creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

음악학석사 학위논문

판소리의 시대별 음운변화 연구

- 정정렬제 춘향가 중 이별가를 중심으로 -

2021년 8월

서울대학교 대학원

음악과 판소리전공

김 소 진

판소리의 시대별 음운변화 연구

- 정정렬제 춘향가 중 이별가를 중심으로 -

지도교수 김 경 아

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함

2021년 8월

서울대학교 대학원

음악과 판소리전공

김 소 진

김소진의 석사 학위논문을 인준함

2021년 8월

위 원 장 _____ 이 지 영 _____

부위원장 _____ 안나 예이츠 _____

위 원 _____ 김 경 아 _____

국문초록

본 논문은 판소리 정정렬제 춘향가 중 이별가에 나타나는 ‘ㅡ’ 발음의 ‘ㅓ’ 발음으로의 음운변화 양상에 관한 연구이다. 시대별 음운변화 양상을 파악하기 위해 정정렬제 춘향가의 1세대 명창 정정렬, 2세대 명창 김여란, 3세대 명창 최승희의 창본을 비교하여 ‘ㅡ’ 발음의 ‘ㅓ’ 발음으로의 음운변화 빈도를 살펴보았으며, 시김새, 음절의 가창 길이 및 말붙임새, 인접 음운과의 관계를 통해 음운변화의 요인을 밝히고자 하였다. 정정렬, 김여란, 최승희의 춘향가 중 이별가 창본을 비교한 결과는 다음과 같다.

첫째, 세 창본 중 이별가 초앞에 나타나는 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화는 정정렬 창본과 김여란 창본에서 비슷한 빈도로 나타났고 최승희 창본에서는 2배 이상 많이 나타났다.

둘째, 시김새 측면에서는 꺾는목, 퇴성, 떠는목, 다루치는목이 음운변화에 영향을 주었으며 그 중 꺾는목의 영향을 받아 변화한 빈도가 가장 많았다.

셋째, 음절의 가창 길이 및 말붙임새 측면에서는 한 음절을 길게 부르면서 소리를 힘주어 밀어내는 경우, 말붙임새의 길이가 장-단-장의 순서로 변화하는 경우, 일정하게 길게 부르다가 마지막 음절을 더 길게 부르는 경우, 그리고 2음절 사설의 말붙임새가 단-장으로 변화하는 경우에 음운변화가 나타났다.

넷째, 인접 음운을 살펴본 결과, ‘ㅡ’ 음절의 앞 음절 모음이 중모음 ‘ㅓ’와 같은 중모음이거나 고모음 ‘ㅡ’의 대척점에 있는 저모음인 경우 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타났다. 또한 이어지는 받침이 있는 경우, 명사·대명사를 꾸며주는 조사로 사용된 경우에도 음운변화가 나타났다.

이와 같이 정정렬제 춘향가 1세대와 2세대에 많지 않았던 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 3세대에서 2배 이상 많아진 것은 시대가 지나면서 시김새, 음절의 가창 길이 및 말붙임새, 인접 음운과 같은 음악적 요소와 언어적 요소들이 복합적으로 영향을 주었기 때문이다. 특히 이러한 음운변화는 판소리가 긴 시간 노래하는 성악 장르인 만큼 사설을 제한된 호흡 안에

서 운용해야하는 특성과도 관련된다. 창자들이 경제적이고 효율적인 발성을 위해 발음의 편의성을 추구한 결과 입모양이 크게 변화하지 않는 방향으로 음운변화가 일어난 것이다. 또한, 가사 전달이 중요한 판소리에서 명사·대명사에 비해 조사는 발음이 달라져도 의미 전달에 큰 영향을 미치지 않기 때문에 조사에서 음운변화가 잦은 것도 확인할 수 있었다. 이와 같이 판소리에서 발음의 편의성을 추구하게 된 것은 판소리 완창 문화의 보편화에 따라 발성과 발음을 경제적으로 운용하는 것이 중요해졌기 때문이다.

따라서 정정렬제 춘향가 중 이별가의 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화가 후세대에 이르러서 더 많이 나타나는 것은 가사 전달을 중요시하는 판소리의 특성, 오랜 시간 노래하기 위해 경제적이고 효율적인 발성과 발음을 찾는 특성 등이 반영되면서 변화되어온 것으로 볼 수 있다.

주요어 : 춘향가, 정정렬, 김여란, 최승희, 이별가
학 번 : 2019-25120

목 차

국문초록 ····· i
표 목차 ····· v
그림 목차 ····· v
악보 목차 ····· vi

Ⅰ 서론 ····· 1
1. 문제제기 및 연구목적 ····· 1
2. 연구범위 및 연구방법 ····· 4

Ⅱ ‘ㅡ⇒ㅓ’ 음운변화의 시대별 양상 ····· 12
1. 1세대 정정렬 ····· 12
2. 2세대 김여란 ····· 18
3. 3세대 최승희 ····· 24
4. 소결 ····· 32

Ⅲ. ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화의 원인 분석 ····· 37
1. 시김새에 의한 변화 ····· 37
2. 음절의 가창 길이와 말붙임새에 의한 변화 ····· 45
3. 인접 음운에 의한 변화 ····· 54
4. 소결 ····· 60

Ⅳ. 결론 ····· 62
참고 문헌 ····· 65
Abstract ····· 68
부록악보 ····· 71

표 목 차

<표 1> 연구 대상 음원 목록 ····· 8
<표 2> 시김새 용어 ····· 11
<표 3> 정정렬 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 지각실험 결과 ····· 12
<표 4> 정정렬 이별가 ‘ㅡ’ 음운변화의 PRAAT 수치 범위 ····· 15
<표 5> 정정렬 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 PRAAT 수치 ····· 15
<표 6> 김여란 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 지각실험 결과 ····· 18
<표 7> 김여란 이별가 ‘ㅡ’ 음운변화의 PRAAT 수치 범위 ····· 21
<표 8> 김여란 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 PRAAT 수치 ····· 21
<표 9> 최승희 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 지각실험 결과 ····· 25
<표 10> 최승희 이별가 ‘ㅡ’ 음운변화의 PRAAT 수치 범위 ····· 28
<표 11> 최승희 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 PRAAT 수치 ····· 28
<표 12> 세 명창의 ‘ㅡ’ 음운변화 비교 ····· 33
<표 13> ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화에 시김새가 영향을 준 횟수 ····· 45
<표 14> 음절의 가창길이와 말붙임새의 횟수 ····· 55
<표 15> 정정렬·김여란·최승희 이별가의 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 가사 ····· 57
<표 16> ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변에 인접음운이 영향을 준 횟수 ····· 59

그 림 목 차

<그림 1> 정정렬 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 실제 발음 ····· 17
<그림 2> 김여란 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 실제 발음 ····· 24
<그림 3> 최승희 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 실제 발음 ····· 31
<그림 4> 정정렬·김여란·최승희의 이별가 ‘ㅡ’ 음운변화 비교 ····· 32
<그림 5> 단모음 사각도 ····· 56

악 보 목 차

<악보 1> 판소리의 계면조 음 구성 ····· 10
<악보 2> 정정렬 48.손질을 ····· 38
<악보 3> 김여란 48.손길을 ····· 38
<악보 4> 최승희 48.손길을 ····· 38
<악보 5> 정정렬 53.속없는 ····· 39
<악보 6> 김여란 53.속없는 ····· 39
<악보 7> 최승희 53.속없는 ····· 39
<악보 8> 김여란 5.당명왕은 ····· 40
<악보 9> 최승희 5.당명왕은 ····· 40
<악보 10> 김여란 54.계집은 ····· 40
<악보 11> 최승희 54.계집은 ····· 40
<악보 12> 정정렬 50.나는 ····· 41
<악보 13> 김여란 50.나는 ····· 41
<악보 14> 최승희 50.나는 ····· 41
<악보 15> 정정렬 5.댕명황은 ····· 42
<악보 16> 정정렬 16.모르고 ····· 42
<악보 17> 정정렬 54.제집은 ····· 43
<악보 18> 김여란 49.도련님은 ····· 43
<악보 19> 최승희 22.오시는 ····· 43
<악보 20> 최승희 46.손을 ····· 43
<악보 21> 최승희 24.대문안을 ····· 44
<악보 22> 정정렬 48.손질을 ····· 46
<악보 23> 정정렬 53.속이없는 ····· 46
<악보 24> 정정렬 54.제집은 ····· 46
<악보 25> 김여란 5.당명왕은 ····· 47
<악보 26> 김여란 53.속없는 ····· 47
<악보 27> 최승희 5.당명왕은 ····· 48
<악보 28> 최승희 22.오시는 ····· 48
<악보 29> 최승희 24.대문안을 ····· 48
<악보 30> 최승희 46.손을 ····· 48
<악보 31> 최승희 48.손길을 ····· 48

<악보 32> 최승희 53.속없는 ····· 49
<악보 33> 정정렬 5.댕명황은 ····· 50
<악보 34> 정정렬 48.손질을 ····· 50
<악보 35> 정정렬 54.제집은 ····· 50
<악보 36> 최승희 22.오시는 ····· 51
<악보 37> 최승희 24.대문안을 ····· 51
<악보 38> 최승희 48.손길을 ····· 51
<악보 39> 김여란 5.당명왕은 ····· 52
<악보 40> 김여란 53.속없는 ····· 52
<악보 41> 최승희 5.당명왕은 ····· 53
<악보 42> 최승희 53.속없는 ····· 53
<악보 43> 최승희 46.손을 ····· 53

Ⅰ 서론

1. 문제제기 및 연구목적

판소리는 선율, 악조, 리듬, 장단 등의 음악적 요소, 여러 인물과 사건이 얽힌 이야기를 다양한 언어표현으로 전달하는 문학적 요소, 그리고 동작, 연기와 같은 연극적 요소가 복합적으로 결합된 장르이다. 판소리를 구성하는 다양한 요소들은 판소리 가사의 내용을 잘 전달하고자 하는 목적을 가진다. 판소리의 여러 악조와, 그에 따른 선율 및 시김새의 정확한 표현은 인물의 감정이나 사건의 분위기를 효과적으로 그려내는 장치이며, 발림을 사용한 몸짓과 다양한 표정 연기는 언어적 전달 이상의 풍부하고 정확한 내용 전달을 가능케 한다. 이처럼 판소리에서 가사 전달은 중요한 부분을 차지한다. 이러한 가사 전달의 중요성은 조선 후기 8명창 중의 한 사람인 김세종(생몰년 미상), 근대명창 동초 김연수(1907-1974), 판소리 적벽가 보유자인 송순섭(1936-)등의 많은 명창에 의해서도 강조되었다.[1)]

판소리에서는 선율이나 시김새에 따라, 또는 힘을 주어 소리를 밀어내는 등 발성의 변화에 따라 창자가 원래의 가사에서 발음을 변화시키기도 한다. '가사의 전달'을 중요하게 여기는 판소리의 특성을 고려하면 이러한 음운변화 현상은 판소리에서 연구해야 할 중요한 현상으로 보이나, 실제로는 현재까지 관련 연구가 거의 이루어지지 않았다.

판소리에서 보이는 여러 음운변화 중에는 모음 'ㅓ'가 모음 'ㅡ'로 바뀌는 현상[2)]과 같이 전라도 방언의 영향을 받은 경우가 많다.[3)] 그러나 정

1) 김세종은 곡조의 고저장단과 억양반복, 그리고 어단성장에 맞게 소리해야 한다고 주장하였다. 동초 김연수는 정확한 발음을 강조하여 사설에 깊은 관심을 가졌으며 송순섭은 고저장단과 어단성장 등을 각별히 연구하여 와전된 사설을 바르게 고쳐 부르는 작업을 꾸준히 하고 있다. (김정태, "판소리 발음법의 특이성 고찰 -송순섭의 동편제 적벽가를 중심으로-",『판소리연구』(판소리학회, 2019) 제48호, 149-150쪽.)

2) 전라도 방언에서 'ㅓ' 모음은 때에 따라 중설고모음 'ㅡ' 로 발음된다. 예를 들어 '어디'를 '으디'로 발음하는 현상은 전라도 대부분의 지방에서 나타난다. (최학근, "전라도

반대로 모음 ‘ㅡ’가 모음 ‘ㅓ’로 바뀌는 현상은 전라도 방언에서는 잘 나타나지 않으나 판소리에서는 종종 찾아볼 수 있다. 다시 말해 ‘ㅡ’가 ‘ㅓ’로 바뀌는 것은 전라도 방언에서는 흔하지 않은 현상으로[4], 판소리의 여러 구성 요소에 의해 생겨나는 판소리 특유의 음운변화 현상일 수 있어 주목된다. 이러한 음운변화 현상의 양상을 정확하게 규명하기 위해서는 여러 창자에게 공통적으로 나타나는 현상인지, 조선 말의 근대 판소리부터 현대 판소리에 이르기까지 시대별로 차이가 나타나는지, 어떠한 조건에 의하여 나타나는지 등을 상세히 살펴볼 필요가 있다.

우리말의 음운 현상에 대한 연구는 국문학계를 중심으로 이루어져 왔으며, 한국어 발음을 음성학적으로 분석한 연구들이 주를 이룬다. 성철재[5]는 한국어 단모음 8개를 음향음성학적으로 분석하였고, 문승재[6]와 양병곤[7]은 모음의 음향적인 특징을 조사하였다. 김민자[8]는 현대 한국어 /ㅓ/모음에 관하여 음성학적으로 연구하였으며, 장혜진·차재은·신지영[9]은 대구 방언권에 나타나는 /ㅡ/와 /ㅓ/의 발음에 대하여 조사하였다. 그러나 국문학계의 음운 현상 연구들은 대화 시의 발음을 연구한 것이 주를

방언 연구-음운편 <모음>”, 『국어국문학』(국어국문학회, 1976) 제70호, 4-5쪽.)

3) 현전 판소리 사설에 보이는 민중언어는 전라 방언과 매우 밀접한 연관을 지니고 있다. 전라방언은 판소리 사설 전체에 녹아들어 있다. 부드럽고 리듬감이 있으며 다정다감하다는 전라도 방언의 틀징은 판소리의 미적 특질과도 밀접한 관련이 있어서, 판소리가 지니고 있는 골계미나 감칠맛 등이 전라방언에 힘입은 바가 매우 크다. (김기형, “판소리 언어의 중층적 성격-계층언어와 방언의 측면에서”,『돈암어문학』(국돈암어문학회, 2017) 제32집, 322쪽.)

4) ‘ㅡ’모음이 일음절어 내지 제일음절에서는 ‘ㅓ’모음으로 발음되는 경향이 일부 나타나기도 한다. 예를 들어 순창과 남원에서 ‘들’이 ‘덜’로 발음되기도 한다. (최학근, 앞의 글, 9쪽.)

5) 성철재, “한국어 단모음 8개에 대한 음향분석 -F1/F2 모음공간에서의 음향변수를 중심으로-”, 『한국음악학회지』(한국음향학회, 2004) 제23권 제6호.

6) 문승재, “한국어 단모음의 음성학적 기반연구”, 『말소리』(대한음성학회, 2007) 제62권.

7) 양병곤, “모음의 음향적 특징”, 『음성학 학술발표대회집』(대한음성학회, 1994) 제1권.

8) 김민자, “현대 한국어 /ㅓ/모음에 관한 음성학적 연구”, 『말소리』(대한음성학회, 1982) 제5권.

9) 장혜진·차재은·신지영, “대구 방언 화자의 /ㅡ/와 /ㅓ/지각에 관한 연구”, 『한국어학』(한국어학회, 2008) 제41권.

이루며, 노래 가창 시의 음운 현상, 특히 판소리의 음운 현상을 다룬 것은 찾을 수 없었다.

국악계에서의 판소리 연구는 음악적 분석에 집중하는 사례가 많았으나, 최근에는 판소리의 가사와 관련한 연구들이 많이 이루어지고 있다. 윤진철[10]은 정권진의 심청가를 중심으로 15년의 세월이 지난 후의 가사 차이를 조사하여 통시적 변화과정을 밝히고자 했으며, 문봉석[11]은 장단과의 결합 양상인 말붙임새가 어떤 양상을 띠는지에 대하여 분석하였다.

판소리의 의성어, 의태어, 울음소리와 같은 상징어를 대상으로 하는 심화 연구도 나타났다. 장숙영[12]은 여러 명창의 흥보가 사설에 나타나는 의성어·의태어를 조사하여 흥보가에 사용된 여러 상징어의 소멸과 발음 규칙 등을 밝혔는데, 그 예시로 '우근우근'이라는 단어가 현재는 소멸되었으며, '팔팔'과 '펄펄' 발음의 규칙성을 밝혀냈다. 또한 판소리에 등장하는 의성어 중에서도 인물의 울음소리와 동물들의 울음소리를 분석한 연구도 있었다.[13]

최근의 판소리 가사 연구 중에는 판소리의 발음과 음운 현상에 주목하는 연구도 일부 보인다. 김정태[14]는 '고저장단', '어단성장', '된 발음', '종성 분리', '아래 아(ㆍ)의 구두 전승' 등에 주목하였다. 아래 아(ㆍ)와 모음조화의 구두 전승(되어-되야), 그리고 발성 발음의 경제성(후에-후으 변화) 등의 발음 현상을 조사하였고, 판소리에서 '는'과 '은'이 '넌'으로 발음되는 것에 대하여 "첫째, 아래 아(ㆍ)의 구두 전승으로 아래 아(ㆍ)가 아, 어, 오, 우로 변한다. 둘째, 일반적으로 발성에서 성대가 붙었다 떨어졌다 하는 성대 진동이 가장 편한 모음이 'ㅓ' 발음이기 때문에 '는'과

10) 윤진철, "심청가의 변모양상 고찰-보성소리 정권진 창을 중심으로", 용인대학교 석사학위논문, 2003.

11) 문봉석, "판소리 장단에 따른 가사 붙임의 유형과 활용 양상 -정권진 창 심청가를 중심으로-", 『판소리연구』(판소리학회, 2013) 제35호.

12) 장숙영, "판소리 사설에 나타난 의성의태어 연구 -<흥보가>를 중심으로-", 『겨레어문학』(겨레어문학회, 2016) 제56호.

13) 장숙영, "판소리 사설에 나타난 울음소리 연구 1 -심청가와 춘향가를 대상으로-", 『겨레어문학』(겨레어문학회, 2017) 제58호.

14) 김정태, 앞의 글.

‘은’ 대신 성대의 부담을 줄일 수 있는 ‘넌’의 발음을 사용한다.”라고 밝히고 있다.

이상의 판소리 가사 연구는 가사의 통시적 변화과정, 가사와 장단의 결합 양상, 상징어의 소멸과 규칙성 또는 활용 양상 등을 주제로 이루어졌고, 발음과 음운 현상에 관한 연구는 판소리 연구에서 잘 다뤄지지 않았다. 김정태의 연구는 그동안 판소리 가사 연구에서 다루어지지 않았던 발음과 음운 현상에 주목하였다는 점에서 의미가 있지만, 음운변화에 필연적으로 영향을 주었을 판소리의 음악적 요소는 함께 고려하지 않았다. 판소리는 가사를 전달하는 언어 예술이면서 동시에 음악 예술이기 때문에 판소리의 언어 현상을 규명하기 위해서는 언어 발성과 문학적 맥락 이외에도 판소리의 선율, 시김새, 장단, 박자와 같은 음악적 요소가 반드시 함께 다루어져야 한다.

이에 본 연구에서는 판소리의 음운변화 현상이라는 큰 틀에서 ‘ㅡ’ 발음의 ‘ㅓ’ 발음으로의 음운변화[15]가 시대별로 어떤 양상을 띠고, 어떠한 조건에 의하여 발생하는지를 살펴보고자 한다. 이를 위해 근대 5명창 시기의 판소리부터 현대 판소리까지의 가사를 비교하여 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화의 빈도수가 어떻게 다른지 비교하고, 그 변화 요인을 시김새, 박자 및 말붙임새, 인접 음운과의 관계를 통하여 규명하고자 한다.

2. 연구범위 및 연구방법

본 연구는 판소리에 나타나는 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화의 양상을 알아보기 위해 정정렬제 춘향가를 전승한 세 명의 명창, 정정렬, 김여란, 최승희의 ‘이도령이 이별하러 가는 대목’을 연구 대상으로 한다.

정정렬제 춘향가는 근대 5명창 중 한 명인 정정렬이 새롭게 만든 20세기 초반의 ‘신식 춘향가’이자 소리를 하는 사람이라면 ‘배워봐야 할’ 소리였으며 “정정렬 나고 춘향가가 다시 났다”, “정정렬이 판을 막아버렸다”는 말이 생길 만큼 작품성 면에서도 뛰어난 춘향가로 평가되고 있다.[16]

15) 이하 [‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화]로 표기하였다.

정정렬의 춘향가는 정정렬제를 사사한 박록주 창본, 박초선 창본, 최승희 창본 등으로 직접 계승되었으며, 동초제 창본, 만정제 창본, 박동진제 창본, 정광수제 창본, 강도근제 창본 등 여러 새로운 바디를 탄생시킨 토대가 되었을 만큼[17] 시김새나 말붙임새 등의 음악적 완성도가 뛰어난 것이 특징이다.

정정렬(1876.5.21-1938.3.21)은 전북 익산군 망성면 내촌리에서 태어났으며, 근대 판소리 5명창 중 한 사람으로 가장 현대적인 판소리를 개척한 인물로 알려져 있다.[18] 7세부터 정창업에게 처음 소리를 배우기 시작하여 이후 이날치 문하에서 소리를 배우다가 정정렬이 16세 때 이날치가 작고하자 독학으로 소리를 공부하였다. 정정렬은 여러 절을 다니며 소리를 수련하였고, 정정렬제 춘향가를 새롭게 만들었으며 창극을 개척하기도 하였다. 방송 출연도 다수 이루어졌는데, 54세에 경성방송국 라디오 방송프로그램을 시작하여 8년 동안 JODK 라디오 방송에 총 75회 출연하였고, 그 밖에도 24회의 방송 출연 등 활발하게 활동하였다.[19] 판소리사에서 정정렬의 대표적인 업적으로는 판소리의 창극화, 체계적인 판소리 이론 정립, 판소리 명창으로서 무대 활동 등이 있다.[20]

김여란(1907.4.4-1983.5.3)은 전북 고창에서 태어났다. 어려서부터 음악적 재능이 뛰어났으며, 정정렬에게 판소리를 배웠다. 정정렬과 함께 산에 들어가 3년 동안 정정렬만을 선생으로 모시며 공부했기 때문에 정정렬제를 가장 온전히 물려받은 인물로 꼽힌다.[21] 김여란의 소리는 아니리가 깔끔하고 붙임새가 탁월하여 판소리 사전으로 일컬어지는 정노식의 『조선창극사』에[22] 소개된 89명의 명창들 중 89번째로 소개되었으며, 단가,

---

16) 송미경, “정정렬제 춘향가의 전승 및 유파·바디에 따른 분화”, 『공연문화연구』(한국공연문화학회, 2019) 제39호, 416쪽.

17) 송미경, 앞의 글, 417쪽.

18) 판소리학회, 『판소리 명창론』(서울: 박이정, 2010), 209쪽.

19) 판소리학회, 앞의 글, 216쪽.

20) 판소리학회, 앞의 글, 234쪽.

21) 노재명, <김여란 춘향가>(지구레코드, 1995), JCDS-0517, 해설집.

22) 『조선창극사』는 1940년 1월 ‘조선일보사’에서 출간된 이래로 수십 년 동안 반복 출간되었을 만큼 판소리 분야 연구에서 꾸준한 관심과 영향력을 유지해온 저서이다. (이진

춘향가, 심청가, 숙영낭자전을 두루 잘 하고 특히 단가 <적벽부>, <만고강산>, <천하태평가>, 춘향가 중 <이별가>, <옥중가>를 장기로 불렀다.[23] 해방 이후 중요무형문화재 제5호 판소리 춘향가 예능보유자로 지정되었다.

최승희(1937.2.15-)는 전북 익산군 북일면에서 태어났다. 김여란 문하에서 19세 때 7년 동안 단가 <적벽부>, <만고강산>, <천하태평가> 등을 배웠고, 28세 때에 다시 김여란 문하에서 김여란이 작고할 때까지 춘향가를 배웠다.[24] 최승희는 정교한 붙임새와 미세한 음색의 변화 기교가 좋다는 평가를 받고 있으며[25], 춘향가로 1992년 전라북도 무형문화재로 인정받았다.

정정렬은 김여란 외에 김연수에게도 소리를 전하였으나, 김연수는 정정렬의 소리에 자신만의 소리를 결합하여 '김연수제(동초제)'를 창안하였기에 순수한 정정렬의 소리는 김여란이 고스란히 이어받았다고 볼 수 있다. 이후 김여란의 소리는 최승희에게 그대로 전해졌다.[26] 즉, 정정렬-김여란-최승희로 이어지는 정정렬제 춘향가의 계보는 다른 유파나 스승의 영향이 적은 '순수한 직계 계보'로 볼 수 있다. 또한, 정정렬은 근대 5명창의 한 축이자 정정렬제 춘향가의 창시자로서, 김여란은 해방 이후 중요무형문화재 제5호 판소리 춘향가 예능보유자로 지정된 명창으로서, 최승희는 춘향가로 전라북도 무형문화재로 인정받은 명창으로서 각 세대의 정정렬제 춘향가를 대표하는 인물들이기도 하다.

