

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

전상직의 가곡에 나타나는 시의 음악적 표현에 관한 고찰

2021년 2월

서울대학교 대학원 음악과 작곡전공 이 현 진

전상직의 가곡에 나타나는 시의 음악적 표현에 관한 고찰

지도교수 전 상 직

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함 2021년 2월

서울대학교 대학원 음악과 작곡전공 이 현 진

이현진의 석사 학위논문을 인준함 2021년 2월

위원	년 장 _	최 우 정	(51)
부위	원장 _	김 규 동	(61)
위	원 _	전 상 직	(Q)) = (Q)

국문초록

시는 작가가 말하고자 하는 의미론적 측면인 내용뿐만 아니라 이를 드러내는 방법까지 포괄하므로 그 내용과 구조는 불가분의 관계에 놓여있다 할 수 있다. 따라서 작곡가는 예술가곡을 작곡함에 있어 시의 주제, 제재(題材), 시어 등 시의 내용적 측면과 아울러 구조적 측면까지 고려해야 한다.

시를 노래한다는 점에서 시의 구조와 가곡의 음악적 구조는 일반적으로 일 치하며 이를 통해 시의 의미론적 내용과 정취를 보다 선명하게 감상자에게 전달할 수 있다. 따라서 가곡이 서정적인 선율과 시의 정취 표현에 그치지 않고 시에 대한 구조적 이해를 바탕으로 작곡되었을 때 비로소 시와 음악이 온전히 결합한 예술가곡으로서의 의미가 있게 된다.

전상직은 가곡에 내재하는 음악적 구조, 즉 시어 및 시구와 동기적·선율적 상호관계를 일치시킴으로써 음악적 개연성을 부여한다. 맥락상 같은 역할을 하는 시어를 한눈에 파악할 수 있도록 문장 간 대응 시어끼리 다양한 음악 적 요소를 일치시킴으로써 곡에 통일성을 부여함과 동시에 청자가 시의 흐 름을 잘 파악할 수 있게 한다. 이렇듯 시의 구조와 음악의 구조가 일치함으 로써 그의 가곡은 시의 의미론적 내용과 정취를 동시에 감상자에게 전달할 수 있게 된다.

본 논문은 전상직의 다섯 개의 가곡을 통해 여러 가곡 작곡 방식 중 시의해석에 중점을 둔 하나의 방법론을 고찰하여 이로써 얻어지는 다양한 결과물에 대해 논한다.

주요어 : 전상직의 가곡, 예술가곡(Lied, Art Song), 한국현대가곡, 시의 음악적 표현, 시와 음악의 관계

학 번: 2015-21939

목 차

I. 서론 ···································	1
II. 본론 ···································	5
1. 시의 통사론적·의미론적 구조와 선율의 상관관계 ··································	5
2. 시의 해석에 따른 구조	14
2.1. 문장구조에 기초한 악구	14
2.1.1. 억양과 선율	15
2.1.2. 종결형에 기초한 악구	22
2.2. 대구와 대응 시어의 동기적 연관성	27
2.3. 수사법에 기초한 음악적 표현	34
3. 정취의 음악적 표현	43
3.1. 시어의 묘사	45
3.1.1. 비유적 묘사	45
3.1.2. 상징적 묘사	51
3.2. 낭송조 표현	55
3.3. 빠르기와 악상의 변화	63
III. 결론 ···································	74
참고문헌	76
표목록	78
악보목록	78
Abstract ·····	81

I. 서론

시와 음악은 역사적으로 불가분의 관계에 놓여있다. 음악의 어원인 고대 그리스어 무지케(mousike)는 음악 예술을 뜻하는 무지케 테크네(mousike techne)의 약어로 음악·시·춤을 모두 포괄하는 개념이다. 중세 유럽 프로방스 지방의 음유시인(트루바두르 troubadour)들이 운율이 있는 가사에 음조를 붙여 부르던 것을 시작으로 북프랑스(트루베르 trouvère), 독일(미네징거 Minnesänger)로 퍼지며 시와 음악은 분리되어 독립된 형태로 발전하다가 19세기 낭만주의 시대에 이르러 다시 한번 결합하며 예술가곡(Lied, art song. 이하 가곡)이라는 이름으로 재탄생한다.1)

마찬가지로 동양에서도, 간단한 선율을 붙여 구전되어 온 고전시가(古典詩歌)의 역사를 짚어봤을 때 시와 음악은 탄생의 배경에서부터 뗄 수 없는 관계임을 알 수 있다. 한국 현대시(자유시)의 리듬 정착과정에 대해 논한 박현수의 글에서는 시의 리듬적 측면을 시대별로 '가창률(歌唱律)-낭송률(朗誦律)-자유율(自由律)'로 구분 짓고, '가창률'이라 구분 짓는 시대를 시의탄생이라 가정한다면 애초에 시가 음악과 무관한 것이 아니었고, 가창을 전제로 만들어지거나 또는 단순한 선율과 함께 구전되어 불려왔음을 설명하고 있다.2) 그러나 이 논문에서도 언급하고 있듯이, 자유율의 시대로 넘어오며

¹⁾ 김학용·권호종, 「괴테 시가 독일예술가곡형성에 미친 영향 연구」, 『세계문학비 교연구』 51, 2015, p.374-375

²⁾ 박현수, 「자유시 리듬 정착 과정의 일반 모형과 한국적 특수성」, 『한국현대 문학연구』 58, 한국현대문학회, 2019, p.183-190

박현수는 고전시가부터 현대 자유시까지 시대별 시의 리듬적 측면을 구분하여, 노래하는 시(가창률), 읊는 시(낭송률)를 거쳐 현대 자유시(자유율)까지 변화했음을 보여준다. 이때, 현대 자유시는 시의 탄생으로 볼 수 있는 가창률 시대처럼 시와음악이 한 몸으로 결합하였던 것에서 벗어나 자유시로 오며 음악적 리듬이 약화하거나 더러 무시되고 있음을 논한다. 결론적으로 현대 자유시는 내재하는 운율(韻律)이 없이 불규칙적이며 다양한 형태를 지니기 때문에 특정 리듬으로 구현하는 것이 어려워졌으며 더는 시와 노래가 서로 필수적인 관계가 아님을 언급하며 다음과

서정시에 존재하던 운율(소위 내재율, 內在律)과 문장의 내적 리듬이 희미해진 자유시를 음악으로 표현하는 것은 내재율이 선명한 시로 가곡을 작곡하는 것과는 상당히 다른 작곡 방법을 요구한다.

가곡을 텍스트와 선율의 관계에 집중하여 볼 때 텍스트에 붙여진 임의의 선율이 아닌 텍스트 자체가 지닌 음악성 즉, 시 자체의 음악성에 대해서 우 선으로 논해봐야 한다. 시 자체의 음악성은 운율에서부터 시구의 문장구조 에 따른 리듬, 대구(對句)하는 연 단위의 큰 범위로서의 리듬 구조까지 포 함한다.

김춘수 시론 전집에서 언급하고 있는 것처럼 '운율로부터의 자유'인 자유시에서 더는 운율과 내재율로 인한 리듬의 규칙과 반복만으로 시에 내재하는 음악성을 파악할 수 없다.3) 김청우의 한국시학회 논문에서도 기존의 방식이었던 내재율 등으로 시의 음악성을 파악하는 것을 지양하고 더 큰 범위로의 리듬론을 제시하고 있다. 현대시가 다양한 방식으로 음악성을 실현하고 있기 때문에, 운율을 리듬이라는 큰 틀에 포함하고 운율 또는 작은 단위의 리듬부터 행, 연간 대구와 같은 큰 단위의 리듬, 더 나아가 시어의 의미(여기에서는 '심상 心象')까지 연관 지으며 새로운 방향을 제시한다.4) 또한

같이 설명하고 있다. "…말하자면 이 두 장르 범주는 각자 서로에게 수렴되지 않는 영역을 가지고 있게 된 셈이다. 그래서 한편으로 시와 노래는 별개의 장르라고 할 수 있다. 시의 음악성은 노래가 구현하는 음악성과는 다른 지점에서 논의될 필요성이 제기된다." 그러나 현대 자유시의 그 불특정한 운율, 크게는 그 리듬 자체가 현대 가곡을 작곡하는 데 있어 오히려 선율적 제한을 없애고 더 큰 가능성을 주고있기 때문에 본 논문의 관점과 결론적으로 상이한바, 본고에서는 박현수의 '시의음악성'에 대한 역사적 흐름에 집중한 특정 부분을 취하며 논지를 이어가고자 한다.

³⁾ 김춘수, 『김춘수 시론전집』, 현대문학, 2004

⁴⁾ 김청우, 「'시적인 것'으로서의 시의 음악성」, 『리듬론의 지평을 넘어서, 한국 시학연구』 59, 한국시학회, 2019, p.324-326

위 논문에서는 기존의 리듬론의 한계를 지적하고 '음악성'에 대한 논의로의 전환을 제안한다. 논문에서의 언급을 살펴보면 *"…'시적인 것'이 다름 아닌 '음악성' 과*

위 논문에서는 '산문적 운문'의 개념을 가져와 산문시(散文詩)에서는 정형시 (定型詩)에서 찾을 수 있는 운율과 반복과 같은 운문의 형태를 보이고 있지 않음에도 불구하고 시로써 인정받는 이유는, 음악성으로 인정받을 수 있는 '어떤 무언가'5)가 있기 때문이라 논하고 있다. 즉, 산문시가 운문시에서처럼 시각적으로도 단숨에 파악할 수 있는 운율은 희미해졌지만 내재하는 음악성이 존재한다는 것이다.

현대시에 있어 '운율로부터의 해방'은 리듬적 질서의 자유라는 측면에서 가곡의 표현영역을 넓혔다고 할 수 있다. 20세기 이후 시와 음악의 양식적 변화에 따라 가곡은 자유시의 불규칙한 리듬을 음악으로 표현하기 위해 좀 더 확장된 방법⁶⁾으로 작곡될 수 있다. 또한 무조음악을 통해 상대적으로 자유롭고 확장된 작곡 방식으로 시를 음악화하는 방법론이 다양해졌기 때문에 텍스트를 다루는 데 있어 개연성과 합리성에 더욱 더 집중해야 할 필요가 있다. 시 자체에 내재하는 음악적 리듬을 기본으로 하여 좀 더 큰 범위에서

맞닿아 있으며, 이 '음악성' 은 우리의 마음에서 일어나는 현상임을 강조함으로써 시를 감상 또는 낭송함에 따라 비슷한 소리 복합체들이 출현하며, 따라서 그것은 우리 마음에서 일어나는 '심상'이 전체적으로 시를 구조화하는지를 규명할 때 비로 소 드러나게 되는 것이다."라고 설명하고 있다.

위 논문의 결론과 본 논문의 논지는 다르나 그 결론을 도출하는 과정에서의 언급이 필자의 논지와 상당부분 일치하는바, 본고에서는 시를 감상 또는 낭송함에 따라얻어지는 추상적 '심상'이 음악의 추상성과 맞닿아 있음에 동의하며, 내용 중 운율이 리듬에 포함되어 자유시에서도 다양한 리듬적 음악성을 드러낼 수 있음에 집중하기로 한다.

⁵⁾ 위의 글, p.326-327

여기에서 '어떤 무언가'란, 산문시에서는 반복과 규칙을 통한 정형화된 운율이 없을 뿐 각 문장의 리듬과 대구를 통한 리듬 패턴 등 저절로 발생하는 내재적 리듬을 말한다.

⁶⁾ 본고에서는 자유시와 정형시를 리듬적 규칙성과 불규칙성으로 비교하며 자유시의 '운율로부터의 해방'을 리듬적 질서에 대한 해체로 본다. 이는 가곡 작곡 방식의 다양화를 가져다주었다고 볼 수 있다. '확장된 방법'은 가령, 가창 선율을 작곡하는데 리듬적 질서에 구애받지 않고 자유롭게 음악 언어를 구사하여 폭넓은 표현이가능해진 것을 의미한다.

의 연의 대구, 반복, 대조적 흐름까지 시의 구조를 음악에 반영하는 것이 필수적이라고 할 수 있다. 내재율이 분명한 시를 다룰 때와 달리 운율이 없 거나 자유로운 형식으로 쓰인 자유시를 다룰 때 상대적으로 불규칙한 선율과 파악하기 쉽지 않은 음악적 흐름이 만들어질 가능성이 높다. 따라서 현대시에 대한 가곡을 작곡하기 위해서는 작곡가가 청자에게 음악적 표현의 객관성과 개연성을 충분히 전달해야만 하며 그러기 위해서 작곡가는 적절한 접근 방식을 통해 시에 대한 치밀한 구조적 해석이 필요하다.

가곡의 음악적 구조는 시의 구조에 상당 부분 종속되기 마련이다. 시의 구조를 파악하기 위해서는 시를 통해 작가가 말하고자 하는바, 즉 의미론적 내용의 해석뿐만 아니라 시구(詩句) 사이에 내재하는 운율(韻律)과 그 리듬의 구조에 대한 해석을 동반해야 한다. 의미론적 측면의 내용과 시의 구조적 측면 이 두 측면의 해석 이후에 작곡가는 시를 온전히 음악으로 표현할수 있다.

한국현대예술 가곡은 현대시의 양식적 다양성을 따라 시를 음악으로 표현하는 방법 역시 다양한 갈래로 뻗어져 양식적으로 혼재되어 있다. 그중에서도 본고는 현대시를 취하는 가곡의 여러 작곡 방식 중에서 시의 구조적 해석을 전제한 작곡법에 중점을 두고 있다. 본고에서 다룬 전상직의 다섯 개의 가곡 《강가에서》, 《벌레소리 頌》, 《새봄의 기도》, 《풀잎의 노래》, 《헛눈물》7)은 시의 정취 표현뿐만 아니라 시와 음악의 구조적 관계가두드러지게 나타난다. 본 논문은 전상직이 시를 해석하는 방법과 그 해석을 가곡의 구조에 어떻게 적용하는지 구체적으로 살피며 가곡 작곡 방식에 대하여 논해본다.

⁷⁾ 전상직의 가곡에 사용된 시: 임솔내 ≪강가에서≫, 성찬경 ≪벌레소리 頌≫, 박희진 ≪새봄의 기도≫, 오세영 ≪풀잎의 노래≫, 신달자 ≪헛눈물≫

II. 본론

1. 시의 통사론적·의미론적 구조와 선율의 상관관계

시를 노래한다는 점에서 가곡은 음악화된 시라고 할 수 있으므로 시의 구조와 음악적 구조는 일치하기 마련이다. 따라서 개별 시어의 의미와 상징뿐만 아니라 운율(韻律), 통사구조(統辭構造), 수사법(修辭法) 등을 파악하고이를 음악적으로 구현함으로써 시와 음악은 온전히 결합할 수 있다.

시어의 의미론적 파악은 이를 음악으로 구현하는 데 있어 주제 동기 설정과 맞닿아 있다. 시에서 작가가 말하고자 하는 바를 시의 주제라고 한다면 그 제재를 어떤 시어를 통해 어떻게 전달하고 있는지를 파악하는 것이 가장기본적인 시의 해석이자 의미론적·통사론적 해석이라고 볼 수 있다. 작가가선택한 시어와 시어의 문맥상 의미에 주목하며 이를 드러내는 표현 방법에 대해 해석할 때 주요한 몇 가지 시적 표현이 있다.

시적 표현8)은 크게 비유와 상징으로 나눌 수 있고, 비유나 상징적 표현을

⁸⁾ 온라인 국립국어원 표준국어대사전 검색(2020년 10월 25일 10:09 검색):

https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do

^{&#}x27;비유'는 특정 대상을 또 다른 대상에 빗대어서 표현하는 방법으로 은유법, 직유법, 의인법, 대유법, 활유법 등이 있다. 은유법은 '원관념은 보조관념이다'와 같이 연결어 없이 각각의 대상을 동일시하여 간접적으로 표현하는 방법이다. 직유법은 '~같이', '~처럼', '~인 듯', '~인양'처럼 두 단어를 이어주는 어미를 사용하며 직접적으로 표현하는 방법이다. 대유법은 사물의 또는 특징을 들어가면서 전체를 나타내는 표현으로 대상의 속성 자체를 대상 전체로 범위를 늘려서 표현하는 방법이다. 활유법은 무생물을 마치 생명이 있는 것처럼 표현하는 방법이다.

^{&#}x27;상징'은 인간이 가지고 있는 내적 감정이나 사상, 이전에 경험했던 내용을 어떤 특정 대상에게 표현하는 방법으로 관습적, 개인적, 원형적 상징이 있다. 관습적 상징은 오랜 시간 동안 관습적 또는 습관적으로 사용되면서 보편화한 상징으로 강물이시간의 흐름을 나타내는 것처럼 오랜 시간 관습적으로 쓰이면서 누구나 공유할 수

음악적으로 구현하는 데 인간의 선경험(先經驗)과 음악의 추상성을 연관 지어 볼 수 있다. 시대나 문화를 공유하는 어떤 세대의 공통된 선경험으로 인해 작가는 추가적인 설명이 필요 없이도 특정 시어를 통해 일관된 의미를 전달할 수 있다. 선경험으로 인해 독자 머릿속에 불러일으켜 지는 심상은 내용적 의미가 같을 수 있으나, 같은 시대를 살고 있다고 하더라도 각자의 개인 경험에 의해 조금씩 다른 이미지로 대체되어 떠올려지게 마련이다. 구체적인 단어를 사용하지 않는 음악도 상징적인 시그널(signal) 선율이나 특정 화음, 표제적(비유적) 표현을 통해 청자에게 특정 이미지를 불러일으킬수 있다. 이 또한 구체적인 하나의 이미지라고 볼 수 없으나 일반적으로 공통된 대상에 대한 이미지로 나타날 수 있고, 특정 대상이 아니라 감정, 색깔, 분위기 등의 여러 의미를 담고 있는 심상이 추상적으로 나타나기 마련이다. 이러한 음악의 추상성으로 인해 비유 및 상징적 표현으로 쓰인 시어는 특정 심상을 음악으로 공유할 수 있게 된다.9)

자유시 중에서도 산문시와 같이 정형화된 내재율이 희미한 시에서는 산문적 시구뿐만 아니라 시구 배열의 불규칙성이 흔하게 나타난다. 따라서 산문시를 음악으로 표현하는 데 있어 운문시보다 더 정교한 음악적 장치를 취하지 않고서는 그 구조를 청자에게 전달하기란 쉽지 않다. 명확한 음악적 표현을 통해 청자는 선율을 청취함과 동시에 가사의 의미와 구성을 파악할 수있다. 이러한 표현을 위해서는 반드시 자유로운 문장구조를 이루고 있는 시

있는 의미를 지닌 단어를 의미한다. 개인적 상징은 다른 주변인들의 영향을 받은 것이 아니라 작가가 개인적으로 머릿속에서 새롭게 만들어 낸 상징이다. 원형적 상 징은 한 나라의 문화나 종교, 역사적 사건 등이 반복적으로 일어나게 되면서 비슷 한 성향의 정서나 의미를 만들어 내는 것을 의미한다.

