

조선 전기 의례 음악 제정 방식을 통해 본 고려가요의 성격*

임 주 탁**

차 례

- | | |
|---|--|
| 1. 서론 | 4. 세종대의 신악(新樂) 제정과 악장
신찬의 맥락 |
| 2. 중국과 한국 역대 왕조의 의례 음
악 제정 방식 | 5. 성종대 이후 의례 음악 제정과 ‘이
어’ 악장에 대한 비판의 맥락 |
| 3. 개국 단계 조선 왕조의 의례 음악
제정과 정주학 악론의 관계 | 6. 결론 |

국문초록

이 글은 주나라 중심의 세계 질서가 와해한 이후 중국의 역대 왕조에서 의례 음악을 제정하는 방식을 통해 한국이나 중국의 역대 왕조에서 지어 쓴 ‘문사(文辭/文詞)’ 악장은 물론이거니와 ‘방언·이어’ 악장도 주나라 중심의 세계 질서가 유지되던 시기의 악장 유산인 『시경』 시편의 대안이었음을 논의해 본 것이다. 이러한 논의의 과정에서 고려가요가 풍화의 준거가 되는 가곡으로서 고려 왕조 말기에 제정한 의례에 쓰도록

* 이 논문은 부산대학교 인문사회계열 연구활성화 지원사업(2022)에 의하여 연구되었음.

** 부산대학교 교수

정한 음악에 입힌 악장이었을 뿐 아니라 조선 왕조에서 제정한 의례에 쓰는 음악으로도 선택된 것이었음을 확인할 수 있었다.

물론 그 가곡에 입힌 구 악장은 새 왕조의 공(功)과 덕(德)을 기리는 신찬 악장으로 대체되기도 했지만, 그 가곡의 악조만큼은 계속해서 유지되었다. 또한, 신찬 악장으로 대체된 가곡도 본디 가곡으로 연행하는 의례가 있었기 때문에 구 악장 또한 악장으로서 기능을 유지하기도 했다. 그리고 중국의 한나라 왕조 이후 역대 왕조의 악장은 텍스트의 언어나 형태에서 다양했다. 그 바탕이 되는 음악 대부분이 수나라에서부터 속악으로 분류했던 음악이었기 때문이다. 한국의 역대 왕조에서 쓴 악장 또한 텍스트의 언어나 형태에서 다양했다고 보아야 하는바, 조선 왕조의 악장이 텍스트의 언어와 형태에서 다양한 면모를 보이는 이유도 그와 같은 맥락에서 이해할 수 있는 것이었다.

많은 논란에도 불구하고 ‘방언·이어’ 악장을 입힌 속악은 수나라 이후 역대 왕조의 음악으로 자리하였다. 무엇보다 고악(古樂)을 복원하기 어려운 상황에서 모든 인민이 현세 성인으로 추앙되는 군주가 제시하는 도덕률과 감수성을 체현하게 하는 데 효과적인 수단으로 인식되었기 때문으로 보아야 한다. 그런 점에서 고려가요는 『시경』 시학에서와 같이 그에 함축된 도덕률과 감수성을 탐색하는 자료가 될 수 있다. 역대 군주가 제시하는 도덕률과 감수성은 고정적인 것이 아니라 시대 환경이나 조건에 따라 적잖은 차이와 변화가 있었던 듯한데, 그런 까닭에 고려가요는 고려 왕조의 ‘시변(時變)’을 헤아릴 수 있는 자료가 될 수 있을 뿐 아니라, 고려 왕조와 조선 왕조에서 보편적으로 수용한 도덕률과 감수성을 읽어내는 자료가 될 수도 있다.

물론 『시경』 시편의 언어처럼 고려가요 텍스트의 언어 또한 해독이 쉽지 않다. 하지만 『시경』 시학이 가능했던 것처럼 고려가요 텍스트에 대한 학문적 접근도 충분히 가능한 것이다. 더욱이 우리는 특정 시기 조선 왕조의 학자들보다 오히려 더 많은 언어 정보를 확보하고 있다. 그리

고 근대 이후 주희의 『시(집)전』 독법이 지배적인 지위를 점한 듯한데, 고려 왕조나 조선 왕조에서 음악을 제정하는 과정에서 정주학의 악론이 끼친 영향은 그다지 크지 않아 보인다. 따라서 고려가요에 함축된 도덕률과 감수성은 『시(집)전』 독법만이 아니라 『모시정의』 독법에도 유의한다면 좀 더 짙진하게 읽어낼 수 있을 것이다.

주제어: 고려가요, 의례 음악, 악장(樂章), 문사(文詞/文辭), 방언(方言),
이어(俚語), 도덕률, 감수성

1. 서론

고려가요의 성격을 파악하는 데는 왕조 국가의 음악 제정 방식에 대한 이해가 필수적이다. 무엇보다 현전하는 고려가요 텍스트는 모두 고려와 조선 왕조에서 제정한 의례에 쓰는 음악에 입힌 악장(樂章)이었기 때문이다.¹⁾

한국 문학 연구 초기부터 악장은 특정 시기에 만들어지고 송도(頌禱)의 성격을 지닌 문학 장르로 정의되어 왔다.²⁾ 하지만 왕조 국가의 제례는 물론 회례(會禮)와 연례(宴禮)에 쓰는 음악에 담긴 뜻을 사람이 감지할 수 있는 무늬[‘장(章)’]로 나타난 것은 모두 악장이라고 보아야 한다. 악장이란 의례 음악의 소리가 담고 있는 뜻을 사람이 들어서 이해할 수 있는 매체로 나타난 것을 가리키는 까닭이다. 『시경』 송(頌)의 시편만이 아니라 풍(風)·아(雅)의 시편 모두 중국 주(周)나라 왕조에서 제정한 의례 음악에 입힌 악장이었다. 천지·귀신에게 의례 장면을 통해 치세(治

1) 임주탁, 「고려속요 연구의 현황과 전망」, 『한국시가연구』 57, 한국시가학회, 2022, 124-128쪽 참조.

2) 한국 문학에서 이루어진 악장에 관한 논의는 김승우, 「악장(樂章) 연구의 현황과 전망」, 『한국시가연구』 57, 한국시가학회, 2022, 181-230쪽에 갈무리되어 있다.

世)를 그려 보였던 주송(周頌)³⁾과 ‘성왕(聖王)’의 덕과 공을 그려 칭송하는 상송(商頌)⁴⁾과 노송(魯頌)⁵⁾만이 아니라 치세의 다양한 국면을 그려낸 아(雅),⁶⁾ 그리고 치세를 가져오거나 그리워하는 인민의 심성 작용을 보여준 풍(風)⁷⁾도 모두 주(周)나라 왕조의 의례 음악에 입힌 악장이었다. 그러므로 제작 시기를 특정하고 텍스트의 성격을 제한하는 악장의 개념은 역사적 실체로서 악장과는 거리가 멀다 할 것이다. 그런 점에서 악장의 범위를 확장해 온 선행 논의들은 악장의 실상에 좀 더 다가가는 길을 열었다는 점에서 긍정적인 평가가 가능할 것이다.⁸⁾

주나라 왕조 중심의 세계 질서가 와해하면서 『시경』 시편이 악장으로 재연될 수 있는 의례 음악의 기반도 와해했다. 그런데도 후대 왕조 국가들은 의례를 제정하지 않을 수 없었고, 의례에는 음악을 쓰지 않을 수 없었다. 결과적으로 고악(古樂) 곧 주나라의 음악과는 사뭇 다른 음악을 의례에 쓰게 되면서 후대 왕조들의 악장은 그 가시적인 형태가 매우 다양해졌다. 『시경』 시편의 언어 또한 온전하게 이해되며 전승되지 않은 까닭에 악장의 언어 또한 매우 다양해졌다. 나름대로 표준화한 언어 곧 ‘문사

3) 頌詩，直述祭祀之狀，不言得神之力，但美其祭祀，是報德可知。『毛詩正義』卷一，一之一，周南關雎詁訓傳第一。중국 문헌 인용은 ‘諸子百家 中國哲學書電子化計劃 (<https://ctext.org/zh>)’에서 원문 확인을 거친 것이다. 이하 이와 동일함.

4) 商頌，雖是祭祀之歌，祭其先王之廟，述其生時之功，正是死後頌德，非以成功告神，其體異於周頌也。『毛詩正義』卷一，一之一，周南關雎詁訓傳第一。

5) 魯頌，主詠僖公德才，如變風之美者耳，又與商頌異也。『毛詩正義』卷一，一之一，周南關雎詁訓傳第一。

6) 是以一國之事，系一人之本，謂之風；言天下之事，形四方之風，謂之雅。雅者，正也，言王政之所由廢興也。政有小大，故有小雅焉，有大雅焉。『毛詩正義』卷一，一之一，周南關雎詁訓傳第一。

7) 上以風化下，下以風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。至於王道衰，禮義廢，政教失，國異政，家殊俗，而變風·變雅作矣。國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上，達於事變而懷其舊俗者也。故變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。『毛詩正義』卷一，一之一，周南關雎詁訓傳第一。

8) 김승우, 앞의 논문, 185-193쪽 참조.

(文詞/文辭)로 지은 악장뿐 아니라 ‘방언(方言) 혹은 이어(俚語)로 지은 악장, 그것을 혼용하여 지은 악장 등 악장의 언어도 다양해진 것이다.

‘문사’와 대립적인 개념인 ‘방언’은 중원(中原)의 주도권을 잡은 왕조 국가에서 공식적으로 사용하는 악장의 언어와는 다른 언어를 통틀어 일컫는 말이었다. 방언 가운데서도 계층 방언의 성격을 아울러 지닌 ‘이어’는 한 나라의 민간에서 쓰이는 구어적(口語的) 성격을 띤 언어,⁹⁾ 곧 ‘속어(俗語)·속언(俗言)’ 또는 ‘언(諺)’이라고도 불렀던 언어를 가리키는데, 한국뿐 아니라 중국에서도 ‘방언·이어’는 시대와 지역에 따라 다양했고,¹⁰⁾ 소통에 상당한 한계를 지니고 있었다. 그로 인해 ‘비리(鄙俚)·비속(鄙俗)·비아(鄙野)’하다는 비판을 받곤 했다. 지역과 사회 계층에 따라 사뭇 다른 ‘방언·이어’가 공존한 만큼, 모어(mother tongue)로 습득하지 않은 ‘방언·이어’로 지어지거나 사람의 소리인지 분간조차 어려운 말소리¹¹⁾

9) 『고려사』에 기록된 기악 ‘무애’는 “그 사(詞)가 불가(佛家)의 말을 많이 쓰고 또 방언(方言)을 섞어 써서 편집해서 기록하기가 어렵다(其歌詞多用佛家語且雜以方言難於編錄, 『高麗史』卷 71 志 25 樂 2, 俗樂)”라고 했다. 이 기록은 ‘이어’는 ‘방언’의 특성을 가지지만 ‘방언’이 곧 ‘이어’는 아니었음을 시사한다. ‘이어’가 아닌 방언도 있었다는 말이다. 가령, 『삼국사기』의 신라 왕 칭호와 같은 것은 방언이지만 ‘이어’는 아니었다. 또, <달도가(担切歌)>의 ‘달도(担切)’는 ‘이어’로서, “슬프고 근심하고 꺼리고 피함”을 이른다(慎日, 俚言担切. 言“悲愁而禁忌”也. 『東京雜記』), 이 기록에서 ‘이어’가 말소리를 문자로 표기한 것이어서 글자 하나 하나가 가리키는 대상이 특정되지 않는 특징을 지니고 있음을 헤아려 볼 수 있다. ‘이어’의 이러한 특징은 중국 문헌에서도 찾아볼 수 있다. 膾: 俗字. 舊註, 音簪, 膾膾, 烹也. 又俗呼物不潔曰膾膾. 按焦竑刊誤載雜字, 不淨曰膾膾, 皆俚語也. 『正字通』肉部 八.

10) 典謨之書, 恐是曾經史官潤色來. 如周誥等篇, 恐只似如今榜文曉諭俗人者, 方言俚語, 隨地隨時各自不同. 林少穎嘗曰: “如今人‘即日伏惟尊候萬福’, 使古人聞之, 亦不知是何等說話.” (鄧人傑, ?-1184) 『朱子語類』尙書 一, 綱領. 이 기록에서 “即日伏惟尊候萬福”이라는 말이 남송 당대 지식인에 의해 ‘방언·이어’로 인식되었음을 알 수 있다. 또한, ‘속인(俗人)’을 일깨우기 위해서는 속인들이 쓰는 ‘방언·이어’를 쓸 수밖에 없다고 인식하는 학자도 있었음을 알 수 있다.

11) 악기(樂器) 구음(口音)으로 추정되곤 하는 “다롱다리”와 같은 소리는 사람이 분별하여 이해하는 말소리가 아니었음이 분명하다. 강희맹(姜希孟)은 이런 말소리를

가 섞여 있는 악장은 ‘비리’ 또는 ‘비속(鄙俗)’ 정도가 심하다고 인식될 수밖에 없었던 것이다. 하지만 그런 인식과 비판에도 불구하고 한국이나 중국의 역대 왕조에서 ‘방언·이어’ 악장을 완전히 폐기한 것은 아니었다.

조선 왕조의 악장 또한 그 텍스트의 형태나 언어가 매우 다양했다. 그 중에는 새 왕조에서 새로 지은(‘신찬(新撰)’) 것뿐 아니라 고려 왕조에서 써오던 것도 있었다. 흔히 고려가요로 분류하는 텍스트는 고려 왕조에서 의례에 정해 써오던 음악에 입힌 악장이었다. 『고려사』는 고려 왕조에서 고려시대에 만들어진 가곡만이 아니라 삼국 말기에 만들어진 가곡도 의례 음악으로 썼다는 사실을 분명하게 보여주고 있는바, 특히 ‘방언·이어’ 악장에 풍·아·송의 성격이 혼재되어 있었음을 보여줄뿐더러 ‘이어’가 한 가지가 아니었음도 시사하고 있다. “동동급서경이하이십사편(動動及西京以下二十四篇)”¹²⁾의 ‘이어’는 『고려사』 편찬자들이 모두 명확하게 이해하는 언어였다고 보기 어려운바, 가명(歌名)으로 쓰인 지명이 전국적으로 분포할 뿐 아니라 제작 시기 또한 다양해 보이기 때문이다. 그런데도 조선 왕조에서도 악장으로 계속 쓴 이유는 그 가곡을 고려 왕조에서부터 의례 음악으로 썼기 때문이라고 보아야 한다.¹³⁾ 이는 『시경』의 시편이 후대 경학자들에 의해 명확히 이해되지 않았을 뿐 아니라 심지어 그 바탕이 되는 가곡이 전승되지 않았는데도 의례에 쓰도록 정한 음악의 악장으로 다시 쓰거나 그 언어로 신찬 악장을 만드는 노력이 한국

‘화사(和辭)’라 명명하고, 말뜻을 추론해 보기도 했다. 其慢調和辭之‘屎應阿地利’者, 村中之人, 交相呼喚, 必稱兄弟者, 親之之辭也. 新羅曲終, 必多農多利乎地利多利也. 其稱利者, 譽農之辭也. 其促調和辭之‘確者古老農’者, 商(sic. 商)確事理, 審而有智者, 唯古之老農也. 所謂噴者, 歌終, 必吐氣振唇頭屢農, 助其聲勢也. 姜希孟, 『私淑齋集』 卷之十一, 衿陽雜錄. ‘한국고전종합DB(<https://db.itkc.or.kr/>)’ 참조.

12) 高麗俗樂考諸樂譜載之. 其動動及西京以下二十四篇, 皆用俚語. 『高麗史』 卷 71 志 25 樂 2, 俗樂.

13) 한나라 왕조에서부터 중국 역대 왕조의 악장 신찬의 맥락은 다음 기록에서 단적으로 가늠해 볼 수 있다. 王者未作樂之時, 因先王之樂, 以教化百姓, 說樂其俗, 然後改作, 以章功德. 易曰: “先王以作樂崇德, 殷薦之上帝, 以配祖考.” 『漢書』 禮樂志.

이나 중국의 역대 왕조에서 부단하게 경주되었던 사실에 견주어 보면 충분히 이해할 수 있는 것이다.

이 글은 한국과 중국의 역대 왕조에서 의례 음악을 제정하는 방식, 조선 왕조에서 의례 음악을 제정했던 실제적인 양상과 악장 신찬의 맥락 등을 고찰함으로써 조선 왕조의 의례 음악에 포함된 ‘고려가요’ 텍스트가 고려 왕조의 악장인 동시에 조선 왕조의 악장이었다는 사실을 확인하는 데에 목적이 있다. 논의의 결과는 고려가요 텍스트의 정체를 둘러싼 여러 쟁점을 해소하며 그에 한층 더 가까이 다가가는 데 도움을 줄 수 있으리라 기대한다.

2. 중국과 한국 역대 왕조의 의례 음악 제정 방식

중국의 주나라는 모든 의례에 음악을 정해 쓰도록 했다. 천하 만물이 계절 순환에 맞게 바르게 성장하여 영화(榮華)할 수 있도록 해야 주나라 왕실 중심의 세계 질서가 안정적으로 영속할 수 있는바, 이를 위해서는 “신인이화(神人以和)”해야 하는데 “팔음극해(八音極諧)”가 그 길을 만들어가는 열쇠라고 보았기 때문이다.¹⁴⁾ 주공(周公)은 천지 귀신이 감응하는 음악을 위계화된 의례를 통해 인민들도 즐기도록 함으로써 천하 만민이 그에 온축된 도덕률에 부합하게 심성과 감수성을 기르게 하여 천하 만물이 서로 어울리는 세계를 이룩하고자 하였다.¹⁵⁾ 예외가 없지 않

14) “팔음극해”, “신인이화”는 제순(帝舜)이 자기 꿈으로 이어받은 제요(帝堯)의 꿈이었다. 제순은 자신의 도덕률과 감수성에 부합하는 시(詩)를 노래로 만들어 악률에 맞추어 부르게 하는 방식으로 국자(國子)를 교육하면 궁극에는 그 꿈이 이루어질 것이라고 믿었다(帝曰: “夔! 命汝典樂, 教胄子, 直而溫, 寬而栗, 剛而無虐, 簡而無傲. 詩言志, 歌永言, 聲依永, 律和聲. 八音克諧, 無相奪倫, 神人以和.” 夔曰: “於! 予擊石拊石, 百獸率舞.” 『尙書』 舜典).

