

The Song of *Chöksŏng* as Performed by Yi Hwajungsŏn and Sŏng Uhyang: A Comparative Study of the Transformation of Musical Configuration and Expression of *Ujo*

Sumi Kim (Chonnam National University)

Translated by Ju-Yong Ha

I. Introduction

It is well known that *P'ansori* is an oral tradition, and in the process of the transmission of a tradition without a written notation, professional *P'ansori* singers or *kwangdae* have introduced slight differences and modifications from the performances of their masters. In doing so, they have developed their own musical style or *che*, and unique vocal and narrative innovation or *tŏnŭm*. Therefore, it is generally assumed that the oral tradition has become the subject of the transformation and development of *P'ansori* performance, the process of which can be hypothesized by examining surviving contemporary performances which have certain standardized structure. This structure is mainly revealed through the constituent elements such as text, rhythmic pattern or *changdan*, added rhythms as a result of text setting or *puch'imsae*, melodic ornamentation or *sigimsae*, and melodic mode or *akcho*.

The scope of the investigation and selection of *P'ansori* arias or *sori*, in terms of musical transformation, needs to be limited and consistent within the same performance lineage because each lineage has very different musical structure and style. Hence, Yi Hwajungsŏn (1899~1944) and Sŏng Uhyang (1933~), both performed *The Song of Ch'unhyang* of the performance lineage or *badi* of Kim Sejong. Both Yi Hwajungsŏn and Sŏng Uhyang are female singers but they represent different time periods and performance generations. Yi Hwajungsŏn represents the modern period of Japanese occupation, and Sŏng Uhyang represents the contemporary period, from

the Korean War to the present. According to the two different performances of *The Song of Chŏksŏng*, which appears in the beginning of *The Song of Ch'unhyang*, as sung by these two singers, there is a typical *ujo* section. These two versions share relatively the same text, *changdan* and *puch'imsae*. Nevertheless, both performances differ in terms of sigimsae and vocal projection, which gives, overall, a different mood and expression.

The plan of the paper is to examine two different performances of *The Song of Chŏksŏng* from the perspective of actual performance practice within the same performance lineage, but from different time periods. This study of the various approaches to the musical structure and expression of *ujo* in *P'ansori* in both modern and contemporary performances should reveal the stylistic characteristics of *ujo*'s transformation and development.

II. A Comparative Analysis of Two Text Settings or *Puch'imsae* by Yi Hwajungsŏn and Sŏng Uhyang of *The Song of Chŏksŏng*

Yi Hwajungsŏn, one of the most popular singers in the Japanese occupational period, kept the performance lineage or *badi* of *The Song of Ch'unhyang* from Kim Sejong through Chang Jabaek and Chang Dŭkchin. Sŏng Uhyang, on the other hand, a living practitioner who maintains fundamentally the same *badi* of *The Song of Ch'unhyang* of Kim Sejong, represents a slightly different performance route from Kim Sejong, through Chŏng Jaegŭn and Chŏng Eŭngmin. Graph No.1 presents the two different text settings or *puch'imsae* of *The Song of Chŏksŏng* as performed by Yi Hwajungsŏn and Sŏng Uhyang, respectively, in which both *puch'imsae* are based on the *chinyang* rhythmic pattern.

In the graph no 1, the lines indicated in the dark column represent Yi's setting and those in the white column represent Sŏng's setting. Both settings, as the graph indicates, show very few changes, which suggests that Sŏng faithfully maintains the text setting of the previous generation.

III. A Comparative Analysis of the Melodic Contour

The plan of this section is to consider the melodic details and contour of both performances. The melodic contour, as a whole, can be divided into smaller melodic phrases and each unit of a given rhythmic pattern or *changdan*. These are closely related to the poetic structure reflecting the meaning of the text. In general, the melodic contours revealed by there two comparative performances of the same aria or sori are distinguished by having a different melodic progression. However, both Yi and Sŏng, share a similar melodic contour in terms of employing approximately the same beginning and ending notes within each phrase and *changdan*. The pitch structure of both performances is mainly centered around B, briefly modulates to E, the perfect fourth above B in *changdan* 19, and returns to B in *changdan* 21. *The Song of Chöksŏng*, as shown in the transcriptions, consists of 28 chinyang rhythmic patterns or *changdan*. The text is divided into four stanzas, each of which consists of two verses, with a total of eight verses, as presented in Graph No. 2.

According to the summary of the pitches, both Yi and Sŏng perform the song in a similar manner with an almost exact coincidence of beginning and ending notes in each *changdan*. When the beginning and ending notes do differ in some parts of the *changdan*, the interior intervallic content is relatively narrow. Overall, it is apparent that the exterior melodic contours between the two performances resemble to each other, as presented in Graph No. 3.

IV. The Comparative Study of the Repetition of Melodic Patterns

It is common that certain melodic patterns which usually occur at the end of each verse are repeated within the same part or *daemok* of a *p'ansori*. These repeated melodic patterns generate certain idiomatic melodic tendencies, which form standardized cadential formulae. The plan for this section is to present an organized analysis of the repeated melodic patterns in Yi's performance, and then compare and contrast that analysis with the patterns to Sŏng's performance.

1) Classification and Comparison of Melodic Patterns <Example 1>

자 가 - .아악 단 로 - 부 운 - 조 요 난

오 자 - .아악 교 가 - 부 우 - 우 우 운 - 명하 면

오 나 - .아악 이 고 - 웃 화 리 이 이 이 입 중 어

(1) - ① Yi's Performance of *changdan* 11-12, 17-18, and 25-26

The example 1 indicates that Yi consistently repeats the same type of melody in three different places appearing in the second, third and fourth stanzas respectively. The following example shows Söng's performance.

