

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 🖃





음악학 석사 학위논문

김승근 작곡 <해금을 위한 독주곡> 분석 연구

2021년 8월

서울대학교 대학원 음악과 국악기악전공 배 우 리

김승근 작곡 <해금을 위한 독주곡> 분석 연구

지도교수 노 은 아

이 논문을 음악학 석사 학위논문으로 제출함 2021년 8월

서울대학교 대학원 음악과 국악기악전공 배 우 리

배우리의 석사 학위논문을 인준함 2021년 8월

위 원 장 <u>김승근</u> 부위원장 <u>허윤정</u> 위 원 <u>노은아</u>

국 문 초 록

현대화 되고 있는 해금창작곡의 흐름 속에서 전통음악적 어법을 기반으로 한 김승근 작곡 <해금을 위한 독주곡>의 작품분석을 통 해 효과적인 연주법을 도출한 결과는 다음과 같다.

첫째, <해금을 위한 독주곡>의 악곡구조는 주제선율의 이동, 주요리듬의 변화에 따라 (I 악장-區, B, 區'/Ⅱ악장-ⓒ/Ⅲ악장-匝, 區, 區 / IV악장-ⓒ, 田)의 총 9개의 단락으로 구분 지을 수 있으며 각 단락은 주제선율을 중심으로 반복, 재현, 확대를 제시하며전개된다.

둘째, 이 곡의 출현음은 黃-太-中-林-南 5음음계로 구성되었으며, 선율 진행을 중심으로 악곡을 분석한 결과 음역대의 대비를 보이는 가운데 유기적으로 선율이 진행된다.

셋째, 리듬 진행을 중심으로 악곡을 분석한 결과 붙임줄에 의한 지속음이 반복적으로 사용되며 프레이즈가 형성되고, 불규칙적인 악센트의 사용은 박자의 기준을 모호하게 만들어 긴장감을 조성한 다.

넷째, <해금을 위한 독주곡> 연주에 사용된 포지션은 Eb, Ab, Bb, eb, f로 5개이며, 연주에 사용된 포지션이동방법은 1指를 이용한 이동, 동일한 운지끼리의 이동, 선행음을 이용한 이동, 쉼표를 이용한 이동 네 가지로 나타난다.

다섯째, 본 곡의 주요리듬인 지속음은 안정감 있는 음색을 구현하기 위해 활의 방향을 최소한으로 바꾸어 연주하는데 이는 전통음악 중 정악의 기본적인 운궁법으로 볼 수 있다.

여섯째, 본 작품의 표현법은 전통음악의 시김새, 즉 퇴성과 농현을 사용하며 이는 정악의 흐름에 기반을 둔 전통음악의 어법을 구

현한다. 이외 꾸밈음, 글리산도, 악센트, 스타카토 등 창작곡 연주를 위한 효과적인 현대적 표현법이 사용된다.

이와 같이 <해금을 위한 독주곡>은 5음음계를 중심으로 포지션 과 운지법을 사용하고, 전통음악의 시김새와 서양음악의 현대적기법이 결합된 곡이다. 본 연구를 통해 김승근 작곡 <해금을 위한 독주곡>의 특징적 어법을 이해하고 실질적인 연주에 도움이 되기를 기대한다.

주요어: 해금, 해금창작곡, 김승근, 해금을 위한 독주곡

학 번: 2019-26642

목 차

I. 서론 ···································	1
1. 문제제기 및 연구목적	1
2. 연구범위 및 연구방법	5
Ⅱ. 작곡가 김승근의 작품 세계	6
Ⅲ. <해금을 위한 독주곡>작품 분석	10
1. 작품 개관	10
2. 악곡 구조	11
3. 악곡 분석	12
Ⅳ. <해금을 위한 독주곡>연주법 ····································	32 32
2. 운궁법	48
3. 표현법	61
1) 운지를 활용한 표현법	61
2) 운궁을 활용한 표현법	73
V. 결론 ···································	80
참고문헌	82
Abstract ······	84
부록악보 ······	
T 与 引 上	86

표 목 차

<표 1> 김승근의 해금 작품	9
<표 2> 전체 악곡 구조	11
<표 3> 전체 악곡 분석 결과	31
<표 4> A b 포지션 ···································	34
<표 5> e b 포지션 ···································	35
<표 6> f 포지션 ······	35
<표 7> I 악장의 포지션 이동 ······	36
<표 8> E b 포지션 ···································	38
<표 9> Ⅱ악장의 포지션 이동	39
<표10> B♭ 포지션 ···································	40
<표11> Ⅲ악장의 포지션 이동	42
<표12> Ⅳ악장의 포지션 이동	45
<표13> <해금을 위한 독주곡>에서 사용된 포지션	46
<표14> <해금을 위한 독주곡>에서 사용된 포지션이동방법	47
<표15> <해금을 위한 독주곡>의 운궁법	60

악 보 목 차

<악보 1> A-@(제1~4마디) ····································	• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •	12
<악보 2> A-a' (제5~8마디) ····································		13
<악보 3> A-ⓑ (제9~15마디) ····································		14
<악보 4> 围-ⓒ (제16~23마디)		15

<악보 5> 围-ⓓ (제24~28마디)	15
<악보 6> 围-예' (제29~32마디)	16
<악보 7> 집'-@" (제33~40마디)	17
<악보 8> A'-ⓑ' (제41~48마디) ····································	17
<악보 9> C-@ (제49~54마디) ····································	18
<악보10> CD-(b) (제55~57마디) ····································	19
<악보11> ⓒ-ⓒ (제58~64마디)	19
<악보12> 🔟-@ (제65~68마디)	20
<악보13> D-ⓑ (제69~74마디) ····································	21
<악보14> 🔟-ⓒ (제75~80마디)	21
<악보15> 匡-예 (제81~88마디)	22
<악보16> E-@ (제89~96마디) ····································	23
<악보17> F-ⓒ (제97~105마디) ····································	23
<악보18> F-® (제106~112마디) ····································	24
<악보19> G-@ (제113~119마디) ·······	25
<악보20> 匠-ⓑ (제120~123마디)	26
<악보21> 匠-ⓒ (제124~129마디)	26
<악보22> 匠-ⓓ (제130~135마디)	27
<악보23> G-@'(제136~143마디)····································	27
<악보24> 표-@ (제144~152마디)	28
<악보25> 표-① (제153~160마디)	28
<악보26> 제1~15마디 운지법	33
<악보27> 제16~36마디 운지법	34
<악보28> 제37~48마디 운지법	36
<악보29> 제49~57마디 운지법	37
<악보30> 제58~64마디 운지법	38
<악보31> 제65~72마디 운지법	39

<악보32>	제75~82마디 운지법	40
<악보33>	제83~90마디 운지법	41
<악보34>	제93~98마디 운지법	41
<악보35>	제99~112마디 운지법	42
<악보36>	제113~120마디 운지법	43
<악보37>	제121~128마디 운지법	43
<악보38>	제139~146마디 운지법	44
<악보39>	제153~160마디 운지법	44
<악보40>	제1~16마디 운궁법	49
<악보41>	제17~24마디 운궁법	50
<악보42>	제25~36마디 운궁법	50
<악보43>	제37~48마디 운궁법	51
<악보44>	제49~52마디 운궁법	51
<악보45>	제53~60마디 운궁법	52
<악보46>	제61~64마디 운궁법	52
<악보47>	제65~68마디 운궁법	53
<악보48>	제69~80마디 운궁법	53
<악보49>	제81~88마디 운궁법	54
<악보50>	제89~96마디 운궁법	54
<악보51>	제97~104마디 운궁법	55
<악보52>	제105~112마디 운궁법	56
<악보53>	제113~120마디 운궁법	56
<악보54>	제121~128마디 운궁법	57
<악보55>	제129~136마디 운궁법	57
<악보56>	제137~148마디 운궁법	58
<악보57>	제149~160마디 운궁법	58
<악보58>	제1~8마디 표현법 퇴성	62

<악보59>	제113~116마디 표현법 퇴성	62
<악보60>	제145~160마디 표현법 퇴성	63
<악보61>	제1~8마디 표현법 농현	64
<악보62>	제73~80마디 표현법 농현	64
<악보63>	제145~160마디 표현법 농현	65
<악보64>	제9~16마디 표현법 꾸밈음	66
<악보65>	제37~48마디 표현법 꾸밈음	66
<악보66>	제97~104마디 표현법 꾸밈음	67
<악보67>	제105~112마디 표현법 꾸밈음	68
<악보68>	제113~120마디 표현법 꾸밈음	68
<악보69>	제49~54마디 표현법 글리산도	69
<악보70>	제55~57마디 표현법 글리산도	70
<악보71>	제58~64마디 표현법 글리산도	71
<악보72>	제65~72마디 표현법 악센트	73
<악보73>	제90~97마디 표현법 악센트	73
<악보74>	제106~112마디 표현법 악센트	74
<악보75>	제129~136마디 표현법 악센트	75
<악보76>	제137~144마디 표현법 악센트	75
<악보77>	제153~160마디 표현법 악센트	76
<악보78>	제113~124마디 표현법 스타카토	77
<악보79>	제133~148마디 표현법 스타카토	77
<악보80>	제157~160마디 표현법 스타카투	78

I . 서론

1. 문제제기 및 연구목적

국악에서의 창작음악은 1939년 김기수¹⁾ 작곡 <황화만년지곡>을 효시로 본다. 이후 1960-70년대부터 신진 작곡가²⁾들은 전통음악을 바탕에 두고 서양음악 양식을 반영한 새로운 작곡기법으로 창작음악의 영역을 확대시켰으며 그들의 활발한 작품 활동은 창작음악의 틀을 구체화하고 그발전에 지대한 기여를 하였다. 이러한 창작음악의 시대적 흐름의 영향을받아 해금창작음악 또한 유사하게 발전하기 시작했다.

1966년 김흥교3에 의해 최초의 해금창작곡인 '해금과 장고를 위한 소

¹⁾ 김기수(1917~1986). 서울 출생. 작곡가. 대금 연주자. 1936년 이왕직아악부원 양성소를 졸업했다. 이왕직아악부 아악수, 국립국악원 장악과장, 국립국악원 부설 국악사 양성소 교무주임, 국립국악원 악사장, 국립국악원장, 국립국악고등학교 교장을 역임했다. 1964년 중요무형문화재 제1호 <종묘제례악>의 예능보유자, 1971년 중요무형문화재 제39호 <처용무>의 예능보유자로 각각 지정되었다. 대표적인 작품으로는 <개천부>, <송광복>, <하원춘> 등이 있다. 그밖에 전통음악채보 작업에 힘을 기울였으며, 저서로는 『국악입문』, 『남창가곡백선』등이 있다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사전』제1권(서울: 시공사, 1999), 59쪽.

^{2) 1960}년대 초반에는 개원10주년을 맞이한 국립국악원이 새로운 국악의 필요성을 절감하며 '신국악 작곡 공모'를 시작하였고 이 등용문을 통해 60년대 전반기에 이 강덕, 이성천, 김용진, 이상규 등이 등단하였고 후반기에 박일훈, 김용만, 이해식, 김달성 등이 참여하기 시작했다. 조혜령, "이해식 해금 작품 분석 연구", (서울: 서울대학교 박사 학위 논문, 2019), 1쪽.

³⁾ 김흥교(1918~1995). 대구 출생. 더블베이스 연주자. 작곡가. 동경 음악학교(현 동경예술대학의 전신) 기악과를 졸업했다. 고려교향악단 창립위원 및 기술위원, 경성음악전문학교 교수, 공군군악대 교관, 효성여대 음대 교수, 서울대 음대 교수를 역임했으며, 국민훈장 목련장을 받았다. 대표적인 작품으로 <해금과 장구를 위한소곡>, <단소와 양금을 위한소곡>, <국악기를 위한 행진곡> 등이 있다. -한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사전』제1권(서울: 시공사,

곡^{*4)}을 시작으로 1970년대는 '한국음악 창작발표회'⁵⁾를 통해 다양한 형태의 해금창작곡이 발표되었다. 이 시기 작곡된 해금창작곡은 이해식⁶⁾曲<하금을 위한 상>(1977), 김영재⁷⁾曲<비>(1978) 등이 있다. 1980년대와 1990년대는 국악작곡가 및 서양음악작곡가들의 활발한 작품 활동으로 해금창작곡의 영역이 확대되었다. 대표적인 곡으로는 이성천⁸⁾曲<쥐구멍에

^{1999), 176}쪽.

⁴⁾ 서울대학교 국악과 제7회 정기연주회 초연작품, 해금: 강사준, (1966.11.3., 서울대학교 음악대학 콘서트홀)

⁵⁾ 국립국악원이 주최한 한국음악창작발표회는 1974년 7월 26일 서울국립극장 소극 장에서의 제1회 공연을 시작으로 제57회에 걸친 정기연주회를 통해 수많은 작품 을 남겼다. 권성택, "국립국악원 창작음악발표회 프로그램 분석연구" (서울: 중앙 대학교 석사학위 논문, 2006), 1쪽.

⁶⁾ 이해식(1943~2020). 전라북도 부안 출생. 1962년 전주사범학교를 거쳐, 1969년 서울대학교 음악대학 국악과 및 1978년 단국대학교 대학원 음악과를 졸업했다. KBS 라디오 제작부에서 근무했으며, 영남대학교 음악대학 학장을 역임하였다. 1968년 국립국악원 신국악작곡콩쿠르에 입상, 같은 해 동아음악콩쿠르 국악 및서양음악 부문에 각각 당선되었으며, 1969년 문화공보부 문예창작 공모 국악작곡당선, 1974년 대한민국방송상 음악상, 1979년 대한민국작곡상, 1988년 KBS 국악대상 작곡상, 1992년 한국음악상 작곡상 등을 수상한 바 있다. 대표적인 작품으로국악 관현악 <두레사리>, <밧삭> 등이 있다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편,『한국 작곡가 사전』제1권(서울: 시공사, 1999), 376~377쪽.

⁷⁾ 김영재(1947~). 서울 출생. 해금.거문고 연주자. 작곡가. 국악예술중. 고등학교를 거쳐 1972년 서라벌예술대학 음악과에서 작곡을 전공했다. 이후 경희대학교 음악대학 작곡과 및 동대학원을 졸업했다. 1971년에서 1983년까지 국립전통예술고등학교 교사를 지냈으며, 1997년까지 전남대 교수로 재직했고 2004년 한국예술종합학교 전통예술원 원장을 역임했다. 국가무형문화재 제16호 거문고산조 보유자이다. 1989년 해금독주곡 <적념>으로 KBS국악대상 작곡상을 수상했으며, 1994년 제12회 무등대상을 수상한 바 있다. 대표적인 작품으로 해금독주 <비>, <조명곡>, <적념>, 해금협주곡 <공수받이>, <방아타령을 주제로 한 해금협주곡> 등이 있다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편,『한국 작곡가 사전』제1권(서울: 시공사, 1999), 128쪽.

⁸⁾ 이성천(1936~2003). 1965년에 서울대학교 음악대학 국악과(작곡전공)와 1967년에 동 대학원 국악과(국악이론 전공)를 졸업했다. 1969년과 1971년에 각각 서울시문

볕들었어도>(1988), 백병동[®]曲<오늘, 98년 9월-뒤틀림에서 초연의 피안으로>(1989), 이건용¹⁰⁾曲<해금가락 I >(1995) 등이 있다. 2000년대 이후서양음악작곡가 외 해외 작곡가들의 참여로 해금의 가능성을 확장시키는다양한 해금창작곡들이 발표되었다. 대표적인 곡으로는 강준일¹¹¹曲<해금

- 9) 백병동(1936~). 중국 만주 적봉 출생. 1942년 호아해도로 와서 6.25때 전북 진안으로 이주했다. 1955년 서울대학교 음악대학 작곡과에 입학, 김성태와 정회갑을 사사했으며, 재학 시절이던 1960년 제1회 작곡발표회를 가졌다. 1961년 서울대학교를 졸업한 후 1962년 제1회 신인상을 수상했다. 1975년 월간음악상을, 1977년 제2현악 사중주로 대한민국 작곡상을 수상한 바 있다. 그 외에도 대한민국 무용제음악상(1982), 서울시 문화상(1983), 대한민국 작곡상(1990), 영창음악상(1993) 등을 수상했다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편,『한국 작곡가 사전』제1권(서울: 시공사, 1999), 239쪽.
- 10) 이건용(1947~). 평안남도 대동군 출생. 작곡가. 음악평론가. 1965년 서울대학교음악대학 작곡과와 1974년 동 대학원 작곡과 및 1976년 독일 프랑크푸르트음대작곡과를 졸업했으며, 1983년 서울대학교 대학원 미학과 박사과정을 수료했다. 효성여대음대 작곡과 교수, 서울대음대 작곡과 교수, 한국예술종합학교 작곡과 교수를 역임했다. 1980년 대한민국 무용제음악상, 1982년 공간대상 작곡상과 서울평론상, 1983년 서울 무용제음악상, 1995년 KBS국악대상, 1996년 김수근문화상등을 수상했다. 1981년 작곡동인 '제2세대'를 결성해 활동했으며, 저서로는 『한국음악의 논리와 윤리』, 『민족음악론』등이 있다. 대표적인 작품으로 국악관현악 <산곡>, <달맞이>, <만수산드렁칡> 등이 있다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사전』제1권(서울: 시공사, 1999), 321쪽.
- 11) 강준일(1944~2015). 충청남도 서천 출생. 1963년에서 1965년까지 서울대학교 문리대학 물리학과를 다니다가 1966년 동 음악대학 작곡과에서 수학했으며, 1969년에 다시 동 대학 물리학과를 졸업했다. 1970년 서울음악학회를 창립하였으며, 서울예술단 지도위원과 88올림픽 개폐회식 음악위원을 역임했다. 대표적인 작품으로 사물놀이와 관현악을 위한 협주곡 <마당>, 국악관현악 <송가89>, <풍물>

사 주최 한국문화대상을 수상했으며 1985년에는 KBS 국악대상 작곡상을 받았다. 1983년에는 성균관대학교 동양철학과에서 예술철학으로 박사학위를 받았다. 이후서울대에 재직하면서 한국국악교육학회 회장과 서울대 부설 동양음악연구소 소장, 서울대학교 음악대학 학장을 역임했다. 대표적인 작품으로는 가야금 독주곡인 <놀이터>와 연작인 <숲속의 이야기> 등이 있다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사전』제1권(서울: 시공사, 1999), 349쪽.

