creative commons
COMMONS DEED

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

dCollection

音樂碩士學位論文

안현정 작곡
「해금과 정악가야금을 위한'新다스름'」
분석 연구

2014년 8월

서울대학교 대학원
음악과 국악기악전공
윤 하 림

안현정 작곡
「해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'」
분석 연구

지도교수 양경숙

이 논문을 음악 석사학위 논문으로 제출함.
2014년 5월

서울대학교 대학원
음악과 국악기악전공
윤 하 림

윤하림의 석사학위 논문으로 인준함.
2014년 7월

위 원 장 이 지 영 (인)
부위원장 김 승 근 (인)
위 원 양 경 숙 (인)

국 문 초 록

창작국악은 전통음악의 요소를 지키면서 현대의 다양한 욕구를 충족시키기 위한 필요성에서 출발하여 다양한 음악양식 도입과 연주법 개발 등 음악적 지평을 확대하는 일련의 작업들을 통해 많은 발전과 변화를 이루어 왔으며, 현재에도 광대한 영역과 세분화한 장르 안에서 변화와 발전을 모색하고 그 활로를 탐색해 나가고 있다.

그 가운데 해금의 창작 음악은 악기의 구조적 특성상 이조(移調)와 전조(轉調)가 용이 하고 나아가 다양한 음역대와 다채로운 표현기법이 가능하다는 점에서 작곡가들에게 좋은 소재가 되어 활발히 작곡되고 있다.

그러나 해금이 가지는 이러한 매력에도 불구하고 해금창작곡의 연주 형태와 작품경향에 대한 비판적인 목소리도 있다. 이러한 비판적인 시각은 첫째, 대체로 다양한 음악적 변화와 타(他)음악과의 교류과정에서 해금 고유의 음색을 잃는 점에 대한 우려이며, 둘째, 지나치게 대중성을 앞세운 나머지 전통적인 해금창작곡이 소외되는 상황에 대한 것이며, 셋째, 예술성이 떨어지는 작품들도 창작국악이라는 미명아래 무분별하게 발표되고 있는 상황에 대한 비판이다.

이러한 점으로 볼 때, 창작국악일지라도 예술성과 함께 전통의 맥을 잇고 있어야 그 가치를 인정받을 수 있을 것이며 연주자 또한 창작곡을 연주하기 위해서는 무엇보다 곡에 대한 정확한 분석과 연구가 선행 된 후 이를 바탕으로 곡의 알맞은 표현 기법으로 연주해야 할 것이다.

따라서 본 고(稿)에서 필자는 안현정 작곡 <해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'>을 대상으로 전체적인 악곡 구조를 나누어 파악하고 해금과 정악가야금의 선율진행 분석을 통해 작품 안에 어떠한 전통음악요소가 내재 되어 있는지 알아보았으며 이에 적절한 연주법을 살펴보았다. 그 결과는 다음과 같다.

첫째, 이 곡은 단악장으로 이루어져 있으며 선율의 진행과 조성, 박자, 나타냄 말, 빠르기의 변화에 따라 도입부(Intro)-Ⓐ-Ⓑ-Ⓒ-Ⓐ′-종결부(Coda)의 총 6단락으로 나뉘고 Ⓒ단락은 다시 작은 a-b-a′-c로 나뉜다.

둘째, 평조다스름의 선율을 주제선율로 차용하여 도입부(Intro)에 나타난 주제선율을 중심으로 각 단락이 유기적인 연관성을 가지고 확장, 변화, 재현을 하면서 진행된다.

셋째, 전통음악의 표현기법인 제 음과 한 음계 위의 음을 두 번 누르는 '요성', 제 음에서 음을 밀어 올리는 '추성', 그리고 제 음에서 음을 끌어내리는 '퇴성'이 해금과 가야금의 선율에 지속적으로 나타난다.

넷째, 음계는 E♭(黃)-F(太)-A♭(仲)-B♭(林)-C(南)의 5음 음계를 사용하고 있으므로 운지법 역시 전통적인 운지법 중 E♭, F, A♭, B♭, e♭, f의 6가지 중심음을 유현 일지로 잡는 운지법을 사용한다.

다섯째, 운궁법은 1음1활을 기본으로 하지만 평조 다스름의 선율이 크게 드러나는 부분은 최대한 정악어법을 이용해 활을 사용하는 것이 효과적이므로 점 사분음표를 한 활(♩.=1활)로 사용하도록 한다.

이와 같이 <해금과 가야금을 위한 '新다스름'>은 평조 다스름의 형식과 가락을 주제선율로 차용했을 뿐만 아니라 전통음악의 표현기법인 '요성'과 '추성' 그리고 '퇴성'을 선율에 지속적으로 나타냄으로써, 정악적 색채가 잘 드러나 있고 창작 속 전통에 대한 확고한 신념을 가지고 있는 작곡가의 의도가 잘 표현된 곡으로 분석되었다.

주요어 : 평조 다스름, 新다스름, 해금, 표현기법, 요성, 추성, 퇴성

학 번 : 2011-21804

목 차

국문초록 ····· i
목 차 ····· iii
표 목 차 ····· iv
악보목차 ····· iv

Ⅰ.서론 ····· 1
1. 문제제기 및 연구 목적 ····· 1
2. 연구 범위 및 방법 ····· 3

Ⅱ.본론 ····· 4
1. 안현정의 음악적 배경 및 작품 경향 ····· 4
2. <해금과 정악가야금을 위한 '新 다스름'>분석 ····· 11
가. 작품개관 ····· 11
1) 작품해설 ····· 11
2) 악곡구조 ····· 13
나. 작품분석 ····· 16

Ⅲ.결론 ····· 56

참고문헌 ····· 58
Abstract ····· 59
별첨악보 ····· 63

<표 목 차>

<표1> 안현정의 작곡발표회 목록 ····· 5
<표2> 작곡가 안현정의 해금을 포함한 창작곡 목록 ····· 8
<표3> <해금과 가야금을 위한 '新다스름'>의 전체 악곡 구조 ····· 15

<악 보 목 차>

<악보1> 평조 다스름의 출현음과 전체 음역 ····· 16
<악보2> 新다스름 전체음역 ····· 17
<악보3> 新다스름 제1마디 ····· 18
<악보4> 평조 다스름 1장 5정간~8정간 ····· 18
<악보5> 新다스름 제 2마디 ····· 19
<악보6> 평조 다스름 1장 9정간~12정간 ····· 19
<악보7> 新다스름 제3마디 ····· 20
<악보8> 평조 다스름 1장 13정간~16정간 ····· 20
<악보9> 新다스름 제4마디~제6마디 ····· 21
<악보10> 평조 다스름 2장 8정간~15정간 ····· 21
<악보11> 제7마디~제11마디 ····· 23
<악보12> 제7마디~제8마디 가야금선율 ····· 24
<악보13> 제9마디~제11마디 가야금선율 ····· 25
<악보14> 제12마디~제20마디 ····· 26

<악보15> 제21마디～제27마디 ····· 28
<악보16> 제28마디～제29마디 ····· 29
<악보17> 제30마디～제33마디 ····· 30
<악보18> 제34마디～제38마디 ····· 31
<악보19> 제39마디～제42마디 ····· 32
<악보20> 제43마디～제45마디 ····· 34
<악보21> 제46마디～제48마디 ····· 35
<악보22> 제49마디～제52마디 ····· 36
<악보23> 제53마디～제56마디 ····· 37
<악보24> 제57마디～제61마디 ····· 38
<악보25> 제62마디～제65마디 ····· 40
<악보26> 제66마디～제69마디 ····· 41
<악보27> 제70마디～제76마디 ····· 42
<악보28> 제77마디～제82마디 ····· 44
<악보29> 제83마디～제86마디 ····· 45
<악보30> 제87마디～제91마디 ····· 46
<악보31> 제92마디～제98마디 ····· 47
<악보32> 新다스름 제92마디～제93마디 ····· 48
<악보33> 평조 다스름 2장 1정간~8정간 ····· 48
<악보34> 新다스름 제94마디～제95마디 ····· 49
<악보35> 평조 다스름 2장 9정간～15정간 ····· 49
<악보36> 新다스름 제96마디～제98마디 ····· 50
<악보37> 평조 다스름 2장 16정간～26정간 ····· 50
<악보38> 제99마디～제101마디 ····· 51
<악보39> 제102마디～제106마디 ····· 52

Ⅰ. 서 론

1. 문제 제기 및 연구 목적

창작국악은 전통음악의 요소를 지키면서 현대의 다양한 욕구를 충족시키기 위한 필요성에서 출발하여 김기수[1]에 의해 작곡된 <황화만년지곡(皇化萬年之曲)>[2]을 효시로 많은 창작국악곡이 발표되었다.

90년대에 들어서면서 국악계에는 보다 근원적인 변혁이 일어나기 시작했는데 악기의 개량과 다른 계통의 악기를 혼합·편성함으로써 음량의 증대와 음색의 다양화를 모색한 것이다. 이전부터 개량악기에 대한 작업이 꾸준히 있어오긴 했으나 개량악기를 위한 작품들이 일반화 되지는 못하다가 90년대 들어서 개량악기를 사용한 작품들이 활발하게 발표되었다.[3]

창작국악의 계층이 다양해져가면서 발표되는 곡들도 각양각색으로 변모해 갔으며 2000년대에 들어서면서 대중음악에 의한 퓨전음악, 즉흥·우연성 음악과 더불어 서양악기와의 혼합편성이 활발해지기 시작했다.

전통에기반한 '순수국악'만으로 편성된 곡을 찾기가 어려울 정도[4]로 다양한 음악양식의 도입과 접목, 연주법 개발 등의 음악적 지평을 확대하는 일련의 작업들을 통해 창작국악은 오늘날까지 많은 발전과 변화를 이루어 왔으며 현재에도 국악의 대중화, 국악과 서양음악의 cross-over, 제3세계 음악과의 교류 등을 통해 광대한 영역과 세분화한 장르 안에서도 변화와 발전을 모색하고 그 활로를 탐색해 나가고 있다.

---

1) 죽헌 김기수 (1917~1986). 이왕직 아악부 출신으로 1964년 중요 무형 문화재 제1호 종묘제례악 예능보유자로 지정되었고 1971년에는 중요 무형 문화재 제39호 처용무 예능보유자가 되었다. 1973년에는 국립국악원 원장직을 맡았으며, 1977년 국립국악고등학교 교장을 지냈다. -한명희 外, "우리국악 100년", (서울: 국악춘추사, 2001).

2) 1939년 이왕직아악부에서 현상 공모한 신곡모집에 당선된 곡으로 이 작품을 현대 국악 창작의 효시라고 본다. -한명희 外, "우리국악 100년", 「한국문화예술총서」 제4권 (서울: 현암사, 2001).

3) 윤소희, <국악창작의 흐름과 분석>, (서울: 국악춘추사, 2001), p28.

4) 윤소희, <국악창작의 흐름과 분석>, (서울: 국악춘추사, 2001), p36.

그 가운데 해금의 창작 음악은 악기의 구조적 특성상 이조(移調)와 전조(轉調)가 용이 하고 나아가 다양한 음역대와 다채로운 표현기법이 가능하다는 점에서 작곡가들에게 좋은 소재가 되어 활발히 작곡되고 있다.

1990년대부터는 해금창작 음악의 발전을 목적으로 하는 단체들이 형성되기 시작했는데 해금연구회[5]를 비롯하여 수많은 단체[6]들은 새로운 창작시도에 부합하기 위하여 낮은 음역대의 저음해금과 높은 음역대의 고음해금을 만들고 악기의 개량에 따라 연주기법 또한 서양의 현대 음악적 어법을 접목시킨 다양한 방법들을 고안해내면서 창작활동의 활성화에 박차를 가했다.

해금이 가지는 이러한 매력에도 불구하고 해금창작곡의 연주 형태와 작품 경향에 대한 비판적인 목소리도 있다. 이러한 비판적인 시각은 첫째, 대체로 다양한 음악적 변화와 타(他)음악과의 교류과정에서 해금 고유의 음색을 잃는 점에 대한 우려이며, 둘째, 지나치게 대중성을 앞세운 나머지 전통적인 해금창작곡이 소외되는 상황에 대한 것이며, 셋째, 예술성이 떨어지는 작품들도 창작국악이라는 미명아래 무분별하게 발표되고 있는 상황에 대한 비판이다.[7] 이러한 점으로 볼 때, 창작국악일지라도 예술성과 함께 전통의 맥을 잇고 있어야 그 가치를 인정받을 수 있을 것이며, 연주자 또한 창작곡을 연주하기 위해서는 무엇보다 곡에 대한 정확한 분석과 연구가 선행 된 후 이를 바탕으로 곡의 알맞은 표현 기법으로 연주해야 할 것이다.

따라서 본 고(稿)에서 필자는 안현정 작곡 <해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'>의 음악형식을 먼저 알아보고 선율분석을 통해 어떠한 전통음악요소가 내재 되어 있는지 살펴볼 것이며 이에 적절한 연주법을 살펴봄으로써 연주자가 이 곡을 보다 쉽게 이해하고, 정확하게 연주하는데 도움이 되는 것을 목적으로 한다.

---

5) 해금연구회는 해금연구와 발전을 목적으로 1992년에 발족한 이래 매해 정기연주회를 통해 해금창작곡의 다양화와 실험적인 곡들의 위촉을 통해 해금이라는 악기의 나아갈 방향을 제시하며 동시에 관현악단에서의 해금의 위상과 신인연주자들의 발굴에 힘써오는 단체이다. 또한 해금계의 음악적 방향을 연구하고 제시하는 선두단체이다. -제15회 해금연구회 정기연주회 소개 글 발췌.

6) 이현의 농(1997년 창단), 이현의 사랑(1998년 창단), 잉어질 소리모임(1998년 창단) 등의 단체가 있다.

7) 여수연, 「'해금독주곡 2004' 분석연구」, (서울대학교 석사학위논문, 2005), p2.

2. 연구 범위 및 방법

본고의 연구범위는 안현정의 10번째 작곡발표회「만남X - '原音으로 흐르다'」에서 개작 초연[8]된 <해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'>을 연구 대상으로 삼았다.

본격적인 작품분석에 앞서 작곡가의 성장 배경이나 사상은 작품에 직접적인 영향을 미치기 때문에 작곡가 안현정의 음악적 배경을 살펴보고 작품경향을 알아보고자 한다. 이어서 <해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'>의 작품해설을 통해 작곡가가 곡에서 표현하려하는 바를 파악하고 선율의 진행과 조성, 박자, 나타냄 말, 빠르기의 변화를 기준으로 전체적인 곡의 구조를 살펴볼 것이다.

그리고 단락을 세부적으로 나누어 각 부분의 해금과 정악가야금의 선율분석을 통해 주제선율이 무엇이며 그 주제선율이 어떠한 방법을 이용하여 유기적으로 발전되고 있는지, 또한 평조 다스름과는 어떠한 상관관계가 있는지 알아보기 위해 정간보인 평조다스름을 오선보로 역보하여 자세히 비교하여 살펴보겠다.

이를 통해 작품 안에 내재된 전통음악요소에는 무엇이 있는지 살펴본 뒤 선율의 흐름을 효과적이고 적합하게 표현할 수 있는 운지법과 운궁법을 제시하고자 한다.

연구 자료로는 작곡가가 직접 사보한 악보와 작곡가 안현정의 작곡발표회에서 녹음된 실황 음원을 참고로 하겠다.

8) <해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'> 은 안현정의 10번째 작곡발표회인 「만남X - '原音으로 흐르다'」에서 개작 초연한 곡으로 원곡은 해금연주가 조혜령에 의해 위촉·초연되었으며 정악가야금이 아닌 25현가야금이 편성되어 있다.

Ⅱ. 본 론

1. 안현정의 음악적 배경 및 작품 경향

작곡가 안현정은 현대적이지만 난해하지 않고, 전통적이지만 고루하지 않은 음악을 만들어내며 전통적인 기반위에 현세적 정서와 감각을 이입하여 자신만의 색을 입히는 여성 작곡가이다.

그녀는 1973년 대구에서 태어나 서울에서 성장하였으며 경기여자고등학교 재학 중이던 18살에 작곡을 시작하였고, 1977년에 서울대학교 음악대학 국악과 작곡전공으로 입학하여 스승이자 음악적으로 가장 영향을 많이 받은 작곡가 이성천[9]을 만나게 된다. 이후 한국문화예술교육진흥원 선정 '신진음악가'[10] 지원을 통해 유럽음악연수를 받게 되면서 유학의 꿈을 키웠고, 2001년 폴란드 크라코프 국립음악원으로 유학을 떠났다.

그녀는 크라코프 국립음악원에서 전자음악에 특별한 관심을 가지기 시작하여 부전공으로 이수 하였는데, 이는 한국전통음악을 창작하는 사람으로서 전자음악이라는 음악적 소재를 차용해 새로운 창작음악을 만들어 낼 수 있지 않을까 하는 생각 때문이었다.[11] 폴란드에서의 유학생활을 통해 그녀는 동유럽의 다양한 문화와 음악적 채취를 습득 할 수 있었고 이를 자신의 국악적 토양에 접목하는 데에 힘을 기울였다.

2004년 폴란드 크라코프 국립음악원 작곡과를 졸업한 뒤, 귀국 후인 2005년부터 본격적으로 작품 활동을 시작했는데, 그 중 주목할 점은 그녀는 자신의 첫 개인 작곡발표회에서 시작된 '만남'이라는 주제를 현재까지 계속 발

---

9) 이성천(李成千), 1965.05.28 ~2003.09.26, 한국의 국악 작곡가. 창작국악 1세대를 대표하는 작곡가로서 1960년대부터 작곡을 시작해 독주곡 · 성악곡 ·기악곡 ·실내악곡 ·관현악곡 등 300여곡을 작곡하였고, 21현금을 고안해 다현 가야금 시대를 열었다. 서울대학교, 연세대학교 등 많은 대학에서 강의를 했고, 국립 국악원 원장으로도 활동했다.

10) '신진음악가'는 한국문화예술교육진흥원의 신진예술인 양성을 위한 지원사업의 하나로, 문화예술교육 전문인력 양성 및 전문성 강화를 위해 만들어진 장학 프로그램이다. 각 급 교육기관장 추천에 의해 사계인사로 구성된 예술장학금 심사위원회를 통해 전국의 예능계학생을 선발하여 장학금을 지급하고 있다.

11) 작곡가 안현정과의 대담 中 - 일시:2014년04월11일, 장소: 이화여자대학교 안현정 교수 연구실.

전시켜 시리즈의 형태로 자신의 작품세계를 이어 나가고 있다는 것이다.

2005년 '만남Ⅰ'에서 2013년 '만남Ⅹ'까지의 '만남 작곡발표회'를 살펴보면 안현정의 작곡세계관과 작품성향을 알 수 있는데, 여기서 그녀에게 '만남'이라는 단어가 그녀 작품세계에 얼마나 큰 영향을 미쳤는지 알 수 있다.

작곡가 안현정의 현재까지의 작곡발표회를 정리하면 다음<표1>과 같다.

<표1> 안현정의 작곡발표회 목록

만남	일시	공연명	장소
Ⅰ	2005년 06월 23일	만남 그리고 동행	국립국악원 우면당
Ⅱ	2007년 11월 23일	전통성악의 재발견 -국악과 서예, 무용, 시의 만남	백석아트홀
Ⅲ	2008년 11월 27일	달과 四季의 만남	모차르트홀
Ⅳ	2009년 10월 29일	시와 창작성악의 만남	세라믹 팔레스홀
Ⅴ	2010년 10월 07일	작곡가와 친구들	국립국악원 우면당
Ⅵ	2011년 10월 09일	자연을 노래하다	이화여자 대학교 국악 연주홀

Ⅶ	2012년 06월 10일	Lecture Concert of Korean Contemporary of Ahn Hyun Jung	Academy of Music in Krakow, Poland Concert Hall
Ⅷ	2012년 08월 08일	遭遇와 疏通	중국 연변음악원 연주홀
Ⅸ	2012년 11월 01일	原曲으로 흐르다	국립국악원 우면당
Ⅹ	2013년 10월 28일	原音으로 흐르다	한국문화의집 KOUS

전통의 소리와 전자음향을 주제로 한 첫 번째 작곡 발표회『만남 그리고 동행』(2005)[12], 국악과 서예, 무용, 시의 만남을 표현한『전통 성악의 재발견』(2007)[13], 아이를 잉태한 어머니의 마음을 달로 표현한『달과 사계의 만남』(2008)[14], 전통성악을 바탕으로 시를 새롭게 표현한『시와 창작성악의 만남』(2009)[15], 다양한 테마로 예술과의 만남을 표현한 『작곡가와 친구

12) <소프라노와 가야금 대금 타악기를 위한 '세레나데'>, <플룻, 오보에, 첼로를 위한 '新해령'>, <소프라노와 테너를 위한 'Arari bella'>, <해금과 전자음향을 위한 '동행'>, <두 타악 주자와 전자음향을 위한 '홍'>, <4대의 가야금과 클라리넷을 위한 '그 하늘'>.

13) <소프라노를 위한 세레나데 '고백'>, <소프라노와 테너를 위한 'Arari bella'>, <무용과 여성정가를 위한 '저멀리 지평선'>, <영상과 구음을 위한 '기다림'>, <서예영상과 2인의 여성을 위한 노래 '초여름 숲처럼'>, <범 패선율에 의한 혼성합창 '화연(和蓮)'>.

14) <피리독주를 위한 '달 흐르는 강'>, <해금4중주를 위한 '달빛 흐르는 소리'>, <거문고 4중주를 위한 '달은 꿈 꾼다'>, <여성정가를 위한 '오래된 정원'>, <12현가야금 독주를 위한 4개의 모음곡-산조가야금 독주를 위한 持秋心>, <아쟁독주를 위한 '가을달의 노래'>, <해금, 가야금, 타악기를 위한 '달의 춤'>, <해금탱고를 위 한 'Dance of moonlight'>.