15) 六經之道同歸, 禮樂之用爲急. 治身者斯須忘禮, 則暴慢入之矣; 爲國者一朝失禮, 則荒亂及之矣. 人函天地陰陽之氣, 有喜怒哀樂之情. 天稟其性而不能節也, 聖人能爲之

았을 수도 있지만,¹⁶⁾ 문헌상으로는 주나라 중심의 세계 질서가 와해한 이후 중국의 역대 왕조에서는 주나라 왕조에서 정해 쓴 ‘육악(六樂)’ 유산을 복원하여 쓰려는 노력을 기울였던 것으로 나타난다.¹⁷⁾ ‘육악’은 모두, 복희(伏羲)가 만들고 황제(黃帝)가 사람이 감지할 수 있는 소리로 구현한 십이율려(十二律呂)를 따르는 것이었다.

한(漢)나라 이후 중국의 역대 왕조에서도 의례 음악의 제정은 ‘고성(古聖)’이 제시한 도덕률(道德律)과 악률(樂律)을 바탕으로 삼으려 했지만, 당대(當代) 현실 환경을 아울러 고려하며 추진하지 않을 수 없었다. 새 ‘조성(祖聖)’을 중심으로 하는 국가 및 세계 질서를 수립하여 안정적이고 영속적으로 유지하기 위해서는 주나라 왕조에서처럼 하늘 아래 모든 정령(精靈)과 정령을 관장하는 모든 신(神)들과 정령을 가진 모든 생물(生物)의 위계를 만들어 정해야 했고 그 위계에 합당하게 서로 어울릴 수 있도록 해야

節而不能絕也，故象天地而制禮樂，所以通神明，立人倫，正情性，節萬事者也。(……) 樂者，聖人之所樂也，而可以善民心。其感人深，其移風易俗易，故先王著其教焉。(……) 故樂者，聖人之所以感天地，通神明，安萬民，成性類者也。『漢書』禮樂志。

- 16) 수(隋)나라는 후대 왕조에서 복원한 ‘육악’을 쓰지 않으려 했다. 그러나 왕조 초기에 고악률에 의거하여 선궁법(旋宮法)을 개발하여 아악(雅樂)의 악조(樂調)를 만들어 썼다. 牛弘遂因鄭譯之舊，又請依古五聲六律，旋相爲宮。(……) 隋去六代之樂，又無四望·先妣之祭，今既與古祭法有別，乃以神祇位次分樂配焉。(……) 五聲六律旋相爲宮，其用之法，先以本管爲均，八音相生，或上或下，取五聲令足，然後爲十二律旋相爲宮。『隋書』卷十五 志 第十 音樂 下。
- 17) ‘육대지악(六代之樂)’이라고도 불리는 ‘육악’은 황제(黃帝)가 만든 운문(雲門), 요(堯)가 만든 함지(咸池), 순(舜)이 만든 대소(大韶), 하(夏)나라 왕조에서 만든 대하(大夏), 은(殷)나라 왕조에서 만든 대호(大濩), 주(周)나라 왕조에 만든 대무(大武)를 일컫는다. 주나라 왕조에서는 5제(帝) 3대(代)의 음악 중에서 전옥(顓頊)이 만든 육경(六莖), 제곡(帝嚳)이 만든 오영(五英)을 제외한 음악을 천지(天地)가 움직이고 귀신(鬼神)이 감응하며 인민(民)이 심성을 성인의 도덕률에 부합하도록 기루게 하는 수단으로 쓰고자 한 것이다. 周詩既備，而其器用張陳，周官具焉。典者自卿大夫師瞽以下，皆選有道德之人，朝夕習業，以教國子。國子者，卿大夫之子弟也。皆學歌九德，誦六詩，習六舞·五聲·八音之和。故帝舜命夔曰：“女典樂，教胄子，直而溫，寬而栗，剛而無虐，簡而無放。詩言志，歌詠言，聲依詠，律和聲，八音克諧。”此之謂也。『漢書』禮樂志。

했다. 이를 위해서는 난세(亂世)를 거치면서 사악(邪惡)하게 변화된 인민의 심성을 순선(淳善)하게 변화시키는 일이 무엇보다 중요했다. 그리고 ‘고성’들이 그 일에 가장 효과적인 수단으로 고려했던 것이 음악이었다.¹⁸⁾

그런데 후대 왕조에서 ‘고성’이 제시한 도덕률과 악률에 꼭 부합하는 의례 음악의 제정이 현실적으로 불가능에 가까웠다. 우선, ‘고성’이 제시한 도덕률과 악률이 고스란히 전승되지 않았다. 물론 ‘고성’의 ‘말씀’을 담은 문헌을 경전으로 지정하여 그에 함축된 도덕률을 탐구했다. 하지만 경전의 훈고(訓詁)가 하나같지 않았다. 유가(儒家)와 도가(道家)와 불가(佛家)는 각각 공자(孔子)와 노자(老子)와 싯다르타를 ‘후세(後世) 성인’으로 추앙했다. 각각의 가르침, 곧 유교(儒教)와 도교(道教)와 불교(佛敎)가 ‘고성’의 가르침과 다르지 않다고 믿게 된 것이다. 그런 믿음을 바탕으로 유가는 공자의 ‘말씀’을, 도가(道家)는 노자(老子)의 ‘말씀’을, 불가는 싯다르타의 ‘말씀’을 각각 탐구했다. 이처럼 ‘고성’의 ‘말씀’에 대한 해석이 합의에 도달하지 못한 상황에서 세 ‘말씀’은 한나라 이후 왕조 국가에서 공존하며 경쟁하는 관계를 유지하게 되었다.

둘째, 고성의 도덕률에 부합하는 악률을 바탕으로 만든 고악(古樂) 유산이 온전하게 전승되지 않았다. 연속되는 전란의 와중에서 주악(周樂)을 비롯한 고악의 기반은 괴멸하다시피 했다. 불가피하게 유전(流傳)하던 고악 유산을 수습하여 경전 탐구를 통해 추론한 도덕률과 악률에 맞게 고악을 복원하고자 했다. 하지만 그 일은 매우 힘들고 어려웠다. 그리하여 불완전하게나마 복원한 고악은 물론, 도가와 불가의 의례에서 쓰던 음악도, 비록 고악과는 달라도 인민의 심성을 순선하게 바꾸어가는 데

18) 夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感而動，然後心術形焉。是以纖微疇瘁（一作衰）之音作，而民思憂；闡諧曼易之音作，而民康樂；麤厲猛奮之音作，而民剛毅；廉直正誠之音作，而民肅敬；寬裕和順之音作，而民慈愛；流辟邪散之音作，而民淫亂。先王恥其亂也，故制雅頌之聲，本之情性，稽之度數，制之禮儀，合生氣之和，導五常之行，使之陽而不散，陰而不集，剛氣不怒，柔氣不懼，四暢交於中，而發作於外，皆安其位而不相奪也，足以感動人之善心而，不使邪氣得接焉，是先王立樂之方也。『漢書』禮樂志

유용하다는 판단 인식이 상당한 공감을 얻게 되었다.

이처럼 고성의 도덕률과 악률에 꼭 부합하는 의례 음악의 제정이 실제로는 불가능했기 때문에 중국의 수(隋)나라, 당(唐)나라에 이르러 세 ‘말씀’에서 분석되는 도덕률과 세 갈래의 음악, 곧 유전하던 고악, 도가의 음악, 불가의 음악은 모두 천하 만물이 어울리는 세계를 만들어 가는 (혹은 회복하는) 데 유용하다는 판단 인식 역시 후세 성인으로 추앙되는 군왕에 의해 공인되기에 이르렀다. 고악이 온전하게 전승되지 않은 데다 도교와 불교를 믿고 따르는 인구가 큰 비중을 차지하는 현실 환경을 적극적으로 고려하여 반영한 결과라 할 수 있다. 중국의 역대 왕조들뿐 아니라 한국의 신라와 고려, 조선 왕조에서도 그러한 방식으로 의례 음악을 제정했다고 볼 수 있다.

세 갈래의 음악은 모두 세속의 인민이 즐기는 것이기도 해서 수나라에서부터 속악(俗樂)으로 분류하였다. ‘고악’을 온전하게 복원하지 못하는 상황에서 속악은 천하 인민의 심성을 역시 후세 성인으로 숭앙하는 군왕이 제시한 도덕률에 맞게 변화시키는 데 효과적인 수단이라고 인식되었다. 예악에 관한 문헌과 유전하던 고악을 통해 탐구한 악률에 맞게 속악을 아정(雅正)한 음악으로 만드는 노력 또한 게을리하지 않았다. 궁극에는 고성이 제시한 도덕률과 악률에 맞는 음악을 복원하여 사람을 포함한 천하 만물이 서로 어울리고 “신인이화”하는 시대를 회복하고자 하였지만, 후세 성인의 도덕률과 그에 바탕을 둔 악률로서도 인민의 심성을 순선하게 바꾸어가야 한다는 현실적 필요성이 속악을 수용하고 아정한 음악으로 만들어가는 노력으로 나타난 것이라 할 수 있다.

이처럼 난세 인민의 심성을 순선하게 변화시키는 데에는 그들이 신앙하는 가르침과 그들이 즐기는 음악을 활용하는 것이 실효성 있는 대안이라는 사유는 한나라 이후 중국의 역대 왕조는 물론, 한국의 역대 왕조에서 국가 및 세계 경영에 참여한 학자들에 의해 널리 공유되었던 듯하다. 그런 까닭에 역대 왕조에서의 의례 음악 제정은 역시 후세 성인으로 추앙되는 현세

군주가 공인한 도덕률과 당대의 현실 환경을 고려하여 풍화(風化)의 준거를 수립하는 방향으로 추진되었다. 이렇게 제정된 음악을 중국과 한국의 역대 왕조에서는 “이풍역속(移風易俗)”하는 수단으로 활용했다.¹⁹⁾

특히 새 왕조의 수립과 개국은 이전 왕조 중심의 국가 및 세계 질서 회복이 현실적으로 불가능한 상황이라는 판단에 기초한다. 그러한 시대는 천하 인민의 심성이 전반적으로 사악하게 변한 시기로 인식되게 마련이다. 따라서 새 왕조가 개국하는 시기에는 인민의 사악한 심성을 선하게 변화시키기 위해 이전 왕조의 음악 가운데 후세 성인의 도덕률에 부합하는 심성과 감수성에 바탕을 두고 있다고 판단되는 가곡을 골라서 풍화의 준거를 마련했다고 볼 수 있다. 그것이 궁극으로는 천하 인민이 고성의 도덕률에 부합하는 심성과 감수성을 가진 인간으로 변화하도록 하여 천하 태평한 시대를 맞게 해줄 것이라 믿었기 때문이다.

난세를 치세 나아가 지치(至治)가 이루어진 시대로 바꾸는 것, 그것이 역대 왕조 국가가 추구하는 궁극의 통치 목표였던 만큼, 이전 왕조의 음악 유산을 계승하되 난세에 만들어진 가곡 중에서는 고성의 도덕률과 악률에 좀 더 가깝다고 판단되는 가곡을 골라서 새 왕조의 음악으로 정하여 풍화의 준거를 수립하고자 했다. 치세를 지향하는 새 왕조 국가의 의례 음악 제정의 최종 결정권자는 당연히 후세 성인으로 추앙되는 군주였다.

그런데 의례 음악 제정 과정에는 늘 적지 않은 논란이 있었다. 그 논란은 주로 노자, 싯다르타까지 후세 성인으로 인정하는 데 대한 유가의 저항이 만만치 않았던 데서 비롯하였다. 하지만 유가의 저항에도 불구하고 수나라, 당나라는 물론, 중국의 송나라와 한국의 신라, 고려, 조선도 모두 ‘당제(唐制)’에 따라 세 인물 모두를 후세 성인으로 공인하고 그 ‘말씀’에 배어 있는 도덕률이 고성의 ‘말씀’에 배어 있는 도덕률과 다르지

19) 풍(風)은 인간을 포함한 물(物)을 자극하여 물성을 변화시키는 매개로 인식되었다. 순풍(淳風)을 받으며 자란 물은 물성(物性)이 순선(淳善)하게 변화하고 음풍(淫風)이나 사풍(邪風)을 받으며 자란 물은 물성이 사악(邪惡)하게 변화한다고 여겼다.

않다는 판단 인식을 바탕으로 이전 왕조의 음악 유산을 선별하여 풍화의 준거가 되는 의례 음악을 제정한 듯하다.

물론, 개국 단계에서 정한 새 왕조의 의례 음악이 그 왕조가 유지되는 동안 아무 변화 없이 전승된 것은 아니다. 내란과 외란 등으로 인해 왕조 음악의 기반이 붕괴하기도 하고 현실 환경 변화에 대한 긍정적인 판단 인식 곧 치세를 이룩했다는 인식에 따라 신악(新樂)이 제작되기도 했기 때문이다. 따라서 한 왕조에서도 시대마다 연행하도록 정한 음악에는 적잖은 변동은 있었다고 보아야 한다. 그리고 이전 왕조의 역대 군왕에 대한 역사적 평가도 왕조가 교체된 이후에는 다양했다. 일방 긍정적으로만 평가되는 것이 아니라 부정적으로도 평가되었다. 『고려사』 편찬자는 고려의 역대 군주 가운데서 의종(毅宗)과 충혜왕(忠惠王), 우왕(禡王)에 대해 매우 비판적인 태도를 견지하고 있다. 각각 난세를 초래한 군주, 망국(亡國)을 초래한 군주로 평가하고 있다. 이러한 평가는 난세를 초래한 군주를 비판하는 심성 작용을 보였던 가곡이 오히려 당대 인민이 지녀야 할 바른 심성을 온축하고 있었다는 판단으로 이어지게 하고 따라서 난세를 치세로 변화시키려는 의도를 가진 후세 군주는 그 가곡이 풍화의 준거가 될 수 있다고 판단하게 마련이다.²⁰⁾ 당연히 난세를 초래하거나 망국의 빌미를 제공한 군주가 새로 만들어 정한 음악은 특히 새 왕조 국가를 연 군주에 의해 폐기되어야 할 유산으로 인식되었다고 보아야 한다. 결과적으로 치세를 꿈꾸는 후왕(後王)이나 새 왕조는 난세를 치세로 바꾸려는 의도가 작용한 음악이나 치세를 그려낸 음악은 계승하되, 난세²¹⁾와 망국²²⁾을 초

20) 이를테면, 의종이 지은 ‘악장(庚寅, 御大觀殿, 受朝賀, 仍宴文武常參官以上. 王親製樂章五首, 命工歌之. 『高麗史』 卷17, 世家 19, 毅宗 24年, 閏五月)은 기록조차 하지 않은 데 반해, 정서(鄭敳)의 <정과정>은 의례 음악으로 썼다.

21) 當宴, 上王語孟思誠·卞季良·許稠等曰: “後殿眞勺, 其音節雖好, 其歌詞不欲聞也.” 思誠等曰: “上旨允當. 今樂府用其調, 不用其詞.” 眞勺, 有慢調, 有平調, 有數調. 高麗忠惠王, 頗好淫聲, 與嬖幸在後殿, 作新聲淫詞以自娛, 時人謂之‘後殿眞勺’, 非獨其詞, 調亦不可用. 『조선왕조실록』 세종 1년 1월 1일.

22) 물론 상당수 역대 군왕은 당시 의례 음악의 제정에 간여한 신하, 특히 유신(儒

래한 군주가 만든 음악만큼은 계승하지 않으려는 태도를 대체로 견지하는 방향에서 당대의 의례 음악을 제정했다고 보아야 할 것이다.

3. 개국 단계 조선 왕조의 의례 음악 제정과 정주학 악론의 관계

조선 왕조가 개국 단계에서 풍화의 준거로 정하여 쓴 음악은 아이러니하게도 『고려사』에서 ‘망국 군주’로 평가한 고려 우왕대(禡王代)에 설치된 것으로 보이는 관습도감(慣習都監)에서 수습하여 정한 것이었다. 특히 군왕의 중조(重祚)가 되풀이되는 시기에 고려 왕조에서는 지배층 내부의 충돌과 반란이 빈번하게 일어남으로써 환도(還都) 이후 복원하여 제정한 의례 음악마저 붕괴하다시피 했다. 그러한 갈등 상황이 공민왕(恭愍王)에 의해 일정하게 해소되는 듯했다. 공민왕은 원(元)나라 왕조가 세계의 중심이 되는 종번(宗藩) 체계에서 벗어나는 길을 선택했고,

臣)들의 의견과는 달리 음악 때문에 나라가 망한 것은 아니라는 관점을 유지하는 모습을 보여주었다. 이를테면, 신라 진흥왕(眞興王)(①), 당나라 태종(太宗)(②)은 그러한 관점을 견지했던 군왕들이다. ①後, 于勒以其國將亂, 携樂器, 投新羅眞興王. 王受之, 安置國原, 乃遣大奈麻注知·階古·大舍萬德, 傳其業. 三人既傳十一(sic. 二)曲, 相謂曰: “此繁且淫, 不可以爲雅正.” 遂約爲五曲. 于勒, 始聞焉而怒, 及聽其五種之音, 流淚歎曰: “樂而不流, 哀而不悲, 可謂正也, 爾其奏之王前.” 王聞之大悅, 諫臣獻議, “加耶亡國之音, 不足取也.” 王曰: “加耶王, 淫亂自滅, 樂何罪乎? 蓋聖人制樂, 緣人情以爲擗節, 國之理亂, 不由音調.” 遂行之, 以爲大樂 『三國史記』 卷第三十二 志 第一 祭祀樂, 新羅樂 ②御史大夫杜淹對曰: “前代興亡, 實由於樂. 陳將亡也, 爲玉樹後庭花; 齊將亡也, 而爲伴侶曲. 行路聞之, 莫不悲泣, 所謂亡國之音也. 以是觀之, 蓋樂之由也.” 太宗曰: “不然, 夫音聲能感人, 自然之道也. 故歡者聞之則悅, 憂者聽之則悲, 悲歡之情, 在於人心, 非由樂也. 將亡之政, 其民必苦, 然苦心所感, 故聞之則悲耳, 何有樂聲哀怨, 能使悅者悲乎? 今玉樹·伴侶之曲, 其聲具存, 朕當爲公奏之, 知公必不悲矣.” 尙書右丞魏徵進曰: “古人稱, ‘禮云禮云, 玉帛云乎哉! 樂云樂云, 鐘鼓云乎哉!’ 樂在人和, 不由音調.” 太宗然之. 『舊唐書』 卷二十八 志 第八 音樂 一.

