

〈금옥총부〉를 통해 본 안민영의 가악 활동과 가곡 연창의 방식

김 용 찬*

〈국문초록〉

〈금옥총부〉는 안민영의 개인 작품만으로 이루어진 가집(歌集)이다. 가집 편찬자이자 가창자(歌唱者)로 활동했던 안민영은 조선 후기, 특히 19세기의 시조 문학사를 연구하기 위해서는 반드시 다루어야만 하는 인물이다. 그가 편찬한 가집인 〈금옥총부〉의 검토를 통해서, 안민영의 탁월한 음악적 재능을 확인할 수 있었다. 〈가곡원류〉는 물론 〈금옥총부〉라는 가집 역시 그의 치밀한 음악적 고려에 의해 탄생된 가집인 것이다. 가집에 수록된 음악의 곡조는 당시 연창(演唱)되던 가곡의 상황을 그대로 반영한 것이다. 대체로 〈금옥총부〉를 비롯한 이 시기에 편찬된 가집의 편제는, 오늘날 가곡 연창의 전통으로 그대로 이어지고 있다.

가집의 편자인 안민영에 대해서는 그동안 적지 않은 연구 성과들이 제출되었지만, 그의 개인사적 면모에 대해서는 아직까지 많은 부분 해명되지 못한 채로 남아있다. 〈금옥총부〉에는 매 작품마다 작품의 창작 배경이나 다양한 설명을 곁들인 발문이 기록되어 있다. 발문 중에서는 작품의 창작 연대를 밝힌 경우가 있는데, 이러한 연대기를 통해 안민영의 생애에 대해서 어느 정도 추적해 나갈 수 있었다. 또한 그의 음악에 대한 해박한 식견이 드러나기도 했으며, 대원군 이하 응을 비롯한 왕실 인물들과 당대 예인(藝人)들과의 활발한 교유의 구체적인 실상을 확인할 수 있었다.

이밖에도 가집에 수록된 일부의 특정 곡조들을 취해서 부분적으로 묶어 부르는 연창 형식이 존재했음도 확인되었다. 예컨대 대원군이나 왕실 인물들에게 바치는 ‘하축시(賀祝詩)’는 그 성격상 철저히 연창을 전제로 창작된 것이다. 따라

* 한중대

서 특정 인물들에게 바친 '하축시'는 동일한 장소에서, 같은 세트로 묶여 연창된 것임이 분명하다. 이를 통해 당시 가곡의 연창 방식이 매우 다양한 방식으로 이루어졌음을 구체적으로 확인할 수 있었다.

핵심어 : 안민영, 금옥총부, 가집, 가곡, 가악 활동, 가곡 연창.

1. 머리말

주지하듯이 안민영(安玟英:1816~1885?)은 그의 스승인 박효관(朴孝寬:1800~1880?)과 함께 <가곡원류(歌曲源流)>라는 가집을 편찬했으며, 자신의 작품만을 모아 개인 가집인 <금옥총부(金玉叢部)>를 남긴 인물이기도 하다. 가집 편찬자이자 가창자(歌唱者)로 활동했던 그의 존재는 조선 후기, 특히 19세기 시조문학사를 연구함에 있어 가장 중요한 대상 중의 하나라고 하겠다. <가곡원류>는 현재 전하는 이본(異本)이 10여종을 상회하는데, 동일 계통의 가집이 이처럼 광범하게 유통되었다는 사실에서 그것이 당대 음악계에서 적지 않은 영향을 끼쳤음을 잘 보여주고 있다. 또한 자신의 작품 180수만으로, 당시 연창되던 가곡의 곡조에 맞춰 작품을 배열하여 편찬한 <금옥총부>는 안민영의 음악적 재능을 확인할 수 있게 하는 중요한 자료로 역할하고 있다. <가곡원류>는 물론이고, <금옥총부> 역시 안민영의 치밀한 음악적 고려에 의하여 탄생된 가집이다. 본고에서는 안민영의 개인 가집인 <금옥총부>의 검토를 통해서, 음악가로서 안민영의 활동 상황과 당시 가곡 연창 방식의 다양한 면모를 밝혀보고자 한다.

문학 작품인 시조(時調)를 노래하는 방식은 가곡창(歌曲唱)과 시조창(時調唱)이 있다. 이 중에서 시조창은 대개 '장고 반주 하나로 족하고, 장고 장단을 갖추지 못하면 무릎 장단'만으로도 노래를 할 수 있다.

이에 반해 '가곡은 거문고·가야금·피리·대금·해금·장고 등으로 편성되는 관현 반주(管絃伴奏)를 갖추어야 하는 전문가적인 음악¹⁾이다. 따라서 가곡은 그 음악적 형식을 익히기 위한 오랜 기간 동안의 숙련이 필요하고, 연창자와 반주자와의 호흡이 얼마나 잘 들어맞는가 하는 점도 매우 중요하다. 성악곡인 가곡은 이처럼 다양한 악기의 연주를 동반한 음악 양식으로 고도의 음악성을 요하며, 노래를 부름에 있어 해당 곡조와 가사가 얼마나 적절하게 조화를 이루는가 하는 점도 중요한 요인 중의 하나인 것이다.²⁾

일반적으로 가곡은 19세기에 이르러 각 곡조별로 작품을 연창하는 편가(篇歌:한 바탕) 형식이 정착되었으며,³⁾ 그 이후 현재까지 이러한 가곡 연창의 전통은 그대로 이어지고 있다. 실제로 조선 후기에 편찬된 가집들은 현전하는 최초의 가집인 김천택 편 <청구영언>에서부터 초중대엽(初中大葉) 이하 각 곡조에 맞추어 작품을 배열하고 있어, 이러한 가

-
- 1) 장사훈, 『최신 국악총론』(세광음악출판사, 1991), 421면.
 - 2) 장사훈은 '시조는 그 가사 전달에 묘미가 있지만, 가곡은 가사 내용보다 그 음악성을 감상하고 즐겨 왔다'고 밝히고 있다.(장사훈, 『최신 국악총론』, 421면) 그러나 그의 이 발언은 연창자가 가곡을 부를 때, 결코 가사 내용의 전달이 중요하지 않다는 것을 의미하지는 않는다고 해석된다. 간단한 장단만으로 노래하는 시조창에 비해서, 가곡은 보다 고도한 음악적 형식이 요구된다는 것을 강조하고 있는 진술이다. 시조나 가곡은 모두 성악곡인 까닭에, 연창자가 향유자들에게 작품의 내용인 가사를 정확히 전달하는 것이 무엇보다 중요하기 때문이다.
 - 3) 신경숙은 19세기 가곡의 특징을 ①편가 형식의 발달, ②여창 가곡의 출현, ③형식화 지향의 가곡창 등으로 설명하고 있다. 신경숙, 『19세기 가집의 전개』(계명문화사, 1994), 15~34면. 최동원 역시 시조문학과 음악사와의 연관을 고려하여, 19세기 가곡의 양상을 다음과 같이 설명하고 있다. ①19세기에 많은 가집들이 편찬되었다. ②가집의 편찬이 가곡의 창을 위한 실용적인 목적에서 이루어졌다. ③가곡의 곡조가 훨씬 늘어났으며, 가곡원류기에 이르면 현행 가곡의 체계가 확립되었다. ④가객들이 모여 가악 생활을 한 그룹과 같은 것이 있었으리라 추정된다. 최동원, 「19세기 시조의 시대적 성격」(『고시조론』, 삼영사, 1980), 102~108면.

집의 편제는 그대로 가곡의 연창에 있어서 '편가'를 전제하고 있다고 해석할 수 있다. 그러나 그것이 양식화되어 오늘날과 같은 우조와 계면조의 곡조들로 짜여진 한 바탕이 정착된 것은 분명 19세기적인 특징이다. <금옥총부> 역시 그 편제에서 우조와 계면조로 나누어 작품을 배열하고 있으며, 이른바 연시조나 연작시조라 할 수 있는 작품들도 각 곡조별로 나누어 수록하고 있음을 확인할 수 있다. 자신이 창작한 작품만으로 가곡의 각 곡조에 맞추어 수록한 것은, 이 가집이 자신의 문학적·음악적 역량을 실현하기 위한 모색의 산물이었음을 잘 보여주고 있다.

<금옥총부>에는 매 작품마다 작품의 창작 배경이나 다양한 설명을 덧붙인 발문(跋文)이 기록되어 있다. 이미 앞에서 지적했듯이 가집의 편제 또한 당시 연창되던 가곡의 곡조에 맞추어 각 작품들이 배치되어 있다. 따라서 가집의 편제와 개별 작품들의 발문들을 통해서 당시 다양한 방식으로 연창되던 가곡의 구체적인 면모를 확인할 수 있을 것이다. 특히 연시조나 연작시조들이 어떻게 배열되어 있는가를 살펴 우조와 계면조의 각 곡조들을 순서대로 부르는 한 바탕의 편가 형식만이 아니라, 그중 일부의 특정 곡조들을 취해서 부분적으로 묶어 부르는 연창 형식이 존재했음을 밝힐 수 있을 것이다. 본고는 바로 이런 관점에서 <금옥총부>의 기록을 통해 안민영의 활동 상황을 간략하게 짚어보고, 가집의 편제나 작품 수록 양상 등을 살펴 당시 가곡 연창 방식의 다양한 면모를 검토하기로 한다.

2. 안민영의 생애와 활동 상황

안민영은 180여 수의 적지 않은 작품을 남긴 시조 작가이자, <가곡월류>와 <금옥총부>를 편찬한 가집 편찬자로서 당대 예술사에 적지 않은

기여를 한 인물이다. 안민영에 대한 기존의 연구는 주로 시조 작가이자 가집 편찬자로서의 면모를 살핀 논문이 주를 이루고 있다. 최근에는 그의 작품 일부 또는 전체를 다루면서 조선 후기 시조문학사에서 그의 작품이 지닌 위상을 살핀 논문들도 활발하게 제출되고 있다. 이들 선행 연구에서는 안민영의 작품 세계는 물론 활동 내용과 교유 관계 등을 밝힘으로써 적지 않은 성과를 이루어 냈지만, 그의 개인사적 면모에 대해서는 아직까지 많은 부분 해명되지 못한 채로 남아있다.⁴⁾ 본고에서는 먼저 그에 대하여 가장 풍부한 기록을 남기고 있는 <금옥총부>의 발문 등을 통해서, 안민영의 활동 상황 등을 간략하게나마 살펴보고자 한다.

