



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악박사학위논문

백병동 해금작품 분석연구

2022년 8월

서울대학교 대학원

음악과 국악전공

문 선 경

# 백병동 해금작품 분석연구

지도교수 노 은 아

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함  
2022년 4월

서울대학교 대학원  
음악과 국악전공  
문 선 경

음악박사 학위논문을 인준함  
2022년 7월

위 원 장           허  윤  정           (인)

부위원장           김  경  아           (인)

위      원           양  경  숙           (인)

위      원           정  효  성           (인)

위      원           노  은  아           (인)

## 국문 초록

본 연구는 백병동 해금창작곡의 음악적 특징과 연주법을 고찰한 것이다. 해금작품의 음악적 특징을 공통적 특징과 작품별 특징으로 나누어 분석하였고, 연주법은 운지법과 운궁법을 중심으로 연구하였다. 연구결과는 다음과 같다.

첫째, 백병동의 국악작품을 중심으로 작품경향을 살핀 결과 해금 작품출현 이전 시기의 작품은 ‘음 생명론’과 소리의 울림에 대한 탐구를 기반으로 하였다. 해금작품이 출현한 1998년부터 현재까지는 이러한 ‘음 생명론’을 바탕으로 다양한 악기편성과 자유로운 형식이 추구되는 경향으로 확대되었다.

둘째, 해금작품에서 공통적인 음악적 특징은 구조, 리듬, 선율, 전통요소로 설명할 수 있다. 구조적 공통점은 단악장 형식, 무조(無調), 연주자의 자율적 해석을 위한 해금 솔로 구간 및 카덴차, 애드리브 배치가 있다.

리듬은 연음리듬 및 분할리듬의 활용이 특징이며, 붙임줄의 사용을 통해 정박을 벗어나는 양상이 공통적으로 보인다. 특히 쉼표의 의미와 역할이 다양하게 나타난다. 다양한 길이의 쉼표를 활용하여 리듬적 요소 외 ‘무음(無音)’, 즉 ‘소리 없는 소리’를 의미하기도 하며, 여백을 창출하는 음악적 효과를 주기도 한다.

선율전개 양상의 공통점은 ‘동일음 및 근접음 활용’, ‘음형의 가변성 활용’, ‘대비 양상’, ‘대위 양상’을 들 수 있다.

또한, 백병동의 해금작품에는 전통요소가 다양하게 활용되었다. 추성·퇴성·요성 등의 시김새는 서양음악 주법인 글리산도를 활용하여 표현되며, 꺾는음과 꾸밈음을 포함한 전통음악의 4도·2도 음정 관계를 현대적으로 재해석하여 증4도 단2도로 등장시켰다. 이를 통해 작품에서 전통음악의 색채가 드러나도록 하였다.

셋째, 백병동 해금작품의 작품별 음악적 특징을 악기편성, 시작음과 종지음의 관계, 중심음 및 주요음의 활용, 음 구현 양상으로 나누어 살펴보았다.

백병동의 해금작품은 다양한 악기와 조우를 시도한 것이 특징이다. 악곡에 따라 해금과 함께 양금, 좌고, 종, 기타, 타악기 앙상블, 피아노 등 다양한 악기가 사용되었다.

시작음과 종지음의 관계는 동일음, 증음정 관계, 시작음과 무관한 자유로운

중심음의 세 가지 유형으로 나타났다. 중심음 및 주요음 활용양상 또한 중심음 활용, 주요음 활용, 중심음 및 주요음 미출현의 유형으로 구분할 수 있었다. <오늘, 1998년 9월-‘뒤틀림에서 超然의 彼岸으로’>(1998)와 <허행초>(1999)의 개작작품인 <비우고, 가고>(2010)는 중심음을 활용한 작품이고, <명(冥)Ⅱ>(2004), <운(韻)-Ⅶ>(2011), <소리의 행방>(2016)은 주요음을 활용한 작품이다. 1960년대의 작품을 개작(改作)한 <빈약한 올페의 회상>(2016)과 <화장장에서>(2016)는 명확한 중심음 및 주요음이 나타나지 않았다.

음 구현 양상은 ‘음 생명론’ 철학에서 비롯된 것으로, 음의 변화성을 강조하는 기법을 말한다. 중심음과 주요음을 중심으로 나타나며, 음정 간격, 리듬 및 셈여림 변화, 글리산도, 꾸밈음 등의 기법을 통해 구현된다. <빈약한 올페의 회상>, <화장장에서>를 제외한 다섯 작품에서 다양하게 활용되었다.

넷째, 백병동 해금작품의 음악적 특징을 고려하여 효과적인 연주를 위한 운지법과 운궁법을 제시하였다. 운지법으로는 반음계 진행 시 역안법을 활용하여 동일한 음색이 유지되도록 연주하는 것이 효과적이다. 글리산도와 트릴 등 운지법을 활용한 특수주법의 경우 역안법과 경안법의 운지법을 병행하면 전통적 시김새와 현대적 표현법의 다양한 느낌을 구현할 수 있다. 트레몰로, 스타카토 등 운궁법을 활용한 특수주법의 경우 활의 방향 외 활의 길이, 속력, 압력, 각도, 위치 등의 활의 요소를 유기적으로 조합하여 연주하는 것이 효과적이다. 또한, 이러한 유기적 결합을 통한 운궁법으로 다양한 음색을 구현할 뿐 아니라 작곡가의 의도에 적합한 음악적 표현을 구현할 수 있다.

백병동의 해금작품은 해금의 독특한 음색과 다양한 창작기법을 활용하였음은 물론, ‘음 생명론’을 바탕으로 자신만의 독창적인 음악세계를 구현하고 있음을 알 수 있었다. 즉, 악기의 고유한 특성을 바탕으로 해금의 무한한 가능성을 열어주었다는 점에서 그 음악적 의의가 있다. 본 논문을 통해 백병동의 해금작품에 대한 이해를 높여 실제적인 연주에 도움이 되기를 기대한다.

---

주요어: 백병동, 해금창작곡, 무조음악, 음 구현 양상, 운지법, 운궁법  
학번: 2011-30519

# 목 차

I. 서 론 .....	1
1. 문제제기 및 연구목적 .....	1
2. 선행연구 검토 .....	3
3. 연구범위 및 연구방법 .....	7
II. 백병동의 작품세계 .....	10
1. 생애와 음악활동 .....	10
2. 국악 작품세계 .....	14
III. 백병동의 해금작품 분석 .....	24
1. 해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월-‘뒤틀림에서 超然의 彼岸으로’> .....	24
2. 해금과 좌고를 위한 <명(冥)Ⅱ> .....	47
3. 해금과 기타를 위한 <비우고, 가고> .....	61
4. 해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-Ⅶ> .....	77
5. 해금독주를 위한 <소리의 행방> .....	98
6. 해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상> .....	112
7. 해금과 피아노를 위한 <화장장에서> .....	125
IV. 백병동 해금작품의 음악적 특징 .....	142
1. 공통적 음악 특징 .....	142
2. 작품별 음악 특징 .....	162
3. 소결 .....	176

V. 연주법 .....	179
1. 운지법 .....	179
2. 운궁법 .....	186
3. 소결 .....	190
VI. 결 론 .....	192
참 고 문 헌 .....	195
부 록: 작곡가 백병동 인터뷰 .....	198
Abstract .....	210

## 표 목 차

<표 1> 백병동 해금작품목록 .....	8
<표 2> 백병동 국악작품목록 (1965-1997) .....	18
<표 3> 백병동 국악작품목록 (1998-현재) .....	22
<표 4> 해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월> 악곡구조 .....	25
<표 5> 해금과 좌고를 위한 <명(冥)Ⅱ> 악곡구조 .....	49
<표 6> 해금과 기타를 위한 <비우고, 가고> 악곡구조 .....	63
<표 7> 해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-Ⅶ> 악곡구조 .....	78
<표 8> 해금독주곡 <소리의 행방> 악곡구조 .....	100
<표 9> 해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상> 악곡구조 .....	113
<표 10> 해금과 피아노를 위한 <화장장에서> 악곡구조 .....	127
<표 11> 백병동 해금작품 분석 결과 .....	141
<표 12> 백병동 해금작품의 조성 .....	143
<표 13> 백병동 해금작품 솔로 구간 및 카덴차, 애드리브 구간 .....	144
<표 14> 백병동 해금작품 리듬 .....	145
<표 15> <오늘, 98년 9월> 양금 음정 및 화음 .....	163
<표 16> <오늘, 98년 9월> 시작음과 종지음 .....	163
<표 17> <명(冥)Ⅱ> 시작음과 종지음 .....	165
<표 18> <비우고, 가고> 기타 화음 .....	168
<표 19> <비우고, 가고> 시작음과 종지음 .....	168
<표 20> <운(韻)-Ⅶ> 글로켄슈필 화음 및 음정 .....	170
<표 21> <소리의 행방> 시작음과 종지음 .....	172
<표 22> <빈약한 올페의 회상> 시작음과 종지음 .....	174
<표 23> <화장장에서> 시작음과 종지음 .....	175



## 악 보 목 차

<악보 1> <오늘, 98년 9월> 제1행 1박-16박, 제2행 1박-13박 .....	26
<악보 2> <오늘, 98년 9월> 제2행 14박-16박, 제3행 1박-5박 .....	27
<악보 3> <오늘, 98년 9월> 제3행 6박-14박 .....	28
<악보 4> <오늘, 98년 9월> 제4행 1박-14박 .....	29
<악보 5> <오늘, 98년 9월> 제4행 15박-16박, 제5행 1박-8박 .....	29
<악보 6> <오늘, 98년 9월> 제5행 8박-13박, 제6행 1박-6박 .....	30
<악보 7> <오늘, 98년 9월> 제6행 7박-10박 .....	31
<악보 8> <오늘, 98년 9월> 제7행 1박-6박 .....	31
<악보 9> <오늘, 98년 9월> 제7행 7박-15박 .....	32
<악보 10> <오늘, 98년 9월> 제8행 1박-9박, 제9행 1박-7박 .....	33
<악보 11> <오늘, 98년 9월> 제9행 8박-11박, 제10행 1박-10박 .....	34
<악보 12> <오늘, 98년 9월> 제10행 10박-11박, 제11행 1박-19박 .....	35
<악보 13> <오늘, 98년 9월> 제12행 1박-6박 .....	36
<악보 14> <오늘, 98년 9월> 제12행 7박-15박 .....	36
<악보 15> <오늘, 98년 9월> 제12행 16박-19박 .....	37
<악보 16> <오늘, 98년 9월> 제12행 20박-25박, 제13행 1박-6박 .....	37
<악보 17> <오늘, 98년 9월> 제13행 7박-15박 .....	38
<악보 18> <오늘, 98년 9월> 제13행 16박-22박 .....	39
<악보 19> <오늘, 98년 9월> 제14행 1박-8박 .....	39
<악보 20> <오늘, 98년 9월> 제14행 9박-18박 .....	40
<악보 21> <오늘, 98년 9월> 제15행 1박-10박 .....	41
<악보 22> <오늘, 98년 9월> 제15행 11박-18박, 제16행 1박-5박 .....	41
<악보 23> <오늘, 98년 9월> 제16행 6박-11박 .....	42
<악보 24> <오늘, 98년 9월> 제16행 12박-제17행 1박-3박 .....	43
<악보 25> <오늘, 98년 9월> 제17행 3박-20박 .....	44
<악보 26> <오늘, 98년 9월> [A]-1 .....	44
<악보 27> <오늘, 98년 9월> [A']-1 .....	44
<악보 28> <오늘, 98년 9월> 제17행 21박-22박, 제18행 1박-10박 .....	45

<악보 29> <오늘, 98년 9월> 제18행 11박-16박, 제19행 1박-6박	45
<악보 30> <오늘, 98년 9월> 제19행 6박-22박	46
<악보 31> <명(冥)Ⅱ> 제1마디-제7마디 1.75박	49
<악보 32> <명(冥)Ⅱ> 첫 도입부의 제시음 음정관계	50
<악보 33> <명(冥)Ⅱ> 제7마디 1.75박-제12마디 2박	50
<악보 34> <명(冥)Ⅱ> 제12마디 3박-제21마디	51
<악보 35> <명(冥)Ⅱ> 제22마디-제27마디	52
<악보 36> <명(冥)Ⅱ> 제28마디-제31마디	52
<악보 37> <명(冥)Ⅱ> 제32마디-제39마디	53
<악보 38> <명(冥)Ⅱ> 제40마디-제46마디 2박	54
<악보 39> <명(冥)Ⅱ> 제46마디 3박-제51마디	55
<악보 40> <명(冥)Ⅱ> 제52마디-제55마디	55
<악보 41> <명(冥)Ⅱ> 제56마디-제58마디, 제59마디-제61마디	56
<악보 42> <명(冥)Ⅱ> 제62마디-제69마디	57
<악보 43> <명(冥)Ⅱ> 제70마디-제73마디	58
<악보 44> <명(冥)Ⅱ> 제74마디-제76마디	59
<악보 45> <명(冥)Ⅱ> 제77마디-제78마디 2박	59
<악보 46> <명(冥)Ⅱ> 제78마디 3박-제79마디	60
<악보 47> <명(冥)Ⅱ> 제80마디-제84마디	60
<악보 48> <비우고, 가고> 제1행 1박-10박	63
<악보 49> <비우고, 가고> 제1행 11박-16박, 제2행 1박-16박	64
<악보 50> <비우고, 가고> 제3행 1박-6박	65
<악보 51> <비우고, 가고> 제3행 7박-18박, 제4행 1박-2.5박	66
<악보 52> <비우고, 가고> 제4행 2.5박-제5행 1박-9박	67
<악보 53> <비우고, 가고> 제5행 10박-15박, 제6행 1박-3박	68
<악보 54> <비우고, 가고> 제6행 4박-12박	68
<악보 55> <비우고, 가고> 제6행 13박-17박, 제7행 1박-3박	69
<악보 56> <비우고, 가고> 제7행 4박-22박	70
<악보 57> <비우고, 가고> 제8행 1박-10박	70
<악보 58> <비우고, 가고> 제8행 11박-18박	71
<악보 59> <비우고, 가고> 제9행 1박-9박	72

<악보 60> <비우고, 가고> 제9행 10박-11박, 제10행 1박-7박	72
<악보 61> <비우고, 가고> 제10행 8박, 제11행 1박-7박	73
<악보 62> <비우고, 가고> 제12행 1박-9박	74
<악보 63> <비우고, 가고> 제13행 1박-18박	74
<악보 64> <비우고, 가고> 제14행 1박-23박	75
<악보 65> <비우고, 가고> 제15행 1박-4박	76
<악보 66> <운(韻)-VII> 제1마디-제8마디	79
<악보 67> <운(韻)-VII> 제9마디-제23마디	80
<악보 68> <운(韻)-VII> 제24마디-제29마디	83
<악보 69> <운(韻)-VII> 제30마디-제45마디	84
<악보 70> <운(韻)-VII> 제46마디-제49마디	86
<악보 71> <운(韻)-VII> 제50마디-제56마디	87
<악보 72> <운(韻)-VII> 제57마디-제60마디	88
<악보 73> <운(韻)-VII> 제61마디-제67마디	89
<악보 74> <운(韻)-VII> 제68마디-제71마디	90
<악보 75> <운(韻)-VII> 제72마디-제79마디	91
<악보 76> <운(韻)-VII> 제80마디-제91마디	92
<악보 77> <운(韻)-VII> 제92마디-제97마디	93
<악보 78> [A]-1 해금 선율진행 제1마디-제4마디	94
<악보 79> [A']-1 해금 선율진행 제92마디-제94마디	94
<악보 80> <운(韻)-VII> 제98마디-제111마디 2박	95
<악보 81> <운(韻)-VII> [A]-2 해금 선율진행 제9마디-제22마디	96
<악보 82> <운(韻)-VII> [A']-2 해금 선율진행 제98마디-제111마디	96
<악보 83> <운(韻)-VII> 제111마디 3박-제114마디	97
<악보 84> <소리의 행방> 제1마디-제7마디	100
<악보 85> <소리의 행방> 제8마디-제12마디	101
<악보 86> <소리의 행방> 제13마디-제17마디 2박	101
<악보 87> <소리의 행방> 제17마디 3박-제23마디	102
<악보 88> <소리의 행방> 제24마디-제33마디	103
<악보 89> <소리의 행방> 제34마디-제36마디	103
<악보 90> <소리의 행방> 제37마디-제43마디	104

<악보 91> <소리의 행방> 제43마디-제49마디 1박 .....	105
<악보 92> <소리의 행방> 제49마디 2박-제53마디 .....	106
<악보 93> <소리의 행방> 제54마디 2박-제61마디 0.5박 .....	106
<악보 94> <소리의 행방> 제61마디 0.5박-제65마디 2박 .....	107
<악보 95> <소리의 행방> 제65마디 3박-제71마디 2박 .....	108
<악보 96> <소리의 행방> 제71마디 3박-제78마디 .....	108
<악보 97> <소리의 행방> 제79마디-제85마디 .....	109
<악보 98> <소리의 행방> 제86마디- 제92마디 .....	110
<악보 99> <소리의 행방> 제93마디-제96마디 .....	110
<악보 100> <소리의 행방> 제97마디-제98마디 .....	111
<악보 101> <빈약한 올페의 회상> 제1마디-제5마디 .....	114
<악보 102> <빈약한 올페의 회상> 제6마디-제13마디 .....	115
<악보 103> <빈약한 올페의 회상> 제14마디-제22마디 2박 .....	116
<악보 104> <빈약한 올페의 회상> 제22마디 3박-제28마디 .....	117
<악보 105> <빈약한 올페의 회상> 제29마디-제41마디 .....	118
<악보 106> <빈약한 올페의 회상> 제42마디-제46마디 .....	120
<악보 107> <빈약한 올페의 회상> 제47마디-제53마디 .....	121
<악보 108> <빈약한 올페의 회상> 제54마디-제59마디 .....	122
<악보 109> <빈약한 올페의 회상> 제60마디-제68마디 .....	123
<악보 110> <빈약한 올페의 회상> 제69마디-제74마디 .....	124
<악보 111> <화장장에서> 제1마디-제8마디 .....	128
<악보 112> <화장장에서> 제9마디-제18마디 .....	129
<악보 113> <화장장에서> 제19마디-제29마디 .....	130
<악보 114> <화장장에서> 제30마디-제35마디 .....	131
<악보 115> <화장장에서> 제36마디 .....	131
<악보 116> <화장장에서> 제37마디-제45마디 .....	132
<악보 117> <화장장에서> 제46마디-제48마디 .....	135
<악보 118> <화장장에서> 제49마디-제54마디 .....	136
<악보 119> <화장장에서> 제55마디-제63마디 .....	137
<악보 120> <화장장에서> 제64마디-제72마디 .....	138
<악보 121> <화장장에서> 제73마디-제92마디 .....	139

<악보 122> <화장장에서> 제93마디-제106마디 .....	139
<악보 123> <오늘, 98년 9월> 제2행 1박-13박 연음리듬 .....	146
<악보 124> <오늘, 98년 9월> 제5행 8박-13박 연음리듬 .....	146
<악보 125> <운(韻)-Ⅶ> 제98마디-제111마디 강박변환 및 붙임줄 활용 .....	147
<악보 126> <오늘, 98년 9월> 제1행 1박-16박 쉼표 .....	148
<악보 127> <명(冥)Ⅱ> 제77마디-제79마디 쉼표 .....	148
<악보 128> <운(韻)-Ⅶ> 제61마디-제63마디 쉼표 .....	149
<악보 129> <소리의 행방> 제71마디-제81마디 동일음 및 근접음 활용 .....	150
<악보 130> <비우고, 가고> 제6행 13박-제7행 3박 근접음 활용 .....	151
<악보 131> <소리의 행방> [A]-1 제1마디-제7마디 음형의 가변성 .....	152
<악보 132> <소리의 행방> [A]-3 제17마디-제23마디 음형의 가변성 .....	152
<악보 133> <소리의 행방> [D]-4 제97마디-제98마디 음형의 가변성 .....	153
<악보 134> <오늘, 98년 9월> 제13행 7박-15박 동일 음형 반복 및 변형 .....	153
<악보 135> <운(韻)-Ⅶ> 제74마디-제77마디 동일 음형 반복 및 변형 .....	154
<악보 136> <오늘, 98년 9월> 제15행 11박 - 제16행 5박 음고 대비 .....	154
<악보 137> <소리의 행방> 제1마디-제7마디 음의 밀도 대비 .....	155
<악보 138> <빈약한 올페의 회상> 제45마디-제51마디 쉼여림 대비 .....	156
<악보 139> <비우고, 가고> 제8행 1박-10박 대위 양상 .....	157
<악보 140> <비우고, 가고> 제1행 12박-제2행 16박 대위 양상 .....	157
<악보 141> <명(冥)Ⅱ> 제7마디 1.75박-제12마디 2박 추성·퇴성 .....	158
<악보 142> <오늘, 98년 9월> 제9행 8박-11박, 제10행 1박-10박 요성 .....	159
<악보 143> <명(冥)Ⅱ> 제70마디-제73마디 꺾는음 .....	159
<악보 144> <명(冥)Ⅱ> 제17마디 2.5박-제21마디 꾸밈음 .....	160
<악보 145> <빈약한 올페의 회상> .....	163
<악보 146> <남도민요, 악기로 노래하다> 육자배기 21장단 .....	161
<악보 147> <오늘, 98년 9월> 제2행 제1박-13박 a <sup>b</sup> 음 음 구현 양상 .....	161
<악보 148> <오늘, 98년 9월> 제14행 제9박-18박 a <sup>b</sup> 음 음 구현 양상 .....	164
<악보 149> <명(冥)Ⅱ> 제32마디-제35마디 e음 음 구현 양상 .....	164
<악보 150> <명(冥)Ⅱ> 제22마디-제27마디 b음 음 구현 양상 .....	166
<악보 151> <명(冥)Ⅱ> 제 52마디-제55마디 b음 음 구현 양상 .....	166
<악보 152> <비우고, 가고> E음 음 구현 양상 .....	169

<악보 153>	<운(韻)-Ⅶ>	제40마디-46마디 D <sup>b</sup> 음 음 구현 양상	171
<악보 154>	<운(韻)-Ⅶ>	제111마디-114마디 E <sup>b</sup> 음 음 구현 양상	171
<악보 155>	<소리의 행방>	제17마디-제23마디 D음 음 구현 양상	173
<악보 156>	<빈약한 올페의 회상>	동일음 분할기법	174
<악보 157>	<화장장에서>	동일음 분할기법	176
<악보 158>	<오늘, 98년 9월>	제16행 6박-11박 반음계	180
<악보 159>	<소리의 행방>	제97마디-제99마디 반음계	181
<악보 160>	<오늘, 98년 9월>	제16행 12박-제17행 3박 글리산도	182
<악보 161>	<운(韻)-Ⅶ>	제74마디-제76마디 글리산도	182
<악보 162>	<오늘, 98년 9월>	제12행 20박-25박, 제13행 1박 글리산도	183
<악보 163>	<명(冥)Ⅱ>	제13마디-제16마디 글리산도	183
<악보 164>	<명(冥)Ⅱ>	제70마디-제72마디 꾸밈음	184
<악보 165>	<빈약한 올페의 회상>	제54마디-제55마디 미분음	184
<악보 166>	<오늘, 98년 9월>	제7행 7박-15박 트릴	185
<악보 167>	<소리의 행방>	제93마디-제96마디 트릴	186
<악보 168>	<소리의 행방>	제79마디-제81마디 트레몰로	187
<악보 169>	<명(冥)Ⅱ>	제46마디-제51마디 트레몰로	187
<악보 170>	<오늘, 98년 9월>	제16행 6박-11박 스타카토	188
<악보 171>	<운(韻)-Ⅶ>	제40마디-제46마디 악센트	189
<악보 172>	<명(冥)-Ⅱ>	제1마디-제7마디 1.75박 셈여림	190

# I. 서 론

## 1. 문제제기 및 연구목적

백병동(白秉東)<sup>1)</sup>은 한국 현대음악 작곡계의 2세대<sup>2)</sup>를 대표하는 작곡가로, 1950년대부터 현재까지 작품활동을 이어가고 있다. 서양음악 작곡가이면서도 국악기를 위한 작품활동에 매진하여 한국의 현대음악계에서 국악기를 위한 창작음악의 방향성을 제시하였다. 『한국음악통사』<sup>3)</sup>에서도 백병동을 국악작곡가로 소개하고 있어 창작음악의 발전에 기여하였음을 알 수 있다.

백병동은 현재까지 지속적인 작품활동을 통해 30편의 국악기를 위한 작품을 발표하였다.<sup>4)</sup> 그는 국악기를 사용한 작품을 통해서 자신의 고유한 음악관과 함께 한국적 서정을 표현하고자 하였으며 이러한 시도를 바탕으로 자신만의 독창적인 작품세계를 확립하였다.

국악작품 중 해금작품은 총 8편이다. 1990년대 후반에 해금연구회의 위촉으로 발표된 해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월-‘뒤틀림에서 超然의 彼岸으로’>(1998)<sup>5)</sup>는 해금을 위한 첫 작품이다. 이를 시작으로 해금과 좌고를 위한 <명(冥)Ⅱ>(2004)<sup>6)</sup>, 해금과 기타를 위한 <뒤틀림에서 초연의 피안으로>(2010)<sup>7)</sup>와 <비우고,

---

1) 백병동(1936~ ): 서울대학교 작곡과를 졸업하였으며 하노버 국립음악대학에서 작곡가 윤이상을 사사하였다. 1961년 신인 예술상을 필두로 대한민국 작곡상(1977, 1990), 대한민국 무용제 음악상(1982), 서울시 문화상(1983), 한국음악상(1995), 올해의 예술상(2006)을 수상하였다. 대한민국예술원 회원이자 한국 현대음악계를 대표하는 작곡가이다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사전』, 제1권(서울:시공사, 1992), 239쪽.

2) 한국 현대음악의 제1세대의 대표적인 작곡가는 윤이상과 나인용으로, 1945년 광복 이후 서양음악의 작곡 방식을 도입하면서도 한국전통음악에 대한 관심을 바탕으로 현대적인 기법을 사용하였다. 제2세대의 대표적인 작곡가로는 백병동, 강석희, 김정길 등이 있으며, 1970년대를 중심으로 서양의 음악어법을 수용하여 발전을 이룬 세대이다. 새로운 음악어법을 바탕으로 민요를 인용한 작품, 음양의 대조를 담은 작품 경향이 나타난다. 안재범, “한국 작곡가 관현악 작품의 시대적 흐름과 작품경향에 대한 연구: 윤이상, 강석희, 백병동, 나인용을 중심으로”(서울: 경희대학교 대학원 박사학위논문, 2012) 2쪽.

3) 송방송, 『한국음악통사』, (서울: 민속원, 2007), 72쪽.

4) 백병동의 국악작품 목록은 제Ⅱ장 2. 국악 작품세계에서 1965년부터 1997년, 1998년부터 2021년까지로 구분하여 각 해당 시기의 국악작품목록을 18쪽과 22쪽에 기재하였다.

5) 제3회 해금연구회 정기연주회, 1998.11.13. 국립국악원 우면당, 해금 류정은, 양금 조유희 초연.

가고>(2010)<sup>8)</sup>, 해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-VII>(2011)<sup>9)</sup>, 해금독주곡 <소리의 행방>(2016)<sup>10)</sup>, 해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상>(2016)<sup>11)</sup> 과 <화장장에서>(2016)<sup>12)</sup>를 발표하였다.

백병동은 자신의 음악관을 자연스럽게 표출하는 매개로써 국악기를 적극적으로 활용하였다. 특히, 해금을 통해 자신의 소리를 자유롭게 작품에 담아낼 수 있었음을 밝힌 바 있다.<sup>13)</sup> 그는 한국의 전통악기인 해금의 본연적 특징을 활용하였음은 물론, 독특한 음색과 미분음을 구현하기에 적합하다는 악기의 특성에 주목하였다.

해금작품에는 작곡가의 고유한 음악세계와 음악어법이 담겨있다. 전통음악의 선법, 주법, 음계 등을 직접적인 차용 및 변용하는 기존의 창작 방식을 지양하고, 서양음악어법을 중심으로 작품을 전개하면서도 전통음악의 미학적 요소를 현대적인 음악어법으로 구현하고자 하였다.

현재 백병동의 해금작품은 연주자들에 의해 실연이 지속적으로 증가하고 있다. 그러나 활발한 연주에 비해 해금작품에 대한 분석 연구가 개별작품의 악곡분석에 한해 단편적으로 다뤄진 실정이다. 따라서, 백병동의 해금작품의 다양한 기법들과 고난도의 표현들을 심층적으로 이해하고 연주하기 위해서는 작품 내에서 풀어낸 백병동의 음악적 어법 및 특징과 철학에 대한 학술적 접근이 함께 요구된다.

- 
- 6) 제9회 해금연구회 정기연주회, 2004.10.3. 국립국악원 우면당, 해금 사주현, 좌고 서수복 초연.
  - 7) 천지윤 ‘후조’ 음반 수록, 2010. 해금 천지윤, 기타 이성우. 초연: 천지윤 해금독주회 <관계항 2: 백병동> 2016.10.5. 금호아트홀, 해금 천지윤, 기타 이성우.
  - 8) 천지윤 ‘후조’ 음반 수록, 2010. 해금 천지윤, 기타 이성우. 초연: 천지윤 해금독주회 <관계항 2: 백병동> 2016.10.5. 금호아트홀, 해금 천지윤, 기타 이성우.
  - 9) 김현희 해금독주회 ‘고도의 이면’, 2011.9.21. 국립국악원 우면당, 해금 김현희, 타악 김웅식, 이규봉 초연.
  - 10) 천지윤 해금독주회 <관계항2: 백병동> 2016.10.5. 금호아트홀, 해금 천지윤 초연.
  - 11) 천지윤 해금독주회 <관계항2: 백병동> 2016.10.5. 금호아트홀, 해금 천지윤, 피아노 이혜진 초연.
  - 12) 천지윤 해금독주회 <관계항2: 백병동> 2016.10.5. 금호아트홀, 해금 천지윤, 피아노 이혜진 초연.
  - 13) 현재까지 발표된 백병동의 국악기를 위한 작품으로는 가야금, 대금, 해금을 위한 작품이 있다. 이 가운데 백병동은 해금을 통해서 자신의 소리와 서정을 마음껏 담을 수 있었음을 밝혔는데, 이는 해금이 가지는 악기의 특성에 기반한다. 즉,찰현악기로 소리의 흐름이 끊기지 않는 점, 12음을 용이하게 낼 수 있다는 점, 미분음의 표현 및 음색적 변화를 다양하게 시도할 수 있었던 점을 그 이유로 설명하였다. “대금으로 소리를 내려면 꼭 쉼표를 써야 해, 예를 들면, 가야금은 소리가 지속되지 않는 특징이 있고 현을 뜯어서 발현하는 거니까, 표현할 수 있는 부분들이 다르지, 해금의 경우는 제약 없이 자유롭게 쓸 수 있었어” 백병동 인터뷰 중, 2021년 12월 22일 상도동 연구실.



이에 본 연구는 백병동의 국악 작품세계를 먼저 살펴본 후, 해금작품을 개별적으로 분석하고자 한다. 이를 토대로 해금작품의 공통적 음악 특징을 정리하고, 작품별 차이점을 살펴봄으로써 총체적인 시각에서 해금작품의 음악적 특징을 살펴보고자 한다. 이를 통해 18년 동안 발표된 해금작품에 내재된 백병동의 음악세계 및 고유한 음악어법을 정리할 수 있을 것이다. 나아가 작품에 대한 이해를 바탕으로 효과적인 연주를 위한 연주법을 제시하여 실질적인 연주에 도움을 주는 것이 본 논문의 목적이다.

## 2. 선행연구 검토

백병동 작품의 선행연구는 1979년 임종길의 연구<sup>14)</sup>를 시작으로 현재까지 총 29편<sup>15)</sup>의 연구가 진행되었다. 이 가운데 국악작품에 대한 연구는 총 9편이며,

- 
- 14) 임종길, “현대 한국 실내악 작품의 작곡학적 연구”(대구: 계명대학교 석사학위논문, 1979).
- 15) 이은숙, “백병동 피아노 작품에 관한 고찰: Drei Bagatellen의 경우”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 1981); 김미숙, “A Musical and pedagogical analysis of selected piano works of ByungDong Paik”(New York: Columbia Univ. 박사학위논문, 1990); 김진경, “백병동의 현악기를 위한 작품에 대한 소고”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 1991); 최석태, “韓國作曲家들의 作品에 나타나는 韓國的인 要素들에 對한 考察: 羅運榮, 白秉東, 安一雄 作品中心으로”(부산: 慶星大學校 大學院 석사학위논문, 1991); 박현철, “白秉東의 歌曲에 관한 研究: 초기작품을 중심으로”(한양대학교 석사학위논문, 1992); 장형준, “The evolution of Paik Byung-Dong’s comositional style as seen through his piano music”(New York: Manhattan School of Music 박사학위논문, 1992); 황옥경, “백병동의 “연계”(Verknupfung)에 관한 고찰”(서울: 숙명여자대학교 석사학위논문, 1992); 김신경, “한국가곡에서 Piano사용에 관한 연구: 백병동 가곡집을 중심으로”(서울: 한양대학교 석사학위논문, 1994); 이경숙, “Byungdong Paik and his art songs”(Texas: University of Texas at Austin 박사학위논문, 1994); 곽라미, “백병동의 작곡기법에 관한 연구: 피아노 작품을 중심으로”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 1995); 정효성, “백병동 가야금 독주곡 분석”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 1998); 안진, “백병동의 <관현악을 위한 2장> 분석 및 고찰”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 2001); 박윤경, “백병동 가곡에 관한 연구: 1990년대 작품을 중심으로”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 2000); 박세연, “白秉東 國樂작품에 關한 연구: 가야금을 위한 <실내음악> 1, 2번을 중심으로”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 2003); 장정운, “백병동의 Piano Concerto 연구”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 2004); 이민정, “백병동의 곡 <다섯 사람을 위한 대사더듬기>의 분석”(경북: 영남대학교 석사학위논문, 2005); 장해영, “한국현대작곡가의 작품에 나타난 한국전통음악요소에 관한 비교 연구: 나운영, “윤이상, 백병동 중심으로”(경기: 중앙대학교 석사학위논문, 2006); 김혜림, “백병동 <사잇소리>

국악작품의 경우 가야금작품 5편<sup>16)</sup>, 대금작품 1편<sup>17)</sup>, 해금작품 3<sup>18)</sup>편의 선행연구가 이루어졌다.

먼저 가야금작품의 선행연구는 총 5편으로 이를 살펴보면 다음과 같다.

정효성은 “백병동 가야금 독주곡 분석”에서 가야금 독주곡 <신별곡>, <명>, <정취>에 대한 분석연구를 통하여 창작시기에 따른 곡의 형식과 구조를 살펴본 이후, 이를 바탕으로 작품의 공통적 특징을 밝혔다. 세 작품에 공통적으로 나타난 특징은 레,미,솔,라,시의 5음 음계의 활용과 반음계 진행이며, 빠르기의 변화 가운데 연결구를 두어 작품 간의 음악적 흐름을 연결시키는 것이다.

정효성은 독주곡 분석에 이어 “시기구분에 의한 백병동 가야금작품 연구”에서 백병동의 가야금작품 12곡의 개별분석을 바탕으로 공통적인 작곡기법과 시기구분에 대한 연구를 진행하였다. 백병동의 가야금작품은 초기, 중기, 후기 작품으로 분류되며, 각 유학 이전 시기의 작품이 초기, 유학 이후 음 생명론을 중심으로

---

분석”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 2007); 권미소, “백병동 해금창작품 <오늘, 98년 9월>과 <명2>연구: 현대 해금창작곡의 작품경향과 비교하여”(서울: 숙명여자대학교 전통문화예술대학원 석사학위논문, 2008); 안재범, “한국 작곡가 관현악 작품의 시대적 흐름과 작품경향에 대한 연구: 윤이상, 강석희, 백병동, 나인용을 중심으로”(서울: 경희대학교 박사학위논문, 2012); 김진실, “백병동 작곡 ‘가야금과 25현금을 위한 <弄-鶴(2012)>’분석연구”(서울: 한양대학교 석사학위논문, 2013); 이가영, “백병동의<Passacaglia for violin solo>(1997)와 전상직의 <Threnus for violin solo>(2002) 비교연구: 음조직의 주제적 운용에 관한 고찰”(서울: 서울대학교 박사학위논문, 2013); 김효빈, “백병동의 피아노를 위한 <선에 관한 각서> 연구”(대구: 경북대학교 석사학위논문, 2015); 정효성, “시기구분에 의한 백병동 가야금작품 연구”(서울: 서울대학교 박사학위 논문, 2015); 광소리, “백병동의 해금과 타악기를 위한 <운(韻)-VII> 작품 분석”(서울: 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2017); 권그림, “백병동의 《별곡別曲‘87》 작품 분석 및 연주 해석적 고찰”(서울: 서울대학교 박사학위논문, 2021); 전다혜, “백병동 작곡 해금 독주곡 <소리의 행방> 분석연구”(서울: 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2021).

16) 정효성, “백병동 가야금 독주곡 분석”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 1998); 박세연, “白秉東 國樂작품에 關한 연구: 가야금을 위한 <실내음악>1, 2번을 중심으로”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 2003); 김진실, “백병동 작곡 ‘가야금과 25현금을 위한 <弄-鶴(2012)>’분석연구”(서울: 한양대학교 석사학위논문, 2013); 정효성, “시기구분에 의한 백병동 가야금작품 연구”(서울: 서울대학교 박사학위논문, 2015). 정효성, “가야금 창작곡을 위한 연주법-백병동, 이성천, 이해식 작품을 중심으로-”(서울: 국악교육연구 제16권 제1호, 2022).

17) 김혜림, “백병동 <사잇소리> 분석”(서울: 서울대학교 석사학위논문, 2007).

18) 권미소, “백병동 해금창작품 <오늘, 98년 9월>과 <명2>연구: 현대 해금창작곡의 작품경향과 비교하여”(서울: 숙명여자대학교 전통문화예술대학원 석사학위논문, 2008); 광소리, “백병동의 해금과 타악기를 위한 <운(韻)-VII> 작품 분석”(서울: 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2017); 전다혜, “백병동 작곡 해금 독주곡 <소리의 행방> 분석연구”(서울: 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2021).

발표된 작품을 중기, 악기편성과 자유로운 형식의 작품이 출현하는 시기를 후기로 구분하여 살펴보았다. 또한, 가야금작품의 공통된 특징으로 작곡 방식이 음의 생명 사상과 미분음과 연계되어 있음을 밝혔다.

또한, “가야금 창작곡을 위한 연주법”에서 백병동, 이성천, 이해식의 가야금 작품을 중심으로 가야금 창작곡의 기보체계 및 연주법에 대한 연구를 진행하였으며, 이를 통해서 백병동의 가야금작품에 나타나는 서양 현악기의 연주법적 기보체계에 대한 이해를 바탕으로 조현법에 제시된 주요음 및 미분음의 표현에 유의하여야 함을 강조한다. 또한, 음의 형태를 만들어내는 왼손 주법의 경우 연주자의 역량에 따라 농현과 같은 음악적 표현을 자유롭게 구사할 것을 제시하였다.

박세연은 “백병동 국악작품에 관한 연구: 가야금을 위한 <실내음악>1,2번을 중심으로”에서 가야금을 위한 <실내음악> 1번과 가야금과 여섯악기를 위한 <실내음악> 2번을 비교 분석하였고, 이를 통해 시기가 다른 두 작품의 작품경향의 변화와 음악어법에 대한 내용을 밝혔다. 이를 통해, <실내음악> 1번은 서양악기의 선율 진행 가운데 꺾는음 효과 및 5음 음계를 사용하며, 전통악기와 서양 실내악 편성으로 작품을 구상한 첫 시도로서 그 의의가 있음을 언급한다. <실내음악> 2번은 기존의 전통적 조현 체계에 변화를 주어 3/4의 독특한 음렬구조를 적용시켜 새로운 음렬구조로 가야금의 음색을 현대적으로 변화시킨 부분에서 차별성이 있음을 밝혔다. 두 작품의 공통적 특징으로 오보에, 플루트에 잣은 비브라토의 사용으로 전통음악의 요성과 같은 효과를 내며, 연음과 지속음 가운데 흘러내리는 퇴성의 효과를 내어 서양악기의 선율 진행 가운데 국악적인 효과를 통해 가야금과 조화를 이루고 있음을 밝혔다.

김진실은 “백병동 작곡 ‘가야금과 25현금을 위한 <弄-鶴(2012)>’분석연구”에서 산조가야금과 25현금의 이질적인 두 악기의 조화 방식을 악곡 분석을 통하여 밝히고자 하였으며, 가야금과 25현의 독립된 10개의 악절의 선율 및 리듬, 악곡 구조, 주법의 분석을 바탕으로 음악적 표현 내용의 유사성과 대비적 특징을 분석하여 작곡가의 의도를 파악하고자 하였다. 그 결과 전통가야금과 25현 가야금이 지닌 주법의 특성을 살려 다양한 음악적 텍스처를 구현하고 있으며, 비확정적 요소를 통하여 연주자의 개입이 적극적으로 이루어지는 구성방식을 선택하는 시도가 이루어져 연주자의 음악적 해석에 따라 다양한 연주양상이 일어날 수 있음을 밝혔다.

대금작품에 대한 선행연구는 1편으로 이를 살펴보면 다음과 같다.

김혜림은 “백병동 <사잇소리> 분석”에서 백병동의 국악작품에 대한 개관과 함께 작품에 나타난 음악적 특징에 대하여 정리하고, 대금 5중주 작품인 <사잇소

리>의 선율, 리듬, 강약, 악기 간의 관계를 구분하여 분석을 진행하였다. 분석결과, 동양철학의 영향으로 정·중·동의 개념이 작품 가운데 구현되고 있음을 언급한다. 정적 요소는 주요음, 장식음, 트레몰로, 글리산도, 셈여림 변화, 음색 변화 등의 다양한 변화적 요소의 활용을 지닌 음악어법으로 구성되고, 동적 요소는 비선율적이고 즉흥적 선율로 구성되어 정적, 동적 요소의 병치라는 음악 구도로 작품이 형성되고 있음을 밝혔다. 또한, 서양 현대음악어법을 바탕으로 한국 전통음악에서 일부 차용한 음악어법이 작품 가운데 구현되고 있음을 밝혔다.

해금작품에 대한 선행연구는 총 3편으로 이를 살펴보면 다음과 같다.

권미소는 “백병동의 해금창작품 ‘오늘, 98년 9월’과 ‘명2’ 연구: 현대 해금창작곡의 작품경향과 비교하여”에서 백병동의 두 해금작품의 작곡기법적 특징을 도출한 이후, 해금창작곡 6편<sup>19)</sup>의 작품경향과 비교연구를 진행하였다. 이를 통해 백병동의 해금작품에 출현하는 음악기법이 서양 현대음악기법을 바탕으로 전통적 요소를 구현하고 있음을 밝혔으며, 전통음악에서의 퇴성, 추성, 농현의 시김새의 표현이 나타나는 가운데 기존의 연주 관습과 다르게 정확한 음정을 표기하는 점에서 다른 창작곡과의 차이점을 밝힌다. 권미소는 백병동의 해금작품 가운데 2도, 3도, 4도의 반복되는 음 간격 안에서의 트릴 및 트레몰로를 현대적인 어법으로 구현하는 농현으로 해석하였다.

곽소리는 “백병동의 해금과 타악기를 위한 <운(韻)-VII>작품 분석”에서 해금의 선율진행과 리듬을 분석하고 운지법에 대하여 고찰하였다. 본 논문에서는 해금의 선율을 분석한 후 각 단락의 타악기 선율을 따로 구분하여 분석하였으며, 분석과 동시에 운지법을 제시한다. 또한, 백병동의 <운 시리즈> 중 바이올린을 위한 <운(韻)IV>와의 비교를 통하여 해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-VII>의 차이를 밝힌다. 본 연구에서는 백병동의 해금작품 <운(韻)-VII>이 소리탐구를 중심으로 구현되는 작품의 해금선율의 음악적 특징을 기술하였으며, 연주기법 중 운지법에 관한 견해를 제시하였다. 곽소리의 연구는 <운(韻)-VII>에 대한 개별작품 연구로만 한정되어 연구가 진행되었다.

전다혜 “백병동 작곡 해금 독주곡 <소리의 행방> 분석 연구”는 <소리의 행방>의 개별작품 연구로, 악곡구조, 단락 구성의 전체적 구조를 살펴본 이후 선율분석으로 연구를 진행하였으며, 악곡 구조 및 선율분석을 바탕으로 효과적인 운지법을 제시한다. 분석결과, 선율진행에서 반음계 순차 상행·하행선율 및 선율의 확장

19) 해금창작곡 6편에 해당하는 작품은 김영재<비>(1982), 이성천<독주곡 43번, 철새 사철나무 밑동에 둥지틀다>(1995), 이건용<해금가락 I>(1996), 이해식<춤사리기>(1999), 김대성<다량취>(2002), 김승근<해금독주곡 2004>(2004)이다.

축소, 재현으로 유기적인 관계를 지니는 선율 진행이 나타나고 있음을 밝혔다. 또한, 같은 음정이 반복되는 경우 리듬을 달리하여 변화적 요소를 활용하고 있음을 밝혔다. 이를 통해, 정형화된 형식을 탈피하는 작곡가 고유의 음악어법이 구현되고 있음을 언급하였다. 전다혜의 연구는 <소리의 행방>에 대한 개별작품에 대한 분석 및 운지법 연구가 이루어졌다.

이상으로 선행연구를 검토한 결과 백병동의 해금작품에 대한 연구는 개별작품의 심층분석 두 편<sup>20)</sup> 및 타 작곡가의 해금작품과의 비교분석 한 편<sup>21)</sup>만이 이루어져, 백병동의 해금작품 전체에 대한 분석연구는 미비한 실정이다.

따라서, 본 논문에서는 백병동의 해금작품 일곱 작품의 개별연구를 진행하여, 기존 연구에 부족한 부분을 보완하는 동시에 백병동의 해금작품에 나타난 음악적 특징 및 연주기법에 대한 연구를 진행하고자 한다.

### 3. 연구범위 및 방법

본 연구는 백병동의 해금작품 일곱 작품을 연구대상으로 삼는다. 백병동의 해금작품은 해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월 -‘뒤틀림에서 超然의 彼岸으로’>(1998)과 이를 개작한 해금과 기타를 위한 <뒤틀림에서 초연의 피안으로>(2010), 해금과 좌고를 위한 <명(冥)II>(2004), 해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-VII>(2011)과 해금독주곡 <소리의 행방>(2016), 백병동의 가곡작품을 해금작품으로 개작한 해금과 기타를 위한 <비우고, 가고>(2010), 해금과 피아노를 위한 <빈약한 울폐의 회상>(2016), <화장장에서>(2016)를 포함하여 총 여덟 작품이 존재한다.

본 논문에서는 해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월-‘뒤틀림에서 超然의 彼岸으로’>을 개작한 <뒤틀림에서 초연의 피안으로><sup>22)</sup>를 제외한 총 일곱 작품을 작품

---

20) 광소리, “백병동의 해금과 타악기를 위한 <운(韻)-VII> 작품 분석”(서울: 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문. 2017); 전다혜, “백병동 작곡 해금 독주곡 <소리의 행방> 분석연구”(서울: 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문. 2021).

21) 권미소, “백병동 해금창작품 <오늘, 98년 9월>과 <명2>연구: 현대 해금창작곡의 작품경향과 비교하여”(서울: 숙명여자대학교 전통문화예술대학원 석사학위논문. 2008).

22) 해금과 기타를 위한 <뒤틀림에서 초연의 피안으로>(2010)는 해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월 -‘뒤틀림에서 超然의 彼岸으로’->(1998)를 개작한 작품으로

연도 순으로 분석하고자 한다.

논문의 연구범위인 백병동 해금작품 목록은 다음 <표 1>과 같다.

<표 1> 백병동 해금작품목록

No	년도	작품명	초연공연명	초연자	편성
1	1998	해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월 -‘뒤뜰에서 超然의 彼岸으로’>	제3회 해금연구회 정기연주회	해금(류은정) 양금(조유희)	해금 양금
2	2004	해금과 좌고를 위한 <명(冥)II>	제9회 해금연구회 정기연주회	해금(사주현) 타악(서수복)	해금 좌고·종
3	2010	해금과 기타를 위한 <비우고, 가고...>	음반 ‘후조’	해금(천지윤) 기타(이성우)	해금 기타
4	2011	해금과 타악기를 위한 <운(韻)-VII>	김현희 해금독주회 ‘고도의 이면’	해금(김현희) 타악(김용식/ 이규봉)	해금 타악기 양상블
5	2016	해금독주곡 <소리의 행방>	천지윤 해금독주회 ‘관계항2’	해금(천지윤)	해금
6	2016	해금과 피아노를 위한 <빈약한 울폐의 회상>	천지윤 해금독주회 ‘관계항2’	해금(천지윤) 피아노(이혜진)	해금 피아노
7	2016	해금과 피아노를 위한 <화장장에서>	천지윤 해금독주회 ‘관계항2’	해금(천지윤) 피아노(이혜진)	해금 피아노

본 논문에서는 위와 같이 선정한 백병동의 해금작품 일곱 작품의 분석을 통해 작품에 나타나는 음악적 특징을 살펴볼 것이다. 이를 통해 1998년부터 2016년까지 발표된 백병동 해금작품의 음악적 특징과 연주법을 살펴보고자 한다.

작품 분석에 사용할 악보는 작곡가 백병동의 원본 악보를 사보하여 사용할 것이며, 음이름의 표기는 영국식 표기법<sup>23)</sup>을 따르겠다.

연구방법은 다음과 같다.

첫째, 제II장에서는 백병동의 작품세계를 생애와 음악활동 및 국악 작품세계를 중심으로 살펴보겠다. 본 장은 백병동의 저서 『일곱 개의 페르마타』<sup>24)</sup>와 “나의

해금선율이 동일하다.

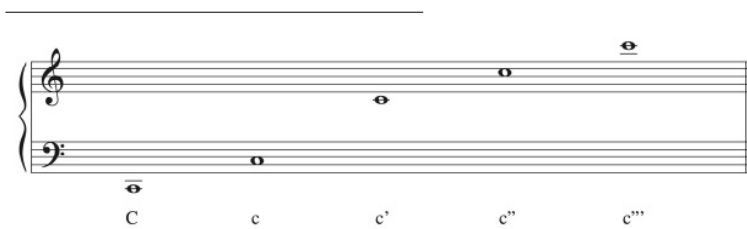
23) 이성천, 『음악통론과 그 실습』, (서울: 음악예술사, 1958), 14쪽.

음악을 말한다”, 『낭만음악』<sup>25)</sup>, 김춘미, 『백병동 연구』<sup>26)</sup> 및 백병동 구술 김혜자 채록<sup>27)</sup>에 실린 내용 및 인터뷰<sup>28)</sup>를 참고하여 작성하겠다. 먼저 제1절에서는 백병동의 생애에 따른 주요한 음악적 경험 및 활동을 살펴보고, 제2절에서는 해금작품 출현 이전과 해금작품 출현 이후로 시기 구분하여 백병동의 국악 작품경향을 파악하여 백병동의 작품세계에 대한 이해를 돕고자 한다.

둘째, 제III장에서 백병동 해금작품의 개별작품 분석을 진행하겠다. 먼저 작품개관을 통해서 작품의 배경을 서술한 후 선율전개 양상에 따라 악곡구조를 구분하겠다. 이후, 주요한 음악적 현상을 중심으로 선율분석을 진행하겠다.

셋째, 제IV장에서는 제III장의 분석을 토대로 백병동 해금작품에 나타난 음악적 특징을 공통적 음악 특징과 작품별 음악 특징으로 구분하여 살펴보겠다.

넷째, 제V장에서는 백병동 해금작품의 음악적 특징에 따른 효과적인 연주법을 운지법과 운궁법으로 나누어 제시하겠다.



24) 백병동, 『일곱 개의 페르마타』, (서울: 문예비평사, 1979).

25) 백병동, 「나의 음악을 말한다」 『낭만음악』, (서울: 낭만음악사, 1990).

26) 김춘미, 『한국예술종합학교 한국예술연구소 총서2: 백병동 연구』, (서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000).

27) 백병동 구술, 김혜자 채록, 『2014년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 236: 백병동』, (서울: 한국문화예술위원회, 2015).

28) 작곡가 백병동의 인터뷰는 2021년 12월 22일 상도동 연구실에서 진행하였으며, 인터뷰 내용에 대한 구술채록은 부록에 수록한다.

## II. 백병동의 작품세계

본 장에서는 작곡가 백병동의 작품세계를 살펴봄으로써 그가 작곡한 해금 작품에 대한 이해를 돕고자 한다. 먼저 백병동의 생애와 음악활동 중 작곡가의 작품세계에 영향을 미친 음악적 경험과 활동을 중점적으로 살펴보겠다. 이후, 백병동의 국악 작품세계에서 국악작품을 중심으로 해금작품의 출현 이전 시기와 이후의 시기로 구분하여 작품경향을 정리할 것이며, 이를 통해 백병동의 작품세계 전반을 살펴보고자 한다.

### 1. 생애와 음악활동

백병동의 생애와 음악활동을 유년 시절과 학습기, 교사재직~유학시절, 교수재직 시절, 퇴직 이후로 나누어 생애에 따라 살펴보겠다.

#### 1) 유년 시절과 학습기

백병동은 1936년 만주 적봉에서 출생<sup>29)</sup>하였으며, 아버지 백승택, 어머니 이옥순의 셋째 아들로 태어났다. 그는 어린 시절 생활 가운데 들어왔던 ‘군가’와 ‘창가’, 교회에서의 오르간 소리, 영화 상영관에서 들을 수 있었던 <헐리웃 위문단>의 주제가의 노래를 기억하며, 자신의 어린 시절의 들어왔던 노래들이 인상 깊게 남아있다고 언급한다. 이를 통해 백병동이 ‘소리와 ‘노래’에 대한 순수한 호기심과 집중력이 남달랐음을 알 수 있다.<sup>30)</sup>

진안중학교 시절 백병동은 고물상에서 우연히 베토벤 전원교향곡의 SP레코드와 악보를 발견하게 된 것을 계기로 전문적인 음악가의 길에 들어서기로 결심한다. 그는 베토벤의 전원교향곡에 깊이 빠져 이를 수백 번 들으면서 악보와 작품을 독파해 나간다<sup>31)</sup>. 이러한 과정은 화성법과 악곡의 구조 체계를 자연스럽게 터득하게 하였다. 이후 그는 전주사범고등학교에 진학했다가 다시 신흥고등학교로 전학하여 정회갑<sup>32)</sup>에게 본격적으로 화성법을 배웠고 다음 해 서울대학교 음악대

29) 백병동의 실제 출생년도는 1934년이지만, 공식적인 기록은 1936년 1월 26일이다. 본 논문에서는 공식기록을 기재한다. 김춘미, 『한국예술종합학교 한국예술연구소 총서2: 백병동 연구』, (서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000), 23쪽.

30) 김춘미, 『한국예술종합학교 한국예술연구소 총서2: 백병동 연구』, (서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000), 36-40쪽.

31) 백병동 구술, 김혜자 채록, 『2014년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 236: 백병동』, (서울: 한국문화예술위원회, 2015). 32쪽.



학에 입학하게 된다.

1955년 서울대학교에 입학한 이후, 강사로 재직 중이었던 정회갑을 사사하며 다시 한번 화성법과 작곡법에 대한 지도를 받는다. 이와 더불어, 백병동은 음악대학의 커리큘럼에 안주하지 않고 동기였던 송해섭, 강석희<sup>33)</sup>와 함께 ‘화요회’<sup>34)</sup>를 조직하여 음악감상 및 작품분석을 통해 서양 근현대음악에 대한 공부를 해나간다. 또한, 각기 다른 전공생으로 구성된 ‘참모임’에서 각 전공분야에 대한 연구를 발표하는 가운데 쇤베르크의 ‘12음 기법’에 대해 발표하는 등 스스로 기법적 연구를 지속해나간다.<sup>35)</sup>

군 복무 후 대학교 3학년으로 복학한 백병동은 스트라빈스키의 <봄의 제전> 악보를 구하게 되며, 이를 통해 과거로부터 현대까지 이루어지는 음악기법의 변천 과정에 대한 공부의 필요성을 느끼게 된다. 이에 그는 바로부터 쇤베르크에 이르기까지의 각 작품의 습작을 통해 음악기법을 수련하는 시기를 가진다. 이후 1960년 대학교 4학년 재학 중 ‘백병동 작곡발표회’<sup>36)</sup>를 통하여 첫 개인 작곡 발표회를 열게 된다.

## 2) 고등학교 교사재직 ~유학 시절

1961년부터 1969년까지는 경동고등학교 및 서울 여자상업고등학교에서 음악 교사로 재직하였던 시기로, 1963년 제2회 백병동 작곡발표회<sup>37)</sup>와 1966년 제3회

---

32) 정회갑(1923-2013): 1946년 경성음악전문학교(京城音樂專門學校)에 1회생으로 입학했다. 1947년 서울관현악단의 호른 주자였으며, 1948년 서울교향악단에서 호른 주자로 활동하였다. 이후 1951년에 경성음악전문학교가 개칭된 서울대학교 음악대학 작곡과를 졸업했다. 이어 수도여고(首都女高) 교사를 거쳐 1961년부터는 서울대 음대에 재직하면서 많은 제자를 지도하였다. 송방송, “정회갑” 『한겨레음악대사전』, (서울: 보고사, 2012).

