

# National Music and National Drama: The Musical Eclecticism of *Ch'anggŭk*

Andrew Killick  
Florida State University

A lone *p'ansori* singer, delivering a sorrowful passage in front of a folding screen, is interrupted by loud blasts on the straight trumpet (*nabal*) and conch shell (*nagak*) from the back of the auditorium. A colorful parade files down the aisle playing the raucous royal processional music *Taech'wit'a*. On reaching the stage, the music changes to the banquet version of the same rhythmic material, *Ch'wit'a*, and the procession enters an elaborate set representing the *yamen* of the Governor of Namwŏn. The new Governor, Pyŏn Haktŏ, takes the seat of honor, his white-robed officials stand in attendance, and a group of female entertainers (*kisaeng*) lines up to solicit his favors.

Such a mixture of theatrical presentation, *p'ansori* singing, and other varieties of Korean music, is to be seen only in the opera form *ch'anggŭk*. This was a scene from a *ch'anggŭk* production of *The Story of Ch'unhyang* in the main hall of the National Center for Korean Traditional Performing Arts in Seoul, performed by a visiting troupe from the National Center for Korean Folk Performing Arts in Namwŏn, on May 29, 2000. The Korean names of both institutions, Kungnip Kugagwŏn and Kungnip Minsok Kugagwŏn, include the words *kungnip* or "national" and *kugak* or "national music"; and *ch'anggŭk* itself was once known as *kukkŭk* or "national drama," a usage that is still retained by all-female *yŏsŏng kukkŭk* troupes and by a mixed provincial troupe, the Kwangju Sirip Kukkwŏtan. Yet *ch'anggŭk* has always hovered on the margins of the "traditional" performing arts and had difficulty in being taken seriously as an expression of Korean national culture. This marginal status has led me elsewhere to suggest that *ch'anggŭk* is not so much "traditional" as "traditionesque" (Killick 1998a; 2001).

*Ch'anggŭk* has never been nominated for official recognition as an

“Intangible Cultural Asset” or otherwise admitted to the hallowed ranks of *kugak*. It has been disqualified in part by its relatively short history, its obvious foreign influences, and its sometimes questionable artistic values, but not least by its omnivorous eclecticism, which has led one former director of the National Ch’anggŭk Troupe to describe the genre as a *tchamppong* or stew (Kang Hanyŏng, interview, August 17, 1995). *Ch’anggŭk* has continually expanded from the minimalistic resources of *p’ansori* to absorb the theatrical conventions and technology of Japan and the West as well as the full range of musical styles and instruments included in the quite heterogeneous category of *kugak*. The sponge-like eclecticism of *ch’anggŭk* has made the genre seem impure or disunified, especially to *p’ansori* purists who revere the parent art form and look down on *ch’anggŭk* as a wayward and illegitimate offspring.

I would argue that this view is founded on an unrealistic notion of the purity and unity of *p’ansori* itself. The “Intangible Cultural Assets” system seeks to preserve the *wŏnhyŏng* or “authentic form” of various genres, and in order to do so, must postulate or construct a definitive exemplar of each genre conceived as a stylistically unified and uncontaminated whole. Similar assumptions lie behind traditional artistic criticism in the West, which aims, among other things, to reveal the unity of conception underlying the variegated surface textures of novels, paintings, and symphonies. But the existence of that unity is often assumed before it is demonstrated, and any “loose ends” left unaccounted for are seen as defects either in the analysis or in the work itself. The Russian literary theorist Mikhail Bakhtin has offered a useful corrective to this kind of assumption with his notion of the intrinsic *heteroglossia* of utterance, the unavoidable presence of multiple voices and discourses, not all of them under our control, in whatever we say or create (Bakhtin 1981). Bakhtin’s insights might be extended to musical analysis by abandoning the assumption of stylistic unity and inquiring, instead, how disparate and perhaps contradictory musical values and traditions might be manifested within a single piece or genre whose ultimate unity is left open to question.

