

김소희 『춘향가』의 전조에 따른 연행효과 분석

Analysis on Modal Changes and Its Performance Effect in Kim, So-hui's 「Chunhyangga」

김숙자
중앙대학교대학원 음악학과

Sook-Ja Kim(mskimm0@hanmail.net)

요약

본 연구는 만정 김소희 판소리『춘향가』의 중모리 대목 중 전조 기법과 연관된 연행효과를 밝히는 것이다. 만정체 『춘향가』는 특히 판소리의 전조를 통해 극적인 장면이나 배역의 변화, 감정선의 이동 등을 효과적으로 표현하였다. 중모리 중 <춘향이가 여짜오되>와 <스물치고> 두 곡을 고찰한 결과 다음과 같은 사실을 확인할 수 있었다. 전조가 일어나는 데에는 반드시 이면에 따라 역할과 극적전환, 상황변화, 그리고 감정의 변화가 반영되는 것을 알 수 있었다. 또한 두 곡의 전조는 모두 서로 근전조와 으뜸음조의 관계를 가지고 있었다. <춘향이가 여짜오되>는 전조 기법이 곡의 후반부에 집중적으로 쓰였으며, <스물치고>는 중간 지점부터 쓰이고 있다. 이 모두가 배역이 바뀌거나 해설하는 부분을 차별화하기 위하여 음악적으로 표현된 연행효과이다.

■ 중심어 : 김소희 | 판소리 | 춘향가 | 연희 | 전조 | 성음 | 연행효과 |

Abstract

The purpose of this study was to examine the technique of modal changes and its performance effect in Manjeong Kim, So-hui's pansori 「Chunhyangga」 at the portion of jungmori. It is because Manjeong-style 「Chunhyangga」 effectively presents dramatic scenes, role changes and emotional variations through modal changes of pansori. In this study, such two songs as <Chunhyangiga yeojaodoe> and <Seumulchigo> in jungmori were examined and study findings are as follows: Modal changes always reflected dramatic scenes, role changes, situational alterations and emotional variations. In addition, all the transpositions of the two songs were related to geunchin-jo and euddeumeum-jo.

In <Chunhyangiga yeojaodoe>, the technique of modal changes was intensively used in the latter half of the song, whereas in <Seumulchigo>, it was used from the middle portion of the song. All of these uses of modal changes resulted in an excellent performance effect, which was musically expressed in order to discriminate it from the portion of role changes or explanations.

■ keyword : Kim So-hui | Pansori | Chunhyangga | Performance | Modal Changes | Vocal Sound | Performance Effect |

1. 머리말

판소리는 한 판 짜여진 소리라는 뜻을 갖고 있다. 노래하는 창자 한 사람이 고수의 북 반주에 맞추어 소리·아니리·발림을 사용하여 연행하며, 이때 창자의 호흡을 짚어주는 고수는 추임새를 하며 음악의 흐름을 장단으로 통제한다[1]. 또한 판소리는 극적 구성으로 된 긴 이야기를 노래로 부른 극음악이고 할 수 있다. 이처럼 판소리가 선율과 이야기, 몸짓으로 표현되는 연기적 요소들을 융합한 형태를 띠고 있는 까닭에 일찍이 음악·음악·연극계 등에서 관심을 갖고 학술적인 연구를 진행하여 왔다. 창자가 노래하는 선율, 즉 소리는 음악학의 주요 연구분야 중 하나이며, 아니리를 포함한 판소리의 가사는 국문학에서 언어학적으로 많은 연구가 축적되어 있고, 발림은 연극학에서 연기의 요소로서 주목하고 있다. 이제는 판소리가 가진 요소와 특성들에 대하여 통합적인 관점에서 접근할 필요가 있다. 왜냐하면 판소리는 한 무대에서 이야기와 음악, 연기가 한데 어우러지는 종합예술이기 때문이다. 一人多役(일인다역)의 판소리는 연극적 요소가 많아 음악적 표현으로 많은 연행 효과를 내는데, 그 음악적 특성과 연극적 요소와의 상관성에 주목하여 융합적인 연구가 필요하다. 필자가 판소리의 전조와 연행효과에 주목한 것은 바로 이러한 지점이다. 전조가 이루어지는 현상만을 볼 것이 아니라, 전조를 하는 이유와 그 영향과 연행효과가 어떻게 나타나는지 밝혀 판소리에 대한 종합적인 이해를 시도해보고자 한다. 따라서 본고는 춘향가 중에서도 배역의 바뀔 때와 관련된 음악의 변화와 음악으로 표현하는 연행 효과에 관하여 고찰하는 데 목적을 둔다.