과 바이올린, 챔버오케스트라를 위한 협주곡 '소리 그림자'>(2004), 도널드 리드 워맥¹²⁾曲<소리>(2011), <혼무>(2014), 토마스 오스본¹³⁾曲<VERSES>(2012), 임준희曲<혼불 V -시김>(2013), 나효신曲<해금베짜기>(2014) 등이 있다.

이렇듯 해금은 독특한 음색과 미분음의 사용, 다양한 특수주법 구현 등의 악기 구조적 특징을 인정받아 새로운 연주형태의 해금창작곡이 꾸준히 작곡되어 발표되고 있는 실정이다. 이러한 가운데 전통음악을 기반으로 한 자신만의 고유한 어법으로 해금 본연의 음색을 오롯이 담아낸 작곡가 김승근의 해금창작곡은 연구의 가치가 크다. 또한 그의 해금창작곡 12곡 중 현재 선행연구가 이루어진 악곡은 단 2곡뿐이다. 악보의 절대적인 역할 보다 연주자의 자율적 호흡에 따라 곡의 흐름을 형성해 가는 과정을 중시하는 김승근 작곡가의 음악관은 전통음악의 정체성에 기

등이 있다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사전』제1권(서울: 시공사, 1999), 19-20쪽.

¹²⁾ 도널드 리드 워맥(Donald Reid Womack)은 노드웨스턴 대학의 작곡 석, 박사학위, 푸만 대학의 철학과 음악 이론의 학사학위를 보유하고 있으며 2007년 풀브라이트 수석연구원 장학금으로 일본에서 일본음악 앙상블 "AURA-J"의 객원 작곡가로 활동하였다. 그가 작곡한 교향곡, 바이올린 협주곡, 샤쿠하치와 고토 2중협주곡 등이 교토시 교향악단, 호놀룰루 심포니, 피츠버그 뉴뮤직 앙상블에 의해연주되었다. 하와이대학 교수로 재직 중이며 작곡과 이론을 가르치고 있다. 도널드 리드 워맥의 해금곡으로는 해금과 첼로, 장구를 위한 Sori(2012)가 있다. 여수연 해금 독주회 팜플렛 중에서 발췌, (서울: 예술의 전당 리사이틀홀, 2012. 04. 06.)

¹³⁾ 토마스 오스본(Thomas osborne)은 서양음악과 동양음악 모두 깊은 관심을 갖고 다양한 아시아 전통악기를 사용한 곡들을 작업하였다. 인디애아 주립대학 학사, 라이스 음악대학 석사, USC 박사학위를 받았으며 하와이대학교 작곡 및 이론 교수로 재직 중이며 하와이대학교 현대음악앙상블도 지도하고 있다. 2012년 풀브라이트 수석 연구원으로 한국에 머물며 적극적인 작곡활동을 펼쳤다. 토마스 오스본의 해금곡으로는 흔들리는 빛(2012), 그림자와 춤을(2012)이 있다. 토마스 오스본 작곡 발표회 팜플렛 中 발췌, (서울: 예술의 전당 리사이틀홀, 2013. 05. 05.)

반한 <해금을 위한 독주곡>을 탄생시켰으며, 이 곡은 해금 연주자들의 기량을 측정하기 위한 입시곡¹⁴⁾으로 채택된 바 있다. 이에 본고는 <해금을 위한 독주곡>의 분석 연구를 통하여 한 층 더 깊이 음악의 구조를 이해하고, 효과적인 연주법을 제시하여 해금 연주자들에게 실질적인 도움을 주고자 한다.

2. 연구범위 및 연구방법

본고는 2010년 김승근 작곡 <해금을 위한 독주곡>을 분석대상으로 삼아 작곡가 김승근의 작품세계를 조명하여 그의 음악세계를 살펴보는 것으로부터 <해금을 위한 독주곡>의 작품분석을 통해 효과적인 연주법 을 도출해내고자 한다.

작품분석은 악보에 제시되어 있는 I·Ⅲ·Ⅲ·Ⅳ악장을 중심음의 이동, 리듬의 변화에 따라 세부 단락으로 나누어¹⁵⁾ 단락별 선율과 리듬을 분석 하도록 하겠다.

작품분석을 바탕으로 악곡의 특성에 맞는 가장 효율적인 연주를 위한 해금의 운지법, 운궁법과 표현방법을 제시하겠다.

연구 자료는 작곡가와의 인터뷰 자료와 초연 당시의 음원, 초연자 노은아 저 『해금창작곡 연주법<실전>』 ¹⁶⁾에 수록된 <해금을 위한 독주 곡>악보를 사용하겠다.

^{14) 2015}년, 2020년 서울대학교 음악대학원 해금 전공실기고사 입시곡.

^{15) 2021}년 3월 30일 작곡가 김승근과의 인터뷰 내용 중.

¹⁶⁾ 노은아, 『해금창작곡 연주법<실전>』, (예솔, 2020.05.29.), 85-88쪽.

Ⅱ. 작곡가 김승근의 작품 세계

1985년 서울대학교 음악대학 국악과에 입학한 작곡가 김승근은 대학시절에 작곡한 거문고 독주를 위한 <에밀레>로 동아음악콩쿠르에서 수상하였으며, 관현악곡 <월인천강>으로 대한민국 작곡상을 수상하였다. 또한 2013년에는 홍진기 창조인상 문화부문을 수상한 바 있다.

대학 졸업 후 유학생활을 통해 한국음악의 맥을 이어가고자 하는 김승근의 작곡철학은 더욱 깊어졌다. 그는 2년의 헝가리 유학생활을 마치고, 1991년 독일의 베를린 국립음악대학에서 작곡법과 20세기음악사, 형식론, 지휘법 등을 공부하였다. 그 결과 국립 베를린 한스아이슬러 음악대학 작곡과에서 디플롬 학위를 취득하였다. 독일은 그의 음악세계에 있어 큰 영향을 준 작곡가 윤이상¹⁷⁾과의 첫 만남이 있는 곳이기도 하다. 김승근의 작품에서 추구하고자 한 동양적 음악관은 윤이상과의 만남 이후 그의 작품들의 영향을 받아 구축되었다.

유럽에서의 음악적 연구와 다양한 작품 활동 후 1994년 귀국한 김승근 은 다양한 실험을 통하여 좀 더 새로운 음악의 가능성을 모색하게 되는

¹⁷⁾ 윤이상(1917~1995), 경남 산청출생. 통영에서 서당과 보통학교 과정을 수료하고 1935년 오사카 음악학교에 입학, 1937년 귀국하였다. 통영여고, 부산사범학교 교사를 역임하고 56년 프랑스로 가 파리 국립음악원에서 수학하였다. 59년 독일에서 열리니 다름슈타트음악제 때 쇤베르크의 12음계 기법에 한국의 정악(正樂) 색채를 담은 <7개의 악기를 위한 음악>을 발표, 유럽음악계의 주목을 받기 시작하였다. 1967년 동베를린 공작단 사건에 연루되어 서울로 강제소환, 2년간의 옥고를 치러야만 했으나, 세계음악계의 구명운동에 힘입어 풀려났다. 71년 독일에 귀화하고, 72년 뮌헨올림픽 개막축하 오페라에서의 <심청>을 비롯, 옥중에서 작곡한 <나비의 꿈>(68), 광주 민주화운동을 소재로 한 <광주여 영원하라>(81), 북한국립교향악단이 초연한 칸타타 <나의 땅 나의 민족이여>(87), 광주민주화운동 과정에서 분신한 사람들의 넋을 추모한 <화염에 휩싸인 천사와 에필로그>(94) 등 150여 편의 작품을 남겼다. 여수연, "김승근 작곡<해금독주곡 2004>분석연구", (서울: 서울대학교 음악대학원 석사학위논문, 2005), 6쪽.

데, 특히 국립국악원과 현대음악앙상블 등의 위촉으로 작곡한 작품들은 국악기의 새로운 가능성을 제시한다는 평가를 받은 바 있다. 이러한 과정 속에서 김승근은 유학생활에서의 연구와 경험을 바탕으로 동양철학에 근거한 새로운 화음체계를 연구하였다.¹⁸⁾

그의 주요 작품으로는 <대급, 바이올린, 첼로를 위한 음악>, <해급과두 대의 첼로를 위한 음악>, <현악 4중주 제 3번>, <관현악 음양의 조화>가 있으며, 논문 "음과 양, 쉽고 간단한 음악"¹⁹⁾을 저술한 바 있다. 또한 그는 국립국악원, KBS국악관현악단, 서울시립국악관현악단 등 국내주요 국악관현악단의 위촉을 받아 작품을 발표하였다. 그는 KOREAN MUSIC PROJECT²⁰⁾대표를 역임했으며 현재는 서울대학교 국악과 교수이자 예술경영지원센터 이사, 통영국제음악제 이사 및 운영위원으로서 창작국악의 장을 확보하고 그 영역을 확대시키고 있다. 최근 K-music공방²¹⁾이라는 새로운 국악 플랫폼을 구축한 김승근 작곡가는 능력 있는 젊은 음악가들을 양성하고 국제적인 문화 융합을 선도하며 포스트 코로나시대 다양한 형태의 공연예술을 선보이고 있다.

¹⁸⁾ 여수연, "김승근 작곡<해금독주곡 2004>분석연구", (서울: 서울대학교 음악대학 원 석사학위논문, 2005), 7쪽.

¹⁹⁾ 김승근, "음과 양, 쉽고 간단한 음악", (베를린 한스아이슬러 음악대학 디플롬자 격 리포트, 1994)

^{20) &#}x27;Korean Music Project (한국음악프로젝트)' 는 한국의 전통음악과 더불어 한국의 문화를 전 세계에 널리 알리고자 2005년에 창단한 단체이다. 전통음악뿐만 아니라 현대음악까지 연주 가능한 우수한 단원을 영입함으로써 한국음악의 가능성을 보다 적극적으로 알리는데 노력하고 있으며, 2007년 국악작곡축제와 독일 프라이 부르크음악문화제에 초청받아 공연을 하였고 2008년 3월 통영국제음악제에도 참여하였다. 안혜진, "김승근 작곡「해금합주협주곡 1번」분석 연구",(서울: 서울대학교 음악대학원 석사학위논문, 2012), 7쪽.

²¹⁾ 서울대학교 기술지주자회사 ㈜K-뮤직공방은 포스트코로나 시대에 새로운 예술 이 나아갈 방향을 선도하기 위해 2020년 9월에 설립된 미디어콘텐츠창작업체이 며 현재 서울대학교 시흥캠퍼스 교육협력동에 입주해있다.

작곡가 김승근의 해금창작곡은 1998년 <해금독주>를 시작으로 세 개의 해금독주곡과 <해금합주협주곡>, <해금 찰현악기를 위한 음악>, <두 대의 해금과 아쟁을 위한 음악> 등 다양한 편성의 12개의 해금창작곡이 있다. 현재까지도 활발히 작품 활동을 이어가고 있는 그는 <해금독주와 거문고, 비올라를 위한 음악>, <해금과 첼로를 위한 음악>과 같은 서양악기와의 중주로 서양악기와 해금의 조화로운 앙상블을 선보이며 해금음악의 현대적 발전에 기여하고 있다. 김승근의 해금작품을 정리하면 <표1>과 같다.

<표1> 김승근의 해금 작품

곡명	초연일시	초연공연명	초연자	초연장소	악기편성
<해금독주>	1998.1.6	김승근 작곡발표회	최희연	연강홀	해금
<해금독주곡 2004>	2004.5.27	김승근 창작음악 연주회	여수연	국립국악원 우면당	해금 장구
<해금독주곡 2006>	2006.4.3	박민경 해금 첫 독주회	박민경	금호아트홀	해금
<성악, 해금, 타악기를 위한 작품>	2008.9.19	김승근 창작음악 연주회	문선경	국립국악원 우면당	성악 해금 장구
<해금합주 협주곡 1번 '실바람대바람'>	2009.6.4	제 14회 해금연구회 정기연주회	최희연	국립국악원 우면당	해금 합주
<해금과 가야금, 타악기를 위한 음악>	2009.6.18	여섯 번째 류재원 해금 독주회 '無思 독주, 중주하다'	류재원	국립국악원 우면당	해금 가야금 장구
<해금을 위한 독주곡>	2010.6.4	노은아 해금독주회 '사슴이 해금을 켜거늘' <세계를꿈꾸다>	노은아	국립국악원 우면당	해금
<성악과 해금 합주를 위한 가곡 '말 않고 그저 가려오'>	2013.8.25	제 17회 해금연구회 정기공연	이승희 박수민 정연주 김보슬	국립국악원 우면당	해금4 성악 아쟁 장구
<해금 찰현악기를 위한 음악>	2015.11.30	허윤재 해금 독주회	허윤재	모짜르트홀	해금2 아쟁
<두 대의 해금과 아쟁을 위한 음악>	2019.6.25	벨기에 MUSICA INTIMA - Prelude/Venu de SEOUL, Traditionnel de COREE	김영은 원유빈	리에주 Salon Mativa홀	해금2 아쟁
<해금독주와 거문고, 비올라를 위한 음악>	2019.12.3	황보영 해금 독주회	황보영	서울대학교 문화관 중강당	해금 거문고 비올라
<해금과 첼로를 위한 음악>	2020.6.23	곽소리 해금독주회	곽소리	서울대학교 음악대학 콘서트홀	해금 첼로

본고의 연구대상인 <해금을 위한 독주곡>은 김승근의 작품세계를 담아 전통음악적인 호흡과 형식을 가지고 있다. 전통음악 어법에 충실한절대적 요소와 연주자의 현대적 표현의 자유로움을 허가하는 그의 음악세계는 새로운 장르를 구현한다.

Ⅲ. <해금을 위한 독주곡>작품 분석

1. 작품 개관

<해금을 위한 독주곡>은 2010년 6월 4일 국립국악원 우면당에서 열린 노은아 해금독주회 '사슴이 해금을 켜거늘 <세계를 꿈꾸다>'에서 초연 되었다. 다음은 <해금을 위한 독주곡>의 작품해설이다.

"긴 호흡을 가진 음들과 짧은 음형들의 대비가 중심을 이루는 이 독주곡은 전통적인 기법을 사용하면서도 해금의 새로운 가능성을 모색하고 있다. 전곡에 걸쳐서 다양한 종류의 농현이 사용되며 작품의 중요한 한 축을 담당하게 된다."²²⁾

작곡가는 전통음악의 '수제천'을 연주할 때 관악기 연주자들의 호흡에 맞추어 선율이 흐르듯 <해금을 위한 독주곡>도 연주자의 호흡에 맡긴다 하였다.²³⁾ 이와 같이 김승근 작곡 <해금을 위한 독주곡>은 현대적이고 실험적인 특수주법을 요구하는 해금창작곡들 가운데 해금의 고유한 음색을 구현하는 해금음악의 방향성을 제시하고 있다.

²²⁾ 노은아, 『해금창작곡 연주법<실전>』, (예솔, 2020.05.29.), 81쪽.

^{23) 2021}년 3월 30일 작곡가 김승근과의 인터뷰 내용 중.

2. 악곡 구조

<해금을 위한 독주곡>은 총 160마디로, I·Ⅱ·Ⅲ·Ⅳ악장으로 구성되어 있으며 네 악장은 각각 다른 주제선율을 가지고 박자와 템포가 변화한다. I 악장은 3/4박자로 총 48마디이며 주제선율의 이동, 주요리듬의 변화에 따라²⁴) 단락집(제1~15마디), 단락집(제16~32마디), 단락집 '(제33~48마디)로 구분한다. Ⅱ악장은 4/4박자 총 16마디로 하나의 단락집(제49~64마디)로 구분한다. Ⅲ악장은 6/8박자로 총 48마디이며 주제선율과 주요리듬의 변화에 따라 단락집(제65~80마디), 단락国(제81~96마디), 단락国(제97~112마디)로 구분한다. Ⅳ악장은 4/4박자로 총 48마디이며 주제선율의 제시와 재현에 따라 단락집(제113~143마디), 단락Ⅱ(제144~160마디)로 나누어 살펴보겠다. 전체적인 악곡 구조를 표로 보이면 다음과 같다.