Such an approach, I believe, would enable us to see *p’ansori* as a composite of multiple styles, both literary and musical, rather than a “pure” genre with a single and unified style. Indeed, stylistic disunity has already been noted in *p’ansori* on the literary level: it is common knowledge that *p’ansori* texts combine earthy Chŏlla dialect with erudite Sino-Korean expressions, and a veneer of party-line Confucian moral didacticism with an underbelly of subversion and satire. What has less often been stressed is the way that *p’ansori* has absorbed musical elements from other genres into a

repertoire of melodic, rhythmic, and timbral resources that might best be described, not as pure and unified, but as diverse and heteroglossic. To focus on this aspect of *p'ansori's* history is to see that eclecticism and its associated disunity was present in *p'ansori* long before it was extended by *ch'anggŭk*, and that the perception of a "pure" *p'ansori* style results from arbitrarily cutting off the historical process of *p'ansori's* eclectic expansion around the time that *ch'anggŭk* appears and seeking to preserve an "authentic form" of *p'ansori* from that time in a state of arrested development. What I hope to show is that the eclecticism of *ch'anggŭk* continues a long tradition of eclecticism, inherited from *p'ansori* but ultimately predating it, and that this eclecticism, even while helping to exclude *ch'anggŭk* from the category of *kugak* or "national music," has in one sense made *ch'anggŭk* the first truly "national" musical genre in Korea: that is, the first single genre to draw on the full range of *kugak* styles without regard to distinctions of region or class origin.

Evidence that musical eclecticism in Korea predates *p'ansori* is abundantly present in the documented court traditions with their absorption of both Korean folk songs and Chinese influences. It is also present in the antecedents of *p'ansori* itself, since *p'ansori* is believed to have originated in the mythic narratives of shamans, and if the singing of shamans today is any guide, these must sometimes have interpolated pre-existing folk songs (Hahn Man-young 1975: 17). This practice presumably developed into the *sabip kayo* or "interpolated songs" that became a standard feature of *p'ansori*.

As *p'ansori* expanded its audience base through the nineteenth century to the point where it transcended all barriers of region and social status, the texts acquired the Confucian moral themes and allusions to Chinese poetry that made them palatable to the ruling class; and together with these textual and thematic accretions came an expansion of *p'ansori's* musical resources. Through contact with regions and social classes outside its original home among the villagers of Chŏlla Province, *p'ansori* absorbed new melodic modes — *kyŏngŭnim* from the folk music of Kyŏnggi Province around Seoul, *ujo* from the music of the court and aristocracy — and used them in appropriate narrative contexts. Characters from Seoul (such as Yi Mongnyong, hero of *The Story of Ch'unhyang*) came to sing in the *kyŏngdŭnim* mode, while *ujo* was used for scenes of royal pomp and, by extension, other manifestations of grandeur, such as breathtaking scenery (Hahn Man-young 1990). In this small way, *p'ansori* began the process by which *ch'anggŭk* would draw on the entire repertoire of *kugak* for its musical material.

The process was a slow one, and though the commercial indoor theaters that made *ch'anggŭk* possible in the first decade of the twentieth century

represented a radical departure from the performance conventions of *p'ansori*, musically the transition from *p'ansori* to *ch'anggŭk* was rather smooth. For its first three decades, the music of *ch'anggŭk* was apparently restricted to that of *p'ansori*: until the 1930s, for instance, there is no clear record of any accompanying instrument other than the barrel drum *puk*. It was not overnight that *ch'anggŭk* developed into a genre in which *Taech'wit'a* could irrupt into a narrative passage from *p'ansori*.

Since the early *ch'anggŭk* performers were skilled in a variety of genres besides *p'ansori*, it is perhaps not difficult to imagine that they might have drawn on their broader repertoire in their *ch'anggŭk* performances. But the documentary record is too thin to confirm this until the mid-1930s, when the Chosŏn Sŏngak Yŏn'guhoe (Korean Vocal Music Association) was introducing many of the innovations that became part of *ch'anggŭk* as we know it today (Killick 1998b). Among these was the addition of a small accompanying ensemble including melodic as well as rhythmic instruments: on September 23, 1936, the newspaper Chosŏn Ilbo reported on a production of *The Story of Ch'unhyang that was accompanied by haegŭm, chŏttae* (probably *taegŭm*), *p'iri*, and *changgo*. It is not known what kind of music these instruments played, but it would be reasonable to suppose that they were used mainly for a type of accompaniment that still predominates in *ch'anggŭk*: *susŏng karak*, in which the instruments echo the vocal line in a loose heterophony. The Chosŏn Ilbo also reported that dozens of extras were brought in for the scene in which the Farmers' Song (*Nongbu-ga*) was sung (September 15, 1936), suggesting that one of the "interpolated songs" of *p'ansori* had already become an occasion for massed choral singing and probably for dancing as well.

