

동래야류의 연행구조와 음악적 동인(動因)*

임혜정**

〈국문개요〉

본고에서는 가면극의 연행구조에 반영되어 있는 음악적 동인(動因)을 파악하고자 동래야류를 주목해 보았다. 동래야류의 각 과장별로 음악적 요소에 관해 살펴서 장면의 구성, 나아가서는 연행구조와 관련된 음악적 동인을 규명하는 작업을 진행하였으며 그 결과는 다음과 같다.

동래야류의 연행구조에 있어서 음악적 동인은 두 가지 측면으로 작용했다. 첫 번째로는 음악 문화 또는 공연 문화의 모방이라는 측면에 있어서 특정 장면의 형성 및 발전, 그리고 이를 배열해서 이루어지게 되는 극적 구조에 중요한 요소가 되었다. 기존의 음악문화, 또는 공연문화를 모방해서 특정 장면을 연출하는 것은 판소리와 같은 한국의 전통극에서 종종 확인해 볼 수 있는데, 이는 가면극에서도 마찬가지이다. 전체적인 줄거리가 완성된 후에 그에 맞는 노래들을 삽입한 것이 아닌, 각 노래들을 포함한 장면 자체가 음악적 요소의 도입을 위해 기존에 존재했던 음악 향유 문화 또는 공연 문화를 모방해서 이루어진 것이라고 보는 시각도 타당성이 있다. 이러한 시각에 의한다면 동래야류의 양반과장 중 다수의 장면은 판소리의 모방이라는 음악적 동인이 작용해서 이루어진 것이라는 가설을 세워볼 수도 있겠다.

두 번째로는 음악적 동인에 의해 길놀이와 탈놀이를 전문성과 비전문성의 영역으로 구분하는 구조가 이루어졌다. 길놀이는 기생 및 한량이 부르는 전문적인 음악이 포함되고, 탈놀이는 동래 지역에서 친숙하게 접할 수 있는 장단, 음계 등 토속성을 활용하여 일반인들도 참여할 수 있는 음악이 주를 이룬다.

물론 이러한 음악적 동인과 동래야류 연행구조의 상관관계는 연희자의 기량

* 이 논문은 '2023 동계 한국공연문화학회 학술대회(2023.2.10.~2.11)'에서 발표한 「동래야류의 연행구조와 음악적 동인」을 수정·보완한 것임

** 한양대학교 국악과 교수

및 관객의 취향, 음악적 시대상이 반영된 결과이다.

주제어 : 동래야류, 음악적 동인, 연행구조, 길놀이, 탈놀이

목차

- I. 서론
- II. 동래야류의 과장별 음악적 요소
- III. 동래야류의 연행구조와 음악적 동인
- IV. 결론

I. 서론

한국의 여러 지역에서 전승되고 있는 가면극에는 연희자들이 극 중간에 부르는 노래, 춤 반주나 장면의 전환 등을 위해 연주되는 기악곡 등의 음악적 요소가 포함되어 있다. 이러한 음악적 요소는 가면극별로 그 유형 및 특징이 다르게 나타나기도 하는데,¹⁾ 이는 각 가면극의 성립 및 전승 시기에 유행했던 음악 양식, 연희자들이 지녔던 음악적 취향과 능력, 청중의 취향 등 음악적 동인(動因)이 반영된 결과라고 볼 수 있다. 음악적 동인은 또한 각 가면극별로 장면 배치나 극적 구조가 서로 다른 이유 및 특정 장면의 유무나 축소 혹은 확대의 원인에 대한 논의에서 포함시켜야 하는 중요한 요소이기도 하다.

그럼에도 불구하고 가면극의 연행구조에 관한 그간의 논의에서 음악적 동인이 고려되었다고 보기 어렵다. 이는 1960년대 이후에 비로소 가면극의 복원 및 음원자료의 제작이 이루어졌으며, 이로 인해 가면극에 관한 음악학적 연구가 다른 학문 분야보다 비교적 늦은 시기에 시작되었기 때문일 것이다.

1) 이와 관련해서는 임혜정, 「가면극 노래의 음악적 갈래와 특징」, 『예술원논문집』(61), 대한민국예술원, 2022, 101~127면 참고.

필자는 선행 연구에서 음악적 요소가 가면극의 과장 배치와 상관성이 있다는 견해를 제시한 바 있다.²⁾ 그러나 이러한 구조의 성립에 어떠한 음악적 동인이 있었는지 각 가면극별로 상세한 논의를 진행하지는 못했다.

이에 본고에서는 가면극의 연행구조에 반영되어 있는 음악적 동인을 구체적으로 파악해 보는 시도로서 동래야류를 주목해 보고자 한다. 동래야류의 각 과장별로 음악적 요소에 관해 살펴서 장면의 구성, 나아가서는 연행구조와 이와 관련된 음악적 동인을 밝혀보도록 하겠다. 본고의 연구 대상으로 음원자료로는 1967년, 1970년대에 녹음된 것을 2004년에 국립문화재연구소에서 발매한 CD를 참고하였고, 대본자료로는 『중요무형문화재 제18호 동래야류』(문화재청, 2000)에 수록된 송석하본과 천재동본, 그 외에 이두현의 『한국가면극선』(교문사, 1997)에 수록된 것, 최상수가 채록한 『중요무형문화재 조사보고서』의 「동래야류가면극본」을 참고하였다.

II. 동래야류의 과장별 음악적 요소

1. 길놀이

동래야류의 길놀이는 풍물패와 연희자가 춤을 추고 노래를 부르며 탈춤을 연행하는 장소로 이동하는 과정을 이른다. 예전에는 길놀이에 길군악대, 팔선녀의 역할을 위해 기생, 그리고 한량도 참여했다고 하는데 이들이 부른 노래로는 <길군악(일명 길놀이 노래)>, <난봉가>, <양산도> 등이 확인된다.

천재동본에 따르면 동래야류 <길군악>의 사설은 메기는 소리와 받는 소리 모두 주로 ‘산’에 관한 내용이다. 그 중에서도 ‘산아 산아 수려산아 눈비 맞구 백두산아’ 사설이나 받는 소리의 뒷부분에 나오는 ‘산이로다’

2) 임혜정, 「가면극 음악구성의 원리-본산대놀이계통 가면극을 중심으로」, 『공연문화연구』(33), 한국공연문화학회, 2016, 97~128면.

사설은 토속민요의 <산타령>, 경기입창과 서도입창의 <앞산타령>, <뒷산타령> 등에서도 확인된다.

