

## 창극 <메디아>의 절충주의 음악어법 Eclectic Music Idiom in *Changgeuk* "Medea"

신사빈\*, 이우창\*\*

경희대학교 일반대학원 포스트모던음악학과\*, 경희대학교 예술디자인대학 포스트모던음악학과\*\*

Sa-Bin Shin(hyubin66@naver.com)\*, Woo-Chang Lee(jazz@khu.ac.kr)\*\*

### 요약

작곡가 황호준은 창극 <메디아>를 통하여 ▲작창의 오선 기보 및 모음보표의 배치 ▲성-쓰루(Sung-through) 형식의 도입 ▲다양한 독창 선율의 시도 ▲코러스장과 남녀 코러스에 의한 도창의 극대화 ▲불협화음과 협화음을 통한 긴장과 이완의 추구 ▲전조와 차용화음에 의한 길바꿈 효과 달성 등의 절충주의 음악어법을 선보였다. 기악부는 창자(唱者)의 소리를 방해하지 않는 수성반주를 하였다. 창자가 이면(裏面)을 그리는 방식 또한 노래·아니리·발림 중 노래에 치중하였고, 극 전체를 하나의 음악으로 이끄는 성-쓰루 형식을 도입하였다. 자주 통곡·한탄·환호·조소·비명 등과 같은 구음(口音)이 활용되었고, 분창(分唱)의 형식답게 배역의 성격에 따라 다양한 독창 선율이 효과적으로 시도되었다. 불협화음과 협화음이 극의 전개와 분위기에 따라 적합하게 사용되었다. 그리고 전통적인 조바꿈을 하지 않고, 서양음악의 전조와 차용화음을 과감하게 시도하여 길바꿈의 효과를 무난히 달성하였다.

■ 중심어 : | 창극 | 메디아 | 작창 | 성-쓰루 | 절충주의 | 음악어법 |

### Abstract

Through Korean traditional opera (*changgeuk*) Medea, composer Hwang Ho-jun showed eclectic music idiom by 1) writing music (*jakchang*) on manuscript paper and score, 2) introducing the "song-through" format, 3) including various solo melodies, 4) maximizing the effect created by a singing narrator (*dochang*) with the chorus master and a mixed chorus, 5) seeking an interplay of tension and release by using both discord and chord, 6) achieving the effect of kil-bakkum, the Korean traditional method of modulation, through modulation and borrowed chord of Western music. In Medea, instrumentalists adopted suseong-banju (Korean traditional accompaniment) which does not spoil the voice of singers. Hwang adopted song for the way how singers express various hidden sides of play among song, aniri (narration) and balim (gesture) and introduced the Sung-through format in which the play is comprised entirely of song. In Medea, oral sounds expressing wail, lament, cheer, sneer and scream are often used and various solo melodies appear that fit for personalities of characters, clearly showing what bunchang (singers' singing songs divided according to characters) is all about. And discord and chord are effectively used according to the development and mood of play. Hwang also achieved successfully the effect of kil-bakkum by abandoning the traditional modulation method and boldly introducing modulation and borrowed chord of Western music.

■ keyword : | Changgeuk | Medea | Jakchang | Sung-through | Eclecticism | Music Idiom |

## I. 서론

창극의 현대화는 그동안 주로 국립창극단을 중심으로 이루어졌다. 국립창극단은 2002년에 창극 100주년과 국립창극단 창단 40주년을 맞아 '세계화 시대의 창극'을 표방하면서 세계적인 음악극으로의 도약을 위한 창극 양식 정립에 몰두해 왔다. 전통연희의 현대적 재창조를 통해 창극의 고유성을 잃지 않으면서, 창극의 음악문법을 보편적 음악극의 구조로 재편하여 세계화 시대에 대중성 확보의 가능성을 찾아가 하였다[1].

'창극의 현대화'를 위한 최근의 시도 중 연출가 한태숙·극작가 정복근의 스텔러 창극 <장화홍련>(2012.11.27~11.30, 국립극장 해오름극장, 작창: 왕기석, 작곡: 홍정의), 표리부동한 현대인을 꼬집는 21세기형 해학 창극 <배비장전>(2012.12.8~12.16, 국립극장 달오름극장, 작창: 안숙선, 작곡: 황호준), 이청준의 원작 소설(1976)부터 시작하여 임권택의 영화(1993)와 창작 뮤지컬(2010)을 거쳐 탄생된 동명의 창극 <서편제>(2013.3.27~3.31, 국립극장 해오름극장, 작창: 안숙선, 작곡·연주: 양방언) 등은 참신성·기획력·인기도 등으로 '창극의 대중화'에 성공하였다. 하지만 이 공연들은 창극의 핵심인 음악이 '작창·작곡의 이원화'라는 근원적인 한계를 극복하지 못하는 아쉬움을 남겼다.

그리고 우리는 '창극의 현대화'에서 한 걸음 더 나아가 '창극의 세계화'를 시도한 창극 <미디어>(2013.5.22~5.26, 국립극장 해오름극장)를 주목하게 된다. 국립창극단(예술감독 김성녀)은 에우리피데스의 「미디어」를 성·쓰루 형식(Sung-through, 뮤지컬에서 노래로만 이야기를 이끌어가는 기법)의 창극으로 탄생시켰는데, 이 작품은 수년 전부터 '미디어의 창극화'를 생각해왔던 서재형·한아름이 연출·대본을 맡았고, 오페라 <아랑>과 뮤지컬 <왕세자 실종사건>에서 서재형 연출과 호흡을 맞춘 작곡가 황호준이 작창·작곡을 도맡았다[2].