그 길은, 범박하게 말하자면, 그 체계에 진입하기 이전 시기 고려 왕조에서 제정한 예악을 복원하는 길이었다. 그런데 일은 매우 어려웠다. 그런 까닭에 당시 예악을 제정하는 일에 참여한 인물들은 스스로 자기 시대를 난세로 규정하고, 유전하던 음악 유산 가운데 고성의 것에 가깝다고 판단되는 도덕률을 함축하고 있는 가곡과 기악(伎樂)을 골라 대악(大樂)으로 정하여 씬으로써 치세로 변화시켜 가고자 했던 듯하다. 이제현(李齊賢)의 『소악부(小樂府)』와 민사평(閔思平)의 『소악부(小樂府)』는 유전하던 음악 유산 가운데 의례 음악을 선택하는 문제에 대한 당대 지식인 사회의 공감을 꾀하는 차원에서 지어진 것으로 볼 수 있다.²³⁾ 이러한 노력은 그러나 홍건적(紅巾賊)의 난으로 한층 더 강고한 난관에 부딪히게 되었던 듯하다. 특히 홍건적의 제2차 침입(1360)으로 인해 왕조 음악의 인적·물적 기반이 심각하게 파괴되었기 때문이다. 이러한 상황에서 다시금 유전하던 음악 유산을 수습하여 난세를 치세로 바꾸는 풍화의 준거가 되는 음악으로 제정하여 쓰기 위해 설치된 기구가 바로 관습도감이었다.

조선 왕조에서 ‘망국 군주’로 평가한 우왕 또한 관습도감에 각별한 관심을 보였다.²⁴⁾ 하지만 『고려사』와 『조선왕조실록』은 우왕이 천마악(天魔樂)과 같은 호악(胡樂)을 즐겼던 군주였음을 표나게 기록하고 있다.²⁵⁾

23) 예악의 제정에서 중요하게 추진하는 일이 종묘(宗廟)의 ‘소목위차(昭穆位次)’를 정하는 일인데, 공민왕 6년(1357) 무렵에 ‘주관(周官) 종백(宗伯)’의 자리에서 그 일을 추진했다. 임주탁, 『李齊賢 小樂府의 製作時期』, 『冠岳語文研究』 28, 서울대학교 국어국문학과, 2003, 373-374쪽 참조. 그리고 이제현은 <소악부>를 통해 ‘지시변(知時變)’ 곧 ‘시변(時變)’을 알 수 있다’라고 하였는데, 여기서 ‘시변’이란 주로 변란(變亂) 등으로 인민의 심성이 달라진 것을 가리킨다. 그가 선택한 ‘별곡(別曲)’은 그 왕조에서 역사적으로 인심이 어떻게 달라졌는지 가늠해 볼 수 있는 자료가 되는데, 주남(周南)·소남(召南)을 제외한 국풍(國風)의 시편과 같은 성격을 지닌 것이라 볼 수 있다.

24) 九月, 禍如慣習都監. 『高麗史』 136卷 列傳 49 辛禡 12년(1386) 9월; 十一月, 禍如慣習都監. 『高麗史』 136卷 列傳 49, 辛禡 12년(1386) 11월.

25) 宦者朴元常, 導禡作十六天魔樂, 憲司上疏斥之. 『高麗史』 134卷 列傳 47, 辛禡 7

천마악은 특히 유신(儒臣)에 의해서는 음악(淫樂)이라 신랄하게 비판되었지만, 원나라 순제(順帝)가 제정한 신악(新樂)이었다.²⁶⁾ 세속적 욕망의 극단적 성취 경험이 오히려 깨달음으로 이끈다는 불가의 사유가 반영된 무희(舞戲)로, 모든 음양의 물(物)이 서로 뒤엎키는 형상을 연출했다. 특

년(1381) 8월; 禍停洪武年號, 令國人復胡服. 常幸大同江, 張胡樂于浮碧樓, 自吹胡笛, 樂而忘返. 每出遊, 輒奏胡樂, 令倡優呈百戲. 晝日領軍士, 出入吹笛, 君臣荒淫, 殺戮日甚, 百姓怨咨. 『조선왕조실록』 태조실록, 충서.

- 26) 時帝怠于政事, 荒於游宴, 以宮女三聖奴·妙樂奴·文殊奴等一十六人按舞, 名爲十六天魔, 首垂髮數辮, 戴象牙佛冠, 身被纓絡·大紅綃金長短裙·金雜襖·雲肩·合袖天衣·綬帶鞋襪, 各執加巴刺般之器, 內一人執鈴杵奏樂. 『元史』卷四十三 順帝六, 十三年 十二月; 至正十四年(1354), 製天魔舞, 亦宴樂之樂隊也. 以宮女三聖奴·妙樂奴·文殊奴等十六人, 按舞名爲十六天魔, 首垂髮數辮, 戴象牙佛冠, 身披瓔珞, 大紅綃金長短裙, 金雜襖, 雲肩, 合袖天衣, 綬帶, 鞋襪, 各執噶布喇完之器. 內一人, 執鈴·杵奏樂. 『新元史』卷九十四 志 第六十一 樂 四, 大樂職掌器之樂宴; 初, 哈麻嘗陰進西天僧以運氣術媚帝, 帝習爲之, 號演撲兒法. 演撲兒, 華言大喜樂也. 哈麻之妹婿集賢學士禿魯帖木兒, 故有寵於帝, 與老的沙·八郎·荅刺馬吉的·波迪哇兒禡等十人, 俱號倚納. 禿魯帖木兒性姦狡, 帝愛之, 言聽計從, 亦薦西蕃僧伽璘眞於帝. 其僧善秘密法, 謂帝曰, “陛下雖尊居萬乘, 富有四海, 不過保有見世而已. 人生能幾何, 當受此秘密大喜樂禪定.” 帝又習之, 其法亦名雙修法; 曰演撲兒, 曰秘密, 皆房中術也. 帝乃詔以西天僧爲司徒, 西蕃僧爲大元國師. 其徒皆取良家女, 或四人·或三人奉之, 謂之供養. 於是帝日從事於其法, 廣取女婦, 惟淫戲是樂. 又選采女爲十六天魔舞. 八郎者, 帝諸弟, 與其所謂倚納者, 皆在帝前, 相與褻狎, 甚至男女裸處, 號所處室曰皆卽兀該, 華言事事無礙也. 君臣宣淫, 而群僧出入禁中, 無所禁止, 醜聲穢行, 著聞于外, 雖市井之人, 亦惡聞之. 皇太子年日以長, 尤深疾禿魯帖木兒等所爲, 欲去之未能也. 『元史』卷二百五 姦臣, 哈麻(?~1356, 回回康里人); 召哈麻爲中書添設右丞. 明年正月, 除右丞. 時脫脫方信任汝中柏, 由郎中爲中書參議, 自平章政事以下, 見其議事, 皆讓之. 獨哈麻與之爭辯, 中柏因譖哈麻於脫脫. 八月, 罷哈麻爲宣政院使, 位居第三. 哈麻由是深銜脫脫. 初, 哈麻嘗西天僧運氣術媚帝, 帝習之, 號演撲兒法. 演撲兒, 譯言大喜樂也. 哈麻之妹婿集賢學士禿魯帖木兒, 有寵於帝, 與老的沙等十人俱號倚納. 禿魯帖木兒性姦狡, 帝尤愛之, 薦西蕃僧伽璘眞於帝. 僧善秘密法, 謂帝曰, “陛下雖尊居萬乘, 富有四海, 不過保有世而已. 人生幾何, 當受此秘密大喜樂禪定.” 其法亦名雙修法. 曰演撲兒, 曰秘密, 皆房中術也. 帝日從事其法, 廣選采女爲十六天魔舞, 甚至男女裸居, 醜聲流播, 雖市井之人亦惡聞之. 皇太子年日長, 尤深疾禿魯帖木兒等所爲, 欲去之未能也. 『新元史』卷二百二十四 列傳 第一百二十, 哈麻.

히 ‘고성’은 세계의 위계적인 질서를 마땅하게 받아들였다고 보는 유가의 시각에서 남녀가 알몸으로 동물과도 교접하는 모양과 같은 형상은 황음(荒淫)의 극치를 보여주는 것에 불과했다. 그 음악을 만들어 정한 순제가 ‘망국 군주’였다면 그 악을 즐긴 우왕도 ‘망국 군주’라 할 수 있다. 그런 까닭에 천마악은 국가 쇠신을 위해 새로이 추대된 공양왕(恭讓王)에 의해서는 ‘시용(時用)’ 음악으로 정해지지 않았다고 보아야 한다. 그러나 천마악과 같은 신악을 제외하고,²⁷⁾ 조선 왕조는 관습도감에서 수습하여 고려 왕조의 의례 음악으로 정해서 쓴 ‘당악’(중국 교방의 음악)과, 홍무(洪武) 연호 폐지(1377) 이후에 ‘호악(胡樂)’으로 분류되기도 했던 ‘속악’의 음악 유산을 대체로 계승했다고 볼 수 있다.

조선의 개국 군주 태조가 고려 국왕의 자리를 계승했던 만큼, 공양왕대에 정하여 쓰던 고려 왕조의 음악을 계승하는 것은 어찌면 당연한 일이었다고 볼 수 있다. 이와 관련하여 정도전(鄭道傳)의 시 <배어가유장단작(陪御駕遊長湍作)>(癸酉秋)에 주목해 볼 필요가 있다.

秋水澄澄碧似天, 가을 물 맑고 맑아 하늘처럼 푸르고
 君王暇日御樓船. 군왕께서 쉬는 날 다락 배에 남시었다.
 篙師莫唱長湍曲, 사공은 장단곡(長湍曲)일랑 부르지 마소,
 此是朝鮮第二年. 지금은 조선국(朝鮮國) 제2년이니.²⁸⁾

‘장단곡’은 고려 ‘속악’ <장단>을 가리키는데, 『고려사』는 그 “노래를 지은 뜻(作歌之意)”을 다음과 같이 해설하고 있다.

태조(太祖)가 순행(巡行)하며 민풍(民風)을 살폈는데 넉넉하지 않은 것은 보충해서 도와주어 민(民)과 함께 즐겼다. 민(民)이 그 덕을 오래 잊지 않았다. 후왕(後王)이 장단(長湍)에서 놀 때 공인(工人)이 조성(祖

27) 우왕이 즐겼던 ‘처용희’는 난세를 치세로 바꾸어가려는 열망의 소산이었기에 조선 왕조에서 계승하였던 듯하다.

28) 『三峯集』 卷之二, 七言絕句.

聖)의 덕을 노래로 불렀는데, (그 덕을) 기리는 것으로써 바르게 경계한 것이다.²⁹⁾

<장단>은 ‘후왕’의 시대가 치세가 아니었기에 치세를 그리워하는 민심을 반영하여 ‘조성의 덕’을 후왕이 잊지 않고 본받아 체현하였으면 하는 의도에서 만들어 정한 가곡인데, 앞의 시는 그런 가곡을 조선 태조가 장단에서 놀 때 사공[고사(箏師)]이 불렀다는 사실을 확인해 주고 있다. 이는 조선 왕조가 고려 왕조 말기의 음악 유산을 고스란히 물려받았음을 단적으로 보여주는 사례라 할 수 있다.³⁰⁾

사공의 관점에서 새 왕조의 개국 군주 또한 고려 태조와 같은 치세를 이룩하는 성군이 되기를 바랐을 것이다. 그에 반해, 정도전은 자기 시대를 치세로 인식한 듯한데, 그 공을 이룬 ‘새 조성’이 신하들과 순행하며 치세를 즐기는 자리에서 사공이 고려 ‘조성’의 덕을 기억하는 노래를 부른 것에 상당한 불만을 가졌을 것이다. 이것이 계기가 되어 정도전은 바로 그해에 <몽금척(夢金尺)>, <수보록(受寶錄)> 등 조선 태조를 새 조성(祖聖)으로 기억하게 하는 사(詞)와, <개언로(開言路)>, <보공신(保功臣)>, <정경계(正經界)>, <정예악(定禮樂)> 등 치세를 이룩한 태조의 문덕(文德)을 기억하도록 하는 사(詞), 그리고 <궁수분곡(窮獸奔曲)>, <정동방곡(靖東方曲)>, <납씨가(納氏歌)> 등 태조의 무공(武功)을 기억하도록 하는 사(詞)를 지은 것이다.³¹⁾ 이러한 사(詞)들이 관현(管絃)에

29) 太祖巡省民風，補助不給，與民同樂。民思其德，久而不忘。後王遊長湍，工人歌祖聖之德，因以頌禱而規戒之。『高麗史』卷71 志 25 樂 2 俗樂

30) 조선이 명나라 태조로부터 ‘조선(朝鮮)’이라는 국호를 추인받은 것은 1393년 12월이었다. 따라서 위의 시를 지을 시기 주원장(朱元璋)은 이성계(李成桂)를 ‘고려국권지국사(高麗國權知國事)’로 일컬었다(洪武二十五年十二月：乙酉。高麗權知國事李成桂，欲更其國號遣使來請命。上曰：“東夷之號，惟朝鮮之稱最美，且其來遠矣，宜更其國號曰朝鮮。”『大明太祖高皇帝實錄』卷之二百二十三)。 다만 정도전은 ‘조선’이란 국호를 추인받을 것이라고 확신한 듯하고, 그런 까닭에 ‘조선 제2년’이라고 표현한 것이라 할 수 있다.

31) 『조선왕조실록』 태조 2년(1393) 7월 26일.

올려져, <몽금척>, <수보록>은 가무희(歌舞戲)가 복합된 기악(伎樂, 조선에서는 ‘정재(呈才)’라고 부름)으로, <개언로> 등은 <문덕곡(文德曲)>으로, <궁수분곡> 등은 <무공곡(武功曲)>으로 각각 통합되어 신악(新樂)으로 제정되었다.³²⁾ 정도전이 지은 신사(新詞)가 새 조성(祖聖)으로서 조선 태조의 덕과 공을 드러내는 악장으로 정해진 것이다.

그런데 이렇게 신찬 악장을 입혀 만든 신악은 관습도감에서 수습하여 전승하던 음악과 대동소이했다고 볼 수밖에 없다. ‘소이(小異)’란 악장의 대체로 인해 생겨난 차이를 가리키는바, 그 차이의 실체는 역시 정도전이 지은 <신도가(新都歌)>가 <동동사(動動詞)>와 음절(音節)이 같다고 한 기록³³⁾을 통해 가늠해 볼 수 있다. 음절이 같다는 것은 악장을 입히는 가곡의 악조(樂調)가 같다는 말로 풀이될 수 있다. 따라서 개국 단계 조선 왕조에서 제정한 신악은 고려 왕조에서 계승한 음악에 악장을 신찬 악장으로 대체하는 방식으로 만들어진 것이었다고 보아야 한다.

이렇게 신찬 악장을 포함한 신악이 제정되어도 관습도감에서 전승한 고려 왕조의 음악은 계속 유지되었다. 그 음악 또한 고성(高城)의 ‘말씀’과 고악의 악률을 탐구하여 만들어 정한 것이었을 터, 그것을 버리고는 풍화의 준거로 내세울 음악이 따로 있을 수 없었기 때문이다. 태종대(太宗代)에 조희와 연향 의례에 쓰도록 정한 ‘당악’과 ‘속악’이 『고려사』에 기록된 고려 왕조의 음악에서 거의 벗어나지 않고 있다는 사실은 이 점을 좀 더 분명하게 보여주고 있다.

당시 의례상정소에서 정한 조희 및 연향에 쓰는 음악을 살펴보면, <동동사>를 포함하고 있는 아박정재(牙拍呈才)와 <정읍사(井邑詞)>를 포함하고 있는 무고정재(舞鼓呈才)가 ‘국왕연사신악(國王宴使臣樂)’ 등

32) 『조선왕조실록』 태조 2년(1393) 10월 27일.

33) 臣與掌樂院提調及解音律樂師，反覆商確，如牙拍呈才動動詞，語涉男女間淫詞，代以新都歌，蓋以音節同也。新都歌，乃我朝移都漢陽時，鄭道傳所製也。此曲非用文詞，多用方言，今未易曉，土風亦當存之。且節奏，古則徐緩，今則急促，不可改也。舞鼓呈才井邑詞，代用五冠山，亦以音律相叶也。『조선왕조실록』 중종 13년 4월 1일.