33) 강석희(1934-2020): 전 서울대학교 음악대학 작곡과 교수, 대한민국예술원 회원. 서울대학교 음악대학 작곡과 졸업 후 1968년부터 1971년까지 독일 하노버 국립음대에서 윤이상을 사사하였으며, 1971년부터 1975년까지 베를린 공과대학에서 통신공학을 공부하였다. 베를린 음악대학에서 B.블라허(Boris Blacher)에게 작곡을 수학하였다. 한국 현대음악의 제2세대 작곡가로 현대적이고 실험적인 전자음악에 한국의 전통 소재를 접목시킨 작품을 다수 발표하였다. 서울대학교 음악대학 작곡과에서 백병동의 동기로서 음악적 동지로서의 관계를 오래도록 유지하였다. “강석희” 『두산대백과사전』, (www.doopedia.co.kr).

34) ‘화요회’는 서울대학교 작곡과 학생들을 주축으로 결성한 소그룹 모임으로, 당시 서울대학교 중앙공보관 음악실에서 화요일에 모여 ‘화요회’라 칭하였으며, 현대음악작품을 중심으로 음악감상 및 작품분석과 강연 등이 본 모임에서 이루어졌다. 백병동, 『소리 혹은 속삭임』, (서울: 은애출판사, 1981), 27쪽.

35) 김춘미, 앞의 책, 46쪽.

36) 백병동 작곡발표회, 1960.10.24. 서울대학교 음악대학 콘서트홀.

백병동 작곡발표회<sup>38)</sup>를 통해 자신의 작품을 선보인다.

제3회 발표회에서 백병동은 음악평론가 박용구의 권유로 국악작품 <실내음악> 제1번<sup>39)</sup>을 발표하게 된다. 이 시기에 백병동은 서울 여자상업고등학교에 재직하며 시인 신동엽<sup>40)</sup>과의 교류로 오페라 작품 <석가탑>을 무대에 올리는 등 지속적인 작품활동으로 작곡가로서의 행보를 이어간다. 그럼에도 불구하고, 그는 당시를 작곡 활동의 ‘정체기’로 표현하며, 음악적으로 돌파구를 찾던 시기로 회상한다. 이 시기에 백병동은 강석희의 권유로 윤이상<sup>41)</sup>을 만나게 되며 독일로의 유학을 결심하게 된다.

이후, 1970년 유학길에 오르게 된 그는 1972년까지 독일 하노버음대에서 윤이상을 사사한다. 그 당시 현대음악제에 참관하면서 현대음악의 정세를 온몸으로 파악하였고, 이러한 과정을 통해 자신의 음악이 나아가야 할 방향성과 음악관을 새롭게 재정립하게 된다.

- 
- 37) 제2회 백병동 작곡발표회, 1963.10.13. 국립극장. 본 공연에서 <서정적 주제에 의한 파라프레이즈>, <피아노를 위한 세 개의 소묘>, <첼로 소나타>, <현악 4중주곡>, 가곡 <연정>, <남으로 창을 내겠소>, <자장가>가 발표되었다.
- 38) 제3회 백병동 작곡발표회, 1966.6.17. 드라마센터. 본 공연에서 <송해섭의 주제에 의한 7개의 변주곡>, 가곡 <부다페스트에의 소녀의 죽음>, <삐알간 석류>, <빈약한 울폐의 회상>, <늪>, <자장가>와 <가야금을 위한 실내음악 제1번>이 발표되었다.
- 39) 백병동의 첫 국악작품인 <실내음악>은 12현 가야금과 서양 실내악 편성으로 구성되며, 前 서울대학교 음악대학 국악과 교수 및 가야금 연주자인 이재숙의 연주로 초연되었다. 제3회 백병동 작곡발표회, 1966.6.17. 드라마센터, 가야금 이재숙, 타악기 김대완, 오보에 국정연, 첼로 김명환 초연.
- 40) 신동엽(1930-1969): 충남 부여 출생으로 전주사범학교와 단국대학교 사학과를 졸업하였으며 1959년 <이야기하는 쟁기꾼의 대지>가 《조선일보》신춘문예에 입선하였다. 1961년 명성여고에서 국어교사로 재직하였으며 이후 1967년에는 서사시 <금강>을 발표하여 문학사적 위치를 인정받는다. 백병동과는 서울여자상업고등학교 재직시절에 신동엽의 <석가탑>을 공연으로 올리기를 위한 만남을 계기로 친분을 쌓게 되었다. “신동엽” 『두산대백과사전』, (www.doopedia.co.kr).
- 41) 윤이상(1971-1995): 경상남도 산청 출생. 1935년 오사카 음악학교에 입학 1937년 귀국하였다. 통영여자고등학교와 부산사범학교 교사를 역임하고 1956년에서 1957년까지 프랑스 파리 국립고등음악원에서 작곡과 음악이론을 수학하였으며, 다시 독일 베를린 음악대학에서 작곡을 전공한 후, 1959년에 졸업하였다. 1959년 독일에서 열린 다름슈타트 음악제 때 쇤베르크의 12음계 기법에 한국의 정악적 색채를 담은 <7개의 악기를 위한 음악>을 발표하였다. 이후 도나우에싱어 음악제에서 초연한 대편성 관현악을 위한 <예악>으로 국제적인 명성을 얻게 된다. 1970년부터 1971년까지 하노버 음악대학(Hanover Hochschule für Musik)에서 작곡을 가르쳤으며, 이후 1977년부터 1987년까지 베를린 음악대학 교수를 역임하였다. 1970년에 킬 문화상과 1987년 독일연방공화국 대공로 훈장을 수여 받았으며, 1990년 10월 평양에서 개최된 ‘범민족 통일음악제’의 준비위원장으로 일하는 가운데 남북한 합동 공연을 성사시켰다. 송방송, “윤이상”, 『한국민족문화대백과사전』 (<http://www.encykorea.aks.ac.kr/>).

### 3) 교수재직 시절(1973~2001)

독일에서 귀국한 백병동은 1973년부터 2001년까지 대학교수로 재직<sup>42)</sup>하며, 후학을 양성하는 동시에 작곡가로서의 활동과 함께 음악가와 교육가로서 자신의 영역을 넓혀간다.

이 시기에 백병동은 음악작품 <운> 시리즈<sup>43)</sup>와 함께 가야금을 중심으로 국악 작품<sup>44)</sup>이 발표되며, 작품 가운데 ‘음 생명론’<sup>45)</sup>을 기반으로 하는 작품경향이 나타난다.<sup>46)</sup> <운> 시리즈는 유학 이후 새롭게 정립된 음악철학을 반영하는 작품이다. 1972년 <운> 시리즈의 첫 작품으로 오보에를 위한 <운(韻)-I>이 발표되며 이후 꾸준히 독주악기의 음색을 탐구하는 경향의 작품이 발표된다.

또한, 1979년 그의 저서 『일곱 개의 페르마타』<sup>47)</sup>가 출판된다. 『일곱 개의 페르마타』는 “음악 실험의 현장”의 부재를 가진 음악산문집으로 유럽에서의 유학경험과 그간 쌓였던 음악적 경험들을 중심으로 구성한 책이다. 이 책은 당시 유럽의 현대음악에 대한 정보가 많지 않던 음악학도들에게 현대음악의 경향을 소개하는 동시에 자신의 국악작품 작곡 경험을 바탕으로 국악기를 위한 작품을 위한 제언을 담고 있다.

이 외에도 백병동은 작곡가 나인용, 김정길 등과 함께 ‘미래악회’를 창단하였으며,<sup>48)</sup> 한국음악계를 이끌어갈 한국의 중추적인 작곡가들과 함께 현대음악의 저변확대를 위해서 기여하였다. 또한, 음악이론서 출판<sup>49)</sup> 및 가곡작품집<sup>50)</sup>의

---

42) 1973년-1976년 이화여자대학교 음악대학 작곡과 교수 역임.

1976년-2001년 서울대학교 음악대학 작곡과 교수 역임.

43) “<운> 시리즈는 작곡가 백병동이 유학 이후 진행하였던 첫 프로젝트이다. 자신의 소리를 찾아가는 과정 가운데 오보에, 피아노, 하프, 바이올린, 트롬본, 플룻, 해금, 기타를 위한 솔로 및 협주 작품을 계속해서 발표해나간다. 백병동의 음악 철학을 바탕으로 형성된 음악기법이 ‘집약되어 결정화된 소리’로 구현된 시리즈이다.” 김춘미, 위의 책, 165쪽 인용.

44) 가야금을 위한 <실내음악>(1965), 가야금과 여섯 악기를 위한 <실내음악>제2번(1972) 가야금독주곡 <신별곡>(1972), <명>(1975), <정취>(1977), 국악합주를 위한 <운락>(1976), <대사>(1977), 대금과 양금을 위한 <대사-II>(1978).

45) ‘음 생명론’은 백병동을 연구한 김춘미가 백병동의 음악철학 가운데 음을 생명으로 여기는 음악철학을 정의한 용어로 『한국예술종합학교 한국예술연구소 총서2: 백병동 연구』, (서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000)에 기재된 용어이다.

46) 김춘미, 위의 책, 155-156쪽.

47) 백병동, 『일곱 개의 페르마타』, (서울: 문예비평사, 1979).

48) 백병동, 『소리, 혹은 속삭임』, (서울: 은애출판사, 1981), 343-344쪽 참고.

49) 백병동, 『교양의 음악』, (서울: 지학사, 1985),

백병동, 『현대음악의 흐름』, (서울: 수문당, 1990),

백병동, 현대음악의 접근을 위한 『비교작곡가론』, (서울: 음악춘추사, 1996).

출판과 함께 백병동의 활발한 작품활동으로 한국현대음악사에 의미 있는 행보를 이어가며, 한국의 대표적인 현대음악작곡가로 자리매김한다.

#### 4) 퇴직 이후 (2001~현재)

2001년 정년퇴임 이후, 서울대학교 명예교수 재직 및 백석대학교 명예교수로 교육자로서의 사명을 이어오고 있다. 또한, 대한민국예술원 회원이자 현역작곡가로서 작품활동을 지속하고 있다.

이 시기의 활동 중 주목할만한 것은 <운> 시리즈이다. 백병동은 그의 고유한 음악어법이 담긴 <운> 시리즈의 연작을 통해 50여 년간의 작품세계를 돌아보는 시간을 가진다. 1972년부터 1981년까지 6개의 <운> 시리즈<sup>51)</sup>를 발표하였던 백병동은 2011년 해금과 타악기 앙상블의 편성으로 첫 국악기를 위한 <운> 시리즈 작품을 30여년 만에 발표하였다. 이후 2014년에는 기타와 현악합주를 위한 <운(韻)-VIII>을 발표하였다.

국악작품의 경우 이 시기에 해금을 위한 작품<sup>52)</sup>이 집약적으로 나타난다. 해금과 좌고를 위한 <명(冥)II>, 해금과 기타를 위한 <비우고, 가고>, 해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-VII>, 해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상>, <화장장에서>와 해금 독주곡 <소리의 행방>을 창작하는 가운데 자신의 작품세계를 담아내는 작업을 이어간다. 2021년 현재까지도 가야금과 현악합주를 위한 <줄 위에 머문 환상>(2021)을 발표하여 한국음악사를 대표하는 현역작곡가로서 후학들에게 귀감이 되는 행보를 그의 삶으로 보여주고 있다.

## 2. 국악 작품세계

본 절에서는 백병동의 국악 작품세계에 대해 살펴볼 것이다. 국악 작품세계는 크게 해금작품 출현 이전 시기와 이후 시기로 구분할 것이며, 각 시기의 작품

50) 백병동, 『백병동 가곡집』, (서울: 수문당, 1996).

51) 1972년부터 1981년까지 발표된 운 시리즈는 다음과 같다. 오보에와 피아노를 위한 <운(韻)-I>(1970), 피아노를 위한 <운(韻)-II>(1972), 하프를 위한 <운(韻)-III>(1973), 바이올린을 위한 <운(韻)-IV>(1978), 트럼본과 현을 위한 <운(韻)-V>(1979), 플룻과 피아노를 위한 <운(韻)-VI>(1981)이 이에 해당한다.

52) 2001년 이후의 해금작품은 본인의 가곡작품을 개작한 작품도 포함된다. 해금작품 가운데 그의 개작작품은 해금과 기타를 위한 <비우고, 가고>, 해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상>, <화장장에서>가 있다.

경향을 중점적으로 파악할 것이다. 이를 통해 전반적인 백병동의 해금작품 경향을 고찰하고자 한다.

### 1) 1957~1997년

1957년부터 1997년은 해금작품 출현 이전의 시기에 해당한다. 본 항에서는 해금작품 출현 이전의 국악작품을 중심으로 작품경향을 파악하고자 한다.

백병동은 국악기를 위한 첫 작품을 1965년에 발표하였다. 1957년 첫 작품을 발표한 이후 1960년대까지 백병동은 습작을 중심으로 작품을 구상하던 시기로 작곡가의 음악어법이나 작품 전반을 이루는 음악세계가 확립되기 이전이라 할 수 있다.<sup>53)</sup>

1965년에 발표한 가야금을 위한 <실내음악><sup>54)</sup>은 백병동의 제3회 작곡발표회에서 초연된 작품으로, 서양 실내악 편성과 12현 가야금의 편성으로 작품을 구상하였으며, 서양악기와의 융합을 통해 새로운 가능성을 보여준 시도에 있어서 의미를 갖는다.

1970년대는 총 7개의 국악작품이 발표되었던 시기로, 1970년대는 작곡가 백병동의 음악철학을 바탕으로 그의 고유한 음악어법을 세워나가던 시기이다. 1969년 독일로 떠났던 백병동은 1971년까지 하노버 국립음악대학원에서 윤이상을 사사하였다. 당시 유럽에서 동양 사상을 바탕으로 한국전통음악의 어법을 현대음악으로 승화한 작곡가 윤이상을 통해 자신의 음악작품이 추구해야 할 방향에 대한 해답을 얻게 된다.

윤이상과의 만남을 계기로 백병동이 갖게 된 음악관을 이루는 핵심적인 가치는 음을 생명으로 여기는 철학이다. 다음의 인용문을 통해 백병동의 음과 생명에 대한 사상을 살펴볼 수 있다.

작품에 대한 나의 기본적인 생각은 작품을 하나의 살아있는 존재로 보는데 있습니다. 소리의 탄생은 곧 생명의 탄생입니다. 생명은 태어나서 죽기까지 정해진 운명대로 살게 되어있습니다. 나는 이들의 운명을 만들어 주는 것입니다.<sup>55)</sup>

서양음악은 음 자체만으로는 음악이 될 수 없다. 음의 중복과 진행, 그

53) 김춘미, 『한국예술종합학교 한국예술연구소 총서 2: 백병동 연구』, (서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000). 164-172쪽.

54) 제3회 백병동 작곡발표회, 1966.6.17. 드라마센타, 가야금 이재숙, 타악기 김대완, 오보에 국정연, 첼로 김명환 초연.

55) 백병동, 『낭만음악』, (서울: 낭만음악사, 1990), 17쪽.

리고 형식적인 짜임이 있음으로써 음악으로서의 효용을 지니게 된다고 하겠다. 그러나 동양은 음 자체가 생명력을 지니고 있는 것이다.<sup>56)</sup>

위의 글을 통해서 백병동은 소리를 생명을 지닌 존재로 인지하고, 동양음악에서의 ‘음’을 자생성을 지닌 음으로 설명하고 있다. 이를 통해, 백병동의 음악세계 가운데 음을 생명으로 여기 철학과 서정성을 중심으로 하는 사고가 그의 작품의 근간이 되는 음악관으로 자리 잡게 된 배경을 살펴볼 수 있으며 이러한 음악관은 자연스럽게 그의 국악작품 안에서도 적용되었다.<sup>57)</sup>

1970년대의 국악작품은 음을 생명으로 여기는 음악철학과 자연스럽게 어우러졌다.<sup>58)</sup> 백병동은 그중에서도 산조가야금을 통해 자신의 음악사상을 생동감있게 표현하고자 하였다. 이러한 이유로 1970년대에는 산조가야금을 위한 독주 작품이 집약적으로 나타난다.

그의 1970년대의 국악작품은 총 7작품으로 산조가야금을 위한 첫 작품이 출현하며 그의 국악작품 중 가야금과 여섯 악기를 위한 <실내음악 제2번>과 산조가야금을 위한 독주곡 3작품이 발표된다.

산조가야금을 위한 독주곡 <신별곡><sup>59)</sup>이 1972년 김정자의 초연으로 발표되었으며, 가야금을 위한 <명(冥)><sup>60)</sup>이 1975년도에 이재숙의 연주로 초연된다. 1977년 ‘이정희 가야금 독주회’에서 이정희의 초연으로 가야금을 위한 <정취>가 발표된다. 이처럼 1970년대에 산조가야금을 위한 독주곡이 집약적으로 출현하는 것을 알 수 있다.

이 외에도 국악합주곡 <운락>이 1976년도에 국립국악원의 연주로 초연되며, 국악합주를 위한 <대사>가 대금연주자 신용문, 유경조의 연주로 1977년도에 초연되어, 가야금을 매개체로 다양한 시도를 이룬 시기로 바라볼 수 있다.

1980년대부터 1997년까지는 ‘음 생명론’을 기반으로 하는 음악철학과 함께 소리를 탐구하는 경향이 나타나던 시기<sup>61)</sup>이다. 이 시기에 발표된 국악곡은 타악기

56) 백병동, 『일곱개의 페르마타』, (서울: 문예비판사, 1979), 76쪽.

57) “시기구분에 의한 백병동 가야금작품 연구”에서 연구자는 1970년대 이후의 가야금 작품부터 1992년도 가야금 작품까지를 중기로 구분하였으며, 그의 중기작품의 음악적 특징이 ‘음’을 ‘살아있는 존재’로 생각하는 백병동의 작곡기법이 엄격히 적용되는 것으로 분석하였다.” 정효성, “시기구분에 의한 백병동 가야금작품 연구”(서울: 서울대학교 박사학위논문, 2015), 189쪽.

58) 김춘미, 앞의 책, 163-164쪽, 174쪽.

59) 김정자 가야금 독주회, 1972.4.18. 서울대학교 음악대학 리사이틀 홀, 가야금 김정자 초연.

60) 제3회 이재숙 가야금 독주회, 1975.4.14. 명동예술극장, 가야금 이재숙 초연.

합주곡 <사라진 영을 위하여>(1983), 합창과 국악관현악을 위한 <가요삼제>(1985), 가야금 혼 좌고를 위한 <환명(換名)>(1988), 가야금 3중주곡 <담즙(膽汁)>(1992), <대금 5중주곡 사잇소리>(1994) 등 5작품이다.

1980년대에는 2편의 국악 합주곡과 1편의 가야금 실내악곡을 발표하였다. 2편의 국악관현악 합주곡 가운데 타악기 합주곡 <사라진 영을 위하여><sup>62)</sup>이 1983년도에 제114회 서울시립국악관현악단 정기연주회에서 초연되었다. 2년 후, 1985년 합창과 국악관현악을 위한 <가요삼제><sup>63)</sup>가 국립극장에서 초연된다. <가요삼제>는 ‘고려가요’를 주제로 합창과 국악관현악의 편성으로 구성하였으며 서양합창단과 국악관현악단과의 협업으로 객원 지휘자 김정길의 지휘로 초연되었다. 가야금, 혼, 좌고의 편성인 <환명(換名)>이 1988년 ‘양승희 가야금독주회’에서 양승희의 연주로 초연된다.

1990년대에는 2곡의 국악곡을 발표하였다. 가야금 3중주곡 <담즙(膽汁)>은 1992년 제2회 서울새울 가야금 삼중주단연주회에서 가야금 연주자 박현숙, 김해숙, 김일륜의 연주로 초연된다. 이후 대금 5중주곡 <사잇소리>가 1994년도에 제40회 한국창작음악발표회에서 이상원, 채조병, 노부영, 서승미의 연주로 초연된다.

이 시기의 작품에 드러나는 가장 큰 특징은 이전 시기의 ‘음 생명론’과 함께 다채로운 음향적 시도가 이루어졌다는 것이다. 1988년 작 <환명(換名)>의 경우 가야금, 혼, 좌고 등 이질적인 음색의 조합을 통한 음향적인 시도<sup>64)</sup>가 이루어진 대표적인 작품이다.

또한, 한 가지 악기의 중주 편성을 통해 다성선율로 표현할 수 있는 동양적 음향의 생동감을 극대화하였다. 예를 들어 1970년대의 주축을 이루던 산조가야금 독주에서 한 음을 중심으로 미세한 미분음을 중심으로 운용하던 것에서 벗어나 가야금 3중주나 대금의 5중주 등 동일한 음색의 다성부 선율이 만들어내는 소리의

61) 백병동 연구가 김춘미는 『백병동 연구』에서 1970년대부터 이어져 오는 음 생명론의 철학은 이후에도 지속되나, 백병동의 작품 중 플루트, 기타, 첼로를 위한 <소리>를 기점으로 1980년대에는 ‘소리’의 입체적 구현을 통한 ‘소리의 울림’을 기반으로 하는 작품경향이 나타나고 있음을 설명하고 있다. 김춘미, 앞의 책, 161쪽.

62) 제114회 서울시립 국악관현악단 정기연주회 타악기를 위한 창작곡 연주회, 1983.10.24. 세종문화회관 소강당, 객원지휘 박동욱.

63) 제23회 한국음악창작발표회, 1985.12.13. 객원지휘 김정길.

64) “가야금, 혼, 좌고를 위한 <환명>(1988)은 그래픽을 이용한 기보 방식을 통해서 서양음악의 선율에서 얻지 못하는 세부적인 움직임을 작품 가운데 담고자 하였다.” 정효성, “시기구분에 의한 백병동 가야금작품 연구”, (서울: 서울대학교 박사학위논문), 79쪽.

울림은 1980년대의 ‘소리’에 대한 탐구 정신을 바탕으로 작업을 해나가던 백병동의 작품경향과 그 궤를 같이한다.

지금까지 소개한 백병동의 1965년부터 1997년까지의 국악작품목록을 표로 정리하면 다음과 같다.

<표 2> 백병동 국악작품목록 (1965-1997)

초연 년도	작품명	편성	초연자	공연명
1965	가야금을 위한 <실내음악>	산조가야금	가야금 (이재숙)	제3회 백병동작곡발표회
1972	가야금을 위한 <신별곡(新別曲)>	산조가야금	가야금 (김정자)	김정자 가야금독주회
	가야금과 여섯악기를 위한 <실내음악>제2번	산조가야금 실내악 편성	가야금 (이재숙)	서울대학교 음악대학 교수음악회
1975	가야금을 위한 <명(冥)>	산조가야금	가야금 (이재숙)	제3회 이재숙 가야금독주회
1976	국악합주곡 <운락(韻樂)>	국악 관현악	지휘 (김용진)	제6회 한국음악 창작발표회
1977	국악합주를 위한 <대사(澗斜)>	대금	대금 (신용문/ 유경조)	제19회 서울대학교 음악대학 정기연주회
	가야금을 위한 <정취>	산조가야금	가야금 (이정희)	이정희 가야금독주회
1983	타악기 합주곡 <사라진 영을 위하여>	국악 관현악	객원지휘 (박동욱)	제114회 서울시립 국악관현악단 정기연주회
1985	합창과 국악관현악을 위한 <가요삼제>	합창 국악관현악	객원지휘 (김정길)	제23회 한국음악창작발표회
1988	가야금, 훈, 좌고를 위한 <환명(還冥)>	산조가야금 훈, 좌고	가야금 (양승희)	양승희 가야금발표회
1992	가야금 3중주곡 <담·즙(談·汁)>	가야금 3중주	가야금 (박현숙/김혜숙/ 김일륜)	제2회 서울새울 가야금삼중주단 연주회
1994	대금 5중주곡 <사잇소리>	대금 5중주	대금 (이상원/채조병/ 노부영/서승미) 양금 (홍선숙)	제40회 한국창작음악발표회



지금까지 살펴본 해금작품 출현 이전까지의 백병동의 국악 작품세계는 다음과 같이 정리할 수 있다.

독일 유학 이후 1970년대부터 산조가야금 독주곡이 집약적으로 출현하는 것을 살펴볼 수 있다. 이를 통해, 작곡가의 음을 생명으로 여기는 음악철학과 산조가야금이 갖는 미분음과 악기적 특성을 바탕으로 자신만의 독특한 음악어법을 가야금 작품에 적용하고 구현해 나간다.

1980년대에 들어서 1970년대 가야금 독주 편성을 중심으로 구성되던 국악작품이 다편성으로 구성되어 편성의 확대를 통한 소리의 울림에 대한 탐구가 이루어진다. 이 시기에는 1970년대에 산조가야금 독주 편성이 우세하던 경향에서 벗어나 타악기 합주곡, 합창과 관현악, 가야금 3중주곡, 대금 5중주곡 등 다양한 편성을 시도하였다. 이러한 시도를 통해 단독 악기의 미분음과 정교한 운용양상을 바탕으로 작품을 구상하던 경향에서 여러 종류의 악기 또는 한 악기의 입체적인 음향층을 바탕으로 작품을 구상하는 스타일로 확대된다.

## 2) 1998~ 현재

본 항에서는 첫 해금작품 출현한 1998년부터 이후의 국악작품부터 현재까지의 국악작품을 중심으로 작품경향을 파악하고자 한다.

1998년부터 현재까지는 총 17개의 국악작품이 발표되었다.

1990년대 후반부터 현재까지 백병동은 음을 생명으로 여기는 음악철학을 기저에 깔면서도 어떠한 형식에도 구애받지 않고 자연스럽게 내면의 소리를 담아내고자 노력하였다. 이러한 경향은 실제적인 악기편성 및 음악의 형식적 틀에서 보다 자유롭게 표출되었다.

2000년 이후 음악적 형식으로부터의 탈피에 대하여 백병동은 스스로 자신의 음악을 쉬워지는 경향이 있고 담백해졌다고 언급<sup>65)</sup>하였으며, 이러한 경향은 국악작품에도 나타난다.

백병동의 첫 해금작품인 <해금과 양금을 위한 ‘오늘, 98년 9월’-뒤틀림에서 超然의 彼岸으로-> 해금 사주현, 양금 조유희의 연주로 초연된다. 백병동은 그의 해금작품에서 해금을 전통악기라는 틀에 가두지 않고 해금이 지닌 고유한 음색을 바탕으로 다양한 주법을 통한 미분음 구현을 적극적으로 시도<sup>66)</sup>하였다.

65) 백병동, 「나의 음악을 말한다」 『낭만음악』, (낭만음악사, 1990), 31쪽.

66) 해금연구회, 『해금창작곡』, (서울: 채륜출판사, 2012), 33쪽.

이러한 시도는 당시 해금창작곡에서 국악적 소재를 활용한 창작곡 혹은 조성에 기반한 멜로디를 담당하던 기존의 창작곡과는 차별점을 갖는다. 당시 창작국악계에 발표된 해금창작곡들과는 다른 방향성, 즉 해금의 새로운 음색적 탐구를 기반으로 작품을 구상한다.

이 외에도 1998년도에는 98 ‘차와 음악의 다리놓기’에서 다악을 위한 작품으로 합주곡 <녹향송>이 국립국악원의 연주로 초연되었으며, 1999년에 국악합주곡 <99년을 땅에 묻다>가 제50회 한국음악창작발표회 ‘새가락 二日夜’에서 국립국악원 정악단의 연주로 초연된다.

2000년도 이후에는 그동안의 경험을 바탕으로 다양한 편성의 국악작품을 다수 발표하였다. 가야금작품을 다시 활발히 발표하는 한편 해금을 위한 작품이 집약적으로 출현한다.<sup>67)</sup> 또한, 첼로와 국악관현악단의 협주, 여창가곡과 국악실내악 편성 등 이전에 시도되지 않던 다양한 조합으로 작곡하였다.

2000년 이후의 가야금작품은 총 6개이다. 2006년도에 <실내음악 제3번>이 산조가야금과 대금, 생황, 전통 타악기, 첼로, 클라리넷의 편성으로 ‘한국현대음악 앙상블 CMEK 작곡가 시리즈 6인의 한국작곡가’에서 가야금 연주자 이지영의 초연으로 연주되었으며, 불확정적 요소가 도입된 작품으로 ‘형식에 있어서 더 자유해지는 경향’<sup>68)</sup>이 나타난다. 2007년 가야금 독주를 위한 <주제와 변주(主題와 變奏)>가 가야금 연주자 조수현의 연주로 초연되며, 2010년에는 17현 가야금작품 가야금과 현악합주를 위한 <서완조>가 ‘국악기와 서양 현악기를 위한 협주곡의 밤’에서 가야금 이지영 연주로 초연된다.

이후, 산조가야금과 25현 가야금 편성 작품인 <농·학(弄·鶴)> 2012년 ‘가야금 솔로이스츠 JUL 작곡가 시리즈Ⅱ’에서 산조가야금 조수현, 25현 가야금 김진경의 연주로 초연되며, 12현 가야금과 북의 편성 작품인 <무지개 환상- 태초의 동심을 찾아>가 이승아의 연주로 초연된다. 가장 최근의 국악작품인 가야금과 현악4중주를 위한 <줄 위에 머문 환상>은 ‘아시아 금교류회 제 23회 정기연주회’에서 정효성의 연주로 2021년에 초연된다.

이를 통해, 17현 가야금과 25현 가야금의 출현으로 1965년부터 1997년까지 산조가야금을 중심으로 작품을 발표하던 경향에서 개량 악기를 활용하는 새로운 시도들을 이어가는 것을 확인할 수 있으며, 형식적 측면에 있어서도 1970년대의

67) 2000년 이후 발표된 해금작품은 총 7 작품이다.

68) 정효성, “시기구분에 의한 백병동 가야금작품 연구”, (서울: 서울대학교 박사학위논문), 170쪽, 184쪽.

산조가야금 독주작품 안에서 집약적으로 나타나던 음악어법이 보다 ‘자유로운 형식’ 69)안에서 전개되어 나가는 것을 살펴볼 수 있다.

이 시기에 발표된 해금작품은 총 8개이다. 1998년 해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월-‘뒤틀림에서 超然의 彼岸으로’> 이후, 해금과 좌고를 위한 <명(冥)II> (2004)이 해금연구회의 위촉으로 제9회 해금연구회 정기연주회에서 해금 사주현, 타악 서수복의 연주로 초연된다.

특히, 해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-VII>70)이 해금 김현희, 타악 김우식, 이규봉의 연주로 2011년 초연되어, <운 시리즈> 작품 중 유일한 국악작품이 출현하며, 해금작품 가운데 해금과 기타를 위한 <뒤틀림에서 초연의 피안으로>71), <비우고, 가고>72)와 해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상>73), <화장장에서>74)가 개작되어 발표된다. 이와 함께 해금독주곡 <소리의 행방>이 2016년도에 해금연주자 천지윤의 연주로 ‘천지윤의 해금독주회’ <관계항 2: 백병동>에서 초연된다. 이를 통해, 백병동의 해금작품이 작곡가의 기존 작품을 재해석한 작품과 함께 해금과 다양한 악기편성을 통한 작품적 성격을 담고 있는 것을 확인할 수 있다.

1998년도부터 현재까지의 국악작품에서 17현 가야금, 25현 가야금의 등장과 함께 가야금과 해금작품 안에서 전통악기와 서양악기 편성을 아우르는 다채로운 시도들이 나타난다. 또한, 작품의 형식적인 측면에서 1970년대의 경향만을 고수하지 않고 다양한 기법과 형식으로 자신의 작품세계를 확장해나간다. 즉, 악기편성에 있어서나 음악어법에 있어서나 고착된 형식에서 탈피하는 양상을 포함한 자유로운 시도들을 이 시기의 작품경향으로 바라볼 수 있다.

지금까지 소개한 백병동의 1998년부터 현재까지의 국악작품목록을 표로 정리하면 다음과 같다.

---

69) 정효성, “시기구분에 의한 백병동 가야금작품 연구”, (서울: 서울대학교 박사학위논문, 184쪽 참고.

70) 김현희 해금독주회 ‘고도의 이면’, 2011.9.21. 국립국악원 우면당, 해금 김현희, 타악 김우식, 이규봉 초연.

71) <뒤틀림에서 초연의 피안으로>는 해금연주자 천지윤이 2010년에 발매한 음반 ‘후조’에 수록되었으며, 실제 초연은 2016년 10월 5일 해금 천지윤, 기타 이성우의 연주로 초연되었다.

72) <비우고, 가고>는 해금 연주자 천지윤이 2010년에 발매한 음반 ‘후조’에 수록되었으며, 실제 초연은 2016년 10월 5일 해금 천지윤, 기타 이성우의 연주로 초연되었다.

73) 천지윤 해금독주회 <관계항2: 백병동>, 2016.10.5 금호아트홀, 해금 천지윤, 피아노 이혜진 초연.

74) 천지윤 해금독주회 <관계항2: 백병동>, 2016.10.5. 금호아트홀, 해금 천지윤, 피아노 이혜진 초연.

<표 3> 백병동 국악작품목록 (1998-현재)

초연 년도	작품명	편성	초연자	공연명
1998	해금과 양금을 위한 <오늘, 98년9월-‘뒤틀림에서 超然의 彼岸으로’>	해금 양금	해금(류정은) 양금(조유희)	제3회 해금연구회 정기연주회
	합주곡 <녹향송>	국악실내악	창작음악 연구회	다악98 ‘차와 음악의 다리놓기’
1999	합주곡 <99년을 땅에 묻다>	국악관현악	국립국악원 정악단	제50회 한국음악창작발표회 ‘새가락 二日夜’
2004	<명(冥)Ⅱ>	해금 좌고,중	해금(사주현) 좌고(서수복)	제9회 해금연구회 정기연주회
	여창가곡 <불꽃이 있어야 불을 붙이죠>	정가 실내악	정가(강권순)	국악기를 위한 현대음악
2006	가야금과 다섯 개의 악기를 위한 <실내음악> 제3번	산조가야금 실내악	가야금(이지영)	현대음악앙상블 CMEK작곡가 시리즈, 6인의 한국작곡가
2007	가야금을 위한 <주제와 변주(主題와 變奏)>	산조가야금	가야금(조수현)	서울대학교대학원 박사과정 연주회
	첼로와 국악관현악을 위한 <4장>	첼로 국악관현악	첼로(양정원)	제45회 정기연주회국립국악관 현악단
2010	가야금과 현 합주를 위한 <서완조(徐緩調)>	17현가야금 서양 현악앙상블	가야금(이지영)	국악기와 서양 현악 앙상블을 위한 협주곡의 밤
	해금과 기타를 위한 <비우고, 가고...>	해금 기타	해금(천지윤)	음반 ‘후조’
	해금과 기타를 위한 <뒤틀림에서 초연의 피안으로>	해금 기타	해금(천지윤)	음반 ‘후조’
2011	해금과 타악기를 위한 <운(韻)-Ⅶ>	해금 타악기 앙상블	해금(김현희)	김현희 해금독주회
2012	가야금과 25현금을 위한 <농·학(弄·鶴)>	산조가야금 25현가야금	가야금(조수현) 25현가야금 (김진경)	가야금 솔로이스츠 JUL 작곡가시리즈 Ⅱ: 백병동
2013	<무지개 환상- 태초의 동심을 찾아>	산조가야금 북	가야금(이승아)	서울대학교 대학원 박사과정 연주회
2016	해금독주곡 <소리의 행방>	해금	해금(천지윤)	천지윤 해금독주회 ‘관계항2’
	해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상>	해금 피아노	해금(천지윤) 피아노(이혜진)	천지윤 해금독주회 ‘관계항2’
	해금과 피아노를 위한 <화장장에서>	해금 피아노	해금(천지윤) 피아노(이혜진)	천지윤 해금독주회 ‘관계항2’
2021	가야금과 현악4중주를 위한 <줄 위에 머문 환상>	가야금 현악 4중주	가야금(정효성)	아시아 금교류회 제 23회 정기연주회

지금까지 해금작품이 출현하는 1998년부터 현재까지의 국악작품을 살펴보았다. 백병동의 국악작품은 이 시기에 총 17곡이 발표되었으며, 이 가운데 해금을 위한 작품이 총 8곡, 가야금을 위한 작품이 총 6곡으로 1998년 이전까지 출현하지 않던 해금작품이 비약적으로 등장한다.

이 시기는 작곡가의 음악어법과 형식적 측면에서 자유로워지는 경향을 살필 수 있으며 이러한 변화는 백병동의 해금작품과 가야금작품의 악기편성을 포함한 형식적 측면에서 다각도로 나타난다. 특히 해금의 경우 해금과 양금, 해금과 좌고·중, 해금과 기타, 해금과 타악기 앙상블, 해금과 피아노의 편성으로 악기편성에 대한 자유로운 시도들을 해금작품을 통해 이어나감으로써 자신의 작품세계를 확장해나가는 현상을 살필 수 있다.

이상 백병동의 생애와 음악활동을 살펴본 후 국악작품을 중심으로 백병동의 작품세계를 살펴보았다.

백병동의 생애와 음악활동을 살펴보는 가운데 그가 유학 시기 중 유럽에서의 유학경험과 윤이상과의 만남을 계기로 음을 생명으로 여기는 음악철학과 서정성을 자신의 음악적 방향성으로 삼게 되었음을 알 수 있다.

백병동의 국악 작품세계를 살펴본 결과, 백병동 작곡가의 독특한 음악관이 국악기를 위한 작품에도 투영되고 있음을 확인할 수 있었다. 해금작품 출현 이전에는 ‘음 생명론’을 기반으로 하는 작품이 출현하는 시기로 산조가야금을 위한 독주작품이 중심이 되기도 하고, 소리의 울림을 함께 탐구하기 위한 시도로서 다양한 중주 편성의 작품을 구상하기도 하였다. 해금작품 출현 이후의 시기인 1998년부터 현재까지의 작품경향은 해금을 위한 작품활동이 중점적으로 이루어지고 있으며, 이전 시기보다 더 자유로운 악기편성과 형식으로 작품이 구성되는 경향이 나타난다.

### III. 백병동의 해금작품 분석

제Ⅲ장에서는 백병동의 해금작품 일곱 작품을 개별분석하여 각 작품의 선율분석을 바탕으로 작품의 음악적 특징을 파악하고자 한다. 먼저 작품개관을 통하여 작품의 배경을 살펴본 후 악곡구조를 제시할 것이며, 이후 주요한 음악적 현상을 중심으로 선율분석을 진행하도록 하겠다.

#### 1. 해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월-‘뒤틀림에서 超然의 彼岸으로’>

해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월><sup>75)</sup>은 1998년 11월 13일 해금연구회 제3회 정기연주회의 위촉작품이다. 국립국악원 우면당에서 해금 류은정, 양금 조유희의 연주로 초연되었다.

##### 1) 작품개관

해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월>은 백병동의 첫 해금작품으로 본 작품의 작곡노트를 통하여 작품의 배경이 되는 부분을 살펴보면 다음과 같다.

<오늘, 98년 9월>의 작곡노트

뒤틀린 오늘을 바라보는 안타까움을 ‘超然의 彼岸’으로 표현한 이 작품은 해금과 양금을 위한 이중주로서 활현악기인 해금의 선율성과 타현악기인 양금의 선율적, 화성적, 리듬적 가능성을 결합시킨 음악이다. D<sup>b</sup>장조 조표와 양금의 D<sup>b</sup>장조의 온음계적 화음으로 해금의 입지를 확고히 해 주고 있지만 ‘음’ 소재를 중심음으로부터 확산시킬 근거와 그 과정을 선명히 드러내기 위한 것으로, 보다 중요한 소리는 A<sup>b</sup>음이다. 머물러 있으나 다양한 음색적 변화를 통해 살아 움직이는 중심음 A<sup>b</sup>은 점차 율동성을 더하며 확산되었다가 다시 중심음으로 수렴되는데 선율악기라는 해금의 고정관념을 탈피하여 그 특성을 심분 발휘할 수 있도록 글리산도, 트릴, 트레몰로, 섬세하고 빈번한 강도의 변화 등을 통한 음색적 흐름이 일관된다.<sup>76)</sup>

75) 서술의 편의상 부제 ‘뒤틀림에서 超然의 彼岸으로’를 제외한 <오늘, 98년 9월>로 기술하기로 한다.

위의 작곡노트에서 언급된 바와 같이 위촉을 받은 1998년도 9월의 당시 시대적 상황에 따른 작곡가의 고뇌가 본 작품에 투영되고 있음을 유추할 수 있으며, 첫 해금작품인 <오늘, 98년 9월>을 통하여 작곡가는 해금이 지닌 음색 및 ‘음’이 지닌 여러 가지 속성을 구현해내고자 하는 시도를 바탕으로 작품을 전개하였다.

## 2) 악곡구조

<오늘, 98년 9월>은 단악장 형식으로 총 19행<sup>77)</sup>으로 구성된다. 박자표기와 마디의 구분이 없으며 빠르기는  $J = 54$ 로 동일한 빠르기로 유지된다. 악곡구조는 선율진행 양상에 따라 **A** **B** **C** **D** **E** **A'** 총 6단락으로 구분할 수 있다. <오늘, 98년 9월>의 악곡구조를 표로 정리하면 다음 <표 4>와 같다.

<표 4> 해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월> 악곡구조

악장	단락	행과 박	빠르기	박자
단악장	<b>A</b>	제1행 1박-제3행 14박	$J = 54$	제시되지 않음
	<b>B</b>	제4행 1박-제7행 15박		
	<b>C</b>	제8행 1박-제11행 19박		
	<b>D</b>	제12행 1박-제14행 8박		
	<b>E</b>	제14행 9박-제17행 3박		
	<b>A'</b>	제17행 3박-제19행 22박		

## 3) 선율분석

### (1) **A** 단락

**A** 단락은 선율진행 양상에 따라 **A**-1, **A**-2, **A**-3, **A**-4로 구분된다.

76) 해금연구회, 『해금창작곡』, (서울: 채륜출판사, 2012), 33쪽.

77) 본 분석에서는 원본 악보의 행과 박의 구분을 따르겠다.

① [A]-1 제1행 1박-16박, [A]-2 제2행 1박-13박

<악보 1> <오늘, 98년 9월> 제1행 1박-16박, 제2행 1박-13박

[A]-1

♩ = 54

해.  $pp$   $mp$

양.  $pp$   $p$

[A]-2

[A]-1 ㉠ 음형 확대 변형

[A]-1 ㉡-1 음형 확대 변형

해.  $p$   $pp$   $p$   $pp$   $p$   $mp$   $p$

[A]-1 ㉠ 음형 + 트릴

양.  $p$

위 <악보 1>의 [A]-1은 제1행, [A]-2는 제2행 1-13박에 해당한다. <오늘, 98년 9월> 도입부의 첫 구간으로 빠르기는 ♩=54이다. 양금과 해금 모두 a<sup>b</sup>'음을 중심으로 선율진행이 이루어진다.

제1박은 쉼표로 시작되며 양금의 a<sup>b</sup>'음이 2분음표로 반복 제시된 이후, 트레몰로로 음색이 변화되며 사라진다. 양금의 제시 이후 등장하는 해금선율은 동일음인 a<sup>b</sup>'음을 이어받으며 8분음표 리듬([A]-1 ㉠), 점4분음표 리듬([A]-1 ㉡), 꾸밈음을 지닌 스타카토 8분음표 3연음 리듬([A]-1 ㉢)으로 구현한다. 또한, a<sup>b</sup>'음의 반음 아래의 32분음표 리듬 및 반음 위의 16분음표 3연음 리듬([A]-1 ㉣)이 병치되어 출현한다.

제2행에서는 [A]-1에서 제시된 음형을 활용하는 선율이 등장하며 [A]-1 ㉠음형의 확대와 꾸밈음의 결합, [A]-1 ㉡음형과 트릴의 결합, [A]-1 ㉢음형은 4분음표 3연음으로 리듬의 변화 및 g<sup>b</sup>'-a<sup>b</sup>' 음형이 g<sup>b</sup>'-a<sup>b</sup>', f'-a<sup>b</sup>' 음으로 확대되는 변형을 살펴볼 수 있다.

[A]-1은 최소한 단위의 각 음형<sup>78)</sup>이 단락 내에서 확대, 변형되며 선율을 형성하

78) 음형(figure): 특징 있는 형태를 이루고 있는 일련의 음. 동기와 비슷하지만, 동기는 주제의 구성 부분으로서만 나타나는 데 비해, 음형은 악곡의 어느 곳에서



고 있다. 양금에서 a<sup>b</sup>'음의 발현과 음향 확대를 시작으로 해금이 a<sup>b</sup>'음을 이어받아 각각의 음형이 제시되는 특징을 확인할 수 있으며, 이를 통해 [A]-1의 도입부에서 음의 생성 과정을 살필 수 있다. 또한, [A]-2는 [A]-1에서 제시된 음형의 확대 변형되는 선율이다. 즉, 도입부에 출현한 음형을 변형하여 선율을 구성하는 음형의 가변성을 활용하는 전개를 살필 수 있다.

또한, <오늘, 98년 9월>의 도입부에서 가장 처음 등장하는 소리에 쉼표를 활용하는 것은 '무'(無)의 공간을 통해 '유'(有)를 드러내고자 하는 작곡가의 의도적 사용으로 볼 수 있다.<sup>79)</sup> 작곡가는 쉼표를 각 음 사이에 배치하여 음의 미세한 움직임과 확대 및 변형이 드러나도록 활용하고 있다.

## ② [A]-3 제2행 14박-16박, 제3행 1박-5박

<악보 2> <오늘, 98년 9월> 제2행 14박-16박, 제3행 1박-5박

[A]-3 ⊕ 반음계 음형

해. *pp* *mp* *p* *pp*

양.

위 <악보 2>의 [A]-3은 제2행 14박-제3행 5박에 해당하며 이전 단락과 마찬가지로 a<sup>b</sup>'음을 중심으로 선율이 진행된다.

해금의 선율 진행은 a<sup>b</sup>'음보다 완전 4도 아래인 e<sup>b</sup>'음에서 시작되며 16분음표 5연음부 리듬의 반음계 음형([A]-3 ⊕)이 새롭게 나타난다. 이후, a<sup>b</sup>'음을 중심으로 8분음표 5연음 리듬으로 진행되며, 4분 쉼표가 등장하여 여백이 형성된다. 또한, a<sup>b</sup>'음을 중심으로 8분음표 5연음 리듬에서 4분음표 3연음으로 a<sup>b</sup>'음의 음가가 확대되며, 정교한 셈여림의 변화(*pp-mp*, *p-pp*)가 이루어진다.

든 나타난다. 『과플러음악용어사전』, (삼호뮤직, 2002).

79) <오늘, 98년 9월>의 쉼표의 의미는 휴지(休止)를 위한 쉼표와는 구별된다. 실제 백병동은 자신의 작품 <소나테 소노르>(1988)에서 작품의 중심적인 음소재로 쉼표를 활용하기도 하였으며, 쉼표를 음과 동등한 존재로 인식하는 데 있어서 서양음악에서의 고전적인 쉼표의 역할과의 차별성을 두었다. <오늘, 98년 9월>에서는 쉼표를 작품의 첫 출현음으로 배치하였으며 이를 통해 뒤에 이어나오는 a<sup>b</sup>'음의 출현이 더욱 유의미 할 수 있도록 여백적 효과로 사용된다. 작곡가 백병동 인터뷰 중 2021년 12월 22일, 상도동 연구실.

□A-3은 반음계로 구성된 새로운 음형이 제시되었다. 쉼표의 배치를 통해 a<sup>b</sup>'음의 움직임이 명확히 구분하고 있으며, 연음리듬의 음가 확대와 셈여림 변화를 활용한 정교한 음 구현 양상을 살펴볼 수 있다.

### ③ □A-4 제3행 6박-14박

<악보 3> <오늘, 98년 9월> 제3행 6박-14박

The image shows a musical score for a piece titled 'A-4' from the work 'Today, September 1998', covering measures 6 to 14 of the third line. The score is written for two staves: the upper staff (해.) in treble clef and the lower staff (양.) in bass clef. The key signature has three flats. The upper staff features a melodic line with dynamics *p*, *mp*, and *mf*. A specific melodic motif is highlighted with a box labeled '□A-1 ⊖-② 음형 확대변형'. A trill on a note is marked with a '5' and a 'tr' symbol, with a box labeled 'g'-a<sup>b</sup>' 요성 표현 및 트릴 활용'. The lower staff provides a bass line starting with a dynamic *p*.

위 <악보 3>의 □A-4는 제3행 6-14박에 해당한다. 해금과 양금이 동시에 출현하며 a<sup>b</sup>'음을 중심으로 음형의 변화가 이루어졌다.

해금선율은 이전 □A-1과 □A-2에서 단2도, 장2도, 단3도 아래 음이 수식된 것과 대조적으로 b<sup>bb</sup>'→a<sup>b</sup>', b<sup>b</sup>'→a<sup>b</sup>', c<sup>bb</sup>'→a<sup>b</sup>'음으로 수식되어 역치된 진행이 나타난다. 이때, b<sup>bb</sup>'→a<sup>b</sup>', b<sup>b</sup>'→a<sup>b</sup>'의 음형은 □A-1 ⊖-②의 b<sup>bb</sup>'→a<sup>b</sup>'의 음형을 변형하여 확대한 진행이다. 또한, □A-4의 g'-a<sup>b</sup>'음정 가운데 a<sup>b</sup>'음을 중심으로 클리산도와 트릴이 동반된다.

□A-4의 a<sup>b</sup>'음에서의 클리산도 및 트릴 활용은 변화성을 내재한 음 구현 기법이다. g'-a<sup>b</sup>'의 클리산도는 전통음악에서의 '요성'과 같은 효과를 주며, 음형의 가변성을 활용하는 선율진행을 확인할 수 있다.

## (2) □B 단락

□B 단락의 선율진행 양상에 따라 □B-1, □B-2, □B-3, □B-4, □B-5, □B-6으로 구분된다.

① B-1 제4행 1박-14박

<악보 4> <오늘, 98년 9월> 제4행 1박-14박

위 <악보 4>의 B-1은 제4행 1-14박에 해당하며, 양금의 수직화음이 제시되고 이를 활용하여 경과구를 형성한다.

양금의 화음은 각  $f-b^b-g^b$ ,  $d^b-a^b-c^b$ ,  $f'-d^b''-g^b''$ 로 D<sup>b</sup>장조의 온음계적 화음<sup>80)</sup>이며 2분음표 리듬으로 출현한다. 이후  $f''-g^b''$ 의 단2도 불협화음을 제시하여 다시 긴장감을 형성하고 있으며, 8분음표 5연음, 4분음표 3연음, 2분음표 3연음 리듬으로 음가의 확대가 이루어진다.

B-1의 양금에서 온음계적 화음과 불협화 음정을 사용하여 긴장감을 형성한다. 또한, 양금의 2도 음정을 중심으로 절제된 운용 안에서 연음리듬의 확대 변화 및 셈여림의 점진적 변화로 긴장과 이완이 형성된다.

② B-2 제4행 15박-16박, 제5행 1박-8박

<악보 5> <오늘, 98년 9월> 제4행 15박-16박, 제5행 1박-8박

위 <악보 5>의 B-2는 제4행 15박-제5행 8박에 해당하며, a<sup>b</sup>'음을 중심으로

80) 온음계적화음(Diatonic chord): 해당 조성의 온음음계 안의 구성음으로 구성된 화음을 지칭한다. 『파퓰러음악용어사전』 (삼호뮤직, 2002).

선율이 진행된다.

해금은 양금의  $a^b$ '음을 이어받으며 전개되며  $a^b$ '음을  $a^b$ '음의 장식음으로 사용하며 음역확대와 함께 옥타브 위 음을 제시한다. 이후 붙임줄을 활용하여 긴 지속음이 나타나며, 3연음 리듬으로 옥타브 위의  $a^b$ '음으로 상행한 후 다시  $a^b$ '음으로 회귀하여 선율이 마친다.

☐-2의 해금선율은  $a^b$ '음을 중심으로 진행되고 있으며, 붙임줄과 연음리듬의 활용으로 박의 명확한 구분에서 탈피한다.

③ ☐-3 제5행 8박-13박, 제6행 1박-6박

<악보 6> <오늘, 98년 9월> 제5행 8박-13박, 제6행 1박-6박

위 <악보 6>의 ☐-3은 제5행 8박-제6행 6박에 해당하며 양금을 중심으로 선율진행이 이루어진다.

양금의  $g^b$ '- $a^b$ '의 장2도의 응축된 음정이 8분음표 3연음 리듬으로 반복제시된 이후 연음 리듬의 분할을 통해 음가의 축소가 이루어진다.  $g^b$ '- $a^b$ '의 장2도 음정이 점진적으로 확산되어  $a^b$ '음에서  $b^b$ 음으로 음역이 넓어지고 있다.

☐-3은 연음리듬의 분할로 음의 밀도가 높아지면서 긴장감이 확대되고 있다. 앞으로 이어질 해금의 진행을 예비하는 선율이며, 음의 밀도가 이전 단락과 대비되는 양상이 나타난다.

④ [B]-4 제6행 7박-10박

<악보 7> <오늘, 98년 9월> 제6행 7박-10박

위 <악보 7>의 [B]-4는 제6행 7-10박에 해당하며 해금선율로 구성된다. 단3도, 장2도, 장3도의 불완전 음정 관계의 음형으로 구성된 선율이 특징적이며, 단3도, 장3도 음정 간격에서의 글리산도 활용을 살필 수 있다. 리듬은 16분음 6연음, 16분음 4연음 리듬이 교차되며 제2박  $c''' - a'''$ , 제4박  $c''' - a'''$ 음에서는 단3도의 동일한 간격 내에서 글리산도가 활용된다.

[B]-4에서는 동일한 음정 간격 가운데 글리산도를 사용하며, 글리산도를 통해 전통음악의 '요성'과 같은 효과<sup>81)</sup>가 용해되어 나타난다.

⑤ [B]-5 제7행 1박-6박

<악보 8> <오늘, 98년 9월> 제7행 1박-6박

위 <악보 8>의 [B]-5는 제7행 1-6박에 해당하며 해금과 양금이 동시에 출현한

81) 전통음악에서의 '요성(搖聲)'은 음고가 다른 두음을 기준으로 일정한 폭으로 깊은 떨림, 혹은 얇은 떨림을 구사하는 특징을 지니며 주로 일정한 음정 간격의 미분음으로 구현된다. <악보 7>의 [B]-4의 해금선율에서 단3도의 일정한 음정 간격의 16분음표 4연음 리듬의 음형 모두 동일한 음정 간격으로 흔들리는 특징을 지니며, 글리산도를 통한 미분음 구현까지 이루어져 전통음악에서의 '요성'이 지닌 음악적 특징과 유사한 표현이 이루어진다.

다.

해금선율은 단3도 간격을 유지한 트레몰로 음형의 반복으로  $f''-a^b''$ 음으로부터 차례로 반음계 하행하며, 양금은 3도 간격을 유지한 화음으로 해금과 반대로  $a^b'-c'$ 음으로부터 순차 상행한다. 제4박에서 해금( $d''-f''$ ) 양금( $d''-f''$ )이 동일음으로 교차하고 이후 해금과 양금의 음역은 역전된다.

☐-5에서는 해금의 트레몰로와 양금의 화음이 부딪치고 있다. 단3도, 장3도로 이루어진 선율은 서로 반대로 진행하여 대치되고 있으며, 이를 통해 대비를 활용한 선율양상을 살필 수 있다.

⑥ ☐-6 제7행 7박-15박

<악보 9> <오늘, 98년 9월> 제7행 7박-15박

트라이톤 관계 및 글리산도+트릴 활용

위 <악보 9>의 ☐-6은 제7행 7-15박에 해당하며, ☐-5에서 단3도를 중심으로 간혀있던 해금선율이 본격적으로 확장하고 있다.

☐-6의 해금에서는 글리산도가 반복해서 나타나고 있다. 양금은  $a^b$ 음으로 회귀하여  $a^b \rightarrow a^b' \rightarrow a^b''$ 로 골격음을 제시하며 제5박에서 해금과 양금이 단9도 ( $g^{\sharp'}-a^b''$ )의 수직적 울림을 형성한다. 이후 해금은  $g^{\sharp'}$ 를 시작으로 트라이톤(Tritone)관계인  $g^{\sharp'}$ ,  $d^b''$ 과  $g^{\sharp''}$ 음으로 상행하며, 글리산도와 트릴을 동시에 활용한 유동적인 선율진행이 특징적이다.

☐-6에서 해금은 글리산도 또는 글리산도와 트릴의 혼합주법<sup>82)</sup>이 나타나며,

82) <오늘, 98년 9월>에서 글리산도 및 글리산도와 트릴의 혼합주법이 자주 출현하는데, 이는 <오늘, 98년 9월>의 작곡노트에서 밝힌 바와 같이 선율악기라는 해금의 고정관념을 탈피하여 악기 본연의 음색을 다채롭게 발휘할 수 있게 하기 위한 부분으로 해석할 수 있다. 실제 <오늘, 98년 9월>의 선율에서 글리산도, 트릴, 트레몰로, 섬세하고 빈번한 강도의 변화를 통한 해금의 미분음을 포함한 음색의 다양성을 확장하기 위한 시도들이 이루어진다.

이러한 기법을 통하여 해금의 미분음 활용과 함께 음색 변화에 대한 다양한 시도가 이루어진다.

### (3) [C] 단락

[C] 단락은 선율진행 양상에 따라 [C]-1, [C]-2, [C]-3으로 구분된다.

