 사람들이 놀이를 벌이면서 상주를 위로하기 위해 부른다. 비금도의 <밤달애소리>는 마당 어우르는 소리, 주문가, 거사·사당소리, 매화타령, 잡가로 구성된다.

사설

1. 이리 경사 저리 경사 뚝 떨어진 경사…… 잘했다 매화로구나/ 서울 서방님네 오셨다가 서운해 섭섭하여 막걸리 스물일곱 동우 들어 마시거나 말거나/ 잘했다 매화로구나

-마당 어우르는 소리

2. 앞도리도 당산 뒷도리도 당산 씨압시는 대방 물레는 궁굴동/ 고물고물 고사공 이물이물 이사공 허릿대 밑에 화장 아야/ 물들어 온다 배 띄어라 헤 나무 북방이로다/ 정월대보름날 액막이 연이 떴네 때/ 이월 한식날 수조구대 가리 떴네 때(후략)

-주문가

3. 거사: 나부작 나부작 소구 등거리 거사 사당은 다 어따 두고야 저렇게 등덩실 높이만 떴고나 에헤헤야 헤 사당: 높이만 떴네 높이만 떴네 저렇게 등덩실 높이만 떴고나 에헤헤야 헤(후략)

-거사·사당소리

4. (베)원수년에 감장시/ 오지나 말고서 갈 것이제/ 참새 같은 씨어머니/ 열쇠만 차고서 요분질 간다/ 아이고 매화로고나

(반)에야라 디야라 나헤야 에이열래 사랑도 매화로고나(후략)

-매화타령

악보

♩ = 43 (실음: 옥타브 아래) 마당 어우르는 소리 박서래 창 김혜정 채보

이리경사저리경사뚝떨어지는경사 사당년새끼동구녀에술비베넣고

대장부 언장으로 용수 만박아라 잘했다 매화로구나

서울서방님네오셨다가서운해섭 섭하여 막걸리 스물일곱동우들어마시거나말거나

잘했다 매화로구나

♩ = 77 (실음: 9도 아래) 주문가 박서래 창 김혜정 채보

앞도리도당산 뒷도리도당산 씨아 씨는 대방 물레는 궁굴동 고물고물고사공 이물이물이사공 허릿대밑에 화장 아야 물들어온다 배 띄어라 헤 나무북방이로구나

♩ = 77 (실음: 9도 아래) 거사·사당소리 박서래 창 김혜정 채보

나부작나부작소구등거리 거사사당 언다어따두고야 저렇게 등덩실 높이만 떴고나 에헤헤야헤 높이만 떴네 에헤헤 높이만 떴네 저렇게 등덩실 높이만 떴고나 에헤헤야헤

♩ = 80 (실음: 10도 아래) 매화타령 박서래 창 김혜정 채보

원수년의감장시 오지나말고서갈 것이제 참새같은씨어머니 열쇠만차고서요분질 간다 아이고매화로구나 에야라디야라나 헤야 에 헤이 히열래 사랑도매화로구나 앞굽드라 앞굽드라 아랫집큰에기앞굽드라

물띠락하 문물띠오고 불띠락하 문물띠오고 그란다 고나무란께 정재문턱에씩올라서서 아랫집총각아날테러가거라 아이고매화로구나 에야라디야라나 헤야 에 헤이 열래 사랑도매화로구나

내용 <밤달애소리>는 마당 어우르는 소리, 주문가, 거사·사당소리, 매화타령, 잡가로 구성된다. 마당 어우르는 소리와 주문가는 선창자가 첫 머리를 내면 나머지 모두가 모두 제창하는 선입후 제창 방식이며, 거사·사당소리는 주고받는 교환창, 매화타령은 선후창 방식 잡가들은 주로 독창이나 제창으로 부른다.

마당 어우르는 소리는 선소리산타령패의 판소고와 같이 판의 분위기를 만드는 역할을 한다. 3소박 4박자이며, ‘미·라·도·도·시·라·미’의 육자배기토리 선율과 ‘레미솔’의 전혀 다른 성격의 선율이 섞여 있다. 주문가는 제의적 의미의 사설을 담고 있으며 후반부에는 달거리의 내용이 연결되어 있다. 육자배기토리와 경토리의 특성이 섞여 나타나며 3소박 4박으로 되어 있지만 달거리 부분에서는 3소박 4박과 3소박 6박의 혼박자로 바뀐다. 거사·사당소리는 거사와 사당으로 편을 나누어 주고받는 형식으로 노래하며 20여 곡의 가사가 조사되어 있다. 3소박 6박과 3소박 7박이 혼박자 형태로 사용되며 ‘미, 솔, 라, 도, 레, 미, 솔’의 음을 사용하는 산타령토리로 볼 수 있다. 매화타령은 받는 소리에 ‘사랑도 매화로구나’의 가사가 반복되기 때문에 붙여진 제목이며 육자배기토리와 3소박 4박자로 되어 있다. 매화타령 이후에는 여러 타령 류의 노래를 부른다. <개미타령>, <다리타령>, <신세타령>, <단지타령>, <시누타령>, <이타령>, <장모타령> 등 다양한 노래가 전승되는데, 대부분 3소박 4박자이며 육자배기토리와 경토리를 주로 사용한다.

지역사례 전남 진도의 다시래기 역시 <밤달애소리>와 같은 기능을 갖고 있다. <밤달애소리>가 주로 노래로 구성된 반면 다시래기는 연극적인 부분이 강조된다. 하지만 다시래기에 불리는 노래들도 사당패소리들을 수용한 것으로서 <밤달애소리>와 유사한 곡들이 많다.

특징 및 의의 사당패의 유랑 공연을 통해 음악이 전파되고 지역화되어 수용되었다는 점, 마을 주민들이 스스로 남사당패임을 자처하고 노래를 주도하는 등 유랑 집단 공연물이 토착화 되어 있다는 점에서 매우 독특한 문화 현상이라 할 수 있다.

참고문헌 민요에 있어서 새로운 음악의 수용과 변용(김혜정, 한국 음악연구 29, 한국국악학회, 2001), 밭다래하는 사람들(이경엽, 민속원, 2016), 여성 민요의 존재양상과 전승원리(김혜정, 민속원, 2005).

필자 김혜정(金惠貞)

방물가

정의 경기잡가(긴잡가)의 하나로 앉아서 부르는 좌창에 해당하는 노래.

개관 예전에는 <구방물가>와 <가진방물가>가 있었다고 한다. <가진방물가>가 지금의 <방물가> 계보에 해당하고, <구방물가>는 구조(舊調)로서 “나네나네 니니가난 노 난나노”라는 입타령으로 시작되어 <나네타령>으로 불렸다. 이밖에 창부타령조로 부르는 신조의 <방물가>도 있었다고 알려져 있다. 『무쌍신구잡가』(1915), 『중보신구시행잡가』(1916), 『현행일선잡가』(1916), 『시행중보해동잡가』(1917), 『남녀병창유행창가』(1923) 등 1910~1920년대 편찬된 잡가집에 <가진방물가>가 실려 있다. 하지만 1930년대 이후 잡가집에는 보이지 않는 경우가 많아서 최종적으로 12잡가에 포함된 것은 1950년대 이후로 보인다.

사설 서방님 정 폐고 정 이별한대도 날 버리고 못 가리라/ 금일 송군 임 가는데 백년소첩 나도 가오. 날 다려 날 다려

날 다려 가오/ 한양낭군님 날 다려 가오. 나는 죽네 나는 죽네. 임자로 하여 나는 죽네/ 네 무엇을 달라고 하느냐. 네 소원을 다 일러라. 제일명당 터를 닦아 고대광실 높은 집에 내외분합 물림되며 고불도리 선자추녀 형 덩그렇게 지어나 주랴. 네 무엇을 달라고 하느냐/ 네 소원을 다 일러라. 연지분 주랴, 먼경(面鏡) 석경(石鏡) 주랴, 옥지환 금봉차 화관주 탄 머리 철보족두리 하여나 주랴/ 네 무엇을 달라고 하느냐. 네 소원을 다 일러라. 세간 치레를 하여나 주랴. 용장 봉장 컷도리 책상이며 자개 함롱 반다지 삼층 각계수리 이층 들미장에 원앙금침 잣베개 셋별 같은 쌍요강 발치발치 던져나 주랴/ 네 무엇을 달라고 하느냐. 네 소원을 다 일러라. 의복 치레를 하여나 주랴. 보라 향릉 속저고리 도리불수 걸저고리 남문대단 잔술치마 백방수화주 고장바지 물면주 단속곳에 고양이 속버선에 몽고삼승 걸버선에 자지 상적 수당혜를 명례궁 안에 맞추어 주랴/ 네 무엇을 달라고 하느냐 네 소원을 다 일러라. 노리개 치레를 하여나 주랴. 은 조로롱 금 조로롱 산호가지 밀화불수 밀화장도 걸칼이며 삼천주 바둑실을 남산더미 만큼 하여나 주랴/ 나는 싫소, 나는 싫소. 아무것도 나는 싫소. 고대광실도 나는 싫고 금의옥식(錦衣玉食)도 나는 싫소. 원앙총총 걷는 말에 마부담하여 날 다려 가오

내용 방물은 여성 방에 있음직한 여러 패물, 세간, 의복, 노리개 등을 가리킨다. <방물가>의 노랫말 내용은 판소리 <춘향가> 중 사랑가 대목과 관련이 있다. 한양낭군에게 “날 다려 가오”라고 호소하는 여성 화자와 그를 달래며 온갖 방물을 주겠다고 달래는 낭군 사이의 대화체로 엮여 있다. 구성음은 ‘레·미·라·도·레’이며, ‘라’는 요성을 하고 ‘레’는 중지음으로 사용된다. ‘술’은 출현하지 않는다. 이런 형태는 서도소리 양식인 수심가토리에 해당한다.

곡 전체에 걸쳐 네 가지 선율형이 반복·변형된다. 장단은 6박의 도드리장단을 사용하며 점사분음표(·)를 기준으로 ♩.=40~45 정도의 빠르기를 갖는다. 한 세대 전 명창인 이창배의 경우 ♩.=65 정도로 불렀으며, 지금보다 템포가 빨랐다. 전체적인 형식은 엮음지름시조나 휘모리잡가와 유사한 측면이 있다. 즉 전체적인 음악 구성은 3장 구조와 유사하게 세 부분으로 나뉜

다. 각각 1부·2부·3부로 구분할 때 1부의 선율은 3부에서 축소된 채 반복·변형되어 형식상 균형감을 갖게 하며, 2부는 여러 방물들이 병렬적으로 나열되면서 짧은 선율형이 반복되는 점이 특징적이다. 따라서 음악적으로는 느슨한 통절형식에 가까운 모습을 보인다.

특징 및 의의 음악적으로 네 종류의 단위 선율이 반복·변형되지만, 이 선율들을 유기적으로 결합하면서 음악적 형식미를 더욱 정교하게 끌어올린다. 노랫말과 음악 형식 모두 3장 장형시조 체제와 유사하며, 방물들의 단조로운 나열인 듯하면서도 그 안에서 음악적 구성미를 세련되게 구축한 작품이다.

참고문헌 12잡가의 시대적 변화 연구(송은주, 이화여자대학교 박사학위논문, 2011), 경기12잡가(이춘희·배연형·고상미, 예술, 2000), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 경기12잡가 중 방물가 비교연구(김세운, 한양대학교 석사학위논문, 2016), 경기12잡가의 음악 형식(김영운, 한국민요학 10, 한국민요학회, 2002), 경기12잡가의 음조식 연구(김영운, 한국 음악연구 32, 한국국악학회, 2002).

필자 전지영(全志暎)

방아소리

정의 후렴구에 ‘방아’나 ‘방애’, ‘방개’ 등 이와 유사한 단어를 포함하고 있는 소리.

내용 <방아소리>는 노동요 중의 하나인데, 주로 논매는 소리의 기능이 전국적으로 분포되어 있다. 경기도 지역에서는 <긴방아타령>과 <자진방아타령>의 두 가지가 주류를 이루며, <중간방아타령>이나 <꽃방아타령>이 불리기도 한다. 또한 안성의 경우 <방개타령>이 불리는데, 이는 느린 속도로 부르기 때문에 다른 지역의 <긴방아타령>과 같은 유형의 노래라 할 수 있다. 경기도의 <방아소리>의 음조식은 메나리토리와 경토리가 주류를 이루며, 반경토리·혼합형의 토리가 나타난다. 경기도의 동북부 지역의 <방아소리>는 메기고 받는 선후창 방식이며, 대부분 ‘레·도·라·술·미’의 음계로 구성된 메나리토리의 음조식으로 노래가 불린다. 그러나 동북부 지역에 해당하는 양주의 광적면이나 동두천



경기도 | 국립민속박물관

과 포천의 <긴방아타령>은 ‘미·레·도·라·술’의 5음 음계의 경토리이다. 동남부 지역의 <방아소리>도 메기고 받는 선후창 방식으로 노래가 불리는데, 안성 지역의 <방개타령>은 메기는 부분과 받는 부분의 사설이 동일하게 나타난다. 이 지역의 <방아소리>는 주로 ‘미·레·도·라·술’의 5음 음계로 구성된 경토리의 악곡들이다. 서북부 지역 역시 동남부 지역과 같이 경토리의 <방아소리>가 대부분을 차지하고 있다. 그러나 강화의 경우는 지리적·문화적 요인으로 인하여, ‘술·미·레·도·라’ 음계의 반경토리나, 반경토리 음계에 서도적 시김새를 포함하고 있다. 서남부 지역인 과천의 <방아소리> 경우도 동남부나 서북부 지역과 같이 경토리의 음조식으로 이루어져 있다.

충청도의 <방아소리>는 속도에 따라 <긴방아소리>·<중간방아소리>·<자진방아소리>의 세 가지가 불리며, 이들은 메기고 받는 선후창의 가창 방식을 지니고 있다. 특히 금산 부리면 평촌리의 물떼기마을에서 불리는 <긴방아소리>는 뜻 없는 입말의 유장한 선율로 구성되어 있는데, 뒷소리를 세 개의 장으로 나누어 부르는 삼장소리 형태이다. 또한 충청도 지역에서는 <방아소리>가 모심는 소리로도 불리는데, 그 예는 충청남도 당진에

서 찾아볼 수 있다. 음조식은 메나리토리와 어사용토리 혹은 혼합형의 토리가 나타난다. 어사용토리란 '라·솔·미·레·도'의 5음 음계로 되어 있으며, 종지음은 음계의 제일 아래음인 '도'음으로 끝나는 선법이다. 충청도 <방아소리>의 음조식 혼합형은 메나리토리와 어사용토리의 혼합, 메나리토리와 육자배기토리의 혼합 형태이다. 당진시의 모심는 소리인 <방아소리>는 경토리로 구성 되어 있다. 이와 같이 충청도 <방아소리>에는 여러 가지 음조식이 나타나는데, 충청북도 지역에서는 어사용토리, 충남 지역에서는 메나리토리가 우세하다.

전라도의 <방아소리>는 전라북도와 전라남도로 나누어 볼 수 있다. 전북 지역에서는 모심기와 논매기 작업에서 <방아타령>이 불리는데, 입실이나 순창·고창·무안·장수 등지에서 찾아볼 수 있다. 입실의 경우 경토리와 반경토리를, 순창의 경우 경토리와 육자배기토리·남부경토리를, 장수의 경우 메나리토리를, 고창과 진안의 경우는 남부경토리를 활용하고 있다. 전북 지역의 <방아소리>에서 경기도 지역의 음조식이 나타나는 경우는 경기도의 <방아소리>가 후렴과 가사뿐만 아니라 음악적 토리까지 함께 전파된 것으로 보인다. 전남 지역 중 광산·담양·곡성·화순·장성 등에서 <방아소리>가 논매는 소리로 활용되고 있는데, 특히 곡성과 화순에서 많이 나타난다. 이들 악곡에서 나타나는 음조식은 남부경토리와 육자배기토리이며, 사당패들이 부른 악곡의 특징들로 이루어진 것들도 있다.

강원도나 경상도 지역에서도 논매는 소리로 <방아소리>를 부르는데, 메나리토리가 주류를 이룬다.

<방아소리>의 박자 구조는 각 지역마다 특색이 나타나는 것이 아니라 3소박 6박이나 3소박 4박, 3소박 2박, 불규칙박 등이 활용되고 있다.

특징 및 의의 <방아소리>는 다양한 노동 현장에서 불리는데, 특히 논농사와 관련된 현장에서 가장 많이 불린다. 특히 전국적으로 논매기 작업에서 불리고 있는데, 충남 당진에서는 '모심는 소리'로, 전남 장흥에서는 '모찌는 소리'로 불리기도 한다. 경기도의 서북부 지역은 주로 경토리를 활용하고 있으며, 이외의 지역에서는 메나리토리의 음조식 형태가 나타난다. 전라도 지역에서는 육자배기토리와 남도경토리가, 충청도 지역에서는 메나

리토리, 경토리, 어사용토리 등을 활용하고 있다. 이와 같이 <방아소리>가 전국적으로 퍼져 다양한 기능에서 불리고 있지만, 음악적 어법에 있어서는 각 지역의 특징을 반영하고 있다.

참고문헌 경기도 논농사소리의 음악적 정체성(이운정, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007), 경기도 통속민요 방아소리 연구(손인애, 한국민요학13, 한국민요학회, 2003), 모심는 소리와 논매는 소리의 전국적 판도 및 농요의 권역에 관한 연구(강동학, 한국민속학38, 한국민속학회, 2003), 전남 논농사소리의 음악문법과 정서적 지향(김혜정, 호남문화연구50, 전남대학교 호남학연구원, 2011).

필자 이운정(李雲貞)

방아타령

정의 대표적인 경기도 통속민요 가운데 하나이며, <(긴)방아타령>, <자진방아타령>, <사설방아타령> 등의 같은 계통 노래를 모두 가리키는 악곡명.

역사 현행 경기 통속민요 <방아타령>은 전통시대 경기 사당패에 의해 형성된 <(긴)방아타령>을 토대로 19세기 말에서 20세기 초 사이에 사당패 계승 집단 출신 창자들(박춘재, 문영수, 이정화 등)에 의해 더 세련된 형태로 창출된 소리이다. 즉 근대 극장 문화의 등장과 상업화로 기존 전통 예인 집단의 소리가 당시 '신민요'인 통속민요의 주요 음악적 소재가 되었으며, 경기 <방아타령> 역시 이러한 흐름 속에서 형성되었다.

<자진방아타령>과 <사설방아타령>도 이와 같은 음악 문화적 맥락 아래 <방아타령>이 형성될 때 함께 만들어진 것으로 보인다. 근세기 잡가집이나 SP음반에 <방아타령>과 짝을 이루어 자주 나타나기 때문이다. 그리고 『조선의 민요』에 따르면 "자진방아타령은 선소리(입창)에 든다."라고 하고, <사설방아타령>도 <방아타령>과 선율적 공통성이 있어 모두 경·서도 입창과 관련이 깊은 소리라 하겠다. <방아타령>과 <자진방아타령>이 과거 경기 선소리산타령의 여흥 음악으로 연행된 사실도 이를 뒷받침한다. <사설방아타령>은 현재 많이 불리지 않고 있지만, <방아타령>과 <자진방아타령>은 대표적인 경기 통속민요로 정착되어 오늘에 이르고 있다.

사설

(후렴)에-에 에헤야 에라 우겨라 방아로구나 이령송 저령송 흐트러진 근심 만화방창에 에헤라 궁굴러라

1. 노자 좋구나 봄이 왔네 솔솔 부는 봄바람은 천지에 가득 차서 산과 들에 죽었던 풀은 새 싹이 나와 파릇파릇 나무에 안당 자유의 봄을 노래하는 저 새소리 사람의 마음을 흥분케 하구나
(후렴)에-에 에헤야 에라 우겨라 방아로구나 널과 날과 닮이나 감아라 줄을 당기여라 물때가 막 늦어 간다
2. 옛다 좋구나 오초동남 넓은 물에 오고 가는 상고선은 순풍에 돛을 달고 북을 두리둥실 울리면서 어기여차 닦감는 소리 원포커범이 에헤라 이 아니란 말가
(후렴)에-에 에헤야 에라 우겨라 방아로구나 삼산은 반락에 모란봉이요 이수중분에 에헤라 능라도로다
3. 노자 좋구나 강원도 금강산에 일만 이천 봉 앉으신 성불 좌좌봉봉이 만물상이요 옥태수 좌르 르르르 흐르는 물은 구룡소로만 에헤라 감돌아 든다
-방아타령

(후렴)에라되어 에헤요 방에흥애로다

1. 정월이라 대보름날 액매기가 떴단다
2. 이월이라 한식날은 춘추절이 떴단다
3. 삼월이라 삼진날은 제비 새끼가 떴단다
-자진방아타령

(후렴)에에야 에-라 우이겨라 방아로구나

1. 경기도라 여주 이천 물방아가 제일인데 오곡 백곡 잡곡 중에 자채벼만 쪼어 보세
2. 마탄금탄 여울물에 물레방아 돌고 돌아 즐기차게 쏘는 물은 쿠궁쿠궁 잘도 쪼네
3. 산에 올라 수진방아 들에 내려 디딜방아 돌고 돌아 연자방아 시름 잊고 쪼어 보세
-사설방아타령

내용 <방아타령>은 보통 빠르기의 3소박 3박자 세마치 장단에 맞는다. 토리는 출현하는 음이 '솔·라·도·레·미'이며 '솔'로 종지하는 전형적인 경토리로 되어 있다. 선율이 기교적이면서도 리드미컬하고 흥겨워, 대표적인 경기 통속민요로 손꼽힌다. 독특하게 후렴의 사설이

독창과 연계되며 계속 바뀌고, 여느 통속민요에 비해 후렴 선율이 길다. 일반적으로 <자진방아타령>과 짝을 지어 노래 부른다.

<자진방아타령>은 3소박 4박자 자진모리장단에 맞는다. 토리는 출현하는 음이 '솔·라·도·레·미'이며 '도'로 종지하는 경토리로 되어 있다. 선율이 <방아타령>보다 2소박 단위의 헤미올라 리듬이 많이 나타나며 상당히 리드미컬하고 활달한 맛이 특징이다. 이를 통해서도 <자진방아타령>이 선소리 집단과 밀접한 관련이 있음을 알 수 있다.

<사설방아타령>은 3소박 3박자 세마치장단에 맞는다. 토리는 출현음이 '솔·라·도·레·미'이며, 후렴은 '도', 독창은 '솔'로 종지하는 경토리로 되어 있다. 후렴구의 일부 사설과 선율(우이겨라 방아로구나)이 <방아타령>의 것과 유사하여, 그 영향으로 형성된 소리임을 알 수 있다.

특징 및 의의 경기민요 <방아타령>은 통속민요의 역사적 형성과 발전을 엿볼 수 있는 소중한 자료이다. 즉, 전통시대 사당패소리에서 경기 통속민요가 발생하는 양상을 구체적으로 보여 주어, 전통음악 사회에서 장르적 접변을 통한 창작이 얼마나 활발하게 이루어졌는지를 알 수 있다. 또한 현존 경·서도 통속민요의 상당수가 사당패와 그 계승 집단의 소리와 깊이 연계되어 있는 사실을 시사해 준다.

참고문헌 경기 지역 방아타령계 음악 형성고(손인애, 한국 음악연구36, 한국국악학회, 2004), 조선의 민요(성경린·장사훈, 국제음악문화사, 1949), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 손인애(孫仁愛)

배꽃타령

정의 황해도 지역에서 꽃을 노랫말로 넣어 불렀던 서도 통속민요.

사설

(후렴)얼씨구나도 아라야라 절씨구나도 갱마켄차/ 얼씨 좋다 지화자 멋이 들어오누나/ 둥기당기 당기당기

당다라꿩이야

- 1. 배꽃일세 배꽃일세 큰애기나 얼굴이 배꽃일세
 - 2. 요 내 손은/ 문고린지/ 이 사람도 잡아 보고/ 저 사람도 잡아 보는구나
- 뿌리깊은나무 팔도소리

(후렴)얼씨구나 좋다 절씨구나 좋다 얼씨절씨 지화자 멋이로구나 둥기당기당기 멋이로구나

- 1. 배꽃일세 배꽃일세 큰애기 얼굴이 배꽃일세
 - 2. 도화로세 도화로세 큰애기 얼굴이 도화로세
 - 3. 매화로세 매화로세 눈속에 핀향이 매화로세
- 유지숙 창

악보 배꽃타령 양소운·김정숙 창 백태웅 제보

♩ = 108

(제창)

-뿌리깊은 나무 팔도소리

보통속도로 배꽃타령 리연산홍 창 한시형 제보

mf

(후렴) *f*

-조선향토대백과

내용 <배꽃타령>은 황해도 지역에서 불렸던 통속민요 중 하나이며, 노래가 “배꽃일세”로 시작하고 있어 <배꽃타령>이라는 제목이 붙은 것으로 보인다. 가사는 배꽃을 시작으로 도화·국화·매화와 같은 꽃과 같이 예쁜 처녀 아이의 얼굴을 칭찬하는 내용이 대부분이며, 경우에 따라 얼굴을 시작으로 손과 배 등을 빗대어 걸쭉한 육담으로 된 가사도 있다.

이 노래는 후렴구 사설로 보아 다양한 각편이 존재하는 것으로 보인다. 박기종의 『서도소리가사집』에는 “얼씨구나 야루야루 절씨구나 야루야루 얼사 절사 지화자 멋이 들어옵니다 흥기당기당 당들었구나”인데 비해 오복녀의 소리를 계승한 유지숙 창 의 후렴구 사설은 “얼씨구나 좋다 절씨구나 좋아 얼씨절씨 지화자 멋이로구나 둥기당기당기 멋이로구나”로 다름을 알 수 있다. 한편 1950~1960년대에 북한에서 채록된 <배꽃타령>은 모두 세 곡으로 이중 두 곡은 박기종의 것과 비슷하고 나머지 하나인 이연산홍의 것은 유지숙의 것과 같다.

노래의 장단형은 본 가사의 경우 사설은 4음보이며 “배꽃일세/ 배꽃일세/ 큰애기 얼굴이/ 배꽃일세”로 한 음보를 3소박 4박자 한 장단에 올려 부르는 것이 일반적이거나 <배꽃타령>의 경우 두 번째와 네 번째 “배꽃”의 선율을 한 번 더 반복하여 늘여 부름으로써 반장단인 6박 정도가 더 늘어난 형태로 나타난다. 후렴구의 사설은 첫 번째 유형은 3소박 6박으로 부르다가 일정 어구를 늘려 장단이 확대되어 부르며, 두 번째 유형은 3소박 4박장단을 세 장단에 올려 부른다.

노래의 음계는 본 가사는 ‘라·도·레·미·솔’의 반경토리 음계를 사용하면서 서도민요적인 느낌을 표현한다. 후렴구는 ‘솔·라·도·레·미’의 경토리 음계를 사용하며, 음계의 중간음인 ‘도’ 음으로 중지하는 형태를 보인다.

특징 및 의의 <배꽃타령>은 경기도 음악어법을 사용하는 황해도 민요이다. 박자는 3소박4박자의 장단형을 지니나 일부 사설에서 장단이 확대되어 나타나므로 불규칙 장단처럼 느끼게 한다. 또한 후렴구의 사설에서 보듯이 전승 계통에 따라 두 가지 유형이 있는 것으로 보이는데, 두 번째 유형을 부른 북한의 창자 이름이 이연산홍인 것으로 보아 권변을 중심으로 한 전승과 사당패를

중심으로 한 전승으로 나뉘었던 것으로 추측된다.

제/ 사십 명 동모를/ 수중에 넣고/ 명천 하느님 굽어 살 피사/ 요내 여러 동모를 살려 내소서

참고문헌 뿌리깊은나무 팔도소리-황해도 소리(한국브리태니커, 1984), 서도소리 가사집-황해도·평안도(박기종, 서도소리연구회, 1999), 조선향토대백과(평화문제연구소, 2008).

필자 배인교(裵仁敎)

배따라기

정의 좌창으로 노래되는 서도잡가.

개관 일명 ‘배타락이’·‘배자라기’·‘배사라키’이라고도 하는데, ‘배떠나기’가 와전된 것이라 한다. 후렴구 없는 장절 형식(章節形式)으로 불규칙한 장단의 반주 위에서 노래되고 수심가토리로 되어 있다. <배따라기>는 조선 후기 박지원(朴趾源, 1737~1805)의 『한북행정록(漢北行程錄)』에 “우리나라 악부(樂府)에 이른바 ‘배타라기(排打羅其)’란 곡이 있는데 이는 사투리로 선리(船離)란 뜻이며 그 곡조가 처량하기 짝이 없다.”라는 기록에 처음 나타난다. 그 당시 <배따라기>는 배가 떠날 때 이별의 모습을 그리고 있어 어부들의 고달픈 신세를 자탄하는 현행 <배따라기>와는 그 내용이 전혀 다르다. <배따라기>가 널리 퍼지게 된 것은 원각사(圓覺社) 시절 박춘재(朴春載), 홍도(紅桃), 보배(寶貝) 등의 전문적인 소리꾼들에 의해서이다. 이때 불렸던 것과 현행 <배따라기>는 많이 다르다. 일제강점기를 거쳐 서도잡가의 대표곡으로 정착되어 오늘에 이르고 있다.

사설

요내 춘색은 다 지나가고/ 황국 단풍이 다시 돌아오누나 (후렴)에~지화자자 좋다
천생 만민은 필수기직이라/ 각각 벌어 먹는 골시 달라/ 우리는 구태여 선인이 되어/ 먹는 밥은 사자밥이요/ 입고 다니는 것은 매장포로다/ 요내 일신을 생각하면/ 불쌍하고 가련하지 않단 말이나
배를 타고 선창을 떠나/ 만경창파로 떠나려갈 제/ 금년 신수 불행하여/ 몹쓸 액풍 광풍 폭풍 만나/ 천리만리로 불려갈 새/ 양쪽 돛대는 직근 부러져/ 세 동강에 나고/ 뱃머리는 빙빙 정신은 아득하여/ 삼흔칠백이 흐터질

내용 <배따라기>는 파선(破船)한 뱃사공의 신세타령이 주를 이룬다. 도드리장단에 맞추어 나가지만 조금씩 변박이 이루어진다. 사설의 단락과 음악의 소절도 일치하지 않는다. <배따라기>의 음조식은 ‘레·미·솔·라·도’의 구성음으로 이루어져 있고 기음인 ‘레’로 중지하며 ‘레·라·도’가 중요음인 전형적인 수심가토리로 되어 있다. 서도잡가의 전형적인 특성을 견지하면 서도 <배따라기>의 첫마루가 서울 긴잡가 <유산가>의 첫마루의 음조와 비슷하고 ‘이에 지화자 좋다’라는 후렴구를 중간에 삽입하는 것 등은 서울소리의 영향을 많이 받은 것으로 볼 수 있다. 도드리장단으로 전개되는 느린 템포의 <배따라기>는 좀 더 빠른 세마치장단의 <자진배따라기>와 짝을 지어 노래 부른다. <자진배따라기>는 풍어에 북을 울리고 오는 기쁨을 노래하는 명랑한 노래여서 <배따라기>와 정서나 내용면에서 대조적이다. <자진배따라기>는 노래마다 후렴이 붙고 3소박 3박자의 세마치장단 위에서 노래되기 때문에 경쾌한 흐름을 갖는다.

특징 및 의의 <배따라기> 외에도 <어부사>와 <선유가>처럼 배와 바다에 대한 잡가가 여러 가지가 있는데 이들 잡가에 비해 <배따라기>의 내용은 매우 독특하다. 유독 이 곡에서는 자기 직업에 대한 신세한탄이 주를 이루면서 파선한 배에서 온갖 고생을 하며 고향에 돌아오는 과정을 슬프면서도 풍자적으로, 때로는 과장하면서 매우 슬프게 그리고 있다.

또한 <배따라기>는 박지원의 『한북행정록』에서 그 명칭과 음악적 특성을 찾을 수 있기에 기록에 의거하여 잡가의 역사적 연원 및 전개 양상을 찾을 수 있는 대표적인 서도소리라는 데 의의가 있다. 사설의 내용은 뱃사람의 고달픈 생활을 서사체(敘事體)로 엮고 있으며, 후렴이 없는 장절형식이다. 가락은 수심가토리가 주를 이루나 20세기 초반 박춘재 등 경기소리 명창들에 의해 전문가소리로 불리게 되면서 받은 경기잡가의 영향도 찾을 수 있다. 또한 전승 과정에서 전문 가창자들에 의해 다듬어져 민요라기보다 장절형식의 잡가(雜歌)로 한결 완성도 있고

예술성을 겸비한 노래로 정착되었다는 특징을 갖는다.

참고문헌 국악개요(장사훈, 정연사, 1959), 배따라기와 잣은 배따라기 연구(이홍관, 중앙대학교 석사학위논문, 2009), 조선의 민요(성경린·장사훈, 국제음악문화사, 1949), 한국가장대계(이창배, 흥인문화사, 1979).

필자 이소영(李昭映)

배치기소리

정의 한반도 서해안 지역에서 풍어를 기원하거나 만선귀향을 축하하며 흥겹게 부르던 민요.

개관 <배치기소리>는 어촌에서 정초에 풍어제를 지내거나 고기를 잡으러 가기 전에 풍어를 기원하면서 부르며, 만선이 되어 돌아오는 배를 맞이하면서 흥겹게 부르는 노래이다. 팽과리 등의 풍물가락과 함께 부르기 때문에 '만선풍장소리'라고도 하며, 지역에 따라서는 '에밀랑'·'봉죽타령'·'봉기타령' 등으로 불리기도 한다. 배치기소리는 조기잡이가 성한 인천광역시 연평도를 중심으로 서해안 지역에 전승되는 민요로, 북쪽으로는 평안도에서부터 남쪽으로는 전라남도 도서 지역에 이르기까지 서해안 일대에 널리 퍼져 있다.

사설

1. 나갔던 유덕선 돌아드니/강화 일경에 돈 풍년 들었다
(받)어어 에에야 어어/어기어 어어어/에에어어하요/
(+ 풍물가락 4장단)
2. 명복을 빌었다 명복을 빌었어/우리 배 임자가 명복을 받았네/
3. 아래 옷등 다 찢혀 놓고/가운데 등에서 도장원 했다/
4. 밀물에 올라오는 조기/쓰는 물에 내려가는 조기/우리 배 그물로 다 후려낸다/
5. 암해 수해를 맞맞춰 놓네/오십팔 그물이 몽땅 오른다/
6. 선달 그믐날 꽃았던 봉죽/사월 물림에 또 꽃아 본다/
7. 우리 배 임자 정성 덕에/서해 도장원 우리가 했다/
8. 올라가는 당두리배/나려오는 시선배/우리 배 그물이 다 둘러쳤다/
-인천시 강화 내기면 황청1리 수도골

1. 어여차 디여차 닷 감아 메고/칠산바다로 돈 실러 가잔다/
(반)어~ 에 에에헤/어 어허 어허에/에에허 어허야/
(+ 풍물 가락 2장단)
2. 연평 임 장군님을 모셔 신고/남지나 바다로 돈 실러 잡시다/
3. 암해 수해 맞맞춰 놓으니/아드려 바깥에 두둥실 났단다
4. 어여차 디여차 닷 감아미고/연평바다로 돈 실러 가잔다/
5. 연평바다에 깔린 칠량/양주만 남기고 다 잡아 실었다/
-인천시

내용 <배치기소리>의 노랫말은 조기잡이와 관련된 사실이 주를 이루는데, 계절에 따라 조기잡이가 성행하던 '연평바다'나 '칠산바다'와 같은 지명이나, '이물'·'암해'·'수해'와 같은 배의 한 부분이나 어구의 이름, 조기잡이의 신으로 모시는 '임경업 장군' 등이 사설에 자주 등장한다.

<배치기소리>가 성하게 불리는 곳이 연평도 지역이므로, 이 노래에는 황해도 지역의 고유한 음악어법인 반수심가토리(난봉가토리)의 음계가 주로 쓰인다. 그 구성음은 '솔·미·(레)·도·라'이며, 이 같은 음구조는 강화도를 비롯하여 인천 등 경기도 해안 지역에서 보편적으로 드러난다. 그러나 배치기소리가 불리는 지역이 넓기 때문에 지역에 따라 해당 지역의 음악어법이 가미되어 음구조에 다양한 양상이 드러나기도 한다. 즉 평안도 지역에서는 수심가토리에 가깝게 부르며, 충청도나 전라도 해안·도서 지역에서는 육자배기토리의 영향도 발견된다. 가장 방식은 메기고 받는 방식으로 부르는데, 메기는 소리는 독창으로 부르며 받는 소리는 제창으로 부른다. 3소박 4박의 굿거리장단을 단위로 하여, 메기는 소리는 두 장단, 받는 소리는 세 장단으로 구성된다. 받는 소리 뒤에는 팽과리, 징, 북, 장구 등으로만 연주하는 풍물가락이 덧붙는다. 풍물가락의 길이는 지역에 따라 다른데, 인천광역시 강화군 내기면이나 전북 부안군 위도에서는 네 장단, 인천에서는 두 장단을 친다.

특징 및 의의 <배치기소리>는 조기잡이와 관련된 풍어 기원의 노래인 동시에 만선의 기쁨을 함께 나누는 어촌 사회의 축제적 성격을 지닌 노래이며, 향토민요로서는 드물게 풍물 가락을 수반하는 노래이다. 본래 연평도

글푸구나/어기어차 힘을 주어 닷을 감으며 순풍에 돛을 달고 돌아들 오노나

악보

굿거리 ♩.=60~72
(실음: 장2도 낮음)

뱃노래

어 - 기야 - 디여 - 차 - 어 - 야디아 - 어기 여차 -
(후)
뱃놀이가 - 잼다 - 부-뒋 히는 파-도 -소리 -
(1절)
잠을 - 깨 - 우니 - 들 - 러오는 - 노 - 소리 -
처방도하 - 구나 - 어기야-디여 - 차 -
(후)
어 - 야디아 - 어기 여차 - 뱃놀이가 - 잼다 -

내용 통속민요인 <뱃노래>는 본래 경상도에서 유래하였다고는 하나 지금은 경기민요의 대표적인 소리로 꼽는다. 출현음은 '라·도·레·미·솔'로 반경토리로 되어 있다. <한강수타령>이나 <경북궁타령> 같은 많은 통속민요가 반경토리로 되어 있어서 이들과 관계가 있을 것으로 생각된다. <뱃노래>는 처음에 굿거리장단으로 시작하고 이어 자진모리장단의 <자진뱃노래>를 부른다. 노래를 다 부르면 마지막으로 굿거리장단으로 돌아가 끝을 맺는다.

특징 및 의의 우리나라의 많은 뱃노래 중에서 현재 많이 불리는 통속민요 <뱃노래>는 광복 이후 일부 국악인이 방송을 통해 부르기 시작하면서 알려지게 되었다. 메기고 받는 소리가 잘 어우러지며, <뱃노래>의 굿거리장단과 <자진뱃노래>의 자진모리장단이 짝을 이루어 흥겨운 분위기를 자아낸다. 이 곡은 이후에 많은 창작 국악곡의 소재가 되었는데, 원일의 <신뱃노래>가 대표적인 곡이다.

참고문헌 한국의 뱃노래(김순제, 호악사, 1982).

필자 오진호(吳振昊)

지역을 중심으로 부르던 황해도 음악어법의 노래였으나, 널리 전파되면서 여러 지역의 음악어법을 반영하여 향토민요가 지니는 고정성과 변화성을 다양하게 드러낸다는 점에서 중요한 의의를 지닌다. 아울러 현재 무형문화재로 전승되는 다양한 풍어제나 어로 관련 민속놀이에서 중요한 노래로 활용된다는 점에서 큰 의미를 지니는 향토민요이다.

참고문헌 경기도의 통속민요(서울대학교 동양음악연구소, 민속원, 2013), 서해안의 배치기소리와 조기잡이의 상관성(이경엽, 한국민요학15, 한국민요학회, 2004), 서해안지역 배치기소리의 토리 고찰(신은주, 한국민요학28, 한국민요학회, 2010).

필자 김영운(金英雲)

뱃노래

정의 어업노동요의 하나였으나 통속민요화된 반경토리의 경기민요.

개관 우리나라에는 많은 종류의 뱃노래가 있는데, 지역 혹은 노동의 양상에 따라 다르다. 노동의 양상에 따라서는 1. 배 닦는 노래, 2. 닷 올리는 노래, 3. 노 젓는 노래, 4. 그물 당기는 노래, 5. 고기 푸는 노래, 6. 만선하여 귀향해서 한바탕 노는 노래인 배치기가 있다. 지역에 따라서는 동해안·남해안·서해안 지역에 고루 분포하고 있으며, 지역색을 가지고 있다.

사설

(후렴)어기야 디여차 어허야 디여 어기여차 뱃놀이가 잔다.
부뒋치는 파도 소리 잠을 깨우니 들려오는 노 소리 처량도 하구나/ 망망한 해도 중에 북을 울리며 원포커범으로 도라를 오노나/ 만경창파에 몸을 실러어 갈매기로 벼를 삼고 싸워만 가노라/ 탕탕한 물결에 유량한 소래는 애내성중 어적이 분명하구나/ 낙조 청강에 배를 띄우고 술렁술렁 노 저어라 달맞이 가잔다/ 소정에 몸을 싣고 잠간 조을제 어디서 수성어적 나를 깨운다/ 역수환과 저문 날에 홀로 앉았으니 돛대 치는 소래도 서

범패 梵唄

정의 불교 의식에 쓰이는 장단과 화성이 없는 단선율의 의식음악.

역사 한국의 불교 전래에 대해서는 『삼국유사(三國遺事)』, 『가락국기(駕洛國記)』에 소개된 가야 불교의 해상 전래설과 삼국시대에 육로를 통한 중국 불교의 전래설 등 두 가지가 있다. 『삼국유사』, 『가락국기』에 의하면 “인도의 아유타국 공주인 16세의 허황옥이 하늘이 내린 가락국 왕을 찾아 배필이 되라는 부모의 분부를 받들고 파사석탑을 배에 싣고 동쪽으로 바다를 지나 48년 7월 27일에 20여 명의 수행원과 함께 붉은 돛을 단 큰 배를 타고 장장 2만 5천 리의 긴 항해 끝에 한반도 남해(南溟)의 별포 나룻목에 이른다.”라고 기록되어 있다. 또한 허황옥의 오빠인 장유 화상의 불교 전래설도 함께 전해지는데, 장유 화상(보옥 선사)은 후에 가락국의 국사가 되어 가락국에 불교의 기초를 놓았다. 김해 불모산 장유사에 장유 화상의 화장터와 사리탑 및 기적비가 남아 있으며, 그리고 왕과 왕후가 만난 곳인 명월사에는 선사의 초전 활동을 말해 주는 유물과 기록이 남아 있다. 또한 장유 화상은 허황옥의 일곱 아들을 성불케 해서 지리산에 칠불사를 지었다고 전해진다. 만약 『삼국유사』, 『가락국기』의 기록이 사실이라면 한국 불교의 전래 시기는 육로보다 19년 더 빠르다. 그러나 육로 전래에 비해 근거가 미약하므로 한국의 불교 전래는 육로 전래에 근거를 두고 있다. 육로를 통한 중국 불교의 전래는 고구려는 372년(소수림왕 2)에, 백제는 384년, 신라는 417년에 이루어진다. 불교가 전래됨에 따라 불교 의식인 범패도 함께 전승되었으리라 짐작하고 있다.

범패에 관련된 최초의 기록으로는 원효 대사가 671년에 저술한 『판비량론(判比量論)』의 필사본(740)에서 각 필 악보가 발견되었고, 『화엄경사경조성기(華嚴經寫經造成記)』에서는 “754년 8월 1일에 한 법사가 범패를 불러 이 끝었다.”라는 기록이 있다. 『삼국유사』 「도술가(兜率歌)」에서는 월명사가 “신승은 국선의 무리에 속하여 단지 향가만을 알 뿐 범성은 익히 알지 못합니다.”라고 하였다

는 기록이 나온다. 이를 통해 적어도 740년 이전에 통일신라에서 범패가 불렸음을 알 수 있다. 그리고 통일신라의 선승인 혜소 진감 선사가 803년에 당나라 유학을 가서 배워 온 범패를 830년에 귀국하여 가르쳤다는 내용이 현재 하동 쌍계사에 있는 국보 제47호 진감선사대공담비문(887)에 최치원의 글씨로 새겨져 있다. 비문에 의하면 “(진감 선사는) 평소 범패를 잘하였는데, 그 소리가 금옥 같았다. 구슬픈 듯한 곡조에서 나는 소리는 상쾌하면서도 구슬퍼 능히 천상의 사람들도 기쁘게 할 수 있었다. 멀고 먼 곳까지 전해져서 배우는 자가 승당에 가득 찼으니 가르치기를 게을리 하지 않았다. 지금 신라에서 어산의 묘음(妙音)을 익히려는 자가 다투어 코를 막고 배우듯이 옥천에 남아 있는 범음을 본받으려 하니, 어찌 소리를 들려주는 것이 중생을 제도하는 교화가 아니겠는가.”라고 기록되어 있다. 즉, 한국의 불교 의식음악인 범패가 경상도의 쌍계사에서 비롯되어 전국적으로 파생된 것임을 밝히고 있다. 조선시대에 이르러 범패는 유교의 정치 이념으로 인해 쇠퇴되었지만, 그럼에도 『진언권공(眞言勸供)』(1496)·『영산대회(靈山大會作法節次)』(1634)·『오종범음집(五種梵音集)』(1661)·『제반문(諸般文)』(1694)·『산보범음집(刪補梵音集)』(1713)·『천지명양수륙재의범음산보집(天地冥陽水陸齋儀梵音刪補集)』(1739)·백파 선사의 『작법구감』(1729) 등의 불교 의식집이 저술되었다. 그러나 일제강점기인 1911년 6월에 사찰령과 본말사범이 제정되면서 범패와 작법이 금지되었고 이로 인해 의식의 일부가 간소화되었다. 1931년에는 승려 안진호가 의식을 누구나 쉽게 접할 수 있도록 한자와 한글을 각각 상하로 나눈 『석문



범패 | 국립민속박물관

의범』(1931)을 펴냈는데, 이는 현행까지도 불교 의식을 하는 승려들의 필독서로 사용되고 있다. 현재 한국의 불교 의식은 지역별로 무형문화재로 지정이 되면서 경제·영제·충청제·완제·제주제 등으로도 세분되어 전승된다. 특히 2009년에는 한국의 불교 의식인 ‘영산재(靈山齋)’가 유네스코 세계무형문화유산에 등재되면서 범패는 단순히 종교음악으로 그치는 것이 아니라 한국을 대표하는 민속음악의 하나로 자리 잡고 있다.

악보

♩=68 중직찬 용운스님 창 서정매 채보

방- - 아 아아아- -아- 아아- - 어 - - 어어어- -
어- 어어어어-어-어-어어어어-어-어-어어어-방-광-아--아
요-오-의-원각 범문-만언행사 제불제-정-토중 동설삼세여래지
소수호-제경-안목 원- -오 어어원-도오--오--어어어
-어오-온- 교문 오 어-오 어 어--운-

-영제범패 영산작법

내용 불교 의식을 진행할 때 쓰이는 의식음악인 범패는 범음(梵音)의 가패(歌唄)라는 뜻인데, 이때 패(唄)는 패닉(嗔)의 약어로 찬탄이라는 의미를 지닌다. 또한 범패는 성명(聲明)·찬패(讚唄)·경패(經唄)라고도 하는데, 이는 각종 경문이나 계승을 노래하여 불덕을 찬탄하는 것을 말한다. 이 외에도 범패는 범음(法音), 인도(印度) 소리, 또는 어산(魚山)이라고도 한다.

범패에는 안채비들이 부르는 안채비소리와 걸채비(또는 바깥채비)가 부르는 호소리와 짓소리가 있는데, 안채비는 순수 불교적 의식 절차로 주로 병법 또는 범주가 유치(由致)·청사(請詞) 같은 축원문을 요령을 흔들며 낭송하는 것으로, 흔히 염불이라고 한다. 주로 유치성(由致聲)·착어성(著語聲)·편계성(偏偈聲)·개탁성(開鐺聲) 등이 대표된다. 바깥채비는 불교 의식을 전문적으로 소리하는 승려들에 의해 불리는데, 단창(單唱) 또는 독창으로 부르는

홀소리와 어장(魚丈)의 인도에 따라 재창(再唱)하는 짓소리로 나뉜다. 홀소리의 사설은 7연4구 또는 5연4구의 한문으로 된 산문 또는 범어로 된 진언으로 구성된다.

짓소리는 ‘나무대성인로왕보살’과 같은 9자인 짧은 사설인 경우에도 짧게는 5~15분, 길게는 30분~1시간 가까이 연주되는 매우 어려운 소리로, 범패의 최고 승을 지칭하는 어장을 중심으로 대중창으로 부른다. 짓소리는 경제범패에서 73곡이 전승되었다는 증언이 있으나, 박운월 소장 판본 『동음집』, 김운공 소장 판본 『동음집』·『옥천유교동음집』 장벽웅 소장 판본 『동음집』 등의 네 가지 『동음집』을 통해 68곡의 짓소리와 가사가 전한다. 이 가운데 영산재 진행 과정에서 사용되는 짓소리는 53곡이며, 현재는 인성, 거령산, 관육계, 목욕진언, 단정례, 보례, 식영산, 두갑, 오관계, 영산지심, 특사가지, 거불, 삼남대, 삼마하, 불상점안시 음 아흠 등 현재 15곡만이 전승된다. 이 외에도 일부만 짓소리로 불리는 반짓소리가 3곡이 더 있다. 불교 의례의 절차는 재의 규모에 따라 상주권공재(常住勸公齋), 시왕각배제(十王各拜齋), 생전에수재(生前豫修齋), 수륙재(水陸齋), 영산재로 나뉜다. 이외에 축원과 화청은 가사를 한글로 풀이하여 대중이 쉽게 알아들을 수 있는 것이 특징이다. 불교의 재 의식에서는 범패의 선율과 악기 반주에 맞추어 춤을 추는데, 이를 작법무(作法舞)라고 한다. 육수장삼과 육수가사를 입고 추는 작법무는 그 종류가 크게 네 가지로 나뉘며, 바라무, 범고무, 타주무 등이 있다. 작법무 중 나뉘무와 바라무는 지역을 막론하고 추는 대표적인 불교 무용에 해당되며, 범고무와 타주무는 경제범패의 식당작법 시에만 이루어진다.

특징 및 의의 범패는 가곡, 판소리와 더불어 우리나라 3대 성악곡 중 하나로 불교의 재 의식에서 재를 올릴 때 쓰이는 의식음악이다. 일정한 장단과 화성이 없는 단선율(單旋律)이며, 악보가 없이 구전(口傳)으로 전승되어 왔다. 범패는 상주권공재, 시왕각배제, 생전에수재, 수륙재, 영산재 등의 큰 재에서 사용되며 염불이라 불리는 안채비소리와 바깥채비소리인 홀소리와 짓소리, 그리고 한글로 풀이하여 대중이 쉽게 알아들을 수 있는 화청과 회심곡으로 이루어져 있다. 범패승은 가장 기본 소리라 할 수 있는 상주권공재의 소리부터 배우는 것이 일반적이고, 이후

시왕각배재, 영산재, 수륙재, 예수재 등으로 이어진다.

범패는 경제와 영제, 충청제·완제·제주제 등으로 지역별로 세분된다. 이 중 충청제, 완제, 제주제는 경제의 영향으로 인해 음악적으로 서로 유사한 면을 보이는 반면, 영제는 경제와 음악적으로 구별되는 특징이 있다. 선율은 대부분 ‘미·솔·라·도·레’의 5음으로 이루어져 있고 ‘라\솔\미’로 하행되는 메나리토리가 근간을 이루고 있다. 그런데 경제의 경우 메나리토리의 근간 속에 서도민요의 특징인 수심가토리의 경향이 고제에서 드러나는 특징이 있으며, 반음 사용이 자주 이루어져서 매우 세련된 선율의 특징을 지닌다. 영제에서도 대부분 메나리토리가 근간을 이루지만, 창원 지역의 <아랫넛수륙재>의 경우에는 육자배기토리의 특징이 메나리토리 속에 결합되는 특징이 드러나서 지역성을 보인다. 반음 사용은 경제에 비해 적은 편이며, 메나리토리의 대표 선율인 ‘라\솔\미’를 ‘라\솔#\미’ 또는 ‘라\솔(퇴성)\미’ 등으로 변화를 주어 단조로움을 피하는 특징이 있다.

범패의 반주에 사용되는 악기는 광쇠, 태징, 범고, 바라, 요령, 목탁 등 주로 타악기이다. 다만 일정한 장단이 있는 것이 아니므로 요령과 경쇠는 박자감을 주기 위해 연주하고, 시작과 종지, 단락감을 줄 때는 주로 태징이나 광쇠로 연주한다. 영제범패에서는 태징 대신 광쇠가 주 반주를 담당하고, 경제를 비롯한 타 지역에서는 광쇠를 사용하지 않고 태징이 주 반주를 담당한다. 유일한 선율악기로 태평소가 사용되기도 하지만, 범패 선율과는 무관한 민속 가락을 연주한다. 이를 통해 민속음악이 불교 의식음악에도 영향을 끼쳤음을 알 수 있다.

현재 경제범패를 대표하는 국가지정무형문화재 제 50호 ‘영산재’는 2009년에 유네스코 세계무형문화유산에 등재되어 한국 범패의 위상을 높이고 있다. 특히 ‘영산재’는 범패와 불교 의식의 콘텐츠를 통해 세계 각국에서 공연되면서 종교적 측면뿐 아니라 한국 문화까지 알리는 역할을 하고 있다.

참고문헌 경산재 불교음악(손인애, 민속원, 2013), 불교 의식음악연구(법현, 운주사, 2012), 불교무용(법현, 운주사, 2006), 쌍계사 음악기행(국립남도국악원, 태학사, 2005), 영산재연구(법현, 운주사, 2001), 영제 영산작법 연구(서정매, 부산대학교 박사학위논문, 2015).

필자 서정매(徐貞梅)

범고
法鼓

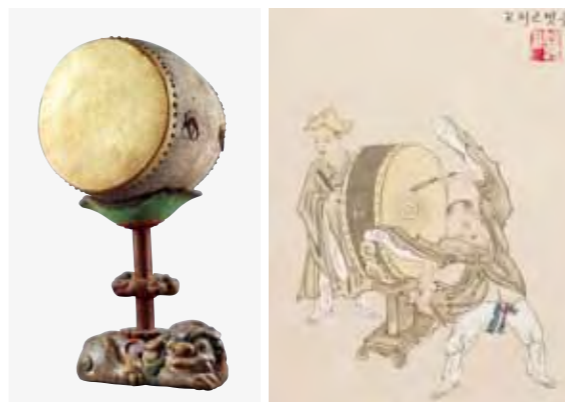
정의 사찰 법당의 동북쪽에 달아 놓은 큰북(일명 홍고) 또는 범종각에 설치되어 아침·저녁 예불 의식과 법식法式을 거행할 때 사용되는 큰북.

개관 범고는 범종·운판·목어와 함께 사찰 사물四物의 하나로, 주로 아침·저녁 예불과 법식을 거행할 때 또는 주지의 상당上堂·소참小參·입실入室 등의 법요 의식 때 연주한다. 잘 건조된 나무로 북의 몸통을 구성하고, 쳐서 소리를 내는 양면은 소가죽을 사용한다. 이때 가죽은 한쪽 면은 암소가죽을, 다른 쪽 면은 수소가죽을 부착한다. 불가에서는 살생을 금하므로 자연사한 소의 가죽을 사용한다.

불교에서 범고를 연주하는 이유는 축생의 부류를 제도하기 위함으로 알려져 있으며, 불법佛法을 북에 비유해서 교법이 널리 세간에 전하는 것을 북소리가 널리 퍼지는 것에 비유하기도 한다. 또한 교법으로 중생의 번뇌를 없애는 것을 마치 진磈을 치고 있던 군사들이 북소리가 울리면 전진해 적을 무찌르는 것과 같다고 설명하기도 하고, 정법正法의 북을 쳐서 시방세계를 깨우친다는 뜻으로 쓰이기도 한다. 범고는 불교가 한국에 전래될 당시 신호를 전하는 용도로 존재하던 북의 쓰임새가 축생을 제도하는 불교 사상과 합일되고, 한국의 민속 장단과 융화融和되어 지금의 불교의식 반주에 활용된다.

내용 홍석모의 『동국세시기東國歲時記』에 “승려가 모연문募緣文을 퍼 놓고 북을 울리며 시주자들에게 부쳐와 좋은 인연을 맺으라고 권고하는 염불을 하면 사람들은 다투어 돈을 던진다.”라고 기록되어 있다. 이러한 풍속은 1776년(정조 1) 승려들의 도성 출입을 금하게 된 뒤부터는 성 밖에서만 행해지게 되는데, 이때 범고를 연주하는 것은 단순히 불교 행사라기보다는 제액초복을 위한 세시풍속이었다.

범고는 다양한 형태로 전해지는데 아침·저녁 예불 때에는 대중의 운집을 신호로 전달하는 동시에 불교의 가르침을 연주에 실어 축생을 제도하고자 연주한다. 이때 연주하는 북은 야외에 설치된 대북인 범고이다. 다음은 의식의 진행 중 독경講經과 무용의 반주를 위한 것



범고 | 통도사성보박물관
중뵈고치고 | 기산풍속도(2002년 복제) | 국립민속박물관

으로, 이때는 주로 법당 내에 있는 소북小鼓을 연주한다. 주로 목탁과 같이 한 자에 한 번 또는 두 자에 한 번 북을 연주함으로써 음악적 리듬을 통해 경을 읽는 모두가 동음同音으로 독송할 수 있도록 한다. 연주자에 따라 다양한 장단을 섞으면 화려한 연주를 구사할 수 있지만, 신명나는 반주의 역할보다는 일정한 리듬으로 경을 읽는 데 도움을 주는 것에 목적이 있다. 무용 반주에 쓰이는 소북의 장단은 3소박 1박자~5박자로 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, 15/8박자이며, 자진모리장단을 기본으로 한다. 주로 불교 재 의식에서 행해지는 바라무, 나비무, 범고무 등의 반주로 쓰인다.

특징 및 의의 현재 한국의 범고 리듬은 2소박 또는 3소박으로 이루어져 있다. 3소박으로 연주할 경우 주로 12/8박자의 자진모리장단을 기본으로 한다. 국가무형문화재 제27호인 ‘승무’의 경우 3소박을 근간으로 하고 있고, 불교 의식인 천수바라와 사다라니 반주에서도 3소박을 근간으로 한다. 다만 예불에서의 연주는 일반적으로 2소박이 주를 이룬다. 2소박의 연주는 4박자 혹은 8박자에 한 번씩 악센트를 주어 리듬감을 살리는데, 2소박은 일정한 형태가 없이 반복되므로 연주자에 따라서 악센트를 달리 해서 2·4·6·8·16 등의 짝수 박자에 악센트를 넣어 변화를 준다. 북 가죽을 고정해 놓은 고정쇠를 미끄러지듯이 끌어내림으로써 효과음을 내기도 하는데, 이는 주로 도입부와 종결부에서 나타나는 연주법으로 연주의 시작과 끝을 표현한다. 이 외에도 먼 곳에서 소리가 시작되는 듯이 아주 작은 소리로부터 시작해서 서서히 북의 울림을 크게 연주하

는 일명 ‘기침쇠’ 연주법이 있다. 범고 연주의 속도는 대체적으로 J=100~120이며 개인적으로 차이가 있을 수 있다.

참고문헌 범고(혜일명조, 에세이퍼블리싱, 2011), 불교 범고 리듬에 관한 연구(노명열, 중앙대학교 석사학위논문, 2008), 불교무용(법현, 운주사, 2002), 브리태니커세계대백과사전(장호상, 웅진출판주식회사, 1993).

필자 서정매(徐貞梅)

베들가

정의 베틀로 베 짜는 내용을 가사의 소재로 한 민요.

개관 베들가에는 통속민요 <베들가>와 향토민요 <베들노래>의 두 가지 유형이 있다. 향토민요 <베들노래>는 과거에 간 임을 그리워하는 내용과 시집살이의 내용 등이 섞인 노래로 지역별로 음악적 특징이 다르다. 반면 통속민요 <베들가>는 경기민요 계열로 굿거리장단에 ‘라·도·레·미·솔’의 베들가토리로 되어 있다.

사설 (후렴)에헤요호 베 짜는 아가씨 사랑 노래 베틀에 수심만 지누나
 1. 베틀을 놓세 베틀을 놓세 옥난간에다 베틀을 놓세
 2. 양덕맹산陽德孟山에 중세포中細布요 길주명천吉州明川에 세북포細北布로다
 3. 화란춘성花欄春城 만화방창萬化方暢 봉접분분蜂蝶紛紛 화초단花草鞞이다
 4. 일락서산日落西山 석양단夕陽鞞이요 소화신령昭和神靈 모초단毛絛鞞이라
 5. 반공중에 걸린 저 달은 바디 장단에 다 넘어간다
 6. 춘포조포春布早布 생당포生唐布요 경상도라 안동포로다
 7. 잉어대는 삼 형제인데 놀림대는 독신이로다
 8. 모든 시름 다 잊어버리고 이 밤이 가도록 베나 짤자
 9. 초산벽동楚山碧潼 칠승포七繩布요 희천강계熙川江界 육승포六繩布로다
 10. 은주생주銀絛生絛 삼동주三冬絛요 남방사주南方紗絛 자원주



경직도 | 국립민속박물관

紫元紬로다

- 11. 오색비단五色緋緞 채색단彩色緞이요, 월문영초月紋寧緞 대화단大和緞이라
- 12. 황경나무 북바디집은 큰애기 손목에 다 녹아난다
- 13. 짧은 비단 생팔주生八紬요 늙은 비단 노방주老坊紬로다
- 14. 춘포조포 다 그만두고 가는 베 짚아서 정든 님 필까
- 15. 인정 있는 은조사銀條紗며 부귀다남의 수복단壽福緞이라
- 16. 이 베를 짚아서 누구를 주나 바디칠손 눈물이로다
- 17. 영원덕천寧遠德川 오승포五繩布요 회령중성會寧鐘城 산북포山北布로다
- 18. 뇌고함성雷鼓喊聲의 영초단寧緞緞이요 태평건곤太平乾坤의 대원단大元緞이라
- 19. 길주명천吉州明川 세마포細麻布요 경상도라 황조포黃早布로다
- 20. 주야장천晝夜長天 베만 짜면 어느 시절에 시집을 가나
- 21. 닭아 닭아 우지를 마라 이 베 짚기가 다 늦어 간다
- 22. 넓이 넓다 광화포廣化布요 척수尺數 길다 대갈포大葛布로다

악보

베틀가

베틀을 놓세 베틀-을- 놓-세- 옥난-간-에다베틀-을-놓-세
에-혜-요-호-베-짜는-아-가-씨-사-랑-노-래-베-틀-에-수-심-만-지-누-나

내용 가사는 주로 베틀을 짜는 내용과 다양한 베의 의미를 붙여 나열하는 내용이 주를 이룬다. ‘베틀을 놓세 베틀을 놓세 옥난간에다 베틀을 놓세’와 ‘잉어대는 삼형제인데 놀림대는 독신이로다’의 가사는 향토민요에도 널리 사용되는 구절이지만 후렴구의 ‘에혜요호 베짜는 아가씨 사랑 노래 베틀에 수십만 지누나’와 이어지는 여러 천의 내용은 통속민요의 특징을 담은 내용이라 할 수 있다. 즉, 전국적으로 노래되고 있는 향토민요 <베틀노래>가 베틀의 부분 부분을 세세히 묘사하는 것에 비해 통속민요 <베틀가>는 만들어진 상품인 ‘천’에 더 집중하고 있는 양상이다. 베틀의 부분을 묘사하는 내용은 베틀을 모르는 사람들에게는 낯선 내용이지만 다양한 천의 종류를 의미 있게 풀이하여 나열하는 내용은 일반인들에게도 흥미를 끌 만한 것이기 때문에 통속민요의 특성과 잘 맞는다고 할 수 있다.

특징 및 의의 <베틀가>는 경기도 서북부 지역에서 사용되는 토리의 특성을 전형적으로 잘 보여 주는 악곡이어서 이 토리를 ‘베틀가토리’라 부르고 있다. 통속민요이지만 향토민요 <베틀노래>와 일부 가사를 공유하기도 하여 <베틀가>의 생성에 <베틀노래>가 관련이 있을 것으로 짐작된다.

참고문헌 경기도 사람들의 소리와 노래(김혜정, 경기의 민속문화, 국립민속박물관, 2015), 경기민요(김영운·김혜리, 국립문화재연구소, 2008), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 김혜정(金惠貞)

병정타령

정의 휘모리잡가 중 하나로 신식 훈련을 받는 병정의 생활을 긴 사설로 익살스럽게 표현한 노래.

사설

남의 손 빌어 잘 짠 상투 영문窓門에 들어 단발髻髮할 제/ 상투는 베어 험낭夾囊에 넣고 망건網巾아 풍잠風簪 너 잘 있거라/ 병정 복장 차릴 적에 모자帽子 쓰고 양혜洋鞋 신고/

마구자 실갑 각반脚絆치고 혁대革帶 군량軍囊/ 창집 탄자彈子 곁들여 차고 글화총 메고/ 구보驅步로 하여 가는 저 병정兵丁아/ 좀 섰거라 말 물어보자./ 우리도 부모은덕父母恩德에 글자나 배웠더니/문필文筆은 사마천司馬遷 왕희지王羲之에 지나가고/ 외관양풍外觀樣風은 이태백李太白과 두목지杜牧之요/소진蘇秦 장의張儀의 언변言辯이라.(후략)

악보

♩=95 병정타령 이창배 창

남의손빌어 잘 짠 상투 영문에들어 단
발 할 제
상 투 는 베어험낭에 넣고
망건아풍잠아 너잘있거라 병정복장 차릴 적에

-국립국악원

내용 <병정타령>은 구한말舊韓末에 신식 훈련을 받는 병정의 일상생활을 그린 노래로 같은 휘모리잡가인 <곰보타령>이나 <생매잡아>보다 훨씬 후에 만들어졌다.

<병정타령>은 갑오동학혁명 이후에 처음으로 머리를 깎고 입영하는 내용을 노래한 것으로, 구한말의 군대 생활과 병정의 차림새를 묘사하고 있다.

<병정타령>은 ‘내드름-엮음-종지’의 세 악절로 구분된다. 짧은 내드름 선율을 노래한 후에 엮음 부분은 주로 4·4조의 사설을 3소박(3분박) 3박 또는 3소박 4박으로 노래한다. 이 곡의 첫 부분인 내드름 선율은 높은 소리로 질러 내어 부르고, 엮음 부분은 <창부타령>의 선율 위에 사설을 촘촘히 엮어 부른다. 종지 선율은 시조의 종지 선율과 같이 4도 하행하여 종지한다. 장단은 북는타령장단과 자진모리장단을 사용하고 출현음은 ‘술·라·도·레·미’ 음을 사용하며, ‘술’ 음으로 종지하는 전형적인 경토리로 부르는 노래이다.

특징 및 의의 <병정타령>은 옛 장형시조의 ‘말 물어보자’, ‘전하여 주렴’, ‘전할지 말지’의 구조를 받아들여 언어

유희의 측면에서 재미를 극대화한 것이 특징이다. 음악적으로도 전형적인 서울 소리를 간직하고 있는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 한겨레음악대사전(송방송, 도서출판 보고서, 2012), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국경서도창악대계(황용주 편저, 선소리산타령보존회, 1993), 한국 음악28-선소리와 잡가(국립국악원, 1995), 휘모리잡가 연구(송은도, 서울대학교 박사학위논문, 2013), 휘모리잡가의 사설 형성 원리와 향유양상(이혜경, 성균관대학교 석사학위논문, 2003).

필자 송은도(宋恩道)



정의 창자가 직접 가야금, 거문고 따위의 악기를 연주하며 판소리 한 대목이나 단가, 민요 등을 부르는 연행 방식 또는 장르.

개관 악기를 연주하며 노래를 부르는 병창의 연행 방식은 악기의 연원만큼이나 오래되었을 것으로 생각된다. 현재 전승되고 있는 병창은 이러한 오래된 연행 방식에 판소리의 성악적 요소, 산조散調의 기악적 요소가 더해져 이루어진 결과이다.

병창과 관련된 기록은 고려시대 문인 이규보李奎報, 1168~1241의 『동국이상국집東國李相國集』, 조선시대 학자 성현成俔, 1439~1504의 『용재총화慵齋叢話』 등에 보이며, 가야금이나 거문고를 연주하며 여기에 시나 노래를 엮어 불렀다는 내용이 여럿 눈에 띈다. 신재효申在孝, 1812~1884가 정리한 <변강쇠가>의 사설에도 가야금을 연주하며 노래를 부르는 장면이 묘사되어 있어, 악기를 연주하며 노래를 부르는 병창의 연행 방식은 이미 오랜 전통이었음을 알 수 있다.

병창이 조선시대 이후 현재와 같은 모습을 갖추게 된 것은 조선 후기 판소리 음악의 성장, 그리고 산조의 발생과 궤를 같이한다. 독창 형식의 판소리와 역시 독주 형식인 산조가 현전 병창의 음악적 모태가 되어 현재와 같이 판소리계 음악 중심의 병창이 생겨날 수 있었던 것으로 보인다. 정노식鄭魯讖, 1891~1965의 『조선창

극사『朝鮮唱劇史』에서는 19세기 판소리 명창 김제철金劑喆이 부른 석화제가 가야금병창제(伽倻琴拉唱制)와 가깝다고 기록하고 있다. 판소리 석화제를 가야금병창과 동일시하기는 어렵지만 적어도 판소리 석화제와 가야금병창이 공통의 음악적 요소를 지니고 있다는 사실로 판소리와 병창의 연관성을 짐작케 하는 대목이다. 19세기에 생겨난 산조 역시 현전 병창의 성립에 영향을 준 것으로 보인다. 병창에 주로 쓰이는 가야금의 연주 기법이 산조의 그것과 닮아 있는 점과 초기 병창 명인들이 주로 산조 연주자였다는 점에서 두 장르의 영향 관계를 짐작할 수 있다.

내용 판소리와 산조에 영향을 받은 병창이 현재와 같이 독립적으로 장르화된 것은 19세기 말~20세 초 무렵이다. 김창조金昌祖, 1865~1919, 박팔괘朴八卦, 1882~1940 등이 이 시기를 대표하는 인물이며, 향간에는 이들로부터 현재의 가야금병창이 비롯되었다고도 전한다.

현재 전승되고 있는 병창의 종류는 가야금병창과 거문고병창 정도이다. 병창이 현재와 같은 음악적 면모를 갖추게 된 데에는 김창조·박팔괘와 같은 가야금산조 명인의 역할이 컸던 것으로 미루어 보아, 현전 병창의 원류는 가야금병창이었을 것으로 생각된다. 가야금병창만큼 대중적이진 않았지만 일제강점기에 거문고 명인 신쾌동申快童, 1910~1977에 의해 거문고병창이 등장하게 된다. 신쾌동은 거문고 연주자이면서도 이동백, 송만갑, 정정렬, 임방울 등 당시 대표적인 판소리 명창들로부터 판소리와 단가를 배워 이를 바탕으로 거문고병창을 선보였다. 거문고병창이라는 명칭을 붙인 것도 신쾌동 자신이었다.

일제강점기 유성기의 보급 및 라디오 방송인 경성방송국의 개국과 더불어 가야금병창은 판소리, 민요 등과 함께 대중적인 레퍼토리 중 하나로 자리 잡았다. 병창의 주요 레퍼토리가 판소리계 음악으로 구성되어 있긴 하지만 〈아리랑〉과 같은 민요나 신민요를 병창으로 부르기도 하였다.

김창조, 박팔괘, 오수암吳壽巖, 1908~1945 등의 초기 가야금병창 명인들에 이어 심상건沈相健, 1889~1965, 강태홍姜太弘, 1893~1957, 오태석吳太石, 1895~1953 등이 이후 시대의 대표적인 가야금병창 명인으로 꼽힌다. 광복 이후

1968년에 국가무형문화재 제23호로 ‘산조 및 가야금병창’이 지정되어 박귀희朴貴姬, 1921~1993에 의해 전승이 이루어져 현재에까지 이른다. 거문고병창은 신쾌동 이후 그의 제자 김영재金泳宰 등을 통해 전수되었다. 일제강점기 이후 유성기 음반에서는 거문고병창을 찾아볼 수 없고, 1960년대 이후 녹음된 신쾌동의 거문고병창과 1990년대 이후 녹음된 김영재의 거문고병창 정도가 현재까지 남아 있다.

특징 및 의의 병창은 서로 다른 음악 연행 방식인 성악과 기악이 합쳐져 새로운 연행 방식으로 탄생된 음악 장르이다. 연행 방식뿐 아니라 음악적 요소 또한 성악곡 판소리와 기악곡 산조의 특징을 차용 또는 변용한다. 병창에서 판소리의 한 대목이나 단가·민요 등을 부를 때 가야금이나 거문고로 노래의 선율을 따라 반주하는데, 이때 단순히 선율을 따라 하는 것이 아니라 산조의 연주 기법을 가미시켜 본래의 선율과는 또 다른 느낌을 살리게 된다. 거꾸로 가야금, 거문고의 기악적 특성이 노래에 반영되어 노래의 선율이 변화되는 현상도 나타난다. 이러한 장르 간의 교섭 현상은 병창 연행자가 연주자인 동시에 창자로서 각각의 장르가 갖고 있는 음악적 요소를 모두 체득하고 있었기 때문인 것으로 풀이된다. 병창은 기악과 성악을 동시에 연행하는 방식으로 인해 음악적 표현에 한계를 갖기도 한다. 장단을 자유롭게 넘나들거나 온몸을 이용해 극적인 표현을 해야 하는 부분들은 아무래도 독창이나 독주에 비해 그 표현의 정도가 제한적이기 때문이다.

병창은 광복 이후 전통음악의 침체 현상, 기악·성악으로 대별되는 전통음악 분야의 장르별 전문화 현상 등 사회적·문화적 변동과 맞물려 과거와 같은 대중적 애호보다는 주로 전문인들에 의한 활동을 통해 그 유풍이 유지되고 있다.

참고문헌 가야금병창(김혜정, 국립문화재연구소, 2010), 박팔괘의 생애와 예술(이보형, 한국 음악사학보20, 한국 음악사학회, 1998), 한국 근대음악 사회사(권도희, 민속원, 2004), 한국 유성기음반 총목록(배연형, 민속원, 1998).

필자 위철(魏哲)



정의 남도 지방의 선소리[立唱]로 불리는 잡가의 하나.

역사 보림報念은 ‘보시엄불報施念佛’의 준말이다. 이 곡은 사당패들의 관염불에서 비롯되었다. 사당패가 입찰을 부를 때면 먼저 벽사辟邪나 축원祝願의 의미를 담은 관염불을 부른 다음, 〈놀랑〉과 산타령 등을 불렀다고 한다. 그러나 오늘날의 경기·서도산타령에서는 〈관염불〉이 빠지고 바로 〈놀랑〉으로 시작하는 반면에, 남도 지방의 잡가인 남도입창에서는 첫 곡으로 〈보림〉을 부른다. 왕실과 국가의 안녕을 축원하는 내용과 불교의 경문經文中에서 차용한 노랫말이 주를 이루는 것으로 보아 〈보림〉은 〈관염불〉이 따로 떨어져 나와 하나의 독립된 악곡을 이룬 것으로 보인다.

사설 사설의 처음은 왕가의 번영을 기원하는 축원문으로 시작하고, 이어 불교의 의식문인 개경계開經偈·사방찬四方讚·도량장道場讚·참회계懺悔偈 등에서 따온 노랫말이 장단을 바꾸어 가며 이어진다.

중모리: 상래소수공덕해 上來所修功德海요 회향삼처실원만회 向三處悉圓滿을 봉위奉位 주상 전하主上殿下 수만세壽萬歲요 왕비전하王妃殿下 수제년壽青年을 세자 전하世子殿下 수천추壽千秋요 선왕 선후先王先后 원왕생願往生 제궁종실諸宮宗室 각안녕各安寧 문무 백료文武百僚 진충량盡忠良 도내 방백道內方伯 위익고位益高 성주 합하城主閣下 증일품增一品 국태민안國泰民安에 법륜전法輪轉이라 나무천룡南無天龍 지신地神님네

느린굿거리(중중모리): 동방화류 남방화류 서방화류 북방화류 오름이야 도름이야 천수천안千手千眼 관자재보살觀自在菩薩 광대원만廣大圓滿 무애無碍 대비심大悲心 대다라니大多羅尼 무상심심無上甚深 미묘법微妙法 백천만겁百千萬劫 난조우難遭遇 아금문견俄今聞見 득수지得受持 원해 여래願解如來 진실의眞實意 법정法淨 진언眞言 음 바라니庵婆羅尼 음 대다라니 제청계수啓請稽首 관음보살觀音菩薩 석가여래釋迦如來 문수보살文殊菩薩 지장보살地藏菩薩 음 바라니 음 바라요 음 바라니 음 바라요 앞

도 당산 뒤도 주산土山 좌우천룡左右天龍 수살맥이라 성황님네 나무 천룡 지신님네 동에는 청제지신靑帝地神 나무 천룡 남에는 적제지신赤帝地神 나무 천룡 서에는 백제지신白帝地神 나무 천룡 북에는 흑제지신黑帝地神 나무 천룡 중앙에는 황제지신黃帝地神 나무 천룡 지신님네 아미阿彌 일쇄동방一灑東方 결도량潔道場 이쇄남방二灑南方 득청량得淸涼 삼쇄서방三灑西方 구정토俱淨土로다 사쇄북방四灑北方 영안강永安康이라 나무 천룡 지신님네

자진굿거리(자진모리): 도량청정道場淸淨 무하에無瑕穢 삼보천룡三寶天龍 강차지降此地 아금지송我今持誦 묘진언妙眞言 원사자비願賜慈悲 밀가호密加護 아석소조我昔所造 제악업諸惡業 개유무시皆由無始 탐진치貪瞋癡 중신구의 지소생從身口意之所生이라 나무아미타불

내용 〈보림〉은 중모리로 시작하여 왕가의 번영과 국가의 안녕을 기원하는 내용을 노래한다. 느린굿거리(중중모리)로 빨라지면서 개경계와 사방찬을 노래하는데, 사설 중간에는 범장진언에서 따 온 사설과, 성황·지신에게 기원하는 내용도 섞여 있다. 그리고 마지막에는 자진굿거리(자진모리)로 장단을 바꾸어 도량찬과 참회계의 사설을 노래한다. 악조는 남도계면조인 육자배기토리가 주를 이룬다.

일반적으로 남도입창은 〈보림〉으로 시작하여 〈화초사거리〉를 이어 부르고, 그 뒤에 〈흥타령〉·〈육자배기〉 등의 노래를 달아 부른다. 소리꾼 여럿이 서서 노래하므로, 사설의 일부를 나누어 독창이나 제창으로 부르기도 하며, 장구를 비롯하여 소규모의 관현악기 합주의 반주가 따른다.

특징 및 의의 옛 사당패소리인 관염불의 흔적을 간직하고 있는 남도 지방의 입창으로, 야외에서 서서 부르는 노래이니만큼 힘차고 깨끗한 느낌을 준다. 또한 전통사회의 민간 공연 집단인 사당패의 공연 양상을 보여주는 악곡으로 그 의의가 있다.

참고문헌 국악개론(장사훈·한만영, 한국국악학회, 1975), 상용불교의범(보자각, 2003), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 김영운(金英雲)

봉장취

정의 풍각쟁이들이 봉황 혹은 기러기 등의 새 한 쌍을 주제로 하여 음악을 곁들여 연행하는 일종의 재담 연주, 혹은 그로부터 파생된 새소리를 주제로 하는 기악곡.

개관 <봉장취>는 ‘봉장추’, ‘봉작취’, ‘봉황곡’ 등으로 불리던 음악이다. <변강쇠가>에 봉장추로 제일 먼저 등장한다. 여기서 봉장추는 중국 현대漢代 이후 전해진 음악으로 “봉이 새끼를 거느린다.”라는 뜻을 지녔다. 신재효의 <변강쇠가>에는 “통소洞簫 부던 일근 봉스 송장 낫을 못 본 고故로 죽엄츠에 모르고서 먼 눈을 썬터이여 봉장추鳳將雛를 혼창 불제”라는 기록과 “통소 소리 봉장추”라는 기록이 보인다. 이 기록에 따르면 봉장추는 ‘봉사’들이 구걸을 위해 연주하던 악곡으로 나타나며, 이것이 바로 풍각쟁이의 음악의 하나였음을 말해 준다.

일제강점기가 되면 이러한 <봉장취>가 유성기 음반에 취입되어 그 모습을 확인할 수 있다. 일제강점기 피리 명인이었던 유병갑은 1910년대 일본축음기상회의 ‘넙보노홍’이라는 유성기 음반에 <피리기러기타령>을 취입하였다. 이후 1930년대 빅타 스타에 유동초가 <봉작취>를, 정해시·김덕진·한성준 등이 <봉황곡>을, 박종기·강태홍이 <봉장취>를 취입한 바 있다. 일제강점기 <봉장취>는 풍각쟁이의 음악을 넘어서 독립적인 예술 장르로 정착한 것이었다.

광복 후에도 <봉장취>는 풍각쟁이들에 의해서 전승되었지만, 산업화 및 도시화 등의 경향으로 풍각쟁이가 사라지면서 그 음악 또한 자취를 감추었다. 무대예술로 전환되어 기악화된 <봉장취> 또한 산조에 흡수되어 사라졌으나, 최근 유성기 음반의 발굴과 재현에 힘입어 새롭게 조명되고 있다.

내용 <봉장취>는 기러기나 고니 등의 새를 서사로 하는 음악 재담의 형식을 띠고 발전하였다. 1910년대 유병갑이 유성기 음반에 남긴 <피리기러기타령>은 아니리와 음악적 선율 구분으로 나누어 볼 수 있다. 음반에

는 먼저 “이렇듯 포수가 드러오니까 두루 암기러기가 ‘포수입니다.’ 그러는데 올시다.”라는 아니리가 등장하며, 포수가 오는 모습과 기러기가 허둥대는 모습을 묘사하는 피리 독주 부분이 나타난다. 다음으로 “평, 총 맞아 수기러기가 죽었겠다.” 하는 아니리가 나오며, 피리 독주 선율 부분이 등장한다. 이 부분은 크게 두 단락으로 나누어 볼 수 있는데, 뒷부분은 암기러기의 울음을 묘사하는 듯한 성음으로 되어 있다. 다음으로 “모든 기러기들이 조상을 하러 들어오는데 올시다.”라는 아니리 이후에는 못 기러기들이 조상을 와서 우는 피리 선율 대목으로 되어 있다.

<피리기러기타령>의 아니리 및 음악적 내용

단락	아니리	음악적 내용
1단락	(음반 훼손 녹취불능) 암수기러기가 노니는 장면 설명 추정	계면조
2단락	이렇듯 포수가 드러오니까 두루 암기러기가 “포수입니다” 그러는데 올시다	계면조
3단락	“평, 총 맞아 수기러기가 죽었겠다.”(이후 녹취불능)	계면조
4단락		기러기울음
5단락	모든 기러기들이 조상을 하러 들어오는데 올시다	우조 (기러기울음)

이러한 <피리기러기타령>의 내용은 고니 한 쌍이 포수에게 짝을 잃고 우는 이야기로 되어 있는 <고니타령>과 같은 서사 구조를 갖는다. 이외에 일제강점기에는 다양한 형태의 <봉장취>가 나타난다. 유성기 음반 속에 등장하는 다양한 형태의 <봉장취>를 이보형이 정리한 바 있다.

<봉장취>는 위와 같이 11종으로 변화하며 그 모습을 바꾸었다. 그러나 그 음악에는 주요하게 새소리를 묘사하는 부분이 들어 있다. 일제강점기 대표적인 유동초의 <봉작취>는 아니리+기악 독주+새소리형으로 피꼬리, 삐죽새 등 다양한 새소리를 자진중중모리장단에 담고 있다.

특징 및 의의 <봉장취>는 풍각쟁이의 음악으로서 가장 서민들이 즐겨 하던 민간의 음악을 간직하고 있다. 새소리를 묘사하면서 직설적으로 자연을 묘사하며, 기러기·고니 등 암수 한 쌍이 보여 주는 회로애락은 인간

다양한 형태의 봉장취

구분	형식	내용	출전 및 음반
1	아니리 + 기악독주 + 새소리형	빅타 스타 유동초의 봉장취가 대표적이다. 원초적인 봉장취의 형태는 “첫째, 거끈거뜩한 자진 중중모리 장단으로 되어 있다. 둘째, 선율이 화가에애한 평계면조이다. 셋째, 가끔씩 새소리를 표현하는 음형을 섞으며 물결 선율형으로 되어 있다. 넷째, 대마디 대장단에 한 장단 내지, 네 장단 정도로 짧게 맺는 리듬으로 되어 있다.”	Victor Star KS-2007 鳳雀吹 통소유동초
2	기악합주 + 새소리형	빅타 정해시, 심상건, 김덕진의 봉황곡이 대표적이다. 자진중중모리의 봉장취형 선율로 되어 있다.	Victor Junior KJ-1043 봉황곡 대금정해시, 해금김덕진, 장고한성준
3	기악합주 + 순음악형	컬럼비아 정해시, 김덕진의 고악 봉장취가 대표적이다. 중모리장단에 봉장취형 선율이나 새소리가 나타나지 않는다(실제로는 새소리를 묘사하고 있다). 신세기 음반의 봉장취도 이에 속한다.	Columbia C-2028 고악 鳳鳥辭
4	원초산조형	두 가지 이상의 장단으로 산조와 비슷하게 구성된 유형을 말한다. 고라이 강태홍, 박종기의 봉장취와 킹스타 지영희, 성금연의 해금, 아쟁합주 봉장취가 이에 해당한다. 고라이 것은 옛모리와 자진중중모리이며, 킹스타의 것은 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리장단 구성을 하고 있다(진양, 중모리에서는 봉장취 선율형으로, 자진중중모리에 새소리 묘사가 나올 뿐이다).	Korai CM809-A·B 봉장취(상·하) 가야금강태홍, 대금박종기, 장고최계란 Million CM809-A·B 봉장취(상·하) 가야금강태홍, 대금박종기, 장고최계란 King Star KSM1105 봉장취 지영희 해금, 성금연 아쟁
5	성악 + 새소리형	일각에서는 새타령을 성악 봉장취라 한다. 폴리도루 이동백의 새타령은 자진중중모리장단에 봉장취형 선율이 되어 있다.	
6	아니리 + 성악 + 새소리형 + 소리늘음형	중간 중간에 아니리가 있는 새타령이다. 거문고 명인 원광호의 구술 자료에 의한다.	
7	발림 + 기악합주 + 춤늘음형	오케의 흥보가전집 등에서 보이는 것으로 먼저 탈춤처럼 발림(봉장취를 불러라)을 부르고, 기악으로 춤늘음의 반주음악으로 봉장취를 연주하는 것이다.	Okeh 20098 흥보가전집
8	아니리 + 기악독주 + 서사적 내용 + 판늘음형	명창 공대일의 구술과 같은 고니타령이다. 고누타령(고니타령)은 대가택 사랑에서 재인, 광대, 고인을 불러 늘음을 벌일 때 주인이나 상객이 첫대잡이에게 한 바탕 봉장취나 불러하면 첫대잡이가 장고 장단으로 봉장취를 한 것이라 한다.	
9	아니리 + 기악합주 + 서사적내용 + 연기 + 판늘음형	강백천이 증언하는 봉장취가 이에 속한다. 강백천의 봉장취 내용은 공대일의 봉장취 내용과 거의 흡사하며 도입부분의 내용과 연희시 여러 악기들을 추가하여 종합적인 연희로 꾸며진 것이다.	
10	아니리 + 소리 + 기악합주 + 서사적내용 + 판늘음형	소리와 아니리와 몇 개의 악기 합주로 한 개 내지 몇 개의 장단을 단위로 짧게 교대로 봉장취형 선율을 연주하며 서사적으로 새의 이야기를 구성하는 유형이다. 뉴코리아음반에 박녹주, 김초향이 녹음한 고니한쌍, 피꼬리가 그것이다.	New Korea 1042A 집가 피꼬리 김초향 반주-코리아악단 New Korea 1042B 집가 고니한쌍 박녹주 반주-코리아악단
11	창극형	봉장취를 소리, 아니리, 기악, 춤, 발림을 엮어 창극식으로 공연하는 유형이다. 전주 삼현 ^{三絃} 의 최병호를 조사한 이보형에 따르면 “큰곳의 삼화장자풀이에 노루가 천상에서 조쪽을 날고, 새끼가 나서 사냥꾼이 잡는 봉장춘 ^{鳳將雛} 대목이 있다”한다.	

세상의 풍자이기도 하다.

〈봉장취〉는 사실적인 묘사와 내용으로 조선 후기에 태동한 산조 발전에도 많은 기여를 하였다. 대금산조의 명인 박종기는 그 스스로가 〈봉장취〉의 명인이면서 산조의 명인이었다. 박종기가 형성한 대금산조에서 〈봉장취〉는 많은 부분을 차지한다.

광복 후에도 풍각쟁이들이 연주하던 봉장취가 남아 있었다. 이는 아시아 전역에 걸쳐 음악을 통해 삶을 영위했던 거리 악사의 한국적 형태로서 풍각쟁이가 연주했던 음악으로서도 가치를 부여할 수 있다.

참고문헌 대금산조 창시자 박종기평전(이진원, 민속원, 2007), 봉장취의 연원과 변천고(이보형, 한국음악학10, 한국고음악학회, 2000), 풍각쟁이의 기원과 성격(박전철, 한국민속학11, 한국민속학회, 1979), 풍각쟁이 음악고(이보형, 한국민속학11, 한국민속학회, 1979).

필자 이진원(李晉源)

북

북

정의 한국 전통음악에서 널리 쓰이는 타악기, 혁부(革部)악기, 체명(體鳴)악기.

내용 북은 민속음악·불교음악·무속음악·궁중음악·전통 군대음악 등에서 쓰이는, 나무와 가죽으로 제작된 타악기이다. 원통형으로 만든 나무통에, 양면을 가죽으로 씌워 만든다. 통을 만드는 재료는 주로 소나무를 쓰며, 두터운 나무를 통째 원통형으로 깎고 파서 만들거나 여러 조각의 나무를 짜 맞춘다. 편을 만드는 가죽은 자연환경에 따라서 말·소·양·염소 등의 다양한 동물 가죽을 이용한다. 편에 씌우는 가죽은 장구를 만드는 가죽보다 더 두꺼운 재료를 쓰는데, 그 이유는 저음부로 육중하게 울리는 북소리를 얻기 위해서이다. 몸통과 편은 가죽끈, 등나무 덩굴, 섬유로 된 끈을 편에 뚫린 구멍에 꿰어 고정하거나, 접착제 혹은 두꺼운 쇠징을 못처럼 박아 고정한다. 북은 편이 한쪽밖에 없는 단면고와 양면으로 된 양면고가 있다. 또 북통에 용, 태극 등의 다양한 문양을 그리거나 새겨 넣어 치장하기도 한다. 일반적으로는 나무로 만든 채로 한쪽 면을 두드리며 연주

하지만 경우에 따라 양손에 채를 쥐고 양면을 두드리며 연주하기도 한다. 북은 악기 중에서 가장 오랜 역사를 가지고 있고, 전 세계에 보편적으로 확산되어 있는 악기이다. 그런 만큼 모양과 크기, 제작 방법 등이 다양한 편이다.

무속에서 북은 제사나 주술용으로 사용되며, 군대에서는 징과 함께 신호용 악기로 사용되어 왔다. 판소리에서 소리꾼의 노래를 북으로 반주하는 것을 고법(高法)이라고 하는데, 북장단은 산조를 반주하는 장구 장단과 마찬가지로 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리, 엇모리, 엇중모리 등의 유형이 있다.

민속악인 농악에 편성되는 북 계통 악기는 사물놀이 편성에서 볼 수 있는 일반적으로 가장 널리 알려진 북과 소고의 중간 크기 정도의 버꾸(법구, 법고), 가장 크기가 작은 소고(小鼓)가 있다. 버꾸는 북과 소고의 중간 정도이고, 모양새는 북에 가까워 악기와 무구 두 가지 역할을 하는 굿물이라고 할 수 있다. 지역에 따라서는 소고를 매구북이라 부르기도 하는데, 소고 역시 북의 일종으로 크기가 작고 자루가 달려 있어서 농악 이외에도 선소리, 속요 등의 연행에 무구(舞具) 용도로 사용되었다.

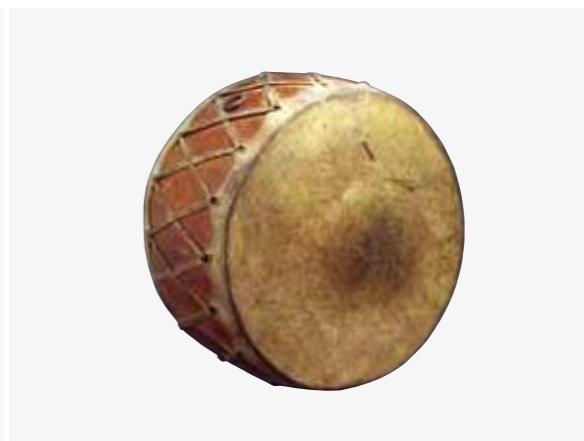
북이 우리나라 고대사회로부터 전승되어 온 악기임을 입증하는 다양한 유적과 유물들이 존재한다. 고구려 고분벽화에서 볼 수 있는 두 사람이 앞뒤에서 어깨에 메고 가고 별도의 연주자가 북을 치는 담고(擔鼓)를 비롯하여 지금의 모습과 흡사한 모양의 악기가 백제와 신라의 유물 등에서 다수 발견되고 있다.

특징 및 의의 민속악에서 쓰는 북은 판소리를 반주할 때 쓰는 소리북과 농악에서 쓰는 풍물북(매구북) 등이 있는데, 성악 반주 악기로 쓰는 북과 농악에서 쓰는 북은 모양새에서 차이가 있다. 궁중음악에서 쓰는 북은 대체로 제례악·연례악 등에서 연주되고, 궁중정제에서는 무구로 활용되었다. 궁중에서 쓰이는 북은 좌고, 견고, 용고, 노고, 진고, 영고, 삭고, 영도, 교방고, 중고, 노도, 절고, 응고, 무고, 너도 등으로 가장 다양한 종류가 있다.

현재까지 전승되고 있는 한국 전통무용 중에는 북을 무구로 활용한 다양한 춤이 전승되고 있다. 궁중무용 중에서는 무고, 포구락, 학연화지연의 등의 궁중정



북 | 국립민속박물관



제에 북을 무구로 활용한 춤이 있다. 민속무용 중에서는 밀양과 진도의 북춤이 작품으로 양식화된 사례이며, 탈춤인 송파산대놀이 넷째 마당에서는 먹중이 북을 메고 등장하여 왜장녀와 함께 북놀이를 하는 장면이 있다. 이 밖에도 불교의식 무용의 하나인 법고무, 신무용에 드는 오복춤 등 북을 무구로 활용한 다양한 춤이 전승되고 있다.

참고문헌 增補文獻備考, 樂學軌範, 임실필봉농악(양진성·양옥경·전지영, 민속원, 2016), 한국민-농악의 체에 대한 음악적 고찰(이보형, 한국민속학22, 한국민속학회, 1970), 한국민속대사전(한국민속대사전편찬위원회, 민족문화사, 1991), Systematik der Musikinstrumente(C. Sachs & E. M. von Hornbostel, Zeitschrift für Ethnologie, 1914).

필자 양옥경(梁玉京)

불임새

정의 판소리에서 장단의 리듬 체계에 따른 사설의 불임에 사용하는 여러 가지 기교.

개관 전통음악에서 장단의 리듬 체계는 음악의 뼈대가 되며, 리듬 체계에 따라 노랫말이나 악기의 발화 지점이 규정된다. 하지만 리듬 체계에 의해 규정된 발화 지점만으로 진행되는 음악은 재미가 덜하고 밋밋한 느낌을 주게 되어, 음악적 단조로움을 가져오게 된다. 이 때문에 리듬 운용의 변화와 기교가 생겨나게 되는데, 이를 불임새(부침새)라고 이른다. 이론적으로 불임새는

장단을 갖는 대부분의 음악에서 활용할 수 있지만, 실제로는 판소리에서 중요하게 사용되는 개념이다. 농악의 경우 리듬이 주요한 음악 요소이고 리듬 운용의 기교가 중요하긴 하지만 불임새라는 용어가 농악 현장에서 보편적으로 사용되지는 않는다. 판소리에서 장단의 리듬 체계와 사설(노랫말)의 조합을 사설 부침(불임)이라고 하며, 이는 '장단에 사설을 붙인다.'라는 의미를 갖는다. 사설을 장단의 리듬 단위에 맞게 규칙대로 붙이지 않고 의도적으로 어긋나게 함으로써 음악적 세련미와 창자(唱者)의 능력을 표출하는 것이 불임새의 목적이다. 따라서 불임새는 음악가의 능력을 인정받고 작품성을 제고하는 역할을 하게 한다. 판소리 명창에 따라서 불임새에 능한 창자가 있는 반면 그렇지 않은 창자도 있는데, 대표적으로 20세기 전반기 명창인 정정렬이 불임새 기교가 탁월했다고 알려져 있다. 정정렬의 불임새는 다른 사람들이 도저히 따를 수 없는 '만만불급처(萬萬不及處)'로 여겨졌으며, 심지어 불임새 기교가 금기시되었던 진양조에도 불임새를 활용한 것으로 유명하다.

내용 불임새에는 엇부침, 잉어걸이, 완자걸이, 교대죽 등의 여러 형태가 있다. 장단의 리듬 체계와 사설이 제대로 맞아 떨어지지 기교가 사용되지 않을 때 '대마디 대장단'이라고 한다. 아래 장간보에서 첫째 장단과 둘째 장단은 각 장단 끝부분에 사설이 붙지 않고 중모리 장단의 리듬 체계와 사설 단락이 어긋나지 않게 음악이 진행된다. 이렇게 대마디대장단으로 소리하는 제1장

단·제2장단과 달리, 제3장단부터 제6장단까지는 장단 끝부분에 사설이 붙으며, 사설 단락이 장단의 리듬 체계와 맞아떨어지지 않고 어긋나게 붙음으로써 장단과 장단 사이를 사설이 이어 주게 된다. 이와 같은 기교를 ‘엇부침(엇붙임)’이라고 하며, 엇부침은 붙임새 중에서 가장 대표적인 기교에 해당한다.

엇부침

운담	풍	경		근	오	친				
소	거			에	술	을	신	고		
방	화	수류		과	전	친		십	리	사정
나	려	가니		넘	노	나니		황	봉	백
주	루	풍	덩	옥	과		창	랑	떠	오
도	화	로	구	나		불		은	꽃	푸
산	형		수	색		을	그	림	허	고

-정권진, 운담풍경(중모리)

잉어걸이(잉애걸이)는 주박을 짧게 건너뛰어 부박에 강세가 붙음으로써 리듬감을 살리는 기교를 말한다. 아래 정간보에서 둘째 장단의 “말”과 셋째 장단의 “고”는 모두 주박을 지나 부박에 사설이 붙어 있다. 이 때문에 잉어걸이를 ‘박자 사이로 말이 빠져나간다.’라고 설명하기도 한다.

잉어걸이

		죽	을		줄	알	았		으	면
약		지	리	도		가	지			말
	고	마		누	라	결		에	았	어

-김명환, 심청가(자진중중모리)

교대죽은 사설이 중간에 끊기거나 짧은 시가(時價) 사이에 긴 시가의 사설이 붙는 경우이다. 아래 정간보에서 “쿵”과 “부” 사이는 비어 있으며, 이후에는 비교적 사설이 촘촘히 붙여져 있는 것을 볼 수 있다.

교대죽

북		장			고	떡		쿵		
---	--	---	--	--	---	---	--	---	--	--

									부	처
군	악		것		대	피	리		소	리

-김명환, 춘향가(자진모리)

사설을 촘촘히 붙이다 보면 경우에 따라서 원래 3소박 체계의 장단이 2소박으로 진행되다가 다시 3소박으로 돌아가는 현상을 보이는데, 이 경우도 교대죽이라고 불리기도 한다. 아래 정간보에서 중중모리는 3소박 체계의 장단이지만, 첫째 장단과 둘째 장단은 2소박 진행을 보이다가 셋째 장단에서 3소박 진행으로 돌아간다.

교대죽

이	화	노	화	계	관	화		홍	국	백	국
사	계	화		동	원	도	리	편		시	춘
목	동		요	지	가		행	화	춘		

-한애순, 심청가(중중모리)

완자걸이는 3소박 장단에서 2소박 진행을 보이는 한편, 주박이 아닌 부박에 사설이 붙음으로 극적인 효과를 강화하는 형태를 말한다. 이 때문에 완자걸이는 ‘사설이 박자 사이로 감고 돌아가는’ 형태로 설명한다. 아래 정간보에서 자진모리는 3소박 체계의 장단이지만 “오색기호 분발혈계”는 2소박 진행이며, 세계 장단은 모두 부박에 사설이 붙어 있다. 이런 특징 때문에 창자(唱者)에 따라서는 완자걸이와 교대죽을 구분하지 않기도 한다.

완자걸이

조	조		누	선	에	늘		이	았	어
수	륙		지			장		오		색
	기		호		분		발	혈		계

-김명환, 적벽가(자진모리)

특징 및 의의 판소리에서 붙임새는 명창의 음악적 능력과 고수의 반주 능력을 표출하는 중요한 기교이다. 하지만 붙임새는 장단의 리듬 체계와 사설 사이의 관계를 일시적으로 일탈시키는 기교이기 때문에 반드시

내용 〈비단타령〉은 송경식(誦經式)이라 하여 경을 읽는 듯이 독경(讀經) 방식으로 노래한다. 〈비단타령〉은 촘촘하게 엮어 부르는 부분에서 사설이 많이 늘어나고, 비슷한 가락을 여러 차례 반복하여 부르기 때문에 형식이 뚜렷하지 않다. 〈비단타령〉은 규칙적으로 반복되는 장단을 갖고 있지 않으며, 노래의 사설 자수에 따라 가변적으로 연주한다. 4·4조 또는 3·4조와 4·3조의 사설을 사용할 때에는 2소박 2박을 위주로 노래하면서 부분적으로 3소박 3박과 3소박 4박을 혼용한다. 일곱 자의 사설을 중심으로 엮어가는 엮음 선을 부분은 불가에서 〈천수경〉의 엮음방식과 유사하다. 〈비단타령〉은 ‘솔·라·도·레·미’의 5음 음계로 되어 있으며, 중지 형태는 순차적으로 하행하거나 혹은 4도 하행하여 맺는다. 〈비단타령〉은 엮는 사설이 매우 많고 템포 역시 빠르기 때문에 특징을 잘 드러내고 있다.

특징 및 의의 휘모리잡가는 조선 말기에 서울의 사계축 소리꾼들 사이에서 만들어지고 발전되었다. 지금의 마포구 성산동에 해당하는 풀무골의 소리꾼 이현익(李鉉翼)이 휘모리잡가를 많이 지었다고 하며, 〈비단타령〉도 만들었다고 한다. 잡가를 부르던 소리꾼들은 주로 겨울에 공청에 모여 노래를 불렀다. 이때 먼저 가사와 시조를 부른 연후에 경기잡가를 부르고 이어서 흥이 오르면 수잡가와 휘모리잡가를 연달아 불렀다. 휘모리잡가는 보통 해학적인 사설을 빠르게 엮어가면서 부르지만 〈비단타령〉은 진귀한 비단의 이름에 복합명사를 붙여 나열하고 있다. 가령 ‘단緞’하면 ‘일락서산 석양단, 소화신령 모초단, 청천월백 남색단, 무문영초 속소단, 월문영초 대화단’ 등으로 비단 이름 앞에 복합 명사를 붙여서 부르는 특징이 있다.

참고문헌 국악개론(김영은, 음악세계, 2015), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 휘모리잡가 연구(송은도, 서울대학교 박사학위논문, 2013), 휘모리잡가의 전승양상과 음악적 구조의 고찰(강희진, 단국대학교 박사학위논문, 2015).
필자 한영숙(韓英淑)

장단의 원래 리듬 체계에 맞게 되돌아가야 한다. 또한 과도하거나 억지스러운 붙임새는 오히려 역효과가 나게 되는데, 이 경우를 ‘억지부침’, ‘생자부침’이라고 표현한다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보출판부, 1940), 판소리 붙임새에 나타난 리듬론(이보형, 음악세계, 국민음악연구회, 1978).
필자 전지영(全志暎)

비단타령

정의 서울 지방 휘모리잡가의 하나.

개관 〈비단타령〉은 중국과 우리나라의 옛 비단 이름을 있는 대로 모아 엮은 노래이다. 휘모리잡가 중에서 길이가 가장 길며, 해학적 내용보다는 진귀한 비단들의 이름을 생산지·사용처·특징 등으로 나열하는 사설이 중심을 이루는 곡이다. 〈비단타령〉은 판소리 〈홍보가〉 중에서 ‘박타령’의 사설을 확대한 것으로 높은 친연성을 보인다. 〈비단타령〉은 잡가집이나 유성기 음반에 수록되어 있지 않아 언제부터 불렀는지 정확한 시기를 알 수 없다. 다만 서울에서는 부르는 사람이 적어서 전파되지 않았다고 하며, 서도 지역에서 간혹 부르는 사람이 있었으나 현재는 거의 잊혀져가는 소리이다.

사설

청색홍색靑色紅色 오화잡색五化雜色 당물당唐物唐錢 거래시去來時에 동경東京전이며 남경南京전, 동양東洋전이며 서양西洋전이라. 동서양 거래시에 진속목속포속眞屬木屬布屬錢, 고물古物 신물新物 비단전, 송금대단松金大緞 통비단, 오룡축백五綾燭帛 축대단燭臺緞, 시면 좋은 남색단藍色緞, 문紋이 많은 만화단萬化緞, 일락서산日落西山 석양단夕陽緞, 소화신령素花神靈 모초단毛絛緞 /……/ 안뜰 밖뜰 드나들며 지붕마루 넘나들며 먹자던 귀뿔, 쓰자던 귀뿔, 기갈飢渴이 자심自甚하고 초기가 막심하야 기다리고 바라던 귀뿔, 야반삼경夜半三更 조요照耀한데 문틈으로 넘나든 귀뿔, 일락서산日落西山 저문 날에 지체 말고 가거사라

사대소리

정의 제주도 농업노동요의 하나로 밭에서 김을 매면서 부르는 민요.

개관 제주도에서는 밭에서 김매는 일을 할 때 여러 종류의 노래를 부른다. <사대소리(긴소리, 자진소리)>, <애월 긴 사대소리>, <김매는 흥애기소리>, <김매는 담불소리>, <김매는 더럽소리>, <김매는 아외기소리> 등이 여기에 해당한다. 이 중에서 제주도 전역에 걸쳐 가장 널리 부르는 민요가 바로 <사대소리>이다. 이 민요는 혼자서 부르기도 하지만, 대개는 여러 명의 여인들이 일렬로 줄을 맞추어 앉은 다음 김을 매면서 부른다. 이른바 수눌음(제주도에서 서로 도와가며 일을 하는 풍습)을 통하여 마을 여인들이 밭에 모여 김을 매기 때문에 자연스럽게 이 민요는 모든 주민이 함께 부를 수 있는 넓은 공감대를 가진 민요로 자리 잡게 되었다고 할 수 있다.

사설

- 1. (후)어긴 여랑 사대로다
- (선)어긴 여랑 사대로다
- 검질 짓고 골너른 밭다
- 소리로나 우기멍 가게
- 앞 멩에야 들어나 오라어긴
- 뒷 멩에랑 나고나 가라어긴



밭매기 | 제주 제주시 | 2011 | 변성구

- 2. (선)에에 헤랑 내쳐나 가멍
- (후)어서 펄쩍 들어덜 메자
- (선)어서 메고 어서 메자
- (후)어기 둥둥 내 사랑아
- (선)허당 보난 앞 멩에 다 왔져
- (후)어야 두야방에로구나
- (선)돌아 앓아 뒷 멩에 가자
- (후)어서 어서덜 메어덜 보자
- (선)메는 것만이 아닐러건만
- (후)어야 두야 산이로거라
- (선)일락서산에 해 뜨고 지고
- (후)월추야 동경엔 달이 솟아온다
- (선)햇님 보기엔 미안도 안허나
- (후)어기 여랑성사대야

악보

사대소리(술선법) 김경생 창
조영배 채보

(메)(a) (반)(a)
어긴 여-- --랑- 사--대로다 어긴 여-- --랑- 사--대로다

(메)(a) (반)(a)
앞 멩-- --에-- --랑- 들어-나오라 오라 여-- --랑- 사--대로다

-제주 제주시 조천읍 신촌리

사대소리(레선법) 고계생 창
조영배 채보

C=G(-30) ♩=40 / ♪=44(32)

(선) (후)
1. 어긴-- --여-- 랑- 사-- -- 대 야 어긴-- --여랑- 서- 화대야

-제주 제주시 대정읍 보성리

내용 <사대소리>는 전형적인 메기고 받는 방식으로 부른다. 따라서 노랫말 구조도 2음보로 된 선소리와 2음보로 된 뒷소리가 규칙적으로 반복된다. 선소리는 여러 내용의 노랫말을 엮어 나가지만, 뒷소리는 일정한 후렴구(여음)만 반복하는 경우와 선소리와 거의 대등하게 선소리의 사설을 이어 받거나 다른 사설을 엮어가는 경우가 있다.

<사대소리>는 6/8박자 두 마디의 선소리와 6/8박자 두 마디의 뒷소리로 구성되어 있다. 굿거리장단으

의 불화, 집안 살림의 어려움 등이 잘 반영되고 있다. <맷돌질소리>, <방아질소리>, <해녀 노 젓는 소리> 등과 함께 제주도 여성요를 대표하는 민요의 하나라고 할 수 있다.

참고문헌 북제주군 민요 채보 연구(조영배, 예술, 2002), 아름다운 민중의 소리(조영배, 민속원, 2007), 제주도 노동요 연구(조영배, 예술, 1992), 제주도 노동요의 음조직과 선율구조(조영배, 서울대학교 석사학위논문, 1984), 제주도 민요의 음악양식 연구(조영배, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 1997).

필자 조영배(趙泳培)

사발가

沙鉢歌

정의 경기민요의 하나.

개관 곡명은 “금수강산 삼천리 풍년이 오니 한 사발 두 사발”의 사설 중 ‘한 사발 두 사발’에서 나왔다. 1910년 한일합방 당시 민족이 지닌 울분을 토로한 노래로 서울 근교에서 불렸다. 근세의 경기소리 명창 박춘재는 황해도 평산에서 이 노래가 생겼고, <온정溫井타령>이라 불렀다고 하나, 형성 과정은 불분명하다. 굿거리장단의 경쾌한 선율로 유절형식으로 되어 있다.

사설

- (후렴)에에헤요 에헤야 어여라난다 디여라 허송세월을 말아라
- 1. 금수강산 삼천리 풍년이 오니/ 한 사발 두 사발 함포고 복승(福勝)이라
- 2. 일망무제(一望無際) 넓은 들에 가득이 심은 곡식은/ 농업보국 다한 후에 학발양친(鶴髮兩親)을 봉양하세
- 3. 석탄 백탄 타는데, 연기만 펄펄 나구요/ 요네 가슴 타는데 연기도 김도 없구나
- 4. 옥난간을 의지하여 통소 한 곡 슬피 부니/ 가슴 속에 깊은 시름 억제할 길 바이 없네

내용 <사발가>는 3소박 4박(♩.×4)의 굿거리장단으로 되어 있다. 선율은 ‘술·라·도·레·미’ 5음 음계 출신

법(평조)의 전형적인 경기민요 형태로 <창부타령>과 같이 ‘솔’로 종지한다. 1916년 간행된 활판본 잡가집인 『조선잡가집』에 <도라지타령石炭白炭歌도調는갓소>으로, 1921년 간행된 『조선신구잡가(조선속가)』에 <도라지타령(스발가)>으로 수록되어 있다. <사발가>는 때로 <도라지타령>으로도 불렸지만, 후렴구 사설에 차이가 있었다. 잡가집에 전하는 <도라지타령>은 “응응흥야 에에헤야 어야란다야라 네가 너 스랑이라”로 후렴구가 되어 있으나, 민요집의 <사발가>는 “에헤 에헤야 어어라 난다 디여라 허송세월을 말아라”로 되어 있다. 『조선잡가집』에 <도라지타령石炭白炭歌도調는갓소>라고 한 것으로 볼 때, 가락은 같되 사설이 다른 차이를 구별해서 곡명을 다르게 불렀던 것으로 보인다. <사발가>와 동일계의 악곡이었던 <도라지타령(스발가)>는 오늘날의 “도라지 도라지 도라지 심심산천의 백도라지”로 부르는 <도라지타령>과는 가락이 다르다. 다만 후렴구 중 “에헤요 에헤요 에헤야 어러라 난다” 부분이 <사발가>와 유사한 공통점이 있다. 성경린·장사훈이 1949년에 간행한 『조선의 민요』에 악곡명이 <사발가>로 소개된 이후 <도라지타령>이라는 곡명은 쓰이지 않고, “도라지 도라지 도라지 심심산천의 백도라지”로 부르는 노래가 <도라지타령>으로 명명되었다.

특징 및 의의 <사발가>는 1910년대 이후 등장한 신민요로 선율은 전형적인 경기민요의 선법으로 되어 있다. 형성 단계에서 ‘도라지타령’으로도 불렸으나, 1940년대 말에 <사발가>로 곡명이 굳어졌다. 형성 초기에는 경술국치로 인한 민족의 울분을 노래하기도 하였으나, 근자에는 산천 경치를 읊는 내용으로 시작하는 것으로 바뀌어 “금수강산 삼천리 풍년이 오니 한 사발 두 사발 함포고복이라”부터 많이 부른다.

참고문헌 언문 조선구전문요집(김소운, 제일서방, 1933), 조선의 민요(성경린·장사훈, 국제음악문화사, 1949), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국민요집(임동권, 집문당, 1980), 한국속가전집(정재호, 다문샘, 2002).

필자 임미선(林美善)

산아지소리

정의 섬진강 유역의 논매기소리 또는 장원질소리.

사설

(반)에야 디야/ 에허 허이에야/ 에야 디여라/ 산아지로 고나
 (메)보리쌀 씻는 줄/ 번연이 안쓰름/ 무언쌀 씻냐고/ 말붙임을 허네// 니가 잘나서/ 일씩인가/ 내 눈이 어두워서/ 환장을 했지

악보

♩=110 산아지 이소라 제보

-전남 보성

내용 <산아지소리> 이름은 받음구의 끝귀에서 따온 것이다. <산아지소리>는 흥겨운 곡풍이라 문화중심지였던 옛 승주군과 전라남도 보성 방면 섬진강의 중하류뿐만 아니라, 전남 일대 및 전라북도의 남원·순창·진안·군산·김제, 충청남도 홍성이나 공주·아산에도 분포한다. 순천·보성에서는 <씨름판노래>로도 애용하였다. 다른 지역으로 벗어나면 받음구의 끝귀가 ‘산이로고나’, ‘사랑이로구나’ 등으로 다양해진다.

<산아지소리>는 받는 소리와 메기는 소리가 각각 4분의 6박 내지 내재6박 네 마디씩이다. 음역이 넓고, ‘솔·도·레·미’ 계통의 솔선법과 육자배기 선법이 공존한다.

내용 <산염불>은 <자진염불>과 짝을 이룰 때는 <긴염불>이라 칭한다. 음악은 본래 6박으로 된 도드리장단이었으나 오늘날은 12박으로 변형시켜 중모리장단을 사용하며 여기에 굿거리로 된 <자진염불>을 이어부르는 것이 보통이다.

구성음은 수심가토리의 ‘레·미·솔·라·도’로 이루어졌고, ‘라’로 종지한다. 종지음이 제4음이기 때문에 정서토리 제2형에 속한다. 전형적인 서도소리의 중요음 관계인 완전 5도 + 단 3도의 형태를 보임으로써 ‘레·라·도’가 바탕을 이루는데 제5음인 ‘도’는 누는 음으로 쓰이고 종지음으로 쓰이는 제4음인 ‘라’는 선율이 오랫동안 머물기 때문에 일종의 낭송음 역할을 하는 특징이 보인다.

<자진염불>은 토리적 특성은 같으나 템포가 빨라져서 같은 3소박 4박자 구조이나 장단은 굿거리장단으로 반주되고 불교 관련 가사가 두드러진다.

특징 및 의의 <산염불>은 선율의 길이가 서로 다른 앞소리와 2장단으로 된 후렴으로 구성되는데, 후렴구의 내용은 평양식과 개성식이 서로 다르다. 즉, 일반적으로 <산염불>을 대표하고 있는 평양식의 후렴은 “에헤 에헤야 아미타불이로다”로 부르는 데 비하여, 개성식의 <산염불>은 “니나 누나요 나누난실나요 니나누난실 산이로다”로 부르는 것이다. <산염불>의 앞소리는 창자唱者에 따라서 다양하게 구사될 수 있는데, 1945년 이전에 출판된 잡가집이나 음반에 의하면 “산에 올라 옥을 캐니 이름이 좋아 산옥山玉이라.”라는 사설처럼 간단하게 불렀으나 점차 사설이 시조형으로 변형되어 오늘에 이르고 있다.

유성기 음반에 의거해 보면 <긴염불>은 20세기 전 반기에 현행과 달리 크게 두 가지 유형이 존재했던 사실이 확인된다. 제1형은 일종의 고조古調로, 선율이 짧고 소박하면서 <개성산염불>과 사설 및 음악 특징이 많이 상통한다. 제2형은 1930년대 중반 이후의 소리들이 해당되며, 현행처럼 일부 독창 사설이 장절 형태로 길어지면 서 선율도 이에 상응하여 길어지고 한층 기교적이다. 즉, 이 유형은 현행에 가까워지는 형태로 일종의 신조新調에 해당하며, <개성산염불>과 그 특징이 더욱 구분된다.

참고문헌 민요(김기수, 국악전집17, 국립국악원, 1971), 서도 통속민요 긴

특징 및 의의 <산아지소리>의 매김구와 매김선율은 <진도아리랑>과 같다. <진도아리랑>은 19세기에 등장한 노래로 <산아지소리>의 받는 소리만 바꾼 것이라 해석된다.

참고문헌 농요의 길을 따라(이소라, 밀알출판사, 2001), 보성의 민요(이소라, 보성문화원, 2002), 순창의 민요(이소라, 순창군 금과들소리보존회, 2005), 한국민요대전해설집-전남(문화방송, 1993), 한국의 농요4(이소라, 현암사, 1990), 홍성의 노동요(이소라, 홍성문화원, 1994).

필자 이소라(李素羅)

산염불 山念佛

정의 황해도 지역의 대표적인 민요.

개관 서도민요西道民謠의 한 곡명으로서 일명 ‘긴염불’이라고 한다. <산염불>은 제목에서 알 수 있듯이 본래는 불가의 소리였는데 민간에 퍼져 세속화된 노래이다. 독창 부분은 세속적인 내용으로 이루어졌으나 후렴구에서는 “에헤야 에헤야 아미타불阿彌陀佛”이라는 불가의 흔적이 남아 있다. <긴염불> 뒤에 따라붙는 <자진염불>에서는 십대왕을 섬기고 지옥을 면하게 해달라는 불가에 관한 사설이 더 많이 보인다.

현행 <긴염불>은 1920년대 불리던 노래와 가사 및 곡조가 서로 다르다. 현행 것은 일자다음식一字多音式이나 고조古調는 일자일음식一字一音式으로 되어 있고 현행 것은 후렴이 먼저 불리운다. 유성기 음반으로 확인해보면 <긴염불>은 1920년대까지는 <개성산염불>의 영향을 받았지만, 1920~1930년대 이후에는 <개성산염불>과 변별되면서 현행 모습으로 바뀌었음을 알 수 있다.

사설

(후렴)에헤 어허 미라불 어야 불이로다.

1. 산 명월明月이 다 넘어가고/ 벼수 미풍微風은 솔솔 부는데/ 새벽 종달이는 우지지는 소래/ 아니나든 심정이 절로 난다
2. 활지어 송지에 걸고/ 옷은 벗어 넓게 걸고/ 석침石枕 비고 누었으니/ 송풍松風은 거문고요/ 두견성杜鵑聲은 노래로다

염불 연구(손인애, 한국민요학31, 한국민요학회, 2011), 조선의 민요(장사훈·성경린, 국제음악문화사, 1949), 집가전집(정재호, 계명문화사, 1984), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국전통음악대전집(문화재보호협회, 지구레코드, 1981).

필자 이소영(李昭映)



산조
散調

정의 경기 남부 및 남도 지역에서 발생한 기악 독주 음악.

역사 산조는 19세기 중후반에는 심방곡(心方曲)이라 불렀다. 심방곡이란 무속음악에서 합주로 연주되는 기악음악, 즉 현재의 시나위를 가리키는 말이었다. 이것이 19세기 중반 무렵 지역의 풍류방에서 향유되면서 독주 음악으로 변화했고, 늦어도 19세기 후반에는 현재와 같은 산조 양식을 초기적으로 갖추었다. 19세기 중후반에 활동했던 안민영(安敏英)의 『금옥총부(金玉叢部)』(1885)에 의하면 경상도 마산포에 살던 최치학(崔致學)이 가야금 심방곡으로 신묘한 경지에 올랐고, 경기도 이천에 사는 김군식(金君植)이 통소 심방곡으로 명성을 떨쳤다고 한다. 이는 무속계 합주 심방곡이 19세기 후반에 산조의 원형, 즉 독주 심방곡으로 변화되었다는 점을 보여 준다. 이후로 독주 심방곡의 발달에 적극적으로 참여한 음악가들은 창우 집단에 속했던 고인들이었다. 창우 집단은 무속 가계와 혈연관계를 이루고 있는 공연 전문 기능 집단이다. 이 집단에서는 성악·기악·춤·연희 등을 담당했는데 이 중에서 기악을 담당한 음악가들을 특별히 고인(고인)이라고 부른다. 19세기 말 이후 산조 발달에는 경기 이남 지역의 고인들의 기여했다.

독주 심방곡은 각 지역의 음구조로 바탕으로 발달했다. 고인의 출신지의 음악어법을 중심으로 즉흥 연주 악곡을 완성했기 때문에 초기 산조(散調)는 허튼가락이라고도 한다. 초기 산조는 심방곡의 양식, 즉 허튼가락의 구성법을 사용하지만 최소 두 개 이상의 서로 다른 장단, 느린 장단과 빠른 장단을 형식적으로 구별하고 그것을 연속시켜 악곡을 구성하는 것이 특징이다. 초기 산조의 경우 지역에 따라 음악 구조적 차이를 분명히 한다. 예를 들면 경기·충청도 지역에서는 굿거리·자진굿거리·평타령·당악 등과 같은 경기 지역 장단으로써 장단 연속체를 만들고, 전라 지역에서는 진양·중모리·자진모리로 장단연속체를 구성한다. 또한 초기 산조는 조성의 구현에 있어서 육자배기토리(남도 계면조)를 중심에 놓지만, 경기·충청 지역에서는 남부 경토리(2차경토리)를 적극적으로 사용한다.

늦어도 1920년대를 전후로 경기·충청 지역 산조와 호남 산조는 교차되기 시작했다. 이 시기를 산조사의 중기라고 할 수 있다. 중기 산조는 늦어도 1920년대 전후로 주변 음악 갈래, 즉 굿거리·봉장취 등의 기악 갈래가 산조와 절충되기 시작할 무렵 경기·충청 지역 산조와 호남 산조도 상호 영향을 미치기 시작했다. 그 결과 광복 전까지 산조의 장단연속체는 진양·중모리·중중모리·자진모리·당악 등의 악장으로 연속되는 긴 연속체를 구성하게 되었고, 평조(경토리계 음구조)와 계면조(육자배기토리계 음구조)라는 양대 조성의 음악 구조적 역할이 선명해졌으며, 청의 이동이 조성구연계되면서 형식적 일관성이 강화되었다. 이 과정에서 산조는 주변 기악 음악 갈래였던 봉장취의 음악적 요소, 즉 연희적·묘사적 표현력을 추가함으로써 더욱 섬세하고 풍요로운 음악이 되었다. 나아가 이 시기에는 음악 구조 안에 녹아있었던 지역성이 음악가 별 개성으로 받아들여졌다. 예를 들면 심상건의 산조는 그의 출신지(충남 서산)의 음악을 반영하는 동시에 그의 개성이 드러나는 음악으로 평가되었다. 이러한 중기 산조의 변화는 남도 출신 고인들이 주도했고, 늦어도 1910년대부터 1920년대 중반까지는 가야금산조 명인들이 중심이 되었다. 가야금산조가 새로운 음악으로서 자리를 잡자 여타 악기들도 산조의 발달에 참여하기 시작했다.

대부분의 악기 산조는 상대적으로 가야금산조보다 늦게 발달했다. 악기별로 음악가의 출신지 및 학습 배경에 따라 그 발전 양상에 차이가 있었다. 『금옥총부』에 의하면 19세기 후반에 이미 경기도 지역에 독주 심방곡으로 통소 심방곡이 연주되었던 것을 확인할 수 있다. 실제로도 20세기 전반기에 경기·충청 출신 음악가들은 통소 산조를 발달시켰고 이와 함께 피리산조와 해금산조 등을 발전시켰음이 사료를 통해 확인된다. 광복 전까지 호남 출신 음악가들이 거문고산조, 대금산조 등을 구성했던 것과는 비교되는 일이다.