김소희는 근대 5명창인 정정렬과 송만갑 등 여러 명창들의 소리를 발전시켜 만정제 춘향가를 완성시켰다. 국창(國唱) 김소희(1917~1995)의 본명은 순옥(順玉), 아호는 만정(晩汀)이다. 그는 스승인 송만갑과 정정렬, 정응민에게 사사한 소리를 재편집하여 만정제 춘향가로 변모시켰으며, 각 대목에 필요한 적절한 소리를 찾아 극적 상황에 맞게 소리를 구성하였다[2]. 만정제 춘향가는 여러 스승의 소리를 좋은 대목만 골라서 하나로 만들었다. 예를 들어, 사랑가는 정응민제, 십장가와 기

생점고는 송만갑제, 이별가는 정정렬제를 취하였다. 그러나 정응민제 사랑가와 만정제가 사실과 선율은 비슷하게 보이지만 만정제에서는 진양 전체곡의 1/3지점 이후부터는 광범위하게 잦은 전조를 보인다는 점에서 차이가 있다. 이처럼 전조가 집중된 부분도 꼭마다 다르며, 또한 전조기법도 같은 유형을 연달아 쓰는 것을 피하고 다양한 기법을 번갈아 쓰고 있다. 송만갑의 십장가나 기생점고에서도 바탕은 송만갑제로 되어 있지만 사이사이에 정정렬제와 정응민제도 함께 썼다. 이처럼 김소희는 여러 바디의 장점만을 쓰면서 다양한 전조기법을 사용하였다. 또한 선율뿐만 아니라 발림도 유장하게 하는 등 스승들의 소리를 자신만의 소리로 완성하여 극적 효과를 드러내는 것이 만정제 춘향가의 특징이라 할 수 있다.

이에 본 연구자는 만정제 『춘향가』 중에서 연희적 효과가 두드러진 <춘향이가 여짜오되>와 <스물치고> 두 대목을 연구범위로 선택했다. 김소희 『춘향가』는 각 유과의 장점을 통합하여 유과의 경계를 허물고, 단순한 전승이 아닌 창조적 계승으로써 20세기 판소리 발전에 기여한 성과물이다[3-5].

국창 김소희의 음악적 활동과 만정제 『춘향가』가 한국현대음악사에서 가지는 위상이 크기 때문에 이에 관한 연구는 여러 학자들에 의해 꾸준히 시도되어왔다. 만정제 『춘향가』에 대한 기존의 연구는 유과의 구성에 관한 것과 다른 유과의 비교 검토[6-10], 만정제의 변화양상[11], 미학과 음악사적 의의에 대한 연구[12], 음악적 특징에 대한 연구[13], 음악적 구조 연구[14], 선율 변화 비교[15] 등으로 구분된다. 또한 판소리와 공연예술과 관련된 논문으로, 전신제는 판소리의 전성기인 19세기 판소리연출 방법과 오늘날 우리들이 접하고 있는 판소리의 연출방법과의 변화를 옛 문헌을 통하여 제시하고 있다[16]. 홍순일은 <김연수창본> 『심청가』를 중심으로 판소리의 주체가들인 광대, 고수, 관중을 연행 중심으로 양상을 논의했다. 소리광대와 고수가 관중과의 신명을 지향하는 점, 또한 판소리 창본과의 관계가 공연예술학적 양상이 있음을 밝혔다[17]. 김대현은 판소리와 공연예술의 특징을 서술했다[18].

이상과 같은 기존 연구 성과들은 만정제 『춘향가』에 대한 이해를 돕고 판소리에 대한 폭넓은 연구에 크게 기여하였다. 하지만 대부분의 선행 연구들이 음악과 미학, 또는 작품의 비교 분석 중심으로 이루어졌고, 연행과 관련된 연구는 미비한 상태이다. 또한 공연예술과 관련된 논문들도 음악과 연관된 연행효과에 대한 내용은 언급하지 않았다. 따라서 본고에서는 음악과 연관된 연행효과를 고찰하고자 한다. 『춘향가』중모리 중에서 전조 기법을 가장 두드러지게 사용한 대목들을 중심으로 전조로 인한 연행효과를 고찰하여 판소리의 예술성을 밝히고자 한다.

연구범위는 김소희의 완창 녹음본 중에서 마지막 음원인 1978년 LP 음반을 복각한 CD로 정하였다[19]. 그 이유는 연주자의 최종적인 음악적 선택이 이 녹음본에 담겨있으며, 현재 만정제 『춘향가』 전수에서 이 음원이 하나의 교본처럼 쓰이고 있기 때문이다. 이 음원 중에서 판소리에 쓰인 장단 중에서 중모리를 범위로 할 것이다.

각 대목 중 전조가 가장 많이 쓰인 부분을 오선보에 채보하여, 이를 바탕으로 음악과 관계된 연행효과를 고찰할 것이다. 본 연구는 전조 기법과 옛 판소리 악조를 중점적으로 다룰 것이므로, 상황 파악을 쉽게 하기 위해 전조 된 부분의 조표를 바꾸어 표기하도록 하겠다. 또한 연행과 관련된 부분을 오선보로 제시할 것이다. 장단명을 명시하는데, 중모리는 12/4로 표기함이 원칙적으로는 타당하나, 악보를 읽는데 불편한 점을 고려하여 여기서는 3/4로 표기하겠다.