15) <정가를 위한 '오래된 정원'>, <서예영상과 2인의 여성을 위한 '초여름 숲처럼'>, <남성정가와 국

들』(2010)[16], 자연을 테마로 전통음악을 표현한『자연을 노래하다』(2011)[17], 전통음악을 새롭게 표현한 『원곡으로 흐르다』(2012)[18], 개량되지 않고 전통의 소리를 오롯이 담아내는 악기들을 재발견 할 수 있는 『원음으로 흐르다』(2013)[19]등의 작곡발표회를 보면 그녀는 전통과 현대, 한국악기와 서양악기, 인성(人聲)과 기악(器樂), 논리와 감성 등의 대립하는 개념들을 만나게 하여 음악적인 공통분모를 찾아 그녀만의 새로운 음악창조물을 만들어 내고 있음을 알 수 있다.

창작 속 전통에 대한 확고한 신념을 가지고 있는 그녀는 이질적인 존재들의 무조건적인 만남은 지양하고, 존재의 고유성을 인정하면서 상호간에 의미를 만들고자 끊임없이 고민하여 작품을 만들고 있다. 즉, 그녀가 의도하는 '만남'은 '합일(合一)'이라기보다 '소통(疏通)'이라고 볼 수 있는 것이다. 다시 정리해 말하면 안현정에게서 '만남'이란 끊임없는 전통음악에 대한 고민이자 지속적인 작품철학이며 궁극적으로는 그녀의 음악적 세계가 고스란히 담긴 작품과 관객의 소통(疏通)인 것이다.

현재 그녀는 이화여자 대학교 한국음악과 교수로 있으면서 후학양성에 힘쓰는 것은 물론 독주곡, 중주곡, 실내악곡, 관현악곡, 협연곡, 정가극, 무용음악까지 폭 넓은 작품 활동을 하고 있다.

악실내악을위한 '저 멀리 지평선'>, <바리톤을 위한 '맛있는 불고기', '막걸리 송'>, <범패선율에 의한 상여가 '여보, 나왔소!'>, <정가와 판소리를 위한 '新 오우가'>.

16) <가야금, 대금 2중주를 위한 '춘월(春月)Ⅱ'>, <가야금 3중주를 위한 '강구연월(康衢煙月)'>, <가야금, 거문고4중주를 위한 '바다, 달을 품다'>, <해금, 가야금, 거문고, 타악을 위한 ' 달빛처럼 흘러가라'>, <판소리와 거문고를 위한 '신사의 四季'>, <남성4중창을 위한 '맛있는 불고기, 막걸리송'>.

17) <대금, 거문고를 위한 '월하소경(月下小景)'>, <양금, 타악을 위한 '나무와 바람의 노래'>, <정가, 가야금을 위한 '님을 보내며'>, <피리, 가야금, 타악을 위한 '들꽃에게'>, <해금, 타악, 무용을 위한 '내안의 달'>, <석대의 가야금, 첼로를 위한 '흐르는 구름처럼'>.

18) <피리, 가야금을 위한 '新여민락'>, <대금, 해금, 타악을 위한 '취타2012'>, <여창, 오보에, 플룻, 가야금을 위한 '바람은'>, <여창, 가야금, 해금, 타악을 위한 '꿈'>, <소금, 가야금, 거문고를 위한 '달빛은 은은히 비추고'>, <호적, 첼로, 타악을 위한 '호적풍류2012'>, <남창정가와 혼성합창을 위한 '月下擧扚'>.

19) <대금독주를 위한 '향(香, 響)'>, <거문고독주를 위한 'Beat to Blossom'>, <해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'>, <산조가야금과 정악가야금을 위한 '운(韻)'>, <세피리와 야금을 위한 '누리'>, <생황과 소아쟁을 위한 '석양소경, 셋'>.

작곡가 안현정의 작품 중 해금을 포함하는 작품은 독주곡 2곡, 실내악곡[20] 17곡, 협주곡 1곡이며 이를 정리하면 다음<표2>와 같다.

<표2> 작곡가 안현정의 해금을 포함한 창작곡 목록

초연 년도	월	작품명	공연명	공연장소
2005	06	해금과 전자음향을 위한 '동행'	제1회 안현정 작곡 발표회 '만남 그리고 동행'	국립국악원 우면당
	04	해금, 피리, 가야금을 위한 '그 하늘'	실내악단 '윤슬' 창단연주회	국립국악원 우면당
2006	04	'취타'주제에 의한 해금실내악	토요 상설무대	국립국악원 우면당
	09	해금실내악을 위한 '달의 춤'	해금연구회 정기 연주회	국립국악원 우면당
2007	11	해금과 전자음향을 위한 '달의 꿈'	김주리 해금독주회	L.H 홀
	11	해금탱고를 위한 'Dance of moonlight'	노은아 해금독주회	국립국악원 우면당
	12	해금합주곡 'Flow of the moon'	류재원 해금독주회	국립국악원 우면당

20) 실내악(chamber music)은 2명에서 10명 이내의 소규모 연주 그룹에 의하여 연주되는 기악 합주곡으로 한 악기가 한 성부씩 맡아 연주하는데, 성부 수에 따라 이중주, 삼중주, 사중주, 오중주로 나뉜다. -QMG지식엔진연구소,"시사상식사전"(서울:박문각).

2008	11	해금 4중주를 위한 ‘달빛 흐르는 소리’	제3회 안현정 작곡 발표회 ‘달과 四季의만남’	모차르트홀
	03	해금, 가야금, 피리를 위한 ‘月下太平之曲’	류정연 해금 독주회	국립국악원 우면당
2010	06	해금, 가야금, 피리를 위한 ‘달빛처럼 흘러가다’	가야금 실내악단 ‘초콜릿’ 정기연주회	국립국악원 우면당
	04	3편의 찬송가를 위한 성가 ‘그대 마음은’ (시편23편)	류재원 해금 독주회	백석아트홀
2011	08	해금, 타악을 위한 ‘내 눈의 흐르는 달’	김주희 해금 독주회	국립극장 별오름극장
	10	해금, 타악, 무용을 위한 ‘내안의 달’	제6회 안현정 작곡 발표회 ‘자연을 노래하다’	이화여자 대학교 국악연주홀
	10	해금, 아코디언을 위한 ‘Polish Melody′	가야금실내악단 ‘초콜릿’ 정기연주회	국립국악원 우면당
	11	해금 협주곡을 위한 ′Dance of moonlight′	안산시립국악단 제39회 정기연주회	안산문화 예술의전당 해돋이극장

2012	06	해금, 타악을 위한 ‘그 마음 절로 절로’	류정연 해금 독주회	남산국악당
	08	해금, 거문고를 위한 ‘신평롱(新平弄)’ /개량해금, 25현가야금을 위한 ‘동행(同行)’	제 8회 안현정 작곡 발표회 ‘조우(遭遇)와 소통(疏通)’	중국 연변음악원 연주홀
	11	대금, 해금, 타악을 위한 ‘취타 2012’ /여창, 해금, 가야금, 타악을 위한 ‘꿈’	제 9회 안현정 작곡 발표회 ‘원곡(原曲)으로 흐르다’	국립국악원 우면당
2013	10	해금과 정악가야금을 위한 ‘新다스름’	제 10회 안현정 작곡 발표회 ‘원음(原音)으로 흐르다’	삼성동 한국 문화의 집 (KOUS)

2. <해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'>분석

가. 작품 개관

1)작품해설

본고의 연구대상인 안현정 작곡 <해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'>은 2010년 해금연주자 조혜령[21]에 의해 위촉·초연된 <해금과 가야금을 위한 '新다스름'>을 개작(改作)한 곡이다. 원곡의 악기편성은 해금과 25현 가야금이었으나 개작 되면서 해금과 정악가야금으로 바뀌어 편성되었으며, 2013년 10월 제10회 안현정 작곡발표회 만남X-'원음(原音)으로 흐르다'에서 초연되었다.

다음은 <해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'>의 서두(序頭)에 기재되어 있는 시(詩)일부와 작품에 대한 작곡가와의 대담(對談)내용이다.

길

여기에 길이 있다.
빛은 왔다가 가고
다시 돌아온다.
길이 당신더러 춤추자고 하면
좋다고 말하라.
한 발짝의 걸음도 여행이 되고
단 하나의 소리도 노래가 된다.

-알렌 게이 레바인의 시(詩) '길' 중에서-

21) 조혜령(1983~)은 국립국악고등학교를 거쳐 서울대 및 동대학원을 수료하고 현재 서울대 박사과정 중에 있으며, 국립국악원 창작악단 단원으로 재직 중이다.

“ 나는 새로운 작품을 준비 하면서 보통 시를 읽거나 미술작품을 감상하며 시간을 보내는데, 알렌 게이 레바인의 ‘길’은 <해금과 가야금을 위한 ‘新다스름’>을 준비 할 당시 나에게 영감을 준 시(詩)이다. 특히 마지막 두 행인 ‘한 발짝의 걸음도 여행이 되고 단 하나의 소리도 노래가 된다’ 라는 구절은 내 마음을 동(動)하게 하였다.
음악적 개념 자체가 하나의 완성된 곡이라기보다는 음악을 시작하기에 앞서 연주자가 호흡을 고르는 준비 곡의 개념인 다스름[22]이지만, 한 발짝의 걸음도 여행이 되고 단 하나의 소리도 노래가 되듯이 다스름 또한 춤이 되고 노래가 된다면 그 자체로도 완성된 음악의 길이 될 것 이라는 나의 생각과 알렌 게이 레바인의 시(詩)가 상통(相通)했던 것이다.
이 곡은 다스름에서 시작된 하나의 작품이라고 생각해도 무방할 정도로 평조 다스름의 선율을 주제선율로 차용하였으며, 정악적 모티브와 색채에 맞게 원곡에 편성되었던 25현 가야금에서 정악가야금으로 바꾸어 개작(改作)하였다.[23]

위의 작곡가와의 대담내용에서 알 수 있듯이 작곡가는 연주자가 호흡을 고르는 준비 곡 개념의 ‘未완성’인 다스름을 작곡가의 음악세계를 반영하여 ‘美완성’시키고자 했음을 알 수 있다. 또한 창작 속 전통에 대한 확고한 신념을 가지고 있는 작곡가의 작품관을 비추어 보았을 때, 원곡에 편성되었던 25현 가야금을 정악가야금으로 바꾸어 개작한 것은 개량되지 않은 악기 본연의 소리, 꾸며지지 않은 궁극적인 전통의 아름다움을 표현하고자 하는 작곡가의 의도로 나타난다.

---

22) 다스름은 음악을 연주하기 전에 연주상태를 점검하기 위한 짧은 곡이다. 음을 "다스린다"는 뜻으로 조음(調音), 치음(治音)이라고도 하며 다스름을 연주함으로써 조율, 호흡, 속도를 가다듬고 시작한다. 다스름은 독주곡인 산조에도 있지만 합주곡에 지휘자가 없기 때문에 연주자간에 속도, 호흡을 맞추기 위해 필요했을 것으로 본다.-「국악용어사전」, 국립국악원, 2010.

23) 작곡가 안현정과의 대담 中 - 일시:2014년04월11일, 장소: 이화여자대학교 안현정 교수 연구실.

2)악곡구조

본격적인 선율 분석을 하기 위해서는 곡의 전체적인 구조를 알아야 하기 때문에 원활한 분석을 위해 곡의 구조를 나누기로 한다. 구조를 나누는 기준은 선율의 진행과 조성, 박자, 나타냄 말, 빠르기의 변화로 도입부(Intro)-Ⓐ-Ⓑ-Ⓒ-Ⓐ′-종결부(Coda)의 총 6단락으로 나누었다.

<해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'>은 악장의 구분 없이 단 악장으로 이루어진 곡으로 총 106마디로 구성되어 있으며, 해금이 독주선율을 연주하는 제1마디부터 제6마디는 앞으로 전개될 주제 선율과 분위기, 음악적 흐름을 암시하여 주는 부분으로 이 곡의 도입부(Intro)로 구분할 수 있겠다. 제1마디부터 제6마디인 도입부(Intro)는 12/8박자로 A♭조이며 빠르기는 ♩.=40, 나타냄말은 '정아하게'이다.

뒤이어 제7마디부터 제11마디까지 가야금의 독주선율이 시작된다. 빠르기가 ♩.=40이었던 도입부(Intro)와 달리 제7마디부터는 빠르기가 ♩.=50로 약간 빨라지며 제12마디부터는 가야금의 선율 위에 해금의 선율이 얹혀 전개된다. 도입부(Intro)와 비교하여 박자, 조성, 나타냄말, 음악적 분위기가 모두 동일하지만 빠르기가 ♩.=50으로 다르고 제6마디와 제7마디 사이에 작곡가가 겹세로줄을 사용하였으므로 제7마디부터 제29마디까지를 Ⓐ단락으로 구분하겠다.

Ⓐ단락에서 해금 선율은 제12마디부터 제27마디까지만 이어지 있고, Ⓐ단락의 마지막인 제28마디와 제29마디에서는 가야금 선율만이 남는다. 나중에 자세히 살펴보겠으나 이 두 마디의 가야금 선율과 리듬 형태는 뒤이어 등장할 Ⓑ단락을 암시하는 것으로써 Ⓐ와 Ⓑ부분의 연결구라 칭하겠다.

뒤이은 제30마디부터 제42마디까지를 Ⓑ단락으로 구분하겠다. 설정근거는 첫째, 제30마디에서 빠르기가 ♩.=60, 나타냄말이 '생기있게'로 변화되었고 둘째, 제30마디에 새로운 리듬형태의 가야금 반주가 제42마디까지만 진행되고 있으며 셋째, 제42마디에 이르러서 늘임표(Fermata)로 음악의 흐름을 맺고 있다. 마지막으로 넷째, 제42마디와 제43마디 사이에 있는 겹세로줄이 있고

제43마디부터 박자가 7/8로 급격히 달라진다. 따라서 Ⓑ단락을 제30마디부터 제42마디까지로 설정하였다.

제43마디부터는 7/8박자로 A♭조이며 빠르기는 ♩.=70, 나타냄말은 '좀 더 빠르고 흥겹게'이다. 제43마디부터 제86마디까지를 크게 Ⓒ단락으로 구분하고, Ⓒ단락에 여러 가지 요소가 혼재되어 있다는 점을 참고하여, 작게 a-b-a′-c로 구분 하겠다.

Ⓒ단락의 a부분은 제43마디부터 8/8박자로 바뀌기 전인 제61마디까지로 설정하겠다. 다시 말해 7/8박자로 이루어진 부분을 Ⓒ단락의 a부분이라 칭할 수 있겠으며 이 부분의 특징은 3+2+2, 3+3+1의 리듬형태를 주로 사용하는 점을 들 수 있겠다.

Ⓒ단락의 b부분은 7/8박자에서 8/8박자로 자연스럽게 변화하는 제62마디부터 제69마디까지로 구분하겠다. 해금과 가야금의 선율이 3+3+2의 리듬형태로 진행하는 점이 Ⓒ단락의 a부분과 다르다. 특히 가야금의 반주 형태 중에서 음을 밀어 올리는 추성(推聲)[24]이 도드라지게 사용되었다는 점이 제62마디부터 제69마디까지를 Ⓒ단락의 b부분으로 설정한 가장 큰 이유이다.

제70마디부터 제76마디까지는 제43마디부터 제52마디에 등장했던 해금 선율과 가야금 선율형태가 4/4박자로 변형되고 축소되어 나타난다. 그러므로 제70마디부터 제76마디까지를 새로운 하나의 부분으로 설정하지 않고, Ⓒ단락의 a′부분으로 구분 짓겠다.

제77마디부터 제86마디까지는 Ⓒ단락의 작은 c부분으로 설정하겠다. 제77마디의 가야금 선율은 지금껏 나오지 않았던 새로운 부분이고, 제79마디에 가야금 선율을 받아 나타나는 해금 선율도 새롭게 등장하는 선율이므로 이 형태가 지속되는 제86마디까지를 c부분으로 보겠다.

---

24) 서유구(徐有榘)의 『유예지』(遊藝志) 권6에 의하면, 추성은 거문고의 줄을 밀어 올려 약 2도 높은 소리를 내거나 농현을 한 다음 줄을 밀어 높은 소리를 내는 연주기법이다. -『國樂大事典』 張師勛, 서울: 세광음악출판사, 1984, 744쪽.

제86마디와 제87마디 사이에 겹세로줄과 Ⓐ단락과 동일하게 12/8박자로 변화하는 점을 보아 제87마디부터 제101마디까지를 Ⓐ′단락으로 구분 짓겠다. Ⓐ′단락은 12/8박자로 A♭조이며 빠르기는 ♩.=60, 나타냄말은 ‘무게감있게’ 이다. 제87마디는 c부분에서 나타났던 가야금의 선율 형태가 연결되어 나타난다. 그러나 이 부분을 c부분으로 연결하여 보지 않은 이유는 제88마디부터 Ⓐ단락의 해금선율이 동일하게 나타나기 때문이다. 이는 작곡자가 c부분의 가야금의 요소를 계속 연결시키면서 Ⓐ단락의 해금 주제선율을 그 위에 얹어내어 자연스럽게 곡의 처음부분으로 돌아가게 한 것이라 볼 수 있다.

마지막으로 제102마디부터 제106마디까지는 곡을 종결짓는 종결부(Coda)로 보겠다.

지금까지 분석한 전체적인 악곡의 구조를 정리하면 다음 <표3>과 같다.

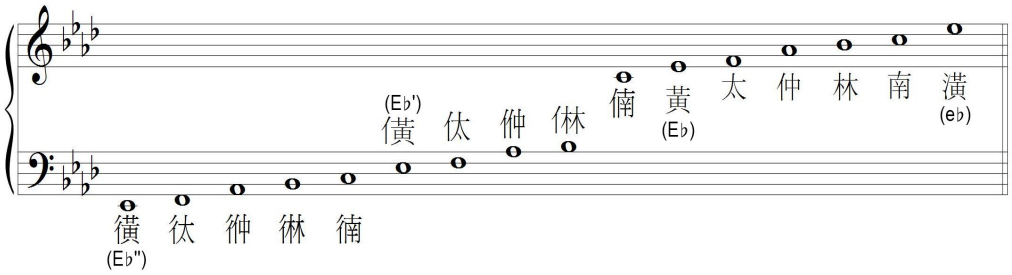
<표3> <해금과 가야금을 위한 ‘新다스름’>의 전체 악곡 구조

단 락	소단락	마 디	박 자	조 성	빠르기	나타냄말
도입부(Intro)		1~6	12/8	A♭	♩.=40	정아하게
Ⓐ		7~29			♩.=50	
Ⓑ		30~42			♩.=60	생기있게
Ⓒ	a	43~61	7/8		♩.=70	좀 더 빠르고 흥겹게
	b	62~69	8/8			
	a′	70~76	4/4			
	c	77~86				
Ⓐ′		87~101	12/8		♩.=60	무게감있게
종결부(Coda)		102~106				

나. 작품분석

<해금과 가야금을 위한 '新다스름'>은 앞서 작품개관에서 언급했듯이 평조 다스름의 선율을 주제 선율로 차용하였기 때문에 두 곡의 상관관계를 간과하고 분석을 할 수가 없다. 따라서 자세한 선율비교는 본격적인 작품분석에서 하겠지만, 그 전에 평조 다스름과 '新다스름'에 나타나는 각 악기의 출현 음들을 통해 전체음역을 비교해봄 으로써 두 곡의 상관관계를 파악해 볼 것이다. 또한 작품 분석에서 음의 언급은 피할 수가 없는 중요한 부분으로 자세한 분석과 음의 높낮이에 대한 정확한 정보전달을 위해서 음역 대에 따른 문자제시를 아래의 <악보1>, <악보2>와 같이 제시 하고자 한다.

<악보1> 평조 다스름의 출현음과 전체 음역



먼저, 평조 다스름의 해금의 선율에 출현하는 음은 㑣(B♭′)부터 潢(e♭)까지 나타나고 정악가야금의 선율에 출현하는 음은 僙(E♭″)부터 倆(C)까지 나타나므로 따라서 평조 다스름의 전체 음역은 위의 <악보1>에서 알 수 있듯이 僙(E♭″) 부터 潢(e♭)으로 나타난다.

전통음악에 사용되는 5음 음계인 黃, 太, 仲, 林, 南이 4옥타브[25]에 걸쳐 나타나고 있는 평조 다스름의 음역은 亻(사람인변)과 氵(삼수변)을 이용하여 음정의 높낮이를 표기하고 있지만 본 고에서는 오선보로 된 '新다스름'과의 정확한 비교를 위해 평조 다스름 또한 오선보로 역보 하여, 가온 다[26]를 기준으

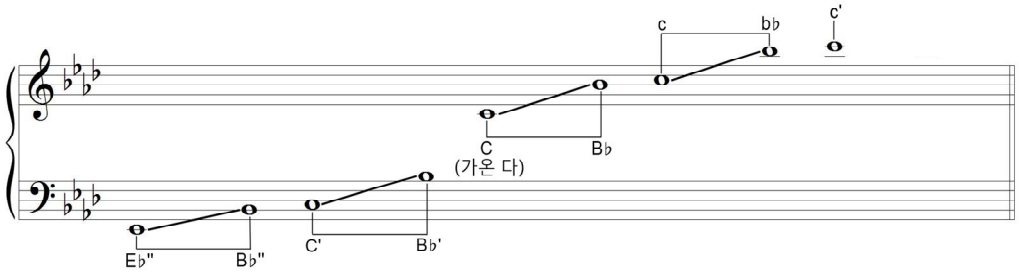
25) octave. 완전8도 음정. 높고 낮은 두음의 진동수 비가 1:2인 음정으로 C음을 기점으로 해서, 음계의 모든 음을 포함하는 1옥타브씩의 구분법을 말하기도 한다. -「파퓰러음악용어사전」, (삼호뮤직:2002).

로 옥타브마다 소문자와 대문자 그리고 콤마의 개수로 문자에 차이를 두었다.

