

대금산조



글 · 이진원
사진 · 김가람, 주병수

국립문화재연구소

문화재청 자료관
EM025323

대금산조



| 글 |
이진원
한국예술종합학교 전통예술원 교수
『고대음악사의 재조명』, 『대금산조 창시자 박종기 평전』 외 논저 다수

김가람
국립국악원 국악진흥과

| 사진 |
주병수

중요무형문화재 제45호
대금산조

2007년 11월 23일 초판 발행

기획 · 발행 • 국립문화재연구소 예능민속연구실
(대전광역시 유성구 문지동 472)
전화 : (042)860-9114

글 • 이진원 · 김가람

사진 • 주병수

편집 • (주)역사만들기

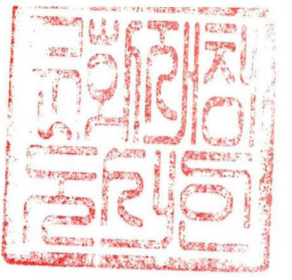
ⓒ 국립문화재연구소, 2007
이 책의 저작권은 저작권자에게 있습니다.
저작권자와 출판사의 허락없이 내용의 일부를 인용하거나
발췌하는 것을 금합니다.

COPYRIGHTⓒ2007 by National Research Institute of Cultural Heritage All Rights reserved including the rights of reproduction in whole or in part in any form. Printed in KOREA.

ISBN 978-89-8124-196-4 08600(세트)
978-89-8124-776-8 08600

* 잘못된 책은 바꾸어 드립니다.
* 저자와의 협의하에 인지는 생략합니다.

비매품



중요무형문화재 제45호

대금산조

기획 국립문화재연구소
글 이진원 · 김가람
사진 주병수



국립문화재연구소

일러두기

1. 이 책은 중요무형문화재 제45호 대금산조 예능보유자인 김동표와 이생강의 연주 및 인터뷰 작업을 통하여 기록하였으며, 제작현장 촬영 사진과 실측자료를 담아 서술하였다.
2. 이 책은 모두 4개 장으로 구성하였으며, 1장부터 4장 2절까지는 이진원(한국예술종합학교)이 4장 3절은 김가람(국립국악원)이 집필하였다.
3. 이 책에 사용한 사진은 사진작가 주병수가 촬영한 것이며 일부 사진은 이진원이 제공하였다.
4. 간접 인용과 강조는 ' '를 사용하였고, 직접 인용은 " "를 사용하였다.
5. 원음과 한자음이 다른 경우 [ ]를 사용하였다.
6. 한자어는 먼저 한글로 음을 적고 ( )에 한자를 기재하였다.
7. 내용상 부연 설명이 필요한 것은 각주에서 설명하였다.

'중요무형문화재 기록도서'를 발간하며

이 책은 중요무형문화재의 원형을 보존하고 전승하기 위하여 추진해온 기록화 사업인 '중요무형문화재 기록도서' 시리즈의 하나로 발간합니다.

무형문화재는 그 대상의 형체가 없기 때문에 사람의 기능과 예능에 의해 전승됩니다. 그런 까닭에 유형의 문화재보다 쉽게 사회적 · 문화적 환경 변화에 노출되어 변형되거나 급격히 사라져 가고 있습니다. 이에 국립문화재연구소에서는 1995년도부터 중요무형문화재 개별 종목에 대한 영상기록물과 도서를 제작 · 발간하여 중요무형문화재의 역사와 현재를 기록하고 있습니다.

'중요무형문화재 기록도서' 시리즈 각 권에는 국가가 지정한 개별 중요무형문화재의 기 · 예능 실연 과정 전체와 역사적 전승 양상 등을 기록 · 고증하여 더욱 객관적이고 전문적인 내용을 수록하였고, 전문 사진작가들의 사진을 실어 독자 여러분의 이해를 도울 수 있도록 편집하였습니다.

이 책에는 중요무형문화재 제45호인 '대금산조'의 역사와 대금 연주법, 대금문화의 역사와 특징 등을 상세하게 소개하였습니다. 그리고 전승 및 활동 현황을 알아보았습니다.

모쪼록 '중요무형문화재 기록도서' 시리즈가 전통문화 유산을 지키고 유지하는 한편 중요무형문화재를 올바로 전승해 나가는 기초자료로 활용되어 전통문화의 토대로 자리매김 될 수 있기를 기대합니다.

2007. 11

국립문화재연구소

차 례

제1장 대금산조란 어떤 음악인가 · 9

1. 산조의 형성 배경 · 11
   1) 김창조 창시설 · 11
   2) 심방곡의 존재 · 14
2. 산조 용어의 등장 · 18
   1) 1913년의 '酸調' · 18
   2) 설경패와 산조 · 20
   3) 1910년대의 '散操' 및 '酸調 · 21
3. 여러 악기의 산조 등장 · 24
4. 산조 심방곡에서 산조로의 변화 · 26
5. 산조 형성에 영향을 준 음악 · 33
   1) 봉장취 · 33
   2) 피리기러기타령 · 35

제2장 대금은 어떤 악기인가 · 39

1. 역사 속의 대금 · 41
   1) 대금의 명칭 · 42
   2) 대금의 기원 · 46
   3) 대금의 전승 · 49
   4) 대금과 만파식적 · 55
2. 대금의 연주법 · 62
   1) 삼국시대 · 62
   2) 조선시대 · 72
3. 오늘날의 대금 · 77
   1) 대금의 종류 · 77
   2) 대금의 구조와 청 · 78
   3) 대금의 음역 및 운지법 · 79

제3장 대금문화의 역사와 특성 · 81

1. 고려시대의 대금문화 · 83
   1) 익재난고 · 83　2) 동국이상국집 · 84　3) 한림별곡 · 87
2. 조선시대의 대금문화 · 88
   1) 궁중의 대금문화 · 88
   2) 민간의 대금문화 · 96
3. 대금문화의 특성 · 102
   1) 시대성과 연주자 · 102
   2) 전통예술 속의 대금의 미적 특징 · 105
4. 대금문화의 새 길 · 113
   1) 대금산조의 악보화 · 114
   2) 대금문화의 본질 찾기 · 114
   3) 대금산조의 새로운 길 · 116

제4장 대금산조의 전승 및 특징 · 119

1. 대금산조의 전승 현황 · 121
   1) 대금산조의 전승 계보 · 121
   2) 대금산조의 유파 · 123
2. 전대의 대금 명인 · 124
   1) 박종기 · 124　2) 강백천 · 129　3) 한주환 · 136
   4) 한범수 · 141　5) 이충선 · 144　6) 편재준 · 145
3. 현 보유자 김동표와 이생강 · 146
   1) 김동진과 김동표 · 146　2) 이생강 · 156

부록(악보) · 167

1. 강백천 산조 · 169

2. 한주환류 대금산조 · 179

■ 참고 문헌 · 190
■ 영문 초록 · 195



제1장
대금산조란 어떤 음악인가

1. 산조의 형성 배경

'산조(散調)'는 기악의 독주나 합주로 연주하는 형태의 음악을 말한다. 때문에 여러 가지 악기의 산조가 있는데, 주로 남도지역의 「시나위」나 「판소리」 등의 선율을 장단이라는 틀에 넣어 연주한다.

1) 김창조 창시설

산조의 유래를 처음 기록한 문헌은 함화진(咸和鎭)의 『조선음악통론』이다. 이 책에 김창조(金昌祖, 1856~1919)가 19세기 말 「심방곡」을 변작하여 「산조」를 창작하였다고 기록하고 있다. 이후로 전통음악계에서는 김창조를 '산조의 창시자'라 일컬어왔다.

> "그 외에 신방초는 화초사거리를 창작하고, 김창조는 심방곡을 변작하여 산조를 창작할세, 우조와 계면조로 분류하여 각종 악기에 탄주하기 시작했고, 그 뒤로는 신학준, 박기홍, 송만갑, 김창환, 이동백, 정정렬 등의 일류 명창이 상당히 많았으나, 최근에는 시대의 변천을 따라 비록 예술을 사랑하는 마음으로 이것을 배우고자 할지라도 창악의 예인이라 하면 무조건하고 하시천대하는 경향이 있어서 누구나 이것을 즐겨 배우는 이가 적게 되어 자연적 퇴패의 길을 밟지 않을 수 없게 되었다."[1]

1) 함화진, 1948, 『조선음악통론』, 을유문화사, 210쪽.

권도희는 「김창조 산조의 양식사적 조망」이라는 글에서, 함화진의 기록에 대하여 다음과 같이 의문점을 지적한 바 있다.

"여기서 주목할 점은 첫째 산조와 심방곡의 차이며, 둘째 우조와 계면조의 차이, 그리고 마지막으로 각종 악기로 탄주했다면 가야금산조가 최초의 산조가 아닐 수도 있다는 뜻인가?"

권도희가 제기한 이러한 의문은 산조의 역사에서 꼭 해결해야 할 과제라 할 수 있다. 위 의문 중 첫 번째에 대한 권도희 스스로의 대답은, 「심방곡」이 계면조 중심의 단순한 전조를 하는 것에 비하여 김창조는 '탈심방곡' 식의 새로운 음악구조를 지향한 것이라 해석하고 있다.

이와 유사한 면이 있지만, 이보형은 1890년대에 형성되었다는 김창조의 산조에 대한 견해를 「김창조의 가야금산조와 후기(근대) 산조 전승론」에서 밝히고 있다. 그는 산조와 관련된 음악을 살풀이 심방곡, 전기 산조 심방곡, 후기 산조로 나누고, 김창조가 전기 산조 심방곡을 변작하여 후기 산조를 만들어 낸 사람이라고 다음과 같이 기술하고 있다.

"함화진이 말한 김창조가 가야금 산조를 창조할 때 변작하였다는 심방곡은 '살풀이형 심방곡' 이 아니라 '구조 산조형 심방곡' 을 가리키는 것이며, 우조와 계면조를 짜서 만들었다는 것은 가야금산조의 악조 틀을 근대 산조와 같이 만들고 더늠 선율을 이디옴화하고, 고정선율화하여 후기 산조를 만들었다고 해석하는 것이 좋을 것이다." [2]

2) 이보형, 2001, 「김창조의 가야금산조와 후기(근대)산조 전승론」(산조 창시자 樂聖 金昌祖 기념논문 특집 1), 『散調研究』, 가야금산조 현창사업추진위원회, 53쪽.



김동표가 장구 반주(김향옥)에 맞춰 연주하는 모습

위의 인용에서와 같이 이미 「심방곡」에서 기인한 산조가 있었는데, 김창조가 이를 오늘날 형식의 기본적인 틀을 짜내었다고 볼 수 있다는 것이다. 이보형이 주장하는 전기 산조로서의 심방곡은 함화진의 논의에서 볼 수 있는 심방곡이 오늘날 무속음악으로 대표되는 「시나위」가 아니라는 가정에서 출발한다. 그 가정은 안민영(安玟英)의 『금옥총부(金玉叢部)』에 수록된 「신방곡」이 무속에서 연주되는 살풀이형 심방곡과 다르다는 것에서 기인한다.

解唱夫神餘音之高名矣, 使人請崔相見請伽倻神曲聽之 [3]

위 기록에서 창부 최상견(崔相見)의 가야금 신방곡을 들었다는 기록이 보인다. 이는 독주로 방중에서 순수음악으로 연주되었으며, 안민영과 같은 중인들이 감상할 정도의 음악으로 보이기 때문에 『금옥총부』에 보이는 신방곡은 무속음악인 살풀이 심방곡이 아니라 전기 산조 심방곡이라 할 수 있고, 이것이 바로 함화진이 변작하여 산조로 만든 심방곡이 아닐까 생각하는 것이다.[4]

2) 심방곡의 존재

김창조가 후기 산조를 창시하기 이전에도 이미 전기 산조인 심방곡은 존재했었다. 『금옥총부』의 기록이 이를 말해준다. 『금옥총부』는 조선 말기인 1855년에 안민영이 개인 시조집으로 편찬한 것으로 보이기 때문에, 김창조가 산조를 창조하였다는 1890~1895년의 시기보다 훨씬 앞서는 기록이다.

그렇다면 김창조 이전의 전기 산조로서 심방곡은 어떤 형태였으며, 어떠한

3) 안민영, 김신중 역주, 2003, 『역주 금옥총부』, 박이정.
* 이 책에만 '신방곡'이라 표기 되었을 뿐 다른 문헌에는 '심방곡'이라고 하였다.

4) 필자는 이보형의 위 논문에서 살풀이 심방곡으로 추정한 신재효의 「가루지기타령」의 풍각쟁이 장면에서 보이는 심방곡과 「해동죽지」의 풍각패조에서 보이는 신방곡 또한 살풀이 심방곡이라기보다는 이미 독주곡화된 전기 산조 형태의 산조라고 볼 수 있지 않을까 조심스럽게 추정하여 본다. 풍각쟁이 특성상 살풀이 심방곡이라고 하더라도 이미 무속 현장을 떠나서 연주되었으며, 풍각쟁이가 자신의 기량에 따라 얼마든지 예술적으로 심방곡을 연주할 수 있기 때문이다. 『금옥총부』에서는 "내가 고향집에 있을 때 이천의 오위장 이기풍이 퉁소 신방곡의 명창 김군식으로 하여금 한 가아를 거느리게 하여 보내주었다. 그 이름을 물은즉 금향선이라 하였다."라고 기록이 있는데 여기서 퉁소 신방곡도 전기 산조의 심방곡으로 보인다.

것들이 있었을까 하는 의문이 남는다. 이에 대한 의문은 현재로서는 옛 산조 명인들의 구술 자료를 다시 살펴서 해결할 수밖에 없다고 생각된다.

이보형은 위 논문에서 전기 산조 심방곡의 항목을 설정하고, 전남, 전북, 충청도로 나누어서 각 지역별 산조 연주자들에 대한 인적 조사 결과를 정리한 바 있다. 전남지역에 한숙구계와 유성천계, 그리고 임화중, 진도 채맹인, 김해천 등을 들고 있다. 전북지역에 박한용계, 이영채계, 박학순계를 들고 있고, 충청지역에는 박팔괘계, 심정순계, 공주의 김석창 및 해미의 지용운 등을 들었다. 물론 구술 인터뷰의 특성상 이러한 전기 산조 명인들의 음악의 특징을 구체적으로 살펴볼 수 없다고 하더라도, 김창조보다 먼저 출생한 한숙구(1849~1934)의 경우는 가야금산조와 대금산조의 계보를 구성할 때 매우 중요한 자리를 차지하는 인물로 볼 수 있다. 김창조가 심방곡을 변작해서 산조, 즉 후기 산조를 형성하기까지 이 분야에는 많은 명인들이 나름대로 전기 산조 심방곡을 연주하고 있었음을 위와 같은 자료를 통해 확인할 수 있다.

북한에도 김창조의 산조 창작에 대한 기록이 있어서 흥미롭다. 윤이상 음악연구소에서 출판한 『조선음악명인전』(1)에 의하면, 김창조를 산조 형식의 창시자로 보고 그의 창작 과정을 다음과 같이 서술하고 있다.

> "김창조가 본격적인 음악활동의 길에 들어서서 기악곡 창작과 연주로 이름을 날리기 시작한 것은 30대에 이른 1880년대 말엽이나 1890년대 초엽부터이다. 이 시기로 말하면 애국문화운동의 영향하에 나라의 근대적 발전과 문명개화를 이룩하기 위한 사회적 운동이 활발히 벌어지고 있었고, 이를 배경으로 음악분야에서도 변천되는 시대와 인민들의 미학적 요구를 반영하여 음악근대화 변혁

이 일어나고 있었다. 기악분야에서만 하여도 민족 악기의 보급발전이 전례 없이 활발해지고, 기악음악에 대한 인민들의 관심이 높아지는 속에서 종래부터 전래되어 오던 판소리 대목들이나 또는 단가와 같은 성악형식의 가창에 가야금의 악기 연주를 겸한 병창과 같은 연주양식이 형성되어 도시와 민간들에서 널리 성행하고 있었다.

이러한 시기에 김창조는 가야금 병창음악을 비롯한 다양한 기악곡들의 창작가로서 뛰어난 기질을 나타내었고, 가야금 명수로서 독주와 병창으로 이름을 날렸다. 그는 주로 전라도의 주요 도시인 광주와 전주를 비롯한 호남 일대를 순회하며 연주활동을 활발히 전개하였다. 이때 그가 연주한 종목에는 가야금뿐 아니라 거문고, 저대, 해금, 단소 등의 악기 연주들이 동반됨으로써 여러 악기들에 정통한 기악 명수로 관중의 각광을 더욱 받곤 하였다. 이러한 악기들의 독주곡은 대부분이 그가 직접 창작한 것이었다. (중략)

김창조는 여러 해에 걸친 기악곡 창작 · 연주활동 과정에서 축적한 창조적 경험과 인민들의 반침략 반봉건 투쟁이 앙양되고 있었던 현실을 통하여 느낀 체험에 기초하여 산조라는 새로운 가야금 독주곡을 세상에 내놓았다. 그는 판소리의 음악음조를 즉흥적으로 연주하는 과정에 그것을 여러 장단의 표현적 특성에 맞추어 다양하게 변형하여 연결시키는 방법으로 하나의 큰 연쇄곡 형식을 이루는 가야금 독주곡 형식을 만들어냈던 것이다. 이것이 후에 '산조'라고 명명되어 하나의 기악연주형식으로 고착하게 되었는데, 그 당시는 「신방곡」이라 불렸다. 김창조가 창작한 신방곡은 그 형식의 구성과 내용, 형상력 등에 있어서 종래의 민간 기악곡형식과는 다른 독특한 특성을 가지고 있었다. 초기 산조는 그 형식 구성이 진양조장단, 중모리장단, 중중모리장단, 잦은 모리장단의 4개 단위로 이루어져 있었다. 이러한 악곡 구성법은 김창조의 생존 기간에는 변함이 없었다고 한다."

여기서 흥미로운 것은 김창조가 창작하였다는 산조는 김창조가 연주할 당시만 해도 「신방곡」이었다는 것이다. 『조선음악명인전』(1)에 기록된 안기옥의 음

악활동에도 다음과 같은 언급이 있다.

> "안기옥은 여기서 김창조의 연주를 처음으로 듣게 되었다. 그때 김창조가 연주한 것은 「심방곡」, 「가야금병창」 등이었는데, 그에 의하여 개척된 산조는 아직 심방곡으로 불리어지고 있었다. 이 심방곡(산조)은 가야금산조의 초기 형태로 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리의 4개 장단으로 되어 있었다. 이러한 악곡 구성법은 김창조의 생존 기간에 변함이 없었다고 한다. 산조에 엇모리, 자진중모리, 굿거리 등이 보충된 것은 그 이후 시기였다."

위의 내용을 보면 함화진이 언급한 바 심방곡을 변작하여 산조를 만들었다는 것과는 다르게 김창조가 연주한 가야금산조도 마찬가지로 심방곡이라 불렸음을 알 수 있다. 그렇다면 산조라는 용어가 어떻게 심방곡을 대치하는 용어로 사용되었는지 살펴볼 필요성이 있다.

이상에서 보면 산조의 기원이 아직 명확하게 규명되지 않고 있다. 현재까지 산조를 연구하는 학자들은 대체로 김창조가 산조를 창시하였다기보다는 당시 「심방곡」이나 「시나위」라고 했던 기악곡이 산조로 바뀌는 과정에서 중요한 역할을 담당하였다고 보고 있다.

2. 산조 용어의 등장

언제 '산조' 라는 용어가 사용되었을까? 이제껏 산조 연구에 있어서 산조란 용어의 사용이 어떻게 시작되었는지에 대해서는 상세한 연구가 없었다.

「심방곡」이란 용어가 김창조 생전에 산조를 지칭하는 말로 사용되었다고 하였는데, 그가 1919년에 사망한 것으로 보아 산조라는 용어는 1919년 이후에 등장한 것이 된다. 하지만 산조라는 용어는 이전에도 사용되고 있었다. 산조(散調)의 한자 풀이인 '흐튼 가락' 이나 '허튼 가락' 에서 이러한 용어가 형성되지 않았을까 한다. 또한 무속음악으로서의 심방곡과 구별되는 새로운 후기 산조를 대표하는 말로 산조라는 말이 정착되어 사용되었을 것으로 생각될 뿐이다.

1) 1913년의 '酸調'

그러나 최근 산조 용어 표기에 대하여 재고를 요하는 자료들이 발견되었다.

1913년 9월 8일 덕수궁 돈덕전에서 이왕직 아악부가 고종의 진갑 축하연을 거행하면서 산조를 연주하였다는 기록이 있어, 이것이 산조란 용어를 첫 번째 사용한 예라 할 수 있다. 김영운은 「1913년 고종 탄신일 축하연 악무 연구」에서 『조선아악(朝鮮雅樂)』[5]에 담겨있는 축하연의 시말을 정리하였는데, 다음은 그 일부이다.

5) 장서각 소장. 『朝鮮雅樂』(李王職編, 1936). 線, 1책(242장): 28.2 × 20.6cm, 청구기호 K3-590. 日帝時代 李王職에서 주관한 각종 행사 때(王家誕辰, 國慶日) 奏樂에 관한 문서철, 소장본주기 印: 茶洞妓生組合所取締役之章, 李王職禮式課長之印, 藏書閣印, 其他私印多數, 마이크로필름번호 MF16-332.

"이 부분은 이왕직괘지에 먹지를 대고 필사된 것으로 두 부가 실려 있다. 이 자료는 1913년 고종의 진갑을 축하하는 연향과 관련된 것으로, 9월 8일 연회에서 순종의 헌수 때 이삭대엽을 연주하였고, 오찬과 만찬에서는 농악을 연주하였으며, 낮 연희의 여흥에서는 정재를 저녁 연희의 여흥에서는 다양한 음악이 연주되었음을 알 수 있다. 이날 저녁에 공연된 종목으로는 기생 30명이 가곡과 가사 및 태평가를 병창하였고, 세악현악의 합주에 이어, 평양 기생 6인에 의한 양서 잡가, 남중 기생 7인에 의한 남중잡요, 가야금산조 등이 있었다. 이날의 연희는 축수 만세삼창으로 마쳤고, 이틀 후 회작에 해당하는 별도의 연희가 있었음을 보여주는 기록이 끝에 보인다."

이날 주악 순서표에서 가야금산조에 대한 기록은 두 군데에 있다.

- 2면의 야연 연흥 부분에 '가야금장고주산조(伽倻琴杖鼓奏酸調)'
- 3면의 남중기생 8명 거행의 2. 자진자박기 설경패 아래의 '가야금산조(伽倻琴酸調)'

이로 보아 1913년 당시에는 산조를 '酸調'라고 표기하였음을 알 수 있다.

남중기생들이 '산조(酸調)'를 사용한 것이 틀림없고, 산조는 슬픈 가락이라는 뜻의 말을 한문으로 옮긴 것으로 본다. 「육자배기토리」 중심의 무속음악에서 사용되는 「심방곡(시나위)」이 독주곡의 산조로 변모하여 전기 산조를 이룰 때 그 이름은 아직도 심방곡이었다. 그런데 이들 심방곡이 김창조에 의해서 후기 산조 형태로 변작되어 연주될 때의 이름도 심방곡이었다. 이러한 심방곡이 김창조에 의해서 새로운 음악적인 구조를 가지는 후기 산조 형태로 탈바꿈되었을 때, 당연히 심방곡과 구별되는 다른 명칭을 찾고자 하였을 것으로 보인다. 그리고 심방곡의 음악적 속성에 담겨있는 육자배기토리의 선율이 슬픈 가락이니 이를 한자로 '酸調'라고 하였을 법도 하다.

때마침 1913년 고종의 탄신일 축하 야연에서 사용할 음악을 선별할 때 산조는 이미 남중 지방에서 환영을 받는 음악이 되어 있었고, 가야금산조는 사람을 바꿔가면서 연주하게 하였을 정도의 인기있던 음악으로 심방곡이 아니라 산조라는 이름을 가지고 연주되었던 것으로 볼 수 있다. 이러한 산조라는 용어는 1910년대에 계속 사용되었다.

2) 설경패와 산조

여기서 김부용 대신 고종 앞에서 산조를 연주한 설경패(薛瓊貝)에 대해 좀 더 살펴볼 필요가 있다. 다동기생조합(茶洞妓生組合) 취체역 하규일(河圭一)이 쓴 「어계(御屆; 이왕직에 제출한 서류)」를 보면, 행사 전인 8월 29일에 기생 김부용을 설경패로 교체해 줄 것을 요청하고 있다.

『조선아악』에 보이는 여령 명단에는 광교기생조합 15명, 다동기생조합 15명 등 모두 30명의 기생이 축하연에 참여하였는데, 설경패는 다동기생조합 출신으로 경력이나 장기가 기록되어 있지 않다. 여기서 우리가 경패에 주목하는 것은 『금옥총부』에 신방곡과 관련된 기록에 경패의 이야기가 있기 때문이다.

> "비록 병중이었기는 하나 마산포에 사는 가야금에 능한 편시조 명창 최치학과 창원 기녀 경패가 가무에 능하고 창부의 신여음을 터득하였다는 고명을 일찍이 들었다. 사람을 시켜 최를 초청하여 서로 만나본 후 가야금 신방곡을 청해 들었고, 다음에는 편시조를 청해 들었는데, 과연 묘경에 이른 명금이요 명창이었다."

위 인용문에서 보이는 경패는 『금옥총부』에 창원 기녀로 되어 있는데, 작품 135에는 진양기(晋陽妓)로, 작품 148에는 칠원기(漆原妓)로 나와 있다고 한다. 작품 135에는 "그는 별다른 사람이 아니라 곧 진양의 기녀 경패였다. 그가 약방의 일행수로 운현궁에 출입할 때 나와 친숙하게 지냈는데, 이제 이곳에서 서로 만나 반가웠다."라고 하여 서울에서 약방의 일행수로 다녀왔던 경력을 언급하고 있다.

현재로서는 설경패와 『금옥총부』의 경패가 같은 인물인지에 대해서는 알 수 없지만, 가야금 심방곡, 혹은 산조를 연주했던 동일한 예명을 가지고 있다는 점이 흥미롭다.

3) 1910년대의 '散操' 및 '酸調'

1910년대만 하더라도 산조의 한문용어는 통일되지 않았다.

『매일신보』 1916년 2월 20일자 4면 지방통신의 「경상북도 진주 상원절」 기사를 보면, 가야금산조를 '伽倻琴散操'라고 적고 있다. 당시 산조의 한자 표기가 정착되지 않은 것으로 보인다. 아래는 기사 전문이다.

> "진주군 예기조합에서는 월례로 개최하던 연예회를 동한의 절계와 미비한 장소로 인하여 연월 정최된 바 거 16일부터 구력 상원가절을 제하야 서훈정 외 수집 가염발기로 가야금산조 합창, 검무, 잡가, 춘향가 등 득의의 연예회를 최하여 관객의 호황을 극하얐고 조일상회의 활동사진반도 래진하야 불독전쟁 사진급 군사정찰 기타 신파정극의 제종을 17일부터 흥행하야 진주의 상원절은 은번을 극하더라."

1918년 출판된 『조선미인보감』에서는 산조가 본격적으로 여러 권번에서 연주되고 있음을 보여준다. 특히 경상도 지역에서 산조를 많이 연주했다는 사실은 매우 흥미롭다. 표기는 모두 '酸調'이다.

1920년대가 되면 유성기 음반의 보급이 더욱 활발해지고, 경성방송국이 개국함에 따라 전통음악이 대중에게 친숙해졌다. 이러한 환경에서 전통음악 장르의 명칭이 확정될 수 있는 기회가 왔다. 곧 산조는 유성기 음반에 그 기록을 남기게 된다.

산조가 처음 유성기 음반으로 취입된 것은 닙보노홍에서 만든 김해선(金海仙)과 한성준(韓成俊)의 가야금 독주이었다. 그런데 현재 산조에서 사용하는 장단인 진양조와 중모리를 장양조산조(長洋調散調)와 즁머리산조[中驅散調]라 하여 '散調'라는 용어를 사용하였다.

- 닙보노홍 K506-A 長洋調散調 장양조산조(伽倻琴獨奏) 金海仙 韓成俊
- 닙보노홍 K506-B 中驅散調 즁머리산조(伽倻琴獨奏) 金海仙 韓成俊

이후 '散調'는 거의 모든 자료에서 채용되어 산조를 대표하는 한자 용어가 되었다.

권번 및 조합별 예기 현황

소속	이름	나이	원적	현주소	기예
대구조합	廉玉蓮	23	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	伽倻琴, 竝唱, 酸調, 呈才舞, 男舞, 歌曲, 善玄琴
	李桂花	22	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	劍舞, 男舞, 各項呈才舞, 玄琴, 伽倻琴, 酸調, 歌曲, 善竝唱
	都蘭玉	21	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	劍舞, 僧舞, 各項呈才舞, 男舞, 伽倻琴, 酸調, 歌曲, 善竝唱
	金玉山	20	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	劍舞, 各呈才舞, 男舞, 伽倻琴, 酸調, 善僧舞, 竝唱
	尹月香	18	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	劍舞, 鼓舞, 伽倻琴, 竝唱, 歌曲, 善酸調
	白錦玉	14	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	劍舞, 玄琴, 伽倻琴, 酸調, 歌曲, 雜歌, 善竝唱, 僧舞
	崔瓊蘭	15	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	伽倻琴竝唱, 酸調, 歌曲, 善僧舞
	徐雲香	14	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	僧舞, 伽倻琴, 竝唱, 酸調, 歌曲, 善楊琴
	金海月	14	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	伽倻琴, 酸調, 歌曲, 書畵
	禹達卿	14	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	伽倻琴, 竝唱, 酸調, 善玄琴
	白楚月	14	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	僧舞, 歌曲, 善伽倻琴竝唱, 酸調
	金山玉	16	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	玄琴, 伽倻琴, 竝唱, 僧舞, 歌曲, 善酸調
	朴翠玉	14	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	伽倻琴, 酸調, 歌曲
	崔錦蘭	13	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	伽倻琴, 酸調, 楊琴, 歌曲
	禹蓮花	15	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	伽倻琴, 酸調, 竝唱, 歌曲
	尙南秀	16	慶尙北道 大邱府	慶尙北道 大邱府	劍舞, 僧舞, 各呈才舞, 男舞, 楊琴, 伽倻琴, 竝唱酸調, 善玄琴
한성권번	朴弄花	21	慶尙南道 晉州郡	京城府 淸進洞	南方俚謠歌, 各種呈才舞, 伽倻琴, 酸調, 三味線, 內地謠, 國語
	金一點紅	21	慶尙北道 大邱府	京城府 武橋町	伽倻琴, 酸調, 南方俚謠, (特)僧舞

소속	이름	나이	원적	현주소	기예
대정권번	許鳳南	16	慶尙北道 大邱府	京城府 茶屋町	歌, 歌詞, 時調, 西南雜歌, 伽倻琴, 竝唱酸調, 楊琴, 劍舞, 呈才二十四種舞
	金彩蓮	19	慶尙南道 晉州郡	京城府 茶屋町	時調, 南 · 西雜歌, 伽倻琴, 竝唱酸調, 坐唱, 立唱俱得高名
	朴春外春	16	慶尙南道 晉州郡	京城府 光熙門通	西道雜歌, 伽倻琴, 竝唱, 酸調
	丁琴竹	21	慶尙北道 大邱府	京城府 淸進洞	時調, 南中雜歌, 伽倻琴, 酸調, 竝唱, 立唱, 坐唱, 呈才十二種舞, 善圍碁
	朱鳳仙	17	全羅南道 潭陽郡	京城府 樂園洞	南道俚曲, 伽倻琴, 竝唱, 酸調
	鄭金珠	20	慶尙南道 統營郡	京城府 茶屋町	南道雜歌, 伽倻琴 竝唱, 酸調, 風流, 僧舞
한남권번	元彩玉	15	慶尙南道 迎日郡	京城府 授恩洞	西 · 南雜歌, 伽倻琴, 酸調, 竝唱, 俱善
	李弄月	15	慶尙南道 釜山府	京城府 淸進洞	善南中俚謠, 伽倻琴, 酸調竝唱, 長袖僧舞, 不讓南 壽茜絳藍靑

※ 자료 : 『조선미인보감』(1918)

3. 여러 악기의 산조 등장

앞에서 함화진의 『조선음악통론』에서 김창조(金昌祖)가 심방곡을 변작하여 산조를 창작하였다고 하였는데, 처음 창작한 산조가 가야금에 얹혔는지, 다른 악기에 얹혔는지에 대한 것은 알 수가 없다. 그러나, 김창조가 여러 악기로 산조를 연주했다고 한 것으로 보아 후기 산조로서의 김창조의 산조는 가야금 뿐만

아니라, 거문고, 젓대, 단소, 해금 등으로 연주 하였을 것으로 본다. 그러나 오늘날까지 김창조의 가야금산조만 전해지고, 기타의 산조는 전해지지 않고 있다.

백낙준(白樂俊, 1896~1926)이 일제강점기에 「거문고산조」를 창시했다는 것이 확실한 상황에서 김창조가 거문고 등 다른 산조의 창시자라고 보기에는 무리가 있다. 그리고 김창조 이전의 전기 산조인 심방곡에 가야금이 아닌 퉁소로 연주하는 심방곡이 있다는 점이 주목된다.

『금옥총부』에 「퉁소 신방곡」의 기록이 있는데, 퉁소 신방곡도 전기 산조의 한 형태로 볼 수 있으므로, 전기 산조의 경우는 가야금뿐만 아니라 다른 악기도 전승되고 있었다고 볼 수 있다.

> "내가 고향집에 있을 때 이천의 오위장 이기풍이 퉁소 신방곡의 명창 김군식으로 하여금 한 가아를 거느리게 하여 보내주었다. 그 이름을 물은즉 금향선이라 하였다."

그렇다면 전기 산조의 명인들 중에 「한숙구계 산조」에 주목해야 할 필요성이 있다. 한숙구에 대해서는 아직 많은 연구가 이루어지지 않았으나 그는 김창조보다 먼저 출생하였으며, 가야금의 명인으로 대금을 비롯하여 많은 악기에 능통하였다고 한다. 또한 가야금산조와 대금산조를 짜서 한수동과 정남옥에게 가르쳤다는 증언이 있는 것으로 보아, 어떤 산조가 먼저 창제되었는가 하는 것은 단정하기 어려운 문제이다.

이상과 같은 사항들을 종합하여 보면, 김창조가 후기 산조를 창제할 때 이미 가야금, 대금, 퉁소 등의 악기로 전기 산조인 「심방곡」을 연주하고 있었다. 1910년대 이전에는 심방곡이라는 명칭이 쓰였기 때문에 김창조가 엄밀히 말해서 산

조를 창시했다고는 할 수 없다. 그는 오늘날 산조와 같은 형태의 심방곡을 연주하였고, 차차 이러한 형태의 심방곡이 산조라는 이름을 얻게 되자 김창조가 산조를 창제한 것으로 이야기된 것으로 본다.

4. 산조 심방곡에서 산조로의 변화

전기 산조인 「심방곡」은 김창조에 의하여 후기 산조로 변화한다. 북한에서 발간된 김창조, 안기옥, 백낙준 등의 자료에 기록된 초기의 산조 모습을 정리한 양승희는 김창조의 산조에 대해 다음과 같이 적었다.

"1890년경 진양조 · 중머리 · 중중머리 · 잦은머리의 틀을 갖춘 하나의 음악 형식인 가야금 산조를 작곡함으로써 이 땅의 모든 산조 음악의 효시가 된 것이다. 김창조의 산조 창작은 한국문화유산 중 탁월한 가치를 지닌 예술로써 110년이 넘는 오늘날까지 각 악기마다의 기악 독주곡으로 찬란한 예술의 꽃을 피워왔다.

가야금 산조 창작 이후 10여 년 후에는 김창조 산조 형식과 양식의 직접적인 영향으로 백낙준에 의해 거문고 산조가 창작되었고, 뒤를 이어 박종기 · 강백천에 의해 대금 산조, 지용구에 의해 해금 산조, 전용선에 의해 단소 산조, 편재준에 의해 퉁애 산조, 이충선에 의해 피리 산조, 한일섭에 의해 아쟁 및 쇄납 산조가 창작되었다.

김창조 가야금 산조의 구성은 산조의 음악적 기초를 판소리 음조에 확고하게

의지하고 판소리 장단 특성과 결합하여 음조적 성격을 나타내었으며, 초기 산조 장단 구성은 다스름 가락, 진양조 5장, 중머리 5장, 중중머리 3장, 잦은머리 5장으로 짜 넣었고, 3기법 – 慢機(느리게), 中機(보통속도), 數機(빠르게)를 도입하였고, 후기의 산조 계승자들은 엇중중머리, 휘중중머리, 엇모리, 굿거리, 휘모리, 단모리 및 늦은 중머리와 다양한 형태의 중머리 등 여러 가지 장단들을 첨가하였다.

조의 구성으로 진양조에는 우조, 돌장, 평조, 계면조, 변청조(평조 계면조, 평계면조, 진계면조, 엇청계면조, 계면조, 변청계면조, 본친계면조)로 구성되었고, 중머리에는 경드름, 우조, 평조. 계면조, 강산제, 강산제(강산제계면조, 평계면조, 진계면조, 우조강산제)로 구성되었으며, 중중머리에는 강산제계면조, 평조계면조, 우조계면조를, 잦은 머리에는 계면조, 우조강산제계면조, 강산제, 평조, 변청조(엇청계면조, 변청계면조, 본청계면조)로 구성되었다.

또한 전체 가락수는 전체 459가락과 무장단 5마루로 짜여졌으며, 진양조는 15장 96가락, 중머리는 9장 67가락, 중중머리는 5장 55가락, 잦은 머리는 10장 241가락으로 각각 짜여 있고, 연주 시간은 약 40분이 소요된다.

김창조는 가야금 산조를 창작하면서 기존의 정악계통의 음악에만 쓰이던 가야금 주법에서 가야금 악기 자체가 발할 수 있는 악기 기능의 변화무방한 정서적 색체가 다양한 주법과 농현들을 획기적으로 개발하였다. 바른손 주법은 물론, 특히 왼손 농현법도 바이브레이션으로써 농현법, 개방현에 있는 음이라도 레가토나 플라핀토적 음진행을 위한 수법으로서의 농현법, 장식음으로써의 농현법 등 크게 세 가지 분류의 농현법을 제시함으로 산조음악의 표현법을 극대화하여 가야금의 천변만화의 음색깔의 미를 이루어 내었다.

또한 산조의 장별제를 설정, 정형화하여 악곡의 본질적 특징을 정확하고 바르게 습득할 수 있도록 정리, 규정화하였고, 후대에 산조를 전수하는 과정에서 선율의 성격 변화, 또는 음악발전의 논리성을 자의적인 것으로 왜곡하여 전해지는 것을 방지하고자 산조의 윤곽적인 특징들을 정착화 시켰다.

이렇게 정형화한 가야금 산조는 실제로 김창조 생존 시기까지는 산조가 변함

이 없었으며 김창조 타계 후 안기옥에 의해 엇모리 등이 첨가되기 시작했다. 김창조는 생전에 수많은 제자들을 길렀으며 특히 안기옥에게 10여 년을 가르치고 산조를 장별제로 설정, 정형화하여 후대에 널리 전할 것을 부탁하였고, 안기옥은 그 유언을 받들어 김창조 산조 원형을 그대로 보존함과 동시에 스승의 타계 후 자신의 산조를 만들어 두 산조를 구분하여 후대에 전수했다."

이 글에서 보면, 김창조의 산조는 '진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리' 등 네 가지 장단의 틀로 짜여진 연쇄곡 형태의 독주곡임을 알 수 있다. 또한 김창조는 각 장단의 선율들을 함화진의 『조선음악통론』에 보이는 것처럼 우조와 계면조로 분류하여 연주하였다. 사실 이러한 우조와 계면조의 분류가 김창조가 창제한 후기 산조의 특징이라 할 수 있다.

김창조는 심방곡을 변작해서 산조를 만들었다고 하므로, 그의 산조를 알기 위해서 심방곡을 살펴보아야 한다. 먼저 시나위권 지역의 무(巫)의식에서 사용되는 음악에 사용되는 장단을 살펴본다. 조정욱이 그의 논문에서 이보형의 「무악장단고」와 「살풀이와 도살푸리와 동살푸리의 비교」를 참조하여 작성한 무악장단의 분류를 정리하였다.

김창조가 연주한 산조를 심방곡이라 불렀는데, 그가 전라남도 영암 출신이므로 위의 무의식에서 사용하는 장단에서 전남 지역의 장단으로는 진양, 중모리, 중중모리, 덩덕궁이, 동살풀이, 대왕놀이 등이 있다. 이를 보면 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리로 짜여진 김창조의 심방곡은 바로 무의식에서 사용되는 장단을 기본으로 짜여졌을 가능성이 있다. 물론 남도 지역에서 전승되던 판소리에서 사용되던 장단들도 김창조가 자신의 심방곡을 짜기 위한 중요한 원천이 되었을 것이다.

시나위권의 무악 장단의 분류

박 자	순서	장 단 명	지 역	박	비 고
3소박자	1	모 리	경기 남부	4	(7)은 산조나 판소리 장단이 한각에 해당함
	2	발뻐드래	경기 남부	4	
	3	덩덕궁이	경기 남부, 충청, 전북, 전남	4	
	4	중모리	경기 남부, 충청, 전북, 전남	4	
	5	중중모리	경기 남부, 충청, 전북, 전남	4	
	6	살풀이	충청, 전북	4	
	7	진양	전남	6	
2소박자	8	도살풀이	경기 남부	6	(1)은 때로 3박 또는 5박이 되기도 함
	9	삼공잽이	경기 남부	12	
	10	동살풀이	전남	4	
	11	안진반	충청, 전북	4	
혼소박자	12	가래조	경기 남부	10/8	2+3+2+3인 엇모리장단
	13	시님	충청, 전북	10/8	
	14	대왕놀이	전남	10/8	
불규칙박자	15	외장구	충청, 전북		강약에 의한 한배

* 조정욱 작성

배연형이 작성한 「별춘향전」에 사용된 장단표에 진양, 중머리, 국거리, 준국거리 등으로 표기되어 있는데, 국거리나 준국거리의 경우 오늘날 자진모리로 추정하기 때문에 김창조의 심방곡은 당시 무의식의 시나위나 판소리와 같은 공연예술의 기본 장단을 느린 장단에서 빠른 장단으로 배열하여 그 형식의 아름다움을 극대화시킨 공이 있다고 볼 수 있다. 다음으로는 함화진이 우조와 계면조로 나누어 산조를 창작했다는 부분을 살펴본다.

「별춘향전」에 사용된 장단표

현행(추정)	등장 회수			장단명	비 고
아니리	42.8%	80		(무표기)	
진양	12.3%	23		진양제	
중머리	24.1%	45		중머리	
자진몰이	6.4%	12	9	국거리	
			3	존국거리	
미상	8.6%	16		(미상)	장단없이 소리조만 표기
기타	5.9%	11	1	시조	188 펼락 본관노릭
			2	권주가	192, 194 권주가
			1	단가	190 운봉노릭
			1	독서	137 춘향편지
			1	아리리곡	057 전주본전
			1	은문푸리	164 가갸거겨
			4	예약이	
합계	187 대목				

* 배연형 작성

장단표에는 「판소리」에 평조와 우조가 사용되고 있지 않다. 그러나 정노식의 『조선창극사』에는 우조와 계면조에 대해서 소리 대목을 규정하고 있으므로, 「판소리」에서 평조와 우조에 대한 구분이 『조선창극사』 이전에도 존재하였을 것이라 본다. 우조와 계면조에 대해서 『조선창극사』에서 다음과 같이 말하고 있다.