⁹⁾ 김청우, 「'시적인 것'으로서의 시의 음악성」, 『리듬론의 지평을 넘어서, 한국 시학연구』 59, 한국시학회, 2019, p.340

원문은 다음과 같다. "…여기서 칸딘스키는 매우 중요한 지점을 말하고 있는 것으로 생각된다. 이것은 장르가 다른 예술의 상호 밀접한 유사성을 나타내 주는 동시에, 또한 예술 일반의 공통된 근원을, 그리고 궁극적으로는 모든 정신적 영역 깊숙한 곳에 공통의 뿌리가 존재한다는 것을 예감하게끔 한다." 즉 그는 자신의 '음악적 추상회화'가 갖는 의미가 신체의 경험과 뗄 수 없는 관계임을 나타낸다.

에 대한 통사론적 해석이 필요하다.

앞서 언급한 바와 같이 시의 통사구조(統辭構造)를 파악하는 것은 의미와 상징의 해석뿐만 아니라 이를 담은 구조를 파악하기 위함이다. 시의 각 행 의 문장구조 및 대구(對句) 등 문장 상호 간의 관계를 파악하고 이를 음악 적으로 구현함으로써 시의 의미론적·구조적 내용을 온전히 음악적으로 구현 할 수 있다.

시는 시대별 선호하는 형식이 분명 있었지만, 시의 문체에서는 시대별 구분보다 작가 개인별 구분을 하는 것이 적절하다고 볼 수 있다. 현대시는 작가마다 문체의 차이가 있고, 그것이 작가 개인의 취향이든 시의 분위기나주제를 드러내기 위해 가장 적절한 문장구조를 선택한 것이든 여러 문체가혼재되어 있다. 특히 현대시 중에서도 내재율이 희미한 시에서는 다양한 형식이 공존하며 문장의 구조나 시 전체의 구성을 자유롭게 취하고 있기 때문에 작은 문장 단위의 구조에 대한 파악이 필요하다고 볼 수 있다.

전상직의 가곡의 음악적 구조(동기적·선율적 관계)와 원시를 비교해본바 시의 의미론적 해석을 포함하여 통사구조에 따른 해석을 선행하여 얻은 가곡의 구조를 아래와 같이 도식화해볼 수 있다. [표 1~5] 간단하게 말하면 문장을 통사구조별로 분류한 것인데, 가능한 시의 기존 구성을 깨뜨리지 않는범위 내에서 작곡가의 의도에 따라 시어를 구분한다. 여기에서 작곡가의 의도란 시에 대한 작곡가의 의미론적 해석을 말한다. 이렇듯 전상직은 단순히통사구조별 분류뿐만 아니라 의미론적 해석을 통해 강조해야 하는 시어를찾고, 동일한 상징을 하거나 상징하는 바가 달라도 구조상 역할이 같은 시어 등 시어의 상호관계를 파악한다. 따라서 전상직의 가곡을 분석하여 얻은시의 구조와 가곡을 비교해보면 도표상 수직적으로 배치된 시어끼리 동일한음악적 동기를 취하고 있다. 같은 위치에 있는 시어일지라도 문맥상 작가가가장 중요하게 취급하는 시어는 특정한 위치에 배치되며 동시에 여러 음악적 요소를 사용하여 그 시어를 가장 효과적으로 드러내는 방법을 모색한 것

을 알 수 있다.

아래 표는 동기적·선율적 공통점에 기반하여 살펴본 전상직의 '시의 구조 적 해석'을 도식화한 것(이하 '해석 도표')으로 시의 구조임과 동시에 가곡 의 구조이다. 이는 시를 음악으로 표현하기에 앞서 시의 해석과정을 나타낸 것이다. 다섯 개의 시에 대한 해석 도표를 비교하며 의미론적 해석과 함께 구조적 측면을 파악하고자 한다.

(강가에서)

-임솔내

강물에서는 헤어지는 소리가 난다 멀어져 가는 장거리 입맛춤의 향이 깊다 길섶에 뒤척이는 들꽃을 남긴 채 돌아올 수 없는 헤어짐이다 봄꽃이 노래처럼 피는 강가에서는 지분지분 눈물이 난다 단 한 번도 마문 적이 없는 강 옆에는 불박이 풍경만이 남는다 꽃잎의 송벌을 끝끝내 잊을 수는 없지만 잊으라, 잊으리라

> 자꾸만 가버리는 강물이다 헤어지는 강물이다

너도 가고 나도 가는 실같은 상처들이 여럿이 흘러간다

[표 1-1] 《강가에서》의 시 전문

동	통사구조 의미(상징)		통사구조			추어	부사	형용, 수식		서술
의			다짐, 한탄 이별의 주체		장소 상태		이별의 상징			
					강물에서는	헤어지는 멀어져가는		조리가 난다		
		(a)				장거리 입맞춤의		행이 깊다		
	Α			길섶에 뒤척이는 들꽃을 남긴 채		돌아올 수 없는		헤어짐이다		
				봄꽃이		노래처럼 피는				
		(a)'			강가에서는		지분지분	눈물이 난다		
				너도 가고						
1	D			나도 가는						
	В						실같은	장체들이 여럿이 흘러간다		
L						한번도 머문적이 없는				
Ī	۸'				강 옆에는			풍경만이 남는다		
1	A'			꽃잎의				종期을 끝끝내 잊을 수는 없지만		
			잊으라, 잊으리							
	Cod	da				자꾸만 가버리는		<u>강물</u> 이다		
		40.550				헤어지는		강물이다		

*괄호 안 표기: 원시에 없는 시어의 반복

[표 1-2] 《강가에서》의 해석 도표

(벌레소리 畑)

-성찬경

또 벌레소리,

阿修羅의 그림자가 멀어지고 벌거벗은 나의 心靈이 나타난다. 그리고 흐느낀다.

어느 하늘엔가 땅 속엔가에 소멸하듯 肉身은 숨기고 목숨의 대통과 실로 불며 부비며 소리만을 날려 보내는

> 그 可死의 微妙。 그 窮極의 單純

그 脫魂의 맑음

이젠 더 바랄 것이 없다. 알파에서 오메가까지 쌓아 올려진 (寶玉의 装飾音이 별처럼 박힌)음악의 大伽藍이 와르르 무너진들, 너희들의 가락이 흐르는 곳에서 아깝다 하라,

> 울다 무심히 둑 그치누나. 이어 고요가 북을 두드리누나,

너희들 소리보다 나올 것도 못할 것도 없는 고요가.....

벌레 소리. 벌레 소리. 가을의 심장 소리, 永遠과 벌레 소리,

[표 2-1] 《벌레소리 頌》의 시 전문

동	통사구조 부사 주어		주어	서술	
의	미(상?	칭)	장소, 수식	나의 외적/내적모습 가면을 벗겨내는 주체	
	A			또 [텔레조리] (또 벌레소리) 아수라의 [그림자]가 벌거벗은 나의 [심령이]	밀어지고 나타난다
곡 의 구조	В	(a)	어느 하늘(에) 땅 속(에) 소멸하듯 (소멸하듯		숨기고
		Э	목숨의 대통과 실로 불며 부비며 (소리를) 소리만을 달려보내는	그 가사의 미묘 그 궁극의 단순 그 탈혼의 맑음	
	С	(a)			이젠 더 바랄것이 없다 알파에서 오메가까지 쌓아 올려진 음악의 대가람이 와르르(와르르) 무너진들 너희들의 (음악)이 흐르는 곳에서 아깝다 하리
		Ф			울다 무심히 뚝 그치누나. 이어 고요가 북을 두드리누나. [나회들 소리보다 나을 것도 못할 것도 없는 고요가]
	Α'			벌레 소리 벌레 소리 가을의 <u>심장소리</u> 영원과 <u>벌레소리</u> (영원과 벌레소리) (영원과 벌레소리)	

*C의 ⓑ 중 취소선 표시: 원시에 있는 시구 삭제 [표 2-2] 《벌레소리 頌》의 해석 도표

(새봄의 기도)

-박희진

이 봄엔 풀리게 내 뼛속에 일었던 어둠까지 플리게 하소서. 은 겨우내 점은 침묵으로 추위를 견디었던 나무엔 가지마다 초록의 눈을, 그리고 땅 속의 벌레들마지 눈 뜨게 하음소서. 이제사 풀리는 하늘의 아지랑이, 골짜기마다 트이는 목청, 내 혈관을 꿰뚫고 흐르는 새 소리, 울 소리에 귀는 얼리게 나팔꽃인 양, 그리고 죽음의 못물이던 이 눈엔 생기를, 가슴엔 사람을 불 붙게 하소서

[표 3-1] 《새봄의 기도》의 시 전문

1	통사구조	형용, 수식	목적	서술		
0	미(상징)	フ	도의 주체, 기도의 대상	기도의 주요 내용		
	A	이 봄엔(이 봄엔)(이 봄엔) 내 벳속에 얼었던	어둠까지	풀리게 폴리게 하소서		
	В	온 겨우내 검은 침묵으로 추위를 건디었던 나무엔 가지마다 그리고 땅 속의(땅 속의)	가 초록의 눈을 벌레들마저	눈 뜨게 하옵소서,		
곡 의 구	С	이제사 풀리는 골짜기마다 트이는 내 혈관을 꿰뚫고 흐르는 (꿰뚫고 흐르는)	하늘의 아지랑이 목初 새 소리, 물 소리 (새 소리, 물소리에)	귀는 열리게 나팔꽃인 양		
圣	C'	그리고 죽음의 못물이던 이 눈엔 가슴엔 (이 봄엔) (이 봄엔	쟁기를 사랑을	불붙게 불붙게)하옵소서.		
	*A' (A+B+C)	(이 봄엔 (이 봄엔 (이 눈엔 (가슴엔 (이 봄엔)(이 봄엔)(이 봄엔)	생기를) 사랑을)	풀리게) 눈뜨게) (귀는 열리게)		

*A' (회색음영 표기): 원시에 없는 시구의 추가 [표 3-2] 《 새봄의 기도》의 해석도표

(풀잎의 노래)

-오세영

동박새 쫓아, 동박새 쫓아 어제는 하루 종일 산을 해매고 할미새 쫓아, 할미새 쫓아 오늘은 하루 종일 들을 해맸다. 산은 산으로 깊기만 하고 들은 들로 아득만 한테 제품로 피어나는 봬랭이 하나 파랑새 쫓지 말고 살라고 한다. 풀꽃으로 한 목숨 살라고 한다. 산에서 놓친 동박새, 이 아침 참가에서 울고 들에서 놓친 할미새, 이 저녁 사람문에서 울고,

[표 4-1] 《풀잎의 노래》의 시 전문

2	통사구	조	부사	목적	서술	목적	서술
0	미(상?	징)	시간, 장소	시간, 장소 하상		현실(직면한 고통)	
		(a)		동박새	촟아		
		(4)		동박새	좇아		
	A		어제는 하루 종일				
		Ф	(하루 종일)			산을	
						(산을)	
		<u> </u>				(산을)	헤매고
	Α'	(a)		할미새	좇아		
				알미새	촟아		
		Ф	오늘은 하루 종일			들을	
,						(들을)	
무						(들음)	
의		ļ				(들을)	헤맸다
						산은 산으로	깊기만 하고
7						들은 들로	아득만 한데
조	В				제풀로 피	이나는 패랭이 하나	
	_			파랑새		촟 지말3	고 살라고 한다
				置要으로 한 목숨			살라고 한다
1		(a)	산에서	· 놓친 동박새			
	oper.	(a)	이 아침 창가에서		울고		
			들에서	하 놓친 할미새			
	A"		이 저녁 사립문에서		울고		
		(a)'			(울고)		
		I			(울고)		
					(율고)		

[표 4-2] 《풀잎의 노래》의 해석 도표

(헛눈물)

-신달자

슬픔의 이슬도 아니다 아픔의 진물도 아니다 한 순간 주르르 흐르는 한줄기 허수아비 눈물

> 내 나이 돼 봐라 진 곳은 마르고 마른 곳은 젖느니

저 아래 출렁거리던 강물 다 마르고 보송보송 반짝이던 두 눈은 짓무르는데 울렁거리던 암내조차 완전 가신 어둑어둑 어둠 깔리고 저녁 놀 발등 퍼질 때 소금기조차 바짝 마른 눈물 한 줄기 너 뭐냐?

[표 5-1] 《 헛눈물》의 시 전문

3	통사구조		형용, 수식	주어	서술
의미(상징)		})	한탄	주요 감정(감정의 매마름, 인생무상) 비교 감정(부정의 대상)	
		(a)		슬픔의 이슬도 아픔의 장묵도	아니다 아니다
	Α	Ф	(한순간) 한순간 주르르 흐르는	한줄기 눈물 한줄기 하수아비 눈물	
		a		(슬픔의 이슬도 (아픔의 진물도	아니다) 아니다)
무	В	a	내나이 돼봐라	진 곳은 마른곳은	마르고 젖느니
4		Ф	저 아래 출렁거리던 보송보송 반짝이던	강물 두 문	다 마르고
7		©	울렁거리던 암내조차 완전가신	두 눈)(두 눈)은 눈물 한줄기	짓무르는데
	B'		어둑어둑 어둠 깔리고 소금기조차 바짝마른		발등 퍼질 때
-		a		(슬픔의 이슬도 (아픔의 진물도	아니다) 아니다)
	A'	Ф	(한순간 주르르 흐르는	한줄기 눈물) (한줄기 허수아비 눈	물)
			너 뭐냐 (너 뭐냐)		

*회색 음영 표기: 원시에 없는 시구 추가 [표 5-2] 《 헛눈물》의 해석 도표

2. 시의 해석에 따른 구조

앞서 살펴보았듯이 운율뿐만 아니라 시구의 문장구조에 따른 내재적 리듬과 대구(對句)하는 연 단위의 큰 범위로서의 내재적 리듬(대구끼리의 동형진행을 통해 얻은 악절)을 통해 시가 가진 음악성을 파악할 수 있다. 시의음악화에 있어 시 자체의 근본적인 음악성을 찾는 해석의 과정도 중요하지만 이를 어떻게 음악으로 구현하는가가 더 중요한 문제이다. 전상직의 가곡은 단어의 장단(長短), 문장의 음조(音調) 등을 음성학적으로 파악한 그대로취하는 것이라기보다 이러한 해석을 토대로 어떻게 음악적으로 구현하는가에 그 본질을 두고 있다.

구조적 측면의 해석은, 앞에서 작은 단위의 시어부터 하나의 시구에 이르 기까지 시의 의미론적 내용과 운율, 리듬 등 그에 내재하는 음악적 요소를 포괄한다. 따라서 전상직의 가곡은 시의 구조와 음악적 구조가 철저히 일치 한다.

시의 해석에 따른 곡의 구성방식을 문장과 선율, 문단과 악구, 시의 구조와 악절로 나눠볼 수 있다. 시어별, 시구별, 연 단위로의 분석이 음악적 동기와 선율의 방향성 등 다양한 음악적 요소로 치환되는 과정을 살펴보기로한다.

2.1. 문장구조에 기초한 악구

전상직의 가곡에서는 시의 문장구조에 대한 해석이 악구의 구성에 직접적인 영향을 미친다. 해석에 기초하여 직접적으로 표현하기도 하고, 선율 및악구 간 진행의 유려함을 위해 개연성을 해치지 않는 범위 내로 유연하게 표현하기도 한다. 또한 문장의 종결형이 선율의 구성방식에 영향을 미치는등 시구의 문장구조와 가곡의 악구 사이의 연관성이 존재한다.

이 장에서 다루는 선율의 범위는 짧은 음악적 동기에서부터 하나의 악구까지를 의미하고 더 큰 범주에서 연 단위와 대응되는 악구의 구성은 다음 절에서 다루기로 한다.

2.1.1. 억양과 선율

한국어는 단어마다 모음의 장단(長短) 차이가 있지만 타 언어와 비교해 억양이 크게 드러나지 않는다. 다만 문장의 성격에 따라 억양이 결정되며 같은 성격의 문장이더라도 그 의도에 따라 억양이 달라진다.

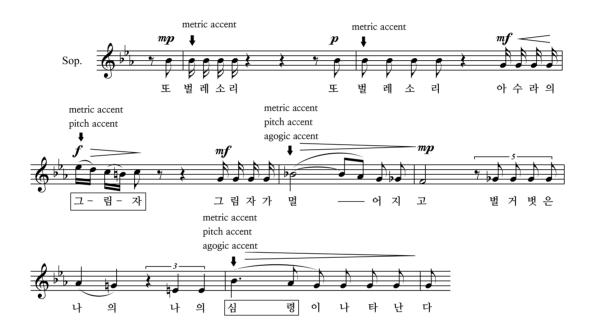
본고에서는 가창선율을 작곡하기 위해 한국어 가사의 억양이 어떻게 적용되는지를 파악하는 것에 중점을 두고 있어서 음성학적 측면에서의 발음은 배제하고 있다. 단어마다 자음과 모음의 조합을 통해 발생하는 장단을 내포하고 있는데 이러한 단어의 장단을 선율의 리듬으로 구현하는 것 정도만 포함하다.