따라서 본 연구는 세 명창을 정정렬제 춘향가의 1세대, 2세대, 3세대 창자로 선정하여 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화 연구의 대상으로 하고자 한다. 이 세 명창은 동일한 유파 내에서 각 세대의 대표성을 지닌 동시에 직계 계보를 이루는 명창들로서, 스승의 소리를 순수하게 전승한 것으로 평가되

오, "정노식의 행적과 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』의 저술 경위 검토", 『판소리연구』(판소리학회, 2009) 제28권, 353-354쪽.)

23) 노재명, <최승희 춘향가>(EnE media, 2005), ENEC-059, 해설집.

24) 노재명, <최승희 춘향가>, 앞의 음반, 해설집.

25) 노재명, <최승희 춘향가>, 앞의 음반, 해설집.

26) 이보형, <판소리5명창 정정렬>(신나라, 1995), SYNCD-080, 해설집 6쪽.

므로 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 양상을 조사하는 데 있어 시대별 차이와 음악적 변화 요인 이외에 유파에 따른 차이, 사사한 창본의 차이와 같은 기타 변수를 최대한 배제하기 위해 이와 같이 연구 대상을 설정하겠다.

뛰어난 작품성으로 다양한 창본의 춘향가에 영향을 주었음에도 불구하고 정정렬제 춘향가를 부른 정정렬과 김여란의 음원은 많이 남아 있지 않다. 최승희의 춘향가는 완창 음원이 있지만 김여란과 정정렬의 음원은 대목별로 몇 개만이 전해지고 있다. 그중에서 세 명 모두의 음원이 존재하는 대목이 유일하게 ‘이도령이 이별하러 가는 대목’이다. 이 대목은 이별가의 초앞 대목으로 이도령이 춘향의 집에 이별하러 가는 내용을 중모리 장단에 맞춰 부른다. 뒤이어 중중모리의 빠른 장단으로 향단이와 월매가 이도령이 이별하러 온 줄 모르고 반기는 대목이 연결되며, 이후 춘향이가 변한 이도령의 태도에 대한 서운함을 느린 중모리로 소리한다. 이처럼 ‘이도령이 이별하러 가는 대목’에서는 장단이 중모리-중중모리-느린 중모리로 변화하기 때문에 소리의 시김새와 붙임새 등으로 인한 음운변화 양상의 사례를 보다 다양하게 수집할 수 있으리라 기대한다.

본 연구에서 연구 대상으로 선정한 정정렬의 춘향가 음원은 1995년 신나라에서 기획하고 ㈜킹레코드에서 제작한 <판소리5명창 정정렬>[27]이다. 그중 이별가는 총 6분 31초로 되어있으며 1930년경 제작된 SP판을 복각하여 제작된 음반이다. 김여란의 춘향가는 지구레코드에서 1995년 발매된 <김여란 춘향가>[28]음원으로 1964년 서울 가정집에서 녹음한 음원이다. 이별가 중 ‘이별차로 나가는 대목’은 총 11분 2초로 녹음되어 있다. 그리고 최승희의 춘향가 음원 중에서는 2005년에 발매되고 EnE media 제작한 완창 CD, <최승희 춘향가>[29]에서 ‘이도령이 이별하러 가는 대목’을 찾을 수 있었다. 총 14분 50초의 길이로 녹음되어 있으며 1980년 5월 KBS에서 녹음이 진행되었다. 위와 같은 음원의 정보를 정리하면 <표 1>과 같다.

---

27) 이보형, <판소리5명창 정정렬>, 앞의 음반.

28) 노재명, <김여란 춘향가>, 앞의 음반.

29) 노재명, <최승희 춘향가>, 앞의 음반.

<표 1> 연구 대상 음원 목록

연주자	녹음날짜	장소	녹음내용	연주시간
정정렬	1930년경	미상	이별가	6분 31초
김여란	1964년	서울 가정집	이별가 중 이별차로 나가는 대목	11분 2초
최승희	1980년 5월	KBS	이별가 중 이도령이 이별하러 가는 대목	14분 50초

본 연구는 크게 두 부분으로 구성되었다. 먼저 제Ⅱ장에서는 정정렬, 김여란, 최승희 세 창자의 이별가에 나타난 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화의 유형과 빈도를 비교하여 시대별 양상을 밝힐 것이다. 이때 연구자의 주관적 판단으로 'ㅡ'와 'ㅓ'의 발음을 판별하였을 때 생길 수 있는 오류를 최소화하기 위한 작업으로 전공자 지각실험과 'PRAAT'[30]분석을 활용할 것이다[31]. 먼저, 세 창자의 음원에서 모음 'ㅡ'가 포함된 가사를 전수 조사한 다음, 춘향가 중 이별가를 배운 판소리 전공자 11명[32]을 대상으로 'ㅡ' 음절의 '들리는 발음'을 조사하는 지각실험을 실행할 것이다. 그중 7

30) PRAAT는 네델란드 암스테르담 대학교의 Paul Boersma와 David Weenink가 만든 음성의 분석 및 변형을 위한 음성분석 프로그램이다. (임현진·이쌍·이지은, "프라트(PRAAT)를 활용한 한국어 연구 동향 분석 -국어학, 한국어교육학, 대조언어학 분야를 대상으로-", 『우리말연구』(우리말학회, 2019) 제59호, 231쪽.)

31) 현재 국어국문학과에서는 음운 현상 분석을 위한 프로그램으로 PRAAT를 사용하고 있다.

32) 연구자 개인이 음원을 듣고 발음을 판별하는 것은 객관성에 한계가 있다고 판단하였다. 따라서 본 연구자를 포함하여, 판소리를 최소 15년에서 많게는 30년 이상 수학한 전공자 이승희, 이이화, 김송지, 윤영진, 이정화, 정소정, 이재현, 이정현, 정윤형, 임채은이 지각실험을 진행하였다. 본 연구자와 이승희는 2021년 2월 9일 당산동의 '입과손 스튜디오' 사무실에서 각 명창들의 소리를 3번씩 반복해 들으며 설문지를 작성하였고, 다른 실험 참여자들은 2021년 2월 20-21일에 각자의 집에서 음원을 최소한 3번 이상 들으며 설문지를 작성하였다.

명 이상이 동일하게 답변한 것을 기준[33]으로 ‘ㅡ’ 음절의 ‘들리는 발음’을 ‘ㅡ’ 발음, ‘중간발음’, ‘ㅓ’ 발음으로 분류하겠다. 이에 더하여 음성분석 프로그램인 ‘PRAAT’를 통해 선별된 ‘ㅡ’ 음절의 발음 수치를 측정할 것이다. 이때 측정할 수치는 두 가지로, 입의 벌림 정도를 나타내는 제1포먼트(F1)[34]와 혀의 앞·뒤 위치를 나타내는 제2포먼트(F2)[35] 수치이다. 이렇게 얻은 ‘PRAAT’ 수치를 앞서 진행한 지각실험의 분류 결과와 대조하여 ‘ㅡ’ 발음, ‘중간발음’, ‘ㅓ’ 발음의 ‘PRAAT’ 수치 범위를 정하고자 한다. 이를 기준으로 세 창자의 음원에 나타나는 ‘ㅡ’ 발음의 음운변화를 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형으로 분류하고, 그 빈도를 비교하겠다. 또한, 후대에 추가·삭제되어 달라진 단어들을 제외하고 세 창자에서 공통적으로 나타나는 ‘ㅡ’ 음절의 음운변화 양상을 비교하겠다.

제Ⅲ장에서는 음악적 분석을 통해 세 창자에서 공통적으로 나타나는 ‘ㅡ’ 음운변화에 영향을 주는 요인을 살펴하고자 한다. ‘ㅡ’ 음운변화가 나타난 가사의 시김새, 음절의 가창 길이 및 말붙임새, 인접 음운 등을 분석하여 어떠한 요소가 영향을 주며, 어떠한 조건에서 발음 변화가 나타나는지 분석하겠다. 채보는 후대에 추가·삭제되어 달라진 단어들을 제외하고 세 창자에서 공통적으로 나타나는 ‘ㅡ’ 음절 포함 가사를 선별하여 진행할 것이다.

제Ⅲ장의 분석을 위한 채보 시 세 창자의 선율을 정확하게 비교하기 위해 다음과 같은 사항을 전제하였다. 먼저, 이별가는 ‘mi·sol·la·si·do′·re′′’의 음계를 바탕으로 하는 계면조[36]로, 이를 악보로

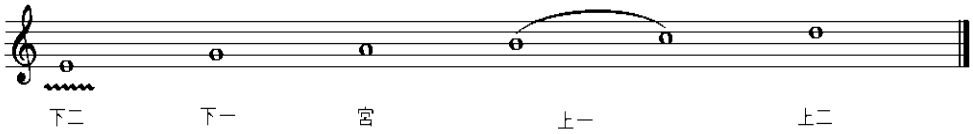
33) 지각 실험자 총 11명 중 과반수는 6명이나, 신뢰도를 높이기 위하여 7명 이상이 동일하게 답변한 내용을 기준으로 삼았다.

34) 제1포먼트(F1)는 입의 벌림 정도를 나타내며 턱을 내려서 입을 크게 벌릴 수록 주파수 값이 높아지고 입을 다물수록 값은 낮아진다. (강효현, “PRAAT 기반의 영어 자음 발음지도를 통한 고등학생들의 발음 교정에 관한 연구”, 부산대학교 석사학위논문, 2012, 14쪽.)

35) 제2포먼트(F2)는 혀의 앞뒤의 위치(전설, 후설)을 나타내며, 모음 i와 같이 혀의 앞부분과 입천장 사이가 좁아질수록 주파수 값이 높아지며 모음 u와 같이 혀 뒷부분이 입천장과 가까워질수록 낮아진다. (강효현, 앞의 글, 14쪽.)

기보하면 다음 <악보 1>과 같다.

<악보 1> 판소리의 계면조 음 구성[37]



<악보 1>을 보면, 황준연은 계면조의 음 구성에서 본청인 宮을 A로 삼았다. 그러나 정정렬은 음반에서 宮에 해당하는 본청을 C로 소리하며, 김여란은 B♭을 본청으로 잡았고 최승희는 D를 본청으로 소리한다. 본 연구에서는 분석의 용이성을 위해 모두 C 본청으로 동일하게 이조하여 채보하였다.

또한, 여러 선행 연구에서 판소리의 시김새를 분석할 때, 꺾는목, 폭깍질목, 퇴성, 추성, 농음 등 다양한 시김새 용어를 사용하고 있다[38]. 시김새의 명칭은 창자나 연구자에 따라 제각기 다르게 사용하고 있고, 통일된 표준 용어가 있는 것은 아니기 때문에 본 연구에서는 선행 연구를 일부 참고하면서도 윤진철 명창[39]이 사용하는 시김새 용어를 사용하였다. 본고의 채보에서 사용하는 시김새 부호와 용어는 다음의 <표 2>와 같

36) 황준연,『한국 전통음악의 악조』(서울 :서울대학교 출판부, 2005), 21-22쪽.

37) 황준연, 앞의 글, 21쪽.

38) 이보형, “판소리와 산조에서 우조와 평조의 개념수용에 관한 고찰”,『국악원논문집』(국립국악원, 1998) 제10권. (김혜정, “판소리 악조론의 보완과 확장”,『한국음악연구』(한국국악학회, 2017) 제62권, 122쪽; 김수미, “판소리 채보와 기호를 통한 창법과 가창양상 연구 -성우향 춘향가 중 진양조 중심으로-”,『동양음악』(서울대학교 동양음악연구소, 2010) 제23권, 23-24쪽; 김미니, “<적벽가> ‘삼고초려’에 나타나는 시김새 연구”,『한국전통음악학』(한국전통음악회, 2006) 제7호, 7-8쪽; 유인숙, “동초제 판소리 시김새 변화에 관한 연구”, 용인대학교 석사학위논문, 2010, 27쪽; 정세연, 앞의 글, 23-24쪽.)

39) 윤진철 명창은 2020년 국가무형 문화재 제5호 판소리(적벽가) 보유자로 지정되었다. 윤진철 명창이 사용하는 시김새의 용어가 연구자의 시김새 용어와 가장 흡사하므로 본 연구에서는 윤진철 명창이 사용하는 시김새 용어를 사용하였다.(윤진철의 대담녹취, 2021년 6월 24일, 서울시 강남구 역삼동 아트홀가얏고을.)

다.

<표 2> 시김새 용어

기호	시김새 용어
	떠는목
	다루치는목
	꺾는목
	방울목
	폭깍질목[40]
	추성[41]
	퇴성[42]

40) '폭깍질목'은 '폭깍성', '딸꾹질목' 등의 다양한 명칭으로 불리는데, 발성하는 소리를 순간 막았다가 음을 진행시킨다. '폭깍질'은 딸국질의 전라도 방언이다. (정세연, 앞의 글, 25쪽.)

41) 한 음을 내다가 끝을 밀어올리는 시김새이다.

42) 한 음을 내다가 끝 음을 흘려내리는 시김새이다.

Ⅱ ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화의 시대별 양상

본 장에서는 정정렬제 춘향가의 1세대 명창 정정렬, 2세대 명창 김여란, 3세대 명창 최승희의 이별가에 나타나는 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화의 유형과 빈도를 분석하고 이를 창자별로 비교하여 시대별 양상을 파악하고자 한다. 먼저 세 창자의 이별가에서 ‘ㅡ’ 음절이 포함된 가사를 선별하고, 전공자 지각실험과 PRAAT 분석을 통해 ‘ㅡ’ 발음의 음운변화를 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형으로 분류하고, 그 빈도를 창자별로 비교하겠다.

1. 1세대 정정렬

1) ‘ㅡ’ 음절의 실제 발음 유형

정정렬의 이별가에서 ‘ㅡ’ 음절이 포함된 가사를 선별한 결과 총 76개가 확인되었다. 이를 이별가를 배운 전공자 11명에게 들려주고 지각실험을 진행하였을 때, ‘ㅡ’ 음절을 각각 ‘ㅡ’, ‘중간발음’, ‘ㅓ’ 발음으로 7명 이상 인식한 결과는 다음 <표 3>과 같다.

<표 3> 정정렬 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 지각실험 결과[43]

번호	가사	발음		
		ㅡ	中	ㅓ
1	나가**는**디			○
2	대로변**으**로	○		
3	울**음**	○		
4	울음**을**		○	
5	없지마**는**	○		
6	일**을**	○		

번호	가사	발음		
		ㅡ	中	ㅓ
39	어여**쁜**가	○		
40	보건마**는**	○		
41	방문**을**	○		
42	**들**어서니	○		
43	**그**때여3	○		
44	춘향이**는**	○		

43) ‘중간발음’을 中으로 표기하였다.

7	댕명황은			○
8	항우는	○		
9	울었으니	○		
10	날같은	○		
11	있겠느냐	○		
12	저를	○		
13	그	○		
14	그2	○		
15	옹당			○
16	자결을	○		
17	저를2	○		
18	나를	○		
19	옹당2	○		
20	죽을	○		
21	길걷는	○		
22	줄을	○		
23	모르고	○		
24	문전을	○		
25	그때여	○		
26	얼른	○		
27	오늘		○	
28	늦었소	○		
29	전에는		○	
30	들면은	○		
31	오시는	○		
32	오날은	○		
33	누기를	○		
34	대문안을	○		
35	들어서니	○		

45	수를	○		
46	도련님을	○		
47	단순호치를	○		
48	상긋	○		
49	옥수를	○		
50	허는	○		
51	오늘은	○		
52	오늘은	○		
53	늦었소	○		
54	오늘은2	○		
55	오늘은2	○		
56	없었으니	○		
57	병들었소	○		
58	약주를	○		
59	과음	○		
60	코를	○		
61	상긋2	○		
62	상긋3	○		
63	제드랑이에	○		
64	손을	○		
65	대답을	○		
66	손질을			○
67	허는	○		
68	도련님은	○		
69	나는	○		
70	풍정을	○		
71	꾸중을	○		
72	띠는	○		
73	와겼는디	○		

36	**그**때여2	○		
37	**음**식을		○	
38	음식**을**	○		

74	속없**는**			○
75	제집**은**			○
76	**늦**게	○		

위 표와 같이 정정렬의 이별가에서 ‘ㅡ’ 음절이 그대로 ‘ㅡ’로 발음되는 경우가 많았지만 ‘ㅡ’와 ‘ㅓ’의 중간 발음이나 ‘ㅓ’에 가깝게 발음되는 경우가 있음을 알 수 있다. 이 중 ‘ㅡ’ 음절의 발음이 ‘ㅡ’로 유지되는 나타나는 경우를 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형, ‘ㅡ’ 음절이 ‘ㅡ’와 ‘ㅓ’의 ‘중간발음’으로 나타나는 경우를 ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형, ‘ㅡ’ 음절이 ‘ㅓ’로 발음된 경우를 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형으로 분류하고자 한다.

2) ‘ㅡ’ 음절의 PRAAT 분석

정정렬의 이별가에서 확인된 76개의 ‘ㅡ’ 음절 가사에 대하여 PRAAT 분석을 진행하였다. 정정렬은 남성의 낮은 목소리를 가지고 있으므로 이에 맞게 PRAAT 설정은 fomant ceiling:5000, number of fomants:5로 하여 분석을 진행하였다.[44] 본 연구에서 측정한 PRAAT 수치는 제1포먼트(F1)와 제2포먼트(F2)이다. 입의 벌림 정도를 나타내는 제1포먼트(F1)에서는 주파수 값이 높을수록 입을 크게 벌려 발음한 소리이며, 주파수 값이 낮을수록 입을 작게 벌려 발음한 소리이다. ‘ㅡ’를 발음할 때보다 ‘ㅓ’를 발음할 때 입이 더 크게 벌어지므로 F1의 주파수가 높을수록 발음이 ‘ㅓ’에 가깝다고 볼 수 있다. 혀의 앞, 뒤의 위치를 나타내는 제2포먼트(F2)에서는 주파수 값이 높을수록 혀의 위치가 앞쪽에 위치하며, 주파수 값이 낮을수록 혀가 뒤쪽에 위치한다. ‘ㅡ’와 ‘ㅓ’는 모두 후설모음에 해당하는데, ‘ㅓ’의 발음 시 혀가 더 뒤쪽에 위치하게 되므로 F2의 주파수가 더 낮을수록 발음이 ‘ㅓ’에 가깝다고 볼 수 있다.

전공자 지각실험 결과와 PRAAT 분석을 종합하여 ‘ㅡ’ 음운변화의 유

44) 남성 화자의 경우에는 최대값 5000Hz까지 약 5개의 포먼트가 나타나지만, 여성 화자의 경우에는 이보다 적은 4개로 지정해야 바른 측정값을 보여준다. (양병곤, 『프라트(PRAAT)를 이용한 음성분석의 이론과 실제』(부산: 만수출판사, 2003), 90쪽)

형에 따른 평균 수치를 구하고[45] 그것을 기준으로 PRAAT 수치의 범위를 설정한 결과 'ㅡ ⇒ ㅡ' 유형은 F1 250-400, F2 1400-1700으로, 'ㅡ ⇒ 중간' 유형은 F1 400-550, F2 1100-1400, 'ㅡ ⇒ ㅓ' 유형의 수치는 F1 550-700, F2 900-1100으로 나타났다. 이를 표로 정리하면 다음 <표 4>와 같다.

<표 4> 정정렬 이별가 'ㅡ' 음운변화의 PRAAT 수치 범위

PRAAT 수치 / 음운변화	F1	F2
ㅡ ⇒ ㅡ	250-400	1400-1700
ㅡ ⇒ 중간	400-550	1100-1400
ㅡ ⇒ ㅓ	550-700	900-1100

정정렬 이별가에 나타나는 'ㅡ' 음절 가사의 제1포먼트(F1)와 제2포먼트(F2)의 값을 측정한 결과는 다음 <표 5>와 같다.

<표 5> 정정렬 이별가 'ㅡ' 음절의 PRAAT 수치

번호	가사	F1	F2
1	나가**는**디	626	1256
2	대로변**으**로	258	1469
3	울**음**	464	1293
4	울음**을**	433	1164

번호	가사	F1	F2
39	어여**쁜**가	385	1445
40	보건마**는**	389	1600
41	방문**을**	368	1508
42	**들**어서니	343	1608

45) 춘향가 중 이별가를 배운 판소리 전공자 11명이 정정렬의 이별가의 'ㅡ' 음절 발음을 'ㅡ', '중간발음', 'ㅓ'로 구별하고 7명 이상이 같은 발음으로 들은 경우의 평균 PRAAT 수치를 구했을 때, 'ㅡ'의 f1은 368.875, f2는 1483.833, '중간발음'의 f1은 516.75, f2는 1144.5 'ㅓ'의 f1은 588.5, f2는 1046.333로 나타났다.

5	없지마는	389	1517
6	일을	387	1460
7	댕명황은	648	1023
8	항우는	351	1494
9	울었으니	271	1430
10	날같은	349	1549
11	있겠느냐	357	1456
12	저를	628	1082
13	그	363	1481
14	그2	372	1481
15	옹당	543	1116
16	자결을	313	1416
17	저를2	366	1697
18	나를	388	1649
19	옹당2	327	1523
20	죽을	329	1573
21	길걷는	412	1369
22	줄을	336	1542
23	모르고	635	1032
24	문전을	298	1690
25	그때여	330	1449
26	얼른	378	1563
27	오늘	625	1138
28	늦었소	361	1604
29	전에는	518	1108
30	들면은	374	1572
31	오시는	298	1442
32	오날은	379	1575
33	누기를	333	1552

43	그때여3	296	1439
44	춘향이는	334	1638
45	수를	337	1473
46	도련님을	346	1410
47	단순호치를	350	1449
48	상긋	535	1304
49	옥수를	319	1636
50	허는	365	1593
51	오늘은	418	1368
52	오늘은	339	1503
53	늦었소	454	1472
54	오늘은2	529	1154
55	오늘은2	335	1482
56	없었으니	320	1663
57	병들었소	449	1356
58	약주를	263	1433
59	과음	355	1409
60	코를	391	1461
61	상긋2	325	1693
62	상긋3	378	1637
63	제드랑이에	403	1247
64	손을	268	1426
65	대답을	373	1427
66	손질을	603	930
67	허는	380	1601
68	도련님은	368	1500
69	나는	391	1498
70	풍정을	358	1675
71	꾸중을	447	1251

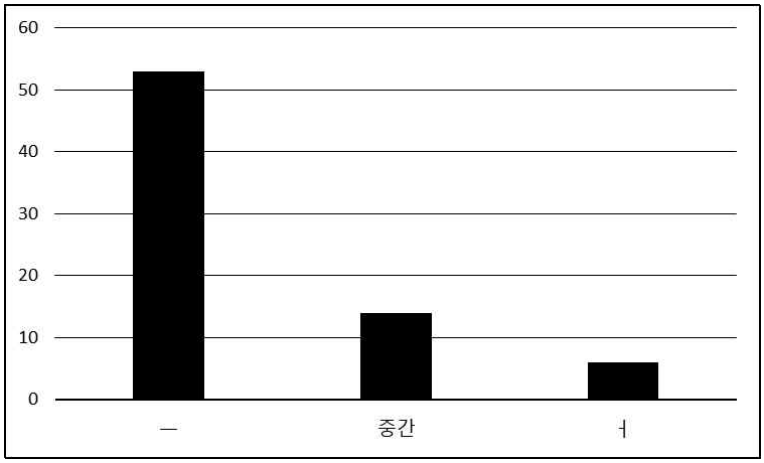
34	대문안**을**	358	1522
35	**들**어서니	334	1518
36	**그**때여2	255	1456
37	**음**식을	491	1168
38	음식**을**	264	1437

72	띠**는**	544	1187
73	와겼**는**디	530	1104
74	속없**는**	557	965
75	제집**은**	554	988
76	**늦**게	354	1414

정정렬 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 F1 수치를 보면 적게는 255부터 많게는 648까지 분포한다. F2의 경우는 930부터 1697의 수치를 보인다. 같은 ‘ㅡ’ 발음이라고 하더라도 입을 벌리는 정도와 혀의 위치가 판이하게 나타난다는 것을 알 수 있다. 또한 일반 발화 시의 수치보다도 넓은 범위를 보였는데, 이는 판소리를 부를 때는 대화할 때보다 발성에 힘을 주고, 소리 전달을 위해 입을 크게 벌려 노래하는 경향이 있기 때문으로 볼 수 있다.

<표 4>의 PRAAT 수치 범위를 기준으로 정정렬의 이별가의 ‘ㅡ’ 음절의 실제 발음을 분류한 결과, 총 76개의 ‘ㅡ’ 음절 중 F1의 수치와 F2의 수치가 하나의 발음으로 일치하지 않는 3건을 제외한 ‘ㅡ’ 음절 73개의 실제 발음은 다음 <그림 1>의 그래프와 같이 분포하였다.