"창극조에 있어서 기본이 되는 조를 설명할 필요가 있다. 조에는 두 가지 있는데 1은 우조요, 기타 1은 계면조니 이것은 결국 목청이므로, 우조는 어떤 것이며 계면조는 어떤 것이라고 설명하기가 자못 어렵다. 즉, 소리를 들어서 지적하여 분별할 수 있는 것이고 말로는 형용할 수 없으나 대체로 그 범위만 들어서 말하자면 우조는 기해단전 즉, 배속에서 우러나오는 소리이니 담담연 온화하고도 웅건청원한 편이고 계면조는 후설치아간에서 나오는 소리이니 평평연 애원하고도 연미부화한 편이다. 소리의 기본인 음색을 잘 조절하여서 신경에 들어가면 각색의 조가 변화무궁으로 발현되는 것이다."

『조선창극사』에서는 이렇게 우조와 계면조를 나누었지만, 배연형이 연구한 「별춘향전」에 나오는 소리조는 우조와 계면조가 아니라 여러 소리조가 사용되고 있다.

그렇다면 함화진이 『조선음악통론』에서 우조와 계면조로 나누어 산조를 짰다는 것도 다시 한 번 검토해야할 사항이다. 위 도표에서 볼 수 있듯이 진양조에는 애원성, 풍류, 상성, 예약이 등의 소리조 혹은 성음이 표기되어 있고, 독셔셩이라든지, 권주가, 시조펼낙, 아리리곡 등 여러 가지 음악적 표기가 『별춘향전 소리책』에 기록되어 있다. 이로 보아 김창조가 짠 가야금 산조라고 하더라도 함화진이 언급하는 것과 같이 우조와 계면조만을 가지고 산조를 구성하였는가 하는 것도 문제가 될 수 있다.

「별춘향전」의 소리조

장 단	장단+소리조(또는 성음)의 2중 결합	(장단)+성음+소리조의 3중 결합
진양제	진양제+익원성(9회) 진양제+폭이목(3) 진양제+상성(1) 진양제+예약이(1) 진양제+풍유(1)	진양제+폭이목+익원성(1)
중머리	중머리+익원성(3회) 중머리+쇄옥성(1) 중머리+폭포성(1) 중머리+돌치긔(3) 중머리+상성(1)	중머리+돌치긔+익원성(1)
국거리/ 존국거리	없음	
장단 표기 없음	익원성(1) 폭이목(2) 상성(1)	익원성+폭이목(4) 상성+익원성+폭포성(1) 상성+폭이목+익원성(1) 상성+폭이목(1) 큰폭포성+박석소야제(1) 예약이+익원성(4) 독셔+익원성(1)
기타	독셔성(1) 권주가(2) 시조편낙(1) 은문푸리(1) 아리리곡(1)	

* 배연형 작성

5. 산조에 영향을 준 음악

우리가 산조에 대해서 많은 이해를 하면 할수록 산조는 단순하게 심방곡이나 창극에서 기원한 것은 아니라는 것이 더 확실시 된다.

1) 봉장취

후기 산조의 발전 과정에서 중요시 되는 관련 악곡으로 「봉장취」가 있다. 산조는 봉장취의 많은 부분을 흡수하여 오늘날의 모습을 갖추어 간 것으로 본다. 봉장취는 풍각쟁이들의 연주 종목이었다. 이를 연주했던 집단인 풍각쟁이에 대해서는 이보형의 글을 살펴본다.

"옛날에 큰 장마당을 돌며 소적 · 행걸했다는 풍각쟁이들에 대하여 신재효 변강쇠가 및 홍보가와 같은 옛 문헌이나 풍각쟁이를 본 적이 있는 현존 명인 · 명창들의 구술을 통해서 살펴보았다. 풍각쟁이들의 기본 악기편성은 퉁소 · 해금 · 가야금 · 북[小鼓]으로 되어 다른 악사의 편성과 다른 면이 있다. 풍각쟁이의 각기가 크게는 퉁소 · 해금 · 가야금 · 북 · 가객 · 무동으로 편성이 되고, 작게는 퉁소 · 해금 · 북 또는 퉁소 · 해금(혹은 꽹가리)로 편성되며, 극단적으로 퉁소 또는 해금이 홀로 행걸하기도 한다. 풍각쟁이들이 연주하는 악곡에는 흔히 니나니가락(메나리 가락), 시나위 가락(심방곡), 봉장취 같은 것이며, 큰 편

성의 풍각쟁이는 이밖에도 삼현도드리 비슷한 곡, 자진타령 비슷한 곡, 판소리, 단가, 병창, 검무와 같은 것이 연주하기도 했던 것 같다. 시나위 · 봉장취 · 판소리 · 가 · 병창 따위는 본래 풍각쟁이의 기예가 아니고 시나위권의 재인광대 악공의 기예이므로, 이것들은 재인광대 악공의 퇴물들이 풍각쟁이로 행걸하면서 끼어든 것이라고 볼 수 있다. 니나니가락은 메나리 어사용 산유화와 같은 가락을 기악화한 것으로 경상도 박수 퇴물들이 풍각쟁이 노릇하면서 풍각쟁이 놀음에 낀 것 같다. 서양음악사에 나오는 Jonglar Troubadour Minnesinger와 달리 한국의 풍각쟁이는 따로 그들의 기예를 발전시키지 못하고 항상 재인광대 악공의 아류로 머물러 있고 말았지만 그들이 연주하던 봉장취 · 시나위(심방곡) · 판소리 · 단가 · 병창에 대한 남은 자료는 비록 조금만 조각에 지나지 않을지라도 오늘날 판소리 및 산조의 옛 모습을 연구하는 데 좋은 자료가 될 줄 믿는다."[6]

이처럼 풍각쟁이들은 다양한 음악을 구사하였는데, 그들의 중요한 음악으로 봉장취가 존재하는 것이다. 그러나 풍각쟁이들의 음악이었던 봉장취는 산조 음악에 흡수되면서 현재는 그 음악적인 실체가 전승되고 있지 않다. 다만 몇 차례 복원이 시도되었고, 간간히 연주되는 정도이다.

「봉장취」는 어떤 음악인가? 필자는 「봉장취와 주변국가의 관련 음악에 대한 고찰」이라는 논문을 작성하는 과정에서 피리 연주가 유명갑의 초기 음반 「피리 기러기타령」을 구할 수 있었으며, 그것이 풍각쟁이의 중요한 재담 음악의 하나인 봉장취임을 알 수 있었다.

6) 각주3) 이보형의 논문 참조.

2) 피리기러기타령

유명갑의 「피리기러기타령」은 아니리와 음악적 선율 구분으로 나누어진다. 필자가 소장한 음반은 처음 부분이 떨어져나가 1분 이내의 녹음을 들을 수 없다. 다만 이 부분에서 암수 기러기가 함께 노니는 아니리가 있었을 것으로 추정할 수 있다. 이 부분이 끝나면 "이렇듯 포수가 드러오니까 두루 암기러기가 '포수옵니다' 그러는 데 올시다."라는 아니리가 등장하며 포수가 오는 모습과 기러기가 허둥대는 모습을 묘사하는 피리 독주 부분이 나타난다. 다음으로 "펑, 총 맞아 수기러기가 죽었겠다. (녹취불능)"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 뭇 기러기들이 조상을 와서 우는 피리 선율 대목으로 되어 있다. 이를 간략하게 표로 구성하여 보면 다음과 같다.

「피리기러기타령」의 아니리 및 음악적 내용

단 락	아 니 리	음악적 내용
1단락	〈음반 훼손 녹취불능〉 암수 기러기가 노니는 장면 설명 추정	계면조
2단락	이렇듯 포수가 드러오니까 두루 암기러기가 "포수옵니다" 그러는 데 올시다	계면조
3단락	"펑, 총 맞아 수기러기가 죽었겠다."	계면조
4단락	〈이후 녹취불능〉	기러기 울음
5단락	모든 기러기들이 조상을 하러 들어오는데 올시다	우조(기러기 울음)

이상 소개한 「피리기러기타령」은 이보형의 논문에서 논의한 몇 가지 형태의 「봉장취」의 서사와 일치한다. 아래 표에 이를 정리하여 본다. 아래에 보이는 여러 가지 형태의 봉장취는 풍각쟁이들의 봉장취가 그들의 예술을 범위를 벗어나서 산조 명인들에게도 중요한 연주 악곡임을 밝혀준다. 그러므로 봉장취는 산조 음악에 자연스럽게 유입될 수 있었다.

이보형의 「봉장취의 연원과 변천고」에 보이는 다양한 형태의 「봉장취」 정리표

구분	형 식	내 용	출전 및 음반
㉠	아니리 + 기악독주 + 새소리형	빅타스타 유동초의 봉장취가 대표적이다. 원초적인 봉장취의 형태는 "첫째, 거끈거뜬한 자진 중중모리 장단으로 되어 있다. 둘째, 선율이 화기애애한 평계면조이다. 셋째, 가끔씩 새소리를 표출하는 음형을 섞으며 물결 선율형으로 되어 있다. 넷째, 대마디 대장단에 한 장단 내지, 네 장단 정도로 짧게 맺는 리듬으로 되어 있다."	• VictorStar KS-2007 鳳雀吹 퉁소 유동초
㉡	기악합주 + 새소리형	빅타의 정해시, 심상건, 김덕진의 봉황곡이 대표적이다. 자진중중모리의 봉장취형 선율로 되어 있다.	• VictorJunior KJ-1043 봉황곡 대금 정해시, 해금 김덕진, 장고 한성준
㉢	기악합주 + 순음악형	콜럼비아의 정해시, 김덕진의 고악 봉장취가 대표적이다. 중모리장단에 봉장취형 선율이나 새소리가 나타나지 않는다(실제로는 새소리를 묘사하고 있다). 신세기 음반의 봉장취도 이에 속한다.	• Columbia C-2028 고악 鳳長醉

구분	형 식	내 용	출전 및 음반
㉣	원초산조형	두 가지 이상의 장단으로 산조와 비슷하게 구성된 유형을 말한다. 고라이의 강태홍, 박종기의 봉장취와 킹스타의 지영희, 성금연의 해금, 아쟁합주 봉장취가 이에 해당한다. 고라이 것은 엇모리와 자진중중모리이며, 킹스타의 것은 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리 장단 구성을 하고 있다(진양, 중모리에서는 봉장취 선율형으로, 자진중중모리에 새소리 묘사가 나올 뿐이다).	• Korai CM809-A·B 봉장취(상 · 하) 가야금 강태홍, 대금 박종기, 장고 최계란 • Million CM809-A·B 봉장취(상 · 하) 가야금 강태홍, 대금 박종기, 장고 최계란 • King Star KSM1105 봉장취 해금 지영희, 아쟁 성금연
㉤	성악 + 새소리형	일각에서는 새타령을 성악 봉장취라 한다. 폴리도루 이동백의 새타령은 자진중중모리 장단에 봉장취형 선율이 되어 있다.	
㉥	아니리 + 성악 + 새소리형 + 소리놀음형	중간 중간에 아니리가 있는 새타령이다. 거문고 명인 원광호의 구술 자료에 의한다.	
㉦	불림 + 기악합주 + 춤놀음형	오케의 흥보가전집 등에서 보이는 것으로 먼저 탈춤처럼 불림(봉장취를 불러라)을 부르고, 기악으로 춤놀음의 반주음악으로 봉장취를 연주하는 것이다.	• Okeh 20098 흥보가전집
㉧	아니리 + 기악독주 + 서사적 내용 + 판놀음형	명창 공대일의 구술과 같은 고니타령이다. 고누타령(고니타령)은 대가댁 사랑에서 재인, 광대, 고인을 불러 놀음을 벌일 때 주인이나 상객이 젓대잡이에게 한 바탕 봉장취나 불라하면 젓대잡이가 장고 장단으로 봉장취를 한 것이라 한다.	

구분	형 식	내 용	출전 및 음반
ㅈ	아니리 + 기악합주 + 서사적 내용 + 연기 + 판놀음형	강백천이 증언하는 봉장취가 이에 속한다. 강백천의 봉장취 내용은 공대일의 봉장취 내용과 거의 흡사하며 도입부분의 내용과 연희시 여러 악기들을 추가하여 종합적인 연희로 꾸며진 것이다.	
ㅊ	아니리 + 소리 + 기악합주 + 서사적 내용 + 판놀음형	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 고늬한쌍, 꾀꼬리가 그것이다.	• New Korea 1042A 잡가 꾀꼬리, 김초향 반주-코리아악단 • New Korea 1042B 잡가 고늬한쌍, 박녹주 반주-코리아악단
ㅋ	창극형	봉장취를 소리, 아니리, 기악, 춤, 발림을 엮어 창극식으로 공연하는 유형이다. 전주 삼현(三絃)의 최병호를 조사한 이보형에 따르면 "큰굿의 삼화장자물이에 노루가 천상에서 조(鳥)를 낳고, 새끼가 나서 사냥꾼이 잡는 봉장춘(奉獐椿) 대목이 있다"고 한다.	



제2장
대금은 어떤 악기인가

1. 역사 속의 대금[1]

먼저 대금(大笒)의 사전적 해석을 살펴보면, "황죽이나 쌍골죽으로 만든 횡적(橫笛)으로 대금이라고도 하며, 시나위 젓대와 구분할 때는 정악대금이라고 한다. 「문묘제례악」과 「대취타」를 제외하고는 대부분의 정악과 민속악에 사용한다."라고 하였다.

이러한 해석과 같이 대금은 가로로 부는 횡취관악기(橫吹管樂器)로서 여러 장르의 전통음악에서 널리 사용되고 있다. 대금은 가로로 분다는 점에서 퉁소나 단소와 같은 퉁소류 관악기와 구분되며, 그 크기 면에서 신라 삼죽의 소금 · 중금과 구분된다.

그러나 이렇게 잘 알려진 대금도 살펴볼수록 많은 문제점들이 있다. 현재까지 많은 조사 · 연구가 있었지만 아직까지 정확하게 풀리지 않은 몇 가지 문제점을 들고, 이 문제들에 대해서 새로운 관점을 제시해 보고자 한다.

- 대금이라는 명칭에 사용되는 '금(笒)'이라는 글자가 어떤 의미로 사용되었는가?
- 오늘날의 대금에 보이는 '청공(淸孔)'은 언제부터 있었는가?
- 대금의 기록이 처음 보이는 『삼국사기』 삼죽(三竹)항 관련 설화의 내용 및 삼죽의 악조명의 해석을 어떻게 해야 하는가?

1) 이 부분 중 일부는 다음의 논문을 수정 · 인용하였음.
이진원, 2005, 「대금 미제 신해」, 『한국악기학』 제3호, 한국퉁소연구회, 74~105쪽.

1) 대금의 명칭

이제까지 대금의 명칭에 대해서는 큰 의문이 제기된 바 없었다. 그것은 일찍이 『삼국사기』와 『삼국유사』에서 신라 삼죽의 하나로 대금이 기록되었기 때문이다. 하지만 대금의 '笒'이 '함' 자로도 읽히므로 북한에서는 대금을 '대함'으로 읽으며, 『악학궤범』의 번역에서도 대함이란 용어를 사용하였다. 김기수 · 이상룡 편저의 『대금정악』에서는 대금의 금을 '속밴대 함'이라고 훈과 음을 말하고 관습적으로 금으로 읽어옴을 지적한 바 있다.[2]

그러나 대금의 '笒' 자는 중국에서도 많이 사용되었다. 『어정강희자전(御定康熙字典)』에 '笒' 자가 들어있으며,[3] 『광운』과 『집운』에서 인용한 주석이 있다. 『석명』과 『편해』에도 이 글자가 수록되어 있어, 고대 중국에서 광범위하게 사용되었음을 알 수 있다. 『광운』은 중국의 대표적인 운서로서 『대송중수광운(大宋重修廣韻)』의 약칭이다. 위진 · 육조 시대에 육법언이 집대성한 『절운』과 그의 장손 눌언의 『전주』, 손면의 『당운』 등의 증보를 거쳐, 송나라 때 진팽년(陳彭年) 등이 증보하였다. 『집운』은 송나라 때 사마광이 엮은 운서이다.

『광운』에 '笒'의 음이 '서침절(鋤鉆切)', 『집운』에 '서잠절(鋤簪切)'이라 하여, 'chen' 혹은 'chan'으로 읽힌다. 또, 음이 '씀(오늘날 cen으로 읽음)'으로 '竹名' 즉, 대나무 이름을 말한다. 또한 두 책에는 '거금절(巨禁切)'이라 해서 'jin'이라 읽거나, '금(噤; 오늘날 jin으로 읽음)'으로도 읽힐 수 있다고 한다. 그리고 그것이 '竹籤(죽첨)'이라 하여 대나무로 만든 심지를 말하기도 한다.

『석명』에 "笒橫在車前織竹作之孔笒笒也"라고 하여 "금은 수레의 앞에 대나무로 짜서 가로로 놓은 것(孔笒)"을 말하는 것으로 해석된다. 또 『편해』에 "금은

2) "大笒의 笒 자는 본래 속이 배어 꽉 찬 대(實竹)를 뜻하여 '속밴대 함'으로 훈음이 있었으니 대함 · 중함 · 소함으로 부름이 옳겠으나, 언제부터인가 대금 · 중금 · 소금으로 악기 명칭화된 변칙 발음이 본명이 되고 말았다. 속밴대가 바로 쌍골죽(雙骨竹)이니 이는 섬유는 황죽에 비해 성글어서 강유를 겸한 은근하고 온화한 오묘를 지녔다." 김기수 · 이상룡 편저, 1979,『大笒 正樂』, 은하출판사의 머리말 참조.

3) 필자가 참고한 것은 『文淵閣 四庫全書 電子版』으로 迪志文化出版에서 발행한 것이다. 필자는 '笒'을 검색하여 아래와 같이 『御定康熙字典』 등의 문헌에 실려 있는 '笒'을 확인할 수 있었다.

전(箋)이다"라고 되어 있는데, 전은 현대 사전적 의미로 '안장이나 길마 밑에 까는 물건, 혹은 대 이름'을 말하기도 한다.

『집운』에는 '호남절(胡南切)'로 음이 '含(han)' 혹은 '筸(han)'으로 같다고 기록되어 있다. 뒷 글자는 오늘날 사전적 의미로 '속 찬 대나무 함'으로 읽히는 글자이다. 또, 『편해』에도 '실중죽명(實中竹名)'이라 하여 속 찬 대나무라는 이름의 뜻을 뒷받침해주고 있다.

이외에도 『흠정사고전서』에 수록되어 있는 「육가시명물소(六家詩名物疏)」에도 "傳云陰揜軓也 箋云揜軓在軾前垂轐上 ○釋名云 陰蔭也橫側車前以陰笭也 ○詩緝云 以板橫側置車之前及左右三面以陰映車軓故謂之陰"라고 하여 금이 수레 앞쪽에 가로로 자리잡은 물건임을 언급하였다.

이상의 중국 문헌에 보이는 '笭'의 발음이 'chen, chan, jin, han' 등으로 다양하며, 그 의미는 수레 앞쪽에 가로로 놓는 물건을 말하거나, 대나무 이름, 그리고 속 찬 대나무를 의미함을 알았다.

우리나라의 한자 발음을 다시 논하자면 'chen, chan' 등은 '잠'으로, 'jin'은 금으로, 'han'은 함으로 발음될 수 있을 것인데, 북한의 『악학궤범』에서는 함을 따른 것이고, 김기수의 『대금정악』에서도 원발음을 함이라 하고 속 찬 대나무를 뜻함을 지적하였다.[4]

한흥섭은 그의 논문에서 '금'이라는 한자가 중국의 자전에 보이지 않음을 들면서,[5] "당적을 개량한 금(笭)을 세 개씩이나 개량하여 즐겨 사용하였으며, 뿐만 아니라 그 악기의 명칭 자체를 독자적으로 부여하였다는 것은, 우리 민족의 독창적인 심미의식을 확연히 보여주는 매우 뜻 깊은 음악사적 사건이 아닐 수 없다."[6]라고 하였다. 다시 말해 대금에서 '금'자를 사용한 것이 우리 민족의 독

4) 한흥섭의 위 논문에서 언급한 바 국내 발행의 『漢韓大辭典』(교육도서, 1991) 등의 사전에 금(점대: 점을 치는데 쓰이는 대오리), 함(속 찬대: 속이 비어있지 않은 대나무의 일종), 잠(대나무의 일종)이라는 세 가지 음으로 발음될 수 있음이 기록되어 있다고 한다.

5) 한흥섭, 1999, 「삼국의 악기 수용에 관한 음악사학적 고찰」, 『한국예술종합학교 논문집』 2집, 한국예술종합학교 전통예술원, 56~89쪽.

6) 한흥섭, 1999, 위 논문, 88쪽.

창적인 심미의식을 보여주는 의미 있는 사건이라 평한 바 있다.

이러한 결론을 유도하는 과정에서 그는 중국의 사서인 『한어대자전』(1988년판)에는 금이 있으나, 『이아』, 『설문해자』, 『사원』, 『한어대사전』 등에는 금이나 대금, 중금, 소금에 대한 기록을 찾아볼 수 없다고 한다. 그는 금이 악기 이름으로 사용된 바가 없음을 강조하고 이것이 바로 "금이 신라에서 비롯된 고유한 악기이며, 신라인이 새롭게 그 악기에 이름을 부여하였다는 것을 의미하는 것이라고 하지 않을 수 없다."라는 견해를 밝히고 있다.

하지만 대금이라는 악기명이 과연 신라인의 독창적인 심미관을 보여주는 것으로 생각하기에는 몇 가지 고려해야할 사항들이 있다.

먼저 그 하나는 『삼국사기』 신라악조에 "삼죽은 당적을 모방하여 만든 것이다. (중략) 향삼죽, 이것은 역시 신라에서 일어난 것이다. 어느 사람이 만들었는지 알 수 없다."라고 기록된 것에서 삼죽 즉, 대금 · 중금 · 소금이 당적을 모방하였으며, 신라인들이 만들어 연주한 관악기로서 향삼죽이 있음을 밝히고 있다. 그러므로 중국의 악기를 모방한 것을 금이라 기록한 것을 본다면, 기존에 신라에 존재하였던 횡취 관악기 명칭인 향삼죽의 대금 · 중금 · 소금의 '금'을 당적을 모방하여 제작한 악기에 이름 붙이고 결국 향삼죽은 역사 속에서 사라져버리는 결과를 가져온 것은 아닌지 생각해 볼 필요가 있다.

또 한 가지는 대금의 '금' 자가 앞서 살펴본 것과 같이, 송대의 운서에 이미 기록되었다는 것은 『삼국사기』와 『삼국유사』가 집필될 당시에 중국뿐만 아니라 우리나라에서도 '금' 자가 널리 쓰였음을 말해주고 있는 것이다. 이로서 그 글자를 사용하는 것이 어느 정도 독창성이 있는 것인가에 관한 것이다.

송혜진은 『한국악기』의 「대금」에서 그 명칭과 표기 부분에서 다음과 같은 의

문점을 제기한 바 있다.

"그런데 좀 이상한 것은 대금의 지속적인 전승과 한국음악에서의 비중 있는 역할에도 불구하고, 여러 기록에서 대금이라는 명칭이 그리 애용되지 않았다는 점이다. 『조선왕조실록』 중 구체적인 궁중악의 편성을 일컬을 때나 음악 관련 공식 기록에서는 정확하게 대금이라고 했지만, 이 이름이 일반화했던 것 같지는 않다.

이규보나 이제현, 이색처럼 예술 방면에 안목이 높았던 고려의 문인들도 대금으로 추측되는 악기를 언급하면서, "고적(古笛), 장적(長笛), 횡취(橫吹), 죽적(竹笛), 횡적(橫笛)"이라 했고, 「한림별곡」에서도 분명히 대금을 가리키는 것 같은데도 적(笛)이라 했다.

조선시대의 『세종실록』 「오례」 '가례서례'에서는 대금같이 생긴 악기를 대적(大笛)으로 소개했으며, 조선시대의 시문 중 적(笛)이라 한 예는 일일이 거론하기 어려울 정도이다. 또 한글로 쓰여진 시문이나 판소리, 무가의 사설에서는 거의 '졋딕', '져', '저'라고 했지 대금이라고 한 예는 거의 보지 못했다. 이러한 현상들은 대금이라는 명칭이 공식적인 기록에서 '전문용어'로 주로 쓰였고, 일상생활에서는 저 혹은 젓대라는 한글 이름과 적(笛)이라는 한자 표기가 통용되었기 때문인 것으로 이해할 수 있겠다."[7]

이러한 내용을 다시 대금이라는 용어의 사용이 어느 정도 신라인들의 독창적인 심미관을 보여주는 것인가에 대해서는 의문을 가질 수밖에 없다.

다음 장에 인용하겠지만 『삼국사기』 권 제32 잡지 제1 신라악조에는 '삼죽적(三竹笛)'이라는 표현이 나온다. 이 삼죽적은 삼죽을 지칭하는 것이며, 대금 · 중금 · 소금이 대 · 중 · 소의 대나무를 뜻하는 아주 소박한 용어가 아니었나 싶다. 다시 말해서 삼죽적 중에서 대금은 긴 대나무, 중금은 중간 길이의 대나무, 소금

7) 송혜진, 2001, 『한국악기』, 열화당, 174쪽.

은 작은 대나무를 뜻하는 것으로 민간음악에서 '긴영산'을 '긴짜' 등으로 부르는 식의 용어의 한역(漢譯)이 아니었을까 하는 추정도 해볼 수 있겠다.

그러나 그 명칭이 어떻게 만들어졌건, 어떻게 이해되던 간에 한자문화권에서 대금 · 중금 · 소금과 같이 독특한 횡취 관악기 명칭을 쓰는 나라는 우리나라 밖에 없음은 주목할 만하다. 그것은 한흥섭의 위 논문에서 지적된 것처럼 다른 한자문화권의 국가들이 '금' 자를 악기 명칭으로 사용하지 않았음에도 이를 오늘날의 대금과 같은 횡취 관악기의 이름을 붙이는데 사용하고, 오늘날까지 꾸준히 그를 전승시켜 오늘의 대금 문화를 일군 것은 신라인의 심미의식과는 또 다른 의미가 분명 존재하고 있음을 말해준다.

2) 대금의 기원

대금의 기원을 찾아보려면, 먼저 '대금의 당적 모방설'을 살펴보아야 한다. 이는 『삼국사기』 권 제32 잡지 제1 신라악조에 실려 있는데, 그 번역을 인용하여 본다.

> 삼죽(三竹)도 당나라의 적[唐笛]을 모방하여 만든 것이다. 풍속통에서는 다음과 같이 기록하였다. "적은 한나라 무제 때에 구중이 만든 것이다. 또 살펴보건대 송옥의 적부(笛賦)가 있고, 송옥은 한나라 이전에 있었으니, 아마 이 설은 틀린 듯하다. 마융은 '근대의 쌍적(雙笛)은 강(羌)에서부터 기원하였다.'고 말하였다. 또한 적은 척(滌)이니, 사특함과 더러움을 씻어내어 우아함과 올바름으로 들게 한다는 것이다. 길이는 두 자 네 치이고, 구멍은 일곱 개이다. 향삼죽(鄕三

竹)도 역시 신라에서 기원하였으나 누가 만들었는지를 알 수 없다." 고기에서는 다음과 같이 기록하였다. "신문왕 때에 동해안에서 홀연히 한 작은 산이 나타났는데 형상이 거북의 머리와 같았고, 그 위에 한 줄기의 대나무가 있어서 낮에는 나뉘어 둘이 되고 밤에는 합하여 하나가 되었다. 왕이 사람을 시켜 베어다가 적을 만들고 이름하여 만파식(萬波息)이라고 하였다." 비록 이러한 설이 있으나 괴이하여 믿을 수 없다. 삼죽적에는 일곱 조가 있으니, 첫째는 평조(平調), 둘째는 황종조(黃鐘調), 셋째는 이아조(二雅調), 넷째는 월조(越調), 다섯째는 반섭조(般涉調), 여섯째는 출조(出調), 일곱째는 준조(俊調)였다. 대금은 324곡, 중금은 245곡, 소금은 298곡이었다.[8]

이 내용에 따르면 삼죽은 당적을 모방하여 만든 것이 확실하다. 그리고 신라에도 삼죽이 있는데, 이를 향삼죽이라 함을 알 수 있다. 그것은 이 삼죽에 대한 논의 위에 보이는 비파와 향비파와의 관계를 의식해서 삼죽과 향삼죽[9]의 관계로 설정된 것이 아닌가 하는 추정을 할 수도 있을 것이다. 그러므로 중국으로부터 들어와서 신라악에 사용될 수 있도록 개량된 횡취 관악기들이 삼죽이며, 기존에 신라인들이 사용하던 횡취 관악기들은 향삼죽이라는 이름으로 불린 것이다. 또한 앞 장에서도 언급한 바 있지만, 위 인용문에 보이는 삼죽적은 '세 죽적', 혹은 '삼죽이라는 적' 등으로 해석할 수 있겠다. 그러므로 적이라는 표현이 삼죽을 포함하는 중요한 악기 명칭으로 볼 수 있을 것이라 생각된다.

하지만 향삼죽은 그 악기 명칭이 무엇인지 『삼국사기』에 나타나지 않으며, 신라악에 사용되는 악기를 지적하고 있는 항목에서도 그 이름이 언급되지 않았다. 『삼국사기』 권 제32 잡지 제1 신라악조의 기록에 다음과 같이 기록되어 있다.

8) 『三國史記』卷第三十二 雜志 第一 樂 新羅樂 三竹.
三竹 亦模倣唐笛 而爲之者也 風俗通曰『笛 漢武帝時 丘仲所作也 又按 宋玉有笛賦 玉在漢前 恐此說非也 馬融云「近代雙笛 從羌起」又 笛 滌也 所以滌邪穢 而納之於雅正也 長二尺四寸 七孔 鄕三竹 此亦起於新羅 不知何人所作』古記云『神文王時 東海中忽有一小山 形如龜頭 其上有一竿竹 晝分爲二 夜合爲一 王使斫之作笛 名萬波息』雖有此說 怪不可信 三竹笛有七調 一平調 二黃鐘調 三二雅調 四越調 五般涉調 六出調 七俊調 大笒 三百二十四曲 中笒 二百四十五曲 小笒 二百九十八曲.

9) 기존의 한국음악학계에서는 이 향삼죽의 존재를 중시하지 않았다. 그러나 이 향삼죽의 존재는 대금의 유래와 기원을 고증할 때 매우 중요한 것으로 보여진다. 이 향삼죽을 '신라의 삼죽'으로 번역하고 당적을 모방한 삼죽과 동일시한 의견이 주류를 이루나 향삼죽은 삼죽과 구별되어야 한다. 한흥섭의 위 논문에서도 삼죽과 향삼죽을 분리하여 논의하고 있다.

"신라음악은 삼죽(三竹), 삼현(三絃), 박판(拍板), 대고(大鼓), 가무였다. 춤은 두 사람이 추었으니, [그들은] 방각 복두를 쓰고, 자주색의 큰 소매가 달린 공란을 입고, 붉은 가죽띠에 도금한 띠고리를 단 허리띠를 두르고, 검은 가죽 목신발을 신었다. 삼현은 첫째는 거문고, 둘째는 가야금, 셋째는 비파였다. 삼죽은 첫째는 대금, 둘째는 중금, 셋째는 소금이었다."[10]

그러므로 위 내용들을 통해서 본다면 적어도 신라 궁중악에는 당적을 모방한 삼죽이 사용되었고, 향삼죽은 사용되지 않았다고 보는 것이 순리일 것이다.

송혜진은 『한국악기』에서 다음과 같이 연구과제를 제시하였다.

"한편 주목되는 것은 중국에서 횡적에 청공을 붙여 연주하기 시작한 때가 당대(唐代)이고, 유계(劉係)라는 이가 궁중에서 청을 붙인 관악기를 연주했다는 중국학자의 주장이다. 당대의 유계에 의해 이루어진 '악기 개량'이 큰 인기를 얻자 횡적류와 종적류의 관악기에 청이 부가되었다는 견해는 현재 연주하고 있는 대금의 직접적인 연원을 무한정 올려 잡을 수 없게 할 뿐만 아니라 청공을 붙인 대금이 신라 고유의 악기일 것이라는 믿음에도 제동을 건다. 이 점은 앞으로 더 연구해야 할 과제이다. 당의 유계가 관악기류에 청을 붙이게 된 시기와 계기도 궁금하고, 또 우리나라 대금에 처음부터 청공이 있었던 것인지 아니면 후대에 부가된 것인데, 후대에 덧붙인 것이라면 그 시점은 언제쯤인지 알려진 것이 없기 때문이다. 신라 옥저라고 추정되는 악기에 청공이 있기는 하다. 그러나 아쉽게도 연대가 불분명하기 때문에 대금의 원형과 연원을 설명할 수 있는 학술적인 근거로 채택하기에는 무리가 있다. 앞으로의 연구를 기대할 수밖에 없겠다."[11]

현재까지 검토된 논의를 종합하여 본다.

10) 『三國史記』卷 第三十二 雜誌 第一 新羅樂條. "新羅樂 三竹 · 三絃 · 拍板 · 大鼓 歌舞 舞二人 放角幞頭 · 紫大袖 公襴 · 紅鞓鍍金鈒腰帶 · 烏皮靴 三絃 一玄琴 二加耶琴 三琵琶 三竹 一大笒 二中笒 三小笒." 번역은 『삼국사기 · 삼국유사』(동방미디어)를 참고함.

11) 송혜진, 2001, 『한국악기』, 열화당, 175쪽.

첫째, 신라에도 중국의 당적이 들어와서 새로운 형태의 삼죽인 대금 · 중금 · 소금이 만들어져서 연주되었으며, 신라 음악의 매우 중요한 악기로서 인식되어 왔었다.

둘째, 이러한 삼죽 이외에 향삼죽이라는 악기들이 있어 신라에서도 횡취 관악기들이 있었다는 점을 말해주는 것이다.

3) 대금의 전승

그러면 오늘날의 대금은 어느 악기로부터 전승된 것일까? 신라 삼죽의 대금이 발전해서 오늘날의 대금이 된 것일까, 아니면 향삼죽이 전승되어서 오늘날의 대금이 된 것일까?

이에 대한 논의의 중심에는 '청공(淸孔)' 의 기원이 매우 중요한 작용을 한다고 본다. 송혜진은 『한국악기』에서 "횡적에 청공을 붙여 연주하기 시작한 때가 당대이고, 유계(劉係)라는 이가 궁중에서 청을 붙인 관악기를 연주했다는 중국 학자의 주장"을 인용하고 있다. 그렇다면 중국 당대에 중국인에 의해서 횡적에 청을 만든 것일까?

우리는 그러한 당적을 수입하고 개량하여 악기를 제작하여 오늘날과 같이 청공이 있는 대금을 만들었을까? 아니면 향삼죽에 있는 청공을 원래 그것이 없었던 당적에 설치하여 청공이 있는 새로운 삼죽을 만들었고, 그것이 중국에 영향을 주어 오늘날 청공[중국은 적막(笛膜)]이 있는 적자(笛子)를 전승하게 한 것은 아닌지 알아볼 필요가 있다.

이상규는 「대금의 연원」에서 중국의 청공과 청에 대하여 다음과 같이 기술한 바 있다.

> 초기 관악기의 기록에는 막공(膜孔)에 대한 언급이 없으나 진양(陳暘)의 『악서』에는 당나라의 유계가 대나무 막이 달린 관악기를 궁중음악에 사용하였다는 기록이 처음으로 나타나, 당나라 때부터 대나무 막을 쓰고 있음을 알 수 있다. 그러나 이 기록으로 대나무 막도 서역에서 유입되었는지 아니면 당나라의 독창적인 산물인지 여부는 알 수가 없다. 아무튼 대나무 막의 독특한 소리는 사람들의 호기심을 끌었고, 그것을 가로부는 관악기와 세로부는 관악기에 이용하기 시작하여 호기심을 끌었고 그것을 가로부는 관악기와 세로부는 관악기에 이용하기 시작하여 그 적용범위를 넓혀가지만 점차 세로부는 관악기에는 대나무 막을 사용하지 않아 현재는 가로부는 관악기에만 대나무 막을 사용한다.[12]

그러면 청공과 청에 대한 대금과 관련된 의문점을 풀어 본다. 먼저 진양의 『악서』의 악도론(樂圖論) 속부 팔음 죽지속에는 여러 악기들이 소개되어 있는데, 그 중에서 '칠성관(七星管)'의 모습이 오늘날의 대금과 흡사하여 놀라게 된다. 그 칠성관을 설명하는 내용을 다음에 인용하여 본다.

> 廣雅曰管象篪長尺圍寸有六孔舞底風俗通說文皆曰管漆竹長一尺六孔十二月之音象物貫地而牙故也蔡邕章句曰管者形長一尺圍寸有孔無底其器今亡以三者推之管象篪而六孔長尺圍寸而無底十二月之音也唐之七星管古之長笛也一定爲調谷鐘磬之均各有長短應律呂之度蓋其象如篪而長其數盈尋而七竅橫以吹之旁一竅橫以竹膜而爲助聲唐劉係所作也[13]

12) 이상규, 1998, 「대금의 연원」, 『동양음악』 Vol.20, 서울대학교 동양음악연구소, 265쪽.

13) 『악서(한국음악학자료총서10)』 권 131~200, 1989, 국립국악원에 있는 진양의 『악서』를 인용함. 다음에 제시하는 도판도 모두 이 책에서 인용함.

이 글에 의하면 칠성관을 만든 이가 유계로 되어 있음을 알 수 있다. 달리 해석하여 유계가 칠성관에 구멍을 하나 더 내고 죽막을 붙인 이로도 볼 수 있다. 하지만 같은 『악서』에 소개된 '소관(簫管)'을 보면, 죽막을 사용한 다른 악기가 있으므로 당시 죽막을 죽관 악기에 만들어 연주하는 것이 보편화된 것으로 해석할 수 있다. 그렇다면 꼭 유계가 오늘날 대금의 청공과 청을 처음 쓴 사람으로 보기에는 증거가 부족하다.

다음에 진양의 『악서』에 있는 '소관'의 설명을 인용하여 본다.

> 簫管之制六孔旁一孔加竹膜焉具黃鍾一均聲或謂之尺八管或謂之竪篴或謂之中管尺八其長數也後世宮懸用之取篴其植如篴也中管居長篴短篴中也今民間爲之簫管非古之簫與管也

유계가 처음으로 청공과 청을 사용한 인물이라면 우리나라의 대금은 분명 중국의 악기에서 사용하던 청공과 청을 도입하여 만들어진 악기로부터 전승되기 시작하였을 것이다. 그러나 유계가 처음으로 청공과 청을 사용한 인물이 아니라면, 또 다른 가설이 세워져야 할 것으로 보인다. 이상규는 앞의 논문에서 당적의 적이 고대에는 '횡취'로 불렸으며, 『진서』에 의하면 기원전 2세기경 야만족 악기인 횡취를 서역에서 배운 장건(張騫)이 수도 장안에 연주법을 전했다고 하니, 청공과 청도 서역의 것으로 중국 본토에 전해졌을 가능성도 배제할 수 없음을 지적하고 있다.

곡광의(曲廣義)는 「막적탐원(膜笛探源)」이라는 글을 통해서 중국 본토 내에서의 청과 청공의 사용이 오랜 역사를 가지고 있음을 논의한 바 있다. 그에 따르면 당과 동진 때 모두 '취파적자(吹破笛子)'에 대한 기록이 있으며, 이것이 바로 청이 터져 소리를 낼 수 없는 것을 의미하는 것으로, 동진 때 이미 청이 사용되고 있음을 알 수 있다고 하였다.

또 그는 동진보다 더 이른 시기 광서(廣西)장족자치구 귀현 나박만일호묘(羅泊灣一號墓) 즉, 서한(西漢) 초기의 옛무덤에서 출토된 명기 죽적(竹笛)이 청공을 갖춘 죽적으로 볼 수 있음을 고증하여 서한 초기에도 청과 청공이 존재하고 있음을 추정한 바 있다. 그의 추정이 옳다면 서한대 중국 본토에서도 사용되고 있었을 것이라 볼 수 있으니, 중국 내의 청과 청공 사용은 우리에 비해 상당히 이른 시기에 시작되었음은 확실하다 하겠다.[14]

『삼국사기』의 기록으로 본다면 대금은 당적을 모방한 것이다. 그리고 당적은 당시 중국의 횡취 관악기를 지칭하는 것을 말하며, 그 악기를 오늘날의 대금과 연관성을 논의한다면 청공이 존재하는 악기 즉, 진양의 『악서』에 보이는 칠성관과 같은 악기를 보고 모방하였을 것으로 생각된다. 『삼국사기』의 기록에는 청공과 청에 대한 기록이 보이지 않지만, 대금 · 중금 · 소금을 포함하는 악기 삼죽은 분명 새롭게 만들어진 악기로 당시까지 있었던 향삼죽과는 달랐을 것이다.

다시 『삼국사기』의 악기에 기록된 대금에 대하여 살펴보면, "적은 한나라 무제 때에 구중이 만든 것이다. 또 살펴보건대 송옥의 적부(笛賦)가 있고, 송옥은 한나라 이전에 있었으니, 아마 이 설은 틀린 듯하다. 마융은 '근대의 쌍적(雙笛)은 강(羌)에서부터 기원하였다.' 고 말하였다. 또한 적은 척이니, 사특함과 더러

14) 曲廣義, 1996, 「막적탐원(膜笛探源)」, 『中國音樂學』, 中國音樂學編輯部 1期, 62~66쪽.

움을 씻어내어 우아함과 올바름으로 들게 한다는 것이다. 길이는 두자 네 치이고, 구멍은 일곱 개다."라고 되어 있는 부분에 주목하여야 한다.

이 부분에는 대금이 두자 네 치이고, 구멍이 일곱 개라 제시되어 있다. 『고려사』 악지에는 대금의 구멍 수가 모두 13개로 되어 있고,[15] 『악학궤범』에는 취공 1개, 지공 6개, 칠성공 5개, 청공 1개로 13개가 되어,[16] 고려시대의 구조와 조선시대의 대금의 구조가 흡사함을 알려주고 있다.

여기서 대금의 구멍의 수를 산정할 때는 취공까지를 생각해야 할 것이다. 그러므로 『삼국사기』에 보이는 대금의 구멍수 일곱 개는 1개의 취공과 6개의 지공으로밖에 그 구멍수를 생각할 수 없을 것이다. 그렇다면 『삼국사기』 악기에 나온 삼죽에는 청공이 없을 것이고, 오늘날 대금의 기원이 되는 악기는 청공이 없는 악기인 것이다.

그렇다면 언제 누가 청공을 대금에 도입하였는가에 대한 의문이 다시 생긴다. 앞서 진양의 『악서』에서 '칠성관'과 '소관' 항에서 살펴보았지만, 청공과 청에 해당되는 막공과 죽막을 사용한 악기들이 이미 당대에 중국에 있었다는 기록을 통해서 신라시대의 대금은 어느 때인가 청공을 당으로부터 들여와 수용하였을 것으로 보인다. 만의 하나라도 『삼국사기』 악지에 기록된 7개의 구멍이 청공 1개와 지공 6개라는 해석이 가능하다면, 대금이 향삼죽을 누르고 신라 음악에 들어갈 수 있었던 것은 청의 울림을 사용한 음색이 기존의 청이 없는 향삼죽과 선명한 대비를 이루며 당시 더 좋은 반응을 얻었을 것이라고 생각해 볼 수도 있을 것이다.

지금까지 전통음악학계에서는 대금의 기원을 고구려의 횡적에서 찾아보기도 하였다. 이러한 대금의 기원은 우리가 삼죽과 향삼죽이 『삼국사기』에 공히

15) 차주환 역, 1972, 『高麗史 樂志』(乙酉文庫 93) 속악항 참조, 을유문화사, 221쪽.
16) 이혜구 역주, 2000, 『신역 악학궤범(韓國音樂學學術叢書 5)』 대금항 참조, 국립국악원, 471쪽.