대부분의 악기 산조는 상대적으로 가야금산조보다 늦게 발달했다. 악기별로 음악가의 출신지 및 학습 배경에 따라 그 발전 양상에 차이가 있었다. 『금옥총부』에 의하면 19세기 후반에 이미 경기도 지역에 독주 심방곡으로 통소 심방곡이 연주되었던 것을 확인할 수 있다. 실제로도 20세기 전반기에 경기·충청 출신 음악가들은 통소 산조를 발달시켰고 이와 함께 피리산조와 해금산조 등을 발전시켰음이 사료를 통해 확인된다. 광복 전까지 호남 출신 음악가들이 거문고산조, 대금산조 등을 구성했던 것과는 비교되는 일이다.

20세기 후반기는 이른바 후기 산조의 시기라 할 수 있다. 산조는 즉흥미보다는 형식미를 갖춘 음악으로 변신했고, 도제식 교육 방법인 구전심수(口傳心授)보다는 악보로 학습되었다. 이 과정에서 산조의 음악 논리적 일관성이 강화되었으며, 악기별로 구별되는 음색이 초절의 기교로 다양하게 구현되었다. 그러는 과정 중에 후기 산조는 그 길이가 중기 산조에 비해 두세 배 이상 길어졌고, 호남 산조 중 전남계 김창조계 산조는 경기·충청 산조의 구조적 특징을 수용·재해석했다. 그 결과 이 시기에는 산조의 내재 논리가 더욱 치밀해졌다. 나아가 이 시기에는 그 전까지 주류 음악계에서 소외되었던 악기의 산조, 즉 아쟁·태평소·철현금 산조 등도 등장했다. 한편, 광복 후 무형문화재 제도가 생겨나면서 산조는 전승 계보를 통해 향유되는 음악으로 변화되었다. 이를 통해 산조의 창조적 역동성은 억제되었지만, 산조 연주의 계파적 특성이 치밀하게 표현됨으로써 산조 연주의 정교함이 강화되었다.

산조 발전의 중기까지 산조 실천 내에 내재되었던 음악적 즉흥성은 후기 산조에는 관철되기 어려운 것이 되었다. 산조 양식의 발달이 정점을 지났기 때문이었다. 그럼에도 불구하고 산조의 즉흥성은 여전히 창조적 음악활동을 자극할 수 있었다. 특히 산조 외의 음악에도 영향을 미쳤다. 산조의 즉흥성은 음악적 표현의 자유를 극대화했고, 산조의 실연 양상은 고도의 음악적 기교(virtuosity)를 지향했기 때문에, 하나의 음악적 이데올로기로 작동했다. 1980년대 전후로 국악기 연주자와 작곡가는 물론이고, 당대 음악을 만드는 작곡가나 록 뮤지션 등도 산조와 관련해 창작곡을 만들었다. 예를 들면, 국악기 연주자들은 자신의 이름을 건 산조를 만들었고, 작곡가들은 산조의 형식을 빌어 전위적 작품을 만들기도 했다. 나아가 신중현, 김도균, 이정선 같은 대중음악가들은 즉흥이라는 음악제법을 활용하여 기타 산조 등을 선보이기도 했다.

내용 산조는 노랫말이 없는 순기악 음악이다. 따라서 추상적인 기악 음악의 논리들, 즉 장단연속체·조성·청등을 음악의 내용으로 삼는다. 장단연속체란 산조 전악곡의 골격을 구성하는 방법으로 여러 민속악 장단을 개별 악장으로 삼는 것을 말한다. 역사적으로 산조의

장단연속체에 포함되었던 민속악 장단은 수없이 많았지만 현재는 진양·중모리·중중모리·자진모리를 중심에 놓고, 유포나 악기에 따라 이상의 악장 전후에 엇모리·단모리·휘모리·굿거리 등과 같은 장단을 배치시킨다. 장단연속체와 함께 산조의 음악적 논리를 보장하는 또 하나의 요소가 조성이다. 산조에 사용되는 조성에 대해서는 전승 계보별로 다양한 이름을 붙이기도 하지만 음악 분석적으로는 평조(우조)와 계면조, 즉 민요의 경토리계 음구조를 활용한 조성과 육자배기토리계 음구조를 활용한 조성으로 양분된다. 두 개의 조성은 서로 대립되는 음체계를 갖고 있지만, 실제 음악에서는 조성을 구성하는 음들을 미분음적으로 조절하여 대립되는 음들을 둔각으로 만들어 유연한 변화를 표현하기도 한다. 청이란 서로 다른 음계의 중심음을 말한다. 그런데 청은 음계의 중심음만을 말하는 것이 아니라, 특정 악구의 음역과 음의 전개를 주도하는 주요음으로서의 기능도 있다. 장단과 음계에 비해 청의 이동은 자유롭기 때문에 음악적 변화를 신속하게 보여준다.

현대 산조에는 순음악적 논리를 넘어서 수용자의 입장들이 반영되었다. 그것은 산조와 관련된 명인과 유포라는 개념이다. 명인은 특정 산조가 개성적인 산조로 인정되는 데 공이 있는 음악가를 지칭하고, 유포란 명인들의 음악이 창조적으로 계승되어 일가를 이룬 것을 말한다. 명인의 등장은 독주 심방곡이 연주되었던 시기로 거슬러 올라갈 수 있지만, 유포는 중기 산조까지는 없었던 것이었다. 독주 심방곡은 지역 풍류라는 사회문화적 배경 속에서, 또 초기 산조는 탈지역적 풍류가 되는 과정에서, 중기 산조는 도시적 공연문화계로 진입하는 도중에 성장했을 뿐이기 때문이다.

그러나 후기 산조는 급격한 근대화의 노정 중에 단절의 위기에 처하게 되었다. 따라서 후기 산조는 약 한 세기가 넘는 기간 동안 절멸의 위기를 맞이했다. 이에 대처하기 위해 음악계는 산조를 개별 음악이나 음악가보다는 사회적 자원으로서, 즉 집단적으로 전승되는 소중한 자산이라는 전략으로 위기를 넘겼다. 이 과정에서 산조사에 등장하는 여러 명인들은 사승 관계를 통해 유포라는 개념으로 묶이게 되었고, 이를 기반으로 산조의 전승과 향유가 유도되었다. 그 결과 현재 산조는 악기별, 명인별로 유포로 거론되고 있다. 유포를 구체적으로

나타내기 위해서는 ‘계’와 ‘류’라는 접미어를 사용하며, 전승의 계통도가 복잡한 경우는 ‘계’라는 접미어를 사용하기도 한다. 예를 들면 가야금산조의 경우, 지역에 따른 음악적 특징을 구별하기 위해 충청계·전남계·전북계 산조라 부른다. 그런데 전남계 산조의 경우 다른 지역과 달리 산조사 초기부터 거론되는 명인들이 많기 때문에 계보를 정리할 때 중시조라 인정되는 명인들의 사승 관계를 분명히 하여 전남계 김창조계 산조, 혹은 전남계 한숙구계 산조 등으로 구별해 부른다. 또한 김창조계 산조는 김창조를 중시조로 삼은 산조가 다음 세대에서 급격히 확장되기 때문에, 그 경우 정남희류 산조(김창조계 정남희류 산조) 혹은 강태홍류 산조(김창조계 강태홍류 산조) 등으로 구별하여 부른다. 그러나 가야금산조를 제외한 대부분의 산조는 중시조라 지목되는 명인의 이름과 함께 유파를 구분하는 것이 보통이다. 예를 들면 대금산조의 경우 ‘한범수류 산조’라고 부른다.

특징 및 의의 현재 산조는 한국 전통음악을 대표하는 기악 독주곡으로 인정받고 있다. 관례적으로 산조는 고도의 기교와 예술성 중 그 어느 한쪽으로 기울어지지 않는 균형미를 갖춘 고도의 기악 예술음악으로 평가된다. 산조는 독주 심방곡 시기부터 중기 산조에 이르기까지 즉흥을 미덕으로 삼았던 음악이었지만, 산조의 수용 및 전승 방법의 변화 때문에 즉흥은 후기 산조에서는 더 이상 구현되기 어려운 것이 되었다. 그러나 산조의 즉흥성은 순기악음악의 이상향이 됨으로써 현대 음악가들의 상상력을 자극했다.

참고문헌 金玉叢部, 가야금산조(이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1972), 무형문화재조사보고서7-산조(이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1987), 조선음악통론(합화진, 을유문화사, 1948), 지역회 민속음악자료집(성금연, 민속원, 2000), 지용구의 음악활동 및 초기 해금산조 창제의 음악사적 고찰(허시라, 한국예술종합학교 예술전문사논문, 2004), 초기 산조에서 장단연속체 구성법의 다양성(권도희, 한국 음악연구59, 한국국악학회, 2016).

필자 권도희(權度希)

살풀이장단

정의 한반도 서부 지역의 무 의식에 사용하는 장단.

약보

살풀이장단

The image displays three musical staves for the Salpuli Jangdan. Each staff is divided into two parts: '장구' (Janggu) and '정' (Jeong). The first two staves are labeled '동살풀이장단' (Dongsalpuli Jangdan) and the third is '살풀이장단' (Salpuli Jangdan). The notation shows rhythmic patterns for both instruments, with the Janggu part often featuring a steady beat and the Jeong part providing a melodic accompaniment.

내용 살풀이는 ‘살을 풀어낸다’는 의미를 갖고 있다. 한반도의 서부 지역 곳에서 주요하게 사용되는 대표적인 장단이므로 이 지역을 살풀이권이라 부르기도 한다. 지역에 따라서 도살풀이, 동살풀이, 살풀이 등 조금씩 다른 박자 구조로 변화되어 사용된다. 또 무당들이 사용하는 은어는 단어의 순서를 뒤집는 사례가 많아 푸리살, 또는 풀이살과 같이 순서를 바꾼 단어로 사용하기도 한다.

경기 남부의 도살풀이, 충청도·전라북도의 살풀이, 전라남도의 살풀이와 동살풀이 등은 박자 구조가 조금씩 다르지만 하나의 살풀이 계열 장단으로 묶을 수 있다. 경기 남부의 도살풀이는 2소박 6박이며, 충청과 전북의 살풀이는 3소박 4박이지만 결국 한 장단이 12소박으로 이루어졌다는 점에서 구조가 같다. 즉 2소박마다 강세를 주었는지, 3소박마다 강세를 주었는지에 따라 박의 개수가 달라진 것일 뿐 소박 개수는 동일하다. 도살풀이는 2소박 단위로 박이 쪼개어지는 데 비해 충청도의 살풀이는 2소박 계열인지 3소박 계열인지 알기 힘들 정도로 2소박과 3소박이 섞이며, 전북으로 내려올수록 3소박이 더 많이 사용되는 양상을 띤다.

전남에서는 3소박 4박의 살풀이와 2소박 4박의 동살풀이장단을 사용한다. 전북에 인접한 북쪽 지역일수

록 살풀이를 더 많이 사용하며, 남쪽으로 내려올수록 동살풀이를 사용하는 비중이 높다. 간혹 동살풀이를 흘림이라고도 부르는 경우가 있는데, 지역에 따라 두 가지 장단의 구조가 같은 경우도 있지만 살풀이보다 빠른 3소박 4박형을 흘림, 2소박 4박형을 동살풀이로 구분하는 경우도 있다. 동살풀이의 2소박 4박은 3소박 4박이 빨라져서 만들어지는 것이므로 이 역시 살풀이와 같은 계열로 포함시킬 수 있다. 전북 지역에서 3소박 4박 위주로 사용하던 살풀이가 전남에 이르면서 속도가 빨라져 3소박이 2소박으로 변화한 동살풀이가 되는 것이다. 전남에서도 살풀이장단을 사용하는 지역들이 있으나 불규칙한 박자로 구연되는 경우가 많아서 본래 2소박과 3소박이 섞이는 형태의 장단에서 불규칙한 장단으로 변화된 것이라 해석된다.

도살풀이장단은 경기도도당곡의 주요 무가를 연행할 때 사용한다. 도살풀이장단으로 무가 구연을 시작하지만 나중에는 속도가 빨라지면서 3소박 4박의 모리장단과 발빠드레장단으로 연결된다. ‘도살풀이-모리-발빠드레’의 구성은 경기 남부 지역 도당곡에서 사용되는 속도에 따른 장단의 유기적 관련성을 보여 준다. 또한 2소박 6박의 도살풀이장단이 3소박 4박의 모리장단으로 연결된다는 점은 2소박과 3소박이 섞이는 충청도 지역의 살풀이장단의 특성을 연상케 한다.

살풀이장단은 충청도와 전북, 전남 일부 지역에서 통절형식의 무가를 부르는 데 주로 사용한다. 3소박과 2소박의 집합을 가사에 따라 달리하므로 12개의 소박을 3+3+3+3뿐만 아니라 2+2+2+2+2+2, 2+2+2+3+3, 3+3+2+2+2과 같은 다양한 조합으로 노래한다. 즉, 살풀이는 규칙적인 박자 구조를 가졌지만 박의 길이에 있어서는 불규칙성을 내재한 장단이다. 고음반 자료 가운데 충청도 출신의 무녀로 짐작되는 신수덕의 살풀이가 남아 있는데, 2소박과 3소박의 사용이 절묘하게 섞여 있어서 박자 구조의 정체성이 2소박과 3소박 가운데 어느 쪽에 있다고 판단하기 어려울 정도이다. 또한 은산별신제와 전북 부안이나 위도의 옛 자료들에서도 2소박과 3소박이 섞여 있는 살풀이장단들이 발견된다. 전남의 영광씻김굿과 화순씻김굿, 영암씻김굿에서도 불규칙성을 내재한 살풀이장단이 사용된다.

동살풀이장단은 전남 지역의 곳에서 ‘손님풀이’,

‘제석풀이’, ‘장자풀이’와 같은 ‘○○풀이’ 형의 통절 형식 악곡에서 주로 사용한다. 이들 악곡은 신의 내력을 풀어내는 무가들로 곳에 있어 가장 기본적인 곡이라 할 수 있다.

지역사례 동해안별신굿과 남해안별신굿에서도 동살풀이장단이 있다. 동해안에서는 3소박 4박형으로 된 동살풀이장단을 사용하고, 남해안별신굿에서는 2소박 12박형의 동살풀이 장단이 사용되고 있다. 그런데 이들 장단은 한반도 서부의 살풀이권과 같이 통절형식의 악곡을 부르는 데 사용하지 않으며, 살풀이 계열 장단들과 음악적 연계성도 발견되지 않는다. 따라서 장단 명칭만 공유할 뿐 음악적·문화적 연계성은 없다고 할 수 있다.

전남 진도 채정례는 살풀이를 사용하지 않았으나 ‘풀이살’이라 하여 살풀이를 뒤집은 말을 사용하고 있다. 채정례의 풀이살은 3소박 4박과 2소박 6박이 섞인 듯한 형태로 되어 있어서 충청도와 전북 일대에서 사용하는 살풀이와 동일한 것이다. 채정례는 초가망석의 선부리와 제석굿의 제석풀이, 액막음의 세 악곡에서 풀이살을 사용하고 있는데, 일반적으로 이들 악곡을 전남의 다른 무녀들은 동살풀이로 부른다.

전남 진도의 박병천은 살풀이장단의 구음으로 ‘돈도리돈돈닷돈도리도리돈돈닷돈’을 사용한다고 하였다. 살풀이장단이 2+2+2+2+2의 형태일 때에는 ‘돈도리/돈돈/닷돈/도리도리/돈돈/닷돈’과 같이 강세를 주고 3+3+3+3의 형태일 때에는 ‘돈도리돈/돈닷돈/도리도리돈/돈닷돈’과 같이 강세를 주어 구음을 붙인다.

특징 및 의의 살풀이장단은 한반도의 서부 지역, 즉 경기 남부부터 전남에 이르는 지역의 곳에서 주요한 통절형식의 무가들을 연주하는 데 사용한다. 그렇기 때문에 이 지역을 살풀이권이라 부르며, 또 이 지역에서 삼현육각 계열의 악기 반주를 사용하므로 시나위권이라고도 부른다. 살풀이 계열 장단의 특성은 2소박 6박과 3소박 4박이 절묘하게 섞여 사용됨으로써 불규칙성을 내재하고 있다는 점에 있다. 이러한 혼용 양상은 지역별로 차이가 있어서 지역별 음악적 취향과 변화 과정을 보여 준다는 점에서 주목된다.

참고문헌 무악장단고(이보형, 문화인류학3, 한국문화인류학회, 1970), 무악 장단의 음악적 구조와 활용 원리(김혜정, 한국무속학20, 한국무속학회, 2010), 살পুর 리듬형의 형성요인에 관한 연구-신수덕 무가 음반을 중심으로(이보형, 한국음반학7, 한국고음반연구회, 1997), 살পুর리와 도살পুর리와 동살পুর리의 비교(이보형, 민족음악학2, 서울대학교 동양음악연구소, 1978), 셋김국의 거리별 장단사용의 보편성과 지역별 특수성(김혜정, 공연문화연구16, 공연문화학회, 2008).

필자 김혜정(金惠貞)

삼현육각 三絃六角

정의 해금, 대금, 피리 둘(목피리, 곁피리), 장구, 북의 악기 편성.

역사 조선시대에 삼현육각은 궁중에서는 물론이고 민간의 각종 민속예술에서도 사용되던 악기 편성이었다. 궁중이나 지방 관아, 사가私家의 연향에서 술을 올릴 때 연주하는 거상악樂床樂, 무용의 반주 음악, 고급 관리나 귀인의 행차에 연주하는 행진음악, 향교鄕校의 제사음악, 그리고 각 지역의 굿·가면극·꼭두각시놀이와 같은 민속예술에서의 반주음악을 연주했다. 18세기의 화가 김홍도金弘道, 신윤복申潤福의 그림에서 조선시대 삼현육각 연주 모습을 볼 수 있다. 김홍도의 그림〈무동舞童〉에는 춤을 추는 아이와 함께 해금, 대금, 피리 둘, 장구, 북의 삼현육각 연주 장면이 그려져 있고, 신윤복의 그림〈쌍검대무〉에도 기녀 두 명이 검무를 추고 삼현육각이 반주를 담당하는 장면이 그려져 있다. 이러한 조선시대의 그림 자료들을 바탕으로 해금, 대금, 피리 둘, 장구, 북 여섯 개의 악기 편성으로 연주하는 삼현육각의 역사는 늦어도 18세기까지 거슬러 올라갈 수 있다. 그러나 궁중 또는 각 지역에서 삼현육각을 담당하던 악사가 다르고, 전승 과정이 달랐다. 또한 삼현육각의 연주 용도 역시 매우 다양했다. 이에 따라서 오늘날 전해지는 삼현육각의 악곡 구성, 음계나 리듬에서도 장르별, 지역별, 용도별로 차이점을 보이게 되었다.

내용 일반적으로 삼현육각이라 하면 해금, 대금, 피리 둘, 장구, 북의 여섯 개의 악기로 편성되는 것을 이른다. 여섯 개의 악기가 편성되었기 때문에 민간에서는 육재

비 또는 육잡이라고 하기도 했다. 그러나 경우에 따라서는 이보다 인원 및 악기 구성이 늘어나기도 하고 반대로 축소되기도 한다. 태평소가 편성되기도 하고 현악기에 속하는 아쟁이 편성되기도 한다. 또한 여섯 개의 악기 중 일부 악기가 생략되고 셋이나 넷 정도만이 편성되기도 한다. 궁중에서 연례악宴禮樂이나 행악行樂에 사용되던 삼현육각 편성의 음악은 오늘날 국립국악원을 중심으로 비교적 온전한 모습으로 전승되고 있다. 〈관악영산회상〉, 〈자진한잎〉 등이 국립국악원을 중심으로 전승되고 있는 삼현육각 음악이다. 그러나 지역별로 민간 악사에 의해 연주되던 삼현육각 편성의 음악은 단절된 경우가 많다. 특히 지방 관아의 연례宴禮나 행차에서 사용했던 삼현육각 음악은 근대사회로 전환되면서 그 전승이 단절된 상태이다. 다만 굿이나 탈춤, 민속무용 반주 음악이 남아서 오늘날까지 지역 삼현육각의 명맥을 유지하고 있다. 민간에서는 삼현육각 연주에 대해서 “삼현 친다.”, “새면 친다.” 또는 “삼현을 잡는다.” 등으로 표현하기도 했으며 삼현육각을 연주하는 악사에 대해서 “재비”, “재이” 등으로 부르기도 했다.

경기도 지역의 삼현육각은 사가의 잔치에서 술잔을 올릴 때 연주하던 ‘대짜’라고 하는 〈상영산〉에서부터 〈중영산〉, 〈세령산〉, 〈가락달이〉, 〈삼현도드리〉까지의 음악이 있었다. 그 외에 승무僧舞나 검무劍舞의 반주음악으로 〈긴염불〉·〈자진염불〉·〈허튼타령〉·〈굿거리〉를 연주했고 귀인貴人의 행차에는 〈길군악〉을 연주했다. 오늘날 경기 지역의 삼현육각은 굿의 반주음악, 그리고 가면극의 반주음악으로 전해져 다른 지역보다는 그 내용에 관해 비교적 자세히 확인할 수 있다. 경기 남부 지역의 대표적인 굿인 도당굿의 군웅거리와 신을 청하는 청신淸神에서는 〈긴염불〉에서 〈별곡〉까지 연주하고, 돌돌이에서는 〈길군악〉을, 문잡이에는 〈취타〉를 연주한다. 무당이 추는 춤의 반주 음악으로 〈삼현도드리〉·〈긴염불〉·〈반염불〉·〈굿거리〉·〈당악〉 등이 있다. 양주별산대놀이나 송파산대놀이에서는 〈긴염불〉, 〈자진염불〉, 〈허튼타령〉, 〈굿거리〉, 〈당악〉 등이 삼현육각으로 연주된다. 경기 삼현의 〈상영산〉, 〈삼현도드리〉는 오늘날 국립국악원을 중심으로 연주되며 관악영산회상이라고도 불리는 삼현영산회상의 〈상령산〉과 〈삼현도드리〉에 해당된다. 그러나 경기 삼현육각의 〈삼현

도드리〉와 삼현영산회상의 〈삼현도드리〉는 7장과 4장으로 장 구분이 다른 점 등 약간의 차이가 있다. 〈긴염불〉은 〈염불타령〉이라고도 하는데 국립국악원을 중심으로 전승되고 있는 〈현천수獻天壽〉와 선율이 유사하다. 매우 느린 여섯박의 음악이며 〈긴염불〉을 빠르게 연주하는 곡이 〈반염불〉이다. 경기 삼현육각의 〈굿거리〉는 경기도의 굿 음악에서 사용되는 굿거리장단으로 되어 있다. 한편 경기 삼현육각으로 연주하는 굿의 반주 음악은 20세기에 접어들면서 〈경기시나위〉라는 명칭의 무대에서 연주하는 음악으로 재탄생했다.

전주, 태인, 고흥, 영광 등을 중심으로 연주되던 호남 지역의 삼현육각[湖南三絃六角]은 아쉽게도 그대로 전승하고 있는 곳이 없다. 전주 삼현에는 농삼현과 민삼현이 있었다고 하는데, 농삼현은 관아에서 하던 삼현으로 우조羽調에 가깝고, 민삼현은 민간에서 하던 삼현으로 계면조에 가까웠다고 한다. 태인의 삼현육각은 호남에서는 물론이고 궁중 행사에까지 불러가 연주를 할 정도로 유명하였다고 한다. 고흥 지방의 삼현육각은 〈여민락〉·〈염불〉·〈도드리〉·〈타령〉·〈굿거리〉, 행진음악인 〈길군악〉이 연주되었다고 하는데 실제 음악은 전해지지 않고 있다. 이들 악곡 중 〈염불〉·〈타령〉·〈굿거리〉는 승무의 반주음악으로 쓰였고, 〈염불〉과 〈타령〉은 검무의 반주음악으로 쓰였다고 한다. 고흥의 삼현육각은 해금, 대금, 피리 둘(목피리, 곁피리), 장구, 북으로 편성되는 것이 원칙이다. 그중 해금을 연주하는 악사가 리더격이며 그 다음이 대금, 목피리, 곁피리, 장구, 북의 순이며 이는 연주하는 장소로 입장하는 순서, 그리고 악사석에 앉을 때 오른쪽부터 앉는 순서이기도 했다. 영광에서도 사가의 회갑 잔치나 과거에 급제하였을 때, 또는 높은 사람의 행차에 삼현육각을 연주했다고 한다. 영광에서 삼현육각으로 연주되던 음악은 〈본영산〉·〈잔영산〉·〈염불〉·〈도드리〉·〈굿거리〉·〈타령〉·〈취타〉·〈당악〉·〈길군악〉이다. 회갑연과 같은 큰 잔치에서 잔을 올릴 때는 〈본영산〉과 〈잔영산〉을 연주하고, 승무의 반주에는 〈염불〉·〈굿거리〉·〈타령〉을 연주했다. 검무의 반주에는 〈염불〉·〈굿거리〉·〈타령〉 외에 〈취타〉·〈당악〉을 연주하고 귀인의 행차에는 〈길군악〉을 연주했다.

황해도에서도 삼현육각을 연주했었다. 다만 이 지



오음녹물불고 | 기산풍속도 | 숭실대학교 기독교박물관

역의 삼현육각 편성에는 다른 지역과는 다르게 대나무로 만든 세로로 부는 관악기인 통소가 편성되는 경우도 있다는 점이 특이하다. 황해도의 삼현육각은 봉산탈춤, 강령탈춤, 은율탈춤의 반주를 맡아 하는 황해도 출신의 음악인들로부터 확인되었다. 삼현육각이 가면극의 반주음악, 사가의 잔치, 검무 및 승무 등 민속무용의 반주음악으로 쓰인 점은 다른 지역과 마찬가지로이다. 상황에 따라서 피리 둘, 장구, 북으로 또는 피리 둘과 장구만으로 축소 편성되기도 했다. 황해도에서 삼현육각으로 연주한 곡은 〈긴짜〉·〈긴도드리〉·〈자진도드리〉·〈염불〉·〈타령〉·〈굿거리〉·〈길군악〉 등이 있었다. 그중 〈긴도드리〉·〈자진도드리〉·〈타령〉·〈굿거리〉 등은 봉산탈춤과 강령탈춤과 같은 가면극에서 주로 사용하는 음악이다. 그 외에 승무나 검무 등의 반주음악으로 〈긴짜〉라는 곡을 연주했다고 하는데, 이는 삼현영산회상의 〈상령산〉에 해당하는 곡으로 황해도 삼현육각에서 〈긴짜〉라는 곡명을 썼다. 황해도 삼현육각으로 연주하는 가면극의 춤 반주 음악 중 〈타령〉은 빠르기나

리듬의 구성에 따라 <늦은타령>, <자진타령>, <타령시나위> 등으로 구분하기도 한다.

영남 지역의 삼현육각은 경남의 통영 지역에서 일부 전승되고 있다. <길군악>·<길연주>·<염불>·<타령>·<자진타령>·<굿거리>가 오늘날 확인되는 통영의 삼현육각 음악이다. 통영에서 전승되는 가면극인 통영오광대는 오늘날에는 타악기만으로 반주음악을 연주하지만 원래는 삼현육각으로 반주음악을 연주했었다.

특징 및 의의 전통사회에서는 삼현육각 편성으로 연주하는 음악은 감상을 위한 음악이 아니라 무용 반주 음악, 행진 음악, 굿이나 연희 음악 또는 잔을 올릴 때 연주하는 음악으로서 일정 기능을 수행하는 부대 음악으로서의 성격이 강했다. 이에 여러 상황에 따라 연주되는 곡목, 연주 시간이나 연주 악기 및 인원의 편성 또한 유동적이었다. 예를 들면 연향에서 잔을 올릴 때 연주하는 음악인지, 행진할 때 연주하는 음악인지, 가면극의 반주인지, 무당이 연향하는 굿의 반주인지에 따라 삼현육각으로 연주하는 음악의 곡목이나 길이, 인원 구성 역시 결정되었다. 이에 삼현육각 편성으로 연주하는 음악, 그중 특히 각 지역에서 연주되는 삼현육각 음악에서는 주로 일정 선율을 약간의 변형을 더해 반복을 하는 구조가 많이 보인다. 이는 사가의 연향이나 굿, 그리고 민간의 연희의 상황에 따라 삼현육각 연주자들이 선율을 몇 번 반복하느냐에 따라 즉흥적으로 연주 시간을 조절했던 결과로 보인다. 그러나 근대 이후 삼현육각 편성으로 연주하는 음악이 무대 위에서 감상용으로 연주되면서 순수 기악의 한 갈래로 자리 잡게 되었다. 이에 오늘날 무대에서 연주되는 삼현육각 편성의 음악은 연주 시간이 일정하며 인원 구성 및 악기 편성 역시 고정화되었다. 물론 전통사회와 유사한 연주 환경을 아직도 유지하는 굿이나 가면극과 같은 민속예술에서 연주하는 삼현육각은 여전히 악곡 구성, 연주 인원 편성이 상황에 따라 달라지기도 한다.

참고문헌 거상 관악영산회상과 정재 관악영산회상의 음악 생성 비교(이보형, 만당이해구박사 백수송축논문집, 민속원, 2008), 근대 서울삼현육각의 전개와 서울새남굿의 삼현육각(임혜정, 한국 음악연구59, 한국국악학회, 2016), 무형문화재 음악조사보고서4-삼현육각(이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1984), 북한 통소 삼현육각 연구(이진원, 한국전통음악학2, 한국전통음악학회, 2001), 통영 오광대의 반주음악 연구-통영 삼현육각 음악을 중

심으로(이용식, 공연문화연구15, 공연문화학회, 2007), 화순 능주씻김굿의 삼현육각 악곡 활용 양상과 음악문화권적 정체성(김혜정, 한국민속학60, 한국민속학회, 2014).

필자 임혜정(林慧庭)

상사소리

정의 '상사'라는 단어가 받는 소리에 사용된 민요.

개관 <상사소리>는 모심는 소리와 논매는 소리, 땅다지는 소리로 가장 흔하게 불리지만 모찌는 소리, 밭매는 소리, 만섰풍장소리, 등짐소리, 다릿말 박는소리 등 다양한 기능으로도 불리고 있다. 전라도의 <상사소리>는 중모리장단과 육자배기토리로 되어 있으며, 자진상사소리는 중중모리장단으로 되어 있다. 경기도의 <상사소리>는 다양한 토리를 사용하지만 창부타령토리가 가장 많이 사용되며 3소박 4박이 주를 이룬다.

사설

(메)어 여 어여루 상사뒤요

(반)상사소리는 어디를 갔다가/ 지 때를 맞춰서 돌아를 왔네/ 서마지기 논배미가 반달만큼 남았네/ 니가 무슨 반달이나 초생달이 반달이제/ 패랭이 꼭대기에 장화를 꼽고서/ 마누래기 춤이나 추어를 보세

-모심는 소리(상사소리), 전라도

(메)닐닐닐 상사도야

(반)한 마디는 넘치어 받고/ 또 한 마디는 지꺼려 받세/ 무엇이 그리워 상사든가/ 임이 그리워 상사든가

-논매는 소리(상사소리), 경기도

악보

♩ = 120 모심는 소리 김혜정 채보

여 여 여 여루 상 사아 뒤 이 여
상사 소리는 어디를 왔다 가

여 여 여 여루 상 사아 뒤 이 여
지 때 를 맞춰 서 돌아를 왔 네
여 여 여 여루 상 사아 뒤 이 여

-판소리 계열 느린상사소리, 전남 영암

♩ = 120 모심는 소리 김혜정 채보

아 해 아어 루 상 사 뒤 요
서 마지기 논배 미를 반 달같이만심게주소
아 해 아어 루 상 사 뒤 요
뒷 산은 짐 짐 벌 어 지 고
아 해 아어 루 상 사 뒤 요
앞 산은 짐 짐 가 까워진 다

-민요 계열 상사소리, 전남 신안

내용

1. 전라도 모심는 소리 상사소리
전라도의 <상사소리>는 모를 심을 때 부른다. 2소박 12박자의 중모리장단이나 3소박 12박자의 3소박 중모리장단에 맞추어 부르는 긴상사소리와 3소박 4박자에 맞추어 부르는 자진상사소리로 나눌 수 있다. 두 곡은 판소리 <춘향가> 중 어사또가 남원으로 오는 도중에 농부들을 만나는 대목에서 농부가 노래되었다. 또한 <농부가>와 <자진농부가>라는 이름의 통속민요로도 널리 공연되고 있다. 한편 판소리의 유행으로 인해 <농부가>와 <자진농부가>는 다시 향토민요 <모심는 소리>에 영향을 주었으며, 현재 전라남도과 전라북도에 전승되는



경기도 | 국립민속박물관

모심는 소리 상사소리는 <농부가>와 유사한 형태로 된 것이 많다. 즉, 민요를 기반으로 판소리 한 대목이 만들어졌고, 다시 판소리가 민요에 영향을 준 복잡한 관계에 놓여 있다.

전라도의 <상사소리>는 판소리의 영향을 받은 판소리 계열 상사소리와 그렇지 않은 민요 계열 상사소리로 구분된다. 대체로 내륙 지역에서는 판소리 계열 상사소리가 불리지만 서남해안에서는 민요 계열 상사소리를 전승하고 있다. <상사소리>는 음악적으로 육자배기토리로 되어 있으며, 판소리 계열 상사소리는 육자배기토리에 넓은 음역과 메기는 소리의 확대, 화려한 시김새를 추가한 판소리 계면조의 모습이다. 대부분의 <상사소리>는 육자배기토리로 되어 있으나, 일부 악곡에서는 '솔·라·도·레·미'의 남부경토리적 특성이 보이기도 한다. 남부경토리는 음계 구조는 다르지만 시김새와 선율 진행 방식에 있어 육자배기토리와 일맥상통하는 부분이 있어 같은 뿌리에서 출발한 음계로 볼 수 있다.

2. 경기도 논매는 소리 상사소리

경기도의 <상사소리>는 논매는 과정 중 초벌, 두벌에서 가장 많이 불린다. 메기고 받는 형식으로 3소박 4박자이다. 창부타령토리, 메나리토리, 수심가토리, 베틀가토리, 성주풀이토리 등 다양한 토리로 노래된다. 경기도 전 지역에서 노래되며 창부타령토리로 된 것이 가장 많다.

지역사례 전라도의 경우 <상사소리>는 전통적으로 가장 중요한 모심는 소리였기 때문에 지역별 변종들이 많이 발견된다. 대표적인 것이 <사뒤요소리>인데, ‘상사뒤요’의 받는 소리에서 ‘상’이 생략된 형태이며 음악적 구성은 <상사소리>와 큰 차이가 없다.

특징 및 의의 <상사소리>는 전국적으로 다양한 기능으로 노래되는 민요이지만 음악학에서는 남도의 모심는 소리 상사소리가 가장 널리 알려져 있다. 민요에서 출발하여 판소리로 변화하였고, 다시 판소리의 영향으로 민요가 변화한 독특한 장르적 접면 양상을 보여 주고 있기 때문이다.

참고문헌 경기도 논농사소리의 음악적 정체성(이윤정, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2006), 경기도의 토속민요(서울대학교 동양음악연구소, 민속원, 전남대학교 2013), 경기도의 향토민요-상·하(김영운·김혜정·이윤정, 경기문화재단, 2006), 전남 논농사소리의 음악문법과 정서적 지향(김혜정, 호남문화연구50, 호남학연구원, 2011), 전남 지역 남성민요의 음악문화적 접면과 수용태도(김혜정, 호남문화연구55, 호남학연구원, 2014).

필자 김혜정(金惠貞)

상
사
소
리

상
사
소
리

정의 상례喪禮를 치를 때, 상여喪輿를 메고 가며 부르는 소리.

개관 상례는 여러 가지 복잡한 절차가 있고, 이는 지역에 따라 조금씩 차이가 난다. 하지만 망자의 시신을 무덤까지 운반하는 도구로 대개 상여를 이용한다. 이때 상여를 메고 가는 상두꾼들의 발을 맞추고, 망자의 가족 친지들의 슬픔을 달래는 노래로 <상여소리>를 한다. 상여는 가마보다 더 길고 크기가 크며, 상여 아래에 앞



인천 근해 도서 지방 상여소리 | 인천광역시

뒤로 길개와 밀채를 대고 그 밑으로 가로로 채막대를 여러 개 대는데, 이 채막대를 다시 앞뒤로 연결하는 끈을 달아 상두꾼들이 맨다. 상두꾼은 12명, 24명, 36명 등으로 구성된다. 상여는 지역마다 다양하게 꾸며지지만 주로 꽃 장식을 하여 ‘꽃가마’, ‘꽃상여’라 부르기도 한다. 여자들은 시집을 때 꽃가마를 타고 오고, 죽어 귀신이 되어 시집을 나갈 때도 꽃가마를 탄다고 하여 한때 많은 여자들의 시집살이를 표현하기도 한다.

사실

(후렴)어허~어~~헤 어러리 넘차어~~헤
간다 간다 떠나간다/ 만당 같은 집을 두고/ 부모쳐자 이별하고/ 어제까지 울 너머로/ 자고 나니 허망하네/ 명정장포 앞세우고/ 구사당에 하직하고/ 한 번 가면 못 오는 길/ 성분독촉 사고종신/ 이승길을 하직하고/ 문전 옥답 다 버리고/ 저승으로 나는 가네/ 세상 얘기 하던 분이/ 베투 입고 꽃신 신고/ 황천길로 떠나가네/ 신사당에 허배하고/ 황천길이 웬 말인가/ 어러리 넘차어헤
-긴소리 상여소리, 경기도 양주

(후렴)어허~어~~헤
만당 같은 내 집 두고/ 문전옥답 다 버리고/ 만첩강상 들어가니/ 칠성으로 요를 삼고/ 두견점동 벼을 삼아/ 살은 썬어 물이 되고/ 삼흔칠백 흠어지니/ 서산에 지는 해는/ 창해유수 흐른 물은/ 나는 가네 나는 가네/ 천금 같은 자식 두고/ 십이 군정 어께 빌어/ 구척 광정 깊이 파고/ 금잔디로다 이불 삼아/ 산천초목 울을 삼네/ 뼈는 썬어 진토 되어/ 어느 친구 날 찾는가/ 지고 싶어 진

다더냐/ 다시 오기 어려워라/ 북망산천 접동새야

-자진소리 상여소리, 경기도 양주

악보

♩=138 (실음: 단2도 높음) 운상소리(어화소리) 최현 채보

(메) (반) (메) (반) (메) (반) (메) (반)

어 화 념 차 어 화 념 차 여-보 시 오 어-화-념 차

(메) (반) (메) (반) (메) (반) (메) (반)

상-부-들 아 어-화-념 차 조 심 히 소- 어-화-념 차

(메) (반) (메) (반) (메) (반) (메) (반)

조-심-히 세 어-화-념 차 우-리-상 부 어-화-념 차

(메) (반) (메) (반) (메) (반) (메) (반)

조-심-히 세 어-화-념 차 발 도 맞 고 어-화-념 차

(메) (반) (메) (반) (메) (반) (메) (반)

모 모 도 - 곱 게 - 어 화 - 념 차

-전남 함평

내용 <상여소리>에서 앞소리를 메기는 사람은 대개 요령을 잡고 앞소리를 메기기 때문에 ‘요령잡이’라 부른다. 지역에 따라서는 요령 대신 북을 치는 경우도 있으나, 대개는 요령을 흔든다. 요령잡이가 요령을 흔들며 앞소리를 메기면 상여를 맨 상두꾼들이 뒷소리를 받는다. 긴소리는 “어넘 어넘 어이기리 넘차 어화 념” 같은 긴 받는 소리로 되어 있는 반면에, 자진소리는 이 소리를 좀 빨리 하거나, “어화 어화”같이 짧은 소리로 받기도 한다. 이때 “어화” 하는 짧은 소리는 외나무다리나 가파른 산을 올라가며 부르는 경우가 많다. 전라도 지역에서는 일반적인 운상소리인 <어넘소리>나 <어화소리> 외에 <관샘보살소리>나 <나무아미타불소리> 등을 상여를 들거나 내릴 때 등에 부르기도 한다.

지역에 따라서는 <상여소리>가 매우 세분되었다. 발인하기 전날 밤 상여꾼들이 모여 미리 예행연습을 하며 소리를 하는데 이때 부르는 소리는 “어넘 어넘 어이기리 넘차 너화념” 하는 <운상소리>이다. 이러한 장례 놀이에 대한 명칭은 지역에 따라 조상맛이, 대도둑, 대돈움, 대울림, 댓떨이, 대맞이, 대어름, 잣떨이, 장맞이, 손모듬, 개돈움, 걸거리, 말뚝이, 상여 돈움, 상부 어른

다, 상여어른다, 상여호르기, 화이어른다, 밤달애, 다시 래기 등과 같이 다양하다. 또 호상인 경우에는 상여에 산 사람이 타고 놀이를 하면 장수한다 하여 상여타기 놀이를 하면서도 <운상소리>를 한다. 발인 날 발인제를 치르고 나서, 망자를 상여에 태우고 처음 상여를 들어 올릴 때는 <관암보살소리>를 하며 소리에 맞추어 상두꾼들이 상여를 들어 올리고, 동네를 나가면서는 마을을 향해 상여가 하직 인사를 하며 소리를 하기도 한다. 본격적인 운상 절차에 들어가면 처음에는 느릿하게 <상여소리>를 하며 이별을 아쉬워하는 망자와 가족 간의 무거운 마음을 표현하며, 하관 시간에 맞추기 위해서 속도를 빨리하여 <자진상여소리>를 하기도 한다. 운상 도중에 나타나는 징검다리나 외나무다리에서는 매우 짧은 소리를 하며 상여를 나르고, 장지에 도착하여 산에 올라갈 때는 산에 오르는 짧은 소리를 하며 운상을 한다. 장지에 도착하여 하관한 후에는 흙을 퍼 덮으며 <가래질소리>, 그리고 덮은 흙을 다지는 <달구소리>를 한다.

특징 및 의의 <상여소리>의 선법은 해당 지역 민요의 토리에 맞는 소리를 하는데, 악보로 제시한 전남 함평의 <상여소리>는 전라도 지역의 육자배기토리로 ‘미·솔·라·도·시·레’의 구성음으로 불린다. 이 중 ‘시’는 조금 음정이 낮으며 ‘도’에서 꺾어 내리고, ‘미’는 굵게 떨어 주어 육자배기토리 특유의 진한 맛을 느끼게 한다. 그러나 이 외의 경상도, 강원도, 경기도 등지에서는 주로 ‘미·솔·라·도·레’로 구성되는 메나리토리로 된 <상여소리>를 부른다.

한편 전라도 진도에서는 상례를 대개 무당들에 의한 셋김굿으로 치루는 경우가 많고, 이어서 장지까지의 운상 또한 무당들에 의해 주도된다. 이때는 <애소리>, <긴염불>, <중염불>, <자진염불(나무아미타불)>, <천근소리>, <하적소리>, <재화소리>로 구성된 <상여소리>로 진행된다. 이 진도의 <상여소리>는 <진도만가>라는 명칭으로 전라남도 무형문화재 제19호로 지정되었다. 또 함평 등 전라도 다른 지역에서는 일반적인 운상소리로서의 <상여소리> 긴소리와 자진소리 외에 상여를 들며 부르는 <관암보살소리>나 <나무아미타불소리> 등을 부른다.

참고문헌 장례놀이 하는 소리(이영식, 한국민속문학사전-민요, 국립민속박물관, 2013), 진도만가의 선율구조(최현, 국악원논문집21, 국립국악원, 2010), 한국민간의식요연구(류종목, 집문당, 1990년), 한국의 민속음악-전남민요(한국정신문화연구원, 1985).

필자 최현(崔顯)

새쫓는 소리

정의 <논매는 소리>나 <회다지소리>의 끝 부분에서 새를 쫓는 형상을 하면서 부르는 소리.

사설

새야 새야 강노새야 너는 어데 자고 왔노/ 강가에서 자고 왔소/ 유집강에 등턱새야 너는 어데 자고 왔노/ 덩불속에 자고 왔소/ 땀기 접어 땀강새야 너는 어데 자고 왔노/ 처마끝에 자고 왔소/ 부채 접어 희롱해야 너는 어데 자고 왔노/ 이리 저리 땀기다가 팔봉바지 자고 왔/ 돌 밑에라 째까새야 너는 어데 자고 왔노/ 바우 틈에 자고 왔소/ 이시 밭에 분홍새야 너는 어데 자고 왔노/ 이리 저리 땀기다가 찬 이슬을 맞고 왔소/ 청도 밭에 파랑새야 너는 어데 자고 왔노/ 청산녹수 우거지고 나무 끝에 자고 왔소/ 무엇을 덮고 왔노 가랑잎을 덮고 왔노/ 너의 직장 무엇이노/ 만장 같은 너른 들에 나락논이 직장이지 / 그런 소리 하지 마라/ 아랫녘 새야 윗녘 새야/ 나라락 내 나라락 까먹지 말고/ 바가지 똑딱 우어

-경북 삼주 이안연

내용 <새쫓는 소리>는 노동요 중 '논매는 소리' 끝 부분에서 부르는 것, 장례의식요 중 '회다지소리' 마지막에서 부르는 것, 세시풍속에서 부르는 것 등 세 가지로 구분할 수 있다. '논매는 소리'에서의 예는 경기도 파주나 고양·양주 등지에서, '회다지소리'에서의 예는 파주와 양주 등지에서, 세시풍속에서의 예는 강원도 양양이나 경상북도 상주에서 찾아볼 수 있다. '논매는 소리'와 '회다지소리'에서는 메기고 받는 선후창, 세시풍속에서는 독창 형태의 가창 방식으로 불린다. '논매는 소리'에서의 <새쫓는 소리>는 논매기가 거의 끝날 즈음에서 불린다. 한 장단이 3소박 4박자의 박자 구조를 활용하고

있으며, 음조식은 메나리토리·경토리·반경토리 등의 세 가지 유형이 나타난다. 장례의식요에서 불리는 <새쫓는 소리> 역시 박자 구조는 3소박 4박자 형태를 활용하며, 음조지도 메나리토리·경토리가 주를 이룬다. 세시풍속에서의 <새쫓는 소리> 중 경북 상주의 것은 다른 <새쫓는 소리>와 비교하였을 때, 앞부분에 여러 새와 문답이 진행되는 부분이 독특하다. 또한 정월대보름에 아이들이 부르던 것이었으므로, 음악적인 면에서는 '미, 라, 도'의 세 음이 주축을 이룬다. 강원도의 <새쫓는 소리> 역시 풍년을 기원하며 부르던 것으로, 경북의 것과 유사한 특징을 지니고 있다.

특징 및 의의 <새쫓는 소리>는 세 가지 유형으로 분류할 수 있다. '논매는 소리' 끝 부분에서 부르는 것은 경기도 일대에서 주로 나타나며, 사설은 풍년이 들어 알곡을 쪼아 먹으러 온갖 새들이 다 모여든다는 풍년구가의 주술적 의미를 담고 있다. 이와 같이 풍년을 기원하는 의미는 세시풍속에서도 마찬가지이다. '회다지소리' 끝 부분에서 부르는 <새쫓는 소리>는 새가 죽은 이의 영혼을 저 세상으로 인도한다는 사상적 표현을 사설 내용으로 하고 있다. 노동요와 의식요의 기능에서 불리는 '새쫓는 소리'는 동일한 악곡이 불리므로, 음악적인 특징도 동일하게 나타난다.

참고문헌 경기도의 향토민요(김영은 외, 경기도문화재단, 2006), 새쫓는소리와 영노(이보형, 한국민요학6, 한국민요학회, 1999), 한국민요대전해설집-강원도·경기도·경북(문화방송, 1996).

필자 이윤정(李允貞)

새타령

정의 남도잡가의 하나로 온갖 새를 주제로 즐겁게 부르는 대표적인 노래.

사설

삼월삼짇날 연자 날아들고/ 호젓은 편편나무 나무 속 잎 나 가지 꽃 피었다/ 춘몽은 떨쳐, 원산은 암암 근산은 중중 기암은 충충/ 피산이 울어 천리 시내는 청산은

로 돌고/ 이 골 물이 주루루루루, 저 골 물이 쿵쿨/ 열의 열두 골 물이 한트로 합수쳐/ 천방자 지방자 월터쳐 굽우쳐/ 방울이 버کم 저 건너 평풍석에다 마주 팡팡/ 마주 때려 산이 울렁거려 떠나간다/ 어디메로 가잔 말/ 아마도 네로구나 요런 경치가 또 있나/ 새가 날아든다, 웬갓 잡새가 날아든다/ 새 중으는 봉황새, 만수문전에 풍년새/ 산고곡심 무인쳐 춘림 비조 못새들이/ 농춘화답에 짝을 지어 쌍거쌍래 날아든다/ 말 잘허는 앵무새, 춤 잘 추는 학, 두루미/ 소탕, 죽국, 앵매기 뿌리루, 대천의 비우 소로기/ 남풍 좇아 떨쳐 나니 구만 장천 대붕/ 문왕이 나 계시사 그 산 좋아 봉황새/ 요랑기우 길은 밤 울고 남은 공작이/ 소상 적벽 칠월야 왕의장명에 백학이/ 유봉유인 임 계신 데 소식 전튼 앵무새 / 글자를 늑가 전하리 가인 상사 기러기/ 상증장악의 수부라니 어여뵤사 채련새/ 약수 삼천 먼먼 길 서왕모 청조새/ 성성제혈염화지의 귀족도 불여귀/ 요서몽을 놀래 갠다 막교 지상의 꾀꼬리 수리루/ 추홍동정 돌아든다 왕배위지 황새/ 비읍승상으 백설가, 왕사당년 저 제비/ 양류지담담풍허니 둥둥 떴다 징검이/ 낙화고목이 다 썩어난다 추수 장천으 따오기/ 쌍마배기 춘풍허니 쌍거쌍래 비둘기/ 소탕 죽국, 앵매기 뿌리루, 대천의 비우/ 소로기 수리루루리루리루/ 좌우로 다녀 울음 운다

악보

♩ = 80 새타령 안숙선·김동에 창 백대웅 제보

삼월삼짇날년 - 자날 아 들고 호젓은편 편 나무나 무속-잎 나
가 저꽃 피었다 춘몽은 떨쳐 원 - 산은 암 암 근-산은 중 - 중
기암은중 충 피산이 울어 - 천 - 리 시내는 청산 으르들고
이 골 물이 주루루루루루저 골 물이 쿵쿨 열 의열 두 골 물이 한 트로 합수 - 쳐
천방자 지방자 월터쳐 굽우쳐 방울이 버کم - 저 건너 너 평 풍 석에다
마 주과양 - 팡마주 때려 산 이 울렁 거려 - 떠 나간 - 다

♩ = 56

새 가 날아드 온다 웬 갓-잡 새 가 날아든 다
새 중으- 으는 봉황- 새 만 수문 전 의풍-년--새
산고 - 곡심 무인--쳐--- 춘 림 - 비조-못새 들-- 이
농 춘 화 답 예 짝-을--자이 쌍 - 거 새 앙 래 날아 든 다

내용 <새타령>은 전반부인 "삼월삼짇날부터 요런 경치가 또 있나"와 후반부인 "새가 날아든다" 이후로 구분된다. 전반부는 평탄하게 부르다가 후반으로 가면서 한층 고조되는 노래이다. 새소리를 사실적으로 묘사하는 사설과 선율이 일치한다. 전반부는 3분박 4박자 15장단으로 짜인 통절 방식의 빠른 중중모리 속도이다. 가사는 제비가 날아오는 봄이 경치를 노래하고 있다. 후반부는 온갖 새들의 모습과 새소리 사실적으로 표현하고 느린 중모리 속도이다.

특징 및 의의 흥겨운 노래이지만 전형적인 남도계면조 선법이다. 조선 후기부터 불린 것으로 보이며 남도잡가들 중에서 오래된 노래로 분류할 수 있다. 3분박과 2분박의 교차사용에 의한 리듬의 변화가 뚜렷한 노래이다. 조선시대 현종 때의 이석순, 철종 때의 이남치와 박유전, 일제강점기의 이동백 등의 명창이 <새타령>에 능했다고 전한다.

참고문헌 한국민속대사전(한국민속대사전편찬위원회, 민족문화사, 1991), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991), 한국 음악사전(대한민국예술원, 1985), 국립국악원e국악아카데미(academy.gugak.go.kr).

필자 김삼진(金三鎭)

생매잡아

정의 휘모리잡가 중 하나로, "생매 잡아 길 잘 들어 두메로 꿩 사냥 보내고……"로 시작되는 긴 사설을 세 단

락으로 나누어 빠르게 부르는 악곡.

역사 <생매잡아>는 1900년을 전후해서 서울 지역에서 불리던 노래로 『가곡원류(歌曲原流)』에 수록된 시조 <생매잡아 길들여 두메 꿩 사냥 보내고>를 길게 확장시켜 휘모리잡가로 발전시킨 것이다.

사설
생매를 잡아 길 잘 들어 두메로 꿩 사냥 보내고/ 쇠 말 구불 굽통 갈기 술질 살살 하여 뒷동산 울림송정(鬱林松) 후에/ 말뚝 광광 박아 참바집바 비사리바는 끊어지니/ 한 발 두 발 늘어나는 무대 소바로 매고/ 앞내 여울 고기 뒷내 여울 고기 오르는 고기 내리는 고기/ 자나 굶으나 굶으나 자나 주섬주섬 얼른 냉큼 수이 빨리 잡아 내어/ 움버들 가지 지끈 꺾어 잎사귀 조루룩 훑어 아가미는 실 께어/ 앞내 여울 잔잔 흐르는 물에 넉적 실죽/ 네 모진 큰 청석(靑石) 바둑돌을 마침 가졌다

악보
♩ = 95 생매잡아 이창배 창

-국립국악원

내용 <생매잡아>는 생매를 잡아 길을 들어 꿩 사냥을 보내고 백마를 손질하여 뒷산에 매어 두고 고기잡이하는 풍취를 담고 있다. 『청구영언(靑丘永言)』이나 『가곡원류』에 전하듯이 현행 가곡(歌曲)의 농뽈이나 평롱(平弄)으로 불리는 사설시조(辭說時調)에 더 많은 사설을 첨가한 것이다.

<생매잡아>는 '내드름-엮음-종지'의 세 악절로 구

분된다. 짧은 내드름 선율을 노래한 후에 엮음 부분은 주로 4·4조의 사설을 3소박(3분박) 3박 또는 3소박 4박으로 노래한다. 이 곡의 첫 부분인 내드름 선율은 높은 소리로 질러 내어 부르고, 엮음 부분은 <창부타령>의 선율 위에 사설을 촘촘히 엮어 부른다. 종지 선율은 <시조>의 종지 선율과 같이 4도 하행하여 종지한다. 장단은 뷰는타령장단을 사용하고 출현음은 '술·라·도·레·미' 음을 사용하고, '술' 음으로 종지하는 전형적인 경도리로 부르는 노래이다.

특징 및 의의 <생매잡아>의 사설은 여름날 천렵(川獵)하는 재미를 해학적으로 길게 묘사하여 노래하며, 불규칙한 사설을 다양한 리듬에 붙여 빠르게 엮어 부르는 것이 특징이다. 이 곡은 장형시조의 중장과 종장의 사설을 확대하여 '엮음'이라는 일정한 방식에 의해 노래하는 점이 특징이고, 음악적으로도 전형적인 서울 소리를 간직하고 있다는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 국악정보(국립국악원, 2010), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국 음악28-선소리와 잡가(국립국악원, 1995), 한겨레음악대사전(송방송, 도서출판 보고서, 2012), 휘모리잡가(홍은주, 민속원, 2011), 휘모리잡가 연구(송은도, 서울대학교 박사학위논문, 2013).

필자 송은도(宋恩道)

서도선소리

정의 평양을 중심으로 한 서도 지역에서 전승된 입창.

개관 서도선소리는 <놀량>·<앞산타령>·<뒷산타령>·<경발림(경사거리)>의 네곡으로 구성되며, 경기선소리처럼 <경발림> 뒤에 여흥으로 다른 민요를 부르지 않는다. 이것은 두 지역 선소리의 공연 문화가 달랐기 때문으로, 경기선소리는 담교놀이와 같은 지역 축제에서 많이 불려 여흥으로 여러 가지 레퍼토리를 필요로 한 반면, 서도선소리는 주로 무대나 방송에서 공연되어 핵심 레퍼토리 중심으로 전승된 것으로 보인다.

서도선소리는 경기선소리의 영향으로 후에 생긴 것으로 보고 있다. 선소리의 시조라 할 만한 의택과 중

대가 평양에 가서 부벽루에 올라 경기선소리를 불렀는데, 당시 서도 명창인 허득선과 임방울이 듣고 모방하여 만든 것이라고 한다. 이들은 서울에도 올라와 서도 선소리를 불려서 이름을 떨치기도 하였다. 의택과 종대는 18세기 후반에서 19세기 전반 활동한 인물로 추정되어, 서도선소리가 이 무렵 형성되었던 것으로 보인다. 서도선소리는 20세기 전반 평양의 날탕패에 의하여 더욱 유명세를 탔으며, 문영수·이정화 등이 대표적인 명창으로 서울에 올라와 원각사에서 활동하였다.

20세기 초에는 서도선소리가 방송과 음반에 경기의 것보다 많이 보일 정도로 대중적인 사랑을 받았다. 1968년 국가무형문화재 제19호로 경·서도 선소리산타령이 함께 지정되었지만, 현재는 연행 공간적 특성상 경기선소리가 주로 공연되고 있다.

사설
에라디어 어어허야 오오오홀 네로구나 녹양에 뻗은 길로 북향산 쑥 들어도 간다 에헤이에 어허야 오오오홀 네로구나 춘추는 낙락 기러기 나니 훨훨 훨훨 낙락 장송이 와자지끈도 다부러졌다 마른 가지 남아 지화자자 좋을시구나 얼시구나 좋다 말들어도 보아라 인간을 하직하고 청산을 쑥 들어도 간다 에에헤에헤이에-어허야 오홀 네로구나(후략)
-놀량

(후렴)나네노-니하나 에헤에 에헤에 노오-나에에 에헤헤에에로 산하지로구나

- 1. 과천 관악산 엄불암은 연주대요 도봉불성 삼막으로 에헤 들렀다 (후렴)에헤-에헤로 지히-이히이 지로구나 말을네야 나 아헤에로 산이로구나
- 2. 백마는 가자고 네 굶을 땅땅 치는데 입은 옥수를 부여 잡고 낙무탄식만 한다 (후렴)우지를 말아라 우지를 말아라 네가 진경코 우지를 말아라 너무나 울기만 하여도 정만 떨어진다(후략)
-앞산타령

(후렴)나지나 산이로구나 에-두견아 에-어허야 지루에-에도 산이로구나

- 1. 여초목이 동남풍에 거리송벽궁 우는 소리 장부 요내 열촌의 간장을 다 녹여 낸다 (후렴)나뭇잎만 뚝뚝 떨어져도 한병인가 의심하고 새만 좌르르 날아들어도 자롱의 삼지창만 여겨 의심한다

- 2. 갈까 보다 말까 보다 입을 따라 갈까 보다 자롱이 월강 하던 청총마 비껴 타고 이내 일신이라도 한양을 따라 갈까나(후략)

-뒷산타령

(후렴)어디로 가자고 날만 졸라 어디로 가자고 지그령 직신 날만 조리조리 줄줄이 따라 안성에 청룡 가잔다

- 1. 중원지변방이요 일세는 요란한데 삼산반락에 청천외요 이수중분에 백로주란다 에- 연산의 김덕선이 수원의 북문 지어 나라의 공신 되어 수성옥이 와류감투 꼭 눌러 쓰고 어주 삼배 마신 후에 앞에는 모흥갑이 뒤에는 권삼득이 송홍록이 신만엽으로 쌍화동 세고 어전 풍악을 광광 치면서 장안 대로상으로 가진 신래만 청한다 에-(후략)
- 2. 수락산 폭포수요 에-둥구재며 만리제라 약잠재며 누에 머리 용산 삼개로 에라 다 돌렀단다 에-
-경발림

내용 서도선소리는 <놀량>, <앞산타령>, <뒷산타령>, <경발림(경사거리)>의 네 곡으로 구성된다. <놀량>은 경기선소리의 것처럼 첫 부분만 독창으로 부르고 나머지는 제창으로 부르는 통절 형식으로 되어 있다. 그런데 경기 <놀량>과 달리 '산천초목'에 해당하는 부분을 <초목이>라고 하여 독립된 악곡으로 부른다. 전체적으로 3소박 2박자, 3박자, 4박자가 불규칙하게 나타나지만, 경기 <놀량>보다 빠르며 속도가 일정한 편이다. 이로 인해 경기 <놀량>보다 경쾌하고, 세련되게 흥취거리는 맛이 있다. 출현하는 음은 '술·라·도·레·미'로 경도리에 해당하지만, 서도 창법 및 시김새를 쓴다. 20세기 전반에는 경기 <놀량>이 서도 <놀량>의 영향을 받을 만큼 더 대중적인 사랑을 받기도 하였다.

<앞산타령>은 경기선소리의 것처럼 모가비와 선소리꾼들이 메기고 받는 유절형식으로 되어 있고, '사거리'라고도 한다. 이 소리는 3소박 2박자, 3박자, 4박자

등이 섞여 나타나지만, 3소박 3박자가 기본 박자이며 경기〈앞산타령〉에 비해 속도가 규칙적인 편이다. 토리는 출현하는 음이 ‘라, 도, 레, 미, 솔’로 반경토리와 같지만, 제4음 ‘미’로 종지하며 서도 창법으로 부른다.

〈뒷산타령〉도 메기고 받는 유절형식으로 되어 있고, 중간에 부르는 산타령이라 하여 ‘중거리’라고도 한다. 속도는 경기〈뒷산타령〉에 비해 빠르다. 〈앞산타령〉과 달리 매우 불규칙한 박자로 부르지만 선율은 더 단조로운 편이다. 토리는 출현음이 ‘솔·라·도·레·미’로 경토리와 같지만, 제3음 ‘도’로 종지하며 서도 창법을 쓴다. 한편 서도〈앞산타령〉의 사설은 경기의 것과 많이 유사하지만, 서도〈뒷산타령〉의 사설은 매우 다르다. 남녀 간의 애정을 소재로 노래한 것들이 많아, 가사 개작을 통해 상당히 대중적인 음악으로 변화시켰다.

〈경발림〉도 메기고 받는 유절 형식으로 되어 있고, ‘경사거리’라고도 한다. 토리는 출현음이 ‘솔·라·도·레·미’로 경토리와 같다. 속도와 리듬 특징이 〈뒷산타령〉과 매우 흡사하여, 〈뒷산타령〉을 토대로 파생된 곡이라 하겠다. 그리고 경기의 〈자진산타령〉와도 가창 방식, 장단, 사설 내용이 많이 유사하다. 〈경발림〉의 사설은 〈뒷산타령〉과 달리 ‘산천경개’를 노래하는 데 충실하다.

특징 및 의의 서도선소리는 경기선소리가 유행할 때 서도에서 이를 본 따 만든 형태로, 선소리 간의 깊은 연계성을 살펴볼 수 있다. 그러면서도 지역적 특성 및 대중의 기호를 잘 반영하며 좀 다른 특징으로 전개되는 양상이 나타난다. 즉, 서도선소리는 불규칙한 경기선소리의 박자를 비교적 규칙성 있게 바꾸었고, 사설도 아름다운 산천경개에 대한 노래말에 남녀의 애정에 대한 노랫말을 첨가하였으며, 서도소리 창법에 빠른 속도의 음악으로 변화를 주었다. 이로 인해 음악적으로 더욱 출중해지며 ‘청출어람(靑出於藍)’이라는 평가를 받고 있어, 과거 서도 음악 문화의 수준과 함께 전통음악의 형성 및 전개가 매우 생명력 있게 이루어진 사실을 알 수 있다.

참고문헌 가요집성(이창배, 흥인문화사, 1976), 산타령 연구(신현남, 서울대학교 박사학위논문, 2009), 선소리산타령(장휘주·김혜리, 국립문화재연구소, 2008).

필자 손인애(孫仁愛)

서도잡가 西道雜歌

정의 황해도와 평안도 지역의 전문 음악인들에 의해 발달한 민간의 예술음악으로서 좌창과 입창을 아우르는 갈래의 노래.

개관 서도西道는 한반도의 서북 지역인 관서關西 지방과 해서海西 지방을 함께 지칭한다. 서쪽으로 바다와 북쪽으로 대륙을 접하고 있는 지정학적 특성상 선진 문물이 유입되는 통로였으며 원·명·청 왕조를 통하여 중국을 오가는 사행과 관련한 관변의 음악 문화가 다채롭게 전개되어 온 지역이다.

좌창과 입창은 모두 서도잡가에 속하지만 음악적인 계통이 다르며 연주 공간과 형태도 구별된다. 좌창(앞소리)은 주로 교방(敎坊)의 기녀들에 의해 발달해 온 음악으로서 실내에서 혼자 앉아서 부르며, 입창(선소리)은 사당패와 같은 유랑 예인들이 불렀던 노래로서 야외에 서서 여럿이 발림을 하며 부르기 때문에 일차적으로 음량의 차이가 크다. 모두 사설이 길고 음악적인 반복이 거의 없기 때문에 오랜 기간 정식으로 배우고 익혀야만 부를 수 있는 노래라는 점에서 전문성이 있다.

오늘날 좌창에는 〈공명가〉, 〈배따라기〉, 〈초한가〉, 〈제전〉, 〈관동팔경〉, 〈전장가〉, 〈장한몽가〉, 〈영변가〉, 〈초로인생〉, 〈향산록〉, 〈봉황곡〉, 〈날찾네〉 등을 포함하는데, 각각 독립적이며 만들어진 시기도 다른 점이 특징이다. 오늘날 자주 불리는 노래는 〈공명가〉, 〈배따라기〉, 〈초한가〉, 〈제전〉, 〈영변가〉 등이다.

입창은 산을 주제로 하여 부르기 때문에 ‘산타령’이라고도 부르는데, 〈초목이〉·〈놀량〉·〈앞산타령〉·〈뒷산타령〉·〈경발림〉이 한 바탕을 구성한다. 〈놀량〉 외에 〈앞산타령〉은 ‘사거리’, 〈뒷산타령〉은 ‘중거리’, 〈경발림〉은 ‘경사거리’라고도 하여 함께 ‘놀량사거리’라고도 부른다. 서도산타령은 구한말 평양의 선소리패인 날당패 소리꾼들이 서울의 극장무대에서 활약함으로써 무대음악으로 감상되기 시작하였으며, 권번을 통해 학습한 결과 많은 여성 명창들도 산타령을 부르게 되었다.

이와 같은 서도잡가는 분단 이후 북한에서는 전승이 단절된 채 월남한 서도의 음악인들에 의해 서울·경기 지역을 중심으로 온전히 남한에서 전승되고 있다.

내용 서도 지방이 지리적으로 중국과 접해 있던 때문인지 〈공명가〉, 〈초한가〉, 〈전장가〉, 〈초로인생〉, 〈날찾네〉 등의 좌창에 중국고사가 많이 들어 있다. 〈향산록〉은 묘향산을 유람하는 내용이며, 동해안의 팔경을 읊은 〈관동팔경〉은 명승고적을 노래한다. 〈제전〉은 죽은 임의 무덤을 찾아가 탄식하며 애통해하는 이야기이며, 〈장한몽〉은 일본 작가의 『곤지키야사(金色夜叉)』를 번안한 신소설을 가져다 부른 것이다. 이 중에 〈전장가〉는 일명 〈전쟁가〉로서 김관준이 지었다고 전하는 소리이다.

서도좌창은 사설 구조, 박자 구조, 선율 구조, 악곡 구조 등에 따라 수심가 계통과 배따라기 계통으로 나뉜다. 〈공명가〉, 〈초한가〉 등 대부분의 좌창은 사설이 길고 통절로 되어 있는 점과 끝을 〈수심가〉로 마무리하는 점이 공통적이다. 긴 사설을 한동안 죄어 나가듯 엮다가 마지막에 갑자기 속도를 늦추어 수심가조로 변함으로써 긴장과 이완의 대비가 선명하며 〈수심가〉를 통해 전달되는 서도소리의 진수를 느낄 수 있다. 서도좌창에 속하면서도 예외적으로 마지막을 〈수심가〉로 여미지 않는 노래가 〈영변가〉와 〈배따라기〉이다. 〈영변가〉는 서도좌창 중 유일하게 장절형식의 노래이다. 〈배따라기〉는 긴소리이면서도 일정한 후렴이 달려 있고, 뒤이어 〈자진배따라기〉가 연속으로 불린다. 〈영변가〉와 〈배따라기〉에서 보이는 이 같은 다양한 성격은 좌창의 악곡이 확대되면서 나타나는 특징으로 보인다.

입창은 좌창에 비해 규칙적이고 빠른 템포로 발랄한 느낌을 주며 서경적인 내용과 더불어 사당패 소리 특유의 연정요가 주는 독특한 미감이 특징적이다. 현행 경기산타령은 〈초목이〉, 〈놀량〉, 〈앞산타령〉, 〈뒷산타령〉, 〈경발림〉으로 구성되어 있다. 그러나 1910년대 평양에서 출간된 『신정증보신구잡가』에는 〈초목이〉와 〈놀량〉이 ‘놀량’이라는 이름으로 붙어 있어 본디 〈놀량〉에서 〈초목이〉가 분화되어 나왔음을 알 수 있다. 〈놀량〉은 4박자 계통으로 시작하다가 3박자로 변박되는 등, 박자 구조가 자주 바뀌는 구조이다. 〈앞산

타령〉은 3박으로 시종되는 규칙적인 리듬이고 〈뒷산타령〉은 불규칙 리듬으로 불린다. 〈경발림〉은 유절형식으로 서창이 없으나 서도산타령의 절정에 해당할 정도로 깨끗하고 높은 소리로 질러 내는 부분이 많다. 서도산타령(입창)은 구한말 이후 라디오 방송이나 음반 발매를 통해 꾸준한 인기를 누린 사실에서도 알 수 있듯이 음악과 사설 면에서 짜임새가 뛰어나고 세련미를 갖추고 있다.

특징 및 의의 서도의 좌창과 입창을 아울러 잡가라는 범주로 묶게 된 것은 주로 경기잡가와 관련하여 이루어진 일이다. 서도의 음악인들은 〈공명가〉를 비롯한 긴 소리에 ‘좌창’이라는 용어를 사용했고, 〈개타령〉·〈난봉가〉·〈방아타령〉 등을 잡가로 분류해 왔다. 분단 이후 서울의 좌창이 12잡가로 칭해지고 있으므로 이에 상응하는 서도의 좌창 역시 서도잡가라는 용어로 설명되기 시작했다. 잡가는 근대 이후 전문가들의 노래라는 의미로도 사용되어 왔으므로 좌창과 입창으로 대표되는 전문가들의 긴소리를 아울러 잡가로 이름 붙이게 된 것이다. 이 가운데 특히 경기와 서도의 산타령에 대해 그 발생의 선후 관계를 따지는 경우가 종종 있어 왔다. 서도산타령은 ‘솔·라·도·레·미’의 5음으로 구성되어 있고 ‘도’가 중심음이 되어 경기 음악어법에 가깝다. 이러한 점은 서도산타령이 경기산타령에서 비롯되었다는 설을 뒷받침하는 것으로 인정되기도 했으나, 이와 반대로 경기산타령이 서도산타령에서 비롯되었음을 뒷받침하는 다양한 자료도 제시되고 있다. 구한말까지 경기와 서도가 하나의 음악권으로 통했으며 유성기 음반의 소리를 통해서도 ‘경·서도소리’의 음악적 친연성이 증명되고 있으므로 경기와 서도의 음악 문화를 좀 더 넓은 시야에서 이해할 필요가 있다.

참고문헌 산타령연구(신현남, 서울대학교 박사학위논문, 2009), 서도소리(김인숙·김혜리, 국립문화재연구소, 2009), 서도소리대전집(김정연, 경원각출판사, 1979), 서도잡가 연구(이성초, 서울대학교 박사학위논문, 2015), 잡가(좌창)·입창·민요(이보형·한만경, 문예총람, 한국문화예술진흥원, 1976).

필자 김인숙(金仁淑)

서우젯소리

정의 제주도 무가로부터 제주도민 사이에 다양한 형태로 퍼져 민요로 정착한 일종의 제주도 굿 의식요의 대표적인 민요이면서 동시에 여전히 제주도 무속에 활용되는 무가.

개관 제주도는 예로부터 무속이 발달하였다. 그에 따라 무가들도 다양한 형태로 발달하였다. 본래 <서우젯소리>는 제주도 무가의 하나이다. 이 노래는 제주도에 서 영등굿 등의 굿을 할 때 석살림이나 영감놀이 등의 제차祭次에서 불렀다. 무가 중에서 가장 널리 알려져 있는 노래로, 일반 민중에게 퍼지면서 민요로도 자리를 잡게 되었다. 그래서 <서우젯소리>는 민요이기 이전에 제주도무가이며, 또한 민요로도 활용되는 독특한 위치의 노래라고 할 수 있다. 이 노래는 무가에서는 '서우젯소리' 또는 '서우제소리'라고 한다. 그러나 민요로 전이 되면서는 '아외기소리'라고도 한다. '아외기'라는 말은 후렴구의 "아아아양 어어어야" 따위에서 "아"라는 말을 '외치는 소리'라고 하는 의미에서 사용되고 있다. 그러나 아직까지 '서우제'라고 의미는 분명히 밝혀지지 않고 있다.

무가로 부르는 경우 이외에 민요로 부를 때는 여흥 상황에서 많이 부르며, 김을 땀 때나 멀치 후릴 때, 그리고 디딤 풀무질을 할 때도 부르고 있다. 가락의 선명함과 흥겨움 때문에 다양한 노동 상황에서 이 민요 가락이 전이되어 불리고 있고, 지금도 이러한 확장은 계속되고 있다.

사설

1. (선)어양어영 어야 두야 어야 두야 상산이여
(후)아 아아 양 어어양 어어요(이하 후렴 동일)
2. 어기여차 소리로다 산도 넘고 물도 넘네
3. 진바당은 진소리로 찌른 바당은 닷감기로
4. 옛멜낙이랑 졸풍게로 신정국이 대축계로
5. 감도영청에 놓고 가자 닷도 영청에놓고 가자
6. 동해요왕은 청요왕이요 서해요왕은백요왕이요

7. 남해요왕은 적요왕이요 북해요왕은흑요왕이요
8. 천근산의 요왕이 놀자 순메산의 요왕이 놀자
9. 서낭의 본판어덜런고 서낭의 시조가 어덜런고

-긴서우젯소리

(후창)아아야 에에요

1. 육지 청산 마고 가면
2. 좌수영에 우수영에
3. 진도 밧섬 진도 안섬
4. 수영이라 울돌목에
5. 오륙도에 노는 서낭
6. 큰관탈은 조근 관탈
7. 들물손엔 서와당 놓고
8. 썰물 손엔 동와당 놓고
9. 아뜩허면은 천리를 가고
10. 아뜩허면은 만리를 간다

-자진서우젯소리

내용 <서우젯소리>는 처음에는 느린 가락, 곧 긴서우젯소리로 부르다가 점차 빨라지면서 자진서우젯소리로 부른다. <서우젯소리>는 6/8박자 네 마디의 선소리와 6/8박자 네 마디의 후렴구로 선율이 매우 안정되어 있다. 그러나 자진사대소리로 빨라지면서 가락덜이 현상이 확실하게 드러난다. 그러므로 긴서우젯소리에서는 사실 구조가 4음보로 나타나다가 자진서우젯소리 가락으로 바뀌면 2음보의 가락으로 축약된다.

무속 연회의 하나인 영감놀이에서 부르는 <서우젯소리>는 대개 영감신命監神들의 내력을 엮어 나간다. 말하자면 영감신 본풀이라 할 수 있는데, 이 본풀이는 주로 영감신들의 집안 내력과 굿을 하는 곳까지 내려오게 된 과정을 주로 다루고 있다. 이 본풀이에 따르면, 영감신은 일곱 형제로서 서울 먹자 고을의 허 정승(또는 유 정승)의 아들들이다. 이 아들들이 각기 성장하여 여러 산을 차지하게 되었다고 하는데, 첫째 아들이 서울 삼각산을, 둘째 아들이 백두산을, 셋째 아들이 금강산을, 넷째 아들이 계룡산을, 다섯째 아들이 태백산을, 여섯째 아들이 지리산을, 그리고 일곱째 아들이 한라산을 차지하였다고 한다. 그래서 막내 영감신을 따라 제

주 한라에 와서 지금 영감놀이를 하는 과정까지를 풀이하고 있는 것이다. 특히 영감놀이 중 <서우젯소리>에는 제주도의 여러 가지 정황, 자연지리적 환경, 역사적 환경, 생활상의 환경 등을 비교적 소상하게 표현하고 있다. 또한 <서우젯소리>는 바다 일을 무사히 할 수 있도록 비는 굿의 과정에서 부르기 때문에 바다 일과 관련된 사실들도 자주 나온다. 한편 <서우젯소리> 무가가 민요로 전이되어 불릴 때는 전이된 노동의 상황에 따라 해당 노동과 관련된 내용이 자주 사용된다. <서우젯소리>의 후렴구는 "아 아 아 양, 어어양 어어요"라는 여음이 주로 사용된다.

<서우젯소리>는 기본적으로 한 사람이 선소리를 하고 여러 사람이 후렴을 받는 메기고 받는 방식으로 부른다. 선소리는 대개 수십방(제일 큰 역할을 하는 무격)이 엮어나가고, 후렴은 반주를 하는 소무小巫들과 굿에 참여한 사람들이나 구경꾼들이 함께 받는다. 그중에는 자신이 배워 온 특징적인 후렴구를 고집스럽게 부르는 사람들이 있다. 따라서 후렴구 자체가 즉흥적으로 바뀌는 경우는 거의 드물지만, 전체적으로 보아 같은 성격의 후렴구일지라도 후렴을 받는 사람들은 비교적 다양하게 헤테로포니를 이루며 부르게 된다.

이 노래는 6/8박자의 네 마디의 선소리 A와 네 마디의 후렴 B로 이루어져 있다. 이 형식은 매우 안정되어 있다. 긴서우젯소리에서 자진서우젯소리로 점점 빨라지면서 가락덜이가 발생하지만, 형식 구조는 변하지 않는다.

<서우젯소리>의 선율선도 제주도 노래의 전형적인 특징인 하행형의 선율로 되어 있다. 이 노래는 '도' 음으로 종지되는 '도·레·미·솔·라·도'의 '도' 선법을 근간으로 하나 종종 '솔' 음으로 종지될 때도 있다. 이 노래는 육지식의 요성이 종종 나타나지만, 일반적으로 제주식의 자연스러운 발성으로 부른다.

특징 및 의의 <서우젯소리>는 무가라는 인식이 강했다. 그래서 지역에 따라서는 이를 금기시하여 일반 사람들이 부르기를 꺼리는 경향이 있었다. 그러나 차츰 민요로 전이되면서 노동을 하는 상황에서도 자연스럽게 부르게 되었고, 함께 어울려 여흥을 즐기는 상황에서도 자연스럽게 받아들여지게 되었다. 최근 들어 여러 상황에

서 자주 노출되면서 제주도에 점점 폭 넓은 공감대를 형성하고 있는 민요라 할 수 있다.

참고문헌 북제주군 민요 채보 연구(조영배, 예술, 2002), 아름다운 민중의 소리(조영배, 민속원, 2007), 제주도 노동요 연구(조영배, 예술, 1992), 태초에 노래가 있었다(조영배, 민속원, 2009), 향토민요와 문화(조영배, 예술, 1998).

필자 조영배(趙泳培)

서울굿무가

정의 무당이 서울굿을 하면서 부르는 노래.

개관 서울굿은 서울과 경기 북부 지역에서 진행되는 굿으로, 한양굿이라고도 한다. 과거의 서울굿무가는 지역과 사제 계보에 따라 동쪽제·서쪽제, 또는 각심절제·구과발제·노들제로 구분했으나, 현재 이러한 지역 차이는 거의 사라졌다. 서울굿 무당들 사이에서 무가를 잘 부른다는 것은 정통성을 기반으로 한 풍부한 사설의 '문서'로 음악성 좋게 노래하는 것을 의미한다. 서울굿판의 문서는 무가의 사설과 굿 전반의 지식 모두를 말하므로, 서울굿을 하는 무당에게 문서는 중요한 자산이 된다. 서울굿은 산 사람의 재수 소망을 위한 재수굿과 죽은 사람의 극락천도를 위한 진오기굿으로 구분되며, 무당과 악사가 만들어 가는 무악巫樂(무가와 삼현육각)·무무巫舞·무의식巫儀式 등의 요소를 통해 진행된다. 이 가운데 무당이 부르는 무가는 신과 인간을 주재하는 입장에서 불리기 때문에 굿 전체를 이끌어가는 중심축이라 할 수 있다.

내용 서울굿 음악은 무당이 부르는 무가와 악사가 연주하는 삼현육각으로 구성된다. 무가와 삼현육각은 굿이 진행되는 동안 어떠한 목적과 위치에서 연주되는가에 따라 청신淸神, 오신娛神, 찬신讚神, 송신送神, 또는 거리의 종결終結 같은 기능을 갖고 활용된다. 서울굿무가의 음구성은 서울·경기 지역의 음악 기반인 경토리 안에서 대부분 이루어지고, 무당 개인의 음악적 역량에 따라 사설 내용이나 길이·종지음·선율 진행 등에서 부

분적인 차이가 있다. 서울굿무가는 반주되는 유형에 따라 삼현육각의 반주가 따르는 노랫가락과 타령, 장구로 반주되는 만수반이와 청배무가, 그리고 장구와 제금으로 반주되는 휘모리무가, 장구를 세워 놓고 외장구로 반주되는 서사무가 등으로 구성된다. 이외에 서울 새남굿에서만 노래되는 <중디밭산무가>와 <명두청배>가 있다.

1. 노랫가락

노랫가락은 재수굿과 진오기굿을 막론하고 서울굿 대부분의 거리에서 빠지지 않고 불리는 무가이다. 노랫가락은 신을 찬양하는 기능으로 불리므로, 본향신에게 바치면 <본향노랫가락>, 상산신에게 바치면 <상산노랫가락>이라고 한다. 노랫가락은 초장-중장-종장의 사실 구조와 5박과 8박이 혼합되는 장단 구성이어서 시조와 구조적으로 유사하다. 노랫가락의 장단 구성은 초장 8+8+8+5+5박, 중장 5+8+8+5+5박, 종장 5+8+8박으로 이루어진다. 음구성은 '솔·라·도·레·미'로 이루어진 경토리와 동일하고, 초장과 종장의 시작은 '레'나 '미'로 하는데 비해 중장의 시작 부분은 '솔'로 높게 내는 형태를 반복한다. 초장과 중장은 '도'로 마치고, 종장의 경우에는 마지막 악구를 '도·라·솔'로 하행 순차 진행하며 완전한 종지를 한다. 여러 수의 노랫가락이 불리더라도 초장·중장·종장별로 거의 동일한 선율진행이 반복되는 가운데 무당 개인 간의 작은 변화가 있을 뿐이다. 노랫가락은 서울굿무가 가운데 가장 다양한 가창방식을 갖는데, 앉아서 직접 장구를 치면서 부르기도 하고, 서서 부를 때는 장구를 치는 조무와 교대로 부르거나 합창하기도 한다. 또 손에는 잔이나 웃고름·부채·방울 등을 들고 부르기도 하고, 사슬을 세우는 의례를 하고 나서 부르기도 한다. 이와 같이 다양한 방식으로 불리는 노랫가락은 청배나 찬신의 기능으로 불리며, 거리를 마치는 종지의 기능으로 활용되기도 한다.

2. 타령

타령은 신을 놀리는 과정에서 불리는 무가로, 대감신을 위한 노래면 <대감타령>, 신장신을 위한 노래면 <신장타령>이라 한다. 무당이 타령을 부를 때는 직접 신의 입장이 되므로, 제가집을 향해서 재수와 복을 주는 시늉

을 하며 노래한다. 재수굿에서 불리는 <대감타령>·<신장타령>·<창부타령> 등은 춤과 함께 흥겹게 노래하지만, 진오기굿에서 부르는 <사재타령>은 망자의 슬픔을 담아 부르는 노래여서 애절하게 부른다. 타령을 반주하는 장단은 무당과 악사들 사이에서 '타령장단'이라 칭해지지만, 3소박 4보통박인 굿거리장단이다. 사실 붙임은 12소박 한 장단을 6소박씩 나누어 3~6자+3~6자 구조로 이루어진다. 타령의 음구성은 '솔·라·도·레·미'로 이루어진 경토리와 동일하고, 기본적인 선율형은 1장단을 기준으로 선율형 7~8개 정도가 무당의 재량에 따라 반복적으로 불린다. 종지음은 솔로 끝나고, 종지 악구는 '라·솔·라·솔'의 진행이 많다. 타령은 개별 거리에서 대접하는 신격을 놀리면서 부르는 오신 기능의 노래이다.

3. 만수반이

만수반이는 거리를 주재하는 주무가 앞소리인 주반이를 내면, 장구를 치는 조무가 받아서 되반이를 부른다. 서서 부르는 주무와 앉아서 부르는 조무가 서로 바라보고 같은 노랫말을 반복해서 부르는 가창방식을 갖는다. 만수반이는 악사들의 반주 없이 무당의 장구 반주만으로 불리는데, "아 불사~", "아 창부~"와 같이 신을 호명하며 시작하는 특징이 있다. 만수반이의 장단은 3소박 4보통박(♩. =1보통박)으로 이루어진 굿거리장단을 조금 빠른 속도로 치는 장단이다. 만수반이를 반주하는 굿거리장단 12소박은 소리를 먼저 내는 주무의 노래에는 장구 치는 가락을 덜어서 '덩---덕쿵'으로 치고, 그 소리를 받는 조무의 노래에는 '덩-덕쿵덕쿵' 하고 가락을 덜지 않고 친다. 만수반이의 음구성은 '솔·라·도·레·미'의 경토리 안에서 진행된다. 만수반이의 선율 유형은 무당 개인의 음악성에 따라 6개 내외의 유형 안에서 반복적으로 사용되는데, 특별한 규칙성은 없다. 주반이와 되반이 부분은 반복해서 똑같이 부르기도 하고 장구 반주처럼 변화를 주어 부르기도 한다. 만수반이는 개별 거리의 주신(主神)을 청하는 노래로, 거리의 시작에서 주로 불린다. 거리의 중간이라도 "아 호구~"하고 만수반이를 부르면 새로운 신을 맞는 과정으로 들어가는 것이다. 만수반이는 신을 청하는 기능을 가진 무가이다.

4. 청배무가

청배무가는 전체의 굿을 시작하면서 신을 청하는 의미로 가장 처음에 불리는 노래이다. 청배무가를 부르는 과정에서 무당은 신과의 소통을 처음 시작하기 때문에 차분하고 경건하게 부른다. 청배무가의 사실은 부정을 나열하고 굿에 초대되는 모든 신을 호명하고, 마지막은 갖은 부정을 물리는 내용으로 이루어진다. 개인 재수굿의 부정거리에서 불리는 <부정청배무가>는 호구·불사·말명·상산·신장·대감·성주·창부·서낭·영산·상문의 순으로 신을 호명한다. 청배무가의 장단은 3소박과 2소박의 구조가 합쳐진 5소박이 최소 단위가 되어 5+5가 기본적인 장단의 주기가 된다. 무당이 청배무가를 부르면서 치는 장단은 박을 짚어 주는 개념이 강해서 5소박은 사실 내용에 따라서 6~9소박까지도 확대될 수 있다. 6~9소박은 5+(1~4)소박의 구조가 되어 덩-덕(♩ ♩)이나 더덕(♩), 또는 더러러러(♩)로 장구치는 점수가 추가되며 박이 확대된다. 이러한 특징 때문에 청배무가는 불규칙박을 갖는다고도 한다. 청배무가의 음진행은 주로 3도나 4도의 진행이 반복적으로 이루어지고, 음구성은 '솔·라·도·레·미'(파)'로 이루어진다고 볼 수 있다. 이러한 음구성은 경토리를 근간으로 한다고 볼 수 있지만, '레·도·라·솔'이나 '라·솔·라·솔' 같은 경토리의 순차 진행은 많이 나타나지 않는다. 청배무가의 기능은 신을 청하는 청신에 집중되어 있다.

5. 휘모리무가

서울굿의 휘모리무가는 휘모리장단으로 불리는 무가를 통칭한다. 휘모리무가는 서울굿에서의 기능과 성격에 따라 다시 <휘모리청배무가>와 <물림무가>, <산주기무가>, <염불조무가> 등으로 나눌 수 있다. 휘모리무가는 일정한 선율 윤곽을 가진 노래라기보다는 공수나 주문처럼 들리는 무가이다. 휘모리무가는 2소박 4보통박의 휘모리장단에 맞춰 3~5자가 한 장단을 이루고, 6자가 되면 2장단으로 나누어 노래한다. <휘모리청배무가>는 개별 거리의 신을 청하는 기능을 갖고 불리는 것으로, 성주거리와 시왕군웅거리의 시작에서 불린다. <물림무가>는 부정을 물리거나 수비를 치면서 부르는 무가이고, <산주기무가>는 불사거리와 본향거리에서 산주기를 하기 전에 부른다. 마지막으로 <염불조무가>는

말미에서 본풀이의 서사무가를 부른 후에 세발심지를 태울 때 부르며, 베가르기에서는 이승다리를 가를 때 부른다. <염불조무가>는 "나무아미타불~" 하거나 "동방으로는 원두문이요 남방에 범성문이요~" 하면서 불교 관련 내용을 부르는데, 사실 때문에 무당들은 <염불>이라 부르기도 한다. 휘모리무가가 불릴 때는 거리를 주도하는 주무와 장구를 치는 조무 이외에 제금으로 휘모리장단을 치는 무당이 합세한다. <휘모리청배무가>는 만수반이처럼 거리의 시작에서 청신의 기능으로 노래되지만, <물림무가>는 거리의 끝에서 종결의 기능으로 노래된다. <물림무가>는 소지하거나 부정물을 물리는 의례가 수반되고, <산주기무가>는 산을 주는 의례가 수반되는 특징이 있기도 하다.

6. 서사무가

서사무가는 진오기굿의 말미거리에서 불리는 본풀이 무가이다. 망자의 천도가 목적인 진오기굿은 이승에서 저승으로 망자를 인도하는 바리공주를 중요한 신격으로 간주되기 때문에 바리공주의 일대기가 본풀이무가로 불린다. 서사무가는 일정한 장단 안에서 고정된 선율로 노래되지 않으며, 음악성보다는 사실인 문서의 내용에 더 비중을 둔다. 서사무가를 부르는 무당은 장구를 세워 놓고 한 손으로는 북편을 치고, 다른 손에는 방울을 들고 노래한다. 무당의 호흡과 사실 내용에 따라 무장단으로 자유롭게 진행되는데, 방울을 흔들거나 외장구를 치는 지점에서 음악 단락을 나눌 수 있다. 서울굿에서 불리는 서사무가는 바리공주의 본풀이무가가 유일하다.



중디밭산무가 | 서울 종로구 국사당 | 2016 | 반혜성

7. <중디밭산무가>와 <명두청배>

서울의 망자천도굿은 곳에 들어가는 비용에 따라 평진 오기굿, 열새남굿, 새남굿 등으로 구분되어 굿의 내용과 거리 수에서 차이를 둔다. <중디밭산무가>와 <명두청배>는 규모면에서 가장 확장된 형태인 새남굿에서 불리는 무가이다. <중디밭산무가>는 중디밭산거리에서 불리고, <명두청배>는 상식거리에서 불린다. 중디밭산거리는 <중디청배무가>·<중디밭산무가>·<중디노랫가락>으로 구성되는데, 이 가운데 핵심 무가는 <중디밭산무가>이다. <중디밭산무가>는 “우수수 박수수 남서낭 제부군 마누라~”로 시작되어 무당이 가래조 4장단의 노래를 부르고 나면 악사가 이어서 다시 4장단을 받아 삼현육각을 연주한다. 이렇게 무당과 악사가 주고받으며 교대로 총 다섯 번 반복 연주된다. 서울굿에서 상식거리는 조상으로 좌정한 망자를 위해 제사지내는 절차이다. 이때 악사는 삼현육각을 연주하고, 무당은 옆에 앉아 <명두청배>를 부르게 된다. <명두청배>는 음영조의 무가이며, 장구 장단이 없이 무당이 제금을 치면서 부른다. <중디밭산무가>와 <명두청배>는 서울 새남굿 전반을 소화하는 무당에 의해서만 불릴 수 있는 노래이다.

특징 및 의의 서울굿은 강신의 내력을 가진 무당이 주재하기 때문에 연행의 과정은 신과 관련되어 있다. 굿 연행에서 무당은 신을 청하여 놀리면서 대접하는 과정이나 망자를 극락으로 인도하는 과정을 노래·춤·의례를 통해 수행하고, 제가집은 이 과정을 지켜보며 소망하는 바를 이루고자 한다. 서울굿무가 가운데 신을 청하거나 찬양하며 부르는 노래는 신을 향한 것이고, 무당이 신의 말을 대신해서 부르는 노래는 제가집을 향한 것이다. 그래서 청신, 오신, 찬신 같은 기능을 갖고 노래되는 서울굿무가는 신의 위계나 굿의 목적에 따라 일정한 방식 안에서 운용되는 특징과 의의가 있다.

참고문헌 서사무가 바리공주의 음악기호학적 연구(이용식, 한국 음악연구 38, 한국국악학회, 2005), 서울 안안뚝굿 음악의 구성과 기능(반혜성, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2015), 서울굿의 이해(한국무속학회, 민속원, 2007), 서울굿판 문서의 존재와 구비문학 연구의 지향점(홍태한, 실천민속학 연구26, 실천민속학회, 2015).

필자 반혜성(潘惠盛)



정의 판소리 유파의 하나로 호남 서남부 지역에서 발달한 소리제.

개관 판소리의 전승 지역에 따른 유파 구분을 할 때 호남 좌도에 해당하는 동부 지역에서 발달한 소리와 호남 우도에 해당하는 서남부 평야 지역에서 발달한 소리가 구분된다. 이것이 각각 동편제와 서편제로 불린다. 이중 호남 서남부 지역인 광주, 나주, 보성, 고창 등지에서 발달한 소리제이다. 19세기 말 전라남도 보성 박유전의 소리를 법제로 하여 발달했으며, 이후 이날치와 정재근, 정창업을 거쳐 김채만, 정용민, 김창환 등으로 이어졌고, 공창식, 박동실, 성원목, 정권진, 성우향, 오수암, 정정렬 등 수많은 명창들이 뒤를 이었다. 특히 20세기 들어 판소리에서 계면조가 우세하게 되면서 우조 중심의 동편제보다 계면조 중심의 서편제가 더욱 성행하였다. 동편제가 선이 굵고 깨끗한 소리제의 특성을 갖는 반면, 서편제는 섬세한 감성과 세련된 기교의 발달이 부각된다.

내용 서편제 지역에 해당하는 곳은 광주, 나주, 보성, 고창 등 호남의 서남부 평야 지역이다. 이는 호남 우도에 해당하는 지역이며, 호남 동부 내륙 지역의 동편제와 대비된다. 정노식의 『조선창극사』에서는 서편제를 동편제에 비교해 계면조 중심이어서 ‘연미부화軟美浮華’하며 “구절 끝마침을 좀 끌어서 풍지가 붙어 다니는” 것으로 묘사했다. 담담하고 ‘채소적菜蔬的’인 동편제와 달리 서편제는 끈끈한 듯 ‘육미적肉味的’이며, ‘천봉월출격千峰月出格’의 동편제와 비교해 서편제는 ‘만수화란격萬樹花爛格’이라 표현했다. 이런 표현들이 보여 주듯이 서편제는 부드럽고 세련된 기교와 섬세한 감성을 화려하게 담은 특성이 있다고 할 수 있다. 동편제가 선이 굵고 씩씩하며 담백한 소리제인 것과 비교된다.

판소리 역사에서 서편제는 동편제보다 후대에 등장했다. 19세기 중반 송홍록을 법제로 한 소리제가 완성된 후 19세기 말에 이르러 송홍록의 소리제와 매우

다른 박유전의 소리제가 보성을 중심으로 일어나게 되었다. 이 새로운 소리제는 송홍록 소리제와 달리 계면조 중심에 화려한 기교를 표현하는 특성을 갖는 것이었다. 이렇게 되자 기존의 송홍록제와 새로운 박유전제가 서로 대비되면서 이 두 소리제의 거점인 남원과 보성을 지리적으로 구분하게 되었다. 그리하여 송홍록제가 동편제, 박유전제가 서편제로 구분되었고, 이는 판소리의 지역적 유파임과 동시에 시대적 변모 과정이기도 하다. 즉, 우조 중심의 판소리가 계면조 중심으로 변화하는 과정에서 일어난 사건이 바로 서편제의 등장인 것이다.

계보상으로 박유전의 소리는 이날치와 정재근에게 이어졌고, 이날치의 소리는 김채만을 거쳐서 공창식·박동실·성원목 등에게 전해졌다. 이들의 제자가 김소희, 한애순, 한승호 등 명창들이다. 정재근의 소리는 정용민에게 전해졌고, 이후 정권진·성우향·안채봉·성창순 등이 이었다. 이날치·정재근 계통과 별도로 정창업 계통의 소리가 전해졌으며, 이는 김창환을 거쳐서 김봉이·김봉학·임방울·오수암·조몽실·강남중 등이 계보를 이었다. 한편 이날치와 정창업에게 소리를 배운 정정렬의 소리는 김여란을 거쳐 박초선, 최승희에게 이어졌다. 하지만 일제강점기 이후 동편제와 서편제는 엄격하게 구분되어 전승되지 않았으며, 동편제 계통 소리와 서편제 계통 소리가 절충되거나, 여러 명창 소리제의 장점을 모아 새로 자신의 소리제를 만들거나, 한 명창이 동편제와 서편제 소리를 모두 보유하는 경우도 많아졌다. 따라서 명창을 중심으로 동편제나 서편제로 구분하는 것이 어려워졌다. 하지만 인물이 아닌 전승 다섯 바탕의 소리별로 계보를 파악하는 것은 여전히 유효하다. 바탕소리 중에서 <춘향가>는 정광수의 김창환 바디와 박초선·최승희의 정정렬 바디, <심청가>는 정용민 바디인 보성소리, 한애순·장월중선의 박동실 바디, <홍보가>는 정광수·박초월이 전승한 김창환 계보의 바디, <수궁가>는 정용민바디인 보성소리, <적벽가>는 한승호가 전한 소리가 대표적인 서편제 계통의 소리에 해당한다.

특징 및 의의 서편제 판소리는 깨끗하고 선이 굵은 동편제와 달리 섬세한 감성과 세련되고 화려한 기교를 담아

표현하기 때문에 ‘연미부화’와 ‘만수화란’이라는 말로 묘사되었다. 우조 중심인 동편제와 달리 계면조가 중심이 되며, 송홍록의 동편제와 대비되는 서편제가 19세기 말 박유전에 의해 갖추어진 현상은 20세기 판소리가 계면조 중심으로 변화·발전하게 되는 현상과 연결된다. 서편제의 성음과 기교는 판소리가 20세기 대중들의 감성에 적응하면서 발달한 것이며, 예술성과 대중성을 동시에 견인해 왔던 판소리 역사를 보여 주는 것이라고 할 수 있다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보출판부, 1940), 판소리 동편제 연구(유영대·최동현, 태학사, 1998).

필자 전지영(全志暎)



정의 전통사회의 전문 음악인들이 공연용으로 부르는 성악곡 중 연주자가 서서 노래 부르는 실외 성악곡의 총칭.

개관 선소리는 실내에 앉아 부르는 좌창坐唱의 대(對)가 되며 입창立唱이라고도 한다. 전문 소리꾼들이 공연용으로 부르는 성악곡 중 선소리(입창)에 속하는 것으로는 경기선소리와 서도선소리 및 남도입창이 대표적이다. 이 밖에도 판소리와 배뱅이굿 등이 서서 노래하는 음악이지만, 이들은 별도의 갈래 명칭을 가지고 있으므로, 일반적으로 선소리에 포함하지 않는다.

오늘날 선소리로 분류되는 음악은 전통사회의 유랑연회집단인 사당패와 관련이 있다. 조선 후기 전국을 떠돌아다니며 음악과 기예 등을 공연하던 사당패는 사람들이 많이 모이는 장소를 택하여 자신들의 기예를 펼쳐 보이며 생활하였는데, 이들이 공연하던 음악은 주로 산타령 계통의 노래였다.

고종高宗 무렵 경제 발달에 따라 도성인 한양 주변에 장시場市가 활성화되면서 도성 안팎의 여러 장시를 중심으로 소리패들이 나타나게 되었다. 당시 오강五江으로 불린 한강, 용산, 삼개麻浦, 지호支湖, 서호西湖 등의 소리꾼들이 이들이다. 이때 의택이라는 소리꾼이 나

타나 선소리 명창으로 이름을 날렸으며, 이후 의택-종대-신낙택申洛澤의 계보를 따라 전승되었다. 신낙택 이후로는 이들의 가락을 서울 주변의 소리꾼들이 익혀 여러 곳에 선소리패가 생겼다. 뚝섬패·한강패·쇠봉구패·용산삼개패·동막패東幕牌·성북동패·왕십리패·진고개 호조戶曹다리패·배오개 마전다리패·과천 방아다리패·자하문박패 등이 당시에 이름을 날렸는데, 이 중에 뚝섬패가 으뜸이고 과천의 방아다리패가 그다음이었다 한다.

경기 지역에 기반을 두었던 사당패들의 소리는 이들 도성 주변의 소리패들에게 전승되어 중요한 공연 종목이 되었으며, 이들은 사람들이 많이 모이는 야외에서 소리판을 벌이고 공연을 하였기 때문에 이들을 선소리패라고 하였다. 선소리패는 모갑某甲이라 불리는 우두머리를 중심으로 10여 명이 한 패를 이루었는데, 모갑이(모가비)가 장구를 메고 장단을 치면 나머지 소리꾼들은 손에 소고를 들고 발림춤을 추면서 앞뒤로 왔다 갔다 하면서 제창으로 함께 소리를 불렀다. 야외에서 부르는 성악곡이므로 성량을 크게 하고 비교적 고음으로 노래하는 점이 특징적이다.

경기 지역 산타령의 시조라 할 만한 의택과 종대가 평양에 가서 부벽루에 올라 산타령을 불렀다. 당시의 서도 명창인 허득선許得善과 임방울林芳蔚이 이를 듣고 모방하여 서도산타령을 만들었으며, 이들이 서울에 올라와 서도선소리를 불러 이름을 떨치기도 하였다. 서도 선소리는 평양의 날탕패에 의하여 널리 퍼졌는데, 문영수文泳洙·이정화李正華 등이 서울 원각사 등에서 공연하면서 이름을 떨치기도 하였다. 평양에서는 양세진, 김종조, 최순경, 김철성, 김주호, 이인수 등 서도잡가 명창들도 산타령을 잘 불렀다. 한편 서울에서는 박춘재, 최정식, 박인섭, 김태운, 유개동, 김경호, 원경태 등 경기 소리 명창들이 문영수, 이정화에게 서도소리를 배워 일가를 이루었다. 이때부터 산타령은 경·서도의 구별 없이 선소리 명창들이면 누구나 다 잘 부를 수 있게 되었다고 한다.

반면 남도 지방의 전문 소리꾼들은 사당패들이 선소리를 부를 때 귀신을 쫓거나 축원을 하기 위하여 부르던 <관염불>을 따로 떼어 <보림>이라는 노래를 만들어 불렀다. 보림은 '보시염불報施念佛'의 준말로, <보림>

은 불교의 경문에서 차용한 사실과 성황·지신에게 기원하는 내용이 주를 이룬다. 고종 때 전남 옥과의 풍류객 신방초申芳草는 사당패들의 노래인 <사거리>의 곡조를 다듬고, <긴염불> 뒤에 온갖 화초를 엮어 부르는 부분을 추가하여 <화초사거리>를 짜서 불렀다. 이후 <보림>과 <화초사거리>는 남도입창의 주된 연주곡목이 되었다. 남도입창에서는 이들 악곡 뒤에 <육자배기> 등의 민요를 잇대어 부른다.

내용 경기산타령은 <놀량>·<앞산타령>·<뒷산타령>·<자진산타령>으로 구성되었는데, <자진산타령>은 <도라지타령>이라고도 한다. 산타령의 사실 내용은 주로 우리나라 각지의 유명한 산^ㅅ을 읊는 것으로, 이 때문에 '산타령'이란 이름을 갖게 되었다. 선소리를 부를 때는 경우에 따라 뒤에 <개구리타령>을 잇대어 부르기도 하며, <양산도>·<방아타령>·<자진방아타령>·<매화타령>·<경북궁타령> 등의 민요를 덧붙이기도 한다. 서도산타령 역시 <놀량>·<앞산타령>·<뒷산타령>·<자진산타령>으로 구성되는데, <자진산타령>은 <경사거리> 또는 <경발림>이라고도 한다. 남도입창은 <보림>, <화초사거리>에 이어 <육자배기>, <자진육자배기>, <홍타령>, <새타령>, <개구리타령>, <성주풀이> 등을 부른다.

경·서도의 선소리가 산타령을 주로 부르며, 장구 장단에 맞추어 소리꾼들이 소고를 들고 치면서 소리하는데 비하여, 남도입창은 관현악기로 이루어진 소규모의 반주를 수반하고, 소리꾼은 부채나 수건을 들고 발림을 하면서 소리하는 점이 다르다. 악곡 구성은 비교적 느린 음악을 먼저 연주하고 뒤로 가면서 흥겹고 빠른 장단의 악곡을 부르는 모음곡의 형식으로 되어 있다. 또한 오늘날의 관행으로 본다면 경기와 서도의 선소리는 남성 연주자들이 주로 부르고, 남도입창은 여성 연주자들이 주로 부른다.

특징 및 의의 전문 음악인들이 대중을 상대로 야외에서 연행하던 공연용 성악곡인 선소리는 전통사회의 전문 연주 집단인 사당패와 선소리패의 공연 종목 및 그 연행 양상을 보여 주는 음악문화 유산이다. 경·서도선소리산타령은 국가무형문화재 제19호로 지정되어 그 가

치를 인정받고 있다.

참고문헌 국악개론(장사훈·한만영, 한국국악학회, 1975), 국악개론(김영운, 음악세계, 2015), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).
필자 김영운(金英云)

선소리산타령

정의 장구를 맨 한 명의 모가비와 여러 명의 소리꾼이 발림을 하며 서서 소리를 부르는 음악 장르.

개관 선소리산타령은 크게 경기산타령과 서도산타령이 있고, 모두 <놀량>·<앞산타령>·<뒷산타령>·<자진산타령>으로 되어 있다. 다만 <자진산타령>을 경기에서는 <도라지타령>, 서도에서는 <경발림> 또는 <경사거리>라고도 부른다. 1968년 국가무형문화재 제19호로 지정되면서 '선소리산타령'으로 공식화되었다.

보통 선소리산타령은 조선 말기 오강^{五江}으로 불린 한강·용산·삼개·지호·서호 등의 소리꾼들로부터 비롯된 것으로 알려져 왔다. 그러나 선소리산타령의 시조라 할 만한 의택과 종대가 18세기 말 19세기 초에 활동한 소리꾼들이므로 보아, 그 이전부터 사당패와 별도의 선소리꾼들이 등장한 것으로 보인다. 그리고 신재효의 <박타령>과 <변강쇠타령>으로 볼 때 과거 사당패들이 부르던 소리와 곡목 및 가사가 유사하고, 향토민요에 수용된 사당패소리에서도 <산타령>, <산천초목> 등이 발견되어, 전통 시대 대표적인 유행가였던 사당패소리를 토대로 오강의 소리꾼들이 발전시킨 것으로 보인다. 1915년에 간행된 『무쌍신구잡가』에는 현행 경기선소리 <놀량>을 <관염불>이라 일컫고 있어, 불교와 본래 관련이 깊은 소리인 사실도 이를 잘 뒷받침한다.

현재 전승되는 입창에는 서울 지역에서 전승되는 경기입창, 서도 지역(평양 중심)에서 전승되는 서도입창, 그리고 전라도 지역에서 전승되는 남도입창이 있다. 경기입창과 서도입창은 <놀량>·<앞산타령>·<뒷산타령>·<자진산타령> 등을 주된 레퍼토리로 하지만, 남도입창은 <보림>과 <화초 사거리>로 되어 있어, 경·서

도입창과는 구성이 좀 다르다. 이런 점 때문에 입창이라는 넓은 범주에서는 남도입창도 언급되지만, '선소리산타령'은 주로 경기와 서도의 것을 의미한다. 그리고 경기와 서도의 선소리산타령 중 원형은 경기의 선소리산타령으로 알려져 있다.

내용 경기와 서도 선소리산타령은 모두 <놀량>, <앞산타령>, <뒷산타령>, <자진산타령(또는 경발림)>의 네 곡이 공식 레퍼토리이다. 이들 소리는 전반적으로 3소박 2박자, 3박자, 4박자, 5박자 등으로 구성되며 박자가 상당히 불규칙하고, 사당패소리를 계승한 음악답게 2소박 단위의 헤미올라 리듬이 많이 출현한다. 특히 <놀량>은 선소리 특유의 신명나고 경쾌한 특징이 선율 및 리듬에서 두루 잘 나타나며, 사당패소리의 성격을 계승·발전시켰다. 그러나 <앞산타령> 이하는 상대적으로 차분해지며 <놀량>과 성격이 좀 다르고, 세 곡의 음악 특성이 서로 많이 상통하는 것으로 보아 근세기 새로 형성·첨가된 소리 형태임을 알 수 있다.

경기와 서도 선소리산타령은 경토리 계통 음구조(경토리, 반경토리)에 전반적으로 고음역에서 질러 부르는 선율과 3도 및 2도약 진행이 많다. 또한 원래 남자들이 합창으로 부르는 음악이기 때문에 신명날 정도로 활달하며 씩씩한 것이 특징이다.

서도 지역의 <산타령>은 서울의 것을 모방하여 만들었지만, 여러 가지 음악적 변화를 통해 한결 대중적인 음악으로 변화되었다. 경기산타령은 <놀량>부터 <자진산타령>까지 템포의 변화가 여러 번 있는데 반해, 서도산타령은 곡마다 일정한 템포로 구성되어 있어, 템포가 한층 일관적이다. 또한 주로 산천경계의 아름다움을 노래하는 가사에 남녀의 애정을 노래한 것을 첨가(특히 <뒷산타령>)하였으며, 서도소리 창법에 빠른 템포의 음악으로 변화시켰다. 그리고 서울 지역에서는 주로 소고로 반주하였지만, 서도에서는 장구도 동원되었다고 한다. 이러한 서도산타령은 경기산타령보다 인기가 더 높아져서, 20세기 초에는 방송과 음반에 훨씬 많이 보일 정도로 대중적인 사랑을 받았다. 최근에는 서도 선소리산타령의 사실 및 음악이 경기의 것보다 월등하여, 오히려 나중에는 경기가 서도 선소리산타령의 영향을 받았다는 의견이 대두된 바도 있다. 그러나 분단

이후 현재는 연행 공간적 특성상 경기 선소리가 주로 공연되고 있다.

특징 및 의의 선소리산타령은 서울의 민간에서 발생하여 향유되던 성악곡으로, 12잡가와 함께 민간 성악곡의 축을 이루는 음악이다. 근본적으로 사당패 음악의 영향이 있지만, 서울 오강五江 일대의 소리꾼들이 독립적으로 발전시킨 음악이라는 점에서 의의가 있다. 즉, 선소리산타령을 전승 발전시킨 소리꾼들은 전문적인 소리꾼이 아니었음에도 불구하고, 그 기량은 거의 전문가 수준이었으며, 정월대보름의 답교놀이나 화전놀이와 같은 지역 축제에 참가하여 스스로 즐기면서 발전시켰다는 점에서 음악·문화사적으로 매우 중요한 의미가 있다.

또한 서울의 선소리산타령의 흥행은 다른 지역에도 영향을 미쳐, 평양을 중심으로 한 서도 선소리산타령과 남도입창을 탄생시키는 등 음악 영역을 더욱 넓힌 점도 의의가 크다고 하겠다.

참고문헌 산타령 연구(신현남, 서울대학교 박사학위논문, 2009), 선소리산타령(장휘주·김혜리, 국립문화재연구소, 2008), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 손인애(孫仁愛)



정의 경기잡가(긴잡가) 중 하나로 앉아서 부르는 좌창에 해당하는 노래.

개관 『중보신구잡가』(1915), 『신구유행잡가』(1915), 『신찬고금잡가』(1916), 『조선속가』(1921) 등 1910~1920년대 편찬된 잡가집에 두루 실려 있다. 하지만 『현행일선잡가』(1923), 『조선고전가사집』(1946) 등에는 실려 있지 않아서, 최종적으로 12잡가에 포함된 것은 1950년대 이후로 보인다.

사설

가세 가세 자네 가세 가세 가세 놀러 가세/ 배를 타고 놀러를 가세 지두덩기어라 동게 동덩 덩실로 놀러 가세/ 앞집이며 뒷집이라 각위各位 각집 처자處子들로 장부 간장丈夫肝臟 다 녹인다/ 동삼월冬三月 계삼월桂三月 회양도淮陽道 봉봉봉돌아를 오소 아나 월선月仙이 돈 받소/ 가던 입은 잇었는지 꿈에 한 번 아니 보인다 내 아니 잇었거든 젼들 설마 잇을소냐/ 가세 가세 자네 가세 가세 가세 놀러 가세/ 배를 타고 놀러를 가세 지두덩기어라 동게 동덩 덩실로 놀러 가세/ 나는 죽네 나는 죽네 입자로 하여 나는 죽네 나 죽는 줄 알 양이면 불원천리不遠千里 하련마는/ 동삼월 계삼월 회양도 봉봉 돌아를 오소 아나 월선이 돈 받소/ 막장사중博浪沙中 쓰고 남은 철퇴鐵髓 천하장사天下壯士 항우項羽를 주어 깨치리라 깨치리라. 이별 두 자 깨치리라/ 가세 가세 자네 가세 가세 가세 놀러 가세/ 배를 타고 놀러를 가세 지두덩기어라 동게 동덩 덩실로 놀러 가세

내용 “배를 타고 놀러를 가세”라는 구절 때문에 제목이 〈선유가〉로 불리지만, 〈선유가〉의 실제 노랫말 내용은 이 노래가 생성되던 당시 유행하던 유명 노랫말들을 병렬적으로 나열한 것에 가깝다. 전체적으로는 이별과 관련된 구절들이 많이 나열된다. 후렴이 두 가지가 사용되는 점이 특이한데, “가세 가세 자네 가세 가세 가세 놀러 가세”와 “동삼월 계삼월 회양도 봉봉 돌아를 오소 아나 월선이 돈 받소”가 그것이다. 구성음은 ‘술·라·도·레·미’로 이루어지며, ‘도’는 중지음으로 사용된다. 하지만 일부 악절은 완전4도로 높여서 노래하고, ‘도’가 아닌 ‘솔’로 중지음으로써 음악적 변화를 가져오기도 한다. 전체적으로 유사한 선율의 반복·변형을 통해 악곡 전개하는 유행형식으로 볼 수 있다. 장단은 6박의 도드리장단을 사용하며 점사분음표(♩.)를 기준으로 ♩.=45~46 정도의 빠르기를 갖는다.

특징 및 의의 〈선유가〉는 문학적으로 두 개의 후렴을 갖는다. 하지만 그것이 반드시 음악적 형식과 일치하지는 않으며, 음악은 단위선율을 계속 반복·변형하되 필요한 경우 중심음의 이동과 같은 음악적 변화를 통해 단조로움을 극복하고 있다. 음악적 특징은 경기소리 양식에 해당한다.

참고문헌 12잡가의 시대적 변화 연구(송은주, 이화여자대학교 박사학위논문, 2011), 경기12잡가(이춘희·배연형·고상미, 예술, 2000), 경기12잡가의 음악 형식(김영운, 한국민요학10, 한국민요학회, 2002), 경기12잡가의 음조직 연구(김영운, 한국 음악연구32, 한국국악학회, 2002), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 전지영(全志暎)



정의 판소리에서 창자의 음색音色, 발성發聲, 시김새 등 여러 요소를 통합하여 이르는 말.

내용 판소리에서 성성은 흔히 성음聲音이라고도 하는데, 창자의 음절이나 음색을 이르는 개념이다. 발성법과 시김새를 포함하기도 하나, 주로 시김새와 같은 소리의 기교는 ‘목’이라는 용어를 사용하여 따로 구분한다. 즉, 목에 변화를 주지 않고 배 속에서 울려 힘 있게 나오는 소리를 ‘통성通聲’이라고 하고, 쉼 목소리처럼 켜켜하게 나오는 성음을 ‘수리성’이라 하며, 팽과리 소리처럼 깨져 나오는 소리를 ‘파성破聲’이라 한다. 이는 모두 창자의 음색을 가리키는 말이다. 한편 소리를 당기다가 다시 놓아 밀어주는 목소리를 ‘미는목’이라 하며, 소리를 바로 나가다가 한번 엮이는 목소리를 ‘엮는목’이라고 한다. 이는 소리 기교에 해당한다. 그러나 반드시 ‘성’과 ‘목’이라는 개념이 명확하게 구분되지는 않는다. 예를 들어 아주 미약하고 가늘게 나오는 소리를 ‘세성細聲’, ‘시성’이라고도 하나, ‘속목’이라 이르기도 한다.

음색 및 발성을 표현하는 ‘성’에 대한 용어들을 살펴보면, 먼저 발성법과 관련된 것으로 통성·세성·향성 등이 있다. ‘통성’은 배 속에서 바로 위로 뽑는 소리

이다. ‘세성’은 목을 사용해서 가늘게 뽑아 올리면서도 분명하게 들리는 소리이다. ‘향성’은 목에서 구부려 나오는 소리를 말한다. 타고난 음색에 따라서는 양성·철성·수리성·천구성 등으로 구분한다. ‘양성’이란 소리에 그들이 없고 지나치게 맑은 성음을 가리킨다. ‘철성’은 쇠망치와 같이 견강하고 딱딱한 소리를 말한다. ‘수리성’은 쉼 목소리와 같이 켜켜하게 나오는 소리이다. ‘천구성’은 수리성에 비해 상대적으로 맑은 느낌을 주면서 애원성哀怨聲이 김 소리를 말한다. 천연적인 명창의 성음으로 가장 이상적인 것이 ‘천구성’이다. 그 외에도 귀신의 울음소리같이 사람으로 흉내 낼 수 없는 신비한 소리를 ‘귀곡성’이라 하고, 상·중·하 성음을 어긋남이 없이 상하청을 맞게 하는 소리를 ‘화성’이라 하며, 목청을 좌우로 재껴 가면서 힘차게 내는 소리를 ‘아귀성’, 반갑게 나는 소리를 ‘희성’이라 한다.

판소리 창자들이 이른바 ‘사기四氣’라고 하여 절대로 기피해야 하는 성으로는 함성含聲·전성轉聲·비성鼻聲과 노랑목의 네 가지 발성이 있다. ‘함성’은 소리가 입안에 서만 울리고 입 밖으로 분명하게 튀어나오지 못하는 소리이다. ‘전성’은 ‘발발성’이라고도 하는데 떨림이 너무 심한 소리, ‘비성’은 소리를 입에서 바로 내보내지 않고 코를 울려서 내는 소리를 말한다. ‘노랑목’은 가볍게 발성하고 “가락에 물을 들인다.” 하여 여러 가지 장식적인 맛을 들이는 것으로 소리에 긴장감이 없다. 이런 소리들은 선천적으로 타고났다기보다는 학습 및 수련 과정에서 습관을 잘못 들인 것이므로, 충분히 고칠 수 있다.

판소리 명창이 되기 위해서는 판소리 사설이 가지고 있는 의미를 장단과 악조로 표현하는 것뿐만 아니라, 성음을 잘 사용할 수 있어야 한다. 이를 위해서는 타고난 자신의 음색과 성량을 바탕으로 피나는 수련을 계속해야 하고, 그렇게 얻어지는 경지를 “성음을 얻었다.”라고 하며, 다른 말로 ‘득음’이라고도 한다. 신재효申在孝는 자신의 창작 단가短歌인 <광대가廣大歌>에서 광대의 구비 조건 세 번째로 득음을 거론하면서 “오음을 분별하고 육률을 변화하여 오장에서 나는 소리 농락하여 자아낼 제 그도 또한 어렵구나.”라고 이른 바 있다.

특징 및 의의 발성법은 모든 성악의 기초가 되므로, 우리나라 전통 성악에서 발성법의 기본 원리가 다를 수는

없다. 판소리를 포함하여 가곡·가사·시조 등 전통 성악에서 발성의 기본 원리는 양성곡 음성이다. 양성은 미는목, 음성은 당기는목이라고도 하는데, 이는 결국 사람의 호흡과 관련되고, 호흡의 들숨·날숨과 관련 있다. 결국 성악이란 사람의 목소리에 의한 것으로 모든 발성의 기본은 호흡에서부터 출발하는 것이다. 즉, 판소리 발성의 기초는 호흡에서부터 출발하여 가장 자연스러워야 하고, 양성과 음성의 구분이 분명해야 하며, 원칙적으로는 배에서 바로 올려 내는 통성을 바탕으로 삼아야 한다. 선천적으로 수리성을 타고 나되, 피나는 수련을 통해 득음의 경지에 이르러 소리를 자유자재로 구사할 수 있는 능력을 갖추어야 명창이라 할 수 있다. 이에 판소리에서 '성'은 명창을 판가름 짓는 중요한 요소의 하나로 의의가 있다.

참고문헌 창악대강(박헌봉, 국악예술학교출판부, 1966), 판소리의 학술용어(이보형, 한국 음악연구25, 한국국악학회, 1997), 한국의 판소리(정병욱, 집문당, 1981).

필자 신은주(申銀珠)

성주풀이

정의 남도민요의 한 곡.

개관 <성주풀이>는 전국적으로 널리 분포된 무가(巫歌)인 <성주풀이>에서 파생된 민요이다. 무가 <성주풀이>는 집터를 관장하는 성주신의 근분을 풀이한 무가이다. 무가 <성주풀이>가 언제부터 민요로 불리게 되었는지는 정확히 알 수 없다. 무가 <성주풀이>가 남도 지역 창우 집단의 고사광대 걸립패가 부르는 고사소리였던 것이 조선 말기에 도시 시민의 대중문화의 영향으로 민요 <성주풀이>가 되었다고 한다. 다른 견해로는 성주신에 대한 본풀이로 부르는 <성주풀이>가 오신(娛神)무가가 되고, 이것이 고사광대소리로 확장되는 과정을 거쳐 남도 음악인들이 부르는 민요가 되었다고도 한다. 민요 <성주풀이>는 일제강점기에 남도 소리꾼들이 음반에 취입하고 방송에서 노래하면서 남도를 대표하는 통속민요 또는 남도잡가가 되었다.

사설

(후렴)에라 만수(萬壽) 에라 대신(大神)이야 대활령(大活靈)으로 설설이 나리소서

에라 만수야 에라 대신이로구나. 놀고 놀고 놀아 봄시다. 아니 노지는 못 하리라

1. 낙양성 십리허에 높고 낮은 저 무덤에 영웅호걸이 몇몇이며 절대 가인이 그 늑기며 운하춘풍(雲霞春風)은 미백년(未百年) 소년행락(少年行樂)이 편시춘(片時春) 아니 놀고 무엇 하리/ 한송정 술을 베어 조그맣게 배를 무어 만만고 띄워 놓고 술이며 안주 많이 실어 술령술 배 띄어라 강릉 경포대로 가자
2. 이 태 성주는 와가(瓦家) 성주, 저 태 성주는 초가(草家) 성주한 테 간에 공태 성주, 초년 성주, 이년 성주 스물일곱에 삼년 성주, 서른일곱 사년 성주 마지막 성주는 쉰일곱이로다
3. 성주야 성주로다 성주 근본이 어디메노 경상도 안동 땅의 제비원이 본이 되야 제비원에다 술써 받아 동문 산에다 던졌더니 그 술이 점점 자라나서 밤이면은 이슬 맞고 낮이면은 변에 썩어 청장목(靑長木) 황장목(黃長木) 도리 지둥이 다 되었구나

악보

♩ = 63 성주풀이 성창순·오정숙 노래 백대웅 채보

에라-만수 - - 에 라 대-신 - 대화 - -알려 -영으로

서어 -열설이- 내리-소서 - - - - 에-라 만수 - -

에-라 대신이어 - 놀-고놀고-놀아-봄시다 아니 노-지는 못 하리라

낙양 서영 - - 시암리 허에- 높 고낮은 저 -무덤에

영용 호 - 걸 이땀 밧이며 절대 가인이 그늑기며

운-하 춘 풍은 미백년 소 년해-앵락 이편 시 춘

아 니놀고무엇허리 한송정 술-을 베어 조 그맣 게 배를무어

세마치장단

정의 민요와 판소리, 농악에서 사용하는 장단.