(1) - ② Söng's Performance of *changdan* 11-12, 17-18, and 25-26 <Example 2>

자가 - - - 악 단 부 - - - 부 - - - 운 조 요 호 - 난

오자 - - - 악 교 가 - - - 부 우 - 우 - 운 명 히 으 - 면

오 나 알 이 고 - - - 웃 화 리 - 이 - - - 입 주 - 용 예

Söng employs similar melodic patterns in the same places as in Yi's performance with only small modifications. For example 2, Söng uses almost the same melodic pattern in *changdan* 11 and 17, but the melody is completely different in *changdan* 12, 18, 25 and 26. In contrast to Yi, Söng's intention is to avoid repeating sounds through enhanced use of melodic embellishments, thus creating a more expressive musical style. By doing so, she reflects a general tendency in contemporary *p'ansori* performance toward a greater use of melodic embellishment. Additionally, there is also a tendency toward variations in vocal projection. Söng exhibits these variations in vocal projection in her own performance. She employs *hŭisöng*, which means

false alto voice, or artificial voice, and the diamond symbol [◇] indicates this in *changdan* 12, 18, 26. *Hŭisŏng* is usually employed for three reasons: first, where there are high pitches in the melody; second, to enhance dramatic situations or to convey the imagery in storytelling; and third, where it indicates a brief change in timbre amidst a fast, rhythmic segment. On the surface, contemporary *p'ansori* performances seem to faithfully preserve certain stylistic attributes, but upon closer analysis, internal subtleties are revealed through contemporary performers' modifications. This is observed in Sŏng's avoidance of repetitions and her use of vocal projection (*hŭisŏng*).

(2) - ① Yi's performance of *changdan* 14, 20, 24, and 28 <Example 3>



The example 3 shows the cadential formula occurring in the second, third, and fourth stanzas. Yi uses predominantly the same melodic pattern: do-re-mi-re-do. The difference in pitch in *changdan* 20 is a modulation of the original pattern, and thus the pattern remains the same throughout these four *changdan*.

(2) - ② Sŏng's performance of *changdan* 14, 20, 24, and 28 <Example 4>



Sŏng, like Yi, ends each *changdan* with do. However, there is a slight variation in the first note of each *changdan*. In *changdan* 14, 20, and 24, the beginning note is do; however, in *changdan* 28, the beginning note is sol. A comparison is shown below:

<i>changdan</i> 14 & 24	do re do la sol do.
<i>changdan</i> 20	do re mi re do re mi re do.
<i>changdan</i> 28	sol do - mi re do re mi re do.

In these four *changdan*, Sŏng's vocal technique is also very distinct from Yi's. She uses a very specific vocal technique known as *P'okkkaksŏng*, is somewhat similar to a hiccup or hocket effect that creates a sensation of tension and release. *P'okkkaksŏng*, along with other vocal techniques, greatly enhances the vitality of the piece.

(3) - ① Yi's performance of *changdan* 9-10 and 15-16 <Example 5>

In *changdan* 9 and 15, the cadential formulae are identical whereas, in *changdan* 10 and 16, the cadential formulae are different.

(3) - ② Sŏng's performance of *changdan* 9-10 and 15-16 <Example 6>

The cadential formulas in *changdan* 9 and 15 are identical, but in *changdan* 10 and 16, Sŏng employs different cadential formulae. In *changdan* 10, Yi and Sŏng employ similar patterns. However, in *changdan* 16, the cadential formula is distinguishable between the two performers. As mentioned earlier, Sŏng, and other contemporary

performers, aim to avoid repetition.

As we have discussed in the macroscopic analyses in sections II and III, the text setting and melodic contour in both modern and contemporary performances, as exemplified by Yi and Sŏng, are largely similar. A microscopic analysis of Section IV reveals subtleties in repetitive patterns and vocal techniques between modern and contemporary performance practice. In other words, while sections II and III provide analyses of the exterior form, section IV provides an analysis of the interior form. Thus in one performance lineage, the structure of *ujo* has been preserved while the style and content has been transformed. This is a common product of the oral tradition. Variation in contemporary performance technique and styles cannot be said to be more creative than the modern style, but must be considered within the context of larger societal changes.

V. Comparative Analysis of *Sigimsae*

The study of *sigimsae* has not been adequately addressed in modern musical analyses of *p'ansori*. *Sigimsae* can be considered to be melodic embellishment and ornamentation. It is very difficult to transcribe using western staff notation due to difficulties in differentiating sliding tones and subtleties of pitch variation, especially to the untrained ear. *Sigimsae* are divided into soft phrases separated by breath, I will address each of the phrases as breath of *sigimsae*. and for ease of explanation, I will limit the meaning of *sigimsae* as two or more notes assigned to one syllable. In this section, I will investigate the differences and similarities in *sigimsae* within the same melodic structure as they are performed by Yi and Sŏng. I will also compare and contrast the idiomatic melodic embellishments that appear in both their performances.

1) The Transformation of the *Sigimsae* around the Primary Notes.

(1) Changdan 1 <Example 7>



On the fourth syllable *ŭi* on the pitch *sol*, Sŏng adds the grace note *la*, whereas Yi's performs the same syllable without the grace note embellishment. In terms of performance practice, without the grace note, Yi extends the former syllable while Sŏng's use of the grace note separates the syllable by giving it a forced accent. The use of *sigimsae* occur in several other places such as *changdan* 3 on *in*, *changdan* 7 on *oh*, *changdan* 11 on *lu*, *changdan* 17 on *ka*, *changdan* 21 on *en*, *changdan* 22 on *ka*, and *changdan* 25 on *ko*. Each of these *sigimsae* occurs on the last syllable, with the exception of *changdan* 7, and it should be noted that most prepositions occur as a suffix in the Korean language. Contemporary performances tend to place emphasis on the preposition. Though the preposition may not have significant textual meaning, its emphasis in performance gives it musical meaning. The conventional deployment of *sigimsae*, the grace note is placed one whole step above the pitch, for example, *la sol*.

(2) Changdan 2 <Example 8>



Sŏng's performance of the text *ach'imnariŭ* (of morning) and the use of *sigimsae* is noticeably different from Yi's. For example on the syllable *ch'im*, the melodic figure is *sol sol do la*. *Sol* and *la* are the primary notes in an ascending melody, while the *do* refracts the melodic figure *sol do la*. On the syllable *ŭi*, where figure is *sol la la sol la*, the ascending melody is *sol la*, with *la* embellishing *sol*. This also occurs in *changdan* 10.

(3) Changdan 4 <Example 9>

(이) 떠어 - - - 어 - - - 있 고

(성) 떠어 - - - 어 - - - 있 고

The example 9 shows that the same melodic figure occurs in both performances, except in the bracketed sections. For Yi, the melodic figure is a major second, re do; and for Sŏng, the melodic figure is a descending major third, mi mi do. Thus, the interval in Sŏng's performance is wider, but for both the primary note is do. In terms of performance practice, tension is created in repeating mi, and due to the fast rhythmic accent, it is very difficult to articulate the pitch clearly. Yi on the other hand, does not have the accented tension when she performs re do. The modern performance practice exhibited by Yi seems relatively plain in comparison to Sŏng's contemporary rendition.