The case of *Nongbu-ga* introduces an important concept for music in the theater, since the song is understood to be "actually" sung by the farmers as part of the action represented, rather than being simply a convention of the musical theater like the dialogue singing of the main characters. In film theory, where this distinction is equally important, music that is understood to be performed by or audible to the characters is known as "diegetic music," while the background music of the film score is called "non-diegetic." While diegetic music could be said to exist in a narrative genre like *p'ansori* when the singer narrates a scene in which singing takes place, it plays a much more prominent role in a theatrical genre like *ch'anggŭk*, where situations of music-making can be so much more vividly represented. Since *ch'anggŭk* libretti rarely depict situations in which *p'ansori* would actually be performed, the diegetic music in *ch'anggŭk* is almost always from outside the *p'ansori* repertoire, so that the prevalence of diegetic music in the theater

has been a factor promoting the musical eclecticism of *ch'anggŭk*.

Thus, when the National Theater was opened in 1950, the first *ch'anggŭk* production given there, the historical drama *Malli Changsŏng* (The Great Wall of China), ended with a *kut* or shamanistic ceremony for the souls of the dead hero and heroine (Sŏng Kyŏngnin 1980: 343), and since every *kut* involves music, this presumably included some diegetic music from the shamanistic tradition. Half a century later, when Pyŏn Hakto marched in through the auditorium of the Kungnip Kugagwŏn, the *Taech'wit'a* music that heralded his procession was also diegetic, albeit historically inaccurate in that this music would have been reserved for royalty. Almost all *ch'anggŭk* stories include scenes in which music would realistically be present, and directors have not hesitated to exploit the resulting opportunities for varied musical fare: a dirge for a funeral, a sea shanty for a shipboard scene, or a court music piece for a banquet.

The same has been true of dance. Dancing has long been a prominent feature in *ch'anggŭk* — even more so in all-female *yŏsŏng kukkŭk* — and where traditional dances are incorporated, they bring their associated musical accompaniment. This is not limited to diegetic situations: in one 1995 production of *Sugung-ga* (The Story of the Underwater Palace), also at the National Center for Korean Traditional Performing Arts, the executioner who was summoned to dispatch the Rabbit and extract her liver as medicine for the Dragon King entered with the leaps and flourishes of *t'alch'um* masked dance-drama, accompanied by the swaggering syncopations of that genre's music.

The principle that anything within the realm of *kugak* is fair game for the music of *ch'anggŭk* was perhaps finally established by Hŏ Kyu, who directed most of the National Ch'anggŭk Troupe's productions during the 1980s. In a work of his own composition, *Yongmagol changsa* (The Strong Man of Yongma Valley, 1986), H? incorporated folk songs from Kangwŏn province, shaman songs, farmers' songs, court music, and classical *kagok* singing, and accompanied the movements of a lion with the music of *t'alch'um* (Paek Hyŏnmi 1993: 189). This extreme eclecticism has not been without its detractors: while recognizing it as an extension of *p'ansori*'s musical inclusiveness, Song Hyejin considered it inimical to musical unity, and suggested instead having all the music of a given production created by a single composer (1987: 239-240). Even before Hŏ Kyu, the National Theater's Committee for the Establishment of Ch'anggŭk (Ch'anggŭk Chŏngnip Wiwŏnhoe) had made a concerted effort to restrict the resources of *ch'anggŭk* to those of *p'ansori*, which were seen as somehow more pure and authentic.

But authenticity has not on the whole been the path chosen by *ch'anggŭk*.

While *p'ansori* singing of the highest calibre remains a priority, *p'ansori* texts are freely adapted to reduce or eliminate the passages of third-person narration, cut down the number of scene changes, and make the words more intelligible to a modern audience. Even greater freedom is exercised over the non-*p'ansori* music, as we have seen with our opening example of *Taech'wit'a*. Not only was the use of this royal processional music by a mere provincial governor unlikely and probably illegal, but the percussion instruments were played in the orchestra pit rather than the procession, and included the large and unwieldy barrel drum *chwago* instead of the more portable *yonggo*.