한편 <난봉가>는 20세기 전반기에 잡가 또는 민요 등으로 분류되어 유성기음반에 녹음되었던 곡이며,³⁾ <양산도> 역시 직업적인 소리꾼인 사당패의 레퍼토리기도 했으며 이후 전국적으로 유행하게 되었는데 그 흔적이 경기, 전라 지역의 토속 민요에서 나타나는 곡이다.⁴⁾ 즉, 동래야류 길놀이에서 한량과 기생이 불렀다는 <난봉가>와 <양산도>는 지역성을 지니는 토속민요로 보기는 어렵다. 전통사회에서 기생들은 직업적으로 소리를 하는 이들이었고, 한량들 역시 일반 사람들보다는 훨씬 다양하게 자주 음악들을 접할 수 있었고 전문 음악인과의 교류도 있었다. 그들은 동래야류 외에도 수영야류와 그 밖의 다양한 장소에서 소리를 했고, 어느 정도 전문가 수준의 음악적 기량을 갖추고 있었을 것이다. 그러므로 동래야류의 길놀이에서 불렀던 <길군악>, <난봉가>, <양산도> 등은 동래 지역의 토착성을 가진 토속민요 등에 기원을 둔 소리라기보다는 전문적인 소리꾼의 것으로 보아야 한다.

이러한 동래야류 길놀이의 <길군악>은 양주별산대놀이 길놀이의 <길군악>과도 관련지어 볼 수 있다. 양주별산대놀이에서도 연희 장소까지 오면서 연주하는 음악으로 <길군악>이 확인되는데 이 때의 <길군악>은 피리 둘, 대금, 피리, 장구, 북의 삼현육각 편성으로 기악곡 <길군악>이거나 풍물로 연주되는 <길군악칠채>로 짐작된다. 또한 이러한 양주별산대놀이의 <길군악>을 연주하는 반주 악사는 곳이나 연희에서도 음악을 연주했던 전문가 집단이었다.

3) 20세기 전반기 유성기음반에 수록된 <난봉가> 계열 악곡에 관해서는 최현재, 『20세기 전반기 잡가의 변모양상과 그 의미-잡가집과 유성기 음반 수록 <난봉가> 제작품을 중심으로』, 『한국문화논총』(46), 한국문화회, 2007, 33~59면 참고.

4) 손인에, 『향토민요 양산도타령 연구』, 『한국음악연구』(39), 한국국악학회, 2006, 97~120면; 손인에, 『경기 통속민요 <양산도>에 대한 사적 고찰-사당패소리 <양산도>와 음악적 관련성을 토대로』, 『한국음악연구』(48), 한국국악학회, 2000, 237~271면.

즉 동래야류 길놀이에서 연주되는 <길군악>은 전문성을 띤 집단이 참여한다는 점에서 양주별산대놀이 길놀이의 <길군악>과 연결성을 찾아볼 수도 있다.

2. 문둥이 과장

동래야류에서 문둥이가 등장해 춤을 추는 장면의 반주는 굿거리장단을 비교적 느리게 연주하다가 점점 빠르게 연주한다. 굿거리장단은 동래야류에서 주로 연주되는 것으로 그 외에도 타령과 세마치 등 다른 장단들도 사용되지만 굿거리 장단의 비중이 더 높다.

굿거리장단은 원래 경기도 무악장단에서 나와서 유랑 예능인들인 사당패에 의해 전국적으로 퍼진 장단이라는 견해가 있다.⁵⁾ 이러한 견해에 따르면 동래야류에서 주로 굿거리장단이 연주되는 것은 유랑 집단, 또는 전문 연희패들의 음악의 영향으로 볼 수도 있다. 그러나 동래야류에서 추는 춤을 총칭하는 이른바 덧배기춤은 경상도 지역에 전해 내려오는 대표적인 춤사위로 동래야류의 길놀이를 끝내고 탈춤 장소에 도달하면 길놀이에 참여했던 연희자와 마을 사람들이 굿거리장단에 덧배기춤을 추며 놀았다고 한다. 이러한 덧배기춤의 반주가 굿거리장단으로 연주된다는 점을 고려한다면 동래야류에서 연주되는 굿거리장단은 사당패에 의해 전파된 장단이라고 보기 어렵다.

다만 ‘굿거리’라는 명칭은 다른 지역 가면극의 영향으로 붙여진 것이라고 볼 수도 있다. 가면극에서 연주되는 <굿거리>는 모두 3소박 4박자 장단인 점은 동일하다. 그러나 연주되는 리듬의 전개는 가면극별로 다른 양상을 보인다. 우선 봉산탈춤의 <굿거리>는 3소박 4박 중 일부 박에 소박을 다시 둘로 나누어 춤추며 가락을 채워가는 형태가 많이 나타난다. 이는 전통음악에 나타나는 3소박 4박자 장단의 네 가지 형태인 중중모리, 굿거

5) 김혜정, 「가면극 반주음악의 계통과 악사의 성격」, 『청계논총』(2), 한국정신문화연구원 한국학대학원, 2000, 97~118면.

리, 타령, 살풀이 중 굿거리의 리듬형태와 맞는다.⁶⁾ 강령탈춤과 은울탈춤, 송파산대놀이 <굿거리> 역시 마찬가지로이며, 고성오광대의 <굿거리>도 타악기로 연주하지만 같은 리듬전개가 나타난다. 이러한 리듬형태는 서울·경기지역의 무속음악에서 사용되었고, 전문적인 소리꾼의 노래로도 알려졌지만 원래는 서울·경기지역의 무가로 부르던 <창부타령>의 장단이다.

통영오광대의 <굿거리>의 리듬 양상은 위에서 언급한 가면극들과 다르게 나타난다. 팽과리 가락을 예로 보면, 통영오광대의 <굿거리> 또한 3소박 4박자 장단으로 연주하지만, 주된 리듬은 각 박의 제1, 3소박에 가락을 치고, 그 중 제3박의 제3소박을 강조해서 친다. 이러한 리듬의 전개는 전통음악에 나타나는 3소박 4박자 장단의 네 가지 형태 중 <타령>과 유사한 모습이다. 통영오광대 <굿거리>의 피리 가락 역시 각 소박을 다시 나누어서 채워나가는 봉산탈춤, 강령탈춤, 은울탈춤, 송파산대놀이의 <굿거리>와도 그 특징이 다르다. 이에 통영오광대의 <굿거리>는 굿거리라는 명칭을 사용하고는 있지만, 실제 장단 안에서의 리듬 전개는 오히려 <타령>에 가깝다고 할 수 있겠다. 수영야류의 <굿거리>도 <타령>에 가까운 리듬 형태가 많이 나온다.