#### ① [C]-1 제8행 1박-9박, 제9행 1박-7박

<악보 10> <오늘, 98년 9월> 제8행 1박-9박, 제9행 1박-7박

위 <악보 10>의 [C]-1는 제8행 1박-제9행 7박에 해당하며, 불규칙한 음의 움직임 및 리듬 활용으로 즉흥적 성격을 지닌 선율이 제시된다.

해금선율은  $f$ 음에서 시작되며, 반복되지 않는 다양한 리듬과 쉼표의 활용으로 분위기가 전환된다. 해금선율은 양금의 제시음  $d^b-f-g^b-e^b$ 의 장3도, 단3도 관계의 불협화 음정을 중심으로 설정되며, [B]-4의 단3도 16분음표 6연음 음형이 [C]-1에서는 32분음표 6연음과 32분음표 8연음의 리듬으로 변형되어 활용되고 있다.

[C]-1은 쉼표의 활용이 [A]-1 도입부의 양상과 달라 차별성이 드러난다.<sup>83)</sup> 불규칙

83) [A]-1의 쉼표는 첫 도입부의 첫 음으로 등장하여 ‘무음(無音)’로 여백의 효과와 함께 도입부에서 제시된 음형 사이에 쉼표의 배치를 통해  $a^b$ 음의 변화성이 드러나도록 기능한다. 이에 반해, [C]-1에 출현하는 다양한 길이의 쉼표는 리듬적 요소로써 활용되고 있다.

음정, 쉼표와 붙임줄을 사용한 비정형 리듬을 통해 즉흥적 성격의 선율이 나타나며 [B]-4의 음형이 변형되어 출현함으로 음형의 가변성을 활용한 진행양상을 확인할 수 있다.

② [C]-2 제9행 8박-11박, 제10행 1박-10박

<악보 11> <오늘, 98년 9월> 제9행 8박-11박, 제10행 1박-10박

위 <악보 11>의 [C]-2는 제9행 8박-제10행 10박에 해당하며, a<sup>b</sup>음을 중심으로 응집하는 형태의 선율진행을 확인할 수 있다.

해금선율은 a<sup>b</sup>음을 지속하는 가운데 16분음표 3연음 리듬의 반음계 음형이 반복적으로 등장하며, b<sup>b</sup>-a<sup>b</sup>의 반복되는 음정에 글리산도를 활용한다. 양금은 해금이 a<sup>b</sup>음으로 길게 지속할 때 c-d<sup>b</sup>'의 강한 썸여림의 트레몰로를 동반한 단2도 불협화적 음정으로 긴장감을 형성하며, 이후, 해금은 a<sup>b</sup>→b<sup>bb</sup>'음으로 근접음으로의 도약 이후 반음계적 하행진행으로 중심음인 a<sup>b</sup>'음으로 회귀하는 양상이 나타난다.

[C]-2에서는 근접음을 활용한 선율 전개 양상과 함께 글리산도의 미분음 활용을 통해 전통음악의 '요성'과 같은 효과를 구현하고 있다. 또한, 선율의 도약에 있어서 옥타브 근접음을 활용하여 선율의 흐름을 자연스럽게 연결하는 기법이 활용된다.



③ [C]-3 제10행 10박-11박, 제11행 1박-19박

<악보 12> <오늘, 98년 9월> 제10행 10박-11박, 제11행 1박-19박

위 <악보 12>의 [C]-3은 제10행 10박-제11행 19박에 해당하며, [C]단락의 마지막 부분으로 해금과 양금의 응답 관계를 중심으로 전개된다.

양금은  $a^b$ ' 음 중심을 확고히 하는 선율이 제시되고  $a^b$ - $a^b$ '의 옥타브 음정 출현 이후 두 옥타브로 확장되어 음역의 확대로 여백이 형성된다. 이러한 수직적 울림을 바탕으로 해금선율이 등장한다.

해금은 먼저  $g^b$ '→ $a^b$ '음으로 진행하며 클리산도에 트레몰로가 결합되고, 다음으로 동일 음형이 확대되어  $f'$ → $a^b$ '로 진행한다. 해금의 선율 사이에 양금 선율이 출현하여 주고받는 형태가 형성되는데 양금의  $a^b$ - $g^b$ "- $d^b$ "은 해금  $g^b$ '→ $a^b$ '의 구성음이고, 양금의  $a^b$ - $f''$ - $d^b$ "은 해금  $f'$ → $a^b$ '의 구성음으로 밀접한 연관을 갖는다.

[C]-3은 클리산도와 트레몰로의 결합으로 인한 해금의 음색 변화 및 동일 음형의 변형을 통해 음형의 가변성을 활용한 전개 양상을 살펴볼 수 있다. 또한, 해금과 양금이 서로 동일한 구성음을 활용하는 가운데 주고받는 대위 양상이 특징적이다.

(4) [D] 단락

[D]단락은 선율진행 양상에 따라 [D]-1, [D]-2, [D]-3, [D]-4, [D]-5, [D]-6, [D]-7로 구분된다.

① **D-1** 제12행 1박-6박

<악보 13> <오늘, 98년 9월> 제12행 1박-6박

**C-1** 출현음 (f', b<sup>b''</sup>) 활용

위 <악보 13>의 **D-1**은 제12행 1-6박에 해당하며 **D**단락의 도입부로 해금만 등장한다.

해금은 쉼표의 출현 이후 f''음으로 시작하여 순차 상행선율이 나타나는데, 앞서 **C**단락의 중심음인 f'음과 동일한 음이며, f''음과 b<sup>b''</sup>음은 **C-1**에 출현한 음정과 같아 이를 통해 **C**단락의 출현음을 활용하는 것을 살펴볼 수 있다.

**D-1**은 **C**단락과의 유기적 관계가 드러나며, 이전 단락과 **D**단락을 자연스럽게 연결하는 구간이다.

② **D-2** 제12행 7박-15박

<악보 14> <오늘, 98년 9월> 제12행 7박-15박

**C-3** g<sup>b'</sup> - a<sup>b'</sup> 확대 변형

위 <악보 14>의 **D-2**는 제12행 7-15박에 해당하며 양금과 해금의 대위 양상을 중심으로 선율전개가 이루어진다.

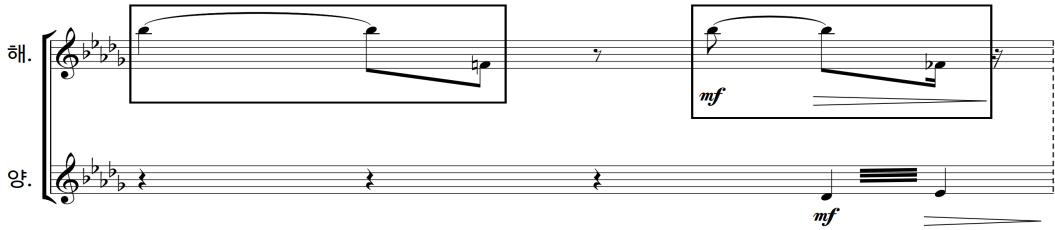
먼저 **C-3**에서 활용된 양금의 장2도 음정이 다양하게 활용되며, 장2도 음정을 시작으로 해금선율 진행이 유도된다. 해금의 선율은 **C-3**의 g<sup>b'</sup>-a<sup>b'</sup>음형이 f<sup>b'</sup>→a<sup>b'</sup>로 확대되며, 글리산도와 결합된 트레몰로가 지속될 때 양금은 a<sup>b'</sup>음을 포함한

장2도 음정을 반복적으로 활용하고 있다.

㉔-2에서는 해금과 양금의 대위 양상과 양금의 2도 음정 반복제시가 특징적이며, 동일 음형의 확대로 음형의 가변성을 활용한 선율 진행을 살펴볼 수 있다.

③ ㉔-3 제12행 16박-19박

<악보 15> <오늘, 98년 9월> 제12행 16박-19박



위 <악보 15>의 ㉔-3은 제12행 16-19박에 해당하며, 해금선율의 반복 및 도약진행이 특징적인 구간이다.

해금에서  $b^{b''}$  →  $f^{\sharp'}$ 의 도약하며, 4분음표와 8분음표의 결합으로 음형을 구축한다. 이후  $b^{b''}$  →  $f^{b'}$ 로의 음정 간격이 확대되고 8분음표와 16분음표의 결합으로 음가의 축소를 통해 음형이 변화함을 살펴볼 수 있다. 양금은  $d^{b'}$ - $e^{b'}$ 의 장2도 음정의 트레몰로로 이전 단락과 더불어 2도 간격의 선율이 반복된다.

㉔-3은 해금에서 동형 음형이 축소 반복되었고, 이를 통해 동일 음형의 가변성을 활용한 선율 전개 양상을 확인할 수 있다.

④ ㉔-4 제12행 20박-25박, 제13행 1박-6박

<악보 16> <오늘, 98년 9월> 제12행 20박-25박, 제13행 1박-6박



위 <악보 16>의 ㉔-4는 제12행 20박-제13행 6박에 해당하며, 해금의 도약 진행과 글리산도, 트레몰로 주법의 활용이 특징적이다.

해금은 a<sup>b</sup>'음의 장3도 위인 c<sup>''</sup>음까지 클리산도를 사용하여 미분음을 구현하고 있으며, 반복되는 클리산도의 미분음으로 전통음악에서의 '추성'과 같은 효과를 가진다. 이후 해금선율은 c<sup>b</sup>'''음으로 도약하고, c<sup>b</sup>'''→f<sup>''</sup>'''음으로 순차 하행 가운데 트레몰로를 활용하며, 연음 및 붙임줄을 통한 리듬 구현을 확인할 수 있다.

㉔-4에서는 전통음악에서 '추성'과 같은 음악적 효과로 인한 음의 능동성을 확인할 수 있으며, 트레몰로 및 점진적으로 디크레센도 되는 셈여림의 효과로 음색의 변화가 나타난다.

⑤ ㉔-5 제13행 7박-15박

<악보 17> <오늘, 98년 9월> 제13행 7박-15박

해금·양금 대위 양상 및 동일 음형 변형

위 <악보 17>의 ㉔-5는 제13행 7-15박에 해당하며 해금과 양금의 응답 관계를 중심으로 전개된다.

해금선율은 f<sup>''</sup>음에서 시작되며, 16분음표 5연음과 16분음표 6연음의 빠른 리듬을 활용한 반응계 진행이 활용된다. 또한, 해금의 a<sup>b</sup>'→b<sup>b</sup>', g<sup>''</sup>'→a<sup>b</sup>', f<sup>''</sup>→g<sup>b</sup>' 선율은 장2도씩 하행하여 변화하고 있고, 각 음형 사이에 쉼표가 배치되어 쉬는 동안 양금이 교대로 출현한다. 양금의 첫 음은 해금의 마지막 음과 맞물려 등장하며, 해금의 끝 음과 양금의 첫 음이 동일음(b<sup>b</sup>', a<sup>b</sup>', g<sup>b</sup>')으로 설정되어 밀접하게 연계되는 선율진행이 나타난다.

㉔-5에서는 해금과 양금의 대위 양상이 특징적이며, 더불어 해금과 양금의 선율 전개 양상에서 동일 음형의 가변성을 활용하는 기법을 살필 수 있다. 이를 통해 동형진행의 반복을 의도적으로 지양하고 있음을 확인할 수 있다.

⑥ **D-6** 제13행 16박-22박

<악보 18> <오늘, 98년 9월> 제13행 16박-22박

위 <악보 18>의 **D-6**은 제13행 16-22박에 해당하며 음의 밀도가 점진적으로 높아지는 해금의 선율이 출현한다.

해금에서 4분음표에 붙임줄이 더해진 16분음표 6연음 음형이 새롭게 제시되며, 이는 16분음표 5연음 리듬 음형으로 축소 변형된다. 또한, 해금의 상행진행에서 활용된 단3도 음정과 16분음표 5연음 및 32분음표 트레몰로 리듬은 **B-4**의 해금 음형을 변형하여 활용한 부분으로 볼 수 있다.

이와 같이 **D-6**은 동일 음형의 변형을 활용하여 선율을 형성하고 있으며, 이를 통해 음형의 가변성을 활용한 선율전개 양상을 살펴볼 수 있다.

⑦ **D-7** 제14행 1박-8박

<악보 19> <오늘, 98년 9월> 제14행 1박-8박

위 <악보 19>의 **D-7**은 제14행 1-8박에 해당하며  $e^b$  중심으로 해금과 양금의 선율이 진행된다.

양금은 해금의 글리산도 이후  $e^b'''$ 음의 트릴과 동시에 출현하며, 해금의  $e^b''$ 음을 포함한 장2도 음정과( $d^b'''-e^b''$ ) 악센트를 이용하여 긴장감을 형성하고 있다.

양금의 화음 제시 이후 해금에서는  $e^{b'''}$ 의 트릴 및 주변음  $d^{b'''}$ ,  $e^{b'''}$ ,  $f'''$ ,  $c'''$ ,  $b'''$ 를 활용하여  $e^{b'''}$ 음의 변화성을 내제한 음의 구현이 특징적이다.

㉔-7에서는 양금의 화음과 해금의 트릴 및 주변음을 활용을 통해 중심음  $e^{b'''}$ 에 변화성을 표현하고 있다. 이를 통해 동일음의 변화양상이 중심음에 집약적으로 나타나고 있음을 확인할 수 있다.

## (5) ㉔ 단락

㉔단락은 선율진행 양상에 따라 ㉔-1, ㉔-2, ㉔-3, ㉔-4, ㉔-5로 구분된다.

### ① ㉔-1 제14행 9박-18박

<악보 20> <오늘, 98년 9월> 제14행 9박-18박

위 <악보 20>의 ㉔-1은 제14행 9-18박에 해당하며, 양금의 수직화음을 기반으로 해금의 선율진행이 이루어진다.

양금에서  $a^b$ 음을 근음으로 둔 수직화음이 반복 제시되며, 해금은 양금의 근음과 동일한  $a^b$ 음을 선율의 중심음으로 사용하고 있다. 해금은  $a^b$ 음 중심의 선율에 대하여 다양한 셈여림 ( $f$ - $ff$  *cresc.*  $ff$ -*dec.*)과 리듬을 사용하고 있으며, 단2도 트릴, 꾸밈음, 글리산도 등과 같은 요소를 대입하여 적극적으로 변화시키고 있다.

㉔-1은 시작음인  $a^b$ 음을 중심으로 다양한 음색적 변화가 구현되며, 이를 통해  $a^b$ 음의 음 구현 양상을 살필 수 있다. 이러한 시도는 끊임없이 변화하는 ‘음’을 구현하고자 하는 작곡자의 의도로 해석할 수 있다.<sup>84)</sup>

84) <오늘, 98년 9월>의 중심음인  $A^b$ 음의 변화성은 작품 전반에서 살필 수 있으며, 중심음에서 리듬 및 셈여림 변화, 글리산도 및 트레몰로를 포함한 다양한 기법으로 음의 변화성을 적극적으로 표현하고 있다. 이는 작곡가의 음악철학 즉, ‘음생명론’과 연계된 기법으로 살필 수 있다.

② E-2 제15행 1박-10박

<악보 21> <오늘, 98년 9월> 제15행 1박-10박

위 <악보 21>의 E-2는 제15행 1-10박에 해당하며 해금의 솔로 구간이다. E-2는 해금선율이 e<sup>b'''</sup>음의 고음에서 형성되고 있으며, 피아니시모(pp)의 작은 썸여림으로 진행된다. 이는 E-1 선율의 음고(a<sup>b</sup>) 및 썸여림(f)과 대비되는 장면이다. 이후 도약을 통해 a<sup>b'</sup>음으로 회귀하는데 앞서 길게 지속했던 선율과 다르게 8분음표 5연음과 8분음표 3연음의 리듬으로 분할되며, 음가의 확대로 지속음과 분할리듬의 대비가 나타난다.

E-2는 E-1과 비교하여 극단적인 음고 대비 및 썸여림의 확연한 차이로 선율을 대비시킨다. 또한, 긴 리듬과 짧은 리듬, 그리고 음가의 변화를 통해 리듬의 변화를 포함한 다양한 대비적 요소를 활용한 선율전개 양상을 확인할 수 있다.

③ E-3 제15행 11박 - 18박, 제16행 1박-5박

<악보 22> <오늘, 98년 9월> 제15행 11박-18박, 제16행 1박-5박

위 <악보 22>의 [E]-3은 제15행 11박-제16행 5박에 해당하며, 양금의 음역과 해금의 음역이 전체적으로 확장된다.

양금의  $a^b$ - $a^b$ '옥타브 음정이 수직적으로 제시되며, 해금은  $e^b$ ''''음을 중심으로 선율이 형성되고 있다. 양금의 최저음( $a^b$ )과 해금의 최고음( $e^b$ '''')은 두 옥타브 이상의 음정 간격을 가지는데, 이를 통해 수직적 공간이 형성된다. 또한, 양금이 사라지고 나면 해금선율에서  $a^b$ 음을 활용하여, 양금이 없어도 수직적 공간을 형성하는 특징을 확인할 수 있다.

해금의 리듬을 살펴보면 부점 리듬과 4분음표 3연음, 16분음표 5연음을 사용하여 전개하고 있으며, 여기에 붙임줄을 활용하여 정박을 탈피한다.

[E]-3은 작품 전체의 중심음  $a^b$ 음과  $e^b$ ''''음의 대비를 활용한 선율진행이 나타난다. 음고의 극단적 대비를 내포한 선율 진행이 특징적이며, 연음리듬과 붙임줄을 활용하여 박절적으로 유연한 흐름을 창출한다.

#### ④ [E]-4 제16행 6박-11박

<악보 23> <오늘, 98년 9월> 제16행 6박-11박

위 <악보 23>의 [E]-4는 제16행 6-11박에 해당하며 해금만이 출현한다. 해금은 고음에서 저음으로의 명확한 방향성을 가지고 있는데, 이는 [E]-3에서  $a^b$ 음과  $e^b$ ''''음을 중심으로 수평적 진행을 보인 것과 대조적이다.

또한, 제5박과 제6박에 스타카토를 지닌 반음계 음형 등 다양한 음형이 활용되고 있으며, 16분음표 3연음, 32분음표 5연음, 16분음표 6연음 리듬의 혼합으로 다양한

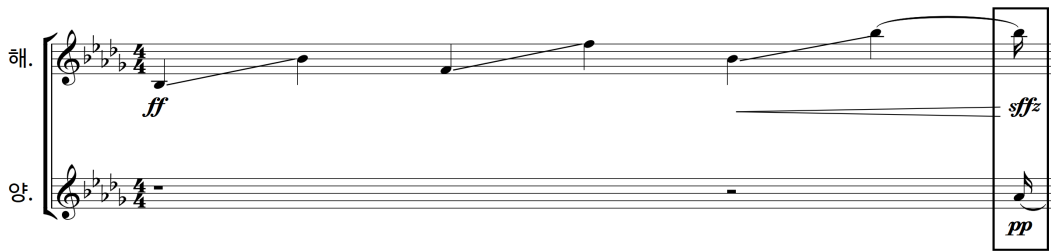


분할리듬을 활용한다.

㉔-4는 시작음  $f^{\sharp}'''$ 음에서  $c^b'$ 음까지 급격히 하행하며 운동성을 확대하고 있다. 다양한 리듬 및 연음리듬 분할로 긴장감을 유발하고 있으며 음가 축소를 통해 음의 밀도가 높아지는 현상을 구현한다.

⑤ ㉔-5 제16행 12박-제17행 1박-3박

<악보 24> <오늘, 98년 9월> 제16행 12박-제17행 1박-3박



위 <악보 24>의 ㉔-5는 제16행 12박-제17행 3박에 해당하며, 해금의 단순한 선율이 등장하여 ㉔-4과 대비되는 진행이 나타난다.

해금선율은 4분음표의 단순한 리듬과 옥타브 상행 도약의 반복이 특징적인데, 이는 ㉔-4의 밀도 높고 긴 하행선율과 대조적이다. 선율진행의 마지막 박에 양금의 선율이 맞물려 나오는, 해금의 마지막 음  $b^b'''$ 음은 양금의  $a^b'$ 음과 옥타브+장2도 음정 관계로  $a^b'$ 음과 근접음으로, 서로 연계된 음정관계로 선율의 마지막 음과 시작음의 울림이 형성된다.

㉔-5는 음의 밀도 대비를 활용한 진행이 특징적이며, 양금 선율이 맞물려 근접음을 활용하여 해금과 양금이 음색적으로 연결되는 현상을 확인할 수 있다.

(6) ㉔'단락

㉔'단락은 선율진행 양상에 따라 ㉔'-1, ㉔'-2, ㉔'-3으로 구분된다.

① [A]-1 제17행 3박-20박

<악보 25> <오늘, 98년 9월> 제17행 3박-20박

위 <악보 25>의 [A]-1은 제17행 3-20박에 해당하며 [A]단락의 첫 부분이다. [E]-5의 해금의 마지막 음인 b<sup>b</sup>음과 [A]-1의 양금의 a<sup>b</sup>음이 맞물리며 시작된다. [A]-1과 [A]-1의 선율 진행은 거의 유사하여 [A]단락은 [A]단락의 재현으로 볼 수 있다. [A]-1의 선율과 [A]-1의 선율을 비교하면 <악보 26>, <악보 27>과 같다.

<악보 26> <오늘, 98년 9월> [A]-1

<악보 27> <오늘, 98년 9월> [A]-1

[A]-1과 [A]-1의 선율을 비교하여 살펴보면, [A]-1의 선율진행을 통해 환원하는 선율진행이 나타난다. 다만 여기서 주의해서 살펴볼 부분은 [A]-1의 13박부터

살필 수 있는 리듬의 변형 및 스타카토의 활용으로 [A]-1의 선율진행과 유사하면서도 음의 진행에 변화를 준 부분이며, 이를 통해 단순 반복을 통한 재현을 지양하는 선율전개 양상이 나타남을 확인할 수 있다.

② [A]-2 제17행 21박-22박, 제18행 1박-10박

<악보 28> <오늘, 98년 9월> 제17행 21박-22박, 제18행 1박-10박

위 <악보 28>의 [A]-2는 제17행 21박-제18행 10박에 해당하는 선율로 해금을 중심으로 선율이 진행된다.

[A]-2는 앞서 [A]-1에서 제시된 [A]-1의 ⊖음형과 [A]-1 ⊕음형의 a<sup>b</sup>'음 중심의 음형을 변형하여 선율이 형성되고 있다. 즉, 음가의 확대, 트릴의 결합 등을 통해 음형을 변화시키는데, 이는 [A]-2와 유사한 전개이다.

[A]-2는 [A]-2와 유사하며, [A]-1과 [A]-1의 관계와도 같다. 선율과 박의 운용에 있어서 미세한 차이가 있을 뿐 선율 전개에 있어 최소한의 변화를 동반하며 마찬가지로 a<sup>b</sup>'음의 변화성을 통한 음 구현 양상을 확인할 수 있다.

③ [A]-3 제18행 11박-16박, 제19행 1박-6박

<악보 29> <오늘, 98년 9월> 제18행 11박-16박, 제19행 1박-6박

위 <악보 29>의 [A]-3은 제18행 11박-제19행 6박에 해당하며, 해금을 중심으로 선율이 전개된다.

□ 단락 전반의 경향과 마찬가지로 □-3 또한 □-3과 유사하며, a<sup>b</sup>음을 중심으로 다양한 음 구현 양상이 나타난다.

다만, 해금선을 도입부에 출현한 반음계 음형은 □-3 ⊕의 16분음표 5연음부 리듬의 반음계 음형이 축소되어 활용된 것으로 □-3의 선율의 변형에 해당한다. 리듬에 있어 a<sup>b</sup>음에 테누토를 활용한 반복을 통해 A<sup>b</sup>음을 중심으로 확고히 하며, a<sup>b</sup>음의 8분음표 5연음은 4분음표 3연음으로 음가 확대 현상을 살필 수 있다. 선율의 끝에는 g<sup>b</sup>-a<sup>b</sup>음의 반복 활용과 트릴이 첨가되었다.

□-3은 a<sup>b</sup>음을 중심으로 음형의 축소, 음가 확대, 트릴의 첨가 등을 사용해 다양한 음 구현 양상을 살필 수 있다. 다양한 음 구현의 반복적 시도는 변화성을 내포한 음을 추구하는 것으로 나타난다. 즉, 서양음악의 음 개념을 지닌 순음(純音)으로 구현하는 것이 아니라 동양음악의 음 개념을 바탕으로 동적인 음(音)을 구현하고자 하는 작곡가의 의도가 드러난다.<sup>85)</sup>

④ □-4 제19행 6박-22박

<악보 30> <오늘, 98년 9월> 제19행 6박-22박

85) 『일곱개의 페르마타』에 실린 에세이를 통해 백병동은 동양의 ‘음’과 서양음악에서의 ‘음’에 대한 관점에 대하여 동양의 ‘음’은 ‘자생성’을 지닌 음으로 설명하고 있다. 서양음악에서의 음의 기능은 화음의 체계 안에서 고정된 음으로 화음 안에 종속되는 하나의 부속으로서 역할을 담당하고 있음을 밝히는 가운데 동양의 음과 서양의 음의 차이를 설명한다. 백병동, 『일곱개의 페르마타』, (서울: 문예비평사, 1979). 79쪽 참고.

위 <악보 30>의 [A]-4 제19행 6-22박에 해당하며, [A]-단락의 마지막 구간으로 양금이 주를 이룬다.

[A]-3 해금의 종지음(a<sup>b</sup>)과 [A]-4의 양금의 첫 음(a<sup>b</sup>-a<sup>b</sup>)이 맞물리며 시작된다. 양금이 *ppp*의 음향에서 *pp*로 진행되는 과정 가운데 4분 쉼표가 배치되어 각 음이 발현되는 그 발생 지점이 예민하게 다뤄지고 있다. 양금은 제7박의 3연음 8분 쉼표 이후 붙임줄을 지닌 부정리듬을 시작으로 음의 움직임이 생성되며, 이후 연음리듬의 분할로 한 음의 음가가 축소되며 밀도가 높아지고 있다. 해금은 양금의 확장된 음향을 이어받으며, <오늘, 98년 9월>의 시작음인 a<sup>b</sup>음으로 종지하여 한 음(a<sup>b</sup>)으로 수렴되어 종지한다.

[A]-4에서는 옥타브 음정의 수직적 울림을 바탕으로 <오늘, 98년 9월>의 첫 음인 a<sup>b</sup>음로 마치는 종지 선율을 확인할 수 있다.

이와 같이 <오늘, 98년 9월>은 해금과 양금의 편성으로 단악장 형식을 취하며, 악곡구조는 [A] [B] [C] [D] [E] [A]로 구성된다. 조표는 D<sup>b</sup> 장조 조표를 사용하며, 빠르기는 ♩=54로 통일된다. 총 19행으로 기보의 경우 박자표 없는 행과 박으로 표기하였다.

시작음과 종지음은 a<sup>b</sup>→a<sup>b</sup>음으로 동일음 관계로 설정되어 있다. 중심음은 A<sup>b</sup>음이며, 다양한 기법의 활용을 통한 음 구현 양상은 A<sup>b</sup>음과 E<sup>b</sup>음을 중심으로 나타난다. 리듬은 쉼표의 활용이 특징적이며 ‘소리 없는 소리’로의 쉼표 활용 및 리듬적 요소로써 사용되어 양면적인 역할을 담당한다. 또한, 연음리듬의 활용 및 분할리듬, 붙임줄의 활용을 통한 정형적인 박을 탈피하는 리듬 특징이 나타난다.

## 2. 해금과 좌고를 위한 <명(冥)II>

해금과 좌고를 위한 <명(冥)II>는 제9회 해금연구회 정기연주회를 위한 위촉 작품으로, 2004년 10월 13일 국립국악원 우면당에서 해금 사주현, 좌고 서수복의 연주로 초연되었다.

### 1) 작품개관

<명(冥)Ⅱ>는 ‘성천의 영전(令前)에’라는 부제를 지닌 작품으로 작곡노트를 통하여 작품의 배경이 되는 부분을 살펴볼 수 있다.

<명(冥)>이라는 제목이 붙여진 두 번째 작품<sup>86)</sup>이다. 영계로 향하는 환상과 동경, 그리고 두려움과 초조를 극복하면서 경건한 기도와 영혼의 승화에 이른다. 작품을 쓰는 동안 줄곧 국악작곡계에 빛나는 업적을 남기고 타계한 친구, 성천의 넋을 기리는 마음으로 작곡에 임하였다.<sup>87)</sup>

<명(冥)Ⅱ>는 해금과 좌고, 종의 편성으로 이루어졌으며, 작곡노트를 통하여 ‘죽음’에 대한 주제를 중심에 두고 구상한 작품임을 알 수 있다. 백병동의 작품 가운데 ‘죽음’에 관한 소재로 이루어진 작품은 <명(冥)Ⅱ> 이외에 <세 대의 오보에를 위한 진혼>, <귀천>, <부다페스트 소녀의 죽음>, <빈약한 울폐의 회상>, <화장장에서>, <곡(哭)! 신동엽>이 있다. 그 중 <명(冥)Ⅱ>와 성격이 유사한 작품으로 천상병의 시를 담은 가곡작품인 <귀천(歸天)>은 종, 목탁, 트라이앵글의 타악 편성으로 구성되며<sup>88)</sup> 이와 동일 주제를 지닌 <명(冥)Ⅱ>의 ‘좌고’와 ‘종’의 악기편성도 마찬가지로 ‘죽음’과 관련하여 상징적 의미<sup>89)</sup>를 지닌다. 또한, 타악기로의 반주 편성은 해금의 음색을 중심으로 노래를 이끌고 가겠다는 작곡가의 의지가 담겨있는 것으로 해석할 수 있다.

## 2) 악곡구조

<명(冥)Ⅱ>은 총 85마디이며 단악장으로 구성된다. 빠르기는  $J=54$ ,  $J=66$ ,  $J=48$  로 총 세 번 변화가 일어나며 악곡구조는 선율진행 양상을 토대로 **A** **B** **C** **D** 총 네 단락으로 구분된다. <명(冥)Ⅱ>의 악곡구조를 표로 정리하면 다음과 <표 5>와 같다.

86) <명(冥)>이라는 제목을 지닌 첫 작품은 산조가야금을 위한 독주곡으로 1975년도에 발표되었다.

87) 해금연구회, 『해금창작곡』, (서울: 채륜출판사, 2012). <명(冥)Ⅱ>의 작곡노트 중. 33쪽.

88) 백병동의 가곡작품 <귀천>은 “종: 하늘에서 불러들이는 소리, 목탁 : 이쪽에서 화답하는 소리 \*트라이앵글 : 그 발걸음을 맞추는 것”으로 각 악기에 상징적 의미를 담은 특징이 나타난다. 박윤경, “백병동 가곡에 관한 연구:1990년대 작품을 중심으로”, (서울: 서울대학교 석사학위논문, 2000). 32쪽.

89) “명은 이성천을 위한 작품이야. 故이성천(1936-2003)의 추모(追慕)를 위해 곡을 썼지, 진혼곡으로 생각하면 돼. 종의 선택도 상징성이 있는 거지..” 작곡가 백병동 인터뷰 중 2021년 10월 13일 상도동 연구실.

<표 5> 해금과 좌고를 위한 <명(冥)Ⅱ> 악곡구조

악장	단락	마디	빠르기	박자
단악장	A	제1마디-제27마디	$\text{♩} = 54$	3/4
	B	제28마디-제55마디	$\text{♩} = 66$	
	C	제56마디-제69마디	$\text{♩} = 48$	4/4
	D	제70마디-제85마디		

### 3) 선율분석

#### (1) A 단락

A 단락은 선율진행 양상에 따라 A-1 A-2, A-3, A-4로 구분된다.

#### ① A-1 제1마디-제7마디 1.75박

<악보 31> <명(冥)Ⅱ> 제1마디-제7마디 1.75박

위 <악보 31>의 A-1은 제1마디-7마디 1.75박에 해당하며 <명(冥)Ⅱ>의 첫 도입부로 3/4박자와 빠르기  $\text{♩} = 54$ 로 진행된다.

해금의 솔로로 시작되는 A-1은 포르테시모(*f*)의 강렬한 셈여림으로 시작하여 온음관계로 동일 음형이 순차 하행하는 선율진행이 나타난다. 제1마디에서 7마디 1박까지 이어지는 해금의 선율진행은  $g^{\#''} \rightarrow f^{\#''} \rightarrow e'' \rightarrow d'$ 음으로 온음관계를 이루며 순차적으로 하행하며, 제1마디부터 제3마디까지 단3도 간격의 32분음표 리듬형으로 각 음이 수식된다. 여기서 <명(冥)Ⅱ>의 초입에 이루어지는 음정 관계를 살펴볼 필요성이 있는데, 선율에서 등장하는 음정 관계를 따로 살펴보면 다음과 같다. (악보 32)

<악보 32> <명(冥)II> 첫 도입부의 제시음 음정 관계

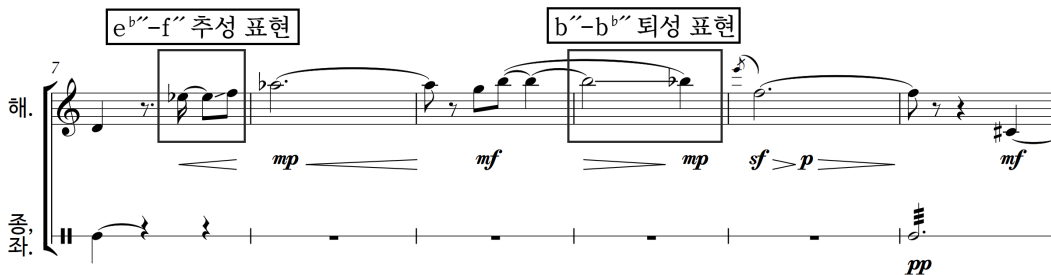


위의 <악보 32>와 같이 전 음정 관계가 활용됨을 알 수 있으며, 이를 통해 무조의 조성감을 형성한다. 이러한 제시부의 음정은 앞으로 무조를 바탕으로 작품이 전개될 것을 예고한다. 이후 길게 지속하는 e''음에서 한 옥타브 아래 d'음으로 하행하며, 이는 옥타브 근접음을 활용하는 양상이다.

[A]-1에서는 음 출현을 바탕으로 무조(無調)의 조성을 제시하고 있으며, 꾸밈음을 활용한 선율진행과 옥타브 근접음으로의 도약을 활용하여 진행한다. 이와 같은 전개방식은 백병동의 해금작품의 선율에 지속적으로 나타나는 기법이다.

② [A]-2 제7마디 1.75박-제12마디 2박

<악보 33> <명(冥)II> 제7마디 1.75박-제12마디 2박



위 <악보 33>의 [A]-2는 제7마디 1.75박-12마디 2박에 해당하며, 해금의 선율이 주를 이룬다.

[A]-1의 음정 관계를 바탕으로 제7-10마디에서 장2도, 단2도, 단3도 음정을 활용한 선율이 나타난다. 제7마디 e''-f''의에서 상행 글리산도 기법이, 제10마디 b''-b''에서 하행 글리산도 기법이 사용되어 특징적이다.

[A]-2은 [A]-1의 음정 관계를 바탕으로 선율을 형성하고 있다. 특히 글리산도가 2차례 등장하였는데, 상행 글리산도 기법은 전통음악의 '추성'적 표현, 하행 글리산도 기법은 전통음악의 '퇴성'의 표현이 용해된 것으로 이해할 수 있다.<sup>90)</sup> 서양음

90) 백병동은 전통음악의 어법 혹은 기법을 직접적으로 차용하는 것을 지양한다. 그럼에도 불구하고 그의 해금작품을 포함한 다른 기악작품에서도 작곡가의 내면에 잠재된 전통음악의 소리가 자연스럽게 용해되어 나타날 수 있음을 언급한



악 어법을 활용한 전통음악적 표현 양상을 확인할 수 있다.

③ **A-3** 제12마디 3박-제21마디

<악보 34> <명(冥)II> 제12마디 3박-제21마디

위 <악보 34>의 **A-3**은 제12마디 제3박-21마디에 해당한다. 해금과 좌고의 출현 및 셈여림의 확대가 나타난다.

제12마디 제3박부터 제17박 제1박에서는 **A-1**과 **A-2**에서 활용된 단2도 및 단3도 음정을 활용하고 있으며, 꾸밈음(b-d, d') 및 글리산도(c#'-d')가 사용되었다. 제17마디 3.5박에서는 d'→c#'''음으로 두 옥타브 근접음으로 도약하여 음고 대비가 이루어지며, 약박의 출현 및 포르테시시모(ff)의 셈여림으로 강박변환을 사용하여 **A**단락의 클라이맥스를 형성한다. 도약 상행이후 d'''음을 중심으로 단2도, 장2도 꾸밈음 및 d'''-e<sup>b</sup>''', d'''-f<sup>#</sup>'''음의 글리산도 활용을 살펴볼 수 있다.

**A-3**은 D음을 중심으로 음고 대비를 활용한 선율 전개 양상과 함께 강박 변환을 통한 클라이맥스가 특징적이다. 또한, 글리산도를 활용한 '요성' 및 '추성' 표현을 비롯하여 전통음악의 주요한 음악적 특징과 유사한 점을 발견할 수 있는데, 이는 한 음으로(d''') 선율을 전개하는 가운데 시김새를 활용하는 기법으로, **A-3**에서 다양한 음정으로 d'''음을 수식하는 꾸밈음이 전통음악의 시김새 기능과

바 있다. 따라서, <명(冥)II>에서 단2도 혹은 장2도 음정 관계의 글리산도 활용을 전통음악의 '추성' 혹은 '퇴성'의 표현으로 설명할 수 있음을 밝힌다. 백병동 인터뷰 중 2021년 12월 22일, 상도동 연구실.

유사한 역할을 담당한다.

④ **A**-4 제22마디-제27마디

<악보 35> <명(冥)Ⅱ> 제22마디-제27마디

위 <악보 35>의 **A**-4는 제22-27마디에 해당하며 **A**단락의 종지 구간이다. 제22마디 4분 쉼표 이후 등장하는 해금은 e음에서 b음으로 완전4도 하행하고, 이로 인해 **A**-3에 형성된 클라이맥스가 해결된다. 제23마디 2박부터 b음이 길게 지속되는 가운데 셈여림의 변화(*cresc*, *mf* *p*)와 함께 b음으로의 글리산도 활용으로 미분음의 표현이 이루어진다.

**A**-4는 b음을 중심으로 음정 간격의 확대 및 리듬 변화를 통한 음 구현 양상이 특징적이며, 글리산도를 통해 미분음이 구현된다. 또한, 쉼표가 선율의 시작과 끝에 배치되어 여백이 형성됨을 확인할 수 있다.

(2) **B**단락

**B**단락은 선율진행 양상에 따라 **B**-1 **B**-2 **B**-3 **B**-4 **B**-5로 구분된다.

① **B**-1 제28마디-제31마디

<악보 36> <명(冥)Ⅱ> 제28마디-제31마디

위 <악보 36>의 B-1은 제28-31마디에 해당하며, ♩ = 66으로 빠르기 변화가 이루어진다.

선율은 포르티시모(*ff*)로 시작하며 A 단락에 출현한 단2도 글리산도 음형이 활용된다. 제28마디에 등장하는 a<sup>#</sup>'-b'의 부점 리듬과 b''-c<sup>#</sup> '''음형은 제29마디에서 a<sup>#</sup>'-b'의 8분음표 3연음으로 축소되며, 또한, 제28마디의 b''-c<sup>#</sup> '''음형은 제31마디의 글리산도를 지닌 c'''-d'''의 음형으로 리듬과 음정 모두 확대되어 선율의 변화를 살펴볼 수 있다.

B-1은 박의 빠르기가 상승함과 동시에 강한 셈여림으로 고조되는 선율로, 도입부에 글리산도를 통해 전통음악에서의 '추성'의 음악적 표현이 이루어지며, 선율은 리듬과 음정의 축소 및 확대로 형성되고 있다. 이를 통해 음형의 가변성을 활용한 선율 전개 양상을 확인할 수 있다.

## ② B-2 제32마디-제39마디

<악보 37> <명(冥)II> 제32마디-제39마디

e'''음 꾸밈음(근접음 활용) 및 붙임줄 활용

위 <악보 37>의 B-2는 제32-39마디에 해당하며 B 단락의 e'''음을 중심으로 진행되는 클라이맥스 구간이다.

제32마디부터 37마디까지 e'''음을 중심으로 근접음(단3도, 장3도, 단2도, 장2도)으로 구성된 꾸밈음 수식이 적극적으로 이루어지며, 좌고가 정박에 출현하는 것과 달리 해금은 악박에 출현하여 붙임줄을 통해 강박변환을 이루고 있다.

제37마디 꾸밈음을 활용한  $f' \rightarrow e'''$ 음 도약은 제38마디에서  $b'' \rightarrow g'''$ 음의 도약으로 상승하며, 리듬 또한, 꾸밈음에서 8분음표 3연음 부점리듬으로 확대되고 있다.

[B]-2는 꾸밈음을 통해 전통음악의 시김새의 효과를 주고 있으며, 붙임줄 및 강박변환을 통해 마디와 박을 탈피한다. 또한, 동형 음형에 대해 음고와 리듬을 확장시켜 음형의 가변성을 활용한 선율양상을 살펴볼 수 있다.

### ③ [B]-3 제40마디-제46마디 2박

<악보 38> <명(冥)II> 제40마디-제46마디 2박

위 <악보 38>의 [B]-3은 제40마디-46마디 2박에 해당하며 고음역과 저음역의 자유로운 상·하행이 특징적이다.

제40마디에서 제42마디까지 해금선율을 살펴보면  $d^b''' \rightarrow d'$ , 제41마디  $e^b'' \rightarrow e^b'''$  제43마디  $e^b''' \rightarrow e'$ 의 진행과 같이 옥타브 혹은 옥타브 근접음으로의 이동이 적극적으로 나타난다. 도약 이후 해금선율 전반에 걸쳐 글리산도, 스타카토, 트레몰로와 같이 다양한 기법이 사용되고 있고, 다양한 리듬과 쉼표를 활용하여 정박을 탈피하는 흐름을 보인다.

[B]-3에서는 옥타브와 연계된 음정으로 도약하여 음색의 흐름을 연결하고 있다. 다양한 연주기법을 활용하여 해금의 음색 변화를 의도하는 양상이 드러나고 있으며, 쉼표와 비정형 리듬의 결합으로 즉흥적 성격을 지닌 선율 전개를 확인할 수 있다.

④ B-4 제46마디 3박-제51마디

<악보 39> <명(冥)II> 제46마디 3박-제51마디

위 <악보 39>의 B-4는 제46마디 제3박-51마디에 해당한다.

해금선율은 a<sup>b</sup>'음을 중심으로 단3도, 장3도 음정 관계를 활용한 선율진행이 나타나며, 셈여림의 대비와 다양한 음 간격의 꾸밈음(완전4도, 장7도) 활용으로 긴장감이 형성된다. 급격한 하행진행에서 포르티시모(ff) 셈여림을 바탕으로 악센트와 트레몰로를 활용하여 해금과 좌고를 활용하여 강한 음색을 표현한다.

B-4의 장3도, 단3도 음정을 활용하는 양상이 반복되는 선율이다. 특히 좌고의 트레몰로를 배경으로 급격히 하행하는 선율은 강한 셈여림과 악센트를 동반한 트레몰로 연주기법을 활용하고 있는데, 이는 해금의 찰현악기적 특성보다 타악기적 표현에 가깝게 구현했다고 볼 수 있다.<sup>91)</sup>

⑤ B-5 제52마디-제55마디

<악보 40> <명(冥)II> 제52마디-제55마디

91) 제49마디부터 해금은 악센트와 트레몰로가 결합된 진행을 보인다. 이때 해금은 악센트를 통한 어택과 좌고와 동일한 거칠은 트레몰로(ff)로 진행되며, 이를 통해 찰현악기의 보편적인 특성인 지속음을 통한 활의 사용과 대비되는 효과로 해금의 음색을 다양하게 활용하는 부분을 확인할 수 있다.

위 <악보 40>의 B-5는 제52-55마디에 해당하며 B단락의 종지 구간으로 해금을 중심으로 선율이 전개된다.

제52마디 a<sup>#</sup>-b 클리산도 음형은 4분음표 3연음 리듬으로 구현되며, 제3박에서는 붙임줄을 활용하여 정박을 탈피한 박의 운용이 이루어진다. 제53마디에서는 제2박에서 악센트를 지닌 a<sup>#</sup>-b 클리산도 음형이 겹점 리듬으로 변형되어 다시 제시되며, 제53마디 3.75박에서 다시 반복되고 붙임줄을 통해 길게 지속한다. 즉, a<sup>#</sup>-b 클리산도 음형의 변화성을 살필 수 있는데 썸여림이 스포르잔도(*sf*)에서 메조 포르테(*mf*)로, 스포르잔도(*sf*)에서 피아노(*p*)로 지속적 변화를 수반하며 동시에 리듬의 변화를 동반하는 음 구현 양상을 확인할 수 있다.

B-5에서는 a<sup>#</sup>-b 음형에 대하여 썸여림과 리듬의 변화를 추구하고, 이를 통해 동일 음형의 가변성을 활용한 선율전개 양상을 확인할 수 있다.

### (3) C단락

C단락은 선율진행 양상에 따라 C-1 C-2, C-3, C-4로 구분된다.

#### ① C-1 제56마디-제58마디, C-2 제59마디-제61마디

<악보 41> <명(冥) II> 제56마디-제58마디, 제59마디-제61마디

C-1

단3도, 단2도 활용

해. mp p tr

중. 좌. p pp

C-2

해. mp mp p pp

중. 좌.

위 <악보 41>의 C-1은 제56-58마디에 해당하며, C단락의 도입 부분으로 J=48로 빠르기 및 4/4의 박자의 변환이 이루어진다.

제56마디에서는 좌고에서 중으로 편성이 바뀌며, 중의 썸여림이 피아노(*p*)로

해금과 함께 등장한다. 해금의 첫 음은 [B]-5 b음의 옥타브 위 b'음으로 옥타브 관계의 동일음으로 선율의 흐름을 이어간다. 또한, 선율은 단3도 단2도로 구성되어 [A]-2에 나타난 음정 관계<sup>92)</sup>를 활용하였고, 특히 제57마디부터 선율은 c'→b' 진행이 옥타브 전위 단2도, b'-b'음이 단2도 하행, b'-a'음이 단2도 하행으로 지속적으로 단2도를 사용하고 있음을 알 수 있다. 제58마디를 살펴보면, b'→b'음으로 단2도 하행 가운데 트릴을 사용하며 단순한 선율진행에 음색 변화의 효과를 더한다. [C]-2의 제59마디부터 61마디까지는 음역이 높아져 이전과 구분되지만, [C]-1의 선율의 구성음인 a', b', b'음을 바탕으로 새로운 음들을 첨가하여 [C]-1과 통일감을 형성하고 있다.

[C]-1은 [A]단락의 주요 음정 관계(단2, 단3)를 지속적으로 활용한 선율이며, 음역에 있어 인성(人聲)으로 가능한 음역을 중심으로 선율을 구성하여 해금으로 '노래'하는 듯한 분위기를 표현하는 특징을 지닌다.<sup>93)</sup> [C]-2는 음역의 확대가 나타나며, 새로운 도약적 음정이 추가되어 선율의 확장이 이루어진 구간이다.

## ② [C]-3 제62마디-제69마디

<악보 42> <명(冥)II> 제62마디-제69마디

92) [A]단락의 [A]-2는 단2도 및 단3도를 활용한 전개가 특징적인 구간으로, <명(冥)II>의 [C]단락의 첫 도입부의 음정 관계가 다시 활용되는 것을 살펴볼 수 있다.

93) [C]-1의 음역은 인성(人聲)으로 편안하게 부를 수 있는 음역으로 구성된 선율진행이 나타난다. 또한, 빠르기 전환과 반주악기가 '중'으로 배치되어 타 구간과 분리된 선율적 특성을 보인다. 이에 본 구간을 '죽음'에 대한 위로를 보내는 상징적 의미를 지닌 '송가'(送歌)의 성격을 지닌 구간으로 해석할 수 있다.

위 <악보 42>의 [C]-3은 제62-69마디에 해당하며 [C] 단락의 클라이맥스 구간이다.

제62마디 첫 박에서 좌고가 피아니시시모(*ppp*)의 썸여림으로 출현하고, 이후 나타나는 해금은 [C]-2의 중지음보다 증2도 낮은  $a^b$  음으로 선율이 시작한다.  $a^b$  음을 중심으로 붙임줄을 활용한 선율이 형성되는 가운데, 피아니시시모(*ppp*)에서 포르테(*f*)까지 썸여림이 확대되어 극적인 전개가 이루어진다. 이후 제62-67마디에서는 다양한 음고의 꾸밈음이 등장하여 개별음을 수식하고 있으며,  $f''' \rightarrow f'$  음으로 두 옥타브 하행 도약하는 선율은 긴장감을 형성하고 있다.

[C]-3은 해금의 음역이 세 옥타브에 가깝게 확대되며, 극단적인 썸여림 변화와 음고 대비를 통한 선율전개 양상을 살펴볼 수 있다.

### ③ [C]-4 제70마디-제73마디

<악보 43> <명(冥)II> 제70마디-제73마디

위 <악보 43>의 [C]-4는 제70-73마디에 해당하며, 해금선율을 중심으로 연결구가 형성된다.

$f'''-e^b$  음형의 반복으로 선율이 형성되고 있으며, 제70-72마디에 걸쳐 32분음표와 겹점 8분음표의 리듬으로 시작하여 꾸밈음을 지닌 4분음표 3연음 리듬형으로 확대된다. [C]-4에 출현한 장2도 음형은 리듬형 및 앞음에 강세를 붙이는 부분에 있어서 ‘꺾는음’의 리듬형 및 악센트 유사하며, 악센트, 꾸밈음 기법을 활용한 선율 진행이 이루어진다.

[C]-4의  $f'''-e^b$ 의 장2도 음형은 전통음악의 시김새인 ‘꺾는음’과 유사한 리듬 및 강세를 응용하고 있다. 이를 통해 ‘꺾는음’을 현대적으로 재해석하여 구현하고 있다. 또한, [C]-4의 ‘중’의 출현과 ‘꺾는음’의 반복으로 구성된 선율진행은 전통음악의 소리 중 ‘상여소리’를 연상케하는 선율진행으로 ‘죽음’에 대한 주제와 연계된 상징적인 의미를 지닌 부분으로 해석할 수 있다.



(4) **D**단락

**D**단락은 선율진행 양상에 따라 **D**-1 **D**-2, **D**-3, **D**-4로 구분된다.

① **D**-1 제74마디-제76마디

<악보 44> <명(冥)II> 제74마디-제76마디

위 <악보 44>의 **D**-1은 제74-76마디에 해당하며, **D**단락의 도입부에 해당한다.

해금은 ‘중’의 제시 후 약박에 출현하며 e<sup>b</sup>음에서 단3도 관계인 c<sup>2</sup>음으로 이동한다. 이후 a<sup>#</sup>→b<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>→a<sup>#</sup>→b<sup>1</sup>음으로 반음계(단2도)를 활용하여 순차 하행한다. 제76마디에서는 b<sup>1</sup>→e<sup>2</sup>음으로 완전4도 상행하여 완전 음정 관계로 선율이 마친다.

**D**-1은 **A**단락과 **C**단락에서 사용된 단2도, 단3도를 바탕으로 서정적인 분위기가 형성된다.

② **D**-2 제77마디-제78마디 2박

<악보 45> <명(冥)II> 제77마디-제78마디 2박

위 <악보 45>의 **D**-2는 제77마디-78마디 2박에 해당한다.

제77-79마디에서 단3도, 단2도를 활용하여 선율을 구성하고 있다. 특히, **D**-1의

선율에서 활용된 음정 관계를 사용하며 음역을 확대시키고 있으며, 넓은 음역은 상·하행의 진행이 명백히 드러내고 있다. 또한, 쉽표 이후의 약박에서 선율이 시작하며, 해금선율의 양 끝에 쉽표가 배치된 형태는 특징적이다.

㉔-2는 ㉔-1의 음정 관계의 활용으로 유기적인 관계성을 지닌 선율진행이 특징적이며, 음역의 확대를 통해 상행과 하행의 선율 진행이 명확하다. 또, 쉽표를 통한 여백 형성을 살필 수 있다.

### ③ ㉔-3 제78마디 3박-제79마디

<악보 46> <명(冥)II> 제78마디 3박-제79마디

위 <악보 46>의 ㉔-3은 제78마디 3박-79마디에 해당하며 ㉔단락의 클라이맥스이다.

㉔-4의 경과구에 등장한  $f^{\#} \rightarrow e^b$  음형을 변환하여 활용하였으며, ㉔-2의 마지막 음고( $f^{\#}$ )에서 두 옥타브 위 근접음  $g^{\#}$ 음으로 도약하여 긴장감이 확대된다.

㉔-3에서는 ㉔-4의 선율을 변환한 선율로, 옥타브 근접음으로 도약하는 선율이 특징적이며, 음고 대비를 활용한 양상이 나타난다.

### ④ ㉔-4 제80마디-제84마디

<악보 47> <명(冥)II> 제80마디-제84마디

위 <악보 47>의 [D]-4는 제80-84마디에 해당하며 악곡의 종지구간이다.

[D]-4는 a<sup>b</sup> 음을 중심으로 선율이 형성되는데, a<sup>b</sup> 은 이전 단락 마지막 음인 g<sup>'''</sup>의 옥타브 근접음이다. 3옥타브 가까이 하행하여 전체적인 음역이 낮아졌고 저음역대에서 종지 선율이 구성되고 있다. 좌고의 트레몰로는 셈여림이(*f-fp-p*) 서서히 작아진다.

종지음 a<sup>b</sup> 은 [A]-1의 시작음<sup>94)</sup> g<sup>'''</sup>음과 이명동음이기 때문에 동일한 음으로 종지 한다고 볼 수 있으며, 종지부의 테누토를 지닌 a<sup>b</sup> 음의 반복은 도입부의 계단식 하행을 통한 선율 진행과 달리 반복적으로 제시되어 종지를 확고히 한다.

이와 같이 <명(冥)II>는 해금과 좌고 종의 편성으로 단악장 형식을 취하며, 악곡구조는 [A] [B] [C] [D] 로 구성된다. 조성은 무조이며, 3/4, 4/4의 박자표를 사용한다. 빠르기는 ♩=54 ♩=66 ♩=48 로 단락의 구분과 함께 빠르기 전환이 이루어진다.

시작음과 종지음은 g<sup>'''</sup>→a<sup>b</sup>으로 옥타브 이명동음 관계로 설정되며 주요음은 D음, E음, B 음으로 나타난다. 리듬은 약박 출현을 통한 강박변환 및 붙임줄의 활용으로 박절감이 없는 긴 프레이징의 형성이 특징적이며, 쉼표의 경우 프레이징의 앞과 뒤에 배치되어 해금의 선율이 주체적으로 드러나는 효과를 가진다. 음 구현 양상은 D음, E음을 중심으로 적극적인 꾸밈음 활용 양상이 특징적이며, B음을 중심으로 음정 간격, 리듬, 셈여림의 변화를 통한 음 구현 양상이 나타난다.

### 3. 해금과 기타를 위한 <비우고, 가고>

해금과 기타를 위한 <비우고, 가고>는 2010년 천지윤의 ‘후조(後彫)’ 앨범의 수록 작품으로 2010년 음원으로 발매되었다. 실황 초연은 2016년 10월 6일 천지윤의 <관계항2: 백병동>의 독주회로 해금 천지윤, 기타 이성우의 연주로 금호아트홀에서 초연하였다.

#### 1) 작품개관

해금과 기타를 위한 <비우고, 가고>는 1999년도에 기타와 성악 편성으로

94) <명(冥)II>의 최초 출현음은 a<sup>'''</sup>음이지만 32분음표의 꾸밈음으로 활용되었기 때문에, 꾸밈음으로 수식된 g<sup>'''</sup>음을 시작음으로 제시하였다.

구성된 가곡작품을 해금과 기타의 구성으로 개작한 작품으로 첫 서양악기와의 편성으로 이루어진 작품<sup>95)</sup>이다. <비우고, 가고>의 의미는 원작인 <허행초(虛行秒)>와 관련이 있으며, ‘허행(虛行)’의 뜻을 풀이하여 <비우고, 가고>를 제목으로 삼았다.<sup>96)</sup> 김영태 시인의 시 <허행초(虛行秒)>에 영감을 받아 작곡한 작품으로, 다음은 그 시의 내용이다.

마음을 비우면 그 마음속에 길이 난다.  
 손에 든 부채를 버리면 춤의 길을 걸어온 손이 잠깐 해방될까?  
 그것도 잠시,  
 마음이 虛한 法 마음 다 비운 뒤에  
 허전함이 다시 부채를 들지  
 평생 그 一念 때문에  
 지화자 얼씨구 춤으로  
 빈 마음 채우고 다시 길 떠나듯<sup>97)</sup>

위와 같이 <비우고, 가고>는 <허행초(虛行秒)>의 시어에 담긴 의미를 바탕으로 작품을 구상하였으며, 본 작품은 해금과 기타를 위한 편성으로 “철저한 이중주 작품”<sup>98)</sup>으로 작곡하여 기타와 해금의 역할이 동등하게 주요하게 일임하는 성격을 지닌다.

## 2) 악곡구조

<비우고, 가고>는 단악장 형식으로 총 15행으로 구성된다. 박자표 및 마디의 구분이 없으며, 빠르기는 ♩=64, ♩=54, ♩=62, ♩=54, ♩=64, ♩=48로 본 작품은 ♩

95) 1998년에 작곡된 백병동의 해금작품<오늘, 98년 9월>은 해금과 양금의 편성으로 구성되었고, 2004년에 작곡된 <명(冥)II>은 해금과 좌고, 종의 편성으로 구성되었다.