의 의례에 쓰는 음악으로 정해졌음을 확인할 수 있다. 또, 다양한 조회와 연례에 쓰도록 한 ‘고악’의 악장 곧 ‘풍아(風雅)의 시’는 고려 ‘당악’의 가곡과 고려 ‘속악’의 가곡에 입혀 노래로 재연할 수 있도록 만든 것이었음을 확인할 수 있다. 수룡음조(水龍吟調)를 연주하며 <신공(臣工)>을 노래하고 낙양춘조(洛陽春調)를 연주하며 <남유가어(南有嘉魚)>나 <칠월편(七月篇)>를 노래하고 풍입송조(風入松調)를 연주하며 <남산유대(南山有臺)>를 노래하고 금강성조(金剛城調)를 연주하며 <녹명(鹿鳴)>이나 <행위(行葦)>를 노래하고 자하동조(紫霞洞調)를 연주하며 <관저(關雎)>나 <갈담(葛覃)>을 노래하도록 하고 있는데,³⁴⁾ 이는 『고려사』의

34) 丁巳. 禮曹與儀禮詳定提調同議, 進樂調. (……) 國王宴使臣樂: 王與使臣坐定, 進茶, 唐樂奏賀聖朝令. 進初盞及進俎, 歌鹿鳴, 用中腔調. 獻花, 歌皇皇者華, 用轉花枝調. 進二盞及進初度湯, 歌四牡, 用金殿樂調. 進三盞, 五羊仙呈才. 進二度湯, 歌魚麗, 用夏雲峰調. 進四盞, 蓮花臺呈才. 進三度湯, 水龍吟. 進五盞, 拋毬樂呈才. 進四度湯, 金盞子. 進六盞, 牙伯呈才. 進五度湯, 憶吹簫. 進七盞, 舞鼓呈才. 進六度湯, 歌臣工, 用水龍吟調. 進八盞, 歌鹿鳴. 進七度湯及九盞, 歌皇皇者華. 進八度湯及十盞, 歌南有嘉魚, 用洛陽春調. 進九度湯及十一盞, 歌南山有臺, 用風入松調, 或洛陽春調. 國王宴宗親兄弟樂: 王坐殿, 奏賀聖朝調; 進俎, 奏太平年; 獻花, 歌行葦, 用金剛城調. 進初度湯, 歌關雎. 進初盞, 受寶錄呈才. 進二度湯, 歌麟趾. 進二盞, 夢金尺呈才. 進三度湯, 歌葛覃(sic. 覃), 用紫霞洞調. 進三盞, 五羊仙呈才. 進四度湯及進四盞, 拋毬樂呈才. 進五度湯, 歌臣工. 進五盞, 舞鼓呈才. 進六度湯及進六盞, 文德曲. 進七度湯及進七盞, 歌南山有臺. 國王宴群臣樂: 初儀上同. 獻花, 歌鹿鳴, 用金剛城調. 進七度湯及進七盞, 歌抑篇. 餘皆上同. 國王遣本國使臣樂: 初儀上同. 進初盞, 歌皇皇者華. 進八盞, 歌四牡. 餘皆上同. 國王勞本國使臣樂: 初儀上同. 進初盞, 歌四牡. 進三度湯, 歌皇皇者華. 餘皆上同. 國王遣將臣樂: 初儀上同. 獻花, 歌采薇. 餘皆上同. 國王勞將臣樂: 初儀上同. 獻花, 歌杖(sic. 杖)杜. 進三度湯, 歌采薇. 餘皆上同. 視朝唐樂, 駕前唐樂胡部樂, 講武擊鐘鼓, 以爲節. 大射, 歌鹿鳴. 議政府宴朝廷使臣樂: 初盞及進俎, 歌鹿鳴, 獻花. 及進二盞, 歌皇皇者華. 初度湯, 歌四牡. 進三盞, 蓮花臺呈才. 二度湯, 歌南有嘉魚. 進四盞, 牙伯呈才. 三度湯, 歌魚麗. 進五盞, 舞鼓呈才. 四度湯, 歌南山有臺. 進六盞, 三絃. 五度湯及進七盞, 文德曲, 大肉. 進八盞, 松山操, 用洛陽春調. 議政府宴本國使臣樂: 上同. 議政府餞本國將臣樂: 初盞及進俎, 歌采薇. 餘皆上同. 議政府勞將臣樂: 初盞及進俎, 歌杖(sic. 杖)杜. 餘皆上同. 一品以下大夫士公私宴樂: 初盞及進俎, 歌鹿鳴, 用金剛城調. 初味及二盞, 五冠山. 二味及三盞, 歌關雎, 用紫霞洞調. 三味及四盞, 侑食.

‘당악’ 가곡이 주로 『시경』 ‘아(雅)’의 시편을 노래하는 반주곡으로 쓰이고 ‘속악’ 가곡이 『시경』 ‘풍(風)’의 시편을 노래하는 반주곡으로 쓰였음을 보여준다.

이처럼 ‘풍아의 시’를 악장으로 재연하는 방식 또한 조선 왕조에 이르러 새삼 나타난 것이 아니라 당나라와 북송에서 이미 널리 활용된 것이었다. 특히 고려에서는 문헌상으로도 예종(睿宗)이 대성악(大晟樂)을 도입한 이후³⁵⁾ 충렬왕대(忠烈王代)³⁶⁾에 재연되었음이 확인된다. 그런데 이는 정주학자(程朱學者)들이 전승한 ‘풍아십이시보(風雅十二詩譜)’에서의 재연 방식과는 사뭇 다른 것이었다. 왜냐하면 ‘풍아십이시보’에 포함된 12편의 노래는 특정 전승 가곡의 악조에 맞추어 부르는 것이 아니었기 때문이다.³⁷⁾ 태종대에 정한 의례에서 ‘풍아의 시’를 부를 때 연주하는 가곡 또한 정주학(程朱學)의 악론이 수용, 정착하기 이전 시기에 도입되거나 만들어진 것이다. 따라서 조선 왕조에서 개국 단계에 쓴 조회 및 연례 음악은 고려 왕조에서 쓰던 속악에서 “성음(聲音)이 조금 바른

三絃. 四味及五蓋, 方等山. 五味及六蓋, 七月篇, 用洛陽春調. 庶人宴父母兄弟樂 初味及蓋, 五冠山. 二味及蓋, 方等山. 終味及蓋, 勸農歌. 從之. 『조선왕조실록』 태종 2년 6월 5일.

35) 대성악(大晟樂) 도입 이후 예종은 『시경』 송(頌)의 언어를 활용해서 태묘(太廟)에 쓸 ‘구실등가악장(九室登歌樂章)’을 제작했고(『高麗史』 卷70 志 24 樂1 雅樂 太廟樂章), 청연각(淸讌閣)에서는 ‘시악(詩樂)’을 즐겼다(金緣, 『淸讌閣記』, 『東文選』 卷之六十四 記). 『시경』 ‘풍(風)·아(雅)’의 시’를 노래로 재연하는 음악을 ‘시악(詩樂)’이라 불렀다. 이때의 ‘시악’ 또한 ‘당악’ 혹은 ‘향악’의 가곡의 악조에 맞추어 『시경』 시편을 노래 부르는 방식이었다고 보아야 한다.

36) (金)光佐, 以黍離·栢舟, 閒歌雙燕曲; 閔漬, 以何彼穠矣, 補之. 『高麗史』 卷105 列傳 18 趙仁規.

37) ‘풍아십이시보’는 1자 1박의 원리에 기초하여 시편을 노래할 수 있게 만든 것이다. 그런데 다음 기록은 주희 시대에도 ‘풍아의 시’가 속악(‘호악’) 가곡의 악조에 맞추어 노래로 재연하는 방식이 널리 퍼져 있었음을 확인해 주고 있다. 今之樂, 皆胡樂也. 雖古之鄭衛, 亦不可見矣. 今關雎·鹿鳴等詩, 亦有人播之歌曲. 然聽之, 與俗樂無異. 不知古樂如何. 古之宮調, 與今之宮調無異. 但恐古者用濁聲處多, 今樂用淸聲處多. 季通(蔡元定)謂‘今俗樂, 黃鍾及夾鍾淸.’如此, 則爭四律, 不見得如何. (鄧人傑) 『朱子語類』 樂古今.

것”³⁸⁾이라 판단되어 선택된 것일 뿐, 정주학자들의 악론에 따라 정한 것은 아니었다고 보는 것이 실상에 부합한다고 할 것이다.

조선 태종에 의해 정해진 조화와 연례의 음악은 대합악(大合樂)의 방식으로 만들어 쓴 것인데, 이 또한 이미 중국의 역대 왕조에서 일반화된 것이었다. 천지에 제사할 때 쓰는 음악에 인민이 즐기는 음악을 합쳐 만드는 것이었기에 대합악(大合樂)이라 하고 줄여서 대악(大樂)이라고 불렀다.³⁹⁾ 대악은 천하 인민이 천지와 어울리도록 만든 음악을 가리키는 만큼, 세속의 인민들도 이해할 수 있는 사람의 말소리도 포함하게 마련이다. 그 음악을 수나라, 당나라 왕조에서는 ‘12율(律) 84조(調)’의 원리에 따라 제정했다.⁴⁰⁾

한나라 이후 중국의 역대 왕조에서 천지에 제사할 때 썼던 음악은 5성이 12올려에 따라 조화를 이루도록 만든 악조(樂調)를 쓰도록 하는데, 그 악조의 수는 5성을 12올려에 배열하는 조합의 수(5×12) 곧 60이었다. 60악조는 모두 궁상각치우의 5성 가운데 하나가 ‘궁(宮, 중심음)’이 되는

38) 臣等謹按古典, ‘審音以知樂, 審樂以知政’ 又曰: “合樂以致神祇(sic. 祇), 以和邦國.” 又曰: “正聲感人而順氣應, 姦聲感人而逆氣應.” 是以周官大司樂, 禁其淫聲過聲, 訥聲曼聲. 臣等竊觀前朝承三國之季, 因用其樂, 又從宋朝, 請用教坊之樂, 及其季世, 又多哇淫之聲, 朝會宴享, 一切用之, 無足可觀. 今當國初, 不可因襲. 臣等謹於兩部樂, 取其聲音之稍正者, 參以風雅之詩, 定爲朝會宴享之樂, 以及臣庶通行之樂, 具列于左. 上鑑施行, 以正聲音, 以召和氣. 『朝鮮王朝實錄』 태종 2년 6월 5일.

39) 大樂與天地同和; 大禮與天地同節. 和故百物不失; 節故祀天祭地. 明則有禮樂, 幽則有鬼神. 如此, 則四海之內, 合敬同愛矣. 禮者殊事合敬者也; 樂者異文合愛者也. 禮樂之情同, 故明王以相沿也. 故事與時并, 名與功偕. 故鐘鼓管磬, 羽龠干戚, 樂之器也. 屈伸俯仰, 綴兆舒疾, 樂之文也. 簠簋俎豆, 制度文章, 禮之器也. 升降上下, 周還襦襲, 禮之文也. 故知禮樂之情者能作, 識禮樂之文者能述. 作者之謂聖, 述者之謂明; 明聖者, 述作之謂也. 『禮記』 樂記.

40) (鄭)譯遂因其所捻琵琶絃柱相欽爲均, 推演其聲, 更立七均. 合成十二, 以應十二律. 律有七音, 音立一調, 故成七調十二律, 合八十四調, 旋轉相交, 盡皆和合. 『隋書』 卷十四志第九, 音樂中; (祖)孝孫又奏, 陳·梁舊樂, 雜用吳·楚之音; 周·齊舊樂, 多涉胡戎之伎. 於是斟酌南北, 考以古音, 作爲大唐雅樂. 以十二律各順其月, 旋相爲宮. 按禮記云, “大樂與天地同和.” 故制十二和之樂, 合三十一曲, 八十四調. 『舊唐書』 卷二十八 志第八 音樂 一.

악조였다. 그런데 수나라 이후 왕조에서 쓴 60악조는 변성(變聲)만 아니라 변율(變律) 곧 청성(淸聲)까지 포함하고 있었다. 변성은 특히 속악을 통해 전해진 소리인데도 12올려에 맞추어 배열한 것이며, 4청성은 수나라, 당나라에서 아악(雅樂)으로 평가된 청상악(淸商樂)으로 전해진 것이었다. 더욱이 수나라, 당나라에서 만들었던 84악조 가운데 24악조는 변성에 해당하는 변상(變商)과 변치(變徵), 혹은 변궁(變宮)과 변치가 ‘궁’이 되는 악조의 총합인데, 수나라, 당나라와 북송의 학자들과 달리 정주학자들은 이 24악조는 아정한 음악의 악조가 될 수 없다는 견해를 고수했다. 그것은 도교·불교에 대해 배타적인 태도를 견지했던 유가에서 일관되게 유지해 온 것이었다. 그런데 정주학자들이 아정한 음악의 악조로 인정한 60악조 또한 고악의 악조와 같은 것이라고 확정할 수 있는 것은 아니어서 이미 당나라에서부터 유가에 의해 비판되기도 했다. 정주학자로 분류되는 진양(陳暘)의 『악서(樂書)』에서는 4청성도 인정하지 않고 있다.⁴¹⁾ 모두 변성과 변율을 포함하고 있었기 때문이다. 그런데도 특히 남송의 정주학자들은 변율은 인정하되 변성이 ‘궁’이 되는 악조만큼은 아정한 음악의 악조가 될 수 없다는 견해를 고수했다.

이처럼 정주학자들이 변성이 ‘궁’이 되는 악조가 아정한 음악의 악조가 될 수 없다고 본 까닭은 무엇보다 변성이 세속적인 욕망(慾望)과 밀접하게 관계된 소리라고 이해한 데 있었다고 보아야 한다. 변성이 중심이 되는 악조는 욕망을 통어하지 못하고 부추킨다고 본 것이다. 그래서 정주학자들의 악론을 집성한 채원정(蔡元定)은 24악조를 제외한 60악조만이 고악의 원리를 따르는 것임을 보이는 ‘육십조(六十調)’를 그려 보이

41) 先王制十有二律, 倡和淸濁迭相爲經, 而淸濁之聲未嘗偏勝也. 孰謂十二律之外, 復有四淸聲乎? 爲是說者, 非古也. 其隋唐諸儒傳會之說歟! 彼其所據者, 唐之正史通禮會要令式通典義纂義羅之類, 特一人之私說, 非有本於聖人之經. 天下之公論也. 世之廣其說者, 不過謂臣民相避, 以爲尊卑也. 陳暘, 『樂書』卷一百一, 辨四淸. 이 점은 김종수, 『세종대 雅樂 整備와 陳暘의 『樂書』』, 『溫知論叢』 15, 온지학회, 2006, 89-125쪽에서도 지적된 바 있다.

기도 하였다. 하지만 그 도해(圖解)가 ‘고악’의 제정 원리에 부합하는지는 객관적으로 검증되지 않았다.

정주학자들의 악론과 달리, 중국의 수나라와 당나라는 물론 북송에서도 변성이 ‘궁’이 되는 악조를 의례에 쓰는 가곡의 악조로 만들어 쓰고자 했다. 속악의 가곡도 아정한 음악과 합악(合樂)될 때는 아정한 음악이 중심이 될 수 있는바, 이는 궁상각치우가 ‘궁’이 되는 악조에 변성을 포함하는 것과 같은 논리로 설명될 수 있다.⁴²⁾ 욕망은 억누르기만 해서 줄이거나 없애기가 힘든 것이다. 가상적으로라도 성취해 보는 경험이 오히려 욕망을 줄이거나 없애는 효과를 더 많이 기대할 수도 있다. 그리고 욕망이 없는 인간은 상상할 수도 없고, 천하 인민이 욕망이 없으면 국가 사회는 존립할 수 없는 이치다. 수나라와 당나라에서 변율과 변성을 포함한 60악조에 더하여 변성이 ‘궁’이 되는 24악조까지 정하여 쓰고자 한 데는 이러한 논리가 작용했을 법하다.

『악학궤범(樂學軌範)』은 조선 성종대(成宗代)에 비로소 60악조만 인정하고자 했던 정주학자들의 악론(樂論)이 확대 수용되고 있었음을 보여 주고 있다. 물론 정주학자들의 악론은 이미 세종대(世宗代)에 『사서오경대전(四書五經大全)』과 『성리대전(性理大全)』을 통해 공식 수용되었다고 볼 수 있다. 하지만 이러한 문헌에 포함된 주희(朱熹)의 『의례경전통해(儀禮經傳通解)』와 채원정(蔡元定)의 『율려신서(律呂新書)』는 악조에 관한 논의가 확실한 근거를 갖추고 있지 않았을뿐더러 실제 진행되는 음악을 대상으로 한 것이라기보다는 이론 차원에서 이루어진 것이었다. 따라서 오롯이 정주학자들의 악론에 따라서는 새 왕조에서 정한 의례에 걸맞은 음악을 제정해 쓰기는 어려웠다고 보아야 한다. 물론 세종(世宗)

42) 이러한 논리는 성종대(成宗代) 음률에 정통한 인물로 평가되었던 성현(成俔)의 『악학궤범(樂學軌範)』 서문에서도 확인할 수 있다. 得天地之中和, 則正而獲其所如, 或失其中和則人心淫溢而趨邪. 於是, 二變得以耗其眞, 四清得以奪其本, 而君民事物之分亂矣. 然聲之有變·清, 猶飲食之鹹淡, 不可專用大羹·玄酒之味, 使正聲常爲之主, 而能得以制變, 不悖中和之氣, 則可也.

은 그 악론에 기초하여 율관(律管)과 종경(鍾磬)을 새로 제작함으로써 고악의 악률을 복원하는 노력을 기울였다. 하지만 율관과 종경에 대한 이론은 정주학에 고유한 것은 아니었다. 그리고 북송 말기에 위한진(魏漢津)이 주도하여 만든 대성악(大晟樂)의 악기는 정주학자들의 악론과 사뭇 다른 악론에 기초하여 만들어진 것이었다.⁴³⁾ 또한, 박연(朴堧, 1378-1458)에 의해 주도된 율관과 종경의 제작에는 진양의 『악서(樂書)』, 주희의 『의례경전통해(儀禮經傳通解)』와 임우(林宇)의 『대성악보(大成樂譜)』⁴⁴⁾가 주요 근거 문헌으로 활용되었다. 하지만 율관과 종경의 제도에서 정주학자들이 고유하게 제시한 이론은 딱히 없어 보인다. 따라서 율관과 종경 제작이 옳이 정주학자들의 악론에 기초한 것이라고 말하기도 어렵다.

정주학자들은 선유(先儒)의 악론에 많은 관심을 보였고, 그러한 관심이 진양의 『악서』로 수렴되고 중국에는 주희와 채원정에 의해 집대성되었다. 특히 주희는 당나라 말기 선유(先儒)가 만든 것이라며 조언숙(趙彦肅)이 전한 ‘풍아십이시보(風雅十二詩譜)’⁴⁵⁾를 통해 고악률에 바탕을

43) 於是請先鑄九鼎，次鑄帝坐大鐘及二十四氣鐘。四年三月鼎成，賜號沖顯處士。八月，大晟樂成。徽宗御大慶殿受群臣朝賀，加漢津虛和沖顯寶應先生，頒其樂書天下。『宋史』列傳 第二百二十一 方技 下。

44) 임우의 『대성악보(大成樂譜)』는 비단 정주학의 악론만이 아니라 대성악(大晟樂) 제작 이후 금(金)나라로 전승된 악기와 악론을 종합적으로 살펴 만든 것이었다. 임우의 대성악보는 ‘석전(釋奠)악보’라고도 하는데, 이는 이 악보가 의례와 같은 제례에 쓰는 음악의 악보임을 말하는 것이다. 임우의 『대성악보(大成樂譜)』에 대해서는 송혜진, 『朝鮮初期 大成樂譜의 受容과 變容』, 韓國精神文化研究院 韓國學大學院 박사학위논문, 1996 참조.