(4) Changdan 9 <Example 10>

(이) 요 현 기 구 우 하 초 요 난

(성) 요 현 기 구 우 하 위 나 난

In this example 10, it is noticeable that both Yi and Sŏng use a grace note moving from re to do on the syllable *choi*. While Yi remains on the primary note do on the syllable *wei nan*, Sŏng uses *sigimsae* fa moving down to do, opening the interval from major second to perfect fourth. This stylistic modification indicates the active movement which characterizes the vitality of contemporary performance practice. This is repeated in *changdan* 15.

(5) Changdan 11 <Example 11>

(이) 자 가 - - - 아 아 단 로 - - -

(성) 자 가 - - - 아 아 단 로 - - -

Yi performs the word *jagak* with a melodic progression from la to sol. Sŏng performs the same syllable with two briefly added notes, sol and la. The original pitch sol shifts one step above to la and returns to the original sol, as indicated with the bracket in the example. In performance practice, this *sigimsae* is known as winding the sound.

(6) Changdan 12 <Example 12>



In this example, on the syllable *yo*, Yi performs the primary note la, but Sŏng performs the progression la sol do la, where the *sigimsae* circles around the primary note. This reflects the recent trend that *p'ansori* performance has been shifting toward increased embellishment.

(7) Changdan 18 <Example 13>



For Sŏng, the syllable *pu* is melodically and rhythmically stretched out, or refracted whereas Yi approaches the syllable with a smoother contour.

(8) Changdan 20 <Example 14>

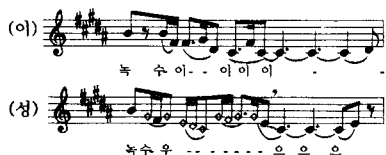


Note that in the bracketed section in Example 14 both Yi and Sŏng use re as the primary note with all the other pitches acting as embellishment to it. Yi uses a *sigimsae* group, **re mi re**-re do, and the re is pulsed or accented to create the tension that is

finally resolved on do. Sŏng's *sigimsae* group, **mi re do re mi re**, is more of a turning wave gesture. This *sigimsae* is also apparent in *changdan* 27 and 28.

2) Distinguishable *sigimsae*

(9) Changdan 5 <Example 15>



Yi and Sŏng use the same beginning and ending notes in *changdan* 5 for the same text, particularly on the syllable *su*. Yi's *sigimsae* is particularly noticeable due to her use of the relatively wide interval of the perfect fifth. In contrast to the commonly used step-wise figure, Yi creates *sigimsae* such as do so, la mi, sol re. This type of wider interval *sigimsae* is very rarely found in contemporary performances. Sŏng's four groupings of *sigimsae* are la sol la fa mi re la sol la la fa, which is more complex embellishment than Yi's.

(10) Changdan 22 <Example 16>

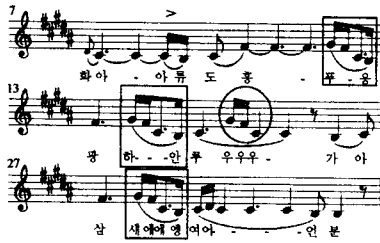


Both performers have different combinations of intervallic content. In Yi's performance, the *sigimsae* is on the syllable *ga* and also has 4 groupings sol fa re fa fa sol fa re re do. Particularly noticeable is sol fa re where the intervallic content is a combination of major second and minor third. This does not occur in Sŏng's performance where the intervallic content is much narrower.

3) Idiomatic *sigimsae*

(1) The pattern occurring in Yi's performance

① Chainman 7, 13, 27 <Example 17>



The pattern is the descending figure *la sol re (do)* and occurs four times in Yi's text and only once in *changdan* 7 in Söng's performance, and though idiomatically used, it occurs on a different beat.

② *Changdan* 9 and 15 <Example 18>



Changdan 9 and 15 share the same melody. The ascending figure *la do* appears frequently in Yi's performance and much less so in Söng's performance.

(2) The pattern occurring in Söng's performance

① *Changdan* 12, 18, 22, 26 <Example 19>



An incomplete cadence is formed as when the final note of a phrase falls a perfect fourth below the beginning note.

② Changdan 14, 24 <Example 20>



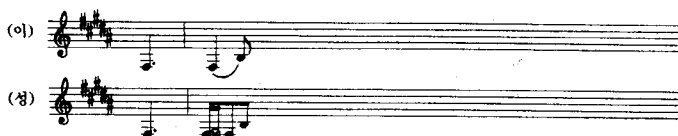
The figure is do La Sol. This *sigimsae* employs *p'okkkaksŏng*.

I have discussed three different types of *sigimsae*: *sigimsae* around the primary notes, distinguishable *sigimsae*, and idiomatic *sigimsae*. The transformation from modern performance practice, as exemplified by Yi, to contemporary performance practice, as exemplified by Sŏng, is striking because contemporary performance practice employs more active embellishments around the primary note. Contemporary performance practice also has a more varied repertoire of *sigimsae*, which means that ujo increasingly relies on the technique of the vocal performance.

VI. A Study of the Transformation of *Sigimsae* Patterns

This section will be a more detailed discussion of melodic embellishments around the primary or structural note in the two performances. The structural notes in The Song of *Chöksŏng* are the same in both transcriptions. However there are noticeable differences in the relationship between structural notes and *sigimsae* patterns. I will investigate the movement of *sigimsae* around the structural note and the characteristics of *sigimsae* in contemporary performances.

1) *Sigimsae* on Sol <Example 21>



Both performers share the perfect fourth pattern by moving from sol to do. However, Sŏng changes the timbre by employing *p'okkkaksŏng*.

2) *Sigimsae* on Do <Example 22>



In this example, Yi uses three different types of *sigimsae* while Sŏng uses six different types for the structural note do. Yi uses re and Sol to embellish do while Sŏng uses re, fa, and La. Each performer emphasizes different characteristics in their use of *sigimsae*. In the do - re melodic pattern, Sŏng displays more variety though both performers use re as the grace note to embellish do. In the do Sol progression, Yi does not employ *sigimsae* while Sŏng inserts la, deployed as *p'okkkaksŏng*, between do and sol, creating do la Sol.