이상의 다른 지역 가면극의 <굿거리>와 비교했을 때 동래야류의 <굿거리>는 <굿거리>와 <타령>형이 섞여있다는 점에서 다른 가면극들과 다르다. 이러한 리듬 양상 역시 동래야류의 <굿거리>가 다른 지역의 가면극 또는 사당패에서 연주하는 <굿거리>가 전파되기 이전에 동래 지역에 전승되고 있었던 장단으로 볼 수 있는 근거가 된다.

3. 양반 과장

동래야류 양반과장에서 양반들의 대사 부분은 리듬을 넣어서 읊는 낭

6) 3소박 4박자 장단인 중중모리, 굿거리, 타령, 살풀이의 구분에 관해서는 이보형의 「한민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구」, 『민족음악학』(16), 서울대학교 동양음악연구소, 1994, 39~70면을 참고하였다.

송조로 진행된다. 이러한 낭송조는 수영야류에서도 나온다. 수영야류 양반과장에서 종가도령이 “이놈아 막독아”라고 일반적인 대화체로 막독이를 부르자 수양반이 다시 낭송조로 “이놈 막독아-이래 양반답게 불러야지”하며 나무라는 부분이 있다. 그러므로 동래야류 양반과장에서도 실제 양반들을 묘사하기 위해 일부러 낭송조로 부르는 것이라고 보아야 한다.

동래야류 양반과장의 대사 중 원래는 단가조로 불렀지만 그 선율이 전승되지 않고 낭송조로 읊는 부분이 있다. 예를 들면 말뚝이가 원양반을 찾으러 다니던 사정을 설명하는 아래의 대목이 이에 해당한다.

[동래야류 양반과장의 말뚝이 대사]

말뚝이: 행여 생원님이 도방(都房)에나 계시난지 도방에 썩 들어서서 일원산(元山), 이강경(江景), 삼푸주(坡州), 사마산(馬山), 오삼랑(三浪), 육물금(勿禁), 칠남창(南倉), 팔부산(叅山) 두루시다녀도 계도 아니 계시기로 행여 색주가나 계시난지 색주가로 썩 들어서서. (단가조로) “차문주가하처재(借問酒家河處在)요 목동(牧童)이 요지(遙指) 행화(杏花)집과 일락서산(日洛西山) 황혼되고 월출동령(月出東嶺) 명월집과, 오동부판(梧桐付板) 거문고에 타고나니 탄금(彈琴)이집과, 주홍당사(朱紅唐絲) 벌매집에 차고나니 금랑(錦囊)이집과 지재차산(只在此山) 운심(雲深)이 사군불견(思君不見) 반월(半月)이집”을 두루시 다녀도 계도 아니 계시기로 행여 (대사조로) 본택이나 계시난지 본택으로 썩 들어가니 옛 보던 노생원이 계십디다.

위의 대사 중 ‘차문주가’에서 시작되는 부분은 춘향가에서 신관사또가 도입해 기생들을 점고하는 대목에서 진양조장단에 맞춰 부르는 노래와 그 사설이 유사하다. 또한 채록본에 단가조로라고 명시되어 있다. 다만 춘향가에서는 “차문주가하처재요 목동 요지행화”라고 호장이 부르면 행화라고 하는 기생이 들어와서 “예, 등대나오.”라고 대답하는 형식으로 짜여 있지만 동래야류에서는 말뚝이가 양반을 찾기 위해 술집을 두루두루 찾아다녔다는 문맥에 맞추기 위해 “차문주가 하처재요. 목동이 요지 행화

집과 일락서산 황혼되고 월출동령 명월 집과”와 같이 기생집을 열거하고 있는 것이 다르다.

[춘향가 중 기생 접고하는 대목]

“오던 날 기창 연의 연연 옥골 설행이!” 설행이가 들어온다. 설행이라 허난 기생은 인물 가무가 명기로서 걸음을 걸어도 장단을 맞추어 아장 아장 들어오더니, “예, 등대나오” 접고 받고 일어서더니 좌부진퇴로 물러난다. “차문주가하쳐재요 목동요지의 행화” 행화가 들어온다. 행화라 허난 기생은 홍상자락을 거듬거듬 흥당에 걸어 안고, 대명당 대들모 밑에 명매기의 걸음으로 아장아장 들어오더니, “예, 등대나오” 접고 받고 일어서더니 우부진퇴로 물러난다.

그 외에도 동래야류 양반과장에서는 말뚝이가 연행하는 긴 대사가 많이 나오는데, 말뚝이가 원양반 집에 들어가서 본 장면을 묘사하는 대목은 판소리의 <꽃타령>과 <새타령>을 결합시킨 내용이다. 또한 말뚝이가 원양반 부인과 노는 장면을 길게 묘사하는 부분은 판소리 춘향가의 <사벽도사설>, <세간사설>, <음식사설>, <술병사설>, <술사설>의 결합이라 할 수 있다. 이처럼 다른 장르, 특히 판소리의 사설과 유사하게 진행되는 것은 수영야류에서도 보이지만 동래야류 쪽이 좀 더 판소리의 사설과 가깝다. 이를 통해 동래야류 양반과장에 나오는 양반과 말뚝이의 대사에 판소리의 모방, 혹은 선후 관계는 밝히기 어렵지만 판소리와 상호연관성이 있었다고 짐작해 보는 바이다.

물론 본 연구에서 참고한 동래야류의 음원자료에서는 위에 언급한 부분을 노래로 부르지 않는다. 그러나 채록본에서 확인되고 있는 단가조로 연행했다는 기록을 통해서 동래야류의 양반과장은 기존의 판소리 공연을 모방한 장면이 포함된 구조라고 추측해 볼 수 있다. 같은 영남형 탈놀이인 통영오광대와 고성오광대에서도 대사를 판소리 형식으로 처리하고 있고, 대사 자체를 북 반주에 맞춰서 하는 형태가 남아 있다는 점도 이를 뒷받침해 준다.