45) 趙子敬送至小雅樂歌，以黃鍾清爲宮，此便非古。清者，半聲也。唐末喪亂，樂人散亡，禮壞樂崩。朴自以私意撰四清聲。古者十二律外，有十二子聲，又有變聲六。謂如黃鍾爲宮，則他律用正律；若他律爲宮，則不用黃鍾之正聲，而用其子聲。故漢書云‘黃鍾不與他律爲役者，此也。若用清聲爲宮，則本聲輕清而高，餘聲重濁而下，禮書中刪去乃是。樂律，通典中蓋說得甚明。本朝如胡安定·范蜀公·司馬公李照輩，元不曾看，徒自如此爭辨也。漢書所載甚詳，然不得其要。太史公所載甚略，然都是要緊處。新修禮書中樂律補篇，以一尺爲九寸，一寸爲九分，一分爲九釐，一釐爲九毫，一毫爲

둔 보법(譜法)의 복원을 꾀하기도 했다. 그 보법이 대성악(大晟樂)의 보법과는 사뭇 달랐음은 물론이다. 대성악(大晟樂) 또한 『시경』 시편을 노래로 재연하는 음악이었고, 신악(新樂)인데도 고악과 다르지 않다고 공인된 것이었다. 그러므로 고려 왕조에서 정하여 쓴 ‘시악(詩樂)’은 정주학자들이 복원한 ‘풍아십이시보’⁴⁶⁾와 바로 연결해서 생각하기도 어렵다. ‘풍아십이시보’가 한국에 도입된 것이 조선 세종대(世宗代)이기 때문이기도 하고, 또 『고려사』에 포함된 음악 특히 속악이 정주학이 고려에 도입, 정착하기 이전 시기에 만들어진 것이기 때문이기도 하다. 따라서 고려의 관습도감에서 유전하던 음악 유산을 수습하여 정한 개국 단계의 조선 왕조의 의례 음악은 정주학자들의 악론에 기초한 것이 아니었다고 할 수 있다.

4. 세종대의 신악(新樂) 제정과 악장 신찬의 맥락

조선 왕조가 계승한 고려 왕조의 음악 유산은 다양한 의례에 쓰기에 충분하지 않았던 듯하다. 제례 음악은 물론 조회와 연향에 쓸 음악도 사정은 마찬가지였다. 세종대 의례 음악 제정 사업의 핵심 참여 인물 가운데

九絲(方子)樂律中所載十二詩譜,乃趙子敬所傳,云是唐開元間鄉飲酒所歌也.但卻以黃鍾清爲宮,此便不可.蓋黃鍾管九寸,最長.若以黃鍾爲宮,則餘律皆順.若以其他律爲宮,便有相陵處.今且只以黃鍾言之,自第九宮後四宮,則後爲角,或爲羽,或爲商,或爲徵.若以爲角,則是民陵其君矣;若以爲商,則是臣陵其君矣.徵爲事,羽爲物,皆可類推.樂記曰:“五者皆亂,迭相陵謂之慢.如此,則國之滅亡無日矣!”故製黃鍾四清聲用之.清聲短其律之半,是黃鍾清長四寸半也.若後四宮用黃鍾爲角·徵·商·羽,則以四清聲代之,不可用黃鍾本律,以避陵慢.故漢志有云‘黃鍾不復爲他律所役’其他律,亦皆有清聲,若遇相陵,則以清聲避之,不然則否.惟是黃鍾則不復爲他律所用.然沈存中續筆談說云,‘惟君臣民不可相陵,事物則不必避.’先生一日又說,‘古人亦有時用黃鍾清爲宮,前說未是.’(廣).『朱子語類』樂古今.

46) ‘풍아십이시보’의 제반 특성은 정화순, 『『風雅十二詩譜』 소재 詩樂에 대한 研究』, 『동양예술』 7, 한국동양예술학회, 2003, 289-341쪽 참조.

데 하나였던 박연(朴堧)의 증언에 의하면, 관습도감이 전승한 고려 음악 유산 가운데 ‘향악’으로 분류된 속악 중에는 악기의 탄법(彈法)과 노랫말을 포함하고 있는 것이 ‘40여 성(聲)’에 지나지 않았다.⁴⁷⁾ 그런데 이 규모는 『고려사』에 적시된 고려 ‘속악’과 ‘삼국 속악’의 수에 근접해 있다. 세종은 온전한 가전(歌典)을 바치는 이에게 상을 내려서라도 중외(中外)에서 수습하자라는 박연의 제안을 받아들였는데, 그 결과 ‘50여 성’까지 수습할 수 있었던 듯하다.⁴⁸⁾ 그리고 급기(急機)와 같이 동곡이조(同曲異

47) 禮曹與儀禮詳定所議奉常判官朴堧上書條件以啓. “(……) 至於我朝之樂, 其器物制度·歌詞曲折, 亦甚繁密, 雖舊有譜法, 書本相傳, 承誤失真, 舊時之樂, 殆盡亡失, 僅存者四十餘聲耳. 今以玄琴所屬言之, 有知彈法, 而不知歌詞者, 如崔子啄木·憂息·多手喜·清平居士戀等類是也. 又有譜法俱存, 而不解急慢之節, 兼失歌詞者, 如露中仙·賞春光·望春天·樂春天·喜春苑·賞春曲·長河篇·陳鴉羽·天雙鳥·春桂引·雲仙曲·壽仙曲·實相曲·朽木狗墓等篇是也. 又伽倻琴所屬嫩竹調·河臨調, 空有其名, 而不傳其聲, 此等遺亡諸篇, 不可悉記, 然譜法尚存, 其歌詞舊本, 意必有傳寫私藏者焉. 願令中外悉求我朝舊時歌典, 如有詳悉舊本, 自告進呈者, 賞之以職, 則舊樂之缺, 庶可填補矣. 如此, 然後擇其歌曲之詞, 其中君臣道合·父子恩深·夫婦節義·兄弟友愛·朋友講信·賓主同歡, 發於性情之正, 有關於人倫世教者, 以爲正風; 其男女相悅·淫遊姦惡·逞欲無恥, 有愧於綱常者, 以爲變風. 其調弄之法, 聲音高下, 本用大琴爲據, 不知律呂之所屬, 其稱宮調者, 實非宮也. 其稱羽調者, 亦非羽也. 臣今詳校其聲, 改以律名, 其指法肉調, 亦明之, 以一宮所屬之五音, 使不相紊, 此小臣今日纂錄之大概也. 但鄉樂所用之律, 則樂始調, 互用仲呂林鍾二律之宮, 仲呂宮則大琴二指聲也, 林鍾宮則大琴三指聲也. 仲呂宮, 古人多忌用之, 以其所用之聲, 皆非正律也. 林鍾則元是天地本然之徵聲, 又所用之聲, 君臣之際, 各得正聲. 且坤方土律, 涵養萬物, 寄旺四時, 常有沖和之氣, 用此爲宮可也. 願自今宴享鄉樂, 主用林鍾爲調, 樂名世稱鄉樂, 亦甚鄙俚, 願殿下改之. 本朝羽調, 乃無射宮也. 古人云, ‘無射宮, 黃鍾爲商, 此君聲反爲臣所凌, 不可用也.’ 我朝好用之, 非所宜也. 今於纂錄羽調諸聲, 不得削去, 但備載古賢之說, 使用樂者知其爲非, 而不敢逞用耳.” 今詳右等說爲是, 宜從之. 『조선왕조실록』 세종 12년 2월 19일. 성(聲)은 가곡의 수와 같다.

48) 禮曹啓. “聲樂之理, 有關時政. 今慣習鄉樂五十餘聲, 竝新羅·百濟·高麗時民間俚語, 猶可想見當時政治得失, 足爲勸戒. 我朝開國以來, 禮樂大行, 朝廟雅頌之樂已備, 獨民俗歌謠之詞, 無採錄之法, 實爲未便. 自今依古者採詩之法, 令各道州縣, 勿論詩章俚語, 關係五倫之正, 足爲勸勉者及其間曠夫怨女之謠, 未免變風者, 悉令搜訪, 每年歲抄, 採擇上送.” 從之. 『조선왕조실록』 세종 15년 9월 12일.

調)를 1성으로 계산할 때는 ‘82성’까지 확대될 수 있었던 듯하다.⁴⁹⁾ 그러나 동곡이조를 1성으로 계산할 때는 가곡의 수는 ‘50여 성’뿐이었다고 보아야 한다. 이는 상기와 같은 조치에도 불구하고 세종 15년 기준 관습도감에서 재연할 수 있었던 ‘향악’ 가곡의 규모는 『고려사』에 적시된 고려 ‘속악’과 삼국 ‘속악’의 수를 합한 규모에서 벗어나지 않았음을 말해 준다. 이는 『고려사』 악지가 세종 15년 기준 관습도감에서 전승하고 있던 고려 음악을 바탕으로 편찬된 것이었음을 시사한다.

이전 시기부터 왕조의 음악으로 정해서 써 온 음악이냐는 ‘시용(時用)’ 음악으로 정해서 쓰는 데 중요한 하나의 기준이었다. 관습도감에서 음악을 복원하여 정할 때도 같은 기준이 적용된 듯한데, 그러한 사정은 기악 ‘무애정재(無導呈才)’를 둘러싼 논의를 통해 헤아려 볼 수 있다. ‘무애정재’는 세종 16년에 사악(賜樂) 목록에서 제외해야 한다는 주장이 제기되었는바, 비단 불가의 말을 썼다는 이유만이 아니라 이전에 ‘창성(昌盛)’했다고 한 말이 거짓이었다는 이유도 근거로 활용되었다.⁵⁰⁾ ‘무애정재’에 대한 고려시대 기록은 이인로(李仁老)의 『파한집(破閑集)』의 기록이 유일하다. 그 기록에 의하면, ‘무애’는 어느 시기인지는 알 수 없지만 호사자(好事者)들이 만든 기악(伎樂)이었고, 고려 인종대(仁宗代)에도 활발하게 전승되고 있었다.⁵¹⁾ 그만큼 ‘창성’했다고 볼 수 있다. 그런데 이 기

49) 禮曹啓. “唐樂四十七聲, 鄉樂急機竝八十二聲. 上項數多歌曲, 樂學官員, 每於四孟朔, 抽牲[牲] 試取. 因此伶人, 雖不分晝夜肄習, 非惟不能精熟, 勞苦尤甚. 況會禮樂, 如黃鍾·太簇·姑洗·南呂等三十餘宮, 並令兼屬肄習, 尤加倍前, 依譯學取才例, 四孟朔鄉唐樂分定取才.” 從之. 『조선왕조실록』 세종 16년 1월 24일.

50) 禮曹啓. “蓮花臺呈才微臣詞, 有感君王之德化, 來呈歌舞之歡娛六句辭語屬上, 用之於賜樂, 誠爲未便. 然而東宮及宗親議政府六曹慰宴使臣, 皆用蓮花臺呈才, 其來已久. 且無導呈才, 其歌辭專用佛家之語, 足爲誕妄, 況年前昌盛亦欺之, 今後凡諸賜樂, 乞罷無導呈才, 復用蓮花臺, 去其微臣詞, 則鄉唐樂俱全, 而臣下用樂節次有序矣.” 從之. 『조선왕조실록』 세종 16년 8월 18일.

51) 昔元曉大聖, 混迹屠沽中, 常撫玩曲項葫蘆, 名之曰無導. 是後, 好事者, 鐵金鈴於上, 垂彩帛於下, 爲飾, 拊擊進退, 皆中音節, 乃摘取經論偈頌, 號曰無導歌. 至於田翁, 亦效之以爲戲. 無導智國, 賞題云: “此物久將無用用, 昔人還以不名名.” 近有山人

악을 고려 왕조의 음악으로 정해 썼다는 기록은 어디서도 찾아볼 수 없다. 물론 교방(敎坊)·관현방(管絃坊)·방상(坊廂)의 층위로 유지되었던 고려 왕조의 음악 전승 체계⁵²⁾에서 호사자들이 만든 기악 ‘무애’가 ‘방상’의 음악으로 전승되었을 가능성까지 부인할 수는 없다. 하지만 고려 관현방의 음악으로 수용되었다거나 대악(大樂)으로 지정되어 연행되었다는 기록은 찾아볼 수 없는 것이다. 이처럼 ‘무애’가 고려 왕조의 의례 음악으로 정해 썼다는 사실이 확인되지 않는 이상 ‘창성(昌盛)했다’는 증언은 거짓이라고 판단할 수도 있다. 사실 여부를 떠나, ‘창성(昌盛)’이 이전부터 왕조의 음악으로 정해 썼음을 가리키는 말이라면 해당 주장은 이전부터 왕조의 음악으로 정해 쓴 것이냐가 ‘시용(時用)’의 근거가 될 수 있었음을 말해 주는 것이라 할 수 있다.

이렇듯, 세종 16년 사악(賜樂) 목록에서 제외하자는 예조의 건의가 있었는데도 ‘무애’는 세종 29년(1447) 이전에 정한 공사간(公私間) 연향(宴饗)에 쓰는 ‘속악’의 목록에 포함되었으며,⁵³⁾ 세종 31년(1449)에 정한 중묘·조희·공연(公宴)에 쓰는 음악 목록에도 ‘무애정재’가 포함되었다.⁵⁴⁾

貫休, 作偈云: “揮雙袖所以斷二障, 三舉足所以越三界。”皆以眞理比之。僕亦見其舞作讚: “腹若秋蟬, 頸如夏鼈。其曲可以從人, 其虛可以容物。不見塞於密石, 勿見笑於葵壺。韓湘以之藏世界, 莊叟以之泛江湖。孰爲之名, 小聖居士。孰爲之讚, 隴西駝李。”『破閑集』(柳在泳 譯註, 一志社, 1978), 240쪽에서 재인용.

52) 임주탁, 『고려시대 국어시가의 창작·전승 기반 연구』, 부산대학교출판부, 2004 참조.

53) 又定俗樂, 以桓桓曲·齋齋曲·維皇曲·維天曲·靖東方曲·獻天壽·折花·萬葉熾瑤圖·唯(sic. 唯)子·小拋毬樂·步虛子破子·清平樂·五雲開瑞朝·衆仙會·白鶴子·班賀舞·水龍吟·無尋·動動·井邑·眞勺·履霜曲·鳳凰吟·滿殿春等曲, 爲時用俗樂, 有譜一卷. 『조선왕조실록』 세종 29년 6월 5일.

54) 議政府據禮曹啓中: “宗廟·朝會·公宴之樂, 掇拾前朝雜聲, 深爲未便. 今新定諸樂及舊樂之內, 可用諸聲, 更加刪定. 發祥呈才十一聲, 定大業呈才十五聲, 保太平呈才十一聲, 鳳來儀呈才五聲, 外(sic. 五)羊仙呈才六聲, 拋毬樂呈才四聲, 蓮花臺呈才四聲, 處容呈才三聲, 動動呈才一聲, 無尋呈才一聲, 舞鼓呈才三聲, 響鈸呈才一聲, 祭樂初獻一聲·亞獻一聲·終獻一聲, 與民樂漫一聲·致和平中二聲·眞勺四體四聲, 凡七十五聲, 常令練習,” 從之. 『조선왕조실록』 세종 31년 10월 3일.

‘무애’ 혹은 ‘무애정재’가 어느 시기에 조선 왕조의 ‘시용(時用)’ 음악 목록에서 제외되었는지는 알 수 없으나 ‘무애무(無導舞)’라는 이름으로 순조대(純祖代) 이후에 여러 차례 공연되었음도 확인할 수 있다.⁵⁵⁾ <무애사(無導詞)>를 포함한 ‘무애정재’의 공연 방식은 『정재무도훈기(呈才舞圖笏記)』에 자세하게 기록되어 전하고 있다.⁵⁶⁾ 설령 사악 목록에서는 제외되었다손 치더라도 왕실에서 주관하는 의례의 기악으로는 계속 유지되었던 셈이다. 그런 점에서 예조의 건의에도 불구하고 ‘무애정재’를 조선 왕조의 속악으로 정하여 쓴 데에는 『고려사』 편찬을 통해 고려 왕조의 음악으로 썼음을 사실로 확인한 것과 무관하지 않다고 볼 수 있는 것이다. 좀 더 확장해서 말하자면, 『고려사』 악지는 관습도감에서 전승한 고려 왕조의 음악 유산을 조선 왕조에서 계속하여 의례 음악으로 쓸 수 있는 근거를 마련한 것이라 할 수 있다.

따지고 보면, 고악의 악류를 확정적으로 말하기 어렵고 그 유산이 온전하게 전승되지 않은 상황에서는 ‘난세 군주’ 혹은 ‘망국 군주’가 제정한 신악(新樂)이 아니라면 이전 왕조에서 정하여 쓴 음악을 새 왕조에서도 계속 쓸 수밖에 없는 이치다. 그 음악 또한 후세 성인으로 추앙된 이전의 군주에 의해 풍화의 준거로 채택되어 “이풍역속(移風易俗)”하는 수단으로 쓰도록 정한 것이기 때문이다. 특정 가곡이 음성(淫聲) 혹은 음악(淫樂)인지 아닌지의 판단 또한 여간 어려운 일이 아니었다.⁵⁷⁾ 태종대

55) 進第七爵, 址鎔酌酒, 奉爵跪進, 奉侍傳捧, 跪置于座前, 登歌作賀聖朝之曲, 舞童入作無礙之舞, 陛下學爵, 址鎔進受虛爵, 復於酒亭, 仍進湯, 樂止. 『승정원일기』 고종 39년(1902) 4월 20일; 聲根還就位, 尹璫酌酒跪進, 奉侍傳捧, 跪置于皇太子前, 登歌作磐泰鞏固之曲, 舞童入作無礙舞, 皇太子受盞舉飲, 尹璫進受虛盞, 復於酒亭, 樂止. 『승정원일기』 고종 39년(1902) 4월 23일; 聲根還就位, 典膳副提酌酒跪進, 奉侍傳捧跪置于皇太子前, 登歌作磐泰鞏固之曲, 舞童入作無得舞, 皇太子舉飲, 典膳副提受虛盞, 復於酒亭, 樂止. 『승정원일기』 고종 39년(1902) 4월 23일.