악보

세마치장단

⊙		⊙		○		
덩		덩	덕	쿵	덕	

내용 전통음악 용어 중에서 '채'나 '마치'는 '치다.'의 의미를 갖고 있다. 따라서 세마치는 '세 번을 친다.'라는 뜻을 가지게 되며, 농악의 장단명이 음악 전반으로 확대된 형태라고 할 수 있다. 세마치장단은 3소박 3박자의 장단이며, 장구 구음은 "덩--/덩-딱/쿵딱-"이다. 일반적으로 한국 음악의 장단은 각각의 독특한 강세 주기가 있는데, 세마치는 강세의 주기가 1장단 단위로 이루어지지 않고 네 번이 반복되어야 한 번의 주기가 만들어진다. 이는 세마치장단으로 노래하는 <아리랑>에서 쉽게 알 수 있다. <아리랑>의 가사는 "아리랑/ 아리랑/ 아리랑/ 요"로 세마치장단 네 장단에 부른다. 강세는 각 덩어리들의 첫 음에 붙게 되며, 장단의 첫 음이 아닌 중간에 위치한 강세는 아홉 번째 박 첫 번째 소박 자리에 있다. 세마치로 반주하는 성악곡은 경기도와 서도의 통속민요와 신민요에서 많이 보인다. 아래를 네번 반복한다.

	1박	2박	3박
소박	소박	소박	소박
강세	>		
가사	아		리 랑
구음	덩	덩	딱 쿵 딱

세마치장단은 판소리에서도 사용되는데 고제(古制) 판소리에서 쓰이는 자진진양이다. 메트로놈 속도로는 ♩ = 90~110이며, 치는 방법과 구음은 진양과 같고 속

만-만-고 띄워놓고 술이며 안주 많이 실어 술령술

배 띄워라 강릉 경포대로가자 에-라 만수 - 에-라 대-신 -

(제창) 대화 - -알려 -영으로 서어 -열설이- 내리 소서 - -

내용 <성주풀이>는 대표적인 남도민요의 한 곡이다. 이 노래는 본래 집터를 관장하는 성주신의 근분을 풀이하는 본풀이 무가였다. 전통사회에서 집을 새로 짓거나 이사를 하게 되면 성주신에게 집안의 무사태평과 번영을 기원하는 성주굿을 했고, <성주풀이>는 성주굿에서 무당이 부르던 무가였다. 현재도 전라도곳에서 <성주풀이>는 성주굿(거리)뿐만 아니라 초가망석, 손넙굿, 제석굿 등에서 불려진다. 또한 <성주풀이>는 광대고사나 농악 걸립패의 고사소리, 지신밟기 등의 민속신앙제의에서도 많이 불린다. 일제강점기에 남도의 소리꾼들이 <성주풀이>를 부르면서 이 노래는 민요화하여 남도를 대표하는 통속민요가 되었고, 주로 전문 소리꾼이 부르기 때문에 남도잡가로 분류하기도 한다.

<성주풀이>는 3소박 4박(12/8박자)의 굿거리장단에 얹어 부른다. 대부분의 남도민요가 지역의 음악어법인 육자배기토리로 되어 있는데 비하여, <성주풀이>는 서율·경기 민요의 음악어법인 경토리로 되어 있다. 이는 <성주풀이>가 본래 남도의 향토민요가 아니라 전국적으로 널리 분포된 무가인 <성주풀이>에서 비롯된 사실을 반영하는 것이다.

특징 및 의의 <성주풀이>는 남도민요이면서도 '남도'라는 지역성을 갖기보다는 탈지역성을 갖는 민요이다. 그러므로 <성주풀이>를 통해 남도 음악인들이 변화하는 음악문화적 맥락에서 노래를 생산·재생산하면서 형성된 음악적 담론을 살펴볼 수 있다.

참고문헌 성주풀이 민요의 형성과 전개(최은숙, 한국민요학9, 한국민요학회, 2001), 성주풀이의 민요화 과정에 드러난 남도 음악인의 음악관에 대한 담론(이용식, 한국무속학27, 한국무속학회, 2013), 씻김굿에 나타난 성주풀이의 사용 양상과 의미(김혜정, 한국 음악연구51, 한국국악학회, 2012), 통속민요 성주풀이 발생에 대한 고찰(이보형, 한국민요학13, 한국민요학회, 2003).

필자 이용식(李庸植)

도만 빠르다. 농악에서 세마치(3채)는 3소박 4박자의 장단으로 “개갱-/ 개갱-/ 갱앵개/ 개갱-”이며, 경기무가의 청배 세마치는 엇모리와 같이 10박자이다.

한편 북한에서는 세마치장단을 ‘양산도장단’이라 부르는데, 북한 지방의 여러 지명이 나오는 민요 <양산도>를 대표명으로 사용하였기 때문이다. 이 장단은 1956년에 창작된 민요풍의 가요 <그네 뛰는 처녀>에 처음 쓰이기 시작하였으며, 흥겹고 낙천적이며 발랄하고 율동적인 성격을 갖는다고 하였다.

특징 및 의의 세마치장단은 한국 전통음악 장단 중에서 완전한 리듬형을 구비하지 못한 장단형임에도 불구하고 다양한 민속음악 현장에서 사용되는 기본 장단 중 하나라고 할 수 있다. 또한 비록 장단을 지칭하는 명칭은 다르나 북한에서도 많이 사용하는 장단이라고 할 수 있다.

참고문헌 민속예술사전(한국문화예술진흥원, 1979), 북한의 민요식 노래와 민족장단(배인교, 우리춤과학기술12, 우리춤연구소, 2010), 새로 쓴 초등 국악교육을 위한 이론과 실습(김혜정, 민속원, 2013), 한국의 장단(김청만·김광섭, 민속원, 2002).

필자 배인교(裵仁敎)

소고
小鼓

정의 사당패나 선소리패 또는 농악대의 무동들이 손에 들고 치는 작은 북.

개관 소고는 범고 또는 버꾸 등으로 나뉘는데 지역에 따라 크기와 모양이 다양하다. 손에 쥐는 자루가 꽃힌 형태와 없는 형태가 있었는데, 자루가 없는 소고의 경우 크기는 크지만 폭이 얇아서 손에 쥐기가 편한 구조였다. 현재는 크기의 차이는 있지만 모두 자루가 있는 형태로 통일되었다.

사당패에서는 거사^{儒士}들이 소고를 들고 치며 소리를 주고받는다. 이에 비해 선소리패에서는 여럿이 <산타령>을 부를 때 모가비가 장구를 쳐서 메기는 소리를

하면, 다른 소리꾼들은 소고를 들고 치며 받는 소리를 한다. 남도 소리꾼들이 <보림>이나 <화초사거리> 등 잡가를 부를 때에도 소고를 들고 소리한다. 한편 사당패·선소리패·두레패들은 소고를 치며 판놀음을 벌이기도 했는데, 이를 ‘판소고’라고 한다. 이때 경기도 선소리패들은 소고를 위한 특별한 장단인 ‘덤부리산장단’을 치기도 한다.

내용 농악에서 소고는 장구나 북과 같이 리듬을 담당하는 악기로서의 기능보다는 춤을 추는 연주자들이 손에 들고 연주하는 소도구의 역할을 한다. 여러 명의 소고재비들이 연풍대를 돌며 뛰어오르거나 앉았다 일어나는 여러 동작들에서 소고를 두드리며 농악판을 풍성하게 만든다. 이 소고춤은 특히 경상도와 전라도에서 발달하여 소고춤의 명인들이 많다.

예전에는 사당패나 선소리패의 소고가 더 컸고, 농악대의 소고는 지역에 따라 그 크기가 모두 달랐다고 한다. 그러나 현재 소고는 지름이 21cm(일곱 치)와 24cm(여덟 치)의 두 가지 크기로 제작된다. 24cm 크기의 소고는 풍물패나 무용수 중에서 남자들이 주로 사용하고, 21cm 크기의 소고는 소고춤 등에서 여자들이 주로 사용한다.

소고의 제작 방법은 둥글고 폭이 4cm~4.5cm 정도 되는 북체의 양쪽에 가죽을 대고, 이들을 가죽끈이나 노끈으로 단단히 엮어매서 만든다. 지금은 모두 얇게 처리된 소가죽으로 소고를 만들지만, 예전에는 노루가죽이나 개가죽을 사용했다. 특히 야생 노루가죽은 질기고 공명이 좋아 많이 사용했다고 한다. 광복 이후 노



소고 | 20세기 중기 | 국립민속박물관

사설

춘향의 거동 바라 오인손으로 일광日光을 가리고 오른손 높이 들어/ 저 건너 죽림竹林 보인다 대 십어 울鬱하고 술 심어 정자亭子라/ 동편에 연정蓮亭이요 서편에 우물이라/ 노빙路傍에 시매고후과時買故侯瓜요 문전門前에 학중선생류學種先生柳/ 긴 버들 휘늘어진 늙은 장송長松 광풍狂風에 흥을 겨워 우줄 활활 춤을 춘다/ 사립문 안에 삽사리 앉아 먼 산을 바라보며 꼬리 치는 저 집이오니 황혼黃昏에 정녕히 돌아올 오소 떨치고 가는 형상形狀 사람의 간장을 다 녹이느냐 아하/ 너는 어연 계집아희관대 나를 종종 속이느냐 아하/ 너는 어연 계집아희관대 장부丈夫 간장肝臟을 다 녹이느냐/ 녹음방초綠陰芳草 승화시勝華時에 해는 어이 아니 가노/ 오동야월梧桐夜月 달 밝은데 밤은 어이 수이 가노 일월무정日月無情 덧없도다/ 옥빈홍안공로空老로다 우는 눈물 받아 내면 배도 타고 가련마는/ 지척동방천리咫尺湖千里로다 바라를 보니 눈에 암암

악보

♩ = 43 소춘향가 이은주·김금숙 창 송은주 재보

춘-향- 의- 기- 동- 화- 라-
오- 인(원)- 손- 으- 로 일- 광- 을- 가- 리고-
오른- 손- 높- 이- 들- 어-
저- 건- 너- 죽- 림- 보- 인- 다-
대- 십- 어- 울- 울- 하- 고- 술- 심- 어- 정- 자- 라-
동- 편- 에- 연- 정- 이- 요- 서- 편- 에- 우- 물- 이- 라-
노- 빙- 방- 에- 시- 매- 고- 후- 과- 때- 고- 후- 과- 때- 고- 후- 과- 때- 고-

소춘향가
小春香歌

루가죽이 귀해지자, 1970년대 이전까지 개가죽이 주로 사용되었다. 이는 개가죽이 구하기가 용이하고 가죽이 얇아서 고음이 나므로 낮은 음고의 북과 대비되는 음고와 음색을 구현할 수 있었기 때문으로 생각된다. 또한 소고는 악기의 크기가 작아 두꺼운 가죽을 댈 경우 공명이 좋지 않기 때문에 악기로서의 기능이 현저히 떨어지게 되기 때문이기도 하다.

북통의 아래에는 길이 12cm 정도의 나무자루를 다는데, 색실을 달아 장식하기도 했다. 강원도 강릉 지역에서는 이 자루에 철판을 고리처럼 달아서 소리를 내기도 했다. 소고채를 만드는 데는 손가락 굽기에 한 뼉 길이의 곧은 나무를 사용한다. 주로 질기고 내구성이 좋은 몰푸레나무를 사용하지만, 지역에 따라서는 장구 열채와 비슷한 대나무를 사용하기도 한다.

소고를 연주할 때에는 왼손에 나무자루를 잡고 오른손에 쥔 소고채로 북의 앞뒤 면을 쳐서 소리를 낸다.

특징 및 의의 평택농악에서는 범고만 사용하며, 진주삼천포농악에서는 버꾸라고 부르는 폭이 좀 더 넓은 북을 사용한다. 강릉농악에서는 소고와 범고를 동시에 사용하는데, 보고서에 따르면 과거에는 자루가 달린 소고에 철판을 다섯 장 정도 달아서 쇠소리를 함께 내도록 만들었다고 한다. 이에 비해 범고는 미지기라고 부르며 자루가 없이 끈을 달아 놓은 형태였다고 한다. 그러나 지금은 범고나 소고 모두 자루가 달렸으며, 크기만 다르다. 필봉농악 등 나머지 지역에서는 모두 소고를 사용한다.

참고문헌 국악개론(김영운, 음악세계, 2015), 농악의 음악적 특징과 지역별 차이(김혜정, 농악, 인류의 신명이 되다, 국립무형유산원·문화재청, 2014), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991), 한국악기(열화당, 2001).

필자 김경희(金景姬)

정의 판소리 <춘향가> 중 일부분의 사설에 서정적인 선율을 입혀 재구성한 통절형식의 경기잡가.

내용 <소춘향가(小春香歌)>는 1863년경에 간행된 가집^{歌集} 『남훈티평가』에 기록되어 있으며, 이 기록은 현재까지

발견된 잡가의 기록 중 가장 오래된 것이다. <소춘향가>라는 이름은 판소리 <춘향가>와 구별하기 위해서 붙였다는 설이 있다. 그러나 내용은 <춘향가>의 전편의 내용이 아니라 이 도령과 춘향이 처음 만나는 대목을 사실로 엮은 것이다. 전반은 춘향이 이 도령에게 자신의 집을 가르쳐 주는 것으로 되어 있으며, 후반은 이에 대한 이 도령의 연정을 노래한 것이다. 즉, 판소리 <춘향가>의 토막소리를 경기12잡가로 재구성한 것이다. 따라서 판소리 <춘향가>와 구별하기 위해서 경기12잡가의 <춘향가>를 <소춘향가>라 명명했다는 것은 근거가 없는 말이다.

<소춘향가>의 앞부분은 춘향이 왼손으로 햇빛을 가리고 오른손을 높이 들어서 이 도령에게 저 건너편에 있는 대나무 숲을 가리키며 자신의 집을 설명하고 “사립문 안에 삼살개가 앉아서 먼 산을 바라보며 꼬리치는 저 집이 우리 집이오니 해 떨어질 무렵에 꼭 오세요.”라고 한다. 뒷부분은 춘향의 집에 갈 시간을 기다리는 이 도령의 애타는 마음을 노래하고 있다. “해는 어이하어 빨리 가지 않고 달 밝은 밤은 어이하어 이리 빨리 가는가.”라는 사실이 이를 표현하는 것이고, 가까운 방이 천리나 되는 것 같다는 의미의 사실도 등장한다.

<소춘향가>는 어느 잡가보다도 사실의 길이가 짧다. 그러나 다른 잡가에 못지않게 곡의 구성력이 뛰어나고 난도가 높은 곡이며 사실의 말부침새가 어렵다. 장단은 다른 긴 잡가와 같이 느린6박장단으로 되어 있으나, 도입 부분은 창자에 따라서 느린4박장단과 느린6박장단이 혼용되어서 사용된다. 시김새는 다양하게 나타나며 주로 음을 흔들거나 밀어 올리고 끌어내리는 시김새, 감는 목, 놓는 목이 많이 붙고 순차진행을 한다.

통절형식의 잡가인 <소춘향가>는 중지음을 중심으로 악곡을 구분한다. <소춘향가>는 주로 순차적인 하행 중지를 한다. 그러나 “서편에~ 활활 춤을 춘다.”의 중지를 끝목으로 상행중지를 해서 경·서도잡가의 느낌을 준다. <소춘향가>에 나타나는 끝음은 요성을 하며 눌러 주어 곡에 안정감을 더하며, 이와 같이 편안하고 안정감 있는 중지는 <소춘향가>를 곡의 길이가 짧음에도 불구하고 깊이 있는 12잡가로 분류하게 한다.

특징 및 의의 <소춘향가>는 판소리 <춘향가>의 토막소리를 경기12잡가로 재구성한 것으로 구어체와 한자

어구의 빈번한 사용, 대구와 과장 등 판소리와 유사한 표현 방식이 사용되고 있다. 직설적이고 과장된 표현과 이야기를 해 주는 것 같은 내용을 ‘술·라·도·레·미’의 5음 음계에 없어 표현한 구성력이 뛰어난 잡가이다.

참고문헌 12잡가의 시대적 변화 연구(송은주, 이화여자대학교 박사학위논문, 2011), 경기민요(국립문화재연구소, 민속원, 2008), 서울의 속가(성경린, 향토서울2, 서울특별시, 1958), 잡가고(정재호, 한국잡가전집, 계명문화사, 1984), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1974), 한국속가전집(정재호, 다온샘, 2002).

필자 송은주(宋銀珠)

수궁가
水宮歌

정의 판소리 다섯 마당 가운데 하나.

역사 <수궁가>는 적어도 영·정조 무렵부터 판소리로 불렸을 것으로 추측되며, 송만재의 <관우회>, 이유원의 <관극팔령>과 같은 문헌에도 기록이 있다. <수궁가>를 잘 불렀던 역대 명창들로는 순조 때의 신만엽·염계달, 철종 때의 송우룡·김거복·김수영, 고종 때의 김찬업·유성준, 일제강점기의 임방울·김연수 등이 있다.

악보

♩ = 88 중중모리 고고천변(수정문밖씩나서)

내용 <수궁가>는 용왕의 병을 고치기 위해 자라가 토끼를 띄어 용궁으로 데리고 가지만, 토끼가 도리어 피를 내어 용왕을 속이고 살아 돌아온다는 이야기이다. 전체 연주 시간은 약 2시간 정도로 짧은 편이다. <수궁가>의 대표적인 대목은 용왕 탄식(진양조), 약성가(자진모리), 토끼화상(중중모리), 고고천변(중중모리), 토끼와 자라(중중모리), 토끼기변(중모리), 가자가자(진양조), 토끼 육하는 대목(중모리, 추천목) 등을 들 수 있다. 또 수궁가의 알려진 더듬으로는 신만엽의 토끼기변, 소지노화가 있다.

1. 전승 계보

오늘날 전승되고 있는 <수궁가>는 송홍록-송광록-송우룡-유성준-김연수-임방울-정광수-박동진을 거쳐 박초월-오성숙 등으로 이어지는 유성준계, 송만갑-박봉래-박봉술로 이어지는 송만갑계, 정웅민-정권진-조상현으로 이어지는 정웅민계가 있다. 이 외에 경기·충청에서 전승되던 중고제 수궁가는 김창룡을 끝으로 전승이 끊어졌고, 정창업에서 김창환·김봉학으로 전승되던 서편제의 수궁가도 전승이 끊어졌다. 그리고 이날치에서 김채만으로 내려오던 수궁가도 거의 전승이 끊어졌다. 현재 불리는 수궁가 가운데 가장 활발하게 전승되고 있는 바디는 유성준의 것이다. 유성준 바디 수궁가를 배운 제자들은 김연수·임방울·박초월·박동진·정광수 등인데, 모두 스승의 소리를 자기화하였으므로 음악적으로나 문학적으로 조금씩 다른 양상을 띤

다. 현재는 박초월의 제자인 남해성이 <수궁가>의 보유자로 활약하고 있다. 박초월은 유성준계 <수궁가>를 이어받았으며, 정광수를 비롯한 김정문·송만갑 등 쟁쟁한 동편제 명창들에게 소리를 배웠다. 그러나 나중에는 서편제 명창인 김창환의 제자 오수암에게도 영향을 받았다고 한다. 때문에 박초월의 소리를 동편으로 보는 이도 있고, 서편의 소리로 보는 이도 있다.

2. 사실 구성

<수궁가>의 사실 구성은 바디에 따라 약간의 차이를 보인다. 바디별 차이가 크게 나타나는 부분은 수궁의 만조백관들을 나열하는 대목과 들짐승 상좌 다툼 대목, 수궁에서 살아나간 토끼의 일화 대목 등이다. 유성준 바디를 이은 정광수는 수궁 만조백관으로 방계와 방첩사·물메기가 등장하며, 박초월은 미역·방계만이 등장한다. 강산제의 정권진은 물메기·방계 등이 한 대목에 함께 그려지며, 동초제의 김연수는 물메기·조개·벌떡게·민어 등 많은 신하들이 등장하고 있다. 들짐승 상좌 다툼 대목에서 정광수와 박초월은 노루·너구리·멧돼지(멧돼지)·토끼·호랑이를 노래하며, 강산제의 정권진은 노루·너구리·호랑이를, 그리고 동초제의 김연수는 노루·너구리·멧돼지·토끼·호랑이·사슴·사냥개 등 다양한 동물과 에피소드 등을 노래한다. 정광수 창본에 있는 별주부 모친의 탄식 대목과 마누라 이별 대목이 박봉술 창본과 정권진 창본에서 생략되는 경우가 있으며, 날짐승 상좌 다툼 대목은 박봉술 창본에는 없다. 정광수 창본과 정권진 창본이 <심청가>의 범피중류를 그대로 가져다 쓰고 있으나 박봉술 창본은 새로 짠 소리를 하고 있다.

수궁에서 살아나간 토끼의 후일담으로 정광수와 박초월·김연수는 토끼가 사랍과 독수리에게 잡혔다 살아난 후 탄식하면서 종료하지만, 강산제의 정권진은 산신이 보내 준 나이 많은 토끼의 간을 먹은 용왕이 건강을 되찾는다는 이야기로 마무리되고 있다. 후반부 내용에서는 특히 강산제의 정권진 창본이 색다른데, 다른 창본에 비해 장면의 확대가 두드러진다. 자라가 토끼 피는 대목·간이 없다고 아뢰는 대목·세상에 나오는 대목도 확대되어 나타나며, 독수리가 좋아하는 대목·토끼가 <태평가>를 부르며 좋아하는 대목이 추가되어 있다.

박초월의 <수궁가>는 스승인 정광수에 비해 전체적으로 양이 적은 편이다. 아니리가 모두 짧아 재담이 적고, 없는 대목들이 많다. 예를 들어 방첩사조개가 아되는 대목과 상소 읽는 대목, 호랑이 말하는 대목, 호랑이 도망가는 대목 등이 그렇다. 박초월의 <수궁가>는 본래 유성준바디의 동편 소리였지만 박초월에 의해 전형적인 계면성음이 특화되어 있다. 이러한 박초월의 소리는 당대 암울했던 민족적 정서를 담아낸 것이었다고 평가 받는다.

3. 악조

<수궁가>는 음악적으로 다양한 악조의 사용을 보여 준다. 정광수의 수궁가의 경우 전체 47개 대목 가운데 계면조만 사용한 대목은 12대목, 계면조와 우조 등 여타 악조를 섞어 사용한 대목은 15대목, 우조 계열의 악조만 사용한 대목은 20대목으로 전체적인 비중이 계면조 보다는 우조 계열의 악조가 더 큰 것을 알 수 있다. 결과적으로 계면조가 많은 <심청가>나 <춘향가>보다 수궁가가 점잖고 무게 있는 분위기가 연출되는 것이다.

계면조는 용왕 탄식 대목과 주부 모친 통곡 대목, 주부 마누라 통곡 대목, 주부 통곡 대목, 별주부 탄식 대목, 토끼 탄식 대목과 같이 슬피 울거나 탄식하는 슬픈 분위기에 부르기도 하고, 토끼화상 대목과 토끼 춤추는 대목, 수궁 풍류 대목과 같이 오히려 즐거운 장면에서 사용되기도 한다. 전자는 ‘도-시’의 꺾음 음을 강조하여 사용하며 진양조와 중모리와 같이 느린 장단을 조합하여 사용하는 경우가 많고, 후자의 경우에는 본래의 계면조에 ‘솔’ 음을 더 많이 추가하여 사용하며 중중모리나 엇모리 등의 빠른 장단을 조합하는 경우가 많다.

우조는 약성가, 도사 맥 보는 대목, 방첩사 조개 대목, 주부 들어오는 대목, 상소 읽는 대목, 상좌다툼 중 노루·너구리·맷돼지·토끼, 산신제 지내는 대목, 범피 종류 등의 여러 대목에서 사용하고 있다. 이 외에도 권삼득이 가마꾼의 소리를 본떠 만들었다고 하는 설령제는 방계 아되는 대목과 주부 보고 범이 좋아하는 대목에서 활용되었다. 또 경기민요를 판소리화하여 수용한 경드름 계열의 악조들도 사용되고 있다. ‘솔·라·도·레·미’의 창부타령토리를 수용한 진경드름은 상좌 다

툼의 가마귀 대목에 사용된다. 반경드름은 서도 소리제인 수심가토리를 수용한 것으로 토끼 욱하는 대목에 사용되며, 특별히 김연수 창 토끼 욱하는 대목이 서도소리의 맛을 제대로 살린 것으로 유명하다. 경드름의 일종인 추천목은 토끼 춤추는 대목에서 사용되고 있으나 상당히 계면화되어 있으며 임방울 창이 유명하다. 경상도 지역의 음악어법을 판소리화하여 수용한 악조로 메나리조가 있으며, 수궁가 가운데 초동패의 길소리에 사용되고 있다. 이 외에 산신제 대목에서는 축문을 읽는 장면에서는 실제 축문 읽는 방법을 그대로 활용하고 있으며, 상좌 다툼 대목 안에서는 시조의 초장 부분을 부르기도 하는 등 타 장르의 음악을 다양하게 수용하여 활용하고 있다. 이상과 같이 수궁가는 다양한 악조를 활용하여 이면을 사실적으로 표현하고 있다.

4. 장단

<수궁가>에 사용된 장단은 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리, 엇모리, 엇중모리, 휘모리의 일곱 가지이다. 진양조장단은 용왕의 탄식 대목, 주부 들어오는 대목과 주부 모친 통곡 대목, 산신제 대목과 수궁 풍경 대목, 범피 종류 등에서 사용되어 귀인의 슬픈 탄식과 장엄한 광경을 묘사하는 데 사용되었음을 알 수 있다. 중모리장단은 주부와 토끼의 탄식 대목과 상좌 다툼과 같은 대목에서 쓰이고 있어서 진양조에 비해 가벼운 탄식과 대화 부분에 많이 사용되고 있음을 볼 수 있다. 중중모리장단은 토끼화상·고고천변·수궁 풍류와 토끼 춤추는 대목 등에서 사용되었는데, 여러 사실을 나열하는 대목이나, 흥겨운 대목이 많다. 자진모리장단은 약성가·수궁 만조백관·일개한퇴·사람 내력과 같이 여러 가지 사실을 나열할 경우에 사용되기도 하였고, 호랑이 물리치는 대목과 토끼 잡아들이는 대목처럼 급박한 상황 전개에도 사용되었다. 휘모리장단은 호랑이 물리치는 대목의 끝 부분에서 한 번 사용되었는데, 역시 급박한 상황 묘사에 이용되었다. 엇모리장단은 도사 내려오는 대목과 범 내려오는 대목, 수궁풍류 대목에서 사용되었다. 흔히 엇모리장단은 무가에서 왔다고 하며, 계면조를 사용하는 것을 특징으로 삼지만 정광수 창 <수궁가>에서는 도사 내려오는 대목과 범 내려오는 대목의 일부에서 우조가 쓰이고 있다. 엇중모리장단은 판소리 맨 마지막

의 마무리 대목에 사용되는 장단인데 <수궁가>에서는 날짐승 상좌 다툼 중 까마귀 부분에서도 경드름과 함께 사용되고 있다. 경드름이 경기도 민요조이며, 엇중모리가 경기도의 잡가에서 나온 것을 볼 때 두 가지의 조합이 매우 잘 어울린다고 할 수 있다.

특징 및 의의 19세기 양반 향유층들은 <수궁가>를 ‘소적벽가’로 일컬을 정도로 <적벽가>와 같이 높은 수준의 소리로 평가하였다. 양반들이 수궁가를 높이 평가했던 것에는 용왕에 대한 자라의 충성을 소재로 다루었던 것도 영향을 미쳤겠지만, 전체적인 이야기의 격조와 음악적 짜임새 덕분이었을 것으로 여겨진다. <수궁가>는 많은 동물들이 등장하는 우화적인 이야기를 소재로 하고 있어서 재치 있고 아기자기한 기지와 해학적인 맛이 있으며, 음악적으로도 다양한 악조와 장단을 사용하고 있어서 구성이 탄탄하다. <수궁가>에는 판소리의 모든 악조와 장단이 사용되고 있으며, 모든 붙임새의 기교가 사용되고 있다. 이러한 풍부한 음악적 재료들이 모두 이면에 맞게 적절히 사용되고 있다.

참고문헌 경드름의 성립과 전개(김혜정, 경기전통예술연구시리즈1-경기판소리, 경기도국악당, 2005), 김연수 원창 판소리 다섯바탕 사실집(최동현, 민속원, 2008), 정광수창 수궁가의 장단 구조와 악조 유형(김혜정, 남도민속연구5, 남도민속학회, 1999), 국가무형문화재 제5호 판소리(김혜정, 국립문화재연구소, 2011), 토끼전전집1(김진영 외, 박이정, 1997), 판소리 다섯바탕(이보형, 한국브리태니커, 1988).

필자 김혜정(金惠貞)



정의 평안도 민요의 하나로 서도민요를 대표하는 노래.

개관 대표적인 서도민요로 남도의 <육자배기>와 함께 우리나라 민요를 대표한다. <워음수심가>와 짝을 이룬다. <수심가>의 기원에 대해서는 두 가지 설이 전한다. 조선시대에 서북지방 사람들에게 정치적인 차별이 가해져 이를 원망하는 푸념에서 비롯되었다는 설과 병자호란(1637) 무렵 성천(咸川)의 명가(名妓) 부용(芙蓉)이 만들어

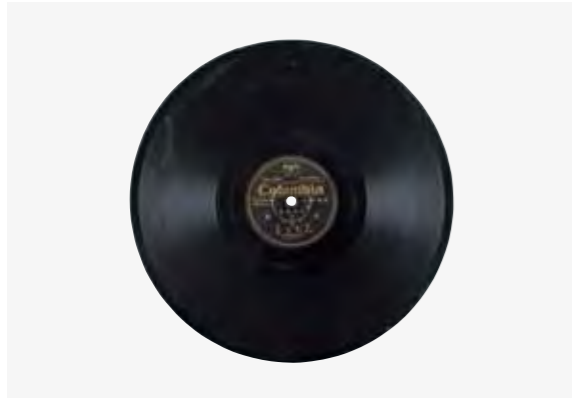
불렀다는 설이 있으나 확실하지 않다. <수심가>의 노랫말은 시조와 마찬가지로 초장, 중장, 종장의 3장 형식으로 되어 있다. 사실 내용은 인생의 허무함과 임을 그리워하는 것이 주를 이룬다. 사실은 출전에 따라 차이가 있는데, 오늘날에는 이옥봉의 시 <몽혼(夢魂)>의 제1·2구는 생략하고 제3·4구부터 많이 부른다.

사설

- 1. 약사몽 혼(若使夢魂)으로 행유적(行有跡)이면/ 문전 석로(門前石路)가 반성사(半成砂)로구나/ 생각을 하니 님의 화용(花容)이 그리워 나 어이 할까요
- 2. 강산불변재봉춘(江山不變再逢春)이요/ 임은 일거(一去)에 무소식이로구나/ 생각을 하니 세월 가는 것 등달(等)나 어이 할까요
- 3. 인생 일장춘몽(一場春夢)이요/ 세상 공명은 꿈밖이로구나/ 생각을 하니 님의 생각이 간절하여 나 어이 할까요(후략)

아하, 불이 붙는다. 불이 붙는다/ 의주 통군정 불난 불은 압록강수로 꺼주련마는/ 용천, 철산, 선천, 정주, 가산, 박천을 얼른 지나 안주 백상루에 불난 불은/ 향산 동구 쪽 떨어져 청천강수로 꺼주련마는/ 속천, 순안을 얼른 지나 폐양 모란봉 불난 불은/ 삼산반락은 청루벽이요 이수중분에 능라도로다/ 능라도며 울밀대요 울밀대머는 만포대라 대동강수로 꺼주련마는/ 이내 가삼에 붙는 불은 어 어느 누가 꺼주리/ 꺼줄 이 없고 친구가 발라서 나 어찌잔 말이요.(후략)

내용 <수심가>는 시조와 같이 초장, 중장, 종장의 형태로 가사가 되어 있다. 선율은 각 장이 다르나, 앞부분만 다르고 그 이하의 선율은 반복되는 환두형식을 띤다. <수심가>는 <워음수심가>와 짝을 이룬다. 느린 한 배의 <수심가> 다음에 노랫말을 빠르고 춤춤하게 엮어 부르는 <워음수심가>로 넘어간다. 느린 <수심가> 다음에 빠른 <워음수심가>를 잇대어 부르는 형식은 서도잡가 <공명가>와 <사설공명가>가 짝을 이루는 것과 같다. <수심가>의 선율은 서도민요의 고유한 음악적 특징이 내재되어 있어 서도민요의 특징을 ‘수심가조(調)’ 또는 ‘수심



수심가, 역금수심가 SP음반 국립민속박물관

가토리'라고 한다. <워름수심가>와 서도잡가 <공명가>, <초한가> 등은 맨 마지막의 선율을 수심가의 곡조로 부른다. <수심가>는 '레·미·솔·라·도'의 5음 음계로 되어 있고, 이 중 '레·라·도' 3음이 선율의 골격을 이룬다. 느린 한배로 불러 음에 꾸밈음이 많이 붙어 기교적이다. '레'에서 '라'로 상행 때 '솔'을 거치는 '레-(솔)-라'의 진행도 있으나, '레'에서 직접 '라'로 5도 상행하는 진행이 지배적이다. '라'에서 '레'로 하행할 때 간혹 '미'와 '솔'이 쓰이나 큰 비중은 없다. 종지음은 레이고 중간 음인 라에 얇은 비성鼻聲의 요성이 쓰이는 것이 특징이다. 요성도 천천히 누르면서 떠는 목, 평으로 보통 떠는 목, 목 속으로 깊이 자주 떠는 목, 아래로 내리는 듯이 떠는 목, 위로 올리는 듯이 떠는 목, 조르는 듯이 떠는 목 등으로 다양하다.

<수심가>는 사설의 단락과 음악의 소절이 일치하지 않는다. 3박자가 기본이 되나, 박자가 엄격하게 지켜지지 않고 조금 늘이거나 줄이기도 하여 자유리듬처럼 느껴진다. 한배도 일정하지 않다. 고음반에 전하는 <수심가>는 박자의 리듬감이 뚜렷하며 한배도 빠르고 단순한 형태인데 비해, 오늘날에는 한배가 느려지고 꾸밈음이 많아지면서 박자가 신축성 있게 변하였다. <수심가>는 일정한 장단에 맞춰 노래하지 않고 창자의 호흡과 감성으로 자유리듬 형태로 부른다. <워름수심가>는 1. 이 기본박이 되는 6박자의 규칙적인 장단에 맞지만 3박·2박·4박·5박 등의 변박자도 쓰인다. 선율에서도 <워름수심가>는 '레·미·솔·라·도' 5음이 고루 쓰이며, '미-라'의 4도 진행과 '미-솔'의 단3도 진행이 쓰이는 것도 <수심가>와 다르다. 그러나 곡의 마지막 부분은 <

수심가> 곡조로 부른다. 지금은 거의 불리지 않으나, 유성기 음반에는 <수심가>와 <워름수심가>의 중간 형태인 <반워름수심가>도 전한다.

특징 및 의의 한반도의 북쪽 지역을 대표하는 <수심가>는 서도민요의 창법적 특징을 가장 잘 보여 주는 민요이다. 이별의 슬픔이나 인생무상, 임에 대한 그리움의 내용을 느끼고 담담하여 애원을 띤 처량한 느낌을 주는 가락에 담아서 서도 지역의 음악 정서를 느낄 수 있다. 본래는 가사를 다양하게 불렀으나, 지금은 사설이 대체로 고정되어 있다.

참고문헌 서도소리(김인숙·김혜리, 민속원, 2009), 서도소리(오복녀, 광진문화사, 1978), 서도소리대전집(김정연, 경원각출판사, 1979), 서도소리의 특징적 시김새에 관한 연구(서한범, 한국음악연구, 한국국악학회, 2009), 수심가와 서도민요 공연문화(이용식, 한국민요학13, 한국민요학회, 2003).

필자 임미선(林美善)

수심가토리

정의 서도인 황해도와 평안도의 민요나 무가 등 기층 음악에서 보이는 지역 음악 양식의 유형적 특성.

개관 토리라는 말은 일찍이 전통사회의 음악인들 사이에서 "경성의 노래가락제, 서도의 수심가제, 전라도의 육자배기제, 경상도의 산유화제, 함경도의 어랑타령제"와 같이 그 지역을 대표하는 노래를 들어 그와 같은 곡조로 된 음악 양식의 유형적 특색을 가리키는 말로 사용되어 왔다. 언어적으로 한 지역이나 계층에서 쓰이는 방언dialect이나 사투리idiom에 비유할 수 있는 개념이다. 서도민요가 수심가토리로 되어 있다는 말은 서도민요의 특징은 <수심가>와 같은 노래가 대표하며 대부분의 소리가 <수심가>와 같은 선율로 짜여 있다는 뜻이다. <수심가>는 평안도의 대표적인 민요로서 서도소리에 있는 다양한 표현 기법이 고루 들어 있는 노래로 유명하다. <수심가>의 음구조에 대해 편의상 '레·미·솔·라·도'의 5음계로 표기하지만 '솔-라', '도-라' 사이의 미분음들이 많아서 단순하게 서양식 출현음만으로 따

지기 어려운 것이 토리이기도 하다. 이 미분음의 섬세한 표현을 구사할 수 있어야 <수심가>의 느낌을 제대로 전달할 수가 있다.

<수심가>는 서도 사람들이 오랜 세월을 두고 불러 온 노래이기 때문에 <수심가>에 나타나는 독특한 발성이나 떠는소리(요성), 꾸며 내는 소리, 특별히 자주 쓰이는 음, 음과 음 사이의 간격과 음의 진행 방향에서 드러나는 특징 등이 서도민요 전반에서도 두루 나타난다. 이와 같이 서도음악에서 볼 수 있는 공통된 선율적 특징을 관행적으로 이르는 말이 '수심가토리'이다. 한반도에는 수심가토리를 비롯하여 이와 지역적으로 근접하며 형태적으로 유사한 경토리도 존재하고, 이 밖에도 지역마다 음악 양식의 유형적 특질을 간직한 대표 민요가 있어 이를 기준으로 다양한 토리에 대해 정의하고 있다. 결국 토리끼리 변별되는 요소는 음구조·음비중·음기능·시김새 등 여러 가지가 있으며, 이런 요소가 총체적으로 드러나 음악 양식의 유형적 특색을 지시하게 된다.

내용 전형적인 수심가토리는 서양음계로 '레·미·솔·라·도'의 5음 음계로 되어 있고, 이 가운데 특별히 '레·라·도'의 3음에 비중이 있어 5도 위에 3도를 쌓은 형태이다. <수심가>를 통해 보면 이 세 개의 음이 중심이 되어 진행되는데 '라'에서 '레'로 하행(라-레)할 때 '라-미-레'와 같이 '미'를 거쳐서 진행하며, '솔'도 큰 비중은 없지만 간혹 사용된다. 상행할 때에 '레-솔'의 4도 진행을 하는 경우도 있으나 '레'에서 직접 '라'로 5도 도약하는 진행(레-라)이 특징적이다. 수심가토리에서 '라' 음은 선율적으로도 중요하게 쓰이는데, 시가도 길고 출현 빈도도 높으며 서도소리 특유의 요성[떠는음]이 나타난다. 대부분의 선율은 '라'를 거치고 '라'에 가장 오래 머무르지만, 마지막 종지는 아래로 푹 떨어져 '레'에서 마친다('라'로 마치는 노래도 있다).

이와 같은 선율 유형에는 <수심가>를 비롯해 <긴아리>, <자진아리>, <안주애원곡>, <용강 호미소리>, <해주 싸름타령>, <연백 모심기소리> 외에도 서울 긴잡가의 <유산가>, <적벽가>, <소춘향가> 등도 포함된다.

수심가토리에는 또 다른 유형도 있는데 '레·미·

솔·라·도'의 5음 가운데 '레-미'의 간격이 조금 넓게 나타나는 경우가 있다(따라서 서양 음계로 '라·도·레·미·솔'로 표기하기도 한다). 이와 같은 유형에는 황해도도의 <난봉가> 계열을 들 수 있는데, <난봉가>의 경우 제3음이 아예 생략되어 나타나므로 이를 따로 '난봉가토리'로 독립시키기도 한다. 5음의 구조로 볼 때 이와 같은 수심가토리에는 <긴난봉가>, <자진난봉가>, <병신난봉가>, <사설난봉가> 외에도 <몽금포타령>, <배치기소리>, <개타령>, <땃구타령> 등이 있다.

수심가토리에서 요성이 위치하는 중심음 '라'는 음계의 위쪽에 있어 곱고 맑은 느낌이며 전체적으로 고음역의 인상을 준다. 시김새 가운데 떠는 목을 다양하게 사용하여 독특한 질감을 준다.

특징 및 의의 수심가토리는 경토리와 함께 서북 지역을 대표하는 토리로서 동남 지역의 육자배기·메나리와 대비된다. 토리 간에는 변별되는 요소도 있지만 공통된 요소도 있으며, 토리 간의 관계가 긴밀할 경우 상위의 토리도 설정될 수 있다. 서도의 수심가토리와 경기의 경토리는 비중음이나 시김새는 다르지만 음구조가 동일하기 때문에 이 둘을 아울러 경서토리라 칭한다.

수심가토리와 경토리의 음구조 비교

악보와 같이 수심가토리와 경토리는 편의상 제5음을 다르게 표기하고 있으나, 수심가토리는 제5음이 조금 낮고 경토리는 제5음이 조금 높아 결과적으로 음계 구성은 큰 차이가 없다. 제4음을 공통적으로 떨어 주기 때문에 느낌도 비슷하다. 다만 수심가토리는 제1음, 제4음, 제5음을 주로 쓰며 경토리는 제1음, 제3음, 제5음을 주로 사용하기 때문에 각각 5도+3도, 4도+3도로서 주요음 간의 음정이 다르다. 모두 제1음으로 종지(E)하는 것을 기본으로 하지만 각각의 주요 음인

서도의 제 4음과 경기의 제3음도 중지음으로 쓰인다. 경기민요와 서도민요를 관습적으로 '경·서도민요'로 통칭해 온 배경에는 이와 같은 토리상의 밀접함이 있다.

참고문헌 경서토리권의 무가·민요(이보형, 나운영박사 화갑기념논문집, 세광출판사, 1982), 경서토리 음구조 유형에 관한 연구(이보형, 문화재연구소, 1992), 무악연구(이혜구, 한국 음악연구, 국민음악연구회, 1957), 서도소리(김인숙·김혜리, 국립문화재연구소, 2009), 토리의 개념과 유용론(이보형, 소암권오성박사 화갑기념음악학논총, 소암권오성박사 화갑기념음악학논총간행위원회, 2002), 한국민요선법의 특징(김영운, 한국 음악연구28, 한국국악학회, 2000).

필자 김인숙(金仁淑)

술비소리

정의 어부들이 그물에 연결할 밧줄을 꼬며 부르는 소리.

개관 멸치잡이의 경우 어부들이 배를 타고 바다로 나가 멸치를 그물로 몰아 해안가로 끌고 오면 바닷가에 대기하고 있던 어부들이 그물에 연결된 밧줄을 육지로 끌어 올려 멸치를 잡는다. 따라서 멸치잡이에서는 그물에 연결할 밧줄이 중요한 역할을 하게 되는데, 이 밧줄을 꼬아 만들면서 부르는 소리가 <술비소리>이다.

사설

(후렴)에이아라 술비야

에이아라 술비야/ 어기어차 술비로세/ 술비소리를 잘 맞추 보면/ 팔십 명 기생이 소청 드네/ 님을 맞추서 감



그물 당기기 | 부산 기장 | 1987 | 배도식

사로 네/ 술비야 어-술비야 야-아/ 에이야 술비야/ 놀다 가소 놀다 가소/ 소녀 방에 놀다 가소/ 놀다 가면 득실인가/ 잠을 자야 득실이지

-전북 부안, 국어국문학자료사진

악보

♩ = 88 (실음: 단 3도 높음) 술비소리 최현 재보

Musical score for '술비소리' (Sulbi Sori) in G major, 3/4 time. The score consists of 11 staves of music with lyrics in Korean. The lyrics are: '에 야 하 술 비-야 에 야 하 술 비-야 / 내는 푸-고- 나는 반 고 -- 에 야 하 술 비-야 / 가- 지 까 - 지는 들래 주 소 -- 에 야 하 술 비-야 / 이거나마 고 - 그재 노 세- 에 야 하 술 비-야 / 에 - - 여 - - 수 고 비-여 - 히 / 여 - - 히 - - 수 고 비-여 - 히 - / 야 - 하 여 리 여 - 수 고 비-여 - 히 / 어 야 하 술 비 야 에야 디야 차 술 비-야'

-거문도뱃노래보존회

내용 <거문도 뱃노래>는 밧줄을 꼬면서 부르는 <술비소리>, 풍요를 기원하며 부르는 <고사소리>, 노를 저어 가면서 부르는 <노 젓는 소리>, 그물을 당길 때 부르는 <올래소리>, 고기를 퍼 올릴 때 부르는 <가래소리>, 만선해서 포구로 돌아올 때 부르는 <썰소리>, 포구에 당도하여 주민들과 함께 만선을 즐기는 <만선소리>로 구성되어 있다. <술비소리>는 줄을 꼬면서 하는 소리인데, '늦은소리'와 '잡은소리', 그리고 더 빠른 '잡은소리'가 있다. <술비소리>는 상황에 따라 빠르게 또는 느

리게 부를 수 있는 소리이다. <가거도 멸치잡이노래>에서는 개창에 든 멸치를 퍼 올릴 때 <술비소리>를 하는데, <거문도 뱃노래>에서는 줄을 꼬면서 <술비소리>를 부른다.

<술비소리>는 해당 지역의 민요 토리에 맞게 부르는데, 좌수영어방놀이의 소리는 '미·술·라·도·레·미'의 메나리토리, 전라도 <거문도 뱃노래>의 <술비소리>는 '술·라·도·레·미'의 음계로 노래를 부르고 있어 마치 서울·경기 지역의 경토리로 해석하기 쉽다. 그러나 '레'는 '미'에서 꺾어 주고 있어 전라도 지역의 육자배기토리에 해당한다. 다만 육자배기토리 '미·술·라·도·시·레'의 구성음에서 '술'이 낮아 '파#'이 되고, '도'가 조금 높아지면서 음계로는 마치 경토리의 '술·라·도·레·미'로 들리게 된다. 그러나 가장 낮은 '술'을 떨어 주고, '레'를 '미'에서 꺾어 주고 있어 전형적인 육자배기토리의 성격을 지닌다. 이렇듯 경토리 음계에 유사한 구성음에 육자배기토리 시김새를 사용하는 예는 호남 서남부 지역에서 자주 보인다.

3소박 6박자 한 소절씩 메기고 받는 식으로 가창하다가 마지막에는 모두 합창으로 "에야아 술비여"를 세 번 외치며 마무리한다. 3소박 6박자로 해석하면 진양조장단에 맞으나, 3소박 한 박자를 비교적 빠르게 노래하기 때문에 3박자를 한소절로 해석하면 세마치장단에 맞는 것으로 볼 수도 있고, 8분 음표 한 개를 1소박으로 보아 3소박 3박자 세마치장단, 네 개가 모여 중모리장단을 이루는 구조로 해석될 수 있다. 이렇듯 그 속도에 따라 진양조장단과 세마치장단(3소박), 중모리장단을 넘나드는 것이 향토민요에서 나타나는 일반적인 현상이다.

특징 및 의의 <술비소리>는 그물을 손질하며, 밧줄을 꼬을 때 부르는 소리로 어로 작업을 하기 위한 준비 단계에 부르는 소리이기 때문에 비교적 차분한 분위기로 부른다. 부산 지역의 좌수영어방놀이, 전라도 지역의 <거문도 뱃노래>, 서해안 지역의 위도 등에서 수집되는 것으로 보아, 어로 작업을 하는 우리나라 해안 지역에 고루 퍼져 있는 소리라 할 수 있다.

참고문헌 거문도 뱃노래(나승만, 한국민속문학사전-민요, 국립민속박물관,

2013), 거문도 뱃노래의 민속지적 고찰(나승만, 남도민속연구21, 남도민속학회, 2010), 한국민요대전해설집-전남(문화방송, 1993), 한국의 민속음악-전남민요(한국정신문화연구원, 1985).

필자 최현(崔暉)

시나위

정의 무속음악에서 사용되는 즉흥적인 기악 합주음악.

개관 시나위의 어원이 신라의 향가, 즉 사뇌가로부터 유래되었다는 설이 널리 퍼져 있다. 시나위의 어원으로 보이는 사뇌는 당시에 신라의 노래라는 뜻으로, 가사를 가진 음악으로도 해석될 수 있었고, 다른 의미로는 기악을 포함하는 종합적인 예술형태를 지칭할 수도 있는 말로 해석될 수 있다.

『삼국사기三國史記』 「악지樂志」에 보면 사내기물악思內奇物樂, 덕사내德思內, 석남사내도石南思內道란 음악들이 보이는데, 이들이 회악會樂, 돌아악突阿樂, 지아악枝兒樂, 미지악美知樂 등의 음악들과 함께 병기되어 있다. 이들은 모두 당시 창작된 음악으로서 지방에서 연주되던 음악들이라 기록되어 있다. 양주동은 사뇌가 '향'이라는 뜻을 가진다고 보기도 하였다.

오늘날 시나위를 지칭하는 다른 명칭으로 심방곡이라는 말이 있다. 조선 중기의 양덕수가 편찬한 『양금신보梁琴新譜』에 보이는 심방곡은 가곡의 초기 형태 중 하나인 중대엽이며, 이익의 『성호사설星湖僿說』에 보이는 심방곡은 만중삭대엽, 즉 가곡 전체를 가리키는 말로 사용되고 있다. 그러므로 옛 문헌에 보이는 심방곡은 심방곡心方曲이든 신방곡神房曲이든 현재의 시나위와 비교할 수 없다.

오늘날 심방곡이 시나위를 대치하는 말로 사용된 것은 심방곡에서 '심방'이 무당의 옛말과 발음이 같기 때문에 이를 무속음악으로 해석하여 혼용하여 사용하다가 오늘에 이른 것으로 추정된다. 이와 더불어 가곡을 심방곡이라 하던 전통은 사라진 것으로 보인다.

북한에서는 시나위가 『세종실록世宗實錄』 권47에 보이는 진아우陳鵝羽라는 악곡 이름에서 나왔다고 주장하기도 한다.

이러한 시나위가 본격적으로 기록으로 존재하게 된 것은 일제강점기 유성기 음반이 보급된 이후가 된다. 아래 도표를 보면 1920년대 후반 빅타, 콜럼비아 등 유성기 음반 회사에서 충청 및 전라권 기악인들의 시나위를 신아위, 신아우 등의 명칭으로 취입하기도 하였다.

음반회사	음반번호	장르명	악곡명	장단명	연주자
Victor	49064-A	合奏	神方曲 신아위 (上)	진양조	伽椰琴沈相健 玄琴白樂俊 小笛韓成俊 長鼓李中仙
Victor	49064-B	合奏	神方曲 신아위 (下)	느진 살푸리	伽椰琴沈相健 玄琴白樂俊 小笛韓成俊 長鼓李中仙
Columbia	40393-B (21661)	피리獨奏	神祇爲		韓成俊
Regal	C256 (1 21833)	器樂	신아우	리-갈 古樂團	
Columbia	40904 (22835)	古樂	신아위		콜럼비아 古樂團

내용 오늘날 시나위는 경기도 남부, 충청도 서부, 전라도, 경상도 서남부 지역의 무가 반주 음악에서 사용되거나 무대에서 합주로 연주되곤 한다. 이러한 지역은 육자배기토리권에 해당된다. 육자배기토리는 ‘미’ 음은 떠는 음을 사용하고 ‘도’는 출현 시에 시로 꺾어 주는 꺾는 음을 사용하는 ‘레’의 음조직을 말한다. 시나위는 주요하게는 육자배기토리의 선율로 된 허튼가락을 무가(巫歌)나 무무(巫舞)의 반주로 연주하는 것이다. 지역에 따라서 육자배기토리의 음조직 이외에 다른 음조직이 추가되어 연주되기도 한다.

시나위는 기본적으로 피리2, 대금1, 해금1, 장고1, 북1의 삼현육각 편성으로 연주되곤 하였는데, 지역에 따라 혹은 연주 당시 상황에 따라 다양한 편성으로 연주되고 있다.

육자배기토리권의 시나위로 주로 논의되는 시나위는 남도시나위와 경기시나위가 있다. 최근 연구에 따르면 남도시나위는 경기시나위에 비해 슬픈 느낌이 더하다고 한다. 또한 장단은 남도시나위가 3소박 4박자의

살풀이가 중심이 되어 중모리·중중모리·긱거리 등 장단이 사용되고, 경기시나위는 2소박 6박자의 도살풀이가 중심이 되어 모리·발버드레·가래조 등의 장단이 사용된다고 한다. 각 시나위는 시김새 사용에서 차이가 드러나는데 남도시나위의 농음이 경기시나위보다 더 깊고 굵으며, 음조직에서 ‘미’와 ‘라’ 음 사이의 음정 간격도 조금씩 차이를 보이고 있다고 한다.

시나위는 무속 의식의 절차에 따라 다양한 장단에 맞춰 연주되었다. 아래 도표는 남도시나위가 진도씻김굿에서 어떻게 사용되는지를 박정경이 정리한 것이다.

진도씻김굿 절차에 따른 음악 내용				
굿 절차	가창자	연주자	음악적 내용	
조왕반	이완순	무반주	징-징-징-지징과 같은 리듬으로 정주 반주에 맞추어 무가를 부른다.	
안당	이완순	아쟁: 이태백 피리: 김귀봉 이중대 대금: 김방연 박환영 해금: 홍옥미 장구: 박병원 북: 강준섭	출림 장단 2-3회 치고 단골의 무가와 시나위가 연주된다.	
훈맞이	이완순	무반주	먼저 징을 치고 무가를 구송한다. 자유리듬으로 연주한다.	
초가 망석	김대례	아쟁: 이태백 피리: 김귀봉 이중대 대금: 김방연 박환영	처음 진양으로 연주하고, 흘림으로 전환한다. 다시 긱거리로 장단은 넘어간다. 무가가 끝나면 단골의 지전춤에 맞추어 시나위를 반주한다.	
손님굿	이완순	해금: 홍옥미 장구: 박병원 북: 강준섭	처울리기는 엇모리에 맞추어 무가를 부르고, 손님풀이, 그리고 처국잡기 무가가 이어지는데 이때 장단은 흘림장단을 연주한다. 이후 살풀이 장단에 맞추어 단골은 춤을 춘다.	
제석굿	김대례 박병천	아쟁: 이태백 피리: 김귀봉 이중대 대금: 김방연 박환영 해금: 홍옥미 장구: 박병원 북: 강준섭	진양장단의 제석무가를 부르는데, 단골과 고인들이 후렴과 시나위 반주를 주고 받는다. 흘림장단의 무가로 뒤이 이어지고, 다시 엇모리로 가서 중타령을 부른다. 중타령 다음에는 앓은조달이 이어진다. 이후 시주받는 노래를 하고, 지경다구기가 중모리로 부른 후, 집짓는 노래를 부를 때는 자진긱거리장단으로 속도가 빨라진다. 성주경은 엇모리로 된 무가로 중간에 피리가 선율을 대기도 한다. 이때 바라지가 수반된다. 다음 벼슬경은 자진모리로, 노적청은 중모리로 하여 이어지고, 다음 업청은 자진긱거리로 부른다. 이어서 군웅노정가를 엇모리로, 액막이를 살풀이로 부른다. 다음 구음을 사면서 시나위 합주를 하는 삼현이 뒤 따른다. 진양으로 시작하여 긱거리로 진행된다. 이때 긱거리에는 경토리의 선율이 연주되는 특이점이 있다.	

굿 절차	가창자	연주자	음악적 내용	
고풀이	이완순	아쟁: 이태백 피리: 김귀봉 이중대	출림장단 무가로 시나위 반주가 있다. 7세왕부터 자진긱거리장단으로 친다.	
영돈말이	이완순	대금: 김방연 박환영 해금: 홍옥미 장구: 박병원	엇모리장단으로 시작하여 이후 흘림장단으로 바뀐다. 뒷부분에서는 자진긱거리가 사용된다.	
왕풀이	이완순	북: 강준섭	무가 중간에 반주가 있다. 일정한 장단은 없지만 3소박 4박자로 부른다.	
넋올리기	이완순		흘림으로 시작하여 중간에는 자진긱거리 장단으로 전환된다. 회설이라는 무가가 뒤를 잇는다.	
길뒤음	김대례		진양장단으로 되어 있고, 반주가 후렴을 한다. 진양은 중모리로 바뀐다. 중모리장단의 경우 경토리와 같은 분위기를 주는 술 중지의 선율을 보여준다. 다음 하적소리가 진행된다.	
중천	이완순	무반주	징으로 시작하여 단골이 무반주의 무가를 자유리듬으로 부른다.	

이러한 무속음악에서 시나위는 일제강점기에 서구식 극장 도입에 근대식 무대가 보급되고, 유성기 음반·라디오 방송과 같은 근대적인 매체가 발달함에 따라 무속 의식을 벗어나서 합주 형태를 띠고 합주 시나위 형식으로 연주되기도 하였다.

특징 및 의의 시나위의 특징으로는 즉흥성을 들고 있다. 무가나 무무의 반주에 있어 악사들끼리 다채로운 화답 선율을 즉흥적으로 이루어 내는데, 이는 다성적인 음악적 특징을 시나위가 가지고 있다는 것을 보여 준다. 박미경은 무가의 반주로 사용되는 고인의 노래와 기악 속에서 독창, 다른 선율과 번갈아 나오거나, 물고 나오거나, 겹치거나, 동시에 나오는 등 여러 가지 짜임새가 즉흥적으로 만들어짐에 대해 연구한 바 있다. 이는 악기들이 연주하는 시나위의 주제 선율이 존재하며, 이를 둘러싼 통일성을 갖춘 즉흥적 요소가 시나위의 주요한 특징이라 볼 수 있다.

따라서 시나위는 한국 전통음악에서 대표적인 즉흥성을 갖춘 음악으로 해외의 재즈와 같은 즉흥 음악과 비견되며 한국인들의 예술적 기량을 대비시키는 중요한 음악으로 인식되고 있다.

참고문헌 경기지역 피리시나위 연구(민경아, 한국예술종합학교 예술전문사 논문, 2006), 민속음악의 짜임새(김해숙, 한국 음악연구22, 한국국악학회 1994), 시나위(이보형, 무형문화재조사보고서9, 문화공보부 문화재관리국,

1988), 시나위(이보형, 한국민족문화대백과사전13, 한국정신문화연구원, 1992), 시나위의 구성원리(이진원, 제4회 국립남도국악원 학술회의 남도음악의 생성구조와 즉흥성1, 국립남도국악원, 2007), 시나위의 구조에 관한 연구(조정옥, 연세대학교 석사학위논문, 1980), 진도씻김굿 연구(박미경, 한국학연구총서8, 계명대학교출판부, 2004), 진도씻김굿의 음악적 내용(박정경, 한국 음악34, 진도씻김굿, 국립국악원, 2003).

필자 이진원(李晉源)

시선뱃노래

정의 시선배를 운항하면서 부르던 노래.

사설

어떤 사람 팔자 좋아 부귀영화를 잘 살건만 이내 팔자는 어이하여 배를 타고 먹고 사나/ 바다 위에 저 갈매기 안개 속에 길을 잃고 까옥까옥 울어 댕다/ 어서 빨리 노를 저어 조강침을 대어 보세/ 달 지기 전에 빨리 저어 행주참을 대어 보세/ 염창목을 올라서니 장유들 술집에 불만 컷네/ 마포에다 배를 대고 고사술을 올려 주면 한 자 두 잔 먹어 보세/ 어서 빨리 조기를 팔고 고향으로 내려를 가서 그리운 처자 만나 보세

-노 젓는 소리(시선뱃노래)

내용 주로 서해안 일대에 널리 퍼져 있으면서 한강을 중심으로 운반선 역할을 하는 시선배에서 부르는 소리는 <땃 감는 소리>, <뚝 올리는 소리>, <노 젓는 소리>, <배치기소리>가 있다. 그러나 시선배의 경우 대부분의 작업이 노를 젓는 것이므로, <시선뱃노래>라고 하였을 때는 <노 젓는 소리>를 주로 가리킨다.

시선뱃노래의 가창 방식을 보면 <땃 감는 소리>를 비롯하여 <뚝 올리는 소리>·<배치기소리>는 메기고 받는 선후창방식이며, <노 젓는 소리>는 교환창 방식이다. <땃 감는 소리>와 <뚝 올리는 소리>는 메기는 부분이나 받는 부분의 사설이나 선율이 다양하지 않고, 단지 뚝을 올리기 위한 동작을 맞추는 소리로 이루어져 있다. <노 젓는 소리>는 일반적인 교환창 방식과는 달리 메기는 부분의 소리나 받는 부분의 소리가 모두 다양한 사설과 선율로 이루어져 있다. 특히 앞부분의 소리가 끝난 후에 다음의 소리가 나오는 것이 아니라, 앞

소리 중간 중간에 소리가 들어가는 경우가 많다.

시선뱃노래의 악곡들은 대부분 완전 8도의 음폭으로 중간 음역에서 노래가 불리고 있다. 그러나 가창자에 따라 동일한 음폭으로 노래가 불린다 하더라도 음역에 있어서는 차이가 나타난다.

시선뱃노래를 구성하고 있는 악곡 중 <땃 감는 소리>와 <노 짓는 소리>는 '라·도·레·미·솔'의 음계에 '라' 음으로 종지하는 반경토리이다. 음구성에 있어서는 종지음보다 낮은 '미' 음나 '솔' 음이 출현하는데, 이는 반경토리의 음조직에 있어 종지음보다 낮은 음이 출현하는 경우에 해당한다. 또한 종지음으로부터 4도나 5도 위의 음, 혹은 종지음을 약하게 요성하기도 하는데, 반드시 시가가 긴 음일 경우에만 해당한다. <배치기 소리>는 '라·도·레·미·솔'의 구성음으로 이루어져 있다. 이 중 '라' 음으로 종지하고, 종지음의 5도 위의 음인 '미' 음에서 요성이 나타나고 있으므로 <배치기소리>는 반경토리의 음조직의 소리이다. 박자 구조는 대부분의 노래들이 3소박 4박자의 형태로 나타나며, <땃 감는 소리>는 3소박 2박자의 형태가 나타난다.

특징 및 의의 시선뱃노래는 어선이 아닌 상선 혹은 운반선에서 전승된 소리이다. 강화도에서 전승되고 있는 소리로, 강화도 부근의 연해어장에서 잡은 고기를 싣고 한강을 거슬러 마포까지 운항하면서 배에 실었던 고기를 물으로 퍼내는 과정을 본떠 '강화도시선뱃놀이'라는 놀이를 만들어 1977년 제18회 전국민속예술경연대회에서 우수상을 수상하였으며, 현재는 인천무형문화재 제3호로 지정되어 있다. 시선뱃노래의 악곡들은 경기도와 서도 지역의 음조직이 모두 나타나고 있다. 이는 시선뱃노래가 전승되고 있는 강화도가 경기도와 황해도에 인접해 있고, 인적·사회적 교류에 의하여 경기도의 음조직에 서도소리의 특징인 요성이 혼합되어 나타나는 현상으로 이해할 수 있다. 이와 같이 시선뱃노래는 현재 경기도 일대에서는 찾아보기 힘든 어업노동요이며, 어선이 아닌 운반선에서 불리는 뱃노래라는 점, 또한 가창 지역의 지리적 특성이 반영된 노래라는 점이 특징적이라 할 수 있다.

참고문헌 강화도 시선뱃노래의 음악적 특징(이윤정, 한국민요학15, 한국민

요학회, 2004), 경기도의 향토민요(김영운·김혜정·이윤정, 경기도국악당, 2007), 한국민요대전해설집-경기도(문화방송, 1996), 한국의 뱃노래(김순제, 호악사, 1982).

필자 이윤정(李胤貞)



정의 일제강점기에 성행한 민요풍의 대중가요.

개관 근대에 등장한 새로운 민요를 의미하는 신민요는 넓은 의미에서 근대민요로 분류되나 좁은 의미의 신민요는 일제강점기, 특히 1930년대에 트로트와 함께 전성기를 구가했던 민요풍의 대중가요를 의미한다. 신민요가 대중음악의 한 갈래로 자리 잡게 된 계기는 1934년 <꽃을 잡고>, <처녀총각>, <노들강변>등 연속적인 음반 흥행에 따른 것이었다. 그러나 그 이전에도 <신제이팔청춘가>, <신제 농부가>, <신방아타령>, <신아리랑> 등 기존 민요 텍스트를 서양 관현악 반주에 붙여 부르고, 때에 따라서는 양악 가창자들이 부르는 등 혼종적 양식이 유행하였고 이에 따라 기존 민요 제목 앞에 '신'이라는 접두어가 붙음으로써 신민요의 갈래 정착을 위한 토대가 20세기 초반부터 마련되기 시작하였다. 그러다가 1930년대 초반부터 민요풍으로 창작된 가요들이 유성기 음반을 통해 유포되고 신민요 스타 가수가 탄생하면서 신민요가 대중가요의 한 장르로 급부상하게 되고 큰 인기를 얻게 되었다. 여기에는 왕수복·선우일선·이은파·이화자 등 기생 출신 가수들과 문호월·김교성·전기현·김송규 등의 작곡가, 박영호·조명암·김다인 등의 작사가들이 큰 몫을 하였다.

내용 신민요는 음반 산업이 성행했던 1930년대에 대중가요의 주류 갈래 중 하나로서 기존의 전통민요와 연관되면서도 양악 및 일본 가요 등의 외래 음악적 요소를 수용한 까닭에 일종의 '음악적 혼혈아'라 할 수 있다. 기존의 향토민요나 통속민요에서 여러 요소를 차용해서 창작되었으나 일본과 미국에서 이식된 대중가요의

영향에도 자유롭지 않아 일제강점기에는 '민요와 유행가의 비빔밥'으로 인식될 만큼 혼종적 요소가 강하였던 것이다.

음악적 측면에서 볼 때 신민요는 양악반주 혹은 선양(鮮洋)합주(전통악기+양악기) 위에 노래되었다. 경토리(진경토리, 반경토리)에 기반을 둔 선율이 굵거리·자진모리장단의 리듬 반주로 창작된 스타일이 다수를 차지하는 가운데 메나리토리, 육자배기토리, 일본의 요나누기 장단 음계로 된 소수의 곡들도 유행하였다. 일제강점기에 신민요가 대중가요계에서 크게 인기를 끌 수 있었던 요인으로 박부용, 왕수복, 선우일선, 이화자, 이은파, 장일타홍, 김옥진 등 기생 출신의 신민요 가수들의 활약을 들 수 있다.

광복 이후 신민요는 크게 두 가지 흐름으로 전승되었다. 첫째는 <노들강변>, <태평가> 등 경토리적 특성이 잘 살려져 있는 노래들이 전통민요 창자들에게 수용되어 전통민요의 하나로 흡수된 흐름을 들 수 있다. 둘째는 대중가요의 하나로 자리 잡아 김세레나, 김부자 등 대중가수로서 활동하는 신민요 가수들에 의해 가창되었다. 후자, 즉 대중가요의 하위 갈래로 전승된 신민요는 미국 대중음악의 본격적인 유입 및 수용자들의 세대 변화와 맞물려 1970년대 이후 급격히 쇠퇴하였다. 한편 전통민요권으로 흡수된 <노들강변>, <태평가> 등 극소수의 신민요는 <도라지타령>, <아리랑> 등의 근대민요와 함께 경기민요 가창자들에게서 지금도 애창되고 있다. 한편 북한에서도 일제강점기 때 인기를 얻은 <노들강변>, <조선팔경가>, <능수버들> 등은 '민요의 보편화, 현대화 과정'의 산물로서 높이 평가되어 전승되었다. 이러한 신민요에 대한 긍정적 인식은 이후 '민요식 노래'라 불리는 북한의 민요 창작 원리에도 크게 영향을 미쳤다.

특징 및 의의 좁은 의미의 신민요는 일제강점기에 음반 상품으로 창작되고 유통된 민요풍 대중가요로서 당시 신민요에 대한 인식은 '유행가와 민요의 비빔밥'이란 말로 잘 압축된다. 1930년대 콜럼비아, 빅타, 오케 등을 필두로 시장의 규모가 커지면서 당시 트렌드의 하나인 조선적인 것에 대한 수요에 부응하기 위하여 향토색이 강조되면서도 당시 도시적 감성에 맞는 가요, 즉 도회

민요'로서 창작된 신민요는 유행가와 전래민요가 이중 교배(異種交配)된 혼종적 성격의 산물이었다. 전통민요 어법을 일부 계승하면서도 다른 한편으로는 유행가(당시 트로트)의 반주 및 편곡 양식을 계승함으로써 일종의 퓨전 가요가 만들어진 것이다.

신민요가 전통민요와 다른 점은 구전으로 전승된 것이 아니라 창작된 민요이다. 작곡가와 작사가가 있고 특정 가수가 취입한 노래로서 대중가요의 일반적 관행을 따른다는 데 있다. 많은 신민요가 악곡에서 경기민요의 선율 양식을 차용하거나 리듬에서 전통 장단을 수용하기도 하나 작곡가들은 대부분 대중가요를 작곡했던 이들로 구성되었고 편곡 역시 전통악기와 양악기가 혼합되거나 양악기로만 이루어진 편성이 많았으며 다수의 일본인 편곡자들이 편곡에 참여하기도 하였다. 그럼에도 불구하고 신민요의 상당수는 음계나 가창에서 경기민요나 서도민요에 능통했던 기생 가수들에 의해 불림으로써 전통 특유의 멋과 맛을 살리기 위해 시김새를 살리고 반주에서는 전통악기의 선율 역할이 두드러지면서 당시 트로트와 상대적으로 구별되는 '조선적 내음새'를 풍김으로써 큰 인기를 얻을 수 있었다.

신민요의 혼종적 성격으로 인하여 신민요에 대한 평가는 전통민요의 변질과 퇴보로 보는 견해와, 민요가 시대에 적응하면서 대중가요로 변한 자생적인 대중가요로 보는 두 개의 상반된 평가가 대립하고 있다. 한편 이러한 이분법적 시각을 넘어서서 '외래 음악의 향악화'와 '민요의 양악화'가 만나는 점점 지역으로서 신민요의 양가성(兩價性) 그 자체를 주목하려는 관점이 새롭게 부각되고 있다.

참고문헌 일제강점기 신민요의 혼종성 연구(이소영, 한국학중앙연구원 박사 학위논문, 2007), 전환기의 삶과 음악(이소영, 음악, 삶의 역사와 만나, 국사편찬위원회, 2011), 해방 후 남·북한의 혼종적 음악하기(이소영, 한국민요학29, 한국민요학회, 2010).

필자 이소영(李昭映)



정의 독주로 연주하는 초기 산조 형태의 음악.

개관 심방곡은 시나위의 별칭으로 산조의 모체가 되는 음악으로 잘 알려져 있다. 그러나 심방곡은 무속 의식에서의 무가나 무무의 반주로 사용되는 시나위와는 다르다.

안민영(安玟英)의 『금옥총부(金玉叢部)』에는 다음과 같이 두 건의 심방곡에 관한 기록이 보인다. 첫 번째 기록은 “창원 기녀 경패(瓊貝)가 가무에 능하고 창부의 신여음을 터득하였다는 고명을 일찍이 들었었다. 사람을 시켜 최를 초청하여 서로 만나본 후, 가야금 심방곡을 청해 들었고 다음에는 편시조를 청해 들었는데, 과연 명금이요 명창이었다.”인데 가야금 심방곡을 잘 연주한다는 최를 소개하고 있다. 두 번째 기록은 “내가 고향집에 있을 때 이천의 오위장 이기풍이 통소 심방곡의 명창 김군식으로 하여금 한 가이를 거느리게 하여 보내 주었다. 그 이름을 물은즉 금향선이라 하였다.”라고 하여 통소로 연주하는 심방곡의 명인 김군식을 소개하는 글이었다.

이들 기록에서 볼 수 있는 것은 심방곡을 무속 현장에서 연주하지 않았다는 것을 말해 주며, 이는 심방곡이 무속에서 연주되는 살풀이형 심방곡과 다르다는 것을 알려 준다.

또한 산조 창시자로 추앙받는 김창조의 산조 창작 설을 처음 소개한 함화진의 『조선음악통론』에는 “그 외에 심방초는 화초사거리를 창작하고, 김창조는 심방곡을 변작하여 산조를 창작할세, 우조와 계면조로 분류하여 각종 악기에 탄주하기 시작했”고”라고 하여 산조가 심방곡을 변작하여 만들어진 음악임을 증거하고 있다.

내용 심방곡은 초기 형태의 산조로 볼 수 있다. 김창조가 심방곡을 변작하여 산조를 창작하였다고 한다.

김창조의 산조는 월북한 그의 제자들에 의해 북한에 전승되었다. 윤이상음악연구소에서 출판한 『조선음악명인전1』에 의하면, 김창조를 산조 형식의 창시자로 보고 그가 산조를 창작했지만, 그 당시에는 산조를 심방곡이라 불렀다고 적고 있다.

김창조가 창시한 산조는 초기 형태로 진양조·중모리·중중모리·자진모리의 네 개 장단으로 되어 있었다고 하며, 우조와 계면조로 악장이 나누어져 있다고 할 수 있다. 이러한 점은 김창조 이전의 심방곡의 모습이 진양조·중모리·중중모리·자진모리의 악장으로 구성되지 않았고, 우조와 계면조의 악장으로 구분되지 않았

다는 것을 말해 준다. 또한 연주시 즉흥성이 발휘될 많은 여지를 가지고 있기 때문에 초기 산조에서의 강한 즉흥성의 모습이 심방곡에서 기인한다고 볼 수도 있다.

오늘날 전해지는 유성기 음반 속 지용구의 해금산조를 보면 음조식이 계면조 하나로 일관되고, 전조 등이 그리 많이 나타나지 않는 것을 볼 수 있다. 이러한 산조에서 초기 심방곡의 모습을 볼 수 있다.

특징 및 의의 심방곡은 한국 전통 기악곡으로 최고의 악곡인 산조의 원초적인 형태를 갖춘 음악으로 그 태동에 중요한 작용을 하였다. 초기에는 가야금이나 통소로 연주되었지만, 이후 여러 악기의 심방곡이 연주되었을 것이고, 다양한 악기의 산조 형성의 기초가 되었다.

참고문헌 김창조의 가야금산조와 후기(근대)산조 전승론(이보형, 산조연구, 2001), 대금산조(이진원 외, 국립문화재연구소, 2007), 역주 금옥총부(안민영 원저·김신중 역주, 도서출판 박이정, 2003), 조선음악통론(함화진, 율유문화사, 1948).

필자 이진원(李晋源)

심청가
沈淸歌

정의 판소리 다섯 마당 가운데 하나.

개관 태어나자마자 어머니를 잃고 아버지의 동냥짓으로 자란 심청이 15세에 아버지의 눈을 뜨게 하려고 공양미 삼백 석에 몸이 팔려 인당수에 빠졌으나, 옥황상제의 도움으로 다시 살아나 황후가 되고 아버지의 눈을 뜨게 한다는 내용의 판소리이다. 전체 연주 시간은 약 네 시간 정도이다.

심청가의 대표적인 대목은 광씨 유언 대목, 범피중류부터 심청이 물에 빠지는 대목까지, 심황후와 심봉사 재회부터 심봉사 눈 뜨는 대목까지 등으로 음악적인 짜임새가 치밀한 것이 특색이다. 심청가의 알려진 더듬 대목은 김채만의 삶바느질, 김제철의 심청 탄생, 백근용의 광씨 부인 장례, 주상환의 젓동냥, 최승학의 심청의 동냥 자청, 정창업의 중타령, 이창윤의 부녀 이별, 전도성의 범피중류, 정춘풍의 소상팔경가 등이다.

사설의 짜임새, 극적 구성, 음악적 구조에서 <춘향가>와 함께 보편성과 예술성이 많은 판소리로 평가받고 있어서 ‘소춘향가(작은 춘향가)’라고도 부른다. 심청가는 송만재의 <관우회>, 이유원의 <관극팔령>, 이견창의 <부심청가2수>와 같은 문헌에 보인다. 또 정노식의 『조선창곡사』에서는 순조 때의 명창인 방만춘이 고전인 심청가와 <적벽가>를 다시 고쳐 썼다고 하였다. 이런 기록으로 미루어 <심청가>는 영조·정조 무렵에 이미 판소리로 불렸을 것으로 추정된다. <심청가>를 잘 불렀던 역대 명창들로는 순조 때의 김제철, 철종 때의 박유전·이날치·주상환·전해중·정창업·최승학·김창록, 고종 때의 황호통·이창윤·배회근·김채만·정재근·송만갑·이동백·정용민 등이 있다.

악보

♩=68 (실음: 반음 아래) 범피중류 이화중선 창 김혜정 제보

내용

1. 전승계보
현재 전승되는 <심청가> 바디는 박유전-이날치-최승학-이창윤-김채만-박동실을 거쳐 한애순·김소희·장월중선 등으로 이어지는 김채만제, 박유전-정재근-정용민-정권진-조상현·성창순·성우항 등으로 이어지는 정용민제, 송홍록-송우룡-송만갑-김정문-강도근·박녹주·박봉술로 이어지는 송만갑제, 정춘풍-박기흥-조학진-박동진으로 이어지는 조학진제, 송만갑-김연수-오정숙에게 이어지는 김연수제 등이 있다. 김채만제와 정용민제는 서편제, 송만갑제와 김연수제는 동편제, 조학진제는 중고제로 묶을 수 있다. 그러나 정용민제와 김연수제는 동편제와 서편제의 장점을 섞은 바디이므로 각각 강산제와 동초제로 명명하여 기존 유파와는 구분하고 있다. 이 가운데 요즘 가장 많이 불리고 있는 바디는 김연수의 동초제와 정용민의 강산제이며, 동편제나 서편제는 부르는 이가 많지 않다. 현재 국가무형문화재 5호 판소리 <심청가> 종목의 보유자는 강산제의 성창순이다. 지방 무형문화재 가운데에는 강산제를 전승한 전북의 유영해, 전남의 이임례, 동초제를 전승한 전북의 이일주가 심청가로 지정되어 있다.

2. 사설 구성
<심청가>의 사설 구성은 바디에 따라 약간의 차이를 보인다. 성창순이 전승하고 있는 강산제 <심청가>의 대목 구성을 다른 유파와 비교하여 보면 공양미 약속 때문에 실의에 빠진 심봉사를 위로하는 대목이 없고, 심청이 인당수로 떠나는 날 아침에 곧바로 아버지께 고백하고 떠

나는 것으로 그려져 있다. 그리고 뽕덕 어미와의 에피소드도 최소한으로 구성되어 있어 간결한 느낌을 준다.

박동실 바디를 전승하고 있는 한애순의 심청가는 다른 유파의 심청가에 비해 자진상여소리, 아이 어르는 소리, 심청이가 장승상택에 갔다가 돌아오는 대목이 없다. 또한 안 맹인과 관련된 대목은 통제로 빠져 있다. 대신 심청이 15세가 되는 대목, 심청이 장승상부인에게 아뢰는 대목, 선인들이 심청을 재촉하는 대목, 사당에 하직하는 대목, 심청이 천자를 뵈는 대목, 심청이가 황후가 되는 대목, 심청이가 인당수에 빠진 이후에 심봉사가 뽕덕 어미와 함께 잠시 도화동을 떠나 살았으며, 이후 다시 도화동에 돌아와 황성길을 가게 된다는 이야기 대목, 심봉사 너털대는 대목 등은 다른 바디에 없는 내용이다. 특히 강산제 심청가와 비교해 보면 꼭써 부인이 죽는 대목이나 심봉사가 젓동냥 하는 대목, 심청이 동냥을 자청하는 대목, 남경 선인과 같은 대목이 끼어 있는 점이 특징적이다.

김연수의 동초제와 박동진 바디의 <심청가>는 강산제나 박동실 바디의 서편제 <심청가>보다 훨씬 복잡한 대목 구성을 보여 주고 있다. 이는 두 사람이 사실을 직접 만들거나 침삭하였기 때문이며, 특히 김연수는 창극의 내용을 다수 수용한 것으로 여겨진다.

김연수의 동초제는 대부분의 대목에서 확대된 사실을 노래하고 있다. 같은 대목들을 여러 장단으로 나누거나, 아니리로 대목을 나누어 같은 내용이 여러 대목으로 구성되는 경우들이 많다. 또한 실의에 빠진 심봉사를 위로하고, 남경 선인과 여러 가지를 상의하고 도모하는 모습이라든가, 황후가 되는 과정이나 맹인연을 열게 되는 과정들이 매우 상세하게 그려지고 있으며, 뽕파와의 대화나 맹인 잔치에 가는 도중 여러 맹인들을 만나 통성명하는 단막극적 에피소드가 추가되어 있다.

동초제에서 강산제보다 추가된 부분은 주로 중반부에 집중되어 있다. 가장 집중적으로 확대된 부분은 황후가 탄식하는 대목부터 뽕파를 찾는 대목에 이르는 곳인데 여기에서 무려 13대목이 확대되었다. 또한 동초제에서는 방아타령 부분도 장단 변화를 6회나 사용하면서 길게 확대하고 있다. <심청가>의 후반부에서 뽕파, 방아타령과 관련한 대목들의 추가는 <심청가>의 후반에서 나타나는 뒤풀이의 특성을 더욱 강조하고 있는

것으로 생각되며, 바디별로 순서가 일정치 않다.

동일 대목일지라도 실제 가사를 살펴보면 강산제 심청가에 비해 동초제가 상당 부분 확대되었음을 확인할 수 있다. 망사대를 찾아가는 부분까지는 대목 구성이 같지만 동초제가 뽕파의 생김새, 짝타령, 뽕파의 먹성질, 심봉사 자탄의 네 대목이 이어지는 것에 비해 강산제는 뽕파의 먹성질 이후 바로 황성을 올라가는 대목으로 이어지고 있다. 강산제에서는 뽕파가 심봉사의 돈을 모두 써 버렸다고 하였음에도 여기에 대해 “그 늙은 낭드라도 안 시건방질까 몰라. 이것 농담이요”와 같은 말로 얼버무리듯 마무리한 후 맹인 잔치를 위해 황성길로 올라가는 대목으로 바로 이어짐으로써 극적 연결이 자연스럽게 못하다. 그런데 동초제에서는 이러한 연결에 당위적 구도를 만들기 위해 심봉사의 자탄을 넣었다. 이처럼 대체로 판소리 심청가의 후반부에서 장면의 독자성이 강하게 나타나면서 극적 연결이 자연스럽게 못한 특성을 김연수가 바로잡으면서 중후반부의 확장이 일어났던 것으로 파악된다.

한편 뽕파와 관련된 사실이 대폭 증가한 것은 동초 김연수가 창극과 관련하여 활발한 활동을 펼쳤던 것과 깊은 관련이 있어 보인다. 뽕파와 관련된 풍자와 해학적인 대목들은 ‘뽕파전’과 같이 독립된 단막극으로 자주 공연되고 있는 부분이다. 즉, 동초 김연수에 의해 짜인 이 대목들은 슬픈 심청가의 분위기와 달리 독립된 단막극적 특성을 지니고 있음을 알 수 있다.

박동진의 중고제 <심청가>는 초앞에서 심봉사의 됴됨이와 봉사가 된 사연을 두 대목에 걸쳐 노래하는 점에서 다른 바디와 전혀 다른 모습을 보여 준다. 이는 이



심청가 | 전주세계소리축제 | 2016 | 국립민속박물관

야기 전체의 합리성을 확보하려는 의도로 볼 수 있다. 맹인들의 통성명은 없지만 여러 에피소드가 노래되고 있어 대체로 김연수 바디와 가장 비슷한 구성을 보여 주고 있다. 같은 대목을 두 개의 장단으로 나누어 부르는 경우도 여러 차례 발견된다.

3. 악조

<심청가>는 음악적으로 다양한 악조의 사용을 보여 준다. 정권진의 경우 심청가에 사용한 악조는 계면조, 우조, 평조, 우조계면조, 설령제, 메나리조, 추천목 등이다. 전체 74개 대목 가운데 50%가 넘는 대목에서 계면조가 사용되었으며, 40% 정도의 대목에서 우조를 사용하였다. 이외의 악조들은 몇 개의 대목에서 사용되었을 뿐이다. <심청가>의 내용에 슬픈 부분이 많아서 단연 계면조의 활용도가 높지만 우조의 사용도 적지 않다.

계면조는 꼭써 유언 대목·주과포혜 대목·심청 동냥 자청 대목·심봉사 탄식 대목·후원 기도 대목·심 황후 탄식 대목과 같이 슬피 울거나 탄식하는 분위기에 부르기도 하고, 심봉사 춤추는 대목·반 봉사 춤추는 대목 등 춤추는 장면에 사용되기도 한다.

우조는 시비 따라가는 대목·장승상 부인 대목·심청 환생 대목·뽕덕 어미 행실 대목 등에서 사용되며, 범피중류 대목과 여러 대목에서는 변조와 변청을 통해 계면조와 함께 사용되었다. 이 가운데 시비 따라가는 대목은 가곡성우조로 일컬어지는데, 진양조의 느린 장단에 길고 유장하게 뽕는 선율이 특징적이다.

평조는 꿈 해몽이나 한시창과 같은 부분에서 사용하며, 계면조 골격에 우조성음을 더한 우조계면조의 사용도 주목할 만하다. 가마꾼의 권마성을 본떠 만들었다는 설령제는 남경 선인 대목·심봉사 동냥·어전 사령 대목 등에 사용되었고, 메나리조는 뽕덕 어미의 길소리 대목뿐 아니라 상여소리·중타령·심청위령제 등에서 조금씩 섞여 사용되고 있다. 추천목은 심봉사 목욕하는 대목에 사용되고 있는데, 잡가 새타령의 선율을 일부 차용한 것으로 볼 수 있다.

4. 장단

<심청가>에 사용된 장단은 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리, 엇모리, 엇중모리, 휘모리의 일곱 가지이다.

진양조장단은 꼭써 유언, 주과포혜, 시비 따라, 배는 고과, 후원 기도, 행선 전야, 범피중류, 행화는, 모녀 상봉, 추월만정, 뽕파 도망 후 심봉사 탄식, 심황후 탄식 대목 등에서 사용되어 슬픈 탄식을 묘사하는 데 주로 사용되었음을 알 수 있다. 중모리장단은 명산 기도와 태몽, 상여소리, 집이라고, 심청 동냥, 남경 선인, 소상팔경, 위령제, 길소리와 같은 대목에서 쓰이고 있어서 진양조에 비해 가벼운 탄식과 길을 걸어가는 장면에 많이 사용되고 있음을 볼 수 있다. 중중모리장단은 석부정부좌, 삼신 축원, 자진상여 소리, 심봉사 통곡, 아이 어르는 소리, 심봉사 동냥, 목욕, 방아타령, 어전 사령, 부녀 상봉, 춤추는 대목 등에서 사용되었다. 여러 사실을 나열하거나 심봉사가 미처 뛰는 대목, 반대로 춤을 추는 흥겨운 대목과 민요를 수용한 대목 등에서 사용되고 있다. 자진모리장단은 심청 귀가, 심봉사 물에 빠지는 장면, 배고사, 뽕덕 어미 행실, 심 황후와 심봉사 재회, 만좌 맹인 눈 뜨는 장면 등 급박하게 진행되는 장면에 주로 사용되었다. 휘모리장단은 심청이 인당수에 빠지는 대목에서 사용되었으며, 엇모리장단은 중타령과 수궁풍류, 인당수 대목에서 사용되어 특별한 분위기를 만들고 있다. 엇중모리장단은 일부 바디의 안씨 맹인 대목과 맨 마지막 이야기 마무리 부분에서 사용되었다.

특징 및 의의 <심청가>는 ‘소춘향가’라고 불릴 만큼 <춘향가>보다 짧지만 내용은 알차게 짜인 소리라 할 수 있다. 효를 중심으로 이야기가 짜여 있으나 부분적 독자성이 뛰어나 일부 대목은 독립된 단막극으로 자주 연출되기도 하였다. 강산제, 동초제, 서편제가 두루 전승되어 다양한 바디를 만날 수 있으며, 판소리의 모든 악조와 장단이 사용되어 다양한 소리체를 맛볼 수 있다. 특별히 <상여소리>, <아이 어르는 소리>, <길소리>, <방아타령> 등 민요의 수용이나 민요형 악곡의 활용이 많은 것으로 보아 민중들에게 사랑 받는 소리였을 것으로 짐작된다.

참고문헌 김연수 완창 판소리 다섯바탕 사설집(최동현, 민속원, 2008), 심청전연구(유영대, 문학이카데미사, 1990), 정권진 심청가(김혜정, 민속원, 2015), 국가무형문화재 제5호 판소리(김혜정, 국립문화재연구소, 2011), 판소리 다섯바탕(한국브리태니커회사, 1982), 판소리음악론(김혜정, 민속원, 2009).

필자 김혜정(金惠貞)

십장가 十杖歌

정의 <춘향가> 가운데 옥에 갇혀 있던 춘향에게 집장 사령이 매질하는 부분의 사설을 경기잡가로 부른 노래.

사설

전라좌도左道 남원 남문 밖 월매 딸 춘향이 불쌍하고 가련하다.

하나 맞고 하는 말이 일편단심 춘향이 일종지심一從之心 먹은 마음 일부종사一夫從死 하겠더니 일각一刻일시一時 낙미지액落眉之厄에 일일칠형一日七刑 무삼일고.

둘을 맞고 하는 말이 이부불경二夫不更 이내몸이 이군불사二君不事 본을 받아 이수중분二水中分 백로주白鷺洲 같소 이부지자 아니어든 일구이언은 못 하겠소.

셋을 맞고 하는 말이 삼한갑족三韓甲族 우리 낭군 삼강三綱에도 제일시오 삼춘화승 승화시에 춘향이 가 이 도령 만나 삼배주 니눈 후에 삼생연분三生緣 맺었기로 사또 거행은 못 하겠소.

넷을 맞고 하는 말이 사면차지四面次知 우리 사또 사서삼경四書三經 모르시나 사시장춘 푸른 송죽 풍설이 잦아도 변치 않소 사지를 찢어다가 사방으로 두르셔도 사또 부부는 못 들겠소.

다섯 맞고 하는 말이 오매불망 우리 낭군 오륜五倫에도 제일시오 오날 올까 내일 올까 오관五關참장斬將 관운장關雲長 같이 날랜 장수 자룡子龍 같이 우리 낭군만 보고 지고.

여섯 맞고 하는 말이 육국六國 유세遊說 소진蘇秦이도 날 달래지 못하리니 육례연분六禮緣分 휘절毀撤할 제 육진광포六鎭廣布로 질끈 동여 육리청산六里青山 버리셔도 육례연분은 못 잊겠소.

일곱 맞고 하는 말이 칠리청탄七里淸潭 흐르는 물에 풍덩 실 넣으셔도 칠월칠석 오작교에 견우적녀 상봉처럼 우리 낭군만 보고 지고.

여덟 맞고 하는 말이 팔자도 기박崎漈하다 팔괘로 풀어 봐도 벗어날 길 바이 없네 팔 년 풍진 초한시에 장량 같은 모사라도 팔진광풍 이 난국을 모면하기 어렵거든 팔 팔결이나 틀렸구나 애를 쓴들 무엇하리.

아홉 맞고 하는 말이 구차한 춘향이 굶이 굶이 맺힌 설

움 구곡지수九曲之水 어니어든 구관舊官 자제만 보고 지고. 열을 맞고 하는 말이 십악대죄十惡大罪 오늘인가 십생구사 할지라도 시왕十王전에 매인 목숨 십육 세에 나는 죽네. 비나이다 비나이다 하나님 전 비나이다. 한양 계신 이 도령이 암행어사 출도 하여 이내 춘향을 살리소서.

악보

♩. = 55~67 십장가 이은주·김금숙 창 송은주 체보

전-라좌도남원남-문--밖-- 월-매-- 딸-춘-향이--가---
 불--쌍--하-고----- 가-----런--하-----다
 하--나-----맞--고-- 하-----는--말-----이---
 일편단 --심춘향--이-가-- 일종지--심먹은--마--음--
 일부종--사하겠--더-니-- 일각일--사낙미지-액--에--
 둘--을--맞--고-- 하-----는--말-----이---
 이부불--경이내--몸-이-- 이군불--사본--을받--아--

내용 집장사령이 열 대의 매질을 할 때, 춘향은 그 숫자에 맞는 중국의 고사나 한자어 등을 이용하여 자신의 절개를 읊조리게 되는데, “전라좌도 남원 남문 밖 월매 딸 춘향이 불쌍하고 가련하다”로 시작한다. “하나 맞고 하는 말이”로 시작하여 항변을 매가 지속되어 “열을 맞고 하는 말이”로 마무리된다. <십장가>의 사설은 <춘향전>에서 인용했으나 예전에는 창자에 따라 사설이 유동적이었다가, 20세기 후반에 이르러서 사설이 오늘날과 같이 고정되었다.

<십장가>는 후렴구가 따로 있는 것은 아니지만 “~ 맞고 하는 말이”라는 구절이 사설의 앞부분에 항상 따

라다닌다. 또 이 사설이 반복되면서 선율도 반복된다. 그러므로 각 절의 사설 길이가 다르고 명확한 후렴구가 없음에도 유절형식으로 볼 수 있다.

십장가 장단 유형

<십장가>는 느린 6박 장단으로 되어 있다. 잡가는 주로 장구 장단에 의지하여 소리하였으며, 느린 장단일 경우에 특히 잔가락이 많이 붙어 사설과 사설 사이를 연결하는 역할을 한다. 춘향이 매 맞는 대목에 “~맞고 하는 말이”라는 사설이 반복되며 그 부분의 선율도 반복된다. 그러므로 후렴구는 없으나 다른 유절형식의 곡처럼 선율의 반복이 되풀이된다. 춘향이 매를 한 대 맞고 항변하는 내용이 각 한 마루씩 열 마루, 여기에 “전라좌도……”로 시작하는 첫 대목의 한 마루를 합하여 모두 11마루로 구성되어 있다. 그러므로 <십장가>도 각 절의 사설 길이는 다르지만 유절형식으로 볼 수 있다.

특징 및 의의 <십장가>는 단조로운 음으로 선율 진행을 하며 다른 12잡가에 비해 사설이 많다. 이 많은 사설을 장단에 맞춰 엮다 보니 단순한 선율에 시김새 없이 사설을 부치는 것이다. 창자는 <십장가>의 많은 사설을 촘촘하게 엮듯이 선율에 얹어 부르게 된다.

참고문헌 12잡가의 시대적 변화 연구(송은주, 이화여자대학교 박사학위논문, 2011), 경기민요(국립문화재연구소, 민속원, 2008), 서울의 속가(성경린, 향토서술2, 1958), 잡가고(정재호, 한국잡가전집, 계명문화사, 1984), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국속가전집(정재호, 다은샘, 2002), 필자 송은주(宋銀珠)

싸름타령

정의 고향을 그리워하며 부른 황해도 전통민요로, 현재 황해도 통속민요 가운데 하나.

개관 ‘싸름’은 ‘쓰르라미’의 황해도 방언이다. <싸름타

령>은 한여름 정자나무 밑에 모여 더위를 식히면서 쓰르라미의 소리를 듣고 고향을 생각하며 부른 노래이다.

사설

(후렴)싸름 싸름 나도 나도 살살 간장을 다 녹여 낸다

1. 싸름 싸름 느티나무 정자 돛자리라도 깔고서 술쳐넘이나 해 볼까
2. 산천초목이 우거진 곳에 싸름 우는 소리가 처량도 하다
3. 싸름 싸름 싸름 우는 소리 아니 나든 고향 생각이 저절로 난다
4. 싸름 싸름 니가 왜 우느냐 육칠월이 다 가니 슬퍼서 우느냐
5. 싸름 싸름 니가 우지 마라 싸름 우는 소리에 마음 산란하다

내용 <싸름타령>은 독창과 제창이 주고받는 유절형식으로 되어 있다. 박자 및 장단은 좀 느린 3소박 3박자 세마치장단에 맞는다. 토리는 출현하는 음이 ‘레·미·라·도’이며 ‘라’에 굵은 요성이 나타나고, ‘레’로 종지하는 전형적인 수심가토리이다. 싸름 소리를 듣고 고향 생각에 젖어, 처량하고 슬픈 느낌을 노래한 것이다. 독창은 질러 내는 선율로 고향에 대한 그리움을 거침없이 표현한다면, 제창은 숙여 내는 선율로 차분하게 절절한 슬픔을 나타낸다.

특징 및 의의 <싸름타령>은 황해도 전통민요로, 민요의 형성과 그 면면한 전승을 잘 보여 준다. 이를 통해 과거 황해도 사람들의 고향에 대한 마음과 그 음악적 감수성을 느낄 수 있다.

참고문헌 뿌리깊은나무 팔도소리1-황해도 평안도, 함경도, 강원도 소리(한국브리태니커회사, 1984), 한국 경·서도 창악대계-국악교재 하(황용주, 선소리산타령보존회, 1992).

필자 손인애(孫仁愛)

아라리

정의 강원도 지역에서 불리는 대표적인 민요.

개관 강원도 지역에서 널리 불리는 노래로, 가장 느린 속도로 부르는 <긴아라리>, 이보다 빠르게 부르는 <자진아라리>, 앞부분의 긴 사설을 엮어 나가다가 뒷부분에서 느리게 부르는 <엮음아라리>의 세 종류로 분류할 수 있으며, 이들은 지역별로 다른 기능을 지니고 있다. 이들 악곡은 모찌기와 모심기 또는 논매기 등과 같은 노동요의 기능을 지니기도 하지만, 노는 자리에서는 유희요로 불리기도 한다. 주로 태백산맥의 동쪽지역과 남·북한강 유역에 고루 분포하고 있다.

<긴아라리>는 강원도 전역에 널리 퍼져 있으면서 가장 폭넓고 활발하게 불리는 아라리로, 정선 지역의 <아라리>가 널리 알려져 있다. 따라서 이를 <정선아라리> 또는 <정선아리랑>이라는 이름으로 다른 지역에서는 부른다. 특히 경기명창들에 의해 불리는 <정선아리랑>은 강원도 향토민요의 <정선아라리>가 아니라 <엮음아라리>가 통속된 민요이다. 영동 지방에서 모 심을 때 부르는 <자진아라리>는 통속민요 연행자들에 의해 <강원도아리랑>이라는 악곡명으로 연주되고 있다. 이와 같이 <아라리>는 강원도 지역의 향토민요로뿐만 아니라 경기명창들에 의해 통속화 되어 현재까지 전승되고 있다.

사설

정선의 구멍은 무릉도원이 아니냐/ 무릉도원은 어데가
고서 산만 총총하네
(후렴)아리랑 아리랑 아라리오/ 아리랑 고개 고개로
나를 넘겨주게

-정선아라리

심어주게 심어주게 심어주게/ 원앙에 줄모를 심어주게
(후렴)아리아리 아리아리 아라리오 아라리 고개로 넘어
간다

-자진아라리

가다보니 감나무요 오다보니 옷나무요 엮어졌다 엄나무/
자빠졌다 잣나무 청실홍실 대추나무 팽팽울러 뽕나무야/
옹구가리 죽두가리 앞에 놓고 앉았으니 입이 오나 누웠으니
잠이오나/ 등불을 돋워놓고 침자를 돋워놓고 얼마나
기다렸는지/ 잠시 잠깐 깜박조니 새벽

달이 지새네
(후렴)아리랑 아리랑 아라리오/ 아리랑 고개 고개로
나를 넘겨주게
-엮음아라리

악보

♩ = 48 정선아라리 후렴구 최봉출·정유란 창 백대웅 채보

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요 오
아 리 리 랑 고 개 고 개 로 나를 넘겨 주 게 에

♩ = 100 자진아라리 후렴구 동기달 창 백대웅 채보

아 리 아 리 아 리 아 리 아 라 리 요
아 라 리 고 개 로 넘 어 간 다

-확산 모심기소리

내용 <정선아라리>로 알려진 <긴아라리>는 돌아가면서 노래를 부르는 윤창의 가창방식에 의해 노래가 불린다. ‘아리랑 아리랑~’의 후렴구는 일정하게 매 번 불리는 것이 아니라, 때에 따라 가끔 한 번씩 노래되거나 전혀 노래가 되지 않는 경우도 있다. 박자구조는 3소박3박자이며, 여덟 마디가 하나의 단위가 된다.

<자진아라리>는 3소박과 2소박이 섞인 혼소박 계통의 10/8박자의 박자구조를 지니고 있다. 이 노래는 대체로 3+2의 리듬구조를 지니고 있으나, 위의 악보에서 볼 수 있듯이, 악구의 마지막 부분에서는 박을 채우지 않는 경향이 나타나기도 한다. 또한 가창방식은 메기고 받는 선후창방식이며, 주로 모를 심을 때 부르는 노동요이기 때문에 한 옥타브 이내에서 노래가 불린다.

<엮음아라리>는 앞부분에서 긴 가사를 촘촘히 엮어 부르기 때문에 이 부분만 차이가 있을 뿐 후반부의 선율은 <긴아라리>와 동일하기 때문에, 후반부는 매우 느린 3소박 3박(9/8박자)으로 노래가 불린다.

아라리계통 세 곡의 구성음은 상행과 하행의 구조

가 다르다. 즉 상행 시에는 ‘미·라·도·레’의 무반음 4음 음계이며, 하행 시에는 ‘레·도·라·솔·미’의 무반음 5음 음계이다. 상행 시에 거의 사용하지 않는 음인 ‘솔’이 ‘라·미’로 진행할 때 경과음처럼 사용되며, 음계 위쪽의 음인 ‘레’는 ‘도’의 장식음처럼 사용된다. 그러나 종지음이 두 가지 형태로 나타나는데, 하나는 음계의 중간음인 ‘라’, 또 다른 하나는 음계의 제일 아래 음인 ‘미’로 끝을 맺는 것이다. 이 중 악곡의 종지가 ‘라’인 경우를 ‘메나리토리’라 지칭하는데, 세 곡의 아라리 중 <자진아라리>가 이에 속한다. 나머지 <긴아라리>와 <엮음아라리>는 메나리토리의 종지음인 ‘라’가 아니라 그 4도 아래 음인 ‘미’로 끝을 맺고 있는데, 이와 같은 특징을 지닌 민요를 ‘아라리토리’라고 지칭하기도 한다.

이와 같이 <엮음아라리>는 엮음부분만 달라질 뿐, 악곡의 구성음이나 음의 기능·시김새 표현 등의 음악적 특징이 동일한 것으로 보아 <긴아라리>와 동일한 계통의 악곡이라 할 수 있다.

특징 및 의의 아라리 계통의 악곡 중 <긴아라리>에서는 경기도의 <구조아리랑>이 나왔으며, 이를 바탕으로 <본조아리랑>이 형성되었는데, 이 과정에서 <자진아라리>가 중요한 역할을 담당하였다. 또한 경기 명창들에 의해 가창되는 <강원도아리랑>과 <정선아리랑>은 향토민요인 <자진아라리>와 <엮음아라리>를 기반으로 다듬어진 곡이며, 정선 지역의 <긴아라리>를 바탕으로 강원도의 대표적 민요로 꼽히는 <한오백년>이 만들어지기도 하였다. 이와 같이 강원도 거의 전 지역에서 불리는 <아라리>는 전승 지역뿐만 아니라 서울 지역에 전파된 이후 전국적으로 확산의 과정을 거쳐 한민족의 다양한 아리랑계통의 모체가 된 악곡이다. 아라리 계통의 악곡은 선율이나 음악적 형식이 단순함에도 불구하고 다양한 노랫말을 엮어 불리고 있으며, 긴소리와 엮는 소리가 함께 존재할 뿐만 아니라 특히 엮는 소리의 사설은 풍자와 해학이 가득하다.

따라서 <아라리>는 강원도를 중심으로 한반도 중·동부 지역 특히 강원도의 대표적인 노래로서 한민족 아리랑의 모체라 할 수 있다. 더불어 음악적으로는 단순하지만 강원도 지역의 음악적 특징을 잘 간직하고 있

며, 이에 얹혀 불리는 수많은 노랫말은 이 지역민들의 사상과 감정을 표현하고 있어 결국 이 지역민들의 삶을 엿볼 수 있다는 점에서 큰 의의를 지닌 악곡이라 할 수 있다.

참고문헌 아리랑 형성과정에 대한 음악적 연구(김영운, 한국문화과 예술7, 숭실대학교 한국문화연구소, 2011), 아리랑소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구(이보형, 한국민요학5, 한국민요학회, 1997), 정선아리랑의 음악적 구조와 특성(김혜정, 한국민요학29, 한국민요학회, 2010), 정선아리랑 표준악보 연구보고서(김영운·김혜정·이윤정, 재단법인 정선아리랑문화재단, 2009).

필자 이윤정(李胤貞)

아리랑

정의 1926년 나운규 감독의 영화 <아리랑>의 주제가으로 만들어져 널리 불리게 된 신민요의 제목 또는 그 이전부터 한반도 여러 지역에서 불리던 아리랑 계통의 악곡과 그 이후에 만들어져 불리는 다양한 아리랑 계통 악곡 모두를 포괄적으로 지칭하는 이름.

역사 <아리랑>은 ‘아리아리’, ‘아라리’, ‘아라성’, ‘아리랑’ 등의 입타령으로 된 후렴을 수반하는 장절형식의 민요군을 가리키며, 그 제목에 주된 전승 지역의 이름을 붙여 ‘○○아리랑’ 또는 ‘○○아라리’ 등으로 부르는 경우가 많다. 오늘날 아리랑 계통 악곡으로는 향토민요로 전승되는 노래를 포함하여 통속민요와 신민요, 나아가 대중가요나 예술가곡 작품으로 만들어진 악곡까지를 포함하기도 한다.

이 중 통속민요로 전승되는 아리랑은 <강원도아리랑>, <정선아리랑>, <구조아리랑>, <긴아리랑>, <본조아리랑>, <밀양아리랑>, <진도아리랑>, <해주아리랑> 등이 있다. 또한 이들 노래의 가락을 조금 변형하거나 가사를 다양하게 붙여 부르면서 제목을 달리하는 많은 노래들이 전승되고 있다. 함경도의 <어랑타령>이나 평안도의 <긴아리>·<자진아리>를 아리랑계 악곡으로 보려는 경우도 있으나, 이들 노래의 후렴에는 아리랑계 입타령이 들어 있지 않으므로 일반적으로 아리랑 계통 악곡에 넣지 않는다.

오늘날 아리랑으로 불리는 대표적인 악곡은 경기 민요의 하나인 〈아리랑〉이다. 이 곡은 1926년 나운규 감독의 영화 〈아리랑〉의 주제곡으로 만들어졌다. 그 이전과 이후의 다양한 아리랑계 악곡들과 구별하기 위하여 〈영화음악 아리랑〉 또는 〈신아리랑〉이라 불리다가, 성경린·장사훈의 『조선의 민요』(1949)에서부터 〈본조 아리랑〉이라 불리게 되었다.

내용 다양한 갈래의 아리랑계 악곡 중 향토민요로 전승되는 것은 강원도 지역의 노래들이다. 강원도 대부분 지역에서는 〈아라리〉·〈어러리〉·〈얼레지〉·〈아라레이〉 등으로 불리는 노래가 널리 전승된다. 3소박 3박을 기본 리듬으로 하고, 메나리토리의 선율로 구성된 이들 악곡은 비교적 느리게 불리기 때문에 흔히 〈긴아라리〉라 부른다. 강원도의 〈긴아라리〉 중에서는 정선 지방의 노래가 널리 알려져서 흔히 이 노래를 〈정선아라리〉 또는 〈정선아리랑〉이라 부른다. 정선 지역에서는 〈긴아라리〉를 부르다가 중간에 해학적인 내용을 담아 사설을 길게 확대하고, 이를 빠른 속도로 춤춤하게 엮어 부르기도 한다. 이 같은 노래를 〈워음아라리〉라 한다. 반면에 강원 영동 지역에서는 2소박과 3소박으로 구성된 혼소박 리듬의 〈자진아라리〉가 〈모심는 소리〉 등의 노동요로도 불린다. 이 노래는 강원 영서 지역뿐만 아니라 경기도 동부와 충청북도, 경상도 북부 지역에 이르기까지 광범한 지역에서 불리고 있다.

오늘날 전승되는 아리랑계 악곡 중 향토민요(토속민요)로 확고한 전승 기반을 지닌 노래는 강원도에 바

탕을 둔 위의 세 가지 아리랑이다. 따라서 다양한 아리랑계 악곡의 원형은 이들 세 아리랑이라 할 수 있다. 강원도 지역에 전승되던 향토민요 아리랑계 악곡들이 조선 후기에 유희요로 통속화되면서 후렴의 ‘아라리’ 또는 ‘아리아리’라는 말이 ‘아리랑’이라는 말로 변하여 〈자진아리랑〉, 〈긴아리랑〉, 〈워음아리랑〉 등으로 그 명칭이 굳어진 것으로 보인다. 이 노래들이 경기 명창들의 공연용 악곡으로 수용되면서 〈자진아리랑〉은 〈강원도아리랑〉, 〈워음아리랑〉은 〈정선아리랑〉이라는 이름을 갖게 되었다. 강원도 정선 지방에서 향토민요로 불리는 〈워음아리랑〉과 경기 명창들이 부르는 〈정선아리랑〉은 사설을 엮어 부르는 방법에 차이가 있어, 이를 구분하기 위하여 경기 명창들의 노래를 〈서울제 정선아리랑〉이라 부르기도 한다.

위의 경우는 전문 음악인인 경기 명창들이 강원도 지역의 향토민요를 수용하여 자신들의 공연종목으로 삼은 경우이다. 전문 음악인들은 음악적인 훈련을 거쳐 뛰어난 음악성을 지니고 있으므로, 자신에게 익숙하지 않은 음악어법의 노래도 본래의 모습에 가깝게 부를 수 있으나, 음악적인 훈련을 받지 않은 일반 서민·대중은 다른 지역의 음악어법으로 된 노래를 그대로 부르는 쉽지 않다. 따라서 강원도 지역의 아리랑계 악곡들이 주변 지역으로 전파되면서 음악어법이 변화되어 새로운 노래를 만들게 되는데, 이 같은 변화가 활발하게 일어난 시기는 조선 말기로 보인다.

홍선대원군의 경복궁 중건에 따라 많은 인력을 필요하게 되자, 강원도 지역의 인력도 경복궁 중건 공

사에 참여하게 되었다. 특히 목재의 주된 생산지였던 강원도에서는 다량의 목재를 뗏목으로 엮어서 남한강 수운水運을 이용하여 서울 지역으로 수송할 인력을 필요로 하였다. 이 무렵 대표적인 뗏목의 출발 지역인 강원도 정선 지역의 인력이 대거 한양으로 진출하게 되었고, 이들에 의하여 강원도의 향토민요 아리랑이 서울·경기 지역에 전파된 것으로 보인다.

강원도의 아리랑이 서울·경기 지역에 전해지면서 본래 강원도의 음악어법인 메나리토리로 짜였던 노래가 서울 지역의 보편적인 음악어법인 경토리(진경토리)로 변화되어 불린 것으로 보인다. 그러한 변화의 과정은 1896년 헐버트 H. Hulbert, 1863~1949가 채보한 〈아라령타령〉에서 잘 드러나고 있다. 현재 경기 통속민요 중 〈구조아리랑〉이라는 곡명으로 전승되는 곡이 헐버트 채보의 〈아라령타령〉과 같은 곡임을 볼 때, 이 곡은 19세기 말경에 서울·경기 지역에서 흔히 불렸음을 알 수 있다.

아리랑의 전승 과정에서 전환점이 되는 곡은 영화 음악인 〈아리랑〉이다. 1926년 나운규 감독의 영화 〈아리랑〉의 주제곡으로 만들어진 이 곡은 나운규 감독이 단성사 악단에 편곡을 의뢰하여 완성한 것이라 한다. 편곡자는 당시 단성사 극장의 번사이자 영화감독이었고, 작곡가이기도 하였던 김영환金永煥, 1898~1936이었을 것으로 추정된다. 나운규는 고향인 함경북도 회령에서 청진까지 이어지는 철도 공사를 위하여 남쪽에서 온 노동자들이 부르던 가락을 기억하였다가 이를 바탕으로 영화 음악을 만들어 줄 것을 부탁하였다고 하는데, 영

화 음악 〈아리랑〉의 후렴 선율을 살펴보면 강원도 지역 〈자진아라리〉의 선율 구조가 그대로 드러난다. 즉 메나리토리로 된 〈자진아라리〉 후렴 구절의 선율을 경토리로 변화시킨 것이 영화 음악 〈아리랑〉 후렴구의 선율과 같다. 결국 나운규가 고향에서 들었다고 하는 선율은 함경도의 남쪽인 강원도 지역의 〈자진아라리〉였을 가능성이 매우 크다.

강원도 지역의 메나리토리 곡조인 〈긴아리랑〉이 서울 지방의 진경토리로 변화되어 경기민요 〈구조아리랑〉이 되었고, 강원도 〈자진아리랑〉이 전문 음악가의 편곡을 통하여 영화 음악 〈아리랑〉이 된 것이다. 그런데 메나리토리 구성음 중 최저음이 중저음이 되는 〈긴아라리〉는 진경토리에 잘 맞았지만, 메나리토리의 중간음 ‘라’로 중저하는 〈자진아라리〉는 진경토리와 달리 ‘솔·라·도·레·미’의 5음 음계 중 중간음인 ‘도’가 중저음이 되어 마치 서양 음악의 5음 음계 도선법, 즉 일본 음악의 요나누키 장음계와 같은 음계 구조를 갖게 되었다. 영화 〈아리랑〉의 대중적인 인기와 더불어 영화 음악 〈아리랑〉도 짧은 시간 안에 전국적으로 크게 유행하게 되었다. 이 노래는 당시 식민지 조선인의 정서를 대변하는 노래로 민족적인 감성의 표현인 동시에, 피압박 민족의 저항의식까지를 드러내는 노래로 한민족의 정서적 동질감을 형성하는 촉매 역할을 하게 되었다.

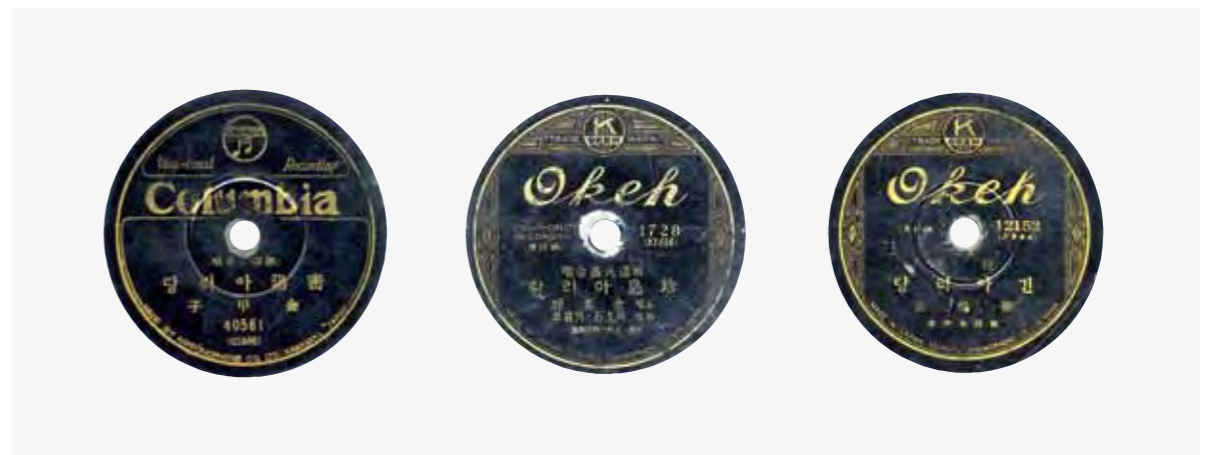
1930년대에 녹음된 유성기 음반의 아리랑 곡조들은 서양 악기의 반주에 창가식 창법으로 불렸으며, 전통민요가 지니고 있는 고유한 창법이나 시김새 등은 분명하게 드러나지 않는 경우가 많다. 그런 점에서 영화



신아리랑 SP음반 | 정선아리랑연구소



강원도아리랑 SP음반 | 정선아리랑연구소



밀양아리랑·진도아리랑·긴아리랑 SP음반 | 배연형

음악 <아리랑>은 그 초기에는 민요라는 인식보다는 새롭게 만들어진 노래의 하나로 여겨졌다. 그럼에도 불구하고 영화 음악 <아리랑>은 대중적인 지명도를 바탕으로 하고, 경기민요의 일반적인 특성인 5음 음계 진경토리와 구성음을 공유한다는 음악적 유사성을 더하여 '신민요'의 하나로 인식되기 시작하였으며, 전통음악을 연주하던 민요 명창들이 <아리랑>을 자신들의 공연 종목으로 수용하고, 유성기 음반에 녹음하기 시작하였다. 그리고 다양한 아리랑계 악곡과의 구별을 위하여 이 곡을 <본조아리랑>이라는 이름으로 부르게 되었다. 여기서의 '본조'란 모든 아리랑의 근본이 된다는 의미가 아니라, 민요 명창들이 부르는 통속민요 아리랑계 악곡 중 서울 지방의 음악어법을 지닌 주된 아리랑이라는 의미로 보인다.

이 시기 식민지 조선을 떠나 해외로 이주한 동포들은 고향 땅을 떠나던 무렵에 전국적으로 불리던 <아리랑>을 조국의 상징처럼 여기게 되었으며, 타향에서 고향을 떠 올릴 때면 오래 아리랑을 부르면서 망향의 한을 달랬다. 이후 아리랑은 한민족 해외 이주민들에게는 조국의 상징이 되었으며, 제2의 국가처럼 온 한민족의 민요를 대표하는 노래의 위치에 서게 되었다.

이 무렵 서울 지역에서 활동하던 경기 명창들은 <아롱타령>이나 <알알타령 [야야타령]> 등의 노래를 음반에 남기기도 하였으며, 강원도의 <긴아리랑> 곡조를 바탕으로 <강원도아리랑>이라는 이름의 노래를 유성기 음반에 녹음하기도 하였다. 이후 경기 명창들은 혼소박계통의 악곡인 강원도 <자진아리랑>를 수용하여 부르게 되었는데, 이 노래가 오늘날의 통속민요 <강원도아리랑>이 되었다.

한편 경상남도 밀양 출신의 박남포는 <아롱타령>의 선율을 차용하고, 밀양 지역의 설화 등을 토대로 노랫말을 붙여 <밀양아리랑>을 만들었다. 다른 아리랑계 악곡에 비하여 경쾌하고 씩씩한 느낌의 이 곡은 광복군의 군가처럼 불리면서 <광복군아리랑>이라는 이름도 갖게 되었다. <밀양아리랑>의 모곡으로 보이는 <아롱타령>은 오늘날 <해주아리랑>이라는 이름으로 전승되고 있으나, 해주 지방과의 관련성은 없는 것으로 보인다. 그리고 전라남도 진도 출신의 대금 명인 박종기는 1930년대에 <진도아리랑>의 곡조를 짰는데, 이 곡

은 전라도 지역에서 불리던 향토민요 <산아지타령>의 선율에 '아리아리랑 쓰리쓰리랑 아라리가 났네……'의 후렴을 붙인 것이다.

이후 전국 각 지역에서는 저마다 자기 고장의 전설이나 유명한 소재를 노랫말로 지어 다양한 아리랑 선율에 얹어 부르면서, 자기 고장의 이름을 앞에 넣어 '○○아리랑'이라 부르게 되었다. 이처럼 다양한 제목의 수많은 아리랑이 있으나, 이들 악곡의 모곡이 된 것은 주로 <구조아리랑>, <본조아리랑>, <강원도아리랑(자진아리랑)>, <밀양아리랑> 등이다.

특징 및 의의 강원도의 향토민요였던 아리랑 계통 노래가 서울·경기 지역에 전해지고, 영화 <아리랑>의 주제곡으로 거듭나면서, 한민족의 민요를 대표하는 악곡이 되었다. 그리고 각 지역을 대표하는 아리랑계 악곡을 생성하는 전기를 마련하였으며, 수많은 아리랑계 악곡의 모곡이 되기도 하였다. 오늘날 아리랑은 단순한 민요의 차원을 넘어 세계 속에서 한국과 한민족을 상징하는 문화코드가 되었으며, 이제 아리랑은 세계 도처에 흩어져 사는 한민족을 하나로 묶는 구심점 역할을 하고 있다.

참고문헌 민요 아리랑에 대한 북한의 인식 태도(김영운, 한국 음악연구54, 한국국악학회, 2013), 북한에 전승되는 민요 아리랑 연구(김영운, 한국민요학39, 한국민요학회, 2013), 아리랑소리의 근원과 변천에 관한 음악적 연구(이보형, 한국민요학5, 한국민요학회, 1997), 아리랑소리의 생성문화 유형과 변동(이보형, 한국민요학26, 한국민요학회, 2009), 아리랑 형성과정에 대한 음악적 연구(김영운, 한국문화과 예술7, 숭실대학교 한국문화연구소, 2011).

필자 김영운(金英雲)



아쟁 牙箏

정의 장방형 공명통에 줄을 엮고, 활로 줄을 문질러 연주하는찰현악기撥絃樂器.

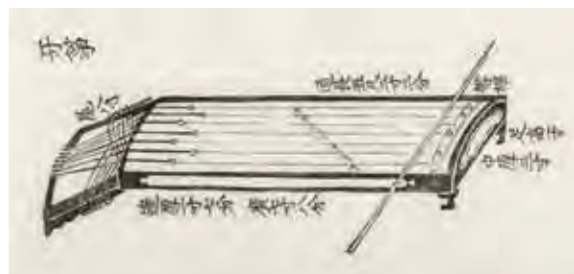
역사 아쟁은 고대의 쟁箏에서 유래한 악기이다. 중국 한나라 말기에 편찬된 사전 『석명釋名』에서는 '현의 소리가 높고 급하여 쟁쟁'하므로 악기의 명칭을 '쟁箏'이라 한다는 설명이 있다. 고대의 기록에는 발현악기發

絃樂器인 탄쟁彈箏과 찰현악기인 알쟁執箏 두 종류가 등장하는데, 이 중 알쟁이 오늘날의 아쟁이 된 것으로 추정되고 있다.

『통전通典』과 『수서隋書』 등의 문헌에는 고구려와 백제 음악에 쟁이 편성되었다는 기록이 보이나, 이 악기들이 아쟁과 직접적인 관련이 있는지는 알 수 없다. 고려시대부터는 아쟁이 당악기唐樂器의 하나로 궁중음악 합주에 사용되었음이 확인되며, 『고려사高麗史』 「악지樂志」의 당악기 중에 7현의 아쟁과 15현의 대쟁大箏이 포함되어 있다. 조선시대 『세종실록世宗實錄』 「오례의」 「가례서례嘉禮序例」에는 활을 쓰지 않는 대쟁大箏과 활로 연주하는 아쟁 두 가지가 소개되어 있으며, 1424년(세종6)에는 다른 향·당악기와 함께 아쟁과 대쟁을 제작했다. 또 『악학궤범樂學軌範』에는 아쟁이 당악기로 분류되어 있는데, 실제 설명에는 향악에도 겸용한다고 되어 있어 아쟁이 향악과 당악에 겸용되었음을 알 수 있다. 조선시대 궁중음악에 편성되었던 아쟁은 20세기 초반 이왕직악부와 1950년대 이후의 국립국악원으로 전승되었다. 대쟁의 연주 전승은 단절되었다.

한편 1930년대 이후 산조아쟁이 탄생되었다. 박성옥朴成玉, 1908~1983은 궁중음악용 아쟁을 참고해 무용반주에 적합하도록 개조했으며, 한일섭韓一燮, 1929~1973을 비롯한 여러 연주자들이 이 악기로 산조를 연주함으로써 산조아쟁으로 명명되었다. 오늘날은 궁중음악 연주에 사용되는 정악아쟁과 산조 및 민속음악 합주에 사용되는 산조아쟁 두 종류가 있다.

내용 아쟁은 긴 직육면체 상자식 공명통 위에 안족雁足을 놓고 그 위에 명주실을 꼬아 만든 현을 걸게 되어 있다. 공명통의 앞판과 뒤판은 3~4cm 두께의 옆판에 연결되어 있으며, 위와 아래에는 좌단坐團과 미단尾團이 있다. 좌단과 미단은 공명통을 튼튼하게 지지하며 부분적으로는 공명 장치 역할도 한다. 좌단과 미단에는 공명통에 줄을 끼울 수 있는 구멍이 현의 수만큼 뚫려 있고, 줄을 제자리에 고정시키고 현의 진동을 자유롭게 하기 위해 현침絃枕을 붙인다. 가야금이나 거문고의 현침은 위쪽에 하나뿐이지만 아쟁은 줄 아래쪽에 있다는 점이 다르다. 뒤판에는 울림구멍이 있으며, 좌단 쪽에는 앞판에서 넘어온 줄을 돌려를 이용해 고정시키게 되어 있



아쟁 악학궤범 | 규장각한국학연구원



아쟁 | 국립국악원

고, 가장자리에 받침대 역할을 하는 운족雲足을 더 붙인다. 그리고 미단 쪽에는 악기를 연주할 때의 무릎 높이보다 좀 더 높은 다리(일명 草床)를 붙인다. 아쟁의 안쪽은 가야금의 것과 형태는 비슷하지만 높이가 더 높다. 현은 명주실을 굵게 꼬아 만드는데, 끝에는 무명실로 된 파란색 부들을 달아 현을 연결시키고, 이것으로 현의 장력과 강도를 조절한다. 부들은 좌단 아래쪽의 구멍에 넣어 고정시킨다.

활대는 나무활대와 말총활대 두 가지가 있다. 정악을 연주할 때는 나무활대를, 민속음악을 연주할 때는 말총활대를 사용한다.