위의 <악보1>을 보면 평조 다스름에 나타나는 가장 낮은 음인 黃을 대문자에 콤마 두개를 붙힌 E♭″으로 설정하고 가온 다를 기준으로 이하 두 옥타브아래 음역대의 음들을 이와 같이 표기할 것이다. 그 다음 한 옥타브 아래의 음인 黃을 대문자에 콤마 하나를 붙힌 E♭′으로 설정하고 이하 같은 음역대의 음들을 이와 같이 표기할 것이며, 그 다음 가온 다가 포함되는 옥타브 내의 음인 黃은 대문자 E♭ 으로 설정하고 이하 같은 음역대의 음들을 이와 같이 표기할 것이다. 마지막으로 평조 다스름에 출현하는 음 중 가장 높은 음인 潢은 소문자인 e♭ 으로 표기할 것이다. E♭ 음을 중심으로 두 옥타브 아래 음역대의 음부터 한 옥타브 위 음역대의 음까지 순서대로 나열해 보면 E♭″- E♭′- E♭ - e♭ 이 되는 것이다.

반면 '新다스름'의 해금선율에 나타나는 음은 가온 다를 기준으로, 한 옥타브 아래의 A♭′에서 두 옥타브 위의 c′ 까지 나타나고, 정악가야금의 선율에 나타나는 음은 두 옥타브 아래의 E♭″에서 옥타브내의 F 까지 나타나고 있으므로 따라서 '新다스름'의 전체음역은 두 옥타브 아래의 E♭″부터 두 옥타브 위의 c′로 5옥타브의 음역으로 나타나고 있다. '新다스름'도 평조 다스름과 마찬가지로 옥타브의 차이에 따라 소문자와 대문자 그리고 콤마의 개수를 달리 표기하였으며 다음 <악보2>에서 확인해 볼 수 있다.

<악보2> '新다스름' 전체음역



위의 <악보2>를 보면 '新다스름'의 출현음 중에서 가장 낮은 음이 E♭″임을 알 수 있는데 이는 <악보1>의 평조 다스름과 동일하다는 것을 알 수 있다. 반면에 평조 다스름의 전체 음역은 黃(E♭″)부터 潢(e♭)으로 전통 5음계인

26) middle C 라고도 하며 높은 음자리 보표의 아래 첫째 줄(또는 낮은 음자리보표의 위 첫째 줄)에 해당하는 음을 말한다. -「파퓰러음악용어사전」, (삼호뮤직:2002).

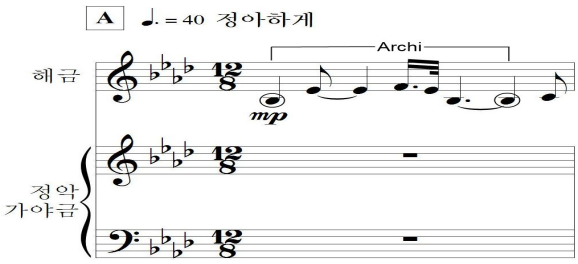
黃, 太, 仲, 林, 南이 4옥타브에 걸쳐 나타나고 있지만 '新다스름'은 두 옥타브 아래의 E♭″부터 두 옥타브 위의 c′로 5옥타브에 걸친 음역으로 나타나고 있는 것으로 보아 평조 다스름 보다 '新다스름'에 사용되는 음역이 한 옥타브 더 확장되어 있음을 알 수 있다. 확장된 음역은 가온 다를 기준으로 했을 때 두 옥타브 위의 음역으로 c′와 같이 소문자에 콤마를 붙여 표기할 것이다.

1)도입부(Intro) : 제1마디～제6마디

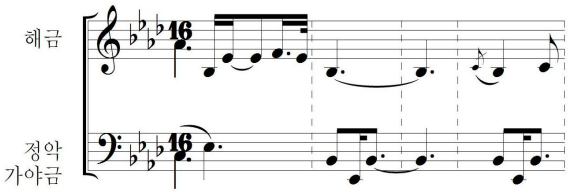
도입부(Intro)는 12/8박자로 A♭조이며 빠르기는 ♩.=40, 나타냄말은 '정아하게'이다. 앞서 언급한 작품해설에서 알 수 있듯이 '新다스름'은 '평조 다스름'을 모티브로 한 곡으로 가야금 선율이 나타나지 않는 제1마디에서 제6마디의 해금독주 부분을 이 곡의 주제선율을 제시한 부분이라 할 수 있겠다. 따라서 도입부(Intro)에 나타나는 주제선율은 평조 다스름의 어떠한 부분이 차용되었고, 또 어떻게 변화 되었는지 알아보기 위해 정간보인 평조 다스름을 오선보로 역보한 악보와 자세히 비교하여 살펴보겠다.

가) '新다스름' 제1마디와 '평조 다스름' 1장 5정간～8정간 선율비교

<악보3> '新다스름' 제1마디



<악보4> 평조 다스름' 1장 5정간～8정간

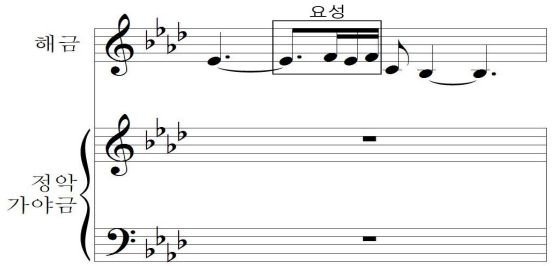


위의 <악보3>는 '新다스름' 제 1마디로 B♭′-E♭-F-E♭-B♭′로, B♭′에서 시작하여 F까지 완전 5도 상행했다가 완 5도 하행하여 다시 B♭′으로 돌아오는, 일종의 아치형태의 선율을 이루고 있다. 평조 다스름 1장 5정간~8정간의 해금선율을 역보하여 오선보에 나타낸 위의 <악보4>과 비교하여 살펴보면 B♭′-E♭-F-E♭-B♭′의 아치형태의 선율이 동일하게 나타나고 있음을 알 수 있다.

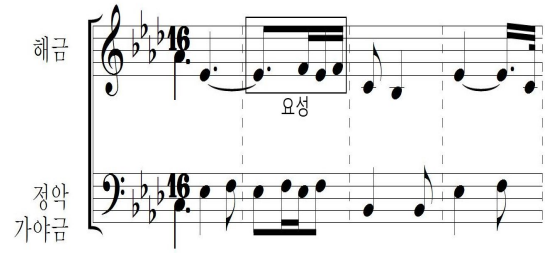
반면 '新다스름'에서 보이는 B♭′-E♭의 리듬과 달리 <악보4>는 B♭′-E♭의 리듬의 길이가 16분음표로 짧게 나타난다. 다시 말하면 '新다스름'의 제1마디와 '평조 다스름' 1장 5정간~8정간의 선율형태는 유사하며 평조 다스름에서 처음 출현하는 B♭′-E♭이 新다스름에서는 리듬이 확대되어 나타나고 있는 것이다. 또한 <악보4>의 8번째 정간의 출현음이 C-B♭′-C로 되어있는데 이는 <악보4>에서 B♭′을 꾸며주고 있는 C가 생략된 축소된 형태의 리듬으로 볼 수 있다.

나) '新다스름' 제2마디와 '평조 다스름' 1장 9정간~12정간 선율비교

<악보5> '新다스름' 제 2마디



<악보6> '평조 다스름' 1장 9정간~12정간

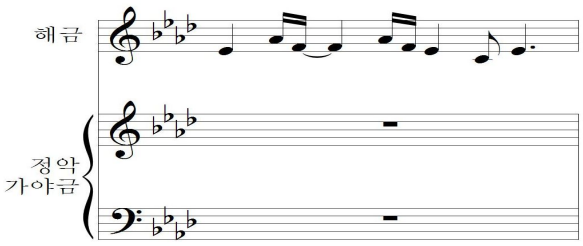


위의 <악보5>는 '新다스름' 제 2마디로 평조 다스름 1장 9정간~12정간인 위의 <악보6>와 비교해볼 수 있다. '新다스름'의 제2마디에서는 E♭에서 음을 밀어 올리는 음형을 연주한 후 C를 거쳐 B♭'으로 하행하는데, 이러한 선율 형태는 평조 다스름 9정간 ~11정간의 선율과 거의 흡사하다.

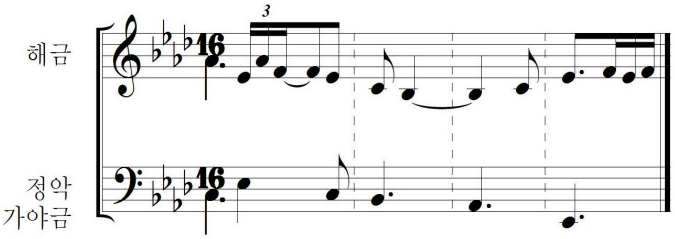
특히, 10번째 정간에 나타나는 정악적 표현인 '요성(搖聲)'[27]이 '新다스름'의 제2마디 2번째 박에 아주 잘 표현되어있다. 물론 평조 다스름 12번째 정간에 나타난 E♭-C가 '新다스름'에서는 생략되었지만 <악보5>와 <악보6>역시 같은 선율의 진행이라고 볼 수 있다.

다) '新다스름' 제3마디와 '평조 다스름' 1장 13정간~16정간 선율비교

<악보7> '新다스름' 제3마디



<악보8> '평조 다스름' 1장 13정간~16정간

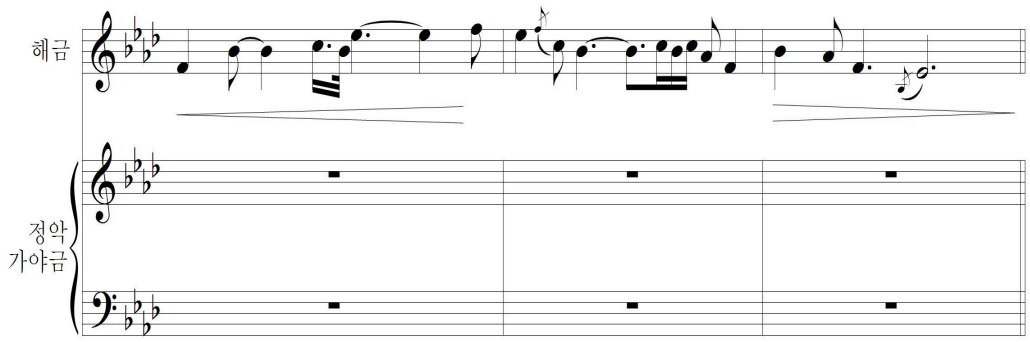


27) 국악에서 음을 떨어주는 연주기법으로 전성(轉聲) ·퇴성법(退聲法)과 더불어 한국음악의 공통적인 특징의 하나로 꼽히며, 서양음악의 비브라토에 해당된다고 할 수 있다. 요성법은 아무 데서나 마음 내키는 대로 하는 것이 아니고, 대체로 요성하는 곳이 정해져 있고, 요성의 위치로 평조와 계면조의 음악적 특징을 구분하기도 한다. 요성의 종류에는 여러 가지가 있는데 본문의 요성기법은 '제음과 한음 위의 음을 두 번 눌러 요성'하는 기법이다. -「국악용어사전」, 국립국악원, 2010.

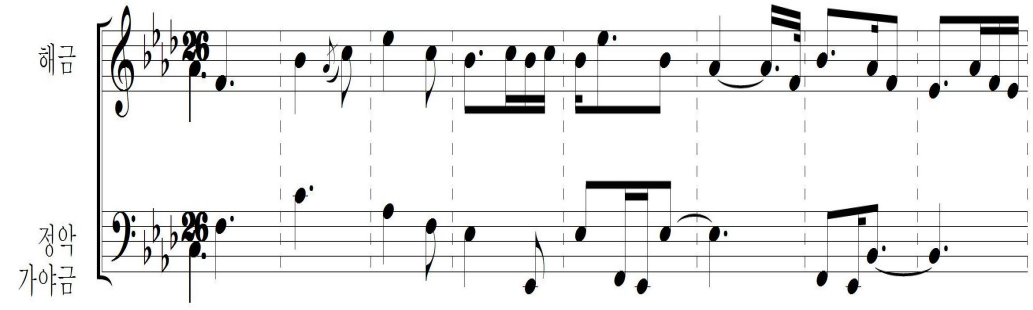
위의 <악보7>은 '新다스름' 제 3마디로 평조 다스름 1장 13정간~16정간인 위의 <악보8>과 비교해볼 수 있겠다. '新다스름' 제3마디의 선율은 E♭-A♭-F-E♭-C-E♭로 되어 있고, 평조 다스름 1장 13정간~16정간의 선율은 E♭-A♭-F-E♭-C-(B♭'-C)-E♭로 되어있다. 또한 평조 다스름 16정간에 나타난 요성도 '新다스름'에서는 표현되어 있지 않고 E♭으로만 마무리 하고 있다. 그러나 '新다스름' 제 3마디인 <악보7>은 평조 다스름 1장인 <악보8>의 괄호 표기된 (B♭'-C)을 제외한 나머지 출현음들, 즉 골격음이 같은 것으로 보아 이는 <악보8>의 선율을 생략·축소한 형태로 유사선율이라고 볼 수 있다.

라) '新다스름' 제4마디~제6마디와 '평조 다스름' 2장 8정간~15정간 선율비교

<악보9> '新다스름' 제4마디~제6마디



<악보10> '평조 다스름' 2장 8정간~15정간



위의 <악보9>은 '新다스름' 제4마디～제6마디로 F음으로 시작하는 F-B♭-c-B♭-e♭-f의 선율이 이어진다. f에서 B♭으로 완전 4도 상행하는 음형은 제1마디의 B♭′-E♭의 선율을 완전 5도 이조 하고, 리듬도 또한 그대로 사용한 것으로 보인다. 그러나 제1마디의 선율이 B♭′-E♭-F-E♭-B♭′로 아치형태의 모양을 가진 선율이었다면 제4마디는 F-B♭-c-B♭-e♭-f로 진행하는 상승형태의 선율진행으로 주제선율에 긴장감을 더해주고 있음을 알 수 있다.

'新다스름' 제4마디의 이러한 선율 진행은 앞서 말한 것과 같이 제1마디의 선율을 변형 한 것으로 볼 수 있고 덧붙여 평조 다스름 2장 8정간부터 15정간까지의 선율을 축소 및 생략하여 차용한 것으로도 볼 수 있다. 이를 자세히 설명하면, <악보9>의 제4마디부터 제5마디 첫 박까지의 F-B♭-c-e♭-c의 선율은 위의 <악보10>의 8정간과 10정간의 선율 F-B♭-c-e♭-c와 동일하게 진행되고 있고, <악보9>의 제5마디의 2번째 박의 B♭진행선율은 <악보10>의 11정간의 전통어법인 '요성'의 형태를 그대로 차용한 것으로 보이며 <악보9>의 제5마디의 마지막 박부터 제6마디까지의 선율인 A♭-F-B♭-A♭-F-E♭은 <악보10>의 13정간부터 15정간까지의 선율과 동일하게 나타나고 있다.

마) 도입부(Intro)의 운지법과 운궁법

도입부(Intro)의 운지법을 살펴보면 평조 다스름의 가락을 차용해 정악어법이 두드러지게 나타나는 이 곡의 특성상 기본적으로 정악의 운지법을 사용하는 것을 원칙으로 한다. 도입부(Intro)인 제1마디에서 제6마디 경우는 F를 일지로 하면 제1마디부터 제 6마디까지 주제선율을 하나의 음색으로 연결할 수 있다는 장점이 있으나 제1마디의 두 번째 박, 제2마디의 두 번째 박, 제3마디의 두 번째와 세 번째 박의 음정 같은 경우 박의 길이가 짧아 유현과 중현을 이동 할 때 시간적 격차가 발생해 선율의 흐름이 깨질 우려가 있다. 또한 제4마디의 마지막 음정과 제5마디의 꾸밈음 같은 경우 그 박의 길이 안에 약지로 짚어내기 쉽지가 않다. 이 부분은 해금이 주제선율 제시하는 독주 선율이기 때문에 선율의 흐름이 자연스러워야 한다. 따라서 유현과 중현을 모두 사용하여 정악의 굵은 표현을 잘 보여 줄 수 있는 E♭

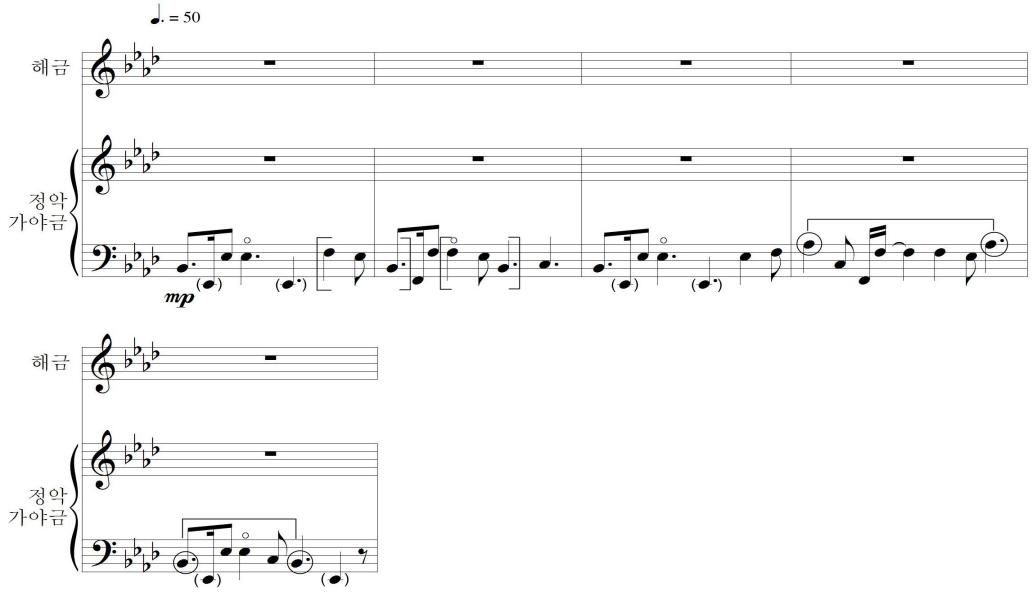
를 일지로 하여 제3마디까지 연주한 뒤 차분하게 호흡연결에 유의하여 제4마디부터는 A♭를 일지로 하여 연주하는 것이 더욱 효과적이고 선율의 흐름상 적절하다.

운궁법은 1음 1활을 기본으로 하지만 이 곡의 특성상 평조 다스름의 선율이 크게 드러나는 마디는 최대한 정악어법을 이용해 활을 쓰는 것이 곡을 표현하는 데에 있어 효과적이다. 따라서 한 마디를 삼분박의 개념으로 보고 8분 음표를 세 개씩 묶어 점 사분음표를 한 활로 (♩.=1활) 사용하되 붙임줄 뒤에 나오는 리듬은 정악어법에 맞게 한 활로 연결하여 사용한다.

2) Ⓐ단락 : 제7마디～제29마디

Ⓐ단락은 제7마디부터 제29마디까지 총 23마디로 이루어져 있다. 이 부분은 도입부 (Intro)부분과 마찬가지로 A♭조의 12/8박자이나 빠르기는 도입부(Intro)보다 조금 당겨진 ♩.=50 으로 변한다. 나타냄말은 따로 표기되지 않았기 때문에 도입부(Intro)의 정아하게와 동일하다고 볼 수 있다.

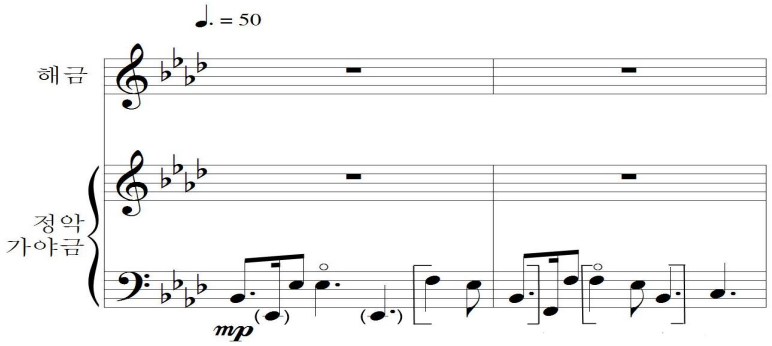
<악보11> 제7마디～제11마디



위의 <악보11>에서 알 수 있듯이 본격적인 악곡이 진행되는 제7마디부터는 가야금의 독주선율로 시작된다. 이는 단순히 해금의 선율이 시작되기 전에 가야금의 선율이 전주의 형식으로 시작한다고 해석할 수도 있겠으나, 평조 다스름의 형식을 살펴보면 그렇지 않다는 것을 알 수 있다. 평조 다스름은 1장 1정간에서 가야금의 선율이 먼저 등장하여 곡의 시작을 알리고 5정간부터 해금의 선율이 나타나는데 이는 정악에서 볼 수 있는 음악형태로 평조 다스름 뿐만 아니라 계면 다스름 그리고 영산회상의 상령산에 아주 잘 나타난다. '新다스름' 또한 마찬가지로 제7마디부터 제11마디까지 가야금 선율이 먼저 진행되고 뒤이어 제12마디부터 해금 선율이 나타나는 점을 볼 때, 작곡가는 평조 다스름의 선율이나 리듬만을 차용한 것뿐만 아니라 음악의 진행 방식도 함께 차용한 것이라고 볼 수 있다.

제7마디부터 나오는 가야금의 선율은 정악 가야금의 주법인 '싸랭'[28]을 적극적으로 활용한 방식과 함께 주제선율을 감추어 놓은 것이다. '싸랭'주법으로 인하여 연주하게 되는 아래 E♭″을 제외하면 가야금의 선율을 다음과 같이 정리할 수 있다.

<악보12> 제7마디～제8마디 가야금선율

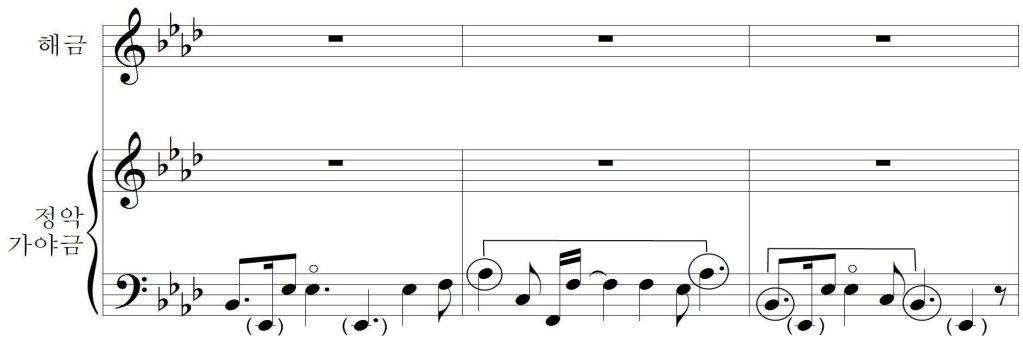


28) 현행 가야금 구음의 하나. 싸랭의 가야금 주법은 연주자가 싸랭표가 붙은 어느 음 및 그 음보다 한 옥타브 낮은 아래 음을 빠르게 연주하는 것이다. 가령 청황종(淸黃鍾)에 싸랭표가 붙었다면, 연주자는 황종(黃鍾) 줄을 장식음처럼 빨리 연주하여 청황종 앞에 붙이는 식으로 연주하면 된다.
-송방송, 『한겨레 음악 대사전』, (보고사:2012).