3) *Sigimsae* on Re <Example 23>



Sigimsae on re has two distinctive characteristic movements. The first characteristic is the intervallic content. Yi commonly uses mi as embellishment creating an interval of a major second, while Sŏng uses fa to create an interval of a minor third. Thus in Sŏng's case, the function of mi has been reduced. Her use of a wider intervalthe minor thirdcreates a wavelike effect, while Yi's *sigimsae* sounds more plain. The

second characteristic is the cadential function of re. The note re normally anticipates a cadence to do, but Sŏng uses a more extended *sigimsae* and uses various types of *sigimsae* to embellish re. In doing so, the cadential function of re has been extended. The *sigimsae* indicated in the bracket do la re is unique to Yi and reflects the old style of *p'ansori* which requires further study.

4) *Sigimsae* on Fa <Example 24>



Sigimsae of fa only occurs in Yi's performance.

5) *Sigimsae* on Sol <Example 25>



The bracket represents *sigimsae* on sol and la. Sŏng demonstrates a more refined use of *sigimsae*. In Yi's case, sol moves to mi through la, creating sol la mi, while Sŏng uses the descending pattern of sol fa, creating sol fa mi. The function of sol is different in modern and contemporary performance practice and requires further study.

6) *Sigimsae* on La <Example 26>



Like our discussion of *sigimsae* on re, Sŏng extends the note. The pattern la do la do is unique to Yi's performance. Sŏng tends to use complex *sigimsae* embellishing la. This indicates that the direction of the melodic progression and the characteristic of

the note has been shifted in contemporary performance practice.

7) *Sigimsae* on Do <Example 27>



Here, Yi and Sǒng execute similar *sigimsae*, but Sǒng is more elaborate with *mi*. This reveals a general tendency toward refinement in contemporary performance practice. The constituent pitches in *The Song of Chǒksǒng* exemplifying typical *ujo* are Sol La do re mi fa sol la do re. Among these notes, Sol do re fa sol la do are structural notes that have been assigned *sigimsae*. Between the two performers, Sol do and do have similar *sigimsae*, and only differ with the use of *p'okkkaksung* that creates timbre changes in Sǒng's performance. Two *sigimsae* were unique to Yi's performance and correspond to the old performance style. In the case of re fa sol la, Sǒng delivers a more refined and extended *sigimsae*. Aside from Sung having more refined *sigimsae* on re and la, the function of the notes has also been modified and emphasized.

VII. Conclusion

I have presented a comparison of the transformation of the expression of *ujo* in *The Song of Chǒksǒng* performed by Yi Hwajungsǒn and Sǒng Uhyang. For the most part, the performance has been faithfully transmitted from the modern to the contemporary era with only a few characteristic changes. First there is the increased use of accent and intervallic range. Sǒng employs more accents and wider ranges than Yi. This is a very prominent characteristic of contemporary performance practice. Accents placed on prepositional syllables shift the rhythmic flow while wider intervallic ranges create melodic refraction. Second, there is the refinement of *sigimsae*. The transition from modern to contemporary performance practice has led to a trend of an increasingly flexible display of constituent pitches and demonstrates the refinement of *sigimsae*. Contemporary performers tend to execute more refined

sigimsae to avoid melodic repetition. Yi's *sigimsae* contains only upper neighboring notes while Sŏng's *sigimsae* create melodic turns by containing both upper and lower neighboring notes. Additional pitches in *sigimsae* in contemporary performance practice create more technical difficulty in vocal production while increasing the tension in melody and plot. Third, there is the characteristics and function of notes. Though Yi and Sŏng share the same constituent pitches, the structural pitches have characteristics of movement and function unique to each performer. Specifically, Sŏng extends and emphasizes the function of re and la, and Yi uses wider intervallic ranges such as perfect fourth, major second minor third in her *sigimsae* patterns that reflects the old style of *p'ansori*. This requires more intensive study. Fourth, the transformation of vocal production. Contemporary performances effect timbre changes in melody through the use of technical refinements in vocal techniques such as *p'okkkaksŏng* and *hŭisŏng*. These technical refinements of *sigimsae* place additional emphasis on vowels.

These four transformations lead to an increasing lyricism in *p'ansori*. The refinement of *sigimsae* has begun to transform *P'ansori* as a musical form of epic storytelling that reduces the narrative quality while emphasizing the lyrical quality.

적성가를 통한 우조의 표출성 연구: 이화중선과 성우향의 적성가에 준하여

김수미(전남대학교)

1. 머리말

판 소리가 구전심수로 전승되고 있음은 다 아는 바이다. 악보를 사용하지 않고 구전으로만 전해지는 과정에서 판소리는 창자에 따라 다소 다르게 불리워지기도 하고, 더러는 자신만의 독특한 더듬을 개발하기도 한다.

이화중선(1899~1944)과 성우향(1933~)¹은 동편제 김세종바디 춘향가를 부르는, 각각 근대와 현대를 대표하는 여류 명창이다.² 그리고 그들이 부른 적성가는 춘향가 앞부분에 나오는 곡으로 비교적 사설과 장단 그리고 불임새가 크게 변하지 않고 현재까지 전승된 우조의 대표적인 소리대목이다.

그러나 두 소리를 직접 들어보면 사설, 장단, 불임새 측면에서는 변화의 폭이 적다 할지라도 시김새나 창법 등이 달라 곡 전체의 분위기는 서로 다르게 들린다.

이처럼 판소리의 표출성은 시대에 따라 다르게 나타나는데, 표출성에 대한 다각적인 연구는 현대 판소리와 고제 판소리를 구별하는 양식과, 그에 따른 음악적 변화의 추이를 가늠하게 하기도 한다.

이에 본고에서는 두 창자의 바디는 같고 시대가 다른 적성가를 실기에 입각한 분석을 통하여, 시대에 따른 우조의 표출성 변화 양상과 특징을 살펴보겠다.

¹ 중요무형문화재 제5호 판소리 동편제 김세종바디 춘향가 보유자.

² 1945년 해방을 중심으로 근대와 현대를 나눈다.

