

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 이용허락조건 을 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 🖃





음악학석사 학위논문

산조대금의 지법(指法) 연구

- 6관・5관・4관 지법을 중심으로 -

2021년 2월

서울대학교 대학원 음악과 한국음악학 전공 오 양 수

산조대금의 지법(指法) 연구

- 6관·5관·4관 지법을 중심으로 -

지도교수 김 우 진

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함 2020년 11월

서울대학교 대학원 음악과 한국음악학 전공 오 양 수

오양수의 석사 학위논문을 인준함 2020년 12월

국문초록

산조대금(散調大等)은 산조와 시나위, 지방 관아로 전승되었던 삼현육 각(三絃六角), 군악(軍樂) 계통의 행악(行樂), 각 지방 민요 반주와 무용 반주 등 민속악의 합주곡에 대부분 편성되는 악기이다. 그리고 연주하는 악곡에 따라 악기의 모든 지공을 사용하는 기본적인 6관 지법 외에도 5 관 지법, 4관 지법 등 악기의 파지법(把指法)과 운지법(運指法)을 변화시켜 하나의 악기로 민속악의 다양한 장르의 곡을 연주할 수 있다.

본 연구에서는 산조대금으로 연주하는 다양한 악곡을 대상으로 악곡에 따른 파지법과 운지법의 변화양상을 살펴보고자 하였다. 이를 위해 고정된 파지법을 사용하는 하나의 악곡에서 운지법의 변화를 이용하여 여러악조를 연주하는 예를 서용석류 대금산조 〈진양조〉에서 살펴보았다. 또,악곡에 따라 다른 파지법과 운지법의 변화를 6관 지법은 〈시나위〉에서,5관 지법은 경기민요 〈창부타령〉과 〈노랫가락〉에서,4관 지법은 서울삼현육각 〈염불풍류〉와 봉산탈춤의 반주음악 〈서도풍류〉에서 살펴보았다.본 연구의 결과를 정리하면 다음과 같은 방향성을 알 수 있다.

첫째, 대금을 연주할 때 왼손은 선율변화를 위한 손가락의 움직임과 악기의 무게를 지탱하는 역할을 동시에 수행하지만, 오른손은 악기의 무게를 지탱하는 역할에서 벗어나 손가락의 움직임이 자유롭다. 대금을 연주할 때 왼손보다 오른손의 움직임이 더욱 활발한 현상은 산조대금의 기본 지법인 6관 지법을 사용할 때보다 악기를 올려 잡는 5관 지법과 4관지법에서 더욱 뚜렷하게 나타난다. 5관 지법을 사용하는 경기민요의 빠른 장식음과 선율진행은 대부분 악기의 제3·4·5공에서 연주를 하며, 제3·4·5공을 오른손 검지·중지·약지로 막는다. 4관 지법을 사용하는 〈염불풍류〉와 〈서도풍류〉에서는 대부분 선율을 제2·3·4공에서 연주를 하며, 제2·3·4공을 오른손 검지·중지·약지로 막는다.

이처럼 빠른 장식음이나 선율진행의 편안함과 안정을 위해 왼손보다는

오른손을 사용하기 위하여 다양한 파지법과 운지법을 사용한다.

둘째, 대금의 어떠한 지법을 막론하고, 왼손과 오른손의 약지는 검지나 중지의 움직임에 비해 민첩하지 못하다. 6관 지법·5관 지법·4관 지법의 선율진행 중 빠른 경과음이나 장식음을 왼손 또는 오른손 약지로 연주하게 될 때, 약지의 사용을 피하고자 한 음 높은음의 운지법으로 악기를 숙여 불어 음을 낮추거나, 혹은 한음 아래 음의 운지법으로 악기를 제쳐 불어 음을 높이는 기법이 사용된다. 이는 대금의 운지법상 취약점이 있는 약지의 움직임을 최대한 피하고자 발전한 주법이다.

셋째, 5관 지법·4관 지법과 같이 악기의 지공을 올려잡게 되면 6관 지법과 비교해 사용하는 지공의 수가 줄어 출현음 중 특정음은 극단적으로 악기를 숙여 음을 낮춰도 정확한 음정을 내지 못하는 경우가 있다. 즉, 산조대금의 파지법은 해당 악곡에서 가장 많이 쓰이는 선율진행에 적극적으로 대응하기 위한 방향으로 발달했음을 알 수 있다.

산조대금이 6관 지법·5관 지법·4관 지법 등의 다양한 파지법과 운 지법을 사용하는 근본적인 이유는 각각의 특성이 있는 민속악곡을 하나 의 악기로 연주하기 위한 공연 현장 연주자들이 노력한 결과이다.

즉, 하나의 악기로 파지법과 운지법을 바꿔 다양한 악곡의 key를 소화해 연주할 수 있다는 것은 대금 연주법의 테크닉이 발전된 형태로 바라봐야 할 것이다.

주요어: 산조대금, 6관 지법, 5관 지법, 4관 지법, 운지법

학 번: 2018-26629

목 차

Ι	, 서론	1
	1. 문제제기 및 연구목적	1
	2. 연구대상	6
	3. 연구방법	8
	4. 선행연구 검토	11
	1) 대금 운지법 관련	11
	2) 악곡 관련	12
П	대금산조에 나타난 파지법과 운지법	17
	1. 파지법	17
	2. 서용석류 대금산조	19
	3. 6관 운지법	21
	1) b ʰ(仲)본청 우조 ···································	21
	2) c(林)본청 계면조 ·······	25
	4. 5관 운지법	30
	1) g(汰)변청 계면조 ···································	30
	5. 4관 운지법	
	1) e ^b (無)변청 우조 ···································	34
	2) e ^b (無)변청 계면조 ···································	
	6. 소결론	42
	U. 그선도	42

Ⅲ. 민속악에 나타난 파지법과 운지법	45
1. 시나위(6관 지법)	45 45 46 51 51 53 58 62 63
2) 염불풍류	65
3) 서도풍류	78
4. 소결론	85
IV. 결론 ···································	90
참고문헌	97
참고악보	102
Abstract ······	135

표 목 차

<표 1> 연구대상 악보 목록	8
<표 2> 서용석류 대금산조의 악장과 악조 구성	20
<표 3> b ^b (仲)본청 우조의 출현음과 운지법	25
<표 4> c(林)본청 계면조의 출현음과 운지법	30
<표 5> g(汰)변청 계면조의 출현음과 운지법 ······	34
<표 6> e [♭] (無)변청 우조의 출현음과 운지법 ·······	37
<표 7> e [♭] (無)변청 계면조의 출현음과 운지법	42
<표 8> 시나위 합주의 출현음과 운지법	51
<표 9> 창부타령의 출현음과 운지법	58
<표 10> 노랫가락의 출현음과 운지법	62
<표 11> 염불풍류 염불조의 출현음과 운지법	71
<표 12> 염불풍류 허튼타령조의 출현음과 운지법	74
<표 13> 염불풍류 당악조의 출현음과 운지법	78
<표 14> 서도풍류 굿거리의 출현음과 운지법	84

악보 목차

<악보 1> b (仲)본청 우조(제1~9장단)	22
<악보 2> c(林)본청 계면조(제13~23장단) ····································	26
<악보 3> g(汰)변청 계면조(제61~63장단) ····································	31
<악보 4> e [♭] (無)변청 우조(제27~30장단) ·······	35
<악보 5> e ʰ(無)변청 계면조(제31~42장단) ····································	39
<악보 6> 시나위 합주 굿거리(1~8장단)	48
<악보 7> 경기민요 창부타령	55
<악보 8> 경기민요 노랫가락	60
<악보 9> 염불풍류 中 반염불	68
<악보 10> 염불풍류 中 느린허튼타령	72
<악보 11> 염불풍류 中 당악	75
<악보 12> 서도풍류 中 굿거리	81

사진 목차

<사진	1>	대금산조의 연주 자세와 파지법	18
<사진	2>	시나위의 연주 자세와 파지법	46
<사진	3>	5관 지법의 연주 자세와 파지법	52
<사진	4>	4관 지법의 연주 자세와 파지법	64

I. 서론

1. 문제제기 및 연구목적

대금(大쪽)은 대나무로 만든 한국의 전통 목관악기로 가로로 뉘어부는 가로저(횡적, 橫笛)를 대표하는 악기로 오늘날 한국의 전통음악뿐만이 아닌 창작음악과 퓨전음악(fusion-music)에까지 널리 쓰이는 대중적인 악기이다.

현재 한국의 전통음악에 사용되는 대금은 크게 정악대금(正樂大等) 과 산조대금(散調大等)으로 구분한다. 그리고, 최근 음색의 다양성을 위한 악기의 재질, 음역의 확장 및 변화를 위한 규격의 변화, 음정의 정밀도와 연주의 기능 향상을 위한 보조장치(key) 장착 등 다양한 음 악적 요구로 제작되는 개량대금(改良大等) 또한 창작 현대음악 (contemporary-music) 분야에서 그 영역을 넓혀가고 있다.

대금이 우리나라 문헌의 역사기록에 처음 등장하는 것은 『삼국사기 (三國史記)』(1145) 권32 「악지(樂志)」 中 신라악의 구성 항목¹⁾으로 대금은 중금·소금과 함께 삼죽(三竹)으로 불리며 신라(新羅)의 악기로 분류하고 있다.²⁾

^{1) 『}三國史記』 권32「樂志」, "新羅樂, 三竹・三絃・拍板・大鼓・歌舞.", "三竹, 一大笒・二中笒・三小笒."

²⁾ 대금과 같은 가로저(횡적, 橫笛)류의 악기들은 한반도의 국가들이 중국대륙의 국가들과 긴밀한 관계를 맺기 전인 선사(先史)시대부터 한반도 북부와 중국 북동부에 두루분포하고 있었고, 신석기시대에서 청동기시대 사이 뼈로 제작된 가로저(골제적, 骨製笛)의 유물이 함경북도 웅기군 굴포리 유적에서 출토되기도 했다. 이것이 실제 연주용 악기로 쓰인 것인지 어떠한 의식의 의물(儀物)로 사용된 것인지는 분명치 않다. 하지만, 설령 의식용으로 제작된 것이라 하더라도 당시 이미 대금과 같은 가로저 형태의 원본악기(原本樂器)가 존재했음을 말해 주는 근거가 된다. 또한, 벽화나 기타 유물 등에 악기를 연주하는 모습을 그리거나 새긴 것을 주악상(奏樂像)이라 하는데, 그

그리고 조선 초기 편찬된 『고려사(高麗史)』(1451) 권25 「악지(樂志)」에는 삼국과 고려의 토착 음악인 향악(鄉樂)을 속악(俗樂)③이라는 용어로 소개하고 있다. 그중 고려속악(高麗俗樂) 항목에 "대금, 구멍열셋[大琴4), 孔十三]"이라는 기록이 있는데, 이는 고려의 대금이 취구(吹口) 1개, 청공(淸孔) 1개, 지공(指孔) 6개 그리고, 칠성공(七星孔)이 5개 있다는 뜻으로 칠성공의 수를 제외하면 현행 대금의 구조와 거의 같다.

조선 성종 24년 완성된 악서(樂書) 『악학궤범(樂學軌範)』(1493)의「향부악기도설(鄕部樂記圖說」5)에는 당시 사용한 대금의 모습을 그림과 더불어 상세한 치수와 함께 설명하고 있어 조선 전기 당시의 대금과 현행 대금의 규격을 비교할 수 있는 귀중한 자료가 된다. 『악학궤범』의 대금과 오늘날 대금(정악대금)의 다른 점은 칠성공이 다섯 개로 현재의 2개(절대적인 것은 아님)보다 3개 더 많고, 대나무의 재질또한 황죽(黃竹)으로 오늘날 선호하는 쌍골죽(雙骨竹)과는 다르다. 그리고 악기의 길이와 취구의 크기 등이 오늘날의 정악대금보다 조금짧고 작은데, 이는 『악학궤범』이 만들어진 조선 전기 이후 전승되는과정 중 어느 시점에 그 규격이 커진 것으로 보인다. 대한제국 성립전까지 조선 궁중의 대금 연주는 예조(禮曹) 산하 장악원(掌樂院)의악사(樂師)와 악공(樂工)들을 통해 그 명맥이 이어져 왔다. 조선 궁중음악에서 대금의 사용에 관한 기록은 조선왕조실록(朝鮮王朝實錄)과같은 편년체(編年體)의 역사기록서, 국조오례의(國朝五禮儀)와 같은 예서(禮書), 각종 의궤(儀軌)에 실린 궁중 악공의 취재(取才)항목, 궁

중 대금과 같은 가로저 형태의 악기 연주 모습이 포함된 주악상이 새겨진 유물로는 통일신라 초기인 682년(신문왕 2년)의 감은사 청동사리기, 725년(성덕왕 24년)의 성덕대왕신종(일명 에밀레종), 통일신라 맡기인 904년(효소왕 8년)의 봉암사 지증대사적조탑 등이 있다.

^{3) 『}高麗史』 권25「樂志」, "大琴[孔十三]", "中笒[孔十三]", "小笒[孔七]"

^{4) 『}高麗史』의 대금 관련 기록 '大琴'은 '大笒'을 잘못 쓴 것으로 판단된다.(바로 뒤에 기록된 중금과 소금은 '笒'으로 맞게 썼다). 하지만, 이러한 기록상의 오류는 오히려 한국에서 오래전부터 '笒'을 원음인 '함'(속 찬 대나무 함)이 아닌 '금'으로 읽었다는 증거가 된다.

⁵⁾ 성현(成俔) 외, 『樂學軌範』, 1493(성종24). 이혜구 역, 『역주 악학궤범』, 민족문화추 진회, 1989.

중의 제사·의식·잔치와 일본 통신사(通信使)에 딸린 음악인들과 관련된 기록을 통해 살펴볼 수 있다.

1897년 대한제국 선포 이후 조선 왕실의 음악 관장기관인 장악원은 교방사(敎坊司, 1897), 장악과(掌樂課, 1907), 이왕직아악대(李王職雅樂隊, 1911) 등으로 개칭(改稱)을 거듭하다가, 일제강점기에 들어서며 이왕직아악부(李王職雅樂部, 1913)로 격하(格下)되었고, 광복 후에는 구왕궁아악부(舊王宮雅樂部)가 되었다. 조선 전기 장악원부터 이어지는 궁중 대금 음악의 명맥은 1951년 국립국악원(國立國樂院)이 개원하며 이어지게 되었다.

이렇듯 대금은 삼국시대·고려 시대·조선 시대·대한제국 시대·일제강점기·광복 등의 오랜 시간을 거쳐 오늘날에 이르는 동안 악기의 길이와 취구나 지공 크기의 변화는 있었지만, 대금이 가진 고유의 전통적인 구조와 형태는 바꾸지 않은 채 오늘날에 이르렀다.

대금은 오늘날 궁중의 각종 의식 음악과 민간의 풍류방 음악, 가곡·시조·가사 등 성악곡의 반주는 물론 궁중정재(宮中呈才)의 반주까지 궁중음악과 민간의 풍류6)음악 즉, 정악(正樂)의 기악과 성악곡에 대부분 편성된다.

반면 산조대금은 예로부터 전해오는 기본형의 대금 즉, 오늘날의 정악대금과 대별(對別)하기 위해서 붙여진 이름으로 일명 '시나위젓 대'라고도 부른다. 산조대금이 어떠한 시기에 최초로 출현했는지는 명확히 규정할 수 없다. 하지만, 조선 말기 무렵 대금으로 산조를 최초로 연주했다고 알려진 박종기가(朴鐘基) 또한 현재 우리가 사용하는 산조대금이 아닌 정악대금8)을 사용했다 알려져 있어 산조대금이라는

⁶⁾ 홍종진, 「대금의 연주법」, 『하계 국제학술회의 자료집』, 서울: 이화여자대학교 음악연구소, 2006, 65쪽; "풍류라는 단어는 글자의 뜻처럼 바람과 물의 흐름으로 해석할 수도 있겠지만, 요즈음 말로 유행이라는 뜻으로 해석할 수 있다. 따라서 그 시대의 흐름을 알고 시대의 유행을 아는 멋스러운 행위를 말한다고 할 수 있겠다. 조선 시대의 전통음악에서 풍류에 해당하는 음악은 영산회상과 가곡(萬年長歡之曲)이다."

⁷⁾ 한국정신문화연구원, 『한국민족문화대백과사전』, 1991; "박종기(1880-1947). 전라남 도 진도 출신. 조선 말기와 민족항일기 초기에 활약한 대금산조의 명인."

⁸⁾ 송혜진, 『한국악기』, 서울: 열화당, 2000, 177쪽; "부산대학교 박환영 교수가 소장하고 있는 박종기가 사용하던 악기는 73cm로 전폐음인 林鐘의 음고가 C로 현행의 산조대금에 가깝다."

명칭은 최소 박종기가 활동하던 시절 이후에 만들어졌을 것으로 추정할 수 있다.⁹⁾

현행 산조대금의 외형과 구조는 정악대금과 같지만, 악기의 전체 길이가 약 80~85cm인 정악대금에 비해 산조대금은 약 15~20cm가량 악기의 길이가 짧고, 그에 따라 자연스럽게 지공 사이의 간격이좁아져 악기의 음역이 전체적으로 장2도 가량 높아졌다. 그리고 정악대금에 비해 취구가 넓은데, 이러한 악기의 길이와 취구 크기의 변화는 산조대금이 쓰이는 악곡들과 밀접한 관계가 있다. 악기의 길이가짧아짐으로써 자연스럽게 지공 사이의 거리가 가까워져 빠른 곡을 연주하는 데 장점이 있고, 넓어진 취구는 민속악의 다양한 음악적 표현을 구사하는데 기능적 우위(優位)를 점할 수 있기 때문이다. 이처럼산조대금은 다양한 민속악 악곡의 음악적 표현에 적극적으로 대응하기 위해 악기의 길이와 취구 부분을 개량해 탄생한 악기이다.

오늘날 산조대금은 독주곡인 산조(散調)와 무속의 시나위, 지방 관아(官衙)로 전승되었던 삼현육각(三絃六角), 군악(軍樂) 계통의 행악(行樂), 각 지방 민요 반주와 무용 반주 등 민속악의 합주곡에 대부분 편성된다. 또한, 연주하는 악곡에 따라 악기를 잡는 방식인 파지법(把指法)과 손가락의 움직임인 운지법(運指法, Fingering)을 다양하게 변화시킨다. 이러한 현상은 정악대금으로 연주하는 정악 악곡과 비교해산조대금으로 연주하는 민속악 계열의 음악에서 그 변화양상이 뚜렷하다.10)흔히 지법(指法)이라는 용어는 악기를 잡는 방식인 파지법과

⁹⁾ 현재 음악학계에서 대금의 원형(原型)에 관한 여러 논의가 오가고 있지만, 본 고는 산조대금의 파지법과 운지법에 관한 것으로 이러한 논의는 다루지 않을 것이다.

¹⁰⁾ 정악대금으로 연주하는 곡의 경우 크게 주음(主音)인 황종(黃鍾)의 음고를 Eゥ으로 보는 향악계 악곡과 황종의 음고를 C로 보는 당악, 당악 계열 혹은 당악풍의 악곡들이 있어 향악계 악곡과 악조와 음조직 그리고 운지법이 다르다. 하지만, 정악대금으로 연주하는 악곡들 대부분은 황종 음고가 Eゥ인 향악계의 악곡으로 황종 음고가 C인 악곡은 당악인 보허자(步虛子)・낙양춘(洛陽春)과 당악계열 악곡인 여민락만(與民樂慢, 일명 景籙無彊之曲), 여민락령(與民樂令, 일명 太平春之曲), 해령(解令, 일명 瑞日和之曲), 당악풍의 악곡인 종묘계례악(宗廟祭禮樂) 등의 악곡들로 정악대금의 전체악곡 중 차지하는 비중은 그리 크지 않다. 그리고 황종을 C로 보는 악곡도 악조가 바뀌고 그에 따른 운지법과 율명은 변하지만, 악기의 제1・2・3공을 왼손의 검지・중지・약지로, 제4・5・6공을 오른손 검지・중지・약지로 6개의 모든 지공을 여닫는 기본적인 악기 파지법은 변하지 않는다.

악기를 연주하며 손가락을 쓰는 방식인 운지법 두 가지 의미를 내포한다. 하지만, 본 연구에서는 두 용어 사이의 혼란을 피하고자 '지법'은 악기를 잡는 방식인 '파지법'을, 손가락의 움직임 방식인 '운지법'은 기존과 같이 '운지법'으로 구분하여 논할 것이다.

산조대금의 가장 기본적인 파지법은 악기의 모든 지공을 사용하는 6관 지법으로 악기의 명칭에서 알 수 있듯이 독주곡인 '산조'와 무속의식 '시나위' 등 민속악 악곡에서 쓰인다. 하지만, 기본 지법인 6관지법 외에도 제6공을 사용하지 않고 비운 채 제1~5공만을 사용하는 5관 지법, 제5공과 제6공을 비운 채 제1~4공만을 사용하는 4관 지법, 그리고 드물지만 정악대금의 제1~3공만을 사용해 민속악을 연주하는 3관 지법 등 다양한 파지법을 사용하고, 이러한 파지법을 '올려잡는다.', 혹은 '추켜잡는다.'라고 한다. 이렇듯 민속악에서 산조대금은 정악을 연주하는 정악대금과 비교해 운지법 외에 악기 잡는 법인 파지법 그리고, 연주 자세의 메커니즘(mechanism) 자체가 바뀌는 매우파격적인 방식을 취함으로써 하나의 악기로 여러 장르의 민속악 연주가 가능하게 되었다. 이는 산조대금을 사용하는 공연 현장의 민속악연주자들이 이뤄낸 대금 주법의 큰 업적이지만, 아직 이러한 다양한파지법과 그에 따른 운지법을 다룬 연구는 이루어지지 않았다.

이전까지 산조대금에 관한 연구는 산조·시나위·민요·삼현육각· 창작곡 등 악곡의 선율구조·시대별 음악의 변천·악조·장단에 관한 연구가 대부분으로 산조대금의 지법 변화에 관한 연구는 찾아보기 어렵다.

산조를 연주할 때는 고정된 파지법을 사용하는 한 악곡 내에서 다양한 악조의 변화가 이루어져 그에 따른 운지법이 변화한다. 그리고 5관 지법, 4관 지법을 사용하는 악곡의 경우 파지법 자체가 변하며 그에 따라 운지법도 변하는데, 이 경우 악기를 숙이거나 제치는 등호흡을 불어넣는 취구의 각도를 조절하는 발음(發音)기법11)을 많이

¹¹⁾ 한국음악에서 '시김새'는 서양의 비브라토와 같은 농음(弄音)과 음을 밀어 올리거나 흘려내리는 추성(推聲)·퇴성(退聲)·장식음 등을 포함하지만, 좁은 의미로는 장식음 만을 가리킨다. 본 연구에서 발음기법(發音技法)이라는 용어는 음의 높낮이 조정을

사용한다. 왜냐하면 기본 파지법인 6관 지법과 달리 5관 지법·4관 지법을 사용하게 되면 지공을 1개 혹은 2개까지 적게 사용하게 되어 안정적인 음을 운용할 수 있는 운용의 폭이 줄기 때문에 그 보완책으 로 발음기법이 많이 수반되는 것이다.

이에 본 연구에서는 하나의 악곡 즉 산조 안에서 변화하는 다양한 악조에 따른 운지법의 변화양상과 악곡의 종류에 따라 달라지는 파지 법과 그에 따라 발생하는 운지법과 발음기법의 변화양상을 집중적으 로 살펴보자 한다.

2. 연구대상

본 연구는 오늘날 공연 현장에서 산조대금으로 연주하는 전통 민속 악 악곡을 대상으로 한다.

본 연구의 분석 자료로 활용할 악곡은 서용석류 대금산조의 〈진양조〉, 시나위 합주, 경기민요 〈창부타령〉·〈노랫가락〉, 서울 삼현육각〈염불풍류〉, 봉산탈춤 반주음악 〈서도풍류〉이다. 또한, 산조대금의파지법과 운지법에 관한 연구인 만큼 대금의 선율만을 연구대상으로한다. 대상 악곡들은 현재 공연 현장에서 자주 연주되는 악곡으로 산조대금의 파지법과 운지법을 보편적으로 조명할 수 있을 것이다.

연구대상 악곡의 상세한 선정 이유는 다음과 같다.

산조의 경우 [진양조·중모리·중중모리·자진모리] 등 장단의 구성이 다양하고, 한 악곡 안에서 악조의 변화가 빈번하다. 특히 서용석류 대금산조에는 총 6종의 악조가 출현하는데, 이 모든 악조가 <진양조>에 모두 담겨있어 고정된 파지법을 사용하는 한 악곡 안에서의 운

위해 운지법이 아닌 악기를 숙이거나 제치는 방법을 지칭하는 용어로 사용하고자 한다.

지법 변화양상을 파악하기에 쉽다.

시나위는 산조와 비교해 장단과 악조의 변화는 다채롭지 않은데, 이는 시나위의 연주 형태와 악곡의 성격이 산조와 다르기 때문이다. 산조는 독주 형태 즉, 한 명의 연주자가 연주하는 방식으로 장단과 악조의 변화에 유연하게 대처할 수 있다. 하지만, 시나위는 가야금・거문고・해금・아쟁・피리・대금 등의 선율악기들이 일정한 장단 틀 안에서 즉흥적인 선율로 자유롭게 연주하는 곡으로 장단과 악조를 다채롭게 변화시키기에 제약이 따른다. 하지만, 시나위는 산조와 더불어 6관 지법을 사용하는 대표적인 악곡으로 6관 지법의 운지법을 살펴보기 적당하다.

서울 삼현육각의 〈염불풍류〉와 봉산탈춤 반주음악 〈서도풍류〉는 4 관 지법이 쓰이는 대표적인 악곡이다. 하지만, 두 악곡은 연행지역과 연행방식(공연형식) 그리고 전승 과정이 달라 같은 4관 지법을 사용하는 악곡 사이의 시김새와 운지법의 차이를 살펴볼 수 있다. 또한, 두 악곡은 현재 각각 시도무형문화재와 국가무형문화재로 지정되어 있어, 전수 교육에 사용하는 공식적인 악보를 구하기 쉽다.

본 연구에 쓰일 악보의 내용은 다음의 <표 1>과 같다.

¹²⁾ 서한범, 『국악통론』, 서울: 대림출판사, 1995, 60쪽; "'시김새'란 좁은 의미에서는 선율을 이루고 있는 골격음 앞이나 뒤에서 그 음을 꾸며주는 역할을 하는 장식음이나 음길이가 짧은 잔가락을 말한다. 넓은 의미로는 선율이나 절주의 자연스러운 연결이나 유연한 흐름을 위하여 또는 화려한 어느 음에 부여되는 표현 기능까지 포함하는 기능이다."

