

조선후기 '풍류방'에 관한 小考

文 倣 碩*

〈目 次〉

1. 머리말
 2. 풍류방의 형성배경
 3. 풍류방의 연회형태
 4. 풍류방의 의미
 5. 맺음말
- 참고문헌

1. 머리말

조선시대는 임진왜란과 병자호란을 겪으면서 정치·사회·경제 각 분야에서 조선전기와는 다른 변화양상을 나타내고 있다. 음악적인 측면에서도 양대 전란 이후 발생하는 음악적 변화양상은 음악사적으로 중요한 위치를 차지하고 있다. 17~18세기에 나타나는 새로운 음악의 변화가 중요하게 인식되는 이유는 이시기에 형성된 음악적 특징이 오늘날까지 계승되고있는 전통음악의 근원을 찾을 수 있는 한국음악사에서

* 영남대학교 대학원 한국학과 박사과정

매우 중요한 기간에 해당되며, 새로운 음악문화의 태동이라는 의미에서 연구적 가치가 높은 시기이기 때문이다.

이러한 시대적 중요성을 바탕으로 17~18세기 음악에 관하여 학문적 연구가 다루어지고 있으나, 연구의 대부분은 음악적 변화양상 즉 음악의 변화결과와 관련된 연구에 편중되어있다. 17~18세기의 새로운 음악의 변화와 관련하여 풍류방(風流房)에 대한 인식과 논의는 미진한 실정이다. 전자(前者)의 연구가 음악이 변화 발달하는 시간적 측면에서의 연구라면, 후자(後者)의 경우는 음악이 창조되는 공간과 관련하여, 의미를 부여하는 공간적 측면에서의 연구가 될 것이다. 따라서 조선후기 풍류방과 관련하여 시간과 공간의 동시적 관점에서 연구한다면 보다 폭넓고 깊이 있는 17~18세기의 음악 문화에 대한 시각을 갖게 될 것으로 판단한다.

본 연구에서는 17~18세기의 새로운 음악변화의 지평을 열어가는 출발점 역할을 담당한 풍류방에 관한 의미를 통시적 관점에서 연구함으로써 풍류방에 대하여 새로운 가치평가를 하고 중요성을 환기시키고자 한다.

17~18세기의 풍류방에 중점을 두는 이유는, 양대 전란 이후 전쟁의 상처가 회복되는 시점에서 조선전기와는 다른 양상의 새로운 문예부흥의 기운이 풍류방을 통해서 나타나고 있기 때문이다.

양반계층-실학파를 중심으로-과 중인계층 및 악공과 악생 등이 모인 풍류방을 중심으로 시대적 환경을 연구하고, 조선후기 문집에 나타난 음악사료를 활용하여 풍류방의 음악적 환경을 살펴 보고자한다. 조선후기 문집에 나타난 음악가들의 연구는 문학적인 측면에서 다루어지고 음악적인 측면에서의 접근은 부족한 것이 현실이다.¹⁾ 조선후기 문집에

1) 권두환, “김성기론”, 『한국서기문학연구』, (서울:신구문화사,1982).

朴熙秉, “조선후기 예술가의 문학적 초상-藝人傳의 연구-”, 『大東文化研究』,

나타나는 음악가를 이해하는 것은 풍류방의 음악적 환경을 파악하는데 중요한 요인이 될 것이다.

그러나 일반적으로 널리 이해되고있는 기녀문화를 바탕으로 이루어진 오락적·향락적인 성향의 풍류방 활동은 본 연구에서 논의 하고자 하는 풍류방의 범위에서 배제하고자한다. 왜냐하면 조선후기에 생성된 초기 풍류방에 관한 의미와 기녀문화 속에서 나타나는 풍류방의 의미는 다르다고 판단하기 때문이다. 조선후기 풍류방이 생성되는 시기를 중심으로 풍류방의 의미를 연구하고자 한다.

2. 풍류방의 형성배경

(1) 시대적 상황

① 장악원(掌樂院) 소속 악공(樂工)·악생(樂生)의 상황

전란의 영향으로 인하여 장악원(掌樂院)의 악기(樂器)는 부서지거나 소실되고, 악공과 악생²⁾들은 사망하거나 전란을 피하여 전국각지로 흩어지게 된다. 그러나 전란이 끝난 이후에도 장악원으로 복귀하지 않고

(서울:成均館大學校 出版部, 1990), 第24輯.

李庚秀, “委巷藝術人の 形象化와 鄭來僑의 「傳」”, 『韓國관소리·古典文學研究』, (서울:새터姜漢永教授 古稀紀念論文集 刊行委員會, 1983).

林燦澤, “18세기 藝術史의 視角-柳得恭作 「柳遇春傳」의 分析-”, 『李朝後期漢文學의 再照明』, (서울:創作과批評史, 1994).

鄭炳浩, “17,18세기 閭巷人의 文學의 肖像과 鄭來僑의 傳”, 『東方漢文學』, (대구:東方漢文學會, 1998), 第14輯.

2) 『조선왕조실록』에서 정조(正祖)2년 11월29일 정조와 김용겸(金用謙)이 나누는 대화를 통하여 “속악(俗樂)을 맡은 자를 악공(樂工), 아악(雅樂)을 맡은 자를 악생(樂生)이라고 한다.”고 기술되어 있다.

피난간 지역에서 살거나 유민으로 떠도는 악공과 악생이 많았다.

이러한 내용들은 『악장등록』(樂掌謄錄)³⁾에 상세히 기술되어있다. 『악장등록』에 나타나는 내용을 악공과 악생들이 처한 상황과 관련되는 부분을 중심으로 세 부분으로 분류하면, 전란 후 악공과 악생의 상황, 악공과 악생에게 부과된 과중한 신역(身役), 이로 인한 도주자 발생 사례로 구분 할 수 있다. 분류된 내용들을 바탕으로 악공과 악생들이 장악원으로 복귀하지 않고 전국각지로 흩어지는 상황을 살펴보고자 한다.

첫째 전란 이후 악공과 악생의 상황

<자료 1-1>

“신(臣)은 장악원의 제조(提調)로 재직한바 있습니다. 이번 난리를 지난 이후 봄과 가을에 각 한달씩 음악의 연습실태를 점검 할 것을 이미 정해 놓았습니다. 장악원의 악공 중에 도망가거나 죽은 자가 아주 많기 때문에, 장차 음악을 써야 할 경우에 틀림없이 형세를 제대로 갖추지 못 할 것입니다.”⁴⁾

<자료 1-2>

“소신의 직무는 다른 것이 없고 오직 음악을 관장하는 일 뿐입니다. 난리를 겪은 후 종묘의 음악이 부득이 정지되었습니다.…(중략)…; 만약 장래에 종묘의 음악을 복설(復設)하게 되면, 결코 제대로 모양을 갖추기 힘들 것입니다. 당초에 포로(捕虜)된 악공과 악생이 100여명에 이르는데, 이제는 이미 몇 년이 지났으니 반드시 생존하여 도망간 사람이 거의 한가하게 떠돌아다니고 있으므로, 그 중에서 적합한 자를 가을까지 기다려 뽑아서 연습시킴이 어떻사옵니까?”⁵⁾

3) 『악장등록』은 조선시대의 궁중음악을 관장하던 장악원에서 일어났던 여러 가지 중요한 사건을 기록한 일기체의 문헌으로, 임진왜란과 병자호란을 겪은 이후 장악원을 중심으로 백년동안 일어났던 여러 가지 역사적인 사건들을 기록하고있다.

