



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

# 판소리 협주곡 연구

- 창과 관현악의 상호관계를 중심으로

2023년 2월

서울대학교 대학원

음악과 국악작곡전공

김 보 현

# 판소리 협주곡 연구

- 창과 관현악의 상호관계를 중심으로

지도교수 김 승 근

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함

2022년 12월

서울대학교 대학원

음악과 국악작곡전공

김 보 현

김보현의 음악박사 학위논문을 인준함

2023년 2월

위 원 장           이 지 영           (인)

부위원장           노 은 아           (인)

위 원           김 일 룬           (인)

위 원           안 현 정           (인)

위 원           김 승 근           (인)

## 국 문 초 록

본 논문은 판소리 협주곡의 양식 변화를 통시적으로 고찰한 연구이다. 특히 협연 주체인 창과 이를 보조하는 관현악 사이의 상호관계가 시대의 흐름에 따라 어떻게 달라졌는지 알아보고 앞으로의 방향성을 논하는 것이 그 목적이다. 이를 위하여 1971년부터 2021년 사이에 창작된 판소리 협주곡의 전개 및 관현악 어법의 분석을 통해 시대에 따른 변화 양상을 파악하였고, 다음과 같은 결론을 얻었다.

첫째, 창을 보조하기 위한 관현악의 밀도는 반주 질감의 총체적 변화에 따라 극적인 효과가 강화되었다. 창에 대한 보조적 역할은 아니리도 수용하게 되었으며, 소리북의 맺는 가락을 총주(Tutti)로 구현하던 양상은 성부의 수직적 확대에 인하여 여러 악기에 걸쳐 분포 및 변화되었다. 창 선율에 의존적이던 수성가락은 표현 범위가 확장되어 가사나 성부 사이에서 밀접한 상호작용을 하며 관현악의 어법을 다채롭게 하였다. 관현악의 리듬 보조 역할은 구체화 및 강화되었는데, 예를 들어 창자의 박자 인지를 돕는 역할에서 나아가 함께 호흡하고, 타악기처럼 리듬 보조에 집중하기도 하였다. 화성은 서양음악 어법과 함께 점진적으로 수용된 이후 기능적으로 쓰였고, 점차 그 용법을 탈피하게 되었다. 대위의 텍스처는 매우 촘촘하고 정교해졌는데, 이는 관현악 각 성부의 개성과 독립성이 존중되었음을 의미한다.

둘째, 관현악은 창 음정을 예비하기 위하여 창의 첫 음을 직접 제시하거나 창의 첫 소절을 전주에 활용하는 직접적 방식을 모든 시대에 걸쳐 통상적으로 활용하였다. 간접적으로는 본청 강조, 반음계적인 도입, 새로운 조의 정체성 제시 및 창 음정으로부터 의도적으로 이탈하는 방식도 보였다. 또한 창의 음정과 본청을 수직적으로 결합하는 직·간접적 방식도 새롭게 확인할 수 있었다.

셋째, 음화기법 중 배경 및 분위기를 표현하는 방식은 악기의 결을 활용한 수평적 지속에서 시작하여 수직적 확대를 거쳐, 관현악의 여러 요소를 결합하며 표현의 폭을 넓히게 되었다. 화자의 어조 및 내적 정서를 표현함에 있어서는 특정 가사의 선율과 시김새를 모방하던 방식에서 나아가 화자 내면의 정서를 대변하는 관현악 주제를 등장시키거나 창 음성과의 의도된 불협화를 사용하기도 하였다. 의성어·의태어 표현을 위하여 활용되던 방식 중 급격한 하행은 반음계적으로 더욱 빠르고 길게 변화하며 강한 자극을 주었고, 여러 요소가 촘촘한 불임새로 결합한 뒤에 확장되었다.

위와 같이 판소리 협주곡의 양식은 시대의 흐름에 따라 변화해왔다. 한편 판소리 협주곡이 나아가야 할 방향에 있어 소재의 다양화, 한자어 사설의 풀이, 도섭을 활용한 카덴차 형식의 확립, 아니리의 가능성 탐구, 극(劇) 기능의 강화, 표준 청(Key)의 합의, 가야금병창 기보 방식의 합리적 기준 마련 등의 추가적인 논의가 필요하다. 앞으로 이 분야의 창작과 연구가 더욱 활발해져서 판소리 협주곡의 발전에 기여하기를 바란다.

---

주요어 : 판소리 협주곡, 창과 관현악, 상호관계, 수성가락, 음화기법  
학 번 : 2011-30516

# 목 차

|  |     |
|--|-----|
| <b>I. 서론</b> .....                                 | 1   |
| 1. 문제제기 및 연구목적 .....                               | 1   |
| 2. 선행연구 검토 .....                                   | 6   |
| 3. 연구범위 .....                                      | 13  |
| 4. 연구방법 .....                                      | 16  |
| <br>   |     |
| <b>II. 판소리 협주곡의 전개</b> .....                       | 21  |
| 1. 초기 판소리 협주곡(1971~1989) .....                     | 21  |
| 2. 1990년대 판소리 협주곡(1990~1994) .....                 | 25  |
| 3. 2000년대 판소리 협주곡(2000~2008) .....                 | 29  |
| 4. 2010년대 이후 판소리 협주곡(2010~2021) .....              | 33  |
| 5. 소결 .....  | 41  |
| <br>   |     |
| <b>III. 창과 관현악의 상호관계와 음악적 특징</b> .....             | 44  |
| 1. 김희조 편곡, 창과 관현악을 위한 심청가 중 <범피중류>(1972) .....     | 45  |
| 2. 김희조 편곡, 가야금병창과 관현악을 위한 춘향가 중 <사랑가>(1991) ..     | 83  |
| 3. 김대성 편곡, 창과 관현악을 위한 <수궁가>(2005) .....            | 124 |
| 4. 황호준 작곡, <국악관현악을 위한 범피중류(泛彼中流)>(2013) .....      | 174 |
| 5. 최지혜 작·편곡, 창과 국악관현악을 위한 <홍보가 中 박 타는 대목>(2021) .. | 229 |

|   |         |
|---|---------|
| IV. 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법의<br>시대별 변화 양상 ..... | 288     |
| 1. 주요 관현악 기법 .....                                  | 288     |
| 2. 주요 관현악 기법의 시대별 변화 양상 .....                       | 295     |
| 3. 동일 원곡 <범피중류>의 비교 .....                           | 300     |
| 4. 판소리 협주곡의 남은 과제와 방향성 .....                        | 303     |
| <br>V. 결론 .....                                     | <br>306 |
| <br>참고문헌 .....                                      | <br>310 |
| 부록 - 판소리 협주곡 작품목록 및 초연 정보 .....                     | 316     |
| Abstract .....                                      | 324     |

## 표 목 차

|   |     |
|---|-----|
| [표 1] 연구대상 작품목록 .....                           | 14  |
| [표 2] 참고 음원 및 악보 출처 .....                       | 19  |
| [표 3] 초기 판소리 협주곡 작품목록 .....                     | 21  |
| [표 4] 1990년대 판소리 협주곡 작품목록 .....                 | 25  |
| [표 5] 2000년대 판소리 협주곡 작품목록 .....                 | 29  |
| [표 6] 2010년대 이후 판소리 협주곡 작품목록 .....              | 33  |
| [표 7] KBS국악관현악단 ‘판소리 다섯 바탕 시리즈’ 초연 판소리 협주곡 목록 · | 36  |
| [표 8] 국립국악관현악단 ‘다섯 판소리’ 초연 판소리 협주곡 목록 .....     | 37  |
| [표 9] 세종국악관현악단 ‘옛소리, 화려한 변신’ 초연 판소리 협주곡 목록 ·    | 38  |
| [표 10] 시대별 판소리 다섯 마당의 차용 수량 .....               | 43  |
| [표 11] 김희조 편곡, 〈범피중류〉의 악곡 구조 .....              | 48  |
| [표 12] 김희조 편곡, 〈범피중류〉의 악기편성 .....               | 51  |
| [표 13] 김희조 편곡과 김소희 원곡의 사설 비교 .....              | 52  |
| [표 14] 김희조 편곡, 〈사랑가〉의 악곡 구조 .....               | 86  |
| [표 15] 김희조 편곡, 〈사랑가〉의 악기편성 .....                | 88  |
| [표 16] 김희조 편곡과 박귀희 가야금병창 원곡의 사설 비교 .....        | 89  |
| [표 17] 김대성 편곡, 〈수궁가〉의 악곡 구조 .....               | 127 |
| [표 18] 김대성 편곡, 〈수궁가〉의 악기편성 .....                | 130 |
| [표 19] 김대성 편곡과 정희석 원곡의 사설 비교 .....              | 131 |
| [표 20] 〈수궁가〉의 창 선율 기보 양식 .....                  | 171 |
| [표 21] 황호준 작곡, 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 악곡 구조 .....    | 178 |
| [표 22] 황호준 작곡, 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 악기편성 .....     | 183 |
| [표 23] 황호준 작곡과 성창순 창본의 사설 비교 .....              | 184 |
| [표 24] 최지혜 작·편곡, 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 악곡 구조 .....   | 233 |
| [표 25] 최지혜 작·편곡, 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 악기편성 .....    | 237 |
| [표 26] 최지혜 작·편곡과 안숙선 원곡의 사설 비교 .....            | 238 |
| [표 27] 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법 .....        | 292 |



[표 28] 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법의 시대별 변화 양상·298  
 [표 29] 동일 원곡 〈범피중류〉의 비교 ..... 300

## 악 보 목 차

[악보 1] 김희조 편곡, 〈범피중류〉의 악기편성(제1~6마디) ..... 49  
 [악보 2] 〈범피중류〉의 창에 대한 보조적 역할  
   - 관현악 밀도와 음량조절(제1~24마디) ..... 56  
 [악보 3] 〈범피중류〉의 창에 대한 보조적 역할  
   - 관현악 총주(Tutti)의 활용(제25~36마디) ..... 58  
 [악보 4] 〈범피중류〉의 창에 대한 보조적 역할  
   - 수성가락 악기의 이동 및 축소(제73~96마디) ..... 59  
 [악보 5] 〈범피중류〉의 창에 대한 보조적 역할  
   - 관현악의 강력한 첫 박(제133~138마디) ..... 61  
 [악보 6] 〈범피중류〉의 창에 대한 보조적 역할  
   - 스트레토(Stretto)의 예 1.(제49~60마디) ..... 62  
 [악보 7] 〈범피중류〉의 창에 대한 보조적 역할  
   - 스트레토(Stretto)의 예 2.(제109~114마디) ..... 63  
 [악보 8] 〈범피중류〉의 창 음정의 직접적 예비  
   - 관현악의 첫 음 제시(제157~168마디) ..... 64  
 [악보 9] 〈범피중류〉의 창 음정의 간접적 예비  
   - 관현악의 본청 강조 및 반음계적 도입(제121~132마디) ..... 66  
 [악보 10] 〈범피중류〉의 음화기법 중 배경 및 분위기  
   - 폴리리듬(제121~124마디) ..... 68  
 [악보 11] 〈범피중류〉의 음화기법 중 배경 및 분위기  
   - 활현악기의 지속적 트레몰로(제319~326마디) ..... 70  
 [악보 12] 〈범피중류〉의 음화기법 중 배경 및 분위기 - 활현악기의 지속적

|   |     |
|---|-----|
| 트레몰로와 피리의 저음 지속음(제327~334마디) .....            | 71  |
| [악보 13] <범피중류>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서         |     |
| - 대금, 가야금의 표현법(제283~288마디) .....              | 72  |
| [악보 14] <범피중류>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서         |     |
| - 대금, 피리의 음 클러스터(제295~306마디) .....            | 74  |
| [악보 15] <범피중류>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서         |     |
| - 대금, 피리의 음 클러스터 구성음 .....                    | 75  |
| [악보 16] <범피중류>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현             |     |
| - 관현악의 북소리 묘사(제253~264마디) .....               | 76  |
| [악보 17] <범피중류>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현             |     |
| - 가사 표현의 극대화(제307~318마디) .....                | 78  |
| [악보 18] <범피중류>의 제2악장 종지구 도섭(제203~212마디) ..... | 80  |
| [악보 19] 김희조 편곡, <사랑가>의 악기편성(제1~12마디) .....    | 87  |
| [악보 20] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 관현악 유니즌과 샘여림 조절(제1~24마디) .....              | 93  |
| [악보 21] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 관현악 총주(Tutti)의 활용(제25~48마디) .....           | 95  |
| [악보 22] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 관현악 밀도 변화와 전타음(제175~180마디) .....            | 97  |
| [악보 23] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 관현악 밀도 대비와 총주의 활용(제205~216마디) .....         | 99  |
| [악보 24] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 관현악이 재현하는 창 특징적인 말투(제217~222마디) .....       | 100 |
| [악보 25] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 수성가락 악기의 변화 1.(제241~246마디) .....            | 102 |
| [악보 26] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 수성가락 악기의 변화 2.(제265~270마디) .....            | 104 |
| [악보 27] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 중모리 9박 악센트의 변용 및 복선(제181~192마디) .....       | 106 |

|  |     |
|--|-----|
| [악보 28] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할            |     |
| - 관현악의 폴리리듬과 창 리듬의 모방(제238~240마디) ……   | 108 |
| [악보 29] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할            |     |
| - 관현악의 창 당김음 모방(제133~144마디) ……         | 109 |
| [악보 30] <사랑가>의 창 음정의 직접적 예비            |     |
| - 창 의 첫 소절을 관현악 전주에 활용(제169~180마디) ……  | 110 |
| [악보 31] <사랑가>의 창 음정의 간접적 예비            |     |
| - 창 의 첫 음정 제시와 이탈(제1~24마디) ……          | 112 |
| [악보 32] <사랑가>의 음화기법 중 배경 및 분위기         |     |
| - 수성가락 음색의 변화(73~96마디) ……              | 114 |
| [악보 33] <사랑가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서   |     |
| - 소아쟁 음색의 활용(제49~60마디) ……              | 116 |
| [악보 34] <사랑가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서   |     |
| - 대금의 도약 및 선을 확장(제253~255마디) ……        | 117 |
| [악보 35] <사랑가>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현       |     |
| - 음의 방향성 및 요성의 활용(제199~210마디) ……       | 119 |
| [악보 36] <사랑가>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현       |     |
| - 16분음표 리듬의 반복(제247~249마디) ……          | 121 |
| [악보 37] 김대성 편곡, <수궁가>의 악기편성(제1~3마디) …… | 129 |
| [악보 38] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할            |     |
| - 관현악 밀도 조절과 거문고의 주체성(제1~3마디) ……       | 136 |
| [악보 39] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할            |     |
| - 거문고 수성가락의 확대와 보조 악기(제4~6마디) ……       | 138 |
| [악보 40] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할            |     |
| - 수성가락 음색 변화(제21~25마디) ……              | 140 |
| [악보 41] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할            |     |
| - 단조로운 창을 보완하는 관현악의 음색 변화(제47~54마디) …… | 142 |
| [악보 42] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할            |     |
| - 해금 수성가락의 역할(제55~62마디) ……             | 144 |

|  |     |
|--|-----|
| [악보 43] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할              |     |
| - 거문고 수성가락의 역할(제152~156마디) .....         | 146 |
| [악보 44] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할              |     |
| - 해금의 북가락 모방(제1~3마디) .....               | 148 |
| [악보 45] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할              |     |
| - 모방으로 생성된 가야금의 리듬(제7~9마디) .....         | 149 |
| [악보 46] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할              |     |
| - 모방으로 생성된 가야금 리듬의 패턴화(제96~98마디) .....   | 150 |
| [악보 47] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할              |     |
| - 관현악의 지속적 폴리리듬(제162~166마디) .....        | 151 |
| [악보 48] <수궁가>의 창 음정의 직접적 예비              |     |
| - 관현악의 첫 음 제시(제39~46마디) .....            | 153 |
| [악보 49] <수궁가>의 창 음정의 간접적 예비              |     |
| - 새로운 음계의 정체성 제시(제21~25마디) .....         | 154 |
| [악보 50] <수궁가>의 음화기법 중 배경 및 분위기           |     |
| - 수성가락 음색 변화(제26~29마디) .....             | 156 |
| [악보 51] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서     |     |
| - 관현악의 화성 1.(제99~100마디) .....            | 158 |
| [악보 52] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서     |     |
| - 관현악의 화성 2.(제101~102마디) .....           | 159 |
| [악보 53] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서     |     |
| - 제99~102마디의 화성 진행 .....                 | 160 |
| [악보 54] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서     |     |
| - 관현악의 근접 모방 및 선율의 반음계적 확대(제103~104마디) · | 162 |
| [악보 55] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서     |     |
| - 가야금의 불협화음과 관현악의 비음(제107~114마디) .....   | 164 |
| [악보 56] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서     |     |
| - 강조를 위한 일시적 유니즌(제131~138마디) .....       | 166 |
| [악보 57] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서     |     |

|  |     |
|--|-----|
| - 관현악 유니즌의 활용(제183~186마디) .....                          | 168 |
| [악보 58] <수궁가>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현                         |     |
| - 부분적 강조를 위한 총주(제34~38마디) .....                          | 170 |
| [악보 59] 황호준 작곡, <국악관현악을 위한 범피중류>의 악기편성<br>(제1~6마디) ..... | 181 |
| [악보 60] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 구음과 관현악의 쉼(pause)(제7~12마디) .....                       | 187 |
| [악보 61] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 관현악 음량조절(제13~18마디) .....                               | 189 |
| [악보 62] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 아니리에서의 관현악 밀도와 첫 박 제시(제37~42마디) .....                  | 192 |
| [악보 63] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 수성가락 악기의 이동과 관현악 유니즌(제130~135마디) .....                 | 194 |
| [악보 64] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 아니리에서의 관현악 강력한 첫 박(제43~48마디) .....                     | 196 |
| [악보 65] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 관현악 강박의 쉼(pause)(제149~154마디) .....                     | 198 |
| [악보 66] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 관현악 불규칙한 쉼과 질감의 대비(제294~299마디) .....                   | 200 |
| [악보 67] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 베이스의 보조적 비화성음(제106~111마디) .....                        | 202 |
| [악보 68] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할                   |     |
| - 창 선율의 모방과 베이스 순차 하행(제118~123마디) .....                  | 204 |
| [악보 69] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창 음정의 직접적 예비                   |     |
| - 관현악의 첫 음 제시와 지속(제13~18마디) .....                        | 206 |
| [악보 70] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창 음정의 간접적 예비                   |     |
| - 관현악의 보조적 이탈(제185~190마디) .....                          | 208 |
| [악보 71] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 배경 및 분위기                |     |
| - 관현악의 서사적 이미지 구축(제1~6마디) .....                          | 210 |

|         |  |     |
|---------|--|-----|
| [악보 72] | 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 음화기법 중 배경 및 분위기<br>- 피리의 방향성과 가야금의 리듬 1.(제41~44마디) .....   | 212 |
| [악보 73] | 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 음화기법 중 배경 및 분위기<br>- 피리의 방향성과 가야금의 리듬 2.(제45~49마디) .....   | 213 |
| [악보 74] | 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 음화기법 중 배경 및 분위기<br>- 관현악 도약과 특수화음(제207~212마디) .....        | 215 |
| [악보 75] | 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 음화기법 중 배경 및 분위기<br>- 관현악 쉼(pause)의 활용(제316~321마디) .....    | 217 |
| [악보 76] | 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 음화기법 중 화자의 어조 및<br>내적 정서 - 관현악 특수화음(제19~24마디) .....        | 219 |
| [악보 77] | 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 음화기법 중 화자의 어조 및<br>내적 정서 - 아니리에서의 관현악 특수화음(제73~78마디) ..... | 221 |
| [악보 78] | 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 음화기법 중 의성어·의태어 표현<br>- 태평소의 활용(제258~263마디) .....           | 223 |
| [악보 79] | 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 음화기법 중 의성어·의태어 표현<br>- 관현악 반음계적 하행진행(제264~269마디) .....     | 224 |
| [악보 80] | 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 음화기법 중 의성어·의태어 표현<br>- 폴리리듬(제270~275마디) .....              | 226 |
| [악보 81] | 최지혜 작·편곡, 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 악기편성<br>(제1~5마디) .....                            | 235 |
| [악보 82] | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창에 대한 보조적 역할<br>- 관현악 밀도의 대비(제41~45마디) .....                | 242 |
| [악보 83] | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창에 대한 보조적 역할<br>- 관현악 순차적 등장과 밀도의 변화(제46~50마디) .....        | 244 |
| [악보 84] | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창에 대한 보조적 역할<br>- 관현악의 밀도 변화 및 타악 기능(제145~149마디) .....      | 246 |
| [악보 85] | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창에 대한 보조적 역할<br>- 관현악 후주(제160~163마디) .....                  | 248 |
| [악보 86] | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창에 대한 보조적 역할 - 관현악의   |     |

|          |   |     |
|----------|---|-----|
|          | 강한 첫 박과 일시적 쉼(pause) 및 리듬 보조(제91~95마디) .. | 250 |
| [악보 87]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창에 대한 보조적 역할             |     |
|          | - 관현악의 타악 기능 강화(제105~109마디) .....         | 252 |
| [악보 88]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창에 대한 보조적 역할             |     |
|          | - 베이스의 경과적 비화성음(제130~134마디) .....         | 254 |
| [악보 89]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창에 대한 보조적 역할             |     |
|          | - 창과 관현악의 메기고 받기(제96~100마디) .....         | 256 |
| [악보 90]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창 음정의 직접적 예비             |     |
|          | - 관현악의 첫 음 제시 및 강조(제91~95마디) .....        | 258 |
| [악보 91]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창 음정의 직·간접적 예비           |     |
|          | - 창의 첫 음정과 본청의 수직적 결합(제41~45마디) .....     | 260 |
| [악보 92]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 음화기법 중 배경 및 분위기          |     |
|          | - 극적 반전에 대한 관현악의 함축적 표현(제1~5마디) .....     | 262 |
| [악보 93]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서    |     |
|          | - 관현악의 특수화음과 방향성(제49~52마디) .....          | 264 |
| [악보 94]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서    |     |
|          | - 관현악의 불협화음 생성과 톤의 변화 구현(제56~60마디) .....  | 267 |
| [악보 95]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서    |     |
|          | - 가사의 대비에 따른 관현악의 수성가락 음색 변화(제61~65마디) .. | 270 |
| [악보 96]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서    |     |
|          | - 관현악의 7화음 생성과 베이스의 반음계적 움직임(제76~80마디) .. | 272 |
| [악보 97]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서    |     |
|          | - 관현악의 도약과 스타카토(제135~139마디) .....         | 274 |
| [악보 98]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서    |     |
|          | - 관현악의 강조를 위한 일시적 유니즌(제140~144마디) .....   | 276 |
| [악보 99]  | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 음화기법 중 의성어·의태어 표현        |     |
|          | - 관현악의 동음 반복(제71~75마디) .....              | 278 |
| [악보 100] | 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 음화기법 중 의성어·의태어 표현        |     |
|          | - 관현악 여러 요소의 결합(제101~103마디) .....         | 280 |

|  |     |
|--|-----|
| [악보 101] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현<br>- 관현악의 동음 반복과 스타카토(제105~109마디) .....      | 282 |
| [악보 102] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현<br>- 관현악의 동음 반복, 스타카토의 확장과 유니즌(제110~114마디) · | 283 |
| [악보 103] <홍보가 中 박 타는 대목>의 제4악장 종지구 도섭<br>(제118~123마디) .....                              | 285 |



# I. 서론

## 1. 문제제기 및 연구목적

판소리 협주곡은 1인 혹은 그 이상의 판소리 창자를 협연자로 하여 국악관현악과 함께 연주하는 형태의 곡이다. 주로 판소리 다섯 마당<sup>1)</sup>에 수록된 대목이나 단가<sup>2)</sup>가 소재로 활용되며, 협연 형태로는 가야금병창, 거문고병창 및 합창과 함께 연행되기도 한다. 판소리 협주곡은 성악과 기악의 만남이자 서로 다른 두 가지 장르가 조화를 이루어 하나의 악곡으로 만들어진다는 특수성을 갖는다. 이에 작곡가는 판소리와 국악관현악을 한 곡에 융해하는 주체자로서 각각의 특징과 어법을 잘 이해하고 있어야 한다. 예를 들어, 판소리의 사설, 음조, 창자마다 다른 어조와 음색을 비롯한 고유의 서사음악적 특질<sup>3)</sup>을 잘 유지하고 효과적으로 표현될

---

1) 판소리 열두 마당 가운데 현전하는 다섯 개의 작품을 의미하며 ‘춘향가’, ‘심청가’, ‘홍보가’, ‘수궁가’, ‘적벽가’가 있다.

2) 단가(短歌)란 판소리 본 마당을 시작하기 전에 창자가 목을 풀고 소리관의 분위기를 환기하기 위해서 부르는 짧은 노래를 의미한다. 본래 판소리 도창(導唱)의 기능으로 불렸으나 오늘날에는 독립된 곡으로 불리는 경우가 많다. 대표적인 단가에는 ‘만고강산’, ‘강상풍월’, ‘호남가’, ‘사철가’ 등이 있다. 한국민속대백과사전 웹페이지(<https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/1200>) 참조. [2022. 10. 23. 접속].

3) 판소리의 사설은 줄거리가 있는 이야기이다. 판소리 다섯 마당 중 춘향가, 심청가, 홍보가, 수궁가는 조선 후기에 각각 춘향전, 심청전, 홍보전(홍부전·놀부전), 수궁전(토끼전·별주부전)의 판소리계 소설로 정착되었으며, 적벽가는 삼국지연의 중 적벽대전을 판소리로 만든 것으로, 모두 소설화되었거나 소설을 원작으로 삼는다.

김경희는 “서사음악의 구조적 특징과 연행방식-서사민요와 서사무가, 판소리를 중심으로”, 『한국음악연구』 제32집, (서울: 한국국악학회, 2002)에서 ‘서사’라는 용어는 사설의 내용과 관련하여 국문학계에서 나누는 분류로, 판소리는 문학적으로 서사장르에 속한다고 하였다. 또한 ‘서사음악’이란 줄거리를 가진 이야기를 선율과 장단을 엮어 노래로 하는 음악으로 규정지을 수 있으며, 창과 아니리의 교차 진행을 통한 긴장과 이완의 작용으로 극적 효과를 연출하고 관객이 이야기의 흐름을 따라 집중할 수 있도록 돕는다고 하였다.

유네스코 인류무형문화유산 홈페이지(<https://ich.unesco.org/en/RL/pansori-epic-chant-00070>) [2022. 10. 20. 접속.]에는 ‘판소리’를 영문으로 ‘Pansori epic chant’라고 기재하고 있으며 이에 대해 ‘Pansori is a genre of musical storytelling performed by a vocalist and a drummer.’로 해설한다. 위의 ‘epic’, ‘musical storytelling’이라는 표현에서도 판소리가 서사음악이라는 것을 알 수 있다.

수 있는 바탕을 마련해 주어야 한다. 이와 동시에 국악관현악의 어법을 구성하는 요소인 관악·현악·타악기의 조화, 톤 배합, 화성, 대위, 성부 등이 유기적으로 결합할 수 있도록 오케스트레이션(orchestration)을 효율적으로 구사할 수 있어야 한다. 또한 국악관현악이 판소리에 대한 반주 등의 보조적인 역할을 잘 수행할 수 있도록 하는 것은 물론, 판소리에 내재하는 서사와 이면, 풍자와 해학까지 아울러 악곡 내에 총체적으로 승화시킬 수 있어야 할 것이다. 이처럼 전통음악인 판소리와 창작 음악인 국악관현악의 만남은 서로 다른 질감의 색채를 섞어 새롭고 독창적인 하나의 색채를 만들어내는 일에 비유할 수 있으며, 전통음악과 창작음악의 특성이 결합하는 데에 그 특수성이 있다.

판소리 협주곡은 50여 년 이상 창작 국악관현악의 역사와 함께 흘러왔다. 따라서 판소리 협주곡의 역사적 흐름을 논할 때 창작 국악관현악의 전개 양상을 함께 살피는 것은 판소리 협주곡에 관한 이해의 폭을 넓히는 데에 도움을 줄 수 있다.

창작 국악관현악은 1960년대 이후부터 본격적으로 성장기에 돌입했다.<sup>4)</sup> 전국의 대학교에 국악과가 창설되었으며 국립·공립·사설 국악관현악단 및 대학 국악관현악단이 만들어졌다. 악단의 발전과 함께 연주 레퍼토리가 확충되었고, 레퍼토리의 생산은 자연스럽게 작곡가들의 몫이 되었다. 이에 새로운 작곡가를 발굴하고 지원하는 일이 필연적으로 요구되었고 악단은 실력 있는 작곡가를 발굴하고 그들이 지속성 있는 활동을 할 수 있도록 기회를 제공하였다.<sup>5)</sup> 덕분에 제법 탄탄하게 국악의 어법을

4) 계성원은 “창작국악관현악의 작곡기법 변천연구 - 시대별 음악양식적 특성을 중심으로”, (서울: 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사 학위논문, 2002)에서 1939년부터 1989년까지 창작국악관현악의 역사적 흐름과 변화를 음악양식적 특징을 중심으로 네 가지의 시기로 구분했는데, 그중 1960년대를 창작국악관현악의 ‘성장기’로 지칭하였다.

5) 작곡가 발굴 및 지원은 1960년대부터 시작된다. 국립국악원 개원 10주년을 맞아 1962년 5월 16일부터 매년 ‘신국악 작곡공모’가 열렸다. 이 공모를 통해 이강덕, 이성천, 김용진, 이상규, 박일훈, 김용만, 이해식 등이 신진 작곡가로 등단하였다. 1974년 시작된 국립국악원의 ‘한국음악창작발표회’를 통해 이진용, 황의중, 황병기, 이성재 등이 비중 있는 작품으로 주목을 받았다. 조혜령, “이해식 해금 작품 분석 연구”, (서울: 서울대학교 박사학위논문, 2020), 1~4쪽.

이후로도 계속된 작곡가 발굴은 2000년 출범한 국악방송의 영향으로 더욱 활기를 띤다. 국악방송은 21세기 한국음악의 새로운 방향성을 제시하고자 2007년부터 ‘21세

익힌 작곡가들이 국악계 내·외에서 등장하였고, 작곡가의 연령층 또한 위·아래로 확대되었다. 근래에는 20대의 대학생 작곡가부터 관록이 쌓인 80대의 작곡가까지 모두 동시대의 작곡가로 여겨지고 있으며 대중과의, 나아가 시대와의 음악적 상호작용을 통해 각자의 궤적을 그리고 있다.

한편, 창작의 소재나 기법에 있어 전통음악에 바탕을 두었는가의 여부는 창작국악의 정체성을 결정하는 중요한 요소이다. 그래서 작곡가들이 판소리, 민요, 가곡과 같이 우수한 예술성을 인정받은 전통 성악곡은 물론, 오랜 세월 수장고에 갇혀 빛을 보지 못한 고악보, 고려가요 등과 지역 내에서만 알음알이로 전승되어 맥이 끊길 위기에 놓인 토속민요 등을 재해석하는 일은 의미가 있다. 작곡가들이 작품에 시대의 흐름에 맞는 기법을 사용하고 동시대 관객이 공감할 수 있는 정서를 담아낸다면, 현대 창작국악의 레퍼토리로 연주되고 오래도록 향유될 수 있을 것이다.

판소리 협주곡의 역사를 거슬러 올라가 보면 1971년에 김희조<sup>6)</sup>가 편

---

기 한국음악프로젝트'를 개최하였고 이 대회는 명실공히 신예 전통음악 예술인들의 등용문이자 재능과 끼를 아낌없이 발산하는 무대가 되었다.

'ARCO 한국창작음악제'도 2007년부터 시행되었다. 이 행사는 한국문화예술위원회와 한국창작음악추진위원회에서 주최하는 창작음악제로 매년 국악과 서양 두 가지 장르에서 관현악곡을 공모한다. 특이사항은 매년 연주하는 악단을 새롭게 바꾸어가며 작곡가와 악단의 상생을 도모한다. ARCO 한국창작음악제 블로그 <https://blog.naver.com/musicarko> 참조. [2022. 04. 09. 접속].

국립국악관현악단은 2016년에 국내 처음으로 '상주작곡가(Composer-in-Residence)' 시스템을 국악관현악단에 도입하였다. 작곡가와 연주자의 긴밀하고도 지속적인 호흡을 통해 음악을 향한 고민과 새로운 시도를 가능하게 했다. 또한 '리컴포즈(Recompose)'를 통해 전통음악을 다양한 각도에서 재조명해보며 독창적인 해법을 가진 작곡가들을 발굴한다. 이 밖에도 악단마다 매년 창작곡 공모전을 개최하며 신진 작곡가의 등용에 앞장서고 있다. 국립국악관현악단 <2018리컴포즈X상주작곡가>소개 웹페이지 <https://www.ntok.go.kr/kr/Ticket/Performance/Details?performanceId=262577&departmentRef=4> 참조. [2022. 04. 09. 접속].

- 6) 김희조(1920~2001). 호는 춘봉(春峰). 서울 출생. 매동공립보통학교와 동성상업학교를 졸업하였다. 은행원으로 근무하면서 피아노와 바이올린, 비올라 등을 배웠고 이후 임동혁과 김순남을 사사하며 화성법과 대위법, 작곡을 배웠다. 한국전쟁 때 입대하여 군가를 작곡함은 물론, 전통 민요를 행진곡풍으로 편곡해서 연주하였다. 육군 군악대장으로 제대 후 KBS에서 소편성 관현악단을 조직하여 지휘와 편곡자로 활동하였으며 이후 국악 예술학교 교사, 서울시립국악관현악단의 작곡가 겸 편곡가이자 지휘자로서 활약하였다. 1982년에는 서울예술전문대학 국악과 교수로 재직하며 많은 후학을 양성하였다. 대표 작품으로는 <단소와 관현악을 위한 수상곡>, <창과 관현악 범피중류>, 뮤지컬 <대춘향전> 등이 있으며, 작품집으로는 『혼성 한국민요합창곡집』(세광음악출판사, 1981), 『김희조 교회 기념 작·편곡집』(수서원, 1989), 『합주곡 전집』(한국창작음악연구회, 1999)이 있다. 1991년 10월 19일 옥관문화훈장을 수상했고,

곡한 창과 관현악 심청가 중 〈뱃노래〉<sup>7)</sup>에 다다른다. 김희조는 판소리에 관현악 반주를 붙인 형태를 두고 ‘창과 관현악’이라 이름 붙였다.<sup>8)</sup> 이 무렵은 국악 기악 협주곡 양식이 생겨나고 차츰 발전하던 시기였는데,<sup>9)</sup> 이는 여러 종류의 기악 협주곡을 만들며 협주의 대상이 자연스레 창으로 확장되었음을 의미한다.

1999년 12월 10일 KBS국악대상 특별공로상을 수상하였다. 宋芳松, 『한겨레음악인대사전』 (서울: 보고서, 2012), 271~73쪽 참조.

- 7) 1971.12.28. 서울시립국악관현악단 제29회 정기연주회 ‘국악관현악의 밤’/시민회관  
지휘: 김희조, 소리: 김병한, 연주: 서울시립국악관현악단
- 8) 윤중강은 『南에는 김희조 : 春峰 金熙祚 資料集』 (서울: 민속원, 2002), 83쪽에서 창과 관현악 형태의 계발과 창작에 대해 거론하며 창과 관현악은 김희조가 서울시립국악관현악단 시절에 유행시킨 연주 형태로서, 이후 다른 관현악단들에 의해 여러 차례 연주되었다고 하였다.  
이유나는 “김희조 편곡 「창과 관현악」 분석 : 범피중류와 수궁가를 중심으로”, (서울: 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2010), 4쪽에서 김희조의 작품을 두고 연주회 팸플렛이나 기사, 문헌 등에는 ‘판소리와 관현악’, ‘국악관현악에 의한 판소리’라고 칭하고 있지만, 김희조 자신은 ‘창과 관현악’이라고 칭하였기 때문에 이 용어를 김희조가 스스로 붙인 것임을 알 수 있다고 하였다.
- 9) 최초의 국악 기악 협주곡은 피리 협주곡으로, 김희조가 1957년 작곡한 〈피리와 관현악을 위한 민요스케치〉이고, 최초의 가야금 협주곡은 김희조의 1958년 작품 〈성금연류 가야금 산조와 관현악〉이다. 최초의 대금 협주곡은 조재선이 1965년 작곡한 〈첫대를 위한 시나위〉, 최초의 아쟁협주곡은 이강덕이 1968년 작곡한 〈아쟁을 위한 관현합주곡 ‘낙조’〉, 최초의 해금 협주곡은 이강덕의 1972년 작품인 〈해금 산조를 위한 합주곡〉이다. 정소희 “대금협주곡의 전개양상 및 음악특징”, (서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2016), 15~19쪽. 최초의 거문고 협주곡은 최길락이 1974년에 작곡한 〈거문고를 위한 시나위〉이다. 배기연, “거문고 협주곡의 시대별 전개양상과 음악적 특징”, (서울: 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2021), 2쪽.

① 김희조의 피리, 가야금 협주곡 두 작품은 김희조가 1958년 KBS스물오케스트라 상임지휘자 시절에 라디오(당시 남산중앙방송국) ‘수요일밤의 향연’에서 녹음하여 방송한 곡으로 서양오케스트라의 반주에 맞추어 연주하였다. 윤중강, 앞의 책, 6쪽.

② 최초의 대금 협주곡인 조재선의 작품은 1965년 국립국악원 작곡 공모 응모작이며 서울대학교 음악대학 정기연주회에서 조재선의 대금으로 초연되었다. 정소희, 앞의 논문, 37쪽.

③ 최초의 아쟁 협주곡인 이강덕 작품은 1968년 국립국악원에서 주최한 신국악 작곡 공모전 발표작으로, 같은 해 12월 4일 제15회 서울시립국악관현악단 정기연주회에서 김인선의 산조아쟁과 서울시립국악관현악단의 연주로 초연되었다. 김빛나, “아쟁협주곡의 전개양상과 음악적 특징”, (서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2020), 21쪽.

④ 최초의 해금 협주곡인 이강덕의 작품은 1972년 12월 10일 제33회 서울시립국악관현악단 정기연주회에서 박영안의 해금과 서울시립국악관현악단의 연주로 초연되었다. 임혜정, 앞의 책, 164쪽.

⑤ 최초의 거문고 협주곡인 최길락의 작품은 국립국악원의 제2회 한국음악 창작발표회를 통해 국립극장에서 초연되었다. 배기연, 앞의 논문, 2쪽.

김희조로부터 비롯된 초기의 판소리 협주곡, 즉 창과 관현악은 전통 판소리에 관현악 반주를 붙이는 편곡의 개념이 주를 이루었다. 하지만 시대의 흐름에 따라 현대에 이르러서는 작곡가 자신만의 어법으로 재해석하는 작업이 이루어지고 있다. 작곡가 개인의 취향과 주관을 반영시켜 전통의 재해석을 이루어내고, 작곡과 편곡의 경계를 넘나들며, 새로운 어법을 적극적으로 수용하는 작곡가들의 진취적인 시도는 판소리 협주곡의 개념을 확장하고 있다. 이에 판소리 협주곡에 활용된 전통적 요소뿐만 아니라 새로운 기법의 도입, 편곡과 작곡의 경계에 대한 논의, 협연 주체인 창과 이를 보조하는 관현악의 상호관계에 대한 다각도의 조망 및 폭넓은 이해가 필요한 시점이다.

판소리 협주곡이 창작국악계에서 비중 있는 레퍼토리로 연행되어 온 역사에 비하여 이에 관한 학문적 연구는 미비하다. 전개 양상을 비롯하여 그 음악적 특징을 통시적으로 고찰한 연구는 물론, 개별적인 악곡 분석도 아직 많이 이루어지지 않았다. 판소리 협주곡의 태동부터 성장, 그리고 현재의 모습에 이르기까지 반세기 세월 동안 쉬지 않고 흘렀던 흐름의 원천과 그 변화과정에 대한 파악이 필요하다. 따라서 본 연구에서는 다양한 시기의 판소리 협주곡을 대상으로 그 양식이 어떻게 변화해왔는지 살펴보고자 한다. 또한 판소리 협주곡이 지닌 특수성을 전제로 협연 주체인 창과 이를 보조하는 관현악의 상호관계에 집중하고자 한다. 그리하여 창과 관현악 사이의 원만한 상호작용을 이루어내는 관현악의 어법에는 어떤 것이 있는지 파악하고, 각각의 어법은 어떠한 역할과 효과를 지니며, 이것이 시대의 흐름에 따라 변화하는 양상을 비롯하여 변화의 요인 또한 명확히 고찰하고자 한다.

본 논문은 판소리 협주곡의 역사적 흐름 및 창과 관현악의 상호관계가 어떤 변화를 보이는지 파악하고 앞으로의 방향성을 논하는 것이 그 목적이다.

## 2. 선행연구 검토

판소리 협주곡과 관련된 선행연구는 다음의 세 가지 범주로 구분된다. 첫째는 전통 성악 협주곡의 작품 분석에 관한 연구로 이는 판소리 협주곡 연구<sup>10)</sup>, 민요 협주곡 연구<sup>11)</sup>, 가곡 협주곡 연구<sup>12)</sup>로 나뉜다. 둘째는 시대별 창작 국악관현악의 작곡기법 변천에 관한 연구<sup>13)</sup>이며, 셋째는 기악 협주곡 중 전통음악 원곡이 있는, 산조 협주곡의 전개 양상 파악에 관한 연구<sup>14)</sup>이다.

먼저, 판소리 협주곡에 관한 연구에는 조혜정, 이유나의 논문이 있으며 각 선행연구의 내용은 다음과 같다.

조혜정은 “김희조의 창과 관현악 작품에 관한 연구 - 심청가 중 심봉사 황성 올라가는 대목을 중심으로”<sup>15)</sup>에서 김희조가 편곡한 <심청가 중

---

10) ①조혜정, “김희조의 창과 관현악작품에 관한 연구 - 심청가 중 심봉사 황성 올라가는 대목을 중심으로-”, 서울: 단국대학교 대학원 석사학위논문, 2004.

②이유나, 앞의 논문.

11) ①김희경, “박범훈 작곡 국악관현악 <춤을 위한 나나니>에 관한 악곡구조 분석 연구”, 서울: 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2003.

②허윤희, “이해식 작곡 「두레사리」의 국악관현악법 연구”, 서울: 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2003.

③변계원, “이해식의 창작세계에 반영된 민속 음악적 특징”, 『한국음악연구』 제51집, 서울: 한국국악학회, 2012.

④이예진, “합창과 국악관현악을 위한 “꽃염불” 분석 연구”, 서울: 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2015.

⑤박소정, “이해식 작품에 나타난 민속음악 특징 연구 : <두레사리>와 <밭삭>을 중심으로”, 광주: 전남대학교 대학원 석사학위논문, 2020.

12) 서현정, “안현정 작곡 남창가곡과 국악관현악을 위한 <흐르고 흐르노니> 분석 연구”, 서울: 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2019.

13) ①계성원, 앞의 논문.

②김창환, “21세기 창작국악관현악 기법 연구 : 김대성의 <청산>, 임준희의 <혼불Ⅲ>, 강준일의 <내 나라, 금수강산...>을 중심으로”, 서울: 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사 학위논문, 2015.

③최강미, “창작 국악관현악 작곡기법 비교연구 - 20C와 21C의 작품을 중심으로”, 전북: 전북대학교 대학원 석사학위논문, 2015.

14) ①연소희, “산조 협주곡의 변천에 관한 연구”, 대전: 목원대학교 대학원 석사학위논문, 2005.

②최인영, “가야금협주곡 연구 : 가야금 산조협주곡을 중심으로”, 서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2018.

15) 조혜정, 앞의 논문.

심봉사 황성 올라가는 대목>의 악곡 구성을 원곡과 비교하였다. 이를 위하여 길이, 단락, 사설, 아니리 부분으로 세분화하여 살펴보고, 편곡된 작품의 음악적인 특징을 파악하기 위하여 기보법, 장단, 악기편성, 반주 선율로 나누어 분석을 진행하였다. 그 결과 김희조가 편곡을 통해 악곡의 구성, 장단, 악기편성 등에서 변화를 주었다는 것을 밝혀내었고, 원곡의 음악적 특징을 충실하게 살리는 와중에 새로운 변화를 시도한 곡이라는 결론을 내었다.<sup>16)</sup>

이유나는 “김희조 편곡 「창과 관현악」 분석 : 범피중류와 수궁가를 중심으로”<sup>17)</sup>를 통해 김희조의 창과 관현악 작품 중 첫 번째 작품<sup>18)</sup>과

16) 한편, 조혜정의 연구에서 원곡과 편곡본 사이의 형식과 사실 비교는 상세하게 이루어졌으나 관현악 기법의 분석, 특히 관현악의 어법에 있어서는 구체적이고 심층적인 결론으로 도출되지 않았다는 한계점이 나타났다. 하지만 판소리 협주곡을 주제로 한 최초의 논문이라는 점에서 의의가 있다.

17) 이유나, 앞의 논문.

18) 이유나는 자신의 논문 3쪽 ‘연구 방법 및 범위’에서 <범피중류>를 김희조가 1967년에 편곡한 첫 번째 창과 관현악곡이라 하였다. 이에 대해 ‘1970년대 서울시립국악관현악단의 지휘자이기도 하였던 작곡가 김희조가 판소리 심청가 중 범피중류 대목을 판소리 연주자와 국악관현악의 협연용으로 편곡한 작품으로 김소희와 편곡자의 지휘로 초연 되었다.’를 각주에 기재하였다. 또한 본문 11쪽에서 ‘김소희의 카네기홀 실황앨범(1972년)을 바탕으로 만든 김희조의 「창과 관현악 범피중류」는 진양 장단의 泛彼中流(범피중류)...중략...5대목으로 되어있다.’라고 언급하였다.

하지만 본 연구자는 이에 대한 객관적인 근거인 초연 연도와 공연 정보를 이유나의 연구를 비롯한 기타 자료에서도 찾아볼 수 없다. 또한 ‘1967년’에 편곡된 곡의 바탕이 된 앨범의 제작 연도가 이보다 5년 뒤인 ‘1972년’이라는 데에서 모순을 발견하였다. 이와 같은 내용을 뒷받침할 수 있는 근거는 다음의 김민경, 윤중강, 임혜정의 글에서 찾아볼 수 있다.

①김민경은 “김희조 합주곡 1번 연구”, (서울: 숙명여자대학교 교육대학원 석사학위논문, 1997)에서 ‘김희조가 1967년 서울시립국악관현악단의 상임지휘자로 취임하여 1973년 사임할 때까지...중략...수많은 작품(<육자배기>, <홍타령>...중략...<범피중류>등)을 발표하였다’고 언급하며 예로 든 작품 중 <범피중류>를 가장 마지막에 거론하였다.

②윤중강은 앞의 책 80쪽에서 창과 관현악 <범피중류>를 처음 부른 사람이 박초선이라고 언급하였다.

③임혜정, 『서울시립국악관현악단 50년사 : 1965-2015』 (서울:(재)세종문화회관, 2015), 163쪽에는 김희조 편곡, 창과 관현악 심청가 중 <범피중류>의 초연은 1972년 10월 10일 서울시립국악관현악단 제32회 정기연주회에서 박초선의 창 협연으로 이루어졌다고 기록되어있다.

따라서 본 연구자는 이유나가 자신의 논문에 언급한 대로 ‘1967년에 초연된 <범피중류>’가 사실임을 뒷받침할 만한 객관적인 근거를 찾지 못하였고, 위의 임혜정이 집필한 서적에 기록된 정보가 객관적이고 공신력 있다고 판단한바, 본 연구상 위 악곡의 초연 연도를 ‘1972년’으로 정정하는 동시에 김희조의 ‘첫 번째 창과 관현악 작품’이라고 칭하지 않겠다.

마지막 작품을 비교 분석하였다. 연구자는 사설에 있어 두 작품 모두 원곡과 편곡된 작품 사이에 차이점이 거의 없으므로 판소리의 원형을 그대로 살린 채 관현악을 입혔다고 보았고, 판소리의 반주 역할을 했던 북이 관현악으로 확장되었다고 하였다. 관현악 분석에 있어서는 악기편성과 배치를 연주법에 따라 분류하였다는 것과 유니즌 진행에 의한 변주 형식, 노래 선율의 골격음을 중심으로 한 변주 형식이 주로 사용되었음을 파악하였다. 이 밖에도 관현악은 장단의 끝에서 타악기의 반주 역할을 보조하는 형식과 대위법적 변주 형식으로 선율을 구성하고 있다고 하였고, 판소리가 가야금병창으로도 불리는 점에서 악곡에 노래와 가야금의 조화가 많이 등장한다고 보았다. 연구자는 김희조의 초기 작품인 <범피중류>와 후기 중 마지막 작품인 <수궁가>의 관현악 기법에 특별한 차이점을 발견하지 못하였기에 <수궁가>의 관현악법은 <범피중류>의 연장선상에 있다는 결론을 내었다. 또한 김희조가 미치는 영향력에 대해 언급하며 그의 작품들이 창과 관현악의 양적, 질적 발전에 토대가 되고 있다고 보았다.<sup>19)</sup>

다음으로 민요 협주곡에 관한 연구에는 김희경, 허윤희, 변계원, 이에진, 박소정의 논문이 있으며 이 중 허윤희, 이에진의 연구는 합창과 관현악을 다룬다.

김희경은 “박범훈 작곡 국악관현악 <춤을 위한 나나니>에 관한 악곡구조 분석 연구”<sup>20)</sup>를 통해 관현악 주제로서 토속민요의 차용방식과 앞으로의 활용성을 살펴보았다. 그는 황해도 지방에서 전승되고 있는 토속민요의 종류와 ‘나나니’의 유래를 먼저 설명하고 <춤을 위한 나나니>를 분석하였다. 이를 위하여 각 악장에서 동일 요소인 리듬, 반주형, 선율, 구성음을 갖는 일정한 부분을 섹션(Section)으로 나누고 각각의 음악적

19) 위 논문의 연구대상 중 <범피중류>의 경우, 진양조의 ‘범피중류’ 한 대목만을 분석하였다. 따라서 ‘범피중류’ 이후에 이어지는 ‘한 곳을 당도하니’, ‘북을 두리둥둥’, ‘心淸(심청)이 擧動(거동)봐라’와 ‘海棠(해당)은 風狼(풍랑)을 쫓고’까지의 5대목에 대한 총체적인 연구는 아직 시행되지 않았다는 데에 한계점이 있다. 또한 협연 주체와 반주 관현악의 상호관계에 관한 논의가 충분히 이루어지지 않아 이에 추가적인 연구가 필요하다.

20) 김희경, 앞의 논문.



특징 및 결합 방법 등을 살폈다. 이후 연구자는 토속민요 ‘나나니’와 곡에 쓰인 ‘나나니’의 선율을 비교하며 그 차이점을 밝혀냈다. 또한 민요를 소재로 한 국악관현악 곡이 한국음악의 정체성을 회복하고 세계적인 보편성을 획득할 수 있다는 가능성을 제시하였다.<sup>21)</sup>

허윤희는 “이해식 작곡 「두레사리」의 국악관현악법 연구”<sup>22)</sup>에서 이해식의 음악어법이 독자적으로 형성된 시기이자 1970년대의 관현악법을 대표하는 작품인 ‘합창과 관현악을 위한 〈두레사리〉’를 분석하였다. 이를 위하여 악기편성과 관현악법 및 합창의 유형을 살폈고, 그 결과 악기편성에 있어서는 고음역과 금속성 악기를 주로 사용하여 농요의 흥겨움을 효과적으로 전달했고, 관현악법에 있어서는 톤 클러스터(tone cluster), 성부 간 독립적인 리듬의 사용과 더불어 대선율의 형성으로 인해 관현악이 합창의 반주 역할에 그치지 않고 독자적으로 발전되었다고 하였다. 또한 농요의 메기고 받는 형식을 확장하여 합창 성부와 관현악에 적용했다고 보았으며, 작곡가의 개성적인 관현악법을 통해 국악관현악의 음향적 가능성을 제시하였다는 결론을 내었다.

변계원은 “이해식의 창작세계에 반영된 민속 음악적 특징”<sup>23)</sup>에서 이해식의 작품에 함의된 전통사회의 무속의례와 민요의 특징을 연구하였다. 이를 위하여 이해식의 작품 〈당산〉, 〈원심과 구심〉, 〈해동신곡〉, 〈대굿〉, 〈사위〉, 〈밭삭〉, 〈풍무〉, 〈합창과 관현악을 위한 두레사리〉 등의 8곡을 중심으로 선율을 분석하였다. 연구자는 전통 무속의례의 축제와 혼돈의 분위기, 제의적 성격을 음악으로 구현하려는 노력이 독특한 악기 구성과 배치, 불협화음, 긴장감 있는 리듬 등의 음악적 표현으로 나타났다고 보았다. 또한 민요 선율을 차용하되 직접적이지 않은, 이해식만의 독창적인 방식으로 용해하여 현대적으로 재해석했다고 하였다. 그는 이해식을 두고 민속 음악적 어법을 현대화시켰고, 독특한 창의력을 바탕으로

---

21) 한편, 김희경은 관현악 분석에 박범훈 작곡가의 필사본 악보를 사용하였는데 선명도가 좋지 않아 분석 내용을 악보로 확인하기가 어려웠다. 이와 더불어 음악적 특징에 관한 분석은 비교적 상세히 이루어졌으나 노래와 관현악의 관계 및 관현악의 새로운 어법에 대해서는 미비했다는 한계점이 나타났다.

22) 허윤희, 앞의 논문.

23) 변계원, 앞의 논문.

고정된 틀을 벗어나 새로운 변화를 시도하는 작곡가라 덧붙였다.

이예진은 “합창과 국악관현악을 위한 “꽃염불” 분석 연구”<sup>24)</sup>를 통하여 제주도 의식요 ‘꽃염불’과 고려가요 ‘가시리’를 재료로 한 이예진 작곡의 ‘합창과 국악관현악을 위한 <꽃염불>’을 분석하였다. 연구자는 이 작품에 활용된 요소들을 연극적 재료와 음악적 재료로 나누었는데, 그중 음악적 재료로는 꽃염불의 메나리 선법과 판소리의 진계면, 독창과 관현악 반주 사이의 메기고 받는 형식 등이 사용되었음을 파악하였다. 또한 성악 성부에 사용된 일곱 가지 음악 양식을 통해 등장인물의 심경 변화를 표현하고, 서로 다른 음악 양식을 혼합하여 복잡하고 강렬한 감정 묘사를 구현해냈다고 보았다. 이 같은 결론을 바탕으로 작품에 내재한 작곡가 고유의 음악 양식에 대해 이해하였다고 밝혔다.

박소정은 “이해식 작품에 나타난 민속음악 특징 연구 : <두레사리>와 <밭삭>을 중심으로”<sup>25)</sup>에서 ‘합창과 관현악을 위한 <두레사리>’와 ‘합창과 국악기 합주곡 <밭삭>’에 나타난 민속음악적 특징과 이해식의 작곡기법을 파악하였다. 이를 위하여 음과 리듬의 구성 및 진행과 음향배합을 분석하고 이해식의 작곡기법인 변경론을 활용하여 민속음악적 특징을 살펴 보았다. 그 결과 두 곡 모두 민속음악 현장과 정서를 곡에 반영하였는데 이를 위하여 민요의 선율이 리듬, 선율, 관현악의 변경 기법을 통해 재현되고 변형되어 구조화되었다고 하였다. 또한 우리 민족의 삶과 밀접한 관련이 있는 민속음악의 정서가 후경층에 용해되었음을 파악하였다. 연구자는 국악의 특징적 요소가 실제 창작에 적용되는 바는 국악작곡에서 매우 핵심적이며 양악작곡과 차별화할 수 있는 정체성이라고 덧붙이며 이해식 작품 연구에 의미를 두었다.

이어서 가곡 협주곡에 관한 연구에는 서현정의 논문이 있다.

서현정은 “안현정 작곡 남창가곡과 국악관현악을 위한 <흐르고 흐르노니> 분석 연구”<sup>26)</sup>를 통해 작품에 담긴 표제 음악적 특징을 파악하였다. 이를 위하여 작곡가의 음악관을 비롯하여 악곡 형식과 음형, 연주기법

---

24) 이예진, 앞의 논문.

25) 박소정, 앞의 논문.

26) 서현정, 앞의 논문.

및 곡에 인용된 남창 계면조 평롱과의 선율 비교 등으로 분석 요소를 세분하여 살폈다. 그 결과, 남창가곡 평롱과의 비교를 통해서는 가사와 전개 구조 및 선율이 유사하나 일부 중지구를 변형시켜 클라이막스로 설정하는 등의 부분적 변용이 이루어졌음을 파악하였다. 또한 표제 대상인 물을 표현하기 위하여 가사적 요소, 선율적 요소, 나타냄말, 음형의 변화를 활용했다는 결론을 내었다.

둘째, 시대별 관현악 작곡기법 변천에 관한 연구 중 계성원, 김창환, 최강미의 연구를 살펴보았다.

계성원은 “창작국악관현악의 작곡기법 변천연구 - 시대별 음악양식적 특성을 중심으로”<sup>27)</sup>를 통해 창작국악관현악곡이 처음 등장하는 1939년부터 1989년까지 국악관현악의 변모 과정을 거시적 관점에서 정리하고 그 양식적 특성을 연구하였다. 또한 이를 바탕으로 시기를 나누어 각각 태동기(1939~1959), 성장기(1960~1969), 모색기(1970~1979), 발전기(1980~1989)로 칭하며 큰 흐름을 조명하는 방향으로 전개하였다.

김창환은 “21세기 창작국악관현악 기법 연구 : 김대성의 <청산>, 임준희의 <혼불Ⅲ>, 강준일의 <내 나라, 금수강산...>을 중심으로”<sup>28)</sup>에서 21세기 창작국악관현악에 공통적으로 활용되고 있는 작곡기법을 파악하고자 하였다. 이를 위하여 창작국악관현악의 전개 양상 및 편성법, 성부 관계에 따른 기법, 작곡가들이 지향하는 음악적 기법 등을 고찰하였다. 그 결과 국악관현악이 저음역을 보강하는 방식의 변화는 악기에 대한 정확한 이해가 수반된 다양한 편성과 기법들로 가능했다고 보았고, 성부 관계를 활용하여 화려하고 다양한 음악적 색채를 구현했다고 파악했다. 연구자는 이와 같은 기법들의 사용을 통해 악곡의 완성도를 높이는 것은 곧 창작국악관현악의 발전 가능성을 보여주는 것이라고 결론 내었다.

최강미는 “창작 국악관현악 작곡기법 비교연구 - 20C와 21C의 작품을 중심으로”<sup>29)</sup>에서 창작 국악관현악이 1970년대부터 본격적인 발전을 이루었다고 보았다. 이에 1970년부터 2015년까지를 각 10년 단위로 나누고

---

27) 계성원, 앞의 논문.

28) 김창환, 앞의 논문.

29) 최강미, 앞의 논문.

이를 20세기와 21세기로 구분하여 연구를 진행하였다. 우선 20세기 창작 국악관현악의 경향성을 파악하기 위하여 1970년대 이성천, 이해식, 이상규의 작품 각 1편, 1980년대 김희조, 박범훈, 백대웅의 작품 각 1편, 1990년대 원일, 백대웅, 박범훈의 작품 각 1편씩 연구대상으로 삼아 분석하였다. 또한 21세기 창작 국악관현악의 흐름 및 특징을 파악하기 위하여 이화동, 조원행, 임준희의 관현악 작품을 각 1편씩 분석하였다. 이에 시대별로 관현악 작곡기법이 어떻게 달라졌는지 밝혔고, 21세기에 들어 장르와 소재의 다양성을 비롯한 음향적 보완이 이루어졌으며, 연주자들의 기량이 향상되는 등의 괄목할 만한 발전을 이루었다고 결론을 내었다.

셋째, 전통음악 원곡이 있는 협주곡인 산조 협주곡의 전개 양상 파악에 관한 연구이다.

연소희는 “산조 협주곡의 변천에 관한 연구”<sup>30)</sup>에서 산조 협주곡의 악기별, 시기별 변천 과정을 살펴보았다. 그 과정에서 1958년에 만들어진 최초의 산조 협주곡부터 악기별 산조 협주곡의 초연 정보와 함께 현재까지 총 몇 종류의 산조가 협주곡으로 편곡되었는지 파악하였다. 또한 50여 년에 걸친 산조 협주곡의 역사를 활성화 정도에 따라 세 시기로 분류하였는데 이를 각각 태동기(1958~1979), 성장기(1980~1989), 융성기(1990~ )로 칭하였다. 연구자는 산조 협주곡의 활성화를 위하여 조율문제, 산조 조성 변화에 따른 악기의 연주법 문제, 홍보 기보 문제 등에 대한 논의의 필요성과 함께 기존의 산조를 편곡하는 방식뿐만 아니라 작곡가에 의해 새롭게 창작되어야 한다는 방향성을 제시하였다.

최인영은 “가야금협주곡 연구 : 가야금 산조협주곡을 중심으로”<sup>31)</sup>를 통해 시대의 흐름에 따른 음악적 특징과 산조의 어떠한 특징이 구현되는지 연구하였다. 총 8곡의 산조 협주곡을 대상으로, 산조 협주곡의 발생 근거가 국악관현악단의 창단에 따른 수요의 증가라고 보았다. 그리고 산조 협주곡의 구조는 산조의 형식적인 틀에 바탕을 두고 있다는 점, 음악적 특징을 바탕으로 1기~3기까지 세 시기의 변화단계를 가진다는 점 등을 파악하였다. 또한 관현악에서는 시기별로 많은 변화가 나타난 것에

30) 연소희, 앞의 논문.

31) 최인영, 앞의 논문.

비하여 독주 가야금은 시기에 상관없이 산조 원곡의 선율을 그대로 취하고 있음을 밝혔다.

이상의 선행연구를 살펴본 결과, 판소리, 민요, 가곡 등 전통 성악 협주곡의 개별적인 작품 분석이나 관현악 기법의 변천에 관한 논문은 발표되었으나 판소리 협주곡의 시대적 전개 양상 및 양식의 변화를 통시적으로 조망한 연구는 아직 없다. 또한 판소리 협주곡의 핵심 요소인 창과 관현악의 상호관계를 비롯하여 창을 보조하기 위한 관현악의 역할을 체계적으로 구분하고 새 어법을 논의하는 연구도 아직 이루어지지 않았다. 따라서 창과 관현악 장르의 특수성에 기인한 새로운 관점의 연구가 필요한 시점이다. 그러므로 본고에서는 판소리 협주곡이 시대별로 어떠한 변화를 거쳐왔는지 파악하고, 창과 관현악의 상호관계 및 변화 양상을 면밀하게 고찰하고자 한다.

### 3. 연구범위

판소리 협주곡의 연구범위 선정에 우선이 되는 기준은 다음의 세 가지이다. 첫째, 작품의 소재는 판소리 다섯 마당인 ‘춘향가’, ‘심청가’, ‘홍보가’, ‘수궁가’, ‘적벽가’와 기타 단가로, 현재 전승되는 전통 판소리 악곡을 활용한 작품이다. 전승이 끊겼거나 전통음악 원곡이 없는 창작 판소리 등은 제외하였는데, 이는 원곡과의 비교를 통해 전통적 요소의 활용과 변화를 보다 객관적 관점에서 살펴보기 위함이다. 둘째, 협연 형태는 1인 혹은 2인 이상의 창자 및 병창을 포함한다. 이와 같은 협연 범위를 설정한 이유는 판소리 협주곡의 협연 형식을 포괄적으로 파악하여 협연 주체의 변화 양상을 살펴보기 위함이며 나아가 판소리 협주곡의 방향성을 찾는 데에도 도움이 될 수 있기 때문이다. 셋째, 작업 형태는 편곡과 작곡을 비롯하여 작곡과 편곡이 혼재한 경우를 포함한다. 판소리 협주곡의 초기에는 편곡의 개념이 우세했기 때문에 시대의 흐름에 따라 작업 형태에 대한 변화를 살피는 것도 필요하다. 또한 원곡이 있는 창작작품의 경우 편곡과 작곡의 경계가 뚜렷하게 나뉘지 않을 가능성도 있다.

위의 세 가지 기준을 바탕으로 선정된 본 연구의 범위는 최초의 판소리 협주곡<sup>32)</sup>이자 1971년에 김희조가 편곡한 창과 관현악 심청가 중 〈뱃노래〉부터, 2021년에 최지혜가 작·편곡한 창과 국악관현악을 위한 〈홍보가 中 박 타는 대목〉까지이다. 1971년부터 2021년까지 50여 년 동안 창작된 판소리 협주곡의 작품목록<sup>33)</sup>을 수집한 결과 작품 수는 총 68곡이며, 이 중 다섯 곡을 연구대상으로 선정하였다. 연구대상 작품 선정에서 가장 중요하게 삼은 기준은 기존에 없던 새로운 틀의 제시 여부이다. 또한 작품의 양식과 관현악 기법을 중심에 두되, 악기편성이나 기보 방식 등도 작품 선정의 판단 과정에서 배제하지 않았다. 이러한 기준으로 선정된 연구대상 작품목록을 정리하면 다음의 [표 1]과 같다.

[표 1] 연구대상 작품목록

|   | 작품명                          | 초연 연도 | 작·편곡 | 연주 시간 | 초연         | 지휘  | 연주단체        |
|---|------------------------------|-------|------|-------|------------|-----|-------------|
| 1 | 창과 관현악을 위한 심청가 중〈범피중류〉       | 1972  | 김희조  | 9:30  | 박초선        | 김희조 | 서울시립 국악관현악단 |
| 2 | 가야금병창과 관현악을 위한 춘향가 중〈사랑가〉    | 1991  | 김희조  | 9:00  | 강정숙        | 김용만 | 서울시립 국악관현악단 |
| 3 | 창과 관현악을 위한 〈수궁가〉             | 2005  | 김대성  | 13:20 | 정희석        | 노부영 | 국립국악원 창작악단  |
| 4 | 〈국악관현악을 위한 범피중류(泛彼中流)〉       | 2013  | 황호준  | 17:00 | 조정희<br>민은경 | 공우영 | 국립국악원 창작악단  |
| 5 | 창과 국악관현악을 위한 〈홍보가 中 박 타는 대목〉 | 2021  | 최지혜  | 10:50 | 안숙선        | 김성진 | 국립국악 관현악단   |

32) '최초의 판소리 협주곡'의 판단 기준은 초연 연도이며 이는 문헌상 남아있는 초연 기록을 근거로 한다.

33) 작품목록은 〈국악연감〉, 〈한국음악 창작곡 작품목록집 : 1941~1995〉, 〈한국음악 창작곡 작품목록집 : 1996~2005〉, 〈한국창작음악사〉, 〈서울시국악관현악단 50년사 : 1965-2015〉, 〈국악과 60년사 : 1959-2019〉 등의 서적과 국악관현악단 홈페이지, 국악 방송 홈페이지 등 각 단체의 웹사이트 검색 결과를 토대로 수집하였다.

위의 다섯 작품을 연구대상으로 선정 한 이유는 아래와 같다.

1번, 창과 관현악을 위한 심청가 중 <범피중류>는 1972년에 김희조가 편곡한 작품이다. 김희조는 1971년부터 1994년까지 약 24년간 판소리 협주곡 분야에 매우 큰 영향력을 발휘하여 총 18곡을 남겼고 이는 전체 작품의 약 26.4%에 해당한다. 이에 김희조의 초기 작품 중 한 곡을 선별하였는데, 심청가에 몰두했던 당시의 특성을 반영하여 창과 관현악을 위한 심청가 중 <범피중류>를 연구대상으로 선정하였다. 한편, 이 악곡에는 선행연구<sup>34)</sup>가 있긴 하나, 해당 논문은 1악장 ‘범피중류’ 대목만을 다루고 있어 5악장으로 구성된 전체 악곡에 대한 선행연구는 없다. 또한 1악장 연구에서도 창과 관현악의 상호관계 및 관현악의 새로운 어법 등에 관한 새로운 관점의 연구가 필요하다는 판단에 근거하여 이 작품을 연구대상으로 선정하였다.

2번, 가야금병창과 관현악을 위한 춘향가 중 <사랑가>는 1991년에 김희조가 편곡한 작품이다. 김희조는 심청가 이후 후기까지 춘향가 작업에 집중하였다. 위의 작품은 협연자가 가야금병창인 점에서 창과 관현악의 개념을 김희조 스스로가 확대했다는 것에 음악사적 의의가 있다. 그리고 1번 작품인 <범피중류>와 더불어 한 작곡가의 초기와 후기 작품을 나란히 분석함으로써 기법적인 변화 양상 또한 발견할 가능성이 있으므로 연구대상으로 선정하였다.

3번, 창과 관현악을 위한 <수궁가>는 2005년에 김대성이 편곡한 작품이다. 이 작품은 창과 관현악에서 행해지는 주요 기악 어법인 수성가락의 새로운 역할 변화를 보여주었는데, 판소리 협주곡의 특수성을 고려할 때 이는 의미 있는 좌표이다. 따라서 체계적인 악곡 분석을 통하여 창과 관현악의 상호관계에 제시된 새로운 어법들을 연구하고 판소리 협주곡의 현대화가 어떻게 진행되고 있는지를 파악하기 위하여 연구대상으로 선정하였다.

4번, <국악관현악을 위한 범피중류(泛彼中流)>는 2013년에 황호준이 작곡한 작품이다. 이 작품은 원곡이 있는 곡을 재해석하는 과정에서 작

---

34) 이유나, 앞의 논문.

곡가의 창작과 전통의 재구성을 혼재시킨, 음악 양식의 틀을 새롭게 정립한 곡으로서 의의를 찾을 수 있다. 따라서 그 음악적 특징을 검토하는 것이 앞으로 판소리 협주곡의 방향성을 살피는 데에 도움이 되리라 판단하였다. 그리고 1번 작품인 김희조의 〈범피중류〉와 비교를 통하여 41년이라는 시간 차이를 두고 같은 원곡이 어떻게 서로 다른 양상을 보이는지 연구하고자 연구대상으로 선정하였다.

5번, 창과 국악관현악을 위한 〈홍보가 中 박 타는 대목〉은 2021년에 최지혜가 작·편곡한 작품이다. 이 작품은 본 논문의 연구범위 내 가장 마지막에 창작된 작품이라는 것과 더불어 창을 보조하는 관현악의 역할에 새로운 가능성을 제시했다는 점에서 의의를 찾을 수 있다. 이 곡의 관현악은 특히 수성가락과 리듬의 활용을 통해 창과 더욱 밀접한 상호작용을 이루었다. 또한 창 음정을 예비하는 방식에서도 새로운 방법이 발견되었기 때문에 이에 대한 구체적이고 면밀한 연구가 필요하다고 판단하여 연구대상으로 선정하였다.

#### 4. 연구방법

본 논문에서는 다음의 단계로 연구를 진행하겠다.

제Ⅱ장에서는 판소리 협주곡의 전개 양상을 살펴보겠다. 이를 위하여 최초의 판소리 협주곡인 1971년 김희조 편곡의 창과 관현악 심청가 중 〈뱃노래〉부터, 본 연구 내 가장 마지막 작품인 2021년 최지혜 작·편곡의 창과 국악관현악을 위한 〈홍보가 中 박 타는 대목〉까지, 50여 년의 시간적 범위를 네 개의 시대로 구분하겠다. 1971년부터 1989년까지는 김희조 1인 작곡가 체제의 시대로서 ‘초기 판소리 협주곡’으로 구분하고, 이후 10년 단위로 구분하여 ‘1990년대 판소리 협주곡’, ‘2000년대 판소리 협주곡’, 그리고 2010년부터 2021년까지를 ‘2010년대 이후 판소리 협주곡’으로 나누겠다. 이를 바탕으로 각각의 작품목록을 만드는데, 작품목록에는 창작 연도, 작품명, 작·편곡가를 비롯하여 협연자와 연주단체 등의 초연 정보를 함께 실겠다. 이후 작품의 소재와 성향 등을 중심으로 전개 과정

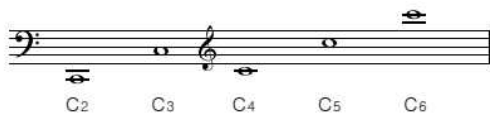


및 변화의 양상을 파악해보겠다.

제Ⅲ장에서는 창과 관현악의 상호관계와 음악적 특징을 분석하겠다. 음악적 특징 분석을 위하여 우선 연구대상 다섯 작품에 대한 개관 및 악곡 구조를 파악하겠다. 악곡 구조에서 악장을 나누는 기준은 장단으로, 작곡자가 나누어 놓은 것을 그대로 따르겠고, 장단이 사용되지 않은 부분은 형식 단락에 기초하겠다. 연주 형태에 있어서 창이 등장하기 전의 도입부는 ‘관현악 전주’, 창이 관현악과 함께 진행되는 부분은 ‘창+관현악’, 무반주의 아니리 부분은 ‘아니리(무반주)’, 아니리가 관현악과 함께 진행되는 부분은 ‘아니리+관현악’, 창이 쉴 때 등장하는 관현악은 ‘관현악 간주’, 가장 마지막 종지구 관현악은 ‘관현악 후주’로 칭하겠다. 전체 마디 수는 전적으로 작곡가가 악보에 기재한 것을 따르되, 마디와 장단 수는 다를 수 있으므로 경우에 맞게 혼용하겠다. 그리고 아니리 등이 악보의 빈 마디를 차지하고 있는 경우 실질적인 마디 수를 각주에 따로 언급하겠다. 개관 및 악곡 구조를 파악한 뒤에는 관현악에 편성된 악기의 활용을 살펴보겠다. 악기편성은 협연 · 관악기군 · 현악기군(찰현·발현·타현) · 타악기군으로 분류하겠다. 음높이를 나타내는 표기는 ‘과학적 피치 표기법’<sup>35)</sup>을 따르겠다. 이어서 연구대상 작품에 쓰인 가사(사설)와 각 작품의 바탕이 된 원곡의 사설을 비교하여 작곡이나 편곡 과정에서 어떠한 변화가 발생하였는지 파악하겠다.

원곡과의 사설을 비교한 이후에는 창과 관현악의 상호관계를 중심으로 관현악 기법을 분석하겠다. 일반적인 기악 협주곡과 다른 판소리 즉, 성악 협주곡의 특수성을 파악하기 위하여 관현악의 역할을 다음의 세 가지로 나누겠다. 첫째, 창에 대한 보조적 역할이다. 창을 보조하기 위해 관현악에 사용되는 어법을 ‘밀도’, ‘수성가락’, ‘리듬’, ‘화성’, ‘대위’로 세분하여 살펴볼 것이다. 둘째, 창 음정의 예비이다. 판소리 협주곡에서 관현악

35) Scientific pitch notation, 피치의 옥타브를 식별하는 번호를 결합하여 피치를 지정하는 방법.