4. 할미·영감 과장

동래야류의 할미·영감과장에서는 영감과 제대각시가 <사랑가>를 주고받는 대목이 나온다. 본고에서 확인한 음원 자료에 녹음된 것은 영감이 부르는 <사랑가>인데 1965년의 무형문화재조사보고서에는 제대각시가 부른 <사랑가>의 사설이 함께 수록되어 있다. 그 사설 내용은 다음과 같아서 “어허 둥둥 내사랑아”가 계속 반복되고 그 사이 사이에 다른 내용의 사설이 삽입되어 있다.

동래야류 중 영감이 부르는 <사랑가>	동래야류 중 제대각시가 부르는 <사랑가>
어허 둥둥 내 사랑아 요런 사랑이 또 어데 있던가 어허 둥둥 내사랑아 하늘에서 내려왔나 어허 둥둥 내사랑아 땅에서 솟아 올랐나 어허 둥둥 내사랑아	어허 둥둥 내사랑아 암만 그래도 내사랑이지 어허둥둥 내사랑아 암만 그래도 내사랑이지야

<사랑가>는 판소리 춘향가 중 이도령과 춘향이가 사랑을 나누는 대목에서 나오는 유명한 노래이다. 판소리 춘향가 중 <사랑가>는 진양조, 중중모리, 자진모리 등의 장단에 맞춰서 부르는데 동래야류의 <사랑가>는 중중모리 장단에 맞게 부르고 있다. 4도와 3도 간격의 음구성에 판소리와 같은 시김새는 사용하지 않는다. 또한 그 구성도 판소리 <사랑가>와는 다르게 단순해서 “어허 둥둥 내사랑아”라는 사설이 후렴구 처럼 반복된다.

〈보례 1〉

동래야류의 〈사랑가〉 중 일부

국립문화재연구소 소장 음반
1967년 12월 녹음
임혜정 채보

♩. = 65

어 허 동 동 내 사 랑 아 요 내 사 랑 이 곁_ 에 있 도 록

어 허 동 동 내 사 랑 아 하 늘 에 서 내 러 왔_ 나

어 허 동 동 내 사 랑 아 땅 에 서 솟 아 올 랐 나

어 허 동 동 내 사 랑 아

〈사랑가〉를 부르는 또 다른 탈놀이로 통영오광대가 있다. 그런데 통영오광대의 〈사랑가〉는 처음 부분이 매우 느리며, 뒷부분은 중중모리 장단이어서 동래야류의 〈사랑가〉보다 판소리 춘향가의 〈사랑가〉와 좀 더 유사하게 구현된다. 선율 면에서도 통영오광대의 〈사랑가〉는 동래야류의 〈사랑가〉와 다르게 후렴구 반복이 없다. 음 구성도 통영오광대의 〈사랑가〉는 4도와 2도 간격을 중심으로 이는 판소리에서 주로 사용되는 계면조의 음 구조와 같다. 이러한 통영오광대의 〈사랑가〉와 비교했을 때 동래야류의 〈사랑가〉는 판소리의 음악적 요소가 많이 배제된 것이라 할 수 있겠다.

〈보례 2〉

통영오광대의 〈사랑가〉 중 일부

국립문화재연구소 소장 음반
1964년 8월 녹음
임혜정 채보

♩ = 58

사 랑 사 랑 내 사 랑 이 야 동 동 동 내 사 랑
이 리 보 아 도 내 사 랑 저 리 보 아 도 내 사 랑 이 다
동 동 동 내 사 랑

할미·영감 과장에서 확인되는 또 다른 음악으로는 독경소리가 있다. 영감이 할미를 발로 찬 뒤에 할미가 쓰러지고, 이에 놀란 영감이 할미를 살리고자 봉사를 불러 독경소리를 부르게 한다. 본고에서 참고로 한 음원자료에는 이 부분에서 봉사가 <반야심경>을 낭송하는 것으로 녹음되어 있다. 그러나 1972년 신우언이 구술한 바에 따르면 <명당경>을 낭송한다고 하며, 이두현의 의견 역시 <반야심경>보다는 <명당경>을 부르는 것이라 하였다.⁷⁾ 이렇게 경을 해도 할미가 살아나지 않으므로 무당을 불러서 죽은 이의 넋을 위로하는 오귀굿을 한다. 이 때 무당이 하는 노래는 3소박 3박자의 세마치장단에 맞춰서 부른다. 그런데 그 사설 내용에 “나무아미타불 관세음보살”이라는 후렴구가 자주 들어가고, 그 선율 역시 무당이 굿을 할 때 부르는 무가와는 다르므로 사당패나 절 걸립패들의 독경소리를 동래아류의 연희자가 적당히 변형해서 부른 것으로 짐작해 보는 바이다.

할미·영감 과장의 끝 부분이자 탈놀이의 끝부분에는 상여를 메고 나가며 <상여소리>를 부르는 장면이 연행된다. 동래아류에서 부르는 <상여

7) 이두현, 『한국가면극선』, 교문사, 1997.

소리> 중 앞부분은 “아 - 이 - 아” 등 의미 없는 구음으로 받는 소리를 하고, 메기는 소리는 “이제 가면 언제 오나 내집 두고 갈까 하니”와 같이 죽은 자에 대한 한탄과 인생무상의 내용을 담은 일반적인 <상여소리>에서 흔히 찾아볼 수 있는 사설을 노래한다. 이어서 뒷부분은 “어흥 어흥 어기라 넘차 어흥”이라는 사설로 받는 소리를 한다.

[동래야류 중 <상여소리> 일부]

(메기는소리) 아- 아- 어- 어- 어- 아- 아, 이 세상에 올 적에는
백 년이나 살자더니, 이고 진 것 못다 먹고 어린 자손 사랑하여 천추만세 지
내려고 하였더니 무정세월 여류하여 인생을 늙히는 구나

(받는소리) 아- 아- 어- 어- 어- 아

(메기는 소리) 북망산천이 먼 줄 알았더니 방문 밖이 북망이라

(받는 소리) 너화흥 너화흥 노화넘차 노화흥

(메기는 소리) 황천수가 멀다더니 앞넷물이 황천술세, 수야수야 너와너와
너화흥

(받는 소리) 너화흥 너화흥 노화넘차 노화흥⁸⁾

동래야류 음원자료에서 확인되는 <상여소리> 앞부분은 매우 느린 템포로 되어 있으며, 불규칙한 리듬으로 이루어져 있다. 또한 메기는 소리의 리듬은 주로 두자를 짧고 길게 붙이다가 한 자를 길게 늘어뜨리는 형태로 되어 있다. 그 선율을 살펴보면 주로 4도 진행으로 되어 있다. <상여소리> 후반부는 3소박 4박자 한 장단으로 되어 있으며 이 때의 음 구성은 4도와 3도 간격의 전형적인 메나리토리와 같다. 느리고 불규칙적인 리듬으로 부르는 앞부분과 3소박 4박자 한 장단에 맞춰 부르는 뒷부분으로 구성되는 점, 4도 간격의 두 음, 또는 4도와 3도 간격의 세 음 구성을 근간으로 하고 있는 점 등 동래야류에서 부르는 <상여소리>의 음악적 특징은 일반적인 경상남도 지역의 <상여소리>와 공통된다.