II. 전조 분석

1. ‘이별가’ 대목 중 「춘향이가 여짜오되」

‘이별가’ 중 <춘향이가 여짜오되>는 이몽룡과 춘향이 이별의 슬픔을 노래하는 대목이다. 사실내용에 맞추어 곡의 흐름도 여러 차례에 걸쳐 전조를 하고 있다. 첫 시작은 춘향이 자탄하는 소리로 애처롭고 슬픈 느낌을 주는 계면성음으로 전개되다가, 후반부에서 배역의 바뀔과 동시에 경드름 성음으로 바뀐다. 발성법에 따른

음색이나 음질을 성음이라 한다. 똑같은 선율도 성음에 따라서 감상자의 미적평가나 기호가 달라질 수 있다. 이러한 성음은 어떤 기보법으로도 전달할 수 없고 객관적인 묘사나 연구가 어렵다[20].

처음 E♭본청 계면길로 시작하여 ‘백년소첩 나도 가지’ 춘향의 절규가 끝나면서 E♭본청 평조길로 길을 바꾼다. 본청인 la'(e')로 중지하고, E♭본청 평조길의 첫 음이 라(F)에 해당되는 장2도 위로 연결되는 것을 볼 수 있다. E♭본청 계면길 (미B♭·솔D♭·라E♭·도G♭(시F)·레A♭)의 구성음에서 ‘라(E♭)’와 E♭본청 평조길 (레B♭·미C·솔E♭·라F·도A♭)의 ‘라’는 구성음에서 같은 ‘라’지만 장2도의 관계를 가지고 있다.

117
121
125 E♭평조

보례 1. E♭본청 계면길에서 E♭본청 평조길로 전조

길이 바뀐 ‘도련님도 기가 막혀’에서는 ‘도련님도’는 선율의 굴곡이 없이 이면에 맞게 라(F)-솔(E♭)-미(C) 세음만 썼으며, ‘기가 막혀’는 아래 음역을 확대하여 기가 막힘을 표현하고 있다. 즉 옥타브 아래 솔(E♭)로 깊이 내려 이면에 따라 연행효과를 내고 있다. 이는 ‘기가 막혀’를 강조하기 위해 ‘도련님도’는 선율에서 절제를 하며 이야기 하듯이 하고 있다. 이러한 완전4도 도약은 판소리를 비롯한 전통음악 전반에서 가장 빈번히 쓰이는 도약진행이며, 특히 우조길에서 솔(B♭)-도(E♭)와 같은 하청-본청의 진행은 더욱 많이 쓰인다.

164
168 E♭계면
169
173 G♭우조

보례 2. G본청 우조길과 E♭본청 계면길의 전조 반복

[보레 2]의 161-164마디, G본청 우조길의 ‘니가 날 오기만 기다려라’에서는 이야기하듯이 솔(Bb)-라(F)-도(Ab) 세음만 출연음으로 사용하여 시김새를 첨가하지 않고 담백하게 이면을 그리고 있다. 기음인 솔(Eb)로 중지하여 말의 끝맺음을 명확히 해주고 있다. 이몽룡은 양반 신분이므로 슬픈 이별을 앞에 두고도 감정을 억제하여 위엄을 잃지 않으려 노력하고 있음을, G본청 우조길의 기둥음 중심 전개 방식을 통해 확인할 수 있다.

우조에 맞춘 이몽룡의 말이 끝남과 동시에 춘춘남녀의 슬픈 이별의식의 끝도 다가온다. 165마디에서 다시 원조인 Eb본청 계면길로 전조를 하여 슬픔을 극대화시켰다. 첫 음은 전조체인 레(Ab)-도(Gb)를 꺾어서 시작된다. ‘둘이 서로 꼭 붙들고 방성통곡의 설리울제’의 ‘둘이 서로’는 레(Ab)와 꺾는 청(도Gb)-시(F)을 사용하여 길게 음을 끌다가 ‘꼭 붙들고’에서 고(高)음력을 써서 이도령과 춘향이가 서로 꼭 붙드는 모양을 완곡하게 표현하여 음악을 풀어가고 있다. 마지막은 본청인 라(Eb)로 중지하여 둘이 부둥켜안고 한바탕 울음을 운 다음에 이별의식이 끝나감을 암시하고 있다. 남은 한 장단 173마디부터는 마침내 아침이 밝아오고 상황이 변하므로 Gb본청 우조길로 길을 바꾼다. 끝맺음은 Gb본청 우조길의 하청인 솔(Db)로 중지한다.

본격적으로 전조가 이루어지는 시점은 배경이 바뀌는 “도련님도 기가막혀”에서 길이 바뀌지는데, 이 한 장단은 역할이 아닌 해설의 상황설명이므로 춘향의 슬픈 소리와는 다르게 평온하고 한가한 느낌을 주는 평조성음을 쓰고 있다. 이어서 ‘오나 춘향아 우지마라’로 시작되는 이몽룡의 소리는 양반가의 자제답게 호기 있고 씩씩한 느낌을 주는 우조성음을 쓰고 있다. 또한 사랑을 다짐하는 부분인 ‘쇠끝같이 모진마음 흥로라도 녹지 말고 송죽같이 굳은 절행 니가 날 오기만 기다려라’에서 다시 길을 바꾸어 ‘다짐’을 강조하고 있다. 다음 ‘둘이 서로 꼭 붙들고 방성통곡의 설리울제’에서는 이 곡의 원조(元調)인 계면길로 복조(複調)하고, 이 부분은 이 곡 전체에서 짧지만 가장 극적인 클라이막스가 된다. 이렇듯 전조가 이루어지는 데는 반드시 이면에 따라 역할과 극적전환, 상황변화, 그리고 감정의 변화가 연회로 반영되는 것을 알 수 있다.