의 주요 역할 중 하나는 바로 창자가 올바른 음정을 낼 수 있도록 유도하는 것이다. 따라서 창 의 등장 에 앞서 관현악이 충분히 창 음정을 예비하고 있는지 살펴볼 것이다. 이를 직접적 예비와 간접적 예비로 나눈 뒤, 새롭게 등장하는 기법을 위주로 언급하겠다. 셋째, 음화기법(Word painting)<sup>36)</sup>이다. 음화기법은 크게 ‘배경 및 분위기’, ‘화자의 어조 및 내적 정서’, ‘의성어·의태어 표현’의 세 갈래로 나누어 살펴겠다. 이를 통해 가사에 따라 달라지는 분위기와 화자의 감정 변화 등을 관현악이 어떻게 포착하여 표현하고 있는지 알아볼 것이다. 음화기법을 다루는 이유는 창과 관현악 사이의 섬세하고 유기적인 상호작용은 작품의 완성도에 큰 영향을 줄 수 있기 때문이다. 또한 작곡가마다 다른 상상력과 감각을 이용한 작곡기법을 파악하여 판소리 협주곡을 비롯한 가사가 있는 모든 음악의 연구에 도움이 되고자 함이다. 이 밖에도 필요할 경우 기타 관현악 기법을 추가로 언급하겠다.

제Ⅳ장에서는 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법의 시대별 변화 양상에 대하여 살펴보고자 한다. 연구대상 작품의 음악적 특징에 대한 분석을 바탕으로 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법을 정리하고 이것이 시대에 따라 어떻게 변화하는지 파악하겠다. 이후 동일 원곡 〈범피중류〉를 바탕으로 창작된 김희조와 황호준의 작품을 나란히 비교하여 음악적 특징에 어떠한 차이점을 갖는지 살펴볼 것이다. 마지막으로 판소리 협주곡의 남은 과제와 방향성에 대하여 논하도록 하겠다.

연구에 참고할 음원과 악보의 종류 및 출처를 정리하면 다음의 [표 2]와 같다.

36) 음화기법이란 성악곡에서 가사를 표현하는 음악의 방식 중 하나로 르네상스 시대의 마드리갈이나 모테토에서 사용한 기법이다. 가사 속 단어가 마치 이미지로 살아 움직이는 것처럼 소리로 그림을 그린다 해서 가사그리기, 음 그리기, 음화법, Word painting, Tone painting, 혹은 음형이론(Figurenlehre)이라고 부른다. 이건용, 『작곡가 이건용의 현대음악강의』, (과주: 한길사, 2011), 82~83쪽 참조.

한편, 음화기법은 판소리에서 사설의 의미를 음악적으로 표현하는 것인 ‘이면’에 비유될 수 있다. 본고에서는 이면의 주체를 창자가 아닌 관현악으로 여김에 따라 이를 포괄하는 의미로 ‘음화기법’을 사용하겠다.

[표 2] 참고 음원 및 악보 출처

| 순번 | 작곡자 · 작품명   | 자료 | 출처   |
|----|---|----|--|
| 1  | 김희조 편곡<br>·<br>창과 관현악을 위한<br>심청가 중<br>〈범피중류〉<br>(1972)    | 음원 | ①김소희(소리)·박귀희(고수) 판소리 심청가 중 ‘심청이 선인 따라가는데’~‘심청이 인당수에 빠지는데’ 1959년 녹음, 1960년 대한방송협회(KBC)/공보실레코드제작소 제작. 국악음반 박물관 소장.   |
|    |   |    | ②김소희 카네기홀 실황앨범 Explorer Series P'ansori (Korea's Epic Vocal Art & Instrumental Music), © 1972 by Nonesuch Records. |
|    |   |    | ③김희조 작품집 (21세기를 위한 KBS-FM의 한국의 전통음악 시리즈 22) KBS Media, 2004.   |
|    |   | 악보 | ①김희조 필사본(지휘자 김덕기 소장본)  |
|    |   |    | ②국립국악원 창작악단 소장본  |
| 2  | 김희조 편곡<br>·<br>가야금병창과<br>관현악을 위한<br>춘향가 중 〈사랑가〉<br>(1991) | 음원 | ①박귀희 가야금병창, 아세아레코드, 1982.  |
|    |   |    | ②우리 국악의 멋 7집 「가야금병창 안숙선/안옥선」, 대성음반, 2001.  |
|    |   | 악보 | ①김희조 필사본(지휘자 김덕기 소장본)  |
|    |   |    | ②국립국악원 창작악단 소장본  |
| 3  | 김대성 편곡<br>·<br>창과 관현악을 위한<br>〈수궁가〉<br>(2005)              | 음원 | ①소릿길 소리사랑 정희석 수궁가(국립국악원 우면당 공연실황), 예술기획답, 1999.  |
|    |   |    | ②2005토요상설국악공연-응중형(應鐘形)(2005.06.25.), 서울: 국립국악원, 악당이반, 2015.  |
|    |   | 악보 | 국립국악원 창작악단 소장본   |

| 순번 | 작곡자 · 작품명   | 자료 | 출처   |
|----|---|----|--|
| 4  | 황호준 작곡<br>·<br>〈국악관현악을 위한<br>범피중류<br>(泛彼中流)〉<br>(2013)        | 음원 | ①인간문화재 성장순 판소리 대전집<br>심청가(沈淸歌), 성음, 1994   |
|    |   |    | ②자연음향을 위한 국악관현악 렉처콘서트 3회<br>- 03. 소리협주곡 〈범피중류〉<br><a href="https://www.kogl.or.kr/recommend/recommendDivView.do?recommendIdx=17658&amp;division=sound">https://www.kogl.or.kr/recommend/recommendDivView.do?recommendIdx=17658&amp;division=sound</a> [2022. 04. 11. 접속] |
|    |   | 악보 | ①〈국악관현악을 위한 범피중류〉(2013)<br>-국립국악원 창작악단 소장본   |
|    |   |    | ②〈국악관현악을 위한 범피중류〉(2013)(정오음<br>악회 편집본) -국립국악관현악단 소장본   |
|    | ③판소리 가창을 위한 국악관현악<br>〈범피중류〉(2017) - 작곡가 황호준 소장본               |    |  |
| 5  | 최지혜 작·편곡<br>·<br>창과 국악관현악을<br>위한 〈홍보가 中<br>박 타는 대목〉<br>(2021) | 음원 | ①안숙선 홍보가 중 박 타는 대목 연습 녹음<br>- 작곡가 최지혜 소장본  |
|    |   |    | ②국립국악관현악단 관현악시리즈 I ‘천년의<br>노래, REBIRTH’ 공연 실황 (2021.09.01.)<br>-국립극장 공연예술자료실 소장본   |
|    |   | 악보 | 작곡가 최지혜 소장본  |

## Ⅱ. 판소리 협주곡의 전개

본 장에서는 판소리 협주곡의 발생부터 현재까지의 전개 양상을 살피고자 한다. 작품의 범위는 최초의 판소리 협주곡인 1971년 김희조 편곡의 창과 관현악 심청가 중 <뱃노래>부터, 본 연구 내 가장 마지막 작품인 2021년 최지혜 작·편곡의 창과 국악관현악을 위한 <홍보가 中 박 타는 대목>까지이다. 이를 크게 네 개의 시대로 나누어 1971년부터 1989년까지는 ‘초기 판소리 협주곡’으로, 이후로는 10년을 단위로 ‘1990년대 판소리 협주곡’, ‘2000년대 판소리 협주곡’, 그리고 2010년부터 2021년까지를 ‘2010년대 이후 판소리 협주곡’으로 나누겠다. 이후 작품의 소재 등을 중심으로 전개 과정 및 변화의 양상을 개괄적으로 검토하고자 한다.

### 1. 초기 판소리 협주곡(1971~1989)

최초의 판소리 협주곡이 창작된 1971년부터 1989년까지는 ‘초기 판소리 협주곡’의 시대로 분류할 수 있다. 이에 해당하는 작품목록을 정리하면 다음의 [표 3]과 같다.

[표 3] 초기 판소리 협주곡 작품목록

| 순번 | 연도   | 작품명                                 | 작·편곡 | 협연  | 연주단체           |
|----|------|-------------------------------------|------|-----|----------------|
| 1  | 1971 | 창과 관현악 심청가 중 ‘뱃노래’                  | 김희조  | 김병한 | 서울시립<br>국악관현악단 |
| 2  | 1972 | 창과 관현악 심청가 중<br>‘방아타령’              |      | 박초선 |                |
| 3  |      | 춘향가 중 ‘적성의 아침 날의,<br>교명오작, 앓었다 일어나’ |      | 김소희 |                |

| 순번 | 연도   | 작품명  | 작·편곡 | 협연                | 연주단체           |                |
|----|------|--|------|-------------------|----------------|----------------|
| 4  | 1972 | 창과 관현악을 위한 심청가 중<br>'범피중류, 한 곳을 당도하니,<br>북을 두리둥둥, 심청이<br>거동바라, 해당은 풍랑을 쫓고' | 김희조  | 박조선               | 서울시립<br>국악관현악단 |                |
| 5  |      | 창과 관현악 홍보가 중<br>'박타령, 돈타령, 화초장'  |      | 한농선<br>조순애        |                |                |
| 6  | 1973 | 창과 관현악 심청가 중<br>'심봉사 물에 빠진 것을<br>중이 건져주는 대목'                               |      | 김소희               |                |                |
| 7  | 1982 | 창과 관현악 춘향가 중<br>'천자풀이'   |      | 박조선               |                |                |
| 8  |      | 창과 관현악 춘향가 중 '사랑가'   |      |                   |                |                |
| 9  | 1983 | 창과 관현악 적벽가 중 '새타령'   |      | 박동진               |                |                |
| 10 | 1984 | 창과 관현악 춘향가 중<br>'어사출도'   |      |                   |                |                |
| 11 | 1985 | 창과 관현악 심청가 중<br>'심봉사 황성 올라가는 대목'   |      |                   |                | 김소희            |
| 12 | 1986 | 입체창과 관현악 춘향가 중<br>'사랑가'(만첩청산 늙은<br>범이~정자 노래)                               |      | 조상현<br>조남희<br>최영길 |                | 부산시립<br>국악관현악단 |
| 13 | 1989 | 입체창과 관현악 '춘향가 중에서'<br>(저 건너 저 건너, 천자풀이,<br>퇴령소리 길게나니, 달도 밝고)               |      | 성창순               |                | 서울시립<br>국악관현악단 |
|    | 합계   | 13곡  |      | 1명                |                |                |

초기 판소리 협주곡의 첫 번째 곡은 1971년 김희조가 편곡한 창과 관현악 심청가 중 <벧노래>이며 마지막 곡은 1989년에 김희조가 편곡한 입체창과 관현악 <춘향가 중에서(저 건너 저 건너, 천자풀이, 퇴령소리 길

게나니, 달도 밝고)》<sup>37)</sup>이다. 1971년부터 1989년까지 창작된 작품은 총 13곡으로, 작곡가는 김희조 1명이다.

김희조는 1965년 서울시립국악관현악단<sup>38)</sup>의 창단과 함께 편곡자로 부임하여 2년 뒤인 1967년부터 지휘자로 활동하였다. 그는 매해 여러 작품을 서울시립국악관현악단의 정기연주회를 통해 발표하며<sup>39)</sup> 국악관현악의 가능성을 찾는 시도를 하였다.<sup>40)</sup> 그는 주로 전통음악을 국악관현악으로 편곡하였는데, 특히 판소리 눈대목을 포함하여 여러 지방의 민요를 관현악 협주곡으로 편곡한 것을 두고 ‘창과 관현악’이라 명명하였다.

김희조가 1971년부터 1989년까지의 초기 판소리 협주곡 시대에 작업한 13곡을 판소리 다섯 마당으로 구분해서 살펴보고자 한다. 그는 판소리 다섯 마당 중 심청가, 춘향가, 흥보가, 적벽가 네 개 마당의 눈대목을 편곡하였는데 이중 심청가가 5곡, 춘향가가 6곡, 흥보가가 1곡, 적벽가가 1곡이다. 이를 연대별로 구분하면 1970년대에는 심청가가 4곡이고 춘향가가 1곡이며, 1980년대에는 춘향가가 5곡이고 심청가가 1곡으로, 시기에 따라 집중했던 소재가 달라졌음을 알 수 있다. 이를 통해 초기 판소리 협주곡의 소재 경향은 1970년대에 심청가 위주였다가 1980년대부터 춘향가로 옮겨가는 동시에 확대되었고, 1972년에 흥보가와 1983년에 적벽가를 편곡하며 소재의 확장을 꾀하였다는 것을 알 수 있다. 따라서 김희조는 1970년대에 심청가에 집중하며 창과 관현악의 초석을 다지고, 1980년대에 춘향가를 통해 장르의 독립성을 구축한 작곡가임을 알 수 있다.

---

37) 1989.03.17. 서울시립국악관현악단 제152회 정기연주회/세종문화회관 소강당

지휘: 김용만, 소리: 성장순, 연주: 서울시립국악관현악단

38) 서울시립국악관현악단은 우리나라 최초의 국악관현악단이다. 1999년에 재단법인화되며 ‘서울시국악관현악단’으로 명칭이 변경되었다. 본고에서는 1999년 이전을 언급시 서울시립국악관현악단의 명칭을 사용하겠다.

39) 서울시립국악관현악단 제16회, 제23회~36회, 제41회, 제62회, 제66회 정기연주회에서 김희조가 편곡한 창과 관현악 작품을 초연하였다. 특히 1970년 7월 제23회 정기연주회부터 1973년 10월 제36회 정기연주회까지 한 회도 빠짐없이 초연 작품을 올렸다.

40) “김희조의 협주곡과 관련된 장르를 보면 민요를 관현악으로 편곡, 민요와 판소리를 협주곡 형태의 ‘창과 관현악’으로 편곡, 산조·판소리의 선율로 편곡한 협주곡 또는 합주곡 등이 있다. 각 장르의 작품 중에서 국악계에 가장 큰 업적을 남긴 것으로는 ‘창과 관현악’ 시리즈와 각 악기 산조 ‘협주곡’ 시리즈, 그리고 ‘합주곡’ 시리즈를 꼽을 수 있다.” 심상욱, “김희조 협주곡의 음악적 특징”, (서울: 한양대학교 박사학위논문, 2018), 12~13쪽.

한편 위의 작품목록에 수록된 연주단체 정보를 보면, 초기 판소리 협주곡에 해당하는 13곡 중 11곡의 초연이 서울시립국악관현악단을 통하여 이루어졌다. 이처럼 주로 한 악단에서만 연주했던 이유는, 서울시립국악관현악단이 창단 후 약 18년 동안 우리나라의 유일한 국악관현악단이었기 때문이다. 1980년대부터 전국적으로 국악관현악단이 창단되기 시작한 이후로 다양한 악단에서 판소리 협주곡을 연주하였다.<sup>41)</sup> 이에 대한 예로 김희조의 창과 관현악 심청가 중 <심봉사 황성 올라가는 대목><sup>42)</sup>은 1985년에 KBS국악관현악단 창단 연주회에서 초연되었고, 입체창과 관현악 춘향가 중 <사랑가(만첩청산 늙은 범이~정자 노래)><sup>43)</sup>는 1986년에 부산시립국악관현악단을 통하여 초연되었다.

41) 1980년대는 이전 시대에 비하여 많은 부분에서 비약적으로 확장되었다. 이러한 변화의 중요한 배경은 이 무렵부터 전국적으로 대학에 국악과가 창설된 것과 그 졸업생들을 수용할 수 있는 국악관현악단의 창단에 있다. 다음은 1980년대 창단한 국악관현악단의 목록이다.

대전시립영전국악원(1983), 부산시립국악관현악단(1984), 대구시립국악단(1984), KBS국악관현악단(1985), 전남도립국악단(1986), 중앙국악관현악단(1987), 충주시립우륵국악단(1988), 전라북도립국악단(1988), 한국청소년국악관현악단(1988), 진주시립국악관현악단(1989), 창원국악관현악단(1989). 이상 총 11개 악단이 1980년대에 창단하였다. 황준연, 『서울대학교 국악과 오십년사』, (서울: 서울대학교 음악대학 국악과, 2009), 85~92쪽 참조.

이처럼 1980년대는 거의 매년 한 곳 이상 새로운 국악관현악단이 창단되었으며 이로 인해 정기연주회를 비롯한 기획연주회, 특별연주회 등 개최되는 공연의 횟수가 증가하였다. 따라서 각각의 악단마다 관현악 레퍼토리의 확장이 필수적으로 요구되었으며 판소리의 인기 또한 대중적으로 높아졌다. 다음은 판소리 유행의 근거에 관한 송현민의 글이다.

“김희조가 창과 관현악을 위한 곡을 부지런히 내놓은 1980년대는 국악관현악단 창단 붐과 작곡가들이 활발하게 작품을 생산한 영향도 있지만, 전통예술 중 판소리에 대한 호응과 반응이 높던 때이기도 했다. 1968년, 5시간 20분에 걸쳐 ‘흥부가’를 완창한 박동진이 이듬해 국립극장에서 ‘춘향가’ 완창 무대에 섰고, 1970년대 들어서 박초월·김소희·한승호·박초선·오정숙 등 많은 소리꾼이 완창 공연을 선보였다. 이른바 전국 연주가 유행했다.” 송현민, “서로의 자양분이 되다 : 판소리와 국악관현악 공생의 역사” 국립극장(NTOK) 공식 포스트 2017년 11월호 발췌. <https://m.post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=16254542&memberNo=5360415> [2022. 01. 20. 접속].

42) 1985.11.20. KBS국악관현악단 창단연주회/호암아트홀  
소리:김소희, 연주:KBS국악관현악단, 비고: 한국방송공사KBS CD출반(1995)

43) 1986.09.22. 부산시립국악관현악단 아세아경기대회 특별연주회/부산시민회관  
소리:조상현, 조남희, 최영길, 연주:부산시립국악관현악단



## 2. 1990년대 판소리 협주곡(1990~1994)

1990년부터 1994년까지는 ‘1990년대 판소리 협주곡’ 시대로 분류할 수 있다. 이에 해당하는 작품목록을 정리하면 다음의 [표 4]와 같다.

[표 4] 1990년대 판소리 협주곡 작품목록

| 순번 | 연도   | 작품명  | 작·편곡 | 협연  | 연주단체           |
|----|------|--|------|-----|----------------|
| 1  | 1990 | 창과 관현악 수궁가 중<br>‘가자 어서 가’                  | 김희조  | 조통달 | KBS<br>국악관현악단  |
| 2  | 1991 | 가야금병창과 관현악<br>춘향가 중 ‘사랑가’                  | 김희조  | 강정숙 | 서울시립<br>국악관현악단 |
| 3  |      | 가야금병창과 관현악 ‘고고천변’                          | 박범훈  | 위희경 | 서울시립<br>국악관현악단 |
| 4  | 1992 | 가야금병창과 관현악<br>‘화초타령, 제비노정기’                | 정대석  | 이영신 | KBS<br>국악관현악단  |
| 5  | 1993 | 김세종제 춘향가 중<br>‘남원의 아름다운 풍경부터<br>어사출도까지’    | 김희조  | 성창순 | KBS<br>국악관현악단  |
| 6  |      | 창과 관현악을 위한 심청가 중<br>‘심봉사 개천에 빠지고<br>승이 구출’ |      |     | 부산시립<br>국악관현악단 |
| 7  | 1994 | 창과 관현악 ‘수궁가’                               |      | 안숙선 | KBS<br>국악관현악단  |
|    | 합계   | 7곡   | 3명   |     |                |

1990년대 판소리 협주곡의 첫 번째 곡은 1990년 작품인 창과 관현악 수궁가 중 <가자 어서 가><sup>44)</sup>이고, 마지막 곡은 1994년 작품인 창과 관현

44) 1990.09.08. 제10회 대한민국 국악제(서울공연)/호암아트홀  
지휘:김희조, 소리:조통달, 연주:KBS국악관현악단

악 〈수궁가〉<sup>45)</sup>로 두 곡 모두 김희조가 편곡한 작품이다. 1990년부터 1994년까지 5년 동안 창작된 작품은 총 7편이며 작곡가는 3명이다.

초기 판소리 협주곡과 비교하여 1990년대 판소리 협주곡에서 드러난 차별점은 다음의 네 가지이다.

첫째, 새로운 작곡가의 등장이다. 김희조가 1967년부터 1990년까지 23년 동안 판소리 협주곡의 유일한 작곡가였다면 1991년에는 박범훈<sup>46)</sup>, 이듬해에는 정대석<sup>47)</sup>과 같은 당시 40대 초중반의 작곡가들이 등장하였다. 이들은 모두 전통음악에 대한 깊은 이해와 더불어 창작자로서의 실력을 모두 갖춘 작곡가로서 지금까지도 창작국악계에서 중요하게 거론되고 있는 인물들이다.

둘째, 협연의 형태가 가야금병창으로 확대되었다. 1991년에 김희조와 박범훈은 가야금병창과 관현악의 조합을 처음으로 대중들에게 선보였다. 먼저 김희조는 가야금병창과 관현악 춘향가 중 〈사랑가〉<sup>48)</sup>를 편곡하였고 박범훈 또한 가야금병창과 관현악 〈고고천변〉<sup>49)</sup>을 편곡하였다. 이 두

---

45) 1994.08.31. KBS국악관현악단 제71회 정기연주회/KBS홀

지휘:김희조, 소리:안숙선, 고수:김청만, 연주:KBS국악관현악단

46) 박범훈(1948~ ). 경기도 양평 출생. 피리 연주자, 지휘자, 작곡가. 1968년 한국국악예술학교(현 국립전통예술고등학교)를 거쳐 1976년 중앙대학교 작곡 학사, 1980년 동경 무사시노음악대학 작곡 학, 석사를 졸업하였고 동국대학교에서 철학 박사 학위를 취득하였다. 1973년 국민훈장 석류장, 1984년 대한민국 무용음악 작곡상, 1986년 KBS TV 음악상, 같은 해 〈신모듬〉으로 대한민국 작곡상 최우수상 등을 수상한 바 있다. 중앙국악관현악단과 국립국악관현악단 초대 단장 및 상임지휘자, 중앙대학교 국악대학 교수 및 총장, 대통령 비서실 교육문화 수석을 역임했다. 불교 조계종 음악원장으로 봉은사 국악 합주단을 이끌며 불교관련 음악 150여편을 작곡하기도 했다. 현재 대한불교조계종 불교음악원 원장이자 동국대학교 예술대학 한국음악과 석좌교수이다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사진』 제1권(서울:시공사, 1999), 208~209쪽 참조.

47) 정대석(1950~ ). 서울 출생. 거문고 연주자, 작곡가. 국악사양성소 10기로 국악에 입문한 뒤 단국대학교 문리과와 용인대학교 예술대학원을 졸업하고, 경북대학교 대학원에서 박사과정을 수료하였다. 1975년 동아음악콩쿠르 국악작곡부문에서 거문고 독주곡 〈열락〉으로 1위에 입상하며 작곡가로서 첫발을 내딛었다. 1978년에는 〈중주곡 제2번〉으로 제2회 대한민국작곡상을 수상하였으며 2003년 KBS국악대상 대상을 비롯하여 2015년에는 대한민국문화예술상 음악부문을 수상하였다. KBS국악관현악단 수석 및 악장, 서울대학교 국악과 교수를 역임하였다. 주윤정, “정대석 거문고산조 연구”, (서울: 서울대학교 박사학위논문, 2016), 15~16쪽 참조.

48) 1991.03.08. 서울시립국악관현악단 제170회 정기연주회 ‘신바람의 날’/세종문화회관 소강당/지휘:김용만, 가야금병창:강정숙, 연주:서울시립국악관현악단

49) 1991.03.08. 서울시립국악관현악단 제170회 정기연주회 ‘신바람의 날’/세종문화회관

작품은 모두 서울시립국악관현악단의 정기연주회에서 같은 날 초연되었으며 이를 시초로 이듬해에는 정대석이 가야금병창과 관현악 〈화초타령, 제비노정기〉<sup>50)</sup>를 선보였다.

셋째, 소재의 범위가 수궁가로 확대되며 판소리 다섯 마당이 모두 작품의 소재로 활용되었다. 초기 판소리 협주곡의 소재로 심청가, 춘향가, 흥보가, 적벽가가 활용된 데에 이어 1990년대에 들어서며 김희조에 의해 수궁가가 처음으로 소재화되었다. 앞서 언급한 것처럼 김희조는 1990년과 1994년에 각각 수궁가를 작업하였고, 그중 1994년에 발표한 작품이 그의 마지막 판소리 협주곡이다.

넷째, 판소리 완창 형태의 협주곡이 새롭게 등장하였다. 눈대목 위주로 편곡하던 이전과는 달리 이 시기에는 판소리 전 대목을 관현악 반주로 부르는 완창 협주곡이 발표되었다. 1993년에 김희조가 편곡한 김세종제 춘향가 중 〈남원의 아름다운 풍경부터 어사출도까지〉<sup>51)</sup>와 1994년 수궁가는 각각 성장순과 안숙선에 의하여 완창으로 공연되었다.

김희조는 1971년부터 1994년까지 약 24년간 총 18곡의 판소리 협주곡을 작업하였다. 특히 1990년대 판소리 협주곡 시대의 작품 7곡 중 김희조의 작품은 5곡이며 이 중 2곡은 완창 작품으로, 당시 70대라는 나이가 무색하게 왕성한 창작활동을 하였다는 것을 짐작할 수 있다. 그는 1970년대에 판소리 협주곡의 초석을 다지고, 1980년대에 장르의 독립성을 구축하였으며, 1990년대에 그 독립성을 강화함으로써 명실공히 판소리 협주곡 장르의 전문성과 대표성을 갖는 작곡가라는 것을 알 수 있다.

---

소강당/지휘:김용만, 가야금병창:위희경, 연주:서울시립국악관현악단

50) 1992.03.05. KBS국악관현악단 제47회 정기연주회/KBS홀

가야금병창:이영신, 연주:KBS국악관현악단

51) 1993.06.15. KBS국악관현악단 제58회 정기연주회 '성장순의 판소리-김세종제 춘향가'/KBS홀/지휘:김희조, 소리:성장순, 고수:김청만, 연주:KBS국악관현악단

①남원의 아름다운 풍경부터 춘향의 만남까지 (중모리/기산(箕山), 영수(潁水), 별건곤(別乾坤)~엇중모리/회동(會洞)성 참관 영감께옵서)

②사랑가부터 이별가까지 (진양조/만첩청산(萬疊靑山) 늙은 범이~진양조/와락 뛰어 일어서며)

③전 사또의 남원 부임부터 옥중가까지 (중중모리/군로 사령이 나간다~중모리/한개 치고 짐작 할까)

④이도령의 남원행부터 어사출도까지 (중모리/두리등통, 두리 등통, 쾌깁매, 쾩매쾩~휘몰이/아뢰여라, 아뢰여라, 사령아, 아뢰여라)

1990년부터 1994년까지 창작된 판소리 협주곡 작품을 판소리 다섯 마당으로 구분해서 살펴보고자 한다. 이 시대에는 수궁가가 3곡, 춘향가가 2곡, 심청가가 2곡, 흥보가가 1곡이며 적벽가는 활용되지 않았다.<sup>52)</sup> 1970년대에는 심청가, 1980년대에는 춘향가, 그리고 1990년대에는 수궁가가 소재로 가장 많이 활용되었음을 확인할 수 있다.

한편 1980년대에 이어 1990년대에 들어서도 국악관현악단의 창단 열기는 전국적으로 퍼져나가는 양상을 보인다. 하지만 이러한 악단 창단의 열풍이 판소리 협주곡 장르의 생산성에는 크게 영향을 주지는 않은 것으로 파악된다.<sup>53)</sup>

---

52) 정대석의 가야금병창과 관현악 〈화초타령, 제비노정기〉의 소재는 각각 심청가, 흥보가로 구분하였다.

53) 다음은 1990년대 창단한 국악관현악단의 목록이다.

천안시 충남국악관현악단(1990), 경상북도립국악단(1992), 세종국악관현악단(1993), 부여군 충남도립국악단(1994), 광주시립국악관현악단(1994), 국립국악관현악단(1995), 청주시립국악단(1995), 남원시립국악단(1995), 경기도립국악단(1996), 안산시립국악단(1997), 공주 연정국악원(1997), 전주시립국악단(1997), 강원도립국악관현악단(1999), 이상 총 13개 악단이 1990년대에 창단하였다. 황준연, 앞의 책, 85~92쪽 참조.

이처럼 악단 수는 증가했으나 이 시대 판소리 협주곡의 생산은 1994년까지이고 1995년 이후에 만들어진 작품은 확인되지 않았기 때문에 1990년대 판소리 협주곡의 기간은 실질적으로 5년이다. 따라서 악단 창단과 판소리 협주곡 작품 생산량과는 큰 연관성이 없음을 알 수 있다.

### 3. 2000년대 판소리 협주곡(2000~2008)

2000년부터 2008년까지는 ‘2000년대 판소리 협주곡’의 시대로 분류할 수 있다. 이에 해당하는 작품목록을 정리하면 다음의 [표 5]와 같다.

[표 5] 2000년대 판소리 협주곡 작품목록

| 순번 | 연도   | 작품명                        | 작·편곡 | 협연                | 연주단체           |
|----|------|----------------------------|------|-------------------|----------------|
| 1  | 2000 | 수궁가 중<br>‘자라가 토끼 만나는 대목’   | 류장영  | 박미선               | 전북도립<br>국악관현악단 |
| 2  | 2001 | 춘향가 중 ‘적성가’                | 이상균  | 박은경               | 안산시립<br>국악단    |
| 3  | 2002 | 관현악에 의한 판소리 흥부가 중<br>‘박타령’ |      |                   |                |
| 4  |      | 심청가 중 ‘심봉사 눈뜨는 대목’         |      |                   |                |
| 5  | 2003 | 창과 관현악 춘향가 중<br>‘어화둥둥 내사랑’ | 강상구  | 허애선<br>왕기철        | 국립국악<br>관현악단   |
| 6  |      | 창과 관현악 적벽가 중<br>‘적벽강의 불이야’ | 김대성  | 남상일<br>우지용        |                |
| 7  |      | 창과 관현악 수궁가 중<br>‘토끼이야기’    | 원영석  | 김금미<br>이영태        |                |
| 8  |      | 창과 관현악 심청가 중<br>‘심청의 환생’   | 이인원  | 정미정<br>허중열        |                |
| 9  |      | 창과 관현악 흥보가 중<br>‘흥부가 부자라니’ | 지원석  | 김학용<br>김차경<br>김형철 |                |
| 10 | 2004 | 창과 관현악<br>‘흥보가 中 박 타는 대목’  | 김 선  | 장문희               | 전북도립<br>국악관현악단 |
| 11 |      | 춘향가 中<br>‘적성가-방자 분부 듣고’    | 김선제  | 윤진철               |                |

| 순번 | 연도   | 작품명                                     | 작·편곡 | 협연  | 연주단체           |
|----|------|---|------|-----|----------------|
| 12 | 2004 | 적벽가 중 '적벽대전'                            | 류장영  | 김경호 | 전북도립<br>국악관현악단 |
| 13 |      | 가야금병창과 관현악<br>단가 '녹음방초',<br>춘향가 中 '사랑가' |      | 강정열 |                |
| 14 |      | '쑥대머리-농부가'                              | 최지혜  | 안숙선 | 광주시립<br>국악관현악단 |
| 15 |      | The Road-제비노정기                          | 황호준  | 최수정 | KBS<br>국악관현악단  |
| 16 | 2005 | 창과 관현악을 위한 '수궁가'                        | 김대성  | 정희석 | 국립국악원<br>창작악단  |
| 17 |      | 홍보가 中 '화초장 대목'                          | 김선제  | 이순단 | 전북도립<br>국악관현악단 |
| 18 |      | 가야금병창 협주곡<br>'춘향가 중 쑥대머리'               | 류장영  | 강정열 |                |
| 19 |      | 창과 관현악 심청가 중<br>'범피중류'                  | 최지혜  | 박은경 | 안산시립<br>국악단    |
| 20 | 2006 | 판소리와 국악관현악 '쑥대머리'                       | 조재수  | 차복순 | 전북도립<br>국악관현악단 |
| 21 | 2008 | 심청가 중 '심봉사 눈뜨는 대목'                      | 이유나  | 안숙선 | KBS<br>국악관현악단  |
|    | 합계   | 21곡                                     | 13명  |     |                |

2000년대 판소리 협주곡의 첫 번째 곡은 류장영<sup>54)</sup>의 수궁가 중 <자라가 토끼 만나는 대목><sup>55)</sup>이고 마지막 곡은 이유나의 심청가 중 <심봉사 눈뜨는 대목><sup>56)</sup>이다. 2000년부터 2008년까지의 9년 동안 창작된 곡은 총

54) 류장영. 전북도립국악관현악단 관현악단장 및 상임지휘자를 역임하였다. 현재 전남도립국악단 예술감독 및 지휘자, 전라북도 문화재 위원, 전북도립국악원 학예연구실 실장으로 재직 중이다. 정수미, “국악관현악단 공연현황 분석 연구 - 호남 권역을 중심으로-”, (익산: 원광대학교 박사학위논문, 2016), 186쪽 참조.

55) 2000.04.15. 새천년 맞이 신춘음악회/전주덕진예술회관  
소리:박미선, 연주:전북도립국악관현악단

21곡이며 작곡가는 13명이다.

이 시대에 판소리 협주곡을 작업한 작곡가의 수는 이전 시대인 3명에 비하여 약 4배 이상 늘었다. 작곡가의 수가 증가한 원인 중 첫째로는 류장영, 이상균<sup>57)</sup>, 김선<sup>58)</sup> 등과 같이 악단의 지휘자들이 직접 판소리 협주곡의 편곡 작업을 하는 경우가 늘어났기 때문으로 파악할 수 있다. 앞서 김희조가 서울시립국악관현악단의 지휘자로 재직할 당시 본인이 직접 판소리 협주곡의 편곡 작업을 하며 창과 관현악 장르를 만들었음을 확인하였다. 이렇듯 작·편곡 능력을 갖춘 악단의 지휘자들이 직접 편곡 작업을 하는 경우가 증가했다는 것을 알 수 있다. 둘째로 2003년에 국립창극단에서 기획한 ‘소릿길 눈대목 창극 콘서트’ 공연도 영향을 주었다고 볼 수 있다. 이 공연은 판소리 다섯 마당 눈대목으로 구성된 갈라 콘서트로, 당시 활발하게 활동 중인 작곡가 다섯 명이 각각 한 작품씩 편곡하여 총 다섯 개의 작품을 초연하였다.<sup>59)</sup>

이 시대에는 위 공연의 참여 작곡가인 김대성<sup>60)</sup>을 비롯하여 최지혜<sup>61)</sup>,

---

56) 2008.05.10. KBS국악관현악단 제164회 정기연주회/KBS홀  
소리:안숙선, 연주:KBS국악관현악단

57) 이상균(1959~ ). 충남 홍성 출생. 1996년에 안산시립국악단의 초대지휘자로 부임하여 2003년까지 상임지휘자를 역임하였다. 조계종 불교음악원 교육연구실장, 한국무용예술진흥회 이사, 가야금산조보존연구회 이사를 역임하였다. 현재 세한대학교 전통연희학과 교수이다. 연합뉴스 제공 인물정보 웹페이지 <https://www.helloarchive.co.kr/person/preview/CKR20050829095300370?from=naver> 참조. [2022. 09. 14. 접속].

58) 김 선(1968~ ). 전라북도 김제 출생. 우석대학교 국악과 및 전주대학교 대학원 음악과를 졸업하였고 현재 전북창작악회 회장 및 남원시립국악단 상임지휘자이다. 홍운진, “김선의 ‘25현가야금을 위한 〈한오백년〉 주제에 의한 변주곡’ 분석연구”, (광주: 전남대학교 대학원 석사학위논문, 2011), 3쪽 참조.

59) 2003.06.13.~14. 국립창극단 소릿길 눈대목 - 창극콘서트/국립극장 달오름극장  
지휘:이인원, 구성:정희천, 예술감독:안숙선, 소리:국립창극단, 연주:국립창극단 기악부, 국립국악관현악단

60) 김대성(1967~ ). 서울 출생. 1985년 서대전 고등학교를 거쳐 1989년 공주사범대학교를 졸업했다. 대천고등학교 음악 교사로 재직하다 1996년 한국예술종합학교에서 예술전문사 과정을 마쳤다. 1990년 작곡동인 ‘제3세대’ 작품공모에 입상한 바 있으며, 1991년부터 민요 현장 조사(민요, 풍물, 무속음악 채집 및 채보)를 하였다. 이때 전국 각지를 돌며 수집한 민속음악을 바탕으로 창작활동을 하여 ‘땅 밟기 작곡가’라는 별칭을 얻기도 하였다. 주요 작품으로는 사물놀이와 관현악을 위한 〈터벌림〉, 뮤지컬 〈태풍〉, 가무악 〈청산별곡〉, 관현악 〈선부리〉, 〈청산〉, 2002년 월드컵 전야제 작품 가무악 〈고려의 아침〉 등이 있다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 한국 작곡가 사전 제1권(서울: 시공사, 1999), 67쪽 참조.

황호준<sup>62)</sup> 등의 작곡가들이 새롭게 등장하였다.

2000년대 판소리 협주곡의 소재 경향을 살펴보면 춘향가가 7곡으로 가장 높은 비중을 보인다. 이어서 흥보가가 5곡, 심청가가 4곡으로 뒤를 이었고 수궁가가 3곡, 적벽가가 2곡 활용되었다. 특히 흥보가는 초기부터 1990년대까지에 비해 2000년대에 들어서면서 그 활용도가 큰 폭으로 상승하였음을 알 수 있다.

---

61) 최지혜(1976~ ). 서울 출생. 중앙대학교 한국음악과 및 동대학원을 졸업했다. 1999년 문예진흥원 주최 신인작곡가 공모에 당선되면서 본격적인 작곡 활동을 시작하였다. 피겨스케이팅 선수 김연아의 '2009 오마주 투 코리아'를 미국의 Bernnett과 함께 공동편곡한 음반이 발매되는 등 다양한 장르에서 약 40여 장의 음반에 작·편곡 및 음악감독으로 참여하였다. 2016년 한국문화예술위원회 주최 오작교프로젝트의 작곡가로 선정되었고, 2017-18년에는 국립국악관현악단의 상주작곡가를 지냈으며, 2017년 제36회 대한민국 작곡상 관현악곡 부문을 수상하였다. 현재 중앙대학교와 숭실대학교에 출강 중이다. 국립국악관현악단 관현악시리즈 I 천년의 노래, REBIRTH 팜플렛 참조.

62) 황호준(1972~ ). 서울 출생. 중앙대학교 한국음악과 및 동대학원을 졸업했다. 2013년 KBS국악대상, 2019년 대한민국작곡상을 수상했다. 대표적인 작품으로 창과 관현악〈제비노정기〉, 〈범피중류〉, 국악관현악〈Dystopia〉, 〈아리랑 연곡〉, 창극〈메디아〉, 〈배비장전〉, 〈아비.방언〉 등이 있다. 현재 동국대학교 예술대학 한국음악과 대우교수이다. 구연모, “황호준 작곡 〈거문고와 가야금을 위한 낮설게 말하기〉에 관한 분석 연구”, (서울: 이화여자대학교 석사학위 논문, 2014), 2~3쪽과 동국대학교 예술대학 홈페이지 [https://art.dongguk.edu/professor/list?professor\\_haggwa\\_type=PROFH\\_130](https://art.dongguk.edu/professor/list?professor_haggwa_type=PROFH_130) 참조. [2022. 11. 17. 접속].



#### 4. 2010년대 이후 판소리 협주곡(2010~2021)

2010년부터 2021년까지는 '2010년대 이후 판소리 협주곡'의 시대로 분류할 수 있다. 이에 해당하는 판소리 협주곡의 작품목록을 정리하면 다음의 [표 6]과 같다.

[표 6] 2010년대 이후 판소리 협주곡 작품목록

| 순번 | 연도   | 작품명  | 작·편곡 | 협연                | 연주단체           |
|----|------|--|------|-------------------|----------------|
| 1  | 2010 | 거문고병창 협주곡<br>적벽가 중 '새타령'                     | 김영재  | 김영재               | 서울시<br>국악관현악단  |
| 2  |      | 판소리 심청가 중에서<br>'심봉사 눈뜨는 대목'                  | 김 선  | 왕기석               | 광주시립<br>국악관현악단 |
| 3  |      | 춘향가 중 '임 그리는 춘향'                             | 김수현  | 천주미               | 온소리<br>국악관현악단  |
| 4  |      | 홍보가 중 '제비노정기'                                | 조원행  |                   |                |
| 5  | 2011 | 창과 관현악 심청가 중<br>'범피중류'                       | 김만석  | 성창순               | 서울시<br>국악관현악단  |
| 6  |      | 창과 관현악 '춘향가 중 사랑가'                           | 이준호  | 박애리<br>여창선        | 대구시립<br>국악단    |
| 7  | 2012 | 창과 관현악 춘향가 중<br>'사랑&이별'                      | 김 선  | 박복희               | 광주시립<br>국악관현악단 |
| 8  |      | 가야금병창과 관현악을 위한<br>홍보가 중 '박타령'                |      | 하선영               |                |
| 9  |      | 국악관현악과 소리를 위한<br>'적벽의 노래'                    | 원 일  | 이자람<br>안이호<br>이봉근 | KBS<br>국악관현악단  |
| 10 | 2013 | 국악관현악을 위한<br>범피중류(泛彼中流)                      | 황호준  | 조정희<br>민은경        | 국립국악원<br>창작악단  |
| 11 | 2014 | 관현악으로 핀 꽃, 춘향<br>춘향가 중 적성가 대목부터<br>어사상봉 대목까지 | 계성원  | 유수정<br>남상일<br>이선희 | KBS<br>국악관현악단  |
| 12 |      | 판소리와 국악관현악을 위한<br>'적벽'                       | 이고운  | 이진솔               | 변상엽 외          |

| 순<br>번 | 연도   | 작품명  | 작·편곡 | 협연자        | 연주단체                 |
|--------|------|--|------|------------|----------------------|
| 13     | 2016 | 노래와 관현악을 위한 '사철가'                                      | 김보현  | 장 철        | 서울시<br>국악관현악단        |
| 14     |      | 관소리를 위한 국악관현악 홍보                                       | 이동훈  | 안숙선        | KBS<br>국악관현악단        |
| 15     | 2017 | 노래와 관현악을 위한 '토끼화상'                                     | 김보현  | 조수황<br>외   | 서울대<br>국악연주단         |
| 16     |      | 창작국악관현악과 관소리를 위한<br>적벽가 중 자룡 활쏘는 대목<br>'자룡, 만경창과를 가르다' | 박상우  | 이봉근        | 세종국악<br>관현악단         |
| 17     |      | 관현악과 소리를 위한<br>수궁 환영(幻影)                               | 서순정  | 조주선        | 국립국악<br>관현악단         |
| 18     |      | 문노라 저 피꼬리  | 이용탁  | 김지숙<br>외   |                      |
| 19     |      | 적벽가 주제에 의한 관현악곡  | 이지수  | 김준수        |                      |
| 20     |      | 창작국악관현악과 창을 위한<br>홍보가 중<br>'가난타령','제비노정기','박타령'        | 조승현  | 정초룡        | 세종국악<br>관현악단         |
| 21     |      | 창작국악관현악과 관소리를<br>위한 '춘향가'                              | 조원행  | 문혜준<br>외   |                      |
| 22     |      | 제비 날다  | 황호준  | 최수정        | 국립국악<br>관현악단         |
| 23     | 2018 | 오케스트라 판소리 '수궁'   | 오영빈  | 남상일<br>외   | KBS<br>국악관현악단        |
| 24     |      | 국악관현악과 관소리를 위한<br>'홍보&놀이'                              | 이고운  | 조정규<br>이진솔 | 세종국악<br>심포니<br>오케스트라 |
| 25     | 2019 | 오케스트라 판소리 '심청'   | 김백찬  | 방수미<br>임현빈 | KBS<br>국악관현악단        |
| 26     | 2021 | 국악심포니와 소리를 위한<br>'춘향-서불진해(書不盡解)<br>언불진해(言不盡解)'         | 유민희  | 방수미        | 세종국악<br>심포니<br>오케스트라 |
| 27     |      | 창과 국악관현악을 위한<br>'홍보가 中 박 타는 대목'                        | 최지혜  | 안숙선        | 국립국악<br>관현악단         |
|        | 합계   | 27곡  | 21명  |            |                      |

2010년대 이후의 판소리 협주곡 중 첫 번째 곡은 김영재<sup>63)</sup>의 거문고 병창 협주곡 적벽가 중 〈새타령〉<sup>64)</sup>이고 마지막 곡은 최지혜의 창과 국악관현악을 위한 〈홍보가 中 박 타는 대목〉<sup>65)</sup>이다. 2010년부터 2021년까지 창작된 곡은 27곡이며 작곡가는 21명이다.

전 시대와 비교하여 2010년대 이후의 판소리 협주곡에서 주목해야 할 특징은 다음의 두 가지이다.

첫째, 거문고병창 협주곡이 등장하였다. 판소리 협주곡의 협연 형태는 판소리 1인에서 시작하여 1990년대에 김희조에 의해 가야금병창으로 확대된 바 있다. 이후 이 시대에 들어 김영재에 의해 거문고병창으로 한번 더 확대되었음을 알 수 있다.

둘째, 국악관현악단에서 판소리를 전면에 내 건 콘셉트의 공연들이 기획되었고, 이를 통해 다수의 초연 작품이 탄생하였다. 대표적인 예로 KBS국악관현악단과 국립국악관현악단 및 세종국악관현악단의 공연을 들 수 있다. 먼저 KBS국악관현악단은 2012년부터 2019년 사이 총 5회에 걸쳐 판소리를 주제로 한 시리즈 형식의 공연을 올렸다. 이 공연은 판소리 다섯 바탕의 눈대목을 국악관현악곡으로 작·편곡하여 재조명함으로써 판소리 원곡이 가진 매력과 국악관현악의 음색을 한자리에서 만날 수 있다는 의도를 가지고 기획되었다. 본 논문에서는 해당 공연명을 ‘판소리 다섯 바탕 시리즈’라고 칭하였고, 그 목록을 정리하면 다음의 [표 7]과 같다.

---

63) 김영재(1947~ ). 경기도 용인 출생. 국가무형문화재 제16호 거문고산조 예능보유자. 경희대학교 음악대학 및 동대학원을 졸업하였다. KBS 국악대상 작곡상, 관악상 및 대상과 국민훈장 석류장을 수상하였다. 전남대 국악과 교수를 역임하였고 현재 동국대학교 예술대학 한국음악과 특임교수이자 한국예술종합학교 명예교수이다. 연합뉴스 제공 인물정보 웹페이지 <https://www.helloarchive.co.kr/person/preview/CKR20060202026400370?from=naver> 참조. [2022. 09. 20. 접속].

64) 2010.10.21. 서울시국악관현악단 제306회 정기연주회 명인무대/세종문화회관 M씨어터 지휘:임평용, 거문고병창:김영재, 연주:서울시국악관현악단

65) 2021.09.01. 국립국악관현악단 관현악시리즈 I ‘천년의 노래, REBIRHT’/국립극장 해오름극장/ 지휘:김성진, 소리:안숙선, 연주:국립국악관현악단

[표 7] KBS국악관현악단 ‘판소리 다섯 바탕 시리즈’ 초연 판소리 협주곡 목록

| 순번 | 공연명                                       | 작품명               | 작곡가 | 일시/장소              |
|----|---|-------------------|-----|--------------------|
| 1  | KBS국악관현악단 제207회 정기연주회 ‘적벽의 노래’            | 적벽의 노래            | 원 일 | 2012년 10월 5일 /KBS홀 |
| 2  | KBS국악관현악단 제220회 정기연주회 ‘춘향’                | 관현악으로 핀 꽃, 춘향     | 계성원 | 2014년 5월 22일 /KBS홀 |
| 3  | KBS국악관현악단 제237회 정기연주회 ‘판소리를 위한 국악관현악, 홍보’ | 판소리를 위한 국악관현악, 홍보 | 이동훈 | 2016년 6월 30일 /KBS홀 |
| 4  | KBS국악관현악단 제248회 정기연주회 ‘오케스트라 판소리 수궁’      | 오케스트라 판소리 ‘수궁’    | 오영빈 | 2018년 9월 13일 /KBS홀 |
| 5  | KBS국악관현악단 제252회 정기연주회 ‘오케스트라 판소리 심청’      | 오케스트라 판소리 ‘심청’    | 김백찬 | 2019년 11월 7일 /KBS홀 |

[표 10]의 첫 번째 공연인 ‘적벽의 노래’는 구성이나 연출에 있어 기존의 창과 관현악의 협연방식과는 차별화된, 이례적인 작품이라는 평가를 받은 바 있다.<sup>66)</sup>

2017년에는 국립국악관현악단에서 ‘다섯 판소리’를 기획하였다. 이 공연에서는 현재 전승되고 있는 판소리 다섯 바탕을 다섯 명의 작곡가에게 각각 한 곡씩 위촉하였다. 그 결과, 다섯 명 작곡가들의 다른 관점과 취

66) “‘적벽의 노래’에서는 국악관현악에 3명의 판소리 창자를 함께 편성하여 마치 하나의 오케스트라 앙상블처럼 선보였으며 기존 협연방식을 탈피, 창자가 관현악단 사이에 배치되어 오케스트라의 배경과 같은 무대 연출이 주목되었으며...중략...창극의 반주 음악으로서 관현악이 편성된 것이 아닌, 관현악의 기능을 최대한 보강하여 음향적, 음악적, 극적 다양한 효과를 기대한 판소리와 관현악이 하나로 조화된 이색적인 무대...중략...관현악과 조화된 판소리는 관객의 시선을 집중시켜주는 점에서 음악중심의 판소리를 즐길 수 있는 새로운 발상의 무대였다.” 박소현, 앞의 글, 26쪽 발췌.

향이 곡에 반영됨에 따라 판소리 협주곡의 중심이 ‘소리’에서 ‘작곡가’로 전환되었다는 평을 받았다.<sup>67)</sup> 하지만 현대화의 갈림길에 서 있는 판소리 협주곡에 대해 새로운 해법을 찾고자 한 기획 의도는 좋으나, 앞으로 풀어나가야 할 새로운 문제점이 발견되기도 하였다.<sup>68)</sup> 이 공연에서 초연된 판소리 협주곡 목록을 정리하면 다음의 [표 8]과 같다.

[표 8] 국립국악관현악단 ‘다섯 판소리’ 초연 판소리 협주곡 목록

| 순번 | 공연명                  | 작품명                      | 작곡가 | 일시/장소                           |
|----|----------------------|--------------------------|-----|---------------------------------|
| 1  | 국립국악관현악단<br>‘다섯 판소리’ | 관현악과 소리를 위한<br>수궁 환영(幻影) | 서순정 | 2017년 11월 17일<br>/국립극장<br>해오름극장 |
| 2  |                      | 적벽가 주제에 의한<br>관현악곡       | 이지수 |                                 |
| 3  |                      | 문노라 저 피꼬리                | 이용탁 |                                 |
| 4  |                      | 제비 날다                    | 황호준 |                                 |

67) “오는 11월 선보이는 ‘국립국악관현악단 다섯 판소리’는 작곡가를 중심으로 진행된 다. 강상구(춘향가)·서순정(수궁가)·이용탁(심청가)·이지수(적벽가)·황호준(흥부가)에게 판소리의 가락은 김희조와 같은 선배들이 한 것처럼 올곧게 지켜내야 할 그 무엇도 아니고, 또 작곡가의 행위를 편곡으로 국한시키는 그 무엇도 아니다. 이들은 판소리를 이용하되 음악적 형식으로부터 자유롭고자 한다. 그 자유로움을 통해 ‘편곡 중심’이 아니라 ‘작곡 중심’의 판소리-국악관현악이 탄생하리라 본다.” 송현민, 국립극장 월간미르 2017년 11월호 Vol.334 서로의 자양분이 되다 “판소리와 국악관현악 공생의 역사”기고 글 발췌.

68) “‘국립국악관현악단 다섯 판소리’는 판소리 양식의 변화를 원하는 시대 양상과 대중의 사회적 욕구를 충족하기 위한 기획공연의 하나로서 매우 의미 있는 음악사적 계기가 됐다고 할 수 있다. (중략) 이 공연은 판소리 양식의 다채로운 변화를 꾀한 실험적 무대였다. 하지만 창자가 가사를 전달할 때 발생하는 기술적 한계와 불확실성, 대규모의 관현악 편성과 과도한 타악기의 활용, 인성(人聲)과 관현악의 조우에서 발생하는 화성 장치의 기술적이고 고도화된 사용 등이 기획 과정에서 간과됐다. 이러한 점이 공연 기획자와 무대 스태프, 그리고 연주자를 비롯한 국악인 모두가 연구하고 관심을 기울여야 할 중요한 숙제로 다가온다.” 김정수(추계예술대학교 명예교수), “판소리 현대화의 기로에서”, 리뷰-‘국립국악관현악단 다섯 판소리’, 월간 국립극장 2018년 02월호 Vol.337 발췌.

2017년에는 세종국악관현악단의 ‘옛소리, 화려한 변신’ 연주회가 열렸다. 이 공연을 통해 초연된 판소리 협주곡의 목록은 [표 9]와 같다.

[표 9] 세종국악관현악단 ‘옛소리, 화려한 변신’ 초연 판소리 협주곡 목록

| 순번 | 공연명  | 작품명   | 작곡가 | 일시/장소                               |
|----|--|---|-----|-------------------------------------|
| 1  | 세종국악관현악단<br>제89회 정기연주회<br>‘옛소리,<br>화려한 변신’ | 창작국악관현악과<br>판소리를 위한 적벽가 중<br>자룡 활쏘는 대목<br>‘자룡, 만경창파를 가르다’ | 박상우 | 2017년 9월 8일<br>/군포문화<br>예술회관<br>수리홀 |
| 2  |  | 창작국악관현악과 창을<br>위한 흥보가 중<br>‘가난타령’, ‘제비노정기’,<br>‘박타령’      | 조승현 |                                     |
| 3  |  | 창작국악관현악과<br>판소리를 위한<br>‘춘향가(春香歌)’                         | 조원행 |                                     |

이 시대 판소리 협주곡을 작업한 작곡가의 수는 21명으로 이전 시대인 13명보다 약 1.6배 이상 늘어났으며, 3명이었던 1990년대보다는 7배가 늘었다. 2010년대 초기에는 김영재, 김선, 조원행<sup>69)</sup>, 김만석<sup>70)</sup>, 이준호<sup>71)</sup>,

69) 조원행(1968~ ). 충북 청주 출생. 작곡가, 지휘자, 대학교수. 중앙대학교 및 뉴욕시립대학원 졸업. 1989년 제29회 동아국악콩쿠르 작곡상, 2011년 제30회 대한민국 작곡상, 2012년 신악회 국악작곡대상 국악작곡상, KBS국악대상 작곡상 수상. ‘APEC 개최기념 2011 한국문화 페스티벌’ 음악감독, ‘(재)세종문화회관 서울시 청년예술단’ 음악감독, ‘국립극장 문화동반자’ 음악감독. 충주시립우륵국악단 상임지휘자, 청주시립국악단 예술감독 및 상임지휘자 역임. 이선아, 『조원행의 <진혼> 분석 연구』, 서울: 서울대학교 석사학위논문, 2011. 3쪽 참조.

70) 김만석(1965~ ). 서울 출생. 작곡가, 지휘자. 1987년 신국악예술인회의 제1회 창작국악콩쿠르에서 <가야금 독주를 위한 ‘정선’>으로 입선하였고, 1995년 태평소 협주곡 <무녀도>와 관현악곡 <노빙화>, 창작국악동요 <굴렁쇠>를 발표하였다. 1998년 이현의 농 정기연주회에서 <해금에 의한 실오라기>가 초연되었다. 송방송, 『한겨레음악인대사전』 (서울: 보고사, 2012), 213쪽.

71) 이준호(1960~2019). 경기도 이천 출생. 지휘자, 작곡가. 1979년 국악고등학교를 거쳐 1986년 추계예술학교를 졸업했다. KBS국악관현악단, 한국청소년국악관현악단, 경기도립국악관현악단의 상임지휘자를 역임했다. 대표적인 작품으로 실내악 <판놀음>.

원일<sup>72)</sup>, 계성원<sup>73)</sup> 등 기성 작곡가들이 주로 작업했으나 중·후반부로 갈수록 김보현<sup>74)</sup>, 김백찬<sup>75)</sup>, 유민희<sup>76)</sup>, 이지수<sup>77)</sup> 등과 같이 작곡가의 연령

해금 독주〈그 저녁 무렵부터 새벽이 오기까지〉, 관현악곡〈축제〉 등이 있다. 한국 예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사전』 제1권(서울: 시공사, 1999), 375쪽 참조.

- 72) 원 일(1967~ ). 서울 출생. 피리, 타악기 연주자. 지휘자. 작곡가. 1990년 추계예술대학교, 1997년 중앙대학교 대학원을 졸업했다. 1986년 동아국악콩쿠르 관악부 은상, 1990년 전국국악경연대회 대상, 1994년 서울무용제 음악상, 1995년과 1998년 각각 영화〈꽃잎〉과〈아름다운 시절〉로 대중상 음악상, 2000년 KBS국악대상 작곡상 및 2015년 제35회 올해 최우수예술가상(음악부문)을 수상했다. 월드뮤직그룹 ‘푸리’와 ‘바람꽃’ 대표 겸 예술감독, 한국예술종합학교 전통예술원 교수, 국립국악관현악단 예술감독, 2018년 평창동계올림픽 개,폐회식 음악감독, 2019 전국체전 개,폐막식 총감독을 역임했다. 현재 경기시나위오케스트라 예술감독이다. 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사전』 제1권(서울: 시공사, 1999), 292쪽 및 경기시나위오케스트라 홈페이지 <http://www.ggac.or.kr/?p=238> 참조. [2022. 01. 19. 접속].
- 73) 계성원(1970~ ). 작곡가. 지휘자. 1996년 중앙대학교 한국음악과를 졸업하고 2003년 한국예술종합학교 전문사 졸업 및 한양대 국악과 박사과정을 수료했다. 1990년 제1회 서울국악대경연 창작부 은상, 1996 서울국악경연 창작부문 금상, 2005년 제24회 대한민국의악상 실내악부문 우수상 및 2010 KBS국악대상 작곡상을 수상했다. 슬기둥 단원 및 풀림앙상블 멤버를 역임했으며 2012년 국립국악관현악단 부지휘자, 2017년 국립국악원 창작악단 예술감독을 거쳐 현재 강원도립국악관현악단의 예술감독 겸 상임지휘자이다. 강원도립예술단 홈페이지 예술단직원 소개 [https://www.provin.gangwon.kr/gw/art/sub01\\_03](https://www.provin.gangwon.kr/gw/art/sub01_03) 참조. [2022. 01. 19. 접속].
- 74) 김보현(1984~ ). 충북 청주 출생. 작곡가, 음악감독. 서울대학교 국악과 및 동 대학원 음악과 석사를 졸업하고, 국악작곡으로 박사과정을 수료했다. 2005년 국립극장 창작공모 당선, 2008년 21C한국음악프로젝트 21C한국음악상(대상), 2011년 제27회 동아국악콩쿠르 작곡 부문 금상을 수상했다. 2013년부터 약 4년간 서울시립국악관현악단과 함께 고악보에 수록된 고려가요 및 의식 음악을 복원했으며 충북도립교향악단, 국립국악관현악단 리컴포즈 등에서 작품을 발표했다. 통영국제음악제 어린이 콘서트 MOMO 음악감독, 영화〈간신〉음악조감독, 영화〈저 산 너머〉,〈오늘 출가합니다〉의 음악감독으로 부천국제판타스틱영화제, 서울국제프라이드영화제, 서울독립영화제 등에 초청되었다. 현재 서울대학교 국악과 강사이다.
- 75) 김백찬(1981~ ). 서울 출생. 한국예술종합학교 예술사 졸업, 2019년 KBS 국악대상을 수상하였다. 영화 ‘쌍화집’, ‘구르믈 버서난 달처럼’에 작곡 및 편곡, 영화 ‘이웃집 좀비’의 음악을 하였다. 이외에도 여러 뮤지컬 및 서울 지하철 환승음악〈열쇠구멍〉을 비롯, 다수의 국악창작곡을 작곡하였다. 현재 한국예술종합학교 전통예술원에 출강 중이며 ‘I am Music’ 대표이다. 제22회 해금연구회 정기연주회〈액맥이곳 2021〉팸플렛 참조.
- 76) 유민희(1980~ ). 국립국악고등학교, 한국예술종합학교 예술사 및 예술 전문사 졸업, 이화여자대학교 대학원 박사과정을 수료하였다. Karts Joy Ensemble 리더를 역임하였고 신악회, K-CMC, musiK 동인, 한국정악원 이사로 활동 중이다. 현재 한국예술종합학교, 이화여자대학교, 수원대학교 강사이다. 안은정, 유민희 작곡 “18현 가야금을 위한 짧은 산조〈파도〉” 분석 연구, (서울: 이화여자대학교 석사학위 논문, 2020), 6쪽.
- 77) 이지수(1981~ ). 서울 출생. 예원학교, 서울예술고등학교, 서울대학교에서 작곡을, 상명대학교 대학원에서 뉴미디어음악을 공부하였다. 2003년 ‘올드보이’를 시작으로 ‘건

층이 3-40대로 집중되었다.<sup>78)</sup>

2010년대 이후 판소리 협주곡의 소재 경향을 살펴보면 홍보가가 7곡으로 가장 높은 비중을 보인다. 이어서 춘향가가 6곡, 심청가와 적벽가가 5곡, 수궁가가 3곡이다. 우선 홍보가는 2000년대에 들어서면서 본격적으로 활용도가 증가하여 2010년대 이후에는 가장 많이 활용되었음을 알 수 있다. 또한 적벽가는 직전 시대의 2곡에서 이번 시대에 5곡으로 곡의 수가 2배 이상 증가하였음을 확인할 수 있다.

---

축학개론', '마당을 나온 암탉', '빅매치', '손님', '언더독' 등 현재까지 20여 편 이상의 상업 장편영화 음악을 작업하였으며, 2015년 London Symphony Orchestra와 앨범을 발매하였고, 2018년 평창 동계 패럴림픽 개폐회식 음악감독을 맡기도 하였다. 제3회 <대한민국영화대상>, 제20회 <부일영화상>, 제32회 <한국영화평론가협회상>의 음악상과 제15회 <한국뮤지컬대상> 작곡상 수상을, 전통예술 발전에 기여하여 <문화체육관광부장관> 표창장, 그리고 국가체육발전에 기여하여 <체육포장>을 수여 받았다. 현재 서울대학교 대학원 음악과 조교수로 재직 중이다. 서울대학교 음악대학 홈페이지 <https://music.snu.ac.kr/node/230> 참조. [2022. 09. 22. 접속].

78) 이 밖에도 박상우, 이고운, 이동훈, 조승현, 최지혜 등 대부분의 작곡가가 3-40대의 범주 안에 속한다.



## 5. 소결

지금까지 1971년부터 2021년까지 판소리 협주곡의 전개 양상을 살펴보았다. ‘초기 판소리 협주곡’의 시대 범위는 최초의 판소리 협주곡이 등장한 1971년부터 1989년까지이며, 김희조 1인의 작곡가가 총 13개의 작품을 창작하였다. 그는 판소리 눈대목이나 민요를 관현악 협주곡 형태로 편곡하여 발표하며 이를 창과 관현악이라 명명하였다. 이 시대에 판소리 다섯 마당 중 네 개의 마당이 소재로 활용되었으며 소재에 대한 집중도는 1970년대에 심청가에서 1980년대에는 춘향가로 이동하는 양상을 보인다.

‘1990년대 판소리 협주곡’의 시대 범위는 1990년부터 1994년까지이고, 김희조를 포함한 3인의 작곡가가 총 7개의 작품을 창작하였다. 이 시대에는 새로운 작곡가들이 등장하기 시작했으며 협연의 형태가 가야금병창으로 확대되었다. 가야금병창 협주곡은 김희조와 박범훈에 의하여 처음 선을 보였고 그 뒤로도 지속성 있게 창작되었다. 또한 김희조에 의해 소재의 범위가 수궁가로 확대됨으로써 판소리 다섯 마당이 모두 활용되기 시작하였고, 판소리 완창 형태의 협주곡이 새롭게 발표되었으며 소재로는 수궁가가 가장 많이 활용되었다.

‘2000년대 판소리 협주곡’의 시대 범위는 2000년부터 2008년까지로 13명의 작곡가가 총 21편의 작품을 창작하였다. 이 시대에는 작곡가의 수가 직전 시대보다 약 4배 이상 늘어났으며 현재 왕성한 활동을 보이는 작곡가들이 새롭게 등장하였다. 소재의 경향은 춘향가가 가장 높은 비중을 보였고 흥보가의 활용도가 큰 폭 상승하였다.

‘2010년대 이후 판소리 협주곡’의 시대 범위는 2010년부터 2021년까지로 21명의 작곡가가 총 27편의 작품을 창작하였다. 후반부로 갈수록 3-40대의 젊은 작곡가들의 활약이 두드러졌고, 협연의 형태가 김영재에 의해 거문고병창으로 확대되었다. 또한 여러 국악관현악단에서 판소리에 집중한 콘셉트의 공연들이 기획됨에 따라 다수의 작품이 초연될 수 있었다. 소재 경향은 흥보가가 가장 높은 비중을 보였고, 직전 시대보다 적벽

가의 활용도가 2배 이상 상승하였다.

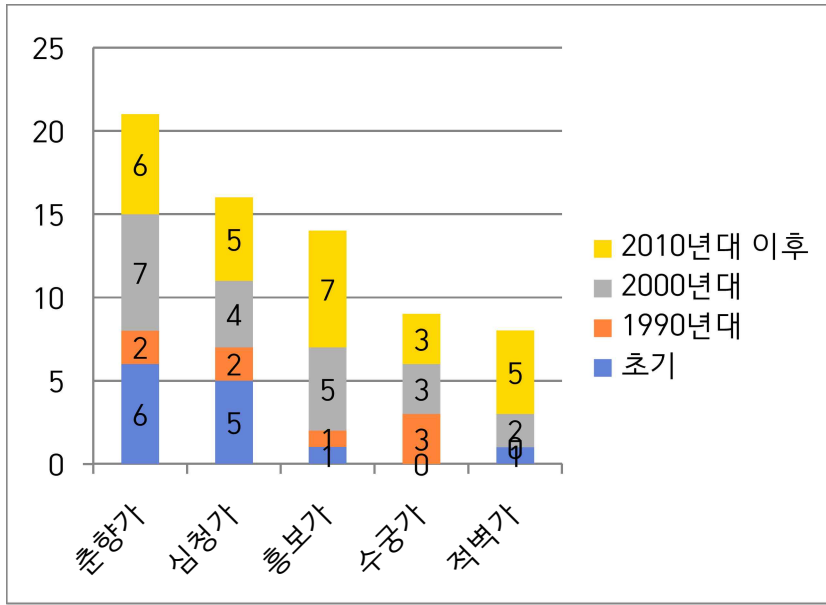
최초의 판소리 협주곡이 창작된 1971년부터 2021년까지 50여 년 동안 판소리 협주곡 장르에서 활약한 작곡가의 수는 34명이고 총 68편의 작품이 창작되었다. 한 시대에서 다음 시대로 넘어갈 때의 작품 수는 작곡가의 수와 반드시 비례하지는 않았는데, 특히 초기에서 1990년대로 넘어갈 때는 반비례하였다. 이는 초기 판소리 협주곡 시대를 이끌어 간 유일한 작곡가인 김희조가 창작한 작품 수가 그만큼 많다는 것을 의미하는데, 김희조의 작품은 총 18편으로 전체 작품의 약 26.4%에 해당한다.

1990년대 이후부터 다음 시대로 넘어가면서는 작품의 수와 작곡가의 수가 비례하였다. 작곡가의 수는 거의 2배씩 상승했고 작품의 수도 꾸준히 상승하는 경향을 보인다.

작품의 소재로 차용된 악곡 중 단가 등을 제외한 판소리 다섯 마당으로 살펴보면, 춘향가가 21곡으로 가장 많았으며 이는 전체 악곡의 약 30.8%를 차지한다. 다음으로 심청가가 16곡으로 뒤를 이었으며, 흥보가는 14곡, 수궁가가 9곡, 적벽가가 8곡에 활용되었다. 가장 많은 활용도를 보인 춘향가의 시대별 활용 수량은 초기에 6곡, 1990년대에 2곡, 2000년대에 7곡, 2010년대 이후에 6곡이고, 심청가는 초기에 5곡, 1990년대에 2곡, 2000년대에 4곡, 2010년대 이후에 5곡이다. 흥보가의 경우 초기에 1곡, 1990년대에 1곡이었다가 2000년대에 5곡, 2010년대 이후에 7곡으로 급격히 증가하며 최근 20년간 매우 큰 폭의 증가율을 보였다. 적벽가도 초기부터 2000년대까지 각각 1곡, 0곡, 2곡에 불과했지만 2010년대 이후에 5곡으로 급격히 늘어났다. 위의 내용을 바탕으로 판소리 다섯 마당별 차용 수량을 정리하면 다음의 [표 10]과 같다.

[표 10] 시대별 판소리 다섯 마당의 차용 수량

| 시대구분 \ 소재      | 춘향가 | 심청가 | 홍보가 | 수궁가 | 적벽가 |
|----------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| 초기 (1971~1989) | 6   | 5   | 1   | 0   | 1   |
| 1990년대         | 2   | 2   | 1   | 3   | 0   |
| 2000년대         | 7   | 4   | 5   | 3   | 2   |
| 2010년대 이후      | 6   | 5   | 7   | 3   | 5   |
| 합계             | 21  | 16  | 14  | 9   | 8   |



이상으로 살펴본 판소리 협주곡의 전개 양상을 통해 다음과 같은 사실을 확인할 수 있다. 판소리 다섯 마당 중 춘향가, 심청가, 홍보가는 1970년대부터 활용되었고 1980년대에 적벽가를, 1990년대에 수궁가를 소재로 한 작품이 창작되었다. 협연의 형태 중 가야금병창은 1990년대에, 거문고병창은 2010년대에 처음 등장하였다. 이러한 작품의 소재 및 협연 형태의 확장은 모두 김희조로부터 시작되었다. 따라서 김희조는 판소리 협주곡 장르의 초석을 다지고 독립성을 구축 및 강화한 중추적 인물임을 알 수 있다.

### Ⅲ. 창과 관현악의 상호관계와 음악적 특징

제Ⅲ장에서는 판소리 협주곡의 협연 주체인 창과 이를 뒷받침하는 관현악의 상호관계를 중심으로 그 음악적 특징을 살펴보고 시대별로 어떠한 변화 양상을 갖는지 고찰하겠다. 판소리 협주곡은 일반적인 기악 협주곡과는 달리 사람의 목소리가 협연 악기에 해당한다. 따라서 창자가 낼 수 있는 성량과 음정의 원리가 악기와 다르므로 조금 더 특수한 관현악법이 요구된다. 이를 위하여 연구대상 다섯 작품의 작품개관 및 악곡 구조를 파악하고 관현악에 편성된 악기의 종류 및 활용 양상을 살펴보겠다. 또한 작품의 가사와 원곡의 사설을 비교하여 편곡, 작곡의 과정에서 어떠한 변화가 일어났는지 확인하겠다. 그리고 창과 관현악의 상호관계를 파악하기 위하여 창에 대한 관현악의 보조적 역할, 창 음정에 대한 관현악의 예비, 음화기법으로 나누어 분석하겠다. 마지막으로 기타 관현악 기법에 대한 추가 언급이 필요할 경우 해당 작품에서 이를 다루겠다. 창과 관현악의 상호관계는 다음의 세 가지 방향으로 나뉘어진다.

첫째, 창에 대한 관현악의 보조적 역할이다. 관현악이 반주와 같은 보조적 역할을 할 때 창보다 음량이 너무 크거나 더 화려한 움직임 보여 주면 주객전도 현상이 발생할 우려가 있다. 관현악은 창자가 소리를 낼 때 배경이나 반주의 역할에 충실하고, 창이 쉴 때는 전경으로 나서서 음악의 흐름을 이끌 수 있어야 한다. 또한 관현악은 창에 대한 보조적인 성격과 독립적이고 주체적인 성격을 모두 갖추고 있어야 한다. 이를 통해 창과 관현악 사이에 원활한 소통이 이루어짐은 물론 관객들에게 음악이 효율적으로 전달될 수 있다.

둘째, 창 음정에 대한 관현악의 예비이다. 창자는 조율해 놓은 악기를 불거나 켜서 음정을 내지 않는다. 창자는 스스로 악기가 되어 전적으로 자신의 귀, 발성, 성대 근육의 섬세한 조절력, 그리고 관현악 반주에 의존하며 정확한 음정을 낸다. 따라서 관현악은 창자가 올바른 첫 음정을 낼 수 있도록 유도하고 긴 곡 안에서 바른 음정을 유지할 수 있는 길잡

이가 되어 주는 것이 중요하다.<sup>79)</sup>

셋째, 음화기법(Word painting)이다. 가사·사설에 따라 달라지는 분위기와 화자의 감정 변화 등은 관현악에 의해 표현되기도 한다. 판소리에서는 사설이 가지고 있는 의미를 음악적으로 표현하는 것을 ‘이면에 맞는 소리’라 하며, 사설이 음악을 결정하는 일차적 기준이 되기도 한다.<sup>80)</sup> 관현악이 창에 대한 반주나 음정을 예비하는 역할 뿐만 아니라 가사에 내재하는 의미를 묘사했을 때 작품은 기술의 영역을 뛰어넘어 감각의 영역으로 확장될 수 있으며, 작곡 기술뿐 아니라 작곡가의 상상력과 감각 또한 표현의 도구가 될 수 있다. 이처럼 창과 관현악 사이의 섬세하고 유기적인 상호작용은 작품의 완성도와 밀접한 관련이 있다.

## 1. 김희조 편곡, 창과 관현악을 위한 심청가 중 〈범피중류〉

### 1) 작품개관

〈범피중류〉<sup>81)</sup>는 김희조의 초기 판소리 협주곡 중 하나로 그가 서울시립국악관현악단의 지휘자로 재직 중이던 1972년에 만들어졌다. 이 곡은 심청가의 눈대목<sup>82)</sup>으로 널리 알려진 ‘범피중류’를 포함하여 ‘한 곳을 당

79) “성악가를 첫 음정으로 유도하는 것과 그 이후부터 가능한 모든 경우에 정확한 음정을 유지할 수 있도록 배려하는 것은 매우 중요한 일이다. 물론 성악 파트를 항상 동음상에서 중복하라는 것은 아니다. 그러나 성악가는 음정을 확인할 수 있는 부분이 가능한 자주 필요한 것이다.” Samuel Adler(윤성현 역), 『관현악기법연구』, 서울: 수문당, 2003. 588쪽.

80) 백대웅, “판소리에 있어서의 ‘우조’, ‘평조’, ‘계면조’”, 『한국음악연구』 제8, 9집, 서울: 한국국악학회, 1979. 161쪽.

81) 김희조 편곡, 창과 관현악을 위한 심청가 중 〈범피중류, 한 곳을 당도하니, 복을 두리둥둥, 심청이 거동바라, 해당은 풍랑을 쫓고〉는 〈범피중류〉로 줄여 기재하겠다.