8) 같은 책.

〈보례 3〉

동래아류 〈상여소리〉 중 앞부분

국립문화재연구소 소장 음반
1967년 12월 녹음
임혜정 채보

1 ♩ = 58

[메]

아 이 어 이

[받]

아 이 어 이

[메]

어 어 이 세 상 에 을 직 에 는

[받]

백 년 이 나 살 까 마 니

〈보례 4〉

동래아류 〈상여소리〉 중 3소박 4박 장단 부분

2 ♩ = 58

[메]

너 화 흥 너 화 흥 노 화 념 차 노 화 흥

[받]

너 화 흥 너 화 흥 노 화 념 차 노 화 흥

[메]

북 망 산 천 이 말 다 더 - 니 죽 고 나 니 앞 산 이 라

[받]

너 화 흥 너 화 흥 노 화 념 차 노 화 흥

Ⅲ. 동래야류의 연행구조와 음악적 동인

동래야류가 속하는 본산대놀이계통 가면극 각 과장의 배열과 관련해서는 일찍이 서로 연관이 없는 독립적인 장면들이 모여 이루어진 구조라는 견해가 이두현 등에 의해 제시되었다.⁹⁾ 한편 정상박은 가면극을 구성하는 질서와 원리가 있을 것이라는 의문을 제기하면서 오광대와 야류가 앞과 뒤에 춤이 위주인 제의적 놀이단위들이 위치하고 그 가운데 부분에 대사와 동작이 위주인 연극적 놀이단위들이 위치하는 구조라고 제시하였다.¹⁰⁾ 필자는 이전 연구에서 음악적 측면을 바탕으로 성악곡이 등장하는 과장이 극 전체에 분산 배치되는 구조와 성악곡이 등장하는 과장이 후반에 집중 배치되는 구조로 구분하고 동래야류는 그 중 후자에 해당한다는 의견을 제시했다.¹¹⁾

동래야류의 제1과장에서는 문둥이의 춤이 주가 되고 제2과장에서는 양반과 말뚝이의 낭송조 또는 일반 대화조의 대사와 춤, 제3과장은 영노를 중심으로 하는 재담으로 이루어졌고, 마지막 제4과장 할미·영감이 등장하는 부분에서는 연희자들이 부르는 성악곡이 포함된다. 물론 이전에는 양반과장에 판소리풍의 노래가 불리었을 것이라고 짐작되고 이에 근거한다면 원래는 성악곡이 분산 배치되는 구조였던 것이 음악적 요소를 배제하는 부분이 늘어나면서 그 구조 역시 결과적으로는 변모했다고 할 수 있다.

양반이 등장하는 장면이 포함되고, 거기에 음악적 요소가 확인된다는

9) 이두현은 양주별산대놀이에 관해 언급하면서 현대 연극처럼 첫 과장에서 끝 과장에까지 연속체로 된 드라마가 아니고 몇 개의 드라마가 말하자면 유니버스 스타일로 한 테두리 속에 들어 있다 고 하였다(이두현, 『한국의 가면극』, 일지사, 1979, 123면).

10) 정상박, 『오광대와 들놀이 연구』, 집문당, 1986, 63~79면. 정상박의 견해는 동래야류의 연행 과정에서 춤이 위주가 되는 부분을 제의적 놀이 단위로, 대사와 동작이 위주가 되는 부분을 연극적 놀이단위로 구분하고 그 배열을 논했다는 점에서 음악적 요소로 가면극 장면의 배열을 살펴보고자 한 필자의 논의에 참고가 되었다.

11) 임혜정, 앞의 논문, 2016, 116~117면.

것은 동래야류는 물론이고 그 외 산대놀이계통 가면극 전반에서 공통된다. 그러나 극 내용과 음악에 있어서는 서로 다른 양상을 보인다. 예를 들면 봉산탈춤의 경우는 각각의 내용이 양반들이 작시를 하면서 시조창을 부르고 있으며, 강령탈춤에서는 양반들이 자신의 근본을 밝히며 해당 내용의 판소리를 부른다. 수영야류에서는 양반들이 신명나게 노는 장면을 묘사하며 사당패소리인 <백구타령>과 <오독도기>를 부른다. 이렇게 예로 제시한 가면극에서 부르게 되는 노래들은 노랫말 또는 장르가 극 전개에 부합한다. 즉 극을 위해 해당 노래만을 별도로 삽입했다고 보는 것보다는 양반이 시조창을 부르는 장면, 양반이 근본을 밝히는 장면, 양반이 신명나게 노는 장면이 가면극에 모방된 결과라고 보는 것이 타당하다.

이는 양반들이 향유했던 음악문화의 전이, 또는 공연예술화라는 관점에서 논의해 볼 수 있겠다. 특정 계층이 향유했던 음악문화 또는 특정 예술인 집단이 선보였던 공연문화가 판소리와 같은 극적 구성을 지닌 장르에 포함되었다는 것은 이미 알려진 바와 같다. 이보형은 신재효가 1870년대 초에 지었다고 알려진 박흥보가, 1880년대 초에 지었다는 변강쇠타령에서는 사당패가 판놀음을 벌이는 대목이 묘사되고 여기에는 <오독도기소리> 역시 포함된다는 것을 언급하였다. 또한 가면극 중 봉산탈춤에서 부르는 <오독도기소리>는 노승에 대한 조롱과 풍자행위가 아니고 본래 목중이 시주를 걷으며 판염불을 부르는 축원행위의 복원이라고 보았다.¹²⁾

기존의 음악문화, 또는 공연문화를 모방해서 특정 장면을 연출하는 것은 한국의 전통극에서 종종 있었던 상황이며, 이는 음악적 요소로 극적 효과를 높이거나 관객의 흥을 돋우는데 매우 유용했기 때문일 것이다. 가면극과 관련해서도 기존에 존재했던 음악 향유 문화 또는 공연 문화를 모방해서 각 노래들을 포함한 장면 자체가 이루어진 것이라고 볼 수 있다. 이러한 시각에 의한다면 동래야류의 양반과장 중 다수의 장면은 판소리의 모방이라는 음악적 동인이 작용해서 이루어진 것이라는 가설을 세

12) 이보형, 「오독도기소리 연구」, 『한국민요학』(3), 한국민요학회, 1996, 124~129면.