宋芳松, 『樂掌謄錄研究』, (경산: 嶺南大學校 民族文化研究所, 1980), 135-136쪽.

4) 宋芳松, 『樂掌謄錄研究』, 156쪽.

5) 宋芳松, 『樂掌謄錄研究』, 180쪽.

〈자료 1-3〉

“병자호란에는 장악원에 나라에서 녹봉을 받는 사람들로 좌방전악(左坊典樂)과 우방전악(右坊典樂) 그리고 음악의 연주기능이 아주 뛰어난 악생과 악공 이렇게 모두 합해서 32명의 체아(遞兒)가 있었습니다.…(중략)…, 각 관의 악공과 악생들이 머지 않아 반드시 돌아올텐데, 장악원에서 미리 그들의 급료에 관해서 처리해야할 일이 많이 있습니다. 그런데 좌방전악과 우방전악 그리고 음악의 연주기능이 뛰어난 악생과 악공들로 비록 다시 돌아온 사람들이 있지만, 그들이 살아갈 길이 없어서 다시 흩어지는 형편입니다. 앞으로 다가올 봄과 가을의 습악 때 장차 교열할 사람이 없을까 심히 염려되는 바입니다.”⁶⁾

〈자료 1-1〉·〈자료 1-2〉·〈자료 1-3〉의 내용을 통하여 전란 이후 많은 수의 악공과 악생들이 죽음을 당하거나 도망하여, 장악원으로 복귀하지 않고 지방으로 떠돌아다니고 있음을 확인할 수 있다. 또한 복귀한 악공과 악생들조차 현실적인 생계문제를 해결하기 위하여 다시 장악원을 떠나고 있는 상황을 알 수 있으며, 연주기량이 뛰어난 악공과 악생이 돌아오지 않고 있다는 사실이 주목된다. 수준 높은 연주기량을 가진 악공과 악생들이 서울과 지방에 머무르고 있음을 미루어 짐작할 수 있다. 장악원으로 복귀하지 않는 가장 큰 이유는 신역의 어려움 때문이다. 악공과 악생들에게 부과된 신역의 어려움이 상소를 통하여 자세하게 기술되어 있다.

둘째 악공과 악생에게 부과된 신역

〈자료 2-1〉

“외방(外方)에 있는 백성에게 부과된 신역이 고생스러운데, 특히 악공과 악생에게 대단히 심하기 때문에,…(중략)…, 난리 이후에 또 반으로 감해 줌으로써 조정(朝廷)은 이제민을 돕고 폐를 없애려고 진력하였습니다.”⁷⁾

6) 宋芳松, 『樂掌謄錄研究』, 153-154쪽.

7) 宋芳松, 『樂掌謄錄研究』, 175쪽.

〈자료 2-2〉

“저희들의 신역은 공장(工匠)이나 군사처럼 번(番)을 바꿔 쉬어 가면서 수행하는 직무와 같지 않사오며, 고정적으로 매어진 제향과 거동에 쓰이는 것이 읍니다. 그렇기 때문에 저희들은 어려서부터 음악을 익히면서 오래도록 서울에 머물러 일을 하는데, 살길이 없사오니 어떻게 지탱해 나가겠사옵니까?”⁸⁾

〈자료 2-3〉

“신(臣)인 저희네 들의 각자의 걱정이 아주 절박한 까닭은 나라의 여러 가지 신역 중에서 악생의 신역이 가장 무겁고 커서 통곡이 끊임이 없고...(중략)..., 예전에는 7승무명 6필씩을 마련하여 상납하였사옵니다. 그런데 병자년과 정축년 이후에는 옛날의 규칙을 개정하여 8승무명 18필을 바치게 하였사오니, 일년에 바치라는 가포 이외 춘추의 제향이나 중국의 사신이 왔을 때, 뜻밖에도 무상으로 가정(加徵) 하옵신바 있습니다...(중략)..., 어찌 악생의 신역보다 더 심한 것이 있겠사옵니까?”⁹⁾

악공과 악생의 신역이 가장 과중하다. 신역에서 벗어나고자 하는 악공과 악생들의 절박한 상황을 파악할 수 있다. 궁중행사에 쓰이는 음악이 하루아침에 이루어질 수 없으므로, 고정적으로 어린 시절부터 서울에 올라와서 음악을 익혀야 하는 힘든 상황과 과중하게 부과되는 세금으로 인하여 생계에 어려움을 겪고있는 악공과 악생들의 생활 현실을 이해하게 된다. 고된 신역으로부터 면제받고자 하는 간절한 염원은 도주로 나타난다. 도주자에 대한 사례를 통하여 악공과 악생들이 장악원으로 복귀하지 않는 현실을 파악할 수 있다.

셋째 도주자 발생 사례

〈자료 3-1〉

“장악원의 악공인 관노 옥남이는 그 신역을 견디지 못하고 도망쳐서 나타나

8) 宋芳松, 『樂掌謄錄研究』, 223쪽.

9) 宋芳松, 『樂掌謄錄研究』, 236-237쪽.

지 않으니, 이것은 부득이한 일입니다. 옥남이 대신으로...(중략)..., 관노인 덕인을 대신 보내려고 이름을 써서 보고하려는 즈음에 그도 역시 도망가 버림으로 말미암아...(중략)..., 또 다시 관노인 진이를 정했더니, 그도 또한 그의 여동생인 중개와 소생 모두 5구(口)를 데리고 도망간 곳을 알지 못하고...(중략)..., 감(減)해 주는 은혜를 입지 못했으니, 남아있는 자들까지도 계속해서 도망가려는 폐단이 있습니다.”¹⁰⁾

〈자료 3-2〉

“서울로 올라와서 신역을 치르는 사람들에게 본래 휴번(休番)과 서로 돌려서 바꾸어 대신하는 규정이 없는 까닭에 이들의 신역이 서울의 포수에 비해서 매달 주는 급료로 3보인(保人)의 9필을 준다면, 고생이 현격하게 달라 버티어 나가기가 어려우므로 한번 악공이나 악생으로 뽑히면, 죽기를 작정하고 다른 곳으로 회피할 궁리를 꾀하오니 계속 붙잡아 둘 방법이 없습니다.”¹¹⁾

『악장등록』에 기술되어 있는 내용들을 근거로 살펴본 양대 전란 이후 장악원 소속의 악공과 악생들의 상황은 어려서부터 서울에서 힘든 신역의 어려움을 고정적으로 감당해야 하는 현실과 수령하는 급료조차 미미하여 생계를 보장받기 어려운 극한 상황 속에서 벗어나고자 하는 열망이 목숨을 걸고 도주하는 상황으로 나타나고 있다. 따라서 전국 각지로 흩어진 악공과 악생들은 지방으로 유입되어 신분을 감추고 생활하였다. 그러나 수준 높은 연주기량을 가진 악공과 악생들은 서울과 지방에서 새롭게 등장한 음악수용층과 교류하면서 신분적·경제적·예술적 상승효과를 도모하고자 하였다.