82) 〈범피중류〉는 판소리 다섯 마당 중에서도 가장 어려운 대목으로 인식되어 있을 만큼 판소리의 기교적인 음악 어법이 망라되어 있어 심청가의 눈대목으로 꼽히고, 토막 소리로 부를 때에 자주 선택되는 대표적인 레퍼토리이다. 한국민속대백과사전 웹페이지 <https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/1095> [2022. 02. 02. 접속].

보통 소리꾼들이 공연에서 눈대목이라 하는 부분은 장단별로 나뉘는 것이 아니고 이야기의 덩어리 즉, 그 이야기를 이루는 장단의 조합 덩어리를 눈대목으로 일컫는다.

도하니’, ‘북을 두리둥둥’, ‘심청이 거동봐라’, ‘해당은 풍랑을 쫓고’의 5개 대목으로 구성되어 있다. 그 내용은 심청을 태운 배가 인당수<sup>83)</sup>에 도착한 이후, 선원들이 고사를 지내고 심청이가 바다에 몸을 던지는 순간까지를 담고 있다.

원곡은 김소희의 창으로, 원곡과의 비교를 위하여 참고한 두 개의 앨범인 카네기홀 실황앨범<sup>84)</sup>과 김소희(소리)·박귀희(고수) 판소리 심청가 중 ‘심청이 선인 따라가는데~심청이 인당수에 빠지는데’<sup>85)</sup>를 통해 사실이 일치함을 확인하였다.

〈범피중류〉는 1972년 10월 10일 시민회관에서 열린 서울시립국악관현악단 제32회 정기연주회에서 김희조의 지휘, 박초선의 소리, 서울시립국악관현악단의 연주로 초연되었다.

## 2) 악곡 구조

〈범피중류〉는 총 362마디, 5개의 대목으로 구성된 악곡으로 각 대목은 음악의 악장 개념으로 해석할 수 있다.

제1악장 ‘범피중류’는 제1마디부터 120마디까지의 총 120마디이다.  $\frac{3 \times 6}{8}$  박자의 진양조로 6마디가 1장단을 이루어 모두 20장단이다. 성격에 따라 A-D의 총 4단락으로 나뉘며 이는 관현악 전주 2장단, 창과 관현악 4장단, 관현악 간주 2장단, 창과 관현악 12장단의 순서로 전개된다.

제2악장 ‘한 곳을 당도하니’는 제121마디부터 216마디까지의 총 96마디이다.  $\frac{6}{8}$  박자의 자진모리로 2마디가 한 장단을 이루고 있으며 44장단 후에 자유로운 템포로 창을 하는 구간, 즉 도섭이 있다. 이 부분은 E-G의

---

이유나, 앞의 논문, 3쪽, 11쪽.

83) 인당수(臨塘水)라고도 불린다.

84) Explorer Series P'ansori (Korea's Epic Vocal Art & Instrumental Music), © 1972 by Nonesuch Records.

85) 김소희(소리)·박귀희(고수) 판소리 심청가 중 ‘심청이 선인 따라가는데’~‘심청이 인당수에 빠지는데’, 1959년 녹음, 1960년 대한방송협회(KBC)/공보실레코드제작소 제작. 국악음반박물관 소장.

3개 단락으로 나뉘며 각각 관현악 전주 4장단, 창과 관현악 40장단, 약 13장단의 도섭으로 구성된다.

제3악장 ‘북을 두리둥둥’은 제217마디부터 318마디까지의 총 102마디이다.  $\frac{6}{8}$ 박자의 중중모리로 앞의 자진모리와 같이 2마디를 한 장단으로 보아 모두 51장단이며, 2장단의 관현악 전주 H와 49장단의 창과 관현악 I로 구성된다.

제4악장 ‘심청이 거동봐라’는 제319마디부터 338마디까지의 총 20마디이다.  $\frac{12}{8}$ 박자의 자진모리(휘모리)<sup>86)</sup>로 12장단을 진행하다가  $\frac{2}{2}$ 박자 기보로 진입하면서 템포를 더 당겨 7장단을 연주한다. 자진모리(휘모리) 부분은 J, 휘모리 부분은 K로 구분할 수 있으며 모두 창과 관현악으로 연주된다.

제5악장 ‘해당은 풍랑을 쫓고’는 제339마디부터 362마디까지의 총 24마디이다. 첫 악장과 동일 방식의  $\frac{3 \times 6}{8}$ 박자로 기보된 진양조로 모두 4장단이다. 노래가 끝나고 관현악 후주는 따로 없으나 진양의 마지막 2마디를 관현악 총주(Tutti)로 연주한다. 이 단락은 창과 관현악으로 연주되며 L에 해당한다.

위의 내용을 토대로 알 수 있는 사실은 <범피중류>의 각 악장은 장단에 기초한다는 점이다. 한 악장 내에서 장단의 변화가 거의 없기에 장단의 변화는 곧 악장의 변화를 의미한다. 따라서 장단은 음악적 소재인 동시에 악곡 구조의 기반으로 기능한다. 이러한 분석 내용을 바탕으로 <범피중류>의 악곡구조를 정리하면 다음의 [표 11]과 같다.

---

86) 참고 음원으로 청취한 안숙선 녹음본에서는 자진모리 없이 휘모리로만 연주하였다. 「김희조 작품집」(21세기를 위한 KBS-FM의 한국의 전통음악 시리즈 22) KBS Media, 2004.

[표 11] 김희조 편곡, <범피중류>의 악곡 구조

| 악장            | 단락 | 마디      | 장단            | 박자                     | 장단 수 | 사설                  | 연주형태             |
|---------------|----|---------|---------------|------------------------|------|---------------------|------------------|
| 1. 범피중류       | A  | 1-12    | 진양            | $\frac{3 \times 6}{8}$ | 2    | -                   | 관현악 전주           |
|               | B  | 13-36   |               |                        | 4    | 범피중류<br>두등실<br>떠나간다 | 창+관현악            |
|               | C  | 37-48   |               |                        | 2    | -                   | 관현악 간주           |
|               | D  | 49-120  |               |                        | 12   | 망망한<br>창해이며         | 창+관현악            |
| 2. 한곳을 당도하니   | E  | 121-128 | 자진모리          | $\frac{6}{8}$          | 4    | -                   | 관현악 전주           |
|               | F  | 129-208 |               |                        | 40   | 한 곳을<br>당도하니        | 창+관현악            |
|               | G  | 209-216 |               |                        | 약 13 | 심청을<br>정한 놓고        | 창(도섭)<br>+<br>타악 |
| 3. 북을 두리등등    | H  | 217-220 | 중중모리          | $\frac{6}{8}$          | 2    | -                   | 관현악 전주           |
|               | I  | 221-318 |               |                        | 49   | 북을<br>두리등등          | 창+관현악            |
| 4. 심청이 거동뵤라   | J  | 319-331 | 자진모리<br>(휘모리) | $\frac{12}{8}$         | 20   | 심청이<br>거동뵤라         | 창+관현악            |
|               | K  | 332-338 | 휘모리           | $\frac{2}{2}$          |      | 기러기<br>낙수격으로        |                  |
| 5. 해당은 풍랑을 쫓고 | L  | 339-362 | 진양            | $\frac{3 \times 6}{8}$ | 4    | 해당은<br>풍랑을<br>쫓고    | 창+관현악            |



### 3) 악기편성과 활용

다음의 [악보 1]을 통하여 <범피중류>의 악기편성을 확인할 수 있다.

[악보 1] 김희조 편곡, <범피중류>의 악기편성(제1~6마디)

The musical score is written in 3/8 time and consists of ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- 대금 (Daegu):** Melodic line with slurs and ties.
- 피리 (Piri):** Melodic line with slurs and ties.
- 해금 (Haegu):** Melodic line with slurs and ties.
- 소아쟁 (So-ajang):** Melodic line with slurs and ties.
- 대아쟁 (Da-ajang):** Melodic line with slurs and ties.
- 창 (Chang):** Rested throughout the measures.
- 가야금 (Ga-ajung):** Melodic line with slurs and ties.
- 거문고 (Geom-go):** Melodic line with slurs and ties.
- 대아쟁 (Da-ajang):** Melodic line with slurs and ties, marked *pizz*.
- 북 (Bok):** Rhythmic accompaniment, marked *장고*.
- 큰북 (Kkum-bok):** Rhythmic accompaniment.

위의 [악보 1]을 통해 <범피중류>는 1인의 관소리 협연자와 국악관현악으로 이루어져 있음을 알 수 있다. 관현악은 관악기군·현악기군·타악기군으로 구분되고 현악기군은 활현악기군·발현악기군으로 세분된다. 관악기군에는 대금·피리, 활현악기군에는 해금·대해금·소아쟁·대아쟁, 발현악기군에는 가야금·거문고, 타악기군에는 북·장고·큰북이 편성된다. 악기 배

치 순서는 일반적인 관현악과는 차이가 있는데, 관악기군인 대금·피리에 이어 해금·아쟁·대해금이 한 악기군으로 묶여 있는 것을 확인할 수 있다. 그 아래로 협연인 창이 있고 가야금·거문고·대아쟁이 동종 악기군으로 묶여 있다. 국악관현악에서 소아쟁과 대아쟁을 같은 악기군으로 묶는 것이 보편적인 것과 달리 위의 악보에서는 두 악기를 분리해 놓았다. 이 악곡의 대아쟁 연주에는 활을 사용하는 아르코(Arco)보다 줄을 손으로 뜯는 피치카토(Pizzicato)가 주로 활용되는데, 이러한 이유에 따라 편곡자인 김희조가 대아쟁을 활현악기가 아닌 가야금, 거문고와 같이 줄을 뜯어 소리를 내는 발현악기로 분류했음을 알 수 있다.

또한 소아쟁 아래에 대해금이 편성되어 있는 것을 확인할 수 있다. 대해금의 역할은 크게 두 가지로 구분할 수 있는데, 먼저 소아쟁의 가락을 함께 연주하며 중·저음역대의 선율을 보완한다. 그리고 소아쟁과 대아쟁이 모두 지속음을 연주하지 않을 때 대해금은 음을 지속하며 중·저음역의 배경을 담당한다.

모든 악기의 음자리표는 높은음자리표를 사용하였다. 이는 김희조의 초기 관현악 작품에 공통되게 나타나는 현상이다.<sup>87)</sup> G=황(黃)의 개념을 사용하기 때문에 악보와 실제 연주하는 음정이 다르며 산조대금 5관청(E<sup>b</sup>)을 사용할 경우, 실음은 장3도 낮아진다.<sup>88)</sup> 일반적으로 국악관현악

87) 김희조의 합주곡 1번~7번까지는 민속악적인 색채를 지녔으며 산조악기(산조가야금, 산조대금)가 주로 편성된다. 조성에서 산조나 판소리에서 사용하는 본청개념을 도입하였다. 기보는 산조대금 5관청(E<sup>b</sup>)과 가야금의 민요청(E<sup>b</sup>)을 기본 청으로 하는 G=황으로 하여 모든 악기에 높은음자리표를 사용한다. 심상욱, “김희조 합주곡의 음악적 특징”, (서울: 한양대학교 박사학위논문, 2018), 44쪽.

88) 김희조 편곡 <범피중류>에 기보된 음계와 실음 음계의 비교  
기보상의 G음은 황이고 黃의 실음은 E<sup>b</sup>이다.



에서는 악기의 음역에 맞는 음자리표를 사용한다. 음역이 비교적 넓은 25현 가야금의 경우 큰보표를 사용하기도 하며, 거문고와 대아쟁은 주로 낮은음자리표를 사용하는데 거문고의 경우 음역이 높아진 구간을 높은음자리표로 변환하기도 한다. 간혹 처음부터 높은음자리표를 사용하는 경우라도 ‘실음은 8도 위’ 혹은 ‘실음보다 8도 아래로 기보하였음’ 등을 악보에 표시하기 때문에 김희조의 <범피중류>에 쓰인 기보는 일반적인 것과 다른 양상을 보이고 있음을 알 수 있다.

위의 내용을 바탕으로 <범피중류>의 악기편성 및 특이사항을 정리하면 다음의 [표 12]와 같다.

[표 12] 김희조 편곡, <범피중류>의 악기편성

| 악기군  |       | 편성악기                         | 특이사항  |
|------|-------|------------------------------|---|
| 협연   |       | 창 (판소리)                      | <p>모든 파트에 높은음자리표를 사용</p> <p>*피치카토 위주의 연주로 인해 발현악기로 분류</p> |
| 관악기군 |       | 대금, 피리                       |   |
| 현악기군 | 찰현악기군 | 해금, 대해금 <sup>89)</sup> , 소아쟁 |   |
|      | 발현악기군 | 가야금, 거문고, *대아쟁               |   |
| 타악기군 |       | 북(장고), 큰북                    |   |

89) 1966년 4월 21일 김봉기에 의해 제작된 저음역의 개량 해금이다. 울림통을 확대하여 음역을 낮추었다. 국립국악원, 『국립국악원 소장 개량악기 조사 보고서』, 서울: 국립국악원, 2017, 206쪽 참조.

#### 4) 사실

김희조의 〈범피중류〉는 김소희 원곡을 바탕으로 편곡하였다. 김희조의 작품과 원곡의 사실 비교를 통하여 편곡 과정에서 어떠한 변화가 발생하였는지 파악해 본 결과, 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 전주 및 간주가 삽입되었고 사실은 원곡과 거의 일치하였다. 장단은 원곡을 그대로 따랐으나 예외적인 부분도 있다. 제4악장 ‘심청이 거동봐라’에서는 하나의 장단으로 일관성 있게 흘러가는 원곡과는 달리 김희조는 템포를 의도적으로 조정하여 극적인 클라이맥스의 기능을 부여하였다.

김희조 편곡과 김소희의 두 종류 앨범의 사실을 다음의 [표 13]에서 비교하였다.<sup>90)</sup>

[표 13] 김희조 편곡과 김소희 원곡의 사실 비교

| 악장                     | 김희조 곡   | 김소희<br>카네기홀 실황  | 김소희(소리)·<br>박귀희(고수) |
|------------------------|---|---|---------------------|
| 1.<br>범<br>피<br>중<br>류 | (진양)<br><u>*(관현악 전주 2장단)</u><br>범피중류<br>두둥실 뿔나아 간다<br><u>*(관현악 간주 2장단)</u><br>망망○현 창해이요<br>탕○탕한 물결이로구나<br>백빈주 갈매기는<br>홍요안으로 나라들고<br>삼상의 기러-기는<br>한수로- 돌아든다<br>우량한 남은 소리<br>어적이 이언마는<br>극중인불견은<br>수뿔만 푸르렀다 | (진양)<br>범피중류<br>두둥실 떠나아 간다<br>망망현 창해이며<br>탕탕현 물결이로구나<br>백빈주 갈매기난<br>홍요안으로 날아들고<br>삼상의 기러기난<br>한수로 돌아든다<br>유량한 남은 소리<br>어적이 이언마는<br>곡중인불견은<br>수뿔만 푸르렀다 | 없음                  |

90) 구성과 사실이 다른 부분에 한하여 \*기울임체+밑줄로 표기하였고 말투 등의 차이는 사실의 일치로 간주하였다. 김희조 악보의 문체는 그대로 사용하였다.

| 악장                                 | 김희조 곡  | 김소희<br>카네기홀 실황  | 김소희(소리)·<br>박귀희(고수)  |
|------------------------------------|--|---|--|
| 2. 한<br>곳<br>을<br>당<br>도<br>하<br>니 | <p>(자진모리)<br/> <u>*(관현악 전주 4장단)</u><br/> 한 곳을 당도하니<br/> 이는 곧 임당수라<br/> 光風이 大作하고<br/> 魚龍이 싸우난 듯<br/> 벽력이 일어난 듯<br/> 운무가 호명하야<br/> 天地咫尺 알 길 없고<br/> 天地 적막하야 가치뉘떠<br/> 뱃전을 탕탕 부딪칠제<br/> 대천 바다 한가운데<br/> 노도 잃고 닳도 끊혀<br/> (용충)줄 끊어져<br/> (귀)빠지고 바람불제<br/> 안개 자자진다 갈길은<br/> 千里 万---아아-으-으<br/> ---으으---으어리나<br/> 남았는데<br/> 四面이 어둑정그렁-져<br/> 천지지척 갈릴없다<br/> 水中 구혼 잡기잡실<br/> 심청의 지기 보랏하고<br/> 섯돌며 외는소리<br/> 풍파강산 섞어날 제<br/> 선인들이 황황大急 告祀<br/> 之計를 채려 섬쌀로 밥<br/> 을 짓고 큰 소 잡아 헛<br/> 트리고 동이술 三色실과<br/> 五色湯需 받쳐놓고<br/> 산쪽 큰 칼 꽃아<br/> 기는듯이 받쳐놓고<br/> 심청을 정한 놓고<br/> 옷 입혀 고-사 끝에<br/> 받칠 차로<br/> 뱃머리로 떠다 앓혀놓고</p> | <p>(자진모리)<br/> 한 곳을 당도하니<br/> 이난 곧 임당수라<br/> 광풍이 대작하고<br/> 어룡이 싸우난 듯<br/> 벽력이 일어난 듯<br/> 운무가 호명하야<br/> 천지지척 알 길 없고<br/> 천지 적막하야 같이뉘떠<br/> 뱃전을 탕탕 부딪칠제<br/> 대천 바다 한가운데<br/> 노도 잃고 닳도 끊혀<br/> 용충줄 끊어져<br/> 귀빠지고 바람불제<br/> 안개 잦아진 날<br/> 갈길은 천리 만-으으어<br/> 리나 남았는데<br/> 사면이 어둑정그러져<br/> 천지지척 알길없다<br/> 수증 고혼 잡귀 잡신<br/> 심청의 지기 보랏하고,<br/> 서뜰며 우난 소리<br/> 풍파강산 섞어날 제<br/> 선인들이 황황대겁<br/> 고사지계를 차려<br/> 섬쌀로 밥을 짓고<br/> 큰 소 잡아 헤틀이고<br/> 동우술 삼색실과<br/> 오색탕수 바쳐놓고<br/> 산돏(돼지) 잡아<br/> 큰 칼 꽃아 기난 듯<br/> 바쳐놓고 심청을<br/> 정한 의복 입혀<br/> 고사 끝에 바칠 차로<br/> 뱃머리에다 앓혀놓고.<br/> <u>*(아니리:도사공이 집을<br/>내여 고사를 지내는데)</u></p> | <p><u>*(휘모리)</u><br/> 한 곳을 당도하니<br/> 이난 곧 임당수라<br/> 광풍이 대작하고<br/> 어룡이 싸우난 듯<br/> 벽력이 일어난 듯<br/> 운무가 호명하야<br/> 천지지척 알 길 없고<br/> 천지 적막하야<br/> 같이 뉘떠<br/> 뱃전을 탕탕 부딪칠제<br/> 대천 바다 한가운데<br/> 노도 잃고 닳도 끊혀<br/> 용충줄 끊어져<br/> 귀빠지고 바람불제<br/> 안개 잦아진 날<br/> 갈길은<br/> 천리 만-으으어리나<br/> 남았는데<br/> 사면이 어둑정그러져<br/> 천지지척 알길없다<br/> <u>*도사공이 집을 내여<br/>고사를 지내는데</u></p> |

| 악장         | 김희조 곡  | 김소희<br>카네기홀 실황   | 김소희(소리)·<br>박귀희(고수)   |
|------------|--|--|---|
| 3. 북을 두리둥둥 | <p>(중중모리)<br/> <u>*(관현악 전주 2장단)</u><br/>           북을 두리둥둥 둥둥둥<br/>           둥둥둥둥 두둥둥둥<br/>           두리 두둥 軒轅氏<br/>           배를 모아<br/>           이제 불통허고<br/>           후생의 본을 받아 달<br/>           各其爲業(각기위업)하니<br/>           막대한 공이 이아니냐<br/>           하우씨 구년지수<br/>           배타고 다스릴 제<br/>           오복에 정안<br/>           고개로 돌아들고<br/>           해섭의 패안 정 오강 앞<br/>           으로 돌아들 적에<br/>           그도 또한 배를 타고<br/>           임술지 추칠월에<br/>           종일유지소요하야<br/>           지국총어사와<br/>           어부인의 즐겁이라<br/>           경세 우경년에<br/>           상고선인이 이 아니냐<br/>           우리 동료 스물 네 명<br/>           상고로 위엄하여<br/>           경천에경서 다니다가<br/>           인당수 용왕님께<br/>           인제수를 바치오니<br/>           고이 받자하옵소서<br/>           여보시오 沈浪자<br/>           물 때 늦어가니<br/>           어서 빨리 물에 드르라<br/>           심청이 이 말을 듣더니<br/>           합장하여 엎드려져<br/>           아이구 아버지 ---<br/>           심청은 죽사오나<br/>           아버지는 눈을 땡</p> | <p>(중중모리)<br/>           북을 두리둥둥<br/>           둥둥둥<br/>           두리 두둥 현원씨<br/>           배를 모아<br/>           이제 불통허고<br/>           후생의 본을 받아 다<br/>           각기위업하니<br/>           막대한 공이 이아니냐<br/>           하우씨 구년치수,<br/>           배타고 다스릴 제<br/>           오복의 정한<br/>           공세 구로<br/>           돌아들고<br/>           해섭의 패한 장<br/>           오강으로 돌아들 적의.<br/>           그도 또한 배를 타고<br/>           임술지 추칠월의<br/>           종일위지소요하여<br/>           지국총어사와<br/>           어부인의 질겁이라.<br/>           경세 우경년의<br/>           상고선인이 이 아닌가<br/>           우리 동료 스물 네 명<br/>           상고로 위엄하여<br/>           경천경서 다니다가<br/>           인당수 용왕님께<br/>           인제수를 바치오니<br/>           고이 받자하옵소서<br/>           여보시오 심낭자,<br/>           물 때 늦어가니<br/>           어서 급히 물에 들으라<br/>           심청이 이 말을 듣더니<br/> <u>*일신수족을</u><br/> <u>벌벌 떨고 허는 말</u><br/> <u>여보시오 선인네들</u><br/> <u>도화동쪽이 어대요</u></p> | <p>(중중모리)<br/>           북을 두리둥둥<br/>           둥둥둥<br/>           두리 두둥 현원씨<br/>           배를 모아<br/>           이제 불통허고<br/>           후생의 본을 받아 다<br/>           각기위업하니<br/>           막대한 공이 이아니냐</p> <p><u>*심낭자 물 때 늦어가니</u><br/> <u>어서 급히 들어라</u><br/> <u>심청이 이 말을 듣더니</u><br/> <u>여보시오 선인네들</u><br/> <u>도화동쪽이 어대요</u><br/> <u>선인이 손을 들어</u><br/> <u>도화동을 가리킨다</u><br/> <u>저 건너 흑운이</u><br/> <u>적막허고</u><br/> <u>희연 구름이 담당헌데</u><br/> <u>그 아래가 도화동일세</u><br/> <u>심청이 바라보더니</u><br/> <u>두 손을 합장하고</u><br/> <u>뺨장안에 엎드려져</u></p> <p>아이고 아버지<br/>           심청은 죽사오나<br/>           아버지는 눈을 떠</p> |

| 악장                                    | 김희조 곡  | 김소희<br>카네기홀 실황앨범   | 김소희(소리)·<br>박귀희(고수)  |
|---------------------------------------|--|--|--|
| 3.<br>복<br>을<br>두<br>리<br>등<br>등      | 천지 만물을 보옵시고<br>나 같은 불효자식을<br>생각지 마옵소서<br>물결을 살펴보니 원해만<br>리나 하늘이 닿난데<br>태산같은 윗덩이 뱃전을<br>움죽 풍량은 우루루<br>물결은 월이렁 월이렁<br>툭쳐 뱃전을 탕탕 와르르  | <u>선인이 손을 들을</u><br><u>도화동을 가리킨다</u><br><u>저 건너 흑운이 적막하고</u><br><u>희연 구름이 담담헌데</u><br><u>그 아래가 도화동일세</u><br><u>심청이 바라보더니</u><br><u>두 손을 합장하고</u><br><u>뱃장 안에 었드려져</u><br>아이고 아버지!<br>심청은 죽사오나<br>아버지는 눈을 떠 천지<br>만물을 보옵시고<br>날 같은 불효여식을<br>생각지 마옵소서  | 천지 만물을 보옵시고<br>날 같은 불효 여식은<br>생각지 마옵소서<br>물결을 살펴보니 원해만<br>리는 하나로에 다 었는<br>데 태산 같은 뉘뎡이<br>뱃전을 움죽 풍량은<br>우루루물결은 위리렁<br>위리렁 위리렁 뒗쳐<br>뱃전을 탕탕 와르르  |
| 4.<br>심<br>청<br>이<br>거<br>동<br>봐<br>라 | <u>*<b>(자근모리·휘모리)</b></u><br>심청이 거동봐라<br>바람맞은 사람처럼<br>이리 비틀 저리 비틀<br>뱃전으로 나가더니<br>다시 한 번을 생각허니<br>내가 이리 진퇴키는<br>부친 효성이 부족함이라<br>치마폭 무릅쓰고<br>두 눈을 딱 감고<br>뱃머리로 우루루루.....<br>손 한번 헛치더니<br><u>*<b>più mosso (휘모리)</b></u><br>기러-기 낙수격으로<br>뺏다 물에다 풍 | (휘모리)<br>심청이 거동봐라<br>바람맞은 사람 같이<br>이리 비틀 저리 비틀<br>뱃전으로 나가더니<br>다시 한 번 생각한다<br>내가 이리 진퇴키는<br>부친 효성이 부족함이라<br>치마폭 무릅쓰고<br>두 눈을 딱 감고<br>뱃머리로 우루루루.....<br><u>*<b>아이고 아버지</b></u><br><u>명천이 감동하사</u><br><u>아버지의 허물일랑</u><br><u>심청몸으로 대신하고</u><br><u>아버지의 어둔 눈을</u><br><u>밝게 점지 하옵소서</u><br>기러기 낙수격으로<br>뺏다 물에다 풍 | (휘모리)<br>심청이 거동봐라<br>바람맞은 사람 같이<br>이리 비틀 저리 비틀<br>뱃전을 나가더니<br>다시 한 번 생각한다<br>내가 이리 진퇴키는<br>부친 효성이 부족함이라<br>치마폭 무릅쓰고<br>두 눈을 딱 감고<br>뱃머리로 우루루루.....<br>손 한번 헛치더니<br>기러기 낙수격으로<br>뺏다 물에다 풍<br><u>*<b>(아니리: 빠졌노니)</b></u> |
| 5.<br>해<br>당<br>은                     | (진양)<br>해당은 풍량을 쫓고<br>명월은 해문으로<br>잠겼구나   | 없음   | (진양)<br>행화는 풍량을 쫓고<br>명월은 해문으로<br>잠겼구나   |

## 5) 음악적 특징

### (1) 창에 대한 관현악의 보조적 역할

#### ① 밀도

〈범피중류〉의 관현악은 창 의 등장과 함께 어떠한 밀도 변화를 보이는데 다음의 [악보 2]를 통해 확인할 수 있다.

[악보 2] 〈범피중류〉의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악 밀도와 음량조절(제1~24마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

대금

피리 피리의 더블링(doubling)으로 선율 강조

해금

아쟁

대저울

창 음량 조절을 위한 대야쟁과 소야쟁의 피치카토

가야금

거문고

대야쟁

북

관악

음량 조절을 위한 대금의 저음역, 저취 및 지속음 연주

대금

피리

해금

아쟁

대저울

창 출현하는 모든 악기는 창과 같은 음정 연주

범 피 중 류

가야금

거문고

대야쟁

북

관악



[악보 2]는 〈범피중류〉의 도입부 24마디, 즉 진양 4장단의 악보이다. 제1~6마디까지는 타악기를 제외한 모든 악기군이 D<sub>4</sub>에서 G<sub>4</sub>로 완전4도 도약한다. 이때 피리는 옥타브 더블링(doubling) 연주로 선율의 흐름을 강조한다. 관현악의 밀도와 음량은 제7마디인 두 번째 장단에서 한 차례 낮아지고 13마디에서 창이 등장하면서 한 번 더 낮아진다. 이 부분에서 아쟁은 피치카토 주법을 활용하는데, 대아쟁은 첫 마디부터, 소아쟁은 창이 등장하기 직전 2마디부터 활용하는 것을 확인할 수 있다. 창이 등장하면 관악기군에서는 대금만 남고 모두 사라지며 상대적으로 음량이 적은 가야금, 거문고, 대아쟁 피치카토가 반주를 이어간다. 이때 대금은 저취<sup>91)</sup>인 A<sub>4</sub>에서 한 음 아래 G<sub>4</sub>로 이동한 뒤 6마디를 지속하는데, 이는 ‘범-피’ 부분의 창 선율과 리듬을 거의 그대로 모방한 수성가락이다.

대금의 이러한 연주 방식에는 다음의 두 가지 효과가 있다. 첫째, 저취 연주로 인해 창의 음량을 넘어서거나 방해하지 않는다. 둘째, 창과 같은 음역의 소리를 냄으로써 창의 선율을 더욱 명확하게 드러낸다. 이 밖에도 창과 함께 연주되는 악기들은 모두 창의 음정인 A<sub>4</sub>를 연주함으로써 창 선율을 더욱 분명하게 인식시키는 데에 도움을 준다.

이처럼 관현악은 창에 대한 보조적인 역할을 할 때, 창의 등장과 함께 밀도를 축소하고 음량을 조절하며 수성가락을 맡은 악기는 창을 방해하지 않는 음역과 리듬을 연주한다는 것을 알 수 있다.

다음은 총주(Tutti)의 활용에 관한 예이다. 노래가 설 때의 관현악은 총주로 음악의 흐름을 주도하기도 하는데, 다음의 [악보 3]을 통해 〈범피중류〉에서는 관현악 총주가 어떻게 활용되었는지 확인할 수 있다.

91) 오버블로잉(overblowing : 관악기에서 입김의 속도와 압력 등을 조절하여 일정한 운지에서 바탕음 대신 특정한 배음을 연주하는 주법)을 의미하는 전통적 용어이다. 저취, 평취, 역취로 구분하며 이는 각각 저음역, 중음역, 고음역을 연주할 때 사용되는 취법이다. 저취는 창에 김이 서리게 하듯 느끼고 따뜻하며 부드러운 입김을 사용한다. 김희선 외, 『창작을 위한 국악기 이해와 활용』(서울: 국립국악원, 2018), 150쪽.



[악보 3] <범피중류>의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악 총주(Tutti)의 활용(제25~36마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

창이 시작하면서 음량과 밀도를 줄였던 관현악은 [악보 3]의 29마디, 35마디와 같이 가사가 맺어지는 지점에서 총주로 등장하기도 한다. 진양조에서는 주로 장단의 마지막 2마디에 이와 같은 총주가 공통적으로 발견되는데, 이는 전통 판소리에서 장단의 마지막을 소리북 가락으로 맺는 것을 관현악이 구현한 것으로 해석할 수 있다. 이러한 총주로 인해 창자는 장단 감각을 유지할 수 있으며 관현악은 전경에서 음악의 흐름을 주도할 수 있다.

② 수성가락

창을 보조하기 위한 관현악의 수성가락 활용 양상을 다음 [악보 4]를 통해 확인할 수 있다.

[악보 4] <범피중류>의 창에 대한 보조적 역할

- 수성가락 악기의 이동 및 축소(제73~96마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

73 79

대금  
피리  
해금  
아쟁  
대해금  
창  
백빈 주 갈 매 기 는 흥 요 안 으 로 나 라 들 고  
기아금  
거문고  
태아쟁  
북  
큰북

반주 악기의 이동 및 축소

83 96

대금  
피리  
해금  
아쟁  
대해금  
창  
삼 상 의 기 러 - 기 는 한 수 로 - 돌 아 든 나  
기아금  
거문고  
태아쟁  
북  
큰북

해금의 근접 모방

[악보 4]의 73마디부터 76마디까지의 관현악 반주는 창 의 선율을 거의 그대로 모방한 수성가락이다. 75마디 ‘갈-매기’ 사이의 잔가락을 제외한 주요 음정 및 리듬은 소아쟁, 가야금, 거문고, 대아쟁을 통해 유니즌(Unison)으로 연주된다. 노래가 끝나면 77~78마디 두 마디에 걸쳐 관현악 총주가 진양의 박자를 채운 뒤 79마디부터 다시 노래가 시작된다. 이때에는 수성가락의 악기 구성에 변화가 생긴다. 활현악기군의 경우에는 소아쟁이 쉬는 대신 앞서 등장하지 않았던 해금이 그 역할을 이어받고 발현악기군에서는 가야금이 남는다. 노래가 끝난 뒤 이어지는 83~84마디는 앞부분과 마찬가지로 관현악 총주가 등장하고, 85~90마디는 저취로 이동한 대금과 대해금이 배경으로 더해진다.

관현악은 전반적으로 창 의 선율을 따라가는 유니즌의 형태이지만 세부적으로는 리듬의 분할로 변주한다. 그 예로, 73마디에서 첫 박만 연주했던 타악기는 85마디에서 첫 박과 둘째 박을 연주하고 거문고와 대아쟁은 창 의 가락을 모방하는 대신 새로운 리듬을 생성해나가는 것을 확인할 수 있다.

수성가락의 축소 및 이동은 91마디에서도 이루어진다. 관현악 중 대금과 가야금을 제외한 나머지 악기들은 사라지고 해금이 다시 등장하는데, 해금은 거문고와 대아쟁이 생성한 리듬을 활용하는 동시에 창 선율의 근접 모방을 통해 배경으로서의 텍스처를 구현한다.

이를 통해 관현악이 창에 대한 보조적 역할을 할 때 수성가락의 악기를 이동하고 축소하는 방식을 활용하여 반주의 색채를 변화시키는 동시에 음량을 조절한다는 것을 알 수 있다.

### ③ 리듬

다음의 [악보 5]는 도입부에서 이어지는 부분으로 관현악의 리듬 보조에 관하여 확인할 수 있다.

[악보 5] <범피중류>의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악의 강력한 첫 박(제133~138마디,  $\frac{6}{8}$  자진모리)

[악보 5]의 133마디부터 해금의 트레몰로가 지속되는 동안 나머지 관현악은 다음의 세 가지 특징적인 연주를 한다.

첫째, 해금과 대해금은 *fp* (포르테피아노)의 악상을 연주하며 포르테의 강한 타격감으로 장단의 첫 박을 강조한다. 이처럼 관현악이 강력한 첫 박을 제시해줌으로써 창자는 박자 감각을 잃지 않고 매끄러운 연주를 이어갈 수 있다.

둘째, 아쟁과 가야금은 첫 박 이후 둘째 박부터 옥타브 위로 도약하는데 이때 음의 높낮이를 활용하여 강박과 약박을 구분하였다.

셋째, 135마디의 거문고가 2성부로 나뉘고 옥타브로 배치되었다. 첫 박 이후의 거문고 윗 선율은 가야금과 함께 수성가락을 연주한다.

이러한 섬여림의 표현 및 옥타브 연주는 해금이 지속하고 있는 트레몰로와 결합하여 긴장 효과의 상승 및 극대화에 도움을 줄 수 있다.

④ 대위

다음은 관현악의 대위법적인 사용이다. 관현악과 같은 다성 음악에서 성부의 짜임새, 즉 텍스처(Texture)의 구성이 어떠한 방식으로 창에 대한 보조적 역할을 하는지 다음의 [악보 6], [악보 7]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 6] <범피중류>의 창에 대한 보조적 역할

- 스트레토(Stretto)의 예 1.(제49~60마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

[악보 6]에서는 관현악이 창 선율을 직접적으로 모방하는 것을 볼 수 있다. 대금은 49마디 '망망-'의 선율을 50마디에서, 55마디 '창해-'의 선율을 56마디에서 그대로 재현하며 근접 모방을 한다. 이처럼 관현악의 스트레토(Stretto)<sup>92</sup>는 창이 바로 다음 마디에서 이루어지기도 하지만 한 마디 내에서 박자의 차이를 이용하여 시도되기도 한다.

다음의 [악보 7]에서는 한 마디 내에서 이루어지는 스트레토의 예를 확인할 수 있다.

[악보 7] <범피중류>의 창에 대한 보조적 역할

- 스트레토(Stretto)의 예 2.(제109~114마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

창의 첫째 박 음정과 리듬을 둘째 박에서 재현

The musical score consists of ten staves. The first staff is labeled '대금' (Daeguim) and the second '피리' (Piri). The third staff is '해금' (Haeguim), the fourth '아쟁' (Ajaeng), and the fifth '대해금' (Daehaeguim). The sixth staff is '창' (Chang) with the lyrics '극 중 인 불 견 은 수 봄 만 푸 르 렸 다'. The seventh staff is '가야금' (Gajaeguim), the eighth '거문고' (Geomgo), and the ninth '대아쟁' (Daajaeng). The tenth staff is '북' (Bok) and the eleventh is '큰북' (Daebok). A box highlights the first measure (measures 109-110) of the score, and a circle highlights the first measure of the Chang part. Arrows indicate the relationship between the first measure of the score and the first measure of the Chang part.

[악보 7]의 109마디 첫째 박의 창 음정인 G<sub>5</sub>를 두 번째 박에서 대금과 피리, 북이 연주하며 창의 음정과 리듬을 재현한다. 하지만 [악보 6]과 [악보 7]을 통하여 확인해 본 바에 의하면 이와 같은 근접 모방 기법은 연속적이지 않고 한두 마디에 국한하여 이루어지고 있다는 것을 알 수 있다.

92) 시작 부분이 같은 주제를 서로 다른 성부에서 엇갈려 연주하는 모방 대위법 중 근접 모방을 의미한다.

## (2) 창 음정에 대한 관현악의 예비

### ① 직접적 예비

관현악은 창자가 올바른 첫 음정을 낼 수 있도록 창 음정을 직접적으로 예비한다. 다음의 [악보 8]을 통해 이와 같은 예를 확인할 수 있다.

[악보 8] <범피중류>의 창 음정의 직접적 예비

- 관현악의 첫 음 제시(제157~168마디,  $\frac{6}{8}$  자진모리)

The musical score illustrates the direct preparation for the vocal first note in the 'Bompijungryu' section. The vocal line (창) features lyrics in Korean and Chinese characters. Annotations include boxes around the vocal first notes and arrows pointing to corresponding orchestral parts, with a label '창 음정을 미리 제시하는 관현악' (Orchestra presenting the vocal note in advance).



[악보 8]은 <범피중류> 제2악장 ‘한 곳을 당도하니’ 중 일부이며 2마디가 자진모리 1장단을 이루고 있다. 악보 위에 표시된 바와 같이 거의 매장단의 첫 박에서 창 음정에 대한 예비이 이루어지고 있다.

먼저 157마디의 소아쟁과 발현악기군에서 제시하는 음정은 곧이어 등장할 ‘안개 자자진다’의 첫 음정과 같은  $D_4$ 이다. 이어 159마디에서 관악기군과 찰현악기군이 등장하여 D음정의 총주를 만들어내면 창은  $D_5$ 로 ‘갈 길은’을 시작한다. 이때 대금의 음정과 가야금의 옥타브 도약이 창자의 음정 변화에 맞추어 이동한다. 161마디에서 가야금과 해금이  $G_4$ 와  $D_4$ 로 구성된 작은 반복 패턴을 연주하는데 이 구성음은 다음 마디인 162마디의 ‘천리(千里)’의 구성음과 일치한다. 163마디에 진입하면서 낮은 음역으로 이동한 대금과 가야금을 포함하여 관현악은 D음정을 제시하고 창은 대해금과 함께 ‘만(方)-’을 노래한다. 이후 가사 없이 길게 이어지는 음의 이동 안에서 가야금은 창자의 다음 방향을 미리 알려주기 위해  $B^b$ 을 연속적으로 제시하며 리듬을 채워나간다. 163마디에서 시작된 창자의 선율은 166마디에서  $B^b_4$ 를 거쳐 167마디에서  $C_5$ 에 도달한다.

이처럼 관현악은 창보다 먼저 특정 음정을 제시하는 것으로 창 음정을 예비한다. 이로 인해 창자는 올바른 음정을 내고 그것을 오래도록 유지할 수 있다.

## ② 간접적 예비

<범피중류>의 관현악은 창 음정을 직접적으로 예비할 뿐 아니라 간접적인 방식을 통해서도 예비한다. 이와 같은 예를 다음의 [악보 9]를 통해 확인할 수 있다.

[악보 9] <범피중류>의 창 음정의 간접적 예비

- 관현악의 본청 강조 및 반음계적 도입(제121~132마디,  $\frac{6}{8}$  자진모리)

121 작진모리 ♩=120 II. 한곳을 당도하니

본청 G의 강조 후 반음계적 도입

127

한 - 곳 을 당 도 하 니 이 는 곧 임 당 수 라

[악보 9]는 제2악장 ‘한 곳을 당도하니’의 도입부이다. 121마디부터 128마디까지의 8마디 즉, 자진모리 4장단에 걸쳐 관현악 전주가 연주된다. 이때 관현악은 총주 형태로 각각의 악기별 움직임은 다음과 같다. 대금은 저취의 지속음을 연주하고, 피리와 대해금도 음정을 지속했다가 순차하행을 한다. 해금은 지속음의 트레몰로를, 아쟁은 피치카토로 베이스를 연주하며, 가야금은 옥타브 도약 후 연튀김을 하고, 거문고는 스트링을 연주한다. 이처럼 악기별로 연주 형태가 각각 다르므로 만들어지는 음의결은 다르지만, 이들이 연주하는 음정은 모두 같은 G로, 이는 이 악곡의 본청이다. 이처럼 본청을 강조하는 연주는 도입부 2마디에 걸쳐 보이다가 이어지는 5마디에 걸쳐 선율적으로 이동한다. 자진모리 4장단의 전주가 끝나는 마지막 여섯 박인 128마디에서 가야금을 제외한 모든 악기는 본청을 중지음으로 두고 연주를 멈춘다. 이때 가야금은 중지하지 않고 바로  $C_5-D_5-D^{\#}_5$ 의 반음계가 포함된 연속된 음정을 통해 129마디에서  $E_5$ 에 도달한다. 이때 가야금이 도달한 음정인  $E_5$ 는 창 의 첫 음정과 같다. 이처럼 관현악이 창 의 음정을 예비할 때 전주에서 본청을 충분히 강조하고 창 의 첫 음정을 반음계적으로 도입시키는 등 간접적으로 예비하는 것을 확인할 수 있다.

이 밖에도 악기별로는 다음과 같은 특징을 발견할 수 있다. 먼저 121마디 해금의 트레몰로는  $G_4$ 로 연주하다가 노래가 시작하는 129마디부터 4도 아래 음정인  $D_4$ 로 이동한다. 이때부터 음정의 이동 없이 지속성 있는 낮은 소리를 만듦으로써 배경으로 전환된다. 해금의 트레몰로는 자진모리의 장단 감각을 흐트러뜨리는 동시에 긴장 효과를 만들어낸다.

한편 가야금은 123~124마디에서 반음계적인 하행진행을 하고 128~129마디에서 반음계적 상행진행을 한다. 이와 같은 움직임의 발단은 129마디 ‘한-곳-을’ 사이에 활용된 포르타멘토(portamento)에서 찾을 수 있다. 가야금의 이러한 반음계적 진행은 창 의 움직임에 대한 복선으로서 기능한다는 것을 알 수 있다.

### (3) 음화기법 (Word painting)

#### ① 배경 및 분위기

〈범피중류〉의 배경 및 분위기를 관현악이 어떠한 방식으로 표현하고 있는지 아래 [악보 10]을 통하여 확인할 수 있다.

[악보 10] 〈범피중류〉의 음화기법 중 배경 및 분위기

- 폴리리듬(제121~124마디,  $\frac{6}{8}$  자진모리)

121 자진모리 ♩=120 II. 한 곳을 당도하니

대금 *f*

피리 *f*

해금 *f*

아쟁 *fp pizz*

대해금 *f*

창

가야금 *f*

저문고 *f*

대아쟁 *f*

북 *f*

큰북 *f*

해금, 대금 특정리듬 없음

피리, 아쟁, 대해금, 거문고 2+2+2

가야금, 북 3+3

[악보 10]은 〈범피중류〉의 제2악장인 ‘한 곳을 당도하니’의 도입부로 이 부분의 가사는 다음과 같다.

‘한 곳을 당도하니 이는 곧 입당수라  
 광풍이 대작하고 어룡이 싸우난 듯  
 벽력이 일어난 듯 운무가 호명하야  
 천지지척 알 길 없고 천지 적막하야  
 가치 뉘떠 뱃전을 탕탕 부드칠제’

위의 가사를 통해 심청을 태운 배가 인당수에 도착함과 동시에 매서운 바람과 파도, 짙은 안개가 자욱한 풍경이 펼쳐지고 있음을 알 수 있다. 관현악은 이러한 분위기의 표현을 위하여 가야금의 연퉁김 주법에 의한 동음 반복, 해금의 트레몰로, 폴리리듬(Polyrhythm)<sup>93)</sup>을 활용하였다. 122마디의 가야금과 북이 자진모리의 기본 리듬인 3소박, 즉 3+3을 연주할 때 피리, 아쟁, 대해금, 거문고는 2소박인 2+2+2의 리듬꼴을 연주하며 헤미올라를 구현한다. 이처럼 서로 다른 리듬의 동시 연주로 비트(beat)를 충돌시켰을 때 순간적으로 강한 리듬 에너지가 생성될 수 있다. 대금과 해금은 각각 지속음과 트레몰로의 연주를 통해 구체적인 리듬 없이 배경으로 존재하는 한편 폴리리듬이 한 마디 안에서 이루어졌고 이후에 지속성은 보이지 않는다.

이어서 살피볼 [악보 11]과 [악보 12]는 제4악장 ‘심청이 거동봐라’이다. 이 부분의 가사는 다음과 같이 심청이가 인당수에 빠지기 직전의 상황을 묘사하고 있다.

‘심청이 거동봐라 바람맞은 사람처럼 이리 비틀 저리 비틀  
 뱃전으로 나가드니 다시 한 번을 생각허니  
 내가 이리 진퇴키는 부친 효성이 부족함이라  
 치마폭 무릅쓰고 두 눈을 딱 감고 뱃머리로 우루루루.....  
 손 한번 헛치더니 기러-기 낙수격으로 떴다 물에다 풍’

93) 폴리리듬은 두 성분 이상에서 대조되는 리듬이 동시에 진행되는 것을 의미한다.

[악보 11] <범피중류>의 음화기법 중 배경 및 분위기

- 찰현악기의 지속적 트레몰로(제319~326마디,  $\frac{12}{8}$  자진모리)

자진모리, 위모리 IV. 心滿이 舉動바 라

319

322 325

해금, 아쟁, 대해금의 지속적인 트레몰로 연주

[악보 11]의 해금, 아쟁, 대해금은 19마디에 걸친 트레몰로를 지속하며 불안한 심리와 긴장감 있는 상황에 대한 분위기를 조성한다. 이때 트레몰로는 배경에 자리하며 음정의 변화 없이 한 두 음으로 지속한다.

[악보 12] <범피중류>의 음화기법 중 배경 및 분위기 - 활현악기의 지속적인 트레몰로와 피리의 저음 지속음(제327~334마디,  $\frac{12}{8}$  자진모리)

327

대금

피리

해금

아쟁

대해금

창

가야금

저문고

대아쟁

북

큰북

두 눈을 딱 감고 뱃머리를 우루

331

piu mosso

대금

피리

해금

아쟁

대해금

창

손한 번갯치더니 기러 -

[악보 12]를 통해 현악기의 트레몰로에 더해진 피리의 간헐적 저음 지속음을 확인할 수 있다. 피리의 지속적인 D<sub>4</sub>음은 현악기 트레몰로와 함께 긴장된 분위기를 표현할 수 있도록 도움을 준다.

② 화자의 어조 및 내적 정서

다음은 심청이 인당수에 빠지기 직전의 상황에서 관현악이 어떠한 방식을 통해 화자인 심청의 정서를 표현하는지 [악보 13]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 13] <범피중류>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서

- 대금, 가야금의 표현법(제283~288마디,  $\frac{6}{8}$  중중모리)

The musical score consists of ten staves. From top to bottom: 1. Daegu (대금) with a '283' measure marker; 2. Piri (피리); 3. Haegu (해금); 4. Aegum (아쟁); 5. Daegaegu (대해금); 6. Chang (창) with lyrics '이 구 아버지' and '沈 淸은 줄 사 오나'; 7. Gayageum (가야금) with dynamic markings *f* and *p*; 8. Gamoggo (가문고) with dynamic marking *p*; 9. Daegaegum (대아쟁) with dynamic marking *p*; 10. Buk (북) with dynamic marking *f* and a '2' marking above the staff; 11. Kumbuk (큰북) with dynamic marking *f* and *p*.

[악보 13]에서 심청은 뱃머리에 올라 마지막으로 아버지를 외치며 다음의 가사를 노래한다.



*‘아이고 아버지!’*

*심청은 죽사오나 아버지는 눈을 떠 천지 만물을 보옵시고*

*나 같은 불효자식을 생각지 마옵소서*

*물결을 살펴보니 원해만리나 하늘이 닿난데’*

위의 가사를 통해 살펴본 심청의 내면에는 아버지가 반드시 눈을 뜨길 바라는 간절함과 먼저 죽게 되었다는 죄송함, 그리고 죽음에 대한 두려움이 공존하고 있음을 알 수 있다. 또한 마지막으로 불러보는 ‘아버지’라는 세 글자에 간절함과 절박함 등 복잡한 감정이 함축되어 있다.

관현악은 이런 심청의 심정을 대변한다. 우선 살펴볼 악기는 대금과 가야금이다. 먼저 대금은 283마디의 ‘아이구 아버지’ 부분에서 창 의 음 진행인 완전 4도 도약을 따라 연주한다. 이후 음을 떠는 동시에 끌어내리는 것까지 총 4마디 동안 창 의 선율을 함께 구현한다. 가야금은 아버지를 외친 뒤 16분음표의 연속적인 리듬으로 동음을 반복하고 다음 마디에서 반음계적으로 하행한다. 이처럼 창 의 세심한 움직임에 대금이 함께 표현하고 이에 대한 가야금의 배경 묘사가 어우러져 심청의 감정 상태를 강조한다. 심청의 내면에 자리한 죽음을 앞둔 두려움, 아버지를 향한 죄송한 마음, 심청의 불안정하고 복잡한 심리가 관현악을 통해 구현되고 있음을 알 수 있다.

이 밖에도 관현악이 어떠한 방식을 사용하였는지 다음의 [악보 14]를 통해 확인할 수 있다.

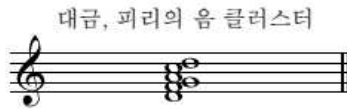
[악보 14] <범피중류>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서

- 대금, 피리의 음 클러스터(제295~306마디,  $\frac{6}{8}$  중중모리)

The image shows a musical score for the piece 'Bompijungryu'. The score is arranged in a system with multiple staves for different instruments: 대금 (Daegu), 피리 (Piri), 해금 (Haegeum), 아쟁 (Aeng), 대해금 (Daehaegeum), 창 (Chang), 가야금 (Gayageum), 거문고 (Gomonko), 대아쟁 (Daeyang), 북 (Buk), and 큰북 (Daengbuk). The score includes lyrics in Korean and English. There are two specific annotations: a circle around a cluster of notes in the Daegu and Piri staves at measure 295, and another circle around a cluster at measure 300. An arrow points from the text '대금, 피리의 음클러스터로 인한 불협화음 조성' to the cluster at measure 300. The score is in 6/8 time and features a '중중모리' (Jungjungmori) rhythm.

[악보 14]의 대금과 피리는 음 클러스터(Cluster)로 불협화음을 조성한다. 특정할 수 없는 음 뭉치가 저음역대에서 등장함으로 인해 관악기만의 어두운 색채감을 만들어낸다. 이 부분의 구체적인 구성음을 정리하면 다음의 [악보 15]와 같다.

[악보 15] <범피중류>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서  
- 대금, 피리의 음 클러스터 구성음



[악보 15]에서와 같이 대금과 피리의 음 클러스터는 D<sub>4</sub>와 D<sub>5</sub>의 한 옥타브 사이가 F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>로 채워진 형태이다. 이를 더욱 간단하게 살펴보면 D를 근음으로 하여 쌓아 올린 3화음, 즉 D minor에 G<sub>4</sub>와 C<sub>5</sub>가 포함된 양상이다. 이 두 가지 음정이 개입되면서 Dm<sub>7</sub> 화성이 생성됨과 동시에 F<sub>4</sub>-G<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>-A<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>-D<sub>5</sub>와 같이 인접한 음정의 간격이 장2도로 충돌하는 구간이 늘어난다. 2도 간격과 7도 간격을 가진 음정이 발생할수록 음정 사이의 어울림은 불협화에 가까워진다. 따라서 대금과 피리가 만들어내는 음 뭉치의 성격 역시 서로 충돌할 여지가 많은 쪽으로 치우쳐 있다. 이처럼 대금과 피리의 음 클러스터는 심청의 불안정한 심리 상태를 대변하고 있음을 알 수 있다.

③ 의성어·의태어 표현

제3악장인 ‘북을 두리둥둥’에서는 북소리를 묘사하는 가사가 다음과 같이 등장한다. 이에 대한 관현악의 표현을 [악보 16]에서 확인할 수 있다.

‘북을 두리둥둥 둥둥둥 둥둥둥둥 두둥둥둥 두리 두둥  
...중략... 입술지 추칠월에 중일유지소요하야 지국총어사와  
어부인의 즐겁이라 경세 우경년에 상고선인이 이 아니냐  
우리 동료 스물 네 명 상고로 위엄하여 ...’

[악보 16] <범피중류>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현

- 관현악의 북소리 묘사(제253~264마디,  $\frac{6}{8}$  중중모리)

253

대금

피리

해금

아쟁

복소리를 묘사하는 반복적인 동형 헤미올라 리듬

대해금

창

중 일유 지 소 요 하 야 至 菊 叢 於 射 와 漁 夫 人 의 즐 겁 이 라 湮 歲 又 湮 年 에

가야금

geomgo

대아쟁

북

큰북

259

대금

피리

해금

아쟁

대해금

창

商 賈 選 인 이 아 니 나 우 리 동 료 스 물 네 명 商 賈 爲 業 하 여

가야금

가야금 음역의 확장(1옥타브에서 2옥타브로)

geomgo

대아쟁

북

큰북

[악보 16]은 제3악장인 ‘북을 두리둥둥’으로 이 부분에서는 심청이 배에서 뛰어내리기 전 선인들이 고사를 지내는 모습을 노래한다. 이 부분은 심청이 물에 빠질 시간이 가까워질수록 점차 긴장이 고조되며 클라이맥스가 시작되는 곳으로, 관현악은 다채로운 악상과 표현을 통해 극적인 효과를 낸다.

우선 관현악의 여러 가지 악기 중, 특히 북이 주요 역할을 한다. 북은 규칙적인 2소박의 8분음표 리듬을 지속성 있게 연주하며 중중모리 장단에서 헤미올라를 만든다.

북 외에도 악기마다 북의 소리를 묘사하기도 한다. 예를 들어 257마디부터 가야금은 한 옥타브로 반복적인 리듬과 음형을 연주하다가 261마디에서 두 옥타브로 음역을 확장하며 분위기를 고조시키기도 한다. 이때 거문고와 대아쟁도 반복적인 동음을 연주하며 규칙적인 음형을 만들어내는데 이러한 요소들이 모여 북소리를 묘사해내는 데에 효과적으로 작용할 수 있다.

다음은 심청이 인당수에 몸을 던지기 직전, 뱃머리 올라 발아래를 내려다보는 상황이다. 거센 바람과 출렁이는 파도 등을 묘사하기 위해 관현악은 어떠한 방식을 활용하는지 [악보 17]에서 확인할 수 있다.

[악보 17] <범피중류>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현

- 가사 표현의 극대화(제307~318마디,  $\frac{6}{8}$  중중모리)

‘움-죽’ 사이의 침표로 인한 가사 표현의 극대화

307

대금  
피리  
해금  
아쟁 *arco*  
대해금  
창  
가야금  
거문고  
대아쟁  
북  
큰북

泰山 같은 윗 덩이 벗 전 을 움 죽 風浪은 우루

‘물결은 월이렁 월이렁’에 맞춘 해금의 8분음표 음형 반복 진행 가사 표현의 극대화

313

대금  
피리  
해금  
아쟁  
대해금  
창  
가야금  
거문고  
대아쟁  
북  
큰북

물결은 월이렁 월이렁 툇 쳐 벗 전 을 탕 탕 와르르

‘우루루, 와르르’ 이후 가야금과 아쟁의 8분음표 하행 진행 가사 표현의 극대화

*poco a poco* *cresc* *et* *molto*  
*pp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *pp*

[악보 17]은 심청이 인당수에 몸을 던지기 직전, 발아래를 내려다보는 상황이다. 화자는 다음과 같은 가사를 노래한다.

‘태산같은 윗덩이 뱃전을 읊-죽,  
풍랑은 우루루 물결은 월이렁 월이렁 툭 쳐  
뱃전을 탕탕 와르르’

위의 가사에는 ‘읊죽’, ‘우루루’, ‘월이렁 월이렁’, ‘툭 쳐’, ‘탕탕’, ‘와르르’ 등 다양한 의성어·의태어 표현이 있다. 이러한 단어들은 관현악에 의하여 다음과 같은 방식으로 표현된다. 우선 309~310마디의 가사인 ‘읊-죽’ 사이에는 쉼이 있는데, 이에 맞추어 관현악은 D음정을 유니즌으로 8도 하행한 뒤 일시적인 쉼(pause)을 갖는다. 이렇듯 예기치 않은 쉼으로 인해 가사 표현이 돋보일 수 있다. 또한 311~312마디의 ‘풍랑은 우루루’와 317~318마디의 ‘탕탕 와르르’에서는 가야금과 아쟁이 8분음표로 하행 진행한다. 최대한 높은 음역에서 아래로 하행하는 것을 통하여 무언가가 쏟아져 내리는 듯한 가사 표현에 더욱 생동감을 부여할 수 있다. 또한 313~315마디의 ‘물결은 월이렁 월이렁 툭 쳐 뱃전을’ 구간은 해금이 단3도 8분음표의 음형을 반복적으로 진행하며 물결이 반복적으로 일렁이는 듯한 배경을 만들어낸다.

#### (4) 그 밖의 특징

다음의 [악보 18]은 제2악장 ‘한 곳을 당도하니’의 종지구로 이 부분은 전통 판소리의 도섭에 해당한다.

[악보 18] <범피중류>의 제2악장 종지구 도섭(제203~212마디,  $\frac{6}{8}$  자진모리)

203 204 자진모리 제곡

대금

피리

해금

아쟁

대해금

창

산 쪽 큰 칼 꽃아 기는 듯 이 받 쳐 놓 고 沈 浦 을 정 한

가야금

거문고

대야쟁

북

관북

자진모리 제곡

211

대금

피리

해금

아쟁

대해금

창

놓 고 옷 일 히 고 — 사 곁 에 밭 칠 차로 뱃 머 리 로 띠 다얏 히 놓 고

가야금

거문고

대야쟁



[악보 18]의 209마디부터 211마디까지는 어떠한 관현악 반주 없이 타악기만 남아 자진모리 장단을 지속한다.<sup>94)</sup> 그 장단 위에서 창은 제약 없이 리듬과 음조 모두 자유롭게 노래하는 것으로 감정을 섬세하게 표현할 수 있다. 이러한 방식은 전통 판소리에서 도섭이라고 하는데, 도섭은 울타리가 없는 자유로운 표현의 영역 안에서 리듬을 늘렸다 줄였다 소리함으로써 다른 부분과의 대비를 통해 감정의 극대화를 보여주는 동시에 창자에게 집중시키는 효과가 있다.<sup>95)</sup> 도섭에서는 감정과 기교의 표현이 전적으로 창자의 몫이기 때문에 누가 부르느냐에 따라 느낌이 매우 달라질 수 있다. 이와 같은 효과를 위하여 편곡자인 김희조는 〈범피중류〉의 도섭 부분의 관현악을 의도적으로 비웠다는 것을 알 수 있다.

## 6) 소결

지금까지 김희조 편곡의 창과 관현악을 위한 춘향가 중 〈범피중류〉를 살펴보았다. 이 곡은 김희조의 초기작으로 1인의 판소리 협연자와 국악 관현악 편성이다. 각 악장은 장단에 기초하며 장단은 음악적 소재이자 악곡 구조의 기반이 된다. 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 전주 및 간주가 삽입되었고, 사설은 원곡과 거의 일치했다. 장단은 원곡을 그대로 따랐으나 예외적으로는 템포를 의도적으로 조정하여 극적인 클라이맥스의 기능을 하였다. 기보 방식에 산조나 판소리의 본청개념을 도입하여 ‘기보상 G=黃, 黃의 실음=E<sup>b</sup>’이며 기보와 실제 음정이 다르다.

관현악은 창에 대한 보조적 역할을 위하여 창의 등장과 함께 밀도를 낮추고 악기에 따라서는 음역을 낮추거나 음량을 작게 하여 창의 등장을 방해하지 않는다. 또한 간주 시 총주(Tutti)를 통해 전경에서 음악의 흐름을 주도하였고 특히 장단을 마무리할 때 판소리 소리북의 맺는 가락을

94) 안숙선이 녹음한 음원에서는 관현악이 수성가락 위주의 즉흥연주를 한다.

95) ‘명고수 김명환은 “규칙적인 장단에서는 감동적인 예술을 기대하기 어렵다.” “예술이기 때문에 어떤 형식에 구속할 수 없다.”라고 소박한 예술론을 피력한 바가 있다. 확실히 판소리에는 감정과 기교의 표현을 위해서 장단이 양보하는 인상을 주는 대목이 많다.’ 백대웅, 앞의 글. 162쪽

구현하였다. 또한 수성가락의 악기를 이동하고 축소하는 방식을 활용하여 반주의 색채를 변화시키고 음량을 조절하였다. 관현악의 창 선율에 대한 근접 모방은 창 의 바로 다음 마디에서 이루어지거나 한 마디 내에서 박자의 차이를 이용하여 시도되었으나, 연속성은 보이지 않는다. 관현악은 창 의 움직임에 대한 복선을 표현하기도 하고 장단의 첫 박을 포르테로 강조하는 것으로 창자가 박자 감각을 잃지 않도록 돕는다.

창 음정에 대한 관현악의 예비로는 거의 매 장단의 첫 박에서 창 음정을 미리 제시하는 직접적 방식과 전주에서 본청을 강조하거나 반음계적으로 창 의 첫 음정에 도달하는 간접적 방식이 활용되었다.

음화기법 중 첫째 배경 및 분위기에서는 매서운 바람과 파도, 짙은 안개가 자욱한 풍경을 표현하기 위하여 가야금의 연퉁김 주법에 의한 동음반복과 해금의 트레몰로 및 폴리리듬이 활용되었는데, 폴리리듬에 지속성은 보이지 않는다. 또한 긴장된 분위기를 위하여 현악기 트레몰로와 피리의 간헐적 저음 지속음 등이 활용되었다. 둘째로 화자의 어조 및 내적 정서를 표현하기 위하여 관현악은 창 의 떨고 끌어내리는 시김새를 섬세하게 따라가며 심청의 감정 상태를 강조하거나 음 클러스터를 활용하여 불안정한 심리 상태를 대변하기도 하였다. 셋째, 의성어·의태어 중 북소리를 묘사하기 위하여 관현악은 반복적인 동음과 규칙적인 음형을 사용하였고, 무언가가 쏟아져 내리는 듯한 가사 표현을 위하여 최대한 높은 음역에서 아래로 하행하며 생동감을 부여하였다. 이 밖에도 창 의 도섭에서는 관현악을 비우고 창자의 표현에 집중하였다.

〈범피중류〉에 사용된 관현악 기법을 종합하면, 전통적인 어법을 바탕으로 관현악이 기능하였다. 특히 관현악 총주(Tutti)가 활용되었고 수성가락 악기의 이동 및 축소로 반주색채의 변화가 나타났다.

## 2. 김희조 편곡, 가야금병창과 관현악을 위한 춘향가 중 <사랑가>

### 1) 작품개관

춘향가 중 <사랑가>는 이도령과 춘향이 서로 사랑하며 함께 노니는 모습을 노래한 대목으로 판소리와 가야금병창<sup>96)</sup>을 모두 포함하여 대중적으로 널리 알려져 있다. 판소리사의 초기부터 불렀을 가능성이 제기되고 있으며 오랜 세월 동안 전승과 파생을 거쳐 그 종류가 다양하다.<sup>97)</sup> 특히 가야금병창에서는 박귀희류<sup>98)</sup>에서 가장 활발히 연주되는 것으로 알려져 있다.

1991년 김희조가 편곡한 가야금병창과 관현악을 위한 춘향가 중 <사랑가><sup>99)</sup>는 박귀희의 가야금병창 사랑가를 바탕으로 둔다.

이 작품은 1991년 3월 8일 세종문화회관 소강당에서 열린 서울시립국악관현악단 제170회 정기연주회 ‘신바람의 날’에서 김용만의 지휘, 강정숙의 가야금병창, 서울시립국악관현악단의 연주로 초연되었다.

---

96) 가야금병창은 단가나 판소리 중 한 대목을 창자가 노래하며 직접 가야금으로 반주를 곁들이는 연주형태이다. 오태석이 하나의 독립적인 장르로 발전시켰으며 1968년 ‘중요무형문화재 제23호’로 지정되었다. 박현진, 「박귀희와 강정렬의 가야금병창곡 비교연구 - 춘향가 중 ‘사랑가’를 중심으로」, 『한국전통음악학』 제11호(한국전통음악학회, 2010), 92쪽.

97) 최동현, 『사랑가 연구』(서울: 민속원, 2018), 12~13쪽.

98) 현재 가야금병창은 ‘박귀희(1921~1993)류’와 ‘정달영(1915~1997)류’의 두 가지 유파로 나뉜다. ‘박귀희류’는 김창조-오태석-박귀희-안숙선-강정숙으로 이어지고, 정달영류는 한숙구-서공철-정달영-강정렬로 이어진다. 박현진, 앞의 글, 93~95쪽.

99) 본고에서는 이하 <사랑가>로 줄여서 지칭하겠다.

## 2) 악곡 구조

김희조 편곡의 〈사랑가〉는 총 274마디, 4개의 악장으로 구성된 악곡이다. 1~3악장은 진양조, 중모리, 중중모리의 장단을 기준으로 구분할 수 있고, 3악장과 4악장은 같은 장단이지만 가사의 내용이 달라지는 지점으로 구분할 수 있다.

제1악장 ‘사랑가 1’은 제1마디부터 168마디까지의 총 168마디이다.

$\frac{3}{8}$ 박자의 진양조로 6마디가 1장단을 이루어 총 26장단이다.<sup>100)</sup> 성격에 따라 A-C의 총 3단락으로 나뉘며 이는 관현악 전주 2장단, 창과 관현악 24장단, 아니리로 이루어져 있다. B단락인 창과 관현악은 ‘사랑 사랑 내 사랑아 어허 등-등 내 사랑이야. 광한루서 처음 보고 산하지맹 깊은 사랑’의 가사를 노래한다. 이후 등장하는 아니리<sup>101)</sup>는 무반주이며 2악장에 대한 연결구로서 기능한다.

제2악장 ‘사랑가 2’는 제169마디부터 216마디까지의 총 48마디이다.  $\frac{3}{4}$ 박자의 중모리로 4마디가 1장단을 이루어 총 11장단이다.<sup>102)</sup> D-F의 3개 단락으로 구성되며 각각 관현악 전주 2장단, 창과 관현악 9장단, 무반주의 아니리<sup>103)</sup>로 이루어져 있다. E단락의 가사는 ‘사랑 사랑 내 사랑이야. 어허두웅둥 네가 내 사랑이지야. 이리 보아도 내 사랑, 저리 보아도 내 사랑. 우리 둘이 사랑타가’이다.

---

100) 총 168마디이므로 진양 28장단이라고 해야 맞으나, 아니리를 위한 분량으로 2장단의 악보가 비어 있다. 아니리는 장단 수에 포함하지 않았다. 따라서 실질적인 음악은 26장단이다.

101) (도령)“오늘 밤이 가면..”

(춘향)“내일 밤이 또 오지요...”

(도령)“일년이면 몇 밤이냐?”

(춘향)“삼백예순 다섯밤이라지우.”

(도령)“책방에 홀로 앉아 너를 생각하는 날(낮)은 오지도 말고 일년 내 너와 만나 노는 밤만 있어 주었으면.”

102) 총 48마디이므로 중모리 12장단이 맞으나, 아니리 악보로 4마디가 비어 있다.

1악장과 마찬가지로의 이유로 음악상 실질적 장단인 11장단으로 기재한다.

103) (춘향)“아니 여보 도련님, 불길하게 죽는단 말씀은 왜 하시오?”

(도령)“그러면 정담(情談)을 하랴?”

제3악장 '사랑가 3'은 제217마디부터 237마디까지의 총 21마디이다.

$\frac{12}{8}$  박자의 중중모리로 1마디가 1장단을 의미하여 총 21장단이다. 2장단

의 관현악 전주 G, 19장단의 창과 관현악 H로 구성되는데 H는 '정자 노래를 들어라'의 가사로 창을 시작한다.

제4악장 '찾은사랑가'는 제238마디부터 274마디까지의 총 37마디이다.

$\frac{12}{8}$  박자의 중중모리 장단이며 직전의 3악장에서 쉬 없이 바로 이어진다.

36장단을 노래하는 창과 관현악 I는 '사랑이로구나 내 사랑이야 사랑사랑 사랑 내 사랑이야'의 가사로 시작하여 '네가 무엇을 먹으랴느냐'로 이어진다. 이 부분은 이도령과 춘향이 질문과 대답을 이어가는 '떡을 거리 권하는 노래'<sup>104)</sup>으로도 널리 알려진 대목이기도 하다. 노래 이후 1장단의 관현악 후주 J를 끝으로 악곡을 마친다.

이러한 분석 내용을 바탕으로 <사랑가>의 악곡 구조를 정리하면 다음의 [표 14]와 같다.

---

104) 최동현, 앞의 책, 18쪽.

[표 14] 김희조 편곡, <사랑가>의 악곡 구조

| 악장                          | 단락 | 마디      | 장단   | 박자             | 장단 수   | 사설   | 연주 형태        |
|-----------------------------|----|---------|------|----------------|--------|--|--------------|
| 1.<br>사<br>랑<br>가<br>1      | A  | 1-12    | 진양   | $\frac{3}{8}$  | 2      | -  | 관현악 전주       |
|                             | B  | 13-156  |      |                | 24     | 사랑 사랑 내<br>사랑아 어허<br>둥-둥<br>내사랑이야                    | 창+관현악        |
|                             | C  | 157-168 |      |                | -      | (도령)<br>“오늘 밤이<br>가면..”<br>(춘향)<br>“내일 밤이 또<br>오지요.” | 아니리<br>(무반주) |
| 2.<br>사<br>랑<br>가<br>2      | D  | 169-176 | 중모리  | $\frac{3}{4}$  | 2      | -  | 관현악 전주       |
|                             | E  | 177-212 |      |                | 9      | 사랑 사랑<br>내 사랑이야.<br>어허두웅둥<br>네가 내<br>사랑이지야           | 창+관현악        |
|                             | F  | 213-216 |      |                | -      | (춘향)“아니<br>여보 도련님,<br>불길하게<br>죽는단 말씀은<br>왜 하시오?”     | 아니리<br>(무반주) |
| 3.<br>사<br>랑<br>가<br>3      | G  | 217-218 | 중중모리 | $\frac{12}{8}$ | 2      | -  | 관현악 전주       |
|                             | H  | 219-237 |      |                | 19     | 정자 노래를<br>들어라  | 창+관현악        |
| 4.<br>찾<br>은<br>사<br>랑<br>가 | I  | 238-273 |      |                | 36     | 사랑이로구나<br>내 사랑이야<br>사랑사랑사랑<br>내 사랑이야                 |              |
|                             | J  | 274     | 1    | -              | 관현악 후주 |  |              |

### 3) 악기편성과 활용

다음의 [악보 19]를 통하여 <사랑가>의 악기편성을 확인할 수 있다.

[악보 19] 김희조 편곡, <사랑가>의 악기편성(제1~12마디)

사랑가 '판소리 춘향가 중에서'

김희조 편

The musical score is arranged in a vertical format with the following instruments from top to bottom: 대금 (Daegu), 피리 (Piri), 해금 (Haegum), 소아쟁 (Soaesaeng), 창 (Chang), 가야금 (Gajum), 거문고 (Geomungo), 대아쟁 (Daesaeng), 소북(좌고) (So-buk), and 대북 (Daebuk). The score includes dynamic markings such as *f* and performance instructions like PIZZ, ARCO, and PIZZ. A box highlights the 7th measure in the Daegu part.

[악보 19]를 통해 <사랑가>는 1인의 가야금병창 협연자와 국악관현악으로 이루어져 있음을 알 수 있다. 관현악은 관악기군·현악기군·타악기군으로 구분되고 현악기군은 활현악기군·발현악기군으로 세분된다. 관악기군에는 대금·피리, 활현악기군에는 해금·소아쟁·대아쟁, 발현악기군에는 가야금·거문고, 타악기군에는 소북(좌고)·대북이 편성된다.

악기 배치 순서는 관악기군인 대금·피리에 이어 해금·소아쟁이 한 악기군으로, 협연 파트인 창 아래로 가야금·거문고·대아쟁이 동종 악기군으로 묶여 있다. 가장 아래쪽에는 소북(좌고)와 대북으로 이루어진 타악기군이 위치한다. 이러한 배치 순서는 앞에서 다루었던 범피중류와 거의 일치하지만, 관악기군인 대금·피리와 활현악기군인 해금·소아쟁이 한 데 묶

여 있다는 점에서 차이가 있다.<sup>105)</sup> 또한 범피중류에서 대해금이 사용된 것과 달리 사랑가에서는 사용되지 않았으며, 타악기에서는 소북(좌고)가 사용되었음을 알 수 있다. 〈사랑가〉는 가야금병창 협연곡이지만, 창 선율만 기보 되어 있고 가야금의 악보는 따로 기보되어 있지 않다. 대신 병창의 가야금 선율 대부분이 관현악의 가야금 선율과 일치한다는 점에서 편곡자가 가야금 선율을 따로 채보하여 관현악에 반주로 활용했음을 알 수 있다.

음자리표는 모든 악기에 높은음자리표를 사용하며 이는 범피중류와 일치한다. 또한 앞서 제시된 악보의 1마디 상단에 ‘민요청’이라고 기재되어 있는데, 이는 산조대금의 5관청(E<sup>b</sup>)을 의미한다. G=황(黃)의 개념이며 기보와 실제 음정이 달라 실음이 기보음에 비해 장3도 낮다. 이러한 방식은 김희조의 범피중류를 비롯하여 민속악의 색채를 지닌 초기 합주곡에서 공통으로 발견할 수 있다. 위의 내용을 바탕으로 〈사랑가〉의 악기 편성 및 특이사항을 정리하면 다음의 [표 15]와 같다.