56) 국립국악원 전통예술진흥회 편저, 『時用舞譜(全)·呈才舞圖笏記』, 은하출판사, 1989, 171-173쪽.

57) 『모시정의』에서는 “음악에 통달한 사람[達樂者]만이 판별할 수 있다고 했다. “原夫作樂之始, 樂寫人音, 人音有大小高下之殊, 樂器有宮·征·商·羽之異, 依

에 정한 조희 연향에 쓰는 가곡의 악조는 모두 화기(和氣)를 부르는 ‘정성(正聲)’으로 인식되었는바, 그 안에는 중종대(中宗代)에 이르러 ‘정성(鄭聲)’의 사(詞)인 듯 비판되었던 <정읍사(井邑詞)>, <동동사(動動詞)>를 포함한 기악들이 여러 의례의 음악으로 포함되어 있었다. 그러한 사정은 『악학궤범』이 편찬되던 시기에도 달라지지 않았다. 다만 세종대부터 전승 음악의 사(詞)를 정풍(正風)과 변풍(變風)으로 구분하기 시작하였다는 사실은 눈여겨 볼 필요가 있다. 그 구분에 특히 주희의 『시경』 시편에 대한 독법이 영향을 끼쳤을 개연성이 없지 않은 까닭이다.

세종은 가곡의 사(詞)를 기준으로 “군신도합(君臣道合)·부자은심(父子恩深)·부부절의(夫婦節義)·형제우애(兄弟友愛)·붕우강신(朋友講信)·빈주동환(賓主同歡)” 등 바른 성정(性情)에서 나와 인륜세교(人倫世教)에 관련된 것은 정풍(正風), 남녀상열(男女相悅)·음유간특(淫遊姦慝)·영욕무치(逞欲無恥) 등 강상(綱常)에 부끄러움이 있는 것은 변풍(變風)으로 삼도록 하자는 박연의 의견을 받아들였고, 그렇게 정한 가곡을 고대의 ‘채시지법(採詩之法)’을 준용하여 ‘민속가요(民俗歌謠)의 사(詞)’를 채록하는 틀로 쓸 수 있도록 하였다.

후자와 비슷한 조치는 고려의 의종대(毅宗代)에도 내려진 적이 있는데,⁵⁸⁾ 그때에는 ‘민속가요의 사’를 그대로 채록하는 방식이 아니라 시

人音而制樂，托樂器以寫人，是樂本效人，非人效樂。但樂曲既定，規矩先成，後人作詩，謨摩舊法，此聲成文謂之音。若據樂初之時，則人能成文，始入於樂。若據制樂之後，則人之作詩，先須成樂之文，乃成爲音。聲能寫情，情皆可見。聽音而知治亂，觀樂而曉盛衰，故神瞽有以知其趣也。設有言而非志，謂之矯情，情見於聲，矯亦可識。若夫取彼素絲，織爲綺縠，或色美而材薄，或文惡而質良，唯善賈者別之。取彼歌謠，播爲音樂，或辭是而意非，或言邪而志正，唯達樂者曉之。”『毛詩正義』卷一，一之一，周南關雎詁訓傳第一。

58) 毅王詔五道及東西兩界，分遣吏，悉錄諸院宇郵置所題詩，察其風謠及民物利病，因擇名章俊語，編上以爲詩選。有措大題驛壁云，‘終日曝背耕，而無一斗粟。換吏坐廟堂，食穀至萬斛。’金尙書莘尹，出鎮龍灣幕，亦作詩，‘割民媚上成風久，舉國滔滔盡詭隨。厚祿高官雖可戀，青天白日固難欺。齊王疾病如能瘳，#擊烹醢豈敢辭。寄語友朋莫相笑，正而不足是男兒’及是吏錄此兩篇進呈，上閱詩悵讀，至此默然久之，左

(詩)로 채록하는 방식을 활용했다. 그 이전에 인종(仁宗)은 윤포(尹誦, 1063-1154)로 하여금 고사(古詞)를 모아서 ‘당송악장(唐宋樂章)’을 편찬하도록 했는데,⁵⁹⁾ 그 규모는 『시경』 시편의 규모와 비슷한 300편이었다. ‘당송악장’을 입힌 음악은 ‘당악’이었을 것인바, 의종 때에 각도에 파견된 관리에 의해 채록된 시의 언어·형식 또한 당송악장의 언어·형식과 다르지 않았다고 볼 수 있다. 그에 비해 조선 세종 때는 ‘향악’ 가곡을 활용하여, 채풍관(采風官)은 파견하지 않고 주현(州縣)에서 ‘시장(詩章)’과 ‘이어(俚語)’를 막론하고 ‘오륜(五倫)의 정(正)’에 관계되어 권면할 만한 것과 그 속에 광부(曠夫)·원녀(怨女)의 노래[요(謠)]가 포함되어 변풍을 면치 못한 것 모두를 골라 바치도록 하였다. ‘향악’ 가곡에 입히는 노랫말은 ‘이어’도 있고 ‘시장’도 있었던 만큼, 세종은 ‘민속가요의 사’를 시로 변환하는 과정을 거치지 않고도 ‘향악’ 가곡에 입혀 재연하는 시스템을 만들고자 한 것으로 볼 수 있다.

이처럼 조선 세종대에 고려 인종·의종 대와는 다른 채시(采詩) 시스템을 만들고자 한 데에는 당시 음악 관련 관료들이 『시경』 국풍이 본디 민속가요(民俗歌謠)였다는 주희의 견해와 변풍의 시편에 대한 주희의 독법을 일정하게 수용했음을 시사한다. 국풍에 대해서는 역사적으로 상당한 논란이 있었는바, 특히 주남(周南)·소남(召南)만을 제외한 시편에는 ‘이항가요(里巷歌謠)’에서 나온 것이 많다는 견해는 문헌상 주희에 의해 처음 제기되었다.⁶⁰⁾ 그런 시편을 주희는 텍스트 속에 말하는 이, 곧

右咸懼不測。及秋，命公移鎮東藩，又明年，還赴龍灣幕。三受擁旆之命，朝紳罕比。李仁老，『破閑集』(柳在泳 譯註，一志社，1978)，245쪽에서 재인용。

59) 癸丑(1133)八月，奉王旨撰集古詞三百首，名唐宋樂章一部。『尹誦墓誌』(許興植 編著，『韓國金石全文』，亞細亞文化社，1984，728쪽에서 재인용)。

60) 吾聞之。凡詩之所謂風者，多出於里巷歌謠之作，所謂男女相與詠歌，各言其情者也。惟周南召南，親被文王之化以成德，而人皆有以得其性情之正。故其發於言者，樂而不過於淫，哀而不及於傷。是以二篇獨爲風詩之正經。自邶而下，則其國之治亂不同，人之賢否亦異，其所感而發者，有邪正是非之不齊。而所謂先王之風者，於此焉變矣。朱熹，『詩經集傳』，詩經集傳原序(淳熙 4年，1177)。

화자를 시인과 일치시켜 읽는 독법을 보여주었다. 주희는 정풍(鄭風)과 위풍(衛風)을 공자(孔子)가 배제해야 한다고 한 ‘정(鄭)·위(衛)의 음악’과 동일하다고 판단하고 해당 시편을 읽었는바,⁶¹⁾ 이는 당나라 초기에 정리된 모시 시학 곧 『모시정의(毛詩正義)』의 독법과는 사뭇 다른 것이었다. 모시 시학의 독법은 일관되게 그런 시편들도 음풍(淫風)을 초래한 군주를 비판하는 의도에서 현인(賢人)·군자(君子)가 지었다고 전제하고 있기 때문이다. 결과적으로 주희는 정풍과 위풍만 아니라 주남·소남을 제외한 국풍의 시편 중에 상당수의 시편이 ‘음분(淫奔)’한 시라고 판단했다.⁶²⁾

당나라의 학자들은 물론 주희도 『시경』 시편이 노래로 연행되는 것을 경험하지 못하여 귀로 들어볼 수 없었다는 점은 다르지 않았다. 시편의 창작 맥락을 추론하는 데에 충분한 자료가 전하지 않는 상황이라면 주희처럼 텍스트의 내적 맥락을 파악하며 읽는 방법은 대안적인 독법이 될 수 있다. 그러나 텍스트를 이루고 있는 언어에 대한 정확한 이해 또

61) 或又曰, “文公嘗言, ‘雅者, 二雅是也; 鄭者, 緇衣以下二十一篇是也; 衛者, 邶·鄘·衛三十九篇是也. 桑間, 衛之一篇桑中是也. 二南·雅·頌, 祭祀朝聘之所用也; 鄭·衛·桑·濮, 里巷狹邪之所作也. 夫子于鄭·衛, 蓋深絕其聲於樂, 以爲法, 而嚴立其詞於詩, 以爲戒. 今乃欲爲之諱其鄭·衛·桑·濮之實, 而文以雅樂之名, 又欲從而奏之宗廟之中, 朝廷之上, 則未知其將以薦之於何等之鬼神, 用之於何等之賓客乎?’” 愚又以爲未然. 夫左傳言季札來聘, 請觀周樂, 而所歌者, 邶·鄘·衛·鄭皆在焉, 則諸詩固雅樂矣. 使其爲里巷狹邪所用, 則周樂安得有之? 而魯之樂工, 亦安能歌異國淫邪之詩乎? 然愚之所論, 不過求其文意之指歸, 而知其得於情性之正耳. 至於被之絃歌, 合之音樂, 則儀禮·左傳所載古人歌詩合樂之意, 蓋有不可曉者. 馬端臨, 『文獻通考』卷一百七十八, 經籍考 五, 詩序. ‘문공(文公)’은 주희를, 우(愚)는 마단립을 가리킨다. 마단립도 주자학을 수학했으나 주희의 『시경』 독법과 그 전제는 받아들이지 않았다.

62) 今以文公詩傳考之, 其指以爲男女淫泆奔誘, 而自作詩以敘其事者, 凡二十有四. 如桑中·東門之墀·溱洧·東方之日·東門之池·東門之楊·月出, 則序以爲刺淫, 而文公以爲淫者所自作也; 如靜女·木瓜·採芣·丘中有麻·將仲子·遵大路·有女同車·山有扶蘇·薜兮·狡童·褰裳·豐·風雨·子衿·揚之水·出其東門·野有蔓草, 則序本別指他事, 而文公亦以爲淫者所自作也. 夫以淫昏不檢之人, 發而爲放蕩無恥之辭, 而其詩篇之繁多如此, 夫子猶存之, 則不知所刪何等一篇也. 馬端臨, 『文獻通考』卷一百七十八, 經籍考 五, 詩序.

한 불가능에 가까웠던 만큼, 주희의 독법이 실제적인 적합성을 지닌 것이라 보기도 어렵다. 그런데도 박연은 ‘향악’의 가곡을 사(詞)의 내용을 준거로 하여 정풍과 변풍을 분류하는 방법을 제안하고 있다. 그러므로 주희의 『시경』 시학과 독법이 세종대 의례 음악 제정 과정에 일정 영향을 끼쳤다고 볼 수 있는 것이다.⁶³⁾

세종은 새로 제작한 율관과 종경으로 악률을 정하고 ‘당악’ 47성⁶⁴⁾과 ‘향악’ 82성의 가곡의 악조를 활용하여 새 왕조 조종(祖宗)의 공덕을 그린 사(詞)⁶⁵⁾와 무(舞)를 입히는 방식으로 신악을 만들었다. 이렇게 만들어진 신악과 구악을 다시 산정(刪定)하는 과정을 거쳐 종묘·조희·공연의 음악을 정하는데, 그 규모는 ‘아악·당악·향악’의 구분 없이 75성으로 정해졌다.⁶⁶⁾ 그 가운데 고려 왕조에서 쓰던 ‘방언·이어’ 악장을 포

63) 『고려사』에서 “작가지의(作歌之意)”를 해설하고 있는 ‘속악’ 가곡 가운데에는 충분한 맥락 정보가 없는 것이 적지 않았고, 그런 가곡의 경우에 주희의 독법에 따른 텍스트 독법에 근거하여 거꾸로 그 맥락을 추론하였을 가능성도 배제하기 어려울 듯하다. 그런 점에서 『고려사』에 제시된 ‘속악’의 창작 시기 및 작가 문제에 대해 전향적(轉向的) 접근이 필요하다는 지적(임주탁, 『정읍(井邑)의 창작 시기』, 『한국시가연구』 1, 한국시가학회, 1997, 293-325쪽)은 여전히 유효하다고 할 것이다.

64) 각주 49) 참조. 『고려사』에 기록된 ‘당악’의 수(49)와 거의 같다.

65) 모두 <용비어천가(龍飛御天歌)>의 가시(歌詩)를 입혀 만든 것이다. 初, 上以龍飛御天歌被管絃, 調其緩急, 作致和平·醉豐亨·與民樂等樂. 皆有譜, 致和平譜五卷, 醉豐亨·興(sic. 與)民樂譜各二卷. 後又作文武二舞, 文曰保太平, 武曰定大業, 譜各一卷. 又取瑞應, 別作一舞, 號發祥, 有譜一卷. 『조선왕조실록』 세종 29년 6월 5일. 참고로 <용비어천가> 제작에는 주희의 『시경』 시학이 상당한 영향을 끼친 듯하다. 특히 부(賦)·비(比)·흥(興)의 판단 단위가 장(章) 이하라는 점은 주희의 『시경』 시학에서 도드라진 특징인데, <용비어천가>의 각 장은 그 시학에 근거해서 만들어진 듯 보이기 때문이다.

66) 議政府據禮曹啓申: “宗廟·朝會·公宴之樂, 掇拾前朝雜聲, 深爲未便. 今新定諸樂及舊樂之內, 可用諸聲, 更加刪定. 發祥呈才十一聲, 定大業呈才十五聲, 保太平呈才十一聲, 鳳來儀呈才五聲, 外羊仙呈才六聲, 拋毬樂呈才四聲, 蓮花臺呈才四聲, 處容呈才三聲, 動動呈才一聲, 無尋呈才一聲, 舞鼓呈才三聲, 響鉞呈才一聲, 祭樂初獻一聲·亞獻一聲·終獻一聲, 與民樂漫一聲·致和平中二聲·眞勺四體四聲, 凡七十五聲, 常令隸習,” 從之. 『조선왕조실록』 세종 31년(1449) 10월 3일.

함하고 있었으리라 추정되는 것은 처용정재(處容呈才), 동동정재(動動呈才), 무애정재(無畵呈才), 무고정재(舞鼓呈才) 등 4종의 기악뿐이다.

그런데 세조는, 세종 31년의 산정 과정에서 배제된 속악을 다시 대악(大樂)으로 산정해서 쓰도록 했다. 이때 산정해서 정한 대악 목록에는 신찬 ‘이어’ 악장의 가곡과 전승 ‘이어’ 악장의 가곡이 섞여 있었다. 구 ‘이어’ 악장의 가곡 중에는 <서경별곡(西京別曲)>, <북전(北殿)>과 같이 세종 29년에 정한 속악의 목록⁶⁷⁾에도 『고려사』 속악의 목록에도 포함되어 있지 않던 것도 ‘시용(時用) 향악(鄉樂)’으로 포함되어 있다.⁶⁸⁾ 이는 세조의 의례 음악 제정에 정주학의 악론이나 주희의 『시경』 독법의 영향이 오히려 줄었음을 시사한다.

세종대에 제정된 신악이 고려 왕조의 음악 곧 구악(舊樂)을 ‘변개(變改) 습용(襲用)’한 것이라는 음악사가의 견해⁶⁹⁾는 악보의 비교를 거치지 않더라도 충분히 끌어낼 수 있는 것이다. 당나라 이후 중국의 역대 왕조에서는 악조를 전혀 새로 만들기보다는 전승 악조 가운데 취사선택하여 썼다. 음악 전문성이 부족해서가 아니라 새 악조를 만들자면 그 악조에 따라 만든 가곡이 천지가 움직이고 귀신이 감응하는 것임을 증명해 보여야 하는데, 그 일이 불가능에 가까운 일이었기 때문이다. 결국 이전 왕조들에서 쓴 가곡의 악조 가운데 고악의 악률에 부합한다거나 아정한 음악으로 받아들일 만하다고 판단되는 것을 산정하고, 그 가곡을 그대로

67) 다음 기록은 이 목록이 수나라 당나라에서 정한 ‘칠균(七均)·십이율(十二律)·팔십사(八十四調)’의 원리를 따랐음을 확인해 주고 있다. 清濁旋轉, 字母相推, 七均而十二律而八十四調, 可與聲樂之正同其大和矣. 申叔舟, 『東國正韻序』, 『조선 왕조실록』 세종 29년 9월 29일.

68) 세조대에 정한 ‘속악’과 ‘향악’의 목록은 『대악후보(大樂後譜)』(국립국악원 전통 예술진흥회 편저, 『大樂後譜(全)』, 은하출판사, 1989)에서 확인할 수 있다. ‘향악’이란 용어는 “향당이어(鄉黨俚語)로 익히는 음악”이라는 뜻에서 쓴 것이다. 성현, 『악학궤범』, 『악학궤범서』 참조.

69) 이러한 견해는 李惠求, 『與民樂에 對한 考察』, 『震檀學報』 16, 震檀學會, 1949, 111-135쪽; 張師勛, 『서경별곡(西京別曲)』, 『한글』 113, 한글학회, 1955, 219-227쪽에서 제기되어 오늘날에는 일반 이론으로 자리하고 있다.

쓰거나 새로 정한 의례에 맞게 악장을 새로 지어 입히는 방식으로 신악을 만들어 왕조의 음악으로 정해 쓸 수밖에 없었던 셈이다. 조선 왕조에서 악조를 새로 만들었다는 기록을 어디에서도 찾아볼 수 없는 것은 이러한 맥락에서 이해해야 할 것이다.

