creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

음악학석사학위논문

김대성 아쟁독주곡 1번 <소리 석양에 새기고> 연구

2016년 2월

서울대학교 대학원
음악과 국악기악전공
김 빛 나

김대성 아쟁독주곡 1번
<소리 석양에 새기고> 연구

지도교수 양 경 숙

이 논문을 음악학 석사학위논문으로 제출함

2016년 2월

서울대학교 대학원

음악과 국악기악전공

김 빛 나

김빛나의 석사학위논문을 인준함

2016년 2월

위 원 장 정 대 석 (인)

부 위 원 장 이 지 영 (인)

위 원 양 경 숙 (인)

국 문 초 록

20세기 이후, 창작국악은 서양음악의 작곡 개념을 전통음악에 도입한 양식이다. 오선보를 사용한 창작국악이 등장하면서 단성음악이었던 전통음악이 다성음악화 되었고 이후, 창작독주곡 및 중주곡 그리고 서양식 관현악 편성의 음악이 등장한다. 이러한 변화를 통해 전통악기의 특성에 대한 인식이 넓혀지며 독주악기로서의 역량도 점차 확대되었다.

본 논문에서는 현재 여러 분야에서 작곡 활동을 하고 있는 김대성의 아쟁독주곡 1번 <소리 석양에 새기고>를 대상으로 악곡분석을 통해 악곡구조, 음계와 조율법, 박자구조, 리듬진행과 선율진행을 살펴보았다. 더불어, 작품에 등장하는 아쟁의 연주법에 대해 알아보았고 그에 따른 효과적인 연주법을 제시하였으며 그 결과는 다음과 같다.

첫째, <소리 석양에 새기고>의 악곡구조는 단악장 형식으로 속도에 따라 크게 Ⅰ-Ⅱ-Ⅰ′ 세부분으로 나뉜다. 제Ⅰ부분은 ♩=54 빠르기로 제1마디부터 제33마디까지, 제Ⅱ부분은 ♩=96빠르기로 제34마디부터 제76마디까지, 제Ⅰ′부분은 제Ⅰ부분과 같은 속도로 ♩=54 빠르기이며 제77마디부터 제96마디까지이다.

둘째, 본 곡의 음계는 반음계진행(chromatic scale)이 대부분을 차지하며 최저음 $EE^{\flat}$에서 최고음 $d^{\#}$까지 '12현 대아쟁' 내의 모든 반음이 출현한다. 반음계 사용으로 인해 12현으로 28음을 구사하며 아쟁 음계진행의 새로운 방향성을 제시하였다.

조율법은 출현음의 빈도수에 따라 개방현을 조율하였으며 1현부터 $EE^{\flat}$, FF, GG, $BB^{\flat}$, C, $E^{\flat}$, F, G, $B^{\flat}$, c, $e^{\flat}$, f 로 조율한다. 이는 1현부터 12현까지 장2도와 단3도 관계를 통해 $E^{\flat}$-F-G-$B^{\flat}$-C를 반복하여 배치시킴을 알 수 있다.

셋째, 박자구조는 5/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/16+3/16+2/16로 구성되었으며 여러 차례의 변화를 통해 곡의 분위기를 전환시켜 긴장과 이완을 주어 곡의 활기를 더해준다. 특히 이 곡에 등장하는 3/16+3/16+2/16 박자는 동해안 오귀굿의 '드렁갱이장단 1장'과 유사하며 이는 작곡가가 전통적인 굿 장단과 서양의 박자를 접목시켜 자연스럽게 전통음악적 어법을 구사한 것이라 여겨진다.

리듬은 붙점 리듬(♪+♩, ♩+♪), 당김음 리듬(♪+♩+♪, ♪+♪+♪), 셋잇단 리듬 등을 여러 차례 사용하여 곡에 긴장감을 더하며 선율의 진행은 두 옥타브 음역에 걸쳐 순차적인 상행진행과 도약적인 하행진행이 반복적으로 등장하는 음형구조를 보인다. 이를 통해 곡에 긴장과 이완을 더해 역동성을 주며 호흡이 나뉠 때 마다 주로 아치형의 안정적인 선율 형태를 보인다.

넷째, 연주법의 오른손 주법은 활을 사용하는 아르코(arco) 주법과 현을 뜯는 피치카토(pizzicato) 주법을 사용하였고 본 곡은 창작곡으로 전통적인 개나리 활대가 아닌 말총 활을 사용하여 부드러운 음색으로 연주한다. 데타쉐(detache), 레가토(legato), 테누토(tenuto), 메조 스타카토(mezzo staccato) 주법 등 다양한 아르코 주법을 사용하여 분위기에 맞게 이를 활용하였다. 이에 피치카토 주법을 겸하여 곡의 분위기를 전환시켜주며 음향적으로 풍부함과 공허함을 표현하였다. 왼손주법은 창작주법과 전통 주법을 사용하였으며 창작 주법은 포르타멘토(portamento), 비브라토(vibrato) 주법, 전통 주법은 전성(轉聲), 추성(推聲), 퇴성(退聲), 누름(⏚) 주법을 사용하였다. 이와 같은 역안법(力按法)을 사용함으로써 다양한 방법으로 현에 힘을 가(加)하고 제(除)하여 음악적 표현을 구사하였다. 곡에 등장하는 특수주법은 겹음주법(double stopping), 글리산도(glissando), 아르페지오(arpeggio), 아르코·피치카토(arco·pizzicato), 콜레뇨 트라토(col legno tratto) 주법을 사용하였으며 아쟁연주로는 아직 일반화 되어있지 않은 주법을 사용함으로써 다양한 음색을 표현하였다.

위와 같이 <소리 석양에 새기고>는 '12현 대아쟁' 무반주 독주곡으로 최저음 $EE^{\flat}$에서 최고음 $d^{\#}$ 내의 모든 반음이 출현하는 반음계이다. 다양한 박자와 리듬의 사용, 여러 차례 등장하는 상·하행진행, 산모양의 음형구조, 화음 등을 통해 곡에 긴장과 이완을 요구하였으며 주법 위주의 변화에 있어 음색 변화를 강조한 곡으로 음악의 다양성을 보여주었다. 본 연구를 통해 보다 폭 넓고 다양한 음악 어법의 연주법을 고안한다면 창작음악에서 아쟁의 역량은 더욱 확대 될 것이다. 또한, 연주자들이 본 곡을 이해하고 연주하는데 있어 조금이나마 도움이 될 수 있기를 기대하며 더 나아가 아쟁이 독주악기로서 재조명 받을 수 있는 계기가 될 수 있기를 바란다.

주 요 어 : 김대성, 아쟁독주곡, 악곡분석, 반음계, 화음, 연주법, 특수 주법
학 번 : 2013 - 21630

목 차

국문초록 ····· i
목 차 ····· iv
표 목 차 ····· v
도표목차 ····· v
악보목차 ····· vi

Ⅰ. 서 론 ····· 1
1. 문제제기 및 연구목적 ····· 1
2. 선행연구검토 ····· 4
3. 연구범위 및 방법 ····· 8

Ⅱ. 본 론 ····· 9
1. 작품개관 ····· 9
 1) 작품해설 ····· 9
 2) 악곡구조 ····· 10
 3) 조율법 ····· 12
2. 악곡분석 ····· 15
3. 연주법 ····· 41
 1) 오른손 주법 ····· 41
 2) 왼손 주법 ····· 49
 3) 특수 주법 ····· 56

Ⅲ. 결 론 ····· 66

참고문헌 ····· 69
Abstract ····· 72
부록 ····· 76

표 목 차

<표 1> <소리 석양에 새기고> 악곡구조 ····· 11
<표 2> 제Ⅰ부분의 악곡구조 ····· 15
<표 3> Ⅰ-A단락의 리듬 및 선율진행 ····· 18
<표 4> Ⅰ-B단락의 리듬 및 선율진행 ····· 21
<표 5> Ⅰ-A′단락의 리듬 및 선율진행 ····· 23
<표 6> 제Ⅱ부분의 악곡구조 ····· 24
<표 7> Ⅱ-A단락의 리듬 및 선율진행 ····· 27
<표 8> Ⅱ-B단락의 리듬 및 선율진행 ····· 30
<표 9> Ⅱ-C단락의 리듬 및 선율진행 ····· 33
<표 10> Ⅱ-A′단락의 리듬 및 선율진행 ····· 35
<표 11> 제Ⅰ′부분의 악곡구조 ····· 35
<표 12> Ⅰ′-A단락의 리듬 및 선율진행 ····· 37
<표 13> Ⅰ′-B단락의 리듬 및 선율진행 ····· 40
<표 14> 오른손 주법 ····· 48
<표 15> 왼손 주법 ····· 55
<표 16> 특수 주법 ····· 65

도 표 목 차

<도표 1> 오른손 주법의 백분율 ····· 48
<도표 2> 왼손 주법의 백분율 ····· 55
<도표 3> 특수 주법의 백분율 ····· 65

악보목차

<악보 1> <소리 석양에 새기고> 출현음 ····· 12
<악보 2> '12현 대아쟁' 조율법 ····· 12
<악보 3> <소리 석양에 새기고> 출현음과 조율관계 ····· 14
<악보 4> Ⅰ-A단락 ····· 16
<악보 5> Ⅰ-B단락 ····· 19
<악보 6> Ⅰ-A′단락 ····· 22
<악보 7> Ⅱ-A단락 ····· 25
<악보 8> Ⅱ-B단락 ····· 28
<악보 9> Ⅱ-C단락 ····· 31
<악보 10> Ⅱ-A′단락 ····· 34
<악보 11> Ⅰ′-A단락 ····· 36
<악보 12> Ⅰ′-B단락 ····· 38
<악보 13> 레가토의 예 - 제3마디~4마디 ····· 42
<악보 14> 데타쉐의 예 - 제74마디~75마디 ····· 43
<악보 15> 테누토의 예 - 제15마디~16마디 ····· 44
<악보 16> 메조 스타카토의 예 - 제84마디~89마디 ····· 45
<악보 17> 피치카토의 예 - 제46마디~57마디 ····· 46
<악보 18> 포르타멘토의 예 - 제1마디~4마디 ····· 50
<악보 19> 비브라토의 예 - 제9마디~10마디 ····· 50
<악보 20> 전성의 예 - 제5마디~6마디 ····· 51
<악보 21> 추성과 퇴성의 예 - 제85마디~88마디 ····· 52
<악보 22> 누름 주법의 예 - 제87마디~89마디 ····· 53
<악보 23> 겹음 주법의 예 - 제71마디~76마디 ····· 56
<악보 24> 글리산도의 예 - 제16마디 ····· 59
<악보 25> 아르페지오의 예 - 제57마디 ····· 60
<악보 26> 아르코·피치카토의 예 - 제22마디~24마디 ····· 61
<악보 27> 콜레뇨 트라토의 예1 - 제58마디~62마디 ····· 62
<악보 28> 콜레뇨 트라토의 예2 - 제65마디~68마디 ····· 63

Ⅰ. 서　론

1. 문제제기 및 연구목적

창작국악은 한국음악에 있어서 19세기까지 없었던 음악양식으로 서양음악의 작곡 개념을 전통음악에 도입한 것이다. 오선보를 사용한 창작국악이 등장하면서 단성음악이었던 전통음악이 다성음악화 되었으며 이후, 창작독주곡이나 중주곡 그리고 서양식 관현악 편성의 음악이 등장한다. 다양한 창작국악이 등장하면서 각 악기들을 중심으로 한 창작곡들이 작곡되었고 그 중, 아쟁(牙箏)[2] 창작곡은 1968년에 처음 등장하였다. 이것은 국립국악원에서 주최한 신국악 작곡공모에서 발표된 이강덕[3]의 아쟁 협주곡 <낙조>이다.[4] 그러나 이 곡의 발표 이후, 아쟁 중심의 창작곡은 다른 악기들에 비해 활성화되지 않았으며 이는 아쟁이 흔히 저음부를 담당하는 악기로서 단조로운 선율을 연주하는 악기라는 편견에 의한 것이

2) 아쟁(牙箏)은 당악기(唐樂器)의 하나로 일명 알쟁(軋箏)이라고 한다. 우리나라에는 고려 때 들어온 것으로, 활로 줄을 그어 소리를 내는 일곱 줄의 찰현악기(擦絃樂器)이다. 이 현악기는 사부(絲部) 또는 현명악기(絃鳴樂器, chordophone)에 포함되며 송진을 묻힌 나무 막대로 줄을 그어서 소리를 낸다. 고려시대 아쟁은 당악 연주에만 사용됐지만, 조선초기 성종(1469~1494) 때에는 당악과 향악에 모두 연주됐다. 현재 대아쟁과 소아쟁으로 구분하며 대아쟁은 풍류음악에 주로 사용되고, 소아쟁은 산조악기로 사용된다. 대아쟁은 국악기 중에 가장 낮은 음정을 가지고 있어서 합주음악의 저음을 담당하며, 오늘날 수제천·여민락은 물론 주로 관악기로만 연주하는 것으로 되어 있는 대풍류 음악에도 사용되고 있다. 김해숙·백대웅·최태현, 『전통음악개론』, 서울 : 도서출판 어울림, 1995, 202-203쪽, 송방송, 『한겨레음악대사전』 하권, 서울 : 도서출판 보고사, 2012, 1107쪽 인용.

3) 이강덕(1928~2007)은 1928년 11월 24일 서울 종로에서 출생하였다. 그는 일찍이 1941년 13세때 이왕직아악부 6기생으로 입학하여 피리와 거문고를 배우고 작곡의 기초를 배우게 된다. 당시 이왕직아악부 출신으로 국악창작에 관여한 인물은 김기수와 이강덕, 홍원기 세사람이었다. 이강덕의 초창기 작품으로는 관현악 '새하늘'(1952), '다시찾은 빛'(1962), 실내악 '가야금과 소금의 병주', '가야금 3중주'(1962), 합주곡 '아쟁을 위한 합주'(1968)등이 있으며, 특히 1965년에 작곡된 관현악곡 '송춘곡'과 1970년의 '메나리 주제에 의한 피리협주곡'은 국악관현악곡으로는 가장 무대 위에 오른 횟수가 많은 곡으로 손꼽힌다. 김윤희, "이강덕 가야금 협주곡 제5번의 분석 연구 : 독주 가야금 선율을 중심으로", 용인 : 단국대학교 석사학위 논문, 2002, 5쪽.

4) 최연은, "독주아쟁과 국악관현악에 의한 <천축> 분석연구", 부산 : 부산대학교 석사학위 논문, 2010, 1쪽 참고.

라 여겨진다. 근래에는 작곡가들이 보다 정교하고 세밀한 주법을 요구함으로써 다양한 연주기법의 시도를 통해 아쟁독주곡의 창작이 활발해지며 반주악기가 아닌 독주악기로서 자리매김하고 있다.

현재 아쟁 창작독주곡을 작곡한 작곡자로는 <아쟁도스리기>를 작곡한 이해식[5], <여백Ⅱ-번짐>을 작곡한 임준희[6], <청향>을 작곡한 지원석,[7] <부벽준>을 작곡한 김남국[8], <소리 석양에 새기고>를 작곡한 김

---

5) 이해식(1943～)은 1943년 전라북도 부안에서 출생하여 1962년 전주사범학교를 졸업하였다, 뒤늦게 작곡에 뜻을 두어 1965년 서울대학교 음악대학 국악과에 입학하여 국악작곡을 공부하고, 단국대학교 대학원 음악과를 졸업하였다. 이해식은 다양한 분야의 다작(多作) 작곡가이다. 이해식의 곡에서는 자연의 모습을 찾을 수 있는 이해식의 이러한 삶이 곧바로 작품에 투영되었기 때문이다. 이해식의 작품들을 연대별로 살펴보면, 1960년대는 '산조'를 주제로 하였고 대표적인 곡으로는 「산조」, 「흙담」이 있다. 1970년대는 '구름', '산', '바람', '하늘' 등 자연의 여러 가지 모습을 담은 곡들이 탄생하였으며 대표적인 곡으로는 「해동신곡(海東新曲)이다. 1980년대에는 '굿'과 '춤'을 소재로 작곡하였고 '굿'과 관련된 작품으로는 「술대굿」 등, '춤'을 배경으로 한 작품으로는 「춤을 위한 협주(協奏)피리」 등이 있다. 1990년대는 '춤'과 '바람'에 영감을 받았다. '춤'에 관한 작품으로는 「춤바라기」 등이 있고 '바람'에 관한 작품으로는 「금파람(琴風)」, 「바람터」 등이다. 2000년대는 '바람'이 작품의 배경이 되고 있고 대표적인 곡으로는 「명상하는 사람을 위한 바람의 색깔」이다. 김효현, "가야금, 독주곡의 장구반주 리듬분석: 이해식 창작곡을 중심으로", 용인 : 용인대학교 석사학위 논문, 2006, 5쪽. 노승주, "이해식 작곡 <가야고와 장구를 위한 別風流> 선율 분석, 서울 : 이화여자대학교 석사학위 논문, 2012, 6-7쪽.

6) 임준희(1959～)는 서울 출생으로 연세대학교에서 작곡을 전공하고 미국 인디애나 대학에서 작곡으로 박사학위를 취득하였다. 현재 한국예술종합학교에서 교수로 재직중이다. 오페라 <천생연분>, 국악 관현악곡 <혼불>시리즈, 관현악 <알타이의 제전>, <한강>, 전통 무용음악극 <바리>, 뮤지컬 <온리 러브>, 국악 실내악 <달하>, <여백>시리즈, 실내악 <춤추는 붓> <파란 날개>, 가곡 <그토록 그리움이>, <무지개>, 전자음악과 사물놀이를 위한 <두드리> 등 다양한 장르의 작품들을 잇달아 발표하면서 서양음악, 전통음악, 현대음악, 대중음악 등의 경계를 허물며, 창의력과 상상력에 근거한 시대성을 초월한 예술의 본질에 집중하고자 하는 작업들로 주목받아왔다. 서희선, "임준희 작곡 국악 관현악을 위한 <혼불> Ⅰ·Ⅱ·Ⅲ의 작품분석, 서울 : 숙명여자대학교 전통문화예술대학원, 2008, 4쪽.

7) 지원석(1969～)은 서울출생으로 1959년 한양대학교 음악대학 작곡과를 졸업했다. 그의 작품들 중 독주곡으로는 피리독주를 위한 <新시내>, 대금독주를 위한 <新시내>, 아쟁독주곡 <상주아리랑 주제에 의한 변주곡>, 대금독주곡 <다향>등이 있으며 중주곡으로는 아쟁 5중주곡 <현성신화>, 25현 중주곡 <한라에서 백두까지>, 가야금 3중주곡 <연음>, 25현가야금 2중주곡 <허현성(虛絃聲)>, 3인의 주자에 의한 <시내>, 가야금 중주곡 <한반도>, 현악 합주곡 금(琴)을 위한 <일승월항> 등이 있다. 관현악곡으로는 <밀양아리랑 행진곡>, <대전서곡>, <서울굿>, <관현악과 법고를 위한 '푸리'> 등이 있으며 뮤지컬 <심청>을 작곡 및 편곡, 지위를 하였고 무용음악 <춤, 춘향>을 작업하였다. 손정민, "지원석의 피리독주를 위한 '新시내' 연구, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2015, 4-5쪽 인용.

8) 김남국(1970～)은 작곡가이면서 동시에 아쟁 명인 故윤윤석을 사사한 아쟁 연주자이

대성 등이 있다 이들 중 김대성(金大成, 1967~)은 독주곡, 중주곡, 관현악곡 외에도 합창곡, 무용 음악, 창극 음악, 뮤지컬 음악 등 여러 분야에서 작품 활동을 하고 있으며 전통에 바탕을 두고 다양한 작곡 기법을 접목시킨 창작 활동을 하고 있는 작곡가로 알려져 있다.

악곡을 연주하기 위해서는 그 작품에 대한 분석적 연구가 필요하며 연구를 통해 작곡자의 의도를 좀 더 정확히 파악해야 한다. 악곡분석이라는 것은 그 작품을 부분적으로 나누어서 그 구성요소들을 확인하고, 구성요소들 간에 존재하는 관계를 확인하는 작업이다. 이 작업을 통해 곡에 대한 이해도를 높이고 작곡자의 의도를 파악한다면 연주자로서의 역량이 배가(倍加)된다고 여겨진다. 그러므로 본고에서는 악곡분석을 통하여 현재 다방면(多方面)에서 활동하고 있는 작곡가가 어떠한 형태로 아쟁의 특성을 표현하여 창작 독주곡을 작곡하였는지에 대해 연구하고 그에 따른 연주법을 살펴보고자 한다.

본고에서는 '12현 대아쟁'[9] 독주곡 <소리 석양에 새기고>의 악곡분석과 연주법을 연구함으로써 김대성이라는 작곡가가 어떠한 방식과 주법

기도 하다. 그는 경희대 작곡전공 졸업 후 1998년 독일로 건너가 프랑크푸르트 음대 입학시험 당시 교수였던 한스 첸더에게 한국의 아쟁을 처음 선보였었다. 김남국이 아쟁을 비롯한 동양 악기와 서양 악기들을 접목하여현대작품을 쓰기 시작했던 것은 독일 유학부터라고 할 수 있는데, 그의 작품에는 <죽음에서 탄생까지>, <화두>, <마중>, <천지인>, <여해의 술잔에 소리를 적시어..>, <선녀와 나무꾼>, <날개 Ⅰ>, <거울>, <부벽준> 등이 있다. 그의 작품에는 다른 작곡가들에 비해 아쟁이 편성되는 경우가 많다. 이는 작곡자 본인이 아쟁에 대한 이해도가 깊기 때문에 그 성향이 작품에 고스란히 반영된 것이라 할 수 있다. 김참다운, "아쟁의 특수주법 연구 : 김남국 作曲 아쟁 독주와 앙상블을 위한 <부벽준(斧劈皴)>을 중심으로", 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2010, 40-41쪽 인용.

9) 아쟁의 기록을 살펴보면 아쟁(牙箏)의 기록이 보이는 최초의 문헌은 『고려사(高麗史)』 악지(樂志)이며 『고려사』 악지와 조선 성종시대에 편찬된 『악학궤범(樂學軌範)』 을 통해 아쟁이 고려 때 유입된 7현의 찰현악기임을 알 수 있다. 근래에 발간된 현행 개론서 및 사전을 살펴보면 김해숙·백대웅·최태현 공저 『전통음악개론』(1995), 이성천·권덕원·백일형·황현정 공저 『알기쉬운 국악개론』(1994), 장사훈·한만영 공저 『국악개론』, 송방송의 『한겨레음악대사전』(2012), 장사훈의 『국악대사전』(1984)에서 아쟁이 7현이라는 설명을 찾아 볼 수 있다. 이와 달리 『두산백과』(2010)에서는 원래는 아쟁이 7현이었으나 음을 보강해 8, 9, 10현으로 만들기도 한다고 전한다. 일치하지 않은 설명으로 인해 약간의 혼란이 빚어지나 7현이라는 것은 사전적 의미로서 초기 아쟁을 나타낸 것이며 20세기에 들어와서는 연주자의 편의에 따라 현이 증가하였다. 이는 현의 수가 7현에 국한되어 있는 것이 아닌 조율 및 연주기법에 따라 현을 보강하여 사용하고 있음을 보여주며 현재는 7현부터 12현까지 연주자가 임의로 결정하여 사용한다.

을 사용하여 아쟁의 특성을 표현하였는지에 대해 알아보고 악곡 및 연주법 분석에 따라 곡에 대한 이해도를 높이며 실제적인 연주에 도움이 되는 것을 목적으로 한다.

2. 선행연구검토

1967년 서울에서 태어난 김대성(金大城)은 1989년 공주대학교 사범대학 음악교육과에서 작곡전공으로 졸업을 하였으며 1996년 한국예술종합학교에서 예술전문사 과정을 마쳤다. 그는 청년시절부터 다양한 경험을 쌓았다. 대학졸업 후 1990년부터 8년 동안 직접 전국을 돌아다니며 토속민요 채집 및 채보를 하였고, 섬 여행을 다니며 자연과의 교감을 나누어 많은 경험을 쌓았다.

박민경은 「김대성 작곡 <불노하(不老河)의-마르지 않는 강> 연구」에서 작곡가 김대성에 대해 다음과 같이 설명하였다.[10] "김대성은 철저한 준비와 많은 생각으로 곡을 만드는데 있어 실험과 모험을 두려워하지 않으며, 작품 속에서 자신의 생각과 사상을 당당하고 자신 있게 표현한다. 또한 늘 새로운 음악에 도전하면서 전통음악을 소홀히 하지 않는 작품성향으로, 전통음악과 서양음악의 경계를 넘나들며 음악 장르에 편중을 두지 않는 작곡가이다." 이와 같이 김대성은 새로운 시도를 통해 전통음악과의 조화를 노력하고 있는 작곡가로 현재 그는 전통을 기반으로 다양한 작곡기법을 접목시켜 창작 국악 부분에 기여를 하고 있으며 그의 작품은 미국, 일본, 대만 등의 해외 연주에서도 주목받고 있어 앞으로 더욱 기대되는 작곡가 중 한 명이다. 그가 처음으로 국악 관현악곡을 작곡한 때는 1989년으로, 그로부터 현재 2015년까지 수많은 관현악곡과 실내악, 독주곡, 합창곡, 뮤지컬, 음악극, 오페라 등 여러 장르를 넘나들며 장르에 구속되지 않고 모든 영역에서 자유롭게 활발한 작곡활동을 하고 있다.

---

10) 박민경, "김대성 작곡 <불노하(不老河)의-마르지 않는 강> 연구", 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2006, 11쪽.

