

The *Pansori* Performance Culture in Colonial Korea: The Role of *Joseon-seongak-yeonguhoe**

Ki-Ryun Sung
Seoul National University

Introduction

The purpose of this paper is to examine the changes in the *pansori* performance culture in Japanese Colonized Korea (1910-1945), from here on referred to as Joseon Korea, focusing on the role of *Joseon-seongak-yeonguhoe* (Korean Vocal Music Association). During the colonial period, the theater culture bloomed with the introduction of *sinpa* drama and film. Meanwhile, musical education and the recording industry helped shape the musical culture: in particular, new popular song genres like *changga* and *ppongjjak* (or trot) were wide-spread. The impact of these changes in the performing arts can be seen through *pansori*, the most favored performing arts genre in 19th century Joseon Dynasty (1392-1910), and the changes in its performing practices through the early 20th century. The more obvious changes, such as the formation of new performing troupes and experimentation with various theatrical styles, are results of *pansori* performers' efforts to survive in the changing entertainment sphere.

Among the various troupes up to the 1930's, *Joseon-seongak-yeonguhoe* established in 1934 was unique in that it was highly organized and composed of the most prominent *pansori* singers of that time. It gained the popularity of the general public with its successful *chang-geuk*-style performance in 1936 and thus provided a stable performing atmosphere for these singers. In this paper, I will examine the *pansori* performance culture

*I would like to thank Susie Lim for translating the Korean version of my paper into English.

and the socio-cultural situation leading up to the formation of *Joseon-seongak-yeonguhoe* and explore how it played a critical role in shaping the *pansori* performance culture.

The *Pansori* Performance Culture after Japanese Annexation

When Japanese forces occupied Joseon Korea, *pansori* performers were faced with new challenges in their performing environment. During the Protectorate Period (1905-1910), Imperial Japan restricted traditional performances indirectly by, for example, levying taxes on theaters where traditional performances were held¹ and legislating the regulations on performers' activities.² After Annexation (in 1910), Japan rationalized its outright suppression, prohibiting *pansori* performances, by claiming that *pansori* was tainted and evoked immoral sentiments.³ Moreover, the introduction of *sinpa* drama and moving film attracted a considerable proportion of the general audience into the new private theaters.

In spite of the fact that *pansori* singers held onto their audience during this difficult period,⁴ competition with *sinpa-geuk* (or *sinpa* drama) and moving film eventually affected *pansori* performances in the theater. Theater audiences sought theater entertainment through *pansori*. By the 1910's, theater audiences conceived of *pansori* as a theater form and responded to the dramatic aspect of *pansori* rather than the musical elements as before. Meeting the demands of their audience, *pansori* singers often staged their text into new song dramas with multiple performers rather than solo *pansori* performances. Furthermore, *pansori* singers were referred to as actors and their performances as old-style drama or "*gu-yeon-geuk*" or "*gu-pa-geuk*".

By 1915 the *pansori* culture began to decline for a number of reasons. Many theaters were transformed into movie theaters. Within the few remaining theaters where traditional performances were held,⁵ there was competition for the theater space between the *pansori* singers and the *kisaeng* union.⁶ And due to the growing popularity of *sinpa* drama, *pansori* singers

¹*Daehan-maeil-sinbo* [Great-han daily newspaper], June 19, 1909. In YU Min-yeong, *Hanguk-geundae-geukjang-byeoncheonsa* [History of changes in Korean modern theaters] (Seoul: Taehaksa, 1998).

²*Daehan-maeil-sinbo*, July 13, 1909. *Ibid.*

³*Maeil-sinbo* [Daily newspaper], September 15, 1910. *Ibid.*

⁴In fact, *pansori* singers' performances drew an audience that can be compared to *sinpa-geuk* which was extremely popular at that time. Paek Hyeon-mi, *Hanguk-changgeuk-sa-yeongu* [Study of Korean chang-geuk history] (Seoul: Taehaksa, 1997): p. 92.

⁵*Ibid.*, pp. 102-03.

⁶Further evidence for the preference for dramatic forms can be found when looking at the

attempted to satisfy their audience by experimenting with *sinpa*-like drama in their program. In the end they were unsuccessful.

The Movement to Revive *Pansori* Culture

By mid-1920's a portion of the Joseon intellectual community began to realize how much the Joseon musical culture has declined since annexation. The following excerpt from a newspaper article points out this realization as early as 1927, less than two decades after annexation.

Joseon does not lack its own music, but we are gradually losing our traditional culture and those things that once flourished are now in decline. Our boastful cultural assets are now nearly gone. Our music! Our elegant music, that can move the inner self, heard until recently was devastated in less than 20 years. <Joseon-ilbo 1927. 5. 26>⁷

The intellectual community also brought to attention the change in the musical consciousness of young Joseon Koreans by the mid-1920's. The musical education during the colonial period specifically excluded Korean traditional music from the curriculum: instead, *changga* in the Japanese scale and *changga* with Western melodies and Korean lyrics were taught.⁸ Because of the dominance of *changga* in schools and another kind of *changga* in the larger society⁹ and other restrictions placed on the Joseon Korean society to limit their exposure to their traditional culture, young Koreans grew distant from their traditional music.¹⁰ In addition, by the latter half of the 1920's,

sudden rise in popularity of *kisaeng* union and how they competed with *pansori* singers in the mid-1910's. The *chang-geuk* like performances in 1910's by *kisaeng* union appeared to be more focused on gesture or facial expression than music itself.