<표 1> 연구대상 악보 목록

악곡명	악보(음반)명	출 처(발행)	연도	비고
서용석流 대금산조	(증보판)서용석流 大笒散調	황규일 채보 / 서울: 은하출판사	2010	
시나위 합주	추모와 기원의 음 악(생활국악 대전 집9)	국립국악원 연주단 / 서울: YBM 서울음반	1994	오 양 수 채보
창부타령	민요가락	이춘희 / 서울: 킹레코드: 신나 라뮤직	1993	오 양 수 채보
노랫가락	민요가락	이춘희 / 서울: 킹레코드: 신나 라뮤직	1993	오 양 수 채보
염불풍류	서울삼현육각 中 <염불풍류> 대금 보	서울 삼현육각 전수교육 악보	2020	이철주13) 제공
서도풍류	봉산탈춤 中 <서 도풍류> 대금보	서도풍류 전수교육 악보	2020	박용호 ¹⁴⁾ 제공

3. 연구방법

본 연구는 산조대금 연주에 쓰이는 파지법과 운지법의 변화양상을 파악하기 위한 목적으로 본문의 구성은 첫째, 고정된 파지법을 사용하는 하나의 악곡 내에서 악조의 변화에 따른 운지법 변화양상을 살펴볼 것이다. 둘째, 다양한 민속악곡에 따라 변화하는 즉, 다양한 파지법을 사용하는 악곡들과 그에 따른 운지법과 발음기법의 변화로 크게 두 부분으로 나누어 살펴보겠다.

고정된 파지법으로 동일 악곡 안에서 변화하는 운지법의 양상은 서용석류 대금산조를 대상으로 살펴볼 것이다. 서용석류 대금산조의 출현하는 악조는 계면조 4종(c본청 계면조, e^b변청 계면조, g변청 계면

¹³⁾ 서울특별시 무형문화재 제44호 삼현육각(三絃六角) 보유자(대금).

¹⁴⁾ 국가무형문화재 제17호 봉산탈춤 대금 전승교육사(傳承敎育師).

조, f변청 계면조)와 우조 2종(b 본청 우조, e 변청 우조)으로 총 6 종의 악조가 출현한다. 특히 〈진양조〉 장단에는 이 모든 조가 담겨있어, 하나의 악곡과 장단 안에서 악조의 변화에 따른 운지법의 변화양상을 살펴보기에 적당하다.

또한, 악곡에 따라 변화하는 파지법과 그에 따른 운지법의 변화를 살펴볼 악곡은 시나위, 경기민요 〈창부타령〉·〈노랫가락〉, 서울 삼현 육각 〈염불풍류〉·봉산탈춤의 반주음악 〈서도풍류〉의 선율을 통해 살펴볼 것이다. 분석 대상 악곡의 선율진행 분석을 통해 선율진행 시 각 지법의 장단점, 그리고 단점을 보완하기 위한 운지법과 발음기법 의 변화양상을 살펴볼 것이다. 이후 모든 출현음을 추출해 각 음의 운지법과 발음기법을 표로 정리할 것이다.

본 연구의 자료로 쓰이는 악보는 각 악곡의 원작자 혹은 권위자에의해 출판된 악보 및 무형문화재 전수 교육에 사용되는 악보 즉, 공신력(公信力)을 가진 악보를 우선으로 한다. 하지만, 시나위 혹은 경기민요 반주 악보와 같이 정식 출판되지 않은 대상 악곡은 권위자가직접 연주해 발매된 음반을 연구자가 직접 채보한 악보를 대상으로삼는다.

연구의 자료로 사용될 악보의 기보법은 오선보를 기본으로 한다. 또한, 산조대금 전체 여섯 지공을 모두 막은 전폐음(全閉音)의 음고는 c를¹⁵⁾기준으로 할 것이다. 현재 시중에 출판된 악보 중 공연 실황의 실음을 채보한 악보¹⁶⁾나 무형문화재 전수 교육에 사용하는 악보¹⁷⁾

¹⁵⁾ 현재 시중에서 찾아볼 수 있는 대금산조 악보의 전폐음의 음고는 모두 c이다.; 박용호, 『죽사 한범수 대금산조보』, 서울: 은하출판사, 2010; 신용문, 『한범수류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 1991; 임재원 채보, 『한주환류 대금산조』, 서울: 도서출판 어울림, 1994; 최삼범·김동표 채보, 『강백천류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 1995; 김순옥, 『이생강류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 1991; 임재원 채보, 『원장현류 대금산조』, 서울: 도서출판 한소리, 1991; 황규일 채보, 『증보판 서용석류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 2010.

¹⁶⁾ 오용록 채보, 『한국음악 제37집: 민간대풍류』, 서울: 국립국악원, 2008; 악보에는 운지법에 관한 설명은 따로 없지만, 악보를 분석하면 이 악보의 전폐음의 음고는 d이 다.

¹⁷⁾ 현재 국가무형문화재 제17호 (사)봉산탈춤보존회에서 공식적인 전수 교육에 사용하는 《서도풍류》의 대금보는 전폐음 음고가 d로 기보되어 있고, 악보의 가독성(可讀

중 전폐음의 음고가 다르고, 가독성(可讀性)을 높이기 위해 옥타브를 낮춰 기보한 악보가 있다. 하지만, 예로 제시되는 악보들의 음고가 다를 경우 정확한 음에 따른 운지법을 비교할 때 혼란을 초래할 수 있어 음고가 다른 악보들은 모두 전폐음을 c로 이조(移調)해 같은 음고 아래에서 비교하고자 한다.18)

서용석류 대금산조의 경우 원작자에 의해 출판된 악보19)를 우선 대 상으로 할 것이다. 하지만, 대상 악보 〈진양조〉의 b^b(仲)본청 우조의 내용은 연구자가 수정한 내용이 반영되었다. b^b(仲)본청 우조의 출현 음 중 시(d)음은 꺾는음으로 율명으로는 남려(南呂)에 해당한다. 하지 만, 실제 연주에서 남려의 꺾는음의 시작음은 반음 위의 음인 도(e^b) 음이기 때문에 시(d)음을 도(e^b)음으로 수정하였다.

경기민요는 현재 국가무형문화재 제57호20)로 지정되어 있지만, 전 승자는 모두 노래하는 창자(唱者)로 악기 반주자의 전승은 별도로 이루어지고 있지 않다. 그래서 권위자가 직접 연주해 발매된 음반을 연구자가 직접 채보한 악보를 대상으로 삼을 것이다. 또한, <서울 삼현육각>과 <서도풍류>는 오늘날 각각 서울특별시 무형문화재와 국가무형문화재로 지정되어 전승되고 있어 각 문화재의 전승 교육에 공식적으로 쓰이는 악보를 대상으로 할 것이다.

性)을 높이기 위해 한 옥타브 아래로 기보 되어 있다.

¹⁸⁾ 산조대금의 대표 악곡인 산조의 공연 방식은 '독주'이기 때문에 연주자는 자신의 기호에 맞는 음고의 악기를 사용해도 무관했다. 또한, 시나위・산조합주・삼현육각과 같은 민속악 합주 또한 한 악기를 한 명의 연주자가 연주하는 '단잽이'편성이므로, 공연 전에 연주자들의 합의를 통해 음을 조율하면 큰 문제는 없었다. 하지만, 최근 관현악 편성의 대규모 합주・협연이나 한국악기가 아닌 외국악기 혹은 전자악기와 함께하는 공연이 늘어감에 따라 기준음을 명확히 규정하게 되었고, 현재 서울시립국악관현악단, 국립국악관현악단, KBS국악관현악단, 국립국악원 창작악단에서도 산조대금의 전폐음을 c로 고정해 연주한다.

¹⁹⁾ 황규일 채보, 『증보판 서용석류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 2010.

²⁰⁾ 문화재청 국가문화유산포털, http://www.heritage.go.kr/, 국가무형문화재 제57호 경기민요(京畿民謠).

4. 선행연구 검토

본 연구는 민속악에서 대금의 다양한 파지법과 그 지법에 따른 운지법에 관한 것으로 선행연구 대상의 범위가 넓어 대금의 운지법과 각 지법의 예시 악곡으로 분류하여 살펴보겠다.

1) 대금 운지법 관련

정화순²¹⁾은 현행 정악대금과 중국의 적자(笛子)를 비교 대상으로 각 지공 사이의 음정 관계와 운지법에 따른 상대적 음고를 비교하여 같은 점과 다른 점을 밝히고자 했다. 그래서 『악학궤범(樂學軌範)』과 다른 현행의 정악대금이 단순한 변형인지 『악학궤범』 이후 어떠한 시 기에 중국 적자의 구조를 수용한 산물인지에 대한 의심을 제기했다.

김정승²²⁾은 대금 창작곡의 연주기법 중 발음원리와 배음 구조적 연관성이 있는 12음주법, 다음주법(multiphonics), 트릴주법(trill)을 중심으로 창작곡에서의 대금 주법(奏法)의 확대 가능성을 제기하였다.

김상연²³⁾은 1960년대 초부터 시도된 다양한 개량대금 중 정양 국악기와 부산 관악기의 접죽대금, 국립국악원의 합죽대금, 임재원의 개량대금, 이용구의 개량대금, 분절대금을 대상으로 개량대금에 보조키를 장착하고 연주할 때 나타날 수 있는 운지법의 단점을 밝히고, 그것을 해결하기 위한 여러 방향을 제시하였다.

김종욱²⁴⁾은 임재원의 개량대금(보조키 3개), 이용구의 개량대금(보조키 2개), 북한의 개량대금(보조키 8개)의 운지법과 연주법을 비교하였다. 보조키의 사용으로 변화한 운지법을 통해 기존 전통대금에서

²¹⁾ 정화순, 「현행 정악대금과 중국 적자의 운지법 비교」, 『동양예술』 제17권, 한국동양 예술학회, 2011.

²²⁾ 김정승, 「대금 창작곡을 위한 연주법 연구」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2012.

²³⁾ 김상연, 「개량대금의 현황 및 문제점」, 『서울대학교 동양음악』 제42권, 서울대학교 동양음악연구소, 2017.

²⁴⁾ 김종욱, 「개량대금의 구조 및 연주법 비교연구: 임재원·이용구·북한 개량대금을 중심으로」, 용인대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2016.

연주하기 어려운 창작곡을 예시로 들어 설명하였다.

2) 악곡 관련

장광수²⁵⁾는 〈육자배기〉의 노래선율과 서용석·이생강·원장현의 대금 반주 선율 비교를 통해 '노래선율과 대금 반주 선율이 같은 부 분', '노래선율과 대금의 반주 선율이 다른 부분', '노래선율이 없는 부분을 대금 반주로 채워 간주의 역할을 하는 부분' 3가지 유형으로 구분해 그 특징을 설명했다.

윤원아²⁶⁾는 육자배기의 114곡을 장단·형식·사설붙임새·선율 등의 측면에서 분석하여 육자배기의 구조와 특징을 살펴보고 이를 통해학교 교육 현장에서 교수학습내용으로의 활용 가능성을 제시하였다.

신소희²⁷⁾는 창부타령의 선율분석 특히 무형문화재 전승자들 상호 간의 가사 내용과 붙임새를 비교해 구성 음계·장단형·특별한 음형 (音形)·사설의 주제 등을 설명했다.

이보형²⁸⁾은 경기·호남·해서·영남 삼현육각의 악사와 그 전승 계보, 음악의 전통적 기능, 악곡의 장단 등을 밝혔으며, 이는 삼현육각연구의 기초 자료로서 이후 이루어진 연구에 매우 중요한 의의가 있다.

오용록²⁹⁾은 국립국악원·김영재·허용업으로 전승되는 세 가지 〈길군악〉의 해금 선율을 분석하였고, 연구 결과 연주기법 중 요성법 에 많은 차이가 있음을 밝혔다. 김영재와 허용업의 〈길군악〉은 특정 음에 요성을 많이 사용하는데, 이 어법이 가사 〈길군악〉이나 유산가 등의 잡가와 유사하고, 『삼죽금보』의 〈길군악〉과도 유사한 점이 있다

²⁵⁾ 장광수, 「남도민요 육자배기의 대금 반주법에 관한 연구」, 목원대학교대학원 석사학 위논문, 2006.

²⁶⁾ 윤원아, 「육자배기 구조 연구」, 한국교원대학교대학원 석사학위논문, 2007.

²⁷⁾ 신소희, 「경기민요 창부타령에 관한연구」, 단국대학교대학원 석사학위논문, 2007.

²⁸⁾ 이보형, 「향제 삼현육각 소고」, 『문화재』 15, 1982.

²⁹⁾ 오용록, 「해금 <길군악>의 여러 선율」, 『한국음악형성론』, 2012.

는 사실을 밝혔다.

임혜정³⁰⁾은 삼현영산회상의 <염불도드리>와 민간 삼현의 <긴염불>은 모두 『유예지』의 <염불타령>에서 비롯된 곡이며, 두 곡이 현재 선율에서 차이가 나는 이유는 전승 과정의 차이에 있다 밝혔다. 또 다른 논문³¹⁾에서는 김점석·허용업을 중심으로 서울새남굿 삼현육각의 전승 계보를 살펴 한강 이북의 굿을 담당했던 삼현육각 음악인과 궁중과 풍류방에서 관악을 담당했던 세악수들의 교류를 통해 음악이 전승되어왔으며 근대 이후 시나위권의 삼현육각 음악인과의 교류도 있었다고 밝혔다.

최상화³²⁾는 염불풍류 中 <염불>에 한정하여 지영희·박승률·김정 주·김정림과 본인의 채보 악보를 비교하여 분석하였다. 그 결과 <염불>의 제1음은 굵게 떠는 농음, 제2음은 아래로 흘리는 음, 제3음은 기능이 없는 평음, 제4음은 약간 낮은 음정으로 연주, 제5음은 장식음으로 나타났으며, 이러한 음의 기능으로 보아 <염불>의 음계는 레음계로 서도소리의 <수심가>와 <천년만세>, 시조, 판소리의 평조(길)와 같다 분석했다.

이승희³³⁾는 산대놀이 음악 연구에서 경기지역 삼현육각 음악의 선율을 분석하였으며, 〈염불타령〉과 〈굿거리〉는 '솔·라·도·레·미'의 진경토리, 〈허튼타령〉은 '라·도·레·미·솔'의 반경토리에 해당하는 것을 밝혔다.

김지현³⁴⁾은 국립국악원에 전승되는 <헌천수>와 경기대풍류 <긴염 불>의 대금 선율과 시김새를 비교 연구하였다. 국립국악원 전승의

³⁰⁾ 임혜정, 「<삼현영산회상> 염불도드리와 <긴염불>에 관한 연구」, 『한국음반학』 8, 1998.

³¹⁾ 임혜정, 「근대 서울삼현육각의 전개와 서울새남굿의 삼현육각」, 『한국음악연구』 59, 2016.

³²⁾ 최상화, 「경기 무속음악 대풍류(염불)의 음계 연구」, 『이화음악논집』15, 2011.

³³⁾ 이승희, 「산대놀이 음악의 구조 연구: 염불타령, 허튼타령, 굿거리를 중심으로」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2017.

³⁴⁾ 김지현, 「국립국악원 '헌천수'와 경기대풍류 '긴염불'의 선율에 관한 연구」, 한양대학 교대학원 석사논문, 2004.

<한천수>와 경기대풍류 <긴염불>은 모두 경토리로 정악대금과 산조 대금이라는 악기의 차이로 인한 선율과 연주기법의 차이는 있지만, 음계와 장단 구성이 같은 음악임을 밝혀냈다.

김세경³⁵⁾은 각 지역별 삼현육각에 관한 연구와 각 지역의 토리를 분석하였고, 그 비교를 통해 차이점을 기술했다. 특히 향피리의 시김 새와 주법을 분석하였다.

박혜온³⁶⁾은 취타계열 음악의 변천사를 대금 선율을 중심으로 살펴보기 위해 최학봉의 〈취타〉, 국립국악원의 〈취타〉, 지영희의 〈취타〉, 경기 새남굿의 〈취타〉를 운지법·장단·분장구조·선율을 분석하여비교했다.³⁷⁾

김태훈³⁸⁾은 허용업의 대풍류 〈염불〉·〈반염불〉·〈삼현도드리〉·〈별곡〉·〈타령〉·〈굿거리〉·〈자진굿거리〉·〈당악〉의 선율과 구조, 피리 주법의 분석과 〈염불도드리〉와 〈별곡타령〉, 《표정만방지곡》의 〈염불도드리〉·〈타령〉·〈군악〉의 선율을 비교하였다. 그래서〈염불도드리〉와 〈별곡타령〉은 《표정만방지곡》의 〈염불도드리〉·〈타령〉·〈군악〉과 선율이 같다는 것을 밝혔다.

황광엽³⁹⁾은 대풍류 9곡 긴염불·반염불·삼현타령·느린허튼타령 ·중허튼타령·자진허튼타령·느린굿거리·자진굿거리·당악의 선율 구조와 음계의 특징을 연구하였다.

김정림40)은 취타계열 음악 연구에서 <취타>・<길군악>・<별곡타 령>의 주요 구성음은 '綝・楠・黄・太・故'의 5음이며, <길타령>의 주요 구성음은 '黃・太・仲・林・南'의 5음, <염불타령>은 '黃・太・

³⁵⁾ 김세경, 「삼현육각의 향피리 선율 연구: 지역별 분석 비교」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2018.

³⁶⁾ 박혜온, 「취타계열 음악의 변천에 관한 연구 -대금 선율을 중심으로-」, 이화여자대 학교대학원 박사학위논문, 2017.

³⁷⁾ 특히 경기 새남굿의 명인인 허용업과의 자세한 인터뷰 내용을 실어 무속의 취타계 열 음악 연구에 깊이를 더했다.

³⁸⁾ 김태훈, 「대풍류의 음악적 분석」, 중앙대학교대학원 석사논문, 2006.

³⁹⁾ 황광엽, 「대풍류의 선율구조 특징에 관한 연구」, 중앙대학교대학원 석사논문, 2000.

⁴⁰⁾ 김정림, 「취타계열 음악연구」, 이화여자대학교대학원 박사학위논문, 2008.

仲・林・南'의 5음, <삼현타령>은 '黃・太・仲・林・南'이 주요 구성음이며, <삼현타령>의 남려(南呂)는 실제 연주에서는 무역(無射)에 가까운 음정을 내고 있어 南과 無의 차이는 없다고 하였다.

김진성⁴¹⁾은 직접 채보를 통한 서도대풍류 4곡 <염불>·<타령시나 위>·<타령>·<굿거리>의 음구조와 리듬 형태, 형식을 분석하여 경 기대풍류와 비교하였다. 또한, 경기대풍류와 다른 서도대풍류의 전승 양상에 대해 논하였다.

윤석만⁴²⁾은 1930년대 유성기 음반에 남아있는 황해도 <타령>과 <굿거리>를 현재 반주하는 <타령>과 <굿거리>와의 비교를 통해 오늘날의 《서도풍류》는 경기지역의 음악과 더 가깝다 분석했다. 그이유로 본래 황해도 지역의 연희가 경기지역에 정착하면서 반주음악또한 그 영향을 받았을 것이라 밝혔다.

선주희⁴³⁾는 《서도대풍류》와 《경기대풍류》의 음악적 특징 분석을 통해 《서도대풍류》에 황해도를 근간으로 하는 '수심가토리'가 등장하지만, 두 풍류에 공통으로 경토리권의 북부경토리나 남부경토리의 특징이 내재하여 있음을 밝히고, 서도대풍류의 음조직이 경기대풍류화하고 있음을 밝혔다.

그간의 선행연구 중 대금 운지법 관련 논문을 살펴보면 중국의 가로저인 적자(笛子, dí·zi)와 현행 정악대금의 운지법에 따른 음고를 비교해 악기의 변형 시점을 살피거나 현대음악 기법의 도입을 통한 대금 연주 주법의 확대 가능성 모색, 음악적 필요 때문에 제작된 개량대금의 보조키(closed-key)의 활용 방안과 주법 연구 등이 있었다. 그리고, 이외 대부분의 산조대금 관련 논문은 악곡의 전승 과정, 선율

⁴¹⁾ 김진성, 「서도대풍류의 선율구조 연구」, 한국예술종합학교 예술전문사 졸업논문, 2003.

⁴²⁾ 윤석만, 「봉산탈춤 반주음악의 시대적 선율비교-타령과 굿거리를 중심으로-」, 한국 예술종합학교 예술전문사 졸업논문, 2010.

⁴³⁾ 선주희, 「경기·서도대풍류의 음악적 특징 연구」, 이화여자대학교대학원 석사학위논 문, 2012.

의 비교, 장단의 구성, 악곡의 구조, 시대별 변천사에 관한 내용으로 산조대금의 지법에 관한 내용은 아직 다뤄지지 않았다.

II. 대금산조에 나타난 파지법과 운지법

Ⅱ장에서는 서용석류 대금산조의 진양조에 출현하는 b[♭](仲)본청 우조, c(林)본청 계면조, g(汰)변청 계면조, e[♭](無)변청 우조, e[♭](無)변청 계면조 악조⁴⁴⁾의 선율진행 분석을 통해 고정된 파지법을 사용하는 단일 악곡 내의 운지법 변화양상을 살펴보겠다.

1. 파지법

산조대금의 6관 지법은 대금의 전체 지공인 제1~6공을 모두 사용하는 파지법으로 대금의 기본적인 연주법이다. 대금은 일반적으로 바닥에 앉아 연주하는 방식 외에 창작곡이나 퓨전(fusion)곡을 연주할때 의자에 앉거나 서서 연주하는 예도 있지만, 파지법의 자세는 모두같다.

산조대금 6관 지법의 기본자세와 파지법은 다음과 같다.

악기가 지면과 평행하도록 유지하고 악기의 머리(취구 부분)를 왼쪽 어깨에 가볍게 걸치듯 잡는다. 왼손 엄지가 제1공 아래에 오도록 하여 제1~3공을 왼손 검지·중지·약지로 막고, 마찬가지로 제4공

44) 운지법별 악조

운지법	악조
6관 운지법	b ^b (仲)본청 우조, c(林)본청 계면조
5관 운지법	g(汰)변청 계면조
4관 운지법	e ʰ(無)변청 우조, e ʰ(無)변청 계면조

아래에 오른손 엄지를 받치고 제4~6공을 오른손 검지·중지·약지로 막도록 잡는다. 이때 고개를 왼쪽으로 살짝 돌려 자연스럽게 취구에 입을 댈 수 있는 자세가 된다.

산조대금 6관 지법의 연주 자세와 파지법은 아래의 <사진 1>과 같다.

<사진 1> 대금산조의 연주 자세와 파지법



대금은 지공에 따라 사용하는 손가락의 마디 부위가 다르다. 제1공을 막는 왼손의 검지와 제2공을 막는 중지는 손가락의 끝마디를 세워첫 마디의 손끝을 이용해 지공을 여닫는다. 제3공을 막는 왼손의 약지는 마디를 편 상태로 손끝으로 지공을 여닫는다. 제4공을 막는 오른손의 검지와 제5공을 막는 중지는 손가락을 편 상태로 중간 마디(둘째 마디)로, 제6공을 막는 약지는 손가락을 편 상태로 손끝의 마디로 지공을 여닫는다. 이처럼 손가락에 따라 사용하는 마디 부위가 다른 이유는, 지공이 일렬로 위치한 모든 지공을 자연스럽게 손끝으로 막는 것이 어렵고, 설사 막을 수 있다 하더라도 민속악의 다양한 기교를 표현하기에 민첩성이 떨어지기 때문이다. 또한 왼손은 선율진행을 위한 손가락 움직임의 역할 외에 악기를 지탱하는 역할도 해야 하

므로 오른손과 다르게 검지와 중지를 구부려 손끝으로 막는다.

2. 서용석류 대금산조

산조(散調)는 현재 한국의 전통음악 중 가장 많이 연주되는 독주곡으로 인접 국가인 중국과 일본에서는 찾아볼 수 없는 독특한 형태의 악곡 형식이다. 음악적 특징으로는 특정한 내용이나 표제(標題)가 없고, 느린 한배의 장단으로 시작하여 곡 중간에 쉬는 부분이 없이 점점 빠르게 고조되어 가고, 반주는 장구 혹은 북 하나만을 사용한다.45) 처음부터 감상용 음악으로 탄생한 기악 독주곡인 산조는 19세기 말 가야금연주자 김창조(金昌祖, 1865~1919)가 지금과 같은 [진양조→중모리→중중모리→자진모리]로 점차 빨라지는 장단의 틀을 완성한 것으로 전해지는데, 대금산조도 이러한 기본 장단 틀을 그대로이어받았다. 대금산조의 선율 중 판소리 선율에 바탕을 둔 것을 '소리더늠', 시나위 선율에 바탕을 둔 것을 '시나위더늠'이라 한다.

20세기 초 박종기(朴鍾基, 1880~1941)가 처음 완성한 대금산조는 '소리더늠'의 비중이 높고, 뒤이어 강백천(姜白川, 1898~1982)이 짠 대금산조는 '시나위더늠'을 많이 활용한 것이다. 그 밖에 전용선 (1888~1964), 한주환(1904~1963), 한범수(1911~1984), 편재준 (1913~1976) 등 대금산조 및 민속악 연주자들이 활동했다. 오늘날 대금산조의 전승 현황은 '시나위더늠'에 비해 '소리더늠'이 우세한데 박종기의 후계자인 한주환(韓周煥, 1904~1966)에게 직접 대금을 사사(師事) 또는 영향을 받은 한범수(韓範洙, 1911~1984)를 비롯해 서용석(徐龍錫, 1940~2013), 이생강(1937~), 원장현(元長賢, 1950~) 등이 자신의 유파(流派)를 형성하며 전승되고 있다.

⁴⁵⁾ 황병기, 「판소리와 散調에 나타난 한국인의 미의식」, 『산조의 음악학적 연구』, 서울: 민속원, 2004, 409쪽.

이 중 본 연구의 대상으로 살펴볼 서용석류 대금산조는 [진양조→중모리→중중모리→자진모리]로 이어지는 기본 장단 틀로 구성되어있고,46)음조직은 크게 계면조(界面調)와 우조(羽調)로 나뉜다. 서용석류 대금산조의 출현 악조는 c(林)본청 계면조, e[♭](無)변청 계면조, g(汰) 변청 계면조, f(潢)변청 계면조 등의 계면조 4종과 b[♭](仲)본청 우조, e[♭](無)변청 우조 등의 우조 2종으로 총 6종의 악조가 출현하는데, '진양조'에 이 모든 조가 담겨있다.

서용석류 대금산조의 장단과 악조의 구성을 정리하면 아래의 <표 2>와 같다.47)

<표 2> 서용석류 대금산조의 악장과 악조 구성

악장	악 조 구 성(장단수)		
	B ề 본청 우조(12) → c본청 계면조(14) → e ề 변청 우조(4) → e ề		
진양조	변청 계면조(12) → c본청 계면조(18) → g변청 계면조(3) → c본		
	청 계면조(6) → f변청 계면조(10) → c본청 계면조(5)		
スロゴ	B ề 본청 우조(11) → c본청 계면조(65) → e ề 변청 계면조(10) →		
중모리	c본청 계면조(5)		
	B゚본청 우조(30) → c본청 계면조(30) → e゚변청 계면조(9) → e		
중중모리	♭변청 우조(2) → e♭변청 계면조(19) → c본청 계면조(10) → e♭		
- ४४ म्प	변청 우조(4) → c본청 계면조(33) → f변청 계면조(4) → c본청		
	계면조(3)		
	c본청 계면조(75) → e [♭] 변청 계면조(17) → c본청 계면조(25) →		
자진모리	eʰ변청 계면조(31) → c본청 계면조(16) → Bʰ본청 우조(17) →		
	c본청 계면조(11)		
엇모리	c본청 계면조(10박단위 20)		
동살풀이	c본청 계면조(26)		

*** ()의 숫자는 장단수

^{46) 2010}년 증보된 『증보판 서용석류 대금산조』에는 '자진모리' 뒤에 '엇모리'와 '동살풀이' 장단이 추가되어 있다.