기록되어 있는 점에 주목한다면 비록 당적을 모방하여 삼죽이 만들어졌다고 하더라도, 신라시대에 이미 존재하고 있었던 향삼죽과 크게 다르지 않은 악기로 만들어졌을 것임은 쉽게 짐작하고 남음이 있다. 그것은 오늘날을 보더라도 세계의 횡취 관악기의 구조가 크게 다르지 않기 때문이다.

또 한 가지 우리가 주의할 것은 향삼죽이 최근의 일반적인 대금 논의에서 사라진 것이다. 향삼죽은 분명 『삼국사기』에서 신라에서 기원한 악기이나 제작자를 알 수 없는 오래된 악기로 묘사되어 있다. 그러나 『악학궤범』에서는 "『삼국사』에 삼죽은 첫째 대금, 둘째 중금, 셋째 소금인데, 역시 당적을 모방하여 만든 것이다. 이것 역시 신라에서 기원한 것이지만, 누가 그것을 만들었는지는 모른다."라고 하여 『삼국사기』 악지 삼죽항에 기록된 향삼죽의 기록을 누락하고 있다. 이러한 『악학궤범』의 대금 설명은 뒤에 함화진의 「조선악기편(朝鮮樂器篇)」에서도 그대로 인용되면서 향삼죽이 대금의 유래에서 논의되지 않는 것이 일반화되어 버렸다.[17]

이상에서 『삼국사기』의 기록은 많은 부분 사실과 부합되나 해석상에서 많은 문제점들이 야기되고 있음을 재확인하였고, 그 중의 하나인 '삼죽의 당적 모방설' 또한 위와 같이 재해석하여 보았다. 삼죽의 제작에 있어서 신라인들이 전적으로 당적을 가져다 쓴 것이 아니라 그것을 모방하여 창제하였다는 주장을 통해 신라인들의 악기 개량의 결과가 오늘날의 대금을 있게 한 원동력이 될 수도 있을 것이라 생각하여 본다.

17) 봉해룡 필사, 함화진 저의 「朝鮮樂器篇」은 조성래 편저의 『大笒正樂』(한소리국악원, 1990), 57쪽에 수록된 도판자료에 의한다.

4) 대금과 만파식적

대금의 기원을 논의할 때 빠짐없이 등장하는 것이 「만파식적(萬波息笛)」 설화이다. 앞서 『삼국사기』에서 "고기에서는 다음과 같이 기록하였다. '신문왕 때에 동해안에서 홀연히 한 작은 산이 나타났는데 형상이 거북의 머리와 같았고, 그 위에 한 줄기의 대나무가 있어서 낮에는 나뉘어 둘이 되고 밤에는 합하여 하나가 되었다. 왕이 사람을 시켜 베어다가 적(笛)을 만들고 이름하여 만파식(萬波息)이라고 하였다.' 비록 이러한 설이 있으나 괴이하여 믿을 수 없다."라는 만파식적과 관련된 이야기를 인용한 바 있다. 『삼국유사』의 만파식적은 『삼국사기』의 내용과는 조금 다른 이야기로 전한다.

"신문대왕이 용을 만나 보물을 얻다. 제31대 신문대왕의 이름은 정명(政明)이요, 성은 김씨다. 개요(開耀) 원년 신사(681) 7월 7일에 왕위에 올랐다. 아버지 문무대왕을 위하여 동해가에 감은사(感恩寺)를 세웠다. — 절의 기록에 이런 말이 있다. 문무왕이 왜병을 진압하려고 이 절을 처음으로 지었으나, 역사를 마치지 못하고 돌아가자 바다의 용이 되었다. 그 아들 신문왕이 왕위에 올라 개요 2년(682)에 역사를 마쳤는데, 금당의 계하에 동쪽을 향해 구멍 하나를 뚫어 두었다. 이것은 용이 절에 들어와서 돌아다니게 하기 위한 것이다. 대개 유언으로 유골을 간직한 곳은 대왕암이라 하고, 절은 은사라 이름했으며 후에 용이 나타난 곳을 이견대(利見臺)라 한 것 같다. 이듬해 임오년 5월 초하루 — 어떤 책에는 천수(天授) 원년이라 했으나 잘못이다 — 에 해관 파진찬 박숙청(朴夙淸)이 아뢰었다. '동해안에 있는 작은 산이 떠서 감은사로 향해오는데 물결을 따라 왔다 갔다 합니다.' 왕은 이를 이상히 여겨 일관 김춘질(金春質) — 혹은 춘일(春日)이라고 쓴다 — 에게 점치게 하니 아뢰었다. '대왕의 아버님께서 지금 바다

의 용이 되시어 삼한을 진호하시고 또 김유신 공도 삼십삼천의 한 아들로서 지금 인간으로 내려와서 대신이 되었습니다. 두 성인이 덕을 같이하여 성을 지키는 보물을 내어주시려 하니, 만약 폐하께서 해변에 행차하시면 반드시 값을 칠 수 없는 큰 보물을 얻을 것입니다.' 왕은 기뻐하여 그 달 7일에 이견대에 가서, 그 산을 바라보고 사자를 보내어 살펴보게 했다. 산세는 거북의 머리와 같은데 위에는 한 그루의 대나무가 있어, 낮에는 둘이 되고 밤에는 합하여 하나가 되는 것이었다. — 어떤 이는 산도 또한 대나무처럼 낮에는 벌어지고 밤에는 합해졌다고 한다. 사자가 돌아와서 사실대로 아뢰니 왕은 감은사에 가서 유숙했다. 이튿날 오시에 대나무가 합해져 하나가 되자 천지가 진동하고 비바람이 일어나 어두컴컴해지더니 이레 동안 계속되었다. 그 달 16일에 이르러서야 바람이 자고 물결이 평온해졌다. 왕은 배를 타고 바다로 나가 그 산에 들어가니 용이 검은 옥대(玉帶)를 받들어 왕에게 바쳤다. 왕은 용을 맞아 같이 앉으면서 물었다. '이 산과 대나무가 혹은 갈라지기도 하고 혹은 합해지기도 하니 무슨 까닭이냐?' '비유해 말씀드리면 한 손으로 치면 소리가 나지 않고, 두 손으로 치면 소리가 나는 것과 같습니다. 이 대나무란 물건은 합쳐야만 소리가 나게 되므로 성왕께서 소리로써 천하를 다스리게 될 상서로운 징조입니다. 왕께서는 이 대나무로 피리를 만들어 불면 천하가 화평해질 것입니다. 지금 왕의 아버님께서는 바닷속의 큰 용이 되셨고, 김유신은 다시 천신이 되셔서 두 성인이 마음을 같이하여 이 같은 값을 칠 수 없는 큰 보물을 저에게 주시어 저로 하여금 그것을 왕께 바치게 한 것입니다.' 왕은 몹시 놀라고 기뻐하여 오색 비단과 금과 옥을 용에게 주고, 사자를 시켜 대나무를 베게 한 다음 바다에서 나왔다. 그 때 산과 용은 문득 없어지더니 보이지 않았다. 왕은 감은사에서 유숙하고 17일에 기림사(祇林寺) 서쪽에 있는 시냇가에 가서 수레를 멈추고 점심을 들었다. 태자 이공(理恭) — 곧 효소대왕(孝昭大王) — 이 대궐을 지키고 있다가 이 소식을 듣고 말을 달려와서 경하하며 천천히 살펴보고 아뢰었다. '이 옥대의 눈금이 모두 진짜 용입니다.' '네가 어찌 아느냐?' '눈금 하나를 떼어 물에 넣어서 그것을 보이겠습니다.' 이에 왼편 둘째 눈금을 떼어 시냇물에 넣으니 곧 용이 되어 하늘로 올

라가고 그 땅은 못이 되었다. 이로 인하여 그 못을 용연(龍淵)이라 한다. 왕은 돌아와서 그 대나무로 피리를 만들어 월성의 천존고(天尊庫)에 간직해두었다. 이 피리를 불면 적병이 물러가고 질병이 낫고, 가물 때는 비가 오고, 비가 올 때는 개이고, 바람이 가라앉고, 물결은 평온해졌다. 이 피리를 만파식적(萬波息笛)이라 부르고 국보로 삼았다. 효소왕 때에 이르러 천수 4년 계사(693)에 부례랑(夫禮郎)이 살아 돌아왔던 기이한 일로 인하여 다시 만만파파식적(萬萬波波息笛)이라 이름했다. 자세한 일은 그의 전기에 나타나 있다."[18]

위의 만파식적에 대한 이야기는 그 악기 모양에 대한 몇 가지 정보를 준다. 신문왕이 감은사를 조성하고 낮에는 둘이 되고, 밤에는 하나로 합쳐지는 이상한 대나무에 대한 이야기를 듣고, 그 대나무로 악기를 만들고 그것이 바로 '적'(笛)이라는 것이다.

일반적으로 적은 횡취 관악기를 의미하나, 적이 반드시 횡취 관악기를 의미하는 것은 아니라는 것은 분명한 사실이다. 고구려 안악 제3호분의 주악도에 보이는 종취 관악기는 장적(長笛)으로 고증할 수 있는데, 여기서의 적은 오늘날의 퉁소와 같은 악기인 단관 종취 관악기를 의미한다. 그러므로 만파식적 설화에 등장하는 대나무로 만든 만파식적은 오늘날 대금과 같은 횡취 관악기일수도 있지만, 한편으로는 오늘날 퉁소와 같은 종취 관악기인 적일 수도 있는 것이다. 만약 만파식적이 종취 관악기라 한다면 만파식적을 대금과 연결시키는 일은 재고

18) 일연 저, 이민수 역, 1983, 『三國遺事』, 을유문화사, 신장판 초판. 번역은 이재호 역, 『삼국사기 · 삼국유사』(동방미디어)에서 인용함.
『三國遺事』卷 第二 萬波息笛 "第三十一 神文大王 諱政明 金氏 開耀元年辛巳七月七日卽位 爲聖考文武大王 創感恩寺於東海邊〔寺中記云 文武王欲鎭倭兵 故 始創此寺 未畢而崩 爲海龍 其子神文立 開耀二年畢排 金堂砌下 東向開一穴 乃龍之入寺 旋繞之備 蓋遺詔之葬骨處 名大王岩 寺名感恩寺 後見龍現形處 名利見臺〕 明年壬午五 月朔〔一本云 天授元年 誤矣〕 海官波珍飡朴夙淸奏曰 東海中有小山 浮來向感恩寺 隨波往來 王異之 命日官金春質〔一作春日〕 占之 曰聖考今爲海龍 鎭護三韓 抑又金公庾信 乃三十三天之一子 今降爲大臣 二聖同德 欲出守城之寶 若陛下行幸海邊 必得無價大寶 王喜 以其月七日 駕幸利見臺 望其山 遣使審之 山勢如龜頭 上有一竿竹 晝爲二 夜合一〔一云 山亦晝夜開合如竹〕 使來奏之 王卽感恩寺宿 明日午時 竹合爲一 天地震動 風雨晦暗七日 至其月十六日 風霽波平 王泛海入其山 有龍奉黑玉帶來獻 迎接共坐 問曰 此山與竹 或判或合如何 龍曰 比如一手拍之無聲 二手拍則有聲 此竹之爲物 合之然後有聲 聖王以聲理天下之瑞也 王取此竹 作笛吹之 天下和平 今王考爲海中大龍 庾信復爲天神 二聖同心 出此無價大寶 令我獻之 王驚喜 以五色錦彩金玉酬賽之 勅使斫竹出海時 山與龍忽隱不現 王宿感恩寺 十七日 到祇林寺西溪邊 留駕晝饍 太子理恭〔卽孝昭大王〕 守闕 聞此事 走馬來賀 徐察奏曰 此玉帶諸窠皆眞龍也 王曰 汝何以知之 太子曰 摘一窠沈水示之 乃摘左邊第二沈溪 卽成龍上天 其地成淵 因號龍淵 駕還 以其竹作笛 藏於月城天尊庫 吹此笛則兵退病愈 旱雨雨晴 風定波平 號萬波息笛 稱爲國寶 至孝昭大王代 天授四年癸巳 因失[夫]禮郎生還之異 更封號曰萬萬波波息笛 詳見彼傳."



감은사지 서탑에서 나온 청동제 사리기



감은사지 서탑에서 나온 청동제 사리기에 있는 주악상 중 대금 부는 악사

하여야 할 것이다.

『삼국유사』에 등장하는 만파식적 설화에는 감은사(感恩寺)가 등장한다. 감은사는 경상북도 경주시 양북면 용당리에 있던 통일신라시대의 사찰로서 원래 신라 30대 문무왕이 불력(佛力)으로 왜구를 무찌르기 위해 창건하려고 하였지만 그 완성을 보지 못하고 사망하였고, 뒤를 이어 신문왕이 부왕의 뜻을 받들기 위해 완성을 보았다. 현재는 절터(사적 제31호)만 남아 있는데, 금당 앞 동서 양편에 세운 2기의 감은사지 삼층석탑(국보 제112호)은 신라 석조물의 대표적 작품이라 한다.

이 감은사의 서탑을 1959년 해체 · 수리하면서 발견된 청동제 사리기(보물 제366-1호, 국립중앙박물관 소장)의 맨 위의 귀퉁이마다 주악상이 있는데, 이

들이 횡취 관악기를 부는 악사를 비롯하여 비파와 제금, 장구를 든 악사들이다. 그러므로 이로 미루어 짐작하건데 만파식적이 가로로 연주하는 대금과 관련된 악기가 아닐까 하며, 『삼국사기』의 삼죽 설명 부분에 향삼죽과 함께 만파식적을 언급하여 만파식적을 삼죽의 하나인 대금과 연결시키는 것이 가능했던 것이 아닌가 생각하고 있다.

만파식적에 대해서 고고미술사학계에서는 다르게 보는 시각도 있다. 그것은 만파식적을 신라 범종의 '음통(音筒)'으로 해석하는 것이다. 이것은 만파식적을 기록하고 있는 『삼국사기』에서도 설화 내용에 대해 의문을 제기한 것처럼 낮에는 둘이 되었다가 밤에 하나가 되는 대나무의 존재가 있을 리 만무하며, 그것은 어떠한 상징적인 체계 속에서 만들어진 이야기이며, 그것을 구현한 것은 신라 범종에 보이는 음통일 것으로 해석하는 것이다.

다음에 황수영이 1982년에 발표한 「신라범종과 만파식적 설화」의 내용을 부분 인용하여 본다.

> "중국이나 일본의 고대 종에서와 같이 쌍두식 용뉴를 따르지 않고 신라의 범종은 그 정상에 신라 호국용으로 신적을 정재케하여 신기로 삼은 것은 매우 신라적 발상의 하나라 하겠다. 즉, 통일신라초 이래 원통의 조선은 문무대왕의 해중릉 조영과 시기를 같이하여 창안된 신라의 국보인 만파식적의 시적이 조형화된 것으로 해석하여 보고자 한다. 다만 현재 신문왕대에까지 이르는 구체적인 7세기의 신라종의 유례가 없어 안타깝게 하지만 차대인 성덕왕대까지는 이 신라종의 양식은 정립되었다고 보아야 하겠다. 현존 최고작인 상거한 오대산 상원사 동종의 경우는 아마도 그보다 앞서 이룩된 신라종의 전형적 양식을 충실

히 따른 것이라고 믿어진다. 이러한 신라종의 양식은 그 후 불과 반세기가 지나서는 마침내 세계 제일이라고 칭송받는 성덕대왕신종의 조성을 가능케 한 것이다. 그럼으로써 신라종만이 지니고 있는 원통양식은 곧 신라인만의 정신과 기공을 담아 만파식적으로 표현되고 길이 전승되었던 것이다. 한국종의 양식적 특징을 일컬을 때마다 막연히 원통이니 음관이니 하던 기왕의제설은 이제 신라인의 소중한 정신적 의미가 내표되어 있는 만파식적으로 이해함으로써 보다 신라종의 특색과 그 조형의 역사적 정신적 배경을 이해할 수 있을 것으로 생각한다."[19]

황수영은 만파식적은 대나무로 만들었으니, 그 형태가 물론 둥글면서 속이 비었을 뿐만 아니라 마디가 있어야 함에 착안하여, 신라종 정상부에 원공유절의 음통이 이 대나무 형상을 하고 있는 것과 그것도 단두용이 두 발을 앞뒤로 힘차게 딛고 마치 대나무를 등에 짊어지고 동해로 솟아 육지로 힘차게 나오는 듯한 모습을 띄고 있는 것이기에 이 원통을 만파식적에 비견할 수 있었다.

이러한 비정은 나름대로 큰 의미가 있다. 만파식적이 소리로서 근심을 없애는 소리 기구라는 점과, 범종이 소리 기구이며 대나무로 만들었다는 점이 원통의 대나무 외형과 닮아 있음이 같다. 또 한가지 『삼국유사』 설화에 보이는 것과 같이 이상한 대나무를 보기 위해 신문왕이 산에 들어가니 용이 나타나 그 자초지종을 설명하는 내용으로부터 용은 분명 만파식적과 관련 있는 것으로, 호국의 상징으로 이해할 수 있기 때문에 원통에 보이는 단두용도 만파식적이 신라 범종에서 구현되고 있음을 뒷받침해주기 때문이다.

그러므로 만파식적은 가로로 부는 횡취 관악기인 대금과도 연결되며, 오늘날의 퉁소와 같은 종취 관악기로도 인식될 수 있으며, 신라 범종에서 구현된 종

19) 황수영, 1984, 「新羅梵鍾과 萬波息笛 說話」, 『신라문화』, 동국대학교 신라문화연구소, 7~13쪽.

으로도 그 의미를 이해할 수도 있을 것이다. 그러므로 현재 한국 전통음악계에서 만파식적을 횡취 관악기로만 보는 시각은 조심스레 수정될 필요가 있겠다.

『삼국유사』에는 일본의 침략과 관련된 만파식적의 이야기가 또 하나 전한다.

> "왕의 아버지 대각간 효양(孝讓)이 조종의 만파식적을 간직해서 왕에게 전했다. 왕이 이를 얻었으므로 천은을 후하게 입어 그 덕이 멀리 빛났었다. 정원 2년 병인(786) 10월 11일에 일본왕 문경(文慶) — 『일본제기(日本帝紀)』를 살펴보면 제55대 군주 문덕왕(文德王)이 그인 듯하며, 그 밖에 문경은 없다. 어떤 책에는 이 왕의 태자라 했다 — 이 군사를 일으켜 신라를 치려다가 신라에 만파식적이 있어 군사를 물리친다는 말을 듣고서 사자를 보내어 금 쉰 냥으로 그 피리를 보자고 청했다. 왕은 사자에게 말했다. '내가 듣기에는 상대 진평왕 때에 그것이 있었을 뿐 지금은 있는 곳을 알 수 없다.' 이듬해 7월 7일에 일본왕이 다시 사자를 보내어 금 1천 냥으로써 만파식적을 청해 왔다. '내가 신비로운 물건을 보기만 하고 그것을 돌려보내겠습니다.' 왕은 또한 전과 같은 대답으로 거절하고 은 3천 냥을 그 사자에게 주며 금은 돌려주고 받지 않았다. 8월에 일본의 사자가 돌아갔다. 그 피리를 내황전에 간직했다."[20]

이 기사에 의하면 만파식적이 적군을 물리칠 수 있는 영험한 신물이며, 그것이 바로 만파식적의 상징성임을 말해주고 있다.

20) 번역은 이재호 역, 『삼국사기 · 삼국유사』(동방미디어)에서 인용함. 일연 저, 이민수 역, 1983, 『三國遺事』, 을유문화사. 신장판 초판에는 130~133쪽에 이 내용의 번역과 원문이 수록되어 있다. 원문은 아래와 같다. "王之考大角干孝讓 傳祖宗萬波息笛 乃傳於王 王得之 故 厚荷天恩 其德遠輝 貞元二年丙寅十月十一日 日本王文慶〔按日本帝紀 第五十五主文德王疑是也 餘無文慶 或本云 是王太子〕擧兵欲伐新羅 聞新羅有萬波息笛退兵 以金五十兩 遣使請其笛 王謂使曰 朕聞上世眞平王代有之耳 今不知所在 明年七月七日 更遣使 以金一千兩請之曰 寡人願得見神物 而還之矣 王亦辭以前對 以銀三千兩賜其使 還金而不受 八月 使還 藏其笛於內黃殿 王卽位十一年乙亥 唐使來京 留一朔而還 後一日 有二女 進內庭 奏曰 妾等乃東池靑池〔靑池卽東泉寺之泉也 寺記云 泉乃東海龍往來聽法之地 寺乃眞平王所造 五百聖衆 五層塔 并納田民焉〕二龍之妻也 唐使將河西國二人而來 呪我夫二龍及芬皇寺井等三龍 變爲小魚 筒貯而歸 願陛下勅二人 留我夫等護國龍也 王追至河陽館 親賜享宴 勅河西人曰 爾輩何得取我三龍至此 若不以實告 必加極刑 於是出三魚獻之 使放於三處 各湧水丈餘 喜躍而逝 唐人服王之明聖."

2. 대금의 연주법

대금은 어떠한 방식으로 연주되었을까? 또 어떠한 음악을 연주하였을까? 대금으로 산조를 연주하게 되기까지 과정을 살펴보도록 한다.

1) 삼국시대

가) 신라 삼죽적의 7악조

삼국시대 대금의 음악을 알 수 있는 자료로 『삼국사기』에 소개된 것이 있다.

『삼국사기』에는 삼죽적의 악조가 모두 일곱 개가 있는데, 첫째는 평조(平調), 둘째는 황종조(黃鐘調), 셋째는 이아조(二雅調), 넷째는 월조(越調), 다섯째는 반섭조(般涉調), 여섯째는 출조(出調), 일곱째는 준조(俊調)라는 기록이 보인다.

『삼국사기』 삼죽의 악조명에 대하여 이혜구는 삼죽의 일곱조가 당속악 28조와 관련이 있을 것이라 추정한 바 있다.[21] 이후 김형동의 「악조의 변천에 관한 연구」등에서 그 내용이 조금 더 구체화된 바 있다.[22]

김우진은 『삼국사기』 삼죽의 악조와 『악학궤범』에 보이는 대금의 7지[23]를 비교하는 논문을 통해서 7지와 삼죽의 악조 일곱 가지가 서로 대응되는 것이 아닌가 하는 추론을 더욱 구체적으로 연구한 바 있다.[24] 이런 추정은 대금의 지공

21) 이혜구, 1981, 『국역 악학궤범』 권1, 민족문화추진회. 55쪽의 각주 150 참조.

22) 김형동, 1993, 「악조의 변천에 관한 연구」, 『한국음악사학보』 창간 5주년 기념 특집호, 한국음악사학회, 313~347쪽.

23) 『악학궤범』 7지는 분명 음조직의 첫 음을 지정해주는 키(Key)의 역할을 하고 있기 때문에 어떠한 방식으로든 『삼국사기』 악지의 악조와 연결시킬 수 있을 것이다. 그러나 우리가 주목할 것은 황종률의 음고이다. 수 · 당대의 황종율의 음고는 조선조 성종대의 것과 다를 것이기 때문이다. 『악학궤범』의 1지는 협종 · 고선궁이고, 2지는 중려 · 유빈궁, 3지는 임종궁이며, 횡지(4지)는 이칙 · 남려궁이다. 우조(5지)는 무역 · 응종궁이며, 팔팔조(6지)는 청황종궁이고, 막막조(7지)는 청대려 · 청태주궁이라 한다. 『악학궤범』 대금은 지공을 3공까지 막고 부는 음이 황종음인 임종으로 되어 있다. 조선시대의 삼국시대 악조명에 등장하는 황종조의 첫음과 어떻게 연결될 것인가는 지금으로서는 미제일 수밖에 없다.

24) 김우진, 1993, 「악학궤범 대금의 악조와 삼국사기 삼죽의 악조 비교 연구」, 『한국음악연구』 Vol.21, 한국국악학회, 41~56쪽.

수와도 관련이 있을 것이라 생각한다.

대금은 여섯 개의 지공을 가진 악기이다. 그러므로 평취(平吹)로 대금을 연주하였을 때 지공을 모두 다 막은 음부터 시작해서 다 띤 음까지는 모두 일곱 가지의 소리를 내도록 설계되어 있다. 이러한 점을 고려한다면 매 지공에서 나는 음을 기본 음으로 하는 악조가 만들어질 수 있으며, 각 지공을 기본 음으로 하는 악조는 다른 이름으로 불렸을 것은 당연하다. 이 점이 김우진이 『삼국사기』 삼죽 악조를 분석하는 데 중점적으로 고찰한 점이 아닌가 싶다. 하지만 이 논문도 몇 가지 고려할 점이 있다고 본다.

첫째는 삼국시대의 악조명과 『악학궤범』의 7지의 음조직 비교를 위해 제시한 악조를 평조로 한정하였는데, 평조(중국내 오조 중 치조에 해당) 이외에도 조선 성종대에 우리나라의 대표적인 악조로 계면조가 있었기 때문에, 계면조에 대한 음계 제시가 아쉬운 부분이라 할 수 있다.

둘째, 『악학궤범』에 보이는 대금의 7지와 『삼국사기』 삼죽의 악조를 비교하면서 『악학궤범』의 평조와 계면조는 모두 5음 음계에서 성립하는 음조직임을 먼저 주목해야 한다. 하지만 삼국시대에 삼죽의 악조가 5음 음계로 되어 있다고 확정할 수 없으므로, 이를 고려하여야 하지 않았나 생각된다. 만약 삼국시대의 악조가 7음 음계라면, 그 비교에서 다른 방법을 택해야 하지 않을까 하기 때문이다. 실제로 중국의 당속악 28조나 송대 「사원」의 84조는 모두 7음 음계를 선행조건으로 하는 음조직 체계 이론들이다. 그러므로 당속악 28조의 악조명을 사용하였다면 오히려 삼국시대에 7음 음계를 사용한 음악들이 있었음을 증명하는 것으로 보인다. 이러한 이유들로 인해서 김우진의 논문은 보충이 필요하다고 생각한다. 그렇다고 하더라도 양자를 비교한 김우진의 연구는 일본의 12율명의 변화

및 기타 여러 가지 관련 내용을 고려해 본다면 합리적인 면도 발견할 수 있다.[25]

나) 신라 삼죽 악조와 일본 · 중국과 비교

안변성웅(岸邊成雄) 등의 『일본음악의 역사와 이론』에 보면, "나라시대에는 중국 율명을 그대로 사용했지만 헤이안시대에는 중국 속악의 조명에서 변한 일본식 율명이 사용되었다. 당시 당속악의 황종(黃鍾)은 일본식으로 이치코쓰(壹越)로 되어 오늘날까지 음고의 기준이 되고 있다."라고 하여 8세기 말부터 즉 우리나라의 통일신라시대부터 중국의 조명에서 변한 일본식 율명들이 사용되었음을 말해준다.[26] 그런데 여기서 주목되는 점은 일본식 12율명이 『삼국사기』 삼죽 악조의 많은 부분을 함께 공유하고 있기 때문이다. 다음은 일본 12율명과 신라의 삼죽 악조명을 비교한 표이다. 삼죽 악조명 괄호안의 숫자는 『삼국사기』 삼죽 악조 출현 순서이다.

월조는 그 명칭의 유사함으로 당속악 28조의 무역상 즉, 무역지상으로 그 음계가 무역을 궁으로 하고 황종을 상으로 하여 그 황종음을 시작음으로 하는 음계로 볼 수 있겠다. 즉, 일본 12율명에 일월(황종)을 시작음으로 하는 상조로 볼

일본 12율명과 신라 삼죽 악조명의 비교

율명	黃鍾	大呂	太簇	夾鍾	姑洗	仲呂	蕤賓	林鍾	夷則	南呂	無射	應鍾
일본 12율명	壹越	斷金	平調	勝絕	下無	雙調	鳧鐘	黃鍾	鸞鐘	盤涉	神仙	上無
	이치코쓰	단긴	효조	쇼세쓰	시모무	소조	후쇼	오시키	란케이	반시키	신센	사미무
삼죽 악조명	越調 (4)		平調 (1)					黃鐘調 (2)		般涉調 (5)		

※ 二雅調(3) 出調(6) 俊調(7) : 대응되는 악조 아래쪽에서 고증하고자 함.

25) 이와 같이 우리나라의 악조명을 일본의 악조명과 비교하여 연구한 것은 송방송, 김형동의 선행 연구에서 쉽게 찾아볼 수 있다.

26) 岸邊成雄 · 橫道萬里雄 · 吉川英史 · 星旭 · 小泉文夫 공저, 李知宣 역주, 2003, 『일본음악의 역사와 이론』, 민속원, 156~57쪽.

수 있어 월조를 일월조에 대비한 것이 일치하고 있다.[27] 반섭조는 황종우 즉 황종지우로 황종을 궁으로 하는 우조식의 음계이며, 남려에 맞는다고 할 수 있다. 평조는 당속악 28조에 의하면 정평조, 고평조 두 가지 음조직과 대응되는데, 정평조는 중려우이고 고평조는 임종우이다. 정평조라면 중려를 궁으로 하는 우조의 음계로서 평조를 태주에 일치시킬 수 있다. 고평조라면 협종에 평조를 일치시킬 수 있는데, 일본 12율명에는 평조가 태주에 맞는다.

그러므로 『삼국사기』 삼죽 악조 중 월조, 평조, 황종조, 반섭조는 황조, 태주, 임종, 남려를 시작음으로 하는 악조로 볼 수 있다. 이 결과에 대해서는 김우진이 주장하는 내용과 일치한다. 하지만 그의 비교표에서는 구성음을 비교하였고 음계 시작음은 비교하지 않았기 때문에 일견 아래 제시된 표와 다르게 나타날 것으로 추정된다.

김우진의 논문에서 주장하는 『삼국사기』 삼죽 악조와 『악학궤범』 대금 7지와의 비교를 다음에 표로 제시하였다.

김우진 고증 삼죽 악조와 대금 7지의 비교[28]

삼죽 악조	구 성 음					대금 칠지
평 조	황	태	중	임	남	6지
황종조	태	고	임	남	응	7지
이아조	협	중	이	무	황	1지
월 조	중	임	무	황	태	2지
반섭조	임	남	황	태	고	3지
출 조	남	응	태	고	유	4지
준 조	무	황	협	중	임	5지

27) 김형동, 1995, 「한국음악의 일본 전파 : 고려일월조를 중심으로」, 『한국음악사학보』, 한국음악사학회, 69~91쪽에서도 당속악 28조의 월조를 황종을 시작음으로 하는 상조로 본 바 있다.

28) 김우진, 1993, 「악학궤범 대금의 악조와 삼국사기 삼죽의 악조 비교 연구」, 『한국음악연구』 Vol.21, 한국국악학회, 52쪽.

중국의 악조 이론 중에서 구자음악의 궁조이론의 내용을 살펴본다. 정역(鄭譯)은 『수서』 음악지에서 구자인인 '소지파의 5단 7조' 이론을 소개하고 있다. 정역에 의하면 5단에서 단은 균이며, 균은 음렬의 위치를 지칭하는 것으로 음열에서 궁이 되는 음이 그 음렬의 균이 된다. 소지파의 5단은 황종, 태주, 임종, 남려, 고선이라 한다. 소지파의 7성은 7가지 종류의 조와 통한다. 소지파의 7조는 사타력(沙陀力), 계식(鷄識), 사식(沙識), 사후가람(沙侯加濫), 사랍(沙臘), 반섬(般贍), 사리삽(俟利箑)을 말한다. 이들은 모두 구자어로 보이며, 아래는 소지파 7조를 정역이 한어로 번역한 것이라고 한다.

소지파의 7조와 정역 고증의 중국 악조명 비교[29]

구자어	한자어	조 명	중국 아악과 비교 (林鍾宮調)의 경우
沙陀力	平聲	宮調	宮(林鍾)
雞識	長聲	南呂聲	商(南呂)
沙識	質直聲	角聲	角(無射)
沙加濫	應聲	變徵聲	變徵(黃鍾)
沙臘	應和聲	徵聲	徵(太簇)
般贍	五聲	羽聲	羽(姑洗)
俟利箑	斛牛聲	變宮聲	變宮(仲呂)

29) 리우짜이성 지음, 김예풍 · 전지영 옮김, 2004, 『중국음악의 역사』, 민속원, 274쪽의 〈표 4〉 소지파 7조와 〈표 5〉 소지파 7조와 중국아악 부분을 재인용함.

소지파의 7성, 즉 7조는 비파위에서 형성된 것이라고 보는 것이 지배적이다. 소지파의 비파 궁조는 오늘날에도 많은 연구가 진행되고 있다. 소지파의 7조에 대하여 중국학자들은 8도가 균등히 7개의 온음으로 나누어진 것이라 주장하는 이도 있고, 위 표에서 볼 수 있듯이 아악의 각 음과 비교할 때 계식이 남려와 부합하는 것을 제외하면 그 음이 어렴풋이 부합할 뿐이며 대체로 가까울 뿐이라 주장하고 있다.

다시 『삼국사기』 삼죽 악조로 돌아가 보자. 삼죽의 악조로 출현하는 순서대로 그 위치를 설정하여 본다면 세 번째의 이아조(二雅調)(3), 여섯 번째의 출조(出調)(6), 일곱 번째의 준조(俊調)(7)가 어떠한 조인지 알 수 없다. 여기서 주목할 것은 이 세 가지 악조를 제외한 네 개의 조가 소지파의 5단에서 보여지는 황종, 태주, 임종, 남려, 고선 중에서 고선을 제외한 나머지 음과 정확하게 일치하고 있다는 것이다. 하지만 나머지 세 가지 악조인 이아조, 출조, 준조는 현재로서는 정확하게 정체를 알 수 없다. 김우진은 이아조를 신려궁, 상조, 상조각, 신려조에 해당한다고 보고, 출조를 고궁, 조대석, 고대석각, 고반섭으로 보았고, 준조를 쌍조, 쌍조각, 중려조로 보았으나 그 이유를 제시하지 않았고, 황종조의 고증에서도 황종조를 황종우로 보았으나 출현하는 음 구성과 맞지 않음을 확인하였을 뿐이다.

이아조, 출조, 준조는 그 명칭도 다른 어떠한 음조직 관련 문헌에서 나타나고 있지 않으므로, 이혜구는 이를 향악의 악조로 『한국사』의 「음악」에서 지적한 바 있다.[30] 이중에서 이아조는 그 조명에 둘을 의미하는 '이'가 있으므로 쌍조로 볼 수 있지 않을까도 생각해본다. 그렇다면 협종상 즉, 협종을 궁으로 하는 상조가 될 것이며, 중려로 시작하는 상음계로 볼 수도 있을 것이다.

30) 이혜구, 1976, 「음악」, 『한국사』 권3, 국사편찬위원회, 355쪽.

먼저 쌍조는 현재 일본에서 전승되는 고려악에서는 고려일월조, 고려쌍조, 고려평조 세 가지가 내려오며, 고려쌍조가 매우 중요한 악조로서 인식되고 있기 때문이다. 다시 말해서 『삼국사기』 삼죽은 분명 고려적과도 연관성을 가질 가능성이 있기 때문에 일본에 전파된 고려악에서 사용된 고려적의 악조와 관련하여 고려쌍조의 악조를 통해서 좀 더 깊은 이해를 할 수 있지 않을까 생각된다.

필자는 「고구려 횡취 관악기에 관한 연구」에서 일본에 전승된 고려적과 횡적에 대한 제도를 제시하여 그것을 『악학궤범』 당시의 대금과 관련하여 여러 가지 논의를 진행시킨 바 있으며, 이 논문에서 고려적의 음명과 신라의 삼죽상의 칠조와 비교하여 삼죽 악조명의 전통이 고구려의 횡적에도 존재하고 있을 가능성에 대해서 일찍이 논의한 바 있었다.

『악가록(樂家綠)』 「십이적(十二笛)」에 의하면 두 가지 고려적의 산형이 나오는데, 하나는 전폐음이 아래 황종음으로 되어 있다. 다음 표에 제시하지 않았지만 필자의 위 논문에 소개한 현재의 일본 고려적의 제도 즉, 다른 음들은 모두 같고 전폐음이 대려음으로 되어 있는 것 두 가지가 보인다.[31] 그 중 전폐음이 황종인 악기를 취해 보았다. 그것은 앞서 고증하였던, 월조, 황종조, 반섭조, 평조에 대해서 상호 비교된 내용을 참고한다면 월조에 비교될 만한 황종음이 등장하는 고려적이어야 할 것으로 보이기 때문이다.

고려악의 세 악조에 대해서 송방송이 『동양음악개론』에 기술한 내용을 인용해 본다.

> "고려일월조는 당악의 d음보다 장2도 높은 e음(평조)을 중심음으로 삼은 조자(調子)인데, 이 조자는 여(呂) 선법으로 구성된다. 고려쌍조는 쌍조의 g음(쌍

31) 『악가록』의 기록은 『古事類苑 樂舞部二』(東京: 吉川弘文館, 1985), 904~906쪽 참조.

조)보다 장2도 높은 a음(황종)을 중심음으로 삼은 조자인데, 이 조자도 료 선법을 바탕으로 삼는다. 고려평조는 평조의 e음(평조)보다 장2도 높은 f#(하무)을 중심음으로 삼은 조자인데, 이 조자는 리츠[律] 선법으로 구성되어 있다."[32]

이상에 따르면 일본에 전해진 고려 악조명에 일월조, 쌍조, 평조가 매우 중요한 악조로서 전승되고 있음을 알 수 있다. 여기서 고려쌍조는 일본 당악에서의 쌍조보다 장2도 높은 음을 중심음으로 삼은 조자이며, 그 음고는 중려에 해당된다. 그러므로 『삼국사기』 삼죽의 악조 중 중려를 시작음으로 하는 상음계의 악조가 존재하였음을 알 수 있다. 현재로서는 이아조, 출조, 준조 모두 중려를 시작음으로 하는 상조식 악조라 할 수 있는 가능성이 있지만, 필자는 이를 『삼국사기』에 등장하는 삼죽의 악조명 중 세 번째로 등장하는 악조명인 이아조가 이에 맞지 않을까 추정하여 본다. 그러므로 다음은 『악가록』에 보이는 일본 고려적의 구조를 신라의 삼죽 악조명과 비교한 표이다.

『악가록』 소재 일본 고려적과 삼죽 악조명 비교[33]

지 공	전폐음	6공	5공	4공	3공	2공	1공
일본 고려적		下	五	上	夕	中	六
	黃鐘	姑洗	仲呂	林鍾	南呂	應鍾	太簇
삼죽 악조명	越調 (4)	*	二雅調 (3)	黃鐘調 (2)	般涉調 (5)	*	平調 (1)

이처럼 이아조를 쌍조라 하고 출조와 준조에 대해서 생각해 보자. 중국의 적자(笛子)의 악조를 말하는 '관색칠조(管色七調)'의 경우 각 지종에 하나의 조가

32) 송방송, 1989, 『동양음악개론』, 세광음악출판사, 80~83쪽. 일본음으로 된 용어들은 우리말 한자 발음으로 바꾸어 인용함.

33) 표에 보이는 지공은 그 지공에서 소리가 나옴을 말하는 것이다. 예를 들어서 6공이면 1에서 5공까지를 막고 6공에서 나오는 소리를 말한다.

세워지고 있음을 알 수 있다. 그러므로 6공과 2공에서 세워질 악조명이 출조와 준조일 가능성이 높다. 여섯 번째 등장의 출조(出調), 일곱 번째의 준조(俊調)가 어느 지공에서 조가 세워지는지 지금으로서는 알 수 없지만, 일본 고려적의 고선음에 해당하는 6공에서 나오는 소리인 하무(下無)로 일본 12율명에 대치되고, 고려적 응종에서 나오는 일본 음계는 상무(上無)로 되어 있다. 지금까지 내용을 종합하여 다음 표에 제시하여 보았다.

삼죽 악조명의 악조 고증

12율명	黃鍾	大呂	太簇	夾鍾	姑洗	仲呂	蕤賓	林鍾	夷則	南呂	無射	應鍾
越調(4)	상		각		변치	치		우		변궁	궁	
平調(1)	치		우		변궁	궁		상		각		변치
*		변궁	궁		상		각		변치	치		우
		변치	치		우		변궁	궁		상		각
二雅調(3)	우		변궁	궁		상		각		변치	치	
黃鍾調(2)	상		각		변치	치		우		변궁	궁	
般涉調(5)	궁		상		각		변치	치		우		변궁
*		각		변치	치		우		변궁	궁		상
		변궁	궁		상		각		변치	치		우
일본 12율명	壹越	斷金	平調	勝絕	下無	雙調	鳧鐘	黃鍾	鸞鐘	盤涉	神仙	上無
	이치코쓰	단긴	효조	쇼세쓰	시모무	소조	후쇼	오시키	란케이	반시키	신센	사미무

이 표에서 당속악 28조를 참조해서 살펴본 결과 모두 상조식과 우조식의 음조직만을 보여주는 점이 매우 흥미롭다. 그렇다면 상조식과 우조식 중에서 고선과 응종을 시작으로 해서 상조식과 우조식을 쌓아올릴 수 있는 당속악 28조를

찾아본다. 고선이 상이 되려면 태주가 궁이 되어야 한다. 고선이 우가 되려면 임종이 궁이어야 한다. 또 응종이 상이 되려면 남려가 궁이 되어야 하고, 우가 되려면 태주가 궁이 되어야 한다.[34]

먼저 고선이 상이 되는 태주궁조를 살펴보면 태주궁은 중관고궁(中管高宮)이라 하는데, 이는 『신당서』에 보이지 않고 후일 48조로 늘인 이후에 추가된 조라고 할 수 있다. 임종궁은 당속악 28조에서 남려궁조가 되어야 한다. 또 응종이 상이 되는 남려궁은 중관선려궁으로 중관조로 되어 후일 나타나고 당속악 28조에는 보이지 않는다. 또 태주궁은 앞서 고선이 상이 되는 태주궁 즉, 중관고궁으로 고증한 바 있다.

그렇다면 후일 추가된 중관조를 제외한다면 6공에서 쌓아지는 삼죽 악조는 당속악 28조의 남려궁, 즉 임종을 궁으로 하는 우조식의 음악이 되는데, 2공에서 쌓아지는 악조는 모두 중관조이므로 문제가 된다. 2공과 6공에서 모두 쌓아질 수 있는 악조인 중관고궁조가 삼죽의 악조일 가능성이 커진다. 또 이를 가지고 6공에서 쌓을 수 있는 악조를 생각하면 아마도 당속악 28조 중 남려궁에 해당되는 것이 아닐까 추정한다. 이에 맞추어 준조와 출조를 생각해 볼 수 있을 것이나, 현재로서는 어느 악조가 준조가 되고 출조가 되는지에 대해서는 자료의 부족으로 정확히 알 수 없는 것이 안타깝다.

34) 이 고증에는 이혜구 역주, 2000, 『신역 악학궤범』, 국립국악원, 72~23쪽에 수록된 각주 252)를 참조함. 각주 252)에 수록된 표와 설명에 의하면 일본에는 당속악 28조 중의 궁 · 상 · 각 · 치의 4선법 중 상선법과 우선법에 해당하는 료센(呂旋)과 릿센(律旋)의 2선법만 있었다고 한다. 삼죽의 악조명을 당속악 28조명과 일본의 당악 및 고려악의 악조와 비교하여 살펴보았는데, 출조와 준조는 그 해석상 아직 명확하지 않으나 다른 악조명의 예에 비추어 상조식과 우조식의 가능성을 다 살펴본 것이다.