우리가 이 작품을 주목하게 되는 이유는 △첫째; '가장 한국적인 것이 가장 세계적이다'라는 '특수성'을 '가장 세계적인 것도 가장 한국적인 것으로 수용·표현이 가능하다'라는 '보편성'으로 역전시켰기 때문이다. 여기서 '보편성'은 소재의 선택(미디어)과 음악의 표현(성·

쓰루)으로 대별된다. △둘째; 기존 창극의 '작창·작곡의 이원화'라는 한계를 '작창·작곡의 일원화'를 통하여 근원적인 해결을 시도하였는데, 이는 창극 공연에서 유례 없는 사례이기 때문이다. △셋째; 황호준은 전통(관습)과 현대(현실)를 절충하는 음악어법(이하, 편의상 이를 '절충주의 음악어법'이라고 칭한다), 특히 음악이 극에 봉사하는 현대음악극 양식을 선택하였기 때문이다. 여기서 절충주의라고 칭함은 전통음악과 현대음악의 절충, 판소리(창)의 미니멀리즘 미학과 드라마(극)의 리얼리즘 미학의 절충, 노래·구음 중심의 '청각의 최대화'와 무대 디자인·안무 중심의 '시각의 최대화' 그 사이의 절충 등을 포괄하는 의미의 표현이다.

황호준은 창극 <미디어>의 작창곡 방향을 다음과 같이 설정하였다. ▲첫째; 가창과 음악이 극적 전개에 보다 더 효과적으로 기능할 수 있도록 기존의 판소리 장단 이외에도 다양한 전통 장단을 적극적으로 활용하였으며, 필요에 따라서는 장단의 틀에 머무르지 않고 과감한 리듬 전개와 템포 변화를 적극적으로 구사했다. ▲둘째; 창극 <미디어>에서 코러스의 역할은 전통 창극의 도창과 유사하게, 즉 때로는 극의 흐름을 3인칭 시점으로 관조하며 설명하기도 하고 때로는 극의 전개에 적극적으로 개입하기도 한다. 결국 코러스의 역할이 극적으로나 음악적으로나 매우 중요한 위치를 점하게 되며 필연적으로 합창 앙상블에 대한 고민에 집중하게 되었다. 화성 표현에 의한 서구적 합창 앙상블이 아닌 다양한 시김새 표현과 아티클레이션이 지배하는 전통 가창에 의한 합창을 통해 공간의 크기와 장면에서 표출되는 정서의 세기를 음악적으로 표현하려 했다. ▲셋째; 관객석에서 자연스런 추임새가 터져 나올 수 있는, 이른바 눈대목 소리만큼은 전통 판소리의 음악 어법에 충실하려 했다. ▲넷째; 기악 반주는 '최소화'(대금, 해금, 가야금, 타악, 장구, 건반 등)하여 되도록 가창자의 소리를 통해 작품을 풀어내려 했다[3].

이상과 같은 작창곡의 방향 설정은 창극의 '현대화', '대중화', '세계화' 등을 성취시킬 가능성과 의의를 지니는 것으로 여겨진다. 필자는 창극 <미디어>의 음악어법이 '전통으로의 회귀가 아닌 전통으로부터의 출발음 의미[4]'하고, 또 창극의 현존·미래를 표현·제시한다고

인식하므로, 이러한 황호준의 절충주의 음악어법을 본 논문의 연구 대상으로 삼는다.

“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 순수주의자들에게는 더욱 그러했다 [5].”

물론 창극에 있어서 가장 중요한 요소는 창극을 이루는 전통적인 음악어법, 특히 판소리임이 분명하다. 다만 창극의 지속가능한 발전을 위해서는 전통에 기초한 더욱 다양하고 현대적인 음악어법이 개발되고 도입되어야 한다. 그러기 위해서는 먼저 창극 음악에 대한 기록적 양식의 정립, 즉 악보화가 필요하다[6].

황호준은 창극 <미디어>에서 다양하고 현대적인 음악어법을 악보화하였다. 이에 본 논문은 창극 <미디어>의 총악보를 바탕으로 이 창극에 나타난 ▲작창의 오선 기보 및 모음보표의 배치 ▲성-쓰루(Sung-through) 형식의 도입 ▲다양한 독창 선율의 시도 ▲코러스장과 남녀 코러스에 의한 도창의 극대화 ▲불협화음과 협화음을 통한 긴장과 이완의 추구 ▲전조와 차용화음에 의한 길바꿈 효과 달성 등의 다양한 절충주의 음악어법을 분석한다.

## II. 창극 <미디어>의 절충주의 음악어법

### 1. 작창의 오선 기보 및 모음보표의 배치

“창극에서 가장 핵심적이고 기본이 되는 역할은 작창이다[7].” 황호준은 창극 <미디어> 공연 프로그램의 작창·작곡의 글(composer’s note)에서 “작창은 대부분 판소리를 전공한 창자가 직접 하게 되는데, 이런 이유로 창극 작업에 참여하는 작곡가는 서곡, 장면에 따른 배경음악, 각 장별 브릿지 음악만을 담당하거나 부분적인 합창곡 정도를 담당하는 보조적 역할에 국한될 수밖에

없다. <미디어> 작업에서 가장 먼저 세운 원칙은 ‘작창’을 배제하고 모든 음악을 작곡가가 ‘작곡’하는 방식으로 진행하겠다는 것이었다[8].”라고 밝혔다.

“작창 창극에서 판소리 전문가가 작창을 한 음악은 대체로 기존 판소리와 창극에서 가락, 선율 등의 음악적 구성과 형식을 차용하여 새로운 창작 창극에 적합하지 않은 경우가 많다. 심지어 작곡된 다른 창극 음악과 조화를 이루지 못하는 경우도 발생하며 기존의 창극 작창 음악과 유사하여 현대적이고 신선한 예술미를 기대하기 어려운 경우도 있다. 이러한 문제는 작창의 현대화가 이루어지고 있지 않기 때문이다[9].” 이와 같은 연유로 창극 <미디어>에서는 황호준에 의한 ‘작창·작곡’의 일원화가 전제였던 것이다. 그 전제의 줄기에서 뻗어 난 가지가 바로 ‘창극소리의 악보화’, 즉 오선 기보와 모음보표의 배치이다.

한승석은 판소리의 선율적 특성을 가장 잘 표현할 수 있는 기보재료는 선율선(旋律線)이고, 리듬적 특성에 가장 잘 어울리는 기보재료는 정간(井間)이라고 주장하면서 ‘선율선 판소리보’를 연구·개발하였다[10]. 한승석에 의한 기보의 네 가지 구성요소는 △장단 △길 △성음(聲音) △주석(註釋) 등이고 그 기보의 실체는 다음의 [악보 1]과 같다.