억양은 단어 또는 문장의 높낮이인데, 선율은 음고와 리듬의 조합이므로 시간적 측면을 함께 고려할 수밖에 없다. 전상직의 가곡에서 시간적 측면의 리듬은, 문장마다 그 성분이 되는 단어들끼리 상대적으로 적용되며 이를 통 해 문장의 의미와 맥락을 표현한다. 따라서 주요 시어에 강세를 주기 위해 음가와 음고의 조절방식이 문장마다 차이가 있다.

또한 관사의 유무와 상관없이 주요 명사를 우선으로 박절에 배치하고. 그에 따라 명사 앞에 붙은 관사나 형용사 등을 자연스럽게 약박에 배치한다. 이는 내용적 측면에서 주요 의미를 갖는 단어를 강조하는 것이기도 하지만 음성적 측면에서 관사나 형용사보다 명사가 강조되도록 한 것이다. 마디의 첫 박 또는 박절에 배치하는 것만으로도 악센트가 발생하지만, 의도적으로 단어의 첫음절에 악센트가 발생하도록 관사나 형용사보다 높은 음고(pitch

accent), 긴 음가(agogic accent)¹⁰⁾ 등의 악센트를 발생시키는 음악적 요소를 적절히 활용한다.

명사뿐만 아니라 서술어 역시 억양에 따라 선율을 대응시킨다. 기본적으로 서술어의 첫음절을 박절에 배치하고 종결형에 따라 선율의 방향을 다르게 한다. 또한, 명사보다 서술어의 음가를 더 짧게 부여하며 주요 단어를 더 강 조하고 있다. 악보를 통해 살펴보자.



[악보 1] 《벌레소리 頌》의 첫 도입부 '또 벌레소리 / 아수라의 그림자가 멀어지고 벌거벗은 나의 심령이 나타난다.'

위 [악보1]은 《벌레소리 頌》의 도입부로 억양에 따른 선율 동기의 예시

¹⁰⁾ Grove Music Online 검색(2021년 1월 10일 7:17 검색):

^{\(\}text{http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1}\)
093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296?rskey=n
seNuM\(\text{\gamma}\)

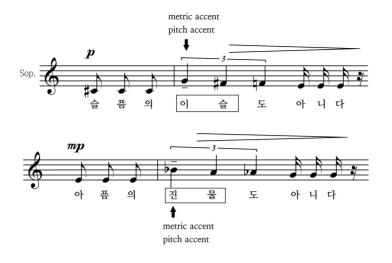
이다. 억양에 따라, 각 주요 시어의 첫음절에 인접한 단어보다 높은 음고와 동시에 박절적 강세(metric accent)를 더해 강조하고, 점차 하행하는 선율구조로 되어 있다. 반복되는 시어를 제하고 살펴보면, 수식, 형용의 단어를 약박에 두고 동일한 음가의 리듬 형태를 사용하며 뒤따라 등장하는 형용의 대상보다 낮은 음고를 취함으로써 주요 시어를 돋보이게 한다. 문장구조상 마지막에 놓인 서술어는 각 음절을 모두 동일 음가, 동일 음고로 연주하여 청자가 하나의 덩어리로 인식하여 의미를 알아챌 수 있도록 한다.

'그림자'를 두 번 반복하는데 있어 문장구조상 그 위치가 다르므로 음악적 요소의 적용도 달라진다. 음악적 표현을 위해 시의 원문을 그대로 사용하지 않고 단어를 반복하거나 문장을 반복할 때, 그때마다 달라지는 해당 시어의 문장구조상 위치와 그로 인해 뒤바뀐(또는 상대적으로 더 강조해야 하는) 주요 시어를 파악하여 여러 음악적 요소를 다르게 적용한다.

'아수라의 그림자가 멀어지고'라는 문장에서 '멀어지다'에 의미론적 강조가 있으므로 강세를 두고, '멀어짐'의 의미로 음가를 늘려 표현하였다. 가창의 첫 제시인 '또 벌레소리'는, 주요 시어를 박절에 위치시킴으로써 자연스럽게 연결어는 약박에 놓여 못갖춘마디 형태가 되는 한편, 연결어와 주요 시어를 낭송조(psalmodic style)¹¹⁾로 노래하며 박절적 강세 외 다른 강세가 발생하지 않도록 조용히 읊조리듯 연주한다. 이는 제시부에서 가창의 첫 도입을 집중시키기는 역할과 동시에, 이어지는 행에서 등장할 의미론적 내용의 핵심단어인 '(아수라의) 그림자'와 '(나의) 심령'을 두드러지게 표현하기 위함이다.

¹¹⁾ Grove Music Online 검색(2021년 1월 10일 7:18 검색):

http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/search?q = Psalmodic&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>



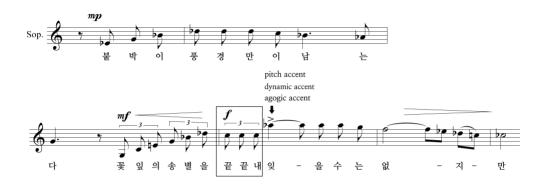
[악보 2] 《 헛눈물》의 첫 도입부 '슬픔의 이슬도 아니다. 아픔의 진물도 아니다.'

[악보 2]는 《헛눈물》의 도입부로 평서문의 통사구조에 따른 또 다른 예시이다. 마찬가지로 억양에 따라 주요 시어에 강세를 주고 점차 하행하여세기가 여려지게끔 만든다. 주요 시어의 첫음절을 문장에 첫 박에 위치시킴으로써 박절적 악센트를 얻음과 동시에 부수적인 시어와 음고의 차이(pitch accent)를 두어 주요 시어에 강세가 발생한다. 음가 역시 인접한 단어들보다 상대적으로 긴 음가로 연주하여 한 음절씩 강조하는 것을 볼 수 있다. 또한 대구하는 두 문장을 동일 선율의 이도(移度, transposition)된 반복으로 활용함으로써 두 문장의 점층적 관계를 그대로 음악적으로 구현한다.



[악보 3] 《 헛눈물》에서 🖺-⑥ 부분 '보송보송 반짝이던 두 눈은 짓무르는데'

[악보 3]은 《헛눈물》에서 고조되는 부분으로, 시구에서 가장 주요한 시어인 '반짝이던 두 눈'을 음고(pitch accent), 음가(agogic accent)의 강조 및 피아노 진행의 정점에 배치하여 강조하고 있으며 가창 선율뿐만 아니라 피아노의 반주형태 또한 화성적 병진행(Mixture)의 반복을 통해 음역과 음량을 확대하며 가창 선율을 돕는다.



[악보 4-1] 《 강가에서》 A 부분 '꽃잎의 송별을 끝끝내 잊을 수는 없지만'

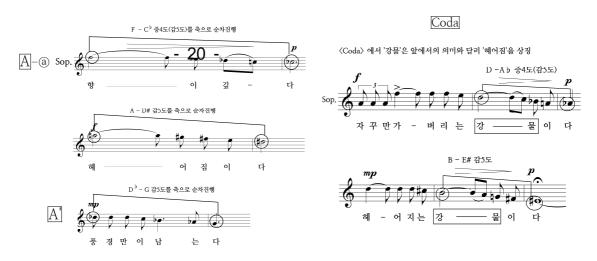
[악보 4-1]의 시구는 앞 문장과 대구를 이루는데, 앞 문장에는 없는 문장 성분인 부사 '끝끝내'를 표현하는 방법에 대해 집중해본다. 이 가곡의 가창 선율을 시의 해석에 따라 세 가지 동기로 구분해볼 수 있다.

첫째, '강물', '강가'와 같은 장소를 의미하는 시어는 완전5도의 연속 하행 (선율의 방향 전환: 5도하행, 4도상행)으로 표현하고[악보 4-2], 둘째, 시의 주제인 이별의 상징이자 서술형의 시어는 감5도를 주축으로 하여 순차 하행하는 선율형을 띤다[악보 4-3]. 셋째, 이 주요 시어의 수식이자 도입에 해당하는 시어는 3도의 연속진행을 사용하여 주요 시어의 첫음절을 향해 상행하고, 순차 하행을 위한 극점에 도달하게 한다. 3도의 연속 상행과 정점에서 순차 하행이 한 악구가 되며 대구로 이루어진 문장은 이 조합의 선율로 동형진행한다.

[악보 4-1]은 시의 구조상 재현(재언급)에 해당하는 부분으로 이미 주선율

이 청자에게 충분히 인식된 상태이므로 어떤 변주를 주어도 청자는 비슷한 악구 또는 같은 의미의 문장으로 이해할 수 있다. 따라서 문장구조상 추가된 부사인 '끝끝내'라는 시어는, 3도의 연속상행과 순차 하행으로 이루어진 주선율의 진행에 포함하지 않고 Ab까지 상행하는 3도 연속 상행 선율과 Ab부터 순차 하행하는 선율 사이에 동음으로 머무르게 한다. 이후 등장하는 시어가 단6도 도약할 수 있도록 발돋움의 역할이자 '잊을 수 없다'는 서술을 강조하는 역할도 한다.





[악보 4-3] 《 강가에서》 '이별'을 상징하는 시어의 음악적 표현



[악보 5] 《 강가에서》의 A 중 m.5-8 '멀어져가는 장거리 입맞춤의 향이 깊다.'

[악보 5]는 《강가에서》의 5~8마디이다. '멀어져가는'이라는 주요 시어에 대한 수식어를 약박에, '입맞춤'이라는 주요 시어를 강박에 배치하여 문장 안에서 주요 시어와 부수 시어를 구분하고 있다. '장거리 입맞춤'이라는 시어 중에서도 '장거리'가 의미하는바 보다 '입맞춤'에 초점이 맞춰져 있으므로 '장거리'라는 시어부터 마디 첫 박에 배치하고, '입맞춤'의 첫음절을 인접한 다른 음보다 음고는 높게, 음가는 길게 연주하며 강조하는 것을 볼 수 있다. 마찬가지로 악상 지시 역시 문장 내 주요 시어에 초점을 맞춰 음량을 높이고, 악센트를 부여한다.

지금까지 살펴본 것은 선율의 구성방식으로, 단선율만으로는 구현해낼 수 없는 시어의 상징적 의미에 대한 표현과 시의 분위기의 표현에 대해서는 다음 장에서 자세히 다룬다.

2.1.2. 종결형에 기초한 악구

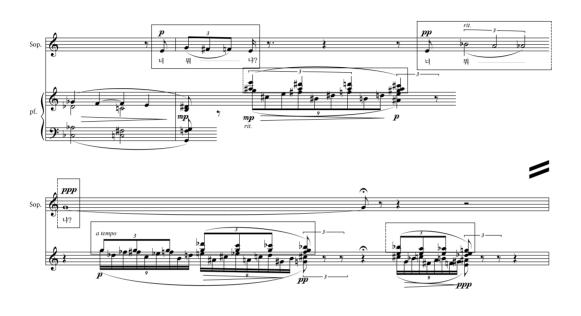
전상직은 시에서 문장의 종결형에 따라 억양이 달라짐을 예민하게 받아들 여 억양에서 만들어지는 음악적 요소를 그대로 리듬과 선율에 적용한다.

운문시에서 의도적으로 운율을 만들기 위해 명사로 문장을 맺는 경우가 많은 것에 비해, 산문시에서는 직접적인 설명을 위해 서술어로 맺는 경우를 쉽게 찾아볼 수 있다. 그 차이는 억양보다는 리듬적 측면에서 살펴볼 필요가 있다. 서술어로 종결되는 문장은 상대적으로 단어와 음절의 수가 많아지게 되므로 정형화된 악구 구조에 이를 담으려면 짧은 음가를 사용할 수밖에 없다. 전상직은 이러한 평서문을 노래할 때, 동일한 문장구조를 지닌 연의경우 음절의 수에 따라 음가를 더 분할하거나 결합한다. 다만 악구의 구조상 문장구조와 마디가 대응한다는 설정 하에 이와 같은 방법을 적용한다. 그 뿐만 아니라 서술어의 첫음절을 박절에 배치하지 않고 당기거나 밀어 약박에 위치하게끔 처리하기도 한다.

의문문이나 감탄문의 경우, 문자 그대로의 시를 낭독하였을 때 어떠한 억양이 발생하는지에 따라 선율의 진행 방향이 달라진다. 한국어의 특성상 어조의 높낮이가 큰 폭이 없고 강조점이 약하기 때문에, 어조를 유지하다가의문문이나 감탄문의 종결형에서 어미만 강조하거나 음조를 높이는 경우가많다. 전상직은 이러한 억양을 그대로 취하여 선율 형태에 적용한다. 가령의문문은 마지막 어미를 향해 음고를 순차적으로 높여가거나 마지막 단어의첫음절에 강세를 둔다. 감탄문은 문맥적 의미가 감탄인지 탄식인지에 따라선율의 형태가 달라지며 탄식의 경우에는 오히려 음고를 낮추고 음가를 점차 늘여가며 숨이 꺼져가듯이 표현한다. 다만 의문문이더라도 맥락상 화자의 심경이 그대로 나타나는 감탄이나 탄식의 경우, 음고를 낮추고 음가도점점 늘리며 숨이 꺼져가듯이 긴장을 늦추는 방법을 사용하고 있다.

명사로 행을 마치는 문장의 경우 행의 반복에 의해 긴장을 쌓아나가는 방

법 또는 긴장을 해체하는 방법 역시 전상직의 가곡에서 사용된다. 이를 결정하는 것은 곡의 구성에 대한 것으로서, 이는 곡의 어떤 위치에 해당 문장이 놓이느냐에 따라 긴장을 고조시킬지 완화할지를 결정한다.



[악보 6] 《 헛눈물》의 종결구 '너 뭐냐.'

[악보 6]은 《헛눈물》의 종결구로 의문문의 종결형 문장에 대한 예시이다. '너 뭐냐'라는 의문문 종결형의 통사구조만 보면 어미의 음조(音調)를 높이는 억양이 내재하나, 화자의 심경과 그것을 풀어내는 시의 구조에서 얻어지는 분위기가 한탄하는 듯한 느낌을 주므로 오히려 어미의 음조를 순차적으로 낮추어 표현한다.

해당 문장을 반복함에서도 점강법을 사용하며 종결구로서 여운을 주고 있다. '너 뭐냐'의 '뭐'음절에 셋잇단음표를 사용하는 데 있어 같은 셋잇단음표를 반복하더라도 한탄의 정도 차이를 나타내기 위해 4분음표 안에서의 셋잇단음표를 점 2분음표 안에서의 셋잇단음표로 구분한다. 시어의 반복 사이에 삽입한 피아노의 음형도 가창과 같은 선율을 사용하면서 셋잇단음표의

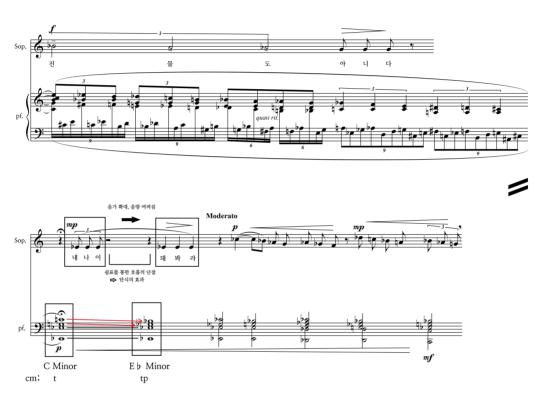
음가를 2분음표 안에서의 셋잇단음표로 처리한 것으로 보아 가사만 없는 반복 음형으로 인식된다. 이러한 리듬의 차이뿐만 아니라 음역, 다이내믹 등 복합적인 상황으로 점강법을 통한 종결을 취한다. 점강법에 대한 자세한 내용은 수사법에 기초한 악구에서 더 알아보기로 한다.



[악보 7] 《벌레소리 頌》에서 □-@부분 '아깝다 하랴'

또 다른 의문문의 형태를 예로 들어보고자 한다. [악보 7]은 《벌레소리頌》에서 가창이 낭송조식 표현으로만 이루어진 악구이다. 특정 음고 없이리듬과 어조로만 이루어진 이 악구에서는 시어에 더욱 집중하여 시어의 묘사적 표현을 피아노의 음형이 극대화하고 있다. [악보 7] 바로 앞의 시어인

'와르르'의 무너지는 의미를 피아노의 음형이 형태를 묘사하고 있는데, 그음형은 '아깝다 하랴'라는 시어 바로 전에 멈춘다. 이는 '아깝다 하랴'라는 화자의 심정이 직접적으로 드러난 서술어를 강조하기 위해 진행해오던 피아노 음형의 목적이자 종점이 되는 부분에 배치하고 있다.

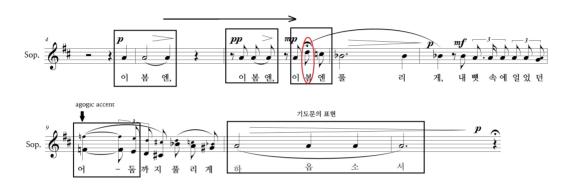


[악보 8] 《 헛눈물》에서 B-@부분 '내나이 돼봐라'

시에서 절제되고 다듬어진 문장의 반복에서 벗어나 갑작스럽게 구어체로 종결하는 형태가 종종 나타난다. 이러한 일탈로 시에서 주된 화자의 심경 (이 시에서는 허무와 탄식)을 노골적으로 드러내고 호흡할 수 있는 지점이 마련된다. [악보 7-8]

[악보 8]은 가창선율이 E^b으로 유지하며 '내나이'와 '돼봐라' 세 음절씩 호흡을 끊어 읊조리는 듯한 느낌을 준다. 동일 음고에서 음가를 확대함으로써

탄식을 효과적으로 표현한다. 화성을 살펴보면, 앞서 진행해오던 빠른 음형의 피아노 선율이 C 단3화음으로 맺어지며 그 화음이 유지되는 가운데 가장에 '내나이'라는 가사가 등장한다. '돼봐라'라는 가사가 나오기 전 E^b 단 3화음으로 바뀌는데, 베이스에 E^b을 유지하며, 공통음이 하나밖에 없는 C 단3화음에서 E^b 단3화음으로의 단3도 위 변격 진행을 통해 긴장감을 높이며 화자의 심경을 표현하는 한편, '돼봐라'에 대응하는 E^b 단3화음은 종결이 아닌 이어질 악구의 시작 화음으로서 의미가 있다.