아쟁을 연주할 때는 미단 쪽의 초상과 운족을 이용해 펼쳐 놓고 앉아 오른손에 활대를 쥐고 운궁運弓하며 왼손으로는 농현주법으로 소리의 변화를 구사한다.

특징 및 의의 아쟁은 고대 중국에 기원을 둔 악기이나 현재는 유일하게 우리나라에만 전승되고 있는 장방형 공명통을 가진 찰현악기이다. 세계의 찰현악기들이 보통 악기의 공명통을 어깨나 가슴, 복부에 밀착시키거나 좌우로 줄을 문질러 소리 내는데 비해 아쟁은 무릎 앞쪽에 펼쳐 놓고 앉아 전후로 찰현하여 소리를 얻는 점에서 매우 이색적이다. 또 다른 현악기에 비해서 음역이 낮고 울림이 커서 저음부의 울림이 크고, 활대를 이용해 지속음을 낼 수 있기 때문에 합주에서 중요하게 사용된다.

참고문헌 아쟁의 악기학과 그 발달사(여미순, 중앙대학교 석사학위논문, 2001), 한국악기(송혜진, 열화당, 2000).

필자 송혜진(宋惠眞)

아쟁산조

牙箏散調

정의 소아쟁이라는 악기로 산조 양식을 구체화한 음악.

역사 아쟁산조는 가야금·거문고·대금·통소·풀피리·피리·해금산조에 비해 뒤늦게 구성되었고, 출현 계기도 이상의 산조들과 차이가 있다. 산조는 19세기 후반 풍류방의 문화 속에서 탄생한 독주 심방곡이 근대 도시의 독주곡으로 발달·확장한 것인데, 아쟁산조는 이러한 문화사적 흐름과는 달리 만들어졌다. 아쟁이라는 악기는 본디 민간에서 널리 사용되던 악기가 아니었다. 아쟁은 주로 궁중음악에서 사용되었다. 그러던 것이 궁 밖으로 나오기 시작한 것은 민간의 합주가 일정한 규모를 정례적으로 갖추기 시작한 때였다. 민간에서 기악 합주가 필요했던 계기는 창극의 규모가 커지고 정교해지는 시기 이후였다. 창극 반주로 기악합주가 요구되면서 음역별로 악기를 고루 갖춘 편성이 요구되었고, 이에 저음역을 담당해야했던 것이 아쟁이었다. 그러나 민간에서 사용했던 아쟁은 궁중의 악기와 같을 수는 없었다. 극장에서 연주되는 여타 민속 악기와와의 조화를 이루어야했기 때문이다. 아쟁은 여타 민간 악기와 합주를 하기 위해 악기의 음역과 음색은 달라져야했다. 이러한 필요에 따라 기존의 아쟁 크기를 축소하고, 말춤 활로 연주할 수 있는 개량악기, 소아쟁이 탄생했다. 현재 알려진 바에 의하면 소아쟁은 바이올린 연주자로서 전통 무용과 창극의 반주를 담당했던 박성옥(1908~1983)에 의해 만들어졌다고도 하고, 가야금과 아쟁을 동시에 연구한 정철호에 의해 개량되었다고도 한다.

아쟁산조는 여성국악동호회(1948년 창단)의 공연 때 박성옥이 창극 및 무용을 반주로 소아쟁을 사용하는 것으로 본 한일섭(1929~1973)에 의해 1950년대에 전후로 만들어졌다고도 하고, 한일섭과 비슷한 시기에 활동했던 정철호와 장월중선(1925~1998)에 의해 구성되었다고

도 진한다. 한일섭, 정철호, 장월중선은 모두 일찍부터 창극이나 국극 활동에 참여했다. 따라서 이들은 창극이나 국극 공연에 활용되었던 소아쟁의 음악적 가능성도 잘 알고 있었기 때문에 이들에 의해 새로운 음악, 아쟁산조도 세상에 나타날 수 있었다. 한일섭의 아쟁 산조는 윤윤석(1939~2006)·박종선·박대성에게 전해졌고, 정철호의 음악은 서용석에게 이어졌으며, 장월중선의 음악은 김일구로 전승되었다.

내용 아쟁산조는 한일섭, 정철호, 장월중선 등의 세 명인을 중시조로 삼아 만들어졌다. 그런데 이들의 산조에는 다음 세대 전승자에 의한 새 가락이 추가되었다. 현재 독자적 유파로서 널리 연주되는 아쟁산조로는 한일섭류, 정철호류, 윤윤석류, 박종선류, 박대성류, 서용석류, 김일구류 등이 있다. 아쟁산조는 진양·중모리·중중모리·자진모리 등의 악장으로 구성되어 있고, 유파에 따라 진양조 앞에 다스름을 두는 경우도 있다. 가야금산조나 거문고산조 그리고 해금산조 등과 비교하면 아쟁산조는 계면조가 차지하는 비중이 매우 크다. 또한 상대적으로 다른 악기 산조에 비해 평조의 역할이 미미하고 청의 이동도 활발하지 못하다. 특히 여타 산조에 보이는 2도 관계의 대립적 청(기본청과 보조청)은 등장하지 않는다. 이는 아쟁 산조가 저음악기로서의 매력과 활대의 움직임 표현하는 데 초점을 맞췄기 때문으로 이해된다.

특징 및 의의 아쟁산조는 궁중의 악기가 민간악기로 자리 잡게 하는데 크게 공헌한 음악 갈래이다. 다른 산조와 비교하여 저음역과 큰 음량 그리고 활대를 통한 지



아쟁산조 | 전주세계소리축제 | 2016 | 국립민속박물관

속음 등을 산조라는 양식으로 구체화함으로써 산조 양식의 발달에 기여했다.

참고문헌 무형문화재조사보고서7-산조(이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1987), 산조아쟁의 발생과정과 아쟁산조의 유파 연구(김용호, 영남대학교 박사학위논문, 2010), 산조연구(김해숙, 세광음악출판사, 1987), 조의 기본청과 보조청(황준연, 한국전통음악의 악조, 서울대학교출판부, 2005).

필자 권도희(權度希)

안주애원성

安州哀怨聲

정의 평안도 안주 지방에서 베를 짜려고 실을 잦던 아낙네들이 부르던 노래.

사설

1. 물레야 돌아라 가락아 돌아라 흑흑/ 즐고 보며는 매 맞았구나
2. 물레 가락은 살살 돌아도 흑흑/ 지지개만 팔팔 나누나
3. 뒷문 밖에야 시라리 타래 흑흑/ 바람만 불어두 날 속이누나
4. 저녁을 먹구서 썩 나세니/ 겨 문은 손으로 날 오래누나
5. 너희 집 곁에다 집 짓고 살아도 흑흑/ 그리워 살기는 매 일반이로다
6. 먹을 것 없어서 성화를 먹구오 흑흑/ 쓸 것이 없어서 속쓰고 삼네다 흑흑

내용 함경도 민요인 <애원성>과 구별하여 <안주애원성>이라고 하며, 베를 짜며 부르던 노래라 일명 <물레타령>이라고도 한다. 베를 짜면서 부르는 노래여서인지 독창으로 부르며, 현재 민요 명창들은 보통 번갈아가며 독창으로 부른다. 박자 및 장단은 보통 빠르기의 3소박 4박자로, 타령장단에 맞는다. 토리는 출현하는 음이 '라·도·미·솔'이며 '미'에 굵은 요성과 선율의 중심음 기능이 나타나는 이른바 반수심가토리(난봉가토리)이다. 가사에는 아낙네들의 고달픈 생활에 대한 푸름과 흐느낌 소리(흑흑)가 들어 있어서 밝은 내용은 아니지만, 음악적으로는 <수심가>나 <긴아리>보다 오히려 경쾌하다. 그 이유에는 장단 및 선율의 요인도 있

겠지만, 슬픔을 승화시키는 민중들의 속 깊은 정서도 한몫하는 것 같다.

특징 및 의의 <안주애원성>은 평안도 안주 지역의 전통민요이자 여성 민요이다. 전통시대 여성들의 고달픈 삶과 그 생활상을 엿볼 수 있는 귀한 노래로, 일종의 푸념조 같지만 생활의 어려움을 노래로 승화시키는 마음을 느낄 수 있다.

참고문헌 뿌리깊은나무 팔도소리1(한국브리태니커회사, 1984), 한국 경·서도 창작대계-국악교재 하(황용주, 선소리산타령보존회, 1992).

필자 손인애(孫仁愛)

애원성

哀怨聲

정의 <어랑타령>·<궁초맹기>와 함께 함경도의 대표적인 민요.

개관 <애원곡(哀怨曲)>이라고도 불리는 <애원성(哀怨聲)>은 본래는 함경도 지역에 널리 퍼져 불리던 노래였으나, 서울·경기 지역에까지 전파되어 전문 음악인인 경기 명창들이 부르는 통속민요의 하나로도 전승된다. 함경도 지역의 <애원성>은 지역에 따라 그 유풍을 달리하고 있는데, 함경북도의 <애원성>은 일제 치하를 견디다 못해 러시아로 돈벌이를 가는 남편을 떠나보내는 안타까운 심경이나, 러시아로 떠나간 남편을 기다리는 여인들의 마음을 담아 표현하던 민요라 한다. 따라서 이 노래를 <노령(露嶺노래)>이라고도 한다. 반면에 함경남도 북청의 <애원성>은 흥선대원군이 경복궁을 중건할 때 전국에서 백성들을 노역으로 징발하였는데, 그때 북청의 여인들이 남편을 한양으로 떠나보내며 안타까운 마음을 담아 부르던 노래라 한다.

사설

1. 가지 마오 가지를 마오/ 동대산(東大山) 바람은 이별 바람이라오/에-
2. 해삼위 항구가 그 얼마나 좋컨대/ 신개식이 차져서 반

붓따리로다/에-

3. 울며 불느며 낙루(落淚)하던 님은/ 삼 년이 못 가서 아우 재 찻을 했다네/에-
4. 풍년이 왔다고 불지 말아라/ 이 물을 건너면 월강(越江) 罪란다/에-
-함북 무산, 北鮮의民謠

1. 경북궁 지어라 경이나 경북궁 지어라/ 삼각산 하에다 가 경북궁 지어라/에-
2. 강촌 일월이 한 수십인데/ 물만 푸르러도 고향 생각이라/에-
3. 해는야 오늘 보면 내일도 볼 거냐/ 임자는 오늘 보면 언제나 볼까/에-
4. 태산에 붙는 불은 만백성이나 끄고야/ 요내 속에 붙는 불은 어느 누구가 끌까/에-

-함남 북청, 한국구연민요

(후렴)에- 열싸 좋다 열 널널거리고 상사디야.

1. 술취한 강산(江山)에 호걸이 춤추고/ 돈 없는 천지(天地)엔 영웅도 우누나
2. 금수강산이 아무리 좋아도/ 정든 임 없으면 적막강산이라 (후렴)
3. 뒷동산 숲 속의 두견이 소리에/ 임 여윈 이내 몸 슬퍼만 지누나 (후렴)
4. 무심한 저 달이 왜 이다지도 밝아/ 울적한 심회(心懷)를 어이 풀어 볼까 (후렴)
5. 덧없는 세월이 자꾸만 흘러/ 꽃답던 청춘이 어느덧 희었다 (후렴)
(중략)
8. 쓸쓸한 이 세상 누구를 믿을까/ 맹서도 허사오 간 입을 어이하리 (후렴)
9. 무산령(茂山嶺) 너머다 정든 임 두고서/ 두만강 뗏목에 몸 실려 가누나 (후렴)

-한국가창대계

내용 <애원성>은 함경도 전역에서 불리던 노래이다. 그러나 평안도 중서부 지역인 안주에도 <애원성>이라는 노래가 전하고 있어, 이를 특히 <안주애원성>이라고 한다. <안주애원성>은 물레를 갖는 여인의 심정을 노래

하는 곡으로 <물레타령>이라고도 부르며, 함경도 <애원성>과는 구별된다.

한반도의 북쪽 변방 지대인 함경도는 오랫동안 대외적으로는 여진족과의 싸움에 시달려 왔고, 국내에서는 유배지이기도 하였다. 또한 땅이 척박하고 농지가 부족하여 지역민들의 삶이 어려웠으므로, 이 같은 삶의 애환을 토로하는 노래가 생겨나 널리 불린 것으로 보인다.

<애원성>은 굿거리장단에 맞추어 부르며, 헤미올라 hemiola 리듬을 적절히 구사하여 음악적인 다양성을 띤다. 구성음은 ‘미·레·도·라·(솔)·미·레’의 수심가토리이다. 함경도의 <애원성>은 각 절을 굿거리 네 장단에 엮어 부르고, “에~” 하는 짧은 후렴을 한 장단 부른다. 그러나 경기 통속민요 <애원성>은 후렴을 길게 늘이고, 사설을 더 많이 엮어 부른다. 일제강점기 유성기 음반에 취입된 <애원성>은 각 절을 굿거리 다섯 장단 반에 엮어 부르고, “에~, 열싸 좋다. 열널널 거리고 상사디야” 또는 “에~, 열싸 좋다. 아무리 보아도 널과 나로구나”라는 후렴을 네 장단에 엮어 부른다. 그러나 오늘날의 통속민요 <애원성>은 후렴의 사설을 “에~, 어허 열싸 좋다. 열널널 거리고~ 상사디야”로 고정하여 부르는데, 각 절의 사설과 후렴은 모두 ‘에~’ 하는 입타령 한 장단으로 시작하는 점이 특징적이다.

특징 및 의의 함경도 산간 지방의 척박한 환경에서 삶의 애환을 노래하던 토속적인 노래인 <애원성>은 서울·경기 지방의 전문 음악인들에 의하여 사설과 곡조가 세련되게 다듬어지고, 음악적인 다양성을 반영하면서 일제강점기에 유성기 음반에 취입되었으며, 현재는 경·서도민요 명창들의 공연 종목의 하나로 전승되고 있다. 함경도 지역의 민요가 타 지역에까지 널리 전파된 경우가 많지 않은 데 비하여, 서울·경기 지역 전문 음악인의 공연 종목으로까지 변화된 <애원성>은 민요의 전승과 변천 과정을 잘 드러내고 있다는 점에서 중요한 음악문화적 의의를 지니고 있다.

참고문헌 북녘 땅 우리 소리(김영운 외, 민속원, 2007), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국구연민요-자료(임석재, 집문당, 1997년), 할경도민요 애원성 연구(전경옥, 월산일동권박사 송수기념논문집-국어국문학, 집문당, 1986).

필자 김영운(金英雲)



정의 사다리꼴 모양의 오동나무 통 위에 철사를 걸고 서 가는 대나무(細竹)로 만든 채로 쳐서 연주하는 타현악기(打絃樂器).

역사 양금의 기원은 고대의 중동 지역으로 알려져 있으며, 신성 로마 제국시대(10~12세기)에 십자군에 의해 유럽 전역에 전파되어 산투르(Santur·덜시머Dulcimer·심발론Cimbalon·살테리Psaltery)로 불리며 연주되었다. 중국에는 마테오 리치(Matteo Ricci, 1552~1610)에 의해 명대 말에 소개되었고, 우리나라에는 조선 후기에 청으로부터 수용되었다. 강세황, 홍대용, 박지원 등의 문집에 기술된 내용을 정리하면 대략 1770년대 말쯤에는 선비들의 풍류음악 연주에 사용되었음을 알 수 있다. 19세기 초반부터 서유구(徐有榘, 1764~1845)의 『유예지(遊藝志)』(『양금자보(洋琴字譜)』), 이규경의 『구라철사금자보』 및 『협률대성(協律大成)』, 『아금고보(峨琴古譜)』(1884), 『울보(律譜)』(1884), 『흑홍금보(黑紅琴譜)』, 『양금보(洋琴譜)』, 『방산한씨금보(芳山韓氏琴譜)』(1916) 등 악보가 꾸준히 편찬되었다. 한편 1828년(순조 28)의 『무자진찬의궤』부터 1901년의 『신축진찬의궤』에 양금이 수록된 것으로 보아 궁중음악 합주에서도 사용된 것으로 보인다. 20세기 초반에는 ‘조양구락부(朝陽俱樂部)’의 전공 악기로 포함되는 한편, 예기(藝妓)들의 음악 입문 악기로 애용되었다.

내용 양금의 구조는 사다리꼴 모양의 육면체 울림통과 금속 현으로 구성되어 있고, 부수적으로 양금채와 조울할 때 사용하는 곡철(曲鐵)이 있다. 양금의 울림통은 앞판과 뒤판(혹은 덮개), 옆판으로 구분된다.

앞판은 양 옆에 줄베개(枕樑)를 붙이고 줄베개에 조울못을 박아 중간에 놓은 패를 이용해 금속현을 걸게 되어 있다. 패는 일종의 줄받침으로 줄을 좌우로 갈라 조울할 수 있는 장치이다. 오른쪽 패를 우패(右樑), 왼쪽 패를 좌패(左樑)라고 한다. 뒤판은 악기의 덮개로 연주 중에는 아래쪽에 받쳐 공명통 구실을 한다. 옆판은 줄베개와 조울못을 박을 수 있도록 단단한 나무를 덧대어

붙인 것으로 곡철과 양금채를 옆판 위에 놓는다. 양금의 금속 현은 주석과 쇠를 합금해서 만든다. 가는 철현 4현을 한데 묶어 ‘한 벌’을 만들어 한 음정을 내며 앞판 위의 좌패와 우패에 일곱 벌씩 열네 벌을 건다. 양금채는 대나무 껍질 부분만 남기고 속살을 깎아 내어 만든 것을 쓴다.

양금을 연주할 때는 양금의 뚜껑을 악기 밑에 깔고 울림통의 넓은 부분이 연주자 몸 쪽으로 오도록 악기를 놓고 채로 현을 쳐서 소리를 낸다. 채는 오른손 엄지손가락과 집게손가락, 가운데손가락으로 가볍게 쥐고서 채의 끝으로 한 음씩 치거나 굴러 치는 기법으로 음을 장식한다. 양금을 조울할 때는 좌패의 좌우현(左右絃)과 우패의 좌현(左絃), 즉 세 부분만 음정을 맞춰 사용한다. 음정은 좌패의 좌현의 제1현부터 7현은 ‘임·남·무·청·황·청태·청고·청중’, 좌패의 우현의 제1현부터 7현은



양금(사진연서) | 일제강점기 | 국립민속박물관



양금 | 광복 이후 | 국립민속박물관

‘황·태·협·중·임·남·무’로 조율하고, 우괘의 좌현 1현부터 7현은 ‘탁황·탁태·탁협·탁중·탁임·탁남·탁무’로 맞춘다. 구음은 ‘흥·동·당·동·지·징·쥬’ 등의 가야금 구음과 유사하다.

특징 및 의의 양금과 유사한 악기는 유럽과 중국 등지에 다양한 형태와 명칭으로 전승되고 있으며, 문화권에 따라 연주법과 연주 양상도 큰 차이가 있다. 대체로 양손에 채를 쥐고 화려한 기법으로 구사한다. 그러나 우리나라의 전통적인 양금 주법은 오른손에 채를 쥐고 연주하기 때문에 상대적으로 연주법이 단순하다. 풍류음악 합주에서 금속성의 음색으로 가야금, 거문고 선율의 골격음을 주로 연주하거나, 성량이 작은 단소와의 병주에 주로 사용되고 있다.

참고문헌 양금의 기원과 유입에 관한 연구(안선희, 국악교육27, 한국국악교육학회, 2009), 양금의 수음-문헌으로 본 양금의 수음과 정착(조유희, 한국전통음악학6, 한국전통음악학회, 2005), 한국악기(송혜진, 열화당 2001).

필자 송혜진(宋惠眞)

양류가 楊柳歌

정의 봄날의 버드나무와 피꼬리의 풍경을 노래한 경기 통속민요.

사설

(후렴)에후 절사더덤석 안고서 아하 요것이 내 사랑

1. 양류상楊柳上에 앉은 피꼬리 제비만 여겨서 후린다
2. 양류청楊柳靑 늘어진 가지 피꽃새가 아름답다
3. 이화 도화 난만한데 날아드느니 봉접蜂蝶이라
4. 양류세지사사록楊柳細枝絲絲綠하니 오류촌五柳村이 여기로다
5. 방초처처芳草萋萋 우거진 곳에 황봉백접黃蜂白蝶이 춤을 춘다
6. 꽃을 찾는 벌 나비는 향기를 좇아 날아든다
7. 작작요요約約天天 벌 나비 쌍쌍 양류청楊柳 피꼬리 쌍쌍
8. 휘늘어진 버들가진 바람에 휘날려 우줄우줄
9. 세류청風細柳靑風 비겐 후에 피꼬리는 노래하네
10. 객사청청유색신客舍靑靑柳色新은 나귀 매었던 버들이라

11. 양류 가지 똑 꺾어서 피리 만들어 불어 불까
12. 무정세월 한허리를 양류사楊柳絲로 매어 불까

악보

굿거리 (실음: 5도 아래) 양류가 민속악단수리창 배인교 제보

양 류 강 에 앉 은 피 꼬리- 제 비 만어 겨서 후리-인 다
에 후 절 사 더 덩석 안 고서- 아 하-요 것이 내사- 랑

내용 <양류가>는 경기민요 중 하나이며, 버드나무 사이를 날아다니는 피꼬리와 주위의 풍경, 그리고 봄꽃과 벌, 나비 등을 가사에 넣어 봄을 완상하는 내용을 담고 있다. 곡목인 양류가의 양류는 수양버들을 뜻한다. 전통 성악곡 중에 버드나무와 피꼬리를 넣어 부르는 노래에는 여창 우주 이삭대엽 <버들은>이 있으며, 잡가나 민요에는 <능수버들>·<노들강변>·<천안삼거리> 등이 있다.

<양류가>의 가사는 한문 어구가 많이 들어 있다. 2절의 “양류청청楊柳靑靑”은 푸르른 수양버들을 뜻하며, 4절의 “양류세지사사록하니 오류촌이 여기로다”는 경기잡가 <유산가>의 “양류세지사사록하니 황산곡리당충절黃山谷裏當春節에 연명오류淵明五柳가 예 아니냐”와 같은 구절이다. 수양버들의 가는 가지들이 실처럼 늘어져 푸르니 도연명이 심었다는 다섯 그루의 버드나무 마을이 이곳이라는 뜻이다. 이렇게 <양류가>는 한문 가사와 한글 가사를 섞어서 부르기는 하나 각 절의 선율이 짧고 후렴의 선율도 원 가사의 선율과 같아서 단순한 느낌을 준다.

음계는 동부 민요, 즉 메나리토리의 음계와 같아서 하행 선율의 음계는 ‘레·도·라·솔·미’이며 종지음은 음계의 중간음인 ‘라’ 음이다. 그리고 노래의 처음인 “양류상에”는 ‘미’ 음에서 ‘라’ 음으로 올라갈 때에는 ‘솔’ 음을 거치지 않고 완전4도로 건너뛰며, “앉은”에서는 ‘라’ 음에서 ‘미’ 음으로 완전5도를 높이는 도약진행을 많이 사용하여 피꼬리가 날아다니는 모습을 선율로 표현하고 있다고 할 수 있다. 또한 노래의 종지형 선율은 ‘라-라-솔-미-라’로 상행 선율과 달리 하행 선율에서 ‘라’ 음은 ‘솔’ 음을 거쳐 ‘미’ 음으로 내려오는 것을 볼 수 있다. 장단은 굿거리장단을 사용하는데, 가사 한

줄을 2음보씩 둘로 나누어 두 장단에 올려 부른다.

특징 및 의의 경기민요의 명창들은 서도와 동부민요를 아우르며 전문가 집단으로 자리를 잡았다. <양류가>는 노랫말과 장단은 경기도의 음악과 친연성을 가지고 있으나, 선율은 동부민요의 선율 형태를 가지고 있어 당시 경기 명창들의 레퍼토리에 동부민요가 폭넓게 자리하고 있었음을 짐작하게 하는 노래이다.

참고문헌 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 배인교(裨仁敎)

양산도

정의 경기민요 중 하나.

개관 대표적인 경기민요 가운데 하나이며, 선소리(입창)로 부르던 곡과 관련이 있다. ‘양산陽山’, ‘향산香山’, ‘양산도梁山刀’라고도 한다. 유래에 대해서는 신라 때 김홍운이라는 이가 백제군에 맞서 양산 땅에서 싸우다 전사했고 이를 애도하기 위해 불렀다는 설, 조선의 개국을 송축하기 위해 불렀던 노래라는 설, 흥선대원군이 경복궁을 중수할 때 회방아를 짚으면서 부르던 노동요로 대들보 위에 회를 바른다는 양산도회梁山塗灰에서 유래했다는 설, 양산이 세도가에게 억울하게 누이동생을 뺏기고 칼로 자결하려 했다는 양산도梁山刀 설 등이 있으나 모두 확실치 않다.

사설

(서창)에헤이어

1. 동원도리편시춘東園桃李片時春하니 일촌一寸의 광음光陰이 애석하다
(후렴)세월아 봄철아 오고 가지 마라 장안의 호걸이 다 늙어 간다
2. 도화유수桃花流水 흐르는 물에 두둥실 배 띄고 떠돌아볼까
(후렴)일락日落은 서산西山에 해 떨어지고 월출동령月出東嶺에 달 솟아 온다

3. 객사청청유색신客舍靑靑柳色新은 나귀 매었던 버들이라
(후렴)아서라 말아라 네가 그리 마라. 사람의 괘시를 네 그리 마라
4. 양덕맹산陽德孟山 흐르는 물은 감돌아든다고 부벽루하浮碧樓下로다
(제창)삼산三山은 반락半落에 모란봉이요 이수중분二水中分에 능라도綾羅島로다
5. 사월이라 초파일에 관등觀燈하러 임고대臨高臺 요등봉등龍燈鳳燈 수박등 마늘등이로다
(제창)아서라 말아라 네가 그리 마라. 사람의 괘시를 네 그리 마라(후략)
-과거

1. (서창)에헤이어/ 동원도리편시춘하니 일촌의 광음이 애석하다
(후렴)세월아 봄철아 오고 가지 마라 장안의 호걸이 다 늙어 간다
2. (서창)에헤이어/ 수של단풍 찬바람에 짝을 잃은 기러기 야월공산 깊은 밤을 지새워 온다
(후렴)일락은 서산에 해 떨어지고 월출동령에 달 솟아 온다
에라 놓아라 아니 못 놓것네 능지를 하여도 못 놓겠네
(후렴과 동일 가락)(후략)
-목계월 창, 지구레코드사(1994)

악보

♩=96 양산도 안비취·이은주·목계월 창 배대용 제보

(제창)
에 에 - 히 - - 에 - - - -
(독창: 안비취)
양 덕 맹 산 흐-르-는- 물 - ---- 으 은-
(제창)
감--돌아아- 든 다--아고 부벽-루하- 로--오-오- 다
(제창)
삼 산은- 반 락에- 모 랑봉--- 이 - ---- 요 - ---
이 - 수우 중-분---에 능- 라도-오 로--오 -- 다

내용 〈양산도〉는 세마치장단의 경쾌한 가락을 메기고 받는 형태로 부른다. 원절과 후렴이 있는 유절형식이다. 원절 시작에 앞서 세마치 3장단으로 “에에히에”를 서창序唱 형태로 부른다. 메기는 소리(독창)와 받는 소리(제창)의 선율은 각각 세마치 10장단의 길이로 되어 있는데, 사설과 장단의 단락 구획이 일치하지 않는다. 또한 메기는 소리의 경우, “양덕맹산”은 세마치 2장단, “흐르는 물은”은 세마치 3장단의 길이를 차지한다. 후렴도 “삼산은 반락에”가 세마치 2장단, “모란봉이요”가 세마치 3장단의 길이로 되어 있다. 〈양산도〉는 여느 민요들과 달리 후렴 사설이 한 가지로 고정되어 있지 않고, 절마다 바뀌는 것이 독특하다. 그러나 후렴의 사설은 매번 바뀌는 것은 아니고 사설의 내용과 무관하게 반복해서 부르기도 한다. 사설은 다르지만, 후렴의 선율은 대동소이하다(예: 제시된 사설 4절과 5절의 후렴구 참조). 선율은 ‘솔·라·도·레·미’의 솔선법으로 되어 있고, 독창과 제창 모두 ‘솔’로 중지한다. 경기민요의 음악적 특징이 두드러진 가운데 〈양산도〉만의 특징이 강하게 드러난다. 음구조는 〈창부타령〉과 같지만, 특별히 ‘미’ 음이 많이 쓰이고, 빈번한 장3도 진행의 쓰임이 특징이다. 또한 세마치에서 흔히 쓰이지 않는 ↓ ↓ 리듬이 출현하며, 한 음을 길게 끌어 주는 특징도 있다. 일반적으로 〈양산도〉는 민요를 지칭하나, 호남농악에 쓰이는 쇠가락의 명칭으로도 쓰인다.

특징 및 의의 전형적인 경토리(솔·라·도·레·미)의 선율에 세마치장단이 맞는 점에서는 일반적인 경기민요와 같으나, 장3도의 진행과 한 음을 길게 끄는 선율과 간결한 리듬 형태의 사용으로 여느 경기민요에서 볼 수 없는 독특한 가락으로 흥겨운 분위기를 자아내는 특징이 있다. 선소리(입창)에 드는 〈양산도〉와 경기민요 〈양산도〉가 유사한 부분이 있어 두 곡의 관련성을 짐작할 수 있다. 여느 경기민요가 짝수 장단으로 단락이 이루어지는 것과 달리 다섯 개의 세마치 홀수 장단으로 이루어진 짜임새가 독특한데, 이러한 구조는 경기무악의 ‘모리장단’과 유사하다.

참고문헌 경기 통속민요 양산도에 대한 사적 고찰(손인애, 한국 음악연구48, 한국국악학회, 2010), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 향토민요 양산도타령 연구(손인애, 한국 음악연구39, 한국국악학회, 2006).

필자 임미선(林美善)

어랑타령

정의 ‘신고산타령’이라고도 불리는 함경도 지역의 대표적인 민요.

개관 〈어랑타령〉은 〈궁초대기〉·〈애원성〉과 더불어 전국적으로 널리 알려진 대표적인 함경도 지역 민요이다. 〈어랑타령〉이라는 이름은 후렴구의 “어랑 어랑 어허야~”에서 따온 것인데, ‘어랑’이라는 말은 함경북도 경성에서 동해로 흐르는 길이 103.3km의 어랑천에서 유래되었다고도 한다. 이 곡의 또 다른 이름인 〈신고산타령〉은 이 노래의 첫 절 가사인 “신고산新高山이 우르르 함흥 차咸興車 가는 소리에 구고산舊高山 큰애기 반붓집만 싣다”에서 따온 것이다. 첫 절의 노랫말은 경원선 철로가 개설되면서 옛 함경남도 안변군 고산 지역에서 2km 좁아진 곳에 기차역이 생기자 이곳을 신고산新高山이라 부르게 되고, 옛 고산을 구고산이라 부르게 된 데서 유래하였다 한다. 이곳은 1952년 북한의 행정 구역 개편에 따라 강원도 고산에 속하게 되었다. 이로 보아 첫 절의 노랫말은 경원선 철로가 개통된 1914년 이후에 불리기 시작한 것이다.

사설

(후렴)어랑어랑 어허야 어야디아 내 사랑아

1. 신고산이 우르르 함흥 차 가는 소리에 구고산 큰애기 반붓집만 싣다
2. 공산야월 두견이는 피나게 슬피 울고 강심江心에 어린 달빛 쓸쓸히 비쳐 있네
3. 가을바람 소슬하니 낙엽이 우수수 지고요, 귀두라미(실솔) 슬피 울어 남은 간장 다 썩이네
4. 백두산 명물은 들쭉 열매인데 압록강 굽이굽이 이천 리를 흐르네
5. 구부러진 노송老松 낡은 바람에 건들거리고, 허공 중천 뜬 달은 사해를 비취 주누나
6. 휘늘어진 낙락장송 휘어 덩석 잡고요, 애닦은 이내 진정 하소연이나 할 거나
7. 삼수감산 머루 다래는 얼크러 설크러졌는데, 나는 언제

임을 만나 얼크러 설크러지느니

-신고산타령, 한국가창대계

(후렴)어랑 어랑 어허이야 어라함마 디여라 모두 다 내 사랑이여

1. 가는 새 오는 새 오조이 밭에서 놓고요 가는 사람 오는 사람 새 장기관에서 놓고요
2. 감자밭의 원수는 무당벌레가 원수요 이 내 몸의 원수는 시애비 아들이 원수라
3. 구름 속에 뜬 달은 뜨나 마나 하구요 머저리 남편은 있으나 마나 해요
4. 전깃불이 밝아도 다마가 없으면 그만이요 시애비 아들이 잘나도 내 맘이 없으면 그만이요

-어랑타령, 함남, 북녘 땅 우리 소리

내용 〈어랑타령〉은 조금 빠른 3소박 4박자로 구성된 자진타령장단에 맞는다. 그러나 부르는 사람이나 사설에 따라 장단의 수가 가변적이고, 헤미올라hemiola 리듬을 사용하고 있다. 북한 지역에서 채록된 함경북도 〈어랑타령〉은 그 첫 절을 “가는 새 오는 새/ 오조이 밭에서 놓고요/ 가는 사람 오는 사람/ 새 장기관에서 놓고요”로 네 장단에 없어서 부르지만, 둘째 절은 “감자밭의-/ 원수는/ 무당벌레가 원수요/ 이내 몸의 원수는/ 시애비 아들이 원수라”로 부르는데, 이 중 ‘원수는’은 3소박 2박으로 불러서 변박자 리듬을 이룬다.

경기 통속민요로 불리는 〈신고산타령(어랑타령)〉의 경우 김옥심은 노래 한 절을 6(4+2)+4+4+4박으로 부르거나 6+2+4+4박으로 부르고, 이은주는 6+6+4+4박으로 부른다. 그러나 후렴은 어느 경우이든 4박으로 구성된 네 장단에 없어 부르는데, 마지막 장단은 한 음을 길게 끄는 부분이다.

〈어랑타령〉의 음계는 ‘미·레·도·라·솔·미’의 5음 음계로 구성되었고, ‘라^a’가 중지음이다. 저음의 ‘솔’ 음은 ‘라-미’의 하행선율에서 주로 경과음처럼 활용된다. 이 같은 음구조는 강원도·경상도의 대표적인 음악어법인 메나리토리와 그 특성이 같다.

특징 및 의의 전국적으로 널리 알려진 민요가 많지 않은 함경도 지역을 대표하는 노래인 〈어랑타령〉은 근대

의 시대상을 노랫말에 반영하면서 함경도 사람들의 정서를 표현한 노래이다. 경기 명창들의 공연 종목인 통속민요의 한 곡으로 수용되면서 함경도 민요를 전국적으로 널리 확산시켰다는 점에서 중요한 의미를 갖는다.

참고문헌 국악개요(장사훈, 정연사, 1961), 북녘 땅 우리 소리(김영운 외, 민속원, 2007), 어랑타령과 아라리의 비교 연구(강등학, 한국민요학3, 한국민요학회, 1995), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 김영운(金英雲)

어사용

정의 경상도 지역에 전승되는 나무꾼 신세타령 계통의 향토민요.

개관 〈어사용〉은 경상도 산간 지방을 중심으로 전승되는 나무꾼 신세타령의 일종으로, ‘어산영’ 또는 ‘어새이’라고도 불리며 〈초부가樵父歌〉라고도 한다. 이 노래는 나무꾼이나 머슴 등 기층민의 신세타령이므로, 사설은 삶의 어려움을 토로하는 내용이 주를 이룬다. 또한 노래의 선율은 경상도 지역의 대표적인 음악어법인 메나리조로 구성되어 있어 청송맞고 애절한 느낌을 준다.

〈어사용〉이 불교 의식음악인 범패와 관련이 있다는 견해도 있는데, 이는 〈어사용〉의 다른 이름인 어산영이 범패를 가리키는 ‘어산魚山’이라는 말과 관련이 있을 것으로 추측되기 때문이다. 실제로 어사용의 음악적인 특징을 구성하는 음계 구조가 경상도 지역의 범패와 닮은 점이 있다.

사설

아이고 장갱이야 다리야 뼈풀이 속속 쭈신다. 울 오매가 날 와 날았노. 내가 다리 아파 몬 가겠네. 두리동산 갈가마구야 날 살리 주소 오호호호호/ 태산 만맹이 여게 와서 우애 가꼬 우애 가꼬. 우리 엄마 울 아부지요. 날 살리 주소 날 살려 주소 태산 겘은 이 집을 지고 어찌



경북도 | 국립민속박물관

가란 말이요. 눈물 가려 몬 갈시다 오호호호호/ 시우 동창 꽃가지는 너 죽은 줄 알았는가. 몬 가겠네 몬 가겠네 다리 아파서 몬 가겠네. 어떤 사람 팔자 좋아 고대광실 높이 앓어. 핀키 사는마는 내 팔자가 와 이련고. 내 팔자가 와 이련고 못 살겠네 못 살겠네

-어산영(산타령), 경북 밀양

열아홉 살 먹은 과부가 스물아홉 살 먹은 딸을 잃고, 이 중사촌의 숙임수에 빠져 강원도 금강산에 딸 찾으러 가는 길이라/ 에이, 강원도 금강산 일만 이천 봉 팔만 구암자로 곳곳이 다니면서 내 딸 봉덕이 찾으라고 몇 달 며칠을 다녀가면 딸아 딸아 내 딸아 이 내 딸 봉덕이/ 화초밭에 잠을 자나. 이 내 딸 봉덕이 딸아 딸아 내 딸아 어드로 가꼬 내 딸아/ 금강산 곳곳마다 다니다가 길을 잃고 허매도다 딸아 딸아 내 딸아 어드로 가꼬 내 딸아/ 원수로다 원수로다 이 중사촌 원수로다. 이 중사촌 께임수에 몇 달 며칠 찾았건만 오늘까지 몬찾인 딸아 딸아 내 딸아 어드로 가꼬 내 딸아/ 딸아 딸아 내 딸아 어드로 가꼬 내 딸아, 요내 딸 봉덕이 화초밭에 잠을 자나 이 내 딸 봉덕이 에이 딸아 딸아 내 딸아 이내 딸아

-어사용(봉덕이노래), 경북 군위

내용 <어사용>은 통절형식의 노래이다. 사설은 몇 가지의 유형이 있는데, 흔히 불리는 노래로는 <갈가마구소리>·<봉덕이노래>가 있으며, <과부노래>나 <나물노래> 등의 사설로도 부른다. <갈가마구소리>는 “구야 구

야 지리동산 가리 갈가마구야”로 시작하며, <봉덕이노래>는 “열아홉 먹은 과부가 스물아홉 먹은 딸을 잃고, 내 딸 봉덕아 내 딸 봉덕아. 딸아 딸아 봉덕아 내 딸 봉덕아 어딜 갔나”라고 노래한다. 그 밖에도 <과부노래>는 “영감아 영감아 우리 영감아”로 시작하여 “항글레비 뒷다리에 채이 죽은 영감”, “오뉴월 솔뱅이 그늘에 얼어 죽은 영감”, “오뉴월 배춧잎에 싸여 밟혀 죽은 영감”과 같이 해학적인 사설을 엮어 부른다.

<어사용>은 소리 한 마디를 마칠 때 “이후후후”라는 소리를 외치기도 한다. 이는 ‘이후’라는 무서운 짐승을 불러서 다른 무서운 짐승을 물리치기 위한 것이라고도 하지만, 경상도 농요 등에 흔히 보이는 일종의 외치는 소리이다. <어사용>은 독창으로 부르는 한탄조의 가락으로, 규칙적인 박자나 고정적인 선율이 없이 비교적 자유롭게 불리는 노래이다. 노래 선율은 ‘미-레-도-라-솔-미’의 메나리토리로 구성되었으나, 경상도 지역에 전승되는 어사용 중 상당수의 노래는 음계 구조에 변화가 엿보인다. 즉 최저음인 ‘미mi’ 음이 반음 높아져 ‘파fa’ 음처럼 불리는데, 이 같은 현상은 중저부분의 하행선율에서 두드러진다. 반면에 한 절을 시작할 때는 4도 상행 선율을 유지하는 경향이 강하므로, 한 절이 경과할 때마다 음계가 반음씩 높아지기도 한다. 메나리토리의 최저음이 반음 높아지는 현상은 경상도 지역 농요에도 더러 보이는데, 이 같은 음구조가 경상도 지역 토속음악의 특성을 드러내는 특징으로 거론되기도 한다.

특징 및 의의 나무꾼소리인 <어사용>은 깊은 산속에서 주로 혼자 부르는 노래로, 개인의 심경을 토로하는 서정성이 강한 노래이다. 또한 깊은 산속에서 힘든 일을 하며 부르는 기층민의 삶이 길게 투영된 노래이기도 하다. 특히 <어사용>은 경상도 산간 지방을 중심으로 전승되면서 이 지역 특유의 음악성을 드러낸다는 점에서 향토민요로서 중요성을 지닌다.

참고문헌 경북민요(조동일, 형설출판사, 1977), 어사용의 유형과 사설구조 연구(권오경, 경북대학교 박사학위논문, 1997), 어산영의 3단 구성과 신가적 성격(권오경, 문화과언어17, 문화과언어연구회, 1996), 영남민요 어사용의 음조직 연구(김영운, 한국민요학6, 한국민요학회, 1999).

필자 김영운(金英雲)

어야홍

정의 제주도 농업요 중에서 곡식을 타작할 때 부르는 타작질소리.

개관 이 민요는 일반적으로 ‘타작질소리’ 또는 ‘도깨질소리’라고 부른다. 이 민요를 <어야홍>이라고 하는 것은 후렴구에 “어야홍”이라는 말이 나오기 때문이다. 제주도에는 예로부터 콩이나 참깨 또는 메밀 등 밭농사에서 나는 곡식들을 많이 재배했다. 이러한 작물을 수확하고 이를 털어내려면 도리깨로 타작을 하였다. 수확한 밭에 멍석 등을 깔아 놓고 타작을 하였지만, 곡물들을 집으로 운반한 후 마당에 멍석을 깔아 놓고 타작을 하기도 하였다. 이런 이유로 이 민요를 ‘마당질소리’라고도 부른다. 타작 작업은 혼자서 하기도 하지만, 두 사람 또는 그 이상의 사람이 모여서 도리깨로 내려치는 동작을 교대로 하기도 한다. 이런 노동의 상황에 따라 <어야홍>은 짧지만 강력한 리듬에 따라 메기고 받는 방식으로 전개된다.

사설
(선)요건 보난 어~누게 앞고 어~설문 정네……
(후)어야도 홍아어~어야도 홍오……
요건 보난 어~/누게 앞고 어~/설문 정네 에~/네게 로구나~/요동산은~/애석은 동산~/금사 실떠~/은사 실떠~/어기야 홍아~/울멍 밥을~/먹고라마는~/무정 세계~/성아니 진다~

악보
♩=72 어야홍(타작질소리) 김경성·김순옥 창 조영배 채보

(선) 요건-보-난 어- - - 누-게- 앞-고 어- - -
(후) 어야 홍아 어- - - 어야도 홍
설문 정네 에- - - 네게-로 구나

어야도 홍아 어야도 - 하아 -
요동-산은 - - - 애석은 동-산 - - -
어야도 홍아 어야도 홍

내용 <어야홍>은 주로 타작질을 하는 노동과 관련된 사설이 전개된다. 제주에서는 타작질 작업도 여성들이 많이 했다. 따라서 이 작업에 수반되는 <어야홍(타작질소리)> 역시 여성들이 많이 부른다. 제주도 여성요들은 여성들의 시집살이나 고된 삶의 상황을 노래하는 경우가 많다. 그런데 타작하는 작업 자체가 도리깨질을 하는 큰 몸동작을 필요로 하며 상대방과 도리깨질을 잘 맞추지 않으면 사고가 날 수도 있기 때문에 <어야홍>은 여성들의 삶의 애환 등을 표현하기보다는 주로 노동 상황에 집중하도록 하는 사설이 전개되고 있다. 이러한 작업 상황 때문에 사설의 내용이 다양하기보다는 후렴구를 자주 사용하여 전개하는 특징이 있다. 선소리의 한 바디 뒤에서 뒷소리가 선소리를 모방하거나 후렴구를 받는 방식으로 전개한다.

<어야홍>의 선율의 형식 구조는 간단하다. 6/8박자의 두 마디의 선율을 기본 단위로 한다. 따라서 두 마디 단위의 가락을 한 마디 차이를 두고 모방하는 민요라 할 것이다. 그러나 뒷소리는 모방을 하다가 후렴구만을 반복하기도 하며, 후렴구를 반복하다가 또 다시 선소리를 모방하는 방법 등으로 바꾸기도 한다. 선법은 ‘도’ 선법이나 ‘레’ 선법이 자주 사용되는데, 그 기본은 ‘도’ 선법이다. 그런데 종종 ‘도’ 선법의 중저부근에서 ‘도’를 ‘레’로 올려 마침으로써 ‘레’ 선법이 되기도 하지만, 이 경우도 ‘도’ 선법을 기본 틀로 하고 있다.

특징 및 의의 <어야홍>은 도리깨질 노동의 작용에 크게 영향을 받는다. 그래서 강세 구조가 분명하게 드러나는 특징이 있다. 즉, 도리깨를 내려치는 첫 박은 자연스럽게 강하게 연주되며, 도리깨를 들어 올리는 둘째 박은 자연히 약하게 부른다. 이런 강약 대비가 뚜렷한 민요인 것이다. 노동 동작이 크게 작용하기 때문에 다양

한 창법을 구사하지는 않는다. 제주적인 세요성(細搖聲)도 그리 자주 사용되지 않는다. 자연발성 그대로 노래하는 민요라 할 수 있다.

참고문헌 복제주군 민요 채보 연구(조영배, 예술, 2002), 제주도 노동요 연구(조영배, 예술, 1992), 제주도 노동요의 음조직과 선율구조(조영배, 서울대학교 석사학위논문, 1984), 제주도 민요의 음악양식 연구(조영배, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 1997).

필자 조영배(趙泳培)



어화소리

정의 받음구가 어화류인 일노래.

개관 도리깨질하면서 부르는 중도리깨꾼의 받는 소리 유형에는 1. 옹혜(이)야, 2. 옹혜야, 3. 옹혜야 옹혜야, 4. 옹혜야 녀어간다, 5. 어이, 6. 어우, 7. 어기야, 8. 어그다, 9. 에야, 10. 어야, 11. 허야, 12. 허이, 13. 어구다, 14. 어우다, 15. 어하, 16. 이히, 17. 잇차, 18. 어샤, 19. 어화 등 다양하다.

3은 1과 2의 결합형이고 4는 2의 변화형으로서 드문 형이다. 1~4는 영남 지방에서, 5~15는 호남, 호서 지방에서의 경향으로 보인다.

1은 대구광역시, 경상북도의 옛 선산, 상주, 성주, 칠곡 방면에서 불리던 도리깨질소리이다. 경상남도 양산에서는 2의 유형이 1, 3, 4에 비해 우세하다. 19는 경남 <고성농요>의 예이다. 5~8은 전라남도 담양의 예이다. 전남 장성은 5와 6, 전남 보성은 6, 10, 전남 영암엔 6, 12, 전남 함평엔 5, 6, 13, 14의 예가 보인다. 11은 전북 순창에 그 예가 있다. 충청남도 논산 벌곡면엔 9, 10, 충남 부여엔 5, 9, 15, 충남 천안 풍세면엔 15, 충청북도 괴산엔 16, 17, 18의 예가 있다.

약보

♩ = 100

어화소리 정덕수 창
이소라 채보

-전북 고창 고창읍 신월리

내용 악보 사례인 신월의 <жат은 논매기소리>는 전북 고창 신월리 신동마을에서 장원질 질곳으로 들어가기 직전에 불렀던 노래이다. 가창자는 <풍장소리>라 일컬었다. 메기는 소리꾼과 일반 논매기꾼들이 반 마디씩 (6/8박 1마디씩) 주고받는다. 짧은 입말인 어하류를 도리깨질하면서 부르는 예가 충남 부여·천안 등지에 분포한다.

경남 <고성농요>에서는 중도리깨꾼들이 “어화” 또는 “어”라 외친다. 고성의 다른 마을에서는 “어허”, “에야”, “에호”, “허이” 등 다양하다. 도리깨로 보리나 콩류를 타작할 때, 목도리깨(상도리깨)가 앞에 서서 내려치면 중도리깨들은 들어 올려야 하고, 중도리깨들이 내려칠 때는 목도리깨가 들어 올려야 서로 다치질 않고 작업을 할 수 있다. 그러므로 이때 부르는 <도리깨질소리>는 일과외 관계에 있어서 질서성과 불가분성을 가진다.

특징 및 의의 <어화소리>는 어하 계통의 짧은 입말형 받음구가 특징이다. 촉박하게 움직이거나 짧게 힘쓰는 소리이다. 장원질 직전의 <에염싸는 소리>, 또는 <도리깨질소리>에 드물게 존재한다. 농요의 형성과정을 쉽게 이해할 수 있다는 점에 의의가 있다.

참고문헌 논산의 노동요(이소라, 논산시지4, 논산시, 2005), 농사와 농요의 관계(이소라, 한국민속학20, 한국민속학회, 1987), 담양의 민요(이소라, 담양문화원, 1997), 부여의 민요(이소라, 부여문화원, 1992), 장성의 민요(이소라, 장성문화원, 2003), 한국의 농요4(이소라, 현암사, 1990).

필자 이소라(李素羅)



엇모리장단

정의 한국 음악의 다양한 부문에 폭넓게 사용되는 장단의 한 가지로, 빠른 10/8박자가 한 주기를 이루며 3+2+3+2와 같이 길고 짧은 리듬형으로 짜인 장단.

개관 엇모리장단은 서양의 박자 체계로 빠른 5/8박자로 표기되기도 하지만 장단의 주기는 10/8박으로 보는 게 일반적이다. 이때의 10박은 3+2+3+2와 같은 리듬 형태로 나타나기 때문에 집합한 결과를 놓고 볼 때 길이가 불균등한 4박으로 이해할 수 있다. 엇모리장단의 불균등한 4박은 균등한 10박(혹은 10소박)의 집합으로 이루어졌다 하여 혼소박 4박자(소박이 혼집합한 4박자)로 부르기도 한다. 엇모리라는 명칭은 이와 같이 장단의 리듬이 균일하지 못하다는 의미로 이해된다.

약보

엇모리장단

雙	鼓	鞭	鼓	鞭	鼓
덩	궁	딱	궁	딱	궁
①	○	ㅣ	○	ㅣ	○

내용 엇모리장단은 판소리, 산조, 무가의 장단으로 흔히 알려져 있다. 판소리에서 엇모리장단은 빠른 속도로 쳐 나가는데 신이하고 비범한 인물이 등장하는 장면에서 사용되어 이야기를 새로운 국면으로 전환시키는 역할을 한다. <수궁가>에서 토끼가 용궁으로 들어가는 수궁풍류 대목, <홍보가> 및 <심청가>에서 중타령, <수궁가>에서 범 내려오는 대목 등에 쓰인다. 산조에서 독립악장으로 엇모리가 쓰인 예는 오직 거문고산조(백낙준 산조와 신쾌동 산조)뿐이었지만, 오늘날에는 가야금산조·대금산조 등까지 엇모리장단이 사용되고 있다. 무가에서는 전남의 대노리(대왕놀이)장단, 전북의 시님장단, 통영의 수부장단, 황해도 산유만세, 동해안의 자삼 등이 엇모리와 같은 리듬형으로 되어 있다. 이 가운데 전라도 무가와 판소리·산조에서 엇모리장단의 선율형이 유사한 점에서, 무가에서 판소리와 산조로 분화된 것임이 밝혀졌다.

엇모리장단은 불교음악인 <화청>에도 쓰이고, 농악에 다양하게 변주되어 사용된다. 경상도 지방의 시집살이요나 내방가사 등에도 이와 같은 리듬 형태가 흔히 보이고, <강원도아리랑>도 사설불임이 다소 다르지만 리듬은 엇모리형으로 되어 있다. 과거에는 그렇지 않았으나 오늘날에는 줄타기의 반주 음악에도 엇모리장

단이 짜여서 연주된다. 엇모리장단은 음악 부문에 따라 조금 빠르게 연주되기도 하고 느리게 사용되는 점이 다르다. 엇모리장단과 같은 ‘장단(길고 짧은)’의 리듬형은 상영산·세영산·가곡 등의 풍류음악에도 나타나는 점에서 전통음악에 매우 보편적으로 나타나는 리듬형임을 알 수 있다.

특징 및 의의 엇모리장단을 표기하는 빠른 10박(혹은 5박) 혹은 불균등한 4박(혼소박 4박)은 동일한 대상에 대한 서로 다른 이해라는 측면에서 엇모리장단이 서양 음악의 박과 박자로 단순하게 번역되기 어려운 개념임을 알 수 있다. 엇모리와 유사하거나 훨씬 복잡한 박과 박자의 집합 사례는 농악에서 흔히 볼 수 있고 특히 동해안의 무속음악에서 변화무쌍하게 나타난다. 엇모리장단의 기본 구조인 5박(3+2)은 한국어와 같은 장(길고)-단(짧은)의 리듬이며 이것이 축소된 것이 3박(2+1)이며 확대되면 8박(5+3)으로 변한다. 이와 같은 박자 및 리듬 형태는 전통 기보 체계인 정간보에서 찾을 수 있는 만큼, 엇모리장단은 한국 전통음악의 장단 특성의 요체를 함축하고 있는 장단으로 이해할 수 있다.

참고문헌 리듬형의 구조와 그 구성에 의한 장단분류 연구(이보형, 한국 음악 연구23, 한국국악학회, 1995), 무가와 판소리와 산조에서 엇모리 가락의 비교(이보형, 이해구박사 송수기념음악학논총, 한국국악학회, 1969), 한국 줄타기의 역사와 연행양상(이호승, 고려대학교 박사학위논문, 2007), 호남지방 토속예능 조사-판소리고법1(이보형, 문화재10, 문화공보부 문화재관리국, 1976), Quintuple Meter in Korean Instrumental Music(Lee Hye-Ku, Asian Music Vol. XIII-1, 1981).

필자 김인숙(金仁淑)



엇중모리장단

정의 판소리의 뒤풀이에 주로 쓰이는 장단으로 보통 빠르기의 6박을 주기로 하는 리듬형.

개관 오늘날 판소리에서 엇중모리장단은 매우 드물게 쓰이지만, 박봉술과 김명환에 의하면 판소리 단가는 원래 엇중모리로 불렀다는 얘기가 전해 온다. 오늘날 엇중모리로 전해 오는 단가는 <사창화류>가 유일하다. 엇중모리장단은 명칭상 종종 엇모리장단과 혼용되어 쓰

이기도 했다. 이선유의 『오가전집』에는 엇모리(혹은 엇머리)라는 장단만 등장하는데, 오늘날의 소리대목과 비교해 보면 엇모리(혹은 엇머리)에 엇중모리도 포함되어 있음을 알 수 있다. 오성삼의 고법 이론을 반영하고 있는 김연수는 엇중모리와 엇모리를 오늘날과는 반대로 사용하기도 했다.

악보

엇중모리장단

雙	鼓	鞭	鼓	鞭	鼓
덩	궁	딱	궁	딱	궁
⓪	○		○		○

내용 엇중모리장단은 판소리에서 매우 드물게 쓰이는 장단으로 판소리 한 바탕을 마무리하는 뒤풀이 대목에 사용된다. 예외적으로 <춘향가> 중 회동 성 참판 대목이 곡의 중간에서 엇중모리로 불린다. 현재 전승이 끊어진 중고제의 판소리(심정순 창 <심청가>)에서 엇중모리가 여러 대목에서 불린 사실이 드러난다. 이는 엇중모리가 오늘날보다는 고제 판소리에 많이 쓰였음을 뒷받침하는 사례로 볼 수 있다.

엇중모리장단(6/4박자)은 도살풀이장단(6/4박자)과 도드리장단(18/8박자), 중모리장단(12/4박자) 등과 유사하면서도 구별되는 장단이다. 엇중모리장단은 2소박 6박자로서 그 6박은 3박+3박의 리듬형으로 짜여 있다. 도살풀이장단은 같은 2소박 6박자이지만 2박+2박+2박의 리듬형이며, 도드리는 3소박 6박자로서 3박+3박이 집합한 형태이다. 중모리는 엇중모리의 2배에 해당하는 길이지만, 엇중모리를 두 개 합한다 해도 중모리가 되지는 않는다. 즉, 가사 붙임새와 리듬형에서 다른 장단이다. 중모리가 “진국명산 만장봉이요”를 12박 한 장단에 부른다면 엇중모리도 같은 사설을 6박 한 장단에 붙이는 형태이다. 따라서 중모리보다 엇중모리의 사설 붙임이 촘촘하다. 엇중모리는 사설이 장단으로 연결되는 엇붙임이 없고 소리가 대개 장단 단위로 끊어 맺는 수가 많으므로 북도 장단마다 맺어 치는 특징이 있다.

특징 및 의의 2소박 6박자의 엇중모리장단은 3소박 6박

자의 도드리장단과 빠르기나 리듬형이 가장 유사하다. 도드리장단은 풍류에도 쓰이지만 가사와 12잡가에도 쓰인다. 엇중모리장단과 도드리장단의 구조가 같은 것은 판소리 발생 연구에 시사하는 바가 크다. 과거의 판소리에 엇중모리장단이 비교적 많이 쓰였을 가능성이 있는 점과 판소리 단가 역시 처음에 엇중모리장단으로 불렸다는 증언은 오늘날 불리는 판소리의 마지막 대목을 엇중모리장단으로 마무리하는 점과 관련하여 특히 주목된다.

참고문헌 내 북에 앵길 소리가 없어요(김명환, 뿌리깊은나무, 1990), 리듬형의 구조와 그 구성에 의한 장단분류 연구(이보형, 한국 음악연구23, 한국국악학회, 1995), 심정순 창 심청가의 장단구성 특징(송해진, 정신문화연구34, 한국정신문화연구원, 1988), 오가전집(이선유, 1933), 판소리 다섯마당(한국브리태니커회사, 1982), 판소리 장단의 형성과 오성삼의 고법이론(김해정, 판소리연구17, 판소리학회, 2004), 호남지방 토속예능 조사-판소리고법1(이보형, 문화재10, 문화공보부 문화재관리국, 1976).

필자 김인숙(金仁淑)

여성국극 女性國劇

정의 1948년 여성 소리꾼이 중심이 되어 조직한 ‘여성국악동호회’에 의해 여성만 출연한 일종의 창극으로 시작하여, 1950년대에 전성기를 맞았다가 1960년대 말에 사라진 민족 음악극의 하나.

내용 1909년 관기(官妓) 제도가 철폐되면서 누구나 기생이 될 수 있게 되자, 경기 이남의 세습무 집안, 곧 광대 집안의 여자들은 무당이 되기보다는 기생이 되는 쪽을 많이 택했다. 이들은 가곡, 가사, 시조 등 종래 기생의 노래들 외에도 판소리도 배우게 되어 1930년대에 들어 김소향, 박월정, 박녹주 등의 여성 명창들은 기생의 권번을 떠나 순수 명창으로도 활동할 정도에 이르렀다. 이러한 여성 소리꾼들이 1948년 ‘여성국악동호회’를 결성하여 <옥중화>(춘향전, 이도령 역 임춘앵, 춘향 역 김소희)를 공연함으로써 이른바 여성국극이 시작되었다. 여성국악동호회는 1949년 2월 <햇님과 달님>(햇님 역 박귀희, 달님 역 김소희) 공연으로 흥행에 대성공을 하게 된다. 이에 ‘여성국극동지사’라는 새로운 단체

도 성립되어 그해 11월 <황금돼지>(임춘앵, 박초월, 조금앵 등)를 공연하고, 이를 이어 여성국악동호회의 <햇님과 달님 후편>(박귀희, 김경희, 김소희, 조유색 등)도 공연되어 이후 <햇님과 달님>으로 대표되는 여성국극 시대를 열게 된다.

1950년 6·25전쟁으로 인해 모든 것이 제대로 이뤄질 수 없는 때에도 임시 수도였던 부산의 부산극장을 중심으로 <사랑의 화원>(여성국극협회, 1951), <가야금>(여성국악동호회, 1951), <쌍둥왕자>(햇님국극단, 김전 작, 1952), <공주궁의 비밀>(여성국극동지사, 1952), <바우와 진주목걸이>(여성국극동지사, 1953) 등의 공연들이 성황리에 이뤄지며 여성국극의 명성을 이어갔다.

1953년 7월 6·25전쟁이 종전되면서 수도가 서울로 돌아오자 본격적인 여성국극 시대가 되었다. 종래의 여성국악동호회, 여성국극동지사, 햇님국극단 외에도 삼성여성국극단(1953), 신라여성국극단(1954), 낭랑여성국극단(1954), 화랑여성국극단(1955), 낭자국악단(1955), 여협(1955), 우리국악단(1956), 새한국극단(1956), 진경여성국극단(1957), 백도화와 그 일행(1958), 동명여성국극단(1958) 등이 차례대로 생겨나, 1955년 최전성기에는 12개 정도의 여성국극단들이 활동할 정도였다. 이 와중에 1956년 김연수창극단, 1957년 국악사, 1958년 국극사 등 종래의 남녀 혼성 창극단들이 모두 사라지고 말았다.

그러나 1960년대에 들어 여성국극은 급격히 쇠퇴하기 시작했다. 1956년부터 국산 영화 진흥 정책이 시작되어 1960년대가 영화의 시대가 되었기 때문이다. 또한 1956년 첫 방송 송출을 시작으로 1960년대에는 일반 가정에서도 TV 시청이 가능해진 것도 한 원인이다. 그러나 이외에도 여성국극의 내부적 요인들도 어느 정도 있었다. 판소리를 배우거나 해서 제대로 소리를 할 수 있는 전문성 있는 출연자들의 수는 한정되어 있는데, 갑작스런 인기몰이로 많은 여성국극 단체들이 우후죽순으로 생겨나 각 단체들이 종래와 같은 수준 높은 음악극을 할 수 없게 된 것이다. 또 일제강점기를 겪으며 당대의 시대적 문제들을 다루지 않고 가상의 창작 사극류를 주로 다루었던 종래의 창극 전통을 이어 광복 이후에도 여전히 고대사화류(古代史話類)의 낭만적인 공



김진진과 임춘앵(대춘향전) | 1953 | 한국여성국극예술협회

연, 곧 ‘옛날 어느 나라의 왕자와 공주 이야기’를 지속하고 있었던 것이 문제가 된 것이다.

그러나 광복이나 전쟁과 같은 역사적 혼란기에 잠시 힘든 현실을 잊고 위안을 받을 수 있는 상고 시대의 아름다운 이야기를 다른 공연 내용, 여성들만이 한다는 것, 멋이 있고 우아하면서도 애절한 소리와 춤, 화려한 분장과 의상, 스펙터클한 무대효과, 감칠맛 나는 기악 반주 등 대중예술로서의 여러 가지 면을 갖추었기에, 여성국극은 1950년대에 일방적인 전성기를 누렸고 1960년대의 쇠퇴기에도 당분간 지속되었다. 그래서 동방국악단(1960), 송죽여성국극단(1960), 박미숙과 그 일행(1968), 이귀랑 민속예술단(1968) 등 공연 단체들이 1960년대에도 여전히 새로이 생겨나 사라지곤 했다.

다음은 1953년 환도 이후 여성국극 작품들에서 주목할 만한 것들이다. <꽃과 나비>(삼성여성국극단, 1954), <목동과 공주>(여성국극동지사, 1954), <해바라기>(신라여성국극단, 1954), <청사초롱>(낭랑여성국극단, 1954), <선화공주전>(햇님국극단, 1954), <무영탑>(임춘앵과 그 일행, 1955), <쌍무곡(雙舞曲)>(화랑여성국극단, 1955), <쌍둥왕자>(낭자국악단, 이일과 작, 1955), <상사천리(相思千里)>(여협, 1955), <꿈추>(우리국악단, 1956), <무지개>(새한국극단, 1956), <사랑탑>(진경여성국극단, 1957), <꽃이 지기 전에>(진경여성국극단, 1958), <쌍무덤>(백도화와 그 일행, 1958), <견우와 직녀>(임춘앵과 그 일행, 1958), <신라의 별>(우리국악단, 1958), <왕초군(王草君)>(동명여성국극단,

1958), <공주탑(塔)>(동방국악단, 1960), <고성(古城)의 푸른 달>(송죽여성국극단, 1960), <옛이야기>(박미숙과 그 일행, 1968).

이러한 여성국극에는 1948~1969년 동안 25개 정도의 단체들이 있었으며, 185편 정도의 신작(新作)들이 있었다. 짧은 여성국극 시대 동안 참으로 많은 단체들이 명멸하고 많은 작품들이 이뤄진 것이다.

특징 및 의의 여성국극의 음악은 판소리의 복잡한 시김새와 같은 음악적 방식을 버리고 ‘연극소리’라고 할 만한 단순한 선율 형태의 새로운 소리 세계로 나아간 면이 있다. 반주 악기로 북 대신 장구를 사용하고, 소리와 함께 춤도 자연스럽게 넣었으며, 창극의 도창(導唱)과 같은 것은 해설이나 합창으로 처리하거나 아예 없애으로써 종래의 남녀 혼성 창극과는 많이 달랐다는 것이다. 그러나 여성국극의 대표적 인물인 임춘행이 판소리 외에도 검무·승무·살풀이 등의 전통춤에도 명인이었듯, 이들 여성국극인들은 소리 외에도 춤·연기 등에도 뛰어나 전통적인 우리의 소리에 맞는 춤·연기·극적 진행을 갖춰 한때 매우 성공적인 음악극을 이뤄낼 수 있었다.

여성국극은 원래 창극의 연장이었으나 그 대중적 인기로 판소리의 성악 예술적 요소들을 버리고 사실상 하나의 대중예술로 나아갔다. 이 때문에 1960년대에 새로운 대중예술로 등장한 영화와 TV에 밀려 급격히 그 자리를 내주고 1960년대 말에는 완전히 사라지고 말았다. 그러나 여성국극이 판소리 계통의 음악극으로 한때 ‘민족 오페라’라는 이름을 앞세우고 예술적으로나 대중적으로나 모두 성공한 민족 음악극의 하나였음은 분명하다.

1983년 이후 과거 여성국극을 했던 이일파(남), 이군자, 김향(남), 조금앵, 김진진, 김경수, 박미숙, 허소자, 김혜리, 조영숙, 홍성덕 등이 다시 여성국극 작품들을 공연하고 있다. 또한 1993년에는 홍성덕을 중심으로 한국여성국극예술협회가 조직되어 매년 한 편 이상의 여성국극 작품을 올리며 현재까지도 여성국극의 명맥을 잇기 위해 노력하고 있다.

참고문헌 민족의 음악극으로서의 여성국극에 대한 오늘날 우리들의 과제(손

태도, 한국전통공연예술학1, 한국전통공연예술학회, 2012), 여성국극 60년사(김기형, 문화체육관광부, 2009), 여성국극 왕자 임춘행 전기(반재식·김은신, 백중당, 2002), 판소리계통 공연예술들을 통해 본 오늘날 판소리의 나아갈 길(손태도, 판소리연구24, 판소리학회, 2007), 한국 여성국극사 연구(김병철, 동국대학교 석사학위논문, 1997), 해방 이후의 여성국극 연구(윤수연, 이화여자대학교 석사학위논문, 2005).

필자 손태도(孫泰度)

연물

정의 제주도곳에서 연주하는 악기 또는 그 악기로 연주하는 음악.

개관 제주도곳에서 사용하는 연물, 곧 악기는 대영·설쇠·연물북·장구가 있다. 현재 진행되고 있는 제주도곳에서는 이 네 가지 리듬 악기가 기본이 된다. 물론 이외에 무구로서의 요령 등이 악기로써도 사용된다. 과거의 기록이나 조사 자료에 의하면 제주도에서도 단소나 통소 류의 가락악기가 사용된 것으로 알려져 있다. 그러나 현재 진행되는 제주도곳에는 이러한 가락악기가 없으며, 연물 네 악기만이 사용되고 있다.

악보



-삼석 중 진석

보통빠르게



-삼석 중 중석

빠르게



-삼석 중 자진석



-노래 반주 장구 장단



-노래 반주 장구의 북 장단

내용 연물 중 가장 낮은 소리를 담당하는 악기는 대영이다. 대영은 육지의 징과 비슷한 모양으로 되어 있으나, 몇 가지 중요한 차이가 있다. 첫째, 징은 악기의 두께가 비교적 두껍고 무거운 반면 대영은 얇고 가볍다. 둘째, 대영은 징보다 전체적으로 작다. 셋째, 징은 타면(打面)에 대하여 그 둘레가 60~70도 이내로 좁아지지만 대영은 거의 90도를 이룬다. 넷째, 징은 일반적으로 나무 손잡이에 부드러운 천으로 감싼 타원형의 채 머리를 가진 징채를 사용하지만, 대영은 징채와 같은 채를 사용하기도 하나, 나무 손잡이를 사용하지 않고 광목 등의 천으로 손잡이와 채 머리를 짜매기 모양처럼 만든 징채를 사용하기도 한다. 후자가 더 원형에 가깝다. 다섯째 이러한 구조적인 차이 때문에 징은 조금은 무겁고 깊으며 안으로 감싸 안는 소리를 내는 반면, 대영은 징에 비하여 조금은 가볍고 얇으며 밖으로 드러내는 소리를 낸다. 이 악기는 12/8박자에서 한 마디에 1회씩 첫 강박을 타박하는 것을 기본으로 한다. 하지만 중석에 이르면 첫 강박과 두 번째 강박에서 타박하기도 하며, 자진석에 이르면 한 마디에 네 번 타박하는 방식으로

연주하기도 한다.

설쇠는 제주 지역에만 있는 매우 독특한 악기이다. 낫그릇처럼 생긴 주발을 설쇠라고 한다. 이 악기는 얇아 놓은 ‘채’ 위에 얹어 놓은 형태로 연주한다. 설쇠 채는 주로 딱딱한 나무나 젓가락 또는 숟가락처럼 단단한 쇠로 연주한다. 설쇠의 중요한 특징은 상하치기를 하는데 있다. 그리고 제주 곳에서 치는 리듬은 두 가지뿐이다. 진석에서 ‘땡 강, 땡 강……’하는 ‘2+1’ 분할의 리듬을 느리게 연주하다가 중석이 되면 같은 리듬을 점차 빠르게 연주한다. 그러다가 빠른 자진석으로 넘어가면 트레몰로 식으로 연주한다. 설쇠는 리듬의 다양성은 없지만, 듣는 사람들로 하여금 속도를 가늠하도록 하여 삼석 연주의 절정감을 맛보도록 하는 기능을 한다.

연물북은 육지의 북과 비슷한 형태로 되어 있다. 그러나 육지 북은 북통을 나무로 조립하여 만들지만, 전통적인 제주 연물북은 통나무를 북의 크기에 맞게 자른 다음 그 가운데를 파내어 이른바 통북으로 만드는 점이 다르다. 그래서 육지북은 북면이 원형을 이루지만, 제주 연물북은 통나무의 형태에 따라 원형이나 타원형이 되기도 하며 어떤 경우에는 비뚤어진 원형을 띠기도 한다.

연물북은 ‘구덕’이라는 대나무로 만든 바구니에 비스듬히 꽂아 넣고는 북채를 양손에 각각 잡고 위로 향한 어느 한 면만을 연주한다. 매우 특이한 방법으로 기울어진 상하치기인 셈이다. 이런 이유로 연물북을 ‘구덕 북’이라고도 한다. 북채는 주로 뿌리 부분이 붙어 있는 오죽을 사용한다. 이 악기의 특징은 다양한 리듬을 자유자재로 무궁무진하게 연주한다는 데 있다. 제주도곳의 삼석 연주 등 연물치기에서 대영과 설쇠는 일정한 타박이나 일정한 리듬을 반복하는 역할을 하지만, 연물북은 그러한 일정한 리듬 위에 변화무쌍한 리듬을 연주하는 역할을 한다.

장구는 육지의 장구와 대동소이하다. 다만 크기가 작고 장구통을 통나무로 만들기도 한다는 점이 다르다. 제주에서는 장구를 설장구라고 흔히 한다. 연주 방법은 육지의 장구치기와 거의 같다. 다만 궁굴채는 사용하지 않고, 한 면은 손으로 연주한다.

이상의 네 악기로 연주되는 형태는 다음과 같은 몇 가지 유형으로 나눌 수 있다.



대영(징)
연물 | 제주칠머리령등굿보존회



장구

연물의 유형

삼석 연주	춤 반주	진석	설쇠, 대영, 구덕북 도랑춤 반주
		중석	
		자진석	
장단 연주	말명 반주 노래와 춤 반주 연희 반주 말명 반주 노래와 춤 반주 연희 반주	장구 장단 장구와 북 장단	다양한 장단 있음 다양한 장단 있음

제주굿은 크게 춤·연희·말명 부분으로 나눌 수 있는데, 춤을 출 때는 이른바 삼석을 연주한다. 삼석을 연주할 때는 대영, 연물북, 설쇠 등 세 가지 악기만 사용되며, 장구는 사용되지 않는다. 삼석은 제주굿의 제차(祭次)에 따라 여러 곳에서 사용된다. 그러나 음악은 일정하게 사용된다. 즉, 진석과 중석, 그리고 자진석 별로 일

정한 리듬과 빠르기로 연주된다(앞의 악보 참조). 그리고 춤을 추다가 지치면 ‘말명’으로 이어지는데, ‘말명’은 춤을 멈추고 ‘말(언어)’로써 일정한 이야기들을 풀어 나가는 부분을 말한다. 주무(主巫)가 말명을 할 때는 대영, 설쇠, 연물북 세 악기는 연주를 멈추고 대신 장구가 말명을 반주한다.

제주굿은 기악적으로 놓고 보면, ‘춤과 삼석 연주·말명과 장단 연주’가 핵심이며, 이 사이에 일정한 연희를 끼워 넣기도 한다. 연희는 대사와 몸짓을 중심으로 하는 연극적인 전개를 하는 형태나 말명을 중심으로 하면서 연희를 보조적으로 사용하는 형태로 나눌 수 있다.

이상과 같은 형태로 전개되는 것이 제주굿의 가장 기본이지만, ‘지장본풀이’를 할 때나 치병굿의 ‘푸다시’를 할 때는 장구와 북을 동시에 연주하면서 말명을 풀어 가거나 연희를 한다.

특징 및 의의 제주굿에서 사용되는 ‘연물’ 또는 ‘연물치기’는 육지 지역과는 매우 다른 몇 가지 특징을 가지고 있다. 첫째, 위에서 살펴본 것처럼 악기 구성이 다르다. 둘째, 육지 지역이 좌우치기를 중심으로 하지만, 제주 연물은 상하치기를 중심으로 한다. 셋째, 대영, 설쇠, 연물북의 연주와 장구 연주를 구별한다.

연물 악기 중에서 대영과 설쇠 그리고 연물북은 남방계열의 악기라고 할 수 있고, 장구는 북방 계열의 악기라고 할 수 있다. 제주굿에서는 기본적으로 ‘대영, 설쇠, 연물북’과 ‘장구’가 서로 혼합하여 삼석 연주를 하지 않는다. 그 배경에는 남방 계열과 북방 계열의 차이가 작용하고 있는 것으로 추론된다. 특히 ‘더하기는 하되 획긋는다.’라는 제주 문화의 독특성에 비추어 볼 때, 제주의 기본 악기 층으로 자리 잡고 있던 남방 계열의 악기들이 나중에 유입된 북방 계열의 장구를 분리하여 획을 긋고 있는 것이라 할 수 있다.

참고문헌 제주의 전통문화(조영배 외, 제주도교육청, 1996), 한국의 굿-제주도 칠머리당굿(조영배 외, 국립국악원, 2000).
필자 조영배(趙泳培)

열소리

정의 하나에서 열까지 수를 세어 가면서 부르는 모심는 소리.

사설 <열소리>가 하나에서 열까지 수를 헤아리면서 부르는 노래이기 때문에, 사설은 대부분 하나부터 열까지의 수로 구성되어 있다. 그러나 아래와 같이 선후창 방식일 경우는 메기는 부분에서 혹은 받는 부분에서 열까지 수를 세어 가기도 한다.

(메)하나는 하나 둘이로구나 둘둘 말아서 서이로다
(반)하나는 하나 둘이로구나 둘둘 말아서 서이로다
(메)서이나 셋 네이로구나 넷을 심어라 다섯
(반)하나는 하나 둘이로구나 둘둘 말아서 서이로다(후략)
-경기도 평영 노르사동

(메)여기 저기 심어도 사방에 줄모를 심었네
(반)하나 하나 하나나 둘 둘이나 셋 셋이로구나 넷/넷이나 다섯 다섯 여섯/여섯 일곱 일곱 여덟/여덟 아홉 아홉 열(후략)
-경기도 포천 가산면

내용 <열소리>는 경기도 일대에서 불리는 모심는 소리이다. 일반적으로 하나에서 열까지 수를 세어 가면서 부르나, 가창자에 따라서는 스물 혹은 서른까지 수를 세어 가기도 한다. 또 열까지 세어 가지 않고 중간에 그치기도 한다. 보통 <열소리>는 교환창으로 불리지만 경기도 광주 중부면이나 포천의 경우는 선후창으로 불리기도 하며, 독창이나 제창 등 다양한 가창방식으로 불린다.

<열소리>의 박자 구조는 3소박 4박자, 3소박 3박자, 불규칙박의 세 가지 유형이 있다. 불규칙박으로 이루어진 <열소리>의 경우, 박자는 불규칙하지만 소박은 2소박 혹은 3소박으로 규칙성을 지닌다. 지역에 따라 빨리 부르거나 혹은 조금 느리게 부르는 등 그 빠르기는 다양하게 나타난다.

경기도 지역에서 불리는 <열소리>는 ‘미·레·도·라·솔’, ‘솔·미·레·도·라’, ‘도·라·솔·미·레’, ‘레·도·라·솔·미’의 네 가지 음계가 나타난다. ‘미·레·도·라·솔’의 음계를 지닌 <열소리>는 ‘솔’로 종지하는 진경토리와 ‘도’로 종지하는 신경토리의 음조직을 지니고 있다. ‘솔·미·레·도·라’의 음계로 구성된 악곡은 ‘라’로 종지하는 반경토리에 해당하며, 지역에 따라 음계의 제일 아래음보다 낮은 음들이 출현하기도 한다. ‘도·라·솔·미·레’ 음계의 경우, 구성음들로 보아서는 수심가토리에 해당한다. 경기도 지역 <열소리>에서는 수심가토리와 같이 ‘라’ 음을 요성하지 않고, ‘솔’음을 생략하지 않고 거쳐서 내려오는 등 선율이 순차 진행하고 있어, 수심가토리 음계 구성음에 경토리의 음악적 특징을 지니고 있다. 이와 같은 형태는 파주 지역에서 찾아볼 수 있다. ‘레·도·라·솔·미’ 음계의 <열소리>는 상행과 하행의 선율진행이 서로 다르게 나타난다. 상행일 경우에는 ‘솔’ 음이 사용되지 않고 ‘라·미’로 하행할 때 경과음으로 사용되고 있어 메나리토리에 해당한다. 이와 같이 <열소리>에는 다양한 음조직이 나타나는데, 이 중 경토리가 우세적이다.

특징 및 의의 <열소리>는 논농사소리 중 모심는 소리에 해당하는 노래로, 하나부터 열까지 수를 세어 가면서 부르는 소리이다. 그러나 가창자에 따라 열 이상의 수를 세기도 하고, 열까지 헤아리지 않는 경우도 있다. 주로 3소박 4박자의 박자 구조를 지니고 있으며, 두 세 가지 유형의 음조적이 나타나고 있으나, 경토리가 우세하다. 특히 악곡이 수심가토리의 구성음으로 이루어져 있으나, 그 특징은 경토리의 특징을 지니고 있다. <열소리>가 경기도 일대에서 주로 모심는 소리로 불린다는 점을 이와 같은 음조적을 통해서도 엿볼 수 있다.

참고문헌 경기도의 향토민요(강동학 외, 경기도국악당, 2007), 모심는 소리의 유형과 형식(이소라, 한국 음악연구20, 한국국악학회, 1992), 경기도 논농사소리의 음악적 정체성(이윤정, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007).

필자 이윤정(李諭貞)

염불장단

정의 전통음악의 대풍류에서 연주하는 3소박 6박 장단.

개관 현재 염불장단으로 연주하는 악곡인 <염불>은 19세기에 편찬된 악보인 『유예지遊藝志』에 수록되어 있는 <육자염불六字念佛>에서 비롯되었다. 이로 미루어 염불장단은 조선시대 중엽 이후부터 쓰인 것으로 여겨진다.

악보

긴염불 긴염불, 피리 선율, 허용업 피리 임혜정 채보

덩	쿵	덕	더	쿵	더	러러러러	덕	더
---	---	---	---	---	---	------	---	---

반염불 반염불, 피리 선율, 허용업 피리 임혜정 채보

덩		덕	쿵	더	러러러러	덕		
---	--	---	---	---	------	---	--	--

염불장단 긴염불, 피리 선율, 허용업 피리 임혜정 채보

내용 염불念佛장단은 대[竹]풍류 음악에서 쓰이는 장단이다. 대풍류는 대나무로 만든 관악기 위주로 편성하여 연주하는 음악을 말한다. 대풍류의 편성은 주로 두 대의 피리(목피리와 곁피리)와 짓대(대금), 해금, 장구, 북으로 편성되며, 흔히 삼현육각三絃六角이라고 한다. 대풍류 음악은 민간에서 승무 같은 춤의 반주음악으로도 쓰이고, 굿판에서 무당춤의 반주음악이나 신에게 음식을 바칠 때 연주하는 거상악擧床樂으로도 쓰인다.

염불장단으로 연주하는 대표적인 음악으로 <긴염불>과 <반염불>이 있다. <긴염불>은 <염불> 또는 <염불타령>이라고도 하고, 궁중에서는 <헌천수獻天壽>라는 제목으로 단소를 비롯한 관악기 독주 음악으로도 쓰인다. 또한 <반염불>은 <자진염불> 또는 <도드리>라고도 한다. 이렇게 다른 이름이 붙는 이유는, 이 곡들이 <영산회상> 계통 음악의 구성곡 중 하나인 <염불도드리>와 관련이 있기 때문이다. ‘염불’이라는 제목을 갖는 악곡은 서유구徐有榘, 1764~1845가 편찬한 고악보인 『유예지』에 <염불타령念佛打令>과 <육자염불>이라는 악곡이



정의 농촌에서 신호용으로 사용하던 나무와 대나무로 만든 관악기의 하나.

개관 영각은 지난날 농촌의 두레 작업에서 신호용으로 사용하던 관악기의 하나이다. 지방에 따라 모양과 재료가 조금씩 다르며, 이름도 맹각·농각農角·고동·죽고동·목고동 등으로 다양하게 불렸다. 오늘날 영각이라는 이름으로 불리는 것은 부산광역시 무형문화재 제2호로 지정된 수영농청놀이에 사용되는 것이다. 대나무와 오동나무를 이용하여 만들며, 신호용으로 한 음을 길게 불어 소리를 낸다.

이런 종류의 악기는 고동이라는 이름이 보편적인 이름으로 보이는데, 옛 문헌에 각角·나각螺角·바라啼囉 등으로 기록된 악기들이 이 계통에 속한다. 이 중 나각은 커다란 소리 꺾데기로 만드는데, 꼭지 부분을 잘라 취구吹口, mouth piece를 만들고, 여기에 입술을 대고 입김을 불어넣어 소리를 낸다. 나각은 궁중이나 군영에서 신호용으로 사용하였고, 군중의 최고수吹鼓手들이 연주하던 악기였다. 또한 나각은 불교의식에서도 사용하였는데, 이때에는 나뉠법螺法螺·해라海螺·옥라玉螺·패貝·범패梵貝·옥려玉蠶 등으로 불리기도 하였다. 나각은 오늘날 대취타大吹打 연주에 편성된다.

그리고 각角은 대각大角 또는 나뉠囉叭로 불렸으며, 본래 빨로 만들던 악기이다. 그 명칭도 빨을 의미하는 ‘쥬라’였으며, 브라·블래·바라·보로 등으로 표기되기

수룩되어 있다. 이 중에서 <육자염불>은 현행의 <긴염불>로 이어지는 악곡이다.

염불장단은 3소박 6박 장단이다. <긴염불>은 염불장단으로 연주하고, 이를 반으로 줄여서 연주한다는 뜻으로 지어진 이름이 <반염불>이다. 그러나 실제로는 <긴염불>은 느린 6박 장단으로 연주하고, <반염불> 또는 <자진염불>은 빠른 6박 장단으로 연주한다. 이렇게 <긴염불>과 <반염불>을 연주하는 장단을 염불장단이라 한다. <긴염불>은 템포가 느리기 때문에 매 박에 장구점이 붙으며, 제3박과 제6박은 ‘덕-더’ 하는 식으로 나뉜 치기도 한다. <반염불>은 <긴염불>에 비해 빠르기 때문에 <긴염불>에 비해 제2박의 ‘쿵’이 생략되고, 제3박과 제6박도 ‘덕’으로 장구를 1점만 친다. 염불장단은 6박 장단을 반복해서 12장단 또는 18장단으로 확대해 나갈 수 있고, 반복 부분에서는 변화형 선율을 구사하고, 중지장단은 항상 제1장단으로 돌아와 중지하는 음악적 특징을 갖는다.

염불장단은 굿 음악에서 특히 중요하게 쓰인다. 굿 음악은 지역에 따라 음악적 특징이 다르고, 염불장단도 지역에 따라 변화형이 생긴다. 예를 들어 평안도굿에서 <긴염불>은 2소박 12박 장단으로 연주한다. 경상남도 지역의 별신굿에서는 부정장단을 염불장단이라고 하는데, 이는 2소박 6박 장단이다.

특징 및 의의 염불장단은 명칭에서 알 수 있듯이 불교에서 유래한 것으로 보인다. 19세기 중반에 편찬된 악보인 <유예지>에 <육자염불>과 <염불타령>이 수록되어 있다. 이 중 ‘육자’는 ‘옴마니반메훴’ 등의 여섯 자로 된 불교의 진언眞言을 의미하고, ‘타령’은 민간에서 전승되는 민요 등의 음악을 지칭한다. 결국 <육자염불>과 <염불타령>은 불교음악이 민간에 퍼지면서 만들어진 악곡이라 할 수 있다. 이를 통해 불교음악과 민간 대풍류와의 상호연관성을 밝힐 수 있는 것이다.

참고문헌 긴염불과 반염불의 비교 연구(서한범, 한국전통음악학1, 한국전통음악학회, 2000), 삼현육각 음악 연구(임혜정, 서울대학교 석사학위논문, 1998), 한국 음악의 뿌리, 팔도 굿음악(이용식, 서울대학교출판부, 2009), 향재 삼현육각 긴염불 연구(임혜정, 한국음악학12, 한국고음악연구회, 2002).

필자 이용식(李庸植)



영각 | 국립국악원

도 하였다. 그러나 조선시대 궁중이나 군영의 나발은 금속으로 만들었다. 나발은 긴 원추형 관의 앞쪽에 깔때기 모양의 벌렁이(銅八脚)를 만들어 붙이고, 뒤쪽에는 취구를 붙인 다음, 입술을 대고 불어 소리를 낸다. 나발 역시 궁중이나 군영에서 신호용 또는 취고수의 악기로 사용되었고, 지금은 대취타에 편성된다. 대취타에 편성되는 나각과 나발은 한 음만 길게 소리 낸다.

영각을 비롯하여 민간에서 사용하던 고동 종류의 악기들은 궁중과 군영의 신호용 악기로 쓰이던 나각과 나발을 본받아 만들어 사용한 것으로 보인다.

내용 영각을 비롯한 고동 종류의 악기들이 ‘고동’이라는 이름을 갖게 된 것은 큰 소라의 껍데기를 이용하여 만들기 때문이다. 1960년대까지만 하더라도 경상도 지역에서는 시각을 알리는 사이렌 소리를 ‘고동’ 또는 ‘고동 분다’고 하였으며, ‘뱃고동’이라는 말도 이들 신호용 악기와 관련이 있다.

영각 계통의 악기는 오늘날 경상도 지역 민속놀이에 사용되는데, 경상북도 청도 차산농악에서는 고동이라 부르며, 오동나무로 원추형의 관대를 만들고 대나무로 취구를 만들어 붙인다. 전체 길이는 110cm 정도이다. 경상남도 마산 지역에서는 죽고동 또는 목고동이라 부르는 악기를 사용하는데, 오동나무를 긴 원추형으로 깎아 취구까지 통째로 만든다. 마산 지역의 목고동은 길이가 128cm 정도이며, 예전에는 겉을 은으로 화려하게 장식하였다고 한다.

부산의 수영농청놀이에 쓰이는 영각은 전체 길이가 170cm 정도이다. 긴 대나무를 반으로 갈라 마디 속을 도려낸 다음, 다시 대나무를 맞대고 가느다란 새끼줄로 촘촘하게 감아 조인다. 앞쪽에는 오동나무로 만든 벌렁이를 꽂으며, 관대보다 조금 가느다란 대나무의 마디 부분을 다듬어 취구를 만든 다음, 이를 반대쪽에 꽂아 분다. 들에 나가 이 악기를 불 때는 도랑물에 담가 두었다가 불었는데, 이는 대나무와 새끼줄이 물에 불어 벌어진 틈을 메워서 소리가 잘 나기 때문이라 한다.

특징 및 의의 영각을 비롯한 민간의 고동 종류 관악기는 궁중이나 군영의 신호용 악기인 나각과 나발을 모방하여 농촌사회에서 손쉽게 만들어 사용하던 토속적인

악기이다. 다양한 민속놀이에 활용되면서 옛 선인들의 삶의 모습을 드러낸다는 점에서 중요한 의미를 지닌다.

참고문헌 국악개론(김영운, 음악세계, 2015), 조선후기 군영악대(이숙희, 태학사, 2007), 한국 토속악기의 악기론적 연구(김영운, 한국 음악연구17·18, 한국국악학회, 1989).

필자 김영운(金英雲)

영변가
寧邊歌

정의 서도민요의 하나로 앉아서 부르는 잡가로 분류되는 노래.

역사 <영변가(寧邊歌)>가 언제부터 불렸는지는 확실하게 알 수 없으나, 조선 말기에 평안도의 행정부를 의주義州로 옮길 때 그 지역 사람들이 섬섬한 마음에서 <영변가>를 지어 불렀다고도 하고, 고향을 등지고 산길을 찾아 떠나던 사람들의 입에서 애달픈 별리의 감정을 담아 나온 노래라고도 한다. 20세기 전반 서도 지역 소리꾼들에 의해 불리면서 널리 퍼져 오늘에 이른다. 1910년대 발행된 『한국잡가전집』에는 5절에서부터 길게는 10여 절이나 되는 긴 내용의 가사를 수록하고 있는데, 이들은 대부분 동일한 내용으로 반복되는 후렴구가 삽입되어 있다. 그러나 20세기 전반 유성기 음반이나 최근의 서도소리집에는 5절 또는 6절만이 수록되어 있으며, 절마다 반복되는 후렴구가 없다. 또한 사설이 세련되고 음절이 정형화되었으며, 현재에는 자주 불리는 가사 중심으로 시조의 경우처럼 3장 형태를 갖추었다. 이에 1900년대 초의 영변가를 ‘구영변가’ 혹은 ‘구조舊調’라 하고, 오늘날 불리는 소리를 ‘신영변가’ 혹은 ‘신조新調’라 하여 구분한다. 후대로 내려오면서 노래의 원형이 축소되는 현상은 <영변가>뿐만 아니라 다른 서도소리에도 흔히 나타나는 현상이다.

사설

1. 노자 에~ 노자 노자 아~~~ 젊어서 노잔다/ 나이 많

절의 사설에서 붙었다. 서도민요에 포함되지만 <공명가(孔明歌)>, <초한가(楚漢歌)>와 같이 서도잡가(西道雜歌)의 하나로 분류되기도 한다. 장단은 3소박 3박자의 세마치 장단을 근간으로 하되, 세마치장단 세 개로 하나의 틀을 이룬 형태에서부터 4장단 묶음·5장단 묶음·6장단 묶음 한 단위에 이르기까지 선율 악구의 단위가 일정하지 않은 복합 장단을 사용한다. ‘레·미·솔·라·도’의 다섯 음으로 구성되고, ‘라’를 요성(떠는 소리)하고 ‘레’로 종지하는 전형적인 수심가토리이다. 그러나 부분적으로 ‘라’뿐만 아니라 ‘도’를 떨기도 하고, ‘솔’ 음 역시 생략되지 않고 간간이 출현하면서 부분적으로는 강한 요성(떠는 소리)이 나타나기도 한다. ‘레’와 ‘라’의 5도 진행 사이에 존재하는 ‘미’ 음 역시 이보다 반음이 높은 ‘파’를 일시적으로 사용하기도 하여, 여러 변형태를 띤다. 오늘날에는 주로 3절까지만 부르는데, 1절의 선율이 2절과 3절에서 유사하게 반복되는 유절형식이다. <공명가>나 <초한가>보다 부르기가 쉬우면서도 늘어지지 않고 따분하지 않으며, 높이 지르면서 속성으로 굴리는 목을 사용하여 유창하고도 흐느껴서 부르는 사람과 듣는 사람 모두에게 멋을 느끼게 하는 서도소리의 하나이다.

특징 및 의의 원래의 형태는 10여 절에 이르는 긴 노래였으나, 오늘날에는 5~6절로 구성되고, 그중에서도 주로 3절까지만 부른다. 1~3절까지는 유절형식으로 1절의 선율이 반복되지만 4~5절에서는 변조가 이루어지고, 전형적인 수심가토리이되 부분적으로 변형태를 띠고 있어 음악적으로 다채로운 변화를 내재하고 있다. 평안도 지역의 대표적인 곡이며, 서도 지역의 아름다움을 묘사한 작품으로서 의의가 있다. 북한에 고향을 둔 실향민들에게는 북녘의 고향을 그리며 향수를 달랠 수 있는 음악 이상의 역사적 의미와 정서가 담긴 곡이라 할 수 있다.

참고문헌 북녘 땅 우리소리 악보자료집(김영운·김해정·이진원, 민속원, 2007), 서도소리 영변가 연구(박복희, 단국대학교 석사학위논문, 2003).

필자 신은주(申銀珠)

- 아 병이나 들면은 못 노리로다/ 영변(寧邊)의 약산(藥山)에 동대(東臺)로다 아~~~ 부디 평안히 너 잘 있거라/ 나도 명년 양춘은 가절이로다 또다시 보자
- 2. 오동의 북판이로다 아~~~ 거문고로구나/ 동당실 슬기둥 소리가 저절로 난다/ 달아 에~ 달아 달아 아~~~허공 중천에 동당실 걸리신 달아/ 입에나 창전 이로우나 비치신 달아
- 3. 아서라 말려무나 아~~~ 네 그리 말려무나/ 사람의 인정에 팔세를 네 그리 마라/ 남산을 바라다보니 진달화초는 다 만발하였는데/ 웃동 째고 아래 아랫동 팡파 짐한 아이들아 날 살려 주렴

악보

♩ = 78 영변가 이진원 채보

내용 약산(藥山) 동대(東臺)의 유명한 진달래꽃의 아름다운 경치를 읊으면서 인생의 무상함을 노래한 곡으로, <영변가>라는 곡명은 “영변의 약산에 동대로다”라는 1

영주십경가
瀛洲十景歌

정의 제주도 지역의 대표적 명승지인 영주십경을 노래한 창민요.

역사 영주瀛洲는 제주도의 옛 명칭이다. 영주십경은 제주도에 예로부터 자연 경관이 뛰어난 열 곳의 경승지이다. 현재 전하는 영주십경은 이한우李漢雨, 1818~1881가 제주에서 경관이 가장 뛰어난 열 곳을 선정하여 '영주십경'이라 하고 시적인 향취가 풍기는 이름을 붙이고 시를 지은 데서 비롯한다. 이한우가 품제品題한 영주십경은 '성산일출城山日出', '사봉낙조沙峰落照', '영구춘화瀛邱春花', '정방하폭正房夏瀑', '굴림추색橘林秋色', '녹담만설鹿潭滿雪', '영실기암靈室奇巖', '산방굴사山房窟寺', '산포조어山浦釣魚', '고수목마古載牧馬'이다. 제주도의 대표적인 명승지로 꼽히는 영주십경의 풍광을 노래한 창민요가 바로 <영주십경가>이다. <영주십경가>의 가락은 제주도 무가 <서우젯소리> 가락이 새로운 가락의 형태로 발전한 것이다. 전승 계보가 김금련-김주옥-김주산으로 이어지면서 가락이 안정되었다고 할 수 있다.

사실

(후렴)아~아양 아아아양 어어어~양 어어어요/ 사시절 명승지르다 이 언덕 저 언덕 저 언덕 이 언덕/ 한라산이나 명승지르구나

1. 여기는 여기는 제주나돈데 옛날 옛적 과거지사過去之事에/ 탐라국耽羅國으로 이름 높아 삼신산三神山도 안개나 속에
2. 성산포城山浦 일출봉에는 해 뜨는 구경도 마냥도 좋고/ 사라봉沙羅峰 저 뒷산에는 해 지는 구경도 좋구나 좋다
3. 산지포山地浦 저 돛배 위에 갈매기만 놀고야(날고야) 날고/ 고수古數의 저 물(말)들은 사랑만도 짜고야 논다
4. 방선문訪仙門 저 꽃들에는 선녀들만 놀건마는/ 7울(가을) 달 굴림 속에는 원님 사또만 노시는구나
5. 정방수正房水 저 폭포에는 장단만도 치건마는/ 영실靈室에 저 기암奇巖은 잔비만 뿌리는구나
6. 산방山房山房 저 앞바당(앞바다)은 망망도 허건마는/ 녹담鹿潭에 저 잔설殘雪은 경치만 좋고나 좋다

악보

보통빠르기 (굿거리풍으로)

영주십경가

(선소리)

여-기는 여기는 제주-나돈데- 옛날- 옛적-의 과거- 지사에

탐-라국으로- - 이름- -높아- 삼- -신산도- 안개- 나속에

(후렴)

사시절- - - - 명-승지르다- 이언- 덕- 저- 언덕 저언- 덕이언덕

한-라- - - - 산- - -이나- 명- - -승- - 지로- - - 구나

내용 일반적으로 민요의 사실은 유동적이지만 <영주십경가>의 사실은 상당히 고정적이다. 이는 제주도의 대표적인 열 곳의 풍광만을 노래하고 있기 때문이다. 가창자에 따라 영주십경을 모두 암기하지 못할 경우 그 순서나 내용이 조금씩 달라질 수 있지만, 기본적으로 1절은 제주도 전체를 소개하는 사실을 부른다. 2절부터는 '성산일출-사봉낙조', '산포조어-고수목마', '영구춘화-굴림추색', '정방하폭-영실기암', '산방굴사-녹담만설' 등 두 개의 풍광을 하나의 짝으로 묶어서 노래한다. 주요 구성음은 '(파)·술·라·도·레·미'이며 '술'로 종지하는 변형된 경토리로 되어 있다. 가창 방식은 여덟 마디 선소리와 여덟 마디 후렴의 메기고 받는 방식이다. 6/8박자에 맞추어 불리며 제주도 식의 세요성細搖聲과 잔가락이 발달되어 있어 선율이 화려하고 아름답다.

특징 및 의의 <영주십경가>는 제주도에 전승되고 있는 창민요 가운데 제주도의 토속 무가巫歌인 <서우젯소리>에서 발전한 '유일한 자생적 창민요'라고 할 수 있다. <서우젯소리>가 한 단락의 가락으로 되어 있는 데에 반하여 <영주십경가>는 선소리와 후렴을 포함한 두 토막 형식의 악곡 형식을 갖추고 있다. 전문 소리꾼인 김금련-김주옥-김주산으로 이어지는 전승 계보가 형성되면서 안정된 가락으로 불렸기 때문에 제주도 전역에 널리 전파되지 않았다. 제주도의 일부 전문 소리꾼에 의해 불리는 것으로 보아 비교적 근대에 지어진 민요로 보인다.

참고문헌 영주십경가(조영배, 한국민속문학사전-민요, 국립민속박물관, 2013), 제주민요채록집-제주민요사전(좌혜경 외, 제주발전연구원 제주학연구센터, 2015), 태초에 노래가 있었다(조영배, 민속원, 2009), 한국의 민속음악-제주도민요(한국정신문화연구원, 1984).

필자 이성훈(李性勳)

오돌또기

정의 한반도에서 유입되어 정착한 제주도 지역의 대표적인 창민요.

개관 <오돌또기>는 조선시대에 전국에 널리 분포되었던 노래로 보인다. 신재효본 <홍부가>의 삽입가요에 "오돌또기 춘향춘향 월의달은 받고 명랑한디 여거다 저거다 연져밭이고 마리못된 경이로다 동덩동덩 실실실 여거다 저거다 연져밭이고 마리못된 경이로다"라는 사실과 <가루지기타령>의 삽입가요에 "오돌또기 춘향춘향 위월의달은 받고 명랑한디 여거다저거다 연져버리고 마리못된 경이로다 동덩덩실 여거다 저거다 연져버리고 마리못된 경이로다"라는 사실이 <오돌또기>의 사실 "오돌또기 저기 춘향이 나온다/ 달도 밝고 내가 머리로 갈까나/ (후렴)동그대 당실 동그대 당실 여도 당실 연자 버리고 달도 밝고 내가 머리로 갈까나"와 유사하기 때문이다.

<오돌또기>는 조선시대 한반도 지역에서 유입되어 제주목과 대정현, 정의현의 관기나 일반 기생들이 부르던 것이 차츰 일반 대중에게 널리 전파된 것으로 보인다. 이는 <오돌또기>가 지금도 제주도 지역의 전문 소리꾼들에 의해 주로 전승되는 이유이다. 한편 <오돌또기>는 1970년대 이후에 제주도 전역에 널리 전파되었고 현재 60여 편의 사실이 전승된다.

사실

(후렴)동그대 당실 동그대 당실 여도 당실 연자 버리고/ 달도 밝고 내가 머리로 갈까나

1. 오돌또기 저기 춘향나온다/ 달도 밝고 내가 머리로 갈까나
2. 한라산 중허리에 시로미 익은 송(똥) 만 송/ 서귀포 앞바당(앞바다)엔 해너가든 송만 송

3. 제주야 한라산엔 고사리 밧(밭)도 좋구요/ 산지포 저 돛배(돛배)의 밧고동 소리도 좋구나
4. 산엔 가머는 목동이 놀고요/ 바당(바다)에 가머는 잠수덜(잠수들)이 논단다
5. 성산포 일출봉 해 뜨는 구경도 좋고 좋고/ 제주시 사라봉 해 지는 구경도 좋구나
6. 물(말)을 타고 꽃밭(꽃밭)에 갔더니/ 물 받자국마다 단내만 나는구나
7. 청사초롱에 불 밝혀 들고/ 춘향의 방으로 감돌아든다
8. 가면 가고요 말면 말았지/ 집세기(질신) 신고서 아이구 시집을 갈소냐
9. 오라고 현 디는 야밤에 가고요/ 동네야 술집엔 얼화 대낮에 가는구나
10. 나 홀로 앉아서 탕전을 할라 하니/ 님 생각 그리워서 눈물만 글랑글랑

악보

♩.=66 (실음: 장2도 높음)

오돌또기

(메)

오 - 돌 - 또오-오 오 기 저 어기춘 향- 나 - 오-나-다-

(받)

달-도 오- 밝 - - -고- 내 가머 리로 가아 르까나 아

(받)

동그대- 당 실- 동그대- 당 실- 여 어도당 실 연 자-버리고

(받)

달 - 도 밝 - - -고- 내 가머 리로 갈-까나

내용 <오돌또기>는 남녀노소를 막론하고 제주민이라면 누구나 부를 줄 안다. 사실은 한라산, 서귀포 해녀, 산지포구, 고수목마, 성산일출, 사봉낙조 등 제주도의 경승지를 노래한 것과 남녀 간의 사랑을 노래한 것이 있다. <오돌또기> 후렴인 "동그대 당실 동그대 당실 여도 당실 연자 버리고 달도 밝고 내가 머리로 갈까나"는 <홍부가>의 "동덩동덩 실실실 여거다 저거다 연져밭이고"와 <가루지기타령>의 "동덩덩실 여거다저거다 연져버리고"와 유사하다. <오돌또기>가 조선시대에 전국적으로 널리 불리던 <오돌또기>의 원형이라고 추정할 수 있는 이유이다.

장단은 굿거리장단 또는 타령장단이고 선율은 경쾌하고 구성지다. 주요 구성음은 ‘라·도·레·미·솔’이며 ‘레’로 종지한다. 가창 방식은 여덟 마디 선소리와 여덟 마디 후렴의 메기고 받는 방식이다. 한 사람이 선소리를 메기면 여러 사람이 후렴을 받는다. 경기민요식의 요성搖聲이 나오며 잔가락 처리가 비교적 잦다. 자유스러운 선율형, 다양한 변화의 리듬, 균형 잡힌 형식 등으로 볼 때 제주도 창민요 중에 가장 세련된 곡이다. 1절과 2절은 거의 대부분 고정적인 사설과 순서로 부르며, 나머지 사설들은 유동적이어서 순서 없이 자유롭게 부른다.

한편 <오돌또기>는 조선시대 한반도로 드나들던 항구가 있었던 조천읍 조천리와 제주시 화북동 지역에서는 종종 망건이나 탕건을 짤 때 부르기도 하였다. 노래에 관망冠網 노동과 관련된 내용의 사설이 나오는 이유이다. 오돌또기의 뜻은 아직까지 분명하게 밝혀지지 않았다. 다만 사설이나 가락 및 기능 면에서 보면 제주도의 <오돌또기>는 강원도 강릉의 <오독떼기>, 경기도의 <오돌독> 등과 관련성이 없다.

특징 및 의의 <오돌또기> 1절의 사설이 <홍부가>와 <가루지기타령>의 삽입가요에 보이는 것으로 보아, 예전에는 전국에서 불리던 민요였지만 오늘날에는 제주도에 서만 전승되는 민요로 추정하기도 한다. <오돌또기>는 사당패 <오독도기> 고조古調에서 파생된 <오독도기> 신조新調와 사설 및 선율이 상통하여 이것이 전파된 것으로 확인된다.

참고문헌 오돌또기(조영배, 한국민속문학사전-민요, 국립민속박물관, 2013), 태초에 노래가 있었다(조영배, 민속원, 2009), 한국의 민속음악-제주도민요(한국정신문화연구원, 1984), 향토민요에 수용된 사당패소리(손인애, 민속원, 2007).

필자 이성훈(李性勳)

오봉산타령

정의 봄철 오봉산에 올라 경치를 완상하는 내용을 담은 경기 통속민요.

사설

(후렴)에헤요 어허야 영산 홍록의 봄바람

1. 오봉산 꼭대기 에루화 돌배나무는/ 가지가지 꺾어도 에루화 모양만 나누나
2. 오봉산 제일봉에 백학이 춤추고/ 단풍진 숲 속엔 새 울음도 처량타
3. 그옥한 준봉峻峯에 한 떨기 핀 꽃은/ 바람에 휘날려 에루화 간들거리네
4. 오봉산 꼭대기 채색 구름 몽게몽게/ 만학萬壑의 연무煙霧는 에루화 아롱아롱
5. 오봉산 꼭대기 홀로 섰는 노송 남근/ 광풍을 못 이겨 에루화 반춤만 춘다
6. 바람아 불어라 에루화 구름아 일어라/ 부평 초浮萍草 이 내 몸 끝없이 한뼘 없이 가잔다
7. 오봉산 기슭에 아름다운 꽃들은/ 방실방실 웃으며 이 봄을 즐겨 주노라
8. 오봉산 말깨다 국사당國師堂 짓고/ 임 생겨지라고 노구메 정성을 드리네
9. 오봉산 골짜기 졸졸 흐르는 시냇물/ 꽃 피고 새 울어 심신이 쇠락漈落해지누나

악보

♩=144 오봉산타령

내용 <오봉산타령>은 경기민요 중 하나이며, 봄철에 오봉산에 올라 주위 경치를 감상하다가 짝 만나기를 희망하는 내용을 담고 있다. 4음보의 가사 두 구가 하나의 절을 이루며, 가사의 중간 중간의 “에루화”나 후렴 사설의 “에헤요 어허야”와 같은 입타령이 들어가 흥겨운 느낌을 준다. 노래의 가사는 모두 9절이

속도로 일이 진행되며 박자를 잘 맞추어야 하기 때문에 <옹헤야>는 도리깨질에 중요한 의미를 갖는다.

사설

옹헤야/ 옹헤야/ 넘어간다/ 옹헤야/ 여기 처라 옹헤야
여기도 치고/ 옹헤야/ 쿵질쿵질/ 옹헤야/ 잘 넘어간다/
옹헤야
아이고지고/ 옹헤야/ 이 단 넘어/ 옹헤야/ 거디다 두고/ 옹헤야
다른 단은/ 옹헤야/ 또 쳐뿌자/ 옹헤야
-경북성주

어절씨구/ 옹헤야/ 잘도 한다/ 옹헤야/ 이 보리가/ 옹헤야
양반에 보린가/ 옹헤야/ 쉬미(수염)도 질다(갈다)/ 옹헤야
이 보리가/ 옹헤야/ 상놈의 보린가/ 옹헤야/ 몽글기도/ 옹헤야
몽글구나/ 옹헤야/ 어절씨구/ 옹헤야/ 잘도 한다/ 옹헤야
여보시오/ 옹헤야/ 일꾼네들/ 옹헤야/ 앞산 너머/ 옹헤야
비들어온다/ 옹헤야/ 얼른얼른/ 옹헤야/ 때리라 패라/ 옹헤야
-경북경산

악보

♩=208 옹헤야 최현 채보

내용 보리를 타작할 때 긴 장대에 짧은 막대를 달아 돌릴 수 있게 만든 도리깨로 마당에 펼쳐 놓은 보릿단을 내리쳐 보리를 툰다. 여러 명의 도리깨꾼이 둥그렇게 또는 반원형으로 둘러서서 작업을 하는데, 이때 한 명

며, 가사의 처음에 “오봉산”을 넣어 불러 전통음악의 성악곡에 곡명을 붙이는 방식을 따라 <오봉산타령>이라는 이름이 붙은 것으로 보인다. <오봉산타령>에 사용하는 장단형은 굿거리장단이며, 한 장단에 각 구절의 반씩 배치하여 본 사설은 네 장단, 후렴의 사설은 두 장단이다. 음계는 ‘라·도·레·미·솔’의 5음 음계이며, 음계의 최저음인 ‘라’ 음으로 종지하는 반경토리 음악이다. 그러나 각 구절의 끝에 ‘레·도·라’의 진행을 반복적으로 사용하고 있는데, 마치 동부민요의 하행선율인 ‘라-솔-미’의 음형을 연상케 한다. 또한 각 절의 처음과 후렴의 첫 선율이 ‘미’ 음에서 ‘라’ 음으로 완전4도 도약진행을 하고 있다. 또한 경기민요 <양류가>와 같이 본 가사의 선율과 후렴의 선율이 거의 일치하여 같은 계열의 악곡으로 보인다.

특징 및 의의 <오봉산타령>은 <양류가>처럼 짧은 본 가사와 후렴구로 이루어져 있다. 그리고 본 가사의 선율과 후렴구의 선율이 같아 일반인들이 쉽게 접할 수 있는, 즉 대중성이 높은 경기민요 레퍼토리 중 하나이다. 또한 음계와 장단은 경기민요의 것을 쓰고 있으나 각 구의 끝에 사용된 선율형은 동부민요의 것을 차용하고 있어 경기민요 어법과 메나리토리의 어법이 섞여 있는 형태로 볼 수 있다.

참고문헌 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국 음악7(김기수, 국립국악원, 1971).

필자 배인교(裴仁敎)

옹헤야

정의 보리타작 때 도리깨질을 하면서 부르는 소리.

개관 보리타작 때 도리깨를 내려치며 “오희”, 혹은 “옹헤야” 하며 소리를 한다. “옹헤야”는 “오희”를 길게 할 때 소리를 늘리면서 하는 소리로 보인다. 보리농사는 봄보리와 가을보리로 나뉘는데, 대개는 벼농사가 끝나고 그 자리에 보리를 심어 겨우내 키워 봄에 모심기를 하기 전에 수확하여 말렸다가 타작을 한다. 이때 빠른



경기도 | 국립민속박물관

의 목도리깨(상도리깨)꾼이 작업을 지시하고 구성진 소리로 재미를 북돋으면, 나머지 중도리깨(곱도리깨)꾼들이 “옹헤야” 또는 “오혜”, “어” 등으로 받는다.

우리나라의 민요는 지역에 따라서 육자배기토리(전라도), 메나리토리(경상도·강원도·함경도 등), 경토리(서울·경기), 서도토리(황해도·평안도)로 불린다. 그러나 빠르고 짧은 소리로 메기고 받는 경우에는 각 지역의 민요 가락의 토리가 나타나지 않고 지역에 관계없이 ‘미, 라, 도’가 주축이 되는 메나리토리의 특

성이 많이 보이게 되는데, 그러한 예로 <옹헤야>가 대표적이다. <옹헤야>는 비교적 느리게 노래하기 때문에 2소박 두 박자씩 메기고 받지만, 소리가 빨라져 “오혜” 또는 “어”로 받는 경우에는 3소박 한 박자씩 메기고 받기도 한다. 구성음은 대개 ‘미·라·도’를 중심으로 하는 메나리토리가 많다. 그러나 육자배기토리 지역인 전라도에서는 여기에 육자배기토리 특유의 꺾는 음 ‘도·시’가 들어가기도 한다.

특징 및 의의 <옹헤야>는 빠른 속도로 보리를 터는 도리깨질 작업에 부르는 소리이기 때문에 매우 빠른 속도로 부른다. 또한 보리를 수확하는 기쁨이 우러나는 소리로 매우 즐겁고 신명이 난다. 한편 도리깨질은 단순한 작업을 오랫동안 지속적으로 해야하는 상당히 힘든 작업인데, 이러한 어려움을 달래기 위해서도 보리타작소리인 <옹헤야>는 매우 중요한 소리이다. 그리고 <옹헤야>의 신명성은 현대에서도 합창곡으로 이 소리가 많이 활용되는 계기가 되었다.

참고문헌 경북민요(조동일, 형설출판사, 1974), 영남권 민요의 전승과 특징 연구(권오경, 우리말글29, 우리말글학회, 2003), 한국의 민속음악-충남민요(한국정신문화연구원, 1985), 한국의 민요(임동권, 일지사, 1980).

필자 최현(崔暉)



정의 제주도 서귀포시 표선면 성읍리에서 전승되는 창민요.

개관 ‘용천검’은 옛날 중국에 있었다는 보검의 이름이다. <용천검>이 서귀포시 표선면 성읍리에서는 창민요로 불리지만 서귀포시 남원읍 지역과 성산읍 일부 지역에서는 노동요(밭매는 소리)로 불리고 있다. <용천검>은 경기민요 <방아타령>과 관련되어 있는 민요로 알려져 있다. 신재효 창본 <긴방아타령>의 사설 “찾던 칼 빼어 놓으니 하릴없는 용천검龍泉劍”이 <용천검>의 1절 사설 “찾던(찾던) 칼을 쓱 빼고 보니/ 난데없는 용천龍

泉의 검이라”와 유사하다. 또한 <긴방아타령>의 후렴구 “에라뒤야 방아로다”가 <용천검>의 후렴구 “에야라 데야 에야라 데야라 방아헤 방아로다”와 흡사하다. 이러한 점이 두 민요의 관련성을 짐작할 수 있는 단서이다. 하지만 그 밖의 유사점은 많지 않을 뿐만 아니라 음악적으로도 상당 부분이 서로 다르다.

<용천검>은 여성뿐만 아니라, 남성의 기상과 기백을 표현하는 내용을 포함하고 있기 때문에 남성들도 즐겨 불렀던 민요로 알려져 있다. <용천검>은 서귀포시 표선면 성읍리 주민들과 제주시 아라동 산천단의 무형문화재 기능보유자인 김주산을 중심으로 한 전문 소리꾼들에 의하여 비교적 잘 전승되고 있다. 현재 30여 편의 사설이 전승된다.

사설

- (후렴)에야라 데야 에야라 데야라/ 방아헤 방아로다
1. 찾던 칼을 쓱 빼고 보니/ 난데없는 용천龍泉의 검이라
 2. 옥황상제는 구름을 타고/ 대국천자는 코끼릴 탄다
 3. 삼정승 육판서 쌍교를 타고/ 과거수령은 역마를 탄다
 4. 너도 총각 나도 총각/ 휘양머리 마주 잡고 입 맞추는 총각
 5. 오라고 한 텐 밤에나 가고/ 동네에 술집의 해낮의 간다
 6. 가면 가고 말면 말았지/ 초신(질신)을 신고서 시집을 가나
 7. 명사십리 해당화야/ 꽃이나 진다고 설위를 마라
 8. 맹년 이 철 춘삼월 나면/ 다시나 피며는 꽃이로구나
 9. 천하일색 양귀비라도/ 죽어나 불며는 허사로구나
 10. 노세 노세 젊어서 놀아/ 늙어나 지면 못 노나니

악보

♩=120
(실음: 한 옥타브 아래)

용천검

내용 용천검을 차고 있는 남자는 범상한 인물이 아니

다. 이처럼 <용천검>은 비범한 남성에 대한 연정을 노래하는가 하면 인생무상, 부귀영화, 고독 등을 노래하고 있다. 특히 이 민요의 사설은 고정적인 1절과 한자투의 사설을 제외하면 제주도의 다른 창민요 가사를 차용하여 부르는 이른바 사설의 교섭 현상이 자주 나타난다. 1절은 고정적인 사설과 순서로 부르며, 2절 이하는 가창자에 따라 일정한 순서 없이 비교적 자유롭게 부른다. 주요 구성음은 ‘도·레·미·솔·라’이며 ‘도’로 종지하는 경토리로 되어 있어 매우 씩씩하고 경쾌하게 들린다. 가창 방식은 여덟 마디 선소리와 여덟 마디 후렴의 메기고 받는 방식이며, 박자는 규칙적인 9/8박자이다. 비교적 깊은 요성齶聲이 나오며 남성적인 느낌을 살려 부르는 민요이다. 경기민요의 창법을 주로 사용한다.

특징 및 의의 <용천검>은 조선시대 제주목의 관아가 있었던 제주시 삼도동 지역과 정의현의 현청이 있었던 서귀포시 표선면 성읍리 등지에서 관기들이 여흥의 자리에서 부르던 창민요가 점차 일반인에게 전파된 민요라고 추정할 수 있다. 제주특별자치도 무형문화재 제20호로 지정된 <용천검>은 한반도의 민요가 제주도에 유입되어 제주화한 대표적인 형태를 보여 주고 있다.

참고문헌 남제주군 민요조사 연구(조영배, 도서출판 예술, 1996), 용천검(조영배, 한국민속문화사전-민요, 국립민속박물관, 2013), 제주민요채록집-제주민요사전(좌혜경 외, 제주발전연구원 제주학연구센터, 2015), 태초에 노래가 있었다(조영배, 민속원, 2009), 한국민요대전해설집-제주도(문화방송, 1992), 향토민요에 수용된 사당패소리(손인애, 민속원, 2007).

필자 이성훈(李性勳)



정의 받는 소리에 ‘우야훤훤’ 사설이 들어가는 새를 쫓을 때 부르는 소리.

사설

- (메)우후 야라 훤훤 (반)우후 야라 훤훤
- (메)우야소리에 새 모여든다 (반)우후 야라 훤훤
- (메)구만리 장천에 대봉새며 (반)우후 야라 훤훤
- (메)높이 떴다 종달새며 (반)우후 야라 훤훤

(메)까치란 놈은 남구집 잘 지어 (반)우후 야라 훨훨
 (메)목수란 놈으로 돌려놓고 (반)우후 야라 훨훨
 (메)황새란 놈은 다리가 기니 (반)우후 야라 훨훨
 (메)우편수 배달로 제수허고 (반)우후 야라 훨훨
 (메)제비란 놈은 머리가 고니 (반)우후 야라 훨훨
 (메)평양기생으로 돌려 (반)우후 야라 훨훨
 (메)공작새란 놈은 문체가 좋으니 (반)우후 야라 훨훨
 (메)비단장수로 돌려보고 (반)우후 야라 훨훨
 (메)이 새 저 새가 다모였는데 (반)우후 야라 훨훨
 (메)옥새 한 가지만 남았구나 (반)우후 야라 훨훨
 (메)우야~ (반)우야~

-포천 메나리, 경기도 무형문화재 제33호

내용 <우야소리>는 논매기가 끝날 즈음 혹은 달구소리의 끝 부분에서 부르는 소리이며, 한 장단을 메기면 한 장단을 받는 선후창의 가장 방식으로 부른다. 박자 구조는 한 장단이 3소박 4박자이다. 음조식은 메나리토리·경토리·반경토리가 나타난다. 메나리토리의 음조식이 나타나는 지역은 경기도 양주 회암동과 포천 가산면 방축리, 서울시 노원구 상계동이다. 이들 악곡은 ‘레·도·라·솔·미’의 구성음들로 이루어져 있으며, 종지음은 ‘도’ 음이다. 일반적으로 메나리토리는 ‘라’ 음인데, 이들 지역에서는 ‘라’ 음에서 ‘도’ 음으로 음을 올려 끝을 맺는다. 경토리는 고양 일산동구 석사동과 파주 탄현면 금산리의 <우야소리>가 해당한다. 경토리의 음조식을 활용하는 노래는 ‘미·레·도·라·솔’의 구성음들로 이루어져 있으며, ‘레’ 음으로 종지한다. 보통 경토리는 ‘솔’ 음이나 ‘도’ 음으로 종지하는데, 이 두 악곡은 ‘도’ 음에서 ‘레’ 음으로 올려 종지한다. 반경토리는 고양 일산서구 대화동에서 불리는 <우야소리>로, ‘미·레·도·라’의 음들로 구성되어 있다. 메기는 부분은 ‘라’ 음으로, 받는 부분은 ‘도’ 음으로 종지한다. 이 악곡 역시 받는 부분은 ‘라’ 음에서 ‘도’ 음으로 끝을 올려 종지하는 것을 볼 수 있다.

특징 및 의의 <우야소리>는 주로 경기도 논매는 소리에서 찾아볼 수 있다. <우야소리>의 사설 내용은 풍년이 들어 알곡을 쪼아 먹으러 온갖 새들이 다 모여든다는 풍년구가의 주술적 의미를 담고 있다. 달구소리의 마지

막에서 부르는 <우야소리>는 새가 죽은 이의 영혼을 저 세상으로 인도한다는 사상적 표현을 담고 있다. <우야소리>의 음조식 중 메나리토리는 경기도 동북부 지역의 소리에서, 경토리는 경기도 서북부 지역에서 활용되고 있다. 또한 다른 논매는 소리와 달리 <우야소리>는 각 토리의 종지음보다 한 음 위의 음들로 종지하는 공통점을 지니고 있다. 일반적으로 새를 쫓을 때는 ‘휘이 휘이’라고 하는데, 이때 ‘휘이’의 뒷음절인 ‘이’는 ‘휘’보다 억양이 올라가게 된다. 이러한 점이 <우야소리>의 음악에서도 나타나는 것으로 이해 할 수도 있을 것이다.

참고문헌 파주민요론(이소라, 파주시문화원, 1997), 경기도의 토속민요(서울대학교 동양음악연구소, 민속원, 2013), 경기도 논농사소리의 음악적 정체성(이윤정, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007), 한국민요대전해설집-경기도(문화방송, 1996).

필자 이윤정(李允貞)



정의 한국 전통음악에 쓰이는 악조樂調 명칭의 하나.

내용 우조라는 악조 명칭은 시대에 따라, 또 음악 부문에 따라 여러 가지 다른 개념으로 쓰였고 따라서 음악적 특징도 서로 달리하고 있다.

최초 우조라는 명칭은 중국의 아악雅樂에서 궁, 상, 각, 변치, 치, 우, 변궁 7성 가운데 제6음이 선법적 주음이 되는 악조 명칭으로 쓰였다. 반면 한국 아악에서는 궁상각치우 5성 가운데 ‘우’가 주음이 되는 선법 명칭으로 쓰였다.

중세 한국 음악에서 우조라는 용어는 아악과 향악에서 서로 다른 개념으로 쓰였다. 아악에서는 ‘오조五調 궁상각치우’라 하여 중국 아악에서처럼 병행계명으로 궁조·상조·각조·치조·우조, 즉 오조五調 가운데 우음이 선법적 주음이 되는 선법을 가리키는 개념으로 쓰였다. 하지만 향악에서는 ‘시용時用 궁상각치우’라 하여 동주음계명으로 평조·계면조 등 모든 선법의 계명이 같으므로 우조라는 선법 명칭이 없다.

한편 『악학궤범樂學軌範』이 나왔을 당시에 향악에서 우조라는 명칭은 선법 명칭이 아닌 두 가지 다른 조 개념으로 쓰였다. 그 하나는 향악칠조라 하여 대금 7공으로 지시되는 일지, 이지, 삼지, 횡지, 우조, 팔조, 막조의 7조 개념의 하나로 제5공에서 나는 음으로 지시되는 조 개념을 우조라 하였다. 『악학궤범樂學軌範』 우조의 다른 개념은 거문고의 조 개념이다. 당시 거문고의 조 명칭은 4괘 조와 7괘 조 두 가지였다. 4괘에서 나는 네 개의 조, 즉 일지·이지·삼지·횡지를 통틀어 낙시조樂時調라 이르고, 그 반대 개념인 7괘에서 나는 네 개 조, 즉 횡지·우조·팔조·막조를 우조라 이른 것이다.