악보 1. 한승석의 선율선 판소리보

판소리는 보통 창자 1인이, 고수 1인의 수성반주(隨聲伴奏)와 추임새에 맞춰, 노래로 하는 ‘창’과 말로 하는 ‘아니리’를 번갈아 가며 ‘소리’를 하는데, 이때 창자 또한 추임새로 ‘판’을 함께 짜면서 어우러지는 공연 양식이다.

우리가 판소리의 음악 구조를 알고자 할 때에 부딪치는 어려움은 구전에 의한 전승 방식이다. 시간 예술인 음악의 세부적인 짜임새를 파악하려면 그것을 눈으로 확인하고 설명할 수 있는 악보로 바꾸어야 하는데, 구전되는 판소리들은 악보가 정리되어 있지 않다[11]. 한승석의 '선율선 판소리보' 또한 작곡가와 연주자 사이에 약속된 의사소통 수단으로서의 '체계성'은 인정되지만, 일정한 연주행위 수단으로서의 '보편성'은 만족스럽지 못하다.

그런데 "창극의 음악극적인 요소는 도창(導唱)과 분창(分唱)의 형식적 요소에 연창(連唱)과 병창(並唱)이라는 내용적 요소를 포함하게 된다[12]." "창극의 작창은 노래를 작곡하는 행위로만 끝나는 것이 아니다. 창극 자체가 창과 극이 함께 어울려 완성되는 것이기 때문에 극적인 측면을 생각해야 한다. 작창된 노래가 특출해도 극적인 분위기에 맞지 않으면 창극 음악으로서의 가치를 상실하게 된다. 이러한 이유에서 창극의 작창자는 작곡기능 뿐만 아니라 극에 대한 분위기와 흐름 그리고 연출의 의도를 충분히 알고 작창을 해야 한다 [13]."

그렇다면 황호준은 창극 <미디어>(전 10장, 전 2,722마디)에서 '창극소리의 악보화'의 '체계성'과 '보편성'을 어떻게 실현시켰을까?

아래의 [악보 2]와 같이 창극 <미디어>의 오선 기보 및 모음표표는 미디어, 코러스장(長), 코러스(여), 코러스(남), 배역, 반주 스케치 등으로 편성된다. 여기서 배역의 한 갈래는 유모, 아이들, 이아손, 크레온, 크레우사, 미디어 아버지, 미디어 동생, 사자 등이 등장과 필요에 따라 활용된다.

[악보 2]의 '오선보' 형식은 음높이가 정해진 오선에 리듬을 적어 가는 기록체계이고, [악보 1]의 '정간보' 형식은 반대로 리듬이 정해진 공간에 음높이를 적은 기록 체계임을 알 수 있다[14].

창극의 악보화는 왕도가 따로 없지만 '보편성'과 '재현성'을 위해서는 우리나라 음악의 특징적인 기법을 오선보에 옮겨 '물리적 결합'이 아닌 '화학적 결합'을 하는 것이 낫다고 여겨진다[15]. 악보화의 과정에는 반드시 메트로놈 기호로 그 빠르기를 표시해야 한다. 그 래야 그 악보를 보는 사람이 그 구조대로 노래할 수 있다. 또한 정확한 조기호(調記號)를 사용함으로써 5음음

148

악보 2. 창극 <미디어>의 악보(제4장)

계의 음질서에서 어떤 음이 기본음이고 선율골격이 무엇인가를 분명히 밝혀야 한다[16]. 아울러 “세밀한 부분까지 나타낼 수 있는 부호나 약어를 개발하여 정밀한 악보를 만드는 것이 시급하다[17].” 창극 <미디어>를 통한 황호준의 ‘창극의 악보화’는 이상과 같은 ‘화학적 결합’의 원칙에 충실하다.

“창극 공연에서 기악부는 반주를 포함한 음악적 효과를 담당한다. 반주는 극과 극 사이를 연결해주거나 막을 열어주기도 하며 무용음악이 되기도 한다. 하지만 무엇보다 중요한 것은 소리를 보좌하는 기능이다. 창극은 어디까지나 소리극이므로 반주가 소리를 방해해서는 안 된다[18].”

국악기들은 대부분 소리가 작고, 악기마다의 소리가 일정하지 않다. 악기들이 제각각 떨고 꺾어 주면서 소리를 내다보면 악기들끼리 부딪혀 좋지 않은 소리를 내게 되고, 그렇다고 반주를 펼쳐서 하다보면 소리를 보좌해주어야 하는 반주의 역할에 충실할 수 없다. 창극은 그 소리구조가 바뀌지 않는 한 대규모 반주는 어울리지 않는다[19]. 또한 창을 반주하는 국악기가 노래의 기본음에 따라 자유롭게 연주할 수 없어 창자가 목소리를 악기에 맞춰 노래를 부르고 있는 상황이다[20].

창극 <미디어>에서의 기악 반주는 ‘최소화’(대금, 해금, 가야금, 타악, 장구, 건반 등)를 통하여 창자의 소리를 방해하지 않았다. 황호준은 오선 기보에서 반주 스케치만 기보하였고, 실제 공연에서 지휘자(진성수)에 의해 수성반주가 이루어지도록 하였다. 또 노래의 기본음과 선율의 골격을 위해 피아노와 키보드와 같은 건반 악기를 적절히 활용하였다. 황호준의 이 같은 선택은 ‘합리성’을 띤 것으로 보인다. 기악 반주를 ‘최소화’시켰다면, 다른 무엇을 ‘최대화’시켰을까?

기존 창극이 흔히 희극 또는 희비극을 지향하였다면 창극 <미디어>는 오로지 비극을 지향하고 있다. 이면(裏面)을 그리는 방식 또한 노래(창)·아니리·발림 중에서 노래에 치중하고 있다. 노래에 의한 ‘청각의 최대화’를 도모하고 있다. 아니리의 말과 발림의 연기를 절제하는 대신 무대 디자인(여신동)과 안무(이경은)에 의한 ‘시각의 최대화’를 도모하고 있다. 이처럼 ‘시청각의 최대화’는 비극의 핵심인 갈등을 심화시키는 구조주의 미

학의 연출로 여겨진다. 황호준의 오선 기보와 모음보표의 배치에도 비극의 분위기와 연출의 의도가 그대로 반영되어 있다.