<그림 1> 정정렬 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 실제 발음



‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형, 즉 ‘ㅡ’ 음절의 발음 그대로 유지된 경우는 53개, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형, 즉 ‘ㅡ’ 음절이 ‘ㅡ’와 ‘ㅓ’의 ‘중간발음’으로 나타난 경우는 14개, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형, 즉 ‘ㅡ’ 음절이 ‘ㅓ’ 발음으로 나타난 경우는 6개였다. ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화에 해당하는 가사는 ‘7.댕명황은’, ‘12.저를’, ‘23.모르고’, ‘66.손질을’, ‘74.없는’, ‘75.제집은’이었다.

위의 <그림 1>에서 살펴보듯이 정정렬의 경우, ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형이 대부분을 차지하며 ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형이 그다음으로 많은 숫자를 차지하였다. 반면에 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형은 6개로 가장 적게 나타나는데 이를 통해 정정렬은 비교적 정확한 표준 발음을 구사함을 알 수 있다.

2. 2세대 김여란

1) ‘ㅡ’ 음절의 실제 발음 유형

김여란의 이별가에서 ‘ㅡ’ 음절이 포함된 가사를 선별한 결과 총 96개가 나타났다. 전공자 지각실험을 진행하였을 때, ‘ㅡ’ 음절을 각각 ‘ㅡ’, ‘중간발음’, ‘ㅓ’ 발음으로 7명 이상 인식한 결과는 다음 <표 6>과 같다.

<표 6> 김여란 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 지각실험 결과

번호	가사	발음		
		ㅡ	中	ㅓ
1	나가**는**디			○
2	생각**을**	○		
3	대로변**으**로	○		
4	울**음**	○		
5	없지마**는**		○	
6	일**을**	○		
7	당명왕**은**			○
8	항우**는**	○		
9	울었**으**니	○		

번호	가사	발음		
		ㅡ	中	ㅓ
49	수**를**	○		
50	도련님**을**2	○		
51	단순호치**를**	○		
52	쌍**긋**	○		
53	허**는**	○		
54	오날**은**2	○		
55	무**슨**	○		
56	소일**을**	○		
57	병**들**었소	○		

10	날같은	○		
11	있겄느냐	○		
12	춘향이를		○	
13	없으니	○		
14	이를	○		
15	저를	○		
16	금허실테요	○		
17	저를2	○		
18	그	○		
19	그2	○		
20	웅당	○		
21	자결을			○
22	나를		○	
23	웅당2	○		
24	죽을	○		
25	걷는	○		
26	모르고	○		
27	문전을	○		
28	그때여	○		
29	봉선화를		○	
30	얼른	○		
31	전에는	○		
32	들면	○		
33	오시는		○	
34	오날은	○		
35	소녀를	○		
36	대문안을	○		
37	들어서니	○		
38	그때여2	○		

58	나를	○		
59	오늘			○
60	험담을	○		
61	들으셨소	○		
62	들으셨소2	○		
63	이슬으	○		
64	실섭을	○		
65	허겼는가	○		
66	손을	○		
67	잔득이	○		
68	약주를	○		
69	과음허여	○		
70	코를	○		
71	쌍긋2	○		
72	쌍긋3	○		
73	나는디		○	
74	겨드랑이에	○		
75	손을2	○		
76	대답을	○		
77	손길을			○
78	나앉으며	○		
79	하는	○		
80	도련님은			○
81	나는	○		
82	춘정을	○		
83	떼는	○		
84	속없는			○
85	계집은			○
86	늦게	○		

39	**드**릴려고	○		
40	**음**식을	○		
41	음식**을**	○		
42	어여**쁜**가	○		
43	보건마**는**	○		
44	대답**을**			○
45	**들**어서니	○		
46	**그**때여3	○		
47	도련님**을**	○		
48	**드**릴려고2	○		

87	집**을**			○
88	좋**은**	○		
89	앉**으**시고	○		
90	허겼**으**면	○		
91	젊**은**	○		
92	아**들**			○
93	없**는**	○		
94	노모**를**	○		
95	자결**은**		○	
96	삼년상**을**		○	

위 표와 같이 김여란의 이별가에서도 ‘ㅡ’ 음절이 그대로 ‘ㅡ’로 발음되는 경우 외에 ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형 및 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 음운변화 현상이 일어남을 알 수 있다.

2) ‘ㅡ’ 음절의 PRAAT 분석

김여란의 이별가에서 나타나는 96개의 ‘ㅡ’ 음절 가사에 대하여 PRAAT 분석을 진행하였다. 김여란은 여성이기 때문에 정정렬과 달리 number of formant:4로 설정하여 formant ceiling(Hz):5000, number of formant:4로 분석을 진행하였다.[46]

정정렬과 마찬가지로 전공자 지각실험 결과와 PRAAT 분석을 종합하여 ‘ㅡ’ 음운변화의 유형에 따른 평균 수치를 구하였고[47], 이를 기준으로 PRAAT 수치의 범위를 설정한 결과 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형은 F1 400-500, F2

46) 포먼트는 성별에 따라 달리 설정되는데 보통 남성 화자의 경우에는 최대값 5000Hz까지 약 5개의 포먼트가 나타나지만, 여성 화자의 경우에는 이보다 적은 4개로 지정해야 바른 측정값을 보여준다.(양병곤, 앞의 글, 90쪽.)

47) 판소리 전공자들이 들은 김여란 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 평균 PRAAT 수치를 산출했을 때, ‘ㅡ’의 f1은 467.8542, f2는 1337.813, ‘중간발음’의 f1은 541.375, f2는 1192.625 ‘ㅓ’의 f1은 626.4545, f2는 1093 로 나타났다.

1300-1500으로, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형은 F1 500-600, F2 1100-1300으로, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형은 F1 600-700, F2 900-1100으로 나타났다. 이를 표로 나타내면 아래 <표 7>과 같다.

<표 7> 김여란 이별가 ‘ㅡ’ 음운변화의 PRAAT 수치 범위

PRAAT 수치 / 음운변화	F1	F2
ㅡ ⇒ ㅡ	400-500	1300-1500
ㅡ ⇒ 중간	500-600	1100-1300
ㅡ ⇒ ㅓ	600-700	900-1100

김여란 또한 정정렬과 마찬가지로 입모양을 나타내는 F1 수치와 혀의 위치를 나타내는 F2 수치를 측정하였으며, 측정한 값은 다음의 <표 8>과 같다.

<표 8> 김여란 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 PRAAT 수치

번호	가사	F1	F2
1	나가**는**디	651	1078
2	생각**을**	480	1347
3	대로변**으**로	466	1381
4	울**음**	481	1338
5	없지마**는**	517	1131
6	일**을**	470	1392
7	당명왕**은**	663	1001
8	항우**는**	464	1382

번호	가사	F1	F2
49	수**를**	400	1460
50	도련님**을**2	477	1325
51	단순호치**를**	490	1373
52	쌍**긋**	491	1345
53	허**는**	496	1351
54	오날**은**2	487	1362
55	무**슨**	433	1376
56	소일**을**	481	1337

9	울었으니	463	1375
10	날같은	460	1351
11	있겄느냐	457	1382
12	춘향이를	597	1104
13	없으니	478	1379
14	이를	471	1353
15	저를	453	1330
16	금허실테요	475	1346
17	저를2	484	1395
18	그	463	1360
19	그2	469	1368
20	웅당	438	1341
21	자결을	492	1363
22	나를	517	1189
23	웅당2	467	1366
24	죽을	509	1220
25	걷는	467	1305
26	모르고	414	1393
27	문전을	468	1382
28	그때여	446	1318
29	봉선화를	571	1241
30	얼른	419	1316
31	전에는	553	1271
32	들면	426	1364
33	오시는	553	1299

57	병들었소	475	1399
58	나를	450	1386
59	오늘	621	1093
60	험담을	485	1336
61	들으셨소	480	1339
62	들으셨소2	417	1280
63	이슬으	445	1324
64	실섭을	482	1304
65	허겼는가	426	1368
66	손을	481	1307
67	잔득이	404	1359
68	약주를	476	1346
69	과음허여	423	1316
70	코를	472	1338
71	쌍긋2	435	1381
72	쌍긋3	414	1359
73	나는디	504	1137
74	겨드랑이에	410	1417
75	손을2	473	1360
76	대답을	550	1125
77	손길을	601	1096
78	나앉으며	487	1350
79	하는	480	1331
80	도련님은	621	1066
81	나는	501	1181

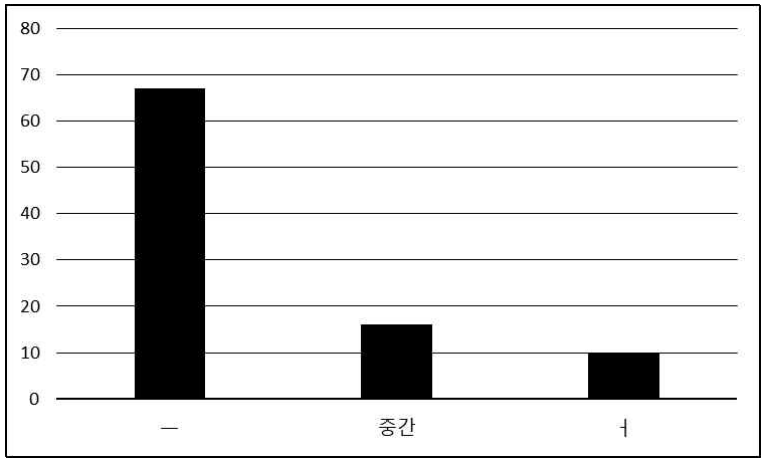
34	오날**은**	461	1351
35	소녀**를**	463	1314
36	대문안**을**	465	1375
37	**들**어서니	449	1350
38	**그**때여2	467	1307
39	**드**릴려고	531	1108
40	**음**식을	411	1309
41	음식**을**	427	1354
42	어여**쁜**가	482	1305
43	보건마**는**	489	1311
44	대답**을**	619	1059
45	**들**어서니	427	1406
46	**그**때여3	486	1350
47	도련님**을**	575	1121
48	**드**릴려고2	453	1171

82	춘정**을**	536	1171
83	떼**는**	404	1394
84	속없**는**	698	1075
85	계집**은**	641	1023
86	**늦**게	456	1374
87	집**을**	673	1093
88	좋**은**	413	1363
89	앉**으**시고	545	1199
90	허겼**으**면	459	1369
91	젊**은**	474	1317
92	아**들**	611	1076
93	없**는**	444	1247
94	노모**를**	497	1341
95	자결**은**	565	1261
96	삼년상**을**	507	1179

김여란의 이별가에서 나타나는 ‘ㅡ’ 음절의 F1 수치는 400부터 698까지 분포되어 있었으며 F2는 1001부터 1399까지 나타났다. 정정렬 이별가의 PRAAT 분석 결과보다는 좁은 편차를 보이지만, ‘ㅡ’ 발음에서 입을 벌리는 정도와 혀의 위치가 가사에 따라 다르게 나타나는 것을 알 수 있다.

<표 7>의 PRAAT 수치 범위를 기준으로 김여란 이별가의 ‘ㅡ’ 음절을 분류한 결과, 총 96개의 ‘ㅡ’ 음절 중 F1과 F2의 발음 수치가 같지 않은 3건을 제외하고 ‘ㅡ’ 음절 93개의 실제 발음은 다음 <그림 2>의 그래프와 같이 분포하였다.

<그림 2> 김여란 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 실제 발음



‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형, 즉 ‘ㅡ’의 음절이 그대로 발음된 경우는 67개, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형, 즉 ‘ㅡ’ 음절이 ‘ㅡ’와 ‘ㅓ’의 ‘중간발음’으로 나타난 경우는 16개, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형, 즉‘ㅡ’ 음절이 ‘ㅓ’ 발음으로 나타난 경우는 10개였다. ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화에 해당하는 가사는 ‘1.나가는디’, ‘7.당명왕은’, ‘44.대답을’, ‘59.오늘’, ‘77.손길을’, ‘80.도련님은’, ‘84속없는’, ‘85.계집은’, ‘87.집을’, ‘92.아들’이었다.

<그림 2>를 보면, 김여란 또한 정정렬과 마찬가지로 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형의 비율이 가장 높았으며 ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형과 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형은 많이 나타나지 않아 표준 발음이 잘 사용되었음을 알 수 있다.

3. 3세대 최승희

1) ‘ㅡ’ 음절의 실제 발음 유형

최승희의 이별가에서 ‘ㅡ’ 음절이 포함된 가사는 총 120개였다. 앞 항의 정정렬 및 김여란의 분석과 동일한 방법으로 전공자 지각실험을 진행한 결과는 다음 <표 9>와 같다.

<표 9> 최승희 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 지각실험 결과

번호	가사	발음		
		ㅡ	中	ㅓ
1	점잖으신	○		
2	대로변으로	○		
3	울음	○		
4	없지마는	○		
5	일을	○		
6	당명왕은			○
7	항우는	○		
8	울었으니	○		
9	날같은	○		
10	있겄느냐	○		
11	춘향이를			○
12	없으니	○		
13	이를	○		
14	저를	○		
15	금허실	○		
16	저를2	○		
17	그	○		
18	그2	○		
19	마음에	○		
20	웅당	○		
21	자결을	○		
22	걷는	○		
23	줄을	○		
24	모르고	○		
25	문전을	○		
26	그때여	○		

번호	가사	발음		
		ㅡ	中	ㅓ
61	들으겼소	○		
62	약주를		○	
63	과음허여	○		
64	코를			○
65	쌍긋2	○		
66	쌍긋3	○		
67	나는디			○
68	이슬에	○		
69	실섭을		○	
70	허겼는가	○		
71	손을			○
72	잔득이	○		
73	겨드랑이에다	○		
74	손을2		○	
75	대답을	○		
76	손길을			○
77	나앉으며	○		
78	허는	○		
79	도련님은		○	
80	나는			○
81	풍정을	○		
82	떼는	○		
83	속없는			○
84	계집은			○
85	늦게	○		
86	외즐거움	○		

27	봉선화를		○	
28	얼른	○		
29	전에는			○
30	들면	○		
31	오시는			○
32	오날은	○		
33	소녀를		○	
34	대문안을			○
35	들어서니	○		
36	그때여2	○		
37	어머니는			○
38	드리려고	○		
39	음식을	○		
40	음식을	○		
41	어여쁜가	○		
42	보건마는	○		
43	들어가니	○		
44	그때여3	○		
45	도련님을			○
46	드리려고	○		
47	수를	○		
48	도련님을2			○
49	단순호치를	○		
50	쌍긋	○		
51	허는	○		
52	오날은2			○
53	무슨	○		
54	소일을	○		
55	병들었소	○		

87	집을	○		
88	좋은			○
89	앉으시고	○		
90	허겼으면	○		
91	젊은	○		
92	아들			○
93	없는	○		
94	노모를	○		
95	자결은	○		
96	삼년상을			○
97	맑은	○		
98	죽을런지	○		
99	것을			○
100	마음	○		
101	모르시고	○		
102	웃어서는		○	
103	도통허랴는	○		
104	없으니	○		
105	듣기	○		
106	허는			○
107	말을			○
108	쓸데없고	○		
109	허는		○	
110	나는			○
111	그럴리가		○	
112	있겼느냐	○		
113	모르면	○		
114	말을	○		
115	말을2	○		

56	오**늘**			○
57	험담**을**	○		
58	**들**으셨소	○		
59	들**으**셨소	○		
60	걱정**을**			○

116	거동**을**	○		
117	울**음**			○
118	밑**을**			○
119	말**을**3	○		
120	허겄**느**냐	○		

위와 같이 최승희의 이별가에서도 ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형 및 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 음운변화 현상이 일어남을 알 수 있는데, 앞서 살펴본 정정렬과 김여란의 이별가에서보다 음운변화 현상으로 인식되는 단어가 더 많이 나타났다.

2) ‘ㅡ’ 음절의 PRAAT 분석

최승희의 이별가에서 나타나는 120개의 ‘ㅡ’ 음절 가사에 대해서도 동일한 방법으로 PRAAT 분석을 진행하였다. 최승희는 여성 소리꾼으로 맑고 높은 목소리를 가지고 있기 때문에 김여란의 경우와 같이 fomant ceiling:5000, number of formant:4로 설정하여 F1 수치와 F2 수치를 측정하였다.

앞선 명창들과 동일한 방법으로 전공자 지각실험 결과와 PRAAT 분석을 종합하여 ‘ㅡ’ 음운변화의 유형에 따른 평균 수치를 구하였고[48], 이를 기준으로 PRAAT 수치의 범위를 설정한 결과 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형은 F1 400-550, F2 1600-1800, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형은 F1 550-650, F2 1400-1600, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형은 F1 550-800, F2 1200-1400으로 설정할 수 있었다. 이를 정리한 것은 <표 10>과 같다.

48) 판소리 전공자 11명이 들은 최승희 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 평균 PRAAT 수치는 ‘ㅡ’의 f1이 509.0208, f2가 1646.479, ‘중간발음’의 f1은 644.2222, f2는 1469.222, ‘ㅓ’의 f1은 741.4444, f2는 1351.63로 나타났다.

<표 10> 최승희 이별가 ‘ㅡ’ 음운변화의 PRAAT 수치 범위

PRAAT 수치 / 음운변화	F1	F2
ㅡ ⇒ ㅡ	400-550	1600-1800
ㅡ ⇒ 중간	550-650	1400-1600
ㅡ ⇒ ㅓ	650-800	1200-1400

최승희 이별가에 나타나는 ‘ㅡ’ 음절 가사의 제1포먼트(F1)와 제2포먼트(F2)의 값을 측정한 결과는 다음의 <표 11>과 같다.

<표 11> 최승희 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 PRAAT 수치

번호	가사	F1	F2
1	점잖**으**신	686	1261
2	대로변**으**로	433	1623
3	울**음**	514	1607
4	없지마**는**	526	1725
5	일**을**	424	1628
6	당명왕**은**	778	1261
7	항우**는**	632	1413
8	울었**으**니	456	1624
9	날같**은**	445	1602
10	있겄**느**냐	511	1641
11	춘향이**를**	788	1317
12	없**으**니	441	1782
13	이**를**	461	1718
14	저**를**	547	1799
15	**금**허실	491	1745

번호	가사	F1	F2
61	들**으**겼소	440	1770
62	약주**를**	646	1471
63	과**음**허여	459	1668
64	코**를**	636	1402
65	쌍**긋**2	459	1703
66	쌍**긋**3	417	1632
67	나**는**디	754	1379
68	이**슬**에	526	1786
69	실섭**을**	627	1409
70	허겼**는**가	442	1784
71	손**을**	660	1364
72	잔**득**이	478	1697
73	겨**드**랑이에다	472	1692
74	손**을**2	656	1380
75	대답**을**	422	1625

16	저를2	468	1735
17	그	500	1717
18	그2	655	1330
19	마음에	668	1193
20	웅당	410	1668
21	자결을	411	1645
22	걷는	402	1603
23	줄을	912	1507
24	모르고	538	1657
25	문전을	405	1764
26	그때여	541	1624
27	봉선화를	687	1480
28	얼른	468	1797
29	전에는	649	1481
30	들면	522	1798
31	오시는	739	1240
32	오날은	640	1421
33	소녀를	575	1577
34	대문안을	759	1308
35	들어서니	542	1763
36	그때여2	609	2126
37	어머니는	1109	1816
38	드리려고	438	1780
39	음식을	556	1555
40	음식을	524	1609
41	어여쁜가	478	1695
42	보건마는	654	1372
43	들어가니	480	1606
44	그때여3	481	1615

76	손길을	774	1398
77	나앉으며	428	2120
78	허는	456	1672
79	도련님은	647	1484
80	나는	759	1334
81	풍정을	486	1755
82	떼는	586	1589
83	속없는	746	1385
84	계집은	752	1271
85	늦게	509	1784
86	외즐거움	524	2601
87	집을	841	1827
88	좋은	740	1244
89	앉으시고	510	2617
90	허겼으면	439	1794
91	젊은	452	1551
92	아들	689	1352
93	없는	494	1782
94	노모를	510	1751
95	자결은	424	1693
96	삼년상을	689	1355
97	맑은	473	1531
98	죽을런지	483	1741
99	것을	784	1292
100	마음	629	1378
101	모르시고	410	1374
102	웃어서는	797	1354
103	도통허랴는	511	1691
104	없으니	436	1853

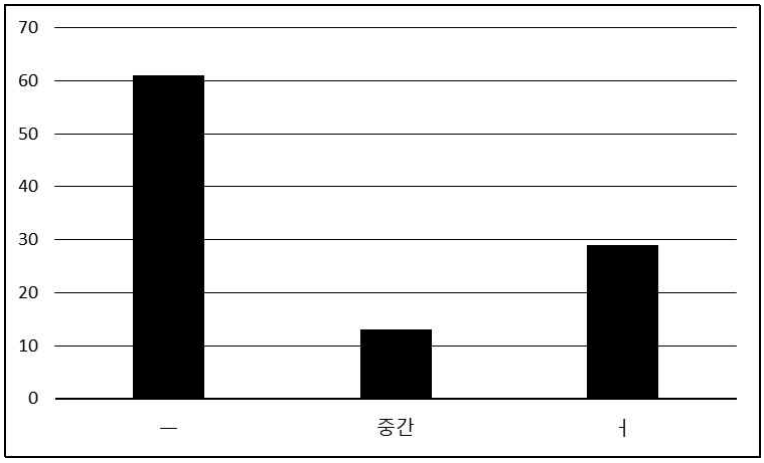
45	도련님**을**	761	1256
46	**드**리려고	475	1671
47	수**를**	433	1702
48	도련님**을**2	670	1274
49	단순호치**를**	533	1658
50	쌍**긋**	483	1605
51	허**는**	464	1684
52	오날**은**2	663	1306
53	무**슨**	469	1690
54	소일**을**	405	1633
55	병**들**었소	481	1635
56	오**늘**	667	1342
57	험담**을**	422	1711
58	**들**으셨소	476	1763
59	들**으**셨소	483	1761
60	걱정**을**	654	1344

105	**듣**기	539	2297
106	허**는**	783	1351
107	말**을**	757	1340
108	**쓸**데없고	507	1643
109	허**는**	589	1590
110	나**는**	710	1392
111	**그**럴리가	574	1478
112	있겄**느**냐	450	1753
113	모**르**면	455	1647
114	말**을**	457	1692
115	말**을**2	635	1538
116	거동**을**	520	1526
117	울**음**	760	1354
118	밑**을**	789	1336
119	말**을**3	443	1735
120	허겄**느**냐	491	2100

최승희의 이별가에 나타나는 ‘ㅡ’ 음절의 F1의 수치는 405부터 1109까지로 세 창자 중 가장 넓게 분포하는 것을 알 수 있다. F2 역시 1193부터 2126까지로 매우 넓게 나타났다. 이 중 편차가 과도하게 큰 경우는 다른 잡음, 예컨데 북소리가 목소리를 덮어서 정상적인 수치를 벗어났을 가능성이 있어 분석에서 제외하였다. 그러나 이를 감안하더라도 최승희의 이별가에서 전반적으로 ‘ㅡ’를 발음할 때 입을 벌리는 정도와 혀의 위치가 다른 창자들에 비해 큰 편차를 보인다는 것을 알 수 있다.

<표 10>에서 설정한 PRAAT 수치 범위를 기준으로 최승희 이별가의 ‘ㅡ’ 음절을 분류하였다. 총 120개의 ‘ㅡ’ 음절 중 17개는 F1과 F2의 수치가 하나의 발음으로 일치하지 않거나 북소리로 인해 부정확한 수치가 측정되어 제외하였으며, 나머지 ‘ㅡ’ 음절 103개의 실제 발음은 다음 <그림 3>의 그래프와 같이 분포하였다.

<그림 3> 최승희 이별가 ‘ㅡ’ 음절의 실제 발음



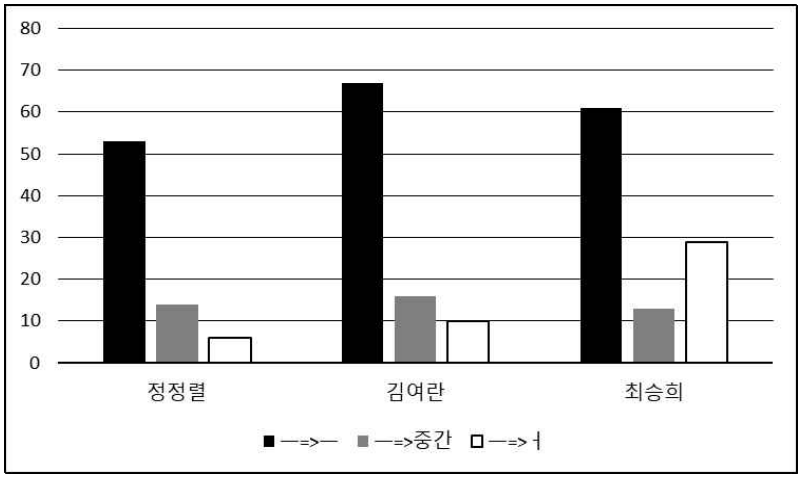
최승희 이별가에서 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형은 61개, ‘ㅡ⇒중간’ 유형은 13개였다. ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형은 세 창자 중에서 월등히 많은 수인 29개였다. ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화에 해당하는 가사는 ‘1.점잖으신’, ‘6.당명왕은’, ‘11.춘향이를’, ‘18.그2’, ‘31.오시’는, ‘34.대문안을’, ‘42.보건마는’, ‘45.도련님을’, ‘48.도련님을2’, ‘52.오날은2’, ‘56.오늘’, ‘60.걱정을’, ‘67.나는디’, ‘71.손을’, ‘74.손을2’, ‘76.손길을’, ‘80.나는’, ‘83.속없는’, ‘84.계집은’, ‘88.좋은’, ‘92.아들’, ‘96.삼년상을’, ‘99.것을’, ‘102.웃어서는’, ‘106.허는’, ‘107.말을’, ‘110.나는’, ‘117.울음’, ‘118.밑을’이었다.