<금옥총부>에 수록된 각 작품의 발문에는 작품을 창작한 연대를 남

-
- 4) 안민영과 그의 작품 세계를 다룬 논문들은 대략 다음과 같다. 심재완, 「금옥총부(주몽만필) 연구-문헌적 고찰 및 안민영 작품 고찰」(『청구대학논문집』 제4집, 청구대학, 1961); 강전섭, 「<금옥총부>에 대하여」(『어문연구』 제7집, 어문연구회, 1971); 진동혁, 「주몽의 생애와 문학」(『고시조문학론』, 형설출판사, 1976); 박을수, 「안민영론」(『한국문학작가론』, 형설출판사, 1982); 황순구, 「안민영론」(『고시조작가론』, 백산출판사, 1986); 정상균, 「안민영」(『한국근세시문학사연구』, 한신문화사, 1988); 고미숙, 「안민영의 작품 세계와 그 예술사적 의미」(『한국학보』 제62집, 1991); 「19세기에서 20세기초 한국시가의사 연구」, 소명, 1998에 재수록); 류준필, 「안민영의 <매화사>론」(『한국고전시가작품론』, 집문당, 1992); 이지영, 「안민영의 시조 창작을 통해 본 19세기 가객 시조의 성격」(이화여자대학교 석사학위논문, 1993); 조규익, 「안민영론-가곡사적 위상과 작품 세계를 중심으로」(『국어국문학』 제109호, 국어국문학회, 1993); 이동연, 「19세기 가객 안민영의 예인상」(『이화어문논집』 제13집, 이화여자대학교 한국어문학연구소, 1993); 박노준, 「안민영의 삶과 시의 문제점」(『조선후기 시가의 현실인식』, 고려대학교 민족문화연구원, 1998); 성기옥, 「한국 고전시 해석의 전망과 과제 - 안민영의 <매화사> 경우」(『진단학보』 제85호, 진단학회, 1998); 신경숙, 「안민영과 기녀」(『민족문화』 제10집, 한성대학교 민족문화연구원, 1999); 신경숙, 「안민영과 예인들 -가악 연주자들을 중심으로」(『어문논집』 제41집, 민족어문학회, 2000); 송원호, 「가곡 한바탕의 연행 효과에 대한 일 고찰(2) -안민영의 우조 한바탕을 중심으로」(『어문논집』 제42집, 안암어문학회, 2000); 성무경, 「<금옥총부>를 통해 본 '운애산방'의 풍류세계」(『반교어문연구』 제13집, 반교어문학회, 2001); 이형태, 「안민영의 시조와 애정 정감의 표출 양상」(『한국문학연구』 제3호, 고려대학교 민족문화연구원 한국문학연구소, 2002) 등.

긴 경우가 있는데, 이러한 연대기를 통해 안민영의 생애에 대해서 어느 정도 그려볼 수 있다. 그는 66세가 되던 해에 자신의 일생을 되돌아본 감흥을 읊은 내용의 작품을 남기면서, 그 작품의 발문에 ‘나는 젊어서부터 호방(豪放)하고 자일(自逸)하여 풍류를 좋아하였다. 배운 것은 모두 음악이었고, 거처한 바는 모두 변화한 곳이었으며, 사귄 것은 모두 부귀한 자였다’⁵⁾고 토로한 바 있다. 실제로 그의 작품을 통해서 평생 많은 곳을 돌아다닌 것으로 확인되는데, 그렇지만 그의 삶의 근거는 역시 한양을 중심으로 한 도회적 분위기였음을 이 진술을 통해서 알 수 있다.

또한 전국 곳곳을 방문하였을 때, 그 지역의 사람들이 안민영을 위해 기꺼이 호화로운 풍류 공간을 마련하는 것에서 그가 말한 ‘부귀(富貴)’의 실상도 짐작할 수 있을 것이다. 또한 당대의 최고 권력자였던 흥선대원군과 인연을 맺은 이후에는, 그의 후원으로 비교적 안온한 환경에서 가악 생활을 영위할 수 있었던 것도 이러한 진술의 근거가 될 수 있을 것이다. <금옥총부> 수록 작품들의 발문의 내용을 살펴보면, 대체로 그의 삶은 음악을 바탕으로 갈고 낭만과 풍류의 생활로 점철되어 있다 해도 과언이 아니다. 가집인 <가곡원류>와 <금옥총부>의 편찬은 이러한 자신의 활동 상황을 기록하고자, 삶을 정리하는 의미에서 실행한 예술가로서의 작업이라 평가할 수 있을 것이다.

<금옥총부>에 남긴 그의 자서(自序)나 여러 작품들에 부기(附記)된 발문 등을 통해서, 안민영이 1816년(순조 16)에 태어났다는 것은 분명하게 확인되고 있다. 하지만 그가 언제, 누군가에게 음악을 배웠는지는 기록이 분명치 않다. 다만 그와 같이 활동했던 박효관은 <가곡원류>의 가집 발문에서 안민영을 ‘문하생(門生)’⁶⁾이라 지칭하고 있는데, 그를

5) ‘余自青春, 豪放自逸, 嗜好風流, 所學皆詞曲, 所處皆繁華, 所交皆富貴. …’, <금옥총부> *166 작품 발문.

6) ‘余每見歌譜, 則無時俗詠歌之第次名目, 使覽者, 未能詳知, 故與門生安玫瑰相議,

평생 스승이자 지우(知友)로 섬긴 사실로 보아 박효관을 통해 안민영이 음악에 입문했을 것이라는 추정이 가능하다. 박효관은 또한 <금옥총부>의 서문에서도 안민영이 ‘노래를 짓는 것(作歌)에 뛰어났고, 음률(音律)에 정통했다’는 사실을 밝히고, 가집의 서문을 부탁하자 그의 작품이 ‘고저청탁이 있고 음률이 잘 어울리며 절주(節奏)에 들어맞았다’고 평가함으로써 그의 음악적 재능을 인정하고 있다.⁷⁾

가집에 수록된 작품들의 발문에는, 이를 증명이라도 하듯 그의 음악에 대한 식견이나 당대 예인들과의 활발한 교유의 면모가 잘 드러나고 있다. 당대의 기녀들이나 예인들과의 예술적 교류도 매우 활발하게 진행되었던 것으로 알려지고 있다.⁸⁾ 이밖에도 흥선대원군(興宣大院君) 이하응(李晙應:1820~1898)을 비롯한 왕실 인물들과의 관계, 박효관과 그 주변 인물들과의 교류 관계, 그가 살아가면서 느꼈던 개인적 소회 등에 대해서도 <금옥총부> 수록 작품들의 발문을 통해서 구체적으로 확인할 수 있다.

<금옥총부>의 작품 발문을 살폈을 때, 연대를 확인할 수 있는 행적으로 가장 앞서는 기록은 안민영이 27살 때인 1842년(헌종 7)의 것을 들 수 있다. 그는 1842년 가을 호남을 방문하여 남원 인근의 운봉에 살고 있던 판소리 명창 송홍록과 ‘일대(一隊) 명창’인 신만엽·김계철·송계학 등과 함께 10여일 ‘질탕하게’ 즐겼던 사실을 기록하고 있다.⁹⁾ 당시에

略聚各譜，分其羽界名目第次，抄爲新譜。…’，〈가곡원류〉 박효관 발문.

- 7) ‘口圍東人安攷英，字聖武，又荊寶，號罔翁。… 又善於作歌，精通音律。… 爲之作數百闕新歌，要余校正，高低清濁，協律合節。…’，〈금옥총부〉 박효관서.
- 8) 안민영과 교류하였던 기녀들과 가악 연주자들과의 관계에 대해서는 신경숙의 다음 두 논문을 참조할 것. 신경숙, 「안민영과 기녀」, 『민족문화』 제10집, 한성대학교 민족문화연구소, 1999); 신경숙, 「안민영과 예인들 -가악 연주자들을 중심으로」, 『어문논집』 제41집, 안암어문학회, 2000).
- 9) ‘余於壬寅秋，與禹鏗元，下往湖南淳昌，携朱德基，訪雲峰宋興祿，伊時申萬樺，金啓哲，宋啓學，一隊名唱，適在其家，見我欣迎矣，相與留延迭宿十日後，轉向南原，

안민영이 어떤 목적으로 호남의 순창과 남원 등을 방문했는지는 여타의 기록에서도 분명하게 확인되지 않는다. 하지만 안민영과 판소리 창자들이 10여일 동안 함께 노닐면서, 가곡과 판소리를 서로 부르며 가악(歌樂)을 즐겼으리라는 것은 분명해 보인다. 그는 또한 37살 때인 1852년(철종 3) 봄에 영남을 방문하였다가, 귀로(歸路) 중에 문경 조령에 들러 교구정(交龜亭)과 용추(龍湫)에서 잠시 머무르기도 하였다.¹⁰⁾ 그로부터 10년 뒤인 1862년 가을에는 홍천의 임경철이란 사람과 함께 금강산을 유람하기도 하였다.¹¹⁾ 대원군과의 인연을 맺기 이전의 안민영에 관한 연대기적 기록은 상대적으로 그리 많지 않다. 하지만 그의 작품에는 위에서 언급한, 영남과 호남 그리고 강원도 지역을 돌아보며 지은 작품들이 상당수 발견된다. 실제로 이들 작품 중에서 이 당시 해당 지역을 방문하면서 지은 것으로 보이는 것들도 상당수 발견할 수 있었다. 만약 그렇다면 해당 작품들의 상당수는 아마도 젊은 시절 이들 지역을 유람하면서 창작된 것이라 추론할 수 있겠다.¹²⁾

병인양요(丙寅洋擾)가 일어났던 1866(고종 3)년에는 51살의 고령임에도 난을 피해 가족들을 이끌고 강원도 홍천으로 피난을 가는데, 절박한 피난 생활 중에서도 자신이 머물렀던 심산유곡(深山幽谷)의 아름다

則全州妓明月，字弄仙，得罪於道伯，定配於南原矣。見其姿色，絕美粗解，音律行動，凡百言語，無所不備，仍與相隨，情誼轉密，不覺時日之遷延，及其臨別，難以形言，上洛後，聞其解配，還鄉即付一片書，未見其答，必致浮沈而然耳。〈금옥총부〉*141 발문. 이 작품은 그 이후 남원에서 만난 전주기 명월(明月)과의 인연을 노래한 것이고, 발문도 뒷부분에 그녀에 대한 감정을 펼쳐놓고 있다. 하지만 본고는 이 기록에서 가곡의 가장자인 안민영과 판소리 명창들과의 만남에 주목하였다.

10) '余於壬子春，自嶺南歸路，到聞慶鳥嶺，交龜亭，龍湫，暫歇'。〈금옥총부〉*16 작품 발문. 여기에 기록된 간기인 '임자(壬子)'는 1852년이다.

11) '壬戌秋，與洪川林景七，入金剛，登歇醒樓'。〈금옥총부〉*85 작품 발문.

12) 자세한 내용에 대해서는 관련 기록을 근거로 안민영의 연대기를 정밀하게 추적해나가면서 고찰해야할 필요를 느낀다. 이에 대해서는 별도의 연구로 미룬다.