<표2> 전체 악곡 구조

악장	박자	단락	마디
I	3/4())	A	제1~15마디
		В	제16~32마디
		<u>A</u> '	제33~48마디
П	4/4(])	C	제49~64마디
		D	제65~80마디
Ш	6/8(].)	E	제81~96마디
		F	제97~112마디
IV	4/4(🕽)	G	제113~143마디
IV IV	4/4())	H	제144~160마디

²⁴⁾ 작곡가와의 인터뷰, 선행연구를 통해 단락의 기준을 제시함.

3. 악곡 분석

본 악곡의 분석은 작곡가가 제시한 I·Ⅱ·Ⅲ·Ⅳ 총 네 개의 악장을 중심음의 이동, 주요리듬의 변화에 따라 구분한 악곡구조를 바탕으로 단락별 특징적 선율과 리듬을 분석하겠다. 선율분석²⁵⁾은 각 악장에서 출현하는 주제선율을 중심으로 주제선율의 제시와 재현이 어떠한 유기적인 관계가 있는지 살펴보겠다. 리듬 분석은 각 악장이 가지는 주요리듬의 특징과 기능을 중심으로 하여 살펴보겠다.

(1) I 악장 (제1~48마디)

I 악장은 총 48마디이며 주제선율의 이동과 주요리듬의 변화에 따라 △□-□-△□'의 세 단락으로 구분하여 살펴 볼 것이다. 단락△□는 주제선율의 제시와 변형에 따라 -ⓐ(제1~4마디), ⓐ'(제5~8마디), ⓑ(제9~15마디)²- 세 개의 악구로 나눌 수 있다.

가. A-a (제1~4마디)

<악보 1> A-(a) (제1~4마디)



^{25) &#}x27;가온다'는 대문자 C, 한 옥타브 위는 소문자 c, 옥타브의 구분은 어퍼스트로피 (apostrophe, ')를 붙여 표기한다.



26) 단락은 🛽 / 악구는 @로 표기한다.

<악보1>에서와 같이 제1~3마디는 단락집의 주제선율이다. 이 부분의 선율은 E b 을 중심으로 전개되고 완전5도 도약한 음인 B b 으로 상행하였다가 제2~3마디 B b - A b - F-E b 의 장2도-단3도-장2도 순차적으로하행진행한다. 이후 제4마디 E b 에서 완전 5도 도약한 음인 B b 을 거쳐 c로 상행한다.

주제선율의 리듬은 한 마디 안에서 4분음표와 2분음표가 반복적으로 사용되며, 동일한 음을 다음 마디까지 연결시키는 붙임줄의 사용이 특징적이다. 붙임줄로 형성된 지속음은 I 악장에서 전반적으로 나타나며 이는 🗚-圈-圈' 세 단락의 선율과 리듬의 유기적인 관계를 보여준다.

나. A-a' (제5~8마디) <악보2> A-a' (제5~8마디)



<악보2>에서와 같이 제5마디는 악구@의 제1마디를 완전 5도 위로 변주한 것이다. 제6~7마디의 F-E b -B b -c로 상행하는 선율은 악구@의제2~3마디의 하행선율과 대비되는 구조를 보인다. E b 에서 B b 으로 완전 5도 도약하는 전개와 B b -A b -F의 장2도-단3도 순차적 하행진행은악구@의 선율진행과 유사하다. 따라서 B b 을 중심으로 하는 악구집-@'는 E b 을 중심의 악구집-@의 상행선율이다.

리듬은 제5마디의 4분음표, 2분음표의 사용이 제1마디와 동일하고, 제5마디와 제7마디에 나타난 붙임줄의 사용 또한 악구@의 제1마디, 제3마디와 동일한 형태를 보인다. 따라서 악구@'는 악구@를 모티브로한 선율과 리듬이며 이 주제선율과 주요리듬은 I 악장 안에서 반복, 재현, 확

대 등 다양한 형태로 전개된다.

다. A-ⓑ (제9~15마디) <악보3> A-ⓒ (제9~15마디)



<악보3>의 악구ⓑ는 제10마디 E♭-B♭, 제13마디 F-c의 완전 5도 도약진행과 최고음 e♭의 출현이 특징이다. 이 부분은 하행과 상행의 선율진행을 반복하다가 제14~15마디 e♭-c-B♭의 단3도-장2도 하행하며 지속음으로 마무리되는 점에서 악구ⓐ, ⓐ'와 차이를 보인다. 이 부분의 최고음 e♭은 확장된 선율과 음형의 변화를 나타낸다.

리듬의 전개는 제9마디 4분음표와 2분음표 사용과 붙임줄로 형성된 지속음은 이전 악구와 유사하나, 제13마디의 8분음표 사용, 새로운 리듬 요소인 당김음(Syncopation)출현은 악구⑤의 특징적 변형리듬으로 나타난다.

단락B는 주제선율의 음역과 주요리듬의 변화에 따라 세 개의 악구 - ⓒ(제16~23마디), ⓓ(제24~28마디), ⓓ'(제29~32마디)-로 나눌 수 있다.

가. B-ⓒ (제16~23마디)

<악보4> B-ⓒ (제16~23마디)



<악보4>는 단락區의 첫 악구로 악구@보다 한 옥타브 위의 음역에서 음고 f를 중심으로 선율이 진행된다. 제19마디 c-f, 제21마디 e b -a b 의 두 차례의 완전4도 도약진행을 보이며 상행 선율이 나타난다. 제22마디 세 번째 박 b b 은 4박에 거쳐 음량의 크기에 변화를 주어 긴장감을 불 러일으킨다.

악구ⓒ의 리듬은 제17마디 4박의 지속음 f에서 제19~20마디 5박의 지속음으로 확장되어 사용되었다. 제18마디는 4분음표와 2분음표의 리듬형으로 제22마디의 2분음표와 4분음표의 리듬형과 대비를 이룬다.

나. B-@ (제24~28마디)

<악보5> B-@ (제24~28마디)



<악보5>에서와 같이 제27마디에서 I 악장의 최고음 e b '이 등장한다. 제25마디 f-b b, 제27마디 b b -e b '두 번의 완전4도 도약 상행진행으로 긴장감을 형성한다. f-e b 의 장2도를 중심으로 한 악구ⓒ에 비해 악구⑥는 완전5도 높은 c'-b b 을 중심으로 선율이 진행되어 음역대의 상승을

보인다.

악구⑥의 리듬은 제24~28마디의 연속적인 붙임줄의 사용으로 긴 프레이즈가 형성되며 4분음표, 2분음표, 점4분음표 등 다양한 리듬의 붙임줄 사용이 특징적으로 나타나는 부분이다. 제25~27마디의 지속음 c'와 b b 을 통해 긴장감을 고조시키며 I 악장의 클라이막스로 향한다.

다. 🖪 - ⓓ' (제29~32마디)

<악보6> B-@'(제29~32마디)



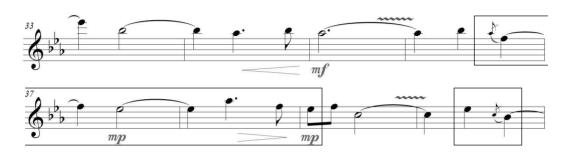
<악보6>은 이전 악구부터 진행된 상행선율을 통해 음역의 상승과 셈여림의 확장으로 긴장감을 고조시켜 클라이막스로 향하게 된다. 제29마디, 제31~32마디에 나타나는 bb-eb'의 완전4도 도약진행은 악구예의주요 음진행으로 유기적인 관계를 가지는 확대 선율로 볼 수 있다.

제29마디와 제32마디의 e b '을 f 악센트의 표현과 함께 지속음 연주로 최고조에 도달한 이후 긴장감을 유지한다. 또한 제30마디 b b, 제32마디 e b '의 불규칙적인 악센트 사용은 강박의 위치를 바꿈으로써 악곡에 변화를 준다.

단락집'는 주제선율과 주요리듬의 재현에 따라 두 개의 악구 - @"(제 33~40마디), ⓑ'(제41~48마디)-로 나눌 수 있다.

가. A'-@" (제33~40마디)

<악보7> 요'-@" (제33~40마디)

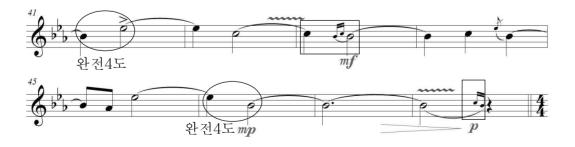


<악보7>에서와 같이 악구@"는 제36~39마디 ab-f-eb으로 선율의하행진행을 보이며 곡의 긴장감을 이완한다. 제40마디 eb-c-Bb의 하행선율은 단3도-장2도의 간격으로 ab-f-eb보다 완전4도 아래 변주된형태이다. 또한 이 부분은 단락집-악구@'제5마디의 완전4도 높은 선율이 제37마디에서 나타나며, 제7마디의 첫 박과 제39마디의 첫 박 또한같은 음진행을 가지며 유기적인 관계를 보인다.

리듬의 사용은 악구@'의 제5~8마디와 악구@"의 제37~40마디가 동일하게 나타난다. 제37마디, 제39마디의 셈여림과 악센트가 사용되지 않은 악구@"는 단락집의 주제선율을 모티브하여 분위기를 전환하고, 이전단락의 클라이막스를 해소시키며 다음 선율을 준비한다.

나. A'-ⓑ' (제41~48마디)

<악보8> A'-b' (제41~48마디)



<악보8>의 악구ⓑ'는 제43, 48마디에서 c-B♭의 장2도 하행 선율진행과 제41, 46마디의 완전4도 도약진행으로 보아 단락짋의 악구⑤와 유사성을 보인다. 제46마디의 e♭-B♭ 완전4도 도약진행은 반복적으로 나타나며 I 악장의 특징적인 음악적 요소로 볼 수 있다.

이 부분은 이전 악구 A'-@"보다 2분음표와 붙임줄의 사용이 많이 나타나며, 제46~48마디의 7박 지속음과 지속음 끝에 사용된 16분음표 뒤꾸밈음의 표현으로 I 악장의 종지감을 뚜렷하게 보여준다.

(2) Ⅱ 악장 (제49~64마디)

Ⅱ약장은 총 16마디로 붙임줄을 사용한 긴 호흡의 선율진행을 크게 하나의 단락ⓒ로 구분한다. 유일하게 (] = 50)의 빠르기가 표기되어 있는 단락ⓒ를 음악의 유사성에 따라 세 개의 악구 - ⓐ(제49~54마디), ⓑ(제55~57마디), ⓒ(제58~64마디)-로 구분하여 살펴 볼 것이다.

가. C-@ (제49~54마디) <악보9> C-@ (제49~54마디)



<악보9>에서와 같이 제49마디의 글리산도는 B b -F로 완전4도 하행한다. 이와 같은 완전4도 하행진행은 제51~52마디에서 e b -B b 으로 동일하게 나타난다. 제53~54마디의 글리산도는 f-e b 으로 장2도 하행한다. 악구@에 나타난 세 번의 글리산도는 하행 선율을 보이지만 글리산도 시작음의 상행에 따라 제49~54마디의 음역은 상승한다.

2분음표를 붙임줄로 연결한 리듬형이 반복적으로 등장하며 긴 프레이즈가 형성된다. 붙임줄 이후 사용된 8분쉼표와 4분쉼표는 새로운 음역의 글리산도 기법을 예시한다.

나. 〇-ⓑ (제55~57마디)

<악보10> [C]-(b) (제55~57마디)

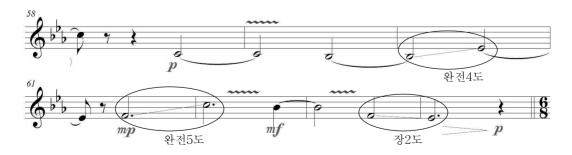


<악보10>에서와 같이 악구ⓑ는 E♭-F-B♭-c의 순차적인 상행진행이 나타난다. 제55마디의 글리산도는 E♭-F으로 장2도 상행진행으로 이전 악구ⓒ-@의 제54마디의 f-e♭장2도 하행진행과 대조적인 구조를 보인다. 선율의 상행·하행진행은 장2도 또는 완전4도로 악구ⓒ-@의 선율진행과 유사하다.

제55~57마디는 글리산도와 붙임줄의 사용으로 11박에 거쳐 음을 연결 시켜 연주하는 긴 프레이즈를 형성한다.

다. 🖸 -ⓒ (제58~64마디)

<악보11> 〇-ⓒ (제58~64마디)



<악보11>에서와 같이 이전 악구의 글리산도는 B♭-c로 장2도 상행하고, 제58~59마디의 출현음이 C-B♭'으로 대조적인 구조를 보인다. 제59~60마디의 글리산도는 B♭'-E♭으로 완전4도 상행진행으로 이전 악구□-⑤의 제56마디 선율진행과 유사하다. 제61~62마디의 글리산도는 단락□에서 처음 등장한 F-c 완전5도 상행진행이다. 제63~64마디의 글리산도는 악구□-@의 제54마디 장2도 하행진행을 한 옥타브 아래의 F-E♭으로 종지감을 주며 마무리한다.

(3) Ⅲ악장 (제65~112마디)

Ⅲ악장은 총 48마디로 6/8박자이고, 선율과 리듬의 다양한 변주형태에 따라 □-匡-F 세 단락으로 구분한다. 단락□는 주제선율의 이동과 주요리듬의 변화에 따라 세 개의 악구 - ⓐ(제65~68마디), ⓑ(제69~74마디), ⓒ(제75~80마디)-로 나눌 수 있다.

가. D-a (제65~68마디)

<악보12> 📵-@ (제65~68마디)



<악보12>에서와 같이 제66~67마디는 단락 주제선율이다. 제66~67마디는 eb을 중심으로 eb-c-eb 단3도, eb-Bb-eb 완전4도 도약진행을 반복하며 선율이 전개된다. 악구@의 제67마디는 상행 선율진행으로 eb을 f까지 끌어올려 분위기를 고조시킨다.

악구□-@의 주요리듬은 」 박의 분할리듬과 붙임줄의 사용이 특징적이다. 제66마디의 리듬형은 Ⅲ악장의 주요리듬으로 악센트의 위치를 달리하며 다양한 리듬형태로 나타난다.

나. D-b (제69~74마디)

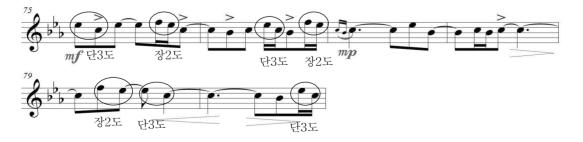
<악보13> D-(b) (제69~74마디)



<악보13>의 악구⑥는 c와 B♭을 중심으로 선율진행이 이루어진다. 제69, 70, 72마디의 c-f, 제70, 71마디의 B♭-e♭의 완전4도 도약 상행진행이 반복적으로 나타나며 이는 악구⑥ 선율진행의 특징으로 볼 수 있다. ⑥-② 제66마디의 주요리듬이 제70마디에서 동일하게 나타난다. 제72~74마디에 사용된 지속음의 뒤꾸밈음은 I 악장의 종지형과 유사하다.

다. 🔟-ⓒ (제75~80마디)

<악보14> 📵-ⓒ (제75~80마디)



<악보14>에서와 같이 D-ⓒ는 음고 c를 중심으로 변형된 선율진행을 보인다. 제75~80마디의 eb-c의 단3도, f-eb의 장2도 하행진행이 반복 적으로 나타난다. 제75마디 선율이 D-@의 제66마디 주제선율과 유사하 게 진행되는 것으로 보아 악구ⓒ는 단락D의 선율을 확장시킨 변형선율 이라 할 수 있다.

이 부분은 8분음표와 16분음표로 구성된 분할리듬이 반복적으로 나타나며 붙임줄과 악센트의 불규칙적인 사용으로 긴박감이 조성된다.

단락E는 중심음의 이동과 주요리듬의 변화에 따라 두 개의 악구 - @(제81~88마디), @(제89~96마디)-로 나눌 수 있다.

가. E-d (제81~88마디)

<악보15> 臣-ⓓ (제81~88마디)



<악보15>의 제82마디는 주제선율과 다른 음진행을 보인다. 제81~82마디의 e b -c-f와 제84마디 a b -f-b b 의 단3도 하행진행 이후 완전4도도약의 선율진행 구조를 반복적으로 사용하며 선율을 상승시킨다. 네 마디에 거쳐 f 와 ff 의 셈여림을 통해 악구ⓓ는 Ⅲ악장의 클라이막스임을 제시한다.

제83~85마디에 사용된 지속음은 이 부분의 긴장감을 최고조로 이끄는 역할을 하며 이후 제86~87마디 8분음표와 16분음표의 분할리듬으로 클 라이막스를 이어간다.

나. E-@ (제89~96마디)

<악보16> E-@ (제89~96마디)



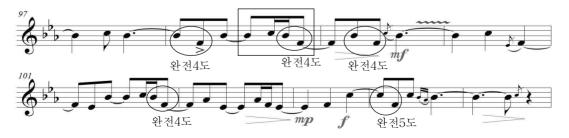
<막보16>은 중심음이 eb에서 f로 이동하여 상승된 선율이 상행·하행 진행을 반복하며 선율이 전개된다. 제89~91마디/ 제92~94마디의 세 마 디 간격으로 두 차례에 거쳐 선율구조가 확장된다. 확장된 선율은 제95 마디에서 점차 하행진행하며 긴장감을 해소한다.

이전 악구의 클라이막스 영향을 받은 匠-ⓒ는 불규칙한 악센트로 16분음표 당김음을 사용하며 긴박감을 가중시킨다.