An audience seeking a historically accurate performance of *Taech'wit'a*, or indeed of *p'ansori*, would obviously do better to attend a concert of "national music." What *ch'anggŭk* offers is a different way to experience the "national," an entertainment drawing various styles of *kugak* into a narrative and theatrical context that rightly takes precedence over an "authentic" rendition of any one of those styles. It is the primacy of dramatic effect that has motivated *ch'anggŭk's* musical eclecticism and made the genre into a unique alternative to either the strict preservation of the "Cultural Assets" system or the new creation of *ch'angjak kugak* (newly composed music for traditional Korean instruments). While the recognized genres of traditional music retain the separate identities that reflect their socially segregated origins, "traditionesque" *ch'anggŭk* merges these identities and implies a more unified vision of the nation. Its theatrical trappings and concepts of acting may be obvious imports, but in one respect *ch'anggŭk* is uniquely and comprehensively Korean, and that respect is its music.

## References cited

Bakhtin, Mikhail M.

1981 *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Hahn, Man-young (Han Manyŏng)

1975 "Religious Origins of Korean Music." *Korea Journal* 15(7): 17-22.

1990 "Ujo (U Mode) in *P'ansori*." In *Kugak: Studies in Korean Traditional Music*. Translated and edited by Inok Paek and Keith Howard. Seoul: Tamgu Dang. Pp. 119-135.

Killick, Andrew P.

1998a "The Invention of Traditional Korean Opera and the Problem of the Traditionesque: *Ch'anggŭk* and its Relation to *P'ansori* Narratives." Ph.D. dissertation, University of Washington.

1998b "The Chosŏn Sŏngak Yŏn'guhoe and the Advent of Mature *Ch'anggŭk*

Opera." *Review of Korean Studies* 1: 76-100.

2001 "Ch'anggŭk Opera and the Category of the 'Traditionesque'." *Korean Studies* 25(1): 51-71.

Paek, Hyŏnmi

1993 "Kungnip ch'anggŭktan kongyŏn-ŭl t'onghae pon ch'anggŭk kongyŏn taebon-ŭi yangsang." (The development of ch'anggŭk libretti as seen through productions of the National Ch'anggŭk Troupe.) In *Han'guk kŭk yesul yŏn'gu*, 7(3). T'aedong: Han'guk Kŭk Yesul Hakhoe-p'yŏn. Pp. 171-195.

Song, Hyejin

1987 "Ch'anggŭk, mirae han'guk ūmakkŭk-ŭrosŏ-ŭi toyak-ŭl wihayŏ." (Ch'anggŭk: for a leap forward as Korea's musical drama of the future.) *Ūmak Tong'a*, February 1987. Pp. 236-243.

Sŏng, Kyŏngnin

1980 "Hyŏndae ch'anggŭk-sa." (A history of modern ch'anggŭk.) In *Kungnip kŭkchang samsimnyŏn*. (Thirty years of the National Theater.) Seoul: National Theater of Korea. Pp. 335-366.

## 극악과 극극: 창극의 음악적 절충주의

앤드류 킬릭(플로리다 주립대학)  
임혜정 옮김(서울대 박사과정)

병풍 앞에 서서 슬픈 한 대목을 부르던 판소리 가수의 소리는 청중석 뒤쪽에서 나는 나발과 나각 소리로 인해 잠시 중단되었다. 화려한 행렬대가 궁중의 행악인 대취타를 큰 소리로 연주하며 청중석 통로를 걸어 내려 왔다. 무대에 이르자 음악은 대취타와 같은 리듬 요소의 연회 음악인 취타로 바뀌었고, 행렬대는 남원 관아(yamen<sup>1</sup>)를 정교하게 재현한 세트<sup>2</sup>로 들어갔다. 신관 사또인 변학도는 권좌에 앉아 있으며 정복을 한 수행원들이 참석해 있고 기생 무리들이 그의 은덕을 칭송하기 위해 줄지어 서 있다.

이러한 판소리와 다양한 다른 한국 음악들의 극적 혼합 공연은 창극이라는 가극 형식에서만 볼 수 있다. 예로 든 장면은 2000년 5월 29일 서울 국립국악원 예약당에서 남원 국립민속국악원 연주단이 공연한 창극 춘향전 중의 일부였다. 국립국악원과 국립민속국악원이라는 두 기관의 한국어 이름에는 국립(national)과 국악(national music)이라는 단어가 포함되어 있다. 또한 창극 자체가 국극(national drama)으로 알려졌었고, 국극이라는 용어의 사용은 여전히 혼성 지역 극단인 광주시립국극단과 여성국극단에 의해 유지되고 있다. 그럼에도 불구하고 창극은 항상 전통 공연 예술의 주변에서 맴돌았으며, 한국 국가적인 문화의 표현으로서 진지하게 받아들여지는데 어려움이 있어 왔다. 이러한 창극의 주변적인 위치는 필자로 하여금 창극이 '전통적'이 아닌 '전통양식적(traditionesque)'이라는 제안을 하도록 했다(Killick 1998a; 2001).