96) 백병동과의 인터뷰를 통해서, <허행초(虛行秒)>는 무용평론가이면서도 시인으로 활동하였던 故김영태의 자작시의 시를 바탕으로 구상한 작품임을 밝혔다. 백병동 작곡가 인터뷰 중 2021년 10월 13일 상도동 연구실.

97) 박윤경, “백병동 가곡에 관한 연구: 1990년대 작품을 중심으로”(서울대학교 석사 학위 논문, 2000). 66쪽.

98) 백병동은 인터뷰를 통해 <비우고, 가고>에서 기타의 역할이 반주의 역할로 한정하여 제한을 두지 않았음을 밝힌다. “나는 <비우고, 가고>에서 기타와 해금을 완전히 철저한 이중주 작품으로 썼어. 그래서 기타와 해금이 작품 안에서 동등하지”라 언급하였다. 이를 통해 본 작품이 해금의 선율이 주도성을 가진 것이 아닌 기타의 음향과 해금의 선율이 유기적 관계 안에서 선율전개를 이어나가는 이중주 성격이 강한 작품임을 확인할 수 있다.

=64 이후 총 다섯 번의 빠르기의 변화가 이루어진다. 선율의 진행양상에 따라 **A B C D** 총 4 단락으로 구성되며, <비우고, 가고>의 악곡구조를 표로 정리하면 다음 <표 6>과 같다.

<표 6> 해금과 기타를 위한 <비우고, 가고> 악곡구조

악장	단락	행과 박	빠르기	박자
단악장	A	제1행 1박- 제5행 9박	♩ =64 ♩ =54 ♩ =62	제시되지 않음
	B	제5행 10박-제7행 22박	♩ =54	
	C	제8행 1박-제12행 9박	♩ =64	
	D	제13행 1박-제15행 4박	♩ =48	

### 3) 선율분석

#### (1) A 단락

A 단락은 선율진행 양상에 따라 A-1, A-2, A-3로 구분된다.

##### ① A-1 제1행 1박 - 10박

<악보 48> <비우고, 가고> 제1행 1박-10박

위 <악보 48>의 A-1은 제1행 1-11박에 해당하며 빠르기는 ♩ =64이다. <비우고, 가고>의 도입부로 기타를 중심으로 전개된다.

A-1은 e''음을 중심으로 기타의 솔로가 출현하며, 각 A-1 ㉠, A-1 ㉡, A-1 ㉢의 음형으로 제시된다.

A-1 ㉠ 음형은 동일음 리듬분할 및 *sul tasto-sul pont.*주법의 활용으로 e''음의 다양한 음색 변화를 구현한다. A-1 ㉡은 장7도 아래 f의 꾸밈음과 스포르잔도(sf)

의 셈여림을 통해 중심음 e''음을 강조하고 있으며, [A]-1 ㉔은 단2도 아래 d#', 단2도 위 f', 장2도 아래 d', 장2도 위 f#'음이 피치카토로 e''음을 장식하며 입체적인 울림을 형성하고 있다.

[A]-1에서 동일음 분할 및 음색의 변화, 그리고 e''음의 주변음의 이용한 '소리의 울림'을 통해 입체적으로 구현하는 기법이 나타난다. 이를 통해 <비우고, 가고>의 중심음인 e''음의 다양한 음구현 양상을 확인할 수 있다.

② [A]-2 제1행 11박-16박, 제2행 1박-16박

<악보 49> <비우고, 가고> 제1행 11박-16박, 제2행 1박-16박

위 <악보 49>의 [A]-2는 제1행 12박-제2행 16박에 해당하며, 해금이 등장하는 선율로 빠르기의 변화가 ♩=54로 나타난다. 해금과 기타가 대위 관계 안에서 선율진행을 이루며, 기타의 화음을 통한 음향이 '음향면'99)을 형성하여 해금의 선율 진행과 서로 입체적 울림 가운데 진행된다. 이를 자세히 살펴보면 다음과

99) 백병동 연구가 김춘미는 백병동 작품의 선율전개 양상에 대하여 점·선·면으로 설명한 바 있다. 여기서 점은 음의 단위로 진행되는 지점, 선은 음과 음의 연결을 통한 선율 진행을 말한다. 면은 화성의 음향 및 선과 선의 결합으로 생성되는 효과를 설명하는 용어로 사용된다. 따라서 본 논문에서도 화성을 통한 음향적 효과를 '음향면'이라는 용어로 설명하고자 한다. 김춘미, 『한국예술종합학교 한국예술연구소 총서2: 백병동 연구』, (서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000), 181쪽.

같다.

해금선율은 [A]의 도입부에서 제시된  $e'$ 음을 이어받으며 진행하며, 해금선율의 구성음( $g^b, f, d', a''$ )은 기타의 화성 가운데 숨겨져 있어 기타와 해금의 선율의 유기적 관계를 살펴볼 수 있다. 처음 등장하는 기타의 화음은 개방현(완전4도) E-A-D 위에 부가음으로 감3화음이 결합되어 있으며, 제9박 해금의  $a''$ 음 이후 출현하는 기타의 화음은 단2도 글리산도를 통해 변화가 나타났다.

[A]-2에서 해금과 기타의 대위 양상과 함께 해금이 기타의 구성음을 활용하는 전개 양상을 살필 수 있다. 또한, 기타의 감화음은 작품 전반적 색채를 형성하고 있으며, 화음의 글리산도를 통해 세밀한 음색 변화를 살펴볼 수 있다.

### ③ [A]-3 제3행 1박-6박

<악보 50> <비우고, 가고> 제3행 1박-6박

d'음 리듬분할 및 트레몰로, 스타카토 활용

The musical score shows two staves. The top staff is for Haekim (해.) and the bottom staff is for Guitar (Gtr.). Above the Haekim staff, a box contains the text 'd'음 리듬분할 및 트레몰로, 스타카토 활용'. The Haekim staff has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a triplet of eighth notes marked *p*, followed by a half note marked *sf*, and ends with a triplet of eighth notes marked *p*. The guitar staff has a treble clef and shows some notes in the first measure, but is mostly silent for the rest of the measures.

위 <악보 50>의 [A]-3은 제3행 1-6박에 해당하며, 해금선율이 주를 이룬다.

해금이 [A]-2 기타의  $d'$ 음을 이어받아 진행되며,  $d'$ 음을 중심으로 리듬분할, 트레몰로, 스타카토 기법을 활용하고 있다.  $d'$ 음의 구현에 있어서 8분음표 3연음과 불임줄을 지닌 16분음표 5연음 리듬으로 분할되며 썸여림의 대비(*p, sf*)도 이루어진다.

[A]-3은 리듬분할을 통하여 리듬의 변화성을 보여주고 있으며 트레몰로 기법, 스타카토 기법, 썸여림의 대비를 통해 음색 변화를 추구하고 있다. 이를 통해 리듬의 변화성과 음색 변화를 활용하는 음 구현 양상이 나타난다.

④ [A]-4 제3행 7박-18박, 제4행 1박-2.5박

<악보 51> <비우고, 가고> 제3행 7박-18박, 제4행 1박-2.5박

The image shows a musical score for the piece '비우고, 가고'. It consists of two staves: a vocal line (해.) and a guitar line (Gtr.). The guitar line is marked with a 32nd-note triplet pattern and includes annotations such as '기타의 구성음 활용(e음, g#음)', '[A]-㉠ 음형 확대 변형', and dynamics like *mf*, *mp*, *f*, and *p*. The vocal line has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *mf*.

위 <악보 51>의 [A]-4는 제3행 7박-제4행 2.5박에 해당한다. 이전 단락의 해금선율을 기타가 이어받고, 기타의 확장된 수직적 울림(E-f#")을 통해 다시 해금의 선율이 유도되는 구조이다.

기타선율은 32분음표 단2도 음형이 꾸밈음으로서 기타의 f#", f#", e"음을 수식하며 반음계적 요소가 나타난다. 이후, E음을 중심으로 하는 [A]-1의 ㉠ 음형이 확대 변형되어 활용됨을 살필 수 있다. 해금선율은 기타 화음의 구성음(e, g#)으로 선율진행하고 있어, 기타에서 제시된 동일음 활용으로 유기적인 관계성이 형성된다.

[A]-3 기타선율에서 '개별음'을 수식하는 '꾸밈음'을 한국전통음악이 지닌 '시김새'와 같은 효과와 유사한 방식으로 활용하는 작곡기법을 발견할 수 있다. 또한, 동일음을 통한 악기 간의 연계성을 확인할 수 있으며, 이전 단락의 음형이 확대 변형됨을 통해 음형의 가변성을 활용한 선율전개 기법을 살펴볼 수 있다.



⑤ [A]-5 제4행 2.5박-8박, 제5행 1박-9박

<악보 52> <비우고, 가고> 제4행 2.5박-8박, 제5행 1박-9박

위 <악보 52>의 [A]-5는 제4행 2.5박-제5행 9박에 해당하며, 빠르기가 ♩=62로 변환된다. 기타에서 악센트를 지닌 장2도 음정(d''-e'') 등장 후 d'음으로 하행하며, 이를 통해 경과구에서 장면의 전환을 이룬다.

기타선율은 연음리듬 및 리듬분할을 활용하여 전개되며 음가가 축소되는 현상이 나타난다. 선율은 단3도, 장2도, 단3도, 단2도의 부딪히는 음향을 중심으로 진행되고 있다. 기타선율 이후 해금에서 피아니시모(pp)의 짧은 선율이 제시된 후 기타선율은 기타의 몸통과 모서리를 사용한 음색적 효과의 활용에 있어 특징적이다. 기타에서는 트레몰로와 리듬분할이 사용되었으며, 스포르잔도(sf)와 포르티시모(ff)를 통해 해금과 대비된다.

[A]-5에서 기타는 연음과 분할을 활용한 리듬을 통해 유연한 선율의 흐름이 나타난다. 또한, 기타의 몸통과 모서리를 사용한 주법은 타악기적 음향을 구사하며, 해금과 기타의 셈여림 대비를 통해 긴장감이 확대된다.

(2) [B]단락

[B]단락은 선율진행 양상에 따라 [B]-1, [B]-2, [B]-3, [B]-4로 구분된다.

① B-1 제5행 10박-15박, 제6행 1박-3박

<악보 53> <비우고, 가고> 제5행 10박-15박, 제6행 1박-3박

위 <악보 53>의 B-1은 제5행 10박-제6행 3박에 해당하며, 빠르기가 ♩=54로 전환되어 느려진다.

해금의 반음계를 활용한 음진행은  $a' \rightarrow b', e' \rightarrow f' \rightarrow f\#, e\# \rightarrow f\# \rightarrow g'$ 이고, 기타의 반음계 진행은  $a' \rightarrow g\# \rightarrow g\#, e' \rightarrow e\flat \rightarrow d', c'' \rightarrow b' \rightarrow b\flat$ 이다. 기타는 트레몰로를 사용하여 음색의 차이를 활용한다.

B-1은 해금의 반음계 상행진행과 기타의 트레몰로 음향의 반음계적 하행진행이 대비되며, 각 선율을 통해 경과구적 성격이 나타난다.

② B-2 제6행 4박-12박

<악보 54> <비우고, 가고> 제6행 4박-12박

위 <악보 54>의 B-2는 제6행 4-12박에 해당하며,  $g\#$ 음을 중심으로 해금선율이 나타나고 있다. B-1에서 반음계를 통해 방향성을 지닌 움직임이 특징이라면, B-2에서는 음정의 변화가 없이 고정되어 대비된다.

해금( $g\#$ )과 기타( $f', -b'$ )의 구성음은 감7화음으로, A단락에서부터 사용된

기타의 화음과 같아 곡 전체의 분위기를 형성하고 있다. 기타는 증4도 음정  $f'-b'$ 의 셈여림 변화( $mp \rightarrow mf \rightarrow f \rightarrow mp$ )에 따라 반복하여, 점진적으로 울림이 확장되었다가 줄어든다. 해금의  $g^\#$ 음을 중심으로 테누토를 지닌 8분음표 5연음을 시작으로 16분음표 4연음, 16분음표 6연음 리듬으로 분할되며, 셈여림의 변화( $mp, p, f$ )와 함께 지속적인 변화가 일어난다.

[B]-2에서는 기타의 고정된 화음을 기반으로 해금의 리듬 변화 및 셈여림의 변화를 통해 한 ‘음’이 가진 운동성의 윤곽이 드러나고 있다. 이를 통해  $g^\#$ 음에서의 리듬분할, 테누토, 트레몰로 기법의 활용을 통한 음 구현 양상이 더욱 드러나는 효과를 가진다.

### ③ [B]-3 제6행 13박-17박. 제7행 1박-3박

<악보 55> <비우고, 가고> 제6행 13박-17박, 제7행 1박-3박

위 <악보 55>의 [B]-3은 제6행 13박-제7행 3박에 해당한다. 해금의 중심음이  $c''$ 음으로 이동하며, 기타는 수평적 진행을 보인다.

해금은  $a'$ 음에서 반음계 진행( $a'-a^\#'-b'$ )으로 상행하여  $c''$ 음에 도달한다. 해금의  $c''$ 음과 기타의 단6도 화음이 활용된 선율은 입체적인 음향을 형성하고 있다.

기타는 단6도 음정의 동형진행 가운데 반음계 하행진행하며, 기타의  $a$ 음 꾸밈음 수식된  $f-e''$  감7도 음정은 [A]-1의 ⊖음형이 확대 변형된 것이다.

[B]-3에서는 기타의 반복 제시되는 화음과 기존 음형의 확대 변형을 통해 음형의 가변성을 활용한 전개 양상을 확인할 수 있다.

④ B-4 제7행 4박-22박

<악보 56> <비우고, 가고> 제7행 4박-22박

위 <악보 56>의 B-4는 제7행 4-22박에 해당한다.

해금은 증4도 관계로 b''-f''음으로 하행하며, 옥타브 하행 동형진행에서 mf → mp로 셈여림의 변화 차이를 보인다. 이후, 기타는 해금의 f'음을 옥타브 전위관계인 e''음으로 이어받아 선율 진행하며, A-1의 C음형의 확대 변형을 통한 선율 전개 양상을 확인할 수 있다. 이때 나타나는 e''음의 구현 양상은 트레몰로, 글리산도, 주변음(d'', d#'', f'', f#'')이 활용되며, 이로 인해 음 구현에 있어서 입체적인 울림을 형성한다.

B-4에서 e''음을 중심으로 하는 선율은 A-1 C음형의 주변음을 통한 입체적 울림 구사와 유사한 형태이다. 다만 A-1 C음형의 주변음 운용에 있어서 피치카토(pizz)가 활용된 방식과는 다르게 트레몰로, 글리산도, 꾸밈음이 활용한 점이 대비되며, 이를 통해 음의 구현에 있어서 다양한 작곡기법을 사용하였다.

(3) C단락

C단락은 선율진행 양상에 따라 C-1, C-2, C-3, C-4, C-5, C-6으로 구분된다.

① C-1 제8행 1박-10박

<악보 57> <비우고, 가고> 제8행 1박-10박

위 <악보 57>의 [C]-1은 제8행 1-10박에 해당하며, 빠르기가 ♩=64로 전환된다. 해금과 기타의 대위 양상을 중심으로 선율이 전개된다.

해금과 기타는 서로 선율을 주고받으며 전개하고 있다. 16분음표 4연음 반음계와 16분음표 2연음의 도약으로 하행하며 제3박 기타의 e''로 선율이 전달된다. 기타의 e''음 반복 후 다시 해금은 8분음표 3연음 반음계와 16분음표 2연음으로 하행하며, 기타의 화음으로 선율을 전달하고 있다.

기타 화음(g'-d#''-e'')의 윗성부를 살펴보면, 작품의 중심음인 e''음이 지속적으로 출현하는 가운데 화음의 구성음이 d#''-e''에서 d''-e''음으로 변화함을 알 수 있다.

[C]-1은 해금과 기타에서 선율을 주고받는 대위적 형태가 나타난다. 기타의 수직적 울림 안에서 e''음을 중심으로 화음의 미묘한 차이를 살필 수 있으며, 이를 통해 정교한 변화 양상을 확인할 수 있다.

## ② [C]-2 제8행 11박-18박

<악보 58> <비우고, 가고> 제8행 11박-18박

g'' → g', g' → g'' 옥타브 도약

위 <악보 58>의 [C]-2는 제8행 11-18박에 해당한다. 기타의 수직적 울림을 바탕으로 본격적인 클라이맥스로의 도입이 이루어지며, 옥타브 및 옥타브 근접음 도약진행이 특징적이다.

해금선율은 기타의 수직화음 제시 후 g''-g'음의 옥타브 도약과 g''-a<sup>b</sup>''음의 옥타브 근접음으로의 도약 및 셈여림의 확대(f ff)가 함께 이루어지고 있다. 리듬을 살펴보면 강·약박의 변환 및 이음줄을 활용하는 선율 전개 양상이 특징적이며, 악센트의 사용으로 강한 울동성이 생성된다. 기타의 수직화음은 개방현의 4도 구성화음에서 증4도, 감4도의 화음으로 변화하였고, 불협화 정도가 높아짐에 따라 자연스럽게 긴장감을 형성한다. 이어 제시되는 화음에서는 완전4도, 감4도의

결합으로 음색의 변화를 주어 긴장감을 부여한다.

③ [C]-3 제9행 1박-9박

<악보 59> <비우고, 가고> 제9행 1박-9박

위 <악보 59>의 [C]-3은 제9행 1-9박에 해당한다.

기타선율은 16분음표와 32분음표 리듬이 아르페지오로 펼쳐지는 리듬분할이 특징적이며, 마침내 해금의 g''음과 동일한 음으로 연결되어 g''음이 강조된다. 이후 g''음에서 단2도 트릴의 활용으로 음색의 변화가 나타난다.

[C]-3은 기타의 리듬분할, 트릴의 사용으로 g''음의 변화성이 강조되는 음 구현 양상을 확인할 수 있다.

④ [C]-4 제9행 10박-11박, 제10행 1박-7박

<악보 60> <비우고,가고> 제9행 10박-11박, 제10행 1박-7박

위 <악보 60>의 [C]-4는 제9행 10박-제10행 7박에 해당한다.

해금과 기타의 선율에서는 반음계 진행을 포함한 선율진행과 함께 8분음표 3연음을 적극적으로 활용하고 있다. 해금의 진행은 d'음에서 시작하여 c#'''음까

지 두 옥타브에 가까운 음역까지 도달하고 있다. 해금은 8분음표 3연음의 리듬형을 반복하는 가운데 도약 진행하며 상승하고 있는데, 기타의 선율은 부점 리듬을 동반한 8분음표 3연음 리듬의 하행선율이 한 음형을 이루어 서로 대비된다.

□-4의 해금과 기타는 8분음표 3연음 리듬을 활용하여 율동성을 강조하고 있으며, 선율 방향이 대비되는 방사형 진행으로 독립적인 선율진행이 특징적이다.

⑤ □-5 제10행 8박-10박, 제11행 1박 - 7박

<악보 61> <비우고, 가고> 제10행 8박, 제11행 1박-7박

The image shows a musical score for the piece '비우고, 가고' (Empty and Go). It consists of two systems of piano (해.) and guitar (Gtr.) parts. The first system covers measures 8-10 of the 10th line and measures 1-7 of the 11th line. The piano part starts with a forte (*ff*) dynamic and features a descending chromatic scale in the final measure, annotated as '반음계 하행진행'. The guitar part also starts with *ff* and features an ascending chromatic scale in the final measure, annotated as '반음계 상행진행'. The second system shows the piano part with a sforzando (*sf*) dynamic and a tremolo effect, annotated as '반음계 활용 트레몰로 진행'. The guitar part also features a tremolo effect with a *sf* dynamic.

위 <악보 61>의 □-5는 제10행 8박-제11행 7박에 해당한다. 해금선율에서 높은음( $g'''$ )이 출현하며, 음의 밀도 및 셈여림의 확대로 클라이맥스를 형성한다.

해금에서 높은  $g'''$ 음을 통해 음역이 확대되고 있으며, <비우고, 가고>의 최고음에 해당한다. 강한 셈여림(*ff*)과 32분음표의 리듬이 제시되며, 해금과 기타의 선율이 반음계 하행, 반음계 상행 즉, 반대로 진행되는 부분으로 음향적인 부딪힘으로 인해 긴장감이 형성된다.

□-5에서는 해금과 기타의 음고 차이가 23도 가까이 나며 이를 통해 음고 대비의 효과가 나타난다. 또한, 해금과 기타 모두 반음계 진행을 활용한 선율 전개 양상을 확인할 수 있다.

⑥ [C]-6 제12행 1박-9박

<악보 62> <비우고, 가고> 제12행 1박-9박

위 <악보 62>의 [C]-6은 제12행 1-9박에 해당하며 [C]단락의 클라이맥스 구간에 해당한다.

해금과 기타의 선율은 주고받는 형태로 전개된다. 기타는 악센트를 동반한 화음이 반음계 상향진행되고, 해금은 동일 음형이 완전4도 상향하여 반복된다. 해금은 32분음표 4연음과 스타카토를 지닌 16분음표 3연음이 음형으로 결합되었고, 기타와 마찬가지로 각 음형이 완전4도 상향하여 반복된다. 두 선율은 밀도 높은 음형의 반복과 공통적인 완전4도 상행을 통해 분위기를 고조시키고 있다. 마지막으로 기타 수직화음( $f-b^b-g$ )과 해금의  $b^b$ 음이 악센트로 반복 제시되며 강한 셈여림(*sf*)으로 클라이맥스를 형성하였다.

[C]-6에서는 기타의 화음과 해금의 선율이 대위 기법을 바탕으로 클라이맥스를 형성하고 있으며, 동일 음형의 가변성을 활용한 선율전개 양상을 확인할 수 있다.

(4) [D]단락

[D]단락은 선율진행 양상에 따라 [D]-1, [D]-2, [D]-3으로 구분된다.

① [D]-1 제13행 1박-18박

<악보 63> <비우고, 가고> 제13행 1박-18박



위 <악보 63>의  $\text{D}-1$ 은 제13행 1-18박에 해당한다.

해금선율은  $\text{C}-4$ 의  $b''$ 음의 두 옥타브 아래인  $b$ 음으로 하행하였고 썸여림 또한 스포르잔도( $sf$ )에서 피아노( $p$ )로 전환되어 썸여림 및 음고 대비를 활용한 선율전개가 나타난다.

또한, 해금선율은 기타의  $b, b''$ 음에 반응하듯 출현하며 대위 양상이 전개된다. 해금에서는  $b$ 음을 중심으로 글리산도가 활용되며 단2도 위  $c'$ 음과 단2도 아래  $a^\#$ 음과의 음정 간격에서도 동일하게 적용되어 미분음이 표현된다. 이와 함께 붙임줄 및 8분음표 5연음의 리듬 활용으로 박절적으로 유연한 흐름이 형성된다. 기타는 앞서  $\text{C}-6$ 에서의 음향의 확산( $\#$ )기능이 사라지고, 해금의 진행이 드러나도록 최소한의 울림( $p$ )으로만 존재한다.

$\text{D}-1$ 은  $\text{C}-6$ 의 해금과 기타의 음고 및 썸여림 대비와 함께 하모닉스를 활용하는 기타의 기능 변화가 이루어져 대비를 이루며,  $b$ 음을 중심으로 정교한 썸여림 변화 및 글리산도를 활용한 음 구현 양상이 특징적이다.

## ② $\text{D}-2$ 제14행 1박-23박

<악보 64> <비우고, 가고> 제14행 1박-23박

위 <악보 64>의  $\text{D}-2$ 는 제14행 1-23박에 해당하며, 해금 솔로를 중심으로 구성된다.

해금선율은  $d''' \rightarrow b$ 음 내에서 자유롭게 이동하며, 각 음형 사이에 쉼표가 배치되어 제시된 음형의 정교한 변화가 드러난다. 쉼표를 기준으로 각각  $d''' - c^\#'''$ ,  $b^\flat'' - a''$ ,  $e'' - d^\#''$ ,  $b' - a^\#'$ 음을 거쳐 하행 진행한다. 각각의 음형에서는 꾸밈음 정교한 썸여림( $mp - mf - mp - p - pp - ppp$ )을 통해 변화가 이루어진다. 하행 이후  $a^\# - b$ 음형을 시작으로 글리산도가 반복되고 있으며, 글리산도 음형  $a^\# - b$ (단2도)는  $a - b$ (장2도)와  $a^\flat - b$ (중2도)로 점차 넓어진다.

$\text{D}-2$ 에서는 음형 사이에 다양한 길이의 쉼표가 배치되며,<sup>100)</sup> 각 음형은 꾸밈음

100) 각 음형 사이의 쉼표 배치는 <오늘, 98년 9월>에서도 동일한 방식으로 나타나

과 셈여림을 통해 지속적으로 변화한다. 또한, 글리산도를 통한 미분음이 구현되고 있고, 반복되는 글리산도 음형은 점차 간격이 넓어져 동일 음형의 변형을 활용하는 전개 양상이 나타난다.

### ③ [D]-3 제15행 1박-4박

<악보 65> <비우고, 가고> 제15행 1박-4박

위 <악보 65>의 [D]-3은 제15행 1-4박에 해당하며 [D]단락의 마지막 부분이다. 해금의 d'은 기타의 시작음 e'와 옥타브 근접음 관계이다. 해금은 d'음의 트레몰로 기법으로 진행되는 가운데 셈여림이 확대된다. 기타는 셈여림이 반대로 줄어들어 대비되며, 기타의 e'음의 글리산도 기법으로 변화성을 내포한 선율 진행이 특징적이다. 이후, 명확한 종지음 대신 해금과 기타 모두 울림통을 치는 음향적 소재로 마무리한다.

[D]-3은 해금과 기타의 옥타브 근접음을 통한 선율 구현 양상과 함께 트레몰로 및 글리산도 기법을 활용하여 종지구를 형성한 점이 특징적이며, 음향적 소재를 통한 악곡 종지는 고전음악의 종지 방식을 탈피하려는 작곡가의 의도를 드러내고 있다.<sup>101)</sup>

이와 같이 <비우고, 가고>는 해금과 기타의 편성으로 단악장 형식을 취한다. 악곡구조는 [A] [B] [C] [D]로 구성된다. 조성은 무조이며 빠르기는 ♩=64 ♩=54 ♩=62 ♩=54 ♩=64 ♩=48으로 총 6회 변환된다. 기보는 박자표가 없이 행과 박으로 기보

며, 이를 통해 음형에 나타나는 정교한 변화(셈여림, 음정 간격 확대)에 더 집중하게 하는 효과를 준다.

101) <비우고, 가고>의 종지구를 살펴보면, 시작음(e'')과 옥타브 관계(e') 및 옥타브 근접음(d')으로 수렴된 이후 울림통을 치면서 종지하는 선율로 마무리된다. 이를 통해 <오늘, 98년 9월>의 동일음 관계의 시작음과 종지음 설정 방식을 수용하면서도 변화를 가지는 현상으로 고전적인 종지 방식에서 자유로운 종지로 변화하는 현상으로 해석할 수 있다.

한다.

시작음과 종지음은 e'' → ㄹ(울림통을 치면서)로 동일음 옥타브 관계로 수렴된 (d', e'') 이후 울림통을 치는 음향적 효과로 마무리된다. 음 구현 양상은 E음을 중심으로 리듬분할, 꾸밈음 수식 및 E음의 주변음 활용을 통한 음 구현 양상이 특징적이며, B음에서도 음정 간격 확대 및 셈여림 변화를 포함한 다양한 효과로 변화적 양상이 구현된다. 리듬은 연음리듬과 붙임줄의 결합 및 연음리듬 분할을 활용한 리듬 특징이 나타나며 쉼표의 배치를 통해 미세한 음정 변화 및 셈여림의 변화가 드러난다.

#### 4. 해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-VII>

해금과 타악기를 위한 <운(韻)-VII>은 김현희 해금독주회 '고도의 이면' 위촉작품으로, 2011년 9월 21일 국립국악원 우면당에서 해금 김현희 타악기 김웅식, 이규봉에 의해 초연되었다.

##### 1) 작품개관

본 작품은 백병동의 <운 시리즈>를 위한 작품의 일환으로 해금과 타악기 앙상블로 편성되었다. <운 시리즈>는 백병동의 독일 유학 이후 정립하게 된 새로운 음악관 및 정체성을 바탕으로 <운 시리즈>를 통해서 각 악기의 음색을 탐구하는 동시에 음에 대한 사유와 사색을 담고자 하였다. 오보에와 피아노를 위한 <운(韻)-I>을 시작으로 1970년대부터 2014년까지 총 8곡<sup>102)</sup>의 운 시리즈 작품이 발표되었다. 해금과 타악기를 위한 <운(韻)-VII>은 현재까지 발표된 백병동의 <운 시리즈> 유일한 국악기를 위한 작품으로 의의가 있다. 다음은 작곡가의 <운(韻)-VII>에 대한 작품해설이다.

작곡가들은 익숙하지 않은 악기에 대하여 작곡하는 과정에서 서서히  
땀을 들면서 어느 순간에 깨우침을 얻는 순간이 있다. 처음에는 피상적으

102) <운 시리즈>는 1972년부터 2016년까지 30년이 넘는 기간 동안 지속된 주요한 프로젝트이다. 첫 작품은 오보에와 피아노를 위한 작품으로 편성되었으며, 이어 <운(韻)-II> 피아노, <운(韻)-III> 하프, <운(韻)-IV> 바이올린, <운(韻)-V> 트롬본, <운(韻)-VI> 바이올린, <운(韻)-VII> 해금, <운(韻)-VIII> 기타와 실내악 편성으로 구성하였다. 백병동의 대표적인 기악작품으로 각 악기의 음색적 탐구를 바탕으로, 음의 실존을 악기의 음색을 중심으로 구현하는 작품 성격을 지닌다.

로 다루면서 음색을 이용하여 나의 생각을 나타내려 하지만 조금 더 깊이 들어가면 음색의 매력에 빠지고 새로운 표현방법을 찾게 되는 것이다. 내가 해금 곡을 두 세곡 쓰면서 서서히 이 악기에 빠져들게 되었고 이에 대한 결과를 확인하기 위하여 이 곡을 쓰게 되었다. 내 작품 중 ‘운’시리즈는 바로 이러한 음색 탐구의 결과물이라고 보겠는데 이제까지 오보에(1), 피아노(2), 하프(3), 바이올린(4), 트럼본(5), 플루트(6)에 이어 이번에는 국악기에 도전하기 위하여 해금을 택한 것이다. 국악기를 위한 작품에서는 대체로 표제음악적인 상념으로 만들었지만 이번에는 ‘운’시리즈의 성격상 절대음악의 측면에서 이 악기의 음색의 아름다움을 다각도로 살펴해보았다. 타악기로 반주하는 이유도 해금의 음색에 방해받지 않게 하기 위해서다.<sup>103)</sup>

백병동은 <운(韻)-VII>에서 해금의 선율진행을 받쳐주는 역할로 타악기 앙상블의 악기편성을 선택하였으며, 철저히 해금의 음색을 위한 반주의 역할로 활용하고 있다고 밝힌다. 타악기 앙상블은 글로켄슈필(또는 실로폰), 트라이앵글과 템플 블럭, 심벌, 좌고의 악기편성으로 유율악기와 무율악기로 편성하는 동시에 금속의 음색적 성질과, 우드의 성질을 지니는 대비적 음색을 활용하며, 각 악기 자체의 음색적 특성 및 음역대를 세밀하게 계산하여 해금을 중심으로 음향적인 효과를 가질 수 있도록 배치하였다.

## 2) 악곡구조

<운(韻)-VII>은 총 118 마디로, 단악장으로 구성되며 3/4의 박자표를 활용한다. 빠르기는 ♩=56, ♩=64, ♩=56로 총 세 번의 빠르기 변화가 나타난다. 작품의 악곡구조는 선율의 진행양상 및 CODA를 기준으로 [A] [B] [A]'의 세 단락으로 구분된다. <운(韻)-VII>의 악곡구조를 정리하면 다음 <표 7>과 같다.

<표 7> 해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-VII> 악곡구조

악장	단락	마디	빠르기	박자
단악장	[A]	제1마디-제29마디	♩=56	3/4
	[B]	제30마디-제91마디	♩=64 ♩=56	
	[A]'	제92마디-제118마디	위와 동일	

## 3) 선율분석

103) 곽소리, “백병동의 해금과 타악기를 위한 <운(韻)-VII> 작품 분석”(서울: 한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2017), 15쪽.

(1) [A] 단락

[A] 단락은 <운(韻)-VII>의 도입부로, 선율진행 양상에 따라 [A]-1, [A]-2, [A]-3으로 구분된다.

① [A]-1 제1마디-제8마디

<악보 66> <운(韻)-VII> 제1마디-제8마디

♩ = 56

불협화음정 활용

b음 셈여림 증폭, 트레몰로 활용

해. *f* *sf* *p* *f*

Glk. (or Xyl.)

Tri. 기본 리듬형(8분음표 3연음) *mf*

T. B.

Cym. *mf* *p* *sf*

좌. *f* *p* *sf*

5

해.

Glk. (or Xyl.) *gliss.*

Tri. 기본 리듬형(4분음표) *p*

T. B. *p*

Cym.

좌.

위 <악보 66>의 [A]-1은 <운(韻)-VII>의 도입부로 빠르기는 ♩=54이며 조표 없이 3/4박자로 진행된다.

제1마디-4마디까지 도입부에서 f''-g'-b''-b<sup>♯</sup> 음이 출현하며 제1마디에서 불협화 음정 관계인 단7도, 단10(단3)도, 장7도 하행 및 상행진행이 나타난다. 제2-3마디 b<sup>♯</sup> 음을 살펴보면 스포르잔도 포르테(*sf*) - 디크레센도 - 피아노(*p*) - 크레센도 - 포르테(*f*)로 연결되는 셈여림의 극적인 변화가 동반되며, 트레몰로 기법을 활용하고 있다. 제5-8마디에서는 타악기(Triangle, Glk. T.B)에서 8분음표 3연음 리듬 및 4분음 리듬을 활용한 반주패턴이 등장한다. 선율의 종지를 형성하는 타악기 앙상블 반주의 기본패턴 리듬은 곡 전반에 지속적으로 활용된다.

[A]-1은 강한 셈여림의 활용이 활용된 <명(冥)II>의 도입부와 유사하다. 불확정적 음정의 출현으로 다양한 선율 전개 가능성을 열어주며, b<sup>♯</sup> 음에서 사용된 셈여림의 변화와 트레몰로를 통해 음색 변화를 통한 음 구현 양상을 살펴볼 수 있다.<sup>104)</sup>

## ② [A]-2 제9마디-제23마디

<악보 67> <운(韻)-VII> 제9마디-제23마디

The musical score for measures 9-23 of '운(韻)-VII' is presented. It includes staves for voice (해.), Glockenspiel (Glk. or Xyl.), Triangle (Tri.), Triangle Bells (T. B.), Cymbals (Cym.), and Drums (좌.). The voice part features a melodic line with dynamics ppp, pp, and p, and a box highlighting the interval change from b-c' to a-c'. The Glockenspiel part has dynamics ppp, pp, and p. The Triangle Bells part has a triplet pattern starting in measure 23. The drums part has a triplet pattern starting in measure 23.

104) <운(韻)-VII>에 나타나는 음 구현 양상은 백병동의 다른 해금작품에서의 음 구현 양상과 차별되게 트레몰로, 트릴 및 극단적인 셈여림 대비를 통한 변화를 시도한다. 이는 <운(韻)-VII>에서만 살펴볼 수 있는 기법으로 악기 고유의 음색 탐구를 추구하는 작품 성격에 기인하며 더욱 과감하게 변화적 요소를 활용하는 음 구현 양상이 특징적이다.

13 d<sup>b</sup>음 중심 선율 운용 및 꾸밈음 활용

해. *pp* *p* *sf*

Glk. (or Xyl.)

Tri. *p* *mp*

T. B. *p*

Cym. *p*

좌. *p*

17 c<sup>♯</sup>→d<sup>b</sup> 요성 표현

해. *f* *mf*

Glk. (or Xyl.)

Tri. *mf* *f*

T. B. *mf*

Cym. *mf*

좌. *mf* *f*

21

해.

*f* *p*

Glk. (or Xyl.)

Tri.

T. B.

Cym.

좌.

*mf* *p*

위 <악보 67>의 [A]-2는 제9-23마디에 해당하며, 본격적인 선율진행이 시작되는 구간으로 D음과 D<sup>b</sup>음을 중심으로 선율이 구성되며, 해금의 음역이 c'-d<sup>b</sup>'''로 확대된다.

제9마디를 살펴보면 글로켄슈필의 수직 화음이 제시된 이후에 해금이 등장하며, 해금의 첫 음 c'는 글로켄슈필 화음의 구성음과 동일하다. 제9-13마디에서 해금은 c'음을 중심으로 전개되며, c'음의 지속 가운데 음정이 b-c', a-c'음으로 점차 확대된다. 셈여림 또한 피아니시시모(pp)에서 점차 커진다.

제14마디부터는 해금이 한 옥타브 상승한 뒤 주요음이 d<sup>b</sup>'''음으로 변하고 d<sup>b</sup>'''을 수식하는 꾸밈음을 바탕으로 선율이 형성된다. 이후 a'-b<sup>b</sup>'음을 거쳐 d'로 하행하여 선율이 마친다.

[A]-2에서는 글로켄슈필 화음의 구성음(c')을 활용한 해금선율이 약박에 등장하며 두 악기의 선율이 서로 분리되지 않고 울림이 연결된다. 또한, 해금선율에서 변화성을 수반하는 음 구현 양상(c', d<sup>b</sup>''')이 나타난다. 이와 더불어 주요음(D<sup>b</sup>)을 중심으로 꾸밈음 및 글리산도를 활용한 음악적 표현으로 전통음악의 시김새 및 요성과 같은 음악적 특징을 현대적으로 재해석하여 선율전개에 활용하는 부분을 확인할 수 있다.



③ [A] -3 제24마디-제29마디

<악보 68> <운(韻)-VII> 제24마디-제29마디

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 24 to 26. The voice part (해.) has a melodic line with a triplet in measure 24. The Glockenspiel part (Glk. or Xyl.) plays a 6/8 rhythm with sixteenth notes. The Triangle (Tri.), Tom-tom (T. B.), Cymbal (Cym.), and Gong (좌.) parts are mostly silent in this system. The second system covers measures 27 to 29. The voice part (해.) has a triplet in measure 27. The Glockenspiel part (Glk. or Xyl.) is silent. The Triangle (Tri.) part plays a triplet in measure 27. The Tom-tom (T. B.) part is silent. The Cymbal (Cym.) part plays a triplet in measure 27. The Gong (좌.) part is silent.

위 <악보 68>의 [A] -3은 제24-29마디에 해당하며 타악기와 해금의 선율이 교차하는 구조로, 타악기의 제시 이후 해금이 등장하며 다시 타악기로 마친다.

제24마디 글로켄슈필은 단2도, 단3도로 이루어진 16분음표 6연음 리듬으로 반음계 진행으로 구성되며, 제25마디에 화음을 사용하여 수직적 음향(감3화음)으로 경과구를 형성한다. 해금은 제26마디-27마디에서 8분음표 3연음 리듬의 반음계, 그리고 감5도 음정 관계를 활용한 새로운 음형이 출현한다.

[A]-3에서는 글로켄슈필과 해금의 새로운 음형을 제시하고 있다. 이와 같은

새로운 음형을 통해 이후 전개해나갈 선율을 암시하는 경과구적 단락이다.

(2) B 단락

B 단락은 선율진행 양상에 따라 B-1, B-2, B-3, B-4로 구분된다.

① B-1 제30마디-제49마디

B-1은 제30-49마디에 해당하며, 제30-45마디와 제46-49마디로 구분하여 분석한다.

<악보 69> <운(韻)-VII> 제30마디-제45마디

해.  $\text{♩} = 64$  [A]-1  $b^3$  음  $\rightarrow$  [B]-1  $b^3$  음 변형 [A]-3 감3화음 구성음 활용

Glk. (or Xyl.)

Tri.

T. B.

Cym.

꺾.

해. [A]-3 단2도·단3도 구성음 활용

Glk. (or Xyl.)

Tri.

T. B.

Cym.

꺾.

e<sup>b</sup>음 썸여림 대비 및 트레몰로

위 <악보 69> B-1의 제30-45마디는 B단락의 첫 도입부로, 빠르기가 ♩=64로 전환되며, 해금 솔로로부터 선율이 전개된다.

제30마디에서 해금은 b<sup>b</sup>음을 중심으로 썸여림 변화와 트릴 기법의 활용으로 음색의 변화가 나타난다. 제38-39마디에서 8분음 3연음표, 16분음표, 8분음표, 32분음표 6연음으로 리듬분할을 활용하고 있다. 제40마디부터 해금은 e<sup>b</sup>음에서 지속적인 썸여림 변화와 트레몰로 기법으로 e<sup>b</sup>음을 강조하며, 이는 앞서 제30마디에서의 음의 구현 양상과 유사하다. 이를 통해 한 음(e<sup>b</sup>)이 지닌 음색의 다양성을 탐구하는 시도를 엿볼 수 있다.

또한, 해금의 주선율이 강조되는 가운데 타악기 앙상블을 편성하는 악기가 모두 출현함에 따라 음향적으로 풍부한 효과를 가지는 특징이 나타난다.

B-1의 제30-45마디에서는 썸여림 변화와 트레몰로 기법을 사용하여 음을 강조하는 음 구현 양상을 확인할 수 있으며, A-3에서 제시된 수직화음 및 음정 관계(단3도, 단2도)를 변형시키고 리듬을 분할하여 선율을 전개해나가는 양상 또한 살펴볼 수 있다.

<악보 70> <운(韻)-VII> 제46마디-제49마디

위 <악보 70> [B]-1의 제46-49마디는 제46마디 첫 박에 해금선율이 중지하고 글로켄슈필의 선율이 전반에 나타나 경과구를 형성한다.

전반에 걸쳐 심벌이 정박에 출현하며 글로켄슈필의 화음이 반복되는데  $d^b$ 음을 바탕으로 [B]-1의 주요음인  $b$ ,  $e^b$ 가 결합 되어있다.  $d^b-b$  화음은 증6도이고,  $d^b-e^b$  화음은 장9도이며, 결합음  $b$ 와  $e^b$ 의 관계는 감4도로 무조(無調)의 성격을 확고히 한다.

[B]-1의 제46-49마디는 심벌과 글로켄슈필의 출현으로 금속성의 음색을 지닌 음향을 바탕으로 전개되며 글로켄슈필의 화음이 주를 이룬다. 주요음인  $d^b$ 음을 기반으로 감4도의 음정 관계를 활용하여 비기능 화음으로 경과구를 형성하여 선율의 흐름을 이어나간다.

② B-2 제50마디-제60마디

B-2는 제50-60마디에 해당하며 제50-56마디와 제57-60마디로 구분하여 분석한다.

<악보 71> <운(韻)-VII> 제50마디-제56마디

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled '도약적 음진행 및 트릴 개별음 수식', covers measures 50-53. It features a melodic line for the flute (해.) with dynamics *f* and *ff*, including a quintuplet and a trill. The percussion parts include Triangle (Tri.) with *f* and *sf*, Tom-tom (T. B.) with *mf* triplets, Cymbal (Cym.) with *f*, and Gong (궤.) with *f*. The second system, labeled 'a<sup>b</sup> 근접음 장식적 음형', covers measures 54-56. The melodic line for the flute (해.) has dynamics *mf* and *f*, featuring triplets and a quintuplet. The percussion parts include Triangle (Tri.) with *mf* and *f* triplets, Tom-tom (T. B.) with *mf* triplets, Cymbal (Cym.) with *mf*, and Gong (궤.) with *mf*.

위 <악보 71>의 B-2 제50-56마디를 살펴보면, 옥타브 이상의 도약 및 비정형적 리듬을 동반한 선율진행이 나타나 즉흥성이 돋보이는 구간이다.

제52마디부터 54마디까지 두 옥타브 가까이 도약하며, 이후 꾸밈음(장3도,

단3도)의 수식 및 붙임줄 활용을 통해 비규칙적 선율을 형성한다. 제55마디 2박에서  $f' \rightarrow a^b$  음으로 상행하고,  $a^b$  음을 중심으로 16분음표 5연음 리듬형의 장식음을 살펴볼 수 있다.

[B]-2의 제50-56마디에서는 음고 변화를 통한 대비가 나타나며, 비규칙적 선율과 개별음을 수식하는 꾸밈음을 통해 음의 율동성을 형성하고 있다. 또한, 근접음을 이용한 장식적 음형으로 음색의 변화를 시도하고 있으며, 이를 통해 다양한 변화성을 지닌 음 구현 양상을 확인할 수 있다.

<악보 72> <운(韻)-VII> 제57마디-제60마디

57 a<sup>#</sup>-b 동일 음형 글리산도 활용 및 리듬 변화

해.

Glk. (or Xyl.)

Tri.

T. B.

Cym.

좌.

*sf* *sf* *sf*

위 <악보 72> [B]-2의 제57-60마디에서는 좌고의 음향을 바탕으로 해금과 글로켄슈필의 선율이 교대로 등장한다. 제57마디에서 58마디에 사용되는 글리산도는  $a^{\#}$  음에서  $b$  음으로 연결되며, 글리산도를 사용하는 동일 음형의 리듬은 다르다. 제59-60마디의 글로켄슈필 선율을 살펴보면  $d'$  음을 근간으로 감7화음의 구성음이 번갈아 결합되어 수직적 울림을 형성하고 있으며, 이어  $f'$  음을 근간으로 반음계 상행을 쌓아 올린 선율은 새로운 선율을 예비하는 연결구이다.

[B]-2는  $a^{\#}$ - $b$  음형의 글리산도 기법 및 리듬의 확대로 동일 음형의 변화를 통한 음 구현 양상과 함께 지속음의 주변음 활용을 통한 음색 변화, 악센트나 트릴 및 꾸밈음의 활용, 비규칙적 선율과 개별음 수식으로 인한 율동성으로 음의 능동성이 중심이 되는 선율전개 양상이 특징적이다.<sup>105)</sup>

105) 작곡가 백병동은 동양음악에서의 ‘음’의 특징인 자생성에 대하여 언급한 바 있

③ B-3 제61마디-제71마디

B-3는 제61-71마디에 해당하며 제61-67마디와 제68-71마디로 구분하여 분석한다.

<악보 73> <운(韻)-VII> 제61마디-제67마디

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 61 to 63, and the second system covers measures 64 to 67. The voice part (해.) is the primary focus, with dynamic markings ranging from *f* to *ff*. Annotations highlight specific rhythmic and timbral features: 'a음 비규칙적 리듬분할' (irregular rhythmic division of 'a' sound) and 'd음 주변음 활용 음색 변화' (timbral change using surrounding notes of 'd' sound). The instrumental parts include Glk. (or Xyl.), Tri., T. B., Cym., and Jwa. (좌.), with dynamics like *mf* and *mp*. A second annotation, 'd음 음색 변화' (timbral change of 'd' sound), is placed above the voice part in the second system, and '해금·글로켄슈필 동형 진행' (parallel progression of harp and glockenspiel) is placed below the Glk. part.

다. 다음은 작곡가의 ‘음’에 대한 시각이 담긴 글이다. “우리네 개별음은 그 자체가 이미 살아있는 음이다. 서양의 음을 소묘 연필로 그은 선에 비유한다면 우리네 음은 붓으로 그은 선에 비유할 수 있다. 모든 음은 시작부터 사라질 때까지 변화를 거듭하며, 장식, 앞 꾸밈음, 파상적 미끄러짐, 글리산도와 음량의 변화를 두루 거친다” 백병동, 『일곱개의 페르마타』, (서울: 문예비평사, 1979). 77쪽.

위 <악보 73>의 B-3 제61-67마디는 A음의 비정형적 리듬분할 및 해금과 글로켄슈필의 동형진행이 특징적인 구간이다.

제61-62마디 해금에서는 a''음의 불규칙한 리듬분할과 쉼표 활용으로 즉흥적인 선율 진행이 이루어지며, 이후 d'''음에서는 주변음을 장식음으로 활용하여 음을 꾸며주는 형태가 나타난다. 제64-66마디에서는 해금과 글로켄슈필이 동형진행 하며, 이를 통해 해금이 글로켄슈필 선율과 동일한 음으로 전개하여 선율의 울림이 하나의 음향으로 합쳐지는 효과가 이루어진다. 제66마디 해금의 d'''음에 주변음을 장식음으로 활용하는 16분음표 5연음 음형은 앞서 제62마디의 선율과 같으며, e<sup>b</sup>''음을 중심으로 비정형적 리듬분할을 통한 변화성이 나타난다.

B-3의 제61-67마디에서는 동일음(a'', d'', e<sup>b</sup>'')의 리듬분할과 쉼표를 통해 즉흥적인 선율진행이 출현하며, 주변음 활용을 통해 음색 변화를 이루는 음 구현 양상을 확인할 수 있다.

<악보 74> <운(韻)-VII> 제68마디-제71마디

The musical score for <악보 74> <운(韻)-VII> measures 68-71 is presented. It features a multi-staff arrangement. The top staff, labeled '해.', contains the main melodic line with a box highlighting the 'c''-d'''음 요성 표현' (c''-d''' sound expression) in measures 69-71. Below it are staves for 'Glk. (or Xyl.)', 'Tri.', 'T. B.', 'Cym.', and '좌.'. The 'Glk. (or Xyl.)' staff shows accompaniment with dynamics *sf* and *mp*. The '좌.' staff also shows accompaniment with a *mp* dynamic. The 'Tri.', 'T. B.', and 'Cym.' staves are mostly empty, indicating rests or minimal activity.

위 <악보 74> B-3의 제68-71마디를 살펴보면 글로켄슈필과 좌고가 첫 박에 출현하며, 글로켄슈필은 장2도 음정 및 좌고는 악센트와 트레몰로 기법을 활용하여 해금의 움직임에 유도한다. 해금은 d''음을 중심으로 16분음표 3연음 리듬 및 8분음표 리듬을 활용한 선율 전개가 나타나며, 해금의 c''-d'''음 글리산도의 반복이 특징적이다.

B-3의 제68-71마디에서는 비정형적인 리듬이 두드러지며, 글리산도의 활용



으로 인한 전통적 요소 ‘요성’의 음악적 표현이 이루어진다. 또한, [B-3]의 전반에 걸쳐 출현하는 옥타브 도약, 비정형적 리듬 활용, 동일음 분할을 통한 선율진행이 특징적이다.

④ [B-4] 제72마디-제91마디

[B-4]는 제72-91마디에 해당하며, 제72-79마디와 제80-91마디로 구분한다.

<악보 75> <운(韻)-VII> 제72마디-제91마디

72 ♩ = 56

해.  $e^4 \rightarrow d^5$  옥타브 근접음 도약

Glk. (or Xyl.)

Tri.  $p$

T. B.

Cym.  $p$

좌.

76  $d^5 \rightarrow d^6$  옥타브 관계 도약  $e^b \rightarrow d^6$  옥타브 근접음 도약

해.  $mp$   $p$

Glk. (or Xyl.)  $mp$

Tri.  $p$

T. B.

Cym.

좌.

위 <악보 75> [B-4]의 제72-79마디는 빠르기가 ♩ = 56으로 이전 단락보다 템포의 변화가 느려진다.

제74-75마디 해금에서  $d'$ 의 근접음( $d'-e^b'-d', c'-d'-e^{\sharp}'$ )과 클리산도( $e \rightarrow d$ )를 활용한 선율이 등장하며, 제77-79마디의 선율은 이와 동형진행인 가운데  $c' \rightarrow c^{\sharp}'$ ,  $e^{\sharp}' \rightarrow e^b'$ 음으로 미세한 음정의 변화로 조정된다. 또한, 타악기에서 출현한 리듬형(8분음표 3연음, 부점리듬)을 해금이 모방하여 선율을 형성한다.

[B]-4의 제72-79마디에서는 동형진행에서 미세한 음고 변화를 통해 단순한 반복을 지양하는 음형의 가변성을 활용한 전개 양상을 살펴볼 수 있으며, 모방 기법 또한 확인할 수 있다. 앞서 [A]-3의 나타나는 전개 방식과 유사한데, 반음계의 미세한 음고 변화 및 음형의 반복과 변형으로 경과구를 구성하는 공통점을 살펴볼 수 있다.

<악보 76> <운(韻)-VII> 제80마디-제91마디

해금과 글로켄슈필 동반 진행 및 반음계 활용 진행

해. *mp* *mf* *mp* *mp*

Glk. (or Xyl.) *p* *mp* *p* *p*

Tri.

T. B.

Cym.

ฆ.

86 *p* *pp* *dim.*

위 <악보 76> [B]-4의 제80-91마디를 살펴보면 제80마디부터 해금과 글로켄슈필의 선율이 같다. 해금과 글로켄슈필 모두 f''-e''-e'''-d''-c#''-c음으로 반음을 포함하는 하행이 점진적으로 이루어지며, 선율의 일부 상행시 감7도, 장6도 관계의 16분음표를 꾸밈음처럼 사용하여 도약하는 특징이 있다. 선율은 같으나 제80마디부터 해금은 음을 길게 지속하고 글로켄슈필은 트레몰로를 활용하는 점이 다르고, 전체적인 해금의 셈여림을 글로켄슈필보다 한 단계 강한 셈여림으로 제시되어 고음에서의 해금의 음색이 강조되도록 설정하였다.

[B]-4의 제80-91마디는 해금과 글로켄슈필의 동형진행으로 동일음 활용 양상이 특징적이다. 도약을 통해 긴장감을 유지하며, 해금과 글로켄슈필의 연주법 및 셈여림을 다르게 하여 다양한 음색 구현을 시도하고 있다.

### (3) [A]'단락

[A]'단락은 [A]단락의 재현부로, 선율진행 양상에 따라 [A]'-1, [A]'-2, [A]'-3으로 구분된다.

#### ① [A]'-1 제92마디-제97마디

<악보 77> <운(韻)-VII> 제92마디-제97마디

[A]-1 도입부 재현 및 동일 음형 단2도 하행

위 <악보 77> [A]-1은 제92-97마디이며 [A]-1의 첫 도입부이자 CODA에 해당하는 구간이다. 타악기 반주는 글로켄슈필, 트라이앵글, 심벌, 좌고가 8분음표 3연음 리듬의 기본패턴을 중심으로 형성되어 있다. 제92-94마디의 해금선율은 [A]-1에 출현한 제1마디-4마디 주제가 재현된 것인데, 이후 제95-97마디에서 단2도 낮게 변형되어 반복된다. [A]-1과 [A]-1의 해금선율을 비교하면 아래 <악보 78> 및 <악보 79>과 같다.

<악보 78> [A]-1 해금 제1마디-4마디

해.  $\text{♩} = 56$  [A]-1 도입부 선율진행

<악보 79> [A]-1 해금 제92마디-제94마디

해. 92 Coda [A]-1 도입부 재현 [A]-1 도입부 선율 변형

[A]-1에서는 동형진행이 단2도 관계로 나타나 변화를 통한 재현이 시도되었다. 안정적인 타악기 반주와 구별되는 미세한 선율의 차이는, 단순한 반복을 지양하고 지속적인 변화를 추구하는 선율전개 양상이 나타난다. 또한, <악보 79>의 동일 음형의 단2도 하행 동형진행으로 동일 음형의 가변성을 활용하여 선율을 구성하는 점을 살필 수 있다.

② [A]-2 제98마디-제111마디 2박

<악보 80> <운(韻)-VII> 제98마디-제111마디 2박

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 98 to 105. The vocal line (해) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a box with the instruction "[A]-2 유사선을 진행". A circled note in measure 105 is annotated with "db''음 불임줄 및 꾸밈음 활용". The Glockenspiel (Glk. or Xyl.) part has dynamics *p*, *mp*, and *mf*. The Triangle (Tri.) and Tom-tom (T. B.) parts feature triplets. The Drum (좌.) part has dynamics *p* and *mf*. The second system covers measures 106 to 111. A box above the vocal line indicates "db'' -> d'' -> d'b' 옥타브 관계 도약" with arrows pointing to the notes. The vocal line dynamics are *f*, *mp*, and *p*. The Glockenspiel (Glk. or Xyl.) part has dynamics *f* and *mp*. The Triangle (Tri.) part has a dynamic of *mf*. The Drum (좌.) part has a dynamic of *p*.

위 <악보 80> [A]-2는 제98-111마디 제2박에 해당하며, [A]-2의 선율이 재현 및 변형되어 [A]-2에서 활용되고 있다.

제98-106마디는 상행선율이며, 제107-111마디는 하행선율로 대비된다. 제98마디부터 제104마디 제1박까지는  $c'$  음을 중심으로  $\boxed{A}$ -2와 동형진행이 나타나고, 제104마디 2박부터 완전한 동형진행은 아니지만  $d^{b'}$ - $d^{b''}$ - $d'(d^b)$ 음으로  $\boxed{A}$ -2의 주요음 및 선율의 전개 양상이 유사하다.  $\boxed{A}$ -2와  $\boxed{A}'$ -2의 해금선율은 <악보 81>과 <악보 82>을 통해 확인할 수 있다.