[표 15] 김희조 편곡, 〈사랑가〉의 악기편성

| 악기군  |       | 편성악기           | 특이사항                   |
|------|-------|----------------|------------------------|
| 협연   |       | 가야금병창          | 병창의 가야금 악보는 따로 기보하지 않음 |
| 관악기군 |       | 대금, 피리         |                        |
| 현악기군 | 찰현악기군 | 해금, 소아쟁        | 모든 파트에 높은음자리표를 사용      |
|      | 발현악기군 | 가야금, 거문고, *대아쟁 |                        |
| 타악기군 |       | 소북(좌고), 대북     | *피치카토 위주의 연주로 발현악기로 분류 |

105) 전통음악에서 찰현악기가 관악기의 범주에 포함되기도 하는 점에 미루어 짐작해보건대 김희조 역시 관악기의 범위를 찰현악기까지 확대했을 가능성이 있다. 김희조의 또 다른 작품들을 살펴본 결과, 1985년도 작품인 심청가 중 〈심봉사 황성가는 대목〉은 사랑가와 마찬가지로 찰현악기인 해금을 관악기군과 한데 묶어서 기보하였다. 하지만 1990년도 작품인 수궁가 중 〈토끼 수궁에서 나오는 대목〉은 관악기군과 찰현악기군을 따로 분류하였고 이는 1972년도 작품인 〈범피중류〉의 방식과 일치한다. 김희조의 원본을 후에 사보하는 과정에서 달라졌을 가능성을 배제 할 수 없고, 현재의 악보만으로는 편곡자의 의도를 해석하기에 충분하지 않다. 따라서 본고에서 자세하게 다루지는 않겠다.



#### 4) 사실

김희조가 편곡한 <사랑가>의 원곡인 박귀희 가야금병창과의 사실 비교를 통해 편곡 과정에서 어떠한 변화가 발생하였는지 파악해보았다. 그 결과, 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 전주 및 후주가 삽입되었고 원곡에서 가야금 간주로 연주되던 부분이 관현악 간주로 그대로 재현되었으며 사실과 장단은 원곡과 거의 일치하였다.

다음의 [표 16]에 김희조 편곡과 박귀희의 원곡 사실을 비교하였다.

[표 16] 김희조 편곡과 박귀희 가야금병창 원곡의 사실 비교

| 악장       | 김희조 곡  | 박귀희 가야금병창  |
|----------|--|--|
| 1. 사랑가 1 | <p>(진양조)<br/><u>*관현악 전주 2장단</u></p> <p>(창)사랑 사랑 내 사랑아<br/>어허 등등 내 사랑이야<br/>광한루서 처음 보고<br/>산하지맹 깊은 사랑<br/><u>하삼견지만야월</u></p> <p>하월삼경밤이 짧어<br/>구곡 같이 서린 정회<br/>탐탐이 풀새 없이<br/>새벽 닭이 원수로구나<br/>어허 등등 내 사랑이지<br/>밤이 짧어 한이 되면<br/>천중명월 잡아 매고<br/>장침가로 놀아 보고<br/>이내 마음 거울이요<br/>도련님 굳은 맹서<br/>내 무진 오는 밤에<br/>사랑가로 즐겨보세<br/><u>사랑이야 어</u><br/><u>내 사랑이로구나</u><br/>어--- 등---<br/>네가 내 사랑이지야</p> | <p>(진양조)<br/><u>*(아니리)그때여 춘향과 이도령이 정<br/>이 짝짝 깊어가니 하루는 이도령이<br/>춘향을 다리고 사랑가로 놀아 보는데</u></p> <p>(창)사랑 사랑 내 사랑아<br/>어허 등등 내 사랑이야<br/>광한루서 처음 보고<br/>산하지맹 깊은 사랑</p> <p>하월삼경밤이 짧어<br/>구곡 같이 서린 정회<br/>탐탐히 풀새 없이<br/>새벽 닭이 원수로구나<br/>어허 등등 내 사랑이지<br/>밤이 짧어 한이 되면<br/>천중명월 잡아 매고<br/>장침가로 놀아 보고<br/>이내 마음 거울이요<br/>도련님 굳은 맹세<br/>내 무진 오는 밤에<br/>사랑가로 즐겨보세</p> <p>어허 등등<br/>니가 내 사랑이지야</p> |

| 악장       | 김희조 곡  | 박귀희 가야금병창  |
|----------|--|--|
| 1. 사랑가 1 | <p>(아니리) &lt;도령&gt;오늘 밤이 가면<br/>         &lt;춘향&gt;내일 밤이 또 오지요<br/>         &lt;도령&gt;일 년이면 몇 밤이나?<br/>         &lt;춘향&gt;삼백예순 다섯 밤이라지우<br/>         &lt;도령&gt;책방에 홀로 앉아 너를 생각<br/>         하는 낮은 오지도 말고 일 년 내 너<br/>         와 만나 노는 밤만 있어 주었으면</p>   | <p>(아니리)오늘 밤이 가면/내일 밤이<br/>         또 오지요/일 년이면 몇 밤이나/삼<br/>         백예순다섯 밤이지요/책방에 홀로<br/>         앉아 너를 생각하는 낮은 오지도<br/>         말고 일 년 내내 너와 만나 노는<br/>         밤만 있어 주었으면</p>  |
| 2. 사랑가 2 | <p>(중모리)<br/> <u>*관현악 전주 2장단</u><br/>         사랑 사랑 내 사랑이야<br/>         어허 둥둥<br/>         네가 내 사랑이지야<br/>         이리 보아도 내 사랑<br/>         저리 보아도 내 사랑<br/>         우리 둘이 사랑타가<br/>         생사가 한이 되어<br/>         한 번 아차 죽어지면<br/>         너의 혼은 꽃이 되고<br/>         나의 넋은 나비되어<br/>         이삼월 춘풍시절<br/>         네 꽃송이를 내가 안어<br/>         두 날개를 짝 벌리고<br/>         너울너울 춤추거든<br/>         내가 날인 줄을 알려무나</p> <p>(아니리)&lt;춘향&gt;아니 여보 도련님<br/>         현대 죽는단 말씀은 왜 하시오<br/>         &lt;도령&gt;그러면 정답을 하라?</p> | <p>(중모리)<br/>         사랑 사랑 내 사랑이야<br/>         어허 둥둥<br/>         네가 내 사랑이지야<br/>         이리 보아도 내 사랑<br/>         저리 보아도 내 사랑<br/>         우리 둘이 사랑타가<br/>         생사가 한이 되어<br/>         한 번 아차 죽어지면<br/>         너의 혼은 꽃이 되고<br/>         나의 넋은 나비되어<br/>         이삼월 춘풍시절<br/>         네 꽃송이를 내가 안어<br/>         두 날개를 짝 벌리고<br/>         너울너울 춤추거든<br/>         니가 날인 줄을 알려무나</p> <p>(아니리)아니 여보 도련님 불길하게<br/>         죽는 말씀은 왜 하시오/그러면 정답<br/>         을 하라?</p> |
| 3. 사랑가 3 | <p>(중중모리)<br/> <u>*관현악 전주 2장단</u><br/>         정자 노래를 들어라<br/>         정자 노래를 들어라<br/>         너와 나와 유정허니<br/>         어찌 아니 다정하리</p>  | <p>(중중모리)<br/>         정자 노래를 들어라<br/>         정자 노래를 들어라<br/>         너와 나와 유정허니<br/>         어찌 아니 다정하리</p>  |

| 악장        | 김희조 곡  | 박귀희 가야금 병창   |
|-----------|--|--|
| 3. 사랑가 3  | 담담장강수<br>유유원객정<br>하교불상송허니<br>강수에 원함정<br>송구남포불승정<br>하남태수희구정<br>삼태육경의 백관조정<br>소지원정 주어인정<br>니 마음 일편단정<br>내 마음 원형이정<br>양인 심정이 탁정타가<br>만일 파정이 되랴이면<br>북통절정 걱정되니<br>인정으로 안정허자는<br>그 정자 노래라   | 담담장강수<br>유유원객정<br>하교불상송허니<br>강수(江水)에 원함정<br>송군남포불승정<br>하남태수의구정<br>삼태육경의 백관조정<br>소지원정 주어인정<br>니 마음 일편단정<br>내 마음 원형이정<br>양인 심정이 탁정타가<br>만일 파정이 될 양이면<br>북통절정 걱정되니<br>진정으로 완정허자는<br>그 정자 노래라  |
| 4. 잣은 사랑가 | (잣은사랑가)<br>사랑이로구나<br>내 사랑이야<br>사랑 사랑 사랑<br>내 사랑이야<br><u>*관현악 간주 2장단</u><br>사랑이로구나<br>내 사랑이야<br>사랑이로구나<br>내 사랑이로구나<br>아마도 내 사랑이야<br>네가 무엇을 먹으랴느냐<br>네가 무엇을 먹으랴느냐<br>둥글둥글 수박<br>옷봉지 떼때리고<br>감능백청을 다르르 부어<br>말간 진술로 담북떠서<br>아나 여스다<br>네 먹을랴느냐<br>아니 그것도 나는 싫소 | (잣은사랑가)<br>사랑이로구나<br>내 사랑이야<br>사랑 사랑 사랑<br>내 사랑이야<br><u>*가야금 간주 2장단</u><br>사랑이로구나<br>내 사랑이야<br>사랑이로구나<br>내 사랑이로구나<br>아마도 내 사랑이야<br>니가 무엇을 먹으랴느냐<br>니가 무엇을 먹으랴느냐<br>둥글둥글 수박<br>옷봉지 떼뜨리고<br>강릉백청을 다르르 부어<br>말간 진술로 담뽁 떠서<br>아나 었다<br>니 먹을랴느냐<br>아니 그것도 나는 싫소 |

| 악<br>장                      | 김희조 곡   | 박귀희 가야금 병창  |
|-----------------------------|---|---|
| 4.<br>잡<br>은<br>사<br>랑<br>가 | <p>그럼 니 무엇을<br/>먹으라느냐<br/>네가 무엇을 먹으라느냐<br/><u>*관현악 간주 2장단</u><br/>징땅징 지다징 허니<br/>외가지 단참외<br/>네 먹을라느냐<br/>아니 그것도 나는 싫어<br/>어허 둥둥 내 사랑이야<br/>그럼 또 네 무엇 먹으라느냐<br/>네가 무엇을 먹으라느냐<br/>시금털-털- 개살구를<br/>애기서는데 니 먹을라느냐<br/>아니 그것도 나는 싫소<br/>그럼 네 무엇을<br/>먹으라느냐<br/>네가 무엇을 먹으라느냐<br/>감자를 주랴 포도를 주랴<br/>석류를 주랴 유자를 주랴<br/>둥둥둥 내 사랑이야<br/>이-이-이-<br/>내 사랑이로구나<br/>설마 둥-둥 내 사랑이야<br/>사랑 사랑 사랑<br/>내 사랑이야<br/>어허 둥둥 내 사랑<br/><u>*관현악 후주 1장단</u></p> | <p>그럼 니 무엇을<br/>먹으라느냐<br/>네가 무엇을 먹으라느냐<br/><u>*가야금 간주 2장단</u><br/>징땅징 지다징 허니<br/>외가지 단참외<br/>네 먹을라느냐<br/>아니 그것도 나는 싫어<br/>어허 둥둥 내 사랑이야<br/>그러면 또 무얼 먹으라느냐<br/>네가 무엇을 먹으라느냐<br/>시금털-털- 개살구를<br/>애기서는데 니 먹을라느냐<br/>아니 그것도 나는 싫소<br/>그럼 네 무엇을<br/>먹으라느냐<br/>네가 무엇을 먹으라느냐<br/>감자를 주랴 포도를 주랴<br/>석류를 주랴 유자를 주랴<br/>둥둥둥 내 사랑이야<br/>이히 이히 이히히<br/>내 사랑이로구나<br/>설마 둥둥 내 사랑이야<br/>사랑 사랑 사랑<br/>내 사랑이야<br/>어허 둥둥 내 사랑</p> |

## 5) 음악적 특징

### (1) 창에 대한 관현악의 보조적 역할

#### ① 밀도

〈사랑가〉의 관현악은 창과 함께 어떠한 밀도 변화를 보이는데 다음의 [악보 20]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 20] 〈사랑가〉의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악 유니즌과 셈여림 조절(제1~24마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

가야금의 진행을 모방하는 피리

아쟁은 피치카토와 아르코로 음량조절

도입부 관현악 유니즌

관현악 셈여림의 차이

사랑 - 사랑 - 내 사랑 아

[악보 20]은 사랑가의 도입부 24마디, 즉 진양 4장단의 악보이다. 2장단의 관현악 전주가 제시된 후에 13마디부터 창이 등장한다. 관현악 전주는 포르테의 유니즌으로 연주하여 단단한 소리를 만들어낸다. 전주에서는 특히 높은 D를 강조하는데 이때 1~2마디의 가야금은  $D_4-A_4-C_5$ 를 거쳐 한 옥타브 위의  $D_5$ 로 도약하며 5마디에서 이를 피리가 그대로 모방한다. 이를 통해 관현악에서는 유니즌이 주로 행해지나 부분적으로는 악기 간에 상호작용이 이루어지고 있음을 알 수 있다.

소아쟁과 대아쟁은 피치카토와 아르코를 번갈아 연주한다. 4마디까지 아르코로 연주하다가 5~6마디에서 피치카토로 주법을 바꾸고, 다시 7마디부터 활대를 사용하다가 11마디부터 피치카토 주법으로 연주를 이어간다. 이처럼 아쟁은 연주법을 바꾸는 것으로 음량의 조절과 함께 음색도 변화시킨다.

한편 13마디에서 창이 등장하면 관현악에서는 음량을 낮춘다. 포르테에서 메조포르테로 쉼여림을 한 단계 낮추었다가 노래의 한 소절이 끝나는 23마디에서 다시 포르테로 높인다. 이를 통해 관현악이 창의 등장에 맞추어 의도적으로 쉼여림을 조절한다는 것을 알 수 있다.

이 밖에도 관현악이 창에 대한 보조적 역할을 위해 어떠한 시도를 하는지 이어지는 [악보 21]을 통하여 확인할 수 있다.

[악보 21] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악 총주(Tutti)의 활용(제25~48마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

창이 등장하지 않을 때 관현악 밀도의 확대

계속

계속

ARCO

어 허 둥 - - - - - 둥 내 사 랑 이 야

관현악 총주로 장단 마무리

광 한 루 서 처 음 - 보 고 산 하 지 맹 깊 은 사 랑

[악보 21]은 도입부에서 이어지는 부분으로 창이 지속음을 연주할 때 관현악이 어떠한 변화를 보이는지 확인할 수 있다. 27마디 둘째 박부터 창은 G를 지속하는데 관현악에서는 29마디부터 대아쟁과 해금이 등장하여 2마디를 연주하고 다시 창이 등장하면 사라진다. 이후 관현악은 창 움직임에 따라 부분적으로 밀도를 확대하는데, 특히 35~36마디나 41~42마디, 47~48마디와 같이 창 소절이 끝난 뒤 이어지는 마지막 2마디의 호흡을 총주(Tutti)로 채우며 진양 장단을 마무리한다. 이때에는 창이 노래할 때 반주로 등장하지 않던 악기들도 마지막 2마디의 총주를 위해 예고 없이 센 악상으로 등장하기도 한다. 우선 35마디의 관현악 총주가 시작되는 부분에서 소아쟁은 포르테의 음량을 표현하기 위하여 아르코로 주법을 바꾸고 2마디 연주 후 창이 등장하면 잠시 쉰다. 37마디부터는 음역을 낮춘 대금과 해금, 그리고 대아쟁의 피치카토가 등장하여 새로운 음색을 들려준다. 41마디와 47마디에서도 창 빈자리를 관현악의 채우는 관현악의 연주가 이어지는데, 이때 쉼여림은 메조포르테에서 포르테로 변화하며 매 두 번째 장단의 마무리를 더 센 악상으로 표현한 것을 확인할 수 있다.

이처럼 관현악이 창 소절이 끝난 뒤 이어지는 장단의 호흡을 총주로 채우는 기법은 김희조 편곡 <범피중류>나 황호준 작곡 <국악관현악을 위한 범피중류> 2악장에서도 발견할 수 있는 편곡 방식이다. 전통 판소리에서 소리북이 하던 역할을 관현악 총주로 구현하며 밀도와 음량이 증가한다.



창에 대한 보조적 역할을 위하여 관현악이 창 의 등장과 함께 밀도를 변화시키는 또 다른 예를 다음의 [악보 22]에서 확인할 수 있다.

[악보 22] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악 밀도 변화와 전타음(제175~180마디,  $\frac{3}{4}$  중모리)

중모리 9박 악센트를 관악기에서 구현

창의 첫 음정을 전타음(appoggiatura)으로 해석

셋잇단 복선- 뒤의 창 선율에 출현 예정

창의 등장과 함께 밀도를 낮추는 관현악

위의 악보는 제2악장 '사랑가 2'의 창 도입부이다. 177마디 창 의 첫 소절에 맞추어 직전 마디까지 총주로 연주하던 관현악은 가야금, 거문고, 대아쟁 피치카토의 발현주법을 연주하는 악기만 남기고 더는 연주하지 않는다. 발현주법을 연주하는 악기만 남았다는 것을 통해 밀도의 변화와 더불어 음량의 축소도 고려하였음을 알 수 있다.

창의 첫 소절인 '사랑'은 B<sub>4</sub>-A<sub>4</sub>로 장2도 하행을 하는데 이중 '사'에 악

센트가 있다. 이때 함께 등장하는 악기들은 모두 ‘랑’의 음정인 A를 연주한다. 악센트를 둔 음정을 보조하지 않고 그 뒤에 올 음정을 미리 연주하는 것은 화성의 관점에서 해석할 수 있다. 비화성음 중 전타음 (appoggiatura)은 예비 없이 불협화를 이루다가 순차진행을 통해 화성음으로 해결되는 특성이 있다. 전타음은 주로 강박에 쓰이는데 이때 순간적인 긴장이 높아지기 때문에 순차적으로 해결되었을 때 효과를 얻을 수 있다. 이러한 효과로 인해 김희조는 창 의 첫 음정을 비화성음 중 전타음으로 여기고 편곡했음을 알 수 있다.

또한 창 의 등장과 함께 연주를 쉬던 대금과 피리는 179마디에서 갑작스럽게 악센트를 연주한다. 이와 같은 강조는 중모리의 9박 강세를 구현한 것으로 장단의 고유한 특성이 표현되었음을 알 수 있다.

한편 180마디의 마지막 박에 등장하는 가야금의 셋잇단음표는 박귀희 가야금병창 선율에도 등장하는 것으로 원곡을 활용하는 동시에 뒤에 등장할 창 의 선율에 대한 복선으로 활용하였다.

이어서 관현악 밀도의 대비에 관한 또 다른 예를 [악보 23]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 23] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악 밀도 대비와 총주의 활용(제205~216마디,  $\frac{3}{4}$  중모리)

총주(tutti) 중 창과 가야금만 남가고 사라지는 관현악

밀도의 대비로 인한 극적 효과 의도

3마디 후 종지구를 위해 다시 총주

말 래 무 나

<아니리>  
<운향> 아니 여보 도련님 한게 죽는단 말씀은 왜 하시오  
<도령> 그러면 점담을 하라?

[악보 23]의 205~208마디인 '너울너울 춤추거든'까지 총주로 연주하던 관현악은 209마디의 '네가 나인 줄을'의 시작과 함께 창과 가야금만 남기고 사라진다. 이처럼 밀도의 대비를 보여주며 가사의 흐름에 따른 극적 효과를 만든다. 노래가 진행되는 3마디 동안에는 가야금으로만 반주하다가 212마디에서 포르테의 총주로 재등장하며 종지를 명확히 한다.

② 수성가락

[악보 24] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악이 재현하는 창의 특징적인 말투(제217~222마디,  $\frac{12}{8}$  중중모리)

사랑가3  
중중모리

창 음정의 예비

정 자 노 래 들 어 라

창이 표현하는 프레이즈를 관현악이 보조하며 같은 말투를 사용  
“너와 나와 유정허니 어 / 찌 아니다 정하리”

정 자 노 래 들 어 라 너와 나와 유 정 - 허 니 어 찌 아 니 다 정 하 리

[악보 24]는 제3악장의 도입부로 중중모리 2장단의 관현악 전주 후 창이 시작된다. 이때 관현악에서는 해금을 통해 창이 첫 소절을 제시하는 것으로 창이 음정을 예비한다.

221~222마디의 창은 ‘너와 나와 유정허니 어찌 아니 다정하리’를 노래한다. ‘어’와 ‘찌’ 사이의 8분 쉼표로 인하여 ‘너와 나와 유정허니 어’까지는 한 호흡을 갖는다. 이때 창이 표현하는 프레이즈(Phrase)를 관현악이 보조하며 222마디 첫 박까지 이어지는 연주를 하며 ‘어’를 강조하는 악센트를 함께 표현한다. 이에 반해 ‘찌’ 부분에서는 가야금을 제외하고 다른 악기는 연주하지 않는다. 따라서 ‘너와 나와 유정허니 어’의 한 호흡이 더욱 명료해진다. 이를 통해 창이 가지고 있는 특징적인 말투가 관현악에서도 재현되었음을 알 수 있다.

다음은 관현악이 수성가락의 음색 변화를 시도하는 예를 [악보 25]를 통해서 확인할 수 있다.

[악보 25] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할

- 수성가락 악기의 변화 1.(제241~246마디,  $\frac{12}{8}$  중중모리)

매 장단마다 한 종류씩 악기를 바꾸며 수성가락을 연주  
- 음색의 다양화

대아쟁은 피치카토로 가야금 보조

[악보 25]의 관현악은 창을 수성가락으로 보조하는데 241마디까지 총주로 연주하다가 242마디에서 창의 도입과 함께 밀도를 급격히 낮춘다. 이때 수성가락을 맡는 악기를 한 종류씩 배치하였고 매 장단마다 악기를 바꾼다. 예를 들어 242마디에서 창을 수성가락으로 보조하던 악기는 해금인데 243마디에서는 대금이 연주한다. 244마디에서는 가야금이 수성가락을 이어가는데 이때 대아쟁은 피치카토 주법과 함께 음의 이동을 최소화하며 가야금을 보조한다. 대아쟁의 등장은 가야금의 음색을 보완하고 첫 박을 좀 더 선명히 하려는 시도로 해석할 수 있다. 이어서 245마디에서는 해금이 수성가락을 연주하고 다음 마디인 246마디에서는 다시 가야금과 이를 보조하는 대아쟁이 연주를 이어간다. 이처럼 관현악은 한 마디, 즉 한 장단 단위로 수성가락 악기를 변화시킴으로써 변화를 주도하는 동시에 창에 대한 집중도를 높일 수 있다.

관현악에서 수성가락이 변화하는 또 다른 예를 [악보 26]에서 확인할 수 있다.

[악보 26] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할

- 수성가락 악기의 변화 2.(제265~270마디,  $\frac{12}{8}$  중중모리)

대금

피리

해금

소아쟁

창

가야금

거문고

대아쟁

소북(좌고)

대북

피리

해금

소아쟁

창

가야금

거문고

대아쟁

소북(좌고)

대북

그 뉘네 무엇을 먹으랴느냐 네 가 무엇을 먹으랴느냐 감자들주랴 포도들주랴

석류들주랴 유자들주랴 등 등 등내 사람이야 이 - 이 - 이 - 내 사람이로구나

악기를 하나씩 바꿔서 창의 가사를 보조



앞서 관현악이 한 마디 단위로 악기를 교체하여 수성가락의 음색에 변화를 준 것을 확인하였다. [악보 26]에서는 수성가락 악기가 반 마디 단위로 바뀌는 것을 확인할 수 있다.

이 부분에서는 이도령이 춘향에게 “네가 무엇을 먹으랴느냐?”라고 끊임 없이 질문 공세를 하며 여러 가지 먹거리를 제안한다. 267~268마디의 사설은 ‘감자를 주랴 포도를 주랴 석류를 주랴 유자를 주랴’로 여러 가지 단어가 나열된다. 이때 관현악은 한 번에 하나의 악기를 선택하여 창을 보조하는데 감자는 피리, 포도는 해금, 석류는 가야금 그리고 유자는 소아쟁이 보조하고 있음을 알 수 있다. 단어의 나열이 끝나고 이어지는 269마디에서는 관현악 총주를 통해 음향 및 음색의 대비가 이루어진다.

다음은 관현악의 리듬 보조에 관한 예를 [악보 27]을 통해 확인할 수 있다.

③ 리듬

[악보 27] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할

- 중모리 9박 악센트의 변용 및 복선(제181~192마디,  $\frac{3}{4}$  중모리)

**9박 악센트를 스타카토로 변용**

**셋잇단 리듬의 등장 - 180마디 가야금 마지막 박 복선**

앞서 관현악이 중모리 9박의 강세를 구현하기 위하여 179마디에서 대금과 피리가 갑작스럽게 악센트를 연주한 것을 확인하였다. 이와 같은 강세 구현을 [악보 27]에서 다시 발견할 수 있다. 구현방식에 있어 179마디와 다른 점은 악센트가 아닌 스타카토로 변화하였고 악기군이 수직적으로 확대된 점이다. 이 부분에서는 대금, 피리를 포함하여 해금과 소아쟁, 타악기 중 대북이 동시에 연주한다. 이를 통해 관현악이 두 번의 연속적인 9박 강세 표현에서 음색과 밀도에 변화를 주었다는 것과 동시에 반복에 있어 변주를 수반한 편곡을 하였음을 알 수 있다.

한편, 앞의 180마디 가야금에서 보여주었던 셋잇단음표가 복선의 기능을 하게 된 원인을 187마디 창 의 선율을 통해서 확인해볼 수 있다. 180마디 가야금의 셋잇단 리듬이 연주된 이후 187마디에서 창 의 선율에 셋잇단음표가 등장한다. 이때 셋잇단음표는 첫 박의 높은 음정에 활용되며 2마디에 한 번씩 총 세 번 연속적으로 등장한다. 이와 같은 창 의 셋잇단음표를 가야금의 연주로 미리 제시함으로써 창 선율에 대한 복선의 기능을 부여했음을 알 수 있다.

[악보 28] 〈사랑가〉의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악의 폴리리듬과 창 리듬의 모방(제238~240마디,  $\frac{12}{8}$  중중모리)

**폴리리듬의 사용**  
해금과 소아쟁은 직전 마디 창의 리듬 모방

찾은사랑가  
해금과 소아쟁은 직전 마디 창의 리듬 모방

3+3+3+3

2+2+2

2+2+2

2+2+2

ARCO

사 랑 이 로 구 나 내 사 랑 이 야 사 랑 사 랑 사 랑 내 사 랑 이 야

[악보 28]은 제4악장 ‘찾은사랑가’의 도입부로 관현악의 폴리리듬을 확인할 수 있다. 238마디에서 가야금의 반주와 함께 창이 도입되는데 이때 연주하는 창과 가야금의 리듬은 모두 2+2+2+3+3의 형태이다. 2장단을 연속적으로 노래하고 240마디에서 관현악이 포르테의 총주로 채우며 창은 휴식한다. 관현악은 전반적으로 3+3+3+3의 리듬을 연주하지만, 해금과 소아쟁은 창과 가야금이 직전에 연주한 2+2+2+3+3의 형태를 갖추고 있다. 강박과 포르테 악상의 폴리리듬으로 인해 리듬의 충돌이 명확히 드러날 수 있지만, 이러한 폴리리듬 양상은 이후 지속성이 보이지 않아 부분적으로만 사용되었음을 알 수 있다.

④ 대위

다음의 [악보 29]를 통해 관현악의 창 모방 양상을 확인할 수 있다.

[악보 29] <사랑가>의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악의 창 당김음 모방(제133~144마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

창 당김음의 모방

[악보 29]에서는 창에 등장한 당김음을 관현악이 모방하는 것을 확인할 수 있다. 135마디의 창에 16분음표 당김음이 등장하는데 이를 2마디 뒤인 137마디에서 대금이 모방한다. 대금으로 옮겨간 당김음의 리듬은 그대로이나 음정이 확대되고 이음줄(slur)의 형태가 바뀌었다. 창은 하나의 이음줄 안에서 한 호흡으로 부르지만, 대금은 2개의 이음줄로 나누어져 있는 것을 통해 원래의 음정과 리듬을 그대로 모방하지 않고 음정과 호흡에 변화를 주었음을 알 수 있다.

## (2) 창 음정에 대한 관현악의 예비

### ① 직접적 예비

[악보 30]을 통해 창 음정의 직접적 예비 방식을 확인할 수 있다.

[악보 30] <사랑가>의 창 음정의 직접적 예비

- 창 의 첫 소절을 관현악 전주에 활용(제169~180마디,  $\frac{3}{4}$  중모리)

사랑가2  
중모리 창 의 첫 선율을 관현악 전주에 활용한 창 음정의 예비

The image shows a musical score for the song 'Love Song' (사랑가) in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 169-180) shows the instrumental introduction for the vocal line. The second system (measures 171-172) shows the vocal line with lyrics '사 랑 사 랑 내 사 랑 이 야'. Annotations include boxes around the instrumental introduction in measures 169-180 and circles around the vocal line in measures 171-172, with arrows indicating the relationship between them.

[악보 30]의 관현악은 창 의 첫 소절을 전주에 활용하여 창 음정을 직접적으로 예비한다. 169마디에서는 포르테의 악상으로 관현악의 총주가 시작되는데 해금이 연주하는 선율은 뒤에 등장할 창 의 첫 소절과 일치한다. 다음 장단인 173마디에서도 대금과 피리는 해금이 연주한 후반부의 선율을 반복하며 창 의 선율을 예비한다. 따라서 관현악은 177마디에서 창자가 첫 음을 올바르게 낼 수 있도록 돕는다. 또한 창 의 등장과 함께 관현악은 첫 박만 남긴 채 사라지며 듣는 이로 하여금 창에 집중할 수 있도록 한다.

② 간접적 예비

다음은 창 음정에 대한 관현악의 간접적 예비로 [악보 31]을 통해 이에 대한 예를 확인할 수 있다.

[악보 31] <사랑가>의 창 음정의 간접적 예비

- 창 의 첫 음정 제시와 이탈(제1~24마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

The image displays a musical score for the piece 'Love Song' (사랑가). It features an orchestral accompaniment and a vocal line. The instruments listed on the left are Flute (피리), Clarinet (소아쟁), Violin (대금), Viola (가야금), Cello (거문고), Double Bass (대아쟁), and Percussion (소북(좌고) and 대북). The score is in 3/8 time. A specific section of the score, from measure 1 to 24, is highlighted with a box. In the vocal line, the first measure of this section is circled, and a note is written next to it: '창의 첫 음정에서 4도 위로 이탈' (Departure from the first interval of the vocal line by a fourth). The lyrics under the vocal line are '사 랑 - 사 랑 - - 내 사 랑 아'.



[악보 31]은 〈사랑가〉의 도입부이다. 관현악이 종지구에서 음을 이탈시키는 방식을 통해 창 음정을 간접적으로 예비하는 것을 확인할 수 있다. 우선 창은 13마디부터 ‘사랑-사랑’의 가사를 노래하며 등장하는데 이때 음정은 B<sub>4</sub>-A<sub>4</sub>-G<sub>4</sub>로 이어진다. 가장 첫 음정인 B<sub>4</sub>는 전타음의 개념으로 해석할 수 있어 실질적인 창 의 첫 음정은 A<sub>4</sub>로 보는 것이 타당하다. 창 의 첫 음정인 A는 7마디 즉, 1장단 전부터 관현악 총주 형태로 제시된다. 7마디부터 4마디에 걸쳐 선율을 만들고 강조되던 이 음정은 11마디에서 해금과 소아쟁을 제외한 나머지 악기들을 통해 4도 위로 도약한다. 도약하여 도달한 음정은 D이며 이는 가장 첫 마디에서 포르테로 강조되었던 음과 같다. 이를 정리하면, D에서 시작된 전주는 창 의 첫 음정인 A를 걸쳐 다시 D로 종지하고 창은 A로 받게 된다는 것을 알 수 있다. 이처럼 도입부의 관현악은 D<sub>5</sub>-A<sub>4</sub>-D<sub>5</sub>-A<sub>4</sub>의 음형으로 완전 4도 하행과 상행을 반복하는 것으로 창 의 첫 음정을 제시했다가 이탈함으로써 창 음정을 간접적으로 예비하는 것을 확인할 수 있다.

### (3) 음화기법 (Word painting)

#### ① 배경 및 분위기

〈사랑가〉 제1악장의 시간적 배경은 밤이 지나 닭이 우는 새벽까지이다. 이러한 시간의 흐름을 관현악이 어떠한 방식으로 표현하고 있는지 다음의 [악보 32]에서 확인할 수 있다.

[악보 32] <사랑가>의 음화기법 중 배경 및 분위기

- 수성가락 음색의 변화(제73~96마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

밤이 지나고 새벽이 온 시간의 경과를 수성가락 음색의 변화로 표현

[악보 32]의 73마디부터 창자는 다음과 같이 노래한다.

‘새벽닭이 원수로구나  
어허 둥둥 내 사랑이지  
밤이 짧어 한이되면’

위의 가사에서 알 수 있듯이 이 대목의 시간적 배경은 밤이 지나고 새벽이 올 무렵이다. 짧았던 밤이 지나 새벽을 알리는 닭의 울음소리가 원수같이 느껴진다는 표현을 통해 체감상 시간이 빨리 흐르고 있음을 은유적으로 나타내고 있다.

관현악은 이러한 시간의 흐름을 대변하기 위하여 수성가락의 음색을 다양하게 변화시킨다. 73마디의 ‘새벽닭’ 부분에서는 4마디에 걸쳐 해금과 거문고가 수성가락을 연주한다. 다음 장단인 79마디에서는 잠시 사라졌던 거문고가 다시 등장하고 여기에 피리와 소아쟁이 메조포르테의 썸여림으로 수성가락을 더한다. 91마디의 ‘밤이 짧어’ 부분부터는 직전 마디까지 연주를 이어 온 피리와 소아쟁, 거문고 대신 대아쟁의 간결한 베이스와 더불어 해금과 가야금이 수성가락을 주도한다. 이처럼 관현악은 수성가락의 음색 변화를 통해 밤이 지나고 새벽이 오는 시간의 경과를 표현한다는 것을 알 수 있다.

② 화자의 어조 및 내적 정서

다음의 [악보 33]에서 화자의 어조 및 내적 정서를 표현하기 위하여 관현악이 어떠한 방식을 활용했는지 확인할 수 있다.

[악보 33] <사랑가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서

- 소아쟁 음색의 활용(제49~60마디,  $\frac{3 \times 6}{8}$  진양)

대금

피리

해금

소아쟁

창

가야금

거문고

대아쟁

소북(좌고)

대북

“하상견지만야월”

하상견 지 만 야 월

창의 선율을 보조하는  
역할의 확대로 감정의 고조 표현

하월삼경 밤이 - - 짧 - 어

계속

계속

위의 [악보 33]은 이도령과 춘향의 사랑이 깊어지는 부분으로 다음과 같은 내용을 노래한다.

‘광한루서 처음 보고 산하지맹 깊은 사랑  
하상견지만야월 하월삼경 밤이 짧아  
구곡 같이 서린 정회 탐탐이 풀세 없이’

49마디 창 의 가사는 ‘하상견지만야월(何相見之晚也)’이다. 이는 서로가 늦게야 만났음을 한탄하는 뜻으로 이도령과 춘향의 서로에 대한 깊고 애처로운 마음을 빗대어 표현한다. 이 부분에서는 소아쟁이 등장하여 화자인 이도령의 정서를 대변한다. 이도령은 춘향을 조금이라도 더 일찍 만났더라면 좋았을 것이라 아쉬워하며 한탄하는데 이러한 화자의 어조와 정서를 표현하기 위하여 아쟁의 깊고 낮은 음색과 풍부한 성음을 활용하였다. 이어지는 55마디의 ‘하월삼경’ 부분에서는 대금이 합류하며 창 의 선율에 대한 보조적 역할을 확대하며 감정을 고조시킨다.

다음으로 이도령의 심정을 관현악이 어떤 방식으로 표현하는지에 대한 또 다른 예들 [악보 34]에서 확인할 수 있다.

[악보 34] <사랑가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서

- 대금의 도약 및 선율 확장(제253~255마디,  $\frac{12}{8}$  중중모리)

대금

피리

해금

소아쟁

창

가야금

거문고

대아쟁

소북(좌고)

대북

대금은 도약을 통해 선율을 확장

가야금은 원곡의 병창 가락을 그대로 활용하여 분위기 고조

[악보 34]에서는 이도령이 춘향에게 ‘무엇을 먹으랴느냐?’라고 묻는다. 하지만 춘향은 이도령이 제안에 모두 싫다고 대답하며 이도령의 애를 태운다. 이 대목의 가사는 다음과 같다.

*‘사랑이로구나 내 사랑이로구나 ...중략...  
네가 무엇을 먹으랴느냐?  
...중략...아나 여사다 네 먹으랴느냐?  
아니 그것도 나는 싫소  
그럼 니 무엇을 먹으랴느냐? 네가 무엇을 먹으랴느냐?’*

[악보 34]의 254마디에서는 애가 타는 이도령의 심정을 관현악이 대변한다. 관현악은 포르테의 총주로 강한 인상을 표현하는데 이는 특히 대금과 가야금의 어법에서 확인할 수 있다. 대금은 첫 박의 8분 쉼표 후에 A<sub>4</sub>-D<sub>5</sub>-E<sub>5</sub>-G<sub>5</sub>-B<sub>5</sub>로 진행하는데 4도, 3도 간격으로 도약하며 선율을 확장한다. 도약 후에는 ‘먹으랴느냐’ 부분의 창 선율을 높은 음역에서 모방하며 이도령이 한 말을 다시 한번 반복한다. 이 모방 선율은 다음 마디에서 피리와 해금을 통해 재현된다. 대금이 도약하는 동안 가야금은 16분 음표로 리듬을 분할하며 동음 반복을 한다. 이때 가야금이 연주하는 가락은 가야금병창 원곡의 가락을 그대로 재현한 것으로 촘촘한 리듬으로 대금을 보조하는 동시에 강조의 효과를 지닌다.

### ③ 의성어·의태어 표현

관현악의 의성어·의태어 표현의 예를 [악보 35]에서 확인할 수 있다.

[악보 35] 〈사랑가〉의 음화기법 중 의성어·의태어 표현

- 음의 방향성 및 요성의 활용(제199~210마디,  $\frac{3}{4}$  중모리)

계속

음의 방향성 통일 및 가사 강조

#### 요성으로 인한 톤의 변화

계속

[악보 35]는 제2악장의 한 부분으로 다음의 가사를 노래한다.

*‘이삼월 춘풍시절 네 꽃송이를 내가 안어  
두 날개를 짝 벌리고 너울너울 춤추거든  
네가 나인줄을 알래무나’*

203마디의 ‘두 날개를 짝 벌리고’에 맞추어 대금, 가야금, 거문고가 창 선율을 수성가락으로 연주한다. 이때 리듬은 4분음표로 축소하여 A부터 완전4도의 연속된 도약을 통해 단7도 위인 G에 도달한다. A-D-G의 세 음정이 보이는 상행의 도약은 창 선율의 방향성에도 일치하며 이를 통해 가사 또한 강조될 수 있다.

또한 205마디에는 ‘너울너울’이라는 표현이 나온다. 이 부분의 대금, 피리, 해금, 소아쟁은 모두 긴 박의 요성을 연주하며 앞서 보여준 도약 진행과는 대조적인 결을 갖는다. 이를 통해 관현악은 ‘너울너울’이라는 단어의 어감에 맞추어 연주법을 유연하게 바꾼다는 것을 알 수 있다.

다음의 [악보 36]은 의성어·의태어 표현의 또 다른 예이다.



[악보 36] <사랑가>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현

- 16분음표 리듬의 반복(제247~249마디,  $\frac{12}{8}$  중중모리)

해금 16분 음표 리듬의 반복

둥글둥글 수박 옷봉지 땃때리고 감능백청을 다르르 부어 말간 진술로 담북떠서

위의 [악보 36]에서는 다음과 같이 노래한다.

‘둥글둥글 수박 옷봉지 땃때리고  
감능백청을 다르르 부어 말간 진술로 담북떠서’

248마디의 ‘다르르 부어’에 맞추어 해금은 16분음표의 리듬을 연주한다. 이는 직전 마디의 ‘땃때리고’에서 해금과 거문고가 보여준 리듬과 일치하며 이를 해금이 다음 마디에서 반복한 것으로 해석할 수 있다. 이처럼 해금은 16분음표의 반복을 통해 ‘다르르’라는 단어가 갖는 반복적인 느낌의 가사를 표현한다.

## 6) 소결

지금까지 김희조 편곡의 가야금병창과 관현악을 위한 춘향가 중 〈사랑가〉를 살펴보았다. 이 곡은 김희조의 후기작으로 1인의 가야금병창 협연자와 국악관현악 편성이다. 각 악장은 장단 혹은 사설의 변화에 기초하며 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 전주 및 후주(1장단)가 삽입되었다. 원곡의 가야금병창 가락을 관현악의 가야금 파트에서 연주하며 가야금 간주로 연주되던 부분은 관현악 간주로 그대로 재현했다. 사설과 장단은 원곡과 거의 일치하였고, 앞의 범피종류와 같은 이유로 기보와 실제 음정이 다르다.

관현악은 창에 대한 보조적 역할을 위하여 창의 등장과 함께 밀도를 낮추고 음량을 축소하였으며, 밀도의 대비를 통해 극적 효과를 만들기도 하였다. 전통 판소리에서 소리북이 하던 역할을 관현악 총주(Tutti)로 구현하였으며 중모리의 9박 강세를 재현함으로써 장단 고유의 특성을 살렸다. 창의 당김음을 모방할 때는 음정과 호흡에 변화를 주기도 하였고 창의 표현하는 프레이즈 및 특징적인 말투가 관현악에서 재현되는 양상도 보였다. 폴리리듬의 사용에 있어서는 지속성이 보이지 않아 효과는 미비했으며, 수성가락 연주 시 매 마디 혹은 반 마디 단위로 한 종류씩 악기를 바꾸어 음색을 다양하게 하는 방식을 통해 가사 표현 및 창에 대한 집중도를 높였다.

창 음정을 예비하기 위한 관현악의 양상에는 창의 첫 소절을 전주에 활용하는 직접적 예비 양상과 더불어 창의 첫 음정을 제시했다가 이탈하는 간접적 예비 양상을 확인할 수 있었다.

음화기법 중 첫째, 배경 및 분위기를 표현하기 위하여 관현악은 수성가락 음색 변화를 활용하였는데, 이를 통해 밤에서 새벽으로 시간의 흐름을 느낄 수 있도록 하였다. 둘째로 화자의 어조 및 내적 정서에서는 이도령의 정서를 대변하는 악기로 소아쟁을 활용하였고, 소아쟁의 깊고 낮은 음색과 풍부한 성음은 이도령의 애처로운 마음을 상징하였다. 또한 창 선율을 보조하는 악기를 확대하거나 도약과 선율 확장을 통하여 감정

의 고조를 표현하였다. 셋째, 의성어·의태어 표현을 위하여 음의 방향성을 창의 선율 진행에 맞추어 함께 강조하거나 요성을 통하여 결의 변화를 유연하게 보여주기도 하였다. 또한 반복적인 어감을 갖는 단어를 16분음표의 리듬으로 표현하기도 하였다.

〈사랑가〉에 사용된 관현악 기법을 종합하면, 유니즌의 연주가 주로 행해지나 부분적으로는 악기 간 상호작용을 하였다. 그리고 가야금병창 편성의 특이성을 관현악으로 활용하여 다른 악기들보다 유독 가야금이 반주를 이끌어가는 부분이 많았다.

### 3. 김대성 편곡, 창과 관현악을 위한 〈수궁가〉

#### 1) 작품개관

창과 관현악을 위한 〈수궁가〉는 작곡가 김대성이 2005년 국립국악원 창작악단의 위촉으로 만든 작품이다. 이 곡은 판소리 ‘수궁가’의 눈대목 중 ‘토끼 세상 나오는 대목’을 바탕으로 하며, 원곡은 정희석의 창이다. 창과 관현악을 위한 〈수궁가〉는 토끼가 수궁으로 들어갔다가 별주부의 등에 업혀 다시 세상으로 나오는 대목에서 시작하는데 주요 줄거리는 다음과 같다.<sup>106)</sup> 육지로 나온 별주부는 토끼의 피에 넘어가 목숨을 잃을 위기에 처하지만, 우여곡절 끝에 운 좋게 살아남아 토끼에게 대차게 육을 먹은 뒤 수궁으로 돌아간다. 별주부가 돌아가자 토끼는 이제 완전히 살았으며 신이 나 이리저리 날뛰다가 사람이 만들어 놓은 덫에 걸려 다시 한번 죽을 위기에 처한다. 피 많은 토끼는 살아날 요량으로 지나가던 쉬파리 떼에게 자신의 몸에 알을 낳아달라고 부탁한다. 그러자 쉬파리 떼가 콧방귀를 끼며 사람의 손에는 못 당한다는 취지로 사람 손에 대한 내력을 알려준다.

김대성 편곡의 창과 관현악을 위한 〈수궁가〉는 2005년 6월 25일 국립국악원 토요일상설공연 응종형(應鐘形)<sup>107)</sup>에서 노부영의 지휘, 정희석의 소리, 국립국악원 창작악단의 연주로 국립국악원 예악당에서 초연되었다.

---

106) 판소리 ‘수궁가’의 전체적인 내용은 다음과 같다. 별주부는 병든 용왕을 살릴 수 있는 마지막 방법인 토끼 간을 구하기 위해 육지로 나간다. 우여곡절 끝에 토끼를 찾고 그를 피어 용궁으로 들어온다. 하지만 자신이 곧 죽게 될 운명임을 알게 된 토끼는 임기응변으로 용왕을 속이고 다시 살아 육지로 돌아간다.

107) 국립국악원 토요일상설공연은 ‘황종형, 대려형, 태주형, 협종형, 고선형, 중려형, 유빈형, 임종형, 이척형, 남려형, 무역형, 응종형’의 12가지 형태의 프로그램으로 순차 공연하였다. 현재는 토요일명품공연으로 공연명이 바뀌었고 위의 12가지 명칭은 사용하지 않는다.

## 2) 악곡 구조

〈수궁가〉는 총 188마디, 6개의 대목으로 구성된 악곡이다. 각 대목은 음악적으로 악장 개념으로 해석할 수 있다.

제1악장 ‘가자 가자 어서가자’는 제1마디부터 20마디까지의 총 20마디이다.  $\frac{18}{8}$  박자의 진양조이며, 1마디가 1장단을 의미하여 모두 20장단이다. 성격에 따라 A-C의 총 3단락으로 나뉘며 이는 각각 아니리, 전주, 창과 관현악 부분으로 이루어져 있다. 아니리<sup>108)</sup>는 관현악 전주 전에 무반주로 시작하며 전주 1장단 이후로 창과 관현악의 19장단이 연주된다.

제2악장 ‘백마주 바빠 지내 적벽강 당도하여’는 제21마디부터 38마디까지의 총 18마디이다.  $\frac{12}{8}$  박자의 중중모리이며 진양조와 마찬가지로 1마디가 1장단을 의미하여 모두 18장단이다. D, E의 2단락으로 나뉘며 전주 1장단과 창과 관현악의 17장단으로 이루어져 있다.

제3악장 ‘토끼놈 거동을 보아라’는 제39마디부터 95마디까지의 총 56마디이다. 이 악장은  $\frac{3}{4}$  박자로 기보된 중모리로 4마디가 1장단을 의미하여 총 14장단이다. F-H의 3개 단락으로 구분된다. 관현악이 없는 무반주 상태의 아니리<sup>109)</sup>로 시작하고 전주 1장단 후에 창과 관현악의 13장단이 연주된다.

제4악장 ‘아이고 아이고 내 신세야’는 제96마디부터 106마디까지의 총 11마디이다.  $\frac{18}{8}$  박자의 진양조로 모두 11장단이며 무반주의 아니리<sup>110)</sup>로 시작한 뒤 1장단의 관현악 전주 후에 노래가 10장단 연주된다. I-K의 3단락 구성이다.

제5악장 ‘재기를 불고 밭기를 할 녀석’은 제107마디부터 151마디까지의

---

108) ‘그때여 토끼가 별주부에게 피어 수궁에 들어 갔다가 용왕을 속이고 별주부 등에 업혀 토끼가 세상을 다시 나오는 되.’

109) ‘고고 태산으로 올라가더니만은, “별주부 어서 이리 올라오시오. 간 줄테니 어서 올라오시오.” 별주부 딱 쳐다 보니 층암절벽이라.’ ...후략

110) ‘그때여 별주부는 하릴없이 죽게 되었는데, ...중략... 속으로 자탄 허는 말이 소리가 되니 듣게 되었던 것이었다.’

총 44마디이다.  $\frac{3}{4}$ 박자로 기보된 중모리이며 모두 11장단이다. L-N의 3단락으로 구성되어 있고 아니리<sup>111)</sup> 이후 관현악 전주 1장단과 창과 관현악 10장단이 이어진다.

제6악장 ‘사람의 내력을 들어라’는 제152마디부터 188마디까지의 37마디이다.  $\frac{12}{8}$ 박자의 자진모리 37장단으로 O-R까지의 4개 단락으로 구성된다. 무반주의 아니리<sup>112)</sup>로 시작하여 관현악 전주 4장단과 창과 관현악 27장단으로 이어진다. 노래가 끝나면 관현악 총주로 6장단의 후주 후 악곡을 맺는다.

위의 내용을 통해 <수궁가>의 각 악장은 장단에 기초한다는 것을 알 수 있다. 한 악장 내에서 장단의 변화가 없어 장단의 변화는 곧 악장의 변화를 의미하며 장단은 음악적 소재인 동시에 악곡 구조의 기반으로 기능한다. 이러한 분석을 바탕으로 <수궁가>의 악곡 구조를 정리하면 다음의 [표 17]과 같다.

---

111) ‘이렇듯 설리우니, 어제 산신님이 살렸던지, 하나님께서 감동을 허였던지 묘하게 홀롱기 벗어나서 ...중략... 토끼 다시 돌아오며 욕을 한번 퍼붓는디, 대욕을 허는가 보더라.’

112) “네 이놈, 별주부야! 너 소행을 생각하면 내 발뒤꿈치로 너 복판 콧콕 밟아 옹구짐 뿌시거 놓듯 험 일이로되.” ...중략... “네 아무리 퍼 뺏은들 사람의 손을 당할쏘냐. 사람의 내력을 내가 이를 테니 들어봐라.”

[표 17] 김대성 편곡, <수궁가>의 악곡 구조

| 악장                        | 단락 | 마디     | 장단   | 박자             | 장단 수 | 사실                                      | 연주형태         |
|---------------------------|----|--------|------|----------------|------|---|--------------|
| 1. 가자<br>가자<br>어서<br>가자   | A  | -      | 진양   | $\frac{18}{8}$ | -    | 그때여<br>토끼가<br>별주부에게<br>피어 수궁에<br>들어 갔다가 | 아니리<br>(무반주) |
|                           | B  | 1      |      |                | 1    | -                                       | 관현악<br>전주    |
|                           | C  | 2-20   |      |                | 19   | 가자 가자<br>어서가자                           | 창+관현악        |
| 2. 백마주<br>바삐<br>지내        | D  | 21     | 중중모리 | $\frac{12}{8}$ | 1    | -                                       | 관현악<br>전주    |
|                           | E  | 22-38  |      |                | 17   | 백마주<br>바삐 지내<br>적벽강<br>당도하여             | 창+관현악        |
| 3. 토끼놈<br>거동을<br>보아라      | F  | -      | 중모리  | $\frac{3}{4}$  | -    | 고고태산으로<br>올라가더니만                        | 아니리<br>(무반주) |
|                           | G  | 39-42  |      |                | 1    | -                                       | 관현악<br>전주    |
|                           | H  | 43-95  |      |                | 13   | 토끼놈<br>거동을<br>보아라                       | 창+관현악        |
| 4. 아이고<br>아이고<br>내<br>신세야 | I  | -      | 진양   | $\frac{18}{8}$ | -    | 그때여<br>별주부는<br>하릴없이<br>죽게되었는디           | 아니리<br>(무반주) |
|                           | J  | 96     |      |                | 1    | -                                       | 관현악<br>전주    |
|                           | K  | 97-106 |      |                | 10   | 아이고<br>아이고<br>내 신세야                     | 창+관현악        |

| 악장                            | 단락 | 마디      | 장단   | 박자             | 장단수 | 사설                                 | 연주형태         |
|-------------------------------|----|---------|------|----------------|-----|------------------------------------|--------------|
| 5.<br>재기를<br>불고<br>밭기를<br>할녀석 | L  | -       | 중모리  | $\frac{3}{4}$  | -   | 이렇듯<br>설리우니,<br>어찌<br>산신님이<br>살렸던지 | 아니리<br>(무반주) |
|                               | M  | 107-110 |      |                | 1   | -                                  | 관현악<br>전주    |
|                               | N  | 111-151 |      |                | 10  | 재기를 불고<br>밭기를 할<br>녀석              | 창+관현악        |
| 6.<br>사람의<br>내력을<br>들어라       | O  | -       | 자진모리 | $\frac{12}{8}$ | -   | 네 이놈,<br>별주부야!<br>니 소행을<br>생각하면    | 아니리<br>(무반주) |
|                               | P  | 152-155 |      |                | 4   | -                                  | 관현악<br>전주    |
|                               | Q  | 156-182 |      |                | 27  | 사람의<br>내력을<br>들어라                  | 창+관현악        |
|                               | R  | 183-188 |      |                | 6   | -                                  | 관현악<br>후주    |



### 3) 악기편성과 활용

다음의 [악보 37]을 통하여 <수궁가>의 악기편성을 확인할 수 있다.

[악보 37] 김대성 편곡, <수궁가>의 악기편성(제1~3마디)

**창과 관현악을 위한 수궁가**      정희석 창  
김대성 편곡(2005)

**진양**      가자---가자-- 어서-----가 자아

창      가 자 - - 가 자 -      어 서 - - - 가 자 아

소금

대금 1      mf

향피리      mf

태평소

해금 1      p

소아쟁      p

아쟁

25현 가야금      아니리  
그때여 토기가 별주부에게 쫓겨 수궁에 들어 갔다가 용왕을 속이고  
별주부 등에 업혀 토기가 세상을 다시 나오는 뒤,

거문고      f

북      진양      북연주자는 무대의 앞에서 연주한다.  
북연주자는 창자의 소리에 따라 북기락을  
자유롭게 연주한다.

Percussion 1  
(심벌즈, 징)

Percussion 2  
(Tam tam, 대고)      mf

[악보 37]을 통해 <수궁가>는 1인의 판소리 협연자와 국악관현악으로 이루어져 있음을 알 수 있다. 관현악은 관악기군·현악기군·타악기군으로 구분되고 현악기군은 다시 활현악기군·발현악기군으로 세분된다. 관악기군에는 소금·대금·향피리·태평소, 활현악기군에는 해금·소아쟁·대아쟁, 발현악기군에는 25현 가야금·거문고, 타악기군에는 북·심벌즈·징·탐탐(Tam-tam)·대고가 편성된다.

관악기군과 현악기군에는 모두 국악기를 사용하지만 타악기군에는 서양 금속 타악기인 심벌즈와 중국에서 기원한 금속 타악기인 탐탐이 포함되어 있다.<sup>113)</sup>

모든 악기는 실음으로 기보되어 있다.<sup>114)</sup> 이에 25현 가야금은 큰 보표를 사용하고 거문고는 낮은음자리표를 사용하며, 소아쟁은 실음을 작은 보표로 기보할 수 있는 객관적인 방식인 가온음자리표를 사용하였다.<sup>115)</sup>

위의 내용을 바탕으로 <수궁가>의 악기편성 및 특이사항을 정리하면 다음의 [표 18]과 같다.

[표 18] 김대성 편곡, <수궁가>의 악기편성

| 악기군  |       | 편성악기                 | 특이사항             |
|------|-------|----------------------|------------------|
| 협연   |       | 창 (판소리)              | 소아쟁<br>가온음자리표 사용 |
| 관악기군 |       | 소금, 대금,<br>향피리, 태평소  |                  |
| 현악기군 | 활현악기군 | 해금, 소아쟁, 대아쟁         |                  |
|      | 발현악기군 | 25현 가야금, 거문고         |                  |
| 타악기군 |       | 북, 심벌즈, 징,<br>탐탐, 대고 |                  |

113) 탐탐(Tam-tam)과 비슷한 악기는 인도에서 유래한 공(Gong)이다. 심벌즈, 탐탐, 공은 모두 국악관현악에서 효과적으로 쓰이고 있다.

114) 실제로 창은 실음보다 한 옥타브 위로, 소금은 실음보다 한 옥타브 아래로 기보되어 있으나 이 같은 사실을 악보에 따로 기재하지 않는 경우가 많으므로 본고에서는 언급하지 않겠다.

115) 관현악에서의 소아쟁은 실음보다 한 옥타브 위로 기보하거나 높은음자리표로 표현 가능한 음역으로 조현하여 사용하는 경우가 많다. 본고에서 분석으로 다루는 5곡 중 <수궁가>를 제외한 4곡은 높은음자리표를 사용하고 있다.

#### 4) 사실

김대성이 편곡한 <수궁가>의 원곡은 정희석의 창이다. 두 곡의 사실 비교를 통해 편곡 과정에서 어떠한 변화가 발생하였는지 파악한 결과, 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 전주 및 간주, 후주가 삽입되었고 창의 사실은 원곡과 거의 일치함을 확인하였다.

김대성 편곡과 정희석의 원곡 사실을 비교하면 다음의 [표 19]와 같다.

[표 19] 김대성 편곡과 정희석 원곡의 사실 비교

| 악장                            | 김대성 곡  | 정희석 창   |
|-------------------------------|--|---|
| 1. 가자<br>가자<br>가자<br>어서<br>가자 | <p><u>*<i>(아니리)그때여 토끼가 별주부에게 피여 수궁에 들어갔다 용왕을 속이고 별주부 등에 업혀 토끼가 세상을 다시 나오는 디.</i></u></p> <p>(진양)<br/><u>*<i>관현악 전주 1장단</i></u><br/>(창)가자가자 어서 가자. 이수를 건너 백노주 어서 가자. 고국산천이 어드메뇨. 삼산을 바라보니 청천외 멀어있고, 일락장사추색위언허니 부지하처조상군고.<br/>한곳을 바라보니 한 사람이 서있는디 푸른 옷 입고 검은 관을 쓰고 거수읍을허며 토공은 수로왕래상거천이라 하이즉차오 토끼대왈 기경청산허니 관불과제관이요, 탁족무림허니 태불과봉황이요 소무지식허고 유매평생이라.</p> | <p>(아니리)용왕이 토끼 거동을 보고 요망한 짐생이 사가 되어 그럴 법도 하겠다. “다시 일구이언허는 자는 어망 살로 정배출송하리라.” 이렇듯 어명을 허여노니, 별주부 하릴없이 토끼를 업고 세상을 다시 나오는디.</p> <p>(진양)<br/>(창)가자가자 어서 가자. 이수를 건너 백노주를 어서 가자. 고국산천이 어디메뇨. 삼산을 바라보니 청천외 멀어있고, 일락장사추색위언허니 부지하처조상군고.<br/>한곳을 당도허니 한 사람이 나오는디 푸른 옷 입고 검은 관을 쓰고 거수에 읍을허며, “토공은 수로왕래상거천이라 하이즉차오?” 토끼대왈 “기경청산허니 관불과제관이요, 탁족무림허니 태불과봉황이요, 소무지식허고 유매평생이라.”</p> |

| 약장                      | 김대성 곡   | 정희석 창   |
|-------------------------|---|---|
| 2.<br>백마주<br>바삐<br>지내   | <p>(중중모리)<br/><b>*관현악 전주 1장단</b><br/>(창)백마주 바삐 지내 적벽강 당도 허여 소지노화월일선 추강 어부 빈배. 기경선자 간 연후로 공추월지단단. 자래 등에다 저 달을 실어라. 우리 고향을 어서 가. 환산농명월 원해근산이 좋을씨고 위수로 돌아드니 어조허든 강태공은 기주로 돌아들고 은린옥척 뿐이라. 벽해수변을 당도하야 깡총 뛰어내려 모르는 체로 가는구나.</p>   | <p>(단중모리)<br/>(창)백마주 바삐 지내 적벽강 당도 허니. 소지노화월일선 추강 어부가 빈배. 기경선자 간 연후 공추월지단단. 자래 등에다 저 달을 실어 우리 고향을 어서 가. 환산농명월 원해근산이 좋을씨고. 위수로 돌아드니 어조하든 강태공 기주로 돌아들고 은린옥척 뿐이라. 벽해수변을 당도하야 깡총 뛰어내려 모르는 체로 가는구나.</p>   |
| 3.<br>토끼놈<br>거동을<br>보아라 | <p>(아니리)고고 태산으로 올라가더니 마는 “별주부 어서 일리 올라오시오 간 줄 테니 어서 올라오시오.” 별주부 딱 쳐다보니 층암절벽이라. “아이고 내가 거기를 어떻게 올라간단 말이요.” <b>*“그럼 간 가져가긴 틀렸구만?”</b> “오 그러면 좋은 수가 있소. 내가 칩녕쿨을 걷어 가지고 흘롱기를 해서 내려 보낼테니, 목을 걸고 올라오든지 다리를 걸고 올라오든지 양가지로 허소.” “글랑 그리 허오.” 별주부 그져 목을 썩 빼어 흘롱기 안에다 딱 넣어노니,<br/><br/>(느린 중모리)<br/><b>*관현악 전주 1장단</b><br/>(창)토끼놈 거동을 보아라. <b>*흘롱기를 잡아다려 낙랑장송에 걸어놓으니</b> 나무쟁반 떠나가듯, 해상에 배 떠나듯 공중의 등등 떠 하릴없이 죽었구나. <b>*토끼란 놈 내려다보며</b> 네 이놈 별가놈아 니가 나를 살살 꼬여 느그 수궁 들어가 내 배를 갈라 간을 내어 느그 용왕 준다 하였드나. 동풍에 음건하야 뽕뽕 말라 돼지거라. 왕배탕이 좋을씨고, 들랑날랑하는 목을 늘여서 죽이리라 흘롱기 측근을 낭귀다 매고 산천으로만 올라가는구나.</p> | <p>(아니리)고고 태산으로 올라가더니 마는 “별주부 어서 일리 올라오시오 간 줄 테니 어서 올라오시오.” 별주부 딱 쳐다보니 층암절벽이라. “아이고 내가 거기를 어떻게 올라간단 말이요.” <b>*“저리 돌아 올라온다허면 수백리나 될 것이니, 이리 딱 앞으로 기억 올라오시오.”</b> “아무리 생각해도 거기는 못 올라가겠네.” “오 그러면 좋은 수가 있소. 내가 칩녕쿨을 걷어가지고 흘롱기를 해서 내려 보낼테니, 목을 걸고 올라오든지 다리를 걸고 올라오든지 양가지로 허소.” “글랑 그리 허오.” <b>*칩녕쿨을 걷어 가지고 흘롱기를 해서 내려보냈겠다.</b> 별주부 그져 목을 썩 빼어 흘롱기 안에다 딱 넣어노니,<br/><br/>(느린 중모리)<br/>(창)토끼놈 거동을 보아라. 흘롱기를 쥐여들고 뻘뻘 돌려 젓쳐노니 나무쟁반 떠나가듯, 해상의 배 떠나듯 공중의 등등떠 하릴없이 죽었구나. “네 이놈 별가놈아 니가 나를 살살 꼬여 너의 수궁 들어가 내 배를 갈라 간을 내어 너의 용왕 준다 허었더냐? 동풍의 음건허여 뽕뽕 말라 돼지거라. 왕배탕이 좋을씨고, 들랑날랑 허는 목을 늘여서 죽이리라!” 흘롱기 측근을 낭귀다 매고 산천으로만 올라가는구나.</p> |

| 악장                        | 김대성 곡  | 정희석 창   |
|---------------------------|--|---|
| <p>4. 아이고 아이고 내 신세야</p>   | <p>(아니리)그때여 별주부는 하릴없이 죽게 되었는데, 목이 딱 찢리어놓니 말인즉 혈 수 있으리오 만은, 속으로 자탄 허는 말이 소리가 되니 듣게 되었던 것이었다.</p> <p>(진양)<br/>*<u>관현악 전주 1장단</u><br/>(창)아이고, 아이고 내 신세야. 나 죽기는 설참으나 내가 만일 죽게 되면 영덕전 병든 용왕 어니 다투라 살려줄며, 북당의 학발양친 옥빈홍안 젊은 처자를 다투게 의탁을 허드란 말이나.</p>  | <p>(아니리)그때여 별주부는 하릴없이 죽게 되었는데, 목이 딱 찢리어놓니 말인즉 혈 수 있으리오마는 속으로 자탄허는 말이 소리가 되니 듣게되었던 것이었다. 별주부 기가 막혀 통곡으로 우는 말이,</p> <p>(진양)<br/>(창)“아이고, 아이고 내 신세야. 나 죽기는 설참으나 내가 만일 죽게 되면 영덕전 병든 용왕 어니 다투라 살려주며, 북당의 학발양친 옥빈홍안 젊은 처자를 다투게 의탁을 허드란 말이나.”</p>  |
| <p>5. 재기를 불고 발기를 할 녀석</p> | <p>(아니리)이렇듯 설리우니, 어찌 산신님이 살렸던지, 하나님께서 감동을 허였던지 묘하게 홀롱기 벗어나서 뉘뉘 둘러 내민 돌에 부딪쳐 떨어져 노니 등이 난리가 되었구나. 이랬으면 그만 돌아가야 할 일인디, 원체 충성이 지극한 별주부라. 가는 토끼 다시 불러 “여보 토공 아 이렇게 쪼쪼한 재담 그만 허시고 간이나 좀 띠어주고 가시오.” 가든 토끼 다시 돌아오며 욱을 한번 퍼붓는디 대욕을 허는가 보더라.</p> <p>(중모리)<br/>*<u>관현악 전주 1장단</u><br/>(창)재기를 불고 발기르을 할 녀석. 뱃속의 달린 간을 어찌 들이고 내드란 말이나 미련허드라 미련허드라 너그 용왕이 미련허드라. 느그 용왕 미련키 날 같고, 나 슬기롭기 느그 용왕 같거들면 영락없이 죽을 것을, 내 밑궁기 서이 아니거든 내 목숨이 어찌 살았겠나 내 돌아가안다 내가 돌아간다. 백운청산으로 나는간다.</p> | <p>(아니리)이렇듯 설리울제, 어찌 산신님이 살렸던지. 하나님께서 감동을 허였던지 묘하게 홀롱기 벗어나서 뉘뉘 둘러 내민 돌에 부딪쳐 떨어져노니 등이 난리가 되었구나. 이랬으면 그만 돌아가야 할일인디, 원체 충성이 지극한 별주부라. 가는 토끼 다시 불러 “여보 토공 아 이렇게 쪼쪼한 재담 그만 허시고 간이나 좀 띠어주고 가시오.” 가든 토끼 다시 돌아오며 욱을 한번 퍼붓는디 대욕을 허는가 보더라.</p> <p>(중모리)<br/>(창)“재기를 불고 발기를 할 녀석. 뱃속의 달린 간을 어찌 들이고 내드란 말이나? 미련허드라 미련허드라 너그 용왕이 미련허드라. 느그 용왕 미련키 날 같고, 나 슬기롭기 느그 용왕 같거들면 영락없이 죽을 것을, 내 밑궁기 서이 아니거든 내 목숨이 어이 살았겠나? 내 돌아가안다 내가 돌아간다. 백운청산을 내 돌아간다.”</p> |

| 악장                      | 김대성 곡   | 정희석 창   |
|-------------------------|---|---|
| 6.<br>사 랫 의 내 력 을 들 어 라 | <p>(아니리) “네 이놈, 별주부야! 너 소행을 생각하면, 내 발뒤꿈치로 너 복판 콕콕 밟아 옹구짐 뿌시거 놓듯 혈 일이로되, 너가 만리원경을 날 업고 왔으니, 그 은혜로 화재하나 해줄 터이니 그대로 약 써보아라. 거 너그 수궁 들어가니 이뿐 암자래 많튼구나, 하루 일천오백 마리씩 집어 다려서 맥이고, 그래도 안 낫거든 복장이 가루를 천적을 만들어 오자대를 지어 무시 복으로 그져 주야로 퍼 먹여버려라. 그러면 죽든지 살든지 일마쳐버리리라. 그렇지 않으면 염라대왕이 너 할애비라도 살 수가 없다. 이 녀석아!” 토끼는 이려고 올라갔 제, 별주부 기가 막혀 “내가 이리 될 줄 알았지. 내가 이제 도경으로 수궁을 가자 현들 무슨 면목으로 용왕을 배울거냐.” 별주부 하릴없이 탄식하며 도경으로 돌아가고, 토끼란 놈 살아 나왔다고 해서 이리 뛰고 저리 뛰고 거덜거리고 노니다 토끼 뒷에 딱 걸려보니 “아이고 내가 또 죽게 되었구나! 차라리 이리 될 줄 알았으면 수궁에서 죽었더라면 정조, 한식, 단오, 추석 제사라도 착실이 얻어 먹고 백골이라도 암장혈걸, 이제는 뉘놈의 뱃속의 장사를 허드란 말이냐!” 죽을 것 각오하고 있난디, 때마침 쉬파리 때가 웅하고 달라들제 “아이고 쉬 낭청 사촌님 어디 갔다 인자 오시오.” “너 일 참 잘 되었구나!” “그저 내 등에 쉬나 좀 쓸어주면 살 도리가 있소.” “너 아무리 피 많은들 사람의 손을 당할쏘냐. 사람의 내력이라는 건 내 일장 중에 있나니 내가 이를 테니 들어봐라.”</p> | <p>(아니리) “내 이놈, 별주부야! 너 소행을 생각하면, 내 발뒤꿈치로 너 복판 콕콕 밟아 옹구짐 뿌시거 놓듯 혈 일이로되, 너가 만리원경을 날 업고 왔으니, 그 은혜로 화재하나 해줄 터이니 그대로 약 써보아라. 거 너그 수궁 들어가니 이뿐 암자래 많튼구나, 하루 일천오백 마리씩 집어 다려서 맥이고, 그래도 안 낫거든 복장이 가루를 천적을 만들어 오자대를 지어 무시 복으로 그져 주야로 퍼 먹여버려라. 그러면 죽든지 살든지 일마쳐버리리라. 그렇지 않으면 염라대왕이 너 할애비라도 살 수가 없다. 이 녀석아!” 토끼는 이려고 올라갔 제, 별주부 기가 막혀 “내가 이리 될 줄 알았지. 내가 이제 도경으로 수궁을 가자 현들 무슨 면목으로 용왕을 배울거냐.” 별주부 하릴없이 탄식하며 도경으로 돌아가고, 토끼란 놈 살아 나왔다고 해서 이리 뛰고 저리 뛰고 거덜거리고 노니다 토끼 뒷에 딱 걸려보니 “아이고 내가 또 죽게 되었구나! 차라리 이리 될 줄 알았으면 수궁에서 죽었더라면 정조, 한식, 단오, 추석 제사라도 착실이 얻어 먹고 백골이라도 암장혈걸, 이제는 뉘놈의 뱃속의 장사를 허드란 말이냐!” 죽을 것 각오하고 있난디, 때마침 쉬파리 때가 웅하고 달라들제 “아이고 쉬 낭청 사촌님 어디 갔다 인자 오시오.” “너 일 참 잘 되었구나!” “그저 내 등에 쉬나 좀 쓸어주면 살 도리가 있소.” “너 아무리 피 많은들 사람의 손을 당할쏘냐. 사람의 내력이라는 건 내 일장 중에 있나니 내가 이를 테니 들어봐라.”</p> |

| 악장             | 김대성 곡   | 정희석 창  |
|----------------|---|--|
| 6. 사람의 내력을 들어라 | <p>(자진모리)<br/> <b>*관현악 전주 4장단</b><br/> (창)사람의 내력을 들어라. 사람의 손이라 허난 게 얹어 놓으면 하늘이요. 핏세놓으면 땅인디, 이리저리 금이 있기는 일월 다니는 길이요. 엄지 장가락이 두 마디 기는 천지인 삼재요 지가락이 장가락만 못 하기는 정월 이월 삼월 장가락이 그 중으 길-기난 사월 오월 유월이요 무명지가 락이 장가락만 못 하기는 칠월 팔월 구월이요 소지가 그 중의 짧기는 시월 동지 선달인디 자오묘유가 여기 있고, 건감간진손이곤태 선천팔괘가 여그 있고, 불도로 두고 일러도 감중연 간상연 여그 있고, 육도를 부려 대장경 천지가 모두 일장중이라. 니 아무리 피 많은들 사람의 손을 당할 소냐 잔말 말고 너 죽어.<br/> <b>*관현악 후주 6장단</b></p> | <p>(자진모리)<br/> (창)“사람의 내력을 들어라. 사람의 손이라 허난 게 얹어 노면 하늘이요. 뒷세놓으면 땅인디, 이리저리 금이 있기는 일월 다니는 길이요. 엄지 장가락이 두 마디 기는 천지인 삼재요, 지가락이 장가락만 못 하기는 정월, 이월, 삼월, 장가락이 그 중에 길기는 사월, 오월, 유월이요, 무명지가 락이 장가락만 못 하기는 칠월, 팔월, 구월이요, 소지가 그 중에 저름기는 시월, 동지, 선달인디, 자오묘유가 여그 있고, 건감간진손이곤태 선천팔괘가 여그 있고, 불도로 두고 일러도 감중연 간상연 여그 있고, 육도를 부려 대장경 천지가 모도 일장중이라. 니 아무리 피 많은들 사람 손을 당할쏘냐? 잔말 말고 너 죽어.”</p> |

## 5) 음악적 특징

### (1) 창에 대한 관현악의 보조적 역할

#### ① 밀도

〈수궁가〉의 관현악은 창 의 등장과 함께 어떻게 밀도를 조절하는지 다음의 [악보 38]을 통해 확인할 수 있다.

#### [악보 38] 〈수궁가〉의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악 밀도 조절과 거문고의 주체성(제1~3마디)

The musical score for 'Sungga' (수궁가) is presented in a multi-staff format. The vocal line (창) is at the top, with lyrics: '가자—가자— 어서—가자' and '가자—가자— 어서—가자'. The orchestral accompaniment includes:

- 소금 (Flute):** Plays a melodic line that supports the vocal melody.
- 대금 1, 향리리, 대금 2, 소아쟁, 아쟁 (Strings):** Provide harmonic support and texture.
- 25면 가야금 (25-string Gayageum):** Plays a rhythmic accompaniment.
- 거문고 (Gongmyeong):** Plays a melodic line that complements the vocal melody.
- 목소리 (Vocal Ensemble):** Provides a background vocal texture.
- Percussion 1 (25면즈, 징) and Percussion 2 (Tam tam, 대고):** Provide rhythmic accompaniment.

Annotations in the score include:

- '해금은 리듬의 보조적 역할' (The flute plays a supporting role in the rhythm).
- '2마디 창의 시작과 함께 거문고가 남아 반주를 주도해 나감' (Starting from the second measure of the vocal line, the gongmyeong continues to lead the accompaniment).