은 경치를 무릉도원에 비기는 여유를 보이고 있기도 하다.¹³⁾ 또한 그의 나이 62살이 되던 1877년에는 평양(西京)으로 가는 도중에 개성 선죽교를 들러 다리 위에 붉은 피의 흔적을 보고, 정몽주의 충심을 생각하며 감회에 젖기도 하였다.¹⁴⁾ 이듬해인 1878년에는 일 때문에 해주(海營)에 머물던 절친한 벗 김윤석을 방문하여 여러 날을 함께 지내기도 하였다.¹⁵⁾ 그는 다른 기록에서 젊은 시절의 자신을 되돌아보면서 ‘매번 좋은 산과 강을 만나면 너무 기뻐 돌아갈 것을 잊었’고, 금강산을 비롯하여 전국 각지의 명승지를 찾아다녔다고 고백하였다.¹⁶⁾ 안민영은 또한 1867년(고종 4) 봄 스승인 박효관과 함께 ‘일등 공인(一等工人)’들과 ‘일패(一牌) 기녀’들을 이끌고, 남한산성으로 가서 3일 동안 질탕하

-
- 13) ‘너 집은 도화원리(桃花源裏)여늘 / 자네 몸은 행수단변(杏樹壇邊)이라 / 꺾어(鰓魚) | 살갓거니 그물은 자네 밋네 / 아희(兒孺)야 / 덜 괴인 박박주(薄薄酒) 날만정 병(瓶)을 치와 너흐라. 丙寅洋醜之亂, 余亦率家, 避難于洪川靈金里, 而山高谷深, 人跡不到處也. 人皆謂桃源, 然虎患可畏.’, <금옥총부> *156 작품과 발문. 작품을 인용할 경우, 가집에 5장의 가곡으로 띄어쓰기가 되어 있어 이를 따라 각 장마다 ‘/’로 구분하였다.
- 14) ‘충신(忠臣)의 옛 자취를 / 돌머리에 깃터스저 / 상설(霜雪)이 엄(嚴)할수록 불근 피 어제론 듯 / 아마도 / 선만고정충대절(巨萬古貞忠大節)은 포은공(圃隱公)을 뵈왔노라. 丁丑西京之行, 到善竹橋, 見石上血痕淋漓, 有感而作.’, <금옥총부> *104 작품과 발문.
- 15) ‘戊寅春, 碧江金允錫君仲, 有事下去海營, 而逐日相隨之餘, 阻懷如山, 一日遙望, 一片閑雲, 去留於西天矣, 聊以作之.’, <금옥총부> *115 작품 발문. 해주와 평양 등을 유람하면서 지은 작품들 역시 이 시기에 지어진 것으로 추정할 수 있다.
- 16) ‘余自青春, 豪放自逸, 嗜好風流, 所學皆詞曲, 所處皆繁華, 所交皆富貴, 而有時, 亦有物外之想, 每逢佳山麗水, 聊怡然忘歸, 所以金剛, 雪嶽, 貝江, 妙香, 東海, 西海, 凡在國中之名勝者, 殆無迹不到處. 豈盡爲風流繁華, 霜雪, 風雨, 海浪, 山獸, 野署, 峽寒, 亦備在其中間, 一方, 既非鐵腸石肚, 安得不今日老且病也. 余今年, 六十六歲, 雨牕獨坐, 忽起念一生過痕, 無非鳥啼, 花落, 雪飛, 水空而已. 照鏡白髮, 無以自慰, 欲一大白自唱一闋, 漆園花蝶, 不辨其真假耳.’, <금옥총부> *166 작품 발문. 이 기록은 그의 나이 66살 때인 1881년(고종 17) 때의 기록이다. 여기에서는 그 자신이 젊은 시절 ‘호방자일(豪放自逸)하고 풍류를 좋아하였음을 밝히며, 그 사이사이 어려움이 적지 않았던 인생을 살았음을 강조하고 있다.

게 가악(歌樂)을 즐기고 돌아오기도 하였다.¹⁷⁾ 이처럼 전국 각지의 유람했던 발문의 기록들은, 그의 이러한 고백과 어느 정도 일치하고 있다고 하겠다.

안민영에게 있어서 홍선대원군(이하 대원군)과의 만남은 매우 중요한 의미를 지니고 있다고 판단된다. 안민영은 대원군을 1867년(고종 4)부터 '오랫동안 모셨다(長侍)'라 기록하고 있다.¹⁸⁾ 안민영은 이 기록에서 단지 '정묘년부터 석파대노를 오랫동안 모셨다'고만 하였지, 어떻게 대원군과 인연을 맺게되었는지에 대해서는 구체적으로 밝히지 않았다. 그의 작품들에는 특정 인물들을 평가하는 노래들이 적지 않은데, 대체로 해당 인물은 안민영과 교유를 했던 것으로 확인되고 있다. 그러한 작품 중에서 대원군의 수하였던 하정일(河靖一)을 대상으로 삼고 있는 것을 발견할 수 있었다.¹⁹⁾ 하정일은 고종이 즉위하기 이전인 철종 때, 대원군이 당시 세도가인 안동 김씨의 위협을 피하기 위해 시정에서 함께 지냈던 무리배들 중의 하나이다.²⁰⁾ 하정일과 더불어 30여 년을 알고

17) '余於丁卯春, 與朴先生景華, 安慶之, 金君仲, 金士俊, 金聖心, 咸啓元, 申在允, 率大邱桂月, 全州妍妍, 海州錦香, 全州香春, 一等工人一牌, 卽上南漢山城. 時則百花爭發, 萬山紅綠, 相映爲畫, 是所謂不可逢之勝槩佳會也. 三日迭宕, 而還到松坡津, 乘船下流, 漢江下陸', <금옥총부> *163 작품 발문.

18) '余於辛丑冬, 夢陪文武周公於私室, 而心獨喜而自負. 自丁卯以後, 長侍石坡大老, 是豈非夢兆之靈應歟', <금옥총부> *168 작품 발문. 석파대노는 대원군의 호이며, 안민영이 '석파대노를 오랫동안 모셨다'는 정묘년은 대원군이 섭정을 하고 있던 고종 4년(1876년)이다. 특히 대원군과의 필연적인 인연을 강조하기 위해 그보다 25년 전인 1841년(辛丑)에 자신이 꾸었다는 '몽조(夢兆)'를 언급하고 있는 것이 특이하다.

19) '강의과감(剛毅果敢) 열장부(烈丈夫)요 / 효친우제(孝親友弟) 현군자(賢君子) | 라 / 양심미경(良辰美景) 너 노름에 명희현령(名姬賢伶) 자유여(自有餘) | 라 / 미재(美哉)라 / 사친가일(事親暇日)에는 오유자락(傲遊自樂) 허더라. 河加德靖一, 字聖初, 號 孝親友弟, 而性本剛毅果敢, 臨事無疑, 可謂一代快丈夫也. 與余敬愛三十年', <금옥총부> *34 작품과 발문.

20) 이 시기 대원군과 어울렸던 자들을 '천하장안(千河張安)'이라 칭했는데, 천희연·하정일·장순규·안필주 등의 성을 따서 그렇게 일컬었다. 이들은 대원군

지냈다는 기록으로 보아, 적어도 안민영이 대원군보다는 하정일과 먼저 교류했을 것이라 짐작된다. 그렇다면 안민영은 하정일의 주선으로 대원군을 만났던 것이라 추정할 수 있겠다.

대원군과의 인연을 맺은 이후, 그는 당대 막강한 권력의 후원 아래 자연스럽게 당대 문화의 중심에 뛰어들었던 것으로 보인다. 왕과 왕세자, 그리고 대왕대비 등 왕실의 주요 인물들에 대한 하축시(賀祝詩)들은 그러한 그의 위상을 잘 반영하고 있다고 하겠다. 특히 대원군의 거처였던 운현궁과 대원군의 여러 별장들을 출입하면서, 대원군과 주변 인물들과의 관계는 더욱 돈독해졌을 것이다. 안민영이 대원군과 알게 된 이후부터 매우 상세하게 연대기적 기록을 남긴 것도, 자신의 후원자가 당대 권력자인 대원군이라는 사실을 과시하기 위한 의도도 내포하고 있었을 것이라 짐작된다. 특히 여러 차례에 걸쳐 대원군과 그의 아들 우석공을 ‘모시고’ 가악(歌樂)을 동반한 풍류를 즐기는 모습은, 안민영의 위치하고 있던 당대의 문화적 위상을 증명하고 있는 셈이다.²¹⁾

안민영은 1864년(고종 1) 고종이 즉위한 다음 해 봄에 왕을 위하여 ‘하축시(賀祝詩)’를 짓기도 하였으며,²²⁾ 대원군의 부인이 회갑이 되던 1878년(고종 15)에는 ‘가곡 3장’을 지어 노래를 불러 바치기도 하였다.²³⁾ 1879년에는 대왕대비인 신정왕후(익종 비)의 탄일(生日)을 하축

집정 이후에도 계속해서 대원군을 보좌하였다.

- 21) 박노준은 군주가 아닌 군왕의 생부이자 신료의 한 사람이었던 대원군과 그의 아들 이재면을 위해 헌상한 노래들은 결과적으로 안민영이 ‘아유(阿諛)의 문학에 종사한 것으로 평가된다고 논하고 있다. 박노준, 「안민영의 삶과 시의 문체점」, 341면.
- 22) ‘聖上, 卽昨元年, 甲子之春, 賀祝’, <금옥총부> *1 작품 발문. 고종은 1863년(계해) 겨울 즉위하였는데, 통상 왕이 즉위한 다음 해를 원년으로 삼는다. 따라서 이 작품의 갑자(甲子)는 즉위 원년에 해당하는 1864년을 지칭한다.
- 23) ‘戊寅, 二月初三日, 府大夫人華甲日也. 作三章歌曲, 唱而獻賀’, <금옥총부> *71 작품 발문. 부대부인은 대원군의 부인을 지칭하며, 이 작품은 모두 3수(*71, *171, *170)로 이루어진 연작시조라 할 수 있다.

하는 시를 남기기도 하였으며,²⁴⁾ 이듬해인 1880년에는 대원군의 회갑을 맞아 ‘하축 3장’을 지어 바치기도 하였다.²⁵⁾ 같은 해인 1880년 대원군의 아들인 우석공(又石公) 이재면(李載冕:1845~1912)이 병조판서에 제수되자, 이를 하축하는 작품을 짓기도 하였다.²⁶⁾ 또한 세자가 8살이 되던 해인 1881년에는 모두 우조의 곡조로 짜여진 8수의 ‘하축시(賀祝詩)’²⁷⁾와 계면의 곡조인 언편(言編) 작품 1수의 탄일 하축시를 남기기도 했다.²⁸⁾

이러한 작품의 창작 배경에는 대원군과의 밀접한 관계가 전제되어 있다. 이들의 친밀한 관계를 증명하듯, 안민영의 회갑이 되던 1876년(고종 13) 6월에는 대원군이 자신의 별장이 있던 공덕리 추수루에서 그를 위해 회갑연을 베풀어주었다.²⁹⁾ 대원군의 아들인 이재면 또한 공덕리 아소당에서 안민영을 위해 회갑연을 마련해 주기도 하였다.³⁰⁾ 이밖에도 경복궁과 대원군의 거처인 운현궁을 소재로 한 작품들이 적지 않

24) ‘丁丑 十二月初六日, 誕日賀祝’, <금옥총부> *169 작품 발문.

25) ‘庚辰十二月二十一日, 石坡大老回甲日, 聖上, 親臨于雲宮獻壽, 而作賀祝三章’, <금옥총부> *8 작품 발문. 이 작품 역시 모두 3수(*8, *25, *67)로 이루어진 연작시조라 할 수 있다.

26) ‘庚辰, 夜拜又石尙書, 爲兵曹判書’, <금옥총부> *65 작품 발문.

27) ‘聖上, 卽昨之初, 自東峽有獻白雉者, 又有獻一莖九穗之禾者, 又自仁川獻靈龜者, 此是大吉祥也. 世人皆謂後日聖人必降矣. 果於甲戌二月初八日, 聖世子誕降’, <금옥총부> *2 작품 발문. 발문의 내용으로만 보면 이 하축시는 세자가 탄강한 1874년(갑술)에 지어진 것으로 보이지만, ‘하축 제7’인 *95 작품의 초장이 ‘세자저하(世子邸下) 보령 팔세(寶齡八歲)에…’로 시작하는 것으로 보아 1881년에 창작된 것임을 알 수 있다.

28) ‘世子邸下, 誕日賀祝’, <금옥총부> *173 작품 발문. 이 역시 작품의 중장에 ‘세자저하(世子邸下) 보령 팔세(寶齡八歲)’ 운운의 내용이 있어, 1881년에 지어진 것임을 알 수 있다.