이 외에도 “사쿠하치와 만나는 한국의 음악”이라는 공연을 통해 일본 전통악기인 ‘사쿠하치’와 한국악기 가야금, 해금, 대금 등의 만남을 통해 일본음악과 한국음악의 이해를 도우며 새로운 음악적 가능성을 모색하는 작업을 하였다. 또 작곡가 본인이 7년 동안 전국을 돌며 직접 채보해 온 전국의 민요를 재해석하여 민요의 다양하고 색다른 매력을 선보인 ‘민요를 위한 김대성의 창작음악 발표회’를 열었으며, ‘고악보에 의한 김대성 창작음악 발표회’를 통해 금합자보, 한금신보, 양금신보, 대악후보 등 고악보를 토대로 대중들이 쉽게 접할 수 있도록 다양하게 작곡, 편곡하여 우리음악의 본연을 잃지 않고 새롭게 재해석하는 작업을 선보였다. 이렇듯 김대성은 서양음악기법을 사용하나 전통음악적 요소를 수용하여 서양음악과 우리음악의 조화를 이루고자 끊임없이 노력하는 작곡가이다.

김대성 작품에 관한 선행연구들을 살펴보면 독주곡 2편, 중주곡 6편, 협주곡 1편, 관현악곡 4편의 연구가 있다.

독주곡 연구는 김바니[11]의 12현 가야금 독주곡 <빛춤> 연구, 이진경[12]의 25현금 독주곡 <마음마을> 연구가 있다. 김바니와 이진경은 음악구조와 선율을 분석하고 그에 따른 연주법을 제시하였다.

중주곡 연구는 곽재영[13]의 가야금 4중주곡 <호호굿> 연구, 성하주[14]의 가야금 4중주곡 <松香>연구, 이소영[15]의 가야금 4중주곡 <봄의 향연> 연구, 김방울[16]의 가야금과 첼로 중주곡 <반서름> 연구, 노은아[17]의 해금과 25현 가야금 중주곡 <다랑쉬> 연구, 박민경[18]의 해금과 25현

11) 김바니, “김대성 작곡 12현 가야금 독주곡 <빛춤> 분석 연구”, 서울 : 이화여자대학교 석사학위 논문, 2013.
12) 이진경, “김대성 작곡 25현금 독주곡 <마음마을> 분석”, 서울 : 한양대학교 석사학위 논문, 2008.
13) 곽재영, “김대성 작곡 4대의 가야금을 위한 <호호굿> 분석”, 서울 : 한양대학교 석사학위 논문, 2004.
14) 성하주, “김대성 작곡 가야금 4중주 <松香> 분석연구”, 서울 : 이화여자대학교 석사학위 논문, 2015.
15) 이소영, “김대성 작곡 25현 가야금 4중주곡 <봄의 향연> 분석 연구”, 부산 : 부산대학교 석사학위 논문, 2015.
16) 김방울, “김대성 작곡 가야금과 첼로를 위한 <반서름> 분석”, 서울 : 한양대학교 석사학위 논문, 2007.
17) 노은아, “해금과 25현 가야금을 위한 <다랑쉬> 연구”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2004.

가야금 중주곡 <불노하> 연구가 있다. 곽재영, 김방울, 노은아, 박민경은 악곡분석 및 그에 따른 연주법 분석, 성하주는 선율 및 화성, 리듬 분석, 이소영은 선율과 리듬을 분석하였다.

협주곡 연구는 주민경[19]의 대금협주곡 <풀꽃> 연구가 있으며 관현악곡 연구는 김명옥[20]의 <열반> 연구, 김일중[21]의 <여림을 넘어서> 연구, 김태정[22]의 <청산> 연구, 이석종[23]의 김대성 곡을 중심으로 한 무속장단 연구가 있다. 주민경은 독주대금의 선율과 리듬, 연주법 분석을 하였고 김명옥, 김일중, 김태정은 총체적인 관현악의 악곡분석, 이석종은 <선부리>, <청산>, <열반>을 중심으로 각각의 곡들에 쓰인 무속장단에 대해 분석하였다. 이들의 연구를 통해 김대성의 작품은 한국의 전통음악어법을 유지하면서 새롭고 다양한 주법 및 작곡기법을 사용하여 한국 음악적 감성과 접목시켜 조화롭게 하려는 점을 알 수 있었다.

또한, 기존의 아쟁에 관한 선행연구로는 아쟁산조의 선율분석연구[24]

---

18) 박민경, “김대성 작곡 <불노하(不老河)의-마르지 않는 강> 연구”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2006.

19) 주민경, “김대성의 대금협주곡 <풀꽃> 분석 연구”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2011.

20) 김명옥, “김대성 작곡 국악관현악 「열반」의 분석 연구 : 악곡구조를 중심으로”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2008.

21) 김일중, “김대성의 관현악곡 <여림을 넘어서>의 분석 연구”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2011.

22) 김태정, “국악 창작곡 분석 연구 : 김대성의 국악관현악곡 <청산>을 중심으로”, 서울 : 한국예술종학학교 예술전문사학위 논문, 2007.

23) 이석종, “국악 관현악 曲에서의 무속장단 분석 : 김대성 曲을 중심으로”, 용인 : 용인대학교 석사학위 논문, 2008.

24) 김상훈, “아쟁산조의 유파별 선율 비교.분석 : 진양조에 基하여”(서울 : 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사학위 논문, 2002); 김애리, “박대성 아쟁산조 선율구조 분석 : 진양조, 중모리, 중중모리 중심으로”(서울 : 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사학위 논문, 2015); 김예슬, “백인영류 아쟁산조의 자진모리 선율분석”(경주 : 동국대학교 석사학위 논문, 2015); 김윤진, “김일구류 아쟁산조의 자진모리 선율분석”(서울 : 추계예술대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2004); 박기영, “박종선류 아쟁산조의 선율구조 연구 : 진양조와 중모리를 중심으로”(서울 : 동국대학교 문화예술대학원 석사학위 논문, 2002); 배런, “김병호 아쟁산조 선율구조 분석 : 진양조·중모리를 중심으로”(서울 : 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사학위 논문, 2013); 석혜정, “박종선류·박대성류 아쟁산조 선율 비교 연구 : 진양조를 중심으로”(경주 : 동국대학교 석사학위 논문, 2014); 이관웅, “장월중선 아쟁산조와 김일구 아쟁산조의 가락 비교”(안산 : 중앙대학교 석사학위 논문, 2004); 이문수, “박종선류 아쟁산조의 선율구조 : 자진모리를 중심으로”(서울 : 한양대학교 석사학위 논문, 2005); 정주희, “윤윤석

12편, 교수법연구[25]는 10편이며 창작독주곡 분석[26]에 관한 연구물은 3편으로 비교적 드물다. 지금까지 발표된 창작곡에 관한 선행연구[27]들은 주로 주법에 관한 연구들로 독주곡 분석 연구는 많지 않았다. 이와 같이 창작독주곡 분석에 관한 연구물은 산조의 선율분석 및 교수법 연구에 비해 비교적 드물며 작곡가 김대성의 아쟁곡에 관한 연구물은 찾을 수 없었다. 본고에서는 김대성의 아쟁독주곡 1번 <소리 석양에 새기고>의 악곡 및 연주법 분석을 통해 그가 어떠한 방식으로 아쟁이 지닌 특성과 감성을 표현하였는지 살펴보고자 한다.

제 아쟁산조의 선율 분석 연구 : 중모리를 중심으로”(용인 : 단국대학교 석사학위 논문, 2011); 주숙연, “김일구류 아쟁산조 中 중모리 분석 연구 : 선율과 리듬을 중심으로”(용인 : 단국대학교 석사학위 논문, 2006); 황숙경, “윤윤석제 아쟁산조의 선율구조 분석”(용인 : 단국대학교 석사학위 논문, 2000)

25) 고기은, “2009 개정 음악과 교육과정에 따른 아쟁산조 지도방안”(서울 : 한양대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2014); 구은심, “효과적인 아쟁기초교육을 위한 지도방안 연구”(대구 : 경북대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2007); 김세희, “아쟁 특기적성 교육을 위한 교칙본 개발에 관한 연구”(서울 : 한양대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2014); 김채홍, “효율적인 아쟁 기초 지도 방안에 관한 연구 : 중학생을 대상으로”(용인 : 용인대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2003); 김혜인, “아쟁 지도를 위한 학습자료 연구”(청주 : 한국교원대학교 석사학위 논문, 2014); 박새롬, “Suzuki Method 교수법에 의한 아쟁 초급자를 위한 지도법 연구 : 스즈키 첼로 지도곡집 제1권을 중심으로 ”(서울 : 중앙대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2010); 방선경, “초등학교 특기적성 수업을 통한 효율적인 아쟁지도 연구”(서울 : 한양대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2009); 오수진, “아쟁 기초 교육을 위한 교수학습법 연구 : 국립전통예술 중학교를 중심으로”(서울 : 중앙대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2010); 윤소라, “중·고등학생을 위한 대아쟁 수업지도안 개발 연구 : 학생국악오케스트라 지도를 목적으로”(서울 : 이화여자대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2013); 전경선, “초등학생을 위한 아쟁 지도방안 연구”(용인 : 용인대학교 석사학위 논문, 2008)

26) 심성은, “임준희 작곡 아쟁 독주를 위한 <여백Ⅱ-번짐> 분석연구”(서울 : 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2015); 이화연, “대아쟁 독주곡 <아쟁 도스리기>의 음악구조와 연주법 연구”(서울 : 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사학위 논문, 2012); 정나라, “김용규 작곡 Ajaeng sanjo No. 2 <희로애락(喜怒哀樂)> 분석”(서울 : 한양대학교 대학원 석사학위 논문, 2011)

27) 강애진, “대아쟁의 특성과 연주법에 관한 연구”(안산 : 중앙대학교 석사학위 논문, 2006); 김참다운, “아쟁의 특수주법 연구 : 김남국 作曲 아쟁 독주와 앙상블을 위한 <부벽준(斧劈皴)>을 중심으로 ”(서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2010); 박소율, “아쟁 운궁법에 관한 고찰 : 이원주作「아쟁을 위한 수제천」중심으로”(안산 : 중앙대학교 석사학위 논문, 2014); 배문경, “10현 소아쟁의 연주기법에 관한 연구 : 국악관현악곡을 중심으로”(서울 : 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사학위 논문, 2007); 이수현, “대아쟁 주법연구 : 창작음악을 중심으로”(익산 : 원광대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2008); 이화연, “대아쟁 독주곡 <아쟁 도스리기>의 음악구조와 연주법 연구”(서울 : 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사학위 논문, 2012)

3. 연구범위 및 방법

<소리 석양에 새기고>는 김대성의 두 번째 아쟁곡으로 12현 대아쟁 무반주 독주곡이다. 이 곡은 2005년에 작곡되었으며 2006년 8월에 개정되었다.

본 연구는 2006년 8월에 개정된 악보를 중심으로 연구하며 작품을 분석하기에 앞서 작곡가의 음악관과 작품경향을 고찰해보고자 한다. 작곡자가 직접 제시한 작품해설 및 작곡노트를 통해 <소리 석양에 새기고>의 작곡의도 및 배경에 대해 알아보고 그의 의도가 대아쟁을 통해 어떻게 나타나는지에 대해 살펴보고자 한다.

12현 대아쟁으로 작곡된 본 곡의 출현음을 조사하고 이에 따른 조율법에 대해 알아보고자 한다. 먼저 속도에 따라 크게 세부분으로 나누고 선율의 흐름 및 주법에 따라 단락을 세분하겠다. 그 후, 리듬 및 선율분석을 통해 음계, 박자구조, 리듬진행 및 선율진행 등 악곡에 등장하는 음악어법을 살펴보고자 한다.

악곡에 등장하는 연주법은 오른손 주법, 왼손 주법, 특수 주법으로 나누어 설명하며 이에 해당하는 부분을 예시하여 분석해보고 효과적인 연주방법을 제시하고자 한다.

음이름(Tone name) 표시는 영문 표기법을 사용하며, 옥타브(Octave)에 따른 표기는 작곡가 백병동(1934～)[28]이 제시한 '가온 도(c)'를 중심으로 CC-C-c(가온 도)-c′-c″로 표기하고자 한다.[29]

---

28) 백병동(1934～)은 1950년대부터 현재까지 작품활동을 이어가고 있는 한국의 대표적인 현대음악 작곡가 중 한 사람이다. 그는 주로 서양악기를 위한 곡을 작곡하였으나 우리나라 전통악기로 연주하는 합주나 중주, 독주 등 국악기를 위한 작품 또한 상당수이며, 그 중 가야금을 위한 작품활동이 가장 활발하였다. 백병동은 1930년대에 태어나 1940년대 일본식 교육을 경험하였고 1950년에 대학을 다니면서 작품을 쓰기 시작하였으며, 1970년대 독일 유학이후 자신의 음악세계를 펼쳐 현재까지 60여년에 걸쳐 작품활동을 이어가고 있는 한국의 현대음악사에 중요한 역할을 하는 작곡가이다. 정효성, "시기구분에 의한 백병동 가야금작품 연구", 서울 : 서울대학교 박사학위 논문, 2015, 1쪽.

Ⅱ. 본　　론

1. 작품개관

1) 작품해설

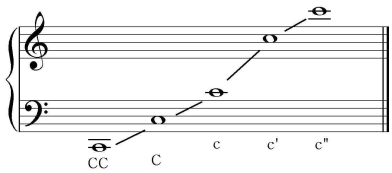
김대성의 아쟁독주곡 1번 <소리 석양에 새기고>는 그가 작곡한 두 번째 아쟁곡[30]으로 무반주 아쟁독주곡이다. 2005년 11월 10일 국내 최초의 아쟁 앙상블 ARCO 창단연주회 때 처음 연주되었으며 2006년 8월에 개정하여 12월 2일 예술의 전당 음악당 리사이틀 홀에서 아쟁 연주자 김설아에 의해 개정곡이 초연되었다.

김대성은 작곡노트에서 <소리 석양에 새기고>에 대해 다음과 같이 설명하였다.[31]

> 이 곡은 대아쟁 독주를 위한 나의 첫 번째 곡으로 아쟁에 대한 애착을 갖고 조심스럽게 아쟁의 가능성을 탐구하고 있는 작품이다. 느리고 정적이며 전통적인 선율을 기반으로 하여 환상곡풍으로 자유롭게 작곡했다. 지는 석양을 바라보며 석양 속에 슬픈 사랑을 새기고 있는 모습을 표현하고 있는 곡이다.

이와 같이 <소리 석양에 새기고>는 전통적인 선율을 기반으로 다양한 시도를 통해 작곡된 김대성의 첫 번째 대아쟁 독주곡이다.

---

29) 

백병동,『대학음악이론』, 서울 : 현대음악출판사, 2006, 28쪽.

30) 김대성의 첫 번째 아쟁곡은 첼로와 아쟁을 위한 2중주곡 <반서름>이라는 곡으로 1999년 11월 25일 제72회 국립국악원 주최 목요상설-개량악기를 위한 무대 '새로운 음향의 시도' 연주회에서 처음 초연되었다.

31) 작품해설 및 작곡노트는 2015년 9월 9일 작곡자가 본 연구자에게 보내준 문서를 토대로 작성하였다.

2) 악곡구조

<소리 석양에 새기고>는 단악장 악곡으로 박자가 크게 변함에 따라 크게 세부분 Ⅰ-Ⅱ-Ⅰ′ 구조로 나누겠다. 본 곡을 주법변화 및 선율의 흐름에 따라 단락으로 나누었으며 단락 안에서 선율에 따라 세부적으로 나누어보았다. 단락은 대문자 알파벳 A, B, C로 표기하였으며 변형 단락은 ′로 표기하며 예를 들어 단락 A의 변형은 A′로 표기하였다. 단락 안에서의 선율은 ⓐ, ⓑ, ⓒ로 표기하였고 변형 선율은 ^{1}로 표기하며 예를 들어 선율 ⓐ의 변형은 ⓐ^{1}로 표기하였다.

제Ⅰ부분은 Andante로 ♩=54 빠르기이며 5/4박자 19마디, 4/4박자 5마디, 3/4박자 6마디, 2/4박자 3마디로 이루어져 있으며 제1마디부터 제33마디까지 총 33마디이다. 제Ⅰ부분을 단락으로 나누어보면 제1마디부터 제12마디까지 총 12마디를 Ⅰ-A, 제13마디부터 제24마디까지 총 12마디를 Ⅰ-B, 제25마디부터 제33마디까지 총 9마디를 Ⅰ-A′라 하였다. 단락을 세밀하게 나누어 보면 Ⅰ-A는 ⓐ-ⓑ-ⓐ^{1}, Ⅰ-B는 ⓐ와 ⓑ, Ⅰ-A′는 Ⅰ-A를 재현하는 단락으로 ⓐ와 ⓑ로 나누었다.

제Ⅱ부분은 Agitato로 ♩=96 빠르기이며 앞의 제Ⅰ부분에 비해 속해진다. 제Ⅱ부분은 4/4박자 9마디, 3/4박자 11마디, 2/4박자 6마디, 1/4박자 1마디, 3/16+3/16+2/16박자 16마디로 구성되어있으며 제34마디부터 제76마디까지 총 43마디이다. 제Ⅱ부분을 단락으로 나누어보면 제34마디부터 제44마디까지 총 11마디를 Ⅱ-A, 제45마디부터 제57마디까지 총 13마디를 Ⅱ-B, 제58마디부터 제68마디까지 총 11마디를 Ⅱ-C, 제69마디부터 제76마디까지 총 8마디를 Ⅱ-A′라 하였다. 단락을 선율에 따라 나누어 보면 Ⅱ-A와 B는 ⓐ-ⓑ-ⓒ, Ⅱ-C는 ⓐ와 ⓐ^{1}, Ⅱ-A′는 ⓐ와 ⓑ로 나누었다.

제Ⅰ′부분은 제Ⅰ부분과 같은 속도로 ♩=54 빠르기이며 5/4박자 18마디, 3/4박자 2마디로 구성되어있으며 제77마디부터 제96마디까지 총 20마디이다. 제Ⅰ′부분을 단락으로 나누어 보면 제77마디부터 제79마디까지 총 3마디를 Ⅰ′-A, 제80마디부터 제96마디까지 총 17마디를 Ⅰ′-B라 하

였다. Ⅰ′-A는 주제선율로 돌아가기 위한 도입부라 할 수 있으며 Ⅰ′-B는 선율에 따라 ⓐ-ⓑ-ⓒ로 나누었다.

전체 악곡구조를 표로 정리하면 다음 <표 1>과 같다.

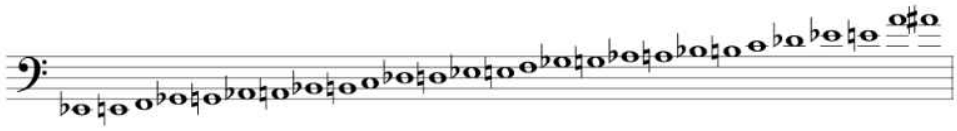
<표 1> <소리 석양에 새기고> 악곡구조

구조			마디	빠르기	출현박자
제 Ⅰ 부분	A	ⓐ-ⓑ-ⓐ¹	1-12	♩=54 (andante)	5/4박자(19마디) 4/4박자(5마디) 3/4박자(6마디) 2/4박자(3마디)
	B	ⓐ-ⓑ	13-24		
	A′	ⓐ-ⓑ	25-33		
제 Ⅱ 부분	A	ⓐ-ⓑ-ⓒ	34-44	♩=96 (agitato)	4/4박자(9마디) 3/4박자(11마디) 2/4박자(6마디) 1/4박자(1마디) 3/16+3/16+2/16박자 (16마디)
	B	ⓐ-ⓑ-ⓒ	45-57		
	C	ⓐ-ⓐ¹	58-68		
	A′	ⓐ-ⓑ	69-76		
제 Ⅰ′부분	A	도입부	77-79	♩=54	5/4박자(18마디) 3/4박자(2마디)
	B	ⓐ-ⓑ-ⓒ	80-96		

3) 조율법

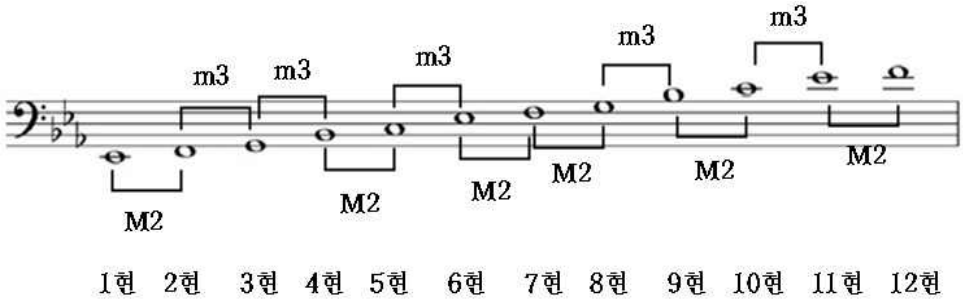
김대성의 아쟁독주곡 1번 <소리 석양에 새기고>는 '12현 대아쟁'을 사용하며 음역은 최저음(低吟) EE♭에서 최고음(高音) f♯까지 두 옥타브가 넘으며 반음계(chromatic scale)[32]로 이루어진 곡이다. 출현음은 다음 <악보 1>과 같다.

<악보 1> <소리 석양에 새기고> 출현음



본 곡은 '12현 대아쟁'으로 연주하라는 작곡자의 지시에 따라 1현은 최저음 EE♭으로 12현은 f로 조율한다. 최고음 f♯은 f에 비해 등장이 빈번하지 않기에 12현은 f로 조율한다. 출현음의 빈도수에 따라 개방현[33]을 조율하였으며 조율법은 다음 <악보 2>와 같다.

<악보 2> '12현 대아쟁' 조율법



32) 반음계(chromatic scale)는 12개의 반음으로 된 음계를 뜻 한다. 사전편찬위원회, 『음악용어사전』, 서울 : 세광음악출판사, 1986, 141쪽.

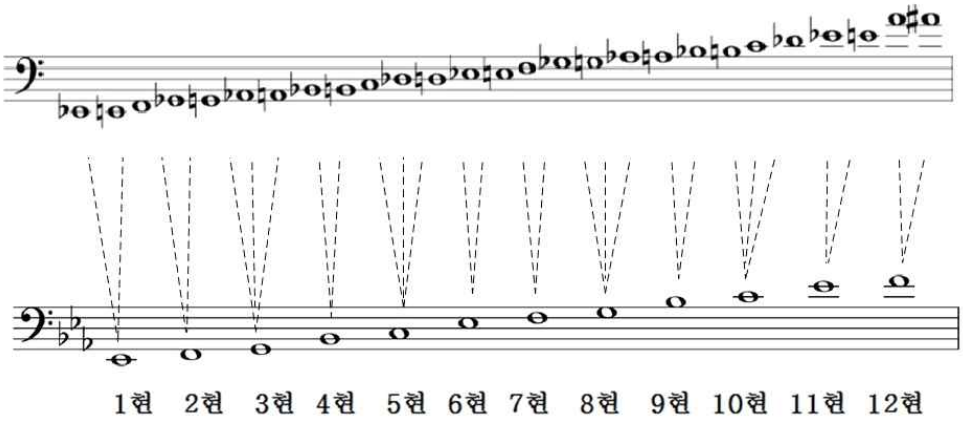
33) 개방현(開放絃)이라는 것은 허현(虛絃)이라고도 하며 손가락으로 짚지 않고 열어놓은 상태의 줄을 일컫는다. 송방송, 전게서(상권), 107쪽.

곡에 등장하는 최저음 $EE^{\flat}$을 1현으로 정한 후 장2도 관계[34]의 FF를 2현으로 조율한다. 2현과 단3도 관계의 GG를 3현으로 조율하며 3현과 단3도 관계의 $BB^{\flat}$을 4현으로 조율한다. 4현과 장2도 관계의 C를 5현으로 조율하며 5현과 단3도 관계의 $E^{\flat}$을 6현으로 조율한다. 6현과 장2도 관계의 F를 7현으로 조율하며. 7현과 장2도 관계의 G를 8현으로 조율한다. 8현과 단3도 관계의 $B^{\flat}$을 9현으로 조율하며 9현과 장2도 관계의 c를 10현으로 조율한다. 10현과 단3도 관계의 $e^{\flat}$을 11현으로 조율하며 11현과 장2도 관계의 f를 12현으로 조율한다. 정리해보면 1현부터 12현까지 장2도와 단3도 관계를 통해 $E^{\flat}$-F-G-$B^{\flat}$-C를 반복하여 배치시킴을 알 수 있다.

본 곡에 등장하는 출현음과 '12현 대아쟁'의 조율관계는 다음과 같다. 1현인 $EE^{\flat}$에서는 개방현 $EE^{\flat}$과 왼손으로 현을 눌러 $EE^{\natural}$을 연주한다. 2현 FF에서는 개방현 FF와 현을 눌러 $GG^{\flat}$을 연주한다. 3현의 조율음 $GG^{\natural}$에서는 개방현 $GG^{\natural}$와 현을 눌러 $AA^{\flat}$ 그리고 현을 더 깊게 눌러 $AA^{\natural}$을 연주한다, 4현의 조율음 $BB^{\flat}$에서는 개방현 $BB^{\flat}$, 현을 눌러서 $BB^{\natural}$을 연주한다. 5현의 조율음 C에서는 개방현 C, 현을 눌러 $D^{\flat}$ 그리고 현을 더 깊게 눌러 $D^{\natural}$을 연주한다. 6현의 조율음 $E^{\flat}$에서는 개방현 $E^{\flat}$, 현을 눌러 $E^{\natural}$을 연주한다. 7현의 조율음 F에서는 개방현 F, 현을 눌러 $G^{\flat}$을 연주한다. 8현의 조율음 $G^{\natural}$에서는 개방현 $G^{\natural}$, 현을 눌러 $A^{\flat}$을 연주하며 현을 더 깊게 눌러 $A^{\natural}$을 연주한다. 9현의 조율음 $B^{\flat}$에서는 개방현 $B^{\flat}$, 현을 눌러 $B^{\natural}$을 연주한다. 10현의 조율음 c에서는 개방현 c, 현을 눌러 $d^{\flat}$ 그리고 현을 더 깊게 눌러 $d^{\natural}$을 연주한다. 11현의 조율음 $e^{\flat}$에서는 개방현 $e^{\flat}$, 현을 눌러 $e^{\natural}$을 연주한다. 12현의 조율음 f에서는 개방현 f, 현을 눌러 $f^{\#}$을 연주한다. 이를 정리하면 다음 <악보 3>과 같다.

