

판소리 채보와 기호를 통한 창법과 가창 양상 연구

—성우향 춘향가 중 진양조 중심으로—

김수미*

〈차 례〉

1. 서론
2. 본론
3. 결론

[국문초록]

현재 판소리 음악을 연구함에 있어서, 오선보 채보는 가장 보편적인 방법으로 실행되고 있다. 기존의 연구는 오선보 채보를 통하여 판소리의 악조, 선법, 선율 구조, 구성음, 음의 성질 등을 연구함으로써 구전 중심의 판소리에서 음악적인 측면을 정리하는데 일조하였다. 본 연구에서는 기존의 연구를 바탕으로, 성우향의 춘향가 중 진양조 장단의 소리 큰 대상으로 판소리 실키인들이 중요하게 여기는 창법과 발성적인 측면을 고려하여 채보하고 기호화함으로써 판소리 음악의 실체에 더욱 접근하고자 하였다.

필자가 만든 음표의 기호는 발성의 특징을 이미지화하여 고안하였고, 창법에 따른 관용적인 소리목은 기호로 단순화하였다. 이렇게 해서 나온 기호는 16가지로, 음표 머리가 바뀌거나 해당 음표에 기호가 붙는 형태로 나타났다. 음표 머리가 바뀔 때 쓰이는 기호는 'X, ㅏ, ▲, ■, ◇, ◆, /, ㉸'이고, 해당 음표에 붙는 기호는 'ω, ω, ω, ω, ω, ω, ω, ω, ω, ω'이다. 이러한 기호도 적용하여 채보한 결과, 창법과 발성적인 측면에서 우조와 계면조의 가창 양상의 차이를 확인할 수 있었다.

첫째, 계면조에 비해 우조에서 다양한 창법이 구사되었다. 기호 16개 중 우조에서는 거의 모든 기호가 나타나 성음의 변화가 다양함을 알 수 있었다. 계면조에서는 몇 개의 기호가 집중적으로 나타났는데, 특히 올라는 음인 퇴성과 꺾는 목이 많은 비중을 차지하

* 서울대학교

고 있었다.

둘째, 우조는 감아 내리는 목 'ㅇ'이 많이 쓰였고, 계면조는 흘려 내리는 목 ' / '이 많이 쓰였다. 감아 내리는 목과 흘려 내리는 목은 둘 다 한 음 아래로 하행할 때 쓰는 창법인데, 같은 음정일지라도 각각 다른 창법을 구사한다 하겠다. 감아 내리는 목은 힘이 실린 상태에서 음을 입었다 당기는 느낌으로 하행하고, 흘려 내리는 목은 힘을 빼서 저절로 음정이 떨어지게 하는 것이다. 때문에 우조는 곳곳하고 여유로운 느낌이 들고, 계면조는 처지는 느낌이 든다 하겠다.

셋째, 꺾는 목에 대한 재고이다. 흔히 꺾는 목은 계면조 선율에서 케이름 '도-시' 진행을 일컫는 용어이다. 그러나 동편제에 부리를 둔 성우향의 춘향가에서는 '도'에서 '시'로 완만하게 하행하는 퇴성의 창법과 '도'가 '시'의 전타음으로 처리되는 꺾는 목의 창법이 모두 나타났지만, 퇴성의 창법이 훨씬 많이 쓰고 있음을 확인할 수 있었다. 이에 기존의 '꺾는 목'에 대한 용어 개념 정리와 그에 따른 올바른 변별이 필요하다 하겠다.

넷째, 시성 '◇'의 창법과 폭각성 '◎'의 창법에 대한 고찰이다. 우조에서의 시성은 진성과 교차적 발생으로 매우 다양하게 쓰였으나, 계면조에서는 의성어, 의태어를 구사할 때 주로 쓰였다. 이는 상대적으로 계면조에서 진성 발생 위주의 창법을 씀으로써 극적 표출 심화에 훨씬 용이하다 하겠다. 폭각성은 우조와 계면조에서 각각 관용적인 소리록에 쓰이는 창법으로 나타났다. 우조에서는 '도-라-솔'의 하행 진행시 '라'를 경과음 폭각성으로 처리했고, 도악 진행시 앞 음의 끝을 도악음 폭각성으로 가창하였다. 계면조에서는 마지막 사설의 선율 진행에서 폭각성으로 퇴성 후 중심음으로 마무리되는 가창이 전체적으로 동일하게 나타났다.

[주제어] 성우향 춘향가, 우조, 계면조, 감아 내리는 목, 꺾는 목, 퇴성, 진성, 시성, 폭각성

1. 서론

판소리의 전승 방식은 주로 구전심수이다. 악보로 전해지는 음악과 달리, 판소리는 스승의 소리를 듣고 따라하는 방식으로 전승되었고, 그 구전력은 매우 강렬하면서도 특별한 양상을 가지고 있다 하겠다. 예를 들어 발성, 입모양, 호흡, 발음, 표현, 성음, 음색, 발림 등의 모든 면이 스승과 거의 일치하기 때문에 소리는 모습만 봐도 누가 누구의 제자인지 금방 알아차릴 수 있을 정도이다. 이러한 전승은 각 계보마다 판소리 유파별 특징이 되기도 하고, 창법의 다양한 유형으로 나타나기도 하였다.

구전심수 방식으로 인하여, 판소리 학습자들은 배운 소리를 기억하기 위하여 사설 책에 나류의 표시를 하는데 일종의 자신만의 악보가 되는 셈이다. 필사도 채보를 통하여 판소리 음악 구조를 파악하기 전에는 이런 방법으로 판소리를 접근하고 악

혀 왔다. 주로 음의 고저, 음의 길이, 불입새, 기교, 시김새, 장단 등을 부분적으로 또는 상내적으로 표시하였는데, 지금도 그때의 노트를 보면 잠시 잊혀진 소리들이 급세 떠오르곤 한다. 그러나 이것은 어디까지나 개인적이고 주관적인 표시이기 때문에 동문수학 하였더라도 타인에게는 무용지물이다.

이런 식으로 판소리를 오랫동안 배우다 보면, 사실이 다르더라도 어느 대목에서 같은 복이 구사되는 것을 감지할 수 있다. 그래서 소리 연주가 쌓이게 되면 아무리 어려운 소리목이라도 단번에 스승의 소리를 받을 수 있게 된다. 수없이 연습된 소리는 성내에 혹은 안면에 근육화가 되어, 이를 밖으로 쉽게 끄집어 낼 수 있는 것이다. 이런 소리는 거칠거나 경직되지 않아 흔히 말하는 목구멍이 붙어 자연스럽고 매끄럽게 흘러나오게 된다. 또한 편자의 경험에 의하면, 소리를 배우는 과정에서 어느 순간 판소리 폭조라든지 불입새 등의 흐름의 변화를 즉각적으로 알아차리게 되는데, 변조·변정·불입새 변화·장단 등이 이에 해당된다 하겠다. 이와 같이 판소리 실기인들은 소리에 관한 모든 것이 몸에 배어 있기 때문에, 소리에 관하여 설명하거나 표현할 때면 인상적 비유 또는 소리 자체로 돌리주는 경우가 대부분이다. 그래서인지 판소리가 추상적으로 때론 관념적으로 받아들여지기도 한다.

아무튼 무형의 판소리는 내적, 외적 요인을 거치면서 끊임없이 변화하였고 점점 정형화되어 가는 추세에 있는 듯하다. 이에 연구자들은 판소리 채보라는 방법을 통하여 무형의 판소리를 가시화함으로써 고제 판소리부터 현재 판소리까지 판소리 음악의 실체를 드러내고 연구하여 왔다. 채보를 통한 판소리 연구는 판소리의 시대적 변화 양상, 유파별 비교 연구, 체에 대한 연구, 특정 대목 연구, 악조 및 불입새 연구 등이 다양하게 되어 왔고, 채보는 판소리 음악 이론을 만드는 중요한 수단이 되었다. 또한 채보는 그동안 국문학 중심의 연구에서 판소리 음악 연구로 확대되는 계기가 되었고, 이로 인하여 판소리의 실체가 사실적으로 드러나는 매우 고무적인 일이 되었다.

그러나 이론가들과 달리, 실기인의 판소리 채보는 다른 역할과 입장을 주는 듯하다. 채보가 이론가들에게 판소리 연구를 위한 한 방편이라면, 실기인들에게는 오랜 시간동안 구전심수로 축적되고 내재된 판소리를 다른 공간으로 끄집어 내는 일종의 이탈적 작업이 되는 것이다. 이러한 작업을 위해서는 실기인들이 기존의 판소리 음

악 이론을 선행하기보다는, 자신의 실기 경험에 의지하여 채보하고 거기서 실기인의 관점으로 판소리의 신체를 살피는 감각이 필요하다 하겠다. 왜냐하면 판소리 채보가 판소리 음악의 모든 것을 보여주는 것은 아니기 때문이다. 판소리는 상당한 유동성과 탄력성을 가지고 있기 때문에, 채보는 어느 정도의 평균치와 근사치 등으로 판소리의 신체를 기록하는 장치일 뿐이다. 판소리에서 매우 중요하게 여기는 가창과 창법, 발성과 호흡 등의 실기적인 부분이 실기인의 경험에 바탕을 둔 채보로 이루어진다면, 판소리 연구의 새로운 영역과 기능으로 확대 될 수 있을 것이다.

이에 필자는 그동안의 실기적 경험, 채보론 통한 판소리 연구, 그리고 교육 현장에서 적용 등을 염두하여 실기인의 견지에서 판소리 채보를 논의하고자 한다. 특히, 본고의 주요 논지라 할 수 있는 창법에 따른 기호를 제시하고, 이것을 통하여 성우향 춘향가 중 진양조 소리 대목을 대상으로 가창 양상을 살펴보기로 하겠다.

2. 본론

1) 언어적 판소리와 음악적 판소리

판소리의 채보를 언급하기에 앞서, 판소리가 가지고 있는 기본적인 속성에 대하여 알아보려고 한다. 소리꾼은 판에서 1인 다역을 연기하는 배우로서의 성격이 매우 강하다. 청자에게 판소리의 이면과 성음을 중요시하는 이유도 결국은 판소리의 여러 정황과 인물들을 실감 있고 사실적으로 표현하고자 하기 위함이다. 때문에 판소리는 음악이기 이전에 이야기를 풀어내는 판소리의 말로써의 성격이 강하게 나타난다 하겠다. 이것을 필자는 언어적 판소리와 음악적 판소리로 나누어 보았다.

(1) 언어적 판소리

대부분의 음악 종사자들에게 악보는 음악 행위를 위한 필요조건이다. 그러나 구전심수의 전통 판소리는 사실 책만으로 학습이 이루어지기 때문에 음악이기 전에 언어, 즉 말로써의 판소리로 먼저 인지하는 경향이 있다. 전통 음악인들에게는 판소

리 발이 확대 확장되어 소리로 인식되어 왔다. 이야기 전달로서 판소리는 창자의 언어 구사력에 따라 전달력이 달라지는데, 여기서의 언어 구사력은 건국 소리꾼의 공력과 함께 간다 하겠다. 소리 공력에 따라 판소리에서 중시 여기는 이념의 표출과 성운 흡음이 결정되는 것이다. 판소리 창자에게 있어서 판소리는 우리말을 실감나게 표현하는 또 다른 언어 능력으로 다가오기 때문에 판소리를 오래도록 하다보면 일상에서 판소리식의 말투가 자연스럽게 나오는 경우도 볼 수 있다.