⁷KIM Seong-hye, "Joseon-ilbo-ui Gugak-kisa: 1920-1940 (I)" [Joseon Daily Newspaper articles on Korean music: 1920-1940 (I)], *Hanguk-eumak-sahakbo* 12 (Kyungsan: Hanguk-eumak-sahakhoe, 1994): 187.

⁸PAK Eun-kyung, "Ilje-sidae-ui Eumak-kyokwaseo Yeongu" [Study of music textbooks from the Japanese colonial period], *Hanguk-eumak-sahakbo* 22 (Kyungsan: Hanguk-eumak-sahakhoe, 1999): 43-44.

⁹More specifically, by the 1910's two kinds of *Changga* were known: one taught in schools and another popular form that was wide-spread in Joseon Korea. For more on *changga* in 1910's, see LEE Yung-mi, *Hanguk-daejung-kayo-sa* [The history of Korean popular song] (Seoul: Sigong-sa, 1998): 43.

¹⁰This is further supported by the fact that by the latter half of the 1920's, young Joseon Koreans did not enjoy the Korean music broadcasted on the radio. See LEE Hye-gu, "1930 nyeondae-ui Kukak-bangsong," [Korean music broadcasts in 1930's], *Kuknip-kukakwon* 9 (Seoul: Kuknip-kukakwon).

foreign musical styles like trot and western art music were absorbed into the Korean culture, further distancing young Koreans from their native music.

In the late 1920's, a faction of the intellectual community agreed that they had to protect traditional music and began to support traditional musical activities. The following excerpt is from a 1926 article advertising the upcoming performance by SONG Man-gap, a well-known *pansori* singer and other instrumentalists and dancers. Funded by *Joseon-ilbo* (or Joseon daily newspaper company), the purpose of this concert was to expose young Koreans to their traditional music and to restore "Joseon consciousness." The intellectuals' concern for young Koreans' inability to understand their music is voiced here.

Music concerts to this day, regardless of the group or location, are mostly Western music performances. Thus, young Joseon Koreans and students are ignorant of their own music and instruments. This is embarrassing both as a nation and to the world. Our company has decided to sponsor this year's performance of authentic Joseon music and dance on the 6th at 7:30 at the Youth Center. The performers are leading musician and dancers, including members of the *Joseon-jeongak-jeonseupso* and SONG Man-gap. We hope to evoke the Joseon consciousness through the elegant melodies. The program is as follows. <*Joseon-ilbo* 1926. 11. 6>¹¹

This increasing concern for traditional music facilitated *pansori* singers' movement to rehabilitate the depressed *pansori* performance culture. During this period, *pansori* singers occasionally put on *chang-geuk* style performances.¹² But sponsored by various organizations, they concentrated mainly on *myeongchang-daehoe*'s, or joint concerts by famous singers singing short *pansori* excerpts, that lasted anywhere from 1 to 5 consecutive days.¹³ These concerts by leading *pansori* singers were quite successful. More importantly, newspaper articles featuring these concerts use descriptors like "Joseon vocal concert" or "Joseon famous singers,"¹⁴ showing how both *pansori* singers and the larger public were re-identifying the singers as musicians and not as actors by the second half of the 1920's.¹⁵

¹¹In KIM, p. 252.

¹²It is assumed that *pansori* singers often performed *chang-geuk* in the second half of the 1920's, but there are few newspaper sources that have recorded these events. Only small-scaled *chang-geuk* performances may have been done and did not receive as much press as *myeongchang-daehoe*'s.

¹³See LEE Su-jung, "Donga-ilbo-ui Kukak-kisa (I): 1921-1940" [Donga Daily Newspaper articles on Korean traditional music (I): 1921-1940], *Hanguk-eumak-sahakbo* 13, (Kyungsan: Hanguk-eumak-sahakhoe, 1994).

¹⁴See KIM and LEE Su-jung.

The Formation of *Joseon-seongak-yeonguhoe* and its Activities

With the movement to protect traditional national culture by the academic and cultural communities in the 1930's,¹⁶ *pansori* singers were able to expand their efforts to recover *pansori*. Their efforts culminated in the continuation of *chang-geuk* style performances¹⁷ and *myeongchang-daehoe* (or joint concerts) on the one hand, and in the formation of a strong, solid organization on the other.¹⁸ In May of 1934, *Joseon-seongak-yeonguhoe* was established.¹⁹ Their members and their purpose were different from previous *pansori* singers' troupes.²⁰ First, the founding group included all national masters like LEE Dong-baek, SONG Man-gap, KIM Chang-ryong, and JEONG Jeong-ryeol of that time, and other well-known singers and instrumentalists from southern part of Korea. Secondly, not only did this organization concentrate on performances, their purpose also included *pansori* research and lessons for young singers. Thirdly, they also had the benefit of their own space provided by their patrons where they were able to practice and teach young singers.²¹

While most of *Joseon-seongak-yeonguhoe's* performance activities were focused on *myeongchang-daehoe* in the earlier years, they also experimented

¹⁵Concepts like *pansori* singers as musicians or concert style performances are results of the influences of students of Western music returning from abroad and well-known Western musicians' performances in concert halls. This means that the *pansori* singer was seen as the Western singer counterpart. See LEE Yu-sun, *Hanguk-yangak-baeknyeonsa* [One hundred year history of Western Music in Korea] (Seoul: Eumak-chunchu-sa, 1985): 164-83, for Western music in Korean in the 1920's.