29) ‘丙子六月二十九日, 卽吾回甲日也. 石坡大老, 爲設甲宴, 於孔德里秋水樓, 命又石尙書, 廣招妓樂, 盡日迭宕, 是豈人人所得者歟’, <금옥총부> *18 작품 발문.

30) ‘又石尙書, 爲我設甲宴, 於孔德里, 我笑堂之日, 獻酌賀祝’, <금옥총부> *145 작품 발문.

게 창작되었으며, 대원군의 별장이 소재하고 있던 마포의 공덕리·창의문 밖의 삼계동³¹⁾·양주의 직동(곧은골)을 소재로 한 작품들이 상당수 발견된다. 이러한 작품들은 대원군과 안민영 사이의 밀접한 관계가 형성되어 있음을 잘 보여주고 있다고 하겠다. 흥미로운 것은 대원군이 섭정에서 물러난 이후인 1875년 여름, 그의 ‘강개(慷慨)한 심회(心懷)’를 달래기 위해 운현궁(雲峴宮)의 노안당(老安堂) 동루(東樓)에 ‘매화루(賣畫樓)’란 글을 내걸고 그림을 팔기도 했다는 사실을 밝힌 기록을 남긴 것이다.³²⁾ 이처럼 대원군과 인연을 맺은 이후, 대원군과 그의 아들인 이재면은 안민영에게 든든한 후원자 역할을 하였던 것이다.

대원군과의 인연을 맺은 이후에도 안민영은 박효관 등과는 변함없는 교류 관계를 지속하였다. 예컨대 그의 나이 55살이던 1870년(고종 7) 겨울에는 박효관의 거처인 운애산방(雲崖山房)에서, 박효관·오기여·평양기 순희·전주기 향춘 등과 가악을 즐기면서 <매화사(梅花詞)> 8편을 창작하기도 하였다.³³⁾ 이듬해인 1871년 초여름, 운애산방에서 박효관과 대좌하여 술을 마시고 있을 때 나타난 평양기 산홍과 만나기도

31) 삼계동은 대원군의 별장뿐만 아니라, 안민영의 집이 소재한 곳이기도 하다. 이러한 사실은 다음의 기록들을 통해서 확인할 수 있다. ‘三溪洞, 我家後園, 有口字圃田, 故石坡大老, 賜號口圃東人’, <금옥총부> *29 작품 발문. ‘彰義門外, 有三溪洞, 洞中有亭. 此是石坡大老偃息處也’, <금옥총부> *39 작품 발문.

32) ‘청문(靑門)에 외를 파든 / 소평(邵平)이라 드러더니 / 운하(雲下)에 그림 파든 국대공(國太公)을 뵈앗소라 / 금고(今古)에 / 영웅지감개심회(英雄之慷慨心懷)는 한가진가 흐노라. 石坡大老, 於乙亥榴夏, 設文房於老安堂. 東樓上, 書賣畫樓三字, 高掛壁上寫蘭, 播送於南北諸宰, 捧價以來, 其後願賣者, 不許其數矣. 取適非取魚之意, 政謂此也. 一月後乃止’, <금옥총부> *110 작품과 발문.

33) ‘余於庚午冬, 與雲崖朴先生景華, 吳先生岐汝, 平壤妓順姬, 全州妓香春, 歌琴於山房. 先生癖於梅, 手栽新筍, 置諸案上, 而方其時也. 數朶半開, 暗香浮動, 因作梅花詞, 羽調一篇入絕’, <금옥총부> *6 작품 발문. 이들 중 순희와 향춘은 모두 1868년 대왕대비인 신정왕후의 회갑기념 진찬(進饌) 의식에 참여했던 기녀들이다. 안민영과 기녀들과의 관계에 대해서는 신경숙, 「안민영과 기녀」를 참조할 것.

하였다.³⁴⁾ 1874년(고종 11) 눈이 내리는 겨울에 강종희(姜宗熹)와 함께 운애산방을 찾아 운치있는 작품을 짓기도 하였으며,³⁵⁾ 1878년 봄에는 박한영·손오여·김윤석 등과 함께 운애산방을 방문하기도 하였다.³⁶⁾ 이와 같은 기록을 통해서 보건대, 박효관이 거처하고 있던 운애산방은 이들의 가악 생활과 교유를 가능하게 해주는 장으로써 역할을 했다는 것을 알 수 있다.³⁷⁾

또한 박효관이 81세가 되던 해인 1880년(고종 17) 9월에는 산정(山亭)에서 당대의 명금(名琴)·명가(名歌)·명희(名姬)·현령(賢伶)·유일(遺逸)·풍소인(風騷人) 등과 함께 성대한 풍류 마당을 베풀기도 하였다.³⁸⁾ 연대를 밝혀놓은 것으로는 박효관을 시적 대상으로 삼은 작품이 더 이상 발견되지 않는다. 다만 박효관의 80 평생을 노래하고 있는 작품의 종장에 ‘승피백운(乘彼白雲)’³⁹⁾ 운운한 것으로 보아, 아마도 그는 위

34) ‘辛未初夏，與雲崖先生，對坐於山房，時雨灑鶯啼矣。酌酒相屬之際，忽一澹粧佳人，携一壺而來，正是平壤山紅也。’, <금옥총부> *26 작품 발문.

35) ‘余於甲戌冬，與木山姜景學，夜訪雲崖山房。是夜大雪紛紛，不能尋逕，先生依門而呼之，曰故不聞只尺犬吠聲乎。’, <금옥총부> *51 작품 발문.

36) ‘戊寅春，與蓮湖朴士俊，華山孫五汝，碧江金君仲，訪雲崖山房。’, <금옥총부> *42 작품 발문.

37) ‘운애산방’의 풍류공간으로서의 의미는 성무경, 「<금옥총부>를 통해 본 ‘운애산방’의 풍류세계」를 참조할 것.

38) ‘庚辰秋九月，雲崖朴先生景華，黃先生子安，請一代名琴名歌名姬賢伶遺逸風騷人於(결락)山亭，觀楓賞菊，學古(결락)，碧江金允錫君仲，是一代透妙名琴也。翠竹申應善，字景賢，是當世名歌也。申壽昌，是獨步洋琴也。海州任百文，字敬雅，當世名籥也。(결락)張(결락)，字稚殷，(결락)李濟榮，字公楫，是當世風騷人也。適於此際，海州玉簫仙上來，而此人，則非但才藝色態之雄於一道，歌琴雙全，雖使古之揚名者，復生，未肯讓頭，真國內之甲姬也。全州弄月，二八丰容，歌舞出類，可謂一代名姬。千興孫，鄭若大，朴用根，尹喜成，是賢伶也。朴有田，孫萬吉，全尙國，視當世第一唱夫，與牟宋，相表裏，喧動國內者也。噫，朴黃兩先生，以九十耆老，豪華性情，猶不減於青春強壯之時，由此今日之會，未知明年又有此會也歟。’, <금옥총부> *178 작품 발문.

39) ‘필운대(弼雲台) 호림원(好林園)에 / 시주가금(詩酒歌琴) 팔십년(八十年)을 / 희노(喜怒哀)를 불형(不形) 하니 군자지풍(君子之風)이로다 / 지금(至今)에 / 학

의 모임 뒤의 얼마 지나지 않은 시기에 세상을 떠난 것으로 보인다.⁴⁰⁾

<금옥총부>의 박효관 서문이 쓰여진 것은 안민영의 회갑(6월) 직후인 1876년 7월이다.⁴¹⁾ 따라서 안민영은 회갑을 맞아 자신의 가악 생활을 일차 정리할 요량으로 그동안 창작했던 작품을 묶어 가집을 편찬한 뒤, 스승인 박효관에게 서문을 부탁한 것으로 해석된다. 그러나 <금옥총부>의 편찬 작업이 이 시기에 모두 완성된 것은 아니다. 안민영 자신이 쓴 자서(自序)는 그보다 4년 후인 1880년 12월에 쓰여졌다.⁴²⁾ 그의 나이 65살에 해당하는 이 해의 7월에는 40여년을 함께 해로했던 부인이 세상을 떠나기도 하였다.⁴³⁾ 그는 아내를 잃은 이후 서서히 자신의 인생을 되돌아보면서, 그 결과 오랫동안 몰두했던 <금옥총부>의 편찬 작업에 매듭을 짓고자 했을 것이다. 그리하여 그해 12월에 서문을 써서 가집의 편찬이 이루어졌음을 기록으로 남기고자 했으며, 그 결과가 <금옥총부>의 안민영 자서로 나타난 것이다.

가난참(鶴駕鸞驂)으로 승피백운(乘彼白雲)호인저. 從事先生六十年, 以師弟之情, 兼朋友之誼, 晝夜相隨, 不忍暫離, 而今焉, 先生謝世, 我亦何時可去.’ <금옥총부> *102 작품과 발문.

- 40) 박효관이 이미 죽었음(謝世)을 밝히면서, 특별히 죽은 해를 밝히지 않은 것으로 보아 이런 추정이 가능하다.
- 41) 박효관 서문의 말미에 다음과 같은 간기와 기록자가 밝혀져 있다. ‘… 歲赤鼠夷則月既望, 雲崖翁朴孝寬, 書于弼雲山房, 方年七十七, 字景華.’ 이 기록에서 ‘적서(赤鼠)’는 ‘병자(丙子)’인 1876년을 지칭하며, ‘이척(夷則)’은 음력 7월의 다른 표현이다.
- 42) ‘上之十八年庚辰臘月, 口圃東人安玟英, 字聖武, 初字荊寶, 號周翁序.’ <금옥총부> 안민영 자서. 여기에서 경진년을 고종18년이라고 기록하고 있으나, 이는 아마도 즉위년부터 산입한 것으로 일종의 착오라 하겠다. 통상 왕이 즉위한 이듬해를 원년으로 삼기 때문에, 경진년인 1880년은 고종 17년에 해당한다.
- 43) ‘니 죽고 그더 살라 / 사군지아 차시비(使君知我此時悲)허세 / 달은 날 황천(黃泉)길에 그 정녕(丁寧) 맞날연니 / 너 엇지 / 그더의 무한(無限)헌 폭빚을 건될 줄리 잊스리. 余與南原室人, 相隨四十年, 琴瑟友之, 意欲同歸矣, 神不佑之, 庚辰七月二十三日, 以宿病奄忽, 此時悲悼, 果何如哉.’ <금옥총부> *105 작품과 발문.

그러나 이후에도 작품의 창작 활동은 그의 나이 70살이 되던 1885년 까지 계속된다. 이듬해인 1881년에는 66살이 된 자신의 평생을 회고하는 작품을 쓰면서, 자신의 삶을 마치 장자의 ‘호접지몽(胡蝶之夢)’에 비친 발문을 남기기도 하였다.⁴⁴⁾ 1883년 봄에는 30여 년 동안 그와 절친하게 지냈던 벽강 김윤석이 안민영과 술을 마신 다음날, 갑자기 죽었다는 부음(訃音)을 접하고 애도를 표하기도 한다.⁴⁵⁾ 김윤석은 뛰어난 거문고 명인으로서, 안민영과 함께 오랫동안 가악(歌樂) 활동을 같이 했던 지우(知友)였다. 연대를 알 수 있는 그의 마지막 작품은 1885년에 창작된 것으로 확인되는데, 사소한 병으로 세상을 떠난 첩사 안경지라는 인물과 50여 년에 걸친 우정을 회고하는 내용이다.⁴⁶⁾

세자의 탄강 하축시를 제외한다면, 대체로 1880년 이후에 지어진 작품들은 자신의 일생을 회고하거나 절친한 벗들의 죽음을 토로하는 등의 감상적인 내용들이 많다. 이는 회갑을 훨씬 넘긴 안민영 자신의 처지나 주위의 여건상 너무도 자연스러운 것이라 하겠다. 연대를 확인할 수 있는 것으로써 1885년 이후에 창작된 작품은 더 이상 발견되지 않는다. 서문을 쓰고도 오랫동안 작품을 계속 보완해서 정리했던 그의 가집 편찬 태도로 보아, 그 이후 어느 시점에 안민영은 죽음을 맞이한 것으로 짐작된다. 가집에 남아있는 기록으로 보아 안민영의 개인 가집인 <금옥총부>의 편찬 작업은 박효관이 서문을 쓴 1876년에 본격적으로 시작되었고,

44) *166 작품 발문. 주)16 참조.