주역인 미디어는 ‘정의’의 역할 비중으로 최상위에 자리하고 있다. 미디어와 적대하는 ‘불의’의 역할인 이아손·크레온·크레우사 등과 미디어를 변호하는 ‘희생’의 역할인 아이들·유모는 최하위에 자리하고 있다. 그 중간 위치에 ‘불의’에 대한 ‘정의’의 심판으로 비극이 발생하는 현장에서 ‘축매’의 역할을 하는 코러스장·코러스(여)·코러스(남) 등이 자리하고 있다.

창극 <미디어>는 분명 기존 창극의 통상적인 지향과 흐름을 애초부터 거부하고 있다. 오로지 “음악이 극에 봉사하는 현대음악극 양식에 집중했다고 볼 수 있다[21].” 그것도 철저하게 ‘한(限)의 비극’을 시청각적으로 ‘극대화’시키고 있다.

## 2. 성-쓰루(Sung-through) 형식의 도입

창극 <미디어>는 아래의 [표 1]과 같이 전 10장, 전 2,722마디로 구성되었는데, 극 전체를 음악으로 이끄는 성-쓰루 형식을 도입하였다. 황호준은 성-쓰루 형식의 도입 이유를 다음과 같이 밝혔다. “창극 배우들이 가지고 있는 음악적 역량에 철저하게 기대야 하는 강박 때문이었다. 어떤 경우는 인간의 언어에서만 표현될 수 있는 뉘앙스가 있다. 우리 언어의 역량이 아닌, 음악적 역량으로 바뀌었을 때 그 정서의 밀도가 유지되기 힘든

표 1. 창극 <미디어>의 구성, 배역, 전통 장단

장	마디	미디어·코러스 외 배역 (등장순)	등장하는 전통 장단
1	210	아이들, 유모	
2	368	이아손, 크레온, 크레우사	두 마디 중중모리, 세 마디 진양조
3	415	크레온, 크레우사, 이아손, 유모	세 마디 진양조, 중모리
4	289	이아손, 아이들	
5	543	유모, 이아손, 미디어 동생, 미디어 아버지	세마치, 세 마디 진양조
6	199	이아손, 아이들	
7	178	유모, 미디어 아버지, 미디어 동생	
8	216	사자, 아이들, 크레우사, 크레온, 이아손	세 마디 진양조
9	138	아이들	
10	166	이아손, 아이들	

경우가 생긴다. 그러나 시도가 중요하다. (중략) 음악에 종지부가 없다는 것은 힘들다. 음악은 곳곳에서 다음의 이야기를 준비하고 있어야 하기 때문에 극은 연결되고 있는데 음악은 단절될 수 없다. 보통의 음악극이나 뮤지컬에서는 몇 곡을 썼다는 것으로 통상 이야기하지만, ‘미디어’는 엄연히 한 곡을 쓴 셈이다[22].”

이처럼 창극 <미디어>는 ‘정해진 곡조가 없으니 좀 더 자유로울 수 있었고, 철저하게 극 중심으로 엮어나 갔다[23]. 자주 통곡·한탄·환호·조소·비명 등과 같은 구음이 활용되었다.

한편 한아름의 대본은 에우리피데스의 「미디어」에 등장하지 않는 미디어의 ‘아버지’와 ‘동생’을 배역으로 추가 설정한 것이 특이하다. 이는 미디어를 ‘마녀’나 ‘질투의 화신’이 아닌 ‘평범한 아녀자’나 ‘한(限)의 인물’로 승화시키기 위한 방편이었다. 또 미디어의 자식 살해를 단순히 남편의 배신에 대한 복수 차원이 아닌 자식의 예고된 불행을 미리 막는 명예 차원으로까지 정당화시키는 과정으로 삼는다. 창극 <미디어>의 제5장과 제7장에서 등장하는 미디어의 아버지는 말한다. “잊지 말거라. 권력에 대한 남자들의 욕망, 처절할 정도로 집요하다. 그 야망, 이기, 모든 권력은 숨겨진 범죄를 덮고 자란다. 아무리 더러운 과정일지라도 성공으로 이르는 그 길은 남자에게는 정당함으로 포장된 도로 그러니 내 딸아, 잊지 말거라. 너와 함께 일어서려는 남자에게는 목숨 바쳐 지켜주고, 꼭 함께 해야 한다, 너를 밟고 일어서려는 남자에게는 명예를 걸고서라도 반드시 복수해라. 잊지 마라. 잊지 말거라.”(제5장 중에서)

그리고 서체형의 연출은 창극 <미디어>를 통하여 “한국적인 미학을 작품을 통해 드러내고자 하는 바가 분명했다. 바로 ‘한’이었다. 한은 이제 너무도 식상한 미학 용어일지 모른다. 그는 한을 관념이 아닌 ‘작품’으로, 대사가 아닌 ‘노래’로 보여주고자 한 것이 확실했다. 그리고 오직 판소리 하나만으로, 미디어라는 여성 한 사람만으로도 충분히 표현할 수 있다는 생각을 갖고 있었던 것 같다. 그가 인식한 한은, 판소리 하나만으로 충분한 것이 아니라 ‘소리’ 하나만이어야 가능한 것이라고 생각한 것 같다[24].”

황호준은 창극 <미디어>에서 가창과 음악이 극적 전

개에 보다 더 효과적으로 기능할 수 있도록 전통 장단을 활용하였다. 대표적인 예가 △제2장 29마디부터 두 마디 단위의 중중모리 △제2장 62마디부터 세 마디 단위의 진양조 △제3장 47마디부터 세 마디 단위의 진양조 △제3장 68마디부터의 중모리 △제5장 93마디부터의 세마치 △제5장 368마디부터 세 마디 단위의 진양조 △제8장 1마디부터 세 마디 단위의 진양조 등이다.