위의 <악보12>에 보이는 바와 같이 아래 E♭″을 제외하면 B♭″-E♭′-F′-E♭′-B♭″-(F′-E♭′-B♭″)-C′의 선율로 나타나는 것을 확인할 수 있다. 괄호로 표시한 (F′-E♭′-B♭″)는 앞의 F′-E♭′-B♭″를 반복한 동일 선율로 본다면 결국 나머지 주요 음들은 B♭″-E♭′-F′-E♭′-B♭″-C′가 되는데 이 선율은 앞서 분석했던 제1마디의 해금의 주제선율과 매우 동일하다고 볼 수 있다.

결국 가야금의 독주선율의 시작인 제7마디～제8마디는 제1마디 선율의 리듬이 확대되어 두 마디에 걸쳐 나타난 것이다. 같은 방식으로 나머지 제9마디부터 제10마디까지 아래 E♭″을 제외하면 가야금의 선율은 다음과 같다.

<악보13> 제9마디～제11마디 가야금선율



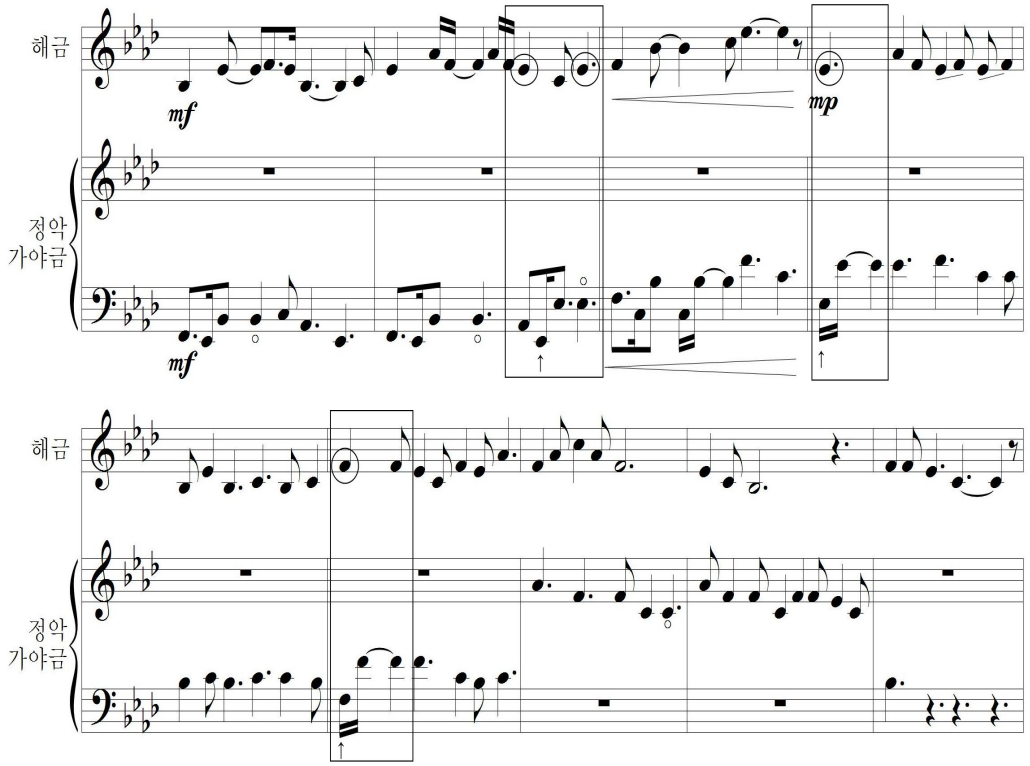
위의 <악보13>에 보이는 바와 같이 아래 E♭″을 제외하면 B♭′-E♭′-F′의 선율과 A♭′-C′-F′-E♭′-A♭′의 선율, 그리고 B♭′-E♭′-C′-B♭′의 선율로 정리할 수 있겠다. 제9마디인 B♭′-E♭′-F′의 선율은 제7마디와 유사선율로 제7마디의 네 번째 박에서 F′-E♭′으로 하행진행 하는데 비해 제9마디의 네 번째 박은 E♭′-F′로 상승진행하여 다음마디의 첫 박인 A♭′까지 이어서 선율의 긴장감을 더해주고 있다.

또한 A♭′-C′-F′-E♭′-A♭′의 선율과 B♭′-E♭′-C′-B♭′의 선율은 각각 A♭′에서 시작하여 A♭′으로 끝나는 아치형[29] 선율, B♭′에서 시작하여 E♭′

으로 끝나는 아치형[30] 선율이며 모두 주제선율에서 변형되어 나온 것이다.

다섯 마디의 가야금 독주선율이 진행되면 제12마디부터 해금 선율이 본격적으로 나온다. 제12마디부터 제20마디까지의 해금 선율을 먼저 살펴보겠다.

<악보14> 제12마디～제20마디



위의 <악보14>의 해금 선율을 보면 대부분 주제선율에서 기인한 것임을 알 수 있다. 마디마다 자세히 살펴보면, 제12마디의 선율은 제1마디의 선율에서 나온 것으로 출현음은 변화되지 않은 상태에서 두 번째 박의 F의 리듬이 반박 빠르게 당겨져 있는 것을 알 수 있다.

29) 명사. 활과 같은 곡선으로 된 형태나 형식을 말한다.
30) 명사. 활과 같은 곡선으로 된 형태나 형식을 말한다.

제13마디는 제3마디의 선율이 동일하게 나타나고 제14마디는 제4마디의 선율이 약간 변형되어 나타난다. 그러므로 제12마디부터 제14마디까지의 선율은 주제선율인 제1마디부터 제4마디에서 기인했다고 볼 수 있으며 제2마디가 생략된 채 나타난다고 볼 수 있다.

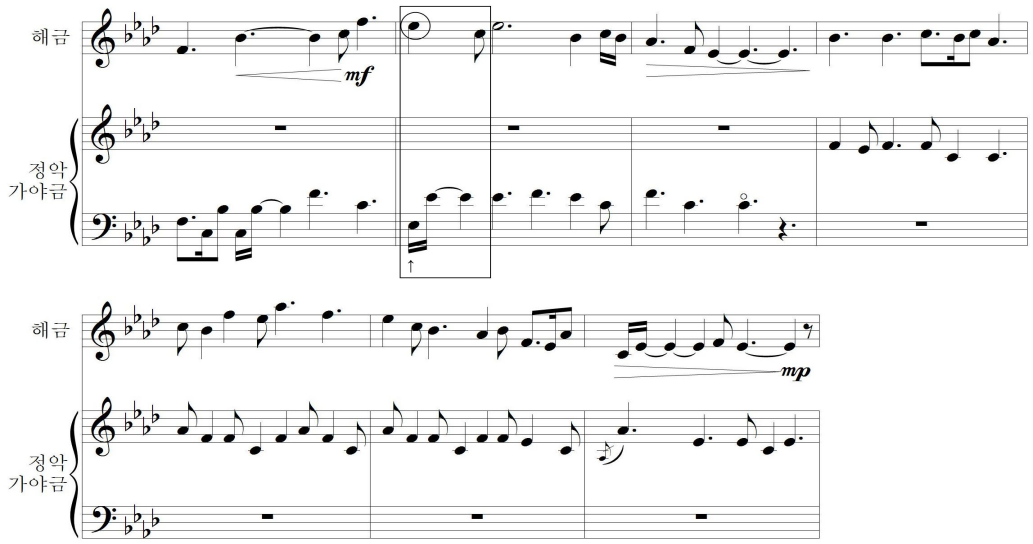
제15마디와 16마디는 정악어법인 음을 밀어 올리는 요성 형태의 선율을 리듬 확대하여 나타낸 것이라 볼 수 있는데, 제15마디에서는 E♭-A♭-F-E♭의 아치형 선율이 나타난 후에 E♭을 밀어 올리고, 제16마디에서는 B♭′-E♭-B♭′의 아치형 선율이 나타난 후에 B♭′을 밀어 올린다. 결과적으로 제15마디와 제16마디의 해금 선율은 리듬적 변화가 있기는 하지만 같은 아치형의 선율로 이루어져 있다.

제17마디와 제18마디의 선율은 F을 중심으로 이루어져 있다. 제17마디에서는 F에서 E♭-C로 하행했다가 F에서 E♭-A♭로 상행하는 형태이고 제18마디에서는 F-A♭-c-A♭-F로 c까지 완전 5도 상행했다가 다시 F로 하행하는 아치형 선율 형태로 이루어져 있다.

제19마디와 제20마디는 각각 완전 4도 하행하는 선율로 되어 있다. 제19마디는 E♭-C-B♭′으로 하행하고 제20마디는 F-E♭-C로 하행한다. 그러나 제19마디와 제20마디의 하행하는 선율은 각각 리듬이 다르게 되어 있다.

위의 <악보14>의 가야금 선율을 살펴보면 제12마디는 가야금 선율위에 해금의 선율이 들어옴으로써 '新다스름'에서 두 악기의 선율이 처음 만나는 부분이다. 악기의 특성상 단선율을 연주하는 해금과 여러 음을 동시에 연주할 수 있는 가야금임에도 불구하고 해금과 가야금의 선율적 관계는 화성적진행보다 선율위주의 진행이라고 볼 수 있다. 이는 전통음악이 가지는 음악적 특징으로 악기 간의 관계가 화성진행이 아닌 선율진행으로 곡이 이루어져 있듯이 전통음악을 모티브로 한 '新다스름' 또한 그러하다. 따라서 <악보14>에 나타난 가야금의 선율의 형태는 화성적이지 않고 선율적이며, 화려하지 않고 단순하다. 또한 전체적으로 해금 선율에 나타난 음을 기준으로 정악 가야금의 '싸랭'주법이 두드러지게 나타나고 있는 것이 특징이다.

<악보15> 제21마디～제27마디

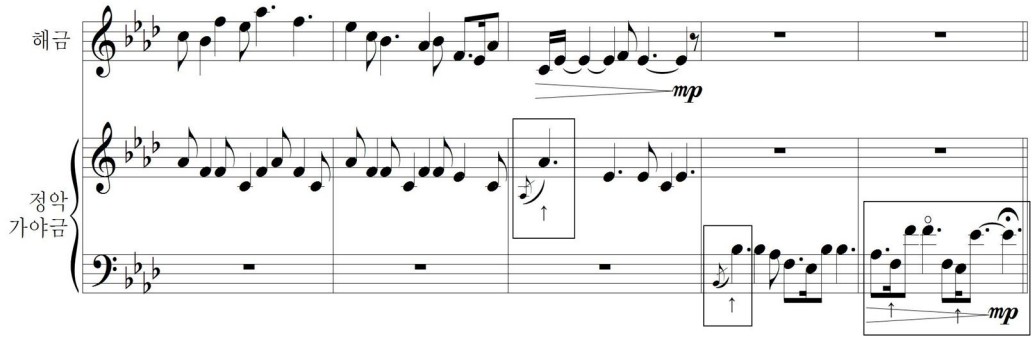


위의 <악보15>의 선율은 새로운 듯 보이지만 정악어법을 고수한 주제선율의 또 다른 변형형태를 이용한 선율이다. 이 부분은 Ⓐ단락 내에서 가장 높은 음인 a♭을 향해 선율이 상행하는 것으로 보아 Ⓐ단락의 절정을 형성하기 위한 부분이라고 볼 수 있겠다.

제21마디～제23마디의 선율은 주제선율의 제4마디와 제5마디를 변형한 것이다. 제4마디에서는 F-B♭-c-(B♭-e♭)-f로 올라가는 선율이 나타나는데, 제21마디에서는 F-B♭-c-f로 장식음인 B♭과 세 번째 박에 속하는 e♭을 생략하고 진행한다. 제22마디와 제23마디는 제5마디의 선율을 확대한 것이라고 볼 수 있는데 제5마디에 나타나는 e♭-c-B♭-c-A♭-F의 하행진행과 음형은 같고 리듬이 확대된 선율이 두 마디에 걸쳐 나타나기 때문이다.

제24마디와 제25마디는 새로운 선율이 나타난다. 특히 제25마디에서는 Ⓐ단락 내에서 가장 높은 음인 a♭까지 급격하게 상행한 선율은 악곡의 분위기를 고조시켜 절정을 이룬 후 제26마디와 제27마디를 거쳐 하행진행 하여 E♭으로 종지한다.

<악보16> 제28마디 ~ 제29마디



위의 <악보16>에서 알 수 있듯이 가야금의 '싸랭'주법은 해금선율의 음에 맞추어 진행하는 것을 살펴볼 수 있는데, 제13마디에서 연주되는 '싸랭'은 E♭″-E♭′으로 해금 선율의 세 번째 박의 첫 음인 E♭과 같고, 제15마디에서 연주되는 '싸랭'도 E♭′-E♭으로 해금 선율의 첫 박의 첫 음인 E♭과 같으며 제17마디와 제22마디도 마찬가지로 해금선율의 음과 '싸랭'주법의 음이 동일하다는 것을 알 수 있다.

제28마디와 제29마디는 해금의 선율이 없이 가야금 선율만 나타나는 부분으로써 Ⓐ단락을 마무리하면서도 Ⓑ단락으로 들어가는 준비를 하는 마디로 'Ⓐ-Ⓑ 연결구'라고 칭할 수 있다. 마찬가지로 Ⓐ-Ⓑ 연결구에서도 '싸랭'은 나타나는데 A♭′-A♭, B♭″-B♭′, F′-F, E♭′-E♭로 연주되는 '싸랭'주법이 나타나 정악적 색채가 강하게 나타남과 동시에 Ⓐ단락이 마무리 된다.

가) Ⓐ단락의 운지법과 운궁법

Ⓐ단락의 운지법을 살펴보면, 앞서 분석에서도 언급했듯이 Ⓐ단락은 주제선율인 도입부(Intro)의 선율과 매우 유사하다. 따라서 중심음과 출현음이 같기 때문에 도입부(Intro)의 운지법과 크게 달라지지 않는다. 제12마디부터 등장하는 해금선율은 E♭을 일지로 연주하다가 제4마디와 유사선율인 제14마디에서는 차분하게 호흡연결에 유의하여 A♭을 일지로 이동한다.

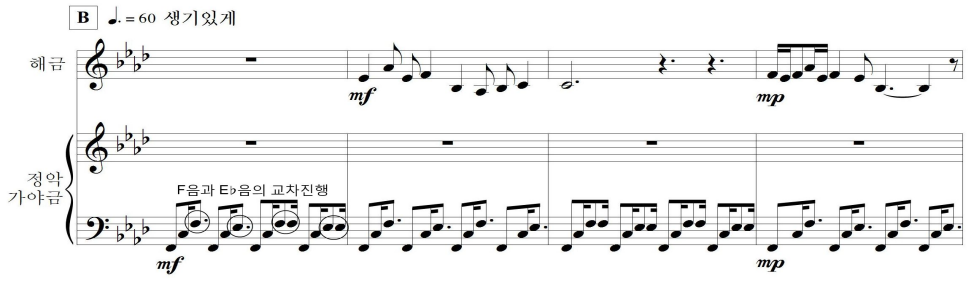
그리고 제15마디부터는 출현음의 범위가 B♭-c로 A♭을 일지로 하였을 때에 해결되지 않는 B♭이 나오기 때문에 다시 정악어법을 고려하여 E♭을 일지로 이동한다. 제14마디의 마지막 박에 해금선율에만 쉼표가 있는 것은 작곡가 또한 연주자의 운지이동을 고려했음을 알 수 있다. 이어서 제21마디부터는 출현음의 범위가 E♭-a♭까지 상당이 넓기 때문에 E♭을 일지로 연주하는 것은 불가능하다. 따라서 반드시 운지이동이 필요한데 중현 일지의 가장 낮은 음정이 E♭이고 유현을 역안법을 이용해 가장 높은 음정이 a♭을 낼 수 있는 B♭을 일지로 하는 것이 가장 이상적이라고 할 수 있겠다.

운궁법으로는 정악어법에 맞게 1음 1활을 기본으로 하되 Ⓐ단락의 특성상 운지이동이 잦으므로 마디에서 마디사이에 운지이동시에도 선율이 끊어지지 않게 연결하기 위해서는 운지를 이동한 첫 박에서는 활을 빼는 활(-)로 시작하는 것이 효과적이다.

3) Ⓑ단락 : 제30마디～제42마디

Ⓑ단락은 제30마디부터 제42마디까지로 총 13마디로 이루어져 있다. 이 부분은 Ⓐ단락과 마찬가지로 A♭조의 12/8박자이나 빠르기가 ♩.=60, 나타냄말이 '생기있게'로 변한다. 앞서 언급했듯이 가야금의 선율이 먼저 나타나고 뒤이어 해금의 선율이 나오는 것을 전주의 개념이 아닌 평조 다스름에 나타나는 전통음악의 하나의 형식이라 설명 하였는데 이러한 음악 형식은 Ⓐ단락에서와 마찬가지로 Ⓑ단락에서도 나타난다.

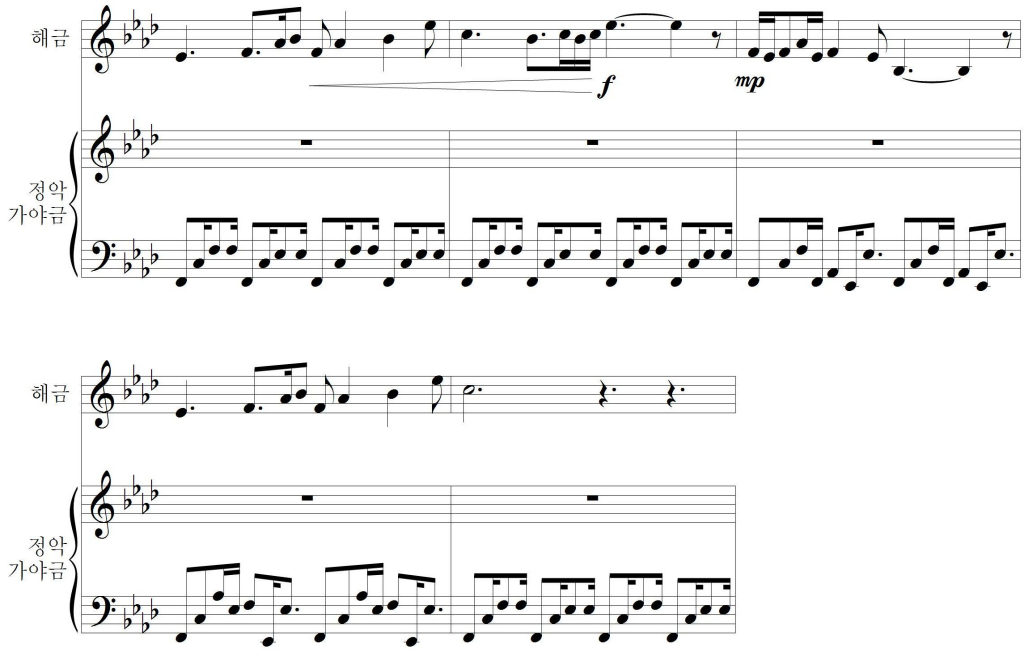
<악보17> 제30마디～제33마디



위의 <악보17>의 가야금 선율을 보면 아래 F″와 C′는 지속적으로 유지되면서 위 F′와 E♭′이 교차하는 선율형태로 나타나고 있다. Ⓑ단락의 조성은 A♭으로 유지를 하고 있지만 <악보17>과 같이 가야금의 출현음이 F와 C가 지속적으로 나타나는 것으로 볼 때 이는 A♭조의 나란한조인 f minor의 i 화음 중 3음(A♭)을 뺀 근음(F)과 5음(C)으로 이루어진 '분산화음' 형태로 볼 수 있다. 또한 옥타브의 음정관계에서 중간의 어떠한 음을 짧게 짚어내는 '싸랭'주법을 이용한 형태로 각 마디마다 리듬의 점진적인 분할이 이루어지고 있다.

제31마디에서 제32마디에 나타나는 해금 선율은 E♭과 B♭′이 중심이 되어 나타난 후 C에 머무르고 제33마디에 나타나는 선율은 F에서 E♭을 거쳐 B♭′으로 하행한다. E♭과 B♭′이 중심이 되어 완전 4도 하행하는 선율 형태인 것은 Ⓐ단락의 선율들과 같지만 C로 종지하고 있다는 점이 다르다.