② 새로운 음악수용층의 형성

조선전기에는 의식음악을 중심으로 연주되는 화려한 궁중음악이 주류를 형성한 음악문화이면서, 음악을 수용하고 향유하는 계층 또한 왕

10) 宋芳松, 『樂掌謄錄研究』, 199-200쪽.

11) 宋芳松, 『樂掌謄錄研究』, 276-278쪽.

실과 상류 양반사회의 구성원이 대다수를 차지하고 있었다. 그러나 양대 전란 이후 궁중음악은 악기의 소실과 악공과 악생의 부족으로 인하여 규모가 축소되었으며,¹²⁾ 음악의 수용층이 왕실과 상류 양반사회의 구성원에서 양반계층-실학파를 중심으로-과 중인계층¹³⁾으로 이동하는 변화가 나타난다. 계층적 이동에 따른 음악수용층의 변화는 음악에서도 조선전기의 의식음악 형태에서, 조선후기에 발생하는 음악에 대한 자각의식의 생성으로 새로운 음악문화를 창출하는 기반을 조성하게 되는 것이다.

중인계층은 조선시대 신분제 속에서 양반·중인·상민·천민 가운데 양반과 서민의 중간자적인 위치에 놓이게 됨으로써, 상류층의 양반문화와 하류층의 서민문화를 적절히 수용하고 자연스럽게 두 가지 문화를 포용하는 문화적 유동성을 확보할 수 있는 위치에 있었다. 따라서 조선 후기 음악수용층을 형성하고 있는 중인계층의 역할은 매우 중요하다고 판단된다.

조선후기 음악수용층을 형성하는 실학파를 중심으로 하는 양반계층과 중인계층이 실질적인 풍류방 활동의 주류가 되기 위한 조건적 요인을 세 가지로 나누어 살펴보면 다음과 같다.

첫째 경제적 안정이 이루어져야 한다.

음악이라는 문화적 여가 활동을 즐기기 위해서는 경제적 안정이 우선 확보되어야 한다. 조선후기는 농업과 상공업이 발달하는 시기였다. 이러한 시대적 환경을 바탕으로 중인계층은 하급 행정관료이지만 실질적인 경제활동을 통하여 막대한 부(富)를 축적하게 된다.

둘째 학문과 사회적 교양을 가지고 있어야 한다.

12) 송지원, “18세기 후반 조선의 학자군주 正祖의 음악업적”, 『동양음악』, (서울: 서울대학교 음악대학, 1999), 21집, 243쪽.

13) 하급 행정관료로서 상당한 지식과 교양을 갖춘 계층을 지칭하고자 한다.

조선시대 문예활동은 시(詩)·서(書)·화(畵)를 중심으로 이루어지고 있다. 이와 관련된 기본적인 소양이 없다면 경제적인 능력이 안정되어 있어도 문예활동에 능동적으로 참여하기 어려울 것이다.

셋째 악(樂)에 대한 적극적인 참여가 요구된다.

사상과 음악은 밀접한 상관관계를 유지하고 있다. 조선전기의 유교문화가 음악에 의식적·관념적인 음악을 형성하는데 기여하였듯이, 조선후기의 실학은 풍류방의 음악문화를 현실적·음악적인 음악으로 만드는데 영향을 미쳤다. 따라서 음악활동의 실질적인 기능이 요구되며, 악과 관련된 이론·악기연주·노래 등 실질적인 음악활동을 할 수 있는 능력이 필요하다.

위의 세 가지 요소들을 갖춘 새로운 음악수용층의 양반계층은 사회적 모순점을 실학을 통하여 개혁하려는 의지를 가지고 있었으며, 중인계층은 신분상승의 돌파구를 찾고자 노력하였다.¹⁴⁾ 조선후기에 나타나 는 제도적 모순점들에 대하여 불만들을 가지고 있었다. 그러나 그들은 내재적으로 성숙된 에너지를 풍류방을 통하여 발산함으로써 새로운 음악문화의 기틀을 마련하는 계기를 제공하였다.

(2) 풍류방 활동계층의 참여배경

조선후기 풍류방 활동에 적극적인 참여를 한 계층은 양반·중인·악사¹⁵⁾들이다. 풍류방 활동에 참여한 참여 배경을 살펴보기 전에 이들이 활동한 풍류방에 관한 개념적 정의가 먼저 논의되어야 할 것이다.

14) 鄭玉子, 『조선후기 역사의 이해』, (서울:一志社, 1998), 165-172쪽.

15) 음악적으로 실제 연주기량이 뛰어난 악공과 악사를 포함한 넓은 의미에서 악사(樂師)로 지칭하여 서술하고자한다.

① 풍류방의 정의

풍류방은 '풍류'라는 행위양식에 '방'이라는 공간적인 의미가 첨가된 복합명사이다. '풍류'의 사전적인 의미는 '풍치가 있고 멋스럽게 노는 일', '운치가 있는 일', '음악을 예스럽게 이르는 말'로 정의되어 있다.¹⁶⁾ 그러나 사전적인 의미에서 풍류의 정의는 음악적 의미를 간과한 포괄적인 해석으로 판단된다. 풍류에 대하여 보다 구체적인 의미를 규정하기 위해서는 음악적인 의미접근이 첨가되어야 할 것이다.