34) <악보 2> '12현 대아쟁' 조율법에서 장2도 관계는 'M2', 단3도 관계는 'm3'로 표기한다.

<악보 3> <소리 석양에 새기고> 출현음과 조율관계



위와 같이 <소리 석양에 새기고>는 최저음(低吟) EE♭에서 최고음(高音) f♯까지 두 옥타브 내의 모든 반음이 출현하는 반음계(chromatic scale) 구조로 12현으로 28음을 구사하는 곡이다. 본 곡은 개방현 연주와 왼손으로 현을 조금 눌러 반음 위의 음, 현을 조금 더 깊게 눌러 한 음 위의 음을 만들어 연주해야 한다. 이는 역안(力按)으로 인해 음이 불안정하다는 아쟁에 대한 편견과 아쟁으로 다음(多音)을 연주할 수 있다는 가능성을 보여주기 위한 작곡자의 노력으로 보인다.

2. 악곡분석

1) 제 I 부분

제 I 부분은 Andante로 ♩=54 빠르기이다. 제1마디부터 제33마디까지로 크게 A-B-A′단락으로 나누었으며 선율에 따라 ⓐ와 ⓑ로 나누었다. 제 I 부분의 악곡구조는 다음 <표 2>와 같다.

<표 2> 제 I 부분의 악곡구조

구조			마디	빠르기	출현박자
제 I 부분	A	ⓐ-ⓑ-ⓐ¹	1-12	♩=54 (andante)	5/4박자(19마디) 4/4박자(5마디) 3/4박자(6마디) 2/4박자(3마디)
	B	ⓐ-ⓑ	13-24		
	A′	ⓐ-ⓑ	25-33		

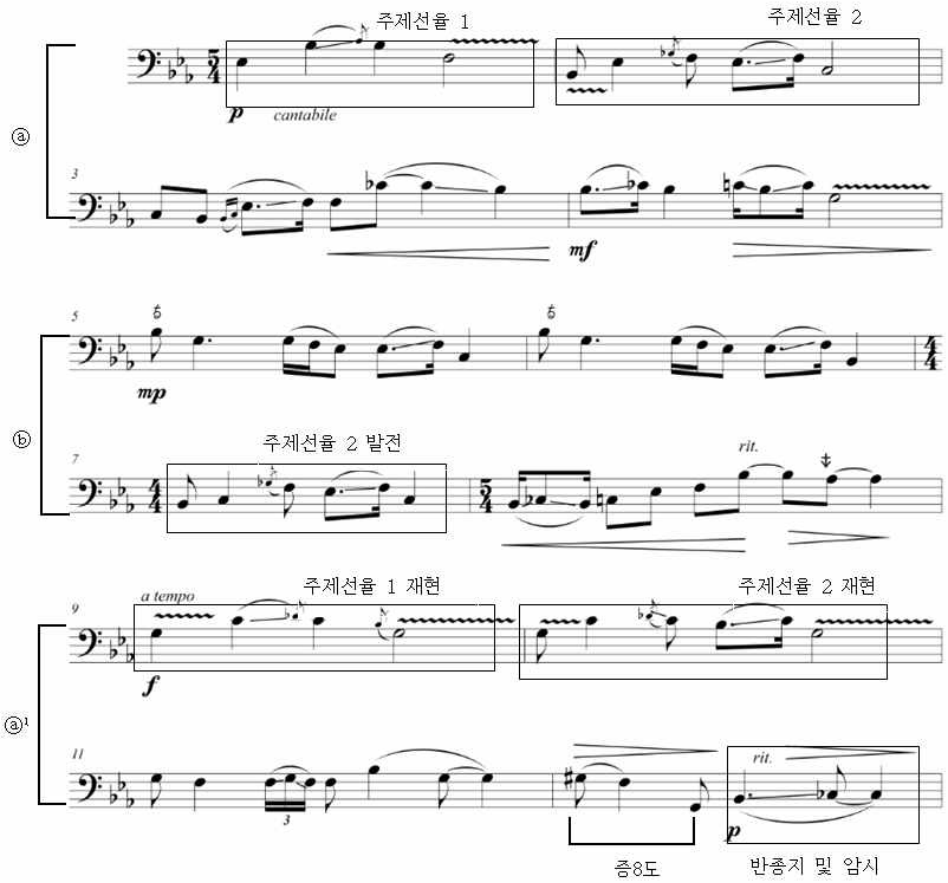
⑴ I -A단락의 악곡분석

제 I 부분의 A단락은 제1마디부터 제12마디까지이며 ⓐ, ⓑ, ⓐ¹선율로 구성된다. 악보에 표기되어 있는 *cantabile*와 같이 노래하듯 부드럽고 서정적인 느낌을 담아 연주하는 부분이며 리듬 및 선율진행을 살펴보면 다음과 같다.

아래 <악보 4>에 나타난 ⓐ의 리듬진행을 살펴보면 첫 마디는 단순리듬(♩, 𝅗𝅥)을 사용하여 여유로움을 표현하였다. 제2마디부터는 당김음리듬(♪+♩+♪, ♪+♪+♪)과 붙점 리듬(♪+♪, ♪+♩)을 사용하여 보다 잘게 나뉘어진 리듬형태를 보여 긴장감을 암시한다. ⓐ의 선율진행 진행을 살펴보면 제1마디와 제2마디는 본 곡의 주제선율로 제1마디는 '주제선율 1', 제2마디는 '주제선율 2'라 칭한다. 주제선율 1(제1마디)은 E♭에

서 시작하여 5도 위 B♭으로 연결하는 선율로 여리게 시작하며 주제선율 2(제2마디)는 제1마디의 시작음 두 음을 역으로 배치하여 통일감을 주되 긴장감을 야기한다. 마찬가지로 제3~4마디도 시작음 두 음을 역으로 배치하여 곡에 안정감을 더했으며 제3마디는 최저음이 BB♭ 최고음이 c♭로 등장함으로써 앞마디들과 비교했을 때 이는 한마디에서 단9도의 큰 폭을 보여 선율이 보다 확장되었음을 보여준다. 이는 긴장감을 증폭시키고 뒤이어 제4마디에서는 앞의 긴장감을 유지하며 B♭-c♭을 B♭-c♮로 음정을 확장하였으며 c의 음정 변화로 인해 긴장(B♭-c♭)과 이완(B♭-c♮)을 표현하여 분위기를 전환한다.

<악보 4> Ⅰ-A단락



위의 <악보 4>에 나타난 ⓑ의 리듬진행을 살펴보면 제5마디와 제6마디는 동일하며 안정감을 준다. 제7마디 또한 주제선율 2(제2마디)의 발전선율이며 4/4박자 변박으로 마지막 음을 한 박 축소하여 긴박함을 보인다. 제8마디는 그 긴장감을 이어받아 당김음으로 여리게 시작하며 이어 ♫ 리듬의 진행으로 긴장감을 고조시킨다. ⓑ의 선율진행을 살펴보면 제5마디와 제6마디는 유사진행하여 통일감을 주되 5박의 음을 달리하여 긴장감을 전한다. 제7마디는 주제선율 2(제2마디)와 유사하며 제2마디에서는 1-2음이 4도(B♭-E♭) 진행하였다면 제7마디는 2도(B♭-C) 진행함으로써 긴장감있는 분위기를 전한다. 제8마디는 제4마디에서 보여주었던 긴장감의 복선 단2도 진행(B♭-C♭)을 디딤돌 삼아 그 긴장감을 이어 나가는 모습을 볼 수 있다. 또, 최고음(B♭)에서의 *rit.*와 마지막 음(A♭)을 *decresc.*로 선율을 반종지하여 긴장감을 이완시켜준다.

ⓐ¹의 리듬진행을 살펴보면 제9~10마디는 주제선율 1, 2(제1~2마디)의 재현선율이며 제9마디의 4박에 앞꾸밈음을 추가하여 보다 발전된 선율을 나타낸다. 제11마디에서는 셋잇단 리듬이 처음으로 등장하며 다음 단락에서 나타날 리듬 변화를 암시한다. 제11~12마디에서는 A단락에 등장하는 셋잇단 리듬 및 당김음 리듬, 붙점 리듬을 모두 사용하여 안정감 있게 마무리한다. ⓐ¹의 선율진행을 살펴보면 제9~10마디는 주제선율 1, 2(제1~2마디)를 재현한다. 제9마디는 제1마디의 변형선율로 중심음정을 상승시킴(E♭→G)에 따라 긴장감을 배가(倍加)한다. 제12마디에서는 1-2박의 최고음(G♯)과 최저음(GG)이 증8도 관계를 보이며 이는 새로운 선율들이 뒤이어 등장함을 예고한다. 3박에서는 다음 단락의 시작음 두 음(B♭-C♭)을 미리 제시하여 다음 선율을 암시하며 *rit.*로 여유있게 마디를 끝내줌으로 인해 분위기를 몽환적으로 해주며 Ⅰ-A단락을 마무리해준다.

Ⅰ-A단락은 주제선율을 제시, 발전, 재현하는 부분으로 서정적인 선율진행을 하며 마지막 마디에서 다음 단락을 암시하며 긴장감을 야기한다. Ⅰ-A단락의 리듬 및 선율진행을 정리하면 다음 <표 3>과 같다.

<표 3> Ⅰ-A단락의 리듬 및 선율진행

	리듬진행	선율진행
ⓐ선율	단순 리듬(♩, 𝅗𝅥)의 사용을 시작으로 점차 당김음 리듬(♪+♩+♪, ♪+♪+♪)과 붙점 리듬(♪+♪, ♪+♩)을 사용하여 잘게 나뉘어진 리듬형태	주제선율이며 두 마디 단위로 시작음 두 음을 역으로 배치
ⓑ선율	ⓐ선율과 유사진행	주제선율의 발전
ⓐ'선율	셋잇단 리듬 및 단순 리듬(♩, 𝅗𝅥), 당김음 리듬(♪+♩+♪, ♪+♪+♪). 붙점 리듬(♪+♪, ♪+♩) 모두 사용	주제선율의 재현

⑵ Ⅰ-B단락의 악곡분석

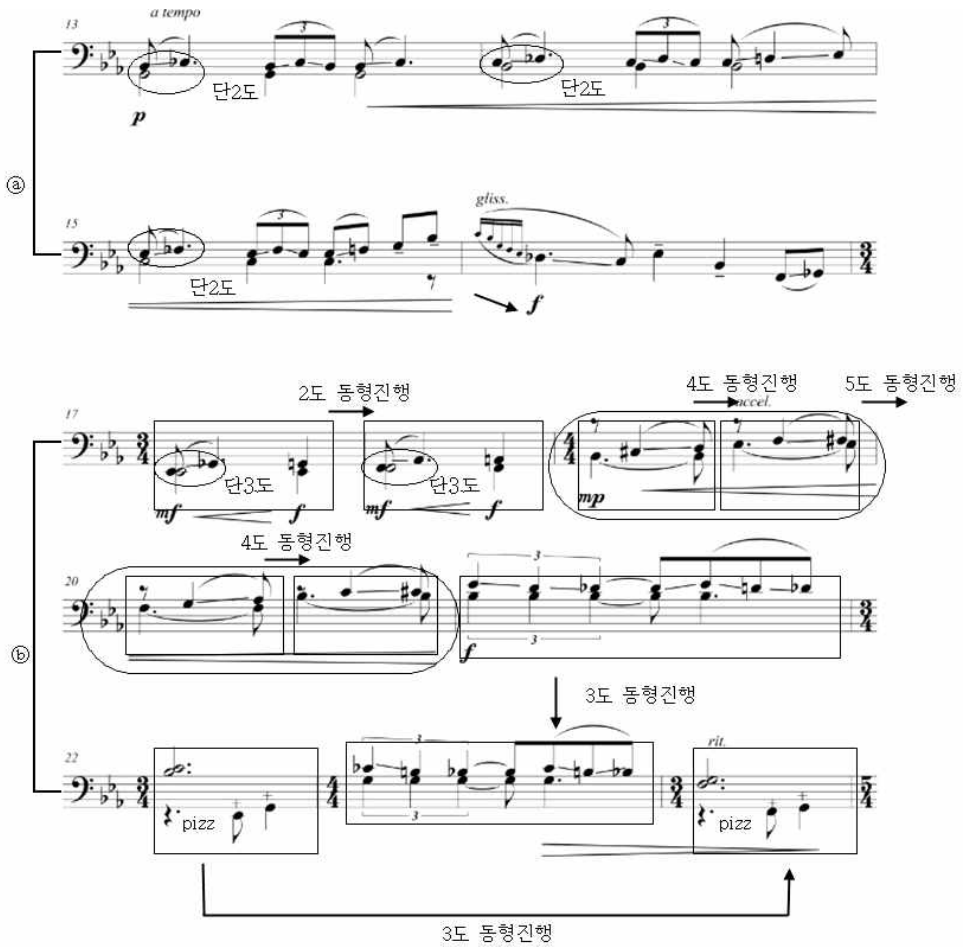
제Ⅰ부분의 B단락은 제13마디부터 제24마디까지이며 ⓐ와 ⓑ선율로 구성된다. 겹음 주법[35]이 처음 등장하는 부분으로 이는 앞의 A단락이 서정적인 느낌으로 연주되었다면 비교적 무겁고 거친 느낌 그리고 몽롱한 분위기를 조성한다. 리듬 및 선율진행을 살펴보면 다음과 같다.

아래 <악보 5>에 나타난 ⓐ의 리듬진행을 살펴보면 제13~15마디는 붙점 리듬(♪+♩.)과 셋잇단 리듬을 교대로 사용하여 불안정한 리듬형태를 보인다. 제15마디에서는 마찬가지로 붙점 리듬(♪+♩.)과 셋잇단 리듬을 사용하였으나 4-5박에서는 ♫+♫ 리듬으로 정확히 분할하여 안정감을 주되 긴장감을 고조시킨다. ⓐ의 선율진행을 살펴보면 제13마디를 기준으로 점차 발전한 선율형태이다. 단2도의 음정관계로 이루어진 선율들이 구성음을 달리하여 점차 상행진행하였으며 동시에 *cresc.*로 세기가 점점 고조되어 분위기를 극대화시켜준다. 제16마디에서는 *gliss.*[36] 주법

35) 겹음 주법은 더블스토핑(double stopping)이라고도 하며 현악기 또는 건반악기에서 동시에 많은 음을 연주하는 것을 일컫는다. 사전편찬위원회, 전게서, 203쪽.
36) *gliss.*는 글리산도를 뜻하는 말로 현악기에서는 어느 음부터 다른 음으로 나아가는

으로 c에서부터 D♭까지(c-B♭-G-F-E♭-D♭) 점차 하행하며 앞에서 고조되었던 분위기를 차분하게 정리해준다. 마지막 박에서는 하행으로 선율을 마무리하는 것이 아닌 반음상행(FF-GG♭)으로 긴장감을 주어 반종지한다.

<악보 5> Ⅰ-B단락



위의 <악보 5>에 나타난 ⓑ의 리듬진행을 살펴보면 제17마디와 18마

패시지를 악센트를 붙이지 않고 미끌어지듯이 연주하는 것을 말하며 이와 같이 음계의 각 음의 높이를 정확하게 나타내는 대신에 무수한 높이의 음을 통과시킨다. 사전편찬위원회, 전게서, 281쪽.

디는 동일하게 진행되며 붙점 리듬(♪+♩.)과 ♩ 리듬의 혼용으로 불안감과 안정감을 동시에 전달한다. 제19마디와 제20마디는 당김음 리듬의 반복으로 동일하게 진행하며 긴장감을 고조시킨다. 제21마디와 제23마디는 셋잇단 리듬과 붙임줄로 연결된 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 리듬으로 박이 모호해지며 고조되었던 긴장감을 이완시킨다. 제22마디와 제24마디의 arco 부분의 리듬과 pizz 부분의 리듬을 결합하면 ♩.+♪+♩ 리듬형태가 나타낸다. 마찬가지로 붙점 리듬(♪+♩.)과 ♩ 리듬의 결합으로 안정감을 주며 단락을 마무리한다. ⓑ의 선율진행을 살펴보면 제17마디는 3/4박자로 변박되는 부분으로 시작음(EE$^{\flat}$) 반박 후에 상음(GG$^{\flat}$)을 연결하여 단3도 화음을 표현하며 3박에서 반음상행(GG$^{\flat}$→GG$^{\natural}$)한다. 제18마디는 제17마디를 2도 위로 동형진행하였다. 제19마디는 4/4박자로 변박하며 2박 단위로 선율이 발전한다. 1-2박에서는 시작음(BB$^{\flat}$) 반박 후에 상음이 반음상행(C$^{\sharp}$-D)하며 3-4박에서는 1-2박의 선율을 4도 위로 동형진행한다. 제20마디는 제19마디를 5도 위로 동형진행한다. 제19마디와 제20마디는 2박 단위로 두 차례의 동형진행을 하며 중심음이 BB$^{\flat}$-E$^{\flat}$-F-B$^{\flat}$로 점차 상행진행한다. 이때 *accel.*과 *cresc.*를 사용하여 긴장감을 증폭시킨다. ⓑ선율의 제20마디까지가 긴장감이 고조되는 부분이었다면 제21마디부터는 그 긴장감을 이완시켜준다. 제21마디는 앞의 *accel.*로 인해 빨라진 속도를 *a tempo*를 제시하여 다시 본래 속도로 돌아온다. 하음(下音)[37]은 B$^{\flat}$이며 상음은 순차적인 반음 하행진행(e$^{\flat}$-d-d$^{\flat}$)을 반복하여 음정적으로는 긴장감을 야기시키는 반면 순차적인 하행으로 안정감을 준다. 이때 하음은 계속 고정적이고 상음만 반음 하행진행하므로써 통일된 틀 사이에서 긴장감을 야기한다. 제22마디는 3/4박자로 변박되어 오른손으로는 활로 두음(B$^{\flat}$-c)을 겹음 주법으로 연주하며 동시에 왼손으로는 1박 반 후에 두음(EE$^{\flat}$-GG)을 피치카토(pizzicato)[38] 주법으로 연주한다. 제23마디는 제

37) 본고에서 화음에 관한 설명을 할 때 2화음은 하음(下音)과 상음(上音), 3화음은 하음(下音), 중음(中音), 상음(上音), 4화음은 하음(下音), 중음 1(中音 1), 중음 2(中音 2), 상음(上音)이라 칭하여 설명하고자 한다.

38) 피치카토(pizzicato)는 바이올린이나 첼로 등의 현악기에 있어서 활로 연주하지 않고 기타나 하프처럼 손가락으로 뚱기는 주법이다. 보통 pizz.라고 줄여서 쓴다. 다시 활로

21마디를 3도 아래로 동형진행하였으며 제24마디는 제22마디와 왼손의 두 음을 다르게 한다. 제24마디는 오른손으로 두 음(F-G)을 겹음 주법으로 연주하며 동시에 왼손으로 1박 반 후에 한 옥타브 아래의 두 음(FF-GG)를 현을 뜯어 연주한다. 이는 활로 연주하는 F와 G의 옥타브 아래음으로 통일감을 주어 안정적으로 B단락을 반종지한다.

Ⅰ-B단락은 겹음 주법과 상행진행을 통해 점차적으로 긴장감을 높이며 하행진행을 통해 분위기를 이완시킨다. Ⅰ-B단락의 리듬 및 선율진행을 정리하면 다음 <표 4>와 같다.

<표 4> Ⅰ-B단락의 리듬 및 선율진행

	리듬진행	선율진행
ⓐ선율	붙점 리듬(♪+♩)과 셋잇단 리듬을 교대로 사용	상행진행과 하행진행
ⓑ선율	붙점 리듬(♪+♩)과 ♩ 리듬의 혼용	두 마디 단위로 2도와 5도 위, 3도 아래로 동형진행하며 전반적으로 상·하행진행

⑶ Ⅰ-A′단락의 악곡분석

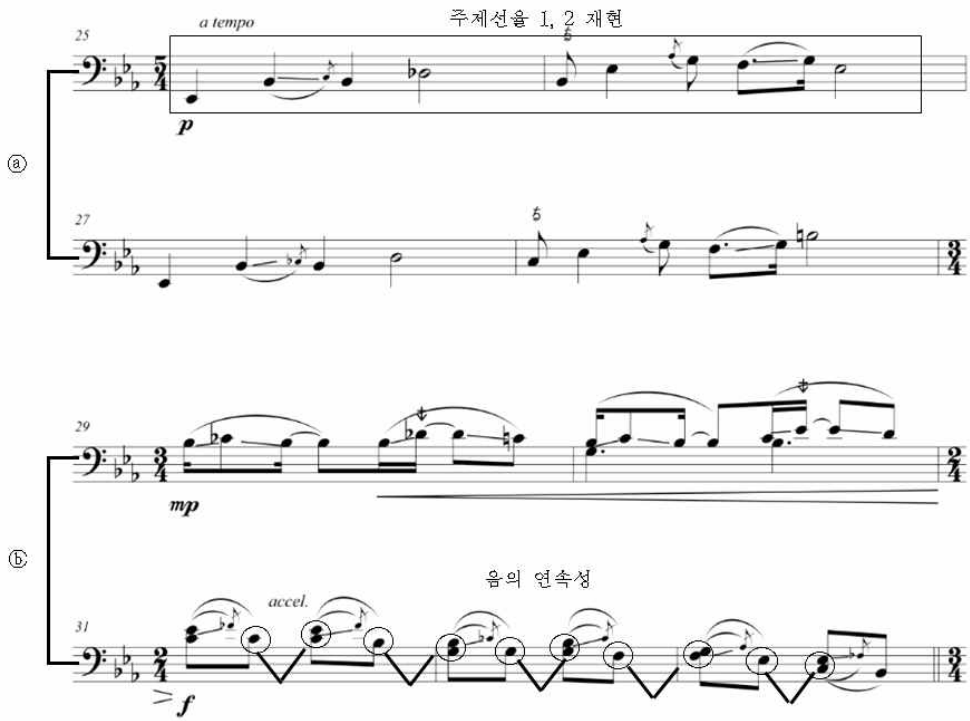
제Ⅰ부분의 A′단락은 제25마디부터 제33마디까지이며 Ⅰ-A단락을 재현하는 부분이다. ⓐ와 ⓑ선율로 구성되며 리듬 및 선율진행을 살펴보면 다음과 같다.

아래 <악보 6>에 나타난 ⓐ의 리듬진행을 살펴보면 주제선율 1, 2(제1~2마디)와 동일하게 진행하여 주제선율을 상기시키며 안정감을 준다. ⓐ의 선율진행을 살펴보면 제25마디는 주제선율 1(제1마디)을 옥타

연주할 때는 arco(아르코)라고 적는다. 피치카토는 보통 오른손으로 하는데 왼손으로 하는 주법도 있다. 사전편찬위원회, 전게서, 586쪽.

브 아래에서 재현함으로써 조금은 다른 방향으로 진행될 것을 암시한다. 4박에서는 3박 BB♭의 3도 윗음인 D♭으로 연결시켜주어 주제선율 1(제1마디)과 달리 긴장감을 주었다. 제26마디는 주제선율 2(제2마디)와 같이 제25마디의 시작음 두 음(EE♭-BB♭)을 역으로 배치하여 통일감을 주되 긴장감을 야기한다. 제27마디는 제25마디를 반복하되 4박의 음을 D♯로 달리하여 통일된 틀 사이에서 긴장감을 암시한다. 제28마디는 제26마디의 변형선율이며 3-4박에서 하행진행이 아닌 상행진행(F-G-B♯)함으로써 긴장감을 고조시켜준다. 또, G에서 B♭으로의 진행이 아닌 단3도 관계(G-B♯)로 진행하여 불안감을 증진시키며 ⓐ선율은 유사선율의 반복으로 통일감을 주되 구성음을 변형시켜 안정적이면서도 다음 선율의 긴장감을 암시한다.

<악보 6> Ⅰ-A′단락



위의 <악보 6>에 나타난 ⓑ의 리듬진행을 살펴보면 제29~30마디는 3/4박자로 변박되며 ♪+♪+♪ 리듬의 반복구조이다. 제31~32마디는 ♫ 리듬의 반복구조로 제29~30마디에 비해 리듬을 분할시켜 밀도를 높여줌에 따라 긴장감을 부여한다. ⓑ의 선율진행을 살펴보면 제29마디의 첫 번째 리듬(♪+♪+♪)은 $B^{\flat}$-c-$B^{\flat}$의 반음진행을 하며 두 번째 리듬(♪+♪+♪)은 $B^{\flat}$-$d^{\flat}$-$c^{\natural}$으로 음의 간격이 첫 번째 리듬에 비해 확장함으로써 긴장감을 암시한다. 제30마디는 제29마디의 선율에서 하음을 추가하여 음향을 풍부하게 해주며와 두 번째 리듬(♪+♪+♪)에서 음의 진행을 상행시키며 긴장감을 배가(倍加)시킨다. 제31마디부터 제33마디까지는 같은 리듬의 형태 속에서 음과 음의 맞물림을 통해 개연성 있는 선율진행을 하며 점차 하행진행한다. 또한 *accel.*로 빠르기를 점점 속하게 하여 긴장감을 극대화시키며 A′단락을 반종지한다.