¹⁶In the 1930's studies in folklore, including *kamyeon-geuk* (or mask drama) and other traditional drama genres, were carried out extensively. Also, the movement to protect folk culture was carried out by other disciplines like history and literature in the 1930's. See PAEK, pp. 200-01 and HAN Yung-woo, *Dasi channeun uri yeoksa* [Re-discovery of our history], (Seoul: Kyeongsewon, 1997): 530-32.

¹⁷From mid-1920's to mid-1930's, *pansori* singers called *chang-geuk*-like performances *ga-geuk* (or song-drama). This label was first used when Western opera was first introduced into Korea in the mid-1920's.

¹⁸Joseon Daily News documents several organizations that *pansori* singers belonged to in the second half of the 1920's: *Joseonak-yeonguhoe* (1925), *Joseon-gugamuhoe* (1927), *Joseoneumak-yeonguliyepoe* (1927), *Joseon-gamu-heunghaengbu* (1928), etc. In the 1930's was *Joseon-gugageuk-dan*. And *Joseon-eumnyul-hyepoe*, formed in 1930, was fairly active. See KIM.

¹⁹KIM Seong-hye, "Joseon-seongak-yeonguhoe-ui Eumaksa-jeok Yeongu" [Study of the history of Joseon-seongak-yeonguhoe], *Hanguk-eumakhak-nonjip* 1 (Gyeongsan: Hanguk-eumakhak-yeonguhoe, 1990): 313.

²⁰For other traditional musical groups re-formed at this time, see KWON Do-hee, "Reorganization of Musical Groups in the Beginning of the 20th century," *Tongyang Umak* 20 (Seoul: Asian Music Research Institute, 1998).

²¹PAEK, pp. 211-13.

with “new *chang-geuk*” forms. With support from Joseon daily newspaper company in 1934, they staged “The Story of Chunhyang” and “The Story of Heungbu” into new *chang-geuk* form;²² in the earlier half of 1936, they experimented with “The Story of Baebijang” in comic *chang-geuk* form²³ and “The Story of YU Chung-ryeol” in *Chang-geuk* kino-drama form.²⁴ These kinds of trial-runs with various *chang-geuk* forms did not produce a satisfying response from the public and were soon abandoned.

Their trials and errors finally came to fruit in September of 1936 with the success of the 5-hour performance of the entire “Story of Chunhyang” into new *chang-geuk* form. Critics called it “the beginning of a new era in *chang-geuk*” and the public received it with equal enthusiasm. Due to this success *Joseon-seongak-yeonguhoe* staged traditional stories like “The Story of Heungbu” and “The Story of Simcheong” into this *chang-geuk* form.

The reason given for the success of “*Ga-geuk Chunhyang-jeon*” is that while the nature of this *chang-geuk* was to “revive old music,” the form encapsulated various aspects of popular drama or *daejung-geuk* that appealed to the modern audience.²⁵

With the aid of the director and the staff at Tongyang Theater established in 1935, a very popular theater organization at that time, *Joseon-seongak-yeonguhoe* singers improved their acting skills and modern theater techniques such as background scenery, costumes, and make-up, for this 1936 performance.²⁶

The question, then, is what was meant by “old music” to the members of *Joseon-seongak-yeonguhoe*? At this time when ‘old music’ or ‘traditional *pansori*’ was fading away, they did not mean to reconstruct the music that was understood as *pansori* by the traditional society before the Japanese colonialization. Instead, they were reconstructing the music in a way that could be received by the 1930’s general audience. In other words, ‘old

²²*Joseon-ilbo* [Joseon daily newspaper], November 6, 1934. In KIM (1994): 187.

²³*Joseon-ilbo* [Joseon daily newspaper], February 8, 1936. Ibid. Comic *chang-geuk* meaning that the comic elements are brought out.

²⁴*Joseon-ilbo* [Joseon daily newspaper], May 26, 1936. Ibid. *Chang-geuk* kino-drama meaning that movie clips were shown intermittently during the performance.

²⁵In the articles previewing *Joseon-seongak-yeonguhoe*’s 1936 “*Ga-geuk Chunhyang-jeon*” and reviews after the performance, *Joseon-seongak-yeonguhoe*’s whole-hearted effort was stressed again and again. For these articles, see KIM Seong-hye, “Joseon-ilbo-ui Gukak-kisa: 1920-1940 (II)” [Joseon Daily Newspaper articles on Korean music: 1920-1940 (II)], *Hanguk-eumak-sahakbo* 13 (Kyungsan: Hanguk-eumak-sahakhoe, 1995).

²⁶YU Min-yeoung, “Joseon-seongak-yeonguhoe-wa Bon-gyeok Chang-geuk-hwaldong” [Chang-geuk activities of Joseon-seongak-yeonguhoe], *Kuknip-gukakwon-nonmunjip* 6 (Seoul: Kuknip-gukakwon, 1995).

music' here is 'compromised old music.'

Among the national masters, SONG Man-gap, LEE Dong-baek, KIM Chang-ryong, and JEONG Jeong-ryeol, perhaps the most influential member in *Joseon-seongak-yeonguhoe* was JEONG Jeong-ryeol. He was not only the *chang-geuk* director, but most of the young *chang-geuk* singers were trained or influenced by him. Thus *chang-geuk* produced by *Joseon-seongak-yeonguhoe* were based on JEONG Jeong-ryeol's musical style — a style so popular and thought to be brilliant at that time that some went as far as to say, "*Chunhyang-ga* was reborn after JEONG Jeong-ryeol's birth." The popularity of JEONG's new style was due to the way he was able to develop a style that appealed to the contemporary audience. He eliminated or modified old-styled songs and utilized the *kyemyeon*-mode frequently because of the flexibility of the ornamentation in this mode. He elevated musical representation of the story by using different keys and modes according to the story line and by adding text painting.²⁷ He also increased the number of dialogue scenes between the characters and inserted short speaking phrases.²⁸

This ability to incorporate new elements into the *chang-geuk* sound, like JEONG's new sound, was what made *Joseon-seongak-yeonguhoe's* *chang-geuk* so popular with the general public. Members of *Joseon-seongak-yeonguhoe*, like JEONG, understood how to manipulate and spice-up the old *pansori's* essential elements that grew foreign since the colonialization to please the 1930's general audience.