45) ‘차이(嗟爾) 군중(君仲)이 길이 가니 / 금운가성(槩韻歌聲)이 머러거다 / 아장(我葬)를 여장(汝葬)홀 디 여장(汝葬)를 아장(我葬)하니 / 네 마닐 / 알오미 잇슬진딘 늦겨 갈가 하노라. 余與碧江金允錫君仲, 相隨三十年, 誼漆情膠, 未嘗一日暫離. 癸未春, 與君仲會飲於壽洞, 而翌朝聞訃, 眞耶夢耶.’ <금옥총부> *115 작품과 발문.

46) ‘余與安僉使敬之, 非但宗誼自別, 相隨於花柳場, 爲五十餘年, 而乙酉春, 以微恙化去, 良覺淚盈襟耳.’ <금옥총부> *120 작품 발문. ‘화거(化去)’란 표현은 ‘다른 것으로 변하여 간다’는 뜻으로 ‘죽음’을 달리 이르는 것이다.

마지막으로 작품을 남긴 1885년에 완성된 것으로 확인할 수 있겠다.

3. <금옥총부> 수록 작품의 가곡 연창 방식

안민영의 가집 편찬은 그 자신이 일생 동안 추구했던, 문학적·음악적 역량을 실현하기 위한 작업이었다. 그 중에서 <가곡원류>가 스승인 박효관과 함께 당시까지 연행되었던 수많은 유·무명씨 작품들을 모아 엮은 것이라고 한다면, <금옥총부>는 순전히 자신이 창작한 작품들로만 한 권의 가보(歌譜)를 이룬 것이다. 이는 작품을 배열하는 체제를 구성함에 있어 <가곡원류>가 기존의 음악적 관습에 어느 정도 영향을 받을 수밖에 없을 것이라는 것을 의미한다. 이에 비해 안민영 개인의 작품들만으로 엮어진 <금옥총부>는 개별 작품마다의 성격을 고려하여, 자신의 예술적 역량만으로 가집의 편제를 구성한 것이다. 가곡에 대해서 누구보다 더 잘 알고 있었을 안민영으로서는, 창작 시점부터 작품이 어느 곡조로 연주되는가를 고려했을 것이다.⁴⁷⁾

현전하는 자료 중에서 개인의 작품들로만 엮어진 '개인 작품집'들이 다수 존재하지만, 이처럼 특정 개인의 작품만으로 가곡의 곡조별로 작품을 배치한 것은 <금옥총부>만이 지닌 특징이라 하겠다. 대체로 안민영 이전의 가집 편찬자들은 자신의 작품을 가집 말미에 수록하여 자신

47) 이에 대한 근거로는 이재면이 안민영에게 삼삭대엽(三數大葉) 작품을 지으라 명해서 창작했다는 다음의 작품과 발문을 들 수 있다. '구포동인(口圃東人)은 춤을 추고 / 운애옹(雲崖翁)은 소리한다 / 벽강(碧江)은 고금(鼓琴)허고 천홍손(千興孫)은 필리로다 / 정약대(鄭若大) / 박용근(朴用根) 혜금(絃琴) 적(笛) 소리에 화기융농(和氣融濃) 허더라. 口圃東人, 石坡大老所賜號也. 余在三溪洞家時, 東園後, 有口字圃田, 故稱口圃東人. 雲崖翁, 弼雲培朴先生號, 碧江, 金允錫君仲號也. 千興孫, 鄭若大, 朴龍根, 皆當世第一工人也. 又石尙書, 命我以口圃東人爲頭, 作三數大葉, 故構成焉.' <금옥총부> *92 작품과 발문.

의 존재를 기록으로 남기는 것에 만족해야 했지만, 안민영은 이러한 작업과 함께 자신의 작품만을 모아 따로 독자적인 가집 편찬의 작업을 병행한 것이다. 특히 각 작품 발문들은 창작할 때부터 '뒤에 자신의 작품을 모아 개인 가집을 만들겠다는 의도를 가지고 있었던 것으로', 이러한 태도는 '작가로서 자신의 작품에 대한 애착을 가지고 있었다는 반증이며 그가 단순한 가창자가 아니라 뛰어난 작가 의식을 가지고 있었음을 알려주는 것이라'⁴⁸⁾ 평가할 수 있다.

먼저 <금옥총부>의 편제는 크게 각종 음악에 대한 기록과 가집의 서문에 수록된 서두 부분, 그리고 각 곡조에 맞추어 작품이 배열된 본문으로 구분할 수 있다. 서두 부분에는 <가곡원류>에 수록된 음악에 대한 각종 기록들과 박효관과 안민영의 가집에 대한 서문이 함께 수록되어 있다.⁴⁹⁾ 이 중에서 '가지풍도형용 15조목(歌之風度形容十五條目)'에 보이는 곡조들과 <금옥총부>의 수록 곡조들과는 다소 차이가 나타나고 있다.⁵⁰⁾ 실제로 가곡의 각 곡조에 대한 '풍도형용'은 18세기의 가집인 <해동가요>에서부터 나타나고 있으며, <금옥총부>에 수록된 '풍도형용' 역시 우조와 계면조로 분화된 19세기 중반의 가곡 곡조와도 부합되지 않는다. 이런 점에서 박효관과 안민영의 가집 서문을 제외하고, 다른 기록들

48) 박을수, 「안민영론」, 454면.

49) 서두 부분의 기록들은 다음과 같은 순서로 구성되어 있다. '①가곡원류(능개재만록) - ②논곡지음(능개재만록) - ③논오음지용, 유상생형률 - ④박효관 서문 - ⑤평·우·계면조 - ⑥가지풍도형용 15조목 - ⑦안민영 자서.' 이 중에서 박효관과 안민영의 가집 서문을 제외하면, 다른 기록들은 모두 <가곡원류>의 각 이본들에 증출되어 나타나고 있다.

50) '가지풍도형용15조목'에 보이는 곡조들은 다음과 같다. '①초중대엽(初中大葉) - ②이중대엽(二中大葉) - ③삼중대엽(三中大葉) - ④후정화(後庭花) - ⑤이후정화(二後庭花) - ⑥초삭대엽(初數大葉) - ⑦이삭대엽(二數大葉) - ⑧삼삭대엽(三數大葉) - ⑨소용이(搔籥耳) - ⑩편소용이(編搔籥耳) - ⑪만횡(蔓橫) - ⑫농가(弄歌) - ⑬낙시조(樂時調) - ⑭편락시조(編樂時調) - ⑮편삭대엽(編數大葉).'

은 가집의 편찬 과정에서 관습적으로 수용된 것으로 파악할 수 있겠다.

이제 <금옥총부>에 수록된 작품들과 가곡의 곡조들에 대해서 살펴보기로 하자. <금옥총부>에는 모두 23개의 곡조들이 다음과 같은 순서로 작품들이 배치되어 있는데, 모든 작품들은 가곡의 창법에 따라 전체가 5장으로 구분되어 띄어쓰기가 되어 있다.⁵¹⁾

우조 초삭대엽 - (우조) 이삭대엽 - (우조) 증거삭대엽 - (우조) 평거삭대엽 - (우조) 두거삭대엽 - (우조) 삼삭대엽 - (우조) 소용 - (반우반계) 회계삭대엽(속칭 울당삭) - 계면조 초삭대엽 - (계면조) 이삭대엽 - (계면조) 증거삭대엽 - (계면조) 평거삭대엽 - (계면조) 두거삭대엽 - (계면조) 삼삭대엽 - (계면조) 언룡 - (계면조) 룡 - (계면조) 계락 - (우조) 우락 - (우조) 언락 - (반우반계) 편락 - (계면조) 편삭대엽 - (계면조) 언편 - 편시조⁵²⁾

이상 가집의 수록 곡조들을 보았을 때, 가장 두드러진 특징은 우조와 계면조 모두 '초삭대엽(初數大葉)'부터 시작되고 있다는 점이다. 이는 안민영 자신이 편찬한 또 다른 가집인 <가곡원류>의 작품 수록 순서와 비교해 보아도 확연히 알 수 있다.⁵³⁾ <금옥총부>가 당대의 가곡 연창

51) 시조창은 시형(詩形)에서와 같이 초·중·종장의 3장 형식으로 구분되면서, 종장 마지막 구를 생략하고 부르지 않는다. 이에 비해 가곡은 시형의 초장을 제1장과 2장으로 하고, 중장은 3장, 종장 첫구를 4장, 종장 나머지 부분을 5장으로 구분한다. 또한 가곡의 1장이 시작되기 전에 전주(前奏)에 해당하는 '대여음(大餘音)'과 3장과 4장 사이에는 간주(間奏)에 해당하는 '중여음(中餘音)', 그리고 5장이 끝난 뒤 후주(後奏)에 해당하는 '대여음'이 연주된다. 장사훈, 『최신 국악논총』, 426면.

52) 각 곡조 앞의 () 안에는 현행 가곡으로 불리는 악조(樂調)를 기재해 보았다. 현행 가곡의 편제가 대체로 19세기에 형성된 것을 기초로 한다고 보았을 때, <금옥총부>에 곡조만 기재되어 있더라도 각 곡조마다 우조와 계면조의 악조는 현행과 같다고 할 수 있다. 특히 '반우반계'의 곡조들은 곡의 일부가 우조로 불리고, 나머지 부분은 계면조로 연창된다는 의미이다. 이상 현행 가곡의 곡조와 악조에 대해서는 장사훈, 『최신 국악논총』, 422~423면 참조.

53) <가곡원류>계 가집들은 모두 초삭대엽의 앞에 중대엽과 후정화 곡조를 수록하고 있다. 국악원본 <가곡원류>를 예로 들면, '우조 초중대엽 - (우조) 장대엽 -

현실을 잘 반영하고 있다고 보았을 때, 이는 19세기의 연행 현장에서 중대엽(中大葉)과 후정화(後庭花)의 곡조가 잘 불려지지 않았음을 반증하는 것이라고 판단된다.⁵⁴⁾ 또한 <금옥총부>에 수록된 곡조들은 가곡의 '우·계면 한 바탕'의 형식을 이루는 순서를 지칭하고 있다고 보아도 무리가 없다. 그렇게 본다면 <금옥총부> 수록 작품들은 우조로 시작되어 반우반계의 곡조인 '회계삭대엽'⁵⁵⁾에서 계면조로 변조(變調)되어, 계면조의 곡조로 연결되고 있다. 계속해서 변주곡인 '언릉'·'농'·'계락' 등 계면조의 곡이 이어지다가, '우락'·'언락'의 우조가 연창되면서 다시 반우반계인 '편락'이 연창된다. 그리고 마지막에는 계면조인 '편삭대엽'과 '언편'의 곡조가 이어지다가, 마지막에는 편시조의 곡조로 마무리되고 있다고 할 수 있다.