위의 <그림 3>에서 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형은 가장 큰 비중을 차지한다. 최승희 명창의 이별가 음운현상이 정정렬, 김여란 명창의 음운현상과 다른 점은 ‘ㅡ⇒중간’ 유형보다 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형이 두 배 이상 많다는 점이다. ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형은 거의 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형의 절반에 달하는 수치를 보이고 있는데, 이를 통해 최승희 명창이 표준 발음보다 ‘ㅡ’를 ‘ㅓ’로 바꾸어 사용하는 빈도가 앞의 두 명창보다 확연히 높다는 것을 알 수 있다.

4. 소결

본 장에서는 정정렬, 김여란, 최승희의 이별가에 나타나는 ‘ㅡ’ 음절의 음운변화 현상을 파악하였다. 세 창자의 이별가에서 ‘ㅡ’ 음절이 포함된 가사를 선별하고, 전공자 지각실험과 PRAAT 분석을 통해 ‘ㅡ’ 발음의 음운변화를 ‘ㅡ⇒ㅡ’ 유형, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형으로 분류하였다. 그 결과 정정렬은 총 76개의 ‘ㅡ’ 음절 중 음운변화를 판별하기 어려운 3건을 제외하고 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형의 음운 유지가 53회, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형의 음운변화가 14회, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 음운변화가 6회 나타났다. 김여란은 총 96개의 ‘ㅡ’ 음절 중 음운변화를 판별하기 어려운 3건을 제외하고 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형이 67회, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형이 16회, 그리고 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형이 10회 나타났다. 최승희는 총 120의 ‘ㅡ’ 음절 중 음운변화 판별이 어려운 17건을 제외하고 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형이 61회, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형이 13회, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형이 29회 나타났다. 정정렬, 김여란, 최승희의 이별가에서 나타난 ‘ㅡ’ 발음의 음운변화를 유형별로 비교하면 <그림 4>와 같은 그래프로 나타난다.

<그림 4> 정정렬·김여란·최승희의 이별가 ‘ㅡ’ 음운변화 비교



정정렬은 ‘ㅡ’의 발음이 명확하고 ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형이나 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형과 같은 음운변화가 많이 나타나지 않았다. 김여란 또한 ‘ㅡ’ 발음을 유지하는 경우가 많이 나타나며, ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형이나 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 음운변화를 찾아볼 수 있으나 많지는 않았다. 반면 최승희의 이별가에서는 정정렬, 김여란 명창에 비해 압도적으로 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 음운변화가 많이 나타남을 알 수 있었다. 특히 정정렬과 김여란은 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’의 완전한 음운변화보다 ‘ㅡ ⇒ 중간’의 불완전한 음운변화를 더 많이 보이는 것에 비해 최승희의 소리에서는 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 완전한 음운변화가 불완전한 음운변화보다 2배 이상 더 많이 나타났다.

정정렬, 김여란, 최승희의 이별가는 기본적으로 같은 계보를 가진 사설이지만 후대로 전승되면서 가사가 추가되거나 삭제된 부분이 있어 가사가 완전히 일치하지 않는다. 따라서 세 창자의 이별가에서 공통적으로 나타나는 ‘ㅡ’ 음절 포함 단어의 음운변화 양상을 비교하면 <표 12>와 같다.

<표 12> 세 명창의 ‘ㅡ’ 음운변화 비교

번호	가사	실제 발음		
		정정렬	김여란	최승희
1	대로변**으**로	ㅡ	ㅡ	ㅡ
2	울**음**	중간	ㅡ	ㅡ
3	없지마**는**	ㅡ	중간	ㅡ
4	일**을**	ㅡ	ㅡ	ㅡ
5	당명왕**은**(댕명황**은**)	ㅓ	ㅓ	ㅓ
6	항우**는**	ㅡ	ㅡ	중간
7	울었**으**니	ㅡ	ㅡ	ㅡ
8	날같**은**	ㅡ	ㅡ	ㅡ
9	있겄**느**냐	ㅡ	ㅡ	ㅡ

10	저를2(정정렬은 1)	ㅓ	—	—
11	그	—	—	—
12	그2	—	—	ㅓ
13	응당	중간	—	—
14	자결을	—	—	—
15	걷는	중간	—	—
16	모르고	ㅓ	—	—
17	문전을	—	—	—
18	그때여	—	—	—
19	얼른	—	—	—
20	전에는	중간	중간	중간
21	들면	—	—	—
22	오시는	—	중간	ㅓ
23	오날은	—	—	중간
24	대문안을	—	—	ㅓ
25	들어서니	—	—	—
26	그때여2	—	—	인식 불가
27	음식을	중간	—	중간
28	음식을	—	—	—
29	어여쁜가	—	—	—
30	보건마는	—	—	ㅓ
31	들어서니(가니)	—	—	—
32	그때여3	—	—	—
33	수를	—	—	—
34	도련님을2(정정렬은1)	—	—	ㅓ

35	단순호치**를**	ㅡ	ㅡ	ㅡ
36	쌍**긋**	중간	ㅡ	ㅡ
37	허**는**	ㅡ	ㅡ	ㅡ
38	오늘**은**(오날은2)	ㅡ	ㅡ	ㅓ
39	병**들**었소	중간	ㅡ	ㅡ
40	약주**를**	ㅡ	ㅡ	중간
41	과**음**허여	ㅡ	ㅡ	ㅡ
42	코**를**	ㅡ	ㅡ	중간
43	쌍**긋**2	ㅡ	ㅡ	ㅡ
44	쌍**긋**3	ㅡ	ㅡ	ㅡ
45	겨**드**랑이에(제**드**랑이에)	중간	ㅡ	ㅡ
46	손**을**2(정정렬1)	ㅡ	ㅡ	ㅓ
47	대답**을**	ㅡ	중간	ㅡ
48	손길**을**(손질**을**)	ㅓ	ㅓ	ㅓ
49	도련님**은**	ㅡ	ㅓ	중간
50	나**는**	ㅡ	중간	ㅓ
51	춘정**을**(풍정**을**)	ㅡ	중간	ㅡ
52	떼**는**(띠**는**)	중간	ㅡ	중간
53	속없**는**	ㅓ	ㅓ	ㅓ
54	계집**은**(제집**은**)	ㅓ	ㅓ	ㅓ
55	**늦**게	ㅡ	ㅡ	ㅡ

세 명창이 모두 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 음운변화를 보인 가사는 ‘5. 당명왕은(댕명황은)’, ‘48. 손길을(손질을)’, ‘53. 속없는’, ‘54. 계집은’ 이다. 그리고 세 명창이 모두 ‘ㅡ ⇒ 중간’ 유형의 변화를 보이는 가사는 ‘20. 전에는’ 이었다. 정정렬과 김여란은 ‘ㅡ’ 발음을 유지하고 최승희만 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’

변화를 보인 가사는 ‘12. 그2’, ‘24. 대문안을’, ‘30. 보건마는’, ‘34. 도련님을2(정정렬은1)’, ‘38. 오늘은(오날은2)’, ‘46. 손을2(정정렬은1)’ 이었으며, 정정렬은 ‘ㅡ’로 발음을 유지하고 김여란은 ‘ㅡ ⇒ 중간’, 최승희는 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 변화를 보이는 가사로는 ‘22. 오시는’, ‘50. 나는’이 나타났다.

총 55개의 공통적인 ‘ㅡ’ 음절 포함 단어 중에서 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 완전한 음운변화를 살펴보면 정정렬은 6회, 김여란은 5회, 최승희는 12회 나타났다. 이를 통해 1세대 정정렬과 2세대 김여란은 음운변화의 빈도가 적고, 거의 비슷한 정도의 변화를 보이나 3세대인 최승희에 이르러서는 ‘ㅡ’를 ‘ㅓ’로 발음하는 경향이 많아진 것을 확인할 수 있다.

Ⅲ. ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화의 원인 분석

앞 장에서는 정정렬, 김여란, 최승희 명창의 이별가에 나타나는 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화의 유형과 빈도를 조사하여 최승희 명창이 다른 두 명창보다 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화의 빈도가 높음을 분석하였다.

본 장에서는 음악적 분석을 통해 정정렬, 김여란, 최승희의 이별가에서 공통적으로 나타나는 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화에 영향을 주는 요인을 분석하고자 한다. ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타난 가사의 시김새, 음절의 가창 길이 및 말붙임새, 인접 음운 등을 분석하여 어떠한 요소가 영향을 주었으며, 어떠한 조건에서 발음 변화가 나타나는지 분석할 것이다. 본 장에서는 세 창자의 이별가에 공통적으로 나타나는 총 55개의 ‘ㅡ’ 음절 가사만을 분석하였으며, 그중에서도 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’의 완전한 음운변화가 나타난 가사[49]를 주로 분석하겠다. 가사에 부여된 번호는 제Ⅱ장 소결의 <표 12>를 따른다.

1. 시김새에 의한 변화

정정렬, 김여란, 최승희는 같은 정정렬제 춘향가를 부르는 명창이며 다른 유파나 창자의 영향을 받지 않은 ‘순수한 직계 계보’로 평가할 수 있다. 그러나 제Ⅱ장에서 ‘ㅡ’ 음절을 포함한 가사의 음운변화를 분석하여 ‘ㅡ’ 모음을 ‘ㅓ’로 발음하는 음운변화가 3세대 최승희에 이르러 두드러지게 나타났음을 확인하였다. 본 항에서는 이러한 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화와 시김새의 연관성을 살펴볼 것이다.

1) 꺾는목

정정렬, 김여란, 최승희 모두 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 시 가장 많이 사용한 시김새는 꺾는목이었다. 이를 세 명창 모두 꺾는목을 사용한 경우, 김여란·최승희만 사용한 경우, 최승희만 사용한 경우로 나누어 살펴보겠다.

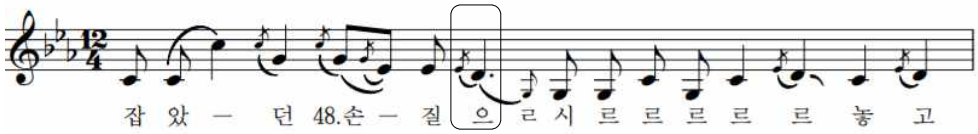
49) 55개의 공통 ‘ㅡ’ 음절 가사 중 정정렬 이별가에서 6개, 김여란 이별가에서 5개, 최승희 이별가에서 총 12개의 가사가 해당된다.

(1) 세 창자 모두 꺾는목 사용한 경우

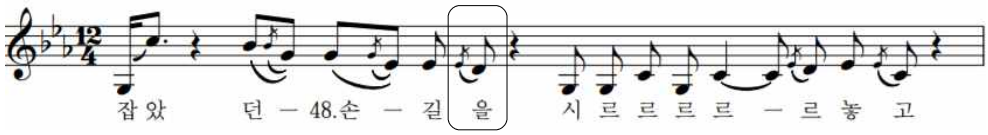
'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화가 나타난 가사 중 '48.손길을(손질을)', '53.속없는'에서는 세 창자가 모두 꺾는목을 사용하였다. 먼저, <악보 2>의 '48.손길을(손질을)'을 살펴보면 정정렬이 '을' 음절에서 'do′-si-mi'의 음 진행으로 부르는 것을 알 수 있다. 'do′-si'의 꺾는목을 사용한 후에 소리를 길게 뻗으면서 마지막에 'mi'음을 가볍게 내준다.

<악보 3>, <악보 4>를 보면 김여란과 최승희도 같은 가사의 '을' 음절에서 'do′-si'의 꺾는 음을 사용하는 것을 알 수 있다.

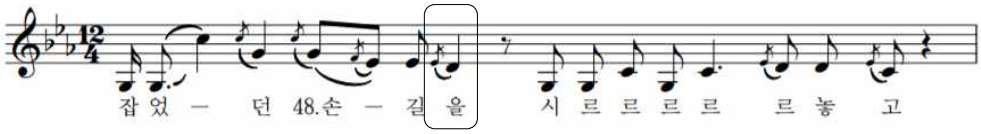
<악보 2> 정정렬 48.손질을



<악보 3> 김여란 48.손길을

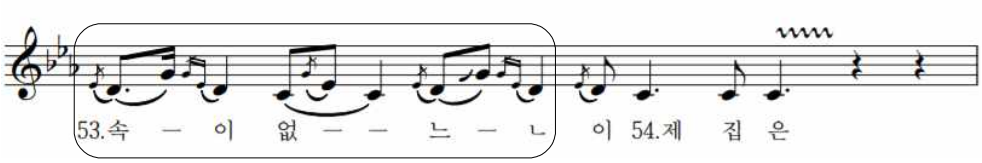


<악보 4> 최승희 48.손길을

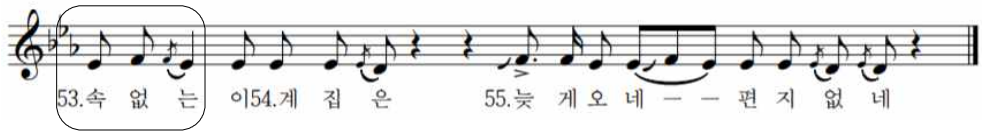


ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화가 나타난 '53.속없는'의 경우에도 세 창자가 모두 꺾는목을 사용하였다. <악보 5>와 <악보 6>, <악보 7>을 보면 정정렬, 김여란, 최승희 모두 '는' 음절에서 꺽는목 사용이 확인된다.

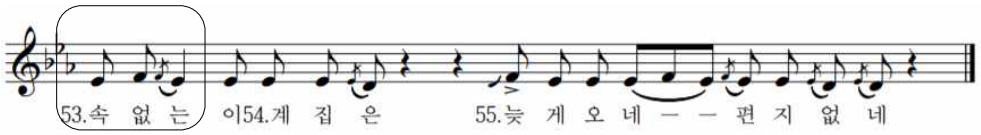
<악보 5> 정정렬 53.속없는



<악보 6> 김여란 53.속없는



<악보 7> 최승희 53.속없는



정정렬은 <악보 5>에서 '는'을 소리할 때 'do′-si'로 음을 꺾어준 다음 추성으로 올려서 'mi′'음을 찍어 준 후에 'mi′-do′-si'의 음을 빠르게 내며 마무리 짓는다. 정정렬은 해당 가사에서 다른 명창들보다 더 많은 시김새를 사용하였지만 첫 시김새로 꺾는목을 사용했음을 확인할 수 있다.

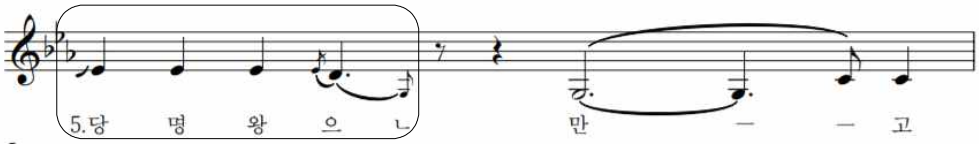
김여란과 최승희는 같은 음과 시김새를 사용하였다. <악보 6>, <악보 7>을 보면 're′-do′'의 꺾는목을 동일하게 사용하고 있음을 알 수 있다. 이를 통해 꺾는목을 사용하는 경우 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화가 나타남을 알 수 있다.

(2) 김여란·최승희만 꺾는목 사용한 경우

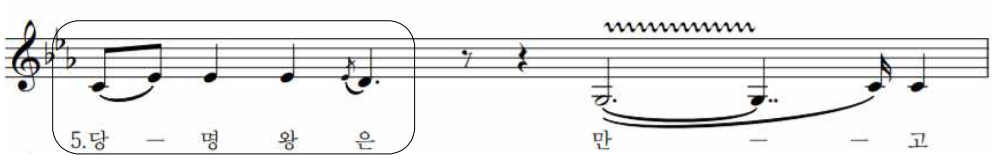
'5.당명왕은(댕명황은)'과 '54.계집은'에서 역시 세 명창 모두가 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화를 보인다. 그러나 정정렬은 꺾는목을 사용하지 않고 다른 시김새를 사용하고 있으며 김여란, 최승희만 꺾는목을 사용하고 있다. 해당 가사에서 나타나는 정정렬의 시김새는 다음 항에서 자세히 살펴보도

록 하겠다.

<악보 8> 김여란 5.당명왕은



<악보 9> 최승희 5.당명왕은

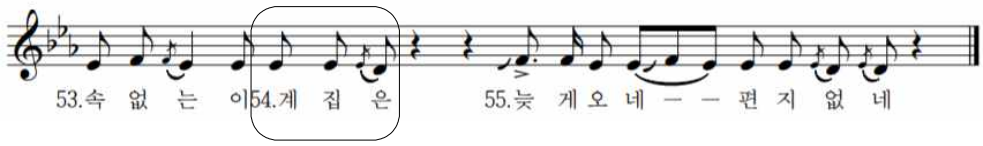


<악보 8>, <악보 9>의 '5.당명왕은'을 살펴보면 '은'을 소리할 때 김여란은 'do′-si-mi'의 음계를 보인다. 'do′-si'의 음으로 꺾는목을 사용한 후에 쭉 뻗어 내리며 마지막에 'mi'음을 찍어주는 것을 볼 수 있다.

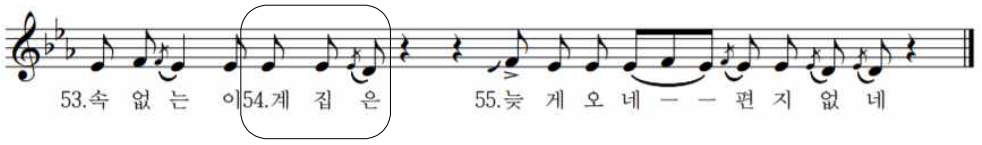
최승희도 '은'을 소리하며 'do′-si'의 꺾는목을 내고 있다. 김여란처럼 마지막 음을 'mi'로 찍어내지는 않지만 'do′-si'로 음을 꺾고 쭉 뻗어내는 것은 동일하다.

그 다음으로 <악보 10>, <악보 11>에서도 꺾는목을 확인할 수 있다.

<악보 10> 김여란 54.계집은



<악보 11> 최승희 54.계집은

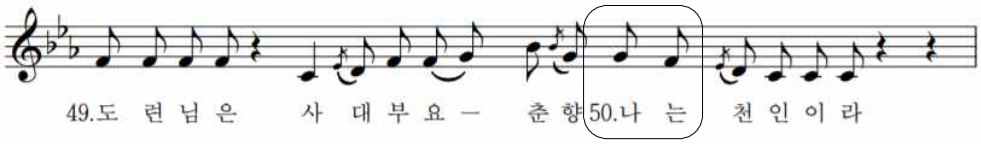


<악보 10>, <악보 11>을 보면 김여란과 최승희의 소리가 거의 같은 것을 알 수 있는데 모두 '은' 가사에서 'do′-si'의 꺾는목을 사용하였다.

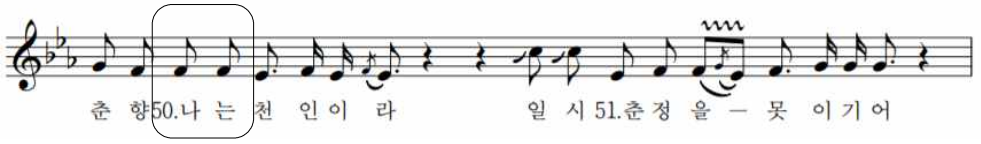
(3) 최승희만 꺾는목 사용한 경우

정정렬과 김여란에 비해 최승희는 더 많은 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화 현상을 보여주는데 그중 '50.나는'에서 최승희만 'ㅓ'로 발음하고 정정렬, 김여란은 'ㅡ'로 발음하였다. 해당 가사의 시김새는 <악보 12>, <악보 13>, <악보 14>를 통해 확인할 수 있다.

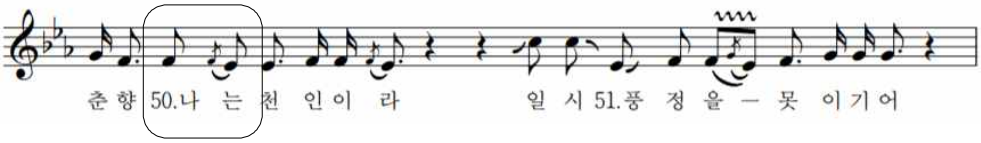
<악보 12> 정정렬 50.나는



<악보 13> 김여란 50.나는



<악보 14> 최승희 50.나는



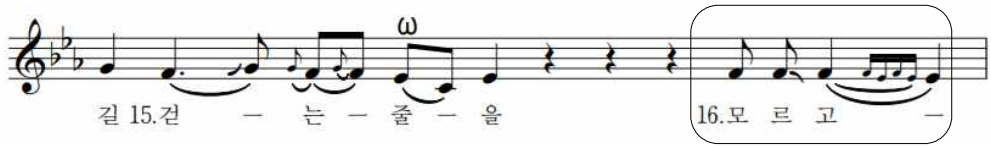
위 세 악보를 보면 정정렬과 김여란은 '는'을 소리할 때 're′'의 한 음만 내지만 최승희는 're′-do′'의 꺾는목을 사용하는 것을 볼 수 있다. 평이한 음으로 냈을 때는 'ㅡ' 발음이 그대로 유지되지만 꺾는목을 사용하면서 'ㅡ' 발음이 'ㅓ' 발음으로 변화한 것을 알 수 있다.

2) 퇴성

음이 아래로 쳐지는 퇴성을 사용하면서 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타난 가사는 정정렬의 이별가에서 찾을 수 있다. 정정렬 이별가 중 ‘5.댕명황은’, ‘16.모르고’에서는 두 가사 모두 ‘ㅡ’ 음절에 퇴성이 나타났다. <악보 15>, <악보 16>에서 살펴볼 수 있다.

<악보 15> 정정렬 5.댕명황은

<악보 16> 정정렬 16.모르고

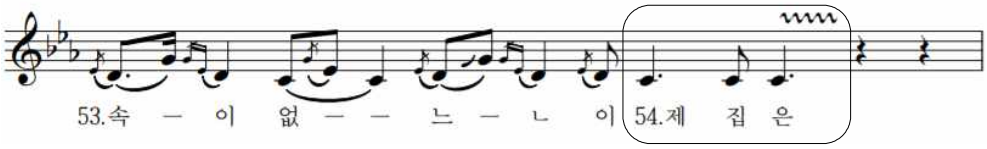


<악보 15>에서 ‘은’ 가사를 소리할 때 정정렬은 정해진 음 없이 퇴성을 사용해서 아래로 소리를 길게 내리고 있다. <악보 16>에서는 ‘르’의 ‘re′’음을 낼 때 퇴성을 사용해서 아래로 소리를 살짝 내린다. 뒷 음절인 ‘고’의 경우에도 ‘re′-do′-re′-do′’ 로 음을 위아래로 움직이며 소리를 하기 때문에 ‘모르고’ 가사의 ‘르고’의 전체가 위아래로 울렁거리는 듯한 느낌을 준다.

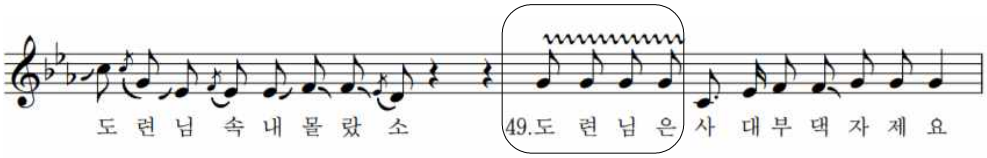
3) 떠는목

떠는목은 판소리의 대표적인 시김새이다. 떠는목은 소리를 평으로 낼 때와 발성이 달라지기 때문에 발음의 변화에도 영향을 미칠 수 있다. 떠는목으로 인한 발음의 변화는 정정렬, 김여란과 최승희에게서 모두 찾을 수 있었으며, 특히 정정렬 ‘54.계집은’, 김여란 ‘49.도련님은’은 떠는목으로 인해 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타난 대표적 예시였다.