[악보 9] 《 새봄의 기도》에서 제시 '이 봄엔 풀리게. 내 뼛속에 얼었던 어둠까지 풀리게 하옵소서.'

[악보 9]는 《새봄의 기도》의 제시부분이다. 이 시는 제목에서 드러나듯 문장이 모두 기도문으로 이루어져 있다. '이 봄엔'이라는 시어를 여러 번 반 복하는 이유는 처음 제시하는 시어에 대한 강조이기도 하고, 기도하는 문장 이므로 간절함을 표현하기 위한 방법으로써 사용한다.

'이 봄엔'이라는 시어를 반복하는 데 있어 음량을 줄임과 동시에 음가를 점점 축소해나가고 있다. 가창과 교대로 나오는 피아노의 음형과 함께 살펴보면 반복되는 음형 동기의 길이(음의 수)가 축소되고 있으나 '이 봄엔'이세 번째 반복될 때 유지하던 A 음고의 변화를 줄 뿐만 아니라 늘임표 (fermata)를 부가하여 음가를 극적으로 확대하며 앞서 진행해온 방법은 긴장의 고조를 위한 점층법이었음을 알 수 있다. 음가의 축소에 따라 템포가빨라지므로 화자의 심경이 급박(간절)해짐이 효과적으로 표현되고 뒤이어

등장하는 '어둠까지'의 첫음절에 빠른 리듬과 대조적으로 긴 음가를 부여하며 '이 봄엔'과 '어둠'이라는 두 시어를 모두 강조하게 된다. 기도의 억양은 주관적일 수 있으나 이 곡에서 기도문을 다루는 선율의 구성 방법은 극적인 선율 형태의 변화와 문장의 마지막에 위치하는 기도형 서술어의 낭송적 표현 이 두 가지로 설명할 수 있다.

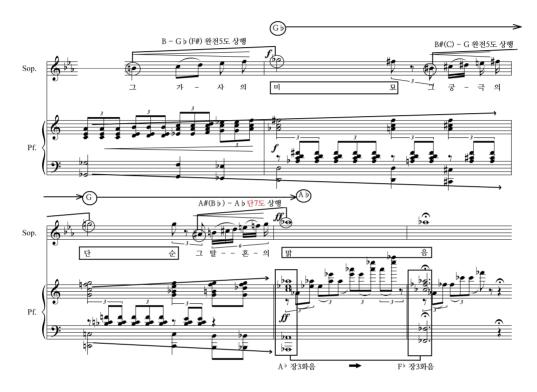
2.2. 대구와 대응시어의 동기적 연관성

앞장에서 억양에 따른 시어의 배치와 선율구성방식에 대해 알아봤다면 이장에서는 좀 더 거시적인 관점에서 시구끼리의 대응 관계를 살펴보고 그에 기초한 악구의 구성방식을 자세히 살펴보고자 한다. 앞서 작곡가의 시의 구조에 대한 해석을 도식화한 바 있다. 도식화한 시의 구조를 활용하여 문장 끼리의 구성과 곡의 전체구성을 분석하고자 한다.

시의 표현기법 중 변화법(倒置法)의 하나로 대구법(對句法)이 있다. 대구법은 어조가 비슷한 문구를 나란히 병렬하는 기법으로 운율을 위해 사용하거나 연간 균형감을 위해 사용하기도 한다. 같거나 비슷한 구조의 시구를 반복하여 패턴이 형성됨에 따라 안정감을 주며 이러한 반복이 중단되어 나타나는 일탈을 통해 흥미를 유발한다.

전상직의 가곡을 도식화해보면, 수직적으로 같은 통사구조끼리 배열되어 있다. 이렇듯 시구별 통사구조를 수직적으로 배열해 보면 작가가 강조하고 자 하는 시어와 의미상 같은 역할을 하는 시어가 한눈에 드러난다. 전상직은 이러한 방법으로 파악한 주요 시어를 음악적 흐름에 있어 주요위치에 배치하여 청자가 더 잘 파악할 수 있도록 한다.

또한 시구와 시어의 도식을 통해 수직적으로 같은 위치에 놓인 시어들은 맥락상 상징하는 바가 동일하거나 대비를 이룬다. 의미상의 대비가 있더라 도 같은 역할을 하는 시어끼리 선율(음가, 음고, 리듬), 화음, 악상 등을 일 치시킴으로써 시어의 유기적 관계를 음악적으로 구현한다. 이렇게 문장 간 대응 시어별로 음악적 요소를 일치시킴으로써 그는 곡에 통일성을 부여하는 한편 시와 음악의 온전한 융합을 시도한다.

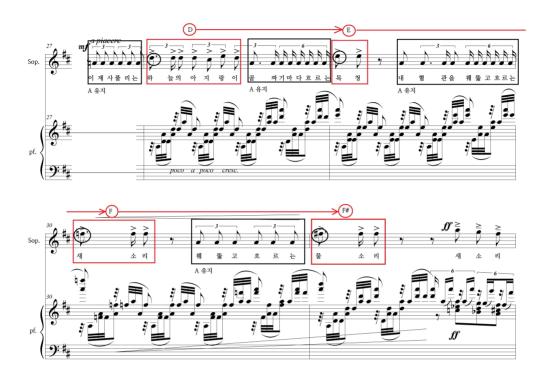


[악보 10] 《벌레소리 頌》에서 🖺-ⓑ부분 '그 가사의 미묘, 그 궁극의 단순, 그 탈혼의 맑음.'

[악보 10]은 《벌레소리 頌》에서 B 부분으로, 시구 간 대응하는 시어끼리음악적으로 어떤 연관성을 지니고 있는지 나타내는 예시이자 동형진행을 통한 점층법의 예시이다.

반복되는 시구의 종결단어인 '미묘', '단순', '맑음'을 G^b-G^h-A^b 순차적으로 음고 차이를 두고 주요 위치(박절)에 배치한다. 주요 시어에 대한 수식에 해당하는 시어인 '그 가사의', '그 궁극의', '그 탈혼의'는 약박에 배치하고, 주요 시어를 향해 순차 상행하는 선율을 부여하는데, 이때 제한된 길

이 내에서 점차 음가를 짧게 분할한다. 제시인 '그 가사의'에서부터 '그 궁극의', '그 탈혼의'로 이어지며 8분음표, 16분음표, 16분음표 6잇단음표로음가를 분할한다. 이는 음절 수가 같은 세 개의 시어를 처리하는 데 있어그 세 음절이 연주되는 길이를 좁히거나 출발음과 도착음의 간격을 넓혀 리듬을 점차 짧게 부여하여 긴박감을 높이는 것이다. 또한 피아노의 화음 진행도 양손 반음계적 반(反)진행을 통해 음역의 폭을 넓히며 목적 화음인 A 장3화음까지 도달한다. 동형진행의 종결을 위해 세 번째 반복의 마지막명사인 '맑음'에는 반음계적 반진행에서 일탈하며 종지를 형성한다. 각 음절의 음가를 온음표로 늘리며 음절마다 A 항3화음 - F 항3화음을 배치하여 공통음이 하나인 3도 관계로의 진행을 통해 일탈감(놀라움)을 준다. 이렇듯 순차 상행하는 음고와 제한된 길이 내 음가 분할의 변화, 악상의 세기변화 그리고 화성적 병진행을 통한 음역의 확대를 동시에 결합하여 점층적구조를 이룬다.



[악보 11] 《 새봄의 기도》에서 〇부분 '하늘의 아지랑이, 목청, 새소리, 물소리'

대구하는 시어끼리 음악적 요소들을 일치 시켜 동형진행하는 예는 전상직의 다른 가곡에서도 쉽게 찾아볼 수 있다.

[악보 11]은 《새봄의 기도》에서 동형진행을 통해 전개하는 악구로 맥락 상 의미하는 바가 같은 시어(하늘의 아지랑이, 목청, 새소리, 물소리)의 점 충법을 통한 동형진행으로 클라이맥스를 만든다. 주요 시어는 음고가 순차 상행하는 가변(可變)동기로, 주요 시어에 대한 수식어는 불변(不變)동기로 설정하고 동형진행하여 주요 시어를 더욱 강조한다.

통사구조 의미(상징)			부사 시간, 장소	목적 허상	서술	목적	,	술	
					현실(직면한 고통)				
	Α	(a)		동박새	촟아				
				동박새	좇아				
		06)	어제는 하루 종일 (하루 종일)	,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,					
						산음			
						(산을)			
ŀ		ļ		(III - 1 : W)		(산을)		헤매고	
	A'	(a)		할미새	좇아				
		ļ		할미새	좇아				
		Ф	오늘은 하루 종일			들일			
푸						(들을)			
의						(들을)			
켁		ļ				(들을)		혜맸다	
_	В					산은 산으로		깊기만	하고
구						들은 들로		아득만	한데
조						제풀로 피어나는 패랭이 하나			
		l		파랑새			좇지말고	살라고	한다
				풀꽃으로	한 목숨			살라고	한다
ı		(a)	산에서 농진	동박새					
	Α"	(4)	이 아침 창가에서		올고				
			들에서 놓친	할미새					
		(a)'	이 저녁 사립문에서		울고				
					(울고)				
		1			(울고)				
		1			(율고)				

[표 4-2] 《풀잎의 노래》의 해석도표 여러 '새'에 대한 해석

해석도표에서처럼 전상직은 문장성분끼리 분류하고, 의미가 같든 대조적이든 시에서 동일한 역할 또는 상징을 하는 시어끼리 음악적 요소를 일치시키며 청자가 가곡을 들으며 시를 곧바로 해석할 수 있게 만들고 있다. 이때, 대조적인 의미이거나 기존 제시한 시어들 사이에서 위계적으로 더 중요한의미가 있는 시어의 경우, 같은 역할이나 상징을 하더라도 맥락상 의미하는바의 차이가 날 수 있다.

[표 4-2]를 보면 《풀잎의 노래》에서 여러 새가 등장하는데, 그 중 '파랑 새'는 다른 '동박새', '할미새' 등과 문장성분이 같고 역할이 같지만, 맥락상 화자가 말하는 '허상'을 의미하는 시어이며 다른 새와 다르게 현실에서 존 재하지 않는 새라는 점을 강조하기 위해 같은 음악적 요소를 사용하면서도

가창자에게도 편하지 않은 고음역에 배치하여 차이를 드러내고 있다.

아래 [악보 12]는 《풀잎의 노래》에서 악구별 등장하는 '동박새', '할미새'의 동기다. '파랑새'와 어떤 식으로 대비감을 주는지 악보를 통해 확인해보자. 집 부분에서는 '동박새'를, 집 부분에서는 '할미새'를 제시하고 주제 동기의 인식을 위해 반복한다. 두 시어의 동기 모두 한 음을 중심으로 상·하보조음이 꾸며진 선율 형태이며 D를 중심으로 구성된 집 부분에서 등장하는 '동박새'는 기준음에 도미넌트12)에 해당하는 A를 중심축으로 상·하보조음이 꾸며져 있고, F를 중심으로 구성된 집 부분에서 등장하는 '할미새'는 C를 중심축으로 상·하 보조음이 꾸며져 있다. 재현부에 해당하는 집 악구에서 '동박새'와 '할미새'가 재현될 때는 그 동기의 도입만 차이를 두고, 악구의 중심음과 선율 동기의 중심축은 유지하여 같은 역할의 시어임을 나타낸다. 집 악구에서는 '동박새', '할미새'와 문장구조상 위치와 역할이 같지만 의미하는 바가 다른 '파랑새'를 취급하는 데 있어 인접한 음들보다 극적으로음고를 높이고 음역의 폭을 늘리고 또한 피아노의 반주를 생략하여 가창 선율만 남기는 등의 변화를 통해 두 시어와 '파랑새' 사이에 대비감을 준다.

¹²⁾ 화음기호의 표기는 빌헬름 말러(Wilhelm Maler, 1902-1976))의 기능이론 방식에 기초한다.

Wilhelm Maler *Beitrag Zur Durmolltonalen Harmonielehre*. München : Leuckart, 1992. 백병동·장정익 역. 『화성: 구조와 기능』. 서울 : 현대음악출판사, 1996



[악보 12] 《풀잎의 노래》의 여러 새의 표현 '동박새(A, A'')', '할미새(A, A'')', '파랑새'

2.3. 수사법에 기초한 음악적 표현

수사법(修辭法)은 시의 구조에 직접적인 영향을 미친다. 음악에서 동기를 활용하여 전개해나가는 방식 자체가 음악의 구조이듯, 시에서 수사법도 그러하다. 음악을 비(非) 의미론적 예술¹³⁾로 보는 것과 달리 문자를 사용하는 예술이라는 점에서 시는 작가가 말하고자 하는바 즉, 의미론적 측면의 내용과 구조적 측면의 내용을 동시에 내포한다. 여기서 어떤 기법을 사용하여 표현하는가는 시의 구조적 측면의 내용이다.

타 문학 장르와 비교하여 시는 함축적이기에 수사법의 활용이 상대적으로 중요하다. 다양한 수사법 중 효과적인 표현방식의 선택은 작가의 문체와 어 우러져 시의 분위기, 즉 정취를 결정하게 된다.

다양한 시의 표현기법 중 전상직의 가곡의 원시에 나타나는 기법만을 추려살펴보면, 크게 강조법(强調法)과 비유법(比喩法)으로 나눠볼 수 있다.14) 강조법은 말하고자 하는 바를 뚜렷하게 나타내는 방법으로 점진적으로 긴장을고조시키는 반복법(反復法), 점충법(漸層法), 점강법(漸降法) 등이 있다. 이러한 강조법을 음악에 있어 반복과 대조를 통한 악구의 확립, 제시된 동기를 활용하여 긴장감을 통제하며 전개하는 방법 등과 연관 지어 시와 음악의구조적 관계에서 살펴보고자 한다. 비유법은 시의 의미론적 해석 측면에서살펴본 바와 같이 표현대상을 다른 대상에 빗대어 나타내는 방법으로 구조적 측면에서도 주요한 표현기법이며 직유법과 은유법 등이 이에 해당한다.

현대시는 자유로운 산문 성격의 글이 많고 하나의 시구, 극단적으로는 연전체가 운율을 상실한 문장으로 이루어진 시를 쉽게 찾을 수 있다. 운문시에서는 규칙적인 내재율이 존재하여 음악적 리듬을 파악하기 쉽지만, 산문시는 상대적으로 내재율이 거의 없기 때문에 규칙적인 리듬을 한눈에 발견

¹³⁾ 전상직, 『음악의 원리』, 음악춘추, 2014, p.31-39

¹⁴⁾ 온라인 네이버 국어사전 검색(2020년 10월 25일 12:32 검색):

https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=558876&cid=46674&categoryId=46674

하긴 어렵다. 이처럼 현대시에서 종종 등장하는 긴 문장으로 구성된 연 또는 연결어나 문장의 맺음이 없이 열거된 연의 경우, 각 문장에 내재하는 음 악적 리듬의 불규칙성으로 인해 음악적으로 표현하기 어려우므로 낭송조로 표현하기도 한다. 낭송조의 표현에는 음고가 있는 경우와 없는 경우로 분류할 수 있고, 이 표현기법을 통해 음악적 분위기를 반전시키거나 특정한 정취를 드러낼 수 있다.

앞서 살펴본 수사법은 이미 만들어진 선율들을 어떻게 조합할지에 대한 하나의 방법이 된다. 전상직은 주요 시어의 강조를 위해 시의 문장 그대로가이닌 시어의 반복, 생략 등을 통해 문장을 변형시키고, 변형시킨 문장의 억양과 통사구조에 따라 악구를 만든다. 자유시 중 운문시의 영향이 남아있는시에서는 명사로 행을 마치는 문장이 자주 등장하는데 반복되는 행의 마지막 명사는 맥락상 의미하는 바가 같거나 상징하는 바가 같은 시어이므로 동일한 음악적 요소를 부여한다. 해당 시어를 포함하는 대구(對句)의 동형진행을 통해 긴장을 쌓아나가는 점층법 또는 반대로 긴장을 완화하는 점강법이 사용된다. 두 가지 상반된 방법은 해당하는 시구가 시의 구조상 어떤 위치에 놓이는지에 따라 결정되며, 이는 시의 구성을 곡의 구성과 일치시키기위함이다.

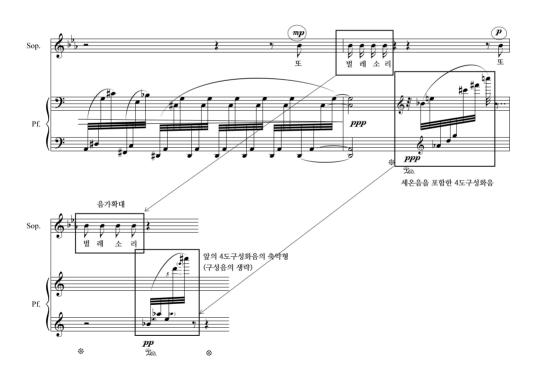
악구를 구성하는 데 있어 동기의 반복과 삭제는 어쩌면 당연한 작곡 방법 이지만, 그 이유가 음악의 흐름 또는 개연성에 따른 것이라기보다 가사(시어)를 강조하기 위해서라는 점을 생각한다면 가곡에서 동기의 반복을 통한 전개 방식은 가히 자유롭지 못하다고 할 수 있다. 즉, 기본적으로 가곡에서는 동기를 제시, 전개함에 있어 순수한 음악 자체로서의 개연성을 위해서라기보다 작곡가의 시에 대한 해석이 가장 큰 의도가 되는 것이다. 이는 전상 직의 가곡이 지난 대표적 특징이다.