가집의 제일 마지막 부분에는 '편시조(編時調)'라는 곡조가 놓여져 있으나, 당대의 다른 가집이나 현행의 가곡에도 전혀 등장하지 않는 곡조명이다.⁵⁶⁾ 이 곡조에는 모두 두 작품이 수록되어 있는데,⁵⁷⁾ 가곡창의

(우조) 삼중대엽 - (계면조) 초중대엽 - (계면조) 이중대엽 - (계면조) 삼중대엽 - 후정화 - 대(臺)' 등 8개의 곡조와 작품들이 초삭대엽의 앞부분에 수록되어 있다.

- 54) 현행 가곡에서도 중대엽 계열과 복전의 곡조는 연창되지 않으며, 초삭대엽(여창은 이삭대엽)의 곡조부터 불려진다. 따라서 <가곡원류>에 중대엽 계열의 곡조가 수록된 것은 실제 연창의 실질을 반영한다기보다, 이전 시기부터 내려오던 편찬 관습에 따라 가집의 가장 앞부분에 수록된 것이라 해석된다.
- 55) '회계삭대엽(回界數大葉)'은 '속칭 울당삭(栗臚數)'이란 협주가 병기되어 있는데, 현행 가곡에서 반우반계의 곡조인 '반엽(半葉)'을 가리킨다.
- 56) 안민영이 진주에 있을 때, 마산의 최치학이란 사람이 가야금과 편시조의 명창이라는 얘기를 듣고, 그를 방문하여 직접 편시조를 청하여 감상하기도 하였다. '영남의 편시조 3명창' 운운하는 것으로 보아, 영남 지역에서 향유되던 특별한 곡이 아닐까 여겨지기도 한다. 그렇다면 안민영은 최치학으로부터 편시조를 듣고, 그것을 자신의 개인 가집인 <금옥총부>에 수록하여 가곡을 마무리하는 곡조로 수용한 것으로 해석할 수 있겠다. '余在晋州時, … 故卽向東萊, 到昌原馬山浦, 止宿, 而雖病中, 曾聞馬山浦居, 善伽倻琴編時調名唱崔致學, 及昌原妓瓊貝之善歌舞, 解唱夫神餘音之高名矣. 使人請崔相見後, 請伽倻琴神房曲聽之, 次請

형식인 5장으로 띄어쓰기가 되어 있다. 따라서 '시조(時調)'라는 곡조의 명칭과는 달리, 편시조는 가곡의 창법으로 불렸음이 분명하다. 하지만 이것이 우조나 계면조 중에서 어떤 악조로 연창되었는가는 알 수 없다. 다만 '편시조'가 가집의 제일 마지막 곡조로 수록된 것으로 보아, 가곡 한 바탕을 마무리하면서 부르는 '대받침'이나 현행 '태평가(太平歌)'와 같은 역할을 했을 것이라고 추정할 수 있겠다. 현행 태평가는 계면조 이삭대업을 변주시켜 부른다고 하는데,⁵⁸⁾ '편시조' 역시 한 바탕의 마무리 곡으로 계면조로 불렸던 것으로 이해할 수 있을 것이다.⁵⁹⁾

즉 <금옥총부>에 수록된 곡조들은 바로 '우·계면 한 바탕'의 순서라고 할 수 있겠다. 다음의 기록은 기녀인 금향선에 의해서 시조와 가곡, 그리고 판소리까지 연창되었던 현장을 보고하고 있다.

編時調聽之，果是透妙名琴名唱也。大抵嶺南有編時調三名唱，一是馬山浦崔致學也，一是梁山李光希也，一是密陽李希文也。…，<금옥총부> *127 작품 발문.

- 57) 두 작품 모두 장형이 사설시조에 해당하는데, 각 작품의 발문을 보면 다음과 같다. '余率朱德基，留利川時，與閩家少婦，有桑中之約，而達宵苦待。' <금옥총부> *179 작품 발문. '憶江陵紅蓮'，<금옥총부> *180 작품 발문. 두 작품 모두 특정 인물에 대한 기다림과 그리움을 노래하고 있어, 내용이나 분위기로 보았을 때도 계면조로 불리는 것이 적당하다고 파악된다.
- 58) 장사훈에 의하면 '현행 태평가는 계면조의 이삭대업의 선율에 장식음을 더 넣기도 하고 덜기도 하고, 또 옥타브 위로 올려서 변주시킨 곡이'라 한다. 장사훈, 『최신 국악논총』, 444면.
- 59) 장사훈은 가곡 한바탕을 그 곡태(曲態)와 창법상의 스타일에 따라 크게 세 부분으로 구분할 수 있다고 보았다. 먼저 ①우조의 이삭대업 이하 소용까지의 6곡과 계면조의 이삭대업 이하 소용까지의 6곡은 기본형이며, ②우률·언률·평률과 계락·우락·언락, 즉 농(弄)과 낙(樂)의 곡조와 ③우편·편락·편삭대업·언편 등 편(編)의 곡조는 변질된 파격의 곡이라는 것이다. 장사훈, 『최신 국악논총』, 431~432면. 또한 ①과 ②는 모두 16박 한 장단을 기본으로 하고 있지만, ③의 편(編) 계열의 곡조는 이의 변형으로서 10박 한 장단을 기본으로 하고 있다. 장사훈, 같은 책, 426면. 따라서 이러한 관점에서 본다면, <금옥총부>의 수록 곡조 역시 ①기본형의 곡조에서 시작하여, 농·락 계열의 ②파격의 곡조를 거쳐, 보다 빠른 곡조인 편 계열의 ③파격의 곡조로 이어지면서 제일 마지막에는 태평가로 마무리된다고 이해할 수 있겠다.

· 내가 시골집에 있을 때, 이천의 오위장 이기풍이 통소로 신방곡을 연주하게 하고, 명창 김식령은 노래하는 한 여자를 보냈다. 그 이름을 몰으니 금향선이라 하였다. 외모가 추악하여 상대하고 싶지 않았으나, 당세의 풍류랑인 지목하여 보낸 것이라 푸대접할 수가 없었다. … 그 여자에게 시조를 청하자, 그녀는 단 아하게 앉아서 ‘창오산붕상수절(蒼梧山崩湘水絶)’⁶⁰의 구절을 불렀다. 그 소리가 구슬프고 처절하여 모르는 사이에 구름을 멈추게 하고, 먼지를 날리게 할 만하니 좌중에 눈물을 흘리게 하지 않는 이가 없었다. 시조 3장을 부르고, 계속해서 우·계면 한 바닷을 부르고, 잡가(雜歌)를 불렀는데, 모흥갑과 송홍록 등 명창의 조격(調格)으로써, 신묘하지 않음이 없어 진실로 절세의 명인이라 이를 만 했다. …⁶¹)

팔십일세(八十一歲) 운애 선생(雲崖先生) / 뉘라 늑다 일엇던고 /

동안(童顏)이 미개(未改)호고 백발(白髮)이 환흑(還黑)이라 두주(斗酒)을 능음(能飲)호고 장가(長歌)을 웅창(雄唱)호니 … 단애(丹崖)의 설인 님홀 희마당 사랑호야 장안(長安) 명금 명가(名琴名歌)들과 명희 현령(名姬賢伶)이며 유일 풍소인(遺逸風騷人)을 다 모와 거나리고 우계면(羽界面) 호 바닷을 엮겨 러 불너네 계 가성(歌聲)은 요량(嘹亮)호야 들썹 띄슬 날너니고 금운(琴韻)은 냉랭(冷冷)호야 학(鶴)의 춤을 일의현다 …⁶²)

첫 번째 자료는 금향선이란 가기(歌妓)의 뛰어난 가창력을 평가하는 내용을 기록한 것이며, 외모가 추한 기녀 금향선의 노래 실력이 절창이어서 ‘사람은 걸만 보고 판단해서는 곤란하다는 의미를 드러’⁶³)낸 것이

60) 아마도 다음의 작품을 일컫는 듯 하다. ‘창오산붕(蒼梧山崩) 상수절(湘水絶)이라야 이 너 시름이 업슬거슬 / 구의봉(九疑峰) 구름이 2지록 시로이라 / 밖口中(中)만 월출어동령(月出於東嶺)호니 님 뵈은 듯 호여라.’, 〈원국 *736 / #2730〉.

61) ‘余在鄉廬時，利川李五衛將基豐，使洞簫神方曲名唱金君植頷，送一歌娥矣，問其名，則曰錦香仙也。外樣醜惡，不欲相對，然以當世風流郎，指送有難恕。… 第使厥娥，請時調，厥娥斂容端坐，唱蒼梧山崩湘水絶之句，其聲哀怨悽切，不覺遏雲飛塵，滿座無不落淚矣。唱時調三章，後續唱羽界面一編，又唱雜歌，牟宋等，名唱格調，莫不透妙，真可謂絕世名人也。…’，〈금옥총부〉 *157 작품 발문.

62) 〈금옥총부〉 *178 작품 일부.

63) 이형대, 「안민영의 시조와 애정 정감의 표출 양상」, 157면.

다. 그러나 여기에서 우리는 당시의 호화로운 연행 공간에서 시조·가곡·잡가가 서로 섞여 불려졌다는 것을 또한 알 수 있었다. 특히 '우·계면 일편'은 가곡을 대신할 용어로 일반적으로 사용되었고, 이러한 방식이 당대에 매우 보편화된 가곡 향유 양식이었음을 보여주고 있다고 하겠다.⁶⁴⁾

두 번째 작품은 박효관이 81살이 되던 1880년 가을에, 산정(山亭)에서 모여 질탕한 풍류를 즐기는 모습을 그 내용으로 하고 있다. 당대의 뛰어난 명가(名歌)와 명금(名琴)들을 거느리고, 호탕하게 '우·계면 한 바탕'을 엮겨여 부르는 박효관의 호탕한 풍모를 묘사하고 있다. 이 역시 이 당시 가곡의 한 바탕이 풍류 모임에서 자주 불렸음을 말해주는 자료라 하겠다. 그렇다면 당시 가곡은 이렇게 우조와 계면조를 엮겨여 부르는 편가(篇歌) 형식으로만 불려졌던 것인가? 반드시 그렇지만은 않았던 것으로 파악된다.

예컨대 연시조인 <매화사(梅花詞)>의 경우, 작품의 발문에서 '매화사 우조 한 바탕 8수를 지었다'⁶⁵⁾고 밝혀놓고 있다. 주지하듯이 <매화사>는 1970년 안민영이 박효관의 거처인 '운애산방'을 방문하여 거문고와 노래로 즐기면서, 문득 책상 위에 놓인 매화를 보고 지은 것이다. 이 작품은 '우조 초삭대엽(*6) - 우조 이삭대엽(*15) - 우조 중거삭대엽(*41) - 우조 평거삭대엽(*54) - 우조 두거삭대엽(*77) - 우조 삼삭대엽(*90) - 우조 소용(*97) - 회계삭대엽(*101)'의 순으로 배치되어 있다. 첫 번째인 우조 초삭대엽에는 작품의 창작 배경을 밝힌 발문이 부기되어 있고, 우조 이삭대엽부터는 '매화사 제2'와 같은 형식으로 그 차

64) 신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 24면.