워볼 수도 있겠다.

그렇다면 동래야류의 양반과장에서 판소리를 모방한 부분의 음악적 요소가 전승되지 못한 것과 관련해서는 가면극 연희자의 음악적 성향과 기량, 관객의 취향 및 시대 상황 등을 고려해 보아야 할 것이다. 이는 정상박이 가면극의 속성에 관한 논의에서 제시되었던 현장성, 연희력, 시대성, 양식성이라는 용어로 대치해서 볼 수도 있다. 그에 따르면 현장성은 연희 환경을 이르는 것으로 여기에는 관객의 기호와 반응이 포함되고 연희력에는 연희자가 지닌 삽입가요의 가창 능력이 포함된다. 시대성이란 시대적 상황을 의미하며 양식성이란 동시대 사람들이 가지고 있는 연희 수행 능력과 연희 양식에 대한 의식이다.¹³⁾ 즉, 이러한 요소들의 변화는 곧 음악적 동인의 변화를 의미하는 것이라고도 할 수 있다.

확인해 볼 수 있는 동래야류의 음원자료는 본고에서 연구 대상으로 삼은 1960년대의 것이 가장 이른 자료였다. 그런데 이 음원자료에 녹음된 내용 중 판소리와 관련된 많은 부분이 대사조로 처리되어 있었다. 이는 1960년대 또는 당시 구술을 담당했던 연희자들이 기억하고 있는 20세기 전반기에 이미 동래야류의 연행 과정에서 판소리의 음악적 요소를 모방하는 행위가 적극적으로 이루어지지 않았다고 볼 수 있는 근거가 된다. 20세기 전반기는 유성기 음반의 보급 및 라디오라는 방송매체의 등장, 각종 단체의 지방 공연을 통해 판소리 감상의 기회가 확대되었던 시기이다. 쉽게 판소리를 감상할 수 있게 된 동래의 관객들에게, 동래야류에 포함된 판소리의 음악적 요소는 매력을 잃게 되었을 것이다.

음악적 동인에 의한 장면의 형성 및 해당 장면의 음악적 요소의 변화는 할미·영감과장의 <상여소리>에도 해당된다. 전 장에서 동래야류의 <상여소리>는 해당 지역의 토속민요 <상여소리>와 음악적 특징을 공유한다고 언급했다. 그러나 민요와 음악적 특징을 공유한다고 해서 동래야류의 <상여소리>를 죽음을 묘사하는 장면에 적합한 해당 지역의 <상여

13) 정상박, 「들놀음 양반 마당의 대사 전개 양상」, 『한국문화논총』(2), 한국문화회, 1979, 99~100면.

소리>를 삽입한 결과라고 단언하기는 어렵다.

<상여소리>는 판소리 중 심청가, 흥보가, 변강쇠가 등에서도 확인되는 노래이다. 그 중 심청가, 변강쇠가의 <상여소리>는 죽음이라는 사건이 극 속에서 전제되면서 포함되었다. 심청가에서는 짝씨 부인의 죽음으로 인해, 변강쇠가에서는 여러 등장인물의 죽음으로 인해 필연적으로 <상여소리>를 부르게 되는 것이다. 반면 흥보가에서는 박을 타며 여러 연희패들이 등장하고, 그 중에서 <상여소리>를 부르는 상여꾼도 등장한다. 즉 극적 전개가 죽음과 상관없음에도 불구하고 <상여소리>를 부르는 경우가 흥보가의 <상여소리>이다.

동래야류의 <상여소리>는 죽음이라는 사건이 극 속에서 전제되는 장면, 즉 판소리 심청가와 변강쇠가의 <상여소리>가 진행되는 형태와 유사하다. 그럼에도 불구하고 연희자들이 지녔던 음악적 기량, 그리고 극 전반에서 판소리의 음악적 특성을 수용하지 않았던 분위기까지 더해지면서 동래야류 <상여소리>의 음악적 특성은 민요에 더 가까운 형태로 전승되었다고 하겠다. 그러므로 동래야류의 <상여소리>를 부르는 장면은 판소리의 연행형태를 모방하면서 성립한 것인지, 또는 반대로 판소리가 성립되기 이전에 가면극에서 <상여소리>를 부르는 장면이 연행되고 있었고 이를 판소리에서 모방한 것인지 선불리 판단해 보기는 어렵다. 다만 <상여소리>가 장례 절차에서 부르는 의식요라는 것을 고려한다면 판소리 성립 훨씬 이전부터 <상여소리>를 부르는 풍습이 있었다고 보아야 한다. 그리고 동래야류의 <상여소리>와 같이 가면극에 삽입된 민요풍의 <상여소리>가 판소리보다 먼저 오락적인 연행형태로 성립된 <상여소리>라고 추측해 볼 수도 있겠다.

한편 좀 더 구체적인 음악적 요소를 기반으로 동래야류의 구조를 논한다면 기생 및 한량이 부르는 전문적인 음악이 포함되는 길놀이와 토속적인 장단, 음계 등을 활용하여 일반인들도 친숙하게 참여할 수 있는 음악이 주를 이루는 탈놀이 부분으로 구분되는 것이 특징으로 보인다.

동래야류의 길놀이에서 연주되었던 <길군악>, <난봉가>, <양산도>

등은 늦어도 19세기 후반, 20세기 초 이전에 전문적인 소리꾼들의 고정 레퍼토리로 정착되었던 음악이었다. 이를 동래야류 길놀이에 포함시킨 것은 인근 주민들에게 전문음악인의 공연을 통해 구경거리를 제공함은 물론이고 행사의 성대함을 선전할 수 있다는 의도도 있었다고 본다. 즉, 동래야류 길놀이는 전문적인 음악적 기량이 필요한 장면에 해당했다. 그리고 이 때 연주되는 음악은 길놀이를 상징하는 의미에서 ‘길군악’과 같은 이름이 사용되기는 했지만 관중의 이목을 집중시킬 수 있는 전문성, 또는 이에 비견되는 유행성 또는 흥행성이 보장되는 것이 선택되었다. 여기에 더해 수영야류에서도 동래야류와 마찬가지로 길놀이가 존재하고, 유사한 레퍼토리가 불리었다는 사실은 동래야류의 길놀이는 ‘전문성’을 제시하는 부분으로 다른 지역의 유사한 연희와 공유가 가능한 부분이라는 점을 시사해 주는 바이다.