After the deaths of JEONG Jeong-ryeol and SONG Man-gap and LEE Dong-baek's retirement at the end of 1930's, the younger generation of singers formed their own *chang-geuk* troupes and performed mostly newly-composed *chang-geuk* in terms of the musical and story texts.²⁹ While this separation marks the end of *Joseon-seongak-yeonguhoe's* golden years as the model figure in the *pansori* performing culture, their influence can be seen in *pansori* singers' sounds and their performance culture for many generations after 1940.³⁰

²⁷KIM In-sook, "JEONG Jeong-ryeol Sori-je Yeongu" [An analysis of JEONG Jeong-ryeol's vocal style], M.A. thesis, Seoul National University, 1996.

²⁸IM Min-hye, "JEONG Jeong-ryeol-je Chunhyang-ga Saseol Yeongu" [An analysis of JEONG Jeong-ryeol's *Chunhyang-ga* text], M.A. thesis, Jeonbuk University, 1993.

²⁹In December of 1940, the young singers who left *Joseon-seongak-yeonguhoe* formed *Hwarang-chang-geuk-dan*. From 1941, many other *chang-geuk* troupes were formed. Paek, pp. 312-32.

³⁰For example, in the case of "The Song of Chunhyang," the *pansori* JEONG was especially noted for, most singers incorporate JEONG's style to a certain degree.

Conclusion

In order to survive in the rapidly changing society during the colonial period, *pansori* singers had to constantly rethink their performing culture. Their endurance at a time when the colonialists eliminated many traditional performing genres and their ability to transmit *pansori* to this day can be accounted for in the colonial period *pansori* singers' creative efforts. Their resolution to pass down the remains of the declining *pansori* culture coupled with the movement to protect traditional national culture made it possible for *Joseon-seongak-yeonguhoe* to flourish during the difficult times. In fact, *Joseon-seongak-yeonguhoe* brought *pansori* culture back to the mainstream popular culture in the 1930's. And because many of the *Joseon-seongak-yeonguhoe* singers continued to perform after Liberation (1945), it is their sound that permeates today's *pansori* repertoire. Thus, *Joseon-seongak-yeonguhoe* in the 1930's is a critical link in understanding the changes from the 19th to the 20th century *pansori* sounds and practices.

일제 강점기 판소리 연행문화의 변동 — 조선성악연구회를 중심으로 —

성기련(서울대학교)

머리말

일제 강점기는 신과극과 영화가 수입되어 큰 대중적 인기를 얻고, 음악교육과 음반산업의 영향으로 창가 및 트로트 등의 유행가가 널리 불려지는 등 극장문화와 음악문화에 큰 변화가 일어난 시기이다. 일제 시대에 진행된 유흥문화의 변동과 새로운 음악문화의 형성은 한일합방 전까지 조선의 대표적인 연행예술로 인기를 누렸던 판소리에도 많은 변화를 가져오게 된다. 일제 강점기 판소리와 관련된 변화 중 가장 두드러진 변화는 연행문화에서 나타나는데, 이는 판소리 창자들이 새로운 조직을 결성하고 다양한 방식의 공연을 시도하는 등 급변하는 연행환경에 적응하기 위해서 노력한 결과이다.

일제 강점기(1910-1945) 동안 판소리 창자들은 여러 단체를 조직하고 해체하면서 단체 중심으로 활동하였는데, 조선성악연구회는 일제 강점 이후 만들어진 판소리 창자들의 단체 중 가장 조직적이고 활발한 활동을 펼친 단체이다. 1934년 당시 가장 영향력 있는 판소리 창자들이 주축이 되어 결성된 이 단체는 1936년 성공적으로 창극을 공연하여 대중적 인기를 확보하였으며, 소속 창자들에게 안정적인 연행환경을 제공함으로써 1930년대 판소리 음악문화가 재정립되는데 중요한 역할을 하였다. 본고에서는 조선성악연구회가 결성되기까지 일제시대 판소리 연행문화와 사회문화적 환경은 어떠했으며, 조선성악연구회의 활동과 조직이 판소리 연행문화에 미친 영향은 무엇인지를 중심으로 일제 강점기 판소리 연행문화의 변동을 고찰해 보겠다.

일제강점 이후 판소리 연행문화

일본의 한반도 통치로 인하여 판소리 창자들은 새로운 연행환경에 직면하게 된

다. 일제는 1905년 통감부 설치 이후부터 전통연희를 공연하는 극장에 세금을 징수¹하거나 배우단속법을 제정²하는 등 여러 가지 방식으로 전통연희에 대해 규제를 시도했다. 일제의 전통연희 탄압은 1910년 한일합방 직후 강화되어서 '상풍패속(傷風敗俗)' 한다는 이유를 내세워 판소리 창자들의 공연을 중지³시키는 등 더욱 노골적으로 자행되었다.