2) 조선시대

가) 박 연

『삼국사기』 이후 대금의 음악이나 연주법에 대한 논의가 거의 없다가, 조선 초기 궁중의 아악 정비를 주도하였던 박연(朴堧, 1378~1458)이 제기하였다. 『세종실록』에 박연이 상소한 바를 보면 대금이 음률의 기준이 되었다는 내용을 담고 있으며, 대금의 운지에 대한 중요한 사실들이 보인다.

"예조에서 의례 상정소와 함께 의논한 박연이 상서한 조건에 대해 아뢰다.

그 율조를 고르는 법과 소리의 높낮이는 본래 대금으로 근거를 삼았사온데, 율려(律呂)에 소속되는 바를 알지 못하고 그저 궁조(宮調)라고 일컫는 것은 실상은 궁이 아니며, 우조(羽調)라고 일컬은 것도 역시 우가 아니었습니다. 신이 이제 그 소리를 자세히 살펴 교정하여 율려의 이름으로 고치고, 지법(指法)과 육조(肉調)도 또한 어느 한 궁에 소속된 오음으로 밝히어 서로 문란하지 않게 하였사오니, 이것이 소신이 오늘날에 편찬 기록한 대개입니다. 다만 향악에 소용되는 음률은 음악이 처음 시작하여 날 적에, 중려(仲呂)와 임종(林鍾)의 두 음률의 궁을 섞어 번갈아 사용하였사오니, 중려궁은 대금의 둘째 손가락 소리이고, 임종궁은 대금의 셋째 손가락 소리이온데, 중려궁은 옛날 사람들이 흔히 쓰기를 꺼리었사오니, 이는 그 소용되는 소리가 모두 정률이 아닌 때문이었습니다. 임종은 원래 천지 본연의 치성(徵聲)이요, 또 소용되는 소리는 군신에 관계되는 것으로 각각 정성(正聲)을 얻게 되는 것입니다. 또 곤방(坤方)의 토율(土律)로써 만물을 함양하고 사시에 붙여 왕성하여 항상 충화한 기운이 있으니, 이로써 궁을 삼는 것이 옳겠습니다. 이제로부터 연향할 때에 향악은 주로 임종 율에 맞추어 가사를 부르게 하시기 바라옵니다. 음악의 이름을 세상에서 향악이라고 일컫는 것도 또한 매우 상스러우니 전하께서는 이를 고치시옵소서. 우리

나라의 우조는 곧 무역궁(無射宮)입니다. 옛 사람이 말하기를, '무역궁의 황종이 상성이 되다.' 고 하였는데, 이는 임금의 소리가 도리어 신하에게 능멸을 당하는 것이 된다고 하였으니 쓸 수가 없사온데, 우리나라에서는 이것을 쓰기를 좋아하니 옳지 못한 일입니다. 이제 편찬 기록하는 데 있어 우조의 여러 소리를 깎아 버리지 못하고 다만 옛날 현인들의 학설만 갖추어 기록하여 음악을 사용하는 사람들에게 그것이 그르다는 것을 알게 하여 감히 함부로 쓰지 못하게 할 뿐입니다." 『세종실록』 47권, 12년(1430, 경술/명 선덕(宣德) 5년) 2월 19일 경인 5번째 기사

박연은 궁중 음악의 율조를 정함에 있어서 대금을 기준으로 하였는데, 향악에서 중려궁이 대금 2지의 소리이고, 임종궁이 대금 3지의 소리라고 밝히고 있다. 이러한 박연의 상소를 보면, 이후 성종대 성현이 편찬한 『악학궤범』에 보이는 대금의 7지와 동일한 내용임을 알 수 있다. 박연의 상소에는 "지금 앞에서 말씀드린 것을 자세히 살피시고 옳다고 여기시면 마땅히 이에 좇으소서."하고 청하는 말이 뒤에 붙어 있기 때문에 이 상소가 받아들여져 이후 대금 운지의 기준이 되었음을 알 수 있다.

나) 악학궤범

『악학궤범』에는 위에서 밝힌 바와 같이 박연의 상소와 같이 대금에서 사용되는 일곱 개의 악조가 기록되어 있다. 이 악조는 어떤 음조직의 시작 음을 지정한 것으로 당시 음조직으로 평조와 계면조가 있으니 모두 14개의 음조직이 있는 것이다. 『악학궤범』에는 당시 대금의 치수를 모두 기록하고 있어 오늘날에도 그 치수에 의거하여 당시 대금을 제작하여 볼 수도 있다.

이 당시 대금에 대해서는 많은 논의가 있었는데, 대금의 산형(散形)에 대해서

는 잘못된 기록이라는 주장이 제기되기도 하였고, 이 당시의 대금이 오늘날의 중금과 같은 악기라는 주장도 제기되었다. 그리고 실제 대금의 길이는 오늘날의 정악 대금과 유사하지만, 칠성공이 위쪽으로 나있어 세 지공을 막고 부는 음이 오늘날의 향악 황종률에 따른 임종음의 높이를 가지는 악기였다는 주장도 제기되었다.

『악학궤범』의 7지는 협종 · 고선이 궁(宮 : 基音)이 되면 1지이고, 중려 · 유빈이 궁이 되면 2지이며, 임종이 궁이 되면 3지이고, 이칙 · 남려가 궁이 되면 횡지(빗가락)라고 하며, 무역 · 응종이 궁이 되면 5지, 즉 속칭 우조라 하고, 청황종이 궁이 되면 6지, 즉 속칭 팔조라 하며, 청대려 · 청태주가 궁이 되면 7지, 즉 속칭 막조(邈調)라고 하는 것이다. 특히, 낙시조(樂時調)가 1지(한가락) · 2지(두가락) · 3지(세가락) · 횡지(빗가락)를 포함한 낮은 음역의 가락을 가리키는 것에 대한 대칭 개념으로 앞에서 든 높은 음역의 가락들을 묶어서 우조라고 한 것은 주목할 만하다.

이러한 대금의 7지는 이후 조선 후기 실학자인 이익(李瀷, 1681~1763)의 『성호사설』에도 악조에 대해 다음과 같이 나오는 것으로 보아 조선 후기의 대금에게 그대로 이어진 것으로 보인다.

> "속언(俗諺)에 '자기의 주장만 내세우기를 지나치게 하는 자를 막막조(邈邈調)라 하고, 간사한 마음을 품고 지나치게 방종하는 자를 팔팔조(八八調)라 한다.' 하였는데, 이는 당시의 음악 이름에서 나온 것이다. 당시의 음악이 청성인 황종의 한 궁음을 취하여 조를 만들어 팔조라 일컫고, 대려와 대주의 청성을 아울러 궁음을 만들어 막조라 일컫는다. 청성은 반성이며 반성은 온음을 이룰 수 없는데도, 이것으로 궁음을 만들면 곧 그 나머지도 모두 청성을 쓰는 것이니 빠르고 높은 음임을 알 수 있다. 이는 대개 사광(師曠)의 청각(각음의 맑은 소

리) · 청치(淸徵) · 청상(淸商)의 유인데, 『문선』에는 상가(商歌)의 곡조를 측조라 하였으니 아마도 같은 예인 것 같다. 소리가 팔막에 이르면 이미 빠른 음인데, 습속의 기호가 더욱 심하여 빠른 가운데서 더욱 빠른 음을 취한다. 그래서 팔팔이니 막막이니 하고 일컫게 된 것인데, 이는 대개 그 절조가 맞지 않는 것을 기록한 것이다." 『성호사설』 제7권 인사문(人事門) 팔막조(八邈調)

이러한 『악학궤범』의 운지법의 전통이 민간 대금 음악에 오늘날까지 남아 있는데, 그 실제 내용이 오늘날과 정확하게 일치하는 것은 아니다.

이보형은 「시나위 청」이라는 논문에서, 시나위 음악에서 말하는 청이 바로 『악학궤범』에서 말하는 7지와 연결될 수 있다고 하였다. 이 논문에 따르면 일반적으로 대금 시나위에는 팔팔조, 단오관, 중할림, 할림, 바닥청 등이 있다. 팔팔조는 제4공에서, 단오관은 제5공에서, 중할림은 제6공에서, 할림은 하공에서 육자배기 토리의 평으로 내는 목, 아래 떠는 목, 꺾는 목 중에서 평으로 내는 목이 난다고 정리하고 있다.

이보형은 또한 『무형문화재 조사보고서』 「시나위」에서 더욱 구체적으로 시나위 청을 논하였다. 이 보고서에는 본청, 3관 잡고 내는 청, 4관 잡고 내는 청, 5관 잡고 내는 청, 세가락잡이, 네가락잡이, 다섯가락잡이, 여섯가락잡이, 육가락 잡는 청, 육가락 비청, 오가락 잡는 청, 오가락 비청, 사관청, 5공에서 나는 청, 4공에서 나는 청, 3공에서 나는 청 등이 보고되고 있다. 이들 청이 대금의 어느 지공에서 나는지 다음의 표에 정리하여 보았다.

대금시나위 청의 운지법

지공 / 시나위청	제1공	제2공	제3공	제4공	제5공	제6공	칠성공	비 고
팔팔조				∨				「시나위 청」 보고
단오관					∨			
중할림						∨		
할 림							∨	
3관 잡고 내는 청				∨				김한국 시나위 청
4관 잡고 내는 청					∨			
5관 잡고 내는 청						∨		
본청(6관 잡는 청)							∨	
세가락잡이				∨				최병호 시나위 청
네가락잡이					∨			
다섯가락잡이						∨		
여섯가락잡이							∨	
사가락 비청		∨						박동현 시나위 청
사관청					∨			
오가락 비청			∨					
오가락 잡는 청						∨		
육가락 비청				∨				
육가락 잡는 청							∨	

3. 오늘날의 대금

1) 대금의 종류

오늘날 많이 사용되는 대금은 '정악대금(혹은 풍류대금)'과 '산조대금(혹은 시나위대금)'으로 나눈다. 이렇게 나누는 것은 풍류 음악과 산조 음악을 연주하면서 각 음악에 맞는 적절한 대금이 필요했기 때문에 조금씩 악기가 변형되었기 때문일 것이다.

필자는 최근 '산조가야금'의 유래를 정리하면서 산조가야금이 산조의 형성 이전에 이미 사용되고 있었다는 것을 밝힌 바 있다. 물론 당시 그 악기의 이름이 산조가야금은 아니었을 것이다. 마찬가지로 산조대금의 경우 대금산조 이전에 존재하던 대금이 산조라는 음악이 널리 퍼지면서 산조대금이라는 이름을 얻은 것으로 보인다.

가야금과 달리 대금은 조선 후기에 거의 대부분의 민간음악 연주에 있어 한 자리를 차지하였기 때문에 그 치수에서 많은 변형이 있을 것이라고 생각할 수 있다. 특히 산조 음악의 기원이 되는 시나위 음악이 해금, 피리 등의 악기와 함께 편성되어 연주되면서 무속의식에 참여하는 관중들에 호소할 수 있는 음높이를 내는 대금의 필요성이 제기되었을 가능성이 짙다. 때문에 대금이 일찌감치 오늘날의 산조대금과 같은 음의 높이를 가진 대금이 만들어졌을 것으로 보인다.

다음으로 정악대금과 산조대금의 차이점은 무엇인가?

산조대금과 정악대금은 구조가 같다. 하지만 산조대금이 정악대금보다 길이가 짧고 지름도 작기 때문에 연주하기에 편하다. 반면에 산조대금의 취구는 정악대금의 것보다 크다. 이것은 취구를 이용한 표현을 산조음악에서 중시하기 때문이다. 그리고 정악대금보다 짧기 때문에 산조대금은 악기 혹은 연주자에 따라 전체 음높이가 2~3도 높다.

2) 대금의 구조와 청

요즘 사용되는 대금은 그림과 같이 일반적으로 취구와 청공이 1개씩, 지공 6개, 끝에 칠성공 2개로 이루어져 있다. 청공에는 갈대막인 '청'을 붙인다. 대금에 붙이는 청은 대금의 취구와 지공 사이에 있는 청공에다 붙여 소리를 더욱 맑고 청아하게 하는 떨림판과 같은 역할을 한다. 그리고 청을 보호하기 위한 청가리개를 금속으로 만들어 가죽으로 묶는다. 예전에는 청가리개에 아름다운 문양을 장식하여 멋을 부렸다고 한다.

청은 일반적으로 음력 5월 단오날을 기준으로 3~4일 전후한 1주일간에 채취하는 것이 적당하다고 한다. 이때가 되면 갈대에 물이 잘 올라 갈대청을 쉽게 채취할 수 있기 때문이다. 갈대를 채취할 때는 갈대의 마디마디를 칼로 자르고 끝쪽을 돌려 깎는데, 청 부분이 나오면 이를 돌돌 말아 가는 막대를 사용해 반대편으로 밀어 넣으며 청을 채취한다. 채취한 청은 열처리를 통하여 질기게 하는데, 보통 천으로 잘 싸서 쪄낸다. 그리고 늦가을 새벽에 찬 이슬을 맞게 하여 양질의 청을 만든다. 요즘은 냉동실에서 하루 정도 찬 김을 맞도록 하기도 한다.



대금의 모습

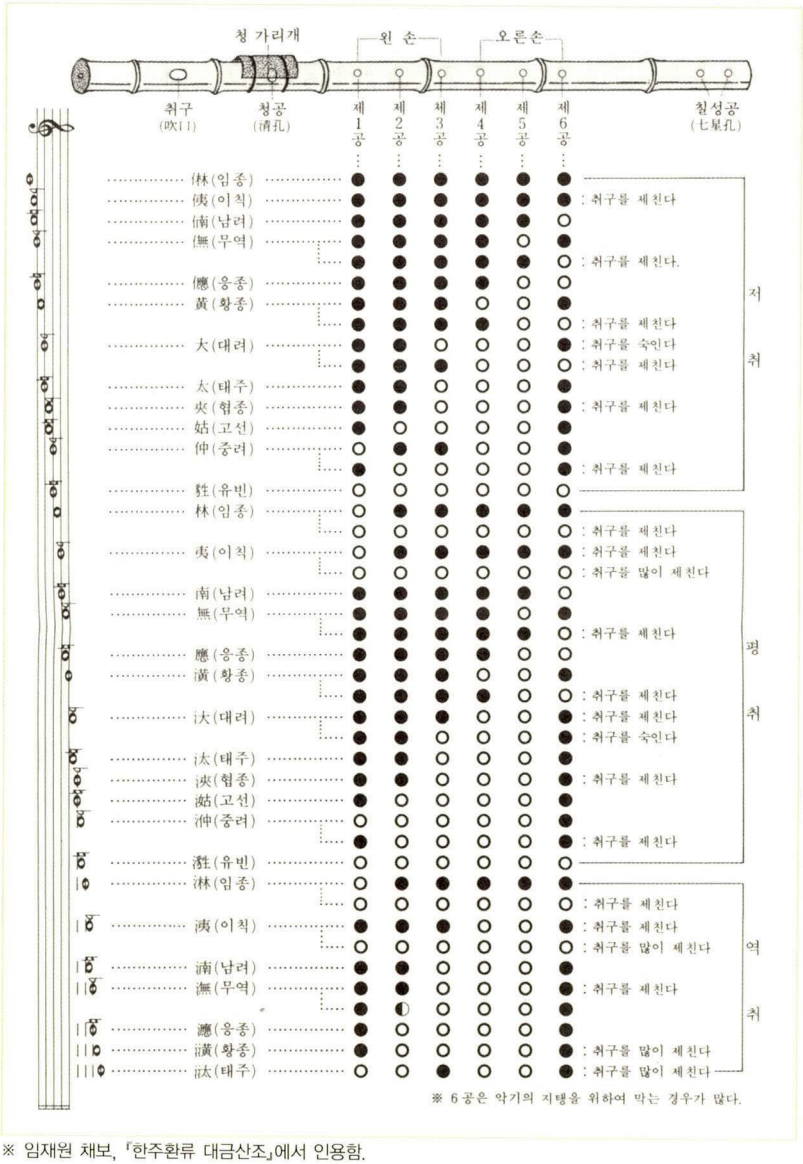
예전에는 청을 대금에 붙일 때 침을 쓰기도 하고 아교를 쓰기도 했는데, 요즘은 물풀을 사용해서 붙이기도 한다. 붙일 때는 청의 반들반들한 부분을 대금에 붙이는데 반대편의 보풀을 문질러 제거해준다. 청은 청공의 가장 낮은 부분에 수평하게 붙이는데 조금씩 당기면서 붙여야 한다.

3) 대금의 음역 및 운지법

대금의 음역은 보통 두 옥타브 반 정도로 되어 있다. 음역은 김을 불어넣는 정도에 따라 저취(低吹), 평취(平吹), 역취(力吹)의 세 단계가 있다. 저취와 평취는 부드럽고 우아한 음색이고, 역취는 장쾌한 느낌을 준다. 역취는 저취와 평취의 운지법보다 5도 높은 배음이 발생되고, 운지법에서도 조금 차이가 난다.

다음의 표는 산조대금의 음정과 운지법인데, 산조대금은 정악대금보다 장2도 높은 기준으로 작성되었다.

산조대금의 음정과 손잡는 방법



※ 임재원 채보, 『한주환류 대금산조』에서 인용함.



제3장
대금문화의 역사와 특성

1. 고려시대의 대금문화

신라의 대표적인 악기로 정착하였던 대금은 고려시대에도 계속적으로 전승되어 활용되었다. 이를 뒷받침해주는 것은 바로 『고려사』「악지」이다. 여기에 대금이 향악기로 구분되어 있고, 13개의 지공을 가지고 있다고 기록하고 있다. 그러나 그림이 없기 때문에 지공(指孔), 청공(淸孔), 칠성공(七星孔) 등이 어디에 위치하였는지 알 수 없다. 그러나 조선시대 『악학궤범』에 취공(吹孔) 1개, 청공 1개, 지공 6개, 칠성공 5개와 함께 13공으로 되어있기 때문에 고려시대에도 이와 같은 대금이 아니었을까 추측할 뿐이다.

이 시기의 문헌들에서도 대금을 포함한 가로로 부는 관악기에 대한 묘사가 여럿 발견된다.

1) 익재난고

고려말의 시인이자 학자인 이제현(李齊賢, 1287~1367)의 『익재난고』 제4권에 실린 시에 금(笒)에 대한 기록이 있다.[1]

> 홍남양(洪南陽) 규(奎)가 묘련사(妙蓮寺)의 무외국사(無畏國師)가 적을 잘 분다는 말을 듣고 소매 속에 금(笒)[2]을 넣고 방장에 들어가서 청하니 국사가 그를

1) 송방송, 1988, 「고려 삼죽의 기원과 전승 문제」, 『고려음악사연구』, 일지사, 151쪽 참조. 원문 번역은 한국역사정보통합시스템 사이트(www.koreanhistory.or.kr)를 참조하였음.

2) 원문의 "自袖中笒 入方丈請之"이라는 부분을 "소매 속에 중금을 넣고"라고 해석할 수 있고, "소매 속에 금을 넣고"라고 해석할 수도 있다. 전자로 해석하면 중금이 적이 되는 것이고, 후자로 해석하면 금이라는 것이 바로 적을 지칭하는 것이 된다. 전통음악학계에서는 전자로 해석하지만 여기에서는 후자로 해석하였다.

위하여 몇 곡을 불렀다.

天台再世顗禪師　　천태종(天台宗)의 이세(二世)인 의선사는
也爲洪崖捻笛吹　　홍애를 위하여 대를 잡고 불었네
更說靑溪舟上客　　청계에서 배 타고 노니는 나그네도
踞床三弄得桓伊　　평상에서 세 곡 타는 환이(桓伊)를 만났구려

이 글은 고려 때 남양부원군 홍규가 무외국사를 찾아가서 적을 연주하기를 청하니, 그를 위해 국사가 몇 곡 연주하였다는 기록이다. 여기에서 소매 속에 넣은 '금'을 시에서는 적(笛)이라 하고 있는 것을 알 수 있으며, 가로로 부는 악기인 대금 · 중금 · 소금 등에서 사용되는 금이 적과 함께 사용되고 있었음을 알 수 있다. 이 기록을 통해 고려시대 국교로 정착한 불교의 승려들도 가로로 부는 관악기에 능통한 자가 있었다는 것을 확인할 수 있다.

2) 동국이상국집

고려시대에 적을 만드는 재료를 언급한 한시도 발견된다. 이규보(李奎報, 1168~1241)의 『동국이상국집』 제11권 고율시에 '반죽적(斑竹笛)'에 대한 기록이 보이는데, 예로부터 소상반죽은 관악기를 만드는 좋은 재료가 되었다.[3]

민회주(閔懷珠)가 반죽적을 가지고 있었는데, 나에게 이를 두고 시 지어주기를 청하였다.

3) 다음 인용되는 자료들은 모두 한국역사정보통합시스템의 자료를 인용한 것이다. 그러나 악기의 고증 부분에서는 필자가 가감을 하였다.

九寡珥爲琴上約　구과의 귀고리로 만든 거문고의 약(約)처럼
欲教哀怨惱人魂　애절한 소리로 사람의 애를 끊는구나
一看此笛先凄咽　한 번 이 적을 보고 먼저 슬퍼하는 것은
爲有湘妃恨淚痕　상비(湘妃)의 한 맺힌 눈물 흔적 때문일세

'소강반죽(湘江斑竹)' 에는 다음과 같은 이야기가 전한다. 순 임금의 비(妃)인 아황(娥皇)과 여영(女英)이 상강(湘江)에 이르러 둘이 부둥켜안고 울다가 상강에 빠져 죽었는데, 그들이 흘린 피눈물이 대나무에 떨어져 문양을 이루었기에 이를 반죽(斑竹)이라 칭한 것이다. 민회주가 가진 반죽적을 상비의 이야기에 연결하여 지은 시로서, 당시 적을 만드는 재료 중에 반죽적이 매우 희귀하고 좋은 것임을 말해주는 기록이다.

당시 신라시대의 적은 옛날 악기로 희귀성을 가지고 있었다. 『동국이상국집』 제8권 고율시에는 보광사 주지 통사(通師)가 백련사에서 얻은 적을 신라의 유물로 생각하고, 이규보에게 시를 짓도록 부탁한 것이다.

통사(通師)의 고적(古笛)에 제(題)하다 병서(并序)

보광사(普光寺) 주지 통사가 대단히 이상한 고적을 보관하고 스스로 말하기를 "공덕산(功德山) 백련사(白蓮社) 승 좌상(承座上)에게서 얻었다."며 사람을 시켜 불게 하니, 그 소리가 대단히 맑아 사랑할 만하였다. 공덕산은 본래 원효와 의상 두 스님이 있던 곳으로 의상이 남겨 놓은 삿갓이 지금까지 보존되어 있다. 그러니 이 피리[笛]도 어찌 당시의 유물이 아닌지 알겠는가. 스님이 시를 지어 달라 하기에 그를 위하여 짓다.

青山揷天玉一朶　하늘을 찌를 듯한 청산은 한 떨기 꽃인 양
曉湘二公曾燕坐　원효와 의상이 여기서 놀았네
當時說法動人天　설법할 당시에 사람과 하늘을 감동시켰으니
應有仙樂飄空下　아마도 선악이 공중에 퍼졌을 것일세
笙簫忽散返玉樓　생소는 홀연히 흩어져 옥루 하늘에 있는 선루(仙樓)로 돌아갔는데
偶遺寶笛誤不收　우연히 보적은 남겨 놓고 가져가지 못했구나
千年鬼護秘扃鑰　천년 동안 귀신이 보호해 자물쇠를 채워 놓아
神物自隱人難搜　신성한 물건이 제대로 숨어 사람이 찾아내지 못했네
吾師眼聖獨見之　우리 스님의 성스러운 그 눈이 처음 발견하고
信手摩挲心自寄　손이 내키는 대로 어루만지며 마음으로 좋아했네
靈珍本爲異人出　신령스러운 보배는 본래 이인을 위해 나오는 법이라
古器那宜今世知　옛날 악기를 지금 사람이 어찌 알아볼쏘냐
外費天巧非人鐫　밖에 천작으로 새겨진 모양은 사람의 솜씨 아니며
中含龍吟豈俗傳　안에 울려나는 용소리는 어찌 세속의 전함이랴
曹植謾誇雲夢竹　조식은 부질없이 운몽의 대를 자랑했고
蔡邕空識柯亭椽　채옹은 가정의 서까래만 알았구나
據床三弄淸裂石　의자에 앉아 세 곡조 부니 맑은 소리 돌이 깨지는 듯
長風挽落猶滴滴　그 소리 바람을 타고 멀리멀리 퍼지는구나
一聲若作獅子吼　한 곡조가 만약 사자 우는 소리를 낸다면
堪笑禪家無孔笛　선가의 무공적은 우습기만 할 걸세

신라의 적에 대한 많은 관심을 엿볼 수 있는 한시로 신라의 삼죽 전통을 고려가 계속 이어받았지만, 당시 악기의 모습이 신라의 것과 차이가 있음을 말해주고 있다.

3) 한림별곡

「한림별곡(翰林別曲)」은 고려 고종 때 여러 선비들이 같이 지었다고 하는데, 경기체가 형식으로 된 옛 노래라고 할 수 있다. 여기에도 대금과 관련된 기록이 보인다.

> "아양의 거문고, 문탁의 피리, 종무의 중금
> 대어향, 옥기향이 타는 쌍 가얏고, 김선의 비파, 종지의 해금, 설원의 장고로
> 아, 밤 새워 노는 모습 그 어떠합니까!
> (엽) 일지홍이 비낀 피리 소리, 일지홍이 비낀 피리 소리
> 아, 듣고서야 잠들고 싶어라!"[4]

윗글에 보이는 거문고는 금(琴)의 번역이고, 피리는 적(笛)의 번역이라 할 수 있다. 비낀 피리는 빗근 적취(笛吹)의 번역으로 대금을 연주하는 모습을 형상화한 것이라 볼 수 있다.

고려시대에는 횡적 이외에 적, 장적 등의 악기 명칭이 등장하는데, 횡적은 가로로 부는 관악기임을 알 수 있는 반면에, 때에 따라서 적, 장적 등은 세로로 부는 관악기를 지칭할 수도 있기 때문에 이에 대한 고증에 주의가 필요하다.

이상을 종합하여 보면 대금은 고려시대 궁중에서 사용되는 향악기의 하나로 정착되어 연주되었고, 민간에서 문인들 혹은 승려들의 음악 문화에도 깊이 침투되어 사용되었음을 알 수 있다.

4) 「한림별곡」의 원문은 임기중 편저, 1993, 『우리의 옛노래』(현암신서 90), 현암사, 148~150쪽 참조.

2. 조선시대의 대금문화

1) 궁중의 대금문화

대금은 고려시대를 거쳐 조선에 이르러 우리 전통음악에서 필수불가결한 중요한 악기로 정착하게 된다. 세종 시절에 국가의 예악을 진흥하기 위해 만든 악학(樂學)의 취재(取才 ; 재주를 시험해 뽑음)에 있어서 대금은 여러 악기들과 함께 당당히 한 자리를 차지하였다.

"상정소에서 여러 학의 취재에 있어 경서와 여러 기예의 수목에 대하여 아뢰다.
악학(樂學)은 아악(雅樂) · 금(琴) · 슬(瑟) · 편종(編鍾) · 편경(編磬) · 관(管) · 약(籥) · 생(笙) · 우(竽) · 화(和) · 봉소(鳳簫) · 적(笛) · 지(篪) · 훈(塤) · 축(柷) · 어(敔) · 특종(特鍾) · 특경(特磬) · 뇌고(雷鼓) · 뇌도(雷鼗) · 영고(靈鼓) · 영도(靈鼗) · 노고(路鼓) · 노도(路鼗) · 응아(應雅) · 상(相) · 독(牘) · 순(錞) · 탁(鐸) · 요(鐃) · 탁(鐸) · 진고(晉鼓) · 등가(登歌) · 문무(文舞) · 무무(武舞) · 전악(典樂) · 당비파(唐琵琶) · 아쟁(牙箏) · 대쟁(大箏) · 당피리[唐觱篥] · 당적(唐笛) · 통소(洞簫) · 봉소(鳳簫) · 용관(龍管) · 생(笙) · 화 · 금 · 슬 · 장고(杖鼓) · 교방고(敎坊鼓) · 방향(方響)[이상은 당악(唐樂)] 거문고[玄琴] · 가야금 · 비파 · 대금(大笒) · 장고 · 해금[嵇琴] · 당비파(唐琵琶) · 향피리[鄕觱篥][이상은 향악(鄕樂)]이요." (『세종실록』 47권, 12년(1430) 3월 18일 기사)

5) 『조선왕조실록』 인터넷 검색시스템을 인용한 것임. 다음 제시한 왕조실록 기사는 모두 인터넷 조선왕조실록의 번역을 인용한 것으로 따로 주를 달지 않았음.

조선 초기의 음악문화를 기록한 여러 문헌에서도 대금은 매우 중요한 악기로 다루어졌다. 조선은 성리학을 국시로 하던 유교국가로서 예악을 매우 중요시하였다. 예악을 행하는 데 있어 관악기의 대표적인 악기인 대금은 중시될 수밖에 없었다.

조선이 예악사상에 입각하여 국가의 의례를 제정한 것이 『국조오례의』인데, 이 책에는 이후 조선시대 전반에 걸쳐 사용하였던 대금의 용례를 찾아볼 수 있다. 이때 오례는 『주례』, 『의례』, 두씨의 『통전』 등에 수록된 중국의 예제를 본받아 제정되었다고 한다.

오례에서 길례는 종묘사직과 산천 · 기우 · 선농 등 국가에서 행하는 의례 및 관료와 일반 백성의 시향행사 등을 포함하였고, 흉례는 국상 · 국장에 관한 것을 포함하였으며, 군례는 출정 및 반사에 관한 것을, 빈례(賓禮)는 외국사신을 접대하는 의식을, 가례는 중국에 대한 사대례(事大禮)와 궁중의식 절차 및 국혼 등에 관한 것을 포함하고 있다.

이정규는 「조선시대 대금문화 연구」에서 이들 오례에서 대금이 어떻게 사용되었는지를 구체적으로 정리한 바 있다. 그의 정리를 토대로 오례에 쓰인 대금의 활용을 살펴본다.[6]

대금은 길례에서 「종묘제례악」과 「경모궁제례악」, 「관왕묘악」 등에서 사용되었는데, 그 음악은 「보태평」과 「정대업」 곡이었다. 궁중의 길례의식에서는 속악을 쓰는 음악에 대금이 포함되어 연주되었다.

조선시대에는 상기가 만료되고 다시 상주가 평상으로 되돌아감을 고하는 의식인 담제(禫祭)가 있었는데, 궁중에서 담제 이후 음악을 연주할 때도 대금이 사용되었다. 1681년(숙종 7)에는 영소전(永昭殿)에서 담제를 끝낸 후 음악을 다시

6) 이정규, 1999, 「조선시대 대금문화 연구」, 『문화연구』 제3집, 한국문화학회, 53~73쪽.

행하기 위해 필요한 악기 명목을 다음과 같이 정리한 바 있다.

"영소전 담제 뒤 풍악에 필요한 악기 명목과 전폐 진찬의 악장"

예조에서 아뢰기를, "영소전에 담제 뒤 풍악을 잡히는 일은 이미 계하하였습니다. 『악학궤범』을 가져다 상고하니, 그 중 소경전 제향 때 풍악을 잡혔던 일을 모방하여 시행하는 것이 적당할 듯합니다. 악기의 명목과 공인의 관복을 이제 여기에 의거하여 마련하여 거행하되, 『악학궤범』에 기재된 소경전에서 쓴 악장은 오늘날 그대로 활용할 수 없습니다. 청컨대 예문관으로 하여금 지어내도록 하여 외우고 익힐 수 있게 하소서."하니, 임금이 옳게 여겼다. 그 뒤에 예조에서 또 종묘제향 때 전폐(奠幣) · 진찬(進饌)에는 악장이 있으므로, 영소전에도 전폐 · 진찬하는 절차가 있다면악장이 없을 수 없으니, 전폐 · 진찬 악장도 지어내게 하도록 청하자, 임금이 그대로 따랐다. 그 악기는 전상악(殿上樂)인 당비파 2, 방향(方響) 1, 장고 2, 필율(觱栗) 1, 아쟁 1, 교방고(敎坊鼓) 1, 당적 1, 퉁소 1, 가(歌) 4, 집박(執拍) 1과, 전정악(殿庭樂)인 향비파 1, 가야금 1, 대금 2, 교방고 1, 현금 1, 당비파 1, 필율 1, 당적 1, 방향 1, 해금 1, 장고 2, 퉁소 1, 가 2, 집박 1, 휘(麾) 1이다.(『숙종실록』 12권, 7년(1681) 11월 6일 을묘 기사)

가례의식에서 대금은 전정헌가(殿庭軒架), 전후고취(前後鼓吹), 전정고취(殿庭鼓吹), 세취(細吹), 전부고취, 후부고취 등의 악대에 편성되어 연주되었다. 전정헌가는 본 행사가 이루어지는 곳에서 배열하여 사용하는 악대이며, 전후고취는 행사를 위해 임금이 등퇴장할 때 사용하던 악대였다고 한다.

세종 16년에 음악을 담당하던 관습도감에서 향악에 사용할 대금을 청하는 기사를 보면 예연에서 향악과 당악이 고루 사용되었고, 향악에 대금이 소속되어 연주되었음을 다음에서 알 수 있다.



창덕궁 후원 정자에서 연주하는 이생강의 모습

관습도감에서 어전 예연에서의 향악과 당악에 쓸 해금 · 아쟁 등을 청하다.

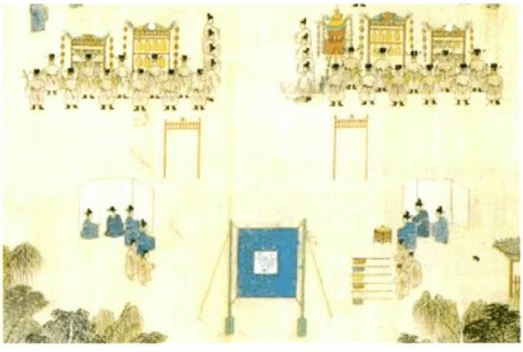
관습도감이 아뢰기를, "어전 예연에 향악은 동쪽에 있어, 첫째 줄에는 해금 · 당비파 · 가야금이 각각 하나, 둘째 줄에는 첫줄과 같고, 셋째 줄에는 대금이 넷, 향필비률이 하나, 넷째 줄에는 장고가 넷인데, 위의 향악 안에서 전에는 당비파가 하나, 해금이 하나이던 것을, 이제 각각 하나씩 더하고, 당악은 서쪽에 있는데, 첫째 줄에는 당비파가 여섯, 방향이 둘, 둘째 줄에는 대쟁이 둘, 아쟁이 둘, 셋째 줄에는 필률이 여섯, 생과 화가 각각 하나, 넷째 줄에는 용관이 둘, 당적이 넷, 통소가 둘, 다섯째 줄에는 장고가 여덟, 여섯째 줄에는 교방고가 하나인데, 위의 당악 안에서 전에는 아쟁과 대쟁이 각각 하나씩이던 것을, 지금 각각 하나씩 더하게 하옵소서." 하니, 이를 예조에 내리라고 하였다.

(『세종실록』 65권, 16년(1434) 7월 18일 계사 기사)

빈례에는 전정헌가, 등가, 취고수, 세악수 등의 악대가 편성되어 음악을 연주하였는데, 대금은 전정헌가와 등가, 그리고 세악수에 편성되었다. 연향에 사용된 음악으로 「여민락」, 「보허자」, 「정읍」 등이 있다. 이들 음악은 현재도 대금으로 연주하고 있는 악곡들이다.

성종조 이후 군례에서 대금이 편성된 악대가 사용되었다. 군영에 소속된 세악수 기본 편성에는 대금이 꼭 하나씩 들어간 것을 알 수 있다. 흉례의 경우는 고취를 진설하지만 연주하지 않았는데, 고취에 대금은 기본 악기로 들어간다. 다음 도판은 군례에 속하는 대사례 중에 대금이 사용된 모습을 보여준다.

오례뿐만이 아니라 궁중의 조참례(朝參禮)에도 대금이 사용되었는데, 왕세자의 조참에서 대금이 사용된 기사가 있다.



1743년(영조 19)에 그려진 「대사례도」[7]

"왕세자가 조참할 때의 고취와 출중할 때의 당악을 정하다."

예조에서 아뢰기를, "삼가 정유년의 등록(謄錄)을 상고하건대, 왕세자가 조참할 때에는 고취(鼓吹)를 마련하였고, 출궁할 때에는 당악인 오운개서조(五雲開瑞朝)를 사용하되 미후를 사용하고, 군신이 절할 때에는 당악 수룡음을 연주하며, 입궁할 때에는 당악 낙양춘을 연주하되 그 악기의 수는 방향 · 당비파 · 퉁소 · 아쟁 각 2 , 필률 4 , 당적 2 , 대금 2 , 장고 4 , 고 1이며, 공인은 악기 숫자에 따라 21인을 썼으니 복색은 옛날 그대로 따라 본조에서 계품하여 거행하였습니다. 이번에도 이에 의하여 마련하고, 당하할 때에 헌가악(軒架樂) 공인도 또한 모방하여 헤아려 정하는 뜻으로 장악원에 분부하며, 궐외에 거동할 때에는 전후부 고취를 규례에 의하여 거행하는 것이 을미년 등록에 실려 있으니, 청컨대 또한 이에 의하여 거행하소서."하니, 윤허하였다.

(『순조실록』 28권, 27년(1827) 2월 17일 계해 1기사)

이외에도 대금이 쓰인 예는 많다. 조선시대에 일본에 파견한 통신사 일행에

7) 국립국악원 편, 2003, 『조선시대 음악풍속도』 II, 국립국악원, 120쪽.

는 대금을 연주하던 악공이 있었다. 1477년(성종 8)에 지은 「일본국통신사사목(日本國通信使事目)」에 따르면, 대금이 포함되어 있음을 다음에서 알 수 있다.

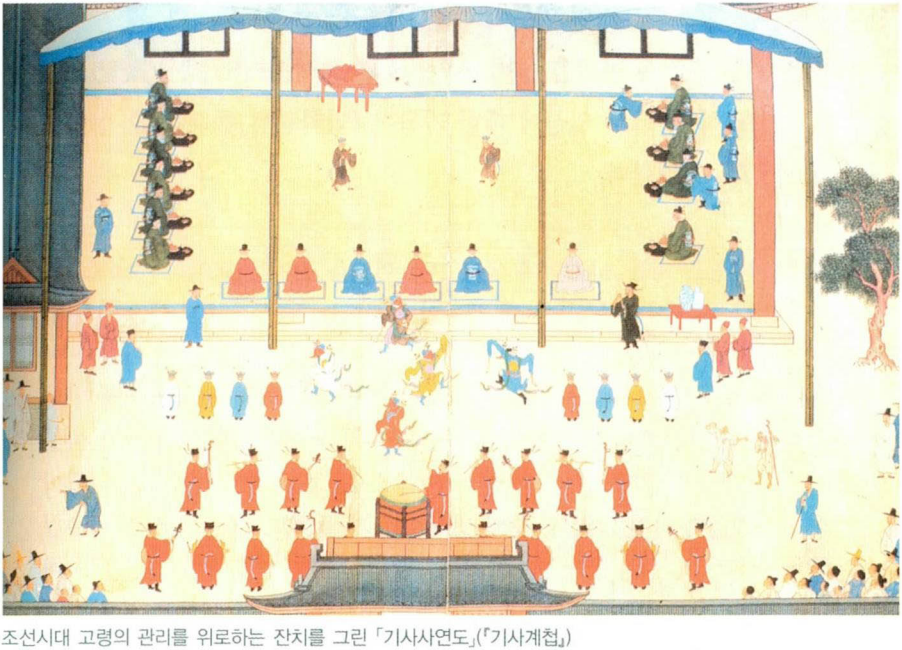
> 예조에서 일본국 통신사 사목을 아뢰다
> 1. 태평소 2, 대금 1, 해금 1, 당비파 1, 장구 1, 피리 1을 전례에 따라 상의원(尙衣院)을 시켜 제급(題給)한다.(『성종실록』 75권, 8년(1477) 1월 8일 정미 기사)

조선시대의 궁중의 음악문화는 사연도(賜宴圖), 기영회도(耆英會圖), 기로회도(耆老會圖), 경수연도(慶壽宴圖), 계회도(契會圖) 등의 여러 연회도를 통해 그 실상을 잘 살펴볼 수 있다. 사연이란 국왕이 종친이나 관료대신에게 잔치를 베풀어주는 것인데, 이를 그린 그림이 「사연도」이다. 그 성격이 오례의 가례에 포함되지만 명확히 같은 것은 아니다. 『경국대전』에 기록된 모임으로 고령의 관리를 위해 베푸는 잔치인 기영회나 기로회, 계회 등의 기록을 담은 그림이 「기영회도」와 「기로회도」, 「계회도」이다. 「경수연도」는 자녀들이 부모의 장수를 경하하기 위해 시행한 축하연을 그린 것이다.

계회도 중에는 같은 관청에 소속된 동료들끼리의 동관계회, 생년이 같은 관원들의 동갑계회, 과거시험의 동기생들의 동방계회 등을 그린 그림도 있는데, 선비들의 음악문화를 이해하는 데 중요한 자료가 된다. 이러한 계회도 중 1612년(광해군 4)에 그려진 「사장원송도동료계회도」에는 대금 악사가 참여하여 음악을 연주하는 모습이 그려져 있다. 이 계회는 송도부에 근무하던 4인의 관원이 모두 장원급제자라는 것을 기념하여 계회를 열고 그 장면을 그린 것인데, 악사들이 모두 갓을 쓰고 도포를 입고 있다.



1711년(숙종 37)에 그려진 「조선통신사 행렬도」 중 대금을 포함한 악대 그림(부분)[8]



조선시대 고령의 관리를 위로하는 잔치를 그린 「기사사연도」(『기사계첩』)

8) 국립국악원 편, 2003, 『조선시대 음악풍속도』 II, 국립국악원, 100쪽.

궁중과 관아에서 펼쳐진 이러한 연회들에서 궁중 음악문화의 일부가 그대로 재현되는 모습을 보이는데, 이는 궁중 음악문화가 자연스럽게 민간에 전파될 수 있는 창구 역할을 했다고도 볼 수 있다. 이런 연회에서 대금은 중요한 자리를 차지하였다.

2) 민간의 대금문화

일반 민간에서도 대금은 활발하게 사용되었다. 조선시대 선비들의 기록 속에서 대금이 발견되는데, 이것은 그들이 대금을 향유하였다는 증거가 된다. 조선시대 대금을 즐긴 대표적인 인물이 박연(朴堧, 1378~1458)이다.

박연은 조선 초기에 아악을 정비한 인물로서 조선시대의 악성(樂聖)으로 추앙받고 있기도 하다. 그의 일상에 대한 기록이 『악학궤범』을 편찬한 성현의 문집인 『용재총화』에 전한다.