Ⅰ-A′단락은 주제선율 1, 2의 재현으로 혼란스러웠던 분위기를 정리하며 리듬의 축소와 상행진행으로 긴장감을 다시 야기시킨다. 후반부에서는 하행진행이지만 빠르기를 점점 속하게 하여 긴장감을 상승시켜 단락을 마무리한다. Ⅰ-A′단락의 리듬 및 선율진행을 정리하면 다음 <표 5>와 같다.

<표 5> Ⅰ-A′단락의 리듬 및 선율진행

	리듬진행	선율진행
ⓐ선율	주제선율 1, 2(제1~2마디)와 동일하게 진행하여 주제선율 상기	유사선율의 반복으로 통일감을 주되 구성음 변형
ⓑ선율	제29~30마디는 ♪+♪+♪ 리듬의 반복구조, 제31~32마디는 ♫ 리듬의 반복구조로 리듬을 분할시켜 밀도를 높임	상행진행으로 긴장감을 배가시키며 이 후 같은 리듬의 형태 속에서 음과 음의 맞물림을 통해 개연성 있는 선율진행을 하며 점차 하행진행

2) 제Ⅱ부분

제Ⅱ부분은 agitato로 ♩=96 빠르기이며 앞의 제Ⅰ부분보다 속도가 빨라진다. 제Ⅱ부분은 제34마디부터 제76마디까지로 크게 A-B-C-A′ 단락으로 나누었으며 선율에 따라 ⓐ, ⓑ, ⓒ로 나누었다. 제Ⅱ부분의 악곡구조는 다음 <표 6>과 같다.

<표 6> 제Ⅱ부분의 악곡구조

구조			마디	빠르기	출현박자
제Ⅱ부분	A	ⓐ-ⓑ-ⓒ	34-44	♩=96 (agitato)	4/4박자(9마디) 3/4박자(11마디) 2/4박자(6마디) 1/4박자(1마디) 3/16+3/16+2/16박자 (16마디)
	B	ⓐ-ⓑ-ⓒ	45-57		
	C	ⓐ-ⓐ¹	58-68		
	A′	ⓐ-ⓑ	69-76		

⑴ Ⅱ-A단락의 악곡분석

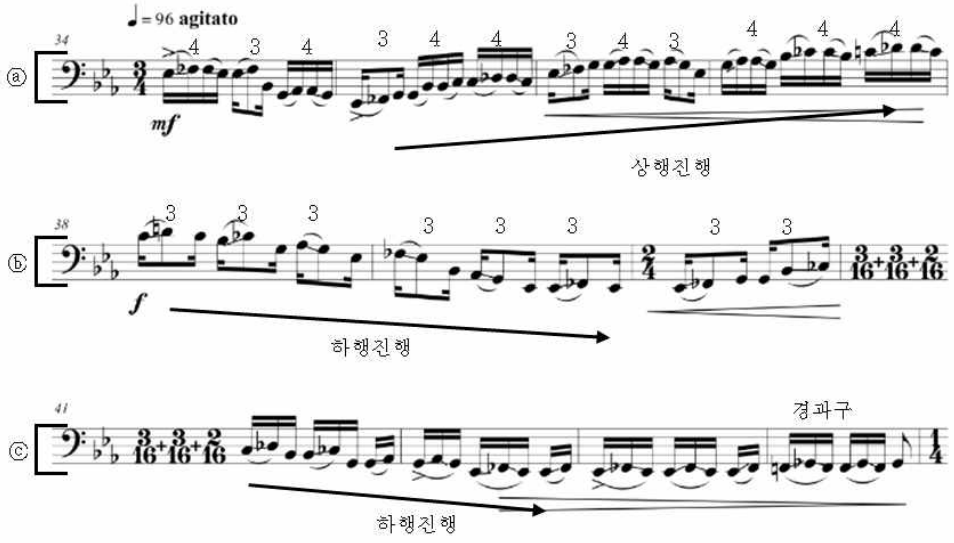
제Ⅱ부분의 A단락은 제34마디부터 제44마디까지이며 제Ⅰ부분의 A′에서 *accel.*로 점점 속해진 속도와 연결하여 ♩=96 빠르기로 시작한다. 이는 ⓐ, ⓑ, ⓒ선율로 구성되며 리듬 및 선율진행을 살펴보면 다음과 같다.

아래 <악보 7>에 나타난 ⓐ의 리듬진행을 살펴보면 ♪+♪+♪+♪ 리듬과 ♪+♪+♪ 리듬으로 이루어져 있으며 마디마다 두 리듬의 배치가 달라진다. 제34마디는 4·3·4 리듬[39]으로 묶여져있고, 제35마디는 3·4·4

39) 본 장의 3과 4가 결합된 리듬에서 3은 ♪+♪+♪ 리듬, 4는 ♪+♪+♪+♪ 리듬을 뜻하며 2와 3이 결합된 리듬에서는 2는 ♬ 리듬, 3은 ♬ 리듬을 뜻한다.

리듬, 제36마디는 3·4·3 리듬, 제37마디는 4·4·4 리듬으로 마디마다 다르게 배치하여 제Ⅰ부분의 서정적인 선율진행에 비해 제Ⅱ부분의 시작은 잘게 분할된 리듬으로 동적인 느낌을 부여하며 곡의 활기를 더한다. ⓐ의 선율진행을 박의 시작음을 중심으로 살펴보면 제34마디에서는 E♭을 시작으로 3박에서 GG로 5도 하행한다. 제35마디부터는 EE♭-GG-C-E♭-G-A♭-G-B♭-C♯로 점차 상행진행한다. 동시에 *cresc.*로 세기를 점차 크게 하여 긴장감을 고조시킨다.

<악보 7> Ⅱ-A단락



위의 <악보 7>에 나타난 ⓑ의 리듬진행을 살펴보면 당김음 리듬(♪+♪+♪)으로만 구성되어있으며 이는 ⓐ선율의 ♪+♪+♪+♪ 리듬 및 ♪+♪+♪ 리듬과 뒤이어 ⓒ선율에 등장할 ♬+♬+♬ 리듬을 자연스럽게 연결해 주기 위한 연결구이다. ⓑ의 선율진행을 박의 시작음을 중심음으로 살펴보면 제38마디와 제39마디는 c-B♭-A♭-F♭-AA♭-EE♭ 으로 점차 하행진행하며 앞서 고조되었던 긴장감을 당김음 리듬(♪+♪+♪)과 하행진행을 통해 이완시켜준다. 제40마디는 2/4박자로 변박되며 다음 선율로

진행하기 위한 경과구[40]이다. 앞서 하행진행하였던 제38~39마디와 달리 약간의 상행진행하며 *cresc.*로 두 박에 걸쳐 점점 크기가 커진다. 이는 상행진행과 *cresc.*의 만남으로 인해 앞에서 이완되었던 긴장감을 다시 조성시켜 다음 선율의 진행을 암시한다.

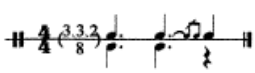
ⓒ의 리듬진행을 살펴보면 3/16+3/16+2/16 박자로 변박되며 ♬+♬+♬ 리듬으로 구성되어있다. 앞의 ⓐ선율의 ♪+♪+♪+♪ 리듬 및 ♪+♪+♪ 리듬에 비해 잘게 분할되어 시각적, 청각적으로 가속화된 것처럼 느껴지는 부분이다. ♪ 리듬이 3·3·2로 묶여있는 형태는 동해안 오귀굿[41]의 '드렁갱이장단' 1장[42]을 떠오르게 한다. '드렁갱이장단'은 기준박이 8분음표(♪)로 3/8+3/8+2/8 박자이며 ⓒ선율은 기준박이 16분음표(♪)로 3/16+3/16+2/16 박자이다. 기준박은 서로 다르지만 3·3·2 리듬으로 묶여있는 점이 유사하다. ⓒ의 선율진행을 박의 시작음을 중심음으로 살펴보면 제41마디는 C$^{\natural}$-BB$^{\flat}$-GG, 제42마디는 GG-EE$^{\flat}$-EE$^{\flat}$으로 하행진행한다. 제43마디는 두 음(EE$^{\flat}$-FF$^{\flat}$)의 반복으로 이루어져있으며 하행하였던 선율을 잠시 가다듬는 부분이다. 제44마디는 다음 선율로 이어주기 위한 경과구 역할로 계속 하행하여 마무리하는 것이 아니라 두 음(FF$^{\natural}$

---

40) 경과구는 두 개의 주요한 악구 또는 부분을 연결하는 악구를 뜻한다. 사전편찬위원회, 전게서, 96쪽.

41) 동해안굿은 굿의 목적에 따라 크게 세 가지로 나눌 수 있는데, 개인의 무사 안녕을 비는 '재수굿'과, 죽은 이의 영혼을 위한 '오귀굿'·'수망굿'·'천도굿', 마을 공동의 제의 형태로서 '별신굿' 등이 있다. 이 중에서 오귀굿은 개인을 위한 굿으로서 죽은 자와 살아 있는 사람들을 위해서 하는 지극히 슬픈 굿이다. 오귀굿은 밤에 연행한다고 하여 '밤저'라고도 불리는데, 서울지역의 진오귀굿, 전라도의 씻김굿과 같이 죽은 사람의 영혼을 위한 굿으로 동해안 전역에서 나타난다. 유경화, "동해안 오귀굿의 드렁갱이장단 연구 : 청보장단과 비교를 중심으로", 서울 : 한국예술종합학교 전통예술원 예설전문사학위 논문, 2013, 7쪽.

42) 드렁갱이장단은 동해안 오귀굿의 초망자굿에서 무녀가 드렁갱이춤을 출 때 사용하는 춤장단이다. 김용택·김정희에 의하면 이 드렁갱이장단은 풍어제나 오귀굿 등에서 굿을 시작하는 맨 첫날 굿당에서 처음으로 연주하는 장단이라고 한다. 이는 드렁갱이장단이 마을 사람들에게 굿의 시작을 알리는 중요한 신호역할로 쓰여졌음을 의미한다. 드렁갱이장단 1장은 전체 5장으로 구성된 드렁갱이장단의 첫 번째 장단이며, ♩=ca 200의 속도로 다른 장에 비해 느리다. 드렁갱이장단 1장의 기본 리듬형은4/4(3·3·2/8)로 다음과 같다. 유경화, 앞의 논문, 15-16쪽.



과 GG♭)의 반복으로 앞의 제43마디보다 2도 위로 상승하여 약간의 상행진행을 통해 긴장감을 유지하는 부분이다. 3박에서는 ♬ 리듬이 아닌 ♪ 리듬으로 음을 조금 더 지속시켜 Ⅱ-A단락을 마무리해준다. ⓒ선율도 앞의 ⓐ와 ⓑ선율처럼 주로 음들이 반음진행하는 것을 볼 수 있다. 다만 다른 점이 있다면 낮음 음역대에서 연주한다는 점과 리듬에 따른 강박위치의 변화이다.

Ⅱ-A단락은 주로 주음에서 근접한 반음진행을 하며 곡이 흘러간다. 이때 중간 중간 도약이 등장하여 긴장감을 주기도 하지만 후반부에서는 주로 반음의 순차적 진행을 통해 하행진행하며 상승하려던 긴장감을 잠시 주춤하게한다. Ⅱ-A단락의 리듬 및 선율진행을 정리하면 다음 <표 7>과 같다

<표 7> Ⅱ-A단락의 리듬 및 선율진행

	리듬진행	선율진행
ⓐ선율	♪+♪+♪+♪ 리듬 및 ♪+♪+♪ 리듬으로 구성	상행진행
ⓑ선율	당김음 리듬(♪+♪+♪)으로 구성	하행진행 및 상행진행
ⓒ선율	♬+♬+♬ 리듬으로 구성	하행진행

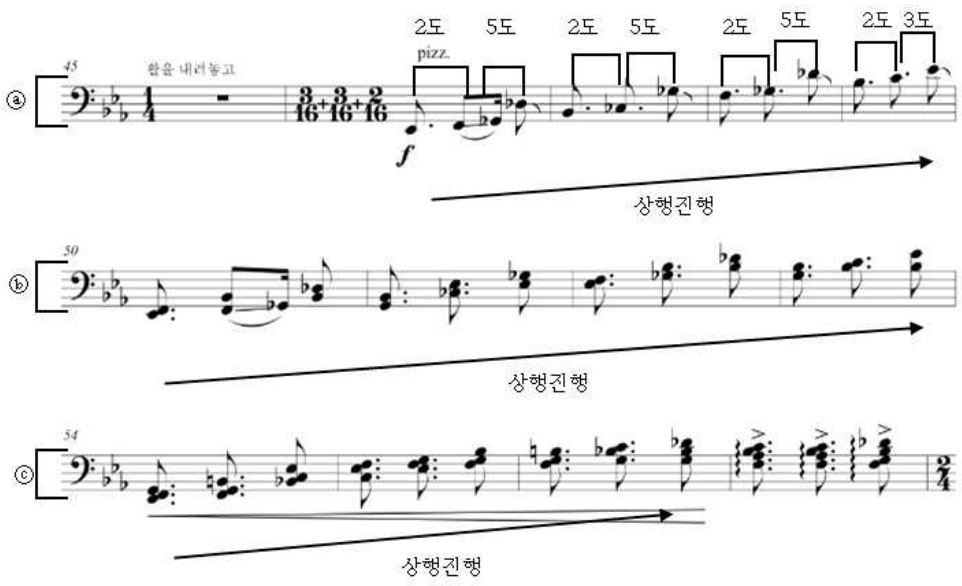
⑵ Ⅱ-B단락

제Ⅱ부분의 B단락은 제45마디부터 제57마디까지이며 활을 내려놓고 피치카토 주법으로 연주하는 부분이다. Ⅱ-B단락은 ⓐ, ⓑ, ⓒ선율로 구성되며 리듬 및 선율진행을 살펴보면 다음과 같다.

아래 <악보 8>에 나타난 ⓐ의 리듬진행을 살펴보면 앞의 Ⅱ-A-ⓒ선율과 같이 3/16+3/16+2/16 박자이며 ♬+♬+♬ 리듬의 축약형인 ♪+♪

+♪ 리듬으로 구성된다. ⓐ의 선율진행을 살펴보면 제48마디까지는 마디마다 2도와 5도 관계의 도약으로 이루어져있으며 제49마디에서는 2도와 3도의 도약으로 상행진행을 잠시 주춤하였다. ⓐ선율은 최저음(EE♭)을 시작으로 최고음(e♭)까지 두 옥타브에 걸쳐 상행진행을 한다. 또 각 마디의 3박에서는 퇴성 주법으로 연주함으로써 긴장감을 이완시켜주며 이는 주기적으로 등장하는 퇴성 주법으로 인해 긴장과 이완을 반복하는 모습을 찾아볼 수 있다.

<악보 8> Ⅱ-B단락



위의 <악보 8>에 나타난 ⓑ의 리듬진행을 살펴보면 ⓐ의 리듬진행과 동일하다. ⓑ의 선율진행을 살펴보면 단성으로 이루어졌던 ⓐ선율에 음을 덧붙여 2화음으로 연주한다. 제50마디는 제46마디의 음들, 제51마디는 제47마디의 음들이 상음과 하음에 근거하여 화음이 구성되었다. 제52마디는 제48마디의 음들, 제49마디의 음들이 모두 상음에 근거하여 화음이 이루어져있다. ⓑ선율은 화음을 2도, 3도, 4도 관계로 불규칙적으로 배치

시켜 긴장감을 증가시키는 효과를 찾아 볼 수 있다. 또, 두 음을 동시에 뜯어 연주함으로써 소리가 풍부해지며 앞과 마찬가지로 최저음(EE♭)을 시작으로 최고음(e♭)까지 두 옥타브에 걸쳐 상행진행하여 긴장감을 높여준다.

ⓒ의 리듬진행을 살펴보면 ⓐ의 리듬진행과 동일하다. ⓒ의 선율진행을 살펴보면 앞의 ⓐ, ⓑ선율들과 음이 완벽하게 일치하지는 않지만 주변음으로 구성된 3화음이다. 제54마디는 하음을 중심으로 EE♭-FF-BB♭, 중음을 중심으로 FF-GG-C, 상음을 중심으로 GG-BB♯-E♯까지 점차 상행진행하였고 제55마디는 하음을 중심으로 C-E♭-F, 중음을 중심으로 E♭-F-G, 상음을 중심으로 F-G-B♭까지 점차 상행진행한다. 제56마디는 하음을 중심으로 F-G-G, 중음을 중심으로 G-B♭-B♭, 상음을 중심으로 B♭-c-d♭까지 점차 상행진행하였으며 마디마다 하음, 중음, 상음이 모두 전반적으로 상행진행하는 것을 볼 수 있다. 마찬가지로 최저음(EE♭)을 시작으로 최고음(d♭)까지 두 옥타브에 걸쳐 상행진행하며 동시에 *cresc.*로 점차 세기를 크게 하여 긴장감을 높여준다. ⓒ선율은 3화음으로 단성인 ⓐ선율, 2화음인 ⓑ선율에 비해 좀 더 음향이 풍부해지고 분위기가 장중해진다. 제57마디는 아르페지오(arpeggio)[43] 주법을 사용하는 4화음으로 이루어져있으며 네 음을 빠르게 연달아 연주한다. 이는 악기의 고음역대에서 이루어지며 각 박마다 악센트를 주어 긴장감을 극대화 시키며 B단락을 마무리한다. ⓒ선율의 화음들은 모두 2도와 3도 간격으로 이루어져있는 3화음 혹은 4화음으로 이루어져 있으며 이때 근음과 상음이 완전 혹은 장·단 화음의 관계에서 증·감의 불완전 화음으로 이동하며 긴장감을 더욱 고조시킨다. 이는 불완전하고 불안감이 높아진 음향을 보여준다.

Ⅱ-B단락은 3·3·2의 리듬형태로 세차례의 상행진행과 함께 점차적으로 화음이 더해져 긴박한 분위기를 이끌어내며 긴장감을 고조시킨다. Ⅱ-B단락의 리듬 및 선율진행을 정리하면 다음 <표 8>과 같다.

---

43) 아르페지오(arpeggio)는 화음의 구성음이 동시에 연주되지 않고 순차적으로 연주되는 음을 말하며 분산화음이라고도 한다. 사전편찬위원회, 전게서, 45쪽.

<표 8> Ⅱ-B단락의 리듬 및 선율진행

	리듬진행	선율진행
ⓐ선율	♪+♪+♪ 리듬으로 구성	상행진행
ⓑ선율	♪+♪+♪ 리듬으로 구성	상행진행
ⓒ선율	♪+♪+♪ 리듬으로 구성	상행진행

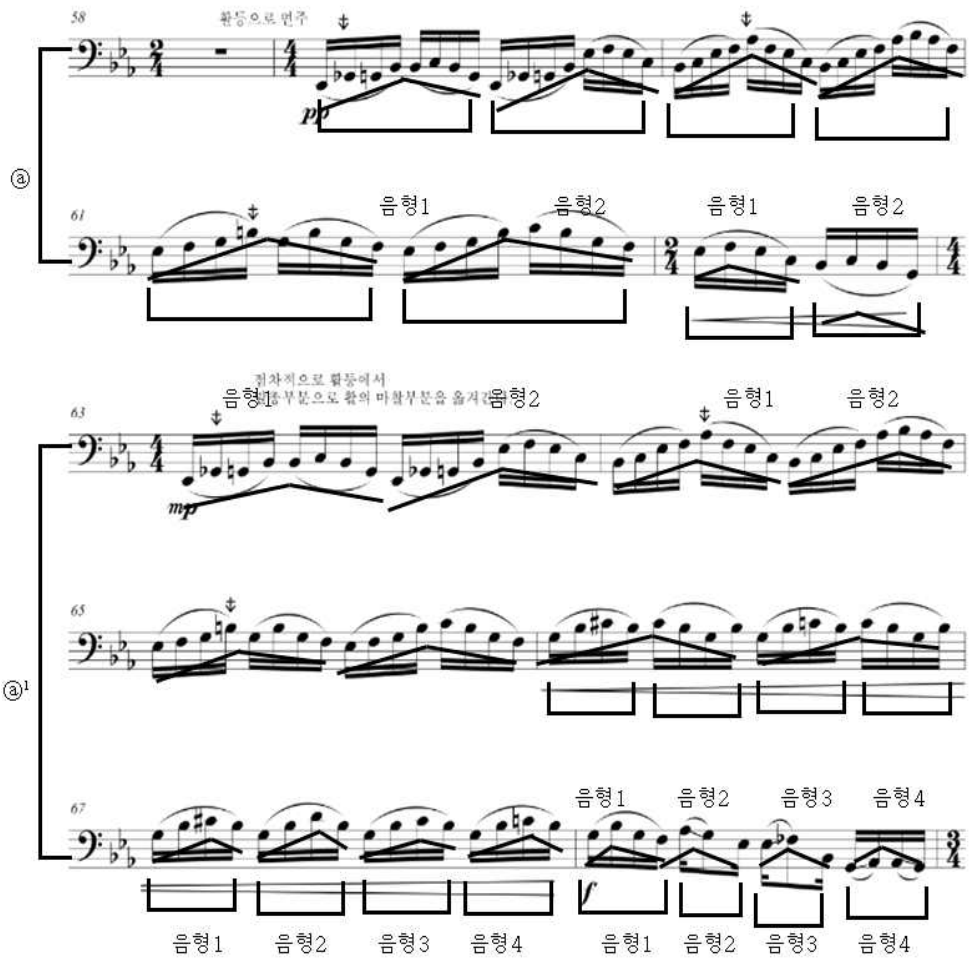
⑶ Ⅱ-C단락

제Ⅱ부분의 C단락은 제58마디부터 제68마디까지이며 활등 연주와 활등을 점차 말총부분으로 옮겨가며 연주하는 부분이다. ⓐ와 ⓐ[1]선율로 구성되며 리듬 및 선율진행을 살펴보면 다음과 같다.

아래 <악보 9>에 나타난 ⓐ의 리듬진행을 살펴보면 ♪+♪+♪+♪ 리듬으로 구성된다. ⓐ의 선율진행을 살펴보면 전반적으로 2박 단위로 산모양의 음형을 띄며 상행진행을 하고 있다. 1-2박의 음형은 '음형 1', 3-4박의 음형은 '음형 2'라 칭하며 음형 내의 시작음, 최고음(高音), 마지막 음을 살펴볼 것이다. 제59마디는 활등으로 연주를 시작하는 마디로 아주 여리게 시작한다. 음형 1은 EE♭으로 시작하고 점차 상행하여 C까지 도달한 후 끝 음 GG로 하행하며 음형 2에서는 EE♭으로 시작하고 점차 상행하여 F까지 도달한 후 끝 음 C로 하행한다. 제60마디의 음형 1은 BB♭으로 시작하고 점차 상행하여 A♭까지 도달한 후 끝 음 C로 하행하며 음형 2에서는 BB♭으로 시작하고 점차 상행하여 B♭까지 도달한 후 끝 음 F로 하행한다. 제61마디의 음형 1은 E♭으로 시작하고 점차 상행하여 B♮까지 도달한 후 끝 음 F로 하행하며 음형 2에서는 E♭으로 시작하고 점차 상행하여 c까지 도달한 후 끝 음 F로 하행한다. 제62마디는 2/4박자로 변박되는 마디로 산모양이 짧은 주기로 나타나 분위기를 환기시키는 부분이며 다음 선율로 연결하기 위한 경과구이다. 제62마디에서

는 1박 단위로 음형을 나누어 보며 1박은 '음형 1', 2박은 '음형 2'라 칭한다. 음형 1은 E♭으로 시작 후 최고음 F가 바로 다음에 등장하며 음형 2는 BB♭으로 시작하여 최고음 C까지 반음 상행한 후 GG로 하행한다.

<악보 9> Ⅱ-C단락



위의 <악보 9>에 나타난 ⓐ선율은 같은 리듬을 반복하며 마디 안에서 산모양의 음형으로 상·하행 진행을 한다. 동시에 중심음이 제59마디는 EE♭, 제60마디는 BB♭, 제61마디는 E♭으로 전체적으로 상행진행을 통

해 약간의 긴장감을 조성하였으며 제62마디에서 2/4박자의 짧은 등장은 그 다음 마디로 연결하기 위한 연결구간으로 볼 수 있다.

ⓐ[1]의 리듬진행을 살펴보면 제67마디까지는 ♪+♪+♪+♪ 리듬으로 이루어졌고 제68마디는 당김음 리듬(♪+♪+♪)과 혼용하여 동일구조의 안정감 속에 불안감을 야기시켜 급박한 진행을 잠시 더디게 도와준다. ⓐ[1]의 선율진행을 살펴보면 제63마디부터 제65마디까지는 ⓐ선율의 세 마디(제59마디～제61마디)와 동일하며 제66마디부터는 발전선율로 진행된다. 제66마디부터 1박 단위로 살펴보며 1박은 '음형 1', 2박은 '음형 2', 3박은 '음형 3', 4박은 '음형 4'라 칭한다. 제66마디에서 음형 1은 G-B$^{\flat}$-c$^{\sharp}$-B$^{\flat}$, 음형 2는 c$^{\sharp}$-B$^{\flat}$-G-B$^{\flat}$으로 음형 1의 순서를 달리 배치하였으며 두 음형(음형 1, 2)은 작은 산모양의 음형을 나타낸다. 음형 3은 G-B$^{\flat}$-c$^{\natural}$-B$^{\flat}$, 음형 4는 c$^{\natural}$-B$^{\flat}$-G-B$^{\flat}$으로 음형 3의 순서를 달리 배치하였으며 두 음형(음형 3, 4)은 작은 산모양의 음형을 나타낸다. 제66마디의 음형 1과 2에서는 증2도 관계(c$^{\sharp}$-B$^{\flat}$)의 음정이 등장하며 음형 3과 4에서는 장2도 관계(c$^{\natural}$-B$^{\flat}$)의 음정이 등장한다. 제67마디의 음형 1은 제66마디의 음형 1과 동일하며 음형 2는 G-B$^{\flat}$-d-B$^{\flat}$으로 작은 산모양의 음형을 나타낸다. 음형 3은 음형 1을 반복시켜주며 음형 4는 G-B$^{\flat}$-c$^{\natural}$-B$^{\flat}$으로 구성된 작은 산모양의 음형을 나타낸다. 제67마디의 음형 1과 3에서는 증2도 관계(c$^{\sharp}$-B$^{\flat}$)의 음정이 등장하며 음형 2에서는 장3도 관계(d-B$^{\flat}$)의 음정, 음형 4에서는 장2도 관계(c$^{\natural}$-B$^{\flat}$)의 음정이 등장한다. 제66마디에서는 음형과 순서배치를 달리한 음형으로 두 개씩 묶어 2마디 주기로 안정감을 주었고 제67마디에서는 음형을 모두 달리하여 1마디로 주기가 짧아지며 혼란스러움을 야기시켜 곡이 절정에 이르도록 유도한다. 또 제66마디와 제67마디에서는 증2도, 장2도, 장3도 관계의 어울리지 않는 음정이 등장하여 불안한 느낌을 조성한다. 제68마디는 점차 하행진행하여 고조되었던 긴장감을 이완시킨다. 3-4박은 앞의 Ⅱ-A-ⓒ선율의 첫 마디(제34마디) 2-3박과 동일하며 이는 Ⅱ-A-ⓒ선율의 재현을 암시하는 경과구 역할을 한다.