2. ‘십장가’ 대목 중 「스물치고」

『십장가』는 춘향이가 신관사또의 수청을 거절하여 매를 맞는 대목이다. 한 대씩 맞을 때마다 춘향이 사또를 향해 절규하는 내용으로, 『춘향가』에서 가장 극적인 절정을 이루는 부분이다. 먼저 진양조에서 열다섯 대를 맞고 중모리로 장단이 넘어가면서 <스물치고>가 시작이 된다.

중모리 <Eb본청 계면길, 계면성음, -Eb본청 평조길, 정드름성음>

보레 3. <스물치고> 中 춘향이가 매맞는 대목

[보레 3]에서는 <스물치고>의 첫 시작으로 춘향이가 매를 맞는 대목인 만큼 ‘스물’과 ‘치고’의 끝 음절에 꺾는 청(도Gb)-시(F)을 사용하여 춘향에게 쏟아지는 매의 고통을 강조하고 있다. 다음 장단인 ‘삼십도의 맹장허니’에서는 매를 맞는 수가 늘어날수록 고통이 자심(滋甚)해 진다는 느낌을 강조하여 하청(미Bb)을 길게 떨어주면서 표현하고 있다. 형리도 호장도 눈물짓는 부분도 떨어주거나 꺾는 청을 사용하여 슬픔을 강조하고 있다.

보레 4. Eb본청 계면길에서 Eb본청 평조길로 전조

[보레 4]를 보면 Eb본청 계면길의 마지막 단락인 ‘집

장사령 노릇을 못허졌네'에서 한 장단 안에 꺾는칭(도 Gb)-시(F))을 세 번 이나 반복적으로 사용함으로써 길을 바꾸기 전에 슬픔을 더 강조하고 있다.

집장사령이 춘향이 매 맞는 것을 보며 제 설움에 겨워 눈물짓다가 본칭인 라(Eb)로 중지한 후, 단락이 바뀌면서 길이 바뀐다. 이제 관객의 시선은 집장사령에서 벗어나 주위 사람들로 확대된다. “수십명이 구경을 허다가'에서 Eb본칭 평조길로 길을 바꾸는데, 이 부분은 연결대목으로 첫 음이 앞 단락 종지의 장2도 위인 Eb 본칭 평조길의 라(F)-도(Ab)로 시작한다. 이처럼 가까운 관계의 조를 써서, 전조를 용이하게 하고 선율전개를 부드럽게 한 것을 알 수 있다. 구경꾼들의 다양한 시선들이 평조길 경드름 성음으로 묘사되고 있다.



보례 5. E \flat 본칭 평조길에서의 해설과 배역의 바뀜

[보례 5]의 49552마디, ‘오입장이 하나가 나서더니’는 Eb 본칭 평조길의 하청 레(Bb)로 중지한 후, 완전4도 위의 Eb 본칭 평조길의 본칭인 Eb 을 시작음으로 사용한다. 오입장의 사실은 선율이나 내용면에서도 슬픈 기색이 잘 드러나지 않지만, ‘모지도다’는 같은 가사를 반복하여 사또가 모질다는 것을 강조하고 있다.

‘우리 사또가 모지도다’ 와 ‘저런 매질이 또 있느냐’를 보면, 한 장단 단락이 끝나는 지점에 Eb 본칭 평조길의 하청인 레(Bb)에서 -미(C)로 중지를 하는데, 레(Bb)을 살짝 들어서 미(C)를 흘리며 다음 단락의 여유를 남기고 있다. 그러나 “느냐”를 “레(Bb)-레(Bb)”로 실질적인 중지음을 사용하고 있으므로 레(Bb) 중지로 보는 것이 타당하다. 이처럼 끝을 살짝 들어 올리는 중지형태는 판소리의 성음 중에서 경드름에 주로 많이 사용된다. 이러한 중지기법은 노래를 끝맺을 때 경쾌한

느낌도 주지만 다음 단락에 대한 여유를 주는 기능을 하기도 한다.



보례 6. 사또에서 원망이 집장사령에게

[보례 6]을 보면, ‘집장사령 눈을 눈 익혀 두었다’는 한 장단을 라(F)-도(Ab)-레(Bb) 중간음 세음만 사용하고 있다. 앞의 61-64마디에서 ‘저런 매질이 또 있느냐’는 매질을 명령한 사또를 두고 이르는 말이고, 73-76마디의 ‘저런 매질이 또 있느냐’는 인정사정없이 볼기를 치는 집장사령을 두고 하는 말이다. 가사가 같고 선율도 비슷하지만, 뒤의 ‘매질’에서 리듬변화를 주어 앞의 ‘저런 매질’과 차별을 두고 있다. 같은 사실이라도 대상이 다르므로 길을 바꾸지 않고 약간의 리듬변화로 곡의 단조로움을 완화 시키는 것이라 볼 수 있다.