단락[주제선율의 음역과 주요리듬의 변화에 따라 두 개의 악구 - (f)(제97~105마디). @(제106~112마디)-로 나눌 수 있다.

가. F-f (제97~105마디)

<악보17> 토-⑤ (제97~105마디)



<악보17>의 악구①는 제98~101마디에서 B b -F의 완전4도 도약 하행진행이 반복적으로 나타나고 제104마디에서 c-F의 완전5도의 도약 하행진행은 단락□의 특징적인 선율진행으로 볼 수 있다. 그러나 단락□의 주제선율인 제66마디의 e b -f-e b -B b 이 제98마디에 완전4도 낮은 B b -c-B b -F로 변주되어 선율이 진행된다.

리듬의 사용 또한 전체구조로 보았을 때는 단락□와 유사하게 보이나 제100마디와 제103마디의 새로운 구성요소인 헤미올라 리듬이 출현함으로써 악구()는 주요 리듬형의 발전과 변화를 보여준다. 제105마디의 종지형은 Ⅲ악장의 제74마디와 유사하다.

나. F-g (제106~112마디)

<악보18> F-@ (제106~112마디)



<막보18>의 악구@는 c와 B b 을 중심으로 F에 악센트를 주며 완전 4도, 완전5도 도약 음진행이 반복적으로 나타난다. 7마디에 거쳐 점차 하 강하는 선율선은 단락匠가 마무리될 것을 암시하며 F음으로 종지한다.

리듬은 Ⅲ악장의 주요리듬으로 회귀하여 단락D와 유사한 리듬형을 보 인다. 붙임줄을 사용한 지속음을 통하여 자연스럽게 종지한다.

(4) N악장 (제113~160마디)

IV악장은 총 48마디이며 주제선율의 제시와 확장된 선율진행에 따라 ⑤-Ⅲ두 단락으로 나누어진다. 단락⑥는 주제선율과 주요리듬의 변화에 따라 다섯 개의 악구 - ②(제113~119마디), ⑤(제120~123마디), ⓒ(제124~129마디), ⑥(제130~135마디), ②'(제136~143마디)-로 나눌 수 있다.

가. G-@ (제113~119마디) <악보19> G-@ (제113~119마디)



<막보19>에서와 같이 제113~119마디는 단락⑥의 주제선율이며 F를 중심으로 장2도 간격으로 선율이 전개된다. 제116~119마디는 상행·하행 진행의 반복으로 굴곡있는 선율진행으로 확장된다.

이 부분의 리듬은 전 악장에서 전반적으로 나타나는 붙임줄에 의한 지속음이 유사하게 사용되었으나 4분음표와 8분음표를 활용하여 이전보다짧은 프레이즈를 보여준다. 제116마디에 출현하는 앞꾸밈음, 8분쉼표와 제114마디와 제118마디의 동일한 리듬은 IV악장에서 반복적으로 사용되는 주요 리듬형으로 볼 수 있다.

나. G-ⓑ (제120~123마디)

<악보20> ⑤-⑤ (제120~123마디)

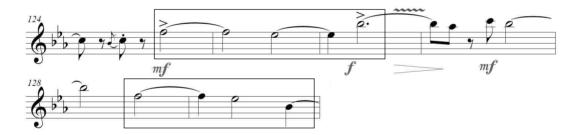


<악보20>의 제120마디는 ⑤-⑥의 제119마디 마지막 음인 E b 의 한옥타브 위인 e b 지속음의 출현으로 대비되는 구조를 보인다. c-B b -F로 하행하다가 완전5도 도약하는 음진행은 높아진 음역대와 함께 새로운 선율이 전개될 것을 예시한다.

악구ⓑ의 리듬은 반복적인 지속음과 붙임줄의 사용으로 이전 악구보다 긴 프레이즈가 나타난다.

다. G-ⓒ (제124~129마디)

<악보21> ⑤-ⓒ (제124~129마디)



<악보21>의 악구ⓒ는 이전 악구들과 유사한 음계로 선율이 진행되나한 옥타브 높은 선율진행으로 고조된 느낌을 더해준다. f-e b -b b 의 음진행은 제124~126마디와 제128~129마디에 거쳐 두 번 등장하는데 이는 IV악장의 주요음계라 할 수 있다. 전반부의 f-e b -b b 의 음진행은 상행선율이고 후반부의 f-e b -B b 은 하행하며 긴장을 완화시킨다.

라. G-@ (제130~135마디)

<악보22> ⑤-⑥ (제130~135마디)



<막보22>에서와 같이 악구⑥의 제130마디는 ⑥-⑥ 제124마디의 선율 진행과 비슷하나 제132마디 c-A b -e b 의 변형선율이 등장함으로써 차이 를 보인다. 제132마디와 제135마디는 대비되는 선율진행을 보이나 리듬 의 사용은 유사하다.

이 부분은 붙임줄로 형성된 지속음에 강세가 붙으며 (♪♪)리듬형이 반 복적으로 나타나는 것이 특징적이다.

마. G-@'(제136~143마디)

<악보23> ⑤-⑧'(제136~143마디)

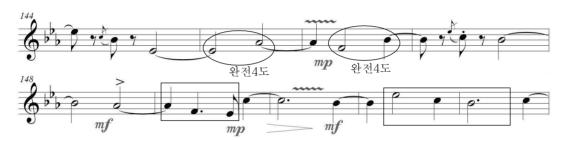


<악보23>에서와 같이 제138마디는 ⑤-⑥의 제114마디와 유사하고, 제141마디는 ⑥-⑥의 제117마디와 유사한 선율진행을 보인다. 제143마디 의 선율 또한 ⑥-⑥ 제119마디 음정의 한 옥타브 위 음정으로 선율진행 한다. 이를 통해 단락⑥의 악구⑥'는 악구⑥의 주제선율을 유기적으로 발전시켰음을 알 수 있다. 제140~143마디 네 마디의 리듬 또한 ઊ-@의 제116~119마디 리듬형 과 거의 유사하다.

단락田는 주제선율의 음역과 주요리듬에 따라 두 개의 악구 - @(제 144~152마디), ①(제153~160마디)- 로 나눌 수 있다.

가. H-@ (제144~152마디)

<악보24> 田-@ (제144~152마디)

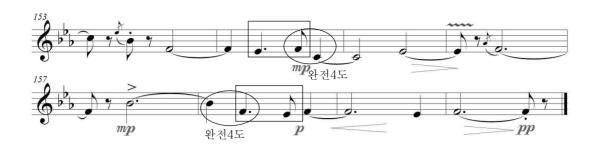


<악보24>에서와 같이 악구ⓒ는 이전 단락에 비해 비교적 낮은 음역대로 선율이 진행한다. 제145~146마디에서 E b - A b / F-B b 두 번의 완전4도 도약 상행진행과 제149마디, 제151~152마디에서 주요음계를 사용한 단3도-장2도 하행 선율진행은 안정감을 주는 선율구조이다.

IV악장에서 특징적으로 나타나는 8분 쉼표는 프레이즈를 자연스럽게 연결해 주는 역할을 한다.

나. 표-⑤ (제153~160마디)

<악보25> 표-⑥ (제153~160마디)



<막보25>에서와 같이 악구①는 IV악장의 주요음인 F를 중심으로 선율진행한다. 제153~154마디에서 F-C, 제157~158마디에서 B♭-F로 완전4도 도약 하행진행을 보인다. 전체악곡의 마지막인 제160마디의 종지음 F는 I 악장의 시작음과 동일하여 안정감을 형성한다.

리듬의 사용은 IV악장의 특징적 리듬인 8분 쉼표와 붙임줄의 반복적인 사용, (♪♪)리듬형이 나타나고 제160마디 지속음 끝의 스타카토를 통해 여운을 남기며 종지한다. <해금을 위한 독주곡>은 작곡가가 제시한 총 4악장의 단락별 특징적 선율과 리듬을 분석한 결과는 다음과 같다. Ⅱ악장을 제외한 I·Ⅲ·Ⅳ악 장이 유기적인 선율과 음역대의 대비를 보이며 곡 전체를 이끌어 나가는 것을 알 수 있다. 각 악장별로 나타나는 주제선율은 제시와 재현, 확대를 통해 클라이막스에 도달하고, 주요리듬인 붙임줄에 의한 지속음을 중심 으로 프레이즈가 형성된다.

I 악장은 E b 을 중심으로 한 주제선율 제시 후 중심음의 이동과 음역 상승으로 선율이 확대되는데 반복적인 완전4도 도약을 사용한 상행선율 진행이 특징적이다. 붙임줄에 의한 지속음과 불규칙한 악센트는 박자의 기준을 모호하게 만들어 긴장감을 주는 역할을 한다.

Ⅱ 악장은 2분음표를 기준으로 하며 자연스럽게 음을 연결시키기 위한 붙임줄의 사용과 글리산도 연주법으로 긴 프레이즈가 형성된다. 선율진 행은 장2도, 완전4도, 완전5도를 중심으로 하행·상행한다.

Ⅲ악장은 eb을 중심으로 한 주제선율 제시 후 반복적인 단3도·장2도 도약 하행·상행 선율진행을 통해 중심음 f로 음역이 상승된다. 8분음표와 16분음표의 분할리듬으로 긴장감을 조성한 후 붙임줄에 의한 지속음의 사용으로 긴장감을 해소시킨다.

IV악장은 F를 중심으로 한 주제선율 제시 후 완전5도 도약 상행선율진행으로 선율의 확대, 재현이 나타난다. 앞꾸밈음과 8분쉼표, (↓♪)리듬형, 지속음에 표기된 악센트의 반복적인 사용은 IV악장의 특징적 리듬으로 볼 수 있다.

Ⅱ악장을 제외한 I, Ⅲ, Ⅳ악장은 악보에 템포 제시가 없으나 악곡 분석을 통한 곡의 이해와 초연자의 <해금을 위한 독주곡> 연주 음원을 참고하여 임의로 설정하여 제시하겠다. 다음 <표 3>는<해금을 위한 독주곡>전체 악곡의 분석 결과를 정리한 표이다.

<표3> 전체 악곡 분석 결과

악장	박자	빠르기	단락	악구	마디	음역	전개	
I	3/4	J = 60	A	a	제1~4마디	E b ∼c	주제선율제시	
				(a)'	제5~8마디	E b ∼c	주제선율변형	
				(b)	제9~15마디	E ♭ ~e ♭	리듬변화	
			В	c	제16~23마디	$B \flat \sim c'$	선율확장	
1) - 00		\bigcirc	제24~28마디	f∼e♭′	음역상승	
				<u>d</u> '	제29~32마디	b b ~e b ′	클라이막스	
			$oxed{\mathrm{A}'}$	a"	제33~40마디	B ♭ ~e ♭ ′	선율재현	
			11	(b)'	제41~48마디	В ♭ ~е ♭		
			C	a	제49~54마디	E b ∼ f		
П	4/4	4		b	제55~57마디	E ♭ ~e ♭	선율제시 및 전개	
				c	제58~64마디	В b ′~с	선계	
	6/8	J. = 62	D	a	제65~68마디	B♭∼f	선율제시	
				(b)	제69~74마디	B♭∼f	선율변형	
				©	제75~80마디	B♭∼f	선율전개	
Ш			E	\bigcirc	제81~88마디	$c \sim c'$	긴장	
				e	제89~96마디	B b ∼ b b	[신경	
			F	f	제97~105마디	E b ∼c	긴장해소	
				g	제106~112마디	E b ∼e b	종지	
	4/4	J = 65	G	a	제113~119마디	B ♭ ′~c	선율제시	
IV				(b)	제120~123마디	E b ∼e b	음역확대	
				c	제124~129마디	$B b \sim c'$	긴장	
				d	제130~135마디	A b ∼ f	긴장해소	
				(a)'	제136~143마디	$B b \sim a b$	선율재현	
			H -	e	제144~152마디	E b ∼e b	음역하강	
				f	제153~160마디	C~e♭	종지	

Ⅳ. <해금을 위한 독주곡> 연주법

해금창작곡의 연주법은 크게 운지법과 운궁법으로 나눌 수 있다. 해금은 두 줄을 운지하여 음정을 형성하고 두 줄 사이에 활을 끼워 줄을 마찰시키는 운궁을 통해 소리를 생성해내는 찰현악기이다. 따라서 해금 창작곡을 연주하는데 있어 운지법과 운궁법의 연구가 필수적이다. 본고는 앞서 제시한 악곡 구조를 토대로 선율과 리듬을 포함한 악곡 분석을 진행하였으며, 이를 근거로 해금 연주의 운지법과 운궁법, 효과적인 표현법을 제시하고자 한다.

1. 운지법(Fingering)

해금 운지법은 전통음악을 연주할 시 역안법²⁷⁾을 사용하였으나 오늘날해금창작곡을 연주할 때는 음색이나 음량을 고려하여 역안법과 경안법을 병행하여 사용하기로 한다.

해금 운지법에서는 식지 즉 1指의 위치에 따라 음정의 발음과 악상 표현이 좌우되기 때문에 곡을 연주하기 전 포지션²⁸⁾의 선택은 매우 중요하다. 작곡가의 특별한 지시가 없는 이상 연주자에 의해 포지션이 결정되며 이는 음정의 발음, 효과적인 표현 등 연주의 다양한 측면에 지대한 영향을 미쳐 해금 연주에 중요한 요소이다.

<해금을 위한 독주곡>에서는 음계와 음역, 중심음에 따른 포지션 선택과 포지션에 따른 운지법, 포지션 이동에 대해 살펴보겠다. 곡 전체에 걸쳐 전통 5음 음계(黃, 太, 仲, 林, 南)를 사용하였으므로 전통음악 중

²⁷⁾ 역안법이라는 말은 줄을 가볍게 밀어서 연주하는 경안법의 대칭어로 사용된다. 송방송, 『한겨레음악인대사전』(서울: 보고사, 2012)

²⁸⁾ 해금의 포지션이란 해당 음정을 유현 1指로 발음하는 것으로 유현 1指를 기준으로 하는 것을 말한다. 노은아, 『해금창작곡 연주법<실전>』, (예솔, 2020.05.29.)

정악의 운지를 기본체계로 따르나 다양한 음악적 표현을 위해 효과적인 운지법을 제시하도록 하겠다.

(1) I 악장

1) 제1~15마디29)

<악보26> 제1~15마디 운지법

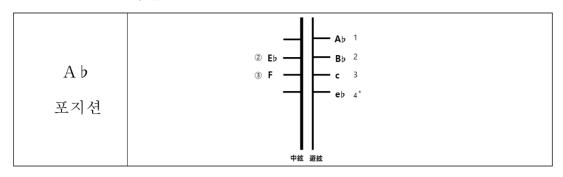


<악보26>의 제1~15마디는 최고음 e b , 최저음 E b 으로 A b 포지션, 즉 A b 을 식지 1指로 잡는 것이 적합하다. A b 포지션의 운지는 중현② 指는 E b , 중현 ③指는 F이며 유현 1指는 A b , 유현 2指는 B b , 유현 3 指는 c , 장2도 상승한 e b 은 유현 4⁺指³⁰⁾이다. 출현음을 중심으로 한 운 지법 도식을 표로 정리하면 다음과 같다.

²⁹⁾ 운지법 분석을 위한 단락 구분의 기준은 포지션의 이동으로 하겠다.

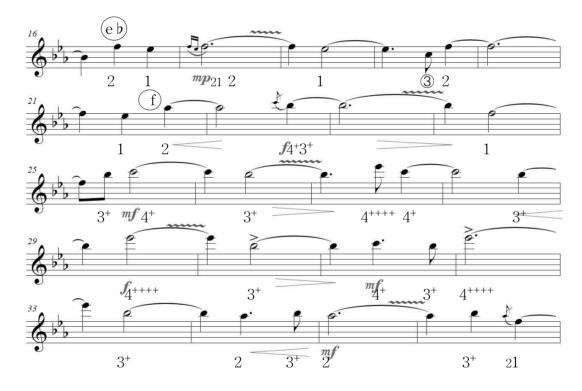
³⁰⁾ 본고에서는 역안법을 사용하는 해금 포지션이동방법에서 음을 당겨 눌러 내는 표시를 ⁺로 하며, 동일한 운지에서 역안할 때는 반음, 즉 단2도를 기준으로 한다.

<표4> A b 포지션³¹⁾



2) 제16~36마디

<악보27> 제16~36마디 운지법



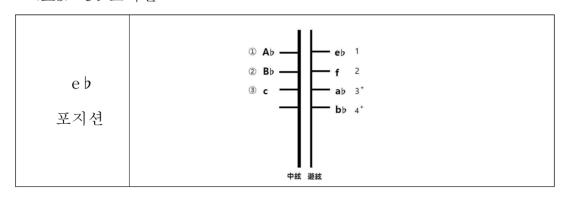
<막보27>의 제16~36마디는 전체적인 음역대의 상승으로 포지션이동이 불가피하다. 따라서 제16마디의 유현 2指를 Bb에서 f로 이동, 즉 동일한 운지로 포지션을 이동하는 방법으로 포지션을 전환한다. eb 포지션

³¹⁾ 운지법 도식은 출현음을 중심으로 한다.