한편, 이 시기에 신과극과 영화가 적극 수입되고 사설 극장들이 세워지면서 근대식 극장에서 새로운 공연물을 향유하려는 관객층이 상당히 늘어나게 된다. 1910년대 서울의 근대식 극장을 중심으로 활동하던 판소리 창자들은 신과극 및 영화와 경쟁하면서 기존의 관객층을 유지하려고 노력하였는데,⁴ 이 과정에서 판소리 창자들의 연행방식에 변화가 일어나게 된다. 판소리 창자들의 공연에서 '연극적 요소'가 보다 중요시되기 시작한 것이다. 이러한 현상이 나타나게 된 것은 극장에서 판소리 창자들의 공연을 관람하는 관객들이 당시 유행했던 영화나 신과극에서 강조되는 '연극적인 재미'를 판소리 창자들의 공연에서도 추구하고 있었기 때문이라고 할 수 있다. 1910년대의 판소리 창자들은 관객의 수요에 맞추어 전통적인 판소리 공연 방식이 아니라 두 명 이상의 창자가 배역을 나누어 소리하는 대화창 또는 분창 방식으로 주로 공연하게 된다. 또한 판소리 창자들이 연극 배우로 인식되기도 하였으며,⁵ 이들이 하는 공연은 신과극과 상대적인 뜻으로 '구연극(舊演劇)' 또는 '구극(舊劇)'이라고 불리기도 하였다.

1915년 이후 서울지역에서는 많은 극장이 영화관으로 바뀌면서 전통연희를 공연할 수 있는 극장이 크게 줄어들게 된다. 더구나 1910년대에 들어서는 기생조합이 새로운 전통연희 공연집단으로 떠오르면서⁶ 판소리 창자들은 더욱 극장을 확보하기에 어려운 상황에 놓인다.⁷ 판소리 창자들은 신과식 공연을 연습하여 상연하거나 당시 인기 있던 연희종목과 합동공연을 하는 등 여러 가지 변화를 꾀하였지만, 1910년대 중반 이후 판소리 연행은 점차 위축되어 갔다.

¹『대한매일신보』, 1909년 6월 19일 기사, 유민영, 『한국근대극장 변천사』(서울: 태학사, 1998)에서 재인용.

²『대한매일신보』, 1909. 7. 13. 유민영, 위의 책에서 재인용.

³『매일신보』, 1910. 9. 15. 유민영, 위의 책에서 재인용.

⁴극장 점유도를 기준으로 했을 때, 1910년대 전반기까지는 판소리 창자들을 포함한 전통연희자들의 공연이 당시 크게 유행했던 신과극과 경쟁관계에 있다고 볼 수 있을 정도로 자주 공연되었다. 백현미, 『창극사연구』(서울: 태학사, 1997) 92쪽 참조.

⁵전통사회에서 '배우'란 전통연희를 하는 광대를 가리키는 말로 쓰이기도 하였다. 그러나, 1910년대 판소리 창자들이 '배우'라고 불렸던 것은 '광대'라는 의미에서가 아니라 '연극배우'란 의미에서였다는 점에서 주목된다.

⁶1910년대 초엽 이후 기생조합이 판소리 창자들로 구성된 연희단체와 경쟁을 할 정도로 빠르게 성장하는데, 이들의 급격한 부상은 당시 극장 관객들이 '음악적 기량'보다는 '연극적 재미'를 추구하고 있었다는 사실을 단적으로 보여주는 예이다.

⁷백현미, 위의 책 102-103쪽.

‘판소리 문화 부흥’을 위한 판소리계의 움직임

1920년대 중반이 되면 일부 지식인 계층과 문화계를 중심으로 조선인들 사이에 사라져가는 전통음악문화에 대한 관심이 일기 시작한다. 이러한 문화계의 분위기는 아래의 1927년 조선일보 기사에 나타나는 바와 같이 일제 강점 이후 전통음악 문화가 위축되고 침체되어 버린 당시 현실에 대한 우려에서 비롯된 것이다.

조선이라고 음악이 없을 리 없건마는 우리의 고대 문화가 오래될수록 점점 의미부진하여 있던 것은 없어지고 성하던 것은 쇠퇴한 까닭에 우리가 남에게 자랑할 모든 문화의 시설이 거의 다 없어지고 말았다. 우리의 음악! 실로 사람의 성정을 도취할 만한 정악이 근고까지도 없지 않았건마는 십여년래로 아주 황폐하여져서 거의 없어지다시피 되었다니 … (후략) <조선일보 1927. 5. 26>⁸

또한 일제 강점 이후 청년층의 음악적 정서가 변해가는 현실에 대한 문제의식이 대두되고 1920년대 후반 무렵부터는 일부 지식인들 사이에 전통음악을 보존해야 한다는 공감대가 형성되면서 여러 단체가 전통음악 공연을 후원하게 된다.