풍류의 음악적인 행위양식은 현악기를 중심으로 하는 '줄풍류' 의미하고 있다.¹⁷⁾ 실내공간에서는 관악기보다 상대적으로 음량이 작은 현악기가 유용하게 연주되었을 것이다. 따라서 풍류방에서의 풍류행위는 '줄풍류'로 보아야 할 것이다. 위에서 서술한 내용을 수용하고 있는 신은경의 풍류방에 관한 정의는 적절하다고 판단된다. “'풍류방'이란 세상의 속된 일을 떠나서 음악과 함께 운치 있고 멋있게 인생을 즐기려는 음악애호가들이 모여서 연주활동을 벌이던 곳으로 일명 '울방'이라고도 한다.”¹⁸⁾

또한 풍류방은 '방'이라고 하는 공간에 주목할 필요가 있다. 풍류방은 '풍류'와 '방'이 만나서 만들어진 단어이다. 즉 야외활동의 풍류가 실내공간인 방을 통하여 실내활동의 풍류방으로 나타난다. 외부환경에서 출발하여 내부환경의 영향으로 풍류활동은 풍류방을 통한 실내공간으로 귀결하고 있는 것이다.

조선전기의 유교적 신분질서가 조선후기에는 붕괴되는 과정을 겪고 있으나, 사회적 관습의 가치체계는 유지되고 있음을 보여준다. 풍류방 활동 계층은 양반·중인·악사들로서 각기 다른 계층에 위치하고 있는

16) 양주동, 『현대국어대사전』, (서울:법중당, 1980), 905쪽.

17) 전인평, 『새로운 한국음악사』, (서울:현대음악출판사, 2000), 259쪽.

18) 辛恩卿, 『風流』, (서울:보고사, 2000), 599쪽.

사람들이 한자리에 둘러앉아 신분의 높고 낮음을 떠나서 하나로 어우러지는 풍류활동을 대다수 양반계층-양반사회 내에서 적서의 차별이 현실적으로 작용하고 있었다.-과 일반서민들이 보게 되는 공개적인 장소에서 공공연하게 풍류활동을 즐기기에 어려웠을 것이다. 물론 야외에서의 풍류행위가 없었던 것은 아니지만 풍류방의 개념에서 판단한다면 초기 풍류방의 풍류활동은 실내공간에서 이루어질 수밖에 없었다.¹⁹⁾ 풍류방의 실내활동은 외부적인 요인에 대하여 자유스러운 공간으로 작용하여 풍류활동 즉, 음악활동에서 이전과는 다른 한 차원 성숙된 수준높은 음악의 탄생을 가져오는 결과를 초래하게 된다.

② 참여배경

풍류방 활동에 적극적으로 참여하고 있는 계층으로는 실학과 중심의 양반계층, 경제적인 안정과 양반들이 갖추고 있는 기본적인 소양을 함양한 중인계층, 음악적 연주기량이 뛰어난 약사계층이 주류를 이루고 있다. 각 계층이 사회적·신분적 위치가 다르고, 또한 주변환경에서 공통점을 발견할 수 없음에도 불구하고 풍류방을 통하여 교류할 수 있었던 이유는 무엇일까? 풍류방 활동에 적극적으로 참여하고 있는 계층의 참여배경을 고찰함으로써, 풍류방이 발생한 원인을 파악할 수 있을 것이다.

풍류방에 참여하는 초기동기는 세 부류에서 각각 상이하게 나타난다. 그리고 풍류방을 통하여 추구한 가치와 목적도 다르지만 풍류방 활동 속에서 자연스럽게 융합되면서, 풍류방은 새로운 문화창조의 공간으로

19) 오늘날에도 우리주변에서는 방문화가 노래방, PC방, 찜질방, 비디오방, 전화방 등을 통하여 외부환경에 구속되지 않고 자신의 내재적 에너지를 분출하는 공간으로 이용되고 있다. 한국의 방문화와 관련하여 보다 심도 있는 연구가 있어야 할 것으로 사료된다.

승화되는 것을 볼 수 있다.

실학을 사상적 기반으로 하고 있는 양반계층에서 풍류방에 참여하는 동기는 실학의 현실반영 및 참여라는 요인이 강하게 작용한다. 조선전기의 양반계층은 대다수 유교적 사상관을 가지고 있었다. 그러므로 악을 접근하는 관점이 개인의 수양적 차원에서 이해되고 향유되었다. 수양을 목적으로 하는 악은 합주의 연주형태보다 독주의 연주형태-전문적인 기악독주곡을 연주하는 것이 아니라 단순히 혼자 연주하는 행위가 적합할 것이다. 그러나 실학적 사상관을 가지고 있는 양반계층은 실학의 경세치용(經世致用)·이용후생(利用厚生)·실사구시(實事求是)에서 보여주듯이, 개인적·관념적 차원에서 대중적·현실적 차원으로 확대·발전하는 양상을 나타내고 있다. 실학이 추구하는 대중적·현실적 차원에서의 악의 접근은 악을 통하여 희노애락애오욕(喜怒哀樂愛惡慾)의 감정을 느끼고 발산할 수 있는 악의 직접적인 기능²⁰⁾을 강조하게 된다. 풍류방은 악의 직접적인 기능을 생성하는 공간과 합주-관악기와 현악기·타악기가 모두 구비된 합주형태가 아니라 여러 악기가 한데 모여 연주하는 형태의 합주-의 공간으로 적합하였을 것이다.

경제적인 안정과 양반들이 갖추고 있는 기본적인 소양을 함양한 중인계층은 부와 학문적 소양을 가졌으나, 합법적인 방법으로 중인의 신분에서 양반의 신분으로 이동하지 못하는 신분적 굴레 속에 놓여 있었다. 양반계층과 서민계층의 중간자적 위치에서 신분상승의 강한 욕구는 중인계층의 간절한 바람이었을 것이다. 직접적인 현실정치 참여와 신분

20) 필자가 판단하기에 악의 직접적인 기능이라고 한다면 인간의 기본감정 칠정(七情)을 충실히 표현하고, 또한 감상자도 연주자의 감정 변화를 공유하는 것이다. 악의 간접적인 기능은 수신(修身)·치도(治道) 등이 될 수 있을 것으로 사료된다. 악의 직접적인 기능이 강조되었다는 의미는 음악을 음악자체로 수용하고 즐긴다는 의미와, 인간중심의 음악이 표현되는 것을 말하는 것이다.

적 한계를 극복하지 못하는 중인계층의 내면적 고통을 해소하기 위한 방편은 위항문학(委巷文學)운동을 통해 나타난다. 위항문학 운동은 양반사대부들의 적극적인 후원아래 자신들의 학문적 소양 과시를 통한 심리적 신분상승의 효과를 거두었으며,²¹⁾ 시(詩)의 가치에 신분의 귀천이 무관하다는 사실을 인식하였다.²²⁾ 따라서 중인계층은 문학을 통한 신분상승효과를 예술에서도 이루고자 하였을 것이다. 조선후기 중인계층의 문학과 예술에 대한 관심은 조선전기 양반계층의 주된 관심사에 해당하는 예와 악에 비교될 수 있을 것이다. 양반계층은 예와 악 즉, 질서와 조화를 통하여 조선사회의 근본구조를 유지시키고자 하였다면, 중인계층에서는 문학과 예술을 통하여 질서와 조화를 추구하였다. 이러한 이면에는 신분상승이라는 욕구가 강하게 내재하고 있는 것이다. 풍류방의 공간을 통하여 양반들과 교류하면서 문학을 통한 신분상승의 효과보다 더욱 강렬한 신분상승 효과를 경험하였을 것이다. 왜냐하면 문학에서는 작품을 통한 평가작업이 수반된다. 그러나 방안에서의 풍류 행위-악기를 연주하거나 노래를 부르는-는 신분의 구분이 없는 동등한 위치에서 이루어지며, 평가가 아니라 연주하는 악기 상호간의 어울림을 중시하기 때문이다. 중인계층의 풍류방 참여동기는 신분상승의 욕구에 있으며, 지속적인 풍류방의 모임을 위하여 안정된 경제력을 바탕으로 풍류방의 물질적 후원자 역할을 수행하게 된다.