조선 후기에는 우조라는 말이 가곡 평조선법을 지시하는 말로 바뀌었다. 낙시조 평조를 우조평조羽調平調라 일컬었던 것인데, 이 용어를 줄여서 우조라고 약칭한 데서 비롯된 것이다. 그래서 본디 조 명칭으로 쓰던 개념이 선법 명칭을 가리키는 명칭으로 변한 것이다.

한편 조선 후기에는 판소리 산조에서 악조樂調 명칭의 하나로 우조라는 말이 쓰였다. 본디 조선 말기까지 판소리에서는 씩씩하고 장엄한 느낌을 주는 성음을 ‘호령제’라 하고, 슬픈 느낌을 주는 성음인 서름제(애원성)의 반대 개념으로 썼다. 그러나 이 명칭이 아정雅正하지 못하다고 생각하여, 조선 말기에 가곡의 우조羽調·계면조界面調 등 악조 명칭만을 따다가 호령제를 우조라 부르게 되었다.

초기에는 <춘향가>에서 ‘적성가’, <심청가>에서 ‘범피중류’와 같이 진양 대목에서 계면조가 아닌 악조를 모두 우조라 하였으나, 뒤에 <춘향가>의 ‘기산영수’와 같이 화평한 성음을 ‘평조平調’라 이르면서 판소리에서 계면조가 아닌 악조 가운데 평조·경드름·설령제·추천목과 같은 성음이 아닌 대목을 가리키는 악조를 우조라 하였다. 지금은 <적벽가> 중 ‘삼고초려’, <춘향가> 중 ‘신연맞이’, <홍보가>에서 ‘놀보심술타령’, <수궁가>에서 ‘삼재팔관’과 같은 대목의 성음을 우조라 이른다. 한편 <춘향가>에서 ‘적성가’, <심청가>에서 ‘범피중류’ 대목은 지금은 우조와 평조가 섞인 악조로 보고 있다.

<적벽가> 중 ‘삼고초려’, <춘향가> 중 ‘신연맞이’와 같은 대목을 우조라 할 때의 음악적 특징은 구성음이

서양 음악의 계명으로 ‘라·도·레·미·솔’로 해석되고, 중요음이 ‘라, 레, 미’이며, 종지는 ‘라’로 한다. 우조는 평조에서 중요음이 한 음씩 위로 전치된 조라 한다. ‘솔, 도, 레’가 ‘라, 레, 미’로 한 음씩 위로 전치된 악조이므로 종지에서 평조로 되돌아가는 경향이 있다.

가야금산조에서 우조는 진양의 내드름 대목이다. 구성음이 ‘동·징·땅·지·칭’이고, 주요음이 ‘동·땅·지’가 되며, ‘동’이나 ‘땅’으로 종지하는 특성을 갖는다. 종지에서 평조로 떨어지는 경향이 있는 것은 판소리 우조와 같다. 판소리 우조와 같이 장중한 느낌을 준다.

특징 및 의의 우조라는 말은 중국 아악의 제5선법을 지시하는 용어였으나 한국 음악에서는 조선 초기에 대금의 아래에서 제5공에 나는 조, 거문고 제7괘에 나는 조를 가리켰다. 또한 조선 후기에는 ‘동창이’와 같은 가곡의 악조를 가리키는 것이나 또는 판소리 및 산조에서 웅장한 느낌을 주는 악조로 쓰였다.

참고문헌 가곡의 우조(이혜구, 한국 음악연구, 국민음악연구회, 1957), 양금신보의 4조(이혜구, 한국 음악연구, 국민음악연구회, 1957), 판소리 산조에서 우조 평조 연구(이보형, 국립민속국악원 논문집1, 국립민속국악원, 2001).

필자 이보형(李輔亨)

윙이자랑소리

정의 제주도 지역의 자장가로, 대나무로 만든 애기구덕이라는 요람에 아기를 눕히고, 이 요람을 흔들면서 부르는 민요.

개관 <윙이자랑소리>라고도 하지만, 일반적으로 ‘애기구덕 흥그는 소리’라고 한다. ‘윙이자랑’이라고 하는 이유는 후렴구에 “윙이 자랑 자랑 자랑” 등의 말이 나오기 때문이다. 이 민요는 애기구덕이라는 요람搖籃에 아기를 놓고 잠재우면서 부르는 자장가의 일종이다. 그러나 단순한 자장가라기보다는 애기구덕을 흔드는 신체동작에 수반되는 독특한 구조로 되어 있는 노래이다. 애기구덕을 흔드는 동작은, 미는 동작과 당기는

동작으로 이루어지며, 그 반복 주기가 매우 규칙적이다. 이러한 동작의 영향을 받아 <윙이자랑소리>도 2박자 또는 4박자 계통의 리듬을 중심으로 전개된다. 물론 중간 중간에 1/4박이 끼어들어 3/4 또는 5/4박자처럼 한 박자가 밀리는 형태로 바뀐 후에 다시 2박자나 4박자로 안정되는 형태로 부르기도 한다. 그럴 때면 '밀고 당기다가' '당기고 미는' 형태로 바뀌는 묘한 맛을 준다.

이 민요는 주로 아기 엄마나 할머니가 많이 불렀으나, 아기 아빠나 할아버지도 종종 불렀다. 즉, 비록 여성들이 주로 불렀지만 남성들에게도 공감대가 높은 민요라 할 수 있다. 그런데 제주도 여성들은 집안일뿐만 아니라 바깥일도 하였기 때문에 할머니 등 아기를 돌보아 줄 사람이 없을 때는 밭에 애기구덕을 가지고 가서 <윙이자랑소리>를 부르기도 하였다. 밭에서 김을 딸 때면, 한쪽 그늘에 아기를 구덕에 눕혀 놓고 <윙이자랑소리>를 부르면서 아기를 잠재워 놓고는 김을 매다가, 아기가 깨면 다시 애기구덕을 흔들면서 잠재우는 일을 하였다.

사설

1. 자랑 자랑(4/4) 윙이 자랑 윙이 자랑자랑 자랑
2. 우리 애기잘도 잔다 어서 자랑 어서 자랑
3. 저레 가는 검둥개야 이레 오는 검둥개야
4. 우리 애기 재와 드라 느네 애기 재와 주마
5. 아니 재와 주민 질긴 질긴 총배로 걸러다근
6. 손목애기 발목애기 묶어다가
7. 지픈 지픈천지소레 드리척닥 내척닥 허곡
8. 비오는 날내여 농곡 벵난 날은 들어 농곡
9. 흔 가달은 앞밭드레 흔 가달은 뒷밭드레 대껴 불곡
10. 대껴불당 나므진듯침이 왕대끄르레 대껴 불민
11. 뒷집 개도 뜯어 먹곡 앞집 개도 뜯어 먹곡
12. 앞집 고냉이 뒷집 고냉이 뜯어 먹당 남으민
13. 앞집 강생이 뒷집 강생이 뜯어 먹당 남으민
14. 스로기도 뜯어 먹나 까마귀도 뜯어 먹나
15. 뒷집 활망 아그랑 막댕이 운둘러 짚으곡 불담으레 오랑
16. 아그랑 막댕이로탁허게 패민
17. 꼬브랑 꺽꺽 꼬브랑 꺽꺽 허는 구나
18. 자랑 자랑 자랑 자랑 자랑 자랑 윙이 자랑

-애기구덕 흔드는 소리

악보

(독창) 윙이자랑 소리(도#선법) 조영배 체보



윙 이 자- 랑 윙- 이- 자 랑 우- 리- 애 기 잘 도 잔 다
저- 레 가- 는 검- 둥- 개야 우- 리- 애 기 재와 도라

-제주 서귀포 강정동

내용

<윙이자랑소리>는 혼자서 부른다. '4/4박자 두 마디+4/4박자 두 마디'를 가장 기본적인 단위로 하여 전개되는데, 그래서 사설은 4음보의 규칙성을 가지고 있다. 다만 중간 중간에 3/4박자나 5/4박자 등이 끼어들기도 하기 때문에 이런 경우에는 3음보나 5음보로 불규칙하게 변하기도 한다. <윙이자랑소리>의 사설은 대부분 1음절(音節) 대 1음(音)의 원칙이 거의 지켜진다. 따라서 3/4박자로 바뀌는 경우는 사설 단위가 3음절이라는 뜻이고, 5/4박자로 바뀌는 경우는 사설이 5음절이라는 뜻이 된다. 노랫말 내용은 다양하며, 가창자에 따라 자유롭게 전개된다. 그 중에서 아기를 달라고 재우는 내용이 가장 많이 나오고, 노래 부르는 부모의 심정에 대한 내용도 많이 나온다. 특이한 점은 사신(邪神)을 상징하는 검둥개에게 아기를 잠재워 주지 않으면 잡아서 혼내 주겠다고 하는 내용과 선신(善神)인 산신(山神)이라고도 하고 삼신(三神)이라고도 하는 '삼상할망'에게 아기를 무럭무럭 키워 달라고 기원하는 일종의 비넴도 중요한 부분을 차지한다. 후렴구는 "윙이 자랑, 자랑 자랑"이 주를 이룬다.

<윙이자랑소리>는 1박에 1음절이 대응하는 형태로 부르는 경우가 대부분이다. 각 1박은 또한 1음이 주로 사용되기 때문에 1음 1음절의 형태가 가장 많다고 할 수 있다. 그러므로 <윙이자랑소리>는 제주도를 대표하는 2분할 리듬의 민요이며, 음절수에 박자가 부분적으로 3/4박자나 5/4박자 등으로 바뀌지만 대개의 경우는 4/4박자를 기본으로 전개된다. 제주도에는 3분할 리듬의 3박자 노래가 사실상 없다. 2분할 2박자(4박자) 형태로 되어 있는 <윙이자랑소리>는 제주도 민요의 리듬적 성격을 가장 집약적으로 보여 주는 대표적인 민요라고 할 수 있다.

수 있을 것이다. 특히 제주도 토속적인 음악적 특징이 매우 밀도 높게 집약되어 나타난다는 점에서 제주 문화를 이해하는 데 매우 중요한 민요라고 할 수 있다. 리듬적 특징, 선법적 특징은 다른 지역에서 찾아보기 힘들 정도로 특이하며, 노랫말의 경우에도 제주도 토속적인 정서가 잘 반영되어 있다고 할 수 있다.

참고문헌 아름다운 민중의 소리(조영배, 민속원, 2007), 태초에 노래가 있었다(조영배, 민속원, 2009), 향토민요와 문화(조영배, 예술, 1998).

필자 조영배(趙泳培)



정의 경기잡가(긴잡가)이며, 앉아서 부르는 좌창에 해당하는 노래.

개관 구한말 박춘경이 지었다는 설과 그 이전부터 전해진 악곡을 박춘경이 개작한 것으로 보아야 한다는 설이 있다. 1887년의 『시절가』에 수록되어 있어서 19세기 후반에 이미 유행했던 것으로 보인다. 『중보신구잡가』(1915), 『무쌍신구잡가』(1915), 『신찬고금잡가』(1915), 『신구유행잡가』(1916), 『현행일선잡가』(1916) 등 1910년대 편찬된 잡가집에 두루 실려 있고, 1920~30년대 잡가집에도 지속적으로 수록되어 있어서 당시 폭넓게 연행된 음악임을 알 수 있다. 초기 음원으로는 1907년 미국 콜럼비아사에서 발매한 음반(Co.2275, 한인오와 최홍매 외 3명), 1908~1910년으로 추정되는 빅타에서 발매한 음반(V.13530, 벽도·채옥), 1911년 일본축음기상회 음반(N.6014-6015, 김홍도·박춘재) 등 여러 유성기 음반이 있다. 1930년대 경성방송국의 방송 목록을 통해서도 당시 이 곡이 인기가 높았음을 알 수 있다. 현행 경기잡가에 속하는 곡 중에서 <제비가>와 함께 <유산가>가 가장 높은 방송 횟수를 보였다.

사설

화란춘성(花欄春城)하고 만화방창(萬和方暢)이라. 때 좋다 벗

<윙이자랑소리>의 선법에는 세 가지 유형이 조사되고 있다. 가장 대표적인 것은 '도·레·미·솔·라·도'의 구성음으로 되어 있고 '도' 음으로 종지되는 '도' 선법이다. 두 번째로 자주 사용되는 선법은 '도#·레·미·솔' 음으로 구성되어 있고, '도#' 음으로 종지되는 특수한 선법이다(위의 악보 참조). 이러한 음계 구조는 매우 특징적인 것으로, 다른 지역에서는 거의 찾아볼 수 없는 제주만의 특징적인 선법이라 할 수 있다. 흔히 오음 음계라 하는 '도·레·미·솔·라'의 음계가 아니라 '도' 대신 반음 위의 음인 '도#' 음을 사용함으로써 제주만의 독특한 음계적 맛을 드러내고 있는 것이다. 세 번째 선법은 '라·도·미·솔' 음으로 되어 있고 '라' 음으로 종지되는 이른바 '라' 선법이다. 이 경우에 '레' 음은 사용되지 않는 특징을 가지고 있다.

선법은 위의 세 가지 유형이 지역이나 개인에 따라 다르게 나타나지만, 박자나 형식은 사실상 동일하다. 대부분 네 마디 한 개의 작은악절이 변형 반복되는 형태로 전개된다. 'A(4)+A'(4)+A"(4)……' 식이다.

한편 <윙이자랑소리>는 제주적인 특징인 세요성(細搖聲, 퇴성(退聲) 등이 사용되며 청성(淸聲) 또한 뚜렷하다. 탁성(濁聲)이나 깊은 요성(搖聲)은 전혀 사용되지 않는다. 전반적으로 보면, 가사 발성이 어두운 편이며, 슬픈 감정을 드러내는 경우가 많다.

특징 및 의의

<윙이자랑소리>의 특징은 위에서 살펴본 것처럼, 1음절 대 1음이 거의 정확하게 대응하는 점과 같은 선율선과 형식 구조를 가지고 있으면서도 지역이나 개인에 따라 세 가지 선법으로 부른다는 점에서 찾을



애기구덕 | 국립민속박물관

넘네야 산천경개山川景概를 구경求景을 가세. 죽장망혜단 표자竹杖芒鞋筆瓢子로 천리강산千里江山 들어를 가니, 만산홍록滿山紅綠들은 일년일도一年一度 다시 피어 춘색春色을 자랑노라. 색색이 붉었는데, 창송취죽蒼松翠竹은 창창을 울 울蒼鬱鬱한데 기화요초난만중奇花瑤草爛漫中에 꽃 속에 잠든 나비 자취 없이 날아난다. 유상앵비柳上鶯飛는 편편금片片金이요, 화간점무花間蝶舞는 분분설紛紛雪이라. 삼춘가절三春佳節이 좋을세고 도화만발점점홍桃花滿發點點紅이로구나. 어주축수에산춘漁舟逐水愛山春이라던 무릉도원武陵桃源이 에 아니나. 양류세지사사록楊柳細枝絲絲綠하니 황산곡리당춘절黃山谷裏當春節에 연명오류湖明五柳가 에 아니나. 제비는 물을 차고 기러기 무리져서 거지중천舉止中天에 높이 떠 두 나라 흰선 펴고 펄펄펄 백운간白雲間에 높이 떠서 천리강산千里江山 머나먼 길을 어이 갈꼬 슬피 운다. 원산遼山 첩첩疊疊 태산泰山은 주춤하여 기암奇岩은 층층層層 장송長松은 낙락落落에 허리 구부러져 광풍狂風에 흥을 거워 우쭈우쭈 춤을 춘다. 층암절벽상巒岩絕壁上의 폭포수瀑布水는 콧물 수정림水晶簾 드리운 듯 이골 물이 수루루루룩 저골 물이 설찰 열의 열골 물이 한데 합수合水하여 천방天方저 지방地方저 소쿠라저 평퍼저 넉출지고 방울져 건너 병풍석屏風石으로 으르렁 콧물 흐르는 물결이 은옥銀玉같이 흘러지니 소부巢父 허유許由 문답問答하던 기산영수箕山潁水가 에 아니나. 주곡제금奏穀啼禽은 천고절千古節이요 적다정조積多鼎鳥는 일년풍一年豐이라. 일출낙조日出落照가 눈앞에 어려라(버려나니) 경개무궁景概無窮 좋을시고.

내용 〈유산가〉의 노랫말은 봄철에 아름다운 산천을 구경 가자는 내용으로 시작해서 산천의 수려한 풍경이 묘사되는 내용이 이어져 있다. 구성음은 ‘레·미·(솔)·라·도·레’이며, 라는 요성을 하고 중저음으로도 사용된다. 이런 형태는 경기소리보다 서도소리 양식에 가깝다. 솔은 드물게 출현하며, 솔이 출현하는 부분은 경기소리의 질감을 내기도 한다. 장단은 6박의 도드리장단을 사용하며 점사분음표(♩)를 기준으로 ♩. = 40-45 정도의 빠르기를 갖는다. 20세기 전반기에는 더 빠르게 불렀던 것으로 보이며, 오늘날에는 과거에 비해 음악이 느려지는 대신에 부르는 이의 기교가 더욱 화려하게 사용된다. 전체적으로 노랫말 양식은 가사문학에 가

깝지만 음악은 유절형식의 변형에 가깝다. 음악적으로 서창부와 종결부에 해당하는 부분이 있고, 중간에는 유사선율을 반복하는 유절형식의 부분과 반복 없이 음악적 변화가 두드러지는 부분이 있다. 7언의 한문구절이 많이 등장하는 전반부는 유사선율의 반복이 두드러지지만, 의성어와 의태어를 활용하여 자연경관을 사실적으로 묘사하는 후반부는 선율 반복 없이 음악적 변화를 고조시킨다. 이 때문에 변형유절형식으로 간주되기도 한다.

특징 및 의의 문학적 표현이 절묘할 뿐만 아니라 음악적 구조도 정교하다. 음악적 형식미와 노랫말의 내용이 긴밀하게 연결되어 악곡의 변화와 통일이 적절한 조화를 이루고 있어서 흔히 12잡가의 최고봉으로 일컬어진다.

참고문헌 12잡가의 시대적 변화 연구(송은주, 이화여자대학교 박사학위논문, 2011), 경기12잡가의 음악 형식(김영운, 한국민요학10, 한국민요학회, 2002), 경기12잡가의 음조직 연구(김영운, 한국 음악연구32, 한국국악학회, 2002), 경기12잡가 중 방물가 비교연구(김세운, 한양대학교 석사학위논문, 2016), 경기12잡가(이춘희·배연형·고상미, 예술, 2000), 유산가 연구(황시내, 중앙대학교 석사학위논문, 2005), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 전지영(全志暎)

육자배기

정의 6박 진양조장단에 맞추어 부르는 대표적인 전라도 민요.

역사 〈육자배기〉는 본래 전라남도 지역의 논매기에서나 나무꾼들의 소리로 불렸던 향토민요였으며, 현재의 모습을 갖춘 것은 18세기 정도로 추정된다. 잡가〈육자배기〉는 경·서도잡가의 유행, 서양식 무대 공연의 활성화, SP음반 제작 등의 영향으로 1900년대 초반에 완성되어 현재 남도잡가 또는 남도 선소리의 주요한 악곡으로도 노래되고 있다.

사실

저 건네라 갈미봉에 안개 영고 비 물아온다/ 우장을 허

리에다 두르고/ 밭에 지심이나 매러 가세 고나-아-헤
-전남 신안 도초도

사람이 살면은 몇 백 년이나 사드란 말이나/ 죽엄에 들어서 남너노소(대장부) 있느냐/ 살아 생전에 각기 맘대로 놀거나 헤-

-잡가 8장단형 육자배기

연당의 밝은 달 아래 채련하는 아희들아/ 십리장강 배를 띄워 물결이 곱다고 말어라/ 그물에 잠든 용이 깨고 보면 풍파일까 염려로구나 헤

-잡가 12장단형 육자배기

달은 침방 들어갈제 향단에게 불들리어/ 이리 비틀 저리 비틀 정신없이 들어와서/ 방석을 부여잡고 방성통곡 우는 모양은/ 사람의 인정보론 차마 볼 수가 전혀 없구나 헤-

-잡가 12장단 이상형 육자배기

꽃과 같이 고운 님을 열매 같이 맺어 두고/ 가지 같이 많은 정에 뿌리 같이 깊었건마는/ 언제나 그림고 못 보는 게 무슨 사정이로구나 헤-

-자진육자배기

악보

♩. = 45 (실음: 5도 아래)

육자배기

임영자 창 김혜정 채보

저 건네라 갈미봉에 안개 영고 비 물아온다 / 우장을 허
산간 초당 집을 가 상이 나 살 다 나 간
초 당 집 은 문만 방 그 장 널 이 도 향 내 가

-전남 신안, 여성민요의 존재양상과 전승원리

내용 〈육자배기〉는 6박 진양조장단에 맞기 때문에 육자박, 육자박이 등으로 불리기도 하였다. 이 곡이 전라도의 대표적인 민요이기 때문에 전라도의 음악어법을 육자배기토리라 부른다.

1. 육자배기

향토민요 〈육자배기〉는 ‘미·라·도-도·시·라·미’ 중심의 비교적 좁은 음역을 사용한다. 하지만 잡가 〈육자배기〉는 ‘미·라·도·레·미·미·레·도·시·라·미’의 육자배기토리 확장형 음계를 사용하며, 때로 4도 위나 5도 위, 4도 아래와 5도 아래 등으로 일시적으로 청이 옮기면서 ‘파’나 ‘파#’과 같은 음들이 사용되기도 한다. 향토민요 〈육자배기〉는 불규칙한 6박을 사용하지만 잡가 〈육자배기〉는 박자가 규칙적인 진양조장단을 사용한다.

향토민요 〈육자배기〉의 형식은 불규칙하지만 잡가 〈육자배기〉의 형식은 가사의 길이에 따라 8장단형, 12장단형, 그리고 12장단 이상형의 세 가지로 나눌 수 있다. 8장단형이 A+B형식이라면 12장단형은 A+A'+B, 12장단 이상형은 A+A'+A"+B로 앞부분을 반복하여 늘리는 형식으로 되어 있다. 선율적인 측면에서는 노래를 시작하는 부분을 질러서 내는 방법, 평으로 내는 방법, 숙여서 내는 방법으로 달리 표현함으로써 차이가 나타나지만 이후의 선율은 거의 동일하다.

육자배기는 여러 사람이 윤창 형식으로 부르는데, 맨 처음 악곡을 시작할 때 ‘고나-헤’ 부분을 같이 부르며, 먼저 노래를 메기던 사람과 다음에 메길 사람이 “고나-헤”라는 1장단의 가사를 함께 부름으로써 자연스럽게 곡을 연결한다. 일부 유성기 음반에서는 이 부분을 ‘산이로고나-헤-’의 가사로 노래하는 사례도 발견된다.

향토민요 〈육자배기〉의 대표적인 가사는 “저 건네 갈미봉”이며, 잡가 〈육자배기〉는 ‘사람이’·‘내정은’과 같이 시조 형태의 가사를 주로 노래하며 때로 판소리의 일부 대목을 수용하여 부르기도 한다. 가사의 내용은 사랑, 연정에 관한 내용이 많다.

2. 자진육자배기

〈자진육자배기〉는 20세기 초에 유행했던 경서도 입창

의 영향을 받아 남도잡가의 모음곡 형태를 완성하는 과정에서 만들어진 새로운 잡가이다. 남도잡가는 보통 <보림>-<화초사거리>-<육자배기>-<자진육자배기>의 순서로 부르는데, 이는 경서도 입창의 <판염불>-<놀량>-<앞산타령>-<뒷산타령>의 구조를 따른 것이다.

<자진육자배기>는 육자배기의 구조와 선율적 특징, <앞산타령>의 장단과 제창 부분, 그리고 전체적인 고음 사용의 영향을 받아서 20세기에 들어 만들어진 새로운 잡가이다. 육자배기라는 제목을 달고 있지만 실제 육자배기와의 음악적 연관성은 많지 않으며, 오히려 경기도의 <앞산타령>의 영향이 크다.

<자진육자배기>는 3소박 3박에 맞추어 부른다. 처음에는 제창으로 '산이로구나 헤-'를 포함한 입타령 4장단을 부른 후 메기는 소리를 부르고 역시 '거나-헤-' 1장단을 통해 다음 메기는 사람에게 소리를 넘긴다. 이후에는 메기는 소리와 '거나-헤-'를 반복하여 노래한다. <자진육자배기>의 메기는 소리 가사는 2행에서 5행까지 그 길이가 불규칙하여 음악적 길이도 불규칙하지만 3행 형태가 그중 가장 많다. <자진육자배기>는 첫 행의 선율에만 변화가 있으며 이하 선율은 유사하다. 육자배기와 달리 시작 부분에는 질러 내는 선율이 주로 사용되어 전반적으로 고음이 많다는 인상을 준다.

특징 및 의의 <육자배기>는 전라도의 대표적인 민요로서 향토민요에서 출발하였으며, 잡가로 발전하여 널리 유행하게 되면서 또 다시 향토민요로 수용된 곡이다. 현재 민요 자료 가운데에는 본래 논매기소리였던 향토민요 <육자배기>와 그를 기반으로 만들어진 잡가 <육자배기>, 그리고 다시 잡가를 흥내 내어 부르는 향토민요 <육자배기>가 모두 공존하고 있어서 살아 있는 남도 민요의 세계를 잘 보여 주고 있다.

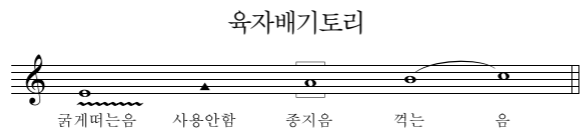
참고문헌 남도민요연구-육자배기에 대하여(나승만, 어문논총9, 전남대학교 어문학연구회, 1986), 여성민요의 존재양상과 전승원리(김혜정, 민속원, 2005), 육자배이의 집가화 과정과 음악적 구조의 변화(김혜정, 한국음악학7, 한국고음악연구회, 1997), 자진육자배이의 성립과 음악적 배경(김혜정, 한국음악학10, 한국고음악연구회, 2000).

필자 김혜정(金惠貞)

육자배기토리

정의 전라도 지역의 대표적인 노래인 <육자배기>와 같은 음악어법.

악보



내용 육자배기토리는 전라도 지역과 그 인접 지역에서 많이 보이는 음악어법으로 남도토리라고도 불린다. 남도 지역의 대표적인 민요인 <육자배기>와 음구조가 동일한 음악들이 한반도의 서남부인 전라도, 그리고 전라도와 인접한 충청도·경상남도 일부에서 많이 보여, 이 지역의 대표적인 음악어법을 '육자배기토리'라고 한다. 또한 육자배기토리 외에 '서름조', '애원성'이라는 곡상으로 설명하기도 하고 정악의 계면조와 같이 육자배기토리의 중지음이 '라' 음이어서 '남도계면조', 즉 남쪽 지방의 계면조라 부르기도 한다.

육자배기토리의 구성음은 선율이 상행할 때와 하행할 때의 구조가 다르다. 상행 시에는 '미·라·도·(레)·미'의 4음 음계이며, 하행 시에는 '미·(레)·도·시·라·미'의 유반 5음 음계, 즉 반음이 있는 5음 음계이다. 이러한 음계의 구성음에서 보듯이 육자배기토리의 가장 큰 특징은 하행 선율에 등장하는 반음이다. '도' 음에서 '시' 음으로 급격히 하행하는 선율의 대부분은 '도'에 강세가 있고 '시'로 꺾어 내리므로 이를 '꺾는음', 혹은 '꺾는목'이라 한다. 반면에 음계의 최저음인 '미'는 굵고 폭넓게 떨기 때문에 이 음을 가리켜 '떠는목'이라 하며, 중지음인 '라'는 떨거나 꺾지 않아서 이를 '평으로 내는 목'이라 한다. 육자배기토리에서는 떠는목인 '미' 음과 평으로 내는 목인 '라' 음 사이에 '솔' 음이 전혀 사용되지 않는 점이 특징이기도 하다. 육자배기토리로 된 민요에는 <육자배기>, <홍타령>, <둥당기타령>, <진도아리랑> 등이 있다.

한 지역의 음악어법은 주변의 음악과 접변하는 과정에서 서로 영향을 미친다. 전라도를 중심으로 하는 육자배기토리는 북쪽과 서쪽으로 접변의 양상을 찾아볼 수 있다. 접변 양상은 음계와 시김새의 섞임과 변화로 나타난다. 먼저 육자배기토리가 북쪽의 음악어법과 교류하여 생성된 음악어법이 '성주풀이토리', 혹은 '남도경토리'이다. 이것은 육자배기토리와 진경토리(창부타령토리)가 섞인 형태이며, 구성음은 진경토리의 '솔·라·도·레·미'의 5음 음계를 바탕으로 하지만, 진경토리의 중지음이 아닌 육자배기토리의 중지음, 즉 음계 최저음의 4도 위 음인 '도' 음을 사용한다. 그리고 중지음의 4도 아래 음인 음계의 최저음은 육자배기토리의 것처럼 굵고 폭넓게 떠는 요성음이 되면서 진경토리 음계의 두 번째 음인 '라' 음이 생략된다. 또한 육자배기토리에서 특징적으로 사용하는 '도-시'의 하행 반음은 남도경토리에서 음 간격이 넓어진 '레-도'의 하행 음으로 나타난다. 이러한 남부경토리는 호남 지역의 민요인 <성주풀이>를 비롯하여 경기 남부와 충남 서북부의 향토민요에서 많이 보인다.

육자배기토리는 동쪽의 대표적인 음악어법인 메나리토리와도 접변 양상이 나타난다. 이 경우는 특별히 '○○토리'로 지칭하지 않는다. 육자배기토리의 구성음인 '미·(레)·도·시·라·미'와 메나리토리의 구성음인 '미·레·도·라·솔·미'의 음을 모두 합하여 '미·레·도·시·라·솔·미'의 6음 음계를 구성한다. 이 경우 두 음악어법이 등가적으로 섞인 형태이므로 가장 특징적인 선율 진행이 모두 살아 있다. 즉 육자배기토리의 특징적인 선율인 '도-시' 반음 진행과 메나리토리의 특징 선율인 '라-솔-미' 음형, 즉 '라' 음에서 음계의 최저음인 '미'음으로 하행할 때 '솔' 음을 경과음으로 사용하는 것이 모두 보인다. 이러한 음악어법은 남도 명창들이 부르는 <상주아리랑>을 비롯하여 경남 서남부, 충남 동남부 지역의 향토민요에서 많이 나타난다.

특징 및 의의 육자배기토리는 제주도를 제외한 한반도의 음악어법을 서도토리권, 경토리권, 메나리토리권, 육자배기토리권의 네 개 지역으로 나누었을 때 한강 이남부터 한반도 서남부 전역에서 보이는 음악어법이다.

한국 음악에서 유일하게 반음을 사용하고 있는 점뿐만 아니라 한국 음악의 특징인 굵고 폭넓은 요성이 특징적이다.

참고문헌 국악개론(김영은, 음악세계, 2014), 새로 쓴 초등 국악교육을 위한 이론과 실습(김혜정, 민속원, 2013), 조가 지시하는 선법과 토리의 개념(이보형, 한국 음악연구51, 한국국악학회, 2012), 토리의 개념과 유희론(이보형, 소암권오성박사 회갑기념음악학논총, 민속원, 2000).

필자 배인교(裴仁敎)

육칠월 흐린 날

정의 서울 지역 휘모리잡가의 하나.

개관 서울 지역에서 널리 알려진 휘모리잡가 중 가장 대표적인 곡이다. 곡명은 "육칠월 흐린 날~"로 시작되는 노랫말의 첫머리를 따서 붙인 것이다. 최남선이 엮은 『시조유취』에 보이는 '어디야 깎깎'이라는 제목의 옛 시조에 결말을 덧붙여 만든 곡이다. 창자에 따라서 노랫말 앞부분 "육칠월 흐린 날~ 검은 암소 고삐를 특 제쳐 이라"를 생략하고 "어디야 깎깎"부터 시작하기도 해서 '어디야 깎깎'로 칭하기도 한다. 현행 노랫말과 유사한 것이 이용기가 펴낸 『악부』(고대본)에 '역금'으로 전한다. 자진타령장단(또는 뷰는염불장단)에 얹어 부른다.

사설

1. 육칠월 흐린 날 삿갓 쓰고 도롱이 입고/ 곰뽕이 물고 잠 뽕이 입고 낮 갈아 차고/ 큰 가래 메고 호미 들고 채썩 들고/ 수수땅잎 딱 제쳐 머리를 찢끈 동이고/ 검은 암소 고삐를 특 제쳐 이라/ 어디야 깎깎 소 몰아가는 노랑 대가리 더벅머리 아회놈/ 게 줌 섯거라 말 물어 보자/ 저접대 노닐월 장마에 저기 저 웅덩이 너개지고/ 숲을 저서 고기가 숲북 많이 모였으니/ 네 종기 종다래끼 자나 굵으나 굵으나 자나/ 함부로 주섬주섬 얼른 냉큼 수이 빨리 잡아 내어/ 네 다래끼에 가득이 수북이 많이 눌러 담아/ 짚을 추려 마개하고 양끝 질끈 동여 네 쇠등에 얹어 줄게/ 지날 영로에 우리 님 집 갖다 주고 전갈하

되/ 마침 때를 맞춰 청파 애호박에 후추 생 곁들여서/
매움삼삼 달콤하게 지저 달라고 전하여 주렴

- 2. 우리도 사주팔자四柱八字 기박奇癖하여/ 남의 집 멍 사는
고로 새벽이면 쇠물을 하고/ 아침이면 먼 산 나무 두세
번 하고 낮이면 농사 하고/ 초저녁이면 새끼를 꼬고 정
밤중이면 국문자國文字나 뜯어보고/ 한 달에 술 담배 곁
들여 수백 번 먹는 몸둥이라 전할지 말지

내용 <육칠월 흐린 날>의 노랫말은 전반부와 후반부
에 서로 처지가 다른 두 사람을 대비시켜 대화체 방식
을 띤다. 전반부는 머슴에게 청을 하는 인물이 주체가
되고, 후반부는 머슴이 주체가 된다. 전반부 앞부터 중
간까지는 머슴(아희놈)에 대한 인물치레로 구성되고,
뒷부분에서는 머슴에게 잡은 불고기를 임의 집까지 갖
다 달라고 청하는 인물의 입장을 담고 있다. 후반부는
남의 집 머슴살이의 처지를 나타내며 청을 들어줄지 말
지 모호한 태도를 취하는 내용으로 되어 있다. 선율은
'솔·라·도·레·미'의 5음 음계 솔선법(평조)으로 되어
있다. 5음이 비교적 고루 쓰이는 가운데, 흔히 볼 수 없
는 '미'에서 '레'로의 6도 상행진행이 특이하다. 구의
끝은 '도-라-솔'의 진행이 많고, 종지감을 주는 부분
에서는 '솔C'에서 '도'로 상행 진행한다. 한배는 보통 빠
르기이며 묶는타령장단(자진타령)에 맞는다. 3소박(3
분박)이 기본 리듬을 이루지만 박자는 1.×2와 1.×
3가 혼합되어 있으며 그 쓰임이 불규칙하다. 대체로
1.×2박자의 구조에 부분적으로 1.×3박자가 잠시
쓰이는 형태이다. 이러한 불규칙한 박자의 쓰임은 휘모
리잡가 중의 하나인 <한 잔 부어라>에서도 볼 수 있는
데, <육칠월 흐린 날>은 <한 잔 부어라>에 비해 어절 또
는 구 단위로 박자가 구획되는 편이다.

특징 및 의의 <육칠월 흐린 날>은 남의 집 머슴살이 생활
을 익살스럽게 묘사하고 있어, 근대 서민들의 애환을
엿볼 수 있다.

참고문헌 브리태니커 팔도소리(한국브리태니커회사, 1984), 한국가창대계
(이창배, 흥인문화사, 1976), 휘모리잡가 연구(송은도, 서울대학교 박사학위
논문, 2013), 휘모리잡가의 사설 형성원리와 향유 양상(이혜경, 성균관대학
교 석사학위논문, 2003), 휘모리잡가의 전승양상과 음악적 구조의 고찰(강희
진, 단국대학교 박사학위논문, 2015).

필자 임미선(林美善)

이 야 홍 타 령

정의 <오돌또기>와 함께 가장 널리 알려진 민요로 제
주 지역의 대표적인 창민요.

개관 <이야홍타령>이란 노래명은 사설에 나오는 여음
'이야홍'에서 비롯되었다. <오돌또기>, <너영나영>과
함께 제주도에서 널리 불리는 창민요로서 뒷소리에 '이
야홍'이라는 말이 나오기 때문에 <이야홍타령>이라고
한다. 언제부터 불렀는지, 또 육지 민요와 어떠한 관계
가 있는지는 알 수 없으나 그렇게 오래된 민요인 것 같
지 않다. 지금은 제주도뿐 아니라 육지에도 널리 알려
져 있다.

<이야홍타령>은 경기민요와 유사한 음악 구조와 창
법을 사용하는 민요이다. <너영나영>처럼 한반도 지역
의 사당패 소리 등에 영향을 받았으나, 특정한 가락이
전이되어 정착된 민요라기보다는 제주도 소리꾼들이
한반도 민요의 가락을 모방하고 새로운 사설을 추가하
여 만든 민요라고 할 수 있다. 여흥 상황에서 주로 불렀
으나 제주시 조천읍 조천리나 함덕리 지역에서는 망건
잡는 일을 하면서 부르기도 하였다. 현재 40여 편의 사
설이 전승된다.

사설

(후렴)이야홍 야홍 그렇고 말고요/ 야홍 이야홍 다 ㄱ
를(이를) 말이나

- 1. 이야홍 소리에 정 떨어졌구나/ 이야홍 그렇고 말고요
- 2. 한라산 상상봉 높고도 높은 봉/ 이야홍 백록담이라
- 3. 고랑부高梁夫 삼성三姓에 나오신 그곳은/ 이야홍 삼성혈
이라
- 4. 성산 일출봉 야경조로다/ 이야홍 그렇고 말고요
- 5. 용연 야밤에 노 젓는 뱃사공/ 이야홍 그렇고 말고요
- 6. 우리가 살면은 멧백 년 사느냐/ 이야홍 그렇고 말고요
- 7. 사라봉 뒷산에는 해 지는 것도 구경 좋다/ 이야홍 그렇
고 말고요
- 8. 서귀포 칠십 리 해녀가 놀고요/ 이야홍 천지天池가 높
도다

9. 천지연 들밤에 은어 노는 귀경이/ 이야홍 좋기도 좋
구나

10. 삼매봉 안고 도는 외돌개 절경이/ 이야홍 좋기도 좋구나

악보

♩=112
(실음: 한옥타브 아래)

이야홍타령

이 - 야 - 홍 - - 소 - - 리 - 에 - - - - 에
정 떨어 - - 졌 - - 구 - - 나 - 이 - 야 - 홍 -
그 령 고 - 말 - 고 요 - 이야 - 홍
야 아 - 홍 - 그 령 고 - 말 - 고 요 -
이야 - 홍 - 다 료 울 - 말 - 이 나 -

내용 <이야홍타령>은 <영주십경가>와 마찬가지로 백
록담, 제주 삼성혈, 성산 일출봉, 용연 등 영주십경이나
영주십이경을 나열하면서 제주도의 아름다운 자연 풍
광을 노래하고 있다. 그 밖에 남녀 간의 사랑 이야기나
인생무상을 이따금 노래하기도 한다. 1절은 고정적인
사설과 순서로 부르며, 2절부터는 유동적이어서 가창
자에 따라 순서 없이 자유롭게 부른다. 주요 구성음은
'솔·라·도·레·미'이며 '솔'로 종지한다. 가창 방식은
12마디 또는 11마디 선소리와 6마디 또는 5마디 후렴
의 메기고 받는 방식이며 박자는 3/4박자이다. 경기민
요 식의 요성搖聲이 사용되며, 세요성細搖聲도 자주 사용
된다. 전반적인 창법은 경기민요와 비슷하다.

특징 및 의의 제주도에서 발생한 민요라고 하나 대개 경
기민요와 같이 밝고 경쾌한 것이 특징이다. 세마치 풍
으로 부르며, 낮은 음부터 높은 고음까지를 오르내리며
넓은 음역으로 노래한다. 음역이 비교적 넓고 형식 구
조도 정형적인 틀에서 벗어난 비대칭적이어서 노래하
기가 비교적 어려운 민요이지만 역동적이어서 매우 경
쾌하다. 장구와 허벅을 반주로 흥을 돋우면서 부르는
유희적 성격이 강한 노래이다.

이 어 도 사 나 소 리

정의 제주도 어업노동요 중에서 가장 대표적인 민요
로, 해녀들이 바다로 물질하러 나갈 때, 배의 노를 저으
면서 부르는 노래.

개관 제주도는 어업이 발달하였다. 그에 따라 여러 종
류의 어업노동요가 생성되었다. 특히 제주의 해녀 물질
은 세계적으로도 유명하다. <이어도사나소리>는 해녀
들이 배를 타고 바다로 나가거나 들어오면서 노를 저을
때 불렀던 민요로서 여러 어업노동요 중에서 가장 폭넓
게 공감대를 형성하고 있는 민요이다. 해녀들이 바다로
나갈 때 노 젓는 일은 해녀들 자신이 하기도 하지만, 남
자 어부들이 하기도 한다. 따라서 <이어도사나소리>는
해녀인 여자들이 주로 부르지만, 남자인 어부들도 함께
부르는 민요이다.

해녀들이 바다로 나가서는 물질을 하고, 다시 노를
저어 물으로 돌아오는 일은 상당히 고된 일이었을 것이
다. 해녀들은 대개 여러 명이 무리지어 배를 타고 나간
다. 이때 소리를 잘할 뿐만 아니라 힘도 좋고 작업도 잘
하는 상군(제주에서는 해녀 중에서 최고의 수준으로
물질을 잘하는 해녀들을 상군이라 부른다) 중에서 노
젓는 일을 맡는 경우가 많다. 노는 주로 두 사람이 마주
서서 젓는다. 노를 젓는 동작은 매우 규칙적이면서 강
약의 대비가 분명하다. 상군 두 명이 노를 규칙적으로
밀고 당기면서 선소리를 메기면, 나머지 해녀들은 배
위에 모여 앉아 장단을 맞추면서 뒷소리를 부른다. 해
녀들은 물질을 할 때 사용할 테왁(물에 뜨게 만드는 일
종의 튜브와 같은 역할을 하는 것으로 박의 속을 파내
어 만든다)·망사리(전복이나 소라를 캔 후 담아 두는
그물망)·빗창(소라나 전복을 따기 위해 쇠로 만든 도

구) 등을 가지고 배에 오르는데, 이것들을 장단 치는 데 사용하기도 한다.

이 민요는 일반적으로 <이여도사나소리>라고 하지 않고, <해녀 노 짓는 소리>라고 한다. 해녀들이 노를 저으면서 부르기 때문이다. 제주에서는 본래 해녀를 잠녀(잠녀潛女の 제주어 표현), 잠수(잠수潛嫂의 제주어 표현) 등으로 불렀고, '노'를 '네'라고 불렀다. 따라서 이 민요를 <잠녀 네 짓는 소리>라고도 한다. <이여도사나소리>라고도 부르는 것은 이 민요의 후렴구가 "이여도사나"이기 때문이다.

지구상에 해녀가 있는 곳은 한국과 일본뿐이라고 한다. 그중 한국 해녀의 대부분은 제주도 해녀이며, 사실상 제주도가 해녀들의 발상지로 알려져 있다. 제주도 해녀들은 제주도 인근 해역에서만 해녀 작업을 한 것이 아니라, 육지(한국 본토)로 나가서 몇 달씩 살면서 작업을 하기도 하고, 일본 대마도나 중국의 청도 심지어 러시아의 블라디보스토크까지 가서 해녀 일을 하기도 했다.

해녀들은 바닷물에 들어가서 전복·소라 등의 채취 작업을 했다. 한 차례 깊이 바닷속으로 잠수하여 해산물을 채취한 후 물 위로 나와서는 해산물을 망사리에 넣고 나서, 테왁을 잡고 휴식을 취하는 과정을 반복한다. 이러한 물질 작업의 상황과 해녀들의 삶의 배경은

이 민요의 여러 가지 특성을 파악하는 데 또 다른 단서들을 제공한다.

사설

1. 이물예랑/ 이사공아/ 고물에는/ 고사공아/ 물때나 점점/ 늦어나 진다/ 이여도사나 잇
2. 요 네 상착/ 부러나지면/ 할르산에/ 곧은 목이/ 없을소나/ 이여도사나/ 이여도사나
3. 저라 저라/ 저라 배겨라/ 쿵쿵 지어라
4. 물로나 뱅뱅/ 돌아진 섬에/ 우리 잠수덜/ 저 바당에/ 들어가서/ 물질허며
5. 한 푼 두 푼/ 벌어 논 금전/ 사랑허는/ 낭군님 용돈에/ 다 들어간다/ 이여도사나/ 이여도사나
6. 흔착 손에/ 테왁을 심영/ 흔착 손에/ 빗창을 심영/ 흔질 두질/ 들어 가니/전복을 딸까/구쟁길 딸까/ 이여도사나/ 이여도사나
7. 앞이 묏은/ 서낭님아/ 물건 좋은/ 여긔딜로/ 득달허게/ 해어나 줍써/ 이여도사나/ 이여도사나 잇
8. 요 물 아래/은과 금은/ 풀렸건만/ 높은 낭게/ 열매로구나/ 이여도사나/ 이여도사나~
9. 우리 어멍/ 날 날 적에/ 무신 날에/ 날 낫딘가/ 이여도사나/ 이여도사나
10. 우리배의/ 선도사공/ 구쟁기생복/ 좋은 딜로/ 득달허

이여도사나소리

선	a1		a2		a3		a4
	이물예는	~	이사공아	~	고물에는	~	고사공아
모	a1		a2		a3		
	이물예는	~	이사공아	~	고물에는	~	
선	a5		a6		b1		
	~	물때나 점점	~	늦어나 진다	~	이여도사나	~
모	a4		a5		a6		b1
	고사공아	~	물때나 점점	~	늦어나 진다	~	이여도사나

이여도사나소리

	A						A'	p			A''		
선	a1	a2	a3	b	b		k	k	a1	a2	
뒷	a1	a2	a3	b	b		k	k	a1	a2	

을 구체적으로 예를 들면 앞의 표와 같다.

<이여도사나소리>는 가창 형식이 다소 복잡하다. 한 사람이 선소리를 하고 여러 사람이 후렴을 받지만, 어느 한 사람의 선소리꾼이 선소리를 엮으면 다른 한 사람이 모방으로 받아나간다. 그런데 배 위에 앉아 있는 해녀들은 이때 선소리를 따라 모방창을 함께 받는다. 그리고 중간 중간에 자율적으로 "이여 싸", "이여도사나", "차라 차라" 등의 여음을 자유롭게 끼워 넣기도 한다. 따라서 해테로포니가 풍성하게 나타난다.

이 민요의 형식 구조를 도해하면 아래와 같다. 대개의 경우 본사本辭는 a에 나타나며, b는 "이여도사나"라는 후렴구가, k는 "저라 저라, 쿵쿵 지어라"라는 삼입구적인 여음이 사용된다. 그러므로 선소리에 나타나는 프레이즈의 마디 수는 일정하지 않다. 얼마만큼의 길이를 한 개의 프레이즈로 할 것인가 하는 것은 선소리를 하는 사람이 어느 시점에서 처음에 시작한 가락으로 되돌아가느냐에 달려 있다. 즉, 이 민요의 첫 두 마디 또는 네 마디는 높은 음에서 출발하지만 그 다음에 이어지는 선율은 낮은 형태의 가락으로 하행하면서 전개된다. 그런데 아래로 내려가다가 다시 올라가고, 또 내려가다가 다시 올라간 후 내려가는 형태로 프레이즈를 확대할 수 있다. 물론 이러한 확대는 사설의 길이에 좌우된다. <이여도사나소리>는 노를 밀고 당기는 동작에 맞추어 부르기 때문에 2박자로 부른다. 다만 그 하위 리듬이 3분할 리듬으로 되어 있다. 따라서 박자로 보자면 비교적 빠르게 부르는 6/8박자라고 할 수 있다.

<이여도사나소리>의 선율선도 하행 곡선을 그리고 있다. 프레이즈의 후반부(b부분)는 같은 가락이 반복되며, 이 부분에서 가장 낮은 음이 나타나고 있다. 따라서 처음에 높은 소리로 강력하게 부르다가 프레이즈의 후반부로 가서는 차분하게 낮은 음을 연주하면서 다소 여유를 가진 다음, 다시 처음의 높은 소리로 돌아가고 있다.

<이여도사나소리>의 음조식은 '레·미·솔·라·도·레'의 전형적인 '레' 선법으로 되어 있다. 자연스러운 발성을 사용하며, 요성揚聲이나 꺾는목, 또는 의도적인 청성淸聲이나 탁성濁聲은 사용되지 않는다. 비교적 빠르게 부르기 때문에 잔가락을 사용하는 경우도 그리 많지 않다. 제주도의 토속적인 민요 창법의 원형이라 할 수 있는 민요이다.

계/ 허여 줍서/ 이여도사나/ 이여도사나 잇
 11. 잘잘 가는/ 참나무 배나/ 솔솔 가는/ 소나무 배나/ 오동나무/ 요 배로구나/ 이여도사나/ 이여도사나 잇~

악보

이여도사나소리 이명숙 창
조영배 채보

-제주도 제주 조천읍 함덕리

내용 <이여도사나소리>의 사설 구조는 조금 복잡하다. 2음보의 노랫말이 기본을 이루지만, 전체 사설이 2음보의 반복으로 이루어져 있는 것은 아니다. 2음보로 이루어져 있는 노랫말이 일정한 단락을 이루는 형태로 전개된다. 단락의 길이는 노랫말의 길이에 따라 달라진다. 한편 사설 내용을 파악하기 위해서는 해녀 작업의 과정과 해녀들의 삶을 먼저 이해해야 한다. 해녀들은 바다 물질뿐만 아니라 밭일도 했고, 집안일도 했다. 그 과정에서 시부모와의 갈등, 남편과의 갈등이 자주 발생하는 등 시집살이가 고단했다. 따라서 이 민요의 노랫말은 노 짓는 상황, 물질하는 상황, 고된 집안일과 시집살이 고초에 대한 내용이 그 주류를 이루고 있다.

후렴구로는 '이여도사라', '이여도 허라', '이여 싸', '어기여라' 등이 사용되고 있다. 이 후렴구들은 '어기여차' 등의 후렴구와 마찬가지로 노를 젓는데 힘을 내도록 유도하는 여음餘音들이다. 그런데 이 여음구를 '이여도島에 살자'라는 식으로 해석을 하는 경우가 있는데, 이것은 무리한 해석이라 진단된다.

이 민요는 선소리를 뒷소리가 모방하는 형태로 전개되기 때문에 2음보를 기준으로 하지만, 그 단락의 길이는 가사의 길이에 따라 달라진다. 이 민요의 모방창

특징 및 의의 〈이여도사나소리〉는 제주도 민요 중에서 가장 토속적인 원형을 잘 드러내는 민요라고 할 수 있다. 특히 제주도 여성들의 삶의 애환을 가장 밀도 높게 표현하고 있는 민요이며, 형식 구조나 음조직 또한 제주적인 토속성과 집단성을 잘 드러내고 있다고 할 수 있다.

참고문헌 복제주군 민요 채보 연구(조영배, 예술, 2002), 아름다운 민중의 소리(조영배, 민속원, 2007), 제주도 노동요 연구(조영배, 예술, 1992).

필자 조영배(趙泳培)

자바라
啫啫囉

정의 동網으로 만든 두 개의 원형 판을 서로 부딪쳐 연주하는 금속 타악기.

내용 자바라는 동으로 만든 두 개의 원형 판을 서로 부딪쳐 연주하는 금속 타악기이다. 자바라의 원형 판 가운데에 있는 천으로 만든 손잡이를 감아쥐고 두 개를 서로 마주쳐 소리를 낸다. 자바라라는 명칭은 찰파라 Calpara에서 유래되었으며, 지역이나 용도에 따라 바라啫囉·바랑·세악細樂·쟁점鐘點·나囉·부구浮漚·금·제금이·제파리 등으로도 불린다.

자바라와 같은 계통의 악기로는 요발鑊鐵·동발銅鐵·향발響鐵이 있으며, 크기와 형태가 서로 다르다. 동발은 서역계통의 악기로 부처의 설법에서의 연주, 춤 반주 등에 사용했다. 향발은 크기가 상대적으로 작으며, 주로 춤을 출 때 도구로 사용되었다. 자바라 계통의 악기는 불교와 관련이 있으며, 신라시대 이후 지속적으로 사용되었다. 조선시대 이후에는 불교음악 외에도 군영음악, 농악, 무속음악에도 사용되었다.

불교에서는 불교 의식 중 바라춤을 출 때 자바라를 사용한다. 바라춤은 불법을 수호하거나 도량을 정화하는 의미가 있으며, 수바라·명바라·사다라니바라·관욕계바라·막바라·내림계바라·화의재진언化衣財眞言바라·회향계廻向偈바라 등 여덟 종류가 있다. 춤사위는 바라를 손에 들고 거의 움직이지 않거나 소리를 크게 내지 않으면서 춤을 추는 동작과 바라를 크게 치고 전진,

후퇴, 회전을 하는 동작이 있다.

군영에서는 임진왜란 이후부터 사용하기 시작했다. 조선 후기 군영 취타악은 중국 명나라의 군영 취타악을 수용하여 성립되었다. 중국 명나라 군영 취타악은 불교음악과 교섭관계를 가진 바탕 위에서 형성되었기 때문에, 자바라도 군영 취타악에 포함되어 있었다. 조선 후기 군영 취타악에 이를 수용해 사용하게 되었다. 조선 후기 군영의 취타악기는 대부분 신호나 통신용으로 사용되었지만, 자바라는 신호용으로는 사용되지 않고 행진과 연향의 연주에만 사용했다. 현재 전승되는 군영 취타악 중 대취타(무령지곡) 연주에 자바라를 사용한다.

농악에서 자바라를 사용하는 지역은 한정되어 있다. 경기도 양주농악, 광지원농악, 파주농악, 고양 송포농악 등 경기 북부 지역에서 주로 사용했다. 농악에 자바라를 사용하게 된 배경에 관해 두 가지 설이 있다. 첫째는 군영음악의 영향으로 성립되었다는 것이다. 둘째는 불교음악의 영향으로 성립되었다는 것이다. 농악의 성립 시기와 군영음악의 영향을 고려했을 때는 군영의 영향으로 볼 수 있고, 농악에 내포된 여러 가지 불교적 요소와 연관 지어 볼 때는 불교음악의 영향으로 볼 수 있다. 다만 농악에 자바라를 사용한 시기는 조선 후기 이후인 것은 분명하다. 오늘날에는 경기 북부 지역 농악에서도 자바라를 거의 사용하지 않는다.

무속음악에서는 자바라를 제금이라고 한다. 무속에서 제금은 자바라의 둥근 형태 때문에 해님과 달님으로 상징되거나 암수로 해석되기도 한다. 무속에서 제금의 용도는 불사거리·칠성거리·제석굿·세존굿과 같이 불교 계통의 신을 초대하는 거리에서 의례도구로 사용



자바라 | 조선시대 | 국립민속박물관

내용 자진모리장단은 빠르게 몰아가는 3소박 4박자 장단으로, 빠르기에 따라서 느린자진모리(느린자진모리)·평자진모리·자진자진모리로 세분되기도 한다. 장단의 원 가락은 단순하지만, 선율 흐름에 따라 다양한 변주 가락이 가능하다. 서양식 박자 표기로는 흔히 12/8박자로 표기하는데, 근래에 들어 자진모리장단의 4박 구조를 좀 더 명확히 드러내기 위하여 '4/'라고 표기하는 경향이 많다. 자진모리장단은 빠른 4박자로, 기준박은 그보다 작은 소박 셋이 모여 이루어졌다 하여 3소박 4박자라 한다. 또한 기준박은 둘씩 모여 그보다 층위가 높은 대박을 이루고, 대박은 다시 둘이 모여 대대박을 이룬다. 이와 같은 자진모리장단의 박자 구조를 나타내면 다음과 같다.

소박	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪
기준박/보통박	↓	↓	↓	↓
대박	↓		↓	
대대박	⦿			

관소리에서 자진모리장단은 극적 상황이 긴박하게 전개되는 대목이나 빠른 속도로 여러 사연을 나열하는 대목에서 흔히 사용된다. 〈춘향가〉 중 어사출도 대목은 변 사또의 생일잔치날 어사가 된 이 도령이 등장하여 탐관오리들을 척결하는 대목이다. 급작스런 어사의 등장엔 놀란 관리들이 이리저리 황급히 도망하는 장면이 긴박하게 전개되는데, 이 대목에 빠른 속도의 자진모리장단을 사용하여 극의 긴장감을 높인다. 〈춘향가〉 중 신연맞이 대목은 신관 사또가 남원에 새로 부임하여 내려오는 장면으로, 자진모리장단에 맞추어 사또의 행색과 거동이 빠르게 나열된다. 반면 〈춘향가〉 중 나귀안장 대목은 방자가 이 도령의 분부에 따라 광한루로 구경 가기 위하여 나귀 안장을 엮고 채비하는 장면으로, 자진모리장단이 사용되지만 여느 부분과는 다르게 조금 여유 있는 속도로 부르는 늦은자진모리 대목이다.

산조에서 자진모리장단은 가장 빠른 장단의 하나로, 진양조·중모리·중중모리장단에 이어 가장 뒷부분에 배치된다. 가야금산조에서는 흔히 자진모리 이후에 더 빠르게 몰아가는 휘모리나 단모리가 추가되기도 하지만, 대부분의 산조는 자진모리장단으로 마무리된다.

된다. 이를 미루어 제금은 불교에서 영향을 받은 무구라고 할 수 있다. 불사거리에서 무당은 제금을 양손에 들고 무가를 부르며 신도들 주위를 돌며 명바라와 복바라를 살 것을 권하는 '바라팔기'를 행한다. 이 외에 무악 기로도 사용된다. 강신무의 굿에서는 제금이 장단을 맞추는 보조 악기로 기능한다.

오늘날에는 악기의 크기에 따라 한 자^리 이상 되는 것은 자바라라고 하고, 한 자^리 미만인 것을 제금이라고 한다. 손잡는 부분인 봉의 크기를 기준으로 할 때 확연한 차이가 있다.

특징 및 의의 자바라는 불교음악에서 사용한 유래가 오래된 악기로 불교음악의 영향으로 무속음악에도 자바라를 사용하게 되었다. 조선 후기에 군영악기로 편입되었으며, 군영음악의 영향으로 농악에도 자바라를 사용하게 되었다. 이와 같이 조선 후기까지 자바라의 사용 영역이 확대되었다. 이 과정에서 자바라는 기층 악기로서 전승이 단절되지 않고 생명력을 이어가는 점에서 의의가 있다.

참고문헌 농악 악기편성 성립의 배경과 시기에 관한 연구(이숙희, 한국음악연구54, 한국국악학회, 2013), 무의식에 사용되는 무구 연구(최진아, 민속학 논문집7, 국립민속국악원, 2007), 불교 취타악의 형성 배경(이숙희, 한국음악연구37, 한국국악학회, 2005), 조선 후기 군영악대의 형성과 전개 연구(이숙희, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2003).

필자 이숙희(李淑姬)

자진모리장단

정의 산조, 관소리, 무악, 농악 등 민속음악에 사용되는 3소박 4박자의 빠른 장단의 하나.

악보

자진모리장단

4. (18)

①		↓	○	↓		○		↓	○	↓	
덕	덕	쿵	덕	쿵	덕	쿵	덕	쿵	덕	쿵	덕

산조의 자진모리장단 부분은 속도가 빠르기 때문에 선율이나 장식음을 통한 기교보다는 강세에 의한 리듬 변화가 강조되고, 빠른 가락을 통한 연주 기교가 확인되는 대목이다.

무악에서는 흔히 빠른 3소박 4박자의 자진모리장단을 ‘덩더궁이’ 또는 ‘덩덕궁이’라고 하는데, 경기 남부와 충청도 및 전라도와 경상도 일부 지역의 무가에서 흔히 사용된다. 주로 성주굿, 제석굿, 군웅굿 등의 거리 끝에 불리는 무가에 사용된다.

농악에서도 빠른 3소박 4박자 장단을 흔히 ‘덩덕궁이’라고 하며, 전라도와 경상도·경기도 지역의 농악에서 널리 연주된다. 호남농악에 사용되는 ‘덩덕궁이’의 한배와 박수拍數는 ‘자진삼채장단’과 같으나, ‘덩덕궁이’는 ‘자진삼채’보다 리듬의 변화가 다채롭다. 징도 첫 박에 한 점박에 치지 않는다. 판굿에서는 ‘덩덕궁이’가 ‘자진삼채’ 대신에 흔히 쓰이는 가락이다.

특징 및 의의 자진모리장단은 민속악의 장단 중 비교적 빠른 템포의 장단으로, 판소리·산조·무악·농악 등 여러 장르에서 두루 사용된다. 민속악의 대부분 장르는 구전된 음악이고, 이론 체계가 마련된 것은 비교적 최근의 일로 장단명 역시 각 장르에 따라 조금씩 달리 불린다. 이에 판소리와 산조에서는 자진모리장단이라는 용어가 사용되지만, 무악과 농악에서는 ‘덩덕궁이장단’이라 불려, 박자 구조를 제대로 이해하지 못하면 이 두 장단을 서로 다른 장단으로 알기 쉽다. 자진모리장단은 3소박 4박자 장단으로, 이는 민속음악의 가장 일반적인 박자 구조이다. 중중모리장단 및 굿거리장단·타령장단·살풀이장단 등이 모두 3소박 4박자의 박자 구조를 갖는데, 자진모리장단은 이들 장단과 비교하여 빠른 템포를 가지며 비교적 간결한 가락을 갖는 점에서 구별된다.

참고문헌 판소리 고법1·2(이보형, 문화재10·11, 문화공보부 문화재관리국, 1976), 판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단조의 구성(이보형, 예술논문집 14, 대한민국예술원, 1975), 한국의 장단(김청만, 민속원, 2002).

필자 신은주(申銀珠)



정의 전통음악 중 전문 소리꾼들이 부르던 음악을 통칭하는 용어.

개관 잡가는 정가正歌로 분류되는 가곡歌曲·가사歌詞·시조時調를 제외한 전문 소리꾼들이 부르던 대부분의 노래를 가리키는 용어이다. 정가는 주로 중인 계층의 가객歌客들이 부르던 것이지만, 잡가는 평민 가객이나 기층基層의 전문 소리꾼들이 부르던 것으로 정가의 상대적인 의미로 사용된 듯하다. 오늘날 잡가로 분류되는 음악은 서울·경기 지방의 <유산가>·<적벽가>를 비롯한 12잡가, <바위타령>·<맹꽁이타령> 등의 휘모리잡가, 경기 선소리산타령이 포함된다. 또한 서도 지방의 <공명가>·<초한가> 등의 좌창, 서도 선소리산타령, 그리고 전라도 지방의 <보림>·<화초사거리> 등 남도입창南道立唱이 잡가에 포함되며, 통속민요 전체를 잡가에 포함시키기도 한다. 경우에 따라서는 여기에 더하여 글 읽는 소리인 송서誦書와 시창詩唱, 서도 <배뱅이굿>, 남도의 <가야금병창> 등을 포함하기도 한다. 따라서 ‘잡가’를 잡다한 갈래의 음악을 총칭하는 의미로 이해하기도 한다.

내용 잡가는 경기·서도·남도 등 주된 전승 지역에 따라 경기잡가·서도잡가·남도잡가 등으로 구분하기도 하고, 좌창坐唱·입창立唱과 같이 연주 형태에 따라 나누기도 한다. 좌창은 ‘앉아서 부르는 노래’라는 의미로, 이는 곧 실내악을 가리킨다. 그리고 입창은 ‘선소리’라고도 부르는데, 비교적 넓은 공간이나 야외에서 서서 부르던 노래를 가리킨다.

서울·경기 지방의 잡가로는 좌창인 12잡가와 휘모리잡가가 있으며, 입창인 산타령이 있다. 이 중 12잡가는 조선 말엽에 생긴 노래로 오늘날 서울 청과동 일대인 사계축 소리꾼들 사이에서 널리 불렸다. 악곡의 형식은 장절형식으로 되어 있으며, 대부분의 곡이 후렴을 갖지 않는다. 각 절이 반복될 때마다 노랫말에 따라 선율에도 조금씩의 변화가 있으므로, 이를 ‘변형유절형

식’이라 부르는 경우도 있다. 장단은 대부분의 악곡이 6박을 단위로 하는 도드리장단으로 되었고, 선율형은 주로 경토리로 되어 있으나, 수심가토리나 난봉가토리처럼 서도토리가 섞인 노래도 있다. 연주 형태는 실내 좌창이므로 가창자는 앉아서 노래하며, 손수 장구 장단을 치거나 또는 반주자의 장구 장단에 맞추어 노래하는데, 관현악기의 반주는 별도로 따르지 않는다. ‘경기잡가’를 대표하는 ‘경기 긴잡가’는 12잡가를 가리키는데, 이는 현재 전승되는 악곡이 열두 곡이기 때문이다. 이 중 <유산가>·<적벽가>·<제비가>·<집장가>·<소춘향가>·<형장가>·<선유가>·<평양가>를 8잡가라 하고, <달거리>·<십장가>·<방물가>·<출인가(일명 꽃고초)>의 네 곡을 잡잡가雜雜歌라 한다.

12잡가 중 몇 곡은 판소리의 영향으로 만들어졌다. <집장가>·<형장가>·<십장가>는 춘향가 중 춘향이 매 맞는 대목에서, <소춘향가>는 춘향 집 정경을 묘사하는 대목에서, <제비가>는 <춘향가> 중 <긴사랑가>와 <홍보가>의 제비 후리는 대목에서 소재를 따온 것이다. 또한 <적벽가>와 <방물가>에도 판소리 <적벽가>와 <춘향가>의 일부 내용이 소재로 활용되었다.

12잡가에는 포함되지 않으나, 경기 명창들의 연주 곡목 속에는 <풍등가>·<금강산타령>·<토끼화상>·<범벅타령>·<갓은방물가>·<변강쇠타령>·<장기타령>·<장대장타령>·<금강유람가>·<국문뒤풀이>·<개성팔경가> 등의 악곡도 포함되는데, 이창배는 이를 서울 지방의 속가俗歌로 분류한 바 있다. 이들 악곡도 넓은 의미로는 잡가에 포함된다 할 것이다.

휘모리잡가는 12잡가와 같이 서울 지방의 전문 소리꾼 사이에서 발생한 소리이다. 소리꾼들의 소리판에서는 처음에 시조나 가사 몇 곡을 부른 다음 긴잡가, 즉 12잡가를 주로 불렀다. 또 소리판을 마칠 무렵이 되면 풍자와 해학이 가득 담긴 휘모리잡가를 불렀다고 한다. 휘모리잡가는 빠른 속도로 노랫말을 휘몰아 붙여 부르는 노래로 현재 전승되는 곡은 <곰보타령>, <기생타령>, <만학천봉>, <맹꽁이타령>, <바위타령>, <병정타령>, <생매잡아>, <순검타령>, <육칠월 흐린 날>, <한 잔 부어라>, <비단타령> 등이 있다. 이 중에서 <곰보타령>·<생매잡아>·<만학천봉>·<육칠월 흐린 날>·<한 잔 부어라> 등은 옛 가집에 전하

는 장형시조 가운데 해학적인 것을 골라 풍자와 해학을 강화한 것이다. <병정타령>·<순검타령>·<기생타령>·<바위타령>·<맹꽁이타령>은 개화기 이후에 서울 풀무골[冶洞]의 소리꾼 이현익李鉉翼에서 비롯된 것이라 한다.

휘모리잡가의 대부분은 시조와 관련이 깊고, 창법도 시조창의 창법을 사용하며, 각 장을 마치는 방법도 시조창처럼 4도 아래로 떨어뜨려 마친다. 이런 점에서 휘모리잡가는 장형시조의 변형으로 추측된다. 그러나 <바위타령>은 창부타령조의 선율이 섞여 있고, <비단타령>은 경經을 읽듯이 노래하는 점이 특이하다.

경기 선소리산타령은 야외에서 서서 노래하는 선소리[立唱]의 대표적인 음악이다. <놀랑>·<앞산타령>·<뒷산타령>·<자진산타령>으로 구성되었으며, 이 중 <자진산타령>은 <도라지타령>이라고도 부른다. 경우에 따라 뒤에 <개구리타령>을 잇대어 부르기도 한다. 산타령의 사설 내용은 주로 우리나라 각지의 유명한 산을 읊는 것이다.

<산타령>의 발생은 조선 말기 서울 한강변의 오강五江, 즉 당시 수운水運을 통하여 각 지역의 물산이 활발하게 유통되던 한강·용산·삼개[麻浦]·지호支湖·서호西湖 등지의 소리꾼들로부터 비롯되었다고 하나, 그 이전부터 전국 각지를 돌며 활발한 공연 활동을 펼치던 사당패들에 의하여 널리 전파되던 산타령을 고종高宗 무렵에 서울 지방의 소리꾼들이 수용한 듯하다.

선소리산타령은 소고를 든 소리꾼과 지휘자 격인 모가비가 함께 노래하는데, 곡이 시작할 때는 장고를 맨 모가비가 독창으로 선창을 한다. 첫 곡인 <놀랑>에서는 선창으로 ‘산천초목이 다 무성한데’까지를 부르며, 제창으로 끝까지 노래한다. 악곡은 통절형식으로 되었다. <앞산타령>은 모가비가 입타령[口誦]으로 된 ‘나 너니 나너 호호’를 독창하면, 소리꾼들이 제창으로 ‘에 허루 산이로구나 에-’를 부른다. 대체로 독창과 제창이 교대로 한 절을 노래한다. <앞산타령>은 유절형식이다. <뒷산타령>의 첫 절도 입타령에 가까우며, 2절 이하의 독창과 제창이 교대로 유절형식의 가락을 노래한다. <자진산타령> 역시 유절형식에 가깝지만, 각 절은 부분적인 변주를 수반한다. 경기산타령의 마지막 곡인 <개구리타령>은 비교적 빠르게 부르며, 형식감이 뚜렷한 유절형식의 악곡이다.

선소리산타령의 장단은 불규칙하여, 모가비가 사설의 흐름에 따라 악절에 맞추어 장구를 친다. 경기 선소리산타령의 음조직은 대부분 경도리로 되었다.

서도잡가(西道雜歌)는 평안도와 황해도 지방에서 불리던 잡가이다. 경기잡가와 같이 앉아서 부르는 좌창과 야외에서 서서 부르는 입창으로 나뉜다. 이 밖에도 한시(漢詩)를 노래하는 율창(律唱)으로 <관산용마(關山戎馬)>가 있다.

서도좌창에는 <공명가>, <사설공명가>, <제전(祭奠)>, <초한가>, <추풍감별곡(秋風感別曲)>, <적벽부(赤壁賦)>, <관동팔경(關東八景)>, <배따라기>, <자진배따라기> 등이 있다. 노랫말은 경기잡가와 같이 비교적 긴 사설을 지니고 있으며, 이 사설을 간단한 가락에 촘촘히 엮어 부르다가 맨 끝 구절만 <수심가> 가락에 얹어서 노래한다. 경기 12잡가가 대부분 도드리장단으로 되어 있는데 비하여, 서도잡가는 일정한 장단이 없이 사설의 짜임새에 따라 장단을 치며, 악조는 수심가토리로 되어 있다. 관현악기의 반주는 없으며, 장구 장단만으로 반주하는 점은 경기 긴잡가와 같다.

서도잡가 중 입창으로는 선소리산타령과 <배뱅이굿>이 있다. 서도산타령은 서울·경기 지방 산타령의 영향으로 발생한 것이라 하는데, 경기산타령의 시조라 할 만한 의택과 중대가 평양 부벽루에서 <산타령>을 불렀는데, 당시의 서도 명창인 허득선(許得善)과 임방울(林芳蔚)이 이를 듣고 모방하여 서도산타령을 만들었다고 한다. 그 이후 서도 선소리산타령은 평양의 날탕패에 의하여 널리 퍼졌는데, 그 일원이었던 문영수(文泳洙)·이정화(李正華) 등이 서울에 올라와 원각사 등에서 공연하여 이름을 떨치기도 하였다. 이를 서울 지방의 소리꾼들이 배워 부르게 되면서부터 산타령패들은 경·서도소리를 가리지 않고 부르게 되었다 한다.

서도 선소리산타령은 <놀량>, <앞산타령>, <뒷산타령>, <자진산타령>으로 구성되었다. <놀량>은 경기 <놀량>의 후반과 같고 통절형식이다. 처음에는 느리게 시작하다가 점점 빨라지며 세마치·도드리·자진타령장단을 섞어서 친다. <앞산타령>은 유절형식에 세마치장단을 쓴다. <뒷산타령>도 유절형식이고, 한배는 경기의 것보다 갑절이나 빠르다. 장단은 일정하지 않으나, 부분적으로 빠른 타령장단을 쓰기도 한다. 마지막 곡인 <자진산타령>은 <경사거리> 또는 <경발림>이라고도

불린다. 유절형식이고 그 음악적 특징은 경기산타령의 것과 같고 선율도 비슷하다.

한 사람의 소리꾼이 장구 반주에 맞추어 극적인 내용의 '배뱅이' 이야기를 소리와 말과 몸짓으로 표현하는 <배뱅이굿>은 그 연행 방식이 판소리와 유사하다. 그러나 판소리가 북 반주에 맞추어 연주하며, 남도 육자배기토리가 주를 이루는 음악인 데 비하여, <배뱅이굿>은 장구 반주에 맞추어 부르고, 서도 지역의 수심가토리가 중심을 이루며, 다양한 노래를 삽입하여 부른다. <배뱅이굿>은 평안도제와 황해도제의 두 가지가 있으나, 줄거리에는 큰 차이가 없다.

남도잡가는 전라도 지역의 전문 음악인들이 부르던 잡가로 남도입창이라고도 한다. <보림(報念)>과 <화초사거리(花草四巨里)>가 대표적인 곡이며, 그 뒤에 <육자배기>·<자진육자배기>·<홍타령>·<개구리타령>·<새타령>·<성주풀이> 등을 달아서 부르기도 한다. <보림>은 '보시염불(報施念佛)'의 준말로 불가(佛家)의 염불조 사설이 주를 이루며, <화초사거리>는 고종 때 전라남도 옥과(玉果)의 풍류객인 신방초(申芳草)가 지었다고 한다.

남도입창은 소리꾼이 서서 부르는 음악이다. 그러나 경·서도의 선소리처럼 장구나 소고를 직접 치지 않고, 별도의 관현악기로 연주하는 반주에 맞추어 노래하는 점이 다르다. 그리고 연주자는 수건이나 부채를 들고 발림을 하면서 노래한다. 발성법은 판소리와 같으며, 장단은 중모리·중중모리·자진모리 등을 많이 사용하는데, 노래의 처음은 느린 중모리로 시작하여 노래가 진행되면서 차츰 빨라져 중중모리(또는 굿거리)를 거쳐 자진모리로 끝나는 것이 일반적이다. 악조는 남도계면조, 즉 육자배기토리로 된 노래가 대부분이다.

잡가에 속하는 음악 중에는 '글 읽는 소리'로 시창·송서 등이 있다. 본래는 선비들이 산문체의 글이나 한시를 노래하던 것이지만, 전문 소리꾼들이 세련되게 다듬어 연행하는 것이다. 이 중 <경포대시>·<삼재경영> 등 한시 시창은 주로 정가 가객들이 부르고, <적벽부>나 <추풍감별곡>·<삼설기> 등의 소설을 읽는 음악은 잡가를 부르는 전문 음악인들의 공연 종목이 되었다. 특별히 서도 명창들은 율창 <관산용마>를 즐겨 불렀으며, <맹인덕담경(盲人德談經)>이나 <과경(罷經)> 등 경(經) 읽는 소리인 송경(誦經)도 잡가에 속하는 음악이었다.

특징 및 의의 잡가는 다양한 갈래의 음악을 통칭하는 이름으로, 지역적인 특징과 내용이 복잡한 측면이 있다. 그러나 전통음악 중 전문 음악인들이 연행하던 음악이므로 사설과 곡조가 세련되었고, 갈래나 지역적 특징이 잘 드러나는 음악으로 한국 전통음악의 중요한 장르를 형성하고 있다.

잡가 중 경기잡가는 국가무형문화재 '경기민요', 서도잡가는 '서도민요'의 중요한 곡목으로 포함되었으며, 경·서도 선소리산타령과 <배뱅이굿>은 각각 국가무형문화재로 지정되었다. 경기잡가는 인천광역시 및 경기도 무형문화재에 포함되었으며, 휘모리잡가는 서울특별시·인천광역시의 무형문화재로 지정되었다. 남도잡가는 전라남도 무형문화재로 지정되었다.

참고문헌 경기 십이잡가의 음악 형식(김영운, 한국민요학10, 한국민요학회, 2002), 경기12잡가의 음조직 연구(김영운, 한국 음악연구32, 한국국악학회, 2002), 국악개론(장사훈 외, 한국국악학회, 1975), 국악개요(장사훈, 정연사, 1961), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 김영운(金英雲)

장고 杖鼓

정의 한국 전통음악에서 널리 쓰이는 타악기, 혁부(革部)악기, 체명(體鳴)악기.

내용 장고는 본디 서역 계통의 악기로 알려져 왔다. 우리나라에서 장고에 대한 가장 오래된 기록은 조선시대 성종(成宗, 재위 1469~1494) 때 편찬된 『악학궤범(樂學軌範)』에서 찾을 수 있다. 이 문헌에는 1081년(고려 문종 35) 당시에 '장고업사(杖鼓業師)'(장고를 연주하는 사람)가 있었다고 적고 있다. 초창기엔 이 기록에 의거하여 국내 수용 및 확산 시기를 고려 예종 이후의 일로 보았으나, 수·당 시기의 문헌들에 보면 고구려의 악기무 종합예술을 묘사한 '고구려기(高句麗伎)'라는 표현이 나오며, 그기예의 편성 악기 중 요고(腰鼓)란 이름이 보인다. 또 고구려·백제·신라 삼국의 유적지에서 지금보다는 작지만 뚜렷한 장고 모양(腰鼓)을 갖춘 유물이 고루 출토된 사실로 미루어 짐작컨대, 고려시대보다 훨씬 이전부터 고형(古形)의 장고가

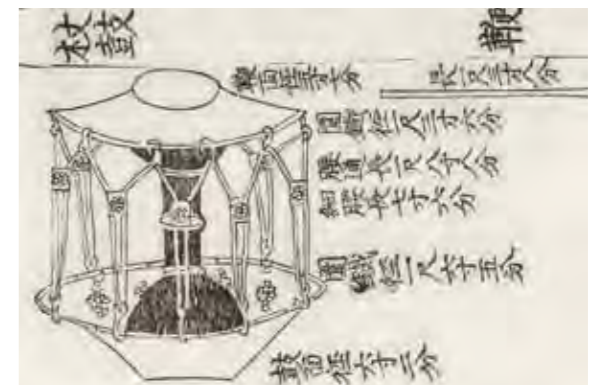
국내에 수용되었고, 널리 연주되어 온 것으로 보인다.

장고는 제작 재료 또는 모양새에 따라 붙여진 이름으로 장구, 세요고(細腰鼓) 등의 이칭이 있다. 장구는 장고의 발음이 일종의 모음조화 현상의 하나로 양성모음으로 바뀐 것으로 해석하기도 하지만, 장고의 양쪽 편을 만드는 재료로 노루가죽과 개가죽을 썼기 때문에 '노루장'과 '개구'의 조합에서 나온 이칭으로 설명되기도 한다. 세요고는 '허리가 가는 북'이라는 뜻으로서, '조롱목'이라고 부르는 악기 몸통의 중간 부분이 가늘게 축 들어간 모양새이기 때문에 얻은 이름이다.

장고의 몸통 부분은 북통·채통·조롱목으로 구분하고, 가통에 가죽을 씌워 매운 편은 북편과 채편으로 구분한다. 몸통 제작 재료는 나무 외에도 바가지·옹기·양철·함석 등을 활용한 지역이 발견되지만, 보편적으로는 소나무·은행나무·오동나무 통을 파서 만든다. 편은 말가죽, 노루가죽, 개가죽, 소가죽 등의 다양한 동물 외피를 재료로 쓴다. 비어 있는 모래시계 형의 몸통에 두 편을 '숫바/술바'라고 부르는 끈으로 오가며 고정시킨 뒤, 부전을 끼워 장력을 조절할 수 있게 한다. 부전



장고 | 20세기 전기 | 국립민속박물관



장고 | 악학궤범 | 규장각한국학연구원

(조이개, 짐새)은 궁편에서 채편 방향으로 이동시키도록 한다. 부전을 채편 쪽으로 당길수록 장력이 세져 장고 소리의 음고가 높아지고, 궁편으로 풀어 주면 장력이 떨어지게 되어 상대적으로 낮고, 탄력이 적은 소리를 낸다. 연주할 때 쓰는 궁체는 대나무 뿌리 또는 박달 나무 등에 손잡이 부분은 형짚이나 가죽으로 감고, 머리 부분은 나무·플라스틱·고무 등을 깎아서 끼워 쓰거나 형짚으로 감기도 한다. 채편을 치는 열채는 대나무를 쪼개어 손에 쥐기 편하도록 길게 깎아 만든다.

장고는 궁중음악, 풍류음악, 민속음악, 무속음악 등 한국 전통 기악과 성악 및 춤, 연희 등 전통 공연예술 갈래 전반에 걸쳐 두루 쓰인다. 각 음악에는 형식에 따른 일정한 장단형이 있어서 이것이 음악을 구분하는 중요한 기준이 된다. 장고는 궁중음악의 큰 갈래인 아악, 당악, 향악과 민간 풍류음악인 줄풍류 가곡, 가사, 시조 등에서 반주악기의 하나로 편성되어 빠르기, 강약 등이 규칙적으로 반복되는 음악의 절주節奏를 지시한다. 민속음악의 경우에는 장고가 민요와 농악, 무가와 무무巫舞를 반주하는 음악, 산조, 잡가(산타령) 등 다양한 성격과 층위를 가진 음악에서 활용되고 있다. 또한 궁중정재나 탈춤 등의 춤과 연희 갈래의 예술에서도 빠지지 않는 악기이며, 특히 타악기 위주로만 연주하는 농악에서는 여러 타악기의 합주시 미세하게 분할된 리듬을 연주함으로써 타악의 리듬형을 다채롭게 만드는 역할을 한다.

장고는 양손에 채를 쥐고 두드려서 소리를 낸다. 북편을 두드리는 채는 일반적으로 궁채라 부르고, 채편을 두드리는 채는 열채라고 부른다. 장고의 장단 및 연주법을 지시하는 용어로는 합장단, 북편, 채편, 겹채 등이 있다. 조선시대에 편찬한 고악보 『시용향악보』 및 『대악후보』에 수록된 <쌍화점>, <동동>, <만전춘> 등의 고려가요 악보는 장고의 장단형을 정간보 안에 ‘쌍’, ‘편’, ‘고’, ‘요’라는 글씨로 표기하고 있다. ‘쌍’은 양편을 동시에 치는 연주법이며, ‘편’은 채편을 채로 치는 주법, ‘고’는 북편(궁편)을 손으로 치는 연주법, ‘요’는 채편을 채로 굴러 치는 채굴림 연주를 말한다. 이를 현재 장구 구음과 비교하면 ‘쌍’은 ‘덩’ 또는 ‘합’에 해당하고, ‘편’은 ‘덕/떡’ 또는 ‘닥/딱’, ‘고’는 ‘궁/쿵’, ‘요’는 ‘더러러’로 볼 수 있다. 이 외에도 악기의 탄성을 이용해 겹쳐 치거나, 굴러 치는 등의 다양한 기교를 구사할 수 있

어서 그에 따른 다양한 구음들이 있다. 대표적으로 합장단인 ‘덩’의 기교 연주인 ‘더덩’, ‘더더덩’이 있고, 채편의 기교인 ‘기덕’, ‘드르덕’, ‘드르덕딱딱’ 등이 있으며, 북편 기교로는 ‘구궁/쿠궁’과 ‘구구궁’ 등이 있고, 합장단과 편장단을 섞어서 연주하는 ‘더구궁’ 또는 ‘기닥쿠궁’ 등이 있다. 이 외 한배가 느린 음악에서 치는 합장단 ‘덩’은 북편을 먼저 치고, 다음 박에 채편을 이어 치는 ‘갈라치기’ 주법으로 연주한다.

현재 민속악에서 쓰는 장구 악보는 주로 옆으로 펼친 정간보 안에 구음을 한글로 적는 육보와 약속된 기호를 적는 기호보記號譜 방식이 널리 사용되고 있다. 기호보의 기호는 합/덩은 ⊖, 북편 소리는 ‘○’, 채편 소리는 ‘|’, 채굴림은 ‘!’로 표기하는 것이 일반적이다.

농악처럼 성량이 큰 기악 합주나 무용 반주 등에서는 양손에 모두 채를 쥐고 연주하고, 채편 역시 한가운데를 두드려 소리를 낸다. 반면에 가곡, 시조, 가사, 잡가 등의 성악이나 산조와 같은 독주음악을 반주할 때는 ‘변죽’이라고 부르는 채편의 가장자리를 두드려 성량을 작게 조절해 친다.

민속악 분야에서 가장 정형화 된 장구 장단(리듬꼴)은 진양·중모리·중중모리·자진모리 등이 있으며, 궁중음악과 무속음악·농악 등에서는 음악과 지역에 따라 매우 다양하면서 고유한 특징을 가지는 장구 장단형이 있다.

특징 및 의의 장고는 비록 취주악기, 현악기와 같이 음고와 음색이 다양하지는 않으나 섬세한 리듬 연주가 가능하고, 부전의 조절을 통해 어느 정도 저음부와 고음부의 소리를 얻을 수 있기 때문에 독주악기로서 충분한 조건을 가지고 있다. 이와 같은 악기의 특성을 살려 호남 지역에서 전승되는 농악에서는 장고를 독주하며 춤 동작을 병행하는 놀이가 발달하였는데 이를 ‘설장고놀이’라고 부른다. 또 농악에서 장고 연주자(치배) 중에 공연 지식에 밝고 예능이 출중한 사람을 ‘수장고’라 하고, 그 다음을 부장고, 그 다음부터는 열 짓는 순서에 따라 삼장고·사장고·오장고 등으로 부르며, 맨 끝에서는 치배를 ‘끝장구’라 한다.

연주하는 방식을 지시하는 용어로 홀장구, 양장구/쌍장구, 솟바다듬 등이 여러 지역 농악 연주자들에 의해 쓰이고 있다. 홀장구는 장구를 칠 때 양손이 본래 정해진 위

치인 북편과 채편을 유지하며 연주하는 방식을 말하고, 양장구/쌍장구는 연주 중에 북편을 치는 궁체를 채편으로 넘겨 열채와 같은 편을 치는 연주법을 말한다. 솟바다듬은 가락을 연주하는 중에 편을 연결하는 솟바 부분을 궁체로 치는 기교 중 하나로서, 이리농악에서 볼 수 있다.

참고문헌 增補文獻備考, 농악(정병호, 열화당, 1986), 임실필봉농악(양진성·양옥경·전지영, 민속원, 2016), 한국민속대사전(한국민속대사전편찬위원회, 민족문화사, 1991), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991), 한국악기대관(장사훈, 서울대학교출판부, 1986), 한국 음악연구(이혜구, 국민음악연구회, 1957), Systematik der Musikinst-rumente(C. Sachs·E. M. von Hornbostel, zeitschrift für ethnologie, 1914).

필자 양옥경(梁玉京)

적벽가
赤壁歌

정의 판소리 전승 다섯 바탕 중 하나로 중국 소설 『삼국지연의』의 내용 가운데 ‘적벽대전’ 부분을 중심 서사로 삼아 재구성한 현전 판소리 작품.

개관 판소리 <적벽가>는 중국의 위·한·오 삼국 시대에 조조와 유비, 손권이 싸우는 중국 소설 『삼국지연의』의 내용 중 ‘적벽대전’을 중심으로 재구성한 소리이다. 화용도, 화용도타령이라고도 불렀던 <적벽가>는 전통사회에서 양반층이 애호하였으며, 당대 큰 명창들은 <적벽가>를 즐겨 부르며 장기로 삼았다. 특히 <적벽가>는 곳곳하고 웅장한 우주 위주의 소리이기 때문에 동편제 계열의 명창들이 즐겨 불렀다. 정노식의 『조선창극사』에 의하면, <적벽가>를 잘 불렀던 명창으로 동편제에 박만순·정춘풍·김창록·서성관·조기흥·박기흥·송만갑·신명학 등이 있고, 중고제에 이창운·박상도·이동백·김창룡 등이 있다. 그리고 서편제의 박유전 명창도 <적벽가>에 능했다고 한다. 하지만 20세기로 접어들면서 시대적인 상황과 신분제의 해체, 여성 판소리 창자의 대거 등장 등의 이유로 <적벽가>의 전승은 다소 위축되었다. 장중하고 씩씩한 <적벽가>보다는 섬세하고 여성스러운 계면 위주의 소리가 대중들에게 더 사랑을 받았기 때문이다. 그러나 근래에 다시

<적벽가>의 예술적 가치가 재평가되면서 창극, 창작곡 등으로 다양하게 재구성되어 연행되고 있으며, 판소리 또한 완창 판소리와 눈대목 중심으로 공연되고 있다.

<적벽가>는 1973년에 국가무형문화재 제5호로 지정되었으며, 박동진1916~2003, 박봉술1922~1989, 한승호1924~2010, 송순섭1939~이 예능보유자로 지정되었다. 또한 1996년에는 전라북도 무형문화재 판소리 <적벽가>로 정미옥1928~, 성준숙1944~이 예능보유자가 되었다.

<적벽가>의 대표적인 눈대목은 삼고초려, 군사설움, 자룡이 활 쏘는데, 적벽강 싸움(적벽화전), 새타령, 군사점고 등이다.

악보

자진모리 ♩. = ca. 108 자룡이 활 쏘는데(우조) 김연수창 서정민채보 (실음)

말이 밋지 못하여 삼경시분홍풍성에 기각이 움 - 죽
주유바베 - 장대에 툭 툭 나서 깃발을 살피보니
청룡주작의양기각이 백호현 - 무기를 응하야 서북으로피 -
- - - 열 - 펼 동남풍이분 - 명쿠나 주유놀래탄 - 석히되
이사람의탈조화는 귀신도난축이라 만일오래두었다가
동오에화근이로다 내이놈을일죽죽여 후환을면허리라 -

진양조 ♩. = ca. 120 군사설움(계면조) 임방울창 서정민채보 (실음: 장2도 아래)

고 당 - 상 - 학 발 - 양 친
배별하고 - 떠 - 나 - 온지가 - - - - 몇 해 나 되 며
부해 - 여 생아 - 시고 - 모 - 헤어 육아시니 - - -
육보 - - 기 - 기은인 - 데 호천 - 망극이로구나 - - -

내용 판소리 <적벽가>의 구성은 ‘초앞(도원결의 또는 공명천거)-삼고초려-박망파 싸움(또는 장판교 싸움)-군사설움-공명이 동남풍 비는데-적벽대전-화용도 패주’ 등으로 이루어져 있다. 초앞부터 군사설움 전까지의 바디별로 차이를 보이지만, 그 후반부터는 대동소이한 내용으로 대목을 구성하고 있다.

도원결의로 시작하는 한승호 바디와 박봉술 바디는 장판교 싸움으로 구성되고, 공명천거로 시작하는 김연수 바디와 정권진 바디는 박망파 싸움으로 구성된다. 이는 한승호 바디와 박봉술 바디가 유비·관우·장비를 중심으로 사설을 구성한 반면, 김연수 바디와 정권진 바디는 제갈공명을 중심으로 사설을 구성하고 있기 때문이다. 군사설움은 모든 바디에서 공통적으로 ‘부모 생각’, ‘자식 생각’, ‘아내 생각’ 등의 대목으로 짜여 있다. 이 외에 ‘첫날밤 생각’, ‘노랑돈 생각’, ‘형제 생각’, ‘까치 생각’, ‘내 몸 생각’ 등이 바디별로 구성되기도 한다. 새타령은 적벽강 불 지르는 대목에서 이어지는데, 사설은 ‘산천은 험준하고~’로 시작한다. 하지만 김연수 바디는 군사잡고 다음에 새타령으로 이어지는데, 사설도 ‘화용도로 행군혈제~’로 시작하며 다른 바디와 차이를 보인다. 이 구성 순서는 신재효본에서 동일하게 나타나는데, 이는 김연수가 그의 영향을 받았기 때문으로 보인다.

<적벽가>에 사용된 장단은 진양조, 세마치, 중모리, 중중모리, 자진모리, 휘모리, 엇모리, 엇중모리 등으로 판소리에서 사용되는 모든 장단이 활용되고 있다. 그 중 중모리장단과 자진모리장단의 사용 비율이 높게 나타난다. 그 이유는 두 장단이 우조와 함께 음악을 구성하면서 영웅적인 인물의 호탕하고 유유한 거동이나, 위풍당당한 일이 바빠 전개되는 상황, 긴박하고 격동적인 일이 극적으로 벌어지는 상황을 매우 잘 표현하기 때문이다. 즉 <적벽가>는 중모리장단과 자진모리장단을 주로 활용하고, 여기에 음악적 요소를 적절히 대입시킴으로써 영웅들의 전쟁 이야기를 극적으로 훌륭히 묘사한 판소리라고 할 수 있다. 적벽강 불 지르는 대목은 황개가 조조의 진중에 불을 지르고, 주유가 군사를 거느리고 조조의 진을 쳐부수는 내용이다. 이 전쟁에서 조조의 군사들이 크게 지는데, 전쟁의 긴박함을 표현하기 위해서 자진모리장단이 활용되고 있다. 한편 군사설움,

새타령 등과 같이 슬픈 내용으로 된 대목은 진양조장단과 중모리장단을 사용함으로 그 슬픔을 극대화하여 표현하고 있다.

<적벽가>의 악조는 우조와 계면조가 주를 이루고 있다. 우조는 ‘솔·라·도·레·미’의 솔음계이며, ‘솔·도’의 완전4도, ‘도·미’의 장3도의 골격을 가지고 있다. 계면조는 ‘미·라·시·도·레’의 미음계이며, ‘도·시’의 꺾는 음이 나타나는 특징이 있다.

구체적으로 살펴보면, 우조는 ‘솔·라·도·레·미’의 음 구조 안에서 아래 음역의 확장으로, 출현음은 ‘(미)솔·라·도·레·미·솔’이다. 이 구조에서 ‘미·라’의 완전4도 상행, ‘도·솔’의 완전4도 하행의 선율이 골격 선율로 나타나고 있다. 우조 중심으로 짜인 대표적인 대목은 도원결의, 삼고초려, 남병산 제단, 자룡이 활쏘는 데, 적벽강 불 지르는 데 등이다.

계면조는 전형적인 계면선율을 사용하고 있으나, 옥타브 또는 그 이상의 넓은 음역을 사용하여 음역이 확대되어 있다. 또한 계면조의 악조가 사용될 때 일시



판소리 | 국립문화재연구소

적 변청이 함께 일어나는 경우가 많다. 계면조로 짜인 대표적인 대목은 서안을 탕탕, 군사설움, 새타령, 군사잡고 등이다.

장단의 붙임새는 대마디대장단, 잉어걸이, 완자걸이, 밀붙임, 당겨붙임, 교대죽 등이 다양하게 활용되고 있다. 장단에 따라 주요 붙임새가 다르게 나타나는데, 진양조장단·중모리장단은 대마디대장단이 주를 이루고 있다. 특히 동편제 계열의 바디에서 대마디대장단의 붙임새가 서편제 계열의 바디에서보다 사용 비율이 높게 나타난다. 대마디대장단은 사설의 한 행이 한 장단의 머리에서 시작하여 꼬리에서 끝나며, 아울러 사설이 매 박의 주박主拍에 주로 붙는 붙임새이다. 중중모리장단, 자진모리장단으로 짜인 대목은 대마디대장단의 사용 비율이 낮게 나타나고 있으며, 대신에 잉어걸이·완자걸이 등의 붙임새가 상대적으로 많이 활용되고 있다. 잉어걸이는 잉아의 움직임과 같이 주박을 살짝 지나 부박副拍에서 강하게 표현되는 붙임새이며, 완자걸이는 사설이 주박을 앞뒤로 비껴어 붙는 것이 서로 엮혀서 일어나는 형태, 즉 3소박 리듬이 2소박으로 바뀌면서 사설이 앞뒤로 비껴어 붙는 붙임새를 말한다.

한편 김연수는 오성삼의 영향을 받아 진양조 ‘24박론’을 적용하여, 김연수 바디 <적벽가>에 사용된 진양조는 모두 4각으로 나누어 떨어지는 특징이 있다.

특징 및 의의 판소리 적벽가는 중국 소설 『삼국지연의』의 내용 중에서 ‘적벽대전’ 부분을 중심 서사로 삼아 판소리화한 것이다. 전통사회에서 많은 이들이 애호하였으며, 당대 명창들이 적벽가를 장기로 삼아 즐겨 불렀다. 적벽가는 우조 위주의 소리로 장중하고 꾀꾀하며 진중하게 부르는 대목이 많아 판소리 다섯 바탕 중에서 제일 어려운 소리로 인식되었다. 19세기 양반 계층에 의해 수요가 많았던 적벽가는 20세기에 들어서면서 다소 위축되는 경향을 보인다. 그 이유는 일제강점기의 시대적인 상황과 계급 사회의 붕괴, 여류 명창들의 대거 등장 등으로 서민들의 정서와 애환이 담긴 판소리들이 주목을 받았기 때문으로 추정된다. 그러나 현재는 판소리 뿐 아니라 창극, 창작곡 등의 여러 장르로 재창조되어 연행되고 있으며, 적벽가의 예술적 가치가 재평가되고 있다.

참고문헌 김연수 바디 적벽가의 구성과 음악적 특징(서정민, 한양대학교 박사학위논문, 2014), 판소리 붙임새에 나타난 리듬론(이보형, 정사훈박사 회갑기념동양음악논총, 한국국악학회, 1977), 한국전통연희사전(전경욱 편저, 민속원, 2014), 한국 전통음악의 선율구조(백대웅, 도서출판 어울림, 1995), **필자** 서정민(徐玎暻)

적벽가 赤壁歌

정의 경기잡가의 하나로 앉아서 부르는 노래.

개관 적벽가는 조재삼趙在三, 1808~1866이 기록한 『송남잡지松南雜識』에서 ‘화용도타령’이라는 이름으로 처음 보인다. 적벽가의 사설은 20세기 전반기에 출판된 『정정증보신구잡가訂正增補新舊雜歌』부터 『조선고전가사집朝鮮古典歌詞集』까지 대략 19종류의 잡가집에 수록되어 있다. 경기잡가의 사설 내용을 보면 판소리의 영향을 받은 것이 많다. 적벽가는 같은 이름의 판소리 중 <화용도>에서 줄거리를 따온 것이다. 노래 제목은 적벽가이지만 실제 내용은 ‘적벽대전’이 아니라 ‘화용도’에 해당한다. ‘화용도’는 『삼국지연의三國志演義』 중에서 조조가 화용도에서 관운장을 만나 목숨을 애걸하는 부분이다. 박력이 넘치는 적벽대전에 비해 화용도는 민중의 영웅을 표상한 인물로 관운장을 잘 드러난 대목이다. 적벽가는 유산적벽이라고 일컫듯이 경기잡가 중에서 <유산가> 다음에 두 번째로 부른다.

사설

삼강三江은 수전水戰이요 적벽赤壁은 오병鎉兵이라 난데없는 화광火光이 충천冲天하니 조조曹操가 대패大敗하여 화용도華容道로 행行할 즈음에 응포 일성應砲一聲에 일원 대장一員大將이 엄심갑掩心甲옷에 봉凰투구 저켜 쓰고 적토마赤兔馬 비껴 타고 삼각수三角鬚를 거스릅시고 봉안鳳眼을 크게 뜯시고 팔십근八十斤 청룡도靑龍刀 눈 위에 선뜻 들어 엮다 이놈 조조야 날다 길다 하시는 소리 정신精神이 산란散亂하여 비나이다/……/ 어집신 성덕聖德을 입사와 장군전하 살아와지이다 관왕關王이 들읍시고 잔영殘仍히 여기서 주창周倉으로 하여금 오백 도부수五百刀斧手를 한편으로 치우침시키고 말머리를 돌림시니 죽었던 조

홀림 ♩=80

안당

이정단 창
김혜정 채보

중중모리 ♩=90
(실음: 옥타브 아래)

액막이타령

정화정 창
김혜정 채보

내용

1. 씻김굿의 굿거리별 무가

씻김굿을 중심으로 주요한 굿거리 구성과 각 굿거리에 노래되는 무가를 살펴보면 다음과 같다. 씻김굿의 주요 굿거리는 안당, 손님굿, 초가망석, 제석굿, 오구굿, 뉘올리기, 씻김, 고평이, 길뉘음, 중천으로 정리할 수 있다. 안당 이후에 조왕굿을 하기도 하는데, 조왕굿은 3년 탈상 이전의 진굿일 경우는 하지 않고 마른굿이 되었을 때에만 한다. 또한 성주굿을 따로 분리하여 하기도 하지만 제석굿과 묶어서 하나의 굿거리처럼 하는 경우가 많다. 각 굿거리별로 여러 지역에서 공통적으로 불리는 무가와 지역에 따라, 또는 규모에 따라 추가되는 무가를 정리하면 다음과 같다.

안당은 무당의 내력과 굿을 하게 된 이유 등을 동살풀이장단이나 외징거리로 아뢰는 무가를 부른다. 손님굿에서는 손님풀이(엇모리)로 손님신의 내력을 풀고 이어 에라만수로 굿거리를 마무리한다. 초가망석은 선부리라고도 부르는데, 조상신을 모시는 절차이다. 조상신을 맞이하는 맞이형 무가를 진양조에 맞추어 부르고 이어 무당 내력을 읊는 동살풀이 무가를 부른 후에 에라만수로 마무리한다. 제석굿은 수명과 재산을 관장하는 제석신을 위한 굿거리이다. 제석맞이(진양조)를 한 후 제석풀이(동살풀이)를 하고 에라만수로 일차 마무리한 후 중이 오는 장면을 묘사한 중타령(엇모리)과 긴염불·중염불·자진염불로 이어지는 3염불을 부른다. 이후 다양한 축원의 악곡을 노래하는데, 모두 성주굿의 성격이 섞여 있는 것들이다. 제석굿에 자주 노래되는 축원의 무가로는 시주받기(중모리), 노적청(중모리), 업청(중중모리), 액막이나 액막이타령(자진모리, 동살풀이) 등이 있다. 무당에 따라서 제석굿에는 더 많은 무가들이 추가되어 불리는데, 노정기(진양), 집터잡기(덩덕궁이), 지경다지기(중중모리), 집짓기(자진모리), 명당경(동살풀이), 입춘불이기(덩덕궁이), 살경(동살풀이), 살기막기(덩덕궁이-엇모리), 돈타령(중모리), 하님별감청(살풀이), 바래여우기(엇모리), 노적받기(엇모리), 군웅모시기(엇모리) 등이 알려져 있으며 이들은 굿의 규모에 따라 추가되거나 생략된다. 오구굿은 저승을 관장하는 오구신을 위한 굿거리이다. 오구풀이(외장구)로 오구신의 내력을 풀어낸 후 3염불을 부르고 천

근소리로 마무리한다. 오구굿 중반부에 오구대왕이 죽어서 상여가 나가는 장면에서는 상여소리 계열 악곡들이 삽입가요로 노래되는 경우가 있는데, 민요 상여소리를 부르는 경우에는 굿을 하는 해당 지역의 상여소리를 수용하는 경우가 많다. 상여소리 계열로는 관음소리와 어넌소리가 있고, 이외에도 명줄복줄당기기(진양조)나 사자여우기(동살풀이)가 추가로 노래되기도 한다. 뉘올리기에서는 뉘풀이를 엇모리장단으로 부르고 천근소리로 마무리한다. 씻김을 할 때에는 동살풀이나 엇모리로 씻겨 가자는 가사를 노래하다가 천근소리로 마무리한다. 고평이는 장자의 이야기를 담은 장자풀이(동살풀이)를 부른 후 성주풀이로 고를 푼다. 길뉘음은 3염불로 저승길을 닦으며, 하적소리, 제화소리, 애소리, 관음소리, 어넌소리, 자진어넌소리 등 상여소리 계열의 악곡을 추가로 노래한다. 길뉘음은 주로 에라만수로 마무리한다. 중천맥이는 외징거리로 여러 잡귀를 먹여 보내는 내용을 노래한다.

씻김굿의 굿거리별 무가

굿거리	공통 무가	추가 무가
안당	안당(동살풀이, 외징거리)	
손님굿	손님풀이(엇모리)-에라만수(굿거리)	
초가망석	선부리(진양조)-공심은(동살풀이)-에라만수(굿거리)	
제석굿	제석맞이(진양조)-제석풀이(동살풀이)-에라만수(굿거리)-중타령(엇모리)-긴염불(진양조)-중염불(중모리)-자진염불(덩덕궁이)-시주받기(중모리)-노적청(중모리)-업청(중중모리)-액막이(자진모리, 동살풀이)	노정기(진양), 집터잡기(덩덕궁이), 지경다지기(중중모리), 집짓기(자진모리), 명당경(동살풀이), 입춘불이기(덩덕궁이), 살경(동살풀이), 살기막기(덩덕궁이-엇모리), 돈타령(중모리), 하님별감청(살풀이), 바래여우기(엇모리), 노적받기(엇모리), 군웅모시기(엇모리)
오구굿	오구풀이(외장구)-3염불(긴·중·자진)-천근소리	관음소리, 어넌소리, 자진어넌소리, 명줄복줄당기기(진양조), 사자여우기(동살풀이)
뉘올리기	뉘풀이(엇모리)-천근소리	
씻김	씻김(동살풀이-엇모리)-천근소리	
고풀이	장자풀이(동살풀이)-고풀이(에라만수)	
길뉘음	3염불(긴·중·자진)-하적소리-에라만수	제화소리, 애소리, 관음소리, 어넌소리, 자진어넌소리
중천	중천(외징거리)	

2. 무가별 특징

1) 맞이 계열 무가

초가망석의 조상맞이, 제석굿의 제석맞이와 같이 신을 맞이하며 부르는 악곡들이다. 두 곡 모두 진양조장단으로 유장하게 신을 맞이한다. 이 외에도 순천의 박경자는 혼맞이의 말미소리를 진양조장단으로 부른다.

2) 풀이 계열 무가

손님풀이, 제석풀이, 오구풀이, 장자풀이와 같이 신의 내력을 풀어내는 악곡들이다. 이들은 공통적으로 많은 가사를 길게 구연해야 하는 악곡들이어서 빠른 장단에 맞추어 가사를 촘촘히 붙여 노래한다. 주로 홀림, 동살풀이, 살풀이, 엇모리, 외장구장단, 외징거리와 같은 장단을 사용한다.

3) 염불 및 상여소리 계열 무가

망자의 저승길을 닦아 주기 위해 부르는 무가로 염불 계열과 상여소리 계열의 악곡이 불린다. 염불은 긴염불과 중염불, 자진염불의 세 곡을 연결하여 부르는 것이 일반적이므로 이를 묶어 3염불이라 부른다. 상여소리 계열 무가는 대부분 해당 지역의 민요를 수용한 것들이다. 진도의 민요 상여소리는 애소리와 가난보살의 두 곡이며, 그 가운데 애소리가 무가로 수용되었다. 순천의 상여소리는 긴소리·어넌소리·자진어넌소리·느린 관암보살·자진관암보살·나무아미타불·어호소리 등이며, 이 중 관암보살, 어넌소리, 자진어넌소리의 세 곡이 무가로 수용되어 불린다. 이외에 진도씻김굿의 제화소리는 사당패들의 길소리를 수용한 것이며, 하적소리는 산아지타령 계열 악곡의 변주곡으로 가사를 하직하는 내용을 바꾼 것이다.

4) 에라만수

에라만수는 흔히 잡가 성주풀이로 알려진 악곡이다. 무가로서 세 가지 기능을 갖고 있다. 첫째는 성주굿에서 성주신을 위한 본풀이로서 불리는 경우, 둘째는 춤 반주용으로 굿거리 맨 마지막 악곡으로 연주되는 경우, 셋째는 '풀이'의 의미를 강조한 고평이용 악곡으로 연주되는 경우이다.

5) 천근소리

천근소리는 말로 구연하는 천근말과 노래로 부르는 천근소리로 이루어진다. '천근말+천근소리'의 묶음을 3회 정도 반복하는 것이 일반적이므로 이를 3천근이라

부른다. 격식을 갖추기 위해서는 3천근을 채워서 하는 것이 좋다고 믿는 경우가 많다. 전라도 동부 지역에서는 3소박 중모리장단의 천근소리를 부르며, 전라도 서부 지역에서는 중중모리나 굿거리형 천근소리나 장단이 증반에 변화되는 형태의 천근소리를 부르기도 한다. 천근소리를 짧게 부르는 경우도 있지만 유절 형식으로 길게 노래하는 경우도 있다. 천근소리의 또 다른 기능으로 굿거리의 마지막을 맺는 용도로서의 기능도 있다. 굿거리 가운데 에라만수로 맺는 것과 천근소리로 맺는 것의 두 가지가 있는데, 주로 망자와 관련된 씻김굿 후반부의 굿거리에서 천근소리로 맺게 된다.

3. 전라도굿 무가의 음악

1) 장단

전라도굿무가에 사용되는 장단은 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리(덩덕궁이), 대학놀이(엇모리), 동살풀이, 흘림, 살풀이(풀이살), 굿거리, 외장구장단(불규칙), 외정거리(불규칙), 삼장개비 등이다.

풀이 계열 무가에는 살풀이·흘림·동살풀이·대학놀이 등을 많이 사용하며, 맞이 계열 무가에 진양조를 많이 사용한다. 외장구장단과 외정거리는 악사 없이 혼자 구연하는 조왕반과 중천, 긴 서사무가를 구연하는 오구굿과 손님굿 등에서 사용한다. 굿거리는 주로 춤반주에 사용하며, 중모리·중중모리·자진모리 등의 장단들은 삼입가요에 사용된다.

2) 가창 방식

가창 방식은 무당이 혼자서 장구나 징을 연주하면서 노래하는 외장구장단과 외정거리, 악사의 반주와 바라지에 맞추어 독창으로 노래하는 경우, 무당이 메기고 악사들이 받는 소리를 부르는 경우 등으로 나눌 수 있다. 타 지역에 비해 메기고 받는 방식이 많다는 점이 특징이다.

3) 악기 반주

전라도굿에 사용되는 악기는 장구와 징이 기본이며, 피리·대금·아쟁과 같은 악기가 추가적으로 사용된다. 선율악기 연주는 즉흥선율로 이루어지는데 이를 '시나위'라고 한다. 악사들은 무녀의 '칭'에 맞게 즉석에서 음고를 바꾸어 맞춘다. 무당이 사용하는 무구 가운데에도 음악적 역할을 하는 것이 있는데, 정쇠가 대표적이다. 정쇠가 없을 때에는 놋그릇이나 스테인레스 밥그릇



진도씻김굿 | 전남 진도 | 정수미

을 숟가락으로 두드리거나 밥그릇 뚜껑 두 개를 부딪쳐 소리 내기도 하며, 씻김을 할 때에는 솔뚜껑을 숟가락이나 신칼로 두드리기도 한다.

4) 토리

전라도굿무가는 '미·라·도·도·시·라·미'의 육자배기 토리를 주로 사용하며 에라만수 계열 악곡에서는 '솔·라·도·레·미'의 남부경토리가 잠깐 사용된다. 악기 반주가 따르기 때문에 무가에서는 변조·변창이 자유롭지 못하다. 따라서 무가에서의 변조·변창은 일시적으로 짧게 사용하며, 대신 시김새를 많이 사용하여 음악을 화려하게 만들어 나가는 특성을 보인다.

지역사례 지역별로 장단의 사용이 달라진다. 전라남도 서북부인 영광 이북 지역에서는 6박 진양조를 전혀 사용하지 않으며, 전남 동부 지역의 무가에서는 3+3박 구조, 서남부 지역에서는 2+4박 구조의 진양조가 사용된다. 살풀이장단은 영광과 화순, 영암 등에서 사용되고 있으나 이외의 지역에서는 동살풀이만을 주로 사용하고 있다. 전남 동부 지역에서는 3소박 중모리를 선호하며 서부 지역에서는 2소박 중모리를 더 많이 사용한다. 이처럼 전라도굿 무가에는 전라도 동부와 서남부, 서북부의 지역적 특성이 잘 남아 있다.

특징 및 의의 전라도굿의 무가는 육자배기토리와 이 지역의 다양한 장단을 활용하여 제의적 성격에 맞게 활용되고 있다. 판소리와 삼현육각 악곡의 영향을 받거나 민요를 수용하는 등 타 장르와 접변해 왔으며, 무당의 개인적 선호에 따라 굿의 규모나 기능에 따라 유동적으로

변화하는 등 여전히 살아 있는 문화로 존재하고 있다.

참고문헌 씻김굿 무가의 가창 방식과 의식 음악적 기능(김혜정, 남도민속연구30, 남도민속학회, 2015), 씻김굿 악곡 구성과 장단 사용의 유동성(김혜정, 남도민속연구28, 남도민속학회, 2014), 씻김굿에 나타난 성주풀이의 사용 양상과 의미(김혜정, 한국 음악연구51, 한국국악학회, 2012), 전남지역 씻김굿의 천근소리 사용양상과 음악적 특성(김혜정, 한국 음악연구49, 한국국악학회, 2011).

필자 김혜정(金惠貞)

절로소리

정의 전라남도 진도 지역의 논매기소리.

개관 <절로소리>의 문화중심지는 전남 진도이다. 국가무형문화재 제51호로 지정받은 진도 지산면의 <남도들노래>는 가창 속도에 따라 긴절로소리, 중절로소리, 잣은절로소리로 구분한다. 논매기를 시작할 때는 느린 소리인 긴절로소리를, 마칠 때쯤에는 잣은절로소리를 부르곤 한다.

<절로소리>는 진도와 마주한 해남의 화원·문내·황산·마산면에도 분포한다.

사실

(긴절로 받음구)이허야 아아/ 아하 헤헤에 헤-헤에 헤-/ 하저-흐을로/ 오-오호 이야

(잣은절로 받음구)아하아 아하아 하아 하아/헤헤이헤이아 절로

(긴절로 메김구)비가 저었네-/ 비가 아하아 젖네-/ 남



남도들노래 | 전남 진도 | 진도군청

산님에 헤에/비가 저었네
(잣은절로 메김구)간다 간다 나는 간다/ 입을 따라서
나는 가네

악보

♩ = 150 절로소리 이소라 채보

전남 진도 의신면

내용 진도 지산면 인지리의 <남도들노래> 긴절로 메김구는 4음보씩이며, 중절로의 메김구는 2음보씩이다. 진도 의신면 돈지리의 <절로소리>는 긴소리와 잣은소리로 불리며, 긴소리는 인지리 <남도들노래>의 중절로 소리에 해당한다. 악보 예를 보면, (메)와 (반)이 각각 내재 두 마디씩이며, 내재 한 마디는 내재 4박씩이다. 메김구 1음보가 내재 한 마디를 차지한다. 내재 1박은 중모리 정도의 속도이다. 선율로는 육자배기선법과 솔선법(솔라도레미)이 혼합되어 있다.

잣은절로소리는 논매기를 일단락할 무렵에 속도를 빠르게 하고 춤도 추며 흥겹게 부르는 노래로 선율의 빠대와 가창 방법은 <절로소리>와 같다.

특징 및 의의 <절로소리>는 받음구에 '절로'라는 어휘가 있다. 진도에서 자생한 소리이다. 진도 인근 지역인 해남 일부에서 진도와의 내왕이 있었음을 알 수 있게 해 준다.

참고문헌 남도들노래(이소라, 국가무형문화재해설-음악, 문화공보부 문화재관리국, 1985), 한국농요모음1(이소라, 농협중앙회, 1990).

필자 이소라(李素羅)

정선아리랑

정의 강원도 정선 지역의 향토민요인 <엮음아리리>를 통속화 한 민요.

사설

- 강원도 금강산 일만 이천봉 팔만구암자 유점사 범당 뒤에 칠성단 도도뚱고 팔자에 없는 아들딸 낳아 달라고 석 달 열흘 노구에 정성을 맡고 타관객리 외로이 난 사람 팔세를 마라 아리랑 아리랑 아리리오, 아리랑 고개를 넘어주오
- 정선 읍내 물 나들이 허풍선이 궁글대는 주야장천 물거품을 안고 비빙글 배뱅글 도는데, 이 입은 어딜 가고서 날 안고 돌 줄 왜 몰라 아리랑 아리랑 아리리오, 아리랑 고개를 넘어주오
- 임자 당신 나 싫다고 울치고 담치고 배추김치 소금치고 열무김치 초치고 칼로 물 벤듯이 그냥 짝 돌아서더니, 이천 팔십 리 다 못가서 왜 또 날 찾아왔나 아리랑 아리랑 아리리오, 아리랑 고개를 넘어주오.
- 네 칠자나 내 팔자나 고대광실 높은 집에 화분 등요 보료 원앙금침 잣배게 훨훨 벗고 잠자기는 오초에도 영글었으니 오다가다 석침단금할까 아리랑 아리랑 아리리오, 아리랑 고개를 넘어주오
- 산적적 월화흔에 임 생각에 사무치어 전전반측 잠못이제 창 밖에 저 두견은 피나게 슬피 울고 무심한 저 구름은 달빛조차 가렸으니 산란한 이내 심사 어이 풀어 볼까 아리랑 아리랑 아리리오, 아리랑 고개를 넘어주오

-한국가창대계

내용 <정선아리랑>은 강원도 정선 지역의 세 가지 <아리리> 중 춤춤하게 노랫말을 엮어서 부르는 <엮음아리리>가 통속화된 노래이며, 경기 명창들에게 불려진다. 이와 같이 경기 명창들에게 불리는 <정선아리랑>은 향토민요 <정선아리랑>과 그 모습이 다르다. 정선 지역에서 불리는 <정선아리랑>은 <긴아리리>와 <엮음아리리>가 모두 불리고 있으나, 통속민요의 <정선아리랑>은 <엮음아리랑>만 부른다. 또한 향토민요에서는 <엮

음아리리>를 부른 다음에 느리게 부르는 부분에서는 3소박 3박자의 규칙적인 박자 구조를 지니고 있다 그러나 경기명창들이 부르는 <정선아리랑>은 리듬의 운용이 자유롭다. 즉 부분적으로 특정한 음을 길게 늘리거나 박자의 들고 남이 있어 정선 지역의 <엮음아리리>와 같이 규칙적인 리듬 체계로 구성되어 있지 않다. <정선아리랑>은 ‘레·도·라·솔·미’의 5음 음계를 근간으로 하는 메나리토리의 음조적으로 구성되어 있다. 향토민요의 <엮음아리리>는 음계의 낮은 음인 ‘미’를 주로 활용하여 엮는 반면에, 통속민요 <정선아리랑>은 주로 ‘라’음을 중심으로 엮으며, ‘미·솔·도’ 등의 음을 장식음이나 간음으로 활용하여 선율적 흐름을 다양하게 구성하여 세련성을 더했다. 또한 향토민요에서는 엮는 부분을 빠르게 주서 섬기는데 비하여, 통속민요에서는 어느 정도 느리게 엮음으로써 선율적 흐름을 느끼도록 부르고 있다.

특징 및 의의 현재 경기 명창들에게 불리는 <정선아리랑>은 강원도 향토민요와 구별하기 위하여 <서울계 정선아리랑>이란 악곡명으로 부르기도 한다. 경기명창들의 <정선아리랑>은 처음 부른 시기나 향토민요를 세련되게 다듬은 편곡자가 누구인지는 알려져 있지 않지만, 일반적으로 김옥심이 레코드에 취입하고, 공연이나 방송에서 부르기 시작하면서 널리 알려졌다.

참고문헌 강원도 아리리의 음악적 특징과 원형적 특징(이웅식, 한국민요학 25, 한국민요학회, 2009), 아리랑 형성과정에 대한 음악적 연구(김영운, 한국문화과 예술 7, 숭실대학교 한국문화연구소, 2011), 아리랑소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구(이보형, 한국민요학5, 한국민요학회, 1997), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 이윤정(李兪貞)

정자소리

정의 모를 심거나 쫄 때 부르는 소리.

개관 벼농사에서 모심기를 하며 부르는 소리는 지방마다 여러 종류로 나뉜다. 특히 경상남도과 경상북도·대구 이남 지역에서는 <정자소리>라 이르고, 전라북도·

충청북도 일부 지역에서도 ‘정자소리’라 부른다. 그 외 ‘모노래’, ‘모정자’, ‘등지’, ‘등개’ 등 지역에 따로 조금씩 다른 이름으로 부른다.

우리나라의 일반적인 노동요가 대개 한 사람이 앞소리를 메기면, 여러 일꾼들이 뒷소리를 받는 ‘메기고 받는’ 형식으로 노래하는 것에 비해 <정자소리>는 모심는 농부들이 두 무리로 나뉘어 한 무리가 앞소리를 하고, 다른 한 무리가 뒷소리를 하는 교환창이 특징이다.

기록으로 보면 우리나라의 모심기는 고려시대까지 거슬러 올라가며, 또 이 무렵의 기록에서 영남 지역 <정자소리>의 흔적을 찾아볼 수 있다. 그러나 모심기(이양법)는 수리 시설이 완전해진 조선조 중엽 이후부터 활성화되었으므로 <정자소리> 또한 이 무렵부터 넓게 퍼져 불렸을 것으로 추정된다.

사설

서 마지기 논빼미는 반달 거치도 내나가네/ 저가 무슨 반달이나 초생달이 반달이지// 이 논에다 모를 심어 금실금실 영화로다/ 부모 없는 동생을 길러 갖을 씨워서 영화로다// 등 넘에다 첩을 두고 비가 와서 어이 갈꼬/ 유산 유산 새 유산에 갈모바치 씨고 가지// 저기 가는지 구름아 눈 들었나 비 들었나/ 눈도 비도 아니 들고 소리 명창 내 들었네// 배꽃일래 배꽃일래 처자야 수건이 배꽃일래/ 배꽃 거든 수건 밑에 거울 거든 눈매 보소

-경남 창원 내서읍

악보

♩ = ca 200

정자소리 최현 채보

조 리 자조 리 자 이모 - 자 리로 조 리 자
 조 리 자조 리 자 이모 - 자 리로 조 리 자
 저 분 들 정을 모아 이모 - 자 리로 조 리 자
 조 리 자조 리 자 이모 - 자 리로 조 리 자

-고성농요보존회

내용 5,000년 전부터 벼농사를 지은 흔적이 발굴되기는 했지만, 이양법을 한 기록은 고려시대 말엽이 최초의 것이다. 그러나 조선 전기에는 논에 물을 대는 것이 불확실했기 때문에 이양법을 금지하였고, 수리 시설이 확보된 정조 무렵에 이르러서야 이양법이 전국적으로 확대되었다. 따라서 이 무렵부터 모심기소리가 본격적으로 불렸을 것으로 추정된다. 그러나 영남 지역의 <정자소리>는 고려시대부터 그 흔적이 남아 있다.

<정자소리>는 4구로 이루어진 노래를 한 무리의 농군들이 노래하면 다른 한 무리의 농군들이 같은 길이의 노래로 답창하는 방식으로 가창한다. 이러한 교환창 방식은 대부분 없어지고, 현재까지 전승되고 있는 영남 지역의 <정자소리>는 대부분 한 사람이 메기고 여러 사람이 받는 형식으로 가창하고 있는데 이들 지역만 독특하게 본래 그랬던 것인지, 근래에 바뀐 것인지 분명하지 않다.

동부 산악 지역의 민요 선율 계열에 속하는 <정자소리>는 영남의 대표적인 메나리토리, 또는 경상도조로 불린다. 메나리토리는 ‘미·솔·라·도·레’의 5음 음계를 주로 사용하여 구슬픈 맛과 함께 장중한 맛을 낸다. 그러나 지역에 따라서는 동부 민요 <미나리>의 영향을 받거나 전라도 <상사소리>의 영향을 받아 메나리토리가 변형되기도 한다. 특히 경상남도의 서남부 해안의 고성, 진주, 사천 등지에서는 <정자소리> 가락을 전라도 특유의 육자배기토리식 표현으로 노래하는 것이 특징이다. 또 경상남도의 동쪽 지역의 <정자소리>의 음계는 가장 낮은 ‘미’가 조금 높아지는 경향이 있어 ‘미·솔·라·도·레’ 등의 5음 음계가 ‘도·레·미·솔·라’의 5음 음계로 변하는데 이를 ‘어사용토리’라 부르기도 한다. 그러나 이는 별도의 음계라기보다는 높은 음에서 낮은 음으로 하행하는 ‘미·레·도·라·솔·미’의 선율 구조에서 가장 마지막의 가장 낮은 ‘미’를 약하게 내면서 그 음정이 조금 올라간 듯 노래하기 때문에 나타나는 현상으로 독자적인 미음계인 메나리토리와 다른 독립된 음계로 보기는 어렵다.