<악보18> 제34마디～제38마디

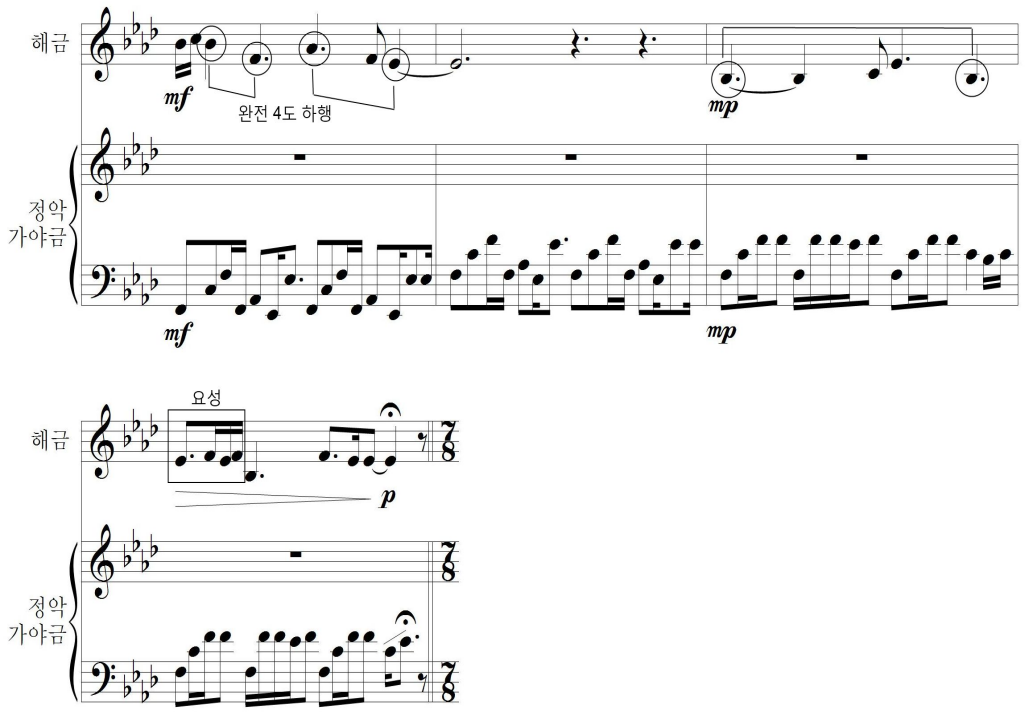


위의 <악보18>에서 볼 수 있듯이 <악보17>에서 나타났던 가야금선율의 진행방식이 제35마디까지 진행되다가 제36마디부터는 다른 리듬형태로 리듬분할이 이루어짐과 동시에 점진적인 음의 상승도 함께 이루어지고 있다.

<악보18>에서의 해금선율은 제34마디부터 제35마디까지 E♭부터 옥타브 위 e♭까지 점차 상행하는 선율형태로서 순차적 상행을 하고 있다.

뒤이은 제36마디는 <악보17>의 제33마디 선율을 그대로 반복한 것이며, 제37마디와 제38마디 또한 제34마디와 제35마디의 유사선율로 제35마디의 두 번째 박부터는 음을 생략해 e♭으로 더 이상 상행진행하지 않고 c로 마무리하고 있다.

<악보19> 제39마디 ~ 제42마디



위의 <악보19>의 가야금선율을 살펴보면 제40마디부터는 제36마디의 가야금선율을 한 옥타브를 올린 형태임을 알 수 있다. 제41마디와 제42마디는 앞서 언급한 것과 같이 f minor의 분산화음 형태를 유지하면서 같은 리듬패턴이 나타난다. 제42마디의 마지막 박에는 C를 눌러서 만든 E♭으로 마무리되고 늘임표(fermata)로 Ⓑ단락을 마무리 짓는다.

<악보19>에서의 해금선율은 E♭로 종지하는 평조선율로 이루어져 있다. 제39마디와 제40마디는 B♭으로부터 F로, A♭에서부터 E♭으로 주로 정악에서 많이 나타나는 완전 4도 하행하는 선율로 이루어져 있고, 제41마디와 제42마디는 B♭′-C-E♭-B♭′의 아치형 형태의 선율 골조와 E♭의 요성형태, 그리고 B♭′-F-E♭의 선율 골조로 이루어져 있다. 가야금선율과 마찬가지로 E♭으로 종지하며 늘임표(fermata)가 붙어있다.

가) Ⓑ단락의 운지법과 운궁법

Ⓑ단락의 운지법을 살펴보면, 선율상 각 마디마다 출현하는 음역대의 폭이 넓고 다르기 때문에 운지이동이 많다. 먼저, 해금의 선율이 시작하는 제31마디부터 E♭을 일지로 하고, 제34마디와 제35마디는 최저음 E♭부터 최고음 e♭까지 출현하기 때문에 일지를 A♭으로 이동하는 것이 적절하다. 제33마디와 선율이 동일한 제 36마디부터는 제33마디와 마찬가지로 E♭을 일지로, 또 앞서 분석에서도 언급했듯이 제34마디와 유사선율이었던 제37마디부터는 제34마디와 마찬가지로 A♭을 일지로 연주한다. Ⓑ단락 마지막 마디인 제41마디와 제42마디는 다시 E♭으로 운지를 이동한다. 정리해보면 E♭(제31마디～제33마디)-A♭(제34마디～제35마디)-E♭(제36마디)-A♭(제37마디～제40마디)-E♭(제41마디～제42마디)으로 E♭을 일지로 한 운지와 A♭을 일지로 한 운지를 오가며 13마디 안에서 총 5번의 운지이동을 해야 한다. 이는 결코 적은 횟수가 아니기 때문에 운지 이동시 선율의 흐름이 끊어지지 않게 주의해야 할 것이다.

운궁법으로는 제35마디의 두 번째 박과 제42마디의 첫 번째 박과 같은 리듬형의 경우 자칫 활을 나누어 쓸 수 있는데, 이 부분은 정악어법인 '요성'

중에서도 제음과 한음계 위의 음을 두 번 눌러내는 것을 표현한 부분으로 활을 나누어 쓰지 않고 한 활로 이어서 연주하는 것이 효과적이다.

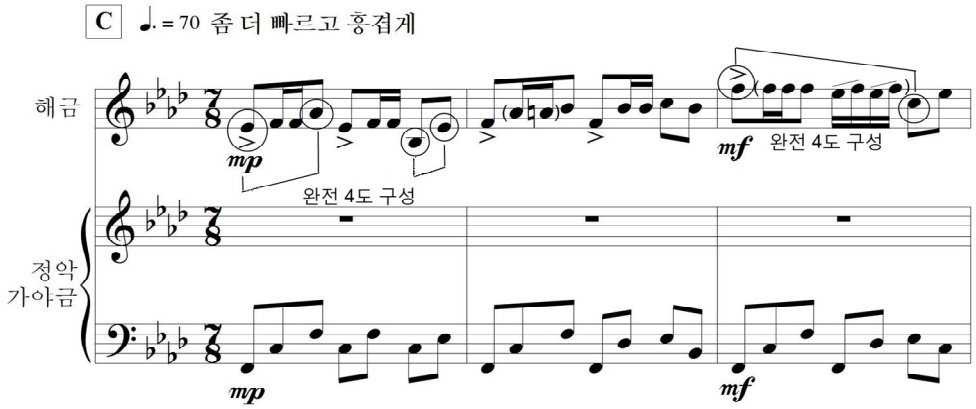
4) Ⓒ단락 : 제43마디～제86마디

Ⓒ단락은 제43마디부터 제86마디까지 총 44마디로 이루어져 있다. 조성은 A♭조로 동일하나 박자는 12/8박자였던 도입부(Intro), Ⓐ단락, Ⓑ단락과는 달리 7/8박자이며, 빠르기는 ♩.=70, 나타냄말은 '좀 더 빠르고 흥겹게'이다. 앞서 구조를 분석할 때 언급했던 것과 같이 Ⓒ단락에는 여러 가지 요소가 혼재되어 있다는 점을 참고하여 선율진행과 박자의 변화를 기준으로 작게 a-b-a'-c로 구분 짓겠다.

가) Ⓒ단락의 a부분 : 제43마디～제61마디

Ⓒ단락의 a부분은 제43마디부터 8/8박자로 바뀌기 전인 제61마디까지로 설정하겠다. 다시 말해 7/8박자로 이루어진 부분을 Ⓒ단락의 a부분이라 칭할 수 있겠으며 이 부분의 특징은 해금과 가야금이 3+2+2, 2+3+2의 리듬형태를 주로 사용하는 점을 들 수 있다.

<악보20> 제43마디～제45마디



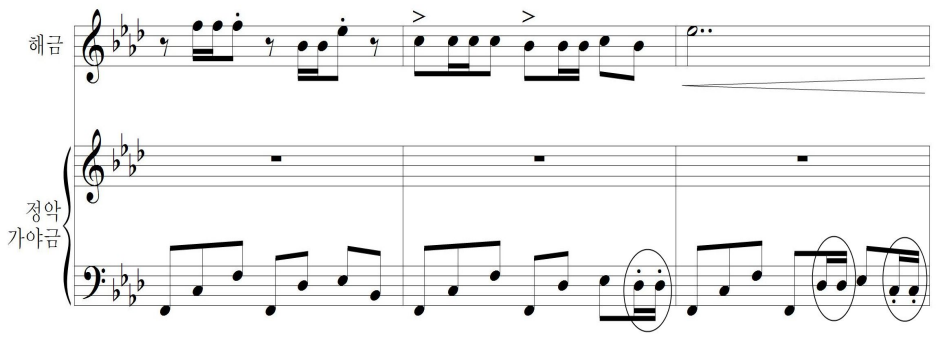
Ⓒ단락의 첫 시작인 제43마디는 템포와 리듬에서 이전의 단락보다 조금 더 리듬감 있고 흥겨운 분위기로 3+2+2의 리듬 구조가 굉장히 분명하게 나타난다. 제43마디의 해금선율을 살펴보면 E♭-(F)-A♭-E♭-F-B♭′-E♭의 선율을 골조로 하고 있고 첫 번째 박과 두 번째 박의 E♭마다 악센트가 붙어 있는 모습이다.

제44마디도 제43마디와 같은 3+2+2의 리듬형태로 구성음이 F-(A♭-A)-B♭-F-B♭-c-B♭로 되어 있고 첫 번째 박과 두 번째 박의 F음마다 악센트가 붙어 있다. 이 두 마디는 한눈에 봐도 같은 리듬꼴을 가지고 있기도 하지만, E♭-A♭, B♭-E♭, F-B♭의 완전 4도 간격으로 선율이 진행하는 점도 같다.

또한 제45마디의 리듬 구조도 제43마디, 제44마디와 비슷하고 f-c의 완전 4도 간격으로 선율이 진행하고 있다는 점에서 같은 형태라고 볼 수 있으며 덧붙여 주제선율에 등장했던 정악어법인 '요성'형태가 함께 나타난 것을 보아 작은 a부분의 이 선율들도 주제선율에서 기인한 것임을 알 수 있다.

<악보20>의 가야금선율을 보면 해금과 마찬가지로 3+2+2의 리듬 형태를 가지고 있다. 해금이 3분박의 첫 박과 2분박의 첫 박에 악센트를 주어 3+2+2의 리듬구조를 강조했다면, 가야금은 3분박의 첫 박과 2분박의 첫 박에 F″을 연주함으로써 3+2+2의 리듬 구조를 강조하고 있다.

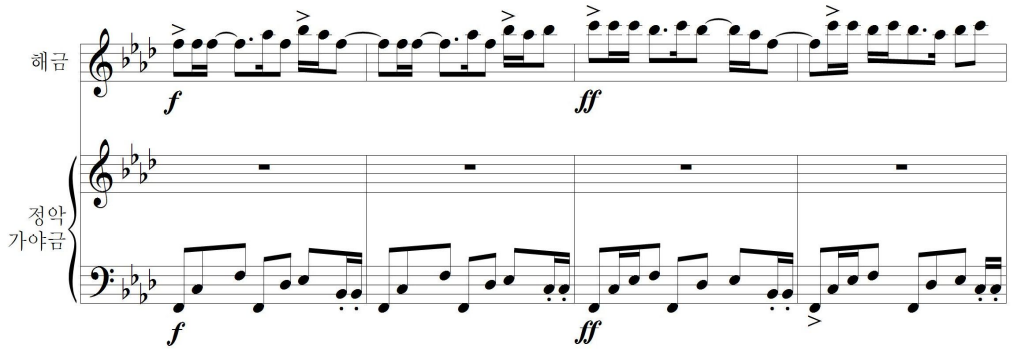
<악보21> 제46마디～제48마디



위의 <악보21>의 제46마디의 해금선율을 살펴보면 쉼표와 함께 짧은 프레이즈를 가진 조각 음형들이 나타나고 제47마디에서는 제43마디부터 제45마디에 나타났던 3+2+2의 리듬패턴이 똑같이 나타나고 있는데, 이 부분은 제43마디의 첫 음인 E♭에서 제49마디의 첫 음인 f 까지 선율의 상승을 위한 연결구라고 볼 수 있다.

위의 악보 46마디의 가야금선율을 살펴보면 여전히 3+2+2의 리듬형태를 가지고는 있지만 제47마디는 두 번째 2분박에서 16음표로 박자가 나뉘고, 제48마디는 첫 번째 2분박과 두 번째 2분박에서 16분음표로 나뉘는 것으로 보아 3+2+2리듬형태에서 박자분할 한 것을 스타카토로 강조해 줌으로써 점진적인 변화를 시도하고 있음을 알 수 있다. 이 역시 마찬가지로 리듬의 변형을 위한 연결구라고 볼 수 있다.

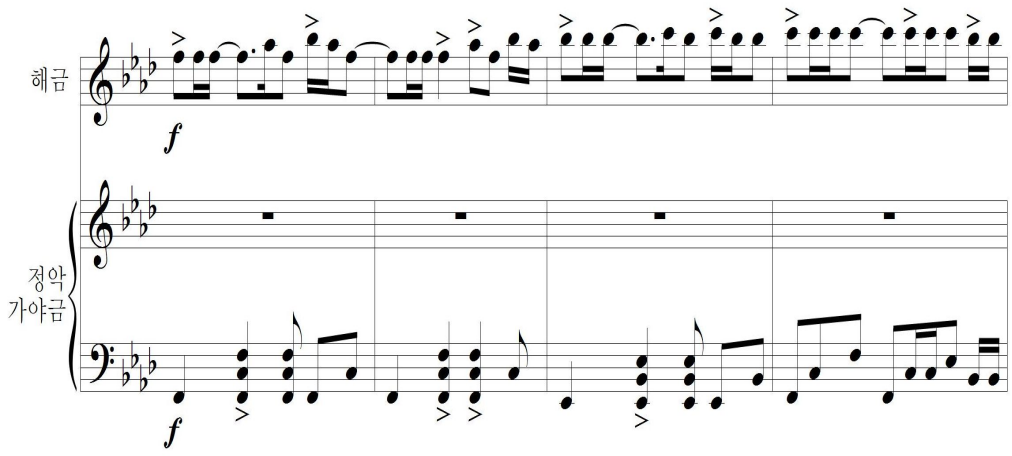
<악보22> 제49마디 ~ 제52마디



위의 <악보22>의 해금선율을 살펴보면 제49마디부터 제52마디는 2+3+2의 같은 리듬형태로 이루어져 있지만 마디사이에 붙임줄로 인해 악센트의 위치가 바뀌고 리듬패턴의 변형이 일어나는 당김음(Syncopation)형태를 찾을 수 있다. 이 선율도 f-b♭의 완전 4도 음정을 주요 골격으로 하여 진행되고 있으며 선율의 첫 부분은 같고 선율의 꼬리 부분을 다르게 함으로써 변화를 주고 있다.

가야금은 <악보21>에서 언급한 것과 마찬가지로 3+2+2의 리듬형태에서 2분박의 박자를 8분음표에서 16분음표로 분할하고 스타카토로 강조하는 방법으로 리듬에 변화를 주고 있으며 더 나아가 제51마디와 제52마디에서는 처음 3분박에서도 박을 분할하여 해금선율이 상승진행 하는 것과 함께 점진적인 박자분할로 악곡분위기를 고조시켜 긴장감을 형성시키고 있다.

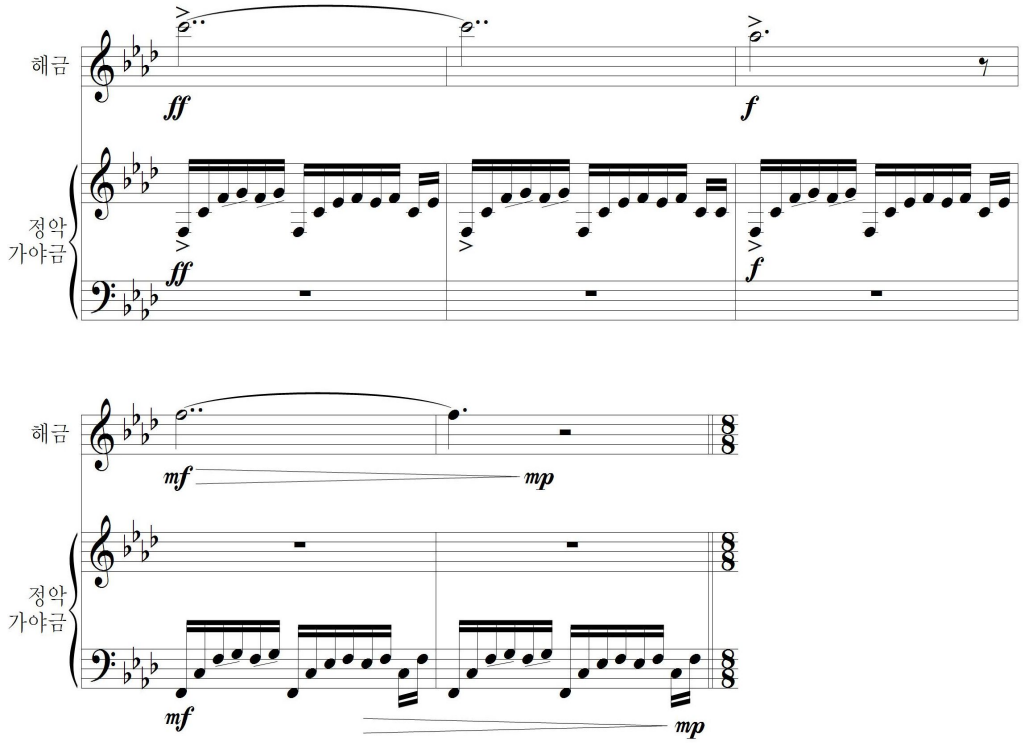
<악보23> 제53마디～제56마디



위의 <악보23>의 해금선율을 살펴보면 제53마디는 <악보22>의 제49마디와 같고, 제54마디는 제50마디의 리듬을 변형한 것이다. 각각 주요음을 제55마디 b♭에서 제56마디 c′로 상승하고 있는 것은 곡의 긴장감을 형성하는 부분으로 절정으로 가기위한 연결구라고 볼 수 있다.

<악보23>의 가야금선율을 살펴보면 제53마디부터는 2+3+2의 리듬형이 나타나기 시작하는데 제53마디와 제54마디는 삼분박의 첫 박에 F″, C′, f′를, 제55마디는 E♭″, B♭″, E♭′을 동시에 연주함으로써 2+3+2의 리듬 구조를 강조하고 있다.

<악보24> 제57마디 ~ 제61마디



위의 <악보24>의 해금선율을 살펴보면 제57마디와 제58마디에서 Ⓒ단락의 최고 음정인 c′를 지속함으로 선율의 절정을 이루고 있다. 그리고 다시 제59마디에서는 a♭으로, 제60마디와 제61마디에서는 f로 점점 작게(*decrescendo*) 음을 하행하면서 단락을 마무리한다.

제57마디부터 제61마디까지의 가야금 선율 형태는 16분음표의 나열로 이루어진 형태로, 리듬 구조는 3+3+1로 되어 있는 것이 특징이고 아래 F′와 C를 지속하면서 F에서 G로 E♭에서 F로 음을 밀어 올리는 추성 형태의 선율을 함께 사용하고 있다. 이러한 가야금의 선율 형태는 제57마디부터 제59마디까지 반복되며 제60마디와 제61마디는 한 옥타브 내려져서 나타난다.

㉮ ⓒ단락의 a부분의 운지법과 운궁법

ⓒ단락의 a부분의 운지법을 살펴보면 제43마디부터는 A♭을 일지로 시작해 제46마디 첫 박인 8분쉼표에서 운지를 e♭으로 이동 시킨다. 그리고 제51마디부터 지속적으로 출현하는 ⓒ단락의 최고 음정인 c′를 연주하기 위해서는 경안법[31]을 이용해 자연스럽게 일지를 e♭에서 제49마디의 첫 음인 f로 이동한다. 운지를 바꾸지 않고 연주하게 되면 제51마디의 두 번째 박과 제52마디의 두 번째박 같은 경우 b♭-c-b♭를 4지를 이용해 역안법으로 연주해야 한다.

그러나 이 경우 모든 음정을 눌러서 연주하기 때문에 음정의 실수가 일어나기 쉽고 음악적 어법이 부정확 해질 수 있다. 따라서 제49마디에서 f를 이동하는 것이 효과적이다.

운궁법은 1음 1활을 규칙으로 동일 음이 연속적으로 나올 때는 활을 바꿔 사용해야한다. ⓒ단락의 a부분은 작곡가가 강조하는 리듬형태에 따라 악센트가 들어가는 부분에서는 활을 강하고 짧게 사용해 음을 강하게 내야한다. 또한 악센트 바로 다음에 나오는 붙임줄에서는 활을 일정하게 사용해 박자가 밀리거나 어떠한 음을 강조하지 않아야 한다. 이 단락은 활을 강조하여 연주하는 악센트와 강조하지 않고 연주해야하는 붙임줄을 번갈아가며 리드미컬하게 연주를 해야 3+2+2와 2+3+2의 리듬구조를 효과적으로 연주 할 수 있다.