<악보 81> <운(韻)-VII>  $\boxed{A}$ -2 해금 제9마디-제22마디

<악보 82> <운(韻)-VII>  $\boxed{A}'$ -2 해금 제98마디-제111마디

$\boxed{A}'$ -2의 음악적 특징은  $\boxed{A}$ -2의 특징과 유사하다. D음과  $D^b$  음을 중심으로 셈여림, 당김음, 테누토 기법 등 변화를 활용한 음 구현이 특징적이며, 옥타브 근접음으로 도약, 붙임줄 및 꾸밈음을 활용하는 특징 또한  $\boxed{A}'$ -2와 같다. 이를 통해 CODA로서  $\boxed{A}'$ 단락의 성격이 분명하게 나타난다.

③  $\boxed{A}'$ -3 제111마디 3박-제118마디

<악보 83> <운(韻)-VII> 제111마디 3박-제118마디

111

$\boxed{B}$ -1  $e^{\flat}$ '음  $\rightarrow$   $\boxed{A}'$ -3  $d^{\flat}$ ' 변형

$d^{\flat}$ '음 트릴, 트레몰로 활용 및 셈여림 대비

해.

Glk. (or Xyl.)

Tri.

T. B.

Cym.

좌.

$p$

$\boxed{A}$ -1 기본 리듬형 변형

115

해.

$f$   $ff$   $f$

Glk. (or Xyl.)

$f$   $ff$   $ff$   $f$

Tri.

T. B.

Cym.

좌.

$f$   $ff$   $f$

$f$

위 <악보 83>의  $\boxed{A}'$ -3은 제111마디 3박부터 제118마디에 해당하며 <운(韻)-VII>의 종지 구간이다.

$\boxed{A}'$ -3 제111-114마디의 해금선율을 살펴보면  $d^{\flat}$ '음을 중심으로 셈여림( $p$ ,  $sf$ )의 대비와 함께 트릴 및 트레몰로가 활용되는데, 이는  $\boxed{B}$ -1에서  $e^{\flat}$ '음을

중심으로 셈여림의 변화 및 당김음을 사용한 선율과 유사하다. 제115-118마디는 <운(韻)-Ⅶ>의 종지 선율로 d<sup>b</sup>음에서 d<sup>b</sup>음까지 반음계 하행으로 구성되었다. 타악기는 악기를 다양하게 사용하여 풍부한 음향을 형성하고 있으며, [A]-1의 8분음표 3연음 리듬, 글로켄슈필의 수직 화성을 통한 음향 확대로 해금의 선율 진행을 돕는다. [A']-3의 종지음 d<sup>b</sup>은 [A]-1의 주 시작음인 g<sup>106</sup>)와 증4도 관계의 음으로 종지한다.

[A']-3은 다양한 질감과 음색 변화를 이용한 음 구현 양상이 특징적이다. 종지음 직전의 선율은 반음계 하행으로 무조(無調)의 경향성이 확고하게 나타나며, 종지음은 시작음과 증4도 관계로 서양 고전음악의 종지를 탈피하는 ‘열린 종지’ 성격이 드러난다.

이와 같이 <운(韻)-Ⅶ>은 해금과 타악기 앙상블의 편성으로 단악장 형식을 취한다. 악곡구조는 [A] [B] [A']로 환원의 양상을 띠며, 조성은 무조이다. 빠르기는 ♩=56 ♩=64 ♩=56으로 전환된다.

시작음과 종지음은 g'→ d<sup>b</sup>음으로 증4도 관계로 설정된다. 주요음은 D음, D<sup>b</sup>음, E<sup>b</sup>음으로 나타난다. 음 구현 양상은 D음, D<sup>b</sup>음, E<sup>b</sup>음 꾸밈음 수식 및 글리산도 활용, 악센트 및 셈여림 극단적 대비를 활용하여 음색 탐구의 성격을 바탕으로 다양한 기법이 활용된다. 리듬은 강박변환 및 붙임줄을 통한 선율 전개가 특징적이며, 비정형적 리듬 및 연음리듬의 활용으로 긴장감이 형성된다.

## 5. 해금독주를 위한 <소리의 행방>

<소리의 행방>은 백병동의 해금작품 중 유일한 독주곡이다. 천지윤의 <관계항 2 : 백병동>을 위한 위촉작품으로 2016년 10월 4일 금호아트홀에서 천지윤의 해금 연주로 초연하였다.

### 1) 작품개관

<소리의 행방>은 2016년 작품으로 가장 최근에 발표된 해금작품인 동시에

106) <운(韻)-Ⅶ>의 실제 첫음은 f<sup>106</sup>음이지만, 추성을 지닌 음으로 구현되며 첫 제시음 중 가운데 위치한 g<sup>106</sup>음만이 테누토를 동반한 고정된 음으로 출현하여 실제적 주음으로 인지하였다.



유일한 독주곡으로써 작곡가 백병동은 <소리의 행방>에 대한 인터뷰를 통해 “신곡 ‘소리의 행방’은 어떤 음악적 형식에도 구애받지 않고 작곡한 곡”으로 소개하고 있다. 또한 “지금까지 음악과 함께 한 인생을 정리한 곡이기도 하다.”고 밝히고 있다. 다음은 <소리의 행방>에 대한 작곡가의 인터뷰 내용이다.

음악의 실체는 사라지고 소리에 대한 장난?이라고 할까. 유희만 남아서 하나의 양식으로 구사했기 때문에 서양음악의 양식에 대한 반발심이 작용해서 나온거야 ‘소리의 본성’이라는 것을 찾고자 하는 것. 그것은 서양 음악에서 생각할 수 없는 동양음악의 특징이거든. 소리 자체에 희노애락이 다 들어있잖아. 그것을 순수한 내 소리에 대한 하나의 애정의 표현으로 쓴 곡이 <소리의 행방>이야. 내가 다뤄왔던 것들을 정리하면서 ‘내 소리가 어디로 헤매고 있던 것인가’하는 것에 해답을 찾은 듯 쓴. 그러다 결국 안정을 찾아서 정착을 하는 그러한 과정을 그린 곡이야. 소리로 하여금 마음대로 놀게 만들어주는 그런. <소리의 행방>이라 이름 붙인 것이 연주하는 사람의 입장에서 소리가 자꾸 도망가 보인단 말이야. 자꾸 찾아 헤매는 것! 소리의 행방을 알 수 없기 때문에 그런 과정에 대한 하나의 선율이라 할 수 있지. <소리의 행방>이라는 곡은 인생을 산 뒤에 쓴 곡이기 때문에. 그러니까 내가 겪었던 모든 일들이 스며들어있다고 생각하고. 음악과 함께 해온 한 인생을 정리한 곡이야..107)

위의 인터뷰 내용을 살펴보면, <소리의 행방>을 백병동의 작품 인생 가운데 후기 작품에 속한 작품으로 소개하고 있다. 또한, 작곡기법이나 생각에 구애받지 않고 해금의 음색에 기대어 형식적으로 자유로움을 추구한 작품 성격을 지니고 있음을 알 수 있다.

## 2) 악곡구조

<소리의 행방>은 총 98마디로, 단악장으로 구성되었으며, 빠르기는  $\text{♩}=60$ ,  $\text{♩}=54$ 로 총 두 번의 빠르기 변화가 이루어진다. 악곡구조는 선율전개 양상에 따라 [A] [B] [C] [D] 총 네 단락으로 구분되며, <소리의 행방>의 악곡구조를 표로 정리하면 다음 <표 8>과 같다.

---

107) 전다혜, “백병동 작곡 해금 독주곡 <소리의 행방>분석 연구” (한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2021), 16쪽 인용.

<표 8> 해금독주곡 <소리의 행방> 악곡구조

악장	단락	마디	빠르기	박자
단악장	A	제1-23마디	♩ = 60	3/4
	B	제24-53마디		
	C	제54-78마디		
	D	제79-98마디	♩ = 54	

### 3) 선율분석

#### (1) A단락

A단락은 선율진행 양상에 따라 A-1, A-2, A-3, A-4로 구분된다.

##### ① A-1 제1마디-제7마디

<악보 84> <소리의 행방> 제1마디-제7마디

♩ = 60

A-1 ㉠ 반음계 음형    A-1 ㉡ 동음 반복    A-1 ㉢ 트릴 활용

해.  $pp$   $mp$   $mf$   $f$  *gliss.*

5  $p$   $mf$   $mp$   $d^{b'}-c'$  동일 음형 축소 변형

위 <악보 84>의 A-1은 제1-7마디에 해당하며 빠르기는 ♩=60으로 <소리의 행방> 도입부이며, 작품의 전개에 활용될 각 음형이 제시된다.

제1-4마디에서 16분음 6연음의 반음계(A-1 ㉠), 동음 반복으로 운용되는 수평 진행(A-1 ㉡), 트릴을 활용한 음색 변화(A-1 ㉢)가 음형으로 나타난다. 제5마디에서 감7화음을 활용한 선율진행이 나타나며, 제6마디  $d^{b'}-c'$  선율은 제7마디에서 축소되어 반복되며, 셈여림의 변화( $mf \rightarrow mp$ )를 동반하여 변화하고 있다.

이를 통해 동일 음형의 축소를 활용한 선율전개 양상을 확인할 수 있다.

A-1은 도입부로 반음계 음형, 당김음 활용, 수평적 진행, 지속음, 트릴, 스타카토와 같은 다양한 음형이 제시되고 있다. 또한, 동일 음형의 축소와 셈여림 변화를

통한 음형 변화는 음형의 가변성을 활용한 전개가 나타난다.

② [A]-2 제8마디-제12마디

<악보 85> <소리의 행방> 제8마디-제12마디

해. [A]-1 ㉠ 파생 상행진행 [A]-1 ㉡ 동음(e<sup>♭</sup>' - f') 반복, ㉢ 트릴 사용

*p* *mp* *p* *pp*

위 <악보 85>의 [A]-2는 제8-12마디에 해당한다.

제8마디의 해금선율은 단3도 및 단2도 진행이 8분음표 3연음과 16분음표 리듬으로 제시되는데, 이는 [A]-1에서 16분음표 6연음의 반음계의 상행 음형이 파생된 것이다. 제9-10마디에는 e<sup>♯</sup>음과 e<sup>♭</sup>음에 트릴이 결합되고 제11마디부터 32분음표-16분음표 6연음-16분음표-8분음표 3연음-8분음표로 리듬이 점차 이완된다. 이러한 표현은 썸머림(*dec. p, pp*)의 미세한 조정을 통하여 자연스럽게 이루어지고 있다.

[A]-2는 [A]-1 ㉠ 음형과 ㉡ 음형의 가변성을 활용하는 선율 전개 양상이 특징이다. 또한, 트릴과 리듬 변화를 활용하여 음색의 변화를 유도하고 있다.

③ [A]-3 제13마디-제17마디 2박

<악보 86> <소리의 행방> 제13마디-제17마디 2박

해. d'''음 꾸밈음 및 글리산도 활용

*f* *f* *sf* *mf*

위 <악보 86>의 [A]-3은 제13마디-제17마디 2박에 해당한다.

해금은 쉼표 이후 포르테시모(*f*)의 썸머림을 가지고 d'''음을 중심으로 긴 지속음을 사용하는데, 이러한 표현은 [A]-2의 약한 썸머림(*p-pp*) 및 높은 밀도와 대비된다. d'''음에서는 붙임줄 활용을 통해 강박변환이 이루어지며, c'''-d'''의 단2도 진행에서 글리산도가 사용되었다.

[A]-3에서는 d'''음 지속에 있어 박에 구속받지 않으며, 글리산도를 활용한 음 구현 양상이 나타나고 있다. 선율의 앞과 뒤에 쉼표를 배치하여 여백을 형성하고 있으며 [A]-2와 밀도 및 셈여림의 대비가 활용된 구간이다.

④ [A]-4 제17마디 3박-제23마디

<악보 87> <소리의 행방> 제17마디 3박-제23마디

[A]-1 ㉠ 음형 축소 변형 + [A]-1 ㉡ 동음(d'') 반복

d''' → d'' → d' 옥타브 관계 도약

위 <악보 87>의 [A]-4는 제17마디 3박-23마디에 해당하며, 음의 밀도가 다시 높아진 구간이다.

[A]-4 전반에 걸쳐 16분음표 3연음 및 16분음표 6연음 리듬을 적극적으로 활용하여 음의 밀도 대비가 활용된다. 짧은 반음계 음형은 [A]-1 ㉠음형이 축소된 것이고, 도약 상행하여 이루어지는 동음 반복은 [A]-1 ㉡음형의 수평적 진행을 차용한 것이다. 특히, d''음에서는 트릴, 꾸밈음, 스타카토, 테누토의 사용을 통해 음색의 차이를 만들어내며 옥타브 하행 도약을 사용하여 d''음을 강조한다.

[A]-4는 ㉠음형의 축소와 [A]-1 ㉡음형의 차용을 결합한 선율을 시작으로 전개된다. [A]-4 도입부에서 제시된 음형의 활용은 가변성을 통한 선율전개 양상을 드러내고 있으며, 주요음인 d''의 지속적인 음색 변화를 통해 작곡가의 음 구현 양상을 살펴볼 수 있다.

## (2) B단락

B단락은 선율진행 양상에 따라 B-1, B-2, B-3, B-4로 구분된다.

### ① B-1 제24마디-제33마디

<악보 88> <소리의 행방> 제24마디-제33마디

f'''음 꾸밈음 및 글리산도 활용

해. *pp* *mp* *mf*

해. *f* *ff*

위 <악보 88>의 B-1은 제24-33마디에 해당한다.

해금선율은 쉼표 이후 피아니시모(*pp*)의 셈여림으로 f'''음을 지속하며, 붙임줄을 활용하여 박절감을 탈피하고 있다. 이와 같은 선율은 이전 단락의 강한 셈여림, 빠른 리듬, 상·하행 진행과 완전히 대비를 이루며, A-4의 중심음 d'음이 B-1에서는 f'''음으로 상행하여 음고의 차이 또한 나타난다. 제24-28마디에 걸쳐 f'''에 꾸밈음(장3, 중3) 및 글리산도(f'''→e''')가 활용되어 음색의 변화를 살펴볼 수 있다. 제29마디부터 제32마디까지 f'''음을 중심으로 진행되는 하행 동형 선율은 음정 간격 및 음가의 확대를 통해 음형의 변화를 활용하는 점을 살필 수 있다.

B-1은 약박 출현 및 붙임줄 활용으로 A-3과 같이 박에 구속되지 않는 선율진행이 특징적이며, 한 음(f''')을 중심으로 하는 선율전개에서 꾸밈음과 글리산도의 활용으로 전통음악의 음악적 요소를 활용한다.

### ② B-2 제34마디-제36마디

<악보 89> <소리의 행방> 제34마디-제36마디

해. *pp*

위 <악보 89>의 [B]-2는 제34-36마디에 해당하며 제33마디의 휴지(休止) 이후 다시 선율이 시작하는 경과구이다.

16분음표 4연음의 작은 단위 리듬형이 새로운 음형으로 출현하며, 앞서 [B]-1의 긴 지속음을 활용한 진행과 대조적이다. 반음계 진행을 동반한 음형(16분음표 리듬)의 반복과 더불어 8분음표 3연음으로 리듬의 확대가 이루어지며, 피아니시모(*pp*)의 작은 셈여림으로부터 시작하여 디크레센도로 선율이 마무리되는 전개를 살펴볼 수 있다. 이후 제36마디는 출현음 대신 쉼표로 완전한 여백으로 기능한다.

[B]-2에서는 리듬과 셈여림의 변화를 통한 동일 음형의 변화 양상을 확인할 수 있다. 쉼표로 구분된 음형은 근접음의 미세한 움직임의 중심으로 형성되며, 쉼표로 인한 여백<sup>108)</sup>을 통해 음의 움직임에 집중하게 하는 작곡기법을 살펴볼 수 있다.

### ③ [B]-3 제37마디-제42마디

<악보 90> <소리의 행방> 제37마디-제42마디

위 <악보 90>의 [B]-3은 제37-42마디에 해당하며, 짧은 리듬을 바탕으로 본격적으로 새로운 음형이 제시되는 구간이다.

제37마디부터 제41마디까지 제시되는 음형은 불규칙한 간격(단2도, 장2도, 단3도, 장3도, 감4도)이 32분음의 짧은 음가로 조합되어 있으며, 동일 음형은 반복 및 변형된다. 이러한 선율은 포르티시모(*ff*)의 셈여림으로 전개되며, 강한

108) 작곡가 백병동은 쉼표를 각 음형 사이에 배치하기도 하고, 프레이징의 앞과 뒤에 배치하기도 한다. 이를 통해 각 음형의 소리가 발현되기 이전 여백(餘白)이 형성된다. 이것은 백병동 해금작품에 나타나는 쉼표의 다양한 역할 중 하나이다.

셈여림과 불규칙한 음의 밀집으로 혼돈된 분위기를 조성하고 있다.

[B]-3에서는 불규칙한 음형이 다양한 리듬과 함께 제시되어 무질서한 선율이 출현한다. 이를 통해 방향성을 상실한 ‘소리’의 ‘행방’을 표제적으로 구현하고 있다.

#### ④ [B]-4 제43마디-제49마디 1박

<악보 91> <소리의 행방> 제43마디-제49마디 1박

위 <악보 91>의 [B]-4는 제43-49마디에 해당하며, [B]-3에 출현한 음형을 전위시킨 선율이 나타나고, 반음계 상행진행으로 마치는 선율이다.

제43-44마디의 선율은 불규칙한 간격이 32분음표의 짧은 음가로 조합되어 [B]-3의 음형과 유사하나 선율의 방향이 상반되어 전위된 음형이라고 볼 수 있다. 이렇게 형성된 음형은 단3도(증2도)로 상행하며 제시되고, 이후 리듬이 16분음표 6연음으로 변화하여 제46마디까지 반복된다. 제47-48마디의 32분음표 반음계 진행은 [A]-1 ⊕ 반음계 음형의 확대 변형이다.

즉, <소리의 행방>의 도입부에서 제시된 반음계 상행진행으로 마무리된다. 이를 통해 [B]-3과 [B]-4 초입에서 상실되었던 음의 방향성이 명확한 상행으로 재정비되는 현상을 살필 수 있다.

[B]-4는 [B]-3에서 제시된 음형의 변형으로 선율이 시작하며, [A]-1 ⊕ 음형을 확대한 음형이 결합 되어 출현한다. 이를 통해 음형의 가변성을 활용하여 유기적으로 연계되는 선율전개 방식을 확인할 수 있다.

⑤ [B]-5 제49마디 2박-제53마디

<악보 92> <악보 92> <소리의 행방> 제49마디 2박-제53마디

위 <악보 92>의 [B]-5는 제49마디 2박-53마디에 해당하며, [B]단락의 마지막 선율이다. 이전 단락의 최고음  $b^{b''}$ 가 두 옥타브 아래  $b^b$ 음으로 이동하였으며, 선율이  $b^b$ 음과  $a$ 음으로 구성되고 있다.

[B]-5는 전체적으로 음량(*sf sfz*)이 확대되며, 정체된 음의 움직임에 의해 종지 구간의 성격이 드러내고 있다. 해금은 동일음( $b^b$ )과 근접음( $a$ )내에서만 이동한다. 지속음을 통해 음 이동이 보류되는 동시에 악센트의 출현으로 음이 멈추는 현상이 나타나며, 제52마디 0.5박부터 쉼표만 등장하여 다음 단락으로 넘어가기 전에 휴지(休止)부가 배치된다.

(3) [C]단락

[C]단락은 선율진행 양상에 따라, [C]-1, [C]-2, [C]-3, [C]-4로 구분된다.

① [C]-1 제54마디 2박-제61마디 0.5박

<악보 93> <소리의 행방> 제54마디 2박-제61마디 0.5박

위 <악보 93>의 [C]-1는 제54마디 2박-61마디 0.5박에 해당한다. 연음리듬 및 붙임줄 활용이 특징적이며, 도약 진행이 자주 등장한다.



□-1에서는 2분음표 2연음, 4분음표 3연음, 8분음표 3연음 등 다양한 리듬 및 붙임줄의 사용으로 박절이 모호해지는 특징이 나타난다. 제54마디에서는 □-1의 종지로 사용된  $f^{\#''}$  →  $b^{\#''}$  선율이  $f''$  →  $b''$ 로 변형되어 제시된다. 제56마디  $a'$ 는 옥타브+단2도 관계인  $b^b''$ 음으로 상행하며, 제58마디  $b^b''$ 은 옥타브+단2도 관계인  $b^{\flat}$ 음으로, 제59마디  $b'$ 는 옥타브 관계인  $b''$ 음 상행한다. 이처럼 도약이 반복적으로 나타나며, 도약 진행시 옥타브 또는 옥타브 근접음으로 이동하여 상행 및 하행한다.

□-1의 다양한 리듬형 및 붙임줄 활용으로 박절감을 탈피하는 선율진행은 정박단위로 밀집된 음형으로 구성된 □단락과 대비를 이룬다. 또한, 제시되었던 □-1의 완전5도 관계가 감5도 관계로의 변형으로 선율을 제시하며, □-1에서 옥타브 및 옥타브 근접음으로의 이동을 통해 선율적 흐름이 도약진행 안에서도 자연스럽게 연계되는 점을 살펴볼 수 있다.

## ② □-2 제61마디 0.5박-제65마디 2박

<악보 94> <악보 94> <소리의 행방> 제61마디 0.5박-제65마디 2박

e'''음 글리산도 및 꾸밈음 활용

위 <악보 94>의 □-2는 제61마디 0.5박-65마디 2박에 해당한다. 다양한 음고의 꾸밈음 활용으로 분위기의 전환을 이루고 있다.

제61마디 0.5박부터 스타카토를 거쳐  $b''$ 음을 수식하는 꾸밈음이 등장하며, 제62마디 3박에서 장6도 관계의 꾸밈음( $g''$ ), 제64마디에서 단2도 관계의 꾸밈음( $a^b'''$ ,  $f'''$ )이 활용된다.  $e'''$ 음을 중심으로 제63마디는  $d^{\#''''}$ - $e'''$ 음의 글리산도가, 제65마디에서는 트릴이 사용되었다.

□-2는 다양한 꾸밈음 사용이 나타나며, 글리산도와 트릴을 활용하여  $e'''$ 음의 음색을 변화시키고 있다. 즉 동일음의 지속적 변화를 위해 글리산도, 꾸밈음 및 트릴을 활용한 음 구현 양상을 확인할 수 있다.

③ [C]-3 제65마디 3박-제71마디 2박

<악보 95> <소리의 행방> 제65마디 3박-제71마디 2박

위 <악보 95>의 [C]-3은 제65마디 3박-71마디 2박에 해당하며 a''음을 중심으로 선율이 전개된다.

제66마디부터 제71마디 2박까지 a''음이 강조되며, 연음리듬과 붙임줄을 활용하여 마디에 구속되지 않는 선율 전개가 이루어진다. 또한, 제67마디 0.5박부터 다양한 음정(f#'', g'', f''-e'', c#''-d''-f'', g'-g#')의 꾸밈음이 사용되고 트릴 기법으로 음색 변화가 이루어진다.

[C]-3의 선율진행에서 다양한 음정의 꾸밈음은 전통음악의 시김새가 가진 기능과 유사하다. 즉, 한 음(a'')을 중심으로 선율을 전개하는 가운데 전통적 요소를 현대적인 어법으로 활용하고 있음을 살펴볼 수 있다. 또한, 꾸밈음 및 트릴의 활용을 통한 다양한 변화적 양상을 지닌 음 구현 양상을 확인할 수 있다.

④ [C]-4 제71마디 3박-제78마디

<악보 96> <소리의 행방> 제71마디 3박-제78마디

위 <악보 96>의 [C]-4는 제71마디 3박-78마디에 해당하며, a''음을 중심으로

선율전개가 이루어진다.

제71마디의 3박의 부점리듬은 [C]-3의 제65마디 3박의 리듬과 동일하며, a''→g#''의 단2도 클리산도 음형을 시작으로 도약 선율이 나타난다. 제72마디의 g#''→a음 도약 하행, 제75마디 g#→a''음 도약 상행, 제76마디 3박에서 a→a''음 도약 상행을 통해 옥타브 관계 및 옥타브 근접음으로 도약이 이루어짐을 알 수 있다. 또한, 제73마디 2박의 g#-a 음형은 음정 간격과 리듬이 확대되어 제74마디에서 g<sup>♯</sup>-a로 적용되며, 클리산도를 통해 미분음이 구현되고 있다.

[C]-4에서 동일음 옥타브 및 옥타브 근접음으로 선율을 구성하는 기법을 확인할 수 있으며, 동일 음형(g#-a)의 변화성을 활용하는 선율전개 양상을 살펴볼 수 있다.

#### (4) [D]단락

[D]단락은 선율진행 양상에 따라 [D]-1, [D]-2, [D]-3, [D]-4로 구분된다.

##### ① [D]-1 제79마디-제85마디

<악보 97> <소리의 행방> 제79마디-제85마디

반음계 활용 및 트레몰로 음색 변화

위 <악보 97>의 [D]-1은 제79-85마디에 해당하며 빠르기가 ♩=54로 전환된다. 반음계적 요소 및 긴 지속음을 활용한 수평적 진행이 이루어지며, 전체적인 썸여림이 절제된 선율이다.

제79마디 첫 박은 [C]-4의 마지막음(a')에서 한 옥타브 상승한 동일음으로 시작하고 있다. 제79마디부터 82마디까지 트레몰로 및 반음계 진행을 활용하고 있으며, [A]-1의 반음계 음형이 축소되어 8분음표 3연음 리듬으로 긴 지속음 사이에 배치되었다. [D]-1의 절제된 선율은 앞서 [C]-4단락이 두 옥타브 가까운 도약을 중심으로 전개된 것과 대비된다.

[D]-1에서 작곡가는 극도로 여린 썸여림 (pp, ppp)과 반음계적 진행 및 트레몰로 주법을 활용함으로써 음의 이동이 명확한 [C]-4와 대비를 이루었다. 명확한 움직임 을 가지던 음의 이동양상은 [D]-1에서 응축된 썸여림과 트레몰로의 음향으로

인해 공중에 사라지는 듯한 음향을 형성하였고, 이로 인해 소리의 행방이 묘연해진 분위기가 형성된다.

## ② [D]-2 제86마디-제92마디

<악보 98> <소리의 행방> 제86마디- 제92마디

[B]-2 음형 확대 변형 a<sup>b</sup> → g<sup>#</sup> 이명동음 옥타브 도약

위 <악보 98>의 [D]-2는 제86-92마디에 해당한다. [D]-1의 마지막 음 g<sup>#</sup>에서 세 옥타브에 가까운 저음으로 이동하여 선율이 진행된다.

선율의 첫 음인 a<sup>b</sup>은 g<sup>#</sup>음의 옥타브 관계 근접음으로 자연스러운 흐름이 형성되었다. 제86마디의 a-b<sup>b</sup>-c'-b<sup>b</sup>-c' 음형은 [B]-2에 등장한 반음계 음형이 변형된 것으로 16분음표 리듬에서 4분음표 4연음의 리듬으로 확대된 것이다. 이후 제86마디의 음형은 장3도, 단2도 상행하여 반복 제시되고 있으며, 미세한 반음관계의 선율은 쉼표를 통해서 음형의 변화성이 명확히 드러난다.

[D]-2는 앞 단락 음형을 확대 제시하는 선율전개 양상을 확인할 수 있다. 또한, 동일 음형의 변형을 활용하며, [B]-2와 마찬가지로 쉼표의 활용을 통해 각 음형을 부각한다.

## ③ [D]-3 제93마디-제96마디

<악보 99> <소리의 행방> 제93마디-제96마디

[A]-1 ⊕ 트릴 활용 및 트라이톤 관계 진행

위 <악보 99>의 [D]-3은 제93-96마디에 해당하며, 트릴의 반복을 활용하여 선율이 형성된다.

[D]-2와 동일음인 g<sup>#</sup>음에서 시작되며 이로부터 증4(감5)도, 완전5도, 감5도 관계인 d<sup>#</sup>, g<sup>b</sup>, c<sup>#</sup>음으로 선율이 전개된다. 제93마디부터 세 박 동안 지속되는 각 음에 트릴을 활용하여 음색의 변화가 이루어지고, 쉼여림의 변화(p→mp→mf

→*f*)를 통해 음향이 확대된다. [D]-3에서 트릴의 출현은 [A]-1 ㉠의 트릴을 응용한 부분으로 해석할 수 있으며, 이를 통해 도입부에서 제시된 음소재를 선율전개 가운데 활용하는 기법을 확인할 수 있다.

[D]-3에서는 트릴의 활용과 비규칙적인 음정 관계를 통해 지속적인 긴장감이 유발된다. 이러한 음 구현 양상은 안착하지 않고 끊임없이 움직이려 하는 음의 성질을 표현하고 있다.

#### ④ [D]-4 제97마디- 제98마디

<악보 100> <소리의 행방> 제97마디-제98마디

[A]-1 ㉠ 음형 확대 종지구 형성

해. *dim.* *p* *pp* *sf* (특을 두드리)

위 <악보 100>의 [D]-4는 제97-98마디에 해당하며 [D]단락의 마지막 부분으로 [A]-1의 첫 도입부에 제시된 음형을 사용하여 종지구간을 구성하고 있다.

제97마디부터 98마디까지 [A]-1 ㉠ 반음계 음형이 확대되어 a→e<sup>b</sup>음의 반음계 상행선율로 구성된다. 이때 셈여림은 점진적으로 작아지며, 상행하는 방향성 안에서 ‘소리’의 ‘행방’이 허공으로 사라지는 듯한 음향적 효과를 가진다. 이후 고정된 음이 아닌 울림통을 두드리는 것으로 악곡이 마친다.

[D]-4에서는 [A]단락 첫 도입부에 제시된 반음계 음형을 [D] 단락의 종지선율에서 확대 활용하고 있으며, 음의 방향성이 명확한 선율 전개가 특징적이다. 음고를 지닌 명확한 종지음을 대신 울림통을 두드리는 기법으로 종지함으로 고전적인 종지방식을 탈피한다.

이와 같이 <소리의 행방> 해금독주곡으로 단악장 형식을 취한다. 악곡구조는 [A] [B] [C] [D]로 구성된다. 조성은 무조이며 빠르기는 ♩=60, ♩=48로 전환된다.

시작음과 종지음은 b→♯(울림통을 치면서)로 타악기적 음향 효과로 종지한다. 주요음은 B음, D음, E음, A음이며, 음 구현 양상은 B음에서 글리산도 및 트릴, D음에서 스타카토, 테누토 꾸밈음 활용과 함께 E음과 A음에서 꾸밈음의 수식으로 다양한 변화적 양상이 나타난다. 리듬은 다양한 리듬형의 활용을 기반으로 분할리듬을 통한 빠른 패시지 및 붙임줄의 활용을 통한 유연한 박절감 즉, 정형적인 박을 탈피하는 리듬 특징이 나타난다.

## 6. 해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상>

<빈약한 올페의 회상>은 해금과 피아노의 이중주 작품이다. 천지윤의 <관계항 2: 백병동>을 위한 위촉작품으로, 2016년 10월 6일 금호아트홀에서 해금 천지윤 피아노, 이혜진의 연주로 초연하였다.

### 1) 작품개관

해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상>은 1966년도에 작곡된 피아노와 성악을 위한 가곡작품을 개작한 작품이다. 백병동의 가곡작품 중 <빈약한 올페의 회상>은 표현주의 현대작품으로 분류되며 드라마틱한 성격을 지닌 작품 중 하나이다. ‘죽음’이라는 주제와 연계된 백병동의 또 다른 작품이며 음악의 신 오르페우스의 죽음을 담은 최하림 <빈약한 올페의 회상>의 시를 바탕으로 작곡하였다. 다음은 <빈약한 올페의 회상>의 가사에 해당하는 내용이다.

<빈약한 올페의 회상> 최하림

나무들이 일전(日前)의 폭풍처럼 흔들리고 있다.  
퇴각(退却)하는 계단의 광선(光線)이 거울을 통과하며,  
시간(時艱)을 부르며  
바다의 각선(脚線) 아래로 빠져나가는  
오늘도 외로운 발단(發端)인 우리  
아아 무슨 근거(根據)로 물결을 출렁이며  
아주 끝나거나 싸늘한 바다로  
나아가고자 했을까 나아가고자 했을까  
차거운 결정을 한 가지 새에서  
헤매임의 어휘에 걸려나나(裸裸)히  
그 무거운 팔을 흔들고  
나의 가을을 잠재우라 흔적(痕迹)의 호수여  
아아 유리디체여!  
달빛이 죽어버린 철판 위 빛났은 감탄사를 손에 들고  
어두운 얼굴의 목이 달을 돌아보면서 서 있다.  
들어가라 들어가라 계량하지 못하는 조직 속  
심연 끝에 붉은 황혼이 다가오면  
우리들의 결구(結句)도 내려지리라.

들어가라 하체(下體)를 나부끼며  
 해안(海岸)의 아이들이 무심히 선 바닷속으로  
 노래를 잃어버린 신(神)들의 항구를 지나서  
 하체(下體)를 나부끼며 해안의 아이들이 무심히 선 바닷속에서<sup>109)</sup>

위와 같이 <빈약한 올페의 회상>은 시를 통해 느껴지는 어두운 분위기 및 반복되는 탄성이 작품 가운데 담겨있다. 또한, 표현주의 성악작품으로 당시 가곡에서 이루어지지 않은 새로운 기법적 시도가 이루어졌으며 해금과 피아노를 위한 기악작품으로 개작되었다.

## 2) 악곡구조

<빈약한 올페의 회상>은 총 74마디로, 단악장으로 구성된다. 박자표의 변화가 총 42회로 이루어지며 박의 빠르기 또한 ‘임의의 속도로’로 기재되어, 연주자의 주관적 해석 및 흐름으로 연주하도록 제시된다. 악곡구조는 선율전개 양상을 기준으로 카덴차를 포함한 [A] [B] [C] [D]로 총 4단락으로 구분된다. <빈약한 올페의 회상>의 악곡구조를 표로 정리하면 다음 <표 9>와 같다.

<표 9> 해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상> 악곡구조

악장	단락	마디	빠르기	박자
단악장	[A]	제1마디-제28마디	임의의 속도로	6/4, 4/4, 1/4, 3.5/4, 2/4, 3/4, 2/4, 4/4, 3/4, 2/4 3/4, 2/4, 2.5/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4,
	[B]	제29마디-제46마디		3/4, 1/4, 3/4, 4/4, 3/4, 5/4, 3/4,
	[C]	제47마디-제53마디		2/4, 3/4, 5/4, 4/4
	[D]	제54마디-제74마디		5/4, 4/4, 5/4, 6/4, 4/4, 2/4, 3/4, 4/4, 6/4, 3/4

## 3) 선율분석

109) 이경숙, “Byungdong Paik and his art songs”(Texas: University of Texas at Austin 박사학위논문, 1994), 60-61쪽.

(1) A 단락

① A-1 제1마디-제5마디

<악보 101> <빈약한 울폐의 회상> 제1마디-제5마디

위 <악보 101>의 A-1은 제1-5마디에 해당한다. <빈약한 울폐의 회상>의 첫 도입부로 빠르기는 ‘임의의 속도’로 지시되어있다. A-1의 피아노와 해금의 선율은 불협화 음정을 활용하고 있다. 감8도 도약, 단2도(증1도)의<sup>110)</sup> 선율 진행이 나타나며, 제4마디에서는 감4도 화음, 증4도 화음을 통한 수직적 울림을 살펴볼 수 있다.

이처럼 A-1은 단2도, 장2도, 증4도, 감4도의 불협화 음정을 적극적으로 활용하는 선율로 악곡의 도입부부터 무조(無調)의 경향을 확고히 한다고 볼 수 있다.

110) <빈약한 울폐의 회상>의 도입부인 A-1을 살펴보면 첫 마디의 피아노 제시음으로 감8도 출현을 살펴볼 수 있다. 이는 옥타브 전위 단2도로 작품 전개의 초입부터 직접적인 단2도 음정 관계가 집중적으로 출현하는 점을 확인할 수 있다. 이를 통해 무조(無調)로의 조성이 드러나는 선율진행을 살펴볼 수 있다.



② [A]-2 제6마디-제13마디

<악보 102> <빈약한 율폐의 회상> 제6마디-제13마디

위 <악보 102>의 [A]-2는 제6-13마디에 해당한다. 제6마디부터 제9마디 1박까지 피아노에서 단3도와 단2도로 구성된  $g''\#-b''-c'''$  선율이 제시되며, 리듬은 점점 세분화된다. 제8마디부터 제12마디까지의 해금선율은 앞서 피아노의 단3도 및 단2도 음정으로 형성되어 있으며, 제12-13마디에서는 8분음표와 8분음표 3연음 리듬([A]-2 ⊕)이 반복 제시된다.

[A]-2는 [A]-1과 같이 단2도 선율([A]-2 ⊖)이 나타나지만, [A]-1에서의 수직적 울림과 달리 수평적 진행으로 대비된다. 리듬분할을 통해 긴장감이 형성되며, 피아노와 해금에서 모두 단3도 및 단2도 음정이 출현한다. 이를 통해 해금과 피아노에서 동일한 음정 관계의 활용으로 인한 선율의 통일성을 살펴볼 수 있다.

③ [A]-3 제14마디-제22마디 2박

<악보 103> <빈약한 율폐의 회상> 제14마디-제22마디 2박

위 <악보 103>의 [A]-3은 제14마디-22마디 2박에 해당한다. 제14, 제16마디에서는 8분음표 2개와 8분음표 3연음 리듬이 활용되는데 이는 [A]-2 제12-13마디 피아노 ㉠음형의 리듬을 변형한 부분이다. 제17-18마디의 단2도 하행선율은 [A]-2 ㉠음형이 변형 제시된 부분으로 해금으로 시작하여 피아노의 저음역과 고음역으로 반복 연결되며, 제21-22마디의 단2도 상행선율(c'-d<sup>b</sup>)은 해금으로 시작하여 피아노의 고음역, 피아노의 저음역으로 반복 제시되어 동일 음형의 가변성을 활용한 전개 양상을 확인할 수 있다. 제20마디 피아노의 수직 화음은 감4도, 완4, 증4, 감5도의 결합으로 조성을 구분할 수 없는 화성이다.

[A]-3은 [A]-2에서 제시된 리듬이 차용되었고 단2도의 반음이 주로 활용되는 선율이 나타난다. 해금에서 선행된 음형을 피아노에서 이어받아 모방·전개하는 점이 특징적이며, 단2도의 선율 진행과 피아노의 비(非)조성 화음을 통해 무조(無調)의 성격이 강조된다.

④ [A]-4 제22마디 3박 - 제28마디

<악보 104> <빈약한 율폐의 회상> 제22마디 3박-제28마디

위 <악보 104>의 [A]-4는 제22마디 3박-28마디에 해당한다. 제22마디에서 피아노 온음계 상행진행이 나타나 앞서 단2도 선율 진행과 대비된다. 피아노의 제23마디 3박 및 제26마디 제3박에서 제27마디 3박까지의 피아노 리듬은 [A]-2의 ㉠음형의 음고 및 리듬이 변형된 것이다. 해금은 제25마디에서 감4도 진행 후 단2도 선율진행으로 4도·2도의 구성음 활용을 살필 수 있다. 또한, 제22마디의  $e^b \rightarrow d''$  상행, 제24마디의  $c^{\flat\flat} \rightarrow d'$  하행, 제26마디의  $d'' \rightarrow e^b$  하행진행에서 옥타브 근접음으로 도약이 이루어지고 있음을 살펴볼 수 있다. 동일음을 리듬 분할하여 연주하는 형태 또한 제23-27마디에 걸쳐 반복된다.

[A]-4는 감4도 및 단2도의 선율 진행이 동일하게 등장하며, 옥타브 근접음으로의 도약진행과 동일음 분할기법을 통해 긴장감이 확대된다.

(2) B 단락

① B-1 제29마디-제41마디

<악보 105> <빈약한 올페의 회상> 제29마디-제41마디

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (해.) and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1 (Measures 29-31):**
  - Annotations: **c<sup>#</sup>''→d''' 옥타브 근접음 도약** (Octave proximity leap), **동일 음형 모방 및 변형** (Imitation and variation of the same melodic shape), **완전4도 + 단2도** (Perfect fourth + minor second).
  - Dynamic: *mp*.
- System 2 (Measures 32-34):**
  - Annotation: **B-1 ㉠ 반음계 음형** (Chromatic melodic shape).
  - Dynamic: *mf* and *p*.
- System 3 (Measures 35-41):**
  - Annotations: **피아노 구성음(e'' - e''') 활용** (Use of piano construction notes), **완전4도 + 단2도** (Perfect fourth + minor second), **반음 · 온음 수직 화음 및 수평 진행 활용 진행** (Use of chromatic and diatonic vertical harmonies and horizontal progressions).
  - Annotation: **B-1 ㉠ 음형 변형** (Melodic shape variation).
  - Dynamic: *mf* and *p*.

위 <악보 105>의 [B]-1은 제29-41마디에 해당한다. 제29마디 해금선율은 옥타브+단2도로 도약 진행하는데, 이것은 [A]-4에서 나타난 옥타브 근접음 활용의 반복으로 이해할 수 있다. 해금의 제30마디 선율은 새로운 음형이지만, 제30-31마디에 걸쳐 완전4도와 단2도로 진행되는 선율 형태는 이전과 유사하다. 피아노는 해금의 제30마디 선율을 모방·변형하여 제30-31마디의 선율을 형성하고 있으며, 제33마디 피아노의 [B]-1 ㉠ 반응계 선율진행은 제35마디, 제39마디-41마디에서 반복하며 확장되고 있다. 제35마디에서 피아노가 먼저 e<sup>2</sup>와 e<sup>3</sup>를 수직적 음정으로 제시하고, 해금이 이것을 수평적으로 풀어서 선율을 시작하는 것이 특징적이며, 제37마디 해금에서는 완전4도와 단2도 선율진행이 다시 사용된다.

[B]-1은 해금에서 새로운 음형이 출현하며 피아노가 이를 모방·변형하는 전개를 보인다. 즉, 반복적이지만 확대되는 형태를 통해 음형 가변성을 활용하는 선율 전개 양상을 다시 살펴볼 수 있다. 해금선율에서 4도·2도 구성의 선율진행이 반복되고 있으며 지속적인 반응사용을 통해 무조(無調)의 조성이 강조된다. 피아노가 수직적 화성으로 음을 먼저 제시하면 해금이 이를 받아 수평적으로 풀어나가는 장면을 살펴볼 수 있었는데, 이를 통해 두 선율의 연관성과 개별성을 모두 확인할 수 있다.

② B- 2 제42마디-제46마디

<악보 106> <빈약한 울폐의 회상> 제42마디-제46마디

위 <악보 106>의 B-2는 제42-46마디에 해당한다. 피아노의 수직적 화음은 단3도와 단2도로 구성되어 불협화적 음향을 바탕으로 긴장감을 유도하며, 포르테(*f*) 이상의 강한 셈여림이 제시된다. 제42마디-46마디 1박까지 해금의 *f'''*음 선율은 불임줄을 통해 강박변환을 유도하며, 피아노와 같은 음정(*f'''*) 및 리듬으로 연주하며 포르테(*f*)에서 포르티시모(*ff*)로 셈여림의 확대와 함께 긴장감이 확대된다. 제45마디까지는 *f'''*음을 지속하다가 제46마디에서는 8분음표 3연음과 16분음표 5연음으로 리듬이 분할되며, 마찬가지로 해금과 피아노가 동일한 리듬을 활용하여 진행한다.

B-2는 해금과 피아노에서 동일한 당김음 패턴이 나타나며 연음리듬을 통해 음가가 축소되어 긴장감이 극대화되었다. 이전까지 해금과 피아노의 선율이 교차하였던 특징과 상반되며, 강한 셈여림과 더불어 <빈약한 울폐의 회상>의 클라이맥스라고 할 수 있다.

(3) [C] 단락

① [C] 단락 제47마디-제53마디

<악보 107> <빈약한 율폐의 회상> 제47마디-제53마디

피아노 구성음(DD-D, d'-e<sup>b</sup>) 활용

단3도 관계 선율형 표현

47 해. *p*

Pno. *p*

52 Cadenza 해. *p* *mp* *mf* *f*

53 해. *mf* *pp* *p*

위 <악보 107>의 [C]는 제47-53마디에 해당한다. 제47마디에서 피아노와 해금은 모두 피아노(*p*)의 셈여림으로 연주하는데, [B]-3의 셈여림이 포르티시모(*f*)였던 것과 극명히 대비된다. 음고 또한 [B]-3의 *f*음 중심 선율에 비해 *d*음 중심으로 급격히 낮아졌다. 제47마디부터 피아노의 옥타브 음정이(D-d)이 지속적으로 제시되어 오스티나토(*ostinato*)<sup>111)</sup>가 형성되며, 피아노의 단2도 상부 화음 *d'*와 *e<sup>b</sup>'*는 해금선율의 구성음으로 사용된다. 이후 제52-53마디는 카덴차에 해당하며, 더 적극적인 연주자의 해석을 요구한다. 단3도의 동형진행을 중심으로 새로운 선율형이 출현하고, 점차 음정 간격(증4도-완전5도-완전8도)을 확대하여 긴장감을 조성하고 있다. 꾸밈음이 출현하고 증4도와 단2도의 선율 진행을 살펴볼 수 있다. 즉, 카덴차에서는 음정 간격의 확대를 통해 긴장감을 조성하고 있으며,

111) 오스티나토(*ostinato*): 어떤 일정한 음형을 악곡 전체를 통하여, 혹은 통합된 악절 전체를 통하여 같은 높이로 언제나 되풀이하는 부분을 지칭하는 용어이다. 『음악대사전』, (서울: 세광음악출판사, 1986).

증4도와 단2도 선율진행, 그리고 본음(f)의 윗음과 아래음으로 구성된 꾸밈음이 특징적이다.

㉔는 작은 썸여림(*p*)과 낮은 음역을 사용하고 있는데, 이는 강한 썸여림(*ff*)과 높은 음역을 통해 클라이맥스를 형성한 ㉔-3과 대조적이다. 제48마디를 통해 피아노가 수직적 화성으로 음을 먼저 제시하면 해금이 이를 받아 수평적으로 풀어나가는 선율 전개 양상을 다시 확인할 수 있었다. 카덴차에서는 음정 간격의 확대를 통해 긴장감을 조성하고 있으며, 증4도와 단2도 선율 진행, 그리고 꾸밈음의 특징은 전통적 요소가 현대적으로 재해석된 것으로 볼 수 있다.

#### (4) ㉔ 단락

##### ① ㉔-1 제54마디-제55마디

<악보 108> <빈약한 올페의 회상> 제54마디-제59마디

위 <악보 108>의 ㉔-1은 제54-59마디에 해당한다. 피아노는 ad lib.구간에서 트릴과 트레몰로 활용하며 비정형적 리듬을 통해 긴장감을 조성한다. 해금은



제54마디에서 피아노의 수직 화음 중 e<sup>b</sup>음과 f<sup>♯</sup>음을 차용하여 선율을 형성하며, 제55마디 f<sup>♯</sup>음에서는 미분음 기법을 사용하였다. ad lib.구간에서는 해금의 동음 반복 선율이 특징이다.

㉔-1은 경과구적 선율이 제시된 후 자율적 해석이 개입될 수 있는 ad lib.구간이 배치되었다. ad lib. 구간에서 나타나는 동일음 분할 기법은 원작인 성악작품에서 Sprechstimme<sup>112)</sup>기법을 기악화한 부분이며, 미분음 기법은 전통음악 중 산조나 판소리의 절규하는 소리와 같이 흘러내리는 소리를 표현한 것으로 시의 내용에 기반한 ‘죽음’에 대한 슬픔을 음악적으로 구현하고 있다.

## ② ㉔-2 제 60마디-제68마디

<악보 109> <빈약한 울폐의 회상> 제60마디-제68마디

위 <악보 109>의 ㉔-2는 제60-68마디에 해당한다. 제63-64마디는 피아노(*p*) 이하의 셈여림이 활용되며, ㉔단락에서 제시된 단3도 선율이 반복 제시되어

112) Sprechstimme기법은 독일어로 ‘이야기하는 노래’라는 뜻으로 쇤베르크 등 작곡가들에 의해 시도된 성악 연주형태를 말한다. 노래와 이야기의 2가지 성격을 띠고 있으며, 정해진 음정과 리듬 안에서 이야기하듯이 노래한다. “Sprechstimme”, 『두산대백과사전』, (www.doopedia.co.kr).

어둡고 쓸쓸한 분위기를 형성한다. 제63마디 해금선율의 d'음과 f'음은 같은 마디 피아노 화음의 구성음과 동일하며, 제64마디의 e<sup>b'</sup>, g<sup>b'</sup>(f<sup>#'</sup>) 또한 제63마디 피아노 화음의 구성음과 같다. 이처럼 피아노의 구성음(a-b)을 활용한 전개 양상은 제65마디, 제67마디의 진행에서도 나타난다.

㉔-2는 ㉔-1의 셈여림(*f*)과 상반되는 셈여림(*p*)으로 시작하여 장면의 전환이 빠름을 알 수 있다. 피아노의 수직적 화성에서 제시된 음을 중심으로 해금이 수평적으로 전개해나가는 양상이 반복적으로 확인되며 이를 통해 유기적인 관계를 형성하는 선율전개를 확인할 수 있다. 또한, 피아노 저음부의 반음 진행을 통해 무조(無調)의 조성이 드러난다.

### ③ ㉔-3 제69마디-제74마디

<악보 110> <빈약한 율폐의 회상> 제69마디-제74마디

위 <악보 110>의 ㉔-3은 제69-74마디에 해당한다. 제69마디 피아노의 화음은 완전4도와 단2도로 구성된 화음으로 <빈약한 율폐의 회상>에서 자주 사용되는 4도와 2도 음정을 수직적으로 제시한 것이다. 제71- 72마디의 해금선율은 제63-64마디에서 사용된 단3도 선율과 동일하며 리듬 또한 같다. 제73마디-74마디 해금선율은 증4도와 단2도로 이루어져 있으며, d'이 꾸밈음으로 수식된다. 악곡의 마지막 마디인 제74마디는 불완전 음정인 c<sup>#</sup>음으로 종지하여 ‘열린 종지’의 성격을 드러낸다.

㉔-3은 종지 선율로 작품 전반에 걸쳐 지속적으로 4도와 2도 관계의 음을 사용하고 있는데 종지에서도 해금의 증4도 및 단2도 선율 진행, 그리고 단2도 관계의 꾸밈음으로 ‘한국적인 요소113)’로 활용하여 음악적 분위기를 조성하고

있다.

이와 같이 <빈약한 율폐의 회상> 해금과 피아노의 편성으로 단악장 형식을 취한다. 박자표의 경우 총 42번의 변환되며, 악곡구조는 [A] [B] [C] [D] 로 구성된다. 빠르기는 ‘임의의 속도대로 자유롭게’로 설정되며, ad lib.과 cadenza의 배치가 나타난다.

시작음과 종지음은 a<sup>b</sup>↔c<sup>#</sup> 음으로 증음정 관계로의 종지음 설정이 특징적이며, 명확한 중심음 및 주요음은 나타나지 않는다. 또한, 동일음 리듬분할 및 섹여림 변화를 통한 음 구현 양상을 확인할 수 있다.<sup>114)</sup> 리듬은 일정한 리듬 패턴의 반복 활용이 아닌 다양한 리듬의 활용으로 변화가 지속적으로 이루어지며 쉼표를 통한 당김음으로 긴장감이 형성된다.

## 7. 해금과 피아노를 위한 <화장장에서>

<화장장에서>는 해금과 피아노의 반주로 이루어진 이중주 작품으로 천지윤의 <관계항2: 백병동>을 위한 위촉작품이다. 2016년 10월 6일 금호아트홀에서 해금 천지윤, 피아노 이해진의 연주로 초연하였다.

### 1) 작품개관

해금과 피아노를 위한 <화장장에서>는 1968년도에 작곡된 피아노와 성악 편성으로 구성된 가곡작품의 개작작품이다. 그의 가곡 <화장장에서>는 1975년에 ‘제3회 백병동 작곡발표회’에서 초연되었으며, 백병동의 가곡작품 <빈약한 율폐의 회상>과 함께 백병동의 가곡작품 중 현대적인 시도를 하였던 작품으로 <빈약한 율폐의 회상>과 동일하게 ‘죽음’을 소재로 삼고 있다.

정건모의 시 <화장장에서>를 주제로 삼은 본 작품은 화장터에서 죽은이를

113) 제73마디 3박에 등장하는 꾸밈음이 단2도 관계로 이루어져 있어, 전통음악에서의 ‘꺾은음’과 유사한 단2도 꾸밈음과 4도 관계의 음정 관계를 활용함으로써, 남도 민요의 음계가 지닌 분위기와 유사한 표현으로 해석할 수 있다. 이에 대한 자세한 설명은 제 IV장에 4) 전통요소에서 설명할 것이다.

114) 동일음 리듬분할 기법은 원작인 가곡작품의 Sprechstimme기법을 기악화한 기법으로 <오늘, 98년 9월>(1998), <명(冥)II>(2004), <비우고, 가고>(2010), <운(韻)-VII>(2011), <소리의 행방>(2016)에 나타나는 음 구현 양상과는 구별된다.

떠나보내는 내용을 담고 있으며, 사랑하는 이를 보내는 사무치면서도 허탈한 심정을 담고 있는 작품이다. 다음은 정건모의 <화장장에서>의 시의 내용이다.

<화장장에서> 정건모 시

벽은 무언(無言)의 요설(饒舌)속에서  
독용(毒茸)처럼 찌푸린 표정으로  
음산한 그의 영역(領域)을 지키고 서 있었다.  
때때로 이 벽에선 요령(要領)이 울리고  
항쟁(抗爭)의 기치(旗幟)처럼 나폴거리던 서러운 숨결  
이파리는 이파리대로  
저마다의 아쉬움으로 바람결에도 뒤설레이는 것이다.  
억겁을 두고 소리없이 훑날리던 낙엽(落葉)들  
아, 여기 그들의 마지막 승화(昇華)를 위하여  
무수한 풀잎 청태(靑苔)를 사이로 풀벌레만 우는가  
오리나무 백화(白樺) 무성한 그림자에 어찌랴 3?  
새들이 짓어귀는다.  
지금은 욕(辱)된 삶.  
이토록 밀려오는 파멸(破滅)의 절정(絶頂)에서  
마음은 사라지는 해일(海溢)  
우리도 마침내  
저 같은 영겁(永劫)에서  
두견(杜鵑)의 울음으로 소생하려는 것일까!  
잠시 끼치고 가는 나의 아쉬운 자욱.  
통곡하여도 통곡하여도,  
시름은  
이 고을 허전한  
막바지에 메아리되어 가고  
서글픈 사연인가  
녹슬은 쇠문을  
아, 비가 나린다.<sup>115)</sup>

위와 같이 <화장장에서>는 ‘죽음’이라는 소재를 중심으로 <빈약한 율폐의

115) 이경숙, “Byungdong Paik and his art songs”(Texas: University of Texas at Austin 박사학위논문, 1994), 64-65쪽.

회상>과 함께 표현주의 현대작품<sup>116)</sup>으로 분류되며, 당시 가곡에서 이루어지지 않은 새로운 시도가 이루어진 작품으로 해금과 피아노를 위한 작품으로 개작되어 해석되었다.

## 2) 악곡구조

해금과 피아노를 위한 <화장장에서>는 총106마디<sup>117)</sup>로, 단악장으로 구성된다. 빠르기는 ‘무겁게 자유로운 속도’로 기재되어 있어, 빠르기는 연주자의 호흡에 따라 자율성을 부여한다. 또한, 박자표의 변환이 총 26회 이루어진다. 악곡구조는 선율전개 양상에 따라 [A] [B] [C] [D] [E] [F]로 총 6단락으로 구분된다. <화장장에서>의 악곡구조를 표로 정리하면 다음 <표 10>과 같다.

<표 10> 해금과 피아노를 위한 <화장장에서> 악곡구조

악장	단락	마디	빠르기	박자
단악장	[A]	제1마디-제18마디	무겁게 자유로 운 속도로	2/4,2.5/4,3/4,2/4, 4/4,2/4,3/4,2/4
	[B]	제19마디-제36마디		3/4,2/4,3/4,2/4
	[C]	제37마디-제63마디		3/2,4/4,3/2,3/4 6/4,5/4,3/2,2/2, 3/2
	[D]	제64마디-제72마디		3/4
	[E]	제73마디-제92마디		2/4
	[F]	제93마디-제106마디		3/4,2/4,3/4,5/4

## 3) 선율분석

### (1) [A]단락

116) 이경숙, 앞의 논문, 66쪽.

117) 해금과 피아노를 위한 <화장장에서> 해금의 마디 수가 총 106마디이며, 피아노의 마디수는 109마디이다. 피아노의 마디 수의 차이는 해금의 1마디 안에서 박자표를 반으로 분할하여 2마디로 나뉘어 생긴 현상으로, 해금선율을 중심으로 하는 분석이기 때문에, 총 마디 수를 해금을 기준으로 적용하였다.

① [A]-1 제1마디-제8마디

<악보 111> <화장장에서> 제1마디-제8마디

무겁게 자유로운 속도로

위 <악보 111>의 [A]-1은 제1-8마디에 해당한다. 피아노의 병행 8도 음정 진행으로 시작되며, 피아노(*p*)를 통해 절제된 울림을 표현한다. 제1-5마디까지를 살펴보면 제2마디에서는 B<sup>b</sup>-F<sup>#</sup>-C 진행으로 감4도와 증4도 하행하며, 제5마디의 경우 E-B'-F<sup>#</sup> 진행으로 완전4도 하행 진행한다. 제6마디의 선율과 제7-8마디 화음에서는 온음(장2도)과 반음(단2도)118)의 선율이 반복 등장한다.