창극은 무형 문화재로서 공식적인 승인을 받지도 못하였고, 국악의 심층 부분으로 인정되지도 못하여 왔다. 창극은 부분적, 상대적으로 짧은 역사와 분명한 외국의 영향, 어느 정도 의심스런 예술적 가치에 의해 부적절하게 대우받았다. 하지만

<sup>1</sup>yamen은 중국제정시대의 관아(官衙)인 아문(衙門)의 중국식 발음이다(역자주).



이는 국립 창극단의 단장이 짬뽕(stew)이라고 그 장르를 표현했던 창극의 잡식적 절충주의 때문이 아니다(강한영 인터뷰, 1995. 8. 17.). 창극은 국악의 여러 복합적인 범주에 있는 음악적 양식의 모든 영역과 악기들, 그리고 일본과 서양의 극적인 관습과 기술을 수용하기 위해 판소리의 미니멀리즘적인 요소로부터 계속적으로 확장되어 왔다. 이렇게 스폰지 같은 창극의 절충주의는 그 장르가 불순하고 통일되지 않은 듯이 보이게 만들었고, 특히 원형의 예술 작품만 존중하고 빗나가고 정비되지 못한 변형물로서 창극을 경멸하는 판소리 순수주의자들에게는 더욱 그러했다.

나는 이러한 관점이 판소리 자체의 순수성과 통일성에 대한 비현실적인 인식에 기반한다고 주장했다. 무형문화재 제도는 원형을 보존하기 위해 추구하고 있고, 그렇게 하기 위해 양식적으로 통일되고, 전체적으로 오점이 없는 것으로 여겨지는 각 장르의 한정된 본보기만을 지정하거나 수행해야 하는 것이다. 비슷한 가정이 서양의 전통 예술 비평에서도 나타나는데, 이는 무엇보다도 소설, 회화, 교향곡의 복잡한 표면 구조 밑에 있는 개념의 일관성을 드러내는 것을 목적으로 한다. 그러나 이 일관성의 존재는 종종 입증되기 전에 가정되고, 설명되지 못한 허술한 결과들로 분석이나 작품자체의 결함으로 보이게끔 한다. 러시아 문예이론가 미하일 바흐친은 다양한 목소리와 화법들의 존재로 인해 당연히 나타나는 본질적인 말하기의 이어성(異語性)에 대한 인식으로 이들 가정에 대해 효과적인 개선책을 제안하였다(바흐친 1981). 바흐친의 통찰은 양식적인 통일성에 대한 가정을 포기하고 한 작품 또는 장르 안에서 이질적인, 아마도 모순적이기까지 한 음악적 가치와 전통들이 얼마나 명백히 밝혀질 수 있는가에 대해 조사함으로써 음악적 해석을 확장했는지도 모른다.

이와 같은 접근으로 인해 우리가 판소리를 통일된 형태의 순수한 독립적 장르라기 보다는 문학과 음악의 다양한 형태의 혼합으로 보는 것이 가능하게 되었다고 할 수 있다. 실제로 판소리의 양식상의 불일치는 문학적 단계에서 주지되어 왔다: 전라도 사투리와 한자어로 된 단어들이 섞여 있고, 유교적 도덕관과 허식의 타도와 풍자가 결합되어 판소리가 형성되어 왔다는 것은 이미 알려진 바이다. 그러나 판소리가 다른 장르로부터 음악적 요소를 흡수하여 순수하고 통일적이 아닌 다양하고 이어적이라 할 수 있는 선율적, 리듬적, 장단적 요소의 레퍼토리를 이루게 되었다는 것은 간과되어 왔다. 판소리 역사의 이러한 점에 초점을 맞추는 것은 절충주의, 그리고 절충주의와 연관된 비통일성이 창극에 의해 확장되기 훨씬 전에 판소리에서 나타났다는 것을 보여준다. 또한 이는 순수한 판소리 형태에 대한 지각은 창극이 나타난 무렵의 판소리의 절충주의적 확장의 역사적 과정을 임의로 절단하고, 발전이 정지된 상태인 그 시점에서 진정한 판소리의 형태를 유지하려 한 데서 기인했음을 보여주기도 한다. 본인이 제시하고자 하는 것은 창극의 절충주의가 이미 오래전 판소리에서 유래된 절충주의의 전통을 유지하고 있다는 점, 이 절충