> 대제학 박연은 영동(永同)의 유생이었다. 어렸을 적에 향교에서 수업할 때, 이웃에 피리 부는 사람이 있었는데 제학이 독서하는 틈에 겸하여 적을 익히니, 그 지역에서 모두 훌륭하다고 인정하였다. 제학이 과거 보러 서울에 가다가 이원(梨園)의 훌륭한 배우를 보고 교정을 받는데 배우가 크게 웃으며 말하기를, "음절이 속되어 절주에 맞지 않으며 습관이 이미 굳어져서 틀을 고치기 어렵다." 하니, 제학이 말하기를, "그렇더라도 가르침을 받겠소이다." 하고, 나날이 왕래하여 게을리 하지 않았다. 수일 만에 배우가 들어보고서, "선배는 가르칠 만하다." 하고, 또 수일 만에 들어보고는, "규범이 이미 이루어졌으니, 장차 대성에 이르리라."하더니, 또 수일 후에는 저도 모르는 사이에 무릎을 치고 말하기를, "나는 도저히 미치지 못하겠다."하였다. 그 뒤에 급제하여 또 금슬(琴瑟)

9) "朴大提學堧。永同儒生也。少時肄業於鄕校。隣有吹笛者。提學讀書之暇。兼習笛。一鄕皆推爲善手。提學來赴擧於京師。見梨園善伶而校之。伶大笑曰。音節俚鄙。不中節奏。舊習已成。難以改轍"提學曰。雖然願承敎。日日往來不懈。數日伶聞之曰。先輩可敎。又數日聞之曰。規範已成。將至大達。又數日不覺屈膝曰。予不可及也。其後登第。又習琴瑟諸樂。無不精妙。遇知於世宗。遂加擢用。爲慣習都監提調。專掌樂事。世宗嘗作石磬。召提學校正。提學曰。某律高一分。某律低一分。更視之則高律有查滓泥。世宗命剔滓泥一分。又於低律更付査泥一分。提學啓曰。今則律正矣。人皆服其神妙。其子與於癸酉之亂。提學亦因是罷職。下歸鄕里。親朋餞于江上。提學匹馬一僮。行裝蕭索。共坐舟中設酌。慘袖將別之際。提學解囊抽笛三弄。然後而行。聞者莫不悽感灑淚。"

과 제악(諸樂)을 익히니, 정묘하지 않은 것이 없었다. (중략) 그 아들이 계유(癸酉)의 난에 관여되어 제학도 또한 이로 인하여 파직되고 향리로 내려갈 때, 친구들이 강가에서 전송하였는데, 제학이 말 한 필과 종 하나만 데리고 그 행장이 쓸쓸하였다. 배 안에서 같이 앉아서 술자리를 베풀고 소매를 잡고 이별하려 할 때 제학이 전대 속에서 적을 꺼내어 세 번 불고서 떠나가니, 듣는 사람들은 모두 처량하게 여기어 눈물은 흘리지 않는 이가 없었다.[9]

『용재총화』의 기록을 보면 박연이 대금에 뛰어난 조예가 있었으며, 대금의 풍류를 향유했음을 보여주고 있다. 성현의 『용재총화』에는 여러번 적에 대한 기록을 남기고 있는데, 하나는 동계 출신의 함북간이 광대놀이와 적을 불 줄 알았다는 기사와 종실 임성정이 3년간 적을 연습하여 명인이 되었다는 기록을 함께 남기고 있다. 궁중 밖에서 어떻게 대금이 연주되고 있는지 그 단면을 이해할 수 있는 기사라고 할 수 있다.

『용재총화』에는 대금이 독주나 합주, 그리고 노래의 반주로 민간에서 사용되었음을 말해주는 다음의 기사도 있다.

김유(金紐) 자고(子固)는 말하기를, "나는 친구를 역방하려고 하지 않으니 내 집이 족히 손님을 모실만하고, 나의 재산이 잔치를 차림에 족하여 항상 꽃 피는 아침 달뜨는 저녁에 아름다운 손님과 좋은 친구를 맞아 술통을 열고 술자리를 베풀어 이마지(李丁知)가 타는 거문고와 도선길(都善吉)의 당비파와 송전수(宋田守)의 향비파와 허오(許吾)가 부는 적과 가홍란(駕鴻鑾)과 경천금(輕千金)의 창가로 황효성(黃孝誠)이 옆에서 지휘하고, 독주하기도 하고 합주하기도 하며 이때에 손님과 더불어 술을 부어 서로 주고받으며 마음껏 이야기하고 시 짓는 것이 나의 즐거워하는 바이다." 하였다.



김홍도의 그림 「무동」

조선 후기에 들어서는 실제 민간에서 연주되었던 대금의 모습이 풍속화로 남아 있다. 단원 김홍도와 혜원 신윤복의 풍속화에 나타난 대금의 모습은 문헌 기록에 잘 나타나지 않는 민간에서의 음악 문화를 유추해보는 데 매우 중요하다.

먼저 단원 김홍도(金弘道, 1760~?)의 「무동(舞童)」 작품을 살펴본다. 무동이 춤을 추고 있는데, 여섯 사람의 악사가 반주하고 있다. 이런 편성은 조선 후기에 형성되었는데 오늘날의 삼현육각(三絃六角)과 같은 편성이라는 것을 알 수 있다. 긴 소매를 펄럭이며 오늘날의 탈춤 사위와 같이 추는 춤은 민간에서 여흥으



김홍도의 그림 「평생도」 중 유가 행렬



작가 미상의 그림 「평생도」 중 유가 행렬(부분)[10]

로 즐겼던 것으로 짐작된다.

이숙희는 「조선 후기 군영 악대의 형성과 전개 연구」에서 삼현육각을 다음과 같이 정리하고 있다.

> "세악수의 악기 편성인 삼현육각은 삼현의 음악문화, 삭대엽 연주의 악편성 등 음악적 배경과 행악의 기능을 고려하여 군영에서 발생했으며, 그 형태는 일반 형태와 박, 생황, 가야금, 자바라가 포함된 특수형태가 있었다. 삼현육각이라는 용어는 삼현과 육각이 합성된 것으로 삼현은 음악의 성격을, 육각은 악기 편성의 성격을 나타내며 19세기 말에서 20세기 초에 형성되었다."[11]

이러한 삼현육각 편성의 음악은 김홍도의 「평생도」와 필자미상의 「평생도」에서도 나타나는데, 과거 급제자의 유가(遊街) 행렬에서 삼현육각이 수반되는

10) 국립국악원 편, 2003, 『조선시대 음악풍속도』 I , 국립국악원, 144~162쪽.
11) 이숙희, 2003, 「조선 후기 군영 악대의 형성과 전개 연구」, 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 203쪽.



신윤복의 그림 「선유도」



작자 미상의 그림 「수갑계첩」[12]에 그려지 악사들

모습을 볼 수 있다. 「평생도」란 사람이 나서 죽을 때까지 겪는 생활 모습을 차례대로 그린 것인데, 모름지기 공부를 해서 급제하고 벼슬을 해야 한다는 유교적인 가치관이 들어있는 것이다. 「평생도」의 유가 장면에 등장하는 삼현육각 편성의 악사들은 갓을 쓰고 도포를 입었으며, 비록 과거라는 국가 행사와 관련되었지만 민간에서

12) 국립국악원편, 2003, 『조선시대 음악풍속도』 II, 국립국악원, 138쪽.

벌어지는 행사에서도 대금이 쓰였다는 의미를 가진다.

대금은 민간의 잔치에서도 널리 쓰였다. 필자 미상의 「수갑계첩(壽甲稧帖)」이라는 그림을 보면 대금, 피리 2, 가야금, 해금 등이 연주되는 장면이 그려져 있다. 연주자들 앞에 있는 남녀가 노래를 부르는 모습이 아닌가 생각된다.

민간에서 하는 뱃놀이에 대금과 생황의 합주가 펼쳐지는 모습을 그린 신윤복(申潤福, 1758~?)의 「선유도(船遊圖)」 역시 대금이 얼마나 민간에서 다양하게 사용되었는지를 알 수 있는 좋은 증거이다.

대금은 또한 무속음악에서도 사용되었다. 불교의 그림으로 세속의 모든 일들을 담아낸 「감로탱(甘露幀)」을 보면 무속음악에서 사용되는 대금을 볼 수 있다. 18세기 전반의 것으로 보이는 「선암사 감로탱」을 필두로 하여 국청사, 통도사, 용주사, 은해사, 백천사, 불암사, 봉은사, 지장사, 보광사 등의 감로탱에는 무속의 연희 장면이 있고, 그곳에는 대금, 피리, 장구, 징, 북, 자바라, 비파, 해금 등으로 연주하는 악대가 그려져 있다. 대금이 무속음악에도 광범위하게 사용되었다는 것을 말해준다.

3. 대금문화의 특성

1) 시대성과 연주자

가) 신분제 사회 속의 악인

음악은 우리의 오랜 역사 속에 문화예술의 한 분야로 자리잡아왔으나, 음악을 만들고 연주하였던 음악인들의 신분은 대체로 그리 높지 않았다. 그러나 신라 때의 예부 음성서(音聲署)에 속한 음악인들의 신분은 비교적 높은 위치에 있었다. 관원으로는 장 2명, 대사(大舍) 2명, 사(史) 4명 등이 있었다. 그러나 이러한 음악인들의 지위는 고려와 조선시대로 오면서 낮아진다. 그들은 고려시대에는 영인(伶人) · 공인(工人) 등이라 불렀고, 조선시대에는 공인이라 하였다.

고려시대에 이르러 악공업은 세습하게 되었고, 조선시대 음악기관이었던 전악서(典樂署) · 아악서(雅樂署) 및 관습도감(慣習都監)에 소속된 악공은 공천(公賤) 출신에서 충원하였다고 한다. 1458년(세조 4) 전악서는 장악원(掌樂院)으로 개칭되었으며, 소속 악공은 악공적(樂工籍)에 올려 세습하였다.

그들은 임금이 대신들을 위한 잔치를 베풀어줄 경우 궁궐 밖의 민간에 가서 음악을 담당하기도 하였다. 그러나 이들이 모든 민간의 음악 일을 담당할 수는 없었고, 일부 사대부들은 악공과 기녀를 초청하여 음악을 향유하곤 하였다. 이러한 초청만으로는 수요를 당해낼 수 없는 것은 명약관화한 일이므로, 일부 사대부들은 가내 음악인으로 소리를 할 줄 알거나 악기를 연주할 줄 아는 노비를

두었다. 이들은 당시 유행하는 음악들을 연주하곤 하였다.

그러나 신분을 구속했던 봉건시대의 제도는 조선 말기인 1894년(고종 31)에 집권한 개화당 정권이 전통적인 봉건체제를 서양의 새로운 근대적인 체제로 개혁한 갑오개혁(甲午改革)을 기점으로 해서 철폐되었다. 물론 갑오개혁에 따라서 음악인들의 신분이 양반 출신자의 신분과 동일하게 평등해진 것은 아니지만, 예전에 음악인들이 가졌던 여러 속박과 압제에서 벗어나게 되었다.

나) 19세기 다양한 계층의 음악인들

산조가 형성되었다는 19세기에는 여러 계층의 음악가가 있었다. 권도희는 『한국 근대음악 사회사』란 책에서 19세기에 존재하였던 다양한 음악과 이를 담당하였던 계층의 음악인들을 다음과 같은 도표로 정리하였다.[13]

19세기의 음악인들

<table>
<tr><th>음악 담당자</th><th colspan="2">음 악</th></tr>
<tr><td>가객 · 율객</td><td rowspan="3">풍류방 음악</td><td rowspan="2">가곡 · 음률</td></tr>
<tr><td>기 녀</td></tr>
<tr><td>세악수</td><td>가곡</td></tr>
<tr><td>사계축 음악가</td><td colspan="2" rowspan="2">서울 좌창 잡가</td></tr>
<tr><td>삼 패</td></tr>
<tr><td>사당패</td><td colspan="2">산타령 입창 잡가</td></tr>
<tr><td>창우집단</td><td colspan="2">광대소리 삼현육각</td></tr>
</table>

13) 권도희, 2004, 『한국 근대음악 사회사』, 민속원, 92쪽.

이 표를 보면 광대소리와 삼현육각을 창우집단(倡優集團)이 맡고 있다. 창우집단에 소속된 천민 신분의 남자들은 산조를 형성하는 데 매우 중요한 역할을 담당하였을 것으로 보인다. 앞서 산조의 역사 부분에서 살펴보았지만 창부(倡夫)가 연주하는 「심방곡」과 밀접한 관계를 가지고 있다. 창부란 무당의 남편을 말하는 동시에 악기를 연주하는 사람을 의미한다. 즉, 창우집단에 소속된 악인들을 말하는데, 이들은 무속의식에서 악기를 담당하기도 하였다.

이외에 지방의 기녀 또한 심방곡의 음악을 연주하였으므로, 산조라는 명칭을 얻고 크게 번성하기 이전에 여러 부류의 사람들이 산조의 모체가 되는 심방곡을 연주하였을 것이라 추정할 수 있다.

여기서 산조를 연주하는 자와 그를 향유하는 사람은 동일인이 아니라는 것에 주목해야 한다. 물론 산조를 연주하는 사람은 자연히 그 음악의 향유자였겠지만, 실제로 그 음악에 주목하여 즐겼던 사람들은 중인 계층과 양반들이 주였다고 본다. 대한제국 때 야진연에서의 연주를 참관한 귀족과 궁중의 황족들도 포함될 것이다. 그러므로 산조에 보이는 미적 특징은 단순하게 계층의 특징과 연결되어 설명되어질 수 없다.

갑오개혁 이후 전통음악을 담당하였던 음악인들은 자신들의 이익을 도모하기 위하여 단체를 조직하였다. 일제의 강점이 시작된 1910년대에는 경성구파배우조합을 조직하였고, 이후 1930년대에는 조선성악연주회를 조직하여 민간음악의 발전을 위해서 노력하였다. 산조에 뛰어난 기량을 가진 몇몇 음악인들도 이러한 단체들에 소속되어 산조 음악을 지키고 발전시키는 데에 공헌하였다.

2) 전통예술 속의 대금의 미적 특징

대금산조에는 어떠한 미적 특징을 가지고 있을까? 무엇이 그 음악에 포함된 미일까?

먼저 전통 공연예술에 나타난 미적 특징을 논한 여러 편의 글을 통해 우리 전통음악에는 어떠한 미의식이 잠재되어 있는지 살펴보도록 한다. 다음의 도표는 전통 공연예술의 미의식을 논한 여러 논저에서 그 핵심을 발췌한 것이다.[14]

전통 공연예술에 나타난 미의식 정의[15]

저 자	이성천	최종민	한명희	황병기	최종민	김매자	정병호
출 전	『한국 한국인 한국음악』	『한국전통음악의 미학사상』	「정악에 나타난 한국인의 미의식」	「판소리와 산조에 나타난 한국인의 미의식」	「굿음악 및 시나위에 나타난 한국인의 미의식」	「궁중무용에 나타난 한국인의 미의식」	「민속무용에 나타난 한국인의 미의식」
분야	전통음악	전통음악	정악	판소리 산조	굿음악 시나위	궁중무용	민속무용
미의식 발현 특징	화이부동 (和而不同)	화(和)	장려미 (壯麗美)				
	자연주의	성음 생명미	정관미 (靜觀美)	선의 미	합자연(合自然)의 미의식 〈종교성〉		자연순응의 미의식, 점과 선의 조화미
	포괄성 여유	시김새 개성미	노련미				

14) 다음 글은 필자의 2004, 「한국 전통공연예술에서의 미적 판단 관련 용어 고찰」, 『美學 · 藝術學 硏究』 20호, 한국미학예술학회, 23~47쪽에서 일부 인용하였음.

15) 〈표〉에서 각 행은 관련 있는 정의들을 볼 수 있도록 배열한 것인데 정확한 것은 되지 못한다. 표에 등장하는 미의식과 관련된 논의들이 각기 많은 의미들을 내포하고 있는 것이 주요한 원인이 될 것이다.

저 자	이성천	최종민	한명희	황병기	최종민	김매자	정병호
출 전	「한국 한국인 한국음악」	「한국전통음악의 미학사상」	「정악에 나타난 한국인의 미의식」	「판소리와 산조에 나타난 한국인의 미의식」	「굿음악 및 시나위에 나타난 한국인의 미의식」	「궁중무용에 나타난 한국인의 미의식」	「민속무용에 나타난 한국인의 미의식」
분야	전통음악	전통음악	정악	판소리 산조	굿음악 시나위	궁중무용	민속무용
미의식 발현 특징	중절(中節) 신명(神明)	선 율 생동미		역동의 미			어떤 마음을 신명나게 푸는 미의식 (슬픔과 한, 정이 복합된 특수한 미의식)
	곡 선 구수한 큰맛 비정제성	장 단 변화미			향토성과 통하는 미의식 〈전통성〉		투박스러운 단순미, 독특한 곡선미
		형식의 무한미	유장미 (悠長美)	무한연속의 미			
		얼개(texture)와 조화미		멋의 미			
		전수형태 자득미					
			순응미 (順應美)		성(誠)과 경(敬)으로 통하는 미의식 〈윤리성〉	충(忠) 선(善)	
			한아미 (閒雅美)				동작의 여백미

전통음악분야에 나타난 미적 판단 용어

구술 및 필자	대 상	미 적 판 단 용 어				
함화진 (음악 · 이론가)	아 악	중 화				
	조선음악	침착한 흥분				
장인식 (현금 연주자)	현 금		인격			
안확(국학자)	고예술	선미				
김천흥 (음악 · 무용가)	완벽한 예술			창조		
김성진 (대금 연주자)	대 금				가을소리	
김선기 (어학자)	조선가곡, 무용	장한 · 평화 · 유구				
이희승(어학자)		고아유장				
김동환(시인)	남도소리	사내대장부와 같은 기혼· 대륙적				
	춤	마음의 기쁨 ·감정을 부어줌				
김은호(화가)	조선노래	불규칙하나 규율을 잃지 않음				
김소향(성악가)	조선가무	멋				
현철(흥행업)	가	여운 면면				
	무	곡선의 우아함				

구술 및 필자	대 상	미 적 판 단 용 어				
홍종인(언론인)	남도음악	우아단숙의 멋, 세련된 깊고 아름다운 멋				
박봉술 (판소리 명창)	판소리	공력있는 소리		신기하고 묘한 소리		
정광수 (판소리 명창)	판소리	예의 체통				
한승호 (판소리 명창)	판소리	사람의 오장을 긁음	인간성	가지고 노는 소리· 새것이 나와야 함		
조학진 (판소리 명창)	판소리			사진 소리는 안됨		
김죽파 (가야금 연주자)	가야금산조	법열(法悅)				
김명환(고수)	판소리 북 반주		법도와 이치			음양
김득수(고수)	판소리 북 반주			창의성		음양
심상건 (가야금 연주자)	가야금산조					죄고 푸는 맛
한범수 (대금 연주자)	대금산조					대점 · 소점이 있어야 함

이 표에 나타난 우리의 전통 공연예술은 내적 · 외적으로 많은 미의식을 포함하고 있음을 알 수 있다. 특히 산조에서는 "선의 미, 역동의 미, 무한 연속의 미, 멋의 미"가 있다고 황병기는 지적하고 있다.

실제 전통 공연예술분야에 참여하고 있는 연주자와 관련 분야 종사자들의 여러 증언과 기록을 통해서 그들이 생각하는 전통 공연예술의 미적 표현에 대한 여러 가지 정의들을 살펴본 바, 전통음악에 포함된 아름다움을 다음과 같이 표로 정리할 수 있었다. 이 표에 따르면 우리 음악의 아름다움을 예술 장르에 따른 표면적인 아름다움을 제시하고 있는 것으로부터 그 예술이 표현해내는 내재적 미를 언급하는 것, 그리고 그 예술이 이루고자 하는 경지를 나타내는 용어들을 포함하여 여러 가지로 표현하고 있음을 확인할 수 있다.

앞 표에서 우리가 주목할 것은 표 아래쪽에 있는 김죽파와 김명환, 김득수, 심상건, 한범수 등의 용어들이다. 김죽파, 심상건, 한범수는 모두 산조의 명인들인데, 특히 한범수는 대금산조의 명인으로 「한범수류 대금산조」를 짠 예인이기도 하다.

김죽파는 종교의 경지를 넘어선 법열의 경지를 우리의 전통음악에서 느낀다고 하였고, 심상건은 산조에는 죄고 푸는 맛이 있다고 하였다. 그리고 한범수는 대점 · 소점이 있어야 한다는 말로 음악이 음양의 조화에 맞아야 한다고 강조하였다. 또한 김득수는 고수로서 소리에 창의성이 있어야 한다고 하였고, 김명환 또한 고수로서 음악이 법도와 이치에 맞아야 함을 지적하고 있다.

이러한 지적과 논의는 대금산조의 미적 특징을 연구하는 데에 필수적인 조언이 된다. 황병기가 주장하는 것처럼 산조는 선의 미, 역동의 미, 무한연속의 미, 멋의 미가 보인다.[16] 가야금산조 연주자 양승희는 김창조 산조의 멋으로 긴장과

16) 황병기, 1985, 「판소리와 산조에 나타난 한국인의 미의식」, 『한국 전통 예술의 미의식』(정신문화문고 14), 한국정신문화연구원, 86~106쪽.

이완, 엇박의 미가 조화롭다는 점을 들고 있기도 하다. 최종민은 「한국전통음악의 미학사상」에서 산조가 기막힌 생명력의 분출을 보여주는 생생한 체험이 된다고 쓰고 있다. "이들 음악은 그 속에서 무한한 생명력을 느끼게 할 뿐 아니라 음악 자체가 하나의 생명이 있는 존재라는 느낌을 준다."라는 말을 통해 그는 산조 음악을 생명력을 가지는 음악으로 보았다.[17]

대금산조의 음악적인 형식을 통해 미를 살펴보면, 황병기의 주장 중 하나인 선의 미를 쉽게 접할 수 있다. 장구 반주에 맞춰 누에가 실을 뽑듯 끊임없이 대금에서 나오는 울림들은 우리 주변의 자연에서 볼 수 있는 모든 것들을 이루는 선처럼 아름다움을 느끼게 한다.

한범수는 『한범수 대금산조보』에서 대금산조 음악은 우조, 평조, 계면조 등으로 이루어졌는데, 각 조마다 음악적 분위기와 느낌이 다르다고 하였다. 그가 대금산조 우조(羽調)를 설명하기를, "음양의 순서로 보나 작곡상의 절차로 보나 산조는 우조로부터 시작하는 것이 원칙이다. 비컨데 군주치세(君主治世)에 북좌남면이행령(北座南面而行令)호대 이정덕(以正德)으로 포지(布之)하니 기기상준엄(其氣象峻嚴)하고 기성음(其聲音)은 웅심(雄深)하여 정대무사(正大無邪)하니 굿세고 씩씩하다."[18]라고 하였다.

또한 계면을 "슬픈 곡조로 우선 마음을 가다듬어 자비지심으로 돌아가 불우한 세상 저주하고 인생의 허무함을 개탄하는 심정이 나타난다."라고 하였고, 진계면은 "명인 처장함이니 영영불귀의 몸이 되야 호지로 끌려간 왕소군이나 살신성효차(殺身成孝次) 님당수로 가는 심청을 연상하며 표현한다."고 적고 있다.[19]

한범수의 지적은 대금산조가 비록 표제가 없는 절대 음악이지만, 내용적으로 혹은 역사적으로 연결되는 음악들의 영향을 받고 있다는 것을 말해준다. 그

17) 최종민, 2003, 『한국전통음악의 미학사상』, 집문당, 252쪽.
18) 한범수, 1975, 『한범수 대금산조보』, 민학사.
19) 한범수, 1975, 앞의 책.

음악적 분위기가 산조에서 재현되며, 선의 미에 내용을 담아내고 있음을 확인하여 준다.

황병기는 서양음악에서 추구하는 화음이 산조에 나타나지 않고 철저히 단선율 음악으로 이어지는 산조는 소리와 소리 사이의 추상 관계가 중시되며, 각 음의 진동과 비율이 특정되고 이러한 음들을 합리적으로 조합한 것이 산조라고 주장한다. 개성 있는 변화에 의하여 생명력이 표출되는데 수많은 시김새와 농음을 통해서 다양한 음색이 율동성을 갖추게 되는 것으로 보았다. 그리고 이러한 율동성을 확보하면 '올바른 음' 을 얻었다는 득음의 경지에 들게 되는 것이다.

여러 연주자가 지적한 것처럼 산조음악이 표현하는 긴장과 이완에서 주는 아름다움은 산조가 가지는 음악적 특징을 가장 잘 드러내주는 것이라고 생각된다. 긴장과 이완은 황병기가 주장한 역동의 미와 관련이 있다. 긴장을 통한 조임은 이완을 통해 푸는 것으로 종결된다. 손가락으로 누른 용수철은 손가락에서 벗어나게 되면 다시 원 모습을 되찾는다. 축적된 에너지는 우주의 원리에 의해서 낮은 에너지로 흐르려 하고, 밀집된 공기 분자들은 엔트로피를 높이기 위하여 분산된다. 우주의 역학이 바로 산조의 맺고 푸는 맛, 조이고 푸는 맛에 재현되는 것이다.

문숙희는 「가야금산조의 긴장과 이완」이라는 논문을 통해 실제로 가야금산조의 어느 부분에서 긴장과 이완이 나타나고 있는지 실제 연주자들을 상대로 조사한 바 있다.

긴장과 이완은 산조에서 단순히 장단을 칠 때 달고 맺는 부분에서도 나타나며, 대금 가락 한 단락에서 나타나기도 하며, 산조 전체의 악조를 활용하는 데에서도 나타난다. 판소리에서 장단은 밀고, 달고, 맺고, 푸는 네 단계로 이루어졌다고 한다. 물론 모든 부분에서 이러한 것이 규칙적으로 나타나지는 않지만, 산

조는 어딘가 모르게 이러한 원칙에 부합하고자 하는 경향이 많아 보인다.

역동성을 갖는 방법 중에서 여러 대금가락에 엇붙임, 완자거리, 괴족뛰기, 잉어걸이 등 여러 붙임새를 활용하여 리듬을 타며 변화를 주는 것이 있다. 대금산조의 가락은 충분한 역동성을 추구한다. 이러한 역동성이 바로 대금산조의 생명력의 진수가 아닐까 생각한다.

한범수는 이러한 긴장 · 이완과 관련되어 음양의 이치가 대금산조에 적용되었다고 그의 '산조론'을 통해 장단에서 나타나는 소삼, 대삼의 음양 관계를 설명했다.

김득수 명고가 지적한 창의성은 산조의 존재 이유와 관련된 중요한 말이다. 흔히들 산조는 즉흥적이라고 말하는데 이는 산조에서 사용되는 모든 음악어법을 자유자재로 구사하는 것과 관련되어 있다.

그러나 그런 음악어법은 김명환 명고가 지적했듯이 법도와 이치에 맞는 것이어야 한다. 법도와 이치에 맞으면서도 그 사이를 자유자재로 왕래하는 자유, 그것이 산조에서 말하는 즉흥성이다. 이러한 즉흥성은 바로 창의성이라는 명제와 만나서 새로운 산조가 만들어지기 위한 기초 토양이 된다. 산조는 이제껏 이러한 창의성을 담보로 한 즉흥성의 발휘를 통해 새로운 음악으로 재창조되면서 연주되어 왔다.

산조를 서양의 음악처럼 하나의 제목에 하나의 가락이 공식화되어 있는 음악을 감상하듯이 하면 매우 거북할 것이다. 어떤 부분에서 어떻게 정제된 가락이 튀어나올지 모르는 상황에서 감상자들은 항상 긴장하게 된다. 어느 순간 펼쳐지는 신천지와도 같은 절묘한 가락은 나도 모르게 "얼씨구, 좋다"하는 추임새를 넣게 한다. 바로 그것이다. 산조는 뛰어난 기량을 가진 연주자가 예측할 수 없는

창의성으로 우리에게 선사하는 아름다움을 가지고 있다.

이러한 창의성은 무한연속의 미와도 맞닿아 있다. 황병기는 산조의 시작인 다스름 가락에서 침묵으로 태동하고, 끝에서는 다시 그 연주된 음악이 무한한 시간 속으로 흘러가는 느낌을 준다고 하였다. 무한함을 느끼게 해주는 다스름의 음악같이 산조는 끊임없이 그 선율이 변화하고 전이한다고 한다. 그는 산조에 절대로 다시 같은 가락이 나오지 않는다는 것을 지적하며 끊임없이 만들어지는 산조의 선율 속에는 무한연속의 미가 잠재되어 있다고 말한다.

4. 대금문화의 새 길

대금산조의 미래를 살펴보기 위하여 먼저 현재는 어떠한가를 알아본다.

오늘날 연주되고 있는 대금산조 음악과 그 대금산조의 연주자를 배출하는 교육체제를 살펴보면 대금산조의 현재를 진단할 수 있다. 우선 연구 현황의 분석을 통하여 살펴본다.

이현창은 그간의 대금산조에 관한 연구 논저들을 분석하여 연주자들 중심으로 진행되어온 연구 실정을 지적하고, 이에서 벗어나 더욱 다양하고 깊이 있는 연구가 되기 위한 방안을 제시하였다. 곧 대금산조의 음악적 구조 연구, 역사 속에서의 대금산조의 사회적 · 문화적 기능에 대한 연구, 현대에서 생성하는 새로

운 의미의 연구, 연주의 즉흥성을 막기 위한 산조의 악보화 등이다.[20]

1) 대금산조의 악보화

대금을 전공하는 학생들에게 어떻게 하면 즉흥성을 갖는 음악을 교육할 수 있는가? 이는 현재로서는 만족할 만한 답을 찾을 수 없다. 왜냐하면 현재의 산조 교육이 과거에 하던 산조 전승방식에서 멀어져 있는 상황에서 산조의 본질인 즉흥성을 담보할 수는 없다. 현장에서 떨어진 학교 교육에서 과거 현장에서 요구하던 즉흥성을 가르치는 것은 극히 어렵기 때문이다.

또한 대금산조를 배우는 학습자들이 과거와 같이 대금산조와 관련된 음악에만 집중할 수 있는 것이 아니다. 그들은 서양음악을 비롯한 제3세계의 월드뮤직까지 거의 세상의 모든 음악과 소통하고 있기 때문에, 그들이 연주해내는 대금산조에서 과거와 같은 맛을 찾기는 어렵다.

이를 위해서는 새로운 산조 교육법의 개발이 필요하다.

2) 대금산조의 본질 찾기

대금산조의 본질을 어떻게 찾아낼 것인가? 오늘날의 새로운 대금산조를 위해서는 우리는 대금산조뿐만 아니라, 모든 산조가 가지는 음악적 구성을 학습자가 이해할 수 있도록 해야 한다. 어떤 방식의 진행은 좋지 않고, 어떤 방식의 진

20) 이현창, 2004, 「대금산조 연구사의 분석적 검토와 문제점 고찰」, 『음악과 민족』 27집, 민족음악학회, 227~52쪽.

행은 무난한가? 기존의 대금산조 명인들이 만들어낸 가락을 실례로 들어 가능한 선율 진행 방식에 대한 음악적 판단을 할 수 있도록 교육해야 한다. 이러한 방식의 교육으로 원칙과 이치가 맞는 가운데 창의성을 요구하는 우리 산조 음악의 핵심에 더욱 접근할 수 있는 교육이 될 것이다.

현재 학교 교육에서도 유파(流派)별 도제 교육의 폐단이 남아있다. 어느 연주자의 대금산조는 안 되고, 꼭 내 식대로 연주해야 한다는 일부 연주자들의 편협한 생각은 과감히 버려야 한다. 어느 연주자의 가락은 어떤 부분이 좋고, 또 자신의 연주에서는 무엇이 특징이고 장기인가? 이런 옥석을 가릴 수 있는 판단력을 학습자가 가질 수 있도록 열린 마음을 가져야 한다고 생각된다. 앞서도 언급한 바 있지만 유파라고 하는 것이 음악을 속박하는 그 무엇인가로 전락한다면 우리는 유파를 나눌 필요가 없다. 연주자 개인이 연주하는 대금산조의 멋과 맛을 즐기면 그뿐인 것이다. 장사훈은 『국악총론』에서 유파의 확산에 대하여 다음과 같이 문제를 제기하였다.

> "한편 현재 가야금산조에는 김창조류, 김병호류, 강태홍류, 김종기류, 박상근류, 심상건류, 김죽파류, 김윤덕류, 그밖에도 새로운 유파의 이름이 연달아 소개되고 있는데, 과연 그렇게 분파할 만한 가치가 있을까?"

새로운 가락을 넣어 자신만의 대금산조를 만드는 것까지는 매우 고무적인 일이다. 그러나 그 작업은 이미 연주자에게 대금산조를 전승시킨 스승들의 가락이 있었기에 가능한 일이다. 산조라고 하는 음악은 과거 민간에서 전승되어 오던 기악곡의 정수만을 모아서 형성된 음악이라고 해도 과언이 아니기 때문에, 오늘날

의 창작과 작곡에 해당되는 개념으로 설명할 수 있는 음악이 아니기 때문이다.

3) 대금산조의 새로운 길

어떤 음악이든지 그렇지만 대금산조도 변신의 변신을 거듭하여 오늘에 이르렀다. 오늘의 대금산조가 이제까지 어떻게 새로운 길을 모색하여왔는지를 살펴보면, 지금 대금산조가 가야할 길을 찾아내는 데 더욱 접근할 수 있다.

이생강 명인의 경우, 대금산조의 장단 구성을 변화시키고 엄청난 분량의 선율을 넣어 거대한 규모의 대금산조를 완성시켰다. 이는 대금산조라는 음악이 가지고 있는 틀을 파괴하지 않고서도 끊임없이 발전을 모색해 온 결과라고 볼 수 있다. 이렇게 대금산조 그 자체의 변화 외에도 대금산조를 통한 새로운 음악작업이 가속화되면서 대금산조도 현대화의 길을 걷는다.

대금산조의 현대화의 길 중 주목할 만한 것은 대금산조 음악을 사용하여 만든 곡에 새로운 표제를 다는 것이다. 해방 후 북한에서 활동했던 대금산조 명인 최옥삼(崔玉三, 1905~1956)은 자신의 대금산조 중모리 부분을 활용하여 「구룡폭포를 찾아서」라는 대금 독주곡을 발표하였다. 또한 그는 안기옥, 정남희 등과 함께 산조 합주 형식의 「새봄」이라는 악곡을 작곡하여 발표하였다. 이는 대금산조에 대한 해체 작업인 셈이다.

북한에서 출판된 교재를 보면 산조의 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리 등의 장단 부분의 음악에서 장단 이름이 사라지고 어떤 악기를 연습하기 위한 연습곡으로 해체되어 들어가 있는 것을 볼 수 있다. 북한에서는 전통적인 음악

들을 해체하여 새로운 음악으로 포장하는 작업을 통해 대금산조의 활용 가능성을 찾아보고 그것을 실행한 것임을 알 수 있다. 이것은 곧바로 대금산조의 선율을 모티브로 사용한 창작곡들의 개발과 직결될 수 있을 것이다.

김희조는 대금협주곡인 「서용석류 대금산조와 관현악을 위한 산조」에서 서용석의 대금산조를 관현악과 함께 연주할 수 있도록 작 · 편곡하였다.

대금산조의 전통은 전통대로 보전하면서, 대금산조에게 새로운 변화의 길을 부여하는 데에 인색해서는 안 된다. 백병동 등의 작곡자들이 가야금산조의 새로운 발전을 위해 가야금으로 연주하는 새 산조를 작곡했듯이, 대금산조 또한 꾸준히 새로운 변화의 길을 모색하여야 하는 것이다. 이 시대의 가치관에 맞는 음악의 개발이라는 당면 과제 앞에서 우리의 대금산조계의 꾸준한 노력이 요청되고 있다.



제4장
대금산조의 전승 및 특징

1. 대금산조의 전승 현황

1) 대금산조의 전승 계보

대금산조의 기원은 19세기 말에 김창조(1856~1919)로부터 비롯되었다는 기록이 있다. 그가 오늘날 산조에 해당하는 「심방곡」을 연주했다고 알려졌다. 그러나 그 전에 이미 가야금 심방곡이나 퉁소 심방곡 등이 연주되고 있었을 것으로 본다.

대금산조는 박종기(1879~1941)가 처음으로 짜서 연주하였다고 알려져 창시자라고도 한다. 그의 산조를 한주환(1904~1963)이 이어받았다고 한다.

한주환은 김창조보다 먼저 태어난 한숙구(1849~1934)에게 배운 한수동에게서 정악을 배우고 전용선에게서 삼현육각을 익혔다. 그리고 박종기에게 산조를 익혔다. 그의 산조는 현 예능보유자 이생강(1937~)과 조교 서용석, 원장현 등을 통해 이어 온다.

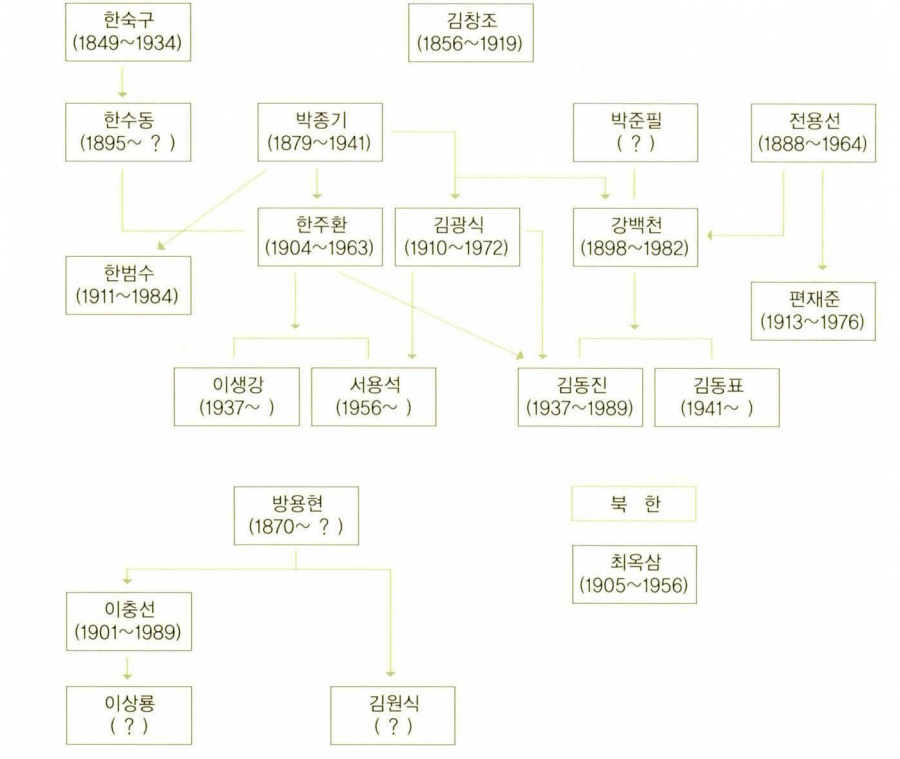
박종기로부터 김광식-박동현으로 이어지는 계보도 있으며, 서용석이 김광식으로부터도 전수받은 적이 있다고 한다.

강백천(1898~1982)은 박준필과 전용선 등에게 대금 · 가야금 · 단소 · 양금 등을 배웠으며 박종기와 영향을 주고받았다. 1971년에 중요무형문화재 대금산조 예능보유자로 처음 인정되었고, 부산에서 제자를 길렀다. 그의 산조는 김동진 · 김동표 · 한범수 · 조철현 · 송부억쇠 등이 이어 받았다. 이 중 김동표

(1941~)는 1993년에 예능보유자로 인정받았다. 전용선을 편재준이 전승하고 강백천류를 전승하는 김동표가 그에게 학습한 적이 있다.

그 외에 이충선-이상룡-한범수로 이어지는 계보와 방용현-김원식, 북한에서의 최옥삼 계열 등이 있다. 이상을 다음에 표로 정리하여본 것이다.

대금산조의 전승 계보도[1]



1) 이 계보도는 여러 문헌과 증언 자료에 의존한 만큼 일부분 차이가 있을 수 있다.

2) 대금산조의 유파

이전에 대금산조에는 연주자의 이름이 앞에 붙었을 뿐이지 '유파(流派)'를 표시하지 않았다. 그런데 요즈음은 '○○류 대금산조'라고 유파를 밝혀 전승하고 있다. 오늘날 많이 연주되는 대금산조의 유파로는 「이생강류 대금산조」, 「서용석류 대금산조」, 「원장현류 대금산조」, 「한범수류 대금산조」 등이 있다. 이러한 유파는 사실 박종기(朴鐘基)와 한숙구(韓淑求)에 의해서 형성된 기반에 따라 내려온 대금산조에 바탕을 두고 있다.

이생강류, 서용석류, 원장현류 등은 모두 박종기의 대금산조를 이은 한주환(韓周煥)에 바탕을 두고 있고, 다른 편에는 한범수(韓範洙)의 부류가 있다. 이외에도 강백천(姜白川)의 대금산조가 한 유파로 계승되었는데, 이 또한 일부 가락과 구성에서 박종기의 영향을 받은 것으로 확인되고 있다.

이렇듯 친연 관계를 가지고 유파로 나누어진 것은 대금산조가 중요무형문화재 종목으로 지정되면서, 지정자의 전승 관계를 파악하여 유파라는 말로 설명하였기 때문이다. 이러한 내용을 살펴보았을 때 대금산조는 연주자의 개성이 그 전승 유파보다 더 중요했음을 알 수 있다. 1960년대 발표된 산조 관련 음반들을 보았을 때도 유파를 명기한 음반은 거의 없다. 최근까지 전승을 통해 보존되고 있는 각 유파의 산조들의 경우도 전승받은 스승의 가락에 끊임없이 자신의 가락을 넣어 새로운 산조를 추구하는 경향이 짙다고 하겠다.

2. 전대의 대금 명인

1) 박종기

박종기(朴鐘基, 1879~1941)는 전라남도 진도 출신의 대금 명인이었다. 앞에서 언급한 김창조(金昌祖, 1856~1919)가 오늘날 산조에 해당하는 심방곡을 연주했을 때, 이미 가야금 심방곡이나 퉁소 심방곡 등이 연주되고 있었다. 그러므로 박종기 이전에도 대금으로 심방곡을 연주하였음은 능히 짐작하고 남음이 있다.

하지만 박종기가 유성기 음반을 통해 대금산조의 존재를 처음으로 알렸으며, 일제강점기에 경성방송국의 라디오 방송에 꾸준히 출연하여 대금산조를 대중화하는 데 크게 이바지하였다. 그 결과 오늘날까지 전승되어온 대금산조의 많은 유파에서 그의 흔적을 쉽게 발견한다. 때문에 박종기의 존재는 대금산조의 역사에서 절대적인 위치를 차지한다. 앞의 전승 계보도에서도 박종기의 대금산조는 오늘날 여러 유파의 대금산조의 전승에 가장 중요한 작용을 한 것을 알 수 있다.

박종기 음악의 특징은 그가 남긴 유성기 음반을 통해 살펴볼 수 있다. 1929년에 대금산조라는 명칭을 쓰지는 않았지만, 대금산조의 한 부분인 중모리를 녹음한 음반이 콜롬비아사의 유성기 음반으로 발표되었다. 그리고 같은 해 일축 조선소리판에서 국거리 음반이 발표되었다. 다음은 1929년과 1934년에 나온 박

종기의 음반 상황이다.

○ 1929. 7. 20(조선) 콜롬비아사 제3회 신보
Columbia 40041-A(20615) 大笒 獨奏(저) 중머리 朴鐘基 長鼓 白点奉
Columbia 40041-B(20616) 大笒 獨奏(저) 軍奴使令나가는데 朴鐘基 長鼓 白点奉
○ 1929. 9. 27 일축 조선소리판 제1회 신보
일축 조선소리판 K804-A(20616) 저 獨奏 국거리 朴鐘基 長鼓 金宗基
○ 1934. 6 리갈사 제1회 7월 신보(1934.6)[2]
Regal C177-A(20616) 저 獨奏 국거리 朴鐘基 長鼓 白点奉
Regal C177-B(20713) 伽倻琴 獨奏 진양됴 安基玉 長鼓 李興元

1935~6년에는 오케(okeh)사의 유성기 음반으로 박종기의 대금산조가 한 바탕 취입된다.