2. 이화중선과 성우향의 적성가 사설 붙임 분석³

이화중선은 일제 시대에 활동한 여류 명창들 중에서 가장 큰 인기를 얻은 명창으로 그가 부른 춘향가의 사승 관계는 김세종 - 장자백 - 장득진 - 이화중선으로 김세종바디 춘향가임을 추론한 바 있다.⁴ 반면, 성우향은 현존하는 명창으로 김세종 - 김찬업 - 정재근 - 정응민 - 성우향으로 계보를 잇고 있다.

이화중선과 성우향이 부르는 적성가는 진양조 장단으로 사설 붙임은 <표 1>과 같다. 표에서 음영으로 된 굵은 글씨는 이화중선의 사설 붙임이고, 그 아래는 성우향의 사설 붙임이다. 표에서 확인된 바와 같이, '이'와 '성'의 적성가는 사설과 그 붙임이 거의 같아서 붙임새의 큰 변화 없이 그대로 전승되었음을 알 수 있다.

3. 이화중선과 성우향의 적성가 곡태 비교 분석

이번 항에서는 적성가 사설을 살펴, 내용별로 각 단락을 나누고 이에 따른 선율의 진행을 각각 살펴보겠다. 필자가 채보한 두 곡의 적성가는 전체 28각 중에서 1각~18각은 중심음이 'B'이고 19각~20각은 'e'이며 21각~28각은 'B'이다. 다시 말하면, B본청으로 시작하여 완전 4도 위인 e본청으로 변청되었다가 다시 B본청으로 되돌아왔다. 적성가는 내용에 따라 전체 28각을 8단락으로 나눌 수 있고, 이는 다시 크게 기승전결의 구조로 볼 수 있는데, 기-8각, 승-6각, 전-6각, 결-8각으로 나타난다.⁵

사설의 단락별로 매 각의 첫음과 끝음을 살펴 '이'와 '성'의 출현음을 비교해 본 결과, 두 곡의 전체 선율의 흐름은 거의 비슷하고 표시된 부분도 음정 차이가 크지 않아 두 곡의 전체적인 곡태는 서로 닮았음을 알 수 있다.⁶

³ 먼저, 본 연구 자료로 이화중선 적성가의 음원은 Columbia 40043B를, 성우향의 음원은 필자가 1997. 3. 17.에 녹음한 테이프를 사용하였다.

⁴ 줄고, "이화중선과 성우향 춘향가 비교 연구" (서울대 석사학위 논문, 2002) 참조.

⁵ 뒷면 <표 2> 참조.

⁶ 뒷면 <표 3> 참조.

4. 이화중선과 성우향 적성가에 나타난 중복 선율 연구

1) 적성가의 중복 선율 분류 및 비교

(1) - ① ‘이’ 적성가 11~12각, 17~18각, 25~26각 <예보 1>

자 가 - .이와 단 로 - 부 운 - 조 요 난

오 자 - .이와 교 가 - 부 우 - 우 우 운 - 명 하 면

오 나 - .이와 이 고 - 웃 화 리 이 이 이 입 중 어

<예보 1>과 같이, ‘이’ 적성가의 사설에서 승·전·결에 해당하는 부분에 각각 거의 같은 선율이 사용되고 있다. 이에 해당하는 ‘성’ 적성가를 조사하겠다.

(1) - ② ‘성’ 적성가 11~12각, 17~18각, 25~26각 <예보 2>

자 가 - .악 단 후 - - - 부 - - - 운 조 요 호 난

오 자 - .악 교 가 - - - 부 우 - 우 - 운 명 하 으 면

오 나 앞 이 고 - - - 웃 화 리 - 이 - - - 입 주 - 용 예

‘성’ 적성가에서는 서로 비슷하지만, 부분적으로 다른 선율을 구사하고 있다. 11각과 17각이 거의 같은 반면, 25각은 전혀 다른 선율형이 쓰이고, 연결되는 12각, 18각, 26각에서는 모두 다 다른 선율형을 쓰고 있다. 이는 같은 선율이 세 번이나 반복되는 ‘이’와 달리, 중복된 소리를 피하기 위한 후대인들의 의도적인 표출 방법으로 짐작된다.

또한 이 부분의 소리를 통하여 ‘이’와 변별되는 특징으로 창법의 변화를 들 수 있겠다. 음표 머리가 ‘◇’로 표시된 12각, 18각, 26각에서는 실기인들이 ‘회성’이

라고 하는 가성이 주로 쓰이고 있다. 보통 '희성'은 음정이 너무 높아 진성으로 내기에 무리가 될 때 소리를 띄워 내는 방법으로 '희성'을 쓰거나, 사설에 맞는 이면을 그릴 때 쓰기도 하고, 또는 짧은 쇠가 안에서 여러 음들이 출현할 때 그 중 한 두음 정도만 '희성'을 사용하여 음색의 변화를 꾀할 때 쓰기도 한다.

여기에서 나타난 '희성'의 기능을 정확히 판단할 수는 없지만, 결과적으로 창법이 달라졌음은 확인할 수 있겠다. 이는 2.항과 3.항에서와 같이 두 창자의 적성가가 외부적으로 변화가 거의 없이 전승에 충실한 듯 보이지만, 사실 내부적인 변화는 끊임없이 있었음을 짐작케 한다.

(2) - ① '이' 적성가 14각, 20각, 24각, 28각 <예보 3>



<예보 3>은 사설의 승·전·결에서 각 단락들이 마무리될 때 쓰이는 선율형이다. 다시 말하면 종지형 선율형이라고도 할 수 있겠다. 이들 역시 do-re-mi-re-do로 주요음 진행이 거의 같게 나타났다. 이에 해당하는 '성' 적성가를 살펴보겠다.

(2) - ② '성' 적성가 14각, 20각, 24각, 28각 <예보 4>



모두 주음인 do로 끝나는 것은 같지만, 14각, 20각, 24각은 첫 시작음이 do이고, 28각은 sol이다. 이 중 14각과 24각은 do - re - do · La · Sol - do의 선율형을, 20각은 do - re - **mi · re - do · re · mi · re - do**의 선율형을, 28각은 Sol - do - **mi · re - do · re · mi · re - do**의 선율형을 쓰고 있고, 20각과 28각은 시작음만 다를 뿐, 선율 진행이 똑같다.