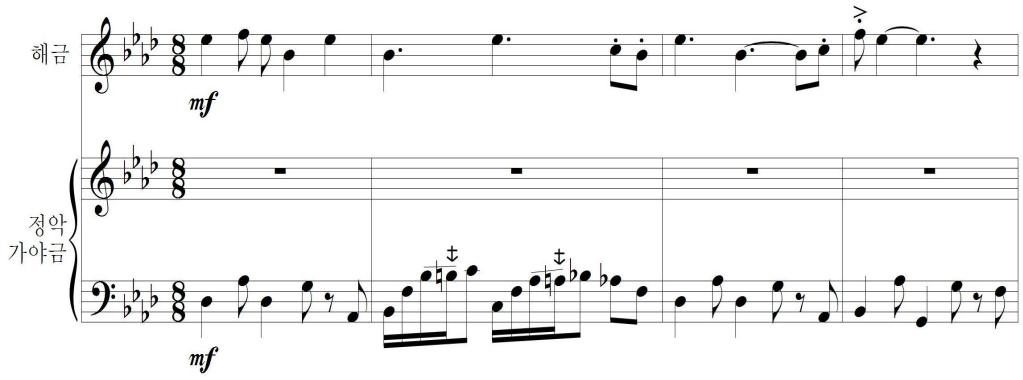
나) ⓒ단락의 b부분 : 제62마디～제69마디

ⓒ단락의 b부분은 7/8박자에서 8/8박자로 자연스럽게 변화하는 제62마디부터 제69마디까지로 구분하겠다. ⓒ단락의 a부분의 리듬이 주로 3+2+2와 2+3+2의 형태였던 것과 달리 이 부분은 해금과 가야금의 선율이 3+3+2의

31) 한국의 현악기 연주에서 왼손으로 줄을 밀거나 당기지 않고 가볍게 짚어 연주하는 법이다. 《악학궤범(樂學軌範)》(1493)이 나오기 전의 연주기법으로, 오늘날 대부분의 현악기 연주에서는 왼손으로 줄을 흔들거나 당겨 소리를 장식하는 역안법(力按法)을 쓰는 데 반하여, 경안법은 줄을 가볍게 짚어만 주기 때문에 소박하고 담백 전아한 음색은 낼 수 있으나 소리의 장식은 거의 기대할 수 없다.
-「두산백과」http://www.doopedia.co.kr/

리듬형태로 진행하는 점이 다르다. 박자와 리듬의 변화와 함께 가야금의 선율에 음을 밀어 올리는 추성(推聲)[32]이 도드라지게 사용되었다는 점이 제62마디부터 제69마디까지를 Ⓒ단락의 b부분으로 설정한 가장 큰 이유이다.

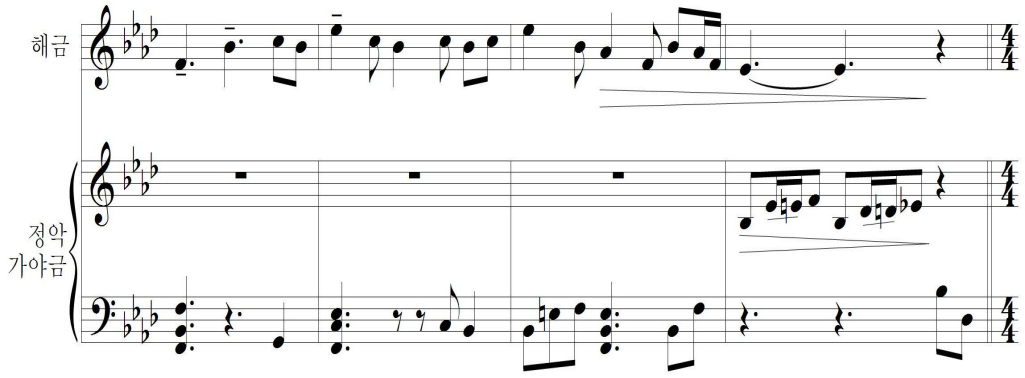
<악보25> 제62마디～제65마디



위의 <악보25>의 해금선율을 살펴보면 e♭과 B♭의 완전 4도의 음정간격을 중심으로 하여 3+3+2의 리듬 구조 안에서 선율이 이루어지고 있음을 알 수 있다. 가야금의 선율도 해금선율과 마찬가지로 3+3+2의 리듬 형태임을 알 수 있는데 그러한 리듬구조 안에서 음을 밀어 올리는 추성 음형을 적극적으로 사용하고 있다는 점이 돋보인다. 제63마디를 살펴보면 B♭′에서 B♮′으로 밀어 올리거나 A′에서 A♮′으로 밀어 올리는데 이는 정확한 B♮′과 A♮′을 요구하는 것이 아니라 전통어법인 음을 밀어 올리는 추성 음형을 표현한 것이라고 볼 수 있다.

32) 서유구(徐有榘)의 『유예지』(遊藝志) 권6에 의하면, 추성은 거문고의 줄을 밀어 올려 약 2도 높은 소리를 내거나 농현을 한 다음 줄을 밀어 높은 소리를 내는 연주기법이다. -『國樂大事典』 張師勛, 서울: 세광음악출판사, 1984, 744쪽.

<악보26> 제66마디~제69마디



위의 <악보26>의 해금선율을 살펴보면 제66마디는 F와 B♭의 완전 4도의 음정간격을 중심으로 하여 선율이 이루어진 것이다. 제67마디와 제68마디는 e♭-c-B♭-c와 e♭-B♭-A♭-F-B♭-A♭-F, 그리고 마무리하는 E♭의 선율로 이루어져 있다. e♭-c-B♭-c와 e♭-B♭-A♭-F-B♭-A♭-F 음형은 아치형 형태의 선율로 볼 수 있다.

<악보26>의 가야금선율을 살펴보면 이제까지 펼친화음의 선율이었던 것과 달리 제66마디부터 제68마디까지는 여러 개의 음을 동시에 연주하는 화음으로 주로 이루어져 있으며 제69마디는 다시 추성 음형이 나타난다.

㈏ Ⓒ단락의 b부분의 운지법과 운궁법

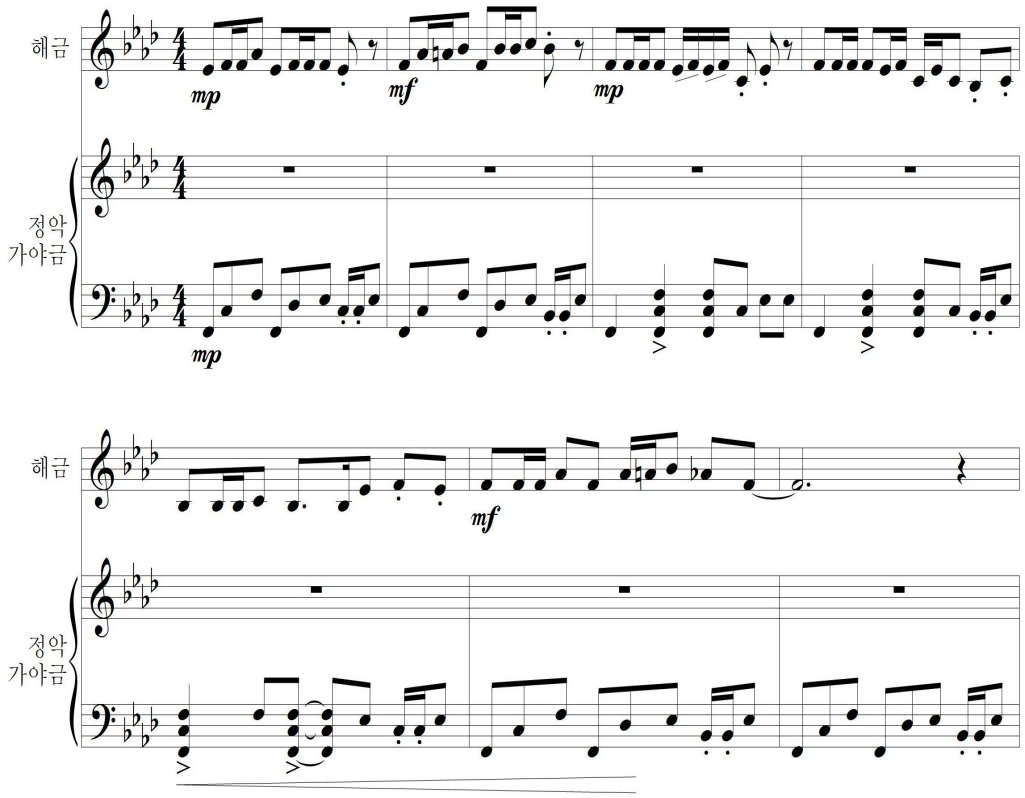
Ⓒ단락의 b부분의 운지법을 살펴보면 출현하는 음의 범위가 E♭-f로 중현 일지가 E♭이고 f는 유현 4지를 눌러내면 낼 수 있는 B♭을 일지로 하는 것이 적합하다. 박자가 8/8로 바뀌는 제62마디부터 일지를 B♭으로 자연스럽게 이동하기 위해서는 제61마디에 쉼표가 있는 2번째 박에서 옮기는 것이 효과적이다.

운궁법으로는 제63마디와 제64마디의 3번째 박과 제65마디의 첫 박에 있는 스타카토를 유의하여 활을 짧게 끊어서 연주해야 한다.

다) Ⓒ단락의 a′부분 : 제70마디～제76마디

Ⓒ단락의 a′부분은 4/4박자로 변화하는 제70마디부터 제76마디까지이다. 4/4박자로 변화하기는 했지만 a부분의 음정 구조와 그에 따른 선율 형태가 매우 비슷하게 진행되기 때문에 a′부분으로 설정하였다. 리듬 구조는 3+3+2로 진행하기도 하고, 2+2+2+2로 진행하기도 한다.

<악보27> 제70마디～제76마디



위의 <악보27>의 해금선율을 살펴보면 a부분에서 나타났던 선율과 유사하게 나타나고 있고, 리듬만 3+3+2의 형태로 바뀌었다. 제70마디와 제71마디는 제43마디와 제44마디의 리듬을 변형한 것이고 제72마디는 제45마디를 한 옥타브 내려 리듬을 변형한 것이다. 그리고 제73마디부터 제76마디까지도 a부분의 선율을 바탕으로 하여 변형된 것이다.

앞서 살펴보았던 a부분의 가야금 선율 형태는 8분음표를 이용한 펼친화음 형태, 화음을 이용하여 리듬형을 강조한 형태, 그리고 16분음표를 이용한 펼친화음 형태이다. a′부분도 이와 같은 형태가 나타나는데 제70마디와 제71마디, 그리고 제75마디와 제76마디의 가야금 선율 형태는 8분음표를 이용한 펼친화음 형태이고 제72마디부터 제74마디까지는 화음을 이용하여 리듬형을 강조한 형태라고 할 수 있으며 구성음 또한 a부분과 같다.

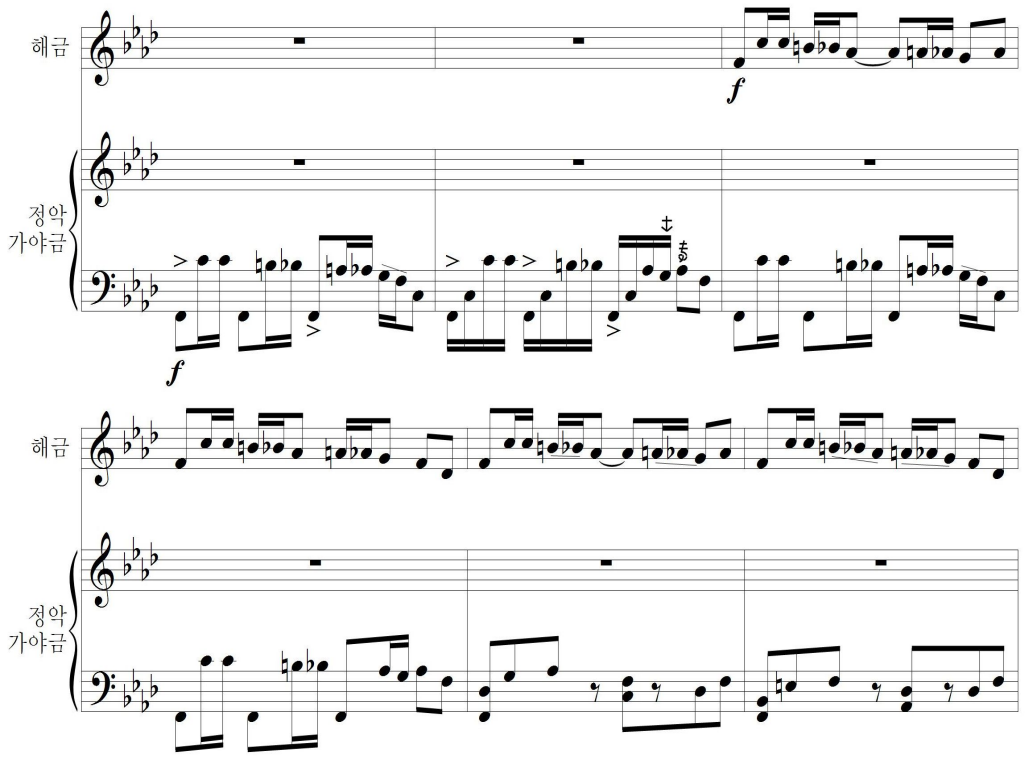
㉰ Ⓒ단락의 a′의 운지법과 운궁법

Ⓒ단락의 a′의 운지법을 살펴보면 출현음의 범위가 B♭′-c로 F를 일지로 사용할 수도 있으나 그렇게 되면 제72마디의 두 번째 박의 요성형태인 E♭을 중현 4지로 연주하게 되어 음악적어법이 부정확하게 들릴 수 있고 매끄러운 음색을 기대하기 힘들다. 따라서 더 나은 음색과 자연스러운 곡의 흐름을 위해서는 E♭을 일지로 하는 것이 효과적이다. 또한 이 부분은 동음이 연속적으로 나오는 부분이 특징으로 박자가 늘어나거나 밀리지 않고 정박으로 연주하기 위해서는 활을 길게 쓰지 않아야 한다.

라) Ⓒ단락의 c부분 : 제77마디～제86마디

Ⓒ단락의 c부분은 제77마디부터 86마디까지 총 10마디로 이루어져 있으며 전체적인 곡의 흐름을 보았을 때 가장 절정부분이라고 할 수 있겠다. 이 부분은 해금과 가야금 모두 마디 첫 박에 음의 도약이후 선율이 반음으로 순차하행 하는 것이 특징이다.

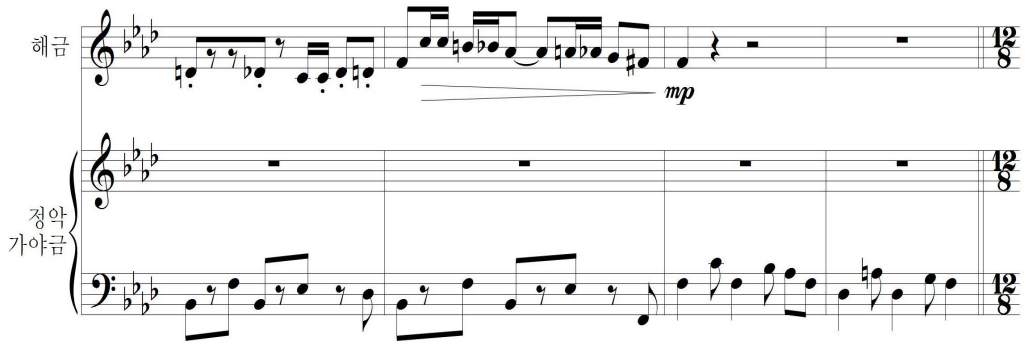
<악보28> 제77마디 ~ 제82마디



위의 <악보28>을 보면 제77마디와 제78마디에 먼저 나타나는 가야금 선율은 악센트를 가진 F″를 강박에 계속 연주하면서 그 중간에 C-B′-B♭′-A′-A♭′-G′의 음들이 함께 들리도록 배치하였다. 이러한 반음 형태의 하행선율들은 곡의 긴장감을 높여주면서 절정부분을 형성하는 중요한 동기로서 작용한다. 이러한 음형은 제79마디와 제80마디에도 반복된다.

<악보28>에 나타난 해금 선율은 제77마디와 제78마디의 가야금 선율이 나온 후 이를 메아리처럼 반복하듯이 나타난다. 가야금 선율과 마찬가지로 F 이후 C-B-B♭-A-A♭-G의 하행하는 반음계 선율로 나타나는 것이 특징이고 이는 제85마디까지 이어진다.

<악보29> 제83마디~제86마디



위의 <악보29>의 가야금선율을 살펴보면 <악보28>에서 나타나는 2+2+2+2의 리듬구조에서 제83마디부터는 3+3+2의 리듬 구조로 변형되어 나타난다.

㉮ Ⓒ단락의 c부분의 운지법과 운궁법

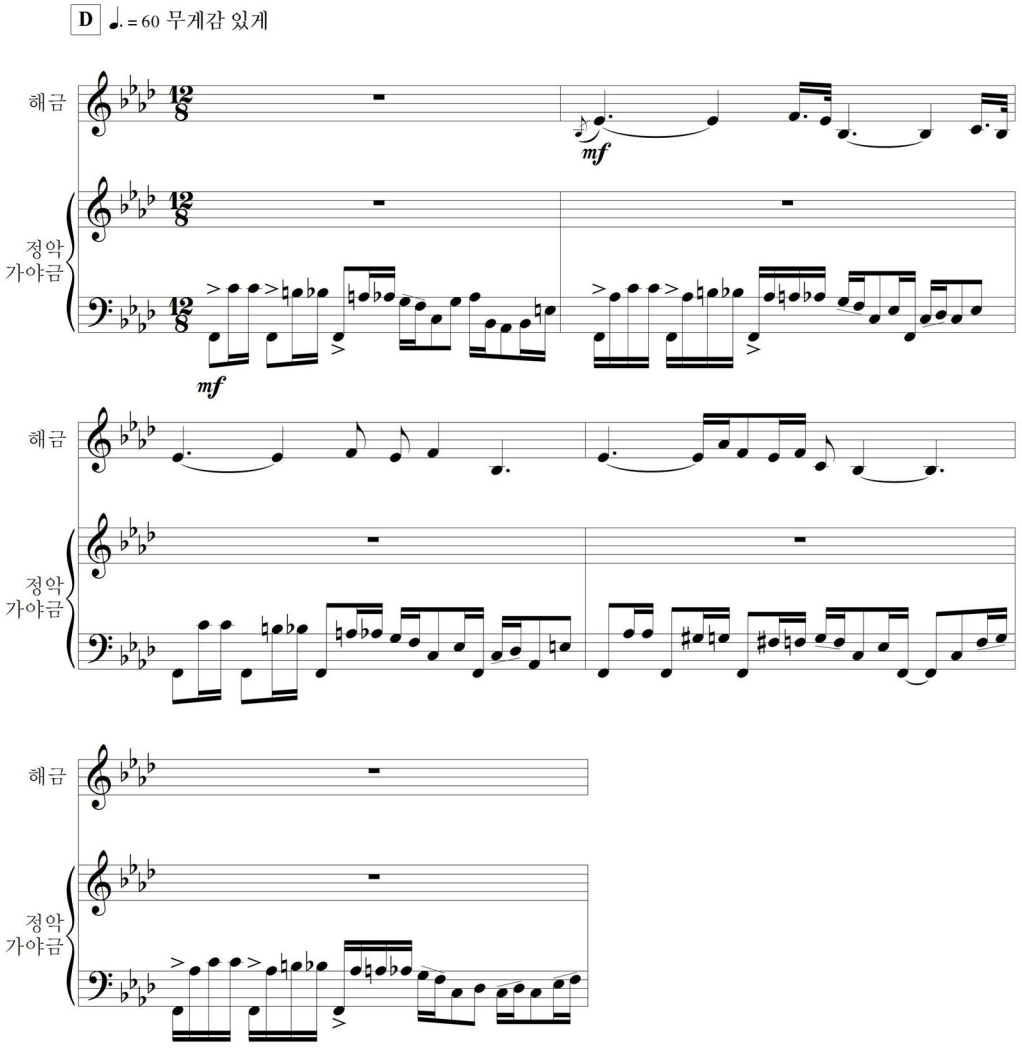
운지법으로는 Ⓒ단락의 c부분의 특징인 반음 형태의 하행선율을 연주하는데 에는 중심음인 F를 일지로 잡는 것이 효과적이다. 또한 이전에는 한 번도 출현하지 않았던 전통어법인 '퇴성'[33]의 표현법이 등장하는데 이는 제음에서 한 음 또는 두 음 정도 낮게 끌어 내리는 기법으로 제79마디부터 제84마디까지 c부분에 전반적으로 나타나고 있다. 따라서 퇴성의 전통적 표현법을 효과적으로 연주하기 위해서는 제79마디의 두 번째 박의 퇴성 같은 경우 3지를 눌러서 B♮을 낸 뒤 손을 풀어 B♭을 내야한다.

33) 거문고나 가야금의 연주법에 있어서 어떤 음을 일단 낸 다음, 한 음 또는 두 음 정도 낮게 끌어 내리는 기법.-「문화원형백과 악학궤범」,한국콘텐츠진흥원,2012

5) Ⓐ′단락 : 제87마디～제101마디

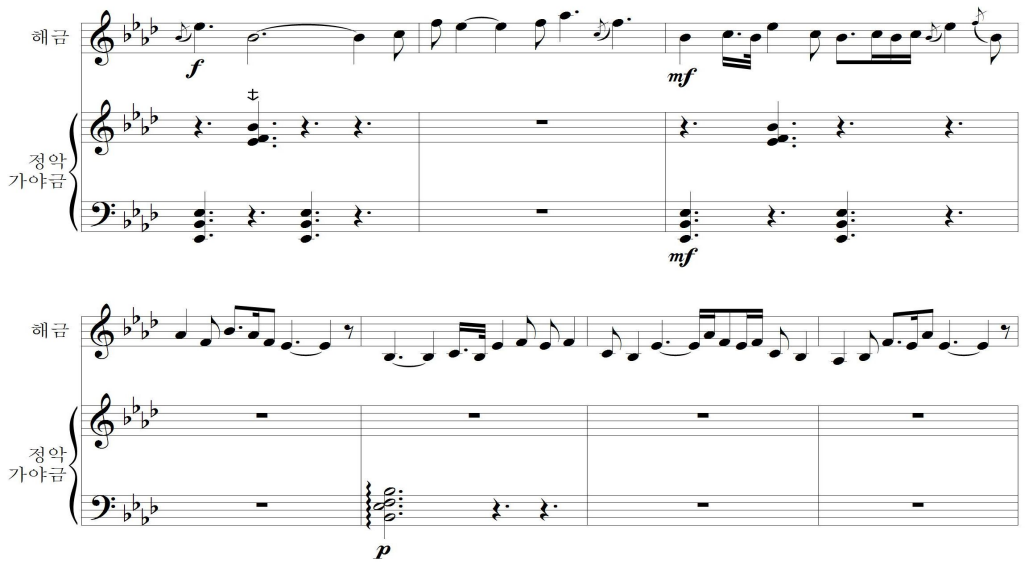
Ⓐ′단락은 제87마디부터 제101마디까지로 총 15마디로 이루어져 있다. Ⓐ단락과 동일하게 12/8박자로 A♭ 조이며 빠르기는 ♩.=60, 나타냄말은 ‘무게감있게’이다.