5. 성종대 이후 의례 음악 제정과 ‘이어’ 악장에 대한 비판의 맥락

조선 왕조가 계승한 고려 왕조의 ‘속악(俗樂)’이 조선 전기에 간헐적으로 비판 대상이 되었다는 것은 『조선왕조실록』을 통해 쉽게 확인할 수 있는 사실이다. 그런데 그런 ‘속악’들이 조선이 폐망할 때까지 전승되었다는 점도 부인할 수 없는 사실이다. 물론 속악의 가곡에 포함된 노랫말까지 모두 전승되지는 않았던 듯한데, 그 원인을 그 노랫말에 대한 비판적인 태도에서 찾는 것이 일반적이었다. 그런데 ‘남녀상열지사(男女相悅之詞)’로 지목된 <서경별곡(西京別曲)>⁷⁰⁾ ‘비리지사(鄙俚之詞)’로도 지목되었던 <만전춘(滿殿春)>⁷¹⁾ ‘남녀간음사(男女間淫詞)’가 들어있다고 지목된 <동동사(動動詞)>와 <정읍사(井邑詞)>⁷²⁾ ‘기사부정지악(奇邪

70) 傳曰, “宗廟樂如保太平·定大業則善矣, 其餘俗樂如西京別曲, 男女相悅之詞, 甚不可. 樂譜則不可卒改, 依曲調, 別製歌詞何如? 其問於禮曹. (……)” 禮曹啓曰, “宗廟之樂, 自熙文至繹成, 保太平也, 用於迎神及初獻; 自昭武至永觀, 定大業也, 用於亞獻終獻. 各有歌詞, 非男女相悅之俗唱也. 但定大業赫整調詞, 似滿殿春, 永觀調詞, 似西京別曲, 是以聽之, 近於俗唱. (……)” 『조선왕조실록』 성종 19년 4월 4일.

71) 御經筵 講訖, 特進官李世佐啓曰, “方今音樂率用男女相悅之詞, 如曲宴·觀射, 行幸時, 則用之不妨, 御正殿·臨群臣時, 用此俚語, 於事體何如? 臣爲掌樂提調, 本不解音律, 然以所聞言之, ‘眞勺雖俚語, 乃忠臣戀主之詞, 用之不妨. 但間歌鄙俚之詞, 如後庭花·滿殿春之類亦多. 若致和平·保太平·定大業, 乃祖宗頌功德之詞, 固當歌之, 以褒揚聖德神功也.’ 今妓工狃於積習, 舍正樂而好淫樂, 甚爲未便. 一應俚語, 請皆勿習.” 上顧問左右, 領事李克培對曰, “此言是也. 但積習已久, 不可遽革, 令該曹商議以啓.” 上曰, “可.” 『조선왕조실록』 성종 19년 8월 13일.

不正之樂)이라 비판된 <처용가(處容歌)>⁷³⁾는 모두 그러한 비판이 있는 이후에도 계속해서 조선 왕조의 음악으로 전승되었다. 주세붕(周世鵬, 1495-1554)에 의해 ‘음설패리(淫褻敗理)’하다고 비판되었던 <쌍화점(雙花店)>⁷⁴⁾(<삼장(三藏)>의 다른 이름)⁷⁵⁾은 물론이거니와 이황(李滉)에 의해 문인의 입에서 나왔다고는 믿을 수 없을 정도로 ‘궁호방탕(矜豪放蕩)’하고 ‘설만희압(褻慢戲狎)’하다고 비판되었던 <한림별곡(翰林別曲)>⁷⁶⁾ 또한 마찬가지였다. 따라서 노랫말에 대한 비판적인 태도 때문에 고려 속악의 ‘이어’ 악장이 오롯이 전승되지 않았다는 판단 또한 실상에 부합하지 않는다고 할 수 있다. 이러한 비판의 이면에는 정주학의 악론과 주희의 『시경』 독법이 적잖은 영향을 끼쳤음은 물론이다.

조선 성종대의 고려 속악에 대한 비판은 엄숙하게 치러지는 회례나 제례에 속창(俗唱)과 유사하게 들릴 수밖에 없는 ‘이어’ 악장을 쓰는 것이 ‘사체(事體)’에 맞지 않다는 논리에 기댄 것이었고,⁷⁷⁾ 중종대(中宗代)

72) 大提學南袞啓曰, “前者命臣, 改製樂章中語涉淫詞·釋教者, 臣與掌樂院提調及解音律樂師, 反覆商確, 如牙拍呈才動動詞, 語涉男女間淫詞, 代以新都歌, 蓋以音節同也. 新都歌, 乃我朝移都漢陽時, 鄭道傳所製也. 此曲非用文詞, 多用方言, 今未易曉, 土風亦當存之. 且節奏, 古則徐緩, 今則急促, 不可改也. 舞鼓呈才井邑詞, 代用五冠山, 亦以音律相叶也. 處容舞·靈山會相, 代以新製壽萬年詞, 本師讚·彌陀讚, 代以新製中興樂詞. 蓋此二曲, 皆涉異端, 亦命臣正之故, 不得已撰之, 此曲乃世祖朝所製. 靈山會相, 則只以靈山會相佛菩薩一語, 以至於成. 大抵處容舞, 本奇邪不正之樂, 故亦以此曲節之. 臣意若不以此舞, 呈於雜戲之中, 則此詞雖不製, 可也. (……)” 傳曰, “所啓之言皆是. 處容舞等, 如所啓革之, 則可也. 但不正之舊習, 不特此也, 必多有之, 不可一切革之.” 仍命以袞所製樂章, 代舊樂章. 『조선왕조실록』 중종 13년 4월.

73) 위와 같은 곳.

74) 今之爲歌者, 多出於桑濮. 如雙花店清歌之屬, 皆誘人爲惡. 此何等語也? 使風俗靡靡, 日就於下. 其淫褻敗理, 至有不忍聞者. 設使夫子復生, 其不在所放乎, 吾不可知也. 周世鵬, 『武陵雜稿』卷之五, 原集, 書, 答黃學正仲舉.

75) 임주탁, 『<三藏>·<蛇龍>의 生成 文脈과 含意』, 『韓國詩歌研究』 16, 한국시가학회, 2004, 138-140쪽.

76) 吾東方歌曲, 大抵多淫哇不足言, 如翰林別曲之類, 出於文人之口, 而矜豪放蕩, 兼以褻慢戲狎, 尤非君子所宜尙. 李滉, 『退溪先生文集』卷之四十三, 跋, 陶山十二曲跋.

의 고려 속악에 대한 비판은 ‘이어’ 악장이라는 사실 자체를 문제 삼은 것이 아니라 그 악장에 음사(淫詞)·석교(釋敎)가 들어 있다는 점을 문제 삼은 것이었다.⁷⁸⁾ 그런데 속악을 연행하는 의례는 제례에서부터 연례에 이르기까지 매우 다양하고 다층적이었다. 따라서 특정 의례에 쓰지 않도록 한다고 해서 그 노래의 악장으로서 기능까지 완전히 폐기되는 것은 아니었다고 보아야 한다. 이 점은 『악장가사(樂章歌詞)』, 『시용향악보(時用鄉樂譜)』 등을 통해 어렵지 않게 헤아려 볼 수 있다. 성종의 명에 따라 어세겸(魚世謙)·성현(成愼)이 문사(文辭)로 개찬(改撰)하기도 했던 <쌍화곡(雙花曲)>·<이상곡(履霜曲)>⁷⁹⁾의 ‘이어’ 악장도 『악장가사』에 실려 전하고 있다. 이 또한, 고려 속악에 대한 비판적 태도 때문에 그에 포함된 ‘이어’ 악장이 온전하게 전승되지 않았다는 가설이 실제와 부합하지 않는다는 것을 뒷받침해 준다.

물론 『고려사』에 기술된 ‘속악’ 가곡 대부분이 전승 여부가 문헌 기록에 남아 있지 않은 것이 사실이다. 그러나 그 원인이 ‘이어’ 악장이라는 데서나 남녀상열지사(男女相悅之詞)·음설지사(淫褻之詞)라고 비판된 데 있었던 것은 아니라고 보아야 한다. 그 원인은 첫째, 속악의 연행 방식에서 찾아야 한다. 앞서 확인한 바와 같이 ‘이어’ 악장의 속악 가곡은 여러 의례에서 시장(詩章)을 연행하는 반주곡으로 활용되었다. 태종대에 예조(禮曹)·의례상정소(儀禮詳定所)가 정한 ‘국왕연종친형제악(國王宴宗親兄弟樂)’을 보면, <행위(行葦)>와 <갈담(葛覃)>을 부를 때 각각 금강성

77) 각주 71) 참조.

78) 각주 72) 참조.

79) 權柱又啓曰: “掌樂院所肄俗樂, 類皆辛禡時歌辭, 亡國之音, 不可用於宴饗. 況其中男女相悅之詞亦多, 請皆去之.” 上曰: “曲譜不可頓改, 其間歌辭, 當去者去之. 令知音宰相, 製而添入可也.” 『조선왕조실록』 성종 21년 1월 17일: 庚戌二十一年春正月. 上御經筵, 持平權柱言, ‘今掌樂院肄習俗樂, 皆辛禡時歌詞. 亡國之音, 不可用於宴饗. 況其中多男女相悅之詞! 請並去之.’ 上曰: “曲譜雖不可頓變, 其歌詞豈不可改. 令知音宰相, 添刪釐正.” 於是魚世謙成愼等, 改撰雙花曲·履霜曲·北殿歌中淫褻之詞以進. 『國朝寶鑑』 卷十七, 成宗朝 三.

조(金剛城調)와 자하동조(紫霞洞調)를 쓰도록 하고 있다. 『시경』의 시편을 의례의 악장으로 다시 쓰는 과정에서 애초에 그 곡이 전승되지 않았기에 속악 가곡의 악조에 맞추어 노래로 연행하기도 한 것인데, 이러한 연행 방식은 조선 왕조에서 처음 생겨난 것이 아니라 그 이전 중국과 한국의 역대 왕조에서 일반적으로 유지되어 온 것이었다. 고려 ‘당악’과 ‘속악’으로 분류되는 악조도 모두 그렇게 쓰였다. 또한, 당악조(唐樂調)를 써서는 <녹명(鹿鳴)>, <어려(魚麗)>, <남유가어(南有嘉魚)> 등의 아(雅) 시장을 노래하고 속악조(俗樂調)를 써서는 국풍 시장을 노래하도록 하였는데⁸⁰⁾ 이러한 연행 방식 또한 오래된 관행으로 굳은 것이었다. 이렇게 관행화된 연행 방식이 ‘당악’ 계통이든 ‘향악’ 계통이든 간에 본디 속악 가곡의 악장이 문헌 기록에 좀처럼 드러나지 않는 주요 원인으로 작용할 수 있는 것이다. 그런데도 해당 악조의 가곡 가운데 문헌 기록에 나타나는 ‘이어’ 악장은 그것이 풍화의 준거로 정한 가곡에 입힌 것이었다는 이유만이 아니라 악공(樂工)이든 창기(倡妓)든 해당 악조를 익혀 연행하고 전승하는 데에는 본디 악장을 입힌 가곡이 유용한 면이 있었기 때문이기도 하다.⁸¹⁾ 문사(文詞) 해득력이 부족한 예능인은 ‘이어(俚語)’의 노래를 통해 가곡의 고저(高低)와 장단(長短), 선율(旋律)을 익힐 수 있었다.⁸²⁾

80) 흥미로운 점은 ‘의정부연조정사신악(議政府宴朝廷使臣樂)’에서 <송산조(松山操)>를 낙양춘조(洛陽春調)에 맞춰 노래하도록 한 것(進八蓋, 松山操, 用洛陽春調)인데, 이는 <송산조>가 낙양춘조를 활용하여 지은 것이거나 본래의 곡이 전승되지 않았을 개연성을 시사한다.

81) 掌樂院啓: “請令女妓, 仕本院, 學歌詞·樂章.” 命領敦寧以上·禮曹判書, 議之. 鄭昌孫·韓明澮·洪應·尹壕·李坡議: “依所啓施行, 何如?” 傳曰: “若令學歌詞, 卽同習樂, 無奈(si. 奈)不可乎? 但使在家誦習, 何如? 其更議.” 昌孫·洪應議: “樂章口讀, 非動樂之比, 在官考閱, 似無妨.” 明澮議: “若在自家肄習, 則官員無由檢舉, 依所啓何如?” 尹壕·李坡議: “上教允當.” 從昌孫等議. 『조선왕조실록』 성종 15년 4월 17일.

82) 이와 관련하여 성현이 당대의 ‘향악’을 ‘향당 이어로 익히는 것(習於鄉黨俚語)’(『樂學軌範』 樂學軌範序)이라는 말을 참고할 필요가 있다. ‘향악’은 기원적으로 나라의 의례 음악 가운데 향당 의례에도 쓰도록 정한 음악을 일컫는 용어였다(임주탁, 『향악의 개념과 향가와와의 관계』, 『한국문학논총』 79, 한국문화회, 2018, 67-99쪽 참조).

중종 연간 이후에 최종 편찬되었을 것으로 추정되는 『악장가사』⁸³⁾에 ‘이 어’ 악장이 실려 있는 것은 이러한 맥락에서도 이해될 수 있는 것이다.

또 하나의 원인은 악장 신찬에 의한 신악의 제작 방식에서 찾아야 한다. 특정 속악의 악조에 본디 노랫말이 아닌 다른 노랫말을 입혀 연행하는 관행뿐 아니라 특정 악조를 활용하여 새 노랫말을 입혀 신곡(新曲)을 만드는 관행 또한 오래되었다. 조선 건국 초기에 제작된 <문덕곡(文德曲)>, <무공곡(武功曲)>, <신도가(新都歌)>와 <보태평(保太平)>, <정대업(定大業)> 등이 모두 전승 고려 속악의 악조를 바탕으로 하고 있다는 사실은 거듭 확인되었다. 이렇게 전승 악조의 ‘변개(變改) 습용(襲用)’을 통해 신곡을 제작하는 방식 또한 비단 조선 초기에 처음 나타나는 것이 아니라 중국이나 한국의 이전 왕조에서 관행화된 것이다. 이러한 관행 또한 ‘이 어’ 악장이 문헌 기록에 나타나지 않게 된 원인으로 작용하였다고 볼 수 있다.

<표 1> 성종 23년(1492) 신찬 등가 악장의 특성

의례 절차	가곡(신곡)	악조	악장의 언어(문사(文詞)) 형식	비고
第一爵	文教曲	與民樂調*	4언 36구(36)**	
第二爵	宣化曲	步虛子調*	7언 2구, 4언 3구, 6언 5구(10)	
第三爵	在伴曲	鳳凰吟調*	5언 7구, 7언 17구(24)	
第四爵	河清曲	滿殿春調	4언 1구, 5언 8구, 6언 1구, 7언 10구(20)	
第五爵	闡文曲	隆化調	4언 12구(12)	
第六爵	景運曲	翰林歌調	4언 1구, 5언 8구, 7언 9구(18)	
第七爵	配天曲	五倫歌調	4언 42구, 6언 4구(46)	재창은 중복 계산
第八爵	臨雍曲	納氏歌調*	5언 12구(12)	
第九爵	明后曲	天春曲調	4언 4구, 6언 8구, 7언 4구(16구)	

*은 조선 왕조에서 전승 악조에 신찬 악장을 입혀 신곡으로 만든 가곡의 악조명으로 쓴 것을 나타냄. ** 괄호 안은 구의 총수를 나타냄.

83) 임주탁, 『밀양 박준의 정체와 악장가사와의 관계』, 『한국문화논총』 83, 한국문화회, 2019, 87-141쪽 참조.

<표 1>에서와 같이 성종대 신찬 등가악장(登歌樂章)은 속악 가곡의 악조가 비단 『시경』의 시편만이 아니라 여러 문체의 신찬 시편을 입히는 악조로도 활용되었음을 분명하게 보여주고 있다.⁸⁴⁾

- 84) 新撰登歌樂章 第一爵文教曲(與民樂調). 大哉! 宣聖, 文教之宗. 烝哉! 我后, 是欽是崇. 儀形萬古, 宗師百主. 爰舉明禋, 率由舊章. 載涓吉辰, 祀事維明. 嘉牲清醑, 王薦厥誠. 廟廷孔碩, 尊俎既盈. 威儀卒度, 福祿來并. 禮成樂備, 人和神澤. 樂成臣工, 于泮之側. 方壇如削, 陛級而登. 萬目咸覩, 堯雲之升. 鍾鼓喤喤, 歌管嘒嘒. 式燕以敷, 載色載笑. 群工醉止, 和樂且融. 青青衿佩, 亦觀其同. 於昭斯文, 振茲大東. 登我至治, 億載彌隆. 第二爵宣化曲(步虛子調). 宣尼神化萬方同, 無地不尊崇海東. 開國千年, 益振文風. 住翠華泮宮中, 精禋式奠蘋蘩. 饗學生饋臣工, 橋門觀聽駢闐. 競祝吾君彌億載啓群蒙. 第三爵在佯曲(鳳凰吟調). 海東文獻邦, 泮水鸞堂奉素王. 禮樂百年人易化, 詩書千載道彌昌. 洋洋弦誦春秋教, 濟濟衣冠上下庠. 依仁據德共升堂, 釋采精禋薦芬芳. 鹿萍嘉宴會明良, 金聲玉振儼鏗鏘. 休有光橋門, 鼓篋盡趨跄. 德與乾坤合, 恩隨百露滂. 英才涵教育, 庶士共權康. 奎壁麗空瑞彩彰, 運逢千一協休祥. 藹藹文風暢四方, 夔龍接武佐虞唐. 鳧鷖既醑迭稱觴, 爭歌雅頌上篇章. 聖算長罔陵, 齊壽永無強. 第四爵河清曲(滿殿春調). 何清千載運, 積德百年期. 鳳曆瑤圖恢舊業, 龍旗繡黻禮先師. 峩峩髦士奉璋日, 濟濟青衿(sic. 衿)采藻時. 煥赫文章軼漢唐, 擬看鳴鳳下朝陽. 圓橋門綰紳, 冠帶闐如雲. 聖德存神化, 斯文振古風. 弦歌千古地, 魚水一堂同. 恩深湛露沾濡處, 教洽菁莪樂育中. 鼂鼓逢逢白日長, 從容色笑樂無強. 命維新共, 祝吾王萬萬春. 第五爵闡文曲(隆化調). 明明我王, 丕闡文風. 翠華戾止, 于頓之宮. 既奠素王, 以燕廷紳. 橋門億萬, 衿佩莘莘. 既醑既飽, 頌聲洋洋. 於萬斯年, 第祿以康. 第六爵景運曲(翰林歌調). 景運方開治道隆, 陶甄一世驅仁風. 已撫舜琴南薰殿, 更稱殷禮素王宮. 泮水天光近, 橋門日色紅. 媿周王在鎬, 邁漢帝臨雍. 儒林千載一奇逢, 日吉辰良屬仲秋. 芹宮清曉祀事修, 沖融仙樂奏韶濩. 燦爛卿雲凝冕旒, 講殿儀文盛. 琴壇雨露稠, 師生齊鼓舞. 臺艾協歌謠, 儒林千載頌鴻休. 第七爵配天曲(五倫歌調). 維我后履大東, 克配彼天. 歛五福錫庶民, 建其有極. 勅我五典, 式敘彝倫. 化行俗美, 至治蝟興. 景幾何如, 壽域春臺, 一世民物. (再唱) 熙熙皞皞, 景幾何如, 天縱聖日就學, 緝熙光明. 尊先師重斯道, 稽古彌文, 釋奠素王, 以洽百禮. 既多受祉, 崇教隆化, 景幾何如, 橋門觀聽, 蓋億萬計. (再唱) 臨雍盛舉, 景幾何如, 思樂泮宮, 采芹我后. 戾止住翠, 華御帳殿. 冉冉需雲, 簪纓百僚, 衿佩諸生, 濟濟踴躍, 同宴以飲, 景幾何如, 以酒以德, 既醑既飽. (再唱) 載賡周雅, 景幾何如. 第八爵臨雍曲(納氏歌調). 展也! 吾夫子, 巍乎! 百世師. 尊崇嚴廟貌, 肅肅大牢祠. 臨雍新禮樂, 在泮舊威儀. 聖德超三代, 儒風振一時. 衣冠周百辟, 衿佩魯諸生. 共被需雲澤, 欣欣歌鹿鳴. 第九爵明后曲(天春曲調). 亶明后撫大東, 敷文教聖化隆. 于胥樂兮, 大平治化軼虞唐. 戾泮水享素王, 皇多士肅踴躍. 于胥樂兮, 大平治化軼虞唐. 載色笑育英才, 菁菁莪拔草萊. 于胥樂兮, 大平治化軼虞唐. 既醑酒又飽德, 何以報錫汝極, 于胥樂兮, 大平治化軼虞唐.