반면에 탈놀이 부분에서 동래야류는 철저하게 길놀이에서 보였던 전문적인 음악적 요소들을 배제하고 진행한다. 동래야류의 탈놀이 전반에서 춤 반주 음악에 주로 사용되는 <굿거리>는 경기도 무악장단에서 나와서 유랑 예능인들인 사당패에 의해 전국적으로 퍼진 장단과는 다르다. 그 명칭에 있어서는 다른 지역 가면극의 영향을 받았을 수는 있겠지만 음악적인 면에서는 지역적인 특징을 그대로 유지하고 있었다. 선행연구에 따르면 동래야류의 연행원리 중 하나로 “공동체적 단결성과 개인의 개성적 성향의 공존”이 제시된바 있으며¹⁴⁾ 그 근거로 제시된 것이 다음과 같은 문장원의 증언이었다.

양반과장이 지금 전체적으로 인자 그 할라 카른 우리가 지금 한다 카른 한시간 반, 여기까지 안 걸리는데, 이전에는 밤새도록 해...(略)... 춤추면 구경하고 또 어찌다가 그런 춤추는 저것도 흥내내고 이렇게 춤 배우는 하나의 원인이야.¹⁵⁾

14) 박상용, 「동래야류의 연행구조와 원리」, 『대한무용학회논문집』(77-6), 대한무용학회, 2019, 26면.

연희자와 관객이 경계를 허물고 함께 춤을 추는 것은 양쪽이 모두 친숙한 반주음악이 연주되어야 가능할 것이다. 문둥이 과장의 반주음악인 <굿거리>는 친숙함을 매개로 관객이 언제든지 참여할 수 있다는 여지를 전달해 주는 역할을 수행하는 음악으로 극 초반에 제시되어 이후 극 전개에서 연희자와 관객의 경계를 허무는 연행구조를 이루어 나가게 하는 음악적 동인이 되어준다고 볼 수 있다.

동래야류 중 음악적 요소를 통해 관객에게 친숙함을 제공하는 다른 예로는 할미·영감 과장의 무당굿 대목을 언급해 볼 수 있겠다. 동래야류보존회에서 천재동이 채록하고 정리한 대본을 1989년 간행한 바 있는데 이에 따르면 아래와 같은 내용의 실제 무당 오귀굿에서와 유사한 내용으로 동래야류의 무당굿 대목을 진행한다.

[동래야류 중 무당이 굿하는 대목]

할미 망령을 모시자. 어열신아 할미 망령 아주 가고 영영 갔네, 영감님을 찾으려고 방방곡곡 다니다가 동래야류 놀이판에 상봉하여 이 지경이 웬말이요, 영감 할미 만날적에 상거상래(相去相來)하였건만 이별이란 웬말이요, 가네가네 나는 가네 황천(黃泉) 길로 떠나가네, 누구를 보러 가잔 말고 낙양동천(洛陽洞天) 이화정(梨花亭) 수궁낭자(水宮娘子)를 보러가나, 천태산 깊은 곳에 마고선녀(麻姑仙女)를 보러가나 삼천벽도(三千碧桃) 요지연(瑤池宴)에 서왕모(西王母)를 보러가나, 황릉묘(黃陵廟) 이분(二墳) 중에 회포담을 하러가나, 불쌍한 할미 망령 가는 날은 오늘인데 오는 날은 언제든고, 오는 날을 일러주오, 높다 높은 상상봉(上上峰)이 평지가 되거든 오실래요, 동해바다 깊은 물이 육지가 되거든 오실래요, 오두백(烏頭白) 하거든 오실래요, 마두각(馬頭角)하거든 오실래요, 불쌍하신 할미 망령 극락세계 연화대(蓮花臺)로 부디부디 평안히 잘 가시오.¹⁵⁾

15) 문장원 구술, 김영희 채록, 『한국근현대예술사 구술채록연구시리즈 79: 문장원』, 한국문화예술위원회, 2006, 64면.

16) 이두현, 『한국가면극선』, 교문사, 1997.

1965년의 무형문화재 조사보고서와 1972년 신우언의 구술에는 이 무당굿에 관한 구체적인 구술이 없어서 당시까지도 동래야류의 무당굿 대목은 정형화 되어있지 않았던 것으로 보인다. 할미가 쓰러져 죽는 과정에서 독경소리를 흥내 내기도 하고, 무당의 굿을 흥내 내기도 했는데 이는 시기별로 연희자 또는 관객이 익숙한 레퍼토리를 선택하는 것에서 기인했던 것으로 보인다.

즉, 동래야류의 연행구조에 있어서 음악적 동인은 두 가지 측면으로 작용했다. 첫 번째로는 음악 문화 또는 공연 문화의 모방이라는 측면에 있어서 특정 장면의 형성 및 발전, 그리고 이를 배열해서 이루어지게 되는 극적 구조에 중요한 요소가 되었다. 두 번째로는 음악적 요소의 구분이라는 측면에 있어서 길놀이와 탈놀이를 전문성과 비전문성의 영역으로 나누는 구조가 이루어지도록 했다.

IV. 결론

본고에서는 가면극의 연행구조에 반영되어 있는 음악적 동인을 파악하는 논의의 일환으로 동래야류를 주목해 보았다. 이를 위해 동래야류의 각 과장별로 음악적 요소에 관해 살펴서 장면의 구성, 나아가서는 연행구조와 관련된 음악적 동인을 규명하는 작업을 진행하였으며 그 결과는 다음과 같다.

동래야류의 제1과장에서는 문둥이의 춤이 주가 되고 제2과장에서는 양반과 말뚝이의 낭송조 또는 일반 대화조의 대사와 춤, 제3과장 영노가 등장하는 부분은 재담 중심으로 이루어졌고, 마지막 제4과장 할미·영감이 등장하는 부분에서는 연희자들이 부르는 성악곡이 포함된다. 물론 이전에는 양반과장에 판소리풍의 노래가 불리었을 것이라고 짐작되고 이에 근거한다면 원래는 성악곡이 분산 배치되는 구조였던 것이 음악적 요소를 배제하는 부분이 늘어나면서 그 구조 역시 결과적으로는 변모했다고

할 수 있다.