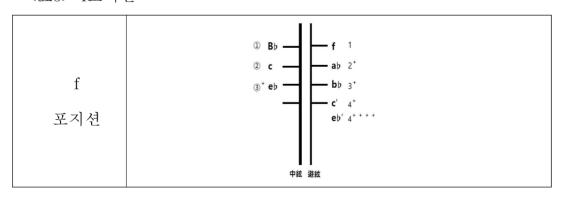
은 중현 ①指는 Ab, 중현 ②指는 Bb, 중현 ③指는 c, 유현 1指는 eb, 유현 2指는 f, 단3도 상승한 ab은 유현 3⁺指로 운지하며, 장2도 상승한 bb은 유현 4⁺指로 운지한다.

제21마디 이후 출현하는 최고음 e b '을 고려하여 제21마디의 세 번째 박에서 유현 2指로 간격을 벌려 a b 을 짚으며 f포지션으로 이동한다. f포지션은 중현 ①指는 B b , 중현 ②指는 c, 단3도 위의 e b 은 중현 ③*指로 역안하며, 유현 1指는 f, 단3도 상승한 a b 은 유현 2*指, 장2도 상승한 b b 은 유현 3*指, c'는 유현 4*指로 운지한다. 운지법을 도식화 하면 <표5>, <표6>과 같다.

<표5> e b 포지션



<표6> f포지션



3) 제37~48마디

<악보28> 제37~48마디 운지법



<악보28>은 최고음 ab, 최저음 Ab으로 eb포지션을 잡는 것이 적합하다. 포지션의 이동은 제37마디 eb을 1指로 잡아 전환한다. 제44마디의 꾸밈음 eb은 중현④指를 역안하여 발음한다. I 악장에서는 Ab, eb, f 세 개의 포지션이 사용되었고 표로 정리하면 다음과 같다.

<표7> I 악장의 포지션 이동

마디	포지션	포지션이동위치	포지션이동방법 ³²⁾
제1~15마디	ΑЬ		
제16~20마디	еþ	제16마디 f	동일한 운지끼리의 포지션 이동
제21~36마디	f	제21마디 a b	선행음을 이용한 포지션 이동
제37~48마디	еЬ	제37마디 e b	1指를 이용한 포지션 이동

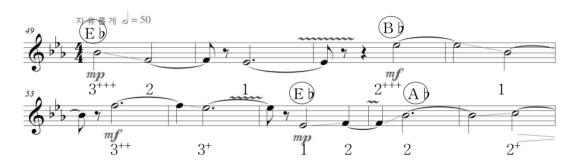
^{32) &}lt;해금을 위한 독주곡>에서 사용된 포지션 이동의 방법으로는 ①1指를 이용한 포지션 이동 ②동일한 운지끼리의 포지션 이동 ③선행음 이용한 포지션 이동 ④ 쉼표를 이용한 포지션 이동 총 네 가지가 있다.

(2) Ⅱ 악장

Ⅱ약장은 곡 전체 중 유일하게 글리산도(Glissando)기법을 사용한 부분이다. 해금으로는 글리산도 기법은 경안법과 역안법 두 가지로 연주할수 있다. 경안법은 식지 1指 즉 포지션의 이동으로 모든 경과음을 훑어소리 내는 방법이고 역안법은 특정 운지로 음정을 누르거나 풀어서 추·퇴성의 경과음을 통해 표현하는 방법이다. 이 부분은 경안법과 역안법을 병행할 수 있으나 역안법을 중심으로 글리산도 표현을 살펴보겠다.

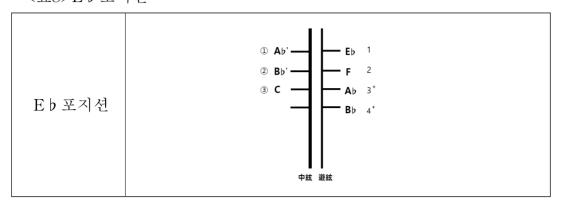
1) 제49~57마디

<악보29> 제49~57마디 운지법



<악보29>의 제49~50마디는 글리산도표현은 B♭-F의 하행진행이다. 경안법이 아닌 역안법의 사용을 위해 E♭포지션으로 설정한다. E♭을 유현 1指로 할 경우 중현 ①指는 A♭′,중현 ②指는 B♭′, 중현 ③指는 C, 유현 1指는 E♭, 유현 2指는 F, 단3도 상승한 A♭은 유현 3⁺指로 운 지하며, 장2도 상승한 B♭은 유현 4⁺指로 운지한다. 원래 E♭포지션에서 B♭은 유현 4⁺指로 운지하나 B♭-F 글리산도 표현을 위해 유현 3⁺++ 指 로 역안한다. 운지법을 도식화하면 <표8>과 같다.

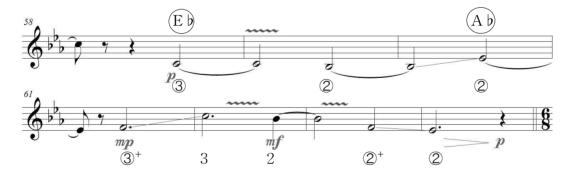
<표8>E b 포지션



<악보29>의 제51마디 쉼표를 사용하여 B♭포지션으로 이동한 후 e♭ -B♭글리산도를 표현한다. B♭포지션에서 유현 3指로 잡았던 e♭을 유현 2***指로 역안하는데 이는 역안법을 사용하여 효과적인 글리산도를 표현하기 위함이다. 제54마디의 글리산도 또한 f를 유현 4*指 대신 유현 3**指로 역안하여 표현한다.

2) 제58~64마디

<악보30> 제58~64마디 운지법



<막보30>의 제58마디 쉼표를 사용하여 포지션을 E b 으로 전환한다. 중현 ③指로 C를 소리 낸 후 중현 ②指를 경안하여 A b 포지션의 E b 으로 이동한다. 제59~60마디는 중현 ②指의 동일한 운지를 이용한 포지션 이동이 나타난다. 이는 효과적인 운지이동방법 중 하나로 효과적인 글리산도 표현에 적합하다. Π 악장에서는 Eb, Bb, Ab 세 개의 포지션이사용되었고 표로 정리하면 다음과 같다.

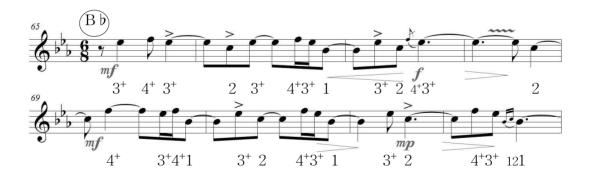
<표9> Ⅱ악장의 포지션 이동

마디	포지션	포지션이동위치	포지션이동방법
제49~50마디	Еβ		
제51~54마디	Вβ	제51마디 e b	쉼표를 이용한 포지션 이동
제55마디	Еβ	제55마디 E b	쉼표를 이용한 포지션 이동
기도C - 도7미 미	ΑЬ	제56마디 B♭	동일한 운지끼리의 포지션
제56~57마디			이동
제58~59마디	Еβ	제58마디 C	쉼표를 이용한 포지션 이동
키CO - C4미 디	Λ h	제60마디 E♭	동일한 운지끼리의 포지션
제60~64마디	Αb		이동

(3) Ⅲ악장

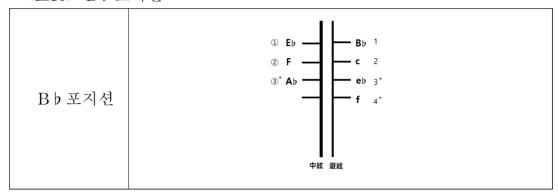
1) 제65~72마디

<악보31> 제65~72마디 운지법



<악보31>의 최저음은 B b 이고 최고음은 f로 B b 포지션을 잡는 것이 적합하다. B b 을 포지션을 사용할 경우 중현 ①指는 E b , 중현 ②指는 F, 중현 ③*指는 A b , 유현 1指는 B b , 유현 2指는 c, 단3도 상승한 e b 은 유현 3⁺指로 역안하여 발음하며, 장2도 상승한 f는 유현 4⁺指로 운지한다. 운지법 도식을 표로 정리하면 다음과 같다.

<표10> B b 포지션



2) 제75~82마디

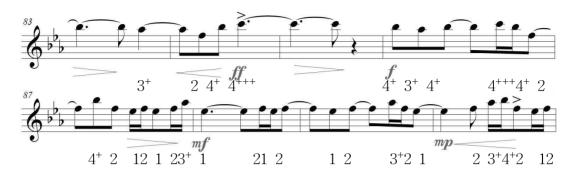
<악보32> 제75~82마디 운지법



<악보32>의 제75~80마디는 최저음Bb, 최고음f 이다. 이전의 음역과 유사하여 Bb 포지션을 사용하는 것이 적합하다. 제82마디 <악보32>의 최고음 bb의 출현으로 포지션 이동이 필요하다. 제80마디의 마지막 음 고 c는 유현 2指로 운지한다. 이에 따라 유현 2指를 사용한 동일한 운지 의 포지션 이동이 나타나며 제81마디에서 eb 포지션으로 전환한다.

3) 제83~90마디

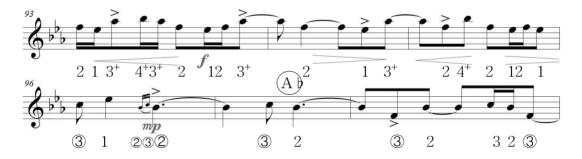
<악보33> 제83~90마디 운지법



<막보33>의 제83~90마디는 최저음 e b , 최고음 c ' 를 고려했을 때 이전부터 사용하던 e b 포지션으로 연주하는 것이 적합하다. 제84~86마디에 등장하는 최고음 c ' 유현 4^{+++} 指를 역안하여 발음한다.

4) 제93~98마디

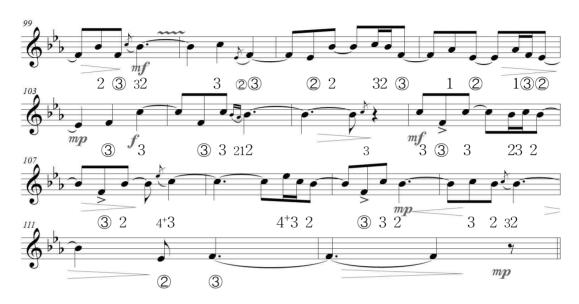
<악보34> 제93~98마디 운지법



<악보34>의 제93~98마디는 최저음F, 최고음b b 으로 포지션이동이불가피하다. 따라서 점차 하강하며 mp셈여림을 표현하는 제97마디의 」
B b 에서 유현 2指에 간격을 주어 B b 의 선행음을 이용하여 A b 포지션으로 이동한다.

5) 제99~112마디

<악보35> 제99~112마디 운지법



<표11> Ⅲ악장의 포지션 이동

마디	포지션	포지션이동위치	포지션이동방법
제65~80마디	Вβ		
제81~96마디	еþ	제81마디 f	동일한 운지끼리의 포지션 이동
제97~112마디	Αþ	제97마디 B♭(払)	선행음을 이용한 포지션 이동

(4) Ⅳ 악장

1) 제113~120마디

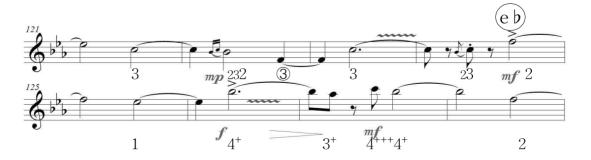
<악보36> 제113~120마디 운지법



<악보36>의 제113~115마디는 최저음 B b ', 최고음F로 E b 포지션을 사용하는 것이 적합하다. 제116~120마디의 최저음 E b , 최고음e b 으로 포지션 이동이 불가피하다. 따라서 제115마디 쉼표를 이용하여 중현 ② 指로 E b 을 짚어 A b 포지션으로 이동한다. 제120마디의 A b 은 원래 1指 로 운지하나 동일한 현에서의 꾸밈음 연결이 자연스러우므로 중현 ④指 로 설정하여 운지한다.

2) 제121~128마디

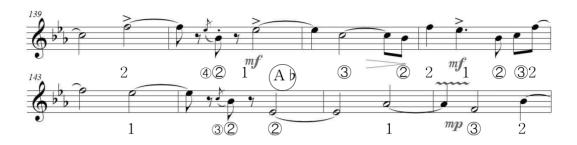
<악보37> 제121~128마디 운지법



<막보37>의 제121~128마디는 최저음 F, 최고음 c '로 제123마디까지 A b 포지션을 잡고 연주하다가 제124마디 쉼표를 이용하여 포지션을 이동한다. 제124마디의 f를 유현 2指로 운지하여 e b 포지션으로 전환한다.

3) 제139~146마디

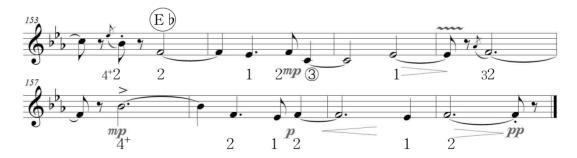
<악보38> 제139~146마디 운지법



<악보38>의 제140마디 꾸밈음e b 은 e b 포지션에서 1指로 운지하나 동일한 현에서의 꾸밈음 연결이 자연스러우므로 중현 ④指로 운지한다. 제144마디에서 최저음E b 의 출현으로 포지션 이동이 필요하다. 제144마디의 두 번째 쉼표를 이용하여 중현 ②指로 E b 을 짚어 A b 포지션으로 전환한다.

4) 제153~160마디

<악보39> 제153~160마디 운지법



<막보39>의 제153~160마디는 최고음 e b , 최저음C 이다. 따라서 제153마디의 두 번째 쉼표를 이용하여 F를 유현 2指로 짚어 E b 포지션으로 이동하는 것이 적합하다. IV악장에서는 E b ,A b ,e b 세 개의 포지션이사용되었고 표로 정리하면 다음과 같다.

<표12> Ⅳ악장의 포지션 이동

마디	포지션	포지션이동위치	포지션이동방법
제113~115마디	Еβ		
제116~123마디	ΑЬ	제116마디 E♭	쉼표를 이용한 포지션 이동
제124~143마디	еb	제124마디 f	쉼표를 이용한 포지션 이동
제144~152마디	Аβ	제144마디 E b	쉼표를 이용한 포지션 이동
제153~160마디	Еβ	제153마디 F	쉼표를 이용한 포지션 이동

위에서 살펴본 것과 같이 이 악곡에서 사용된 포지션은 Eb, Ab, Bb, eb, f 로 총 5개이다.

I 악장에서는 동일한 운지끼리의 포지션 이동, 선행음을 이용한 포지션 이동, 1指를 이용한 포지션 이동이 각 한 번씩 발생하여 포지션이 총세 번 전환된다. Ⅱ악장에서는 쉼표를 이용한 포지션 이동이 세 번, 동일한 운지끼리의 포지션 이동이 두 번으로 총 다섯 번의 포지션 이동이 나타난다. Ⅲ악장에서는 동일한 운지끼리의 포지션 이동이 한 번, 선행음을이용한 포지션 이동 한 번으로 총 두 번의 포지션 이동이 나타난다. Ⅳ 악장에서는 쉼표를 이용한 포지션 이동이 총 네 번 발생하며 악곡 전체에서 총 14번의 포지션이동이 나타난다.

<해금을 위한 독주곡>에서 사용된 포지션과 사용된 포지션이동방법을 표로 정리하면 다음과 같다.

<표13> <해금을 위한 독주곡>에서 사용된 포지션

포지션	운지법
Eb 포지션	① Ab' —— Eb 1 ② Bb' —— F 2 ③ C —— Ab 3' —— Bb 4'
A b 포지션	② Eb ———————————————————————————————————
B♭ 포지션	① Eb ———————————————————————————————————
e b 포지션	① Ab —— eb 1 ② Bb —— f 2 ③ c —— ab 3* bb 4*
f 포지션	① Bb — f 1 ② c — ab 2* — bb 3* — c' 4* — eb' 4****

<표14> <해금을 위한 독주곡>에서 사용된 포지션이동방법

포지션이동방법	사용횟수	악장	마디
1指를 이용한 포지션이동	1	I 악장	제37마디
		I 악장	제16마디
동일한 운지끼리의 포지션	4	H () 3	제56마디
이동		Ⅱ악장	제60마디
		⊞악장	제81마디
선행음을 이용한 포지션	2	I 악장	제21마디
이동		⊞악장	제97마디
			제51마디
	7	Ⅱ약장	제55마디
			제58마디
쉼표를 이용한 포지션이동			제116마디
		₩/ óŀ zŀ	제124마디
		IV 악장	제144마디
			제153마디

2. 운궁법(Bowing)

활을 사용하는 해금은 곡의 음악적 표현을 위해 다양한 운궁의 요소, 즉 활의 방향, 길이, 속력, 압력, 위치, 각도 등에 따라 음색과 음량이 결정되기 때문에 해금 연주에 있어 가장 중요한 테크닉으로 볼 수 있다.

활의 방향은 크게 두 가지로 왼쪽에서 오른쪽으로 진행하는 활을 '우 방향 활'이라고 하며 악보 상에(□)로 표기한다. 오른쪽에서 왼쪽으로 진 행하는 활은 '좌방향 활'이라고 하며 악보 상에(∨)로 표기한다.