Ⅱ-C단락은 전반적으로 한 마디에 두 개의 산모양 음형이 존재하며

후반부에서는 한 마디에 4개의 산모양 음형이 존재한다. 이는 음형의 주기가 짧아지므로서 혼란스러움을 야기시킨다. 또 활등으로 연주하여 정확한 음정보다는 활과 현의 마찰에 의한 소리로 긴장감있는 분위기를 만들어주며 점차적으로 말총부분으로 옮겨 연주함에 따라 분위기는 고조한다. Ⅱ-C단락의 리듬 및 선율진행을 정리하면 다음 <표 9>와 같다.

<표 9> Ⅱ-C단락의 리듬 및 선율진행

	리듬진행	선율진행
ⓐ선율	♪+♪+♪+♪ 리듬으로 구성	마디 안에서 산모양 음형을 이루며 전체적으로 상·하행진행
ⓐ¹선율	♪+♪+♪+♪ 리듬과 당김음 리듬(♪+♪+♪)의 혼용으로 구성	마디 안에서 산모양 음형을 이루며 전체적으로 상·하행진행

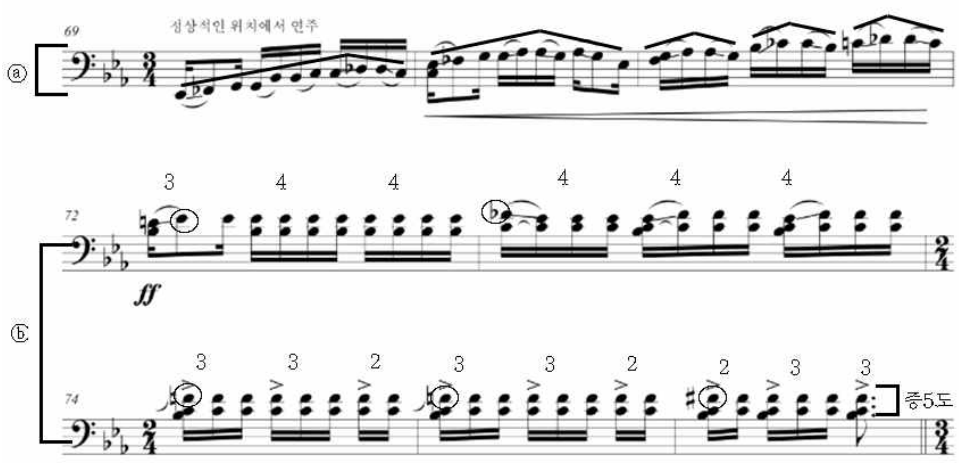
(5) Ⅱ-A′단락

제Ⅱ부분의 A′단락은 제69마디부터 제76마디까지이며 활을 다시 정상적인 위치에서 연주하는 부분이다. ⓐ와 ⓑ선율로 구성되며 리듬 및 선율진행을 살펴보면 다음과 같다.

아래 <악보 10>에 나타난 ⓐ의 리듬진행을 살펴보면 ♪+♪+♪+♪ 리듬과 ♪+♪+♪ 리듬으로 이루어져 있으며 마디마다 두 리듬을 다르게 배치한다. 이는 앞의 Ⅱ-A-ⓒ선율과 동일하다. ⓐ의 선율진행을 살펴보면 제69마디는 Ⅱ-A단락의 제35마디와 동일하며 제70마디는 제36마디의 발전선율 형태이다. 제36마디의 시작음에 하음(C)을 추가하여 겹음 주법으로 시작함으로써 발전된 선율형태를 보이며 제71마디도 마찬가지로 제37마디의 발전선율로 시작음에 하음(F)을 추가하여 겹음 주법으로 연주한다. 제69마디와 제70마디는 한 마디 안에서 하나의 산모양의 음형을

이루며 제71마디는 작은 산모양이 세 개를 이룬다. ⓐ선율은 반음으로 상·하행진행하며 전반적인 상행진행으로 긴장감을 다시 고조시킨다.

<악보 10> Ⅱ-A′단락



위의 <악보 10>에 나타난 ⓑ의 리듬진행을 살펴보면 ⓐ선율과 같이 ♪+♪+♪+♪ 리듬과 ♪+♪+♪ 리듬으로 이루어졌다. 제74마디에서는 2/4박자로 변박되며 일반적인 강·약의 구조가 아닌 ♬+♬+♬ 리듬으로 악센트의 변화를 주었고 박의 축소(3/4→2/4박자) 및 리듬 분할(♪+♪+♪+♪, ♪+♪+♪→♬+♬+♬)을 통해 긴장감을 극대화시켜 극정에 이르도록 도와준다. 제76마디에서는 ♬+♬+♬ 리듬으로 강박의 위치를 바꿔 급박한 종지의 형태를 나타내며 제Ⅱ부분을 마무리한다. ⓑ의 선율진행을 살펴보면 ⓐ선율에서 고조되었던 긴장감을 이어받았으며 곡의 절정부분으로 두 음과 세 음 겹음 주법으로 연주하여 곡의 긴장감을 최고조로 만든다. ⓑ선율의 상음을 기준으로 보았을 때 제72마디는 $d^{\natural}$-$e^{\flat}$, 제73마디는 $e^{\flat}$-$f^{\flat}$, 제74~75마디는 $f^{\natural}$, 제76마디는 $f^{\#}$ 으로 $d^{\natural}$-$e^{\flat}$-$f^{\flat}$-$f^{\natural}$-$f^{\#}$ 까지 점차 상행진행하며 최고음 $f^{\#}$ 의 출현은 곡이 절정에 이르도록 도와준다. 제76마디에서는 하음과 상음이 증5도 관계($b^{\flat}$-$d^{\#}$)라는 불완전한 관계를 보여

주며 순차적으로 달려오던 화음들의 긴장감을 최고조로 보여준다.

Ⅱ-A′단락은 앞의 Ⅱ-A단락에 등장한 선율을 재현시킴으로써 통일감을 주되 잘게 나뉘어진 산모양의 음형을 통해 긴장감을 야기시키며 고음역에서의 겹음 주법과 순차적인 상행진행, 악센트 등을 통해 곡이 절정에 이르는 부분이다. Ⅱ-A′단락의 리듬 및 선율진행을 정리하면 다음 <표 10>과 같다.

<표 10> Ⅱ-A′단락의 리듬 및 선율진행

	리듬진행	선율진행
ⓐ선율	♪+♪+♪+♪ 리듬과 ♪+♪+♪ 리듬 구성	산모양 음형(마디 기준)으로 이루어져 있으며 전체적으로 상행진행
ⓑ선율	♪+♪+♪+♪ 리듬, ♪+♪+♪ 리듬, ♬+♬+♬ 리듬 구성	순차적인 상행진행

3) 제Ⅰ′부분

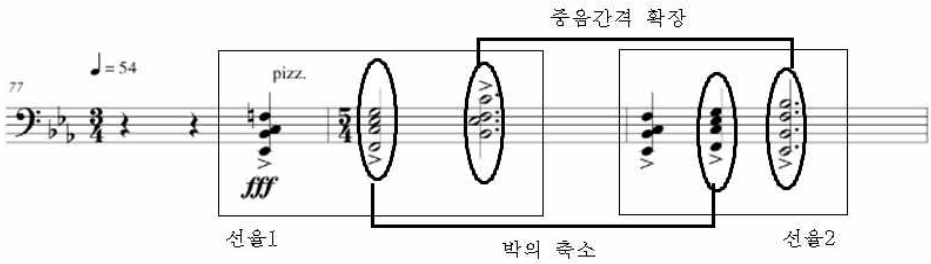
제Ⅰ′부분은 ♩=54 빠르기로 앞의 제Ⅰ′부분과 같은 속도이며 제Ⅱ부분에서 고조되었던 긴장감이 해소되는 부분이다. 제77마디부터 제96마디까지로 크게 A, B단락으로 나누었으며 A단락은 제Ⅰ′부분의 도입부이며 B단락은 ⓐ, ⓑ, ⓒ로 선율을 나누었다. 제Ⅰ′부분의 구조는 다음 <표 11>과 같다.

<표 11> 제Ⅰ′부분의 악곡구조

구조			마디	빠르기	출현박자
제Ⅰ′부분	A	도입부	77-79	♩=54	5/4박자(18마디) 3/4박자(2마디)
	B	ⓐ-ⓑ-ⓒ	80-96		

⑴ Ⅰ′-A단락(제77마디~79마디)

<악보 11> Ⅰ′-A단락



위의 <악보 12>는 Ⅰ′-A단락으로 제Ⅰ부분의 재현을 위한 도입부이다. 세 마디이지만 선율에 따라 두 부분으로 나누어 보았으며 첫 번째 선율은 '선율 1', 두 번째 선율은 '선율 2'라 칭한다. 리듬진행을 살펴보면 선율 1은 ♩+♩+♩ 리듬, 선율 2는 ♩+♩+♩ 리듬으로 이루어졌다. 선율 2는 선율 1과 유사진행으로 두 번째 박이 한 박으로 축소되며 이를 통해 긴장감을 이완시킨다. 선율진행을 살펴보면 선율 1과 선율 2는 유사진행하며 세 번째 음을 다르게 진행한다. 선율 1의 세 번째 음은 BB♭-E♭-F-c, 선율 2는 EE♭-BB♭-F-B♭으로 두 화음의 중음 1과 중음 2의 간격이 좁혔다가 넓히면서 약간의 긴장을 이완시켜 반종지의 느낌을 준다.

Ⅰ′-A단락은 쉼표를 시작으로 절정부분의 급박했던 호흡을 정리한 후 피치카토로 주법변화가 일어난다. 이는 음향적으로 앞부분과 비교하였을 때 공허한 효과를 주며 이와 동시에 상음들이 상행진행으로 공허한 느낌을 배로 강조하며 제Ⅰ부분을 상기시켜준다. 또, 절정에 이르렀던 곡을 느리게 연주함으로써 긴장감을 해소하는 부분으로 다음 단락으로 연결하기 위한 경과구 역할을 한다. Ⅰ′-A단락의 리듬 및 선율진행을 정리하면 다음 <표 12>와 같다.

<표 12> Ⅰ′-A단락의 리듬 및 선율진행

리듬진행	선율진행
♩+♪+♪와 ♩+♩+♪로 구성	유사진행

⑵ Ⅰ′-B단락

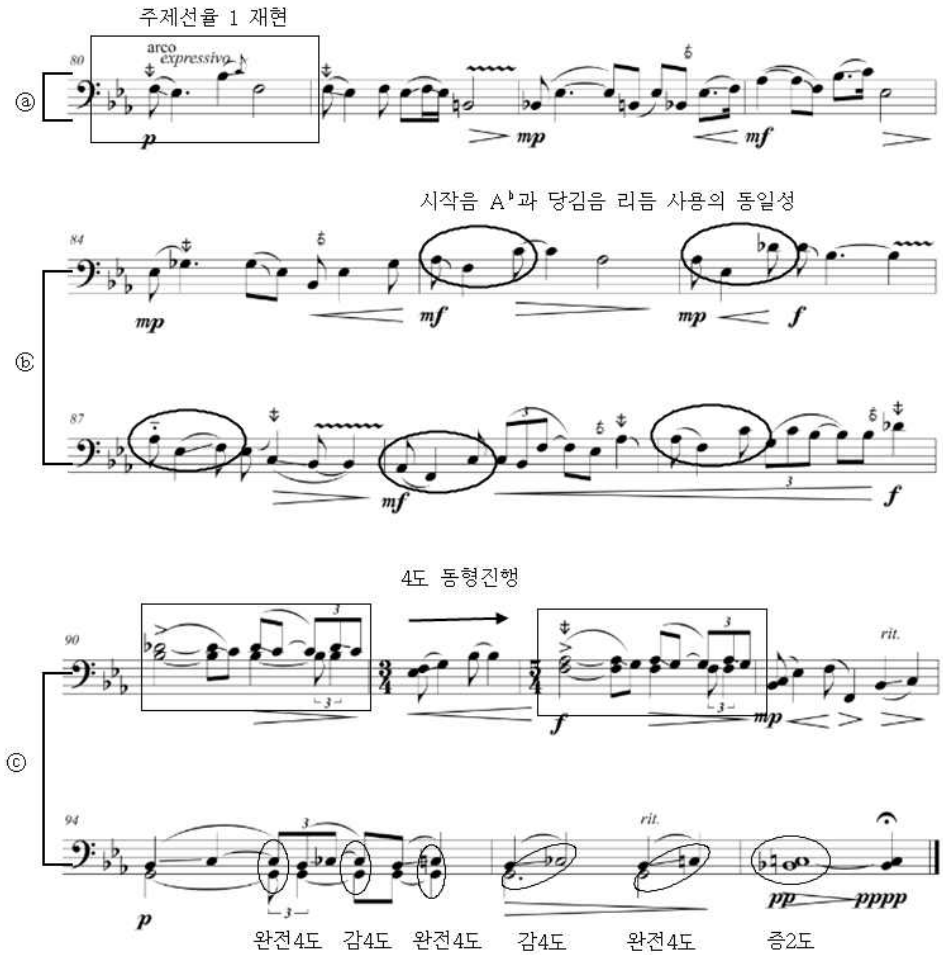
제Ⅰ′부분의 B단락은 제80마디부터 제89마디까지이며 제Ⅰ부분의 A단락을 재현한다. 악보에 표기되어있는 *expressivo*와 같이 풍부한 감정을 가지고 느리게 연주하는 부분으로 ⓐ, ⓑ, ⓒ선율로 구성되며 리듬 및 선율진행을 살펴보면 다음과 같다.

아래 <악보 12>에 나타난 ⓐ의 리듬진행을 살펴보면 Ⅰ-A단락에서 사용되었던 붙점 리듬, 당김음 리듬, 붙임줄을 활용하여 제Ⅰ부분을 상키시켜준다. ⓐ의 선율진행을 살펴보면 제80마디는 본 곡의 주제선율 1(제1마디)과 유사하다. 첫 음이 F로 시작하지만 바로 뒤 음인 E♭에 음의 싯가를 길게 주어 E♭이 주요음이라는 것을 알 수 있으며 구성음은 E♭-B♭-c-F로 주제선율 1(제1마디)와 같다. 앞의 제Ⅰ부분에서 주로 등장하였던 포르타멘토 주법과 비브라토 주법, 전성 주법 등을 활용하여 제Ⅰ부분과의 개연성을 보여주며 이에 퇴성 주법을 추가하여 조금 더 전통적인 어법을 구사한다.

ⓑ의 리듬진행을 살펴보면 제85마디부터의 1-2박을 당김음 리듬으로 통일감을 주며 3-5박에서는 다양한 리듬형을 제시하여 리듬변화로 선율을 다채롭게 한다. 또 제Ⅰ부분에 비해 셋잇단 리듬을 적극 활용하며 마디가 진행함에 따라 리듬이 보다 잘게 나누어지는 것을 볼 수 있고 이것을 통해 긴장감을 늦추지 않고 있다는 것을 알 수 있다. ⓑ의 선율진행을 살펴보면 제85마디부터 1-2박을 A♭으로 시작하여 통일감을 준다. B단락은 긴장이 이완되어 감정을 연주하는 부분이나 다소 중간에 불안정

한 음정을 등장시켜 약간의 긴장감을 야기시킨다. ⓐ선율보다 추성 주법과 퇴성 주법 그리고 전성 주법이 등장하는 빈도가 높아졌고, 음의 세기를 세세하게 지시하는 것을 볼 수 있으며 긴장과 이완을 조화롭게 하여 곡에 활기를 더한다.

<악보 12> Ⅰ′-B단락



위의 <악보 12>에 나타난 ⓒ의 리듬진행을 살펴보면 제90, 92, 94마디에서 셋잇단 리듬과 붙임줄을 혼용하여 박을 모호하게 분할시켜줌으로

써 긴장감을 조성한다. 제95마디는 제94마디에 비해 복잡한 리듬(붙임줄+셋잇단 리듬)이 간소화되었으며 긴장감을 이완시켜 곡의 종지를 준비한다. 또 한 마디 안에서 박을 축소(♩+♪→♩+♩)시켜 긴장감을 다시 유발하며 마지막 마디에서는 𝅗𝅥+♩로 박을 확장시킴으로서 안정적으로 곡을 종지한다. ⓒ의 선율진행을 살펴보면 제90마디는 하음 B♭을 유지한 채 상음은 d♭과 c로 교차진행한다. 제91마디는 3/4박자로 변박되는 마디로 선율적 흐름에 의한 변박으로 간주한다. 제92마디는 제90마디를 4도 아래로 동형진행하여 마무리하기에 앞서 곡에 안정감을 부여한다. 제90마디부터 제92마디까지는 가까운 거리의 음들 사이에서 반음 진행과 순차진행을 주로 하였다면 제93마디에서는 과감한 도약진행을 통해 긴장감을 일깨운다. 제94마디는 *p*로 여리게 시작하며 하음 GG를 유지한 채로 상음은 BB♭-C, BB♭-C♭, BB♭-C♮로 연결한다. 이는 BB♭을 기준으로 C의 음정변화를 나타낸 것이며 완전4도와 감4도의 2화음을 교차적으로 등장시켜 안정감과 불안감을 번갈아 나타내며 긴장감을 조성한다. 제95마디는 제94마디에서 등장하였던 감4도, 완전4도가 재등장하였고 제94마디에 비해 음의 구조가 간소화되며 *decresc.*와 *rit.*를 통해 앞서 등장하였던 긴장감을 이완시켜준다. 마지막 제96마디는 BB♭과 C♮로 이루어진 화음으로 이는 장2도 관계이며 끝까지 긴장감을 유지한 채 페르마타를 통해 박자를 늘림으로써 여운을 길게 남겨주며 곡을 종지한다. 제94마디부터 곡의 마지막까지 BB♭-C의 간격을 임시표를 통해 좁혔다 늘렸다를 반복하며 장2도 관계(BB♭-C♮)로 오묘한 분위기를 조성하며 끝까지 긴장감을 유지한 채 종지한다.

Ⅰ′-B단락에서는 제Ⅰ부분의 주가 되었던 포르타멘토 주법, 겹음 주법 등을 활용하여 제Ⅰ부분을 재현한다. 또, 완전4도와 감4도의 2화음을 교차시켜 긴장과 이완을 반복하며 장2도 관계의 겹음 주법을 통해 신비로운 분위기로 긴장감을 유지한 채 곡을 종지한다. Ⅰ′-B단락의 리듬 및 선율진행을 정리하면 다음 <표 13>과 같다.

<표 13> Ⅰ′-B단락의 리듬 및 선율진행

	리듬진행	선율진행
ⓐ선율	붙점 리듬, 당김음 리듬, 붙임줄 활용	주제선율의 재현
ⓑ선율	당김음 리듬을 시작으로 다양한 리듬변화	시작음을 동일하게 하여 통일감 제시
ⓒ선율	셋잇단 리듬과 붙임줄을 혼용	4도 아래의 동형진행을 비롯하여 전체적으로 하행진행

<소리 석양에 새기고>의 악곡 분석을 정리하면 다음과 같다. 제Ⅰ부분에서는 서정적인 선율진행으로 주제선율의 제시 및 발전, 재현을 하며 완만한 상·하행진행을 통해 긴장과 이완을 반복한다. 제Ⅱ부분에서는 제Ⅰ부분에 비해 급격한 상·하행진행, 리듬의 분할 그리고 단락에 따른 주법변화가 명확히 나타나며 이로 인해 점차적으로 분위기가 고조된다. 특히 A′단락은 고음역대 부분으로 곡이 절정에 이르며 긴장감이 극대화된다. 제Ⅰ′부분에서는 고조되었던 긴장감을 해소시키며 주제선율의 화음변화와 겹음 주법으로 인한 2화음의 변화를 통해 긴장감을 유지한 채 곡을 종지한다.

3. 연주법

<소리 석양에 새기고>는 무반주 독주곡이다. 창작국악에서의 대아쟁은 음량이 크고 한 음을 길게 지속하는 단순한 리듬선율로만 연주하는 반주악기라는 편견이 있다. 하지만 이 곡에 나타나는 연주법은 기존의 아쟁 연주법에 새롭게 시도된 연주법들을 더하여 아쟁이라는 악기로 표현할 수 있는 다양한 음색과 표현기법을 시도함으로써 독주 악기로서의 아쟁이 자리매김할 수 있도록 했다. 본 장에서는 악곡에서 쓰인 오른손 주법, 왼손 주법, 특수 주법으로 나누어 살펴보며 이에 따른 예시와 효과적인 연주법을 제시한다.

1) 오른손 주법

⑴ 아르코(arco)

아르코는 찰현악기에 있어서 활을 오른손으로 들고 현과 활을 마찰시켜 소리를 내는 연주법이다. 강사준의 「아쟁의 제도와 주법 연구」에 따르면 아르코에 대한 설명은 다음과 같다.[44] “활을 이용하여 고른 음질(音質)을 얻으려면 활의 속도와 줄에 대한 압력의 균등 그리고 활의 위치와 조화를 이루어야 한다.” 이와 같이 활을 사용하는 것은 연주법에 있어서 매우 중요하며 다루는 방법도 섬세하다. 활을 잡을 때에는 엄지와 식지로 활이 고정되도록 활을 잡으며 그 상태에서 계란을 움켜쥐듯 잡는 방법과 활의 손잡이 부분의 왼쪽은 엄지로 오른쪽은 나머지 손가락으로 가볍게 움켜쥐는 방법이 있다. 전자의 경우 정악 연주와 산조 연주에 주로 사용하는 방법이며 후자는 창작곡 연주에 주로 사용하는 방법이다. 후자의 경우 전자보다 훨씬 원활한 팔목 사용이 가능하기 때문이다. 활을 사용하는 찰현악기에 있어서 악보에 아무런 표기가 없으면 이는 아

44) 강사준, “아쟁의 제도와 주법”, 『민족음악학』 권8, 서울 : 서울대학교 동양음악연구소, 1985, 85쪽.

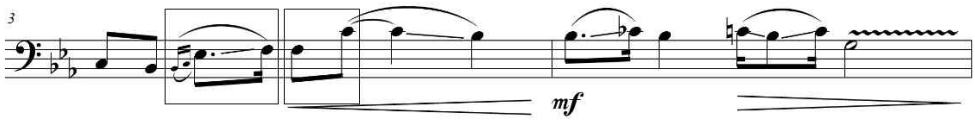
르코로 연주하는 것을 뜻하며 피치카토 주법이 등장한 후 다시 아르코로 돌아갈 때에는 'arco' 를 표기해준다.

아르코의 연주방법에는 여러 가지가 있으며 본고에서는 <소리 석양에 새기고>에 등장하는 레가토, 데타쉐, 테누토, 메조스타카토 네 가지 방법에 대해 설명한다.

① 레가토(legato)

레가토는 음과 음 사이를 끊어지지 않게 마치 음이 하나로 연결된 것처럼 연주하는 주법이다. '⌒' (이음줄)로 표기되어있는 음들을 연주할 때는 한 활로 모든 음을 이어 연주하며 활의 방향을 전환하거나 다른 현으로 이동할 때에는 최대한으로 부드럽게 이어 연주한다. 한 활로 다음(多音)을 연주할 경우에는 활의 분배를 잘 해주어 음과 음들을 부드럽게 연결하여 끊이지 않게 연주한다. 또 활을 나누어 연주하는 경우에는 활에 많은 힘을 가하지 않고 오른손에 일정한 힘을 주어 모든 음을 이어 연주하듯이 연주한다.

<악보 13> 레가토의 예 - 제3마디~4마디



위 <악보 13>에서는 'legato'라는 지시어가 없어도 이음줄이 있는 부분은 한 활로 부드럽게 이어 연주하며 이음줄이 없는 제3마디의 1박과 3박에서는 활을 나누어 사용하지만 최대한 부드럽게 이어 연주한다. 특히 3박은 F에서 c로 도약하는 부분으로 최대한 끊이지 않게 연주한다. 2박은 겹꾸밈음과 포르타멘토의 연결로 한 활에서 4음을 연달아 연주해야하기 때문에 활을 잘 분배하여 연주한다.

② 데타쉐(detache)

데타쉐는 프랑스어로 '분리된 활 켜기'를 뜻하며 음을 분리하여 압력을 바꾸지 않고 부드럽고 균일하게 연주하는 활 주법이다.[45] 레가토와 반대되는 주법으로 모든 음은 활을 바꾸어 명확하게 연주하며 음과 음을 같은 크기로 또렷하게 나누어 연주해야한다. 느리거나 *f*로 세게 연주해야하는 부분에서는 활 전체를 사용하여 연주하며 빠른 속도로 연주할 때에는 활의 앞부분[46]을 사용하여 짧고 간결하게 연주한다.