(2) 음악적 판소리

이러한 판소리의 특성상 언어적 판소리에서 음악의 실체를 드러내기는 그리 쉽지 않다. 왜냐하면 첫째, 많은 음악에서 요구하는 정확한 음고와 길이를 정하기가 어렵기 때문이다. 특히 현재의 음악 환경이 서양음악 중심의 절대 음감으로 길들여져 있는 경우는 더욱 그렇다. 둘째, 창자마다 음정과 음역이 다르고, 셋째, 소리는 호흡과 함께 나오는데 소리의 호흡의 진행 방향이 꼭 일치하는 것은 아니기 때문이다. 예를 들어, 소리의 음성은 하행하는데 뒤의 음에 호흡의 진행이 실려 앞의 음보다 뒤의 음이 더 높은 음으로 인식될 때가 있다. 이러한 문제를 간파한 채보 단지 들리는 음만을 채보하여 판단한다면, 판소리 음악을 도식적으로 해석하여 실질적인 본질을 놓칠 수 있다. 넷째, 감정의 음악적 표출이나 할 수 있는 시김새는 더러 짧은 시간 안에 순간적으로 가광되는 경우가 많으므로, 시김새에 쓰인 음들을 모두 찾아내기란 채보의 많은 시간과 공력을 요구한다.

그러나, 이삼백사의 판소리는 그동안 변화를 거듭하면서 어느 정도의 음악적 정형성과 규칙성을 만들어 왔고, 음악 내용과 구조면에서도 점점 심화되어 왔다. 이러한 현상은 음악으로써의 판소리 접근이 가능하였고, 이에 따른 연구는 판소리의 변화 과정과 추이를 가늠케 하였다.

2) 들리는 판소리와 보이는 판소리

(1) 들리는 판소리

앞서 언급한 바와 같이, 구전으로 의혀지는 판소리는 대부분의 창자들에게 장단,

선율, 감정 등이 기억력과 근육 그리고 취상에 새겨진다. 이를 상기하며 소리를 부를 때면, 흔하 손짓이나 몸짓이 따라 나오는데 이는 소리의 정상화라 할 수 있을 정도로 구체적이고 신질적이며 입체적이다. 이러한 현상은 수업 과정에서도 나타나는데, 스승은 소리를 가르칠 때 복장단을 치면서 필요한 내목에서 손으로 선율선을 그려거나, 소리의 강약이나 표현질을 한손 또는 양손을 이용하여 매우 상세히 전달하고자 한다. 이 때 스승과 제자 사이의 공간에는 손으로 그리는 무형의 소리 그림이 가득하게 되는데, 이것은 들리는 판소리가 마치 보이는 판소리로 변환되어 표현되는 것이라 하겠다.

(2) 보이는 판소리

편자의 경험에 의하면, 판소리들 처음 배울 때 할아버지 선생님께서 직접 판소리 사설을 노트에 써주셨는데 한 줄씩 건너 띄어 사설을 적어주셨다. 그 이유는 소리를 배울 때 사설 위의 빈 줄에 나름의 표시를 하라는 것이었다. 실제로 사설 사이의 빈 줄은 배운 판소리를 기억할 수 있는 최상의 공간이 되었고, 나만의 판소리 기호를 만들 수 있는 악보가 되었다. 이런 식의 들리는 판소리를 보이는 판소리로 만드는 방법은 창자마다 사뭇 다르다. 소리를 받아들이는 각자의 인식이 다르기 때문이다. 그래서인지 한 스승에게 여러 제자들이 배웠더라도 소리가 똑같지 않고 조금씩 다르게 들려지는 것을 쉽게 확인할 수 있다.

3) 오선보와 채보

(1) 판소리와 오선보

개인의 소리 기록에 익숙한 판소리 창자들은 채보를 위한 오선보를 매우 불안하게 여긴다. 그동안의 음악 교육에서 접한 오선보는 서양음악 또는 서양음계를 담은 도구였기 때문에 '오선보의 음악은 곧 서양음악이다'라는 인식이 지배적이다. 음악 기록 장치와 음자자체를 동일하게 보는 것이다. 이러한 인식하에 판소리의 오선보 채보는 '판소리의 서양음악화'라는 논리로 조심스레 거결된다. 또한 이면을 강조하여 사설을 말의 음악으로 풀어내는 판소리의 특성상, 서양음악에서의 절대 음을 기

속하는 오선보는 판소리의 실상과 음악성을 해치는 위험물로 간주되기도 한다.

그럼에도 불구하고, 이론가이든 실기인이든 현재 판소리 음악을 기록하고 연구하기 위하여 오선보 채보를 활용하고 있다. 오선보는 이미 보편성을 확보한 악보이기 때문에 현재로써는 오선보의 편리함과 대중성을 넘어설만한 다른 방법은 없는 듯하다. 다만, '오선보에 어떻게 판소리름 잘 담아내느냐?' 또는 '오선보의 판소리를 어떻게 읽어낼 것인가?'가 신중히 검토되어야 하고 이에 맞는 해결안을 모색해야 할 것이다.

(2) 이론가의 판소리 채보

판소리 음악을 연구하는 대부분의 이론가들은 판소리 선기를 먼저 습득하기보다는 음악이론을 배경지식으로 하여 판소리름 채보하여 연구 분석한다. 판소리는 이미 예술음악으로서의 형식과 구조를 갖춘 음악이기 때문에 이를 채보했을 때, 판소리의 음악요소와 구조 및 형식미 등이 더욱 명확하고 선명해진다. 이러한 확인은 판소리 이론가 또는 연구자들에게 매우 흥미로운 발견이 되기도 하고, 판소리 음악의 이론 체계를 가능하게 한다.

그런데, 판소리 채보에 익숙해지기까지는 많은 어려움이 있다. 앞에서 언급한대로 판소리는 노래라기보다는 발에 가깝기 때문에, 발에 음고를 정하는 것이 어렵고 이웃하는 음의 음정 찾기 또한 쉽지 않다. 장단 또한 규칙적으로 정확히 맞아 떨어지지 않기 때문에 장단의 한배와 호흡의 결합에서 오는 사설의 확대와 축소를 감지하지 못한다면, 장단과 사설의 눈을 비껴나갈 수도 있다. 게다가 목놀음의 구성음들이 매우 촘촘히 붙는 시김새의 채보는 더욱 어렵다. 짧은 음가 안에 만들어지는 시김새는 순식간에 지나가기도 하고, 여기에 요성이 생길 때는 주요음과 비주요음을 구분하기조차 힘들다. 이런 경우 채보자들은 근사치의 몇 음정만을 적고 넘어갈 수밖에 없다.

(3) 실기인의 판소리 채보

판소리 선기인의 채보는 이론가들과 다른 견지에서 출발한다. 같은 곡을 채보할 경우라도, 이론가들에게는 채보 대상이 밖에 있지만, 선기인에게는 자신의 내면에 존

재하는 소리에 투영되어 나타나는 것이다. 때문에 채보의 성향이 반대로 나타날 수 있다. 이론가는 밖에 있는 소리를 자신의 음악지식 혹은 배경으로 끌어오게 되고, 실기인은 내재된 자신의 소리에 비추어 내상곡을 밖으로 끌어내게 되는 것이다. 이러한 점에서 이론가는 채보된 결과물에 집중하고, 실기인은 소리가 되어지기까지의 과정 혹은 원리에 집중하게 된다. 이러한 특성상 실기인은 구성음을 나열하는 식의 채보보다는 구성음의 성질, 유동적 성향, 관용적 선율, 구성음간의 유기적 관계 등을 신기적 측면에서 채보할 수 있고, 이에 상응하는 적절한 기호를 만들 수도 있다.

4) 채보와 악보

이번 항부터는 필자의 개인적 체험과 실기인의 견지에서 언급할 수 있는 판소리 채보를 논하고자 한다.

(1) 채보의 필요성

과연 판소리 채보는 필요인가? 판소리 채보는 실기인에게 어떤 의미를 주는가? 더 나아가 채보의 결과물로서 판소리 악보는 존재 가치가 있는가? 판소리 전승에 어떤 영향을 미치는가? 등의 채보에 관한 질문을 던졌을 때, 각자의 입장에 따라 대답 또는 반응이 다양하리라 짐작된다. 필자 또한 오랜 시간 채보를 하면서 자문했던 질문들이었고, 채보를 통하여 현재까지의 판소리 모습을 알아 미래 판소리를 유추하는 데서 그 해답과 의미를 찾고자 하였다.

필자가 대학생 때 판소리 채보를 시작하게 된 동기는 판소리가 너무 어려워서였다. 당시 기교 중심의 소리인 박동실제 심청가를 스승 장월중선(1925~1998)에게 배우고 있었는데, 소리의 기술을 감각적으로 혹은 감성적으로만 익히는 것이 매우 답답하게 여겨졌고 소리에 대한 확신도 생기진 않았다. 예를 늑이 목이 잘 풀려 소리가 마음먹은 대로 잘 나오면 맞게 부든 것 같고, 그렇지 않으면 소리를 잘 못 부른 기분이 들었다. 이러한 분제를 고민하던 중, 가야금 산조 악보집을 접하게 되었고, 대중음악에 종사한 분이 아쟁산조에 매료되어 그것을 채보하여 독학하는 것을 보고, 판소리 채보에 대한 관심과 호기심을 갖게 되었다. 이렇게 시작한 채보는 판소리에

새로운 눈을 뜨는 계기가 되었다.

판소리 채보 후, 필자에게 가장 큰 충격이자 놀라움은 판소리에 음악의 형식과 규칙성, 그리고 어떤 법칙이 존재한다는 사실이었다. 이때까지 판소리는 기존의 다섯 마당을 부르는 언어적 판소리일 뿐이었다. 이런 인식하에서 판소리에 대한 호기심은 더욱 증폭되었고, 내친감에 심청가 반마당을 채보하기에 이르렀다. 채보하는 동안 판소리 선율의 유형, 관용적인 소리목, 잘 받는 소리와 못 받는 소리의 원인 등이 파악되면서 어느덧 소리를 잘 받는 제자로 변해 있었다. 이후로 필자는 소리길을 알고 소리들 배우게 되었고, 소리 듣는 귀가 밝아졌으며, 감각과 감성에 의지했던 박연한 소리공부에서 소리대복마다 내재되어 있는 작창의 의도가 살피지기도 하였다. 이렇듯 판소리 채보는 내게 언어적 판소리에서 음악적 판소리로의 변환을 가져다주었다.