<악보 17> 정정렬 54.제집은



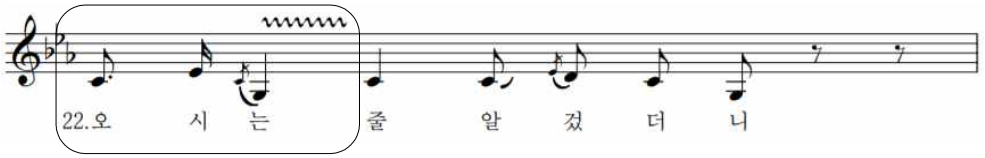
<악보 18> 김여란 49.도련님은



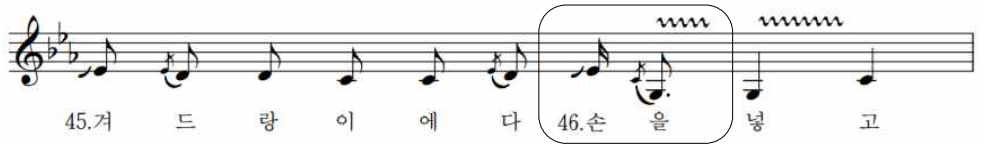
<악보 17>에서 정정렬은 '제집은'에서 'la-la-la'의 음정을 내는데 '은'을 소리할 때 떠는목을 사용하고 있다. 이렇게 떠는목을 사용하면서 발음의 변화가 나타난 것을 알 수 있다.

<악보 18> 김여란의 '49.도련님은'의 경우는 'mi′-mi′-mi′-mi′'의 동일한 음정으로 소리한다. 'mi′'는 떠는목이 주된 음정이 아님에도 불구하고 목을 떨어서 소리내고 있다. '은'의 음정만 떠는 것이 아니라 '도련님은'의 전체 한 어절을 떨어주면서 '은'의 발음이 'ㅡ'에서 'ㅓ'로 변화하였다고 볼 수 있다.

<악보 19> 최승희 22.오시는



<악보 20> 최승희 46.손을

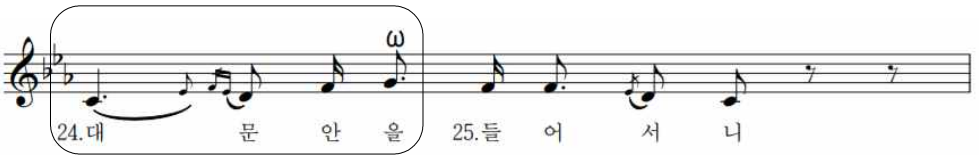


최승희는 <악보 19>‘22.오시는’과 <악보 20>‘46.손을’에서 ‘는’과 ‘은’을 소리하면서 꺾는목을 사용하여 ‘la=-mi’로 음을 내린 다음, 낮은 ‘mi’음을 깊게 떨어준다. 꺾는목과 떠는목이 함께 사용되면서 ‘ㅡ’ 발음이 ‘ㅓ’로 변화하였음을 알 수 있다.

4) 다루치는목

다루치는목은 어떤 음을 위에서부터 치고 내려오는 소리로 위에서 칠 때 두 번에서 네 번 정도 강하게 다루치고 하행하는 성음이다.[50] 다루치는목을 할 때 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타난 사례는 최승희의 ‘24. 대문안을’에서 나타났다.

<악보 21> 최승희 24.대문안을



<악보 21>에서 ‘을’을 소리할 때 굵게 목을 굴려 다루치는목을 사용한다. 목을 굴려 사용함으로 인해 ‘ㅡ’ 발음이 ‘ㅓ’로 바뀌는 것으로 볼 수 있다.

이상 살펴본 시김새 중 모든 꺾는목, 퇴성, 떠는목, 다루치는목에서 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타난 것은 아니었다. 그러나 특히 꺾는목에서는 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 많이 나타났고 시김새가 없이 평이한 음을 낼 때보다는 퇴성, 떠는목의 시김새가 있을 때 ‘ㅡ’ 음절이 ‘ㅓ’로 변화하는 경향이 있음을 알 수 있었다. ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 영향을 받은 시김새와 횟수는 다음 <표 13>와 같다.

50) 유선미 “판소리를 수용한 산조의 음악 양식에 관한 연구 -판소리와 가야금산조의 장단,조,시김새 비교 고찰을 통해-”, 『판소리학회』(판소리연구, 2010) 제29권, 156쪽.

<표 13> ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화에 시김새가 영향을 준 횟수

	정정렬	김여란	최승희
꺾는목	2	4	7
퇴성	2	0	0
떠는목	1	1	2
다루치는목	0	0	1

위의 <표 13>에서 보듯이 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화에 영향을 주는 시김새 중 꺾는목을 살펴보면 정정렬은 2회, 김여란은 4회, 최승희는 7회를 나타낸다. 퇴성은 정정렬만 2회 보이며 떠는목은 정정렬과 김여란이 각 1회, 최승희가 2회 나타난다. 다루치는 목에서는 최승희만 1번을 기록하였다.

2. 음절의 가창 길이와 말붙임새에 의한 변화

판소리에서는 시김새에 따라서도 발음의 변화가 일어나지만 음절의 가창 길이와 말붙임새와 관련해서도 발음의 변화가 나타난다. 음절의 가창 길이가 길어질 때 소리에 힘을 더 주어 ‘밀어내듯’ 소리하기 때문이다. 이렇게 힘을 주어 소리를 밀어내는 경우, 발음 역시 변화한다. 따라서 본 항에서는 각 명창들의 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화와 음절 길이 및 말붙임새의 연관성을 살펴볼 것이다.

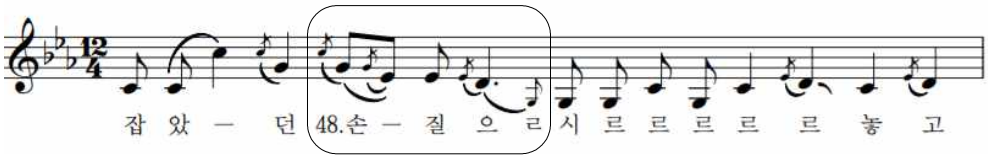
1) 음절의 가창 길이에 의한 변화

(1) 정정렬

정정렬의 소리에서 음절이 길어지면서 발음의 변화가 나타나는 가사는 ‘48.손질을’, ‘53.속없는’, ‘54.제집은’이다. 다음의 <악보 22>를 살펴보면 ‘손질을’에서 ‘을’을 점4분음표로 길게 뻗는 것을 볼 수 있다. ‘으-’에서 음을 밀어 길게 소리 낸 다음 마지막 음에서 ‘ㄹ’ 받침을 붙인다. 이 때

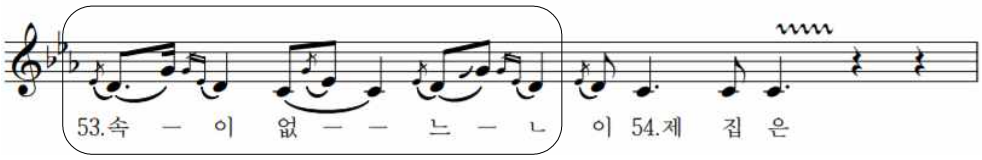
‘ㄹ’ 받침을 붙일 때까지 발성에 힘을 주게 되는데 그 때문에 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 생긴 것으로 볼 수 있다.

<악보 22> 정정렬 48.손질을

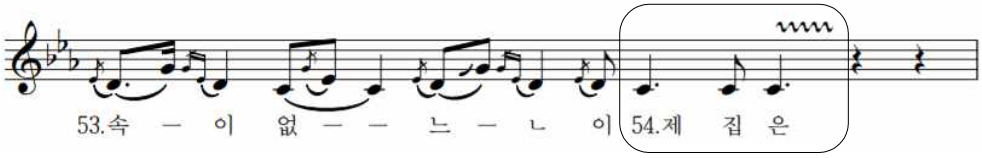


아래의 <악보 23>과 <악보 24>에서도 음절의 길이가 길어짐에 따라 발음이 변하는 것을 찾을 수 있었다.

<악보 23> 정정렬 53.속이없는



<악보 24> 정정렬 54.제집은



<악보 23>에서는 ‘는’이라는 가사가 두 박 동안 지속되는 것을 알 수 있다. 시김새를 하면서 음절을 길게 늘인 것으로 볼 수 있는데 이에 따라 발음이 ‘느-ㄴ’으로 늘어지며 받침을 늦게 붙이게 된다. 그로 인하여 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 발생했다고 볼 수 있다.

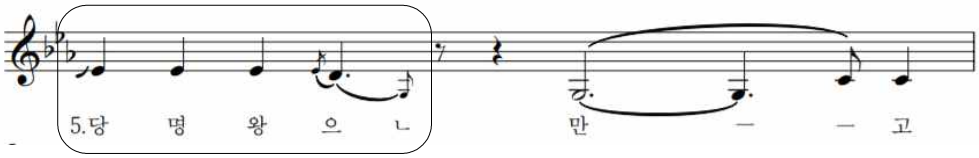
<악보 24>에서도 ‘ㅡ’ 음절을 점4분음표로 길게 뻗는 것을 확인할 수 있다. 특히 발음이 있는 소리에서 음을 길게 뻗는 경우 받침을 가장 뒤에 붙이기 때문에 받침이 붙을 때까지 힘을 주어 소리내면서 ‘ㅓ’ 발음으

로 변하게 된다.

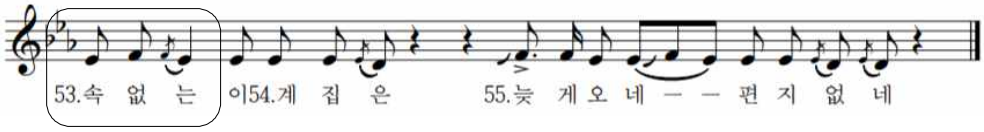
(2) 김여란

김여란의 이별가에서 음절 길이에 의해 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타나는 가사는 ‘5.당명왕은’과 ‘53.속없는’이다. <악보 25>과 <악보 26>에서 두 사례를 살펴볼 수 있다.

<악보 25> 김여란 5.당명왕은



<악보 26> 김여란 53.속없는



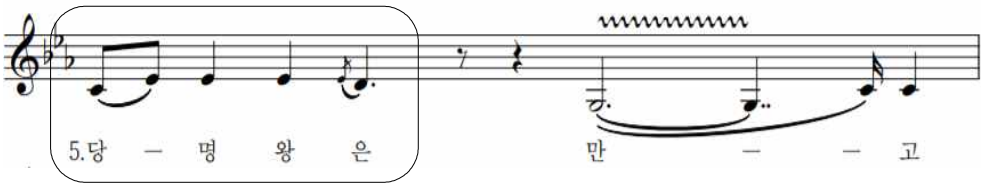
<악보 25>의 ‘당명왕은’에서 ‘은’이 점4분음표로 길이가 다른 음절보다 길다. 이 경우 역시 받침을 마지막 음에 붙이고 ‘으-ㄴ’으로 발음하게 되어 앞선 경우들과 동일한 발음 변화가 나타났다.

<악보 26>에서는 ‘는’의 길이가 앞의 음절들보다 2배 긴 4분음표이다. ‘느-ㄴ’으로 발음되며 쉼표 없이 다음 가사까지 쭉 이어서 부르기 때문에 길게 소리를 밀어내는 것을 알 수 있다.

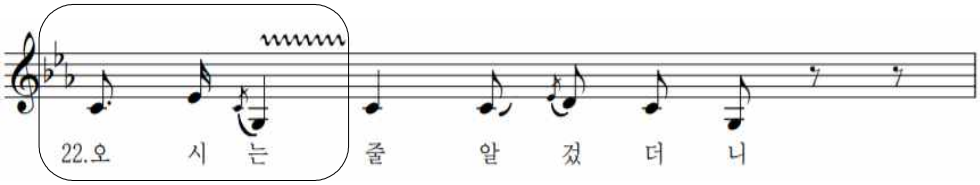
(3) 최승희

최승희 이별가에서 음절 길이에 의해 발음의 변화가 일어나는 가사는 <악보 27-32>의 ‘5.당명왕은’, ‘22.오시는’, ‘24.대문안을’, ‘46.손을’, ‘48.손길을’, ‘53속없는’이다.

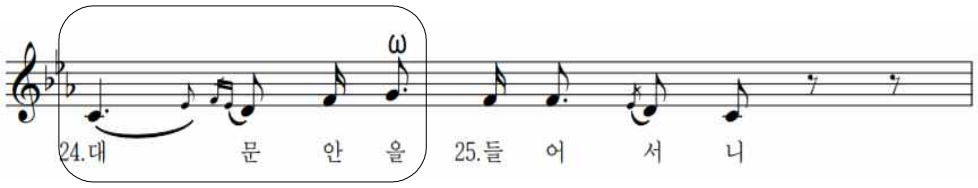
<악보 27> 최승희 5.당명왕은



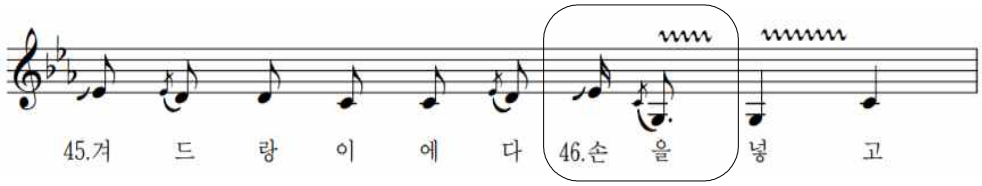
<악보 28> 최승희 22.오시는



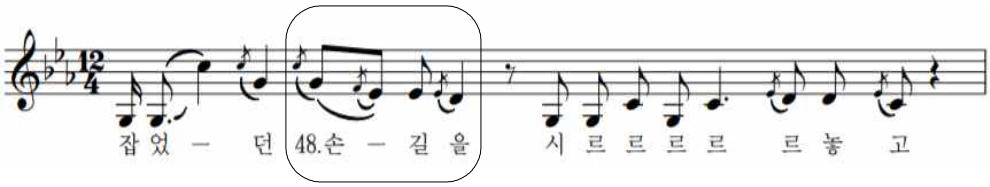
<악보 29> 최승희 24.대문안을



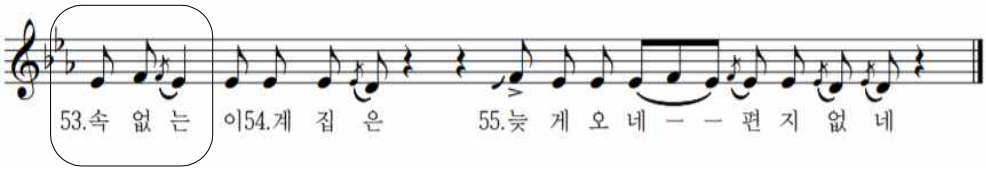
<악보 30> 최승희 46.손을



<악보 31> 최승희 48.손길을



<악보 32> 최승희 53.속없는



<악보 27>의 '당명왕은'에서 최승희는 '은'을 점4분음표로 앞의 음절들보다 길게 소리한다. 그리고 '으-ㄴ'으로 발음하며 가장 마지막에 받침을 붙이기 전까지 소리내어 음을 밀어낸다.

<악보 28>의 가사 '오시는'에서 앞쪽 가사인 '오시'의 각 음절이 점8분음표, 16분음표인것에 비해 '는'은 4분음표로 더 길다. 역시 마찬가지로 'ㄴ-ㄴ'으로 발음을 길게 늘이는 것을 알 수 있다.

<악보 29>에서도 다루치는목을 사용하면서 '을'의 길이가 점8분음표로 길어짐을 볼 수 있다. <악보 30>의 '손을'에서도 떠는목을 사용하면서 앞 음절보다 길어진 점8분음표를 보이고 있다.

<악보 31>, <악보 32>는 '손길을'의 '을'과 '속없는'의 '는' 모두 바로 앞 음절보다 긴 4분음표이다. 모두 받침이 있는 가사이며 소리를 길게 뻗어낸 후 받침을 마지막에 붙이고 있다.

2) 말붙임새에 의한 변화

말붙임새[51]는 가사와 장단의 결합 방식을 말한다. 앞 항에서 살펴본 것이 'ㅡ'가 포함된 개별 음절의 길이였다면, 본 항에서는 'ㅡ' 음절의 전후로 나타나는 길이가 서로 다른 여러 음절의 조합을 살펴볼 것이다. 이를 통해 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화가 말붙임새와 어떻게 관련되는지 살펴보겠다.

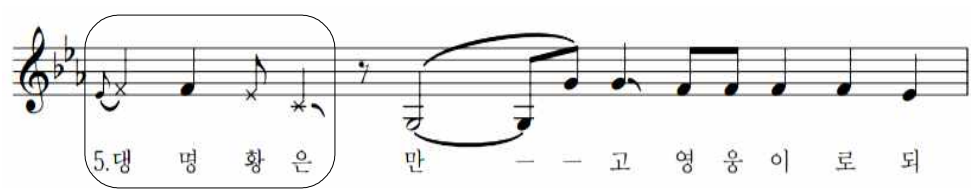
51) 말붙임새는 국악 연구에서 사설 붙임, 붙임새, 배자 등의 용어로도 설명되어왔으며, 이는 성악곡의 노랫말이 장단에 붙어있는 모양새를 뜻한다. 즉, 말붙임새는 노랫말에 장단의 특성이 반영됨을 나타낸다. (박주만, "초등학교 국악교육에서의 말붙임새 창작 활동 적용 연구", 『국악교육』(한국국악교육학회, 2014) 제37권, 60쪽.)

(1) ‘장-단-장’의 형태

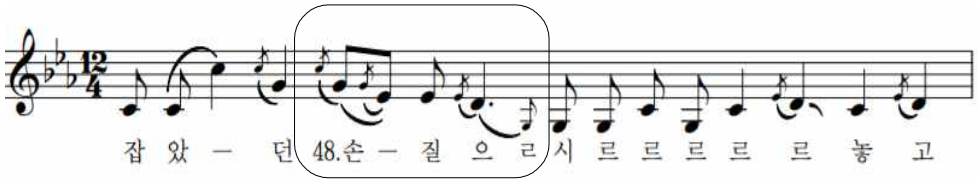
‘장-단-장’의 형태는 3음절 이상의 가사에서 앞 음절이 길고 중간이 짧아졌다가 마지막에 다시 길어지는 형태이다.

정정렬의 이별가에서는 <악보 33> ‘5.댕명황은’, <악보 34> ‘48.손질을’, 그리고 <악보 35> ‘54.제집은’을 살펴보면 이러한 말붙임새의 형식을 찾을 수 있다.

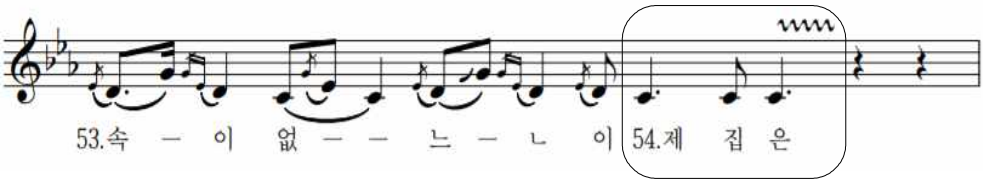
<악보 33> 정정렬 5.댕명황은



<악보 34> 정정렬 48.손질을



<악보 35> 정정렬 54.제집은

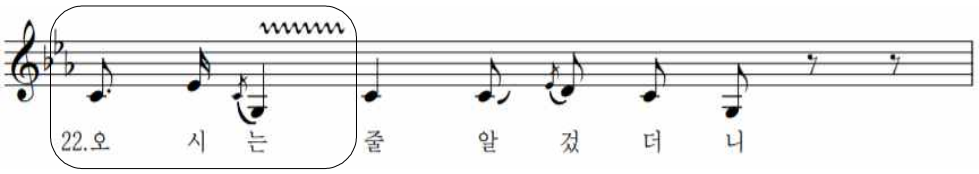


<악보 33> ‘댕명황은’의 말붙임새를 보면, ‘댕명’이 4분음표로 되어있고 ‘황’이 8분음표, 그리고 ‘은’이 다시 4분음표이다. 중모리장단에서 ‘한박-반박-한박’의 말붙임새를 보여주는 부분이다. 이러한 말붙임새는 <악보 34> ‘손질을’에서도 비슷하게 나타난다. ‘손’이 한박으로 진행되다가 ‘질’이 반박, ‘을’에서 한박 반으로 다시 늘어나면서 음절 길이가 ‘한박-반박-한박반’으로 진행되는 말붙임새를 보인다. <악보 35>에서도 ‘제’가 한

박 반, ‘집’이 반박, ‘은’이 한박 반으로 중간만 빨라지고 앞뒤의 박자가 같은 말붙임새를 보이고 있어 세 경우 모두 ‘장-단-장’의 유형을 보인다.

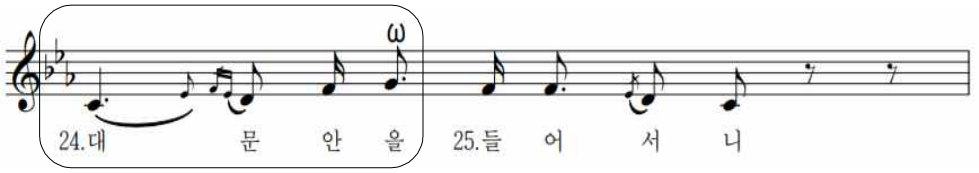
최승희의 이별가에서 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타난 가사 중 ‘22.오시는’, ‘24.대문안을’, ‘48.손길을’에서 ‘장-단-장’의 말붙임새를 찾을 수 있었다.

<악보 36> 최승희 22.오시는

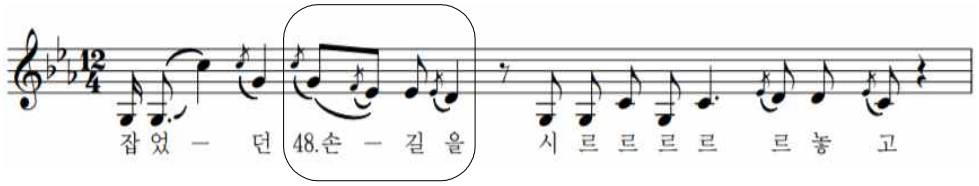


<악보 36>의 경우, 중중모리 장단으로 8분음표가 1박이므로 ‘오시는’의 각 음절이 ‘한박반-반박-두박’의 붙임새를 보인다. 정정렬의 경우와 같이 ‘장-단-장’의 말붙임새 형식을 보이고 있다. 이것은 동일하게 중중모리 장단을 사용하는 <악보 37>과 <악보 38>에서도 비슷하게 찾아볼 수 있다.

<악보 37> 최승희 24.대문안을



<악보 38> 최승희 48.손길을



<악보 38> ‘대문안을’의 각 음절이 ‘세박-한박-반박-한박반’으로 앞부

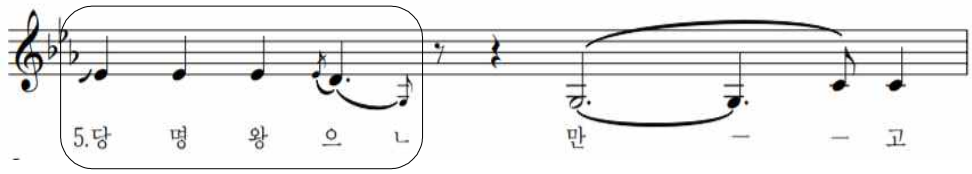
분이 길다가 중간이 짧아지고 마지막이 다시 길어진다. 이 경우에는 가장 앞 음절이 마지막 음절에 비해 훨씬 길지만 이도 역시 '장-단-장' 유형의 말붙임새로 볼 수 있다.

(2) 일정한 길이에서 마지막 음절이 길어지는 형태

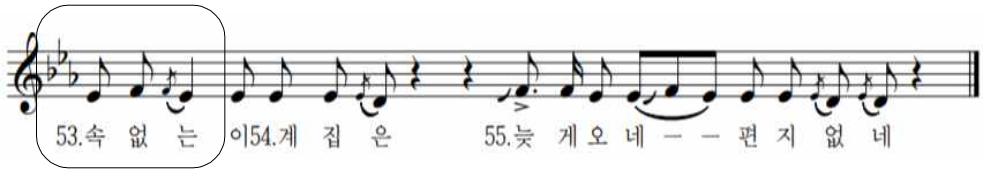
'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화는 일정하게 소리를 하다가 마지막 음이 길어지는 경우에도 나타난다. 이 경우는 김여란에게서 보이고 있다.

김여란의 소리에서 이와 같은 말붙임새를 보이는 가사는 '5.당명왕은'과 '53.속없는'이다. 이는 아래 <악보 39>과 <악보 40>에서 살펴볼 수 있다.