음악적 연주기량이 뛰어난 악사계층의 풍류방 참여동기는 경제적·신분적·음악적 요인에서 찾을 수 있다. 악사계층은 전란 후 장악원으로 복귀하지 않은 자이거나 고된 신역을 회피하여 도망간 사람들이다. 따라서 신분을 감추고 살거나 유민으로 떠돌아다니는 생활에서 생활의

21) 鄭玉子, 『조선후기 역사의 이해』, 168-171쪽.

22) 尹榮玉, “『靑丘永言』의 序·跋과 『昭代風謠』-『靑丘永言』 편찬의 의미-”, 『時調學論叢』, (서울·韓國時調學會, 2000), 第16輯, 16쪽.

어려움은 경제적 빈곤이었을 것이다. 그러나 풍류방에 참여한 악사들은 풍류방에서의 풍류활동을 통하여 얻어지는 수입으로 인하여 어느 정도 경제적 생활에서 안정감을 찾았다고 사료된다.²³⁾ 신분적으로도 대다수의 악사들은 사회적 소외계층으로 음악가로서의 정당한 대우를 받지 못했으나, 풍류방에서는 한 사람의 음악인으로 정당한 대우와 동등한 자격으로 풍류방에 참여하여 인정을 받음으로 인하여 신분적 상승효과의 대리만족과 더불어 악사 스스로 음악인이라는 자각의식이 성숙하는 계기가 되는 것이다.²⁴⁾

3. 풍류방의 연회형태

풍류방에서 이루어지는 연회형태는 풍류방 이전의 문화활동과 연관되어 있다. 시(詩)가 중심이 되는 '시사'(詩社)의 활동과 가(歌)의 행위가 중심이 되는 '가단'(歌壇)에서 행해지는 활동의 연장선상에 놓여있다. '시사' 또는 '가단'의 형태에 음악적인 요소-악(樂)-가 첨가되면서 풍류방은 시를 짓고 그 시를 노래하고 악기로 반주하는 복합적인 연회형태로 나타난다.²⁵⁾ 미술도 풍류방에서 행위되었다. 그러나 본고에서는

- 23) 심용(沈鏞)은 재물에 대범하고 의(義)를 좋아했으며, 풍류생활을 즐겼다. 가객(歌客) 이세춘(李世春), 금객(琴客) 김철석(金哲石), 가기(歌妓) 추월(秋月)·매월(梅月)·계섬(桂蟾) 등이 그의 비호를 받고 활동하였다. 『李朝漢文短篇集』, (서울: 潮閣, 1982), 200쪽.
- 24) 직업적으로 유명한 악사로 철(鐵)의 거문고, 안(安)의 적대, 동(東)의 장구, 복(卜)의 피리, 유우춘(柳遇春)·호궁기(扈宮其)의 해금을 기술하고 있다. 『李朝漢文短篇集』, 213쪽.
- 25) 흑와(黑窩) 정내교(鄭來僑)가 1728년 김천택(金天澤)에게 써준 『靑丘永言』의 서문에도 시·가·악의 연회형태를 의미하는 글이 실려 있다. “옛날에 노래한 사람은 반드시 시를 썼다. 노래를 글로 쓰면 시가 되고, 시가 악기에 맞추어 부르면 노래가 된다”. 尹榮玉, “靑丘永言”의 序·跋과 『昭代風謠』-『靑丘永言』

음악적 측면에서 논의하므로 대상에서 제외하였다.

풍류방의 실내적 공간의 제약성으로 인하여 악에 비하여 상대적으로 많은 공간을 필요로하는 무용이 첨가되기에는 어려웠을 것이며, 무용에 관한 예술적 의식의 미성숙과 인식부족이 원인이 될 것이다. 그러나 야외에서 행해지는 풍류활동에서는 시·가·악과 무용이 함께 이루어졌을 것이다. 야외에서 무기(舞妓)를 동반한 풍류행위는 향락적·오락적인 성격이 강하게 나타난다. 춤을 추는 여자가 포함된 야외 풍류활동이 실내로 들어오면서 기녀문화의 풍류방으로 변질되었을 것으로 사료된다.

시·가·악의 연희형태는 시를 새로 짓거나 기존의 시들을 모두 활용하여 노래하고, 여러 가지의 악기로서 반주하는 풍류형태를-가객(歌客) 송실술(宋蟋蟀)의 노래는 거문고와도 잘 어울리고, 생황·통소·쟁(箏)과도 잘 어울려, 그 묘함이 극치에 다다랐다.²⁶⁾-의미한다. 풍류방에 참여하는 양반들은 거문고만을 고집하지 않고 자신이 다룰 수 있는 악기 또는 풍류방에 구비되어 있는 연주 가능한 악기를 연주하였을 것으로 판단된다.²⁷⁾(〈자료 4-1〉·〈자료 4-3〉 내용참조)

조선전기의 음악관은 개인의 수양에 목적이 있었다. 감정 절제의 음악-거문고 중심-에서 음악의 직접적인 기능을 중시하면서, 감정의 표현을 추구하는 조선후기의 음악은 인간중심의 음악으로 변화한다. 인간의 감정을 적절히 표현하기 위해서 악기의 다양화는 필연적이다. 거문고에서 벗어나 여러 가지의 악기를 사용함으로써 음악적 표현이 더욱 풍부해진다. 그러나 양대 전란 이후 만들어진 중요한 민간악보의 대부분이

편찬의 의미-", 18쪽.

26) 『李朝漢文短篇集』, 219쪽.

27) 연암의 집에 생황과 거문고 등 여러 악기가 있어서 혹 김억의 무리가 찾아오면 연주하게 했다고 한다. 박희병 옮김, 『나의 아버지 박지원』, (서울:돌베개, 1998), 115쪽.