주의가 비록 창극을 국악의 범주에서 제외하는데 기여했을지 모르지만, 어느면에서는 창극을 한국에서 처음으로 진정한 국악 장르로 만들었다는 점이다. 창극은 지역이나 계층적 기원에 대한 구분 없이 국악 형식의 전 영역에 걸친 첫 단일 장르인 것이다.

한국에서의 음악적 절충주의가 판소리보다 시기적으로 앞선다는 증거는 한국 민요와 중국의 영향을 모두 흡수한 궁중 전통에 대한 기록에서 많이 찾아볼 수 있다. 이는 또한 판소리 자체의 전신에서도 보여지는데, 판소리가 무당의 신화적 서술에 기원을 두었다고 믿어지고 있어서 오늘날 무당들의 노래가 어떤 지침이 된다면, 판소리의 전신으로 예전에 존재했던 민요들을 발굴해 낼 수 있을 것이다(한만영 1975: 17). 아마도 이러한 과정을 거쳐 예전의 민요들은 판소리의 표준적인 모습이 된 삽입가요로 발전하였을 것이다.

19세기 판소리는 지역과 사회적 지위의 장벽을 건너 청중의 기반을 넓히게 되었고 이에 따라 그 사설은 유교적 도덕관을 얻었고 중국 시가를 인용하여 지배층의 취향에도 맞게 되었다. 그리고 이러한 사실과 주제의 성장은 판소리의 음악적 자원의 확장을 가져오게 하였다. 판소리의 본고장인 전라도 이외의 지역, 사회 계층들과의 접촉을 통해 판소리는 서울 근방 경기지역의 민요로부터 새로운 선율 모드인 경드름을 얻었고, 궁중과 상류사회에서 사용되던 우조를 얻었다. 극중 서울에서 온 사람들은(예를 들면 춘향전의 남자 주인공인 이몽룡) 경드름으로 노래를 부르게 되었고, 우조는 궁중의 행사장면과 나아가서 감탄할 만한 정치와 같은 장엄함을 표현하는 데에도 사용하게 되었다(한만영 1990). 판소리는 이와 같은 과정을 조금씩 거쳐 나갔는데, 창극이 음악적 재료를 모색하기 위해 국악의 전체 레퍼토리로 나아가게 된 것도 이러한 과정에 의해서였다.

그 과정은 느린 것이었고, 비록 20세기 첫 십여 년 간 창극을 가능케 했던 상업적 실내극들은 판소리의 공연 관례에서 급격하게 멀어져갔지만, 음악적으로 판소리에서 창극으로의 이동은 보다 매끄러웠다. 20세기 전반 30여 년 간, 창극의 음악은 분명하게 판소리의 음악에만 한정되어 있었다: 예를 들면 1930년대까지 북 이외의 다른 악기를 이용한 확실한 기록은 없다. 창극이 판소리 중간에 대취타를 삽입시키는 정도의 유형으로 발전한 것은 결코 짧은 기간동안에 이루어진 것이 아니었다.

초기 창극 공연자들이 판소리 이외의 다양한 장르에서 실력을 갖춘 뒤, 창극 공연에서 보다 광범위한 레퍼토리를 택하려 했다는 것을 상상하기는 어렵지 않다. 그러나 이를 확인하기 위한 문서 기록은 조선성악연구회가 오늘날 우리가 아는 창극의 부분이 되는 여러 시도들을 소개했던 1930년대 중반까지는 찾아보기 어렵다(Killick 1998b). 조선성악연구회의 여러 시도들 중에서도 리듬, 선율 악기를 포함한 작은 반주 악단의 첨가가 있다: 1936년 9월 23일 조선일보는 해금, 젓대, 피리, 장고의 연주가 수반된 춘향전에 관해 보도했다. 당시 이들 악기로 연주되었던 음

악이 어떤 종류인지 알려지지 않았지만, 오늘날까지 창극에서 중요한 역할을 하는 반주 형태 즉, 악기가 노래의 선율을 따라 가는 수성가락을 연주 했을 것으로 보는 것이 타당할 듯 싶다. 조선일보는 또한 농부가가 불려지는 장면에서 다수의 조연들이 동원되었다고 보도하였는데(1936년 9월 15일), 이는 판소리의 삼입가요 중 하나가 이미 여럿이 함께 부르게 되었고, 짐작컨대 춤까지 수반하게 된 것으로 보여진다.