이를 토대로 본고에서는 수사법 중 전상직의 가곡에 나타나는 '점층법'과 '점강법'에 대해서만 다루기로 하며, 동기·시구의 반복과 삭제로 나눠 각 예 시를 통해 수사법에 따른 음악적 구성을 자세히 살펴보고자 한다.

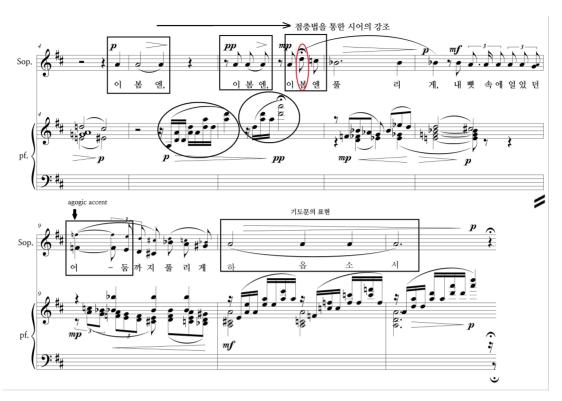
가. 동기·악구의 반복

시어·시구의 반복을 통해 강조하는 경우는 점층법과 점강법의 두 가지 측 면으로 나눠볼 수 있다.

점층법의 예로는 곡의 첫 부분에서 동기를 제시하고 악구를 구축하기 위해 반복하는 경우를 들어볼 수 있다. [악보 13]은 피아노의 도입 후 오버랩되어 처음으로 제시되는 '벌레소리' 동기와 그 동기를 똑같이 반복함으로써 청자가 '벌레소리'라는 단어와 B^b 한 음으로만 이루어진 해당 동기를 충분히 인식할 수 있게 한다. 또한, 가창이 두 번의 동기를 제시하는 사이사이 피아노의 주요 음형을 변형하여 반복함으로써 단순 반복이 아닌 제시 및 전개의 의미를 분명히 한다.



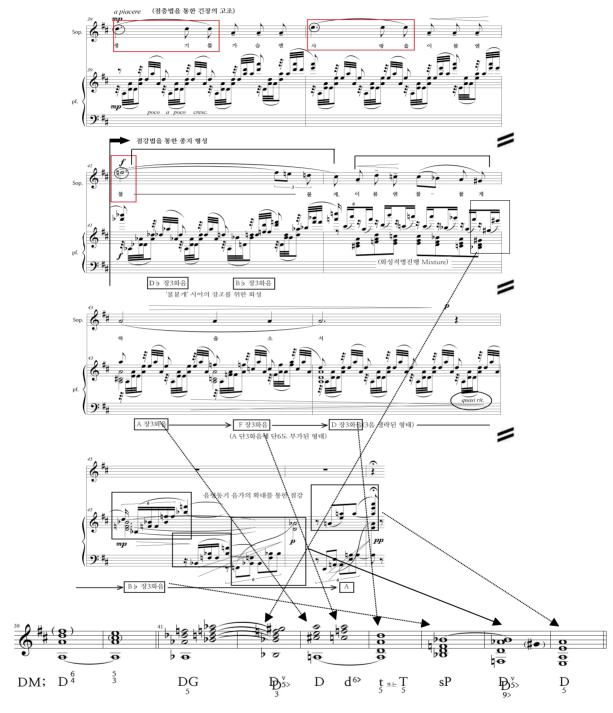
[악보 13] 《벌레소리 頌》의 제시 '또 벌레소리.'



[악보 14] 《새봄의 기도》의 제시 '이 봄엔 풀리게.. 내 뼛속에 얼었던 어둠까지 풀리게 하옵소서.'

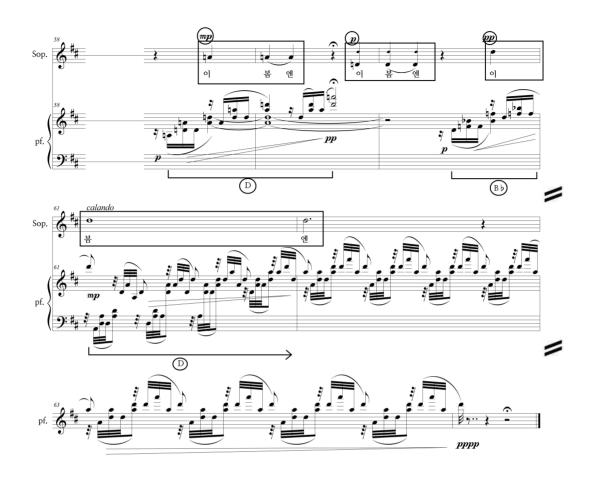
[악보 14]는 앞서 살펴봤던 예시 중 《새봄의 기도》의 제시인데, 이 역시 시어의 반복을 통해 '이 봄엔'이라는 시어를 강조한다. A를 유지하던 '이 봄엔'의 세 번째 반복에서 '봄'을 D로 높이며 변화시킴으로써 일탈을 통한 '놀람'과 음고 악센트를 통해 '봄'을 강조한다. 주요 시어에 늘임표까지 부여하며 '봄'을 더 강조하고, 점점 짧아지는 음가와 순차적인 음량의 증가를 통해 긴장도를 높인다. 마찬가지로, 가창과 교대로 등장하는 피아노의 음형 동기역시 축약된 형태로 음역을 높여 반복함으로써 전체적으로 점층적 구조를 지닌다.

그 반대로 점강법을 적용한 예는 아래와 같다.



[악보 15] 《 새봄의 기도》의 [○] : 재현의 도입 '(가슴엔 사랑을) 불붙게 하옵소서.'

[악보 15]는 마찬가지로 악구의 반복을 통해 시어 또는 시구를 강조하는 부분이지만 앞의 예시와는 다르게, 음고를 점점 낮게, 음가를 점점 길게, 악 상을 여리게 반복함으로써 점점 소멸하듯이(사라지듯이) 표현한다. 긴장의 고조가 가장 높은 '불붙게'부터 살펴보면 가창에서는 '이 봄엔 불붙게'를 음 역을 낮추어 반복하며 점차 음량도 낮춘다. 가창의 연주가 끝나고 피아노의 음형 변화를 살펴보면 유지해오던 음형 동기를 단편적으로 음역 차이를 두 고 반복하면서 점차 음가를 확대하는(16분음표 6잇단음표-16분음표-8분음 표 6잇단음표-8분음표) 점강법을 사용한다. 피아노의 화성은 D 장조를 곡 의 전체 조성으로 봤을 때 앞서 도미넌트를 유지한 상태에서 클라이맥스를 형성하는 것과 달리 점강법이 적용된 문장에서부터는 화음의 변화가 계속되 며 대조된다. 41마디에서 '불붙게'라는 시어를 강조하기 위해 원조와 먼 관 계에 놓인 화음(D b 장3화음과 B b 장3화음)을 배치하고, 중간에 화성적 병 진행이 사용된 마디를 제외하고 그 이후의 화성은 도미넌트인 A 화음을 목 적으로 3도관계의 연속 하행[A 장3화음 - F 장3화음(A 단3화음에 단6도 부가된 형태) - D 장3화음 - B^b 속7화음 - A]을 통해 여러 음악적 요소 들과 복합하여 반종지의 종결구를 형성하고 있다.



[악보 16] 《새봄의 기도》의 종결구 '이 봄엔'

[악보 16]은 원래 시에서는 없는 구절로 곡의 구성상 완결성을 위해 이 시의 주요어인 '이 봄엔'을 반복하며 종결구를 이루고 있다. 앞서 살펴보았던 반복을 통한 긴장의 고조와 반대로 주요 시어인 '이 봄엔'의 반복을 통해 점강법의 진행을 취한다. 종결구에 추가된 코다이므로 곡을 정리하는 분위기이므로 음량은 점점 여려지며, 가창의 선율에서는 A - D, 두 번째 반복역시 옥타브 차이가 있지만 같은 D를 취하며 종결한다. 한편 피아노에서는 곡의 중심 조성인 D 장조를 기준으로 D 장3화음 - B^b 장3화음 - D 화음(3음이 생략된 형태)으로 진행하는데 마지막 두 화음(D 장3화음 - B^b 장3화음)은 변격종지를 이루며 추가된 종결구 형태를 띤다.



[악보 17] 《벌레소리 頌》의 종결구 '영원과 벌레소리'

[악보 17]은 점강법의 또 다른 예시이다. '영원과 벌레소리'라는 시어를 시어별로 구분하여 음가의 확대 또는 축소를 통해 반복한다. '영원과'라는 시어는 점차 음가가 축소되고 '벌레소리'라는 시어는 음가가 확대되는데 마지막 '벌레소리'는 한 음절씩 늘임표를 부여하며 음가를 극적으로 확대함으로써 곡의 마무리를 짓고 있다. 한편 악구의 시작 화음과 종지 화음의 관계를통해 결국, 이 악구 전체가 변격종지를 이루고 있음을 알 수 있다. 시작 화음이 1전위 형태의 C^{\flat} 장3화음이고, 마지막 종지음이 3음이 생략된 E^{\flat} 3화음을 나타냄에 따라 sP-T 변격종지의 기능을 띤다. 이는 '영원'이라는

시어에 내포한 경건함이라는 의미를 표현하기 위한 수단으로 사용한다. 곡의 전체를 이루고 있는 증4도를 포함하는 장단7도의 아르페지오 음형이 가창의 반복 사이 분절적으로 등장하며 시구 사이를 단절시키는 역할과 동시에 그동안 유지해왔던 음형 동기의 함축된 재언급을 통한 종결구의 역할을한다.

나. 음악적 표현상의 필요에 따라 특정 시구를 삭제

한편 음악의 구조를 명확히 하기 위해 시의 해석에 있어 큰 비중이 있지 않은 시구는 과감히 삭제하기도 한다. 아래 예시는 재현하기 전 연결구에 해당하는 시구인데, 이미 '~(하)누나'라는 종결어미를 갖는 반복되는 대구가 있어 충분히 두 문장만으로 음악적 표현이 가능하기에 운율을 벗어난 해당 문장을 삭제함으로써 곡의 구성에 더 집중했다고 볼 수 있다.

《 벌레소리 頌》의 □ - ⑤ '너희들 소리보다 나을 것도 못할 것도 없는 고요가......'

또 벌레소리.

.

울다 무심히 둑 그치누나. 이어 고요가 북을 두드리누나.

[너희들 소리보다 나을 것도 못할 것도 없는 고요가......]

벌레 소리. 벌레 소리. 가을의 심장 소리. 永遠과 벌레 소리.

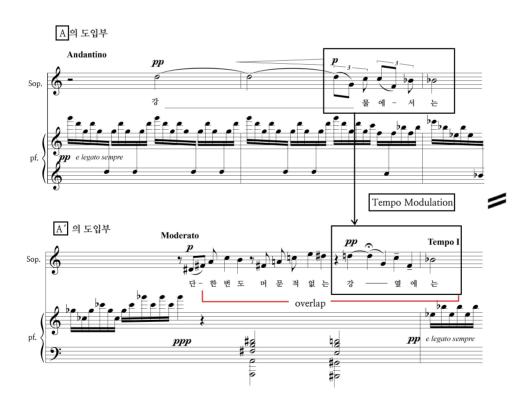
3.정취의 음악적 표현

앞에서 다루었던 '억양과 선율' 관계에서 단어와 문장구조에 기초하여 그억양에 따라 선율이 구성됨을 살펴보았다. 그러나 문장을 다루는 데 있어실제 억양을 그대로 치환하여 선율을 구성하기만 한 것이 아니라 시어의 내용적 의미와 정취를 더 표현하기 위해 의도적으로 작곡가가 취하던 선율구성방식에서 벗어나 묘사적, 표제적으로 표현하기도 한다. 전상직은 이러한음악적 장치로 인해 청자에게 효과적으로 의미를 전달할 수 있다면 특정 부분에서 의도적으로 표제적 표현을 통해 가사를 유쾌하게 풀어냄으로써 곡의긴장도를 조절하고 있다.

예를 들어 《강가에서》작품에서는 도입부이자 주제선율이 되는 문장을 억양과 상관없이 '강물'이라는 단어를 작곡가가 표현하고자 하는 방식으로 묘사하고 있다. '강물에서는 헤어지는 소리가 난다.'라는 첫 문장을 해석하면서 선행구(先行句)는 장소가 되고, 후행구(後行句)는 그 장소에서 벌어지는 주요 상황이므로 내용적 측면으로 봤을 때도 후행구가 강조되도록 배치하는 것이 더 적절하다고 볼 수 있다. 주요 상황이 되는 후행구는 억양에 따른 선율 구성방식을 그대로 사용하고, 상대적으로 부수절인 선행구는 기본 방식을 벗어나 '강물'이라는 단어의 의미에 집중하여 완전5도의 연속하행(선율의 방향 전환: 5도하행, 4도상행)으로 표현하였다. 완전5도의 연속사용은 작곡가의 주관적인 표현이지만 관습적 상징으로 사용되는 이 소재를 선율의 방향을 계속 바꿔가며 강물이 굽이치는 형태를 묘사했다는 점, 같은음소재를 사용한 피아노의 아르페지오 음형이 곡 전체를 이루고 있다는 점등을 보았을 때 작곡가가 여러 적절한 음악적 장치를 취하며 주관적인 묘사를 객관화시키려는 의도를 파악할 수 있다. [악보 18-19]



[악보 18] 《강가에서》의 도입부 '강가에서는 헤어지는 소리가 난다'



[악보 19] 《 강가에서》에서 '강가' 시어의 취급 집의 도입부와 집 의 도입부 비교

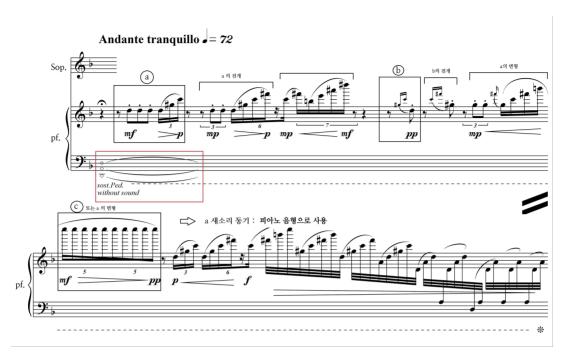
이렇듯 억양에 따른 선율의 구성만 해당하는 것이 아니라 시어의 의미에 따라 화성, 아티큘레이션(articulation), 빠르기, 피아노의 반주형태 등 다양한 음악 요소들을 조합하여 가장 효과적인 방법을 통해 시를 음악으로 치환한다.

3.1. 시어의 묘사

시의 정취를 표제적으로 표현하는 것을 시어의 묘사라고 칭할 수 있다. 시어의 묘사를 시의 표현 방법에 대입하면, 비유적 묘사와 상징적 묘사로 구분할 수 있다. 직유와 은유가 문학작품에서는 명확히 나뉘지만 음악에서는 직접·간접적 표현의 차이이므로 음악적 표현을 얼마나 노골적으로 드러내고 있는지에 따라 비유적 묘사 안에서 직접·간접적 묘사로 분류하고, 비유적 묘사와 함께 상징적 묘사를 동일비교군으로 살펴본다.

3.1.1. 비유적 묘사

비유적 묘사는 시어 자체가 공감각(共感覺)적 심상을 지님에 따라 공통된 배경지식으로 인해 시어에 부합하는 소리를 떠올릴 수 있기 때문에 가능한 표현이다. 전상직의 가곡에서 예를 들자면, 여러 종류의 '새'가 주요시어로 사용되고 있기 때문에 새의 울음소리를 피아노에서 여러 음형과 아티큘레이 션으로 표현한다. 여러 종류의 새소리를 묘사적으로 표현하기에 단선율이라는 한계를 가진 가창보다는 피아노가 훨씬 더 세밀한 표현이 가능하다. 그뿐만 아니라 피아노의 반주형태가 지저귀는 새소리를 묘사하여 배경을 만들면서 전경에 드러나는 가창은 단순한 형태의 선율로 제시되며 가사의 의미를 더 명확히 드러낼 수 있다.



[악보 20] 《풀잎의 노래》에서 각종 새소리의 표현



[악보 21] 《풀잎의 노래》에서 뻐꾸기 소리 : 피아노의 화성적 음향으로

[악보 20]과 [악보 21]은 시에 등장하는 주요 시어인 '새'의 노래를 직접적으로 묘사한 것이다. 관례로 자주 사용되는 새소리를 차용하고 있는데, 장3도 또는 완전4도 하행을 스타카토로 짧게 연주하는 이 동기는 이미 기존음악 작품에서도 관습적으로 사용되었기 때문에 청자는 그 선경험을 통해서뿐만 아니라 직관적으로도 새소리라는 것을 파악할 수 있다. 작곡가가 이동기를 통해 청자가 특정 새의 심상을 떠올리게 할 뿐만 아니라 이 동기를

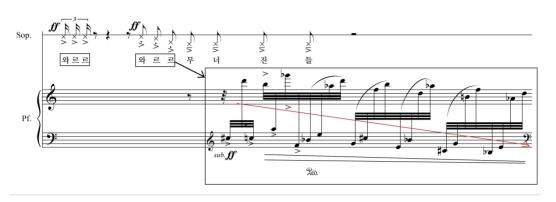
다양한 형태로 변형하여 전개한 다층적인 피아노의 반주형태가 만들어진다. 이러한 피아노의 반주형태는 곡의 분위기를 좌우하는 주요한 배경적 캐릭터 로 작용하며 가창과 함께 곡을 이끌어 나간다.