기존의 음악문화, 또는 공연문화를 모방해서 특정 장면을 연출하는 것은 판소리와 같은 한국의 전통극에서 종종 확인해 볼 수 있으며, 이는 가면극에서도 마찬가지이다. 전체적인 줄거리가 완성된 후에 그에 맞는 노래들을 삽입한 것이 아닌, 각 노래들을 포함한 장면 자체가 음악적 요소의 도입을 위해 기존에 존재했던 음악 향유 문화 또는 공연 문화를 모방해서 이루어진 것이라고 보는 시각도 타당성이 있다. 이러한 시각에 의한다면 동래야류의 양반과장 중 다수의 장면은 판소리의 모방이라는 음악적 동인이 작용해서 이루어진 것이라는 가설을 세워볼 수도 있겠다.

좀 더 구체적인 음악적 요소로 동래야류의 구조를 논한다면 기생 및 한량이 부르는 전문적인 음악이 포함되는 길놀이와 토속적인 장단, 음계 등을 활용하여 일반인들도 친숙하게 참여할 수 있는 음악이 주를 이루는 탈놀이 부분으로 구분되는 것이 특징이다. 동래야류와 유사한 노래를 부르는 길놀이가 수영야류에 존재한다는 점에 있어서 음악적 ‘전문성’을 제시하는 동래야류의 길놀이는 다른 지역의 유사한 연희와 공유가 가능한 부분이기도 했다. 반면에 탈놀이 부분에서 동래야류는 철저하게 길놀이에서 보였던 전문적인 음악적 요소들을 배제하고 진행한다. 여기서 활용되는 비전문적인 음악적 요소는 토속성의 반영이라고 바꿔 말할 수도 있겠다. 동래야류의 길놀이와 탈놀이를 음악적 동인에 기반을 두고 파악해 본다면 전문집단의이 주체가 되는 부분과 탈놀이 연희자 집단 및 관객이 주체가 되는 부분으로 구분되는 구조를 지녔다고 할 수 있겠다.

이렇게 동래야류의 연행구조에 있어서 음악적 동인은 두 가지 측면으로 작용했다. 첫 번째로는 음악 문화 또는 공연 문화의 모방이라는 측면에 있어서 특정 장면의 형성 및 발전, 그리고 이를 배열해서 이루어지게 되는 극적 구조에 중요한 요소가 되었다. 두 번째로는 음악적 요소의 구분이라는 측면에 있어서 길놀이와 탈놀이를 전문성과 비전문성의 영역으로 나누는 구조가 이루어지도록 했다. 이러한 음악적 동인과 동래야류 연행구조의 상관관계는 연희자의 기량 및 관객의 취향, 음악적 시대상이 반

영되면서 전승 시기별로, 또는 연희 현장별로 유동적일 수 있다.

참고문헌

단행본

- 김경남, 『중요무형문화재 제18호 동래야류』, 화산문화, 2000.
- 문장원 구술, 김영희 채록, 『한국근현대예술사 구술채록연구시리즈 79: 문장원』, 한국문화예술위원회, 2006.
- 이두현, 『한국의 가면극』, 일지사, 1979.
- _____, 『한국가면극선』, 교문사, 1997.
- 정상박, 『오광대와 들놀이 연구』, 집문당, 1986.

논문

- 김혜정, 「가면극 반주음악의 계통과 악사의 성격」, 『청계논총』(2), 한국정신문화연구원 한국학대학원, 2000.
- 박상용, 「동래야류의 연행구조와 원리」, 『대한무용학회논문집』(77-6), 대한무용학회, 2019.
- 손인애, 「향토민요 양산도타령 연구」, 『한국음악연구』(39), 한국국악학회, 2006.
- _____, 「경기 통속민요 <양산도>에 대한 사적 고찰-사당패소리 <양산도>와 음악적 관련성을 토대로」, 『한국음악연구』(48), 한국국악학회, 2000.
- 이보형, 「한국민속음악 장단의 리듬형에 관한 연구」, 『민족음악학』(16), 서울대학교 동양음악연구소, 1994.
- _____, 「오독도기소리 연구」, 『한국민요학』(3), 한국민요학회, 1996.
- 임혜정, 「가면극 음악구성의 원리-본산대놀이계통 가면극을 중심으로」, 『공연문화연구』(33), 한국공연문화학회, 2016.

- _____, 「가면극 노래의 음악적 갈래와 특징」, 『예술원논문집』(61), 대한민국 예술원, 2022.
- 정상박, 「들놀음 양반 마당의 대사 전개 양상」, 『한국문학논총』(2), 한국문학회, 1979.
- 최현재, 「20세기 전반기 잡가의 변모양상과 그 의미-잡가집과 유성기 음반 수록 <난봉가>계 작품을 중심으로」, 『한국문학논총』(46), 한국문학회, 2007.

■ Abstract

Musical Motivation and Performative Structure
of Dongnae Yaryu

Im, Hyejung*

In this study, I tried to understand the effect of music on the performative structure of Dongnae Yaryu. The results are as follows.

First, in terms of imitation of music culture or performance culture, it became an important factor in the formation and development of specific scenes and the dramatic structure of arranging them. Creating a specific scene by imitating the existing music culture or performance culture can often be seen in traditional Korean dramas such as Pansori, which is the same in masquerades. It is also reasonable to view that the scene itself, including each song, was made by imitating the existing music enjoyment culture or performance culture for the introduction of musical elements, rather than inserting songs according to the overall plot. From this point of view, it can be hypothesized that many of the scenes of Dongnae Yaryu's Yangban Gwajang were made by the musical motivation of the imitation of Pansori.

Second, in terms of the distinction between musical elements, a structure was established in which Gilnori and Talnori were divided into areas of expertise and non-professionalism. The

* Professor, Hanyang University

relationship between these musical motivation and Dongnae Yaryu's structure may be flexible by transmission period or by place for performance in a flexible form, reflecting the performer's ability, audience's taste, and musical times. Specifically, by musical motivation, the structure of Dongnae Yaryu is divided into Gilnori, which includes professional music sung by Gisaeng and Hallyang, and Talnori, which is mainly composed of music that the general public can participate in.

Key words: Dongnae Yaryu, musical motivation, performative structure,
Gilnori, Talnori

■ 이 논문은 2023년 7월 19일에 접수되어, 2023년 8월 9일에 심사가 완료되고, 2023년 8월 18일에 편집회의에서 게재가 확정되었음.