이 농부가의 경우 극중에서 중요한 음악 개념을 소개한 것으로, 노래가 음악극 중의 주요 배역들에 의해 대화식으로 불려지는 것과 같은 단순한 형태가 아니라 실제 행위를 재현하는 역할을 하는 농부들에 의해 실제로 불려지는 것으로 이해되었기 때문이다. 이러한 구분은 영화이론에서도 중요한데, 등장인물에 의해 연주되거나, 등장인물에게 들려지는 것으로 이해되는 음악은 디제틱 음악(diegetic music)으로 알려져 있다.<sup>2</sup> 반면 영화의 배경음악은 논디제틱 음악(non-diegetic music)으로 불린다. 디제틱 음악은 창자가 현장에서 장면을 묘사하는 판소리 같은 서사 유형에서도 존재할 수 있다고 여겨지지만, 음악이 이루어지는 상황이 더욱 생생하게 재현될 수 있는 창극과 같은 극음악 유형에서 더욱더 눈에 띄는 역할을 할 수 있다. 창극 가사는 거의 판소리처럼 연주되는 배경을 서술하지 않기 때문에, 창극의 디제틱 음악은 거의 항상 판소리 레퍼토리에서는 찾아볼 수 없는 것이어서, 결국 극중 디제틱 음악의 보급은 창극의 음악적 절충주의를 향상시키는 한 요인이 되었다.

그리하여 국립극장이 1950년에 개관했을 때 첫 창극작품의 공연이 있었다. 그 역사적인 드라마는 만리장성이었는데, 죽은 남자 주인공과 여자 주인공의 영혼을 위한 굿으로 끝내는 작품이다(성경린 1980: 343). 모든 굿이 음악을 포함하기 때문에, 이 작품은 아마 무속 전통에서 온 어떤 디제틱 음악을 포함하였을 것이다. 반세기 후 변학도가 국립 국악원의 청중석을 통해 행진하였을 때, 그의 행진을 알리는 대취타 음악은 비록 역사적으로 이 음악이 왕권을 위해 보존되었다는 데는 부정확하지만 역시 디제틱이었다. 거의 모든 창극의 이야기가 음악이 현실적으로 존재할 수 있는 장면을 포함하며, 연출가는 다양한 음악 청중들을 위해 이를 개발하는데 주저하지 않았다: 장례의식의 만가, 어선 장면을 위한 어요, 또는 연회용 궁중 음악들이 이에 속할 것이다.

춤에서도 마찬가지이다. 춤은 창극에서 오랫동안 두드러진 모습을 나타내었는데 전통 무용이 가미되고, 전속 반주 악단이 있었던 여성 국극에서는 더욱 그러했다. 디제틱 음악의 사용은 꼭 디제틱한 상황에만 국한된 것은 아니어서 1995년 작품인

<sup>2</sup>디제틱 음악(diegetic music)은 화면에서 음원이 보여지는 음악을 이르는 용어이다. 즉 화면 속에서 음악이 직접 연주되는 것, 라디오, 티비 등에서 음악이 흘러 나오는 것을 보여 줌으로 음원을 알 수 있게 하는 것이다. 관중과 영화와의 거리를 좁혀주는 효과를 준다고 한다(역자주).

수궁가에서는, 토끼를 찾아 용왕의 약으로 쓰기 위해 간을 가져오도록 명령받은 자라가 탈춤의 비약과 과시 동작으로 들어가고, 이 때 으스대는 듯한 음악의 반주가 따랐던 것을 그 예로 들 수 있다.