⁴⁷⁾ 황규일 채보, 『증보판 서용석류 대금산조』(서울: 은하출판사, 2010), 6~7쪽.

3. 6관 운지법

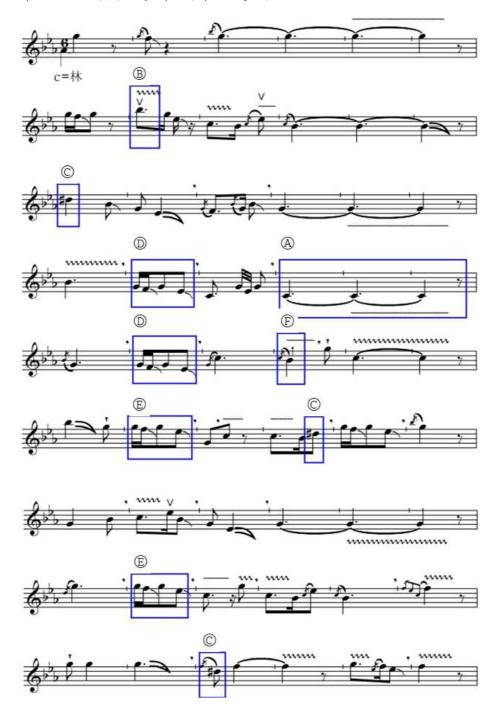
대금산조의 6관 운지법은 6관 지법의 악기 파지 자세에서 제1~6공즉, 산조대금의 전체 지공을 이용해 연주하는 방식이다. 악기의 제1·2·3공을 왼손의 검지·중지·약지로, 제4·5·6공은 오른손의 검지·중지·약지로 여닫는 주법으로 산조대금의 가장 기본이 되는 운지법이다.

1) b^b(仲)본청 우조

서용석류 대금산조의 $b^{\flat}(\phi)$ 본청 우조는 진양조·중모리·중중모리의 첫머리에 나온다.

b^b(仲)본청 우조의 악보는 아래와 같다.

<악보 1> b ʰ(仲)본청 우조(제1~9장단)



b ʰ (仲)본청 우조 '진양조' 1~9장단의 출현음은 라(c) · 시(d) · 레(f) · 미(g) · 솔(b ʰ) · 라(c') · 시(d') · 도(e ʰ') · 레(f') · 미(g') · 솔(b ʰ') 이 고, 이 중 중심음 즉, 본청음은 라(c ʰ)로 평으로 내거나 얕은 농음을 한다.(악보의 ④부분)

솔(b^b)은 굵게 농음하거나, 음을 길게 흘리는 역할을 담당한다.(악보의 ®부분)

대상 악보에서는 출현음인 시(d')의 반음 위 음인 [d#']음⁴⁸⁾이 출현한다. 하지만, [d#']음과 라(e b)음은 동일한 음으로, 실제 연주에서는 제1~5공을 막는 시(d')의 운지법과 악기를 제치는 발음기법을 병행해 반음을 높여 낸다.(악보의 모든 ⓒ부분)

악보 ①부분의 [미(g)→레(f)→미(g)→시(d)]의 선율은 대금산조에서 매우 자주 출현하는 선율형이다. 이 경우 레(f)음과 시(d)음은 음을 급격하게 흘려 내리는 즉, 꺾는 표현을 하는데, 이 경우 악기를 숙이는 발음기법과 함께 대금의 독특한 운지법을 병행해 표현을 더욱 극대화한다. 레(f)의 운지법은 왼손 검지・중지・약지로 제1・2・3공을 막아 소리 내지만, 레(f)음을 꺾을 때 오른손 검지를 이용해 제4공을 감듯이 막아 음을 내리는 기법을 병행한다. 즉, 악기를 숙이는 발음기법과 지공을 감는 듯이 막는 운지법을 동시에 진행해 음을 꺾는 표현을 더욱 명확하게 한다. 이와 같은 방식으로 미(d)음 또한 제1~5공을 막고, 악기를 숙이는 발음기법과 오른손 약지로 제6공을 막아 꺾는음의 표현을 명확하게 한다. 이러한 표현은 한 옥타브 위인 [미(g')→레(f')→미(g')→시(d')]에서도 같이 적용된다.(악보의 모든 ⑥부분)

악보의 ① (마부분의 솔(b)) 음에는 대상 악보의 특별한 지시 부호인 '↑'가 붙어있다. 이 부호는 솔(b))의 운지법 즉 악기의 모든 지공을 열고, 악기를 제치는 발음기법을 사용해 반음 높은 라(c')음을 내라는 지시이다. 이러한 표현을 하는 이유는 라(c')의 운지법인 제1공을 열

⁴⁸⁾ 황규일 채보, 『증보판 서용석류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 2010, 3쪽; "파'(d*') 의 실제음은 파'(d*')과 e ^b의 중간음으로서 미'(d')음을 제쳐서 약간 높게 소리를 낸다."

고 제2~6공을 막아 소리 내는 음색과 악기의 모든 지공을 열어 라(c')음을 내는 음색의 차이를 통해 음악적 표현을 더욱 풍성하게 만드는 목적이다.

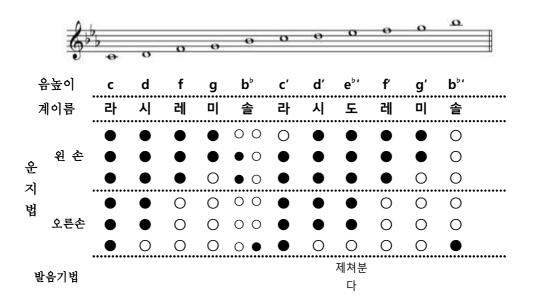
이상을 요약하면, 서용석류 대금산조의 b^b(仲)본청 우조는 모든 우조의 본청 즉, 가장 기본이 되는 우조 악조로 진양조·중모리·중중 모리의 첫머리에 나온다. 산조대금의 모든 지공을 사용하는 6관 운지 법을 사용하기 때문에 대금에서 가능한 최대한의 음악적 표현이 가능 하고, 운용할 수 있는 음역의 폭 또한 가장 넓다.

[미(g)→레(f)→미(g)→시(d)]의 선율은 대금산조에서 매우 자주 출 현하는 선율형으로, 이 중 레(f)음과 시(d)음은 꺾는음으로 악기를 숙 여 음을 낮추는 발음기법과 지공을 감는 듯이 막는 운지법을 병행해 그 표현을 더욱 명확하게 한다.

또한, 솔(b^b)의 운지법 즉, 악기의 모든 지공을 열고, 악기를 제치는 발음기법을 사용해 반음 높은 라(c')음을 내라는 지시 부호인 '↑'의 존재이다. 이는 운지법에 따른 음색의 변화를 도모해 음악의 표현을 더욱 풍성하게 하기 위한 것이다.

서용석류 대금산조 '진양조'의 b^b(仲)본청 우조의 출현음과 각 음의 운지법을 정리하면 아래의 <표 3>과 같다.

<표 3> b[♭](仲)본청 우조의 출현음과 운지법

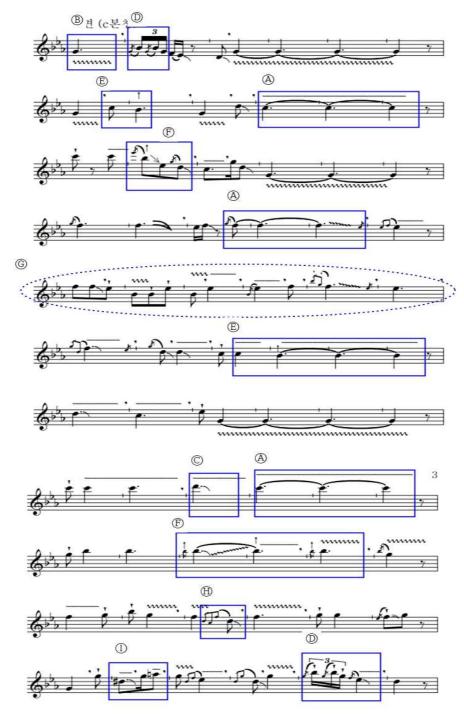


2) c(林)본청 계면조

서용석류 대금산조의 c(林)본청 계면조는 전체 악곡에 출현하는 모든 계면조(c본청 계면조, e^b변청 계면조, g변청 계면조, f변청 계면조)의 본청(本淸)이다. c(林)본청 계면조는 서용석류 대금산조의 전체 악곡을 통틀어 가장 많이 쓰이는데, 대상으로 살펴볼 장단인 '진양조'의 전체 98장단 중 약 절반에 해당하는 43장단이 c(林)본청 계면조 에 해당한다.

c(林)본청 계면조의 악보는 아래와 같다.

<악보 2> c(林) 본청 계면조(제13~23장단)



계면조는 우조와 비교해 중심음과 떠는음, 꺾는음의 역할 구분이 확실하다. 즉, c(林)본청 계면조의 음조직 구성은 $\Pi(g) \cdot \underline{a}(b^{\flat}) \cdot$ 라 $(c') \cdot \Sigma(e^{\flat'}) \cdot \mathrm{dl}(f')$ 이고, 이 중 중심음은 라(c'), 떠는음 $\Pi(g)$, 꺾는 음은 $\Sigma \rightarrow \lambda(e^{\flat'} \rightarrow d')$ 로 그 역할을 한다.

c(林)본청 계면조 진양조 $13\sim26$ 장단의 전체 출현음은 시(d)・도(e $^{\flat}$)・레(f)・미(g)・솔(b $^{\flat}$)・라(c')・시(d')・시 $^{\#}$ (d $^{\#}$ ')・도(e $^{\flat}$ ')・레(f')・미(g')・파 † (a †)・솔(b $^{\flat}$ ')・라(c")・시(d")・도(e $^{\flat}$ ")로 사용하는 출현음이 많은 만큼 다양한 음악적 표현이 가능하다.

라(c')음은 c(林)본청 계면조의 중심음으로 옥타브에 상관없이 얕은 농음을 한다.(악보 🖺부분) 미(g)음은 떠는음으로 굵게 농음한다.(악보 圈부분)

시(d')음은 꺾는음으로 꺾는음의 종착음에 해당한다. 꺾는음의 시작은 반음 위의 음인 도(eʰ')음으로 실제 연주는 도→시(eʰ'→d')로 표현한다. 이러한 꺾는 표현은 중간 음역대(평취)보다 한 옥타브 위인도(eʰ'')→시(d'')에서 더욱 확연하게 나타나는데, 시작음인 도(eʰ'')의운지법은 제1공을 막고 제2공을 1/2을 막는 것이고, 종착음인 시(d'')의 운지법은 제1・2공을 막는 것이다. 음을 꺾을 시 절반만 막았던제2공을 막음으로써 표현하지만, 실제 연주에서는 꺾는 표현을 명확하게 하도록 이러한 운지법과 동시에 악기를 숙이는 발음기법을 병행한다.(악보의 ⓒ부분)

악보의 ①부분은 대금의 독특한 표현기법인 '다루치기'로 흔히 '다루친다.'라 표현한다. 제1·2공을 막는 미(g)음에서 모든 지공을 여는 솔(b))음으로 빠르게 진행하며 악기를 제치는 발음기법을 병행한다.

악보의 ⓒ부분의 솔(b))음에는 대상 악보의 특별한 지시 부호인 '↑'가 붙어있다. 이 부호는 솔(b))의 운지법 즉 악기의 모든 지공을 열고, 악기를 제치는 발음기법을 사용해 반음 높은 라(c')음을 내라는 지시이다. 이러한 표현을 하는 이유는 라(c')의 운지법인 제1공을 열 고 제2~6공을 막아 내는 음색과 악기의 모든 지공을 열어 라(c')음을 내는 음색의 차이를 통해 음악적 표현을 더욱 풍성하게 하기 위함이다. 또한, 이러한 지시 부호 '↑'와 악기를 숙이고 제치는 발음기법을 연속적으로 사용한 표현을 하기도 한다.(악보의 (F)부분)

악보 ⑥부분에는 c(林)본청 계면조의 구성음에서 벗어난 음들이 출 현해 음악을 다채롭게 하는데 이는 마치 e^b(無)변청 계면조가 삽입된 것과 같은 느낌을 준다.

악보 (田부분을 살펴보면 시(d')의 앞 장식음으로 시(d')·라(c')·레(f')가 쓰인 [시(d')→라(c')→레(f')]→시(d')의 선율진행이 나타난다. 각 음의 운지법은 시(d')는 제1~5공을, 라(c')는 제2~5공을, 레(f')는 제1~3공을 막아 소리 낸다. 또한, 이 음들은 없는 장식음으로 빠르게 연주해야 하지만 기본 운지법을 그대로 사용한다면 손가락 움직임에 있어 매우 불편하다. 이러한 이유로 실제 연주에서는 오른손 중지 즉, 제5공을 고정으로 막는 운지법을 사용한다. 이러한 운지법은 [시(d')→라(c')→레(f')]→시(d')의 빠른 연주를 수월하게 하고, 손가락 움직임의 실수를 최소화하는 방식이다.

악보 ①부분을 살펴보면 시#(d*')과 파[†](a[†])음이 출현하는데, 이 중대상 악보에서는 파'(d*')음에 대한 설명으로 "파'(d*')의 실제음은 파'(d*')과 e[†]의 중간음으로서 미'(d')음을 제쳐서 약간 높게 소리를 낸다."49)고 설명하지만, 파'(d*')과 e[†]은 같은 음으로 이는 악보의 오류이다. 실제 연주에서는 제1~5공을 막는 미'(d')의 운지법과 악기를 제치는 발음기법을 병행해 반음을 높여 낸다. 또한, 파[†](a[†])는 c(林)본청 계면조의 구성음은 아니지만 음악적 표현을 위해 이례적으로 쓰였음을 알 수 있다.

이상을 요약하면, 대금산조에서 계면조는 우조와 비교해 중심음과 떠는음, 꺾는음의 역할 구분이 확실하다. 서용석류 대금산조의 c(林)

⁴⁹⁾ 황규일 채보, 『증보판 서용석류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 2010, 3쪽.

본청 계면조의 음조직 구성은 $\Pi(g) \cdot \underline{a}(b^{\flat}) \cdot \operatorname{rt}(c') \cdot \operatorname{rt}(e^{\flat'}) \cdot \operatorname{rt}(f')$ 로, 중심음은 라(c'), 떠는음 $\Pi(g)$, 꺾는음은 $\Sigma \to \Lambda(e^{\flat'} \to d')$ 로 그 역할을 구분한다.

실제 꺾는음의 시작은 반음 위의 음인 도(e)')음으로 실제 연주는 도→시(e)'→d')로 표현한다. 이러한 꺾는 표현은 평취(平吹)의 음역보다 한 옥타브 위 역취(力吹)의 음역인 도(e)")→시(d")에서 확연하게나타난다. 시작음인 도(e)")의 운지법은 제1공을 막고 제2공을 1/2을막는 것이고, 종착음인 시(d")의 운지법은 제1·2공을 막는 것인데,음을 꺾을 시 절반만 막았던 제2공을 막음과 동시에 악기를 숙이는발음기법을 병행한다. 이는 음을 꺾는 표현을 더욱 강하게 표현하려는 방법이다.

대상 악보의 '↑'는 특별한 지시 부호로 c(k)본청 계면조에서 이러한 주법은 운지법의 변화로 인한 음색 변화를 통해 음악적 표현을 더욱 풍성하게 하기 위함이다. 특히 c(k)본청 계면조에서는 이러한 표현을 연속적으로 사용하기도 한다.

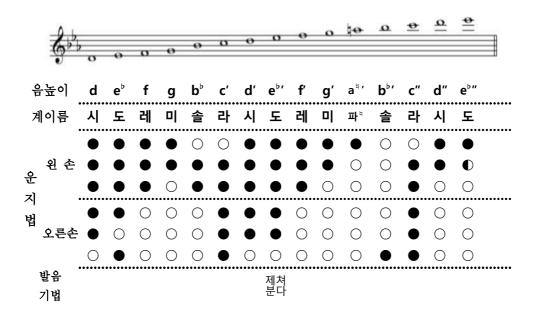
또한, c(林)본청 계면조에 $e^b(無)$ 변청 계면조가 1장단 삽입되어 음악을 더욱 다채롭게 한다.

시(d')음에 앞 장식음으로 [시(d')→라(c')→레(f')]가 붙는 [시(d')→라(c')→레(f')]→시(d') 선율진행은 기존 운지법을 사용한다면 매우 불편하므로, 실제 연주에서는 오른손 중지로 제5공을 고정으로 막는 운지법을 사용한다. 이로 인해 손가락 움직임의 실수를 줄이고 빠른 연주를 더욱 수월하게 할 수 있다.

또한, c(林)본청 계면조의 악조 구성음에서 벗어나는 파[‡](a[‡])음이 출현하는데, 이는 음악적 표현의 다양성을 위해 이례적으로 쓰였다.

서용석류 대금산조 '진양조'의 c(林)본청 계면조의 출현음과 각 음의 운지법을 정리하면 아래의 <표 4>와 같다.

〈표 4〉 c(林)본청 계면조의 출현음과 운지법



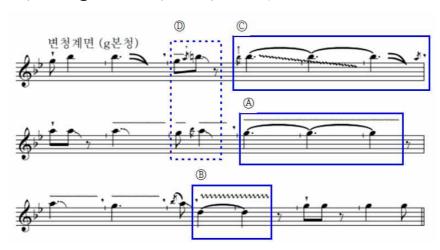
4. 5관 운지법

대금산조의 5관 운지법은 6관 지법의 파지 자세에서 제1~5공만을 이용해 연주하는 방식이다. 악기의 제1·2·3공을 왼손의 검지·중지·약지로, 제4·5공은 오른손의 검지·중지로 여닫고, 제6공은 사용하지 않는 운지법이다.

1) g(汰)변청 계면조

서용석류 대금산조 중 제1~5공을 사용하는 5관 운지법을 사용하는 악조는 g(汰)변청 계면조로 산조 전체 악곡에서 '진양조'에 단 3장단출현한다.

g(汰)변청 계면조의 악보는 아래와 같다.



<악보 3> g(汰)변청 계면조(제61~63장단)

계면조는 우조와 비교해 중심음(라)과 떠는음(미), 꺾는음(도 \rightarrow 시)의 역할 구분이 비교적 확실하다. 즉, $g(\chi)$ 변청 계면조의 음조직 구성은 $\Pi(d') \cdot \underline{a}(f') \cdot \underline{a}(g') \cdot \underline{c}(b^{\flat'}) \cdot \underline{d}(c'')$ 이고, 이 중 중심음은 라(g'), 떠는음 $\Pi(d')$, 꺾는음은 도 \rightarrow 시($b^{\flat'} \rightarrow \underline{a}'$)로 그 역할을 한다.

g(汰)변청 계면조의 출현음과 선율진행을 살펴보면 다음과 같다.

서용석류 대금산조 g(汰)변청 계면조에서 실제 출현음은 $\Pi(d')$ · 라 (g') · 시(a') · $\Sigma(b^{\flat'})$ · $\Sigma^{\dagger}(b^{\dagger'})$ 50)로 계면조 음조직의 구성음 중 솔(f')과 레(c'')는 빠져있고, $\Sigma^{\dagger}(b^{\dagger'})$ 이 포함되어 있다.

출현음 중 중심음은 라(g')음으로 음의 폭이 넓지 않은 얕은 농음즉, '평으로 내는 음'을 낸다.(악보 중 ㈜부분)

⁵⁰⁾ b[†]'은 b[†]'→도(b^b')로 꺾는음의 시작음 혹은 경과음으로 쓰이지만, 『증보판 서용석류 대금산조』(서울: 은하출판사, 2010)의 오선보에 기보되어 있어 출현음에 포함되었다. 하지만, g(汰)변청 계면조의 구성음이 아니기 때문에 솔미제이션(solmization)으로 표기하지 않겠다.

미(d')는 g'(汰)변청 계면조의 세 번째 장단에서 단 1회 출현하고, 굵은 농음을 한다. 이는 중심음인 라(g')의 완전4도 아래음을 굵게 농 음하는 계면조의 전형적인 모습을 보여준다.(악보 중 ®부분)

출현음 중 시(a'), 도(b'), b'(漢)의 관계는 모두 반음 간격으로 특히 도(b'), b'(蕤) 두 음은 모든 지공을 연 전개음(全開音)의 같은 운지법으로 표현한다. 또한, 악보의 '↑'는 '도(b')음을 제쳐 불어 레(c")음을 내라.'는 대상 악보의 특수 지시 부호51)다. 6관 운지법에서 레(c")의 운지법은 제1공을 열고, 제2~6공을 모두 막는 방법으로 안 정된 음을 낼 수 있다.

레(c")는 g(汰)변청 계면조에서 일정한 시가를 갖는 음이 아닌 레(c")에서 $\Sigma(b^{\flat})$ 로 급격하게 하행진행하는 '꺾는음'의 시작음 혹은 경과음으로 인식해야 할 것이다.(악보 중 \mathbb{C} 부분)

g(汰)변청 계면조에서 악보 혹은 악보의 지시로 출현하는 시(a')・ $\Sigma(b^{\flat'})\cdot b^{\flat'}\cdot dl(c'')$ 는 모두 반음 관계로 악기의 기울임 정도에 따라하나의 운지법으로도 연주할 수 있다.(악보 중 (D부분)

하지만, 반대로 악기의 숙련자가 아니면 정확한 음높이의 연주가 어렵다는 뜻이기도 하다. 전문 연주자들은 실제 제1공을 막는 운지법 으로 시(a')음을, 도(b'')·b''·레(c")는 모든 지공을 연 상태에서 악 기의 정확한 기울임 각도를 산정해 정확한 도(b'')·b''·레(c")음의 표현이 가능하다.

즉, g(汰)변청 계면조에서 반음 관계인 시 $(a') \cdot \Sigma(b^{\flat'}) \cdot b^{\dag'} \cdot \text{레}(c'')$ 의 사용을 정리하면, 첫째 꺾는음의 종착음 $\Sigma(b^{\flat'})$ 로 오기 위한 시작음과 경과음으로 레 $(c'') \to b^{\dag'}$ 가 쓰이는 구조인 $[\operatorname{dl}(c'') \to b^{\dag'}] \to \Sigma(b^{\flat'})$ 와 둘째, 꺾는음의 종착음 시(a')로 오기 위한 시작음과 경과음으로 $b^{\dag'}$ 과 $\Sigma(b^{\flat'})$ 가 쓰이는 구조 $[b^{\dag'} \to \Sigma(b^{\dag'}) \to \lambda(a')$ 의 구조로 나눌 수 있다. 이때 꺾는음의 시작이 반음이 아닌 온음 위의 음에서 시작하는 데, 이는 꺾는 표현의 강도를 더욱 적극적으로 하기 위한 것이다.

⁵¹⁾ 황규일 채보, 『증보판 서용석류 대금산조』(서울: 은하출판사, 2010), 8쪽.

이상을 요약하면, 서용석류 대금산조의 g(汰)변청 계면조에서는 6관지법의 연주 자세에서 5관 운지법을 사용한다. g(汰)변청 계면조의음조직 구성은 미(d')・솔(f')・라(g')・도(b゚')・레(c")이고, 이 중 중심음은 라(g'), 떠는음 미(d'), 꺾는음은 도→시(b゚'→a')로 역할 구분을 한다. 하지만, 실제 출현음은 미(d')・라(g')・시(a')・도(b゚')・도゚(b゚')・도゚(b゚')・32)로 계면조 음조직의 구성음 중 솔(f')과 레(c")는 빠져있고, 도 (b゚')이 포함되어 있다. 필수 구성음이 빠진 만큼 선율진행의 많은부분을 악기를 제치거나 숙이는 발음기법을 사용하는 시김새53)에 치중하고 있어 선율의 구성과 운지법은 매우 단조롭다. 또한, 단 1회출현하는 떠는음인 미(d')를 제외한 다른 출현음은 모두 왼손의 움직임으로 연주하지만, 5관 운지법의 원칙을 지키며 발생하는 선율진행의 문제점을 여러 발음기법을 통해 극복한 점을 확인할 수 있다.

g(汰)변청 계면조의 출현음과 각 음의 운지법을 정리하면 다음 <표 5>와 같다.

⁵²⁾ b^ħ'은 b^ħ'→도(b^ħ')로 꺾는음의 시작음 혹은 경과음으로 쓰이지만, 『증보판 서용석류 대금산조』(서울: 은하출판사, 2010)의 오선보에 기보되어 있어 출현음에 포함되었다. 하지만, g(汰)변청 계면조의 구성음이 아니기 때문에 솔미제이션으로 표기하지 않겠다.

⁵³⁾ 송방송, 『한겨레음악대사전』, 도서출판 보고사, 2012, 1027쪽; "넓은 뜻의 시김새는 요성·농현·전성·퇴성 등을 포함하지만, 좁은 의미의 시김새는 장식음을 가리킨다."

〈표 5〉 g(汰)변청 계면조의 출현음과 운지법

		6. · ·	0	•	Ω	ķα	1
	음높이 계이름	d′ □	g' 라	a' 시	b⁵′ 도	b [‡] ′	
		•	•	•	0	0	
٥	왼 손	•		0	0	0	
운 지		•	0	0	0	0	
법		•	0	0	0	0	
Ħ	오른손		0	0	0	0	
		0	0	0	0	0	
	발음기법					제쳐낸다	,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,

5. 4관 운지법

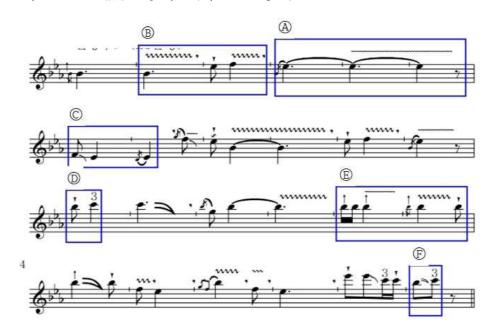
대금산조의 4관 운지법은 6관 지법의 파지 자세에서 제1~4공을 이용해 연주하는 방식이다. 악기의 제1·2·3공을 왼손의 검지·중지·약지로, 제4공은 오른손의 검지로 여닫고, 제5공과 6공은 사용하지않는 운지법이다.

1) e^b(無)변청 우조

서용석류 대금산조 '진양조'의 e^b(無)변청 우조는 6관 지법의 자세로 4관 운지법을 사용하는 악조로 총 4장단이 이에 해당한다.

e b (無)변청 우조의 악보는 아래와 같다.