보례 7. 평조길의 경드름성음

[보례 7] 77-마지막 마디까지도 모두 같은 Eb 본칭 평조길이다. 하지만 앞의 76마디를 레(Bb)에서 -미(C) 살짝 들어 올려 중지하고, 단락이 바뀌어 ‘나돌아 간다 내가 돌아간다 떨떨거리고 나는 간다.’에서 ‘나돌아’를 미(C)미(C)미(C) 같은 음으로 시작을 한다. 감정의 이입 없이 가볍게 오입장이가 퇴장하는 상황을 나타냈다.

이상과 같이 김소희 『춘향가』 중모리 중 <춘향이가 여짜오되>와 <스물치고> 두 곡의 전조의 전개과정을 분석하였다. 전조기법은 창작의 역할이 바뀌거나 극적 전환, 상황변화, 그리고 감정의 변화를 필요로 할때 일어나는 것을 알 수 있다. <춘향이가 여짜오되>는 전조

기법이 곡의 후반부에서 집중적으로 나타났고, <스물치고>는 중간 지점부터 시도되었다. 소리를 듣는 관객의 마음을 좌지우지 하는 성음도 전조와 함께 변화를 겪는다. 이러한 변화는 작자가 풀어내는 이야기의 시,공간적 배경이나 인물의 특성, 감정의 변화에 대한 차별 전략에서 비롯된 것이다.

III. 전조와 연행효과 분석

1. 대목별 음악적 구성과 연행효과

전조 기법을 사용하는 목적 중 하나는 연행효과를 극대화하는데 있다. 판소리에서 연행양상은 작자가 부르는 노래(소리)와 몸짓(발림)을 비롯하여, 고수의 맺고 푸는 장단을 통해서 가시화 된다. 그러나 그것은 관객들이 포착한 표면적인 연행효과에 불과하다. 따라서 본 장에서는 작자가 이끌어가는 소리길의 변화와 성음에 따라서 미묘한 상황의 변화나 감정변화에 따라 극적 연출과 연행효과가 어떻게 드러나는지 살펴보았다.

먼저, ‘이별가’ 중 <춘향이 여짜오되>는 총 40장단으로 이루어졌다. 사실은 이도령과 춘향이의 이별장면을 묘사하고 있으며, 장면전환에 따라 전조가 4회 나타난다. 성음도 계면성음·평조성음·경드름성음·우조성음 등 다양하게 쓰였다. <춘향이 여짜오되> 대목의 전조와 장단 및 성음, 그리고 연행효과를 간단히 표로 정리하면 다음과 같다.

표 1. <춘향이 여짜오되> 대목의 음악적 구성과 연행효과

구분 내용	분석 내용			
	E♭분청 계면길	E♭분청 평조길	E♭분청 계면길	G♭분청 우조길
전조				
장단수	1-28	29-36	36-38	39-40
성음	계면성음	평조성음, 경드름성음	계면성음	우조성음
주요 대목	춘향이 이 몽룡과의 이 별에 절규하 는 대목	도령님도 기 막혀(연결, 이 몽룡 춘향을 달 래는 부분	이 몽룡 이 춘향에게 번치 않는 사랑을 다 짐하고, 기 다리라고 설득	서로 붙들고 방 성통곡 (이별의 슬픔)

구분 내용	역할 변화	상황 변화	감정 변화	창자는 해설자 와 이도령의 역 할을 표현한 다.	창자는 해 설자와 이 도령의 역 할을 표현 한다.	창자는 해설자의 역할로서 상황변 화를 표현한다.
				창자해설 부분 인 ‘도령님도 기가백허’는 음력의 확장으 로 선율에 반영 하였다. ‘오나 춘향아 우지마라’ 부 터는 이도령 역 할이라 양반스 러운 평조성음 과 능청스러운 경드름성음으 로 춘향을 달랜 다.	해설부분인 ‘들이 서 로 꼭 붙들 고’는 해 설이 지 만 슬픔을 강 조하기 위 해서 계면 길에서 계 면성음을 쓰며, ‘꼭 붙들 고’는 이 곡의 절정 을 이루는 부분이며, 이별의 정 점을 찍는 다.	마지막 장단 ‘동방이 한번이 밝아오니’ 아침이 밝아오는 것을 냉정하게 호기있고 씩씩한 의미를 지닌 우 조성음으로 이미 날이 환히 밝았음 을 표현하고 있 다.
		춘향 모친이 이별하는 춘 향과 이도령 을 붙들고 절 규하는 모습, 춘향이 따라 간다고 이도 령에게 매달 리는 장면을 노래로 표현 한다. 이별의 상황 이 계속 전개 되고 있다.	감정적으로도 슬픔이 더욱 고조되는 장 면을 극적으로 표현하고 있다.	이도령이 상황 을 주도하면서 슬픔이 완화되 고, 평온한 마 음을 되찾아가 는 듯이 보인 다.	높은 음을 사용하여 여 슬픔이 고조되 는 감정의 상태 를 극적으로 표현하고 있다.	이별가로 밤을 지새고, 새아침 이 밝아 오면서 슬픔이 찾아들 고, 해설자의 관 조로 감정은 평 정심을 되찾는 다.