(2) 채보 방법과 과정

필자에게 판소리 채보는 판소리 실기를 잘하기 위한 한 방편이었기 때문에 처음에는 판소리 음악 이론에 관심을 두지 않았다. 그것도 그러할 것이 판소리를 배우는 과정에서 이론서에 정리되어 있는 개념의 용어를 듣는 경우는 거의 없었기 때문이다. 예를 들어 계면조 소리 대목을 배울 때, 선생님들은 ‘떠는 목’, ‘꺾는 목’ 등의 용어를 사용하여 지도하거나, 조에 대한 개념을 상기시켜 변별시키지도 않았다. 그냥 듣고 따라 하기만 하면 되는 것이었다. 오히려 판소리 음악 용어는 이론서를 보고 아는 경우가 대부분이지만, 선기로 반주했을 때 용어에 대한 선감은 적은 편이었다.

반면, 판소리를 배우면서 가장 흔하게 듣는 용어 중 하나가 바로 ‘청’이다. ‘청이 높다, 청이 낮다, 청이 되다, 청이 올라갔다, 청이 떨어졌다, 청을 잘 잡아야 한다.’식의 표현이다. 필자는 일단 ‘청’을 중심으로 음의 출현과 이동에 따른 소리의 모습을 판소리 실기적 관점에서 파악하고자 하였다. 채보의 과정은 첫째, 대상곡의 장단을 오선보에 박자로 표시한다. 둘째, 중심음 ‘청’의 음고들 정한다. 셋째, 들리는 대로 선음 채보한다. 넷째, 구성음을 조사하고 음의 성질을 파악한다.

이런 식으로 판소리 한피당을 채보한 결과, 판소리의 음악 구조, 작창 원리와 기법, 창법, 다양한 시김새, 사실과 장단의 유기적 조화 등을 비교적 상세히 알 수 있

었다. 그러나 짧은 음가 안에 복잡한 시김새를 채보할 때는 장식을 굳이 많아서 악보가 지지분해질 뿐만 아니라 선율이 한눈에 들어오지도 않았다. 그리고 악보들 제시한 가창 실습 시, 실기인들에게는 관용적으로 쉽게 부르는 소리목임에도 불구하고, 음표의 음운 읽어야 한다는 고정관념이 있어 어색한 가창이 되거나 그 음표에 익숙해지기까지는 다소 시간이 걸렸다. 이러한 문제들 실기인의 관점에서 해결하고 판소리의 구전력 살리기를 모색하던 중, 주박과 주요음 중심으로 채보를 하되 빠진 부분은 선율과 창법적인 면을 고려하여 기호로 대신하여 악보를 단순화시키고자 하였다.

이렇게 완성된 판소리 악보는 구성음과 음의 성질에 따라 다양한 선율 유형과 곡태가 나타남을 알 수 있었고, 음의 상호작용에 대한 파악이 가능했으며, 관용적 목놀음의 축소와 확대를 확인할 수 있었고, 특히 기교적인 면에서는 난이도별 판소리 가창이 가능해졌다.

5) 채보를 통한 판소리의 실제적 접근

(1) 장단의 박자 표시

판소리에 쓰이는 장단은 진양조, 빠른 진양조인 세마치, 중모리, 단중모리, 중중모리, 자전모리, 휘모리, 엇모리, 엇중모리이다. 이들 장단 중 정간박이 3소박 계통의 진양조, 세마치, 중중모리, 자전모리는 짐4분음표를 단위박으로 하였고, 정간박이 2소박 계통의 중모리, 단중모리, 엇중모리는 4분음표를 단위박으로 하였다. 휘모리는 정간박이 3소박인 경우와 2소박인 경우의 두 가지 유형으로 나타났다. 엇모리는 혼합박이기 때문에 8분음표를 단위박으로 하였다. 가능한 한 실기인들이 인식하는 장단 주기를 박자로 표시하였고, 빠르기는 메트로놈의 대강의 수치를 적어두었다. 진양조와 세마치는 6/4, 중모리, 단중모리는 12/4, 중중모리와 자전모리는 4/4, 3소박 휘모리는 4/4, 2소박 휘모리는 4/4, 엇모리는 10/4, 엇중모리는 6/4으로 박자들 표시 하였다.

(2) 청과 임시표

보통 판소리에서 흔히 쓰이는 청은 c^b (5관청), d (5관 반청), c' (6관청)음이다. 필자는 보통의 경우, 실음 채보를 하여 연구 대상곡의 청을 찾고 그에 따른 음정과 음역을 조사하지만, 필자가 정리한 성우향 춘향가 악보집의 경우는 d 본청, 즉 5관 반청으로 채보하였다.¹⁾ 왜냐하면, 5관 반청으로 채보했을 때 오선보에서 저음에서 고음까지의 배치가 시각적으로 가장 무난했고, 임시표의 배연도 비교적 간단하여 악보를 보는데 큰 부리가 없다고 판단하였다.

(3) 구성요소와 진행에 따른 유형 분석

판소리를 배울 때, 앞서 언급한대로 판소리는 인종의 판소리 발(diction)로 습득되는 경향이 짙기 때문에 약조에 대한 인식이나 언급은 거의 하지 않는 편이다. 다만, 사설 내용에 따른 이면의 중요성으로 인하여 창자마다 소리 대부의 약상으로 염두하는 정도이지 이것을 악조로 구분하지 수업 현장에서 지도하지는 않는다. 때문에 대부분의 실기인들은 판소리 연구자들이 정리해 놓은 글이나 책을 통해 판소리 음악 이론을 접하는 경우가 많고, 실기와 이론이 일치되어 인식되기 보다는 각각 별개의 것으로 다가오기도 한다. 그래서 실제로 판소리를 오래도록 했으면서도 그것을 일목요연하게 합리적으로 설명하기란 매우 어려운 일이다.

판소리 채보를 통하여 청과 주요음의 관계 속에서 가장 크게 변별되는 두 가지 유형의 기본 선율을 확인할 수 있는데, 그것은 흔히 들어 온 우조와 계면조의 기본 골격이라 할 수 있겠다.

1) 성우향(成又香, 1933-)은 현재 중앙문화문화재 제5호 판소리 춘향가 보유자로 본명은 성관세(成貫世)이고, 호는 춘전(春田)이다. 성우향의 춘향가는 동편제로, '김새죽-김관업-정용민-성우향'으로 전승되었고, 필자는 1997년부터 지금까지 성우향에게 김새죽계 춘향가를 사사하여 왔고, 현재 그의 이수자이다. 그리고 2005년에 성우향 춘향가를 정간보와 오선보로 각각 장단과 선율을 정리, 채보하였다.

〈예보 1〉 우조와 계면조의 기본 선율

유형 1 (주요 음현음) (선율 진행)
경 미 라 도 사

유형 2
솔 도 레 미

위의 예보와 같이, 중심음을 d 음으로 놓고 이웃하는 주요 음현음을 살펴보았다. 유형1과 유형2에서 주요 음현음을 나열했을 때, 유형1은 완전4도-장2도-단2도이고, 유형2는 완전4도-장2도-장2도로서 음정상의 큰 차이는 나타나지 않는다. 그러나 둘 다 선율 진행에서 중심음 d 청이 완전4도 아래 음과 선율의 중심축을 이루는 것은 동일하지만, e 음의 표현과 기능은 확연히 다르다. 유형1에서의 e 음은 독립적으로 쓰이지 않고 반음 위 f 음의 수식을 받아 흔히 말하는 '찍는 음'의 기능을 하거나, f 음이 퇴성할 때는 경과음처럼 쓰이기도 한다. 그래서 계이름을 붙였을 때, "바-라-도-사-라"의 진행을 기본 선율로 볼 수 있다.

반면 유형2에서 e 음은 사설의 의미어가 붙는 독립음으로 쓰이는데, d 청으로 자연스럽게 퇴성하거나 $f\sharp$ 음과 서로 이웃하여 상행하거나 하행한다. 이를 계이름으로 붙였을 때, "솔-도-레-미-레-도"의 진행을 기본 선율로 볼 수 있다. 이 두개의 선율 유형에 각각 "나는 학교에 갔다"의 문장을 붙어 보면, 다음과 같다.

〈예보 2〉 '나는 학교에 갔다'의 가창

(유형 1) (유형 2)
나 는 학 교 에 갔 다 나 는 학 교 에 갔 다

위의 예보와 같이, e 음이 유형1에서는 '도-라'의 경과음 쓰였고, 유형2에서는 '학과'에 각각 음전과 음가를 취하고 있다. 구성음과 선율은 비슷하지만, 이를 가창

했을 때의 느낌은 전혀 다르게 나타난다.

아래 예보는 상우향 준향가 중 중중모리 장단으로 부르는 '5.금타령'과 '1.기산영수'의 일부이다. '5.금타령'은 유형1이고, '1.기산영수'는 유형2에 해당한다. 중심음은 같은 4척임지라도 위 음의 기능과 쓰임이 다름을 확인할 수 있다.

〈예보 3〉 5.금타령 1~2각, 1.기산영수 3~4각

(상우향 준향가 5.금타령, 1~2각)

금 이란 말 씀 당치 않소 유 은 옛 날 초 한 처

(상우향 준향가 1.기산영수, 3~4각)

개 석 장 명 뽕 아 예 이 리 선 도 놀 아 있 고

필자는 채보로 나타난 위의 두 선율 유형을 각각 계면조와 우조로 보았고, 평조는 우조의 하위 개념으로 보고자 하였다. 왜냐하면 계면조와 달리 평조와 우조의 출현 음의 기능과 성질이 거의 같고, 주로 한 곡 안에서 함께 쓰이는 경우가 많기 때문이다. 다만 선율 진행이 평조는 완만하여 창법이 여유롭고 화평한 느낌을 주고, 우조는 음정 간격이 크기 때문에 창법이 쉼쩍하고 힘이 있게 들린다.

이상의 변별된 두 유형의 기본 선율은 소리대목에 따라 음악적으로 확대되기도 하고, 변조 변경 등으로 음악적 변화를 꾀하기도 한다.

6) 가창 양상과 창법에 따른 음표의 기호화 연구

이런 항에서는 판소리 가창과 창법에 초점을 맞춰 채보를 논하기로 하겠다. 현행의 판소리 채보는 채보자가 판소리를 듣고 약속된 틀 안에 출현음의 음정과 장단에 맞는 리듬을 오선보에 적는 것이다. 채보자마다 주관적인 채보법을 쓰기 때문에 같은 곡이라 할지라도 약간의 차이점은 발견될 수 있다. 그러나 단지 들리는 음을 나열하는 식의 판소리 채보는 판소리 연구에 있어서 선율과 선법의 범위를 넘어서지 못

하고 부분적이고 지엽적인 판소리 연구와 분석에 그칠 수 있다. 다시 말하자면, 채보가 연구 방편으로써 필요하지만, 판소리에서 중요하게 여겨지는 창법이나 가창 방식에 대한 연구는 쉽게 다뤄진 수 없다는 점이다. 필자는 성우향 춘향가를 대상으로 가창 양상과 창법에 따른 음표를 기호화하여 판소리의 실체에 근접하고자 하였다.