<악보 4> e^b(無)변청 우조(제27~30장단)



계면조가 중심음(라)과 떠는음(미), 꺾는음(도→시)의 역할 구분이 비교적 확실한 것과 달리 우조는 중심음 이외의 떠는음과 꺾는음이 일정하지 않다.

 e^{\flat} (無)변청 우조의 음조직 구성은 $\underline{a}(b^{\flat}) \cdot \operatorname{라}(c') \cdot \operatorname{E}(e^{\flat'}) \cdot \operatorname{dl}(f') \cdot$ 미(g')이고, 이 중 중심음은 도 $(e^{\flat'})$ 이다.

e ề (無)변청 우조의 전체 출현음은 도(e ề) · 레(f) · 솔(b ề) · 도(e ề') · 레(f') · 미(g') · 솔(b ề') · 라(c") · 도(e ề ")로, 이 중 중심음은 도(e ề) 로 얕은 농음을 한다.(악보 중 ④부분) 또한, 솔(b ề)과 레(f)는 주로 굵게 농음을 하는데 중심음(평으로 내는 음) 외에 떠는음, 꺾는음의역할 구분이 명확하지 않은 우조의 특성상 명확한 음악적 특징으로 규정할 수는 없다.(악보 중 ⑧부분)

악보 ⓒ부분을 살펴보면 도(e^b)의 앞 장식음으로 파(d^b)가 쓰이는

것을 확인할 수 있다. 6관 운지법에서 파(d³)음의 운지법은 제1~5공을 막아 안정적으로 소리를 낼 수 있지만, 이는 제5공을 사용하지 않는 4관 운지법의 원칙에는 어긋나는 것이다. 하지만 파(d³)는 시가가 거의 없는 짧은 장식음으로 선율진행 상 어울리는 시김새를 표현하기위해 원칙에 벗어나는 사례이다.

또한 악보 ①부분의 라(c") 위의 '3'의 지시는 '왼손으로 제1~3공을 막아 c음을 내라.'는 이 대상 악보만의 특수한 부호이다. 본래 6관 지법에서 라(c")의 운지법은 제1공을 제외한 제2~6공을 막아 안정적으로 소리 낼 수 있다. 게다가 부호의 지시와 같이 악기의 제1·2·3공을 막고 그대로 불면, 라(c")음이 아닌 반음이 높은 파(d) ')음이 난다. 하지만 악기를 살짝 숙이는 발음기법을 사용해 라(c")음을 내는 것은 첫째, 4관 운지법의 원칙을 지키고, 연결음과의 운지법을 고려한 것이다.

하지만, 이는 한 옥타브 아래의 파(d^b)의 운지법에서는 음악적 표현을 위해 4관 운지법의 원칙을 어겼던 것과 매우 대조적임을 알 수있다. 이는 악보 ©의 파(d^b)와 악보 ®의 라(c^r)의 차이는 해당하는음의 길이 즉음의 시가 차이 때문이다. 악보 ®의 파(d^b)는 시가가책정되어 있지 않은 장식음으로 쓰였지만, 악보 ®의 라(c^r)는 시가를가진 음으로 사용되기 때문에 4관 운지법의 원칙을 지킨 것이다.

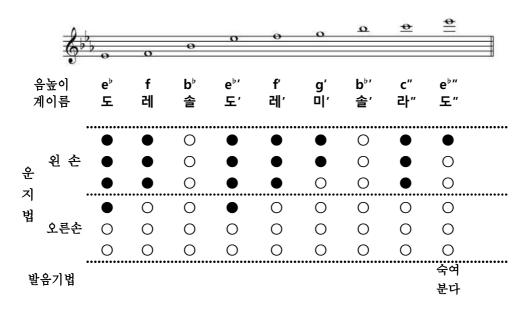
악보 ⑥부분의 '↑'은 앞서 g(汰)변청 계면조 항목에서 언급한 것과 같이 솔(b)')을 제쳐 불어 라(c")음을 내라.'는 지시로 음악적 표현을 위해 취구의 각도를 조절하는 발음방식을 사용하는 부분이다. 악보 ⑥부분은 솔(b)')에서 미(g')로 급하게 음을 꺾어 잡는 표현으로 대금 연주에서 빈번히 출현하는 시김새이다.

이상을 요약하면 서용석류 대금산조의 e^b(無)변청 우조 출현음 중 미(e^b)과 한 옥타브 위의 미(e^b')음을 제외한 나머지 음의 손가락 움 직임은 모두 왼손에서 이루어진다. 이는 6관 지법의 자세로 4관 운지법을 사용하면서 발생하는 현상인데, 이는 오른손으로 사용하는 지공

이 검지를 사용하는 제4공 하나이기 때문이다. 또한 4관 운지법을 벗어나는 파(d^b)는 정식 시가를 갖지 않는 장식음으로 사용되었기 때문에 음악적 표현을 위해 쓰였고, 반례(反例)로 라(c")는 시가가 있는음이기 때문에 4관 운지법을 지키는 운지법을 사용했음을 알 수 있다.

e b (無)변청 우조의 출현음과 각 음의 운지법을 정리하면 아래의 <표 6>와 같다.

<표 6> e^b(無)변청 우조의 출현음과 운지법

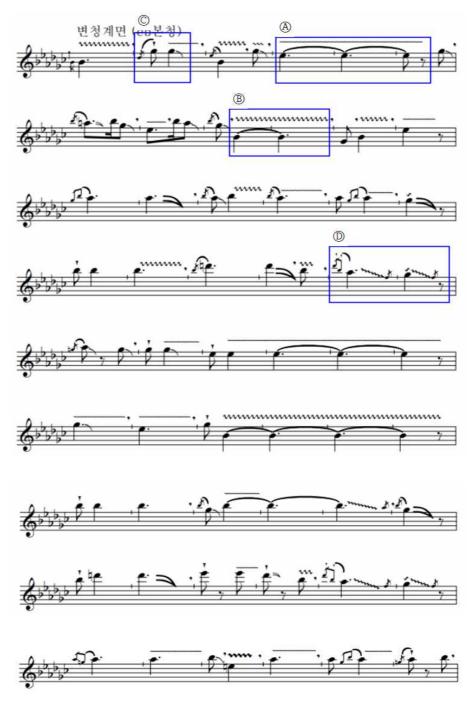


2) e^b(無) 변청 계면조

서용석류 대금산조 '진양조'의 e^b(無)변청 계면조는 6관 지법의 자세로 4관 운지법을 사용하는 악조로 제31~42장단으로 총 12장단이

며, 6관 지법의 4관 운지법을 사용한다. 그중 일부 악보를 제시하면 아래와 같다.

<악보 5> e ʰ(無)변청 계면조(제31~42장단)





계면조는 중심음과 떠는음, 꺾는음의 역할 구분이 확실하다.

 e^{\flat} (無)변청 계면조의 음조직 구성음은 미 (b^{\flat}) ・솔(d')・라 $(e^{\flat'})$ ・도 $(g^{\flat'})$ ・레(a')이고, 이 중 중심음은 라 $(e^{\flat'})$, 떠는음 미 (b^{\flat}) , 꺾는음은 도 \rightarrow 시 $(g^{\flat'}\rightarrow f')$ 로 그 역할을 한다.

e^b(無)변청 계면조의 출현음과 선율진행을 살펴보면 아래와 같다.

e b (無)변청 계면조의 출현음은 도(g b) · 미(b b) · 라(e b') · e' · 도(g b') · 례(a') · 미(b b') · 솔(d') · 라(e b')이다. 이 중 중심음은 라(e b')로 얕은 농음을 하며 평으로 낸다.(악보 중 ④부분) 또한, 굵게 농음하는 음 즉 떠는음은 중심음인 라(e b')의 완전4도 아래음인 미(b b)(악보 중 ⑧부분), 꺾는음은 도→시(g b'→f')로 이처럼 뚜렷한 음 역할의 구분은 계면조의 전형적인 모습이라 할 수 있다.

이 중 주의 깊게 살펴볼 출현음은 도(g^b')로 이를 율명으로 따지면 대려(沃呂)로 전통 악곡에서 사용 빈도가 거의 없는 매우 생소한 음이다. 하지만, 대상 악보의 오선보 기보에는 도(g^b')로 정간보 기보에는 태주(汰蔟)로 기보 되어, 동일 대상 악보 안의 두 종류의 악보 사이에 오류가 존재한다. 그러나 한국의 전통음악에서 대려 음을 사용하는 경우는 거의 없으므로, e^b(無)변청 계면조의 도(g^b')는 악기를 살짝 제쳐 반음 위의 g^b음 태주 음으로 연주하는 것이 옳을 것이다.

(악보 중 ⓒ부분)

악보 ①부분을 살펴보면 레(a')에서 도(g') 로 도(g')에서 시(f)로음을 흘리는 표현이 나온다. 이 표현은 악기를 숙이는 발음기법과 운지법을 병행하게 되는데, 제1공을 막은 음인 레(a')에서 제1·2지공을막는 도(g')까지, 그리고 도(g')에서 제1~3공을 막는 시(f)까지 지공을 한 번에 막지 않고, 서서히 막는 운지법을 사용해 마치 글리산도(glissando)와 같은 표현을 한다.

악보 ⓒ부분에 출현하는 e'음을 율명으로 따지면 응종(應鍾)으로 전통음악 내에서 거의 사용하지 않는 음이지만, 위에서 살펴본 도(g^{b'})의 예와 같이 악기를 제쳐 반음 위의 황종(黃鍾)으로 연주하는 것이 옳을 것이다.

이상을 요약하면, 서용석류 대금산조 e (無)변청 계면조의 출현음 중 라(e))을 제외한 나머지 음의 손가락 움직임은 모두 왼손에서 이루어진다. 이는 6관 지법의 자세로 4관 운지법을 사용하면서 발생하는 현상으로 이는 e (無)변청 우조와 e (無)변청 계면조에 모두 적용된다. 도(g))와 e 는 전통음악에서 거의 사용하지 않는 음으로 같은 악보 안에서의 모순(矛盾)이 존재하지만, 실제 연주에서는 반음을 높여 연주한다.

e b (無)변청 계면조의 출현음과 각 음의 운지법을 정리하면 아래의 <표 7>과 같다.

〈표 7〉 e[♭](無)변청 계면조의 출현음과 운지법

	&		o	0	фо	<u> </u>	ф	0	<u>‡0</u>	<u>•</u>	
음	-높이	g⁵	b♭	e⁵′	e'	g⁵′	a'	b⁵′	ď"	eʰ"	
계	이름	도	미	라	라비	도	레	미	솔	라	
	•	•	0	•	•	•	•	0	•	•	
•	왼 손						0	0		0	
운 지		0	•	•	•	0	0	0	0	0	
시 법	•	0	0	•	0	0	0	0	0	0	
В	오른손	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
		0	0	0	0	0	0	0	0	0	
발-	· 음기법	제쳐 분다	•	•••••	제쳐 분다	제쳐 분다	••••••		••••••	•	•

6. 소결론

Ⅱ장에서는 서용석류 대금산조에서 악조의 변화에 따른 변화 즉, 고정된 파지법을 사용하는 단일 악곡 안에서 변화하는 운지법의 변화 양상을 6관 운지법・5관 운지법・4관 운지법으로 나누어 살펴보았다.

6관 지법의 연주 자세로 전체 6지공을 모두 활용하는 6관 운지법을 사용하는 악조는 b^b(仲)본청 우조와 c(林)본청 계면조가 있다.

b^b(仲)본청 우조는 우조의 본청으로 주로 진양조·중모리·중중모리 장단의 첫머리에 나온다. 모든 지공을 사용하는 6관 운지법이기 때문에 대금에서 가능한 최대한의 음악적 표현과 음역의 폭이 넓다. 대금산조에서 자주 출현하는 음을 꺾는 시김새는 악기를 숙이는 발음 기법과 지공을 감는 듯이 막는 운지법을 병행해 표현을 더욱 뚜렷하

게 한다. 또한, 전개음인 솔(b^b)의 운지법과 악기를 제치는 발음기법을 병행해 라(c´)음을 내는 악보의 특수한 지시 부호인 '↑'는 운지법에 따른 악기의 음색 변화를 통해 전체 음악의 표현을 더욱 풍성하게한다.

c(林)본청 계면조는 계면조의 본청으로 서용석류 대금산조 전체 악 곡에서 가장 많이 쓰이는 악조이다. 계면조는 중심음과 떠는음, 꺾는 음의 역할 구분이 비교적 확실하고, 중심음은 라(c'), 떠는음 미(g), 꺾는음은 시(d')로 그 역할을 구분한다. 하지만, 꺾는음은 시(d')지만 실제 연주는 도→시(e[♭]'→d')로 표현한다. 이러한 꺾는 시김새는 높은 음역에서 더욱 명확하게 나타나는데, 특히 도(e[♭]″)→시(d″)에서 확연 하게 나타난다. 꺾는음의 시작인 도(e b")의 운지법은 제1공을 막고 제2공을 1/2을 막는 것이고, 종착음인 시(d")의 운지법은 제1·2공을 막는 것인데, 음을 꺾을 때는 절반만 막았던 제2공을 막음과 동시에 악기를 숙이는 발음기법을 병행해 음을 강하게 꺾는다. 대금만의 독 특한 표현기법인 '다루치기'는 미(g)음에서 빠르게 솔(b) 음으로 올리 는 시김새로, 빠른 운지법과 순간적으로 악기를 제치는 발음기법을 병행한다. 대상 악보의 특별한 지시 부호인 '↑'를 연속적으로 사용하 는 음악적 표현과 e^b(無)변청 계면조 음조직이 한 장단 삽입되어 음 악을 더욱 다채롭게 한다. 시(d')음의 앞 장식음인 [시(d')→라(c')→레 (f')]의 선율진행에서 기존의 운지법이 아닌 오른손 중지로 제5공을 고정으로 막는 변형 운지법을 활용해 움직임을 편안하게 한다. 또한, 악조의 구성음에서 벗어나는 음이 출현하기도 하는데, 실제 파[#](a[#]) 는 c(林)본청 계면조의 구성음은 아니지만, 음악적 표현을 위해 이례 적으로 쓰인다.

서용석류 대금산조의 g(汰)변청 계면조는 6관 지법의 연주 자세에서 5관 운지법을 사용하는 악조로 전체 악곡 중 '진양조'에 단 3장단출현한다. g(汰)변청 계면조의 음조직 구성음은 미(d')・솔(f')・라(g')・도(b^b')・레(c")지만, 실제로는 미(d')・라(g')・시(a')・도(b^b')・도[†](b[‡]')만 출현한다. 구성음이 빠진 만큼 선율진행의 많은 부분을 악기

를 제치거나 숙이는 발음기법을 사용하는 시김새에 치중해 운지법은 매우 단조롭다. 또한, 떠는음인 미(d')를 제외한 다른 출현음은 모두 왼손의 움직임만으로 연주하지만, 5관 운지법의 원칙을 지키며 선율 진행의 단조로움을 다양한 발음기법을 통해 극복했다.

서용석류 대금산조의 e^b(無)변청 우조의 출현음 중 미(e^b)와 한 옥타브 위의 미(e^b)음을 제외한 나머지 음은 모두 왼손 손가락의 움직임에서 이루어진다. 이는 6관 지법의 연주 자세로 4관 운지법을 사용하면서 발생하는 현상으로, 오른손을 사용하는 지공이 검지를 사용하는 제4공 하나이기 때문이다. 또한, 제1~4공을 사용해야 하는 4관 운지법의 원칙을 벗어나는 파(d^b)음이 출현하지만, 파(d^b)는 장식음으로 음악적 표현을 위해 이례적으로 쓰였다. 하지만, 라(c^r)는 정식시가를 가진 e^b(無)변청 우조의 구성음으로 제1·2·3공을 막고 악기를 숙여 소리를 낮추는 발음기법을 병행해 4관 운지법의 원칙을 지키는 운지법을 사용한다.

서용석류 대금산조의 e^b(無)변청 계면조에서 오른손의 사용은 매우 제한적이다. 이러한 현상은 6관 지법의 연주 자세로 4관 운지법을 사용하는 e^b(無)변청 우조와 e^b(無)변청 계면조에 모두 적용된다. e^b(無)변청 계면조에는 전통음악에서 거의 사용하지 않는 도(g^b')와 e'음이 출현하지만, 이것은 대상 악보의 오선보와 정간보 사이의 오류로 실제 연주에서는 반음 위인 g'와 f'로 연주한다.

III. 민속악에 나타난 파지법과 운지법

Ⅲ장에서는 산조 외의 다양한 민속악 악곡에서 나타나는 다양한 파 지법 방식과 그에 따른 운지법과 발음기법의 변화양상을 살펴보겠다.

1. 시나위(6관 지법)

본 절에서는 시나위 무악권(巫樂圈) 무당의 굿판에서 무악(巫樂) 장 단에 맞추어 여러 기악 연주자들이 즉흥적으로 연주하는 무속음악인 시나위에서의 산조대금의 파지법과 운지법을 알아보겠다.

1) 파지법

시나위는 산조와 같이 산조대금의 전체 지공인 제1~6공을 모두 사용하는 6관 지법을 사용한다. 연주 자세는 다른 전통 악곡 연주와 같이 바닥에 앉아 연주하는 좌식(坐式)을 기본으로 한다.

시나위의 기본 연주 자세와 파지법은 다음과 같다.

악기가 지면과 평행하도록 유지하고 악기의 머리(취구 부분)를 왼쪽 어깨에 가볍게 걸치듯 잡는다. 왼손 엄지가 제1공 아래에 오도록하여 제1~3공을 왼손 검지·중지·약지로 막고, 마찬가지로 제4공아래에 오른손 엄지를 받치고 제4~6공을 오른손 검지·중지·약지로 막도록 잡는다. 이때 고개를 왼쪽으로 살짝 돌려 자연스럽게 취구에

입을 댈 수 있는 자세가 된다.

시나위의 대금 연주 자세와 파지법은 아래의 <사진 2>와 같다.

<사진 2> 시나위의 연주 자세와 파지법



대금은 지공에 따라 사용하는 손가락의 마디 부위가 다르다. 제1공을 막는 왼손의 검지와 제2공을 막는 중지는 손가락의 끝마디를 세워첫 마디의 손끝을 이용해 지공을 여닫는다. 제3공을 막는 왼손의 약지는 마디를 편 상태로 손끝으로 지공을 여닫는다. 제4공을 막는 오른손의 검지와 제5공을 막는 중지는 손가락을 편 상태로 중간 마디(둘째 마디)로, 제6공을 막는 약지는 손가락을 편 상태로 손끝의 마디로 지공을 여닫는다. 이처럼 손가락에 따라 사용하는 마디 부위가 다른 이유는, 지공이 일렬로 위치한 모든 지공을 자연스럽게 손끝으로 막는 것이 어렵고, 설사 막을 수 있다 하더라도 민속악의 다양한 기교를 표현하기에 민첩성이 떨어지기 때문이다. 또한 왼손은 선율진행을 위한 손가락의 움직임 역할 외에 악기를 지탱하는 역할도 해야 하므로 오른손과 다르게 검지와 중지를 구부려 손끝으로 막는다.

2) 시나위 합주

시나위는 시나위 무악권(巫樂圈)의 무속음악을 근간으로 즉흥성이 가미된 기악 합주곡이다. 가야금·거문고·대금·아쟁·피리·해금 등의 선율악기들이 굿거리·자진모리·엇모리·동살푸리 등 정해진 장단 틀 안에서 자유롭게 연주하는 곡이다.

일반적으로 시나위 무악권은 경기 남부·충청 서부·전라도·경상 서남부 지방의 무가(巫歌) 반주음악에서 나온 것으로 알려져 있다. 이 지역의 무속의식에서는 무당이 무가를 부를 때 대금·피리·해금으로 반주를 하는데, 이때 남도음악의 음조직과 선율진행을 지닌 육자배기 토리로 된 가락을 연주한다. 이 경우 반주악기는 단지 무당의 무가 선율을 쫓는 것이 아닌 다른 선율을 연주해 다성(多聲)적 효과를 나 타내기도 하는데, 이는 약속된 선율이 아닌 악기 연주자들의 즉흥성 에 의한 것이다.

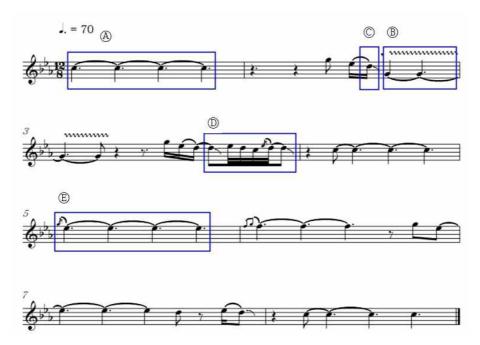
한편, 오늘날에는 이러한 육자배기토리로 구성된 즉흥적 선율을 무속의식이 아닌 민속악에서도 사용하는데, 이 경우 악기의 이름을 앞에 붙여 '대금 시나위', '태평소 시나위', '구음 시나위' 등의 이칭(異稱)으로 부른다. 이렇듯 시나위에는 여러 가지 의미가 포함되어 있지만, 오늘날 흔히 '시나위'라고 하면, 일반적으로 무속의식에 쓰인 음악이 무대화된 기악 합주곡을 일컫는 것이고, 이를 '시나위 합주'라는 이름으로 통용(通用)한다.

시나위는 산조와 비교해 악조의 변화는 거의 이루어지지 않는다. 이는 시나위의 공연 방식과 악곡의 성격이 산조와 다르기 때문이다. 산조는 독주 방식이므로 악조의 변화에 유연하게 대처할 수 있지만, 시나위 합주는 가야금·거문고·해금·아쟁·피리·대금 등의 악기(편성이 고정적이지는 않다.)가 정해진 장단 틀 안에서 자유롭게 연주하는 곡으로 악곡 내에서 다양한 악조의 변화를 주기 어렵다.

본 연구에서 사용할 음원은 1994년 국립국악원 연주단이 연주한 『추모와 기원의 음악 - 생활국악 대전집9』중 <시나위>의 음원으로 굿거리의 제1~8장단을 채보해 살펴보겠다.

음원을 바탕으로 채보한 시나위의 악보는 아래와 같다.54)

<악보 6> 시나위 합주 굿거리(제1~8장단)



대상 음원인 『추모와 기원의 음악 - 생활국악 대전집9』수록 <시나 위>의 전체 악조는 c(林)가 중심음 즉, 본청인 계면조의 악곡으로 음조직 구성은 미(g)・솔(b)・라(c')・도(e)・)・레(f')이고, 이 중 중심음은 라(c'), 떠는음 미(g), 꺾는음은 도 \rightarrow 시(e)· \rightarrow d')로 그 역할을 한다.

시나위와 같은 악조를 사용하는 산조의 c(林)본청 계면조와는 사용음역에서 그 차이가 있다. 앞서 살펴본 서용석류 대금산조 c(林)본청 계면조에서 사용하는 음역은 최저음 라(c)에서 최고음 레(f')로 산조대금의 가용(可用) 최저음에서 최고음까지 모두 사용한다. 하지만 시나위 합주에서 대금은 저취(低吹) 음역은 거의 사용하지 않는다. 이러

⁵⁴⁾ 국립국악원 연주단, 『추모와 기원의 음악 - 생활국악 대전집9』, 서울: YBM 서울음 반, 1994.

한 이유는 산조는 독주 형식으로 낮은 음역의 소리도 잘 들리지만, 시나위는 합주 형식으로 실제 연주할 때 낮은 음역의 소리는 거의 들리지 않기 때문이다.

위 악보의 시나위 합주 굿거리 제1~8장단의 출현음은 미(g)·라(c')·시(d')·도(e $^{\flat}$ ')·레(f')·미(g')이다.

라(c')음은 c(林)계면조의 중심음으로 옥타브에 상관없이 얕은 농음을 한다.(악보 ㈜부분)

미(g)음은 떠는음으로 굵게 농음한다.(악보 B부분)

시(d')음은 꺾는음으로 꺾는음의 종착음에 해당한다. 꺾는음의 시작은 반음 위의 음인 도($e^{\flat'}$)음으로 실제 연주에서는 도 \rightarrow 시($e^{\flat'}\rightarrow$ d')로 표현한다.(악보 \mathbb{C} 부분)

악보 ①부분의 시(d')→[도(e゚')→시(d')→라(c')→도(e゚')]→시(d')의 선율진행 중 첫 음인 시(d')와 마지막 음인 시(d') 사이의 [도(e゚')→시(d')→라(c')→도(e゚')]는 빠른 속도로 연주해야 한다. 각 음의 운지법을 살펴보면 도(e゚')는 제1~4공을, 시(d')는 제1~5공을, 라(c')는 제1공을 제외한 제2~6공을, 도(e゚') 제1~4공을 막아 소리 낸다. 하지만 이러한 운지법을 빠르게 연주하기는 매우 어렵다. 이러한 이유로 실제 연주에서는 오른손의 중지로 제5공을 고정으로 막는 운지법을 사용한다. 변환된 운지법을 살펴보면 도(e゚')는 제1·2·3·5공을, 시(d')는 제1~5공을, 라(c')는 제1~6공을, 도(e゚') 제1·2·3·5 공을 막아 소리 낸다. 제5공을 고정하는 운지법은 시(d')→[도(e゚')→시(d')→라(c')→도(e゚')]→시(d')의 선율진행에서 한 음에 한 손가락만움직이게 되어 빠른 연주를 수월하게 하고, 여러 손가락을 동시에 움직이며 야기되는 실수를 최소화할 수 있다.

악보 ⓒ부분의 도(e^{b'})음은 실제 연주에서는 악기를 살짝 제치는 발음기법을 사용해 실음보다 약간 높게 소리 낸다.

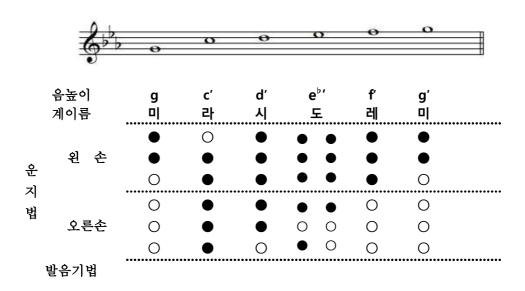
이상을 요약하면, 시나위는 산조와 같이 6관 지법과 6관 운지법을 사용하는 악곡으로 가야금·거문고·해금·아쟁·피리·대금 등의 악기들과 정해진 장단 틀 안에서 즉흥적으로 연주하는 악곡이다. 하지만 산조와는 악조의 변화, 사용 음역에서 차이가 있는데, 이는 두 악곡의 공연 방식이 다르기 때문이다. 산조는 독주 방식으로 연주하기때문에 다양한 악조의 변화에 유연하게 대처할 수 있고, 산조대금의가용(可用) 최저음에서 최고음까지 모든 음역을 사용한다. 하지만, 시나위는 즉흥적인 선율로 다른 선율악기와 함께 연주하기때문에 연주도중 악조를 변화하기 어렵다. 또한, 다른 악기와의 합주에서 대금의저취(低吹)즉, 낮은 음역의 소리는 거의 들리지 않으므로 시나위 합주에서는 주로 역취(力吹)나 평취(平吹)의 음역을 사용한다.

대상 음원인 『추모와 기원의 음악 - 생활국악 대전집9』수록 <시나 위>의 악조는 c(林)가 중심음 즉, 본청인 c(林)계면조의 악곡으로 음조직 구성은 $n(g) \cdot 2(b^{\flat}) \cdot r(c') \cdot r(e^{\flat'}) \cdot r(f')$ 이고, 이 중 중심음은 라(c'), 떠는음 n(g), 꺾는음은 r(g) 도 \rightarrow 시r(g)이다.