<정자소리>는 그 속도에 따라 <느린정자소리>와 <자진정자소리>, 그리고 매우 빠른 소리인 <조리자소리> 등으로 구분된다. <느린정자소리>는 3소박 6박자 4소절에 안팎을 노래하고 같은 길이로 뒷팍을 노래한다. 즉 <느린정자소리>는 소위 진양조장단에 맞다고



경기도 | 국립민속박물관

할 수 있는데, 실제 현장에서 소리할 때는 3소박 6박자 한 소절이 7~8박자로 늘어나거나, 3~4박자로 줄기도 하여 불규칙하게 불린다. <자진정자소리>는 <느린정자소리>의 속도가 빨라지는 것으로 3소박 6박자가 유지되는 경우도 있고, 3소박 4박자로 변하는 경우도 있다. 매우 빠른 <조리자소리>는 논매기의 '쌈싸기'와 같이, 모찌기를 끝내 갈 무렵 빨리 서둘러 마무리하기 위해 매우 빠르게 일하며 소리하는 것이다. 3소박 2박자 2소절에 한 절의 소리를 하는데, 선율까지도 앞의 <정자소리>와는 다른 변화된 선율로 불린다. 점심 무렵에 노래하는 '더/ 디-다/ 더디-/ 다--// 점심-/ 채비가/ 더-디/ 다--'도 <조리자소리>와 같은 가락으로 되어 있다.

특징 및 의의 우리나라의 모심기소리는 강원도 지역의 <아라리>·<미나리>, 경기도 일원의 <하나소리>, 충북 지역의 <아라성소리>, 호남 지역의 <상사소리>, 영동과 영남의 중간지역인 경북 북부 지역의 <아부레수이나소리> 등이 있고, 경북 남부 지역과 경남 전 지역 그리고 전북 동부 지역에서는 <정자소리>가 모심기소리로 불

린다. 즉 <정자소리>는 들판보다는 산지 중심의 노래에 해당한다고 할 수 있다. 그리고 <정자소리>는 동부 지역인 강원도의 <아라리>·<미나리>, 충북 지역의 <아라성소리>, 경북 북부 지역의 <아부레수이나소리>와 같은 논농사소리와 친연성이 있어, 가락의 골격은 유사하다. 또 음악적으로는 호남 지역의 <육자배기>와도 가락이나 형식의 유사성을 가지고 있다. 이것으로 보아 강원도의 <아라리>, 영남의 <정자소리>, 호남의 <육자배기>는 이 지역의 향토민요 가운데서도 오래된 근원적 가락으로 볼 수 있다.

참고문헌 정자소리의 본포와 장르양상에 관한 연구(강등학, 한국민요학29, 한국민요학회, 2010), 한국 모심기소리의 선율구조(최현, 한국민요학20, 한국민요학회, 2007), 한국의 민속음악-경남민요(한국정신문화연구원, 1985).

필자 최현(崔顯)

제비가

정의 경기잡가의 하나로 앉아서 부르는 노래.

개관 <제비가>는 새를 주제로 하고 있으며, 여러 새의 모습을 구체적이며 정겹게 묘사한 노래이다. <제비가>의 사설은 서울에서 간행된 최초의 잡가집 『신구시행잡가新舊時行雜歌』에서 처음 보인다. 『증보신구잡가增補新舊雜歌』와 『조선고전가사집朝鮮古典歌詞集』 등 대략 16종류의 잡가집에 수록되어 있다. 또한 경성방송국의 국악방송(1927~1945) 목록에 따르면, 경기잡가는 각 악곡별로 방송 횟수에 큰 차이를 보인다. <제비가>는 다른 경기잡가에 비해 자주 방송되었으며 당시 대중들 사이에서 인기가 높았음을 알 수 있다. <제비가>의 사설은 앞부분이 판소리(춘향가)의 '긴사랑가'와 뒷부분은 남도(새타령)의 한구절로 각기 다른 내용을 하나의 이야기로 묶여져 있다. <제비가>는 경기잡가에서 <유산가>와 <적벽가> 다음으로 세 번째에 부르는 노래이다.

사설

만첩산중萬疊山中 늙은 범 살편 암캐를 물어다 놓고 에-

어르고 노닌다/ 광풍狂風의 낙엽落葉처럼 벽허벽虛 둥둥 떠나간다/ 일락서산日落西山 해는 뚝 떨어져 월출동령月出東嶺에 달이 솟네/ 만리장천萬里長天에 울고 가는 저 기러기/ 제비를 후리러 나간다, 제비를 후리러 나간다/ …… / 말 잘하는 앵무鸚鵡새, 춤 잘 추는 학鶴두루미, 문채紋彩 좋은 공작孔雀/ 공기 적다 공기 뚜루루뚜루룩 속궁 점동 스프라니 호반새 날아든다/ 기러기 훨훨 방울새 떨렁 다 날아들고/ 제비만 다 어디로 달아나노

내용 <제비가>는 한 곡 안에서 두 가지 이상의 장단으로 구성된 점이 특이하다. 처음 '만첩산중'은 4박 장단을 사용하다가 제2장단의 '늙은 범'부터 제18장단의 '저 기러기'까지는 6박 도드리장단으로 연주한다. 제19장단의 '제비를 후리러'부터 한배가 빨라지기 시작하는데 제83장단의 '달아나노'까지는 세마치장단을 사용한다. <제비가>의 음조식은 경토리와 서도의 수심가토리가 혼재되어 나타난다. <제비가>는 진경토리(솔·라·도·레·미)와 구성음이 동일하지만 종지음이 '도'로 구별되는 신경토리로 되어 있으며, 수심가토리(레·미·솔·라·도)에서 '솔'이 출현하고 종지음이 '라'로 구별되는 특징이 있다. <제비가>의 형식은 크게 두 부분으로 구분할 수 있다. 도드리장단과 경토리로 이루어진 전 4절의 전반부는 비교적 엄격한 '유절형식'에 해당한다. 세마치장단을 사용하고 수심가토리로 구성된 전 16절의 후반부는 제비를 후리는 동작이나 온갖 새를 나열하는 내용으로 의태어·의성어·입타령이 많고, 각 절의 가락이 부분적으로 변화를 보이는 '변형 유절형식'으로 되어 있다.

특징 및 의의 경기잡가라고 하면, 12곡 중에서 <유산가>와 <적벽가> 그리고 <제비가>를 일컫는다. 이 중 <제비가>는 새를 소재로 한 노래이며, 처음 '만첩산중 늙은 범'으로 시작하는 부분은 <제비가>의 내용과 연관성이 없는 것처럼 보인다. 실제로 한배가 빠른 세마치장단으로 변하면서부터 제비·피꼬리·두견새·앵무새·학·두루미·공작·점동새·기러기 등 각종 새들을 노래한다. <제비가>는 경기잡가의 원형을 탈피한 곡으로 서두는 기발한 솜씨로 시작하지만 그 다음부터는 소잡하여 마치 조각보를 모아 놓은 듯한 느낌을 준다. <제비가>가

널리 애창되는 이유는 다른 경기잡가에 비해 비약적인 가락과 시김새가 돋보이며, 곡조와 리듬의 변화가 다양하기 때문이다.

참고문헌 경기12잡가 중 제비가 선율복원 연구(원미희, 중앙대학교 석사학위논문, 2013), 경기12잡가의 음악 형식(김영운, 한국민요학10, 한국민요학회, 2002), 경기12잡가의 음조식 연구(김영운, 한국 음악연구32, 한국국악학회, 2002), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 한영숙(韓英淑)

제전 祭奠

정의 서도좌창의 한 곡으로 죽은 임의 무덤을 찾아가 제사를 드리면서 인생의 무상함을 읊은 서도 긴소리.

개관 제전祭奠은 제사를 일컫는 말이다. 오늘날 불리는 <제전>의 첫 대목은 분묘를 찾아가 제물을 차리는 예법을 풀이하고, 제상에 차려진 산해진미의 이름을 길게 열거하는 형태로 진행된다. 이어 잔을 올리며 애곡하다가 결국에는 한 줍 흙으로 돌아가고야 마는 인생의 무상함을 한탄하는 내용이다. 젊은 미망인의 남편을 잃고 자식도 없이 살아가야 하는 처지가 한스럽게 담겨 있다. <제전>의 사설은 1910년대 잡가집의 내용과 기타 단편적으로 전하는 녹음을 참고해보면 원래 있던 전반부의 사설이 탈락한 형태이다. 그 탈락한 내용은 인간의 생로병사를 담은 <회심곡>과 유사하다. 불교의 <회심곡>이 생로병사와 죽음 이후의 저승 세계를 그린 것이라면, <제전>은 망자의 입장이 아닌 살아남은 자의 처지에서 노래하는 점이 비교된다.

사설

백오동풍百五東風에 절일節日을 당하여 임의 분묘를 찾아가서/ 분묘 앞에 황토黃土요 황토 우에다 제석祭席 깔고/ 제석 우에다 조조반祖祖盤을 놓고 조조반 우에다 좌면지 퍼고/ 좌면지 우에다 상간지上簡紙 퍼고 차려 간 음식을 벌이올 제/ 좌병우면右餅左麵 어동육서魚東肉西 흥동백서紅東白西 오기탕五器湯 실과實果를 전자후준煎煮後樽으로 좌르르르 벌이올 제 염통 산적散炙 양복기 녹두떡 살치점

이며/인삼 녹용 도라지체며 고비 고사리 두릅체며/왕
십리(往十里) 미나리체며 먹기 좋은 녹두나물 쪄개쪄개 콩
나물 놓고 신계곡산(新溪谷山) 무인처(無人處)에 머루 다래 걸
들여 놓고/ 함중(咸從)의 약률(藥栗)이며 연안(延安) 백천(白川)의
황밤(黃栗) 대추도 놓고/..... 심야공산(深夜空山) 다 저문 밤
에 홀로 누워 있기가 무섭지도 않단 말이요 임 죽은 혼
백(魂魄)이라도 있거든 나 내려만 가려마

내용 〈제전〉의 악곡은 엮음 부분과 수심가 부분으로
구성된다. 엮음 방식은 〈엮음수심가〉와 같은 악곡 형태
로서 사설의 길이에 따라 3소박 2박, 3소박 3박, 3소박
4박 등이 결합하여 악구를 형성하는 방식이다. 처음부
터 대부분의 내용을 엮음 방식으로 노래하다가 마지막
구절인 “심야공산 다 저문 밤”부터는 〈수심가〉와 선율
에 있어 엮음 부분과 대비되는 다소 느린 박자로 노래
한다. 제전은 서도의 기층 음악어법인 수심가토리로 되
어 있다. 수심가토리의 구성음은 서양 음계로 ‘레·미·
솔·라·도’의 5음이며 ‘레-라’의 5도 진행과 ‘라-도’의
3도 진행이 두드러진다. ‘라’에 요성이 있고, 종지는 최
저음인 ‘레’로 한다.

특징 및 의의 〈제전〉은 제사를 소재로 삼은 점에서 여타
서도의 긴소리들에 비해 조금 색다른 노래이다. 특히
망자를 그리는 비통함보다 제상에 오르는 진미의 다채
로움과 이에 대한 감각적인 표현이 돋보이는 점은 〈제
전〉의 특징이라 할 수 있다. 주로 서도 지역을 산지로
하고 있는 음식의 차림은 그 자체로 독립된 부분으로
서 〈제전〉의 핵심을 차지한다. 판소리 〈춘향가〉 중 춘
향 모가 이 도령의 밥상을 차리는 대목에도 이와 같은
상차림이 등장하지만, 서도소리 가운데에는 〈제전〉이
대표적이다. 서도좌창 가운데 〈회심곡〉과의 관련성을
찾아볼 수 있는 점에서도 사설 구성이 흥미로운 노래
이다.

참고문헌 서도잡가 연구(이성초, 서울대학교 박사학위논문, 2015), 창악집
성(하음백, 휴먼앤북스, 2011), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 김인숙(金仁淑)



제주도굿무가

정의 제주도굿에서 부르는 모든 노래.

개관 제주도굿은 그 주요 대상 신에 따라 크게 제주 전
소 지역 공통의 일반 신(神)을 대상으로 하는 일반 굿과 특
정의 당신(堂神)을 주요 대상으로 하는 당굿으로 나눈다.
또한 굿의 규모에 따라 비교적 규모가 크고 굿으로서의
일반적인 전개 과정을 거치는 소위 ‘굿’과 단순히 요령
만 흔들면서 축원하는 ‘비념’으로 나눈다. 이러한 제주
도굿을 구분하면 아래와 같다.

제주도굿 구분

굿 구분	의례구분	규모	명칭	목적		
일반굿	통과의례	굿	불도맞이	득남, 다산 기원		
		비념	할망비념	무병, 양육 기원		
		굿	귀왕풀이	죽은 자의 혼을 위로		
일반굿	통과의례	굿	시왕맞이	죽은 자의 혼을 위로		
		굿	요왕맞이	익사자의 혼을 위로		
		계절의례	비념	문전비념	신년에 사악함을 물리치고 복을 구함	
굿	문전철같이			신년에 사악함을 물리치고 복을 구함		
굿	맹감			신년에 풍농 기원		
		굿	산신맹감	신년에 수렵의 풍부를 기원		
		굿	불뚫제	신년에 사악함을 물리치고 복을 구함		
		예축의례	굿	칠성제	초복, 장수 기원	
치병의례	비념		비념	치병의 소규모 기원		
	비념		넋들임	넋의 이탈로 인한 병 치료		
	굿	푸다시	잡귀의 빙의에 인한 병 치료			
		굿	두린굿	정신이상자의 치료		
		굿	시왕맞이	중병의 치료		
		굿	영감놀이	도깨비신의 빙의로 인한 병의 치료		
		굿	칠성새남	뱀을 죽임으로 인한 병의 치료		
		일반굿	생산의례	굿	요왕맞이	풍어 기원
				굿	맹감	풍농 기원

어진다고 할 수 있을 만큼 중요하다. 이렇게 굿의 제차
별로 사용되는 무악들을 정리하면 아래와 같이 요약할
수 있다.

장르	구분 명칭	성격 구분	세부 구분	비고
기악	삼석 연주	춤 반주	진석	설식, 대영, 구덕북
			중석	
			자진석	
	장단 연주	말명/노래/춤 반주	장구 장단	다양한 장단 있음
			장구와 북 장단	
성악	본풀이 무가	무반주	낭창 유형	
			대사 유형	
			노래 유형	
	무가	장구 반주	말명(독창) 유형	종종 북반주 병행
			노래(독창) 유형	
			선후 모방창 유형	
			선후 메기고 받는 유형	

굿 구분	의례구분	규모	명칭	목적	
일반굿	생산의례	굿	산신놀이	수렵의 풍부를 기원	
		굿	거무영청굿	도살업의 풍요 기원	
		건축의례	굿	성주풀이	가옥 신축 후의 초복
			굿	연신	선박 신조 후 초복
당굿	마을 전체 기원	굿	불뚫굿	화재가 나지 않도록 기원	
		굿	신과세제	신년의 초복	
		굿	영등제	어업의 풍요 기원	
		굿	마불림제	목축의 풍요 기원	
		굿	시만국대제	추수감사제	
개별 기원	비념	개별 비념	개별적인 기원		

비념을 제외한 위의 제주도굿들은 대부분 공통의 제차
祭次를 가지고 있으면서 각각의 굿(비념) 나름의 독특한
제차를 포함한다. 일반적으로 제주도굿은 그 성격에 따
라 또는 무격(巫覡)에 따라 조금씩 차이가 있지만, 대개 청
신 과정-공연과 기원 과정-송신 과정이라는 큰 틀에서
전개된다. 따라서 제주도의 대부분의 굿은 이 세 가지
큰 틀 속에 굿의 성격이나 내용에 따른 세부적인 제차
를 분리하여 나간다. 제주시 칠머리당 영등굿의 제차를
예로 들면 아래와 같다.

과정 구분	제차 구분	내용	비고
청신 과정	초감제	모든 신을 청하는 제차	
	분향 들	분향당신을 청하는 제차	
	요왕맞이	용왕과 영등신이 오는 길을 닦고 청하는 제차	공연 과정 포함
공연과 기원 과정	마을 도액 막음	마을 전체의 액을 막는 제차	
	씨드림	미역, 전복, 소라 등의 씨를 뿌리고 그 흥풍을 점치는 제차	
	영감놀이	영감신을 즐겁게 하는 연희적인 제차	
송신 과정	배방선	영등신을 치송하는 제차	
	도진	모든 신을 송신하는 제차	

일반적으로 굿은 각 제차별로 음악적 요소와 밀접하게
연결된다. 사실상 음악의 뒷받침 없이는 굿의 제차를
전개하지 못한다. 음악의 전개가 곧 굿의 연행으로 이

위의 여러 음악 유형 중에서 넓은 의미의 ‘주도굿무가(巫
歌)’는 성악에 해당하는 모든 음악유형을 말하지만, 좁은
의미의 ‘주도굿무가’는 대동(大同) 무가와 본풀이 무가 중
에서 노래 유형을 말한다고 할 수 있다.

악보

제주도굿무가 조영배 채보

(자유롭게)

인문진삼두리내전사 - - - 신수푸며 하늘옥황도성문열렸던금정 - 옥슬밭들리반다

초곤 ---문- 이관문삼수--- 도곤문도돌아보라 - (연물치기: 중석)

-본풀이 무가의 무반주 낭창 유형

보통의 대화체로, 자유롭게

어리승 광 대 도 지 치 고 제 인 도 지 쳤 - 구나 -

야 뱃 사람은 뱀뱀놓고우리의성방은 어제오늘로 잠깐 놓고 가자 -

-본풀이 무가의 무반주 대사 유형

조금 느리게, 여유를 가지고

(독)

-본풀이 무가의 무반주 노래 유형

보통빠르기

-무가 장구 반주 말명(독창) 유형

내용 제주도굿무가의 성격은 그 유형의 다양성만큼이나 다양하다. 가장 방식으로 보면 무격[巫覡] 혼자서 계속 노래하는 경우, 주무[巫主]가 선소리를 하고 반주를 하는 소무[巫小]들이 선소리를 모방하는 경우, 주무가 선소리를 하고 소무들이 일정한 후렴을 받는 경우, 주무가 선소리를 하면 모든 청중이 후렴을 받는 경우로 크게 나눌 수 있다. 악곡 형식은 개별 무가마다 다르기 때문에 어느 한 가지로 설명할 수는 없다. 그러나 노래 유형

에 따라 제주도굿무가의 악곡형식은 다음과 같이 정리할 수 있다.

유형	악곡형식	구조	예
독창	4마디 단위의 전개	A-A'-A"-A3.....식	군웅덕담풀이
	4·2·3·5마디 단위의 전개	a'-a"-a3.....식	천지왕본풀이
	자유리듬 1프레이즈 단위 전개	A-A'-A"-A3.....식	맹감본풀이
모방창	1마디 단위 모방하기	a'-a"-a3..... a'-a"-a3.....식	지장본풀이
선후창	자유리듬 1프레이즈와 후렴	A' - A" - A3..... B - B' - B".....식	담불소리
	4마디 단위 선후 메기고 받기	A' - A" - A3..... B - B' - B".....식	서우젓소리

제주도굿무가의 리듬과 박자는 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 첫째는 자유 리듬의 형태이고, 둘째는 일정한 박절 구조를 가지고 있는 경우이다. 이를 정리하면 아래와 같다.

박절구분	세부 구분	예
자유리듬	일정한 선율 구조를 가지는 경우	맹감본풀이 등
	특정한 음고 없이 말하듯이 낭창하는 경우	강남차사본풀이 중간 부분 등
박절 구조	3분할 2박자를 기본으로 하는 경우(6/8박자)	지장본풀이 등 다수
	2분할 2박자를 기본으로 하는 경우(2/4박자)	세경본풀이 중반 이후

선율 구조로 보면 천지왕본풀이 등의 다수의 본풀이 무가에서는 두 마디 단위의 수평적인 선율이 특징을 이루고 있고, 서우젓소리나 군웅덕담풀이 등의 네 마디 단위의 무가에서는 선율 앞부분에서 높은 소리를 내고 그 이후 점차 하강하는 형태의 이른바 '하행형의 선율 구조'가 특징을 이루고 있다. 자유리듬 선율의 경우에는 일정한 음고를 부르는 경우에는 하행형이, 낭창하는 경우에는 수평형 또는 하행형의 선율구조를 이루고 있다.

제주도굿무가의 음계는 기본적으로 '솔' 선법, '도' 선법, 그리고 '레' 선법이 주류를 이루고 있다. 두 마디 단위로 하는 전개되는 선율 구조에서는 많은 경우에 '레' 선법으로 되어 있고, 4마디 단위의 선율 구조는

'솔' 선법과 '도' 선법이 자주 사용되고 있다.

제주도굿무가는 일반 서민들이 부르는 민요와는 다소 다른 창법이 활용된다. 제주적인 특성을 가지고 있으면서도, 음악적 전문가들이라 할 수 있는 무격[巫覡]들이 부르는 소리들이기 때문에 깊은 요성이나 퇴성 등의 창법이 비교적 자주 활용되고 있다. 음을 반음계적으로 상향하거나 하향하는 창법도 자주 활용되고 있다.

특징 및 의의 제주도굿무가는 음악적 양식과 사실적 내용의 다양함이 특징이다. 그러나 전반적으로 보면 제주의 특성인 '솔' 선법이나 '레' 선법을 기반으로 세요성[細搖聲]이 자주 사용되는 성격을 가진다. 또한 리듬적으로 보면, 3분할 2박자나 2분할 2박자의 무가가 사실상 그 전부이며, 장단 역시 육지식 장단과는 사뭇 다른 성격을 가진다. 특히 독특한 성격은 선소리와 뒷소리의 관계에 있다. 주무가 선소리를 한 후 소무들이 후렴을 받을 때, 주무의 음높이와 다른 음높이를 고집하면서 처음부터 끝까지 부른다는 점이다. 예컨대 주무가 C 키 key로 선소리를 부르면, 대개의 경우 첫 후렴에서 음높이가 불안했다 하더라도 곧 선소리의 음높이에 맞추어 후렴을 받지만, 제주 무가에서는 선소리가 C 키로 부르더라도 후렴을 받는 소무[巫小]들은 자신들의 목소리에 맞게 F 키나 G 키로 지속적으로 부르는 식이다. 물론 소무가 여러 명일 때에는 제각각 자신의 목소리에 맞는 음높이를 고집하며 부른다. 때문에 후렴이 마치 병행 오르가눔 식의 전개를 지속한다. 제주 무가의 독특한 창법이라 할 수 있다.



제주칠머리당굿 | 제주 제주시 | 국립민속박물관

참고문헌 제주의 전통문화(조영배 외, 제주도교육청, 1996), 한국의 굿-제주도 칠머리당굿(조영배 외, 국립국악원, 2000).

필자 조영배(趙泳培)



정의 경기도와 충청도 지역을 기반으로 전승, 발전한 판소리 유파派의 한 갈래.

역사 중고제는 염계달[廉季達]과 김성옥[金成玉]의 법제를 표준으로 하여 전승된 소리제로, 경기·충청 지역에서 주로 전승되었다. 김성옥의 소리제는 김성옥의 아들 김정근에게 이어졌고, 김정근의 소리는 아들 김창룡[金昌龍, 1872~1943]과 황호통·이동백[李東伯, 1866~1949]에게 전승되었다. 염계달의 소리제는 고수관에게 전해졌다 하며, 고수관의 전승 계보는 알 길이 없다. 다만, 염계달과 고수관의 더늠이 단편적으로 유파를 초월하여 전승되고 있다. 정노식[鄭魯湜, 1891~1965]의 『조선창극사[朝鮮唱劇史]』에 기록된 판소리 창자들 중 비교적 이른 시기에 해당하는 창자들 중에는 경기·충청 지역의 중고제 창자들이 특히 많은데, 전라도 지역의 창자들에 비하여 경기·충청 지역의 창자들이 지리적인 이점을 활용하여 서울 지역에 먼저 진출한 것으로 보인다. 『조선창극사』에 기록된 19세기 경기·충청 지역의 창자들은 염계달(경기 여주), 모흥갑(경기 진위), 방만춘(충남 해미), 고수관(충남 해미), 김성옥(충남 강경), 김제철(충청), 이석순(경기 안산), 최남청(충북 청안), 송수철(충남 청양), 임창학(충청), 한송학(경기 수원), 김정근(충남 강경), 윤영석(충남 오천), 정홍순(충남 한산), 백점택(충남 연기), 이창운(충청), 황호통(충남 공주), 박상도(충남 공주), 김충현(경기), 김석창(충청) 등이다. 20세기 전반 일제강점기에는 이동백(충남 비인), 김창룡(충남 서천), 심정순(충남 서산), 심상건(충남 서산) 등이 활약하였다. 동편제와 서편제에 비하여 즉흥성이 강하고, 음악적 기교가 많지 않았던 중고제는 이후 전승이 끊어져 오늘날에는 잇고 있는 창자가 거의 없다.

내용 판소리에서 전승 계보에 따라 창자들의 파(派)를 제(制)라고 하는데, 이는 흔히 지역별로 나뉘어 순창·구례·운봉 지역을 중심으로 한 전라도 동북부의 동편제(東便制), 광주·나주·보성을 중심으로 한 전라도 서남부의 서편제(西便制), 그리고 경기 남부와 충청남도 지역의 중고제(中高制)가 이에 해당한다. 판소리 유파에 대해서는 1940년에 발간된 정노식의 『조선창곡사』의 ‘대가단’ 항에서 처음 거론되었다. 정노식은 동편제나 서편제에 대해서는 비교적 자세하게 소리 특징을 서술한 반면, 중고제는 “비동비서(非東非西)의 그 중간인데 비교적 동에 가까운 것이다.”, “염계달·김성옥의 법제를 많이 계승하여 경기·충청 간에서 대부분 유행한다.”라고만 간단히 기술하였다. 중고제의 음악 특성으로는 흔히 소리의 고저가 명확하고, 사설의 구성이 분명하며, 경드름을 많이 사용하고, 정가풍의 창법이 많으며, 독서성과 같이 노래라기보다는 글을 읽듯 부르는 점이 특징으로 꼽힌다.

중고제는 현재 소리 전승이 끊어져 동편제나 서편제에 비하여 음악이나 사설에 대한 연구가 활발히 이루어지지 않는 것이나, 20세기 전반에 발매된 유성기 음반을 통하여 최근 중고제에 대한 더욱 본격적인 논의가 진행되었다. 그 결과 중고제는 전라도 지역에서 전승되는 동편제 및 서편제와는 다른 매우 독자적인 사설로 구성되면서 전체적으로 분명한 주제 의식의 차이를 보인다. 20세기 전반 동시대 여타 바다에 비하여 시기적으로 좀 더 앞선 형태의 사설을 다수 보유하고 있고, 초기 판소리의 한 특징이라 할 수 있는 재담 대목들이 확대되어 있으며, 유파를 초월하여 여러 바다에 두루 수용되고 있는 더늠 대목들이 중고제에는 포함되지 않는 경우가 많다. 또한 20세기 전반 판소리는 근대화 및 산업화 등의 이유로 큰 변화를 겪게 되고, 그 가운데 사설의 내용 변화 및 유파를 초월한 정형화가 이루어지게 되는데, 중고제 판소리는 20세기 전반에 일어난 이와 같은 여러 변화들이 거의 수용되지 않았고, 이에 따라 독자성을 유지하고 있다.

음악적으로는 경기·충청 지역의 소리로서, 이 지역의 음악어법을 기반으로 한다. 경기 남부 및 충남 지역에서 흔히 사용하는 향토 음악어법인 남부경토리와 유사한 판소리 평조가 다른 유파에 비하여 많이 사용되

며, 선율은 도약진행이나 장식음이 없이 평탄하고 간결한 진행을 기본으로 한다. 경기민요의 특징과 유사하게 순차적 하행 선율이 많이 사용되고, 4도 하행 종지하는 경향이 많다. 장단 주기와 사설 주기가 일치하는 기본 붙임새 형태인 대마디대장단을 주로 사용하며, 리듬 역시 큰 변화 없이 평이한 진행을 보인다. 이와 같이 독특하면서도 매우 간결한 구조의 중고제는 동·서편제 소리에 익숙한 20세기 전반 대중들에게 크게 환영받지 못하였다. 특히 중고제는 즉흥성이 뛰어났던 바, 새롭게 변화한 학습 환경에 불리할 수밖에 없었고, 여러 원인이 복합적으로 작용하면서 20세기 전반 대스타였던 김창룡과 이동백 사후에 더 이상 전승되지 못하고 단절되었다.

한편 중고제를 지역적 개념으로만 이해하지 않고 시대적 개념을 덧붙여, 초기 판소리의 면모를 간직하고 있는 고제(古制) 소리로 보아야 한다는 견해도 있다. 중고제는 동편제처럼 단일한 하나의 소리제로만 전승된 것이 아니라 다양한 가계의 다양한 소리제로 전승되어 왔고, 송흥록을 기점으로 동편제가 등장하자 중고제는 경기·충청 지역을 중심으로 전승되는 소리제를 지칭하는 개념으로 전환되었다는 것이다.

특징 및 의의 중고제는 경기·충청 지역을 중심으로 전승되어 온 소리이다. 현재는 전체 한 바탕소리로 전승되고 있지는 못하고, 일부 더늠의 형태로 다른 유파에 삽입되어 전한다. 대표적인 중고제 더늠으로는 고수관의 〈춘향가〉 중 ‘자진사랑가’, 염계달의 〈춘향가〉 중 ‘남원골 한량’, ‘네 그른 내력’, 〈수궁가〉 중 ‘토끼 욕하는 대목’ 등이다. 또한 염계달이 판소리에 도입한 경드름과 추천목은 경기 음악어법에 기반을 둔 것으로, 판소리의 기본 악조인 우조·평조·계면조 이외에 독특한 분위기와 선율 진행을 통해 판소리의 표현력을 넓혀 주었다. 즉 중고제 판소리는 200여 년이 훨씬 넘는 판소리사 전체를 살펴볼 때, 판소리의 다양성과 표현력 확대 등의 측면에서 결코 간과할 수 없다. 현재는 충청남도 서산과 공주·홍성 등지를 중심으로 중고제 판소리 복원을 위한 움직임이 활발하며, 일부 중고제 소리를 전승한 소리꾼들이 옛소리를 더듬어 활동하고 있다.

참고문헌 판소리 제에 관한 연구(이보형, 한국 음악학논문집, 한국정신문화연구원, 1982), 판소리 중고제론(배연형, 판소리연구5, 판소리학회, 1994), 판소리 중고제 심정순가의 소리(신은주, 민속원, 2009).

필자 신은주(申銀珠)

중모리장단

정의 판소리, 산조, 민요, 무악 등에 쓰이는 보통 빠르기 12박으로 이루어진 장단.

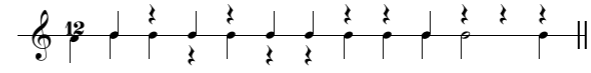
약보

중모리장단



①			○	!		○	○		○	!	
덩		덕	쿵	덕덕	덕덕	쿵	쿵	덕	쿵	덕덕	덕덕

중모리장단의 정간보와 오선보(장구)



⊖	○		○			○	○	⊗	①		○
합	궁	딱	궁	딱	딱	궁	궁	척	궁		궁

중모리장단의 정간보와 오선보(소리북)

내용 ‘중모리’란 중간 보통 빠르기 12박 장단을 의미하며, 빠르기에 따라 좀 더 느린 것은 ‘느린중모리’, 보통 빠르기는 ‘평중모리’, 좀 더 빠른 것은 ‘단중모리’라 부른다. 대부분 민속악에서 〈중모리〉는 속도를 나타내지만, 산조에서는 곡명이면서 그 곡에 해당하는 장단이기도 하다.

〈중모리〉는 신재효申在孝, 1812~1884의 〈광대가〉 등 옛 문헌에도 언급되어 있다. 판소리의 바탕을 이룬다고 할 만큼 많이 쓰이는 장단으로 같은 12박인 중중모리와 더불어 가장 흔히 쓰이는 장단으로 설명하고 있다. 중모리장단은 사용 예를 다음과 같이 크게 네 가지로 나누어 볼 수 있다.

1. 단가 및 판소리에서 중모리장단에 맞추어 불리는 노래의 총칭
2. 산조散調의 한 악장樂章
3. 무악장단巫樂長短의 하나
4. 병창 및 민요에 쓰인 장단의 하나

1. 판소리를 부르기 전에 목을 풀기 위해 부르는 단가의 대부분은 중모리장단이다. 〈만고강산〉, 〈강산풍월〉, 〈운담풍경〉, 〈진국명산〉 등이 이에 속한다. 중모리는 장단의 빠르기에 따라서 느린중모리·평중모리·자진중모리로 세분된다. 자진중모리는 단중모리라고 한다. 보통 빠르기 12박자의 중모리는 서술적인 대목에 쓰인다. 조금 느린 12박의 장단인 중모리는 12/4박자로 표기하면 메트로놈 ♩=60~80이 되고, 12박이 한 장단이 된다. 판소리에서 중모리장단은 서정적이고 서술적인 이야기에 두루 사용된다. 뛰어난 대목으로 춘향가 중 〈쑥대머리〉·〈방치레〉·〈모녀장탄(母女長歎)〉, 흥보가 중 〈돈타령〉·〈가난타령〉·〈박타기〉, 수궁가 중 〈남경장사 선인들〉·〈선인을 따라가며〉·〈부녀상봉(父女相逢)〉 등이 있다. 이런 중모리의 노래는 악조에 따라서 여러 정경(情景)으로 보여준다. 계면조(界面調)의 중모리는 비참한 느낌을 주고, 우조(羽調)나 평조(平調)에서는 화평(和平)한 느낌을 준다.

2. 산조散調에서 중모리장단에 맞추어 연주되는 악장이 중모리이다. 이 악장은 진양조·자진모리와 함께 산조들의 기본이 된다. 중모리는 가야금산조·거문고산조·젓대산조·피리산조·해금산조·통소산조·아쟁산조·새납산조·단소산조에 모두 나오는 악장이며, 리듬과 가락에서 다양한 변화를 보여 준다.

3. 무악장단巫樂長短에서 중모리는 경기도 남부 지역과 동해안, 전라도 지역의 다양한 무가(巫歌)에서 사용된다. 경기도 무악에서 중모리는 도살풀이·가래조·삼공잡이·긋거리·중중모리·덩덕궁이와 함께 사용되고, 동해안 무가에서는 청보·제마수·쫄시계·드렁갱이·고삼·중중모리·자진모리와 함께 나타난다. 전라도 지역에서는 안진반·살풀이·시님장단·덩덕궁이·중중모리와 함께 전라북도 단골곳의 무악에서 사용되고, 전라남도의 무가에서는 진양·대노리(대왕노리)·중중

모리·덩덕궁이와 함께 사용되는 장단이다. 특히 전라남도 셋김굿의 경우 제석거리에서 <염불타령>, <시주받기>와 서도 무가 <염불>에서 매우 적극적으로 사용된다.

4. 병창 및 민요에서 중모리장단은 신태동에게 전승되고 있는 단가 <호남가>, 판소리 <적벽가> 중 '새타령'이 있으며, 가야금병창에서는 단가 <녹음방초>, <호남가>, <청석령 지나갈제>와 판소리 <심청가> 중 '심봉사 황성 올라가는 대목'과 <춘향가> 중 '사랑가' 등이 있다. 민요의 경우 남도 민요 <육자배기>와 서도 민요 <몽금포타령>, <산염불> 등도 중모리장단으로 되어 있다.

특징 및 의의 중모리장단은 판소리나 산조에서 진양조보다 빠르고, 중중모리보다는 느린 속도를 나타낸다. 4분의 12박으로 설명할 수 있으며 사설의 붙임새와 연관지어 볼 때, 6박+6박으로 의미 단락이 나뉘는 경우가 보편적이다. 3박마다 내고(起) 달고(景) 맺고(結) 푸는(解) 음악적 해석이 가능한 장단이다. 또한 서정적이고 슬픈 느낌이 나는 장면을 표현하는 데 자주 드러남과 동시에 어떤 한 규정에 놓이지 않고 작품 전체에서 다양하게 끌고루 분산되어 사용된다. 특히 판소리 연구에서 드러난 중모리장단은 판소리가 문학적 발전과 동시에 재단소리 외의 기존의 다른 광대 소리들도 활용하여 음악적으로도 발전하면서 장단도 타령 계통에서 중모리장단 중심으로 변모한 것으로 보고 있다. 즉, 중모리가 판소리의 중심 장단으로 성립되고 난 이후에 평타령·굿거리·자진굿거리·당악 등으로 불린 장단들이 중중모리·자진모리·휘모리 등으로 오늘날과 같은 장단 체계가 이루어진 것이라고 한다. 이러한 발전 과정에서 중모리는 장단 운용의 기준이 됨과 동시에 느린 속도에 맞는 고도의 성음과 시김새를 구사할 수 있는 토대가 된 장단이라고 할 수 있다.

참고문헌 광대의 가장 문화(손태도, 집문당, 2004), 민속예술사전(한국문화예술진흥원, 1979), 판소리 다섯 바탕의 중모리 대목 연구(채수정, 이화여자대학교 박사학위논문, 2008), 한국 음악용어론(송방송, 영남대학교출판부, 1979), 한국의 장단(김청만, 민속원, 2002), 호남지방 토속예술 조사(이보형, 문화재10, 문화공보부 문화재관리국, 1976).

필자 채수정(蔡水晶)

중중모리장단

정의 산조, 판소리 등 민속음악에 사용되는 3소박 4박자 조금 빠른 장단의 하나.

악보

♩ = 60~96

중중모리장단

Musical notation and a table of rhythmic patterns. The table has two rows: the top row contains circles and vertical bars, and the bottom row contains the Korean characters '덩', '덕', '쿵', '덕', '덕', '쿵', '쿵', '덕', '쿵', '쿵'.

내용 중중모리장단은 보통 빠르기의 3소박 4박자 장단으로, 빠르기에 따라 느린중중모리(느린중중모리)·평중중모리·휘중중모리로 세분되기도 한다. 한국 음악 장단은 가락이 한 가지 형태로 고정된 것이 아니라, 빠르기에 따라 또는 악기나 소리 선율의 흐름에 따라 다양한 변주 가락을 연주하는 것이 가능하다. 중중모리장단 역시 상대적으로 느린 빠르기의 느린중중모리는 원 가락을 모두 치고, 속도가 빠른 휘중중모리는 가락을 최대한 덜어 내어 치며, 선율 단락의 위치에 따라 다는 형과 맺는형 등의 변주 가락을 연주한다. 특히 단락의 맺는 부분에서는 중중모리장단 제9소박의 위치에 강하게 강세를 주고 짧게 끊어 맺는다. 중중모리장단은 서양식 박자 표기로는 흔히 12/8박자로 표기하는데, 근래에 들어 중중모리장단의 4박 구조를 좀 더 명확히 드러내기 위하여 '4/1'라고 표기하는 경향이 많다. 중중모리장단은 보통 속도의 4박자로, 기준박은 그보다 작은 소박 셋이 모여 구성되므로 3소박 4박자라 한다. 또한 기준박은 둘씩 모여 그보다 층위가 높은 대박을 이루고, 대박은 다시 둘이 모여 대대박을 이룬다. 이와 같은 중중모리장단의 박자 구조를 나타내면 다음과 같다.

Diagram showing the structure of 3-beat 4-measure (중중모리) and 4-beat 4-measure (중모리) rhythms. It includes labels for '소박' (small beat), '기준박/보통박' (reference beat/normal beat), '대박' (large beat), and '대대박' (super-large beat) with corresponding rhythmic notations.

단이 된다고 해석한다. 약간 빠른 템포의 중중모리장단은 강세 변화를 통한 다채로운 리듬 표현에 효과적이다.

참고문헌 판소리 고법1·2(이보형, 문화재10·11, 문화공보부 문화재관리국, 1976), 판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단조의 구성(이보형, 예술논문집 14, 대한민국예술원, 1975), 한국의 장단(김청만, 민속원, 2002).

필자 신은주(申銀珠)

진도아리랑

정의 전라남도 지역에 널리 불리는 유희요.

역사 <산아지타령>과 <밀양아리랑>의 영향을 받아 20세기에 만들어진 민요이다. 메기는 소리와 받는 소리의 후반부는 남도 지역 향토민요 <산아지타령>에서 비롯되었고, 받는 소리의 전반부는 <밀양아리랑>의 영향을 받은 <남도아리랑>에서 온 것이다. 본래 <남도아리랑>이라 부르던 곡을 진도 출신 대금 악사인 박종기가 편곡하여 <진도아리랑>이라 이르게 되었으며, 이 곡이 취입된 첫 음반은 1928년 오케판 진도아리랑이다. 음반을 통해 통속민요로 유행하게 되었으나 메기는 소리가 전남 지역 가창자들에게 익숙한 <산아지타령>과 동일하였으므로 다시 향토민요로 수용되어 널리 불리게 되었다. 또한 판소리꾼들에 의해 남도잡가의 한 곡으로 노래되기도 하였다.

사설

(반)아리아리랑 스리스리랑 아라리가 났네 이해히이/ 아리랑 응응응 아라리가 났네
(메)저건네 계집의 눈매를 보게/ 걸논만 감고서 속눈만 땀네
(메)청천 하늘에 잔빌도 많고/ 이내야 가삼에는 수심도 나 많네

판소리에서 중중모리장단은 가장 기본적인 장단으로, 일상적인 대목에 흔히 사용된다. 특정 분위기를 묘사하는 경우에는 춤추는 대목, 활보하는 대목 등 대체로 활기차고 경쾌한 느낌이 드는 대목에 주로 사용된다. 이러한 대목으로는 <춘향가> 중 이 도령과 춘향이 친밀하면서도 가벼운 분위기로 사랑 놀음을 하는 <자진사랑가>, 어사가 된 이 도령과 춘향이 재회한 이후에 춘향모가 "어사 장모 행차한다."라며 춤추며 나서는 대목 등이 있다. <수궁가> 중 '토끼화상', <심청가> 중 '화초타령', <홍보가> 중 '비단타령'도 흥겹고 경쾌한 느낌의 중중모리장단 대목이다. 한편 설령체로 이루어진 호기로운 대목에도 흔히 중중모리장단을 사용하는데, <홍보가> 중 '제비가', <춘향가> 중 '군로사령' 대목이 이에 해당한다.

산조에서 중중모리장단은 진양조와 중모리장단에 이어 세 번째 순서에 놓이는 악장으로, 흔히 평조로 시작하여 계면조로 진행된다. 자진모리장단보다는 속도가 느리지만, 산조 전체를 놓고 볼 때 비교적 빠른 템포에 해당하는 장단으로 장식음이나 선율적 기교보다는 강세 변화에 의한 리듬 구사가 효과적인 악장이다.

민요에서는 흔히 긴소리의 중모리장단에 이어 자진소리에 사용되는 경우가 많다. 남도민요에서는 중중모리장단을 많이 사용하나, 경기 지역에서는 중중모리장단보다는 동일한 3소박 4박자 구조이면서 흥겨운 느낌이 짙은 굿거리장단이나 타령장단을 더 많이 사용한다.

무악(無樂)에서 중중모리장단은 굿거리장단과 혼용되어 큰 구분 없이 사용되며, 중중모리라는 용어보다는 '자진염불' 또는 '자진굿거리장단'이라는 명칭을 더 많이 사용한다.

특징 및 의의 중중모리장단은 여러 민속악 장단 중 가장 기본 장단에 해당하는데, 약간 빠른 템포의 3소박 4박자의 박자 구조를 가진다. 동일한 박자 구조와 유사한 템포의 장단으로 굿거리장단이 있다. 굿거리장단이 좀 더 흥겨운 분위기를 갖는다면 중중모리는 보편적이며 일상적인 분위기에 적합하다. 이에 초기 판소리는 중중모리장단에서부터 출발했을 것으로 추정되고 있다. 중중모리장단을 보다 느리게 연주한 것이 중모리장단이고, 중중모리장단을 빠르게 몰아 자진모리장

악보

♩ = 92 (실음: 4도 아래) 조공례 창 김혜정 채보

진도아리랑

-전남 진도 지산면

내용 <진도아리랑>은 세마치장단과 육자배기토리로 이루어졌으며, 2장단을 메기고 2장단을 받는 구조이다. ‘아리아리랑 스리스리랑 아라리가 닳네 이해히 이 아리랑 응응응 아라리가 닳네’의 받는 소리로 되어 있으므로 아리랑타령이나 아리롱타령이라고도 부른다.

<진도아리랑>은 육자배기토리로 되어 있으나 일반적인 향토민요와 달리 음역대가 넓다. 본래 전문가의 통속민요로 만들어진 곡이기 때문이다. 보통 ‘미·라·도·레·미·라-라·미·레·도·시·라·미’의 음계를 활용하지만 일반인들이 노래할 때에는 낮은 음역대만을 사용하기도 한다. 메기는 소리의 초반은 질러내는 형, 평으로 내는 형, 숙여내는 형의 세 가지 선율이 사용되므로 가창자마다 달라질 수 있지만, 이하의 선율과 받는 소리의 선율은 매번 동일하게 반복된다.

악곡의 구조는 메기고 받는 형식으로 되어 있으나 한 사람이 줄곧 메기지 않고 돌아가면서 메기는 윤창 형태로 부르는 경우가 많다. 또 독창이나 제창으로 노래할 때에는 받는 소리를 후렴으로 볼 수도 있다. 메기는 소리에는 사랑이나 이별, 노골적인 표현이나 일상적

인 삶의 이야기 등 다양한 내용을 담을 수 있는데, 때로 상황에 맞게 가사를 즉흥적으로 만들어 붙이기도 한다.

진도아리랑의 선율은 남도 음악의 여러 악곡에서 일종의 공식구로서 활용되고 있다. 예를 들어 남도잡가 가운데 <삼산은 반락>과 <물레타령>은 진도아리랑에서 나온 악곡들이다. <삼산은 반락>은 진도아리랑의 메기는 소리와 선율, 리듬이 동일하며, <물레타령>은 받는 소리를 ‘물레야 물레야 애벙벙 돌아라 어리렁 서리렁 잘도 돈다’라는 가사로 대체한 것이다. 또 진도의 상엿소리와 셋김굿에 불리는 중엄불, 노적소리, 하적소리 등도 진도아리랑의 선율과 동일한 선율을 사용하며, 신안 가거도 산다이, 신안 비자나무노래, 함평 맷돌노래 등의 악곡에도 진도아리랑의 선율이 활용되고 있다.

특징 및 의의 <진도아리랑>은 전라도의 대표적인 아리랑이다. 영화 아리랑의 열풍으로 만들어진 지역형 통속민요 아리랑이지만 <산아지타령>이라고 하는 향토민요의 메기는 소리를 그대로 받아들였기 때문에 음악적 특성이나 구조가 전통적인 남도 지역 민요의 특성을 잘 담아내고 있으며, 그 때문에 다시 향토민요화하여 전승되고 있다.

참고문헌 아리랑소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구(이보형, 한국민요학5, 한국민요학회, 1997), 진도아리랑 형성배경(나경수, 광주·전남의 민속연구, 민속원, 1998), 진도아리랑 형성의 음악적 배경(김혜정, 한국음악연구35, 한국음악학회, 2004), 진도아리랑 교육의 문제와 개선방안(김혜정, 남도민속연구27, 남도민속학회, 2013).

필자 김혜정(金惠貞)

진양조장단

정의 3소박6박자(18/8박자) 구조의 민속음악 장단.

역사 『조선창극사』의 기록에 의하면 진양조장단은 19세기에 김성옥이 발견하고 송홍록이 완성한 장단이라고 한다. 전라도의 향토민요 가운데 <육자배기>와 <홍글소리> 등 6박 민요가 있고, 무가에도 6박 장단이 사용되고 있어서, 이러한 기층 음악이 정형화되어 판소리

진양조장단이 되었을 것으로 본다. 1950년대 이후로 진양조장단이 24박 구조라는 주장이 대두되었는데, 진양24박론과 기경결해(起景結解)(내고, 달고, 맺고, 풀고)의 생사맥生死脈 관련 이론은 오성삼이 정리한 것이며, 이것을 음악에 적용하여 정리한 인물은 동초 김연수이다. 김연수는 그의 소리제인 동초제에 한하여 판소리 진양조 대목을 24박에 맞게 수정하였다. 그러나 일반적인 진양조는 6박 한 장단으로 되어 있다.

악보

진양조장단

①											
내는 형											
○						li-	li-				
다는 형											
○											
맺는 형											
○						○	○				
푸는 형											

내용 진양조는 3소박 6박자(6/ J .박자 또는 18/8박자)이다. 진양조장단은 판소리 장단 가운데 가장 느린 장단으로 속도에 따라 ‘늦은진양조’, ‘진양조’, ‘자진진양조’ 등으로 세분하여 나누기도 한다. 진양의 ‘진’은 ‘질다.’의 줄임말이며, ‘길다.’라는 의미의 전라도 사투리 표현이다. 전라도에서 ‘질다’의 의미에 속도가 느리다는 의미가 담겨 있다. 2소박 6박자(6/4박자)의 약간 속도가 빠른 진양조를 따로 세마치라 하여 일제강점기에 많이 사용하였으나 근래의 판소리에서는 자주 사용되지 않는다. 진양조장단은 판소리와 판소리의 파생 장르인 창극, 병창과 산조·잡가에서도 사용하고 있으며, 무가와 민요에서도 동일한 구조의 장단꼴을 발견할 수 있다. 무가에서는 진장단, 진조와 같이 부르기도 한다.

판소리에서 진양조는 매우 웅장하고 힘 있는 분위기인 경우에 우조와 함께 사용하며, 아주 슬픈 분위기를 연출할 경우에는 계면조와 함께 사용한다. 우조와 진양조를 조합한 대표적인 대목으로 <춘향가>의 적성가·긴사랑가·박석티, <심청가> 중 시비 따라 범피중류, <수궁가> 중 소상팔경, <적벽가> 중 천여척, <홍보

가>의 집터잡이 등을 들 수 있다. 또 계면조와 진양조를 조합한 대목으로는 <춘향가> 중 십장가·오리정 이별·옥중가, <심청가> 중 광 씨 부인 유언·추월만정, <수궁가> 중 용왕 탄식·주부 모친 통곡, <적벽가> 중 군사 설움타령, <홍보가> 중 박타령 등을 들 수 있다. 대부분 진양조가 판소리의 서사적 구조 가운데 가장 중요한 눈대목에 사용되고 있음을 알 수 있다.

진양조는 내드름 부분에서는 가사를 보통의 절반 정도만을 붙여서 다른 장단들과 확실한 속도 차이를 만든다. 가사가 많을 경우에는 중반에 가사를 더 촘촘히 붙여 부르며, 마지막 중지할 때는 내드름과 유사하게 붙이는 경우가 많다. 또한 진양조는 속도가 느리므로 대마디 대장단을 주로 사용하며 엇붙임을 쓰지 않는 것을 원칙으로 여긴다. 하지만 정정렬과 같은 명창은 진양조에 엇붙임을 사용한 것으로 유명하다.

지역사례 민요의 3소박 6박은 한반도의 동남부 지역에서 주로 사용되며 한반도의 서부 지역, 남쪽으로는 전라도의 영광 지역까지는 6박 민요가 거의 발견되지 않는다. 강원도에는 <긴아리리>, 경상도에서는 모심는 소리인 <긴정자소리>와 <시집살이노래>가 6박이며, 전라도에서는 <육자배기>와 <홍글소리>가 6박이다. 그런데 강원도부터 전라도의 동부 지역까지의 6박은 3+3박의 구조이며 전라도 서부 지역에 이르러서는 2+4박의 구조로 되어 있다. 이 가운데 전남 서남부의 2+4박의 구조가 판소리 진양조의 구조와 동일하다. 무가 역시 이러한 지역적 특성을 그대로 반영하여 전남 동부 지역에서는 3+3박과 2+4박을 혼용하며, 서남부는 2+4박 구조의 진양조를 사용하고 있다.

특징 및 의의 진양조장단은 전남 서남부 지역 민요와 무가 등 기층 음악에서 출발하여 판소리와 산조 등 예술 음악에 널리 사용되고 있는 장단이다. 느린 장단으로 정서적 표출을 극대화하는 데 적합하다.

참고문헌 국가무형문화재 제5호 판소리(김혜정, 국립문화재연구소, 2011), 판소리고법(이보형, 국가무형문화재해설-음악, 문화공보부 문화재관리국, 1985), 판소리음악론(김혜정, 민속원, 2009), 판소리 장단의 형성과 오성삼의 고법이론(김혜정, 판소리연구17, 판소리학회, 2004).

필자 김혜정(金惠貞)

질꼬내기소리

정의 전라남도 진도·해남·신안 일부 지역의 장원질소리.

악보
♩=120~150 질꼬내기소리 이소라 체보

내용 진도 지산면 인지리(남도들노래)나 의신면 둔지리(의신들노래)에서는 질꼬냉이(질꼬래기, 질꼬내기)를 마지막 눈을 매고 농사 장원을 뿔아 소에 태우고 마을로 돌아오면서 불렀다. 인지리나 둔지리는 같은 진도 지역이면서도 지리적 여건으로 받음구에서 차이가 난



질꼬냉이(남도 들노래) | 전남 진도 | 진도군청

다. 진도와 마주보는 해남 문내면의 선두리에도 질꼬냉이가 불리며, 신안 장산면 공수리의 마초마을(장산들노래)에서도 질꼬내기가 불린다.

둔지리에서는 만물매기를 하고나서, 농사 장원한 머슴을 베로 치장한 소에 태우고 마을로 돌아오며 불렀다. 소를 탄 머슴은 손에 쇠스랑을 들고 쇠머리를 향하여 앉았다. 장원한 상머슴이 주인집으로 오면, 주인은 마당에다 술 걸러놓고 술 안주할 바삭 말린 명태몽치도 한가운데 내어 놓았다. 농꾼들은 한바탕 거방지게 놀면서 일의 고달픔을 잊었다. 농우(農牛)에 두르는 휘장은 주인이 상머슴에게 준 백목 한 필(무명베 한끝이라고 하여 보통 15m 정도의 길이)이며 일꾼들은 소 앞에서 백목 끝을 양 옆으로 두 줄로 길게 늘어뜨려 잡고 흥겹게 노래하며 돌아왔다.

인지리의 <질꼬내기소리>는 받음선율(받)과 메김선율(메)이 각각 3소박 3박(9/8박) 여덟 마디씩이다. 게재한 악보의 의신면 질꼬래기는 (받)과 (메)가 각각 내재4박 한 마디씩이다. 해남의 선두리 질꼬냉이는 (받)과 (메)가 각각 3소박 4박 네 마디씩이다. 장산들 노래의 질꼬내기(받)는 3소박 11박, (메)는 20박(“오호란 - 데헤는, 밤에 밤에 나가하고, 도흥 네 - 술막 술집은 아이고 낮에나 가한 가에헤야.”)이다. 게재 악보의 질꼬래기는 술선법(술라도레미)과 육자배기선법의 결합선법이다.

특징 및 의의 <질꼬내기소리>는 장원질소리의 진도 지역 용어이다. 신안의 장산도와 해남의 문산면에 영향을 주나, 받음구가 각각이다.

참고문헌 경남지방 논매기소리 총서(이소라·장동호·변정민, 공주대학교 민속음악연구소, 2016년 출간예정), 남도들노래(이소라, 국가무형문화재해설-음악, 문화공보부 문화재관리국, 1985).

필자 이소라(李素羅)

집장가 執杖歌

정의 12잡가의 하나로 <춘향전春香傳> 중 춘향이가 사

또 앞에 끌려 나와 매를 맞는 장면을 잠가화한 노래.

사설

집장군노執杖軍奴 거동을 바라 춘향을 동틀에다 쫓그라니 울려 매고/ 형장을 한 아픔을 뒤럽다 덩석 안아다가 춘향의 앞에다가 좌르르 펼뜨리고/ 좌우 나졸들이 집장 배립排立하여 분부 든주어라 여쭈어라/ 바로바로 아릴 말씀 없소 사또 안전에 죽어만 주오집장군노 거동을 바라 형장 하나를 고르면서/ 이놈 집어 느긋느긋 저놈 집어 느긋는청/ 춘향을 걸 눈을 주며 저 다리 들어라 골 부러질라/ 눈 감어라 보지를 마라 나 죽은들 너 매우 치라나나 걱정을 말고 근심을 마라/ 집장군노 거동을 바라 형장 하나를 골라 쥐고/ 선뜻 들고 내닫는 형상 지옥문 지키었던 사자가 철퇴를 들어 매고 내닫는 형상/ 좁은 골에 벼락 치듯 너른 들에 번개 하듯/ 십 리 만치 물러섰다가 오 리 만치 달려들어 와서 하나를 디럽다 딱 부치니/ 아이구 이 일이 웬일이란 말이요 허허 야년 아 말 듣거라/ 꽃은 피었다가 저절로 지고 잎은 돋았다 가 다 똑똑 떨어져서/ 허허 한치 광풍의 낙엽이 되어 청버들을 좌르르 홀터/ 맑고 맑은 구곡지수에다가 풍기덩실 지두 덩실 흐늘거려 떠나라 가는구나/ 말이 못된 네로구나

내용 <집장가>는 판소리 <춘향가> 중에서 이 도령이 한양으로 올라가고 신관 사또가 부임해 춘향이가 수청을 안 든다고 매질하는 대목을 사설로 엮은 12잡가이다. 집장사령이 매질하는 모습은 “집장군노 거동을 보아라”로 시작하여 “춘향을 동틀에다 쫓그라니~/ 형장 하나를 고르면서~/ 형장 하나를 골라 쥐고~/”의 세 부분으로 나누어 묘사하였으며, 매질하는 모습만으로 한곡을 구성하였다. 후렴은 없지만 “집장군노 거동을 바라~/”로 시작하는 사설이 있어 후렴구처럼 절이 나뉘며 유절 형식으로 구분된다.

<집장가>의 장단은 처음부터 빠른6박장단이기 때문에 다른 긴잡가의 장단과는 달리 세마치조調의 미끄럽고 능청거리며 경쾌한 느낌을 준다. 처음부터 빠른6박장단으로 치는 것이 특색이다.

<집장가>의 음계는 경기 소리와 동부 지방 소리 유형이 혼용되고 있다. 모두 네 마루로 되어 있으며 각 마루의 길이는 다르지만 비슷한 선율선을 갖고 있어 듣기에도 좋고 노래를 배우기 좋은 잡가이다. 3절까지는 “집장군노 거동을 보아라” 사설이 앞에 붙고 4절만 “꽃은 피었다 저절로 지고” 사설이 앞에 붙는다. 이렇게 사설은 다르지만 선율은 다른 3절과 비슷하다.

악보

〈집장가〉는 ‘장2도’와 ‘단3도’로 되어 있다. 주요음과 중심음은 높은 음역에서 특히 두드러지게 나타나며, 다른 12잡가에 비하여 옥타브 위의 음역이 발달하여 경·서도잡가 중에서 가장 높은 음역대를 갖추고 있다.

노래의 절이 바뀔 때마다 서두를 속소리로 강하게 부르며, 음을 밀어 올리거나 끌어 내리는 시김새와 함께 놓는 목, 감는 목, 음을 흔드는 시김새가 다양하게 붙는다.

〈집장가〉는 모두 상행종지하며 종지음을 끝목으로 불려서 악보에 채보된 음보다 높은 음으로 들리게 한다. ‘빠른6박장단’에 완전4도의 상행종지는 강하면서도 여성적이면서도 호탕한 매력이 돋보인다.

특징 및 의의 〈집장가〉는 우쭐거리며 무지막지하게 행동하는 집장군노執杖軍奴와 연약한 춘향이를 대구시키는 멋과, ‘종그라니·드립다·덥석·좌르르·느긋느긋·능청능청·동기동덩실……’ 같은 토속미 넘치는 형용사를 사용하여 극적인 말의 재미를 더하고 있다. 또 “광풍에 낙엽이 되어 청버들을”에서 보이는 것처럼 계절적으로 조화롭지 않은 명사를 나란히 배치하여 잡가만이 줄 수 있는 과거미를 살렸다.

참고문헌 경기민요(국립문화재연구소, 민속원, 2008), 서울의 속가(성경린, 향토서술2, 1958), 집가고(정재호, 한국잡가전집, 계명문화사, 1984), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국속가전집(정재호, 다은샘, 2002), 12잡가의 시대적 변화 연구(송은주, 이화여자대학교 박사학위논문, 2011).

필자 송은주(宋銀珠)

징

정의 한국 전통음악에서 널리 쓰이는 타악기, 금부金部악기, 체명體鳴악기.

내용 징은 우리나라를 비롯해 동남아시아 권역의 민족음악에서 두루 활용되는 악기로서, 우리나라에서는 고려 공민왕 때부터 군악대의 취타吹打에 편성되어 사용된 것으로 알려졌다. 인도네시아의 ‘가믈란Gamelan’에서는 ‘공Gong’이라고 부르는 악기가 농악에서 징과 유

사한 구실을 하며 음악의 단락을 표시하는 음악적 기능을 가지고 있다. 또 타일랜드에서는 ‘칭ching’이라고 부르는 징보다 크기는 조금 작지만 모양새가 흡사한 악기가 여러 민속음악에 활용되고 있다.

징은 놋쇠를 녹여 둥근 그릇 모양의 거푸집에 부어 만든 주물악기이다. 크기는 지름이 대략 21cm부터 50cm까지 비교적 다양하다. 지름이 크고 재질이 두꺼울수록 울림이 깊다. 징체는 긴 나무막대 위에 형겅을 감아서 만들거나, 짚을 사용해서 통으로 끝이 뭉툰하게 만들어 쓰기도 한다. 또한 최근에는 물질이 발달하면서 채끝을 고무로 제작해서 사용하기도 한다. 이동하며 연주할 때는 손에 들고 연주하고, 사물놀이나 불교음악에서는 나무로 짠 징틀에 걸어 매고서 왼손으로 음량을 조절해 가며 연주한다.

징은 민속음악, 불교음악, 전통 군악대음악 등에서 쓰인다. 징은 기다란 채를 이용해 연주한다. 음악 공간의 특성에 따라 악기를 부르는 명칭이 징 외에도 금鍾, 금징[金鍾], 대금大金, 고취징[鼓吹鍾], 대양 등으로 다양하지만, 민속음악에서는 주로 징으로 불렸다. 무속에 쓰이는 징은 특별히 무징이라고 부르기도 하며, 제주도에서는 ‘대양’이라는 독특한 명칭으로도 불린다.

징은 풍류음악을 제외하고 민속음악, 궁중음악, 무속음악, 불교음악 등에서 중요한 악기로 쓰이고 있다. 여러 타악기가 합주하는 음악인 농악에서는 리듬 절주의 대박이나 대점을 짚어 주는 기능을 한다. 농악에서는 징의 타점打點을 ‘채’라고 부르며, 농악기 연주 리듬인 가락을 구분하는 기준 요소로 삼기도 한다. 또 각 거리 또는 과장의 끝이나 전체 공연의 끝에서 최종 종지를 알리는 역할을 맡고 있다. 무속음악에서는 무가와 무무를 반주하는 삼현육각 음악에 한 악기로 편성된다. 지역에 따라서는 무녀가 징 하나만 반주악기로 삼아 무가를 부르기도 한다. 궁중음악에서는 제례악인 종묘제례악과 문묘제례악, 군대음악인 대취타(무령지곡) 연주에 편성되어 쓰인다. 대취타에서는 ‘명금일하 대취타鳴金一下大吹打’라는 청령聽令으로 음악을 시작하는데, 이때 ‘명금일하’는 ‘징을 한 번 울리라.’라는 의미이다.

특징 및 의의 징은 조선시대 군대음악과 농악에서 매우 상징적이면서 중요한 기능을 가지고 있다. 조선시대 군

대에서는 북과 함께 신호용 악기로 사용되었다. 전장에서 북소리는 군대 행렬의 전진을, 징소리는 퇴진을 뜻하는 신호로 인지되었다. 농악에서 징 연주는 미시적인 리듬은 연주하지 않고, 장단의 첫 박 또는 대강의 강박을 짚어 주어 여러 악기의 합주 가락이 흩어지지 않고 안정되게 들리도록 조율한다. 또한 비교적 저음부의 파장 있는 소리로 쇠와 가죽 악기의 튀는 소리들을 한 데로 모아 주는 구실을 하고, 울림이 길어 다른 악기들의 연주 가락을 감싸 안아 무게감을 실어 준다. 이러한 징소리는 ‘풍운뢰우風雲雷雨’ 중에서 바람에 비유되는데, 악기 성음이 가진 포용력과 깊고 부드러우면서 점점 찾아들어가는 긴 여운을 이 악기의 특징으로 인정한 데서 비롯된 것으로 보인다. 징의 중요성을 뜻하는 말로 ‘징소리 없는 곳(농악소리는 듣기 힘들다.’, ‘징소리는 두 고개를 넘어가야 한다.’ 등의 표현이 있다.

농악에서는 징 연주자를 징수, 징치배 혹은 징재비라고 부르며, 여러 명의 징재비가 편성될 경우에 가장 연륜 있는 연주자를 ‘수징’이라고 부른다. 제주도 무속에서는 ‘설쇠’라고 부르는 작은 팽과리 모양의 악기와 북 그리고 징을 반주악기로 해서 무녀의 춤을 반주한다. 제주도 신화인 〈삼승할망보풀이〉에 의하면 자식을 낳지 못한 인간들이 징과 바라를 울려 하늘에 기원을 올리고, 옥황상제가 그 소리에 감동하여 자식을 점지했다는 신화가 전한다. 즉, 징소리는 천신天神을 감동시키는 악기로 관념화되어 있음을 알 수 있으며, 일종의 기원제에 쓰이는 제사 도구이다. 이와 유사하게 ‘징굿’이라는 민간 무속 행위가 있는데, 이 굿은 무당이 운수가



징 | 조선 후기 | 국립민속박물관

나쁜 집의 액땀(재수땀)을 위해 보름날 해뜨기 전에 징을 울리며 경을 읽는 간단한 굿을 말한다.

참고문헌 增補文獻備考, 樂學軌範, 농악의 체에 대한 음악적 고찰(이보형, 한국민속학22, 한국민속학회, 1970), 임실필봉농악(양진성·양옥경·전지영, 민속원, 2016), 한국민속대사전(한국민속대사전편찬위원회, 민족문화사, 1991), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991), 한국악기대관(장사훈, 서울대학교출판부, 1986), Systematik der Musikinstrumente(C. Sachs & E. M. von Hornbostel, Zeitschrift für Ethnologie, 1914).

필자 양옥경(梁玉京)

창극 唱劇

정의 여러 명의 판소리 창자唱者들이 배역을 나누어 연기하면서 판소리를 부르는 극음악.

역사 창극은 20세기를 전후한 시기에 근대식 극장의 등장과 함께 판소리를 근간으로 하여 발생하였다. 1902년 고종의 즉위 40주년을 경축하는 행사를 거행하기 위해 서양식 실내 극장 형태로 된 전문 연희 공간인 회대戲臺, 즉 협률사協律社를 설립하였고, 이 극장에서는 기생과 판소리 창자들의 연희가 주로 공연되었다. 이후 협률사가 문을 닫고 원각사圓覺社로 재개장하기 이전인 1907년을 전후해 연흥사演興社, 단성사團成社, 단흥사團興社, 장안사長安社, 광무대光武臺와 같은 사설 극장들이 속속 설립되었다. 이들 사설 극장의 주된 공연 종목 역시 전통 예술이었으며, 판소리 창자들은 극장에 소속되어 주요하게 활동하였다. 그러나 고수鼓手와 함께하는 1인창 형태의 재래 판소리에 만족하지 못하고 좀 더 다양한 볼거리를 원했던 대중의 요구와 서구식 연극 및 일본의 신파극, 중국의 경극과 같은 극 양식의 수용으로 인하여 ‘연희개량’ 혹은 ‘연극개량’이라는 문화적 흐름 가운데 판소리의 창극화가 진행되었다.

본격적인 창극의 태동은 1908년에 설립된 원각사에서 시작되었다고 볼 수 있다. 일반 사설 극장과 달리 원각사는 기존의 판소리 레퍼토리를 창극화하는 데에 머물지 않고, 레퍼토리 자체의 변화를 동시에 추구했다는 점에서 중요하다. 원각사는 협률사라는 전속 창극



극장 협률사 | 1987.12.04 | 경향신문

단을 두고 운영하였던 바, 설립 당시 창부 김창환(1855~1937) 외 40여 명과 가기(歌妓) 24명이 소속되어 있었다. 원각사는 1908년 12월 이인직(李人植)의 <은세계(銀世界)>라는 신연극을 무대에 올렸다. <은세계>는 봉건 세력인 탐관오리 정 감사(鄭監司)와 개화 지식인 최병도(崔丙陶)의 실화를 토대로 한 이인직의 신소설을 강용환(姜龍煥)이 대본으로 만들어 무대화시킨 것으로, 이른바 '최병도타령(崔丙陶打鈴)'이다. <은세계>는 공식적으로 무대에 올린 최초의 창작 창극으로, 판소리 전통에 기반을 둔 반봉건성을 강화하고, 개화로 대표되는 당대의 시대 의식을 구현하고 있다는 점에서 근대적 성격을 갖는다.

그러나 일제 강점기를 앞두고 원각사가 문을 닫음으로써 원각사에 몰려 있던 창극인들이 흩어지게 되었고,

창극 운동 역시 어려움에 처하게 되었다. 이들은 주동 인물과 출신 지역에 따라서 몇 갈래의 창극단을 조직하였다. 전라도 출신의 명창들은 김창환을 중심으로 하여 김창환협률사를 조직하여 지방 순회공연을 하였고, 송만갑(宋萬甲, 1865~1939)은 광무대를 근거지로 삼아 송만갑협률사를 조직하여 서울에서 주로 활동하였다. 이외에도 김채만 문하생들이 전라도 광주에서 광주협률사를 조직함으로써 세 개의 창극단이 활동을 벌이게 되었다. 그러나 이들 협률사 활동은 기록하지 않았고, 대개 몇 년씩 공연 활동을 벌이다가 흩어지고는 하다가 흐지부지되었다.

1910년대에 이르러서는 기생조합과 경성구과배우조합, 사설극장 전속극단 등의 단체가 <춘향가>, <심청가>, <수궁가> 등 주로 전래의 판소리를 바탕으로 구성된 창극을 공연하기 시작하였다. 특히 기생조합이 양성화되고 기생들이 연예인으로 부상하게 되면서, 이들이 판소리 창자로서 전면에 나서며 대거 창극에 참여하였고, 등장인물의 성별에 맞게 배역을 나누는 창극은 남성 창자들만으로 공연할 때보다 다채로운 극적 재미를 추구할 수 있게 되었다.

한편 1920년대 중반에는 창극이 유성기 음반으로도 제작되었다. 첫 창극 음반은 1927년 일본축음기상회에서 나온 <고대소설극(古代小說劇) 춘향전(春香傳)>이다. 이동백(李東伯, 1866~1949)이 도장을 맡고, 김추월·신금홍 등이 배역을 나누어 맡았으며, 이흥원(李興元)이 장구 반주를 했다. 첫 창극 음반의 성공에 이어 시에론·콜럼비아·포리돌·빅타·오케 레코드에서 여러 편의 창극 음반이 1940년대까지 꾸준히 발매되었다. 상업성이 핵심인 유성기 음반 시장에서 창극 음반이 지속적으로 녹음되었다는 것은, 당시 창극이 대중적으로 인기 있었음을 말해 준다.

1934년에는 판소리 창자들을 중심으로 조선성악연구회가 결성되고, 1935년에 조선성악연구회 직속으로 창극좌가 설립되면서, 판소리와 독립된 하나의 장르로서 창극의 정립이 시도되었다. 조선성악연구회의 창극 활동이 이전과 구별되는 점은 '전통 보존'의 식을 앞세우며 공연 활동을 펼쳤고, 한 편의 완성된 작품을 무대에 올리기 시작하였으며, 각색 및 연출의 개념을 도입하여 본격적인 연극 양식으로 전형화되어

갔다는 점이다. 또한 창과 대사의 표현 방법을 여러 가지로 실험하면서 창극 공연 방법에 대한 다양한 모색을 시도하였고, 대사와 성격에 맞는 연기를 지향하였으며, 무대 장치를 중심으로 스펙터클한 요소가 강조되었다. 이 시기를 창극사의 정점이라고 할 수 있는데, 근대 5명창이라 일컫는 송만갑·이동백·김창환·김창룡(金昌龍, 1872~1943)·정정렬(丁貞烈, 1876~1938)이 중심에서 지도 역할을 담당하며, 전통 연희자 중심·창 중심의 공연이라는 순수성을 유지하였다. 조선성악연구회에서 정착된 공연 방식은 이후의 창극에서도 그대로 유지되었다.

그러나 조선성악연구회 직속의 창극좌는 1940년대로 접어들면서 거의 와해되었고, 박석기·김여란·김소희 등이 창극단 화랑(花郎)을 조직하여 점차 활동을 넓혔다. 지방에서는 임방울·박초월·박귀희 등이 동일창극단(東一唱劇團)을 발족시켰고, 반도창극단·조선가무단 등 여러 창극단이 생겨났지만 안정적인 기반을 확보하기는 어려웠다. 1942년에는 조선성악연구회 창극좌와 화랑이 합쳐져 조선창극단이라는 새로운 이름으로 등장하여, 전래하는 판소리 다섯마당 외에 <장화홍련전> 등 고전 소설과 근대 소설을 창극화하였다. 광복 직후인 1945년 8월에는 조선문화건설중앙협의회가 결성되었으며, 같은 해 10월 함화진·박헌봉 등이 국악원을 창립함으로써 창극 재건 운동에 새로운 전기를 맞이하게 되었다. 국악원은 산하에 창극단인 국극사(國劇社)를 두었고, 정남희·조상선·오태석·신숙·박귀희·김재선·성순중 등이 참여하였다.

1940년대 후반에는 국극사 외에 국극협회·조선창극단·김연수창극단·여성국악동호회 등이 창극을 공연하였고, 1950~1960년대에는 여성국극이라는 독특한 양식이 정립되어 대대적인 흥행을 거두었다. 최초의 여성국극은 여성국악동호회에서 공연한 <옥중화(獄中花)>였고, 후속작으로는 <햇님달님>이 공연되었다. 이 단체에서 독립한 임춘영은 임유앵·박초월·한애순·김진진 등과 함께 새로 여성국악단을 조직하여 큰 성공을 거두었고, 이때부터 여성국극의 전성기가 시작되었다. 1962년에는 국립극장 산하 전속 단체의 하나로 국립극단(1973년에 국립창극단으로 개칭)이 창설되었다. 초대 단장은 김연수가 맡았고, 김소희·박귀희·박

초월·강장원·김준섭·임유앵·김경애·한일섭 등 20명으로 구성되었다.

1968년에는 종래의 창극 공연 방식에 대한 반성과 방향의 재설정 등을 통해 창극에 적합한 무대와 우리 고유의 창극 형식을 정립하겠다는 목적하에 국극정립위원회(1970년에 창극정립위원회로 개칭)가 설립되었고, 1973년에는 장충동에 신축 국립극장이 완공, 국립창극단도 그곳에 터를 잡았다. 현재, 창극을 공연하고 있는 단체로는 국립창극단을 비롯하여 전북도립창극단·광주시립극단·국립국악원·국립민속국악원·남원시립국악단·정읍시립정읍사국악단, 그리고 민간에서 창단한 한국창극원과 서울창극단 등이 있다.

내용 판소리는 한 사람의 창자가 고수의 북 반주에 맞추어 공연하는 1인 음악극 형태이다. 반면 창극은 여러 창자들이 배역을 나누어 맡고, 대사와 연기·무대 장치 등 연극적인 요소가 좀 더 강화되는 점에서 차이가 있다. 창극은 극음악 양식으로 서양의 오페라나 중국의 경극, 일본의 가부키와 흔히 비교된다. 1900년대에는 이전의 전통적인 판소리 공연과 구분하는 의미에서 창극을 '신연극(新演劇)'이라 부르고, 전통적인 판소리 공연은 '구연극(舊演劇)'이라 불렀다. 그러나 1910년대에 일본으로부터 들어온 신파극이 공연되기 시작하면서, 신파극과의 차별성을 강조하는 의미로 창극을 '구연극(舊演劇)' 또는 '구파극(舊派劇)'이라고 부르게 되었다. 1920~1930년대로 접어들면서 '가극(歌劇)'과 함께 '창극'이라는 용어가 본격적으로 사용되었다. 그러나 1940년대 발간된 정노식의 『조선창극사』에서 '창극'이 판소리를 의미하는 것에서 확인할 수 있듯이, 1940년대까지도 '창극' 혹은 '창극조'라는 용어는 창극뿐만 아니라 판소리 자체를 지칭하는 용어로 사용되기도 하였다.

창극은 판소리를 근간으로 파생된 연희 양식이지만, 연행의 원리 및 형태상으로는 판소리와 분명한 차이를 보인다. 창극과 판소리의 가장 큰 차이는, 판소리는 한 사람의 창자가 해설을 비롯하여 모든 등장인물의 역할을 담당하는 반면, 창극은 각각의 배역을 여러 사람이 나누어 맡는 점이다. 또한 판소리는 한 사람의 창자가 각 배역에 맞도록 소리의 성음과 아니리를 적절히 사용하고, 몸짓인 발림을 섞어 가면서 연극적인 요소를

일부 포함하기는 하나 그 주요 기능은 소리가 차지한다. 이에 비하여 창극은 배역을 맡은 이들의 연기가 매우 큰 비중을 차지함으로써 좀 더 연극적 요소가 강조된다. 창극은 서술자 및 작가의 기능을 맡는 도창이 따로 존재하기도 하고, 근래에는 코러스가 도창의 역할을 맡는 경우도 있다. 또한 창극은 판소리에 비해 판의 현장성이 약화되어 있다. 판소리는 소리판에서 창자와 고수·청중 사이에 자유롭고도 원활한 소통이 가능하고, 이를 통해 청중 또한 소리판의 한 구성자로 공연에 개입한다. 그러나 창극은 보통 객석과 공간이 분리된 극장 무대에서 공연이 이루어지고, 더구나 창극의 배우들은 정해진 대본에 의해 대사와 창을 주고받는다. 때문에 관객은 극의 진행에 개입할 수 없으며 감상자의 역할에만 머물게 된다. 한편 창극에서 부르는 소리를 판소리와 구별해 이른바 ‘창극소리’ 또는 ‘연극소리’라고 따로 지칭하기도 한다. 목을 쓰는 기법이나 판을 이끌어 가는 방식, 그리고 사설의 측면 등에서 변별된다는 것인데, 판소리가 성음을 중시하는 데 비해, 창극소리는 성음보다 극적인 요소를 강조하는 점에서 차이를 보인다. 즉, 창극소리는 판소리에 비하여 계면 위주의 창법을 사용하고, 대화체 사설이 부각되며, 섬세한 기교 등은 약화되어 있다.

특징 및 의의 창극은 전통 예술에 기반을 둔 대중예술이자, 전통 연희에 기반을 둔 대중극이라는 특성을 지닌다. 공연 레퍼토리에 있어서도 창극은 다른 대중극 양식과 달리 대부분 판소리 전통 다섯 바탕 및 고전 소설을 주 내용으로 한다. 최근에는 창작 창극이 많이 공연되고 있지만, 전혀 새로운 이야기보다는 판소리와 고전 소설의 모티프를 활용하여 각색한 것이 주를 이룬다. 즉, 창극은 판소리를 활용한다는 점에서 다른 극양식과 구분되고, 이것이 창극의 정체성이다. 창극은 극에 등장하는 각각의 배역을 배우들이 나누어 연기함으로써 그 자체로 극적 요소를 충족하지만, 판소리가 가진 다양한 음악적 표현을 통하여 감정과 상황의 긴장 상태를 더욱 강화하게 되고, 이로 인한 정서적 환기가 예술 체험의 주요 내용을 이룬다. 창극은 우리나라 최초의 극장 연극으로서 부상한 이래, 대중들의 호응 속에서 대중들의 감수성에 조응하면서 지속적으로 공연되어 온

우리나라 전통 대중극이라는 점에 의의가 있다.

참고문헌 세계화 시대의 창극(국립중앙극장, 연극과 인간, 2002), 판소리와 창극소리의 상관성(김기형, 판소리연구31, 판소리학회, 2011), 한국창극사 연구(백현미, 태학사, 1997).

필자 신은주(申銀珠)

창부타령
倡夫打令

정의 서울곳 창부거리에서 무당이 부르는 무가, 또는 무가 <창부타령>에서 파생되어 불리는 경기 지역의 민요.

개관 굿판의 현장에서나 볼 수 있었던 무당의 노래와 연행은 20세기에 이르면서 공연예술로 재편되기 시작한다. 무당의 굿 연행은 ‘무당놀이’의 형식으로 극장식 무대에 올려지고, 무당의 노래는 전문 소리꾼들에 의해 라디오 방송이나 음반을 통해 대중화되었다. 서울곳에서 창부거리는 예능의 조종으로 간주되는 창부신을 위해 연행되며, 이 거리에서 불린 무가 <창부타령>에서 민요 <창부타령>이 파생되었다. 서울곳의 여러 무가가운데 창부거리의 무가가 민요로 불리게 된 것은, 악사나 무당에게 의미가 있는 창부거리의 성격이 반영된 결과로 볼 수 있다.

사설

어떤 광대가 올라왔나/전라도는 남원광대씨/ 경상도는 낮광대씨/ 충청도허구는 계룡광대/경기도 허구는 송파광대/어른 광대 단소를 불고/아이 광대는 옥저 불고/부인 광대 피리를 불고/옥저 소리가 더욱 좋다/피리 소리가 더욱 좋다/……/ 일 년 홍수를 막고 가자/정월 한 달 드는 홍수는/ 정월허구 열나흔날/ 대홍수맥이로 막아를 주구/이월 한 달에 드는 홍수/ 이월개춘에 막아를 주구/삼월 한 달에 드는 홍수/ 삼월삼진에 막아를 주리다/사월 한 달에 드는 홍수/ 사월초파일에 막아를 주시구/오월 한 달에 드는 홍수/ 오월 단오에 다막어 내고/유월 한달에 드는 홍수/유월 유두로 막아 내구(후략)

-무가 창부타령

인적이 그쳤으니
차라리 잊을 꺼나

-한국음반학10

내용 무가 <창부타령>의 사설은 팔도 광대의 내력을 읊는 것으로 시작되어 남원에서 올라오는 광대의 노정기가 초반에 배치되고, 후반은 일 년 열두 달 횡액을 막아 주고 직성을 풀어 주는 내용이 끝자를 이룬다. 창부씨와 광대씨를 대접하는 목적으로 불러서 오신(娛神)의 기능을 가지고 불린다. 무가 <창부타령>의 음구성은 ‘술·라·도·레·미’로 이루어지며, 이러한 음구성은 경기민요의 일반적인 특징이라 할 수 있는 경토리 가운데 진경토리에 해당된다. 진경토리의 음악 특징은 구성음이 골고루 사용되면서 주로 ‘솔’에서 중지하고, ‘미’에 가벼운 퇴성, ‘레’에서 요성하는 시김새가 나타난다. 진경토리의 음악 특징은 <창부타령>에 그대로 나타나기 때문에 진경토리를 특별히 창부타령조라 부르기도 한다. 무가 <창부타령>의 선율 진행은 ‘술·라·도’나 ‘레·미·레·도’, ‘도·레·도·라·솔’ 같이 구성음간의 순차진행이 많은 편이다. 후렴구의 중지나 사설 단락에 따라 중지 선율형이 나타나는데, ‘레·도·라·솔’이나 ‘라·솔·라·솔’ 같은 진행을 한다. 드물게 악구의 마지막을 ‘솔·도’로 진행하면서 ‘도’를 중지음으로 사용하기도 한다. 무가 <창부타령>은 3소박 4보통박(J.=1보통박)인 굿거리장단에 맞춰서 불린다. 사실 구조는 12소박 굿거리장단 내에서 6소박에 4·4자를 기본으로 하여 각각 3~6+3~6자씩 배열된다. 무당과 악사는 무가 <창부타령>의 장단을 ‘타령장단’이라 부르면서 삼현육각 <굿거리>의 장단인 굿거리장단과 구분하기도 하지만, 리듬의 구조는 동일하다.

민요 <창부타령>은 산천경개의 아름다움이나 인생의 무상함, 또는 남녀 간의 사랑과 그리움, 이별 같은 인간사의 감성적인 내용이 주를 이루고, 후렴구는 “얼씨구절씨구 지화자 좋네 아니 놀지는 못하리라”라는 가사가 붙는다. 민요 <창부타령>은 가창의 음역대가 확대되면서 전반적으로 흥겹게 부른다. 전

아니/아니 놀지는 못하리라/지척동방 천리도야/ 바라 보기 막연구나/은하작교가 꼭 무너졌으니/ 건너갈 길이 막연구나/인적이 그쳤으니/ 차라리 잊을꺼나/아름다운 자태 거동/ 이 목에 매여 있고/잊으리라 맹세해도/ 그래도 못 잊어 걱정이라/눈 감아서 보여진다면/ 소경이라도 되어질거나/얼씨구절씨구 지화자 좋네/ 아니 놀지는 못하리라(후략)

-민요 창부타령

악보

♩.=60 무가 창부타령 이상순 창 반례성 채보

어떤 광대 - 가 올라 - 왔 - 나
전라도는 남원광대씨-- 경 - 상도는 낮광대씨
충청도허구-는 계룡광대 경기도허구-는 송파광대
어른 광대-- 단 소-를 불고-- 아이 광대는-- 옥저 불고
부인 광대 -- 피리 불고-- 옥저 - 소리가-더욱 좋다

♩.=48~45 민요 창부타령 전태용 창 황준연 채보

아 - 니 -
아 니 노 진 못 하 리
지 척 동 방 천 리 도 야
바 라 보 기 막 연 쿠 나
은 하 작 교 가 - 다 무 너 졌 - 으 니 -
건 너 - 갈 길 이 막 연 쿠 나

문 소리꾼이 음악적 역량을 발휘하며 부르는 민요 〈창부타령〉은 일반인이 단순한 여흥과 오락을 위해 부르는 노래보다 음악적으로 세련되어 있다. 순차진행에서 벗어나 옥타브로의 도약진행이 이루어지기도 하고, 4·4자를 기본으로 하는 사설의 구조에서 벗어나 입타령만으로 한 장단 이상이 노래되기도 한다. 또한 3소박이 1보통박이 되는 구조에서 2소박이 1보통박이 되는 다채로운 리듬형의 분할도 빈번하게 나타난다. 경기민요가 불리는 자리에서 〈창부타령〉이 시작되면 유유자적한 풍류의 내용부터 애절한 인간사의 정서까지 다양한 사설이 이어지면서 흥겨운 노래판이 만들어진다. 민요 〈창부타령〉은 전형적인 경기민요의 특징이 그대로 나타나는 진경토리의 대표 악곡이다. 민요 〈창부타령〉의 장단은 3소박 4보통박(↓. =1보통박)인 굿거리장단을 기본으로 삼지만, 노래의 화려한 선율 진행에 따라 반주 장단의 리듬 또한 화려하게 변주된다. 민요 〈창부타령〉은 서울굿의 무가 〈창부타령〉에서 비롯되어 일반인에게 대중화되는 과정을 거치면서 현재 경기민요 가운데 가장 애창되는 곡으로 자리 잡게 되었다.

특징 및 의의 무속에서 신성성을 가지고 노래되던 무가 〈창부타령〉은 대중적인 인기를 얻으며 민요 〈창부타령〉으로 변모되고, 이 과정에서 사설의 내용은 인간사의 희로애락에 초점을 맞추어 노래된다. 또한 전문소리꾼들은 각자의 기량을 자랑하기 위해 선율이나 리듬의 사용을 다채롭고 세련되게 만들었다. 즉, 무가 〈창부타령〉이 12소박 굿거리장단을 6소박씩 분절시켜 4·4자 위주의 사설과 3·3·3·3소박을 바탕으로 리듬을 만들어갔다면, 민요 〈창부타령〉은 무가의 이러한 규칙성에서 모두 벗어나는 사설 붙임과 리듬 분할을 만들었다. 음구성과 선율 진행은 모두 진경토리 안에서 이루어지지만, 민요 〈창부타령〉으로 불릴 때 더 넓은 음역대가 사용되고, 음정 도약과 리듬 분할도 화려하게 이루어진다. 무가와 민요로 불리는 〈창부타령〉은 전형적인 서울과 경기 지역의 음악 특성을 그대로 유지하고 있어서, 현재 진경토리의 대표 악곡으로 불린다는 점에서 그 의의가 있다.

참고문헌 경기민요 창부타령 연구(정영희, 중앙대학교 석사학위논문, 2005).

2005), 경기민요 창부타령에 관한 연구(심소희, 단국대학교 석사학위논문, 2007), 대한제국시대 통속민요 생성에 대한 연구(이보형, 한국 음악사학보 45, 한국 음악사학회, 2010), 일제강점기 무가의 대중화에 대한 연구(김경희, 국악원논문집26, 국립국악원, 2012), 전태용 창부타령의 선율구성(황준연, 한국음악학10, 한국고음악학회, 2000), 창부거리 무가의 성립과정(김현선, 고전문학연구9, 고전문학회, 1994).

필자 반혜성(潘惠盛)

창작판소리

정의 전통 판소리의 음악과 공연 방식을 활용하여 20세기 이후에 전혀 다른 내용으로 새롭게 창작된 판소리.

역사 창작판소리의 시작점은 창작판소리의 개념과 범위 설정에 의해 달라진다. 일반적으로 창작판소리란 20세기 이후에 사설 및 음악 면에서 기존에 없던 내용으로 새롭게 창작된 판소리를 가리킨다. 이에 의하면 창작판소리의 시작은 광복 이후 박동실의 〈열사가〉로부터 시작된다. 그러나 창작판소리의 개념을 좀 더 넓게 설정하여, 기존에 존재하던 사설을 판소리로 재구성하였거나 실전 판소리를 새롭게 복원한 소리까지 포괄하면 창작판소리의 시작은 20세기 초반까지 거슬러 올라간다. 즉 1904년 이동백과 김창환이 만들어 원각사에서 공연되었던 최초의 창작 창극인 〈최병도타령〉을 창작판소리의 시작으로 보기도 하고, 이는 창작판소리보다는 창작 창극에 해당하므로 배제하기도 한다. 또한 일제강점기에 정정렬이 복원한 〈숙영낭자전〉과 〈옥루몽〉 역시 창작판소리에 해당한다고 보기도 하고, 이들은 복원 판소리 및 신작 판소리에 해당하는 것으로 엄밀한 의미에서 창작판소리라 할 수 없다는 의견도 있다. 이런 의견들을 종합할 때, 창작판소리는 20세기 전반부터 시작되나, 본격적인 창작판소리는 박동실에 의해 주도되었다 하겠다.

박동실은 광복 직후 〈이준열사가〉, 〈안중근열사가〉, 〈윤봉길열사가〉, 〈유관순열사가〉, 〈김유신보국가〉, 〈해방가〉 등을 만들어 당대의 민족적 사건을 판소리로 불렀다. 〈열사가〉는 항일운동의 상징적 영웅 네 인물의 삶에서 가장 빛나는 부분과 그들이 항일하던 내용을 40~50분 정도의 길이로 엮어 부른 창작판소리이다. 박동실 한

사람에 의해 지어졌다고 단언할 수는 없으나, 〈열사가〉의 작사와 작곡 및 보급에 가장 큰 공을 세운 이가 박동실인 것만은 분명하다. 식민 통치에서 벗어나 자주 국가의 기틀을 다져나가는 것이 민족적 과제로 제기되던 때에, 일제의 부당한 식민지 지배에 대한 강력한 항의와 더불어 민족의 자존심을 지켜줄 영웅에 대한 열망이 담긴 〈열사가〉는 김연수, 정광수 등 여러 명창들에 의해 불렸다. 그러나 6·25전쟁 이후 박동실이 월북하면서 〈열사가〉를 비롯한 창작판소리의 흐름은 이어지지 못하였다. 현재 〈열사가〉는 박동실의 제자인 장일중선을 이은 정순임 명창 등에 의해 명맥이 이어지고 있다.

1970년대에 이르러는 박동진과 정철호에 의해 새로운 판소리들이 만들어지기 시작하였다. 박동진은 1969년에 예수의 일대기를 그린 〈판소리 예수전〉을 공연하였으며, 1973년에는 자신이 창작한 〈충무공 이순신전〉을 발표하였다. 또한 실전된 전통 판소리의 복원에도 관심을 기울여 〈변강쇠가〉, 〈배비장전〉, 〈숙영낭자전〉 등을 새로 만들어 불렀다. 정철호는 박동실의 〈열사가〉를 다시 작창하여 불렀고, 〈녹두장군 진봉준〉·〈권율장군〉 등 역사적 인물에 대한 이야기를 판소리로 엮어 불렀다. 박동진과 정철호의 창작판소리는 음반으로 제작되어 전하나, 자주 공연되지는 못하였고 후대 판소리 창자들에게 전승되지도 못하였다.

1980년대에는 민주화 운동의 열기와 함께 역사·정치·사회 등의 문제의식을 담은 저항적 문학 운동으로서 창작판소리가 활용되었다. 대표적 인물은 임진택으로, 그는 1985년 김지하 시인의 답시를 판소리로 읊긴 〈똥바다〉를 발표함으로써 창작판소리의 새로운 장을 열었다. 〈똥바다〉는 호시탐탐 한국을 노리던 일본인이 서울에 들어와 오랫동안 참았던 똥을 싸지르다가 똥바다에 빠져 죽는다는 내용을 해학적으로 그린 작품으로, 일본의 경제 및 문화 침략을 풍자하고 이를 경계해야 한다는 주제 의식을 담고 있다. 임진택은 〈똥바다〉에 이어 강렬한 비판 의식과 풍자로 시대의 모순과 권력의 위선을 정면으로 고발한 〈소리내력〉과 〈오적〉을 발표하였고, 1990년에는 광주민주화운동을 소재로 하여 〈오월광주〉라는 작품을 만들기도 하였다. 〈오월광주〉는 각종 사료를 바탕으로 광주민주화운동의 상황을 재구성해 낸 2시간에 걸친 대작이며, 비장미와 숭고미 및

해학적 요소가 적절히 가미되어 판소리 특유의 미학을 잘 살린 창작판소리의 최고 걸작 중 하나로 꼽힌다. 임진택은 전문 소리꾼은 아니었기에 그의 창작판소리가 음악적인 면에서는 다소 부족하였으나, 당시의 시대정신과 맞물려 많은 이들의 관심을 끌었고, 살아 있는 예술로서 판소리가 가진 가능성과 힘을 보여 주었다. 임진택의 〈오월광주〉는 2000년 전문 판소리 창자 윤진철에 의해 다시 재탄생하였다. 1990년대에는 조통달·안숙선·윤진철·김연·이용배 등 많은 판소리 창자들이 창작판소리를 만들기 시작하였고, 2000년 이후에는 대학 출신의 젊은 소리꾼들이 판소리 창작에 참여하였다. 특히 2001년 열린 제1회 또랑광대 콘테스트는 새로운 판소리에 대한 모색으로 개최된 창작판소리 경연 대회였다. 아마추어와 프로를 가리지 않는 창작판소리꾼들이 참여하여 신선한 주제를 담은 새 판소리를 선보였고, 이후 몇 차례 더 지속되었다. 최근에는 젊은 소리꾼들이 바닥소리, 판세, 소리여세, 타루 등 창작판소리를 만들고 연주하는 단체를 만들어 열정적인 활동을 펼치고 있다.

내용 창작판소리는 20세기에 들어 이전 판소리의 사설과는 전혀 다른 내용들을 중심으로 새롭게 창작된 판소리를 일컫는다. 기존의 것을 변화시키거나 추가하는 방식이 아닌 전혀 새로운 내용으로 이루어진 판소리들을 말하며, 단가나 창극은 이에 포함되지 않는다. 창작 판소리와 유사한 개념으로 '신작 판소리'와 '복원 판소리'가 있다. 신작 판소리란 고전 소설을 판소리화한 경우로 뚜렷한 창작 의식을 가지고 새롭게 지어진 레퍼토리가 아니다. 복원 판소리는 전승이 끊어진 판소리를 다시 재현한 경우로, 창법적인 면에서는 새로운 창작이 이루어지지만 사설은 기존의 것을 그대로 살렸다는 점에서 창작판소리와 구별된다. 그러나 신작 판소리와 복원 판소리 역시 넓은 의미에서 창작판소리 영역에 포함시킬 수 있으며, 창작판소리의 활성화를 위해 창작판소리의 범위를 좀 더 포괄적으로 적용해야 할 필요성 또한 제기되었다. 이 경우 〈춘향가〉, 〈심청가〉, 〈홍보가〉, 〈수궁가〉, 〈적벽가〉의 전통 다섯 바탕을 제외하고 20세기 이후에 새롭게 만들어진 모든 판소리를 창작판소리로 규정할 수 있다. 창작판소리의 계열은 광복 직후에 만들어진 〈열사가(烈士歌)〉 류의 작품과 1980년대 사회 참

여 작품들, 또랑광대나 바닥소리 등 근간에 젊은 판소리꾼에 의해 만들어진 작품 등이 큰 인기를 이룬다.

2000년대 들어 창작판소리가 새로운 국면을 맞이하게 된 계기는 2001년 전주산조페스티벌에서 개최된 제1회 '또랑광대(또랑광대) 콘테스트'이다. 이는 새 시대 젊은 판소리의 열기를 불러일으킨 의미 있는 사건으로, 판소리 창자들 이외에 마당극 배우를 포함한 다양한 젊은 광대들이 나서서 독창적이고도 끼가 넘치는 작품들을 선보임으로써 큰 관심과 반향을 일으켰다. '또랑광대'로 통칭되는 젊은 창작판소리 운동은 '전국 또랑광대 협의회'를 축으로 '바닥소리', '소리여세', '타루', '판세' 등의 여러 모임이 함께한 것이다. 이들은 전통적인 판소리 공연의 틀을 깨고, 거리에서 지나가는 일반인들을 대상으로 소리판을 벌여 좀 더 대중에게 가까이 다가서고 함께 소통하고 호흡하는 현장 음악으로서 판소리의 새로운 흐름을 열었다. 최근 들어 이들 젊은 소리꾼들은 창작판소리에 극적 요소를 강화하여 소리극 형태의 공연을 펼치기도 하였다. 창작판소리는 정형화되어 전승되는 전통판소리를 뛰어 넘어, 현재의 시대정신과 감각들을 녹여낸 살아 있는 예술로서 판소리의 가능성과 미래를 담지하고 있다.

특징 및 의의 창작판소리는 전통의 현대적 계승이라는 측면에서 중요한 의의를 갖는다. 예술은 전통으로서 보존되고 불변하는 그 무엇이기보다는 당대 현실과 긴밀한 연관을 맺으면서 유통될 때 그 존재 의의가 살아난다. 그런 점에서 창작판소리는 당대의 현실 문제나 새로운 주제를 담아 낼 수 있다는 매우 큰 장점이 있다. 20세기 전반 <최병도타령>은 창작판소리보다는 창작창극에 들긴 하나, 탐관오리 정 감사의 수탈과 몰락한 양반 최병도의 갈등을 통해 봉건사회의 모순을 드러냈다. 광복을 전후하여 형성·연행된 <열사가>는 항일운동의 상징적 네 인물의 삶을 그려냄으로써 자주적 민족의식을 고취하였다. 최근 작품인 박태오의 <판소리 스타대전>은 젊은이들 사이에서 최고로 유행하였던 '스타크래프트'라는 게임을 소재로 하였다. 김명자의 <슈퍼택 씨름대회 출전기>는 김치 냉장고를 타기 위해 '전국 여자 천하장사 씨름 대회'에 출전하는 성북동 장사슈퍼 '슈퍼택'의 이야기로, 우리 주위에서 흔히 볼 수

있는 아줌마를 정겨우면서도 개성 있게 그려 냈다. 또한 김수미의 <재미네골 이야기>는 연변의 재미네골이라는 조선족 마을에 전해져 내려오는 설화를 판소리로 만들어 어린이 동화 그림책과 그 부록 음반으로 함께 펴냄으로써 아이들이 그림책과 판소리를 함께 곁들여 감상할 수 있도록 하였다. 이와 같이 창작판소리는 전통 판소리와 비교할 때, 옛 이야기에 그치지 않고 현재를 살고 있는 다양한 사람들의 이야기를 그려 낼 수 있고, 특정 대상에 맞추어 그에 적합한 소리들을 창조할 수 있다는 점에서 더 큰 공감을 이끌어 낼 수 있다. 더 나아가 창작판소리 작품들을 통하여 향후 판소리의 재창조 방향과 그 대안을 마련할 수 있는 토대가 된다는 점에서 중요하다.

그러나 이러한 장점에도 불구하고 창작판소리는 전승오가(傳承五歌, 즉 전통적으로 전승되어 내려오는 <춘향가>·<심청가>·<수궁가>·<흥부가>·<적벽가> 만큼 대중들로부터 큰 호응을 얻으며 지속적으로 공연되고 있지 못하다. 이는 오늘날 판소리 정책이 전통 5바탕의 온전한 보전과 계승에 집중되어, 이들 작품을 중심으로 교육과 공연이 이루어진 데에도 원인이 있겠으나, 내적으로는 창작판소리 작품 자체의 문제점을 들 수 있다. 전승오가가 오랜 세월을 걸쳐 여러 판소리 창자들에 의하여 다듬어지고 보완되는 과정을 통해 적층적으로 사설과 음악을 발전시켜 온 것과 달리, 창작판소리는 한 두 명의 소리꾼 혹은 작가에 의해 일시적 창작의 형태로 만들어지다 보니, 전통오가만큼의 공력을 갖추기 어렵다. 특히 판소리 전승오가는 18~19세기의 시대성을 담고 있음에도, 오늘날의 대중들에게도 보편적 공감을 자아낼 수 있는 힘을 지니고 있다. 이에 비하여 창작판소리는 오늘날의 현실 반영과 흥미 유발이라는 두 요소를 작품에 녹여 내고는 있으나, 다양한 세대와 계층을 두루 포괄하는 보편적 정서와 예술적 깊이가 부족한 것이 사실이다. 그러나 미래지향적 예술로서의 판소리를 논하는 데 있어서 창작판소리의 의의는 결코 낮게 평가될 수 없다. 민중의 삶을 역동적으로 반영하면서 그 안에서 함께 즐기고, 자연스럽게 현실 세계에 대하여 명확한 인식을 갖게 해 주는 능동적인 예술로서 판소리가 갖고 있던 원 속성은 창작판소리를 통해 오늘에 구현될 수 있다. 대표적인 전통 예술이자 민족 예술인 판소리

가 현대 대중들 속에서 온전히 살아남아 특유의 예술적 힘을 낼 수 있는가의 여부는 향후 새롭게 만들어질 창작판소리에 달려 있다고 해도 과언이 아니다.

참고문헌 민중연희의 창조(임진택, 창작과비평사, 1990), 창작판소리 발전과정 연구(김연, 판소리연구24, 판소리학회, 2007), 창작판소리 사설의 표현특질과 주제의식(김기형, 판소리연구5, 판소리학회, 1994), 20세기 창작판소리의 존재양상과 의미(유영대, 한국민속학39, 한국민속학회, 2004).

필자 신은주(申銀珠)

천안삼거리 天安三距離

정의 충청도 민요의 하나.

역사 <천안삼거리>가 언제부터 불렸는지는 명확하지 않다. 명창 박춘재(朴春載)는 이 노래 후렴에 "성화가 났구나 흥"의 성화를 구한말 익종비(翼宗妃)인 조대비(趙大妃)의 조카이며 평양감사를 지낸 조성하(趙成夏)의 폭정에 대한 원성에서 나왔다는 설을 말하고 있다. 그러나 이런 후렴은 다른 지방 민요에서도 찾을 수 있어서 신빙성이 높지 않다. <천안삼거리>는 갑오개혁 이후로 널리 퍼지기 시작했으며, 명창인 보배(寶貝)·진주(晉州)·강진(康津) 등이 많이 불렀다.

사설

(후렴)에루화 좋다 흥 성화가 났구나 흥

1. 천안삼거리 흥 능수버들은 흥 제 멋에 겨워서 휘늘어졌고나 흥
2. 바람인줄 알았더니 정든 임 수십에 한숨이로구나
3. 우리 님 동창에 흥 저 달이 비치면 흥 상사불견에 잠 못자리라 흥
4. 저 달아 보느냐 흥 보는 대로 일러라 흥 사생결단을 임 다려 할란 흥
5. 십오야 뜬 달이 왜 이리 밝아 산란한 이 가슴 더욱 설렌다.
6. 설부화용(雪膚花容)을 네 자랑 말아라 세월이 흐르면 허사만사(虛事萬事)라
7. 옛그제 자랑된 옥빈홍안(玉鬢紅顏) 모진 세과에 다 망가지누나
8. 일구월심(日久月心)에 그리던 그 사랑 어느 시절에 다시 만날까

9. 서산에 지는 해 뉘가 막으며 창해유수(滄海水)는 다시 못오네
10. 오동동 추아에 흥 달이 동동 밝는데 흥 임의 동동 생각이 새로 동동 나누나 흥

악보

♩=144 (뽕스럼계) 천안삼거리 김기수 체보

천안 - 삼거리 흥 -
 능수 - 야 버들은 - 흥 -
 제 멋에 겨 - 워 - 서 -
 축 늘 어 졌 구 - 나 -
 에 루 와 좋 다 - 흥 -
 성 화 - 가 났 구 나 - 흥 -

내용 노래 사설의 첫 마루가 "천안삼거리"로 시작하고 있어서 <천안삼거리>라고 한다. 여러 가지 민요 악보나 문헌에서 충청도 민요로 분류되고 있는데, 이는 노래 사설에 "천안삼거리"가 나오고 있기 때문이다. 그러나 선율의 형식이나 음조가 서울 지역의 민요와 유사하여 경기민요로 인식되기도 한다. 현재 경기민요 창자들에 의해서 전승되고 있다. 노래 중간에 "흥" 하고 의성어가 나오고 있어서 <흥타령>이라고도 한다. <흥타령>에는 민요조의 선율과 <신조(新調) 천안삼거리>, 남도민요의 <흥타령> 세 가지가 있다. 남도민요인 <흥타령>은 "아이고 데이고 흥 성화가 났네 흥" 하는 후렴을 가지고 있어서 <천안삼거리>와 다른 곡이고, <신조 천안삼거리>는 선율이 원래 <천안삼거리>의 것을 단순화시키고 있어서 대체적으로 비슷하지만 끝나는 선율이 '라'에서 '솔'로 상행하는 점에서 상이하다. 장단은 3분박 느린 4박자(12/8박자)로 굿거리장단에 맞는다. 본 곡은 여덟 장단이며 후렴은 네 장단으로 되어있고, 장절 형식을 가지고

있다. 출현하는 음은 ‘라·도·레·미·솔’의 다섯 개 음으로 구성되어 있어서 5음 음계에 속한다. 끝나는 선율형은 아래 ‘미’에서 ‘라’로 완전4도 상승한 뒤 ‘도’를 경과하여 다시 ‘라’로 안정되는 형태로 되어 있다. 가락이 구성되고 흥겨우며 멋스러워서 대중적으로 많이 불린다.

특징 및 의의 구한말에 부르던 후렴 선율은 굿거리장단에 한 박이 더 있어서 춤 동작과 맞지 않았다. 그러나 근래에 와서 굿거리장단의 4박자 리듬에 맞도록 후렴의 한 박을 축소하였다. 민속무용 반주 음악으로도 많이 사용된다. <흥타령>의 사설 중에 “흥”이 규칙적으로 나오고 있는데, 이는 흥에 겨워서 노래하는 것이 아니고 기가 차서 표현하기 힘든 감정을 표출하기 위한 탄식조의 “흥”이라고 하겠다. 사설의 내용도 남녀의 정과 인생의 허무함을 표현하고 있다.

참고문헌 국악대사전(정사훈, 세광음악출판사, 1984), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국민요집3(임동권, 집문당, 1975), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991).
필자 이창신(李昌信)



정의 전통음악에서 기준음을 지칭하는 용어.

개관 청은 전통음악에서 다양한 의미로 사용되며, 그 용례도 매우 다양하다. 청이라는 단어는 양청, 상청, 하청, 엇청, 생삼청, 본청, 시나위청, 삼관청, 오관청, 육관청, 패상청, 패하청, 청흥동 등 대단히 많은 단어와 조합되어 사용된다. 이 중에는 양청도드리처럼 악곡 명칭인 경우도 있고, 시나위청처럼 선법 개념인 경우도 있으며, 거문고의 패상청·패하청처럼 특정 악기의 개방현을 지칭하기도 한다. 또한 단독으로 사용되어 가야금의 가장 굵은 줄을 지칭하는 구음으로 쓰이기도 하며, 대금에 사용되는 갈대막을 지칭하기도 한다. 이런 다양한 용례에도 불구하고 가장 일반적인 청의 용례는 오관청, 육관청, 상청, 하청 등의 경우처럼 기준음을 지칭하는 것이다.

내용 전통음악 합주 시에 대금이 기준음을 볼 때 “청을 낸다.”라고 표현하고, 거문고 개방현을 솔대로 칠 때 “청을 친다.”라고 표현하며, 기준음이 너무 높은 경우는 “청을 높게 잡았다.”라고 말한다. 이는 기준음의 개념으로 청이 사용되고 있음을 보여 준다. 판소리와 산조에서는 청의 개념이 특히 중요하다. 고도로 발달된 예술음악의 특성상 음악의 다변화와 역동성을 위해서 기준음의 이동이 자주 일어나기 때문이다. 대개 기준음의 변화가 일어날 때 “청을 바꾼다.”, “청이 바뀐다.”라고 표현하며, 가장 흔하게 일어나는 청의 이동은 4도나 5도 음정으로의 이동이다. 이렇게 기준음이 변화하는 경우, 새로운 기준음을 ‘엇청’·‘생삼청’이라고 하고, 바뀌기 전 원래 기준음은 ‘본청’이라고 한다. 본청의 옥타브 위 음은 상청, 옥타브 아래 음은 하청이라고 한다. 이런 탓에 판소리에서 청의 이동이 일어난 후 본청의 음고를 제대로 찾지 못하는 경우 “청을 모르고 소리한다.”라는 지적을 받게 된다. 하지만 쓰는 이에 따라서는 청의 용례를 확대하여 기준음만이 아니라 일반적인 음의 대칭어로 청이라는 용어를 사용하기도 한다. 이 경우 본청, 엇청, 상청 등의 용어 외에 떠는청, 꺾는청, 더듬청, 상본청, 하본청 등과 같은 다양한 용어들이 사용되기도 한다. 전통음악 악곡 중에서도 양청도드리의 경우 양청이라는 말은 ‘두 개의 음’이라는 의미이며, 기준음과 관련된 것은 아니다.

특징 및 의의 전통음악에서 ‘청’이 갖는 다종다양한 개념과 용례에도 불구하고 기준음으로서 청의 개념이 가장 보편적이고도 중요하다. 판소리와 산조에서 예술성을 높이는 가장 일반적인 방식이 청의 이동에 의한 음악적 변화이다. 특히 판소리의 경우 노랫말의 이면에 맞는 음악 내용을 구현하기 위해서 중요한 것이 악조 변화와 함께 청의 이동이다. 청의 이동에 따른 선율적 변화는 노랫말의 정서 구현과 음악가의 높은 음악성을 확보하기 위한 중요한 방편이다.

참고문헌 청의 어원과 개념의 변화에 대한 고찰(이보형, 한국 음악산고6, 한양대학교 전통음악연구회, 1995), 한국 전통음악의 선율구조(백대웅, 어울림, 2004).

필자 전지영(全志暎)



정의 청춘을 예찬하고 구가하는 내용의 경기 통속민요.

사설

1. 이팔은 청춘에 소년 몸 되어서 문명의 학문을 닦아를 봅시다
2. 청춘 흥안을 네 자랑 말이라 덧없는 세월에 백발이 되누나
3. 요지일월 순지건곤이요 태평성대가 여기로구나
4. 세상만사를 생각을 하면은 묘창해지일속(渺滄海之一粟)이로구나
5. 세월이 가기는 흐르는 물 같고 사람이 늙기는 바람결 같구나
6. 우리가 살면은 몇백 년 사느냐 살아생전에 사업을 이루세
7. 춘하추동 사설 절에 소년 행락이 얼마나 될 거나
8. 진나라 시황도 막을 수 없었고 한나라 무제도 어쩔 수 없었다
9. 천금을 주고도 세월은 못 사네 못 사는 세월을 허송치 말아라(후략)

내용 조선 말기에 불렀던 <이팔청춘가(홀과수타령)> 이 일제강점기에 지금의 <청춘가>라는 신민요로 변화된 후 가창되었다. <청춘가>는 <이팔청춘가>를 모본으로 하여 부른 신민요이다. 원곡인 <이팔청춘가>는 1912년 박춘재의 음반에서 확인되며, 첫 시작이 “이팔은 청춘에”로 <청춘가>와 같으나 다음 사설이 “홀과수 되어서/ 서름의 사정을/ 뉘러서 알까요”로 되어 있어서 <이팔청춘가(홀과수타령)>라고 명명하였다. 이에 비해 <청춘가>는 1930년대 이영산홍의 음반에서 확인할 수 있으며, <이팔청춘가(홀과수타령)>와 달리 “소년 몸 되어서 문명의 학문을 닦아를 봅시다”로 이루어져 사설의 성격이 신세 한탄이나 연정에서 신문화 교육을 지향하는 내용으로 바뀌었다.

이 두 노래는 가사의 내용은 변하였으나 노래의 율격은 같아서, 굿거리장단 한 장단에 3·3조의 2음보 사설을 붙여 놓았다. 따라서 가사의 1절을 분장해 보면, “이팔은 청춘에/ 소년 몸 되어서/ 문명의 학문을/ 닦아를 봅시다”로 나뉜다. 모두 4장단에 올려 부르며, 별도의 후렴은 존재하지 않는다. 두 노래의 음계는 모두 5음

음계를 쓰고 있는데 <이팔청춘가(홀과수타령)>는 ‘라·도·레·미·솔’의 수심가토리로 되어 있는데 비해, <청춘가>는 ‘솔·라·도·레·미’의 진경토리를 쓰고 있다. 이를 보면 <이팔청춘가(홀과수타령)>에서 <청춘가>로 변하면서 가사의 내용과 함께 음악어법이 진경토리로 바뀌어 전승되고 있음을 알 수 있다.

이렇게 <청춘가>는 일제강점기에 유행한 노래였고 많은 사람들이 즐겨 불렀던 노래였다. 그러나 북한에서는 이 노래 가사의 퇴폐성이나 무사상성을 이유로 인민들에게 익숙한 선율은 그대로 두고 곡목과 노랫말을 바꾸어 <맑은 아침의 나라>라는 이름으로 보급하였다. 사설은 다음과 같다.

1. 동녘이 밝아서 붉은 해빛 넘치니 아름다운 아침에 산과 물이 굽구나/ 강산이 변했다고 놀라지 말아라 사회주의 락원이 이 땅 위에 솟았다
2. 가난과 어둠이 영원히 사라진 땅에 인민들의 노동은 즐겁기만 하구나/ 이 강산 그 어디나 오곡백과 넘치고 꽃피는 거리마다 노래 소리 넘친다

특징 및 의의 일제강점기에 유행했던 <청춘가>는 서울·경기에서 많이 불렀던 노래의 모습을 하고 있고, 원곡은 <이팔청춘가(홀과수타령)>이다. 노래의 율격은 유지한 채 가사의 내용과 음악적 내용이 변하여 지금의 <청춘가>로 불리고 있다.

참고문헌 이팔청춘가에 대한 연구(이보형, 한국음악학6, 한국고음반연구회, 1996), 조선족 민요의 전승과 변용에 대한 음악적 연구(김예풍, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2004), 청춘가의 수용과 의미(김혜정, 한국민요학12, 한국민요학회, 2003), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 배인교(裵仁敎)



정의 나뭇잎이나 줄기 등 자연 속 재료를 활용하여 음악을 연주하는 악기.

개관 우리나라 초적에 대한 가장 이른 기록은 『수서(隋書)』

「동이전(東夷傳)에 전한다. 이 기록에는 고구려의 악기로 오현(五絃·금(琴)·쟁(箏)·필(箏)·횡(橫)·소(簫)·고(鼓) 등의 6종의 악기뿐만 아니라, “취로이화곡(吹簫以和曲)”라고 하여 갈대피리 혹은 갈잎피리에 해당하는 악기를 소개하고 있다.

고려시대에는 이규보가 가성을 들으며 <문가성(聞笳聲)>이라는 시에서 “누가 숲속에서 푸른 잎 하나를 따다가, 입에 물고 불어서 맑은 소릴 내는고(誰摘林間一葉青 拈吹口吻成清弄)”라고 초적 연주하는 모습을 그리기도 하였다.

조선 전기에 성현 등에 의해서 편찬된 『악학궤범(樂學軌範)』에는 향악기(嚮樂器)로 초적을 소개하며, 그 종류·재료·연주법에 대해 자세한 설명을 기록하고 있다. 조선 후기에 들어서는 『조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)』이나 여러 문인들의 문집에 초적이 등장하여 위로부터 임금에서부터 아래에는 평민들에게까지 초적을 즐겨 연주하였음을 알 수 있다.

일제강점기에는 유성기 음반에 초적 명인인 강춘섭(姜春燮)이 산조(散調)와 같은 음악으로 ‘휘모리’, ‘굿거리’, ‘인생칠십고래희(人生七十古來稀)’, ‘부세(浮世)’ 등의 음악을 취입한 바 있어, 그 연주 수준이 대단하였음을 알 수 있게 되었다.

내용 초적은 다른 말로 풀피리라고 한다. 초적은 자연 속 재료를 활용하여 음악을 연주하는 악기인데, 그 재료와 형태 그리고 연주법에 따라 많은 종류가 존재한다. 『악학궤범』에는 “초적에 예전에는 도피(桃皮)를 만 것이 있었다. 예전 사람이 말하기를 잎사귀를 입에 물고 휘파람을 부는데, 그 소리가 맑게 진동한다. 꺾과 유자의 잎사귀가 더욱 좋다.”라고 하였다. 도피를 말아서 부는 것과 나뭇잎을 입에 물고 부는 것은 다른 종류의 초적임을 알 수 있다.

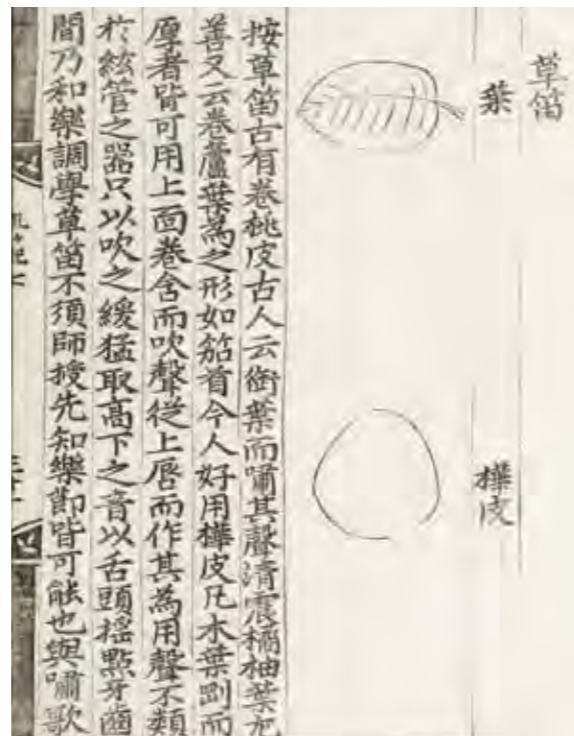
일반적으로 도피피리, 버들피리, 갈대피리 등의 원통형 소리 기구는 버들피리의 다른 명칭으로 ‘호들기류’라고 분류할 수 있다. 또한 풀잎이나 나뭇잎 등을 잎에 대고 진동시켜 소리 내는 초적은 ‘초금류’로 분류할 수 있다. ‘호들기류’는 버드나무 원통형 꺾질·도피를 만 것 등을 재료로 쓸 수 있고, ‘초금류’는 꺾이나 유자의 잎사귀나 탄력이 있는 풀잎, 심지어는 비닐 재료를 사용하여 연주할 수도 있다.

‘호들기류’ 초적은 재료의 한쪽 끝을 눌러 겹서(서양의 리드)를 만들어 오늘날 전해지는 우리나라의 피

리와 같은 소리를 낸다. ‘초금류’의 악기들은 재료를 양손으로 쥐고 위쪽 끝을 윗입술에 댄 후 나머지를 아랫입술에 고정하고, 재료 끝과 윗입술 사이에 바람을 넣어 그 끝을 구강에서 진동시켜 소리를 얻는다.

『악학궤범』에는 “선생의 가르침이 필요치 않고, 먼저 악절만 다 알면 다 할 수 있다(學草笛不須師授, 先知樂節皆可能也.)”라고 하여 소리를 내고 연주하는 것이 어렵지 않고 되어 있을 정도로 누구나 쉽게 연주할 수 있는 악기이며, 음악을 알 수 있으면 그 음악을 초적으로 모두 연주할 수 있음을 기록하고 있다. 이처럼 초적은 어떠한 음악이든 연주할 수 있는 악기라고 할 수 있다. 오늘날 초적으로는 민요, 청성곡, 산조 등의 전통 악곡을 비롯하여 다양한 창작곡 등을 연주하고 있다.

특징 및 의의 초적으로 연주하는 음악을 예술성이 높지 않은 음악으로 치부하는 경향이 없지 않다. 하지만 조선 전기 『악학궤범』에서 정식으로 향악기로 분류하고 있으며, 조선 후기 궁중에서 연산군이 초적을 연주하는 기녀들을 중용했다든지, 관현맹인 강상문이 내연에서 연주한 기록을 보면 궁중에서 정식으로 인정을 받은 악기였음을 알 수 있다. 또한 일제강점기 강춘섭의 수준 높



초적 | 악학궤범 | 규장각한국학연구원

라/ 한패공(漢沛公)의 백만대병(百萬大兵) 구리산하(九里山下) 십면매복(十面埋伏) / 대진대(大陣)를 둘러치고 초패왕(楚霸王)을 잡으랴 제/ 천하(天下)의 마(馬)도 원수(元帥)는 표모(漂母)의 식(食) 한신(韓信)이라 / 장대(將臺)에 높이 앉아 천병만마(千兵萬馬) 호령(號令)할 제 / 오강(烏江)은 일천리(一千里)요 팽성(彭城)은 오백리(五百里)라 / 거리(거리) 북병(伏兵)이요 두루두루 매복(埋伏)이라 / 간계(奸計) 많은 이좌(李左車)는 패왕(霸王)을 유인(誘引)하고 / 산(山) 잘 놓는 장자방(張子房)은 계명(雞鳴) 추야(秋夜)월(月)에 / 옥동소(玉洞簫)를 슬피 불어 팔천제자(八千弟子) 해산(解散)할 제 한왕(漢王)이 관후(寬厚)하사 불살(不殺)항군(項軍) 하오리라 가련(可憐)하다 초패왕은 어데로만 갈거나

내용 초한가는 초한 싸움에서 한신이 진을 치는 모양과 장량(張良)의 옥동소 소리에 초패왕 항우(項羽)의 군사들이 사기를 잃게 되는 장면, 그리고 항우의 한탄 등으로 이루어져 있다. 여타 서도지방의 좌창과 같이 노래의 대부분을 윽음 방식으로 불려 나가다 마지막을 수심가조로 여미는 구조이다. 윽음 부분은 사설에 따라 3소박 3박이 중심이 되지만 2소박 2박이나 3박 등이 섞임으로써 다른 좌창에 비해 리듬 변화가 다채롭게 진행되는 점이 특징이다. 선율적으로는 어느 좌창과 같이 수심가토리의 구성음인 ‘레·미·솔·라·도’를 바탕으로 노래하되 ‘레-라’의 5도와 ‘라-도’의 3도 진행이 특징적이며, 떠는음(요성)이 구성음 가운데 위쪽에 위치하여 독특한 정취를 불러일으킨다.

특징 및 의의 <초한가>에서 윽음 부분은 전투를 그린 내용답게 높은 음역으로 질러 내는 창법이 많이 쓰인다. 특히 질러 내는 부분에서 3소박 3박자(3+3+3)를 혼소박 4박(2+2+2+3)의 리듬으로 변형하여 부르는데, 이러한 리듬적 특징은 <초한가>에서만 보이는 특징이다. 서도 지방에서는 예로부터 중국 고전을 소재로 한 노래를 선호했다고 하는데, <초한가>는 이러한 서도의 문화적 배경에서 비롯된 노래로 서도의 정서와 음악어법이 잘 드러나 있다.

참고문헌 서도잡가 연구(이성초, 서울대학교 박사학위논문, 2015), 창악집성(하응백, 휴먼앤북스, 2011), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국 음악아카이브연구소(sparchive.co.kr).

필자 김인숙(金仁淑)

은 연주는 초적의 예술성을 한껏 높였다고 볼 수 있다. 최근에는 이러한 점들이 고려되어 서울시와 경기도의 무형문화재로 초적이 지정되어 보존되고 있기도 하다.

초적은 자연에서 그 악기의 재료를 구하는 만큼 친환경적이며, 이를 통해 우리 민중의 정서를 대변하고, 안정시켜 왔던 중요한 매개체로서 작용하였다고 볼 수 있다. 또한 범아시아적으로 전승되어 온 초적의 전승을 살펴보았을 때 아시아의 문화 교류에 있어서 핵심적인 작용을 할 수 있을 것이라 판단되기도 한다.

참고문헌 중국 취입 문화 연구(이진원, 음악과 문화6, 세계음악학회, 2002), 풀잎을 따서 가락을 빚다-한국 풀피리(이진원, 채륜, 2010), 풀피리 연구(이진원, 한국음반학4, 한국고음반연구회, 1994).