판소리를 단지 선율선으로만 봤을 때, 크게 직선과 곡선의 결합이라 할 수 있다. 이 직선과 곡선의 연결에 따라 같은 구성음이라도 다른 곡태의 소리가 되는 것이다. 보통 초보자들은 숙련자들에 비해 소리가 뻣뻣하다. 그 이유는 직선과 곡선의 결합이 잘 맞지 않거나 직선음과 곡선음을 정확하게 내지 못하기 때문이다. 연주가 쌓일수록 어긋난 퍼즐이 맞춰지듯이 음들이 제 자리를 찾아가면서 흐름이 자연스러워진다. 소리가 직선이 되기 위해서는 음이 치지지 않게 소리를 내는 동안 호흡으로 받치고 있어야 하고, 소리가 곡선이 되기 위해서는 호흡을 서서히 빼면서 완만하게 선율선을 만들어야 한다. 만약 호흡을 지나치게 빨리 빼면 음이 순식간에 뚝 떨어져 곡선이 되지 못한다.

이렇듯 소리는 음으로 나오고, 음은 호흡을 동반하며, 호흡은 들숨과 날숨 그리고 소리 기운과 관련이 있다 하겠다. 이러한 상관관계 속에서 창법이 만들어지거나 가창 양상이 나타나기도 하는데, 필자는 성우향으로부터 사사한 김세종제 춘향가들 대상으로 이것들을 기호화한 것이다. 필자가 반는 기호나 부호는 창법과 가창 양상에 그 기초를 두었고, 주로 음표의 머리를 달리 나타냄으로써 창법을 가시화하고자 하였다. 그리고 이러한 기호의 활용과 시도는 판소리의 구전력을 유지함과 동시에 판소리의 음악구조를 가창 측면에서 이해하는데 도움이 되기를 바램에서 시작하였다. 가창 양상과 창법에 따른 기호화된 음표의 유형과 종류는 다음과 같다.

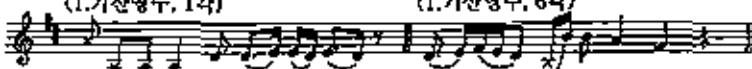

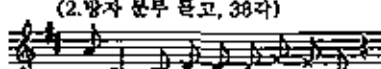
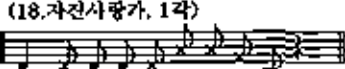
(1) ×

정확한 음정을 갖지 않고 말하듯이 하거나 한 옥타브 정도의 소리를 입김소리라고

2) 입김소리 : '입김소리'는 필자가 편의상 쓰는 용어로, 추운 날 '하'하고 소리를 내쉬면 허한 입김이 나오는데, 이것이 마치 소리처럼 보였다. 여기서 착안하여 소리를 가르킬 때 설명을 하고 범창을 하면 쉽게 따라하였다. 실제로는 음정이 매우 낮기 때문에 초보자들이 따라 하기 어려운 소리목이다. 입김소리는 하성이 강화되는 듯 하고, 소리에 무게감이 더해져 풍성하게 들리는 효과가 있다.

낼 때 쓰는 음표 기호이다. 정확한 음정이 들리지 않거나 악보에 표시한 음정을 정확하게 낼 필요가 없을 때 음표 머리를 'X'로 하였다.

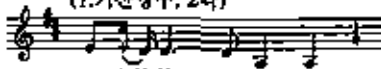
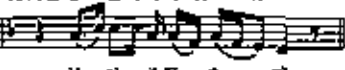
〈예보 4〉 음표 머리가 'X'인 경우

(1.기산영수, 1각)	(1.기산영수, 6각)
	
기사안영수별건곤	소도-용과도논고
(2.방자분부틀고, 38각)	(18.자진사랑가, 1각)
	
결음결음이상향이라	이리오너라엮고논자

(2) +

지속된 한 음의 소리에 힘이 가해져 두 음으로 소리가 날 때 쓰는 음표 기호이다. 마치 철탐악기에서 활대의 방향을 바꾸지 않고 한 방향으로 밀어 한 음정을 두 음으로 내는 이치와 같다. 이런 경우에 초보자들은 두 음의 소리를 내지 못하고 음이 뭉쳐 한 음으로 나온다. 두 음이 나오기 위해서는 먼저 낸 음에 힘을 모아 다시 한번 밀어 소리 내야 하기 때문에 힘을 더하라는 의미로 음표 머리를 '+'로 하였다.

〈예보 5〉 음표 머리가 '+'인 경우

(1.기산영수, 2각)	(5.갑타령, 11각)
	
소오부러유논고	옥석이모두다다랐으니
(11.천자뒤줄이, 45각)	(27.운향모친이 나온다, 64각)
	
백박이장차오거드면	창천새뜰은단

(3) ▲

보통 소리를 끌어 올릴 때, 소리의 끝을 모아 긴장된 소리로 내야 할 때가 있다.

이때는 열었던 성대를 좁혀서 쥐어짜듯 소리를 내야 하는데, 성대가 긴장되기 때문에 소리 또한 긴장되어 나오는 것이다. 또는 위의 (2)와 반대로 같은 음을 다시 낼 때, 음폭을 좁혀 내기도 한다. 두 경우에서와 같이 소리의 음폭이 좁아지므로 음표 머리를 '▲'로 하였다.

〈예보 6〉 음표 머리가 '▲'인 경우

(3. 처창가, 16각)

오 작 교 가 터 욱 좋 다

(33. 말은 가자고, 10각)

어 보 도 련 님 날 다 려 가 오

(34. 향단오계 팔동리어, 14각)

답 다 안 히 그 략 진 대

(4) ■

이런 음에 힘을 가해 소리를 내면, 앞에 잠은 꾸밈음이 붙어 음은 수식하게 되고 소리가 끌려지는 느낌이 든다. 마치 그네를 날 때, 뒤로 물러서서 힘을 구르면 그 반동으로 인하여 앞으로 멀리 나가는 것과 같은 이치라 할 것이다. 이 때 두 음 모두 적는 것이 아니라, 주요음의 음표 머리를 '■'로 하여 그 음에 힘이 가해짐을 이미지화 하였다. 한편, 계면조에서 '시'음의 음표 머리가 '■'로 되어 있을 때는 '도'의 수식을 받아 '꺾는 음'의 소리목임을 표시하여 퇴성 기능으로써의 '도·시'와 구분하였다.

〈예보 7〉 음표 머리가 ■인 경우

(2.방자꾼부르고, 9각) (11.천자뒤줄이, 7각)

앞 뒤 리 처 절 관 매 유 련 이 묘 흑 정 색

(43.아차아차아차, 8각)

머 리 줄 바 드 득 쫓 라 메 고

(5) ◇

판소리는 동성 발성을 위주로 하지만, 음색의 변화로 적절한 이면을 묘사하거나 지나치게 음정이 높을 때는 전성이 아닌 가성을 쓰기도 한다. 이를 표시하기 위해서 음표 머리를 '◇'로 하였다. 실기인들은 '시성' 또는 '히성'이라고 하는데, 이때의 발성은 성대를 긴장시키지 않고 소리를 위로 올려 광명시키는 두성을 쓰는 것이다.

〈예보 8〉 음표 머리가 ◇인 경우

(3.척성가, 18각)

부 우 - 우 - 운 명 히 흐 면

(6) ◆

(5)항과 바둑모 모양은 같지만, 까만 마름모의 음표는 앞잡은 꾸밈음으로 '◇'의 시점이 쓰였음을 알려주는 것이다. 마치 요들충처럼 가성과 전성이 순간적으로 나오는 창법이다. 이런 식의 창법은 정확한 음정으로 인식하기보다는 창자들의 목에 굳어져 관용적으로 쉽게 나오는 소리목이기 때문에 음표머리를 '◆'로 표시함으로써 일종의 기호처럼 인식하고자 하였다.

〈예보 9〉 음표 머리가 ◆인 경우

(8.니 그븐 내력음, 3각)

관 람 람 고 일 러 라 계 집 아 으 행 설 로

(7) /

판소리의 출현음 중에는 퇴성의 기능이 두드러지는 음들이 있다. 소리가 퇴성하기 위해서는 소리 힘을 빼면 음정이 살짝 떨어지게 되는데 주로 이런 음들은 아래 음으로 하행할 때 나타나고 선율의 흐름이 유연해지는 효과가 있다. 마치 가야금 정악 주법에서 음을 뜯은 후 왼손으로 죽을 잡아 인죽 쪽으로 당기면 여음의 음정이 내려가는 것과 같다. 특히, 성우향의 운향가 계면조에서는 '도·시'의 진행이 퇴성의 창법으로 불리는 경우가 많이 나타나는데, 이는 '도·시'를 쥐는 음으로만 인식하는 것에 대한 재고의 여지를 준다 하겠다.

〈예보 10〉 음표 머리가 /인 경우

(1.기산영수, 1각) (5.금타령, 9각)

기사 안 영 수 별 건 곤 옥 석 이 모 으 두 다 다 났 으 니

(8) ⊗

판소리의 소리목에는 '폭각성'이 있다. '폭각성'은 폭각절에서 따온 말인데, 소리를 막았다가 열린 다시 내는 창법으로 마치 폭각절 혹은 딸국질을 연상케 한다. 소리가 바뀌는 것을 '⊗'로 표시하였다.

(예보 11) 음표 머리가 '㉸'인 경우

(3. 객성가, 24각)

늪 타 서 원 꼬

(30. 와상우예, 11각)

위 르 원 이 뉘 앓 으 라

(9) w

실기인들이 쓰는 표현 중에 '타부친다'라는 말이 있는데, 이 타부치는 목은 힘을 준 계빨리 쿨러서 두음으로 소리를 내는 것이다. 초보일 때는 소리에 장력과 탄력이 없기 때문에 제대로 구사할 수 없으며, 타부치는 것만 들어도 소리 공력을 가늠할 수 있다. 타부치는 목은 해당 음표 위에 'w'로 표시하였다.

(예보 12) 음표 머리가 'w'인 경우

(44. 여보소 이 돈이, 2각)

여 보 소 이 돈 이 원 돈 인 가

(10) —>

판소리에서 지속되는 어떤 음을 처리하는 창법 중에는 소리의 끝에 힘을 모아 한 음 아래로 감듯이 처리하는 목이 있다. 붓글씨를 배울 때 'ㄴ'을 쓰는 방법과 비슷한데, 붓으로 쪽 그어 쓴 뒤 붓의 끝에 힘을 보아 안으로 빼침으로 'ㄴ'을 완성한다. 이것과 같이 힘의 완급이 적당히 조절되어야 정확한 목을 구사할 수 있다. 소리 끝이 감기듯이 가창되므로 해당 음표 위에 '—>'로 표시하였다.