다음으로, ‘십장가’ 중 <스물치고> 대목은 수청을 거 부한 춘향이 매 맞는 장면을 묘사하였다. 총 21장단으로 구성되어 있으며, E♭분청 계면길과 E♭분청 평조 길 이 사용되었다. 길과 성음은 대체로 일치하며, 등장인 물의 변화에 따른 상황전개에 변화를 주기 위해 한 번 의 전조가 진행되었다. <스물치고> 대목의 전조와 장 단 및 성음, 그리고 연행효과를 간단히 표로 정리하면 다음과 같다.

표 2. <스물치고> 대목의 음악적 구성과 연행효과

구분 내용	분석 내용	
	E♭분청 계면길	E♭분청 평조길
전조		
장단수	1-11	12-21
성음	계면성음	경드름성음
주요대목	춘향의 매맞는 대목 과 이방, 호장, 집장 사령이 매맞는 춘향 을 보고 눈물짓는 부 분	구경꾼들 중에 매를 때린 집장사령을 급기이 살을 내겠다 고 떠드는 대목
	오입장이 다가오는 모습	

연행효과 과	역할 변화	매맞는 춘향, 이방, 호장, 구경하는 관속들, 집장사령 등이 등장하지만) 청자의 직접적인 역할은 해설자와 집장사령이다.	역시 매맞는 춘향과 많은 구경꾼, 오입장이 등장하지만) 청자는 해설자와 오입장이 역할을 담당한다.
	상황 변화	춘향이 매를 맞는 장면1 - 이방, 호장, 집장사령이 눈물을 흘림	춘향이 매를 맞는 장면2 오입장이 등장으로 떠들썩해짐
	감정 변화	구경하는 관속과 집행하는 집장사령의 연민의 감정을 표현	구경꾼들 사이로 등장한 오입장이 매를 때린 집장사령을 혼내주겠다고 으름장을 놓으면서 슬픔이 정화

2. 전조와 역할변화

<춘향이가 여짜오되>에서 창자의 역할은 춘향모친, 춘향, 이도령, 해설자 등 네 가지로 구분된다. 먼저 1장단-28장단은 창자가 E b 본청 계면길에서 춘향모친, 춘향의 역할을 담당한다. 29장단에서 본격적으로 전조가 이루어진 지점이며, 이때는 해설자가 평온한 어투로 이야기를 전개한다. 29-36장단에서 창자의 역할은 해설자와 이도령의 역할로 전환된다. 이도령이 춘향을 달래는 내용으로서 E b 본청 평조길로 전조 되었다. 36장단-38장단에 이르면, 다시 E b 본청 계면길로 전조되는데 창자의 역할은 변화가 없다. 다만, 창자의 역할변화가 없을지라도 전조를 통해 주인공 이도령의 심상의 변화가 일어나고 있음을 짐작케 한다. 마지막으로, 39장단-40장단에서 다시 G b 본청 우조길로 전조 되었고 이때 창자는 상황을 바라보는 객체로서 해설자 역할에 충실하다.

<스물치고>대목은 춘향이 매 맞는 상황을 그려낸 것이다. 창자가 묘사하는 인물은 춘향, 이방, 호장, 구경하는 관속들, 집장사령, 오입장이 등으로 상당히 많다. 하지만 창자가 직접적 발화자로서 이야기 하는 것은 매맞는 춘향을 두둔하는 집장사령과 오입장이, 그리고 해설자다. 먼저 E b 본청 계면길에서 집장사령은 피흘리며 고통당하는 춘향을 보고 슬픔을 표현하는 반면, 12마디에서 E b 본청 평조길로 전조하면서 등장한 새로운 인물 오입장은 춘향을 대변하여 사또를 원망하거나 매를 치는 집장사령을 혼내주겠다고 엮포를 놓는 등 가라앉은 분위기를 떠들썩하게 바꿔놓는다. 이처럼 오입장의 군상과 역할에 알맞은 분위 조성을 위해 전조

가 함께 일어났음을 확인할 수 있다.

3. 전조와 상황변화

<춘향이가 여짜오되>에서는 이별가인 만큼 처음 춘향이 절규하는 대목에서 길게 계면성음에 E b 본청 계면길로 되어 있다. 29장단부터 전조가 시작되는데, 첫 전조의 한 장단은 배역을 해설하는 연결대목으로 성음은 평조성음에 길은 평조길이다. 이어 이몽룡이 춘향을 달래는 소리는 E b 본청 평조길, 이몽룡이 춘향에게 변치 않는 사랑을 다짐하면서 춘향에게 자신을 믿고 기다리라는 설득하는 장면에서는 경드름 성음에 같은 평조길, 이몽룡과 춘향이 서로 붙들고 우는 부분에서 다시 원조인 E b 본청 계면길로 복조하였다. 마지막 한 장단 날이 밝아오는 부분은 G b 본청 우조길로 길을 바꾸어 상황을 전환하였다.