거문고 악보라는 사실은 다양한 악기를 활용함에도 불구하고 여전히 거문고가 중심이 되고 있음을 증명하고 있다.²⁸⁾

악기 연주는 노래를 위한 반주의 기능뿐만 아니라 기악연주곡의 기능도 가지고 있었으며, 여러 가지 관악기가 사용되고 있는 것을 볼 수 있다. 풍류방에서의 풍류행위는 현악기가 중심이 되는 '줄풍류'를 의미하지만, 노래가 없이 순수 기악만으로 연주하는 풍류가 행해질 경우 관악기 중심의 '대풍류'도 풍류방에서 이루어지고 있음을 알 수 있다.(<자료 4-2> 내용참조.)

순수 기악곡을 연주할 경우 합주의 편성형태는 관악기·현악기·타악기의 구색을 모두 갖추고 연주하는 것이 아니라, 모임에서 구비된 악기만을 가지고 함께 모여 연주하는 합주의 형태로 보아야 할 것이다. 왜냐하면 합주의 형태는 풍류방에 참석하는 인원수에 기인하기도 하기 때문이다. 고정적인 인원이 항상 참석하는 것이 아니라 때에 따라서 참석하는 인원이 유동적이다. 그러므로 관악기·현악기·타악기의 연주 가능한 최소인원 6명이 고정적으로 풍류방 활동에 참여 한 것으로 보기 어렵기 때문이다.

이러한 합주의 형태는 고정된 형식의 틀에 구속되는 음악보다 형식의 틀에 얽매이지 않는 자유로운 음악을 추구하게 된다. 자유로운 음악은 풍류방에 참석한 연주자의 예술적 감흥과 음악적 즉흥성이 가미되면서 새로운 음악을 시도하고 창조하는 자연스러운 분위기를 유도하고 있다.(<자료 4-3>·<자료 4-4>·<자료 4-5> 내용참조.)

<자료 4-1>

서기공은 음악에 이해가 깊었다. 손을 좋아해서 누가 찾아오면 술상을 벌이고 거문고를 뜯거나 피리를 불어 주흥을 돋우는 것이었다.²⁹⁾

28) 송방송, 『朝鮮朝音樂史研究』, (서울:민속원, 2001), 482쪽.

〈자료 4-2〉

내가 구등을 뜯우고 글을 읽고 있을 때 검정 조갑을 걸친 네 사람이 기침을 하고 들어섰다. 그 중 한사람은 우춘이었다.…(중략)… 술이 반쯤 취하였을 때 우춘은 좌중을 둘러보고 말했다. “잘들 해보라구.” 세 사람은 품속에서 각기 짓대 하나, 해금 하나, 피리 하나를 꺼내어서 합주로 가락을 뽑는다. 우춘은 해금을 타는 옆으로 다가와서 해금을 뺏아 들고, “우우춘의 해금을 안 들을 수 있겠소.” 하더니, 능란한 솜씨로 서서히 켜기 시작했다. 그 처절 강개한 곡조는 이루 말로 그려낼 수 없었다. 우춘은 해금을 팽개치고 걸걸 웃으며 돌아가 버렸다.³⁰⁾

〈자료 4-3〉

담헌 홍대용은 가야금을 펼쳐 놓고, 성경 홍경성은 거문고를 잡고, 경산 이한진은 통소를 소매에서 꺼내고, 김억은 서양금의 채를 손에 들고, 장악원의 공인인 보안 또한 국수로서 생황을 붙였는데, 담헌의 유춘오에서 모였다. 성습 유학중은 노래로 흥을 돋우었다. 교교재 김용겸은 연장자라 상석에 임하였다. 맛있는 술로 약간 취하자 중악이 어우러져 연주되었다.³¹⁾

〈자료 4-4〉

금사 김억은 호가 풍무자인데, 교교재가 지어준 것이다. 철금의 새 곡조를 즐기기 위하여 담헌의 집에 모였다. 때는 고요한 밤인데 음악이 시작됨에 교교공이 달빛을 타고 기약없이 이르렀다. 그는 생황과 철금이 번갈아 연주되는 것을 듣고 심히 즐거워하여 서안 위의 구리쟁반을 두드려 박자를 맞추며 『시경』의 「벌목」장을 읊조리니 흥이 도도하게 일어났다.³²⁾

-
- 29) 徐旂公, 曉樂律, 喜客. 客至, 命酒鼓琴吹笛, 以侑之. 「영재집」(冷齋集). 『조선후기 문집의 음악사료』, (서울:민속원, 2002), 110쪽.
- 30) 後夜月明, 余篝燈讀書, 有衣墨罩甲四人者, 咳而入, 其一乃遇春也.…(중략)… 半酣, 顧謂之曰: “善爲之”. 三人從懷中出笛一, 奚琴一, 箏篋一, 合奏且闋. 遇春就琴者膝, 奪其琴曰: “柳遇春奚琴, 惡可不聞?” 新手徐引, 懷婉慷慨, 不可名狀. 擲琴大笑而去. 「영재집」. 『조선후기 문집의 음악사료』, 110쪽.
- 31) 洪湛軒大容, 置伽椰琴: 洪聖景景性, 操玄琴: 李京山漢鎮, 袖洞簫, 金篋, 挈西洋琴: 樂院工普安, 亦國手也, 奏笙簧, 會于湛軒之留春塢, 俞聖習學中, 侑之以歌, 嚶嚶金公用謙, 以年德, 臨高坐, 芳酒微醺, 衆樂交作. 「청성집」(靑城集). 『조선후기 문집의 음악사료』, 80-81쪽.
- 32) 時有琴師金篋, 號風舞子, 嚶嚶齋所命也. 爲娛新翻鐵琴, 會湛軒室. 時夜靜樂作, 嚶嚶公乘月, 不期而至, 聽笙琴迭作, 意甚樂, 扣案上銅盤, 以節之, 誦詩「伐木」章,

〈자료 4-5〉

선군은 음을 살핌이 정밀하였고 담헌은 악률에 밝았다. 하루는 선군이 담헌의 집에 있을 때 대들보 위에 구라철현금 몇 벌이 있는 것을 보았다. 대개 중국으로 보냈던 사신에 의하여 해마다 우리나라에 들어오게 되었는데, 당시 연주할 수 있는 사람이 없었다. 선군이 시중드는 자에게 그것을 내리게 하니, 담헌은 웃으며 “연주할 줄 모르는데 무엇에 쓰려나?” 하였다. 이에 선군이 작은판으로 시험삼아 연주하면서 말하기를 “그대는 다만 가야금을 가지고 와서 현을 따라 마주앉아 연주하여 그것이 조화되는지를 시험해보지 않겠는가?” 하였다. 여러 번 연주하고 곡조를 맞추니 과연 합해져서 어긋나지 않았다. 이로부터 비로소 철금이 세상에 성행하게 되었다.³³⁾

4. 풍류방의 의미

(1) 문화적 의미

풍류방은 다양한 문화의 복합공간이다. 형태상 시·가·악이 만나는 곳이며, 계층상 상류층의 문화인 양반문화와 하류층의 서민문화 그리고 성숙된 중인계층의 등장으로 발생한 중산층 문화가 혼합되어 어우러지는 문화의 공간이 풍류방이다. 역사적으로 여러 형태의 문화적 환경이 상이한 계층들의 만남은 이루어지지 않았으며, 각자의 영역에서 발전하였을 뿐이다. 풍류방은 이러한 문화의 충돌 지점이면서 동시에 새로운 문화 생성의 공간으로 만들어져 갔다. 풍류방에서의 문화의 생성은 상류층 문화가 하류층 문화³⁴⁾를 종속하거나 흡수하는 일방적인 문화의

興勃勃也. 「과정록」(過庭錄). 『조선후기 문집의 음악사료』, 172쪽.