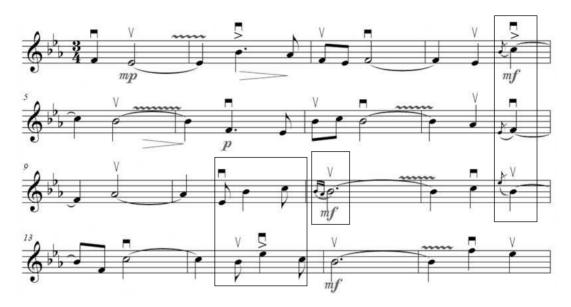
<해금을 위한 독주곡>전체 악곡 중 I 악장과 IV악장은 붙임줄을 사용한 지속음의 긴 프레이즈가 특징적이다. 따라서 자연스러운 음연결과 곡의 흐름을 위해 레가토³³의 운궁법을 사용하는 것을 원칙으로 하였다. Ⅱ 악장과 Ⅲ악장에서는 글리산도 주법과 싱코페이션, 악센트, 셈여림 표현에 효과적인 운궁법을 제시하겠다.

³³⁾ Legato 둘 이상의 음을 부드럽게 이어서 소리를 내어 마치 음이 하나로 연결된 것처럼 만드는 주법을 말한다. 어떤 악절이라도 이음줄에 의해 연결되어 있는 경우에는 그 이음줄 밑에 있는 모든 음들은 하나의 활로, 다시 말해서 한 방향으로 연주되어야 한다. 노은아, "해금 창작곡을 위한 연주법 연구", (서울: 서울대학교음악대학원 박사학위논문, 2012), 289쪽.

(1) I 악장

1) 제1~16마디34)

<악보40> 제1~16마디 운궁법

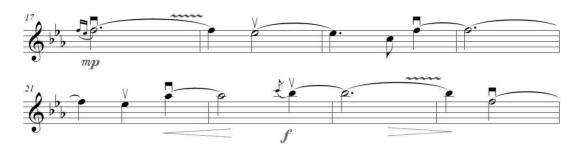


<악보40>의 제1~16마디는 I 악장의 도입부로 다음 마디까지 연결된 지속음을 한 활로 사용하는 것을 원칙으로 한다. 제4, 8, 12마디의 앞꾸 밈음은 본음과의 한 활로 사용하며 제11마디의 겹꾸밈음 또한 한 활로 연주한다. 제 10마디의 싱코페이션은 한 활로 연주하고, 제14마디의 싱코 페이션은 4분음표에 악센트가 있어 활의 방향을 전환하여 리듬을 효과적 으로 표현한다. 악센트음에 사용된 우방향 활은 현을 마찰시킬 때 압력 을 가하기 쉬워 강세 표현에 효과적이다.

³⁴⁾ 운궁법 분석은 주요 리듬의 변화에 따라 단락을 구분하여 제시하겠다.

2) 제17~24마디

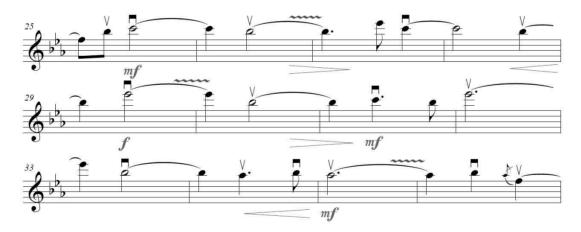
<악보41> 제17~24마디 운궁법



<막보41>은 붙임줄을 사용한 지속음이 제17~24마디에 반복적으로 나타나며 긴 프레이즈를 형성한다. 따라서 동일한 음의 연결은 레가토 활로 설정하여 연주한다.

3) 제25~36마디

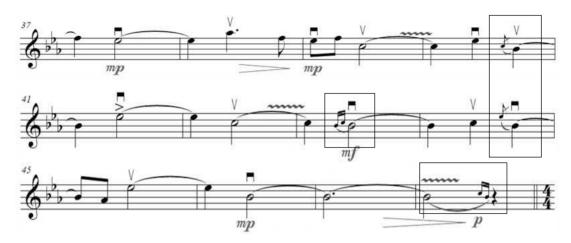
<악보42> 제25~36마디 운궁법



<악보42>의 제29~36마디는 I 악장의 클라이막스로 mf, f의 악상기호를 한 활의 지속음으로 표현하기에는 어려움이 있다. 따라서 제25마디, 제34마디는 crescendo표현을 위해 (♪♪)박의 운궁을 각 활로 설정한다. 이는 활의 방향을 바꿀 때 가해지는 활의 속력과 길이를 이용하여 확대된 음량을 연주하기 위한 것이다.

4) 제37~48마디

<악보43> 제37~48마디 운궁법



<악보43>의 제37~48마디는 I 악장의 후반부로 도입부와 비슷한 리듬과 악상기호를 가진다. 따라서 붙임줄로 연결된 지속음을 한 활로 설정하여 연주한다. 제40, 44마디의 앞꾸밈음은 본음과 한 활로 사용하며 제43마디의 겹꾸밈음, 제48마디의 뒤꾸밈음 또한 한 활로 설정한다. 이는 곡의 흐름을 고려한 자연스러운 꾸밈음에 적합한 운궁이다.

(2) Ⅱ 악장

1) 제49~52마디

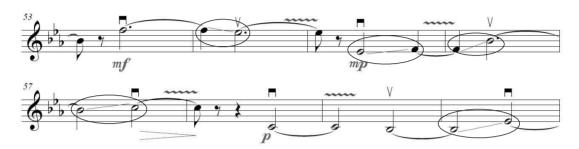
<악보44> 제49~52마디 운궁법



<막보44>의 운궁은 글리산도 기법과 쉼표를 기준으로 활의 방향을 바꾼다. 음과 음 사이를 부드럽게 연결하는 효과적인 글리산도 표현을 위해 레가토의 활을 적용하는 것이 적합하다. 하지만 제51~52마디의 글리산도는 6박 이상의 긴 지속음으로 Bb에서 운궁을 바꾸는 것이 적합하다.

2) 제53~60마디

<악보45> 제53~60마디 운궁법



<악보45>의 제53~60마디의 글리산도 기법은 붙임줄의 사용으로 짧게는 7박, 길게는 11박까지 확장된 프레이즈를 보인다. 지속음을 한 활로 표현하기에는 어려움이 있어 4박을 기준으로 활의 방향을 바꾸어 설정한다. 제53~60마디에 사용하는 운궁은 활의 속력을 늦추고, 활의 길이를 폭넓게 사용하는 것이 적합하다.

3) 제61~64마디

<악보46> 제61~64마디 운궁법



<막보46>의 글리산도 기법 또한 6박과 5박의 긴 프레이즈를 보인다. 제 61~62마디의 글리산도 표현은 중현에서 역안하여 유현으로 c를 발음한다. 따라서 자연스러운 연결을 위해 활의 방향을 바꾸어 설정하였고, 제63~64마디의 글리산도는 동일한 운지의 역안하여 한 활로 설정하는 것이 적합하다.

(3) Ⅲ악장

1) 제65~68마디

<악보47> 제65~68마디 운궁법

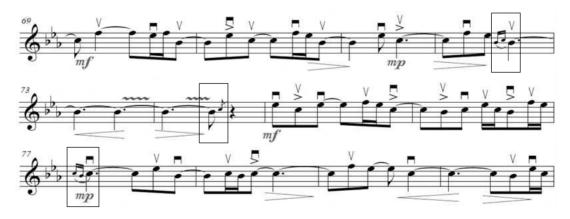


<악보47>의 제65~68마디는 Ⅲ악장의 도입부로 전체 악곡 중 가장다양한 변형리듬이 나타난다. 당김음과 분할리듬, 악센트의 효과적인 연주를 위해 8분음표 기준 1음 1운궁을 사용하는 것을 원칙으로 한다.

악센트를 표현하기에 효과적인 운궁은 우방향 활이 적합하지만 Ⅲ악장은 8분음표를 기준으로 활의 방향을 바꾸어 활의 속력을 이용한 강세 표현이 가능하다.

2) 제69~80마디

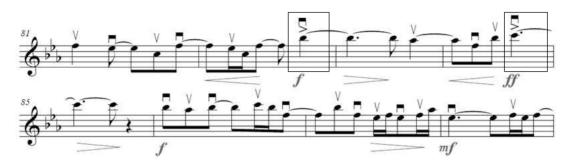
<악보48> 제69~80마디 운궁법



<막보48>의 제69~80마디의 운궁 또한 8분음표를 기준으로 한 1음 1 운궁이 적합하다. 제72~74마디의 겹꾸밈음 지속음과 뒤꾸밈음은 붙임줄로 연결되어 있어 한 활로 설정한다. 이는 I 악장의 꾸밈음 운궁법과 동일하게 나타난다.

3) 제81~88마디

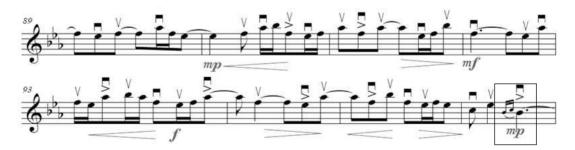
<악보49> 제81~88마디 운궁법



<악보49>의 제81~88마디는 Ⅲ악장의 클라이막스로 상행선율의 진행과 #로 향하는 악상기호의 표현을 위해 1음 1운궁으로 설정한다. 최고조에 이르는 제82~85마디는 f, #의 악상기호와 함께 악센트가 붙은 지속음을 표현해야 한다. 따라서 일정한 힘을 가지고 지속음을 이끌어가는 우방향 활이 적합하다.

4) 제89~96마디

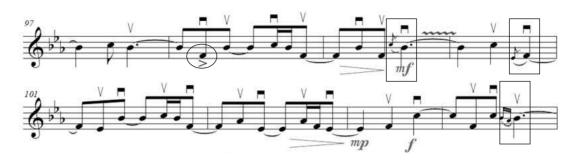
<악보50> 제89~96마디 운궁법



<막보50>는 이전의 클라이막스와 연결된 셈여림과 분할리듬의 사용으로 8분음표 기준 각 활을 설정하여 강세를 표현한다. 제96마디의 앞꾸 임음의 운궁은 본음과 한 활로 설정하여 지속음의 기능을 강조한다.

5) 제97~104마디

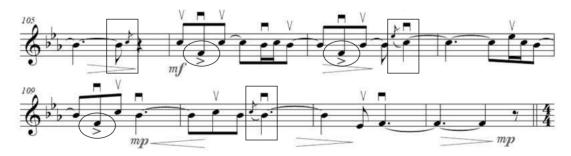
<악보51> 제97~104마디 운궁법



<막보51>의 제97~104마디는 F를 중현으로 소리내기 때문에 악센트를 표현하기 위해 우방향 활로 설정하는 것이 적합하다. 중현은 좌방향활 보다 우방향 활을 사용할 때 힘을 가하기 수월하기 때문이다. 제99, 100, 104마디의 앞꾸밈음의 운궁은 본음과 한 활로 설정하여 연주한다.

6) 제105~112마디

<악보52> 제105~112마디 운궁법

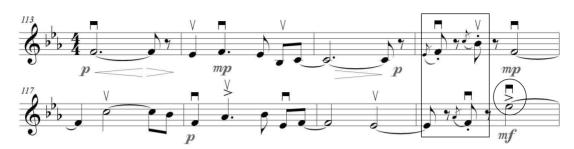


<막보52>의 제105~112마디 또한 중현에서 악센트를 표현하는 것을 고려하여 운궁을 설정해야 한다. 따라서 제106마디를 좌방향 활로 시작하 는 것은 강세를 우방향 활로 연주하기 위함이다. 제107, 110마디의 앞꾸밈 음과 제105마디의 뒤꾸밈음의 운궁은 본음과 한 활로 설정하여 연주한다.

(4) Ⅳ 악장

1) 제113~120마디

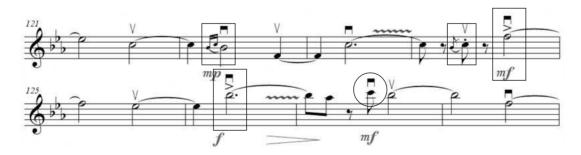
<악보53> 제113~120마디 운궁법



<악보53>의 제113~120마디의 운궁법은 주요음정에서 활의 방향을 바꾸며 마디에 상관 없이 붙임줄로 연결된 지속음을 한 활로 설정한다. 제116, 120마디의 앞꾸밈음은 Ⅰ,Ⅲ악장의 꾸밈음 운궁과 동일하게 본음 과 한 활로 설정한다. 제120마디의 2분음표는 앞의 운궁과 동일한 우방 향 활의 사용으로 이전의 운궁과 차이를 보인다. 이는 제120마디는 mf 와 악센트의 효과적인 표현에 적합한 우방향 활의 사용을 의도적으로 반복한 것이다.

2) 제121~128마디

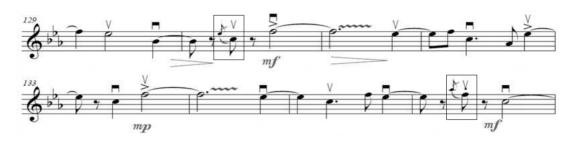
<악보54> 제121~128마디 운궁법



<막보54>은 IV악장의 클라이막스로 f가 붙은 지속음을 우방향 활로 설정하여 연주하는 것이 적합하다. 제127마디의 연달아 사용된 우방향 활은 강한 셈여림 표현을 위해 설정된 것으로 제120마디의 운궁의 설정과 동일한 기능을 가진다. 제122, 124마디의 앞꾸밈음의 운궁은 Ⅳ악장의도입부와 동일하게 설정한다.

3) 제129~136마디

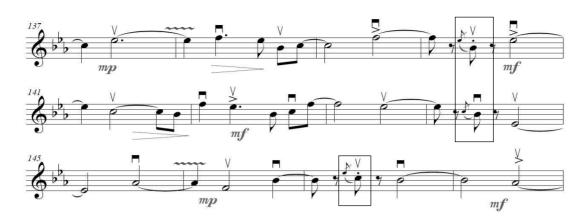
<악보55> 제129~136마디 운궁법



<막보55>에서와 같이 제129~136마디는 IV악장 전반부와 유사한 선율과 리듬을 보인다. 운궁의 사용은 주요 음정에서 활의 방향을 바꾸며지속음은 한 활로 연주하여 곡의 흐름을 부드럽게 연결시킨다. 제130, 136마디의 앞꾸밈음은 IV악장에서 반복적으로 등장하는 주요리듬으로동일한 운궁을 사용한다.

4) 제137~148마디

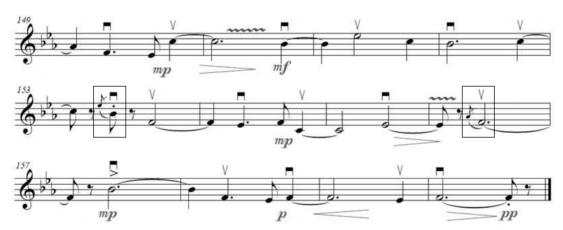
<악보56> 제137~148마디 운궁법



<막보56>의 제137~148마디는 IV악장의 운궁을 적용하여 사용한다. 제139, 140마디의 지속음의 악센트 표현은 우방향 활로 설정하고 제140, 144, 147마디의 앞꾸밈음의 운궁은 한 활로 설정하여 꾸밈음와 스타카토를 자연스럽게 연결한다.

5) 제149~160마디

<악보57> 제149~160마디 운궁법



<막보57>은 IV악장의 후반부로 I 악장의 도입부와 운궁의 사용이 유사하다. 따라서 붙임줄로 형성된 지속음을 한 활로 사용하는 I 악장의 운궁을 적용하고, 제153, 156마디의 앞꾸밈음은 본음의 스타카토와 지속음의 운궁으로 설정한다.

위에서 살펴본 것과 같이 I, IV악장의 느린 템포에서는 활의 방향을 최소한으로 바꾸어 연주하는 레가토 활을 사용하고, Ⅲ악장은 1음 1운궁을 기본으로 한다. <해금을 위한 독주곡>에 적용한 효과적인 운궁을 정리하면 다음과 같다.

첫째, 붙임줄로 형성된 지속음은 활의 방향을 바꾸지 않고 한 활로 연주하는 것을 원칙으로 한다. 이는 전통음악 중 정악의 기본적인 운궁법으로 흔들리지 않고 안정감 있는 음색을 구현하며 활의 방향을 최소한으로 바꾸어 자연스러운 음악의 흐름을 표현한다.

둘째, 꾸밈음과 본음은 하나의 운궁으로 설정한다. I, Ⅲ, Ⅳ악장에서 반복적으로 사용된 꾸밈음은 본음에 덧붙인 부수적인 요소이다. 따라서 본음과의 자연스러운 연결을 위해 한 활로 연주하는 것이 적합하다.

셋째, 악센트 또는 강박을 우방향 활로 설정하여 연주한다. 또한 이 운 궁은 악상기호 f가 붙은 지속음을 연주하기에 효과적이다. 이는 우방향 활의 현을 마찰시키는 압력이 좌방향 활 보다 강하고 정확하기 때문이다.

넷째, 활의 방향을 교대로 사용하다가 효과적인 악상기호 표현을 위해 의도적으로 우방향 활을 반복적으로 설정하여 연주한다. 이는 운궁의 설 정에 따라 음색과 음량이 결정되기 때문에 표현에 적합한 운궁을 적용하 는 것이 중요하다.

<해금을 위한 독주곡>에 적용한 운궁법을 표로 정리하면 다음과 같다.