<악보 14> 데타쉐의 예 - 제74마디~75마디

위의 <악보 14>와 같이 데타쉐는 별도의 지시어가 표기되지 않으며 주로 같은 음정을 반복할 경우, 음정을 세게 연주해야 할 경우에 활을 나누어서 사용한다. <악보 14>는 같은 음정을 반복하는 부분으로 이는 데타쉐로 연주하며 박의 중간에 악센트가 있기 때문에 악센트가 표기되어 있는 박에서는 정확히 힘을 더 주어 박자감을 더해준다.

이와 같이 아르코의 레가토와 데타쉐 주법은 연주자에 따라 자유롭게 연주가능하기에 등장 마디는 따로 표기하지 않는다. 본 곡에서 아르코 주법은 제45-58마디, 제77-79마디까지 17마디를 제외한 총 79마디에서 등장하며 이는 전체 악곡의 82% 비율을 차지한다.

---

45) 박미희, "파가니니 24 Capriced Opus 1에 적용된 활주법에 대한 연구", 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2008, 23쪽 인용.

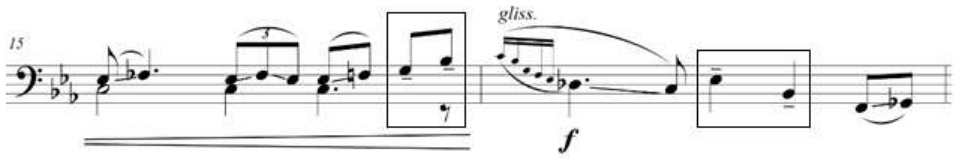
46)

본고에서 활의 앞쪽은 앞부분, 손잡이 부분은 뒷부분이라 칭한다.

③ 테누토(tenuto)

테누토는 음의 길이를 충분히 지속하여 연주하라는 의미로 악보에서는 *ten.*으로 줄여 표시하거나 '–' 표시를 기보한다. *ten.*라 줄여 표기하는 것은 그 다음 음에도 적용하여 연주하라는 뜻이며 '–' 표시는 그 음만 테누토로 연주하라는 표시를 뜻한다. 테누토는 주로 음을 강조하기위해 사용된다. 테누토로 연주할 경우에는 한 음 씩 활을 나누어 사용하며 현과 활을 조금 더 마찰시켜 장중한 소리가 나게 연주한다.

<악보 15> 테누토의 예 – 제15마디~16마디



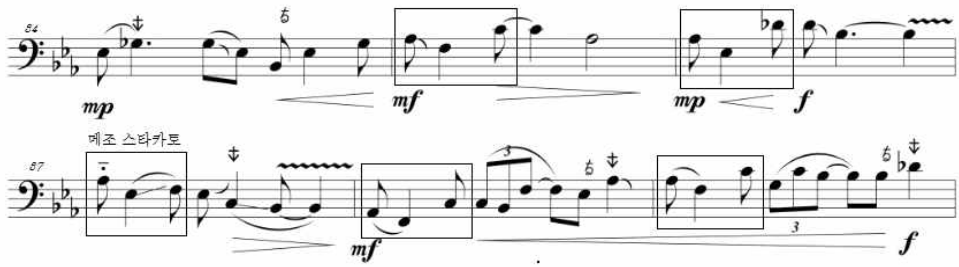
위 <악보 15>의 제15마디에서는 4박부터 상행진행하며 5박에 테누토가 등장한다. 제15마디에서는 *cresc.*로 점차 세지면서 음이 상행진행함과 동시에 테누토로 음을 강조해주며 곡의 긴장감을 더해준다. 점차 고조되는 선율 속에서의 테누토 연주이기에 현과 활을 좀 더 마찰시켜 연주한다. 제16마디에서는 *gliss.* 주법으로 c에서 C까지 한 옥타브로 하행진행한 후 $E^{\flat}$과 $B^{\flat}$을 테누토로 강조해주며 선율을 종지한다. 이 때 *gliss.* 주법으로 인해 조급해진 템포를 테누토 부분에서는 여유롭게 연주한다. 본 곡에서 테누토 주법이 등장하는 마디는 제15마디, 제16마디로 총 2마디이며 이는 전체 악곡의 2% 비율을 차지한다.

④ 메조 스타카토(mezzo staccato)

메조 스타카토는 포르타토(portato) 라고도 하며 원래 음 길이의 3/4으로 연주하라는 뜻이다. 기호로는 테누토를 나타내는 '–' 기호와 스타카토 기호 '·' 를 병용한 형태인 '$\overset{\cdot}{-}$' 이다. 이는 스타카토 보다 조금 길게 연주하는 주법으로 활에 압력을 너무 세거나 너무 약하게 주지 않으며

적당한 압력을 주어 연주한다.

<악보 16> 메조 스타카토의 예 - 제84마디~89마디



위의 <악보 16>은 메조 스타카토가 등장하는 부분이다. 제85마디부터 제89마디까지 시작은 유사하다. 첫 음은 A♭으로 시작하며 당김음 리듬으로 동일하게 등장시켜 통일감을 준다. 하지만 제87마디에서는 전후와 달리 첫 음을 메조 스타카토로 표기하여 진부하던 리듬 틀을 깨고 적당한 박자로 음을 끊어 곡에 긴장감을 더해주었다. 본 곡에서 메조 스타카토 주법이 등장하는 마디는 제87마디로 총 1마디이며 이는 전체 악곡의 1% 비율을 차지한다.

⑵ 피치카토(pizzicato)

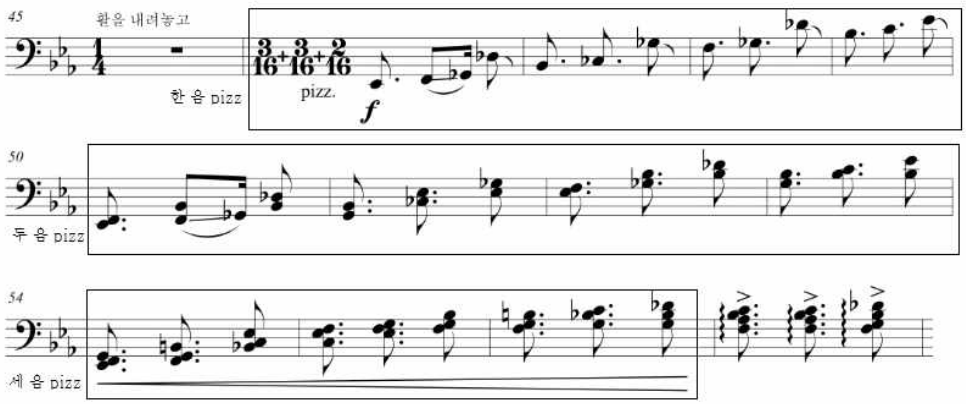
피치카토는 찰현악기에서 활로 연주하는 것이 아닌 현을 뜯어 연주하는 주법이다. 주로 오른손의 검지나 중지로 뜯어 연주하며 때에 따라 왼손으로 연주하는 경우도 있다. 피치카토로 연주할 때는 같은 현이더라도 현을 뜯는 위치에 따라 음색이 달라진다. 현침(絃枕)[47]에 가까운 쪽으로 뜯을수록 음이 명확히 들리며 울림이 작다. 반면, 안족(雁足)[48]에 가까울

47) 현침(絃枕)은 담괘(擔棵)의 동의어로 담괘는 우리나라 현악기의 한 부품이다. 가야금·거문고·아쟁 같은 현악기의 줄을 받치고 있는 부분이 담괘이다. 『악학궤범』 권7의 그림을 보면 담괘는 안족(雁足)과 진괘(軫棵) 사이에 나와 있는 일종의 브릿지(bridge)이다. 송방송, 전게서(상권), 491쪽.

48) 안족(雁足)은 현악기의 줄을 받치고 있는 'ㅅ'모양의 받침목으로 일명 주(柱)라고 한

수록 음이 비교적 불명확하며 울림이 크다. 피치카토로 연주할 때 주의해야할 점은 너무 세게 뜯으면 장력(張力)에 의해 현(絃)과 같이 안족(雁足)이 들려 소음이 발생할 수 있으니 적당한 힘으로 현을 뜯어야 한다. 본 곡에서는 한 음만 뜯어 연주할 뿐만 아니라 두 음, 세 음 그리고 양손으로 네 음까지 뜯어 연주한다.

<악보 17> 피치카토의 예 - 제46마디~57마디



위의 <악보 17>을 보면 한 음을 뜯어 연주하다 점차적으로 두 음, 세 음을 뜯어 연주함을 알 수 있다. 제46마디부터 제49마디까지는 한 음을 뜯는 것으로 오른손 중지로 뜯어 연주한다. 가야금은 주로 오른손 검지로 현을 뜯어 연주하지만 대아쟁의 경우 현이 굵기 때문에 검지보다는 중지로 뜯는 것이 발현(撥絃)이 더 잘된다. 제50마디부터 제53마디까지는 두 음을 연주하는 것으로 하음은 중지, 상음은 엄지로 동시에 뜯어 연주한다. 제54마디부터 제56마디까지는 세 음을 뜯어 연주하는 것이며 하음은 중지, 중음은 검지, 상음은 엄지로 세 음을 동시에 뜯어 연주하며 점차 *cresc.*로 세기가 커진다. *cresc.*라 하여 안족이 들릴 만 큼 너무 세게 뜯지 않도록 주의해야 한다. 본 곡에서 피치카토 주법이 등장하는 마

다. 거문고·가야고·아쟁 같은 현악기의 줄 받침목이 기러기 발 모양처럼 생겼기 때문에 붙여진 이름이 안족이다. 송방송, 전게서(하권), 1145쪽.

디는 제22마디, 제24마디, 제46-57마디, 제77-78마디로 총 16마디이며 이는 전체 악곡의 17% 비율을 차지한다.

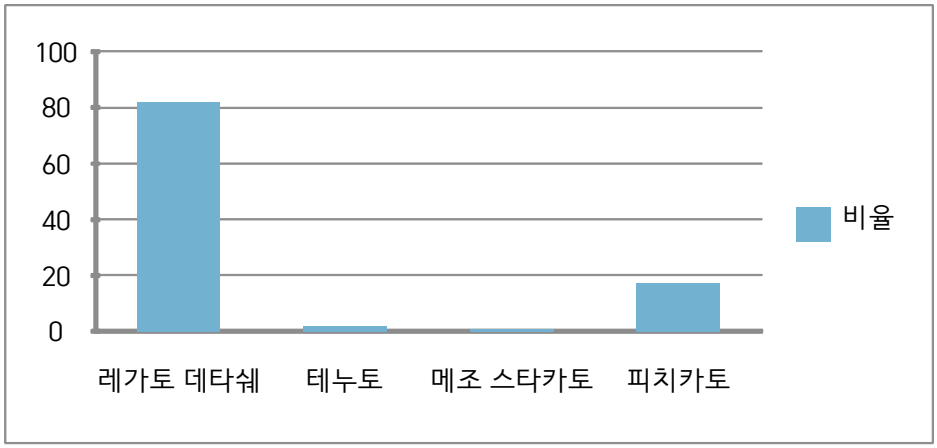
이와 같이 <소리 석양에 새기고>의 오른손 주법은 아르코 주법으로 데타쉐, 레가토, 테누토, 메조 스타카토 주법을 사용하여 다양한 음색과 어법을 나타내었다. 이에 피치카토 주법을 겸하여 극적인 분위기를 연출하였으며 음향적 효과에 도움을 주었다. 아르코 주법 82%[49], 피치카토 주법 17%의 비율로써 두 주법의 조화를 통해 느리고 정적인 곡이지만 다양한 주법으로 동적인 요소를 부가하여 곡의 원활한 진행을 도와주었다. 이를 정리하면 다음 <표 14>, <도표 1>과 같다.

49) 본 연구에서 주법의 비율은 총 96마디 내에서 해당 주법이 등장하는 마디를 백분율(%)로 나타내었으며 소수점 첫째자리에서 반올림하였다.

<표 14> 오른손 주법

분류	명칭	표기	연주법	출현마디	백분율
아르코 (arco)	레가토 (legato)	legato ⌣	음과 음 사이를 끊어지지 않게 음이 하나로 연결된 것처럼 연주하는 주법	총 79마디	82%
	데타쉐 (detache)		음을 분리하여 압력을 바꾸지 않고 부드럽고 균일하게 연주하는 주법		
	테누토 (tenuto)	*ten.* –	음의 길이를 충분히 지속하여 연주하는 주법	총 2마디	2%
	메조 스타카토 (mezzo staccato)	⊤	스타카토 보다 조금 길게 연주하는 주법	총 1마디	1%
피치카토 (pizzicato)	피치카토	pizz.	현을 뜯어 연주하는 주법	총 16마디	17%

<도표 1> 오른손 주법의 백분율



2) 왼손 주법

⑴ 창작 주법

① 포르타멘토(portamento)

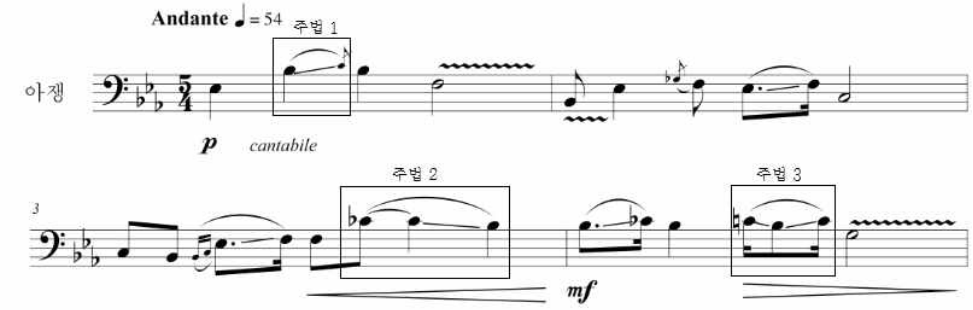
포르타멘토 주법은 음과 음 사이를 하나의 현에서 눌러 연주하여 음을 끌어올리거나 눌러진 현에서 왼손에 힘을 풀어 음을 끌어내리는 주법이다. 이 주법은 음표 간에 '_____' 로 직선을 그어 표시하거나 이음줄과 꾸밈음 표시로 누르는 음정을 표시할 수 있다.[50]

아래 <악보 18>에서는 음을 끌어올리는 주법과 끌어 내리는 주법 그리고 혼용주법으로 3가지 포르타멘토 주법이 등장한다. 포르타멘토 주법의 설명을 위해 끌어올리는 주법은 주법 1, 끌어내리는 주법은 주법 2, 혼용주법은 주법 3이라 하겠다. 주법 1은 제1마디의 2박에서 볼 수 있다. B♭에서부터 꾸밈음 c까지 음을 끌어올려 연주하는 방법으로 이는 9현(B♭)에서 왼손을 눌러 c음정까지 부드럽게 끌어올려 연주한다. 주법 2는 제3마디의 4박에서 나타난다. c♭과 B♭이 직선으로 연결되어 있으며 앞의 주법 1과 달리 음을 끌어내려준다. 이는 9현(B♭)을 미리 눌러 c♭으로 맞춘 후에 그 음에서 개방현 B♭까지 왼손의 힘을 풀어주며 연주해야 한다. 주법 3은 제4마디 3박에서 볼 수 있으며 끌어내리는 주법과 끌어올리는 주법이 당김음 리듬 속에서 혼용한다. 이는 c♯에서 B♭으로 내려준 후 다시 c♯로 끌어올려 연주하는 것으로 9현(B♭)을 미리 눌러 c♯로 맞춘 후에 그 음에서 개방현 B♭까지 왼손의 힘을 풀어주며 다시 c♯까지 눌러 박자에 맞춰 연주한다. 본 곡에서 끌어올리는 포르타멘토 주법이 등장하는 마디는 제1-10마디, 제12-21마디, 제27-43마디, 제46마디, 제50마디, 제68마디, 제71-73마디, 제80마디, 제82-83마디, 제87마디, 제91마디, 제93-95마디로 총 50마디이며 끌어내리는 포르타멘토 주법이 등장하는 마디는

50) 이재룡, "아쟁 특성에 관한 고찰", 용인 : 용인대학교 석사학위 논문, 2001, 26쪽 인용.

제2-3마디, 제7마디, 제10마디, 제16마디, 제21마디, 제23마디, 제28-29마디, 제34-39마디, 제69-71마디, 제80마디, 제87마디, 제90마디, 제92마디로 총 22마디이다. 또 혼용하여 사용하는 포르타멘토 주법이 등장하는 마디는 제4마디, 제8마디, 제13-15마디, 제29-30마디, 제42-44마디, 제81마디로 총 11마디이다. 포르타멘토 주법이 등장하는 마디는 총 58마디로 이는 전체 악곡의 60% 비율을 차지하며 가장 많이 등장하는 주법이다.

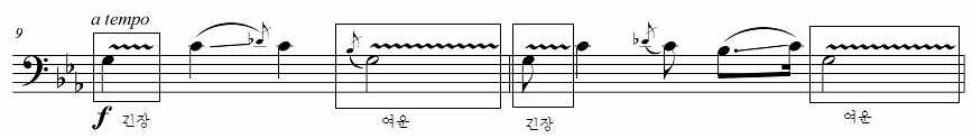
<악보 18> 포르타멘토의 예 - 제1마디~4마디



② 비브라토(vibrato)

비브라토는 음을 위 아래로 가늘게 떠는 주법으로 '~~~~~' 로 표기한다. 이는 손가락으로 현을 누른 상태에서 음을 지속시키는 동안 소리를 좀 더 아름답게 내기위해 사용하며 본래의 음정을 변화시키지 않고 서정적이면서도 소리의 긴장감을 증가하게 하는 역할을 한다. 비브라토로 연주 할 경우에는 압력과 톤을 일정하게 하여 고른 소리로 연주한다. 또 비브라토를 사용하지 않고 굴곡이 없는 담백한 소리를 연주할 경우에는 non vibrato나 senza vibrato로 표기한다.

<악보 19> 비브라토의 예 - 제9마디~10마디



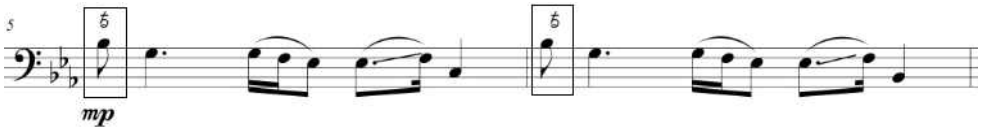
위의 <악보 19>에서는 ‘〰〰〰’로 비브라토를 표기하였다. 위의 두 마디 모두 1박과 마지막 박에 표기되어있으며 1박에서는 비브라토를 연주함으로써 긴장감을 증가시켜주며 마지막 박에서는 비브라토를 연주함으로써 음의 여운을 남겨준다. 본 곡에서 비브라토 주법이 등장하는 마디는 제 1-2마디, 제4마디, 제9-10마디, 제81마디, 제87마디로 총 7마디이며 이는 전체 악곡의 7% 비율을 차지한다.

⑵ 전통 주법

① 전성(轉聲)

전성은 왼손으로 현을 눌렀다 떼어 굴러서 소리 내는 주법이다. 전성은 한국음악의 전통적 주법 중 하나이며 악보에는 ‘ 𝄾 ’로 표기한다. 창작국악에서 전성 주법을 사용하여 연주함으로써 전통적인 분위기를 만들어준다.

<악보 20> 전성의 예 - 제5마디~6마디

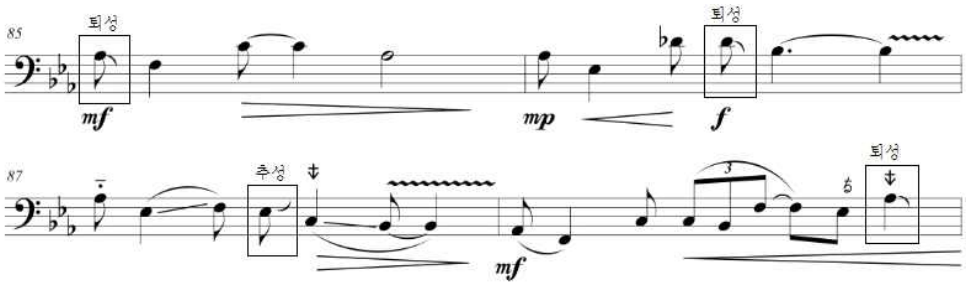


위의 <악보 20>의 제5마디, 제6마디 모두 첫 음 B♭에 ‘ 𝄾 ’ 기호가 표기되어있으며 9현 B♭을 왼손으로 빠르게 굴려 연주한다. 전성으로 연주함에 따라 전통음악의 효과를 더해준다. 본 곡에서 전성 주법이 등장하는 마디는 제5-6마디, 제26-27마디, 제82마디, 제84마디, 제88-89마디로 총 8마디이며 이는 전체 악곡의 8% 비율을 차지한다.

② 추성(推聲)·퇴성(退聲)

추성과 퇴성은 한국음악의 전통적 주법 중 하나로 서양의 포르타멘토 주법과 비슷하다. 추성은 현을 눌러 음정을 끌어 올리는 주법으로 음표의 앞이나 뒤에 '⌒' 로 표기한다. 퇴성은 눌러진 현의 음을 먼저 낸 후 왼손에 힘을 풀어 음을 끌어 내리는 주법이며 음표의 앞이나 뒤에 '⌒' 로 표기한다. 창작국악에서 포르타멘토 주법 대신 추성과 퇴성으로 표기함으로써 정확한 음정을 연주하는 것이 아닌 음을 끌어올리고 내리는 음정변화의 전통적인 분위기를 마련해준다.

<악보 21> 추성과 퇴성의 예 - 제85마디~88마디



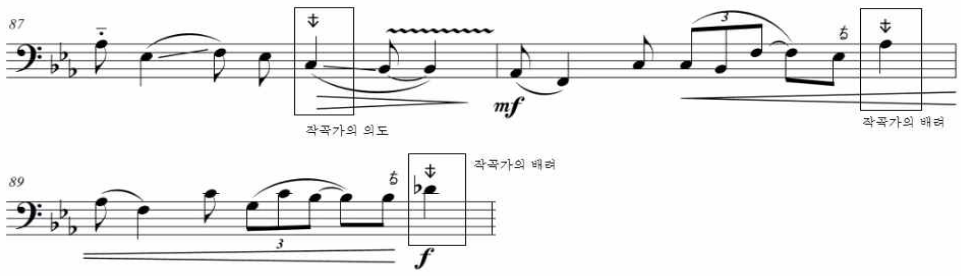
위의 <악보 21>에는 추성과 퇴성 모두 표기되어있다. 제85마디, 제86마디, 제88마디에서는 퇴성이 표기되어있으며 제87마디에는 추성이 표기되어있다. 제85마디의 첫 번째 음 A♭은 8현(G)을 A♭까지 누른 후 왼손의 힘을 자연스럽게 풀어 음이 하행하도록 퇴성으로 연주한다. 마찬가지로 제86마디의 3박 d♭은 10현(c)을 d♭까지 누른 후 왼손의 힘을 풀어주며 음이 하행하도록 퇴성으로 연주한다. 제87마디는 추성이 등장하는 마디로 3박의 E♭은 6현의 개방현으로 그 현을 왼손으로 지긋이 눌러 음이 상행하도록 연주한다. 제88마디의 마지막 음 A♭은 제85마디와 같이 8현(G)을 A♭까지 누른 후 왼손의 힘을 자연스럽게 풀어 음이 하행하도록 퇴성으로 연주한다. 추성과 퇴성으로 연주함에 따라 선율의 굴곡을 만들어주어 자연스러운 선율진행을 도와준다. 본 곡에서 추성 주법이 등장하

는 마디는 제87디로 총 1마디이며 이는 1%의 비율을 차지한다. 퇴성 주법이 등장하는 마디는 제46-49마디, 제83-86마디, 제88마디로 총 9마디이며 이는 전체 악곡의 9% 비율을 차지한다.

③ 누름 주법

누름 주법은 한 음 아래의 현을 눌러 연주하라는 뜻으로 악보에 '⇓'로 기보한다. 이는 그에 해당하는 음을 개방현에서 연주하는 것이 아닌 그보다 낮은음의 현을 눌러 그 음을 연주하라는 뜻이다. 실제로 그 음 자체가 개방현에서 연주가 불가능하기에 눌러서 연주하라는 작곡가의 배려인 경우와 개방현에서도 연주가 가능하지만 눌러 연주함으로써 그 음에 긴장감을 만들어주려는 작곡가의 의도가 담긴 경우가 있다.