또한, 시(d')→[도(e゚')→시(d')→라(c')→도(e゚')]→시(d')의 선율진행중 첫 음인 시(d')와 마지막 음인 시(d') 사이의 [도(e゚')→시(d')→라(c')→도(e゚')]는 빠른 속도로 연주해야 하는데, 기본 운지법으로는 2~3개의 지공을 동시에 여닫아야 하는 등 운지법이 매우 까다롭다. 이러한 이유로 실제 연주에서는 오른손의 중지로 제5공을 고정으로 막아 연주하는 운지법을 사용하는데, 이러한 운지법은 시(d')→[도(e゚'))→시(d')→라(c')→도(e゚')]→시(d')의 빠른 선율진행에서 한 음에한 손가락만 움직이게 되어 빠른 연주를 수월하게 하고, 여러 손가락을 동시에 움직이며 야기(惹起)하는 실수를 줄일 수 있다.

시나위 합주 c(林)계면조의 제1~8장단 출현음과 각 음의 운지법을 정리하면 아래의 <표 8>과 같다.

<표 8> 시나위 합주의 출현음과 운지법



2. 경기민요(5관 지법)

본 절에서는 산조대금의 전체 6지공에서 제6공을 제외한 나머지 제 1~5공만을 사용하는, 즉 하나의 지공을 올려잡는 5관 지법에 대해 살펴볼 것이다. 산조대금 5관 지법이 쓰이는 경기민요의 대표적인 악곡 〈창부타령〉과 〈노랫가락〉을 대상으로 자세한 파지법, 그리고 선율진행에서의 운지법과 발음기법의 변화양상을 알아보겠다.

1) 파지법

산조대금 5관 지법의 기본 연주 자세와 파지법은 아래와 같다.

악기는 지면과 평행하도록 유지하고 악기의 머리(취구 부분)를 왼쪽 어깨에 가볍게 걸치듯 잡고, 고개를 왼쪽으로 살짝 돌려 자연스럽

게 취구에 입을 댈 수 있는 자세를 취한다. 왼손 엄지가 제1공 아래에 오도록 하여 제1·2공을 왼손의 검지·중지로 막고, 마찬가지로 제3공 아래에 오른손 엄지를 받치고 제3~5공을 오른손 검지·중지·약지로 막도록 잡는다. 지공을 막을 때 사용하는 손가락의 부위는 6관 지법과 같다. 간혹 왼손의 중지와 약지로 제1~2공을 막는 방법을 사용하기도 하지만 이는 매우 특이한 경우로 전자의 방법이 일반적이다. 왜냐하면 경쾌한 한배의 경기민요 선율진행에 있어 왼손의 약지사용은 연주에 있어 큰 단점이기에 대다수 연주자는 지양(止揚)하는 방식이기 때문이다.

경기민요 5관 지법의 연주 자세와 파지법은 아래의 <사진 3>과 같다.

<사진 3> 5관 지법의 연주 자세와 파지법



전문 연주가들에게 5관 지법은 기민(機敏)한 연주기법이 필요한 경기민요 반주에 주로 쓰인다. 그리고, 대금을 처음 배우는 입문자나 손가락이 짧아 대금의 전체 여섯 지공을 모두 활용하기 어려운 경우 정악대금 대용으로 사용하기도 한다.55)

⁵⁵⁾ 이러한 운지법을 '정악황종 5관 지법'이라 하는데, 이는 정악대금의 제1~3공을 막은 음인 황종(黃鍾)과 산조대금의 제1~5공을 막은 음이 같은 점에서 출발하는 운지법으로 일반적으로 대금을 처음 배우는 초심자 혹은 아직 손가락이 짧아 정악대금의 제6공까지 손이 닿지 않는 어린 학생을 위한 교육용 운지법이다. 하지만 1970~80년

실제 공연 현장에서 산조대금으로 민요를 반주하는 경우 전문 반주자들은 창자(唱者) 본연의 음역이나 공연 당일의 컨디션에 맞춰 음역을 조정하며 연주하는 방식을 취한다.56)

2) 창부타령

경기민요는 좁게는 서울과 경기도 지역의 민요를 의미하지만, 실제로는 충청도 북부와 강원도 일부 지역의 민요까지 포함되어 있어, 한반도의 중부지역 민요의 의미가 있다. 민요는 전문 소리꾼에 의해 불리는 통속민요와 일반인이 부르는 토속민요로 나뉘는데, 경기민요는특히 〈창부타령〉・〈노랫가락〉・〈방아타령〉・〈군밤타령〉과 같은 통속민요가 널리 알려져 있다. 그중 〈창부타령〉은 굿판의 무당이 부르던 무가(巫歌)였지만, 사람들에게 알려지면서 점차 세속으로 퍼져 경기민요⁵⁷⁾를 대표하는 악곡이 되었다.

〈창부타령〉은 솔-라-도'-레'-미'로 구성된 5음음계 평조선법으로, 최저음과 마침음이 솔인 sol선법이다. 이러한 특징을 가진 음계를 '경 토리' 혹은 '창부타령조'라 부른다. 〈창부타령〉의 음악적 특징은 사설 한 글자에 여러 음이 수반되는 일자다음식(一字多音式)의 선율이 많 다는 것과 상・하행의 순차진행이 많다는 것이다. 창법에서도 굵게

대 즈음에는 전문 연주자들이 실제 자주 연주하던 방식이기도 했다. 당시 공연에서는 민속악과 정악의 여러 곡을 별도의 휴식 없이 연달아 연주해야 하는 경우가 많았고, 실제 악곡의 순서 또한 산조 혹은 민요를 연주한 후 잇달아 영산회상과 같은 정악을 연주해야 하는 상황과 그 반대의 경우도 빈번했다고 한다. 이때 대금과 피리는 악기교체가 쉽고 해금 또한 큰 문제는 없었지만, 가야금이나 거문고와 같은 현악기들은 악기를 교체하거나, 조율을 바꾸는 데 시간이 걸리기 때문에 현악기의 조율에 맞춰 관악기가 연주하는 상황이 생겼다.

⁵⁶⁾ 이는 정악대금으로 반주하는 가사나 시조의 반주와 비교할 수 있을 것이다. 가사와 시조를 반주할 때 창자의 음역과 소리를 쫓는 수성(隨聲)가락으로 반주한다. 수성이라고는 하지만 반주자가 노래를 모르면 제대로 반주하기 어렵다. 즉 수성가락을 잘 연주한다는 것은 반주자가 노래의 선율과 창자의 음고(key)를 익히 알고 있고, 노래의 선율을 먼저 예상하여 반주하는 것이다.

⁵⁷⁾ 경기도 지방의 토속민요는 일찍이 서울의 영향을 받아 그 특징이 이미 많이 사라졌다. 1960년대 이후 녹음으로 채집된 민요들이 별로 없어 그 음악적 특징이 명확하지 않다.

떨거나 급하게 꺾거나 흘러내리는 선율진행이 많이 쓰이지 않아 부드럽고 경쾌하다. 장단 역시 굿거리장단·세마치장단과 같은 비교적 한배가 빠른 장단이 많이 쓰여 흥겨운 느낌을 주는데, 〈창부타령〉역시굿거리장단의 악곡이다.

본 연구에서 사용할 음원은 1993년 발매한 이춘희의 『민요가락』 음반⁵⁸⁾의 <창부타령> 음원을 채보해 살펴볼 것이다.

음원을 바탕으로 채보한 <창부타령>의 대금 반주 악보는 아래와 같다.

⁵⁸⁾ 이춘희, 『민요가락』, 서울: 킹레코드: 신나라뮤직, 1993; 노래: 이춘희, 장고: 장덕화, 대금: 이철주, 피리: 김찬섭, 해금: 김영재, 가야금: 백인영, 채보: 오양수.

<악보 7> 경기민요 창부타령



경기민요 <창부타령>의 대금 반주의 출현음은 솔(a)·라(b)·도(d')

·레(e')·미(f^{#'})·솔(a')·라(b')·도(d")이다.

경기민요의 음악적 특징 중 하나는 선율진행에 있어 상행과 하행의 순차진행이 많다는 점과 모든 출현음이 매우 고르게 분포한다는 것이 다.(악보의 모든 ㈜부분)

그래서, 남도민요의 특징과 달리 경기민요는 떠는음이나 꺾는음과 같은 각 음의 역할이 명확히 구분되어 있지는 않지만, 솔(a)음을 평으로 내거나 굵게 농음하기도 한다.(악보의 ®부분)

도(d")음은 굵게 농음하거나(악보의 모든 ⓒ부분) 라(b')음의 앞 장식음으로 쓰인다.(악보의 모든 ⑩부분)

출현음 중 주의 깊게 살펴볼 운지법은 미(f*')음으로 미(f*')는 기본 지법인 6관 지법에서는 왼손의 검지·중지·약지로 제1~3공을 막아 안정적으로 낼 수 있다. 하지만, 경기민요 5관 지법에서는 왼손의 검 지·중지로 제1·2공을 오른손의 중지로 제4공을 막는 운지법과 악 기를 숙여 음을 조정하는 발음기법을 병행한다.

미(f*')는 출현음의 중앙에 배치되어 있어, 상행과 하행 선율진행의 경과음으로 빈번하게 쓰인다. 특히 레(e')의 앞 장식음으로 레(e')와 미(f*')가 자주 쓰이는데, 이러한 시김새를 '음을 굴린다.'고 한다. 바로 이 경우 제1·2·4공을 막는 미(f*')의 변화된 운지법이 매우 효과적인데, 만약 6관 지법의 미(f*') 운지법과 같이 왼손 검지·중지·약지로 제1~3공을 여닫는다면, [레(e')→미(f*')]→레(e')로 이어지는 제3공의 빠른 손가락 움직임을 왼손 약지가 담당해야 한다. 하지만, 5관 지법을 사용하면 [레(e')→미(f*')]→레(e')의 제3공 손가락 움직임을 제4공을 오른손 중지를 막은 상태에서 오른손 검지가 담당하게 되고, 그 상태에서 검지를 빠르게 여닫기 때문에 빠른 장식음의 움직임에서 우위를 점할 수 있다. 또한, [레(e')→미(f*')]→레(e') 중 [레(e')→미(f*')]는 빠른 장식음이므로 미(f*')음을 낼 때 악기를 숙여 소리내는 발음기법을 사용할 필요가 없어 더욱더 효과적이다.

즉, 5관 지법에서 미(f*')의 운지법은 경기민요 특유의 빠른 선율진

행과 $[레(e') \rightarrow \Pi(f'')] \rightarrow đ(e')$ 와 같은 장식음이 많은 특징에 최적화된 운지법이라 할 수 있다.

이상을 요약하면, <창부타령>은 본래 굿판의 무당이 부르던 무가 (巫歌)였지만, 점차 세속으로 퍼져나가 오늘날 경기민요를 대표하는 민요가 되었다.

〈창부타령〉은 솔-라-도'-레'-미'로 구성된 5음음계 평조선법으로, 이러한 특징을 가진 음계를 '경토리'혹은 '창부타령조'라 부른다. 〈창부타령〉의 음악적 특징은 사설 한 글자에 여러 음이 수반되는 일자다음식(一字多音式)의 선율이 많다는 것과 상·하행의 순차진행이 많다는 것이다. 실제 창법에서도 굵게 농음하거나 급하게 꺾는음이 많지않아 경쾌하다.

〈창부타령〉에는 상행과 하행의 순차진행이 많아 출현음이 고르게 분포하고, 각 음의 역할이 명확하지 않다. 출현음 미(f*')는 〈창부타령〉에서 매우 중요한 음으로 기본지법인 6관 운지법에서는 왼손의 검지·중지·약지로 제1~3공을 막지만, 5관 지법에서는 왼손의 검지·중지로 제1·2공을 오른손의 중지로 제4공을 막는 운지법과 악기를 숙여 음을 조정하는 발음기법을 병행한다. 이러한 운지법은 음을 굴리는 시김새와 빠른 선율진행에서 장점이 있는데, 제4공을 오른손 중지를 막은 상태에서 오른손 검지로 제3공을 빠르게 여닫기 때문에 손가락의 움직임에서 우위를 점할 수 있다. 또한, 미(f*')음이 선율진행의 경과음 혹은 장식음으로 매우 빠르게 지나가기 때문에 정확한 미(f*')음을 내기 위해 악기를 숙여 소리 내는 발음기법을 별도로 사용할 필요가 없어 더욱더 효과적이다.

경기민요 <창부타령> 대금 반주 선율의 출현음과 각 음의 운지법을 정리하면 아래의 <표 9>와 같다.

<표 9> 창부타령의 출현음과 운지법

	8	# 0	0	0	o	е	Φ	Ω	<u>o</u>	
음	높이	а	b	ď	e'	f #′	a'	b'	ď"	
겨]이름	솔	라	도	레	미	솔	라	도	
	왼 손	•	0	•	•	•	•	0	•	
^	₹ E	0	0	•	•	•	0	0	•	
운 기		0	0	•	•	0	0	0	0	
지	오른손	0	0	•	•		0	0	0	
법		0	0	•	0	0	0	0	0	
	••	×	×	×	×	×	×	×	×	
발.	발음기법 숙여분다									

3) 노랫가락

《노랫가락》은 서울과 경기도 지방에서 불리던 무가(巫歌) 계열의 노래로 「무녀유가(巫女遊歌)」라고도 한다. 〈창부타령〉과 같이 무속에서 불리던 노래가 일반인들에게 널리 퍼지게 되면서 경기민요의 대표적인 악곡이 되었다. 문헌 기록으로 살펴보면 고종(高宗) 대 악보인 『삼죽금보(三竹琴譜)』에 〈무녀시조〉(巫女時調)」59)의 거문고 악보가 실려있고, 이 〈무녀시조〉와 현행 시조를 분석한 결과 〈무녀시조〉는 〈노랫가락〉의 원형임이 밝혀졌다. 즉, 현행의 〈노랫가락〉은 기존의무가에 시조시를 사설로 얹어 사용한 것이 아닌 시조의 선율을 축소, 변형시킨 곡에 시조시를 사설로 삼아 부른 곡으로, 이는 〈노랫가락〉에서 시조의 사설을 얹어 부르는 것에서 이러한 선후 파생 관계를 알

^{59) &}lt;무녀시조>의 장단은 현행 시조의 축소형이지만, 『삼죽금보』에서는 가곡(歌曲)과 같이 5장으로 구분한다. 이러한 장단과 장의 구분을 시조와 비교하면 다음과 같다.

수 있다.

대한제국 말기 궁중 출입이 잦던 무당들이 원래의 무가가 아닌 격조 있는 시조의 선율을 빌려옴과 동시에, 시조의 사설도 사용하게 되면서 부르게 된 것으로 추정할 수 있다.60)

〈노랫가락〉은 시조를 음악의 사설로 사용하므로 시조와 같이 초장·중장·종장의 구성으로 하나의 절을 이루고 이러한 절이 모여 형성된 유절형식(有節形式)의 악곡이다. 1976년 성악곡의 가사를 정리한 『한국가창대계(韓國歌唱大系)』에는 〈노랫가락〉의 사설이 무려 100종이 실려있다.

<노랫가락>은 솔-라-도'-레'-미'의 5음음계로 종지음이 '도'나 '솔'로 끝난다.

본 연구에서 사용할 음원은 1993년 발매한 이춘희의 『민요가락』음반61)의 <노랫가락> 음원을 채보해 살펴볼 것이다.

음원을 바탕으로 채보한 <노랫가락>의 대금 반주 악보는 아래와 같다.

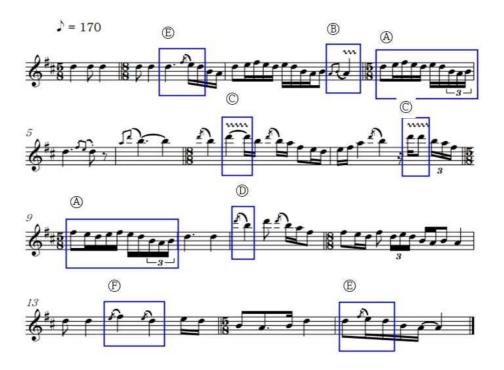
<현행 시조와 무녀시조의 장단과 장>

	현행시조	무녀시조(巫女時調)			
初章	5・8박	3・5박	初章		
	8 • 5 • 8박	5·3·5박	2장		
中章	5 • 8박	3・5박	3장		
	8 • 5 • 8박	5·3·5박			
終章	5박	3박	4장		
	8 · 5 · 8박	5・3・5박	5장		

⁶¹⁾ 이춘희, 『민요가락』, 서울: 킹레코드: 신나라뮤직, 1993; 노래: 이춘희, 장고: 장덕화, 대금: 이철주, 피리: 김찬섭, 해금: 김영재, 가야금: 백인영, 채보: 오양수.

⁶⁰⁾ 장사훈,「時調와 무녀시조와의 관계」,『아세아연구』21, 고려대학교아세아문제연구 소, 1966.

<악보 8> 경기민요 노랫가락



경기민요 <노랫가락>의 대금 반주의 출현음은 솔(a)·라(b)·도(d') ·레(e')·미(f^{#'})·솔(a')·라(b')·도(d')이다.

선율진행에 있어 상행과 하행의 순차진행이 많은 점과 특정음에 치중되지 않고, 모든 출현음이 고르게 쓰이는 것은 경기민요의 대표적인 음악적 특징으로 〈노랫가락〉 전반에 나타난다.(악보의 모든 ④부분)

솔(a)음은 남도음악과 같이 평으로 내는음, 떠는음, 꺾는음 등의 역할이 주어진 것은 아니지만, <노랫가락>에서는 주로 떠는음으로 쓰인다.(악보의 🔞부분)

도(d")는 굵게 농음하거나,(악보의 모든 ⓒ부분) 라(b')의 짧은 앞 장식음으로 쓰인다.(악보의 ⑩부분)

악보의 모든 \mathbb{E} 부분의 선율진행은 $\Sigma(d') \rightarrow [\Pi(f^{\#'})] \rightarrow \Pi(e') \rightarrow \Sigma(d')$ 로 첫 음을 제외한 $[\Pi(f^{\#'})] \rightarrow \Pi(e') \rightarrow \Sigma(d')$ 는 매우 빠르게 연주하다.

이 경우 미(f*')는 제1·2·3공을 막는 6관 운지법과 달리 제1·2·4 공을 막는 운지법을 쓰는데, 이는 [미(f*')]→레(e')→도(d')의 빠른 선 율진행을 제1·2·4공을 막은 상태에서 오른손 검지만으로 제3공을 여닫기 때문에 6관 지법에 비해 손가락의 움직임에 장점이 있다. 또 한, 미(f*')는 레(e')의 앞 장식음으로 매우 빠르게 지나가기 때문에 정확한 미(f*')음을 내기 위해 악기를 숙여 소리 내는 발음기법을 별 도로 사용할 필요가 없어 더욱 수월하다.

경기민요에서 매우 중요한 음은 미(f*')음으로 6관 운지법으로 연주하면 왼손의 검지·중지·약지로 제1~3공을 막아 편안히 소리 낼 수있다. 하지만, 5관 지법에서는 왼손의 검지·중지로 제1·2공을 오른손의 중지로 제4공을 막고, 악기를 숙여 음을 낮추는 발음기법을 병행하여 사용한다.(악보의 [F부분) 이와 같은 까다로운 방법을 사용하는 이유는 빠른 선율진행과 장식음이 많은 경기민요의 특성에 잘 대응하기 위해서이다.

이상을 요약하면, 〈노랫가락〉은 서울과 경기도 지방에서 불리던 무가(巫歌)로 무속 현장에서 불리던 노래가 일반인들에게 널리 퍼지게되었다. 오늘날의 〈노랫가락〉은 시조의 선율을 축소·변형시킨 곡에시조시를 사설로 삼아 부른 곡이다. 〈노랫가락〉은 시조를 음악의 사설로 사용하기에 시조와 같은 초장·중장·종장의 구성으로 절을 이루는 유절형식의 악곡이다.

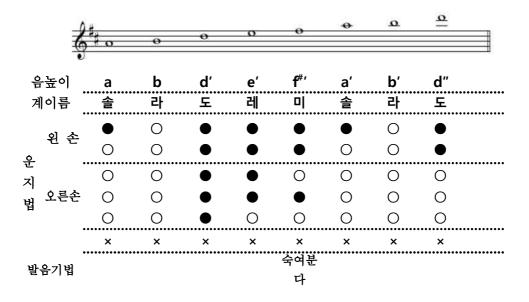
〈노랫가락〉은 다른 경기민요와 같이 굿거리장단이나 세마치장단과 같은 규칙적인 장단의 반복이 아닌 구조로 되어 있어 민요의 시대적 흐름이나 장단 구조의 변화를 살필 수 있는 중요한 자료가 된다.

선율의 상행과 하행의 순차진행이 많고, 출현음이 고르게 쓰이는 경기민요의 대표적인 음악적 특징이 <노랫가락>에 나타난다.

출현음 미(f*')는 <노랫가락>에서도 매우 중요한 음으로 기본 지법 인 6관 운지법에서는 왼손의 검지·중지·약지로 제1~3공을 막지만, 5관 지법에서는 왼손의 검지·중지로 제1·2공을 오른손의 중지로 제4공을 막는 운지법과 악기를 숙여 음을 조정하는 발음기법을 병행한다. 이러한 운지법은 음을 굴리는 시김새와 빠른 선율진행에서 장점이 있는데, 제4공을 오른손 중지를 막은 상태에서 오른손 검지로제3공을 빠르게 여닫기 때문에 손가락의 움직임에서 우위를 점할 수있다. 또한, 미(f*')음이 선율진행의 경과음 혹은 장식음으로 매우 빠르게 지나가기 때문에 정확한 미(f*')음을 내기 위해 악기를 숙여 소리 내는 발음기법을 별도로 사용할 필요가 없어 더욱더 효과적이다.

경기민요 <노랫가락> 대금 반주의 출현음과 각 음의 운지법을 살펴보면 다음의 <표 10>과 같다.

<표 10> 노랫가락의 출현음과 운지법



3. 염불풍류와 서도풍류(4관 지법)

본 절에서는 산조대금의 전체 6지공 중 제5공과 제6공을 제외한 나머지 제1~4공만을 사용하는, 즉, 두 개의 지공을 올려잡는 4관 지법에 대해 살펴볼 것이다. 산조대금의 4관 지법이 쓰이는 대표적 악곡인 서울 삼현육각 <염불풍류>와 봉산탈춤 반주음악 <서도풍류>를 대상으로 자세한 파지법과 선율진행에서의 운지법과 발음기법의 변화 양상을 알아보겠다.

1) 파지법

서울 삼현육각 <염불풍류>와 봉산탈춤 반주음악 <서도풍류>에 쓰이는 산조대금 4관 지법의 연주 자세와 악기의 파지법을 살펴보면 다음과 같다.

왼손의 중지로 악기의 제1공을 막고,62) 나머지의 손가락과 손바닥으로 악기를 감아쥐듯 잡아 악기의 전체 무게를 지탱한다. 그리고 제2공의 아래를 오른손 엄지로 받치고 검지·중지·약지로 제2·3·4공을 여닫는 방식으로 2개의 지공을 올려잡는 악기 파지법이다.

연주 자세에서 앞서 살펴본 6관 지법·5관 지법과 4관 지법의 가장 큰 차이는 악기의 머리(취구 부분)를 왼쪽 어깨 위에 걸치지 않고, 띄운 상태로 취구를 입에 대어 연주한다는 점이다. 즉, 왼쪽 어깨 위에 악기의 머리 부분을 거치하지 않기 때문에 6관 지법과 5관 지법의 연주 자세와 비교해 몸이 왼쪽으로 많이 돌지 않고, 고개도 덜 숙이게 된다. 또한, 어깨와 왼손으로 악기의 무게를 받치던 6관 지법·5관 지법과 달리 4관 지법에서는 왼손만으로 악기를 지탱하게 된다.

산조대금 4관 지법의 연주 자세와 파지법은 아래의 <사진 4>와 같다.

⁶²⁾ 연주자 개인의 취향에 따라 산조대금의 4관 지법 연주 시 제1공을 왼손의 검지 혹은 약지로 막아 연주하는 때도 있지만, 왼손의 중지로 막는 방식이 일반적이다.

<사진 4> 4관 지법의 연주 자세와 파지법



산조대금 4관 지법의 단점은 오롯이 왼팔만으로 악기의 전체 중량을 감당해야 하는 점과 악기의 무게를 감당하는 왼손 손가락의 움직임이 자유롭지 못하다는 점이다. 하지만 왼손 중지로 여닫는 제1공은 4관 지법을 사용하는 악곡 전체를 살펴보았을 때 매우 특별한 경우가아닌 이상 닫은 상태로 고정하여 연주하기 때문에 손가락 움직임에서의 단점은 크게 문제가 되지 않는다. 즉, 4관 지법은 왼손으로 악기를 지탱하고 손가락 움직임의 역할을 병행하는 6관 지법·5관 지법과 달리 손가락의 움직임이 거의 없으므로 왼손은 악기의 무게를 지탱하는 역할에 집중할 수 있다.

6관 지법·5관 지법에서 왼손은 악기를 지탱하는 역할과 선율진행을 위한 손가락 움직임을 함께 수행하기 때문에 선율진행 특히 빠른움직임이 있어야 하는 장식음에서 오른손 손가락 움직임의 비중이 더욱 높았다. 하지만, 4관 지법에서는 왼손의 움직임이 거의 없으므로오른손 움직임의 의존도가 다른 지법에 비해 극단적으로 높다.

이렇듯 산조대금의 4관 지법이 앞서 살펴본 6관 지법·5관 지법에 비해 확연히 다른 연주 방식을 취하는 것은 4관 지법으로 연주하는 악곡들의 음악적 특징에서 그 이유를 찾을 수 있다. 아래에서 살펴볼서울 삼현육각 <염불풍류>와 봉산탈춤의 반주음악 <서도풍류>는 여러 민속악 중에서 매우 빠르고 넓은 폭의 격렬한 농음이 쓰이고, 악

기를 숙이고 제쳐 음을 만들어내는 발음기법이 다른 악곡에 비해 월 등히 자주 사용된다. 즉, 악기를 왼쪽 어깨에 올려놓지 않고 띄워 연주함으로써 자연스레 발음기법과 취법의 운용범위가 넓어져 역동적인음악적 표현에 장점이 있다.

2) 염불풍류

산조대금의 4관 지법을 사용하는 대표적인 악곡으로 삼현육각(三絃 六角)63) 편성으로 연주하는 대풍류⁶⁴⁾가 있다. 삼현육각은 [대금·목 피리·결피리·해금·장구·북]으로 구성되는 악기편성의 총칭이다.

삼현육각은 조선 시대 지방 관아의 연향(宴享), 고관(高官)이나 귀인(貴人)의 행차, 사가(私家)의 연향, 향교(鄉校)의 제향(祭享)에 두루쓰이는 음악이다. 이러한 음악은 지방마다 전승되었기 때문에 지역별로 전승되는 과정에서 지역적 특성이 있게 되어 음악적 특징, 악곡의구성이 지역마다 달라졌다.65)오늘날 일반적으로 지칭하는 민속악에서

⁶³⁾ 이보형, 『무형문화재 조사보고서(4): 삼현육각』, 서울: 문화재관리국, 1984; "조선초기에 三絃六角은 '三絃' 즉 거문고·가얏고·비파와 대금·중금·소금·피리·해금·장구·북 가운데 6개의 악기를 '六角'이라 하였던 것 같으나 당시의 六角이 오늘날 六角과 같은 것인지 알 길이 없다. (중략) 삼현삼죽 음악에서는 삼현이 현악을, 삼죽이 관악을 뜻하였으나 조선 후기에는 삼현육각이 관악이란 말로 굳어지면서 관악영산회상을 삼현영산회상이라 하게 되고 '육잽이'즉, 육각치는 것은 '삼현친다'는 말로 된 것 같다."