1920년대 후반 한반도의 청년들이 전통음악에 대한 음악적 감수성을 잃어가고 있었던 원인은 일제 시대에 학교 음악교육 현장에서 조선음악이 완전히 배제되고 일본식 요나누키 음계와 일본식 민요 음계로 된 창가 혹은 서양곡에 한국어 노랫말을 붙인 창가들이 교육되었을 뿐만 아니라⁹ 일제의 각종 통제와 탄압으로 인하여 전통음악문화가 사라져 간 사회문화적 상황에 기인한다.¹⁰ 더구나 1920년대 중반 이후에는 서양예술음악이나 트로트와 같은 외래적 음악양식이 한반도에 자리잡게 되면서 젊은이들의 음악적 감수성 변화가 더욱 급격하게 진행되었다.¹¹

다음은 송만갑을 비롯한 유명한 전통 음악인과 무용인이 출연하는 공연을 홍보하기 위한 1926년 조선일보 기사이다. 이 공연의 목적은 한국 고유의 음악을 이해하지 못하는 조선의 젊은이들에게 전통음악을 소개하여 ‘조선 정신’을 갖게 하려는 데에 있었다. 아래의 기사를 통해서 당시 일부 지식인층이 한반도 음악문화의

⁸김성혜, “『조선일보』의 국악기사: 1920-1940(I)”, 『한국음악사학보』 12집(경산: 한국음악사학회, 1994) 187쪽에서 재인용.

⁹박은경, “일제시대의 음악교과서 연구”, 『한국음악사학보』 22집(경산: 한국음악사학회, 1999) 참조.

¹⁰1910년대 이후에는 학교창가와 다른 방향으로 유행창가가 사회적으로 널리 불려졌다. 유행창가의 출현과 특성에 대해서는 이영미, 『한국대중가요사』(서울: 시공사, 1998) 43쪽 참조.

¹¹1920년대 후반에 한국음악이 라디오로 방송되었지만 젊은이들은 이를 그리 즐겨 듣지 않았다는 증언도 이와 같은 당시 청소년층의 음악적 감수성을 반영하는 한 예이다. 이혜구, “1930년대의 국악방송”, 『국립국악원논문집』 9집(서울: 국립국악원, 1998) 참조.

흐름에 대해 느끼고 있던 안타까움과 염려를 느낄 수 있다.

종래의 음악회들은 어느 단체나 어느 곳에서 함을 물론하고 대개 양악을 많이 연주하여 조선의 청년이나 학생들은 조선 사람의 몸으로도 자기 나라의 고유한 음악을 알지 못하며 따라 악기의 모양까지도 모르는 터로 민족적으로나 국제적으로 부끄러운 현상이므로 금년의 추기 음악은 순수한 조선 고유의 음악과 무도회를 열 터이라 하여 본사에서 이를 찬조하여 후원키로 한 것인 바 6일 오후 7:30부터 청년회관에서 개연할 터인데 당일엔 조선정악전습소를 비롯하여 명창 송만갑군의 출연과 및 기타 조선악계와 무도계의 권위를 잡은 악가들이 출연하여 그 고아한 선율은 조선 정신을 불러 일으키리라는데 곡목은 다음과 같다. <조선일보 1926. 11. 6>¹²

이와 같이 전통음악에 관심을 갖는 문화계의 지원에 힘입어 1920년대 후반이 되면 판소리 창자들 사이에서도 그간 침체된 판소리 연행문화를 다시 일으키려는 움직임이 보다 활발하게 나타나기 시작한다. 이 시기 판소리 창자들은 간간이 창극 형식의 공연¹³을 하면서 주로 여러 단체의 후원으로 약 1일에서 5일간 명창대회 형식의 연주회를 개최¹⁴하는데 주력하였다. 이 시기 신문의 명창대회 홍보기사 내용 중 주목되는 점은 ‘조선 명창’이나 ‘조선 성악 연주’라는 단어들을 사용하고 있는 것¹⁵인데, 이를 통하여 1920년대 후반 판소리 창자들과 향유층이 판소리 창자를 ‘연극인’이 아닌 ‘음악인’으로 재인식하고 있었음을 알 수 있다.¹⁶

조선성악연구회의 결성 및 활동

1930년대에 들어서면 학계 및 문화계에 민족문화 수호운동이 일어나는 가운데¹⁷

¹²김성혜, 위의 글 252쪽에서 재인용.

¹³1920년대 후반에도 판소리 창자들은 종종 창극식 공연을 했던 것으로 보이지만, 신문기사에 많이 기록되어 있지는 않다. 이러한 공연은 소규모로 이루어진 듯 하며 명창대회만큼 언론의 주목을 받지 못하였던 것으로 보인다.

¹⁴관련기사는 김성혜, 위의 글과 이수정, “『동아일보』의 국악기사(I) — 1921-1940”, 『한국음악사학보』 13집(경산: 한국음악사학회, 1994) 참조.

¹⁵관련기사는 김성혜, 위의 글 참조. 이수정, 위의 글 참조.

¹⁶이와 같이 판소리 창자들이 ‘음악인’으로 평가되고 ‘연주회’ 형식의 공연을 주로 열게 되는 것은 1920년대 중엽 이후 서양음악을 공부한 유학생이나 저명한 서양음악인들을 중심으로 음악당에서 공연을 하는 음악문화가 자리잡았던 사실과 연관이 있다. 즉 판소리 창자가 여러 분야의 전통 성악인들 중에서도 두드러진 활동으로 서양의 성악가에 상대되는 위치에 있는 사람이라는 평가를 받은 것이라고 할 수 있다. 1920년대 중엽 이후 한반도 서양음악계에 대해서는 이윤선, 『한국 양악 백년사』(서울: 음악춘추사, 1985) 164-183쪽 참조.