[A]-1은 도입부에 해당하며 해금은 출현하지 않는다. ‘무겁게 자유로운 속도로’ 지정되어 연주자의 호흡에 따라서 주관적으로 빠르기를 선택할 수 있는 구간이다. 피아노 선율에서 나타난 감4도와 증4도 진행은 무조적 색채를 조성하고 있으며, 트라이톤(Tritone)의 음정관계, 4도, 온음 및 반음 활용양상이 특징적이다.

118) <화장장에서>의 도입부인 [A]-1은 피아노의 수직화음 및 수평진행에서 온음(장2도)과 반음(단2도)이 활용되며, 작품 전반에 지속적으로 출현하여 무조(無調)의 조성적 성격이 드러난다.

② [A]-2 제9마디-제18마디

<악보 112> <화장장에서> 제9마디-제18마디

위 <악보 112>의 [A]-2는 제9-18마디에 해당하며 해금선율이 처음 등장한다. 먼저 제9마디에서 피아노가  $b^b$ '음을 제시하고 제10마디에서 해금이 같은 음으로 선율을 시작하여 울림이 연계된다. 제12마디에서도 마찬가지로 피아노가 먼저  $F^\#$ '을 제시하고 해금이  $f^\#$ '를 통해 선율을 시작한다. 제10마디, 제12마디, 제14마디에서는 해금선율의 옥타브 근접음으로 도약하는 특징이 있다. 제15-16마디 피아노에서 반음계 하행이 두 마디에 걸쳐 제시된다. 제12-16마디에 걸쳐 피아노에서 8분음표 3연음이 반복되는 동안 해금은 피아노와 완전히 다른 리듬을 연주하여 두 악기가 구분되는 특징을 살펴볼 수 있다.

[A]-2에서는 해금의 도약 음정이 반복적으로 출현하며, 피아노의 반음계 하행으로 무조의 성격이 드러난다. [A]-2는 해금과 피아노 선율 간의 관계가 복합적으로 드러나는 구간이다. 피아노가 제시한 음정으로 해금이 선율을 전개하고 있어 동일음 활용 양상이 명확히 드러나면서도 리듬에서는 대비 양상으로 서로 구분된다. 이를 통해 해금과 피아노의 울림을 연결하면서도 각 악기를 독립시키는

작곡가의 의도를 살필 수 있다.

(2) B 단락 제19마디-제36마디

① B-1 제19마디-제35마디

<악보 113> <화장장에서> 제19마디-제29마디

위 <악보 113>의 B-1은 제19-29마디에 해당한다. 피아노에서는 B단락 전반에 걸쳐 8분음표 3연음이 반복적으로 제시되며, 이는 A-2에서의 피아노 리듬이 그대로 사용된 것으로 아르페지오를 통해 넓은 음역으로 확장되었다. 제24마디에서 피아노의 주선율은 e'음으로 끝나고, 제25마디 해금선율은 e'음으로 시작하여 두 선율이 동일음으로 연결되며, 썸여림 또한 피아니시시모(pp)로 두 악기의 썸여림(pp)이 동등하게 연결된다. 제26-27마디 해금선율은 e<sup>b</sup>'-e'-g'-f<sup>#</sup>'-f'로 단2도와 단3도의 선율진행이 나타난다.

B-1단락은 A-2가 확장되어 새로운 선율을 전개하고 있다. 해금은 단2도와 단3도 선율 진행을 통해 무조의 성격을 드러내고 있으며, 피아노가 제시한 음정으로 해금이 선율을 전개하는 동일음 활용양상을 확인할 수 있다.



<악보 114> <화장장에서> 제30마디-제35마디

위 <악보 114>의 B-1단락 제30-35마디를 살펴보면, 먼저 제30-31마디에 걸쳐 해금은 단7도 도약 이후, 장2도, 단2도, 단3도 관계를 활용하는 하행진행이 나타나고, 피아노는 B단락의 넓은 음역 사용과 A-2단락의 반음계 하행이 복합되어 있다. 특히 피아노의 제31마디는 크레센도와 함께 연음리듬의 분할로 음가가 축소되어 긴장감이 형성되며, 이후 제32마디에서 온음 리듬으로의 확대로 이루어져 대비된다.

B-2단락은 A-2단락과 B-1단락의 복합적인 형태이며, 해금은 도약을 활용한 선율이 다시금 제시된다. 해금과 피아노에서 무조(無調)의 성격이 드러나며 제32마디를 기준으로 음의 밀도 대비를 활용한 선율 전개를 살필 수 있다.

② B-2 제36마디

<악보 115> <화장장에서> 제36마디

위 <악보 115>의 B-2는 제36마디에 해당하며 해금의 ad lib. 구간이다. B-3의 해금선율은 f음을 기점으로 동일음 리듬분할 기법이 출현하는데, 이것은 Sprech

timme기법을 기악적으로 구현한 것이다. 단2도, 장3도, 단3도 위주의 절제된 선율진행 이후 후반부에 들어 완전5도, 완전4도+단2도 진행으로 확장되고 있다.

□-2는 다양한 리듬 변화를 동반하는 선율의 변화성이 나타난다. 또한, 절제된 음정 관계로 구성된 선율을 통해 긴장감이 형성되며, ad lib.구간의 배치로 연주자의 자율적 해석을 위한 공간이 특징적이다.

### (3) □단락

#### ① □-1 제37마디-제48마디

<악보 116> <화장장에서> 제37마디-제45마디

The musical score for measures 37-45 of '화장장에서' is presented in two systems. The first system (measures 37-40) features a vocal line (해.) and piano accompaniment (Pno.). The piano part begins with a fortissimo (ff) dynamic and includes a dynamic contrast annotation '셈여림 대비 (ff -> pp)'. A box above the piano part notes '피아노 구성음 (f'''' ) 활용'. The second system (measures 41-45) continues the vocal and piano parts, with another '셈여림 대비 (pp -> ff)' annotation. The piano part shows a dynamic shift from pianissimo (pp) to fortissimo (ff). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

위 <악보 116>의 □-1은 제37-45마디에 해당한다. 피아노의 선율은 포르티시모(ff)의 강한 셈여림과 함께 다섯 옥타브를 넘는 음역으로 확장하여 수직적 공간을 창출한다. 해금은 제39마디 피아노의 마지막 음인 f''''와 같은 f'음으로 제40마디부터 선율을 시작하고, 피아노(p)의 셈여림으로 이전 마디와 대비된다. 제40-42마디의 경우 피아노의 선율의 구성음 a<sup>b</sup>'', b<sup>b</sup>'', e'', a<sup>b</sup>'''를 해금이 그대로

활용하고 있으며, 이후 피아노는 다시 포르티시모(*ff*)의 넓은 음역으로 선율이 진행된다.

□-1은 피아노의 강한 음향이 대칭적인 가운데 해금의 여린 선율이 배치되는 특징적인 구간이며, 피아노는 넓은 음역을 사용하고 있으나 해금은 한 옥타브 이내로 제한되어 음고 및 셈여림 대비 양상이 나타난다. 또한, 피아노가 먼저 제시한 음을 해금이 이어받아 전개하여 동일음 활용을 통한 전개 양상도 확인할 수 있다.

## ② □-2 제46마디-제48마디

<악보 117> <화장장에서> 제46마디-제48마디

위 <악보 117>의 □-2는 제46-48마디에 해당하며, 해금 솔로 구성 및 연결구가 형성된다.

해금의 시작음  $g^{\#''}$ 음을 포함하여 해금선율에서 활용된 구성음  $e'''$ ,  $c'''$ 는 □-1 마지막 마디인 제45마디 피아노의 수직화음  $g^{\#'}-e''-c'''-a^b'''$ 과 동일하다.  $g^{\#''}-d'''$ 로 감5도 상행 이후  $d'''$ 음을 중심으로 근접음  $c^{\#'''}$ ,  $e^b'''$  꾸밈음과  $c'''$  꾸밈음이 출현하며, 이후  $b''$ 에서 흘러내리는 음으로 선율이 마친다.

□-2는 해금의 솔로로 구성되며, 고음으로의 음역 이동이 이루어졌다. 해금선율은 이전 단락 피아노의 수직적 울림과 연계되어 있으며<sup>119)</sup>, 감5도 상행진행을 통해 이전 단락 완전5도 상행과는 다른 음색 변화를 의도하였다. 또한, 근접음으로 이루어진 꾸밈음, 특히 전통음악의 ‘꺾는 음’과 유사한 단2도 꾸밈음이 특징적이며, ‘흘러내리는 음’ 표현으로 미분음을 구현하여 전통적 선율에서 나타나는

119) □-1의 제45마디의 피아노의 마지막 수직 화음은  $g^{\#'}-e''-c'''-a^b'''$ 으로 □-2의 제46마디부터 47마디까지의 해금선율의 구성음 중  $g^{\#''}$ ,  $e^b'''$ ,  $c'''$ 음이 포함되어 있다.

음악적 요소를 극적으로 활용하고 있다.

③ [C]-3 제49마디-제54마디

<악보 118> <화장장에서> 제49마디-제54마디

위 <악보 118>의 [C]-2는 제49-54마디에 해당하며, 해금은 두 옥타브 아래인 b음에서 선율이 전개된다.

제49-54마디에서 8분 쉼표로 인한 당김음 및 4분·8분음표 리듬을 중심으로 동형진행이 반복된다. 제49마디에서의 선율진행이 제51마디에 일부 변형되어 반복되고, 제50마디의 완전 4도 관계의 진행이 제52마디 증4도, 제53마디 감4도로 변형되어 나타난다.

[C]-3에서는 이전에 사용되지 않은 리듬과 음정을 통해 새로운 음형을 제시하였으며, 이를 반복하여 동일 음형을 활용한 진행양상이 드러났다. 또한, 완전4도의 음정 관계가 증4도와 감4도로 변형되어 음형의 가변성을 활용한 진행양상 또한 확인할 수 있다.

④ [C]-3 제55마디-제63마디

<악보 119> <화장장에서> 제55마디-제63마디

The musical score consists of two systems. The first system (measures 55-58) shows the vocal line with notes circled and arrows pointing to piano accompaniment chords. Annotations include '피아노 구성음 (e<sup>b'</sup>, B-b) 활용' and '피아노 구성음 (d<sup>#'''</sup>-e<sup>'''</sup>) 활용'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern labeled '[C]-1 리듬 활용'. Dynamics range from *ff* to *ff*. The second system (measures 59-63) shows the vocal line with dynamics *sf*, *mf*, and *p*. The piano accompaniment has dynamics *f* and *pp*. A glissando is marked in measure 58.

위 <악보 119>의 [C]-3은 제54-63마디에 해당한다. 피아노의 수직화음이 2분음 리듬의 패턴을 활용하며 그 위에 해금선율이 형성되어 있다.

피아노 선율 전반에 걸쳐 수직화음이 등장하는데 이는 [C]-2의 단선율 진행과 대비되며, [C]-1단락의 2분음표 리듬의 모방이다. 해금선율은 피아노 화음의 구성음 e<sup>b'</sup>, b, c<sup>#'</sup>, d<sup>#'''</sup>-e<sup>'''</sup>음을 활용하며<sup>120)</sup>, 반음과 온음을 활용하는 선율 전개가 앞 단락과 유사하다. 해금의 제58마디의 단2도 꾸밈음과 글리산도 기법이 특징적이며, 피아노는 제55-59마디에 걸쳐 포르티시모(*ff*)로 연주하다가 제60마디부터 셈여림이 피아노(*p*)로 전환되어 대비를 이룬다.

[C]-3은 대비와 모방을 통해서 피아노 선율이 형성되어 있다. 해금은 피아노의 수직적 울림과 연계되어 유기적인 관계를 맺고 있으며, 한국적 정서를 담은

120) 제56마디 제1박-2박 해금과 피아노의 e<sup>b'</sup>, 제56마디 제3박 해금의 b'와 피아노의 b, 제58마디 제1박 해금의 c<sup>#'</sup>와 피아노의 c<sup>#'</sup>, 제58마디 제2박 해금의 d<sup>#'''</sup>-e<sup>'''</sup>와 피아노의 d<sup>#'''</sup>-e<sup>'''</sup>가 같다.

표현으로 단2도 꾸밈음 및 글리산도 기법을 활용하여 '죽음'에 대한 주제를 극적으로 표현하고 있다.

(4) D 단락

① D-1 제64마디-제72마디

<악보 120> <확장장에서> 제64마디-제72마디

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (해.) and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1 (Measures 64-67):** The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase marked *p*. A box above the staff indicates "감5도, 단6도" (tritone, minor sixth). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, with a box indicating "피아노 반음계적 수평진행" (piano chromatic horizontal movement).
- System 2 (Measures 68-70):** The vocal line continues with a melodic phrase marked *p*. A box above the staff indicates "감5도" (tritone). The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 71-72):** The vocal line features a complex rhythmic pattern of eighth notes, marked *ppp*. A box above the staff indicates "동일음 리듬 분할(c#''-d''-d#''")" (identical rhythm division). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a rhythmic pattern.

위 <악보 120>의 D 단락은 제64-72마디에 해당한다. 피아노(*p*)에서 피아니시시모(*ppp*)까지 절제된 셈여림을 바탕으로, 피아노의 수평적 선율은 C-3의 피아

노 수직적 울림과 대비되어 분위기를 전환하며, 해금의 음역은 d'-f'''음까지 확대되었다.

피아노는 전반에 걸쳐 16분음표 리듬으로 구성되며, 다양한 음정과 반음계 진행이 나타난다. 해금선율은 제64마디부터 71마디까지 감5도(불협화 음정), 단6도(불완전협화 음정) 도약진행 하며, 제72마디에서 동일음 리듬분할이 사용되며, 근접음인 c#'''-d'''-d#'''로 서서히 상승하는 선율이 특징적이다.

㉔단락은 피아노의 다양한 음정과 반음계, 그리고 해금의 불협화 음정 도약을 통해 무조의 성격이 강조된다. 해금은 동일음 리듬분할과 근접음으로의 상행진행으로 미묘한 음색 변화를 표현하고 있으며, 음의 진행 및 셈여림의 절제를 통해 극도의 긴장감을 형성하고 있다.

### (5) ㉔단락

#### ① ㉔ 제73마디- 제92마디

<악보 121> <화장장에서> 제73마디-제92마디

73

해. 피아노 구성음(e''-e''') 활용

옥타브 음정(e''-e''') *p*

Pno. *p* *sf*

78

해. 옥타브 음정 + 단2도·장2도

Pno.

위 <악보 121>의 [E]단락은 제73-92마디로 썸여림 피아노(*p*)에서부터 (*fff*)까지 확장되며, 피아노의 옥타브 음정 제시 및 부가화음의 출현으로 클라이맥스 구간을 형성한다.

피아노 선율은 규칙적인 리듬 패턴(8분음표 3연음)과 비정형적 리듬이 공존하는 진행이다. 피아노의 썸여림은 피아노(*p*)로부터 시작하여 포르티시시모(*fff*)로 확대되며, 특히 화음에서 제73마디부터 옥타브 음정( $e''-e'''$ ) 제시, 제80마디부터 단2도( $e''-f''$ ), 장2도( $e''-f\#\prime\prime$ ) 음 첨가, 제83마디부터 단2도( $e''-f''$ )+단2도( $d\#\prime\prime\prime-e'''$ ) 부가화음, 제86마디부터 단2도+단2도 부가화음에  $a''$ 음 첨가의 과정을 통해 확대되고 있다. 해금은 제74마디, 제90마디-91마디에서 피아노의 구성음을 활용하여 선율을 형성하며, 제89마디부터는 해금에서  $e'''-f'''-b''$ 의 클리산도 활용 및 포르티시시모(*ff*)의 썸여림을 통해 <화장장에서>의 클라이맥스를 표현하고 있다.

[E]단락은 피아노가 정형과 비정형 리듬 혼합을 통해 긴장감을 형성하며, 화음의 확장 및 썸여림의 확대(*fff*)로 음향을 확산시키고 있다. 해금의 선율은 피아노의 구성음과 연계되고 있으며, 이를 통해 음향적으로 연결되는 선율전개 양상을 살필 수 있다.



(6) F 단락

① F 단락 제93마디-제106마디

<악보 122> <화장장에서> 제93마디-제106마디

93 피아노·해금 구성음 활용

98 c#''-b 옥타브 근접음 도약 해금솔로 및 경과구적 진행

104 해금·피아노 구성음 (f'-c''-e''-e'b'') 활용

반음계 진행 활용

위 <악보 122>의 F 단락은 제93-106마디이며 <화장장에서>의 마지막 단락이다. 피아노에서 수직화음이 감소하며 반음계 진행을 활용하는 양상이 두드러진다.

제93마디부터 피아노의 수직화음이 서서히 감소하고 있다. 반주 형태가 종전의 수직화음을 활용한 클라이맥스 구간과 대비되는 수평적 진행이 구사된다. 해금선율은 피아노에서 제시된 음정관계( $f'-a^b$ ,  $g^b'-a'$ ,  $g^{\#'}-f^{\#}$ ,  $f^{\#}$ ,  $d'-b'$ )를 구성음으로 활용하고 있다. 제103마디의 해금선율은 제102마디 피아노의 장9도, 증8도 음정<sup>121)</sup> 이후 등장하는 짧지만 명확한 솔로 선율로, 경과구적 기능을 담당한다. 이후 제104마디의 해금선율은 피아노 화음의 구성음과 같으며, 동일 리듬으로 제시된다. 피아노의 저음부의 반음계 진행이 특징적이며, 마지막 종지 선율을 살펴보면 해금은  $d'''-c^{\#'''}$ 음으로 단2도 하행하여 마치고 피아노 또한  $c^{\#'''}$ 음으로 해금과 동일음으로 종지한다.

㉔단락에서 해금과 피아노는 같은 구성음으로 하나의 울림을 형성하고 있어 동일음 사용의 전개 양상을 확인할 수 있다. 또한, 피아노 저음부의 반음계를 통해 무조(無調)의 조성이 강조되고 불완전 음정인  $c^{\#'''}$ 음으로의 종지로 서양 고전음악의 종지 방식을 탈피하고자 하는 작곡가의 의도를 살필 수 있다.

이와 같이 <화장장에서>는 해금과 피아노의 편성으로 단악장 형식을 취한다. 박자표의 경우 총 26번 변환되며, 악곡구조는 ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖로 구성된다. 빠르기는 '무겁게 자유로운 속도로'로 설정되며, ad lib.과 cadenza의 배치가 이루어진다.

시작음과 종지음은  $G-g \rightarrow c^{\#'''}$ 음으로 증4도 관계로 구성되며, 명확한 중심음 및 주요음은 출현하지 않는다. 또한, 동일음 리듬분할 및 셈여림 변화를 통한 음 구현 양상이 특징적이다.<sup>122)</sup> 리듬은 정형적 리듬과 비정형적 리듬의 대비와 연음리듬, 16분음표 리듬의 활용을 포함한 리듬 진행이 나타나며 쉼표를 통한 당김음으로 긴장감이 형성되는 점이 특징적이다.

제Ⅲ장에서는 백병동의 해금작품에 대한 분석을 개별작품별로 진행하였다. 백병동의 해금작품 일곱 작품에 대한 선율분석을 표로 정리하면 다음과 같다.

121) 제102마디의 장9도, 증8도 음정은 옥타브+장2도(온음), 옥타브+단2도(반음)로 <화장장에서>의 도입부에서 제시된 온음과 반음 활용이 마지막 단락에서도 활용되며, 수직화음으로 제시되는 것을 확인할 수 있다.

122) <화장장에서>에서 나타나는 동일음 리듬분할 기법은 <빈약한 울폐의 회상>과 마찬가지로 가곡작품의 Sprechstimme 기법이 기악화된 기법이다. 따라서, 백병동의 다른 해금작품인 <오늘, 98년 9월>(1998), <명(冥)Ⅱ>(2004), <비우고, 가고>(2010), <운(韻)-Ⅶ>(2011), <소리의 행방>(2016)에 나타나는 음 구현 양상과는 구별된다.

<표 11> 백병동 해금작품 분석 결과

작품명	오늘, 98년 9월	명(冥) II	비우고 가고	운(韻) -VII	소리의 행방	빈약한 을폐의 회상	화장장 에서
년도	1998	2004	2010 (1999)	2011	2016	2016 (1966)	2016 (1968)
악기 편성	해금 양금	해금 좌고 중	해금 기타	해금 타악기 양상블	해금	해금 피아노	해금 피아노
악장	단악장	단악장	단악장	단악장	단악장	단악장	단악장
조표	D <sup>b</sup> 장조	없음	없음	없음	없음	없음	없음
음역	a <sup>b</sup> -a <sup>b'''</sup>	a <sup>b</sup> -g <sup>#'''</sup>	a <sup>b</sup> -g <sup>#'''</sup>	g-a <sup>'''</sup>	a-e <sup>b'''</sup>	a <sup>b</sup> -f <sup>'''</sup>	a-f <sup>'''</sup>
시작음 종지음	a <sup>b</sup> ↔a <sup>b'</sup>	g <sup>#'''</sup> →a <sup>b</sup>	e <sup>'''</sup> →	g→d <sup>b'</sup>	b→	a <sup>b'''</sup> →c <sup>#'</sup>	G-g→c <sup>#'''</sup>
마디	19행	85마디	15행	118마디	99마디	73마디	107마디
솔로 구간	17-19행	56-61마 디	-2	없음	없음	1-51-cad enza-73	1-35-ad lib,-107
빠르기	J =54	J =54 J =66 J =48	J =64 J =54 J =62 J =54 J =64 J =48	J =56 J =64 J =56	J =60 J =54	임의의 속도로	무겁게 자유로운 속도로
박자표	없음	3/4, 4/4	없음	3/4	3/4	6/4,4/4, 1/4, 3,5/4, 2/4,3/4.. 42회변용	4/4,2/4, 3/4 3/2,2/2... 26회 변용
중심음 주요음	A <sup>b</sup>	D,E,B	E	D,D <sup>b</sup> ,E <sup>b</sup>	B,D,E,A	주요음 없음	주요음 없음
리듬	연음리듬 불임줄 쉽표	강박변환 불임줄 연음리듬 쉽표	불임줄 연음리듬 분할리듬 쉽표	강박변환 불임줄 연음리듬 당김음	연음리듬 빠른리듬 패시지 강박변환 불임줄	피아노: 다양한 리듬형 연음리듬 당김음  해금: 다양한 리듬형 당김음 연음리듬	피아노: 연음리듬 16분음표 리듬형 2분음표  해금: 다양한 리듬형 약박출현 당김음 활용
음구현 양상	A <sup>b</sup> 음정간격 클리산도 트릴 셈여림 변화 꾸밈음 수식	D,E, 꾸밈음 수식 B 음정간격 리듬 셈여림 변화	E 리듬분할 주변음 활용 B 음정간격 클리산도 셈여림 변화	D,D <sup>b</sup> ,E <sup>b</sup> 악센트 트릴 트레몰로 클리산도 셈여림 변화	B,D,E,A 스타카토 테누토 트릴 클리산도 꾸밈음 수식	B <sup>b</sup> ,B, F 리듬분할 셈여림 변화	C <sup>#</sup> -D-D <sup>#</sup> 리듬분할 셈여림 변화

이상 제Ⅲ장에서의 선율분석 결과를 토대로 제Ⅳ장에서 백병동의 해금작품의 공통적 음악 특징과 작품별 음악 특징으로 나누어 연구를 진행하고자 한다. 이를 통해 백병동의 해금작품에 대한 종합적인 음악적 특징을 살펴보고자 한다.

## IV. 백병동 해금작품의 음악적 특징

제IV장에서는 백병동의 해금작품 분석결과를 토대로 해금작품 일곱 작품에서 나타나는 공통적인 음악 특징을 구조, 리듬, 선율, 전통요소로 세분하여 살펴볼 것이다. 이후 작품별 차이점을 악기편성, 시작음과 종지음, 중심음 및 주요음, 음 구현 양상을 중심으로 살펴보고자 한다.

### 1. 공통적 음악 특징

#### 1) 구조

백병동의 해금작품의 구조적 특징을 악장 형식, 조성, 솔로 및 카덴차의 배치를 중심으로 살펴보겠다.

##### (1) 악장 형식

앞 장에서 살펴본 일곱 작품은 모두 단악장 형식을 취하고 있다. 본고에서 다룬 일곱 작품 외 그의 기악작품 중에도 단악장 형식의 작품이 다수 존재한다. 즉, 백병동은 작품을 창작하는 데 있어, 단악장 형식을 의도적으로 선택하는 경향이 있다.<sup>123)</sup> 이는 대부분의 해금창작곡에서 악장이 뚜렷하게 구분되는 것과 상반되는 것으로, 백병동 해금작품만의 독특한 음악적 특징으로 볼 수 있다.

##### (2) 조성

백병동 해금작품의 조성은 무조(無調)음악에 기반을 두며, 총 일곱 작품 중 <오늘, 98년 9월>을 제외한 작품들 모두 조표를 사용하지 않는다. 해금작품의 조성을 정리하면 다음 <표 12>와 같다.

---

123) 백병동은 “이야기의 구조를 나누어 말하는 것이 불편하고, 하나의 흐름으로 이야기를 완결하는 것을 선호하여 자연스럽게 단악장 형식으로 창작한다.”라 언급한다. 백병동 인터뷰 중 12월 22일 상도동 연구실.

<표 12> 백병동 해금작품의 조성

작품명	조성 및 조표
해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월>	무조(無調), D <sup>b</sup> 장조 활용
해금과 좌고를 위한 <명(冥)II>	무조(無調), 조표 없음
해금과 기타를 위한 <비우고, 가고>	무조(無調), 조표 없음
해금과 타악기를 위한 <운(韻)-VII>	무조(無調), 조표 없음
해금독주곡 <소리의 행방>	무조(無調), 조표 없음
해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상>	무조(無調), 조표 없음
해금과 피아노를 위한 <화장장에서>	무조(無調), 조표 없음

위 <표 12>와 같이, 조표를 활용한 <오늘, 98년 9월>을 제외한 모든 작품에는 조표가 없는 것을 확인할 수 있다. 백병동은 그의 작곡노트를 통해 <오늘, 98년 9월>에서 D<sup>b</sup> 장조 조표를 사용한 이유를 밝힌 바 있는데, 그는 “이 작품은 조성에 기반한 작품이기 때문에 조표를 사용한 것이 아니다. 오히려 A<sup>b</sup>을 중심으로 하여 음의 전개 및 수렴을 위해 조표를 활용하였다”<sup>124)</sup>라고 언급했다. 이를 통해 백병동이 해금작품에서 ‘무조(無調)’를 선택한 이유는 조성이 부여하는 음악적 특성으로부터 제약받지 않고, 작곡가 고유의 음악기법을 드러나게 하기 위한 선택으로 해석할 수 있다.<sup>125)</sup>

### (3) 해금 솔로 및 카덴차, 애드리브

백병동의 해금작품의 구조적 특징 중 하나는 해금 ‘솔로 구간’, ‘애드리브’, ‘카덴차’가 제시된다는 점이다.<sup>126)</sup> 각 작품에 배치된 ‘솔로’, ‘애드리브’, ‘카덴차’

124) 해금연구회, 『해금창작곡』, (서울: 채륜출판사, 2012), 33쪽.

125) 작곡가 백병동은 인터뷰를 통해 조성을 지닌 작품의 경우 조성의 색채에 해금의 다양한 음색이 가려질 수 있어 무조(無調)로 조성을 자연스럽게 택하였다고 밝혔다. 백병동 인터뷰 중 2021년 12월 22일 상도동 연구실 .

126) 백병동의 해금작품에서 <운(韻)-VII>과 <소리의 행방>에는 솔로 구간이 따로 배치되지 않는다. 그럼에도 불구하고 해금작품의 솔로 구간과 카덴차 및 애드리브 배치가 해금작품 전반에 나타나기 때문에 구조적 특징에 기재하기로 한다.

구간을 정리하면 아래의 <표 13>과 같다.

<표 13> 백병동 해금작품 솔로 구간 및 카덴차, 애드리브 구간

유 무	작품명	솔로	애드리브	카덴차
유	해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월>	☐ 단락	X	X
유	해금과 좌고를 위한 <명(冥)Ⅱ>	☐ 단락의 제56-61마디	X	X
유	해금과 기타를 위한 <비우고, 가고>	☐ 단락 해금 솔로	X	X
유	해금과 피아노를 위한 <빈약한 올페의 회상>	X	제56-59마디	제52-53마디
유	해금과 피아노를 위한 <화장장에서>	제46-48마디 제72마디	제36마디	X
무	해금과 타악기를 위한 <운(韻)-Ⅶ>	X	X	X
무	해금독주곡 <소리의 행방>	X	X	X

위 <표 13>과 같이, 백병동의 해금작품 가운데 솔로 구간을 지닌 작품은 총 세 작품으로 <오늘, 98년 9월>, <명(冥)Ⅱ>, <비우고, 가고>가 있다. <화장장에서>는 솔로 구간과 애드리브 구간이 배치되어 나타나며, <빈약한 올페의 회상>의 경우 애드리브와 카덴차가 배치되는 것을 확인할 수 있다.

작곡가 백병동은 “작품이란 연주자가 해석하여 연주장에서 연주할 때 비로써 완성이 된다”<sup>127)</sup>고 언급하였다. 따라서, 작품에서 제시되는 솔로 구간 및 카덴차는 작곡가가 연주자에게 부여한 자율적 해석의 구간으로서 그 의미가 있다. 이를 통해 백병동의 해금작품은 각 연주자의 음악적 해석에 따라 변화하는 요소를 수용할 수 있는 작품임을 알 수 있다.

127) 백병동은 작품은 작품 자체로 존재할 때가 아닌 연주자를 통해서 소리로서 환원될 때 진정으로 작품이 완성되는 것으로 바라본다 밝혔다. 즉, 연주자의 해석과 연주라는 행위로서 작품의 완성이 이루어진다고 설명한다. 또한, 작곡가 백병동은 연주자 개인의 해석을 중요시 여기며 작품 연주의 의미가 동일함에 있지 않고 연주자의 해석과 개성을 통해 구현되는 작품의 다양한 구현을 통해 흥미를 느낀다고 전하였다. 이러한 작곡가의 철학은 작품의 구성 가운데 연주자의 자율적 해석 공간의 여지를 남겨두는 형식으로 나타난다. 백병동 인터뷰 중 2021년 12월 22일 상도동 연구실.

이상으로 백병동의 해금작품에서 드러나는 구조적 특징을 살펴보았다. 일곱 작품은 공통적으로 단악장 형식을 취하고 있으며, 한 곡을 제외하고 모두 조표를 활용하지 않는 무조음악이다. 또한, 카덴차, 애드리브, 솔로 구간을 설정하여 연주자에게 자율적 해석의 기회를 부여하는 점이 구조적 특징으로 나타난다.

## 2) 리듬

백병동의 해금작품 분석결과 해금작품에서의 리듬 특징은 크게 다양한 연음리듬, 강박변환 및 붙임줄, 쉼표 활용으로 볼 수 있다.<sup>128)</sup> 백병동의 해금작품의 리듬 특징을 정리하면 다음 <표 14>와 같다.

<표 14> 백병동 해금작품 리듬

곡명	리듬
<오늘, 98년 9월>	연음리듬, 붙임줄, 쉼표의 활용
<명(冥)Ⅱ >	강박변환 및 붙임줄 활용, 쉼표의 활용 부점리듬+ 3연음+ 붙임줄
<비우고, 가고>	연음리듬(3연음, 3연음+부점, 3연음+8분음 리듬) 붙임줄, 쉼표의 활용
<운(韻)-Ⅶ>	해금: 강박변환 및 붙임줄 활용, 연음리듬 활용 타악기 양상블: 3연음 리듬 + 4분음 리듬 패턴 변형
<소리의 행방>	연음리듬, 분할리듬, 강박변환 및 붙임줄, 쉼표 활용 빠른 리듬 패시지(16분음, 32분음) 활용
<빈약한 올페의 회상>	해금: 연음리듬 붙임줄 활용 통한 당김음, 피아노: 다양한 리듬형 및 붙임줄 활용
<화장장에서>	해금: 당김음, 분할리듬 활용 피아노: 연음리듬 활용(3연음 패턴+ 2분음 +16분음 패턴), 붙임줄 활용

### (1) 연음리듬

백병동의 해금작품 리듬 분석결과, 연음리듬 및 연음리듬을 활용한 분할리듬이 주로 나타나는 것이 특징이며, 이를 통해 한 음이 지닌 음가의 축소 및 확대가

128) 작곡가 백병동은 해금작품의 리듬 특징에 대하여 고전 서양음악에서 리듬의 개념은 동기를 형성하기 위한 기능적 요소로 활용되는 데 비해 자신의 작품에서의 리듬의 역할은 서양음악에서 동기를 형성하기 위한 요소로서의 리듬 활용과 반대의 개념으로 형식을 탈피하기 위한 요소로 활용되는 특징이 나타남을 설명하였다. 백병동 작곡가 인터뷰 중 2021년 12월 22일 상도동 연구실.

이루어진다.

<악보 123> <오늘, 98년 9월> 제2행 1박-13박 연습리듬

위 <악보 123>와 같이, 연습리듬을 살펴보면 <오늘, 98년 9월>의 제2행 1박에서는 2박 동안 제시된  $a^b$ '음이 제2행 9박에서  $g^b \rightarrow a^b$ '음, 8분음표 3연음 리듬으로 진행된다. 이후  $g^b \rightarrow a^b$ '이 8분음표 3연음 리듬에서 8분음표 리듬으로 확장되며, 11박에서 13박까지  $f^b - a^b$ '음의 단3도 관계로 확대되는 진행이 나타난다. 이때, 리듬 또한 4분음표 3연음으로 확대된다. 즉, 각  $a^b$ '음의 음가가 8분음표 3연음 리듬에서 8분음표 리듬, 4분음표 3연음 리듬으로 확대되는 것을 확인할 수 있다. 이를 통해, 연습리듬의 활용으로  $a^b$ '음의 유연하게 적용되는 음가의 축소 및 확대를 살펴볼 수 있다.

<악보 124> <오늘, 98년 9월> 제5행 8박-13박 연습리듬

위 <악보 124>를 살펴보면 양금의  $g^b - a^b$ '음정은 8분음표 3연음 리듬으로 반복 제시된다. 이후 8분음표 3연음 리듬은 16분음표 리듬으로 분할되며, 이는 다시 16분음표 5연음 리듬으로 분할되어 음가가 점진적으로 축소된다. 이를 통해 연습리듬을 통한 음가의 축소를 확인할 수 있다.

(2) 강박변환 및 불임줄 활용

백병동의 해금작품에서는 대체로 해금의 주선율이 마디의 첫 박인 강박에 출현하지 않고, 약박에 출현하는 양상을 확인할 수 있다. 또한, 불임줄을 사용하여



강박이 변환되는 특징이 나타난다.

<악보 125> <운(韻)-VII> 제 98마디-제111마디 강박변환 및 붙임줄 활용

위 <악보 125>의 <운(韻)-VII> 선율진행의 경우, 제98마디의 두 번째 박인 약박에 c'음이 등장한다. 제98 마디의 c'음은 제99마디까지 붙임줄로 마디를 넘는 박의 진행이 나타난다. 또한, 제99마디의 제2.5박에서 b-c'로의 진행 이후, 3박부터 등장하는 c'음에 제100마디의 2박까지 붙임줄이 활용된다. 이와 동일하게 제99마디의 a-c'로 선율이 상행된 이후 붙임줄을 활용하여 제102마디의 0.5박까지 c'음이 연결된다. 또한, 제103마디에서 3.5박에 c''음이 출현하여 이전보다 짧은 박의 단위에 붙임줄이 활용되며, 제103마디 2박의 d''음에도 마찬가지로 붙임줄을 활용하여 제103마디 1박까지 연결되는 진행이다. 이후 제105마디의 d<sup>b'''</sup>음에 붙임줄로 3.5박 동안 연결되며, 이후 제107, 108마디에도 동일하게 마디 사이에 붙임줄을 지속적으로 활용하는 것을 살펴볼 수 있다. 이와 같이 <운(韻)-VII>에서 해금의 선율이 약박에 출현하는 것, 마디 사이에 붙임줄을 활용하여 강박의 변환과 함께 정박을 탈피하는 특징이 악곡 전반에 두드러지게 나타난다.

(3) 쉼표

백병동 해금작품에서는 쉼표의 활용이 다양하게 이루어지며, 각 작품에서의 쉼표의 역할은 무음(無音)으로서 여백을 형성하기 위하여 활용되는 쉼표, 프레이즈의 앞과 뒤에 배치하여 주선율이 부각되는 효과를 위한 쉼표, 리듬적 요소로 활용되는 쉼표로 다양한 역할 및 기능을 담당한다.

<악보 126> <오늘, 98년 9월> 제1행 1박-16박 쉼표

위 <악보 126>과 같이 첫 음으로 쉼표가 등장하여 ‘소리 없는 소리’로서 쉼표가 활용되는 점을 살필 수 있다. 이는 서양음악에서의 쉼표를 통한 휴지(休止)의 개념과는 상반되며, 이를 무음(無音)으로 표현되는 쉼표의 활용 양상으로 해석할 수 있다. 이를 통해, 쉼표 이후 출현하는 음이 더욱 부각되는 효과를 가져온다.

<악보 127> <명(冥)Ⅱ> 제77마디-제79마디 쉼표

위 <악보 127>과 같이, 제77마디는 첫 박에 쉼표가 출현하며, 제77마디 이후 a''음으로 시작되는 해금선율은 점차 상승하여 d'''음에 도달한다. 이후의 진행을 살펴보면, 제78마디의 첫 박 또한 쉼표로 선율이 시작된다. 이후 제78마디의 c''음에서 d'''음까지 상승한 선율은 다시 하행하여 f'음으로 마무리한다. f'음 이후 제79마디의 2박에는 다시 쉼표가 나타난다. 이로써 각 선율 진행의 앞과 뒤에 쉼표가 배치되어 여백(餘白)이 형성되는 것을 살펴볼 수 있으며, 각 쉼표로 인한 여백을 통해 해금의 선율이 더욱 강조되는 효과를 가진다.

<악보 128> <운(韻)-VII> 제61마디-제63마디 쉼표

The musical score consists of six staves. The top staff is for the voice (해.), starting at measure 61 with a dynamic of *f*. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and quintuplets, and ends with a dynamic of *ff*. The second staff is for Glockenspiel (Glk.) or Xylophone (Xyl.), with a dynamic of *mf* and *f*. The third staff is for Triangle (Tri.), which is silent. The fourth staff is for Tom-tom (T. B.), with a dynamic of *mf*. The fifth staff is for Cymbal (Cym.), which is silent. The sixth staff is for Gong (좌.), with a dynamic of *mf*.

위 <악보 128>과 같이 제61마디부터 제63마디까지의 쉼표의 활용 양상을 살펴보면 8분음표, 겹점 8분음표, 16분음표 리듬의 다양한 길이의 쉼표가 출현하며 비정형적 리듬과 결합되어 리듬적 요소로써 활용되는 부분을 살필 수 있다. 이는 분위기의 전환을 위한 기법으로 다양한 비정형적 리듬형과의 결합으로 즉흥적 선율전개의 효과를 가진다.

### 3) 선율

백병동 해금작품 분석결과를 토대로 선율전개 방식에 있어서 공통분모로 적용되는 작곡기법을 확인하였으며, 이는 동일음 및 근접음 활용, 음형의 가변성 활용, 대비 양상 및 대위 양상의 활용으로 정리할 수 있다.

#### (1) 동일음 및 근접음 활용

백병동의 선율전개 양상을 살펴보면, 동일음을 활용한 선율진행과 동일음 근접음을 활용한 선율전개 양상이 나타난다.

<악보 129> <소리의 행방> 제71마디-제81마디 동일음 및 근접음 활용

위 <악보 129>는 <소리의 행방> 제71마디-81마디에 해당한다. 이 중, 제71마디 마지막 음인  $g^{\#}$ 은 제72마디 첫 음인  $a$  즉, 옥타브 아래 근접음으로 하행한다. 이후 제74마디의  $a$ 음에서 두 옥타브 위 음인  $a''$  음 즉, 옥타브 관계의 음으로 상행하고, 다시  $a''$ 음에서  $a$ 음으로 두 옥타브 하행한다. 제75마디의 2박  $a''$ 음에서는  $g$ 음으로 두 옥타브 그리고 단2도 추가 하행하여 근접음으로의 도약진행 한다. 제76마디는  $a$ 음에서 두 옥타브 도약하여  $a''$ 음에 이르며, 반복적으로 제76마디의 3박에서  $g^{\flat}$  음으로 두 옥타브 그리고 장2도 추가 하행하여 옥타브 근접음으로 안착한다. 이후, 제76마디 3박의  $a$ 음에서 두 옥타브 위 음인  $a''$  음으로 상행하는 반복적인 도약진행이 나타나며, 옥타브를 활용한 진행양상이 두드러지게 드러난다. 또한, 제78마디의 마지막 음이  $a'$ 음으로 마무리된다. 이어지는 제79마디에서는  $a''$ 의 옥타브 관계의 동일음으로 이동하여 선율의 흐름이 끊기지 않도록 전개한다.

<악보 130> <비우고, 가고> 제6행 13박-제7행 3박 근접음 활용

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line (해.) and a guitar accompaniment (Gtr.). The vocal line has a circled note at the end of the first system. The guitar accompaniment has a circled note at the end of the first system. The second system continues the vocal line and guitar accompaniment. The vocal line has a circled note at the beginning of the second system. The guitar accompaniment has a circled note at the beginning of the second system. Annotations include '옥타브 위 근접음(단2도)' and dynamic markings like mp, mf, pp, p, and sf.

위 <악보 130>은 <비우고, 가고> 중 □단락의 종지 선율 이후 경과구로 넘어가는 구간에 해당하며, 해금의 선율이 c''음으로 지속된 이후 b''음으로 도약하여 제시음의 옥타브 관계 근접음으로 이동하는 것을 확인할 수 있다. 이후, 해금의 진행이 b''음에서 f''음으로 하행하며, 해금의 f''음이 마무리되면 기타의 e''음으로 새로운 선율이 시작된다. 이때 해금의 마지막 음과 기타선율의 시작음인 e''음은 옥타브 관계보다 단2도 낮은 근접음으로 선율의 흐름을 자연스럽게 연결하여 전개하는 것을 확인할 수 있다.

## (2) 음형의 가변성

백병동의 해금작품의 선율전개 양상 특징으로 음형의 가변성을 활용한 전개 양상이 있다. 이는 총 두 가지 방식으로 나타나는데, 첫째는 선율전개 가운데 제시된 음형의 확대·축소 변형의 방식이고 둘째는 동형진행 중에 출현하는 음형 변형의 방식이다.

### ① 도입부에서 제시된 음형 확대 및 축소

도입부에서 제시된 음형을 확대하고 축소하고 변형하는 음형의 활용은 백병동 해금작품의 선율적 특징 중 하나이다.

<악보 131> <소리의 행방> [A]-1 제1마디-제7마디 음형의 가변성

위 <악보 131>은 <소리의 행방> 중 [A]-1 제1마디-7마디에 해당하는 구간으로 악곡의 도입부이며, 제1마디 2박-3박에 걸쳐 16분음표 6연음 리듬의 반음계 음형의 선율이 제시되는 것을 볼 수 있다.

<악보 132> <소리의 행방> [A]-3 제17마디-제23마디 음형의 가변성

위 <악보 132>는 <소리의 행방> 중 [A]-3 제17마디-23마디에 해당하는 구간으로, <악보 132>에 등장하였던 16분음표 6연음 리듬의 반음계 진행 선율이 16분음표 3연음 리듬형의 음형으로 축소되어 나타난 것을 확인할 수 있다. 이렇듯 제17마디 3박부터 축소된 형태로 제시되고, 이후 점차 상행하는 반음계 선율진행은 반복적으로 전개된다. 이를 통해 도입부에서 제시된 음형이 축소되어 다음 선율전개에 활용되었음을 알 수 있다.

<악보 133> <소리의 행방> D-4 제97마디-제98마디 음형의 가변성

A-1 ㉠ 음형 확대 종지구 형성

또한, <소리의 행방> 도입부에서 16분음표 리듬으로 구성된 첫 반응계 음형은 <악보 133>에서 확대되어 나타난다. 즉, a음에서 e<sup>b</sup> 음에 이르기까지 두 옥타브 반이 넘는 반응계 진행으로 발전하여 종지구를 형성한다. 이를 통해 도입부에서 등장한 음형이 축소 및 확대된 형태로 선율전개를 이루는 것을 확인할 수 있다.

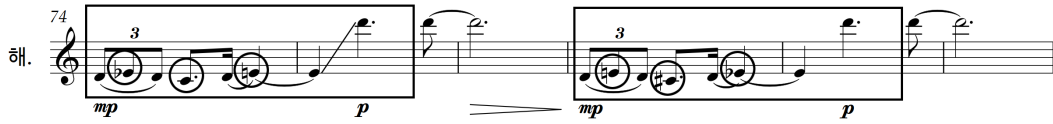
② 동일 음형의 반복 및 변형

동일한 음형이 선율 내에서 반복되고 변형되는 것은 백병동 해금작품의 선율적 특징이다.

<악보 134> <오늘, 98년 9월> 제13행 7박-15박 동일 음형 반복 및 변형

위 <악보 134>는 <오늘, 98년 9월>의 제13행 7박-15박에 해당한다. 악보에서 볼 수 있듯이, 해금의 선율전개 과정에서 a<sup>b</sup>-b<sup>b</sup> 음형은 반복되어 나타난다. 이때, 음형을 구성하는 두 음은 각각 단2도씩 하행하여 변형된 모습이다. 양금의 선율진행을 살펴보면, 16분음표 5연음 리듬형의 음형이 반복되는데 이 또한 음형을 구성하는 음이 각각 장2도씩 하행하여 변형된다. 즉, 첫 번째 음형의 두 번째 f<sup>g</sup>-g<sup>b</sup> 단2도 관계의 음정은, 두 번째 음형에서 e<sup>b</sup>-f, 세 번째 음형에서 d<sup>b</sup>-e<sup>b</sup>, 장2도 관계로 변화하여 각 동일 음형의 반복 안에서의 변형을 살필 수 있다.

<악보 135> <운(韻)-VII> 제74마디-제77마디 동일 음형 반복 및 변형



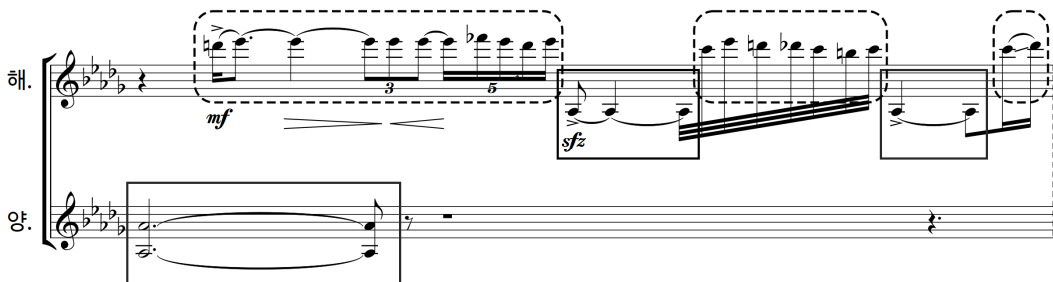
위 <악보 135>는 <운(韻)-VII> 제74마디-77마디에 해당하며, 제74마디부터 제75마디까지의 음형은 제77마디부터 제78마디에서 반복적으로 출현한다. 제74마디  $d'-e^b'-d'$ 의 8분음표 3연음 리듬의 음형은 제77마디에서  $d'-e^b'-d'$ 로 변형이 이루어진다. 즉,  $e^b'$ 음에 단2도 음정 변화가 이루어지며, 제74마디의 2박  $c'-d'$  부점 리듬 진행은 제77마디에서  $c\#'-d'$ 로 변형이 이루어진다. 즉,  $c'$ 음에 단2도의 음정 변화가 나타난다. 마지막으로 제74마디의 3박  $e^b'$ 음은 제77마디의  $e^b'$ 음으로 단2도 상행하여 변형된다. 이를 통해 동일한 음형의 반복 출현 안에서 단2도 내의 정교한 음정 변화가 지속적으로 선율전개 가운데 활용된다.

(3) 대비 양상

백병동의 해금작품에는 대비 기법을 통한 선율 전개가 두드러지게 나타난다. 대비 양상은 음고 대비, 음의 밀도 대비, 셈여림의 대비, 총 세 가지로 분류할 수 있다.

① 음고 대비

<악보 136> <오늘, 98년 9월> 제15행 11박 - 제16행 5박 음고 대비



위 <악보 136>과 같이, 양금의  $a^b-a^b'$  옥타브 음정으로 제시된 수직적 음향과 해금의  $e^b'''$ 음을 중심으로 진행되는 수평적 진행은 서로 대비를 이루며 선율 전개가 이루어진다. 이때, 양금의 최저음은  $a^b$ 음으로, 해금의 최고음  $e^b'''$ 음과



약 두 옥타브 반 이상 즉, 19도의 음정 간격을 보인다. 이후 해금의 진행 안에서도 a<sup>b</sup>'에서 c<sup>'''</sup>음으로 15도 이상 도약 상행하며, 이후 e<sup>b</sup>'''음을 중심으로 선율진행이 이루어진다. 이후 다시 한번 해금의 진행 안에서 a<sup>b</sup>'음으로 15도 하행하며 이후의 진행에서 a<sup>b</sup>'음에서 c<sup>''</sup>음으로 15도 도약 상행하여 해금의 진행 내에서 음고 대비 요소가 끊임없이 나타난다. 이를 통해 <오늘, 98년 9월>에서 음고의 대비를 통한 선율진행이 두드러지는 것을 알 수 있다.

## ② 음의 밀도 대비

음의 밀도 대비는 짧은 음가의 음이 다수 출현함으로써 높은 밀도를 보이는 선율진행, 이와 달리 상대적으로 긴 음가의 및 지속음이 출현함으로써 낮은 밀도를 보이는 선율진행의 대비를 의미한다.

### <악보 137> <소리의 행방> 제1마디-제7마디 음의 밀도 대비

The musical score consists of two systems. The first system, labeled '고밀도' (High Density), covers measures 8 to 12. It begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The melody starts with a triplet of eighth notes, followed by a trill, and then a series of sixteenth-note runs. Dynamics are marked as p, mp, p, and pp. The second system, labeled '저밀도' (Low Density), covers measures 13 to 17. It starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is characterized by long, sustained notes, some with a glissando effect, and a final triplet with a trill. Dynamics are marked as f, sf, and mf.

위 <악보 137>은 <소리의 행방> 중 제8마디-17마디에 해당하는 구간으로, 음의 밀도 대비를 통한 선율진행을 볼 수 있다. 제8마디에서 제12마디까지의 선율은 16분음표, 32분음표 등 짧은 음가의 음으로 구성되어 음의 밀도가 높은 것을 알 수 있다. 특히, 트릴 및 분할리듬의 활용은 음의 밀도가 높아지는 효과를 부여한다. 반면, 제13마디에서 제16마디 1박까지 진행되는 선율은 d<sup>'''</sup>음 즉, 한 음을 중심으로 긴 프레이징을 이룬다. 이처럼 긴 음가의 음이 반복 출현함으로써 음의 밀도가 상대적으로 낮게 나타난다. 즉, <악보 137>의 선율은 분할리듬과 긴 지속음의 대비를 통한 선율 전개를 보이며, 이를 통해 긴장과 이완의 대비가 강조된다고 볼 수 있다.

### ③ 셈여림 대비

<악보 138> <빈약한 울폐의 회상> 제45마디-제51마디 셈여림 대비

위 <악보 138>은 <빈약한 울폐의 회상>의 클라이맥스 구간으로, 제45마디부터 제47마디까지의 해금선율은  $f'''$ 음을 중심으로 하며  $ff$ 의 강한 셈여림으로 유지된다. 반면, 제47마디부터 나타나는 피아노 선율은 B-b의 옥타브 음정으로 시작되며 셈여림은  $p$ 로 제시된다. 제48마디 첫 박에 등장하는 해금의  $d'$ 음도 피아노의  $p$  셈여림을 이어받아 진행된다. 이를 통해 제45마디부터 등장하는 피아노의 클러스터 음향인  $ff$ 의 셈여림과  $p$ 의 셈여림이 서로 대비되면서 오히려  $p$ 의 셈여림으로 진행되는 해금의 선율진행이 극단적인 대비를 보여 선율에 긴장감을 부여한다.

### (4) 대위 양상

대위 양상은 해금과 악곡에 편성된 다른 악기와의 선율진행 가운데 서로 주고받으며 응답하는 전개 방식을 의미한다. 이는 백병동 해금작품에 나타나는 선율적 특징 중 하나이다.

<악보 139> <비우고, 가고> 제8행 1박-10박 대위 양상

위 <악보 139>를 살펴보면, 해금의 선율진행과 기타의 진행이 서로 주고받는 관계로 등장한다. 구체적으로 해금이 a<sup>b</sup>음에서 e<sup>b</sup>음까지 하행한 이후 기타가 꾸밈음을 지닌 e<sup>''</sup>음으로 해금의 선율에 응답하듯이 등장하며 선율을 진행한다. 이후, 다시 기타의 e<sup>''</sup>음이 제시되고 해금이 d<sup>''</sup>음으로 기타의 선율진행을 이어간다. 해금은 근접음으로 하행을 하여 a음으로 이동하고, 다시 기타는 해금의 선율진행을 이어받아 g'-d<sup>#</sup>-e<sup>''</sup>음으로 구성된 화음을 연주한다. 이를 통해 해금과 기타가 화답하듯이 선율을 주고받으며 전개하는 대위 양상을 파악할 수 있다.

<악보 140> <비우고, 가고> 제1행 12박-제2행 16박 대위 양상

위 <악보 140>을 살펴보면, 해금의 선율 진행에서의 첫 e<sup>''</sup>음은 기타의 e<sup>''</sup>음과 맞물려 등장하는 것을 알 수 있다. 이후, 해금의 선율진행 가운데 g<sup>b</sup>-f<sup>''</sup>음으로

진행하는 선율의 구성음은 기타의 화음(개방현 4도+ a'-c'-f#'', a'-c'-g'')의 구성음인 g<sup>b'</sup>-f' → f#'-g'음으로 이어진다. 기타의 응답 이후, 다시 한번 해금이 기타의 구성음을 활용하여 한 옥타브 아래 음인 f#'-g'음을 활용하여 선율을 시작하며, 이때 기타와 해금의 선율은 서로 응답 관계를 이루면서 진행된다. 이후, 기타의 c#''-f''#-a'' 화음이 제시되고, 다시 한번 해금이 기타의 진행을 이어받으며, 기타 화음의 윗 성부인 a''음을 한 옥타브 아래 음인 a'음으로 이어받는다. 이후에도 해금의 선율에 기타 화음의 구성음인 e''음과 a'음을 활용한 선율이 등장하며 기타가 이 선율에 응답하는 형태로 a'-d''-g'', b'-e''-a''음의 화음을 제시한다. 이때 기타 화음의 구성음인 e''음과 a'음을 해금의 선율진행에서 활용하는 부분을 확인할 수 있다. <악보 140>은 기타와 해금이 서로의 구성음을 적극적으로 사용하는 선율진행이며, 대위 양상을 통한 선율전개가 중점적으로 나타나는 구간이다.

#### 4) 전통요소

백병동의 해금작품에는 전통음악적 요소가 자연스럽게 용해되어 나타난다.<sup>129)</sup> 그의 작품에서 살필 수 있는 전통요소의 음악적 특징은 크게 추성·퇴성·요성, 꺾는음, 꾸밈음의 활용, 4도·2도의 음정 관계 활용의 네 가지로 세분할 수 있다.

##### (1) 추성, 퇴성, 요성

<악보 141> <명(冥)II> 제7마디 1.75박-제12마디 2박 추성·퇴성

129) 작곡가 백병동은 꾸밈음으로 한음을 수식하여 진행하는 선율진행과 글리산도를 활용한 추성·퇴성·요성의 표현에 대하여 어린 시절부터 자연스럽게 들어온 전통음악의 가락 및 음악적 소양을 통해 축적된 전통음악에 대한 음악적 소재들이 표출된 것으로 언급한다. 이러한 연유로 그의 해금작품 안에서도 전통음악의 미학적 요소들이 구현될 수 있었음을 알 수 있다. 백병동 인터뷰 중 2022년 12월 22일 상도동 연구실.

위 <악보 141>은 <명(冥)II>의 제7마디-12마디에 해당하는 선율로, 장2도 및 단2도 음정 간격에 글리산도 주법을 활용하여 전통음악의 시김새인 ‘추성’과 ‘퇴성’의 음악적 표현을 묘사하고 있다. 제7마디의 2박 끝에 등장하는 e<sup>b</sup>음은 f<sup>♯</sup>음까지 끌어올려 연주하며 음을 밀어 올리는 효과가 나타나 ‘추성’과 유사한 느낌을 자아낸다. 또한, 제9마디에 출현한 b<sup>♯</sup>음을 단2도 낮은 b<sup>b</sup>음으로 끌어 내리는 표현은 ‘퇴성’과 유사한 효과를 낸다. 이처럼 <명(冥)II>는 글리산도를 통해 전통요소 중 ‘추성’과 ‘퇴성’의 분위기를 제시하고자 했음을 알 수 있다.