65) '余於庚午冬, 與雲崖朴先生景華, 吳先生岐汝, 平壤妓順姬, 全州妓香春, 歌琴於山房. 先生癖於梅, 手栽新筍, 置諸案上, 而方其時也. 數朶半開, 暗香浮動, 因作梅花詞. 羽調一篇八絶', <금옥총부> *6 작품 발문.

례를 알리고 있어 연시조임을 분명히 하고 있다. 최근 성기옥은, 이 작품의 존재 양상과 발문 등을 통해 '우조 8곡만을 한 바탕으로 하여 약식으로 부르는 '우조 한바탕'의 연창 방식이 실제로 있었'음을 논하였다.⁶⁶⁾

특히 '우조 한바탕'의 마지막 작품인 회계삭대엽(回界數大葉)은 울당삭대엽(栗糖數大葉)의 다른 이름으로, 현행 가곡에서 반우반계로 부르는 반엽(半葉)의 곡조이다.⁶⁷⁾ 성기옥은 국악원본 <가곡원류>의 울당삭대엽 조에 부기된 '혹 반엿삭대엽이라 칭하고, 순 우조로만 부를 때는 곧 우릉(羽弄)으로 노래한다'⁶⁸⁾는 기록을 찾아내, '우조로만 부를 때 회계삭대엽이 우조의 곡조로 불린다는 것을 지적하고 있다.⁶⁹⁾ 또한 가집에는 해당 작품들이 남아있지 않지만, 작품의 발문을 통해서 우조 한바탕에 대응해서 계면조 8수로 이루어진 한바탕의 곡도 창작했음을 확인할 수 있었다.⁷⁰⁾ 하지만 '계면조 한바탕'의 경우 구체적인 작품과 곡조 구성을 확인할 수 없어, 그것의 실질에 대해서는 아직 분명하게 논할 수 없는 것이 아쉽다.

<매화사>와 동일하게 우조의 8곡조로만 짜여진 한바탕의 곡이 <금옥

66) 성기옥, 「한국 고전시 해석의 과제와 전망 -안민영의 <매화사> 경우」, 118면.

67) 현행 가곡에서도 '계면조 초삭대엽으로 연결하지 않고 우락(羽樂)으로 뛰어서 연결할 경우에는 중여음에서 계면조로 변조하지 않고, 그대로 평조 가락에 의하여 5장까지 끝마치는데, 이렇게 평조 가락에 의하여 부르는 곡을 우릉(羽弄)이라고 한다.' 장사훈, 『최신 국악총론』, 442~443면. 가곡 예능보유자(중요 무형문화재 제30호)인 조순자 선생에 의하면, 반우반계로 부르는 반엽(半葉)의 창법은 노래를 부르는 중간에 우조에서 계면조로 변조(變調)해야 하기 때문에 난이도가 높다고 한다. 그리고 현행 가곡의 남창에서는 반엽이란 곡조는 불리지 않는다고 한다.

68) '或稱半齡數大葉, 純羽調, 則爲羽弄歌之', <원곡> 울당삭대엽 조.

69) 성기옥, 앞의 논문, 116면.

70) '海營玉簫仙, 丙子冬下去後, 不能忘, 作界面調八絶, 付之撥篋', <금옥총부> *143 작품 발문.

총부)에 다른 제목으로 존재하고 있다. 이른바 <세자 탄일 하축시>가 그것인데, <매화사>와는 다르게 우조 초삭대엽(*2)⁷¹⁾의 발문에서 한바탕의 첫 번째 곡임을 분명하게 제시하지 않았다.⁷²⁾ 다만 해당 작품들이 우조 각 곡조의 제일 첫머리에 놓여져 있어, 작품의 검토를 통하여 그것이 연작시조 형식이므로써, 우조 한바탕의 곡으로 창작되었음은 분명하게 확인된다.⁷³⁾ 이들 연작 시조와는 별도로, 역시 같은 시기에 창작된 계면조인 언편(言編)의 곡조에 ‘세자 탄일 하축시’⁷⁴⁾가 존재하고 있다. 언편(言編)은 언롱(言弄)에서 변형된 곡으로, 10박 한 장단을 기본으로 하여 노래의 속도가 매우 빠르다고 한다.⁷⁵⁾ 따라서 언편의 곡은 곡은 다소 고조된 흥취를 표출하는데 적합한 곡조라고 할 수 있을 것이다.

71) ‘聖上, 卽昨之初, 自東峽有獻白雉者, 又有獻一莖九穗之禾者, 又自仁川獻靈龜者, 此是大吉祥也. 世人皆謂後日聖人必降矣. 果於甲戌二月初八日, 聖世子誕降.’, <금옥총부> *2 작품 발문. 이 기록으로만 보면, 세자가 태어난 갑술년 즉 1874년에 지어진 것으로 보인다. 그러나 ‘하축 제7’의 작품(*95)의 초장이 ‘세자 저하 보령 팔세’로 시작하고 있어, 세자가 8살 되던 해인 1881년에 창작된 것임을 확인할 수 있다.

72) <성세자탄강 하축시>는 세자가 8살 되던 1881년에 지어진 것으로, 각 작품마다 ‘하축 제○’과 같이 순서가 기록되어 있다. 이 연작시조의 곡조와 가번(歌番)은 다음과 같다. ‘우조 초삭대엽(*2) - 우조 이삭대엽(*10) - 우조 중거삭대엽(*35) - 우조 평거삭대엽(*49) - 우조 두거삭대엽(*69) - 우조 삼삭대엽(*88) - 우조 소용(*95) - 회계삭대엽(*99).’

73) 송원호는 <매화사>와 <세자탄강 하축시> 등 두 편의 연(작)시조를 대상으로 하여, 안민영의 우조 한바탕에 대해서 검토하였다. 송원호, 「가곡 한바탕의 연행 효과에 대한 일고찰(2) -안민영의 우조 한바탕을 중심으로.」를 참조할 것.

74) ‘世子邸下, 誕日賀祝’, <금옥총부> *173 작품 발문.

75) ‘언편’의 곧 엇(筵)의 장단인데, 가곡에서의 엇은 장단에는 변화가 없이 내지르는 형태와 순수한 창법에 이질적인 창법이 뒤섞인 형태이며, 편(編)은 16박 한 장단을 10박 한 장단으로 축소하고 속도도 빠르게 부르는 형태의 곡이다. 언편은 언롱에서 변형된 곡인데, 그 변주의 특징은 ①언롱의 16박 한 장단을 10박 한 장단으로 줄이고, ②속도를 빠르게 하고, ③선율형을 축소하고, ④숨자리를 바꾸고, ⑤언롱에서 여유있게 흔들며 풀어내리는 창법을 빠른 퇴성(退聲)으로 바꾸는 것이라고 한다. 이상은 장사훈, 『최신 국악총론』, 441~442면 참조.

그렇다면 전체 8수로 짜여진 우조 한바탕의 '하축시'는 격식을 갖춘 위엄을 갖춘 분위기에서 연창되었다면, 1수로 이루어진 계면조 언편의 작품은 보다 고조된 흥취를 드러내기에 적합한 분위기에서 연창되었을 것으로 보인다.

왕실에 대한 '하축시'는 창작에서부터 그 목적을 뚜렷하게 드러내고 있는 바, 실제로 연회 장소에서의 연창을 전제로 하고 있는 것이다. 때문에 세자의 '탄일 하축시'가 우조 한 바탕의 연작 시조(8수)와 계면조 언편의 개별 작품(1수)으로 각각 창작되었다는 것은, 그에 상응하는 가곡 연창 방식이 존재했음을 짐작할 수 있을 것이다. 이밖에도 우조 초삭대엽 1수의 '고종 즉위 하축시'(*1)와 계면조 편삭대엽 1수의 '대왕대비 탄일 하축시' 역시, 당시 가곡의 연창이 한 바탕만이 아닌 개별 곡조의 작품들로도 연창되었음을 알 수 있게 한다.

그러나 가곡을 한 작품씩 개별적으로 연주하는 것은 이전 시기부터 있어왔던 연창 방식이었다. 하지만 대원군의 회갑을 기념하는 '하축시'76)는 우조의 곡조 중 단지 3곡만을 취해서 구성되어 있음을 알 수 있다. 안민영은 자신의 든든한 후원자인 대원군의 회갑을 맞이하여, '하축 삼장'을 지어 바쳤다. 대원군의 회갑을 기념하는 '하축시'는 '우조 초삭대엽(*8) - 우조 이삭대엽(*25) - 우조 평거삭대엽(*67)'의 세 곡조로만 구성되어 있다. 초삭대엽과 이삭대엽을 연창한 뒤, 중거삭대엽은 생략하고 바로 평거삭대엽으로 마무리를 짓는 방식인 것이다. 이 순서대로 노래를 부르면, 비교적 보통 빠르기인 초삭대엽으로 시작하여, 아주 느린 이삭대엽의 곡을 연창하다가, 다시 초삭대엽보다 약간 느린 평거삭대엽으로 맺게 된다.77) 곡조의 구성으로 보아 이 역시 다소 위엄을

76) '庚辰十二月二十一日, 石坡大老回甲日, 聖上, 親臨于雲宮獻壽, 而作賀祝三章', <금옥총부> *8 작품 발문.

77) 조순자 선생에 의하면, 이삭대엽은 대략 1분에 20정간(井間)이 속도로 부르는

갖춘 분위기에서 연창되었을 것이다.

이밖에도 대원군의 부인인 부대부인 화갑 ‘하축시’⁷⁸⁾도 전체 3수로 구성된 연작 시조인데, 특이하게도 이 작품은 우조 1곡과 계면조 2곡으로 짜여져 있다. 우선 작품의 순서를 보면, ‘우조 두거삭대엽(*71) - 계면조 편삭대엽(*171) - 계면조 편삭대엽(*170)’으로 구성되어 있다. 이 작품의 발문에서 안민영은 대원군의 부인에게 ‘노래하여 하축을 올렸다’(唱而獻賀)라고 하여, 그 자신이 가곡을 연창하였다는 것을 분명히 밝히고 있다. 보통 빠르기인 우조 두거삭대엽으로 시작해서, 빠르게 엮어 넘기는 계면조 편삭대엽의 두 작품을 계속해서 연창함으로써 작품을 끝맺고 있다.⁷⁹⁾ 이처럼 보통 빠르기에서 시작해서, 빠르게 엮어 넘기는 편삭대엽 두 수가 연주되면서 자연 노래를 듣는 이의 흥취는 고조되어 갈 것이다. 이렇게 볼 때 일부의 곡조만을 취해서 연창을 할 때에는, 작품의 내용이나 연창의 분위기 등을 고려하여 연창 곡조를 선택하여 창작에 임했음을 알 수 있다.⁸⁰⁾

데, 한 곡을 다 부르는데 8분~12분 정도의 시간이 소요된다고 한다. 따라서 이 삭대엽은 현행 가곡 중에서 가장 느린 곡으로 호흡을 길게 끌어야 하기 때문에, 선율이나 가락이 어렵다고 한다. 그러나 평거삭대엽은 이삭대엽보다는 다소 빠르게 1분에 약 35정간의 속도로 노래 부른다. 그러나 가장 앞에 위치한 곡조인 초삭대엽은 현재 여창에서는 부르지 않는데, 전래되는 악보를 보면 1분에 약 40정간의 속도로 노래한다고 한다.

78) ‘戊寅, 二月初三日, 府大夫人華甲日也. 作三章歌曲, 唱而獻賀.’, <금옥총부> *71 작품 발문.