### 3. 다양한 독창 선율의 시도

창극의 현대화·대중화·세계화를 위해서는 새로운 음악이 필요하다. “기존의 판소리뿐만 아니라 작품에 따라 다양한 음악이 활용되어야 할 것이다[25].”

창극에서는 분창의 형식으로, 창극에 등장하는 인물의 성격을 다양하게 구축해야 한다[26]. 따라서 다양한 독창의 선율이 필연적으로 요구된다.

창극 <미디어> 제5장의 회상장면 중 이아손의 (미디어에게 사랑의 조건으로 황금 양피를 요구하는) 독창에는 사랑으로 포장된 권력에의 욕망이 잘 드러난다. 이 독창 중 167~174마디 부분을 살펴보자[악보 3].

악보 3. 이아손의 독창예 : <미디어> 제5장 중

위의 이아손의 독창 선율은 4도 도약과 동음 반복이 중심인 것이 특징이다. ‘내게’, ‘황금’, ‘내 땅’이란 부분에서 4도 도약을 하고, 이후의 부분을 동음 반복한다. 이러한 특징은 167~170마디, 171~172마디, 173~174마디에서 세 번 반복된다. 이를 통해 이아손이 미디어에게 보내는 욕망의 메시지가 반복을 통해 점점 강해지는 것을 알 수 있다.

또 제2장 중 크레우사의 독창에는 미디어에 대한 알 수 없는 두려움이 잘 드러난다[악보 4].

악보 4. 크레우사의 독창예 : <미디어> 제2장 중

위 173~180마디의 크레우사의 독창 선율은 특정 음절을 길게 끌어서 가사의 의미를 극대화시키는 것이 특징이다. 174~176마디에서 ‘두려—위라’라는 가사를 길게 끌어 크레우사의 지속적인 불안감을 효과적으로 표현해주고 있다.

또 제4장 중 미디어가 이아손을 회유하는 독창에는 자식을 지키려는 ‘평범한 아녀자’의 속내가 잘 드러난다 [악보 5].

악보 5. 미디어의 독창예: <미디어> 제4장 중

위 165~180마디의 미디어의 독창 선율은 점진적으로 상행 진행하는 것이 특징이다. 165마디 G음부터 169마디 C음까지 서서히 상행하다가, 170마디에서 급하강한 C음부터 다시 서서히 상행하여, 180마디의 B음까지 도달한다. 이러한 선율은 미디어의 처절한 호소력과 닮아 있다.

또 제5장 중 미디어 아버지의 독창 선율은 가사의 의미와 함께 예언적 성격을 잘 드러낸다[악보 6].

악보 6. 미디어 아버지 독창예: <미디어> 제5장 중

위 352~363마디의 미디어 아버지의 독창 선율은 부점 리듬과 멜리스마적 선율이 자주 사용된 것이 특징이다. “너를 밟고 일어서려는 남자에게는 명예를 걸고서라도 반드시 복수해라. 잊지 마라 잊지 말거라.”라는 노래에는 ‘한(限)의 인물’ 미디어에게 피할 수 없는 복수의 운명이 강력하게 예고되어 있다.

이상과 같이 창극 <미디어>에서는 배역의 성격에 따라 다양한 독창 선율이 효과적으로 시도되었다.

#### 4. 코러스장과 남녀 코러스에 의한 도창의 극대화

“창극에서의 도창은 줄거리 전달을 위한 방식으로 도입되며, 창극의 내용을 설명하기 위한 기능을 맡게 된다. 그러나 도창은 해설자며, 동시에 극중 인물의 역을 연회하기도 한다. 이러한 도창의 도입은 판소리의 서사 문학적 성격을 창극의 연회방식으로 수용하여, 서술과 설명의 형식으로 창극의 줄거리를 전달하기 위한 방식이다[27].”

창극 <미디어>에서 코러스의 역할은 전통 창극의 도창과 유사하다. 코러스장은 도창장으로서, 남녀 코러스는 남녀 도창단으로서, 극적으로나 음악적으로나 중요한 위치를 점하게 되며 필연적으로 합창 앙상블에 대한 고민에 집중하게 되었다[28].

창극 <미디어>는 그리스 비극 「미디어」와 ‘도창’과 ‘코러스’라는 배역의 역할과 기능에서 ‘유사성’을 지니기에 창극의 ‘특수성’ 속에서도 연회의 ‘보편성’을 무난히 획득한다.

이 논문의 II-1장(작창의 오선 기보 및 모음보표의 배치)에서 언급했다시피 코러스장과 남녀 코러스는 모음보표의 중간 위치에서, 즉 ‘정의’(미디어)에 의한 ‘불의’(이아손·크레온·크레우사)의 심판 현장에서 ‘축매’의 역할을 하고 있다.

모음보표에서 코러스 중 최상위에- 미디어의 바로 아래에- 위치한 코러스장은 극의 흐름을 관조하며 제3자의 입장에서 비판과 훈계를 일삼는 듯하지만, 미디어의 정의에 대해서는 ‘암묵적인’ 지지를 보내고 있다. 이는 도창장으로서 선도하는 역할의 한계로 보인다.

바로 그 아래에 위치한 코러스(여)는 극의 전개에 따라 ‘정의’와 ‘불의’의 편에 부화뇌동하는 것 같지만, 미디어의 정의에 대해서는 ‘공개적인’ 지지를 계속 보내고 있다. 코러스(여)의 ‘부화뇌동하는’ 실례는 제2장과 제3장에서의 (이아손과 크레우사의 결혼을 축하하는) <축배의 노래>[표 2]에 잘 나타난다.

표 2. 창극 <미디어>에 등장하는 <축배의 노래>

장	마디	가창 배역
2장	31-48	코러스(남)
2장	78-85	코러스(여)
2장	88-107	코러스(여, 남), 크레온, 이아손
2장	132-139	코러스(여, 남)
3장	396-403	코러스(남)

한편 코러스(여)의 미디어의 ‘정의’에 대한 ‘공개적인’ 지지는 제1장(106마디~113마디)과 제5장(135마디~142마디)에서의 노래 <별빛 아래서> (“별빛 아래서 약속한 들만의 혼인 신의를 맹세한 순결한 혼인.”)에서 잘 나타난다.