〈예보 13〉 음표 머리가 'ㄴ'인 경우

(17. 만취청산, 1.4, 19각)

만 처 업 거 - 영 사 안 처 영
 이 느 온 다 릇 수 옥 박 겨 이 는
 삼 오 신 경 달 바 - - 알 스 - 온 밤 으 온

(11) ∞

(10)항과 반대로 소리의 꼬리가 한음 위로 올라갈 때 쓰는 기호이다. 이때의 가창은 소리를 굴러 소리 꼬리가 올라가 다음 소리의 음정과 자연스럽게 연결되어 소리의 흐름이 완성된다. 끝이 올라가는 모양의 '∞' 표시를 해당 음표에 기호화하였다.

〈예보 14〉 음표 머리가 '∞'인 경우

(1. 기산영수, 13각) (11. 천가뉘죽이, 23각)

아 나 는 고 푸 잇 히 리 오 기 지 서 베키 가 어
 오 기 지 서 베키 가 어

(12) ∞∞

관소리의 구성음 중 유동성이 두드러지는 음으로 '제음-한음위-제음'으로 진행되는 소리목이다.

〈예보 15〉 음표 머리가 'ㄴ'인 경우

(3.적성가, 8,11,13각)

두 우올러 - 었남 다
자가 - - 악 단 무 - 우
장 하 안 두 크 - 음

(33.말은 가자고, 8,13각)

또한 소은오 모 도련남 몽자림은다리잡고
방교도살고 독교도 나는살소

(13) ✨

(12)항과 반대로 '제음-한음아래-제음'으로 진행되는 소리목이다.

〈예보 16〉 음표 머리가 'ㄴ'인 경우

(3.적성가,10각)

입고 대크 올일 러있 고

(17.만침형산, 29각)

니 가 남인중알려- 르나

(12.피리소리, 17각)

달 지 키는 - 손백 두 뭉 손

(14.동북을 바라보니, 16각)

무 안 색 으로서 있는 거 뭉

(26.화닥 뛰어, 6각)

농 답 이 요 이 별 알 이 쥘 알 이 요

(14) —

소리를 앞이나 뒤에서 끌어올림 때 쓰는 창법이다. 해당 음표의 앞뒤에 근사치의 음정만큼 \sim 로 표시하였다.

(예보 17) 음표 머리가 \sim 인 경우

(2.방자 분부 들고, 17각) (5.금타령, 10각)

갑 사 명 기 드 러 두 고 화 분 풍 산 불 어 - 불 어

(15) —

(14)항과 반대로 소리 끝이 거의 한 옥타브 간격으로 완만하게 하행할 때 해당 음표까지 \sim 로 표시하였다.

(예보 18) 음표 머리가 \sim 인 경우

(2.방자 분부 들고, 1,29각)

바 양 자 부 운 부 들 고 관 도 서 영 남 니 둔 길

(16) —

길게 소리를 뺏다가 소리 끝을 흘러내릴 때 쓰는 기호이다.

〈예보 19〉 음표 머리가 ‘-’인 경우

(38.오런날 기창전에, 2,8각)

7) 악조와 기호

이상의 (1)~(16)항은 판소리의 창법에 근거하여 소리의 유형을 기호화하였다. 이러한 기호는 우조의 계면조에 따라 각각 달리 나타났는데, 성우향 준향가 중 각 악조를 대표한 만한 진양조 장단의 각각 2곡을 대상으로 그 특징을 살펴보고자 한다. 비교 대상곡은 우조의 '3.적성가, 17.만첩청산'과 계면조의 '26.와락뛰어, 30.와상우에'이다. 각각 2곡을 선정한 이유는 독백체의 정적인 사설과 대화체의 동적인 사설을 통하여 악조간 가창 양상의 객관성을 갖기 위함이다. '3.적성가'와 '30.와상우에'는 독백체의 정적인 사설이고 '17.만첩청산'과 '26.와락뛰어'는 대화체의 동적인 사설이다.

〈표 1〉 '3.적성가, 17.만첩청산, 26.와락뛰어, 30.와상우에' 창법 기호 조사

	적성가 (28각)		만첩청산 (48각)		와상우에 (20각)		와락뛰어 (28각)	
	횟수	백분율	횟수	백분율	횟수	백분율	횟수	백분율
×	4	14.3	14	29.1	4	20	7	25
+	2	7.1	5	10.4	0	0	0	0
▲	1	3.6	1	2.1	0	0	0	0
■	21	75	22	45.8	10	50	13	46.4

◇	22	78.6	1	2.1	0	0	0	0
◆	8	28.6	10	20.8	0	0	0	0
/	0	0	15	31.2	36	조과	27	96.4
⊗	3	10.7	4	8.3	5	25	4	14.2
ω	1	3.6	1	2.1	2	10	2	7.1
∞	5	17.9	14	29.1	0	0	0	0
∞	2	7.1	6	12.5	1	5	3	10.7
ω	7	25	1	2.1	1	5	1	3.6
⊗	3	10.7	8	16.7	1	5	5	17.9
∞	3	10.7	11	22.9	4	20	7	25
∞	0	0	1	2.1	1	5	2	7.1
∞	0	0	0	0	1	5	2	7.1

위의 표와 같이, 연구대상 곡에서 16항목의 기호에 따른 출현 빈도를 백분율로 조사하였다. 약간의 오차는 감안하더라도, 우조 곡과 계면조 곡에서 주로 쓰이는 소리 목이 현격히 다름을 확인할 수 있다. 우조 2곡에서는 기호화 한 모든 창법이 거의 대부분 쓰인 반면, 계면조 2곡에서는 '+, ▲, ◇, ◆, ∞'이 나타나지 않았다. 특히, 우조에서 비중이 높게 나온 '◇, ◆'이 계면조 곡에서는 전혀 쓰이지 않아 계면조 곡을 부를 때 모두 진성 및 동성 반성을 쓰고 있음을 유추할 수 있다. 또한 '∞'는 소리를 감아 내리듯이 부르는 창법으로 여유롭고 화평한 평조적 느낌을 주는데, 계면조 곡에서는 쓰이지 않았다. 반면, 계면조 곡에서는 '/'이 매우 높은 빈도로 나타났는데, 이런 창법은 전반적으로 처지는 느낌을 준다 하겠다. 똑각성이라 할 수 있는 '⊗'도 우조 곡에 비해 계면조 곡에서 더 많이 나타났는데, 우조 곡에서는 주로 경과음으로 쓰였으나, 계면조에서는 흐느끼는 듯한 느낌을 표현하고 있다.

이상의 조사를 1차 표본으로 놓고, 이번에는 우조와 계면조가 같이 쓰이고 있는 '50.심장가, 68.박석치' 대목에서 비교적 비중이 있는 기호를 대상으로 창법을 살펴 보겠다.

(표 2) '50,삼장가, 68,박석치' 창법 기호 조사

	삼장가		박석치		삼장가		박석치	
	우조 (13각) 1~13각		우조 (23각) 1~14, 22~30각		계면조 (68각) 14~81각		계면조 (9) 15~21, 31~32각	
	횟수	백분율	횟수	백분율	횟수	백분율	횟수	백분율
▲			5	21.7				
■	2	15.3	9	39.1	26	38.2	4	44.4
◇	2	15.3	2	8.7	14	20.6		
/	1	7.7	5	21.7	66	97.0	12	조과
⊗			2	8.7	4	5.88		
ㄷ			1	4.3	2	2.94	1	11.1
ㄴ	1	7.7	3	13.0				
ㄹ	1	7.7	2	8.7	2	2.94		
ㅁ	3	23.0	3	13.0	7	10.3	1	11.1

위의 표를 살펴보면, (표 1)과 달리 시성에 해당하는 '◇'이 삼장가 계면조에서 여러 번 쓰였고, '/'은 (표 1)에서와 같이 계면조에서 음의 퇴성 기능으로 두드러지게 많이 쓰였다. '▲, ㄴ' 또한 (표 1)과 같이 계면조에서 쓰이지 않았다. 나머지 기호는 (표 1)과 비슷한 양상으로 나타났다. 여기까지 조사한 바에 의하면, '▲, ㄴ'은 우조에서 '/'는 계면조에서 주로 쓰이는 창법이라 할 수 있겠다. 이 중 'ㄴ'과 '/'는 해당 선율에서 한음 아래 음정으로 하행할 때 쓰는 창법으로, 우조와 계면조의 가창 양상을 견정짓는 중요한 표현이라 할 수 있겠다. 이는 우조 소리대목인 '12.퇴령소리'에서 더욱 확인할 수 있는데, '퇴령소리'의 축현음은 계면조와 같지만 창법은 우조를 쓰고 있다. 이를 기호별로 정리하면 다음과 같다.

(표 3) '12.퇴령소리' 창법 기호 조사

	퇴령소리 (24각)	
	횟수	백분율
+	1	4.2
■	10	41.7
◇	9	37.5
/	9	37.5

㉔	4	16.7
㉕	1	4.2
㉖	7	29.2
㉗	2	8.3
㉘	2	8.3
㉙	6	25.0

위의 표에서 '퇴령소리'는 기호화 된 다양한 창법을 구사하고 있음을 확인할 수 있다. 채보된 했을 때, 계면조 표현음이라 한지라도 창법에 따라 악조가 결정 된다 하겠다. 전형적인 계면조에서는 퇴성의 '/'이 매우 빈번히 나왔으나, '퇴령소리'에서는 37.5% 정도에 그쳤고 '㉖'이 전혀 나오지 않았으나, 29.2% 로 비중 있게 나왔다.

보통 실기인들은 소리를 듣고 악조에 대해 감각적으로 판단하여 왔고, 이론가들은 채보하여 구성음과 선율의 유형에 따라 악조를 논하였다. 그러나 '퇴령소리'는 계면조에 해당하는 임시표들 쓰는 악보로 채보되기 때문에, 창법을 간과하면 자칫 혼돈에 빠질 수 있다. 물론 선율 유형과 구성음간의 음정을 조사함으로써 악조를 판단할 수 있지만, 앞에 정리한 창법에 따른 기호를 해당 음에 표시해 둔다면 기호만 보고도 악곡 분석이 용이하리라 짐작된다.

8) 기호와 음정

앞의 7항에서는 창법에 따른 기호를 통하여 우조와 계면조의 가창 양상을 살펴 보았다. 이번 항에서는 각 기호에 해당하는 음들을 조사하고, 여기서 표현되는 소리목들이 각 악조 안에서 어떠한 역할과 변별성을 갖는지 알아보고자 한다. 연구 대상은 성우향 훈향가에서 빠른 잔양조인 세마치를 제외한 12곡의 잔양조 소리 내목이다. 연구 대상인 12곡은 '3.적성가, 10.저건너, 12.퇴령소리, 17.만취청산, 26.외락뛰어, 30.외상우에, 34.향단으게, 49.붓대를, 50.십장가, 65.이팔청춘, 68.박석치, 76.초경이경'이다.