<스물치고>대목은 매 맞는 춘향을 둘러싼 이들이 중심이 되어 이끌어 간다. 전체 1장단부터 21장단까지 큰 틀에서 상황은 변한 것이 없다. 다만, 같은 시·공간적 배경 속에서 말하는 주체가 집장사령에서 오입장으로 옮겨갈 뿐이다. 하지만, 인물의 성격에 따라 다소 분위기 전환이 이루어지는 점을 고려하여 집장사령의 한탄은 E b 본청 계면길로 그려내고, 떠들썩한 오입장의 등장에 맞추어 E b 본청 평조길로 전조함으로써 변화를 꾀하고 있음을 발견할 수 있다. 슬픈 대목이라도 등장하는 인물 군상에 따라 표현양상이 달라지고 분위기 전환도 자연스럽게 이루어진다.

4. 전조와 감정변화

<춘향이가 여짜오되> 대목은 이도령의 갑작스런 이별통보에 놀란 춘향의 슬픈 탄식과 춘향을 달래며 미래를 기약하는 이도령의 다짐이 어우러진 이별마당이다. 시간적 배경은 온밤을 눈물로 지새고 새벽을 맞이하는 긴긴 하룻밤에 일어난 일이다. E b 본청 계면길에서 계면성음으로 목 놓아 우는 춘향을, 29장단에서 E b 본청 평조길로 전조하여 양반자제로서 평정심을 되찾으려는 듯 애써 마음을 가라앉히고 다소 밝은 경드름 성음으로 춘향을 달랜다. 하지만 36-38장단에서는 다시 E b 본청 계면길로 돌아와 이도령도 함께 슬픈 감정을

드러낸다. 마지막 39-40장단은 창자가 해설자의 자리에서 관조적으로 부르는 대목이다. 그에 걸맞게 Gb 본청 우조길로 전조를 함으로써 아무런 감정적 개입이 없이 아침이 밝아오는 장면을 담담하게 그려냈다.

<스물치고>대목은 춘향이가 스물, 삼십, 매를 맞고 정신이 혼미할 때, 형리, 이방, 호장도 눈물짓고 매를 치던 집장사령마저 눈물짓는, 시작부터 11장단까지 계면성음에 Eb 본청 계면길을 썼다. 이어 구경꾼들이 나오는 12장단부터 선율의 변화가 일어나는데, 여기서부터는 거들먹거릴 때 사용되는 경드름 성음에 b 본청 평조길로 전조를 하였다. 오입장이가 노래하는 '모지도다' 대목은 경드름 성음으로 사또가 모질다는 것을 강조하고 있다. 이 장면은 앞의 소리처럼 슬프거나 원망의 느낌이 없다. 단지 사설에 맞게 음의 굴곡도 없이 같은 음을 반복하여 등장인물이 거드름을 피우며 나가는 연행 효과를 나타내고 있다.

일반적으로 계면길에서 슬픈 감정을 표현하기에 적절하고, 평조길이나 우조길은 평온하거나 유장한 마음의 상태를 그려낸다는 점을 생각할 때, 위에서 살펴본 전조와 감정의 변화의 관계는 그 전제에 부합하고 있음을 알 수 있다. 또한 이렇듯 전조가 이루어지는 지점에서는 반드시 이면이나 가사내용, 극적전환이나 상황변화, 그리고 감정의 변화에 영향이 있다는 것을 알 수 있다.

IV. 맺음말

본고는 만정제 판소리「춘향가」의 중모리 대목 중 전조 기법이 가장 두드러지게 나타나는 대목들을 대상으로 음악구조와 연관된 연행효과를 밝히고자 하였다. 만정제 「춘향가」 중모리 중에서 극적인 효과나, 역할의 변화에 따라 전조기법이 쓰인 이별가 <춘향이가 여짜오되>와 매맞는 대목 <스물치고>를 고찰한 결과 다음과 같은 사실을 확인할 수 있었다.

먼저, <춘향이가 여짜오되>는 이몽룡과 이별을 해야 하는 춘향이의 슬픈 마음을 표현하기 위해 계면성음에 계면길을 썼고, 해설부분은 배역이 바뀌는 연결의 역할을 하므로 편안한 느낌을 주는 평조 성음에 평조길을 선택하였으며, 이몽룡이 춘향을 달래는 장면에서는 남

자답게 씩씩한 느낌을 주는 우조성음에 평조길로 되어 있다. 이렇듯 전조를 한 부분에 있어서는 반드시 이면에 따라 역할과 극적 상황이 변했다는 것을 확인하였다. 이야기를 끌어가는 창자가 효과적인 전달과 극적 상황의 묘사를 위하여 전조를했다는 것을 알 수 있는 대목이다. 창자는 소리하는 중에 다양한 기법을 사용하여 관객의 시선과 마음을 사로잡는데, 전조는 음악적 기법을 이용한 극적 효과의 극대화를 위한 장치로 사용되고 있다.