⁶⁴⁾ 김영운, 『국악개론』, 파주: 음악세계, 2015, 183쪽; "대풍류는 관악기를 중심으로 하는 《영산회상》으로 좁은 의미로는 《삼현영산회상》을 가리킨다. 오늘날 전승되는 《삼현영산회상》은 두 가지가 있는데, 국립국악원을 중심으로 전승되는 것과 민간의 삼현 악사(樂土)들이 무용 반주에 연주하던 곡을 지영희(池瑛熙, 1909~1979)가정리한 가락이 그것이다. (중략) 민간의 대풍류곡은 긴염불・반염불・삼현타령・느린 허튼타령・중허튼타령・자진허튼타령・굿거리・자진굿거리・당악으로 구성되는 《염불풍류》와 취타・길군악・길군악돌장・길타령・염불타령・삼현타령・별곡타령으로 구성되는 《취타풍류》가 있다."

⁶⁵⁾ 이보형, 「향제 삼현육각 소고」, 대전: 국립문화재연구소, 1982; "삼현육각은 지역마다 존재했으며, 같은 지역 내에서도 지역별로 음악이 달랐다. 20세기에 조사된 삼현육각은 경기 삼현육각(광주, 오산·수원), 호남 삼현육각(태인, 고흥, 전주, 영광), 해서 삼현육각(용강, 해주, 은률), 영남 삼현육각(통영, 진주)이 있다. 그러나 여러 삼현육각의 전승은 끊어질 위기에 처해있다. 이 밖에 인천 삼현육각과 서울새남굿의 삼현

의 <대풍류>는 좁은 의미로 서울 삼현육각의 <염불풍류>를 의미하기도 한다. 물론 처음부터 이 곡을 <대풍류>라 지칭했던 것은 아니다.

〈염불풍류〉는 본래 경기도 지역의 탈춤이나 무용의 반주음악으로 쓰이던 음악이었다. 하지만, 경기지역의 민간 삼현육각 악사였던 양경원, 김덕진, 방용현을 사사한 지영희와 김광식은 반주음악이었던 〈염불풍류〉를 기악 편성의 모음곡으로 독립시켜 활발히 공연함과 동시에학교 교육을 통한 전승에 힘쓰면서 다른 지역 삼현육각의 존속 위기와 달리 견고한 전승 체계를 구축하게 되었다. 이러한 이유로 '관악위주 대풍류 편성의 악곡'이라는 뜻으로 지칭되던 〈대풍류〉가 서울삼현육각 〈염불풍류〉라는 하나의 대표 악곡 명으로 굳어지게 되었다.66)

오늘날 서울 삼현육각의 <염불풍류>는 긴염불·반염불·삼현타령·닌린허튼타령·중허튼타령·자진허튼타령·굿거리·자진굿거리·당악 등 총 9곡으로 구성된 모음곡으로 전승되고 있고, 지영희와 김광식을 사사한 최경만(피리), 이철주(대금), 김무경(해금)이 2014년 5월 15일 서울특별시 무형문화재67) 보유자로 지정되어 전승되고 있다.

서울 삼현육각 〈염불풍류〉는 긴염불·반염불·삼현타령·느린허튼 타령·중허튼타령·자진허튼타령·굿거리·자진굿거리·당악의 총 9 곡의 단위 악곡이 모인 모음곡 형식의 악곡으로 오늘날 많은 공연 현 장에서 연주되고 있다. 그간 〈염불풍류〉의 악조(樂調)에 관한 연구는 이루어지고 있었지만, 현재까지 〈염불풍류〉의 악조가 명확히 규정되 어 이론서에 기록된 것은 없다.68)

육각이 있다."

⁶⁶⁾ 황광엽, 「대풍류의 선율구조 특징에 관한 연구」, 중앙대학교대학원 석사논문, 2000. 1쪽.; 이상동, 「대풍류 중 긴염불의 전승에 나타나는 선율 비교」, 중앙대학교대학원 석사논문, 2006. 1쪽.; 김현하, 「대풍류의 선율비교 연구」, 중앙대학교대학원 석사논문, 2009. 1쪽.

⁶⁷⁾ 문화재청 국가문화유산포털, http://www.heritage.go.kr/, 서울특별시 무형문화재 제 44호 삼현육각(三絃六角).

⁶⁸⁾ 장사훈, 『국악대사전』, 서울: 세광음악출판사, 1984, 518쪽; '염불'관련 항목에 '5음음계의 평조선법(平調旋法)에 의한 경기민요 형식의 가락에 의한 곡'이라는 내용이 있으나 삼현육각 악곡의 악조에 관련된 내용은 없다.; 김영운, 『국악개론』, 파주: 음

이에 서울 삼현육각 무형문화재 보유자인 이철주는 서울 삼현육각의 악조를 '염불조', '허튼타령조', '당악조'의 3가지 조로 나누었다.

- ① '염불조'의 구성음은 솔(e^b)·라(f)·도(a^b)·레(b^b)·미(c^r)이고, 레(b^b)의 음높이를 약간 낮춰 농음하는 것, 그리고 도(a^b)에서 종지의 느낌을 줘야하고, 중심음은 도(a^b)라 설명했다.
- ② '허튼타령조'의 구성음은 라(eʰ')・도(gʰ')・레(aʰ')・미(bʰ')・솔 (dʰ")이고, 중심음은 레(aʰ')이며, 도(gʰ')과 솔(dʰ")은 퇴성 또는 하 행하는 성격을 가진 음이라 해석한다.
- ③ '당악조'의 구성음은 도(e^{b'})·레(f')·미(g')·솔(b^{b'})·라(c")이고, 중심음은 미(g')라 해석한다.

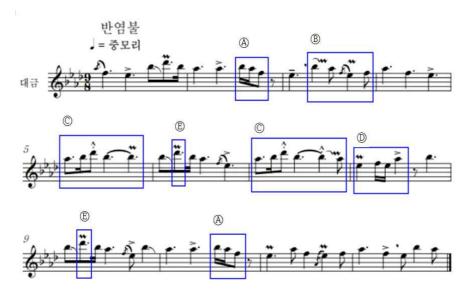
또한, 〈긴염불〉·〈반염불〉·〈굿거리〉·〈자진굿거리〉을 '염불조', 〈느린허튼타령〉·〈중허튼타령〉·〈자진허튼타령〉을 허튼타령조, 〈당 악〉을 '당악조'로 해석하고, 〈삼현타령〉은 '염불조'와 '허튼타령조'가 섞인 '복합악조'라 해석했다.

① 염불조(긴염불・반염불・굿거리・자진굿거리)

서울 삼현육각 <염불풍류> '염불조'에 해당하는 단위 악곡은 긴염불·반염불·굿거리·자진굿거리로 이 중 반염불의 악보는 아래와 같다.

악세계, 2015, 183쪽; '관악영산회상'과 '대풍류' 관련 항목에 민간전승 음악에 관련된 내용은 있지만 역시 악조에 관한 내용은 없다.

<악보 9> 염불풍류 中 반염불



서울 삼현육각 <염불타령> 염불조의 출현음은 $\Sigma(a^{\flat}) \cdot \underline{a}(e^{\flat'}) \cdot \mathbf{e}(e^{\flat'}) \cdot \mathbf{e}(e^{\flat'})$ · 다 $(f') \cdot \Sigma(a^{\flat'}) \cdot \mathrm{d}(b^{\flat'}) \cdot \mathrm{d}(c'')$ 이다.

출현음 중 솔(e^{b'})은 대체로 굵은 농음을, 도(a^{b'})는 '염불조'의 중심음으로 단독으로 쓰이는 경우 대부분 농음 없이 평으로 소리 낸다. 하지만 대박⁶⁹⁾의 첫 음으로 사용되면 레(b^{b'})가 도(a^{b'})의 앞 장식음으로 쓰인다.

이 중 가장 주의 깊게 살펴볼 출현음은 미(c")음으로 미(c")음은 별다른 발음기법의 사용 없이 제1·2공을 막고 제3공의 반을 막는 반규법70)을 사용하면 정확한 음을 낼 수 있다. 하지만 '염불조'에서 미

⁶⁹⁾ 이보형, 「한국민속음악 장단의 대강박(대박)・박・분박(소박)에 대한 전통 기보론적 고찰」, 『국악원논문집』 4(1992), 56쪽. 이보형이 최초로 사용한 단어로 "계층적 박 층위를 변별하여 지시하기 위하여, 우리가 보편적으로 헤아리는 박층위를 보통박(여느박)이라 이르고 이를 정간에 적는다. 보통박의 한 층위 위의 박을 대박(대강박)이라 이르고 이를 대강에 적는다. 보통박의 상층위 박을 차례로 대박, 대대박, 대대대박…이라 이른다. 보통박의 한 층위 아래의 박을 차례로 소소박, 소소소박…이라 이른다."; 이보형, 「통사성분소가 생성하는 박 층위 인지론」, 『한국음악연구』 56, 2014, 28쪽; "대박의 하위단위는 대박-보통박-소박-소소박이다."

⁷⁰⁾ 반규법(半竅法)은 관악기의 운지법(運指法) 중 하나로 지공(指孔)의 1/2 혹은 1/4을

(c")음은 제1·2공을 막고, 악기를 숙여 부는 발음기법을 병행해 미(c")음을 만들어내는데, 만약 악기를 숙여 불지 않고 연주하면 미(c")음보다 반음이 높은 파(dʰ)음이 나오게 된다. 이렇게 악기를 숙여 미세하게 음을 조정해야 하는 단점에도 이러한 운지법을 사용하는 이유는 까다로운 반규법을 피하기 위한 것으로 미(c")음이 레(bʰ')→미(c")→레(bʰ')의 선율진행과 레(bʰ')음이 미(c")의 앞 장식음으로 빈번히 출현하기 때문이다. 즉, 선율진행을 쉽게 하도록 운지법에 변화를 준사실을 알 수 있다. 또한, 미(c")는 레(bʰ')→미(c")→도(aʰ')의 선율진행에서 삼현육각에서 쓰이는 대금의 독특한 농음인 목튀김71)요성법을 사용하기도 한다.

도($a^{\flat'}$)는 굿거리 첫 장단의 마지막 음을 제외하고, 주로 $\underline{a}(e^{\flat'})$ 의 앞 장식음으로 쓰인다.

솔(e)*')은 주로 굵은 농음을 하는데, 선율진행에 따른 운지법의 변화를 살펴볼 필요가 있다. '염불조' 악곡의 선율진행 중 도(a)*')에서 솔(e)*')로 하행진행하는 경우 대부분 도(a)*')와 솔(e)*') 사이에 라(f')가 중간 경과음이나 앞 장식음으로 나타난다. 이 경우 제1공만 막던 도(a)*')의 운지법이 제1・3공을 막는 운지법으로 변화한다. 이러한 이유는 도(a)*')→라(f')→솔(e)*')로 하행할 때 선율진행이 빠르고, 특히 도(a)*')→라(f')의 진행에서 제2・3공을 동시에 막아야 하는 운지법의 단점을 보완하기 위해서다. 즉, 오른손의 중지로 제3공을 미리 고정해 도(a)*')→라(f')→솔(e)*')의 빠른 선율진행에서 손가락의 움직임을 효과적으로 하기 위함이다.

악보 ⓐ부분의 선율진행은 레(b^{b'})→도(a^{b'})→라(f')로 이 경우 도(a^{b'})의 운지법은 기본적인 제1공을 막는 방법이 아닌 제1공과 제3공을

막는 방식이다. 주로 관(管)·약(籥)·적(笛)·훈(墳)·지(篪)와 같은 지공 숫자가 적은 아악기(雅樂器)에서 여러 음을 내야 할 때 쓰인다.

⁷¹⁾ 서울특별시 무형문화재 제44호 삼현육각의 대금 보유자 이철주의 독특한 농음 주법으로 '목으로 김을 조절해 내는 얕고 빠른 농음'이다.

막는 방식으로 변화한다. 이는 앞서 도(a゚')→라(f')→솔(e゚')의 운지법 변화 이유와 같은 이유로 도(a゚')→라(f')의 진행에서 오른손의 검지와 중지로 제2·3공을 동시에 막게 되며 발생할 수 있는 손가락 움직임 의 실수를 줄이기 위한 것이다. 이는 악보 ®부분의 선율진행에서도 적용된다.

악보 ⓒ부분의 선율진행에서 주목할 것은 레(b)')의 앞 장식음으로 쓰이는 레(b)')와 c''이다. $[레(b)'')\rightarrow \Pi(c'')]\rightarrow đ(b)'$)의 선율형은 마치 정악에서의 '떠이어' 시김새와 유사한데, 제 $1\cdot 2$ 공을 막는 $\Pi(c'')$ 의 운지법이 이러한 선율진행을 유연하게 만든다.

악보 \mathbb{D} 부분에서 $\underline{a}(e^{\flat'})$ 과 라(f')의 반복에 오른손 약지가 쓰이고 있어, 대금 운지 시 약지의 움직임을 지양하는 방식과 어긋난다. 하지만, 이러한 $\underline{a}(e^{\flat'})$ 과 라(f')의 반복 선율진행의 출현 빈도는 약 2회로 매우 드물다.

악보 (E)의 (C'')는 앞서 언급했듯이 '목튀김' 요성을 사용하는 부부이다.

이상을 요약하면, <염불풍류> '염불조'에서 쓰이는 4관 지법에서 왼 손은 선율진행을 위한 움직임이 없으므로, 별도로 왼손과 오른손의 운지법 비중에 관한 비교는 하지 않겠다.

'염불조'의 출현음 미(c″)는 제1·2공을 막고 악기를 숙여 소리 내는 발음기법이 병행된다. 이는 까다로운 반규법을 피하고 레(bʰ′)→미(c″)→레(bʰ′)의 빠른 선율진행을 편안하게 하기 위한 운지법으로 선율진행을 쉽게 하기 위한 운지법의 의도적 변화를 준 것이다.

그리고, 도(a^b')음은 자신의 역할에 따라 운지법이 달라지는 경우이다. 단독으로 쓰이면 제1공을 막는 운지법을 사용하지만, 레(b^b')→도 (a^b')→라(f') 또는 도(a^b')→라(f')→솔(e^b')의 선율진행의 경과음으로 쓰였을 경우 제1공만 막아 연주하는 기본 운지법이 아닌 제1·3공을 막는 운지법을 사용한다. 이는 선율진행 중 두 개의 지공을 동시에 여닫으며 발생할 수 있는 실수를 방지하기 위한 것이다.

<염불풍류> '염불조'의 출현음과 각 음의 운지법을 정리하면 아래의 <표 11>과 같다.

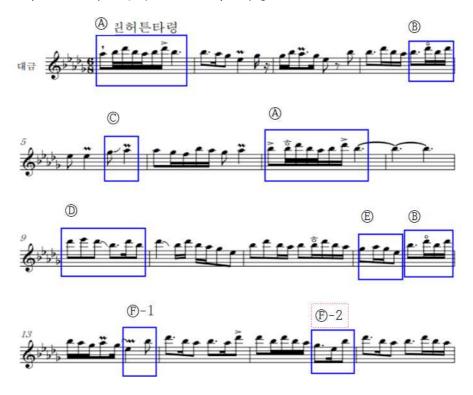
<표 11> 염불풍류 염불조의 출현음과 운지법

	\$ b		0	-	Φ	Ω	<u>•</u>	
	음높이	\mathbf{a}^{\flat}	e⁵′	ť	a⁵′	b⁵′	c"	
	계이름	도	솔	라	도	레	미	
	왼 손	•	•	•	•	•	•	
운		0	•	•	0	•	•	••••••
지	오른손	0	•	•	0	•	\circ	
' 법		0	•	0	0	•	0	
-		×	×	×	×	×	×	•••••
		×	×	×	×	×	×	
	발음기법						숙여분다	

② 허튼타령조(느린허튼타령·중허튼타령·자진허튼타령)

서울 삼현육각 <염불풍류> '허튼타령조'에 해당하는 단위 악곡은 느린허튼타령·중허튼타령·자진허튼타령으로 이 중 느린허튼타령의 악보는 아래와 같다.

<악보 10> 염불풍류 中 느린허튼타령



서울 삼현육각 <염불타령> '허튼타령조'의 출현음은 라(eʰ´)・도(gʰ´)・레(aʰ´)・미(bʰ´)・솔(dʰ˝)・라(eʰ˝)이다.

출현음 중 중심음은 레(a $^{\flat}$ ')음이고, 라(e $^{\flat}$ ')음은 주로 굵게 농음한다. 레(a $^{\flat}$ ') \rightarrow 라(e $^{\flat}$ ')의 하행진행할 때 도(g $^{\flat}$ ')는 라(e $^{\flat}$ ')의 앞 장식음쓰인다.

도(g゚゚′)음은 '허튼타령조'에서 추성(推聲)과 퇴성(退聲)을 모두 사용하는 음으로 '허튼타령조'의 특징을 가장 잘 드러내는 음이다. 도(g゚゚′)는 라(e゚゚′)로 하행할 경우는 퇴성, 레(a゚゚′)음으로 상행하면 추성을 한다.

솔(d^b")은 앞의 '염불조'의 미(c")음과 제1·2공을 막는다는 점에서 운지법은 같지만, '염불조'의 미(c")의 경우처럼 악기를 숙이는 발음기 법을 사용하지 않는다. 악보 A부분의 $\Pi(b^{\flat'}) \rightarrow \underline{a}(d^{\flat''}) \rightarrow \Pi(b^{\flat'})$ 의 선율진행과 운지법은 마치 정악의 시김새 '떠이어'와 매우 흡사하다. 그리고 $\Pi(b^{\flat'}) \rightarrow \underline{a}(d^{\flat''}) \rightarrow \Pi(b^{\flat'})$ 와 비슷한 유형의 선율진행인 $\underline{a}(d^{\flat''}) \rightarrow \Pi(b^{\flat'}) \rightarrow \underline{a}(d^{\flat''})$ 의 선율진행에서도 오른손 중지와 약지를 동시에 움직여 연주한다. (악보의 B부분)

도(g^b')에서 레(a^b')로 상행하면 음을 밀어 올리는 시김새인 추성이 쓰이는데, 이는 <염불풍류> 중 '허튼타령조'에서만 쓰여 '허튼타령조' 의 정체성을 잘 드러내는 선율형이다.(악보의 ⓒ부분)

'허튼타령조'의 출현음 중 최고음은 라(e^b")로 제1공을 막고, 악기를 제쳐 소리 내는 발음기법을 병행한다.(악보의 ⑩부분)

도(g^b')→레(a^b')→도(g^b')의 선율진행에서 레(a^b')는 제1공만 막는 기본 운지법이 아닌 제1공과 제4공을 막는 운지법을 사용한다. 이는 레(a^b')음이 시가가 짧은 경과음으로 쓰이므로 제2·4공을 동시에 여닫는 것은 손가락의 움직임에 취약하기 때문이다. 즉, 오른손 약지로 제4공을 미리 막고, 제2공을 빠르게 여닫아 손가락 움직임을 보다 안정적으로 하기 위한 방식이다.(악보의 ⓒ부분)

악보 (P-1과 (P-2부분에서 살펴볼 부분은 라(e^b')음과 미(b^b'), 미(b^b')음과 라(e^b')의 연결 부분이다. 라(e^b')와 미(b^b')의 기본 운지법은 제1~4공을 모두 막는 것으로 두 음의 운지법은 같지만, 라(e^b')는 평취로 미(b^b')는 역취로 소리 내는 취법의 차이가 있다.72)

이상을 요약하면, '허튼타령조'의 출현음은 선율진행에 따라 운지법 이 변화하거나, 악기를 숙이거나 제쳐 소리 내는 발음기법을 병행하

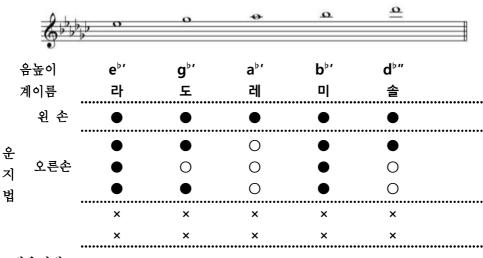
⁷²⁾ 만약 이렇게 같은 운지법의 두 음을 순차적으로 연주할 때 연주자는 순간적으로 취법을 평취에서 역취로 전환해야 하고, 취법을 전환하는 순간에 음이 잠시 끊기는 현상이 생긴다. 물론 연주자의 역량에 따라 끊기는 시간의 차이는 있지만, 찰나의 끊김은 피할 수 없기에 속주(速奏) 시 대금의 큰 취약점이 되기도 하다. 이는 개방형 관의 구조를 가진 대금의 특징이다.

는 운지법 또한 없다. 다만 앞서 살펴본 '염불조' 미(c")음과 '허튼타령조' 솔(dʰ")의 운지법이 제1공과 제2공을 막는 것으로 같지만, '염불조'의 미(c")음은 악기를 숙여 소리 내는 발음기법이 쓰였고, '허튼타령조' 솔(dʰ")에서는 발음기법을 사용하지 않은 점이 다를 뿐이다.

하지만, 도(g^b')→레(a^b')→도(g^b')의 선율진행에서 레(a^b')가 짧은 경과음으로 사용되어, 제2·4공을 동시에 여닫지 않고, 오른손 약지 로 제4공을 막은 채 제2공만을 빠르게 여닫아 손가락 움직임을 편안 하게 하기 위한 운지법이 쓰인 것을 알 수 있다.

<염불풍류> '허튼타령조'의 출현음과 각 음의 운지법을 정리하면 아래의 <표 12>와 같다.

<표 12> 염불풍류 허튼타령조의 출현음과 운지법



발음기법

③ 당악조(당악)

서울 삼현육각 <염불풍류> '당악조'에 해당하는 단위 악곡은 당악이 유일하며, 악보는 아래와 같다.

<악보 11> 염불풍류 中 당악



서울 삼현육각 <염불타령> '당악조'의 출현음은 도(e $^{\flat}$ ')・레(f´)・미(g´)・솔(b $^{\flat}$ ′)・라(c $^{\prime\prime}$)・도(e $^{\flat}$ ″)로 이 중 중심음은 미(g´)음이다.

당악의 출현음은 앞서 살펴본 음의 역할 구분이 정해진 악곡과 달 리 역할 구분이 명확하지 않은 자유로운 시김새를 지닌다.

도 (e^{\flat}) 는 레(f')로 상행진행할 때 농음을 하기도 하고, 하행진행하면 퇴성을 하기도 한다.

레(f')와 $\geq(b^{\flat'})$ 또한 딱히 정해진 시김새는 없지만 대부분 평으로 낸다.

악보 ④부분의 라(c")→솔(b")→미(g')→레(f')의 하행진행에서 미(g')음은 제1공과 제3공을 막고, 악기를 숙여 소리 내는 발음기법을 병행한다. 이는 빠른 움직임에 취약한 오른손 약지와 중지의 단점을 보완하기 위해 오른손 중지로 제3공을 미리 막아 빠른 선율진행에 효과적으로 대응하기 위함이다.

악보 ®부분의 도(e[♭]′)→레(f′)→도(e[♭]′)의 선율진행에서 미(g′)음은 레(f′)의 앞 장식음으로 사용되는데, 이 경우도 미(g′)의 운지법과 같이 제3공을 미리 막는 운지법은 매우 효과적이다.

악보 ©-1과 ©-2부분 역시 오른손 중지의 역할과 관련이 있다. © -2의 손가락 움직임에서는 제2·3공을 동시에 움직여 연주한다.

악보 ①부분의 도(e^{b"})음은 본 악조의 출현음 중 최고음으로 제1공을 막고 악기를 제처 강한 역취로 소리 내는데, 이때 목튀김 농음을 하기도 한다.

<염불풍류> '당악조'에서 주의 깊게 운지법을 살펴야 할 음은 미(g´)음과 라(c´´)음이다.

미(g')음은 기본적으로 악기의 제1·2공을 막으면 안정적으로 편안한 음을 낼 수 있다. 하지만, '당악조'에서는 제1공과 제3공을 막고, 악기를 숙여 음을 조정하는 발음기법을 병행한다. 편안한 운지법을 두고 이렇게 까다로운 운지법을 사용하는 이유는 당악이란 악곡의 빠른 속도와 상·하행의 빠른 선율진행에서 그 원인을 찾을 수 있다.

당악에서는 도(e^{b'})→레(f')→미(g')와 미(g')→레(f')→도(e^{b'})를 오르내리는 빠른 선율진행이 많이 출현한다. 이 경우 제1·2공을 막는 기본 운지법으로 연주하면 오른손 약지와 중지의 움직임이 많이 생겨빠른 연주가 어려울 것이다. 또한 빠른 한배의 악곡인 당악에서는 사용하지 않지만, 음을 굴리는(본음→한음 위→본음) 장식음 표현에서도 단점이 드러난다. 하지만, 제1공과 제3공을 막아 미(g')음을 내는 운지법을 사용하면 도(e^{b'})→레(f')→미(g')와 미(g')→레(f')→도(e^{b'})를 오르내리는 선율진행에서도 제3공을 막은 오른손 중지를 고정하고,

검지와 약지만을 움직여 손가락의 움직임에 유리하다. 또한, 라(c")→ 솔(b')→미(g')→레(f')로 연결되는 하행의 빠른 선율진행에서도 같은 이유가 적용되어 제3공을 막은 상태의 운지법을 사용한다.

라(c")음은 앞에서 살펴본 '염불조'에서는 제1·2공을 막고 악기를 숙여 미(c")음을 맞춰내지만, '당악조'에서는 제1·2·3공을 막고 악기를 제쳐 라(c")의 음을 소리 낸다. 같은 음높이의 운지법이 이처럼 달라지는 이유는 해당 악곡의 선율진행에서 그 원인을 찾을 수 있다. 당악에서 라(c")→솔(b")→미(g')의 하행진행 선율을 예를 들어 만약 '염불조'의 운지법을 사용해 라(c")의 손가락 움직임을 제1·2공을 막고 숙여내면, 솔(b")→미(g')로 이어지는 선율의 운지법, 자세히 설명하면 제1·2공을 막은 후 바로 제1·2·3·4공을 막고 다시 빠르게 제2·4공을 열어야 한다. 즉, 이러한 선율진행에서 '염불조'의 미(c") 운지법은 매우 까다로운데, 이는 오른손의 약지는 빠르게 지공을 여닫는 것에 매우 취약하기 때문이다.

이상을 요약하면, '당악조'의 출현음 미(g´)는 악기의 제1·2공을 막는 안정적인 운지법을 사용할 수 있지만, 〈당악〉에서는 제1공과 제3 공을 막고, 악기를 숙여 음을 조정하는 발음기법을 병행한다. 이는 빠르게 오르내리는 선율진행을 원활히 하기 위한 것으로 특히, 오른손약지와 중지가 동시에 움직이며 발생할 수 있는 손가락 움직임의 단점을 보완하는 방법이다.