한 걸음 더 나아가 제7장(146마디~161마디)과 제10장(46마디~76마디)에서의 노래 <가장 큰 고통> (“가장 큰 고통. 내가 가장 잘 아는 고통. 죄책감, 그 속에 살아간다는 것. 죄책감, 늘 속에 발이 빠지는 것보다 더 큰 고통. 죄책감, 벗어나려 몸부림칠수록 더 커지는 고통.”)에서는 미디어와의 합창을 통하여 공감대를 형성하기도 한다.

다시 한 걸음 더 나아가면, 이 작품의 주제곡에 해당하는 <죄와 벌의 노래>[악보 7]에서 코러스(여)의 “죄

를 짓는 것은 남자. 하지만 벌을 받는 것은 여자.”(A)와 코러스장의 “세월이 바뀌어도 변하지 않는 법칙.”(B)와 A-B-A의 합창을 제1장(187마디~196마디), 제4장(268마디~277마디), 제5장(452마디~462마디), 제10장(127마디~136마디)에서 반복한다. 이는 미디어에 대한 코러스장의 제3자의 ‘암묵적인’ 지지와 코러스(여)의 조건부의 ‘공개적인’ 지지가 결합된 것이기에 도창의 극대화가 이뤄지는 순간들이다. 다만 제3장에서는 코러스장의 B부분을 코러스(여)의 솔로가 대신하였다.

악보 7. 창극 <미디어> 중 <죄와 벌의 노래>

이에 반하여 모음보표에서 코러스 중 최하위에 위치한 코러스(남)은 극의 전개에 소극적으로 개입하면서, ‘불의’의 입장을 대변하는 역할의 한계를 보인다.



그림 1. 창극 <미디어>의 코러스장과 남녀 코러스

이상에서 살펴본 바와 같이 코러스장과 남녀 코러스에 의한 도창의 극대화는 합창 앙상블로서 극적으로나 음악적으로나 매우 중요한 위치를 점유하고 있는데, 이



는 ‘청각의 극대화’를 도모하여 비극의 핵심인 갈등을 심화시키는 구조주의 미학의 연출과 일맥상통하고 맥락이 닿아 있다.

### 5. 불협화음과 협화음을 통한 긴장과 이완의 추구

창극 <미디어>에서는 불협화음과 협화음이 극의 전개와 분위기에 따라 적합하게 사용되었다. 보편적으로 불협화음은 긴장의 목적으로, 협화음은 이완의 목적으로 각각 사용되었다. 그리고 이완에서 긴장으로(또는 긴장에서 이완으로) 넘어가는 장면에는 협화음에서 불협화음으로(또는 불협화음에서 협화음으로) 각각의 극적 상황에 맞게 적용되었다.

제5장의 회상 장면 중, 즉 이아손이 미디어에게 사랑의 언약을 하던 장면 중 155~158마디에서 Fm7, A<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> 등의 협화음으로의 진행을 보이는데[악보 8], 이는 날카로운 소리들이 지배하는 창극 <미디어>에서 이완의 효과를 달성하게 한다.

악보 8. 협화음을 통한 이완의 효과를 추구한 예

이와 반대로 불협화음의 진행으로 긴장을 조성하는 예들을 살펴보자. 제8장에서 미디어의 술책에 의한 크레우사의 죽음을 묘사하는 장면 중 114~116마디[악보 9]와 제9장에서 미디어의 자식 살해를 묘사하는 장면 중 69~72마디[악보 10] 등을 보면 단 2도, 감 5도, 증 4도 등의 불협화음이 나오고 있다. 이 창극의 가장 비극적인 결말에 알맞게 불협화음을 통해 긴장이 최고조에 달하였다.

악보 9. 불협화음을 통한 긴장의 효과를 추구한 예 1

악보 10. 불협화음을 통한 긴장의 효과를 추구한 예 2

그리고 이완에서 긴장으로 넘어가는 장면에는 협화음에서 불협화음으로 전환되는데, 제6장에서 미디어가 이아손에게 자식과의 최후 상봉을 청하는 장면이 좋은 예이다. [악보 11]에서 33~41마디의 진행은 협화음에서 불협화음으로 전환되는 것을 볼 수 있다. 33~36마디까지는 협화음이, 37마디부터는 단2도로 부딪히는 음들로 불협화음이 나오고 있다. 이러한 진행은 극의 전개와 분위기가 이완에서 긴장으로 고조되는 효과를 달성한다.

40

예 보 미 나 기 인 제 아 이 들 세 지 다 기 락 일 단 순 음

악보 11. 협화음에서 불협화음으로 전환된 예

이와 반대로 긴장에서 이완으로 넘어가는 경우에는 불협화음에서 협화음으로 전환된다. 예를 들면 제2장의 25~32마디로, 크레우사의 약혼(메디아의 파혼)을 알리는 나팔소리와 군중들의 축배의 노래가 중첩되는 장면이다. 특히 27~28마디의 코러스(여)와 코러스(남)을 보면 반주 파트의 C음과 증4도 음정관계로 불협화음을 이룬다. 31마디부터 나오는 축배의 노래에서는 코러스(남)과 반주 파트의 C음이 완전 4도 음정관계로 협화음을 이룬다. 이러한 진행은 극의 전개와 분위기가 긴장에서 이완으로 전환되는 효과를 달성한다[악보 12].

39

메디아  
코러스(여)  
코러스(남)  
코러스(남)  
배역  
반주(스펙)

44 <무 마디 안위로 중중모리>

45

속 락 속 락 속 락

악보 12. 불협화음에서 협화음으로 전환된 예

## 6. 전조와 차용화음에 의한 길바꿈 효과 달성

전통음악에서 조바꿈의 방법은 길바꿈(본청을 우조-‘드세고 꾸끗하게’-길로, 혹은 계면-‘구슬프고 애처롭게’-길로 가는 형태)인데, 판소리와 산조에서만 쓰이는 기법이고, 서양음악의 전조(modulation)와 원리상 같다. 이 길바꿈은 ‘웃기고 울리는’ 기법의 하나인데, 전조와 변조로 개념화해 있지만, 선율진행에서 ‘자연스러움’만 보장된다면 새로운 기법은 얼마든지 개발될 수 있다[29].