¹⁷1930년대에는 역사학계, 국어학계 등에서 본격적인 민족문화 수호운동이 일어나며 민족학계에서는 가면극 및 여타 전통연극에 대한 현장보고와 연구가 활발하게 이루어졌다. 백현미, 위의 글 200-201쪽과 한영우, 『다시 찾는 우리역사』(서울: 경세원, 1997) 530-532쪽

판소리 창자들은 '판소리 문화 부흥'을 위한 본격적인 활동을 시작한다.¹⁸ 이 시기 판소리 창자들은 명창대회와 창극식 공연¹⁹을 개최하는 한편 새로운 단체를 결성하려는 움직임을 보인다.²⁰ 1930년 조선음률협회 조직을 토대로 1934년 5월에는 조선성악연구회를 결성²¹하였는데, 이 단체는 창립 취지 및 구성진 등에서 1920년대까지의 기존의 단체들과는 차이가 있다. 창립 당시 발기인으로 이동백, 송만갑, 김창룡, 정정렬 등 근대 5명창을 비롯하여 당대 이름을 떨치던 시나위 무악권 출신의 판소리 창자들과 기악연주자들이 대거 참여하였으며, 창립 취지로 공연활동 뿐만 아니라 연구기능 및 교육기능을 수행할 것을 내세우고 있었다. 조선성악연구회는 패트론의 재정 지원을 받아 공연 연습 및 소리 교습을 위한 장소를 보유²²하고 있었으므로 창립 당시의 목적들을 수행하기에 적합한 조건을 갖추고 있었다.

조선성악연구회는 결성 초기 명창대회를 자주 열면서 한편으로는 '새로운 창극' 만들기를 시도하였다. 1934년에 조선일보사 후원으로 새로운 창극 형식으로 짠 〈춘향전〉과 〈홍부전〉을 만들었고²³ 1936년 전반기에는 희창극 형식의 〈배비장전〉²⁴과 연쇄창극 형식의 〈유충렬전〉²⁵ 등 실험적인 창극 공연을 하였다. 그러나 이러한 시도들은 대부분 만족할 만한 성과를 거두지 못한 듯 일회성 공연에 그치고 말았다.

조선성악연구회의 활동은 1936년 9월 24일부터 5일간 〈가극 춘향전〉을 무대에 올림으로써 제 궤도에 올랐다. 이 공연으로 '창극사상의 신기원'이라는 언론매체

참조.

¹⁸1930년대는 판소리계 뿐만 아니라, 전통음악계 전반에 걸쳐 음악집단의 재편과 세력구도의 변화가 일어나는 시기이기도 하다. 20세기 전반기 전통음악집단의 변화에 대해서는 권도희, "20세기 초 음악집단의 재편", 『동양음악』 20호(서울: 동양음악연구소, 1998) 참조.

¹⁹1920년대 중엽에서 1930년대 중엽까지 판소리 창자들이 행한 창극식 공연을 '가극'이라고 칭하는 경우가 많았는데, 이러한 명칭은 1920년대 중반 서양 오페라가 우리나라에 소개되면서 쓰이기 시작한 것으로 보인다.

²⁰1920년대 후반에 판소리 창자들이 속해 있었던 단체 중 『조선일보』 기사를 통해 확인되는 집단은 조선악연구회(1925), 조선고가무회(1927), 조선음악연구협회(1927), 조선가무구흥행부(1927), 조선음악협회(1928) 등이며, 1930년에는 조선가극단이라는 단체가 존재했다. 한편 조선음률협회는 1930년에 결성되어 꽤 활발한 활동을 펼쳤고, 이후 조선성악연구회가 그 전통을 이었다. 관련기사는 김성혜, 위의 글 참조.

²¹김성혜, "조선성악연구회의 음악사적 연구", 『한국음악학논집』 1집(경산: 한국음악학연구회, 1990) 313쪽.

²²백현미, 위의 책 211-213쪽 참조.

²³『조선일보』 1934. 11. 6. 김성혜, "『조선일보』의 국악기사: 1920-1940(I)", 『한국음악사학보』 12집(경산: 한국음악사학회, 1994)에서 재인용.

²⁴『조선일보』 1936. 2. 8. 김성혜, 위의 글에서 재인용. 여기서 희창극이란 희극성을 강조한 창극을 말한다.

²⁵『조선일보』, 1936. 5. 26. 김성혜, 위의 글에서 재인용. 여기서 연쇄창극이란 창극 공연 중간 중간에 미리 찍어 놓은 영화화면을 보여주는 것이다.

의 호평과 대중적인 관심을 동시에 얻은 후 조선성악연구회는 같은 방식으로 <가극 흥부전>과 <가극 심청전> 등 고전물을 연달아 가극화하여 활발한 공연 활동을 벌여 나가게 된다. <가극 춘향전>이 이처럼 성공할 수 있었던 이유 중 하나는 이 공연이 한편으로는 '구악(舊樂) 부흥'을 추구하면서도 또 다른 한편으로는 당시에 유행하고 있던 '대중극'의 여러 요소를 수용하여 '극적인 재미'를 놓치지 않았기 때문이다.²⁶ 조선성악연구회 회원들은 1936년 <가극 춘향전>을 완성하기 위해 1930년대 중반에 개관하여 당시 대중극 문화를 선도하고 있던 동양극장 측으로부터 대사 처리를 위한 연기술 지도를 받고 무대장치 및 의상과 분장술에 대한 도움²⁷까지 받았다.

그러면 여기서 당시 조선성악연구회 회원들이 생각했던 '구악(舊樂)'이란 과연 무엇인가에 대해 생각해 볼 필요가 있겠다. 여기서의 '구악'이란 전통사회에서 공연되던 완전한 '고제 소리'를 의미하는 것이 아니라, '절충된 의미에서의 구악'을 의미한다. 1910년대 이후 '구악' 즉 '전통적인 판소리'가 사라져가는 현실에서 조선성악연구회 회원들은 전통사회에서 불리던 판소리 음악으로의 '완전한 복귀'가 아니라 1930년대 당시 대중들이 달라진 감수성으로 수용할 수 있는 한도 내에서의 '타협적인 복귀'를 시도했다.