<악보 22> 누름 주법의 예 - 제87마디~89마디



위 <악보 22>의 제87마디에서는 다섯 번째 음 C부터 BB♭까지 포르타멘토 주법으로 부드럽게 연결해준다. 이 경우에는 4현(BB♭)을 왼손으로 눌러 C음을 만들어 낸 후 왼손의 힘을 서서히 빼며 자연스럽게 연주한다. C음 위의 누름 주법은 5현의 개방현이 C임에도 불구하고 포르타멘토 주법으로 연주하기 위한 작곡가의 의도가 담긴 표기임을 알 수 있다. 제88마디의 마지막 음 A♭은 개방현으로 존재하지 않기 때문에 8현(G)을 눌러 연주해야함을 표기해준 작곡가의 배려라 여겨진다. 마찬가지로 제89마디의 마지막 음 d♭ 또한 개방현으로 조율되지 않기 때문에 10

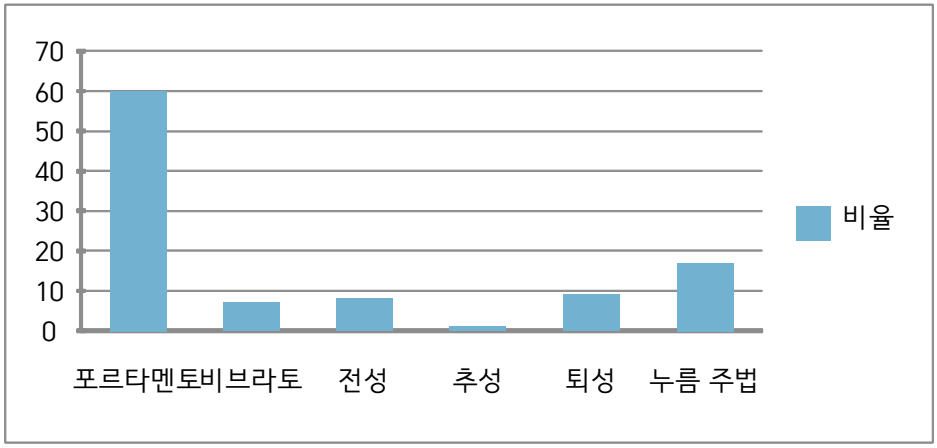
현(C)을 눌러 연주하라는 작곡가의 배려라 여겨진다. 본 곡에서 작곡자의 배려로 인한 누름 주법이 등장하는 마디는 제8마디, 제28마디, 제59-61마디, 제63-65마디, 제84마디, 제88-90마디로 총 12마디이며 의도적인 누름 주법은 제30마디, 제80-81마디, 제87마디로 총 4마디이다. 전체적인 누름 주법은 총 16마디이며 이는 전체 악곡의 17% 비율을 차지한다.

이와 같이 <소리 석양에 새기고>의 왼손 주법은 창작 주법과 전통 주법으로 나누어 볼 수 있으며 창작 주법으로는 포르타멘토 주법, 비브라토 주법, 전통 주법으로는 전성 주법, 추성·퇴성 주법, 누름 주법으로 살펴 볼 수 있다. 본 곡에서는 왼손 주법 중 포르타멘토 주법이 60%로 가장 많이 등장하였으며 이를 통해 음과 음을 부드럽게 연결하여 음정을 끌어올리고 끌어내리는 음정의 변화에 집중하였다. 또, 비브라토 주법을 사용함으로써 긴장감을 증대시켜주며 음의 여운을 남 곡의 분위기 조성에 도움을 준다. 전성, 추성, 퇴성 주법으로 음의 여운과 전통적인 분위기를 나타냈으며 누름 주법을 사용함으로써 개방현이 아닌 한 음 아래의 현을 눌러 음을 구사하며 곡에 긴장감을 더했다. 왼손 주법은 창작 주법이 67%, 전통 주법이 35%의 비율을 차지하며 이는 창작 주법과 전통 주법을 혼용하여 자연스러운 조화를 시도한 음악으로 살펴 볼 수 있다. 이를 정리하면 다음 <표 15>, <도표 2>와 같다.

<표 15> 왼손 주법

분류	명칭	표기	연주법	출현마디	백분율
창작 주법	포르타멘토 (portamento)	———	음과 음 사이를 하나의 현에서 음을 끌어올리거나 음을 끌어내리는 주법	총 58마디	60%
	비브라토 (vibrato)	~~~~~	음을 위 아래로 가늘게 떠는 주법	총 7마디	7%
전통 주법	전성 (轉聲)	♮	왼손으로 현을 눌렀다 떼어 굴러서 소리 내는 주법	총 8마디	8%
	추성 (推聲)	◡	현을 눌러 음정을 끌어 올리는 주법	총 1마디	1%
	퇴성 (退聲)	◜	눌러진 현의 음을 먼저 낸 후 왼손에 힘을 풀어 음을 끌어 내리는 주법	총 9마디	9%
	누름 주법	⏚	한 음 아래의 현을 눌러 연주하는 주법	총 16마디	17%

<도표 2> 왼손 주법의 백분율

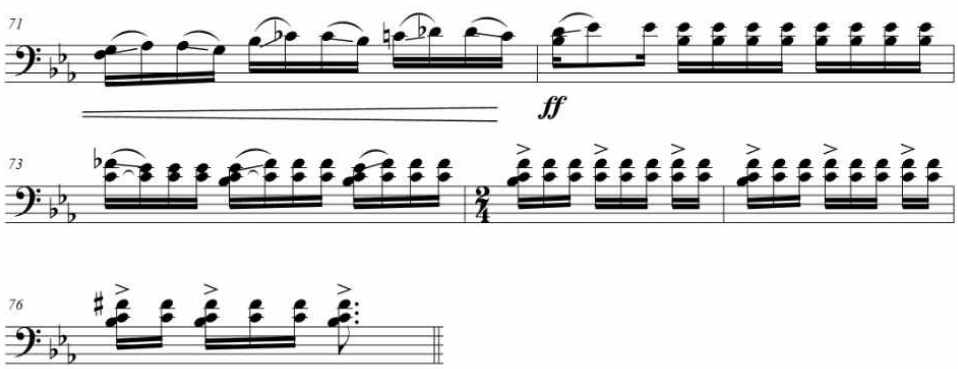


3) 특수 주법

⑴ 겹음 주법(double stopping)

겹음 주법은 더블 스토핑(double stopping)이라고 하며 동시에 여러 음을 활로 연주하는 주법을 일컫는다. 아쟁으로 이 주법을 연주할 경우 최대 세 음까지 동시에 연주할 수 있다. 다만 세 음이 연이어 있어야 가능하기에 한계점이 있다. 두 음 겹음 주법을 연주 할 경우에는 두 음 모두 개방현으로 연주하는 방법, 두 음 모두 눌러 연주하는 방법, 한 음은 개방현, 다른 한 음은 눌러서 연주하는 방법이 있다. 세 음 겹음 주법으로 연주할 경우에는 세 음 모두 개방현으로 연주하는 방법, 세 음 모두 눌러 연주하는 방법, 한 음은 개방현으로 나머지 두 음은 눌러 연주하는 방법, 두 음은 개방현으로 나머지 한 음은 눌러 연주하는 방법이 있다. 세 음 겹음 주법에서는 두 음이나 세 음을 눌러 연주할 경우에는 누르는 음정을 정확히 내주어야하며 왼손에 압력을 알맞게 배분해 주어야한다.

<악보 23> 겹음 주법의 예 - 제71마디~76마디

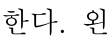


위 <악보 23>에는 두 음 겹음 주법과 세 음 겹음 주법 모두 나타나 있다. 제71마디, 제72마디는 두 음 겹음 주법, 제73마디부터 제76마디까지는 두 음과 세 음 겹음 주법이 등장한다. 제71마디의 경우 첫 음만 겹

음 주법으로 이때 7현(F)과 8현(G)을 동시에 활로 연주해야한다. 제72마디의 경우 첫 음의 하음은 B♭로 9현을, 상음은 d♭으로 개방현으로 연주가 불가능하기에 10현(c)을 눌러 d♭을 연주한다. 이 후 두 번째 음과 세 번째 음은 겹음 주법이 아니며 포르타멘토 주법으로 상음 d♭을 눌러 e♭을 만들어준다. 여기서 원래 e♭은 11현의 개방현이나 포르타멘토 주법으로 인해 눌러 연주한다. 두 번째 박부터는 하음 B♭과 상음 e♭인 겹음 주법의 반복으로 9현의 개방현 B♭과 10현(c)을 눌러 e♭을 연주한다. 여기서는 e♭이 원래 11현의 개방현이나 겹음 주법으로 인해 연달아 위치한 현을 동시에 연주해야하기에 10현(c)을 눌러 e♭을 연주해야한다. 제73마디의 경우 1박은 두 음 겹음 주법으로 첫 번째 음의 하음은 c, 상음은 f♭이다. 두 번째 음부터는 하음 c, 상음 e♭이다. 상음의 첫 번째 음과 두 번째 음이 포르타멘토 주법으로 연주하라는 표기가 되어있으며 하음은 10현(c), 상음은 11현(e♭)을 눌러 f♭을 연주한다. 이후 두 번째 음부터는 11현을 누르고 있던 왼손의 힘을 풀어 개방현 e♭을 만들어낸 후 10현과 11현을 동시에 연주하면 된다. 2박의 첫 번째 음은 세 음 겹음 주법이며 두 번째 음 부터는 다시 두 음 겹음 주법이다. 2박과 3박은 동일하며 첫 번째 음의 하음은 B로 9현의 개방현, 중음은 c로 10현의 개방현, 상음은 e♭으로 11현의 개방현이기에 세 현을 동시에 연주한다. 두 번째 음부터는 두 음 겹음 주법으로 하음은 c로 첫 번째 음의 중음과 동일하며 상음은 f이다. 하음 c는 10현의 개방현이며 상음 f는 본래 12현의 개방현이나 악보에 상음 e♭에서 f를 포르타멘토 주법으로 연주하라는 표기가 있으므로 11현(e♭)을 끌어올려 f를 연주한다. 또한 겹음 주법의 특성상 두 현이 연이어 위치해야 겹음 주법으로 연주가 가능하기에 자연적으로 포르타멘토 주법으로 연주가 됨을 알 수 있다. 3박은 2박과 동일하며 같은 방법으로 연주한다. 제74마디와 제75마디는 동일하다. 1박은 세 음 겹음 주법이며 하음은 B♭으로 9현의 개방현, 중음은 c로 10현의 개방현, 상음은 f로 12현의 개방현이나 겹음 주법 특성상 연달아 위치한 현에서 연주해야하므로 11현(e♭)을 눌러 f로 연주한다. 따라서 9현과 10현의 개방현, 11현을 눌러 동시에 연주하면 된다. 두 번째 음 이후부터는 두 음 겹음 주

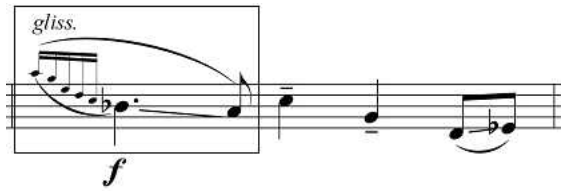
법이며 하음은 c로 10현의 개방현, 상음은 d로 12현의 개방현이나 첫 번째 음과 마찬가지로 11현($e^{\flat}$)을 눌러 f를 연주해야한다. 따라서 두 번째 음 이후부터는 10현의 개방현과 11현을 눌러 동시에 연주하면 된다. 제76마디의 경우 세 음과 두 음 겹음 주법의 반복으로 먼저 세 음 겹음 주법의 경우 하음은 $B^{\flat}$으로 9현의 개방현, 중음은 c로 10현의 개방현 상음은 $f^{\#}$으로 12현(f)을 눌러 연주해야하나 겹음 주법의 특성상 연달아 위치한 현을 동시에 연주해야 하기에 11현($e^{\flat}$)을 깊숙히 눌러 $f^{\#}$을 연주해야 한다. 따라서 9현과 10현의 개방현, 11현을 깊숙히 눌러 동시에 연주해야 하기에 왼손의 압력이 많이 들어간다. 두 번째 음은 두 음 겹음 주법으로 하음은 c로 10현의 개방현, 상음은 $f^{\#}$으로 12현(f)을 반음 눌러 연주해야하나 첫 번째 음과 마찬가지로 11현($e^{\flat}$)을 많이 눌러 $f^{\#}$을 연주해야 한다. 따라서 10현의 개방현 c와 11현을 눌러 $f^{\#}$을 동시에 연주하면 된다. 제76마디의 경우 세 음 겹음 주법과 두 음 겹음 주법으로 번갈아 연주해야하며 헷갈리지 않게 두 음과 세 음을 잘 구분하여 정확히 연주해야 한다. 본 곡에서 두 음 겹음 주법이 등장하는 마디는 제 13-15마디, 제17-25마디, 제30-33마디, 제72-76마디, 제90-96마디로 총 28마디이며 세 음 겹음 주법이 등장하는 마디는 제73-76마디로 총 4마디이다. 전체적인 겹음 주법은 총 28마디이며 이는 전체 악곡의 29% 비율을 차지한다.

⑵ 글리산도(glissando)

글리산도는 높낮이가 다른 두 음 사이를 순차적으로 상행하거나 하행하여 미끄러지듯이 연주하는 주법을 일컫는다. 악보에는 *gliss.*로 표기하거나 '  ' 로 표기한다. 왼손으로 현을 점점 눌러 음정의 상행을 표현하거나 반대로 눌러져 있는 왼손의 힘을 점점 빼 음정의 하행을 표현할 수 있다. 또 연이어져 있는 현들을 한 활을 사용하여 차례로 연결하여 연주하며 모든 음정을 연주하기 위해서는 활의 분배가 중요하다. 또 글리산도 주법에서 주의해야 할 점은 시작음과 종지음 사이의 모든 음을 다 포함하여 충실한 소리를 내야한다는 점이다. 글리산도는 앞서 언급한

왼손 주법의 포르타멘토 주법과 비슷하다. 이미원의 「21세기 바이올린 특수 연주법에 관한 연구」에 따르면[51] "두 연주법 모두 음과 음 사이를 미끄러지듯이 연주하는 주법으로 테크닉적인 것을 글리산도라 한다면 포르타멘토는 음악적 표현력의 수단이라 볼 수 있다." 라고 하였으며 이는 두 주법의 역할 차이로 여겨진다.

<악보 24> 글리산도의 예 - 제16마디



위의 <악보 24>는 글리산도가 등장하는 제16마디이다. 겹앞꾸밈음인 c-B♭-G-F-E♭을 한 활로 미끄러지듯이 빠르게 연주한 후 D♭에 도달하여 포르타멘토 주법까지 사용하여 최종적으로 C음까지 연주한다. 처음 시작은 활의 뒷부분을 10현에 대고 빠르게 한 활로 10현, 9현, 8현, 7현, 6현, 5현을 이어 연주한다. 마지막 D♭-C를 포르타멘토 주법을 사용하기 위해서는 *gliss.* 주법으로 연주할 때 5현(C)을 미리 눌러 D♭으로 만들어 놓은 후 왼손에 힘을 빼어 부드럽게 C를 만들어 주면 된다. 본 곡에서 글리산도 주법이 등장하는 마디는 제16마디로 총 1마디이며 이는 전체 악곡의 1% 비율을 차지한다.

⑶ 아르페지오(arpeggio)

아르페지오는 화음으로 이루어져있는 음을 차례로 펼쳐 연주하는 것을 뜻하며 ' ' 로 표기한다. 아쟁으로 아르페지오 주법을 연주할 경우에는 활을 사용하여 연주하는 경우와 손으로 뜯어 연주하는 방법이 있다. 두 방법 모두 연이어 있는 현의 음들을 연주할 경우여야 부드럽게

51) 이미원, "21세기 바이올린 특수 연주법에 관한 연구", 부산 : 동아대학교 석사학위논문, 2011, 24쪽.

연결되는 소리가 난다. 본 곡에서는 피치카토로 연주하는 아르페지오 주법이 등장하며 이를 통해 곡에 극적효과를 가져다준다.

<악보 25> 아르페지오의 예 - 제57마디

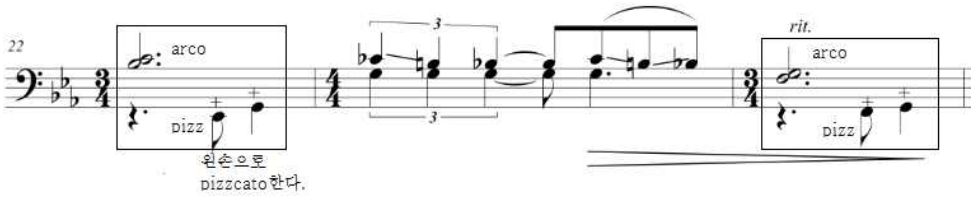
위의 <악보 25>는 아르페지오가 등장하는 제57마디이다. 이 부분은 피치카토 주법으로 연주하는 부분이며 (본고 27-29쪽 참고) 첫 번째 음의 하음은 F로 7현의 개방현, 중음 1은 A♭으로 8현의 개방현, 중음 2는 B♭로 9현의 개방현 A♭을 왼손으로 눌러 B♭을 만들어준 후 연주한다. 상음은 c로 10현의 개방현이다. 따라서 오른손 중지로 7현, 8현, 9현, 10현을 ♪ 리듬에 맞추어 연이어 연주한다. 여기서 중요한 점은 9현을 미리 A♭으로 눌러놓은 상태에서 시작해야한다. 두 번째 음은 첫 번째 음과 동일하며 연주방법도 동일하다. 세 번째 음의 하음은 F로 7현의 개방현, 중음 1은 G♭으로 8현의 개방현, 중음 2는 B♭으로 9현의 개방현, 상음은 d♭으로 10현의 개방현 c를 왼손으로 눌러 d♭을 만들어 연주한다. 앞의 두 음처럼 오른손 중지로 7현, 8현, 9현, 10현을 ♪ 리듬에 맞추어 연이어 연주하나 마지막 음에서는 10현을 미리 왼손으로 d♭까지 눌러 놓은 후 연주를 시작해야 한다. 본 곡에서 아르페지오 주법이 등장하는 마디는 제57마디로 총 1마디이며 이는 전체 악곡의 1% 비율을 차지한다.

⑷ 아르코·피치카토(arco·pizzicato)

아르코·피치카토 주법은 오른손으로 활로 연주하는 아르코 주법과 왼손으로 현을 뜯는 피치카토 주법을 동시에 연주하는 것을 일컫는다. 오른손으로는 활로 일정한 소리를 연주하며 왼손으로 동시에 현을 뜯는 것은 쉽지 않은 일이며 오른손과 왼손으로 연주하는 음 모두 개방현 음일 경우에만 가능한 주법이다. 이 주법을 효과적으로 연주하기 위해서는 오

른손으로는 활을 잘 분배하여 일정하고 고른 소리가 나도록 연주하며 왼손은 아르코로 연주하는 음과 잘 조화를 이루도록 힘의 세기를 조절하여 현을 뜯도록 주의해야하며 많은 연습이 필요하다.

<악보 26> 아르코·피치카토의 예 - 제22마디~24마디



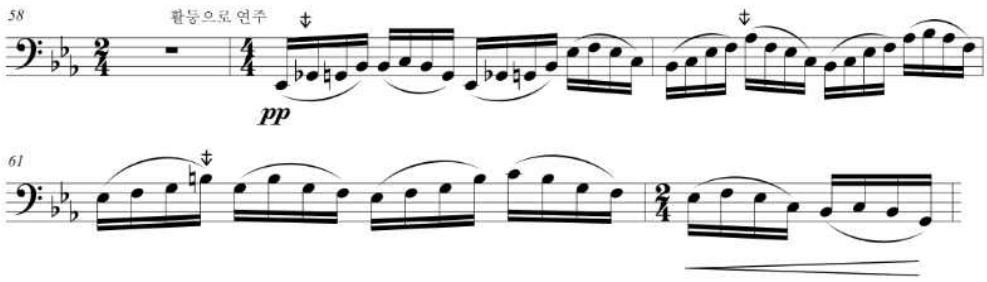
위의 <악보 26>은 아르코와 피치카토가 동시에 연주되는 주법이 등장하는 부분이다. 제22마디의 경우 오른손에 쥔 활로 하음은 9현의 개방현 B♭을, 상음은 10현의 개방현 c이기에 9현과 10현을 동시에 활로 연주한다. 왼손은 박자에 맞추어 1박 반을 쉰 뒤 1현(EE♭)과 3현(GG)을 왼손으로 현을 뜯어 연주한다. 제24마디는 활로 7현의 개방현 F와 8현의 개방현 G를 같이 그으며 왼손으로는 1박 반을 쉰 뒤 2현(FF)과 3현(GG)을 뜯으면 된다. 오른손과 왼손을 동시에 연주하는 것은 어려운 주법으로 많은 노력과 연습이 필요하다. 본 곡에서 아르코·피치카토 주법이 등장하는 마디는 제22마디, 제24마디로 총 2마디이며 이는 전체 악곡의 2% 비율을 차지한다.

⑸ 콜 레뇨 트라토(col legno tratto)

콜 레뇨(col legno) 주법은 활의 말총 부분으로 연주하는 아르코 주법이 아닌 활 등으로 뒤집어 연주하는 주법이다. 콜 레뇨 연주법은 활 등으로 현을 문질러 연주하는 콜 레뇨 트라토(col legno tratto) 주법과 활 등으로 현을 가볍게 때려 연주하는 콜 레뇨 바투토 (col legno battuto) 주법으로 나뉜다. 본 곡에서는 '활등으로 연주하라'는 제시를 주었으며

이는 콜 레뇨 트라토 주법을 말한다. 또 '활등으로 연주하라'는 제시어 뒤에는 '점차적으로 활등에서 말총부분으로 활의 마찰부분을 옮겨간다.' 라는 제시가 되어있으며 '정상적인 위치에서' 연주하라는 제시어로 마무리 해준다. 이는 활 등으로 연주하는 콜 레뇨 트라토 주법으로 연주한 후에 곧바로 활을 원상태로 바꾸어 연주하는 것이 아닌 여러 마디에 걸쳐 점차 활등에서 활의 말총부분으로 바꾸어 연주하라는 뜻이다. 활등으로 연주하는 콜레뇨 트라토 주법은 활대와 현의 마찰량이 적어 그 소리는 아주 빈약하고 무미한 느낌을 준다.[52] 콜 레뇨 트라토 주법으로 연주하는 경우에는 현에 따른 음의 높낮이 구분 외에는 정확한 음을 들을 수 없으며 곡의 분위기 및 음색의 변화를 주기 위해 시도되는 주법이다.

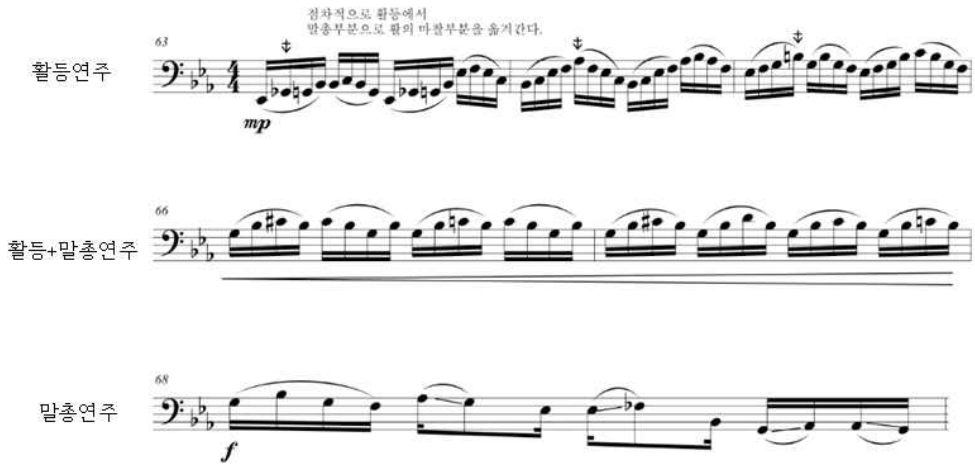
<악보 27> 콜레뇨 트라토의 예1 - 제58마디~62마디



위의 <악보 27>은 '활등으로 연주하라'는 작곡자의 지시가 있는 부분이다. 활등과 현을 마찰하는 것은 말총과 현을 마찰하여 연주하는 것에 비해 말총의 마찰량이 적기 때문에 소리가 빈약하고 고른 소리가 나지 않는다. 이 곡에서 활등으로 연주하는 것은 음 하나하나 정확히 소리를 내어 연주하는 것이 목적이 아니라 음색을 변화시켜 곡의 분위기에 도움을 주고자 하는 것이다.

52) 이미원, 앞의 논문. 40쪽.

<악보 28> 콜레뇨 트라토의 예2 - 제65마디~68마디



위의 <악보 28>은 <악보 27>의 연장선으로 '점차적으로 활등에서 말총부분으로 활의 마찰부분을 옮겨가라'는 지시가 있다. 앞의 <악보 27>을 활등으로 연주하였다면 <악보 28>은 활등으로 연주하다 점점 활을 옆으로 눕혀 활등과 말총으로 같이 연주하며 점차적으로 말총부분으로 활을 옮겨 연주한다. 본 연구자는 <악보 28>을 좀 더 세분화하여 세 부분으로 나누어 보았다. 먼저 제63마디부터 제65마디까지는 *mp*로 조금 여리게 연주하는 부분으로 활등으로 연주하면 된다. 제66마디와 제67마디는 *cresc.*로 점점 세져야 하기에 이 부분은 활을 눕혀 활등과 말총을 동시에 연주함으로써 앞부분(제63마디~65마디)보다는 마찰량이 세져 음량도 세진다. 마지막으로 제68마디는 *f* 로 세게 연주하는 부분으로 활을 원래대로 옮겨 말총과 현을 마찰시켜 연주한다. <악보 28> 부분에서는 자연스럽게 활등에서 말총으로 옮겨 연주해야하기 때문에 많은 연습이 필요하다. 본 곡에서 콜레뇨 트라토 주법이 등장하는 마디는 제59-68마디로 총 10마디이며 이는 전체 악곡의 10% 비율을 차지한다.