다음으로, <스물치고>는 구경꾼들이 나오는 12마디부터 전조가 시작되는데, 여기서부터는 모두 Eb 본청 평조길로 쓰고 있다. 역할과 입장의 차이를 구별하기 위해 평조성음과 우조성음을 함께 사용하였다. 여러 성음이 쓰이는 이유는 가사내용, 극적전환이나 상황변화, 그리고 감정의 변화를 나타내기 위함이다. 이는 전조를 최소화하면서도 등장인물의 감정변화와 스토리 전개 양상을 성음변화만으로도 충분히 표현이 가능하다는 것을 보여준다. 물론 성음이 창자의 주관적 판단에 따라 같은 길, 같은 선율에서 다른 성음을 넣으로써 근본적으로 불안정성을 갖고 있다고 볼 수도 있지만, 그렇기 때문에 감정표현에 더욱 자유롭고 창자와 관객과의 소통과정에서 융통성을 발휘할 수 있는 이점이 있다.

결론적으로, 판소리에서 전조기법은 이면에 따라 역할과 극적 상황이 영향을 미친다는 것을 확인시켜준다. 전조기법의 분석은 음악적 특성을 밝히는 것 뿐만 아니라 연행효과에 미치는 영향 또한 지대하여 연극적 요소에서도 주목할 만하다. 또한 전조할 때 여러 성음을 사용하는 것은 이면을 그리는 가사내용과 극적전환이 이루어지는 상황변화, 그리고 감정의 변화를 효과적으로 표현하기 위한 것임을 확인하였다.

참고 문헌

- [1] 김해숙, 백대웅, 최태현, *전통음악개론*, 도서출판 어울림, 1995.
- [2] 신은주, “김소희제 춘향가 연구”, *판소리연구*, 제 19집, pp.31-71, 2005.

[3] 이보형, “판소리 명창 김소희”, 판소리연구, 제2집, pp.239-253, 1991.

[4] 최혜진, “김소희 바다 <춘향가>의 성립과 변화양상”, 판소리연구, 제23집, pp.425-459, 2007.

[5] 김경희, “춘향가를 통해본 김소희 판소리의 음악적 지향-정정렬제와 동초제 수용양상을 중심으로”, 판소리연구, 제23집, pp.65-107, 2007.

[6] 박민정, 정정렬 춘향가와 김소희 춘향가의 비교 고찰, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2011.

[7] 석지연, 춘향가의 바다별 대목 비교연구: 김소희, 김연수, 박동진 바다를 중심으로, 이화여자대학교 석사학위논문, 2003.

[8] 유선미, “정정렬제 최승희<춘향가> ‘광한루 풍경’ 대목의 음군과 사설 및 시김새의 상호관계에 관한 연구-김소희<춘향가> ‘적성가’ 대목과의 비교 분석을 중심으로”, 판소리연구, 제31집, pp.325-360, 2011.

[9] 유수정, 판소리 ‘춘향가’ 中 <이별가 초두> 선율 비교연구-정정렬과 김소희의 선율을 중심으로, 추계예술대학교 교육대학원 석사학위논문, 2012.

[10] 이선희, 춘향가 중 사랑가 비교연구-김세종제와 김소희제를 중심으로, 이화여자대학교 석사학위논문, 2002.

[11] 배연형, “김소희 판소리 변화양상 연구: 초기 심청가 녹음을 중심으로”, 한국음반학, 제16호, pp.171-191, 2006.

[12] 최혜진, “명창 김소희의 소리 미학과 판소리사적 의의”, 한국고전여성문학연구, 제14호, pp.519-548, 2007.

[13] 오정해, 김소희제 춘향가의 특징 연구-오정해의 소리 이야기, 중앙대예술대학원 석사학위논문, 1999.

[14] 문숙, 판소리의 음악적 구조 연구: 김소희의 춘향가를 중심으로, 한세대학교 석사학위논문, 1999.

[15] 이지영, 판소리<춘향가> 중 “옥중가” 선율변화 연구-김소희, 안숙선의 선율을 중심으로, 추계예술대학교 교육대학원 석사학위논문, 2011.

[16] 전신재, “19세기 판소리의 연극적 형상”, 고전희곡연구, 제1집, pp.333-354, 2000.

[17] 홍순일, “판소리의 연극적 연행양상”, 고전희곡연구, 제4집, pp.201-236, 2002.

[18] 김대현, “공연예술로서의 판소리의 특징에 관한 연구”, 한국연극학, 제7권, pp.565-577, 1995.

[19] 김소희, 김소희 <춘향가>, 서울음반, 1995.

[20] 백대웅, 한국 전통음악의 선율구조, 대광문화사, 1999.

저 자 소 개

김 속 자(Sook-Ja Kim)

정희원



- 2007년 2월 : 중앙대학교대학원 한국음악학과 석사졸업
- 2012년 8월 : 중앙대학교대학원 음악학과 박사과정 수료
- 2012년 9월 ~ 현재 : 중앙대학교대학원 한국음악학과 강사

<관심분야> : 한국전통음악 콘텐츠 분야