조선성악연구회는 표면적으로 송만갑을 비롯해 이동백, 김창룡, 정정렬 등 국창(國唱)급 원로 명창들이 이끌고 있었다. 그러나, 실제 가극 즉 창극은 근대 5명창 중 가장 연배가 낮은 정정렬의 연출과 소리 지도하에 신진 창자들 중심으로 기획되고 공연되었다. 조선성악연구회에서 공연한 창극들이 큰 대중적 인기를 얻을 수 있었던 중요한 요인 중 하나는 정정렬식 신제 소리로 창극소리를 짠다는 것이었다.

정정렬의 소리는 당시 '신식 소리'로 인기를 끌어서 <춘향가>의 경우 '정정렬 낱고 춘향가 다시 낱다'라는 극찬을 받기도 할 정도로 혁신적인 것이었다. 그는 19세기 명창들에게서 전해오는 고제 더늠을 과감히 생략하거나 변모시켜서 새로운 소리제를 창안했고, 또 다양한 시김새를 구사할 수 있는 계면조도 많이 사용했다. 그 외에 사설 내용에 따라 다양한 전조기법과 엇붙임, 그리고 음화(音畵) 기법을 사용하여 극적 표출력을 높이고자 하였으며²⁸ 인물들간의 대화 장면을 많이 넣고 중간 중간 연극 대사 방식으로 사설 처리를 하였다.²⁹ 조선성악연구회 회원들이

²⁶조선성악연구회의 1936년 가극 <춘향전>은 조선일보의 전폭적인 지원하에 이루어진 듯, 조선일보에 공연 전의 대대적인 홍보와 공연 후의 감상평이 여러 번 주요 기사로 다루어졌다. 공연관련 기사는 김성혜, "『조선일보』의 국악기사: 1920-1940(II)", 『한국음악사학보』 13집(경산: 한국음악사학회, 1995) 참조.

²⁷유민영, "조선성악연구회와 본격 창극활동", 『국립국악원논문집』 6집(서울: 국립국악원, 1995) 참조.

²⁸김인숙, "정정렬 소리제 연구"(서울: 서울대 석사학위 논문, 1996) 참조.

‘구악 부흥’을 이상으로 삼으면서도 이와 같이 신제 소리 위주로 창극을 짠 것은 일제 강점 이후 대중문화에 길들여진 1930년대의 대중들에게 ‘전통적인 고졸한 소리’ 보다는 소위 ‘초치고 양념쳐서 멋을 낸 소리’가 선호되리라는 것을 파악하고 있었기 때문이다.

1930년대 말 정정렬과 송만갑이 잇따라 타계하고 이동백이 은퇴하자, 젊은 창자들이 각기 독립하여 새로운 창극단을 만들어 나가면서³⁰ 사실상 조선성악연구회가 판소리 연행문화를 이끌어 가던 시기는 끝나게 되었다. 하지만 조선성악연구회에서 활동하던 대부분의 창자들이 광복 후에도 판소리계의 중요 인물이 되면서 조선성악연구회 결성 및 활동의 영향은 1940년대 이후에도 판소리 연행문화와 판소리 전승에 지속적으로 나타났다.³¹

맺음말

일제 강점기 동안 판소리 창자들의 연행문화는 사회문화적 환경에 따라 크게 변화하였다. 이 시기 많은 전통음악 갈래가 일제의 민족문화 말살정책으로 인해 사라져 갔음에도 판소리가 지속적으로 전승될 수 있었던 것은 판소리 창자들이 변화하는 시대 흐름에 적응하여 판소리 연행문화를 변모시키고자 노력한 결과라고 할 수 있다. 특히 가장 결정적인 역할은 문화계를 중심으로 민족문화 수호운동이 펼쳐지던 시기에 조직된 조선성악연구회에서 해냈다.

1930년대 조선성악연구회의 결성 및 활동이 20세기 판소리사에 끼친 영향은 매우 크다. 조선성악연구회 결성 및 활동의 가장 큰 의의는 대중적 창극문화를 주도하여 쇠잔해 가던 판소리 창자들의 연행문화를 다시 주류 대중문화의 흐름 속으로 편입시켰다는 것에서 찾을 수 있다. 또한 조선성악연구회에서 활동하던 많은 신진 창자들이 대부분 20세기 판소리 전승에 있어서 중요한 역할을 담당하게 됨으로써, 사실상 20세기 후반 판소리의 음악적 특징의 상당 부분이 이들에 의해 형성되었다는 점에서도 20세기 판소리사에 있어서 조선성악연구회의 역할은 매우 크다.

²⁹임민혜, “정정렬계 춘향가 사설 연구”(전주: 전북대 석사학위 논문, 1993) 참조.

³⁰1940년 12월 조선성악연구회를 이탈한 판소리 창자들이 화랑창극단을 결성하게 되고, 1941년부터는 더 많은 창극단이 생겨나면서 판소리 창자들은 여러 창극단을 만들어 공연 활동을 하게 된다. 백현미, 위의 책 312-332쪽.

³¹특히 정정렬이 장기로 삼았던 <춘향가>의 경우 20세기 후반에 활동한 대부분의 창자들 소리에 일정 정도 이상 정정렬 소리제가 수용되어 있을 정도로 그 영향이 상당하다고 할 수 있다.