<악보 142> <오늘, 98년 9월> 제9행 8박-11박, 제10행 1박-10박 요성

위 <악보 142>는 <오늘, 98년 9월>의 일부 선율이며, a<sup>b</sup>음을 중심으로 선율이 전개되는 것을 볼 수 있다. 이때 <악보 142>의 후반부에 등장하는 b<sup>b</sup>-a<sup>b</sup>간격의 16분음표 6연음 리듬의 음형에는 글리산도가 반복적으로 활용된다. 이를 통해 해금선율에는 미분음이 구현되는데, 이는 전통음악의 요성과 같은 음악적 효과가 나타난다고 볼 수 있다.

(2) 꺾는음

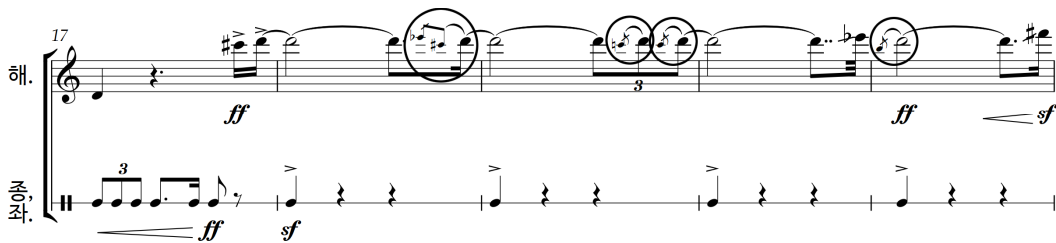
<악보 143> <명(冥)II> 제70마디-제73마디 꺾는음

위 <악보 143>은 <명(冥)II>의 제70마디-73마디에 해당하는 선율이며, 이 선율에는  $f''$ 음과 이 음으로부터 장2도 낮은  $e^b''$  음 간격의 음형이 반복적으로 출현한다. 이 음형의 리듬을 자세히 살펴보면,  $f''$ 음의 리듬은 32분음표로 짧게 제시되고, 연달아 나오는  $e^b''$  음은 상대적으로 길게 연주된다. 이는 전통음악 장르인 산조 중 계면조 음계의 ‘꺾는음’의 리듬형과 유사하다고 볼 수 있다. 꺾는음의 리듬은 앞머리가 짧고 뒤에 나오는 음의 길이가 상대적으로 길게 표현되기 때문이다. 또한,  $f''$ 음을 악센트로 강조하고 뒤에 이어 나오는  $e^b''$  음을 상대적으로 여러게 연주하는 악상의 표현 또한 ‘꺾는음’의 음악적 효과와 유사하다.

### (3) 꾸밈음

백병동의 해금작품에서의 해금선율에는 전통음악의 시김새와 유사한 음정관계의 꾸밈음이 활용되는 경우가 있다.

<악보 144> <명(冥)II> 제17마디 2.5박-제21마디



위 <악보 144>는 <명(冥)II>의 제17마디-21마디에 해당하는 선율이며 제17마디 이후  $d'''$ 음을 중심으로 선율이 전개된다. 이때,  $d'''$ 음과 단2도 관계인  $c\#'''$ ,  $e^b'''$ 음은  $d'''$ 를 반복적으로 수식하고 있다. 이러한 한 음을 중심으로 운용되는 선율전개는 제19마디에도 동일하게 나타난다.  $d'''$ 음을 중심으로 위 아래 음고의 음으로 수식하는 음형은 전통음악에서의 시김새와 유사한 음악적 효과를 낸다. 또한, 제18마디의 3박 끝에 출현하는 꾸밈음의 활용은 전통음악 장르인 정악의 ‘떠이어’ 시김새와 유사하다고 볼 수 있다.

### (4) 4도, 2도 음정관계

백병동의 해금작품 중 <빈약한 울폐의 회상>과 <화장장에서>는 4도와 2도 음정관계<sup>130)</sup>가 다수 출현하는 것을 확인했다. 이는 민요의 음정 관계를 현대적으

로 응용하여 활용한 것으로 이해할 수 있다.

<악보 145> <빈약한 올페의 회상> 제69마디-제74마디



<악보 146> <남도민요, 악기로 노래하다> 육자배기 21장단



위 <악보 145>를 살펴보면, 제73마디 3박에서 증4도와 단2도의 관계를 활용한 진행을 보이며, a<sup>b</sup> 음 이후 등장하는 d음에 e<sup>b</sup>음의 단2도 음정 관계의 꾸밈음을 사용한다. 이를 <악보 146><sup>131)</sup>과 비교하여 살펴보면 육자배기의 21장단에 a-d<sup>1</sup>의 완전4도 음정, f<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>의 단2도 음정으로 남도민요의 구성음과 유사한 부분을 확인할 수 있다. 또한, <악보 145>의 e<sup>b</sup>→d<sup>1</sup>는 ‘꺾는음’과 동일한 음정 관계를 사용함으로 한국전통민요의 4도2도 관계를 현대적으로 재해석하여 활용하였다.

본 절에서 백병동 해금작품에 나타나는 공통적 음악 특징을 구조, 리듬, 선율, 전통요소로 나누어 살펴보았으며, 그 결과는 다음과 같다.

첫째, 구조적 특징을 살핀 결과 해금작품은 공통적으로 단악장 형식을 취하고 있으며, 무조(無調)를 조성으로 삼는다. 또한, 일곱 작품에는 해금 솔로 및 카덴차, 애드리브가 배치되어 있다. 이를 통해 작곡가가 연주자의 자율적 해석과 각 연주자의 다양한 음색 구현을 강조하고 있다는 것을 알 수 있다.

둘째, 리듬은 모든 악곡에서는 정박 탈피를 위한 선율 전개가 중심이 되며 리듬의 특징은 ‘연음리듬의 활용’, ‘강박변환’과 ‘붙임줄의 결합을 통한 긴 지속음의

130) 인터뷰를 통해서 <빈약한 올페의 회상>과 <화장장에서>의 4도와 2도 음정 관계가 전통적 음계를 현대적으로 해석한 것으로 파악할 수 있었다. 1960년대에 김순남의 가곡을 연구하기도 하였으며, 자신의 가곡작품에 국악적 소재를 직접적으로 사용하였던 부분이 있다는 점에서 <빈약한 올페의 회상>과 <화장장에서>에서 한국적 정서 및 색채를 담을 수 있는 기법으로 한국전통 음계를 재해석한 것으로 바라볼 수 있다. 백병동 인터뷰 중 2021년 12월 22일, 상도동 연구실.  
 131) 국립남도국악원, 『남도민요, 악기로 노래하다!』, (국립국악원 총서20, 2019).

사용’, ‘쉽표의 활용’으로 세분할 수 있다. 이 중에서 연음리듬의 경우, 한 음의 음가 확대 및 축소의 효과를 주며, 쉽표 활용은 리듬적 요소 외 ‘무음(無音)’, 즉 ‘소리 없는 소리’의 의미를 나타내기도 하며, 프레이즈의 시작과 끝에 쉽표가 배치하는 것으로 여백을 창출하는 음악적 효과를 주기도 한다.

셋째, 백병동 해금작품의 선율전개 양상은 ‘동일음 및 근접음 활용’, ‘음형의 가변성 활용’, ‘대비 양상’, ‘대위 양상’으로 세분화시켜 설명할 수 있다. ‘동일음 및 근접음 활용’은 도약진행이 이루어지는 구간에서 동일음을 옥타브 도약 및 옥타브 관계 근접음으로의 전위를 의미하며, 이는 선율의 흐름이 자연스럽게 연결되는 효과를 준다. 또한, 해금 및 반주 편성 악기의 선율진행에서 동일음을 활용하는 기법을 뜻한다. ‘음형의 가변성 활용’은 악곡의 선율에 등장한 음형을 축소하거나 확장하여 선율 전개에 변화를 주는 것을 의미하며 ‘대비 양상’은 음의 고저(高低), 셈여림의 대비, 음의 밀도 대비를 의미한다. ‘대위 양상’은 해금과 반주 편성과의 응답 관계로 구성된다.

넷째, 백병동의 해금작품 내에서는 전통요소가 서양음악어법으로 현대적으로 재해석되어 작품 안에 나타난다. 추성, 퇴성, 요성과 같은 음악적 표현이 글리산도로 서양음악기법과 융화되어 작품 가운데 자연스럽게 표출되며, ‘꺾는음’을 포함한 시김새와 유사한 음악적 표현을 찾을 수 있다. 또한, 전통음악의 음계인 4도·2도의 음정 관계 역시 증4도 단2도로 변형되어 한국 전통음악의 음계를 현대적으로 재해석하였다.

## 2. 작품별 음악 특징

본 절에서는 개별작품별 차이점을 악기편성, 시작음과 종지음, 중심음 및 주요음, 음 구현 양상을 중심으로 살펴보겠다.

### 1) 해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월>

해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월>은 백병동의 첫 해금작품으로 1998년에 발표되었으며, 조표를 지닌 유일한 작품이다.



### (1) 악기편성 및 활용 방식

<오늘, 98년 9월>은 해금과 양금으로 편성된다. 양금은찰현악기인 해금의 음색과 대비되는 타현악기이자 유율악기로 수직화음을 제시하는 역할을 담당한다. <오늘, 98년 9월>의 양금의 주요 음정 및 화음 활용을 표로 정리하면 다음과 같다.

<표 15> <오늘, 98년 9월> 양금 음정 및 화음

단락	음정 및 화음
㉠ 단락	$a^b$ '음
㉡ 단락	단2도 음정, 장2도 음정, 장3도 음정 $A^b - a^b - a^b$ '화음
㉢ 단락	단2도, 장2도, 단3도, 장3도 음정
㉣ 단락	장2도 음정
㉤ 단락	$A^b$ 근음 수직화음 및 $a^b - a^b$ '음정
㉥ 단락	$a^b$ '음, $a^b - a^b$ '음정

위 <표 15>를 살펴보면, 양금의 화음은 주로  $A^b$ 음의 옥타브 음정 및  $A^b$ 음을 근음으로 둔 수직화음으로 작품의 골격음을 제시하는 역할을 담당하며 단2도, 단3도, 장2도, 장3도의 불협화적 음정을 활용하여 조성감을 흐리는 역할과 함께 긴장감을 부여하는 역할을 담당한다.

### (2) 시작음과 종지음

<오늘, 98년 9월>의 시작음과 종지음은  $a^b$ '→ $a^b$ '음으로 동일음 관계로 설정된다. 이를 통해 시작음과 동일음으로 회귀하여 한 음( $a^b$ ')으로 수렴되는 음악적 특징이 나타난다.

<표 16> <오늘, 98년 9월> 시작음과 종지음

곡명	시작음	종지음
해금과 양금을 위한 <오늘, 98년 9월>	해. 	해. 

### (3) 중심음

<오늘, 98년 9월>에서는 중심음은  $A^b$ 음으로 나타난다.

#### (4) 음 구현 양상

<오늘, 98년 9월>에서 다양한 음 구현 양상<sup>132)</sup>은 중심음에서 살필 수 있으며, 셈여림의 변화, 꾸밈음, 트릴 기법을 통한 변화양상과 음정 간격 및 셈여림의 변화를 활용하는 기법으로 구현된다.

##### <악보 147> <오늘, 98년 9월> 제2행 1박-13박 a<sup>b</sup>'음 음 구현 양상

위 <악보 147>을 살펴보면 꾸밈음, 트릴을 통한 a<sup>b</sup>'음의 구현 양상을 확인할 수 있다. 또한, g'-a<sup>b</sup>' ,g<sup>b</sup>'-a<sup>b</sup>' f'-a<sup>b</sup>'음으로의 음정 간격 및 글리산도 활용으로 a<sup>b</sup>'음의 음정 간격이 확대됨으로 각 a<sup>b</sup>'음의 음영(陰影)이 형성된다. 또한, a<sup>b</sup>'음의 셈여림이 pp-p로의 크레센도, mp-p로의 디크레센도로 지속적인 셈여림의 변화를 확인할 수 있다. 이를 통해, 근접음 및 셈여림을 포함한 미세하고 정교한 변화를 통한 음 구현 양상을 확인할 수 있다.

##### <악보 148> <오늘, 98년 9월> 제14행 9박-18박 a<sup>b</sup>'음 음 구현 양상

132) 다양한 음 구현 양상은 작곡가 백병동의 '음'을 바라보는 관점과 밀접하게 연계된 음악기법이다. 이러한 현상은 국악작품 뿐 아니라 그의 기악작품에서도 동일하게 나타난다. “백병동의 작품세계”에서 후지무라 요시히코는 “백병동은 음을 하나의 형체 안에 가두어 넣는 것이 아니라, 음의 색채와 미묘한 움직임을 추구하며 음을 호흡시키는 방법을 추구해 가는 작곡가”로 설명하고 있다. 김혜자, 『소리의 사제』, (서울: 눈빛, 1995), 167쪽.

위 <악보 148>을 살펴보면 해금의 진행 가운데 a<sup>b</sup>음을 구현하는데 있어 썸여림의 변화(*f-ff cresc. ff-dec.*) 및 붙임줄을 활용한 리듬의 변화 뿐 아니라 트릴, 꾸밈음, 글리산도 등과 같은 변화적 요소를 대입하는 점을 살필 수 있다. 즉, 한 음(a<sup>b</sup>)안에서 다양한 음색적 변화를 시도하는 부분을 확인할 수 있다.

## 2) 해금과 좌고를 위한 <명(冥)II>

<명(冥)II>는 2004년도 작품이며 해금과 좌고, 종의 편성으로 구성된다. 이때 ‘중’은 ‘죽음’에 대한 상징적인 표현을 위해 사용된 악기이다.

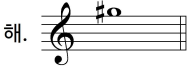

### (1) 악기편성 및 활용

<명(冥)II>는 저음을 담당하는 타악기인 좌고와 고음을 담당하는 종, 그리고 해금의 세 악기로 편성된다. 좌고는 저음에서 풍부한 음향을 구현하고, 종은 고음에서 청명한 음향을 구현하여 그 음색이 서로 대비된다. 즉, 해금의 선율 전개 가운데 두 타악기의 활용 방식 및 음색 대비가 특징적이다.

### (2) 시작음과 종지음

<명(冥)II>의 시작음과 종지음은 g<sup>#</sup>→a<sup>b</sup>로 이명동음 관계로 이를 통해 시작음의 옥타브 관계 음정으로 종지함으로써 시작음과 종지음이 서로 연계성을 지닌 음으로 설정되었음을 확인할 수 있다.

<표 17> <명(冥)II> 시작음과 종지음

곡명	시작음	종지음
해금과 좌고를 위한 <명(冥)II>	해. 	해. 

### (3) 주요음

<명(冥)II>에서는 주요음을 활용하여 선율이 전개되며, 주요음은 D음, E음, B음으로 나타난다.

### (4) 음 구현 양상

<명(冥)II>에서는 주요음을 중심으로 음 구현 양상이 나타나며, 주요음을 중심으로 각 꾸밈음 수식 및 음정 간격, 썸여림, 리듬의 변화를 통한 다양한

음 구현 양상이 특징적이다.

<악보 149> <명(冥)Ⅱ> 제32마디-제35마디 e<sup>'''</sup>음 음 구현 양상

위 <악보 149>에서 주요음인 e<sup>'''</sup>음을 중심으로 다양한 음고의 꾸밈음의 수식 및 리듬의 변화로 e<sup>'''</sup>음이 강조되며 지속적인 꾸밈음의 수식으로 변화성을 내제한 음 구현 양상을 살필 수 있다.

한 음(e<sup>'''</sup>)을 수식하여 변화성을 부여하는 음악적 표현은 전통음악의 선율 전개에서도 살필 수 있는 현상으로 이를 통해, <명(冥)Ⅱ>에서 e<sup>'''</sup>음의 구현 양상에서 전통음악에서의 선율전개 방식으로 주요음이 강조되는 기법을 확인할 수 있다.

<악보 150> <명(冥)Ⅱ> 제22마디-제27마디 b음 음 구현 양상

<악보 151> <명(冥)Ⅱ> 제52마디-제55마디 b음 음 구현 양상

위 <악보 150>을 살펴보면 b음을 중심으로 a<sup>#</sup>과 a<sup>b</sup>음에서부터 b음으로의 글리산도로 미분음이 구현되며 셈여림의 변화(*cresc, mf-p*)를 통해 긴 지속음 가운데 a<sup>#</sup>-b의 음형이 a<sup>b</sup>-b로 확대되는 현상을 살필 수 있다. 이를 통해, b음을 길게 지속하는 가운데 나타나는 음 구현 양상을 살필 수 있으며 자연스러운 선의 명암(明暗)이 형성된다. <악보 151>에서도 b음을 a<sup>#</sup>에서 b음으로 글리산도를 활용하여 수식하는 가운데 리듬 및 셈여림의 변화(*sf-mf, sf-p*)를 통한 b음의 변화양상을 확인할 수 있다.

이를 통해, <명(冥)II>에서 전통음악적인 표현으로 주요음을 강조하는 부분 <악보 149>와 음정 간격 셈여림 및 리듬의 변화 <악보 150>, <악보 151>을 통한 다양한 음 구현 양상을 확인할 수 있다.<sup>133)</sup>

### 3) 해금과 기타를 위한 <비우고, 가고>

<비우고, 가고>(2010)는 해금과 기타의 이중주 작품으로 1999년에 발표된 <허행초>의 개작작품이다.

#### (1) 악기편성 및 활용

<비우고, 가고>는 해금과 기타의 이중주 작품이다. 백병동의 해금작품 가운데 첫 서양악기와의 편성으로 본 작품에서는 기타의 화음, 음색 변화<sup>134)</sup>, 타악기적 활용<sup>135)</sup>으로 기타의 다양한 악기적 특성을 활용하는 점이 특징적이다. 다음은 <비우고, 가고>의 기타의 화음을 정리한 표이다.

133) <명(冥)II>에서 꾸밈음으로 한 음(音)을 수식하여 강조하는 기법과 음정 간격 확대 및 셈여림 변화를 통한 한 음의 변화성을 구현하는 기법 모두 ‘음’을 능동성을 지닌 존재로 바라보는 시각 즉 ‘음 생명론’과 연계되는 현상으로 볼 수 있다.

134) <비우고, 가고>에서는 특수주법에 의한 기타의 다양한 음색 변화를 활용한다. 각 기법은 도입부에서의 *sul tasto-sul pont.* 기법, 하모닉스 기법, 글리산도, 트레몰로 활용으로 나타나며 기타의 현이 지닌 음색적 특징을 바탕으로 작품의 분위기를 형성하는데 있어서 주요한 역할을 담당한다.


135) <비우고, 가고>에서 기타의 선율진행 가운데 기타의 몸통과 모서리를 분리하여 타악기와 같은 음향적 효과를 주는 기법이 활용된다.

<표 18> <비우고, 가고> 기타 화음



단락	기타의 화음
A	4도 구성화음+감3화음, 감3화음-증3화음
B	감3화음(해금과 기타), 감7도음정, 감3화음
C	4도 구성화음(증4도+감4도) 4도 구성화음(완전4도+감4도), 감3화음
D	d음+장2+단3 화음

위의 <표 18>을 살펴보면, <비우고, 가고>에서 A단락에서 4도 구성화음과 감3화음으로 결합된 화음이 출현하며 B단락에서 감3화음, C단락에서 기타의 4도 구성화음에 변화를 주어 증4도, 감4도의 불협화음정의 활용이 특징적이다. 즉, 기타의 4도 구성화음과 감3화음을 기반으로 작품 전반의 분위기를 형성하는 역할을 담당한다.

## (2) 시작음과 종지음

<비우고, 가고>의 시작음과 종지음은 e'' →  (울림통을 치면서)로 구성되어 명확한 종지음 없이 울림통을 치는 행위와 타악기적 음향으로 자유로운 종지가 특징적이다.

<표 19> <비우고, 가고> 시작음과 종지음


작품명	시작음	종지음
해금과 기타를 위한 <비우고, 가고>	해. 	해. 

## (3) 중심음

<비우고, 가고>의 중심음은 E음으로 나타난다.

## (4) 음 구현 양상

<비우고, 가고>에서는 중심음에서 음 구현 양상을 살펴볼 수 있으며, 중심음은 주변음의 활용을 통한 입체적 울림, 음정 간격 및 셈여림 변화, 글리산도 활용을 통한 음 구현 양상이 특징적이다.

136)  (울림통을 치면서) 표기는 원본에 기재된 기호로, 음고 없이 울림통을 치는 기호이다.

<악보 152> <비우고, 가고> E음 음 구현 양상

<비우고, 가고>의 도입부로 중심음인 E음이 제시되는 가운데 리듬분할, 긴 지속음, 주변음 활용으로 다양한 기법을 통한 음 구현 양상을 살필 수 있다. 이를 자세히 살펴보면, [A]-1 ㉠에서 피아니시모(pp)로 시작되며 32분음표의 리듬 분할 가운데 f로 음량이 증폭된다. 동일음 리듬분할 및 *sul tasto-sul pont.*의 주법을 통하여 e''음의 지속적 변화를 내제한 음 구현 양상이 나타난다. 또한, [A]-1 ㉡에서 페르마타를 지닌 e''음이 장7도 아래 f'의 꾸밈음으로 강조되며 스포르잔도(sf)의 셈여림을 통해 이전의 리듬분할을 통한 움직임과 대비되는 양상으로 음이 구현된다. 이후, [A]-1 ㉢에서 기타의 지속적인 e''는 앞의 리듬분할 및 음색 변화를 중심으로 e''음의 주변음인 단2도 아래 d#, 단2도 위 f', 장2도 아래 d', 장2도 위 f#음이 피치카토로 e''음을 장식하며 e''음의 입체적인 울림을 형성하여 다양한 기법의 활용으로 동일음을 구현하는 양상을 확인할 수 있다.

즉, <비우고, 가고>의 음 구현 양상은 중심음인 E음에서 집중적으로 출현하며, 백병동의 다른 해금작품에서는 시도되지 않은 입체적인 울림을 통한 음 구현 양상이 특징적이다.

4) 해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-VII>

해금과 타악기 앙상블을 위한 <운(韻)-VII>은 2011년도 작품이며 <운> 시리즈의 일환으로 작곡되었다. <운> 시리즈는 1970년대부터 2014년 사이에 발표된 것으로 총 8 작품으로 구성된다. 백병동은 <운> 시리즈를 창작하는 과정에서 악기의 음색 탐구를 중점적으로 고려하였으며, <운(韻)-VII>은 <운>시리즈 중 유일한 국악기를 위한 작품이다.

### (1) 악기편성 및 활용

<운(韻)-Ⅶ>은 해금과 타악기의 앙상블로 편성되며, 타악기 앙상블은 금속성 음색의 악기<sup>137)</sup>와 우드적 음색의 악기<sup>138)</sup>로 구성되어 다양한 음색을 구현한다. 이중 글로켄슈필은 작품 전반에 출현하는 유희악기이다. 글로켄슈필의 음정과 화음을 정리한 표는 다음과 같다.

<표 20> <운(韻)-Ⅶ> 글로켄슈필 음정 및 화음

단락	글로켄슈필 음정 및 화음
A	증6화음, 감3화음
B	온음, 반음 순차하행+감3화음, 증6도음정 장7도+증6도 화음, d음+감7화음, f음+반음계 단6도-장6도 음정, 감6도-단6도 음정
A'	증6화음, 단3도-장3도 음정+반음계 감6도-단6도-증5도음정 감6도-증5도-증4도-감4도음정-단3도 음정+반음계

위 <표 20>을 살펴보면, 글로켄슈필의 선율전개 과정에서 증화음과 감화음으로 구성된 화음이 반복적으로 출현하는 것을 알 수 있다. 또한, 비기능 화음(증6화음, 감3화음, 감7화음) 및 반음계적 요소의 활용이 두드러지는데, 이는 조성을 무조로 선택하기 위한 장치로서 기능하며 작품 전반의 음악적 분위기를 형성한다.

### (2) 시작음과 종지음

<운(韻)-Ⅶ>에서 시작음과 종지음은  $g' \rightarrow d^b'$ 음으로 구성되며 옥타브의 절반에 해당하는 증4도 관계의 음정으로 시작음과 종지음이 설정된다.

### (3) 주요음

<운(韻)-Ⅶ>에서 주요음을 활용하여 전개되며, 작품의 주요음은 D음, D<sup>b</sup>음, E<sup>b</sup>음으로 나타난다.

137) 금속성 음색의 악기편성은 글로켄슈필, 트라이앵글, 심벌로 배치된다.

138) 우드 음색의 악기편성은 템플 블록, 좌고로 배치된다.



#### (4) 음 구현 양상

<운(韻)-VII>에서는 주요음을 중심으로 다양한 음 구현 양상이 나타나며, 해금의 음색 탐구를 의도한 작품 경향에 따라 다양한 기법을 활용한 음 구현 양상을 확인할 수 있다.

##### <악보 153> <운(韻)-VII> 제40마디-46마디 E<sup>b</sup>음 음 구현 양상

##### <악보 154> <운(韻)-VII> 제111마디-114마디 D<sup>b</sup>음 음 구현 양상

<운(韻)-VII>에서 동일음(E<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>)의 다양한 음 구현 양상은 작품의 주요음을 중심으로 나타난다. <악보 153>의 e<sup>b</sup>음의 음 구현 양상은 제40마디부터 제43마디까지 길게 지속되는 e<sup>b</sup>음과 트레몰로를 지닌 e<sup>b</sup>음과의 음색 대비 및 셈여림의 변화를 통한 음 구현 양상이 특징적이다. 이를 통해, 트레몰로 기법으로 인한 음의 질감(Texture) 변화 및 음량의 확대 축소를 통한 e<sup>b</sup>음의 다양한 변화성을 확인할 수 있다.

또한, <악보 154>에서 d<sup>b</sup>음의 트레몰로, 트릴 및 극대화된 셈여림의 활용을 통한 음 구현 양상이 확인할 수 있다. 제111마디부터 114마디까지의 d<sup>b</sup>음 구현 양상은 트릴과 트레몰로 기법으로 음의 질감 변화 및 p-sf의 셈여림 대비로 한 음(音)이 지닌 다양한 음색적 가능성에 대한 탐색이 이루어진다.

#### 5) 해금독주곡 <소리의 행방>

<소리의 행방>은 2016년 작품으로 백병동의 해금작품 가운데 유일한 독주 작품이다.

### (1) 악기편성 및 활용

<소리의 행방>은 백병동의 유일한 독주곡으로 다른 작품들과 달리 해금의 편성으로만 구성된다.

### (2) 시작음과 종지음

<소리의 행방>의 시작음과 종지음은  $b \rightarrow \text{♯}^{139}$ (울림통을 치면서)으로 설정되며, 명확한 종지음 대신 울림통을 치는 행위 및 타악기적 음향으로 종지한다. 이로써, <소리의 행방>에서 시작음과 무관한 자유로운 종지 방식을 살필 수 있다.

<표 21> <소리의 행방> 시작음과 종지음

곡명	시작음	종지음
해금독주곡 <소리의 행방>	해. 	해. 

### (3) 주요음

<소리의 행방>은 주요음을 활용하여 전개되며, 주요음은 B음, D음, A음, E음으로 나타난다.

### (4) 음 구현 양상

<소리의 행방>에서 주요음을 중심으로 다양한 음 구현 양상을 살필 수 있으며, 각 꾸밈음 활용을 통한 강조 및 스타카토, 테누토, 트릴 등의 활용을 통한 변화적 요소를 수반하는 음 구현 양상이 특징적이다.

139) ♯(울림통을 치면서)는 악기통을 치는 효과음을 위한 기호로 <비우고, 가고>에서와 마찬가지로 종지음 대신 해금의 울림통을 치는 음향적 효과를 위한 기호이다.

<악보 155> <소리의 행방> 제17마디-제23마디 D음 음 구현 양상

위 <악보 155>는 <소리의 행방> A단락 주요음인 D음이 부각되는 선율진행으로 d''음의 구현 양상을 살펴보면 다음과 같다. 제17마디에서 d''음의 부점리듬 활용 및 트릴 활용으로 음색 변화가 되는 가운데 제18마디에서는 트릴과 꾸밈음을 동반한 형태로 등장하며 16분음 6연음 리듬으로 스타카토 기법을 활용하여 지속적인 변화가 나타난다. 또한, 제20마디에서는 제21마디까지 테누토 기법 및 스타카토 기법으로 d''음을 구현하는 가운데 다양한 음색으로 D음을 표현한다.

## 6) 해금과 피아노를 위한 <빈약한 울폐의 회상>

<빈약한 울폐의 회상>은 1966년도에 발표된 성악작품을 개작(改作)한 것이며 해금과 피아노의 편성으로 구성된다. 이는 백병동의 음악적 정체성이 형성되기 이전 시기의 작품으로 다양한 음악적 시도가 이루어진 시기에 발표되었다.<sup>140)</sup>

### (1) 악기편성 및 활용



<빈약한 울폐의 회상>은 해금과 피아노의 편성으로 구성된다. 피아노 선율은 크게 수직·수평적 흐름을 통한 전개와 반음(단2도), 온음(장2도)의 전개가 두드러지며 작품의 전반적인 분위기를 형성한다.

140) 백병동 연구가 김춘미는 백병동의 첫 작품이 출현한 1957년부터 1968년까지의 작품을 실험기로 구분하여 설명한다. 이 시기는 조성을 기반으로 하는 작품부터 쇤베르크의 12음 기법, 드뷔시 화성, 반음계적 기법, 2도 4도 화성 활용, 변박 활용 및 국악적 요소의 직접적, 간접적 활용 등과 같은 다양한 음악적 시도가 이루어진 시기이다. 김춘미, 『한국예술종합학교 한국예술연구소 총서 2: 백병동 연구』, (서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000). 151-154쪽.

## (2) 시작음과 종지음

<빈약한 울폐의 회상>의 시작음과 종지음은  $a^b \rightarrow c^{\#}$  음으로 나타난다. 이를 통해, 증음정 관계의 종지음을 확인할 수 있으며 불완전 종지의 성격을 지닌 음정 관계로 종지음이 설정된 점이 특징적이다.

<표 22> <빈약한 울폐의 회상> 시작음과 종지음

곡명	시작음	종지음
해금과 피아노를 위한 <빈약한 울폐의 회상>	Pno. 	해. 

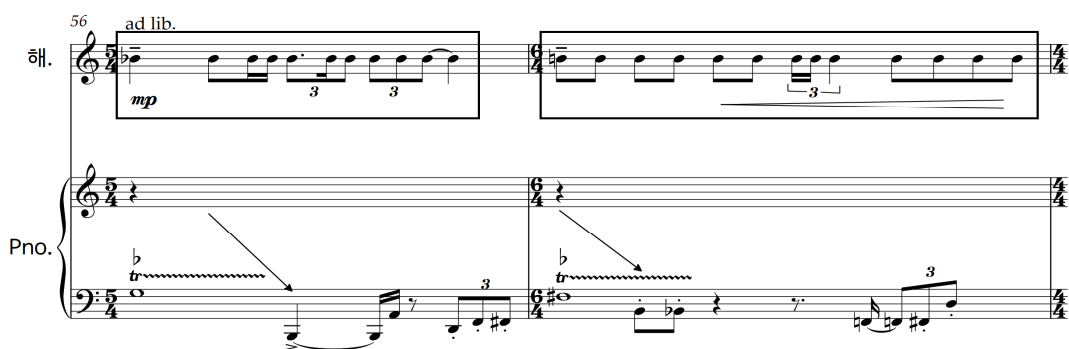
## (3) 중심음 및 주요음

<빈약한 울폐의 회상>에서는 백병동의 다른 해금작품들과는 달리 중심음 및 명확한 주요음의 출현이 이루어지지 않는다.<sup>141)</sup> 이를 통해, <빈약한 울폐의 회상>이 중심음 및 주요음이 출현하지 않는 작품으로 분류된다.

## (4) 음 구현 양상

<빈약한 울폐의 회상>은 백병동의 다른 해금작품과는 달리 중심음과 주요음을 중심으로 다양한 음 구현 양상이 나타나지 않는다. 다만, 작품의 전개 가운데 Sprechstimme 기법을 기악화한 기법으로 동일음의 리듬을 분할하여 제시하는 기법이 등장한다.

<악보 156> <빈약한 울폐의 회상> 제56마디-제58마디 동일음 분할기법



141) <빈약한 울폐의 회상>에서는 중심음 및 주요음이 출현하지 않고 오히려 다양한 불협화적 음정을 활용한 전개를 통해 무조(無調) 경향이 강한 작품의 성격이 나타난다. 이를 통해 백병동의 해금작품에서 <빈약한 울폐의 회상>은 중심음과 주요음이 출현하지 않는 작품으로 분류할 수 있다.

위 <악보 156>을 살펴보면,  $b^{b\prime\prime}$ ,  $b^{b\prime\prime}$ 음의 리듬분할로 동일음에서의 다양한 리듬의 변화를 동반하는 진행을 확인할 수 있다. ad lib.에서 출현하는 동일음 리듬분할 기법은 실제 성악작품의 특수기법을 기악적으로 구현한 부분이다. 동일음 내에서의 리듬의 다양성으로 절제된 선율진행 안에서의 변화성이 나타나며 이를 통해 동일음 내에서의 미묘한 음색 변화가 특징적이다.

## 7) 해금과 피아노를 위한 <화장장에서>

<화장장에서>는 1968년도에 발표된 성악작품을 개작(改作)한 것이며 해금과 피아노의 편성으로 구성된다. 이는 <빈약한 울폐의 회상>과 마찬가지로 백병동의 음악적 정체성이 형성되기 이전 시기의 작품으로 다양한 음악적 시도가 이루어졌던 시기에 발표되었다.



### (1) 악기편성 및 활용

<화장장에서>는 해금과 피아노의 편성으로 구성되며, 이때 피아노의 반주 선율은 크게 수직, 수평적 흐름을 통한 전개와 트라이톤(Tritone), 반음, 온음의 전개가 두드러진다. 이러한 선율은 작품의 전반적인 분위기를 형성한다. 또한, 단2도 장2도 음정 관계를 포함한 부가화음의 전개로 작품의 클라이맥스를 형성하기도 한다.

### (2) 시작음과 종지음

<화장장에서>에서의 시작음과 종지음은  $G-g \rightarrow c^{\#}$  음으로 제시되어 증4도 관계로 설정된다.

<표 23> <화장장에서> 시작음과 종지음

곡명	시작음	종지음
해금과 피아노를 위한 <화장장에서>	Pno. 	해. 

### (3) 중심음 및 주요음

<화장장에서>는 <빈약한 울폐의 회상>과 마찬가지로 중심음 및 명확한 주요음이 출현하지 않는다. 이를 통해, 1968년에 발표된 <화장장에서>를 개작

(改作)한 해금과 피아노를 위한 <화장장에서>의 작품에서 중심음 및 주요음 활용이 나타나지 않는 점을 확인할 수 있다.

#### (4) 음 구현 양상

<화장장에서>에서는 <빈약한 울폐의 회상>과 마찬가지로 한 음을 중심으로 변화성을 수반하는 음 구현 양상이 나타나지 않는다. 다만, 작품의 전개 가운데 성악곡의 특수주법인 Sprechstimme기법을 기악화한 동일음의 리듬을 분할하는 기법이 출현한다.

#### <악보 157> <화장장에서> ad lib. 동일음 분할기법

위 <악보 157>을 살펴보면, 각 f', e', g#, a', g#'음에서 동일음의 다양한 리듬 변화를 활용하는 진행을 확인할 수 있다. ad lib.에 출현하는 동일음 분할기법은 <빈약한 울폐의 회상>에서와 마찬가지로 성악의 특수기법을 기악적으로 구현한 부분이다. 이를 통해 절제된 진행 및 동일음 리듬분할로 각 음의 미묘한 음색 변화로 긴장감이 형성된다.

### 3. 소결

제IV장에서 백병동의 해금작품 일곱 작품의 공통적 음악 특징과 개별작품에서 나타나는 음악 특징은 다음과 같다.

백병동의 해금작품의 공통적 음악 특징은 구조, 리듬, 선율, 전통요소로 나누어 정리할 수 있다.

첫째, 구조적 특징은 단악장 형식, 무조음악, 연주자의 자율적 해석을 위한 해금 솔로와 카덴차, 애드리브의 배치로 확인된다.

둘째, 리듬의 특징은 붙임줄의 활용을 통해 정박을 탈피하는 양상이 주로 나타나며, 서양 고전음악에서의 동기 형성을 위한 리듬의 역할을 탈피하기 위하여 연음리듬, 리듬분할, 강박변환 등의 리듬적 요소가 활용된다. 쉼표는 다양한 길이의 쉼표 활용으로 리듬적 요소로서 기능하며, 이 외에도 무음(無音)으로서 여백을 형성하는 효과 등으로 다양한 역할을 담당한다.

셋째, 선율의 특징은 ‘동일음 및 근접음 활용’, ‘음형의 가변성 활용’, ‘대위 양상’, ‘대비 양상’이 전개 양상으로 나타난다.

넷째, 백병동의 해금작품에서 추성, 퇴성, 요성과 같은 음악적 표현을 포함하여 꺾는음 및 꾸밈음, 4도 2도의 한국민요 음계의 현대적 활용으로, 작품 안에서 한국적 정서가 자연스럽게 표출되고 있음을 확인하였다.

제2절에서 백병동의 해금작품의 개별작품 음악 특징은 악기편성, 시작음과 종지음, 중심음 및 주요음 활용, 음 구현 양상을 중심으로 세분하여 살펴보았으며 결과는 다음과 같다.

첫째, 작품별 악기편성을 살펴본 결과, 백병동은 해금 독주 외 해금과 양금, 해금과 좌고, 종, 해금과 기타, 해금과 타악기 앙상블, 해금과 피아노 등의 다양한 악기편성을 바탕으로 해금작품을 구성하였음을 살펴볼 수 있었다.

둘째, 각 작품의 시작음과 종지음을 살펴본 결과, 시작음과 종지음이 동일음 및 동일음과의 옥타브 관계, 증음정 관계 등, 시작음과 무관한 자유로운 종지음으로 세 가지 유형이 나눌 수 있다. <오늘, 98년 9월>은 동일음, <명(冥)Ⅱ>는 동일음 옥타브 이명동음으로 동일음 관계, <운(韻)-Ⅶ>, <빈약한 올페의 회상>, <화장장에서>는 증음정 관계, <소리의 행방>, <비우고, 가고>는 시작음과 무관한 자유로운 종지 방식으로 작품을 구성하고 있다는 점이 그 예이다.

셋째, 각 작품별 ‘중심음’ 및 ‘주요음’ 활용 양상을 살핀 결과, 1998년에 발표된 <오늘, 98년 9월>(1998)과 <허행초>(1999)의 개작작품인 <비우고, 가고>(2010)는 중심음을 지닌 작품으로, <명(冥)Ⅱ>, <운(韻)-Ⅶ>, <소리의 행방>은 주요음을 활용하는 작품으로, <빈약한 올페의 회상>, <화장장에서>는 명확한 중심음 및 주요음 미출현 작품으로 분류되면서 각 작품의 중심음과 주요음 활용 양상에서의 차별점이 드러난다.

마지막으로, 작품별 음의 구현 양상을 살펴본 결과 각 작품의 중심음과 주요음에서 꾸밈음의 수식, 음정 간격, 리듬, 셈여림의 확대·축소 등의 다양한 기법의

활용을 통한 변화성을 지닌 ‘음 구현 양상’이 나타난다. 반면에 ‘음 생명론’의 음악철학이 정립되기 이전인 1960년대에 발표된 성악곡의 개작(改作)작품에 해당하는 <빈약한 올페의 회상>과 <화장장에서>는 한 음(音)에서의 변화성을 동반하는 음 구현 양상이 나타나지 않음이 발견되었다. 따라서, 다양한 기법의 활용을 통한 음 구현 양상은 ‘음 생명론’의 철학과 연계되는 음악적 특징으로 밝혀졌다.



## V. 연주법

앞서 제 IV장에서는 백병동 해금작품의 음악적 특징을 종합적으로 살펴보았다. 본 장에서는 해금작품의 음악적 특징을 바탕으로 백병동 해금작품에서 주요하게 나타난 연주기법을 운지법과 운궁법에 의한 특수주법으로 나누어 효과적인 연주법을 제시하고자 한다.

### 1. 운지법



해금의 왼손 연주법은 운지를 사용하는 두 가지의 연주방식이 있다. 이는 손가락의 압력에 따라 특정한 음고를 형성하는 역안법과 손가락의 위치에 따라 음고를 얻는 경안법으로 현재 해금창작음악 연주방법으로 혼용되고 있다.

백병동의 해금작품 또한 전통음악에서 나타나는 음악적 요소들이 작품 가운데 출현하여 두 가지 방식 모두를 이용하는 운지법이 구사됨은 물론 선율진행이 전통적 음계 혹은 서양의 고전음악과 같이 조성에 기반한 작품과는 다르게 무조(無調)를 기반으로 하여 조성법과 선법에 기반하는 해금 창작곡들과는 차별된 방식으로 운지법이 적용되어야 한다. 따라서, 백병동의 해금작품 연주를 위한 효과적인 운지법을 제시하고자 한다.<sup>142)</sup>

#### 1) 반음계

백병동의 해금작품 <오늘, 98년 9월>, <비우고, 가고>, <운(韻)-VII>, <소리의 행방>에는 반음계 진행의 스케일이 자주 활용된다.

---

142) 각 운지법을 제시할 영역 중 특징적인 구간을  로 표기하며, 유사한 운지법임에도 차별성을 두어서 적용해야 할 운지를  로 표기하여 구분한다.

<악보 158> <오늘, 98년 9월> 제16행 6박-11박 반응계

해.  $f$  3 4<sup>+</sup> 4 3 1<sup>+</sup> 1 1<sup>+</sup> 3<sup>+</sup> 4 1<sup>+</sup> 1 3 1<sup>+</sup> 1 1<sup>+</sup> 3 4 1<sup>+</sup> 1 3 1<sup>+</sup> 1 1<sup>+</sup> 3<sup>+</sup>

양. -

해. 4 1<sup>+</sup> 1 3 1<sup>+</sup> 1 1<sup>+</sup> 3<sup>+</sup> 4 3<sup>+</sup> 3 2<sup>+</sup> 2 1<sup>+</sup> 3<sup>+</sup> 2<sup>+</sup> 2 1<sup>+</sup> 1 1↓

양. -

위 <악보 158>의 최고음은  $f'''$ , 최저음은  $c^{b'}$ 음으로 넓은 음역에 걸쳐서 반응계적 진행이 나타난다. 따라서, 해금의 하행진행 가운데 음역대에 따른 포지션(143)의 이동이 필요하다. 또한, 해금의 악기 구조의 특성에 따라 반응계 연주 시 모든 음정을 동일한 음색으로 명확하게 발음하기에는 어려움이 따른다. 따라서, 동일한 현에서의 세밀한 연주가 필요하다.

위 <악보 159>의 포지션 이동은 총 4회로  $a'' \rightarrow a'''$ 음역까지는  $a''$ 를 유현 1指로  $d^{b''} \rightarrow a''$ 까지  $d^{b''}$ 유현 1指,  $g^{b'} \rightarrow d''$ 까지  $g^{b'}$  유현 1指,  $c^{b'} \rightarrow g^{b'}$ 까지  $c'$ 를 포지션, 즉 유현 1指로 삼는다.

각 반응계에 대한 구체적 운지는  $a''$ 를 유현 1指 포지션에서  $a^{b''}$  유현1指,  $b^{b''}$  유현 1<sup>+</sup>指,  $c'''$  유현 3指,  $d^{b''}$  유현 3<sup>+</sup>指,  $e'''$  유현 4指,  $f'''$  유현 4<sup>+</sup>指로 반응관계는 역안하여 발음한다.  $d^{b''}$ 유현 1指 포지션에서  $d^{b''}$ 유현 1指,  $e^{b''}$ 유현 1<sup>+</sup>, 指 $f'''$  유현 3指,  $g^{b''}$  유현 3<sup>+</sup>指,  $g^{b'}$  유현 1指 포지션에서  $g^{b'}$  유현 1指,  $a^{b'}$  유현 1<sup>+</sup>指,  $b^{b'}$  유현 3指 풀어서,  $c''$  유현 3<sup>+</sup>指로 발음한다.

이와 같이 동일한 음역대 내에서 하나의 포지션으로 연주할 수 있음에도 포지션을 이동하는 이유는 동일한 음형이 반복되며 음고가 변할 경우 이를 동일한 운지로 효과적으로 연주하기 위함이다.

143) 해금의 포지션(position)이란 해당 음정을 유현 1지로 발음하는 것으로, 유현 1지를 기준으로 하는 것을 말한다. 노은아, 『해금창작곡 연주법 <실전>』, (서울: 예술출판사, 2020). 48쪽.

<악보 159> <소리의 행방> 제97마디-제99마디 반음계

위 <악보 159>의 최고음은  $e^b'''$ , 최저음은 a음으로 총 22도에 걸친 반음계 진행이 나타난다. 또한, 빠른 템포의 16분음표 리듬분할이 반복 진행되어 이 경우 동일한 음색으로 발음하기 쉽지 않다. 따라서 반음계 진행의 연주를 위해서 포지션의 이동이 필요하다. 포지션의 이동은 음역에 따라 총 4회 이동하며, 각  $a \rightarrow g\#'$  음역까지는 e를 유현 1指로,  $a' \rightarrow d$ 까지 a' 유현 1指,  $d\#'' \rightarrow g\#'''$ 까지  $d\#''$  유현 1, 指 $a'' \rightarrow e^b'''$  까지 a'' 유현1指지로 삼는다.

각 반음계에 대한 구체적 운지는  $e'$  유현 1지 포지션에서 a는 중현 ①指, a#은 중현 ①+指, b는 중현 ②指, c'는 중현 ②+指, c#'은 중현 ③指, d'는 중현 ③指, d#'은 중현 ④指로 발음한다. a' 유현 1指 포지션에서 a' 유현1指, a#' 유현 1+指, b' 유현 2指, c' 유현 3指, d' 유현 3+指로 반음계를 역안하여 발음한다.  $d\#''$  유현 1指 포지션에서는  $d\#''$  유현 1指,  $e''$  유현 1+指,  $f''$  유현2指,  $f\#''$  유현2+指,  $g''$  유현3指,  $g\#''$  유현 3+指로 발음한다. a'' 유현1指 포지션은 a''는 유현指1 a#'' 유현 1+指, b'' 는 유현 2指, c'' 는 유현 2+指, c\#'' 유현 3指, d''는 유현 3+指,  $e^b'''$ 는 4指로 발음한다.

이 부분 또한 동일한 음형이 반복되어 나타나는 경우 음색의 통일을 위하여 동일한 운지로 연주하기 위하여 포지션을 이동한다.

## 2) 글리산도

백병동 해금작품에서의 글리산도 기법은 역안법과 경안법 두 가지 연주방법으로 연주할 수 있다.

(1) 경안법을 활용한 글리산도

<악보 160> <오늘, 98년 9월> 제16행 12박-제17행 3박 글리산도

위 <악보 160>에서와 같이 옥타브의 글리산도를 표현하기 위해서는 포지션의 이동이 필수적이다. 또한, 해금의 악기적 구조에 따라 동일한 현에서 연주해야 하며 *ff*의 강한 썸머림으로 연주하기 위하여 유현을 선택하는 것이 적합하다. 따라서, 각 옥타브 관계의 글리산도는  $b \rightarrow b'$ 는  $b$ 를 유현 1지로 잡고 운지의 이동을 통해서 미끄러지듯이  $b'$ 로 운지 이동이 이루어져야 한다. 마찬가지로  $f' \rightarrow f''$ 까지  $f'$ 를 유현 1지로 잡고  $f''$ 까지 이동한다.  $b' \rightarrow b''$ 까지  $b'$ 를 유현 1지로 잡고  $b''$ 까지 운지 이동을 통해 명확한 미분음의 발음이 이루어지도록 한다.

<악보 161> <운(韻)-VII> 제74마디-제76마디 글리산도

위 <악보 161>에서와 같이 글리산도가  $e^{\flat'} - d'''$ 로 14도의 도약적 음정관계에서 활용된다. 따라서 넓은 음역의 도약 시 글리산도가 사용된 경우 효과적인 연주를 위하여 동일한 현에서 연주해야 한다. 제74마디에서  $c'$ 음을 유현 1지로 잡고,  $d$ 를 유현 2지,  $e^{\flat'}$ 를 유현 2'지로 잡아 역안하여 연주한 이후,  $e^{\flat'}$ 를 유현 1지로 잡고  $d'''$ 음까지 포지션을 이동하여 글리산도 한다.

이와 같이 넓은 음역에서의 글리산도는 경안법을 이용하여 연주하는 것이 효과적이다.

## (2) 역안법을 활용한 글리산도

<악보 162> <오늘, 98년 9월> 제12행 20박-25박, 제13행 1박 글리산도

위 <악보 162>에서와 같이  $a^b \rightarrow c''$ 음까지 단3도 간격의 글리산도가 반복되어 나타난다. 이 경우 고정된 운지로 역안하여 전통음악에서의 전성과 같은 표현이 이루어지도록 연주해야 한다.  $a^b$ 를  $a^b$ 포지션 즉, 유현 1指로 잡고, 단 3도 위인  $c''$ 음까지 유현 1+3指 깊게 역안하여 발음한다. 이를 통해, 전통음악에서의 굽게 흔들리는 깊은 농음의 효과를 구현해낼 수 있다.

<악보 163> <명(冥)II> 제13마디-제16마디 글리산도

위 <악보 163>에서와 같이  $c^\#$ 음과  $d'$  음에 글리산도가 반복되어 나타난다. 이는 전통음악에서의 요성을 위한 표현방법으로 활용된다. 따라서  $c^\#$ 을  $c^\#$  포지션 즉, 유현 1지로 잡고  $d'$  음을 1+指로 역안하여 발음한다.

이와 같이 좁은 음역에서의 글리산도는 역안법을 이용하여 연주하는 것이 효과적이다.

### 3) 꾸밈음

백병동의 해금작품은 단2도 및 장2도 등의 근접음으로 구성된 꾸밈음이 출현하며 이는 전통음악에서의 시김새와 유사한 음역으로 해석된다. 따라서, 전통음악에서의 시김새 연주법과 동일한 운지법을 적용하여 살펴보겠다.

<악보 164> <명(冥)II> 제 70마디-제72마디 꾸밈음

위 <악보 164>는  $f''-e^b$  음형으로, ‘꺾는음’의 표현을 현대적으로 재해석한 음형으로 볼 수 있다. 따라서,  $d^b$  포지션으로 장2도 간격의 반복적 음형을 전통음악에서의 ‘꺾는음’과 같이 2指를 역안하여 발음한다. 이후 역안하였던 2指를 풀어 ‘꺾는음’의 음악적 효과를 표현한다.

### 4) 미분음

백병동의 해금작품에서 미분음을 구현하는 기법이 나타나며, 이는 전통음악에서의 ‘흘러내리는 음’을 통한 미분음의 표현을 담아내기 위해 사용된다.

<악보 165> <빈약한 울폐의 회상> 제 54마디-제55마디 미분음

위 <악보 165>에서  $e^{b''''}$ - $f''''$  음과,  $e^{b''}$ 음과  $f''$ 음이 반복되며 제54마디에서 운지는  $a^{b''}$ 음을 유현 1指로 잡고,  $e^{b''}$ 음을 유현 4指로,  $f''$ 는 유현 4<sup>+</sup>指로 역안한다. 이후 제55마디에서 포지션 이동을 하여  $a^{b'}$ 을 유현 1指로,  $e^{b''}$ 는 유현 4指로,  $f''$ 는 유현 4<sup>+</sup>指로 역안하여 발음한다. 이후  $f''$ 에서 길게 늘어뜨리는 소리를 극적인 표현을 위해 산조에서의 연주법과 유사한 방식으로 운지 이동 없이 역안한 4指를 점차적으로 풀어서 극적인 효과를 내도록 흘러내리는 소리를 만들어 발음한다.

## 5) 트릴

백병동의 해금작품에서 생동감 있는 음의 표현 및 음색 변화를 위해 트릴 기법 활용된다. 백병동의 해금작품에서 트릴은 장2도와 단2도 트릴이 제시된다.<sup>144)</sup>

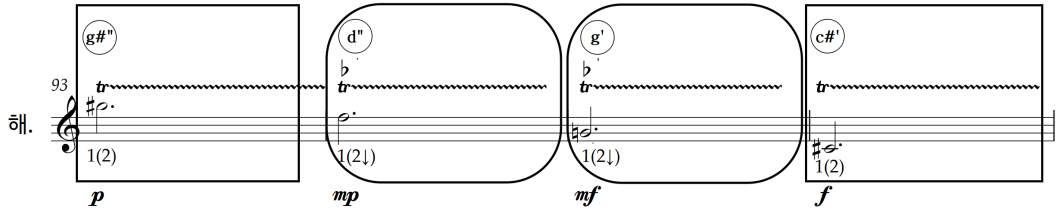
### <악보 166> <오늘, 98년 9월> 제7행 7박-15박 트릴

위 <악보 166><sup>145)</sup>의 트릴의 경우  $g^{b''}$ - $d^{b''}$ - $g^{b''}$ 는 장2도 간격의 트릴,  $f''$ 의 트릴은 단2도 간격으로 구성된다. 장2도 간격의  $g^{b''}$ - $d^{b''}$ - $g^{b''}$  부분의 음은 식지와 장지를 교차하여 연주하며, 단2도 간격의  $f''$  트릴의 경우 음정 간격만 고려한다면 교차적 운지의 변화 없이 하나의 운지로 역안하여 발음하는 것이 적합하나 트릴의 효과를 위하여 운지의 위치의 간격을 좁혀 똑같이 식지와 장지를 교차하여 연주하는 것이 효과적이다.

144) 악보 표기는 장2도 트릴과 단2도 트릴을 구분하기 위하여 각 해당 트릴의 악보 표식을 구분하여 표기하기로 한다.

145) <악보 166>에 출현하는 트릴은 장2도 트릴과 단2도 트릴로 구별된다. 따라서 장2도 음정관계의 트릴은 □ 로 단2도 트릴을 ○로 구분하여 표기한다.

<악보 167> <소리의 행방> 제93마디-제96마디 트릴



위 <악보 167>의 트릴은 장2도의 트릴과 단2도의 트릴이 배치되어 나타난다. 각 제93마디-96마디까지의 운지법은  $g^{\#4}$ 을 유현 1指로 잡고,  $d^{\#5} \rightarrow g^{\#4} \rightarrow c^{\#4}$ 으로 유현 1指를 중심으로 이동한다. 또한, 트릴의 경우 제93마디 제96마디는 장2도 간격 제94마디, 제95마디는 단2도 간격으로 제시되어 각 트릴의 운지를 다르게 적용해야 한다.  $g^{\#4}$ 과  $c^{\#4}$ 의 장2도 간격의 트릴은 식지와 장지를 교차하며 연주하며,  $d^{\#5}$ 과  $g^{\#4}$ 의 단2도의 트릴은 동일한 방식으로 식지와 장지를 교차하여 연주하되 운지 위치의 간격을 좁혀 똑같이 식지와 장지를 교차하여 연주하는 것이 효과적이다.

## 2. 운궁법

해금은 두 줄을 말총 활로 마찰하여 소리를 생성해내는 찰현악기이다. 해금은 300에서 400가닥의 풀어진 말총을 오른손의 압력에 의한 운궁법으로 다양한 음향 및 셈여림을 구사할 수 있는 특징을 지닌다.

운궁법의 중요한 요소는 활의 방향, 활의 각도, 활의 길이, 활의 속력, 활의 압력, 활의 위치, 사운딩 포인트와 같은 핵심요소들의 결합으로 소리의 형상이 결정되며, 이들은 각각 독립적인 변수가 아니라 서로 유기적으로 화합하여 연주될 때 다양한 음색을 만들어내는 동시에 표현의 영역을 확장할 수 있다.<sup>146)</sup>

백병동의 해금작품에 사용되는 다양한 특수주법 및 다이내믹을 효과적으로 연주하기 위한 운궁법을 제시하고자 한다.<sup>147)</sup>

146) 노은아, “해금 창작곡을 위한 연주법 연구”(서울: 서울대학교 박사학위 논문, 2012). 267쪽.

147) 운궁법에서 활 방향 표기는 우방향으로 빼는 활의 기호를  $\sqcap$ 로, 좌방향으로 들어가는 활은  $\surd$ 로 표기한다. 또한, 운궁법 제시 구간을  $\square$  표기하며, 차별적으로 적용되어야 하는 운궁법 구간을  $\bigcirc$ 로 표기한다.



## 1) 트레몰로

백병동의 해금작품에서 트레몰로 기법이 강한 셈여림과 함께 긴장감을 형성하기도 하며, 경과구에서 음색 변화를 이루기 위한 연주법으로 활용된다.

### <악보 168> <소리의 행방> 제79마디-제81마디 트레몰로

위 <악보 168>은 음색적 변화를 이루기 위한 경과구로 제79마디-81마디까지 지속되는 트레몰로는 반음계 관계의 미세한 음고의 변화와 함께 셈여림이 *pp*로 구현되어 음색의 변화 및 공중에 소리가 미세하게 번지는 듯한 효과를 위해 활용되었다. 따라서, 연주할 때 운궁에 있어서, 우방향의 활의 끝부분에서 소량의 활을 사용하여 최대한 밀착하지 않고 힘을 뺀 상태에서 가볍운 활 터치로 연주해야 한다.