우조 곡은 '3.적성가, 10.저건너, 12.퇴령소리'이고, 계면조 곡은 '26.외락뛰어, 30.외상우에, 34.향단으게, 49.붓대를, 65.이팔청춘, 76.초경이경'이다. 변경이 쓰인 곡

은 '3.적성가, 26.와락뒤어, 34.향단으개'이고, 변조가 쓰인 곡은 '50.심장가'이며, 변
 정과 변조가 함께 쓰인 곡은 '17.만첩청산, 68.박석치'이다. 이 중 '12.퇴령소리, 50.
 심장가 1-13각'은 가창과 창법이 우조이지만, 출현음에 따른 체보 악보는 재현조와
 같다.

(1) 유통음에 붙는 기호 조사

아래 (표 4-6)에서는 12곡의 전양조를 유형별로 나누었고, 앞서 정리한 여러 기
 호 중 음의 유통성을 확인할 수 있는 기호를 위주로, 해당 기호를 음표에 붙이 악조
 별 가장 양상을 구체화하기로 하였다.

〈표 4〉 우조 전양조 체보 유형 분류

우조	〈예보1〉의 유형2와 같이 체보되는 우조	10. 저전녀
	〈예보1〉의 유형1과 같이 체보되는 우조	12. 퇴령소리 50. 심장가 1-13각
	변형이 나타나는 우조	3. 적성가 (d-b-c)

〈예보 20〉 우조 전양조에 나타난 기호 분석

(10.저전녀, 3.적성가 출현음)

(10.저전녀)

(3.적성가)



위와 같이 우조 진양조의 출현음에 기호를 붙여 해당 음정을 살펴본 결과, 아래 음으로 감아 내리는 목인 'ㄴ'이 '3.적성가, 10.저건너'의 '도 레, 술'에서 나타났고, '12.퇴령소리, 50.십장가 1~13각'의 '술, 라, 도, 레, 미, 술'에서 매우 폭 넓게 쓰이고 있음을 알 수 있다. 감아 내리는 목은 해당 음가의 끝을 완만하게 하행하기 때문에 이러한 창법의 소리는 여유롭고 안정감 있게 들린다.

기호로 살펴본 음의 유동성은 '도↔레', '레↔미', '술↔파', '술↔라'의 진행이 두드러짐을 알 수 있고, 이는 장2도 간격의 '도-레-미'와 '파-술-라'로 확대되어 우조의 완전4도 변성이 매우 자연스럽게 표현된다 하겠다. 반면, 계이름 '파'는 다른 구성음들과 달리 음의 유동성이 나타나지 않았고, 음을 강하고 선명하게 부르는 장도의 창법만 나타났다.

〈표 5〉 계면조 진양조 채보 유형 분류

계면조	(예보1)의 유형1과 같이 채보되는 계면조	30.와상우예 49.분대물 69.이관청음 76.초경이경
	변성이 나타나는 계면조	26.와락뛰어 (d-g-d) 34.향단오계 (d-g-d)

(예보 21) 계면조 진양조에 나타난 기호 분석



위와 같이 계면조 진양조에 나타난 증현음에 기호를 붙여 해당 음정을 살펴보았다. 계면조에서는 우조에서 주로 쓰였던 감아 내리는 목 'ㄴ'이 '76.조정이경'의 '레' 이외에 전혀 나타나지 않았고, 퇴성 기능의 '/'이 게이름 '도, 솔, 레'에서 나타났다. 이 때, '도'는 흔히 알고 있는 꺾는 목의 음정이고, '레'는 '도'로 처지 듯 하행하고, '솔'은 반음 퇴성하여 d본청에서 변청을 가능하게 한다. 게이름 '도'와 '레'가 이웃하여 유동적으로 음군을 형성하고 있음을 알 수 있다.

여기서 '도·시'는 계면조 특징이 되는 '꺾는 목' 뿐만 아니라, 퇴성의 기능이 있음을 확인할 수 있다. 관소리는 같은 곡이라 할지라도 가창 형식과 창법에 따라 곡의 분위기가 달라지는데, 특히 '도·시'의 창법을 '꺾는 목'으로 하느냐 '퇴성'으로 하느냐는 소리제의 특징으로도 귀결될 수 있다. 예를 들어 서편제는 '꺾는 목'을, 동편제는 '퇴성'을 위주로 하기 때문이다. 이 두 창법을 변별하기 위하여 '도'가 '시'의 전 타음으로 붙는 '꺾는 목'일 때는 '시'의 음정이 강조됨으로 '시' 음표에 ■로 기호화하였고, '도'가 '시'까지 퇴성할 때의 '도'의 비중이 크므로 '도' 음표에 /로 기호화하였다.

〈예보 22〉 변청 계면조 진양조에 나타난 기호 분석

(26.와락뛰어, 34.향단으게 변청)



'26.와락뛰어'와 '34.향단으게'의 진양조 대목에서는 2각에 걸쳐 d본청에서 g청으로 변청이 나타난다. 이 때, '도·시'의 음정이 b^b · a 로 되성의 자리가 되어 'd-g-b'
-a-g'로 계면조의 완전4도+단3도+단2도의 선율이 된다.

〈표 6〉 우조+계면조에 나타나는 채보 유형 분석

우조 +계면조	변조가 나타나는 대목	50.심장가 (우조계면조)
	변청, 변조가 나타나는 대목	17.년김청산 (d우-g우-d우-e계-d우) 68.박석치 (d우-c계-g우-e계)

〈예보 23〉 변조 변청이 나타나는 기호 분석

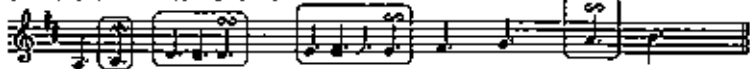
(50.심장가 1~13각 우조)



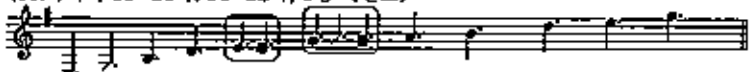
(50.심장가 14~81각 계면조)



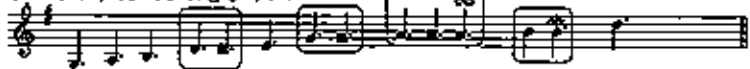
(68.박석치 1~14각, d청 우조)



(68.박석치 15~21각, 31~32각, e청 계면조)



(68.박석치 22~30각, g청 우조)



'50. 십장가'는 1~13각까지 우조로 부르다가, 14~81각은 계면조로 변조된 곡이다. 앞서 정리한 바와 같이 우조에서는 '도-레-미' 중심으로 음이 유동적으로 움직인다. 계면조도 마찬가지로 '도'와 '레'가 서로 이웃하며 '도-시'의 기능이 '퇴성'과 '꺾는 목' 두 가지로 나타났다. '68. 박식치'는 1~14각까지 d본청 우조로 부르다가 15~21각까지 e청 계면조로 변조, 변경되었고 22~30각까지 g청 우조로 변조, 변경되고, 31~32각까지 e청 계면조로 끝난다. 우조와 계면조에서의 가창 양상은 앞서 살펴본 바와 같다.

기호를 통하여 음의 성질을 살펴본 결과, 우조에서는 감아 내리는 목 'ㄴ'이, 계면조에서는 퇴성 '/'이 곡의 흐름을 결정짓는 창법임을 확인할 수 있었다. 또한 출현 음들이 이웃하는 음과 매우 유동적으로 관계하기 때문에 음의 성질을 한가지로 특정 짓기는 다소 무리가 있는 듯 하였다. 그 대표적인 예가 '꺾는 목'이라 할 수 있다. 지금까지 '떠는 목, 땡으로 내는 목, 꺾는 목'외의 다른 음에는 음의 성질이나 기능과 관련하여 명시된 이음이 없었기 때문에, 상대적으로 계면조의 '꺾는 목'에 집중되어 온 듯 하다. 실기적 측면에서 음의 성질을 밝히는 것은 매우 중요한 일이지만, 전체성이 결여된 부분의 강조는 오히려 판소리 연구의 역전행이 될 수도 있을 것이다.

이에 편자는 '꺾는 목'에 해당하는 '도-시'의 또 다른 창법인 '퇴성'이 있음을 제시하였고, 음의 성질이나 특징에 맞는 이름을 해당 음정에 붙이기에는 음의 유동성이 활발하게 나타남을 확인하였다. 이것을 바탕으로 기호화 한 구성음간의 악조별 여러 선율을 유형화하고 분류하여 음정간의 상호 연계성을 종합적으로 알아야 할 것이다. 이번 항에서 조사한 우조의 '도-레-미'와 계면조의 '도-시' '도-레'의 창법을 기호로 나타냈을 때, 음정간의 연관성을 사실적으로 확인할 수 있었고, 이러한 분석이 점차 확대되면 다양한 선율 유형을 파악할 수 있을 것이다.

(2) 창법이 변할 때 쓰는 기호 조사

위의 8)항 (1)에서는 유동음에 쓰이는 기호를 조사하여 악조별 가창 양상을 살펴 보았다. 이번 항에서는 창법의 변화와 관련된 기호 '◇', '⊗'를 조사하여 각각 우조와 계면조에서 어떠한 가창 양상을 보이는지 살펴보기로 하겠다. 앞서 언급한대로 '◇'

는 살기인들이 쓰는 말로 '시성' 또는 '히성'을 기호화 한 것이고, '㉠'은 '쪽각성'을 기호화 한 것이다. '◇'는 진성을 쓰지 않고 두성을 씀으로써 소리를 띄워 내는 창법이고, '㉠'은 소리를 순간적으로 막았다가 알른 다시 낼 때 쓰는 창법이다.

① 시성의 기호 '◇' 기침 양상

판소리에서 시성은 발성을 이완시켜 음색의 변화를 가져오는 창법이다. 시성은 소리 성음이 다양해지는 효과를 내기도 하고, 창자가 진성으로 내기 어려운 고음을 시성으로 처리함으로써 소리의 흐름을 유지하기도 한다. 연구 대상곡인 성우향 춘향가 중 진양조 대목에서 시성이 나온 부분을 조사한 결과, 우조와 계면조에서 기침 양상이 각각 다르게 나타남을 알 수 있었다.

우조에서는 모든 곡에 시성 '◇'이 쓰였으나, 계면조에서는 '34. 향단오계, 50. 심장가, 76. 초경이정'에서만 나타났다. 시성은 출현 빈도에 따라 곡의 흐름과 느낌이 달라지는데, 시성의 사용이 빈번할수록 곡의 흐름이 긴장에서 이완으로 바뀌게 되어 여유스럽고 냉온한 느낌을 준다. 반면 진성으로 상청의 소리를 내야 할 때 시성을 쓰게 되면 곡의 긴장감이 떨어지기도 한다.