<악보 39> 김여란 5.당명왕은



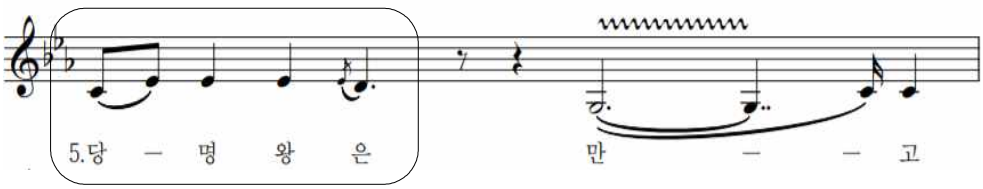
<악보 40> 김여란 53.속없는



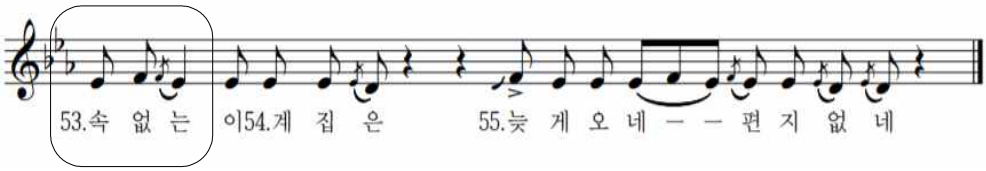
<악보 39>에서 '당명왕은'의 각 음절 길이는 '한박-한박-한박-한박 반'이다. 일정하게 소리를 하다가 마지막만 길게 늘이는 말붙임새를 사용하고 있다. <악보 40>에서도 '반박-반박-한박'으로 마지막만 늘어지는 것을 알 수 있다.

최승희도 '5.당명왕은', '53.속없는'에서 마지막만 늘어지는 말붙임새를 보이는데 이는 아래 <악보 41>와 <악보 42>과 같다.

<악보 41> 최승희 5.당명왕은



<악보 42> 최승희 53.속없는



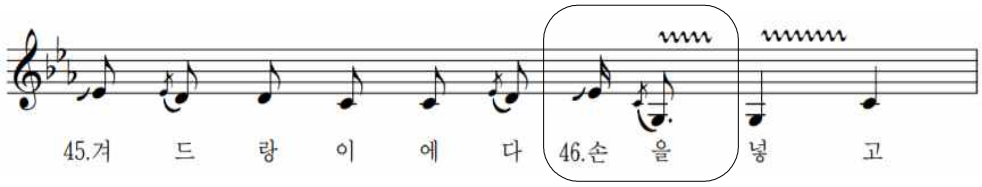
<악보 41>에서 '5.당명왕은'을 보면 '한박-한박-한박-한박반'의 붙임새를 보인다. 일정하게 한 박으로 소리를 하다가 마지막 음절에서 박자를 약간 길게 늘이고 있다.

<악보 42>에서는 '53.속없는'이 '반박-반박-한박'의 구성을 보인다. 이 역시 일정하게 반박으로 소리를 하면서 마지막 음만 늘려주는 말붙임새를 사용하여 발음의 변화가 나타남을 알 수 있다.

(3) '단-장' 형태

'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화는 2음절의 가사에서 말붙임새의 형태가 '장-단'의 형태일 때에도 일어난다. 이러한 경우는 최승희의 이별가에서 보이는데 <악보 43>의 '46.손을'에서 살펴볼 수 있다.

<악보 43> 최승희 46.손을



<악보 43>의 중중모리 소리에서 '손을'의 경우에 '반박-한박반'으로 앞이 짧고 뒤의 음절이 길어짐이 나타난다. '을' 음절에 떠는목을 사용하면서 앞 음절보다 길어진 '단-장'의 말붙임새가 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화에 영향을 미쳤음을 알 수 있다.

'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화와 말붙임새의 관계를 알아본 결과 발음에 영향을 미치는 말붙임새 형식은 총 3가지임을 알 수 있다. 첫 번째는 3음절 이상일 때, 음절의 가창 길이가 처음에는 길었다가 중간에 짧아지고 마지막에 다시 길어지는 '장-단-장' 유형이다. 두 번째는 일정하게 길게 부르다가가 마지막 음절을 더 길게 늘이는 유형이다. 마지막은 2음절일 때 첫 음절이 짧았다가 마지막 음절이 길어지는 '단-장' 유형이다. 이러한 세 가지 말붙임새 형식이 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화 현상과 관계가 있음을 알 수 있으며, 음절의 가창길이와 말붙임새와의 관계를 횟수로 표현하면 다음 <표14>와 같다.

<표 14> 음절의 가창길이와 말붙임새의 횟수

		정정렬	김여란	최승희
음절가창길이		3	2	6
말붙임새	장-단-장	3	0	3
	일정한 박자에서 마지막이 길어짐	0	2	2
	단-장	0	0	1

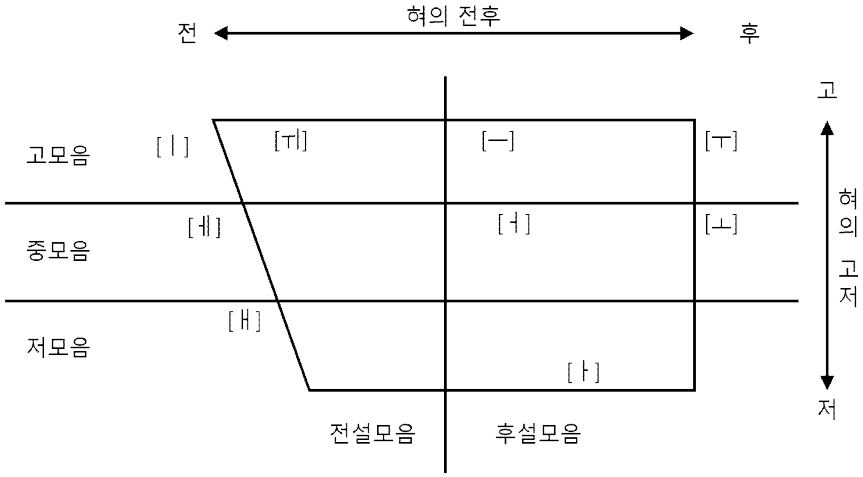
3. 인접 음운에 의한 변화

판소리는 적은 호흡으로 발성을 하기 위해 입모양의 변화를 최소화하는 편의성을 찾는 경향이 있다.[52] 하나의 음절씩 끊어서 말하는 것이 아

니라 여러 음절을 묶은 단어를 말하기 때문에 판소리에서 발음의 변화는 필연적으로 인접 음운과의 관계에도 영향을 받는다. 즉, 발음이 변화된 음절은 바로 앞 자음이나 앞 음절의 모음, 또는 받침에 영향을 받을 수 있다는 것이다. 따라서 본 연구에서 다루는 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화 역시 음악적 요인 뿐 아니라 인접 음운과의 관계 속에서 그 원인을 찾을 수 있을 것이다.

이를 위해서는 우선 'ㅡ'와 'ㅓ'의 음성학적 성질을 알아야 한다. 다음 <그림 5>는 한국어 단모음의 음성학적 성질을 보기 쉽게 정리한 단모음 사각도이다.

<그림 5> 단모음 사각도[53]



입안에서 혀의 위치가 앞쪽에 위치하는 모음을 전설 모음, 뒤쪽에 위치하는 모음을 후설 모음이라 한다. 또 하나의 축은 혀의 고저로, 혀의 위치가 높을수록 고모음, 낮을수록 저모음으로 분류한다. 모두 혀의 위치와 관계되기 때문에 혀의 위치가 비슷한 모음끼리 발음을 연결하기가 더 경제적이라고 볼 수 있다.

52) 김정태, 앞의 글, 162쪽.

53) 최윤곤·함병호, 『한국어 발음과 문법』(서울: 하우, 2015), 43쪽.

본 연구에서 살펴보는 ‘ㅡ’와 ‘ㅓ’는 모두 후설모음에 해당되나, ‘ㅡ’는 고모음에 속하고 ‘ㅓ’는 중모음에 속하여 혀의 고저가 다르다. ‘ㅡ’와 혀의 고저가 유사한 속한 고모음군에는 ‘ㅣ’, ‘ㅟ’, ‘ㅜ’가 있고 ‘ㅓ’외 혀의 고저가 유사한 중모음군에는 ‘ㅔ’, ‘ㅚ’, ‘ㅗ’가 있다. 그리고 혀의 고저 면에서 ‘ㅓ’와 더 가까우며 ‘ㅡ’와는 대척점에 있는 저모음군에는 ‘ㅐ’, ‘ㅏ’가 있다.

춘향가 중 이별가에서 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 현상을 살펴보면, 정정렬의 소리에서는 ‘5.댕명황은’, ‘10.저를’, ‘16.모르고’, ‘48.손질을’, ‘53.속없는’, ‘54.제집은’의 6개가 나타난다. 김여란의 소리에서는 ‘5.당명왕은’, ‘48.손길을’, ‘49.도련님은’, ‘53.속없는’, ‘54.계집은’의 5개가 나타나고, 최승희의 소리에서는 ‘5.당명왕은’, ‘12.그2’, ‘22.오시는’, ‘24.대문안을’, ‘30.보건마는’, ‘34.도련님을2’, ‘38.오늘은(오날은)’, ‘46.손을2’, ‘48.손길을’, ‘50.나는’, ‘53.속없는’의 12개가 나타났다. 이상 정정렬, 김여란, 최승희의 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 가사를 정리하면 다음의 <표 15>과 같다.

<표 15> 정정렬·김여란·최승희 이별가의 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 가사

	창자		
	정정렬	김여란	최승희
‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 가사	5.댕명황**은** 10.저**를** 16.모**르**고 48.손질**을** 53.속없**는** 54.제집**은**	5.당명왕**은** 48.손길**을** 49.도련님**은** 53.속없**는** 54.계집**은**	5.당명왕**은** 12.**그**2 22.오시**는** 24.대문안을 30.보건마**는** 34.도련님**을**2 38.오늘**은**(오날**은**) 46.손**을**2 48.손길**을** 50.나**는** 53.속없**는**

			54.계집은

위 가사들의 모음을 살펴보면 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화와 인접 모음의 연관성을 파악할 수 있다. 정정렬의 경우 6개의 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 중 ‘10.저를’의 모음만 살펴보면 ‘ㅓ-ㅡ’가 된다. 여기에서 ‘ㅓ’는 중모음이기 때문에 고모음인 ‘ㅡ’로 발음을 연결하려면 입모양의 변화가 필요하다. 이에 ‘ㅡ’를 중모음인 ‘ㅓ’로 대체하면 입모양의 움직임을 줄일 수 있다. 따라서 ‘저를’의 실제 발음이 ‘ㅓ-ㅡ’가 아니라 둘 다 중모음인 ‘ㅓ-ㅓ’로 변하게 되는 것이다. ‘16.모르고’의 경우에도 모음만을 살펴보면 ‘ㅗ-ㅡ-ㅗ’이다. 여기에서 모음 ‘ㅗ’는 중모음이자 후설모음 중에서도 가장 뒤쪽에 위치하기 때문에 고모음인 ‘ㅡ’보다 중모음·후설모음인 ‘ㅓ’로 이동하는 것이 훨씬 가깝다. ‘54.속없는’도 ‘ㅗ-ㅓ-ㅡ’의 모음을 보이는데, ‘ㅗ’와 ‘ㅓ’ 모두 중모음·후설모음이기 때문에 ‘ㅡ’를 ‘ㅓ’로 발음하는 것이 더 편한 경우임을 알 수 있다.

김여란의 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 가사 중 모음만을 살펴보면, 정정렬과 비슷한 조건이 발견된다. ‘53.속없는’의 모음 ‘ㅗ-ㅓ-ㅡ’에서 ‘ㅓ-ㅡ’를 발음할 때 입모양의 움직임이 커지므로 ‘ㅗ-ㅓ-ㅓ’로 발음을 변화시킨 것이다.

최승희는 총 12개의 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화를 보이고 있다. ‘24.대문안을’의 모음 구성은 ‘ㅐ-ㅜ-ㅏ-ㅡ’인데, ‘ㅡ’모음의 바로 앞 모음이 ‘ㅏ’이다. ‘ㅏ’모음은 후설모음이자 저모음으로, 중중모음인 ‘ㅓ’로 이동하는 것이 고모음 ‘ㅡ’로 가는 것보다 더 가깝다.

‘30.보건마는’의 경우도 ‘ㅗ-ㅓ-ㅏ-ㅡ’의 모음 구성을 보이며 ‘ㅡ’모음의 바로 앞에 ‘ㅏ’모음이 위치하고 있다. 저모음인 ‘ㅏ’는 입을 크게 벌리기 때문에 입을 거의 다물어야 하는 고모음 ‘ㅡ’로의 이동보다 입을 중간정도 벌리는 중모음 ‘ㅓ’로의 이동이 편리하다. ‘38.오늘은(오날은)’의 경우, 최승희는 ‘오날은’으로 발음하고 있다. 이 경우에 모음구성은 ‘ㅗ-ㅏ-ㅡ’이며 이 또한 ‘ㅡ’모음 앞에 ‘ㅏ’모음이 위치한다. 이 경우 저모음에서 중모음으로의 이동 편의성으로 인하여 ‘ㅡ’ 발음이 ‘ㅓ’로 발음되는 것으로

볼 수 있다.

‘46.손을2’의 모음 구성은 ‘ㅗ-ㅡ’이다. ‘ㅗ’모음은 중모음으로 같은 중모음인 ‘ㅓ’모음으로의 이동이 고모음인 ‘ㅡ’모음으로의 이동보다 자연스럽다. ‘50.나는’은 ‘ㅏ-ㅡ’의 모음 구성을 보이는데, 이 경우 역시 입을 조금만 움직여도 되는 중모음인 ‘ㅓ’로 이동하는 것이 더 편리하다. ‘53.속없는’의 경우에도 ‘ㅗ-ㅓ-ㅡ’의 모음 구성이 발음의 편의성으로 인해 ‘ㅗ-ㅓ-ㅓ’의 중모음으로 변하게 된다.

한편 세 명창 모두 예외적으로 ‘48.손길을’, ‘54.계집은’처럼 앞 모음이 고모음인 ‘ㅣ’이지만, 같은 고모음인 ‘ㅡ’가 아니라 ‘ㅓ’로 바뀌는 현상이 나타나기도 한다. 이에 대한 원인 규명은 더 깊은 연구가 필요할 것이다.

이처럼 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화는 앞소리, 즉 앞 음절 모음의 영향을 받는 것을 알 수 있는데, 반대로 뒷소리의 영향을 받는 모습도 보인다. 정정렬, 김여란, 최승희의 이별가에서 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 일어난 가사는 거의 대부분이 받침을 가지고 있다. 앞서 음절의 가창 길이에 따른 음운변화를 살펴볼 때 언급했듯이 받침을 가진 발음을 할 때 해당 음절을 길게 늘려서 마지막 음에 받침을 넣는 경우가 많은데 이 때 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타났다. 이와 같이 인접 음운과의 관계는 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화에 영향을 미치며 횟수는 다음 <표 16>과 같다.

<표 16> ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화에 인접음운이 영향을 준 횟수

	정정렬	김여란	최승희
저모음⇒중모음	0	0	3
중모음⇒중모음	3	1	2
고모음⇒중모음	0	0	1

또한 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화는 대부분 단어 끝에 붙는 조사에 나타났다. 명사에 ‘ㅡ’ 음절이 포함된 경우에는 발음이 바뀌지 않는 경우가 많았으나, 명사, 대명사 등을 꾸며주는 조사에서는 ‘ㅓ’로 발음이 변하는 경우가

많았다. 이는 중요한 가사인 명사, 대명사 등은 발음을 정확하게 하지 않으면 의미 전달에 지장을 주지만, 조사는 의미 전달에 비교적 영향을 덜 주기 때문으로 볼 수 있다. 따라서 조사에 사용되는 ‘ㅡ’ 음절은 입모양의 편의성에 따른 음운변화가 더 자주 나타나는 것으로 볼 수 있다.

이와같이 판소리에서 발음의 편의성이 중요해진 것은 판소리 완창 문화의 발생과 관련된 것으로 볼 수 있다. 완창 판소리가 박동진 명창에 의해 가장 처음 시작된 것은 1968년이며 그 이후로 1970년대부터는 토막소리 뿐만 아니라 완창 판소리를 통해 긴 호흡을 가지고 공연을 하게 되었다. 이를 정정렬, 김여란, 최승희의 활동연대와 관련하여 생각해보면 최승희에 이르러서 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 늘어난 이유를 짐작해볼 수 있다. 1세대 정정렬과 2세대 김여란은 완창 판소리를 하는 세대가 아니었으나 3세대 최승희는 완창 판소리를 겪은 세대로 호흡조절과 입모양의 낭비 등을 고려하게 된 것으로 볼 수 있다

4. 소결

본 장에서는 정정렬, 김여란, 최승희의 이별가에서 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타난 가사의 시김새, 박자 및 말붙임새, 인접 음운 등을 분석하여 어떠한 연관성이 있는지 살펴보았다. 그 결과 세 창자의 이별가에 나타나는 시김새나 박자 및 말붙임새, 인접 음운과의 관계는 모두 발음에 영향을 주고 있음을 확인하였다.

시김새 중에서 특히 꺾는목이 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화에 가장 영향을 많이 주는 것으로 나타났으며, 퇴성, 떠는목, 다루치는목의 시김새가 있을 때에도 음운변화가 나타나는 경향이 있음을 확인하였다.

‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 요인은 음절의 가창 길이와 말붙임새에서도 찾을 수 있었다. 음절의 가창 길이가 길어지면서 소리를 힘주어 밀어내는 경우, 그리고 3음절 이상 가사의 말붙임새가 ‘장-단-장’의 형태를 보이거나 일정하게 길게 부르다가 마지막 음절이 더 길어지는 형태, 2음절 가사의 말붙임새가 ‘단-장’ 형태일 때 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화 현상이 나타났다.

마지막으로 인접 음운과의 관계를 살펴본 결과, ‘ㅡ’ 음절의 앞 음절 모음이 중모음 ‘ㅓ’와 같은 중모음이거나 고모음 ‘ㅡ’의 대척점에 있는 저모음인 경우 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타났다. 다시 말해 앞 모음에 영향을 받아 입모양의 변화가 적은 모음으로 발음이 변화하는 경향이 있다는 것인데, 이는 긴 시간 소리를 하기 위하여 적은 호흡으로 발성을 하는 판소리의 특성상 발음의 편의성을 추구한 결과로 볼 수 있다. 또한 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타난 음절은 대부분 받침을 가지고 있는 조사였다. 이는 받침이 있는 음절은 받침이 없는 경우보다 소리를 길게 늘이기 때문에 발음 변화를 주는 것이 가창하기에 더 자연스럽기 때문으로 볼 수 있다. 또한 명사, 대명사의 경우 발음이 변하면 의미 전달에 지장을 주기 때문에 ‘ㅡ’를 정확하게 발음하지만, 조사는 의미 전달에 크게 중요하지 않기 때문에 발음의 편의성에 더 많이 영향을 받아 발음이 변화하는 것이다.

이와 같이 판소리에서 발음의 편의성을 추구하게 된 것은 판소리 완창

문화의 보편화와 관련된 것으로 볼 수 있다. 박동진 명창에 의해 완창 판소리가 처음 시작된 1968년 이후부터는 완창 판소리가 점차 보편화되어서 창자들이 긴 호흡을 가지고 공연을 하게 되었다. 따라서 완창 판소리가 보편화되기 전에 활동했던 1세대 정정렬과 2세대 김여란보다 3세대 최승희에 이르러서 발성과 발음을 경제적으로 운용하는 것이 중요해졌고, 음운변화 현상이 더 자주 나타나게 된 것이라고 할 수 있다.

Ⅳ. 결론

본고에서는 판소리 정정렬제 춘향가 중 이별가에서 ‘ㅡ’ 음절의 가사가 ‘ㅓ’로 발음이 변화되는 음운 현상을 살펴보고자 하였다. 이를 위해 1세대 정정렬, 2세대 김여란, 3세대 최승희의 이별가에 나타난 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화의 유형과 빈도를 비교하여 시대별 양상을 살펴보았고, 세 창자에서 공통적으로 ‘ㅡ’ 음운변화가 나타난 가사의 시김새, 박자 및 말붙임새, 인접 음운 등을 분석하여 음운변화의 요인을 찾고자 하였다. 그 결과 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다.

첫째, 이별가의 음운 현상 중 ‘ㅡ’ 발음의 음운변화를 조사한 결과, 1세대 정정렬은 총 76개의 ‘ㅡ’ 음절 중 음운변화를 판별하기 어려운 3건을 제외하고 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형의 음운 유지가 53회, ‘ㅡ ⇒ 중간발음’ 유형의 불완전한 음운변화가 14회, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 완전한 음운변화가 6회 나타났다. 2세대 김여란은 총 96개의 ‘ㅡ’ 음절 중 음운변화를 판별하기 어려운 3건을 제외하고 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형의 음운 유지가 67회, ‘ㅡ ⇒ 중간발음’ 유형의 불완전한 음운변화가 16회, 그리고 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 완전한 음운변화가 10회 나타났다. 3세대 최승희는 총 120의 ‘ㅡ’ 음절 중 음운변화 판별이 어려운 17건을 제외하고 ‘ㅡ ⇒ ㅡ’ 유형의 음운 유지가 61회, ‘ㅡ ⇒ 중간발음’ 유형의 불완전한 음운변화가 13회, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 완전한 음운변화가 29회 나타났다. 세 창자의 이별가에서 공통적으로 나타나는 ‘ㅡ’ 음절 단어는 55개였으며, 이 중 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 유형의 완전한 음운변화가 일어난 횟수는 정정렬이 6회, 김여란이 5회, 최승희가 12회로 나타났다. 따라서 1세대 정정렬과 2세대 김여란은 ‘ㅡ’를 ‘ㅓ’로 부르는 빈도가 적었으나, 3세대인 최승희에 이르러서는 ‘ㅡ’를 ‘ㅓ’로 발음하는 경향이 많아진다.

둘째, ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타난 가사의 시김새, 박자 및 말붙임새, 인접 음을 분석한 결과, 시김새 중 꺾는목, 퇴성, 떠는목, 다루치는목에서 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타났다. 특히 꺾는목에서의 변화가 많이 나타났으며 시김새가 없이 평이한 음을 낼 때보다 퇴성, 떠는목의 시김새가 있

을 때 ‘ㅡ’를 ‘ㅓ’로 발음하는 경향이 나타나는 것을 알 수 있었다.

셋째, 음절의 가창 길이와 말붙임새에 의한 음운변화도 확인하였다. 음절을 길게 소리내며 힘주어 밀어내는 경우 음운변화가 나타났으며, 특히 받침을 가진 음절에서 마지막 음에 받침을 붙이면서 음운변화가 나타나기 쉽다는 것을 알 수 있었다. 음운변화에 영향을 미치는 말붙임새 유형은 총 3가지였다. 첫 번째는 3음절 이상의 사설에서 말붙임새의 길이가 장-단-장의 순서로 변화하는 경우, 두 번째는 일정하게 길게 부르다가 마지막 음절이 더 길어지는 경우. 마지막은 2음절 사설에서 첫 음절이 짧고 마지막 음절이 긴 단-장의 경우이다. 이러한 세 가지 말붙임새 유형에서 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 일어나는 경우가 많았다.

넷째, 인접 음운이 발음에 영향을 준다는 것을 확인하였다. 고모음인 ‘ㅡ’ 음절의 앞 음절 모음이 ‘ㅓ’나 ‘ㅗ’같은 중모음이거나 ‘ㅏ’와 같은 저모음인 경우 ‘ㅡ’가 앞 모음과 보다 가까운 ‘ㅓ’로 변화하는 경향이 있었다. 이는 긴 시간 소리를 하기 위하여 적은 호흡으로 발성을 하는 판소리의 특성상 입모양에 변화가 적게 주는 편의성을 추구한 결과로 볼 수 있다. 또한 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 나타난 음절은 대부분 받침을 가지고 있는 조사였다. 이는 가사 전달을 중요하게 생각하는 판소리에서 명사, 대명사의 경우는 정확하게 발음하는 것이 비교적 중요하지만, 조사의 발음 변화는 의미 전달에 큰 영향을 주지 않아 발음에 있어서 편의성을 더 추구하기 때문으로 볼 수 있다. 이와 같이 판소리에서 발음의 편의성을 추구하게 된 것은 판소리 완창 문화의 보편화에 따라 발성과 발음을 경제적으로 운용하는 것이 중요해졌기 때문으로 추정된다.

따라서 정정렬제 춘향가 중 이별가의 ‘ㅡ ⇒ ㅓ’ 음운변화가 후세대에 이르러서 더 많이 나타나는 것은 시김새 및 말붙임새의 변화와 더불어, 가사 전달을 중요시하면서도 긴 시간 노래하기 위해 발음의 편의성과 경제성을 추구해온 판소리의 특성 등이 복합적으로 반영된 결과로 볼 수 있다.

본 연구는 판소리 연구에서 잘 이루어지지 않았던 음운변화 현상을 동일 계보 내에서 시대별로 비교하고, 그 원인을 음악적으로 규명하고자

하였다는 점에서 의미가 있다고 하겠다. 그러나 판소리 가사의 음운변화 현상을 보다 심층적으로 연구하기 위해서는 본 연구에서 다룬 'ㅡ ⇒ ㅓ' 음운변화 이외의 다양한 음운 현상, 그리고 여러 판소리 창본과 창자를 통한 전반적인 조사가 과제로 남는다. 본 연구가 계기가 되어 판소리 가사의 음운 현상이 더 많은 연구자들에게 연구되기를 바란다.