### <악보 169> <명(冥)II> 제46마디-제51마디 트레몰로

위 <악보 169>에서와 같이 해금의 트레몰로는 각  $e^b'''-g''-c\#''-f'$ 로 각 음에 악센트가 표현되며, 좌고의 *ff*의 트레몰과 동시에 활용되어 해금의 강한 음색이 드러나야 한다. 따라서 제49마디에 등장하는 트레몰로는 우방향 활로 시작하여 최대한 활을 강하게 밀착한 상태에서 빠른 속도로 활이 교차되도록 하며, *ff*의 강한 셈여림이 구현되도록 한다. 활의 밀착과 각도는 해금의 음량 확대에 있어서 주요한 요건으로 활의 경우 90도로 유지하여 연주할 것을 권하며, 이후 *f*에서 디크레센도 되는 구간에서 활의 각도를 들어올려서 점차 사라지는 음향을 표현할 수 있도록 한다.

이와 같이 활의 길이 속력 압력 및 위치에 따라 트레몰로로 인한 음향의 효과를 다양하게 구현할 수 있다.

## 2) 스타카토

백병동의 해금작품에 등장하는 스타카토는 음의 무게감을 조절하여 분위기를 전환하는 역할로 활용된다.

<악보 170> <오늘, 98년 9월> 제16행 6박-11박 스타카토

위 <악보 170>은 해금 솔로 구간으로 각 음형의 끝에 스타카토가 위치하며, 마지막 구간에서 스타카토로만 진행된다.<sup>148)</sup> 빠른 패시지의 리듬형이기 때문에 16분음표 3연음의 스타카토는 가볍고 간결하게 연주해야 하며, 이를 위해서 활의 끝부분에서 연주함으로써 축약된 소리를 고른 크기로 본음을 살려<sup>149)</sup> 연주

148) <악보 170>에서 제시된 스타카토는 각 성격에 따라 구분된 운궁법을 적용해야 한다. 따라서 각 한 활의 방향에서 연주해야 하는 스타카토와 각 활로 연주해야 하는 스타카토를 □ 와 ○ 로 표기한다.

149) “스타카토 연주 시 활 전체의 길이 중 활의 손잡이와 가까운 부분, 중간, 활 끝 부분으로 나누어 사용하였을 때 활의 위치에 따라 그 음색과 음량의 차이가 나타난다. 또한, 실제 활의 위치가 손잡이 가죽을 낀 손과 가까울 수록 압력을 가하기가 쉬워, 음량이 크거나 음색이 또렷할 수 있다. 활의 끝부분으로 갈수록 음량이 작거나 음색이 희미할 수 있다.” 이를 통해 실제 스타카토와 같은 주법의 연주 시 활의 위치에 따라 그 효과의 차이를 알 수 있다. 또한, 실험을 통해 활의 끝에서 연주 시 소리의 크기는 적으나 고르게 발음이 되는 점과 활의 앞머리에 가깝게 스타카토를 연주할 시 음량의 확대에 의한 효과를 밝히고 있다. 노은아, “해금 창작곡을 위한 연주법 연구”(서울: 서울대학교 박사학위논문,

해야 한다. 이에 16분음표 3연음 리듬 스타카토의 운궁의 경우 한 활에서 가볍게 튕기듯 활의 끝부분 위치에서 스타카토를 연주한다. 이후 제 16분음표 6연음 리듬의 반음계 진행의 스타카토는 크레센도가 되면서 음의 진행이 하행하는 드라마틱한 요소를 살리기 위하여 짧게 음을 튕기듯 연주하는 동시에 해금의 음량이 확대되어야 한다. 따라서, 16분음표 6연음 리듬의 스타카토의 운궁은 활의 중간과 앞머리쪽에 가깝게 연주하여 활의 속도를 점진적으로 빠르게 각 활을 사용하여 셈여림이 확대될 수 있도록 한다.

### 3) 악센트

백병동의 해금작품에서는 음의 가변성으로 인한 특정음을 강조하기 위하여 악센트가 활용된다. 악센트는 활의 방향이 우방향일 경우 소리의 응집도가 높게 나타남에 따라 효과를 극대화할 수 있다.

#### <악보 171> <운(韻)-VII> 제40마디-제46마디 악센트



위 <악보 171>는 <운(韻)-VII>의 선율진행에서 제44마디-46마디까지 악센트가 출현하며, 제44마디 제2박의 e<sup>b</sup>'의 셈여림이 *ff*로 제시되며, 이후 제45마디에 짧은 시가로 악센트가 등장한다. 이후 반복적으로 제45마디 2박에 e<sup>b</sup>'음이 2박 동안 *ff*로 셈여림으로 강조되며, 다시 제46마디에 8분음표의 짧은 리듬에 악센트가 등장한다. 따라서 운궁법의 경우 동일한 e<sup>b</sup>'음이 지속적으로 강조되는 패턴 안에서 음가의 길이가 달라지기 때문에 이를 유의해서 운궁법을 적용해야 하며, 각 셈여림 *ff*와 악센트 모두 음을 강조하기 위한 요소임으로 운궁법에 있어서 우방향 활을 사용해야 한다. 또한, 제44마디의 2박 동안 유지되는 *ff*의 구현을 위해 우방향으로 속도감 있게 활을 써야한다. 이후 제45마디의 악센트는 활의 앞머리에서 짧게 끊어쳐주는 운궁법을 사용해야 한다.

### 4) 셈여림

백병동의 해금작품은 다양한 방법으로 셈여림이 활용된다. 셈여림을 효과적으

---

2012), 275쪽 참고.

로 표현하기 위해서는 활의 요소 즉, 활의 길이, 속력, 압력, 각도, 위치 등의 적절한 유기적 조합이 필수적이다.

<악보 172> <명(冥)-II> 제1마디-제7마디 1.75박 셈여림

위 <악보 172>를 살펴보면, 제1-5마디에 해당하는 디크레센도의 경우 셈여림이 *f-mf-mp-p*로 점진적으로 디크레센도 되는 경우, 활의 여러 가지 요소를 고려하여 효과적으로 표현해야 한다.<sup>150)</sup> 전체적인 음량을 줄이고 밀도를 낮추기 위해 활의 길이를 줄이고 속력을 늦추며 압력을 줄이고 활의 위치를 손잡이 쪽에서 끝쪽으로 이동하며 울림통을 중심으로 한 현과 활의 각도를 줄인다.

반대로, 제7마디에서 크레센도의 경우 활의 길이를 늘리고 활의 속도를 높이고 압력을 더하여 울림통을 중심으로 한 현과 활의 각도를 넓혀 90도의 간격을 유지한다.

### 3. 소결

제 V 장에서는 백병동의 해금작품의 음악적 특징을 분석한 결과를 토대로, 백병동 해금작품의 실제 연주에 있어 효과적인 표현을 위한 운지법과 운궁법을 정리하였다. 이에 따른 결과는 다음과 같다.

백병동의 해금작품에 주요하게 출현하는 반음계 진행, 트릴, 글리산도, 장2도 음형 및 미분음 표현을 위한 효과적인 운지법은 다음과 같다.

첫째, 넓은 음역에 걸친 반음계 진행은 경안법과 역안법의 두 가지 운지법으로

150) <악보 172>의 디크레센도와 크레센도의 운궁법은 각 음악적 표현에 적합한 운궁법으로 각각 적용해 연주해야 한다. 따라서 □와 ○로 구분하여 표기하였다.

병행할 수 있다. 다만 동일한 포지션에서 운지를 역안하여 발음하는 경우에 비해 동일한 현에서의 포지션 이동을 통해 동일한 운지로 연주할 시 통일된 음색으로 명확한 음정을 발음할 수 있다.

둘째, 트릴은 두 음정의 간격에 따라 음의 위치를 짚어 발음하는 경안법과 전통시김새 중 농현의 연주법인 역안법을 병행하여 연주할 수 있다. 즉, 장2도 트릴은 식지와 장지의 운지를 교차하는 방법으로 연주하며, 단2도 트릴은 식지와 장지의 위치를 최대한 밀착시켜 동일한 방법으로 음고 변화를 명확하게 발음하도록 한다.

셋째, 글리산도는 전통적 요소와 현대적 요소로 활용된 경우를 구분하여 각 운지법에 차이를 둔다. 전통적 표현을 위한 글리산도는 하나의 포지션에서 동일한 운지를 사용하여 역안법으로 연주한다. 반면, 4도 이상의 음정 간격에 사용된 글리산도는 현대적 표현을 위한 글리산도로 동일한 운지로 포지션을 이동하는 방법으로 연주하는 것이 적합하다.

넷째, 장2도 음형의 반복 및 미분음의 표현은 전통음악에 사용되는 농현과 같은 음악적 효과를 구현하기 위해 각 프레이징에 적합한 간격의 규칙적 역안의 방법을 사용하여 연주해야 한다.

백병동의 해금작품에 주요하게 출현하는 트레몰로, 스타카토, 악센트 등의 특수주법 외 셈여림 표현을 위한 효과적인 운궁법은 다음과 같다.

첫째, 트레몰로는 활의 길이, 속력, 압력 및 활의 위치, 각도에 따라 다양한 음향적 효과를 구현할 수 있다. 즉 강한 셈여림을 동반한 트레몰로는 활의 길이와 속력, 압력을 더하여 가죽에 가까운 위치에서 현과 활의 각도를 90도에 가깝게 연주하는 것이 효과적이다.

둘째, 스타카토는 작곡가의 요구에 따라 다양한 방법으로 연주할 수 있으나, 아주 짧은 길이의 미세한 셈여림의 스타카토의 경우 활의 끝 부분의 위치에서 동일한 방향으로 활을 가볍게 튕기듯 연주해야 한다.

셋째, 특정한 음을 강조하기 위한 악센트는 소리의 응집도가 높아질 수 있도록 우방향 활을 사용하며, 활의 다양한 각도를 활용해야 한다.

넷째, 모든 특수주법을 포함한 다양한 셈여림의 음악적 표현을 위하여는 다양한 운궁의 요소를 활용하여 연주해야 한다. 즉 활의 길이, 속력, 압력, 위치, 각도 등의 활의 요소를 유기적으로 결합한 운궁법 사용으로 작곡가 의도에 적합한 음악적 표현을 구현할 수 있다.

## VI. 결 론

본 논문은 작곡가 백병동 해금창작곡의 음악적 특징과 연주법을 고찰한 것이다. 해금을 위한 일곱 작품의 분석을 통해 그 음악적 특징을 살피고, 이를 바탕으로 효과적인 연주법을 제시하였다. 연구를 통해 얻은 결과는 다음과 같다.

첫째, 백병동의 작품세계는 ‘음 생명론’에 기반한다. 그는 해금작품 출현 이전 시기의 국악작품에서 ‘음 생명론’의 음악철학과 소리의 울림에 대한 탐구를 기반으로 하는 작품 경향을 확립하였다. 해금작품 출현 이후에도 그의 작품은 ‘음 생명론’을 바탕으로 쓰여졌으며 다양한 악기편성과 자유로운 형식을 추구하는 경향으로 확대되었다.

둘째, 선율분석을 통해 백병동의 해금작품의 음악적 특징을 공통적 음악 특징과 작품별 음악 특징으로 구분하여 살펴보았다. 공통적인 음악적 특징은 크게 구조, 리듬, 선율전개 양상, 그리고 전통요소로 정리할 수 있다.

먼저, 백병동 해금작품의 구조는 일곱 작품 모두 단악장 형식에 무조음악을 바탕으로 하는 조성적 특징을 보인다. 작품 내에는 연주자의 자율적 해석과 다양한 음색 구현을 위한 해금 솔로 및 카덴차, 애드리브가 공통적으로 배치되어 있다.

리듬의 공통점은 강박변환 및 붙임줄과 연음리듬을 활용하여 정박을 탈피하는 양상을 들 수 있다. 이와 더불어, 쉼표는 무음(無音)으로서의 쉼표로 ‘소리가 없는 소리’의 의미를 지니며, 프레이즈의 시작과 끝에 배치되어 여백을 창출한다. 이 외에도 리듬적 요소로써 기능하는 등 다양한 역할을 담당하고 있다.

선율전개 양상은 ‘동일음 및 근접음 활용’, ‘음형의 가변성 활용’, ‘대위 양상’, ‘대비 양상’이 공통적으로 등장했다. 먼저, ‘동일음 및 근접음 활용’은 선율 내에서의 도약 및 선율의 시작음과 종지음이 서로 동일한 음이거나 근접한 음으로 진행되는 양상을 말한다. 또한, 해금선율 진행에서 반주악기 선율의 구성음을 활용하는 전개를 통해 선율의 흐름이 하나로 이어지는 효과를 보인다. ‘음형의 가변성 활용’은 작품의 도입부에서 제시된 음형이 작품 전반에 걸쳐 동일하게 반복되거나, 확대, 축소, 변형되어 활용되는 것을 말한다. 또한, 해금의 선율과 반주악기의 선율이 응답 관계로 전개되는 ‘대위 양상’을 보이며, 음의 고저(高低),

음의 밀집도, 썸여림의 ‘대비 양상’이 나타난다.

백병동 해금작품에는 다양한 ‘전통요소’들이 활용되었는데, 이러한 요소들을 단순히 차용하는 것이 아니라 현대적으로 재해석했다는 점이 주목된다. 추성, 퇴성, 요성과 같은 전통음악의 시김새를 서양음악어법의 하나인 글리산도로 재해석한 표현법이 공통적으로 나타난다. 뿐만 아니라 꺾는음은 장2도의 새로운 음형으로 표현하였으며, 4도·2도의 한국민요 음계가 증4도·단2도로 변용되었다는 점도 공통적으로 살필 수 있는 특징으로 나타난다.

셋째, 개별작품별 차이점은 악기편성, 시작음과 종지음의 관계, 중심음과 주요음의 활용 여부, 음 구현 양상에서 살필 수 있다.

백병동의 해금작품은 해금 독주 외 다양한 악기편성으로 해금과 다른 악기와 조우를 시도하고 있다. 해금과 양금, 해금과 좌고·중, 해금과 기타, 해금과 타악기 앙상블, 해금과 피아노 등의 편성이 있다.

각 작품의 시작음과 종지음의 관계를 살펴본 결과 동일음, 증음정, 시작음과 상관없이 자유롭게 종지하는 유형 등 다양한 양상이 나타난다. 이를 통해 자유로운 종지 방식을 추구하는 경향을 확인할 수 있다.

작품의 중심음과 주요음 활용 여부를 파악한 결과 세 가지 양상이 나타났다. 중심음을 기반으로 전개되는 작품으로는 <오늘, 98년 9월>, <비우고, 가고>가 있고, 주요음을 활용하여 전개되는 작품으로는 <명(冥)Ⅱ>, <운(韻)-Ⅶ>, <소리의 행방>이 있다. 1960년대의 성악곡을 개작(改作)한 작품인 <빈약한 율폐의 회상>과 <화장장에서>는 형식을 탈피하는 자유로운 전개로 중심음 및 주요음이 출현하지 않는 특징이 있다.

음 구현 양상은 각 작품의 중심음 및 주요음이 음정 간격, 썸여림 변화 및 글리산도, 꾸밈음 등의 기법을 수반하여 변화성을 지닌 음으로 구현된다. <빈약한 율폐의 회상>과 <화장장에서>를 제외한 다섯 작품에서 다양한 양상으로 드러난다. <오늘, 98년 9월>, <비우고, 가고>는 중심음에서 <명(冥)Ⅱ>, <운(韻)-Ⅶ>, <소리의 행방>은 주요음을 중심으로 다양한 기법을 활용하여 각 음을 구현하였다. 이를 통해 해금작품에서 나타나는 독특한 음악적 특징인 ‘음 구현 양상’이 ‘음 생명론’의 음악철학 형성 이후의 작품에만 등장하는 음악기법이라는 점을 알 수 있었다. 즉, 음을 생명으로 여기는 백병동의 음악 철학이 자신만의 고유한 음악어법으로 해금작품에 표출되고 있는 것을 확인하였다.

넷째, 백병동의 해금작품의 음악적 특징을 분석한 결과를 토대로, 백병동 해금

작품의 실제 연주에 있어 효과적인 표현을 위한 운지법과 운궁법을 다음과 같이 제시하였다.

넓은 음역에 걸친 반음계 진행은 경안법과 역안법의 두 가지 운지법으로 병행할 수 있다. 그러나 동일한 포지션에서 운지를 역안하여 발음하는 경우에 비해 하나의 현에서 포지션 이동을 통해 동일한 운지로 연주하는 것이 음색의 변화 없이 명확한 음정을 발음하기에 효과적이다.

트릴과 글리산도 또한 경안법과 역안법의 두 가지 운지법으로 병행할 수 있다. 트릴은 두 음정의 간격에 따라 음의 위치를 짚어 발음하는 경안법과 전통시김새 중 농현의 연주법인 역안법을 병행하여 연주할 수 있다. 글리산도는 전통적 요소와 현대적 요소로 활용된 경우를 구분하여 각 운지법에 차이를 두는 것이 효과적이다. 전통적 표현을 위한 글리산도는 하나의 포지션에서 동일한 운지를 사용하여 역안법으로, 현대적 표현을 위한 글리산도로 동일한 운지로 포지션을 이동하는 방법으로 연주하는 것이 적합하다.

장2도 음형의 반복 및 미분음의 표현은 전통음악에 사용되는 농현과 같은 음악적 효과를 구현하기 위한 것이다. 각 프레이즈에 적합한 간격으로 규칙적 역안의 방법을 사용하여 연주해야 한다.

뿐만 아니라 백병동의 해금작품에 주요하게 출현하는 트레몰로, 스타카토, 악센트 등의 특수주법을 포함한 다양한 썸여림의 음악적 표현을 위해서는 활의 길이, 속력, 압력, 위치, 각도 등의 활의 요소를 유기적으로 결합한 운궁법을 사용하여야 한다.

이상으로 백병동은 음을 생명으로 여기는 음악 철학을 바탕으로 자신만의 독창적인 음악세계를 구현하였을 뿐 아니라 해금의 독특한 음색과 다양한 창작기법을 적극적으로 활용하여 작품을 구상하였다. 특히 백병동의 해금작품은 해금을 전통악기라는 통념 속에 가두지 않고 음악적 역할을 확장하여 새로운 가능성을 제시하였다는 점에서 음악적 의의가 있다. 본 연구를 통해 백병동의 해금작품에 대한 이해와 실제 연주에 도움이 되기를 바라며, 앞으로도 백병동의 해금작품 연주 및 연구가 활발하게 이루어지기를 기대한다.



# 참 고 문 헌

## 1. 단행본

- 김춘미, 『한국예술종합학교 한국예술연구소 총서2: 백병동 연구』, (서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 2000).
- 백병동 작품 분석 논문집, 『소리의 실체를 찾아서』, (서울 : 도서출판 삼문, 1996).
- \_\_\_\_\_, 『일곱개의 페르마타』, (서울: 문예비평사, 1979).
- \_\_\_\_\_, 『소리, 혹은 속삭임』, (서울: 도서출판 은애, 1981).
- 백병동 구술, 김혜자 채록 『2014년도 한국 근현대예술사 구술채록연구 시리즈 236: 백병동』, (서울: 한국문화예술위원회, 2015).
- 송방송, 『한국음악통사』, (서울: 민속원, 2007).
- 이성천, 『음악통론과 그 실습』, (서울: 음악예술사, 1958).
- \_\_\_\_\_, 『한국인, 한국사람, 한국음악』, (서울: 도서출판 풍남, 2003).
- 정교철, 양인정, 『나의 길, 나의 이상, 나의 음악 : 윤이상의 음악미학과 철학』, (도서출판: HICE, 1994).

## 2. 학위논문

- 곽라미, “백병동의 작곡기법에 관한 연구”, (서울: 서울대학교 석사학위논문, 1994).
- 곽소리, “백병동의 해금과 타악기를 위한 <운(韻)-VII> 작품 분석”, (한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2017).
- 권미소, “백병동 해금창작품 ‘오늘, 98년 9월’과 ‘명2’연구”: 현대 해금창작곡의 작품 경향과 비교하여“, (서울: 숙명여자대학교 석사학위논문, 2008).
- 김진경, “백병동의 현악기를 위한 작품에 대한 소고” (서울대학교 석사학위논문, 1991).
- 김효빈: “백병동의 피아노를 위한 <선에 관한 각서> 연구”, (경북: 경북대학교 석사학위논문, 2015).
- 박세연, “백병동 국악작품에 관한 연구: 가야금을 위한 실내음악 1,2번을

- 중심으로”, (서울: 서울대학교 석사학위논문, 2003).
- 박윤경, “백병동 가곡에 관한 연구:1990년대 작품을 중심으로”, (서울: 서울대학교 석사학위논문, 2000).
- 안 진, “백병동의 <관현악을 위한2장>분석 및 고찰”, (서울: 서울대학교 석사학위논문, 2001).
- 이가영, “백병동의 《Passacaglia for violin solo》(1997)와 전상직의 《Threnus for violin solo》(2002)비교연구:음조직의 주제적 운용에 관한고찰”, (서울: 서울대학교 석사학위논문, 2013).
- 이경숙, “Byungdong Paik and his art songs”, (Texas: University of Texas at Austin 박사학위논문, 1994).
- 이승은, “확장된 기악음향소재에 의한 작곡기법 연구: 이승은의 박사학위 작품을 중심으로”, (서울: 서울대학교 박사학위논문, 2019).
- 전다혜, “백병동 해금독주곡 <소리의 행방> 분석연구”, (한국예술종합학교 예술전문사 학위논문, 2021).
- 정효성, “시기구분에 의한 백병동 가야금 연구”, (서울: 서울대학교 박사학위논문, 2015).

### 3. 학술지논문

- 김미숙, “백병동의 Sonate-Sonor”, 『낭만음악』, (서울: 낭만음악사, 1990).
- 김해숙, “연주자의 분석을 통한 가야금 삼중주곡 <담즙>의 소리결”, 『소리의 실체를 찾아서』, (서울: 도서출판, 삼문, 1996).
- 백병동, “나의 음악을 말한다”, 『낭만음악』, (서울: 낭만음악사, 1990).
- \_\_\_\_\_, “제3장 작곡 40년의 궤적”, 『아시아음악학 총서』 Vol.3, 2001.
- 이귀자, “무조(無調) 파사칼리아에 나타난 전통적 요소와 새로운 기법”, 『한국음악학회논문집 음악연구』, vol35, 2005.
- 정태봉, “백병동과 그의 음악”, 미래악회 작곡가의 초상 발표논문 1995.
- 조가현, “백병동의 피아노작품 ‘Screen Fantasy(2006)’에 관한 고찰”, 관동대학교 인문과학연구소, 『인문학연구』, vol.14. 2010.
- 최동선, “관현악을 위한 산수도”, 『낭만음악』 (서울: 낭만음악사, 1990).
- 최우정, “작곡가 백병동과의 대화”. 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 16호, 2020.

#### 4. 사전

- 『음악대사전』, (서울: 세광음악출판사, 1986).  
『과플러 음악용어사전』, (서울: 삼호뮤직, 2002).  
『한국 작곡가 사전』, 제1권 (서울: 시공사, 1992).  
『한국민족문화대백과사전』 (서울: 보고사, 2012).

#### 5. 음반

- 『고도의 이면 : 해금독주곡집』 (서울: 드림비트, 2012).  
『백병동 : 운(韻) - 프로젝트』 (서울: ELMU, 2014).

#### 6. 악보

- 김현희, 『해금 연주곡집: 고도의 이면裏面』, (서울: 민속원, 2012).  
노은아, 『해금창작곡 연주법 <실전>』, (서울: 예술출판사, 2020).  
해금연구회, 『해금창작곡: 해금연구회 위촉연주곡 모음, 2』, (서울: 채륜출판사, 2012).  
국립남도국악원, 『남도민요, 악기로 노래하다』, (국립국악원 총서20, 2019).

#### 7. 인터넷 사이트

- 『두산백과사전』, ([www.doopedia.co.kr](http://www.doopedia.co.kr)).  
『한국민족문화대백과사전』, ([www.encykorea.aks.ac.kr](http://www.encykorea.aks.ac.kr)).

#### 8. 인터뷰

- 백병동 구술, 문선경 채록. 서울: 2021년 12월 22일 상도동 연구실.

## 부 록: 작곡가 백병동 인터뷰

일시: 2021년 12월 22일 수요일 14:00-15:30

장소: 작곡가 백병동 상도동 연구실

**문:** 안녕하세요, 선생님 질문을 드리고 싶습니다. 선생님께서 해금작품 일곱 작품을 오랜 기간에 걸쳐서 발표하셨는데, 일곱 작품이 모두 단악장 형식으로 구성되어 있고, 또 무조음악으로 구성되어 있어요. 혹시 단악장 형식을 추구하신 이유와 무조음악으로 작품을 구성하신 이유가 있으신지 궁금합니다.

**백:** 단악장이라는 것은 특별한 의미는 없고 다악장과 반대되는 말로 다악장 형식이 있는데, 다악장이라는 것은 대개 형식의 어떤 틀을 가질 때 다악장을 쓰거든. 서양음악의 소나타라던가 교향곡이라던가 다악장으로 되어 있는데, 1악장은 어떤 형식으로 되어있고 2악장은 어떤 형식으로 되어있고 3악장도 또 어떤 형식으로 되어 있고. 그것은 그 절대음악에 쓰는 것이고, 단악장이라는 것은 대개 나타내려고 하는 주제가 명확할 때 단악장을 쓰게 돼. 왜냐하면 두 개 악장씩이 되면은 표현이 다르게 나오니까, 두 가지를 표현하는데 두 가지 악장을 쓰게 되겠지만, 한 가지를 나타내고자 할 때는 단악장으로 될 수 밖에 없는 것이고.. 그것은 한 가지 이야기를 쓰고 싶어서 나온 것이예요.

**백:** 조성이 있고 없고는 똑같은 것이니까 현대의 추세에는 조성이 없는 편으로 많이 가고 있잖아요, 근데 국악에서는 악기 특성상 무조(無調)라는게 거의 불가능에 가까운 그런데 해금의 경우에는 일단 악기로서는 장점이 있는게 뭐냐하면 미분음을 낼 수 있으니까. 그러니까 미분음을 낼 수 있다는 것은 무조로서 표현이 가능하다는 얘기거든? 꼭 무조로 쓰겠다는 것이 아니고 내가 쓰려고 하는 그 느낌이 무조래야 편하게 나올 것 같으면 무조가 나오는 것이고, 조성으로 쓰는 것이 내가 쓰는 내용에 맞겠다 하면 조성이 나오는 것이고, 그러니까 가리지 않고 써요.

**문:** 또 기보에 있어서 <오늘, 98년 9월>과 <비우고, 가고>처럼 행과 박으로 기보하시는 작품과 더불어 <운(韻)-VII>과 <명(冥)II>, <소리의 행방>의 경우 3/4 혹은 4/4의 박자표를 활용하는 작품도 있는데, 박자표가 있음에도 불구하고 박자와 상관 없는 곳에서 프레이징이 시작되고 끝이나는 부분들,, 그리고 <빈약한 울폐의 회상>과 <화장장에서>도 변박을 많이 쓰신 부분들이 공통적으로 가지고 있는 내용이 있는 것 같아서 이유를 여쭙보고 싶습니다.

**백:** 그거는 이 얘기를 붙이자면 길어질지 모르겠는데... 그 때 그 독일 유학 당시에 말하자면. 뭐라 그럴까.. 나의 정체성을 찾는 과정이랄까? 물론 선진국의 음악을 배우러 간거지만 거기에 대해서 맹정할 수는 없는 거니까. 내가 나만 가지는 음악이 무엇이냐 생각할 때는 거기. 내가 살고있는 한국과 선진국이라고 하는 나라와 조금 갭이 있기 때문에, 이것을 매꿔야만 가능해지거든? 그러니까 그때 당시는 현대음악의 이론이 극한에 치달고 있었던 때기 때문에, 근데 거기서 배우는 현대음악은 뭐라고 할까. 적당한 말이 잘 나오지 않는데 예를 들면, 그 음악제가 여기저기 많이 있어요. 그 음악제에서는 젊은 사람들이 작품을 응모해가지고 뽑히면 연주를 하고, 그 작품을 분석하는 세미나를 갖고 그런 것이 많다고요. 그러니까 학생들이 방학 동안이면 거기를 참가하는 것인데, 연중 행사처럼 되는 것인데 마찬가지로 나도 거기 참석해가지고. 내 작품을 한 것은 아니지만. 공부 삼아서 간 것인데 우선은 그 내가 느낀 것이 뭐냐 하면 그 음악제에서 연주할 때 들어서 좋았던 작품은? 그 다음날 세미나에서 들은 음악은 난도질을 당하는 경우가 있고, 여느 음악제 연주과정에서 별로 그렇게 막 마음에 와닿지 않는 곡들은 세미나 과정에서 분석 과정에서 칭찬을 받는 경우, 그런 경우를 봤을 때 왜 그런 차이가 날까? 그런데 분석 과정에서 칭찬을 받는 것은 뭐냐 하면은 분석을 위해서 쓰여진 작품이라는 인상이 짙다는 느낌. 그러니까 다른 말로 하면 이론적인 작품, 그런데 나는 생각하기를 음악이라는 것은 기본적으로 감(정)성에 의존한다고 생각해.

**백:** 그 현대음악에 가지고 있는 맹점이 아닌가 생각하는데 국악이라도 알거예요, 쇤베르크 제자 두 사람이 있어요. 안톤 베베른과 알바 베르크, 알반 베르크 작품은 굉장히 철저히 소리 하나를 그 음악의 가치로 생각하는 여기고, 알반 베르크는 같은 음렬을 쓰지만 음렬을 진행형으로 봐가지고...

그런거를 구별을 해 난 개인적으로 베베른 작품은 정말 잘 썼다. 감탄하는 작품인데 악보를 분석하면 감탄사가 나올 수밖에 없거든 그런데 베르크 작품은 들어서 감동을 받아.

**백:** 그러니깐 나는 두 사람을 어떻게 구별을 하나면은, 감탄. 뭐라고 할까.. 감탄하는 음악과 감동하는 음악. 그러니까 그거를 우리말로 표현하자면 이런 말이 어떨까 싶어. 감탄하는 음악은 잘 쓴 작품, 감동을 주는 음악은 좋은 작품.

**백:** 그런 말이 문법적으로 통하는지는 모르겠지만, 나는 그렇게 생각을 하고 있고? 여튼 내가 생각한 것은 이것은 감동을 주는 작품이래야 음악이 가치가 있지. 감탄을 주는 것은 이것은 연구용 작품에 지나지 않는다.

그래서 그 때도 물론. 학교에서 신예 음악강의를 들으면서 느꼈던 거지만, 베베른 음악은 연구용으로 많이 듣는데 베르크는 감성음악으로 들어요. 그러니까 내가 쓰는 음악은 그 연구용이 아니고. 감상용이기를 바라는. 그러려면 소리에 대한 성찰이 있어야 되겠다. 근데 일단. 서양음악과 동양음악의 차이는 소리에 대한 개념부터 다르거든 동양의 음악이라는 것은 소리가 정서가 내제 되어있어요. 그런, 한밤중에 멀리서 들리는 피리 가락을 들어도 감동을 받으니까.

그런데 서양음악이라는 것은 조합을 해야 전달이 돼. 다른 과정은 의미가 없어요. 그래서 조합을 해서 음색을 어떻게 만들고 그래 가지고 전달을 해야 돼. 그러니까 거기에 비해서 동양음악은 그런 조합의 면에서는 약점이 많지. 대신 한국음악은 화성학이 없거든?

**백:** 수제천도 화음이 아니잖아. 다른걸로만 되어 있잖아. 그러니까 소리 자체에 대한 정서가 너무 강하기 때문에 소리에 대한 서정을 음악의 이론으로 규정하기가 힘들어요. 그러니까 그것이 결과인데 내가 그 때 그....거창하게 얘기하면 깨달음이라고 할까?

**백:** 그런거를 통해서 내 음악에 대해서 지표를 삼은게 뭐냐면은. 과거의 얽매었던 그런 틀에서 벗어나자. 그게 아니면 내 길을 찾을 수가 없다고 생각을 해가지고.

**백:** 소위 음악의 3요소, 리듬 멜로디 하모니 그러니까 리듬을 음악의 구조라는데 동기로 되어있는 거거든. 2마디 단위, 2마디가 앞뒤로 돼서 4마디가 한 프레이즈가 되잖아? 첫째 마디는 반중지를 시키고 도미넌트로 끝나는.

두 번째 동기는 타닉으로 그러니까 악절이 갖춰지는 거거든. 그러니까 한 두마디 가지고는 의미가 없고. 4마디 가서 프레이즈가 구성이 되고 종지가 있어야만 하나의 그 뭐라고 할까. 정의를 내릴 수가 있는거지?

리듬은 두 마디 그러니까 리듬의 원리가 한 마디에 들어가는 박?

리듬은 한 마디 가지고는 안돼 그러니까 두 마디가 되어야 해. 그러니까 동기하고 똑같은 입장인데, 왜 두 마디가 되어야 하나면? 가령 강 약 약 그러면은 그 다음에 강이 나올지 약이 나올지 알 수 없잖아.

**백:** 그러니까 그건 3박자가 아니거든? 몰라. 강 약 약 강 이렇게 해야만 3박자가 성립되는 거야. 그러니까 리듬이라는 거는 거의 그런 마디에 따르는 강 약 약의 개념이 리듬이 되기 때문에

우선 틀에서 벗어나려면 그거를 리듬부터 탈피하자.

그것이 이제 그 뭐라고 그럴까. 깨달음의 하나의 요소였었고.

**문:** 그래서 마디와 박이 상관없이 선율이 전개되는 것이군요?

**백:** 그렇지.. 그럼.

**문:** <운(韻)-VII>과 <명(冥)II>에서처럼 3/4을 쓰더라도 박자표와 마디에 구속되지 않고 선율을 전개시키는..

**백:** 그러니까 되도록.. 그. 박절. 리듬을 벗어나야 될 거라는 것. 그래야만 자유로워 지니까. 그것이 이제 거기다가 그 악기에 맞는 특성을 살려서 그. 악기로 하여금 표현의 자유를 주자. 이런거야.. 그것이 작품에서 <운 시리즈>가 있는데,,

**백:** <운 시리즈>가 그래서 탄생한거야..

<운 시리즈>는 악기를 바꿔서 작업을 했어. 1번은 오보에로 시작해가지고 2번은 피아노 3번은 하아프 4번은 바이올린 5번은 트롬본 6번은 플룻 그래서 7번에 와서 국악기를 쓰기로(웃음)

**백:** 마음 먹어가지고 <운(韻)-VII>을 국악기로 했지.

**문:** 그러면 해금으로 쓰셨을 때 원래 <운 시리즈>와 또 어떤 결이 같겠지 만.

**백:** 그럼 운 시리즈는 운 뿐이 아니고. 그 이후에 내 작품에는 거의 그것이다 관통하고 있다고 할까? 그렇게 볼 수가 있지..

<운 시리즈>는 거의 내가 초기에 작품이 다 있어요.

**백:** 내 색을 찾는 과정에서는 <운>에 대해 생각 않고 쪽 썼는데. 그런데 이제 정년퇴임도 하고 늙고 생각하니깐 <운>에 대한 생각이 다시 나가지

고

백: 이제는 국악기를 다룰만한 나이도 되지 않았을까?

문: 혹시 그렇다면 해금으로 <운 시리즈>를 쓰시게 된 계기와, 많은 해금 작품을 쓰시게 된 이유를 말씀해주실 수 있으실까요?

백: 그래서 인제 그 해금으로 아까 전에도 이야기 했지만 해금을 택한 이유는 미분음이 날 수 있다는 그 이유 하나만으로 일단. <운 시리즈>에 집어넣기로 결정을 했고, 가야금 작품이 더 많은데 개수로는 더 많지만

백: 가야금으로 할 수 없는 것은 뭐냐 하면은 가야금 특유의 가지고 있는 음악의 특성이 있기 때문에 자연스럽게 장단을 생각하게 되고, 작곡자로서는 아주 핸디캡이 많아.

백: 가야금 작품에도 내가 장고를 안 쓰거든. 그래서 내가 장고를 안 쓰거든 장고를 쓰면은 전통음악의 리듬에서 벗어나지를 못해, 굿거리 라던가 그런 장단이 자꾸 떠올라서 가야금이랑 썼던 곡에 장구를 일체 쓰지를 안 써. 그것 뿐 아니라 다른 악기도 장구라는 악기와 함께 안 써, 장구 기피증이라고.. (웃음)

백: <운> 말고도 해금의 다른 작품에서도 장고 쓴 적은 하나도 없거든,

백: 대금으로 쓰는 경우는 아무래도 부는 악기이니까. 대금으로 소리를 내려면 꼭 쉼표를 항상 넣어서 써야 하고, 가야금의 경우도 소리가 지속되지 않으니까. 악기의 특성대로 써줘야 하는 거거든. 해금은 그런데 자유롭거든 그래서 편하게 쓸 수가 있었지.. 그리고 멜로디를 낼 수 있는 부분에서 다르다고 볼 수 있지.

문: 네 그럼 해금의 고유의 음색을, 음색만으로 더 표현을 하시려고 하신 부분이 있으신 것이군요..

백: 그렇지. 그건 음색이 갖는 희로애락을 조금 나타내려 했지.

문: 또 다른 특징으로 선생님 작품 안에서 <빈약한 올페의 회상>이나 <화장장에서>를 살펴보면 카덴차와 애드리브 구간이 있고, <오늘, 98년 9월>에는 적혀있지는 않지만 해금 솔로 부분이 나와요. e<sup>b</sup> 주변음으로 구성된 부분이 있고, 또 <명(冥)II>에도 중간 음역에서 해금이 솔로로 노래하는 듯한 구간이 나오는데, 솔로 그간의 배치와 더불어서 악기로 하여금



노래하게 하라는 글귀를 본적이 있어서, 이러한 솔로 구간과 카덴차의 배치가 어떤 의미를 가지고 있는지 여쭙보고 싶습니다.

**백:** 그러한 공간이 필요한 것은 작곡가가 모든 것을 알지는 못하기 때문에, 연주자에게 자유를 주기 위한 곳이라 볼 수 있겠지. 그래서 나는 내 작품 연주 부탁할 때도 내가 되도록 간섭을 안하려고 하는 편이거든? 그런 쪽으로 연주자들에게 주입을 시켜 당신의 음악을 만드시오

**백:** 나는 연주자가 내 작품을 모두 다르게 연주했으면 좋겠거든, 그래야 매력이 있는 것이지. 자율적 해석의 자리를 주는 것이지.

**문:** 네 선생님, 또 선생님의 작품을 살펴보면 꾸밈음의 활용이 자주 나타나요. 이러한 꾸밈음이 개별적으로 쓰이는 경우도 있고, 또 한음을 쭈욱 끌고 나갈 때 꾸밈음이 적극적으로 등장하면서 선율이 진행되는 그러한 부분은 어디로 부터 비롯된 소리인지. 어떠한 생각으로 그렇게 선율을 전개하시는 지 궁금합니다.

**백:** 그것을 전통음악의 영향을 받은 거라고 나는 스스로 생각하고 있는데?

**문:** 아 네 그렇군요.

**백:** 왜냐하면 나는.. 외국에서 그런 질문을 받을 때가 많아요. 한국다운 음악을 쓰느냐? 한국다운 음악이라는 것은? 나는 그 용어 자체를 좋아하지 않으니깐. 그러니까 질문하는 사람은 왜 그런 질문을 하나 하면, 당신 음악에서 어떤 요소가 한국적인 것이냐? 질문하는 것이거든?

**백:** 나는 한국음악이 가지고 있는 요소를 내 작품에 반영하는 일은 없어. 굿거리 장단 나오는 것도 없고 세마치 나오는 것도 없고 오음음계를 그대로 쓰는 것도 없고

**백:** 그러니까, 한국에서도 그런 사람이 많거든? 한국적인 음악 그러면, 그런 요소가 들어가면 한국적인 음악이라고 치부하고 그런 것이 안 들어가면 한국적인 요소가 없다. 그렇게 치부하는 사람이 많거든,

**백:** 나는 뭐냐 하면, 당시에 도 얘기를 했지만, 그런 것은 일부러 내가 쓰는 것은 아닌데, 국악전통음악을 들어왔던 그런 소양들이 배어있기 때문에 자

연스럽게 나온다고 생각을 하거든

**문:** 그 어렸을 적부터 들어왔던 소리들이 자연스럽게 나온다는 것이죠?

**백:** 그럼. 내가 자란 것은 한국풍토에서 자랐고, 성실하게 살았고, 음악도 많이 들으면서 살았고, 많이 배웠고

**백:** 그러니까 그런 것들이 다 용해되어 가지고 내 마음속에 들어가 있고, 내가 만들고자 할 때는 그것이 다 용해되어 필요할 때 나오는 것이기 때문에, 일부러 쓰는 것은 안해

**백:** 그러니까 나도 모르게 나오는 것? 그러니까 나는 그게 오히려 한국적이 아니냐?

**백:** 그렇게 생각하거든? 한국적이기도 하고,(?) 백병동 적이기도 하고.  
그러니까 나는 한국적이라는 말은 제일 싫어해

**문:** 네 선생님 그러면 <운>의 시작부분에서 추성처럼 표현이 되는 음의 경우, 그리고 <빈약한 올페의 회상>에서 흘러내리는 표식으로 나타난 미분음의 표현도 그냥 그런 자연스럽게 나오는 이게 사실 고전 서양음악에서는 나오지 않는 표현들이지만, 이런 미분음이나 전통음악의 용어를 빌리자면 추성이지만, 어떻게 보면 밀어올리는 음에서 영향을 받으신 부분이라는 것이죠?

**백:** 그렇죠.. 그렇죠..

**문:** 흘러내리는 음, 그리고 전통음악에서의 요성으로 부르기도 하지만 흔들리는 음, 그래도 선생님께서 간격을 시-도 안에 글리산도를 동일한 음폭에다 해놓으셨어요. 이런 요소들이 다 소리로서 용해되어 나온 것이 아닌가?

**백:** 그렇죠. 바로 그게 정답이야.

**백:** 나도 모르게 나오고 싶어서 나오는 것.

**문:** 네 또 <빈약한 올페의 회상>과 <화장장에서>를 살펴보면 4도 2도 음정 관계가 등장하고, 이 작품이 초창기에 쓰셨던 작품을 개작하신 작품인데 혹시 이러한 음정 관계가 한국전통음계나 그런 부분에 영향을 받은 부분이 있으신지 여쭙보고 싶습니다.

**백:** 있을 수 있지, 있었다고 생각해, 충분히 있을 수 있지.

우조 계면조 따지지 않더라도, 자연스럽게 입으로 흥얼거릴 수 있는 그런

요소이기 때문에, 동요도 많고, 새야 새야 파란새야 봐도 그렇고 이런 곡도 있고,

**문:** 네, 선생님 그렇다면 해금이라는 악기를 많이 다뤄보시고, 다양한 악기 편성을 써보시기도 하였고, 조금 독특성이 있구나 해금의 어떤 점이라 할까요? 편성을 다양하게 한 배경이 있을까요?

**백:** 국악 관현악법이 그것처럼 어려운게 없어 왜냐면은 룰이 없어요. 서양 악기는 관현악법이 있어가지고, 학교 다닐 때 관현악법을 배우는지는 모르겠지만. 거기에는 룰이 있거든?

**문:** 네

**백:** 목관악기니 금관악기니 타악기 현악기 근데 국악기는 그게 다룰수가 없는게, 현악기 그러면 가야금 거문고, 아쟁, 그렇게 분류할 수 있겠지만, 그거는 그 악기들 연주법도 다 다르고 목관 악기 끼리도 연주법이 다다르고, 국악기로 할 수가 없는게 그 많은 편성을 할 때는 묶음으로서의 룰이 있어야 하는데, 그러니까 국악학생들한테 그런거를 부탁하고 싶어. 그런 부분들을 연구를 해가지고 관현악법을 조금 만들면 작곡자들에게 도움이 되리라 생각하는데, 그런데 국악합주를 쓸 때 실내악의 확대로 생각해서 써, 악기만 여러개 들어가고, 실내악 같은 개념에서 음색을 생각하고,

**문:** 네, 선생님 혹시 해금이랑 양금, 해금이랑 기타, 해금이랑 타악기도 쓰신부분도 특별한 이유가 있으실까요?

**백:** 실험해보는 거니까.

그것도 핑계를 대자면 국악관현악 이론이 없다는 거에 귀인하지 않을까

**문:** 선생님, 또 선생님의 작품에서 나타나는 시작음이란 종지음이 <오늘, 98년 9월> a<sup>b</sup>으로 시작해서 a<sup>b</sup>으로 끝나고, <비우고,가고>에서 기타가 e로 시작해서 종지음도 글리산도를 지닌 e. 해금은 d트레몰로 이래서 연관이 있으면서, 열린 종지의 느낌이랄까요, 시작음과 종지음 사이의 연계성이 있더라고요. 하나의 음향으로 하시려는 의도가 있었을까요?

**백:** 아마 일부러 고른 것은 아닌데, 자연스럽게 끌려진 것일 수는 있다고 생각해요. 왜냐면은 이미지의 중심음 같은 것이기 때문에, 시작음을 이음으로

했으면 그 음으로 끝나야 되는 안도감 같은 것, 그래야만 종지의 뜻이 이루어진다는 생각도 있었던 것 같고. 그 음과 관련이 있는 소리로 끝날 수도 있고 그것은 뭐 멜로디의 어떤 그 룰을 이용한다고 해도 얘기가 되는 거기 때문에, 사실 중심음은 처음의 끝 부분이 아니고 중간에도 많이 이용을 했을거야 아마도.

문: 그러면 <운(韻)-VII> 같은 경우는 증4도 관계로 끝나더라고요. 증4도가 평행적인 것을 뜻하는 것 같기도 하고, 열려있는 것 같기도 해요.

백: 증4도가 매력이 있는 거거든.

백: 그게 옥타브를 절반으로 쪼개면 증4도가 되요. 그리고 또 절반으로 쪼개면 장3도가 되고, 그러니까 이등분 삼등분 사등분 이렇게 하면은 점점 달라지니까. 그런데 서양음악에서의 조성이라는게 장단에 기대고 있잖아. 장단을 기대하고 있던 장단조를 일단 부정했던 것이 현대음악의 이론인데, 그것에 대해서 하나의 그거 뭐라고 할까? 요소로 삼았던 것이 증4도거든. 증4도는 장도 아니고 단도 아니기 때문에, 전부 어우를 수 있는 소리거든. 증4도는 참 매력이 있는 소리야.

문: 그러면 그런 의미에서 화성이나 음정관계를 쓰실 때 감7도 감3도 트라이톤도 많이 나오고,

백: 그게 다 거기서 나오는 이야기야

문: 아 그리고, <오늘, 98년 9월> 같은 경우는 장단 2도 3도 이런 부분을 많이 쓰시면서, 변화를 주시면서 긴장감을 형성하는데, 이런 것 모두 조성에 구속되지 않고, 이렇게.

백: 그런거지 다 그렇게 생각해.

그렇게 걱정하고 쓴 것은 아니지만

백: 자연스럽게 내제된 생각이 있었겠지.

문: 네, 또 그 빠르기 변화 같은 경우도 보면 56, 오늘 98년 9월이 54가? 되게 독특했어요, 54가 되게 호흡적인 느낌도 있고, 그리고 그 명은 좀 템포가 명확하게 바뀌지만,

문: <비우고 가고> 같은 경우도 빠르기 변환이 자주 이루어지는데 되게 뭐랄까, 장면의 전환이라기보다는 자연스럽게 연결되는 느낌이 들었어요. 빠르기를 설정할 때도 그러면 어떤 방법이나 기준이 있으실까요?

**백:** 내 기준으로 생각하는게 있는데, 심장의 고동하고 제일 맞는 것이 60 이거든? 어쨌든 심장의 고동이 제일 자연스러운 것이기 때문에, 그 템포로 쓰는 것이 일단 제일 자연스러워. 39:21 내 곡 중에서는 60이 제일 많아. 그거 보다 진하게 쓰고 싶다. 그러면은 조금씩 내려가

**백:** 56, 54 이런식으로, 조금 밀어부친다 생각할 때는 64 뭐 67 70도 갈때도 있고, 미세한 차이인데 메트로놈 켜놓으면 차이가 나

**백:** 그냥은 분별하기 힘든데 메트로놈 키고 실험을 하기 때문에 내가 속도를 감상하면서 쓰는 속도지 그게

**백:** 연주자들이 생각 할 때는 작곡자들이 꽤한것을 하고있구나, 하지만 그게 아니야.(웃음)

**문:** 선생님, 제가 악보를 살펴보았는데요. <소리의 행방> 같은 경우에 제가 받은 악보 같은 경우는 그 마지막을 통을 두들긴다라고 써져있었고, 제가 연주 클립을 봤을 때는 e<sup>b</sup> 음으로 연주를 하는 부분이 있어서. 실제 원본에는 선생님께서 원래 표현하시려고 했던 거는 어떤 것이었는지.

**백:** 그. 악기의 특성을 잘 모르기 때문에 뭔가 둔탁한 소리로 끝내고 싶은데,

**문:** 네

**백:** 그 해금은 이렇게 울림통이 거의 소리의 변화가 없더라구?

**백:** 그러니까 연주자한테 일임해놓고 있는데 하여튼 뭐 전문가가 만들어보아라, 좌우간

**문:** 그럼 연주자가 같이 개입을 해서 이제 종지, 마지막을 해석해도 괜찮은 부분일까요.

**백:** 나 죽은 다음에는 마음대로 해석하겠지.

**문:** 아 그렇군요. 그럼 통을 두들겨도

**백:** 응 두들겨도 돼. 아니면은 뭔가 이렇게 술대 같은 거 가지고 두들겨도 괜찮을 거라고 생각하고

**문:** 선생님 또 질문을 드리고 싶어요. 쉼표에 대한 질문인데요. 작품 시작 전에 쉼표로 시작되는 작품들이 있어서 혹시 어떠한 효과 의미가 있는지 여쭙보고 싶어요.

**백:** 쉼표가 참 중요한 게 뭐냐면? 음악의 시작이 쉼표거든

**백:** 그러니까 가령 바이올린 독주를 할 때, 소리가 나오기 전에 약간 숨을 돌리고 준비하는 시간이 있거든? 그것도 음악이야. 그러니까 나는 그것을 표면화시키자고 쉽표를 그러니까 의무적으로 호흡을 해라, 그런 이야기지, 연주자로 하여금, 그냥 하나 둘 셋 갈 수는 없을 것 아니야.

음악이 시작이 되는데, 무에서 유가 창조되는 순간인데 마음가짐이 필요할 때 쉽표가 있으면, 훨씬 연주자로 하여금 그 마음가짐을 갖게 하는 데 유용하다고 생각해.

**문:** 네

**백:** 난 끝에도 쉽표를 넣을 때가 있어.

**백:** 끝에도 그냥 딱 끝나서 인사하는 것이 아니고 약간 블랭크를 뒤라 그러고, 몇 박자 지난 다음에 인사를 할 수 있도록.

**문:** 어떤 여백 같은 것

**백:** 그렇죠

**문:** 어떻게 보면 쉽표로 인해서 선생님 작품에서 음의 정교한 변화가 많은데 쉽표가 사이사이 배치되면서 미묘한 변화를 포착되게 되는 것 같기도 하고

**백:** 그거는 나는 음악이라고 생각하니까, ‘소리 없는 음악’

**문:** 소리 없는 음악.. 쉽표가.

**백:** 응 내가. 그 <소나테 소노르>라는 곡이 있는데 피아노 작품이 있는데 거기서 시도했던 것이 하나 있는데 단음 주제야.

**백:** 그러니까 소리 하나 가지고 주제를 만드는 것, 그래서 단음 주제를 시도하게 되니까, 쉽표에 의존할 수 밖에 없거든? 악보를 한 번 보여 줄게.

**백:** 한음

**문:** 한음을 가지고

**백:** 그 저기 뭐랄까. 고민의 흔적이 남아있다고 할까?

**문:** 네, 쉽표가 여백을 만들기도 하는데, 리듬적인 요소로도 활용이 되는 것 같더라고요.

**백:** 쉽표는 중요하지. 여백을 형성하기도 하고. 또 소리 없는 소리로 존재하지. 또 그렇게도 활용이 되고, 강약도 활용이 되고, 어느 음을 스폰서 하느냐, 어느 음을 피아니시모로 하느냐 그에 따라서 긴장이 조성되기 때문에 그 쉽표와 소리와 어택과 아티클레이션과 전부 종합해가지고 주제를 형성하게 되어있거든.

문: 네 선생님, 그럼 마지막으로 해금 연주자들이 작품을 대할 때 어떻게 바라보고, 어떤 당부의 말씀 있으시다면 부탁드립니다.

백: 해금뿐이 아니고 연주자들에게 공통적으로 당부하는 말은 작곡자가 쓴 악보는 절대로 완벽하지가 않다는 것, 물리적인 지시만 있을 뿐이지 그 안에 들어있는, 담긴 정신성은 악보로 나타낼 수가 없어요. 그래서 연주자가 찾아야 해.

백: 그러니까 그 거기에 도달할 수 있을 때까지 악보를 들여다보시도록.

백: 그러면은 소위 내 음악이 나오는 거지.

백: 내 음악이라는 것은 작곡자의 음악이 아니거든, 이미 연주자한테 건너갔으니까

문: 네 감사합니다.

Abstract

# Analytical Study on Paik Byung-dong's Haegeum Compositions

Moon, Sun kyoung  
DMA in Korean Traditional Music  
Music Department  
The Graduate School  
Seoul National University

This study examines musical characteristics and performance methods of Paik Byung-dong's haegeum compositions. The musical characteristics – both those shared by all his works and those of each work – are considered. The performance methods examined in this dissertation focus on the ways of fingering and bowing.

The results of the examination are as follows. First, as the result of examining the trend of Paik Byung-dong's works for Korean traditional instruments, those from the period before haegeum compositions appeared are based on '*eum saengmyeongnon*' (living sound theory) that considers sound as a living being and the exploration of the resonance of sound. From 1998, when haegeum works appeared, to the present, they are expanded as various instrumentations and free forms based on the '*eum saengmyeongnon*' have been pursued.



Second, the musical characteristics commonly shared by all the haegeum works can be explained in terms of structure, rhythm, melody, and traditional elements. Structural commonalities include a single movement form, atonal music, and an arrangement of haegeum solo section, cadence, and ad-lib for a performer's autonomous interpretation.

Rhythm is characterized by the pattern of breaking away from being on beats by the shift of accent and the use of ties and tuplets. Commas, as silence, signifies 'soundless sound' and those placed before and after the phrase create a space. Furthermore, they play various roles including rhythmic function.

The common characteristics of the melody development patterns are 'the use of identical and adjacent tones', 'the use of the various ways of making a sound from a single note', 'the contrast pattern', and 'the counterpoint pattern'.

In addition, traditional elements are used in various ways in Paik Byung-dong's haegeum works. *Sigimsae* (ornamental expressions) such as *chuseong*, *toeseong*, and *yoseong* are expressed using the main western technique, or glissando. A 2nd and a 4th, the intervals of traditional music including breaking tones and ornamental tones, have been reinterpreted as a minor 2nd and an augmented 4th in a modern way. Through these, the aesthetic elements of traditional music are embodied.

Third, the musical characteristics of each work can be considered in terms of the instrumentation, the relationship between the beginning and ending notes, the use of a tonic and primary tones, and the ways to make a sound from a single note.

His haegeum works are characterized by his attempts to encounter various instruments. Various instruments such as *yanggeum* (hammered dulcimer), *hwago* (drum), bell, guitar, percussion ensemble, and piano are used along with haegeum depending on the piece.

The relationships between the beginning and ending notes are divided into three types: the unison, augmented intervals, and free endings independent

of the starting note. The patterns of using a tonic and primary tones are also classified into the types of using a tonic, using primary tones, and not using both. While “Today, September 1998--From Twisting to Nirvana of Detachment” (1998) and “Empty, Go” (2010), a remake of “Heohaengcho” (1999), use a tonic, “Myeong(冥-Dark) II” (2004), “Un(韻-Ryhme)VII” (2011), and “Whereabouts of Sound” (2016) use primary tones. “Reminiscence of Poor Orfeo” (2016) and “At the Crematorium” (2016), which are rewritten works from the 1960s, do not have a clear tonic nor primary tones.

The ways to make a sound from a single note, based on the philosophy of '*eum saengmyeongnon*', emphasize the variability of sound. They appear centered on the tonic and the primary tones while they are realized through techniques such as intervals, changes of rhythm and dynamics, glissando, and ornamental tones. They are used in a variety of forms in five works except for “Reminiscence of Poor Orfeo” and “At the Crematorium.”

Fourth, fingering and bowing techniques considering the musical characteristics of Paik Byung-dong's haegeum works are suggested for effective performance. As for the fingering, it is effective to use the technique of pulling a string to maintain the same timbre when progressing chromatic notes. In the case of a special technique using the fingerings such as glissando and trill, the combination of the fingering methods of lightly pressing a string and pulling a string can realize various feelings of traditional sigimsae and modern expressions. In the case of special playing methods using the bowing techniques such as tremolo and staccato, it is effective to organically combine the elements such as length, speed, pressure, angle, and position of the bow in addition to the direction of the bow. In addition, the diversity of such organic combinations can realize musical expression suitable for the composer's intention as well as various timbres.

This dissertation demonstrates that Paik Byung-dong's haegeum works not only utilize the unique timbre and various creative techniques of haegeum,

but embody his own philosophy based on the '*eum saengmyeongnon*'. Therefore, his works have the musical significance in that they have opened up infinite possibilities for haegeum based on the unique characteristics of the instrument. It is my expectation that this study could help increase the understanding of Paik Byung-dong's haegeum works and thus perform in a practical way.

---

**Keywords : Paik Byung-dong, Haegeum compositions, Musical method, Performing technique, Living sound theory.**

**Student Number : 2011-30519**