○ 1935. 6. 18.(동아) 오케사 7월 신보
Okeh 赤30014-A 大琴散調 진양(上) 朴鐘基 長鼓 金宗基
Okeh 赤30014-B 大琴散調 진양(下) 朴鐘基 長鼓 金宗基
○ 1936. 1. 오케사 2월 신보(기발매)
Okeh 赤30015-A 大琴散調 중머리(上) 朴鐘基 長鼓 金宗基
Okeh 赤30015-B 大琴散調 중머리(下) 朴鐘基 長鼓 金宗基
○ 1936. 1. 오케사 2월 신보(기발매)
Okeh 赤30016-A 大琴散調 국거리(上) 朴鐘基 長鼓 金宗基
Okeh 赤30016-B 大琴散調 국거리(下) 朴鐘基 長鼓 金宗基
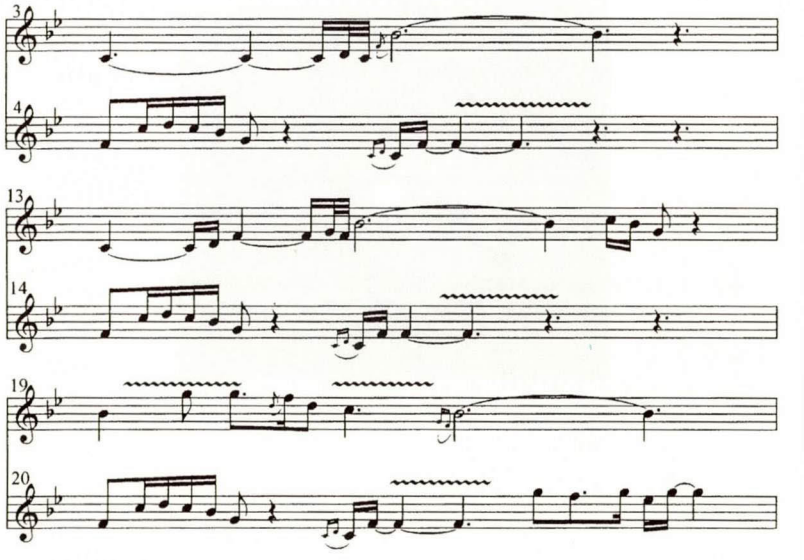
2) 괄호안의 연도는 김점도 편저, 2000, 『1907년부터 1943년까지 유성기음반총람자료집』, 신나라뮤직에 수록된 것을 인용함.

이상에서 보면 박종기의 대금산조가 진양, 중모리, 국거리(자진모리)로 되어 있음을 확인할 수 있다. 박종기의 여러 음반을 살펴보고, 『대금산조 창시자 박종기평전』에서 다음과 같이 지적한 바 있다.

"1929년의 일본 콜롬비아(Columbia)에 취입한 대금 독주 군로사령나가는데 음반은 동년 일축조선소리판에 녹음한 국거리(자진모리)에 네 장단이 그대로 나타난다. 이 부분은 1935년 오케(Okeh)에서 취입한 대금 산조 국거리에 더욱 확대되어 나타나고 있어 대금 산조의 일부분이 판소리의 일부분 가락을 그대로 차용하여 확대 발전시켜 짜여져 있음을 알 수 있다. 1929년의 중모리 음반에 보이는 앞부분의 가락도 오케(Okeh)의 대금 산조 녹음에 어김없이 나타나고 있다. 그러므로 일부 대금 산조의 선율은 연주 때마다 약간의 변화를 줄 뿐이며 대금 산조의 골격 선율로서 이미 1920년대 후반에 박종기 대금 산조의 구도는 대충 짜여 있었던 것 같다. 1935년의 오케 녹음은 박종기 대금 산조의 틀이 진양조-중모리-중중모리-자진모리의 네 종류의 장단으로 이루어지는 틀이 아니라 진양조-중모리-자진모리의 세 가지 장단으로 이루어졌음을 보여준다. 1929년에 취입된 백낙준의 거문고 산조도 중중모리 장단이 없는 것으로 적어도 1930년대까지만 해도 산조는 오늘과 비교하여 본다면 형식상으로도 단순했음을 알 수 있다."[3]

박종기의 대금산조는 장단 구성별로 우조와 계면조를 고루 갖춘 산조이다. 박종기의 유일한 진양조 음반(오케사, 유성기음반)에서 진양조는 우조와 계면조로 구성되어 있다. 우조는 판소리에서 우조와 거의 유사한 음조직으로 "기기상준엄(其氣象峻嚴)하고 기성음(其聲音)은 웅심(雄深)하여 정대무사(正大無邪)하니 굿세고 씩씩하다."라는 한범수의 지적과 같은 느낌을 주는 부분을 말한다. 계면조는 "명인 처장함이니 영영불귀의 몸이 되야 호지(胡地)로 끌려간 왕소군(王

3) 이진원, 2007, 『대금산조 창시자 박종기평전』, 민속원.



박종기 '진양조 우조 종지선율' 악보 (채보: 임재원)

昭君)이나 살신성효차(殺身成孝次) 님당수로 가는 심청을 연상하며 표현한다." 고 한 것처럼 슬픈 느낌을 주는 육자백이토리의 음조직과 같다.

중모리의 경우 콜롬비아 음반(1929년)은 모두 계면조인데 비해, 오케사의 음반(1936년)은 우조와 계면조로 구성되어 있다.

박종기의 자진모리는 '호걸제'와 '계면조'로 구성되어 있다. 박종기의 유성기 음반에는 국거리로 표기되었지만, 이 국거리가 자진모리에 해당한다. 박종기는 대금산조 자진모리에 해당하는 음악을 세 번 녹음하였다. 콜롬비아 유성기 음반의 군로사령나가는데 대목(1929년), 일축조선소리판에서 발매한 저 독주 국거리(1929년), 오케 적반(赤盤)으로 발매된 국거리(1936년)가 그것이다.



박종기 음반–콜롬비아 대금 독주(저)
「군로사령나가는데」

일츅조선소리판의 국거리는 계면조로 되어 있고, 군로사령 나가는데는 호걸제와 계면조로 되어 있다. 오케의 국거리도 호걸제와 계면조로 되어 있다. 판소리 대목을 대금산조에 넣은 호걸제야말로 박종기 대금산조의 큰 특징이라 할 만하다.

호걸제는 설렁제 또는 덜렁제라고도 하는 소리제인데, 옛 명창 중 권삼득이 창안하였다고 한다. 마치 권마성(대신이 행차하거나 장원 급제자가 귀가할 때 외는 소리)과 같은 성음으로 부르는 소리인데, 「흥보가」의 제비 후리러 가는 대목, 「춘향가」의 군로사령 나가는 대목 등에 사용된다. 박종기는 이 대목을 대금산조에 삽입하여 좋은 효과를 보았으며, 박종기의 대금산조를 특징짓는 대목으로서 이름이 높다.

이미 박종기의 대금산조에 대해서는 여러 논문이 발표되었으므로, 그 결과

들을 참조하여 그의 대금산조 특징을 종합하여보면 다음과 같다.

첫째, 박종기의 대금산조는 우조의 비율이 다른 대금산조보다 많은 편이다.

둘째, 음악을 구성함에 있어 응답선율 형태의 진행을 선호한다.

셋째, 현행 대금산조에 비해서 청 변화가 많지 않다.

넷째, 연주 템포가 요즘의 것보다 빠르다.

다섯째, 요즘 대금산조의 특징적인 가락이 매우 많이 나타난다.

여섯째, 화려하고 섬세한 표현을 선호하는 요즘에 비하여 남성적이고 호탕한 느낌을 주는 연주를 한다.

2) 강백천[4]

강백천(姜白川, 1898~1982)은 구한말에 전라북도 남원에서 출생하여 17세부터 박준필(朴俊匹)에게 대금과 정악풍류를 배우기 시작하고, 전용선(全用先)에게 단소, 가야금, 양금, 시조 등의 기본을 배웠다고 한다. 1950년까지 남원에서 거주하였고 다음 해 전주에서 전용선과 함께 국악원을 창설하여 기악부장직을 맡았다. 1954년부터는 다시 남원에 내려가 살다가 1970년부터 부산으로 옮겨가 살았다.

젊은 시절부터 시나위 가락에 능한 덕분에 많은 공연 단체에 불려 다녔다. 박종기와 영향을 주고받으며, 「시나위더늠」이라는 또 다른 대금산조를 짰다. 1971년 3월 16일에 대금산조가 중요무형문화재 제45호로 지정되면서 함께 예능보유자로 인정받았다. 세상을 떠나기 전까지 부산에서 제자를 길렀다. 그의 산조는

4) 이 부분은 국립문화재연구소에서 2002년 발간한 『국립문화재연구소 소장자료 시리즈 20 강백천류 대금산조』 해설서에 발표하였던 내용을 일부 수정하여 전재한 것이다.

김동진 · 김동표 · 조철현 등이 이어 받았다.

강백천이 수학한 전용선 명인은 단소산조를 창시한 걸출한 인물이다. 그의 단소산조를 살펴보아도 계면성음이 절대적인 부분을 차지하는데 이것이 강백천의 대금산조에 영향을 미쳤을 수도 있다.

일부에서는 박종기 대금산조를 '소리더듬 산조'라 하고, 강백천 대금산조를 '시나위더늠 산조'라고 한다. 이는 1970년 『무형문화재조사보고서』에서 대금산조를 조사한 김기수(金琪洙)가 강백천을 조사하여 그의 산조 성격을 시나위더늠이라 규정한 것이므로 강백천 본인의 의견이 포함된 것으로 보인다. 강백천이 대금산조를 창작한 동기에 대해서는 다음과 같은 일화가 전해진다. 이는 김기수의 글에 있는 내용으로 다음과 같다.

"강백천이 대금에 입문하여 정악 풍류 한바탕을 배운 다음의 일이다.

시나위란 말로만 들었을 뿐 어떠한 곡이요, 가락이고 장단이 무엇인지 실제로 부는 것을 듣도 보도 못하여 매우 안타깝게 여기다가 당시 대구에 사는 박사실(朴思實)이란 노인이 있어 시나위를 전한다 하기에 찾아갔으나 이미 그 때는 생존치 아니하였다. 이에 매우 실망한 강백천은 당시 나이 20여 세였는데 어떻게 하든지 시나위를 한번 불어보고 싶어 고심하던 끝에 남도민요에 착안하여 '육자배기'를 대금으로 소리 따라 불어보기 시작하였다.

이리 하다가 또 '살푸리' 장단에 맞추어 육자배기 가락을 흥에 맞게 변주하여 불어보니 그럴듯 한 대금시나위가 되어 스스로도 기쁨을 이기지 못하였을 뿐 아니라 곁의 사람들도 못내 즐거워하였다고 그 대금시나위 초기 내력을 술회하고 있다.

이즈음 진도에 살던 박종기(강백천보다 19세 연상)가 남원에 젊은 사람이 있어 대금 시나위를 잘 분다고 하는 소문을 듣고 한번 만나보기를 희망하던 중 우

연한 기회에 목포에서 서로 처음 만나보게 되었다. 이때 박종기와 강백천은 서로가 다른 나름의 허튼가락을 대금으로 마구 불어오던 터였다. 여기서 깨닫고 의기 상통한 바 있어 서로 다짐하기를 "가야금에는 산조가 있어 타는데 어찌 대금엔들 산조가 없을소냐"하고 각각 산조 엮기를 약속하고 헤어졌다는 것이다.

그 후 박종기는 소리더늠 즉 판소리 가락을 따라 엮은 대금산조를 만들게 되고 강백천은 시나위더늠 즉 자기가 남도민요에서 터득한 시나위풍의 새 가락을 중심으로 대금산조를 엮었으니 이로서 오늘날 대금산조의 두 큰 맥의 창시자가 되고 있다. 이것이 1930년대의 일이다."

이로 보면 강백천은 박종기와는 다르게 '육자배기 허튼가락조'로 산조음악을 구성하였음을 알 수 있다. 강백천이 20여 세가 된 해는 1920년 이후이다. 박종기의 대금 음악(중모리와 국거리)이 유성기 음반(일축 죠선소리판과 콜롬비아)에 담겨 산조의 한 장단의 이름으로 취입되는 시기는 1929년이었다. 이어 한바탕의 산조를 30년대 중반 오케(Okeh) 음반에 남길 때에도 중중모리를 거쳐 자진모리로 가는 진양, 중모리, 중중모리, 자진모리의 현행 대금산조의 틀이 짜여지지는 않았다. 무형문화재로 지정될 당시의 강백천의 대금산조에서도 중중모리와 자진모리의 구분이 애매하였으며, 이것이 바로 대금산조의 원형을 간직하고 있는 반증이기도 하다.

대금산조를 아는 이들은 강백천류 대금산조에도 박종기 대금산조와 꽤 많은 공통점이 있음을 발견하게 된다. 박종기가 자주 사용하는 몇 가지 시김새를 강백천도 동일하게 사용하고 있는데, 이것은 강백천이 적극적으로 박종기의 음악을 수용한 결과라고 생각된다.

박종기의 산조에서 보이는 '군로사령나가는데' 대목 등에서 보이는 판소리 선율을 강백천이 받아들이지 않은 것은 흥미롭다. 이것이 바로 강백천 대금산조

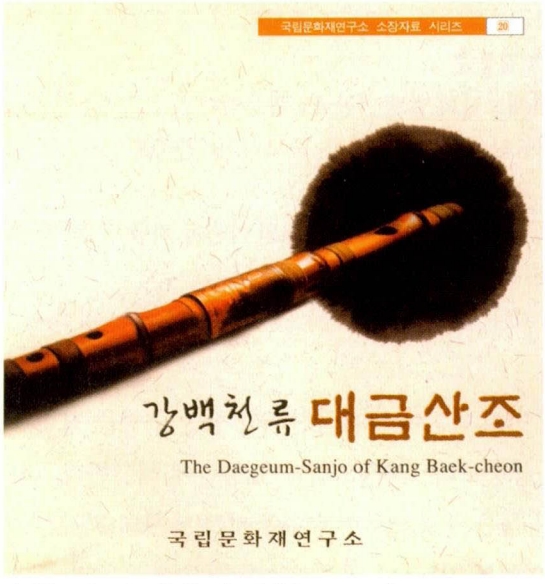
의 독특한 특징으로 인식되고 있다. 산조의 구성 틀과 진행, 그리고 시김새는 박종기 대금산조와 흡사하다. 강백천 대금산조의 음악을 실제로 분석하여 보면 계면조가 많은 부분을 차지하고 있음을 알 수 있고, 이것이 강백천 본인이 증언하듯이 시나위더늠의 근본이 되는 것이라 볼 수 있다.

강백천의 산조대금을 현재 사용되는 것과 비교하여 볼 때 장2도가 높은 것을 특징으로 하고 있다. 흔히들 이러한 대금을 시나위대금이라고 하는데 보통 무악반주나 민요 연주 때 사용하고 있다. 이와 같은 높은 키의 대금은 소리더늠 대금연주자들이 사용하는 대금보다 한음이 높기 때문에 계면성음의 선율을 연주할 때보다 더 효과적으로 음악을 표현해 낼 수 있는 장점이 있다.

2002년도에 출간된 『국립문화재연구소 소장자료 시리즈 20 강백천류 대금산조』 음반에 수록된 강백천의 첫 번째 대금산조를 들어보면, 산조의 다스름은 비교적 간단히 녹음되어 있고 두 번째 녹음에서는 편집되었는지 나타나지 않는다. 세 번째 녹음의 대금시나위 뒤에 붙어 나오는 가락은 허튼가락이라고도 할 수 있지만 다스름이라고 하는 것이 더 정확할 것이다. 이 다스름은 전용선의 단소산조 다스름과 흡사한 면이 있다.

강백천이 전용선에게서 정읍 등지의 줄풍류의 영향을 받은 바 있다. 그의 음악에는 「향제 줄풍류」식의 풍류가락과 「시나위」의 성음을 절묘하게 섞고, 이를 바탕으로 산조의 내드름격이라 할 수 있는 다스름을 연주한다고 본다.

소리더늠의 산조가 중중모리와 자진모리를 정확히 분리해내고 여러 소리적인 가락을 넣어 그 시간을 늘려온 것과는 반대로, 강백천의 대금산조는 20여 분 남짓한 가락의 원형을 보존해오고 있다. 강백천 대금산조가 가지는 깊은 남도식의 성음과 절제된 가락의 미학은 소리더늠의 현란한 가락과는 다른 감동을 자아



강백천류 대금산조 음반(국립문화재연구소, 2002)

낸다. 이러한 성음은 강백천의 제자 김동식(金東植)에 와서 절정을 나타낸다.

강백천이 연주한 대금산조는 다음과 같이 음반으로 출반되었다.[5)]

- ○ 지구레코드공사 제작 · 국립국악원 발행, 『한국음악선집』 제5집
  제2면 – 1. 대금산조 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리(대금: 강백천, 장고: 이엽)
- ○ 무형문화재보호협회 발행, 『지정중요무형문화재 한국의 음악』 2집
  제2면[대금산조] : 1. 진양 2. 중모리 3. 중중모리 4. 자진모리(대금: 강백천, 장고: 김동준)
- ○ 중앙일보사 발행, 『국악의 향연』 14집

5) 강백천 명인의 대금산조 음반은 대부분 1976년에 녹음된 것들이다.

제1면[대금산조] - 1. 진양 2. 중모리 3. 중중모리-자진모리(대금: 강백천, 장고: 김동준)

○ 한국문화재보협회 발행, 『한국전통음악대전집(스테레오카세트)』 15집
제1면[대금산조] - 1. 진양 2. 중모리 3. 중중모리 4. 자진모리(대금: 강백천, 장고: 김동준)

○ 국립국악원 발행, 『국립국악원 개원 마흔돌 기념 음반-국악원이 추천하는 한국의 전통음악』 2집
「한국의 기악 둘」 - 3. 대금산조(연주: 강백천)

강백천의 첫 번째 음반에서 대금산조의 장단 구성을 보면, 진양이 7장단, 중모리가 22장단, 중중모리 · 자진모리가 32장단에 해당한다. 비교적 짧은 산조로 볼 수 있으나 이 녹음은 중요무형문화재 지정 당시의 자료로 녹음한 것이기 때문에 역사적인 의미를 지닌다.

진양은 우조로 시작하는데 저음에서 다루치면서[6] 계면으로 조를 바꾼다. 이러한 조바꿈은 다른 대금산조에서도 일반적으로 나타나는 것이다. 고음에서 저음으로 내려갈 때 사용되는 글리센도에 이어 박종기가 유성기 음반에 사용한 오른손 잔가락이 돋보인다. 전체적으로 그 구성이 세련되었다는 느낌보다는 한에 절규하는 듯한 투박한 연주자의 심성이 돋보인다. 강백천 대금산조의 우조 가락을 들어보면 시나위더늠이라고 하지만 명확히 우조적 느낌을 가지게 하는 시김새를 사용하고 있으며, 계면조로 바뀌는 것을 명확히 해주는 6공(취구로부터 가까운 쪽을 1공이라 할 때 마지막 지공)을 열고 흘려주는 음이 나타나지 않고 있음을 알 수 있다.

퉁소산조를 본인의 대금산조에 결부시킨 한범수(韓範洙)가 구사하는 중모리

6) 소리의 굵게 여러 번 떠는 성음을 모방하여 왼손 식지, 중지를 연속으로 대금을 바깥쪽으로 젖히며 내는 소리.

의 느낌을 강백천의 대금산조에도 찾아볼 수 있다. 또한 대금의 최고 음역에서 흘려주는 음과 한을 토해내듯 끊어내는 음들은 그의 산조가 이미 절정에 이르렀음을 알 수 있다. 이러한 느낌은 필자가 한주환(韓周煥)의 대금 연주에서도 경험한 바가 있는 바, 강백천의 대금 연주가 단독으로 창작되어 전승된 것이 아니고 창작과정에서 여러 대금 명인들의 특징을 고루 흡수하여 발전한 것이라고 하겠다.

중중모리의 가락을 들어보면 소리더늠 산조에서도 공히 찾아볼 수 있다. 하지만 자진모리 부분을 풀어나가는 강백천 대금산조는 다른 소리더늠 대금산조와는 확연히 다른 성격을 가졌다고 할 수 있다.

강춘화의 「박종기와 강백천의 대금산조 비교 연구」에 따르면 조의 구성에서 강백천의 대금산조는 박종기의 대금산조와 다르다고 한다. 진양조의 경우 모두 우조와 계면조로 구성되어 있는 반면, 중모리의 경우 박종기와 다르게 강백천의 것이 계면조로만 되어 있다. 자진모리와 중중모리의 비교에 있어서도 강백천은 계면조로만 구성되어 있어 시나위더늠 산조의 면모가 이런 조의 구성에서 나타난다고 할 수 있다.

강백천의 대금시나위도 매력적이다. 다스름 앞에 나오는 대금시나위를 살펴보면, 첫 음을 대금의 통음인 본청 음으로 시작하여 전형적인 계면성음의 구성진 가락으로 이어지는데, 이 선율은 앞서 대금산조의 자진모리에 풀어주는 가락과 흡사하다.

강백천은 대금산조와 대금시나위 이외에도 허튼가락을 기가 막히게 연주하였다. 그의 허튼가락은 1985년 김호성이 엮은 『한국 전통음악 카세트테이프』에 「젓대: 허튼가락」으로 수록되어 있다. 김호성은 다음과 같이 그 음악을 평가하

고 있다. 이 해설 중에 언급된 다스름이 바로 본 음반에 수록된 것이다.

"젓대 산조의 인간문화재였던 강백천 옹은 자연의 소리를 젓대산조에 바로 옮기는 분이었다. 그는 성악에도 일가견이 있으며, 그의 대금 가락은 특출한 남도흥타령 가락을 마치 노래하듯이 산조로 옮겨 남도 가락의 진국을 표현한 곡이다. 산조 전의 다스름이 더 멋지고 깊은 한의 소리를다 담은 젓대 소리이다."

3) 한주환[7]

한주환(韓周煥, 1904~1963)은 대금산조의 중시조로 추앙받는 한 시대의 명인이었다. 박종기의 뒤를 이으면서 원래 자신이 전수받은 한숙구계의 대금 음악을 버리지 않고 독자적인 산조를 개척하여 오늘날 좋은 더늠의 대금산조가 전승될 수 있도록 하였다.

이보형은 『한주환류 대금산조』에 실은 「한주환의 생애」라는 글을 통해서 한주환의 삶과 예술을 조명하였다. 한주환은 1904년 전라남도 화순군 동복면 한천리에서 태어났다. 거문고 명인 원광호에 따르면 그는 아주 어려서부터 대금을 배웠는데, 밤낮으로 '뛰' 하고 연습을 하는 통에 별명이 뛰가 될 정도였다고 한다.

「판소리 고법」의 예능보유자였던 고(故) 김명환은, 한주환이 한수동(韓壽童)에게서 대금을 배웠다고 증언하였는데, 그의 아버지였던 한숙구(韓淑求)에게도 배웠을 가능성이 많다. 가야금 병창과 산조의 명인 정달영은 한주환이 한숙구에게서 득음하였다고 하였으므로, 한숙구와 한수동이 한주환에게 음악적으로 많

7) 이 부분은 필자의 「대금산조 창시자 박종기평전」 중에 한주환 명인의 대금산조를 논하는 부분 일부를 수정하여 실은 것임을 밝힌다.

은 영향을 주었음은 짐작할 만하다.

한주환의 이러한 이력은 박종기 대금산조의 영향을 받기 이전으로 보인다. 이생강은 한주환이 30세쯤에 유성기 음반으로 박종기 대금산조를 듣고, 광주에서 박종기를 만나 뒤 목포로 가서 자주 배웠다고 말하고 있다. 이로 보아, 박종기 대금산조의 가락이 한주환에게 어느 정도 전승되었고, 이러한 이유로 그의 대금산조 속에 박종기, 한숙구, 한수동의 가락이 함께 녹아있는 것으로 생각할 수 있다.

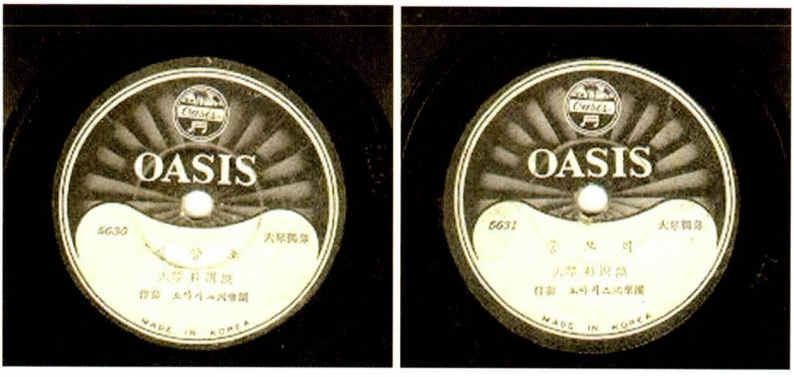
한주환이 한참 활동하고 있을 당시 대금 연주자들이 살 길이란 굿판에서 대금을 불던가, 공연단체를 따라다니면서 연주하는 것 이상이 없었다. 박종기가 그러했듯이 한주환도 당시의 국극(國劇)이나 창극의 반주 등을 도맡아 하였다. 그러나 박종기는 유성기 음반을 많이 취입한 편이었으나, 한주환은 음반 취입을 등한시 하였다.

박종기가 죽은 후 오늘의 대금 명인들에게 맥을 이어준 한주환을 흔히 대금산조의 중시조라고 이른다. 그의 대통이 쪼개질 듯한 힘찬 성음과 심금을 울리는 듯한 절묘한 가락의 연주를 들어 보면 이런 찬사가 아깝지 않다.

한주환의 대금산조 독주는 1950년대 오아시스사의 음반으로 나왔는데 그의 성을 잘못 표기하였다.

○ Oasis 5630 大琴獨奏 진양조 大琴 朴周煥 伴奏 오아시스國樂團
○ Oasis 5631 大琴獨奏 중모리 大琴 朴周煥 伴奏 오아시스國樂團

한주환이 1963년에 작고한 후 1971년에 그의 녹음이 수록된 유일한 음반(12인치)이 나왔는데, 매우 귀중한 가치를 지닌다. 이 음반은 성음제작소에서 『DG



한주환의 대금산조 독주 음반 – 진양조(좌)와 중모리(우)

가34 호적과 대금산조– 대금 한주환, 태평소 방태근』란 이름으로 제작한 것으로, 약 20여 분의 대금산조가 녹음되어 있다. 이 외에도 한주환은 많은 대금산조 음악을 남겼는데, 대부분 릴테이프로 녹음되어 국립문화재연구소와 국립국악원 등에 소장되어 있다.

한주환의 대금산조 자료

소장처(자)	형 태	연주 곡목	참고 자료
국립국악원	릴테이프	대금산조	「國樂沿革」
국립국악원	릴테이프	대금시나위	〃
김호성	카세트테이프(3종)	대금산조	개인 녹음
	카세트테이프	대금산조	국악진흥보급회

한주환의 대금산조는 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리로 구성되어 있다.

이러한 구성은 박종기 대금산조와 비교해보면 중중모리가 더 들어간 것이 다르다. 박종기가 중중모리를 연주하지는 않았지만 이를 자신의 산조에 넣은 것은 소리더늠으로 한주환이 박종기보다 먼저라고 생각된다. 한주환이 남긴 음악을 정리한 임재원은 한주환의 대금산조의 구성을 다음과 같이 보여준다.

한주환 대금산조의 구성

장단	조의 구성					
진양조	우조	계면조	변청계면조	계면조	변청우조	계면조
중모리	우조	계면조				
중중모리	우조	호걸제	호걸제			
자진모리	계면조	호걸제	계면조	변청계면조	계면조	우조

위의 조의 구성을 살펴보면 자진모리를 제외하곤 모두 우조로 시작하고 있다. 중중모리와 자진모리는 호걸제나 우조로 끝나지만, 진양조와 중모리는 계면조로 끝난다. 변청계면조는 이생강의 대금산조의 생삼청이라고 하는 부분으로 대금의 기본청에 대한 4도 위의 엇청으로 신선한 분위기를 자아낸다.

위의 조의 구성에서 중중모리에 계면조가 없는 것에 대해 임재원은 1971년 성음제작소에서 제작한 『호적과 대금산조』 음반에는 계면조가 있다고 주에 부가하고 있으므로, 한주환이 산조를 고정된 가락으로 연주하지 않고 연주할 때마다 즉흥성을 가미하여 연주했다는 것을 알 수 있다.

한주환의 자진모리가 박종기의 오케 음반(1936년)의 국거리 처음 부분(느린 자진모리)을 연주하고 있으므로, 임재원은 한주환의 대금산조 중중모리도 박종기의 영향을 받았으며 박종기의 산조를 전승하였다는 증거라고 하였다.

시나위 더늠의 창시자 강백천의 대금산조는 진양조, 중모리, 중중모리, 자진모리로 구성되었다. 이 구성이 오늘날 대금산조의 기본 틀이 되고 있다. 박종기가 중중모리 장단으로 산조를 짜려하지는 않았지만 만약 중중모리로 연주했다면, 한주환처럼 연주했다고 생각해도 과언이 아닐 만큼 한주환의 중중모리는 박종기의 국거리의 음악 진행과 흡사하다.

1990년 변제남은 「대금산조 유파별 선율 비교-한주환류 진양조와의 비교를 중심으로」라는 논문을 발표하였는데, 한주환 대금산조의 진양조를 한범수, 서용석, 이생강, 원장현이 연주하는 대금산조의 진양조와 비교하여 상호 유사성을 찾아보고자 하였다.[8)]

위의 연구 결과 우조의 선율은 박종기의 가락을 거의 그대로 차용한 한범수 대금산조에서 58.33%가 유사하고, 나머지는 모두 100% 같다고 한다. 이는 한주환의 대금산조가 박종기 대금산조와 차이가 있음을 말해주는 것이고, 우조에 한해서 그의 후대 제자들인 이생강, 서용석 등에게 그대로 전승되었음을 증명하는 것이다.

평조의 경우 이생강, 원장현, 서용석, 한범수류가 75, 20, 16% 정도의 비율로 유사하며, 계면조의 경우 이생강, 한범수, 서용석, 원장현이 13.2, 9.4, 9.3, 7.5% 순으로 유사한 비율로 나타났다고 한다. 한주환의 변청우조 즉, 우조에서 기본이 되는 청에서 변형된 청으로 연주하는 우조 선율이 한범수, 이생강 산조에서는 나타나지 않고, 원장현에서 2장단이 나오는데 한주환과는 다른 선율이라고 한다. 또한 서용석에서도 전혀 다른 선율이 나타나고 있었다. 변청계면조에서는 이생강 산조에서 46.66%가 같은 선율로 나타나고 다른 산조에서는 같은 선율이 나타나지 않기 때문에, 이생강의 대금산조가 한주환의 대금산조를 가장

8) 변제남, 1990, 「대금산조 유파별 선율 비교-한주환류 진양조와의 비교를 중심으로」, 이화여대 대학원 석사학위논문 참조.

가깝게 전승하고 있는 것으로 이해할 수 있었다.

4) 한범수

대금과 퉁소에 절륜한 기량을 펼쳤던 한범수(韓範洙, 1911~1984) 명인은 1911년에 충청남도 부여군 내산면 율암리에서 부친 한윤석과 모친 박순서 사이에서 출생하였다. 한범수는 10세 때 김원삼의 퉁소 소리에 반해서 그에게 퉁소와 단소를 배웠다. 이후 1926년 홍산에서 보통학교를 졸업하고 공주로 진학하게 되었을 때, 한범수는 부친에게서 단소의 명인인 윤종선을 소개받아 그의 지도를 받는다. 윤종선은 그에게 무정리에 살던 이영익 등을 소개해주어 이후 많은 국악인들과 교류할 수 있었다.[9]

한범수는 1929년 3월 서당에서 한학을 수학하였다. 그런데 그 해 떠도는 걸립패 중에 김두팔이라는 대금 연주자가 있었는데, 한범수가 그에게 대금을 배우게 되었다. 대금의 제작과 연주에 매료되어 계속 정진하게 되었다.

1930년대에는 충남 대천에서 국악강습소를 설치하고 국악 계몽 사업을 벌였다. 당시 경성방송국의 라디오 방송으로 박종기의 대금산조를 듣고 감명을 받아 서울로 찾아와 박종기에게 대금을 배웠다. 이렇게 시작한 공부였으나 박종기가 여러 곳으로 다니는 관계로 진양밖에 배울 수가 없었다고 한다. 이후 박종기가 콜롬비아, 오케 등의 유성기 음반을 들으며 자습할 것을 제의하여, 한범수는 그에 따라 대금산조를 익힌 뒤 1938년 박종기를 찾아갔다고 한다.

그의 학습 경력에 대해 스스로 「산조론」에 다음과 같이 소개하고 있다.그가

9) 한세연, 1997, 「한범수 대금산조의 경드름 가락 연구」, 중앙대 대학원 석사학위논문, 7~11쪽 참조.
이 부분의 내용이 2007년 출간된 『한범수 1968 해금 · 대금산조』 음반해설서에 그대로 소개되어 있다.

남긴 기록을 보아도 한범수가 박종기의 대금산조 가락을 그대로 간직하고 있는 것이 이해가 간다.

"필자는 10세 전후부터 단소를 불기 시작하여 20세말에 대금에 착수 지방에 계신 선배 악인들에게 조금씩 배워 보았으나 별로 신통한 가락을 얻지 못하였다가 박종기 선생을 만나 약간 사사를 받았으나 사정으로 완성하지 못하고 한탄하던 중 선생의 축음기판이 발매되기 시작하자 나머지 가락을 다 습득하게 되었으며 한주환 씨와도 많이 접촉하였을 뿐 아니라 그 녹음을 가지고 가락을 습득한 후 한, 박 양 선생의 가락을 비교하여 보니 가락은 서로 다른 데가 있을 망정 유는 같은 유라는 것을 알게 되었다.…"

그는 1947년 6월 여성국극협회에 입단하여 활동을 시작하였고 이후 여러 국악단체에서 10여 년 간 활동하였다. 1962년 4월에는 정부에서 파견하는 불란서 파리 국제예술제에 참가하였다. 이후 1968년 9월 멕시코 올림픽 문화단체에 참가, 1970년 5월 일본 만국박람회에 정부에서 파견하는 예술단체에 참가하여 공연하는 등 수 많은 공연에 참여하여 대금 예술을 국내외에 소개하였다. 1964년 3월부터 국립국악원 국악사양성소와 서울대학교 음악대학 국악과 강사로 있으며 후진의 국악교육에 힘썼으며, 1975년 5월부터는 국악예술고등학교에서 교편을 잡고 학생들에게 대금을 가르쳤다.

한편 그는 『대금산조보』를 출간하였고, 꾸준히 산조 발표회를 통해 대금과 퉁소산조를 대중에게 알리는 데 힘썼다. 그는 1981년 뇌졸중으로 쓰러져 3년간 투병생활 끝에 1984년 7월 사망하였다.

한범수 스스로 그의 대금산조에 대해서 다음과 같이 말한 바 있다.



「한범수 1968」 앨범 표지

"연령도 연령이려니와 본인의 처지가 국립국악사양성소, 음대 국악과, 국악예술학교 등 3대 국악교육기관에서 후진들을 지도하고 있는 몸일 뿐 아니라 종래 해 내려온 민속악이 다 악보화 해야 하고 이론화하고 기록화하여 후진들로 하여금 깨달음이 있게 해야 할 입장에 선 과도기의 주인공이 아닐 수 없는 지라 선배들의 가락을 토대로 하여 기승전결의 음양을 붙여 심사숙고하여본 결과 불합리한 데가 비일비재키로 외람된 마음 금할 바 없으나 부득이 가감을 안 할 수 없어 절장보단하여 음양의 규구에 맞도록 시정 편곡한 것이 소위 세간에서 말하는 '한범수 가락' 이라 한다."

한범수 명인의 대금산조 가락에는 퉁소산조의 흔적이 보이는데, 이는 한범수 명인이 호남의 명 퉁소로 이름이 높았던 유동초(柳東初)의 가락을 배워 이를 산조에 응용하였기 때문이다. 결국 한범수의 대금산조에는 박종기, 한주환, 유동초 등의 산조 가락이 녹아 있는 것이다.

한범수는 자신의 산조에 음양오행의 원리가 녹아있다고 주장했다. 즉, 음양이란 만물의 생사지원이요, 모든 사리의 규칙과 질서이니 우주에는 천지가 있고, 사람에게는 남녀가 있고, 금수에게는 자웅이 있으며, 심지어 초목곤충까지도 그 속에서 생장소멸하고 있는 것으로 산조란 마땅히 음양조화에 어긋남이 없이 짜여져야 한다고 말한다. 그러므로 이러한 음양론에 입각하여 여러 전대 명인들의 가락을 융합시킨 것이 한범수 대금산조의 본질인 것이다.

5) 이충선

경기무악의 대가인 이충선(李忠善, 1901~1989)도 대금산조를 만들어 불었다. 그는 23세 때 경기지역 대금의 명인 방용현(方龍鉉)에게서 무속대금을 배웠다고 한다. 그리고 이후 피리 명인 양경원에게서 무속피리를 배우고, 52세에 성금련과 심상건에게 가야금산조를 배웠다고 한다.

이러한 그의 이력이 아마도 1960년대 이후 대금산조와 피리산조의 판을 짜는데 도움을 주었을 것이다. 시나위더늠이 있듯이 산조의 기본이 되는 시나위 가락을 이미 자유자재로 구사하던 이충선은 가야금산조의 짜임새 있는 구성과 가락들을 대금에 적용시키고자 노력하였을 것이고, 당시 여러 대금산조의 음악

을 참조하여 자신만의 대금산조를 만들게 된 것이다.

정소희의 「이충선 대금산조 연구」에 보면, 이충선 대금산조의 진양조는 우조와 계면조로 되어 있고, 중모리는 내드름조, 우조, 계면조 등으로 여러 차례 음조직을 바꾸며 다양한 음악을 구사하고 있다. 그리고 중중모리는 계면조로, 자진모리는 내드름조, 평조, 계면조로 구성되었다고 한다.

특히 자진모리에 들어가는 평조 선율은 이충선의 대금산조에서 독특한 부분으로 경기 시나위 명인이었던 이충선이 그의 산조에 자신의 장기를 발휘한 부분으로 이해할 수 있을 것이다.[10]

6) 편재준

전라북도 고창군 흥덕에서 태어난 편재준(片在俊, 1913~1976)은 대금과 퉁소의 명인이었다. 17세에 퉁소에 입문하였고 담양으로 이주하여 18년간 거주하면서 신창조에게 풍류를, 전용선에게 영산회상 일부와 산조를 배워서 일가를 이루었다.

1967년 김기수는 편재준의 이력을 정리하고 편재준의 대금산조를 정간보와 오선보로 발표하였다. 이 악보를 사용하여 편재준의 대금산조를 분석한 결과, 가장 큰 특징은 일반 대금산조가 모두 우조로 시작하는 데에 비해서 그는 육자배기토리의 계면조로 시작한다. 육자배기토리의 경우 다양한 전조를 통해 대금산조의 음악적 느낌을 풍부하게 하고 있음을 알 수 있다.

또한 그는 경토리의 평조를 잘 구사하는데, 이 부분은 유동초의 퉁소산조에 나타나는 가락이기도 하였다. 그리고 한범수의 대금산조에서 경제 즉, 경드름이

10) 정소희, 2006, 「이충선 대금산조 연구」, 연세대 교육대학원 석사학위논문 참조.

라 말하는 대목인 호걸제가 사용되고 있는 바, 박종기 이후 대금산조에 포함되어 연주되던 호걸제 가락을 편재준이 수용하고 있음도 확인하였다.

현재 편재준의 대금산조는 연주되지 않지만, 악보가 있고 그가 「줄포무악」에서 연주한 대금시나위가 남아 있으므로 언젠가는 재현될 가능성이 있다고 하겠다.

3. 현 보유자 김동표와 이생강

1) 김동진과 김동표[11]

중요무형문화재 제45호 대금산조의 현 예능보유자인 김동표(金東票)는 강백천(姜白川)의 대금산조를 이어받았다. 강백천은 1971년에 중요무형문화재 대금산조의 첫 예능 보유자로 인정받고 부산에 살면서 많은 후학들을 길러내었다. 그 이전부터 그에게 배워왔던 김동진과 김동표를 비롯하여 뒤이어 송부억쇠(宋副億釗)와 이염을 전수생으로 가르치다가 1982년 작고하였다. 강백천의 제자 중에 김동진과 김동표 형제는 특출한 제자였다.

가) 김동진

김동진(본명 동식, 1938~1989)은 강백천이 배출한 훌륭한 예술가였다. 대금

11) 이 부분은 국립문화재연구소에서 2002년 발간한 『국립문화재연구소 소장 자료 시리즈 20 강백천류 대금산조』 해설서에 발표하였던 내용을 일부 수정하여 전재한 것이다.



김동진의 대금 연주장면(맨 오른쪽)

을 좋아하는 이라면 그의 음반 한 장이 있을 정도로, 그의 매력은 대단하였다.

맏형은 전주국악원장을 지낸 「판소리 고법」의 예능보유자 김동준(金東俊, 1925~1990)이고, 동생인 김동표보다 먼저 강백천과 한주환에게 대금을 배운 명인이다.

1938년 9월 14일 전라남도 화순읍 동북면 외와리에서 출생한 김동진은, 14세 때 강백천에게 가야금산조를 배우고, 16세 무렵 정읍 출신의 신달용으로부터 줄풍류를 배웠다. 20세쯤부터 강백천에게서 대금산조를 배우기 시작하였다. 강백천에게 대금산조를 전수받았음에도 불구하고, 김동진은 한주환과 편재준의

대금산조를 연구하여 소리더듬 산조의 명인이 되었다.

송부억쇠는 김동진의 대금산조가 강백천 대금산조와 마디가 다르다고 증언한 바 있다. 음반에 수록된 김동진의 음악을 들어보면, 이를 분명하게 가릴 수 있다. 먼저 산조 장단 구성에서 김동진의 산조는 중중모리와 자진모리가 확연히 구분되어 소리더늠 산조와 맥을 같이 한다. 둘째 김동진 대금산조의 가락이 한주환류 대금산조의 가락 짜임새와 같으며, 조를 사용하는 방법도 거의 흡사하다. 그러나 대금산조에서 중요시 되는 성음은 분명 강백천 대금산조와 같은 줄기를 가졌다. 이것이 김동진 대금산조의 주요한 특징이라 할 수 있다.

그의 대금산조가 현재 대금산조 연주자들에게 미친 영향은 통계나 숫자로서 제시할 수는 없으나, 음반 매체를 통한 보급으로 오늘날 유명 연주가들의 산조 음악에서 김동진 대금산조의 성음을 문득문득 발견하게 되는 것이 우연한 일은 아닐 것이다. 어떤 이들은 무형문화재 이수자 심사과정에서 스승 강백천이 오른손으로 대금을 부는데 비해, 김동진은 왼손으로 대금을 분다 하여 이수가 이루어지지 않았다고 한다. 그러나 그의 바디가 어느 정도 스승의 본 바디와 달라져 있는 것이 주요한 이유였을 가능성이 더 크다 하겠다.

그의 큰형 김동준도 그의 대금산조에 많은 영향을 주었다. 그는 판소리의 명창이자 고법분야의 무형문화재로서 당대 대금 명인들의 산조를 반주한 경험이 있었으며, 대금산조에 밝은 이였다. 김동진은 김동준으로부터 다른 이들의 대금산조 정화를 구음으로 전수받아 강백천 대금산조를 더욱 풍부하게 한 것이다.

그러나 김동진은 일찍 세상을 떠났고, 김동표가 강백천 대금산조의 의발을 전해 받아 후학 양성에 힘쓰고 있다.

나) 김동표

김동표는 1993년 8월 2일에 중요무형문화재 대금산조 예능보유자로 인정되어 강백천 대금산조를 정식으로 계승하였다.