출현음 라(c")는 제1·2·3공을 막고, 악기를 제쳐 음을 조정하는 발음기법을 병행한다. 이는 같은 음높이의 음이 쓰이는 '염불조'의 미 (c")와 그 운지법이 다르다. 이 역시 라(c")→솔(b^b')→미(g')의 선율진 행에서 빠른 움직임에 취약한 오른손 약지의 사용을 지양하려는데 그 목적이 있다.

<염불풍류> '당악조'의 출현음과 각 음의 운지법을 정리하면 다음의 <표 13>과 같다.

〈표 13〉 염불풍류 당악조의 출현음과 운지법

		, 0	Θ	0	Δ	<u> </u>	<u>e</u>	
음높이 계이름		e [♭] ′ 도	f' 레	g′ □	b [›] ' 솔	c" 라	e [♭] " 도	
,-	11 · 1 · 1 · 1 · 1 · 1 · 1 · 1 · 1 · 1	•	— _{II}	•	•	•	•	,
운 지 법	오른손	•	•	○•○	•	•	0 0 0	,*********
		× ×	×	× ×	× ×	× ×	× ×	•
발	음기법	••••••	•••••	숙여분다	••••••	제쳐분다	••••••	,

3) 서도풍류

서도(西道)는 한반도의 서북지역인 관서(關西)지방과 해서(海西)지방을 함께 지칭하는 말로 오늘날의 행정구역으로 평안도와 황해도가이에 해당한다. 이 지역에서 부르고 전승되는 민요를 '서도민요'라 하듯 이 지방에서 연주된 삼현육각 편성의 대풍류를 〈서도풍류〉 혹은 〈서도대풍류〉라 한다. 〈서도풍류〉는 서울 삼현육각의 〈염불풍류〉가무용 반주음악에서 분리되어 기악 합주곡으로 독립한 것과 달리 여전히 황해도 지방의 봉산탈춤73)·강령탈춤74)·해주검무·대동굿·풍어

⁷³⁾ 문화재청 국가문화유산포털, http://www.heritage.go.kr/, 국가무형문화재 제17호 봉산탈춤(鳳山탈춤).

⁷⁴⁾ 문화재청 국가문화유산포털, http://www.heritage.go.kr/, 국가무형문화재 제34호 강령탈춤(康翎탈춤).

제의 반주음악으로 사용된다.

《서도풍류》는 국가무형문화재 제34호 강령탈춤 예능 보유자인 박동신⁷⁵⁾(朴東信)에 의하여 전승되었다. 그러나 오늘날 이 음악의 쓰임 새가 점차 줄어들고 있는데, 이는 구전심수(口傳心授)로 전하던 과정 중 음악이 차차 변질한 이유도 있지만, 가장 큰 이유는 음악의 본래의 연행지역이 현재 북한에 있으므로, 《서도풍류》의 연행지역이 불분명해져 그 음악이 바르게 인식되기 어렵기 때문이다.76)

오늘날 전승되는 〈서도풍류〉의 악곡은 염불·타령시나위·타령· 굿거리의 단위악곡 4곡으로 구성되어 전승되고 있다.77)이 중 타령시 나위는 장단의 이름인 '타령'과 무속음악에서 유래된 기악합주곡 '시 나위'의 명칭을 함께 사용하는 곡명으로 〈서도풍류〉에만 존재하는 곡 명이다.78)

《서도풍류》는 현재까지 탈춤의 반주음악으로 쓰이고 있다. 그리고, 《서도풍류》라는 복합악곡 내의 각 단위 악곡들은 각 과장에 맞는 곡을 연주하고, 가면(假面)을 쓴 연희자가 주도하는 과장이 마무리될 때까지 음악은 단위 악곡을 반복한다.79)이러한 점이 독립된 기악 합주곡으로 변모한 《염불풍류》와의 가장 큰 차이점이다.

⁷⁵⁾ 박동신(朴東信, 1909~1992): 황해도 해주시 상정 출생으로 1924년 이호윤 선생과 먹피(먹튀기) 선생에게 황해도 피리를 사사. 1925년 장양선 선생에게 탈춤, 장구, 서 도소리 사사. 1931년 최용락, 노병엽 선생에게 탈 제작 사사. 1933년 양희천, 민천 식, 김진명 선생과 해주 등지에서 공연활동. 1937년 해주 예기양성소에서 악사활동. 1946년 황해도 벽성군 추화면 월항리에서 청단권번 운영. 1951년 1.4후퇴 후 월남. 1970년 제11회 민속경연대회 우수상 수상. 1970년 국가중요문화재 제34호 강령탈춤 예능보유자 지정. 1977년 사단법인 해서가면극 보존회 이사장 취임. 이후 황해도 피 리 전수 및 강령탈춤 전수활동을 함.

⁷⁶⁾ 김진성, 「서도대풍류의 선율구조 연구」, 한국예술종합학교 예술전문사 졸업논문, 2003. 4쪽.

⁷⁷⁾ 이보형, 『무형문화재 조사보고서(4): 三絃六角』, 서울: 문화재관리국, 1984; 이보형은 해주 삼현육각의 곡명을 "긴짜·중영산·긴염불·자진염불·도드리·타령시나위·늦타령·자진타령·굿거리·자진굿거리·만장단·길군악"이라고 하였다. 그러나본 연구에서는 현재 전승되는 서도풍류 악곡인 "염불·타령시나위·타령·굿거리"를 기준으로 살펴보겠다.

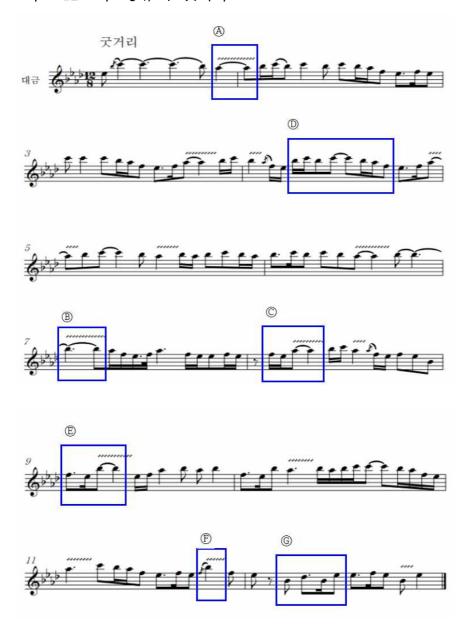
⁷⁸⁾ 선주희, 「경기·서도대풍류의 음악적 특징 연구」, 이화여자대학교대학원 석사졸업논 문, 2012. 39쪽.

⁷⁹⁾ 김호석, 「해서탈춤의 연행가요 및 반주음악 연구」, 단국대학교대학원 박사졸업논문, 2014. 129쪽.

봉산탈춤 반주음악 <서도풍류> 단위 악곡 굿거리의 악보는 아래와 같다.

7 13	ા ટો મો	연 주 곡					
구 분	과 장 별	염 불	타령시나위	타 령	굿거리		
	제1과장 사상좌춤	•		•			
	제2과장 팔목중춤		•	•			
	제3과장 사당춤			•			
봉산탈춤	제4과장 노장춤	•		•	•		
	제5과장 사자춤			•	•		
	제6과장 양반말뚝이춤				•		
	제7과장 미얄할미영감춤				•		
	제1과장 사자춤			•	•		
	제2과장 말뚝이춤	•		•	•		
	제3과장 목중춤	•	•	•	•		
강령탈춤	제4과장 상좌춤	•		•	•		
	제5과장 양반말뚝이춤			•	•		
	제6과장 노숭취발이춤	•		•	•		
	제7과장 미얄할미영감춤				•		

<악보 12> 서도풍류 中 굿거리



봉산탈춤 반주음악 <서도풍류>의 출현음은 레(b)·파(d)·)·솔(e)·)·라(f)·도(a)·)·레(b)·)·미(c")·파(d)·")·솔(e)·")이다.

중심음은 도(a^{b'})음으로 주로 얕고 잔잔한 농음을 한다.(악보의 A) 부분)

반면 레(b)')는 굵은 농음을 한다.(악보의 ®부분)

[솔(e)')→라(f')→도(a)')의 선율진행에서 라(f')와 솔(e)')은 도(a)')의 앞 장식음으로 사용되었다. 또한, 빠른 선율진행을 위해 시작음 라(f')를 소리내기 전 미리 제1공과 제3공을 막은 상태로 준비한다. 이러한 운지법은 대금에서 자주 등장하는 방식으로 이는 빠른 선율진행을 더욱 수월하게 하려는 방법이다.(악보의 ◎부분)

선율진행 중 레(b)*')→미(c")→레(b)*')→미(c")의 반복진행에서는 레(b)*')의 운지법 역할에 주목할 필요가 있다. 실제 공연 현장에서의 레(b)*')의 정확한 운지법은 제1공과 제2공을 막고, 제3공을 오른손 중지로 1/2 또는 1/4가량 막는 것으로 이러한 운지법은 숙달된 연주자에게도 연습이 필요한 까다로운 방법이다. 그래서 초보자들은 이러한 까다로운 운지법을 피하고자 제1・2・4공을 막는 운지법을 사용하기도 하지만, 이러한 운지법을 사용하면 음색이 탁해져 전문 연주자들은 사용하지 않는다.(악보의 ⑩부분)

대금의 선율진행에서 같은 운지법에서 취법을 달리해 다른 음을 내는 때도 있다. 이 경우 연주자는 순간적으로 취법을 전환해 소리 내지만, 전환하는 순간에 음이 끊기는 현상이 생긴다. 연주자의 역량에따라 끊기는 시간의 시차는 있지만, 이러한 문제는 속주(速奏) 시 대금의 큰 단점이 된다.(악보의 ⑥와 ⑥부분)

레(b°)는 4관 지법을 사용하는 모든 악곡 중 〈서도풍류〉 굿거리에서 경과음으로 단 3회 출현하는 음으로. 4관 지법의 모든 운지법 중유일하게 모든 지공 특히 제1공을 여는 매우 특별한 운지법을 가진음이다. 산조대금은 전개음(全開音) 즉, 모든 지공을 열면 악기를 숙이거나 제쳐 음을 운용 폭이 가장 넓어진다. 따라서 지공을 모두 연상태에서 음높이를 조절하는 것은 어렵지 않고, 악기를 숙여 레(b°)

음을 낼 수 있다.

파(d)*')의 운지법은 제1~4공을 막고, 최대한 악기를 숙여 소리 내는 발음기법을 병행한다. 하지만, 4관 지법의 제1~4공을 모두 막은 전폐음은 솔(e)*')로 악기를 숙여 음을 맞춰야 하는 파(d)*')와 장2도 차이가 난다. 이러한 이유로 연주자는 파(d)*')를 내기 위해 극단적으로 악기를 숙여 불어 소리 내야 하지만 실제로 파(d)*')까지 음을 낮추기는 어렵다. 즉, 파(d)*')음은 산조대금의 4관 지법으로 낼 수 없는 음으로 실제 공연 현장에서는 피리와 해금 소리에 묻혀 넘어가거나소리 내지 않기도 한다. 이렇게 출현음 중 낼 수 없는 음이 있다는 것이 산조대금 4관 지법의 단점이기도 하지만, 이러한 파(d)*')음은 전체 악곡에 유일하게 등장하기 때문에 감수할 수 있다.(악보의 ⑥부분)

〈서도풍류〉에서 미(c*)음은 모든 단위 악곡에 출현한다. 하지만, 앞서 살펴보았던 서울 삼현육각 〈염불풍류〉에서 c*음은 '염불조'의 악곡에서는 제1·2·3을 막고, 악기를 숙이는 발음기법을 함께 사용하는 방법을 사용하고, '당악조'에서는 제1·2·3·공을 막고, 악기를 제치는 발음기법을 함께 사용하는 방법을 사용한다. 이는 선율진행에서 더욱 안정적인 손가락의 움직임을 위한 방법이다. 하지만, 〈서도풍류〉에서의 미(c*)음은 제1·2·공을 막고, 제3·공을 1/2 혹은 1/4 정도 막는 반규법을 사용한다. 까다로운 반규법을 피하려 제1·2·4·공을 막는 운지법을 사용한다. 까다로운 반규법을 피하려 제1·2·4·공을 막는 운지법을 사용할 수도 있지만, 이와 같은 운지법을 사용하면 음색(音色)이 탁해지는 단점이 있어 전문 연주자들은 사용하지 않는다. 또한, 〈서도풍류〉에는 [미(c*)→파(d**)→솔(e**)]로 이어지는 상행의 선율형은 〈서도풍류〉의 정체성을 보일 수 있는 선율이기 때문에 자연스럽게 음을 밀어 올리는 운지법을 사용한다.

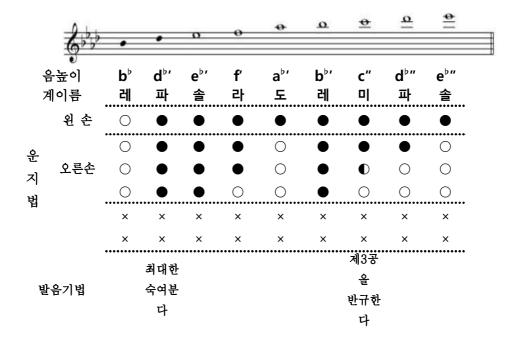
이상을 요약하면, 레(b^b)와 파(d^{b'})는 <서도풍류>에만 등장하는 음 으로 출현 빈도가 매우 드문 음이다. 레(b^b)는 4관 지법의 모든 운지법 중 유일하게 모든 지공 특히 제1 공을 여는 매우 특별한 운지법을 가진 음이다.

파(d^b')는 제1~4공을 모두 막고 극단적으로 악기를 숙여 소리 내지 만 실제로 산조대금의 4관 지법으로 낼 수 없는 음이다.

미(c")는 4관 지법의 여러 악곡에 출현하는 음이지만, 선율진행에서 더욱 편안한 손가락의 움집임을 위해 다양한 운지법이 사용되었다. <서도풍류>에서 미(c")음은 제1·2공과 제3공을 1/2 혹은 1/4을 막는 반규법을 사용하는데, 이는 〈서도풍류〉의 정체성을 보여주는 미(c")→파(d゚)→솔(e゚)의 밀어 올리는 선율진행의 표현을 위한 것이다.

< (서도풍류>의 단위 악곡인 염불·타령·타령시나위·굿거리의 출 현음과 각 음의 운지법을 정리하면 다음의 <표 14>와 같다.

<표 14> 서도풍류 굿거리의 출현음과 운지법



4. 소결론

Ⅲ장에서는 산조를 제외한 민속악 악곡 즉, 다른 악곡에서 나타나는 파지법과 운지법의 변화양상을 6관 지법·5관 지법·4관 지법으로 나누어 살펴보았다.

지나위는 산조와 같은 6관 지법과 6관 운지법을 사용하는 악곡으로 다른 선율악기들과 정해진 장단 틀 안에서 즉흥적으로 연주하는 악곡이지만, 산조와는 악조의 변화, 사용 음역 등이 다른데, 이는 두 악곡의 공연 방식이 다르기 때문이다. 산조의 공연 방식은 독주이기 때문에 악조의 변화에 유연하게 대처할 수 있고, 악기의 음역을 모두 사용할 수 있지만, 시나위는 즉흥적인 선율로 다른 선율악기와 합주로연주하기 때문에 연주 도중 악조를 바꾸기 어렵다. 또한, 여러 악기와합주하기 때문에 대금의 낮은 음역의 소리는 거의 들리지 않아 시나위 합주에서는 주로 역취(力吹)나 평취(平吹) 음역의 음을 사용한다.

대상 음원인 『추모와 기원의 음악 - 생활국악 대전집9』수록 <시나 위>의 악조는 c(林)가 중심음 즉, 본청인 c(林)계면조의 악곡이다. 음조직 구성은 미(g)・솔(b゚)・라(c´)・도(e゚´)・레(f´)이고, 이 중 중심음은 라(c´), 떠는음 미(g), 꺾는음은 도→시(e゚´→d´)이다. 선율진행중 시(d´)→[도(e゚´)→시(d´)→라(c´)→도(e゚´)]→시(d´)에서 [도(e゚´)→시(d´)→라(c´)→로(e゚´)]→시(d´)에서 [모(e゚´)→ 시(d´)→라(c´)→로(e゚´)]는 빠른 속도로 연주해야 하는데, 기본 운지법으로는 2~3개의 지공을 동시에 여닫아야 해서 운지법이 매우 까다롭다. 이러한 이유로 실제 연주에서는 오른손의 중지로 제5공을 고정으로 막아 연주하는 운지법을 사용하는데, 이러한 운지법은 시(d´)→[도(e゚´)→시(d´)→라(c´)→도(e゚´)]→시(d´)의 손가락 움직임을 한 음

에 한 손가락만 움직이게 되어 빠른 연주를 수월하게 하고, 여러 손가락을 동시에 움직이며 야기(惹起)하는 실수를 줄일 수 있다.

경기민요는 산조대금의 제1~5공만을 즉, 하나의 지공을 올려잡는 5관 지법을 사용하는 악곡으로 본 연구에서는 <창부타령>과 <노랫가락>을 통해 5관 지법과 지법 변화에 따른 운지법을 살펴보았다.

경기민요는 좁게는 서울과 경기도 지역의 민요를 의미하지만, 실제로는 충청도 북부와 강원도 일부 지역의 민요까지 포함되어 한반도 중부지역 민요의 의미가 있다.

〈창부타령〉은 솔-라-도'-레'-미'로 구성된 5음음계 평조선법으로, 이러한 특징을 가진 음계를 '경토리' 혹은 '창부타령조'라 부른다. <창 부타령>의 음악적 특징은 사설 한 글자에 여러 음이 수반되는 일자다 음식(一字多音式)의 선율과 상·하행의 순차진행이 많다는 것이다. <창부타령>에는 상행과 하행의 순차진행이 많아 출현음이 고르게 분 포하고, 각 음의 역할이 명확하지 않다. 출현음 미(f#')는 <창부타령> 에서 매우 중요한 음으로 기본지법인 6관 운지법에서는 왼손의 검지 ·중지·약지로 제1~3공을 막지만, 5관 지법에서는 왼손의 검지·중 지로 제1·2공을 오른손의 중지로 제4공을 막는 운지법과 악기를 숙 여 음을 조정하는 발음기법을 병행한다. 이러한 운지법은 음을 굴리 는 시김새와 빠른 선율진행에서 장점이 있는데, 제4공을 오른손 중지 를 막은 상태에서 오른손 검지로 제3공을 빠르게 여닫기 때문에 손가 락의 움직임에서 우위를 점할 수 있다. 또한, 미(f#')음이 선율진행의 경과음 혹은 장식음으로 매우 빠르게 지나가기 때문에 정확한 미(f#') 음을 내기 위해 악기를 숙여 소리 내는 발음기법을 별도로 사용할 필 요가 없어 더욱더 효과적이다.

<노랫가락> 또한 본래 서울과 경기 지방에서 불리든 무가로 무속에서 불리든 노래가 일반인들에게 널리 퍼지게 되었다. 현행 <노랫가

락>은 시조의 선율을 축소·변형시킨 곡에 시조시를 사설로 삼아 부른 곡으로, 시조를 음악의 사설로 사용하기에 시조와 같은 초장·중장·종장의 구성으로 절을 이루는 유절형식의 악곡으로, 〈노랫가락〉은 솔-라-도'-레'-미'의 5음음계다.

선율의 상·하행의 순차진행이 많고, 출현음이 고르게 쓰이는 경기민요의 대표적인 음악적 특징이 〈노랫가락〉에도 나타난다. 출현음 미(f*')는 〈노랫가락〉에서도 매우 중요한 음으로 기본지법인 6관 운지법에서는 왼손의 검지·중지·약지로 제1~3공을 막지만, 5관 지법에서는 왼손의 검지·중지로 제1·2공을 오른손의 중지로 제4공을 막는 운지법과 악기를 숙여 음을 조정하는 발음기법을 병행한다. 이러한운지법은 음을 굴리는 시김새와 빠른 선율진행에서 장점이 있는데, 제4공을 오른손 중지를 막은 상태에서 오른손 검지로 제3공을 빠르게 여닫기 때문에 손가락의 움직임에서 우위를 점할 수 있다. 또한,미(f*')음이 선율진행의 경과음 혹은 장식음으로 매우 빠르게 지나가기 때문에 정확한 미(f*')음을 내기 위해 악기를 숙여 소리 내는 발음기법을 별도로 사용할 필요가 없어 더욱더 효과적이다.

산조대금의 전체 6지공에서 제5공과 제6공을 제외한 나머지 제1~4 공만을 사용하는, 즉 두 개의 지공을 올려잡는 4관 지법은 서울 삼현 육각 <염불풍류>와 봉산탈춤 반주음악 <서도풍류>에 쓰인다. 두 악 곡을 대상으로 자세한 파지법과 선율진행에서의 운지법과 발음기법의 변화양상은 다음과 같다.

서울 삼현육각 <염불풍류>는 '염불조', '허튼타령조', '당악조'로 나뉜다.

'염불조'의 출현음 중 미(c")는 제1·2공을 막고, 악기를 숙여 소리 내는 발음기법을 병행한다. 이는 연주가 까다로운 반규법을 피하고 레(bʰ′)→미(c")→레(bʰ′)의 빠른 선율진행을 편안하게 하기 위한 운 지법으로 선율진행의 편안함을 위한 운지법의 의도적 변화이다. 또한, 도(a)')음은 역할에 따라 운지법이 달라지는 경우로, 단독으로 쓰이면 제1공을 막는 운지법을 사용하지만, 레(b)')→도(a)')→라(f') 또는 도(a)')→라(f')→솔(e)')의 선율진행의 경과음으로 쓰이면, 제1·3공을 막는 운지법을 사용한다. 이는 선율진행 중 두 개의 지공을 동시에 여닫으며 발생할 수 있는 실수를 방지하기 위한 것이다.

'허튼타령조'에서는 선율진행에 따라 의도적으로 운지법을 변화시키거나, 악기를 숙이거나 제쳐 소리 내는 발음기법을 병행하는 운지법 또한 없다. 다만 앞서 살펴본 '염불조' 미(c″)음과 '허튼타령조' 솔(d ʰ″)의 운지법이 제1공과 제2공을 막는 것으로 같지만, '염불조'의 미(c″)는 악기를 숙이는 발음기법이 쓰였고, '허튼타령조' 솔(d ʰ″)에서는 발음기법을 사용하지 않는 점이 다르다. 도(g ʰ′)→레(a ʰ′)→도(g ʰ′)의 선율진행에서 레(a ʰ′)는 짧은 경과음으로 사용되어, 제2・4공을 동시에 여닫지 않고, 오른손 약지로 제4공을 막은 채 제2공만을 빠르게 여닫아 원활한 선율진행을 위해 운지법을 변화시켰다.

'당악조'의 출현음 미(g')는 악기의 제1·2공을 막는 안정적인 운지법을 사용하지 않고, 제1공과 제3공을 막고, 악기를 숙여 음을 낮추는 발음기법을 병행한다. 이는 빠르게 오르내리는 선율진행을 원활히하기 위한 것으로 특히 오른손 약지와 중지의 단점을 보완하는 방법이다.

또한, 라(c")는 제1·2·3공을 막고, 악기를 제쳐 음을 높이는 발음 기법을 병행하는데, 이는 같은 음이 쓰이는 '염불조'의 미(c")와 그 운 지법이 다르다. 이는 라(c")→솔(b゚)→미(g')의 선율진행에서 빠른 움 직임에 취약한 오른손 약지의 사용을 피하고, 다른 운지법으로 대체 하려는 의도를 가진다.

<서도풍류>의 출현음 중 레(b)와 파(d))는 오직 <서도풍류>에만 등장하는 음으로 출현 빈도가 매우 드문 음이다.

레(b^b)는 4관 지법의 모든 운지법 중 유일하게 모든 지공을 여는

매우 특별한 운지법을 가진 음이다.

파(d)')는 제1~4공을 모두 막고, 극단적으로 악기를 숙여 최대한음을 낮추는 발음기법을 병행하지만, 파(d)')음은 산조대금의 4관 지법으로 낼 수 없는 음이다.

미(c")는 〈염불풍류〉의 '염불조'와 '당악조'에 같이 출현하는 음으로, 선율진행에서 더욱 편안한 손가락 움직임을 위해 반규법을 피하는 다양한 운지법이 사용되었다. 하지만, 〈서도풍류〉에서는 제1·2공과 제3공을 1/2 혹은 1/4을 막는 반규법을 사용해 미(c")음을 낸다. 이처럼 까다로운 반규법을 피하지 않고 연주하는 이유는 서도 음악의정체성을 보여주는 미(c")→파(d")→솔(e")의 밀어 올리는 선율진행의 표현을 명확히 하기 위한 것이다.

IV. 결론

오늘날 산조대금은 산조와 시나위, 지방 관아로 전승되었던 삼현육 각, 군악 계통의 행악, 각 지방 민요 반주와 무용 반주 등 민속악의 합주곡에 대부분 편성되는 대중적인 악기이다. 그리고, 연주하는 악곡에 따라 산조대금의 모든 지공을 사용하는 기본적인 6관 지법과 5관지법, 4관 지법 등 악기의 파지법(把指法)과 운지법(運指法, Fingering)을 변화시켜 하나의 악기로 여러 민속악을 연주한다.

본 연구에서는 산조대금이 쓰이는 다양한 악곡을 대상으로 악곡에 따라 변화하는 파지법과 그에 따른 운지법의 변화양상을 살펴보고자하였다. 이를 위해 고정된 파지법이 쓰이는 하나의 악곡 안에서 악조의 변화에 따른 운지법의 변화와 다양한 악곡에 따라 변화하는 파지법과 그에 따른 운지법의 변화로 크게 둘로 나누어 살펴보았다.

서용석류 대금산조 '진양조'를 통해 고정된 파지법이 쓰이는 단일 악곡 안에서 악조에 따라 변화하는 운지법의 변화양상을 6관 운지법 ·5관 운지법·4관 운지법으로 나누어 정리하면 다음과 같다.

6관 지법의 연주 자세로 전체 6지공을 모두 활용하는 6관 운지법을 사용하는 악조는 b^b(仲)본청 우조와 c(林)본청 계면조로, 악기의전체 지공을 활용한다. 즉, 악기의 전체 음역을 사용해 최대한의 음악적 표현이 가능하다. 산조에서 자주 출현하는 시김새인 음을 꺾는 표현을 할 때 악기를 숙이는 발음기법과 지공을 감는 듯이 막는 운지법을 병행해 더욱 명확하게 한다. 이러한 꺾는 시김새는 높은 음역대에서 더욱 명확하게 나타나는데, c(林)본청 계면조 꺾는음의 시작인 도(e^b″)의 운지법은 제1공을 막고 제2공을 1/2을 막는 것이고, 종착음

인 시(d")의 운지법은 제1·2공을 막는 것인데, 음을 꺾을 때 절반만 막았던 제2공을 막음과 동시에 악기를 숙이는 발음기법을 병행해 음을 강하게 꺾는다. 서용석류 대금산조 악보의 특수한 지시 부호인 '↑'는 운지법에 따른 악기의 음색 변화를 통해 전체 음악의 표현을 더욱 풍성하게 한다. 대금만의 독특한 표현기법인 '다루치기'는 미(g)음에서 빠르게 솔(b))음으로 올리는 시김새로, 빠른 운지법과 순간적으로 악기를 제치는 발음기법을 병행한다.