- 33) 先君精於審音，而湛軒公尤曉樂律。一日，先君在湛軒室，見樑上掛歐邏鐵絃琴數張。蓋因燕使，歲出吾東，而時人無解彈者。先君命侍者，解下，湛軒笑曰：“不解腔，何用爲？”先君，試以小板，按之曰：“君第特伽倻琴來，逐鉉對按，驗其諧否也？”數回撫弄腔調，果合不差。自是，鐵琴始盛行於世. 「과정록」. 『조선후기 문집의 음악사료』, 170-172쪽.

생성이 아니라 상호보완적 관계 속에서 이루어지는 쌍방향적인 문화의 생성 이루어지고 있다. 조선후기 풍류방은 문학과 예술활동의 복합적인 문화공간과 모임의 장소로 활용되었다는 점에서 문화적 의미가 크다고 할 수 있다.

조선전기는 유교의 영향으로 예악사상(禮樂思想)이 사상적 근간을 이루고 있었으며, 예를 중시하고 악을 경시하는 풍조로 인하여, 전문적인 연주기능을 가진 음악인들은 음악의 주류로서 활동하지 못했다. 음악은 정치적 수단에 불과했기 때문이다. 그러나 조선후기 풍류방 활동에 참여한 악사들은 악사 개인의 연주기량을 인정받고 음악인으로 대우받았다.(〈자료 5-1〉 내용참조.) 악사 스스로 전문적인 기예를 가진 음악인으로서의 자각의식이 나타난다. 악사들의 음악인으로서의 자각의식은 음악가의 예술적 장인정신의 성숙으로 발전한다.

〈자료 5-1〉

선군의 사돈이 함창의 원님이 되어 육영당에서 주연을 베풀었는데, 모인자들이 모두 도성의 명사들로 풍류 질탕하게 수십 일을 지내다가 이에 과하니, 영남우도에 성대한 연회로 전해졌다. 순석이 이에 일개 금사로서 그 자리에 끼어 앉았는데, 매양 한번 연주할 때마다 사방이 고요하여 사람이 없는 듯하였다. 명사들이 그와 더불어 사귀기를 즐겨워하지 않는 이가 없었다.³⁵⁾

(2) 음악적 의미

조선전기의 음악은 예악사상에 기초한 의식적·관념적인 음악의 형

34) 본고에서의 상류층 문화·하류층 문화의 개념은 문화를 고급문화와 저급문화로 이원화하는 상하구별의 의미로 규정하여 사용하는 것이 아니라, 조선시대 신분제에 위치한 계층간의 문화형태를 분류하는 개념으로 사용하였다.

35) 時洪公姻親爲咸昌倅, 觴賓于育英堂, 會者皆都下名流, 風流跌宕, 數十日乃罷, 嶺右傳爲盛事. 而純錫乃以一琴師偃蹇其間, 每一調絃, 四座寂若無人. 名流無不樂與之交…(하락). 『청성집』. 『조선후기 문집의 음악사료』, 82-83쪽.

태가 주류를 형성하였다. 조선후기 풍류방의 풍류활동을 통하여 나타나는 음악은 감성적·현실적 의미를 추구하는 인간 중심의 음악으로서 변화하고 있는 것을 알 수 있다. 즉 감정절제의 음악에서 감정표현의 음악으로 발전하고 있음을 보여 준다.

조선전기는 중국음악의 영향을 받은 궁중음악이 주류로 형성되었으며, 편종(編鐘)·편경(編磬)이 중심이 되는 악기를 이루고 있었다. 음의 진행이 단순하며, 꾸밈음의 사용도 적게 나타난다. 그러나 조선후기는 풍류방을 통하여 우리의 음악을 즐기게 됨으로써, 신라시대 삼현(三絃)에 속하는 가야금·거문고·향비파의 사용이 늘어난다.³⁶⁾ 음의 진행이 다채로워지면서 꾸밈음의 사용도 복잡하게 나타나고 있다. 인간 중심의 음악은 인간의 감성에 관심을 두는 계기가 되며, 풍류방에서의 풍류활동을 통하여 수준 높은 음악적 발전을 이루는 기틀을 마련하게 된다.

풍류방의 공간인 실내에서 여러 가지의 악기를 가지고 풍류활동을 함으로써 성악의 반주기능뿐만 아니라 악기만을 가지고 연주하는 기악곡의 발달을 초래한다.³⁷⁾ 기악곡의 발달은 새로운 악기의 출현과 새로운 연주법의 개발로 이어진다.

조선후기 풍류방에 나타나는 대표적인 새로운 악기는 '양금'(洋琴)이다.(〈자료 4-4〉 내용참조.) 양금의 사용으로 연주에서 정확한 음정을 추구하게 되며, 양금과 조화를 이루는 병주(竝奏)의 연주형태가 나타난다.(〈자료 4-4〉 내용참조.)

연주형태에서도 합주·병주와 더불어 혼자서 연주하는 거문고 병창(竝唱)의 연주형태가 나타나고 있다.(〈자료 5-2〉 내용참조.) 병창은 성

36) 풍류방에서 사용된 악기는 정해진 악기로서 연주한 것이 아니라 상황에 따라서 생황·통소·양금 등 다양한 악기를 연주하였다.

37) 송방송, 『朝鮮朝音樂史研究』, (서울:민속원, 2001), 474쪽.

악과 기악을 동시에 노래하고 연주하는 연주형태이다. 시를 짓고 노래 하면서 거문고를 애용하던 시대적 환경 속에서 발생한 거문고 병창은 풍류방에서 많이 연주되었을 것으로 판단된다.