아래 예보를 통하여 진양조에 쓰인 시성의 유형을 살펴보기로 하겠다.

a. 두 음 뒤꾸밈음의 관용적 유형

(예보 24) 두 음 뒤꾸밈음

(3. 작성가에 쓰인 시성)

아 아 치 입 난 의
내 가 피 려 니 히 와
뉘 라 서 뵈 고

위의 예보는 '3.적성가'의 2, 22, 24각에 쓰인 시성이다. 이때의 시성은 단위박 1박 안에서 끝에 나와 다음 음절로 연결하는 가교 역할을 한다. 이러한 표현은 '3.적성가'의 10, 12, 18, 26각, '10.저건너'의 8각, '12.되명소리'의 20각, '17.만첩청산'의 2, 10, 13, 16, 21, 24, 29, 48각에서도 나타난다.

b. 두 박 이상 지속음의 끝에 뒤꾸밈음으로 쓰이는 유형

〈예보 25〉 지속음 끝의 뒤꾸밈음

20
 송 장 작 럼 두 사 - - 이 또 -
 6
 께 석 - - - 호 높 고

Detailed description: This musical example consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains the lyrics '송 장 작 럼 두 사 - - 이 또 -'. A circled note is placed at the end of the phrase '사 - -'. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains the lyrics '께 석 - - - 호 높 고'. A circled note is placed at the end of the phrase '호'.

위의 예보는 '10.저건너'의 20각과 '50.십장가'의 6각에 쓰인 시성이다. 한 음절에 두 박 이상의 음가로 소리를 냈을 때, 음정을 지속시키다가 끝을 시성으로 마무리하고 다음 음절로 인접한다. 이러한 표현은 '17.만첩청산'의 15각, '68.박석치'의 3, 5각에서도 나타난다.

c. 세 음 뒤꾸밈음의 관용적 유형

〈예보 26〉 세 음 뒤꾸밈음

2
 지 - 어 어 으 으 건 너
 13
 작 린 으 - 운 정 송 이 요 우 편 으 은

Detailed description: This musical example consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains the lyrics '지 - 어 어 으 으 건 너'. A circled note is placed at the end of the phrase '어 어 으 으'. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains the lyrics '작 린 으 - 운 정 송 이 요 우 편 으 은'. A circled note is placed at the end of the phrase '으 - 운 정'.

위의 예보는 '10.저건너'의 2각과 '12.퇴령소리'의 13각에 쓰인 세 음 뒤꾸밈음에 나타난 시성이다. 각각의 게이름은 '도-라-솔'과 '솔-미-레'로 음정은 $\text{년3도}+\text{장2도}$ 구성된다. 이들의 음이름은 다르지만 음정이 동일하기 때문에 살기인들은 같은 목으로 인식한다. 이러한 표현은 '10.저건너'의 11, 15각, '12.퇴령소리'의 14, 17각, '50.심장가'의 2각에서도 나타난다.

이상 a-c항의 유형은 우조 전양조에서만 나타나는 관용적인 시성의 가장 양상이다. 다음은 우조와 계면조 전양조에서 성음의 변화가 두드러지는 시성의 가장 양상을 살펴보기로 하겠다.

d. 시성을 활용한 성음의 변화

(예보 27) 시성의 활용

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains the lyrics '아 아 지 임 남 의'. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains the lyrics '육 꾸 의 맺 히 - - 인- 마음'. There are several annotations: a box around the '지' and '임' notes in the first staff, a box around the '의' note in the first staff, a box around the '맺' and '히' notes in the second staff, and a box around the '인-' note in the second staff. Lines connect the '의' note in the first staff to the '의' note in the second staff, and the '맺' note in the second staff to the '히' note in the second staff.

위의 예보는 '3.적상가'의 5각과 '50.심장가'의 55각으로 전성과 시성을 교차하여 씀으로써 성음을 변화를 알 수 있는 소리대목이다. 5각에서는 '녹'을 전성으로 짧게 낸 후 '수'를 바로 시성으로 바꿔 선율을 만들어가다 지속 모음인 '우'의 끝을 전성으로 돌아오는 가장 기법을 쓰고 있다. 55각에서는 '맺'을 전성으로 낸 후 '히'를 시성과 전성으로 번갈아 쓰다가 음절의 끝을 받침으로 마무리하는 창법을 쓴다. 이는 전성과 시성의 교차적 가장으로 인하여 매우 기술적이고 기교적인 시김새가 구사되고 성음의 변화가 다채롭게 전개되고 있음을 유추할 수 있다. 이러한 표현은 우조곡 '3.적상가'의 12, 18각, '10.저건너'의 10, 13각, '12.퇴령소리'의 8, 12, 22각과 계면조곡 '76.초경이경' 20각에서도 나타난다.

e. 의성어, 의태어에서 쓰이는 시성

〈예보 28〉 의성어, 의태어

두루 두루 두루 기 이 - 일뚝

맘 새 소 리 는 부우 부우 도깨비 들 은

휘 휘 바 람 은 유우루루 희

이 히 이 히 이 이

이 히 이 - 이 - 이 히 아이고 아이고

위의 예보는 '12.퇴령소리'의 21가, '76.초경이경'의 14~15각, 19~20각에 쓰인 시성이다. 21각의 '길록'은 백두루미의 울음소리, 14각의 '부우 부우'는 맘새소리, 15각의 '휘 휘'는 도깨비소리, 19~20각의 '이히 이히히'는 귀신소리를 각각 흉내 내거나 표현한 것이다.

이상으로 상우향 준향가 진양조 대목에 쓰인 시성 '◇'의 여러 유형을 살펴보았다. 변화된 창법인 시성 '◇'은 지면조보다는 우조에서 가창 양상이 다양하게 나타났고, 반복적인 가창은 관용적인 소리록 분류를 가능케 하였다. 그리고 진성과 시성의 교차적 가창으로 이루어진 소리록은 매우 기교적인 사김새를 구사하고 있음을 확인할 수 있었고, 시성을 활용한 의성어나 의태어의 표현은 이면의 표출을 용이하게 하였다.

② 폭각성의 기호 '㉞' 가장 양상

반소리의 폭각성은 '폭각질' 혹은 '판국질'할 때 나타나는 현상을 관소리에 비유한 것이다. 폭각질을 하게 되면 말하는 도중 말이 막히게 되는데, 판소리에서도 이와 같이 지속된 소리가 짧게 막혔다가 바로 다음 소리로 연결되는 창법이다. 폭각성은 소리가 막혔다 열리기 때문에 선율이 긴장되는 듯 하고, 입이 벌어진 상태에서 성대를 막았다 여는 발성을 쓰기 때문에 초보자들에게는 어려운 창법이다.

아래 예보를 재시함으로써 폭각성 '㉞'의 가장 양상을 살펴보기로 하겠다.

a. 경과음으로 쓰이는 유형

(예보 29) 경과음 폭각성



위의 예보는 '3.적성가'의 14각이다. 계이름 '도·라·솔'의 선율로 하행하는 '로'에서 '도·솔' 사이의 경과음인 '라'에 폭각성을 씌으로써, 성음의 변화와 선율의 긴장감을 느낄 수 있다. 이와 동일한 소리목은 '3.적성가'의 24각, '17.만취정산'의 11, 16, 28각에도 나타난다.

b. 음절이 도약할 때 쓰이는 유형

(예보 30) 도약음 폭각성



위의 예보는 '10.저건너'의 2각이다. 한 음절의 소리가 음정의 간격을 두고 도약

할 때 바로 올라가지 않고 짧게 폭각성으로 올린 다음 바로 이어 도약한 해당 음절을 내는 가창이다. 이때의 폭각성은 해당 박의 끝에 붙지만, 음의 결속력은 다음 박의 첫 음과 함께 한다. 그리고 폭각성을 기준으로 폭각성 전의 음정은 낮고 음의 길이가 비교적 긴 반면, 폭각성은 음정이 높고 짧게 처리되기 때문에 선율의 이완과 긴장이 대비된다 하겠다. 이와 같은 식의 가창은 우조 곡 '10.저전녀'의 8각, '12.퇴령소리'의 22각에도 나타난다.

c. 제 음을 막고 하행하는 유형

〈예보 31〉 제 음을 막는 폭각성



위의 예보는 '12.퇴령소리'의 8각으로, 제 음을 연른 막았다가 하행한 후 상행 선율이 바로 연결되는 가창이다. 이러한 유형은 우조 곡에서는 '3.적성가'의 8각, '12.퇴령소리'의 7, 8, 12각, '17.만첩청산'의 5각, '68.박식차'의 6, 24각에서 나타났고, 계면조 곡에서는 '26.와락뛰어'의 27각, '34.향단으개'의 9각, '50.심장가'의 59각, '76.초경이경'의 9, 37각에서 나타났다.

d. 계면조 진양조에서 관음적으로 쓰이는 유형

〈예보 32〉 계면조 진양조의 관음적 선율의 폭각성



위의 예보는 '34.향단으께'의 24각과 '49.꽃대름'의 4각으로 소리 대목의 끝나는 사실이다. 계면조의 진양조에서는 끝나는 선율에 거의 폭각성을 써서 '미-도-시' 또는 '레-도-시'로 퇴성시킨 후 중심음으로 끝을 낸다. 실제로 가창했을 때, 이때의 소리목이 빨리 처리됨으로 '미-도-시' 또는 '레-도-시'의 음정에는 큰 차별을 두지 않는다. 다만, 박았다 다시 낼 때 어느 정도의 공력으로 소리의 긴장과 이완을 표현하는가 중요한 요지라 할 수 있다. 이처럼 약간의 차이는 있지만 폭각성을 써서 마무리 짓는 계면조 진양조의 유형은 '30.와상우에', '50.삼장가', '65.이팔청춘'에서 유사하게 나타난다.

이상으로 성우향 운향가 진양조 대목에 쓰인 폭각성 '㉸'의 여러 유형을 살펴보았다. 우조에서는 하행 선율의 경과음에 폭각성이 들어섬으로 선율의 단조로움을 피했고, 음정의 도약시 도약 음정 앞에 짧게 폭각성을 씌우므로 선율의 긴장과 이완이 표현되었다. 제 음을 막고 바로 하행하는 유형은 우조와 계면조에서 모두 나타났으며, 계면조에서는 각 곡마다 끝나는 선율이 폭각성을 씌우므로 본청으로 마무리되는 가장 양상이 나타났다.

3. 결론

채보는 무형의 유산인 판소리를 가시화하는 하나의 방법이다. 판소리 채보는 다양한 방법으로 시도될 수 있겠지만, 현재로써는 오선보 채보가 가장 보편적으로 이루어지고 있다. 기존의 판소리 채보는 출현음과 구성음에 따른 악조 분석을 비롯하여 이에 상응하는 판소리 연구가 이루어져 왔다. 그러나 구비문학이라는 판소리 특성상, 실기인들의 구전심수는 언어적 판소리로써의 년도가 강하게 보인다. 그래서 판소리들 음악으로만 접근하면, 오선보 채보의 한계는 물론이려니와 부분적 또는 지엽적인 판소리 연구에 그칠 수도 있다. 이러한 문제의식 속에서 필자는 판소리의 구전력을 채보된 악보에 표현하기 위하여 창법과 가창 양상에 따른 여러 가지 기호를 만들어 적용시켜 보았다. 이는 음악적 판소리와 언어적 판소리의 두 측면을 살펴 판

소리의 실제에 더욱 가까이 가고자 하는 시도였다.