또한 이 부분의 소리에서도 창법의 변화가 눈에 띈다. 편의상 음표 머리를 '⊗'로 표시하였는데, '이'에 비해 '성'은 실기인들이 '꼭각성'이라고 하는, 소리를 막았다가 얼른 다시 내는 창법을 즐겨 사용하고 있다. 소리를 막았다가 얼른 다시 내는 창법은 성대를 순간 긴장했다가 바로 이완시키는 식인데, '이'가 부르는 소리의 단조로움에 비해 소리의 생동감이 더할 수 있다.

(3) - ① '이' 적성가 9~10각, 15~16각 <예보 5>



9각과 15각은 거의 같고, 10각과 16각은 끝부분 종지형이 약간 다르다. '성'의 적성가를 살펴보겠다.

(3) - ② '성' 적성가 9~10각, 15~16각 <예보 6>



9각과 15각은 같지만, 10각과 16각은 전혀 다른 선율형을 쓰고 있다. '이'와 서로 비교해 보면, '이'의 10각과 '성'의 10각은 거의 비슷하고, '이'의 16각과 '성'의 16각은 전혀 다르다. 이런 현상은 앞서 살펴본 (1)항과 같아서 후대인들이 중복된 소리를 피하여 새로운 선율을 모색하고자 했음을 짐작케 한다.

'이'와 '성' 적성가에 나타나는 중복 선율을 조사하고 비교한 결과, 두 곡에 대

한 2.항과 3.항에서의 유사성과는 다른 차이점들이 다소 발견되었다. ‘이’와 ‘성’의 적성가는 같은 뿌리에서 나온 소리 대목으로 시대의 흐름에 따라 우조의 형식은 유지하되 그 안에 담긴 내용은 변화하였음을 알 수 있다. 이는 구전심수에 의한 전승 방법의 결과물로서, 한 개인 작창자의 작가적 성향보다는 자연 발생적으로 획득된 시대성이 그대로 반영된다고 할 수 있겠다.

결과적으로, ‘이’와 ‘성’의 적성가에 나타난 중복 선율의 비교와 분석을 통하여 유추할 수 있는 우조의 표출성 변화는 다양한 선율 구사와 창법의 개발을 들 수 있겠다. 위에서 살펴본 바와 같이 ‘이’ 적성가는 동일한 선율을 주기적으로 반복하여 사용하는 반면, ‘성’ 적성가는 선율이 반복되는 곳에서 주선율은 유지하되 음의 구성과 창법을 달리하고 있었다. 이러한 현상은 중복 선율을 피하려는 의도적인 노력으로 보이고, 또한 현대 판소리가 추구하고자 하는 음악적인 지향점으로 볼 수 있다.

5. 시김새 비교 및 분석

1) 주요음을 근간으로 시김새가 변화된 부분

(1) 1각 <예보 7>



‘이’는 사실 ‘의’를 계이름 sol 단음으로 소리를 내지만, ‘성’은 la·sol로 sol 앞에 한 음 위인 la가 앞잡은 꾸밈음의 역할을 하고 있다. 실제로 소리를 하게 되면, ‘이’의 경우 소리의 굴곡이 없이 ‘적성의’를 쭉 뻗어 내어 ‘의’가 ‘적성’의 지속음 정도의 역할을 하게 되지만, ‘성’은 ‘의’에 강세가 들어가기 때문에 ‘적성^의’가 되어, 상대적으로 ‘적성’과 ‘의’의 소리가 분리되게 된다. 다시 말해서, ‘적성의’는 ‘적성+의’로 의미어와 관형격 조사의 결합인데, ‘이’가 부른 ‘적성의’에 비해, ‘성’의 경우는 ‘의’에 강세가 들어감으로써, 조사에 음악적 내용이 신리게 된 셈이다.

(2) 11각 <예보 11>

(이) 

(성) 

사설 '자각' 을 보면, 선율 진행이 거의 같지만 '성' 은 제음+한음위+제음으로 진행하는 시김새를 쓰고 있다. 네모 안의 선율은 la - sol로 하행하는 진행이다. 이 때 '성' 은 원안의 la · sol과 같이 끝음 sol을 다시 한 번 유동시키는 시김새를 쓴다.

(3) 12각 <예보 12>

(이) 

(성) 

사설 '요' 를 보면, la → la · sol · do · la로 변화되었다. 여기에서는 골격음이 la 인데, '성' 의 경우, la음이 제음+한음아래+한음위+제음으로 나타난다. 이러한 경우로 우조의 각 구성음들이 후대로 올수록 훨씬 유동적임을 엿볼 수 있을 것이다. 18각에서도 나타난다.

(4) 20각 <예보 14>

(이) 

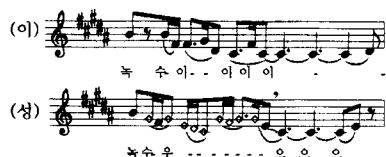
(성) 

네모 안의 시김새를 보면, 둘 다 골격음이 re이고, 나머지는 re의 수식음이다. '이' 의 시김새는 **re mi re** - re do로써 re mi는 짧은 잇가로 re를 수식하고, re는 re do로 하행한다. 이 때, 골격음 re와 뒷꾸밈음으로 채보된 re가 바로 연결이 되는데, 실제로 소리를 할 때, 뒷음 re에 힘을 주어서 빨리 do로 내려오지 않으면 re가 서로 구분이 없어서 선율의 긴장과 이완이 나타나지 않는다. '성' 의 시김새는 **mi re** - **do re mi re** 로써 음영으로 표시된 '이' 의 제음+한음위+제음 식의 시김새가 한음

위+제음+한음아래+제음+한음위+제음 식으로 제음에서 한음아래음까지 시김새를 넣고 있다.

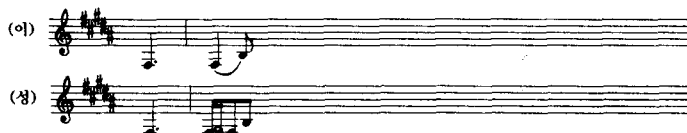
2) 시김새가 전혀 다르게 나타나는 부분

(1) 5각 <예보 15>



격음을 중심으로 나타나는 출현음들을 살펴 각 음의 이웃하는 음과의 운동성을 밝히고, 그에 따른 성질을 분석하여 두 창자의 적성가에 나타난 변화를 알아보겠다.