새소리 외에도 곡이 시작되고 가장 처음으로 제시되는 피아노의 짧고 빠른음형 역시 배경을 만들어내는 특징적 요소로 작용한다. 악보 하단에 'sostenuto Pedal without sound' 15)라는 지시어는 기보된 음을 소리가 나지 않게 누른 상태에서 해당 페달을 밟은 후 연주를 시작하라는 뜻이다. 소스테누토 페달(sostenuto Pedal)은 특정 음을 누른 상태에서 페달을 밝고 떼기전까지 그 음이 계속 울리는 기능을 한다. 페달을 누르고 있는 상태에서 다른음을 치더라도 계속 그 음이 울리고 있어서 낮은 음역의 D-A-D 화음이, 스타카토를 동반한 짧고 빠른 음가로 이루어진 새소리의 동기가 음역차이를 두고 연주되는 순간마다 울리게 된다. 실제로 화음을 연주하고 페달을 밟는 것이 아니기에 화음이 지속하는 가운데 상이한 동기가 함께 연주된다기보다, 그 배음렬(倍音列 overtone series)인 D가 스타카토로 연타 될 때마다 울림이 생기고, 빠른음가와 잇단음표 리듬으로 이루어진 4도의 연속상행진행이 잔향을 남기며 곡의 분위기를 이루어간다.

¹⁵⁾ Grove Music Online 검색(2021년 1월 11일 8:00 검색)

^{\(\}text{http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1 } 093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026274?rskey=q \(iPIrQ&\text{result=1} \)

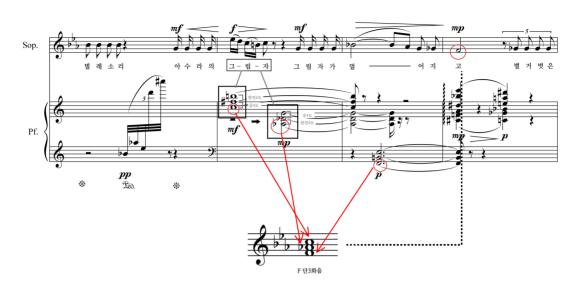
Adler, Samuel *The Study of Orchestration, 2nd Edition.* New York : W.W. Norton, 1989. 윤성현 역. 『관현악기법연구』. 서울 : 수문당, 1995



[악보 22] 《벌레소리 頌》에서 의태어의 표현 □-@ '와르르 무너진들'

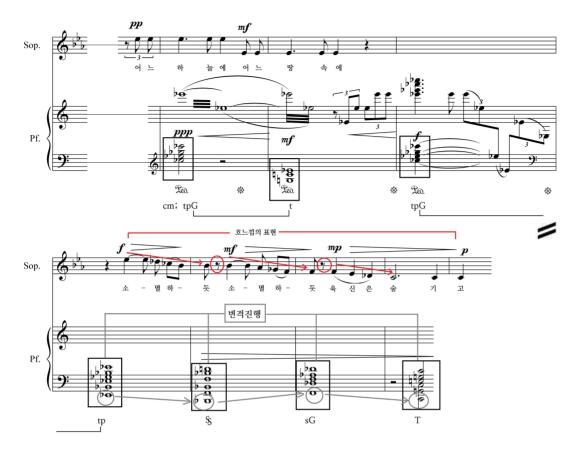
[악보 22]는 시어가 의태어일 때 음악적 표현의 예이다. '와르르 와르르 무너진들'이라는 시어를 가창은 특정 음고 없이 낭송조식으로 표현하여 '와르르'라는 의태어의 음성학적 소리와 '무너지다'의 의미를 함께 청자에게 전달하고자 한다. 맥락상 화자의 심정을 직접적으로 드러내는 부분이므로 선행악구에서 동형진행을 통해 끌고 왔던 긴장도를 해결하지 않고, 높은 음고와커진 음량을 늘임표를 사용하여 유지한 후 분위기를 반전시키며 독백(내레이션)으로 새로운 긴장감을 형성한다. 마치 말하는 듯한 어조로 음고 없이상대적인 음고만 파악할 수 있게 악보화되어 있으므로 연주자에 따라 다양한 형태로 연주될 것이다. 이는 가창자가 즉 화자이므로 그 심경을 화자의상황에 따라 표현될 수 있는 장점으로 작용한다. '와르르'에 이어 곧바로 피아노의 하행하는 음형이 연주되는데 피아노에서 사용하는 감7화음 역시 '무너지다'의 의미와 무관하다고 볼 수 없을 것이다.

낭송조의 표현에 관해서는 이어지는 장에서 더 자세히 다루기로 한다.



[악보 23] 《 벌레소리 頌》에서 의태어의 표현 A '아수라의 그림자가 멀어지고'

[악보 23]은 시어의 의미를 음악적으로 재치있게 표현한 예이다. '아수라의 그림자 그림자가 멀어지고' 그림자가 두 번 반복되는 동안 피아노에서 세온음을 포함한 4도구성화음이 제시된다. C-F#-B(베이스로부터 증4도와 완전4도의 구성)의 4도구성화음 울림이 유지되는 동안 전위형태인 A♭-D♭-G(완전4도와 증4도의 구성)의 4도구성화음이 음역대의 차이를 두고 연주함으로써 '그림자'의 표제적 표현을 화음의 진행으로 보여준다. 한편 2마디 동안나타나는 세 개의 4도구성화음의 베이스를 살펴보면 그 음의 구성이 F 단3화음으로 악구의 마지막 음절에 부여된 F에 대한 선 제시라 할 수 있다.즉, 표제적 또는 비유적 표현이 음악적 개연성과 무관하지 않다는 것을 알수 있다.



[악보 24] 《벌레소리 頌》에서 흐느낌의 음악적 표현 B-@

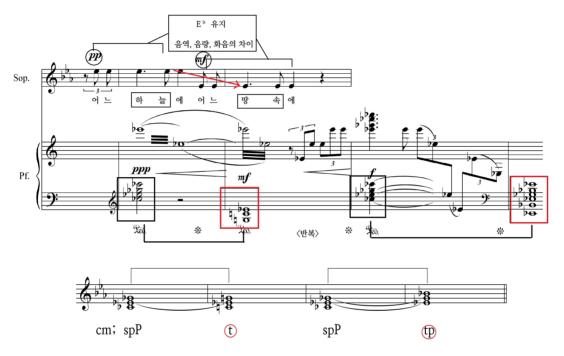
흐느낌, 탄식의 음악적 표현 중 하나로 순차 하행하는 선율, 즉 탄식의 표현으로서 가장 일반적으로 사용하는 라멘트(lament) 선율로 '소멸하듯'이라는 시어를 반복하면서 점차 음고를 낮추고, 그 사이에 쉼표를 넣음으로써흐느낌을 묘사한다.

또한 E^{\flat} 단3화음 - B^{\flat} 장3화음, D^{\flat} 장3화음 - C 장3화음으로(피아노의 베이스는 E^{\flat} - B^{\flat} - F - C) 화성의 변격 진행을 통해 긴장을 높이고 있다. 해당 악구의 조성이 C 장조임을 가정하면, '하늘에'시어에 놓인 화음부터 진행은 다음과 같다. cm; $tpG-t-tpG-tp-S_S-sG-T$

이러한 진행은 가창 선율동기에 대응하여 화성만 저음역에서 연주함으로써 긴장을 유지하며 탄식에 가까운 표현으로 느껴진다.

3.1.2. 상징적 묘사

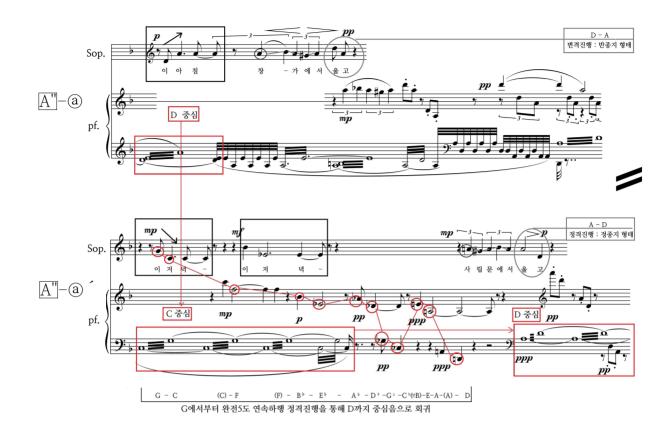
가곡에 있어 상징적 묘사는 시어가 의미하는 바를 음악적으로 치환하는 것이라 할 수 있다. 시어가 직접적 연관성은 없지만, 비교 시어가 인접해서청자가 충분히 인식할 수 있는 경우 자주 사용되며, 음역 또는 화성의 대조를 통해 나타난다.



[악보 25] 《 벌레소리 頌》에서 '하늘'과 '땅'의 표현 🖺-@ '어느 하늘엔가 땅 속엔가에'

[악보 25]는 《벌레소리 頌》의 🖺 부분으로 '하늘'과 '땅'이라는 대조적인의미가 있는 시어가 한 시구에 나란히 등장한다. 의미상 대조되는 두 시어를 여러 음악적 요소들의 대조를 통해 상징적으로 묘사하며 의미를 전달하고 있다. 이 부분에서 취하고 있는 음악적 요소를 음역과 화음의 사용으로나눠 살펴보면, 직접 시어를 부르는 가창 선율은 같은 음(E) 과 리듬의 선율을 옥타브 차이를 두고 '하늘'과 '땅'을 배치한다. 이렇듯 음과 리듬을 유지하면서 음역의 차이만 두게 되면 효과적으로 대조적인 의미를 전달할 수 있다. 공통된 음악 요소 사이 한두 가지의 요소 차이를 두어 대비감을 주는

음악적 표현 방법은 가창선율뿐만 아니라 피아노의 반주 음형에서도 나타난다. 두 시어에 부여된 E^b은 고음역에서 옥타브 트레몰로로 유지하면서 왼손에서 화음의 차이를 둔다. E^b을 3음으로 취하는 장3화음과 단3화음의 대비, 즉 '하늘'은 장3화음으로, '땅'은 단3화음으로 처리하여 두 단어의 대조적 의미를 음악적으로 구현하고 있다. 대조되는 두 화음은 가창선율의 진행을 그대로 따라 한 옥타브 이상의 음역 차이를 두어 연주하며 가창을 돕고있는 것을 볼 수 있다. 이렇듯 해당 시구는 공통음을 유지한 상태로 화음의성격을 변화하며 두 번의 변격종지를 이룬다. 해당 시구의 가창선율을 피아노에서 한 번 더 반복하는데, 다시 한번 '하늘'이라는 시어에 부여했던 C^b장3화음의 연주 후 E^b을 공통음으로 두고 앞에서 사용하지 않았던 새로운화음인 E^b 단3화음을 배치함으로써 반복으로부터의 일탈을 통해 악구를 종결한다. 또한 위와 같은 음악적 요소들의 대조를 포함하여 청자가 쉽게 인식할 수 있는 *ppp*와 *mf*의 음량 차이를 통해 그 효과를 극대화하고 있다.



[악보 26] 《풀잎의 노래》에서 '아침'과 '저녁'의 표현 집"-@ '(산에서 놓친 동박새) 이 아침 창가에서 울고 집"-@ ´(들에서 놓친 할미새) 이 저녁 사립문에서 울고'

앞서 살펴보았던 '하늘'과 '땅'처럼 [악보 26]은 '아침'과 '저녁'이라는 대조적인 시어를 상징적으로 표현한 예이다. 완전5도 음정을 사용하면서 상대적으로 밝고 해가 떠오르는 이미지를 내포하는 '아침'에 완전5도 상행(T-D)하는 변격 진행을 활용한 것에 반하여 어둡고 해가 지는 이미지를 내포하는 '저녁'에는 완전5도 하행(D-T)하는 정격진행을 사용하며 긴장도를 낮춤으로써 종결하고 있다.

해당 시어를 포함하는 두 시구는 대구(對句)로 이루어져 있다. 대구를 음악으로 표현을 하는 데 있어 통사구조에 따라 나눠 자세히 살펴보자. 앞서

언급한 '아침'과 '저녁'에 이어지는 장소에 해당하는 시구는 A를 중심으로 하여 반음계적 상·하 보조음과 함께 이루어져 있다. 두 악구의 차이는 상하 보조음이 등장하는 순서를 제외하고는 리듬과 음량, 피아노 반주형태가 동일한 것을 볼 수 있다. 바로 이어지는 서술어는 '울고'로 동일하지만 두 악구가 등장하는 시점이 도입과 종결로 구분되기 때문에 선행구(先行句)의 '울고'는 D-A로, 곡의 조성인 D 단조의 으뜸음인 D와 도미넌트인 A로 진행하며 반종지 형태를 이루고 있다. 이와 반대로 후행구(後行句)의 '울고'는 A-D로, 도미넌트에서 으뜸음으로 진행하여 정격종지 형태를 이룬다.

이때, 피아노의 반주형태를 함께 살펴보면 대구로 이루어진 두 악구는 반복 속에서도 음악적 요소의 변화를 통해 다양성을 꾀하고 있다. 전체적으로 D 단조에 머물고 있고, 두 악구가 분리되어있다. 후행 악구에서는 완전 5도 하행하는 '이 저녁'의 선율적 동기가 반복되는데, 가창선율과 피아노의 선율이 교차로 이어지며 가창의 G를 시작으로 완전 5도 연속 하행을 통해 원조 D 단조의 도미넌트인 A까지 회귀하여 종결한다.

3.2. 낭송조 표현

한 문장으로 끝맺지 않고 쏟아내는 듯 나열된 여러 문장을 음악으로 표현하기에는 곡의 주요 흐름을 해칠 수 있으므로 필요에 따라 생략하거나 정확한 음고 없이 시를 읊는 낭송조(朗誦, psalmodic style)로 처리하는 때도 있다.

전상직의 가곡에서 나타나는 낭송조식 표현은 시를 소리 내어 읽거나 왼다는 의미의 시 '낭송'과 다르다. 건반악기의 단순한 반주 위에 동음을 주로 포함하는 단조로운 가창선율로 이루어진 레치타티보(recitativo, 서창)와 낭송조를 필요에 따라 혼용하고 있다.

레치타티보는 오페라, 오라토리오 등의 극음악에서 극 중 인물 또는 극외인물인 내레이터(narrator)가 개입하여 노래에 적합하지 않은 설명, 해설, 독백 시 사용하는 표현 방법으로 아리아에 비교되어 사용한다.¹⁶⁾ 대부분의 레치타티보는 많은 대사량을 빠르게 불러야 하기 때문에 단순한 화성 정도만을 연주하는 건반악기와 함께 등장하며 동음이 주를 이루는 단조로운 선율로 이루어져 있다. 전상직의 가곡에서도 많은 가사를 한꺼번에 처리하기위해 레치타티보식 표현을 차용하는데, 이때 피아노에서의 화성이 음악적흐름을 결정하는 주요 역할을 한다.

또는 음가와 억양에 대한 기준을 명확히 지시하는 낭송조를 사용하는데 이때 선율은 억양과 통사구조에 기초한다. 박절의 위치, 리듬, 선율의 형태는 기존 선율 구성방식을 그대로 취하며 음고만 자유로운 것이다. 이는 가사의 의미를 구체적으로 드러내고 묘사하기 위해 사용한다는 점에서 쇤베르크가 무조적 표현시기 작품에서 사용한 '말하는 듯한 선율(Sprechstimme)'17)과는

¹⁶⁾ Grove Music Online 검색(2021년 2월 5일 12:21 검색)

[\]http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1
093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019?rskey=s
YX8Tg&result=3>

차이가 있다. 이 표현 방법은 시어가 의성어, 의태어와 같은 묘사인 경우 사용하는데, 가창자는 음고의 제약 없이 자유롭게 표현할 수 있기 때문에 가사에 집중하여 효과적으로 의미를 전달할 수 있다. 이때 피아노의 반주 음형을 통해 극적인 효과를 더해주는 것을 볼 수 있다.

이러한 낭송조식으로 표현된 악구는 해당 시의 분위기를 나타내는 데 있어 음고와 음가가 있는 선율보다 큰 역할을 한다. 곡에서 사용된 예시를 통해 낭송조식 악구가 어떤 식으로 시의 분위기를 드러내고 있는지 살펴보고자 한다.

¹⁷⁾ Ibid.(2021년 2월 5일 12:50 검색)

^{\(\}text{http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/search?q}\)
= sprechstimme&searchBtn=Search&isQuickSearch=true\(\right)\)



[악보 27] 《풀잎의 노래》의 🗒부분 낭송조의 표현

[악보 27]은 낭송조 중에서도 레치타티보식 표현의 예이다. 구조상 주제를 내포하는 시구 '파랑새 좇지 말고 살라고 한다'에 대한 경과(經過)적 악구로서 곡의 구성에 있어 전개에 속하며, 긴장도를 높여 절정부로 이끈다. 가창선율은 긴 문장의 호흡마다 동형진행을 통해 F음부터 E^b음까지 순차적으로 하행한다. 앞 악절에서 피아노의 화음이 감7화음으로 진행해오던 것에 대해단3도와 장3도를 번갈아 3도씩 아래로 쌓는 온음계적 3도 하행의 중첩으로

구성된 짧은 연결구를 통해 화성의 구성이 장3화음과 단3화음이 중심이 된 것으로 자연스럽게 전환한다. 낭송조의 시작부터 살펴보면 피아노는 간단한 화성으로 이루어져 있고 피아노의 외성이 가창 선율을 따라 F음부터 E[♭]까지 순차 하행하는데, 베이스를 기준으로 1전위 형태의 장3화음을 큰 골격으로 삼아 진행한다. 각 시구의 도입 화음이자 낭송조 악구의 골격이 되는 1전위된 장3화음을 도입하는 과정으로 단3화음과 해당 화음으로 향하는 경과적 화음이 사용된다. 전체적으로 D[♭] 장3화음 - C 장3화음 - (E[♭] 장3화음) - C[♭] 장3화음으로 1전위 화음의 반음계적 병진행으로 구성되어 있다.