국악의 범위 내의 어떤 것이든 창극 음악을 위한 정당한 수단이 된다는 원리는 아마 1980년대 국립 창극단을 지휘했던 허규에 의해 이루어진 것이었다. 그 자신이 작곡한 작품인 용마골 장사(1986)에서 허규는 강원지역의 민요, 무가, 농요, 궁중 음악, 그리고 가곡 창법을 도입하였고 탈춤에서 사자의 움직임에 도입하여 장식하였다(백현미 1993: 189). 이러한 허규의 극단적 절충주의는 비판론자들에 의해 비난을 받았다. 즉 판소리의 음악적 포용 확장으로 인식되기도 한 반면에 송혜진은 이를 음악적 통일성에 유해한 것으로 간주하고 대신에 한 작곡가에 의한 창작으로 주어질 작품의 모든 음악을 구성하는 것을 제안했다. 허규 이전에도 창극 정립 위원회는 창극의 소재를 제한하려는 노력을 했는데 이는 어느 정도 순수하고 신빙성 있게 보이려는 것이었다.

그러나 이러한 신빙성은 창극에 사용되는 모든 음악 장르의 변화에 해당하는 것은 아니었다. 그 중 판소리가 가장 많이 신빙성에 의해 제약을 받았는데, 그 사설은 제3자의 설명 통로를 줄이거나 제거하고, 장면 변화의 수를 줄이고, 단어를 보다 지적으로 현대 청중을 위해 맞춰 나가는 정도의 자유로움을 가질 정도였다. 창극 중의 비 판소리음악에는 더 많은 자유로움이 허용되었는데, 앞의 대취타 공연에서 본 바와 같다. 단순한 지방 통치자에 의한, 아마도 불법이었을 왕의 행진 음악 사용 뿐만 아니라 타악기가 행렬에서라기보다는 청중석에서 연주되었고, 크고 다루기 힘든 좌고가 더 간편한 용고를 대신해 연주되었다는 점을 들 수 있을 것이다.

역사적으로 정확하게 고증된 대취타의 공연을 보거나 판소리를 보려는 청중이라면 분명 국악 연주회를 관람하는 편이 더 나을 것이다. 창극이 제공하는 것은 국악의 다양한 형태들 중 어떤 하나로 신빙성 있는 연출을 해서 서술적이고 극적인 맥락으로 진행해 가는 공연을 경험하게 하는 것과는 다른 것이다. 창극의 음악적 절충주의를 자극하여 그 장르를 문화자산 체제의 엄격한 유지나 창작 국악의 새로운 창조에 대한 유일한 대안으로 만드는 극적 효과가 그 제공하고자 하는 바이다. 전통음악의 알려진 유형들이 그들의 사회적으로 구분되는 기원들을 반영하는 구분된 정체성을 유지하는 반면, 전통형식의 창극은 그 정체성을 통합하며 국가의 더 통일된 형태를 함축한다. 창극의 극적인 장식과 행동개념은 분명 도입된 것일지 모르지만, 어느 면에서는 창극은 유일하고 포괄적으로 한국적이며 그런 면에서 한국의 음악이다.

창극은 항상 “전통적” 공연 예술의 주변에서 배회하였고, 진지하게 한국의 문화를 표현하는 것으로 받아들여지는데 어려움이 있었다. 상대적으로 짧은 역사와 분명한 외국의 영향, 때로는 의문을 갖게 하는 예술적 가치가 창극이 “무형문화재”

로 공식적으로 인정되는 것을 막아왔다. 그러나 일전에 창극은 국극으로 알려졌었고, 이러한 명칭은 여성 국극단과 광주시립국극단에 의해 계속 유지되어 왔다. 본인이 다른 곳에서 창극을 “전통적” 이라기 보다는 “전통양식적” 이라고 묘사하기도 했는데 창극은 주변적인 위치에도 불구하고, 어느 면에서는 비정상적으로 한국을 잘 표현하고 있다. 이러한 측면은 창극의 음악에서 찾아볼 수 있다는 것이 본인이 제시하려는 바이다. 창극이 논란을 일으키며 지역이나 계층적 기원의 구분을 중시하지 않고 국악의 전 영역을 접목시킨 첫 장르가 되었는데 이는 극적 내용을 위해 사용코자 국악 레퍼토리의 어떤 것이라도 사용될 수 있는 지점까지 판소리의 음악적 절충주의가 확장한 것이다. 본인은 식민지 이후 시기의 한국에 식민지 이전부터 유래된 음악의 총괄적인 범주가 되는 국악에서 일어나는 형성에 관한 과정을 조사할 것이다. 또한 최근 창극 작품을 통하여 판소리보다는 다른 장르 음악의 사용을 보여줌으로써 창극이 “문화자산”의 엄격한 유지 시스템이나 새로운 창작국악과는 구별되는 한국의 “국악”을 경험하는 방법을 제공한다고 제안할 것이다.