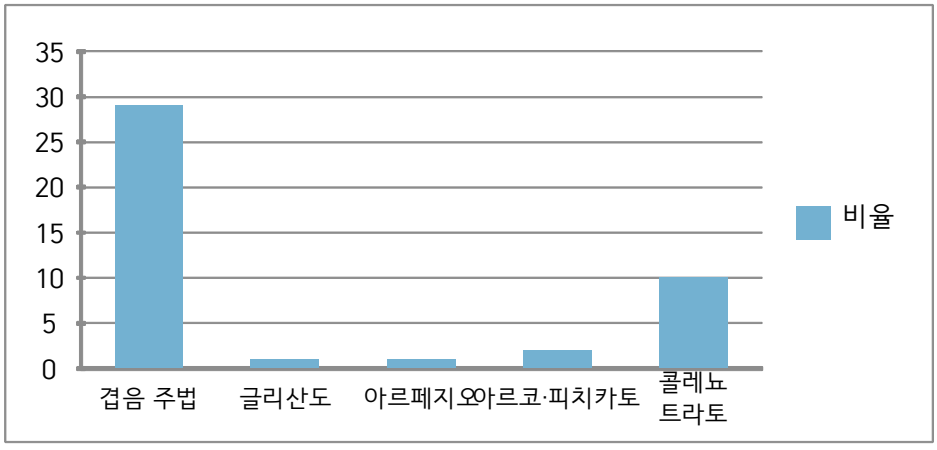
이와 같이 <소리 석양에 새기고>에 등장하는 특수 주법[53]은 겹음 주법, 글리산도 주법, 아르페지오 주법, 아르코·피치카토 주법, 콜레뇨 트라토 주법으로 총 5가지이다. 본 곡은 단선율(monophony)로 진행되는 독주곡이지만 특수 주법인 겹음 주법으로 연주함으로써 다성음악(polyphony)과 같은 효과를 낸다. 본 곡에서는 겹음 주법이 29%의 비율로 특수 주법 중 가장 많이 나타나며 두 음을 동시에 연주할 뿐만 아니라 세 음 겹음 주법 또한 등장한다. 이를 통해 아쟁이라는 악기로 화음(和音)을 연주할 수 있는 가능성을 보여주었고 음악적으로도 풍부한 소리를 내어 분위기와 긴장감을 극대화시켜준다. 그 외에 글리산도 주법과 아르페지오 주법을 통해 다음(多音)을 사용하여 풍성한 음향과 극적인 분위기를 조성하며 활등으로 연주하는 콜레뇨 트라토 주법을 사용함으로써 색다른 음색을 나타내어 분위기를 전환시켰다. 이를 정리하면 다음 <표 16>, <도표 3>과 같다.

53) 일반적으로 특수 주법이라 함은 아직 연주계에서 일반화 되지 않은 특수한 주법, 또는 전통적인 주법 이외의 새로운 주법을 가리키는 용어로 해석된다. 김정승, “대금 창작곡의 특수주법 연구”, 서울: 서울대학교 대학원 석사 학위논문, 2004, 2쪽.

<표 16> 특수 주법

명칭	표기	연주법	출현마디	백분율
겹음 주법 (double stopping)		동시에 여러 음을 활로 연주하는 주법	총 28마디	29%
글리산도 (glissando)	*gliss.*	높낮이가 다른 두 음 사이를 순차적으로 상·하행하여 미끄러지듯이 연주하는 주법	총 1마디	1%
아르페지오 (arpeggio)		화음으로 이루어져있는 음을 차례로 펼쳐 연주하는 주법	총 1마디	1%
아르코·피치카토 (arco·pizzicato)	arco·pizz	오른손은 활로 연주하는 아르코 주법과 왼손으로는 현을 뜯는 피치카토 주법을 동시에 연주하는 주법	총 2마디	2%
콜레뇨 트라토 (col legno tratto)	활등으로 연주	활의 말총 부분으로 연주하는 아르코 주법이 아닌 활 등으로 뒤집어 현을 연주하는 주법	총 10마디	10%

<도표 3> 특수 주법의 백분율



Ⅲ. 결　론

본 논문은 현재 여러 분야에서 작곡활동을 하고 있는 김대성의 아쟁 독주곡 1번 <소리 석양에 새기고>를 대상으로 악곡분석을 통해 악곡구조, 음계와 조율법, 박자구조, 리듬진행과 선율진행을 살펴보았다. 더불어, 작품에 등장하는 아쟁의 연주법에 대해 알아보고 그에 따른 효과적인 연주법을 제시하였으며 그 결과 다음과 같다.

첫째, <소리 석양에 새기고>의 악곡구조는 단악장 형식으로 속도에 따라 크게 Ⅰ-Ⅱ-Ⅰ′ 세부분으로 나뉜다. 제Ⅰ부분은 ♩=54 빠르기로 제1마디부터 제33마디까지, 제Ⅱ부분은 ♩=96빠르기로 제34마디부터 제76마디까지, 제Ⅰ′부분은 제Ⅰ부분과 같은 속도로 ♩=54 빠르기이며 제77마디부터 제96마디까지이다.

둘째, 본 곡의 음계는 반음계진행(chromatic scale)이 대부분을 차지하며 최저음 E$E^{\flat}$에서 최고음 $d^{\sharp}$까지 '12현 대아쟁' 내의 모든 반음이 출현한다. 반음계 사용으로 인해 12현으로 28음을 구사하며 아쟁 음계진행의 새로운 방향성을 제시하였고 이는 역안(力按)으로 인해 음이 불안정하다는 아쟁에 대한 편견과 아쟁으로 다음(多音)을 연주할 수 있다는 가능성을 보여주기 위한 작곡자의 노력으로 보인다. 조율법은 출현음의 빈도수에 따라 개방현을 조율하였으며 1현부터 E$E^{\flat}$, FF, GG, B$B^{\flat}$, C, E$^{\flat}$, F, G, B$^{\flat}$, c, e$^{\flat}$, f로 조율한다. 이는 1현부터 12현까지 장2도와 단3도 관계를 통해 E$^{\flat}$-F-G-B$^{\flat}$-C를 반복하여 배치시킴을 알 수 있다.

셋째, 박자구조는 5/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/16+3/16+2/16로 구성되었으며 여러 차례의 변화를 통해 곡의 분위기를 전환시켜 긴장과 이완을 주어 곡의 활기를 더해준다. 특히 이 곡에 등장하는 3/16+3/16+2/16 박자는 동해안 오귀굿의 '드렁갱이장단 1장'과 유사하며 이는 작곡가가 전

통적인 굿 장단과 서양의 박자를 접목시켜 자연스럽게 전통음악적 어법을 구사한 것이라 여겨진다.

리듬은 붙점 리듬(♪+♩, ♩+♪), 당김음 리듬(♪+♩+♪, ♪+♪+♪), 셋잇단 리듬 등을 주로 사용하여 곡에 긴장감을 더한다. 선율의 진행은 두 옥타브 음역에 걸쳐 순차적인 상행진행과 도약적인 하행진행이 반복적으로 등장하는 음형구조를 보인다. 이를 통해 곡에 긴장과 이완을 더해 역동성을 주며 호흡이 나뉠 때 마다 주로 아치형의 안정적인 선율형태를 보인다.

넷째, 연주법의 오른손 주법은 활을 사용하는 아르코(arco) 주법과 현을 뜯는 피치카토(pizzicato) 주법을 사용하였고 본 곡은 창작곡으로 전통적인 개나리 활대가 아닌 말총 활을 사용하여 부드러운 음색으로 연주한다. 데타쉐(detache), 레가토(legato), 테누토(tenuto), 메조 스타카토(mezzo staccato) 주법 등 다양한 아르코 주법을 사용하여 분위기에 맞게 이를 활용하였다. 이에 피치카토 주법을 겸하여 곡의 분위기를 전환시켜주며 음향적으로 풍부함과 공허함을 표현하였다. 왼손주법은 창작주법과 전통 주법을 사용하였고 창작 주법은 포르타멘토(portamento), 비브라토(vibrato) 주법, 전통 주법은 전성(轉聲), 추성(推聲), 퇴성(退聲), 누름(𝆏) 주법을 사용하였다. 이와 같은 역안법(力按法)을 사용함으로써 다양한 방법으로 현에 힘을 가(加)하고 제(除)하여 음악적 표현을 구사하였다. 곡에 등장하는 특수주법은 겹음주법(double stopping), 글리산도(glissando), 아르페지오(arpeggio), 아르코·피치카토(arco·pizzicato), 콜레뇨 트라토(col legno tratto) 주법을 사용하였으며 아쟁연주로는 아직 일반화 되어있지 않은 주법을 사용함으로써 다양한 음색을 표현하였다.

위와 같이 <소리 석양에 새기고>는 '12현 대아쟁' 무반주 독주곡으로 최저음 $EE^{\flat}$에서 최고음 $d^{\sharp}$ 내의 모든 반음이 출현하는 반음계이며 다양한 박자와 리듬의 사용, 여러 차례 등장하는 상·하행진행, 산모양의 음형구조, 화음 등을 통해 곡에 긴장과 이완을 더해주었다. 본 곡은 선율형의

발전보다 주법의 변화에 있어 음색 변화를 강조한 곡으로 주법의 변화에 따라 악구가 나누어짐을 볼 수 있었으며, 전통 주법 및 장단과 서양음악의 기법 및 다양한 주법의 조화를 통해 음악의 다양성을 보여주었다. 본 연구를 통해 보다 폭 넓고 다양한 음악 어법의 연주법을 고안한다면 창작음악에서 아쟁의 역량은 더욱 확대 될 것이다. 또한, 연주자들이 본 곡을 이해하고 연주하는데 있어 조금이나마 도움이 될 수 있기를 기대하며 더 나아가 아쟁이 독주악기로서 재조명 받을 수 있는 계기가 될 수 있기를 바란다.

참고문헌

<단행본>

강사준, “아쟁의 제도와 주법”,『민족음악학』권8, 서울 : 서울대학교 동양음악연구소, 1985.

김해숙·백대웅·최태현,『전통음악개론』, 서울 : 도서출판 어울림, 1995.

백병동,『대학음악이론』, 서울 : 현대음악출판사, 2006.

이성천 外 3인,『알기쉬운 국악개론』, 서울 : 도서출판 풍남, 1994.

장사훈·한만영,『국악개론』, 서울 : 서울대학교 출판부, 1975.

<논문>

곽재영, “김대성 작곡 4대의 가야금을 위한 <호호굿> 분석”, 서울 : 한양대학교 석사학위 논문, 2004.

김명옥, “김대성 작곡 국악관현악 「열반」의 분석 연구 : 악곡구조를 중심으로”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2008.

김바니, “김대성 작곡 12현 가야금 독주곡 <빛춤> 분석 연구”, 서울 : 이화여자대학교 석사학위 논문, 2013.

김방울, “김대성 작곡 가야금과 첼로를 위한 <반서름> 분석”, 서울 : 한양대학교 석사학위 논문, 2007.

김윤희, “이강덕 가야금 협주곡 제5번의 분석 연구 : 독주 가야금 선율을 중심으로”, 용인 : 단국대학교 석사학위 논문, 2002.

김일중, “김대성의 관현악곡 <여림을 넘어서>의 분석 연구”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2011.

김정승, “대금 창작곡의 특수주법 연구”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2004.

김참다운, “아쟁의 특수주법 연구 : 김남국 作曲 아쟁 독주와 앙상블을 위한 <부벽준(斧劈皴)>을 중심으로”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2010.

김태정, “국악 창작곡 분석 연구 : 김대성의 국악관현악곡 <청산>을 중심으로”, 서울 : 한국예술종학학교 예술전문사학위 논문, 2007.

김효현, “가야금, 독주곡의 장구반주 리듬분석: 이해식 창작곡을 중심으로”, 용인 : 용인대학교 석사학위 논문, 2006.

노승주, “이해식 작곡 <가야고와 장구를 위한 別風流> 선율 분석, 서울 : 이화여자대학교 석사학위 논문, 2012.

노은아, “해금과 25현 가야금을 위한 <다랑쉬> 연구”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2004.

박미희, “파가니니 24 Capriced Opus 1에 적용된 활주법에 대한 연구”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2008.

박민경, “김대성 작곡 <불노하(不老河)의-마르지 않는 강> 연구”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2006.

서희선, “임준희 작곡 국악 관현악을 위한 <혼불>Ⅰ·Ⅱ·Ⅲ의 작품분석, 서울 : 숙명여자대학교 전통문화예술대학원 석사학위 논문, 2008.

성하주, “김대성 작곡 가야금 4중주 〈松香〉 분석연구”, 서울 : 이화여자대학교 석사학위 논문, 2015.

손정민, “지원석의 피리독주를 위한 ‘新시내’ 연구, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2015.

유경화, “동해안 오귀굿의 드렁갱이장단 연구 : 청보장단과 비교를 중심으로”, 서울 : 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사학위 논문, 2013.

이미원, “21세기 바이올린 특수 연주법에 관한 연구”, 부산 : 동아대학교 석사학위 논문, 2011.

이석종, “국악 관현악 曲에서의 무속장단 분석 : 김대성 曲을 중심으로”, 용인 : 용인대학교 석사학위 논문, 2008.

이소영, “김대성 작곡 25현 가야금 4중주곡 <봄의 향연> 분석 연구”, 부산 : 부산대학교 석사학위 논문, 2015.
이재룡, “아쟁 특성에 관한 고찰”, 용인 : 용인대학교 석사학위 논문, 2001.
이진경, “김대성 작곡 25현금 독주곡 <마음마을> 분석”, 서울 : 한양대학교 석사학위 논문, 2008.
정효성, “시기구분에 의한 백병동 가야금작품 연구”, 서울 : 서울대학교 박사학위 논문, 2015.
주민경, “김대성의 대금협주곡 <풀꽃> 분석 연구”, 서울 : 서울대학교 석사학위 논문, 2011.
최연은, “독주아쟁과 국악관현악에 의한 <천축> 분석연구”, 부산 : 부산대학교 석사학위 논문, 2010.

<사전>

사전편찬위원회,『음악용어사전』, 서울 : 세광음악출판사, 1986.
송방송,『한겨레음악대사전』상·하권, 서울 : 도서출판 보고사, 2012.
장사훈,『국악대사전』, 서울 : 세광음악출판사, 1984.
백과사전부,『두산백과』, 서울 : 동아출판사, 2010.

Abstract

A study on Ajaeng solo No. 1 *<Sori Seokyangeh Saegigo>* by Daesung Kim

Kim Bitna
Department of Musicology
The Graduate School
Seoul National University

Since the 20th century, Creative Gukak is a form of Korean traditional music infused with western music composition styles. As Creative Gukak written with staff notation was introduced, Korean traditional music has developed from monophony to polyphony. Since then, creative solo music, chamber music, and western style orchestra music began to appear. Through these changes, awareness of Korean traditional instruments has increased and they gradually began to play more as solo instruments.

This research studies music structure, scales, tuning, time

structure, rhythmic patterns and melodic motions through musical analysis focused on Ajaeng Solo No.1 <*Sori Seokyangeh Saegigo*> written by Daesung Kim, a composer who is actively writing music in diverse fields. Furthermore, the musical techniques of Ajaeng in this piece were studied, followed by suggestions for more practical techniques. The results are the following:

Firstly, <*Sori Seokyangeh Saegigo*> is a single movement and can be divided into three parts - Ⅰ - Ⅱ - Ⅰ′ - based on tempo. Part Ⅰ is from measure 1 to 33 with the tempo of ♩=54, Part Ⅱ is from measure 34 to 76 with the tempo of ♩=96, and the last Part Ⅰ′ is from measure 77 to 96 with the same tempo as the first Part Ⅰ with ♩=54.

Secondly, this piece mostly uses chromatic scales and all half tones of '12-string DaeAjaeng' appear from the lowest note EE$^{\flat}$ to the highest noe d$^{\sharp}$. Through using the chromatic scale and playing 28 notes with 12 strings, it suggests a new direction for Ajaeng scale.

In regards to turning, open strings are tuned based on the numbers of notes that are played, tuning EE$^{\flat}$, FF, GG, BB$^{\flat}$, C, E$^{\flat}$, F, G, B$^{\flat}$, c, e$^{\flat}$, f starting from the first string. This is done by the relation between the minor third and the major second from the first string to the twelfth string, repeating E$^{\flat}$-F-G - B$^{\flat}$-C.

Thirdly, time structure follows 5/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/16+3/16+2/16, which adds vitality to the piece through multiple changes in the mood, providing a sense of tension and relaxation. Particularly, 3/16+3/16+2/16 time is similar to 'Deureonggaengi rhythm chapter 1' of East Sea coast Ogwuigut. This can be considered as the

composer's intention to express traditional music language by combining the traditional gut rhythm with western music rhythm.

The rhythm adds tension by frequently using shuffle rhythm (♪+♩, ♩+♪), syncopation (♪+♩+♪, ♪+♪+♪) and triplet rhythm while melodic motion shows the pattern of stepwise ascending and skipwise descending within two octaves. This provides energy to the piece with a sense of tension and relaxation and illustrates a stable arch-type melodic motion when the rest sections are separated.

Fourthly, in regards to the right hand technique, arco for the bow and pizzicato are used. As this music is a Creative Gukak piece, a horsehair bow is used instead of a Korean Forsythia bow in order to create a smoother tone. By using pizzicato technique, the tone of the music switches and expresses both rich and empty sound. The left hand technique uses both contemporary and traditional playing styles, which includes portamento and vibrato from contemporary playing styles and Jeonseong, Chuseong, Tweseong and Nureum fingering from traditional playing styles. It uses this kind of Yeokanbeop, creating musical expression through pressing and loosening the strings in various ways. The extended techniques in this piece include double stopping, glissando, arpeggio, arco-pizzicato, and col legno tratto, which are not generalized as Ajaeng techniques but create diverse tones.

As above, <*Sori Seokyangeh Saegigo*> is a solo for unaccompanied '12-string DaeAjaeng' on the chromatic scale that includes all half tones from the lowest note $EE^{\flat}$ to the highest note $d^{\sharp}$. This piece demands a sense of tension and relaxation through diverse times and rhythms, numerous ascending and descending progress, a triangular

shaped figure and chords. It also demonstrates musical diversity by emphasizing on tonal changes based on musical techniques. The capacity of Ajaeng in Creative Gukak will be expanded if more extended and diverse musical techniques are used as it was suggested in this study. Also, this author hopes that this research can be beneficial for performers to understand and perform this piece better and that it will provide an opportunity for Ajaeng to be reevaluated as a solo instrument.

Keywords : Daesung Kim, Ajaeng Solo, Music Analysis, Chromatic Scale, Chord, Musical Technique, Extended Technique
Student Number : 2013 - 21630

부록

<김대성의 독주곡 및 중주곡 작품목록>

초연일시	작품명	공연명	장소
1990.04.30	피아노와 징, 장구를 위한 ‘시나위’	제3세대 창작음악 발표회	문예회관 대극장
1995.04.08	두 대의 피아노를 위한 ‘아리랑 푸리’	피아노 한마당	예술의 전당 리싸이틀 홀
1996.12.09	현악4중주곡 ‘다스름’ ‘첼로산조’	제16회 대한민국 국악제	호암아트홀
1998.06.13	피아노 독주곡 ‘배다리’	김수련 작품 위촉	예술의 전당 리싸이틀 홀
1999.04.15	‘농무’	제50회 국립국악원 목요상설 난계실내악단 시김새	국립국악원 우면당
1999.11.25	첼로와 아쟁을 위한 2중주곡 ‘반서름’	국립국악원 목요상설 ‘새소리 새몸짓’ 개량악기를 위한 무대	국립국악원 우면당
2000.09.21	‘가야금과 첼로편성에 의한 중주곡 반서름’	제93회 국립국악원 목요상설 정길선 가야금 창작음악발표회	국립국악원 우면당
2001.12.22	‘신아위’	신민정 12월 피아노 독주회	예술의 전당
2002.08.28	해금과 25현 가야금을 위한 ‘다랑쉬’	해금연구회 위촉	국립국악원 우면당
2002.12.02	해금과 하프를 위한 4곡의 음악	사주현 해금독주회	국립국악원 우면당
2002.12.11	바이올린, 첼로, 장구를 위한 ‘드렁갱이’	유경화 타악기 독주회	국립국악원 우면당
2003.04.17	해금과 클라리넷을 위한 2중주곡 ‘소릿 길’	제117회 국립국악원 목요상설 이현의 새바람	국립국악원 우면당
2003.08.24	중주곡 ‘Dies irae’ ‘11인의 주자를 위한 희문’	한국 현대음악 앙상블 연주회	국립국악원 예악당

2003.12.15	철현금과 대금을 위한 ‘바다에 비친 달’	유경화 철현금 발표회	금호아트홀
2003.12.16	해금과 클라리넷을 위한 2중주곡 ‘소릿길’ 개정 초연	변아미 해금독주회	삼성홀
2004.04.20	12가야금 4대를 위한 ‘여울’	가야금 4중주단 ‘여울’ 데뷔 콘서트	호암 아트홀
2004.04.29	해금, 가야금, 클라리넷, 현악기 편성에 의한 ‘다랑쉬’ 해금과 25현가야금을 위한 ‘불노하’	노은아 해금독주회 ‘사스미 해금을 켜거늘’	세종문화회관 소극장
2004.09.03	여창과 4인의 주자를 위한 ‘찬기파랑가’	강권순 여창가곡 발표회	한국문화의 집 KOUS
2004.10.22	해금독주곡 ‘다랑쉬’	강은일 해금플러스5 -일상과 회상-	국립국악원 우면당
2004.11.11	25현 가야금을 위한 기형도시에 의한 4편의 모음곡	예술가는 마법사 “음악도 통역이 필요한가요?”	국립국악원 예악당
2004.11.21	3인의 주자를 위한 ‘생’	솔리스트 앙상블 ‘상상 잇기’ 연주회	예술의 전당 자유소극장
2005.06.14	가야금과 대금, 타악기를 위한 ‘꿈’ 편곡 초연	곽재영 독주회	삼청각 내 일화당
2005.08.17	거문고와 대금을 위한 ‘고야’	유승희 가야금 독주회	국립국악원 우면당
2005.09.15	12가야금과 타악을 위한 ‘빛 춤’	정길선 가야금 독주회	국립국악원 우면당
2005.10.20	가야금 독주곡 ‘마음 마을’	김종미 가야금 독주회	한국문화의 집 KOUS

2005.11.10	아쟁 독주곡 ‘그리움’	아쟁앙상블 ARCO 연주회	국립국악원 우면당
2005.12.13	가야금 4중주 ‘신 영산회상’	가야금 4중주단 ‘여울’ 정기연주회	이화여대 대강당
2006.11.22	18현 가야금 독주곡 ‘구름 낀 달밤의 바다’	제2회 서은영 가야금 독주회	서울 바로크 챔버홀 (구DS홀)
2007.09.21	25현 가야금과 피리 중주곡 ‘꿈 꾼 그 옛날’	제7회 류지연 가야금 독주회	한국문화의 집 KOUS
2007.10.6	가야금·판소리·클라리넷 김소월 시에 의한 3편의 모음곡	가야금 앙상블 ‘사계’ 연주회	전주 소리의 전당
2007.12.11	가야금 4중주 ‘송향’	(사)죽파류가야금산조 보존회 정기연주회 “아름다운 동행”	이화여대 김영의 홀
2007.12.27	가야금 4중주 ‘전설’	가야금 앙상블 ‘사계’ 연주회 “All about 12 jul concert”	국립국악원 우면당
2008.06.24	가야금 독주곡 ‘꿈 속 사랑’	최진의 20번째 가야금 독주회	한국문화의 집 KOUS
2010.11.18	가야금·거문고·타악 중주곡 ‘울음이 타는 산’	서울대학교 음악대학 국악과 제52회 정기연주회	국립국악원 예악당
2010.12.04	대금과 피아노를 위한 ‘청’ 대금과 현악4중주를 위한 ‘님’	김혜림 대금 독주회 “님”	서울 바로크 챔버홀 (구DS홀)
2012.01.28	25현 가야금 독주곡 ‘잊었던 맘’	작곡가 김대성의 ‘사계’	오산문화예술 회관
2012.07.28	25현 가야금을 위한 5편의 모음곡 ‘다가오는 꿈, 기도, 열정, 위로, 천국’ 25현 가야금 독주곡 ‘월지’(月池)	김대성의 가야금 독주곡 발표회 ‘가야금의 서정’	오산문화예술 회관

2013.11.16	사쿠하치 독주곡 새야새야 파랑새야 주제에 의한 '진혼산야' 대금·사쿠하치를 위한 '한노가' 사쿠하치와 피아노를 위한 '청' 여창 전통 가곡과 사쿠하치를 위한 '반야' 피아노 독주곡 '달무리' 사쿠하치와 가야금을 위한 '다랑쉬' 사쿠하치·가야금 해금을 위한 '애원' '귀양' 사쿠하치·해금·가야금 피아노를 위한 '내려 놓아라'	김대성의 "사쿠하치와 만나는 한국음악"	노원 어울림 극장
2013.11.29	피아노 독주곡 '영상(映像)' 피아노 독주곡 '옛날이야기' 피아노 독주곡 '모찌는소리' 피아노 독주곡 '꾀꼬리' 피아노 독주곡 '7채+6채' 12현 가야금 독주곡 '들녘 가는 꿈' 12현 가야금 독주곡 '산여' 해금과 가야금을 위한 '감내기' 대금 독주를 위한 '홍애기' 해금·피아노를 위한 '도시의 열정' 해금과 피아노를 위한 '푸른 돌' 여창가곡·대금 피아노를 위한 '보칼리즈' '짐노페디-1' '짐노페디-3' 대금·해금·가야금 피아노를 위한 '절로소리'	'민요를 위한 김대성의 창작음악 발표회'	모차르트 홀

2014.10.23	대금과 거문고를 위한 ‘다사림’-작·편곡 ‘만대엽’-편곡 ‘영산회상’-편곡 ‘북전’-편곡 ‘우조 계면 중대엽’-편곡 거문고와 징을 위한 ‘짓소리’ 대금과 거문고를 위한 ‘숲소리’ 가야금과 장구를 위한 ‘별바라기’ ‘희문’-작·편곡 ‘정읍’-편곡	고악보에 의한 김대성 창작음악 발표회 ‘고악보의 눈 대목을 통한 명상과 치료’	한국문화의 집 KOUS
2015.09.04	9인 주자를 위한 ‘이별 후’	실내악 콘서트 ‘별미’	국립극장 달오름