창극 <메디아>에서 황호준은 전통적인 조바꿈을 하지 않고, 서양음악의 전조와 차용화음을 과감하게 시도 하였다. 제3장 162~177마디를 보면 중심 조성인 c minor에서 f minor로 전조하였고, 이 과정에서 차용화음도 사용되었다. 162~165마디까지 원래 조성인 c minor로 가다가 166마디부터 곡의 속도와 박자가 바뀌면서 f minor로 전조가 되었다. 이는 완전 4도 높은 버금팔림의 전조인데, 서양음악의 전조 유형이다. 이렇게 f minor로 전조가 되다가, 168~169마디에서는 A<sup>b</sup>m으로의 차용화음이 사용되었다. 이로 인하여 168마디에서 169마디로 넘어갈 때, 멜로디가 증 4도의 상행 진행을 하였다. 이 또한 전통음악에는 없는 과감한 멜로디 진행의 시도이다. 그 뒤 170마디에서 f minor의 조로 계속 진행이 되다가 175~176마디에서 ‘있을 수 없는’과 ‘그 것이’가 나오는 가사 부분에서 C<sup>#m</sup>으로 차용화음이 일시적으로 사용되었다. 이 부분 또한 차용화음의 사용으로 174~175마디를 넘어갈 때 C음에서 D<sup>b</sup>음으로 단 2도 상행진행을 하고, 176마디에서는 D<sup>b</sup>음에서 C음으로 단 2도 하행진행을 한다[악보 13].

164

메디아  
코러스(여)  
코러스(남)  
코러스(남)  
배역  
반주(스펙)

Cm A<sup>b</sup>m Cm Cm

이곳 보면 또 스는 신상만 땅  
 A/B  
 온 한 것 예는 간 데 하나

유 남 할 수 있는 것 하나  
 Fm A/B  
 잘 만 지

가 있을 수 없는 땅  
 C#m Fm C#m Fm  
 그 것이 이곳 별

악보 13. 전조와 차용화음의 시도: <미디어> 제3장 중

창극 <미디어> 제9장에서 전조를 통한 길바꿈 효과를 달성한 예를 살펴보자[악보 14].

우 지 알고 받 을 애 들 예 해 만 사 람 은  
 제 방 이 어 떠 한 유 라 소 서

면 받 잃 지 만 요 요 새 물 들 사 리 는

악보 14. 전조를 통한 길바꿈 효과의 예

위 [악보 14]의 제9장 53~60마디를 보면, 이 극의 중심 조성인 c minor에서 e<sup>b</sup> minor로 전조된 것을 알 수 있다. 단 3도 높은 조로 전조가 된 건데, 이러한 조 변화는 앞에서 언급한 제3장에서의 예와 다르게 전통음악에서도 쓰인 조바꿈 방식이다. 이처럼 황호준은 조바꿈에서 전통음악과 서양음악의 절충기법을 사용하였음을 알 수 있다.

창극 <미디어>의 제2장에서 차용화음을 통한 길바꿈 효과를 달성한 예를 살펴보자[악보 15].

이 땅 만 지 힘 으 로 매 디 아 들 유 방 하 리 카

악보 15. 차용화음을 통한 길바꿈 효과의 예

위 [악보 15]의 제2장 348~351마디를 보면, 348마디의 '힘으로' 부분과 349마디의 '추방' 부분에서 일시적으로 차용화음인 D<sup>b</sup> 화음이 사용된 것을 알 수 있다. Cm 화음보다 단 2도 높은 D<sup>b</sup> 화음을 사용하였는데, 이러한 단 2도의 화음 변화는 전통음악에서는 없던 모습이다. 또 이러한 단 2도의 차용화음의 사용을 통해 349~350마디에서는 C음에서 D<sup>b</sup>음으로 멜로디가 단 2도 상·하행 진행되는 것을 볼 수 있다.

### III. 결론

창극은 창과 극이 정신과 육체처럼 결합된 공연예술이다. 창과 극이 조화를 이루면 성공한 창극이고, 창과 극이 갈등하면 실패한 창극이다. 볼거리나 들을거리의 어느 한쪽으로 기울면 창극의 본질이 훼손되기에 여간 신중히 안 해 가지고는 좋은 결과를 낳기가 어렵다.

또 창극은 전통과 현대가 씨줄과 날줄처럼 교차하는 공연예술이다. 전통과 현대가 융화하면 성공한 창극이고, 전통과 현대가 괴리되면 실패한 창극이다. 고전을 보존하는 입장을 계속 고수하거나, 실험을 치중하는 입장을 줄곧 견지하면 창극의 미래는 어둡다.

창극 <미디어>는 전통음악과 현대음악의 이상적인 합일을 시도하였다. 특히 음악이 극에 봉사하는 현대음악극 양식을 시도하였다. 이를 위해서는 '작창·작곡의 일원화'가 그 성립의 전제였고, 그 전제의 결실은 ▲작창의 오선 기보 및 모음표표의 배치 ▲성-쓰루(Sung-through) 형식의 도입 ▲다양한 독창 선율의 시도 ▲코러스장과 남녀 코러스에 의한 도창의 극대화 ▲불협화음과 협화음을 통한 긴장과 이완의 추구 ▲전조와 차용화음에 의한 길바꿈 효과 달성 등의 절충주의 음악어법으로 나타났다.

창극 <미디어>는 창자의 소리를 방해하지 않는 '최소화'(대금, 해금, 가야금, 타악, 장구, 건반 등)의 수성 반주로 연주되었다. 창자가 이면을 그리는 방식 또한 노래·아니리·발림 중 노래에 치중하며 '창각의 최대화'를 도모하였다. 아니리의 말과 발림의 연기를 절제하는 대신 무대 디자인과 안무에 의한 '시각의 최대화'를 도모하였다. 이러한 '시청각의 최대화'는 비극의 핵심인 갈등을 심화시키는 구조주의 미학의 연출로 여겨진다. 이는 흔히 기존의 창극이 연출가 주도에 의한 리얼리즘 미학의 지나친 추구로 판소리 본연의 미니멀리즘 미학을 훼손하거나, 또는 리얼리즘과 미니멀리즘의 불균형(부조화)으로 창과 극이 유리되고 이면을 그리는 방식 또한 실종되던 통례와 사뭇 차별된다.