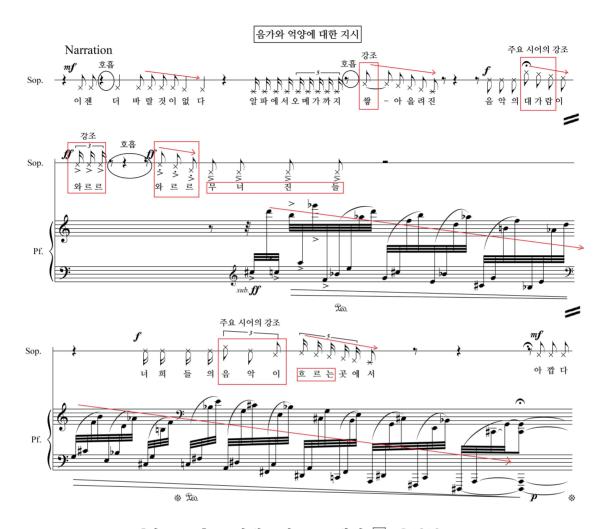
이러한 낭송조의 표현은 음소재, 화음의 성격 등 여러 음악적 요소의 차이를 둔 사용과 더불어 시의 구조에 따라 악절의 분위기를 전환하는데 용이하게 사용된다.



[악보 28] 《 새봄의 기도》에서 B부분 낭송조의 표현

[악보 28]은 'quasi Recitative'라는 지시어처럼 많은 시어의 음절을 빠른 음가와 동음으로 처리하며 피아노의 단순한 화성을 통해 레치타티보로 표현한다. 가창선율은 소프라노의 저음역에서 동음을 유지하다가 강조해야 하는 시어에서 도약하여 강세를 만든다. 그러는 와중에 피아노에서는 가창선율을 해치지 않는 범위에서 B 단조의 조성 내 위와 같은 화성을 보인다. 곡에서 조성이 명확히 드러나는 부분은 절정부(곡의 전체 조성인 D 장조의 화성이사용됨)를 제외하고 B 단조를 드러내는 [악보 28]이 유일하며 이러한 명확한 조성의 사용은 낭송조의 표현과 함께 분위기를 전환하는 기능을 한다.

이 곡은 가창선율이 큰 폭의 변화 없이 주로 같은 음가의 동음으로 표현 되며 주요 시어에서만 음고의 차이를 두어 강조하는 방식으로 구성하는 특 징을 갖고 있다. 이는 평서문과 기도문의 차이를 명확하게 하기 위함으로 기도문의 문장 형태를 선율로 구성하는 데 있어 읊조리듯 동음으로 처리하 는 낭송조의 표현을 활용한 것이다. 마찬가지로 다른 악절과의 차이를 위해 단순히 낭송조의 표현 외에도 여러 음악적 요소의 변화가 필요하므로 무조 사이에서 조성(B 단조)으로 전환하였다.



[악보 29] 《벌레소리 頌》에서 □-@부분 낭송조의 표현

[악보 29]는 말하는 듯한 선율을 작가의 의도에 따라 변형하여 차용한 낭송조식 표현의 예이다. 앞서 묘사적 표현 방법의 예로 언급한 바 있으나 앞장에서는 의태어의 묘사에 관해 설명했다면 이 장에서는 가창선율의 낭송조식 표현에 대해 자세히 다뤄보자 한다. 말하는 듯한 선율(Sprechstimme)18)은 무조적 표현기법의 하나로 쇤베르크의 달에 홀린 피에로《Pierrot

¹⁸⁾ Sprechstimme의 원뜻은 '말하는 듯한 노래', '노래하는 듯한 말'로 음고를 내고 즉시 일탈하는 연주방법을 취한다.

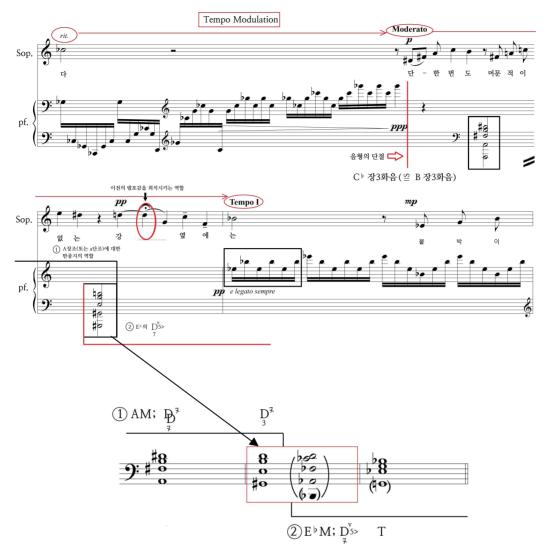
Lunaire Op. 21》에 등장하며 여러 초기 무조음악에 사용되었다. 쇤베르크가 취하고 있는 방법은 무조를 확립하기 위한 가창선율의 새로운 시도였으나 전상직의 가곡에서 사용한 방식은 음고의 자유만 있을 뿐 음가와 억양에 대한 명확한 지시를 통해 특정 음고가 정해진 선율보다 더욱 정확하게(말하듯이) 시구의 억양과 통사구조를 선율에 반영하기 위한 장치이다. 특정 음고 없이 읊조리거나 외치는 창법을 통해 시구의 의미를 보다 효과적으로 청자에게 전달할 수 있다. 또한 낭독 시 호흡을 그대로 반영하기 위해 시어사이 쉼표를 활용하고 있다. 피아노 반주 없이 오로지 가창선율로만 이루어져 있기 때문에 'Narration'이라는 지시어를 통해서도 알 수 있듯 독백을통해 청자가 가사에 집중하도록 한다. 독백(narration)이 끝나는 문장의 종결구에 '와르르'라는 시어가 등장하는데 해당 시어의 묘사적 표현으로 피아노의 음형이 중첩되어 이어진다. 피아노의 아르페지오 음형이 고음역에서부터 4옥타브 차이가 나는 저음역까지 빠른 리듬으로 쏟아져 내리면서 낭송조의 창법과 더불어 시의 정취를 직접적으로 드러낸다.

3.3. 빠르기와 악상의 변화

청자가 곡의 정취를 가장 빠르고 쉽게 인지할 수 있는 음악적 변화는 무 엇보다도 빠르기의 변화이다. 전상직의 가곡에서 악절을 구분하고, 분위기를 전환하기 위해 빠르기와 악상의 변화를 주어 직접적으로 시의 정취를 표현 한 부분에 대해 살펴보고자 한다.

또한 빠르기의 변화를 위해 가창보다 피아노의 역할이 더 두드러지게 나타 나고 있는데, 단순히 피아노가 가창의 반주가 아니라 곡의 진행을 이끌어나 가는 역할을 하고 있다는 점을 짚어보고자 한다.

가령 곡의 중간에 주제적 시구를 재현하기 전 도입부(연결구)에 늘임표 또는 리타르단도(ritardando)를 사용하여 충분히 호흡하고, 원래의 빠르기로 돌아와 재현한다. 이러한 빠르기말의 변화를 통해서뿐만 아니라 피아노의음형이 리듬 차이를 두어 간접적으로 속도 변화를 일으키거나, 피아노 음형이 흘러오던 흐름을 갑자기 멈추거나 또는 반복을 하는 데 있어 쉼표의 추가·삭제 또는 제시된 음형 동기의 추가·삭제를 통해 빠르기 변화를 주기도한다.



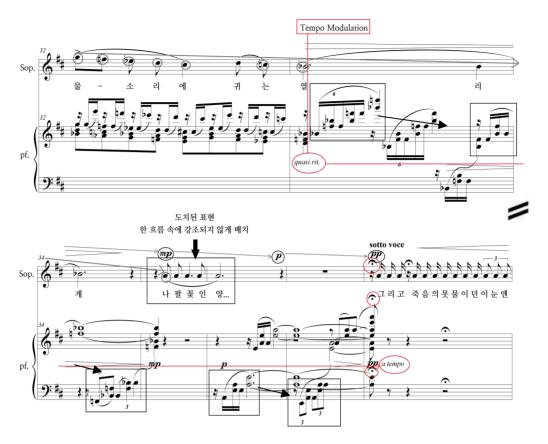
[악보 30] 《강가에서》의 A 도입

[악보 30]은 《강가에서》의 재현을 도입하는 과정이다. 본래 빠르기 (Tempo I)로 돌아와 주제적 시구(주제적 동기)를 재현하기 전 리타르단도의 사용, 빠르기말의 변화(Moderato), 가창선율에서 늘임표의 사용 등 짧은시간 안에 여러 번 빠르기가 변한다. 리타르단도를 통해 Moderato로 느려진 속도를 유지하며, 앞서 끊임없이 진행해오던 피아노의 아르페지오 음형과 대조적으로 함축된 화음(B 속7화음 - E 속7화음)으로 밀도를 높인다. 피아노의 화음이 유지되는 가운데 '강 옆에는'이라는 주요 시어가 등장하며

그 첫음절에 늘임표는 앞에서 이어 오던 템포감을 희석시키는 기능으로 템 포의 변화과정(Tempo Modulation)에 있어 매우 중요한 역할을 한다.

[악보 30]의 시구가 시의 구조상 연의 종결이자 시작으로 중의적인 해석이 가능하기 때문에 주요 시어인 '강 옆'의 수식어인 '단 한 번도 머문 적이 없는'을 짧은 연결구로 취급하고, '강 옆에는'이라는 시어는 앞·뒤 악구를 중첩 (overlap)하여 연결하는 역할을 한다. 짧은 연결구의 화성은 B 속7화음 - E 속7화음(\cong E $^{\flat}$ 장3화음에 대한 $\stackrel{V}{\mathbb{P}}^{\flat}$) - E $^{\flat}$ 장3화음으로 구성된다. 여기서 E 속7화음은 분석하는 시점에 따라 두 가지의 기능을 갖는다. 이 화음을 앞의 악구에 대한 종지화음으로 분석하면 A 장조 또는 a 단조에 대한 반종지의 기능을 하며, 이어질 악구에 대한 시작화음으로 분석하면 E $^{\flat}$ 장3화음에 대한 $\stackrel{V}{\mathbb{P}}^{\flat}$ 의 기능을 한다.

또한 이 과정을 통해, 곡의 시작부터 강물을 묘사하는 피아노 아르페지오 음형이 지속함에 따라 축적된 긴장도가 낮아지고, 연주자와 청자 모두 주제 동기를 재현하기 전 충분히 호흡할 수 있다.

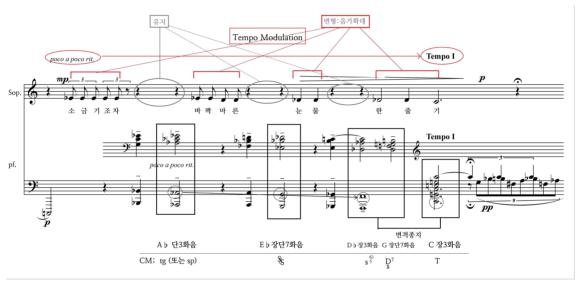


[악보 31] 《새봄의 기도》의 □부분

[악보 31]은 《새봄의 기도》에서 ①부분으로 실제 시에서는 종결구이다. 원시는 이 구절로 마치지만 전상직의 가곡에서는 곡의 완결성을 위해 첫 연을 재현하며 종결한다. 이렇듯 종결이자 재현의 도입부로 사용되는 악구에서 다양한 음악적 요소의 변화를 찾아볼 수 있다.

피아노의 음형을 보면 리타르단도(quasi ritardando)를 사용하여 속도를 줄일 뿐만 아니라 반복되는 음형의 음가를 점차 늘려 리듬의 차이를 통한 속도 변화도 함께 일어나는 것을 볼 수 있다. '나팔꽃인양…'이라는 시어를 사용하는 데 있어, 시구의 문장구조가 서술어 없이 온전하지 못한 채 마무리되는 것을 빠르기의 변화와 화성을 통해 표현한다. 바로 앞에 피아노의 화성적 병진행의 도착 화음이 되는 B 장3화음과 A와 E만으로 이루어진 3음이 생략된 A 장3화음의 화음 진행은 곡의 중심 조성이 D 장조인 것을 고

려하면 반종지의 형태를 띤다. 또한 이어져 오던 피아노의 음형이 순차적으로 음가를 늘려 속도가 느려지는 와중에 해당시어가 가창선율에서 등장할때는 피아노에서 쉼표를 사용하며 수직적으로 다른 울림이 없게 만든다. 이는 마무리 되지 못한 문장과 이것을 통해 얻어지는 정취를 표현하기 위함이다. 시구의 문장구성이 도치(倒置)되어 있으므로 '나팔꽃인양…'이라는 시어가 악구의 마지막에 등장할 때 음악적 흐름이 끊어지지 않도록 피아노의 음형이 같은 소재의 음형을 사용하며 하나의 흐름으로 점차 느려진다.

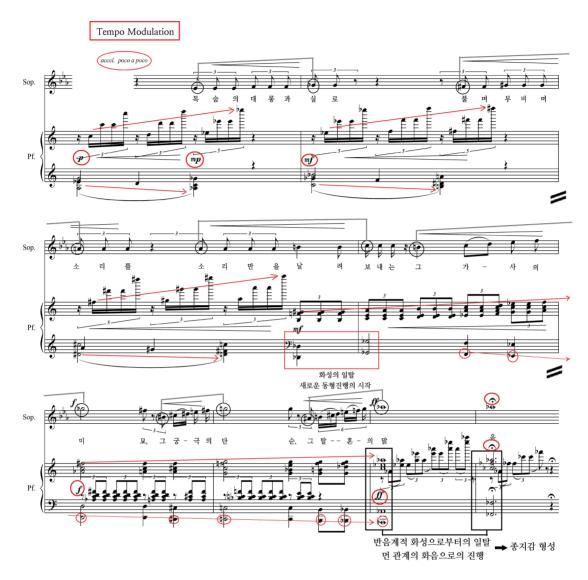


[악보 32] 《 헛눈물》의 <u>A</u> 도입

[악보 32]는 《헛눈물》의 재현으로 이어지는 연결구다. '소금기조차 바짝 마른 눈물 한줄기'라는 문장을, 각 단어 사이에 동일한 길이의 쉼표를 삽입하며 단어별로 분리한다. 분리된 각 단어에 부여된 음가가 4분음표 안에서의 셋잇단음표에서 8분음표, 4분음표, 2분음표로 점차 늘어남으로써 '점점느리게(poco a poco ritardando)'라는 지시어가 없어도 자연스럽게 빠르기의 변화가 일어난다.

빠르기의 변화를 포함한 여러 음악적 요소들의 복합적인 진행을 통해 종지 감을 형성한다. 이 곡에서는 화성적 병진행과 전과적 화음이 자주 사용되는 데, [악보 32]의 화성에서도 골격을 이루는 화음을 2분음표로 두고 직전에 그 화음에 대한 전과적 화음을 4분음표로 두고 있다. 주요 화음끼리의 관계를 살펴보면 최종적으로 C 장3화음에 대한 변격 종지 형태의 종결구를 이루는 것을 볼 수 있다. [tg (또는 sp) % s⁵ Q⁷ T

악상은 *mp*에서 *p*까지 점차 여려지고, 가창선율의 반음계적 순차 하행을 따라 피아노의 화성 역시 하행하며 종지를 이룬다. 마치 가창에 대해 피아노가 응답하는 것처럼 가창선율과 피아노가 교대로 연주되며, 순차 하행이라는 공통된 흐름 속에서 단어별로 분절되는 가창선율을 통해 허무와 탄식이라는 가사의 정취를 표현하고 있다.



[악보 33] 《벌레소리》에서 □의 도입

[악보 33]은 《벌레소리》에서 클라이맥스를 형성하는 부분이다. 한 마디단위씩 짧은 동형진행이 진행되는 가운데 아첼레란도(accelerando)를 통한 빠르기의 변화, 가창선율의 순차 상행, 피아노에서 양손의 반(反)진행을 통한 음역의 확대, 악상의 세기 변화가 복합적으로 나타나며 곡에서 가장 높은 긴장도를 형성한다. 악구의 종지를 향해 8마디 동안 점진적으로 속도를 높여 앞에서 언급했던 음악적 요소들의 긴장도를 최대로 높이고 곧바로 다

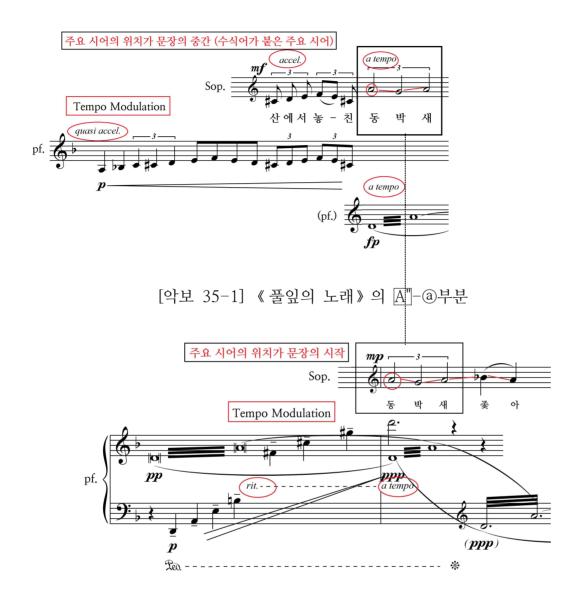
음 악구로 이어진다. 가사의 마지막 음절에 늘임표를 부여하는 것을 제외하고는 어떠한 해결도 없이 새로운 악구로 이어지기 때문에 극적으로 분위기가 반전되는 효과를 얻을 수 있다. 이어지는 악구가 낭송조의 가창으로만이루어져 있는 점을 고려했을 때, 길게 유지해오던 긴장도를 충분한 시간을 두고 서서히 해결하는 것 보다 이렇게 악구 간 단절을 통해 분위기를 단절시키는 방법이 정취를 표현하는 것에 더 적절하다고 볼 수 있다. 여러 음악적 요소 중 피아노에서 마지막 두 마디에 사용된 화음에 집중해보면 한 마디씩 A^b 장3화음과 F^b 장3화음으로 구성되어 있는데, 이 두 화음은 3도권진행에서도 먼 관계에 놓인 공통음이 A^b 하나인 화성이다. 앞에 이어져 오던 반음계적 화성으로부터 일탈과 먼 관계의 놓인 화음으로 진행하며 발생하는 긴장도를 통해 별도의 해결 없이도 악구에 대한 종결감이 충분히 얻어진다.