1. Sol에 나타난 시김새 <예보 21>



2. do에 나타난 시김새 <예보 22>



3. re에 나타난 시김새 <예보 23>



4. fa에 나타난 시김새 <예보 24>



5. sol에 나타난 시김새 <예보 25>



6. la에 나타난 시김새 <예보 26>



7. do에 나타난 시김새 <예보 27>



각각의 예보를 통해서 살펴본 바와 같이, 두 창자의 소리에서 골격음을 중심으로 나타나는 시김새 유형의 변화 양상은 다음과 같다. 이 곡 적성가를 구성하는 게이름은 Sol La do re mi fa sol la do' re'로 우조이다. 이 중, 시김새가 나타나는 음은 Sol do re fa sol la do'인데, Sol do do'는 시김새 구사시 이웃하는 음이 거의 같았지만, 창법 등을 달리한 변화를 모색했고, re fa sol la는 '성'의 소리에서 시김새가 훨씬 심화되고 기교화 되었다. 한편 '이'에서만 쓰이는 독특한 시김새 유형이 한두가지 있어 현대 소리와 변별된 고제 소리의 시김새를 살펴볼 수 있었다. 또한 re la는 '이'에 비해 '성'의 소리에서 시김새가 훨씬 기교화되었고, 음의 기능도 다양해져 두 음의 역할이 후대로 오면서 더욱 강조되었음을 알 수 있었다.

7. 맺음말

이상으로 이화중선과 성우향의 적성가에 나타나는 우조의 표출성 변화를 살펴보았다. 비교적 전승이 충실한 곡으로 알려진 적성가를 통해 다음과 같은 변화 양상을 알 수 있었다.

첫째, '이'보다 '성'의 소리에 강세가 더 들어갔다. 실제로 두 창자의 소리를 들

어보면 ‘이’에 비하여 ‘성’의 소리는 훨씬 강약이 두드러지는데, 특히 ‘성’은 사설의 조사에 강세가 들어가서 소리 흐름상 강조점이 바뀐 듯 하고, 선율의 굴절 현상이 생기게 되었다. 또한 음정간의 폭이 다소 커져 이러한 현상이 더욱 강조되어 나타났다.

둘째, 구성음의 유동성으로 인한 시김새의 기교화를 들 수 있다. 소리가 후대로 전해지면서 점점 기교화, 다양화되어 중복선율을 회피했음은 이미 알려진 사실이다. 시김새의 유형을 조사해 본 결과 ‘이’는 유동하는 음정이 제음+한음위+제음식으로 나타나고, ‘성’은 제음을 중심으로 한음 윗음과 한음 아래음을 매우 활발히 번갈아 사용하고 있었다. 이로 인하여 ‘성’은 기교화된 다양한 시김새를 구사하지만, 같은 쇯가 안에서 출현음들을 해결해야 하므로 긴장된 발성을 써야 했다.

셋째, 음의 성질 변화이다. 전체 구성음은 같지만, 각 구성음의 성질은 다르게 나타났다. 특히 ‘성’의 소리에서 re la 음의 기능이 매우 확대되어 ‘이’에서 쓰이지 않은 시김새나 선율 진행이 나타났다. 반대로, ‘이’에서만 나타나는 완전 4도, 장 2도+단 3도식의 시김새나 선율진행이 있어, 이는 고제 소리 연구에 대한 여지로 남는다.

넷째, 창법의 변화이다. 두 창자가 같은 선율 진행의 소리를 부를 때에 있어서, ‘성’은 폭각성이나 시성을 사용하여 음색의 변화를 주었다. 특히 폭각성은 나오는 소리를 막았다가 얼른 바로 내는 기술적 창법으로 어느 정도의 훈련을 통해서 자연스럽게 구사할 수 있다. 또한 시김새의 기교화로 인하여 모음이 기능이 더욱 강조되는 것도 창법의 변화로 볼 수 있다.

다섯째, 판소리의 서정화이다. 판소리는 원래 서사적인 이야기를 이면에 맞는 소리로 전달하는 점이 가장 큰 매력중의 하나이다. 그러나 앞서 언급한 네 가지의 변화를 통하여, 결과적으로 판소리의 서사성은 다소 약화되고 후대로 오면서 이야기 전달보다는 음악적인 기술과 기교, 구성이 강조되면서 매우 서정화되었음을 알 수 있다.

〈Graph No. 1(표 1)〉

○			○		○		○		○						
적	서	-	-	-	영	의	-	-	-	-	-	-	-	-	-
적	서	-	-	-	영	의	-	-	-	-	-	-	-	-	-
아	-	-	침	-	-	날	-	-	으	-	-	-	-	-	-
아	아	-	치	-	임	날	-	-	으	-	-	-	-	-	-
느	으	-	전	-	-	아	안	개	는	-	-	-	-	-	-
느	인	-	-	-	-	아	-	개	개	-	애	-	-	-	-
떠	어	-	-	-	-	어	-	-	호	-	있	-	-	고	-
떠	-	-	-	-	-	어	-	-	으으	어	있	-	-	고	-
죽	수	이	-	-	이	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
죽	수	-	-	-	-	-	-	-	-	-	으	-	-	-	-
저	-	-	무	-	운	보	-	음	은	-	-	-	-	-	-
저	-	-	무	-	운	보	-	음	은	-	-	-	-	-	-
화	-	-	-	-	류	도	용	-	-	-	-	-	-	푸	용
화	-	-	-	-	류	도	-	-	-	-	용	-	-	푸	용
두	-	울	러	-	엇	나	-	은	디	-	-	-	-	-	-
두	-	울	러	-	엇	나	-	-	디	-	-	-	-	-	-
요	-	현	기	구	-	하	-	초	요	-	난	-	-	-	-
요	-	현	기	구	-	하	-	최	외	-	난	-	-	-	-
이	임	고	대	-	의	일	-	러	있	-	고	-	-	-	-
이	임	고	대	르	을	일	-	러	있	-	고	-	-	-	-
자	가	-	-	-	악	단	-	로	-	-	-	-	-	-	-
자	가	-	-	-	악	단	-	루	-	-	-	-	-	-	-
부	운	-	-	-	-	-	-	-	-	조	요	-	-	난	-
부	운	-	-	-	-	-	-	-	운	조	요	-	-	난	-
광	-	-	하	-	안	루	-	-	-	-	-	-	-	가	-
광	-	앙	하	-	안	루	-	-	르	-	-	-	-	-	을
이	-	름	이	로	-	구	-	-	나	-	-	-	-	-	-
이	-	름	이	로	-	구	-	-	나	-	-	-	-	-	-
광	-	한	루	도	-	중	거	-	니	-	와	-	-	-	-
광	-	한	루	도	-	중	거	-	니	-	와	-	-	-	-
오	작	-	교	가	-	거	-	이	하	다	-	-	-	-	-
오	작	-	교	가	-	더	-	육	중	-	-	-	-	-	-
오	자	-	-	-	악	교	가	-	-	-	-	-	-	-	-
오	자	-	-	-	악	교	가	-	-	-	-	-	-	-	-
부	-	-	-	-	-	-	-	-	운	명	하	-	-	편	-
부	-	-	-	-	-	-	-	-	운	명	하	-	-	편	-
겨	-	-	-	-	언	우	지	-	-	-	-	-	-	녀	-
겨	-	언	우	-	-	-	지	-	익	녀	-	-	-	-	-
없	-	-	이	-	일	소	-	-	-	-	-	-	-	-	-
없	-	없	으	-	을	소	-	-	나	-	-	-	-	-	-