창극 <미디어>는 전 10장, 전 2,722마디(공연시간: 약 100분)로 극 전체가 하나의 음악으로 이끄는 성-쓰루 형식을 도입하였다. 정해진 곡조가 없으니 좀 더 자

유로울 수 있었고, 철저하게 극 중심으로 위어나갔다. 자주 통곡·한탄·환호·조소·비명 등과 같은 구음이 활용되었고, 분창의 형식답게 배역의 성격에 따라 다양한 독창 선율이 효과적으로 시도되었다. 불협화음과 협화음이 극의 전개와 분위기에 따라 적합하게 사용되었다. 보편적으로 불협화음은 긴장의 목적으로, 협화음은 이완의 목적으로 사용되었다. 이완에서 긴장으로(또는 긴장에서 이완으로) 넘어가는 장면에는 협화음에서 불협화음으로(또는 불협화음에서 협화음으로) 각각의 극적 상황에 맞게 적용되었다. 그리고 전통적인 조바꿈을 하지 않고, 서양음악의 전조와 차용화음을 과감하게 시도하여 길바꿈의 효과를 무난히 달성하였다.

창극 <미디어>를 통해 나타난 황호준의 절충주의 음악어법에는 창과 극의 고뇌, 전통과 현대의 고뇌, 특수성과 보편성의 고뇌, 이면과 공감의 고뇌가 치열하게 느껴진다. 그러기에 우리는 작곡가 황호준의 창극과 음악에서 밝은 미래와 많은 가능성을 기대하게 된다.

### 참고 문헌

- [1] 이재성, *창극 공연양식의 현대화 연구: 국립창극단 활동을 중심으로*, 세종대학교 대학원 박사학위 논문, 2012.
- [2] 국립창극단 홍보팀, *국립창극단 <미디어>의 보도자료*, p.1, 2013(5).
- [3] 국립창극단, *국립레퍼토리시즌 창극 <미디어>의 공연 프로그램*, pp.8-9, 2013(5).
- [4] 백대웅, *전통음악의 비판적 수용과 '한국음악'*, 보고서, p.459, 2006.
- [5] Andrew Killick, 임혜정 옮김, "국악과 국극: 창극의 음악적 절충주의", *동양음악*, 제23권, p.187, 2001.
- [6] 이재성, 위의 논문, p.133, 2012.
- [7] 박범훈, "창극의 작창과 반주음악", *세계화 시대의 창극, 연극과 인간*, p.193, 2002.
- [8] 국립창극단, 위의 공연 프로그램, p.8, 2013(5).
- [9] 이재성, 위의 논문, p.135, 2012.

- [10] 한승석, “창극소리의 악보화와 판소리 기보법”, *세계화 시대의 창극*, 연극과 인간, p.202, 2002.
- [11] 백대웅, *다시 보는 판소리*, 어울림, p.20, 1996.
- [12] 김창화, “이상적인 창극의 무대화”, *세계화 시대의 창극*, 연극과 인간, p.176, 2002.
- [13] 박범훈, 위의 논문, p.195, 2002.
- [14] 백대웅, *전통음악의 이면과 공감*, 지식산업사, p.123, 2004.
- [15] 백대웅, 위의 책, p.313, 2006.
- [16] 백대웅, 위의 책, p.133, 2004.
- [17] 김홍승, “한국 음악극으로서의 창극 발전을 위한 제언”, *세계화 시대의 창극*, 연극과 인간, p.156, 2002.
- [18] 한상일, “창극 음악의 활성화”, *세계화 시대의 창극*, 연극과 인간, p.198, 2002.
- [19] 한상일, 위의 논문, p.199, 2002.
- [20] 박범훈, 위의 논문, p.196, 2002.
- [21] 정우정, “황호준, 극의 음악에 관하여”, *객석* 2013년 7월호, p.62, 2013.
- [22] 정우정, 위의 글, p.62, 2013.
- [23] 정우정, 위의 글, p.62, 2013.
- [24] 윤중강, “서재형, ‘한’을 보여주고 들려주다”, *객석* 2013년 7월호, p.58, 2013.
- [25] 박범훈, 위의 논문, p.192, 2002.
- [26] 김창화, 위의 논문, p.174, 2002.
- [27] 김창화, 위의 논문, p.174, 2002.
- [28] 국립창극단, 위의 공연 프로그램, p.9, 2013(5).
- [29] 백대웅, *전통음악의 보편성과 당위성*, 지식산업사, p.307, 2005.

저 자 소 개

신 사 빈(Sa-Bin Shin)

준회원



- 2012년 2월 : 한양대학교 음악대학 작곡과 (음악학사)
- 2012년 3월 ~ 현재 : 경희대학교 일반대학원 포스트모던음악학과 석사과정

<관심분야> : 실용음악, 극음악, 뮤지컬

이 우 창(Woo-Chang Lee)

정회원



- 1992년 : 맨해튼음악대학 재즈피아노 학사
- 1994년 : 맨해튼음악대학 대학원 재즈피아노, 재즈작곡 석사
- 2003년 ~ 2012년 : 경희대학교 포스트모던음악학과 학과장

- 2012년 ~ 2013년 : 경희대학교 일반대학원 포스트모던음악학과, 응용예술학과 주임교수
  - 2013년 ~ 현재 : 경희대학교 예술디자인대학 부학장
  - 2009년 ~ 2013년 : 경기도 문화예술 심의위원
  - 2005년 ~ 2013년 : 한국 실용음악학회장
  - 2012년 ~ 2013년 : 한국예술공학학회 부회장
  - 2009년 ~ 2013년 : 교육부 특수교과서 심의위원
- <관심분야> : 재즈피아노, 실용음악, 영화음악