본고에서는 성우향 준항가 중 12곡의 진양조 소라대목을 대상으로 채보와 기호를 통한 창법과 가창 양상을 연구하였다. 창법에 따라 16가지의 기호를 만들었고, 이를 해당 음표에 표시하여 음의 성질을 파악함으로써 우조와 계면조의 변별되는 가창 양상을 살펴보았다. 이러한 결과는 다음과 같다.

첫째, 계면조에 비해 우조에서 다양한 창법이 구사되었다. 기호 16개 중 우조에서는 거의 모든 기호가 나타났으나, 계면조에서는 곡에 따라 전혀 쓰이지 않는 기호가 있었고 불리는 음인 뇌성 ‘/’이 많은 비중을 차지하고 있었다. 관소리 다섯 마당에는 우조 진양조보다 계면조 진양조가 훨씬 많기 때문에 대부분의 실기인들은 계면조 곡에 훨씬 익숙한 편이다. 계면조에 익숙하다는 것은 흘러내는 목인 퇴성과 퇴성의 다른 기능으로써의 꺾는 목에 익숙하다는 말과도 일맥상통한다 하겠다. 반면, 우조에서는 다양한 창법이 요구되기 때문에 실기인들이 근육화 된 계면조의 창법과 다양한 우조의 창법을 변별하지 않으면 계면화 된 우조를 부를 수도 있을 것으로 추론된다.

둘째, 우조는 감아 내리는 목 ‘ㄴ’이 우세하였고, 계면조는 퇴성 ‘/’이 우세하였다. ‘ㄴ’과 ‘/’는 둘 다 해당 선율의 출현음에서 한 음 아래로 하행할 때 나타나는 창법으로, ‘ㄴ’는 장2도 아래 음으로 진행하고 ‘/’는 ‘태-도’, ‘도-시’로 장2도, 단2도 아래 음으로 진행한다. 이 때, ‘ㄴ’는 힘이 실린 상태에서 밀었다 당기는 느낌으로 하행하고, ‘/’는 힘을 빼서 저질로 음정이 떨어지게 하는 창법을 쓴다. 이러한 특징으로 인하여 우조는 전체적으로 깨끗하면서도 여유로운 느낌이 들고, 계면조는 처지는 느낌이 든다. 실기인들이 우조를 ‘호령조’, 계면조를 ‘철음조’라고 표현한 것과 상통한다 하겠다.

셋째, 음의 성질을 규정함에 있어서 기존의 꺾는 목에 대한 재고이다. 계면조의 선율에서 ‘미-머는 목’, ‘라-평으로 내는 목’, ‘도사-꺾는 목’으로 인식되어 왔으나, 관소리에서 이러한 음의 특성이 항상 실현되는 것은 아니다. 특히, ‘꺾는 목’은 다른 약조와 변별되는 계면조의 주요한 특징이기는 하지만, 동편제에 뿌리를 둔 성우향의 준항가에서는 ‘도-시’의 진행이 급하지 않고 완만하게 서서히 하행하는 경우가 훨씬 많았다. 때문에 음의 진행을 고려하지 않고 ‘도-시’를 ‘꺾는 목’으로만 도식화하는 것

은 무리가 있다고 하겠다. 기존의 '쥬는 목'은 '시'가 강조되는 창법이고 흔들리는 복인 '퇴성'은 '도' 위주인 창법으로, 이러한 창법의 세부적인 분석은 판소리 채보의 실전적이고 구체적인 방편이 되리라 사료된다.

넷째, 창법이 사성으로 변할 때 쓰는 기호 '◁'와 똑각성으로 나올 때 '⊗'를 조사한 결과, 우조와 계면조에 각각 다른 가창이 나타남을 알 수 있었다. 먼저 시성의 쓰임은 우조에서 매우 다양한 유형으로 나타나는 반면, 계면조에서는 의성이 의태어를 표현할 때 의에는 거의 쓰이지 않았다. 사성은 상대를 긴장시키지 않고 소리를 띄워서 두성으로 내는 창법이기 때문에 우조의 소리는 긴장감이 덜하고 이완되는 느낌이 강한 반면, 시성이 적은 계면조는 모든 소리를 거의 전성으로 내기 때문에 말성에 긴장감이 있어 극적 표현이 심화될 수 있다 하겠다. 그리고 진성과 시성의 잦은 교차적 진행은 성음의 변화를 주어 다양한 시김새를 구사하였다. 소리를 막았다 바로 내는 똑각성 '⊗'은 우조와 계면조에서 각각 관용적인 소리목으로 나타났다. 우조에서는 선율이 '도·라·솔'로 하행 진행 할 때 '라'를 경각음 똑각성으로 처리하는 유형과, 도약 진행할 때 앞 음의 끝을 도약음 똑각성으로 붙이는 유형이 관용적으로 나타났다. 계면조에서는 마지막 사설의 선율이 대부분의 곡에서 대동소이한데, 똑각성을 동반한 퇴성 후 중실음으로 마무리되는 가창 양상이 동일하게 나타났다. 또한 계 음을 막고 바로 하행하는 유형은 우조와 계면조에서 고루 나타났다. 판소리에서 시성은 상대를 이완시키는 창법이고 똑각성은 상대를 긴장시키는 창법이기 때문에 이 두 창법의 혼용은 판소리 선율의 긴장과 이완을 활발하게 하고, 기교적이고 기술적인 시김새를 구사하는데 용이하다 하겠다.

이상으로 시간을 공간에 남는 판소리 채보와 기호를 통하여 창법과 가창 양상을 정리하였다. 그동안 많은 논문에서 판소리 음악이 연구되어 왔으나, 판소리에서 중요하게 여기는 성음 또는 창법에 대한 연구는 미진한 편이었다. 이에 실기적 측면을 담을 수 있는 판소리 연구 방법이 필요하고, 이러한 방법이 심화되고 확대될수록 채보는 판소리 실체를 밝히는 주요한 공간이 될 것이다.

■ 참고문헌

- 김수미, 「판소리의 실제적 접근」, 상우향 초창가, 상우향 판소리 연구소, 2005.
- 백대웅, 「한국전통음악의 선율구조」 재계정판, 도서출판 어름길, 1995.
- 이보형, 「판소리 경드름에 關한 研究」, 『서낭당』 창간호, 한국민속극연구회, 1971.
- _____, 「판소리 康季述 추진목論」, 『고산 이은상 박사 고회기념 민족 문화 논총』, 1973.
- _____, 「판소리 사설의 劇的狀况에 따른 長短·綱의 구성」, 『예스원 논문집』 제14집.
- _____, 「판소리 제(弄)에 대한 연구」, 『한국음악학논문집』, 한국정신문화연구원, 1982.
- 한만영, 「판소리의 우조」, 『한국음악연구』 제2집, 한국국악학회, 1972.
- 황준연, 「한국전통음악의 악조」, 『국악원 논문집』 제5집, 1993.

Research on *P'ansori* Transcription and Symbols Representing *P'ansori* Vocal Quality and Techniques

Kim, Su Mi*

Today, in the study of *pansori*, Western staff notation is the most commonly-used method for transcription of the music. Previous studies on staff notation have contributed to the musical aspects of *pansori*—which has primarily depended on oral transmission—by examining melodies, modes, melody structures, included notes, and note characteristics. Drawing on this earlier research, I aim to more closely approach the musical substantiality of *pansori*. Previously, I examined songs in *jinyangjo* from *Chunhyangga* (*Song of Chunhyang*) sung by Master Seong Uhyang. I transcribed and invented musical signs or symbols for the music that take into consideration the singing method and vocalization—both of which are regarded as important aspects of *pansori* by its practitioners.

I created musical signs to embody the characteristics of the sounds, and they appear either as musical idioms expressing the particular singing method, or as symbols attached to a note. Signs such as “X,” “+,” “▲,” “■,” “◇,” “◆,” “/,” and “⊗,” are used to replace note heads, while “ω,” “∞,” “∞,” “∞,” “∞,” “∞,” “∞,” and “∞” are added as attachments to regular notes. Through transcribing the music using these musical signs, in this paper I aim to confirm a number of differences in singing style between *ujo* and *gyemyeonjo* in terms

* Seoul National University

of singing method and voice production.

First, *ujo* makes use of a greater variety of singing methods than *gyemyeonjo*. Transcription of *ujo* requires most of the sixteen signs indicating the various changes of vocal technique. In *gyemyeonjo*, some techniques appear more frequently than others, in particular *toeseong* (retreating sound) and *kkeongneun-mok* (breaking voice), which account for a large part of the style.

Second, in *ujo*, *gamanaerineun-mok* (rolling down voice, "ㄷ") is frequently used, while *heullyeonaerineun-mok* (drifting down voice, "ㄴ") often appears in *gyemyeonjo*. Both *gamanaerineun-mok* and *heullyeonaerineun-mok* are singing methods used for a whole tone descent, yet each applies different vocal techniques. To produce *gamanaerineun-mok*, one should sing a descending sound with the feeling of pushing and then pulling a tone while keeping strength in the voice, whereas to create *heullyeonaerineun-mok*, the singer relaxes his/her throat so that the pitch descends naturally. Because of these differences in vocal technique, *ujo* carries a firm and composed feeling and *gyemyeonjo* has the feeling of languor.

Third, it is necessary to reconsider our perception of *kkeongneun-mok*. Commonly, *kkeongneun-mok* is a term indicating the progression from "do" to "si" in tonic sol-fa in *gyemyeonjo*. However, in Seong Uhyang's *Chunhyangga*, which is rooted in Dongpyeonje (Eastern School), both *toeseong*—which gradually descends from "do" to "si"—and *kkeongneun-mok*—in which "do" functions as an appoggiatura of "si"—appear. In fact, *toeseong* is more frequently used than *kkeongneun-mok*. Therefore, I suggest that we must reinvestigate our concept of the term *kkeongneun-mok* to account for the differences between the two techniques.

Fourth, the usage of the terms *siseong* (falsetto sound or the head voice, "◇") and *pokkkaksong* (hiccup sound, "⊗") is examined. In *ujo*, *siseong* is used in various ways, alternating with *jinseong* (straight sound or the chest

voice), whereas in *gyemyeongjo* it is primarily applied to make use of onomatopoeia and mimetic words. This difference suggests that it is easy to produce intensified dramatic expressions in *gyemyeongjo* because of the primary use of *jinseong*. *Pokkkakseong* appears in both *ujo* and *gyemyeongjo*, used idiomatically in melodic progressions. In *ujo*, in the descending progression of "do-ra-sol," "ra" functions as a transient *pokkkakseong*, while in disjunct motion, the performer sings the ending part of a note as leaping *pokkkakseong*. In *gyemyeongjo*, the performer generally ends the song on the central note after making a retreating *pokkkakseong* in the melodic progression of the last lyrics.

Key Words: *seong uhyang*, *chunhyangga*, *ujo*, *gyemyeongjo*, *gamanaerineun-mak*, *kkeongneun-mak*, *loeseong*, *jinseong*, *sisseong*, *pokkkakseong*