참 고 문 헌

<단행본>

양병곤. 『프라트(PRAAT)를 이용한 음성분석의 이론과 실제』.부산: 만수출판사, 2003.

최윤곤·함병호. 『한국어 발음과 문법』. 서울: 하우, 2015.

판소리학회. 『판소리 명창론』. 서울: 박이정, 2010.

황준연. 『한국 전통음악의 악조』. 서울: 서울대학교 출판부, 2005.

<학술 논문>

강효현. “PRAAT 기반의 영어 자음 발음지도를 통한 고등학생들의 발음 교정에 관한 연구.” 부산대학교 석사학위논문, 2012.

김기형. “판소리 언어의 중층적 성격-계층언어와 방언의 측면에서”, 『돈암어문학』(국돈암어문학회, 2017) 제32집, 321-347쪽.

김미니. “<적벽가> ‘삼고초려’에 나타나는 시김새 연구.” 『한국전통음악학』(한국전통음악회, 2006) 제7호, 7-34쪽.

김민자. “현대 한국어 /ㅓ/모음에 관한 음성학적 연구.” 『말소리』(대한음성학회, 1982) 제5권.

김수미. “판소리 채보와 기호를 통한 창법과 가창 양상 연구 -성우향 춘향가 중 진양조 중심으로-.” 『동양음악』(서울대학교 동양음악연구소, 2010) 제23권, 23-66.쪽

김정태. “판소리 발음법의 특이성 고찰 -송순섭의 동편제 적벽가를 중심으로-.” 『판소리연구』(판소리학회, 2019) 제48호, 145-177쪽.

김혜정. “판소리 계면조의 일시적 변조 및 변청 연구.” 『한국음악연구』(한국국악학회, 2015) 제52권, 36-62쪽.

_____. “판소리 악조론의 보완과 확장.” 『한국음악연구』(한국국악학회, 2017) 제62권, 119-140쪽.

문봉석. “판소리 장단에 따른 가사 붙임의 유형과 활용 양상 -정권진 창 심청가를 중심으로-.” 『판소리연구』(판소리학회, 2013) 제35호,

109-152쪽.
문승재. “한국어 단모음의 음성학적 기반연구.” 『말소리』(대한음성학회, 2007) 제62권, 1-17쪽.
박주만. “초등학교 국악교육에서의 말붙임새 창작활동 적용 연구.” 『국악교육』(한국국악교육학회, 2014) 제37권 제37호, 57-82쪽.
성철재. “한국어 단모음 8개에 대한 음향분석 -F1/F2 모음공간에서의 음향변수를 중심으로-.” 『한국음악학회지』(한국음향학회, 2004) 제23권 제6호, 454-461쪽.
송미경. “정정렬제 춘향가의 전승 및 유파·바디에 따른 분화.” 『공연문화연구』(한국공연문화학회, 2019) 제39호, 415-455쪽.
양병곤. “모음의 음향적 특징.” 『음성학 학술발표대회집』(대한음성학회, 1994) 제1권, 113-142쪽.
유선미. “판소리를 수용한 산조의 음악 양식에 관한 연구 -판소리와 가야금산조의 장단,조,시김새 비교 고찰을 통해-”, 『판소리학회』(판소리연구, 2010) 제29권, 131-168쪽.
유인숙. “동초제 판소리 시김새 변화에 관한 연구.” 용인대학교 석사학위논문, 2010.
윤진철. “심청가의 변모양상 고찰-보성소리 정권진 창을 중심으로.” 용인대학교 석사학위논문, 2003.
이보형. “판소리와 산조에서 우조와 평조의 개념수용에 관한 고찰.” 『국악원논문집』(국립국악원, 1998) 제10권, 195-209쪽.
이진오. “정노식의 행적과 『조선창극사(朝鮮唱劇史)』의 저술 경위 검토”, 『판소리연구』(판소리학회, 2009) 제28권, 353-384쪽.
임현진 외. “프라트(PRAAT)를 활용한 한국어 연구 동향 분석 -국어학, 한국어교육학, 대조언어학 분야를 대상으로-.” 『우리말연구』(우리말학회, 2019) 제59호, 229-263쪽.
장숙영. “판소리 사설에 나타난 의성의태어 연구 -<흥보가>를 중심으로-.” 『겨레어문학』(겨레어문학회, 2016) 제56호, 133-166쪽.
_____. “판소리 사설에 나타난 울음소리 연구 1 -심청가와 춘향가를 대

상으로-.”『겨레어문학』(겨레어문학회, 2017) 제58호, 275-308쪽.
장혜진 외. “대구 방언 화자의 /ㅡ/와 /ㅓ/지각에 관한 연구.”『한국어학』(한국어학회, 2008) 제41권, 381-402쪽.
정세연. “쑥대머리의 전승과 변화양상 연구 -임방울, 김연수, 김소희, 성우향을 중심으로-.” 서울대학교 석사학위논문, 2014.
최학근. “전라도 방언 연구-음운편 <모음>.”『국어국문학』(국어국문학회, 1976) 제70호, 1-15쪽.

<음원 자료>

<판소리5명창 정정렬>. 신나라, SYNCD-080, 1995.
<김여란 춘향가>. 지구레코드, JCDS-0517, 1995.
<최승희 춘향가>, EnE media, ENEC-059, 2005.
윤진철의 대담녹취. 2021년 6월 24일, 서울시 강남구 역삼동 아트홀가얏고을.

Abstract

A Study on the Transition of Phonics in Pansori over time

- Focusing on *"Ibyeol-ga/Song of parting"* in Jeong Jeong-ryeol style Chunhyang-ga -

KIM, Sojin

Department of Music

Korean Vocal Music

The Graduate School

Seoul National University

This paper is a study on the patterns of phonological changes from '—'(eu) pronunciation to 'ㅓ'(eo) pronunciation that appears in the song "*Ibyeol-ga/Song of parting*" of pansori "Jeong jeong-ryeol style Chunhyang-ga". To understand the changes in phonemes of "Jeong jeong-ryeol style Chunhyang-ga" over time, I compared and analyzed the frequency of the phonological changes in the recordings of 1st generation master singer Jeong Jeong-ryeol, 2nd generation master singer Kim Yeo-ran, and 3rd generation master singer Choi

Seung-hee. The followings are the results of comparitive analysis.

First, the change from 'ㅡ' to 'ㅓ', which appears at the beginning of the three songs, was similar in frequency in the Jeong Jeong-ryeol's and Kim Yeo-ran's recordings, and more than doubled in Choi Seung-hee's recording.

Second, in terms of the *sigimsae(ornamentation)*, *kkeongneun-mok(flow down sound)*, *toeseong(fall of sound)*, *tteouneun-mok(vibration)* and *daruchineun-mok(decorative sound)* affected the phonological change. Among them, the *kkeongneun-mok* induces the most changes.

Third, in terms of the length and the pronunciation of a syllable, phonological changes appeared in the following four cases: i) the singer pushes a sound away while singing a syllable long, ii) the length of *mal-butchimsae* changes in the order of long, short, and long, iii) the case that the singer maintains the length of syllables consistently and then sings the last syllable longer, and iv) the length of *mal-butchimsae* of two syllable lyrics changes in the order of short, then long.

Fourth, an investigation on the adjacent phonemes presents that there is a change from 'ㅡ' to 'ㅓ' if the vowel of the syllable preceding the 'ㅡ' syllable was a middle vowel such as 'ㅓ', or a low vowel at the opposite point of the high vowel 'ㅡ'. In addition, the phonological change was also found when there is a subsequent final consonant or when the syllable is a proposition decorating nouns and pronouns.

The number of changes in 'ㅡ' sounds, which were not much in the first and second generations of *Chunhyang* recording, more than doubled in the third generation owing to musical and linguistic factors such as tone, vocal length, voice, and adjacent phonemes. It is also worthy to note that *pansori* consists of long stretches of singing,

so the *pansori* singers should efficiently use the limited amount of breath. Thus, while pursuing convenient pronunciation for economical and efficient vocalization, phonological changes occurred which helped limit drastic changes of mouth shape. In addition, the pronunciation changes are frequent in postpositions since the changes in the postpositions do not significantly affect the ability to deliver the meaning of lyrics. As the *wanchang* (full rendition) *pansori* performance was popularized, the ability to manage vocalization and pronunciation economically became important and therefore, the *pansori* singers further pursued more convenient pronunciation.

In conclusion, the phonological changes from '—' pronunciation to 'ㅓ' pronunciation appeared more frequently in the recording of the later generation because the *pansori* singers needs to deliver the lyrics precisely and to find the economical and efficient pronunciation method for a long time performance at the same time.

keywords : chunhyang-ga, Jeong Jeong-ryeol, Kim Yeo-ran., Choi Seung Hee, *Ibyeol-ga/Song of parting*
Student Number : 2019-25120

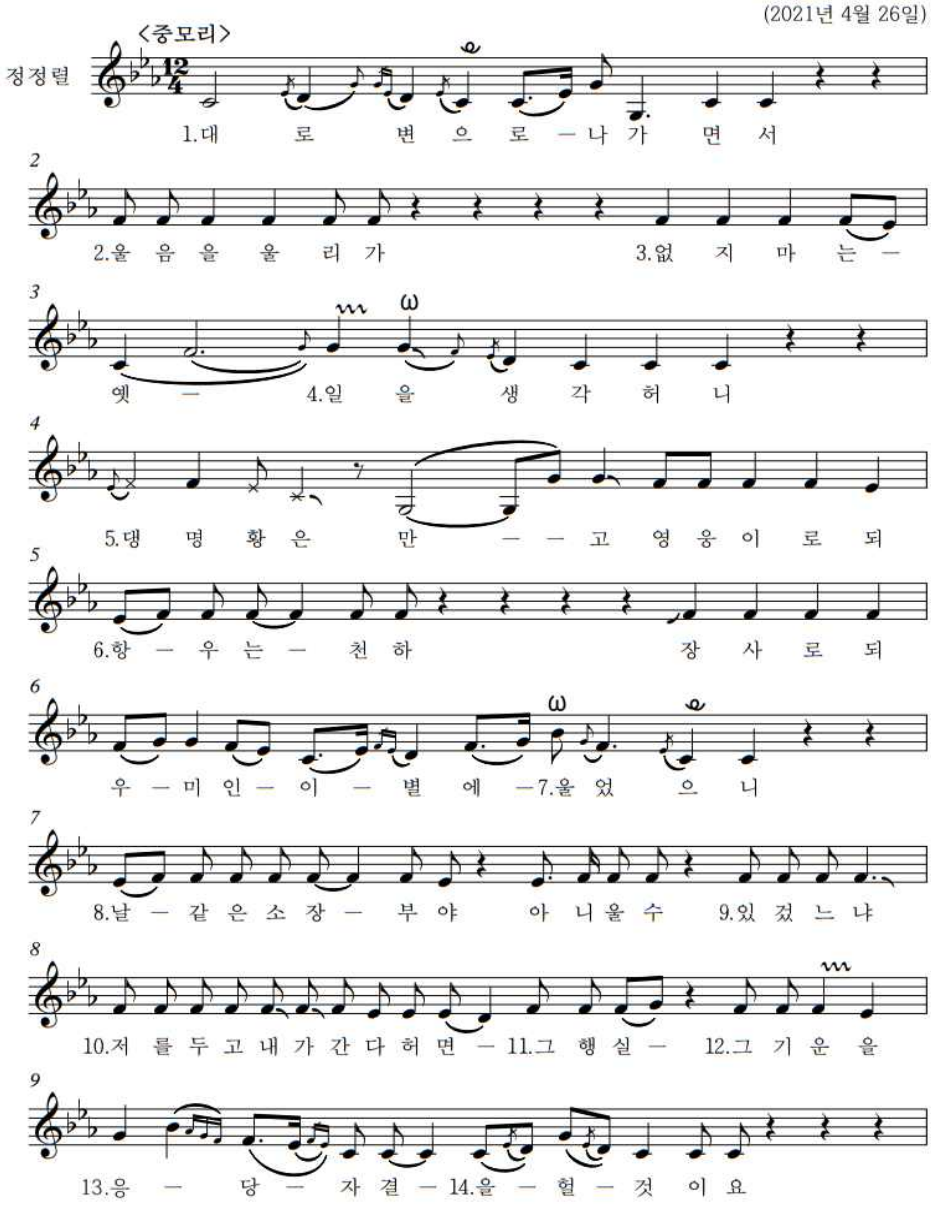
부 록 악 보

<참고악보1> 정정렬 춘향가 중 이별가 ····· 68
<참고악보2> 김여란 춘향가 중 이별가 ····· 73
<참고악보3> 최승희 춘향가 중 이별가 ····· 77

<참고악보1>

정정렬 춘향가 중 이별가

정정렬 소리 (1930년경)
채보: 김소진, 권도영
(2021년 4월 26일)



2

10

길 15.걷 — 는 — 줄 — 을 16.모 르 고 —

11

춘 향 17.문 — 전 을 — 당 도 허 니

12 <중중모리>

18.그 때 여 향 단 이

13

도 련 — 님 19.얼 — 른 보 고

14

씨 기 다 리 오 20.전 에 는 오 실

15

문 에 21.들 — 면 은 기 침 소 리

16

22.오 시 는 줄 알 겄 더 니

17

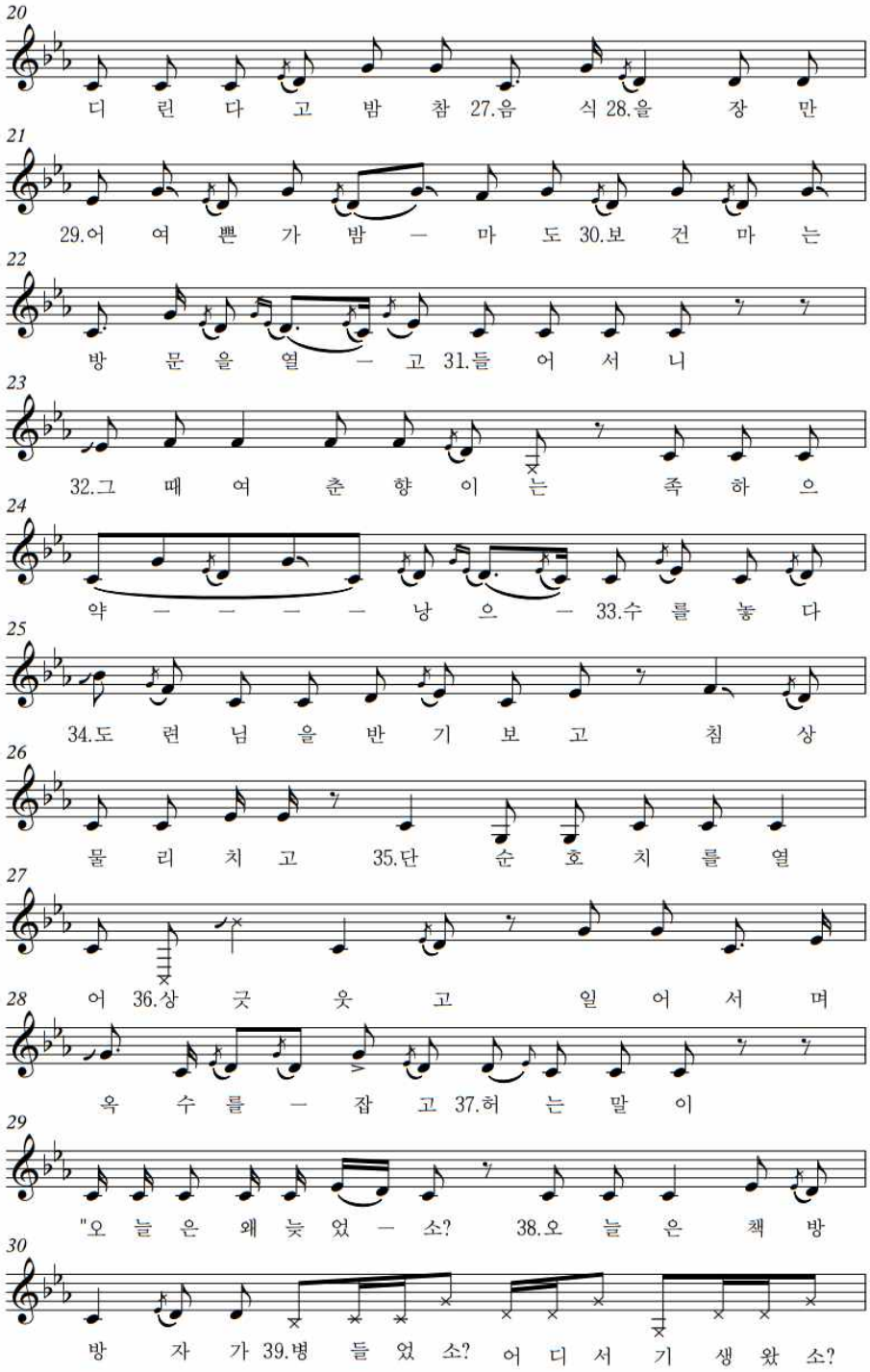
23.오 날 은 누 기 를 놀 래 시 라 고

18

24.대 — — 문 안 을 25.들 어 서 니

19

26.그 때 여 춘 향 어 모 도 련 님

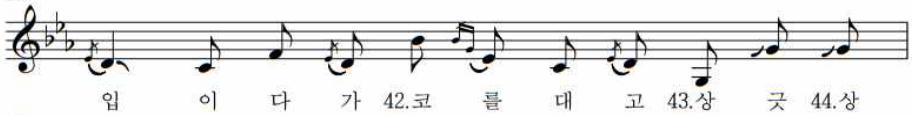

20
디 린 다 고 밤 참 27.음 식 28.을 장 만
21
29.어 여 쁜 가 밤 — 마 도 30.보 건 마 는
22
방 문 을 열 — 고 31.들 어 서 니
23
32.그 때 여 춘 향 이 는 족 하 으
24
약 — — — — 낭 으 — 33.수 를 놓 다
25
34.도 련 님 을 반 기 보 고 침 상
26
물 리 치 고 35.단 순 호 치 를 열
27
어 36.상 긋 웃 고 일 어 서 며
28
옥 수 를 — 잡 고 37.허 는 말 이
29
"오 늘 은 왜 늦 었 — 소? 38.오 늘 은 책 방
30
방 자 가 39.병 들 었 소? 어 디 서 기 생 왔 소?

4

31

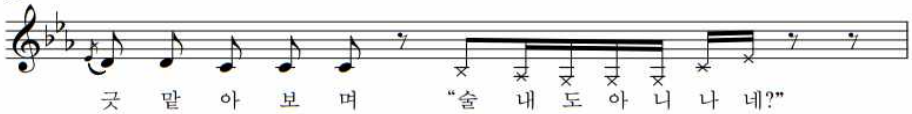
앉 아 40."약 주 를 41.과 음 허 셔 서

32



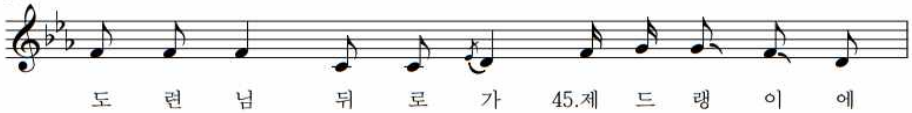
입 이 다 가 42.코 를 대 고 43.상 긋 44.상

33



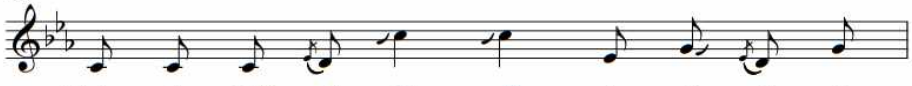
긋 맡 아 보 며 "술 내 도 아 니 나 네?"