[악보 38]은 <수궁가>의 도입부 3마디, 즉 진양 3장단의 악보이다. 아니리 이후 진양 한 장단의 관현악 전주가 연주된 후에 2마디에서 창이 시작된다. 1마디의 관현악 전주 선율에 창 선율의 첫 음정인  $B^b_4-A^b_4$ 의 장 2도 하행진행이 모티브로 활용되었다. 이러한 도입은 창 선율과 관현악의 연결을 자연스럽게 하고 창자가 첫 음정을 올바르게 낼 수 있도록 도와주는 기능을 갖는다. 2마디에서 창이 시작되면서 관현악은 밀도를 조절하는데 관현악의 거의 모든 악기가 사라지고 해금, 거문고, 북이 연주를 이어간다. 특히 거문고는 슬기둥으로 시작하여 반주의 영역에서 창을 뒷받침하는 역할 뿐 아니라 창의 선율보다 더 많은 움직임이 보이며 주체적인 짜임새를 만들어나간다. 이때 해금은 북과 함께 진양의 마지막 6박(3소박×2)을 2화음을 활용한 리듬으로 보조하는데, 이는 판소리의 소리북 가락이 해금으로 구현된 것으로 해석할 수 있다.

② 수성가락

다음은 창에 대한 수성가락을 담당하는 거문고와 이를 보조하는 악기의 양상을 [악보 39]에서 확인할 수 있다.

[악보 39] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할

- 거문고 수성가락의 확대와 보조 악기(제4~6마디)

창  
이 수를 건 너 백 노주--- 어서 가 자 고국산 천-이 어드 메노

소  
*mf*

대.1  
*p* *mp*

vi.  
대.  
해.1  
*p*

소아

아.  
*p*

가.  
*mp*

바.  
*p* *mp*

북

대금은 저취 연주,  
아쟁은 최소화된 리듬을 연주하며  
거문고의 보조적 역할을 함

[악보 39]의 4마디에는 거문고의 연주에 대금과 아쟁이 없어진다. 또한 앞서 해금이 리듬을 보조했던 진양의 마지막 6박은 소금이 선율 연주로 대신한다. 이때 대금은 저취로 연주하고 아쟁은 간결한 움직임 가진 지속음을 연주하며 거문고를 보조한다. 이들은 창 의 선율을 방해하지 않는 음색과 음역 안에서 조합하는데, 특히 아쟁의 리듬과 선율은 최소화 되어 있으며 거문고의 문현인  $E^b_2$ 가 연주되는 시점에 맞추어 아쟁도 같은 음정인  $E^b_2$ 를 연주함으로써 창자로 하여 박자 감각을 잃지 않도록 돕는다.

한편, 6마디에서는 해금이 본격적인 선율 연주를 시작함과 동시에 가야금의 3화음이 등장한다. 가야금이 연주하는 리듬은 모방에서 비롯된 것으로 앞서 북가락으로 시작한 리듬을 해금이 모방하였고 이를 가야금이 모방한다. 이와 같은 가야금의 모방에 관하여는 뒤의 리듬 부분에서 다시 확인하겠다.

이어서 관현악이 수성가락의 음색 변화를 보여주는 예를 [악보 40]에서 확인할 수 있다.

[악보 40] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할  
 - 수정가락 음색 변화(제21~25마디)

중중모리

창 21 25

백마주 바빠지내 적병강-당도허여 소지도화 - 월일선 - 추강 - 이 부빈 배

소. 대. 1. 피. 태. 해. 1. 소. 아. 야. 가. 가. 복. Perc. 1. Perc. 2.

한 장단 단위의 악기 변경으로 음색의 변화 꾀함

문원줄을 F음으로 바꾼다.

지속적 반주와 비교적 폭넓은 음역으로 선율악기들을 보완

복원주는 창자의 소리에 따라 복기락을 자유롭게 연주한다.

[악보 40]의 21마디는 제2악장 '백마주 바삐 지내'의 도입이자 창에 대한 전주 1장단이다. 관현악에서 가야금과 태평소를 제외한 모든 악기가 매우 센 셈여림으로 등장한다. 22마디에서 창이 시작되면 전주에 없던 가야금이 새롭게 반주를 주도하는 것을 확인할 수 있다. 가야금은 창 선율을 활용한 가락을 연주하는데, 저음역과 중음역을 모두 아우르며 비교적 폭넓은 음역 내에서 지속성 있게 연주한다. 이러한 가야금의 반주 위에서 악기들은 한 마디씩 등장하며 전체적인 관현악의 음색에 변화를 준다. 가야금은 다른 악기들이 수성가락 연주로 창과 함께 호흡하는 동안 생기는 쉼을 적절히 메꾸어주며 선율악기들을 보완한다.

한편 수성가락을 맡은 악기는 한 장단 단위로 변경된다. 우선 창이 시작되는 22마디에서는 소아쟁과 대아쟁이 포르테의 피치카토 연주를 통해 창을 보조한다. 바로 다음 마디인 23마디에서는 수성가락이 소금, 대금으로 옮겨가서 포르테의 악상으로 연주한다. 24마디에서는 해금이 메조포르테의 악상을 갖춘 하행 선율로 등장하는데 마지막에 떠는 청인 F<sub>4</sub>에 머무른다. 이때 장단의 중간에 대금이 다시 등장해서 해금의 지속음 위로 꺾는 가락을 완성한다. 이후 대금은 다음 마디까지 수성가락을 연주한다.

이처럼 가야금의 반주 위에서 한 장단 단위로 악기들이 바뀌는 양상을 통하여 관현악이 창에 대한 보조적 역할을 위하여 수성가락의 음색을 변화시킨다는 것을 알 수 있다.

다음은 창이 간결한 리듬으로 동음을 반복하는 부분으로, [악보 41]을 통해 단조로운 창을 보완하기 위한 관현악의 움직임 확인할 수 있다.

[악보 41] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할

- 단조로운 창을 보완하는 관현악의 음색 변화(제47~54마디)

창의 단조로운 리듬과 동음반복

The score is divided into several systems. The first system shows the vocal line (창) with lyrics: "홀몽기를잡아다려 낙락장송에 권어놓으니 나무경반떠나가듯 해상에 배떠나듯". The vocal line is characterized by a simple, repetitive rhythmic pattern. The second system shows the vocal line continuing with the lyrics "자유선을". The instrumental parts (소.1, 피., 해.1, 소.아, 아.) are annotated with "2화음으로 확대 및 고조" and "화음 이어받고 배경으로 전환". The third system shows the instrumental parts (가., 거., 북.) with the annotation "지속적, 안정적 흐름의 반주". The percussion parts (Perc. 1, Perc. 2) are also shown.

창

소.

대.1

피.

대.

해.1

소.아.

아.

가.

거.

북.

Perc. 1

Perc. 2

49

53

3

3

3

mf

자유선을

2화음으로 확대 및 고조

mf

화음 이어받고 배경으로 전환

mf

지속적, 안정적 흐름의 반주

[악보 41]의 창은 단조로운 리듬과 동음을 반복한다. 이러한 창을 보조하기 위하여 우선 가야금, 거문고, 북은 중모리 2장단 동안 지속적이고 안정적인 흐름을 갖고 반주 역할을 한다. 이때 특징적인 것은, 이 부분에서도 가야금보다 거문고의 움직임이 비교적 더 활발한 것을 확인할 수 있는데, 예를 들어 거문고는 선율을 확대해 가는 반면 가야금은 창의 동음 반복 형태를 모방하여 연주한다. 이렇게 세 악기의 반주를 바탕으로 47마디에서 피리가 더해진다. 창의 음정을 보조하며 단선율로 연주하던 피리는 49마디부터 2화음으로 확대되는데 50마디부터 점차 화음의 간격이 넓어지며 옥타브 E<sup>b</sup>으로 더블링 되기까지 크레센도 된다. 51마디에서는 소금과 해금이 등장하는데 소금은 2마디 동안 하행하고 다시 이어지는 2마디 동안 상행하는 방향성의 자유로운 선율을 연주한다. 이때 51마디의 거문고는 소금과는 반대로 2마디 상행 후 2마디 하행하는데, 이러한 음의 방향성을 통해 소금과 거문고가 반진행하고 있음을 알 수 있다. 51마디의 해금은 피리가 연주한 2화음의 형태를 이어간다. 이때에는 특별한 리듬의 변화 없이 음정을 지속하고 순차적으로 하행하며 상대적으로 움직임이 많은 소금과 거문고의 배경이 된다. 이처럼 관현악은 다양한 악기군을 통해 음색을 변화시키고 악기마다 서로 다른 리듬과 방향성을 부여함으로써 단조로운 창을 보완하고 있음을 알 수 있다.

이어지는 [악보 42]를 통하여 악기별로 어떠한 변화가 이어지는지 확인할 수 있다.

[악보 42] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할

- 해금 수성가락의 역할(제55~62마디)

The musical score consists of the following parts and annotations:

- 창 (Singer):** Melody line with lyrics: "꿈 중에 등 ————— 등 떠 ————— 하 — 림 — 없 — 이 — 죽 었 구 니". Measure 57 is marked with a box, and measure 61 is circled.
- 소 (Soprano):** Empty staff.
- 대.1 (Alto 1):** Empty staff.
- 피. (Piano):** Accompaniment line with a circled section in measure 57. Annotation: "이러받은 2화음으로 배경 지속" (Background sustained with 2nd harmonic). Dynamic marking: *mf*.
- 태. (Tae):** Empty staff.
- 해.1 (Hae 1):** Empty staff.
- 소.아. (Soprano A):** Empty staff.
- 아. (A):** Bass line with dynamic marking *mf*. Annotation: "가야금은 반주 영역에서 새 리듬 생성" (New rhythm generated in the accompaniment area). Dynamic marking: *pizz*.
- 가. (Guitar):** Accompaniment line.
- 거. (G):** Empty staff.
- 북 (Drum):** Rhythmic accompaniment.
- Perc. 1:** Empty staff.
- Perc. 2:** Empty staff. Measure 57 and 61 are marked with boxes.

Additional annotations include "가사 강조" (Lyrics emphasis) with an arrow pointing to measure 61, and a circled section in measure 61 of the singer's part.



[악보 42]의 55마디부터는 반주의 영역을 담당했던 악기들이 움직임에 변화를 보인다. 우선 거문고는 55~58마디에서 대아쟁 피치카토와 함께 베이스를 연주하는데, 앞서 수성가락을 연주하던 때나 선율을 확장해가던 반주형태와는 대조적으로 리듬과 음정의 영역에서 모두 단조로워진 것을 확인할 수 있다. 가야금은 첫 박에 8분 쉼표가 생성된 패턴으로 리듬을 바꾸어 대아쟁과 거문고가 연주하는 첫 박 직후에 등장한다. 이러한 형태로 가야금, 거문고, 대아쟁 세 악기가 결합하여 반주 영역을 완성한다.

피리는 55마디에서 재등장한다. 앞의 49마디에서 피리가 생성한 화음을 51마디에서 해금이 받고, 이를 다시 피리가 55마디 두 번째 박에서 받는 형태이다. 피리는 첫 박에 4분 쉼표가 생성된 2분음표의 유형을 메조포르테의 악상으로 연주하면서 보조적인 선율의 움직임을 갖고 배경에 위치한다.

피리가 연주하는 동안 사라졌던 해금은 58마디에서 재등장하여 느린 중모리 장단의 마무리를 돕고 59마디 마지막 박자부터 창외 선율을 그대로 모방하는 수성가락을 연주한다. 이때 해금은 포르테의 악상과 더불어 '하릴없이 죽었구나'라는 가사를 더욱 선명하게 인식하는 데에 도움을 준다.

다음의 [악보 43]을 통해 수성가락으로서 거문고의 활용 양상을 확인할 수 있다.

[악보 43] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할

- 거문고 수성가락의 역할(제152~156마디)

자른모리 [152] [153] 사람의 내력을 들어라

창 대금, 아쟁, 가야금은 리듬을 절제하지만 거문고는 리듬을 충실히 채우며 반주를 주도함 사람의 내력을 들어라

소.아. *f* *pizz.* *f* *arco* *mf*

가. *f* *f*

북 *f* *cym.*

Perc. 1 *f* *타고* [153]

Perc. 2 *f*

[악보 43]은 제6악장 ‘사람의 내력을 들어라’의 도입부이다. 관현악은 창에 대한 전주를 자진모리 4장단에 걸쳐 포르테로 연주한다. 이때 자진모리 한 장단 내에서 악기들 사이에 메기고 받는 형식이 구현되는데, 거문고가 메기면 관악기 군에서 받는 형태를 갖추고 있다.

우선 152마디에서 앞의 2박을 거문고가 포르테의 스프링으로 연주하면 뒤의 2박은 소금, 대금, 피리의 관악기 군이 3소박 리듬의 상행 선율로 받는다. 이때 거문고를 보조하는 악기는 가야금과 소아쟁, 대아쟁이다. 가야금은 한 옥타브의 싸랭을 연주하고 소아쟁과 대아쟁은 피치카토로 동음을 연주하며 앞의 2박에 악센트를 넣는다. 이들이 내는 음정은 모두 B<sup>b</sup>으로 거문고의 스프링 음정과 같아 첫째, 둘째 박이 명료하게 드러날 수 있도록 돕는다. 관악기는 다음 마디인 153마디까지 프레이즈를 이어가서 헤미올라로 호흡을 마무리하는데, 이때에는 해금, 소아쟁, 대아쟁이 헤미올라를 보조한다. 이후 남은 반 장단은 가야금과 거문고가 재등장하여 F음으로 마무리한다. 154~155마디는 앞의 두 마디와 동형 진행을 하지만 뒷부분에서 변주한다. 이처럼 거문고가 연속된 스프링 주법으로 강박에서 메기면 관악기가 약박에서 이를 받아 연주하도록 구성되어 있다.

자진모리 4장단의 전주 이후 156마디에서 창이 시작되면 각각의 악기들은 역할을 바꾼다. 창이 노래할 때 대금과 아쟁 그리고 가야금이 남아 반주를 이어가는데, 이들은 매우 절제된 리듬과 선율을 사용하며 창을 보조한다. 예를 들어 대금은 순차적인 하행 선율을, 아쟁은 아르코의 지속음을, 가야금은 첫 박에 3화음을 한 번 제시한다. 이와는 대조적으로 거문고는 강박에서 문현으로 시작하여 세분된 리듬을 활용해 창이 수성 가락을 연주한다.

### ③ 리듬

다음은 창에 대한 관현악의 보조적 역할 중 리듬의 활용에 관한 부분을 [악보 44]를 통해 확인할 수 있다.

[악보 44] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할  
- 해금의 북가락 모방(제1~3마디)

해금 1

소아쟁

아쟁

25원 가야금

가문고

북

아니리

그때어 토끼가 별주부에게 쫓여 수궁에 들어 갔다가 용왕을 속이고 별주부 등에 업혀 토끼가 세상을 다시 나오는 되,

진양

북연주자는 창자의 소리에 따라 북가락을 자유롭게 변주한다.

모방

북연주자는 창자의 소리에 따라 북가락을 자유롭게 변주한다.

[악보 44]의 해금은 2마디와 3마디에 걸쳐 2화음으로 이루어진 동음을 연주한다. 이는 1마디의 북가락을 모방하여 리듬의 순서를 반대로 변형한 형태로 진양의 마지막 6박(3소박×2)을 채우는 역할을 한다. 이와 같은 해금의 연주는 전통 판소리에서 장단을 마무리할 때 소리북이 하던 역할을 구현한 것으로 해석할 수 있다.

한편 1마디의 북 파트에는 다음과 같은 두 개의 지시문이 있다. '북연주자는 창자의 소리에 따라 북가락을 자유롭게 변주한다.'와 '북연주자는

무대의 앞에서 연주한다.'이다. 이를 통해 고수의 자율적이고 즉흥적인 연주로의 가능성을 열어두었다는 것과 동시에 고수와 창자 두 명으로 이루어진 전통 판소리의 연주 형태를 창과 관현악에서도 간접적으로 구현했음을 알 수 있다.

이어서 해금이 모방한 북가락이 가야금으로 옮겨 간 예를 [악보 45]에서 확인할 수 있다.

[악보 45] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할

- 모방으로 생성된 가야금의 리듬(제7~9마디)

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line (창) and several instrumental parts: 소 (soprano), 대.1 (alto), 피.1 (tenor), 대.2 (bass), 해.1 (harp), 소.아 (small arched harp), 아. (anvil), 가. (guitar), 거. (guitar), and 북 (drum). The vocal line includes lyrics: '삼산울바라보니 청천외 멀어--있고 일락장사 추색위---언--허니'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pizz.*. Annotations in Korean point to specific rhythmic patterns in the guitar part: '북가락과 해금에서 모방한 리듬' (rhythm imitated from the drum and harp) and '거문고의 슬기등을 모방' (imitation of the gumiho's slapping sound).

[악보 45]의 7마디 가야금의 첫 리듬은 북가락과 해금에서 모방한 것으로 직전 마디인 6마디에서 시작되어 7~9마디에 걸쳐서 지속된다. 또한 8마디에 보이는 음형은 거문고의 슬기둥을 모방한 연주이다. 앞서 해금이 진양의 마지막 박을 채우는 역할을 했다면 가야금은 모방 가락을 첫 박으로 옮겨 강박을 명확히 내는 역할을 하고 있음을 알 수 있다.

이러한 가야금의 리듬이 패턴화되는 예를 다음의 [악보 46]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 46] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할

- 모방으로 생성된 가야금 리듬의 패턴화(제96~98마디)

[악보 46]은 제4악장 ‘아이고 아이고 내 신세야’의 도입부이다. 96마디와 98마디의 가야금은 각각 4화음과 3화음의 형태로 등장하는데 이 리듬

은 앞서 북가락과 해금에서 모방한 리듬과 같다. 이후로도 가야금은 이를 주요 리듬 언어로 사용한다는 점에서 모방으로 생성된 가야금 리듬이 패턴화되었음을 알 수 있다.

다음은 폴리리듬의 양상을 [악보 47]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 47] <수궁가>의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악의 지속적 폴리리듬(제162~166마디)

The musical score illustrates the polyrhythmic accompaniment for the vocal line in measures 162-166. The vocal part (창) features lyrics: "일월 다니는걸이요 / 엄지장가락이두마디기는 천지인삼재요지가락이장가 락만조는정월이월삼월 장가락이그중 으뜸-기난". The instrumental parts include strings (소, 대.1, 대.2), harp (해.1), zither (소아), bass (야), gong (가), drum (가), and two percussion parts (Perc. 1, Perc. 2). Rhythmic patterns are annotated as follows:

- 창 (Vocal):** 3+3 (circled), 3+3+3+3 (circled and boxed).
- 해.1 (Harp):** 3+3+3+3 (circled and boxed), 2+2+2+2+2+2 (boxed).
- 가 (Gong):** 2+2+2 (boxed), 3+3+3+3+3+3 (circled and boxed).
- 가 (Drum):** 3+3 (circled), 2+2+2+2+2+2 (boxed), 3+3+3+3 (circled).
- 북 (Drum):** 3+3+3+3 (circled and boxed).

Additional annotations include dynamics like *mf* and *p*, and rehearsal marks like '165'.

자진모리에서의 헤미올라는 장단에 활력을 줄 수 있다. 수궁가에서는 기본 리듬과 헤미올라를 수직적으로 배치하여 리듬의 충돌을 만들어낸다. 이러한 리듬의 충돌은 [악보 47]의 163마디부터 시작된다. 창 의 리듬인 3+3을 거문고와 북이 보조하고 대아쟁과 가야금은 2+2+2로 헤미올라를 연주한다. 164마디에서 창과 함께 2성부 해금 중 아래 성부, 가야금 그리고 북이 3+3+3+3로 구성된 리듬을 연주할 때, 대아쟁과 거문고는 한 장단을 모두 4분음표 6개의 구성, 즉 헤미올라로 연주한다. 이후 165마디에 진입하면서 헤미올라로 리듬을 바꾼 해금, 새로 등장한 소아쟁, 그리고 연주를 이어온 대아쟁이 결합하며 헤미올라가 보다 강화된다. 이때, 창 의 가사는 '정월이월삼월'로 악보상의 기보는 3+3이지만 실질적으로는 2음절씩 끊어지고 있다. 이러한 속성으로 인해 '정월이/월삼월'이 아닌, '정월/이월/삼월'이 되어 자연스럽게 헤미올라로 표현된다. 이때에도 가야금과 북가락으로 인해 리듬의 충돌은 강력한 상태로 지속되어 효과적인 폴리리듬이 구현될 수 있다. 이처럼 관현악 악기가 만들어내는 리듬의 충돌이 리듬 에너지가 되어 창을 효과적으로 보조한다.

지금까지 <수궁가>의 창에 대한 관현악의 보조적 역할에 대하여 살펴보았다. 앞서 언급하지 않은 화성과 대위에 관련한 내용은 뒤의 음화기법에서 함께 다루도록 하겠다.



## (2) 창 음정에 대한 관현악의 예비

### ① 직접적 예비

관현악이 창 음정을 직접적으로 예비하는 양상을 [악보 48]을 통하여 확인할 수 있다.

[악보 48] <수궁가>의 창 음정의 직접적 예비  
- 관현악의 첫 음 제시(제39~46마디)

The image shows a musical score for the piece 'Jungmori' (중모리) from 'Sugunga' (수궁가). The score is in 3/4 time and F major. It features a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line starts with the lyrics '뜨거운 거동을 보아라' (Tteugeon-gedong-eu boara) and '뜨거운 거동을 보아라' (Tteugeon-gedong-eu boara). The orchestral accompaniment includes strings (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, Double Basses) and woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons). The score is marked with 'F음정의 명확한 예비' (F-note preparation) and 'mf' (mezzo-forte). The orchestral accompaniment is marked with 'f' (forte) and 'arco' (arco). The score is divided into measures 39-46, with measure numbers 41 and 45 indicated. The vocal line is circled in red, and the orchestral accompaniment is circled in blue. Arrows point from the circled areas to the text 'F음정의 명확한 예비' and '뜨거운 거동을 보아라'.

[악보 48]의 39마디부터 42마디까지 중모리 1장단의 관현악 전주가 시작된다. 전주의 첫 음정은 창어의 첫 음과 같은 F로, 선율은 첫 음에서 단 3도 위로 도약 후 다시 제자리로 돌아오는 보조적 진행 이후 완전4도 위인 B<sup>b</sup>으로 도약한다. 41마디에서는 D<sup>b</sup>에서 F까지 순차 하행한 뒤 F에 머물며 요성한다. 전주 4마디는 모두 포르테의 악상으로 표현된다. 이처럼 관현악은 F 중심의 전주를 통해 창자가 43마디의 첫 음을 명확하게 내는 데에 도움을 준다.

② 간접적 예비

다음은 관현악이 창 음정을 간접적으로 예비하는 양상을 [악보 49]에서 확인할 수 있다.

[악보 49] <수궁가>의 창 음정의 간접적 예비

- 새로운 음계의 정체성 제시(제21~25마디)

중중모리

창 [27] 매 주 바삐지내 적방 당도하여 [28]

소. *ff* *f*

대.1 *ff* *f*

대.2 *ff* *f*

대.3 *ff* *f*

전주에서 새로운 음계의 정체성을 제시  
창의 첫 음정을 간접적으로 도움

해.1 *ff* *mf* *p*

소아. *ff* *f*

아. *ff* *f*

가. *ff* *f*

가. *ff* 문원준을 F음으로 바꾼다.

중중모리

북 *ff* 북연주는 장자의 소리에 따라 북가락을 자유롭게 연주한다.

Perc. 1 [27] [28]

Perc. 2 [27] [28]

[악보 49]는 제2악장 ‘백마주 바삐 지내’의 도입부이다. 첫 악장인 진양을 마친 뒤 장단과 음계가 모두 변화하는데, 2악장을 구성하는 음계는 B<sup>b</sup>을 본청으로 한 육자배기<sup>116)</sup>이다.

22마디 창 의 선율은 F로 시작한다. 관현악은 한 마디 전인 21마디에서 전주를 제시하며 B<sup>b</sup> 육자배기 음계를 활용한 가락을 연주한다. 관현악은 첫 음정을 포함하여 대체로 B<sup>b</sup>을 강조하지만 떠는 청인 F에서도 머물며 새로운 음계의 정체성을 드러낸다. 이를 통해 관현악은 창자가 새로운 장단과 음계에 쉽게 적응할 수 있도록 도움을 주며 창 음정을 간접적으로 예비하고 있음을 알 수 있다.

116) B<sup>b</sup> 육자배기 음계의 구성



### (3) 음화기법 (Word painting)

다음은 <수궁가>의 관현악이 어떤 방식을 활용하여 배경 및 분위기를 표현하는지 [악보 50]을 통해 확인해보겠다.

#### ① 배경 및 분위기

[악보 50] <수궁가>의 음화기법 중 배경 및 분위기  
- 수성가락 음색 변화(제26~29마디)

The image shows a musical score for measures 26-29 of 'Sungungga'. The score includes vocal lines (창, 소, 대.1, 대.2, 해.1, 소.아) and instrumental parts (아.아, 가.). The lyrics are: '기경 - 선 자간연후로 공 추 월 지 단 단 차례 등에 다 - 저 달 - 울 실 어 라 우리 고 향 을 어 서 가'. Annotations highlight specific musical techniques: '대금 2화음 사용 및 가야금 2도 불협화음의 등장' (Use of Dajum 2nd interval and Gayageum 2nd interval dissonance), '수성가락 음색 변화' (Change in vocal melody timbre), and '아쟁 아르코로 연주법 전환하여 깊고 부드러운 음색 표현' (Change in Anjeong arco playing technique for deep and soft timbre). A box labeled '29' is present in the vocal line.

[악보 50]에서는 다음과 같이 노래한다.

‘기경선자(騎鯨仙子) 간 연후로  
공추월지단단(空秋月之團團)  
자래등에다 저 달을 실어라  
우리 고향을 어서 가’

위의 가사를 통해 화자가 달이 뜬 밤에 고향으로 돌아가는 여정 중임을 알 수 있다. 관현악은 이러한 시간적 배경과 분위기를 표현하기 위하여 화음과 수성가락 음색의 변화, 그리고 대아쟁 아르코의 묵직한 음색을 활용한다. 26마디부터 대아쟁이 아르코로 베이스를 연주하면 대아쟁과 함께 가야금이 반주를 시작한다. 이때 대금은 B<sup>b</sup>과 F를 수직으로 쌓아 완전5도로 구성된 2화음을 지속한다. 대금의 화음 연주에 바로 이어서 가야금은 E<sup>b</sup>과 F의 2도 불협화음을 한번 연주한다. 이어지는 27마디에서는 해금이 ‘공추월지단단’의 가사와 일치하는 선율로 수성가락을 연주한다. 해금의 이 수성가락은 28마디에서 대금이 이어받고, 다시 바로 다음 마디인 29마디에서 해금으로 돌아온다. 이처럼 관현악은 대아쟁 아르코의 묵직한 음색 위에서 수성가락의 음색을 변화시키는 것으로 배경 및 분위기를 표현하고 있다는 것을 알 수 있다.

② 화자의 어조 및 내적 정서

다음은 토끼의 꺾이에 속아 곧 죽게 된 별주부가 탄식하는 부분이다. 관현악이 이러한 별주부의 탄식의 어조와 내적 정서를 표현하기 위해 어떤 화성을 사용하는지 연속된 [악보 51]과 [악보 52]에서 확인할 수 있다.

[악보 51] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서

- 관현악의 화성 1.(제99~100마디)

The image shows a musical score for the Korean traditional song 'Sungga' (수궁가). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: '나 죽 기 는— 실— 끊 으 나—' and '내 가 만 일 죽 게— 되 면'. The piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The second system shows the piano accompaniment in more detail, with several measures boxed in. The first system has two circled areas: one around the first measure of the vocal line and another around the second measure of the vocal line. The second system has several boxed areas: one around the first measure of the piano accompaniment, one around the second measure of the piano accompaniment, one around the third measure of the piano accompaniment, and one around the fourth measure of the piano accompaniment.

[악보 52] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서  
- 관현악의 화성 2.(제101~102마디)

101

창 영 덕 전 -- 별은 용왕 -- 어느 뒤 가 -- 살려 -- 줄 버

소

대.1

대.2

해.1

조.아

아 *pizz.*

가

겨

[악보 51]과 [악보 52]는 제4악장 '아이고 아이고 내 신세야' 중 일부이다. 이 부분에서는 토끼의 피에 속아 육지로 올라온 별주부가 죽을 고비를 맞아 다음과 같이 탄식한다.

“나 죽기는 설찮으나 내가 만일 죽게되면  
 영덕전 병든 용왕 어느 뉘가 살려줄며  
 북당의 학발 양친 옥빈홍안 젊은 처자를  
 뉘게 의탁을 허드란 말이나”

[악보 51]과 [악보 52]에서 별주부가 부르는 창 의 선율은 여러 관악기를 통해 수성가락으로 연주된다. 먼저 소금은 99~100마디에서 창 의 선율을 연주하고 101마디에서는 피리가, 102마디에는 대금이 연주한다. 관악기가 수성가락을 연주할 때 가야금을 비롯한 나머지 악기들은 반주의 영역에서 연주한다. 이때 악기들은 수직적으로 결합하며 화성이 생성된다. 가야금이 만들어내는 2화음을 시작으로 해금과 대아쟁도 화음을 만들어낸다. 이 부분의 분석을 위해 아래 [악보 53]에 화성 진행만 따로 정리하였다.

[악보 53] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서  
 - 제99~102마디의 화성 진행

나 죽기는 설찮으나 내가 만일 죽게되면 - 영덕 - 전 병든용왕- 어느뉘가- 살려 줄며 -

Eb eb Gbmaj7 Fsus4 Ab Fm -7sus4 -7/Ab Bbm -/Ab -/F Bbm f/Ab Eb9/G Ebm9/Gb Fm  
 9음 App. 7, 9음 C.t. 2음 N.t. 4음 Sus.

[악보 53]의 첫 소절인 ‘나 죽기는 설찮으나 내가 만일 죽게되면’까지는 메이저(Major)와 마이너(minor)의 급격한 전환이 이루어진다. ‘나 죽기는’에서 E<sup>b</sup>Major였던 화성이 바로 다음에 E<sup>b</sup>minor로 바뀌는데 이러한 전환은 마치 ‘나 죽기 설찮다’가 실은 ‘설찮지 않다. 즉, 서럽다. 죽기 싫다’라는 것으로 해석할 수 있다. 별주부는 자신의 운명에 대해서 초연한 듯 표현하지만, 관현악은 어두운 화자의 내적 감정을 대변한다. 또한 창 선율과 이를 보조하는 대금에 출현하는 음들이 위의 화성 관계 안에서



자연스럽게 비화성음으로 처리된다. 예를 들어 '나 죽기는'의 첫 음정 F는 E<sup>b</sup>의 9음이자 전타음이 되고, '설쫄으나'에서는 F와 D<sup>b</sup>이 각각 9음과 7음의 변이음으로 활용되어 화성에 긴장을 더하는 요소가 된다. 이러한 비화성음은 이후에도 보조적이거나 계류적으로 등장한다.

'병든 용왕' 부분은 크게 B<sup>b</sup>minor의 틀 안에서 베이스의 하행과 계류음을 사용하여 표현되는데, 이때 B<sup>b</sup>의 4음인 E<sup>b</sup>이 해금에서 계류되며 텐션을 생성한다. 이어지는 '어느 뉘가 살려줄며'에서 주화음으로 해결이 되면서 비교적 명료한 화성으로 진입하는데, 이때에도 '나 죽기는 설쫄으나'에서 확인한 것과 같이 '살려'에서 E<sup>b</sup>Major가 등장한 이후 곧바로 E<sup>b</sup>minor로 전환한다. 이때 대아쟁은 피치카토로 B<sup>b</sup><sub>2</sub>-A<sup>b</sup><sub>2</sub>-G<sub>2</sub>-G<sup>b</sup><sub>2</sub>-F<sub>2</sub>의 반음계적 하행을 통해 베이스를 연주한다.

다음은 텍스처의 구성을 활용하여 음화기법을 표현한 부분이다. 창 선율의 특정한 음 진행이 관현악의 여러 성부 사이에서 대위법적인 모방으로 발전되는 예를 [악보 54]을 통하여 확인할 수 있다.

[악보 54] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서  
- 관현악의 근접 모방 및 선율의 반음계적 확대(제103~104마디)

창 선율의 특정한 음 진행이 관현악의 여러 성부 사이에서 대위법적인 모방으로 발전되는 예를 [악보 54]을 통하여 확인할 수 있다.

선율의 반음계적 확대

근접 모방을 통한 짜임새의 정교화로 깊어지는 감정선을 표현

[악보 54]의 103마디 ‘북당-의’ 부분의 음 진행은  $B^b_5-A^b_5-F_5$ 이다. 피리는 ‘북당-의 학발양친’까지 창 의 선율을 그대로 모방하며 수성가락을 연주한다. 이때 해금은  $B^b_4-A^b_4-B^b_4-A^b_4-F$ 의 진행을 하며 7번째 박부터 ‘북당의’ 부분과 동일한 음 진행을 한다. 해금은 창 의 음정을 그대로 모방했으나 리듬에서 긴 음가와 짧은 음가의 순서를 바꾸었음을 확인할 수 있다. 103마디에서 해금의 연주가 진행되는 동안 아쟁과 가야금은 창 선율을 변형시켜 모방을 시작한다. 먼저 가야금의 선율은  $D^b_4$ 에서 시작하여  $D^b_4-C_4-B^b_3-F_3$ 로 확장되는 동형 진행을 하는데 시작음인  $D^b_4$ 는  $B^b_4$ 의 장6도 아래 음이다. 소아쟁은 이러한 가야금의 선율을 한 옥타브 아래에서 연주한다. 장2도 관계였던  $B^b_4-A^b_4$ 는  $D^b_4-C_4$ 의 단2도, 즉 반음 관계로 변형된 채 재현된다. 이처럼 103마디에서는 악기들 사이에 대위적 근접 모방이 이루어지는데, 이때 모방과 변형을 수반하고 있어 성부의 짜임새가 정교해질 수 있다. 이후 ‘북당-의’ 음진행은 104마디에서 소금, 대금을 통해 반음계적으로 확대되며 정서 표현이 고조된다.

한편 창을 강조하기 위해 관현악을 비우고 최소한의 장치를 활용하기도 하는데 이에 대한 예를 [악보 55]를 통해 확인할 수 있다.

[악보 55] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서  
 - 가야금의 불협화음과 관현악의 비음(제107~114마디)

중모리 [109] 제-기를 불고 [113]

창  
 제-기를 불고 말 기르-음- 흰-너 석

소.  
 대.1  
 피.  
 태.

*f* 창자의 감정 표현을 위해 관현악을 비워서 창을 부각시킴

해.1  
 소.아.  
 아.  
*f* *mf*

가.  
 가야금은 불협 3화음으로 뒤틀린 감정을 보조함

거.  
 북  
 빠른 중모리

Perc. 1  
 대고  
 Perc. 2  
 [109] [113]  
*mf*

[악보 55]는 제5악장의 도입부로 중모리 1장단의 전주에 이어서 창자는 다음과 같이 노래한다.

*‘재-기를 불고 발기르-을- 헐 녀석’*

위의 가사를 통해 화자가 단단히 화가 나 있다는 것을 짐작할 수 있다. 관현악은 107마디부터 4마디에 걸쳐 전주를 연주한다. 이때 태평소가 처음 등장하며 선율의 흐름을 강조한다. 중모리 1장단의 전주 이후 창이 등장하면 대아쟁은 피치카토로 주법을 변경하고 관악기군은 수성가락을 연주하는 피리를 제외하고 잠시 쉬를 갖는다. 가야금은 전주부터 화음을 연주하는데 이는 7음으로 인한 장2도의 충돌을 포함한 형태인 불협 3화음이다. 가야금은 불협화음을 활용하여 ‘재기를 불고 발기를 할 녀석’이라는 가사의 표현을 돕는다. 이처럼 창이 시작되면 관현악의 비움으로 창을 부각하는 동시에 가야금의 불협 3화음이 최소한의 장치로 활용되어 창자의 뒤뜰린 감정을 보조한다는 것을 알 수 있다.

다음의 [악보 56]을 통해 '일시적 유니즌'을 통한 강조의 예를 확인할 수 있다.

[악보 56]〈수궁가〉의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서  
- 강조를 위한 일시적 유니즌(제131~138마디)

**강조를 위한 일시적 유니즌**

창  
느그 용왕비면 키 날 잡고 나술기름기 느그 용왕잡거든면 영락없이 죽을것을 내밀 궁기서이 아니거든

소

대.1

대.2

해.1

소.아

아

가  
반주 역할  
베이스+리듬+화성

가

기

북

Perc. 1

Perc. 2

음색 변화

[악보 56]에서는 다음과 같이 노래한다.

‘느그 용왕 미련키 날 같고,  
나 슬기롭기 느그 용왕 같거든  
영락없이 죽을 것을,  
내 밑궁기 서이 아니거든  
내 목숨이 어찌 살았겄나’

[악보 56]의 131마디에서 대아쟁의 베이스와 함께 가야금은 불협 3화음을 연주한다. 이때 피리는 중모리 1장단 동안 창 의 수성가락을 연주하고 2마디 이후인 133마디에서는 대금이 더해진다. 이후 135마디에서 창이 ‘영락없이’의 가사를 노래할 때 해금은 창 의 음정과 같은 C<sub>5</sub>를 연주하며 등장한다. 관현악 중 가야금과 북을 제외한 악기들은 창 의 리듬과 음정에 맞추어 일시적으로 유니즌하며 ‘영락없이’ 부분을 강조한다. 135마디에서는 이러한 일시적인 유니즌이 이루어지는 동시에 피리가 연주하던 수성가락을 해금이 받으며 음색의 변화도 이루어진다.

화자의 어조 및 내적 정서는 악곡의 마지막 후주에서도 표현된다. 이에 관한 내용을 다음의 [악보 57]에서 확인할 수 있다.

[악보 57] <수궁가>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서  
- 관현악 유니즌의 활용(제183~186마디)

창  
간 말 말- 고너죽어

헤미올라와 동음반복, 유니즌으로 강인한 어조 표현

아  
arco

가.  
거.  
북  
Perc. 1  
Perc. 2

cym.  
mp  
mf

185



제6악장 ‘사람의 내력을 들어라’에서는 사람이 놓은 덫에 걸려 다시 한번 죽을 위기를 맞은 토끼가 지나가던 쉬파리에게 다음과 같이 말한다.

(토끼) “아이고 쉬 낭청 사촌님 어디 갔다 인자 오시오.”

(쉬파리) “너 일 참 잘 되었구나.”

(토끼) “그저 내 등에 쉬나 좀 끌어주면 살 도리가 있소.”

(쉬파리) “니 아무리 피 많은들 사람의 손을 당할소냐.

잔말 말고 너 죽어!”

위의 가사에서 쉬파리는 살려달라는 토끼에게 격한 어조로 ‘잔말 말고 너 죽어’라고 대답한다. 관현악은 이러한 감정을 이어받아 184~185마디부터 후주를 시작하는데, 이때 가사에 담긴 격한 어조를 위하여 헤미올라를 활용한 동음 반복, 모든 음에의 악센트, 피리, 해금, 가야금의 화음과 장 2도로 상행하는 음의 이동을 유니즌으로 연주한다.

이처럼 관현악은 유니즌을 활용하여 강인한 어조의 가사를 강조한다는 것을 알 수 있다.

### ③ 의성어·의태어 표현

관현악이 의성어·의태어 표현을 위해 부분적으로 충주를 활용한 예를 [악보 58]에서 확인할 수 있다.

[악보 58] <수궁가>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현  
- 부분적 강조를 위한 충주(제34~38마디)

'강총' 가사의 부분적 강조를 위한 피리, 해금의 등장 및 창과 동일한 음정 연주

창: 기주요-물아들-고 은-원옥적 뿐이라 백해수변을당 도하야 강총 뛰어-내려 모-르논재-로가는구나

소: *f*

대.1: *f*

대.2: *f*

해.1: *f*

소.아: *f*, *pizz.*, *mf*

아: *f*

가.: *f*

북: 맺는 가락

Perc. 1: 정, *mf*

Perc. 2: 정, *mf*

[악보 58]의 37마디에서는 토끼가 ‘깡총 뛰어-내려 모르는 채로 가는 구나’라는 가사를 노래한다. 관현악은 ‘깡총’이라는 단어를 강조하기 위하여 4분음표의 리듬과 A<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>의 음진행을 총주로 연주한다. 특히 피리와 해금은 이 가사가 등장하는 37마디에서 악센트와 포르테로 연주하며 부분적인 강조를 시도한다는 것을 확인할 수 있다.

#### (4) 그 밖의 특징

수궁가의 창 선율 기보에 대한 몇 가지 예를 마디별로 정리하면 다음의 [표 20]과 같다.

[표 20] <수궁가>의 창 선율 기보 양식

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| 1                             | <b>제4~6마디</b>   |
| 크레센도 및 스타카토 기보    Cb임시표 기보    |   |
| 창                             | <p>이 수를 건 너 백 노주--- 어서가 자 고국산 원-이 어드메노</p>              |
| 2                             | <b>제13~15마디</b>   |
| 세밀한 리듬 표현을 위한 두잇단음표, 셋잇단음표 활용 |   |
| 창                             | <p>푸른꽃입고 검은 -관-을쓰고 거 수을을--하며 토공 은 수로- 만 리-왕래 상거 천이라</p> |
| 3                             | <b>제16~18마디</b>   |
| 창                             | <p>하 이 즉차오 토끼대활기 경- --- 청산- 허--니 관-불과제관이요 탁족무뎀-허니</p>   |

[표 20]을 통해 수궁가의 창 선율이 구체적이고 세밀하게 기보되어 있음을 알 수 있다. 우선 1번 악보 중 제5마디의 ‘어서 가자’에는 요성과

함께 크레센도 및 스타카토가 기보되어 있다. 6마디의 ‘고국산천이’ 부분은 임시표를 활용한 C<sup>b</sup>으로 반음의 변화를 나타냈다. 다음으로 2번 악보의 13마디 ‘푸른옷 입고 검은 관을 쓰고’의 리듬은 16분음표로 이루어진 두잇단음표와 셋잇단음표가 활용되었다. 또한 3번 악보 16마디의 ‘즉차오’ 부분의 음표 머리는 ×로 기보되어 있는데 이는 C<sub>5</sub>음정을 ‘정확히 내지 않을 수 있다’는 의미로 사용된다. 이 부분의 전체 문장은 “토공은 수로왕래상거천이라 하이즉차오?”이므로 ×는 문장 끝의 물음표를 표현한 기보로 해석 할 수 있다. 17마디의 ‘토끼 대왈 기경청산허니’에는  $\smile$  기호와 포르타멘토를 사용하였는데 이는 목을 굴리듯이 세 번 위로 친 후 장2도로 내려오는 연주 방식을 표현하고 있다. 이러한 예를 통해 수궁가의 창 선율에는 리듬과 음정뿐 아니라 악상, 연주법 등이 객관적이고 정교하게 기보 되었음을 확인할 수 있다. 따라서 수궁가의 편곡자는 들리는 음을 세밀하게 채보<sup>117)</sup> 하는 과정을 통해 장식음의 기능 및 출현음의 성격 등을 파악한 후 편곡하였음을 알 수 있다.<sup>118)</sup>

## 6) 소결

지금까지 김대성 편곡의 창과 관현악을 위한 <수궁가>를 살펴보았다. 이 작품은 1인의 판소리 협연자와 국악관현악 편성으로 각 악장은 장단의 변화에 기초한다. 장단은 음악적 소재인 동시에 악곡 구조의 기반으로 기능한다. 소아쟁 기보에 가온음자리표를 사용하여 기보의 객관성을 추구하였다. 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 전주 및 간주, 후주(6장단)가 삽입되었고 창의 사설은 원곡과 거의 일치한다.

117) 악보 41페이지 하단에 ‘유리나, 김대성 채보(2005)’가 명기되어 있다.

The image shows a musical score for two percussion parts, Perc. 1 and Perc. 2. Perc. 1 is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with dynamics markings of *f* and *ff*. Perc. 2 is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat, providing a rhythmic accompaniment with dynamics markings of *f* and *ff*. A small box at the bottom right of the score contains the text '유리나, 김대성 채보(2005)'.

118) 들리는 음을 세밀하게 채보하는 것을 에틱(etic) 채보라 하고 주요한 음을 위주로 기보하는 것을 에믹(emic) 채보라 한다. 이용식, “한국음악학과 에믹(emic)/에틱(etic) 논제”, 『음악논단』 제17집.(서울: 한양대학교 음악연구소, 2003), 84쪽.

관현악은 창에 대한 보조적 역할을 위하여 창의 등장과 함께 밀도 및 음량을 낮추었다. 거문고는 수성가락 및 반주의 영역에서 창을 뒷받침하는 역할 뿐 아니라 관현악과 메기고 받는 형식을 보여주기도 하고 창의 선율보다 더 많은 움직임에 의해 주체적인 짜임새를 만든다. 이 밖에도 모든 수성가락은 창의 선율을 방해하지 않는 음색과 음역 안에서 조합하였고, 한 장단 단위로 악기를 변경하여 음색의 변화를 꾀하는 양상을 비롯하여 창의 선율을 그대로 모방하는 방식으로 가사를 선명하게 인식하도록 도움을 주었다. 또한 가야금은 북가락의 모방 리듬을 패턴화시켜 곡 전반에 걸쳐 주요 리듬으로 활용하는 것으로 창을 보조하였다. 전통의 소리북 역할은 관현악의 여러 악기 사이에서 다양한 양상으로 재현되었고, 폴리리듬은 지속성 있게 쓰이며 강한 리듬 에너지를 생성하였다.

창 음정을 예비하는 방식으로는 직접적, 간접적 방식이 활용되었다. 이 중 간접적으로는 관현악이 새로운 음계의 정체성을 제시함으로써 창자가 새로운 장단과 음계에 쉽게 적응할 수 있도록 도와주었다.

음화기법 중 첫째, 배경 및 분위기를 표현하기 위하여 관현악은 화음 지속음 및 대아쟁 아르코의 묵직한 음색을 활용했으며, 수성가락을 한마디 단위로 이동하여 음색을 변화시켰다. 둘째, 화자의 어조 및 내적 정서를 표현하기 위하여 관현악은 비화성음을 주로 사용했는데, 7음, 9음을 전타음, 변이음, 계류음 등으로 활용했고, 베이스의 반음계적 하행을 결합하기도 하였다. 또한 창 선율을 모방한 음 진행이 관현악의 여러 성부 사이에서 대위법적인 근접 모방으로 발전되며 텍스처가 정교해졌다. 이 밖에도 선율의 반음계적 확대, 불협 3화음, 일시적 유니즌 및 헤미올라와 동음 반복, 악센트, 음의 상행 등의 여러 요소를 유니즌으로 결합하였다. 셋째, 의성어·의태어 표현을 위하여 특정 가사의 선율과 리듬을 관현악의 총주로 연주하였고 악센트와 다이내믹을 활용하여 강조하였다.

창과 관현악을 위한 <수궁가>에 사용된 관현악 기법을 종합하면, 거문고는 반주의 영역을 벗어나 주체적인 짜임새를 만들어나갔다. 또한 정교한 대위 텍스처를 비롯한 여러 기법의 결합으로 표현의 영역을 넓혔으며 창뿐 아니라 관현악 간의 상호작용도 이루어졌다.

#### 4. 황호준 작곡, 〈국악관현악을 위한 범피중류(泛彼中流)〉

##### 1) 작품개관

〈국악관현악을 위한 범피중류〉<sup>133)</sup>는 작곡가 황호준이 2013년 국립국악원 창작악단의 위촉을 받아 작곡한 작품이다. 이 곡은 판소리 심청가의 눈대목인 범피중류를 중심에 두고 작곡가의 재해석을 거쳐 창작되었다. 총 3악장으로 이루어져 있는데, 2악장은 진양조인 범피중류 대목을 편곡한 것이고 1악장과 3악장은 작곡가의 주관적인 해석을 가미하여 창작한 부분이다.

이 작품의 특징은 심청이 남경선인을 따라 배에 오르고 인당수에 몸을 던지기까지의 내용은 전통 판소리와 같으나 심청의 내면을 상세히 들여다본 듯한 새로운 가사가 있다는 점이다. 1악장의 가사는 작곡가에 의해 재구성 혹은 창작되었고<sup>134)</sup> 2악장의 가사는 원본을 그대로 차용하였으며, 3악장의 가사는 원본을 바탕으로 작곡가가 재해석하였다.

〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 곡해설은 아래와 같다.

*범피중류는 판소리 심청가 중 심청이 인당수에 몸을 던지기  
앞서 배를 타고 가면서 바라본 풍경을 소상팔경(瀟湘八景)의  
모습으로 묘사한 대목이다. 소상팔경은 중국의 호남성 동정호  
남쪽의 8개의 명승지로 ‘춘향가’, ‘홍보가’, ‘수궁가’에도 언급되고  
있다. 이렇게 범피중류의 사설만을 놓고 보면 수려한 경치에  
대한 감탄을 노래하는 것처럼 보이지만 ‘이면’에는 자신의 몸을*

133) 본고에서는 작곡가 황호준의 의견에 따라 곡의 제목은 〈국악관현악을 위한 범피중류〉를 사용하고, 분석을 위한 악보는 2017년 편곡된 ‘판소리 가창을 위한 국악관현악 〈범피중류〉’를 사용하겠다.

134) 황호준 작곡가와와의 전화인터뷰[2022년 3월 16일]에 따르면, 이 곡은 안숙선의 창 원본을 주로 참고하되 다른 명창들의 사설도 읽고 이해한 내용을 바탕으로 작업하였다고 한다.

던져 아버지의 눈을 뜨게 하려는 심청의 처절한 심정이 담겨있다. 겉으로는 우조의 장중함이 드러나는 소리여야 하지만 심청의 내적 정서를 소리의 이면에 담아내는 것이야말로 가장 중요한 지점이라 할 수 있다. 국악관현악은 소리를 뒷받침하는 반주의 역할에 머무르지 않고 죽음을 앞둔 심청의 내재된 정서, 즉 소리의 이면을 음악적으로 드러내기 위해 적극적 역할을 수행하도록 하였다. 심지어 부분적으로는 소리꾼의 소리조차 국악관현악 편성의 일부분으로 기능할 수 있도록 하였으며, 결국 판소리의 관현악적 재해석이라는 음악적 목표에 도달할 수 있도록 하였다.<sup>135)</sup>

한편 이 작품은 제목이 다른 두 가지 버전이 있다. 첫째는 <국악관현악을 위한 범피중류(泛彼中流)>이고 둘째는 판소리 가창을 위한 <범피중류(泛彼中流)>이다. 우선 첫 번째 곡은 2013년 초연된 원본으로 2인의 판소리 협연자로 구성되었다. 두 번째 곡은 2017년에 협연자를 1인으로 축소하여 작곡가가 직접 편곡하였다.<sup>136)</sup>

<국악관현악을 위한 범피중류>는 2013년 11월 7일, 8일 국립국악원 예악당에서 열린 국립국악원 창작악단 제86회 정기연주회 ‘인류무형문화유산의 현대적 재구성’에서 초연되었다. 지휘는 공우영, 소리는 조정희와 민은경 2인이 협연하였고, 국립국악원 창작악단이 연주하였다.

---

135) 2013.12.06. 대전시립연정국악원 제142회 정기연주회 송년음악회 <희망 나눔> 공연 팸플릿 참조.

136) 편곡본은 2017년 9월 6일 국립국악원 우면당에서 열린 국립국악원의 ‘자연음향을 위한 국악관현악 렉처콘서트 3회’에서 편곡 초연되었다. 지휘는 계성원, 소리 협연은 염경애, 연주는 국립국악원 창작악단이 하였다. 작곡가 황호준은 ‘개별 악기군의 음향적 색채감 구현을 위한 국악관현악 기법’을 주제로 발표하였다. 국립국악원 국악관현악 렉처콘서트 웹페이지 <https://www.gugak.go.kr/site/homepage/menu/viewMenu?menuid=001003003006001003> 참조. [2022. 03. 29. 접속].

## 2) 악곡 구조

〈국악관현악을 위한 범피중류〉는 총 324마디, 3악장으로 구성된 악곡이다. 1악장과 3악장은 작곡가가 새롭게 창작한 부분이고 2악장은 진양조 범피중류 대목을 편곡한 부분이다.

제1악장 ‘떠나가오’<sup>137)</sup>는 제1마디부터 99마디까지의 총 99마디이다.  $\frac{12}{8}$  박자의 템포  $J.=70$ 으로 시작하여 4마디 이후 템포를  $J.=74$ 로 당겨서 연주하고 마지막 연결구 1마디에서  $\frac{6}{8}$  박자의 템포  $J.=36$ 으로 변박된다. 작곡 기법과 단락의 성격에 따라 형식은 A, B, C, B', D, A'로 구분할 수 있다. A는 관현악 전주 16마디로 9마디에서는 구음이 등장한다. 전주에서는 여러 종류의 기초동기를 제시하는데, 함축적이고 단편적인 특징의 기초동기는 악곡 전반에서 활용된다. B는 17마디부터 40마디까지로 ‘떠나가오’의 가사로 노래를 시작한다. 1절, 관현악 간주 및 구음, 2절로 구분되며 노래의 시작과 동시에 관현악의 선율 동기가 제시된다. C는 41마디부터 56마디까지이며 아니리<sup>138)</sup>와 창과 관현악으로 구성된다. B'는 57마디부터 74마디까지의 관현악 간주로 B의 선율 동기와 A의 기초동기가 결합 후 변주된다. D는 75마디부터 82마디까지로 아니리<sup>139)</sup> 부분이다. A'는 83마디부터 99마디까지의 관현악 후주로 A의 기초동기가 재현되는 부분과 2악장으로의 연결구 1마디가 있다.

제2악장 ‘범피중류’는 제100마디부터 142마디까지의 총 43마디이다. 장단은 진양조이며  $\frac{6}{8}$  박자로 기보되어 3마디가 1장단을 의미한다. 마지막 연결구인  $\frac{3}{8}$  박자 한 마디를 제외하면 모두 진양조 14장단이다. 단락은 2장단의 관현악 전주 E와 12장단의 창과 관현악 F로 나눌 수 있다. E는

137) 본 논문에서는 편의상 각 악장에 등장하는 가사의 첫 소절을 활용하여 다음과 같이 부제를 붙이겠다. 1악장은 ‘떠나가오’, 2악장은 ‘범피중류’, 3악장은 ‘황학수를 당도하니’이다.

138) ‘끌리는 치맛자락을 거듬 거듬 걸어 안고 선인들을 따라간다.’...후략

139) ‘죽으러 가는 몸이 언제 다시 돌아오리. 죽고 싶어 죽으라마는, 수원수구를 어이하리.’...후략



100마디부터 105마디까지이며 F는 106마디부터 141마디까지로 '범피중류  
등덩실 떠나간다'를 노래한다. 142마디는  $\frac{3}{8}$ 박자의 연결구이다.

제3악장 '황학수를 당도하니'는 143마디부터 324마디까지의 총 182마디  
이다. 전반부에는  $\frac{15}{8}$ 박자의 터벌림 장단이, 후반부에는  $\frac{12}{8}$ 박자가 주로  
사용되었다. 형식은 크게 G, G', H, G'', I, G''', J, K, G''', L, L', M의 12  
개 단락으로 구분할 수 있다. 먼저 G는 143마디부터 150마디까지의 8마  
디로 3악장의 도입부이자 창 의 전주이다.  $\frac{15}{8}$ 박자의 터벌림 장단으로 템  
포는  $J. = 120$ 이며 장단에 기초한 오스티나토(Ostinato)의 리듬 주제와 장  
2도 상행하는 짧은 단편들이 활용된다. G'는 151마디부터 166마디까지의  
창과 관현악 16마디로 '황학수를 당도하니'의 가사를 노래하고 관현악에  
는 새로운 선율 동기가 제시된다. H는 167마디부터 174마디까지의 관현  
악 간주 8마디이다. 오스티나토의 선율이 관현악의 전면에서 배치되고 단  
락의 속성은 H+G'이다. 이어지는 G''는 175마디부터 182마디까지의 창과  
관현악 8마디로 '월락오제 깊은 밤에'의 가사를 부른다. I는 183마디부터  
186마디까지의 관현악 간주 4마디이며  $\frac{12}{8}$ 박자로 변박된다. 이때 등장하  
는 리듬은 터벌림 장단의 구성 리듬 중 10~15박 리듬을 차용하고 변형  
한 것이다. 187마디부터 194마디까지는  $\frac{15}{8}$ 박자로 이루어진 창과 관현악  
8마디의 단락 G'''이며 '진회수를 바라보며'의 가사로 노래한다. 다음 단락  
인 J는 195마디부터 206마디까지의 12마디이고 이 부분에서는 조표가 플  
랫 6개로 늘어나 단3도 위로 전조된다. G를 단3도 위에서 동형진행하는  
관현악 간주 4마디 이후에 아니리<sup>140)</sup>와 관현악이 8마디 진행된다. 206마  
디는  $\frac{12}{8}$ 박자를 헤미올라로 채운 한 마디의 연결구이며 K는 207마디부  
터 226마디까지의 창과 관현악 20마디이다. 이 부분에서는 다시 원조인  
플랫 3개로 돌아와 '악양루 높은 집은 호상에 솟아있고'부터 '산협의 잔

140) '그렇게 심청이는 저 죽을 곳 인당수 가는 길에 애써 두려운 마음 떨치려고 세상  
팔경 구경할 제, 앞 못 보는 부친 생각에 눈시울이 붉어지네.'

나비는 자식 찾는 슬픈 소리'까지 연결하며 단락의 속성은 I+ K이다. G'''는 227마디부터 239마디까지의 13마디이다.  $\frac{15}{8}$ 박자 8마디와 헤미올라를 유니즌하는  $\frac{12}{8}$ 박자의 관현악 간주 5마디로 이루어져 있다. L은 240마디부터 265마디까지의 창과 관현악 26마디이다. 이 부분은  $\frac{12}{8}$ 박자이며 '한 곳을 당도하니 이는 곧 인당수라'의 가사로 시작하여 '까치가 떠들어와 뱃전머리 탕탕탕'으로 연결된다. G에서 제시된 장2도 상행의 짧은 단편이 반음계적으로 변형된다. 이어지는 266마디부터 297마디까지의 32마디는 L' 단락으로 관현악 간주이다. 앞서 창의 선율에서 선보인 '물결은 휘루루루루루'와 '까치가 떠들어와'의 동기가 관현악에서 재현된다. 마지막 단락은 M으로 298마디부터 324마디까지의 27마디이다. '청이는 셋별 같은 눈을 감고'의 가사를 노래하는 창과 관현악 10마디 이후에 관현악 후주가 이어지고 종지구에서 짧은 구음이 등장한다.

위의 분석 내용을 바탕으로 <국악관현악을 위한 범피중류>의 악곡 구조를 정리하면 다음의 [표 21]과 같다.

[표 21] 황호준 작곡, <국악관현악을 위한 범피중류>의 악곡 구조

| 악장                     | 단락 | 마디    | 박자             | 템포          | 사실                             | 연주형태            | 주요 어법                   |
|------------------------|----|-------|----------------|-------------|--------------------------------|-----------------|-------------------------|
| 1.<br>떠<br>나<br>가<br>오 | A  | 1-16  | $\frac{12}{8}$ | ♩. = 70     | (구음)<br>나 너어                   | 관현악 전주          | 기초동기 및<br>특징있는 단편<br>제시 |
|                        | B  | 17-40 |                |             | 떠나가오<br>떠나가오                   | 창+관현악           | 선율동기 제시                 |
|                        |    |       |                | (구음)<br>나 너 | 관현악 간주<br>및 구음                 |                 |                         |
|                        | C  | 41-56 |                | ♩. = 74     | 끌리는<br>치맛자락을                   | 아니리<br>+<br>관현악 |                         |
|                        |    |       |                |             | 앞 못 보는<br>아비 위해<br>공양미<br>삼백석에 | 창+관현악           |                         |

| 악장           | 단락 | 마디      | 박자             | 템포       | 사설                            | 연주형태                   | 주요 어법  |
|--------------|----|---------|----------------|----------|-------------------------------|------------------------|--|
| 1. 떠나가오      | B' | 57-74   | $\frac{12}{8}$ | ♩. = 74  | -                             | 관현악 간주                 | A기초동기+<br>B선율동기의<br>결합 및 변주                            |
|              | D  | 75-82   |                |          | 죽으려<br>가는 몸이<br>언제 다시<br>돌아오리 | 아니리<br>+<br>관현악        |  |
|              | A' | 83-99   |                | -        | 관현악 후주                        | A기초동기<br>재현<br>연결구 1마디 |  |
| 2. 범피중류      | E  | 100-105 | $\frac{6}{8}$  | ♩. = 36  | -                             | 관현악 전주                 | 진양조  |
|              | F  | 106-142 | $\frac{3}{8}$  |          | 범피중류<br>등등실<br>떠나간다           | 창+관현악                  | 연결구 1마디  |
| 3. 황학수를 당도하니 | G  | 143-150 | $\frac{15}{8}$ | ♩. = 120 | -                             | 관현악 전주                 | 터벌림 장단<br>리듬 주제<br>오스티나토<br>제시<br>+<br>장2도 상행<br>단편 제시 |
|              | G' | 151-166 |                |          | 황학수를<br>당도하니                  | 창+관현악                  | 새로운<br>선율동기 제시   |
|              | H  | 167-174 |                |          | -                             | 관현악 간주                 | 리듬 주제<br>오스티나토가<br>관현악 전면<br>에 주선율로 배치<br>/<br>H+G'    |

| 악장           | 단락    | 마디      | 박자             | 템포       | 사설                                    | 연주형태                  | 주요 어법  |
|--------------|-------|---------|----------------|----------|---------------------------------------|-----------------------|--|
| 3. 황학수를 당도하니 | G"    | 175-182 | $\frac{15}{8}$ | ♩. = 120 | 월락오제<br>깊은 밤에                         | 창+관현악                 |  |
|              | I     | 183-186 | $\frac{12}{8}$ |          | -                                     | 관현악 간주                | 터벌림 리듬의<br>일부를<br>차용 및 변형                                  |
|              | G'''  | 187-194 | $\frac{15}{8}$ |          | 진회수를<br>바라보며                          | 창+관현악                 |  |
|              | J     | 195-206 |                |          | -                                     | 관현악 간주                | 단3도 위 전조<br>(b : 6개)                                       |
|              | K     | 207-226 | $\frac{15}{8}$ |          | 그렇게<br>심청이는<br>저 죽을 곳<br>인당수<br>가는 길에 | 아니리<br>+<br>관현악       | 헤미올라<br>연결구 1마디  |
|              | G'''' | 227-239 | $\frac{12}{8}$ |          | 악양루<br>높은 집은<br>호상에<br>솟아있고           | 창+관현악                 | 원조로 돌아옴<br>(b : 3개)<br>/<br>I+ K                           |
|              | L     | 240-265 |                |          | -                                     | 관현악 간주                | 헤미올라<br>유니즌  |
|              | L'    | 266-297 | $\frac{12}{8}$ |          | 한 곳을<br>당도하니<br>이는 곧<br>인당수라          | 창+관현악                 | 장2도 상행<br>단편의<br>반음계적 변형                                   |
|              | M     | 298-324 |                |          | -                                     | 관현악 간주                | '물결은<br>휘루루루',<br>'까치가<br>떠들어와'의<br>동기가<br>관현악에서<br>반복적 재현 |
|              |       |         |                |          |                                       | 칭이는<br>셋별 같은<br>눈을 감고 | 창+관현악<br>관현악 후주  |

### 3) 악기편성과 활용

〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 악기편성을 아래 [악보 59]를 통해 확인할 수 있다.

[악보 59] 황호준 작곡, 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 악기편성 (제1~6마디)

**판소리 가창을 위한 국악관현악 <범피중류(泛彼中流)>**

작곡 : 황호준  
편곡 : 황호준  
(2017.08.17)

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments listed on the left are: 소리 (Sori), 소금 (So-gu), 대금 (Dae-gu), 피리 (Pi-ri), 태평소 (Dae-ryung-so), 해금 1 (Hae-gu 1), 해금 2 (Hae-gu 2), 소아쟁 (So-ae-gae), 대아쟁 (Dae-ae-gae), 가야금 1 (Ga-ya-gu 1), 가야금 2 (Ga-ya-gu 2), 거문고 (Geo-ryun-go), 탈파니 (Tal-pa-ni), 장고 (Jang-go), 대고 (Dae-go), 소리북 (So-ri-bok), 심빌1 (Shim-bil 1), 우드함락 (Shim-bil 2), and 심빌2 (Shim-bil 2). The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*, and tempo markings of 70 and 74. A box labeled '4' is positioned above the first measure of the So-gu part.

[악보 59]를 통해 <국악관현악을 위한 범피중류>는 판소리 협연자와 국악관현악으로 이루어져 있음을 알 수 있다. 관현악은 관악기군·현악기군·타악기군으로 구분되고 현악기군은 다시 찰현악기군·발현악기군으로 세분된다. 관악기군에는 소금·대금·피리·태평소, 찰현악기군에는 해금·소아쟁·대아쟁, 발현악기군에는 25현 가야금·거문고, 타악기군에는 팀파니(Timpani)·장고·대고·소리북·심벌·박·우드블럭(Wood-blocks)·뽕과리·정주·징·공(Gong)·슬레이벨이 편성된다.

해금과 25현 가야금은 각각 두 개의 성부로 구분되어있어 보표가 1, 2로 나뉜다. 이와 같은 구분은 같은 악기 내에서 성부를 나누어 다른 성격의 연주를 한다는 것을 의미한다. 해금은 1, 2를 각각 2성부로 나누어서 최대 4화음까지 등장하기도 하지만, 해금 1이 주선율을 연주할 때 해금 2에서 대선율을 연주하거나 그 반대의 역할을 하기도 한다. 한 성부에서 선율적인 움직임이 보일 때 다른 성부에서는 긴 지속음 등을 연주하며 기법 및 음색을 다르게 진행 시킬 수 있다. 대금이나 피리의 경우 곡의 중반에 최대 3성부까지 나뉘는 부분이 등장하지만, 이들은 하나의 보표를 사용하는 것과 비교해 볼 수 있다.

이 작품에 사용되는 타악기의 종류는 총 12종이다. 유율타악기 중에는 팀파니가 사용되며 C, G, E<sup>b</sup>의 세 음이 출현한다. 타악기의 소재는 가죽, 금속, 나무 등으로 구분된다.

위의 내용을 바탕으로 <국악관현악을 위한 범피중류>의 악기편성을 정리하면 다음의 [표 22]와 같다.

[표 22] 황호준 작곡, <국악관현악을 위한 범피중류>의 악기편성

| 악기군  |       | 편성악기  | 특이사항   |
|------|-------|---|--|
| 협연   |       | 창 (판소리)   | 해금과 25현 가야금은<br>보표를 1, 2로 나누어서<br>기보<br><br>소리 협연은<br>1인 혹은 2인<br>(초연은 서로 음색이<br>다른 2인이 하였음) |
| 관악기군 |       | 소금, 대금,<br>피리, 태평소  |  |
| 현악기군 | 찰현악기군 | 해금, 소아쟁, 대아쟁  |  |
|      | 발현악기군 | 25현 가야금, 거문고  |  |
| 타악기군 |       | 팀파니, 장고, 대고,<br>소리북, 심벌, 박,<br>우드블럭, 팽과리, 정주,<br>징, 공, 슬레이벨 |  |

#### 4) 사설

황호준 작곡 <국악관현악을 위한 범피중류> 1악장의 가사는 작곡가에 의해 재구성 및 창작되었고, 2악장은 원곡의 사설이 그대로 차용되었으며, 3악장의 가사는 작곡가가 기억하고 있는 창본의 내용을 바탕으로 재구성되었다. 가장 많은 유사점을 발견한 성창순 창과의 비교 과정에서 재구성 및 창작된 부분을 중심으로 살펴본 결과, 전체적인 형식에서는 관현악 전주와 간주 그리고 후주가 삽입되었다. 1악장에는 작곡가가 쓴 새로운 가사가 등장하였고 원곡의 사설은 아니리로 재구성되었다. 2악장은 장단 및 사설이 원곡과 일치하였고, 3악장에서는 원곡 진양의 사설이 터벌림 장단으로 구현되며 새롭게 창작한 선율과 아니리가 등장하였다. 마지막 단락에서는 긴 관현악 간주에서 극적인 클라이맥스가 등장하였다.

다음의 [표 23]에 황호준 작곡과 성창순 창 의 사설을 비교하였다.

[표 23] 황호준 작곡과 성창순 창본의 사설 비교

| 악장      | 황호준 곡  | 성창순 창   |
|---------|--|---|
| 1. 떠나가오 | <p><math>*(\frac{12}{8})</math></p> <p><u>*(구름)나 너어 (창)떠나가오 떠나가오 남경 선인 따라 아 떠나가오</u><br/> <u>(구름)나 너어 (창)떠나가오 저 배 타고 떠나가오 나 떠나가오</u></p> <p><u>*(아니리)끌리는 치맛자락을 거듬 거듬 걷어 안고 선인들을 따라간다.</u><br/>         비같이 흐르는 눈물 옷깃이 모두가 사무치니 나는 오늘 우리 부친 슬하를 떠나, 죽으러 가는 길이로다. 값을 받고 팔린 몸이 내가 어찌 돌아오리.</p> <p><u>*(창)앞 못 보는 아비 위해 공양미 삼백석에 제수되어 인당수 깊은 물에 몸 던지려 떠나가오</u></p> <p><u>*(아니리)죽으러 가는 몸이 언제 다시 돌아오리. 죽고 싶어 죽으라마는, 수원수구를 어이하리. 길 걷는 줄을 모르고 울며불며 길을 걸어 강변을 당도하니, 선두에다 도판을 놓고 심청을 인도하는구나.</u></p> <p><u>*(구름)나아 너어 나아아</u><br/> <u>*(관현악 후주 7마디)</u></p> | <p>(중모리)<br/>         선인들을 따라간다.<br/>         선인들을 따라간다.<br/>         끌리는 치맛자락을 거듬거듬 걷어안고 비같이 흐르는 눈물 옷깃이 모두가 사무친다<br/>         엮어지며 넘어지며 천방지축 따라갈제<br/>         (중략)<br/>         나는 오늘 우리 부친 슬하를 떠나 죽으러 가는 길이로다.<br/>         (중략)<br/>         값을 받고 팔린 몸이 내가 어찌 돌아오리.<br/>         (중략)<br/>         죽으러 가는 몸이, 언제 다시 돌아오리. 죽고 싶어 죽으라마는 수원수구를 어이하리. 길 걷는 줄 모르고 울며불며 길을 걸어 강변을 당도하니 선두에다 도판을 놓고 심청을 인도하는구나.</p> |
| 2. 범피중류 | <p>(진양)<br/> <u>*(관현악 전주 2장단)</u><br/>         (창)범피중류<br/>         등등실 떠나아 간다.<br/>         망망헌 창해이며<br/>         탕탕한 물결이로구나<br/>         백빈주 갈매기는<br/>         홍요안으로 날아들고<br/>         삼강의 기러기는<br/>         한수로 돌아든다.</p>   | <p>(진양)<br/>         범피중류<br/>         등등실 떠나아 간다.<br/>         망망헌 창해이며<br/>         탕탕한 물결이로구나.<br/>         백빈주 갈매기는<br/>         홍요안으로 날아들고<br/>         삼강의 기러기는<br/>         한수로 돌아든다.</p>  |



| 악장                   | 황호준 곡  | 성창순 창   |
|----------------------|--|---|
| <p>3. 황학수들을 당도하니</p> | <p><u>*(터벌림)</u><br/> <u>*(관현악 전주 8마디)</u><br/> (창) 황학수를 당도하니<br/> 일모향관 하처재요<br/> 연파강상 사인수는<br/> 최호의 유적이라<br/> 봉황대를 돌아드니<br/> 삼산은 반락청천외요<br/> 이수중분백로주는<br/> 이태백이 노던데요</p> <p><u>*(관현악 간주 8마디)</u><br/> 월락오제 깊은 밤에<br/> 고소성의 배를 매니<br/> 한산사 쇄북소리는<br/> 객선이 땡땡 들리는구나.</p> <p><u>*(관현악 간주 4마디)</u><br/> 진회수를 바라보며<br/> 격강의 상녀들은 망국한을 모르고서<br/> 연농한수 월농사에<br/> 후정화만 부르는구나.</p> <p><u>*(아니리)그렇게 심청이는 저 죽을 곳<br/> 인당수 가는 길에 애써 두려운 마음 떨<br/> 치려고 세상 팔경 구경할 제<br/> 앞 못 보는 부친 생각에 눈시울이 붉어<br/> 지네.</u></p> <p>(창) 악양루 높은 집은<br/> 호상에 솟아있고<br/> 호상으로 돋은 달은<br/> 동정호를 비쳐오니<br/> 상하천광 각색으로 푸르렀다.<br/> 산협의 잔나비는<br/> 자식 찾는 슬픈 소리<br/> 천객소인이 몇 명이나 뿌렸던가</p> | <p>(진양)<br/> 황학루를 당도하니<br/> 일모향관 하처재요<br/> 연파강상 사인수는<br/> 최호의 유적이라<br/> 봉황대를 돌아드니<br/> 삼산은 반락청천외요<br/> 이수중분백로주는<br/> 이태백이 노던데요</p> <p>(중략)</p> <p>월락오제 깊은 밤에<br/> 고소성의 배를 매니<br/> 한산사 쇄북소리는<br/> 객선이 땡땡 들리는구나.<br/> 진회수를 바라보며<br/> 격강의 상녀들은 망국한을 모르고서<br/> 연농한수 월농사에<br/> 후정화만 부르는구나.</p> <p>악양루 높은 집은<br/> 호상에 솟아있고<br/> 호상으로 돋은 달은<br/> 동정호를 비쳐오니<br/> 상하천광이 각색으로만 푸르렀다.<br/> 산협의 잔나비는<br/> 자식 찾는 슬픈 소리<br/> 천객소인이 몇 명이나 뿌렸던가</p> |

| 악장           | 황호준 곡  | 성창순 창   |
|--------------|--|---|
| 3. 황학수틀 당도하니 | <p><math>*(\frac{12}{8})</math><br/> <u>*(관현악 간주 13마디)</u><br/> 한 곳을 당도하니 이는 곧 인당수라<br/> 대천 바다 한가운데<br/> 바람 아 불어 물결쳐<br/> 안개 섞여 젖어진 날<br/> 갈 길은 천리만리 사면이 검어<br/> 어두욱 정그러져 천지가 적막헌데<br/> 까치가 아 떠들어와<br/> 뱃전 머리 탕탕탕<br/> 물결은 휘루루루루루<br/> 출러어엉 출렁<br/> <u>*(관현악 간주 32마디)</u><br/> <u>*칭이는 셋별 같은 눈을 감고</u><br/> <u>치맛자락 무릎 쓰고</u><br/> <u>뱃전으로 가는구나</u></p> <p><u>(구음)아 아아아</u><br/> <u>*(관현악 후주 17마디)</u></p> | <p>(엇모리/자진모리)<br/> 한 곳을 당도하니 이는 곧 인당수라<br/> 대천 바다 한가운데<br/> 바람 불어 물결쳐<br/> 안개 뒤섞여 젖어진 날<br/> 갈 길은 천리만리나 남고<br/> 사면이 검어<br/> 어두욱 정그러져 천지적막헌데<br/> 까치뉘 떠 들어와<br/> 뱃전 머리 탕탕<br/> 물결은 위르르 출렁 출렁<br/> (후략)</p> |

## 5) 음악적 특징

### (1) 창에 대한 관현악의 보조적 역할

#### ① 밀도

〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 관현악은 창과 함께 어떠한 밀도 변화를 보이는지 다음의 [악보 60]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 60] 〈국악관현악을 위한 범피중류〉의 창에 대한 보조적 역할

- 구음과 관현악의 쉼(pause)(제7~12마디)

8 12

소리 너 어

소금 구음이 시작되며 관현악은 쉼(pause)

대금 모방

태평소

해금 1

해금 2

소아쟁

대아쟁 Db으로 인한 복선법

가야금 1 특징있는 단편의(16th) 제시 (이후 상호작용)

가야금 2

거문고

팀파니

장고 <태고>

태고 <태고>

소리북 <태고>

심벌1 <박>

우드블럭 <우드블럭>

심벌2 <징>

탕가리 <징>

징 <징>

징검 <징>

리듬 모방

[악보 60]은 <국악관현악을 위한 범피중류>의 제1악장 도입부로 9마디에서 '나 너어-'의 구음이 등장한다. 구음은 C<sub>4</sub>에서 시작하여 완전5도 위의 음인 G<sub>4</sub>를 거쳐 B<sup>b</sup><sub>4</sub>까지 총 단7도 도약한다. 구음 등장 전인 7마디부터 대부분의 관악기군과 활현악기군이 지속음을 연주하는 동안 가야금은 상행 후 하행으로 이루어진 아르페지오 패턴을 연주한다. 이때 관현악은 크레센도를 거쳐 9마디 첫 박에서 포르테로 마무리한다. 관현악의 마지막 음과 동시에 구음이 시작되면 대아쟁을 제외한 모든 악기는 2마디의 쉼(pause)을 갖는다. 이처럼 관현악은 구음의 시작과 함께 밀도를 낮추어 창자의 표현에 집중할 수 있도록 한다.