<악보30> 제87마디～제91마디



위의 <악보30>를 보면 제87마디부터 시작하는 Ⓐ′단락은 Ⓐ단락과 마찬가지로 가야금의 선율이 먼저 나온다. 그런데 주목할 점은 제88마디부터 Ⓐ단락의 주제선율을 재현하는 해금선율과 달리 한마디 먼저 나타나는 가야금 선율은 Ⓒ단락의 c부분에서 나타났던 반음계로 하행하는 선율형태가 그대로 연결되어 나타난 것이라는 점이다. 제87마디부터는 Ⓐ′단락으로 구분하지만 c부분의 특징적인 요소였던 반음계로 하행하는 선율형태가 Ⓐ′단락에 연결되어 나타나고 있는 것은 c부분과 Ⓐ′단락을 자연스럽게 연결하기 위함으로 보인다. 가야금의 이러한 선율형태는 제87마디부터 시작하여 제91마디까지 진행된다. <악보30> 해금선율을 살펴보면 Ⓒ단락의 c부분의 선율 형태를 Ⓐ′단락까지 연결했던 가야금과는 달리 해금 선율은 도입부(Intro)와 Ⓐ단락에 나타났던 선율이 거의 유사하게 진행하고 있음을 알 수 있다. 제88마디는 제1마디의 선율과 동일하고 마지막박의 장식음인 B♭′만 추가된 것이다. 제89마디는 제2마디에서 나타났던 E♭ 요성하는 부분의 리듬 확대되어 나타나고 있으며, 제90마디는 제3마디의 E♭-A♭-F-(A♭-F)-E♭의 선율 형태를 E♭-A♭-F-E♭-F로 리듬이 축소되어 나타나고 있다.

<악보31> 제92마디～제98마디

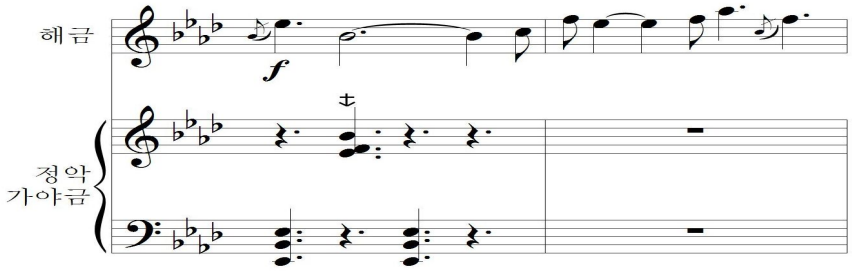


위의 <악보31>을 보면 제92마디부터 제98마디까지 가야금은 하행하는 반음계 형태의 선율에서 점4분음표 단위의 화음형태의 선율로 바뀐다. 이 화음은 E♭″과 B♭″에 F를 추가한 형태로 구성되어 있고 제96마디의 화음은 B♭″과 F′에 E♭′을 추가한 형태로 구성되어 있다. 곡의 절정부분이었던 Ⓒ단락의 c 부분의 선율을 가지고 가다가 갑자기 화음형태의 선율로 변화하는 것은 해금의 선율을 주목시켜 강조하기 위한 것으로 볼 수 있다.

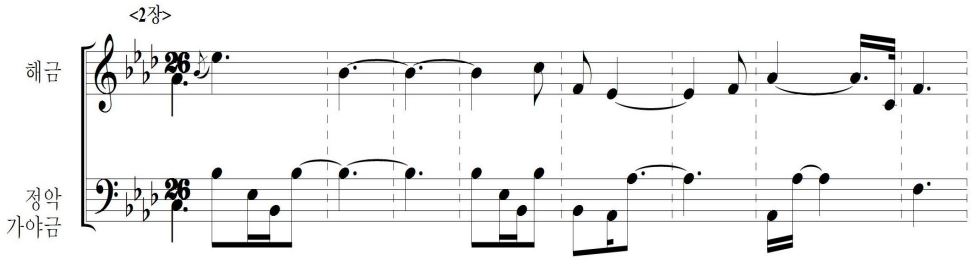
<악보31>의 해금 선율을 살펴보면 제92마디부터 제95마디까지는 평조 다스름 2장의 선율과 유사하게 나타난다. 제92마디는 B♭의 장식음을 포함한 e♭과 B♭-c의 선율 진행을 보이는데 이는 평조 다스름 2장의 1정간부터 4정간까지의 선율과 동일하고, 이어지는 제93마디의 f-e♭-f-a♭-f의 선율은 평조 다스름 2장의 5정간부터 8정간까지 선율을 한 옥타브 올린 것이다.

이를 악보로 비교해보면 다음 <악보32>, <악보33>와 같다.

<악보32> '新다스름' 제92마디~제93마디



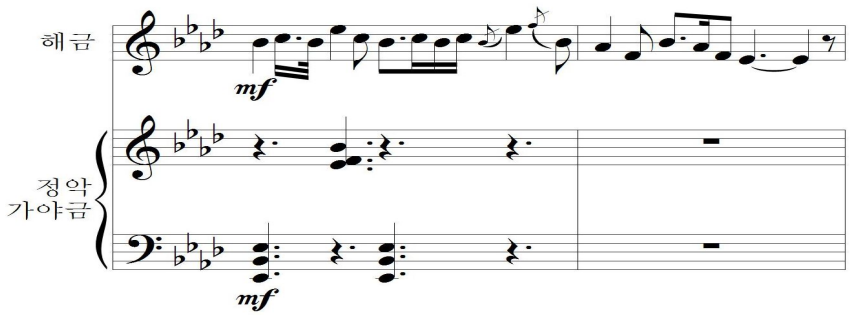
<악보33> '평조 다스름' 2장 1정간~8정간



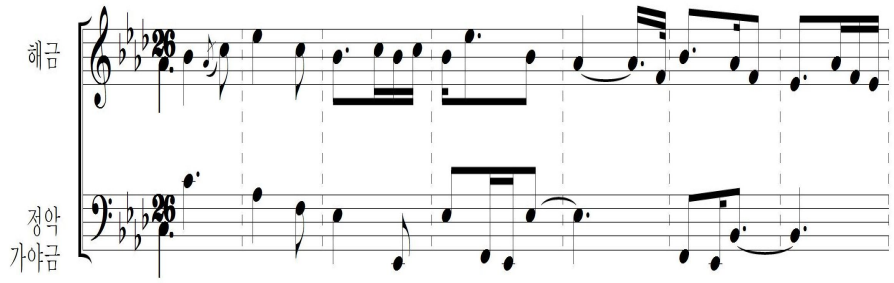
마찬가지로 제94마디는 평조 다스름 2장의 9정간부터 12정간까지의 선율을 차용하였고, 제95마디는 13정간부터 15정간까지의 선율을 차용한 것이다.

이는 다음<악보34>, <악보35>로 알 수 있다.

<악보34> '新다스름' 제94마디～제95마디



<악보35> '평조 다스름' 2장 9정간～15정간

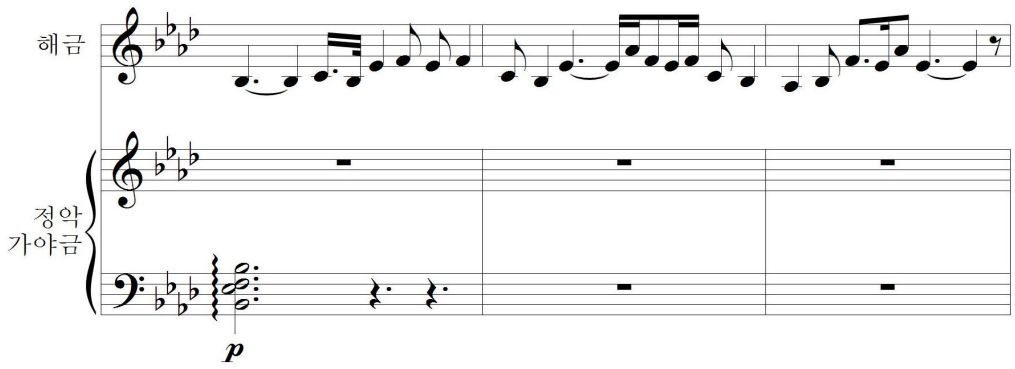


제96마디와 제97마디, 제98마디의 선율도 평조 다스름 2장에서 원형을 찾아볼 수 있다. 제96마디는 2장 16정간부터 20정간까지의 선율을 차용한 것으로 리듬이 축소된 형태로 나타나고, 제97마디는 2장 21정간부터 24정간까지의 선율을 차용한 것으로 22정간의 黃 -倘(E♭-C)의 선율만 생략되어 있다.

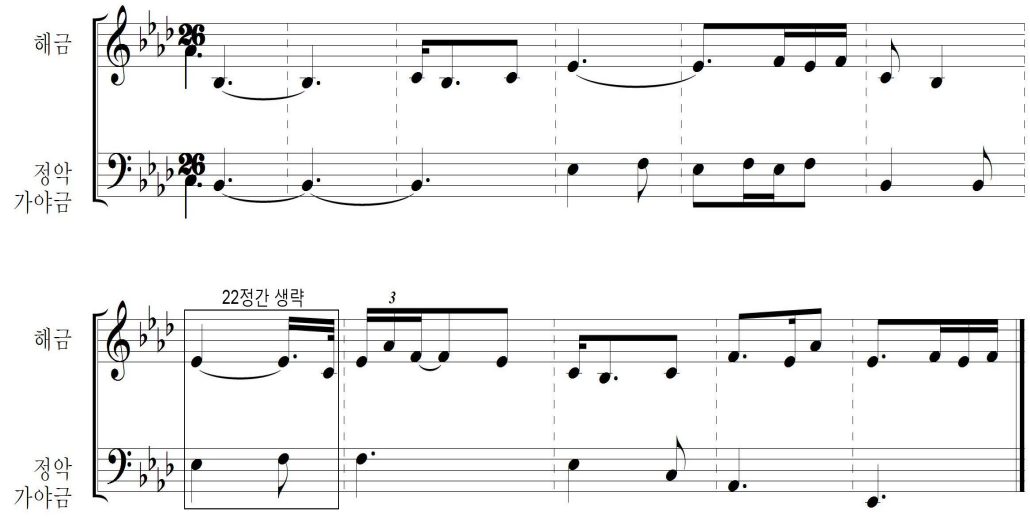
이어서 제98마디는 2장 25정간과 26정간의 선율과 유사하다.

이는 다음 <악보36>, <악보37>로 비교해 볼 수 있다.

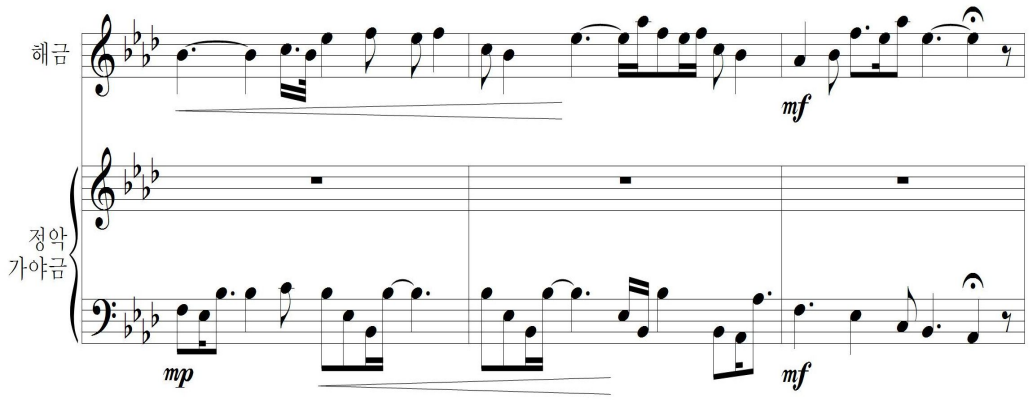
<악보36> '新다스름' 제96마디～제98마디



<악보37> '평조 다스름' 2장 16정간～26정간



<악보38> 제99마디～제101마디



위의 <악보38>을 보면 가야금선율은 Ⓐ단락의 선율형태와 유사하게 진행되고 있음을 알 수 있다. 주요 음들을 나타내면 E♭′- F ′-B♭′-C와 같고 Ⓐ단락에서 나타났던 정악어법이 다시 강하게 나타나는 것을 확인할 수 있다. 해금의 선율을 살펴보면 제99마디부터 101마디는 제96마디부터 제98마디까지의 선율을 한 옥타브 올려 반복한 것으로써 동일한 선율로 볼 수 있다.

가) Ⓐ′단락의 운지법과 운궁법

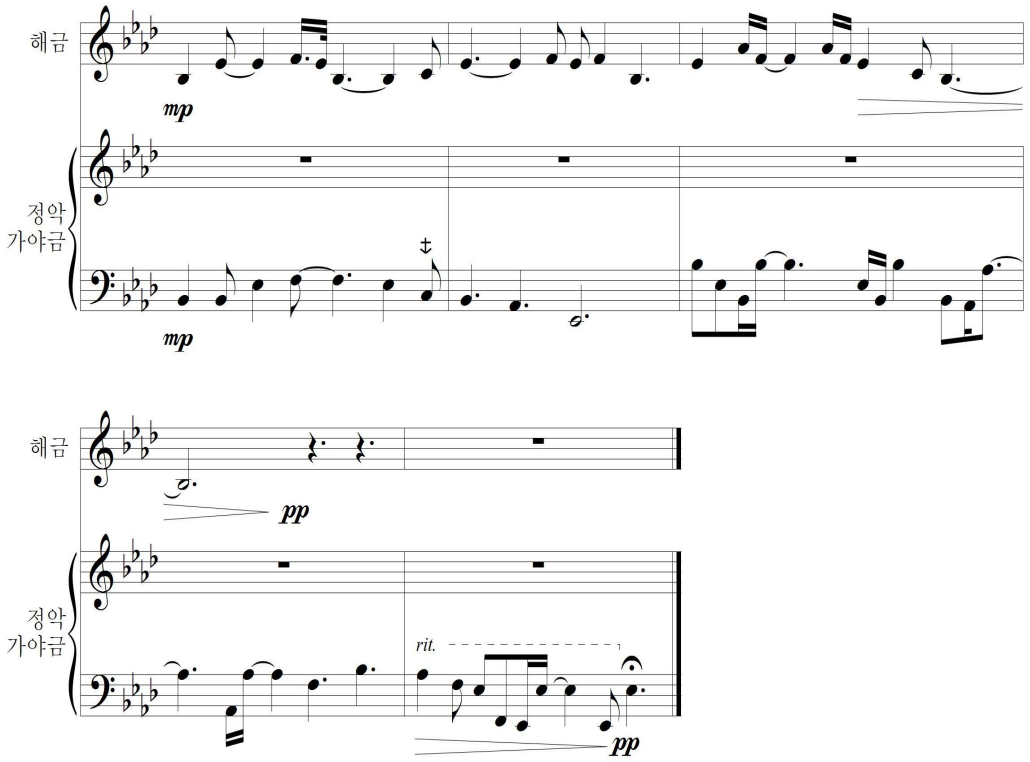
운지법을 살펴보면 Ⓐ′단락은 Ⓐ단락과 마찬가지로 평조 다스름의 선율이 거의 동일하게 나타나 E♭(黃)과 A♭(仲)을 일지로 사용하는 것이 효과적일 수 있다. 그러나 제93마디의 셋째 박의 출현 음인 a♭같은 경우는 A♭을 일지로 사용했을 때 일지와 한 옥타브 음정간격으로 소지를 뻗어 현을 짚어서 연주를 해야 한다. 제 93마디는 해금의 독주 선율로 선율의 흐름이 매우 중요한데 소지를 뻗어 현을 짚어내는 A♭운지를 사용하게 되면 소지를 뻗고 다시 오므리는 데에 시간적 오차가 생겨 선율의 흐름이 끊어질 염려가 있다. 또한 그 다음 박의 꾸밈음인 c를 자연스럽게 연결하기가 쉽지 않다. 따라서 원활하게 해금선율을 표현하기 위해서는 B♭을 일지로 하는 것이 효과적이다.

Ⓐ′단락의 운지법을 정리해보면 제88마디는 E♭, 제92마디는 B♭, 제96마디는 E♭, 제96마디부터 제98마디까지 한 옥타브 올린 선율인 제99마디부터는 일지 또한 옥타브를 올린 e♭으로 연주하는 것이 효과적이다.

6) 종결부(Coda) : 제102마디～제106마디

제102마디부터 제106마디까지 총 5마디를 종결부(Coda)로 설정하였다. 12/8박자로 A♭조이며 빠르기는 ♩.=60, 나타냄말은 '무게감있게'이다. 곡을 종결짓는 이 부분은 앞서 도입부(Intro)에서 나타났던 주제선율이 유사하게 나타나는 것을 확인할 수 있다.

<악보39> 제102마디～제106마디



위의 <악보39>을 보면 제102마디의 해금선율은 제1마디의 선율과 같고, 제103마디는 제2마디의 선율을 리듬 확대하였으며 제104마디는 제3마디의 선율에서 마지막 음인 E♭를 B♭′로 변형하여 차용하였다. 제105마디는 제104마디의 마지막 음인 B♭′을 길게 뻗는 것으로 마무리 짓고 있으며, 제106마디는 휴지(caesura)부분이다.

이어서 가야금의 선율을 살펴보면 제102마디에서 제103마디의 선율은 주제선율인 B♭″-E♭′-F′-E♭′-C′-B♭″-(A♭″-E♭″)로 되어 있으며 제104마디와 제105마디는 평조 다스름 2장에서 1정간부터 8정간까지에서 보이는 형태의 선율이 주로 나타나면서 정악 가야금의 어법이 다시 강하게 나타나고 있다. 이 곡의 마지막 마디인 제106마디는 해금 선율이 없고 가야금 선율만 나타나는 부분으로 A♭′-F′-E♭′의 선율로 E♭″-E♭′의 '싸랭'을 마지막으로 곡은 종결된다.

지금까지 분석한 내용을 정리하면 <해금과 가야금을 위한 '新다스름'>은 단악장으로 이루어져 있으며 선율의 진행과 조성, 박자, 나타냄 말, 빠르기의 변화를 기준으로 도입부(Intro)-Ⓐ-Ⓑ-Ⓒ-Ⓐ′-종결부(Coda)의 총 6단락으로 나누었다.

단락별로 살펴보면 도입부(Intro)는 제1마디에서 제6마디로 A♭조의 12/8박자이며 빠르기는 ♩.=40, 나타냄말은 '정아하게'이다. 평조 다스름 선율의 1장과 2장의 8정간부터 15정간의 선율을 차용한 해금의 독주선율로 이 곡의 주제선율이며 앞으로 전개될 음악적 흐름을 암시하고 있다.

Ⓐ단락은 제7마디에서 제29마디로 A♭조의 12/8박자이며 빠르기는 ♩.=50, 나타냄말은 '정아하게'이다. 가야금의 선율이 먼저 진행하고 다섯 마디 후에 해금의 선율이 등장하는데, 이는 현악기의 선율이 먼저 등장하고 뒤이어 관악기의 선율이 등장하는 평조 다스름의 음악형태를 차용한 것이다. 또한 주제선율의 리듬을 확대한 해금의 선율은 주로 완전4도의 음정간격으로 선율이 진행되고 있으며 가야금의 선율은 해금선율의 음정과 동일한 음정으로 '싸랭'주법이 자주 나타나는 것이 특징이다.

Ⓑ단락은 제30마디에서 제42마디로 A♭조의 12/8박자이며 빠르기는 ♩.=60, 나타냄말은 '생기있게'이다. 도입부(Intro)와 Ⓐ단락의 음악형태가 Ⓑ단락에서도 나타나며 해금선율은 E♭음과 B♭음이 중심이 되어 음정이 완전4도 간격으로 하행하는 선율, 음을 밀어 올리는 '요성' 형태의 선율, 아치형 형태의 선율이 주로 나타나고 가야금선율은 F와 C′를 지속적으로 유지하면서 F′와 E♭′이 교차하는 '싸랭'주법의 변형 형태로 진행된다.

Ⓒ단락은 제43마디에서 제86마디로 A♭조이며 빠르기는 ♩.=70, 나타냄말은 '좀 더 빠르고 흥겹게'이다. 이 단락은 여러 가지 요소가 혼재되어 있는 부분으로써 선율진행과 박자의 변화를 기준으로 7/8박자인 a, 8/8박자인 b, 4/4박자인 a′와 c로 나뉘며 이전의 단락들과 대조되는 음악적 분위기로 곡 전체의 긴장감을 형성하는 절정부분이다. 해금의 선율은 16분음표로 된 같은 음의 반복으로 리드미컬하고 완전4도 간격의 음정을 골격으로 한 선율이 주를 이루며 정악적 표현기법인 '요성'과 '퇴성'이 나타나고 가야금의 선율은 3+2+2와 3+3+1 그리고 엇모리장단의 변형인 3+3+2의 특정한 리듬형태와 '추성'형태로 볼 수 있는 반음계진행의 선율이 특징적으로 나타난다.

Ⓐ′단락은 제87마디에서 제101마디로 A♭조의 12/8박자이며 빠르기는 ♩.=60, 나타냄말은 ‘무게감있게’이다. 가야금의 선율이 먼저 나타나는 평조 다스름의 음악형태가 이 단락에서도 나타나는데 먼저 나타나는 가야금 선율은 주제선율이 나타나는 해금선율과 달리 Ⓒ단락에서 나타났던 반음계진행의 선율형태가 아직 그대로 나타나고 있으며 이는 Ⓑ단락의 c 부분과 Ⓐ′단락을 자연스럽게 연결하기 위함으로 보인다.

종결부(Coda)는 제102마디부터 제106마디로 A♭조의 12/8박자이며 빠르기 ♩.=60, 나타냄말은 ‘무게감있게’이다. 곡을 종결짓는 이 부분은 앞서 도입부(Intro)에서 나타났던 주제선율이 유사하게 나타나는 것을 확인할 수 있다.