79) 조순자 선생의 진술에 의하면, 계면조는 음의 변화가 많기 때문에 우조에 비해서 보다 화려하게 들린다고 한다. 또한 두거삭대엽은 대략 1분에 약 45정간의 보통 빠르기의 속도지만, 편삭대엽은 대략 1분 75정간의 아주 빠르게 엮어 넘기는 창법이라 한다.

80) 이외에도 연시조로 대원군의 <난초사> 3절을 지어, 관현에 올렸다는 발문의 내용이 남아있다. (‘石坡大老, 以寫蘭透妙, 獨步一世. 癸酉春, 偃息於楊州直洞小庄, 有時寫蘭, 以補消遣之資, 而余亦倍留, 作蘭草詞三絕, 被之管絃.’, <금옥총부> *3 작품 발문) 그러나 가집에는 <난초사> 둘째 수까지는 확인할 수 있지만, 마지막 작품은 찾을 수 없었다. 어쨌든 <난초사>의 경우는 남아있는 두 작품이 ‘우

이상 〈금옥총부〉에 수록된 작품들을 통해서, 이 당시에 가곡의 ‘우·계면 한바탕’ 형식이 정착되었다는 것을 알 수 있었다. 또한 ‘우조 한 바탕’이나 ‘계면조 한 바탕’으로 불리는 연창 방식도 존재하였고, 우조 혹은 우·계면의 일부 곡조만을 취해서 몇 작품만을 연창하는 방식도 존재했음을 확인할 수 있었다. 특히 본고의 대상으로 삼은 회갑이나 생일을 기리는 ‘하축시’들은 그 목적과 대상이 분명하기 때문에, 특정한 공간과 시간에 맞추어 연창되기 위해 창작된 것이다. 따라서 이 작품들이 그 대상을 하축하기 위한 연석(宴席)에서 불러졌을 것임은 너무도 자명하다.

그렇기 때문에 작품을 창작할 때, 그러한 제반 요소들과 곡조 등을 고려하여 연창 방식을 결정했을 것이라 파악된다. 박효관 중심의 승평계(昇平稷)가 결성된 것을 축하하는 공연을 위해 안민영이 만든 〈승평곡(昇平曲)〉이라는 가집도 전체 12곡으로 짜여진 ‘약식 한 바탕’의 레퍼토리였다고 한다.⁸¹⁾ 물론 이렇듯 다양한 방식으로 연창 곡조를 구성할 때, 가창자의 연창 능력이 ‘우·계면 한 바탕’의 모든 곡들을 소화할 수 있는 능력이 있다는 것이 전제가 되어야 한다. 따라서 연창자가 가곡의 모든 곡조를 충분히 익힌 이후에는, 공간의 목적이나 성격에 따라 그 중에서 일부의 곡들만을 취해서 연창하는 방식이 존재했을 것이라는 추론은 너무도 자연스럽다. 그러한 가곡 연창의 방식을 〈금옥총부〉의 연작 시조들을 통해서 입증할 수가 있는 것이다.

조 초삭대엽(*3) - 우조 삼삭대엽(*89)’으로 짜여져 있어, 다른 하축시들과도 차이를 보이고 있다.

81) 신경숙, 「〈가곡원류〉 여창사설 확대의 의미」(『국악원논문집』 제14집, 국립국악원, 2002), 194~195면.

4. 맺음말

이번 연구를 수행하기 위하여 안민영의 작품들만으로 편찬된 <금옥총부>를 검토해 보았다. 우선 가집의 편제나 서·발문 등의 기록을 통해서 <금옥총부>가 남긴 19세기의 음악적 유산이 너무도 소중한다는 것을 새삼 확인하게 되었다. 이를 통해 '가집이 당대 예술사적 실상에 접근할 수 있는 통로'라는 생각을 다시 한번 떠올리게 되었다. 가집의 편제에서 드러나듯이, <금옥총부>의 편찬은 안민영이 실험하고자 했던 음악에 대한 다양한 모색의 결과물이었던 것이다. 우선 현행 가곡의 연창 순서와 유사한 방식으로 구성된 <금옥총부>의 수록 곡조들은, 왜 19세기의 연창 방식이 현행 가곡의 실상을 파악하는데 중요한 근거가 되는가를 잘 보여주고 있었다.

<금옥총부>에는 수록된 모든 작품마다 작품의 창작 배경이나 설명을 덧붙인 작품 발문이 수록되어 있다. 이를 통해 우리는 안민영이 걸어왔던 생애의 궤적은 물론, 당대 음악사의 다양한 면모를 확인할 수 있었다. 몇몇 작품들에는 작품과 관련된 다양한 연대기를 적어놓았는데, 이를 기반으로 하여 그동안 부분적으로 논의되었던 안민영의 삶과 가악 활동을 개략적으로나마 재구성할 수 있었다. 하지만 보다 세밀한 검토를 거치면, 이후 안민영의 행적에 대해서는 보다 풍부한 내용으로 보고할 수 있을 것이라 기대한다.

또한 자신이 편찬했던 <가곡원류>와는 달리, <금옥총부>에서는 우조와 계면조 모두 초중대엽이 아닌 초삭대엽에서부터 시작하고 있다. 가집이 실제 연창하기 위한 레퍼토리를 확보하는 것이라고 할 때, <금옥총부>가 19세기 중·후반의 가곡 연창의 실질에 가깝다고 해석할 수 있다. 가집에 수록된 작품들은 대체로 그것이 어떤 곡조로 연창될 것인지를 염두에 두고 창작된 것으로 파악된다. 그 결과 대원군과 왕실 인물

들에게 바치는 '하축시'가 탄생할 수 있었고, 이들 작품은 그 성격상 철저한 연창을 전제로 창작된 것이다. 따라서 적어도 동일한 인물들에 대한 '하축시'는 동일한 장소에서, 같은 세트로 묶여 연창되었다고 할 수 있다. 이를 통해 우리는 당시 가곡의 연창 방식이 매우 다양한 방식으로 이뤄졌다는 것을 확인할 수 있었다.

그러나 이러한 현상이 보편적이었는지, 아니면 안민영을 중심으로 한 예인 집단만의 특징인지에 대해서는 좀더 정밀한 검토를 요한다. 그러나 이처럼 다양한 연창 방식은, 어떤 요구에 의하여 그 의도에 맞는 작품들이 곧바로 창작되었기 때문에 가능했다고도 볼 수 있다. 다시 말하자면 안민영의 가곡에 대한 음악적 역량과 작품을 창작하는 문학적 재능이 결합된 결과물이라고 평가할 수 있는 것이다. <금옥총부>의 편찬은 이러한 안민영의 능력을 바탕으로 만들어낸 가집인 것이다. 앞으로는 이 연구를 기반으로 하여 안민영의 생애에 대한 보다 정밀한 검토와, 그의 작품이 지닌 문학적·음악적 특징들에 대한 보다 진전된 결과가 제출될 수 있기를 희망한다.

<참고문헌>

- 안민영 편, 가람본 <금옥총부>(필사본)
 강전섭, 「금옥총부에 대하여」, 『어문연구』 제7집, 어문연구회, 1971.
 고미숙, 「안민영의 작품세계와 그 예술사적 의미」, 『19세기에서 20세기초 한국시가의 구도』, 소명, 1998.
 류준필, 「안민영의 <매화사>론」, 『한국고전시가작품론 2』, 집문당, 1992.
 박노준, 「안민영의 삶과 시의 문제점」, 『조선후기 시가의 현실인식』, 고려대학교 민족문화연구원, 1998.
 박을수, 「안민영론」, 『한국문학작가론』, 형설출판사, 1977.
 성기욱, 「한국 고전시 해석의 전망과 과제 -안민영의 <매화사> 경우」, 『진단학보』 제85호, 진단학회, 1998.

- 송원호, 「가곡 한 바탕의 연행 효과에 대한 일고찰(2) -안민영의 우조 한 바탕을 중심으로」, 『어문논집』 제42집, 안암어문학회, 2002.
- 신경숙, 『19세기 가집의 전개』, 계명문화사, 1994.
- 신경숙, 「안민영과 기녀」, 『민족문화』 제10집, 한성대학교 민족문화연구소, 1999.
- 신경숙, 「〈가곡원류〉 여창 사설 확대의 의미」, 『국악원논문집』 제14집, 국립국악원, 2002.
- 신경숙, 「조선 후기 연향의식에서의 가자」, 『국제어문』 제29집, 국제어문학회, 2003.
- 신경숙, 「19세기 진연문화와 문학」, 『조선후기 궁중연향문화』 권2, 한국학중앙연구원, 2005.
- 심재완, 「금옥총부(주옥만필) 연구 -문헌적 고찰 및 안민영 작품 고찰」, 『청구대학 논문집』 제4집, 청구대학, 1961.
- 이형대, 「안민영의 시조와 애정 정감의 표출 양상」, 『한국문학연구』 제3호, 고려대학교 민족문화연구원 한국문학연구소, 2002.
- 장사훈, 『시조음악론』, 서울대학교출판부, 1986.
- 장사훈, 『최신 국악총론』, 세광음악출판사, 1991.
- 최동원, 「19세기 시조의 시대적 성격」, 『고시조론』, 삼영사, 1980.
- 황순구, 「안민영론」, 『고시조작가론』, 백산출판사, 1986.

<Abstract>

Ahn Minyoung's activities on Music and the ways of Gagok
playing through 'Geumokchongbu'

Kim Yong-Chan

'*Geumokchongbu*' that is *Gajib*(a book of songs) is composed only the works of *An Minyoung*. *Ahn Minyoung* was not only an editor of *Gajib* and also Musician that is a kind of singer. Because of his works, he is the one who should be studied for the history of literature of

Sijo in the latter period of *Chosun*, especially in 19th century. Through the studies on ‘*Geumokchongbu*’ that is the *Gajib* edited by *Ahn Minyoung*, his excellent musical talent could be confirmed. ‘*Geumokchongbu*’ which is another *Gajib* in compared to ‘*Gagokwonryu*’ was produced under his careful musical consideration. The tunes shown on *Gajib* reflected the situation of *Gagok* just as it was sung and played in that period. Generally, the system of *Gajib* which was edited in that period including ‘*Geumokchongbu*’ was continued on nowadays’ tradition of singing and playing the *Gagok*.

Nevertheless lots of studied results about *Ahn Minyoung*, the editor of *Gajib*, was reported, his personal aspect still was not explained for many detailed part. The introduction of the background of works and various explanation was recorded for each work in ‘*Geumokchongbu*’. The written year of works was found in the introductions, and some of *Ahn Minyoung*’s life could be traced through the chronicle. It could be confirmed for his broad knowledge about music and detailed reality of active correspondences with many loyal family including *Daewongun*, *Lee Haeung* and artists in that period.

The existence of a type of singing and playing which takes any part of specific tunes shown on *Gajib* was confirmed. For example, *Hachuksi*, a blessing poem, dedicated for *Daewongun* or loyal family was created for supposing singing and playing thoroughly. Accordingly, *Hachuksi* dedicated to specific persons might be sung and played at the same place, and in the same bundle. Through the study, the way of singing and playing the *Gagok* was much various, and the variety was confirmed concretely.

<금옥총부>를 통해 본 안민영의 가악 활동과 가곡 연창의 방식 171

Keywords : *Ahn Minyoung, Geumokchongbu, Gajib, Gagok, Activity on music, Gagok playing.*

논문투고일 : 2005년 11월 30일, 심사일 : 38일, 심사완료일 : 2006년 1월 7일