<표15> <해금을 위한 독주곡>의 운궁법

운궁법	악장	사용 횟수	총 횟수		
	I 악장	28			
붙임줄로 형성된 지속음을	Ⅱ악장	14	64		
한 활로 설정	Ⅲ악장	8	64		
	Ⅳ악장	14			
	I 악장	4			
꾸밈음을 본음과 한 활로 설정	Ⅲ악장	17	27		
	Ⅳ악장	6			
	I 악장	11			
악센트에 우방향 활 설정	Ⅲ악장	9	32		
	Ⅳ악장	12			
연이어 설정된 우방향 활	IV악장	2	2		

3. 표현법

본 악곡에서는 왼손에 의한 운지를 활용한 표현법과 오른손에 의한 운 궁을 활용한 표현법으로 나누어 살펴보겠다. 운지를 활용한 연주법으로 퇴성, 농현, 꾸밈음, 글리산도를 중심으로 분석하겠다. 꾸밈음은 I, Ⅲ, Ⅳ악장에 전반적으로 사용된 표현법으로 앞꾸밈음과 뒤꾸밈음에 따른 연주유형을 중심으로 살펴보겠다. Ⅱ악장의 글리산도 주법은 경안법과 역안법을 사용하여 해금으로 연주 가능한 글리산도 표현의 경우의 수를 제시한다.

운궁을 활용한 연주법으로 악센트와 스타카토를 중심으로 살펴보겠다. 불규칙적인 악센트와 스타카토는 곡의 긴장감을 조성하는 역할을 한다. 이는 활의 압력과 속력, 활의 각도에 의해 결정되므로 효과적인 표현에 적합한 오른손의 연주법을 파악하여 제시한다.

(1) 운지를 활용한 표현법

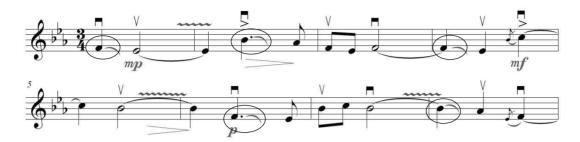
① 퇴성

전통음악의 어법중 추성과 퇴성과 요성표에 의한 표현은 보통 포르타멘토(Portamento)·글리산도(Glissando)의 효과로 나타내고 있다.35) <해 금을 위한 독주곡>은 黃-太-中-林-南 다섯 개의 출현음으로 구성되어 I, IV악장은 Eb포지션과 Ab포지션을 중심으로 F-Eb/Bb-Ab의 음진행을 주로 사용하였다. 따라서 太-黃/林-仲/ 綝-仲 으로 장2도 하행할 때 太, 林에서 퇴성을 표현한다. 악보상 퇴성이 표기되어 있지는 않지만 정악의 흐름에 기반을 둔 전통음악의 어법을 활용하여 퇴성을 <해 금을 위한 독주곡>의 표현법으로 제시한다.

³⁵⁾ 노은아, 『해금창작곡 연주법<실전>』, (예솔, 2020.05.29.), 19쪽.

1) 제1~8마디

<악보58> 제1~8마디 표현법 퇴성



<악보58>의 제1~8마디는 I 악장의 도입부로 F-E b / B b - A b 의 장2도 하행진행이 반복적으로 사용된다. 퇴성의 표현은 정악의 퇴성과 유사하여 먼저 음을 낸 후 다음 음까지 풀어내어 표현한다.

2) 제113~116마디

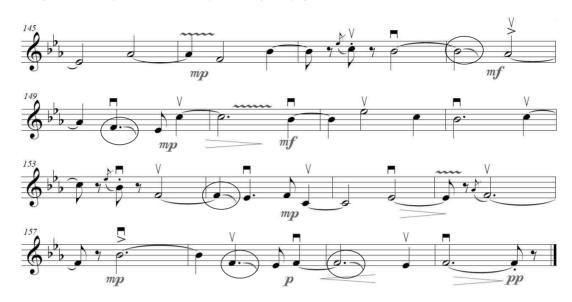
<악보59> 제113~116마디 표현법 퇴성



<악보59>의 제113~116마디는 IV악장의 도입부로 F-E♭음진행에 퇴성을 적용하여 표현한다.

3) 제145~160마디

<악보60> 제145~160마디 표현법 퇴성



<악보60>의 제145~160마디는 IV악장의 후반부로 F-E b / B b - A b
의 장2도 하행 진행이 반복적으로 나타난다. 따라서 B b 과 F에 퇴성을 표기하여 전통음악적 어법을 구현한다.

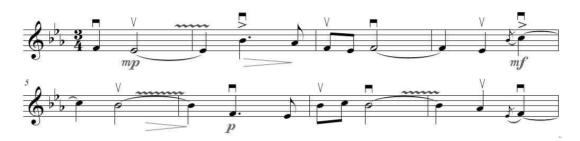
② 농현

해금에서의 농현은 운지를 역안하여 힘의 조절에 따라 농현의 표현이다양하게 나타난다. 농현의 종류로는 단3도 이상의 굵은 농현, 단2도~장2도 간격의 얇은 농현, 계면조에서 나타나는 풀어 떠는 농현 등이 있다.36) <해금을 위한 독주곡>에서 사용된 포지션과 농현의 위치, 쓰임새를 고려했을 때 규칙적이고 일정한 단2도~장2도 간격의 얇은 농현을 사용하여 전통음악 중 정악의 어법을 구현한다.

³⁶⁾ 노은아, 『해금창작곡 연주법<실전>』, (예솔, 2020.05.29.), 19쪽.

1) 제1~8마디

<악보61> 제1~8마디 표현법 농현



<막보61>은 I 악장의 도입부로 3회의 농현이 등장한다. A b 포지션을 설정하여 농현이 표기된 E b 은 중현②指, B b 은 유현 2指로 운지하여 발음한다. 이 부분은 전통음악 중 정악에서 사용되는 농현, 즉 장2도 간격의 규칙적이고 일정한 굵기의 농현으로 표현한다.

2) 제73~80마디

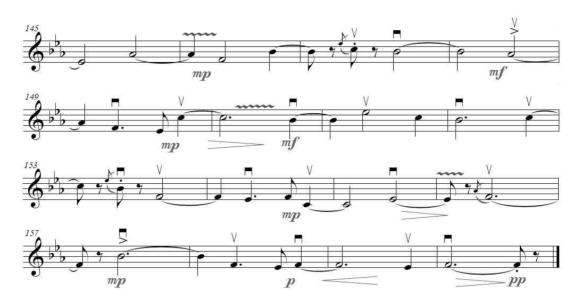
<악보62> 제73~80마디 표현법 농현



<악보62>는 Ⅲ악장의 한 부분으로 제73~74마디의 농현은 셈여림과함께 표기되어있다. 따라서 동일한 지속음을 crescendo할 시 점점 굵은 농현으로, decrescendo시 점점 가늘어지는 농현으로 표현함으로서 셈여림과 농현을 함께 연주하면 보다 다이나믹한 효과를 볼 수 있다.

3) 제145~160마디

<악보63> 제145~160마디 표현법 농현



<막보63>는 IV악장의 후반부로 제146마디, 제156마디에 표기된 농현은 각 포지션의 1指로 연주한다. 따라서 농현의 표현은 정악에서 흔히 사용되는 규칙적이고 일정하게 농현한다.

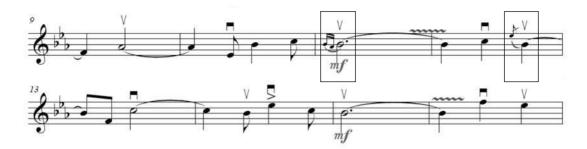
③ 꾸밈음

꾸밈음은 악곡 전체 중 I, Ⅲ, Ⅳ악장에서 반복적으로 등장한다. <해 금을 위한 독주곡>에서 사용된 꾸밈음은 앞꾸밈음과 뒤꾸밈음 두 가지 로 그 역할에 적합한 표현법을 제시하겠다. 본 곡에서 앞꾸밈음은 주로 음역대의 변화, 새로운 음악적 요소의 시작에 사용되고, 뒤꾸밈음은 붙 임줄로 형성된 지속음 끝에 표기되어 종지형에 사용된다.

자연스럽고 부드러운 꾸밈음 표현을 위해 동일한 현에서 연주하는 것을 원칙으로 정확한 발음을 위해 역안법이 아닌 경안법으로 설정하여 연주하는 것이 적합하다.

1) 제9~16마디

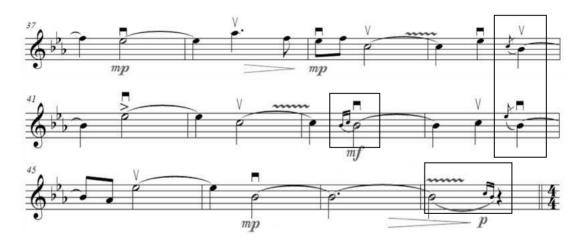
<악보64> 제9~16마디 표현법 꾸밈음



<악보64>의 제9~16마디는 I 악장의 한 부분으로 제11마디의 겹꾸밈음과 제12마디의 앞꾸밈음이 나타난다. 겹꾸밈음은 정확한 발음을 위해두 음과 본음을 동일한 현에서 연주한다. 제12마디의 앞꾸밈음 e b 은원래 유현 3指로 운지하나 효과적인 꾸밈음 표현을 위해 유현 4指를 벌려음을 누르지 않고 짚어낸다.

2) 제37~48마디

<악보65> 제37~48마디 표현법 꾸밈음

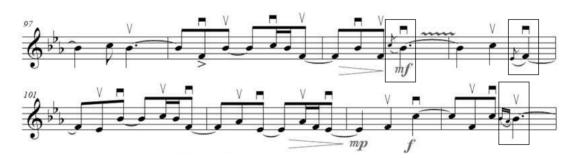


<막보65>의 제37~48마디는 I 악장 후반부로 두 번의 앞꾸밈음과 겹 꾸밈음, 뒤꾸밈음이 등장한다. 제40, 44마디의 앞꾸밈음은 장2도, 완전4도 의 화성을 덧붙여 본음과 자연스럽게 연결시켜 연주한다. 제44마디의 꾸 임음 e b 은 효과적인 표현을 위해 원래 운지인 유현 3指가 아닌 유현 4指를 사용하여 음을 누르지 않고 짚어서 표현한다.

제43마디의 겹꾸밈음은 앞꾸밈음으로 본음 Bb과 같은 활을 사용하여 연결시키고, 제48마디에 나타나는 뒤꾸밈음은 I 악장의 마지막 음에 표 기되어 곡의 흐름을 마무리 짓는 종지부 역할을 한다.

3) 제97~104마디

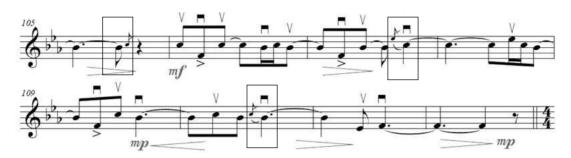
<악보66> 제97~104마디 표현법 꾸밈음



<악보66>의 제97~104마디는 Ⅲ악장의 한 부분이다. Ⅰ 악장보다 빠른 템포로 연주하고 짧은 박에 앞꾸밈음이 표기되어 이전보다 간략하게 표현함이 적절하다.

4) 제105~112마디

<악보67> 제105~112마디 표현법 꾸밈음



<악보67>의 제105~112마디는 Ⅲ악장의 후반부이다. 제105마디 뒤꾸 임음은 Ⅰ 악장의 종지부의 뒤꾸밈음과 동일하게 나타난다. 제107마디의 앞꾸밈음 e b 은 눌러내지 않고 운지를 벌려 짚어내는 것이 꾸밈음 표현 에 적합하다. 반면 제110마디의 앞꾸밈음과 같이 crescendo의 확장된 다 이나믹 표현에서는 꾸밈음 c를 눌러내며 확실하게 발음하여 표현한다.

5) 제113~120마디

<악보68> 제113~120마디 표현법 꾸밈음



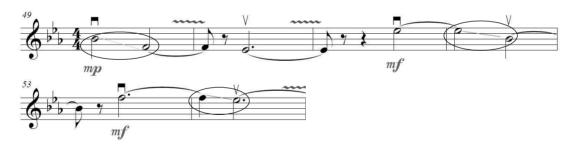
<악보68>의 제113~120마디는 IV악장의 도입부이다. 제116, 120마디의 앞꾸밈음은 본음에 스타카토가 붙어 이전과는 다른 형태를 보인다. 본음과 자연스러운 연결의 꾸밈음 표현을 위해 동일한 현의 운지를 사용하는 것이 적합하다. 따라서 제120마디의 꾸밈음 Ab의 운지는 원래 유현 1指이나 중현에서 꾸밈음을 표현할 경우 정확한 발음과 깨끗한 음색 을 구현해 중현 ④指로 설정하는 것이 중요하다.

④ 글리산도(Glissando)

해금으로 주법을 표현하는 방법으로는 크게 두 가지가 있다. 첫째, 경 안법을 사용하여 각각의 음을 포지션으로 하여 현을 따라 포지션이동하 며 연주한다. 둘째, 역안법을 사용하여 한 포지션 안에서 음을 역안하며 발음한다. <해금을 위한 독주곡>중 글리산도 주법을 사용한 Ⅱ악장을 중심으로 분석하겠다.

1) 제49~54마디

<악보69> 제49~54마디 표현법 글리산도



<막보69>의 제49마디~54마디는 글리산도 주법은 경안법과 역안법의 사용에 따라 다양하게 표현할 수 있다. 해금으로 표현 가능한 글리산도 주법의 운지를 정리하면 다음과 같다.

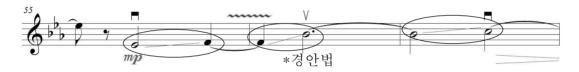
- <u>E b 포지션</u>에서 3指를 역안하여 2指 F까지 글리산도 한다. 제52마디는 <u>B b 포지션</u>에서 2指를 역안하여 1指 B b 까지 풀어내며, 제54마디는 3 指를 역안하여 e b 까지 풀어낸다.
 - ❷ F포지션에서 2指를 역안하여 1指 F까지 글리산도 한다. 제52마디는

<u>B b 포지션</u>에서 2指를 역안하여 1指 B b 까지 풀어내며, 제54마디는 3指를 역안하여 e b 까지 풀어낸다.

- ❸ <u>B b 포지션</u>에서 1指를 경안하여 <u>F포지션</u>으로 글리산도 하며 이동한다. 제52마디는 <u>e b 포지션</u>에서 1指를 경안하여 <u>B b 포지션</u>으로 글리산도 하며 이동한다. 제54마디는 f포지션에서 1指를 경안하여 e b 포지션으로 이동한다.
- 4 <u>B b 포지션</u>에서 1指를 경안하여 <u>F포지션</u>으로 글리산도 하며 이동한다. 제52마디는 <u>B b 포지션</u>에서 2指를 역안하여 1指 B b 까지 풀어내며, 제54마디는 3指를 역안하여 e b 까지 풀어낸다.

2) 제55~57마디

<악보70> 제55~57마디 표현법 글리산도



<악보70>의 제55마디~57마디는 글리산도 주법은 경안법과 역안법의 사용에 따라 다양하게 표현할 수 있다. 해금으로 표현 가능한 글리산도 주법의 운지를 정리하면 다음과 같다.

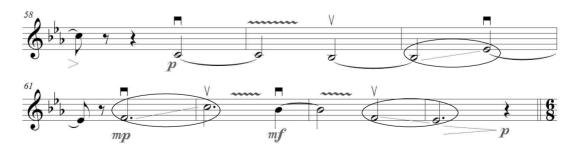
- <u>E b 포지션</u>에서 1指를 역안하여 2指 F까지 글리산도하고, 동일한 운지로 경안하며 <u>A b 포지션의</u> 2指 B b 으로 이동한다. 이후 2指를 역안하여 c를 발음한다.
- ② <u>E b 포지션</u>에서 1指를 역안하여 F까지 내고, 동일한 운지를 경안하여 1指가 B b 을 잡는 <u>B b 포지션</u>으로 이동한다. 이후 1指를 역안하여 c 를 발음한다.
 - ❸ E♭포지션에서 1指를 경안하여 F포지션으로 내려가고, B♭까지 경

안하며 이동할 때 Ab 포지션의 2指로 착지한다. 이후 2指를 역안하여 c를 발음한다.

- ④ <u>E b 포지션</u>에서 1指를 경안하여 <u>F포지션</u>으로 내려가고, 동일한 운지를 사용하여 <u>B b 포지션</u>까지 경안하며 이동한다. 이후 1指인 B b 에서 역 안하여 c를 발음한다.
- ⑤ <u>E b 포지션</u>에서 1指를 경안하여 <u>F포지션</u>으로 내려간다. 이후 1指인 F를 역안하여 3指 B b 까지 연결하고. 3指를 역안하여 4指 c를 발음한다.
- ⑤ E b 포지션에서 1指를 경안하여 F포지션으로 내려가고, 동일한 운지를 사용하여 B b 포지션을 거쳐 c포지션까지 경안하여 이동한다.
- ② <u>B b 포지션</u> 중현①指를 잡고 E b 을 역안하여 ②指 F까지 글리산도한다. ②指를 역안하며 유현1指로 B b 까지 연결시키고 1指를 경안하여 <u>c</u> 포지션으로 이동한다.
- ❸ <u>B b 포지션</u> 중현①指를 잡고 E b 을 역안하여 ②指 F까지 글리산도한다. ②指를 역안하며 유현1指로 B b 까지 연결시키고 이후 c까지 역안한다.