2마디의 관현악 쉼(pause) 이후 11마디부터는 가야금이 16분음표와 상·하행 반복이 결합된 '특징있는 단편'<sup>141)</sup>을 제시한다. 이 단편을 다음 마디인 12마디에서 우드블록이 모방하고 13마디에서는 피리가 모방한다.

한편 10마디의 대아쟁을 비롯하여 11마디의 가야금, 거문고에는 변화음 D<sup>b</sup>이 출현하는데, 특히 가야금의 경우 D와 D<sup>b</sup>이 한 마디 내에서 동시에 등장하기도 한다. 또 다른 변화음인 A<sup>b</sup>은 12마디의 피리 선율을 통해 등장하는데 이 음정은 대금의 선율을 모방하여 변주하는 과정에서 출현한다. 따라서 이 부분에 사용된 음계를 정리하면 C-D<sup>b</sup>-E-F-G-A<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>의 음정 구조를 갖는 C Mixolydian(C 믹솔리디안)<sup>b9, b13</sup><sup>142)</sup>임을 알 수 있다.

141) 곡의 전반에 활용되어 활력을 부여하는 짧지만 강한 요소를 '특징있는 단편'이라는 용어로 표현하겠다.

142) C Mixolydian <sup>b9, b13</sup>은 F Minor의 화성단음계와 구성음이 같다. F는 C로부터 완전5도 아래 음이므로 Harmonic Minor Perfect 5th Below 혹은 Hmp5↓로 줄여서 표기하기도 한다.

C Mixolydian <sup>b9, b13</sup>  
/ Harmonic Minor Perfect 5th Below(Hmp5 )

F Harmonic Minor

다음으로 창에 대한 보조적 역할을 위하여 관현악이 밀도와 함께 음량을 조절하는 예를 [악보 61]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 61] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할  
- 관현악 음량조절(제13~18마디)

16

소리: 떠나 가요

창 시작과 함께 관악기군은 사라지고 나머지는 셈여림 조절

선율 동기 제시

이전 마디부터 이어온 특징있는 단편(16th)의 상호작용

리듬만 남고 음정 이동은 자제하여 창에 집중되도록 함

[악보 61]의 13마디에서는 특징있는 단편의 상호작용을 확인할 수 있다. 11마디의 가야금이 제시한 16분음표의 특징있는 단편을 12마디에서 우드블록이 그 리듬을 모방하고, 13마디에서는 피리가 모방한다. 피리는 16분음표의 연속된 리듬을 바탕으로 단2도의 트릴 형태로 변형하여 연주한다. 피리의 연주 직후 같은 마디에서 가야금이 재등장한다. 이처럼 가야금에서 시작된 특징있는 단편은 우드블록을 거쳐 피리, 다시 가야금으로 돌아오는 방식을 통해 상호작용하는 것을 알 수 있다. 이러한 16분음표의 특징있는 단편은 악곡 내 다른 부분에서도 활용된다.<sup>143)</sup>

한편 17마디에서 창이 시작되면 관악기군은 모두 사라지고 나머지 악기들은 메조피아노로 셈여림을 조절한다. '떠나-'에 맞추어 해금 2와 가야금 1은 선율 동기를 제시하는데, 창 선율이 동음을 지속하고 있는 것과 대조적으로 이들의 선율은 도약과 부점 리듬 등을 포함한다. 해금 1은 대선율을 연주하고 가야금 2는 8분음표의 동음을 반복하며 이들을 보조한다. 이처럼 창이 시작됨과 동시에 관현악은 밀도와 셈여림을 변화시켜

143) ①31~36마디

Musical score for measures 31-36. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of four staves: Voice (소리), Sageum (소금), Daegum (대금), and Piri (피리). The voice part has the lyrics: "너 떠나 가오 저 배 타고 떠나가오". The instrumental parts include dynamics like *mp* and *p*.

②49~54마디

Musical score for measures 49-54. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of four staves: Voice (소리), Sageum (소금), Daegum (대금), and Piri (피리). The voice part has the lyrics: "앞 못보는 아 비 위해 공양미삼 백사해수되어 인 당 수 깊은 물에 몸 던지러 떠나 가오". The instrumental parts include dynamics like *mp* and *p*.

전반적인 소리의 집중도가 창으로 향할 수 있도록 돕는다. 또한 관현악은 선율 동기를 제시함으로써 창을 반주할 뿐 아니라 기악적 전개 또한 시도한다는 것을 알 수 있다.

64

③61~64마디

The musical score consists of six staves. From top to bottom, they are labeled: 소리 (Soprano), 소금 (Soprano), 대금 (Alto), 피리 (Flute), 태평소 (Taepyeongso), and 해금 1 (Haegeum 1). The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The first staff (소리) is mostly silent. The second staff (소금) begins with a melodic line marked *mp*. The third staff (대금) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The fourth staff (피리) plays a sustained chord. The fifth staff (태평소) is silent. The sixth staff (해금 1) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. A box containing the number '64' is located in the upper right corner of the score area.

다음의 [악보 62]를 통하여 아니리가 등장할 때 관현악의 변화 양상을 확인할 수 있다.

[악보 62] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할  
- 아니리에서의 관현악 밀도와 첫 박 제시(제37~42마디)

40 아니리 시작과 동시에 밀도를 낮춘 관현악

나 떠 나 가 오

끝리는 지마 자락을  
신인들을 따라간다.

가듬 가듬 걷어 안고

선율악기는 피리로 간소화

첫 박을 주는 악기군

pizz \*이후 동일

\*이후 동일

<정>



[악보 62]에서 아니리에 대한 관현악의 보조적 역할을 확인할 수 있다. 37마디의 노래 이후 3마디 동안 관현악 간주가 이어지고 41마디에서 아니리가 시작된다. 아니리가 시작되면 관현악은 밀도를 낮추는데 관악기군과 첼현악기군에서는 피리만 남아 지속음을 연주한다. 37~40마디에서 관현악이 총주(Tutti)로 응집된 밀도를 갖는 것과 대조적으로 41마디부터 선율악기가 피리로 간소화되며 밀도가 낮아졌음을 알 수 있다.

41마디에서 가야금은 동음 반복의 연주로 패턴이 바뀌어 배경에 배치된다. 1, 2로 나뉜 성부는 각각 G와 C를 연주하고 이들의 수직적 결합으로 완전5도 화음이 생성된다.

피리와 가야금이 연주하는 동안 아쟁, 거문고, 타악기는 첫 박을 제시한다. 아쟁과 거문고는 42마디에서 첫 박을 메조포르테로 연주하는데 소아쟁과 대아쟁 모두 피치카토 주법을 사용하여 음량을 조절한다.

이를 통해 <국악관현악을 위한 범피중류>의 관현악은 밀도와 함께 셈여림을 조절하고 첫 박을 제시하는 방식으로 아니리를 보조한다는 것을 알 수 있다.

② 수성가락

창에 대한 관현악의 보조적 역할 중 수성가락의 활용에 관한 예를 다음의 [악보 63]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 63] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할  
- 수성가락 악기의 이동과 관현악 유니즌(제130~135마디)

The image shows a musical score for the piece '범피중류' (Bom-pi-jung-ryu), specifically measures 130 to 135. The score is arranged in a standard Western-style format with multiple staves. The vocal line (소리) is at the top, with lyrics in Korean: '백 번 주 갈 데 기 는' and '홍 요 안 으 로 날 아 들 고'. Below the vocal line are staves for various instruments: 소금 (sageum), 대금 (daegeum), 피리 (piri), 태평소 (taepyeongso), 해금 1 (haegum 1), 해금 2 (haegum 2), 소아쟁 (soajang), 대아쟁 (daejang), 가야금 1 (gayageum 1), 가야금 2 (gayageum 2), 거문고 (geomungo), 팀파니 (tampani), 장고 (janggo), 대고 (daego), 소리북 (soribuk), 심벌1 (shimbeol 1), 우드블럭 (udbuleok), 심벌2 (shimbeol 2), 쟁가리 (jaeng-gari), and 정구 (jeonggu). The score includes several annotations: '수성가락 악기의 이동' (Movement of the water-gathering melody instrument) with arrows pointing to specific passages in the piri and haegum parts; '보조' (Support) with a box around a passage in the piri part; and a larger annotation at the bottom: '관현악 유니즌으로 장단 마무리하며 판소리 북가락 역할 배경에서 전경으로 이동' (Finishing the piece with a symphony unison, playing the role of a pansori drum melody in the background and moving to the foreground). The score also includes dynamic markings like *mp* and *mf*, and a tempo marking '<정주>' (Jeongju) with a *pp* dynamic.

[악보 63]은 제2악장 ‘범피중류’의 일부로 수성가락 악기의 이동을 확인할 수 있다. 130~131마디의 ‘백빈주 갈매기’에서 관현악기군인 해금과 소아쟁, 대아쟁과 함께 거문고가 창에 대한 수성가락을 연주한다. 해금 1과 소아쟁은 131마디에서 창 음정인  $E^b-F-E^b$ 을 비롯하여 부점 리듬을 그대로 표현한다. 창이 132마디에서 한 마디 쉼 때 가야금은 메조피아노로 등장하는데 이때 가야금의 리듬은 직전 마디에서 연주된 부점의 위치가 한 박자 뒤로 밀려나 당김음의 형태로 변형되어 있다. 132마디와 같은 한 마디의 간주는 창이 등장하지 않더라도 진양 장단의 호흡을 하나로 이어갈 수 있도록 도움을 준다. 이어지는 133마디의 ‘홍요안으로 날아들고’에서는 수성가락이 피리로 이동한다. 피리도 창을 그대로 연주하는데, ‘날아들고’ 부분에서는 가야금 또한 같은 가락을 연주하며 피리를 보조한다. 135마디에서는 노래가 끝난 뒤 이어지는 6박을 관현악이 유니즌으로 마무리한다. 앞서 연주하지 않았던 소금과 대금이 결합된 이후 밀도가 높아짐에 따라 관현악은 배경에서 전경으로 이동하게 된다. 이 부분은 판소리 소리북의 역할을 관현악 유니즌으로 표현한 것으로 해석할 수 있다. 이처럼 관현악에서는 수성가락을 맡은 악기들이 창을 진행에 따라 이동하여 음색을 변화시키고, 판소리 소리북의 역할을 관현악 유니즌으로 연주하며 장단을 마무리하는 것을 확인할 수 있다.

### ③ 리듬

다음의 [악보 64]를 통해 아니리에서의 리듬 보조 양상과 특징 있는 단편의 활용에 대한 예를 확인할 수 있다.

[악보 64] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할  
- 아니리에서의 관현악 강력한 첫 박(제43~48마디)

44 특징있는 단편의 간헐적 등장 48

보다 강력한 첫 박을 제시하여 창자가 흐름을 인지하고  
나아가 아니리의 템포를 조절할 수 있도록 도움을 줌

[악보 64]의 44마디, 46마디, 48마디에서는 아니리를 보조하기 위하여 관현악이 첫 박을 제시하는 것을 확인할 수 있다. 아쟁, 거문고, 타악기는 2마디의 단위로 첫 박에 등장하는데, 이들은 가장 큰 음량을 가진 팀파니의 C음과 수직적으로 결합하며 강박으로 표현된다. 이처럼 관현악은 강력한 첫 박을 제시하여 리듬을 보조함으로써 창자가 음악의 흐름을 쉽게 인지할 수 있도록 하는 동시에 아니리의 템포를 조절하는 데에도 도움을 준다.

또한 이 부분에는 몇 가지 특징있는 단편들이 간헐적으로 등장하는데, 우선 43마디의 해금 1은  $G^b_5$ 를, 해금 2는  $G^b_4$ 와  $C_5$ 의 증4도 화음을 트레몰로로 연주한다. 그리고 45~46마디의 대금은 두 성부로 나누어 단3도에서 완전 4도로 확장되는 화음을 연주하며 소금은 대금의 위 음정을 한 옥타브 위에서 보조한다. 이들은 음을  $B^b$ 에서 C로 장2도 상승시키며 메조피아노에서 포르테까지 크레센도하는데, 특히 46마디의 소금과 대금의 윗소리인 C는 관현악이 만들어내는 첫 박 C와 결합하게 된다. 그 후 47마디에서는 소금과 대금이 16분음표의 트릴 연주를 통해 특징있는 단편을 활용한다.

관현악의 리듬 보조 양상 중 강박의 쉼(pause)과 그 효과를 다음의 [악보 65]를 통하여 확인할 수 있다.

[악보 65] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할  
- 관현악 강박의 쉼(pause)(제149~154마디)

강박에 위치한 쉼(pause)으로 관현악도 호흡을 하는 효과

상행 후 이어지는 하행 음형

상행과 하행이 동시에 이루어져 반진행

3 2 1

mp

p < mp

(이후 동일)

p < mp



장고 터벌림 계속

심벌1 박 우드블럭

심벌2 팽가리 정주 정공

mp

[악보 65]는 제3악장 ‘황학수를 당도하니’의 노래 도입부로 터벌림 장단으로 연주된다. 이 부분에서는 창 등장 1마디 전인 150마디에서 악기 간 음형의 대비를 확인할 수 있다. 해금, 아쟁, 가야금, 거문고의 현악기군에서 상행의 음형을 연주하면 대금이 이어서 하행 음형을 연주하는데, 해금 1의 상행 마지막 음인 C<sub>6</sub>를 대금이 첫 음정으로 받고 하행한다. C<sub>6</sub>로 시작해서 C<sub>5</sub>까지 이어지는 대금의 한 옥타브 순차 하행으로 인해 창의 등장 직전에 긴장감을 높일 수 있다.

151마디에서 창의 ‘황학수를-’을 노래하면 관현악에서는 아쟁과 거문고, 가야금, 팀파니의 C를 베이스로 대금, 피리, 해금이 연주한다. 특히 피리와 해금에서는 강박에 쉼(pause)을 두고  (8분음표 2개 Beam)이 상행하는 단편이 제시되는데, 151마디, 152마디, 153마디를 진행하면서 앞쪽에 놓인 쉼표의 개수가 순차적으로 줄어든다. 구체적으로는 151마디에서  (점4분쉼표) 3개, 즉 9박을 쉬었다가 152마디에서는 6박, 153마디에서는 3박을 쉬는 형태이다. 이를 통해 관현악은 쉼(pause)의 빈도를 조절하여 숨이 차오르고 점차 짧게 내쉬는 효과를 만든다고 해석할 수 있다. 이어지는 154마디에서는 대금과 현악기군이 동시에 등장하는데, 이때에는 하행하는 대금과 상행하는 현악기군의 반진행으로 소리의 응집력이 높아지는 효과를 기대할 수 있다.

다음의 [악보 66]을 통하여 관현악이 섬을 활용하는 다른 예를 확인할 수 있다.

[악보 66] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할  
- 관현악 불규칙한 섬과 질감의 대비(제294~299마디)

쉬는 박자가 감소하며 불규칙한 섬 창의 등장과 함께 비워지는 관현악

296

소리

소금

대금

피리

태평소

해금 1

해금 2

소아쟁

대아쟁

가야금 1

가야금 2

거문고

팀파니

장고

대고

소리북

심벌1  
박

심벌2  
팽가리  
장  
주  
정  
공

우드블럭

창이 는

순차적으로 쌓이는 화음

팽과리와 심벌은 강한 사운드를 보 조



[악보 66]에서는 관현악의 '불규칙한 쉼'을 확인할 수 있다.

우선 294~296마디까지의 관악기군과 해금을 살펴보면, 강박에 있는 쉼표(점사분쉼표)가 2개, 1개, 0개로 감소하고 있다. 이와 같은 쉼표의 감소는 쉬는 박이 각각 6박, 3박, 없음(무박·無拍)으로 감소하는 것을 의미한다.

쉼표 없이 시작되는 296마디는 관현악 유니즌으로 연주된다. 이때에는 관현악의 동음 반복과 썩과리, 심벌과 같은 금속 타악기의 음색이 결합하여 포르티시모로 2마디 동안 연주된다. 298마디에서는 창이 등장하기 3박 전에 아쟁과 소리북만 남고 나머지 관현악은 사라지는데 이때 아쟁과 소리북은 각각 메조피아노와 피아노로 음량을 줄인다.

298마디에서 아쟁의 지속음 C를 베이스로 '청이는-'을 노래하면 299마디부터 악기들이 지속음을 연주하며 순차적으로 등장한다. 피리에서 해금 2, 해금 1을 거쳐 대금 2, 대금 1을 통해 순차적으로 쌓이는 음의 배열은 C-G-C-F-B<sup>b</sup>이다.

이를 통해 관현악은 불규칙한 쉼으로 긴장을 고조시키고 창이 등장과 함께 음량과 질감의 극적인 대비를 표현하는 것을 알 수 있다.

④ 화성

다음은 창에 대한 관현악의 보조적 역할 중 화성의 활용에 관한 예이다. [악보 67]을 통하여 2악장에서 베이스의 움직임과 그 효과를 확인할 수 있다.

[악보 67] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할  
- 베이스의 보조적 비화성음(제106~111마디)

108

소리  
9음인 F가 이 부분에서 가장 강한 음

소금

대금

피리

태평소  
관현악의 낮은 밀도와 정적인 움직임, 화성의 변화

해금 1

해금 2

소아쟁

대아쟁  
Eb - E - Eb Eb - E - Eb  
베이스인 대아쟁, 거문고에 보조적 비화성음을 사용하여 저음부 강한 충돌 생성

가야금 1

가야금 2

거문고

팀파니

장고  
<소리북>

대고  
소리북

심벌1  
박  
우드블럭

심벌2  
쟁가리  
징  
장  
공  
<징주>  
pp

[악보 67]은 제2악장 ‘범피중류’의 도입부로 창이 시작되는 부분이다. 106마디에서는 대금이 2성부로 B<sup>b</sup><sub>4</sub>와 F<sub>5</sub>의 완전5도 화음을 지속하며 ‘범’에 해당하는 창음 F를 보조한다. 이때 베이스를 담당하는 대아쟁과 거문고는 E<sup>b</sup><sub>3</sub>를 연주하는데 창과 대금이 연주하는 F는 E<sup>b</sup>의 9음에 해당한다. 9음으로서의 F는 텐션을 가지고 있어 E<sup>b</sup>으로의 해결 의지를 갖게 된다.

이어서 107마디 대금의 윗소리는 창음의 ‘피’에 해당하는 음인 E<sup>b</sup><sub>5</sub>로 장2도 하행하여 완전4도 화음을 지속한다. 창과 대금이 F에서 E<sup>b</sup>으로 장2도 하행할 때 베이스는 E<sup>b</sup>에서 반음 위인 E로 단2도 상행하며 불협화로 충돌한 뒤 108마디에서 다시 E<sup>b</sup>으로 돌아온다. 106~108마디의 베이스 진행은 E<sup>b</sup>-E-E<sup>b</sup>으로, 창과 대금의 음정인 F-E<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>과 수직적으로 결합했을 때, 긴장-불협화-협화가 만들어진다. 이때 불협화를 유발하는 베이스의 E는 보조적으로 쓰이고 있음을 알 수 있다.

한편 이러한 베이스의 반음계적 진행은 1악장에도 등장하는데, 9마디와 19마디에서 대아쟁 베이스가 C와 D<sup>b</sup>을 오가는 가운데 D<sup>b</sup>은 C에서 비롯되어 다시 C로 향하는, C-D<sup>b</sup>-C의 보조적 용법을 사용한다. E<sup>b</sup>-E-E<sup>b</sup>은 음을 단3도 올려 구현한 것으로 해석할 수 있는데, 이는 뒤의 [악보 76], 음화기법에서 다시 다루도록 하겠다.

⑤ 대위

창에 대한 관현악의 보조적 역할 중 대위법적 모방에 관한 내용을 다음의 [악보 68]에서 살펴보도록 하겠다.

[악보 68] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창에 대한 보조적 역할  
- 창 선율의 모방과 베이스 순차 하행(제118~123마디)

The musical score is for the piece 'Bam-pi-jungryu' (범피중류) for a Korean traditional orchestra. It features a vocal line (창) and instrumental parts for various instruments: 소금 (So-gum), 태금 (Tae-gum), 피리 (Piri), 태평소 (Taepyeongso), 해금 1 & 2 (Hae-gum), 소아쟁 (So-ae-jaeng), 대아쟁 (Dae-ae-jaeng), 가야금 1 & 2 (Gaya-gum), 거문고 (Geomungo), 팀파니 (Timpani), 장고 (Janggo), 대고 (Daego), 소리북 (Soribuk), 심벌1 (Shimbeol 1), 우드블럭 (Woodblock), and 심벌2 (Shimbeol 2). The score is in a key with two flats and a common time signature. A specific section is highlighted with a box and labeled '120'. Annotations include '창 선율의 모방' (imitation of the vocal melody) pointing to the flute part, and 'Bass 순차 하행 진행 F-Eb-D-C-Bb' (bass descending sequence) pointing to the bass line. Another annotation '화음의 사용으로 피리의 음색 및 하행진행 강조' (emphasis on the flute's timbre and descending progression through the use of chords) points to a chordal passage in the flute part.

[악보 68]은 창 선율에 대한 관현악의 모방을 비롯하여 베이스 진행의 또 다른 양상을 확인할 수 있는 예이다.

118마디의 창이 '망망-'으로 노래를 할 때 피리와 해금은 이의 선율을 간결한 형태로 보조한다. 그리고 창은 119~120마디에서 움직임 없이 지속음을 연주하는데 이때 소금, 대금 그리고 거문고가 출현하여 '망망헨'에 해당하는 선율을 모방한다. 관현악에서는 이렇게 세 가지 악기를 제외하고 모두 지속음을 연주하고 있으므로 창 선율을 모방한 움직임은 선명하게 드러날 수 있다.

한편 118마디부터 3마디에 걸쳐 베이스를 담당하는 대아쟁에서는 순차 하행하는 것을 볼 수 있다. 대아쟁은 F-E<sup>b</sup>-D-C-B<sup>b</sup>의 순차 하행을 통해 그 음역을 확장한다. 121마디에서는 이러한 대아쟁의 순차 하행을 피리가 모방한다. 피리는 C-B<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>-F-E<sup>b</sup>의 진행을 2화음으로 연주하며 하행을 강조한다. 이처럼 대아쟁 베이스에서 시작된 순차 하행이 피리로 이어져 진양조 한 장단이 완성되는 것을 확인할 수 있다.

## (2) 창 음정에 대한 관현악의 예비

### ① 직접적 예비

다음의 [악보 69]를 통하여 관현악이 창 음정을 직접적으로 예비하는 방식을 확인할 수 있다.

[악보 69] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창 음정의 직접적 예비  
- 관현악의 첫 음 제시와 지속((제13~18마디)

16

G음정의 제시와 지속을 통해  
창의 첫 음정을 예비

소리

소금

대금

피리

태평소

해금 1

해금 2

소아쟁

대아쟁

가야금 1

가야금 2

거문고

팀파니

장고

대고

소리썩

심벌 1

박

우드블럭

심벌 2

정구

정구

정구

셈여림의 변화

[악보 69]는 제1악장 창 의 도입부로 17마디부터 ‘떠나-가오’로 노래가 시작된다. 관현악은 15~16마디 전주 마지막 소절에서 C와 D<sup>b</sup>을 거쳐 G에 도달 후 지속하는데, 이때 G음은 창 의 첫 음정과 같다. 이처럼 관현악에서는 전주에서 포르테의 악상과 지속음으로 강조하며 창 의 첫 음정을 직접적으로 예비하고 있음을 알 수 있다.

② 간접적 예비

다음의 [악보 70]을 통하여 관현악이 창 음정을 간접적으로 예비하는 방식을 확인할 수 있다.

[악보 70] <국악관현악을 위한 범피중류>의 창 음정의 간접적 예비  
- 관현악의 보조적 이탈(제185~190마디)

창 음정 G의 보조적 이탈 188

G - F - G

소리

소금

대금

피리

태평소

해금 1

해금 2

소아쟁

대아쟁

가야금 1

가야금 2

거문고

탈파니

장고

대고

소리북

심벌1

우드탈린

심벌2

쟁가리

장구

중

<장 막고 친다>



[악보 70]은 제3악장의 중반부로 관현악 간주 이후 187마디부터 창이 시작된다. 창이 등장애 앞서 185마디에서 관현악은 베이스를 담당하는 아쟁과 가야금을 제외하고 C-B<sup>b</sup>-F-G의 진행을 통해 주선율을 연주한다. 이때 마지막으로 길게 머무는 음정은 G로, 이는 창이 첫 음정과 같다. 관현악은 한마디의 크레센도를 거쳐 186마디에서 F로 2도 하행하며 포르테의 악상을 표현한다. 이어지는 187마디에서 창이 등장하는데 이때 '진회수를'의 첫 음정은 G<sub>3</sub>이다. 관현악은 G에서 F로 장2도 하행한 뒤 창과 함께 다시 G로 돌아오는 G-F-G의 진행을 한다. 이처럼 관현악은 이탈음인 F를 보조적으로 활용하여 창이 음정을 간접적으로 예비하는 것을 알 수 있다.

### (3) 음화기법 (Word painting)

#### ① 배경 및 분위기

관현악이 서사적 이미지 구축을 통하여 배경 및 분위기를 표현하는 예를 [악보 71]을 통하여 확인할 수 있다.

[악보 71] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 배경 및 분위기  
- 관현악의 서사적 이미지 구축(제1~6마디)

관현악의 서사적 이미지 구축

The musical score is for the piece "Gwanhyeongak" (관현악의 서사적 이미지 구축) from the album "Bam-pi-jungryu" (범피중류). It is in 12/8 time and consists of 74 measures. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 70 and the second system starting at measure 74. The instruments listed on the left are: 소리 (Voice), 소금 (Sageum), 대금 (Daegum), 피리 (Piri), 태평소 (Taepyeongso), 비금 1 (Bijeom 1), 비금 2 (Bijeom 2), 소아쟁 (Soajang), 대아쟁 (Daajang), 가야금 1 (Gayageum 1), 가야금 2 (Gayageum 2), 거문고 (Geomungo), 팀파니 (Tampani), 장고 (Janggo), 대고 (Daego), 소리북 (Soribuk), 심벌1 박 (Shimbeol 1), 우드블럭 (Woodblock), 심벌2 (Shimbeol 2), and 정구 (Jeonggu). The score includes various dynamics (mf, f, mp, mp) and articulations (rit, arc). Annotations include "증5도 긴장" (증5도 긴장) pointing to a specific passage in the Daegum part, "증4도 긴장" (증4도 긴장) pointing to a passage in the Soajang part, and "상하행 반복 아르페지오" (상하행 반복 아르페지오) pointing to a passage in the Gayageum parts. A box labeled "4" is placed above the score in the second system.

[악보 71]은 제1악장 도입부 6마디이자 심청이 인당수로 떠나는 여정의 시작 부분이다. 관현악은 배경 및 분위기의 표현을 위하여 여러 종류의 기초동기를 제시한다. 1~2마디에는 지속음, 트레몰로, 상행과 하행을 교차하는 선율 및 동음 반복의 리듬이 동시에 표현되어 있으며 5~6마디에서는 아르페지오 패턴을 활용하였다.

우선 1마디에서는 관현악의 지속음이 크레센도를 통해 확장된 뒤 2마디에서 동음 반복으로 연결된다. 3~4마디는 앞 두 마디에 대한 동형 진행으로, 3마디에서는 1마디보다 낮은 음역으로부터 시작하여 더 높은 음역으로 도약한 뒤 4마디에서 동음을 반복한다. 이 같은 동음 반복 시 대금과 해금, 가야금은 감5도와 증4도의 화음을 연주하는데, 대금의 화음은 음역 상 역취에 배치되어 있어 포르테의 악상이 효과적으로 표현될 수 있다. 또한 대금보다 한 옥타브 아래에 해금이, 해금보다 한 옥타브 아래에 가야금이 위치하여 긴장된 화음을 넓은 음역에 걸쳐 표현하고 있음을 알 수 있다.

5마디부터는 가야금의 상·하행을 반복하는 아르페지오 패턴으로 인해 질감이 변화한다. 여기에 해금의 트레몰로와 대금의 장식음  $\square^{144}$ 을 활용한 증4도 선율 등이 결합한다. 이러한 요소들로 인해 바다라는 공간적 배경에서 물결이 넘실대는 느낌이 효과적으로 표현될 수 있다.

한편 이 부분에 출현하는 음들을 음계로 정리하면 C-D-E-F-G-A-B<sup>b</sup>이며, 이러한 구성음을 가진 선법은 C Mixolydian<sup>145)</sup>이다. 앞서 [악보 60]을 통해 C Mixolydian<sup>b9, b13</sup>의 선법이 활용되었음을 확인하였다. 따라서 이 곡의 제1악장 도입부에는 C Mixolydian과 C Mixolydian<sup>b9, b13</sup>의 두 가지 선법이 혼용되고 있음을 알 수 있다.

이처럼 <국악관현악을 위한 범피중류>의 도입부에서는 관현악이 서사적

144)  $\square$ : 정간보에 쓰이는 대금의 장식음 부호로 한음 아래음, 한음 위음, 분음의 순서로 연주한다.

145)



이미지의 구축 및 전개를 위하여 여러 종류의 기초동기와 특수 음계, 그리고 복선법을 활용하였다.

앞서 가야금의 상·하행 반복적인 아르페지오로 물결이 넘실대는 표현이 가능함을 확인하였다. 이와 비슷한 예로 다음의 [악보 72]와 [악보 73]을 통해 피리의 움직임과 그 표현을 살펴보도록 하겠다.

[악보 72] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 배경 및 분위기 - 피리의 방향성과 가야금의 리듬 1.(제41~44마디)

피리 선율로 파도가 넘실대는 표현

가야금 C와 G의 지속적 Bass + 피리의 반음계적 진행 + 상하행 교차진행

[악보 73] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 배경 및 분위기  
 - 피리의 방향성과 가야금의 리듬 2.(제45~49마디)

The musical score for [악보 73] consists of several staves. The Piri part (4th staff) is the focus, with notes circled and arrows pointing downwards from the first circled note to the second, and then upwards from the second to the third, and so on, illustrating a specific melodic direction. Below the Piri staff, the bass line (5th staff) is labeled with notes E, Bb, C, and G, with the text 'G로 회귀' (Return to G) written below it. The Gayageum parts (7th and 8th staves) show a consistent rhythmic pattern. The score is in a key with two flats and a common time signature.

[악보 72]와 [악보 73]의 피리 선율에서 특정한 음의 방향성을 확인할 수 있다. 41마디부터 시작된 피리의 선율에는 도약과 반음계적 진행, 그리고 지속음이 등장한다. 지속음을 시작부터 배열하면  $G_4-D^b_5-G^b_4-A_4-E_4-B^b_3-B^b_4-C_5-G_4$ 의 순서이며, 각 지속음 사이의 음정 관계는 감5도-완전5도-증2도-완전4도-증4도-완전8도-장2도-완전4도이다. 지속음은 매 마디에 한 번씩 등장하면서 상·하행 교차 진행을 하는데,  $G_4$ 로부터 시작하여  $G_4$ 로 회귀하고 있다. 피리의 이러한 음형은 파도가 넘실대는 느낌을 보

조하는 동시에 감5도, 증2도, 증4도 등의 도약으로 인해 불안감을 조성한다.

한편 피리가 연주할 때 가야금은 배경에서 리듬을 보조한다. G<sub>3</sub>와 C<sub>3</sub>를 각각 가야금 1, 2가 나누어 연주하는데 이때 8분음표로 이루어진 리듬으로 동음 반복을 지속한다. 가야금의 이러한 음형은 피리 선율과 대조를 이루어 피리의 움직임에 부각할 수 있다.

이처럼 관현악은 피리 선율과 가야금 음형의 대조를 통해 파도가 넘실대는 바다의 배경과 긴장감 있는 분위기를 표현하고 있음을 알 수 있다.

다음의 [악보 74]를 통해 관현악의 도약과 특수화음의 양상 및 그 효과를 확인할 수 있다.

[악보 74] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 배경 및 분위기를 관현악 도약과 특수화음(제207~212마디)

Cm - It.6/F - Cm - Db

도약을 통해 텐션이 가장 강한 부증6화음으로 도달하고 오래 머무  
이후 등장하는 화음은 짧은 호흡으로 대조를 이룸

[악보 74]의 207마디부터 ‘악양루 높은 집은 호상에 솟아있고’의 가사로 노래가 시작된다. 이 부분에서 창자는 C<sub>5</sub>에서 동음 반복의 헤미올라를 노래하기 때문에 진성 창법의 강한 표현이 요구된다. 관현악은 ‘높은’, ‘솟아있고’ 등의 의미 표현을 위해 도약과 특수화음을 활용한다.

우선 207마디부터 연주되는 베이스 악기군은 아쟁, 가야금, 거문고이다. 이들은 터벌림 장단 안에서 리듬을 쪼개고 지속을 통해 배경을 만든다. 베이스는 207마디에서 C에 머무르다가 208마디에서 D<sup>b</sup>으로 이동한다. 이때 베이스의 단2도 상행에 맞추어 관악기군과 해금은 선율적으로 도약한다. 이들의 선율은 E<sup>b</sup>-G-C로 진행되며 도약의 음정 관계는 장3도-완전4도이고 2화음으로 이루어져 있다. 선율은 헤미올라와 결합하고 208마디에서 B 음정에 도달한 뒤 지속한다. 이때 관현악을 수직적으로 살펴보면 선율 악기군의 B 음정과 베이스의 D<sup>b</sup>, 그리고 사이의 음정이 결합하여 부증6화음(Secondary augmented 6<sup>th</sup> chord)인 이태리 6화음(It.6)/F을 만든다는 것을 확인할 수 있다.<sup>146)</sup> 또한 207~209마디의 화성 진행을 살펴보면 Cm - It.6/F - Cm로, It.6/F가 보조적으로 쓰인 것을 알 수 있다. 그리고 208마디에서 B 음정이 지속됨에 따라 앞뒤로 연결된 마디와 호흡에 대조를 이루어 It.6/F가 강조될 수 있다.

146)

Secondary augmented 6th chord

It.6/F C로의 해결의지가 강화됨



다음은 관현악의 쉼(pause)의 활용과 그 효과를 [악보 75]를 통해 확인할 수 있다.

[악보 75] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 배경 및 분위기 - 관현악 쉼(pause)의 활용(제316~321마디)

316 320

소리

소금

대금

피리

태평소

해금 1

해금 2

소아쟁

대아쟁

가야금 1

가야금 2

거문고

팀파니

장고

대고

소리북

심벌1

박

우드블럭

심벌2

쟁가리

정

공

쉼(pause)의 활용으로 긴장감 유지

아 아 아

이어지는 강한 다이내믹을 위해  
관현악은 모두 비우고 팀파니만 남음

[악보 75]는 <국악관현악을 위한 범피중류>의 마지막 단락이다. 316마디의 소금, 대금, 피리, 태평소, 해금의 첫 박과 같이 강박에 배치된 쉼표는 예기치 못한 쉼(pause)으로 기능한다. 쉼표 이후 다음 박에서 등장하는 E<sup>b</sup>-D<sup>b</sup>의 장2도 하행은 2화음으로 구성되어 있고, 포르테의 셈여림으로 표현되며, 두 번째 음정인 D<sup>b</sup>을 다음 마디까지 지속함으로써 당김음의 기능을 갖는다. 318마디에서는 이 진행이 반복되는데, 리듬은 헤미올라로 변형되고 첫 박의 4분 쉼표 이후 C-B<sup>b</sup>의 장2도 하행이 추가되어 음의 진행이 C-B<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>-D<sup>b</sup>로 확장되는 것을 확인할 수 있다. 다음 마디인 319마디에서는 직전의 헤미올라 리듬이 유지되지만 매 음정의 앞에 4분 쉼표를 배치하여 C-E<sup>b</sup>-D<sup>b</sup>으로 진행하며 다시 한번 강조된다. 320마디에서는 구음 시작과 함께 팀파니를 제외한 관현악은 모두 사라진다.

이처럼 관현악은 쉼표를 통한 쉼(pause)을 활용하여 긴장된 분위기를 조성하고 음악을 고조시키고 있다는 것을 알 수 있다. 또한 고음역에 배치된 음정, 2화음이 쌓여 두꺼워진 관현악의 밀도, 4분음표의 리듬, 유니즌 등의 요소가 결합하면서 쉼(pause)으로 인한 관현악의 관성이 효과적으로 발현될 수 있다.

② 화자의 어조 및 내적 정서

화자의 어조 및 내적 정서 표현을 위해 관현악이 특수화음을 활용한 예를 [악보 76]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 76] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서 - 관현악 특수화음(제19~24마디)

[20] “떠나”에 사용된 Db Major 6th [24]

The score illustrates the use of a Db Major 6th chord in the piano accompaniment, which is used to convey the mood and inner feelings of the narrator. The vocal line consists of the lyrics: 떠나 가오 남 경 선인따라 아 떠나 가오. The piano accompaniment includes parts for 가아금 1, 가아금 2, 거문고, 팀파니, 장고 대고 소리북, 심벌1 박, 우드블럭, 심벌2, 징, 가리, 정구, and 징공. The piano part features a bass line with circled notes and a chord progression of Db, C, C, C, Db, C. The score is annotated with 'arc' and 'pp' dynamics.

[악보 76]의 베이스 파트인 대아쟁은  $D^b$ 과 C를 오가는 반음 진행을 하는데, 특히 19마디와 23마디에서는 창 의 음정과 결합하여 특수화음을 만들어낸다. 먼저 19마디에서 대아쟁의  $D^b$ 을 베이스로 창은 ‘떠나’를 노래 하는데, 이 음정은  $B^b$ 이다. 이때 다른 악기들이 연주하는 음정은 F와  $A^b$ 으로, 이들을 수직적으로 결합하면  $D^b$ -F- $A^b$ - $B^b$ 으로 구성된  $D^b$  Major 6<sup>th</sup>가 된다. 창 의 음정인  $B^b$ 은 이 화음의 제6음으로, 창과 관현악 사이에서 화성적인 텐션을 생성한다. 20마디부터 24마디까지의 대아쟁과 창 의 음 관계를 통해 전반적인 화성 진행을 살펴보면, C Major -  $D^b$  Major 6<sup>th</sup> - C Major이다. 이때  $D^b$ 은 C에서 비롯되어 다시 C로 향하도록 배치되어 있어 C- $D^b$ -C의 보조적 용법으로 활용되고 있다는 것을 알 수 있으며, 강박으로 노래하는 “떠나”의  $B^b$ 이 강한 텐션을 갖게 되어 ‘떠나가오’라는 가사가 강조될 수 있다. 이처럼 관현악은 특수화음을 특정 가사와 결합하는 방식을 통해 선인들을 따라 인당수로 떠나는 심청의 감정을 표현한다.

한편 21~22마디에서는 앞서 [악보 61]의 해금 2와 가야금 1에서 제시되었던 선율 동기가 소금, 대금, 가야금 1을 통해 재현된다. 이를 통해 관현악이 창을 반주할 뿐 아니라 기악적 전개 또한 시도한다는 것을 확인할 수 있다.

다음의 [악보 77]을 통해 아니리에서 관현악이 사용한 특수화음과 그 효과를 확인할 수 있다.

[악보 77] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서 - 아니리에서의 관현악 특수화음(제73~78마디)

76

죽으러 가는 몸이 언제 다시 돌아 오리. 죽고 싶어 죽으라마는, 수원수구를 어이하리

**부증6화음 Ger.6/F**  
(secondary augmented 6th chord)

**특징있는 단편(16th)의 활용**

악보 77은 관현악 편곡의 여러 악기를 보여줍니다. 소리는 노래 선율을 담당하며, 죽으러 가는 몸이 언제 다시 돌아 오리. 죽고 싶어 죽으라마는, 수원수구를 어이하리라는 가사를 부릅니다. 관현악 편성은 소금, 대금, 피리, 태평소, 해금 1, 해금 2, 소아쟁, 대아쟁, 가야금 1, 가야금 2, 거문고, 팀파니, 장고, 대고, 소리북, 심벌1 박 우드블러, 심벌2, 팽가리, 징, 징주, 징공을 포함합니다. 악보에는 '부증6화음 Ger.6/F (secondary augmented 6th chord)'와 '특징있는 단편(16th)의 활용'이라는 주석이 있으며, 피리와 해금 파트에 각각 화음과 단편의 사용이 표시되어 있습니다.

73마디의 해금과 가야금 1은 연속된 8분음표의 사용과 함께 상·하행을 교차하며 한 옥타브 도약한다. 이후 75마디에서 아니리가 등장하는데 그 내용은 다음과 같다.

“죽으러 가는 몸이 언제 다시 돌아오리.  
죽고 싶어 죽으라마는. 수원수구를 어이하리.  
길 걷는 줄을 모르고 울며불며 길을 걸어 강변을 당도하니  
선두에다 도판을 놓고 심청을 인도하는구나.”

75마디에서 아니리가 시작되면 피리가 주선율을 연주한다. 피리의 선율 진행은 B<sub>4</sub>-F<sub>4</sub>-A<sup>b</sup><sub>4</sub>-G<sub>4</sub>로, 거문고와 아쟁이 연주하는 베이스 D<sup>b</sup>과 해금이 지속하는 내성 A<sup>b</sup>, F, B와 어우러져 화성적으로는 부증6화음인 독일 6화음(Ger.6)/F가 된다.<sup>147)</sup> Ger.6/F는 베이스의 C-D<sup>b</sup>-C의 진행을 통해 보조적으로 사용되는데, 특히 피리 첫 음 B는 C로 해결되지 않고 증4도 아래 음인 F로 진행하며 강한 텐션을 생성한다. 또한 이를 강박에 배치함으로써 화자의 복잡한 내면을 표현하였음을 알 수 있다.

한편 75마디부터 활현악기군의 지속음 연주와 가야금 2의 화음, 그리고 76마디 가야금 1의 16분음표의 특징있는 단편, 그리고 매 마디 변화하는 악상 등으로 인해 관현악의 질감이 변화하는 것을 알 수 있다.

147) 반음계적으로 변화된 딸림화음으로 반음계적 진행을 유도할 수 있다.

Secondary augmented 6th chord

Ger.6/F                      C로의 해결의지가 강화됨

### ③ 의성어·의태어 표현

다음은 음화기법 중 의성어·의태어를 표현하기 위하여 관현악이 사용한 방법이다. 이어지는 [악보 78],[악보 79]를 통하여 확인할 수 있다.

[악보 78] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현 - 태평소의 활용(제258~263마디)

태평소 음색이 '까치'라는 가사의 표현 보조

260

소리  
까 치 가 아 떠들어 와 옛 전 머리랑 탕 탕 물 걸은 휘무무무무무

소금

대금

피리

태평소

해금 1

해금 2

소아쟁

대아쟁

가야금 1

가야금 2

거문고

팀파니

장고  
대고  
소리북

심벌1  
박  
우드블럭

심벌2  
쟁가리  
정주  
정장  
정공

화성

[악보 79] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 의성어·의태어  
표현 - 관현악 반음계적 하행진행(제264~269마디)

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: 소리 (Sori), 소금 (Sogum), 대금 (Daegum), 피리 (Piri), 태평소 (Taepyeongso), 해금 1 (Haegum 1), 해금 2 (Haegum 2), 소아쟁 (Soajang), 대아쟁 (Daajang), 가야금 1 (Gayageum 1), 가야금 2 (Gayageum 2), 거문고 (Geomungo), 팀파니 (Timpani), 장고 (Janggo), and 소리북 (Soribuk). The score is divided into two sections: measures 264-267 and 268-269. The first section shows the vocal line (소리) with lyrics '출 러 어 영 출 링' and the instrumental accompaniment. The second section features a semitone descending motion in the strings (Sogum, Daegum, Haegum 1, Haegum 2, Soajang, Daajang, Gayageum 1, Gayageum 2, Geomungo) and a pattern shift in the Gayageum 1. The Timpani part is annotated with '변주' (variation) and '관현악의 빈틈을 채우며 긴장감 상승을 보조하는 팀파니' (filling the gaps of the orchestra and assisting in increasing tension).

264

268

소리  
출 러 어 영 출 링

소금  
*mf*

대금  
*mf*

피리  
*mf*

태평소

해금 1  
*mf*

해금 2  
*mf*

소아쟁  
*mf*

대아쟁

가야금 1  
패턴 이탈

가야금 2

거문고  
*mf*

팀파니  
변주

장고

소리북

심벌1  
박  
*p* *mp* *p*

심벌2  
쟁가리  
정주  
정공  
<쟁가리>

- '물결은 휘류루루' 동기의 모방  
반음계적 하행진행 및 도약 선율

- 관현악의 빈틈을 채우며  
긴장감 상승을 보조하는 팀파니



[악보 78],[악보 79]는 클라이막스 대목으로 심청이 인당수에 몸을 던지기 직전의 상황이다. 앞서 김희조 편곡 <범피중류>에서도 이 부분을 음화기법으로 다루었는데 이 곡에서는 어떤 표현 방식이 사용되었는지 살펴보겠다. 이 부분의 가사는 다음과 같다.

'까치가 아 떠들어와  
뱃전머리 탕탕탕  
물결은 휘루루루루루 출러어엥출렁'

258마디의 가사는 '까치가 아 떠들어와'이다. 이와 함께 태평소가 주선율로 연주되는데, 태평소 특유의 까슬한 음색이 가사의 이미지를 연상하는 데에 도움을 줄 수 있다. 4마디의 태평소 연주 후에는 262마디 '뱃전머리 탕탕탕'의 연주와 함께 관악기군과 해금, 소아쟁의 찰현악기군이 지속음을 연주한다. 262~263마디의 관악기군과 찰현악기군의 지속음은 C, G<sup>b</sup>(F<sup>#</sup>), D<sup>b</sup>으로 구성되어 있다. 이 음정들로 인해 증4도와 감6도가 결합된 형태의 불협화음이 만들어지고, 264마디에서 G<sup>b</sup>(F<sup>#</sup>), D<sup>b</sup>이 각각 반음위로 상행하며 C, G, D의 완전5도 화음으로 변화한다. 이처럼 지속음의 등장과 피아노의 악상으로 인해 4마디가 하나의 프레이즈로 완성되고, 직전 마디와의 대비를 비롯하여 264마디 심벌의 트레몰로와 팽과리로 인해 극적인 긴장과 이완이 표현된다.

한편 263마디 창곡의 '물결은 휘루루루'의 동기를 관현악이 266마디부터 모방하는데, 창곡의 동기가 소금, 대금 파트에서 반음계로 내려와 헤미올라로 이어지는 것을 볼 수 있다. 이때 가야금 1이 패턴을 이탈하여 감5도를 반복적으로 보여주는 패시지를 연주하고 팀파니의 헤미올라가 연주된다. 소금과 대금은 268마디에서 B-G<sup>b</sup>의 감6도가 포함된 헤미올라로 도약고, 다음 마디에서는 팀파니가 8분음표로 리듬을 쪼개는 등 다양한 요소가 촘촘하게 배치되어 긴박감을 느낄 수 있도록 한다.

다음으로 관현악이 긴장을 이어가는 또 다른 방식을 [악보 80]에서 확인할 수 있다.

[악보 80] <국악관현악을 위한 범피중류>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현 - 폴리리듬(제270~275마디)

272

2+2+2 리듬은 음정 이동을 하고  
3+3+3+3 리듬은 고정된 자리에서 이동하지 않음

2+2+2

2+2+2

2+2+2  
+2+2+2

2+2+2

2+2+2

3+3+3+3

2+2+2  
+2+2+2

2+2+2

3+3+3+3

3+3+3+3

2+2+2

2+2+2

[악보 80]의 270~271마디와 274~275마디에서 폴리리듬을 확인할 수 있다.  $\frac{12}{8}$ 박자 내에서 기본 리듬 3+3+3+3과 헤미올라 2+2+2가 동시에 결합하여 충돌을 일으키는데, 이때 기본 리듬을 제시하는 악기군인 아쟁, 가야금 2, 거문고는 음의 변화 없이 B<sup>b</sup>을 반복 연주한다. 이와는 대조적으로 헤미올라를 연주하는 해금, 가야금 1은 반음계적으로 음정을 이동하는데, 첫 박의 쉼(pause)과 도약으로 이어지는 움직임은 보인다. 이처럼 서로 다른 질서를 가진 폴리리듬이 혼합되어 곡에 긴장과 에너지를 부여함을 알 수 있다.

## 6) 소결

지금까지 황호준 작곡의 <국악관현악을 위한 범피중류>를 살펴보았다. 이 작품은 1인 혹은 2인의 판소리 협연자와 국악관현악 편성이며, 작곡된 악장과 편곡된 악장으로 구분할 수 있다. 원곡의 사설과 장단이 부분적으로 차용되었고, 이를 바탕으로 아니리를 재구성하거나 가사를 새롭게 창작하였다. 한 악기를 2개 이상의 성부로 나누어 기보하여 각각의 역할을 부여하였으며 여러 소재로 이루어진 타악기의 사용으로 음색을 다양하게 구현하였다.

관현악은 창에 대한 보조적 역할을 위하여 창이 시작됨과 동시에 밀도와 음량 및 질감의 대비를 표현하였다. 이를 통해 소리의 집중도가 창으로 향할 수 있도록 돕는 동시에 선율 동기를 제시하여 기악적으로도 전개하였다. 또한 창뿐 아니라 아니리에 대한 보조적 역할도 수행하였으며 강박에서의 쉼(pause)과 이의 빈도 조절로 창의 호흡을 보조하였고 긴장감을 고조시켰다.

창 음정을 예비하는 방식에는 창의 첫 음을 지속음으로 제시한 뒤 강조하는 직접적인 예비와 함께 창 음정으로부터 보조적 이탈을 통해 간접적으로 예비하는 방식을 확인할 수 있었다.

음화기법 중 첫째, 배경 및 분위기를 표현하기 위하여 관현악은 도입

부에서 서사적 이미지를 구축하여 전개하였고, 이 과정에서 여러 종류의 기초동기와 특징 있는 단편, 변화음, 특수 음계, 복선법이 활용되었다. 기초동기에는 지속음, 트레몰로, 상·하행 교차 선율, 동음 반복 리듬 등이 포함되었으며 기초동기 간의 모방으로 대위 텍스처를 촘촘하게 엮어나갔다. 이 밖에도 감5도, 증4도, 이태리 6화음(It.6)/F 및 도약과 쉼(pause)을 활용하여 긴장된 분위기를 조성하고 고조시켰다. 둘째, 관현악은 화자의 어조 및 내적 정서를 표현하기 위하여 특수화음을 특정 가사와 결합하는 방식을 통해 화자의 두렵고 낮은 감정을 표현하였다. 또한 독일 6화음(Ger.6)/F의 사용에 있어, 텐션을 가장 많이 가지고 있는 음을 강박에 배치하여 듣는 이로 하여금 심청의 복잡한 내면을 느낄 수 있게 하였다. 셋째, 가사에 담긴 의성어·의태어 표현을 위하여 태평소의 음색을 활용하여 가사의 이미지를 구체화 시켰고, 동음 반복 베이스, 팀파니의 헤미올라, 급격한 반음계적 하행진행, 서로 다른 질서를 가진 폴리리듬 등 여러 음악 요소들을 촘촘하게 배치하였다.

〈국악관현악을 위한 범피중류〉에 사용된 관현악 기법을 종합하면, 관현악은 창뿐 아니라 아니리에 대한 보조적 역할도 하였다. 또한 창자 내면의 정서를 대변하는 주제 선율을 제시하여 곡 전체에 걸쳐 발전시킴으로써 관현악에 주체성을 부여하였다.

## 5. 최지혜 작·편곡, 창과 국악관현악을 위한 〈홍보가 中 박 타는 대목〉

### 1) 작품개관

창과 국악관현악을 위한 〈홍보가 中 박 타는 대목〉은 작곡가 최지혜가 2021년 국립국악관현악단의 위촉을 받아 만든 작품이다.<sup>148)</sup> 총 5개의 악장으로 구성되어 있으며 작곡과 편곡의 개념이 혼재되어 있다.

본래 판소리 홍보가 중 ‘박 타는 대목’은 ‘박타령’으로도 불리며 홍보가에서도 매우 널리 알려진 대목 중 하나이다. 홍보가 제비의 부러진 다리를 고쳐준 답례로 받은 박씨를 심고, 다 익은 뒤 박을 타보니 온갖 금은보화가 쏟아져 나온다는 내용이다.

최지혜 작·편곡의 〈홍보가 中 박 타는 대목〉<sup>149)</sup>은 관현악 서주로 시작하는데, 작곡가의 상상력을 바탕으로 둔 서주에는 앞으로 전개될 이야기에 대한 함축적인 표현이 담겨있다. 서주 이후로는 원곡의 흐름대로 전개되 작곡가의 주관적인 해석을 가미하여 가난과 굶주림에 고통받는 홍보가족의 설움, 박을 탈 때의 간절한 기대, 박이 열리고 난 뒤의 기쁜 정서 등을 표현하였다. 또한 계면조의 애달픔, 휘모리의 박진감, 중중모리의 혼쾌함 등 장면에 따라 달라지는 음악적인 분위기도 국악관현악의 어법으로 재해석하였다.

---

148) “‘박 타는 대목’은 너무나도 유명한 판소리 대목이죠. 국립극장 재개관에 맞춰서 안숙선 선생님께서 ‘박 타는 대목’을 하시겠다고 말씀하셨습니다. 박이 열리고 국립극장에서 수없이 많은 좋은 작품이 태어나라는 의미가 있는 것 같습니다. 이번 계기를 통해서 판소리의 대목들이 관현악과 함께하는 작품들로 많이 탄생하길 바라는 마음으로 이번에 시도했습니다. 최지혜 작곡가에게 요구한 것은 소리가 가는 방향으로 계속 관현악이 따라가지 말고 가능한 반대 방향으로, 그리고 대선율을 붙여서 만나기도 하고 떨어지기도 하면서 관현악과 함께 할 때만 느낄 수 있는 완성도, 절정감을 만들어 내시라 부탁드립니다.” 출처 : 국립국악관현악단 ‘천년의 노래, REBIRTH’ | 메이킹 필름 <https://www.youtube.com/watch?v=VDNlgRsl0ds>, 김성진 예술감독 인터뷰 영상 채록. [2022. 02. 09. 접속].

149) 창과 국악관현악을 위한 〈홍보가 中 박 타는 대목〉은 이하 〈홍보가 中 박 타는 대목〉으로 줄여 기재하겠다.

〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 곡해설은 아래와 같다.

홍보가는 판소리 다섯 마당 중의 하나이며 '박타령'이라고도 한다. 국립극장의 재개관과 함께 그 첫 장을 여는 의미로 명창 안숙선은 '박타령'을 선택했다. 홍보가 사실의 의미는 권선징악이지만 자세히 그 내용을 들여다보면 가난했던 시절의 슬픔이 담겨있다.

국악관현악을 작곡하면서 현대적 색채감이 강한 화성의 어울림, 흥겹고 시원한 가락이 효과적으로 구현되는 데 초점을 두었다. 곡의 시작을 알리는 서주는 곡이 시작하기 전 호흡과 속도, 음정을 맞추는 다스름의 의미를 담아 박진감 넘치는 리듬과 애잔한 슬픔이 담긴 멜로디로 판소리 이야기의 시작을 알린다. 계면조의 전통 판소리와 다양한 편성의 국악관현악이 이루는 조화가 균형미를 선사하고, 휘모리와 중중모리는 흥겹고 경쾌한 전통 가락이 잘 구현될 수 있도록 곡을 완성했다. - 작곡노트 中 150)

〈홍보가 中 박 타는 대목〉은 2021년 9월 1일 국립극장 해오름극장에서 열린 국립국악관현악단 관현악시리즈 I '천년의 노래, REBIRTH'<sup>151)</sup>에서 김성진 지휘, 안숙선 소리, 김태영 교수, 국립국악관현악단의 연주로 초연되었다.

---

150) 국립국악관현악단 관현악시리즈 I '천년의 노래, REBIRTH' 프로그램북 발췌

151) 1973년 개관한 국립극장 해오름극장이 개관 46년 만에 리모델링하고 2021년에 재개관하였다. 국립국악관현악단은 해오름극장의 재개관 기념 공연으로 국립국악관현악단 관현악시리즈 I '천년의 노래, REBIRTH'를 선보였다. 안숙선 명창은 "새로 태어난 해오름극장에서 선보일 많은 작품이 마치 (홍보의)박에서 쏟아져 나오는 보물과도 같다."며 그 기대감을 홍보가에 나오는 박에 비유하였다. 위의 프로그램북 발췌.

## 2) 악곡구조

〈홍보가 中 박 타는 대목〉은 총 163마디, 5개의 악장으로 구성된 악곡이다. 작곡된 부분인 1악장 관현악 서주를 제외하고, 2악장부터 5악장까지는 원곡 홍보가의 구성에 따라 전개되며 작곡, 편곡이 혼재되어 있다.

제1악장 관현악 서주는 제1마디부터 44마디까지의 총 45마디로,  $\frac{4}{4}$ 박자, 템포 ♩=120~123, Energico(힘차게)로 연주한다. 단락의 성격에 따라 A, B로 구분할 수 있다. 단락 A는 1마디부터 24마디까지로, 당김음 형태의 완전5도 도약 동기를 비롯한 여러 종류의 동기들이 제시된다. 동기들은 스타카토와 악센트로 인해 강조되며 이후 각 단락에서 활용된다. 25마디부터 시작되는 단락 B에서는 소금에서 주제 선율을 제시하며 Dolce(부드럽게)로 악상을 바꿔 분위기를 전환한다. 이 단락에서는 장2도 하행 주제 선율에 가야금의 아르페지오와 저음역 관악기의 지속음을 더해 톤의 변화가 이루어지는 동시에 애처로움의 정서가 표현된다. 완전5도 도약 동기가 상행에서 하행으로 방향을 바꾸며 점차 고조되고 완전 중지로 서주를 마친다.

제2악장 ‘시리령 실건 당겨주소’는 제45마디부터 76마디까지의 총 32마디로 단락 C이다.  $\frac{18}{8}$ 박자, 템포 ♩.=42의 진양조로, 1마디가 1장단을 의미함에 따라 모두 32장단이며, 창과 관현악으로 구성되어 있다.

제3악장 ‘실근 실근 실근 실근’은 제77마디부터 104마디까지의 총 28마디로  $\frac{4}{4}$ 박자, 템포 ♩=c.95의 Moderato(보통빠르기)이다. 단락은 D-F의 세 부분으로 나뉘며 이는 각각 관현악 전주, 창과 관현악, 아니리<sup>152)</sup>로 연주된다. 먼저 단락 D는 77마디부터 92마디까지의 관현악 전주로, 창

---

152) ‘박이 확 벌어졌는데 홍보가 박속을 들여다보니 박속이 웅 비고 웬 케 두 짝이 쑥 불거지거늘 홍보가 기가 막혀 “복 없는 늙은 계란에도 유골이라더니 어느 무지한 도적놈이 박 속은 다 굶어먹고 남의 조상 케 훔쳐다 넣어놨구나. 이것 갖다 내다 버리소.”...중략...이 돈과 쌀은 평생을 꺼내먹고 써도 즐지 않는 용지불갈지전(用之不竭之錢)이요 취지무궁지미(取之無窮之米)라 씌였겼다. 홍보가 어떻게 좋던지 한번 떨어 비어 보는다.’

주요 리듬인 부점에 음의 도약, 스타카토, 악센트 등을 결합한 어법을 사용하였다. E는 93마디부터 103마디까지의 창과 관현악이며 F는 아니리이다.

제4악장 ‘홍보가 좋아라고’는 제105마디부터 123마디까지의 총 19마디로  $\frac{4}{4}$ 박자, 템포 ♩=120~123의 휘모리이다. 1마디가 2장단을 의미하며 단락은 G, H로 구분된다. G는 105마디부터 117마디까지의 13마디로, 105마디는 못갓춘마디이자 예비 박의 개념이다. 창은 106마디에서 시작되고 휘모리 24장단이다. H는 118마디부터 123마디까지이며 자유로운 템포의 창과 타악기 반주로 이루어진 도섭 부분이다.<sup>153)</sup>

제5악장 ‘얼씨구나 절씨구나’는 제124마디부터 163마디까지의 총 40마디이다.  $\frac{12}{8}$ 박자, 템포 ♩.=60의 중중모리로, 1마디가 1장단을 의미하여 모두 40장단이다. 세 개의 단락은 각각 관현악 전주 I, 창과 관현악 J, 관현악 후주 K이다. 중중모리 4장단의 관현악 전주 I에 이어 128마디부터 159마디까지 32장단에 걸쳐 창과 관현악 J가 연주되고, 이후 4장단의 관현악 후주 K로 악곡을 맺는다.

위의 분석 내용을 토대로 <홍보가 中 박 타는 대목>의 악곡 구조를 정리하면 다음의 [표 24]와 같다.

---

153) 초연은 휘모리 약 18장단이 소요되었다.



[표 24] 최지혜 작·편곡, <홍보가 中 박 타는 대목>의 악곡 구조

| 악장                       | 단락 | 마디     | 장단 | 박자             | 템포                           | 장단수 | 사설                   | 연주형태          | 주요 어법  |
|--------------------------|----|--------|----|----------------|------------------------------|-----|----------------------|---------------|--|
| 1. 서주                    | A  | 1-24   | -  | $\frac{4}{4}$  | ♩ = 120<br>~<br>123          | -   | -                    | 관현악           | Energico,<br>당김음+<br>완전5도<br>도약,<br>동기 제시        |
|                          | B  | 25-44  |    |                |                              |     |                      |               | Dolce,<br>주제선율<br>제시,<br>가야금<br>아르페지오,<br>톤의 변화  |
| 2. 시리링<br>실건<br>당겨<br>주소 | C  | 45-76  | 진양 | $\frac{18}{8}$ | ♩. = 42                      | 32  | 시리링<br>실건<br>당겨주소    | 창<br>+<br>관현악 | espressivo<br>(표현·<br>표정을<br>풍부하게)               |
| 3. 실근<br>실근<br>실근<br>실근  | D  | 77-92  | -  | $\frac{4}{4}$  | ♩ = c.95<br><br>Mode<br>rato | -   | -                    | 관현악<br>전주     | 창의 주요<br>리듬 부점+<br>도약+<br>스타카토+<br>악센트+<br>동음 반복 |
|                          | E  | 93-103 |    |                |                              |     | 실근실근<br>실근실근         | 창<br>+<br>관현악 | 반복적인<br>리듬패턴                                     |
|                          | F  | 104    |    |                |                              |     | 박이<br>확<br>벌어<br>졌는디 | 아니리<br>(무반주)  |  |

| 악장                    | 단락 | 마디      | 장단               | 박자             | 템포                     | 장단수     | 사설                         | 연주형태                 | 주요어법          |
|-----------------------|----|---------|------------------|----------------|------------------------|---------|----------------------------|----------------------|---------------|
| 4.<br>홍보가<br>좋아<br>라고 | G  | 105-117 | 휘<br>모<br>리      | $\frac{4}{4}$  | ♩ =<br>120<br>~<br>123 | 24      | 홍보가<br>좋아라고<br>홍보가<br>좋아라고 | 창<br>+<br>관현악        | 예비박,<br>동음 반복 |
|                       | H  | 118-123 |                  |                |                        | 약<br>18 | 아이고<br>좋아<br>죽겠네           | 창<br>(도섭)<br>+<br>타악 | 무반주           |
| 5.<br>얼씨구나<br>절씨구나    | I  | 124-127 | 중<br>중<br>모<br>리 | $\frac{12}{8}$ | ♩. = 60                | 4       | -                          | 관현악<br>전주            |               |
|                       | J  | 128-159 |                  |                |                        | 32      | 얼씨구나<br>절씨구나<br>돈봐라<br>돈봐라 | 창<br>+<br>관현악        |               |
|                       | K  | 160-163 |                  |                |                        | 4       | -                          | 관현악<br>후주            | 동음 반복         |

### 3) 악기편성과 활용

다음의 [악보 81]을 통하여 <흥보가 中 박 타는 대목>의 악기편성을 확인할 수 있다.

[악보 81] 최지혜 작·편곡, <흥보가 中 박 타는 대목>의 악기편성(제1~5마디)

창과 국악관현악을 위한  
**흥보가 中 박타는 대목**  
(Bak Taryeong from Pansori Heungboga)

최지혜 작·편곡  
ji-hye Choi (2021.7)

Energico ♩ = 120-123

The score is arranged for a chamber orchestra and includes the following parts from top to bottom:

- 소리 (Voice)
- 소리북 (Sorisuk)
- 소금단소 (Sogumdanso)
- 대금 1.2 (Daegum 1.2)
- 피리 1.2 (Piri 1.2)
- 대피리 (Daepiri)
- 제피리 (Jepiri)
- 성령 (Seongryeong)
- 양금 (Yanggum)
- 25현금 1.2 (25hyeongeum 1.2)
- 거문고 (Geomungo)
- 해금 1.2 (Haegeum 1.2)
- 소여정 (Soyeongjeong)
- 대여정 (Daeyyeongjeong)
- Tampani
- 징구 (Jeonggu)
- 모듬북 (Modeumbuk)
- Bass Drum Cymbal (Bass Drum Cymbal)
- 필코리 Triangle (필승) (Pilkori Triangle (Pilsung))
- 징 (Jeong)
- 방울 (Bangul)
- 금 (Geum)

The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. It includes performance instructions like "open" for the gongs and "Energico" for the tempo.

[악보 81]을 통해 <홍보가 中 박 타는 대목>은 1인의 판소리 협연자와 국악관현악으로 이루어져 있음을 알 수 있다. 관현악은 관악기군·현악기군·타악기군으로 구분되고 현악기군은 다시 찰현악기군·발현악기군으로 세분된다. 관악기군에는 소금·대금·피리·대피리·저피리·생황, 찰현악기군에는 해금·소아쟁·대아쟁이, 발현악기군에는 양금·25현 가야금·거문고가, 타악기군에는 소리북·팀파니·장구·모듬북·베이스드럼·심벌·박·뽕과리·트라이앵글·종·징·방울·공이 편성된다.

기보에 있어 대금, 피리, 25현 가야금, 해금은 2개의 파트로 나누어져 있고 하나의 보표를 사용한다. 이중 대금, 피리, 해금은 악곡의 중간에 최대 3성부까지 분할된다. 또한 소리북을 창외 바로 아래에 위치시킴으로써 창과 함께 소리북 악보를 보기에 편리한 것은 물론, 소리북이 여러 타악기 중 하나가 아닌 판소리의 반주악기라는 본래의 의미를 고수하였다. 또한 이 작품에 사용되는 타악기의 종류는 총 13종이며 이는 본고에서 다루는 다섯 곡 중 가장 많은 종류이다. 유율타악기 중에는 팀파니가 사용되었고, 출현음은 C, G, D<sup>b</sup>, F<sup>#</sup> 네 가지이다. 이중 가장 높은 비중과 빈도를 갖는 것은 C이고 다음은 G이다. 13종 타악기의 소재는 가죽, 금속, 나무 등으로 나눌 수 있으며 소재의 차이에 따른 음색의 다양화를 구현하는 동시에 관현악이 효과적으로 리듬을 표현할 수 있도록 일조하였다.

이와 같은 내용을 바탕으로 <홍보가 中 박 타는 대목>의 악기편성을 정리하면 다음의 [표 25]와 같다.

[표 25] 최지혜 작·편곡, 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 악기편성

| 악기군  |       | 편성악기   | 특이사항                  |
|------|-------|--|-----------------------|
| 협연   |       | 창 (판소리)  | 소리북 악보는 창 의 바로 아래에 위치 |
| 관악기군 |       | 소금, 대금, 피리, 대피리, 저피리, 생황                                 |                       |
| 현악기군 | 찰현악기군 | 해금, 소아쟁, 대아쟁   |                       |
|      | 발현악기군 | 양금, 25현 가야금, 거문고   |                       |
| 타악기군 |       | 소리북, 팀파니, 장구, 모듬북, 베이스드럼, 심벌, 박, 팽과리, 트라이앵글, 종, 징, 방울, 공 |                       |

#### 4) 사설

최지혜 작·편곡, 〈홍보가 中 박 타는 대목〉은 안숙선 창 의 가락과 사설을 그대로 활용하였다.<sup>154)</sup> 창작된 곡과 원곡 간의 형식적인 차이점을 위주로 파악한 결과, 원곡에 없는 관현악 서주, 전주, 후주가 삽입되었고 장단은 음악적 소재인 동시에 악곡 구조의 부분적인 기반으로 기능하는 것을 확인하였다.

최지혜 작·편곡의 1악장 관현악 서주를 제외한 나머지 2악장부터 5악장의 사설과 안숙선의 원곡 사설을 비교하면 다음의 [표 26]과 같다.

154) 최지혜 작곡가와 의 전화 인터뷰[2022년 10월 10일]를 통해 확인한 바에 의하면, 이 곡의 작업을 위하여 협연자인 안숙선 명창과 만나 소리를 녹음한 뒤 이를 작곡가가 직접 채보하였다고 한다. 공연을 위한 사전 미팅은 국립극장 국립국악관현악단 내 예술감독 사무실에서 이루어졌다. 참석자는 안숙선 명창, 최지혜 작곡가, 김성진 예술감독, 최준영 씨이다.