34



도 련 님 뒤 로 가 45.제 드 랭 이 에

35



46.손 을 넣어 서 꾹 꾹 눌 러 봐 도

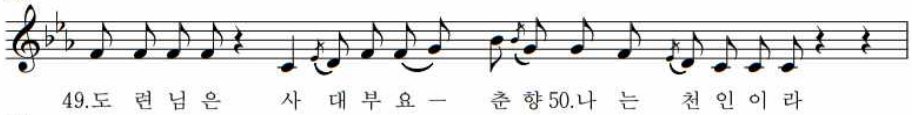
36

종 — 시 47.대 답 을 아 니 허 니

37 〈중모리〉

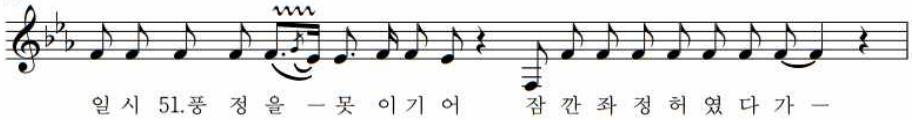
잡 았 — 던 48.손 — 질 으 ㄹ 시 르 르 르 르 르 놓 고

38



49.도 련 님 은 사 대 부 요 — 춘 향 50.나 는 천 인 이 라

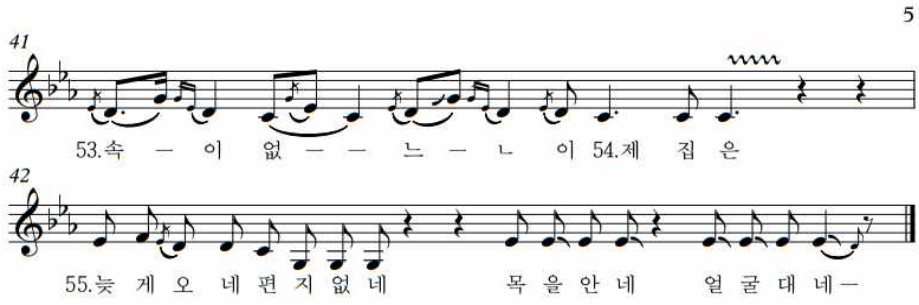
39



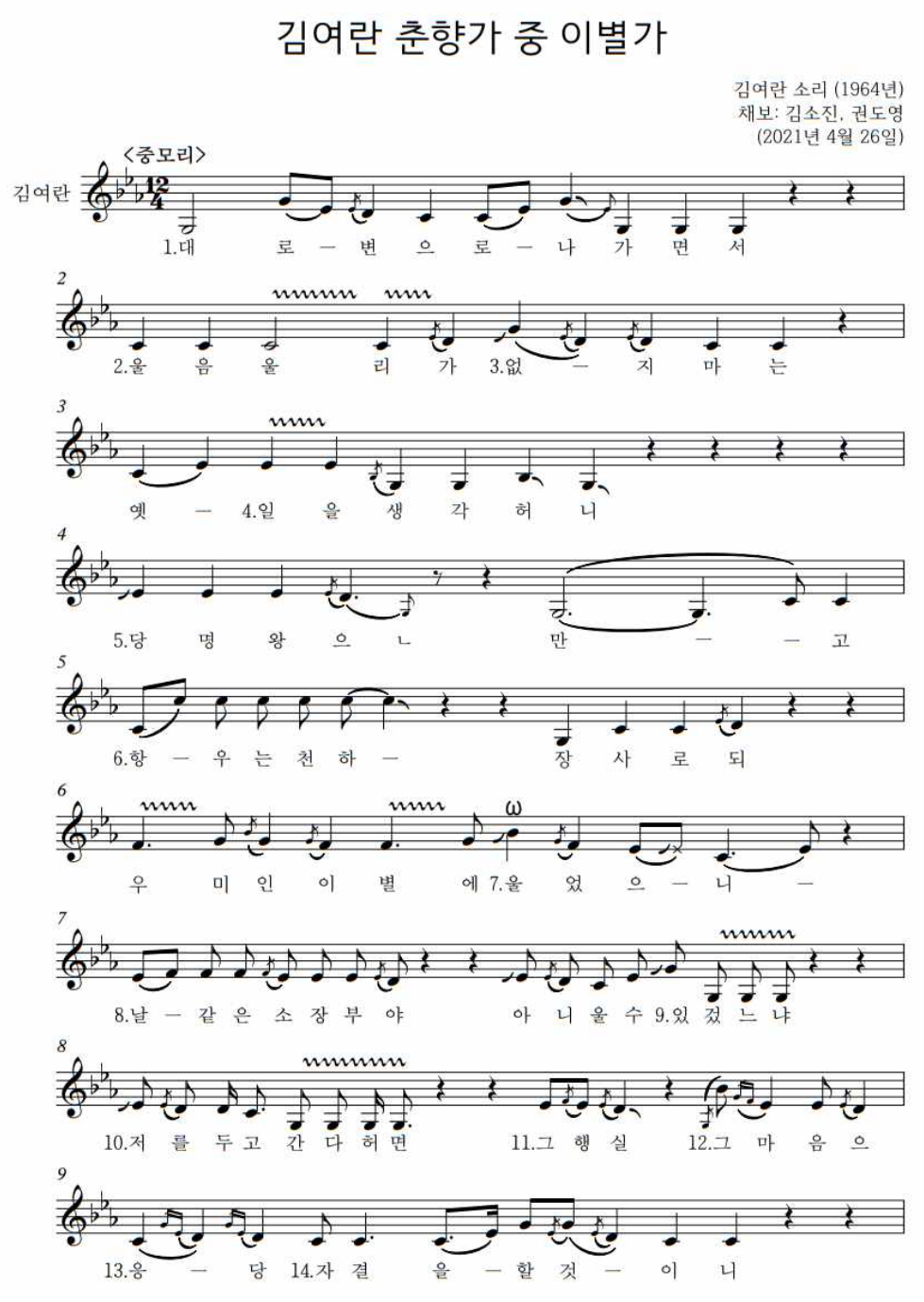
일 시 51.풍 정 을 —못 이 기 어 잠 깐 좌 정 허 였 다 가 —

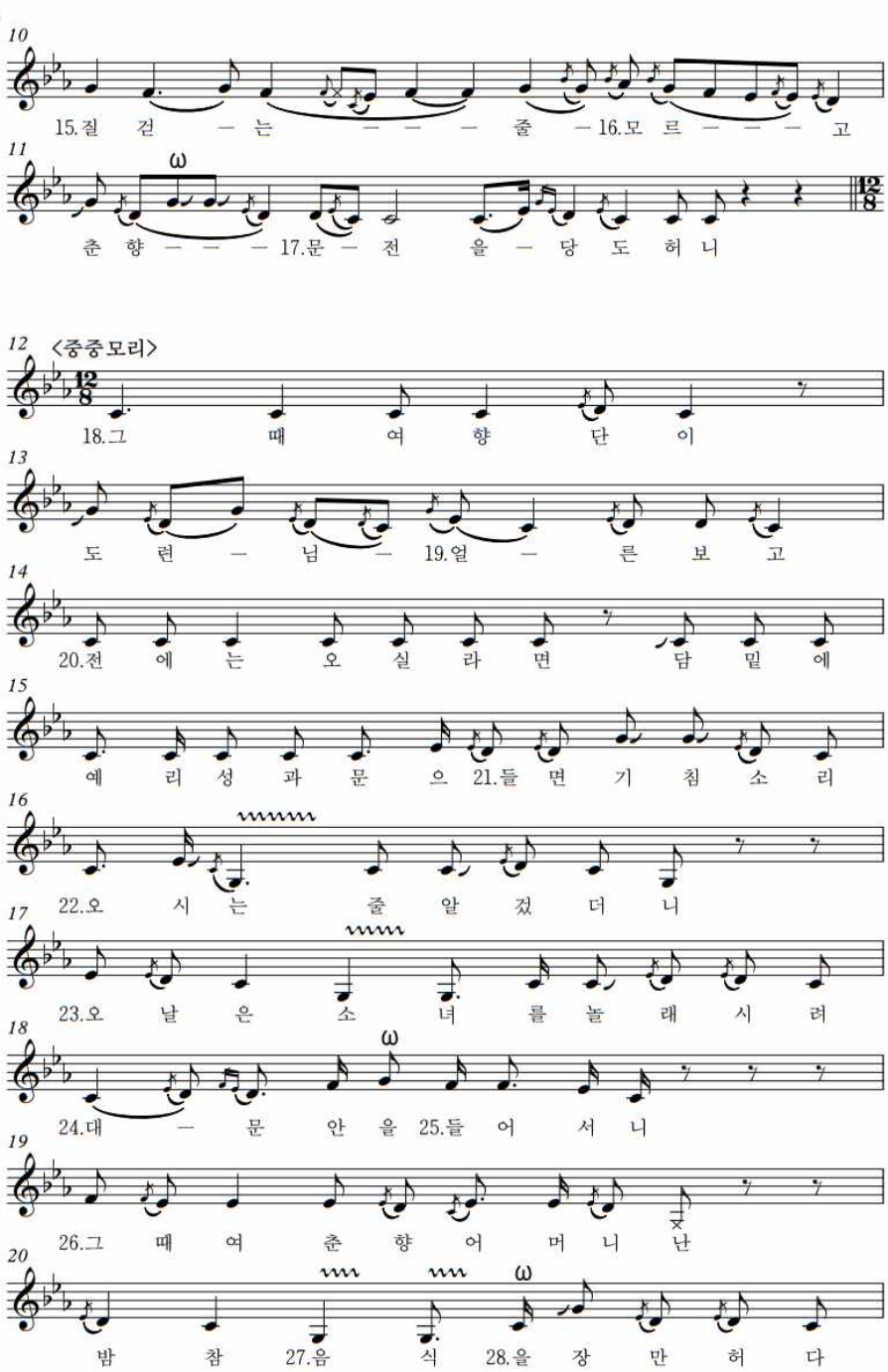
40

52.띠 는 수 가 옳 다 허 고 하 직 허 로 와 겼 는 디 —


5
41
53.속 — 이 없 — — 느 — ㄴ 이 54.제 집 은
42
55.늦 게 오 네 편 지 없 네 목 을 안 네 얼 굴 대 네—

<참고악보2>


김여란 춘향가 중 이별가
김여란 소리 (1964년)
채보: 김소진, 권도영
(2021년 4월 26일)
<중모리>
김여란
1.대 로 — 변 으 로 — 나 가 면 서
2.울 음 울 리 가 3.없 — 지 마 는
옛 — 4.일 을 생 각 허 니
5.당 명 왕 으 ㄴ 만 — — 고
6.항 — 우 는 천 하 — 장 사 로 되
우 미 인 이 별 에 7.울 었 으 — 니 —
8.날 — 같 은 소 장 부 야 아 니 울 수 9.있 겄 느 냐
10.저 를 두 고 간 다 허 면 11.그 행 실 12.그 마 음 으
13.웅 — 당 14.자 결 을 — 할 것 — 이 니


2
10
15.질 걷 — 는 — — — 줄 — 16.모 르 — — — 고
11
춘 향 — — — 17.문 — 전 을 — 당 도 허 니
12
<중중모리>
18.그 때 여 향 단 이
13
도 련 — 님 — 19.얼 — 른 보 고
14
20.전 에 는 오 실 라 면 담 밑 에
15
예 리 성 과 문 으 21.들 면 기 침 소 리
16
22.오 시 는 줄 알 겄 더 니
17
23.오 날 은 소 녀 를 놀 래 시 려
18
24.대 — 문 안 을 25.들 어 서 니
19
26.그 때 여 춘 향 어 머 니 난
20
밤 참 27.음 식 28.을 장 만 허 다

21

29.어 여 쁜 가 밤 — 마 도 30.보 겄 마 는

22

방 문 을 열 — 고 31.들 어 서 니

23

32.그 때 여 춘 향 이 는 도 련 님

24

고 약 — — — 랑 에 33.수 를 놓 다

25

34.도 련 님 을 반 겨 보 고

26

침 상 물 — 리 쳐 35.단 순

27

호 치 를 열 어 36.쌍 긋 웃 고 일

28

어 서 ㅁ 옥 수 잡 고 37.허 는 말 이

29

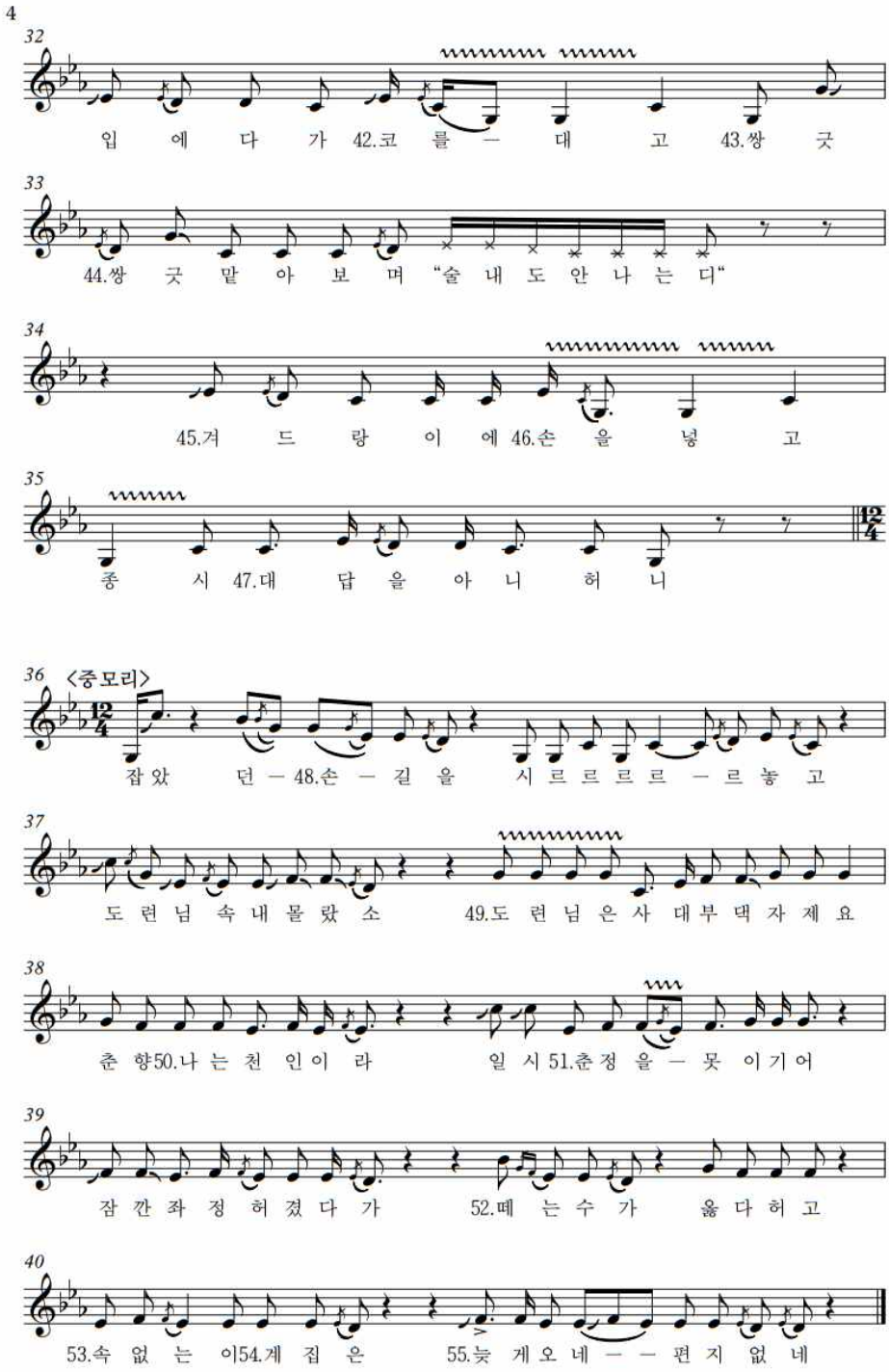
"38.오 날 은 책 방 으 서

30

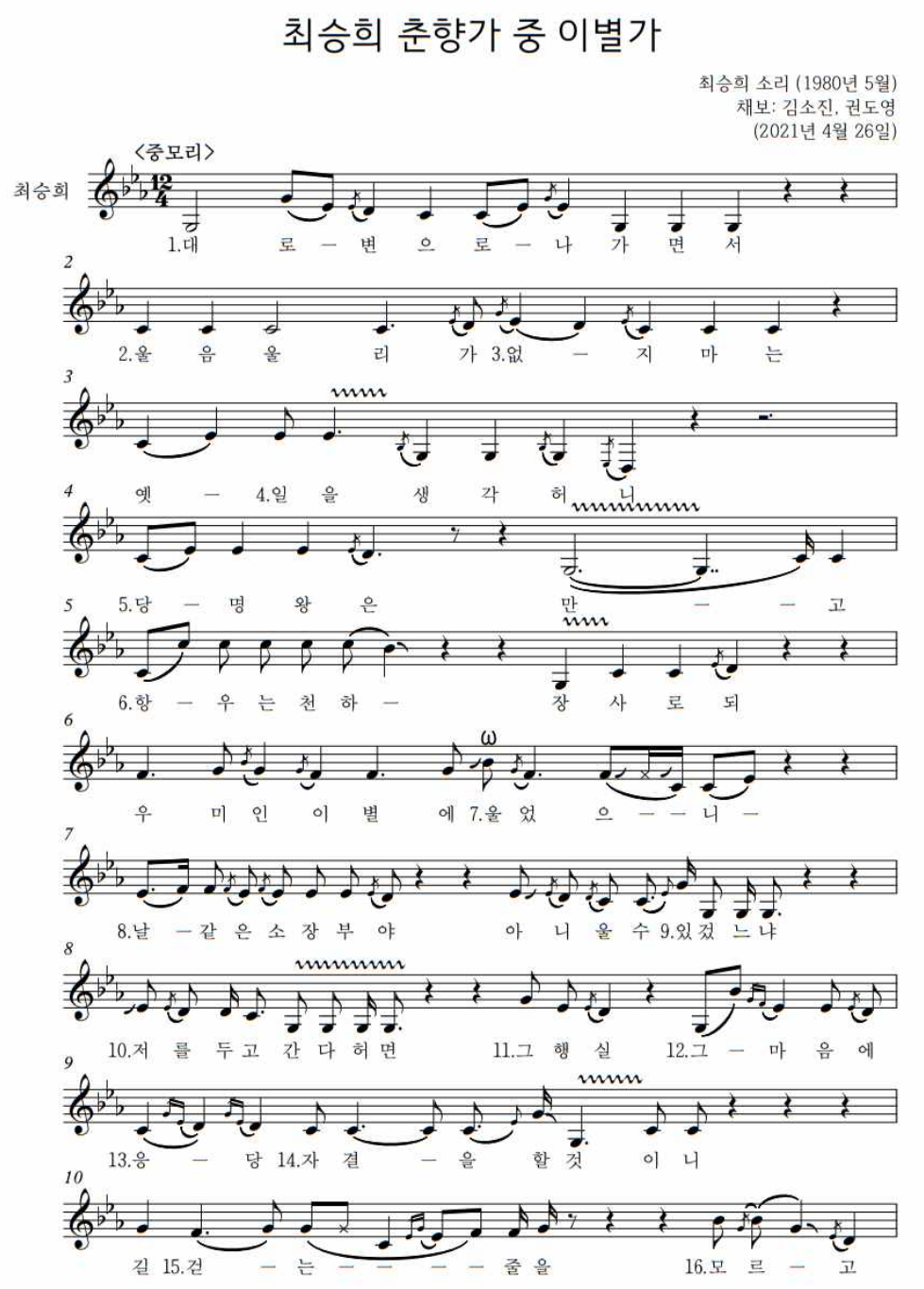
방 ⊠ 자 가 39.병 들 었 소 어 데 서

31

40.약 주 를 — 41.과 음 — — 허 여 정 신


4
32
입 에 다 가 42.코 를 ― 대 고 43.쌍 긋
33
44.쌍 긋 맡 아 보 며 "술 내 도 안 나 는 디"
34
45.겨 드 랑 이 에 46.손 을 넣 고
35
종 시 47.대 답 을 아 니 허 니
36
<중모리>
잡았 던 ― 48.손 ― 길 을 시 르 르 르 르 ― 르 놓 고
37
도 련 님 속 내 몰 랐 소 49.도 련 님 은 사 대 부 댁 자 제 요
38
춘 향50.나 는 천 인 이 라 일 시 51.춘 정 을 ― 못 이 기 어
39
잠 깐 좌 정 허 겼 다 가 52.떼 는 수 가 옳 다 허 고
40
53.속 없 는 이54.계 집 은 55.늦 게 오 네 ― ― 편 지 없 네

<참고악보3>


최승희 춘향가 중 이별가
최승희 소리 (1980년 5월)
채보: 김소진, 권도영
(2021년 4월 26일)
<중모리>
최승희
1.대 로 — 변 으 로 — 나 가 면 서
2.울 음 울 리 가 3.없 — 지 마 는
옛 — 4.일 을 생 각 허 니
5.당 — 명 왕 은 만 — — 고
6.항 — 우 는 천 하 — 장 사 로 되
우 미 인 이 별 에 7.울 었 으 — — 니 —
8.날 —같 은 소 장 부 야 아 니 울 수 9.있겄 느 냐
10.저 를 두 고 간 다 허 면 11.그 행 실 12.그 — 마 음 에
13.응 — 당 14.자 결 — 을 할 것 이 니
길 15.걷 — 는 — — — — 줄 을 16.모 르 — 고

2

11

춘 향 — —17.문— 전 을 당 — 도 허 니

12 〈중중모리〉

18.그 때 여 향 단 이

13

도 련 — 님 — 19.얼 — 른 보 고

14

20.전 에 는 오 실 라 면 담 밑 에

15

예 리 성 과 문 으 21.들 면 기 침 소 리

16

22.오 시 는 줄 알 겄 더 니

17

23.오 날 은 소 녀 를 놀 래 시 려

18

24.대 문 안 을 25.들 어 서 니

19

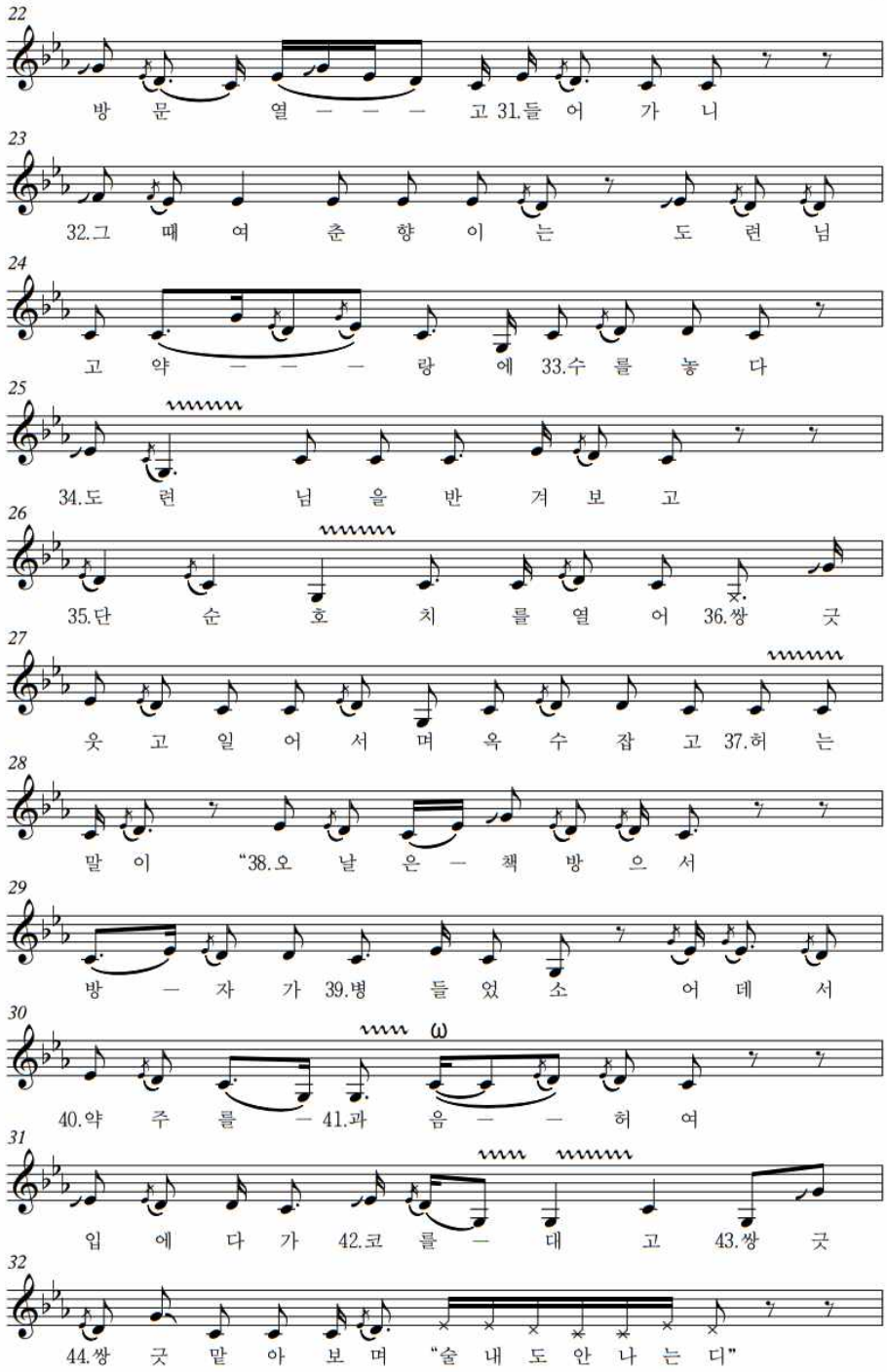
26.그 때 여 춘 향 어 — 머 니 난 —

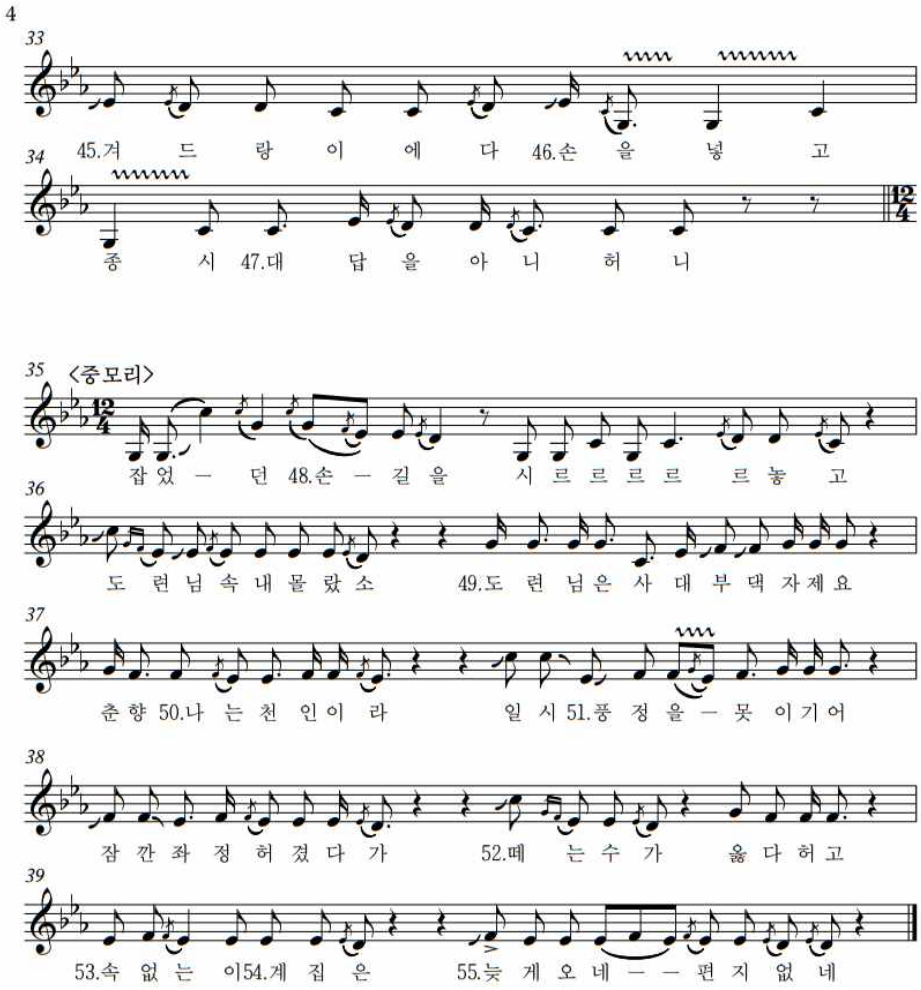
20

밤 참 27.음 식 28.을 장 만 허 다

21

29.어 여 쁜 가 밤 — 마 도 30.보 겄 마 는


22
방 문 열 — — — 고 31.들 어 가 니
23
32.그 때 여 춘 향 이 는 도 련 님
24
고 약 — — — 랑 에 33.수 를 놓 다
25
34.도 련 님 을 반 겨 보 고
26
35.단 순 호 치 를 열 어 36.쌍 긋
27
웃 고 일 어 서 며 옥 수 잡 고 37.허 는
28
말 이 "38.오 날 은 — 책 방 으 서
29
방 — 자 가 39.병 들 었 소 어 데 서
30
40.약 주 를 — 41.과 음 — — 허 여
31
입 에 다 가 42.코 를 — 대 고 43.쌍 긋
32
44.쌍 긋 맡 아 보 며 "술 내 도 안 나 는 디"


4
33
45.겨 드 랑 이 에 다 46.손 을 넣 고
34
종 시 47.대 답 을 아 니 허 니
35 〈중모리〉
잡 었 — 던 48.손 — 길 을 시 르 르 르 르 르 놓 고
36
도 련 님 속 내 몰 랐 소 49.도 련 님 은 사 대 부 댁 자 제 요
37
춘 향 50.나 는 천 인 이 라 일 시 51.풍 정 을 — 못 이 기 어
38
잠 깐 좌 정 허 겼 다 가 52.떼 는 수 가 옳 다 허 고
39
53.속 없 는 이54.계 집 은 55.늦 게 오 네 — — 편 지 없 네