3) 제58~64마디

<악보71> 제58~64마디 표현법 글리산도



<악보71>의 제58~64마디는 글리산도 주법은 경안법과 역안법의 사용에 따라 다양하게 표현할 수 있다. 해금으로 표현 가능한 글리산도 주

법의 운지를 정리하면 다음과 같다.

- ①E b 포지션에서 중현 ②指를 경안하여 A b 포지션 E b 으로 이동한다. 제61마디는 A b 포지션에서 중현 ③指를 역안한 후 c를 유현 3指로 연결시킨다. 제63마디는 안줄 ②指를 역안하여 글리산도를 표현한다.
- ②Eb 포지션에서 중현 ②指를 경안하여 Ab 포지션 Eb으로 이동한다. 제61마디는 F포지션에서 유현 1指를 경안하여 c포지션으로 이동한다. 제63마디는 F포지션에서 유현 1指를 경안하여 Eb 포지션으로 이동하며 글리산도한다.
- ❸ E b 포지션에서 중현 ②指를 역안하여 E b 을 발음한다. 중현 으로 이동한다. 제61마디는 A b 포지션에서 중현 ③指를 역안한 후 c를 유현 3指로 연결시켜 글리산도한 후 제63마디는 안줄 ②指를 역안하여 표현한다.
- 4Eb 포지션에서 중현 ②指를 역안하여 Eb을 발음한다. 제61마디는 E 포지션에서 유현 1指를 경안하여 E 포지션으로 이동한다. 제63마디는 E 포지션에서 유현 1指를 경안하여 Eb 포지션으로 이동하며 글리산도한다.

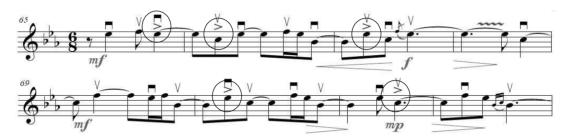
(2) 운궁을 활용한 표현법

① 악센트

악센트는 특정음에 강세를 주는 표현법으로 <해금을 위한 독주곡>의전 악장에서는 불규칙한 악센트가 나타난다. 해금 연주 시 악센트 표현은 운궁법의 요소인 활의 속력, 압력, 각도를 함께 고려하여 연주하는 것이 효과적이다.

1) 제65~72마디

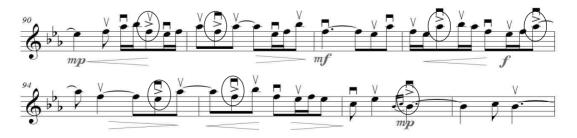
<악보72> 제65~72마디 표현법 악센트



<악보72>의 제65~72마디는 Ⅲ악장의 도입부로 악센트가 5회 등장한다. 정확한 악센트 표현을 위해 본음에서 활의 방향을 바꾸되 압력을가하면서 활의 속력을 빠르게, 활의 각도를 낮추어 연주하는 것이 표현에 효과적이다.

2) 제90~97마디

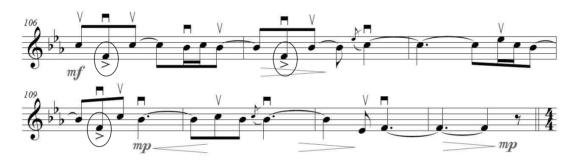
<악보73> 제90~97마디 표현법 악센트



<막보73>의 제90~97마디는 악센트가 7회 등장하며 f, ab, eb, Bb 의 주요음에서 나타난다. 이전 악구와 같이 효과적인 악센트 표현을 위 해 본음에서 활의 방향을 바꾸어 활의 속력을 활용하는 것이 적합하다.

3) 제106~112마디

<악보74> 제106~112마디 표현법 악센트

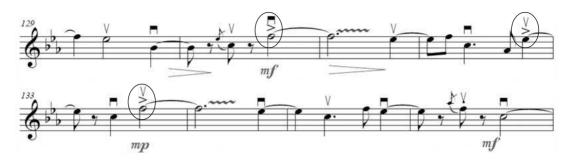


<악보74>의 제106~112마디는 Ⅲ악장의 후반부로 악센트가 F에 표기되었다. 해금의 운지와 운궁은 유기적인 관계로 F가 중현 ③指임을고려하여 활의 압력과 속력을 가하기 수월한 우방향 활이 적합하다.³⁷⁾

³⁷⁾ 악센트와 st 등의 표현에 우방향 활이 효과적인 것인가에 관한 음향 스펙트럼 실험을 실시하였다. 그 방법으로는 st2의 동일한 음을 우방향 활로 3회, 좌방향 활로 3회 연주하였으며 결과는 <그림1>과 같다. 노은아, "해금 창작곡을 위한 연주법 연구", (서울: 서울대학교 음악대학원 박사학위논문, 2012), 270쪽.

4) 제129~136마디

<악보75> 제129~136마디 표현법 악센트



<악보75>의 제129~136마디는 IV악장의 클라이막스로 악센트로 표현한 지속음의 사용으로 긴장감을 조성한다. 악센트를 표현할 때 운궁은 활의 속력과 압력을 고려하여 사용한다. 따라서 악센트가 붙은 지속음의 연주는 활의 길이를 최대한으로 설정한다. 악센트에는 활에 순간적인 압력을 가해 표현하고 이후 활의 속력을 늦추어 지속음을 연주한다.

5) 제137~144마디

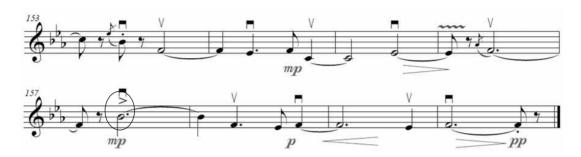
<악보76> 제137~144마디 표현법 악센트



<막보76>의 제137~144마디는 우방향 활로 설정하여 효과적으로 악센트를 표현한다. 불규칙적인 악센트의 사용으로 이전 클라이막스의 긴장감이 유지된다.

6) 제153~160마디

<악보77> 제153~160마디 표현법 악센트



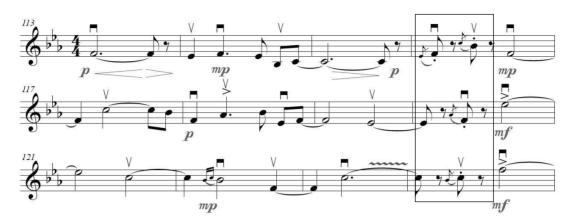
<악보77>의 제153~160마디는 IV악장의 후반부이다. 제157마디에서 악센트가 한 번 등장하며 하행선율과 함께 긴장감을 해소시키며 곡을 마 무리한다. 따라서 <해금을 위한 독주곡>에 사용된 불규칙적인 악센트 표현은 곡의 긴장감을 조성하는 역할로 볼 수 있으며 활의 속력, 압력, 각도를 고려하여 우방향 활로 표현하는 것이 효과적이다.

② 스타카토

스타카토는 음의 길이를 짧게 끊어 소리 내는 표현법으로 활의 길이, 속력, 압력의 영향을 받는다. <해금을 위한 독주곡>에서 사용된 스타카 토는 이음줄 스타카토로 양방향의 활 사용이 모두 가능하다. IV악장에 반복적으로 나타나는 스타카토의 효과적인 표현을 중심으로 고찰하겠다.

1) 제113~124마디

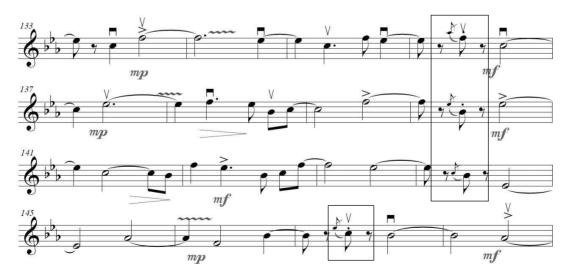
<악보78> 제113~124마디 표현법 스타카토



<악보78>에서와 같이 제113~124마디는 IV악장의 전반부로 스타카토가 4회 등장한다. 동일한 형태의 스타카토는 8분음표 음정 또한 앞꾸밈음처럼 장식음의 역할로 표현하는 것이 적합하다. 제116마디의 반복적인스타카토 표현은 동일한 활의 길이, 속력, 각도를 고려하여 활을 사용해야 한다.

2) 제133~148마디

<악보79> 제133~148마디 표현법 스타카토



<막보79>의 제133~148마디는 스타카토 표현이 4회 등장한다. IV악장의 스타카토는 반복적인 지속음으로 속에서 활의 방향, 길이, 속력, 압력에 따른 다양한 운궁의 사용을 보여준다.

3) 제157~160마디

<악보80> 제157~160마디 표현법 스타카토



<막보80>는 IV악장의 후반부로 <해금을 위한 독주곡>의 종지음 끝에 스타카토가 표기되었다. 이는 동일한 지속음에서 decrescendo하며 사라지듯 종지하는 것으로 마침표를 찍듯이 활을 현에서 뗀다.

위에서 살펴본 것과 같이 운지를 활용한 표현법에는 퇴성, 농현, 꾸밈음, 글리산도가 있다. <해금을 위한 독주곡>의 퇴성은 역안법을 사용하여 눌러낸 음에서 한 음 아래까지 풀어내며 표현하고, 농현은 규칙적이고 일정한 간격의 얇은 농현으로 표현한다. 이는 정악의 흐름에 기반을 둔 <해금을 위한 독주곡>을 구현하기 위한 효과적인 표현법으로 볼 수있다. 꾸밈음은 경안법을 사용하여 동일한 현에서 표현하며 글리산도는다양한 해금 운지법으로 표현한다.

운궁을 활용한 표현법에는 악센트와 스타카토가 있다. 이 곡에서 사용된 악센트는 세 가지로 나타난다. 첫째, 지속음의 악센트는 활의 속력, 길이를 고려하여 운궁을 설정하는 것이 적합하다. 둘째, 짧은 박의 불규칙적인 악센트는 활의 압력, 각도, 위치를 고려하여 설정한다. 셋째, 중현에서 표현하는 악센트는 활의 방향, 압력, 각도를 고려하여 우방향활로설정한다. 스타카토, 이음줄 스타카토는 활의 압력, 속력, 위치 등 운궁의요소에 따라 다양한 표현이 가능하다.

V. 결론

본 연구는 현대화 되고 있는 해금창작곡의 흐름 속에서 전통음악적 어법을 기반으로 한 김승근 작곡 <해금을 위한 독주곡>의 작품분석을 통한 악곡의 특징과 효과적인 연주법을 도출한 논문으로 그 결과는 다음과같다.

첫째, <해금을 위한 독주곡>의 악곡구조는 주제선율의 이동, 주요리듬의 변화에 따라 (I 악장-집, B, 집 '/Ⅱ악장-□ /Ⅲ악장-□, E, F /Ⅳ 악장-區, 田)의 총 9개의 단락으로 구분 지을 수 있으며 각 단락은 주제선율을 중심으로 반복, 재현, 확대를 제시하며 전개된다.

둘째, 이 곡의 출현음은 黃-太-中-林-南 5음음계로 구성되었으며, 선율 진행을 중심으로 악곡을 분석한 결과 음역대의 대비를 보이는 가운데 유 기적으로 선율이 진행된다.

셋째, 리듬 진행을 중심으로 악곡을 분석한 결과 붙임줄에 의한 지속음이 반복적으로 사용되며 프레이즈가 형성되고, 불규칙적인 악센트의 사용은 박자의 기준을 모호하게 만들어 긴장감을 조성한다.

넷째, <해금을 위한 독주곡> 연주에 사용된 포지션은 Eb, Ab, Bb, eb, f로 5개이며, 연주에 사용된 포지션이동방법은 1指를 이용한 이동, 동일한 운지끼리의 이동, 선행음을 이용한 이동, 쉼표를 이용한 이동 네가지로 나타난다.

다섯째, 본 곡의 주요리듬인 지속음은 안정감 있는 음색을 구현하기 위해 활의 방향을 최소한으로 바꾸어 연주하는데 이는 전통음악 중 정악의 기본적인 운궁법으로 볼 수 있다.

여섯째, 본 작품의 표현법은 전통음악의 시김새, 즉 퇴성과 농현을 사용하며 이는 정악의 흐름에 기반을 둔 전통음악의 어법을 구현한다. 이외꾸밈음, 글리산도, 악센트, 스타카토 등 창작곡 연주를 위한 효과적인 현

대적 표현법이 사용된다.

이상 김승근 작곡 <해금을 위한 독주곡>의 분석 결과 본 악곡은 5음음 계의 사용, 농현, 퇴성과 같은 전통적 시김새를 통해 전통음악의 특징이나타나는 것을 알 수 있다. 또한 악곡에 사용된 글리산도, 스타카토 등의서양음악의 현대적 기법을 통해 동·서양의 음악요소가 결합된 곡이라 할수 있다.

본 연구를 통해 해금 연주자들이 <해금을 위한 독주곡>의 연주를 위한 작품의 구조 및 특징적 어법을 이해하는 데에 도움이 되기를 기대한다.

참 고 문 헌

1. 단행본 및 사전

김해숙·백대웅·최태현, 전통음악개론, (서울:어울림,1995.)

노은아, 『해금창작곡 연주법<실전>』, (예솔, 2020.05.29.)

삼호뮤직 편, 『파퓰러음악용어사전』, (서울: 삼호뮤직 편집부, 2002)

송방송. 『한겨레 음악인 대사전』(서울: 보고사. 2012)

한국예술종합학교 한국 예술 연구소 지음, 『한국 작곡가 사전』(시공사, 2006)

2. 논문

- 김가령, "김승근 작곡<대금협주곡 1번>분석 연구",(서울: 서울대학교 음 악대학원 석사학위논문, 2017)
- 노은아, "해금 창작곡을 위한 연주법 연구", (서울: 서울대학교 음악대학 원 박사학위논문, 2012)
- 박수민, "이찬해 작곡「해금 독주를 위한 '속죄제'」분석 연구",(서울: 서울대학교 음악대학원 석사학위논문, 2017)
- 안혜진, "김승근 작곡「해금합주협주곡 1번」분석연구",(서울: 서울대학 교 음악대학원 석사학위논문, 2012)
- 여수연. "김승근 작곡<해금독주곡 2004>분석연구". (서울: 서울대학교 음

악대학원 석사학위논문, 2005)

- 이고운, "강준일 작곡 사물놀이를 위한 협주곡「마당」연구", (서울: 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2016)
- 왕정은, "Donald Reid Womack 작곡 「소리」분석 연구",(서울: 서울대 학교 대학원 석사학위논문, 2018)
- 조혜령, "이해식 해금 작품 분석 연구", (서울: 서울대학교 대학원 박사학위 논문, 2019)
- 조형주, "이정면 작곡 「Drumming & Scat For Magic String」 분석 연구",(서울: 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2020)
- 황보영, "이해식 작곡 <해금 연주를 위한 '들듬'> 분석 연구", (서울: 서울대학교 석사학위 논문. 2016)

3. 기타 자료

http://www.k-musicmakers.com

http://kukak21.nanuminet.co.kr/bbs/board.php?bo_table=news&wr_id=4438

Abstract

An Analysis On Kim Sngkn's <A solo for Haegeum>

Bae Woori
Department of Music
The Graduate School
Seoul National University

This study shows the feature of this work and effective technique of the analysis of Kim Sngkn's composition <A solo for Haegeum> based on traditional music techniques between the modernization of creative Korean classical music, and the results are as follows.

First, the structure of the music <A solo for Haegeum> can be divided into nine sections (I movement -A,B,A'/II movement -C/III movement -D,E,F/IV movement -G,H) according to the movements of the subject melody, and major rhythm, each paragraph develops by repeating, reproducing, and expanding based on each subject melody.

Second, appearance notes of this piece consist of five-tone scale- $E \flat (黄) - F(太) - A \flat (仲) - B \flat (林) - c(南)$. It shows the progress of melody intimately associated with the contrast of the range of notes as a result of analyzing the music based on the progression of the melody.

Third, continuous use of continuant sound by tie forms the phrase with the analysis of the music-centered on rhythm progress, and the use of irregular accents, obscures the criteria of the beat, creating tension.

Fourth, $\langle A \text{ solo for Haegeum} \rangle$ uses five positions $- E \flat$, $A \flat$, $B \flat$, $e \flat$, f. The movement of positions used for the performance can be shown in four ways: movement using 1st finger, movement between the same fingers, movement using the preceding sound, and movement using commas.

Fifth, this continuant sound of the major rhythm in this work uses techniques of changing the direction of the bow to a minimum to realize a stable tone, which can be seen from the common bowing of traditional music - Jeongak.

Sixth, the expression of this work uses Toeseong and Nonghyeon, which shows the technique of traditional music based on the Jeongak. In addition, effective modern expressions such as Gracenote, glissando, accents, and staccato are used.

According to the analysis of Kim Sngkn's composition, the music shows the features of traditional music through the use of the five-tone scale, Nonghyeon, and Toeseong. Also, modern techniques of Western music, such as glissando and staccato, are used in music. It can be referred that it combines Eastern and Western music elements.

Through this study, I hope that haegeum performers will be able to understand the structure and characteristic technique of the work for the performance of <A solo for Haegeum>.

keywords: haegeum, Kim Sngkn, <A solo for Haegeum>

Student Number : 2019-26642

해금을 위한 독주곡

김 승 근 I



Π