새 왕조는 이전 왕조의 음악 유산을 취사선택하여 수용할 수는 있다. 그러나 이전 왕조의 역대 왕들도 극히 제한적인 사례를 제외하면 모두 성왕(聖王)으로 평가된 인물이다. 따라서 그런 왕들이 의례에 쓰도록 정한 음악을 폐기할 이유가 딱히 있지 않았다고 보아야 한다. 심지어 ‘망국지음(亡國之音)’이라 지목되기도 한 음악조차 폐기하지 않았던 사례도 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 이를테면, 가야금곡(伽倻琴曲)을 수용하는 과정에서 신라 진평왕(眞平王)이나 위진 남북조시대의 음악 유산을 수용하는 과정에서 당나라 태종(太宗)은 멸망한 왕조의 음악은 망국지음이라 쓸 수 없다는 유신(儒臣)들의 강한 비판에 대해 하나같이 왕조 멸망의 원인은 음악이 아니라 군주의 폐행(廢幸)에 있었을 뿐이라고 반박했다. 결과적으로 가야 왕조의 음악과 위진 남북조의 음악은 각각 신라와 당나라의 음악으로 수용되고 전승되었다. 그 과정에서 아정한 음악으로 쇄신하는 작업을 거쳤음은 물론이다.⁸⁵⁾

그리고 성인으로 추앙되었던 ‘선왕(先王)’이 정하여 쓴 음악을 후왕이 폐지하기란 쉽지 않았다고 보아야 한다. 물론 치세의 정도 혹은 풍화의 수준 혹은 정도에 대한 판단 인식의 변화에 따라 신찬(新撰) 악장은 또 다른 신찬 악장으로 대체되면서 폐기될 수 있었다.⁸⁶⁾ 그리고 자기 시대를 치세라고 판단할 때는 실제 연행에서 ‘방언·이어’ 악장은 가급적 쓰지 않았던 듯하다.⁸⁷⁾ 그러나 오랫동안 신찬 악장의 바탕이 되는 악조를

唐. 『조선왕조실록』 성종 23년 8월 21일.

85) 각주 22) 참조.

86) 역사 서술에서는 폐기된 제례 악장도 기록한다. 제례에 쓴 역대 신찬 악장은 그 왕조의 치세 정도의 변화를 가늠하는 데 핵심적인 자료가 되기 때문이다.

87) 순조대(純祖代)의 여러 진찬(進饌) 의례에서 정재 공연 전과 후에 ‘문사(文辭)’로 선창·후창 악장을 지어 쓴 사례를 확인할 수 있는바, 아박정재를 ‘예제아박(睿製牙拍)’이라 명명하고 있는데 그 이유는 본디 노랫말을 부르지 않고 ‘문사(文辭)’로 지은 악장을 썼기 때문이었다. 그리고 새 악장을 지어 쓴 이유는 들어서 이해할 수 없는 말소리였기 때문이다(睿製樂章(睿註原有唱詞, 而率皆卑俚之方言, 難以解聽, 故有是詞名. 我朝用於鄉樂呈才, 奏十二月詞, 隨每月詞變舞進退. (……)) “百寶香身嫋嫋來, 輕盈妙舞芙蓉臺. 十二慢腔動動樂, 曲終宛轉拍聲催”(並

유지하는 데 중요한 가곡에 입혀 있던 사(詞)를 폐기하지는 않았다. 물론 신찬 악장과 결합한 신곡이 그 악조를 유지하는 기능을 오래도록 감당하게 될 때⁸⁸⁾ 구 악장은 잊힐 수가 있었다. 하지만 그 악조가 특정 의례에서만 쓰이는 것이 아니라면 전란 등으로 인해 인멸(湮滅)되지 않고서는 폐기되지 않았다고 보아야 한다.

6. 결론

이상의 논의를 통해 고려가요는 풍화의 준거가 되는 가곡으로서 고려 왕조 말기에 제정한 의례에 쓰도록 정한 음악에 입힌 악장인 동시에 조선 왕조에서 제정한 의례 음악으로도 선택된 것이었음을 가늠해 볼 수 있었다. 물론 그 가곡에 입힌 구 악장은 새 왕조의 공(功)과 덕(德)을 기리는 신찬 악장으로 대체되기도 했지만, 그 가곡의 악조만큼은 계속해서 유지되었다. 또한, 신찬 악장으로 대체된 가곡도 본디 가곡으로 연행하는 의례가 있었기 때문에 구 악장 또한 악장으로서 기능을 유지하기도 했다. 중국의 한나라 왕조 이후 역대 왕조의 악장은 텍스트의 언어나 형태에서 다양했다. 그 바탕이 되는 음악 대부분이 수나라에서부터 속악으로 분류했던 음악이었기 때문이다. 한국의 역대 왕조에서 쓴 악장 또한 텍스트의 언어나 형태에서 다양했다고 보아야 하는바, 조선 왕조의 악장이 텍스트의 언어나 형태에서 다양한 면모를 보이는 이유도 그와 같은 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.

왕조의 악장은 풍화(風化)의 기준이 되는 도덕률과 감수성에 부합해야 한다. 그런데 그것이 시각적인 텍스트에 고스란히 드러나는 것은 아

88) 『(純祖己丑)進饌儀軌』(국립중앙도서관) 卷之一).

88) <여민락(與民樂)>과 <보허자(步虛子)>의 문사(文辭) 악장을 대표적인 사례로 손꼽을 수 있다.

니었다. 변풍(變風)이라고 해서 반드시 도덕률과 감수성에 문제가 있다고 단정하기는 어려웠다. 고려 국자감의 교과과정으로 자리한 『모시정의』의 시학에서는 ‘남녀상열지사(男女相悅之詞)’나 ‘남녀 간 음사(淫詞)’를 활용했다고 해서 그 가곡이 곧 정성(鄭聲)이나 음악(淫樂)이 되는 것은 아니라고 보고 있다. 현인(賢人)·군자(君子)가 시대를 풍자하여 경계하는 의도에서는 그런 말을 활용해서 시편을 만들었고, 그런 시편이 악장으로 채택되어 주나라 왕조의 악장으로 쓰였다고 본 것이다. 변풍에 함축된 도덕률과 감수성이 음란(淫亂)한 것이라면 변아(變雅) 곧 소아(小雅)도 문제가 될 수 있는 이치이다. 그런 까닭에 『모시정의』 시학에서는 변풍이나 변아 모두 ‘시변(時變)’에서도 ‘고성’이 제시한 도덕률과 감수성을 체현하고 있는 인물이 지었다고 본 것이다.

물론 변풍을 소아와 달리 바라보는 시각은 정주학자들에 의해 확대되고 주희의 『시경』 시편 독법에 뚜렷하게 반영되었다. 주희처럼 텍스트 속 화자를 작가와 일치시킬 때 변풍의 시편은 그 도덕률과 감수성에서 음란(淫亂)하다는 비판을 면하기 어렵다. 그러나 그런 비판을 받은 가곡이 음악(淫樂)이라고 확정할 만큼 악률 혹은 음률에 정통하고 ‘방언과 이어’ 악장 텍스트의 언어를 정확하게 이해하는 인물이라고 자타가 공인하지 않는 이상, 그런 비판이 지속적인 설득력을 얻기란 매우 어려웠을 것이다. 변풍의 바탕이 되는 음악이 공자(孔子)가 멀리해야 한다고 했던 정(鄭)·위(衛)의 음악이라는 추정은 정주학자들에 의해 공식화된 것일 뿐이다. 조선 세종대부터 음악 제정에 정주학의 악론과 주희의 『시경』 시편 독법이 영향을 끼치기 시작한 듯하지만, 그 영향은 결과적으로 ‘인습(因習)’을 능가할 만한 수준은 아니었다고 보아야 한다. 그런 점에서 조선 왕조의 고려가요 수용 과정에서 정주학의 영향은 지나치게 강조할 필요는 없을 것이다.

고려 왕조의 악장으로서 고려가요는 고려 왕조의 ‘시변(時變)’을 헤아리는 자료가 될 수 있다. 치세를 이룩했다고 평가되는 시기와 난세라고

규정되는 시기로 구분하여 고려가요가 생성되는 맥락을 추론해 나갈 수 있기 때문이다. 또한, 치세와 난세를 막론하고 고려 왕조에서 공인한 보편적인 도덕률과 감수성을 읽어낼 수 있는 자료가 될 수 있다. 도덕률과 감수성이 풍화(風化)의 준거가 되었다고 보아야 하기 때문이다. 물론 텍스트를 이루는 ‘방언·이어’는 그 해독이 비단 오늘날 연구자만이 아니라 그것을 수용한 조선 왕조의 예악을 제정하는 데 관여한 학자들에게도 매우 어려운 일이었던 듯하다. 하지만 특정 시기 조선의 학자들보다 오늘날 연구자가 확보할 수 있는 해독에 필요한 자료가 훨씬 더 많다고 볼 수도 있다. 따라서 텍스트의 펍진한 해독 가능성은 여전히 열려 있다고 할 수 있다.

다만 텍스트의 해독 과정에서 텍스트에 함축된 도덕률과 감수성을 정주학자들이 해석한 ‘고성’의 도덕률과 감수성으로 환원해서는 곤란하다는 점에 유의할 필요가 있다. 중국이든 한국이든 왕조 국가의 음악은 오롯이 유가에 의해 정해지는 것이 아니었기 때문이다. 특정 시기 왕조 국가의 예악을 제정하는 최종 결정권자는 당대 군주였던 만큼, 특정 시기에 쓰인 악장은 그 시기 군주가 수용하거나 체현한 도덕률과 감수성에 바탕을 두고 있다고 보아야 한다. 한 왕조 안에서도 시기에 따라 ‘시용(時用)’ 음악에 편차가 있었던 만큼, 그 편차에 주목하면 고려가요는 시대 변화에 따른 도덕률과 감수성의 변화까지 읽어내는 자료가 될 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 1차 자료

『高麗史』, 『國朝寶鑑』, 『(純祖己丑)進饌儀軌』(국립중앙도서관), 『時用舞譜(全)·呈才舞圖笏記』(국립국악원 전통예술진흥회 편저, 은하출판사, 1989), 『樂學軌範(蓬左文庫本)』(이혜구 역주, 『신역 악학궤범』, 국립국악원, 2000), 『破閑集』(柳在泳 譯註, 一志社, 1978), 『大樂後譜』(국립국악원 전통예술진흥회 편저, 『大樂後譜(全)』, 은하출판사, 1989), 『東文選』·『武陵雜稿』(周世鵬)·『私淑齋集』(姜希孟)·『三峯集』(鄭道傳)·『승정원일기』·『조선왕조실록』·『退溪先生文集』(李滉)(<https://db.itkc.or.kr/>).
『廣韻』(宋本)·『舊唐書』·『毛詩正義』·『文獻通考』(馬端臨)·『尚書』·『宋史』·『隋書』·『詩經集傳』(朱熹)·『新元史』·『樂書』(陳暘)·『正字通』·『朱子語類』·『漢書』(<https://ctext.org/zh>)

2. 연구 논저

김승우, 「악장(樂章) 연구의 현황과 전망」, 『한국시가연구』 57, 한국시가학회, 2022, 181-230쪽.
김중수, 「세종대 雅樂 整備와 陳暘의 『樂書』」, 『溫知論叢』 15, 은지학회, 2006, 89-125쪽.
李惠求, 「與民樂에 對한 考察」, 『震檀學報』 16, 震檀學會, 1949, 111-135쪽.
송혜진, 『朝鮮初期 大成樂譜의 受容과 變容』, 韓國精神文化研究院 韓國學大學院 박사학위논문, 1996.
임주탁, 「〈三藏〉·〈蛇龍〉의 生成 文脈과 含意」, 『韓國詩歌研究』 16, 한국시가학회, 2004, 121-152쪽.
_____, 「고려속요 연구의 현황과 전망」, 『한국시가연구』 57, 한국시가학

- 회, 2022, 105-143쪽.
- _____, 『李齊賢 小樂府의 製作時期』, 『冠岳語文研究』 28, 서울대학교 국어국문학과, 2003, 345-377쪽.
- _____, 『밀양 박준의 정체와 악장가사와의 관계』, 『한국문학논총』 83, 한국문학회, 2019, 87-141쪽.
- _____, 『정읍(井邑)의 창작 시기』, 『한국시가연구』 1, 한국시가학회, 1997, 293-325쪽.
- _____, 『향악의 개념과 향가와 의 관계』, 『한국문학논총』 79, 한국문학회, 2018, 67-99쪽.
- _____, 『고려시대 국어시가의 창작·전승 기반 연구』, 부산대학교출판부, 2004.
- 張師勛, 『서경별곡(西京別曲)』, 『한글』 113, 한글학회, 1955, 219-227쪽.
- 정화순, 『『風雅十二詩譜』 소재 詩樂에 대한 研究』, 『동양예술』 7, 한국동양예술학회, 2003, 289-341쪽.

<Abstract>

The Characteristics of Goryeo Songs Seen Through the Establishment of Ritual Music in the Early Joseon Period

Yim, Ju-tak*

This paper explores how ritual music was established in the various dynasties of China after the collapse of the Zhou dynasty-centered world order, and discusses that both the musical textures made of ‘Wensa (文辭/文詞)’ and ‘dialects or colloquial words’ were alternatives to “*The Classic of Poetry*” (詩經) verses, which were part of the musical legacy during the period when the Zhou dynasty-centered world order was still maintained. Through this discussion, it became clear that the Goryeo songs, which were adopted as the formal music for rituals established at the end of the Goryeo dynasty, were not only a lingual form of musical texture for Goryeo but also selected for use in the Joseon dynasty’s rituals. Although the old lyrics incorporated into the Goryeo songs were sometimes replaced by new hymns praising the achievements and virtues of the new dynasty, the musical key and mode of those songs remained unchanged. Furthermore, the Goryeo songs that were replaced by new hymns were still performed in their original form during rituals, allowing the old lyrics to continue functioning as music.

* Pusan National University.

Meanwhile, after the Han dynasty, the musical textures of subsequent Chinese dynasties varied in language and form due to the music being classified as ‘vulgar music’ (俗樂) from the Sui dynasty onward. Similarly, the musical textures in the various Korean dynasties also exhibited diversity in their language and form, which can be understood within the same context as the varied musical textures of the Joseon dynasty.

Despite much controversy, the folk music that incorporated dialectal and colloquial lyrics became the dominant musical style of the dynasties after the Sui dynasty. This likely occurred because, in an era where it was difficult to restore ancient music, it was seen as an effective means to embody the moral code and sensibility that the ruler, revered as a living sage, presented to the people. In this respect, the Goryeo songs, like “*The Classic of Poetry*” verses, can serve as a resource for exploring the moral code and sensibility embedded in them. The moral code and sensibility presented by each ruler were not fixed but seemed to have changed according to the era’s environment and conditions. Thus, Goryeo songs not only serve as a resource for understanding the ‘time changes’ of the Goryeo dynasty, but also provide a means of reading the commonly accepted moral code and sensibility during both the Goryeo and Joseon dynasties.

Of course, like the language of the “*Classic of Poetry*” verses, the language of the Goryeo song texts is not easy to decipher. However, just as the study of “*The Classic of Poetry*” was possible, academic approaches to the Goryeo song texts are also entirely feasible. Moreover, we now have access to more linguistic information than scholars of the Joseon dynasty did during specific periods. It seems

that after the modern era, Zhu Xi's readings of the "Book of Poetry" verses came to dominate. However, it bears that the influence of the school of Cheng-Zhu philosophy (程朱學) on the music establishment during the Goryeo and Joseon dynasties was not particularly significant. Therefore, the moral code and sensibility embedded in the Goryeo songs can be more effectively read if we pay attention to not only Zu Xi's readings but also the readings of "*Maoshi Zhengyi*" (毛詩正義).

Key Words: Goryeo songs, ritual music, musical texture, Wensa (文辭), dialect (方言), colloquial word (俚語), moral code, sensibility

■ 논문접수 : 2025년 02월 13일
■ 심사완료 : 2025년 04월 18일
■ 게재확정 : 2025년 04월 18일