〈자료 5-2〉

윤경은 두루 거문고를 탈 줄도 알았으며 또 즐겨 장가를 불렀으니 모두 그 묘함이 극에 달하였다. 술이 한창 오르면 문득 스스로 거문고를 타며 스스로 화답하여 노래 부르니 소리가 크고 시원하여 누가 거문고를 타고 누가 노래 부르는지를 거의 잊을 지경이었다.³⁸⁾

5. 맺음말

17~18세기의 조선후기 사회는 문예적인 측면에서 조선전기와 양상을 달리하는 새로운 문예부흥의 시기이다. 특히 음악적 측면에서는 오늘날까지 계승·발전되고 있는 전통음악의 태동기라는 점에서 매우 중요한 시기로 평가되고 있다.

풍류방은 문예부흥의 중심에 놓여 있는 공간으로서, 단순한 사교와 유희적 모임으로서의 공간적 성격을 넘어서 문화의 융합과 계층간의 교류가 활발하게 일어나는 문화창조의 공간이다.

시·가·악의 문화가 공존하는 다양한 문화의 열린 공간으로서의 기능과, 양반·중인·악사가 함께 모이는 다양한 계층적 형성구조를 바탕

38) 潤卿旁解琴操 且喜爲長歌 皆極其妙 酒半輒自彈而自和之 浩浩然殆忘其孰爲琴而孰爲歌也.

오늘날 거문고병창은 전승이 활성화되어 있지 않은 분야이다. 거문고병창의 기원과 연주곡과 관련된 문제는 앞으로 보다 폭넓은 연구가 진행되어야 할 것이다.

李庚秀, “委巷藝術人的 形象化와 鄭來僑의 「傳」”, 697쪽.

으로 이루어지는 공간의 출현은 풍류방이 최초일 것이다.

풍류방의 풍류행위는 인간중심의 음악을 지향한다. 인간중심의 음악은 음악의 직접적 기능을 강조한 음악행위로서, 유교문화에 영향을 받은 조선전기의 의식적·관념적인 궁중음악의 틀에서 실학의 영향을 받은 현실적·감성적인 풍류방 음악의 구조로 재편되는 것을 의미한다. 즉 감정의 절제의 음악에서 감정의 표현의 음악으로 변화하는 것을 의미한다.

인간중심의 음악형성은 조선후기 새로운 음악수용층으로 등장한 양반계층의 새로운 사상관에 의한 정신적 후원과 중인계층의 적극적인 참여와 안정된 경제력을 바탕으로 이루어지는 물질적 지원, 악사들의 수준 높은 연주기량과 음악인으로서의 자각의식의 성숙을 통한 새로운 음악의 창조로 나타난다. 양반·중인·악사의 삼위일체로서 가능하게 되는 것이다.

문화와 음악을 생성하는 공간적인 측면에서 음악문화의 시대상을 살펴보면, 조선전기는 유교의 영향을 받은 의식적·관념적인 궁중음악 문화가 발달하였고, 양대 전란 이후 조선후기는 실학의 영향을 받은 현실적·감성적인 풍류방 음악문화가 생성되었다. 그리고 조선후기 유교의 폐단과 문제점이 발생하는 시기에 발생하는 오락적·향락적인 기녀 문화가 나타나며, 오늘날은 기독교의 영향을 받은 서양음악의 영향으로 감상위주의 현대적인 공연장 음악문화가 생성되었다.

수동적인 궁중음악 문화와 공연장 음악문화 그리고 소비적인 기녀문화보다 능동적인 참여를 통하여 새로운 음악문화를 생성한 풍류방은 조선후기 문화의 공간으로 인식되어야 할 것이다.

본 고(稿)에서 살펴본 풍류방의 문화적·음악적 의미를 바탕으로 생활 속에서 함께 하는 풍류방 문화를 새롭게 조명한다면, 오늘날 우리의

현실에 맞는 새로운 음악문화의 공간을 창조하는데 디딤돌이 될 것으로 판단한다.

〈참고문헌〉

1. 단행본

- 金明昊 『熱河日記 研究』, (서울:창작과비평사, 1990).
 노동은 『한국민족음악의현단계』, (서울:세광음악출판사, 1990).
 박종채 『나의 아버지 박지원』, (서울:돌베개, 1998).
 송방송 『樂掌譜錄研究』, (경산:嶺南大學校 民族文化研究所, 980).
 ——— 『朝鮮朝音樂史研究』, (서울:민속원, 2001).
 辛恩卿 『風流』, (서울:보고사, 2000).
 尹光鳳 『朝鮮後期の 演戲』, (서울:박이정, 1998).
 李佑成·林燮澤 『李朝漢文短篇集』, (서울:一潮閣, 1978).
 전인평 『새로운 한국음악사』, (서울:현대음악출판사, 2001).
 鄭玉子 『조선후기 역사의 이해』, (서울:一志社, 1998).
 『정조대의 예술과 과학』, (서울:문헌과학석사, 2000).
 『조선후기 문집의 음악사료』, (서울:민속원, 2002).
 『한국민족문화대백과사전』, (성남:한국정신문화연구원, 1996).
 『韓國思想史大系 4』, (성남:韓國精神文化研究院, 1991).
 『韓國音樂學資料叢書十四』, (서울:國立國樂院, 1984).
 한홍섭 『한국의 음악사상』, (서울:민속원, 2000).
 허경진 『평민열전』, (서울:평민사, 1989).

2. 논문

- 權斗煥 “김성기론”, 『한국시가문학연구』, (서울:신구문화사, 1982).
 ——— “18세기의 ‘歌客’과 時調文學”, 『震檀學報』, (서울:서울大學校出版部, 1983),
 第五十五號.
 朴熙秉 “조선후기 예술가의 문학적 초상-藝人傳의 연구-”, 『大東文化研究』, (서울:
 成均館大學校 出版部, 1990), 第24輯.

- 林煥澤. “18세기 藝術史의 視角-柳得恭作「柳遇春傳」의 分析-”, 『李朝後期漢文學의 再照明』, (서울:創作과批評史, 1994).
- 李庚秀. “委巷藝術人の 形象化와 鄭來僑의 「傳」”, 『韓國관소리·古典文學研究』, (서울:새터姜漢永教授 古稀紀念論文集 刊行委員會, 1983).
- 송지원. “18세기 후반 조선의 학자군주 正祖의 음악업적”, 『동양음악』, (서울:서울대학교 음악대학, 1999), 21집.
- 吳壽京. “18세기 서울 文人知識層의 性向-‘燕巖그림’에 관한 研究의 一端-”, (서울:成均館大學敎 大學院, 1989).
- 尹榮玉. “『靑丘永言』의 序·跋과 『昭代風謠』-『靑丘永言』 편찬의 의미-”, 『時調學論叢』, (서울:韓國時調學會, 2000), 第16輯.
- 鄭炳浩. “17,18세기 閭巷人の 文學的 肖像과 鄭來僑의 傳”, 『東方漢文學』, (대구:東方漢文學會, 1998), 第14輯.
- . “朝鮮後期 中人層의 傳 研究”, (대구:慶北大學校 大學院, 2001).