[표 26] 최지혜 작·편곡과 안숙선 원곡의 사설 비교

| 악장                      | 최지혜 곡   | 안숙선 창   |
|-------------------------|---|---|
| 2.<br>시리령<br>실건<br>당겨주소 | <p>(진양)<br/>(창)시리령 실건 당겨주소<br/>에이어루~ 당기어라 톱질이야<br/>이 박을 타거들랑은<br/>아무것도 나오지를 말고<br/>쌀밥 한 통만 나오너라<br/>평생의 포한이로구나<br/>에이어루 당겨주소<br/><i>(초연 시 이곳까지 연주함)</i></p>   | <p>(진양)<br/>(창)시리령 실건 당겨주소<br/>에이어루~ 당기어라 톱질이야<br/>이 박을 타거들랑은<br/>아무것도 나오지를 말고<br/>쌀밥 한 통만 나오너라<br/>평생의 포한이로구나<br/>에이어루 당겨주소</p>  |
|                         | <p>여보게 마누라(예)<br/>톱소리를 어서말소<br/>톱소리를 내가 말잡고 한들<br/>배가 고파서 못 맞것소<br/>배가 정 고프거들랑은<br/>치마끈을 줄라를 매소<br/>에이어루 당기어라 톱질이야<br/>작은 자식은 저리가고<br/>큰 자식은 내 안으로 오너라<br/>우리가 이 박을 타서<br/>박 속일랑 꿏여먹고<br/>바가지랑은 부잣집으로 가 팔어다가<br/>목숨모면 살아나세 당겨주소<br/>강상이 떠난 배가<br/>수천석을 지가 신고 간들<br/>저희만 좋았지<br/>내 박 한통을 당할 수가 있느냐<br/>시르르령 실건<br/>시르령 실건<br/>시르령 실근<br/>당기어라 톱질이야</p> | <p>여보게 마누라(예)<br/>톱소리를 어서말소<br/>톱소리를 내가 말잡고 한들<br/>배가 고파서 못 맞것소<br/>배가 정 고프거들랑은<br/>치마끈을 줄라를 매소<br/>에이어루 당기어라 톱질이야<br/>작은 자식은 저리가고<br/>큰 자식은 내 안으로 오너라<br/>우리가 이 박을 타서<br/>박 속일랑 꿏여먹고<br/>바가지랑은 부잣집으로 가 팔어다가<br/>목숨모면 살아나세 당겨주소<br/>강상이 떠난 배가<br/>수천석을 지가 신고 간들<br/>저희만 좋았지<br/>내 박 한통을 당할 수가 있느냐<br/>시르르령 실건<br/>시르령 실건<br/>시르령 실근<br/>당기어라 톱질이야</p> |

| 악장              | 최지혜 곡   | 안숙선 창   |
|-----------------|---|---|
| <p>3. 실근 실근</p> | <p><math>*(\frac{4}{4})</math><br/>*관현악 전주 16마디</p> <p>실근 실근 실근 실근<br/>시리렁 시리렁<br/>실근 실근 실근 실근<br/>실근 실근 실근 실근<br/>실근 실근 실근 실근<br/>시리렁 시리렁<br/>실근 실근 실근 실근<br/>쓱쓱 툃툃</p> <p>(아니리)박이 콧 벌어졌는디<br/>홍보가 박속을 들여다보니<br/>박속이 행 비고 웬 궤 두 짝이<br/>쓱 불거지거늘<br/>홍보가 기가 막혀<br/>복 없는 놨은 계란에도 유골이라더<br/>니 어느 무지한 도적놈이 박 속은<br/>다 굶어먹고 남의 조상 궤 훔쳐다<br/>넣어놨구나. 이것 갖다 내다 버리소.<br/>아이고 여보 영감. 궤짝 뚜껑에 뭐라<br/>고 글씨가 씌여있소.<br/>홍보가 가만히 살펴보니 박홍보개탁<br/>이라 했겠다.<br/>나보고 열어보라는 말이로구만.<br/>한 궤짝을 슬그머니 열고 보니 쌀이<br/>하나 소북. 또 한 궤를 열고 보니<br/>돈이 하나 가뜩 들어있는데<br/>또 뭐라고 글이 씌여있는고 하니<br/>이 돈과 쌀은 평생을<br/>꺼내먹고 써도 줄지 않는<br/>용지불갈지전(用之不渴之錢)이요<br/>취지무궁지미(取之無窮之米)라<br/>씌였겠다. 홍보가 어떻게 좋던지<br/>한번 떨어 비어 보는디</p> | <p>실근 실근 실근 실근<br/>시리렁 시리렁<br/>실근 실근 실근 실근<br/>실근 실근 실근 실근<br/>실근 실근 실근 실근<br/>시리렁 시리렁<br/>실근 실근 실근 실근<br/>쓱쓱 툃툃</p> <p>(아니리)박이 콧 벌어졌는디<br/>홍보가 박속을 들여다보니<br/>박속이 행 비고 웬 궤 두 짝이<br/>쓱 불거지거늘<br/>홍보가 기가 막혀<br/>복 없는 놨은 계란에도 유골이라더<br/>니 어느 무지한 도적놈이 박 속은<br/>다 굶어먹고 남의 조상 궤 훔쳐다<br/>넣어놨구나. 이것 갖다 내다 버리소.<br/>아이고 여보 영감. 궤짝 뚜껑에 뭐라<br/>고 글씨가 씌여있소.<br/>홍보가 가만히 살펴보니 박홍보개탁<br/>이라 했겠다.<br/>나보고 열어보라는 말이로구만.<br/>한 궤짝을 슬그머니 열고 보니 쌀이<br/>하나 소북. 또 한 궤를 열고 보니<br/>돈이 하나 가뜩 들어있는데<br/>또 뭐라고 글이 씌여있는고 하니<br/>이 돈과 쌀은 평생을<br/>꺼내먹고 써도 줄지 않는<br/>용지불갈지전(用之不渴之錢)이요<br/>취지무궁지미(取之無窮之米)라<br/>씌였겠다. 홍보가 어떻게 좋던지<br/>한번 떨어 비어 보는디</p> |

| 악장                | 최지혜 곡  | 안숙선 창  |
|-------------------|--|--|
| 4.<br>홍보가<br>좋아라고 | <p><u>*관현악 예비박 1마디(못갓춘마디)</u></p> <p>(휘모리)홍보가 좋아라고<br/> 홍보가 좋아라고<br/> 괘 두 짝을 털어 붓고 나면<br/> 도로 수북 툭툭 털고<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 도로 하나 가뜩하고<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 돈도 도로 하나 가뜩<br/> 쌀도 도로 하나 가뜩<br/> 부어내고 부어내고<br/> 부어내고 부어내고<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 돈도 도로 하나 가뜩<br/> 쌀도 도로 하나 가뜩<br/> 돈과 쌀이 도로 가뜩<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 돈과 쌀이 도로 가뜩<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 돈과 쌀이 도로 가뜩<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 도로가-<br/> 아이고 좋아 죽겠네<br/> 일년 삼백육십일을 그저<br/> 꾸역꾸역꾸역 나오너라</p> | <p>(휘모리)홍보가 좋아라고<br/> 홍보가 좋아라고<br/> 괘 두 짝을 털어 붓고 나면<br/> 도로 수북 툭툭 털고<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 도로 하나 가뜩하고<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 돈도 도로 하나 가뜩<br/> 쌀도 도로 하나 가뜩<br/> 부어내고 부어내고<br/> 부어내고 부어내고<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 돈도 도로 하나 가뜩<br/> 쌀도 도로 하나 가뜩<br/> 돈과 쌀이 도로 가뜩<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 돈과 쌀이 도로 가뜩<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 돈과 쌀이 도로 가뜩<br/> 돌아섰다 돌아보면<br/> 도로가-<br/> 아이고 좋아 죽겠네<br/> 일년 삼백육십일을 그저<br/> 꾸역꾸역꾸역 나오너라</p> |
| 5.                | <p>(중중모리)<br/> <u>*관현악 전주 4장단</u><br/> 얼씨구나 절씨구나<br/> 돈 봐라 돈 봐라<br/> 잘난 사람도 못난 돈<br/> 못난 사람도 잘난 돈<br/> 맹상군의 수레바퀴처럼</p>   | <p>(중중모리)<br/> 얼씨구나 절씨구나<br/> 돈 봐라 돈 봐라<br/> 잘난 사람도 못난 돈<br/> 못난 사람도 잘난 돈<br/> 맹상군의 수레바퀴처럼</p>   |



| 악장                          | 최지혜 곡  | 안숙선 창   |
|-----------------------------|--|---|
| <p>5.<br/>얼씨구나<br/>절씨구나</p> | <p>둥글둥글 생긴 돈<br/>생살지권을 가진 돈<br/>부귀공명이 붙은 돈<br/>이놈의 돈아<br/>아나 돈아<br/>어디갔다가 이제 오느냐<br/>얼씨구나 돈 봐라<br/>여보아라 큰자식아<br/>건너말 건너가서<br/>너희 백부님을 모셔오너라<br/>경사를 보아도 우리 형제 보자<br/>얼씨구 얼씨구 좋을씨고<br/>여보시오 여러분들<br/>나의 한 말 들어보오<br/>부자라고 자세를 말고<br/>가난타고 한을 마소<br/>엇그저께까지 박홍보가<br/>문전걸식을 일삼더니<br/>오늘날 부자가 되었으니<br/>이런 경사가 어디가 있느냐<br/>얼씨구 절씨구야<br/>불쌍하고 가련한 사람들<br/>박홍보를 찾아오소<br/>나도 오날부터 기민을 즐란다<br/>얼씨구나 절씨구<br/>얼씨구 좋구나 지화자 좋네<br/>얼씨구나 절씨구야<br/><u>*관현악 후주 4장단</u></p> | <p>둥글둥글 생긴 돈<br/>생살지권을 가진 돈<br/>부귀공명이 붙은 돈<br/>이놈의 돈아<br/>아나 돈아<br/>어디갔다가 이제 오느냐<br/>얼씨구나 돈 봐라<br/>여보아라 큰자식아<br/>건너말 건너가서<br/>너희 백부님을 모셔오너라<br/>경사를 보아도 우리 형제 보자<br/>얼씨구 얼씨구 좋을씨고<br/>여보시오 여러분들<br/>나의 한 말 들어보오<br/>부자라고 자세를 말고<br/>가난타고 한을 마소<br/>엇그저께까지 박홍보가<br/>문전걸식을 일삼더니<br/>오늘날 부자가 되었으니<br/>이런 경사가 어디가 있느냐<br/>얼씨구 절씨구야<br/>불쌍하고 가련한 사람들<br/>박홍보를 찾아오소<br/>나도 오날부터 기민을 즐란다<br/>얼씨구나 절씨구<br/>얼씨구 좋구나 지화자 좋네<br/>얼씨구나 절씨구야</p> |

## 5) 음악적 특징

### (1) 창에 대한 관현악의 보조적 역할

#### ① 밀도

〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 관현악은 창과 함께 어떠한 밀도의 대비를 보이는지 다음의 [악보 82]를 통해 확인할 수 있다.

[악보 82] 〈홍보가 中 박 타는 대목〉의 창에 대한 보조적 역할

- 관현악 밀도의 대비(제41~45마디)

창과 소리북 반주

창의 등장과 함께 이루어진  
관현악 밀도의 대비

[악보 82]는 〈홍보가 中 박 타는 대목〉 창 의 도입부 악보이다. 창 의 등장과 함께 관현악에서는 밀도의 대비가 이루어진다.

관현악은 1악장에서 총 44마디의 서주를 연주한다. 위의 악보에 나타난 41마디부터 44마디까지는 서주의 마지막, 즉 종지구 4마디이다. 창은 서주 종지 이후 45마디에서 등장하고 이와 동시에 악곡은 2악장으로 진입한다. 창 의 등장에 관현악은 연주하지 않고 소리북만이 창을 반주한다. 앞서 연주되었던 서주의 종지구 셈여림이 포르테에서 포르티시모로 이어진 뒤 크레센도로 확장되었던 것과 대조적이다. 서주에서 만들어낸 관현악 총주(Tutti)의 두텁고 강인한 음향은 창 의 등장과 함께 모두 사라지며 밀도의 극적인 대비를 이룬다. 이러한 극적 대비는 창이 시작됨과 동시에 소리의 집중이 창자로 향할 수 있도록 돕는다.

다음의 [악보 83]을 통하여 창이 등장한 이후인 46마디부터 이어지는 관현악의 밀도 조절 방식과 그 효과를 확인할 수 있다.

[악보 83] <홍보가 中 박 타는 대목>의 창에 대한 보조적 역할  
- 관현악 순차적 등장과 밀도의 변화(제46~50마디)

악기군을 나누어 순차적으로 등장

장단의 마무리 부분을 채우는 관현악 : 판소리의 소리북 역할

[악보 83]은 창이 등장하고 난 이후의 연결 부분이다. 창은 관현악 없이 소리북 반주만으로 진양 1장단을 노래한다. 관현악의 반주는 46마디부터 다시 시작되는데 마디의 마지막 박부터 악기군에 따라 순차적으로 등장한다. 악기군은 해금+소아쟁+대아쟁의 제1그룹과, 대금+피리+가야금+거문고의 제2그룹, 그리고 소금+저피리+타악기로 이루어진 제3그룹의 총 세 그룹으로 나눌 수 있다. 각각의 그룹은 순서에 따라 등장하며 느린 진양조 장단에서의 창 연주를 보조한다. 구체적으로는, 46마디의 마지막 박자부터 제1그룹 중 해금과 소아쟁의 꺾는 음인 E<sup>b</sup>-D가 못갓춘마디 형태로 등장한다. 이어지는 47마디에서 해금은 2성부로 나뉘어 소아쟁과 함께 창의 수성가락을 연주하고 대아쟁은 베이스를 연주한다. 48마디에서는 창의 노래가 끝나고 6박을 쉬는 동안 제2그룹인 피리, 25현 가야금, 거문고가 합쳐져 상·하행의 선율을 유니즌으로 연주한다. 49마디에서도 제1그룹의 악기들이 메조포르테로 음량을 키워서 연주한 후 창과 함께 사라지면, 제2그룹의 악기가 가락을 받아 나머지 6박을 채운다. 이는 전통 판소리에서 창이 쉬는 동안 장단을 맺는 소리북의 역할이 관현악으로 구현된 것으로 해석할 수 있다. 50마디에서는 제3그룹이 등장하는데 타악기와 함께 저피리로 시작하여 마지막 박에서 소금이 합쳐진다. 이처럼 창이 노래하는 동안 관현악에서는 총 세 개의 그룹별로 순차적인 등장을 한다는 것을 확인할 수 있다. 이때 기존의 악기와 새 악기가 쌓여서 밀도가 증가하는 것이 아니라, 새로운 그룹이 등장하면 기존에 연주하던 그룹은 얼마 후 사라지거나 그 음량을 줄이는 방식을 통해 일정한 밀도를 유지한다는 것 또한 알 수 있다.

창의 등장에 맞추어 이루어지는 관현악의 밀도 대비 및 타악 기능의 예를 [악보 84]를 통하여 확인할 수 있다.

[악보 84] <홍보가 中 박 타는 대목>의 창에 대한 보조적 역할  
- 관현악의 밀도 변화 및 타악 기능(제145~149마디)

The image displays a musical score for the '홍보가 中 박 타는 대목' section, measures 145 to 149. The score includes vocal parts (소리) and a full orchestral arrangement. Key annotations include:

- 창으로 집중을 유도하는 갑작스러운 밀도의 대비** (Sudden contrast in density leading to concentration on the vocal line): This annotation points to the vocal line and the corresponding changes in the orchestral texture.
- 서주 동기의 재현** (Recreation of the prelude motif): This annotation points to a specific rhythmic pattern in the strings.
- 타현악기, 타현주법으로 음정 연주 최소화 및 리듬보조** (Minimization of interval playing on string instruments and rhythm support using string techniques): This annotation points to the string parts, indicating a shift in their playing style.

The score features various instruments including Violin I & II, Viola, Cello, Double Bass, Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, English Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion (Timp., Snare, Cymbal, Triangle, Gong), and Bass Drum. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated throughout.

[악보 84]은 제5악장 ‘얼씨구나 절씨구나’의 악보이다. 관현악은 창 의 등장과 함께 밀도의 변화뿐 아니라 타악 기능을 하며 창을 보조한다. 145~146마디의 ‘여보시오 여러분들 나의 한 말 들어보오’ 부분의 관현악 은 대금의 역취, 피리와 25현 가야금의 2화음, 해금의 고음 등이 메조포 르테의 셈여림으로 연주되면서 높은 밀도를 갖는다. 이때 대금과 해금은 같은 선율을 연주하는데, 이를 구성하고 있는 16분음표 패턴은 서주에서 활용한 주요 동기를 다시 한번 재현한 것이다. 대금이 해금의 한 옥타브 위에서 연주하면서 서주 동기의 전달이 더욱 명확해질 수 있다. 이어지 는 147마디에서는 창자가 ‘부자라고 자세를 말고 가난타고 한을 마소’를 노래하는데 창 의 시작과 동시에 관악기군과 해금, 소아쟁은 연주를 멈추고 가야금, 거문고, 대아쟁 피치카토와 장구가 남아서 창을 보조한다. 이 들은 주로 동음 반복 위주의 연주를 통해 최소한의 음정을 사용하는 동 시에 창 의 헤미올라 리듬을 보조함으로써 음악이 창자로 집중될 수 있도록 돕는다. 이때 가야금, 거문고는 타현악기이고 대아쟁은 피치카토로 타 현 주법을 연주함으로써 현악기에서의 타악 기능이 발현될 수 있다.

다음은 악곡의 가장 마지막 소절이다. [악보 85]를 통하여 후주에서 창을 보조하기 위한 관현악의 역할을 확인할 수 있다.

[악보 85] <홍보가 中 박 타는 대목>의 창에 대한 보조적 역할  
- 관현악 후주(제160~163마디)

창의 종지음인 C를 이어받아 관현악 후주로 연결  
높은 밀도의 관현악으로 창에 담긴 감정을 최대한 확대

소리

소피스트

대플리 1.2

대플리 1.2

저플리

해금

25인금 1.2

거문고

해금 1.2

소아쟁

대아쟁

Timp.

광구

모듬북

Bass Drums  
Cymbal

삼각리  
Triangle

징  
팀파니

meno mosso

ff

공 (open)



[악보 85]의 160마디는 창곡의 가장 마지막 소절이자, ‘얼씨구나 절씨구야’의 종지음인 C를 관현악이 이어받아 4마디의 후주로 연결하는 부분이다. 160마디부터 관현악은 포르티시모의 악상으로 짙은 밀도의 유니즌을 연주한다. 특히 소금, 대금, 피리, 대피리의 관악기군과 해금은 16분음표가 결합한 리듬을 변주해가며 다채롭고 화려하게 진행한다. 나머지 악기들은 매 음표에 붙은 악센트로 인해 매우 강하고 단단한 소리를 만들어낸다. 관현악은 반복적으로 C를 강조하는데 이는 종지인 163마디까지 이어진다. 종지음 또한 C와 G로 구성된 화음을 짧고 강하게 연주하는 방식으로 C를 각인시킨다. 이처럼 ‘얼씨구야’의 끝 음정을 이어받아 창자의 감정을 관현악이 최대치로 확대하며 인상적인 후주를 완성한다.

이상으로 창에 대한 관현악의 보조적 역할 중 밀도의 변화에 대하여 살펴해보았다. 다음은 관현악의 리듬 보조 역할에 관한 내용이다.

② 리듬

다음의 [악보 86]을 통하여 관현악의 리듬 보조 역할 중 강한 첫 박과 쉼(pause) 등이 활용된 예를 확인할 수 있다.

[악보 86] <홍보가 中 박 타는 대목>의 창에 대한 보조적 역할  
 - 관현악의 강한 첫 박과 일시적 쉼(pause) 및 리듬 보조(제91~95마디)

강한 첫 박과 일시적 pause

창의 부정 리듬을 보조

저음악기군은 간단한 4분음표의 리듬

관현악의 리듬 보조 기능 강화 -

gloss.

part.

Temp.

장구

모듬북

Bass Drum  
Cymbal  
막

평과리  
Triangle  
줄

징  
방울  
줄

[악보 86]은 흥보 부부가 본격적으로 박을 타기 시작하는 부분이다. 관현악 간주 이후 93마디부터 '실근실근실근실근'의 가사로 창이 시작되면, 대금과 25현 가야금은 3화음을, 피리와 생황은 2화음으로 구성된 높은 밀도의 짧고 강한 첫 박을 제시한 뒤 바로 일시적인 쉬(pause)을 갖는다. 이때 관현악이 연주하는 강한 첫 박은 간주 및 92마디 지속음의 종지음인 동시에 창을 반주하는 시작음으로 해석할 수 있다.

창은 '실근실근실근실근 시리령 시리령'과 같이 반복적인 가사를 부점 리듬과 동음 반복으로 부르는데, 이러한 창 의 특징을 보조하기 위하여 관현악은 음정을 최소화하고 리듬을 강조한다.

우선 93마디부터 95마디까지 대금, 피리, 25현 가야금, 거문고, 해금은 스타카토와 8분 쉬표, 그리고 부점으로 이루어진 패턴을 연주한다. 이들이 연주하는 패턴은 C를 중심에 둔 인접한 음들로 구성되어 있고 C의 단3도 위인 E<sup>b</sup>에서 순차 하행하는 E<sup>b</sup>-D-C의 진행 음형을 갖추고 있다. 이때 대피리, 저피리, 소아쟁, 대아쟁과 같은 중저음의 악기는 베이스의 역할을 담당하며 4분음표로 이루어진 간단한 움직임 보인다.

'실근실근'에 쓰인 부점 리듬은 관현악 간주부터 주요 리듬으로 활용되었는데 창 의 등장과 동시에 반주의 영역에서도 지속성 있게 연주된다. 이처럼 관현악은 최소한의 음정만 갖춘 채, 관현악 전체가 타악기가 되어 창 의 리듬 보조 역할에 집중하는 것을 확인할 수 있다.

관현악이 빠른 템포의 창을 보조하기 위하여 타악 기능을 강화하는 또 다른 예를 [악보 87]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 87] <홍보가 中 박 타는 대목>의 창에 대한 보조적 역할  
- 관현악의 타악 기능 강화(제105~109마디)

음정 변화 없이 말하듯이 노래  
휘모리 ♩ = 120-123

소리  
소리복  
소금  
단소  
대금 1.2  
피리 1.2  
대피리  
저피리  
笙  
영금  
25현금 1.2  
거문고  
해금 1.2  
소어쟁  
대어쟁  
Timp.  
장구  
모듬북  
Bass Drums  
Cymbal  
악  
병과리  
Triangle  
춤  
방울  
공

강력한 첫 박 제시 후 일시적 쉼(pause)  
한 옥타브 포르타멘토로 특수한 효과 의도

port.

[악보 87]은 홍보가 중 가장 빠른 부분인 제4악장의 도입부로 창자는 휘모리로 빠르게 몰아치며 가사를 쉴 새 없이 쏟아내면서 노래한다. 따라서 창 선율은 특별한 음정의 변화 없이 마치 말하는 듯한 특징을 보인다. 이러한 창을 보조하기 위하여 관현악은 최소한의 음정으로 리듬을 부각한다. 106마디에서 창이 시작되면 관현악은 강력한 첫 박을 제시한 뒤 일시적으로 쉼(pause)을 갖는데, 이는 앞의 93마디에서 활용한 방법과 비슷한 양상이다. 이와 같은 쉼을 통해 관현악이 멈추면, 창 가사인 '홍보가 좋아라고 홍보가 좋아라고'가 보다 명확하게 전달될 수 있다. 107마디의 관악기군은 스타카토와 함께 동음 반복을 시작하고, 25현 가야금은 16분음표의 짧은 음가를 반복하는 패턴을 옥타브로 더블링하여 연주한다. 이처럼 관현악은 타악기의 기능을 강화하기 위하여 음정 사용을 최소화하고 리듬의 사용을 최대화하고 있다는 것을 확인할 수 있다. 한편 108마디 셋째 박에서 등장하는 해금의 한 옥타브 포르타멘토는 케 짝에서 무언가가 쏟아지는 듯한 효과를 주며 곡에 활력을 부여하기도 한다.

③ 화성

다음의 [악보 88]을 통하여 관현악 베이스에 경과적 비화성음이 활용된 예를 확인할 수 있다.

[악보 88] <홍보가 中 박 타는 대목>의 창에 대한 보조적 역할  
- 베이스의 경과적 비화성음(제130~134마디)

가사 의미의 대비에 따른 관현악의 어법 변화

서주 동기 활용

Bass 반음계 상행 과정 중 경과적 비화성음(passing tone) F#

[악보 88]에서는 다음과 같은 가사를 노래한다.

*‘잘난 사람도 못한 돈, 못한 사람도 잘난 돈’*

위의 가사에는 잘난 사람과 못한 사람, 못한 돈과 잘난 돈과 같이 대비되는 개념이 언어유희로 표현되어 있다. 관현악은 이를 보조하기 위하여 130마디의 ‘잘난 사람도 못한 돈’과 131마디의 ‘못난 사람도 잘난 돈’에 각각 변화를 주어 느낌을 구분하였다.

우선 130마디에서는 베이스를 담당하는 거문고와 대아쟁의 피치카토가  $F_3$ - $F_3$ - $F^{\#}_3$ - $G_3$ 의 진행으로 반음계적 상행한다. 이와 동시에 대금, 피리, 25현 가야금은 2화음의 형태로 동음 반복을 하고, 이 부분에 스타카토를 결합하였다. ‘못난 돈’ 부분에서는 베이스의  $F^{\#}_3$ 가  $F_3$ 와  $G_3$ 사이의 경과적 비화성음(Passing tone)으로 연주되며 창악의 음정인  $E^b_4$ 와 충돌한다. 이때 창악의 음정과 베이스 사이에 생성되는 텐션은 해당 부분의 가사인 ‘못난 돈’을 강조하며 가사의 의미 표현을 돕는다. 131마디에서는 대아쟁과 거문고가 함께 하행 선율을 연주하는데, 이때에는 대아쟁이 아르코로 연주법을 전환한다. 이로써 앞 마디에서 피치카토로 반음계적으로 상행했던 것과 대조를 이루는 동시에 대아쟁의 무거운 음색이 효과적으로 표현될 수 있다. 또한 소금, 대피리, 저피리는 131마디 첫 박에서 16분음표로 이루어진 선율을 연주하는데, 이 선율은 서주에서 활용되었던 주요 동기이자 앞의 마디와 대조를 이룬다.

④ 대위

관현악과 창이 메기고 받는 형식을 통해 대위적인 짜임새를 갖는 예를 [악보 89]를 통해 확인할 수 있다.

[악보 89] <홍보가 中 박 타는 대목>의 창에 대한 보조적 역할  
- 창과 관현악의 메기고 받기(제96~100마디)

창과 관현악의 메기고 받기

Forte 악상의 팽과리로 음색의 변화 및 강조



[악보 89]의 97~99마디에서는 창과 관현악이 서로 메기고 받는 형식을 통해 대위적인 짜임새를 갖추고 있다. 97~98마디에서 창이 첫째, 둘째 박자에서 '실근실근'으로 메기면, 관현악이 셋째, 넷째 박에서 받는 형태이며 이 간격은 99마디에서 한 박 단위로 줄어든다. 97마디부터 관현악은 창이 단3도 위인 B<sup>b</sup>에서 3도 하행하며 B<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>-G로 이어지는 음형을 반복적으로 연주하는데, 이는 [악보 86]의 93~95마디에서 관현악이 연주한 E<sup>b</sup>-D-C의 음형을 완전 5도 위에서 동형 진행 한 형태이다. 앞서 관현악이 창이 음정을 따라 C음정을 강조했다면, 이번에는 창이 음정 변화에 맞추어 G음정을 강조하는 것을 알 수 있다.

한편 메기고 받는 형식의 시작과 함께 팽과리가 등장하여 음색의 변화가 이루어진다. 팽과리의 연주는 97마디 셋째 박부터 관현악의 받는 가락에 맞추어 포르테의 악상으로 표현된다. 이때 주요 리듬인 부점리듬으로 등장하나 다음 마디에서 셋잇단으로 변주한다. 팽과리는 관현악에 음색 변화를 주는 동시에 리듬을 강조하여 활력을 불어넣는다.

이상으로 <홍보가 中 박 타는 대목> 관현악의 창에 대한 보조적 역할에 대하여 살펴보았다. 앞서 언급하지 않은 수성가락에 대한 부분은 뒤의 음화기법에서 함께 다루도록 하겠다.

## (2) 창 음정에 대한 관현악의 예비

### ① 직접적 예비

관현악이 창 음정을 직접적으로 예비하는 양상을 [악보 90]을 통해 확인할 수 있다.

[악보 90] <홍보가 中 박 타는 대목>의 창 음정의 직접적 예비  
- 관현악의 첫 음 제시 및 강조(제91~95마디)

The image shows a musical score for a vocal piece. The vocal line at the top is circled, showing the first pitch 'C'. Below it, the orchestral score is arranged in systems. A large box highlights the first few measures of the orchestral accompaniment, with the text '창의 첫 음정 C의 직접적인 예비 및 강조' (Direct preparation and emphasis of the first pitch C of the vocal line). The instruments listed on the left include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, Piano, Harp, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion (Bass Drum, Cymbal, Triangle, Gong), and Timpani. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, f), articulation (acc, stacc), and performance instructions like 'gliss.' and 'part'.

[악보 90]은 관현악 간주 후 다시 창으로 이어지는 부분으로 창 의 첫 음정인 C를 관현악이 직접적으로 제시함으로써 예비하는 것을 확인할 수 있다.

관현악은 91마디까지 간주를 이어오다가 92마디에서 크레센도와 함께 중지하는데 이때 관악기군은 화음의 윗소리 위주로 C를 강조하고, 93마디에서는 모든 악기군이 이 음정을 강조한다. 창은 93마디에서 등장하는데 이때 음정은 C<sub>5</sub>로, '실근실근실근실근'을 노래한다. 이 부분은 음표 머리를 x로 기보한 방식으로 보아 정확한 C를 요구하지는 않음을 알 수 있다. 창은 다음 마디인 94마디에서 C<sub>4</sub>로 한 옥타브 내려와 '시리렁 시리렁'에서 정확한 C음을 노래한다. 노래가 진행되는 동안 관현악은 94~95마디에서도 매 마디 첫 박에 스타카토가 결합된 C를 연주하면서 창 의 음정을 강조한다.

이처럼 관현악은 창 의 시작 전인 전주에서 창 의 음정을 예비할 뿐 아니라 노래의 매 마디 첫 박에서 창 음정을 연주하면서 창자가 올바른 음정을 낼 수 있도록 돕고 있음을 알 수 있다.

한편 <홍보가 中 박 타는 대목>에서는 관현악이 창 음정을 직접적으로 예비하는 방식 외에도, 직접적 방식과 간접적인 방식이 함께 사용되기도 한다. 이러한 창 음정의 직·간접적 예비는 어떠한 방식으로 나타나는지 다음의 [악보 91]을 통해 확인할 수 있다.

② 직접적 · 간접적 예비

[악보 91] <홍보가 中 박 타는 대목>의 창 음정의 직·간접적 예비  
 - 창의 첫 음정과 본청의 수직적 결합(제41~45마디)

The image shows a musical score for a piece titled "[악보 91] <홍보가 中 박 타는 대목>". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The vocal line is at the top, with lyrics in Korean. The instrumental parts include strings (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), and percussion (Timpani, Snare, Bass Drum, Cymbal, Triangle, Gong). The score is annotated with several key elements:

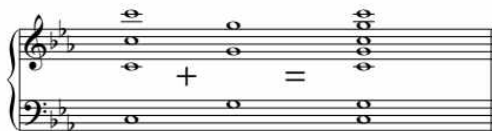
- 창의 첫 음정 G**: A circled annotation above the vocal line indicating the first pitch of the vocal entry.
- 관현악의 G음정 강조**: An arrow pointing to a specific measure in the string section, highlighting the G pitch.
- 관현악 종지음 C**: An arrow pointing to a specific measure in the string section, highlighting the C pitch.
- C와 G의 수직적 결합**: A vertical line connecting the C and G annotations, indicating their vertical combination.
- 진양조 ♩ = 42**: A circled annotation indicating the tempo and meter.

[악보 91]은 관현악 서주의 종지구와 창 의 첫 시작 부분이다. 창은 45마디부터 시작되는데 이때에는 관현악 없이 소리북이 반주한다. 창 의 첫 음정은 G<sub>4</sub>이고 직전 마디인 44마디의 관현악 종지음은 본청인 C이다.

관현악은 창 음정을 예비하기 위하여 서주인 41~42마디에서 G를 반복적으로 제시하는데, 특히 악센트를 스타카토 혹은 테누토와 결합하여 강조하는 것을 알 수 있다. 이처럼 동음 반복을 통해 2마디 동안 G음에 머무르다가 43~44마디에서는 주선율을 맡은 관악기군 위주로 4도 위인 C로 이동한다. 43마디에서는 본청인 C와 창 의 첫 음정인 G가 수직적으로 결합하고<sup>155)</sup> 포르티시모의 악상으로 강하게 지속한다. 이어지는 44마디에서는 모든 악기군이 C로 향하며 종지한다. 이때 해금은 G<sub>4</sub>-C<sub>5</sub>-G<sub>5</sub>로 3화음을 쌓고 트레몰로를 하는데, 외성에 위치한 G의 옥타브 더블링으로 C보다 강조될 수 있다. 따라서 관현악은 창 의 첫 음정인 G와 본청인 C음 모두를 강조하며, 직·간접적인 방식으로 창 음정을 예비한다는 것을 알 수 있다.

155)

본청 C 와 창 음정 G의 수직적 결합



### (3) 음화기법 (Word painting)

#### ① 배경 및 분위기

[악보 92]를 통해 배경 및 분위기의 표현을 위하여 관현악이 여러 대비 요소를 활용한 예를 확인할 수 있다.

[악보 92] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 배경 및 분위기  
- 극적 반전에 대한 관현악의 함축적 표현(제1~5마디)

Energico ♩ = 120-123

다가올 극적 반전에 대한 관현악의 함축적 표현(섬여림, 질감, 당김음)

곡 전반에 걸쳐 활용되는 서주의 동기

당김음의 강조

The image shows a detailed musical score for an orchestral piece. The score is in 4/4 time and marked 'Energico' with a tempo of 120-123. The key signature has two flats. The score is divided into several systems, each with a different instrument or section. The first system includes strings (소리), woodwinds (소리목), and brass (소금단소, 대금 1.2, 피리 1.2, 대피리, 저피리, 생황, 갈금). The second system includes 25-stringed guqin (25현금 1.2), gongu (거문고), and harp (해금 1.2). The third system includes woodwinds (소이정, 대이정), timpani (Timpani), and gongu (장구). The fourth system includes woodwinds (모듬목), bass drums (Base Drums), cymbal (Cymbal), and triangle (평과리 Triangle). The fifth system includes gongu (징) and gongu (방울). The score is annotated with various musical notations and text. A vertical line is drawn through the score, and a box highlights a section of the woodwind part. Arrows point to specific notes and dynamics. The text '다가올 극적 반전에 대한 관현악의 함축적 표현(섬여림, 질감, 당김음)' is written above the first five measures. The text '곡 전반에 걸쳐 활용되는 서주의 동기' is written above the woodwind part. The text '당김음의 강조' is written below the percussion part. The score includes dynamic markings such as mp, mf, and ff. The score also includes performance instructions such as 'open' and 'f'.

[악보 92]는 제1악장 서주의 도입부 5마디이다. 관현악은 1~2마디에 걸쳐 음의 도약과 순차를 활용하여 급격히 상승한다. 시작음인 G로부터 최대 2옥타브의 음역 내에서 상승하는 음들은 주로 4분음표로 이루어져 있고, 25현 가야금과 해금, 대아쟁 등의 악기는 트레몰로와 글리산도 연주로 긴장의 질감을 표현한다. 3마디에서 도약하는 소금, 대금을 제외한 나머지 악기들은 모두 동음을 한 번 더 강조하는데, 이때 첫 번째 박은 스타카토와 악센트가 결합하고 두 번째 박은 테누토와 악센트가 결합하여 밀도 높은 당김음을 생성한다. 이러한 당김음은 타악기 중 공의 오픈(open) 연주로 강조되면서 효과적으로 표현될 수 있다. 1~3마디까지 썸여림 또한 메조피아노로부터 시작하여 급격한 크레센도를 거쳐 포르티시모까지 확대되며 극적으로 변화한다. 이어지는 4마디의 대금, 해금에 등장하는 스타카토 동음 반복과 16분음표 패턴은 앞으로의 곡 전반에 걸쳐 활용되는 주요 동기이며, 5마디에서는 3마디에서 보인 당김음 연주가 재현된다. 이처럼 서주의 관현악은 여러 대비되는 요소를 활용하여 앞으로 진행될 극적 반전을 함축적으로 표현한다. 예를 들어, 아래 음역부터 시작하여 높이 도달시킨 음의 방향성, 한 호흡에 메조피아노부터 포르티시모까지 크레센도하는 썸여림의 극적 대비, 거칠고 부드러운 질감의 대비, 스타카토와 레가토의 대비, 당김음 사용으로 인한 강약 위치의 뒤바뀔 등이다.

다음은 화자의 어조 및 내적 정서에 관한 관현악의 기법이다. 이를 표현하기 위하여 관현악이 특수화음과 음의 방향성을 활용한 예를 다음의 [악보 93]에서 확인할 수 있다.

② 화자의 어조 및 내적 정서

[악보 93] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서 - 관현악의 특수화음과 방향성(제49~52마디)

화자의 간절한 심정

관현악 상,하행의 교차 진행

Eb aug/Db 특수화음으로 강한 텐션 생성



[악보 93]에서는 흥보 부부가 박을 타며 다음과 같이 노래한다.

“이 박을 타거들랑 아무것도 나오지 말고  
 쌀밥 한 통만 나오너라.  
 평생 포한(抱恨) 이로우나.”

위의 가사에는 박이 열리면 다른 것 필요 없이 그저 쌀밥 한 통만 나오기를 간절히 바라는 흥보 부부의 마음이 담겨있다. 관현악은 가사에 등장하는 ‘쌀밥 한 통만’을 강조하기 위하여 특수화음인  $E^b \text{aug}/D^b$ 을 사용하였다. 한 마디 전인 50마디에서는 대아쟁, 거문고, 저피리로 구성된 베이스가  $G_2-A^b_2-G_3-E^b_3$ 로 진행하는데,  $G_2-A^b_2$ 에서 7도 도약하여  $G_3$ 의 스타카토를 거쳐 다시  $E^b_3$ 로 장3도 하행한다. 이때  $G_3-E^b_3$ 는 창 의 선율에 대한 모방으로 볼 수 있으며 50마디에서 출현하는 음들을 조합하면  $A^b_7$ 이 주요 화음이라는 것을 알 수 있다. 51마디에서는 베이스가 장2도 하행하여  $D^b_3$ 로 이동하면, 대피리가  $D^b_4$ , 즉 옥타브 위에서 중복한다. 이때 등장하는 해금과 생황의 화음은 B와  $E^b$ , G로 구성되어 있고, 이들을 기본 위치로 쌓으면  $E^b-G-B$ 로, 이는 장3도 간격으로 이루어진 3화음이자  $E^b$ 을 기반으로 한 증3화음인  $E^b \text{ Augment}$ 이다. 또한 해금과 생황의  $E^b$ 과 G는 50마디의 주요 화음인  $A^b_7$ 의 5음과 7음이 사용된 것이며, 베이스가 창을 모방하여 마지막 박에 연주한 음정과도 같아 이 음들을 수직적으로 쌓은 것으로 볼 수 있다. 51마디에서 창은 G에 머물러 노래하고, 소금과 대금이  $G-E^b-B-G$ 로 하행함으로써  $E^b \text{ Augment}$ 의 성격은 강화된다.<sup>156)</sup> 이후 거문고와 활현악기군은 트레몰로 연주로 배경에서 거친

156)

소금, 대금의 하행 선율

$E^b \text{ aug}/D^b$

질감을 만들어낸 뒤 반음 상행한다. 51마디 중간부터 52마디 사이의 관현악의 음 진행은 상·하행의 교차로 진행되는데, 이때 관현악기들은 크레센도와 데크레센도를 활용하여 질감을 표현한다.

이를 통해 관현악은 특수화음과 텐션, 관현악의 방향성을 활용하여 화자의 간절한 심정을 표현한다는 것을 알 수 있다.

다음은 관현악이 불협화음을 생성하고 악기를 바꾸어 톤의 변화를 구현하는 예로 [악보 94]를 통하여 확인할 수 있다.

[악보 94] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서 - 관현악의 불협화음 생성과 톤의 변화 구현(제56~60마디)

창 음정 F 지속 중 관현악과의 단2도, 장2도 불협화음 생성

F - F# - G의 베이스 움직임

Melodic Minor Scale의 상,하행에서 악기구분을 통해 음색(톤)의 변화 구현

Fm - F#dim7 - Eb aug/G 의 화성 변화

[악보 94]에서는 다음의 가사를 노래한다.

“여보게 마누라 (예) 툇소리를 어서 말소.  
 툇소리를 내가 말자고 한들 배가 곱아서 못 말겏소.  
 배가 정 곱겨들랑은 치마끈을 줄라를 매소.”

56마디의 ‘툇소리를 어서 말소’는 흥보가 박을 타며 아내에게 하는 말이다. 이 부분에 나타난 특징은 다음의 3가지로 정리할 수 있다.

첫째, 창자는 F를 동음 반복하는데 이때 관현악은 F에 머무르다가 반음 상행한다. 베이스의 선율이 F - F<sup>#</sup>-G로 이어지는 과정에서 화성은 Fm - F<sup>#</sup>dim7-E<sup>b</sup>aug/G로 연결된다. 이러한 음정은 창자의 음정인 F와 각각 단2도, 장2도로 불협화를 생성하며 충돌한다.<sup>157)</sup>

둘째, 대금과 해금의 2파트 상행 선율에서 Melodic Minor Scale(가락단 음계)을 사용하였다. C Minor Scale에서 6음과 7음을 반음 올림으로써 Harmonic Minor Scale(화성단음계)에서 생길 수 있는 증2도의 발생을 방지한다. 또한 58마디에서는 피리, 대피리, 저피리가 하행 선율을 연주하며 7음과 6음을 다시 원래의 형태인 B<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>으로 연주하면서 C Melodic Minor Scale<sup>158)</sup>의 어법을 완성한다. 여기에 상행과 하행을 각각 다른 악기군으로 연주하여 톤의 변화도 구현하였음을 알 수 있다.

157)

창 음정과 의 불협화

Fm      F<sup>#</sup>dim7      E<sup>b</sup> aug/G

158)

C Melodic Minor Scale

상행시 6, 7음 반음올림      하행시 원래대로 돌아옴

셋째, 56마디의 소금, 대금, 피리의 선율인 (F)-A<sup>b</sup>-G-F-E<sup>b</sup>이 58마디에서 재현될 때 피리, 대피리, 저피리를 통해 (C)-C-B<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>-G로 연주되며 3도 위로 변주된다.

이처럼 관현악은 창 음정과의 불협화 생성과 악기군 교체로 인한 톤의 변화 및 변주 시 음정을 상승시키는 것으로 배고픔에 지친 흥보의 호소를 표현한다는 것을 알 수 있다.

다음의 [악보 95]를 통해 관현악이 가사의 대비 표현을 위해 수성가락의 음색 변화를 활용한 예를 확인할 수 있다.

[악보 95] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서 - 가사의 대비에 따른 관현악의 수성가락 음색 변화(제61~65마디)

새로운 악기의 등장

고음부 화려

저음부 풍성

가사의 변화와 함께 수성가락 악기의 교체로 인해 음색의 차이 극명해짐 / 가사의 대비를 강조

[악보 95]의 63~64마디에서 노래하는 가사는 다음과 같다.

*“작은 자식은 저리 가고 큰 자식은 내 안으로 오너라.”*

위의 가사에는 ‘작은 자식’과 ‘큰 자식’이라는 대비되는 표현이 있다. 이때 관현악은 가사의 변화에 맞춰 수성가락 악기를 교체한다.

우선 63마디의 ‘작은 자식은 저리 가고’에서는 전부터 연주를 이어오던 거문고에 소금과 25현 가야금, 양금과 대아쟁의 피치카토가 결합하여 창을 반주한다. 이어지는 64마디의 ‘큰 자식은 내 안으로 오너라’에서는 소금은 첫 음정 이후 사라지고 피리, 대피리, 저피리, 그리고 대아쟁의 아르코가 새롭게 결합함으로써 전 마디와 음색의 차이를 보여준다. 이때 피리와 대아쟁은 창외 수성가락을 연주하고, 대피리와 저피리는 동일한 선율을 한 옥타브로 더블링하는데, 이 선율은 16분음표의 리듬에 상행하는 음의 방향성이 결합된 형태로 저음부를 풍성하게 만들어줄 수 있다. 관현악은 63마디의 ‘작은 자식’에서 소금의 춤춤한 리듬과 고음의 음색을 활용했다면, 64마디의 ‘큰 자식’에서는 피리 군의 낮고 두꺼운 음색을 활용하여 두 가사 간의 대비를 표현한다. 이처럼 수성가락이 가사와 밀접한 상호작용을 한다는 것을 확인할 수 있다.

다음으로 관현악이 화자의 간절함을 화성의 텐션과 베이스에서 표현한 예를 [악보 96]을 통하여 확인할 수 있다.

[악보 96] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서 - 관현악의 7화음 생성과 베이스의 반음계적 움직임(제76~80마디)

Moderato (♩ = c.95)

창 음정 C를 D7/F#의 제 7음에 배치하여 텐션 강화

베이스 악기의 도약+반음 하행

Score components: 소리 (Vocal), 소리목 (Vocal), 소금 (Percussion), 대금 1.2 (Flute), 피리 1.2 (Clarinet), 대피리 (Piccolo), 저피리 (Bassoon), 생황 (Saxophone), 양금 (Piano), 25현금 1.2 (Cello/Double Bass), 거문고 (Guzheng), 해금 1.2 (Haegeum), 소이경 (Soyeong), 대아령 (Daeryeong), Timpani, 장구 (Janggu), 오음북 (Omyeongbuk), Bass Drums, Cymbal, 징 (Jing), Triangle, 종 (Jong), 징 받침 (Jing Bapchim).



[악보 96]의 76마디에서는 “당기어라 톱질이야”를 노래하며 한 단락이 마무리된다. 몇 날 며칠을 굶주려 배가 고프른 흥보 부부는 간절한 마음을 담아 톱질을 하고, 박을 타면 그저 쌀밥 한 통만 나왔으면 하고 바란다. 이처럼 ‘당기어라 톱질이야’는 창자가 흥보 부부의 절박한 상황과 간절함을 표현하는 부분이다.

이와 같은 화자의 내적 정서를 표현하기 위해 관현악은 96마디에서 8분음표와 스타카토가 결합된  $D^7/F^\sharp$  화음을 포르테로 연주한다. 창이 첫 시작 ‘당기’ 부분의 음정은 C이며 이는  $D^7/F^\sharp$ 의 제7음이다. 따라서 관현악은 화성을 선택하는 데에 있어 텐션이 가장 많이 느껴질 수 있는 위치에 창이 음정이 올 수 있도록 의도하였음을 알 수 있다.<sup>159)</sup> 또한 노래가 끝난 뒤 관현악으로 채우는 마지막 6박에서는 저피리와 대아쟁이 C-G- $D^b$ -C으로 하행하는데, 베이스 악기들의 이와 같은 반음계적인 움직임이 화자의 의지와 긴장을 무겁게 표현하는 데에 도움을 줄 수 있다.

159)

창 음정 C는 화음의 제7음이 됨

$D7/F^\sharp$

다음의 [악보 97]을 통해 박을 타고 난 뒤 화자의 기쁨과 생기를 관현악이 도약과 스타카토로 표현하는 것을 확인할 수 있다.

[악보 97] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서 - 관현악의 도약과 스타카토(제135~139마디)

관악기 유니즌 + 도약 + 스타카토

[악보 97]의 138~139마디에서는 박에서 쏟아지는 돈을 보고 기쁨을 감추지 못하는 흥보네 식구들이 다음과 같이 노래한다.

*“어디 갔다 이제 오느냐 얼씨구나 돈 바라”*

위와 같이 화자의 기쁜 감정을 최대한으로 표현하기 위하여 138마디에서는 관악기가 유니즌으로 연주한다. 관악기의 유니즌은 동음 반복으로 이루어진 창외 선율보다 더 활발하게 움직이는데, 특히 일곱째 박에서는 진행되는 선율인 D-G-G-D의 음역과 시김새 등에 변화를 준다. 우선 D에서 G로 4도 도약하며 상행하는 과정에서 G는 스타카토로 표현하고 바로 8도 하행하여 도달한 옥타브 아래 G에서 굽게 요성한다. 이어지는 마지막 박의 D에는 반음 위에서 꺾는 앞꾸밈음이 달려있다. 139마디의 대금과 해금 파트는 스타카토로 시작하는 8도 도약과 7도 도약의 선율을 연주하고, 25현 가야금은 이를 연타김으로 보조한다.

이처럼 관현악은 화자가 느끼는 기쁨과 생기있는 분위기를 표현하기 위하여 도약과 스타카토를 활용하였다는 것을 알 수 있다.

관현악이 기쁜 정서가 담긴 특정 가사를 일시적인 유니즌으로 강조하는 예를 다음의 [악보 98]에서 확인할 수 있다.

[악보 98] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 화자의 어조 및 내적 정서 - 관현악의 강조를 위한 일시적 유니즌(제140~144마디)

The image shows a musical score for a vocal and orchestral piece. The vocal line is at the top, with lyrics in Korean. The orchestral parts include strings, woodwinds, brass, and percussion. A circled section in the vocal line and a boxed section in the orchestra are highlighted. The boxed section is labeled "Eb 화음으로 '경사' 표현" and "동음반복+화음+연속된 악센트+포르테 악상으로 구성된 일시적 유니즌".

[악보 98]의 143마디에서는 다음과 같이 노래한다.

*“경사를 보아도 우리 형제 보자”*

위의 가사 중 기쁜 정서가 담긴 단어인 ‘경사’를 강조하기 위하여 관현악은 일시적으로 유니즌을 한다. 유니즌은 동음 반복과 화음, 그리고 연속된 악센트가 결합된 형태이며 포르테의 악상으로 표현되어 강조된다. 이때 관현악의 여러 성부에서 E<sup>b</sup> Major 화음이 생성되는데, 이 화음은 ‘경사’라는 단어가 갖는 긍정적인 느낌을 보조하며 듣는 이로 하여금 밝은 정서를 느낄 수 있도록 돕는다.

한편 이와 같은 일시적 유니즌은 앞서 분석했던 악곡인 김대성 편곡의 〈수궁가〉에서도 발견되었던 특징이다. 수궁가에서는 ‘영락없이’라는 가사를 강조하기 위하여 관현악이 일시적으로 유니즌 하였고, 이에 갑작스러운 변화로 인한 집중과 강조의 효과를 내었다.

③ 의성어·의태어 표현

의성어·의태어를 표현하기 위하여 관현악이 동음 반복을 활용한 예를 [악보 99]를 통하여 확인할 수 있다.

[악보 99] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현  
- 관현악의 동음 반복(제71~75마디)

The image shows a musical score for a section of a Korean traditional music piece. The score includes vocal lines and various orchestral instruments. Key annotations include:

- 관현악은 최소한의 리듬 반복** (Orchestra uses minimal rhythmic repetition) - circled in the woodwind section.
- 가야금의 연타김+동음반복+옥타브 더블링(Octave doubling)** (Gyeongju's continuous striking + repetition + octave doubling) - boxed in the Gyeongju part.
- 강박에서의 비화성음의 사용으로 인한 텐션 상승** (Tension increase due to use of dissonant notes in strong rhythm) - pointed to in the percussion section.

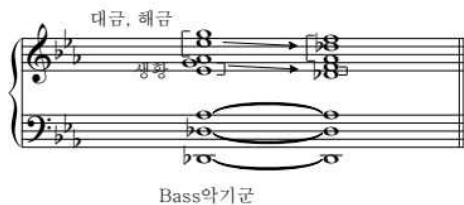
The score includes parts for: 소리 (Vocal), 소리북 (Vocal drum), 소금단소 (Gyeongju), 대금 1.2 (Jinghu), 피리 1.2 (Piri), 대피리 (Daepiri), 저피리 (Jeopiri), 생황 (Seohwang), 양금 (Yanggum), 25현금 1.2 (25-stringed Gyeongju), 거문고 (Geomungo), 해금 1.2 (Haegeum), 소이영 (Soeoyeong), 대이영 (Daieoyeong), Timp., 장구 (Janggu), 모듬북 (Mudeumbuk), Bass Drums, Cymbal, 팽과리 (Paenggari), Triangle, and 징 (Jing).

[악보 99]의 73~74마디 가사인 ‘시르르렁 실건’은 툭질할 때 나는 소리를 표현하는 의성어이다. 창자가 이 부분을 노래할 때 관현악은 최소한의 리듬으로 동음을 반복하여 가사에 담긴 의미를 부각하는 것을 확인할 수 있다.

우선 73마디에서 피리와 대피리, 양금은 ♩.(점 4분음표)를 연속적으로 사용하고 저피리, 해금, 소아쟁, 대아쟁은 긴 박으로 지속음을 내다가 마지막 박에 8분음표의 6개의 단편을 연주한다. 마지막 박의 이 단편은 창 이후의 장단을 채우던 소리북의 역할로, 흥보네의 간절한 정서를 선율에 담아 표현한다. 이때 25현 가야금은 연퉁김하며 8분음표의 동음 반복을 시작하는데, 두 개의 파트가 옥타브로 더블링되어 명확한 소리를 만들어 낼 수 있다. 25현 가야금의 연속된 8분음표 연주는 툭질할 때 앞으로 갔다가 뒤로 가는 행동과 그로 인해 발생하는 규칙적인 소리를 연상할 수 있도록 돕는다. 특히 이 같은 표현이 느린 진양 장단에서 연주되면서 이제 막 툭질을 시작했다는 느낌을 전달 할 수 있다.

75마디에서 관현악은 가야금 등 몇몇 악기에 한정하여 움직임에 변화를 주는 동시에 화성적인 텐션을 갖는다. 이 부분을 구성하는 주요 화음은  $D^b_7$ 이며, 창 의 시작 음정은  $G_3$ 이다. 이때 창 의 음정을 보조하는 악기는 대금과 생황, 그리고 해금으로 이들은  $E^b$ 과  $G$ 의 화음으로 창 음정을 강조한다.  $E^b$ 과  $G$ 는 주요 화음인  $D^b$  Major의 비화성음이자 계류음으로 강박에서 긴장을 준 뒤 각각  $D^b$ 과  $F$ 로 장2도 하행하며 화성음으로 해결된다.<sup>160)</sup>

160) Suspension(계류음)  $E^b$ 과  $G$ 의 장2도 아래로의 해결



의성어·의태어 표현을 위하여 관현악의 여러 요소가 수직적으로 결합한 예를 [악보 100]에서 확인할 수 있다.

[악보 100] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현  
- 관현악 여러 요소의 결합(제101~103마디)

소리

소리복

동일리듬 유니즌 + 동음반복 + 센 악상 + 점진적 크레센도의 결합으로 강한 단락 완성

소금 단소

대금 1.2

피리 1.2

대피리

저피리

생황

말금

저피리의 G Phrygian Mode Scale

25현금 1.2

가야금의 한 옥타브 글리산도

거문고

해금 1.2

소마정

대마정

Temp.

대야채의 음이동이 결합된 셋잇단

장구

오동북

Bass Drums

Cymbal

북

평곡리 Triangle

중

징

판

울

공



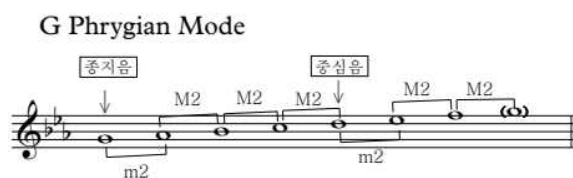
[악보 100]은 흥보네가 톱질을 이어가다가 마침내 박이 짝 열리기 직전의 상황이다. 101마디 ‘쓱쓱 툃툃’은 박 타는 행위를 묘사하는 가장 마지막 가사로, 창자는 특정한 음정 없이 ‘쓱쓱 툃툃’을 자유롭게 외치는데 이때 관현악은 거의 모두가 동일리듬으로 유니즌하고 있는 것을 확인할 수 있다. 관현악 유니즌에는 4분음표 셋잇단으로 이루어진 동음 반복의 리듬과 포르티시모의 악상, 악센트, 점진적 크레센도가 결합하고 있어 매우 강한 표현이 이루어질 수 있다. 대금, 피리, 생황, 해금은 화음을 첨가적으로 연주하며 밀도를 점차 높이는 동시에 부딪히는 음정을 개입하여 색채감을 변형한다.

한편 다른 악기들과 다른 움직임 을 갖는 악기들이 있다. 우선 저피리는 16분음표로 촘촘하게 이루어진 G Phrygian Mode Scale(G 프리지안 선법)<sup>161)</sup>을 연주한다. G Phrygian의 구성음은 G-A<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-C-D-E<sup>b</sup>-F-G이며 단2도 진행의 다소 어두운 느낌과 장2도 진행의 밝은 느낌을 모두 갖고 있다. 이와 같은 특징의 선법은 박이 열리는 순간의 불안한 마음과 기대되는 마음을 한꺼번에 표현하는 데에 도움을 줄 수 있다. 저피리 외에도 25현 가야금의 글리산도는 저피리와 같은 음역 내에서 반복적으로 이루어진다. 또한 대아쟁은 셋잇단 리듬과 음정의 이동이 결합한 형태로 연주된다.

이처럼 셋잇단의 리듬을 연주하는 관현악과 저음부의 움직임이 수직적으로 결합하여 ‘쓱쓱 툃툃’에 긴장과 불안, 기대 등을 담아 강하게 표현했음을 알 수 있다.

다음으로 [악보 101]과 [악보 102]를 통하여 관현악이 악곡의 절정 부분에서 의성어·의태어를 표현하기 위해 동음 반복과 스타카토를 활용한 예를 확인할 수 있다.

161)



[악보 101] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현  
 - 관현악의 동음 반복과 스타카토(제105~109마디)

휘모리 ♩ = 120-123

The score is for a piece titled '홍보가 中 박 타는 대목' (Middle of Hongbo-ga, Drumming). It features a tempo of 120-123 beats per minute. The score includes parts for various instruments: Flute (소리), Clarinet (소리), Trumpet (소금 단소), Clarinet (대금 1.2), Flute (피리 1.2), Bassoon (대피리), Bassoon (저피리), Trombone (생황), Trumpet (양금), Trumpet (25번금 1.2), Trombone (거문고), Clarinet (해금 1.2), Saxophone (소아쟁), Bassoon (대아쟁), Timpani (Timp.), Gong (장구), Snare Drum (모듬북), Bass Drum (Bass Drum), Cymbal (Cymbal), Triangle (명과리 Triangle), and Gong (정음쇠). The score is annotated with several key features: a circled section in the Flute part at measures 105-109; a box labeled '동음 반복 + 스타카토' (Repetition of the same sound + Staccato) in the Clarinet part; a box labeled '16분음표 패턴' (16th note pattern) in the Trumpet part; and an arrow labeled '확장' (Expansion) pointing to the right in the Trombone part. A key signature change from Bb to C is indicated above the Clarinet part.

[악보 102] <홍보가 中 박 타는 대목>의 음화기법 중 의성어·의태어 표현  
 - 관현악의 동음 반복, 스타카토의 확장과 유니즌(제110~114마디)

The image displays a musical score for an orchestral piece, specifically the section titled '홍보가 中 박 타는 대목'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It features multiple staves for various instruments and voices, including Soprano, Alto, Tenor, Bass, and various percussion instruments like Gong, Drum, and Cymbal. The score is annotated with several elements:

- Chord Progression:** A sequence of chords is indicated below the vocal staves: C, Eb, F, and G. Arrows show the progression from C to Eb, Eb to F, and F to G.
- Sound Effects (의성어·의태어):** Several instances of repeated notes or patterns are circled in black, indicating the use of sound effects. These are found in the Soprano part (measures 110-114), the 25-string section (measures 110-114), and the Gong part (measures 110-114).
- Unison (유니즌):** The word '유니즌' is written in Korean in the Gong part of measures 110-114, indicating a unison effect.
- Staccato:** The word '스타카토' is written in Korean in the Gong part of measures 110-114, indicating a staccato effect.

연속된 [악보 101]과 [악보 102]는 휘모리의 도입부로 106~114마디에서 노래하는 가사는 다음과 같다.

‘홍보가 좋아라고 홍보가 좋아라고  
깨 두 짝을 떨어 붓고 나면 도로 수북  
톡톡 털고 돌아섰다 돌아보면 도로 하나 가뜩하고  
돌아섰다 돌아보면 돈도 도로 하나 가뜩 쌀도 도로 하나 가뜩  
부어 내고 부어 내고 부어 내고 부어 내고  
돌아섰다 돌아보면 돈도 도로 하나 가뜩 쌀도 도로 하나 가뜩  
돈과 쌀이 도로 가뜩 돌아섰다 돌아보면 돈과 쌀이 도로 가뜩  
돌아보면 돈과 쌀이 도로 가뜩 돌아섰다 돌아보면 도로가...’

위의 가사를 통해 이 부분은 박이 열리고 난 뒤의 상황으로, 악곡의 절정 부분임을 알 수 있다. 휘모리로 몰아치는 장단 위에서 창자가 쉴 틈 없이 반복적인 가사를 내뱉는데 단어의 발음이나 반복에서 비롯된 리듬으로 인하여 언어유희의 특성 또한 내재한다.

가사에 활용된 단어 및 표현 중 대부분은 떨어 붓다, 수북, 톡톡 털고, 가뜩 등 행위와 관련된 의태어이다. 이를 표현하기 위하여 관현악은 107마디부터 동음 반복과 스타카토를 위주로 연주하며 4번째 박 위주로 음이동을 한다. 107~114마디까지 진행되는 음 이동은 B<sup>b</sup>-C-E<sup>b</sup>-F-G로 상행하며 확장되고 고조된다.

한편 25현 가야금은 16분음표로 이루어진 패턴을 쉼 없이 이어가는데, 특히 111마디부터는 한 마디 단위로 크레센도와 데크레센도를 오가며 다이내믹한 배경을 만드는 데에 도움을 준다. 가야금의 16분음표 패턴은 가야금 산조에서 차용된 것으로, 악상을 고조시키는 데에 효과적으로 작용할 수 있다. 이후 가야금은 114마디에서 8분음표의 동음 반복 패턴으로 전환하여 관현악 유니즌과 결합한다. 이처럼 관현악은 리듬을 강조하고 이를 매우 춤추는 텍스처로 구현하여 절정의 표현을 돕는 동시에 관현악 전체가 타악기의 기능을 하고 있음을 알 수 있다.

#### (4) 그 밖의 특징

다음의 [악보 103]은 제4악장 ‘홍보가 좋아라고’의 종지구로 이는 전통 판소리의 도섭에 해당한다.

[악보 103] <홍보가 中 박 타는 대목>의 제4악장 종지구 도섭  
(제118~123마디)

소리

소리북

스금

대금 1.2

피리 1.2

대피리

저피리

생황

말금

25현금 1.2

거문고

해금 1.2

소아쟁

대아쟁

Timp.

장구

모듬북

Bass Drums  
Cymbal

Triangle

징

관현악 무반주

[악보 103]에서는 박을 타고 돈과 쌀이 가득한 궤짝을 얻게 된 흥보가 기쁨을 주체하지 못하며 다음과 같은 가사를 노래한다.

*“아이고 좋아 죽겠네.  
일년 삼백 육십일을 그저 꾸역 꾸역 꾸역 나오너라.”*

위의 가사에 담긴 창자의 감정을 전달하기 위하여 관현악은 잠시 연주를 멈추고 무반주 상태로 돌입한다. 창자는 소리북의 반주로만 도섭 부분을 노래한다. 이처럼 관현악의 반주 없이 창자 혼자 음악을 자유롭게 이끌어가는 형태는 앞서 김희조의 <범피종류> 2악장 종지구에서도 확인할 수 있다. 도섭에서는 박자나 음정을 창자가 자유롭게 해석하기도 하고 모든 것을 창자의 표현에 의존하기도 한다. 따라서 순간적으로 창자에게 향하는 집중도가 매우 높아지는데, 이때 가사뿐만 아니라 창자가 행하는 표정, 발림, 시김새 등 모든 요소에 의미가 담길 수 있다. 이 악곡에서도 관현악은 도섭에서의 무반주 상태를 지속하는 와중에 창자와 이를 뒷받침하는 소리북으로 구성하고 있다. 앞서 김희조가 창을 강조하기 위하여 선택한 것 중 하나가 관현악을 비우는 것이라 언급한 바 있다. 따라서 <흥보가 中 박 타는 대목>의 작곡가 최지혜 역시 김희조와 마찬가지로의 이유로 도섭에서 창자의 표현을 존중하였음을 알 수 있다.

## 6) 소결

지금까지 최지혜 작·편곡의 창과 국악관현악을 위한 <흥보가 中 박 타는 대목>을 살펴보았다. 이 작품은 1인의 판소리 협연자와 국악관현악 편성으로, 작곡과 편곡이 혼재한다. 장단은 음악적 소재인 동시에 악곡 구조의 부분적인 기반으로 기능하며, 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 서주, 전주, 후주(4장단)가 삽입되었고 창 의 사설은 원곡과 일치한다. 소리북을 창 의 악보 바로 아래에 기보하여 여러 타악기 중 하나가 아닌,

판소리에 대한 반주악기라는 본래 의미를 고수하였다. 여러 소재로 된 타악기의 사용으로 다양한 음색을 구현하였고, 관현악은 리듬을 효과적으로 표현하였다.

관현악은 창에 대한 보조적 역할을 위하여 창 시작과 동시에 밀도의 극적인 대비를 통해 소리의 집중이 창으로 향할 수 있도록 도왔다. 또한 반주의 악기군을 나누어 순차적으로 등장시키고 적절한 밀도를 유지하였다. 관현악은 창의 리듬을 모방하여 주요 리듬 동기로 활용하였으며 강력한 첫 박과 일시적 쉼(pause), 음정 사용의 최소화, 리듬 사용의 최대화, 타현악기 및 타현 주법 등으로 관현악 전체가 타악기가 되어 리듬 보조 역할에 집중하는 것을 확인할 수 있었다.

관현악은 창 음정을 예비하기 위하여 창의 첫 음을 제시하고 강조하는 직접적인 방식과 더불어 창 음정과 본청을 수직적으로 결합하여 예비하는 직·간접적인 방식을 활용하였다.

음화기법 중 첫째, 배경 및 분위기를 표현하기 위하여 관현악은 서주에서 여러 함축적인 표현을 하였는데, 음역, 셈여림, 질감, 당김음을 대비요소로 활용하여 다가올 극적인 반전을 예고하기도 하였다. 둘째, 화자의 어조 및 내적 정서를 표현하기 위하여 관현악은 특수화음 및 불협화음을 사용하였는데, 특히  $E^b_{aug}/D^b$ 이나  $E^b_{aug}/G$  등 증3화음을 통해 생성된 강한 텐션을 특정 가사와 결합하거나, 창의 음정을 텐션음으로 두어 가사 의미를 강조함으로써 화자인 흥보 부부의 간절함을 표현하였다. 또한 수성가락의 창 선율 모방을 고음 악기군뿐 아니라 베이스에서도 시도하였고, 이를 수직적으로 쌓아 특수화음을 생성하기도 하였으며, 가사의 대비를 수성가락 음색의 대비로 표현하기도 하였다. 셋째, 의성어·의태어 표현을 위하여 관현악은 동음 반복으로 톱질을 묘사하였고, 절정 부분에서는 리듬을 강조하고 이를 매우 촘촘한 텍스처로 구현하였다. 이 밖에도 창의 도섭에서 관현악을 비워 창자의 표현에 집중하도록 하였다.

〈흥보가 中 박 타는 대목〉에 사용된 관현악 기법을 종합하면, 관현악 전체가 타악기의 기능을 갖고 창을 리듬적으로 보조하였고, 수성가락은 다양한 음색 변화를 통해 가사 의미와 밀접하게 상호작용하였다.

## Ⅳ. 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법의 시대별 변화 양상

### 1. 주요 관현악 기법

창과 관현악의 상호관계를 중심으로 살펴본 연구대상 다섯 작품의 음악적 특징은 다음과 같다.

첫째, 1972년 작품인 김희조 편곡의 창과 관현악을 위한 춘향가 중 〈범피중류〉는 1인의 판소리 협연자와 국악관현악 편성으로, 장단에 기초한 악곡 구조를 갖추었다. 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 전주 및 간주가 삽입되었고, 사설과 장단은 원곡과 거의 일치한다. 관현악은 창에 대한 보조적 역할을 위해 밀도, 음역, 음량조절을 하였고 간주 시 총주(Tutti), 장단 마무리에서 판소리 소리북의 맺는 가락 구현, 수성가락의 이동 및 축소, 장단의 첫 박 강조 등을 통하여 창에 대한 보조적 역할을 하였다. 관현악은 창 음정을 예비하기 위하여 창의 첫 음을 직접적으로 제시하거나 첫 소절을 전주에 활용하는 한편, 전주에서 본청을 강조하거나 반음계적으로 도입하는 등의 간접적인 시도도 하였다. 관현악은 음화 기법 중 배경 및 분위기를 표현하기 위하여 동음 반복, 찰현악기 트레몰로, 저음 지속음 등을 활용하였다. 화자의 내적 정서를 표현하기 위하여 창의 시김새를 섬세하게 모방하며 화자의 감정 상태를 강조하거나, 관악기 음 클러스터의 활용으로 불안정한 심리 상태를 대변하였다. 또한 의성어·의태어 표현을 위하여 반복과 규칙적인 음형 및 급격한 하행을 활용하였다. 종합적으로 관현악은 전통적인 어법을 바탕으로 기능하였고, 총주(Tutti)의 활용 및 수성가락 악기의 이동과 축소를 통해 반주색채를 변화시켰다.

둘째, 1991년 작품인 김희조 편곡의 가야금병창과 관현악을 위한 춘향



가 중 〈사랑가〉는 1인의 가야금병창 협연자와 국악관현악 편성으로, 장단 혹은 사설의 변화에 기초한 악곡 구조를 갖추었다. 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 전주 및 후주가 삽입되었고, 사설과 장단은 원곡과 거의 일치한다. 관현악은 창에 대한 보조적 역할을 위해 밀도와 음량 축소, 밀도의 대비를 통한 극적 효과 시도, 판소리 소리북 역할의 총주(Tutti) 구현을 비롯한 장단 고유의 특성을 재현하였다. 또한 창이 표현하는 프레이즈 및 특징적인 말투를 재현하였고 수성가락의 음색을 다양하게 하여 가사 표현 및 창에 대한 집중도를 높였다. 관현악은 창 음정을 예비하기 위하여 창의 첫 소절을 관현악 전주에 직접적으로 활용하거나 창의 첫 음정을 제시했다가 이탈하는 등 간접적 시도를 하였다. 음화기법 중 배경 및 분위기의 표현을 위하여 관현악은 수성가락의 음색 변화를 활용하였고, 화자의 내적 정서를 대변하는 악기로 아쟁의 깊고 낮은 음색과 풍부한 성음을 활용하였으며 도약과 확장을 통해 감정의 고조를 표현하였다. 의성어·의태어 표현을 위하여 창 선율에 음의 방향성을 맞춰서 강조하거나 요성으로 결의 변화를 추구하였고, 반복적 어감을 갖는 단어에는 16분음표를 활용하였다. 종합적으로 관현악은 주로 유니즌으로 연주하였고, 부분적으로는 악기 간 상호작용을 하였으며, 가야금의 반주 비중이 높았다.

셋째, 2005년 작품인 김대성 편곡의 창과 관현악을 위한 〈수궁가〉는 1인의 판소리 협연자와 국악관현악 편성으로, 장단에 기초한 악곡 구조를 갖추고 있다. 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 전주 및 간주, 후주가 삽입되었고, 사설과 장단은 원곡과 거의 일치한다. 관현악은 창에 대한 보조적 역할을 위해 밀도 및 음량조절, 수성가락의 다양한 활용, 판소리 소리북 역할의 확대 및 다양한 양상의 구현, 지속적 폴리리듬을 활용하였다. 관현악은 창 음정을 예비하기 위하여 직접적인 방식뿐 아니라 새로운 음계의 정체성을 제시하여 창자의 적응을 돕는 간접적인 방식도 사용하였다. 음화기법 중 배경 및 분위기의 표현을 위하여 관현악은 화음 지속음, 수성가락의 음색 변화를 활용하였고, 화자의 어조 및 내적 정서를

표현하기 위하여 비화성음, 창 선율의 근접 모방을 통한 정교한 짜임새, 반음계적 확대, 불협화음의 사용을 비롯하여 여러 요소를 유니즌으로 결합하였다. 의성어·의태어 표현을 위하여 관현악은 특정 가사의 선율과 리듬을 관현악 총주, 다이내믹 등으로 강조하였다. 종합적으로 거문고가 반주의 영역을 벗어나 주체적인 짜임새를 만들어나갔고, 정교한 대위 텍스처를 비롯한 여러 기법의 결합으로 표현의 영역을 넓혔으며, 창뿐 아니라 관현악 간의 상호작용도 이루어졌다.

넷째, 2013년 작품인 황호준 작곡의 〈국악관현악을 위한 범피중류〉는 1인 혹은 2인의 판소리 협연자와 국악관현악 편성으로, 원곡의 사설과 장단을 부분적으로 차용 후 아니리로 재구성하거나 새로운 가사를 창작하였다. 관현악은 창에 대한 보조적 역할을 위하여 밀도, 음량, 질감의 대비를 통해 창으로의 집중을 도왔고, 쉼(pause)을 효과적으로 활용하였다. 창 음정에 대한 예비로는 창의 첫 음을 지속 후 강조하는 직접적인 예비와 창 음정으로부터 보조적 이탈을 통해 간접적으로 예비하는 방식을 사용하였다. 음화기법 중 배경 및 분위기를 표현하기 위하여 관현악은 도입부에서 기초동기 등을 활용하여 서사적 이미지를 구축하였고, 대위 텍스처를 촘촘하게 엮어나갔다. 화자의 어조 및 내적 정서를 표현하기 위하여 특수화음을 특정 가사와 결합하거나 텐션 음을 강박에 배치하기도 하였다. 의성어·의태어 표현을 위하여 태평소 음색, 동음 반복 베이스, 급격한 반음계적 하행, 서로 다른 질서의 폴리리듬 등을 활용하였다. 종합적으로 관현악이 창뿐 아니라 아니리에 대한 보조적 역할도 하였고, 창자 내면의 정서를 대변하는 주제 선율의 제시와 발전을 통해 관현악에 주체성을 부여하였다.

다섯째, 2021년 작품인 최지혜 작·편곡의 창과 국악관현악을 위한 〈홍보가 中 박 타는 대목〉은 1인의 판소리 협연자와 국악관현악 편성으로, 형식적으로는 원곡에 없는 관현악 서주, 전주, 후주가 삽입되었고 창의 사설은 원곡과 일치한다. 관현악은 창에 대한 보조적 역할을 위하여 밀

도의 극적 대비를 통해 창으로의 집중을 도왔고, 창 의 리듬을 모방 후 주요 리듬 동기로 활용하거나 관현악 전체가 타악기가 되어 리듬 보조 역할에 집중하기도 하였다. 관현악은 창 음정을 예비하기 위하여 직접적인 방식과 더불어 창 음정과 본청을 수직적으로 결합하여 예비하는 직·간접적인 방식을 활용하였다. 음화기법 중 배경 및 분위기의 표현을 위해 관현악은 서주에서 여러 함축적인 표현을 통해 극적 반전을 예고하였다. 화자의 어조 및 내적 정서의 표현을 위해 특수화음 및 불협화음, 수성가락을 활용하였고, 의성어·의태어 표현을 위하여 동음 반복 및 리듬을 강조하고 촘촘한 텍스처로 구현하였다. 종합적으로 관현악의 리듬 보조 기능이 강화되어 관현악 전체가 타악기의 기능을 하며 창을 보조하였고, 수성가락은 가사의 의미와 밀접하게 상호작용하였다.

위의 내용을 바탕으로 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법을 정리하면 다음의 [표 27]과 같다.