그는 1941년 전라북도 정읍(현재 전주시 동래산동)에서 태어났으며, 앞에서 든 두 형의 영향을 받아 어릴 때부터 음악 속에서 자랐다. 가정 형편이 어려워 중학교를 중도에 포기한 뒤, 전주에서 신달용에게 풍류대금을 배웠다. 17세에는 고창에서 대금과 단소의 명인인 편제준에게 대금산조와 정악풍류를 익혔다. 그리고 이듬해부터 우리국악단에서 2년간 반주를 하면서 셋째형인 김동진에게 강백천류 대금산조를 진양, 중모리, 중중모리까지 배웠다.

이후 10여 년간 진경국악원, 임춘앵 여성국극단, 국극사 등의 악사로 전국을 돌며 연주생활을 하였다. 35세 때 '대금산조를 배우라' 는 강백천의 권유를 받아 부산의 강백천 문하에서 3년 간 전수생으로 지도를 받았다. 강백천은 이미 1960년 무렵 남원에서 만나 알았고, 그 후 연주 생활 등을 통해 친숙해진 사이였다.

그는 집 근처인 부산시 동래구 온천동 금강공원 뒷산에 매일 새벽 올라가서 연습하였다. "나는 많이 배우지 못 했으니, 남들이 대학공부 하듯 대금을 익히겠다" 는 마음을 먹고, 여름에는 모기에 뜯기고 겨울에는 손이 터지면서도 연습하였다. 이 사이 가족의 생계를 위해 32세부터 동래국악원에서 악사로 활동하며 단원들에게 악기도 가르쳤다. 그는 당시의 상황을 이렇게 말하였다. "아, 전수장학생이 되아 가지고 나라에서 달마다 삼만 오천 원을 줬는디, 자네도 알다시피 고것 가지고 먹고 살 수가 있것능가?"

그의 표현을 빌면 스승 강백천은 "강씨가 아니랄까 봐 고집이 세고, 한꺼번에 많은 것을 가르쳐 주지도 않았다"고 한다. 진양조 한림제와 중모리 끝부분에



김동표와 김동표의 여동생 김향옥



연주 중인 김동표와 김동표의 여동생 김향옥(장구)

대해 오랜 동안 뜸만 들이자, 어느 날 매일 똑같은 것만 가르쳐 준다고 투덜거렸다. 이에 노한 스승은 가만히 있으면 다 가르쳐 줄 텐데 왜 이리 난리냐며 한 동안 만나주지도 않았다. 그는 스승의 마음을 돌리려고 평소 좋아하시는 백숙과 찰떡을 가지고 가서 용서를 빌었다. 그제야 스승은 빙그레 웃으면서 마음을 풀었다고 한다.

"너는 전라도 놈이 되아 가지고 왜 이렇게 못 허냐!" 는 꾸중을 수도 없이 들었다. 12년을 모신 스승이 마지막 남긴 말씀 중의 하나가 "동표 왔으니 밥 차려 주어라." 는 것이었다고 한다. 김동표는 "넉넉하지 못한 외골수 음악인의 삶이었지만, 지금의 모든 것에 대해 감사한다"며 눈시울을 붉혔다.

그는 이후 2년간의 전수교육 조교를 거쳐 보유자 후보가 되었고, 1993년 정식으로 예능보유자로 인정받았다. 현재는 허튼가락연구실(한울국악원)을 운영하여 후배들을 육성하고 있다. 그는 자신의 셋째형(동진)이 대금을 왼쪽으로 불지 않았더라면 강백천의 뒤를 이었을 것이라고 한다. 보유자 인정 과정에서 반대의 자세로 연주하는 것이 문제가 되었다고 알려진 까닭이다.

김동표는 몇 해 전 위와 대장암 수술을 받았고, 최근에는 폐종양 수술까지 받았다. 이처럼 건강이 좋지 않음에도 300여 명의 제자를 길러냈다. 그리고 여러 대회와 방송 출연 및 독주회 등을 통해 강백천 대금산조의 명맥을 지켜왔다. 또 2000년부터 문화재청의 후원을 받아 해마다 강백천류 대금산조 발표회를 제자들과 함께 열어 왔다.

그 동안 본인의 고집스런 장인정신과 수도권에서 떨어진 지역적 특성 때문에 강백천과 김동표의 산조는 상대적으로 알려질 기회가 적었다. 이 때문에 국립국악중고등학교나 서울국악예술중고등학교와 같은 기초 교육기관을 비롯한 대학



스승 강백천(위)과 김동표(아래)



스승 강백천의 묘에서 연주하는 김동표



김동표의 연주 모습

국악과와 전문연주자들 사이에서 큰 비중을 차지하지 못한 것은 아쉬움으로 남는다.

김동표의 대금산조는 강백천 대금산조의 선율을 잘 재현해내고 있다. 김동표는 강백천 대금산조 외에도 내드름을 스스로 작곡해내고, 창극단 시절 조한종에게 배운 엇모리, 휘모리 가락을 연주하며 방태진에게서 배운 빼어난 태평소 실력을 갖추고 있다.

1995년에 자신이 이어 받은 가락을 문화재청의 지원으로 국립국악중고등학교 교감인 최삼범과 함께 강백천류 대금산조 정간보와 오선보로 출판하였으며,



김동표의 연습 장면

이에 본인의 김동표류 대금산조 한바탕도 실었다.

1997년 국립문화재연구소에서 발행한 『중요무형문화재 제45호 김동표의 강백천류 대금산조』에는 그간의 연주 내용이 모두 수록되어 있다.

2002년에는 국립문화재연구소 예능민속연구실에서 『김동표의 강백천류 대금산조』 및 강백천과 김동진 · 김동표가 따로 녹음한 것을 합쳐서 『강백천류 대금산조』 CD를 제작하였다. 덕분에 더 나은 전승기반이 마련되는 한편, 강백천 · 김동진 · 김동표의 특징도 쉽게 견줄 수 있게 되었다.

▷ 전수교육 조교 조철현

조철현(曺哲鉉)은 1957년에 경상남도 밀양에서 태어났으며, 1968년에 부산으로 옮겨갔다. 1976년 부산대학교 공과대학에 들어가면서 동아리 모임을 통해 국악에 입문하였다. 1979년에는 부산민속예술보존협회에서 동래학춤을 익히던 중에, 1982년 강백천이 세상을 뜨자 김동표의 가르침을 받았으며, 1996년에 대금산조 전수교육 조교(제45호)가 되었다. 지금은 부산의 한울국악원(허튼가락연구소) 원장으로 후배 양성에 힘쓴다.

2) 이생강[12]

이생강(李生剛, 1937~)은 한주환의 대금산조를 계승하여 발전시킨 명인으로, 1996년 중요무형문화재 대금산조의 예능보유자로 인정받았다.

이생강은 설명이 필요하지 않을 만큼 일반에게도 널리 알려졌다. 그가 대금을 비롯한 동서양의 여러 관악기를 자유자재로 연주하는 데 가장 큰 영향을 끼친 이는 아버지 이수덕이다.

1907년 경상남도 울주에서 양반 가문의 3대 독자로 태어난 부친은 키가 190센티미터가 넘는 거한이었다. 15세 때 혼자 일본으로 가서 갖은 고생 끝에 트럭 운전사로 일하였다. 이생강이 태어난 1937년에는 도쿄 아사쿠사에 집을 장만할 정도였다. 전문적인 음악 교육을 받지는 못했지만 재능이 뛰어난 아버지는 고향에 대한 그리움이 복받칠 때마다, 피리 · 단소 · 퉁소 · 소금 따위를 스스로 만들어 불었다. 열 남매 가운데 셋째(생강)가 재질을 타고난 사실을 안 그는 우리 악

12) 필자의 저서(2007, 『대금산조 창시자 박종기평전』, 민속원)의 일부를 수정보완하였다.

기와 일본 악기뿐 아니라, 리코더 · 플루트 · 클라리넷과 같은 서양 악기까지 배우게 하였다. 하지만 이 중에도 아들에게 늘 우리 것의 소중함을 일깨웠다.


이생강

1943년 일본의 패망을 내다본 부친은 가족을 데리고 큐슈 후쿠오카로 갔다가 광복을 맞아 부산으로 돌아왔다. 일본에서 모은 재산으로 구입한 자동차로 운수업을 벌였지만, 주변에서 친일파로 몰아 재산을 빼앗으려는 움직임이 극심하였다. 2년 뒤 트럭 두 대를 제외한 모든 것을 포기하고 포항으로 이사했다. 당시 수산물의 물동량이 아주 많았기 때문이다.

1947년 어느 날 아버지는 예술인이 많기로 소문난 전라북도 전주로 그를 데려갔다. 이때부터 그는 틈이 날 때마다 어디서건 대금과 태평소를 열심히 불었다. 지나던 사람들은 이를 들을 때마다 칭찬을 아끼지 않았으며 돈을 주었다.



이생강의 연주 모습

1948년에 부친이 일본 무사처럼 옆구리에 무언가를 차고 수염을 기른 나이 지긋한 사람과 함께 오더니 "이 분에게 대금을 배우라"고 일렀다. 그가 바로 한주환이었다.

이로부터 21일 동안 산조를 배웠다. "난 그 때 산조가 뭔지도 몰랐고, 처음 들어보는 거라 재미도 없었어. 아버지가 배우라고 하시니까 한 것이지."

스승과는 1951년 부산에서 다시 만나 진양조부터 전 바탕을 익혔다. 알고 보니 자신이 4년 전에 배운 것은 자진모리였다. 느린 진양조부터 가르치면 어린 아이가 지루한 나머지 흥미를 잃을 듯해서 스승은 일부러 경쾌하고 리듬 넘치는 자진모리를 먼저 가르쳤던 것이다. 스승과의 인연은 1962년 초까지 이어졌다.

한주환의 사후에는 그와 같이 활동한 한일섭에게 한주환의 대금 가락을 전해 듣고 「한주환류 대금산조」를 완성할 수 있었다고 한다. 한주환의 음악을 올곧게 전승받기 위한 이생강의 노력을 짐작할 수 있다. 한일섭이 한주환과 협률사 공연을 다닐 때 기막힌 가락이 떠오르면 한주환에게 구음으로 일러주고, 한주환은 이를 대금에 옮겨 같이 연주했다고 한다.

한편 6 · 25전쟁으로 전국의 음악가들이 부산으로 피난온 덕에 이생강은 이들을 두루 사사하는 행운을 얻기도 하였다. 단소와 퉁소의 전용선(全用先), 피리와 해금의 오진석 · 임동석 · 지영희, 태평소의 김문일과 방태진 등 다양한 분야의 명인들로부터 가르침을 받았던 것이다.

사춘기를 맞은 그의 생활은 평탄하지 않았다. 우리말이 서툴다며 주변의 아이들이 걸핏하면 시비를 걸었고, 이들에게 주먹세례까지 받는 일이 자주 일어났다. "내가 눈에만 띄면 시비를 걸어 때리는 거야. 한두 놈도 아니고 여럿이 덤비니 무슨 수가 있나. 나도 운동을 했지만 한꺼번에 여럿과 싸워 이기는 것은 TV



이생강의 연주 장면

연속극에서나 나오는 일이지, 그들도 어디 운동을 안 했는가."

참다못한 그 자신도 싸움을 벌였으며, 이른바 문제 청소년이 되어 고등학교를 일곱 번이나 옮겼다. 결국 그는 1955년에 도망치다시피 서울로 올라왔다.

홍릉에 방을 얻고 부산의 아버지와 형이 만든 소금과 단소 등을 동대문시장에서 팔았다. 장사를 위해 이들을 불면 사람들은 감탄한 나머지 너도나도 악기를 사갔다. 이듬해부터는 지영희 명인 집에 양자로 머무르면서 무용단체들을 따라다녔다. 짐을 나르고 잔심부름을 하며 공연 때는 무용 반주를 맡았다. 그리고 무대가 바뀌는 중간에 민요, 가요, 서양 곡들을 독주하였다.



이생강이 창덕궁에서 연주하는 장면

연주가로서의 그의 두각은 1962년 군에 입대하여 위문공연 단원으로 활동하면서 드러나기 시작하였다.

그는 대금산조와 우리 음악을 나라 안팎에 널리 알렸다. 국내에서는 대금산조 연주뿐 아니라, 무용 및 민요 관계의 큰 공연과 음반 제작을 위한 반주를 맡았다. 방송의 출연 제의가 쏟아졌으며, 자신을 다룬 특집 프로그램들이 제작되었다. TV 사극과 유명 가수들의 배경 음악의 녹음 작업도 거의 독차지하면서 대중에게 한걸음 더 다가섰다. 때문에 우리 음악에 무관심하고 악기의 생김새나 소리를 모르는 사람들도 '대금' 하면, 망설임 없이 '이생강'을 떠올린다.

그러나 화려함 뒤에는 보이지 않는 어려움도 있었다. 그의 출연료가 올라가고 언론매체 및 관계 기관의 관심과 섭외가 집중되자, 다른 국악인들의 기회를 앗아갔다는 불평이 일어나기도 했다. 그뿐 아니라 엉뚱한 유언비어까지 퍼져나갔다. 그는 당시 상황을 이렇게 들려주었다.

"내가 일본이 아닌 한국의 특정지역에서 태어나고, 한주환 선생님 문하의 제자들이 많았더라면 또 달랐을 거야. 하지만 그 때문에 더 열심을 내는 계기도 되었어. 강하게 살아가라고 아버지께서 붙여주신 이름처럼(生剛) 최고가 되려고 하루 네 시간밖에 자지 않고 대금에 매달렸으니까. 대금은 다른 나라에는 없으니까 우리나라에서 일등이면 세계의 일등이 되는 것이지."

1978년 전주대사습놀이에서의 장원, 1984년 신라문화제 대통령상 수상 등 수많은 경력을 다 논하지 않더라도 그의 기량을 쉽게 짐작할 수 있다.

60년 동안의 음악인생을 통해 열여섯 번의 개인발표회를 가졌다. 각종 교본을 만들고 본인이 새로 꾸민 대금산조를 포함해 400장이 넘는 음반을 냈으며, 국민훈장 모란장을 비롯하여 굵직한 상들도 여러 개 받았다. 최근에는 부채춤, 승무, 살풀이, 화관무 등의 전통 무용음악을 엮어 '춤의 소리'라는 이름의 CD전집(50장)을 만들었는데, 앞으로 3년 안에 400장으로 늘리는 계획을 가지고 있다. 뿐만 아니라 민요와 판소리, 기악, 농악, 그리고 무용 등을 전문적으로 교육하는 민속악예술대학의 설립도 꿈꾸고 있다. 이것은 그의 삶에 가장 큰 보람으로 남을 것이다.

이생강은 다양한 계층의 제자들을 두었다. 그의 대금 소리에 매료되어 전국은 물론 해외에서 사람들이 찾아오기 때문이다. 그 동안 100여 명의 이수자와



이생강 보유자의 전수교육 모습



이생강 보유자의 전수교육 모습

전수 장학생을 배출하였고, 서울의 삼선교를 중심으로 전국 열다섯 곳의 전수회관에서는 대금뿐만 아니라 피리, 태평소, 단소, 소금, 퉁소 등의 강습을 한다.

또한 지금은 서울국악예술중고등학교와 중앙대학교에도 출강하고 있으며, 그간 김방현(서울시립국악관현악단), 박한영(부산대), 이용구(국립국악관현악단) 등을 가르쳤다. 특히 장남 광훈(41)은 중앙대에서 석사과정을 마치고 대금연주가로 활동 중이다. "내가 볼 때는 아직 모자라고 더 배울 것도 있지만 곁에서 지적하고 다듬어 주면 되지 않겠어? 어려서부터 가르쳤고 앞으로 시간도 더 있으니까."라면서 자신의 길을 따르는 아들에 대한 흐뭇함을 대신 표현한다. 아울러 조카와 손자들도 음악 소질을 물려받아 대금과 가야금에 재능을 보인다고 한다. 최근 많은 연주회를 통해 재현되고 있는 박종기 대금산조는 이생강에 의해서 처음 시도되었다는 것도 중요한 사실이다. 그리하여 이생강은 자타가 공인하는 대금산조의 명인이 되었다.

그는 남다르게 대금뿐만 아니라 피리, 단소, 호적, 당적, 퉁소 등 거의 모든 관악기를 연주할 수 있다고 알려져 있다. 1990년에는 전용선의 「단소산조」를 재현하기도 하였다.

▷ 전수교육 조교 서용석

서용석(徐龍錫)은 1992년에 전수교육 조교가 되었다. 그러나 이것은 앞에서 든 김동표와 조철현처럼, 그가 이생강의 제자라는 것을 의미하지 않는다. 스승을 만난 때와 수련기간은 서로 다르지만, 한주환을 바탕 삼은 두 사람의 대금산조는 오늘날 일반인들과 전문 연주가들 사이에 가장 큰 비중을 차지한다.

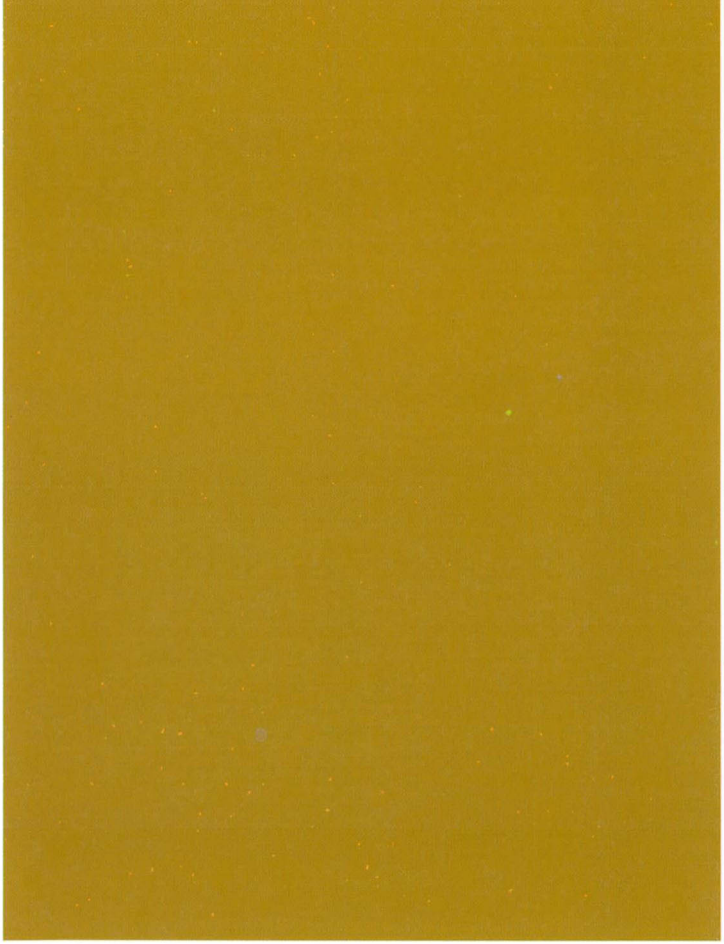
1940년 전라남도 곡성읍의 음악가 집안에서 태어난 서용석은 대금뿐 아니

라, 피리 · 아쟁 · 해금 · 태평소 · 가야금의 명인이기도 하다. 그는 이모 박초월 명창(1916~1983)에게 어릴 적부터 판소리를 배웠다. 16살 때는 서울에서 이모부 김광식에게 대금정악 · 산조 · 경기 삼현육각을 익히면서 그 집에 드나들던 한주환을 만났다. 김광식은 광주 출신의 민속악 명인으로 한주환과 함께 박종기에게 대금을 배웠다. 한주환은 산조에 집중한 반면, 김광식은 남도 시나위와 경기민요에 관심이 더 많았다고 한다.

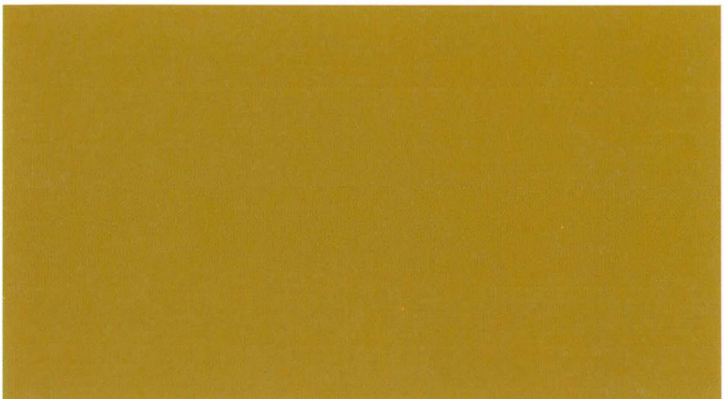
서용석은 뛰어난 기량을 바탕으로 19세 때부터 국극사와 진경단체를 따라다녔다. 정철호, 방태진, 서공철 명인들을 사사해서 아쟁, 태평소, 가야금을 익힌 것도 이 무렵이다. 1961년부터 서울시립 국악관현악단의 창단 멤버로 활동하던 중, 서울에 온 한주환에게 산조를 배웠다. 서구화의 물결에 따른 국극단체들의 해산으로 일자리를 잃은 악사들이 서울로 몰리던 시기에 한주환도 상경하였지만, 그 때는 대금산조가 독립된 연주분야로 자리를 잡기 전이었다. 그나마 공연이 활발했던 무용 단체 반주에 주로 쓰는 경기 삼현육각은 자신의 남도 삼현육각과 성격이 달라서 형편은 더욱 어려웠다. 그래서 안면이 있던 서용석과 박동현에게 산조를 가르치면서, 그들에게 다시 경기 삼현육각을 배운 것이다.

한주환의 가락을 바탕으로 굵고 패기 넘치는 선율로 가득 찬 자신의 대금산조 한바탕을 엮은 서용석은 이 후 활발한 연주활동으로 전주대사습놀이 기악부에 장원을 하였고, KBS 국악대상, 한국방송대상 등도 받았다. 국립국악원 민속연주단 음악 감독을 지내는 한편 국립 국악중고등학교, 서울국악예술중고등학교와 여러 대학에 출강했고 현재 뇌졸중 후유증으로 투병하는 가운데 활동 중이다. 심상남(국립민속국악원 기악부 악장), 황규일(전 국립국악원 지도위원), 최삼범(국립국악중고등학교 교감), 최상화(중앙대), 채조병(국립국악원) 등이 그의

제자이다. 부인 최선옥 여사(판소리, 창)를 비롯한 장남 영호(아쟁), 삼남 영훈(피리), 사남 영민(해금)등 가족들도 국악계에서 활동하고 있다.
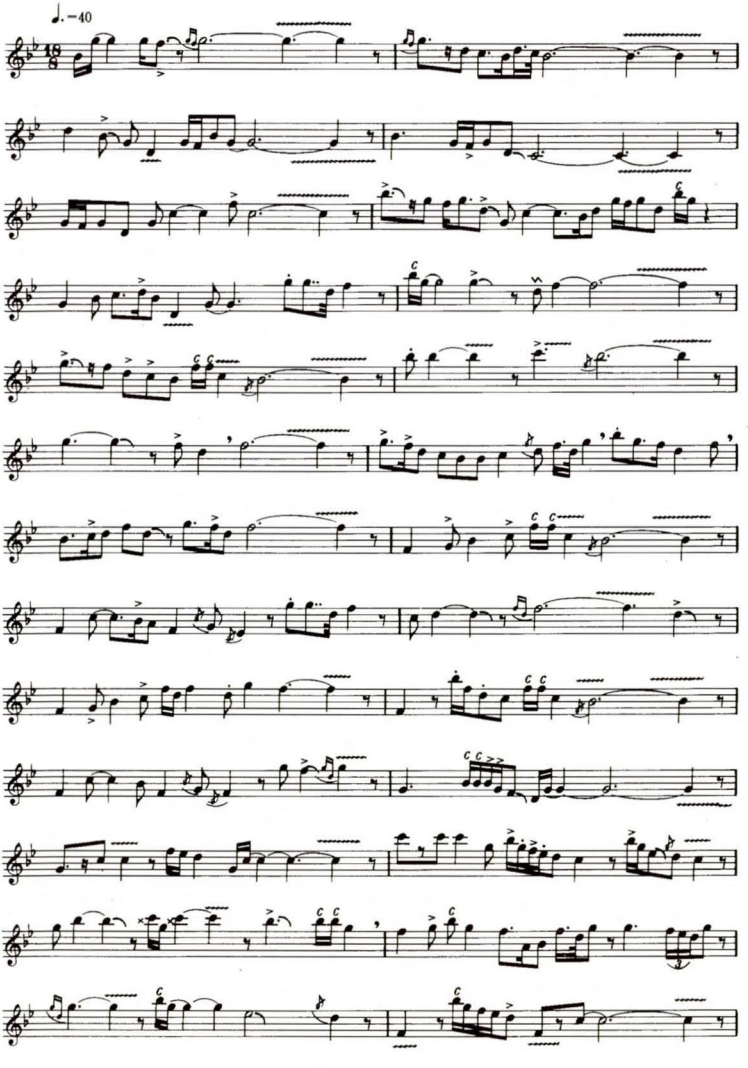


부록(악보)
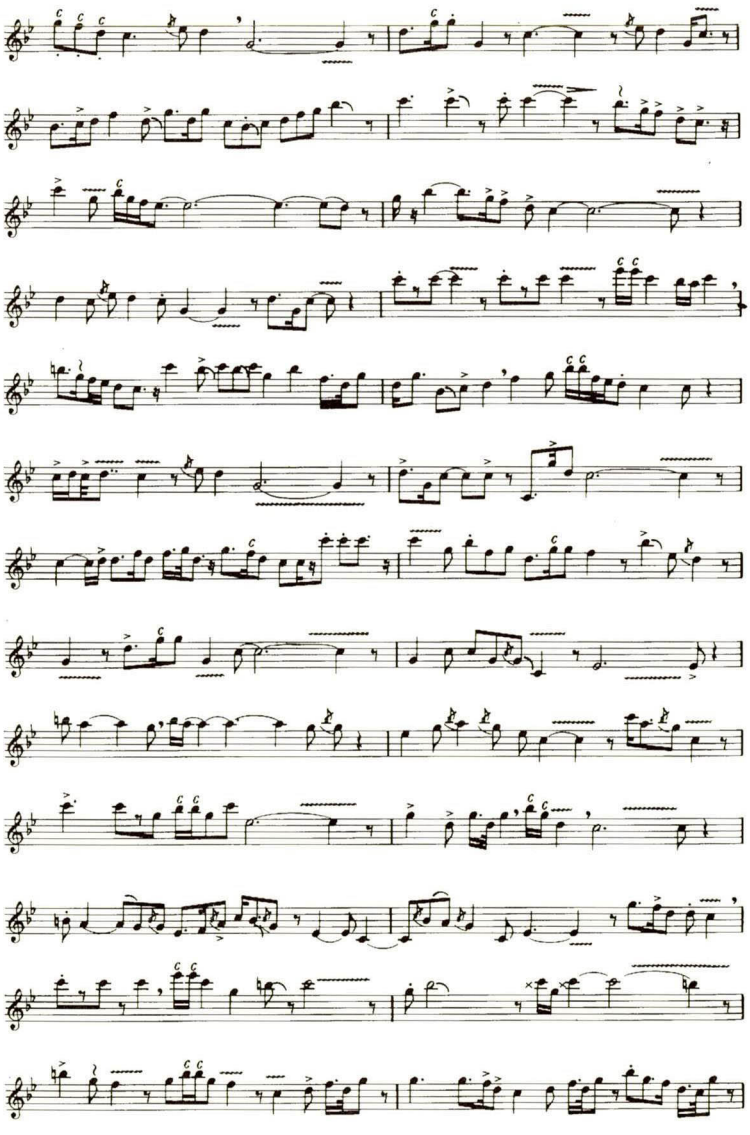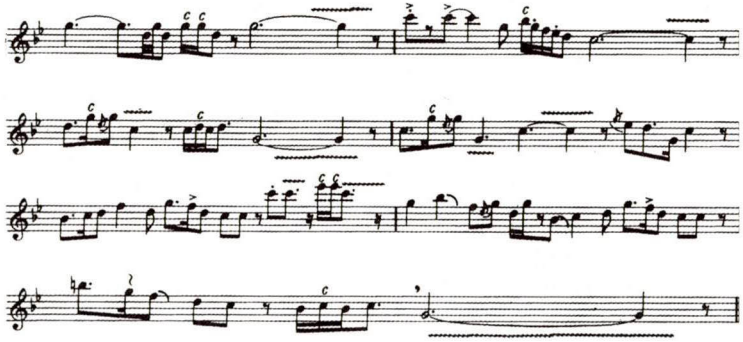


1. 강백천 산조(국립국악원 발행)

진 양
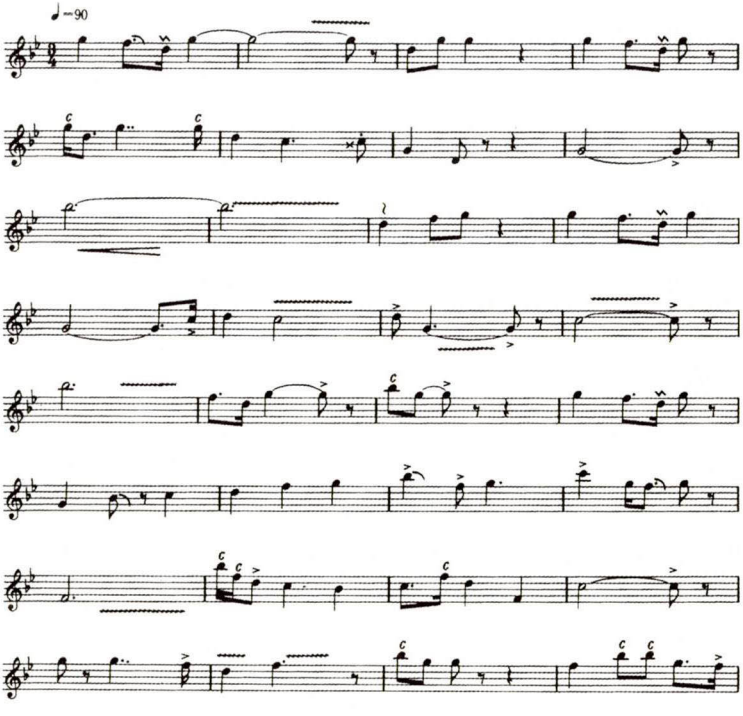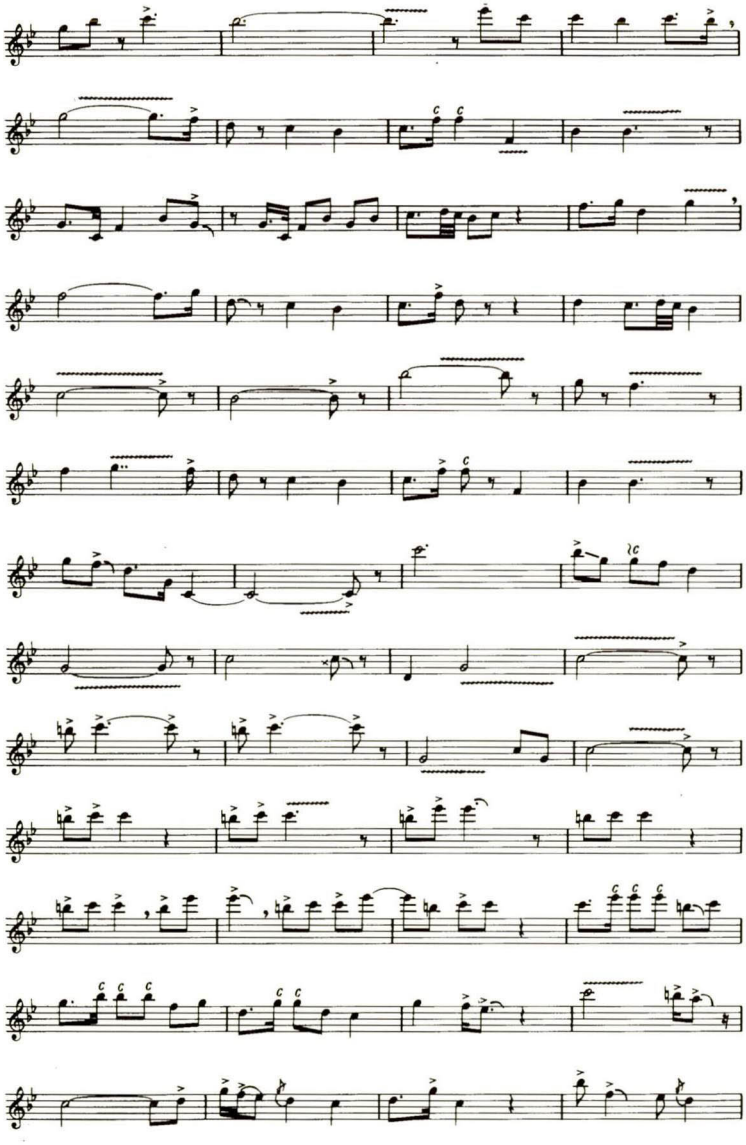


* 강백천 산조(문화재관리국, 1985, 중요무형문화재 – 음악)
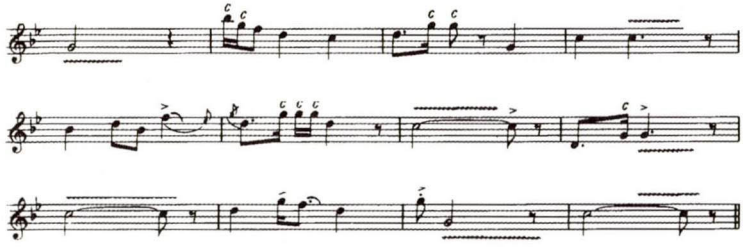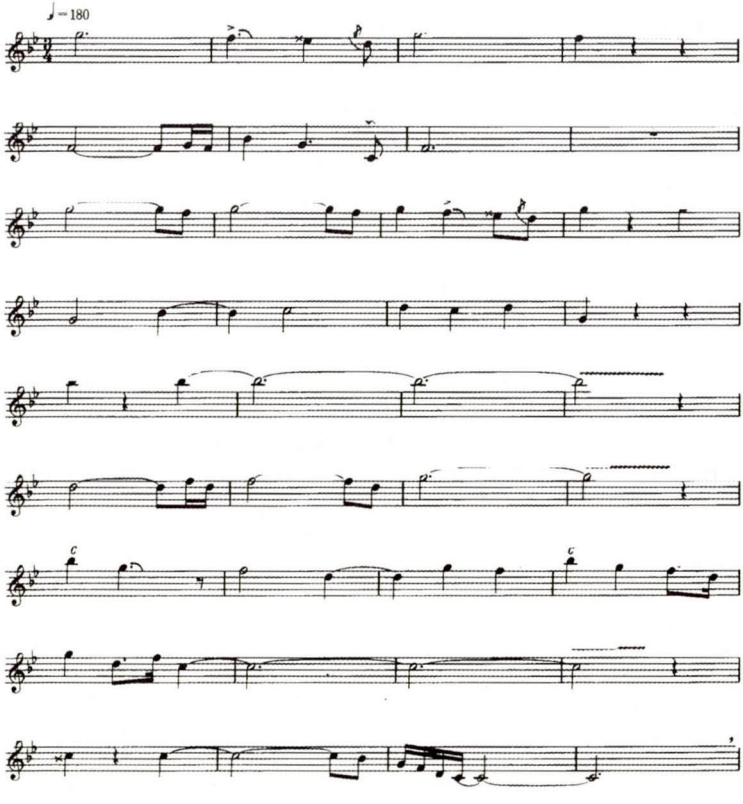




중 모 리
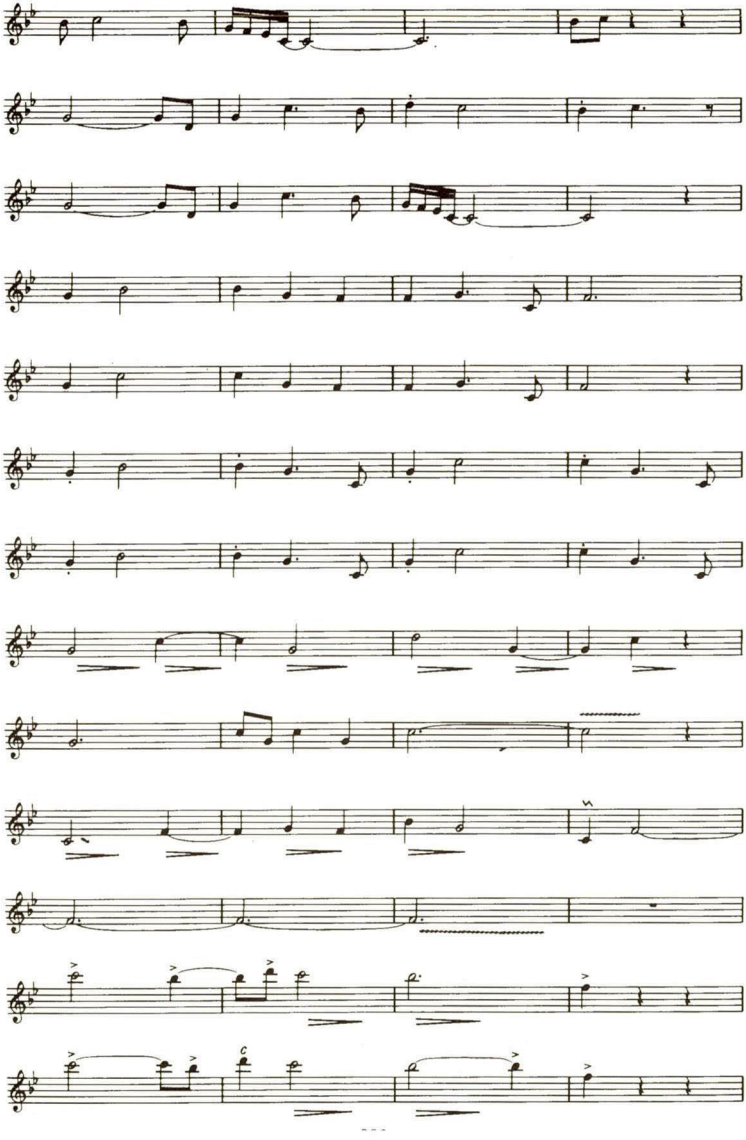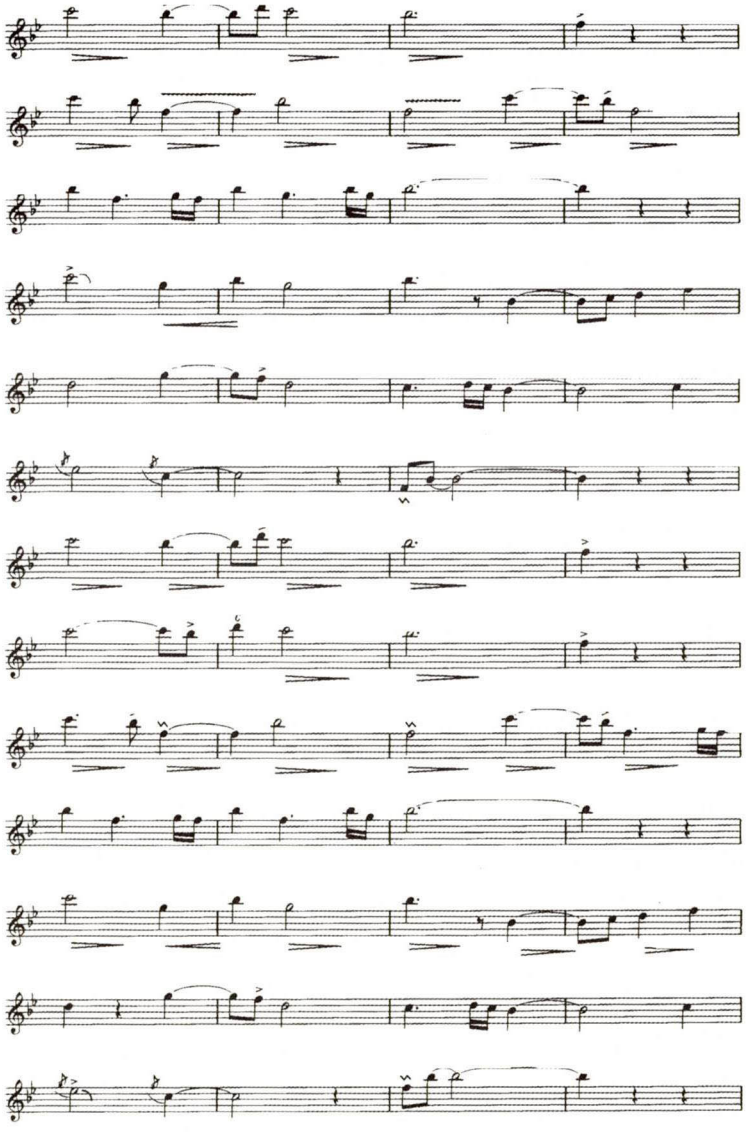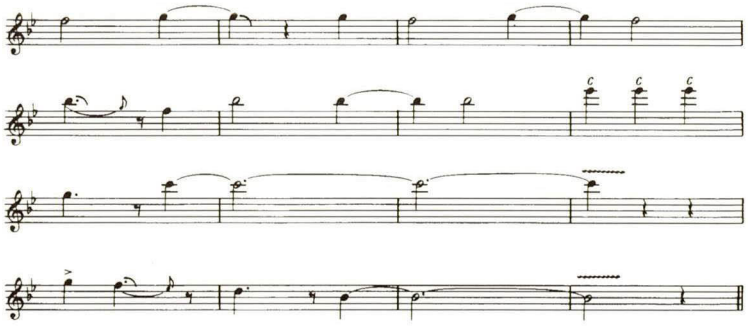