〈Graph No. 1(표 1)〉

㉠			○			○			○								
전	우	-	-	-	-	성	어	-	-	-	-	-	-	-	은	-	-
전	우	-	-	-	-	성	으	-	-	-	-	-	-	-	은	-	-
내	-	-	가	-	-	-	-	-	-	-	-	되	-	-	며	-	-
내	-	-	가	-	-	되	려	-	-	-	-	니	-	-	와	-	-
지	-	익	녀	-	-	서	영	-	으	-	-	-	-	-	으	-	은
지	-	익	녀	-	-	서	-	영	-	으	-	-	-	-	-	은	-
계	-	뉘	라	-	-	될	꼬	-	나	-	-	-	-	-	-	-	-
계	-	라	서	-	-	될	-	-	꼬	-	-	-	-	-	-	-	-
오	나	-	-	-	-	알	이	고	-	-	-	-	-	-	-	웃	-
오	나	-	-	-	-	알	이	고	-	-	-	-	-	-	웃	-	-
화	리	-	-	-	-	-	-	-	-	-	임	중	-	-	어	-	-
화리	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	임	주	-	응	에	-	-
삼	-	-	새	-	-	앵	여	-	-	-	-	-	-	-	분	-	-
삼	-	암	새	-	-	앵	여	-	-	-	-	-	-	언	부	-	은
만	-	나	르	-	-	을	보	-	-	자	-	-	-	-	-	-	-
만	-	안	나	-	-	-	볼	-	-	까	-	-	-	-	-	-	-

〈Graph No. 2(표 2)〉 Poetic Structure of *The Song of Chaksŏng*

단락	각번호	사 설	비고
1	1, 2, 3, 4	적성의 아침날의 늦인 안개 띠어 있고	기
2	5, 6, 7, 8	녹수의 저문 봄은 화류동풍 돌렸난디	
3	9, 10	요현기구 하최외난 임고대를 일러 있고	승
4	11, 12, 13, 14	자각단루 분조요난 광한루를 이름이로구나	
5	15, 16	광한루도 좋거니와 오작교가 더욱 좋다	전
6	17, 18, 19, 20	오작교가 분명하면 견우직녀 없을소나	
7	21, 22, 23, 24	견우성은 내가 되려니와 직녀성은 뉘라서 될꼬나	결
8	25, 26, 27, 28	오늘 이곳 화림중에 삼생연분 만나 볼까	

〈Graph No. 3(표 3)〉

적성의 아침날의 늦인 안개 띠어 있고			
(이)	d#-f#	f#-g#	d#-d# c' #-g#
(성)	d#-f#	d#-g#	d#-d# c' #-g#
녹수의 저문 봄은 화류동풍 돌렸난디			
	b-d#	g#-B	d#-B d#-F#
	b-e	g#-B	e-c# B-B
요헌기구 하취외난 임고대를 일러 있고			
	g#-B		f#-e
	g#-B		e-g#
자각단루 분조요난 광한루를 이름이로구나			
	g#-g#	f#-f#	f#-c# B-B
	g#-g#	c'-f#	e-c# B-B
광한루도 좋거니와 오작교가 더욱 좋다			
	g#-B		g#-f#
	g#-B		f#-g#
오작교가 분명하면 건우직녀 없을소나			
	g#-g#	f#-f#	e-f# e-e
	g#-g#	b-f#	e-f# e-e
건우성은 내가 되려니와 직녀성은 뉘라서 될꼬나			
	e-f#	e-B	F#-c# B-B
	c-e	g#-f#	e-c# B-B
오늘 이곳 화림중에 삼생연분 만나 볼까			
	g#-g#	c' #-f#	f#-B B-B
	c#-e	g#-f#	e-B F#-B

적성가

장단: 진양조 4/4

창: 성우형

B 정

적서 영 의 . 아 아 치 임 날 와 .

3 4
뜻 인 . 아 안 개 매 떠 버 . 어 으으 으 있 고

5 6
죽 수 우 으 으 으 자 부 . 운 본 몸 은

7 8
와 . 아 류 도 오 . . 음 . 푸 우 웅 두 . 울 러 . 어 었 난 디

9 10
요 현 기 구 우 하 화 외 . 난 임 고 대 르 을 . 일 러 이 . 있 고

11 12
자 가 와 단 부 부 운 조 요 흐 . 난

13 14
파 . 망 하 전 부 트 불 이 름 이 이 러 으 구 나

15 16
광 한 루 도 오 을 가 . 나 . 와 오 오 작 교 가 더 욱 좋 다

17 18
오 자 악 교 가 부 우 . 우 . 운 명 허 으 면

e 정

19 20
건 우 지 익 너 어 없 으 으 으 으 을 . 소 나

B 정

21 22
건 우 섬 은 내 가 되 러 . 나 와

23 24
지 . 나 서 영 으 운 라 서 일 러 될 꾸

25 26
오 나 알 이 고 못 이 일 주 용 예

27 28
사 명 여 언 부 분 아 나 보 볼 가