필자 이진원(李晉源)



정의 서도좌창의 한 곡으로 중국 진나라 말기 초패왕 항우와 한고조 유방의 극적인 싸움 대목을 수심가조로 엮어 만든 노래.

개관 <초한가>는 서도좌창으로도 불리고, 판소리 단가로도 불리는 노래이다. 20세기 전반의 잡가집에 두루 수록되어 있는데, 사실만으로는 서도좌창과 남도 단가를 구별하기 어렵다. 다만 1910년대 몇몇 잡가집에는 <초한가>의 서두가 오늘날과 달리 “원문(源門)에 월흑(月黑)하니 수운(水雲)이 적막(寂寂)하다”로 시작하는 대목이 덧붙여 있어, 이것으로 서도좌창의 옛 모습을 짐작할 뿐이다. 이에 비해 1930년대에 취입된 유성기 음반의 <초한가>는 대부분 판소리 단가인 점이 확인된다. 서도 명창으로는 김진명(Victor49298B), 김옥선(Columbia40525), 민철성(ColumbiaC2019) 등이 <초한가>를 취입한 바 있다.

사설

만고영웅(萬古英雄)호걸(豪傑)들이 초한(楚漢) 승부(勝負) 들어 보소 / 절인(絶人)지용(絶人之勇) 부절(不絕)없고 순민(順民)심(心)이 으뜸이

정의 현전하는 판소리 다섯 바탕 중 하나로, 성춘향과 이몽룡의 사랑 이야기를 여러 장단과 아니리로 엮은 직업 음악인의 긴 노래.

개관 〈춘향가〉는 남원 퇴기 월매의 딸인 춘향이 남원 부사 아들 이몽룡과 백년가약을 맺었으나 이별한 뒤로 신임사또의 수청을 거절하여 옥에 갇히자, 암행어사가 된 이몽룡이 구한다는 내용의 판소리이다. 춘향가를 잘 불렀던 역대 명창들로는 순조 때의 송흥록·모흥갑·염계달·송광록·고수관, 철종 때의 박유전·이석순·박만순·김세종·이날치, 고종 때의 장자백·유공열·김창환·송만갑·정정렬 등이 있고, 일제 때에는 임방울이 춘향가의 한 대목인 ‘쑥대머리’를 잘 불러 유행시켰다. 춘향가에서 가장 널리 알려진 더늠(대목)은 송흥록의 ‘옥중가’, 염계달의 ‘남원골 한량’·‘돈타령’·‘네 그 큰 내력’, 모흥갑의 ‘이별가’, 고수관의 ‘자진사랑가’, 송광록의 ‘긴 사랑가’, 박유전의 ‘이별가’ 등이다.

현재 전승되는 〈춘향가〉는 정정렬제, 송만갑제, 김세종제, 김연수제(동초제), 김소희제(만정제) 등이다. 서편제인 정정렬제는 김여란과 최승희에 의해 전승되나, 동편제인 송만갑제는 송흥록-송우룡-송만갑-박봉래-박봉술로 이어지기는 했지만 최근에는 거의 불리지 않고 있다. 또 다른 동편제인 김세종제는 김찬업·정응민·정권진이 계승하여 보성소리로 발전시켰는데, 이는 조상현·성장순·성우향에 의해 전승되고 있다. 김연수제는 동편제와 서편제 소리를 섞어 만들어진 소리로 오정숙이 이어받았다. 마지막으로 김소희제는 동편제인 송만갑과 서편제인 정정렬, 보성소리인 정응민의 소리를 조합하여 만들어진 것으로, 이전의 특정 유파로 분류하기 어렵다. 이외에 박동진도 춘향가를 새로 짜서 전편을 공연한 바 있다. 이렇듯 현재 전승되는 춘향가는 초기에 발생한 다양한 소리제들로부터 여러 장점을 수용한 결과라고 볼 수 있다.

현재 국가무형문화재 제5호인 판소리의 예능보유자는 김소희제를 잇는 신영희이고, 전수교육교관은 역

시 김소희제를 이어받은 김수연이다. 전국의 시·도지정무형문화재 가운데 판소리 〈춘향가〉 예능보유자 현황은 아래와 같다.

지역	종목	명칭	보유자	소재지
전라북도	시도무형문화재 제2-5호	판소리 춘향가	최재선	전북 전주
	시도무형문화재 제2-7호	판소리 춘향가	조소녀	전북 전주
광주광역시	시도무형문화재 제15호	판소리 춘향가 동편제	정춘실	광주 서구
	시도무형문화재 제16호	판소리 춘향가 동초제	방아순	광주 남구
대전광역시	시도무형문화재 제22호	판소리 춘향가	고향임	대전 중구
전라남도	시도무형문화재 제29-2호	판소리 춘향가	안부덕	전남 목포

내용 〈춘향가〉에 쓰이는 장단을 대목의 특성과 함께 각각 살펴보기로 한다.

1. 장단

1) 진양조장단

판소리 장단 가운데 가장 느린 진양조장단은 3소박 6박자로, 사설의 극적인 상황이 느슨하고 서정적인 대목에서 사용된다. 대개 진양조장단 한 각에 들어가야 할 가사의 글자 수는 대략 여덟 글자이다. 그러나 늦은진양조장단과 같이 더욱 느리고 길게 부르는 대목의 경우에는 대개 앞부분 사설의 박을 두 배로 늘려 한 각에 네 글자만 안배하는 방법을 사용한다. 〈춘향가〉에서 이 같은 방법의 전형적인 예는 ‘방자가 사면경치를 고하는 대목’(‘적성가 대목’ 포함)이나 ‘오리정 이별 대목’, ‘신연 맞아 내려오는 대목’ 등이다. 이러한 장단형을 대박장단형이라고 부르는데, 동초제의 ‘신연 맞아 내려오는 대목’과 같이 대박장단형이 한 각에 그치지 않고 두 각 이상 이어지는 경우도 있다. 본래 ‘신연 맞아 내려오는 대목’은 자진모리장단지만, 김연수는 양반이 출썩거리면서 자진모리장단으로 내려오는 것은 맞지 않는다고 생각하여 초입을 진양조장단으로 바꿨다. 김연수는 이 대목을 처음 부분은 품위 있게 빠른 진양조장단으로 부르고, “신관 사또 급헌 마음 행차를 재촉한다”부터 장단이 빨라지며 중모리장단으로 넘어갔다가, “신연급창

거동 보소, 키 크고 길 잘 걷고 어여쁘고 영리한 저 급창”부터 자진모리장단으로, 사설의 내용에 따라 장단을 바꿔가며 부른다.

〈춘향가〉에서 진양조장단은 ‘적성가 대목’과 같이 우조와 결합하여 유장하고 품위 있는 장면을 묘사하기도 하고, 오리정 이별에서 술상 차려 대목과 같이 계면조와 결합하여 슬픔과 괴로움을 토로하는 마음을 표현하기도 한다.

2) 중모리장단

보통빠르기의 중모리장단은 사설의 극적인 상황이 어떤 사연을 담담히 서술하는 대목이거나 서정적인 대목에서 흔히 쓰이는데, 슬픈 대목에서 계면조와 함께 사용되기도 한다. 중모리 한 장단에 들어가는 사설의 글자 수는 일정하지 않아 변화가 매우 많고 자유분방한 편이다.

〈춘향가〉에서 중모리장단으로 된 가장 유명한 대목인 임방울 더늠의 ‘쑥대머리 대목’과 ‘만복사 중들이 불공 축원 드리는 대목’의 사설붙임새를 비교해보면, ‘쑥대머리 대목’은 대마디대장단으로 또박또박 노래하나 만복사 대목의 사설붙임은 매우 촘촘하다.

중모리장단은 우조와 결합하여 ‘도련님이 춘향집에 건너가는 대목’이나 ‘증서를 써서 춘향 모에게 주는 대목’과 같이 점잖게 노래하기도 하며, 계면조와 결합하여 ‘춘향의 혼백이 황룡묘를 찾아가는 대목’과 같이 애잔한 풍경을 표현하기도 한다.

3) 중중모리장단

조금 빠른 장단인 중중모리장단은 춤추는 대목이나 활보하는 대목, 통곡하는 대목 등 감정을 적극적으로 표현하는 대목에서 흔히 쓰인다. 〈춘향가〉에서는 ‘춘향이 추천하는 대목’이나 ‘네 그 큰 내력 대목’, ‘사랑가 대목’, ‘군로사령 대목’, ‘어사또와 춘향모 상봉 대목’ 등이 대표적인 중중모리장단으로 된 대목이다. 중중모리장단은 붙임새를 다양하게 구사하며, 리듬꼴도 변화무쌍하게 활용하는 가장 화려한 장단 중에 하나이다.

〈춘향가〉에서 대표적인 중중모리장단 대목인 ‘어사또와 춘향모 상봉 대목’과 춤추는 장면으로 유명한 ‘신바람 난 춘향모 대목’의 사설 붙임새를 비교해 보면, ‘어사또 춘향모 상봉 대목’의 초입 부분은 모두 3소박으로 리듬을 엮어 가는데, ‘♪♪’ 리듬꼴을 자주 사용하여 호탕하게 꾸짖는 사설 내용을 강조한다. 그런데 ‘신



춘향전 | 이억영 | 국립민속박물관

바람 난 춘향 모 대목’에서는 같은 3소박 리듬이어도 대부분 ‘♪♪♪♪♪♪♪♪’로 엮어서 덩실덩실 춤을 추는 분위기를 강조한다. 또한 “도사령아” 부분에서는 잉어걸이로 장단을 밟고 나오고, 이후 완자걸이 붙임새를 구사하여 3소박 리듬을 2소박 리듬으로 바꾸면서 재미를 준다.

4) 자진모리장단

늦은 자진모리장단은 차례로 벌어지는 사건을 설명하는 대목이나 사건을 늘어놓는 대목에서 사용되는데, 〈춘향가〉에서 늦은 자진모리장단의 이러한 특징을 잘 보여 주는 대표적인 대목은 ‘광한루 구경 나가서 경치를 살펴보는 대목’, ‘춘향 모가 이도령에게 드리려 여러 가지 음식을 장만하는 대목’, ‘이몽룡이 과거보는 과거장의 모습을 묘사하는 대목’ 등이다.

〈춘향가〉에서 자진모리장단은 보통 빠르기로 부르며, 대부분 사건을 설명하거나 늘어놓는 대목에서 사용된다. 격동하는 대목에서 사용되는 빠른 자진모리장단은 ‘춘향모가 개 짖는 소리를 듣고 쫓아 나오는 대목’과 ‘어사출도 하는 대목’ 등에서 볼 수 있는데, 이런 경우에는 선율의 진행이 옥타브 위 아래로 오르내리며 긴박감을 강조한다.

5) 휘모리장단

판소리에서 가장 빠른 장단인 휘모리장단은 어떤 일이 매우 바쁘게 벌어지는 대목에서 사용되는데, 〈춘향가〉에서는 ‘춘향을 대하로 잡아 내리는 긴박한 대목’, 이몽룡이 급한 마음으로 남원으로 내려오는 ‘남대문 밖 썩 내달

아 대목'에서 사용된다. <춘향가>에서 휘모리장단은 많이 사용되지 않으며, 앞에서 언급한 정도로만 나타난다.

6) 엇모리장단

3소박과 2소박이 결합된 엇모리장단은 <춘향가> 전체를 통해 몇 번 사용되지 않는데, '허 봉사가 춘향의 집을 치고 꿈 해몽을 하는 대목' 중 "관귀가 공이로고나" 하는 부분과 서울로 올라간 춘향이 정렬부인으로 봉 받으며 대사헌이 된 이몽룡과 함께 행복하게 사는 마지막 대목에서 사용된다.

7) 엇중모리장단

중모리장단의 반에 해당하는 엇중모리장단은 서편제인 김창환의 소리를 이은 정광수의 경우 '춘향모 한이 바쳐 도련님께 하소연하는 대목'에서 한 번 사용된다. 그러나 같은 서편제인 정정렬제의 경우 '도련님이 춘향 집을 찾아가는 대목'에서 "옛날 칠년대한 짝에" 부분, '이 도령과 춘향이 백년가약을 맺는 대목', 그리고 '사랑가 대목'에서와 '이별가 대목' 중 "건장한 두패조군" 부분, '신관 사또는 화를 내고 춘향은 포악하는 대목', '기생 난향이 옥에 가서 춘향을 달래는 대목', '어사또가 잔치에 참석하는 대목' 등 총 일곱 군데에 걸쳐 사용된다. 그러나 정정렬을 사사한 김연수는 엇중모리장단을 중모리, 중중모리, 자진모리장단 등으로 바꾸거나, '허 봉사가 점치고 꿈 해몽하는 대목' 중 "천하언 제시며 지하언제시리" 부분에서만 한 번 사용함으로써 엇중모리장단의 사용을 축소하였다. 같은 제라도 전승자에 따라 장단을 바꿔 사용한 경우이다.

2. 악조의 활용

1) 계면조

<춘향가>에서 계면조는 춘향 모와 춘향 등 대부분의 인물들이 이야기하거나 슬픈 상황을 설명하는 대목에서 사용된다. 슬픈 상황은 대개 진양조장단과 함께 사용되는데, '춘향이 옥중에서 탄식하는 대목' 등이 대표적이다. 그러나 중모리장단도 슬픈 상황에서 많이 사용되었는데, 계면조가 중모리장단과 함께 사용된 가장 유명한 대목이 임방울의 '쑥대머리 대목'이다.

슬픈 상황을 노래하는 선율은 대개 첫머리를 높은 음으로 치고 내려오며 꺾는 음을 자주 사용하는 특징이 있다.

2) 우조

<춘향가>에서는 우조가 많이 사용되는데, '적성가 대목'과 같이 이 도령이 사방경치를 둘러보거나 짙짙게 춘향 집을 찾아가는 대목, '천자뒤풀이 대목', '기생 점고하는 대목' 등 웅장하고 화평한 느낌의 대목에서 사용된다.

3) 평조

<춘향가>에서 평조는 시조를 그대로 부르는 대목에서 사용되는데, '천자뒤풀이 대목'이 대표적이다. 또한 '신연 맞아 내려오는 대목'에서 빠르게 부르는 뒷부분이 평조 선율이며, '신관 사또가 수작을 하는 대목'에서는 신관 사또가 화를 내는 부분에서 평조 선율이 사용된다.

4) 경드름

경드름은 '남원골 한량 대목'이나 '남원 한량들이 구경을 하는 대목'과 같이 한량들의 왁자지껄한 모습을 묘사하는 대목, '신연 맞아 내려오는 대목'에서 "신관 사또 급헌 마음" 부분 등에서 사용된다. 그러나 이러한 몇 대목을 제외하고는 경드름은 모두 서울 사람인 이몽룡이 다른 인물과 대화를 나눌 때에만 사용된다. 대화는 이몽룡의 경드름과 상대 인물의 대화 내용에 따른 계면조가 지속적으로 교차하는 양상을 보인다.

경드름은 주로 중모리장단과 함께 사용되는데, 예외적으로 '어사와 춘향 모가 상봉하는 대목'만 중중모리장단으로 소리한다.

5) 설령제

경쾌하고 호탕한 느낌을 주는 설령제의 가장 대표적인 대목은 '군로사령들이 춘향을 잡으러 가는 대목'이다. 이외에도 옥사정이 옥으로 춘향 잡으러 가는 대목에서도 설령제가 사용되는데, 이 두 대목은 사설의 내용이나 사건의 정황이 유사하여 동일한 설령제가 사용된 것으로 보인다.

6) 추천목

<춘향가>에서 추천목으로 가장 유명한 대목은 방자가 춘향에게 따지는 '네 그른 대목'이다. 제에 따라 '자진 사랑가 대목', '이별가 대목' 등에서도 추천목을 사용하기도 한다.

특징 및 의의 판소리 가운데 가장 많은 사랑을 받았던 <춘향가>는 화평한 장면, 슬픈 장면, 위엄 있는 장면, 해학적인 장면 등이 골고루 있고, 음악도 이에 맞게 다양

한 악조와 장단으로 짜여 있다. 또 많은 명창들의 이름난 더듬들이 남아 있다. 이와 같은 문학적, 음악적, 그리고 극적인 짜임새 측면에서 <춘향가>는 여러 판소리 가운데 가장 뛰어난 것으로 평가된다.

<춘향가>는 인접 음악장르에도 영향을 미쳤는데, 경기잡가 열두 곡 가운데 <춘향가>의 내용을 사설로 수용한 곡은 <형장가>와 <집장가> 등 여섯 곡에 이른다. 그러나 이들 악곡은 판소리 사설을 가사로 삼되, 여러 대목 중 한 대목을 선택하며 사설의 내용도 잡가의 음악적 형식에 맞춰 약간의 변화를 준 점에서 판소리와 변별성을 갖는다.

참고문헌 국악개론(김영은, 음악세계, 2015), 김연수 판소리음악론(민속원, 2008), 잡가의 장르 성격에 대한 연구(김경희, 국악원논문집12, 국립국악원, 2000), 판소리란 무엇인가(이보형, 뿌리깊은나무 판소리 춘향가, 한국브리태니커회사, 1982), 판소리음악론(김혜정, 민속원, 2009), 한국민족문화대백과사전(한국학중앙연구원, 1991).

필자 김경희(金景姬)

출인가 出引歌

정의 각각 독립된 세 가지의 이야기가 후렴구와 함께 조화롭게 연결된 독특한 형태의 12잡가.

사설

뜻고추 절이김치 문어 전복 곁들여 황소주 꿀 타 향단
쵸ㅻ이 들려 오리정五里亭으로 나간다. 오리정으로 나간다/
어느 년 어느 때에 어느 시절에 다시 만나/ 그리던
사랑을 품 안에 품고 사랑 사랑 내 사랑아. 에- 어화둥
게 내 건곤/ 이제 가면 언제 오로 오만 한을 일러 주오/
명년 춘색 돌아올 무면 꽃 피거든 만나 볼까/ 놀고 가세
놀고 가세 너고 나고 나고 너 고만 놀고 가세/ 곤히 든
잠 행어나 깨울세라 등도 대고 배도 대며/ 쨍래쨍래 혼
들면서 일어나오 일어나오/ 겨우 든 잠 깨어나서 눈 떠
보니 내 남궁일세/ 그리던 입을 만나 단단정회萬端情懷
채 못하여 날이 장차 밝아오니 글로 민망 하노매라/ 놀
고 가세 놀고 가세 너고 나고 나고 너 고만 놀고 가세/

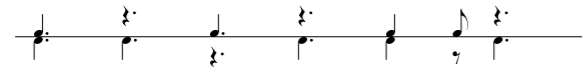
오늘 놀고 내일 노니 주야장천에 놀아 볼까/ 인간 칠십
을 다 산다고 하여도 밤은 자고 낮은 일어나니 사는 날
이 몇 날인가

악보

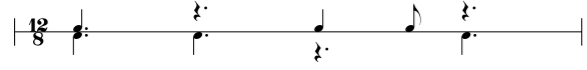
♩ = 43 출인가 이은주·김금숙 창
송은주 제보

내용 <출인가>의 사설은 크게 <춘향가>에서 따 온 ‘오리정 이별 대목’과 남녀 이별의 정한, 인생무상의 세 부분으로 나눌 수 있으며, 사이에 “놀고 가세~ 나고 너고만 놓고 가세.”라는 후렴구가 두 번 나온다. 그러므로 <출인가>도 유절형식이라 할 수 있다. 특별히 이 노래를 <출인가>라고 하는 것은 “떠나는 이 도령을 붙잡고 전별(錢別)을 아낀다”라고 하는 대목에서 나온 말이며, 이 대목이 노래의 첫 구절이다.

소리는 대개 세 부분으로 나눌 수 있다. 각각 첫째 마루는 “뜻고추 절이김치~”로 시작하는 부분, 둘째 마루는 “곤히 든 잠 행여나 깨울세라~”, 셋째 마루 “오늘 놓고 내일 놓고~”이다. <출인가>의 장단은 6박의 도드리장단이지만 “놀고 가세~”의 후렴은 4박(굿거리장단)으로 치는 것이 특색이다.



6박장단 유형



4박장단 유형(후렴)

음계는 처음에 ‘솔(G)-라(A)-도(C)-레(D)-미(E)’로 진행되는 경토리 음계인데, 뒷부분에 ‘미’가 ‘파(F)로 올라가는 시김새를 써서 서도식 음계의 느낌을 주며 이때문에 경기잡가이면서도 서도식의 시김새가 공존하는 경·서도창의 진수를 보여 준다.



출인가의 출현음

<출인가>는 완전4도와 장2도의 구성으로 음의 진행이 나타나며, 사용하는 시김새는 종류가 다양하고 화려하며 놓는목·감는목 등 다양하게 표현된다. 종지는 크게 세 부분으로 나뉘는데, 첫째와 둘째 부분은 각각 후렴이 있고 셋째 부분은 노래종지로 끝난다. 셋째 부분은 다른 부분에 비해 곡의 길이가 짧아 미완성의 느낌이

준다. 모두 상행종지를 해서 서도소리의 영향을 받은 느낌을 준다.

특징 및 의의 <출인가>는 전체적으로 하나의 주제를 갖춘 이야기가 아니라 판소리 <춘향가>의 ‘오리정 이별 대목’과 ‘남녀의 이별의 정한’, 그리고 ‘인생무상’을 주제로 사설을 구성해 그 내용이 두서없이 느껴진다. 그러나 사설의 내용이 바뀔 때마다 후렴구 “놀고 가세 놀고 가세 너고 나고 나고 너고만 놀고 가세”가 두 번 반복되면서 조화롭게 연결된다. 첫대목에 이 도령과 춘향의 오리정 이별 대목이 있어서 판소리 <춘향가>계의 사설을 차용한 잡가로 분류되는 서율소리이고, 세 마루로 구성되었으며, 각각의 마루마다 비슷한 선율선이 흐르지만 장단의 변화가 있고 마루의 길이가 다르다. <출인가>는 전체적으로 하나의 주제를 갖춘 노래는 아니지만 독립된 대목들이 후렴구와 함께 연결된 독특한 형태의 12잡가라고 하겠다.

참고문헌 12잡가의 시대적 변화 연구(송은주, 이화여자대학교 박사학위논문, 2011), 경기민요(국립문화재연구소, 민속원, 2008), 서울의 속가(성경린, 향토서울2, 서울시사 편찬위원회, 1958), 잡가고(정재호, 한국잡가전집, 계명문화사, 1984), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국속가전집(정재호, 다운샘, 2002).

필자 송은주(宋銀珠)



쾌지나칭칭나네

정의 경상도 지방 민요로 받는 소리가 ‘쾌지나 칭칭 나네’, ‘치기나 칭칭 나네’, ‘치나 칭칭 나네’ 등 여러 형태가 있는 유희요이자 노동요.

개관 <쾌지나칭칭나네>에서 ‘쾌지나칭칭나네’라는 말은 임진왜란 때 왜장 가등청정(加藤清正)의 유린을 경계하여 “가등청정(加藤清正) 나오네” 하고 불렀던 것에서 유래했다는 주장도 있고, ‘쾌지나’를 ‘개지나’ 또는 ‘개지나’로 부르는데, 이는 불교행사에서 연등할 때 등에 달린 오색 종이의 이름이 ‘개지’인 점으로 보아 ‘개지나 칭칭 날리네’가 ‘개지나 칭칭 나네’로 아니면 ‘쾌지나 칭칭 나네’로 바뀌었다는 주장도 있다. 또한 <월월



칭칭이소리(예천공처농요) | 2014 | 국립민속박물관

이칭칭소리)와 같이 ‘달이 밝다’라는 의미라는 주장도 있다.

사설

가자 가자 어서 가자/ 쾌지나 칭칭 나네
 이수 건너 백로 가자/ 쾌지나 칭칭 나네
 시냇가에는 자갈도 많다/ 쾌지나 칭칭 나네
 대밭에는 팽이도 많다/ 쾌지나 칭칭 나네
 살림살이는 말도 많다/ 쾌지나 칭칭 나네
 하늘에다 베틀 놓고/ 쾌지나 칭칭 나네
 잉어 잡아 베틀 찢다/ 쾌지나 칭칭 나네
 정월이라 보름달/ 쾌지나 칭칭 나네
 팔월 추석 가윗날은/ 쾌지나 칭칭 나네
 가고 지고 가고 지고/ 쾌지나 칭칭 나네
 서산에 지는 해는 긴 끈으로 매어 두고/ 쾌지나 칭칭 나네
 따라 가세 따라 가세/ 쾌지나 칭칭 나네
 우리 친구를 따라 가세/ 쾌지나 칭칭 나네
 달아 달아 밝은 달아/ 쾌지나 칭칭 나네
 우주 강산 비친 달아/ 쾌지나 칭칭 나네
 저 달 속에 우리 님을/ 쾌지나 칭칭 나네
 너는 보고 있을 테지/ 쾌지나 칭칭 나네

악보

굿거리장단 쾌지나칭칭나네

(메) (반)

쾌 지 나 칭 칭 나 네 - 쾌 지 나 칭 칭 나 네 -

(메) (반)

칭 칭 하늘엔 - 잔 별 도 많 - 다 쾌 지 나 칭 칭 나 네 -
 서 - 산 - 에 - 지 는 - 해 - 는 쾌 지 나 칭 칭 나 네 -

(메) (반)

이 내 가 습 엔 회 - 망 도 많 - 다 쾌 지 나 칭 칭 나 네 -
 뒤 - 라 서 - 잠 - 아 - 메 - 머 쾌 지 나 칭 칭 나 네 -

(메) (반)

쾌 지 나 칭 칭 나 네 - 쾌 지 나 칭 칭 나 네 -

(메) (반)

달 아 달 아 - 밝 은 - 달 아 쾌 지 나 칭 칭 나 네 -
 일 락 서 산 에 해 뜰 어 지 고 쾌 지 나 칭 칭 나 네 -

(메) (반)

우 주 - 강 산 에 비 친 - 달 아 쾌 지 나 칭 칭 나 네 -
 월 출 - 동 명 에 달 솟 - 는 다 쾌 지 나 칭 칭 나 네 -

-국립국악원

내용 <쾌지나칭칭나네>는 많은 사람들이 모여서 놀 때에 한 사람이 메기고 여러 사람이 받는 방법으로 부른다. 처음에는 느릿느릿 춤을 추면서 천천히 부르다가 흥이 고조되면 빠른 장단으로 부른다. 느린 부분은 3소박 4박자의 중중모리장단에 맞고, 빠른 부분은 자신모리장단에 맞는다. 이때 가락은 ‘미미 미-/ 미-라/ 라-/ 라 도-’이다. 음계는 ‘미·솔·라·도·레’의 5음 음계로 된 메나리토리이다. ‘미’ 또는 ‘라’에서 마치고 흔히 ‘미’에서 떨고 ‘레’에서 ‘도’로 꺾는 시김새를 가지고 있다. 매우 경쾌하고 씩씩한 느낌을 주는데, 흔히 춤추고 돌아가며 부르는 경우가 많다.

특징 및 의의 <쾌지나칭칭나네>는 즉흥적으로 메기면서 부르는 것이 특징이다. 앞소리를 주는 앞소리꾼이 따로 정해져 있어 의미 있는 사설을 앞소리로 주면, 나머지 사람들은 ‘쾌지나 칭칭 나네’라는 후렴을 뒷소리로 받는다. 따라서 앞소리꾼의 재량에 따라 앞소리 사설은 얼마든지 달라질 수 있기 때문에 다양한 내용을 담고 있다. 반주 악기는 주로 팽과리·징·장구·북 등의 풍물 악기를 사용하여 떠들썩하게 반주하는 것이 보통이며, 마지막 뒤풀이 노래로 자주 사용된다.

참고문헌 경남지역의 청칭이소리 연구(김봉우, 집문당, 1994), 조선의 민요(성경린·장사훈, 국제음악문화사, 1949), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국민요의 현상과 재조명(류종목, 민속원, 2006).

필자 오진호(吳振昊)

타령장단
打令長短

정의 정악과 민속악에 걸쳐 광범위하게 사용되는 장단.

개관 타령장단의 용처는 전통음악의 다양한 갈래에서 나타나지만, 성악곡보다는 주로 기악곡에서의 활용도가 높다. 순수한 기악곡 연주에 사용되기도 하고, 궁중 정재^{正在}와 민간의 춤이나 연회를 반주하는 음악에도 사용된다. 타령장단은 '덩--기덕-덕덩-기덕콩--'을 기본 구조로 하여 속도에 변화를 주고, 이에 준하여 리듬과 주법을 조금씩 달리하며 사용된다.

악보

♩. = 35~45 타령장단

⊙		i	l	○		i		l
덩		기덕	덕	콩		기덕		덕

-정악 타령장단 장구보

♩. = 65~75

⊙		i	l	⊙		i	○	
덩		기덕	덕	덩		기덕	콩	

-민속악 허튼타령장단 장구보

♩. = 65~75

⊙		l		○		i		
덩		덕		콩		기덕		

-자진타령장단 장구보

내용 타령장단은 3소박 4보통박의 구조(♩.=1보통박)로 이루어지며, 반주되는 음악의 갈래에 따라 속도의 변화가 크고, 그에 따라 조금씩 변형된다. 타령장단은 전통 사회에서 궁중의 의례나 정재, 민간의 풍류나 잔치에서 사용되었고, 굿이나 가면극과 같은 연행에서도 사용되었다. 궁중과 풍류방을 중심으로 연주되었던 정악에서는 느린타령장단이라 하여 ♩.=35~45의 속도로 '덩--기덕-덕콩-기덕--'을 기본형으로 삼는다. 이 타령장단은 대풍류나 줄풍류의 편성으로 연주되는 <타령>, <군악>, <계면가락도드리>, <우조가락도드리> 등에서 사용된다. 민속악에서 사용되는 타령장단은 속도와 타점의 변화를 통해 활용된다. 느리게 치는 타령장단은 <삼현타령>, <별곡타령>, <길타령>, <느린허튼타령> 등의 삼현육각에서 사용된다. 속도는 ♩.=35~45로 '덩--기덕-덕덩-기덕콩--'을 기본형으로 삼는다. 중간 속도의 타령장단은 삼현육각 <중허튼타령>을 ♩.=65~75의 속도로 반주하고, 빠르게 치는 타령장단은 삼현육각 <자진허튼타령>을 ♩.=100의 속도로 반주한다. 이때는 장단의 속도를 몰기도 하지만, 잔가락을 덜어서 '덩--덕--콩-기덕--'으로 구조화된다. 이렇게 가락을 덜어서 치게 되면 빠른 3소박 4보통박의 자진타령장단은 자진모리장단, 자진굿거리장단, 당악장단 등과 유사성을 갖게 된다. 하지만 중중모리장단, 굿거리장단, 타령장단과 각각의 짝을 이뤄 연주되면 본래의 독자적인 특징을 드러낼 수 있다. 이외에 민요에서 사용되는 빠른 타령장단은 묶는타령장단이라 부르며, <경복궁타령>, <신고산타령>, <군밤타령> 등에서 사용된다.

서울굿을 하는 무당과 악사들은 타령장단을 '별상장단'이라 부르고, 도드리장단을 '상산장단'이라 부른다. 장단의 명칭에 신격이 결합되는 것은 서울굿의 연행과 관련이 있다. 별상신을 맞는 연행에서는 타령장단으로 반주하는 삼현육각 <허튼타령>이 연주되고, 상산신을 맞는 연행에서는 도드리장단으로 반주되는 반염불이 연주되기 때문이다. 규모나 내용면에서 가장 확장된 형태로 연행되는 서울 새남굿에서는 <허튼타령> 이외에도 <삼현타령>, <별곡타령>, <길타령> 등 타령장단으로 반주되는 다양한 삼현육각이 연주된다. 타령장단은 무당이 신의 말인 공수를 줄 때 장구로만 작고 느리게 연주되기도 하는데, 주로 과거에 활동했던

구대인의 연행에서 두드러진다. 그리고 서울굿에서는 <신장타령>·<대강타령>·<창부타령> 같은 타령무가 반주에 사용되는 굿거리장단을 '타령장단'이라 부르기도 한다. 서울굿판에서 사용되는 장단의 명칭은 음악학자들이 분석하는 장단명과 다르게 사용된다.

타령장단은 정악으로 반주되는 궁중정재에서 사용되고, 민속악으로 반주되는 가면극에서도 사용된다. 서울과 경기 지역의 산대놀이, 그리고 해서 지역의 탈춤에서는 삼현육각의 장단으로 사용되고, 영남 지역의 오광대나 야류에서는 풍물의 장단으로 사용된다. 가면극에서 연주되는 타령장단은 등장인물이나 극적 상황에 따라 느린 속도부터 빠른 속도까지 다양하게 활용되지만, 리듬의 변화로 만들어지는 다양한 변형 장단이 구사되지는 않는다. 3소박 4보통박의 구조를 가진 타령장단은 속도와 리듬구조를 조금씩 달리 하며 다양한 갈래의 악곡에서 사용되며, 각 지역의 가면극과 민속무, 줄타기 등의 반주음악으로도 활용되고 있다.

특징 및 의의 타령장단은 순수한 기악곡에서 사용될 때는 흐르듯이 유연하게 연주되지만, 춤이나 연희 동작을 반주할 때는 악센트를 주며 푹 떨어지는 합장단 위주로 연주되는 특징이 있다. 정악과 민속악에 걸쳐서 광범위하게 사용되지만, 특히 기악합주에서의 활용도가 높다. 삼현육각·대풍류·줄풍류 같이 선율 음악을 연주하는 편성뿐 아니라 리듬이 강조되는 풍물 편성에서도 비중 있게 사용되는 점에서 의의가 있는 장단이다.

참고문헌 서울 안안판굿 음악의 구성과 기능(반혜성, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2015), 한국 가면극의 음악 고찰-본산대놀이계통을 중심으로(임혜정, 서울대학교 박사학위논문, 2007), 한국민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구(이보형, 민족음악학16, 서울대학교 동양음악연구소, 1994), 한국음악37-민간대풍류(국립국악원, 2008).

필자 반혜성(潘惠盛)

태평가
太平歌

정의 정사인 작곡의 <태평연太平宴>을 이은주가 개사하고 제목을 바꾼 신민요.

개관 경기민요 <태평가>는 일제강점기에 유성기 음반에 실려 발매된 <태평연>을 경기 명창 이은주가 6·25전쟁 기간 중 가사를 고치고, 제목을 <태평가>로 바꾸어 부른 신민요이다. 대한제국 군악대의 플루트 연주자였던 작곡가 정사인鄭士仁, 1881~1958이 작곡한 <태평연>은 기생 출신의 가수 선우일선鮮宇一扇, 1918~1990의 노래로 취입되어 1935년 11월 폴리돌 유성기 음반으로 발매되었다. <태평연>의 선율은 경기민요 <창부타령>을 바탕으로 변주한 것이나, 리듬은 서양의 왈츠풍이며, 서양 악기의 반주로 녹음되었다. 남강월南江月이 작사한 가사는 두 절로 구성되었는데, 제2절의 가사가 오늘날 <태평가>의 1절 가사와 같으나, 제1·2구가 서로 바뀌어 있다. 후렴은 <태평가>와 같지만, 뒤에 '노류장화 꺾어 들고서 춘풍화류를 희롱하세'가 더 붙어 있다.

사설

(후렴)나나노 닐리리야 닐리리야 나나노 얼싸 좋다 얼 씨구나 좋아/ 벌 나비는 이리저리 펄펄 꽃을 찾아서 날아를 든다/ 노류장화 꺾어 들고서 춘풍화류를 희롱하세

1. 눈물만 흘려서 무엇하나 한숨만 쉬어서 무엇하나/ 인생 일장춘몽이러니 놀기도 하며 구경하세
2. 성화는 바쳐서 무엇하나 짜증만 내어서 무엇하나/ 속상한 일도 하도 많으니 놀기도 하면서 살아가세

-태평연, 1935

(후렴)나나노 닐리리야 닐리리야 나나노- 얼싸 좋아 얼 씨구나 좋다/ 벌 나비는 이리저리 퍼벌펄 꽃을 찾아 날아든다

1. 짜증은 내어서 무엇하나 성화는 바치어 무엇하나/ 속상한 일도 하도 많으니 놀기도 하면서 살아가세
2. 청사초롱靑紗草籠에 불 밝혀라 잊었던 낭군郎君이 다시 온다/ 공수래공수거空手來空手去하니 아니나 노지는 못하리라

-태평가, 한국가창대계

내용 현행 <태평가>의 원곡인 <태평연>이 <창부타령>을 변주한 곡이므로, <태평가>의 음계는 서울·경기 지방 민요의 보편적인 특성인 경토리로 짜여져 있다. 음

계 구성은 ‘솔·미·레·도·라·솔’의 5음 음계이며, ‘솔’이 종지음이다. 원곡 〈태평연〉이 왈츠풍인데 비하여 〈태평가〉는 굿거리장단으로 연주한다. 경기 지방 통속민요의 일반적인 특징에 따라 가사 붙임새는 일자수음형一字數音形, neumatic style이며, 선율은 주로 순차진행한다.

특징 및 의의 〈태평가〉의 원곡인 〈태평연〉은 일제강점기 서양 음악 작곡가에 의하여 작곡된 신민요이다. 초기에는 서양악기의 반주와 서양식 창법으로 불렀고, 유성기 음반으로 발매되기도 하였다. 〈태평가〉는 6·25전쟁 무렵 경기민요 전문 가창자에 의하여 〈태평연〉의 노랫말을 고치고, 제목을 바꾸었으며, 굿거리장단에 맞추어 국악기의 반주로 연주하면서 통속민요의 하나로 수용되었다. 오늘날 경기민요의 하나로 인식되고 있는 〈태평가〉는 일제강점기에 만들어진 600여곡의 신민요 중에서 〈노들강변〉·〈울산아가씨〉(원제: 울산큰애기)와 더불어 신민요가 통속민요로 수용되는 과정을 보여 주고 있으며, 경기민요의 중요한 공연종목으로 정착함으로써 근현대 음악 문화의 한 양상을 잘 드러내고 있다는 점에서 음악문화적 의의를 지닌다.

참고문헌 국악개요(장사훈, 정연사, 1961), 일제강점기 신민요의 혼종성 연구(이소영, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007), 한국 가요사1(박찬호, 미지북스, 2009), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 김영운(金英雲)



정의 지공이 여덟 개 있는 나무로 만든 관대에 갈대로 만든 겹으로 된 서[舌]reed를 동구銅口 끝에 꽂아 부는 관악기.

내용 태평소의 구조는 지공이 있는 관대, 서와 서를 꽂는 동구 그리고 동팔랑으로 구성된다. 관대는 단단한 나무로 만들되, 바깥 면은 대나무 마디와 같이 만든다.

관대에 여덟 개의 지공이 있으며 제2공은 뒤에 있다. 동구는 동銅으로 만들며, 서를 꽂는다. 서는 갈대로 만든 겹서를 사용한다. 동팔랑銅八郎은 구리로 만든다. 태평소는 규격이 정해져 있지 않기 때문에 음정과 음고가 일정하지 않다.

태평소는 본래 서아시아 지역 악기로, 우리나라는 조선 성종 대(1469~1494) 이전부터 사용했다. 본래 군영악기인 태평소는 조선 초기 군영의 형명에는 포함되어 있지 않았으나, 병조에서 취라치와 함께 태평소 연주자를 별도로 채용하여 왕의 거동 등에 참여하도록 했다. 임진왜란 때 형성된 군영 취타악대인 취고수 악대에 태평소가 편성되었고, 조선 후기 군영악대 악기 중 유일한 선율악기로 기능했다. 태평소를 편성하여 연주하는 음악 장르에는 궁중음악, 군영음악, 불교음악, 농악이 있다. 근래에는 독주악기로도 연주되고 있다.

종묘제례악은 조선조 역대 왕과 왕비의 신위를 모신 사당에서 제례를 지낼 때 연주하는 음악으로 무공武功을 칭송한 정대업 중 11곡 소무昭武·분웅奮雄·영관永觀에 태평소를 연주한다. 종묘제례악 정대업에서 태평소를 연주하는 것은 정대업이 무武와 관련 있기 때문이다.

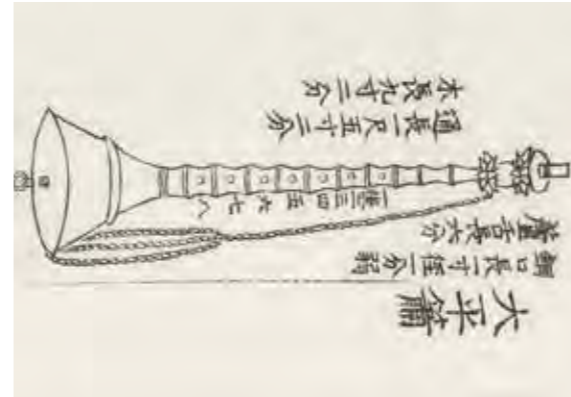
태평소는 군영에서 신호·통신 등에 사용되었다. 군영에서 태평소를 이용한 신호를 장호적掌號笛이라 한다. 장호적은 각 군의 장관과 기대총에게 명령을 하달할 목적으로 분다. 이 외에 취타악대의 행진 시 대취타[무령지킴]을 연주할 때 태평소를 연주한다. 대취타의 악기 편성에서 태평소가 유일한 선율악기이다.

군영에서 연주하던 태평소는 18세기 중엽 이전부터 불교 취타악에도 편성되어 연주되었다. 군영 취타악을 받아들인 불교 취타악은 태평소가 사용되면서 나각·자바라·광쇠·북 중심으로 편성되었던 이전과 달리 태평소 중심의 음악으로 변화되었다. 현재 전승되는 경제 태평소 가락은 상주권공제, 시왕각배제, 영산재, 수록재, 생전예수재 등 다섯 종류의 불교의식에서 모두 연주되고 있다. 전승되는 가락 종류는 ‘천수(일명 내림계)’, ‘(긴)염불’, ‘자진염불’, ‘요잡(일명 막바라)’, ‘법고’, ‘취타’, ‘드령조’, ‘능계타령’이다.

농악의 악기 편성 또한 군영음악의 영향으로 성립되었다. 따라서 농악의 악기 편성은 취고수가 성립된



태평소(날리리) | 조선시대 | 국립민속박물관



태평소 | 악학계범 | 규장각한국학연구원

16세기 후반 이후에 편성되었다. 태평소는 농악에 사용하는 악기에서 유일하게 선율을 연주하는 관악기로 능계와 시나위 가락을 위주로 연주하고 있다.

이와 같이 여러 장르의 음악에 편성되어 연주되던 태평소는 오늘날 독주악기로 태평소 시나위가 주로 연주되고 있다. 태평소 시나위는 방태진과 한일섭1929~1973으로부터 비롯되었다. 방태진의 태평소 시나위는 여성국극 음악의 가락을 태평소로 옮긴 것에서 시작되었으며, 굿거리·자진모리·동살풀이·휘모리로 짜여 있다. 대표적 선율들이 일정하게 나타나지만 대개는 즉흥 가락으로 연주한다. 한일섭의 태평소 시나위는 자신의 아쟁이나 판소리 가락들을 태평소로 연주하면서 비롯되었으며, 굿거리와 자진모리가 주된 장단이다. 한일섭의 태평소 시나위도 몇 개의 대표적 가락 외에 대부분 즉흥적으로 연주되고 있다.

특징 및 의의 태평소는 군영음악이나 농악 그리고 불교

음악 등에 사용하는 악기 중 유일하게 선율을 연주하는 악기이다. 음량이 크고 음고가 높아 야외에서 연주하기에 적합하다. 태평소는 본래 군영에서 사용하는 악기였지만, 조선 후기 이후 농악, 불교음악 등으로 그 연주 영역이 확대되었다. 근래에는 독주악기로도 활용되며 창작음악에 사용되기도 한다. 태평소는 군영음악이나 농악 그리고 불교음악 등에 사용하는 악기에서 유일하게 선율을 연주하는 악기이다.

참고문헌 과거와 현재의 태평소 존재양상에 대한 일고찰(양옥경, 한국 음악 연구52, 한국국악학회, 2012), 경제 불교음악의 태평소 가락 연구(손인애, 한국 음악연구54, 한국국악학회, 2013), 농악 악기편성 성립의 배경과 시기에 관한 연구(이숙희, 한국 음악연구54, 한국국악학회, 2013), 불교 취타악의 형성 배경(이숙희, 한국 음악연구37, 한국국악학회, 2005), 조선 후기 군영악대의 형성과 전개 연구(이숙희, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2003).

필자 이숙희(李淑姬)



정의 기층 음악의 선율에 나타나는 총체적 음 조직의 지역적 양식 특징.

개관 기층 음악의 선율에 나타나는 총체적 음 조직의 지역적 양식 특징을 전통사회에서는 ‘조’, ‘제’, ‘드름’, ‘토리’ 등으로 불렀다. 이를테면 경기도 북부 지역 민요의 선율에 나타나는 특징을 ‘경조京調’, ‘경제京制’, ‘경드름’, ‘경토리’라 이르는 것이다. 그러나 ‘조’, ‘제’, ‘드름’의 용어는 다른 의미로도 쓰여 그 의미가 혼동된다. 그래서 이를 피하기 위해 ‘토리’라는 말로 좁혀 쓴다. 토리는 단순한 특징이 반복되는 자연태에서 규명된다. 서양의 용어인 선법이나 음계로 설명하기도 했으나, 그것만으로는 토리의 특징이 규명되지 않는다. 구성음, 구성음끼리의 음정, 주요음, 주요음끼리의 음정, 구성음들의 시김새, 음들의 기능, 관용적인 선율형 등 총체적 특성을 통해 토리가 변별된다.

내용 한국 기층 음악의 선율에 나타나는 토리의 종류에는 여러 가지가 있지만, 이 중에 전통적인 것은 ‘메

나리토리(산유화제), '육자배기토리(육자배기제)', '경토리(경조)', '수심가토리(수심가제)'이다. 이 밖에도 학술 용어로 필요해서 '제주토리', '성주풀이토리(남도경토리)'라는 말을 쓰기도 하고, 토리의 하위 개념으로 '진경토리(창부타령토리)', '반경토리(한강수타령토리)', '진수심가토리(수심가토리)', '반수심가토리(난봉가토리)'라는 용어를 쓰기도 하며, 토리끼리 중간 성격을 지시하는 경우에는 '메나리 육자배기 중간 토리', '수심가 창부타령 중간 토리'와 같은 용어를 쓰기도 한다.

메나리토리는 경상도, 강원도, 함경도 등 한반도 동부 지역과 그 인접 지역에서 흔히 보인다. 판소리 및 산조에서는 '경상도 메나리조', '산유화제山有花制'라 이른다. 메나리토리의 구성음을 최저음부터 서양 음악 계명으로 지시하자면 미·솔·라·도·레이고, 최저음과 각 구성음과 음정은 대체로 단3도, 완전4도, 단6도, 단7도이다. 주요음은 미·라·도이고 주요음끼리 음정은 '완전4도+단3도' 구조이다. 주요음의 시김새는 '미'에 떠는목(搖擧)을, '라'에 평으로 내는 목을, '레'에서 '도'로 길게 흘러내리는 목(鬮擧)을 쓰거나 짧게 꺾는목을 쓴다. 종지음은 '미'나 '라'이다. 관용적인 선율은 미-라, 라-미, 미-라-레-도-라, 레-도-라-솔-미이다. 메나리토리로 된 통속민요에는 <강원도긴아리랑>, <강원도자진아리랑(강원도아리랑)>, <강원도엮음아리랑(정선아리랑)>, <한오백년>, <캐지나칭칭>, <옹헤야>, <신고산타령(어랑타령)>, <궁초맹기> 등이 있다. 느린 경우에 처량한 느낌을 준다.

육자배기토리(남도토리)는 전라도 등 한반도 서남부 지역과 그 인접 지역에서 흔히 보인다. 판소리 및 산조에서는 '서림조', '에원성', '계면조'라 이른다. 육자배기토리 구성음은 미·솔·라·시·+도이다. 여기에서 -솔(#파)음은 나타나지 않는 경우가 많다. 최저음과 각 구성음과 음정은 대체로 장2도, 완전 4도, -1/4완전5도, +1/4단6도이다. 주요음은 미·라·-시이고 주요음끼리의 음정 구조는 '완전4도+-1/4장2도' 구조이다. 주요음의 시김새는 '미'에 떠는목을, '라'에 평으로 내는 목을, '+1/4도'에서 '-1/4시'로 길게 흘러내리는 목을 쓰거나 짧게 꺾는목을 쓴다. 종지음은 '라'이다. 관용적인 선율은 미-라, 라-미, 미-라-+1/4도--1/4시-라, +1/4도--

1/4시-라-미-라이다. 육자배기토리로 된 통속민요에는 <긴육자배기>, <자진육자배기>, <남도흥타령>, <남도개구리타령>, <강강술래소리>, <진도아리랑>, <동당기타령> 등이 있다. 통속민요로 부르는 <농부가>, <자진농부가>는 변형된 육자배기토리이다. 느릴 경우에 슬픈 느낌을 준다.

수심가토리(서도토리)는 평안도, 황해도 등 한반도 서북 지역과 그 인접 지역에 흔히 보인다. 수심가토리의 자연태 구성음은 레·미·솔·라·-도이고, 최저음과 각 구성음과 음정은 대체로 장2도, 완전4도, 완전5도, -단7도이다. '도'가 낮기 때문에 이를 '+시'로 해석하면 솔·라·로·레·+미로 되어 있어 경토리 구성음과 매우 유사하다. 주요음은 레·라·-도이고 주요음끼리 음정 구조는 '완전5도+-1/4단3도' 구조이다. 주요음의 시김새는 '레'에 평으로 내는 목을, '라'에서 떠는목을, '-도'에서 '라'로 길게 흘러내리는 목을 쓴다. 종지음은 '레'나 '라'로 이뤄진다. 관용적인 선율은 레-라, 라-레, 레-라--도-라, -도-라-솔-미-레, -도-라-솔-미-레-라이다. 수심가토리로 된 통속민요에는 <수심가>, <엮음수심가>, <영변가>, <긴배따라기>, <자진배따라기>, <산염불>, <자진염불> 등이 있다. 느린 경우에 대체로 깨끗하고 비장한 느낌을 준다.

반수심가토리(난봉가토리)는 황해도와 그 인접 지역 민요에 더러 보인다. 이를 수심가토리에 포함하기도 하고, 따로 반수심가토리로 분류하기도 한다. 반수심가토리의 자연태 구성음은 라·도·레·미·솔이다. 이것은 수심가토리의 구성음 레·미·솔·라·-도에서 미가 약간 높아서 레·파·솔·라·-도가 되므로 이를 라·도·레·미·솔로 해석하는 것이다. 반수심가토리의 최저음과 각 구성음과 음정은 대체로 단3도, 완전4도, 완전5도, -단7도이다. 주요음은 라·미·솔이고 주요음끼리의 음정은 '완전 5도+-1/4단3도' 구조이다. 주요음의 시김새는 '라'에 평으로 내는 목을, '미'에서 떠는목을, '솔'에서 '미'로 길게 흘러내리는 목을 쓴다. 종지음은 '라'이다. 관용적인 선율은 솔-미-레-도-라이다. 이에 해당하는 통속민요에는 <긴난봉가>, <자진난봉가>, <병신난봉가>, <몽금포타령> 등이 있다.경토리는 경기도 서북부, 황해도 남부 등 한반도 중서부 지역과 그 인접 지역에 흔히 보인다. 경토리는 진경토리(창부타령

토리)와 반경토리(한강수타령토리)로 나뉘는데, 흔히 말하는 경토리는 진경토리를 가리킨다. 판소리 및 산조에서는 '경조', '경제', '경드름', '경토리'라 이른다. 진경토리의 자연태 구성음은 솔·-라·도·-레·+미이고, 최저음과 각 구성음과 음정은 대체로 -1/4장2도, 완전4도, -1/4완전 5도, +1/4단6도이다. 미가 높기 때문에 이를 '-파'로 해석하면 레·-미·솔·-라·-도로 해석되어 수심가토리 구성음과 유사하다. 주요음은 솔·도·+미이고 주요음끼리의 음정은 '완전4도++1/4장3도' 구조이다. 주요음의 시김새는 '솔'에 평으로 내는 목을, '레'에서 떠는목을, '+미'에서 '레'로 길게 흘러내리는 목을 쓴다. 종지음은 '솔'이나 '도'이다. 관용적인 선율은 솔-도, 도-솔, 솔-라-도-레-+미-레-도, +미-레-도-라-솔이다. 진경토리로 된 통속민요에는 <창부타령>, <방아타령>, <양산도>, <도라지타령>, <춘추가>, <자진방아타령>, <군밤타령> 등이 있다. 대체로 경쾌한 느낌이다.

반경토리(한강수타령토리)는 경기도 서북부 지역에 전승되는 민요에 보이는 토리로, 진경토리와 토리가 달라서 반경토리라 이른 것이다. 이를 판소리에서는 추천목이라 한다. 반경토리의 자연태 구성음은 최저음부터 서양 음악 계명으로 따져 라·도·레·미·솔이고, 최저음과 각 구성음과 음정은 대체로 단3도, 완전4도, 완전5도, 단7도이다. 주요음은 라·레·미이고, 주요음끼리 음정은 '완전4도+장2도' 구조이다. 반경토리의 시김새는 애매한데 대체로 '라'에 평으로 내는 목을, '솔' 또는 '미'에서 떠는목을, '도'에서 '라'로 길게 흘러내리는 목을 쓴다. 종지음은 '라'나 '레'로 이뤄진다. 관용적인 선율은 라-레, 레-라, 라-도-레, 미-레-도-라, 솔-미-레-도-라, 미-레-도-라-레이다. 반경토리로 된 통속민요에는 <한강수타령>, <오돌독>, <천안삼거리>, <경복궁타령>, <오봉산타령>, <군밤타령> 등이 있다. 대체로 경쾌한 느낌을 준다.

성주풀이토리(남도경토리)는 경기 남부, 전라도와 그 인접 지역에서 드물게 보이는 토리로, 진경토리가 남도화南道化되어 생성된 것이라 '남도경토리'라고 이른다. 이를 판소리 및 산조에서는 '평조'라 하고, 정가에서는 '계면조'라 한다. 자연태 구성음은 최저음부터 서양 음악 계명으로 따져 솔·-라·도·-레·+미이고 최

저음과 각 구성음과 음정은 대체로 장2도, 완전4도, 완전5도, 단6도로 되어 진경토리와 유사하지만 시김새와 기능이 다르다. 주요음은 솔·도·레이고 주요음끼리 음정은 '완전4도+장2도' 구조이다. 주요음의 시김새는 '도'에서 평으로 내는 목을, '솔'에서 떠는목을, '레'에서 '도'로 길게 흘러내리는 목을 쓴다. 종지음은 '도'이다. 관용적인 선율은 솔·도, 레·도·라·솔·도, 솔·라·도·레·도, 솔·미·레·도·라·솔·도이다. 시조와 가곡의 계면조와 유사한 구조이다. 성주풀이토리로 된 통속민요에는 <성주풀이>, <지화자소리>(풍년가 원형) 등이 있다. 대체로 화창한 느낌을 준다.

제주토리는 제주 지역에 전승되는 기층 음악에 나타나는 것인데, <서우젓소리> 외에는 알려진 민요가 없다. 토속민요를 토대로 토리를 구명해야 하는데, 제주에서는 아직 토속민요 토리에 대한 연구가 깊지 이뤄지지 못했다. 제주토리에는 서우젓소리토리, 방애소리토리 등과 같은 몇 가지 하위 토리가 있을 것으로 보인다. 서우젓소리토리는 <서우젓소리>나 <검질 매는 사대소리> 같은 토속민요에 보이는 토리로, 음 구조는 진경토리나 남도경토리와 비슷하지만 시김새가 다르다. 방애소리토리는 <노 젓는 소리>, <검질 매는 소리> 등에 보이는 토리로, 음 구조는 반경토리에 가깝지만 시김새는 다르다.

특징 및 의의 서양 음악에서는 민요 선율 특성을 선법이라는 용어를 써서 규명한다. 그러나 한국 민요는 같은 민요에도 종지음이 여러 가지로 나타나서 선법을 규명하기 어려운 경우도 있고, 또 같은 선법으로 되었지만 시김새가 달라서 변별되는 특징이 있기 때문에 이런 특징을 토리라는 용어를 써서 여러 음악 특성을 총체적으로 지시하는 것이다. 선법은 흔히 종지음으로 규명하는데, 메나리토리는 '라'나 '미'로 종지하고, 진경토리는 '솔'이나 '도'로 종지하고, 수심가토리는 '레'나 '라'로 종지하여 종지음으로 선법을 규명할 수 없다. 진경토리와 성주풀이토리는 종지음이 같아서 선법적으로 같다고 할 수 있지만 시김새가 달라서 토리가 변별된다. 그래서 한국 민요의 선율적 특징을 나타내기 위해 선법이라는 서양 음악 용어보다 토리라는 전통 용어를 쓰는 것이다.

참고문헌 경서토리 음구조에 관한 연구(이보형, 서도민요와 경기민요 선율 구조 연구, 국립문화재연구소, 1992), 조가 지시하는 선법과 토리의 개념(이보형, 한국 음악연구51, 한국국악학회, 2012), 토리의 개념과 유희론(이보형, 소암권오성박사 회갑기념음악학논총, 민속원, 2000).

필자 이보형(李輔亨)

통속민요

정의 직업 음악인들에 의해 다듬어져 불리는 민요.

역사 통속민요는 직업 음악인들에 의해 불리는 민요풍의 노래를 말한다. 역사적으로 조선시대의 사당패들이 각 지역의 민요를 각색하거나 민요풍으로 만든 노래를 불렀던 것이 대표적인 직업 음악인들의 민요 가창이었다. 그러나 이를 통속민요라 부르게 된 것은 20세기 유성기 음반과 방송, 서양식 무대 공연이라는 새로운 환경에 적응하기 위해 적극적으로 민요를 활용한 것에서 비롯되었다. 이 시기에 만들어진 새로운 민요풍의 음악이 바로 통속민요와 신민요이다. 20세기 초반 통속민요 가운데에는 기존의 민요를 각색한 경우도 있고 민요풍으로 창작한 경우도 있다. 민요에서 출발하였지만 장르적으로는 잡가의 기능을 하고 있어서 실제로 입창이나 좌창 계열의 악곡과 영향 관계에 있는 악곡들도 있다. 같은 맥락에서 남도의 통속민요에는 판소리의 영향들도 발견된다.

내용

1. 토리

통속민요에는 지역별 토리가 대부분 동일하게 사용된다. 직업 음악인들은 시김새의 처리가 분명하여 오히려 지역별 토리의 특성이 가장 극대화되어 나타난다고 할 수 있다. 각 토리별로 어떤 악곡들의 통속민요가 있는지 살펴보면 다음과 같다. 경기도의 창부타령토리(진경토리)로 된 곡에는 <긴아리랑>, <구조아리랑>, <양산도>, <방아타령>, <창부타령>, <태평가>, <청춘가>, <담바귀타령>, <노랫가락>, <도라지타령>, <닐리리아>, <금강산타령>, <매화타령>이 있다. 이 가운데 <창부타령>과 <노랫가락>은 경기도 지역의 무가에서 나온 악

곡이며, <양산도>와 <방아타령>·<매화타령>은 사당패 소리로도 널리 전파되어 불리는 악곡이다. 이외의 악곡은 근대에 편곡되거나 만들어진 곡들이다. 베를가토리(반경토리)로 된 악곡으로는 <진드령타령>, <경북궁타령>, <오봉산타령>, <한강수타령>, <천안삼거리>, <베를가>, <사발가>, <양류가> 등을 들 수 있다. 신경토리는 <아리랑>, <논실타령>, <자진방아타령>, <풍년가>, <버들노래>, <노들강변> 등에서 사용되고 있다. 서도의 토리인 수심가토리는 <수심가>·<산염불>·<자진염불> 등이 있고, 난봉가 계열의 난봉가토리가 있다. 메나리토리로 된 곡에는 함경도의 <어랑타령>, 강원도의 <한오백년>·<정선아리랑>·<강원도아리랑>, 경상도의 <옹헤야>·<쾌지나칭칭나네> 등이 있다. <정선아리랑>은 강원도 <긴아라리>, 강원도아리랑은 <자진아라리>를 바탕으로 편곡된 것이며, 경상도의 <옹헤야>는 <보리타작소리>, <쾌지나칭칭나네>는 <칭칭이소리>를 편곡한 것이다. 육자배기토리는 <육자배기>, <자진육자배기>, <삼산은반락>, <흥타령>, <개고리타령>, <새타령>, <동가타령>, <진도아리랑>, <농부가>, <자진농부가>, <방아타령>, <뱃노래> 등이 있고, 남부경토리는 <성주풀이>에서 사용되었다. 육자배기토리의 통속민요는 남도 입창으로도 노래되는 악곡들인데, 독립하여 통속민요처럼 노래되기도 한다. <농부가>와 <자진농부가>는 본래 민요 <상사소리>에서 출발한 것인데, 판소리 <춘향가>에서 <농부가>로 수용된 이후 <농부가>와 <자진농부가>라는 제목으로 통속민요처럼 불리기도 한다. <방아타령>도 경기도의 <방아타령>과 달리 <심청가> 중 심봉사의 방아타령을 민요화하여 부른 것이며, <뱃노래>는 <심청가>의 인당수 대목을 각색한 창극 심청가의 일부 대목을 민요화하여 부른 것이다. 이외에 선소리산타령 계열의 악곡에서는 산타령토리가 사용되기도 한다.

2. 장단

향토민요에는 장구 반주를 붙이지 않기 때문에 장단명을 붙이지 않지만 통속민요는 관현 악기로 반주를 넣기 때문에 장구로 장단을 연주한다. 이 과정에서 악곡의 리듬과 가장 유사한 타 장르의 장단을 붙이게 되는데, 주로 각 지역의 무악과 농악, 삼현육각 등의 장단을

가져와 사용한다. 굿거리는 경기도의 굿 장단이며, 타령은 삼현육각 장단에서 출발한 장단이고 세마치는 농악의 장단이다. 육자배기토리권에서는 주로 판소리와 산조에서 사용하는 장단명을 민요에서 가져다 사용하는데, 진양조·중모리·중중모리·자진모리·엇모리 등이 자주 사용되며, 다른 지역의 민요에도 동일한 장단명을 사용하기도 한다. 메나리토리에는 해당 지역의 장단명이 적절하지 않으므로 다른 지역의 장단명을 가져다 사용하는 경우가 많다. 그 때문에 동일한 악곡에 다른 장단이 붙여지기도 한다. 각 장단별로 어떤 악곡이 있는지 살펴보면 다음과 같다. 굿거리장단을 사용하는 통속민요는 <오봉산타령>, <양류가>, <베를가>, <사발가>, <창부타령>, <한강수타령>, <천안삼거리>, <태평가>, <청춘가>, <닐리리아>, <풍년가>, <매화타령>, <병신난봉가>, <쾌지나칭칭나네>, <성주풀이>, <오돌또기> 등이다. 세마치는 <아리랑>, <구조아리랑>, <밀양아리랑>, <해주아리랑>, <진도아리랑>, <도라지>, <양산도>, <방아타령>, <진드령타령>, <노들강변>, <산염불>, <자진염불>, <몽금포타령>, <난봉가>, <자진아리>, <어랑타령>, <궁초맹기>, <이야흥타령> 등에 사용된다. 때로 동일 악곡에 굿거리장단이나 세마치장단이 다르게 적용되는 사례들이 발견되는데, 이는 굿거리장단의 노래를 조금 느리게 부르면 세마치에 맞기 때문이다. 반대로 세마치장단의 노래를 빠르게 부르면 굿거리장단에 맞는다.

타령장단이 사용된 악곡은 <논실타령>·<자진타령>·<자진방아타령>·<경북궁타령>·<군밤타령>·<장기타령> 등 제목에 타령이 들어간 노래가 많으며, 도드리는 <담바귀타령>·<자진난봉가> 등에 사용된다. <강원도아리랑>과 <노랫가락>은 혼소박이고, <금강산타령>·<워음수심가> 등은 혼박자이며, <긴아리랑>·<이별가>·<수심가>·<긴아리>와 같이 느린 악곡은 박자가 불규칙한 것으로 볼 수 있다. 남도의 통속민요에는 판소리 장단이 사용되는데 진양조는 <육자배기>에, 중모리는 <삼산은반락>·<흥타령>·<농부가> 등, 중중모리는 <개고리타령>·<새타령>·<동가타령>·<자진농부가> 등에 사용되며, 드물지만 <옹헤야>에서 단모리가 사용되고 있다.

아리랑 계열의 악곡이 대부분 세마치로 되어 있는

것은 영화 <아리랑>의 영향으로 만들어진 곡들이기 때문이다. 즉 각 지역에서 아리랑과 같은 세마치장단에 지역별 토리를 조합시켜 지역 아리랑을 만들었기 때문에 장단과 받는 소리 등이 같은 것이다.

지역사례 통속민요로 자주 불려왔던 악곡을 지역별로 살펴보면 다음과 같다. 경기도의 통속민요로는 <아리랑>·<긴아리랑>·<구조아리랑>의 아리랑 계열, <방아타령>·<자진방아타령>·<사설방아타령> 등의 방아타령 계열, 그리고 <도라지>·<닐리리아>·<천안삼거리>·<이별가>·<태평가>·<청춘가>·<양산도>·<경북궁타령>·<도화타령>·<군밤타령>·<노들강변>·<노랫가락>·<창부타령>·<논실타령>·<베를가>·<사발가>·<양류가>·<오봉산타령>·<한강수타령>·<매화타령>·<금강산타령>·<풍년가>·<장기타령>·<진드령타령>·<양류가>가 있다. 평안도와 황해도의 통속민요로는 <수심가>·<워음수심가>·<산염불>·<자진염불>·<긴난봉가>·<자진난봉가>·<사설난봉가>·<병신난봉가> 등의 난봉가 계열, <긴아리>·<자진아리>·<몽금포타령>이 있다. 함경도와 강원도의 통속민요로 <어랑타령>, <궁초맹기>, <애월성>, <한오백년>, <등타령>, <정선아리랑>, <총각타령>, <강원도아리랑>이 있다. 경상도는 <밀양아리랑>, <옹헤야>, <쾌지나칭칭나네>, <담바귀타령>, <울산아가씨>, <통영개타령>, <함양양잠가>이 있다. 전라도는 <육자배기>, <자진육자배기>, <삼산은반락>, <뱃노래>, <흥타령>, <까투리타령>, <개고리타령>, <방아타령>, <강강술래>, <자진강강술래>, <새타령>, <화초타령>, <동가타령>, <진도아리랑>, <농부가>, <자진농부가>, <뱃노래>, <화초사거리>, <성주풀이>, <보림>, <꽃타령>, <들국화>, <남포타령>이 있다. 제주도는 <오돌또기>, <이야흥타령> 등이 있다.

특징 및 의의 통속민요는 ‘통속화된 민요’라는 뜻이고, 신민요는 ‘새로 만들어진 민요’라는 뜻이다. 두 가지 모두 ‘민요’를 뒤에 달고 있는 것은 민요에서 출발했거나 민요와 비슷한 형식을 갖고 있는, 즉 민요풍으로 만들어진 곡이라는 의미이다. 통속민요는 학자들에 의해 장르명으로 만들어진 조어이지만 신민요는 당대에 음반이나 방송계에서 사용하던 용어이다. 실제 신민요라 부르

는 악곡 가운데에는 서양 음악이나 일본 음악의 영향을 받은 곡들이 많고 창작된 악곡의 비중이 높아서 이러한 특징을 근거로 통속민요와 신민요를 구분하여 사용한다. 통속민요의 특징은 다음과 같다.

첫째, 통속민요는 잡가 담당층이라는 직업 음악인들에 의해 청중을 위한 감상용 음악으로 연주된 것들이다. 조선시대 사당패소리에는 뒷부분에 여흥으로 붙여 부르던 것이었으나, 20세기 초반에는 독립된 악곡으로 연주되었다.

둘째, 통속민요의 성격을 분류하면 향토민요를 편곡한 것, 판소리 한 대목을 독립시킨 것, 전통음악 기법으로 창작한 것, 서양 음악 기법으로 창작한 것 등으로 나누어 볼 수 있다. 창작된 것을 특별히 신민요로 구분하기도 한다.

셋째, 초기의 통속민요는 편곡된 것이 많아서 특별히 작곡가나 작사가의 이름이 거론되지 않는 반면, 후대로 갈수록 창작된 곡이 많아지면서 작곡가나 작사가가 알려진 곡들이 생겨났다.

넷째, 민요를 기반으로 하여 만들어진 것이기 때문에 음악적으로는 전통음악적인 요소가 남아 있다. 대부분 지역적 특색이 살아 있으므로 지역 분류를 한다. 연행자를 서도 명창·경기 명창·남도 명창 등으로 구분할 수 있는데, 동부 지역과 제주 지역의 민요는 경기 명창이 함께 연행하는 경향이 있다. 최근에는 동부나 제주의 통속민요를 부르는 전문 가창자가 생겨나고 있다.

다섯째, 곡의 기능은 주로 감상과 유희용이며, 사설의 주제는 사랑과 이별·그리움 등 가벼운 즐거움을 추구하는 방향으로 바뀌었다. 또 음악적 특징도 음역이 넓어지고 시김새가 추가되는 등 화려한 모습으로 변화하였다. 그러나 토리와 장단, 형식적인 측면에서는 본래 민요의 특성도 잔재해 있다.

여섯째, 음반과 방송을 통해 유통되기 때문에 한 번 생긴 후에는 크게 변화하지 않고 고착된다. 여러 매체를 통해 넓은 지역에 유통·전파되며, 음악학에서는 이러한 전파도에 의해 통속민요를 구분하기도 한다. 그러나 이는 서울을 중심으로 하는 활동과 유행이 음반과 같은 경로를 통한 결과일 뿐 통속민요의 근본적인 특성은 아니다.

역사적으로 민요는 다른 장르의 음악을 만드는 기층으로 활용되어 왔다. 민요의 일차적인 편곡을 통해 만들어진 직업 음악인의 음악이 통속민요이다. 이러한 통속민요 형태의 작업은 조선시대 사당패의 공연에서도 찾아볼 수 있으며, 20세기 초반 음반에도 이어져 한국 대중음악사의 시작에 자리하고 있다. 즉, 통속민요는 민요가 갖는 기층 음악으로서의 가장 중요한 기능을 보여 주는 사례라 할 수 있다.

참고문헌 경기통속민요의 전승양상과 음악적 특징(김영은, 우리춤연구10, 우리춤연구소, 2009), 민요의 개념과 범주에 대한 음악학적 논의(김혜정, 한국민요학7, 한국민요학회, 1999), 민요의 채보와 해석(김혜정, 민속원, 2013).

필자 김혜정(金惠貞)

투전놀이

정의 노름의 일종인 투전을 하면서 부르는 숫자놀이 노래.

개관 <투전놀이>는 유희요로, 경기유희요(競技遊藝謠·도구유희요)로 세분된다. 투전은 일명 '수천數千'·'수투전數投錢'이라고도 하며, 전통사회에서 성행하였던 노름이다. 창호지를 여러 겹 붙여 만든 투전이라는 종이패에 1에서 10까지의 수를 표시한 다음 그 수에 따라 승부를 겨룬다. 투전패 재질이 종이이므로 지패紙牌라고도 한다. 이 놀이를 하면서 떠들썩하게 부르는 <투전놀이>는 <각설이타령>, <장타령>과 같이 1에서 10까지 헤아려 가며 부르는 숫자놀이 노래이다. 경상도 지역에서는 <골패타령>에 이어 부르며, 서도와 경기 지역에서도 각기 불린다. 전라남도 진도에서는 이와 비슷하게 엽전으로 행하는 투전놀이인 살냉이놀이가 있으며, 여기에 해당되는 <살냉이노래>를 부른다. 강원 지역에서는 사시랭이 또는 싸시랭이라고도 한다. 가장 오래된 음반으로는 1930년 9월 1일 콜롬비아 레코드(Columbia40127)에서 발매된 심상건이 가야금병창으로 연주한 <투전놀이>가 있다.

사설

우리 부모가 나를 낳아 물리야 줄 것이 전혀 없어/ 뒤전 일모로(일습을) 물렸구나/ 일 자로 한 자 들고 보소 일월이 송송아 야밤중에 밤중아 새벽이 완연하다/ 이 자 한 자로 들고 보소 입금이 복을 치니 행수야 기생이 춤을 춘다/ 삼 자로 한 자로 들고 보소 삼동구리 뚝뚝대는 정상이 계명을 희롱을 한다/ 사 자 한 자를 들고 보소 사신아행차 바쁜 길에도 점심참이 중대로다/ 오 자로 한 자로 들고 보소 오관천장 관운장이 백구야말로 비끼 타고 제갈공명을 찾아 간다/ 육 자로 한 자로 들고 보소 육국육세 소빈장이 육국가 제왕을 다 달게는데 엄라대 왕을 못 달게고 북방아 산천이 생겼구나

(후렴)

1. 열삼마 디어라 방아로다
2. 열삼마 디어라 방아로다/ 에헤요 에헤요 에라 우겨라 방아로구나/ 진국명산 만장봉 청천삭출이 금부용이로다
3. 치나 칭칭 나네
(후렴 1, 2를 교대로 사용한다. 또는 칭칭이로 후렴구를 받는다.)

- 투전뒤놀이(칭칭이), 경북 양산

내용 투전은 전통사회 노름 중의 하나로 일본에서 화투가 들어오기 전까지 매우 성행한 남성들의 안방놀이이다. <투전놀이>는 투전 내용을 사설로 읊은 것으로 실제로 투전을 할 때 불렀는데, 상갓집에서 줄음을 이기기 위해 투전놀이를 하면서 부르기도 했다. 12/8박자의 자진모리장단 또는 이보다 더 빠른 속도인 4/4박자의 동살풀이장단으로 부른다. 1에서 10까지의 숫자를 나열하면서 부르는 말놀이적 성격을 띠고 있어 매우 유희적이다. 가사의 내용에는 김만중의 소설 <구운몽>의 주인공인 성진과 팔선녀가 등장하고, 중국 소설 <삼국지연의>의 내용도 있으며, 80세가 넘어서도 과거를 보러 가거나 늙은 중이 아홉 상제를 거느리고 내려온다는 등 민중이 꿈꾸었던 삶에 대한 기대나 소망을 숫자풀이로 드러내고 있다.

특징 및 의의 1부터 10까지의 숫자를 들어서 풀어 부르는 유희요로 남성들의 안방놀이인 투전을 하면서 불렀



투전 | 국립민속박물관

다. 말놀이적 성격을 띠고 있어서 <화투타령>, <각설이타령>과 함께 서민들이 즐겨 불렀다. 경상도에서는 <투전놀이>를 메기고 받는 형식의 <칭칭이>로도 불렀는데, <투전놀이>의 가사가 매우 유희적이고 경쾌하기 때문에 구성원들의 단결을 촉진할 때 단합의 기능도 수행한 것으로 보인다.

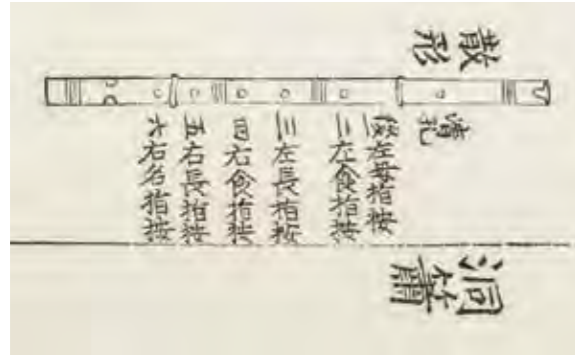
참고문헌 경북민요(조동일, 형설출판사, 1977), 우리의 소리를 찾아서 2(최상일, 돌베개, 2002), 투전고(유승훈, 민속학연구11, 국립민속박물관, 2002), 투전놀이(김영진, 한국구비문학대계3-3, 한국정신문화연구원, 1981), 한국민요의 기능별 분류체계(박경수, 한국민요의 유형과 성격, 국학자료원, 1998).

필자 서정매(徐貞梅)

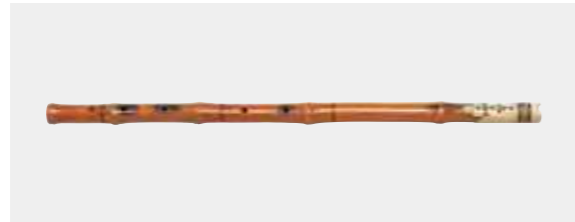
통소

정의 고려시대 이후 전래되어 당악과 향악 그리고 민속음악에 두루 사용하던 세로로 부는 관악기.

개관 통소는 한자로 '동소洞簫'라 표기한다. 우리말로 '통소'라 읽고 민간에서는 '통애'라 부르기도 한다. 통소는 중국 한나라 때 강족羌族의 악기를 개량하여 만든 것이라 전하며, 고려시대 문헌에 통소가 처음 등장하는 것으로 보아 늦어도 고려시대 이전에 우리나라에 전래된 것으로 보인다. 가로로 부는 관악기를 통칭 횡적橫笛이라 부르는데 비해 통소는 세로로 부는 관악기인 종적



통소 | 악학계범 | 규장각한국학연구원



통소 | 조선시대 | 국립민속박물관

縱笛에 속하며 일반에서는 흔히 세로로 부는 관악기를 통칭 통소라 부르기도 한다.

『고려사高麗史』에는 통소에 여덟 개의 구멍이 있다고 소개하고 있고 『세종실록世宗實錄』에는 취구吹口·청공淸孔·지공指孔·칠성공七星孔을 합하여 모두 열 개의 구멍이 있다고 소개하고 있다. 또한 민간에서도 시대마다 조금씩 다른 규격으로 제작되어 고려시대 이후 현재까지 전하여, 통소는 정확히 통일된 규격을 갖고 있지 않았던 것으로 보인다. 현재는 궁중음악에 사용하는 통소와 민속음악에 사용하는 통소, 두 종류가 남아 있다. 통소는 전통적으로 대나무를 이용하여 제작한다. 『악학계범樂學軌範』에는 황죽黃竹이 통소의 재질로 좋다고 하였으나, 대나무 양쪽에 곱이 파인 쌍골죽을 사용했다는 기록도 남아 있다.

내용 현재 남아 있는 두 종류의 통소 중 궁중음악에 사용하는 통소는 갈대청을 붙여 소리 내는 청공이 없는 구조이며, 민속음악에 사용하는 통소는 청공이 있는 구조이다. 조선시대 이전부터 전하는 통소가 청공이 없는 쪽이며, 이를 조선시대 이후 청공을 추가하여 개량한 것이 현재 민속음악에 사용하는 통소일 것으로 생각된다. 이렇게 민속음악에 사용하는 통소를 따로 '통애'라 부른다.

통소의 길이는 대략 50~70cm 사이이며 내경이 2.2~4cm 사이로 통소마다 규격이 다르다. 연주할 때 손가락으로 짚는 지공의 숫자도 서로 달라 궁중음악에 사용하는 통소는 뒷면에 한 개, 앞면에 다섯 개 등 도합 여섯 개의 지공이 있고, 민속음악에 사용하는 통소인 통애는 뒷면에 한 개, 앞면에 네 개 등 도합 다섯 개의 지공이 있다.

특징 및 의의 현재 연주하고 있는 통소는 북청사자놀음의 반주음악에 사용하는 민속음악용 통소, 바로 '통애'이다. 20세기 중반 이후 통소의 전통이 급격히 사라졌지만 19세기 말~20세기 초까지도 통소는 민간에서 즐겨 연주되던 악기였다.

통소는 단소短簫와 같이 관의 아래와 위가 모두 뚫려 있는 구조를 지니고 있다. 연주 방법 역시 유사하여 취구에 입술을 대고 관 속으로 입김을 불어넣는 방식으로 연주한다. 단소가 높고 청아한 소리를 내는 것에 비해 통소는 더 크기 때문에 더 굵고 낮은 소리를 낼 수 있어 가로로 부는 횡적 중 하나인 대금大琴과 연주법 및 음색이 닮아 있다. 통소의 크기와 구조적 특징으로 인해 대금과 같이 복잡하고 세밀한 표현력을 갖고 있지는 않지만 이 단순한 표현 방식이 통소의 매력이기도 하다.

참고문헌 조선 초기 당악용 악기의 종류 고찰(김성혜, 음악과 민족, 민족음악학회, 2011), 중취관악기의 전통적 주법 연구(이진원, 국악과 교육15, 한국국악교육학회, 1997), 한국 통소의 기원에 관한 고찰(조석연, 한국 음악사학보52, 한국 음악사학회, 2014).

필자 위철(魏哲)

관소리

정의 한 사람의 창자唱者가 고수鼓手 한 사람의 북장단에 맞추어 긴 서사적인 이야기를 소리唱, 노래, 아리리비, 락, 발림(몸짓)으로 구연口演함으로써 1인 음악극 형태를 갖는 우리나라 전통 성악의 한 갈래.

역사 관소리의 성립 시기를 정확하게 말하기는 어려우

나, 17세기 중·후반 무렵 우리나라 서남부 지역에서 서민층을 기반으로 하여 발생한 것으로 보는 것이 통설이다. 관소리의 기원에 대해서는 설화 기원설, 문장체소설 선행설, 무궁 기원설, 서사무가 기원설, 창우倡優 집단의 광대소리 기원설, 광대 소학지희笑謔之戲 기원설, 중국 강창문학講唱文學 영향설 등 각각도로 논의가 진행되었다.

그중 설화 기원설은 관소리 사설의 근원이 되는 설화가 존재하였고 이 근원설화로부터 관소리가 발생했다고 보는 학설이다. <춘향가>를 예로 들면 암행어사설화·열녀설화·신원설화 등이 근원설화로 언급된다. 이 근원설화를 바탕으로 관소리 <춘향가>가 형성되고, 이것이 정착되어 소설화하였다고 본다.

서사무가 기원설은 호남 지역에서 연행되었던 서사무가로부터 관소리가 발생하였다는 학설이다. 서사무가와 관소리는 공통적으로 긴 이야기 구조를 가지며, 시나위권이라는 특정 지역에 기반을 두고 있다. 또한 음악적으로 육자배기토리가 주를 이루며, 초기 관소리 창자들 대부분이 시나위권 무계 출신으로 이들이 속한 사회 집단의 창우들이 무의식의 연행에 참가하였다는 점 등이 근거가 된다.

반면 서사무가에서 오늘의 관소리가 구체적으로 어떻게 분화·형성되었는지 명확하게 해명하지 못한 서사무가 기원설의 대안으로서 등장한 것이 창우집단 광대소리 기원설이다. 즉 서사무가에서 바로 관소리로 분화된 것이 아니라, 이 둘 사이에 존재하면서 관소리에 더 직접적인 영향을 끼친 연희 양식으로 육자배기토리 무악권巫樂圈의 창우집단 광대소리가 관소리의 기원이 된다고 보았다. 창우집단은 '화랭이패' 또는 '산이패'라 이르기도 한다. 기능 및 이익 집단이자 혈연 집단으로서, 육자배기토리권(서남무악권) 세습무계에 속한 이들로 구성되고, 대대로 축적된 뛰어난 예능을 보유하고 있다. 창우들은 기능에 따라 광대·고인·무동·재인 등으로 나뉘며, 광대는 단가와 관소리를 부르는 소리광대, 줄소리를 부르는 줄광대, 고사소리를 부르는 고사광대, 선중애소리(선굿소리)를 부르는 선중애꾼 등으로 나뉜다. 이들 광대들의 소리는 공연 방식, 편성, 복색, 사설 양식, 장단, 조 등 여러 측면에서 무가에 비하여 더욱 관소리와 깊은 공통점을 보유하고 있다.

18세기 이후 관소리의 역사는 크게 형성기(18세

기), 전성기(19세기), 전환기(20세기 전반), 보존 부흥기(1960년대 이후)로 나누어 볼 수 있다. 형성기에 해당하는 18세기 관소리는 독자적인 공연예술로 정립되며 전문성을 갖춘 예술로 성장하였다. 이 시기 활동했던 이들은 하한담河漢潭·최선달崔先達·우춘대禹春大 등이 거론되나, 명확히 알려진 것은 없다. 관소리 관련 기록으로는 만화晩華 유진한柳振漢, 1711~1791이 호남 지역을 여행하는 중에 <춘향가> 공연을 보고 남긴 <가사 춘향가 이백구歌詞春香歌二百句>(1754)와 석북石北 신광수申光洙, 1712~1775가 1750년 진사에 급제하여 유가遊街할 때 거느렸던 광대 원창에게 준 시인 <제원창선題遠昌扇> (『석북문집石北文集』 수록), 송만재宋晩載의 <관우희觀優戲> 등이 있다. 이들 자료를 통해 볼 때, 18세기 중엽 영조 무렵 관소리가 연행되었으며, 열두 바탕 이상의 관소리가 존재하였고, 양반 사대부들 또한 관소리를 향유하였음을 확인할 수 있다.

19세기는 관소리의 전성기였다. 전기 팔명창(권삼득, 송홍록, 모홍갑, 고수관, 염계달, 신만엽, 김제철



가객창장 | 기산풍속도 | 숭실대학교 기독교박물관

등)과 후기 팔명창(박유전, 박만순, 이날치, 김세중, 정창업, 정춘풍, 김찬업 등)으로 대표되는 이름난 명창들이 등장하면서 다양한 판소리 더늠이 만들어졌다. 진양조의 완성을 통한 판소리 장단의 확대와, 우조·평조·계면조뿐 아니라 설령제·추천목·경드름과 같은 특정 분위기와 선율 진행의 특징을 갖춘 다양한 음악 어법이 등장하였다. 이로써 판소리의 음악적 표현 영역이 매우 확장되었고, 그 이전과 비교하여 비약적인 성장을 이룩하였다. 또한 지역 및 사사 계보에 따라 동편제·서편제·중고제와 같은 유파가 형성되고, 판소리의 발달과 함께 판소리 창자의 사회적 위상도 한층 높아졌다.

판소리의 발달은 향유층 확대로 이어져 양반 및 중인들이 적극적인 판소리 향유층으로 등장하고, 판소리 후원자로서의 역할을 수행하게 되었다. 이에 따라 판소리의 미의식에도 상당한 변모가 이루어졌다. 판소리 사설에 중국의 고사나 한문 사설이 삽입되고, 가곡 성음이 도입되었으며, 골계미를 자아내는 아니리나 재담 등

은 점차 약화되거나 축약되었다.

한편 19세기 중후반에 이르러 남성 소리꾼들의 전유물이었던 판소리에 여성 소리꾼이 등장하는데, 정노식鄭魯湜, 1891~1965의 『조선창극사朝鮮唱劇史』에는 진채선陳彩仙이 최초의 여성 명창으로 소개되어 있다.

20세기에 들어와 판소리는 큰 전환기를 맞게 된다. 먼천으로 인한 음악가들의 신분 변화와 실내 극장 및 음반·방송과 같은 근대 매체에 의한 연행 방식의 변화, 여성 음악인들의 교육 및 배출 기관으로서 권번의 등장으로 인한 교육 형태의 변화가 그것이다. 근대화와 산업화로 인한 판소리 공연 문화의 변화는 판소리의 연행 공간을 전국적으로 확산시키면서 판소리 저변 확대에 지대한 영향을 끼쳤다. 또한 창극이라는 연극적 요소를 더욱 강화한 새로운 형태의 공연 양식이 등장하였고, 전국적으로 분포하였던 권번을 통하여 판소리 여류창자들이 대거 양산되었다. 그러나 20세기에 이루어진 판소리의 급작스러운 변화는 부정적인 효과를 낳기도 하였다. 짧은 학습 기간과 대중적 인기에 민감하게 반

응할 수밖에 없는 활동 양상은 공력이 쌓인 바탕소리로서의 판소리가 아닌 도막소리를 낳았고, 연기와 외모를 앞세운 더욱 통속적이며 가벼운 분위기의 창극소리가 등장함으로써 소리의 질적인 쇠퇴가 이루어졌다. 이에 20세기 전반을 판소리의 전환기로 보기도 하지만 위축기 혹은 쇠퇴기라고도 한다.

판소리 창자들은 이러한 변화에 능동적으로 대처하기 위하여 단체를 결성하며 소리꾼들의 조직화를 꾀하였고, 정통 판소리의 복원과 전승 및 새로운 공연 형태로서 창극의 양식화를 이루었다. 그 대표적인 단체가 1934년 결성된 조선성악연구회이다. 20세기 전반기 판소리를 이끈 인물은 일명 근대 오명창으로 불리는 송만갑宋萬甲, 1865~1939·이동백李東伯, 1866~1949·김창환金昌煥, 1855~1937·김창룡金昌龍, 1872~1943·정정렬丁貞烈, 1876~1938이고, 여류명창으로는 이화중선·박록주·김소희 등이 활약하였다.

광복과 6·25전쟁을 거치면서 판소리는 동면기에 들어서게 되었다. 여성 단원이 주축이 되어 조직된 여성국극만이 판소리의 명맥을 유지하며 인기를 구가하였으나, 그 인기 역시 그리 오래 지속되는 못하였다.

1960년대에 이르러 민족문화에 대한 정부의 차원의 보호 정책이 시행되면서, 1962년 문화재보호법이 제정·공포되었으며, 1964년에 김연수·박록주·김소희·김여란·정광수·박초월이 기예능 보유자로 인정받았다. 무형문화재 제도의 지원에 힘입어 판소리는 안정적인 전승 기반을 확보하였고, 수많은 명창이 배출되며 다시금 부흥하였다. 그러나 판소리 전승에 대한 제도적 관여는 소리 법통과 유파를 지나치게 강조하는 결과를 낳았다. 이에 따라 판소리의 역동성과 현장은 약화되고, 양식화·정형화가 심화되는 부정적 현상도 나타나게 되었다. 1960~1970년대 박동진으로 대표되는 실전 판소리 복원 및 창작 판소리 작업은 1980~1990년대 임진택의 <똥바다>·<오적>·<소리내력>·<오월 광주> 등으로 이어졌고, 2000년대에 들어와 젊은 판소리꾼들에 의해 창작 판소리 활동이 더욱 활기를 띠고 있다.

내용 판소리라는 용어가 일반적으로 사용된 것은 광복 이후의 일로, 그 이전에는 타령打令·잡가雜歌·창극조법

劇調·극가劇歌·소리 등의 명칭으로 불렸다. 판소리라는 말은 ‘판’과 ‘소리’의 복합어이다. ‘판’이란 ‘많은 사람들이 모여 무언가를 행하는 곳’이라는 장소적·행위적 의미를 비롯하여, 무엇이 시작되어 완결되기까지의 전 과정이라는 긴 서사적 구조체로서의 의미, 전문 예술인들의 연희라는 전문성의 의미를 갖는다. ‘소리’는 목소리로 연행하는 성악 장르임을 의미한다. 즉, 판소리는 열린 공간에서 전문 예술인들에 의해 구현되는 긴 서사적 구조의 이야기를 사실로 갖는 성악 장르라 할 수 있다. 가곡·시조와 같은 양반층이 즐겨 애호하였던 풍류 성악 장르와 비교하면 서사 구조를 가진 긴 이야기를 선율에 얹어 구현하는 장르로서 가사 내용 전달에 주안점을 두고, 감정을 극대화시켜 표현하는 점에서 구별된다. 판소리는 사실의 문학과 선율의 음악성이 긴밀한 관계를 지닌 점에서 19세기 서양의 예술가곡과 비교되기도 하나, 예술가곡은 노래와 피아노 반주가 함께 어우러져 사실의 분위기를 표현하는 데 비하여, 판소리는 창자 1인에 의해 사실의 문학적성이 구현되는 점에서 차이가 있다.

판소리가 이루어지는 소리판은 소리를 하는 ‘창자’와 북 반주를 하는 ‘고수’, 감상자인 ‘청중’의 3요소로 구성된다. 판소리 창자는 작품 속의 다양한 인물과 상황을 ‘소리’·‘아니리’·‘발림’을 통하여 구현해 내는데, 오직 한 사람의 연창자에 의하여 이루어지므로 창자의 능력이 전체 소리판에서 가장 중요한 역할을 한다. 창자는 일인다역一人多役의 역할 및 극적 상황에 맞게 소리하기 위하여 장단, 선법, 발성 등을 사실의 이면에 맞도록 다채롭게 구성한다. 고수의 기본적인 기능은 북가락으로 장단을 짚어 주고 소리의 한배를 조절하는 반주자의 역할이다. 그러나 그 외에도 판소리 연창자의 상대 역할을 수행해야 하고, “얼씨구”, “좋다”와 같이 추임새를 넣어 창자의 흥을 돋우어 주고 소리판의 분위기를 고조시킨다. 창자의 상황을 살펴 소리꾼과 함께 능동적으로 소리판을 이끌어 간다. 청중 역시 단순 감상자에 머물지 않고 추임새를 통해 소리판에 적극 참여하며 공감을 표현한다. 이에 판소리 창자와 고수는 청중의 반응에 민감하게 대처함으로써 소리판을 완성하게 되고, 결국 연행자와 감상자가 분리되지 않고 서로 소통하게 된다. 이와 같은 소리판의 열린 구조는 판소리가 가진 독특한 힘이다.



모흥갑 판소리도 | 평양도 부분 | 서울대학교박물관

판소리 레퍼토리는 19세기 무렵에는 <춘향가>, <홍보가>, <수궁가>, <심청가>, <적벽가>, <변강쇠타령>, <배비장타령>, <강릉매화타령>, <웅고집타령>, <장끼타령>, <왈짜타령>, <가짜신선타령>의 열두 작품이 존재하였다. 그러나 정노식의 『조선창극사』에는 <왈짜타령>과 <가짜신선타령> 대신 <무속이타령>과 <숙영낭자전>을 포함하여 판소리 열두 바탕이라 이르고 있으므로, 판소리는 열두 작품 이상이 있었음을 알 수 있다. 그러나 19세기 후반 신재효는 <춘향가>·<홍보가>·<수궁가>·<심청가>·<적벽가>·<변강쇠타령> 여섯 작품을 골라 사설을 개작·정리하였고, 20세기 전반에 이르러 <변강쇠타령> 역시 전승이 끊어져 오늘날은 다섯 바탕만이 남았다.

판소리는 이야기 전달에 주안점을 두는 장르로서 극적 상황에 따라 장단과 악조를 배치하여 사설이 음악 구조에 적극 관여하는 특징을 갖고 있다. 판소리에 사용되는 기본 장단은 진양조·중모리·중중모리·자진모리장단이고, 특정한 분위기의 대목에서 엇모리와 엇중모리장단을 사용한다. 진양조장단은 판소리에 사용되는 가장 느린 장단으로 슬픔·화평·유장함의 분위기를 갖는다. 중모리장단은 보통 빠르기의 12박 장단으로 짐작게 무언가를 서술해 나가는 장면에 흔히 사용되고, 진양조장단과 함께 슬픈 대목에서 쓰인다. 중중모리장단은 약간 빠른 템포로 거뜬거뜬하게 나가는 장단으로, 판소리에 사용되는 장단 중 가장 기본적인 장단이다. 일상적인 대목에 흔히 사용되며, 춤추는 장면이나 경쾌하고 흥겨운 대목, 호기로운 설령제 대목에서 중중모리장단을 주로 사용한다. 자진모리장단은 판소리에 사용되는 가장 빠른 장단으로, 이야기가 매우 급박하게 전개되는 장면이나 빠른 나열 대목에 쓰인다. 엇모리장단은 3소박과 2소박이 번갈아가는 혼소박장단으로 비범한 인물의 등장이나 현실세계와는 다른 독특한 정경을 노래할 때 사용되고, 엇중모리는 주로 가장 마지막 대목인 후일담에서 사용된다.

판소리에 사용되는 기본 악조는 계면조·우조·평조이다. 계면조는 전라도 육자배기토리를 기본으로 하여 음이 확대된 악조로, 시김새 사용 정도에 따라 진계면·평계면·단계면 등으로 구분된다. 진계면은 시김새가 두드러지는 것으로 슬픈 대목에 주로 사용되며, 일

상적인 대목이거나 흥겨운 대목에서는 시김새를 덜어낸 평계면이나 단계면을 사용한다. 우조와 평조의 선법적 구조에 대해서는 학자마다 의견을 조금씩 달리하나, 우조는 기교 없이 깨끗한 발성으로 소리하여 남성적이고, 평조는 화평한 느낌을 갖는다.

지역사례 전통적인 판소리 문화권은 우리나라 서남부인 경기 남부·충청남도·전라도 지역에 해당한다. 그 안에서도 전라도 동북부 지역의 ‘동편제(東便制)’, 전라도 서남부 지역의 ‘서편제(西便制)’, 경기·충청 지역의 ‘중고제(中高制/中古制)’로 판소리 유파가 나뉜다. 판소리 유파에 대해서는 정노식의 『조선창극사』에서 ‘대가닥’이라는 개념으로 처음 논의되었다.

동편제는 비교적 우조(羽調)를 많이 사용하고, 발성을 무겁게 하며, 소리의 꼬리를 짧게 끊는다. 정중하고 온화하면서도 씩씩하고 웅장하며, 기교와 수식이 많지 않은 창법을 사용한다. 선천적인 음량을 소박하게 그대로 드러내는, 기본에 충실한 남성적인 소리이다. 송흥룡의 소리법제를 표준하여 운봉·구례·순창 등지에서 주로 전승되었다. 서편제는 계면조(界面調)를 많이 쓰고 발성을 가볍게 하며, 소리의 꼬리를 길게 늘이고, 정교한 시김새로 짜여 있다. 기교와 꾸밈이 많아 감칠맛이 나며, 동편제에 비하여 템포가 느리고, 발림도 풍부하다. 박유전의 소리법제를 표준하여 광주·나주·보성 등지에서 주로 전승되었다.

중고제는 『조선창극사』에 의하면, 동편제도 서편제도 아닌 그 중간적 소리이나 비교적 동편제 소리에 더 가깝다 하였다. 성음의 고저가 분명하고, 전반적으로 평평하고 간결하게 진행하여 고졸한 멋이 있되, 소리 중간을 높이 들어내며 도드라지는 특징을 보인다. 동·서편제와는 구분되는 독자적인 사실을 보유하고 있고, 음악적으로는 경기·충청 지역의 음악 어법을 활용하였다. 동편제가 우조, 서편제가 계면조 사용이 많다면, 중고제는 평조 사용이 두드러진다. 20세기 전반 일제강점기 이후로 전승이 끊어져 오늘날에는 더늠의 형태로 일부 전한다.

특징 및 의의 판소리는 가곡·범패와 함께 우리나라의 대표적 전통 성악의 한 갈래로 조선 후기 민속음악 중 광

대들이 발전시킨 높은 예술성을 지닌 음악이다. 열린 공간에서 연희되는 공연 예술로서 연행자와 관객 사이에 적극적인 소통이 이루어지는 점에서 우리 공연 예술이 지닌 개방적 성격이 확인된다. 판소리가 가진 즉흥과 신명은 살아 움직이는 연희로서 생명감을 나타내고, 부조리와 모순, 비극과 한의 정서를 해학과 풍자로 풀어내는 골계미는 판소리가 지닌 독특한 미학이다. 절제가 미덕인 양반 음악과는 달리 슬픔과 기쁨 등의 감정을 더욱 과장되게 표현함으로써 감정의 카타르시스 효과를 가지며, 춘향·심청·홍부와 같은 사회적 약자인 주인공들이 갖은 고난을 극복하고 행복한 결말을 맞이하는 점에서 판소리는 서민들의 꿈을 반영하고 있다.

참고문헌 조선창극사(정노식, 조선일보사출판부, 1940), 판소리의 이해(조동일·김홍규, 창작과비평사, 1978), 판소리의 지평(이기우·최동현 엮음, 도서출판 신아, 1990), 판소리제에 관한 연구(이보형, 판소리 동편제 연구, 태학사, 1998).

필자 신은주(申銀珠)

평양가 平壤歌

정의 사랑 예찬과 평양기생 월선이 집에 놀러 가지는 한량의 노래로 좌창 형식이며 경토리로 구성된 경기잡가.

사실

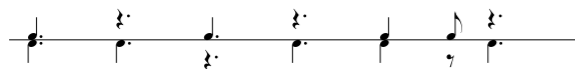
갈까 보다 같이 갈까 보다 님을 따라 님과 둘이 갈까 보다
 잦은 밥을 다 못 먹고 님을 따라 님과 둘이 갈까 보다
 불 붙는다 불이 불 붙는다 평양성내 불이 불 붙는다
 평양성내 불이 불 붙으면 월선이 집이 항여 불 갈세라
 월선이 집이 불이 불 붙으면 육방관속이 제가 제 알리라
 가세 가세 노리 놀러 가세 월선이 집이 노리 놀러를 가세
 월선이 나와 소매를 잡고 가세 가세 어서 들어를 가세
 놓소 놓소 노리 놓소 그러 직령 소매 노리 놓소 그러
 떨어진다 떨어진다 떨어진다 떨어진다 직령 소매 동이
 동 떨어진다
 삼침 중침 다 골라내어 세모시 당사로 가리 감춰 줌세

악보
♩=46 평양가 이은주·김금숙창 송은주 제보

내용 <평양가>의 내용은 혈육이나 섭생보다도 임이 좋아 임을 따라간다는 사랑 예찬의 전반부와 월선의 집에 놀러 가지는 한량의 노래인 후반부로 구성되어 있다. 그러나 <평양가>의 곡태는 사실 내용과 상관없이 전체적으로 비슷한 선율이 일정한 장단에 맞춰 반복된다. 혹자는 <평양가>를 똑같은 선율의 반복이라고 하지만 악곡을 분석해 보면 각 마루마다 마디 수의 차이나 중지음의 차이가 나타난다. 후렴구는 없지만 각각의 절마다 선율이 반복되는 유절형식이다.

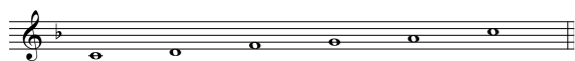
<평양가>의 사실은 3음보격을 형성한 행이 많으며, 표현 가운데 웃음을 중첩한 것이 특이하다. 즉 “가리 갈까 보다”, “동이 동 떨어진다”, “가리 감춰 줌세”와 같은 표현은 다른 노래에 흔히 보이지 않는 것들이다. 임과의 사랑, 월선이라는 유녀와의 관계는 대체적으로 연정을 읊는 것이나 4~5연으로 분절되는 사랑의 노래이다. 제1연은 임을 따라 부모·동생 다 버리고 둘이 갈까를 노래한 것이며, 제2연은 평양성내에 불이 붙었는데

월선이 집에 불이 붙을까 하는 염려를 노래하였다. 제 3연은 월선이 집에 놀러 갔더니 월선이가 소매를 잡고 들어가자고 노래하였고, 제4연은 붙잡았던 직령 소매가 떨어진다고 노래하였으며, 이를 바느질해 주겠다고 노래하였다. 제4연을 둘로 나누면 5연이 되고, 붙이면 4연으로 볼 수 있다. 이렇게 분절되는 각 연은 일부가 전후 관계를 가지되 일부는 가지지 않는다는 게 특이하다.



평양가 장단 유형

〈평양가〉의 장단 유형을 살펴보면 모두 느린 6박의 기본형 장단 유형에 가까우며 변형장단을 자유롭게 구사한다. 그러나 기본 장단이나 변형된 장단이 구별되어 사용된 것은 아니다. 장단은 창자의 선율에 맞춰서 고수의 재량으로 자유롭게 표현되었다. 〈평양가〉는 사실 내용과 상관없이 전체적으로 같은 선율이 일정한 장단에 맞춰 반복된다.



평양가의 출현음

〈평양가〉의 음정은 장2도와 단3도의 진행으로 구성되었으며, 곡의 길이에 비해 사실이 적다. 그런 이유로 음을 길게 뻗어 주는 선율이 발달했으며, 12잡가 중 어단성장의 매력이 가장 두드러진 곡이다. 곡의 클라이맥스를 제외하고도 장음으로 뻗어 주는 선율이 반복되는 12잡가는 〈평양가〉가 유일하며, 그만큼 창자의 지구력과 호흡이 필요한 잡가이다. 이렇게 같은 선율이 반복되다가 곡의 끝 부분인 10절에 새로운 선율이 나타나는데, 〈평양가〉에서 유일하게 상청이 돋보이는 부분이다.

〈평양가〉의 ‘미’는 요성을 하는데 특히 ‘미’에서 ‘레’로 떨어지는 이 시김새는 주로 느린 곡에서 음을 뻗어 줄 때 나타나며 이 경우 음을 ‘떨면서 흘러내린다.’라고 표현한다. 이와 같은 시김새는 경기민요의 〈긴아리랑〉

과 〈이별가〉에 자주 나오는 표현이며, 많은 기교와 창자의 성량을 필요로 하는 시김새이다. 〈평양가〉의 종지는 하행종지이다.

특징 및 의의 〈평양가〉는 잡가 중 경토리의 특징을 가장 두드러지게 나타내는 잡가이다. 다른 잡가들은 서도식 창법이나 종지, 타 지역 소리의 특징이 나타나는 데 반하여 〈평양가〉는 오롯이 서울식 소리와 그 음악적 특징들로만 구성되어 있다.

〈평양가〉의 선율은 시김새가 없이 그저 평담(平淡)하게 불러 나가는 소리로서 고졸(古拙)한 맛이 난다. 장단은 6박자 도드리장단이며 11마루로 되어 있다. ‘솔·라·도·레·미’의 5음 음계로 된 서울소리로 서정적 선율이 돋보인다.

참고문헌 12잡가의 시대적 변화 연구(송은주, 이화여자대학교 박사학위논문, 2011), 경기민요(국립문화재연구소, 민속원, 2008), 서울의 속가(성경린, 향토서울2, 1958), 집가고(정재호, 한국잡가전집, 계명문화사, 1984), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국속가전집(정재호, 다문선, 2002).

필자 송은주(宋銀珠)



평조
平調

정의 한국 전통음악에 쓰이는 악조(樂調) 명칭.

내용 평조는 시대에 따라, 또 음악 부문에 따라 여러 가지로 의미로 쓰였고, 따라서 음악적 특징을 달리하고 있다. 평조라는 명칭은 중국의 연악(燕樂)에 처음으로 보인다. 한국 전통음악에서 평조라는 악조 명칭은 신라 대금 7조 명칭에서 최초로 보인다. 이것은 중국 연악의 평조와 관련이 있는 것으로 보이지만 양자의 관련성은 아직 밝혀지지 않았다.

한국 음악에서 개념이 뚜렷한 평조라는 음악 용어는 『악학궤범(樂學軌範)』과 같은 조선 초기 문헌에 두 가지 개념으로 나타난다. 그 하나는 구성음이 서양 계명으로 따져 ‘솔·라·도·레·미’로 해석되고, ‘솔’로 종지하여 ‘솔’이 선법적 주음(宗心音)이 되는 선법 명칭으로 계면조의 반대 개념이다.

『악학궤범』에 보이는 다른 개념의 평조는 당시 거문고의 조 명칭인 낙시조(樂時調)의 이칭이다. 본디 『악학궤범』 당시에는 거문고 4괘에서 나는 음이 선법적 주음이 되는 4종의 조인 한가락(一指), 두가락(二指), 세가락(三指), 빗가락(橫指) 등을 낮은 조라는 뜻으로 낙시조(樂時調)라 하였는데, 조선 중기에 이것이 평조라는 용어로 바뀌었다. 그래서 낙시조 평조를 평조(平調)라 하였는데, 이 용어는 조 명칭과 선법 명칭을 동시에 지시하고 있다. 조선 후기에는 우조(梧調)를 줄여서 그냥 ‘우조’라 이르면서 오늘날 가곡의 평조라는 선법 명칭은 우조라는 조 명칭이 대신하고 있다.

또한 평조라는 용어는 판소리와 산조에 쓰는 악조 명칭으로 쓰인다. 본래 판소리에서는 화평한 느낌을 주는 성음을 ‘시조(時調) 목’이라 하였는데, 조선 말기에 가곡에서 쓰이던 ‘평조’라는 악조 명칭만을 빌려서 평조라 하였다. 그리고 가야금산조에서는 판소리에서 평조라는 쓰는 용어를 그대로 빌려 썼다.

현재 판소리에서 평조로 꼽히는 대목은 〈춘향가〉에서 ‘기산영수’ 및 ‘천자풀이’, 〈심청가〉에서 ‘심청이가 장승상 대 대상에 오르는 대목’, 〈홍보가〉에서 ‘제비 날아드는 대목’, 〈수궁가〉에서 토끼가 세상에 나오는 대목인 ‘가자 어서 가’, 〈적벽가〉에서 ‘장승타령’ 대목 등으로, 판소리의 극적 내용이 두루 화기에 애하고 화평한 대목들이다.

판소리 평조의 음악적 특징을 보면, 선율의 기본 구성음을 서양 계명으로 따져 ‘솔·라·도·레·미’로 해석하고, 주요음이 ‘솔, 도, 레’ 3음이며, 그 주요음의 음정이 ‘4도+장2도’인 음정틀로 되어 있다. ‘솔’이나 ‘도’로 종지하지만 주로 ‘도’로 종지한다. ‘솔’에서 ‘떠는 목(嗚聲)’을 쓰고, ‘레’에서 ‘흘러내리는 목(退聲)’을 쓰는 시김새로 되었고, 관용적인 종지 선율은 ‘레·도·솔·도’로 된 경우가 많아서 민요 ‘성주풀이토리’ 및 가곡의 계면조와 음악적 특징이 같다.

김창조제 가야금산조 진양에서 평조라 이르는 부분도 이와 음악적 특징이 같다. 판소리 평조의 기본 구성음은 ‘솔·라·도·레·미’를 ‘당, 동, 징, 땅, 지’로 연주하고, 주요음인 ‘솔·도·레’를 ‘당, 징, 땅’으로 연주한다. 또한 ‘당’이나 ‘징’으로 종지하고, ‘당’에서 ‘떠는 목’을 쓰고 ‘땅’에서 ‘흘러내리는 목’을 쓰는 시김새를

쓰며, 관용적인 종지 선율은 ‘땅-징-당-징’로 된 경우가 많다.

판소리와 산조의 평조라는 악조의 음악적 특징은 가곡의 계면조와 같고 민요 성주풀이토리와 같기 때문에 그 음악 특징은 ‘토리’의 일종으로 볼 수 있다.

특징 및 의의 평조라는 말은 중국 연악 악조의 하나를 가리키는 말이었으나 한국 음악에서는 조선 초기에 술선법을 지시하는 말로 쓰였다. 또한 조선 후기에는 판소리 및 산조에서 시조와 같이 화평한 느낌을 주는 악조를 가리키는 말로 쓰이고 있다.

참고문헌 가곡의 우조(이혜구, 한국 음악연구, 국민음악연구회, 1957), 양금신보의 4조(이혜구, 한국 음악연구, 국민음악연구회, 1957), 한범수 대금산조 우조와 평조에 대한 재검토(이진원, 한국악기학8, 한국통소연구회, 2011).

필자 이보형(李輔亨)



풀무노래

정의 대장간에서 풀무질을 하면서 부르는 노래였다가 ‘아이 어르는 소리’로 변용된 육아요.

개관 〈풀무노래〉는 본래 〈풀무질하는 소리〉로 대장간에서 쇠를 녹여 쇠물을 만들거나 쇠를 달구기 위해 화덕에 바람을 불어 넣어 불의 온도를 높일 때 부르는 노래였으나, 아기를 어를 때 부르는 노래로 기능이 변하였다. 대장간에서 불을 잘 다루어 쇠를 녹일 정도의 큰 불로 만들 듯이 불처럼 소중한 아이들도 조심스럽게 잘 키워야 한다는 의미가 담겨 있다고 한다.

사실

불미불미 불미야/ 이불미가 누불미고/ 경상도는 대불미/ 전라도는 소불미/ 불미불미 불미야/ 불꾼불꾼 디디라/ 어떡 밟고(어서 밟고) 솔 목자/ 작은아들 작은 미들고/ 큰아들은 큰 미들고/ 불꾼불꾼 밟아라/ 어떡 밟고 솔 목자/ 불미불미 불미야/ 늙은에는 한가지/ 낮은에는 절가의(겉가지)/ 담부락에는 새앙쥐/ 웅기전에는

반애기/ 불미불미 불미야/ 우리 아기 잘 잔다/ 어떡 밟고 술 목자/ 불꾼불꾼 디디라/ 무엇을 채우꼬/ 황로촛대로 채우자/ 채아서 불쓴 대초(大燾)/ 지사집에(지사집에) 불도 쓰고 향도 피우자

-불미노래, 경남 밀양, 한국구비문학대계

풀마풀마 서울을 가다가/ 다릿돌이 있기에 그 돌을 들쳐 보니/ 밤이 한 쪽 있기에 그 밤을 집어다가/ 실경 위에 없었드니 생쥐란 놈이 다 먹었네/ 그 생쥐를 잡아서 뜰 안에다 던졌더니/ 닭이란 놈이 삼켰구나/ 그 닭 잡아 누굴 즐가/ 몸뚱이는 할멈 주고 대가리는 형님 주고/ 다리 뜯어 아반 주고/ 진 살은 너하고 나하고 먹자 달궁달궁

-풀마풀마, 평양시 조선항토대백과

풀무풀무 시골 갔다 오다가/ 닭 한 마리 얻어다가/ 베 더미에 넣었더니/ 쥐란 놈이 먹었네/ 그 쥐를 잡아서/ 배뺨기를 썰보니/ 한 조각이 있구나/ 한 조각을 가져다/ 작은 가마에 푹푹/ 큰 가마에 푹푹/ 이리저리 삶아서/ 할아버지와 할머니에게는/ 진살만을 골라서 올리고/ 남은 살은 뭐 할가/ 그 살을랑 너하구 나하구/ 장 찍어 꿀떡 소금 찍어 빠쩍

-풀무풀무, 강원도 고성, 조선항토대백과



-강원도 고성

내용 <풀무노래>는 과거 대장간에서 불을 크게 키우기 위해 풀무질을 할 때 불렀던 노동요이다. 그러나 이 노래가 가사노동요로 들어오면서 아이를 키우는 육아요가 되었다. 처음 시작이 “불아불아”로 시작하여 <불아불아>라고 하기도 한다. 이 노래는 걸음마를 막 시작한 아기에게 불러 주는 노래로, 아이와 마주 앉아 아이의 겨드랑이를 양손으로 받치고 천천히 위로 올렸다 내렸다 하거나 허리를 받치고 왼쪽 오른쪽으로 기울여 보면서 아이의 대근육과 균형 감각이 발달하도록 돕는다.

남성들의 노동요인 <풀무질소리>가 부녀자들의 육아요로 전환되면서 <풀무질소리>는 <풀무노래>·<불아불아>·<풀무풀무> 등으로 변하게 되었는데, 이는 전통적으로 성악곡에 곡목을 붙이는 방식이 이 노래에 적용되었기 때문이다. 한편 북한 지역에서 채록된 1950~1960년대 자료에는 ‘아이 어르는 소리’인 <달강달강>과 <풀무노래>가 섞여서 불리는 자료도 있다. <풀마풀마>, <풀무풀무>라는 제목의 노래로 첫 시작은 <풀무노래>를 차용하되 가사는 <달강달강>의 내용과 비슷하거나 변형된 형태를 취한다.

이 노래는 전국적으로 많이 불렀던 양육요 중 하나이므로 다양한 음악어법의 노래가 발견된다. 노래의 가사는 대체로 두 음보를 한 장단에 올려서 부르며, 3소박 4박자의 장단형을 갖는다. <풀무풀무>의 경우 ‘술·도·레·미’의 4음 음계의 곡이며, 음계의 중간음인 ‘도’ 음에서 종지한다.

특징 및 의의 대장간에서 풀무질할 때 불렀던 남성들의 노동요가 집안에서 아이를 어른면서 부르는 여성들의 부녀요 혹은 육아요로 전이된 형태이다. 아이를 위한 육아요로 불리면서 노래에 원형과는 다른 서사가 많이 유입되었다고 할 수 있다.

악보

중 빠르고 재미있게 풀무노래 최현봉 노래 한시형 채보

- 5. 함경전 넓은 뜰 씨암탉 걸음으로/ 아기장 아장 걸어 광 한루로 걸어간다 (후렴)지화 좋다 얼씨구나 줌도 좋다/ 명년 동지선달에 설경놀이 가자
- 6. 봄이 왔네 봄이 왔네/ 삼천리 이 강산에 봄이 돌아왔네 (후렴)지화 좋다 얼씨구나 줌도 좋다/ 명년 봄 돌아오면 화전놀이 가자

악보

타령 ♩=50 풍년가 안비취·이은주·목계월 창 백대웅 채보

내용 현재 전승되는 경기민요의 대표곡 중 하나로 꼽는 <풍년가>는 풍년을 기대하고 맞는 흥겨운 정서를 표현한 노래이다. 노래는 모두 6절이며, 각 절의 사설 끝에 후렴 사설을 부르는데 절마다 조금씩 다르다. 즉, “지화 좋다 얼씨구나 줌도 좋다”는 같고 그 다음 구절이 다르다. 1절에서는 춘삼월의 화류놀이, 2절에는 하사월의 관등놀이, 3절에는 오뉴월의 탁족놀이, 4절에는 구시월의 단풍놀이, 5절에는 동지선달의 설경놀이, 마지막에는 다음해 봄에는 화전놀이를 가자고 한다. 각각의 절기에 선조들이 즐겼던 여유를 농사일이 바쁜 중에도 잊지 말고 챙겨 가면서 농사에 힘쓰자고 노래하고 있는 것이다. 이 중에서 관등觀燈놀이는 음력 4월의 연등제와 관련이 있다. 이렇게 <풍년가>는 봄, 여름, 가을 겨울의 네 계절에 있었던 놀이를 호명하고 있어 <사절가>라고 부르기도 한다.

<풍년가>는 늦은 곳거리장단이나 타령장단으로 부르며, 가사의 두 음보를 한 장단으로 부르기 때문에 본 가사와 후렴가사 모두 4장단씩 사용하고 있다. 게다가 본 가사의 선율과 후렴가사의 선율이 같아서 일반인들이 쉽게 부를 수 있는 구조를 갖추고 있다. <풍년가>에서 사용된 음은 ‘술·라·도·레·미’의 다섯 음이며, 노래의 종지음은 <본조아리랑>의 경우처럼 음계의 중간음인 ‘도’ 음이다. 또한 선율 진행을 보면 다섯 음들이

참고문헌 아기 어르는 소리 전승의 현황과 전망(유명희, 한국민요학9, 한국민요학회, 2001), 자장가의 지역적 분포에 따른 음악적 특징 연구(명현, 한국민요학16, 한국민요학회, 2005), 조선항토대백과(평화문제연구소, 2008), 한국구비문학대계8-8(한국정신문화연구원, 1988).

필자 배인교(裴仁敎)



정의 한 해 농사의 흥겨운 풍년 맛이를 노래한 경기 통속민요.

개관 『민족문화대백과사전』이나 『한국 음악사전』 등에 따르면 <풍년가>는 경기도 광주산성, 즉 남한산성 근처에서 활동하던 선소리패의 <길타령>에서 시작되었으며, “세모래사장 금자리 거름으로 넉죽넉죽 걸어 행뚱그려 걸어간다.”라는 사실을 가지고 있었다고 한다. 이 가사를 1920년경 구자하具滋夏에 의해 지금의 가사로 바뀌 부르게 되었다. <풍년가>는 일제강점기를 거쳐 현재까지 경기 통속민요의 대표곡으로 전승되고 있다.

사설

- 1. 풍년이 왔네 풍년이 왔네/ 금수강산으로 풍년이 왔네 (후렴)지화 좋다 얼씨구나 줌도 좋다/ 명년 춘삼월에 화류놀이 가자
- 2. 올해도 풍년 내년에도 풍년/ 언년 연년이 풍년이로구나 (후렴)지화 좋다 얼씨구나 줌도 좋다/ 명년 하사월에 관등놀이 가자
- 3. 천하지대본은 농사밖에 또 있느냐/ 놀지 말고서 농사에 힘써시다 (후렴)지화 좋다 얼씨구나 줌도 좋다/ 명년 오뉴월에 탁족놀이 가자
- 4. 저 건너 김 풍헌 거동을 보이라/ 노적거리 쳐다보면 춤만 덩실 춘다 (후렴)지화 좋다 얼씨구나 줌도 좋다/ 명년 구시월에 단풍놀이 가자

순차적으로 상·하행을 하고 있어 경토리 계통의 음악임을 알 수 있다.

특징 및 의의 〈풍년가〉는 경기민요의 어법으로 만들어졌으나 종지음이 음계의 중간음이라든지 가변적인 사실이 아닌 확정된 사실을 사용하는 등 20세기 전반기에 창작된 신민요의 성격과 유사하다. 그러나 풍년을 기원하는 노래의 내용과 함께 흥겨운 곡조, 그리고 전립의 선율과 후립의 선율이 같아서 대중성이 높은 경기도 통속민요의 주요 레퍼토리 중 하나가 되었다.

참고문헌 뿌리깊은나무 팔도소리(한국브리태니커주식회사, 1986), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국 음악사전(대한민국예술원, 1985), 민족문화대백과사전(encykorea.aks.ac.kr).

필자 배인교(裨仁敎)

풍장소리

정의 장원놀이 하러 가는 길에 부르는 소리.

개관 맑은(마지막 논매기, 만물)을 매고 마을로 돌아오면서 그해 농사 장원을 한 사람을 소나, 걸채 또는 사람의 어깨에 태우고 풍년을 구가하며 불렀던 소리이다. 대개 농악가락에 소리하고 춤추며 들어오는 등 지역별로 다양하다.

경상도 지역에서는 일반적으로 칭칭이류를, 전라도의 섬진강 유역에서는 〈산아지소리〉를, 충남 일부 지역에서는 중혜류를 부른다. 경북 예천의 〈통명농요〉에서는 캥마쿵농노세, 서부 전라도에서는 “얼싸 절싸” 등 다양하다.

사설

(반)오혜야 (질러낼 때는 “오혜”)

(메)고래를 타고/ 적송자는/ 학을 타고/ 일대 장강(“오혜”)/ 저 어부는/ 일엽편주/ 올라를 타고/ 만경창과(“오혜”)/ 깊은 물에이/ 동기야 동실/ 놀아를 보세/ 우리 마실(“오혜”)/ 사또 임은/ 걸채를 타고/ 놀아를 보세/ 오혜(“오혜”)

-공처농요, 경북 예천



걸채소리(예천 공처농요) | 2014 | 국립민속박물관

악보

♩ = 55 풍장소리 이소라 채보

(메) 오 혜 야 야 영 최 은 야
(반) 오 혜 야 오 혜 야

(메) 소 를 타 고 야 명 호 연 - 은 야
(반) 오 혜 야 오 혜 야

(메) 나 귀 를 타 - 고 야 이 태 백 은 혜
(반) 오 혜 야 오 혜

-걸채소리(공처농요)

내용 계재 악보인 공처농요 〈걸채소리〉의 받음구는 “오 혜야”이되 고조될 때는 “오 혜”로 받는다. 처음엔 “오 혜야”로 5회 받곤 “오 혜”가 나오다가 그다음엔 “오 혜야”로 3~4회 받곤 “오 혜”가 나오기도 한다. 메김구는 한 음보씩이다. 앞에 ‘야’가 첨가되곤 하는데, 이는 소리마중 부분이다. 의미구 19회중 1음보 4자 구성은 11회, 5자구성은 7회, 3자구성이 1회이다. 타는乘 것을 주제로 삼은 내용들이다. 메기는 소리와 받는 소리가 각각 3분박 2박(6/8박, 3소박 2박) 1마디씩이다. 구성 음은 ‘도·레·미·솔·라’이다. 음역이 6도에 멈춘다. 녹

여 낼 때의 종지음은 ‘도’이고, 질러 낼 때는 ‘라’를 되성하며 종지한다. 기음을 요성하는 적은 있으나, 요성이 드물다. 제일 높은 음인 ‘라’를 연거푸 소리 내음 신호로 받는 소리도 ‘라’로 질러 낸다.

특징 및 의의 〈풍장소리(장원질소리)〉는 풍년 구가의 마을길노래인 만큼, 농악을 울리며 춤도 추면서 소리한다. 흥겹고 경쾌한 곡풍이다. 〈장원질소리〉는 주로 전라도와 경상도의 풍속이며, 충남의 일부 지역에서도 행해졌다. 충청북도와 경기도에서는 마지막 논매기를 끝낸 다음 노래를 하지 않고 농악만 울리며 마을로 들어오는 경향이 있다.

참고문헌 경기도 논매소리 자료총서1~4(이소라, 전국문화원연합회 경기도지회, 2002~2006), 과산민요집(이소라, 과산군, 2013), 충남지방 논매소리 총서(이소라·장동호·변정민, 공주대학교·민족음악연구소, 2015), 한국의 농요4(이소라, 현암사, 2007).

필자 이소라(李素羅)

피리

정의 얇은 대나무 관대로 만들어진 세로로 부는 관악기.

역사 피리는 서역에서 발생해 한국에 전래된 악기이다. 고구려의 대피리大篳篥나 소피리小篳篥 또는 도피피리桃皮篳篥가 오늘날 연주되는 피리의 전신이 되는 악기



피리 | 광복 이후 | 국립민속박물관

다. 『고려사高麗史』 「악지」 권71에 따르면, 향피리香篳篥와 당피리唐篳篥는 고려 때 중요한 관악기의 하나로 연주되었다. 피리의 그림은 『세종실록世宗實錄』 권132 오례의五禮儀 악기도설에 처음으로 나오며, 『악학궤범樂學軌範』에도 나온다. 『고려사』 및 『세종실록』에 기록된 당피리는 오늘날과 달리 아홉 개의 지공이 있지만, 『악학궤범』의 당피리에 관한 기록에는 오늘날 향피리와 마찬가지로 앞에 일곱, 뒤에 하나의 지공이 있다고 되어 있다. 옛 문헌에서는 세피리에 관한 기록을 찾아볼 수 없어서 향피리, 당피리와 달리 세피리는 비교적 후대에 개량한 피리라고 할 수 있다.