[악보 34] 《풀잎의 노래》의 A-b부분

[악보 34]는 앞에서 《풀잎의 노래》의 [A]-⑥부분, [악보 35]는 [A]-⑥부분으로 곡 중간에 부분적으로 빠르기의 변화를 준 예시이다. 해당 부분의 시어를 살펴보면 [악보 34]는 '어제는 하루 종일 산을 헤매고', [악보 35]는 산에서 놓친 동박새'인데, 두 악구의 위치와 상황은 다르지만 주요 시어를 드러내기 위한 방법으로 빠르기를 변화시킨다.

또한 시구의 정취를 표현하기 위해 점강법의 형태를 취하고 있는데, '하루 종일'이라는 시어와 '산을'이라는 시어를 반복하며 화자의 심정을 나타내고 있다. 두 번째 반복되는 '하루 종일'의 첫음절에 늘임표를 부가하고 짧은 네음절 동안 리타르단도를 통해 속도를 늦췄다가 새로운 단어가 시작할 때 곧바로 원 빠르기로 회귀한다. 이처럼 짧은 시간 동안 늘임표와 리타르단도를 통해 화자의 심정을 더욱 극적으로 표현하고 있다.



[악보 35-2] 《풀잎의 노래》에서 A-@부분

[악보 35-1]은 주제 시어가 재현되는 부분이다. 주요 시어의 수식어인 '산에서 놓친'에서 아첼레란도로 빨라졌다가 곧바로 주요 시어인 '동박새'가 등장할 때 회귀한다. 가창이 시작되기 전 피아노의 도입 부분과 함께 살펴보면 빠르기 지시어뿐만 아니라 음가 또한 점차 짧아지며 '동박새'를 향해 빨

라지는 것을 확인할 수 있다. 제시에서 같은 시어인 '동박새'의 도입을 리타르단도를 사용한 것[악보 35-2]과 대조적으로 재현에서는 각 문장에서 해당 시어의 위치가 다르기 때문에 앞에서와 반대의 방법으로 속도 변화를 주어 주요 시어를 도입하고 있다.

예시로 살펴본 바와 같이 빠르기말의 변화를 통해서뿐만 아니라 피아노의 음형이 리듬 차이를 두어 간접적으로 속도 변화를 일으키거나, 피아노 음형 이 흘러오던 흐름을 갑자기 멈추거나 또는 반복을 하는 데 있어 쉼표의 추 가·삭제 또는 제시된 음형 동기의 추가·삭제를 통해 빠르기 변화를 준다.

III. 결론

전상직의 가곡의 음악적 구조에 따른 시의 구조적 해석을 도식화해보면, 수직적으로 같은 통사구조끼리 배열되어 있음을 알 수 있다. 이를 통해 작 가가 강조하고자 하는 시어와 의미상 같은 역할을 하는 시어 등 시의 구조 를 음악적으로 명확히 드러낸다. 아울러 주요 시어를 음악적 흐름에 있어 주요 위치에 배치함으로써 청자가 음악을 빌려 시의 내용과 구조를 쉽게 파 악할 수 있도록 한다.

시어·시구는 맥락상 상징하는 바가 동일하거나 대비를 이루는 음악적 요소 [선율(음가, 음고, 리듬), 화음, 악상 등]를 일치시키고, 음악적 흐름을 해치지 않는 범위 내에서의 변형을 통해 시구와 시어의 유기적 관계를 음악적으로 동일하게 구현한다. 이를 통해 그는 음악적 통일성과 시와 음악의 온전한 융합을 시도한다.

시어를 음악적 동기로 취급하는 데 있어 단어의 억양뿐만 아니라 음악적 요소를 통해 시어를 묘사하여 표현함으로써 청자가 가사를 청취하는 데 있어 직관적으로 이해할 수 있게 한다. 음악적 동기를 구현하는 데 있어 위의 방법을 따랐다면, 만들어진 동기를 곡에 적용하는 것은 작곡가의 시에 대한 의미론적 해석에 따른다. 작곡가가 시의 의미론적 해석을 통해 얻은 결과로 주요 상징적 시어와 그 시어들의 배치를 통해 의도적으로 해당 시어를 강조한다. 예를 들어 주요 시어와 주변 시어들을 분리하고, 주요 시어가 더 강조될 수 있도록 음고의 조절, 화음의 수직적 불협화도 조절, 적절한 위치로 배치하는 등의 조절을 하여 이로써 청취자가 온전히 시를 파악할 수 있게한다. 이렇듯 동기의 제시·전개는 순수한 음악적 요구보다는 시에 대한 해석을 드러내기 위한 것이며 이는 필연적으로 음악적 개연성을 부여하는 과정이 필요하다.

또한 시의 연간 대응 절끼리 동일한 화성적 소재를 사용함으로써 음향적·

조적 통일성을 부여한다. 같은 내용이더라도 점층법으로 표현되었는지, 점강법으로 표현되었는지에 따라 화음의 진행 방향을 달리하거나 악구의 반복· 삭제를 통해 변화된 반복 또는 재언급함으로써 정서적 표현을 강화한다.

한국어의 억양과 악센트는 타 언어에 비하여 별로 두드러지지 않으며 단지 종결형의 어미에 따라 음조가 달라지는데, 이를 선율적 윤곽에 적용하여 악구 말미에 음조 변화를 줌으로써 그 의미를 전달한다. 가창자의 역할이 가사의 의미를 전달하는 데 있다면, 피아노는 가사의 가창을 돕고 선율만으로는 충분히 전달하기 어려운 시의 정취를 표현한다. 전상직의 가곡에서 피아노는 의성어·의태어의 등 묘사적 표현, 흐느낌, 감정 변화 등 성악 성부만으로 다 표현할 수 없는 정서적, 구조적 측면을 맡아 곡을 이끌어나간다.

전상직의 다섯 개의 가곡을 연구한바 그는 시의 구조와 음악의 구조를 일 치시킴으로써 그는 감상자가 시의 의미론적 내용과 정취를 쉽게 파악할 수 있도록 하는 것에 집중하는 것을 파악할 수 있다. 이러한 방식으로 가곡이, 작곡가가 시의 정취 표현을 위해 서정적인 선율과 분위기에 집중하는 것에 그치지 않고, 시에 대한 구조적 이해를 바탕으로 작곡했을 때, 시와 음악이 라는 서로 다른 예술이 온전히 결합한 예술가곡으로서 의미가 있게 된다는 결론에 도달할 수 있다.

참 고 문 헌

- Adler, Samuel *The Study of Orchestration, 2nd Edition.* New York : W.W. Norton, 1989. 윤성현 역. 『관현악기법연구』. 서울 : 수문당, 1995
- Maler, Wilhelm *Beitrag Zur Durmolltonalen Harmonielehre.* München : Leuckart, 1992. 백병동·장정익 역. 『화성: 구조와 기능』. 서울 : 현대음악출판사, 1996
- Schlaffer, Heinz Geistersprache: Zweck und Mittel der Lyrik. München: C. Hanser, 2012. 변학수 역. 『신들의 모국어』. 경북대학교 출판부, 2014
- Schönberg, Arnold *Harmonielehre.* [S.l.] : Schönberg, 1949, 1986. translated by Roy E. Carter. *Theory of Harmony.* Berkeley : University of California Press, 1978
- 김춘수, 『김춘수 시론전집』, 서울: 현대문학, 2004
- 전상직. 『음악의 원리』. 서울 : 음악춘추. 2017
- 김미영, 「알반 베르크의(A. Berg) 오페라 《보체크》(Wozzeck)에 나타난 텍스트 적 의미의 음악적 표현-보체크의 비극을 낳은 자연과 사회의 갈등을 중심으로」, 『서양음악학』, 11(1), 한국서양음악학회, 2008
- 김선빈, 「리스트의 가곡 오 사랑하라(O Lieb)에 나타나는 음악과 가사의 상호작용 -개념적 혼성 이론과 쉔커식 이론의 관점으로」, 『서양음악학』, 14(3), 한국서양음악학회, 2011
- 김유미, 「쇤베르크의 초기 가곡에 나타나는 구조적 결정 요소로서의 반음계주의 , 『서양음악학』, 14(3), 한국서양음악학회, 2011
- 김청우, 「'시적인 것'으로서의 시의 음악성」, 『리듬론의 지평을 넘어서, 한국시학 연구』 59, 한국시학회, 2019
- 김학용·권호종, 「괴테 시가 독일예술가곡형성에 미친 영향 연구」, 『세계문학비교 연구』 51, 2015.
- 김현수, 「시 리듬 교육내용에 관한 연구 '리듬 형성 요인을 중심으로'」, 『문학교 육학』38, 2012
- 박현수, 「시론의 원론적 고찰을 위해 꼭 읽어야 할 책-하인츠 슐라퍼, 신들의 모 국어(경북대학교출판부, 2014)」, 『어문론총』, 79, 한국문학언어학회, 2019

- 박현수, 「자유시 리듬 정착 과정의 일반 모형과 한국적 특수성」, 『한국현대문학 연구』 58, 한국현대문학회, 2019
- 송무경, 「같은 가사, 다른 음악 -멘델스죤과 슈베르트의 가곡 '줄라이카'비교 분석 연구」, 『서양음악학』, 13(1), 한국서양음악학회, 2010
- 오이돈, 채경화, 「근·현대 가곡 반주 비교 연구」, 『음악연구』, 21, 한국음악학회, 2000이경분, 「아놀드 쇤베르크의 12음기법과 한스 아이슬러의 수정 12음계 음악」, 『음악과 민족』18, 민족음악학회, 1999
- 조창환, 「현대시 운율 연구의 방법과 방향」, 『한국시학연구』, 22, 한국시학회, 2008
- 최현식, 「한국 근대시와 리듬의 문제」, 『한국학연구』, 30, 인하대학교 한국학연구소, 2013

Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. "psalmodic style" (2021년 1월 10일 7:17 검색):

\(\text{http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.} \) 1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296?rskey =nseNuM\(\rightarrow \)

"sostenuto pedal" (2021년 1월 11일 8:00 검색):

⟨http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10. 1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo−9781561592630−e−0000026274?rskey =qjPJrQ&result=1⟩

"recitativo" (2021년 2월 5일 12:21 검색):

\(\trightarrow\) http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10. 1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019?rskey = sYX8Tg&result=3 \(\)

"Sprechstimme" (2021년 2월 5일 12:50 검색):

http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/search?q = sprechstimme&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>

국립국어원 온라인 표준국어대사전

"비유", "상징", "시적표현" (2020년 10월 25일 10:09 검색):

<a href="https://stdict.korean.go.kr/search/

온라인 네이버 국어사전

"수사법" (2020년 10월 25일 12:32 검색):

https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=558876&cid=46674&categoryId=46674&c

표 목 록

)
)
0
0
1
1
2
2
3
3
)
8
8
9
0
0
1
3

[악보	7]	《 벌레소리 頌》에서 〇-②부분	24
		'너희들의 음악이 흐르는 곳에서 / 아깝다 하랴'	
[악보	8]	《 헛눈물》에서 🖺-@부분	25
		'내 나이 돼봐라'	
[악보	9]	《 새봄의 기도》에서 제시	26
		'이 봄엔 풀리게 / 내 뼛속에 얼었던 어둠까지 풀리게 하옵소서.'	
[악보	10]	《 벌레소리 頌》에서 B-ⓑ부분 ·····	28
		'그 가사의 미묘 / 그 궁극의 단순 / 그 탈혼의 맑음'	
[악보	11]	《 새봄의 기도》에서 ①부분	30
		'이제사 풀리는 하늘의 아지랑이 / 골짜기마다 흐르는 목청 /	
[V] H	10]	내 혈관을 꿰뚫고 흐르는 새소리'	22
[악모	12]	《 풀잎의 노래》의 여러 새의 표현	33
		집 '동박새 좇아 / 할미새 좇아',图 '제풀로 피어나는 패랭이 하나 / 파랑새 좇지 말고'	
[아田	13]	의 제물로 파이다는 패칭이 마다 7 파팅제 및지 물고 《 벌레소리 頌》의 제시 ···································	36
וחיב	13]	《 글데그의 여 》 이 게이 '또 벌레소리'	50
[악보	14]	《새봄의 기도》의 제시	37
		'이 봄엔 풀리게 / 내 뼛속에 얼었던 어둠까지 풀리게 하옵소서.'	
[악보	15]	《 새봄의 기도》의 🖸 : 재현의 도입	38
		· - 생기를 / 가슴엔 사랑을 / 이봄엔 불붙게 하옵소서.'	
[악보	16]	《 새봄의 기도》의 종결구	40
		'이 봄엔'	
[악보	17]	《 벌레소리 頌》의 종결구	41
		'영원과 벌레소리'	
[악보	18]	《 강가에서 》의 도입부	44
	-	'강물에서는 헤어지는 소리가 난다.'	
[악보	19]	《 강가에서 》에서 '강가' 시어의 취급	44
F.3	7	집-③ '강물에서는', 函→집 '단 한 번도 머문적없는 강 옆에는'	
[악보	20]	《 풀잎의 노래》에서 각종 새소리의 표현	46
[악보	21]	《 풀잎의 노래》에서 뻐꾸기 소리 : 화성적 음향으로	46
[악보	22]	《 벌레소리 頌》에서 의태어의 표현	48
		☑-②'와르르 무너진들'	
[악보	23]	《 벌레소리 頌》에서 의태어의 표현	49
		A '벌레소리 / 아수라의 그림자가 멀어지고'	
[악보	24]	《 벌레소리 頌》에서 흐느낌의 음악적 표현	50
		₿-@ '어느 하늘에 어느 땅 속에 / 소멸하듯 육신은 숨기고'	

[악보 25] 《벌레소리 頌》에서 '하늘'과 '땅'의 표현	51
₿-② '어느 하늘에 어느 땅 속에'	
[악보 26] 《풀잎의 노래》에서 '아침'과 '저녁'의 표현	53
A"-@ '이 아침 창가에서 울고', A"-@´ '이 저녁 사립문에서 울고'	
[악보 27] 《풀잎의 노래》의 🖫부분	57
'하루종일 들을 헤맸다. / 산은 산으로 깊기만 하고 / 들은 들로 아득만 한데 /	
제풀로 피어나는 패랭이 하나'	
[악보 28] 《새봄의 기도》에서 🖫부분	59
'온 겨우내 검은 침묵으로 추위를 견디었던 나무엔 /	
가지마다 초록의 눈을 그리고 땅속의 벌레들마저 / 이 봄엔 눈 뜨게 하옵소서.'	
[악보 29] 《 벌레소리 頌》에서 ①-@부분	61
'와르르 무너진들 / 너희들의 음악이 흐르는 곳에서 / 아깝다 하랴.'	
[악보 30] 《강가에서》의 🖺도입	64
'단 한 번도 머문적 없는 강 옆에는'	
[악보 31] 《 새봄의 기도》의 🖸 부분	66
' - 물 소리에 귀는 열리게 / 나팔꽃인양'	
[악보 32] 《 헛눈물》의 🗚 도입	67
⑥ 소금기조차 바짝 마른 눈물 한줄기'	
[악보 33] 《벌레소리》에서 〇의 도입	69
▶-ⓑ '목숨의 대롱과 실로 불며 부비며 / 소리를 소리만을 날려 보내는 /	
그 가사의 미묘 / 그 궁극의 단순 / 그 탈혼의 맑음'	
[악보 34] 《풀잎의 노래》의 A-b부분·····	70
'어제는 하루종일 산을 헤매고'	
[악보 35-1] 《풀잎의 노래》의 AT-@부분······	72
'산에서 놓친 동박새'	
[악보 35-2] 《풀잎의 노래》에서 A-@부분······	72
'동박새 좇아'	

Abstract

A Study on the Musical Expression of Poetry in the Art Song of Sangjick JUN

Hyun Jin LEE
Department of Composition
The Graduate School
Seoul National University

The poem is composed not only what the poet wants to say in terms of semantics, but also how it is revealed, so the content and structure are inseparable. Therefore, the composition of Art songs requires the interpretation of the composer, ranging from the content of the poem to the structural aspects, such as the theme, topic(material), poetic diction.

In terms of singing poetry, the structure of poem and the musical structure of the song are generally consistent. By matching the structure of the poem with the structure of the music(art song), the semantic content and atmosphere of the poem can be delivered more clearly to the listener. When the Art song is composed based on a structural understanding of the poem, as well as a lyrical melody and expression of the atmosphere, it becomes meaningful as an Art song that combines

poetry and music.

Sangjick Jun, the composer, gives musical possibility by matching the

musical structure inherent in the song, namely the synchronic and

melodic interrelationships with the poetic diction and verses. In order to

identify the same words in the context at a glance, the corresponding

words between sentences match various musical elements(parameters),

giving the song unity and allowing the listener to grasp the flow of the

poem well. In this way, listeners can simultaneously grasp the semantic

content and mood of poetry through the Art song.

This paper discusses the various results obtained by methodology that

focuses on the interpretation of poetry among multiple Art song

composition methods through five songs of Sangjick Jun.

keywords: Art song of Sangjick JUN, Art Song(Lied), Korean

Contemporary Art Song, Musical expression of poetry, The Relationship

between Poetry and Art song

Student Number: 2015-21939