[표 27] 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법

|                             |           | 범피중류<br>(1972)                            | 사랑가<br>(1991)   | 수궁가<br>(2005)  | 국악관현악을<br>위한<br>범피중류<br>(2013)                    | 홍보가 中<br>박타는 대목<br>(2021)   |
|-----------------------------|-----------|---|---|--|---|---|
| 1.<br>창에<br>대한<br>보조적<br>역할 | ①<br>밀도   | 창의 등장과 함께 밀도를 낮추고 음량을 조절                  |   |  |   |   |
|                             |           | 간주 총주(Tutti)                              |   | 간주 시 반주 질감 및 밀도의 극적 대비   |   |   |
|                             |           | 관소리의 소리북 가락을<br>총주(Tutti)로 구현             |   | 관소리의 소리북 가락을<br>여러 악기 간 다양한 양상으로 구현<br>(범피중류 2악장은 총주로 구현)          |   |   |
|                             |           |   |   | 아니리에서<br>밀도 조절   | 악기군별<br>순차적 등장<br>및 적정 밀도<br>유지                   |   |
|                             | ②<br>수성가락 | 악기 이동<br>및 축소로<br>반주색채<br>변화              | 창의<br>특징적인<br>말투나<br>프레이즈<br>재현<br><br>악기 이동<br>음색 변화 | 거문고에<br>주체성 부여<br><br>가락의 확장<br><br>악기 이동<br>음색 변화                 | 악기 이동<br>및 화음으로<br>음색 변화                          | 베이스에서<br>창을 모방<br><br>수직적<br>배치로<br>특수화음<br>생성<br><br>음색 대비로<br>가사 대비<br>표현             |
|                             |           | 첫 박<br>포르테<br>강조<br><br>폴리리듬<br>지속성<br>없음 | 중모리 9박<br>악센트<br>구현 및<br>변용<br><br>폴리리듬<br>지속성<br>없음  | 북 가락<br>모방으로<br>리듬 동기<br>생성 및<br>패턴화<br><br>지속적<br>폴리리듬의<br>강한 에너지 | 강박<br>쉽(pause)<br><br>불규칙한 쉽<br><br>강력한<br>첫 박 제시 | 창의 리듬을<br>주요 리듬<br>동기로 활용<br><br>강력한<br>첫 박 제시<br><br>관현악의<br>리듬 보조<br>역할 및 타악<br>기능 강화 |
| ③<br>리듬                     |           |   |   |  |   |   |

|                 |           | 범피중류<br>(1972)                        | 사랑가<br>(1991)                              | 수궁가<br>(2005)                                | 국악관현악을<br>위한<br>범피중류<br>(2013)                              | 홍보가 中<br>박타는 대목<br>(2021)                               |
|-----------------|-----------|---------------------------------------|--|--|---|---|
| 1. 창에 대한 보조적 역할 | ④ 화성      | 2, 3화음<br>부분적<br>등장<br>(화성적<br>기능 없음) | 창의<br>첫 음을<br>전타음으로<br>해석<br>(화성 효과<br>미비) | 화음의<br>점진적 확대<br><br>7음, 9음<br>비화성음·<br>불협화음 | 베이스<br>보조적<br>비화성음<br><br>증·감<br>불협화<br><br>부증6화음<br>등 특수화음 | 베이스<br>경과적<br>비화성음<br><br>계류음,<br>증·불협화<br><br>특수화음     |
|                 | ⑤ 대위      | 근접 모방<br>연속성<br>없음                    | 창 당김음<br>모방 시<br>음정과<br>호흡에<br>변화          | 창 선율의<br>근접 모방<br><br>여러 성부<br>간 정교한<br>텍스처  | 창 선율의<br>모방<br><br>매우<br>춤춤한<br>텍스처                         | 창과<br>관현악의<br>메기고 받는<br>형식<br><br>춤춤하고<br>정교한<br>리듬 텍스처 |
| 2. 창 음정의 예비     | 직접적       | 첫 음 제시                                |  |  |   |   |
|                 | 예비        | 첫 소절을 전주에 활용                          |  |  | 지속적<br>베이스  | 창 음정과<br>본청의<br>수직적 결합                                  |
|                 | 간접적<br>예비 | 전주에서<br>본청 강조<br><br>반음계적<br>도입       | 전주에서<br>창 음정<br>제시 후<br>이탈                 | 전주에서<br>새로운 조의<br>정체성 제시                     | 창 음정 제시<br>후 보조적<br>이탈                                      |   |

|                        |  | 범피중류<br>(1972)  | 사랑가<br>(1991)  | 수궁가<br>(2005)   | 국악관현악을<br>위한<br>범피중류<br>(2013)   | 홍보가 中<br>박타는 대목<br>(2021)  |
|------------------------|--|---|--|---|--|--|
| 3.<br>음<br>화<br>기<br>법 | ① 배<br>경<br>및<br>분<br>위<br>기                     | 가야금<br>연팅김-<br>동음반복<br><br>현악기<br>지속적<br>트레몰로<br><br>피리의<br>저음<br>지속으로<br>긴장 조성 | 수성가락의<br>음색 변화로<br>시간의 경과<br>표현                      | 화음 지속음<br><br>베이스 파트<br>대아쟁<br>아르코로<br>묵직한 음색<br><br>수성가락의<br>음색 변화로<br>밤의 여정<br>표현                                     | 도입부<br>서사 이미지<br>구축<br><br>기초동기 간<br>모방-춤춤<br>대위 텍스처<br><br>감5도·증4도·<br>부증6화음<br><br>급변하는<br>관현악의<br>밀도와 질감          | 서주에서<br>함축적<br>표현으로<br>다가올 극적<br>반전 예고<br>(음 방향성,<br>셈여림,<br>질감, 당김음)  |
|                        | ② 화<br>자<br>의<br>어<br>조<br>및<br>내<br>적<br>정<br>서 | 창의<br>시김새를<br>섬세하게<br>모방하여<br>감정 상태<br>강조<br><br>클러스터·<br>불협화로<br>내적 긴장<br>대변   | 소아쟁이<br>이도령의<br>애달픈 내적<br>정서 대변<br><br>선율의<br>도약과 확장 | 비화성음과<br>결합된<br>베이스의<br>반음계적하행<br><br>창 선율의<br>대위적 모방<br><br>선율의<br>반음계적<br>확대<br><br>여러 요소를<br>유니즌으로<br>두껍게 결합<br>후 강조 | 특수화음과<br>특정 가사의<br>결합<br><br>텐션 음의<br>의도된<br>강박 배치로<br>복잡한<br>내면 표현<br><br>창자 내면의<br>정서를<br>대변하는<br>주제 선율의<br>주체적 발전 | 특수화음과<br>특정 가사의<br>결합<br><br>관현악의<br>상·하행 교차<br>진행<br><br>창 음정과외<br>의도된<br>불협화<br><br>텐션 음의<br>의도된<br>강박 배치<br><br>톤의 변화<br><br>수성가락<br>상호작용<br><br>여러 요소의<br>일시적<br>유니즌 |

|    |                        | 범피중류<br>(1972)  | 사랑가<br>(1991)   | 수궁가<br>(2005)   | 국악관현악을<br>위한<br>범피중류<br>(2013)   | 홍보가 中<br>박타는 대목<br>(2021)   |
|----|------------------------|---|---|---|--|---|
| 3. | ③의성어·의태어<br>음화기법<br>표현 | 반복적인<br>동음과<br>규칙적인<br>음형으로<br>복소리<br>묘사<br><br>급격한<br>하행 | 관현악 음의<br>방향성을<br>창의 선율에<br>맞추어 함께<br>강조<br><br>요성의<br>활용으로<br>결의 변화<br>추구<br><br>16분음표<br>반복으로<br>반복적 어감<br>표현 | 특정 가사의<br>선율, 리듬을<br>관현악 총주<br>및 악센트,<br>다이내믹을<br>통해 강조 | 태평소<br>음색 활용<br><br>동음 반복<br>베이스<br><br>급격한<br>반음계적<br>하행<br><br>음 방향성이<br>서로 다른<br>폴리리듬<br><br>여러 요소의<br>촉촉한 배치 | 동일리듬<br>유니즌,<br>동음 반복,<br>스타카토,<br>점진적<br>크레센도 등<br>여러 요소의<br>결합과 확장<br><br>가야금<br>연팅김<br><br>비화성음의<br>강박 배치와<br>해결 |

## 2. 주요 관현악 기법의 시대별 변화 양상

앞의 내용을 토대로 주요 관현악 기법의 변화 양상을 살펴보겠다.

첫째, 창에 대한 관현악의 보조적 역할이다. 관현악은 창의 등장과 함께 밀도를 낮추고 음량을 조절하던 방식에서 나아가 밀도의 대비를 통해 극적 효과를 추구하였고, 이러한 양상은 점차 강화되었다. 이는 비단 총주(Tutti)에서 악기를 몇 가지 덜어내는 방식이 아닌, 악기의 음색과 음형 모두에 변화를 주어 총체적인 반주의 질감을 변화시킴으로써 선명한 대비를 이루었다. 또한 창에서만 이루어지던 보조적 역할이 아니리를 수용하는 것으로도 확장되었는데, 이때 관현악은 아니리의 배경에서 밀도 조절로 톤을 유지하며 창자의 표현을 보조하였다. 진양조의 마무리에서 판소리 소리북의 맺는 가락을 관현악이 구현하는 점은 모든 시대에 공통됐으나, 초기에는 총주(Tutti)나 유니즌의 양상이었다면 점차 여러 악기

에 걸쳐 널리 분포되며 변화하는 양상을 보였다. 이는 관현악의 성부가 수직적으로 크게 확대된 것과 관련 있다.

수성가락은 악기의 이동 및 축소로 반주색채를 변화시키던 양상에서 창 의 특징적인 말투를 재현해 내고, 나아가 모방과 변화를 수반하는 경향까지 새롭게 보였다. 또한 선율악기만이 아닌 베이스를 담당하는 저음역의 악기에서도 수성가락을 연주하였고, 수성가락을 수직적으로 쌓아 특수화음을 생성하거나 가사의 대비를 수성가락 음색의 대비로 표현하는 등 가사와 밀접한 상호작용을 하였다. 초기에 창 선율에 의존적이던 수성가락의 표현 범위는 확장되어 관현악의 어법을 다채롭게 하는 것에 일조하였다.

리듬은 첫 박을 강조하거나 장단의 특징적인 부분을 구현하는 방식을 통해 창자가 박자의 흐름을 잘 인지하도록 돕는 역할을 해왔다. 여기에 폴리리듬을 활용하고 지속성을 부여함으로써 강한 에너지를 유발하게 되었다. 또한 쉼표나 쉼(pause)으로 관현악도 창 의 연주자가 되어 노래하듯이 호흡하였으며, 관현악 전체가 리듬 보조에 집중하여 타악기의 역할을 하기도 하였다. 이처럼 창에 대한 관현악의 리듬 보조 역할은 구체화됨과 동시에 강화되었다.

화성은 김희조의 작품에서도 부분적으로 등장하나, 수직·수평적 관점 모두를 고려했을 때 거의 사용되지 않았다. 이후 3화음, 7화음, 이끔음의 사용 및 기능화성 등 서양의 조성 음악 어법을 적극적으로 수용하였고 화성의 범위는 7음, 9음의 개입으로 인해 전타음, 변이음, 계류음 등의 비화성음까지 확장되었다. 그리고 증화음, 감화음 및 부증6화음 등의 불협화음과 특수화음까지 아울러 사용함으로써 그 범위가 더 확장된 것을 확인할 수 있었다. 특히 불협화음처럼 강한 텐션을 가진 화성은 기능화성의 용법 안에서 보조적으로 사용되다가 점차 의도적으로 강박에 배치되는 등 용법을 탈피하는 양상을 보였다.

대위는 창 의 선율에 대한 근접 모방이 점차 지속화되고 여러 성부 간으로 퍼지며 정교한 텍스처를 구성하게 되었다. 나아가 그 틈을 줄여나가며 더욱 촘촘해지는 등 리듬 텍스처도 변화하였다. 이렇듯 대위 텍스



처가 섬세해질 수 있었던 원인은 관현악에서 각 성부의 개성을 존중하는 동시에 독립성을 부여했기 때문으로 해석할 수 있다.

둘째, 창 음정의 예비에 관한 변화 양상이다. 창 음정을 관현악이 예비할 때 시대를 아울러 공통으로 나타나는 특성은 직접적 방식으로, 첫 음을 직접 제시 및 강조하거나 첫 소절을 전주에 활용하였다. 창 음정을 간접적으로 예비하는 방식으로는 본청을 강조하거나 창 음정을 제시 후 의도적으로 이탈하기도 하였다. 또한 곡의 중간에 전조가 될 경우, 새로운 조의 정체성을 파악할 수 있는 음계와 시김새 등을 함축적으로 전주에 담아 창자가 새로운 조에 쉽게 적응할 수 있도록 도왔다. 한편 창 음정과 본청을 수직적으로 결합하며 창 음정에 대한 직접적·간접적 예비를 동시에 하는 방식도 새롭게 활용되었다.

셋째, 음화기법 중 배경 및 분위기를 표현하는 양상은 가야금의 연뿔김, 찰현악기 트레몰로, 관악기 저음 지속음 등 악기의 결을 활용하여 수평적으로 지속하는 기법에서 점차 수직적으로 확대되었다. 또한 성부 간 모방을 통해 대위 텍스처를 촘촘하게 만들고, 관현악의 밀도와 질감을 급진적으로 변화시켰으며, 음의 방향성도 고려됨에 따라 표현의 폭을 넓혔다.

화자의 어조 및 내적 정서를 표현하는 양상은 특정 가사의 선율과 시김새를 섬세하게 모방하던 방식에 특정 악기의 음색을 활용하는 방식이 더해졌다. 이후 수용된 화성과 대위는 점차 그 사용법이 확대됨에 따라 다 각도로 활용되었다. 이 밖에도 창 선율의 대위적 모방, 어조에 따른 질감의 변화, 특정 가사와 특수화음의 결합, 화자 내면의 정서를 대변하는 관현악 주제의 주체적 발전, 창 음정과 의도된 불협화가 나타났다.

의성어·의태어 표현을 위하여 활용된 방식 중 급격한 하행은 반음계적 하행으로, 더욱 짧은 시간 내에 효과적으로 진행하도록 변화하였다. 또한 여러 요소가 결합한 뒤 촘촘하게 배치되었으며 이후 확장되는 양상을 확인할 수 있었다.

위의 내용을 바탕으로 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법의 시대별 변화 양상을 정리하면 다음의 [표 28]과 같다.

[표 28] 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법의 시대별 변화 양상

|                 |       | 1972   | →      | 2021   |
|-----------------|-------|--|--------|--------|
|                 |       | (1991)   | (2005) | (2013) |
| 1. 창에 대한 보조적 역할 | 밀도    | <b>①관현악의 극적 효과 강화</b><br>밀도의 대비로 극적 효과 추구 → 반주 질감의 총체적 변화에 따른 극적 대비 효과 강화<br><br><b>②보조 영역의 확대</b><br>창외 보조적 역할 → 아니리카까지 수용<br><br><b>③관현악 성부의 수직적 확대</b><br>총주(Tutti) · 유니즌으로 소리북 맺는 가락의 관현악 구현 → 여러 악기 간 분포와 변화 수반 |        |        |
|                 | 수성 가락 | <b>수성가락의 상호작용</b><br>악기의 이동 및 축소로 반주색채 변화 → 창외 특징적 말투 재현 → 모방과 변화 수반 → 악기군의 확대와 수직화 → 가사와 밀접한 상호작용   |        |        |
|                 | 리듬    | <b>구체화 및 강화</b><br>박자 흐름에 대한 창자의 인지를 도움 → 폴리리듬 · 쉼표 · 쉼(pause)의 활용으로 호흡 표현 → 관현악 전체가 타악기의 역할을 하는 등 구체화 · 다양화   |        |        |
|                 | 화성    | <b>①화성의 점진적 수용</b><br>화성의 기능 없음 → 3·7화음, 이끔음 등 기능화성, 서양의 조성음악 어법 구현 → 7·9음, 전타·변이·계류음 등 비화성음 → 증·감, 부증6화음 등 불협화음과 특수화음<br><br><b>②용법의 탈피</b><br>불협화음의 보조적 사용 → 불협화음의 의도된 강박 배치                                       |        |        |
|                 | 대위    | <b>각 성부의 개성과 독립성 존중</b><br>근접 모방의 지속화에 따른 여러 성부 간 정교한 텍스처 → 리듬 텍스처의 변화 수반  |        |        |

|                                  |                                 | 1972<br>(1991)   | →<br>(2005) | 2021<br>(2013)         |
|----------------------------------|---------------------------------|--|-------------|------------------------|
| 2.<br>창<br>음<br>정<br>의<br>예<br>비 | 직접적<br>예비                       | ① 첫 음 제시 (통상적·공통적 활용)<br>② 첫 소절을 전주에 활용  |             | 창 음정과<br>본청의<br>수직적 결합 |
|                                  | 간접적<br>예비                       | ① 본청 강조<br>② 반음계적 도입<br>③ 의도적 이탈(4도 혹은 2도의 보조적 이탈)<br>④ 새로운 조의 정체성 제시  |             |                        |
| 3.<br>음<br>화<br>기<br>법           | ①<br>배경<br>및<br>분위기             | 음색의 결을 활용한 수평적 지속 → 수평·수직적 확대 →<br>춤춤해진 대위의 텍스처 · 급변하는 관현악 밀도와 질감 →<br>음의 방향성 고려로 표현의 폭 확대                           |             |                        |
|                                  | ②<br>화자의<br>어조<br>및<br>내적<br>정서 | 특정 가사의 선율 · 시김새 모방 → 특정 악기의 음색 활용 →<br>화성과 대위법 수용 및 사용 방식의 확대 → 내면의 정서를 대<br>변하는 관현악 주제의 주체적 발전 → 창 음정과의 의도된 불<br>협화 |             |                        |
|                                  | ③<br>의성어<br>·<br>의태어<br>표현      | 급격한 하행 → 반음계적 하행 · 더욱 빠르고 길게 · 춤춤한<br>붙임새로 강한 자극 → 여러 요소의 결합과 확장   |             |                        |

### 3. 동일 원곡 〈범피중류〉의 비교

김희조가 1972년에 편곡한 창과 관현악을 위한 심청가 중 〈범피중류〉와 황호준이 2013년에 작곡한 〈국악관현악을 위한 범피중류(泛彼中流)〉는 모두 심청가 중 '범피중류' 대목을 원곡으로 한다. 두 악곡 사이에는 41년이라는 시간과 더불어 편곡과 작곡이라는 작업 방식을 비롯한, 음악적 특징에 차이가 있다. 각각 악곡의 형식과 분석 내용을 토대로 동일 원곡이 어떠한 차이점을 갖는지 정리하면 다음의 [표 29]와 같다.

[표 29] 동일 원곡 〈범피중류〉의 비교

| 원곡     | 심청가 중 범피중류  |  |
|--------|---|--|
| 악곡     | 김희조 편곡,<br>창과 관현악을 위한 심청가 중<br>〈범피중류〉(1972)                               | 황호준 작곡,<br>〈국악관현악을 위한<br>범피중류(泛彼中流)〉(2013)         |
| 협연     | 1인의 판소리 창자  | 1인 혹은 2인의 판소리 창자                                   |
| 악장 구성  | 총 5악장<br>1.범피중류<br>2.한 곳을 당도하니<br>3.북을 두리둥둥<br>4.심청이 거동봐라<br>5.해당은 풍랑을 쫓고 | 총 3악장<br>1.떠나가고<br>2.범피중류<br>3.황학수를 당도하니           |
| 악장 구분  | 원곡 장단에 의한 구분  | 서사에 의한 구분  |
| 사설     | 원곡 사설을 그대로 활용   | 원곡 사설의 부분적 차용 및 재창작                                |
| 장단     | 원곡과 일치  | 자유로운 변박 및 다른 장단 사용(예:터벌림)                          |
| 편성 타악기 | 북(장고), 큰북   | 팀파니, 장고, 대고, 소리북, 심벌, 박, 우드블럭, 팽과리, 정주, 징, 공, 슬레이벨 |
| 전주 간주  | 창의 도입을 예비하는 2~4장단의 관현악 전주 및 간주  | 서사적 표현 및 동기를 활용한 관현악 전주 및 간주                       |

| 원곡        |                       | 심청가 중 범피중류  |  |
|-----------|-----------------------|---|--|
| 악곡        |                       | 김희조 편곡,<br>창과 관현악을 위한 심청가 중<br>〈범피중류〉(1972)   | 황호준 작곡,<br>〈국악관현악을 위한<br>범피중류(泛彼中流)〉(2013)   |
| 음악적<br>특징 | 창에<br>대한<br>보조적<br>역할 | <p><b>① 밀도</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ 간주 시 총주(Tutti)</li> <li>■ 장단 마무리 북 맺는 가락을 총주로 구현</li> </ul> <p><b>② 수성가락</b></p> <p>악기 이동 및 축소로<br/>반주색채 변화</p> <p><b>③ 리듬</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ 첫 박을 포르테로 강조</li> <li>■ 폴리리듬 지속성 없음</li> </ul> <p><b>④ 화성</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ 부분적 음 클러스터</li> <li>■ 2화음, 3화음이 부분적으로 등장하나 화성적 기능 없음</li> </ul> <p><b>⑤ 대위</b></p> <p>연속성 없는 근접 모방</p> | <p><b>① 밀도</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ 간주 시 반주 질감 및 밀도의 극적 대비</li> <li>■ 장단 마무리 북 맺는 가락의 총주(2악장) 및 성부·악기 간 다양한 구현</li> <li>■ 아니리에서의 밀도 조절</li> </ul> <p><b>② 수성가락</b></p> <p>악기 이동 및 화음 생성으로<br/>반주색채 변화</p> <p><b>③ 리듬</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ 성부의 수직적 결합으로 인한 강력한 첫 박 제시</li> <li>■ 쉼(pause)의 다양한 활용</li> </ul> <p><b>④ 화성</b></p> <p>비화성음, 증·감, 부증6화음 등 불협화음과 특수화음</p> <p><b>⑤ 대위</b></p> <p>창 선율의 모방 및 관현악 성부 간 매우 촘촘한 텍스처</p> |
|           | 창<br>음정<br>의<br>예비    | <p><b>① 직접적 예비</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ 첫 음 제시</li> <li>■ 첫 소절을 전주에 활용</li> </ul> <p><b>② 간접적 예비</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ 전주에서 본청 강조</li> <li>■ 창 음정으로의 반음계적 도입</li> </ul>  | <p><b>① 직접적 예비</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ 첫 음 제시 및 지속</li> <li>■ 지속적 베이스로 제시</li> </ul> <p><b>② 간접적 예비</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ 전주에서 본청 강조</li> <li>■ 창 음정 제시 후 보조적 이탈(2도)</li> </ul>  |

| 원곡        |                  | 심청가 중 범피중류   |  |
|-----------|------------------|--|--|
| 악곡        |                  | 김희조 편곡,<br>창과 관현악을 위한 심청가 중<br>〈범피중류〉(1972)            | 황호준 작곡,<br>〈국악관현악을 위한<br>범피중류(泛彼中流)〉(2013)   |
| 음악적<br>특징 | 음<br>화<br>기<br>법 | ①무거운 분위기<br>지속 연주<br>(가야금 연퉁김, 트레몰로,<br>관악기 저음 지속)     | ①무거운 분위기<br>■ 도입부 서사 이미지 구축을<br>위하여 기초동기, 특징있는 단편,<br>변화음, 복선법 등 활용<br>■ 동기 간 모방으로<br>춤춤한 대위 텍스처 구성<br>■ 감5도, 증4도, 부증6화음 등<br>불협화·특수화음 사용<br>■ 급변하는 관현악 밀도와 질감 |
|           |                  | ②가사 의미 강조<br>특정 가사 선율의 섬세한 모방                          | ②가사 의미 강조<br>특정 가사를 특수화음과 결합   |
|           |                  | ③화자의 내적 긴장<br>클러스터와 불협화                                | ③화자의 내적 긴장<br>■ 텐션 음의 의도적 강박 배치<br>■ 창자 내면의 정서를 대변하는<br>주제 선율의 주제적 발전  |
|           |                  | ④의성어·의태어 표현<br>■ 동음 반복<br>■ 규칙적 음형<br>■ 급격한 하행         | ④의성어·의태어 표현<br>■ 동음 반복 베이스<br>■ 급격하고 빠르고 긴<br>반음계적 하행<br>■ 서로 다른 방향성의 폴리리듬<br>■ 여러 요소의 춤춤한 배치  |
|           | 기<br>타           | ■ 창자가 음악의 흐름을 주도<br>■ 원곡의 흐름을 바탕으로 창<br>선율에 반주를 붙이는 편곡 | ■ 창자와 관현악이 함께<br>음악의 흐름을 주도<br>■ 관현악 성부의 수직적 확대<br>■ 유율타악기 및 베이스 타악기<br>활용으로 리듬 성부 보완,<br>음향 확대, 음색의 다양화 추구<br>■ 원곡의 이미지를 바탕으로 둔,<br>작곡가의 창의성이 반영된 작곡          |

## 4. 판소리 협주곡의 남은 과제와 방향성

지금까지 살펴본 판소리 협주곡 연구를 바탕으로 남은 과제와 앞으로의 방향성에 대해 다음과 같이 논하고자 한다.

### ① 소재의 다양화

판소리 협주곡의 주요 소재는 판소리 다섯 마당 중 눈대목으로, 앞서 심청가에서 춘향가, 흥보가의 순서로 그 집중도가 시대에 따라 이동하는 양상을 확인하였다. 한편, 악곡의 소재가 인기 있는 특정 대목에만 집중되는 것은 경계할 필요가 있는데, 비단 소재 범위의 편협뿐 아니라 전통 판소리에서의 레퍼토리 축소로 이어질 수 있기 때문이다. 따라서 아직 널리 알려지지 않은 대목들에서도 판소리 협주곡으로의 가능성을 찾는 시도가 이루어져 소재의 다양화를 추구해야 할 것이다.

### ② 한자어 사설의 풀이

판소리 사설은 한자어의 비중이 높아 듣는 사람이 그 뜻을 해석하는 데에 어려움을 겪을 수 있다. 관객이 가사를 보지 않고 들으면서도 바로 이해할 수 있도록 하는 것은 공감 및 정서적 공유와도 밀접한 연관성이 있다. 따라서 판소리 원곡의 사설을 활용하는 과정에서 한자어들을 알기 쉽게 풀어내거나 현대적 감각을 반영하는 작업에 대한 필요성이 요구되고 있다. 가사가 원활하게 전달되었을 때 관객이 창자의 소리에 집중할 수 있고 곡에 대한 이해와 공감에도 도움이 될 수 있을 것이다.

### ③ 도섭을 활용한 카덴차(cadenza)

판소리의 도섭은 창자가 장단의 틀을 떠나 불임새를 자유롭게 표현하는 부분으로, 관객은 창자의 감정 표현을 따라가며 소리의 섬세한 영역 또한 감상할 수 있다. 한편 기악 협주곡의 카덴차는 연주자의 기교가 최대한 발휘되는 솔로 부분으로, 기술적 경지뿐 아니라 클라이맥스로의 기능도 갖기 때문에 협주곡 양식에서 중요하게 다루어지고 있다. 도섭과 카

덴차에는 고도의 예술적 표현이라는 접점이 있으나 판소리 협주곡에는 아직 카덴차가 형식적으로 확립되지 않았다. 따라서 이를 판소리 협주곡에도 활용한다면 앞으로의 창작과 연구에 도움이 될 수 있을 것이다.

#### ④ 아니리의 가능성 탐구

앞서 창에 대한 관현악의 보조적 역할이 아니리로도 확대된 것을 확인하였다. 아니리는 관객이 이야기의 흐름을 파악할 수 있도록 도움을 주는 동시에 음악적으로 활용되었을 때 창자의 어조 등에 다양성을 부여할 수 있다. 이러한 아니리의 가능성을 탐구한다면 창에서 얻을 수 있는 효과와는 또 다른 톤의 극적 효과를 기대할 수 있을 것이다.

#### ⑤ 극(劇) 기능의 강화

판소리 협주곡을 창작하는 과정에서 관현악 기법과 음향, 혹은 기교 등에 중심이 치우치게 될 경우, 본래 판소리가 갖는 서사적 특질이 축소되거나 드러나지 않을 우려가 있다. 따라서 이야기의 흐름이 중심에 놓일 수 있도록 형식적인 기반을 마련할 필요가 있는데, 예를 들어 2인 이상의 협연자가 배역을 나누어 노래하는 입체창의 개념을 바탕으로 두거나, 소형 창극과 관현악의 만남 등의 시도가 이루어질 수 있다. 판소리가 가진 극의 기능을 강화하여 이야기를 더욱 흥미롭게 전달할 수 있다면 예술성과 대중성의 양립 또한 실현될 수 있을 것이다.

#### ⑥ 표준 청(key)의 합의

창자에 따라 청이 다른 것은 무반주인 판소리에서와는 달리 기악과 함께 연주했을 때 여러모로 고려해야 할 사항들이 있다. 남·녀 혼성 창이나 소규모의 기악 반주에서는 대개 사전협의 과정을 거쳐 유동적으로 청을 조율하지만, 이러한 유동적 조율 방식은 국악관현악의 경우, 대규모의 인원과 악보가 필요하다는 특성 때문에 효율적이지 않을 수 있다. 현행 판소리 협주곡의 경우 원곡의 청을 그대로 따르거나 협연자의 청을 미리 파악한 뒤 그에 맞추어 작업하는 방식을 주로 활용한다. 하지만 이러한



방식 또한 최초 협연자 이후로 다른 협연자에 맞추어 편곡을 다시 해야 할 우려가 있으며, 이러한 작업의 번거로움이 연주의 활성화에 영향을 끼칠 수도 있다. 따라서 E<sup>b</sup>이나 D<sup>b</sup> 등 표준으로 삼을 수 있는 청에 관하여 관현악단과 작곡가, 그리고 판소리 연주자 간의 심도 있는 논의가 필요한 시점이다.

#### ⑦ 가야금병창 기보 방식의 합리적 기준 마련

가야금병창 연주자들은 대개 산조가야금의 이조 기보에 익숙한 편이어서 작곡가가 관현악 악보를 작업할 때 가야금 부분만 따로 이조 표기를 하기도 한다. 하지만 이것이 가야금병창 협주곡 악보에서는 여러 가지 불편한 점을 발생시킨다. 협연 창 의 선율은 실음으로, 병창의 가야금 선율은 이조로, 나머지 관현악은 실음으로 기보하는 등 여러 기보 체계를 혼용하는 것은 작곡자와 협연자, 지휘자, 그리고 관현악 연주자 간의 즉각적인 소통을 어렵게 할 수 있다. 또한 서로 악보가 달라 혼란을 유발하는 등 효율을 떨어뜨릴 우려가 있어 가야금병창 기보 방식의 합리적인 기준에 관한 논의가 필요하다. 앞으로 소통상의 문제를 줄이고 작업 효율을 높일 수 있는 효과적인 방안이 마련된다면, 가야금병창 협주곡의 창작과 연구 또한 더욱 활발해질 수 있을 것으로 기대한다.

## V. 결론

본 논문은 판소리 협주곡의 양식 변화를 통시적으로 고찰한 연구이다. 특히 협연 주체인 창과 이를 보조하는 관현악의 역할을 비롯한 둘 사이의 상호관계가 시대의 흐름에 따라 어떻게 달라졌는지 알아보고 앞으로의 방향성을 논하는 것이 그 목적이다. 이를 위하여 판소리 협주곡의 발생부터 현재까지를 네 개의 시대로 구분하여 흐름에 따른 전개 양상을 살펴본 뒤 경향성을 파악하였다. 이후 창과 관현악 사이의 상호작용을 중심으로 관현악에 쓰인 어법의 기능 및 효과를 비롯하여, 시대의 흐름에 따른 변화의 양상과 그 원인도 함께 고찰하였다. 이에 따른 결과는 다음과 같다.

첫째, 판소리 협주곡의 전개 양상이다.

‘초기 판소리 협주곡’은 1971년 최초 발생하여 1989년까지 김희조에 의해 초석을 다졌다. 이 시대 유일한 작곡가인 그는 총 13개의 작품을 창작하였다. 작품의 소재로는 판소리 다섯 마당 중 심청가, 춘향가, 흥보가, 적벽가의 네 개 마당이 활용되었으며, 소재 집중도는 심청가에서 춘향가로 이동하는 경향을 보였다. ‘1990년대 판소리 협주곡’ 시대에는 3명의 작곡가가 총 7개의 작품을 창작하였다. 이 시대에 판소리 완창 협주곡이 등장하였고, 협연 형태는 가야금병창으로, 소재 범위는 수궁가로 확대되었으며, 소재로는 수궁가가 가장 많이 활용되었다. ‘2000년대 판소리 협주곡’ 시대에는 13명의 작곡가가 총 21개의 작품을 창작하였다. 소재로 춘향가가 가장 많이 활용되었고, 흥보가의 활용도가 큰 폭 상승하였다. ‘2010년대 이후 판소리 협주곡’ 시대에는 21명의 작곡가가 총 27개의 작품을 창작하였다. 협연 형태가 거문고병창으로 확대되었고, 여러 악단에서 기획된 판소리 콘셉트의 공연을 통해 다수의 작품이 초연되었다. 작품 소재로 흥보가가 가장 많이 활용되었고, 적벽가의 활용도가 크게 상승하였다.

지난 50여 년 동안 34명의 작곡가에 의해 총 68개의 판소리 협주곡이 창작되었다. 특히 김희조는 판소리 협주곡의 발생을 비롯하여 소재 및 협연 형태의 확장을 이루는 중추적 역할을 하였다. 작품의 소재로는 판소리 다섯 마당 중 춘향가가 가장 많이 활용되었고 이어 심청가, 흥보가, 수궁가, 적벽가의 순서를 갖는다.

둘째, 창과 관현악의 상호관계와 음악적 특징이다.

1972년 작품인 김희조 편곡, 창과 관현악을 위한 춘향가 중 〈범피중류〉에서는 관현악이 창에 대한 보조적 역할을 위해 밀도, 음역, 음량을 조절하였다. 또한 간주 시 총주(Tutti), 장단 마무리에서 소리북의 맺는 가락 구현, 수성가락의 이동 및 축소, 장단의 첫 박을 강조하는 등의 기법을 활용하였다. 창 의 첫 음정은 직접적으로 제시하거나 본청을 강조하여 간접적으로 예비하였고, 음화기법을 위하여 동음 반복, 찰현악기의 트레몰로, 저음 지속음, 창 시김새의 섬세한 모방, 음 클러스터, 반복적이고 규칙적인 음형 및 급격한 하행을 활용하였다.

1991년 작품인 김희조 편곡, 가야금병창과 관현악을 위한 춘향가 중 〈사랑가〉에서는 관현악이 창에 대한 보조적 역할을 위해 장단의 고유성 및 창이 표현하는 프레이즈 등을 재현하였고, 수성가락의 음색을 다양하게 하여 가사 표현을 도왔다. 창 음정을 예비하기 위하여 창 의 첫 소절을 관현악 전주에 직접적으로 활용하거나 창 의 첫 음정을 제시했다가 이탈하는 간접적 방식을 활용하기도 하였다. 음화기법을 위하여 수성가락의 음색 변화, 아쟁의 음색, 선율의 도약과 확장, 요성 등을 활용하였다.

2005년 작품인 김대성 편곡, 창과 관현악을 위한 〈수궁가〉에서는 관현악이 창에 대한 보조적 역할을 위해 거문고 등 수성가락을 다양하게 활용하였다. 전통의 소리북 역할은 여러 악기를 통해 구현되었으며, 지속적 폴리리듬은 강한 리듬 에너지가 되어 창을 보조하였다. 관현악이 창 음정을 예비할 때는 직접적 방식뿐 아니라 새로운 음계의 정체성을 제시하는 간접적 방식도 사용하였고, 음화기법을 위하여 수성가락의 음색 변화, 비화성음, 정교한 대위 텍스처, 반응계적 확대, 여러 요소의 유니즌 결합

등을 활용하였다.

2013년 작품인 황호준 작곡, <국악관현악을 위한 범피중류>에서는 관현악이 창뿐 아니라 아니리의 보조적 역할도 하였고, 쉼(pause)을 효과적으로 활용하였다. 창 의 첫 음정은 지속음으로 강조하여 직접적으로 예비하거나 보조적 이탈을 통해 간접적으로 예비하였다. 음화기법을 위하여 서사적 이미지의 구축, 촘촘한 대위 텍스처, 특수화음, 동음 반복 베이스, 급격한 반음계적 하행, 서로 다른 질서의 폴리리듬 등을 비롯하여 화자 내면의 정서를 대변하는 주제 선율의 제시와 발전을 통해 관현악에 주제성을 부여하였다.

2021년 작품인 최지혜 작·편곡, 창과 국악관현악을 위한 <홍보가 中 박 타는 대목>에서는 관현악이 창에 대한 보조적 역할을 위하여 밀도의 극적 변화로 인한 선명한 대비 및 리듬 보조 기능을 강화하였다. 창 음정을 예비할 때는 창 의 첫 음정과 본청을 수직적으로 결합하여 예비하는 직·간접적인 방식이 활용되기도 하였다. 음화기법을 위하여 서주의 함축적 표현, 특수화음 및 불협화음을 사용하였고 수성가락이 가사의 의미와 밀접하게 상호작용하도록 하였다.

셋째, 창과 관현악의 상호관계에 활용된 주요 관현악 기법의 시대별 변화 양상이다.

시대의 흐름에 따라 창을 보조하기 위한 관현악의 밀도는 반주 질감의 총체적 변화에 따라 극적인 효과가 강화되었다. 창에 대한 보조적 역할은 아니리도 수용하게 되었으며, 소리북의 맺는 가락을 총주(Tutti)로 구현하던 양상은 성부의 수직적 확대로 인하여 여러 악기에 걸쳐 분포 및 변화되었다. 창 선율에 의존적이던 수성가락은 표현 범위가 확장되어 가사나 성부 사이에서 밀접한 상호작용을 하며 관현악의 어법을 다채롭게 하였다. 관현악의 리듬 보조 역할은 구체화 및 강화되었는데, 예를 들어 창자의 박자인지를 돕는 역할에서 나아가 함께 노래하듯이 호흡하고, 타악기처럼 리듬 보조에 집중하기도 하였다. 화성은 서양음악 어법과 함께 점진적으로 수용된 이후 기능적으로 쓰였고, 점차 그 용법을 탈피하

게 되었다. 대위의 텍스처는 매우 촘촘하고 정교해졌는데, 이는 관현악 각 성부의 개성과 독립성이 존중되었음을 의미한다.

관현악은 창 음정을 예비하기 위하여 첫 음을 직접 제시하거나 첫 소절을 전주에 활용하는 직접적 방식을 모든 시대에 걸쳐 통상적으로 활용하였다. 간접적으로는 본청 강조, 반음계적인 도입, 새로운 조의 정체성 제시 및 창 음정으로부터 의도적으로 이탈하는 방식도 보였다. 또한 창의 음정과 본청을 수직적으로 결합하는 직·간접적 예비 방식도 새롭게 확인할 수 있었다.

음화기법 중 배경 및 분위기를 표현하는 방식은 악기의 걸을 활용한 수평적 지속에서 시작하여 수직적 확대를 거쳐, 관현악의 여러 요소를 결합하며 표현의 폭을 넓히게 되었다. 화자의 어조 및 내적 정서를 표현함에 있어서는 특정 가사의 선율과 시김새를 모방하던 방식에서 나아가 화자 내면의 정서를 대변하는 관현악 주제를 등장시키거나 창 음정과 의도된 불협화를 사용하기도 하였다. 의성어·의태어 표현을 위하여 활용되던 방식 중 급격한 하행은 반음계적으로 더욱 빠르고 길게 변화하며 강한 자극을 주었고, 여러 요소가 촘촘한 불임새로 결합한 뒤에 확장되었다.

한편 판소리 협주곡이 나아가야 할 방향에 있어 소재의 다양화, 한자어 사설의 풀이, 도섭을 활용한 카덴차 형식의 확립, 아니리의 가능성 탐구, 극(劇) 기능의 강화, 표준 청(Key)의 합의, 가야금병창 기보 방식의 합리적 기준 마련 등의 추가적인 논의가 필요하다.

## 참 고 문 헌

### <단행본>

- 국립국악원, 『국립국악원 소장 개량악기 조사 보고서』, 서울: 국립국악원, 2017.
- 국립국악원, 『창작을 위한 국악기 이해와 활용』, 서울: 국립국악원, 2018.
- 국립국악원, 『한국음악 창작곡 작품목록집』, 서울: 한국국악교육학회, 1996.
- 김우진 외, 『국악과 60년사 : 1959-2019』, 서울: 서울대학교 음악대학 국악과, 2019.
- 나운영, 『작곡법』, 서울: 세광음악출판사, 1980.
- \_\_\_\_\_, 『악식론』, 서울: 세광음악출판사, 1980.
- 노동은, 『인물로 본 한국근현대음악사 : 음악가 10인의 엇갈린 선택』, 서울: 민속원, 2017.
- 민은기, 『서양음악사 : 피타고라스부터 재즈까지』, 서울: 음악세계, 2007.
- 송방송, 『한겨레 음악인 대사전』, 서울: 보고서, 2012.
- 송방송, 『한국 현대 음악인 사전(상)』, 서울: 보고서, 2011.
- 윤중강·김용현, 『南에는 김희조 : 春峰 金熙祚 資料集』, 서울: 민속원, 2002.
- 이건용, 『작곡가 이건의 현대음악강의』, 파주: 한길사, 2011.
- 이해식, 『산조의 미학적 구조론』, 경산: 영남대학교 출판부, 2006.
- 전인평, 『한국창작음악사』, 서울: 아시아문화, 2017.
- 최동현, 『사랑가 연구』, 서울: 민속원, 2018.
- 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사전』 제1권, 서울: 시공사, 1999.
- 황준연(편)·임혜정(집), 『서울시국악관현악단 50년사 : 1965-2015』, 서울: (재)세종문화회관, 2015.
- KBS한국방송공사, 『KBS국악관현악단 10년사』, 서울: 한국방송공사, 1995.
- Samuel Adler(윤성현 역), 『관현악기법 연구』, 서울: 수문당, 2003.
- Vincent Persichetti(강순희 역), 『20세기 화성 : 창작과 실제』, 서울: 수문당, 1980.

## <학위논문>

- 계성원, “창작국악관현악의 작곡기법 변천연구 - 시대별 음악양식적 특성을 중심으로”, 서울: 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사 학위논문, 2002.
- 김민경, “김희조 합주곡 1번 연구”, 서울: 숙명여자대학교 교육대학원 석사학위논문, 1997.
- 김빛나, “아쟁협주곡의 전개양상과 음악적 특징”, 서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2020.
- 김창환, “21세기 창작국악관현악 기법 연구 : 김대성의 <청산>, 임준희의 <혼불Ⅲ>, 강준일의 <내 나라, 금수강산...>을 중심으로, 서울: 한국예술종합학교 전통예술원 예술전문사 학위논문, 2015.
- 김희경, “박범훈 작곡 국악관현악 <춤을 위한 나나니>에 관한 악곡구조 분석 연구”, 서울: 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
- 박소정, “이해식 작품에 나타난 민속음악 특징 연구 : <두레사리>와 <뱃사>을 중심으로”, 광주: 전남대학교 대학원, 2020.
- 배기연, “거문고 협주곡의 시대별 전개양상과 음악적 특징”, 서울: 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2021.
- 서태경, “박귀희제 가야금병창 연구”, 전주: 전북대학교 일반대학원 박사학위논문, 2021.
- 서현정, “안현정 작곡 남창가곡과 국악관현악을 위한 <흐르고 흐르노니> 분석 연구”, 서울: 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2019.
- 심상욱, “김희조 합주곡의 음악적 특징”, 서울: 한양대학교 대학원 박사학위논문, 2018.
- 연소희, “산조 협주곡의 변천에 관한 연구”, 대전: 목원대학교 대학원 석사학위논문, 2005.
- 이유나, “김희조 편곡 「창과 관현악」 분석 - 범피종류와 수궁가를 중심으로”, 서울: 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2010.

- 이예진, “합창과 국악관현악을 위한 ‘꽃엄불’ 분석 연구”, 서울: 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2015.
- 정소희, “대금협주곡의 전개양상 및 음악특징”, 서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
- 정수미, “국악관현악단 공연현황 분석 연구- 호남 권역을 중심으로”, 익산: 원광대학교 박사학위논문, 2016.
- 조혜령, “이해식 해금 작품 분석 연구”, 서울: 서울대학교 박사학위논문, 2020.
- 조혜정, “김희조의 창과 관현악 작품에 관한 연구 - 심청가 중 심봉사 황성 올라가는 대목을 중심으로”, 서울: 단국대학교 대학원 석사학위논문, 2004.
- 최강미, “창작 국악관현악 작곡기법 비교연구 - 20C와 21C의 작품을 중심으로”, 전북: 전북대학교 대학원 석사학위논문, 2015.
- 최인영, “가야금협주곡 연구 : 가야금 산조협주곡을 중심으로”, 서울: 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2018.
- 허윤희, “이해식 작곡 「두레사리」의 국악관현악법 연구”, 서울: 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
- 홍윤진, “김선의 ‘25현가야금을 위한 〈한오백년〉 주제에 의한 변주곡’ 분석연구”, 광주: 전남대학교 대학원 석사학위논문, 2011.

### <학술지논문>

- 국립국악원, “2014 국립국악원 국악학술회의”, 『국악관현악의 현안과 과제』, 서울 : 국립국악원, 2014.
- 김경희, “서사음악의 구조적 특징과 연행방식-서사민요와 서사무가, 판소리를 중심으로”, 『한국음악연구』 제32집, 서울: 한국국악학회, 2002.
- 윤명원, “창극의 청 운용양상 분석”, 『한국전통음악학』 제7호, 서울: 한국전통음악학회, 2006.
- 이용식, “한국음악학과 에믹(emic)/에틱(etic) 논제”, 『음악논단』 제17집, 서울: 한양대학교 음악연구소, 2003.




- 이해식, “이해식 작곡 <밧삭>의 음악적 분석” 『국악원논문집』 제21집,  
서울: 국립국악원, 2010.
- 박소현, “KBS국악관현악단, 창단 이후 30년간 연주회의 시류”,  
『국악교육』 제45호, 서울: 한국국악교육학회, 2018.
- 박현진, “박귀희와 강정렬의 가야금병창곡 비교연구 - 춘향가 中 ‘사랑가’를  
중심으로”, 『한국전통음악학』 제11호, 서울: 한국전통음악학회, 2010.
- 백대웅, “판소리에 있어서의 ‘우조’, ‘평조’, ‘계면조’”, 『한국음악연구』  
제8, 9집, 서울: 한국국악학회, 1979.
- 변계원, “이해식의 창작세계에 반영된 민속 음악적 특징”, 『한국음악연구』  
제51집, 서울: 한국국악학회, 2012.

### <음반·음원 및 웹사이트>

- 2005 토요일상설 국악공연 - 응중형(2005.06.25.), 서울: 국립국악원,  
악당이반, 2015.
- 국립국악관현악단 관현악시리즈 I ‘천년의 노래, REBIRTH’ 공연 실황  
(2021.09.01.), 국립극장 공연예술자료실 소장본
- 김소희(소리)·박귀희(고수) 판소리 심청가 중 ‘심청이 선인 따라가는데’~  
‘심청이 인당수에 빠지는데’ 1959년 녹음, 1960년 대한방송협회(KBC)/  
공보실레코드제작소 제작. 국악음반박물관 소장.
- 김희조 작품집 (21세기를 위한 KBS-FM의 한국의 전통음악 시리즈 22)  
KBS Media, 2004.
- 박귀희 가야금 병창, 아세아레코드, 1982.
- 소릿길 소리사랑 - 정희석 수궁가 (국립국악원 우면당 공연실황), 예술기획탑, 1999.

우리 국악의 멋 7집 「가야금병창 안숙선/안옥선」, 대성음반, 2001.

인간문화재 성창순 판소리 대전집 심청가(沈淸歌), 성음, 1994.

황호준 - 자연음향을 위한 국악관현악 렉처콘서트 3회 - 03. 소리협주곡  
〈범피중류〉  <https://www.kogl.or.kr/recommend/recommendDivView.do?recommendIdx=17658&division=sound> [2022. 04. 11. 접속]

Explorer Series P'ansori (Korea's Epic Vocal Art & Instrumental Music), © 1972 by Nonesuch Records.

## 〈악보〉

김희조 편곡, 창과 관현악을 위한 심청가 중 〈범피중류〉(1972)

-국립국악원 창작악단 소장본

김희조 편곡, 가야금병창과 관현악을 위한 춘향가 중 〈사랑가〉(1991)

-국립국악원 창작악단 소장본

김대성 편곡, 〈창과 관현악을 위한 〈수궁가〉〉(2005)

-국립국악원 창작악단 소장본

황호준 작곡, 〈국악관현악을 위한 범피중류〉(2013)

-국립국악원 창작악단 소장본

〈국악관현악을 위한 범피중류〉(2013) 정오음악회 편집본

-국립국악관현악단 소장본

판소리 가창을 위한 국악관현악 〈범피중류〉(2017)

-작곡가 소장본

최지혜 작·편곡, 창과 국악관현악을 위한 〈홍보가 中 박 타는 대목〉(2021)

-작곡가 소장본

### <작곡가 인터뷰>

김대성 작곡가 서면 인터뷰 [2022년 1월 31일, 4월 8일]

황호준 작곡가 전화 인터뷰 [2022년 3월 16일]

최지혜 작곡가 전화 인터뷰 [2022년 10월 10일]

### <기타 웹사이트>

국립국악관현악단 <2018리컴포즈X상주작곡가>소개 웹페이지 <https://www.ntok.go.kr/kr/Ticket/Performance/Details?performanceId=262577&departmentRef=4> [2022. 04. 09. 접속]

국악방송 [https://www.igbf.kr/gugak\\_web/main/](https://www.igbf.kr/gugak_web/main/) [2022. 04. 10. 접속]

유네스코 인류무형문화유산 판소리 소개 웹페이지 <https://ich.unesco.org/en/RL/pansori-epic-chant-00070> [2022. 10. 20. 접속]

한국민속대백과사전 <https://folkency.nfm.go.kr/kr/topic/detail/1200>  
[2022. 10. 23. 접속]

한국예술디지털아카이브DA-Arts <https://www.daarts.or.kr/>[2022. 04. 10. 접속]

ARCO 한국창작음악제 <https://blog.naver.com/musicarko> [2022. 04. 09. 접속]

## 부 록

### 판소리 협주곡 작품목록 및 초연 정보

| 순<br>번                        | 작 품 명   | 작·편곡 |
|-------------------------------|---|------|
|                               | 초 연 정보<br>(일시, 공연명/장소/지휘자, 연주자, 악단, 기타)   |      |
| <b>초기 판소리 협주곡 (1971~1989)</b> |   |      |
| 1                             | <b>창과 관현악 심청가 중 ‘뱃노래’</b>   | 김희조  |
|                               | 1971.12.28. 서울시립국악관현악단 제29회 정기연주회 ‘국악관현악의 밤’/시민회관/지휘:김희조, 소리:김병한, 연주:서울시립국악관현악단 |      |
| 2                             | <b>창과 관현악 심청가 중 ‘방아타령’</b>  |      |
|                               | 1972.04.20. 서울시립국악관현악단 제30회 정기연주회/시민회관 지휘:김희조, 소리:박조선, 연주:서울시립국악관현악단            |      |
| 3                             | <b>춘향가 중 ‘적성의 아침 날의, 교명오작, 앉았다 일어나’</b>   |      |
|                               | 1972.06.22. 서울시립국악관현악단 제31회 정기연주회/시민회관 지휘:김희조, 소리:김소희, 연주:서울시립국악관현악단            |      |
| 4                             | <b>창과 관현악을 위한 심청가 중 ‘범피중류, 한 곳을 당도하니, 북을 두리등등, 심청이 거동바라, 해당은 풍랑을 쫓고’</b>        |      |
|                               | 1972.10.10. 서울시립국악관현악단 제32회 정기연주회/시민회관 지휘:김희조, 소리:박조선, 연주:서울시립국악관현악단            |      |
| 5                             | <b>창과 관현악 홍보가 중 ‘박타령, 돈타령, 화초장’</b>   |      |
|                               | 1972.12.10. 서울시립국악관현악단 제33회 정기연주회/국립극장 지휘:김희조, 소리:한농선, 조순애, 연주:서울시립국악관현악단       |      |
| 6                             | <b>창과 관현악 심청가 중 ‘심봉사 물에 빠진 것을 종이 건져주는 대목’</b>                                   |      |
|                               | 1973.04.29. 서울시립국악관현악단 제34회 정기연주회/국립극장 지휘:김희조, 소리:김소희, 연주:서울시립국악관현악단            |      |
| 7                             | <b>창과 관현악 춘향가 중 ‘천자풀이’</b>  |      |
|                               | 1982.05.28. 서울시립국악관현악단 제100회 정기연주회/세종문화회관 소강당/지휘:김희조, 소리:박조선, 연주:서울시립국악관현악단     |      |
| 8                             | <b>창과 관현악 춘향가 중 ‘사랑가’</b>   |      |
|                               | 1982.05.28. 서울시립국악관현악단 제100회 정기연주회/세종문화회관 소강당/지휘:김희조, 소리:박조선, 연주:서울시립국악관현악단     |      |

| 순<br>번                            | 작 품 명   | 작·편곡 |     |     |     |     |     |
|-----------------------------------|---|------|-----|-----|-----|-----|-----|
|                                   | 초 연 정 보<br>(일시, 공연명/장소/지휘자, 연주자, 악단, 기타)  |      |     |     |     |     |     |
| 9                                 | 창과 관현악 적벽가 중 '새타령'  | 김희조  |     |     |     |     |     |
|                                   | 1983.09.15. 서울시립국악관현악단 제112회 정기연주회/세종문화회관 소강당/지휘:김희조, 소리:박동진, 연주:서울시립국악관현악단                   |      |     |     |     |     |     |
| 10                                | 창과 관현악 춘향가 중 '어사출도'   |      | 김희조 |     |     |     |     |
|                                   | 1984.05.25. 서울시립국악관현악단 제119회 정기연주회/세종문화회관 소강당/지휘:김희조, 소리:박동진, 연주:서울시립국악관현악단                   |      |     |     |     |     |     |
| 11                                | 창과 관현악 심청가 중 '심봉사 황성 올라가는 대목'   |      |     | 김희조 |     |     |     |
|                                   | 1985.11.20. KBS국악관현악단 소리단연주회/호암아트홀 소리:김소희, 연주:KBS국악관현악단, 한국방송공사KBS CD출반(1995)                 |      |     |     |     |     |     |
| 12                                | 입체창과 관현악 춘향가 중 '사랑가'<br>(만첩청산 늙은 범이~정자 노래)  |      |     |     | 김희조 |     |     |
|                                   | 1986.09.22. 부산시립국악관현악단 아세아경기대회 특별연주회/부산시민회관/소리:조상현, 조남희, 최영길, 연주:부산시립국악관현악단                   |      |     |     |     |     |     |
| 13                                | 입체창과 관현악 '춘향가 중에서'<br>(저 건너 저 건너, 천자풀이, 퇴령소리 길게나니, 달도 밝고)                                     |      |     |     |     | 김희조 |     |
|                                   | 1989.03.17. 서울시립국악관현악단 제152회 정기연주회/세종문화회관 소강당/지휘:김용만, 소리:성창순, 연주:서울시립국악관현악단                   |      |     |     |     |     |     |
| <b>1990년대 판소리 협주곡 (1990~1994)</b> |   |      |     |     |     |     |     |
| 14                                | 창과 관현악 수궁가 중 '가자 어서 가'  |      |     |     |     |     | 김희조 |
|                                   | 1990.09.08. 제10회 대한민국 국악제(서울공연)/호암아트홀 지휘:김희조, 소리:조통달, 연주:KBS국악관현악단                            |      |     |     |     |     |     |
| 15                                | 가야금병창과 관현악 춘향가 중 '사랑가'  | 김희조  |     |     |     |     |     |
|                                   | 1991.03.08. 서울시립국악관현악단 제170회 정기연주회 '신바람의 날'/세종문화회관 소강당/지휘:김용만, 병창:강정숙, 연주:서울시립국악관현악단          |      |     |     |     |     |     |
| 16                                | 가야금병창과 관현악 '고고천변'   |      | 박범훈 |     |     |     |     |
|                                   | 1991.03.08. 서울시립국악관현악단 제170회 정기연주회 '신바람의 날'/세종문화회관 소강당/지휘:김용만, 병창:위희경(국악예고 3년), 연주:서울시립국악관현악단 |      |     |     |     |     |     |
| 17                                | 가야금병창과 관현악 '화초타령, 제비노정기'  |      |     | 정대석 |     |     |     |
|                                   | 1992.03.05. KBS국악관현악단 제47회 정기연주회/KBS홀 병창:이영신, 연주:KBS국악관현악단                                    |      |     |     |     |     |     |

| 순<br>번                            | 작 품 명   | 작·편곡 |
|-----------------------------------|---|------|
|                                   | 초 연 정 보<br>(일시, 공연명/장소/지휘자, 연주자, 악단, 기타)  |      |
| 18                                | 김세종제 춘향가 중 '남원의 아름다운 풍경부터 어사출도까지'   | 김희조  |
|                                   | 1993.06.15. KBS국악관현악단 제58회 정기연주회<br>'성창순의 판소리-김세종제 춘향가'/KBS홀/<br>지휘:김희조, 소리:성창순, 고수:김청만, 연주:KBS국악관현악단           |      |
| 19                                | 창과 관현악을 위한 심청가 중 '심봉사 개천에 빠지고 승이 구출'  |      |
|                                   | 1993.09.17. 부산시립국악관현악단 제46회 정기연주회<br>'추석맞이 소리장터'/부산문화회관 대강당/<br>지휘:김길운, 소리:성창순, 연주:부산시립국악관현악단                   |      |
| 20                                | 창과 관현악 '수궁가'  |      |
|                                   | 1994.08.31. KBS국악관현악단 제71회 정기연주회/KBS홀<br>지휘:김희조, 소리:안숙선, 고수:김청만, 연주:KBS국악관현악단<br>(수궁가 완창 연주)                    |      |
| <b>2000년대 판소리 협주곡 (2000~2008)</b> |   |      |
| 21                                | 수궁가 중 '자라가 토끼 만나는 대목'   | 류장영  |
|                                   | 2000.04.15 새천년맞이 신춘음악회/전주덕진예술회관/<br>소리:박미선, 연주:전북도립국악관현악단   |      |
| 22                                | 춘향가 중 '적성가'   | 이상균  |
|                                   | 2001.12.11. 안산시립국악단 제13회 정기연주회/안산올림픽기념관<br>대공연장/지휘:이상균, 소리:박은경, 연주:안산시립국악단                                      |      |
| 23                                | 관현악에 의한 판소리 흥부가 중 '박타령'   |      |
|                                   | 2002.11.27. 안산시립국악단 제14회 정기연주회/안산 올림픽기념관<br>대공연장/지휘:이상균, 소리:박은경, 연주:안산시립국악단                                     |      |
| 24                                | 심청가 중 '심봉사 눈뜨는 대목'  |      |
|                                   | 2002.12.13. 안산시립국악단 제15회 정기연주회/국립국악원 예약당<br>지휘:이상균, 소리:박은경, 연주:안산시립국악단  |      |
| 25                                | 창과 관현악 춘향가 중 '어화동등 내사랑'   | 강상구  |
|                                   | 2003.06.13.~14. 국립창극단 소릿길 눈대목-창극콘서트/국립극장<br>달오름극장/지휘:이인원, 구성:정희천, 예술감독:안숙선,<br>소리:국립창극단, 연주:국립창극단 기악부, 국립국악관현악단 |      |

| 순<br>번 | 작 품 명   | 작·편곡 |
|--------|---|------|
|        | 초 연 정 보<br>(일시, 공연명/장소/지휘자, 연주자, 악단, 기타)  |      |
| 26     | 창과 관현악 적벽가 중 '적벽강의 불이야'   | 김대성  |
|        | 2003.06.13.~14. 국립창극단 소릿길 눈대목-창극콘서트/국립극장 달오름극장/지휘:이인원, 구성:정희천, 예술감독:안숙선, 소리:국립창극단, 연주:국립창극단 기악부, 국립국악관현악단 |      |
| 27     | 창과 관현악 수궁가 중 '토끼이야기'  | 원영석  |
|        | 2003.06.13.~14. 국립창극단 소릿길 눈대목-창극콘서트/국립극장 달오름극장/지휘:이인원, 구성:정희천, 예술감독:안숙선, 소리:국립창극단, 연주:국립창극단 기악부, 국립국악관현악단 |      |
| 28     | 창과 관현악 심청가 중 '심청의 환생'   | 이인원  |
|        | 2003.06.13.~14. 국립창극단 소릿길 눈대목-창극콘서트/국립극장 달오름극장/지휘:이인원, 구성:정희천, 예술감독:안숙선, 소리:국립창극단, 연주:국립창극단 기악부, 국립국악관현악단 |      |
| 29     | 창과 관현악 흥보가 중 '흥부가 부자라니'   | 지원석  |
|        | 2003.06.13.~14. 국립창극단 소릿길 눈대목-창극콘서트/국립극장 달오름극장/지휘:이인원, 구성:정희천, 예술감독:안숙선, 소리:국립창극단, 연주:국립창극단 기악부, 국립국악관현악단 |      |
| 30     | 창과 관현악 '흥보가 中 박 타는 대목'  | 김 선  |
|        | 2004.03.02.전북도립국악관현악단 신춘음악회/한국소리문화의전당 연지홀/소리:장문희, 연주:전북도립국악관현악단   |      |
| 31     | 춘향가 中 '적성가-방자 분부 듣고'  | 김선제  |
|        | 2004.11.23-24. 전북도립국악관현악단 제31회 정기연주회/한국소리문화의전당 연지홀/소리:윤진철, 연주:전북도립국악관현악단                                  |      |
| 32     | 적벽가 중 '적벽대전'  | 류장영  |
|        | 2004.03.25 전북도립국악관현악단 목요국악예술무대 춘흥/한국소리문화의전당 명인홀/소리:김경호, 연주:전북도립국악관현악단                                     |      |
| 33     | 가야금병창과 관현악 단가 '녹음방초', 춘향가 中 '사랑가'   | 류장영  |
|        | 2004.04.29. 전북도립국악관현악단 목요예술무대 품격/한국소리문화의전당 명인홀/병창:강정열, 연주:전북도립국악관현악단                                      |      |
| 34     | '쑥대머리-농부가'  | 최지혜  |
|        | 2004.11.17. 광주시립국악관현악단 제31회 정기연주회/아르코 대극장 (구 문예회관)/소리:안숙선, 연주:광주시립국악관현악단                                  |      |

| 순<br>번                               | 작 품 명  | 작·편곡 |
|--------------------------------------|--|------|
|                                      | 초 연 정 보<br>(일시, 공연명/장소/지휘자, 연주자, 악단, 기타)   |      |
| 35                                   | <b>The Road-제비노정기</b>  | 황호준  |
|                                      | 2004.03.18. KBS국악관현악단 기획연주회 '판소리 콘서트'/KBS홀<br>지휘:임평룡, 노래:최수정, 연주:KBS국악관현악단                             |      |
| 36                                   | <b>창과 관현악을 위한 '수궁가'</b>  | 김대성  |
|                                      | 2005.06.25. 국립국악원 토요일공연 응종형/국립국악원 예악당<br>지휘:노부영, 소리:정희석, 북:정준호, 연주:국립국악원 창작악단                          |      |
| 37                                   | <b>홍보가 中 '화초장 대목'</b>  | 김선제  |
|                                      | 2005.11.08. 전북도립국악관현악단 제32회 정기연주회/<br>한국소리문화의전당 연지홀/소리:이순단, 연주:전북도립국악관현악단                              |      |
| 38                                   | <b>가야금병창 협주곡 '춘향가 중 쑥대머리'</b>  | 류장영  |
|                                      | 2005.11.08. 전북도립국악관현악단 제32회 정기연주회/<br>한국소리문화의전당 연지홀/병창:강정열, 연주:전북도립국악관현악단                              |      |
| 39                                   | <b>창과 관현악 심청가 중 '범피중류'</b>   | 최지혜  |
|                                      | 2005.11.29.~30. 안산시립국악단 제22회 정기연주회 성악협주곡의 밤/<br>안산문화예술의 전당 예악당/소리:박은경, 연주:안산시립국악단                      |      |
| 40                                   | <b>판소리와 국악관현악 '쑥대머리'</b>   | 조재수  |
|                                      | 2006.04.20. 전라북도립국악원 목요국악예술무대 '국악관현악의 밤'<br>/한국소리문화의 전당 명인홀/지휘:류장영, 소리:차복순(창극단<br>부수석), 연주:전라북도립국악관현악단 |      |
| 41                                   | <b>심청가 중 '심봉사 눈뜨는 대목'</b>  | 이유나  |
|                                      | 2008.05.10. KBS국악관현악단 제164회 정기연주회/KBS홀<br>소리:안숙선, 연주:KBS국악관현악단   |      |
| <b>2010년대 이후 판소리 협주곡 (2010~2021)</b> |  |      |
| 42                                   | <b>거문고병창 협주곡 적벽가 중 '새타령'</b>   | 김영재  |
|                                      | 2010.10.21. 서울시국악관현악단 제306회 정기연주회<br>'명인무대'/세종문화회관 M씨어터/<br>지휘:임평룡, 거문고병창:김영재, 연주:서울시국악관현악단            |      |
| 43                                   | <b>판소리 심청가 중에서 '심봉사 눈뜨는 대목'</b>  | 김 선  |
|                                      | 2010.11.25. 광주시립국악관현악단 제65회 정기연주회<br>'빛빛빛, 빛은 아름다워라'/광주문화예술회관 대극장/<br>소리: 왕기석, 연주:광주시립국악관현악단           |      |



| 순<br>번 | 작 품 명  | 작·편곡 |
|--------|--|------|
|        | 초 연 정 보<br>(일시, 공연명/장소/지휘자, 연주자, 악단, 기타)   |      |
| 44     | 춘향가 중 '임 그리는 춘향'   | 김수현  |
|        | 2010.12.23. 온소리국악관현악단 제11회 정기연주회 산발사하 1/전북대학교<br>삼성문화회관/지휘:김원선, 노래:천주미, 연주:온소리국악관현악단                         |      |
| 45     | 홍보가 중 '제비노정기'  | 조원행  |
|        | 2010.12.23. 온소리국악관현악단 제11회 정기연주회 산발사하 1/전북대학교<br>삼성문화회관/지휘:김원선, 노래:천주미, 연주:온소리국악관현악단                         |      |
| 46     | 창과 관현악 심청가 중 '범피중류'  | 김만석  |
|        | 2011.05.26.~27. 서울시국악관현악단 제310회 정기연주회<br>명품국악시리즈/세종문화회관 M씨어터/<br>지휘:김정수, 판소리:성창순, 연주:서울시국악관현악단               |      |
| 47     | 창과 관현악 '춘향가 중 사랑가'   | 이준호  |
|        | 2011.12.22. 대구시립국악단 제153회 정기연주회 '흰눈이 꽃잎처럼'<br>/대구문화예술회관 팔공홀/편곡:김선제, 이준호<br>소리:박애리, 여창선, 연주:대구시립국악단           |      |
| 48     | 창과 관현악 춘향가 중 '사랑&이별'   | 김 선  |
|        | 2012.11.29. 광주시립국악관현악단 제79회 정기연주회<br>'하늘의 소리, 땅의 소리'/광주문화예술회관 대극장/<br>소리:박복희, 연주:광주시립국악관현악단                  |      |
| 49     | 가야금병창과 관현악을 위한 홍보가 중 '박타령'   | 김 선  |
|        | 2012.11.29. 광주시립국악관현악단 제79회 정기연주회<br>'하늘의 소리, 땅의 소리'/광주문화예술회관 대극장/<br>가야금병창:하선영, 연주:광주시립국악관현악단               |      |
| 50     | 국악관현악과 소리를 위한 '적벽의 노래'   | 원 일  |
|        | 2012.10.05. KBS국악관현악단 제207회 정기연주회 적벽의 노래/KBS홀/<br>지휘:이준호, 구성:이자람, 판소리:이자람, 안이호, 이봉근                          |      |
| 51     | 국악관현악을 위한 범피중류(泛彼中流)   | 황호준  |
|        | 2013.11.07.~08. 국립국악원 창작악단 제86회 정기연주회<br>'인류무형문화유산의 현대적 재구성'/국립국악원 예악당<br>지휘:공우영, 소리:조정희, 민은경, 연주:국립국악원 창작악단 |      |
| 52     | 관현악으로 편 꽃, 춘향<br>춘향가 중 적성가 대목부터 어사상봉 대목까지  | 계성원  |
|        | 2014.05.22. KBS국악관현악단 제220회 정기연주회 '춘향'/KBS홀<br>지휘:이준호, 판소리:유수정, 남상일, 이선희, 연주:KBS국악관현악단                       |      |

| 순<br>번 | 작 품 명  | 작·편곡 |
|--------|--|------|
|        | 초 연 정 보<br>(일시, 공연명/장소/지휘자, 연주자, 악단, 기타)   |      |
| 53     | <b>소리와 국악관현악을 위한 '적벽'</b>  | 이고운  |
|        | 이고운 1집, Leegowoon's First Piece' 수록곡<br>지휘:계성원, 소리:이진솔, 연주:변상엽 외   |      |
| 54     | <b>노래와 관현악을 위한 '사철가'</b>   | 김보현  |
|        | 2016.03.24. 서울시국악관현악단 제328회 정기연주회 신춘음악회<br>'봄의 노래'/세종문화회관 M씨어터/<br>지휘:진성수, 노래:장 철, 연주:서울시국악관현악단                                      |      |
| 55     | <b>판소리를 위한 국악관현악 홍보</b>  | 이동훈  |
|        | 2016.06.30. KBS국악관현악단 제237회 정기연주회<br>판소리를 위한 국악관현악, 홍보/KBS홀/<br>지휘:이준호, 판소리:안숙선, 연주:KBS국악관현악단  |      |
| 56     | <b>노래와 관현악을 위한 '토끼화상'</b>  | 김보현  |
|        | 2017.10.28. 제59회 서울대학교 음악대학 국악정기연주회/국립국악원<br>예약당/지휘:임재원, 노래:조수황, 김성아 합창:김대운, 이재준,<br>손성국, 문석원, 이정현, 이유림, 전효정, 최여완,<br>연주:서울대학교 국악연주단 |      |
| 57     | <b>창작국악관현악과 판소리를 위한 적벽가 중 자룡 활쏘는 대목<br/>'자룡, 만경창파를 가르다'</b>  | 박상우  |
|        | 2017.09.08. 2017세종국악관현악단 "옛소리, 화려한 변신"/<br>군포문화예술회관 수리홀<br>지휘:진솔, 소리:이봉근, 연주:세종국악관현악단  |      |
| 58     | <b>관현악과 소리를 위한 수궁 환영(幻影)</b>   | 서순정  |
|        | 2017.11.17. 국립국악관현악단 다섯 판소리/국립극장 해오름극장<br>지휘:이용탁, 노래:조주선, 연주:국립국악관현악단  |      |
| 59     | <b>문노라 저 띠꼬리</b>   | 이용탁  |
|        | 2017.11.17. 국립국악관현악단 다섯 판소리/국립극장 해오름극장<br>지휘:이용탁, 노래:김지숙, 김성혜, 강훈 외 8인의 중창단,<br>연주:국립국악관현악단(닭아닭아 울지마라, 인당수 빠지는 대목)                   |      |
| 60     | <b>적벽가 주제에 의한 관현악곡</b>   | 이지수  |
|        | 2017.11.17. 국립국악관현악단 다섯 판소리/국립극장 해오름극장<br>지휘:이용탁, 소리:김준수, 연주:국립국악관현악단  |      |

| 순<br>번 | 작 품 명  | 작·편곡 |
|--------|--|------|
|        | 초 연 정 보<br>(일시, 공연명/장소/지휘자, 연주자, 악단, 기타)   |      |
| 61     | 창작국악관현악과 창을 위한 홍보가 중<br>'가난타령', '제비노정기', '박타령'   | 조승현  |
|        | 2017.09.08. 2017세종국악관현악단 "옛소리, 화려한 변신"/<br>군포문화예술회관 수리홀<br>지휘:진솔, 노래:정초롱, 연주:세종국악관현악단                            |      |
| 62     | 창작국악관현악과 판소리를 위한 '춘향가'   | 조원행  |
|        | 2017.09.08. 2017세종국악관현악단 "옛소리, 화려한 변신"/<br>군포문화예술회관 수리홀/지휘:진솔, 소리:문혜준, 김재우, 정소정,<br>정서희, 연주:세종국악관현악단             |      |
| 63     | 제비 날다  | 황호준  |
|        | 2017.11.17. 국립국악관현악단 다섯 판소리/국립극장 해오름극장<br>지휘:이용탁, 소리:최수정, 연주:국립국악관현악단  |      |
| 64     | 오케스트라 판소리 '수궁'   | 오영빈  |
|        | 2018.09.13. KBS국악관현악단 제248회 정기연주회<br>'오케스트라 판소리 수궁'/KBS홀/지휘:이준호, 연출:최교익,<br>소리:남상일,유성실,김기진,이건호,이해인, 연주:KBS국악관현악단 |      |
| 65     | 국악관현악과 판소리를 위한 '홍보&놀보'   | 이고운  |
|        | 2018.08.25. 세종국악심포니오케스트라 제101회 정기연주회<br>-오작교 프로젝트/군포문화예술회관 수리홀<br>지휘:강호중, 소리:조정규, 이진솔, 연주:세종국악심포니오케스트라           |      |
| 66     | 오케스트라 판소리 '심청'   | 김백찬  |
|        | 2019.11.07. KBS국악관현악단 제252회 정기연주회<br>'오케스트라 판소리 심청'/KBS홀/지휘:원영석, 소리:방수미, 임현빈,<br>합창:전주판소리합창단, 연주:KBS국악관현악단       |      |
| 67     | 국악심포니와 소리를 위한<br>'춘향-서불진해(書不盡解) 언불진해(言不盡解)'  | 유민희  |
|        | 2021.04.23. 세종국악심포니오케스트라 제123회 정기연주회 오작교<br>프로젝트 Vol.1/국립극장 달오름극장/ 지휘:원영석,<br>가사구성:문숙현, 소리:방수미, 연주:세종국악심포니오케스트라  |      |
| 68     | 창과 국악관현악을 위한 '홍보가 中 박 타는 대목'   | 최지혜  |
|        | 2021.09.01. 국립국악관현악단 관현악시리즈 I '천년의 노래, REBIRHT'<br>국립극장 해오름극장<br>지휘:김성진, 소리:안숙선, 연주:국립국악관현악단                     |      |

Abstract

# A Study on Pansori Concerto

– The Interrelationship Between  
Chang and Orchestra

Kim, Bohyun  
Korean Music Composition  
Department of Music  
The Graduate School  
Seoul National University

This dissertation examines the stylistic development of *pansori* concertos with a particular focus on the diachronic changes in the relationship between *chang*, the *pansori* singer, and the supporting orchestra, hoping to evaluate the further establishment of the genre. To do so, I have analyzed the structural development and the stylistic language of *pansori* concertos created between 1971 and 2021, arriving at the following findings.

First, the overall density of the supportive instrumental parts has undergone a textural transformation to emphasize dramatic effects. Instrumentation has expanded to accompany both *chang*, a song, and *aniri*, a narrative recitation, in contrast to the past trend of the latter

being solo. Also, concluding drumming patterns are now accompanied by combinations of orchestral parts, allowing artistic freedom lacked when mostly played as orchestra tutti. Moreover, the usage of *suseonggarak*, an instrumental melody played with a *pansori* vocal part, has broadened, no longer following the vocal melody. Instead, it interdependently acts as a counterpoint to the vocal melody, giving more artistic freedom to the orchestral part. Also, the rhythm-oriented orchestration is more actualized and emphasized. For example, when a rhythmic section occurs to guide its singer, it tunes to the singer's breath and acts as the second percussion. Along with other western-classical ideas, harmony has been accepted gradually and utilized functionally, but today its functional significance is less-prominent. The texture and density of counterpoint parts have become intricate and elaborate: an indicator that each part is characteristically appreciated and independently regarded.

Second, introducing a short instrumental prelude, especially to prepare the *pansori* vocal, has been widely practiced throughout different eras. These methods include playing the first note for the singer and using the first phrase of the vocal melody as the introduction. There are, however, subtle attempts to emphasize the tonic note, to approach chromatically, to allude to the new scale, and to deviate from the expected pitch. I further confirmed new attempts to align tonic notes vertically with vocal tones.

Third, a study of word painting methods, such as creating contextual mood, reveals that the horizontal sustention of instrumental parts is first constructed and then followed by the vertical expansion of orchestral parts and techniques, experimenting with its

programmatic nature. Originally, expressing the singer's emotional state mostly involved a reiteration of the vocal melody and ornamentation, whereas today, composers incorporate various techniques, such as introducing thematic motifs or deliberate dissonances to denote the protagonist's inner conflicts. Sudden descending melodies for accompanying onomatopoeias and mimetic words progress chromatically and are faster and longer for more dramatic effects. These different techniques are first fused tightly before expanding.

These stylistic changes in *pansori* concertos prove that the form is constantly evolving. Accordingly, we must delve into a deeper discussion about various aspects concerning the future of *pansori* concerto: diversifying subject materials, annotating Chinese characters, organizing the cadential structure with *doseop* (a *pansori* technique of dramatic slowing down), examining the musical potential of *aniri*, exploring the aspects of program music, establishing the standard key structure, standardizing the notation system for *gayageum byeongchang*, etc. My only wish is that further vigorous and passionate endeavours from composers and scholars will continue to thrive and contribute to the musical evolution of *pansori* concerto.

---

**Keywords :** *pansori* concerto, *chang* and orchestra,  
interrelationship, *suseonggarak*, word painting.  
**Student Number :** 2011-30516