시(d')음의 앞 장식음으로 [시(d')→라(c')→레(f')]가 붙는 선율진행은 기존의 운지법을 사용하면 손가락의 움직임이 매우 불편하므로 오른손 중지로 제5공을 고정으로 막는 운지법을 활용해 손가락의 움직임을 편안하게 하는 변형된 운지법을 사용한다. 악조의 구성음에서 벗어나는 음이 출현하기도 하는데, 파[‡](a[‡])는 c(林)본청 계면조의 구성음은 아니지만, 음악적 표현을 위해 이례적(異例的)으로 쓰였다.

서용석류 대금산조의 g(汰)변청 계면조는 6관 지법의 연주 자세에서 5관 운지법을 사용하는 악조로 전체 악곡 중 '진양조'에 단 3장단출현한다. 음조직 구성은 미(d´)・솔(f´)・라(g´)・도(b゚)・대(c´)지만실제로는 미(d´)・라(g´)・시(a´)・도(b゚)・도(b゚)・도 * (b゚)・만 출현한다. 구성음이 빠진 만큼 선율진행의 많은 부분을 악기를 제치거나 숙이는 발음기법을 사용하는 시김새에 치중해 운지법은 매우 단조롭다. 또한, 떠는음인 미(d´)를 제외한 다른 출현음은 모두 왼손의 움직임만으로연주하지만, 5관 운지법의 원칙을 지키며 선율진행의 단조로움을 운지법이 아닌 다양한 발음기법을 통해 극복했다.

서용석류 대금산조의 e^b(無)변청 우조는 6관 지법의 연주 자세에서 4관 운지법을 사용하는 악조이다. 출현음 중 미(e^b)와 한 옥타브 위의 미(e^b')음을 제외한 나머지 음의 손가락의 움직임은 모두 왼손에서 이루어진다. 제1~4공을 사용하는 4관 운지법의 원칙을 벗어나는 파(d^b)음이 출현하지만, 시가가 없는 장식음으로 쓰여 절대적으로 내야 하는 음이 아닌 음악적 표현을 위해 선택적으로 사용된다. 하지만, 라(c^{*})음은 정식 시가를 가진 e^b(無)변청 우조의 구성음으로 제1·2·

3공을 막고, 악기를 숙여 음을 낮추는 발음기법을 병행해 4관 운지법 의 원칙을 지키는 운지법을 사용한다.

서용석류 대금산조의 e^b(無)변청 계면조는 6관 지법의 연주 자세에서 4관 운지법을 사용하는 악조이다. e^b(無)변청 계면조에는 전통음악에서 거의 사용하지 않는 도(g^b')와 e'음이 출현하지만, 이것은 대상악보의 오선보와 정간보 사이의 오류로 실제 연주에서는 반음 위인 g'와 f'로 연주한다.

6관 지법의 연주 자세에서의 4관 운지법의 특성상 사용할 지공이하나로 줄어든 오른손에 비해 왼손 움직임의 비중이 필연적으로 높아졌음을 알 수 있다. 하지만, 왼손의 선율진행이 활발해졌다기보다 운지법을 통한 선율진행은 줄이고, 악기를 숙이고 제쳐 음을 변화시키는 발음기법을 적극적으로 활용한 것을 확인할 수 있다. 또한, 장식음과 같이 시가가 정해지지 않은 음은 4관 운지법의 원칙에 절대적으로 귀속되지 않고, 더 나은 음악적 표현을 위해서는 선택적으로 운지법의 경계를 넘나들 수 있다. 하지만, 각 악조의 중요 구성음은 운지법의 원칙을 정확히 지켜 악조의 정체성을 지켰다.

다양한 악곡에 따라 변화하는 파지법과 파지법의 변화에 따른 운지법의 변화 즉, 고정되지 않은 파지법과 운지법의 변화양상을 6관 지법·5관 지법·4관 지법으로 나누어 정리하면 다음과 같다.

6관파지법의 자세로 6관 운지법을 사용하는 경우 산조대금의 가용음역대를 모두 사용해 가장 풍부한 음악적 표현이 가능하다.

대상 음원인 『추모와 기원의 음악 - 생활국악 대전집9』수록 <시나 위>의 악조는 c(k)가 중심음 즉, 본청인 c(k)계면조의 악곡이다. 음조직 구성은 $p(g) \cdot e(b) \cdot e(c') \cdot e(b') \cdot e(c') \cdot e(b') \cdot e(c')$ 이 중 중심음은 라($p(c') \cdot e(b) \cdot e(c') \cdot e(b') \cdot e(c') \cdot e(b')$ 이다. 선율진행 중시($p(c') \cdot e(b) \cdot e(c') \cdot e(b') \cdot e(c') \cdot$

다. 이러한 불편함으로 실제 연주에서는 오른손의 중지로 제5공을 고 정으로 막아 연주하는 운지법을 사용하는데, 이러한 운지법은 시(d') →[도(e゚')→시(d')→라(c')→도(e゚')]→시(d')의 손가락 움직임을 한 음에 한 손가락만 움직이게 되어 빠른 연주가 쉽고, 여러 손가락을 동시에 움직이며 야기(惹起)하는 실수를 줄일 수 있다.

산조대금의 5관 지법은 제1~5공만을 즉, 하나의 지공을 올려잡는 파지법으로 악곡의 한배가 비교적 빠르고 상·하행의 순차진행과 장식음이 많은 경기민요 반주에 유리한 지법이다. 경기민요는 모든 출현음이 고르게 쓰이기 때문에 선율진행에서 왼손과 오른손 움직임의 비중은 비슷하다.

〈창부타령〉과 〈노랫가락〉은 솔-라-도'-레'-미'로 구성된 5음음계 평조선법으로, 이러한 특징을 가진 음계를 '경토리' 혹은 '창부타령조' 라 부른다. 출현음 중 미(f*')는 <창부타령>과 <노랫가락>에서 매우 중요한 음으로 기본지법인 6관 운지법에서는 왼손의 검지·중지·약 지로 제1~3공을 막지만, 5관 지법에서는 왼손의 검지·중지로 제1· 2공을 오른손의 중지로 제4공을 막는 운지법과 악기를 숙여 음을 낮 추는 발음기법을 병행한다. 이러한 변형된 운지법은 음을 굴리는 시 김새와 빠른 선율진행에서 장점이 있는데, 제4공을 오른손 중지를 막 은 상태에서 오른손 검지로 제3공을 빠르게 여닫기 때문에 손가락의 움직임이 편하다. 또한, 미(f*')음이 선율진행의 경과음 혹은 장식음으 로 매우 빠르게 지나가기 때문에 정확한 미(f#')음을 내기 위해 악기 를 숙여 음을 낮추는 발음기법을 별도로 사용할 필요가 없어 더욱더 효과적이다. 즉, 음을 굴리거나 아래음을 치는 등 경기민요 대금 반주 에서 많이 쓰이는 시김새는 5관 지법에서 제3공을 담당하는 오른손 검지의 움직임에 집중되어있다. 이는 기민한 움직임에 취약한 오른손 약지의 움직임을 최대한 피하고, 움직이기 편한 손가락으로 대체하려 는 운지법이 쓰려는 것이다.

산조대금의 4관 지법은 전체 여섯 지공 중 제5공과 제6공을 제외한 나머지 제1~4공만을 사용하는, 즉, 두 개의 지공을 올려잡는 파지

법으로, 삼현육각 편성으로 연주하는 서울 삼현육각 <염불풍류>와 봉산탈춤 반주음악 <서도풍류>에 쓰인다.

서울 삼현육각 〈염불풍류〉 '염불조'의 출현음 중 미(c")는 제1·2공을 막고, 악기를 숙여 소리 내는 발음기법을 병행한다. 이는 연주가까다로운 반규법을 피하고 레(b))→미(c")→레(b))의 빠른 선율진행을 편안하게 하기 위한 운지법으로 선율진행의 편안함을 위한 의도적인 운지법 변화이다. 또한, 도(a))음은 역할에 따라 운지법이 달라지는 경우로, 단독으로 쓰이면 제1공을 막는 운지법을 사용하지만, 레(b))→도(a))→라(f) 또는 도(a))→라(f))→솔(e))의 선율진행의 경과음으로 쓰이면, 제1·3공을 막는 운지법을 사용한다. 이는 선율진행중 두 개의 지공을 동시에 여닫으며 발생할 수 있는 실수를 방지하기위한 것이다.

'허튼타령조'에서는 선율진행에 따라 의도적으로 운지법을 변화시키거나, 악기를 숙이거나 제쳐 소리 내는 발음기법을 병행하는 운지법 또한 없다. 도(gʰ′)→레(aʰ′)→도(gʰ′)의 선율진행에서 레(aʰ′)는 짧은 경과음으로 사용되어, 제2·4공을 동시에 여닫지 않고, 오른손 약지로 제4공을 막은 채 제2공만을 빠르게 여닫아 원활한 선율진행을 위해 운지법을 변화시켰다.

'당악조'의 출현음 미(g')는 악기의 제1·2공을 막는 안정적인 운지법을 사용하지 않고, 제1공과 제3공을 막고, 악기를 숙여 음을 낮추는 발음기법을 병행한다. 이는 빠르게 오르내리는 선율진행을 원활히하기 위한 것으로 특히 오른손 약지와 중지의 단점을 보완하는 방법이다. 또한, 라(c″)는 제1·2·3공을 막고, 악기를 제쳐 음을 높이는 발음기법을 병행하는데, 이는 같은 음이 쓰이는 '염불조'의 미(c″)와그 운지법이 다르다. 이는 라(c″)→솔(bʰ′)→미(g′)의 선율진행에서 빠른 움직임에 취약한 오른손 약지의 사용을 피하고, 다른 운지법으로 대체하려는 의도를 가진다.

<서도풍류>의 출현음 중 레(b)와 파(d))는 오직 <서도풍류>에만 등장하는 음으로 출현 빈도가 매우 드문 음이다. 레(b)는 4관 지법

의 모든 운지법 중 유일하게 모든 지공을 여는 특별한 운지법을 가진음이다. 파(d)')는 제1~4공을 모두 막고, 극단적으로 악기를 숙여 최대한 음을 낮추는 발음기법을 병행하지만, 파(d)')음은 산조대금의 4관 지법으로 낼 수 없는 음이다. 미(c")는 〈염불풍류〉의 '염불조'와'당악조'에도 출현하는 음으로, 선율진행에서 더욱 편안한 손가락의움직임을 위해 반규법을 피하는 다양한 운지법이 사용되었다. 하지만, 〈서도풍류〉에서는 제1・2공과 제3공을 1/2 혹은 1/4을 막는 반규법을 사용해 미(c")음을 내는데, 이는 서도 음악의 정체성을 보여주는미(c")→파(d)')→솔(e)')의 밀어 올리는 선율진행의 표현을 명확히하기 위한 것이다.

위의 내용을 종합해보면 대금의 파지법과 운지법은 몇 가지 방향성 과 목적으로 발전했음을 알 수 있다.

첫째, 대금을 연주할 때 왼손은 선율변화를 위한 손가락 움직임과 악기를 지탱하는 역할을 동시에 수행하지만, 오른손은 악기를 지탱하는 역할에서 자유롭다. 즉, 대금의 선율진행에서 왼손의 움직임과 비교해 오른손 손가락의 움직임이 장점이 있어 왼손보다 오른손의 움직임이 더욱 활발하다. 이러한 현상은 산조대금의 기본 지법인 6관 지법을 사용할 경우보다 악기를 올려잡는 5관 지법과 4관 지법에서 더욱 명확해진다. 5관 지법을 사용하는 경기민요의 빠른 장식음과 선율진행은 악기의 제3~5공 즉 오른손 손가락 움직임에서 이루어지고, 4관 지법을 사용하는 〈염불풍류〉와 〈서도풍류〉에서의 오른손 손가락움직임에 의한 선율진행 비중은 절대적이다.

둘째, 대금의 어떠한 지법을 막론하고 왼손과 오른손의 약지는 검지나 중지와 비교해 민첩한 손가락 움직임에 취약하다. 6관 지법·5관 지법과 4관 지법의 선율진행 중 경과음이나 장식음으로 쓰이는 오른손 약지의 움직임을 피해 한음 높은음의 운지법과 함께 악기를 숙여 음을 낮추거나 혹은 한음 아래 음의 운지법과 함께 악기를 제쳐

음을 높이는 발음기법을 사용하는데, 이러한 방법은 빠른 움직임에 취약한 손가락의 사용을 최대한 지양하려는 방향으로 발전한 것이다.

셋째, 5관 지법·4관 지법과 같이 악기를 올려잡게 되면 사용할 수 있는 지공의 수가 줄어 출현음 중 특정음은 극단적으로 악기를 숙여음을 낮춰도 정확한 음정을 내지 못하는 예도 있다. 하지만, 이러한음은 악곡 내에서 단 1회 출현한다. 즉, 산조대금의 여러 파지법은해당 악곡에서 가장 많이 쓰이는 선율진행에 적극적으로 대처하기 위한 방식으로 발달했음을 알 수 있다.

산조대금이 6관 지법·5관 지법·4관 지법의 다양한 파지법과 운지법을 사용하는 근본적인 이유는 산조, 시나위, 민요의 반주, 삼현육각 등 각각의 특성이 있는 민속악 악곡을 하나의 악기로 적극적으로 대응해 연주하기 위한 공연 현장 연주자들의 훌륭한 결과물로 보아야할 것이다.

즉, 하나의 악기로 파지법과 운지법을 바꿔 다양한 악곡의 key를 소화해 연주할 수 있다는 것은 대금 연주법의 기술이 발전된 형태이 다.

참고문헌

<단행본>

김부식. 『三國史記』. 1145.

김영운, 『국악개론』, 파주: 음악세계, 2015.

김종서·정인지·이선제,『高麗史』

『三竹琴譜』, 『한국음악학자료총서 제33집』, 서울: 국립국악원, 1998.

성현(成俔) 외,『樂學軌範』, 1493(성종24).

송방송, 『한겨레음악대사전』, 서울: 도서출판 보고사, 2012.

송혜진, 『한국악기』, 서울: 열화당, 2000.

이보형, 『무형문화재 조사보고서(4): 三絃六角』, 서울: 문화재관리국, 1984.

이혜구 역, 『역주 樂學軌範』, 서울: 민족문화추진회, 1989.

장사훈, 『국악대사전』, 서울: 세광음악출판사, 1984.

한국정신문화연구원, 『한국민족문화대백과사전』, 1991.

〈논문〉

- 김상연, 「개량대금의 현황 및 문제점」, 『서울대학교 동양음악』 제42권, 서울대학교 동양음악연구소, 2017.
- 김세경, 「삼현육각의 향피리 선율 연구: 지역별 분석 비교」, 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2018.
- 김정림, 「취타계열 음악연구」, 이화여자대학교대학원 박사학위논문, 2008.
- 김정승, 「대금 창작곡을 위한 연주법 연구」, 서울대학교대학원 박사학위 논문, 2012.
- 김종욱, 「개량대금의 구조 및 연주법 비교연구: 임재원·이용구·북한 개량대금을 중심으로」, 용인대학교 문화예술대학원 석사학위논 문, 2016.

- 김지현, 「국립국악원 '헌천수'와 경기대풍류 '긴염불'의 선율에 관한 연구」, 한양대학교대학원 석사논문, 2004.
- 김진성, 「서도대풍류의 선율구조 연구」, 한국예술종합학교 예술전문사 졸업논문, 2003.
- 김태훈, 「대풍류의 음악적 분석」, 중앙대학교대학원 석사논문, 2006.
- 김현하, 「대풍류의 선율비교 연구」, 중앙대학교대학원 석사논문, 2009.
- 김호석, 「해서탈춤의 연행가요 및 반주음악 연구」, 단국대학교대학원 박사졸업논문. 2014.
- 박혜온, 「취타계열 음악의 변천에 관한 연구 -대금 선율을 중심으로-」, 이화여자대학교대학원 박사학위논문, 2017.
- 선주희, 「경기·서도대풍류의 음악적 특징 연구」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2012.
- 신소희, 「경기민요 창부타령에 관한연구」, 단국대학교대학원 석사학위논 문, 2007.
- 오용록, 「해금 <길군악>의 여러 선율」, 『한국음악형성론』, 2012.
- 유경은, 「삼현육각의 악조 연구 -서울특별시 지정 무형문화재에 기하여 -」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2020.
- 윤석만, 「봉산탈춤 반주음악의 시대적 선율비교-타령과 굿거리를 중심으로-」, 한국예술종합학교 예술전문사 졸업논문, 2010.
- 윤원아, 「육자배기 구조 연구」, 한국교원대학교대학원 석사학위논문, 2007.
- 이보형,「향제 삼현육각 소고」,『문화재』15, 1982.
- _____, 「한국민속음악 장단의 대강박(대박)·박·분박(소박)에 대한 전통 기보론적 고찰」, 『국악원논문집』 4, 1992.
- _____, 「통사성분소가 생성하는 박 층위 인지론」, 『한국음악연구』 56, 2014.
- 이상동, 「대풍류 중 긴염불의 전승에 나타나는 선율 비교」, 중앙대학교 대학원 석사논문, 2006.
- 이승희, 「산대놀이 음악의 구조 연구: 염불타령, 허튼타령, 굿거리를 중심으로」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2017.
- 임혜정, 「<삼현영산회상> 염불도드리와 <긴염불>에 관한 연구」, 『한국음반학』8, 1998.

- _____, 「근대 서울삼현육각의 전개와 서울새남굿의 삼현육각」, 『한국음 악연구』59, 2016.
- 장광수, 「남도민요 육자배기의 대금 반주법에 관한 연구」, 목원대학교대학원 석사학위논문. 2006.
- 장사훈,「時調와 무녀시조와의 관계」,『아세아연구』21, 고려대학교아세 아문제연구소. 1966.
- 정화순, 「현행 정악대금과 중국 적자의 운지법 비교」, 『동양예술』 제17 권, 한국동양예술학회, 2011.
- 최상화, 「경기 무속음악 대풍류(염불)의 음계 연구」, 『이화음악논집』 15, 2011.
- 홍종진, 「대금의 연주법」, 『하계 국제학술회의 자료집』, 이화여자대학교 음악연구소. 2006.
- 황광엽, "대풍류의 선율구조 특징에 관한 연구", 중앙대학교대학원 석사 논문, 2000.
- 황병기, 「판소리와 散調에 나타난 한국인의 미의식」, 『산조의 음악학적 연구』, 서울: 민속원, 2004.

<악보>

김순옥, 『이생강류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 1991.

박용호. 『죽사 한범수 대금산조보. 서울: 은하출판사. 2010.

신용문. 『한범수류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 1991.

오용록 채보. 『한국음악 제37집: 민간대풍류』, 서울: 국립국악원, 2008.

이생강. 『민속악 대금 교본』. 서울: 도서출판 솔과학. 2007.

임재원 채보, 『원장현류 대금산조』, 서울: 도서출판 한소리, 1991.

, 『한주환류 대금산조』, 서울: 도서출판 어울림, 1994.

최삼범·김동표 채보, 『강백천류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 1995. 황규일 채보, 『증보판 서용석류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 2010.

<음반>

이춘희, 『민요가락』, 서울: 킹레코드: 신나라뮤직, 1993.

국립국악원 연주단, 『추모와 기원의 음악 - 생활국악 대전집9』, 서울:

YBM 서울음반, 1994.

<웹사이트>

문화재청 국가문화유산포털, http://www.heritage.go.kr/. 네이버 악기백과, https://terms.naver.com/list.nhn/



참고악보 목차

1.	서용석류 대금산조 진양조	103
2.	시나위 합주	112
3.	경기민요	
	1) 창부타령	113
	2) 노랫가락	115
4.	서울 삼현육각 中 염불풍류	
	1) 긴염불	116
	2) 반염불	118
	3) 삼현타령	119
	4) 느린허튼타령	120
	5) 중허튼타령	121
	6) 자진허튼타령	123
	7) 굿거리	125
	8) 자진굿거리	126
	9) 당악	127
5.	봉산탈춤 中 서도풍류	
	1) 염불	129
	2) 타령시나위	130
	3) 타령	131
	4) 굿거리	133

황규일 채보, 『중보판 서용석류 대금산조』, 서울: 은하출판사, 2010.

서용석류 대금산조 中 진양조





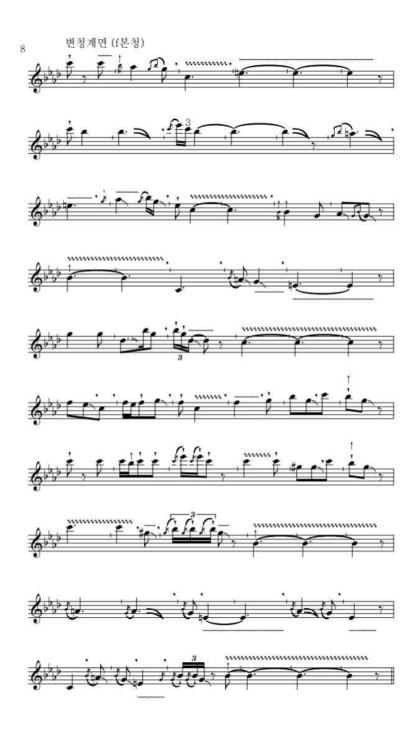














『추모와 기원의 음악 - 생활국악 대전집9』, 서울: YBM 서울음반, 1994.

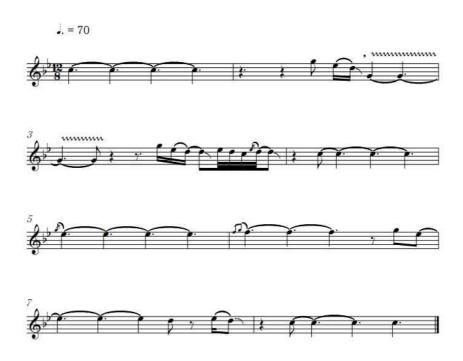
시나위 합주

 장
 고: 김 청 만

 대
 금: 서 용 석

 채
 보: 오 양 수

 감
 수: 김 우 진

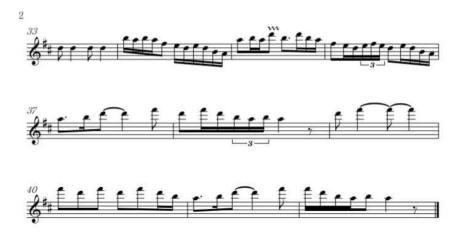


이춘희, 『민요가락』, 서울: 킹레코드: 신나라뮤직, 1993.

창부타령

노 래: 이 춘 희 / 대 금: 이 철 주 채 보: 오 양 수 / 감 수: 김 우 진





이춘희, 『민요가락』, 서울: 킹레코드: 신나라뮤직, 1993.

노랫가락

 노
 래: 이 춘 희

 대
 금: 이 철 주

 채
 보: 오 양 수

 감
 수: 김 우 진



서울특별시 무형문화재 제44호 삼현육각 전수 교육 악보

서울 삼현육각 中 염불풍류















느린허튼타령

























자진허튼타령

































국가무형문화재 제17호 (사)봉산탈춤보존회 전수 교육 악보

봉산탈춤 中 서도풍류























Abstract

A Study on the Finger Positions of the *Sanjo-Daegeum*

- Centered on Six gwan-Jibeop, five gwan-Jibeop and four gwan-Jibeop -

Oh, Yang-Soo Major in Korean Musicology The Graduate School Seoul National University

The sanjo-daegeum is used in the performances of sanjo(散調) and sinawi(시나위), samhyeonyukgak(三絃六角), military ceremonies(行樂), and in provincial folk songs and dance accompaniment. It is a common instrument in most folk ensembles. The instrument is flexible in rendering various styles of music by changing the pajibeop(把指法), gripping or finger positions, which determines the number of jigong(指孔), or tune hole, usage, by repositioning the hands or modifying fingering

with the addition of techniques.

In this research, to identify these patterns, music was observed in groups according to different *pajibeop*, and they are the following: *six gwan-jibeop*, when all six tune holes are used; *five gwan-jibeop*, when the right hand shifts closer to the *chwigu(吹口)*, or embouchure *(blowing hole)*, and only five holes are used; and *four gwan-jibeop*, when the right hand shifts further than the *five gwan-jibeop* and only four holes are used.

The beginning part of the research focuses on the "Jinyang-jo (包字調)" movement of Seo Yong-Seok Daegeum Sanjo, which is a piece that employs the six gwan-jibeop and fingering that changes according to the mode. The latter part of the research comprises a larger variety of music as well as positions — employing the six gwan-jibeop is Sinawi; employing the five gwan-jibeop are Gyeonggi(京畿) provincial songs, "Changbutaryeong(倡夫打令)" and "Noraegarak(上現가락)"; employing the four gwan-jibeop are "Yeombulpungryu(念佛風流) of Seoul Samhyeonyukgak" and "Seodopungryu(西道風流) of Bongsan(鳳山)-Maskdance".

First, when performing the *daegeum*, both hands share the role of playing notes, but the left hand is also responsible of holding and supporting the instrument. This gives the right hand the advantage to freely play melodies, in comparison to the left hand. This phenomenon is more apparent in the *five and four gwan-jibeop* than in the *six gwan-jibeop* positions. *Gyeonggi* provincial folk songs use the *five gwan-jibeop* and the right hand

is responsible for fast ornamentations and melodic processions played on the 3^{rd} , 4^{th} , and 5^{th} holes. This is more prominent in music that uses the *four gwan-jibeop*, like "*Yeombulpungryu*" and "*Seodopungryu*", where the melodic majority is concentrated on the right hand and played on the 2^{nd} , 3^{rd} , and 4^{th} holes.

Second, regardless of the hand position, the agility of the ring finger on both hands is weaker than the index and middle fingers. And to avoid performing main or ornamental notes with the fourth finger, bareumgibeop(發音技法) — a combined technique with two contradicting methods where the performer can either grip the higher note and lower the pitch by tilting the embouchure towards the body or grip the lower note and raise the pitch by tilting the embouchure away from the body — is exercised. This is a method that may have developed because of performers wanting to minimize fingering.

Third, when gripping the instrument higher in either five or four gwan-jibeop, there are limitations to the number of accessible tune holes. Therefore, certain notes lack tonal accuracy even when drastically angling the embouchure to maximize manipulation. However, the occurrence of these tones is usually less than once in a single repertoire, therefore, supporting multiple pajibeop were the idea that adopted by sanjo-daegeum an evolved method of accommodating as convenient performances of common melodic processions.

It may be concluded that these dynamic methods that enable fluent performances in many keys may be perceived as a technique that was developed for the *sanjo-daegeum*. In other

words, the reason for having multiple *pajibeop* and fingering methods like the *six gwan-jibeop*, *five gwan-jibeop* and *four gwan-jibeop*, is that field folk musicians were required to perform a wide range of repertoires with distinct characteristics on one *sanjo-daegeum*.

keywords: Sanjo-Daegeum, Six gwan-Jibeop, Five gwan-Jibeop,

Four gwan-Jibeop, Fingering

Student Number : 2018-26629