중중모리

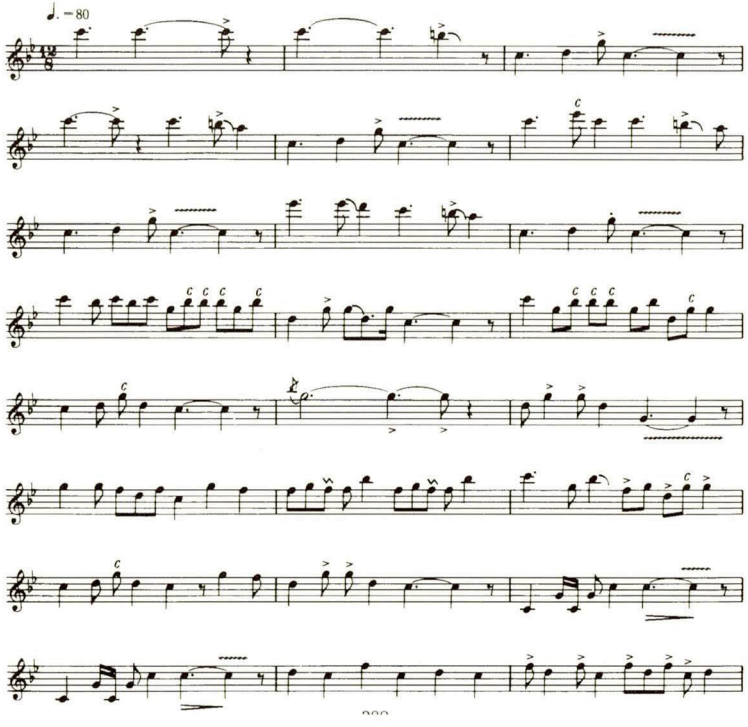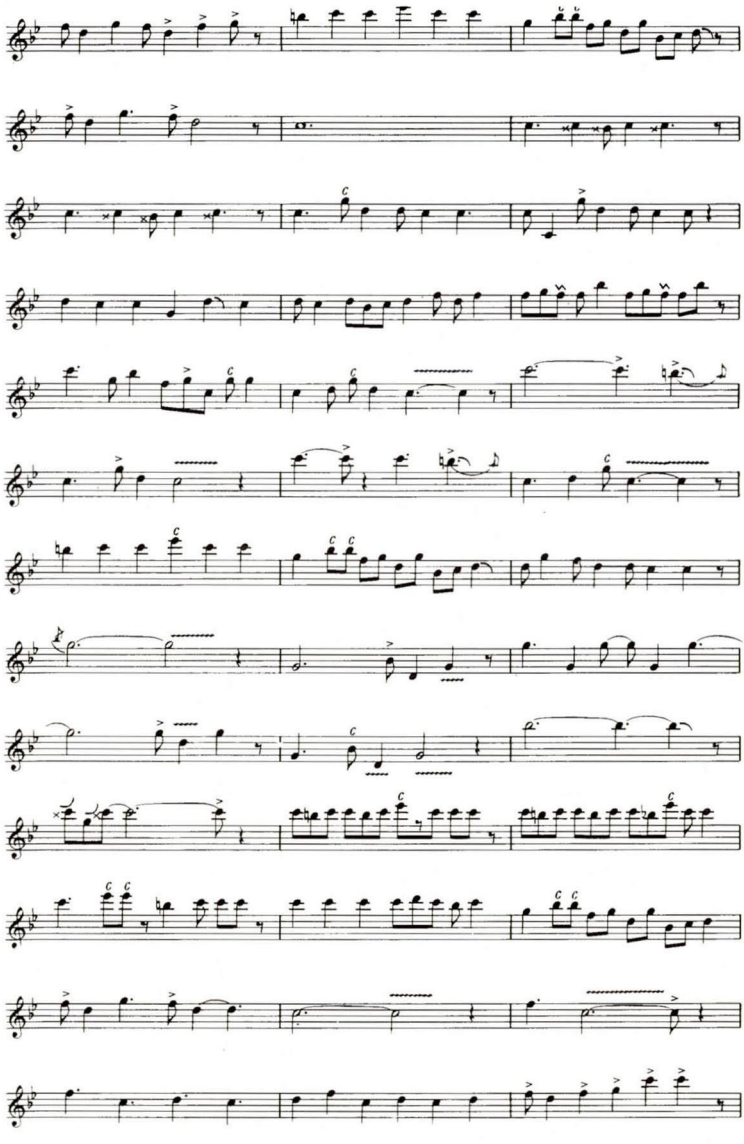




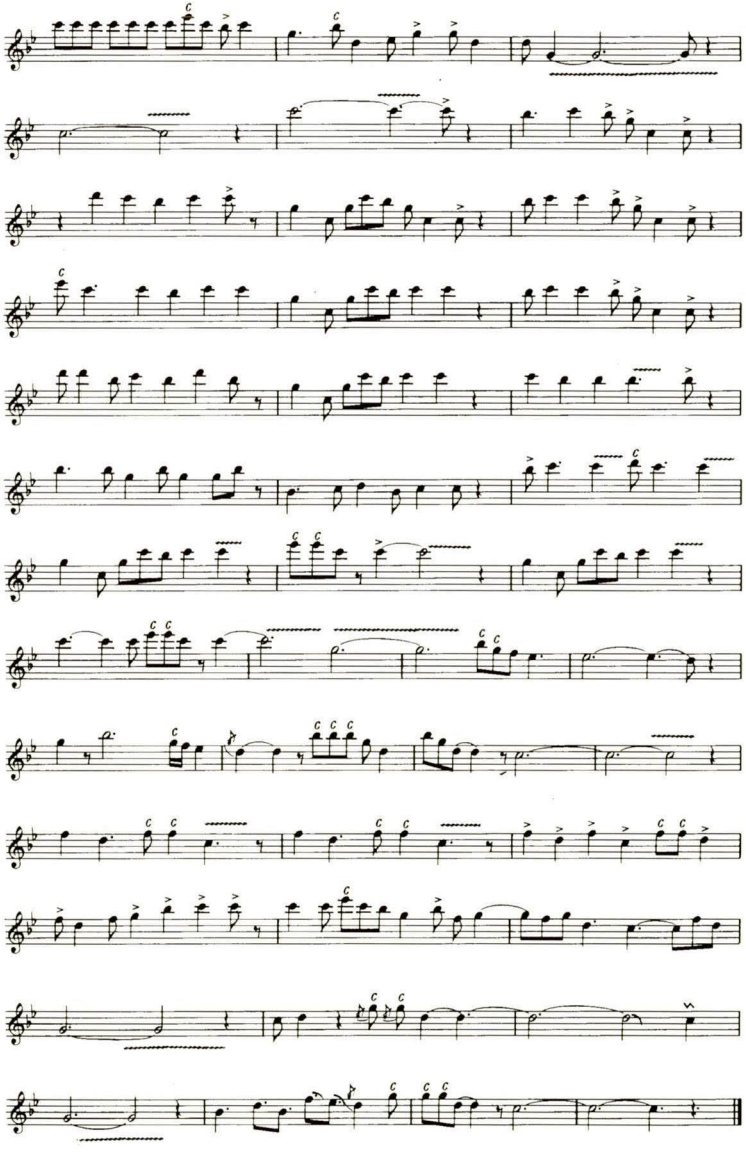




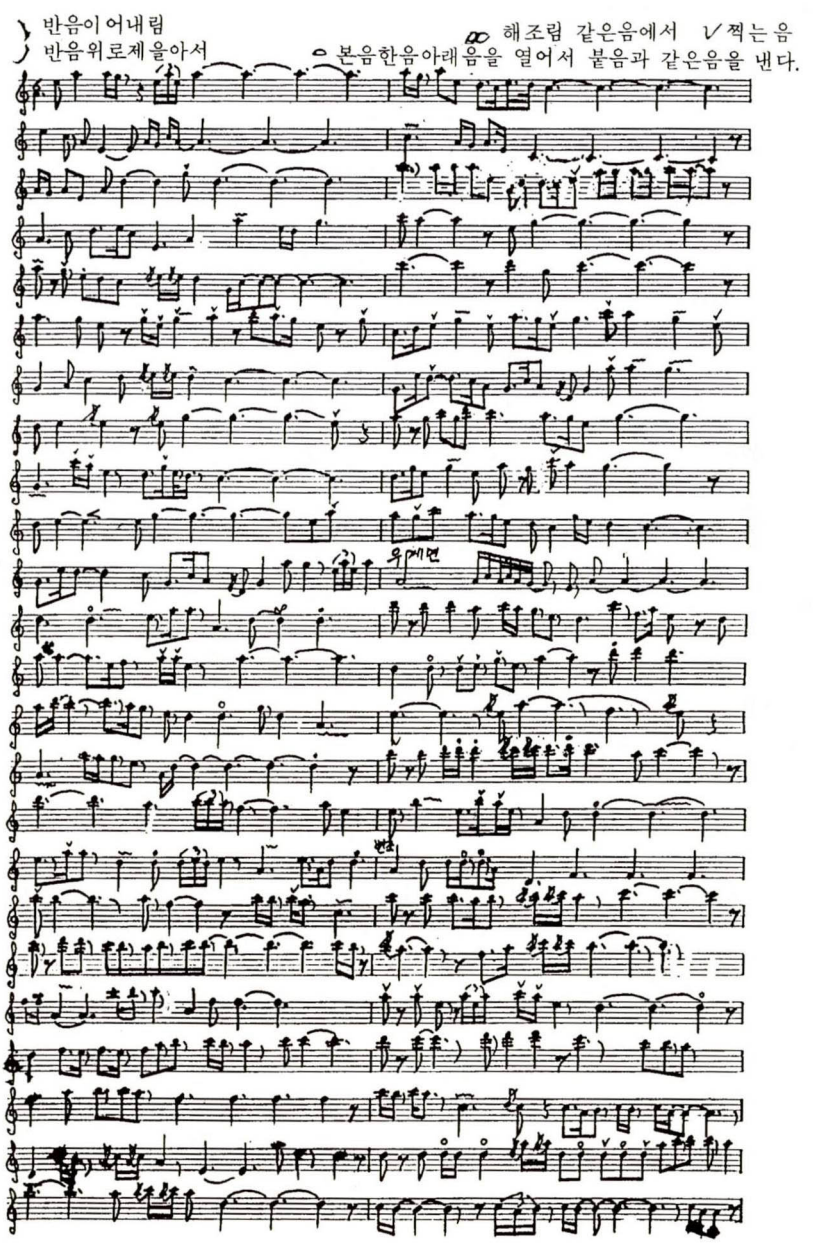
자 진 모 리





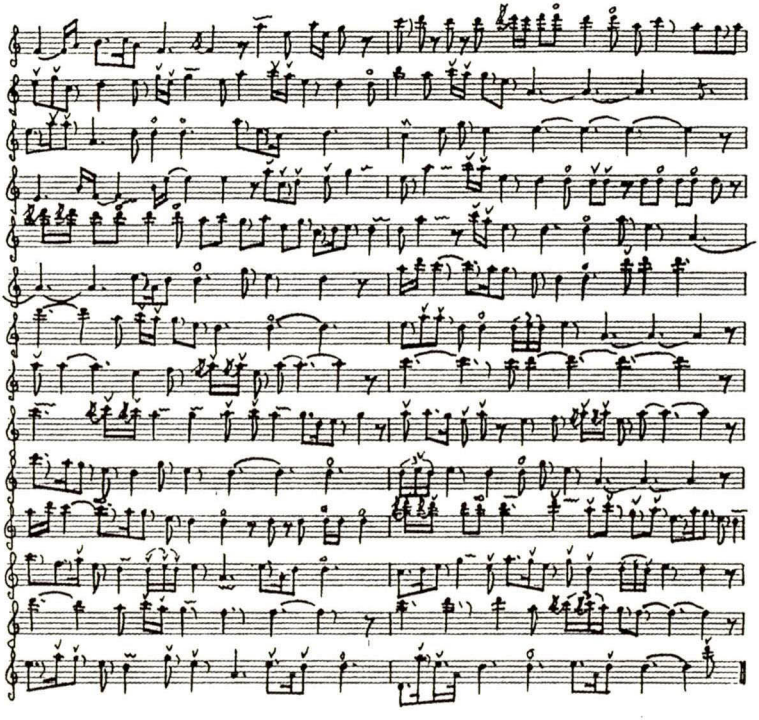


2. 한주환류 대금산조(채보 : 이생강)
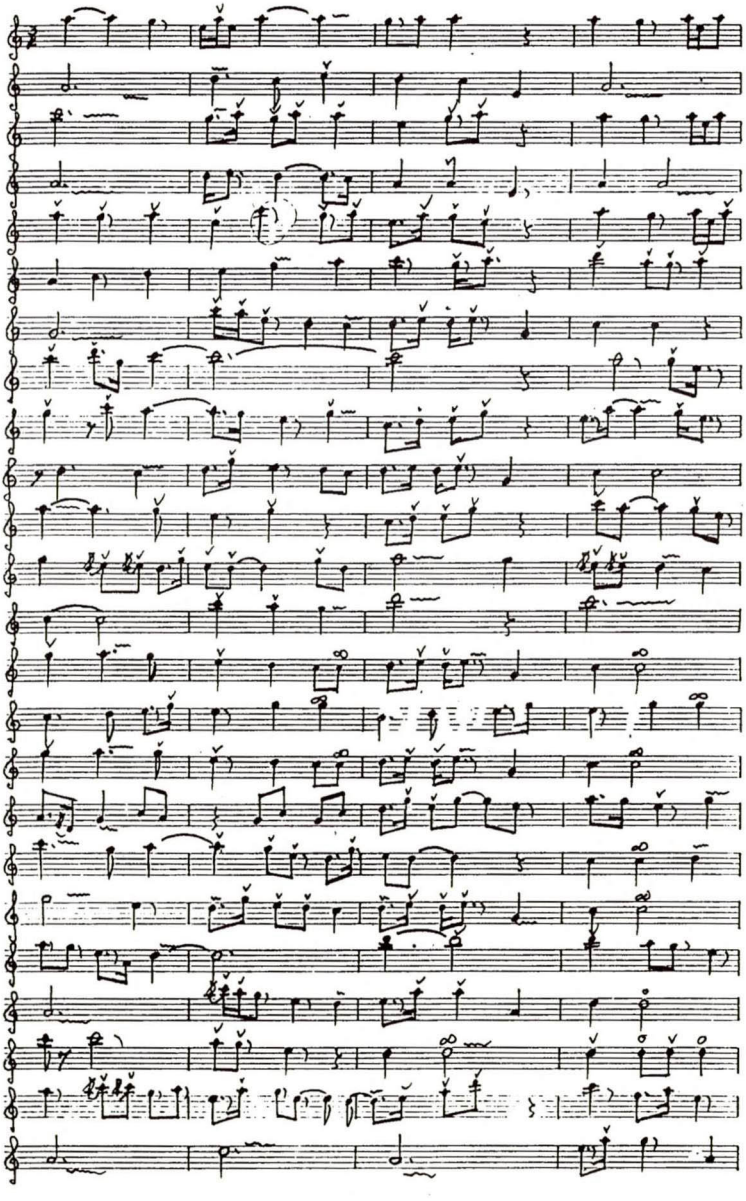


* 한주환류 대금산조(문화재관리국, 무형문화재조사보고서 201-1호)
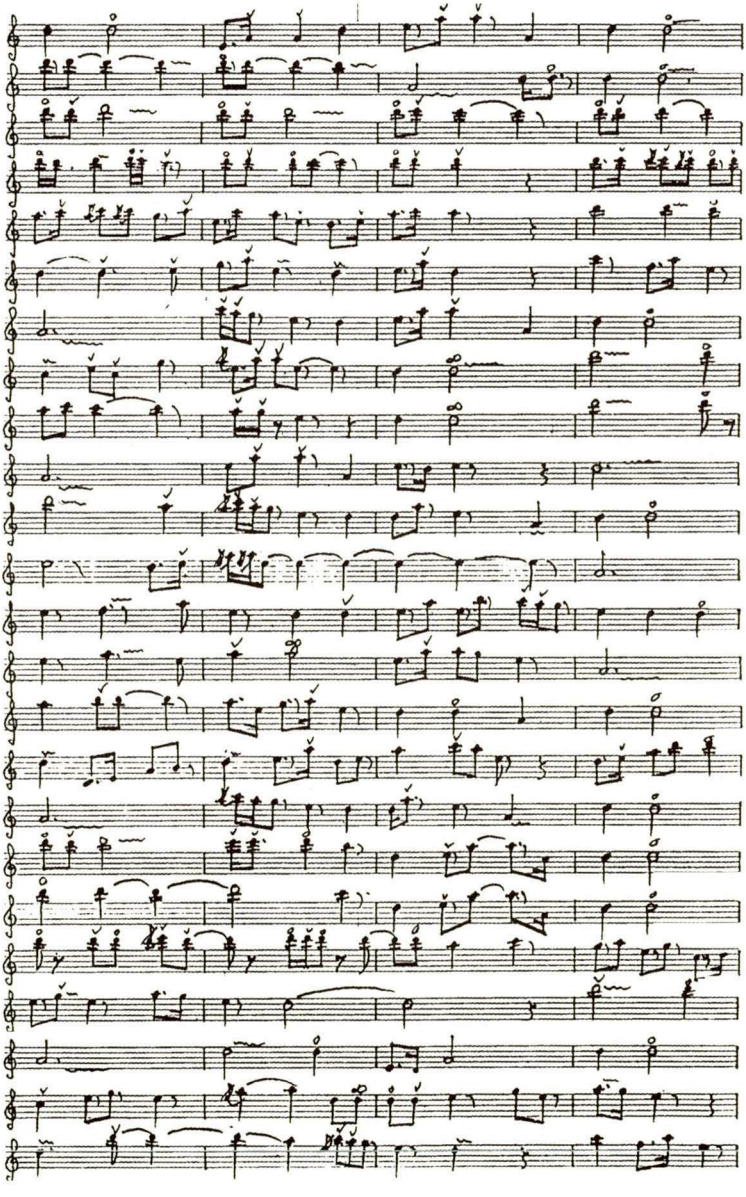
No. 2
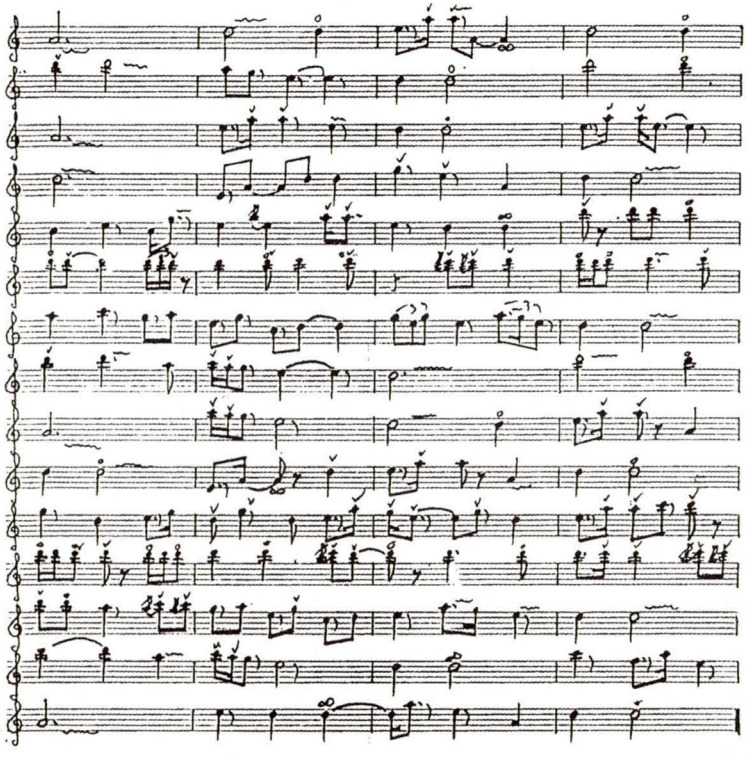


No. 1 중머리
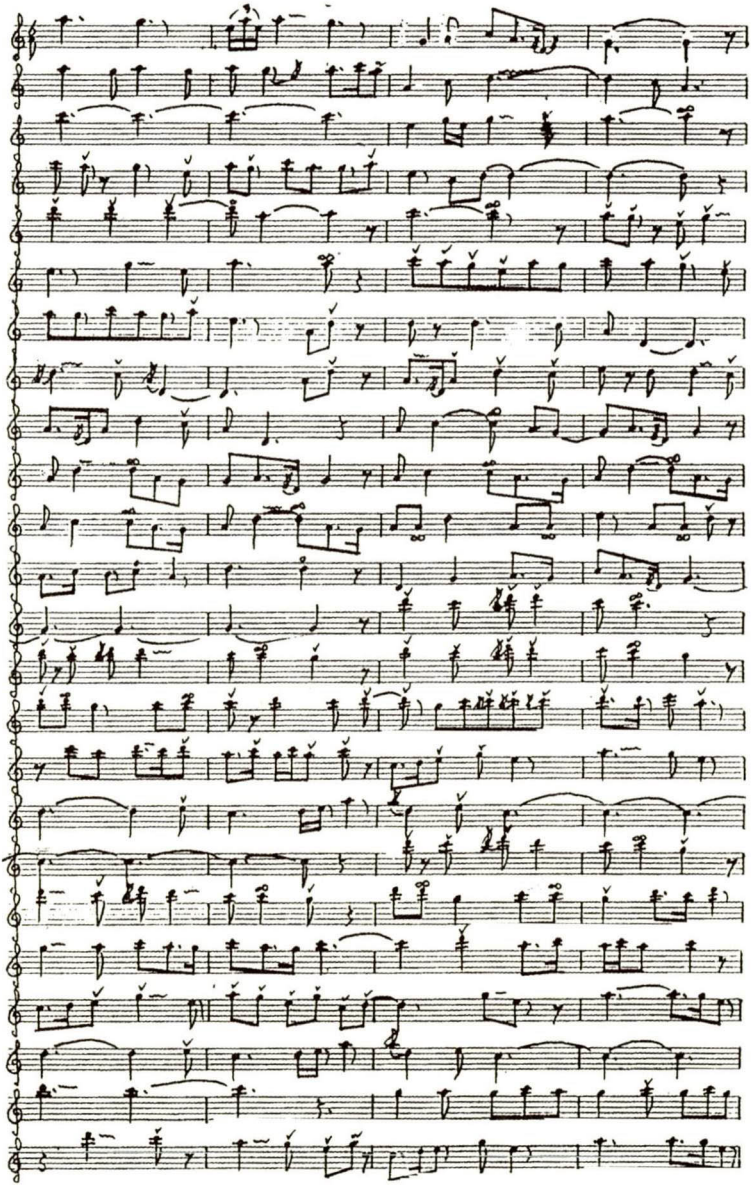


No. 2
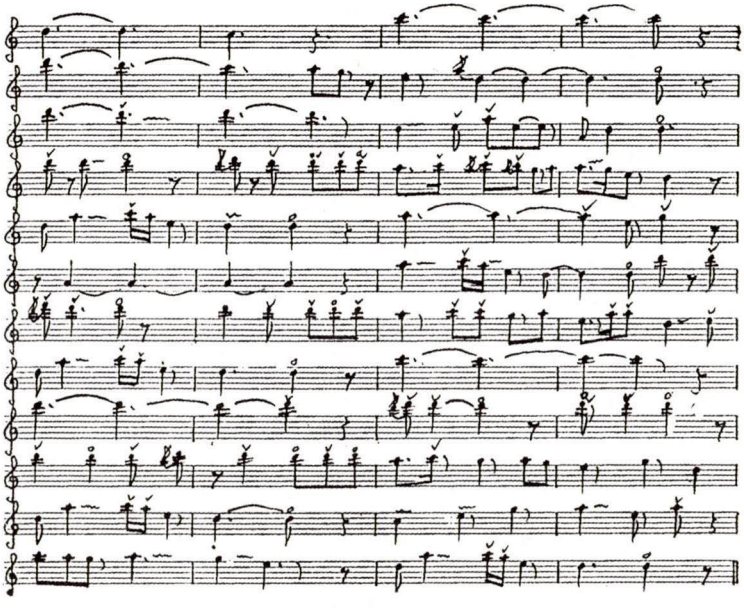


No. 3
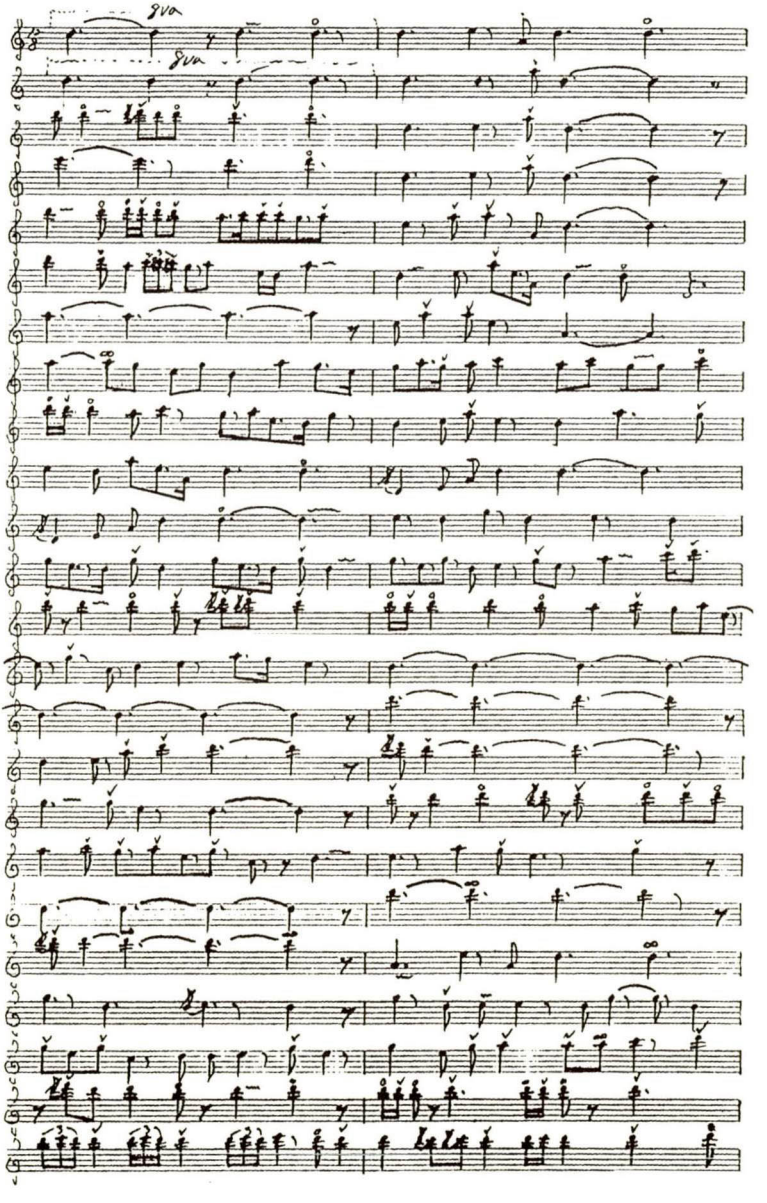


No 1 중중머리
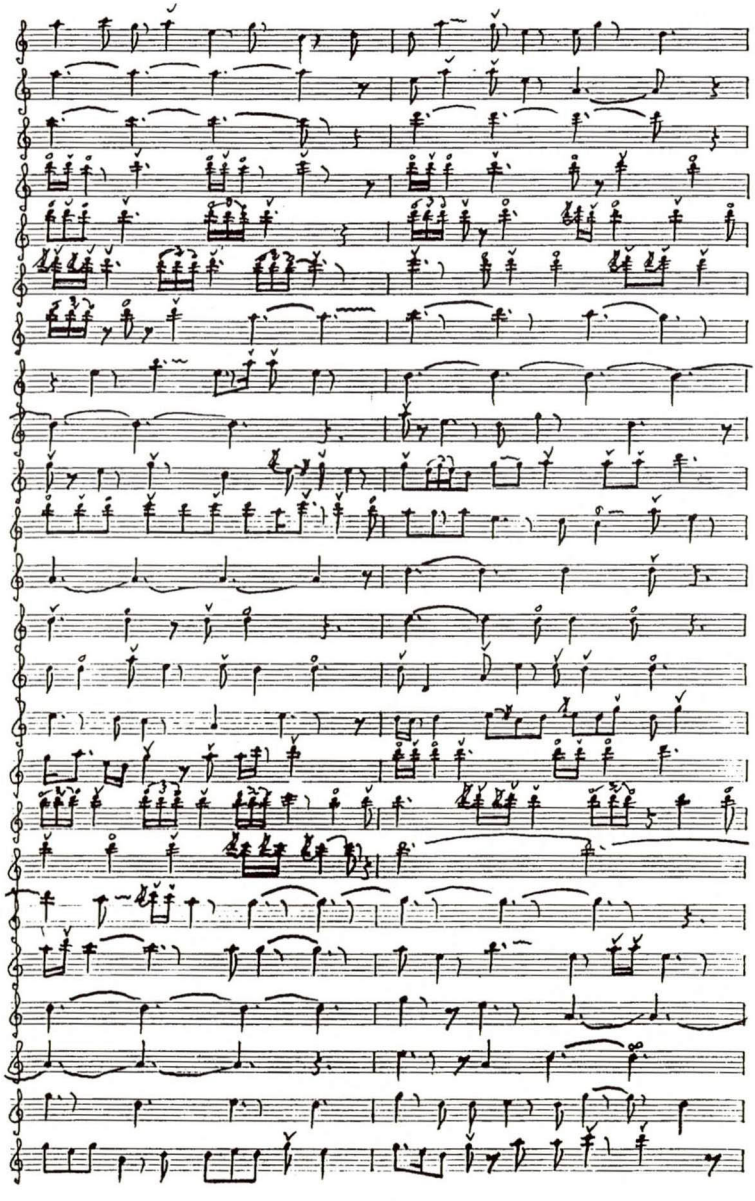


No. 2
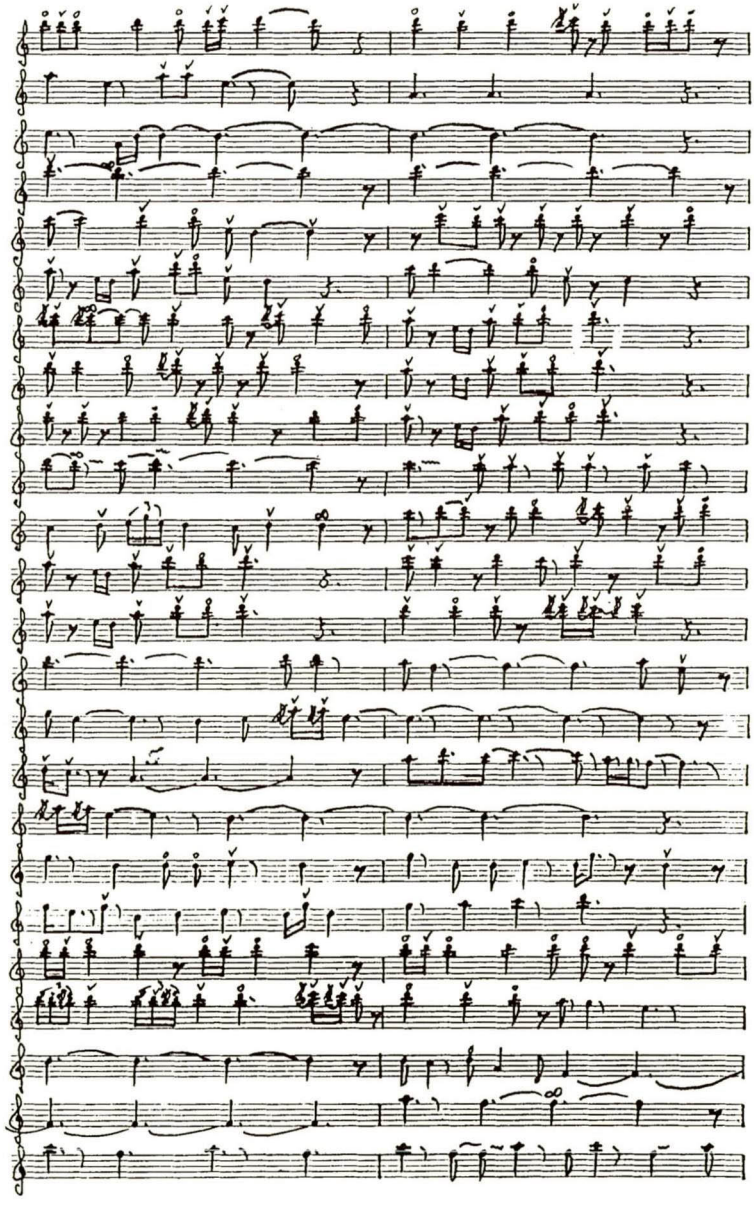


No. 1 자진머리
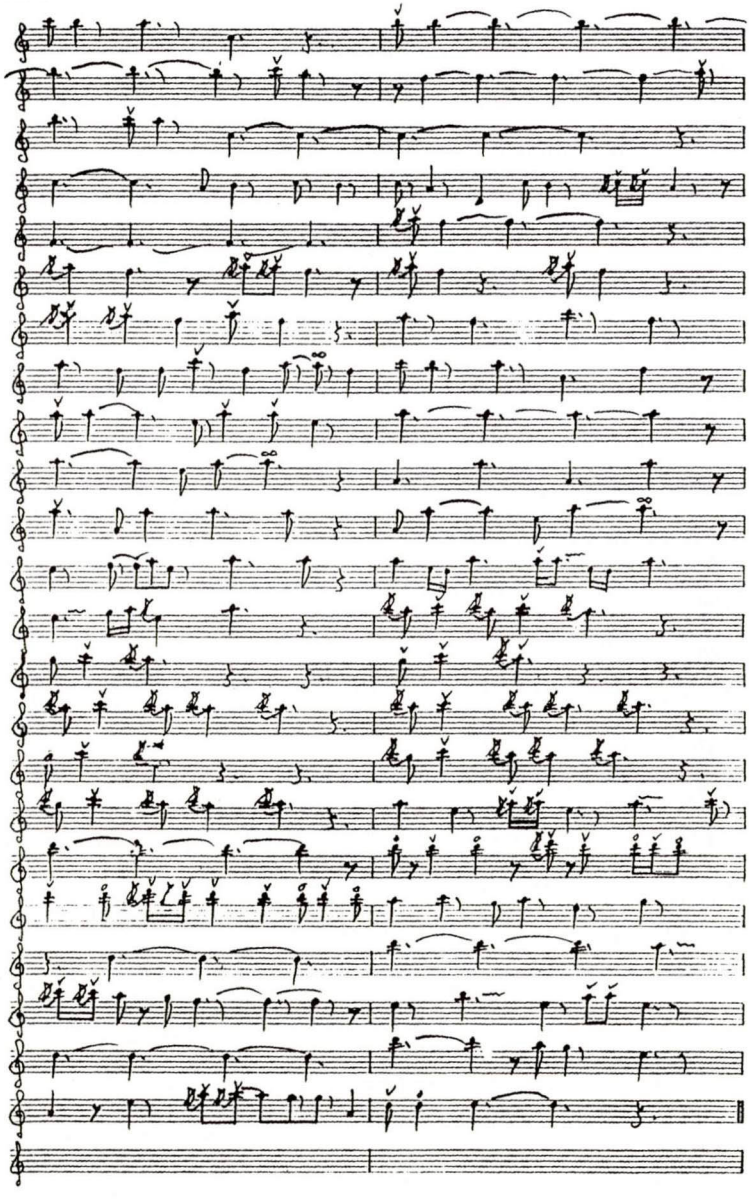


No. 2



No. 3



No. 4



참고 문헌

논 저

권도희, 2004, 『한국 근대음악 사회사』, 민속원.

국립국악원 편, 2003, 『조선시대 음악풍속도』 I, II.

국립국악원 국악박물관, 2004, 『8월의 문화인물 김창조의 달 기념 특별기획전시 : 산조, 악기로 노래하는 삶의 이야기』.

김기수, 1970, 「제68호 대금산조(강백천)」, 『무형문화재조사보고서』 제9집, 문화재관리국.

김기수 · 이상룡, 1979, 대금정악, 은하출판사.

김우진, 1993, 「악학궤범 대금의 악조와 삼국사기의 삼죽의 악조 비교 연구」, 『한국음악연구』 21집, 한국국악학회.

김형동, 1993, 「악조의 변천에 관한 연구」, 『한국음악사학보』 창간5주년 특집호, 한국음악사학회.

김형동, 1995, 「한국음악의 일본 전파 : 고려일월조를 중심으로」, 『한국음악사학보』, 한국음악사학회.

라우짜이성, 김예풍등 역, 2004, 『중국음악의 역사』, 민속원.

문성렵, 2002, 『력사에 이름을 남긴 음악인들(2)』, 평양 : 사회과학출판사.

박병술, 1999, 『역사속의 진도와 진도사람』, 학연문화사.

박병훈 · 김연갑, 1997, 『진도아리랑』, 범우사.

박정진, 1996, 「재인의 계보연구」, 『비교민속학』(최인학박사 화갑기념논문집), 비교민속학회.

박주언, 1993, 「박정천 LIFE HITORY(4) 세계적인 예술가 집안-박종기 옹편」, 『진도사람들』 11 · 12집 (제6호), 오랑언론문화사.

변제남, 1991, 「대금산조의 유파별 선율비교」, 이화여대 대학원 석사학위논문.

서형원, 2003, 「대금 제작법에 관한 연구–정악대금을 중심으로」, 추계예대 교육대학원 석사학위논문.

성경린, 1968, 「제38호 김성진 대금」, 『무형문화재조사보고서』, 문화재관리국.

송방송, 1988, 『고려음악사연구』, 일지사.

_____, 2002, 「젓대명인 박종기의 음악활동」, 『한국음악연구』 제31집, 한국국악학회.

_____, 2003, 『한국근대음악사연구』, 민속원.

송혜진, 2001, 『한국악기』, 열화당.

岸邊成雄 외, 이지선 역주, 2003, 일본음악의 역사와 이론, 민속원.

이보형, 1986, 「산조」 『무형문화재조사보고서』, 문화재관리국 문화재연구소.

_____, 1992, 「박종기의 대금산조 〈군로사령〉 음반 소고」, 『한국음반학』 제13호, 한국고음반연구회.

_____, 2001, 「김창조의 가야금산조와 후기(근대)산조 전승론」(산조 창시자 악성 김창조 기념논문특집 1), 『산조연구』, 영암군, 가야금산조 현창사업추진위원회.

이상규, 1998, 「대금의 연원」, 『동양음악』 20집, 서울대 동양음악연구소.

_____, 2000, 「전통음악 ; 대금 독주곡 상령산 연구」, 『한국음반학』 창간 10주년 기념호, 한국음반학회.

이상룡, 2002, 「녹성 김성진의 예술과 생애」, 『한국음악사학보』 29집, 한국음악사학회.

_____, 1986, 「대금 제작에 관하여」, 『단국대논문집』 20집, 단국대학교.

_____, 1990, 「정악대금 시김새에 관한 연구」, 『국악원논문집 』 2집, 국립국악원.

_____, 2004, 「한범수 대금산조의 기저」, 『한국음악사학보』, 한국음악사학회.

이정규, 1999, 「조선시대 대금문화 연구」, 『문화연구』, 한국문화학회.

이진원, 1997, 「악학궤범의 대금과 당적에 관한 소고」, 『한국음악연구』, 한국음악연구회.

_____, 2004, 「한국 전통공연예술에서의 미적 판단 관련 용어 고찰」, 『미학예술학연구』 20호, 한국미학예술학회.

_____, 2005, 「대금 미제 신해」, 『한국악기학』 3호, 한국통소연구회.

_____, 2007, 『대금산조 창시자 박종기평전』, 민속원.

이현창, 1997, 「대금 정악선율의 변화에 관한 비교 연구」, 경북대 대학원 석사학위논문.

_____, 2004, 「대금산조 연구사의 분석적 검토와 문제점 고찰」, 『음악과 민족』 27집, 민족음악학회.

임재원, 1991, 「박종기류 대금산조의 음조직과 선율구성」, 『한국음반학』 창간호, 한국고음반연구회.

_____, 1994, 「박종기류 대금산조의 음조직과 선율 구성(II)–중모리와 국거리를 중심으로」, 『한국음반학』 제4호, 한국고음반학회.

_____, 1994, 「박종기와 한주환의 대금산조」, 『대금 · 퉁소 · 풀피리의 명인들』, 지구레코드사.

_____, 1994, 『한주환류 대금산조』, 어울림

장사훈, 1950, 「국악기도감–대금」, 『음악』 창간호, 국제음악문화사.

_____, 1972, 「대금의 원형과 변형–악학궤범 및 현행 대금과 중금을 증심으로」, 『한국음악연구』 제2집. 1975, 『한국전통음악의 연구』, 보진재.

정소희, 2006, 「이충선 대금산조 연구」, 연세대 교육대학원 석사학위논문.

정화순, 1983, 「대금에 관한 연구–악학궤범과 현행에 기하여」, 서울대 대학원 석사학위논문.

정화자, 1978, 「정읍을 중심으로 한 연음연구」, 한양대 대학원 석사학위논문.

조기선, 2001, 「대금, 피리, 해금의 장식음 쓰임새에 관한 연구」, 용인대 대학원 석사학위논문.

조성래, 1992, 『대금정악』, 한소리회.

조희영, 2003, 「대금연주의 컴퓨터 분석을 통한 미디연주에서의 재현에 관한 연구」, 이화여대 실용음악대학원 석사학위논문.

진회숙, 1993, 「명인명창을찾아서–대금명인 이생강」, 『음악동아』 3월호, 동아일보사.

최상화, 1989, 「대금산조의 리듬에 관한 연구」, 한양대 대학원 석사학위논문.

최종민, 2003, 『전통음악의 미학사상』, 집문당.

한겨레출판사, 1992, 「천민의 신화, 대금의 명인」, 『발굴 한국현대사 인물 3』, 한겨레출판사.

한세연, 1997, 「한범수 대금산조의 경드름 가락 연구」, 중앙대 대학원 석사학위논문.

한흥섭, 1999, 「삼국의 악기 수용에 관한 음악사학적 고찰」, 『한국예술종합학교논문집』 2집, 한국예술종합학교 전통예술원.

함화진, 1948, 『조선음악통론』, 을유문화사.

황병기, 1985, 「판소리와 산조에 나타난 한국인의 미의식」, 『한국 전통예술의 미의식』, 한국정신문화연구원.

황주일, 1989, 「대금산조의 선율 분석에 관한 연구–진양조에 기하여」, 연세대 교육대학원 석사학위논문.

허시라, 2004, 「지용구의 음악활동 및 초기 해금산조 창제의 음악사적 고찰」, 한국예술종합학교 전통예술원 전문사학위논문.

허옥인, 1986, 『진도민요와 보존』, 진도민요보존회.

황준연, 2004, 「악학궤범의 칠지」, 『한국음악연구』 제33집, 한국음악연구.

자 료

국립국악원, 1984, 『국악전집』 12(가사 · 시조 대금반주보), 국립국악원.

국립국악원, 1969, 『한국음악』 3(산조–가야금 · 거문고 · 대금 · 피리 · 해금).

국립국악원, 1988, 『아악부대금보』(한국음악학자료총서 25), 필사본(1930년).

국립문화재연구소, 2002, 『국립문화재연구소 소장자료 20 강백천류 대금산조』.

김부식, 『삼국사기』

김순옥 채보, 1991, 『이생강류 대금산조』, 은하출판사.

밀양박씨청재공파대동보소, 1985, 『밀양박씨청재공파대동보』.

백대웅, 1989, 『이생강의 대금산조』(뿌리깊은나무 산조전집), 뿌리깊은나무.

성 현, 『용재총화』

송방송 · 송상혁 외, 2002, 『경성방송국 국악방송곡 목록색인』, 민속원.

이왕직 편, 1936, 『조선아악』.

이혜구 역주, 1981, 『국역 악학궤범』, 민족문화추진회.

이혜구 역주, 2000, 『신역 악학궤범』. 한국음악학자료총서 5, 국립국악원.

일 연, 이민수 역, 1983, 『삼국유사』, 을유문화사. 이재호 역, 『삼국사기 · 삼국유사』, 동방미디어.

진 양, 1989, 『악서(樂書)』(한국음악학자료총서 10), 국립국악원.

차주환 역, 1972, 『고려사』 악지, 을유문화사.

한범수, 1975, 「한범수 대금산조보」, 민학사.

황규일 채보, 1988, 「서용석류 대금산조」, 세신문화사.

황규일, 1991, 「대금 창작품집」, 세신문화사.

Important Intangible Cultural Heritage No45.

DAEGEUM SANJO

{Classical Daegum(Long transverse bamboo flute)Scattered melodies}

Daegum sanjo is one of the long unique traditional solo musics, played by sanjo daegum. Sanjo is played solo to a janggu accompaniment, from slow to fast sequence within 4~6 movements.

Sanjo Daegum is mainly played in sinawi or namdo muak. It is different from jeongak daegum that is performed in the court and romantic social gatherings.

It is reported that about one hundred years ago sanjo is originated solo kayagum accompanied by janggu initiated by Kim Changjo. And then geomungo sanjo was introduced by Back Nakjun. As time goes by, sanjo assortment of daegum, tungso, danso, piri, azaeng etc have been developed afterward in unique way of musical performances.

Some say that daegum sanjo was introduced by Park Jongki in the early 20th century, transmitting from Kang Baekcheon and Han Juhwan, current holders, Kim Dongpyo and Lee Saenggang are upgrading further into two branches such as sinawi-deoneum and sori-deoneum.

The musical characters of sanjo are expressed as decorative, joking, in-frame and improvising. The beats are Jinyang, Jungmori and Jajinmori are main columns. Jungjungmori comes in between Jungmori and Jajinmori. The beat and rhythm also, called of one musical chapter.

In short, it would be explained that this music gives the audience's heart the contrast of the continuous tense and relax.

This book describes in detail the history of Daegum sanjo including the performance of Kim Dongpyo and Lee Saenggang, and their transmission status.