내용 한국 음악에서 사용되는 피리는 겹서double reed를 꽂아서 부는 관악기로 향피리香篳篥, 당피리唐篳篥, 세피리細篳篥 세 종류가 있다. 향피리, 당피리, 세피리 모두 지공은 앞에 일곱, 뒤에 하나가 뿔려 있어서 여덟 개이다. 향피리는 대대피리 또는 사관이라고도 하며, 궁중음악, 무용 반주, 삼현육각, 무속음악, 시나위와 같은 민속 합주 등에서 폭넓게 사용되는 가장 대표적인 피리다. 당악唐樂과 함께 전래된 당피리와 구분하기 위해 “향피리”라고 이름 붙여졌다. 길이는 27cm 정도이고 대나무관의 안지름은 1cm 정도이다. 연주하는 음악에 따라서 각 구멍에 손가락을 대고 때는 법을 구분해서 연주한다. 원래 우리나라 고유의 음악이거나 또는 중국을 통해 전래되었어도 우리나라 음악화된 향악계 음악일 때는 여덟 개의 지공을 모두 사용하고, 중국 당나라와 송나라로부터 통일신라, 고려시대에 유입된 당악계 음악일 때는 제일 아래쪽에 있는 지공은 사용하지 않는다. 향피리의 음넓이는 두 옥타브 반에 이른다.

향피리, 당피리, 세피리 중에서 가장 큰 소리를 낼 수 있는 당피리는 대나무관 역시 가장 굵다. 당피리로 연주하는 음악은 보허자步虛子, 낙양춘洛陽春, 보태평保太平, 정대업定大業, 여민락典民樂慢, 본령本令, 해령解令 등이 있다. 오늘날 연주되고 있는 당피리의 지공은 향피리와 마찬가지로 앞에 일곱, 뒤에 하나로 여덟 개이며 음역은 한 옥타브 반 정도이다. 세피리는 향피리와 당피리 중에서 가장 소리가 작고 가늘다. 세피리는 크기 역시 향피리나 당피리와 비교했을 때 가늘고 짧다. 현

악기가 중심이 되는 소규모 편성의 줄풍류나 가곡의 반주에 사용한다. 피리의 재료는 대나무인데 향피리나 세피리는 해장죽海藏竹, 당피리는 굵은 황죽黃竹이나 오죽烏竹으로 만든다.

특징 및 의의 피리는 제례음악은 물론이고 궁중의 연향향음악, 민간의 굿이나 연희의 반주 음악 등 한국의 모든 음악 갈래에서 편성되어 주선율을 담당하는 악기이다. 향피리는 음량이 크면서도 부드럽고 장중한 음색을 낸다. 향피리와 비교할 때, 당피리는 좀 더 어두운 음색을, 세피리는 부드럽고 섬세한 음색을 낸다.

참고문헌 한국악기(송혜진, 열화당, 2001), 한국악기대관(장사훈, 서울대학교출판부, 1986), 향피리 안공법에 관한 연구-현행 정악곡을 중심으로(문정일, 한양대학교 석사학위논문, 1990).

필자 임혜정(林慧庭)

피리산조

정의 피리로 연주하는 산조로 여러 장단에 맞춰 독주하는 민간 기악곡.

개관 19세기에 유행하던 독주곡 형식의 기악곡인 심방곡에서 유래된 기악곡이다. 조선 후기 최웅래에 의해서 연주되었다고 하나 지금은 그 실체를 알 수 없다. 일제강점기 충청도 출신인 한성준이 피리시나위 음반을 빅타나 콜럼비아 유성기 음반에 취입한 바 있고, 해금·통소 등의 악기와와 진양조·평타령 등의 산조 장단의 합주를 취입한 바 있기 때문에 이 시기 피리산조가 존재했다고 볼 수 있다. 한성준 이후 오진석, 지영희, 이충선 등이 피리산조를 구성하여 연주한 바 있다.

오진석의 피리산조는 이생강에 의해서 이어졌고, 이생강에게서 오진석의 가락을 배운 정재국이 이를 기반으로 피리산조를 구성하여 정재국류 피리산조로 전승하고 있다. 지영희의 가락은 박범훈이 정리하여 박범훈류 피리산조로 전승되고 있고, 이충선의 산조는 서한범류 피리산조로 전승되고 있다. 최근 짜여진 서용석류 피리산조는 한세현에 의해서 전승되는 중이다.

악보

피리산조 지영희 체보

내용 피리산조는 일반적으로 산조의 음악적 특징을 그대로 간직하고 있다. 산조는 장단 구성에 있어서 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리의 형식을 갖춘다. 이충선류 피리산조의 경우에는 굿거리장단이 추가되어 있다. 진양조에서 자진모리로 갈수록 장단의 한배(빠르기)는 빨라진다. 진양조는 3소박 6박자 장단이며, 중모리는 2소박 12박자, 중중모리는 3소박 4박자, 자진모리는 빠른 3소박 4박자의 장단이다.

각 장단은 우조, 평조, 계면조, 경조(경드름), 메나리조 등의 음조식을 갖춘 선율로 짠다. 이러한 음조식 중 우조와 평조는 과거 판소리에서의 호령조, 시조목 등에 해당하고, 계면조는 애원성으로 남도의 육자배기 토리에 음조식에 해당하며, 경드름은 경기 지역 경토리와 메나리조는 동부 지역의 메나리토리와 관련성을 갖는 음조식으로 산조에 활용되고 있다고 할 수 있다.

산조는 과거 사랑방이나 풍류방 등에서 장구 및 북의 반주에 맞춰 독주로 연주되었는데, 일제강점기에 근대식 무대가 발전함에 따라 무대예술 종목으로 정착하게 되었다. 피리는 겹서 악기로 리드에서 내는 크고 우렁찬 소리로 피리산조의 음악을 특색을 만들어 준다.

특징 및 의의 피리산조는 다른 산조에 비해 비교적 늦게 형성된 산조이다. 그 이유는 악기 연주가 매우 까다로우며, 겹서(리드)를 무는 입술의 강도라든지 입김을 조절하는 것이 매우 어렵기 때문에 정확한 음정을 내거나 오랜 시간 연주하기 어렵기 때문이다. 하지만 커다란 피리의 음량, 독특한 음색, 겹서를 활용한 율동적인 표현을 통한 감정 전달에 있어 독특한 특징을 갖고 있다.

참고문헌 피리산조연구(박범훈, 세광음악출판사, 1985), 피리산조의 음악적 특징 연구(최명화, 이화여자대학교 박사학위논문, 2013), 피리산조의 음조에 관한 연구(박주희, 계명대학교 박사학위논문, 2011).

필자 이진원(李晉源)

한강수타령

漢江水打令

정의 서울을 가로지르는 한강을 선유船遊하며 주변의 경치를 노래하는 경기 통속민요.

사설

(후렴)아하 아하 에헤요 에헤요 어허야 얼싸함마 둥게 디여라 내 사랑아

1. 한강수라 깊고 맑은 물에 수상선 타고서 에루화 뱃놀이 가잔다
2. 한강수야 네가 말을 하려마 눈물 둔 영웅이 몇몇 줄을 지은고
3. 멀리 뵈는 관악산 웅장도 하고 돛단배 두서넛 에루화 한가도 하다
4. 유유히 흐르는 한강물 위에 뗏목 위에 노래도 에루화 처량도 하다
5. 조요照耀한 월색月色은 강심江心에 어렸는데 술령술령 배 띄워라 에루화 달맞이 가잔다
6. 앞강에 뜬 배는 낚시질 거루요 뒷강에 뜬 배는 임 실러 가는 배란다
7. 푸른 물결에 두둥 뜬 저 백구白鷗 날과 같이도 에루화 외롭구나
8. 노들의 버들은 해마다 푸르는데 한강을 지키던 임 지금은 어디 계신가
9. 양구 화천 흐르는 물 소양정을 감돌아 양수리를 거쳐서 노들로 흘러만 가누나
10. 잔잔한 물결에 노 젓는 저 사공 만단 시름 잊고서 배만 저어 가누나
11. 낚시대 드리우고 즐고 있는 어옹漁翁은 삼공불환차강산은 이를 두고 이름인가
12. 정선 영월 지나서 단양 도담 감돌아 여주 이천 광나루 압귀정으로 흐르네

13. 노을진 저녁별 한강에 배를 띄우고 유유자적 즐기니 이도 멋진 흥취일세
14. 사풍세우 저문 날 날 저문 줄 모르고 낚시대 드리우고 근들근들 즐고 있네
15. 강기슭 찬바람 몸에 스며드는데 정든 임 그리며 강물만 보고 있누나

악보

한강수타령 안비취·이은주·목계월 창
백대웅 체보

♩ = 50

(독창: 안비취)
한 강 수 라- 깊고 맑은- 물 --- 에 ---
수 상 선 타고 서- 에 루 화 뱃 놀-이 가-잔 다 ---
(제창)
아 아 하- 에 헤요- 에 헤 요-- 어 허 야 ---
얼 싸 함 마 둥 게 디 여 라 내 사 -- 리 앙 -아

내용 〈한강수타령〉은 한강 주변의 풍경과 여유로운 뱃놀이의 정서를 표현한 노래이며, 1절과 2절이 “한강수야”로 시작하고 있어 ‘한강수타령’이라고 부른다. 이 노래는 본 가사와 후렴이 있는 율절 형식이다. 각 절의 본 가사는 9음보이며 후렴의 가사는 8음보이다. 〈한강수타령〉은 굿거리장단에 올려 부르는데, 첫 번째 음보가 한 장단, 다음의 3음보가 두 번째 장단, 2음보가 세 번째 장단, 나머지 3음보가 네 번째 장단에 배자하였다. 1절의 가사로 나눠 보면, “한강수라/ 깊고 맑은 물에/ 수상선 타고서/ 에루화 뱃놀이 가잔다”로 나뉜다. 그리고 후렴의 가사도 굿거리장단 4장단에 올려 부르는데 “아하 아하 에헤야/ 에헤야 어허야/ 얼싸함마 둥게디여라/ 내 사랑아”로 배자한다.

음계는 ‘라·도·레·미·솔’의 5음이며, 도약진행 보다는 순차진행을 많이 사용하여 화려하고 유창한 느낌을 준다. 노래의 종지음은 음계의 최저음인 ‘라’ 음으로 경기도 서북부에서 많이 보이는 반경토리의 노래이다. 본 가사의 선율과 후렴선율은 다르며, 대체로 고정되어 있으나 본 가사에 해당하는 부분은 매 절마다 조금씩 변화를 주어 부른다.

박(3분박)이 기본 리듬을 이루지만, 박자는 1.×2와 1.×3가 혼합되어 있으며 그 쓰임이 불규칙하다. 예컨대 “한 잔 부어라/ 두 잔 부어라/ 가득 수북/ 철철 부어라/ 면포 잔포”까지는 1.×2박자로 되어 있으나, 그 다음의 “유리왜반에”는 1.×3박자로 잠시 부르다 “대안 주 곁들여~”에서 다시 1.×2박자로 바뀐다. 어절 단위나 통사 구조 단위로 박자가 구획되지 않으며, 대체로 1.×2박자의 구조에 부분적으로 1.×3박자가 잠시 쓰이는 형태이다. 이렇게 두 가지 박자가 한 곡 내에서 불규칙하게 쓰이는 형태는 휘모리잡가 <육칠월 호린 날>에서도 볼 수 있다. 시조를 부를 때 종장 마지막 ‘하리하’, ‘하노라’를 생략하는 것과 마찬가지로 <한 잔 부어라>의 끝도 ‘하리라’가 생략된다. 또한 시조가 중려(Ab)에서 황중(Eb)으로 4도 하행 진행으로 중지하는 것과 마찬가지로 ‘도’에서 ‘솔’로 4도 하행 중지 형태로 되어 있다.

특징 및 의의 사실시조에 결말을 더 첨가하여 부른 것이기 때문에 곡 중간에 시조 창법이 나온다. 『시조유취』에 사실이 전하는 것도 이 때문이라고 본다.

참고문헌 브리태니커 팔도소리(한국브리태니커회사, 1984), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 휘모리잡가 연구(송은도, 서울대학교 박사학위논문, 2013), 휘모리잡가의 사실 형성원리와 향유 양상(이혜경, 성균관대학교 석사학위논문, 2003), 휘모리잡가의 전승양상과 음악적 구조의 고찰(강희진, 단국대학교 박사학위논문, 2015).

필자 임미선(林美善)



해금
奚琴

정의 활대로 두 줄을 문질러서 소리를 내는 현악기.

역사 당나라 이후 중국의 속악(俗樂)에 쓰이던 악기가 고려시대에 전해져 해금(奚琴)이라 불리게 되었다. 중국의 악서인 『문헌통고(文獻通考)』에 따르면 해금은 중국 본토인이 아니라 북방민족인 해족(奚族)의 악기로, 중국에서는 호부(胡部)악기로 분류했다. 또 『고려사(高麗史)』 「악지(樂志)」에 따르면, 해금은 당시에는 우리나라 고유의 음



해금 | 악학계범 | 규장각한국학연구원

해금 | 국립민속박물관

악이었거나 또는 중국에서 전래되어 우리나라 음악화된 향악(鄕樂)계 음악에는 물론이고 당나라와 송나라로부터 전래된 당악(唐樂)계 음악에도 편성이 되었다. 그러나 이후 거문고, 가야금, 향피리, 대금, 장구와 같은 우리 고유의 악기가 중심이 되는 향악에 주로 편성되었다. 조선시대에 편찬된 음악 이론서인 『악학궤범(樂學軌範)』의 기록에 따르면 조선시대에는 향악에만 해금을 사용하였다. 해금을 연주하는 방법도 시대에 따라 달라지는데, 조선 중기 이전에는 줄을 가볍게 짚어 연주하는 경안법(經安法)이 쓰였으나 이후에는 줄을 눌러 짚는 역안법(力安法)이 쓰였다.

내용 해금은 작은 울림통과 대에 연결된 안줄과 바깥줄 사이에 활을 넣고 문질러서 소리를 내는 악기이다. 울림통은 큰 대의 밑뿌리로 만든다. 울림통의 한쪽은 오동나무로 만든 복판(腹板)으로 막혀 있으며, 나머지 한쪽은 열려 있다. 울림통과 두 줄을 연결하고 있는 것을 원산(遠山)이라 하며, 원산의 위치에 따라 음량이 달라진다. 두 줄의 이름은 각각 중현(中絃)과 유현(遊絃)이며 명주실로 만든다. 중현이 더 굵어서 낮은 음을 내며, 흔히 중현은 낮은 중려(中呂) 유현은 황중(黃)으로 완전 5도 차이가 나게 조율한다. 연주는 오른손으로 활대를 잡고 왼손은 두 줄을 한꺼번에 감아 잡고, 줄을 잡는 왼손의 위치와 힘의 강약으로 음의 높낮이를 조절한다. 울림통에 세로로 꽂혀 있는 얇은 대나무를 입죽(立竹)이라 하며 해묵고 마디가 많은 오반죽(烏斑竹)으로 만든다. 입죽 윗부분에는 두 개의 구멍에 줄을 감는 주이(周兒)가 꽂혀 있다.

해금을 연주하는 활대는 오죽(烏竹)이나 해죽(海竹)으로 만들며, 활시위는 말총으로 만든다.

해금은 제례악(祭禮樂), 연향악(宴享樂), 행악(行樂)과 같은 궁중의 의식음악부터 가곡과 영산회상 등 선비들의 풍류방 음악은 물론 민간의 굿이나 연희의 반주음악과 같은 민속 예술에서 널리 사용되던 악기이다.

특징 및 의의 해금은 관현합주에 편성될 때, 활대를 움직여 지속음을 내면서 관악기의 선율을 따라 연주해서 이런 연주 특성 때문에 관악기로 분류되기도 한다. 이처럼 해금은 현악기이면서도 관악합주에 편성되는 악기로 현악기와 관악기의 역할을 모두 할 수 있어서 비사비죽(非絲非竹)이라고 불리기도 한다. 삼현육각을 비롯해 궁중음악에는 물론 민속음악 전반에서 피리, 대금과 함께 편성된다. 근대 이후에는 산조와 같은 독주 음악을 연주하는 악기로도 각광받고 있다. 또한 한국의 악기는 금(金), 석(石), 사(絲), 죽(竹), 목(木), 토(土), 혁(革), 포(匏) 여덟 가지의 재료(八音)에 따라 구분되기도 하는데, 이 여덟 가지 재료를 모두 갖춘 악기로는 해금이 유일하다. 해금은 표현할 수 있는 음역이 넓으며, 왼손의 위치를 바꿈에 따라 쉽게 이조(移調)가 가능한 장점을 지닌 악기이다.

참고문헌 한국악기(송해진, 열화당, 2001), 한국악기대관(장사훈, 서울대학교 출판부, 1986), 해금 관련 자료고(강사준, 민족음악학16, 서울대학교 동양음악연구소, 1994), 한국·중국·일본의 해금류 악기(신대철, 한국음악연구 26, 한국국악학회, 1998).

필자 임혜정(林慧庭)



해금산조
奚琴散調

정의 한국 민속음악 중에서 해금으로 산조 양식에 의해 연주하는 음악.

역사 1937년에 김덕진에 의해 산조 합주로 발표된 해금산조가 첫 해금산조로 알려져 있다. 독주 해금산조로는 1937년에 지용구(1857~1938)에 의해 발표된 것이 처음이다. 김덕진의 산조는 진양·중모리·중중모리·자진

모리를 갖추고 계면조(육자배기토리)와 평조(남부경토리)의 조성을 두루 갖췄지만, 그보다 늦게 발표된 지용구의 산조는 중모리와 굿거리로 구성되며 조성도 계면조로만 되어 있다. 그러나 지용구의 산조는 구조적으로는 김덕진의 산조보다 완성되지는 못했지만, 독주로 연주된 첫 산조이다.

김덕진과 지용구 모두에게 사사한 지영희(1909~1980)는 1961년에야 비로소 평조와 계면조를 갖추고 진양·중모리·중중모리·굿거리·자진모리로 구성된 자신의 산조를 발표했고, 한범수(1911~1984)는 1964년경에 김경선(金慶善)의 가락을 전수받고 여기에 자신의 대금산조 가락을 재해석하여 진양조·중모리·중중모리·자진모리로 구성된 해금산조를 만들었다.

광복 후 해금산조는 북한에서도 창작되었음이 확인된다. 충청남도 아산 출신의 월북 음악가 류대복(1907~1965)은 1959년 이전에 해금산조를 만들었다. 류대복의 산조는 진양·느진중모리·중모리·엇모리·자진모리·휘모리로 짜여 있다. 대체로 남한의 해금산조와 같은 방식으로 조성을 사용하지만, 계면조와 평조의 비중과 청의 운영 방법이 남한의 해금산조와는 다르다.

해금산조는 1980년대 이후에도 새로운 유파가 등장했다. 거문고의 명인 김영재는 지영희의 제자로서 지영희의 해금산조에 자신의 거문고 산조를 참고하고, 기교적이고 빠른 악장을 추가하여 1989년 KBS 명인전에서 독자적 산조를 초연했다. 또한 대금과 아쟁의 명인 서용석은 1988~1989년 사이에 해금산조를 완성했는데, 이것은 1989년에 양경숙에 의해 초연되었다. 김영재류 해금산조는 진양·중모리·중중모리·엇모리·자진모리·단모리로 구성되어 있고, 서용석류는 진양·중모리·중중모리·빠른중중모리·자진모리로 되어 있다.

내용 가야금이나 거문고 등의 현악기에 비해 늦게 구성된 해금산조는 현재는 가장 널리 연주되는 산조이다. 가야금·거문고·대금산조 등이 남도 출신 음악가들이 주도하여 발전한 것과 달리 해금산조는 경기·충청 명인들의 기여가 상대적으로 크다. 지용구는 경기도 수원 출신이고, 김덕진 역시 경기도 지역의 음악을 잘 알고 있었던 음악가였다. 월북 음악가 유대복은 충남 아산

출신 음악가였으며, 지역회 역시 경기도 출신 음악가였다. 음악가의 출신은 산조의 음악 구조에도 반영되어 있다. 해금산조는 육자배기토리권의 장단과 조성을 활용하지만, 경기도 음악의 특징인 굿거리장단이나 남부경토리의 비중이 다른 악기 산조에 비해 높다. 특히 지역회는 경기민요의 구조를 산조에 반영할 만큼 경기도 음악을 폭넓게 산조 구조 속에 융해시켰다.

특징 및 의의 해금산조는 해금이라는 악기의 독주 악기로서의 개성을 충분히 보여 주는 음악이다. 찰현 악기의 음색과 줄을 당겨 연주하는 역안법 그리고 손의 빠른 움직임을 통해 구현되는 유연한 청의 이동은 다른 산조와 구별되는 해금산조만의 특징이라고 할 수 있다.

참고문헌 무형문화재조사보고서7-산조(이보형, 문화공보부 문화재관리국, 1987), 북한의전통음악(권도희 외, 서울대학교출판부, 2000), 서용석 해금산조의 선율구성에 관한 연구(서은영, 한국예술종합학교 예술전문사논문, 2005), 산조의 기본청과 보조청(황준연, 서울대학교 동양음악, 서울대학교 동양음악연구소, 1996), 지용구의 음악활동 및 초기해금산조 창제의 음악사적 고찰(허시라, 한국예술종합학교 예술전문사논문, 2004), 한국민족문화대백과사전24(한국정신문화연구원, 1984), 해금교측본(류대복, 조선음악출판사, 1959), 해금산조(최태현, 현대음악출판사, 1998), 1930~1940년대 경기 굿거리(김소리, 우리춤과 과학기술5, 우리춤연구소, 2007).

필자 권도희(權度希)



해주아리랑

정의 황해도 해주 지역에서 불리던 아리랑으로, 경기도 지역의 <본조아리랑>(현행 경기민요 <아리랑>)이 유행한 이후 생겨난 신민요.

개관 20세기 초 <본조아리랑>이 유행하면서 그 영향으로 형성된 신민요이다. 따라서 현재 지역 명으로 인해 황해도 민요로 분류되고 있지만, <본조아리랑> 및 <밀양아리랑>과 선율이 유사하여 실제 음악적 성격은 황해도 민요로 보기 어려울 정도이다.

사설

(후렴)아리 아리 얼썩 아라리오 아리랑 얼썩구 노다가세

1. 아리랑고개는 웬 고갯가 넘어갈 적 넘어올 적 눈물이 난다
2. 저기 가는 저 아가씨 눈매를 보소 걸음을 감고서 속눈만 떴네
3. 뒷동산 진달래 만발하고 솔적다새 소리 풍년이라네
4. 시집갈 큰애기 홀로 앉아 여러 가지 궁리에 마음만 타네
5. 알뜰살뜰 오손도손 약속을 하고 녹두나물 변하듯 싹토라졌네(후략)

내용 <해주아리랑>은 독창과 제창이 유사한 선율을 주고받는 유절형식으로 되어 있다.박자 및 장단은 보통 <아리랑> 민요들의 경우처럼 3소박 3박자의 세마치장단에 맞는다. 토리는 출현하는 음이 '라·도·레·미·솔'이며 '라'로 종지하는 반수심가토리(난봉가토리)에 해당한다.

선율이 <본조아리랑>과 거의 흡사한 소리가 조사된 바도 있는데, 현재 전승되고 있는 <해주아리랑>은 <본조아리랑>과 <밀양아리랑>의 선율이 묘하게 섞인 특징이 나타난다. 즉 이 소리는 황해도 해주 지역의 명칭으로 인해 황해도 민요로 간주되고 있지만, 실제로는 경기도와 경상도 민요가 섞인 성격이 강하다. 이로 인해 현재 황해도민요 창자보다 경기민요 창자들에 의해 더 많이 불리고 있다.

특징 및 의의 <해주아리랑>의 형성은 20세기 전반 <본조아리랑>의 인기와 영향력을 가늠케 한다. 그리고 특이하게 <본조아리랑>뿐 아니라 <밀양아리랑>의 선율 특징도 나타나 신민요 <아리랑>들 사이의 밀접한 음악적 영향 관계를 알 수 있다.

참고문헌 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976), 한국 경·서도 참악대계-국악교재 하(황용주, 선소리산타령보존회, 1992).

필자 손인애(孫仁愛)



향토민요

鄉土民謠

정의 민중들이 삶 속에서 직접 만들고 부르고 즐기던 노래.

개관 향토민요는 통속민요나 신민요와 구별하기 위해 만든 조어로서 구비전승되어 오는 민요를 일컫는 다른 말이다. 20세기 초반 민요를 바탕으로 만들어진 통속민요, 그리고 새로이 민요풍으로 작곡된 신민요와 구별하여 기존의 민요를 향토민요라 부르게 되었다.

내용

1. 발성發聲

민요의 발성은 평소 말할 때의 자연스러운 발성에 가깝다. 민요는 육성으로 부르는 것을 원칙으로 하지만 경상도의 <어사용>에 나오는 '이후후후하'와 같은 구음을 넣을 때, 노동요 가운데 높은 소리를 넣을 때에 한하여 가성이 사용되기도 한다.

우리나라는 방언에 따라서 발성의 위치나 음색이 약간씩 차이가 나는데, 이러한 발성의 특징이 민요에 그대로 나타난다. 예를 들어 전라도에서는 목을 눌러 거칠고 낮은 음색으로 노래하는가 하면 경상도나 경기도에서는 보다 높고 맑은 음색을 즐긴다. 또한 경기도 북부부터 서도에 이르는 지역에서는 콧소리를 약간 섞거나 두성頭聲을 사용한다.

2. 음고音高

민요의 음고는 정해진 바가 없다. 같은 곡을 불러도 가창자에 따라 음고가 달라질 수 있다. 음고는 지역에 따라 달라질 수 있으며, 나이에 따라, 성별에 따라, 그리고 독창인지 제창인지에 따라, 상황에 따라 달라질 수 있다. 예를 들어 전라도는 비교적 낮은 음을 선호하고, 경상도는 이에 비해 높은 음을 선호한다. 나이가 많을수록 음고가 낮아지는 경향이 있으며, 남녀의 성별은 기본적으로 옥타브의 차이를 만든다. 혼자 부를 때보다는 함께 부를 때 음고가 높아지며, 신명이 날수록 음고가 상승하는 현상이 뚜렷해진다. <강강술래>와 같은 노래는 처음 노래를 시작했을 때보다 흥이 오르는 뒷부분으로 갈수록 음고가 조금씩 상승한다. 즉, 한국 민요에 있어서 음고는 유동적으로 활용될 수 있는 부분이다.

3. 음계音階와 토리

한국 민요는 주로 5음 음계를 사용하지만 속도가 빠른 곡과 아이들의 동요에서는 1~3개 정도의 음만 사용하는 곡

들이 많다. 지역별로 다른 일종의 음악 사투리가 있으며 이를 '토리'라 부른다. 토리는 '지역명+토리' 또는 '악곡명+토리'의 형태로 합성하여 사용하는데, 경기도의 창부타령토리(진경토리)와 베들가토리(반경토리)·신경토리(성주풀이토리, 남부경토리), 서도의 수심가토리와 난봉가토리, 동부의 메나리토리, 남도의 육자배기토리 등이 있다.

4. 박자

전국적으로 3소박 4박자가 가장 많이 사용되며, 3소박 6박자는 동부 지역과 전라도에서 나타난다. 3소박 3박자는 주로 사당패소리 또는 잡가에 쓰이는데, 주로 전라남도·전라북도·충청남도에서 나타난다. 2소박 12박자의 중모리형은 전남과 전북에서 사용된다. 혼소박은 메나리토리권에서 주로 사용된다. 불규칙박은 전국적으로 나타난다. 지역별로 박자의 유동성에 차이가 있는데, 한반도의 서부 지역에서는 3소박 4박자를 기반으로 속도에 따라 3소박 8박, 3소박 12박으로 느려지거나 2소박 4박으로 빨라지는 변화를 보인다. 반면 동부 지역에서는 3소박 4박을 기반으로 하되 박이 덧붙여지면서 3소박 5박, 3소박 6박, 혼소박 4박(엇모리형) 등으로 변화되는 양상이 나타난다.

5. 속도

한국 민요의 속도는 유동적이다. 처음에는 느리게 시작하는 것이 보통이지만 신명이 더할수록 속도는 계속해서 빨라진다. 이러한 속도의 차이를 구조적으로 나누어 놓는 경우가 있는데, 이를 '긴자진형식' 또는 '한배에 따른 형식'이라 하기도 한다. 예를 들어 <아라리>와 <자진아라리>, <논매는 소리>와 <자진논매는 소리>, <상사소리>와 <자진상사소리> 등과 같은 형태가 그것이다.

같은 곡 내에서 점진적인 속도의 변화를 만들어 내는 경우도 있다. <자진강강술래>는 중중모리의 속도에서 자진모리, 휘모리의 속도로 점점 빨라진다. 또한 <노젓는소리>의 경우에도 느리게 시작하여 점차 빨라지는 구조로 되어 있다. 같은 곡을 느리게도 부르고 빠르게도 부르는 경우도 있다. 예를 들어 전남의 <홍글소리>와 <진도아리랑>은 비슷한 선율을 가지고 있는데 느리게 늘여서 <홍글소리>처럼 부르기도 하고 빠르게 불러서 <진도아리랑>과 같이 부르기도 한다.

6. 민요의 반주 악기

민요를 부를 때 가장 많이 사용하는 악기는 북이다. 경기도에서는 논농사소리의 대부분을 북으로 반주한다. 남도 지역에서는 '못방구'라고 하여 논농사소리를 부를 때 북보다 약간 작은 크기의 '방구'를 연주한다. 또한 전국적으로 상여소리를 북으로 반주하는 경우가 많았다.

여자들이 놀 때에는 생활 속의 물건을 이용하여 악기를 만들어 연주하였다. 제주도의 허벅과 테왁, 전라도의 물방구와 활방구, 강원도와 인천의 물박·물바가지·물장구 등이 이러한 생활악기들이다.

풍농과 풍어를 축하하는 마을 잔치에는 농악이 민요와 함께 한다. 또한 지신밟기 가운데 고사소리를 부르는 대목, 그리고 판굿 가운데 노래굿 역시 농악 연주와 병행하기도 한다. 줄다리거나 고싸움놀이, 달집태우기, 씨름을 할 때와 같이 마을 공동체의 놀이에 노래가 불리는 경우에도 농악이 함께한다. 원해로 뱃일을 하러 다니는 사람들이 집으로 귀향하면서 부르는 <풍장소리(배치기소리)>에도 농악이 사용되는데, 이때는 각 악기를 한 개씩만 사용하는 단꺾이 형태가 사용된다.

장구로 민요를 반주하는 모습은 일반적이지 않다. 장구로 반주하는 경우는 통속민요이거나 잡가를 부르는 것일 가능성이 많다. 또 소고를 치면서 노래를 하는 것은 사당패소리의 반주 모습이다. 사당패들은 거사가 소고를 들고 일렬로 서고, 사당이 마주본 자세로 일렬로 늘어선 주고받으며 노래한다.

특징 및 의의 향토민요는 민중들이 자신의 감정을 담아 표현하는 도구로서 사용되어 왔다. 향토민요의 유동성은 이것이 고정된 악곡이 아닌 일종의 음악어법으로 활용되었음을 보여 준다. 향토민요를 부름으로써 스스로의 정서를 정화시키고 타인과 감정 소통의 수단으로서 활용하였다는 점에서 귀중한 음악적 자산이라 할 수 있다.

참고문헌 민요의 개념과 범주에 대한 음악학적 논의(김혜정, 한국민요학7, 한국민요학회, 1999), 민요의 체보와 해석(김혜정, 민속원, 2013), 한국 민요선법의 특징(김영운, 한국 음악연구28, 한국국악학회, 2000), 토리의 개념과 유희론(이보형, 소암권오성박사 화갑기념음악학논총, 2000).

필자 김혜정(金惠貞)

형장가

刑杖歌

정의 경기잡가의 하나로 앉아서 부르는 노래.

개관 <형장가>는 판소리 <춘향가> 중에서 춘향이가 매를 맞고 흐느껴 우는 자탄가(自嘆歌)이다. <형장가>의 사설은 『신구시행잡가(新舊時行雜歌)』에서 처음 보이며, 그 이후 『정선조선가요집(精選朝鮮歌謠集)』에 이르기까지 십여 종류의 잡가집에 수록되어 있다. <형장가>는 신관 사또가 수청을 들지 않는다고 춘향이를 매질하게 하는 대목과 그것을 보고 불쌍해하는 구경꾼들의 동정을 비롯하여 춘향의 정절을 잡가로 엮은 것이다. 이 곡의 내용은 처음에는 동정의 투로 시작되다가 그 뒤에는 춘향의 서러운 푸념이 계속된다. 경기잡가 중에서는 <집장가> 다음에 <십장가>가 와야 하고, 그 뒤를 이어서 <형장가>를 부른다.

사설

형장刑杖 태장태장 삼삼 모진 도리매로/ 하날 치고 짐작醉酌할까, 돌을 치고 그만둘까/ 삼십 도三十度에 맹장猛杖하니, 일촌간장一村肝腸 다 녹는다/ 걸렸구나 걸렸구나 일등춘향一等春香이 걸렸구나/ 사또 분부使道分付 지엄至嚴하니 인정人情일랑 두지 마라/ 국곡 투식國穀偷食 하였느냐, 엄형 중치嚴刑重治는 무삼 일고/……/ 옥 같은 얼굴에 진주 같은 눈물이 방울방울 떨어진다/ 석벽 강상石壁江上 찬바람은 살 쏘듯이 들이불고/ 벼룩 빈대 바구미는 예도 물고 제도 뜰네/ 석벽石壁에 섰는 매화梅花 나를 보고 반기는 듯/ 도화유수桃花流水 묘연杳然히 뚝 떨어져 굽이굽이굽이 솟아난다

내용 <형장가>는 한 곡 안에서 두 가지 장단으로 구성된 점이 특이하다. 제1장단의 '형장 태장'부터 제18장단의 '두지 마라'까지는 6박 도드리장단으로 연주한다. 제19장단의 '국곡'부터 한배가 빨라지기 시작하는데, 제160장단의 '난다'까지는 빠른 도드리장단을 사용한다. 여기서 도드리장단이 빨라지는 경우 '자진도드리'나 '부는도드리' 등의 명칭은 전혀 쓰지 않으며, 이창배

李昌培, 1916~1983의 『한국가창대계(韓國歌唱大系)』에서는 '세마치 조'로 표기되어 있다. <형장가>에서 사용한 도드리장단은 느린 것과 빠른 것으로 구성되어 있는데, 두 가지 장단은 한배에만 차이가 있을 뿐 장구점은 동일하다. 이 곡은 '레·미·(솔)·라·도'로 구성된 무반음 5음 음계에서 '솔'은 생략하고 '레'로 종지하는 수심가토리로 되어 있다. <형장가>의 형식은 한배에 의하여 크게 두 부분으로 구분되며, 매우 규칙적인 구성을 지니고 있는 '유절형식'의 악곡이다.

특징 및 의의 경기잡가는 서울의 사계축 소리꾼들에 의하여 널리 불렸고, 특히 1920~1930년대에는 예기藝妓들에 의하여 전성기를 맞았다. 일제강점기의 경성좌창京城坐唱이나 현재의 경기잡가라는 장르의 명칭을 통하여 서울 또는 경기도라는 지역성이 강하게 드러나는 것을 알 수 있다. 이처럼 경기잡가는 서울 중심의 소리임에도 불구하고 일부 악곡은 서도토리의 비중이 매우 높거나 혹은 경토리와 서도토리가 혼재된 양상으로 나타난다. 경기잡가 중에서 <형장가>는 서도적인 특성을 강하게 드러내고 있는데 그 이유가 음조적에 기인한 것으로 볼 수 있다. 이러한 현상은 20세기 전반기 서도 음악인의 남진南進과 전문음악인들이 당시 서울 지역 음악향유층의 요구를 자신들의 음악 속에 적극적으로 반영한 데에 따른 것으로 볼 수 있다.

참고문헌 경기 십이잡가의 음악 형식(김영운, 한국민요학10, 한국민요학회, 2002), 경기 십이잡가의 음조직 연구(김영운, 한국 음악연구32, 한국국악학회, 2002), 경기12잡가(이춘희·배연형·고상미, 예술, 2000), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).

필자 한영숙(韓英淑)

호미소리

정의 평안북도 지역에서 논과 밭을 김매 때 부르는 소리.

개관 <호미소리>가 수록된 곳은 평북의 구성, 박천, 삭주, 신의주, 염주, 철산, 태천, 통천을 비롯하여, 1949년



경기도 | 국립민속박물관

도에 북한이 신설한 자강도의 강계, 고평, 만포 지역, 그 밖에 평안남도의 개천, 문덕, 안주 지역과 함경남도의 부전 지역이다. 분포 지역으로 미루어 보건대, <호미소리>의 문화중심은 평북 지역이며, 이 지역에서 발생하여 타 지역으로 전파된 것으로 해석된다.

한반도엔 논의 초벌매기 내지 아시매기를 호미로 하는 지역도 있지만, 손으로 훔치는 지역도 상당수 된다. 또한, 호미로 초벌 맬 때나 손으로 훔칠 때나 구별 없이 같은 노래를 부르는 지역이 많다. 전라북도 정읍 소성면과 성내면에 <호무질소리>가 분포한다. <고양들소리>의 호미씻이 행사 때는 일련의 논매기 노래들을 부르지만, 논밭매기소리 유형으로서의 <호미소리>와는 무관하다.

사설

(반복구)에 에야라 호미로다/ 에야 헤야라 호미가 난다/ 에야 에야 호미야/ 에라 에헤라 호미 호미 호미를 매고 가자/ 에 에헤 에야라 호미가 논다/ 에헤 야라 호미야 호미 장단에 다 놀아났구나/ 에헤 에이여라 호미야/ 에야 더허야 호미로다, 호 호미 호 호미 호미로구나/ 에야다야 아하야 에헤야 헤-헤이에에헤에 헤이아라 호 호미야 호무로호 매구 가자/ 에이 야라 호미야 (앞소리꾼 독창)이랑 길구 장찬 논에, 얼른 빨리 매어나 보자/ 우리 호무소리, 김매는 데 날개로구나/ 못다 맨 논을 다 매며는, 준치 반찬 놓아 주마/ 준치나 반찬 아니 먹는, 심산유곡에 중이 살리요/ 이 논방천에 물체가 좋아서, 일천 가지를 걸었구나/ 일천 가질 걸었으면, 삼

천 석이 나졌구나/ 삼천 석이 나구 보면, 곳간 삼간을 짓
구나 보자/ 곳간 삼간을 짓지 말구, 딸 삼형제 나누어 주
자/ 딸 삼형제 주지 말고, 오촌 조카를 물려주자

내용 <호미소리>의 반복선율은 내재4박 두 마디인 경
우가 절반 가까이 된다. 그 밖에 내재4박 네 마디, 내재
3박 등 다양하다. 출현음의 아랫음이 ‘솔(솔·라·도·
레·미)’인 경우가 많고, ‘레(레·미·솔·라·도)’나 ‘미
(미·솔·라·도·레)’인 경우에도 비중이 ‘솔’에 가 있
는 예가 적지 않다. 음역이 비교적 넓은 편이다. 잦은
호미소리의 경우엔 긴호미소리에 비하여 가창 속도가
잡아진다.

특징 및 의의 <호미소리>는 원칙적으로, 반복구의 후반에
호미류(호미, 호무, 호메)의 어휘를 지녔다. 평북 지역
의 특징적인 논밭 김매는 소리인지라 주목된다. “준치
반찬” 가사는 경기도 포천의 논매기소리나 서울의 <마
들농요> 논매기소리에서도 불린다.

참고문헌 경기도 논매소리 자료총서4(이소라, 전국문화원연합회 경기도지
회, 2006), 마들농요(이소라, 서울의 민속놀이1, 한국예총총연합회 서울특
별시지회, 1992), 북녘 땅 우리소리-악보자료집(김영운·김혜정·이진원,
민속원, 2007), 조선민요 1000곡집(윤수동 등, 북한 문학예술종합출판사,
2000).

필자 이소라(李素羅)

홍애기소리

정의 제주도 목축노동요의 하나로 마소에게 먹일 꼴을
베면서 부르는 민요.

개관 제주도에 ‘중산간’이라는 지역이 있다. 바다에
인접해 있는 지역과 한라산 높은 고지 사이에 넓게 펼
쳐져 있는 초지 지대를 말한다. 제주도 사람들은 예로
부터 봄부터 가을까지 말이나 소를 ‘중산간’ 지역에 풀
어 놓고 키웠지만, 추운 겨울이 들고 들판에 먹일 풀이
적어지면 마소들을 집으로 몰고 와서는 겨울을 나도록
하였다. 따라서 겨울에 말이나 소에게 먹일 ‘꼴’이 필요
하게 된다. 이를 위하여 제주 사람들은 가을이 되면, 초

지에 있는 꼴들을 베고 모으고 마을로 나르는 일을 하
게 된다. 이때 꼴을 베면서 부르는 민요가 바로 <홍애기
소리>이다. ‘홍애기소리’라는 말은 후렴구 등에서 “어
야 홍아”, “홍아로구나” 식의 “홍” 하는 소리를 외기(외
치기) 하는 소리라는 뜻을 가지고 있다. 일반적으로 ‘홍
애기소리’라고 하면 꼴을 벨 때 부르는 <홍애기소리>를
뜻하지만, 다른 일을 할 때 ‘홍’ 등의 후렴을 넣어서 부
르는 경우도 <홍애기소리>라고 한다. 그래서 이러한 혼
란을 없애기 위해서 꼴을 베면서 부르는 <홍애기소리>
는 <꼴 베는 홍애기소리>, 김을 맬 때 부르는 <홍애기소
리>는 <김매는 홍애기소리>라고 부르기도 한다. 꼴 베는
일은 ‘호미’(낮을 제주어로 호미라고 하며, 정작 호미는
‘꿀갱이’라고 한다)로 하기도 하지만, 긴 낮(제주에서는
서서 꼴을 베기 위해 만든 긴 낮이 있다)을 사용하기도
한다. 작은 ‘호미’(낮)로 꼴을 베는 경우에는 여러 남녀가
한 줄로 앉아서 꼴을 베지만, 긴 낮으로 꼴을 베는 경우에
는 한 사람이나 두세 사람의 남성이 ‘긴 낮’을 꼴을 쳐내
면, 나머지 사람들이 이를 묶는 일을 하게 된다. 남녀 가
릴 것 없이 모든 마을 사람들이 이른바 ‘수놓음’을 통하
여 집단적으로 꼴 베는 일을 하였다. 따라서 <홍애기소
리>의 선소리는 여성들도 부르지만, 대개의 경우에 남성
들이 주도하고 있다. <홍애기소리>는 제주도 전역에 널
리 분포되어 있는 공감대가 높은 민요라 할 수 있다.

사설

하의 보름은 솔랑솔랑 불어나 온다 허어~ 홍애기로구나
스스릉 스스릉~ 홍애기로구나 에~ 홍애기로구나
요 흥미 잘도 든다 스스릉 스스릉 에~ 홍애기로구나
놀래나 불렁 요 출 비주 정심 허여근 어찌리 에~ 홍애
기로구나
요 놀래에 헤~ 요 출 비민 누워근 지름떡 먹음이로구
나 에~ 홍애기로구나
잘도 현다 에~ 이어 소리에 잘 넘어가는구나 에~ 홍
애기로구나
산범 7튼 요 흥미로 선들선들 어~ 잘두 넘어가는구
나 에~ 홍애기로구나
늬은 암쇠 출 먹어가듯 물착물착 비어나지는구낭아 에
~ 홍애기로구나
경치도 한 번에 가 슬쩍 슬쩍 들어온다 에~/ 어느 메밭

밀어가듯 어~ 은진미룩 몰아가듯홍애기로구나
잘도나 몰아가는구나 에~홍애기로구나
이 바위 저 바위 에~ 년덜바위 출 바위 에~/ 인제 가면
언제나 오리오 어~ 홍애기로구나
인제 가면 언제나 오리오 어~/ 오메한 그 날을 다 일러
주소 에~ 홍애기로구나
요 산중에 놀던 요 풀달아 어~/ 오늘날은 이 내 놀로
수왕 수왕 잘 먹는구나 에~홍애기로구나
서산에 해는 누엿누엿 다 지는 구나 어~/ 내가 하는
출은 천리만리로구나아 에~홍애기로구나
설설 부는 팔월 하니브름에
오늘날 요 비어 논 출랑 설랑 설랑 물랑/ 우리 쇠물들
맥여근 솔쨌게 해어나 보자 에~홍애기로구나
어기여차 소리에 혼뭇 두뭇도 어~/ 다 묶어나지는구
낭아 에~홍애기로구나
-꼴 베는 홍애기소리

악보

C=D (+10) 홍애기소리 이명숙 창 조영배 채보

내용 <홍애기소리>는 종종 혼자서 부르기도 하지만,
대개는 선소리와 후렴이 메기고 받는 방식으로 부른다.
이 민요는 자유리듬으로 되어 있기 때문에 규칙적인 음
보에 의해 노랫말이 전개되지는 않는다. 보통 선소리가
비교적 긴 사설을 메기면, 여러 명의 뒷소리가 비교적
짧은 “어야 홍아 홍아로구나” 따위의 후렴구를 반복하
는 형태로 전개되고 있다. 물론 지역이나 개인에 따라
서 후렴구가 조금씩 달라지기도 하나, 대부분은 “어야
홍아” 류의 “홍”을 ‘외는(외치는)’ 형태로 되어 있다. 선
소리가 메기는 노랫말의 내용은 꼴을 베는 일과 관련된
내용, 날씨와 관련된 내용, 삶의 현실적인 고통 등이 그
주를 이루고 있다.

<꼴 베는 홍애기소리>는 자유리듬으로 되어 있는

선소리와 짧은 후렴구로 되어 있는 뒷소리가 서로 메
기고 받는 방식으로 전개된다. 선소리는 1~2개 정도
의 프레이즈로 구성되어 있고(종종 3~4개일 경우도 있
다), 후렴은 1개의 프레이즈로 되어 있다. 따라서 선소
리는 유사한 1~2개의 가락이 노랫말의 길이에 따라 자
유롭게 엮어진다. 형식을 보면, A(a+a')+b라는 구조로
되어 있는 경우가 가장 일반적이다. 이 민요를 부르는
선소리꾼들은 청성淸聲의 유창한 목소리를 가진 경우가
많아서, 들판에서 시원하게 부르는 느낌이 잘 드러난다
고 할 수 있다. 이 민요의 선율형은 시작 부분이 높고 종
지 부분이 낮은 하행형으로 되어 있다. 선법은 지역에
따라서 ‘솔’ 선법과 ‘도’ 선법으로 달라지지만, 대부분
의 경우에는 ‘솔’ 선법으로 되어 있다. 음역은 선소리꾼
의 개인차가 발생한다. 그리고 잔가락이 얼마나 많은가
하는 점도 선소리꾼에 따라 개인차가 많다. <홍애기소
리>는 선소리나 후렴의 각 프레이즈를 단락 지을 때 긴
음을 퇴성退聲처리하는 경우가 자주 나타난다. 이 점은
이 민요의 창법상의 특징이라 할 수 있다. 자유리듬으
로 부르는 민요이기 때문에 전반적으로 느리게 전개되
며, 후렴이 짧기 때문에 헤테로포니 현상은 그리 자주
발생하지 않고 있다.

특징 및 의의 제주도에 다른 지역에 비하여 자유리듬
의 민요들이 많다. <꼴 베는 홍애기소리>는 자유리듬의
민요 중에서 <밭 밟는 소리>와 함께 제주도를 대표하는
민요라고 할 수 있다.

참고문헌 북제주군 민요 채보 연구(조영배, 예술, 2002), 아름다운 민중의
소리(조영배, 민속원, 2007), 제주도 노동요 연구(조영배, 예술, 1992), 제주
도 노동요의 음조직과 선율구조(조영배, 서울대학교 석사학위논문, 1984),
제주도 민요의 음악양식 연구(조영배, 한국학중앙연구원 박사학위논문,
1997).

필자 조영배(趙泳培)

화청 和淸

정의 불·보살을 청하는 의미를 담고 있으며, 불교 포
교의 한 방편으로 대중이 잘 알아들을 수 있도록 불교

의 교리를 쉽게 풀어 설명한 사설을 민요가락으로 부르는 불교음악.

역사 조선시대 화청은 특정한 목적을 갖고 진행되는 재궤의식에서 의식에 참여한 모든 이가 소원을 성취하기 위한 방편으로 재의식에 불·보살과 일체 성현이 강림하기를 발원하면서 노래로 청하는 의식이다. 반면 현행에서는 불·보살을 청하는 의미를 담고 있으나, <회심곡>·<별회심곡>·<몽환가>·<백발가> 등 우리말로 된 불교가요 모두를 통칭해서 화청이라고도 한다.

현재 화청은 두 종류로 전승되고 있다. 한문가사로 전해지는 상단·중단의 화청은 <축원화청>이라고 하고, 순 우리말로 된 불교가사는 <불교가사 화청> 또는 <회심곡류 화청>, <일반 화청>이라고 한다. <불교가사 화청>은 17세기 말부터 문헌에 등장하여 18~9세기에 가장 왕성하게 유통되었는데, <육갑화청>, <팔상화청> 등과 같은 근래의 곡들에서부터 화청의 명칭이 붙기 시작했으므로 그 명칭은 근대부터로 본다.

사설

지심결청 상계교주 천장보살 시위권속 삼계천주 전인 권속 일월천자 북극진군 대성소성 보천열요 검급법계 십뇌대선 고행지명 진선등중 금일망자 모인영가 애민 복호 속리고해 생어정찰~

(해석: 지극한 마음으로 청하나이다. 하늘의 교주이신 천장보살과 호위하는 권속들, 삼계의 천주와 천인의 권속들, 일월의 천자와 북극의 진군들, 대성소성을 비롯한 온 하늘의 별들, 법계의 열 종류의 큰 신신, 고행하면서 밝음을 지니시는 진선님들이시여! 오늘 망자인 모찌 영가를 애련히 여기시어 보살피시고 고통의 바다에서 속히 나와 정찰에서 타게 하소서)

-중례작법 중 중단축원화청의 일부, 천지명양수륙재의범음산보집(1721)

결청 결청 일심 결청 이 세월이 견고한 줄 태산같이 바랬더니 백년광음 못다 가서 죽어지니 허사로다 우리인생도 살았을 적 적선하여 극락으로 들어가소 동방에 청유리세계 남방에는 적유리세계 서방에는 백유리세계 북방에는 흑유리세계 중방에는 황유리세계 오방오위에 불을 밝혀 상주법문을 설하소서 억조창생 만민님네

이내 말씀 들어 보소 탐구 탐생에 나온 사람 입자 절로 낫노라고 건들대며 소리치니 불법 말씀을 들어 보소 석가여래 공덕으로 아버님 전 뼈를 빌고 어머님 전에 살을 빌어 칠성님 전 명을 빌고 제석님 전에 복을 빌어 열달만에 탄생하니 그 부모가 우리들을 길러낼 제 어떤 공력이 들었을까 진자리는 자비하신 어머님이 누우시고 마른자리는 아기 누워 음식도 맛을 보고 쓴 것은 어머님이 잡수시고 단것은 아기 먹여 오뉴월 짜런 밤에 모기 빈대가 뜯을 새라 다 떨어진 살부체로 슬렁슬렁 흔드시며 온갖 시련을 다하시네~

-화청

악보

♩ = 120 화청 도경 승려 창 서정매 체보

내용 『예수시왕생칠재의찬요』(1632)·『오중범음집』(1661)·『천지명양수륙재의범음산보집』(1721)·대례왕공문, 석문의범(1935)에 의하면 <축원화청>은 다양한 불·보살과 일체 성현을 청하여 망자의 극락왕생을 발원하는 내용이며 상단과 중단권공에서 이루어지는 절차이며 순 한문가사로 되어 있다. 사성점이 기록되어 있으므로 순수 염불가락 또는 범패로 불렀음을 짐작할 수 있다. <불교가사 화청>은 <회심곡류 화청>이라고도 하며, 회심곡·별회심곡·몽환가·백발가 등 우리말로 된 4·4조의 불교가사이며, 그 종류는 수십 종에 이

른다. 불자들의 가장 큰 호응을 얻고 있어서 포교 현장에서 의식과 무관하게 선행되기도 한다.

특징 및 의의 <축원화청>은 범패승이 진행하는 재궤의식 절차의 일부분으로 재의 목적에 부합하는 절차이며 상단과 중단에서 이루어진다. 현재 경제범패에서는 3소박 3박자의 9/8박자의 세마치장단으로 이루어져있으며, 전형적인 경토리가 근간을 이루며, 이 외에 경토리를 근간으로 하되 수심가토리의 특성이 혼재되는 양상이 보이기도 한다. 영제범패의 경우 과거에는 3소박 3박자로 노래되었으나 현재는 평염불로 부른다. 그러나 <불교가사 화청>은 지역을 막론하고 엇모리장단으로 일정한 특징을 지닌다. 이는 재 의식 절차라기보다 사찰 주변에서 널리 불리던 가사체 음악이 대중성으로 인해 재 의식에 수용된 것으로 보고 있다.

참고문헌 경산제 불교음악(손인애, 민속원, 2013), 국역 천지명양수륙재의범음산보집(이종미, 양사재, 2011), 불교 화청의식 복원에 관한 연구(노명열, 북랩, 2013), 영산재연구(법현, 운주사, 1997), 한국불교음악연구(한만영, 서울대학교 출판부, 1982), 화청(무형문화재조사보고서65, 문화공보부 문화재관리국, 1969), 화청의 두 유형(장휘주, 이화음악논집10, 이화여자대학교 음악연구소, 2006).
필자 서정매(徐貞梅)

화초사거리

정의 남도잡가의 하나로, 산천경개를 읊는 입타령, 사당패소리의 판염불, 신방초가 작곡한 <화초타령>으로 짜인 노래.

사설

산천초목이 속잎은 난디/ 구경에 어허허허 허허야 허허 나이 아무리 허여/ 에헤 얼싸 에헤 네로구나/ 아하 하하 헤헤야, 헤에 허어 허허허야 허허 나이 아무리 허여/ 에헤 얼싸 에헤 네로구나/ 어허허 어리얼싸 네로구나/ 이이이이 어기얼싸 에헤야 어기얼싸 에헤야/ 허야라 어기얼싸 어리 얼씨구나절씨구나 말 들어 보아라/ 어리 어리 어리 어야 어야나 어기얼싸 네로구나 (후략)

악보

♩ = 88 (실음: 단2도 아래) 화초사거리 안숙선 창 김혜원 체보

내용 <화초사거리>는 지방 협률사 활동과 함께 사당패 판염불의 수용, 개작, 여류 기생의 활동을 통하여 발전하였다. 신방초는 송연 활동을 통해 청중들을 사로잡기 위하여 당시 유행하던 경기 사당패의 사설과 선율을 차용하고 작곡하는 과정을 거쳐 경서도의 사거리와 다른 음악적 특징을 갖는 <화초사거리>를 완성하였다. 사설의 내용은 사당패소리 사설의 영향을 받은 전반부와 온갖 화초의 내용이 나오는 후반부로 나뉜다. <화초사거리>라는 명칭 또한 사당패의 '사거리'와 새로 창작한 '화초타령'을 합하여 만든 이름으로 보인다.

특징 및 의의 <화초사거리>는 대부분의 남도민요가 메기고 받는 방식인데 비하여, 통절 형식으로 짜였다. 선율은 판소리 음조적 관점으로 보면 우조길-평조길-계면조길로 짜였고, 민요 음조적 관점으로 보면 경기산타령 악조와 남도계면조 악조가 덧섞워 특별한 악조가 생성된 것으로 본다. 장단은 2분박 12박의 중모리와 빠른

12박의 중중모리로 짜였는데, 장단의 변형이 많은 것은 경기도타령장단과 세마치장단이 혼용되기 때문으로 보인다.

참고문헌 경기·서도·남도 잡가(한국예술종합학교, 2001), 남도잡가 화초사거리 분석 연구(권송희, 한양대학교 석사학위논문, 2015), 한국민속대사전(한국민속대사전편찬위원회, 민족문화사, 1991), 한국민속문학사전-민요(국립민속박물관, 2012), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991), 한국 음악사전(백대웅, 대한민국 예술원, 1985), 화초사거리 연구(이보형, 한국음악학17, 한국고음악학회, 2007).

필자 김삼진(金三鎭)

황해도굿무가

정의 황해도굿에서 무당이 부르는 노래.

개관 황해도 무악은 음악적으로 매우 오래된 노래이다. 황해도 <만세받이>를 부르는 혼소박 4박(10/8박자) 장단은 조선 초기부터 불교 등의 종교음악에 쓰인 오래된 장단이다. 또한 <만세받이>, <긴만세받이>, <자진만세받이>의 템포에 따른 세틀(三機) 형식은 고려가요에서 흔적을 찾을 수 있다. 황해도 무가의 음악 만들기 방식인 ‘동곡이명(同曲異名)’이나 ‘모곡(母曲)-자곡(子曲)’ 방식은 고려에서 조선 세종 때에 이루어진 우리의 전형적인 음악적 전통이다. 이런 점에서 황해도 무악의 내면적인 모습은 적어도 고려시대 이전의 유풍을 간직하고 있다고 할 수 있다.



서해안배연신굿 | 2015 | 국립민속박물관

고려시대 유학자인 이규보(李奎報, 1168~1241)의 문집인 『동국이상국집(東國李相國集)』에 수록되어 있는 「노무편(老巫編)」에는 당시 수도였던 개경(開京, 현재의 개성)의 무당에 대한 기술이 있다. 이를 통해 우리는 고려시대 개경에서 행해지던 굿을 알아볼 수 있다. 당시 무당의 굿당 형태나 연희 행위는 황해도 무당의 굿과 거의 일치한다. 무신도를 걸어 놓은 굿당, 제석거리에서 무당이 공수를 주고 단골들은 술을 마시는 모습, 뛰고 솟구치는 무당의 도무(跳舞), 타악기 반주 등은 황해도 무당의 굿을 보여 준다. 개경·해주·용진·연백 등을 중심으로 전승되는 황해도 만신의 굿이 고려시대의 무풍을 간직한 것이라는 사실을 알 수 있다.

악보

만세받이 (김매물창 이용식 채보)
(1절) 모 십 니 다 모 십 니 다 고향 산 천 을 모 십 니 다
(반) 아 하 헤 헤 고향 산 천 을 모 십 니 다
(2절) 천 하 궁 으 문 삼 해 삼 천 지 하 궁 으 문 이 십 팔 석
(3절) 황 해 도 무 는 이 십 삼 관 경 기 야 도 는 삼 십 칠 관
(4절) 돌아 오 신 이 일 만 국 에 저 가 신 이 화 산 국 에

만세받이 (김매물창 이용식 채보)
(배) 아 황 임 금 에 만 세 야
(반) 아 황 임 금 에 만 세 야
(2절) 천 세 만 세 수 후 만 세 야
(3절) 살 아 무 살 아 무 구 만 세 계 살 우

한 것이고, ‘받이’ 또는 ‘바지’는 무당이 앞소리를 메기면 장구잡이가 뒷소리를 받는(바라지) 형식을 의미한다. <만세받이> 무가는 2소박과 3소박이 2+3+2+3 또는 3+2+3+2 등으로 혼합된 혼소박 4박(10/8박자)의 ‘만세받이’장단에 얹어 부른다. ‘만세받이’장단은 무가의 노랫말이 “모여랴오 모여랴오” 또는 “모십니다 모십니다” 등으로 시작해서 ‘모요리’장단이라고도 하고 ‘산유’장단이라고도 한다. 이런 혼소박 4박 장단은 전통적으로 <화청(和淸) 등의 불교음악에서도 쓰이는 종교음악과 관련된 장단이다.

<만세받이> 무가를 느리게 부르는 <긴만세받이> 무가와 빠르게 부르는 <자진만세받이> 무가도 청배무가로 부른다. <긴만세받이> 무가는 느린 3소박 4박(12/8박자)의 ‘긴만세받이’ 장단에 얹어 부르고, <자진만세받이>는 빠른 2소박 4박(4/4박자)의 ‘자진만세받이’ 장단에 얹어 부른다. 이처럼 ‘만세받이’는 노래의 제목이면서 장단의 명칭이기도 하다. 황해도 굿 무가의 청배무가는 느린 템포의 <긴만세받이>, 중간 빠르기의 <만세받이>, 빠른 템포의 <자진만세받이>의 세 노래가 ‘긴(느린)-중간-자진(빠른)’이라는 틀을 이루는 세틀 형식의 노래이다.

황해도굿의 송신무가는 대개 <날만세받이> 무가를 부른다. 이 무가의 제목은 ‘(신이) 나간다’는 의미다. <날만세받이> 무가는 실제로는 <자진만세받이> 무가와 같은 노래이지만, <날만세받이>는 송신무가로 부르는 경우이고, <자진만세받이>는 청배무가로 부르는 경우이다. 즉, 같은 노래가 기능에 따라 제목을 달리하는 동곡이명의 노래다. 송신무가로 <날만세받이>를 부르는 않는 경우에는 무당이 읊조리듯이 신을 보내는 <긴노래>를 부르기도 한다.

황해도굿의 축원무가 및 오신무가는 다양한 노래가 불린다. <명복타령>(3소박 4박), <천수타령>(3소박 4박), <타불타령>(3소박 4박), <송거타령>(3소박 4박), <배치기소리>(3소박 4박), <나나니타령>(3소박 4박) 등 황해도 굿판에서만 부르는 무가들이다. 이 중에서 <명복타령>, <천수타령>, <타불타령>, <송거타령> 등은 <긴만세받이>라는 모곡에서 변주된 자곡이다. 이런 모곡-자곡의 음악 만들기 방식은 전통음악에서는 매우 일반적이다. <배치기소리>는 연평 앞바다에 조기잡이를 가

자진만세받이 (김매물창 이용식 채보)
에라 만 세 오늘 날 에 해 온 다 년 기묘 년 에 달 에 나 월 색
사 월 영 정 날 무 공 수 스 무 나 홀 이 내 나 쥘 내 충 청 북 도
충 주 시 에 거 주 동 은 조 동 이 요 인 자 오 네 빨리 와 요
기다 러 시 빨리 올 때 못 받은 조상 들 마 당 전 으로 월 하 전 에
금 사 천 으 무 받 아 나 난 때 김 씨 부 리 조 상 님 들

송거타령 (김매물창 이용식 채보)
(1절) 에 허 어 리 송 거 야
(반) 에 허 어 리 송 거 야
(2절) 청 학 배 학 이 놀 던 자 리 깃 이 떨 어 저 보 저
(3절) 청 룡 황 룡 이 놀 던 자 리 비 늘 한 쌍 이 채 가 졌 네
(4절) 칠 성 세 석 님 놀 던 자 리 명 복 이 떨 어 졌 네
(5절) 운 구 대 잡 이 놀 던 자 리 금 은 보 화 가 솟 아 났 네

내용 황해도굿에서 무당은 신을 굿판에 청하는 청배(淸배) 무가, 굿판에 모신 신을 축원하는 축원무가와 놀리는 오신(娛神)무가, 신을 굿판에서 보내는 송신(送神)무가 등을 부른다.

황해도굿에서 청배무가로 가장 많이 부르는 노래는 <만세받이(또는 만수받이)> 무가이다. 이 무가의 제목은 ‘만세(萬歲) 또는 ‘만수(萬壽)와 ‘받이(받는다)’ 또는 ‘바지’가 합쳐진 말이다. ‘만세’ 또는 ‘만수’는 무조신(巫祖神)을 경배하는 의미인 ‘아황임금 만세’에서 기원

는 풍어豊漁의 소망을 담은 노래로, 황해도뿐만 아니라 경기도와 충청도까지 서해안 일대에 널리 분포된 어업 노동요이다. <배치기소리>를 부르면 팽과리, 장구, 북, 징의 사물 악기가 더해지면서 노래의 신명을 돋운다. <나나나타령>은 “나나나나나”라는 입타령을 갖는 노래인데, 황해도 및 경기도 서해안 일대에서 여성들이 널리 부르던 어업노동요로 1988년에 인천광역시 무형문화재 제3호로 지정된 민요이다. 이 외에 서도민요인 <난봉가> 계통의 민요나 경기민요인 <창부타령>(3소박 4박) 등 널리 알려진 민요를 부르기도 한다.

특징 및 의의 황해도굿무가는 고풍古風의 장단을 사용하고, ‘긴(느린)-중간-자진(빠른)’의 템포에 따른 세틀 형식으로 되어 있다. 또한 ‘동곡이명’이나 ‘모곡-자곡’의 전통적 음악 만들기 방식을 간직하고 있다. 이런 황해도 굿 무가의 음악적 특징은 고려시대 음악의 특징을 보여 주는 점에서 고려의 수도였던 개경과 해주 등의 인접 지역에서 성행했던 황해도 굿이 고려시대의 유풍임을 짐작할 수 있다. 고려시대의 음악적 유풍이 남아 있는 황해도 굿 무가는 역사적 가치를 갖고 있다.

참고문헌 황해도 굿의 음악(최종민, 황해도 내림굿, 열화당, 1983), 황해도 굿의 음악 인류학(이용식, 집문당, 2006), 황해도 무악의 역사성(이용식, 한국무속학16, 한국무속학회, 2008).

필자 이용식(李庸植)

회다지소리

정의 장례 의식에서 하관을 마치고 관 주변에 흙을 넣고 다질 때 부르는 노래.

개관 <회다지소리>는 장례 의식에서 부르는 장례요 중 하나이며, 최근 급격하게 전승이 단절될 위기에 처해 있는 노래이다. <회다지소리>는 1980년대 이후 공연 예술화하여 무형문화재로 지정되면서 전승을 이어가는 경우도 있다. 강원도 횡성 정금마을의 <회다지소리>는 1984년 전국민속예술축제에 출전하여 대통령상을 수상하고, 같은 해에 강원도 무형문화재 제4호로 지정



인천근해 도서 지방 상엿소리 | 인천광역시

되었고, 양중하가 예능보유자로 인정받았다.

사설

1. 긴소리

상고매기를 굵어들 주오/ 에이허리 달회야
 당상부모 천년수오/ 에이허리 달회야
 슬하자손 만세영을/ 에이허리 달회야
 수용량이 풍부지오/ 에이허리 달회야
 부용량이 무부지라/ 에이허리 달회야
 창해유수 흐르는 물은/ 에이허리 달회야

2. 자진소리

한 번은 상으로 쓸고/ 에이허라 달호
 또 한 번은 하로 굵어/ 에이허라 달호
 두마치 장단에 발맞추어/ 에이허라 달호
 추근추근히 다져를 주오/ 에이허라 달호
 조선국의 팔도 산을/ 에이허라 달호
 역력하게 돌아보니/ 에이허라 달호
 함경도의 백두산은/ 에이허라 달호
 압록강이 상응하고/ 에이허라 달호
 평안도의 자모산은/ 에이허라 달호
 대동강이 배합하고/ 에이허라 달호
 황해도의 구월산은/ 에이허라 달호
 수영산의 내맥이다/ 에이허라 달호
 경기도의 삼각산은/ 에이허라 달호
 한강이 해조로다/ 에이허라 달호

-횡성 회다지소리(강원도 무형문화재 제4호)

악보

긴소리 이윤정 채보

이내 소리르 을 받아를 주 오
 에 해호 오리 달 회야
 면테 손님드 듣기가 좋 게
 에 해호 오리 달 회야
 가까운 손님드 을 보기가 좋 게
 에 해호 오리 달 회야

-강원도 횡성, 강원도 무형문화재 제4호

자진소리 이윤정 채보

에이 하라 달 호 에이 하라 달 호
 에이 하라 달 호 에이 하라 달 호
 한 번은 상으로 쓸 고 에이 하라 달 호
 또 한 번은 하루 로다 에이 하라 달 호
 두마치 장단에 발 맞추 어 에이 하라 달 호
 추근 추근히다져를 주오 에이 하라 달 호
 이 세 상에 나 온신 분 에이 하라 달 호

-강원도 횡성, 강원도 무형문화재 제4호

내용 장례 의식에서 하관을 마치고 관 주변에 회가 섞인 흙을 넣고 달구꾼들이 흙을 다지면서 부르는 노래를

<묘 다지는 소리>, <달구소리>, <회다지소리>라고 한다. <회다지소리>는 장례 의식에서 부르는 장례요이면서, 흙을 넣고 여러 사람이 밟로 밟아 다지면서 부르는 노동요의 기능을 한다. <회다지소리>는 노동요이기에 선소리꾼이 앞소리를 메기면 여러 명의 달구꾼이 뒷소리를 받는, 메기고 받는 형식으로 된 것이 많다.

<회다지소리>는 여느 장례요와 마찬가지로 노래가 전승되는 지역의 음악적 어법을 담고 있다. 강원도 횡성 <회다지소리>는 ‘미·술·라·도·레’의 음계로 되어 있고, 라가 중지음이며 라-술-미의 하행 선율이 특징적이다. 이런 음악적 특징은 강원도와 경상도 민요의 음악 어법인 ‘메나리토리’로 된 것이다. 횡성 <회다지소리>는 여느 지역의 소리와 마찬가지로 메기고 받는 형식으로 되어 있다. 횡성 <회다지소리>는 <고하는 소리>(3소박 5박과 3소박 4박의 혼합), <긴소리>(3소박 5박과 3소박 4박의 혼합), <자진소리>(3소박 4박)로 구성된다.

특징 및 의의 <회다지소리>는 장례 의식에서 부르는 장례요이면서도 노동을 하면서 부르는 노동요이다. 그래서 <회다지소리>는 메기고 받는 형식으로 되어 있으며, 규칙적인 장단으로 부르는 경우가 많다. <회다지소리>는 우리나라 의식요와 노동요의 일반적인 특징을 잘 보여준다.

참고문헌 강원도 무형문화재 제4호 횡성 회다지소리(이영식, 횡성 회다지소리 전승보존회, 2011), 횡성지역 회다지소리의 전승 기반과 과제(이영식, 한국민요학43, 한국민요학회, 2015), 횡성회다지소리의 음악적 특징(이윤정, 한국민요학41, 한국민요학회, 2014).

필자 이용식(李庸植)

회모리잡가

정의 서울 지방의 소리꾼들이 개화기 무렵에 만들어 부르던 잡가의 일종.

개관 ‘회모리’라는 말은 ‘회몰다’에서 온 말로 ‘매우 빠르다’는 의미를 지니고 있으며, 전통음악에서는 빠른 장

단의 이름으로도 쓰인다. 따라서 ‘휘모리잡가’는 매우 빠르게 부르는 전문 소리꾼들의 음악을 가리키는 말이다.

잡가雜歌는 전통사회의 전문 소리꾼들이 부르던 노래를 통칭하는 말로, 가곡·가사歌詞·시조時調를 가리키는 정가正歌의 상대적인 용어로 사용되고 있다. 조선 후기 양반·중인 등 지배 계층이 주로 향유하던 노래를 정가라 하고, 평민 가객이나 기층 민중 출신의 전문 소리꾼들이 부르던 노래를 잡가라고 부르게 된 것은 당시 지식인들의 시각이 반영된 것으로 보인다. 그러나 오늘날 잡가에 분류되는 음악은 실내악인 좌창이나 야외에서 진행되는 입창을 비롯하여 통속민요 등 다양한 갈래의 음악을 포함하고 있으므로, 잡가란 용어를 ‘다양한 갈래의 음악을 통칭하는 의미’로 이해하기도 한다.

경기잡가는 조선 말기에 서울 사계축이라 불리던 만리재·청과동 일대의 소리꾼을 중심으로 서울 지역에서 널리 불렸으며, 일제강점기에는 권번을 통하여 예기藝妓들에게도 전승되었다. 1960년대 초반까지만 하여도 전문 소리꾼(잡가꾼)들은 파나 무를 저장하던 움집을 소리하기 좋은 환경으로 꾸미고, 이를 공청公廳·소리청 또는 ‘깊은 사랑[舍廊]’이라 부르면서 농한기에는 이곳에 모여 소리를 부르고, 전문 소리꾼을 청하여 소리를 듣기도 하였다 한다. 소리꾼들의 소리판에서는 처음에 가사와 시조를 부르고, 이어서 긴잡가(경기잡가)와 수잡가首雜歌 등을 불렀으며, 과장 무렵이 되면 휘모리잡가를 부른 후에 통속민요로 판을 끝냈다고 한다.

현재 전승되는 휘모리잡가는 <만학천봉>, <곰보타령>, <병정타령>, <기생타령>, <육칠월 흐린 날>, <생매잡아>, <바위타령>, <맹꽁이타령>, <한 잔 부어라>, <비단타령> 등의 10여 곡이다. 때로는 <장기타령>을 휘모리잡가에 넣기도 하지만, <장기타령>은 대부분의 휘모리잡가와 가장 방법이 다르고, 여러 번 바뀌는 후렴구를 갖는 등 음악적인 특징이 휘모리잡가와 다른 점이 있다.

휘모리잡가는 개화기 무렵 서울 지방에서 발생한 소리로, 노랫말에는 개화기 한양 도성의 풍물이 자세하게 묘사되고 있다. <병정타령>에는 구한말 신식 군대 병정의 모습과 생활이 묘사되고 있으며, <기생타령> 사

설에는 ‘남산공원’이나 ‘자동차’·‘권번’ 등 개화기 이후의 근대사회를 보여 주는 어휘가 자주 보인다.

휘모리잡가는 풀무골의 소리꾼 이현익李鉉翼이 많이 지었다고 하며, 전소리꾼인 김태운金泰運 등을 거쳐 이창배李昌培, 1916~1983에게 전승되었다. 이창배는 자신이 운영하던 청구성악학원에서 소리꾼 박상옥과 황용주 등에게 이를 전수하였다. 1999년 7월 1일 휘모리잡가가 서울특별시 무형문화재 제21호로 지정되었으며, 박상옥이 보유자로 인정되었다. 그 밖에도 경기도와 인천광역시 무형문화재로 지정되기도 하였다.

내용 서울·경기 지방에서 불리던 잡가의 하나인 휘모리잡가는 노랫말의 내용에 매우 우스꽝스러운 익살과 결말이 많이 들어 있고, 풍자와 과장이 심하며, 해학적인 표현이 주를 이루고 있다. 이 같은 사실을 빠른 속도로 촘촘하게 엮어 휘몰아 부르기 때문에 이를 휘모리잡가라 부르게 된 것인데, 노랫말의 형식은 장형시조의 변형이다. 조선 후기의 장형시조에는 묻고 답하는 형식을 취한 문답형 사설시조가 많이 보이는데 휘모리잡가 중 <만학천봉>은 노래의 초반부를 “게 좀 셋거라 말 물어 보자”로 마치며, 중반부를 “전하여 주렴”으로 끝맺는다. 그리고 맨 마지막은 “전할지 말지”로 마무리하는데, 이러한 형식은 전형적인 문답형 시조의 구조라 할 수 있다. <만학천봉> 이외에도 <병정타령>·<육칠월 흐린 날>이 이러한 형식을 취하고 있으며, <기생타령>도 유사한 형식이다. 또한 <생매잡아>는 『가곡원류』에 실린 시조 “생리 죽아 길 쓰려 豆麻 甞산영 보니고……”의 사실을 확대한 것으로 보여, 휘모리잡가가 장형시조의 변형으로 만들어졌음을 알 수 있다. 이 밖에도 대부분 휘모리잡가의 창법은 시조창의 종지법과 같은 형태로 악곡을 마치고 있는 점으로도 휘모리잡가와 시조창의 관련성을 짐작할 수 있다.

휘모리잡가의 선율은 대부분 ‘솔·미·레·도·라·솔’의 5음 음계를 근간으로 구성되어, 전형적인 진경토리의 구조를 드러내고 있다. 장단은 빠르게 몰아가는 자진(뉘는)타령장단으로 되어 있다. 노래의 종지는 시조처럼 4도 아래로 툭 떨어져서 종지하고, 창법은 경기잡가와 시조목을 섞어 부른다. 그러나 <비단타령>의 경우는 다른 휘모리잡가와 전혀 다르게 마치 經線을

읽는 듯한 독경체讀經體로 되어 있는 점이 특이하다. 비단을 많이 사서 집으로 가지고 들어오면 온갖 귀신들도 따라 들어오기 때문에 경을 읽어 여러 귀신들을 물려야 한다는 미신이 반영된 이 노래는 서도 지역에서는 더러 불렸으나, 서울 지역에서는 잘 부르지 않았다고 한다.

특징 및 의의 구한말 서울 지방의 전문 소리꾼들에 의하여 불리기 시작한 휘모리잡가는 소리판의 끝 무렵에 흥겹게 불리던 유흥성이 매우 강한 노래로, 사설이 지니는 과장과 풍자·해학성이 돋보인다. 또한 형식과 창법 면에서 시조창과의 관련성을 보여 주는 점에서 근대 전통음악 변천의 한 양상을 드러내는 중요한 갈래이기도 하다. 휘모리잡가의 사실 중에는 구한말과 일제강점기의 시대상을 묘사하고 있어 당대의 풍물과 사회상을 짐작케 하는 자료가 되고 있다. 특히 빠른 속도로 사실을 촘촘하게 엮어 가는 창법이나 가락의 짜임새는 서구 대중음악의 랩Rap 음악과도 닮은 점이 있다.

참고문헌 국악논고(장사훈, 서울대학교출판부, 1966), 국악총론(장사훈, 정음사, 1976), 한국가창대계(이창배, 흥인문화사, 1976).
필자 김영운(金英云)

휘모리장단

정의 산조·민요·무악 등 민속음악에 사용되는 매우 빠른 장단.

악보

휘모리(단모리)장단

①			○		○
뉘	덕	덕	쿵	덕	쿵

내용 휘모리장단은 자진모리장단보다 더 빠른, 매우 빠른 템포의 장단이다. 장단의 명칭은 매우 빠르게 휘

몰아 간다고 해서 휘몰이 또는 휘모리장단이라 했을 것으로 생각된다. 3소박 4박자의 자진모리장단을 더 빠르게 몰아가는 장단으로 역시 3소박 4박자로 이해하기도 하나, 흔히 2소박 4박자 구조로 본다. 민속음악 장르에 따라 휘모리장단은 서로 다른 명칭으로 불리는데, 산조에서는 빠른 3소박 4박자를 휘모리장단이라 하고, 2소박 4박자의 빠른 장단을 세산조시 또는 단모리장단이라 한다. 민요에서는 빠른 2소박 4박자 장단을 단모리라 하고, 농악에서는 3소박 4박자를 ‘자진삼채’ 또는 ‘덩덕궁이’라 하며, 2소박 4박자를 ‘세산조시’ 또는 ‘다드래기’라고 한다. 이 밖에 황해도 무악에서 2소박 4박자는 ‘자진만세’장단이라고 불린다. 또한 민간음악계에서는 휘모리장단을 외박장단·당악장단 등으로 부르기도 한다.

판소리에서는 잘 사용되지 않는데, 어떤 상황이 차츰 빨라져서 매우 빠르게 진행되는 대목에서 간혹 쓰인다. 1940년에 발간된 정노식의 『조선창극사』에는 조선 후기의 명창 문석준文錫準이 박통 속에서 돈과 쌀을 정신없이 퍼내는 대목을 특히 잘 불렀다는 기록이 남아 있으며, 이를 근거로 문석준이 휘모리장단을 처음으로 판소리화한 인물이라고 보기도 한다.

탈놀이 중에서는 강령탈춤의 제6과장 노승·취발이춤 중 제3경 취발이춤에서, 소무가 낳은 아이에게 취발이가 언문을 가르치며 언문뒤풀이를 부르는데, 이때 2소박 4박자의 휘모리장단을 세마치장단과 함께 사용한다. 수영야류에서 휘모리장단은 영감·할미과장의 봉사 독경소리와 사자무 과장에서 사자가 담보를 잡아먹는 대목에서 사용되고, 하회별신굿탈놀이에서도 탈놀이가 끝난 이후에 관중들과 뒤풀이를 할 때 사용된다.

특징 및 의의 휘모리장단은 민속악 장단 중 가장 빠른 템포의 장단으로, 판소리·산조·무악·농악·탈놀이 등 여러 장르에서 두루 사용된다. 민속악 대부분의 장르는 구전된 음악이고, 이론 체계가 마련된 것은 비교적 최근의 일로 장단명 역시 각 갈래에 따라 조금씩 달리 불린다. 이에 휘모리장단은 세산조시, 단모리, 외박장단, 당악장단, 자진삼채, 덩덕궁이, 다드래기 등 여러 다른 이칭으로 불린다. 여러 다른 이칭을 갖기 때문에 장단

의 박자 구조를 제대로 이해해야 이들이 서로 연관되는 장단임을 알 수 있다. 그러나 휘모리장단은 박자 구조를 3소박 4박으로 보기도 하고, 2소박 4박으로 보기도 하여 하나의 형태로 정의하기에 불명확한 장단의 하나이다. 매우 빠른 템포이므로 3소박보다는 2소박으로 보는 것이 편하다.

참고문헌 판소리 고법1·2(이보형, 문화재10·11, 문화공보부 문화재관리국, 1976), 판소리 사설의 극적 상황에 따른 장단조의 구성(이보형, 예술논문집 14, 대한민국예술원, 1975), 한국의 장단(김청만, 민속원, 2002).

필자 신은주(申銀珠)

흥글소리

정의 전라도 지역 여자들이 자신의 신세를 한탄하며 느리게 흥얼거리며 부르는 노래.

개관 느리게 흥얼거리며 부르는 소리라는 의미로 <흥글소리>나 <흥그레소리>라고 한다. 혼자 일을 하면서 부르는 사례가 많아 <밭매기소리>·<잠노래> 등 혼자서 하는 일의 기능명으로 불리기도 하고, 신세한탄·시집살이에 관한 가사가 대부분이어서 <시집살이노래>·<신세타령>이라 불리기도 한다. 때에 따라 특별한 제목 없이 노래 가사의 첫 대목으로 불리기도 한다.

사설

어매 어매/ 우리 어매/ 뭣 할라고/ 나를 나서/ 날 이런 데/ 여왔는가/ 울 어머니/ 날을 때는/ 온갖 노물이/ 다 썰는디/ 곱곰초를/ 원했든가/ 곱곰삼삼/ 생각허든/ 아무래도/ 못 살겠네

악보

♩ = 50
(실음: 9도 아래)

흥글소리

김미덕 창
김혜정 채보

어 매 어 매 울 어 매 는
뭣 할 라 고 날 닳 는 가

날 적에 아릿바닥 밧 국 속에 다
옥 시 길 은 쌀 밤 에 다
날 닳 건 마 는
요 내 나 는 왜 이 란 당 가
날 키 울 때
눈 이 들 문 눈 랜 다 고
반 반 들 어 어 서 날 키 윗 건 마 는
내 신 세 내 팔 자 가

-전남 고흥 도안읍 용정리

내용 <흥글소리>는 느리고 불규칙한 6박 1장단에 육자배기토리, 2~3장단 단위의 악구가 병렬로 이어지는 곡이다. <흥글소리>는 매우 느리게 부르기 때문에 박자가 불규칙한 듯 들리지만 대부분 6박의 구조가 내재되어 있으며, 일부 지역에서는 4박 구조도 나타난다. 주로 가사가 4박에 붙고 이후에 휴지부는 숨을 쉬는 공간으로 활용되어 길게 한숨을 쉬듯이 노래한다. 1990년대 전라남도 진도 지역에서는 <흥글소리>의 박자를 6박으로 고정시키고, 진양조장단으로 반주하여 무대 공연물화하기도 하였다. '미·라·도·도·시·라·미'의 육자배기토리를 활용하며 시김새나 선율 구성은 가창자에 따라 달라진다. 선율은 2장단이나 3장단을 단위로 반복되며, 이는 가사의 의미 단락과 일치한다.

가사의 내용은 서사민요와 같이 고난을 겪는 주인공의 이야기를 담기도 하고, 가창자 자신이 경험한 삶을 가사로 만들어 담기도 한다. 주제는 신세한탄이나 시집살이에 관한 것이 많다. 자신의 이야기를 노래할

때에는 '어매 어매'를 공식구로 사용하여 악곡을 시작하거나 맺고, 그 사이에는 자신이 만든 가사를 넣어 부른다. 악곡의 길이는 계속 늘어날 수 있으며, 내용에 따라 유동적이다.

지역사례 <흥글소리>는 주로 전남의 남해안과 동부 지역에서 많이 불린다. 전라북도와 경상남도에서도 유사한 민요들이 발견되지만 <흥글소리>라 부르지 않는다. 전남의 서북 지역인 영광, 장성, 광주, 담양 등에서는 전통적으로 6박 장단을 사용하지 않기 때문에 <흥글소리> 역시 4박으로 된 것이 많다. 이를 6박으로 된 <흥글소리>와 구분하여 <자진흥글소리>라 부르기도 한다.

전남의 서남해안에는 가사의 배분이 2+4박으로 나누어지는 구조의 <흥글소리>가 많이 발견되고, 전남의 동부 지역과 경상도 서남부 지역에서는 3+3박 구조의 <흥글소리>가 더 많이 불린다. 2+4박 구조의 6박은 판소리 진양조장단의 구조와 같으므로 그와 상관 관계가 있다고 본다. 반면 3+3박 구조의 6박은 강원도와 충북·경북 등지에 전승되는 아라리 계열과 경북, 경남 등지에 전승되는 정자소리 계열에서 사용되는 구조이므로 한반도 동부 지역의 영향이 전남 동부 지역의 흥글소리에 나타난 것으로 본다.

특징 및 의의 <흥글소리>는 고난을 노래함으로써 한의 정서를 표출하는 공식적 통로 역할을 하며, 이를 통해 감정을 정화시키는 작용을 한다. 가창자는 고달픈 삶을 회피하지 않고 '혼자 노래 부르기'라는 소극적 방법을 통해서나마 갈등을 조화시켜 나가기 위해 <흥글소리>를 부른다. <흥글소리>의 음악은 전남 지역의 가장 기층적인 음악어법이기 때문에 가창자들은 이를 이용하여 그들의 감정을 편안하게 표출할 수 있고, 듣는 이들은 쉽게 공감할 수 있어서 감정적으로 소통할 수 있다.

참고문헌 여성민요의 음악적 존재양상과 전승원리(김혜정, 민속원, 2005), 전남지역 흥글소리의 음악적 구조와 의미(김혜정, 한국 음악연구 24, 한국국악학회, 1996).

필자 김혜정(金惠貞)

흥보가

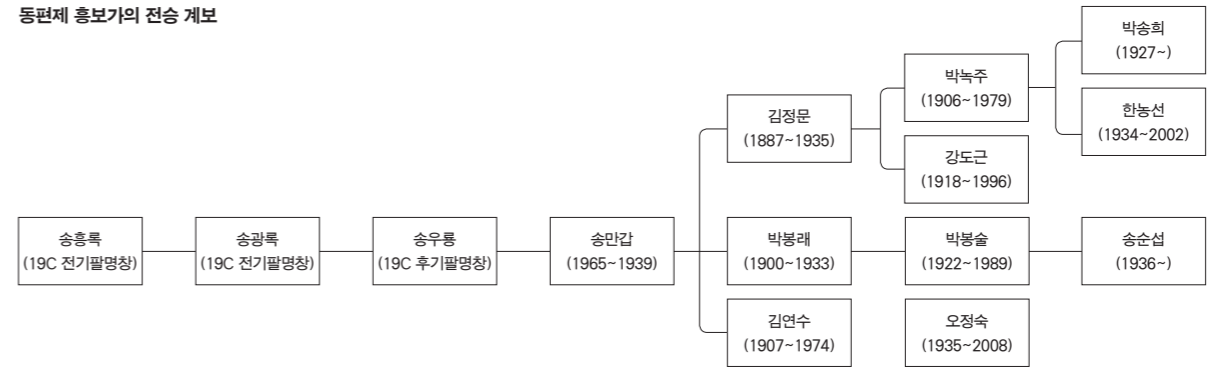
정의 판소리 다섯 마당 중 하나로 마음씨 착한 동생 흥보가 다리가 부러진 제비를 살려 보내주어 복을 받는 반면, 욕심 많은 형 놀보는 욕심을 부리다 패가망신하는 권선징악(勸善懲惡)과 형제 사이의 우애를 강조하는 내용의 판소리.

개관 <흥보가>가 처음 언급된 문헌으로는 송만재(宋晩載, 1788~1851)가 1843년에 남긴 <관우희(觀優戲)>와 이유원(李裕元, 1814~1888)의 <관극팔령(觀劇八令)>이 있으며, 흥보가 내용이 나오는 관극시가 있다. 각각 <흥보가>의 박타령과 제비가 다리를 고쳐 준 보은으로 가져오는 박에 대한 내용이 담겨 있다.

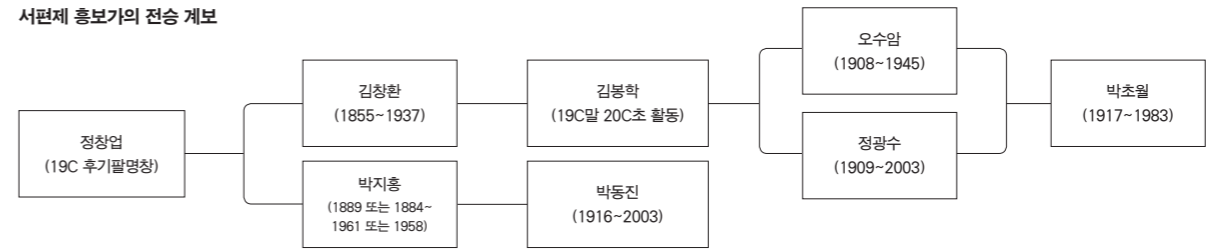
<흥보가>는 판소리사 초기부터 불린 작품으로 추측하는데, 권삼득(權三得, 1771~1841, 염계달(廉季達) 등이 활동한 18세기 말에서 19세기 초에 송만재가 남긴 관극시는 서사 골격이나 내용면에서 현재 전승되는 흥보가와 유사하다. 판소리사 초기 명창인 정조 때 권삼득의 장기가 <놀보가 제비 후리리 나가는 대목>이라는 점에서 <흥보가>가 가진 오랜 역사를 알 수 있다. 또한 순조 때 염계달(廉季達)·문석준(文錫準)도 흥보가로 이름을 떨쳤으며, '박통 속에서 돈과 쌀을 정신없이 퍼 내리는 휘모리 대목'을 더듬으로 전하고 있다. 철종 때 한송학(韓松鶴)·정창업(丁昌業)과 고종 때 최상준(崔相俊)·김창환(金昌煥)이 흥보가를 잘 불렀다고 한다. 김창환은 '제비노정기'를 더듬으로 내었고, 오늘날 '제비노정기'는 김창환의 더듬을 첫 손가락으로 꼽고 있다. 19세기 중반부터 양반층의 취향에 부합되지 않고 재담 성격이 강했던 흥보가를 '재담소리'라고 폄하하는 시각이 생겨났다. 이때문에 흥보가 중에서도 재담 성격이 제일 강했던 '놀보 박타는 대목'은 아예 부르지 않거나 전승하지 않는 창자들도 있었다. 그러다가 20세기 이후부터 흥보가의 전승은 전도성, 김창환, 송만갑, 김정문(金正文, 1887~1935, 박지홍(朴枝洪, 1889~1961) 등에게 점차 활성화되기 시작했다. 현재는 1973년에 국가무형문화재 제5호로 지정되어 재담의 강화 및 창극의 주요한 레퍼토리로 공연되

대목	세부대목	장단	조
흥보가 쫓겨나는 대목	놀보 심술타령	자진모리	평조
	놀보가 흥보를 쫓아가는데	중모리	계면조
	흥보 마누라가 탄식하는데	진양	계면조
흥보가 매품을 팔러 가는 대목	흥보가 호방을 찾아가는데	자진모리	평조
	돈타령	중모리/ 중중모리	평조
	흥보 처가 매품 팔러 가지 말라고 만류하는데	진양	계면조
	흥보가 매품을 팔러 병영을 찾아가는데	중모리	평조
	흥보가 무사히 돌아오자 흥보 마누라 좋아하는데	중중모리	계면조
	놀보와 놀보 처가 찾아온 흥보를 박대하는 대목	흥보가 놀보 집으로 건너가는데	자진모리
	흥보가 놀보에게 비는데	진양	계면조
	놀보가 동생을 때리는데	자진모리	평조/계면조
	흥보가 놀보 처에게 탄식하는데	진양	계면조
흥보 제비 다리를 고쳐 주는 대목	흥보 마누라가 탄식하는데	중모리	계면조
	도승이 내려오는데	엇모리	평조
	도승이 집터를 잡아 주는데	진양	우조
	제비가 집으로 날아드는데	중중모리	평조
	흥보 제비가 강남으로 날아가는데	진양	우조/계면조
	흥보 제비가 점고를 받는데	중중모리	계면조/평조
	흥보 제비 노정기	중중모리	평조
	가난타령	중모리	계면조
흥보가 박을 타 부자가 되는 대목	흥보가 첫째 박을 타는데	진양/휘모리	계면조
	돈타령	중중모리	평조
	흥보가 둘째 박을 타는데	진양/휘모리	계면조
	비단타령	중중모리	평조
	흥보가 셋째 박을 타는데	중모리/휘모리	계면조/평조
	흥보 집 치레	진양/중모리	우조
놀보가 부자가 된 흥보를 찾아오는 대목	흥보 마누라가 나오는데	중모리	계면조
	흥보 마누라가 음식을 차리는데	자진모리	평조
	흥보 마누라가 놀보에게 탄식하는데	진양	계면조
	화초장 타령	중중모리	평조
놀보가 제비 다리를 부러뜨리는 대목	놀보가 제비 후리러 나가는데	중중모리	평조
	놀보 제비가 강남으로 날아가는데	진양	우조/계면조
	놀보 제비가 점고를 받는데	중중모리	계면조/평조
	놀보 제비 노정기	중중모리	평조
놀보가 박을 타패가 망신하는 대목	놀보가 첫째 박을 타는데	중모리	평조/계면조
	놀보가 둘째 박을 타는데	중모리/휘모리	평조/계면조
	놀보가 셋째 박을 타는데	중모리/휘모리/세마치/동살푸리/자진모리	평조/계면조
놀보가 개과천선하는 대목	박 속에서 장비가 나오는데	중모리	계면조
	놀보 개과천선	엇중모리	평조

동편제 흥보가의 전승 계보



서편제 흥보가의 전승 계보



며, 잘 부르지 않았던 ‘놀보 박타는 대목’을 되살려 부르고 있다.

현재 전승되고 있는 흥보가의 바디에는 박록주朴綠珠와 박봉술朴奉述이 보유하고 있는 송만갑宋萬甲 바디, 정광수丁光秀가 보유하고 있는 김창환 바디, 오정숙吳貞淑이 보유하고 있는 김연수金演洙 바디가 있다. 그 밖의 흥보가 바디는 거의 전승이 끊어진 상태이다.

대표적인 대목으로는 ‘가난타령’, ‘중타령’, ‘제비노정기’, ‘박타령’, ‘놀보가 제비 후리러 나가는 대목’ 등이 있다.

내용 흥보가는 부르는 명창에 따라 이야기의 내용, 장단 및 조調 구성이 다르게 나타난다. 판소리 흥보가의 대목 구성은 크게 열 가지로 나누어 볼 수 있다. 흥보가 쫓겨나는 대목-흥보가 매품을 팔러 가는 대목-놀보와 놀보 처가 찾아온 흥보를 박대하는 대목-도승이 집터를 잡아 주는 대목-흥보가 제비 다리를 고쳐 주는 대목-흥보가 박을 타 부자가 되는 대목-놀보가 부자가 된 흥보를 찾아오는 대목-놀보가 제비 다리를 부러뜨리는 대목-놀보가 박을 타 패가망신하는 대목-놀보가 개과천선하는 대목으로 구성되어 있다. 하지만 박록주, 박초월, 강도근 바디는 ‘초앞’부터 ‘놀보 제비 후리러

나가는 대목’까지 부르고, 김연수와 박봉술 바디는 ‘초앞’부터 ‘놀보 박타는 대목’까지 부른다. 김연수 바디와 박봉술 바디의 ‘놀보 박타는 대목’은 박봉술 바디에서 많이 축소되어 박봉술 바디에서 놀보 박을 모두 세 번 타며, 김연수 바디에서는 모두 다섯 번 놀보 박을 탄다. 김연수 바디에서는 다른 바디에서 나타나지 않은 ‘흥보 새끼 제비 구원’, ‘흥보 밥타령’, ‘양귀비 출현’, ‘흥보 마누라 강짜’ 등의 대목이 나타난다. 각 대목별 장단과 조 구성은 앞의 표와 같다.

박록주, 박초월, 강도근이 부르는 흥보가는 장단과 창조가 매우 유사하게 나타나지만, 박록주와 강도근은 동편제 소리의 특징인 대마디 대장단과 잔가락이 없고 강한 악센트가 들어가는 단조로운 시김새를 구사한다. 반면 박초월은 부드럽고 잔가락이 많이 들어가는 복잡한 형태의 시김새를 구사한다.

판소리 흥보가에서는 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리, 엇중모리, 엇모리, 휘모리, 세마치, 동살푸리의 장단이 사용되며, 중모리와 중중모리의 활용이 많다. 특히 ‘놀보 박타는 대목’은 중모리장단을 사용하고 있으며, ‘중타령’에서만 엇모리를 사용하고 있다. 또한 조는 평조, 계면조, 우조가 다양하게 사용되는데 평조-계면조-평조의 사용으로 극의 진행에 긴장과 이완을 극대

화 시키며, '홍보 집 치레'나 '제비들이 강남으로 날아가는 대목'들은 우조를 사용하여 깨끗하고 당당한 모습을 표현하였다.

홍보가에 나타나는 소리 더듬은 권삼득의 '놀보가 제비 후리러 나가는 대목', 문석준의 '박타령', 최상준의 '홍보 매 맞는 대목', 김봉문의 '비단타령', 김창환과 장판개의 '제비노정기'가 대표적이다. 장판개의 '제비노정기'는 박송희와 박봉술 바디에서 '놀보 제비노정기'로 불리고 있다. 이 중 '제비 후리러 나가는 대목'은 설렁설렁 거뜩하게 소리한다고 하는 '설렁제'로 불리는데, 판소리사 초기에 활동하던 권삼득 1771~1841의 더듬으로 '권마성제勳馬聲制', '덜렁제'로도 불린다.

악보

제비 후리러 나가는 대목

박복주 창
채수정 채보

Musical score for '제비 후리러 나가는 대목' with lyrics: 제 비를 리나간다 제비를 후리 리나간다, 이 때 춘 절생 각 하 사 월 초과 일, 연 자나 비는 필 필 수 양 비 들에 앉은 피 꼬리, 제 - 아 름 을 제 물 리 북 회 씨 맺은 그 물 을, 에 - 후 리 처 들 어 메 고 제 비 를 후 리 리 나 간 다, 방 장 산 으 로 나 간 다 이 편 은 우 두 봉 지 편 은 좌 두 봉, 건 년 - 불 맞 은 봉 좌 우 로 청 청 들 었 난 디, 아 - 아 - 이 리 어 덩 풀 을 뚝 쳐 후 어 -

특징 및 의의 판소리 홍보가는 판소리사 초기부터 불린 작품이다. 당시 명창인 권삼득의 장기와 더듬이 홍보가의 '놀보 제비 후리러 나가는 대목'으로 현재 전승되는

판소리 중 가장 오래된 소리이다. 19세기 중반 '재담소리'를 폄하하는 시각이 생겨나면서 '놀보 박타는 대목'을 부르지 않는 등 재담 성격이 강했던 홍보가의 창자와 전승이 줄어들었다. 하지만 박송희(국가무형문화재 제5호 홍보가 예능보유자)는 박봉술이 부르던 '놀보 박타는 대목'을 여성 창자에 맞도록 구성하여 박복주 홍보가 후반에 이어 부르는 작업을 시도하였다. 이는 20세기 이후에 다시 홍보가가 활성화되어, 현재는 다양한 작품으로 예술적 가치를 인정받고 있는 양상이라 할 수 있다.

참고문헌 동편제와 서편제 연구(최난경, 집문당, 2006), 박송희 판소리 홍보가 악보집(채수정, 민속원, 2014), 판소리 유파의 전승 연구(최해진, 민속원, 2012), 한영대역 홍보가 바디별 전집(최동현, 문화체육관광부·전라북도·전주세계소리축제 위원회, 2009), 홍보가의 전승과정과 창자(최동현, 판소리 동편제 연구, 태학사, 1998).

필자 채수정(蔡水晶)

홍타령

정의 전라도 지역에 널리 퍼져 있는 민요의 하나.

개관 <보림>, <화초사거리>, <육자배기>, <자진육자배기>에 이어 부르는 남도잡가에 포함된다. 경기도 민요의 하나인 <천안삼거리>도 홍타령이라고 한다. 전라도 지역의 민중들 사이에 널리 퍼져 있는 오래된 민요이다. 남도잡가 생성기에 <육자배기>와 같이 삼입되면서 시적적인 가사들이 많아지고 받는 소리가 다듬어졌다. 현재 <홍타령>을 잘하는 명창으로 김수연을 꼽는다.

사설

창밖에 국화를 심고 국화 밑에 술을 빚어 놓으니/ 술 익자 국화 피자 벗님 오자 달이 뜬네/ 아희야, 거문고 청쳐라 밤새도록 놀아 보리라/ 아이고 데고 어허 흥 성화가 났네 헤-/ 청계수 맑은 물은 어이 무엇을 그리 못 잊는지 울며 흐느끼며 흐르건만/ 무심타 청산이여 잠을 줄 체 모르고/ 구름은 산으로 돌고 청계만 도느냐/ 아이고 대고 어허 흥 성화가 났네 헤-(후략)

악보

♩=65
중모리

홍타령

안숙선 창
김혜원 채보

Musical score for '홍타령' with lyrics: 아 이 고 -오 테 고 허 허-어- 으 으, 성 화 - 가 나 았 네 에 -, 방 랑 사 주-우- 응 어 흐어어어-, 쓰 고-오 나 았 은 철 뵈 에 르 을-, 천 하-- 자-양 사아- 하 양 우를- 맺 기-어- 어, 이 별- 비 열 자-르-을 깨 트 리 어- 불 끼 나-, 아 이 고 -오 테 고 허 허-어- 으 으, 성 화 - 가 나 았 네 에 -

내용 민중들 사이에 널리 퍼져 있던 <홍타령>은 <육자배기>, <농부가>와 함께 전라도를 대표하는 민요이다. 인생무상, 사랑, 이별과 같은 애절한 가사로 삶의 노래하는 신세타령이었다. 김수연 명창과 같은 소리꾼들에 의해 "창밖에 국화를 심고~", "청산은 나를 보고 말없이 살라 하고"와 같은 시적인 가사들이 수용되면서 <홍타령>은 더욱 격조 있는 노래로 사랑을 받고 있다.

특징 및 의의 <홍타령>은 민중들 사이에서는 "아~"나 "어~"로 <육자배기>와 마찬가지로 단순한 후렴구가 있었던 것으로 보인다. 이것이 남도잡가에 수용되면서 "아 이고 대~고 허허 성화가 났네 헤~"라는 받는 소리가 정착된 것으로 보인다. 받는 소리는 12박 중모리 2장단 이고, 메기는 소리는 가사의 길이에 따라 유동적이다. 대표적인 남도계면조 선율의 노래이다.

참고문헌 경기·서도·남도 잡가(한국예술종합학교, 2001), 남도잡가 화초사거리 분석연구(권송희, 한양대학교 석사학위논문, 2015), 보림과 예불문 고찰(김삼진, 한국 음악연구24, 한국국악학회, 1996), 한국민속대사전(한국민속대사전편찬위원회, 민족문화사 1991), 한국민속문학사전-민요(국립민속박물관, 2012), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991), 한국 음악사전(전인평, 대한민국예술원, 1985), 국립국악원 e-국악아카데미(academy.gugak.go.kr).

필자 김삼진(金三鎭)

부록

색인

필자

지역

가곡원류	170
가난타령	349
가래질	20
가면극	528
가야금병창	254
가장꾼	526
가정굿	543
각시광대	545
감로탕	540
강릉농악	420, 511
강릉단오제	358
강원도아리랑	207, 223
강화 농악	358
강화 두레농악	357
거문도 뱃노래	195
거문도뱃노래	21
걸공	363, 365
걸궁	363, 365, 367
걸궁굿	522, 546
걸량	363, 365
걸립	365, 367
걸립농악	357, 365
걸립농악단	450
걸립패	508
걸채소리	324
걸행	363
걸채비	141
경국대전	51
경기도굿	113, 116
경기도도당굿	161
경기민요	33, 34, 53, 76, 94, 124, 143, 155, 217, 236, 305, 324
경기선소	39
경기선소리	29
경기유희	312

경기잡가	41, 187, 204, 243, 261, 270, 301, 319, 334
경드름	78, 276, 316
경발림	170
경북궁타령	304
경서토리라	193
경토리	170, 193, 209, 218, 229, 262, 320
결꾼	526
계면조	321
고고천변	78, 189
고동	232
고방굿	550
고사꾼	367
고사소리	184, 367
고사염불	462
고성농요	222
곡마단	445
굴았네소리	49
곰보타령	344
공명가	172
공수무가	35
관동팔경	172
관악기	64, 90, 231, 306, 325
관악영산회상	162
광대놀이	527
광대춤	526
광복군아리랑	126
교대죽	151, 261
교방악	86
구정놀이	376, 500
구조아리랑	207
국가무형문화재	180, 298, 347
군밤타령	304
군영	64
굿거리장단	155, 236, 289, 306, 327
굿거리형	403
굿중패	46
기생타령	344

기수	565
기싸움	419
기원무가	35
기준음	294
긴농부가	75
긴상모	464
긴아라리	206
긴아리랑	320
긴염불	157
길굿	496
길놀이	485
길타령	323
김포 두레농요	410
김포통진두레놀이	439
쟁과리	428
끝인사	543

나은

나무꾼소리	220
나비춤가락	474
나운규	207
날당산	543
날찾네	172
남도계면조	169, 351
남도들노래	267
남도민요	29, 124
남도입창	98, 147, 254
남도잡가	97, 169, 244, 339, 350
남도토리	246
남사당패	444, 447, 461, 509
남해안굿	117
남해안별신굿	67
남걸립패	46, 364
내는 가락	416
내드림	456
내드림굿	456
너영나영	248

넙노래	68
노동요	122, 133, 206, 322
노들강변	42, 198
노래굿	457
노랫가락	176
노 젓는 소리	197, 198
논매기	244
논매기소리	156, 267, 336
논매는 소리	164, 168, 240
논풍장	473
놀량	37, 39, 170, 172, 181
놀보가 제비 후리러 나가는 대목	349
놀보심술타령	241
농기	400
농기놀이	543
농기세배	419
농부가	165
농사풀이	358, 486
농사풀이 농악	420
농악	121, 284
농악대	186, 491, 492, 521
농업노동요	154
농업요	221
농자천하지대본	418
눈대목	281

다름

다드래기	345
다리밟기굿	362
다시래기	77, 130
단가	297
단모리	345
단오서낭제	511
단중모리	80
단허리소리	49

달강달강	322
달구소리	343
달맞이축제	510
달집태우기	511
닭쫓기놀이	373
담바구타령	30
당겨붙임	261
당굿	434
당맞이굿	432, 543
당산굿	548
당산벌림	509
당산제굿	433
당산 제만굿	392
당약장단	345
당제사	543
대돌움	77, 90
대마디대장단	276
대보름굿	512
대삼	47
대양	284
대영	226
대중가요	198
대취타	232, 306
대포수	435
대풍류	230
대허리소리	49
던질사위	445
덜미	481
덧뵈기	481
덩덕궁이	345
도둑재비	435
도둑잡이	409, 456, 457
도둑잡이굿	363, 395, 503, 519, 539
도드리장단	182, 224
도라지타령	156
도리깨	237
도리깨질소리	222

도살풀이	160
도살풀이장단	224
도화타령	37
독립군아리랑	126
독우물굿	413
독주	158
동국세시기	142
동부민요	217
동살풀이	68, 160
동해안굿	113, 117
두령쇠	468
두령질굿	473
두레	472
두레굿	546
두레농악	373
두마치가락	474
둔전평농사놀이	569
동당기타령	246
뒤치배	565
뒤풀이	303
뒷굿	527
뒷산타령	37, 170, 172, 181
땅다지는 소리	164
땡각	231
뜯쇠	468

미음

마당굿	493, 548
마당놀이	543
마당밧이	367
마들농요	118, 336
마을굿	67
만세받이	340
만수받이	55, 176
만수화란	179
만파식적	88

만학천봉	344
말뚝풍장	472
말미	68
망월굿	546
매구	424
매구굿	441
매굿	521
매호씨	447
매화타령	44, 45
맹공이타령	344
메나리	118
메나리조	510
메나리토리	25, 195, 209, 216, 303
명두청배	178
모가비	181
모심기소리	269, 270
모심는 소리	164, 229
모의 농경 연행	363
몸돌소리	49
몽금포타령	278
몽환가	338
무가	223
무동타기	509
무속음악	120
묵계월	40, 72
문굿	401, 548
문잡이굿	543
물레타령	213
민속놀이	25
밀붙임	261
밀양백중놀이	439
밀양복춤	459
밀양아리랑	207, 332

비읍

바라춤	252
-----	-----

바리공주	36
바위타령	344
바탕굿	543
바탕놀이	543
박타령	349
반경토리	139, 198, 309, 327
반수심가토리	308
발림	172, 181, 314
발성	109
밤달애	77
방아타령	203
발매기소리	346
배따라기	172
배뱅이굿	254
배치기소리	341
백발가	338
백옥포농악	569
버꾸놀이	449
버나	481
벽구놀이	449
범피중류	200
법고	428
베를노래	144
변강쇠가	145
별신굿	511
병정타령	344
보렴	180
보리타작	237
뷰는타령장단	170, 329
본조아리랑	42, 207, 208, 332
본청	294
봉장취	158
봉황곡	172
부들상모	464
부들상모춤	455
부쇠	492
부포상모	464

북	428
불교음악	64, 120, 338
불림	68
불미노래	322
불임새	191
비나리	46
비나리꾼	367
비단타령	344
뽕상모춤	455

시 윳

사각놀이	518
사당패	172, 179, 180, 186, 339
사당패소리	29, 39, 78, 103, 147
사뒤요소리	166
사설방아타령	134
사설시조	170
산아지타령	280
산염불	278
산조	200, 223, 294
산조가야금	22
산조아쟁	211
산타령	92, 172
살판	481
살풀이	160
삼고초려	241
삼국사기	21, 31
삼국유사	140
삼국지	113
삼국지연의	50, 259
삼재팔란	241
삼채형 장단	403
삼현육각	284
삼입가요	235
상사소리	56
상쇠 거울	585

상엿소리	203
새소리	148
새타령	278
색 드림	585
삼굿	548
생매잡아	344
서낭기	418
서도민요	65, 157, 232
서도잡가	137, 233
서도좌창	297
서사무가	35, 177
서우젓소리	234
서울굿	116
선소리	147
선소리산타령	254
선소리패	186, 323
설령제	316, 318
설쇠	226
성음	109
성주풀이토	321
성주풀이토리	309
세도두레풍장	439
세마치장단	218, 280
세산조시	345
소고	428
소고놀이	449
송서	262
송신무가	35
쇄납가락	474
쇠놀이	458
쇠쟁이	518
수심가	272
수심가토리	157, 214, 233, 262
술먹이굿	546
시김새	196
시나위	158, 200
시집살이노래	346

신경토리	271
신고산타령	218, 304
신민요	156, 207, 305, 306
신세타령	219, 346
신아리랑	208
신연맞이	241
신촌마을	391
신파극	285
심방곡	158, 195
송거타령	341
씻김굿	196, 264

이 윳

아리랑	199, 332
아미농악	450
아외기소리	174
악공	564
악기쟁이	526
악조	240
악학궤범	22, 61
안당	264
안비취	40
안죽	211
안채비소리	141
앞산타령	37, 170, 172, 181
앞치배	564, 565
애기구덕	241
액막이타령	264
양반광대	545
양산도	37
양주농악	420
어넵소리	167
어름	481
어름굿	500, 536
어릿광대	447
어사용토리	134

어사출도	253
어업노동요	249
언문뒤풀이	345
얼카덩어리	91
엇부침	151
에라만수	265
여성국극	287
여성국악동호회	224
여성요	155
억음수심가	192, 272
억음아라리	206, 268
연물북	226
연미부화	179
연예농악	512
열사가	290
영감놀이	174
영광우도농악	373, 388
영기	400
영동농악	512
영무장 농악	500
영변가	172
영산다드래기	493
영산재	141
영주십경가	249
오구굿	36
오독떼기	236
오돌또기	248
오무동	445
오방감기	509
오방진	495
오방진굿	363, 456, 500
오신무가	35
오채질굿	456, 500
옥중화	224
완자걸이	151, 261
왈자타령	79
외박장단	345

용기	418
용당기	498
용대기	400, 498
운상소리	167
울산아가씨	30
웃다리농악	530
웃다리농악권	402, 495
원각사	285
원사물놀이패	461
월령가	83
월월이청청소리	302
월포마을	377
유절형식	205, 218, 244, 271
유희요	313
육아요	321
육자배기	246, 278
육자배기토리	280, 346
육칠월 흐린날	344
은세계	286
의식요	123
이별가	320
이열놀이	373
이은주	40
이팔청춘가	295
인사굿	458
일광놀이	409, 457, 503, 515, 518, 537
일제강점기	198
입창	121, 170
잉어걸이	151, 261

지 윳

자장가	241
자진굿거리	279
자진방아타령	134
자진산타령	181
자진삼채	345

자진아라리	28, 206
자진염불	157, 279
자진한잎	162
잠노래	346
잡가	344
잡색	565
잡색놀이	527
장구	226, 428
장단연속체	158
장독굿	550
장례놀이	90
장례요	342
장산꽃타령	112
장원질소리	156, 282, 325
장타령	24
장한몽가	172
잡이	564
적벽가	191
전라도굿	117
전립	532
전장가	172
절결립패	46, 363
정가	254
정선아라리	206
정선아리랑	207
정악	119
정자관	478
제금	252
제만수	68
제비노정기	349
제석노래	68
제전	172
제주도	103, 107
제주도굿	117, 272
제주도무가	174
조	307
조너리무가	68

조리중	435
조선창극사	96, 145, 178, 259, 287, 316
조성	159
조왕굿	549
종이상모	464
좌수영어방놀이	195
좌창	121, 132, 137, 243, 254
죽방울받기	539
죽방울치기	539
중광대	545
중디밭산무가	178
중모리	80
중모리장단	224
중타령	349
즉흥성	197
지신밟기	367, 440, 506
진경토리	289, 295
진도북놀이	459
진도아리랑	30, 246
진풀이	565
집들이	462
집장가	301
짓소리	141
징	428

치 윳

찰현악기	210
창극	226
창민요	69, 234, 235, 238, 248
창부거리	288
창부타령	129, 329
창부타령토리	164
창우집단	46
채굿	522
채상모	464, 475
천근소리	263

천안삼거리	350
천왕받이굿	504
철옹곳	550
청	159
청배무가	35, 177
초라니패	46, 121
초로인생	172
초립	478
초목이	172
초부가	219
초한가	172
최병도타령	290
추입새	48
추천목	316
춘향가	204, 334
춘향전	282
취타악	252
칠성무가	36
칠채가락	474, 509

티을

타령	176
타령장단	236, 344
타악기	252, 257, 284
타작질소리	221
탈놀이	528
탈머리굿	503
탈춤	540
태평가	199
토리	321, 333
통속민요	30, 102, 112, 122, 236, 254, 306, 312
통절형식	220
트로트	198

피을

판놀음	565
판놀이	568
판소리	183, 223, 281, 294
판염불	147
평랑자	478
포장걸립농악	365
푸너리무가	68
풀마풀마	322
풀무질하는 소리	321
풀무풀무	322
풀이살	161
풀피리	296
품버타령	24
품각쟁이	148
품물굿	424
품물패	61
풍장	424
풍장소리	222

히을

한오백년	106
한 잔 부어라	344
한천마을	585
함안농악	579
해녀 노 짓는 소리	250
행걸	363
향산록	172
향토민요	122
현악기	330
협률사	285, 339
형장가	301
호남농악	500
호남우도	388
호남우도농악	407, 512

호남우도농악단	454
호남좌도농악	381, 413
호미씻이	484
호허굿	522
호호굿	457, 500
훗소리	141
화용도타령	261
화주승	589
화천마을	578
화청	223
화초타령	339
황해도굿	116
회다지소리	168
회심곡	61, 271, 338
휘모리무가	177
휘모리잡가	100, 105, 145, 153, 169, 247, 254, 329
흑립	478
흥그레소리	346
흥글소리	99
흥타령	246, 293

권도희 權度希 서울대학교	
가야금산조	23
거문고산조	32
대금산조	89
산조	158
아쟁산조	212
해금산조	331

권오성 權五聖 동북아음악연구소	
민요	122

김경희 金景姬 국립국악원	
쟁과리	61
노랫가락	72
도섭	93
목	109
소고	186
춘향가	298

김삼진 金三鎭 광주광역시립국악단	
강강술래소리	25
까투리타령	60
남도잡가	66
농부가	74
새타령	168
화초사거리	339
흥타령	350

김영운 金英云 한양대학교	
경기잡가	39
배치기소리	138
보림	147
선소리	179
아리랑	207
애원성	213
어랑타령	218
어사옹	219
영각	231
잡가	254
태평가	305
휘모리잡가	343

김인숙 金仁淑 한국학중앙연구원	
경기도굿무가	34
공명가	50
긴아리	59
몽금포타령	112
서도잡가	172
수심가토리	192
엇모리장단	222
엇중모리장단	223
적벽부	262
제전	271
초한가	297

김혜정 金惠貞 경인교육대학교	
고수	47
끓었네소리	48
나물노래	62
등가타령	97
등당애타령	98
밤달애소리	130
베를가	143
살풀이장단	160
상사소리	164
수궁가	188
심청가	200
육자배기	244
전라도굿무가	263
진도아리랑	279
진양조장단	280
통속민요	310
향토민요	332
흥글소리	346

반혜성 潘惠盛 전북대학교	
굿거리장단	54
당악	86
서울굿무가	175
창부타령	288
타령장단	304

배인교 徐貞梅 단국대학교	
노들강변	70
달강달강	81
메나리토리	106
몸돌소리	111
배꽃타령	135
세마치장단	185
양류가	216
오봉산타령	236
육자배기토리	246

청춘가	295
풀무노래	321
풍년가	323
한강수타령	327

서정매 徐貞梅 부산대학교	
밀양아리랑	125
범패	140
법고	142
투전놀이	312
화청	337

서정민 徐玎旻 한국예술종합학교	
적벽가	259

손인애 孫仁愛 서울대학교	
개구리타령	29
경기선소리	37
경북궁타령	41
금다래궁	56
방아타령	134
서도선소리	170
선소리산타령	181
싸름타령	205
안주애원성	213
해주아리랑	332

손태도 孫泰度 서울대학교	
광대	51
여성국극	224

송은도 宋恩道 동아방송예술대학교	
곰보타령	49
만학천봉	100
맹꽁이타령	105
바위타령	129
병정타령	144
생매잡아	169

송은주 宋銀珠 이화여자대학교	
달거리	82
소춘향가	187
십장가	204
집장가	282
출인가	301
평양가	319

송혜진 宋惠眞 숙명여자대학교	
가야금	21
거문고	30
아쟁	210
양금	215

신은주 申銀珠 전북대학교	
바디	127
성	183
영변가	232
자진모리장단	253
중고제	275
중중모리장단	278
창극	285
창작판소리	290
판소리	314
휘모리장단	345

양옥경 梁玉京 한국학중앙연구원

북	150
장고	257
징	284

오진호 吳振昊 부산대학교

개타령	30
남해안굿무가	67
담바구타령	85
뱃노래	139
쾌지나칭칭나네	302

위철 魏哲 국립민속박물관

병창	145
통소	313

이보형 李輔亨 한국고음반연구회

민속음악	119
우조	240
토리	307
평조	320

이성훈 李性勳 숭실대학교

계화타령	44
너영나영	69
영주십경가	234
오돌또기	235
용천검	238
이야흥타령	248

이소라 李素羅 민족음악연구소

강원도아리랑	28
망개소리	101
목도소리	110
산아지소리	156
어화소리	222
절로소리	267
질꼬내기소리	282
풍장소리	324
호미소리	335

이소영 李昭咏 명지병원

난봉가	65
도라지타령	92
매화타령	102
배따라기	137
산엽불	157
신민요	198

이숙희 李叔姬 진도국악고등학교

나발	64
자바라	252
태평소	306

이용식 李庸植 전남대학교

고사소리	45
다시래기소리	77
대돌움소리	90
무악	113
무악장단	116
성주풀이	184
염불장단	230
황해도굿무가	340
회다지소리	342

이윤정 李侖貞 한양대학교

각설이타령	24
긴소리	58
덩어리소리	91
미나리	118
방아소리	133
새쫓는 소리	168
시선뱃노래	197
아라리	205
열소리	229
우야소리	239
정선아리랑	268

이진원 李晉源 한국예술종합학교

돈돌날이	95
봉장취	148
시나위	195
심방곡	199
초적	295
피리산조	326

이창신 李昌信 청주대학교

천안삼거리	293
한오백년	328

임미선 林美善 단국대학교

건드령타령	33
군밤타령	53
논실타령	75
닐리리아	76
도화타령	94
사발가	155
수심가	191
양산도	217
육칠월 흐린 날	247
한 잔 부어라	329

임혜정 林慧庭 서울대학교

대금	88
삼현육각	162
피리	325
해금	330

전지영 全志映 한국예술종합학교

경토리	42
계면조	43
단가	78
단중모리장단	80
동편제	96
방물가	132
불임새	151
서편제	178
선유가	182
유산가	243
청	294

조영배 趙泳培 제주대학교

맷돌질소리	103
멀치 후리는 소리	107
사대소리	154
서우젓소리	174
어야흥	221
연물	226
왕이자랑소리	241
이에도사나소리	249
제주도굿무가	272
흥애기소리	336

채수정 蔡水晶 한국예술종합학교

중모리장단	277
흥보가	347

최현 崔暉 부산대학교

가래질소리	20
궁글레소리	55
달구소리	84
마뎡이소리	100
상엿소리	166
술비소리	194
옹헤야	237
정자소리	268

한영숙 韓英淑 한양대학교

기생타령	57
단소	79
비단타령	153
적벽가	261
제비가	270
형장가	334

강성복 姜成福 공주대학교	
세도두레풍장	472
권봉관 權俸觀 안동대학교	
원주매지농악	509
김선태 金善泰 안동대학교	
기수	400
농기	418
신대	479
여성농악단	488
영기	491
용기	498
진안증평농악	544
김은정 金根正 전남대학교	
고깔	366
상모	464
색띠	469
쇠북	477
전립	532
김익두 金益斗 전북대학교	
김제농악	405
부안농악	454
이리농악	512
정읍농악	533
치배	563
화주	588

김정현 金廷憲 남원시립국악단	
걸립패	365
남원농악	413
사설	462
진풀이	552
김현선 金憲宣 경기대학교	
광명농악	384
농악	423
버나	446
사물놀이	460
안성남사당풍물놀이	480
양주농악	484
웃다리농악	505
임실필봉농악	519
죽방울놀이	539
평창둔전평농악	569
김혜정 金惠貞 경인교육대학교	
고사굿	367
곡성죽동농악	380
광산농악	388
길군악칠채	402
농악기	428
영산다드래기	492
오방진	494
호호굿	582
남성진 南聖辰 진주문화연구소	
고산농악	369
마당밧기	440
진주삼천포농악	547
청도차산농악	556
함안화천농악	578

박혜영 朴惠英 목포대학교 도서관학연구원	
걸립굿	363
금릉빛내농악	396
농구	417
대포수	434
도독잽이굿	435
무동놀이	444
옥수농악	504
일광놀이	518
잡색	524
잡색놀이	527
잡색탈	528
조리중	538
송기태 宋奇泰 목포대학교 도서관학연구원	
고창농악	373
당산굿	432
두레패	437
두레풍장	438
진도소포걸군농악	541
시지은 施知恩 경기대학교	
갑비고차농악	356
김포통진두레놀이	409
농사풀이	420
우도농악	500
청주농악	560
판굿	565
평택농악	572
홍박씨	584

이경엽 李京燁 목포대학교	
고흥월포농악	377
구례잔수농악	391
법고놀이	448
북놀이	458
상모놀이	466
설장구놀이	470
소고놀이	475
화순한천농악	585
이용식 李庸植 전남대학교	
길굿	403
내드름	416
삼채	463
상쇠	468
양산도	483
어름굿	488
오채질굿	496
장단	529
채굿	554
장정룡 張正龍 강릉원주대학교	
강릉농악	358
황경숙 黃京淑 부경대학교	
부산농악	449

관내자문 김윤정
위철
정연학

관외자문 강등학(강릉원주대학교)
강인숙(경상대학교)
김현선(경기대학교)
김혜정(경인교육대학교)
윤진영(한국학중앙연구원)
이영배(안동대학교)
이용식(전남대학교)
정병모(경주대학교)
정형호(전북대학교)
최공호(한국전통문화대학교)

감수위원 권오성(동북아음악연구소)
김익두(전북대학교)
양종승(사머니즘박물관)
윤열수(가회민화박물관)
이병욱(용인대학교)
허용호(고려대학교)
홍선표(이화여자대학교)