Ⅲ.결론

본고에서는 안현정 작곡 <해금과 가야금을 위한 '新다스름'>을 대상으로 전체적인 악곡 구조를 나누어 파악하고 해금과 정악가야금의 선율진행 분석을 통해 작품 안에 어떠한 전통음악요소가 내재 되어 있는지 알아보았으며 이에 적절한 연주법을 살펴보았다. 그 결과는 다음과 같다.

첫째, 이 곡은 단악장으로 이루어져 있으며 선율의 진행과 조성, 박자, 나타냄 말, 빠르기의 변화에 따라 도입부(Intro)-Ⓐ-Ⓑ-Ⓒ-Ⓐ′-종결부(Coda)의 총 6단락으로 나누고 Ⓒ단락은 곡 전체의 긴장감을 형성하는 절정부분으로 여러 가지 요소가 혼재되어 있어 다시 작은 a-b-a′-c로 나뉜다.

둘째, 평조다스름의 선율을 주제선율로 차용하여 도입부(Intro)에 나타난 주제선율을 중심으로 각 단락이 유기적인 연관성을 가지고 확장, 변화, 재현을 하면서 진행된다. 또한 평조 다스름 뿐만 아니라 전통음악인 계면 다스름과 영산회상의 상령산에서 보이는 완전4도 간격의 선율진행과 현악기인 가야금의 선율이 먼저 나타나고 뒤이어 관악기인 해금의 선율이 등장하는 음악의 진행형태 또한 차용함으로써 전체악곡에 전통 음악적 색채가 더욱 짙게 나타난다.

셋째, 전통음악의 표현기법인 제 음과 한 음계 위의 음을 두 번 누르는 '요성', 제 음에서 반음까지 음을 밀어 올리는 '추성', 그리고 제 음에서 반음 낮게 음을 끌어내리는 '퇴성'이 해금과 가야금의 선율에 지속적으로 나타난다.

넷째, 음계는 E♭(黃)-F(太)-A♭(仲)-B♭(林)-C(南)의 5음 음계를 사용하고 있으므로 운지법 역시 전통적인 운지법 중 E♭, F, A♭, B♭, e♭, f의 6가지 중심음을 유현 일지로 잡는 운지법을 사용한다. 왼손의 주법으로는 주로 역안법을 사용하지만 필요한 경우 경안법을 적절히 사용하여 선율의 흐름에 자연스러운 운지이동을 하도록 하고 유사선율이 나타나는 부분은 단락간의 운지를 통일하여 악곡전체의 조화를 극대화 하는 것이 효과적이다.

다섯째, 운궁법은 1음1활을 기본으로 하지만 평조 다스름의 선율이 크게 드러나는 부분은 최대한 정악어법을 이용해 활을 사용하는 것이 효과적이므로 점 사분음표를 한 활(♩.=1활)로 사용하도록 한다.

이와 같이 <해금과 가야금을 위한 '新 다스름'>은 평조 다스름의 형식과 가락을 주제선율로 차용했을 뿐만 아니라 전통음악의 표현기법인 '요성'과 '추성'을 선율에 지속적으로 나타냄으로써, 정악적 색채가 잘 드러나 있고 창작 속 전통에 대한 확고한 신념을 가지고 있는 작곡가의 의도가 잘 표현된 곡으로 분석되었다.

본고를 통하여 이 곡을 연주하는 연주자들의 작품에 대한 이해와 효과적인 연주에도움이 되길 바라며 창작국악의 발전에도 보탬이 될 수 있기를 기대한다.

【참 고 문 헌】

사전

『국악용어사전』 (국립국악원: 2010)
『문화원형백과 악학궤범』(한국콘텐츠진흥원: 2012)
송방송 『한겨레 음악 대사전』 (보고사: 2012)
『시사상식사전』 (서울: 박문각).
張師勛 『國樂大事典』 (서울: 세광음악출판사)
『파퓰러음악용어사전』(삼호뮤직 :2002)

단행본

서한범「한국 전통음악의 선율구조」, (서울: 어울림, 1995)
윤소희「국악 창작곡 분석」, (서울: 어울림, 1999)
윤소희「국악 창작의 흐름과 분석」, (서울: 국악춘추사, 2001)
한명희 外, “우리국악 100년”, 「한국문화예술총서」 제4권 (서울: 현암사, 2001)

논문

김선림 <이해식 가야금독주곡 ‘줄풀이 제2번’ 연구> (서울대학교 석사학위논문, 2001)
노은아 <해금과 25현가야금을 위한 ‘다랑쉬’ 분석연구> (서울대학교 석사학위논문, 2004)
심지영 <거문고 독주곡 ‘석양소경’ 분석연구> (이화여자대학교 석사학위논문, 2012)
안혜진 <김승근 작곡 ‘해금합주협주곡 1번’ 분석연구> (서울대학교 석사학위논문, 2012)
여수연 <김승근 작곡 ‘해금독주곡 2004’ 분석연구> (서울대학교 석사학위논문, 2005)
이선아 <조원행의 ‘진혼’ 분석연구> (서울대학교 석사학위논문, 2011)
정연주 <이건용 해금협주곡 ‘가을을 위한 도드리’ 분석연구>(서울대학교 석사학위논문, 2012)
하고운 <안현정 작곡 ‘해금탱고를 위한 Dance of moonlight’분석연구>
(이화여자대학교 석사학위논문, 2013)

Abstract

An Analytical Study on 「*New Daseureum for the Haegeum and Jeongak Gayageum*」 Composed by Hyeon-jeong Ahn

Ha-Rim Yoon
Department of Music
The Graduate School of
Seoul National University

Making a start with the need to preserve the elements of traditional music and, at the same time, meet the various needs of modern times, creative Gukak has undergone much progress and transformation through a series of works to broaden the musical horizon including the

introduction of diverse musical styles and the development of playing techniques. Even today, it seeks for changes and development and explores its breakthroughs within the expansive field and the segmented genres.

Creative music of the Haegeum has been a good material for composers and subject to active composition because it is easy for transposition and modulation due to the structural features of the instrument and allows for various registers and colorful expressive techniques.

In spite of such attraction of the Haegeum, there are critical voices about the performance forms and work trends of its creative pieces as follows: first, there is a concern that the unique timbre of the Haegeum might be lost in the middle of diverse musical changes and exchange processes with other genres of music; second, too much emphasis on popularity may create a situation in which the traditional creative pieces of the Haegeum may be neglected; and finally, even the pieces whose artistry lags behind are recklessly announced in the name of creative Gukak.

Considering those points, it is apparent that even creative Gukak should have artistry and traditional heritage in order to have its value recognized. Players who want to play a creative piece should analyze and study one accurately before playing one with the right expressive techniques based on the results.

This study thus investigated the overall structure of *New Daseureum for the Haegeum and Jeongak Gayageum* by Ahn Hyeon-jeong.

The study also identified the elements of traditional music found in it and examined proper playing methods for it by analyzing the melodic progress of the Haegeum and Jeongak Gayageum. The findings were as follows:

First, the piece consists of single movements and contains total six paragraphs of introduction-Ⓐ-Ⓑ-Ⓒ-Ⓐ′-coda according to the melodic progress, tonality, beats, expression marks, and tempo changes. Paragraph Ⓒ is comprised of a-b-a′-c.

Second, the subject melody is one in Pyeongjo Daseureum. Each paragraph is organically connected with one another around the subject melody appearing in the introduction, making progress through extension, transformation, and reproduction.

Third, such expressive techniques of traditional music as "Yoseong," which presses the note a scale above the original one, "Chuseong," which pushes up the note by a semitone, and "Toiseong," which pulls down the note by a semitone, appear consistently in the Haegeum and Gayageum melodies.

Fourth, the piece is a pentatonic scale of E♭(黃) -F(太) -A♭(仲) -B♭(林)- C(南) and features the traditional fingering of capturing six central notes of E♭, F, A♭, B♭, e♭, and f in Yuhyeon index finger.

Finally, as for the bowing, the piece plays a bow per a dotted quarter note (♩.=1 bow) based on the one bow per one note principle since it is effective to utilize the bow with the traditional music style as much as possible at the parts where the melodies of Pyeongjo Daseureum are largely expressed.

The analysis results show that *New Daseureum for the Haegeum and Jeongak Gayageum* features the traditional colors well and expresses the intention of the composer with a solid conviction in tradition among creations by adopting the form and melody of Pyeongjo Daseureum as the subject melody and using such expressive techniques of traditional music as "Yoseong," "Chuseong," and "Toiseong" in melodies consistently.

Keywords: Pyeongjo Daseureum, new Daseureum, Haegeum, expressive technique, Yoseong, Chuseong, Toiseong

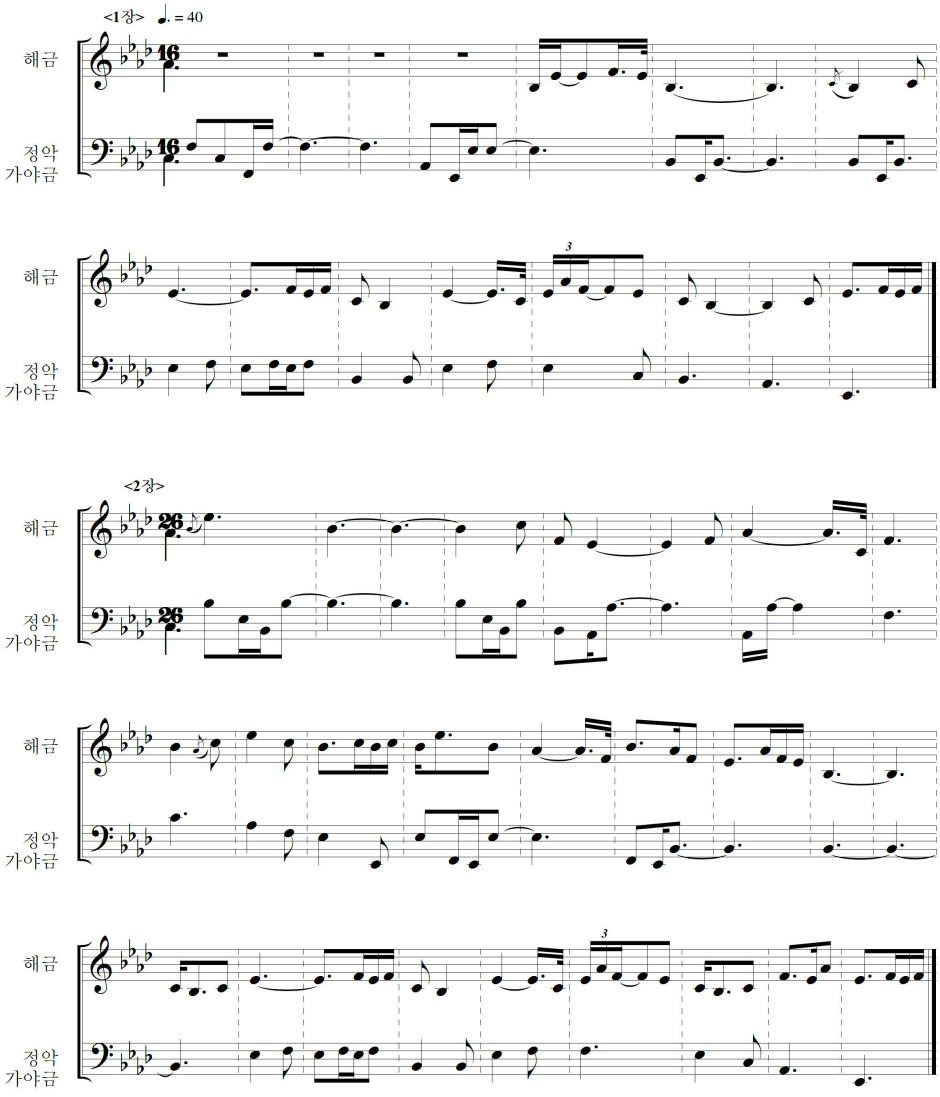
Student Number: 2011-21804

【별 첨 악 보】

Score

평조 다스름

역보 윤하림



해금과 정악 가야금을 위한
'新다스름'

작곡 안현정(2010/2013)

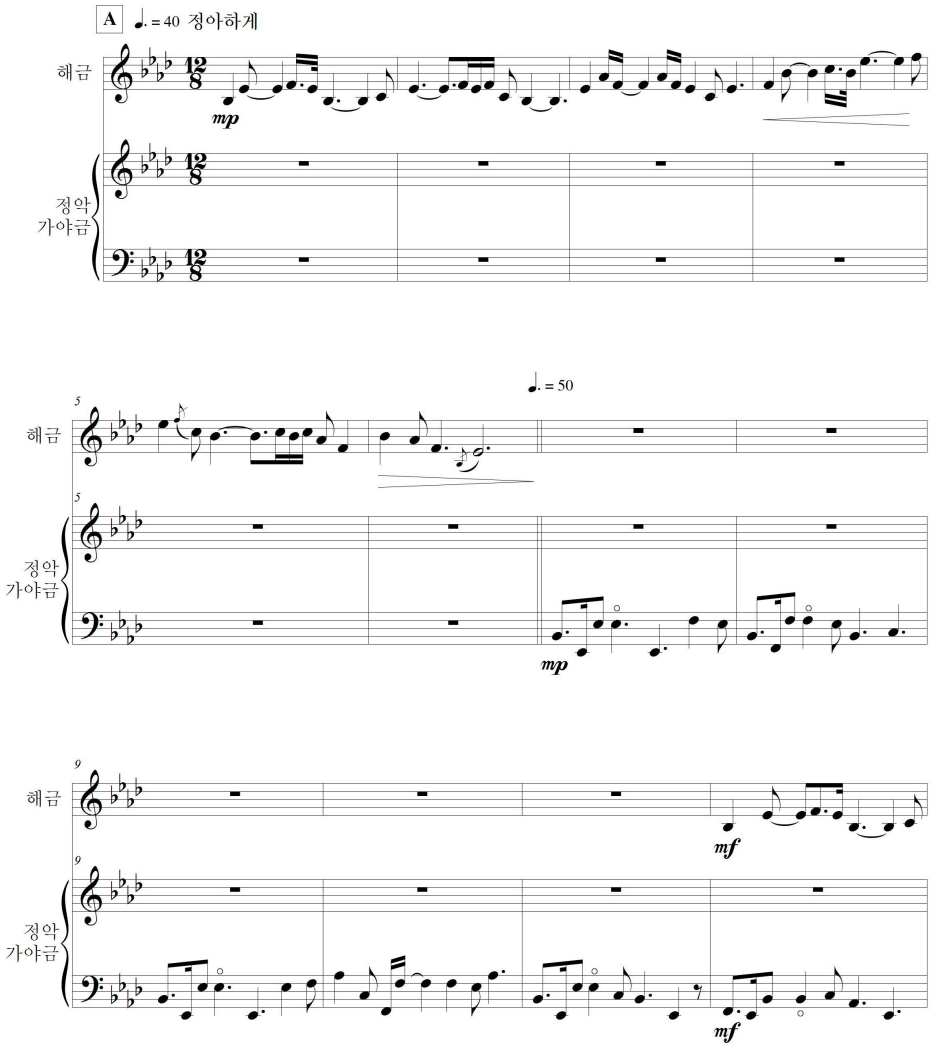
길

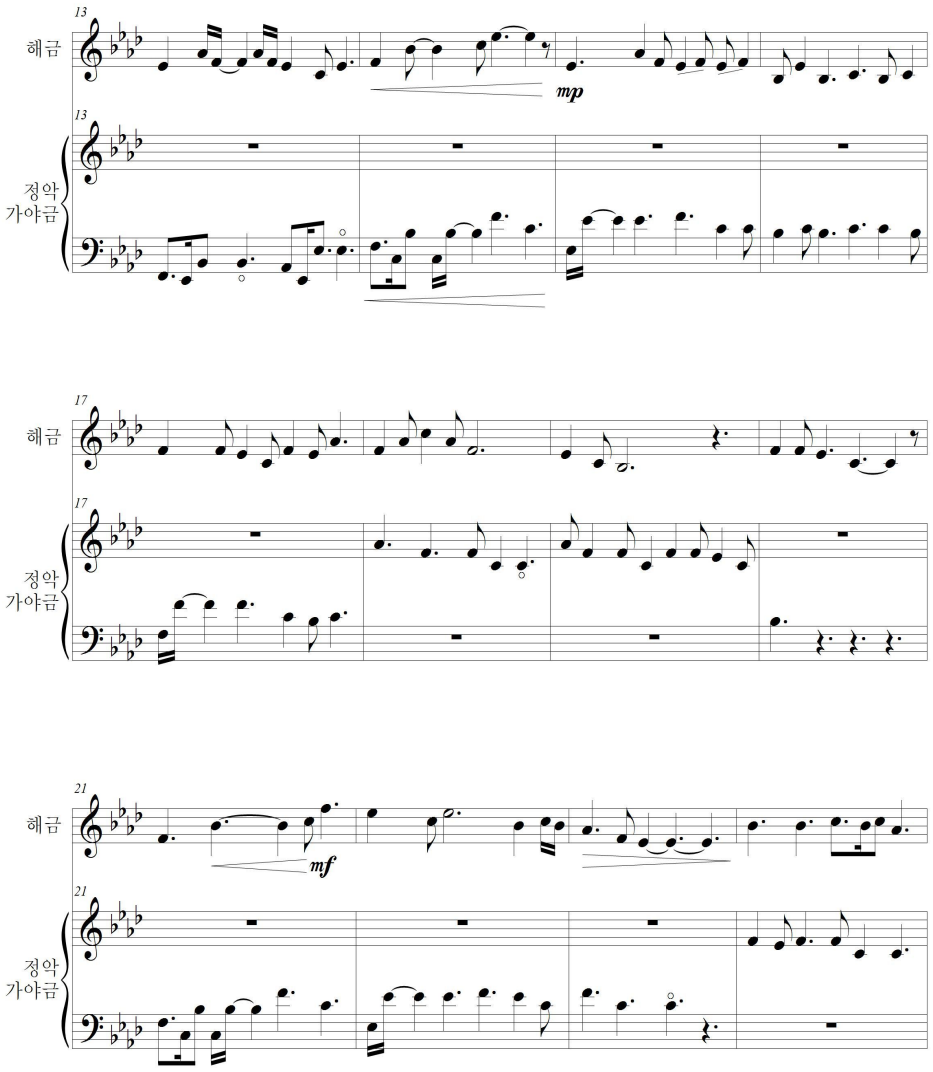
알렌 게이 레바인

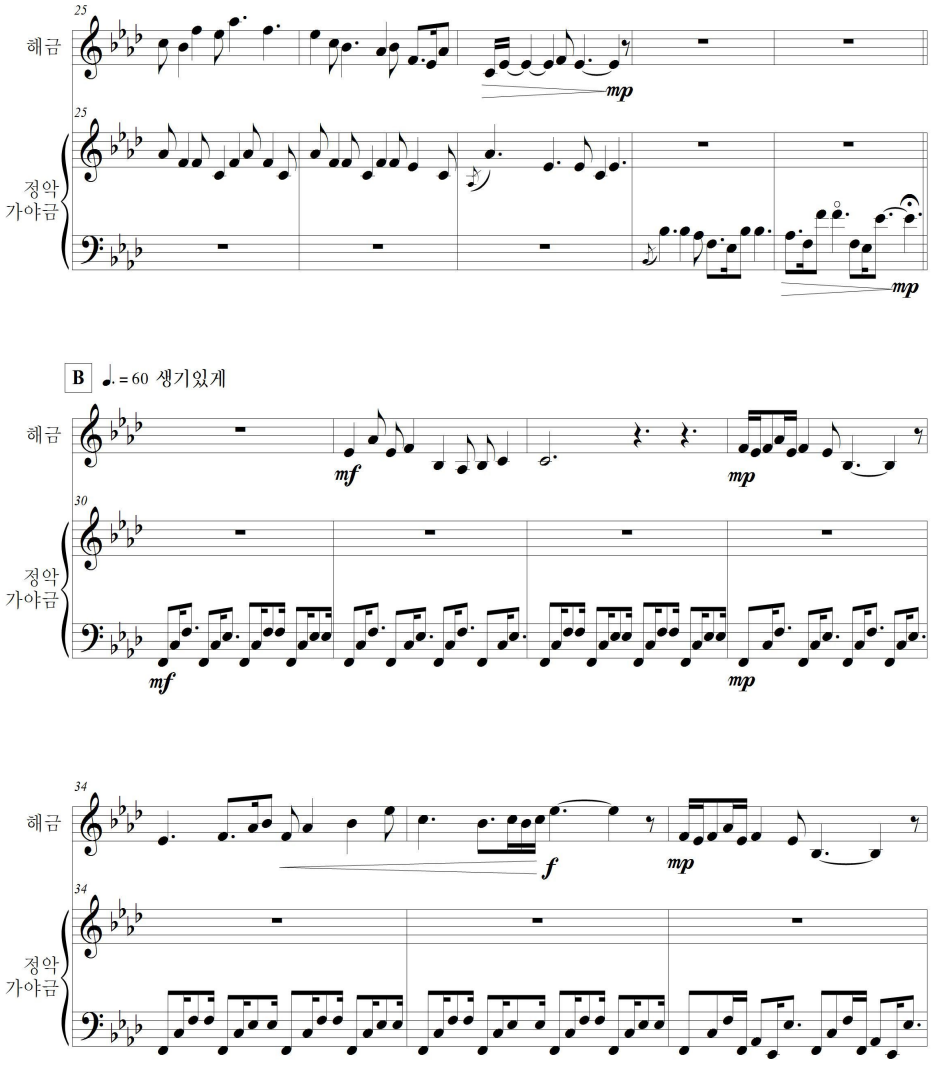
여기에 길이 있다.
빛은 왔다가 가고
다시 돌아온다.
돌과 별의 세상을 통과하는
당신의 이웃 여행자들에게
친절하라.
그들은 당신과 함께 가지만
각자 외로이 간다.
길은 기다린다.
질문을 하지 마라.
그러나 동틀 무렵
길이 당신더러 춤추자고 하면
좋다고 말하라.
한 발짝의 걸음도 여행이 되고
단 하나의 소리도 노래가 된다.

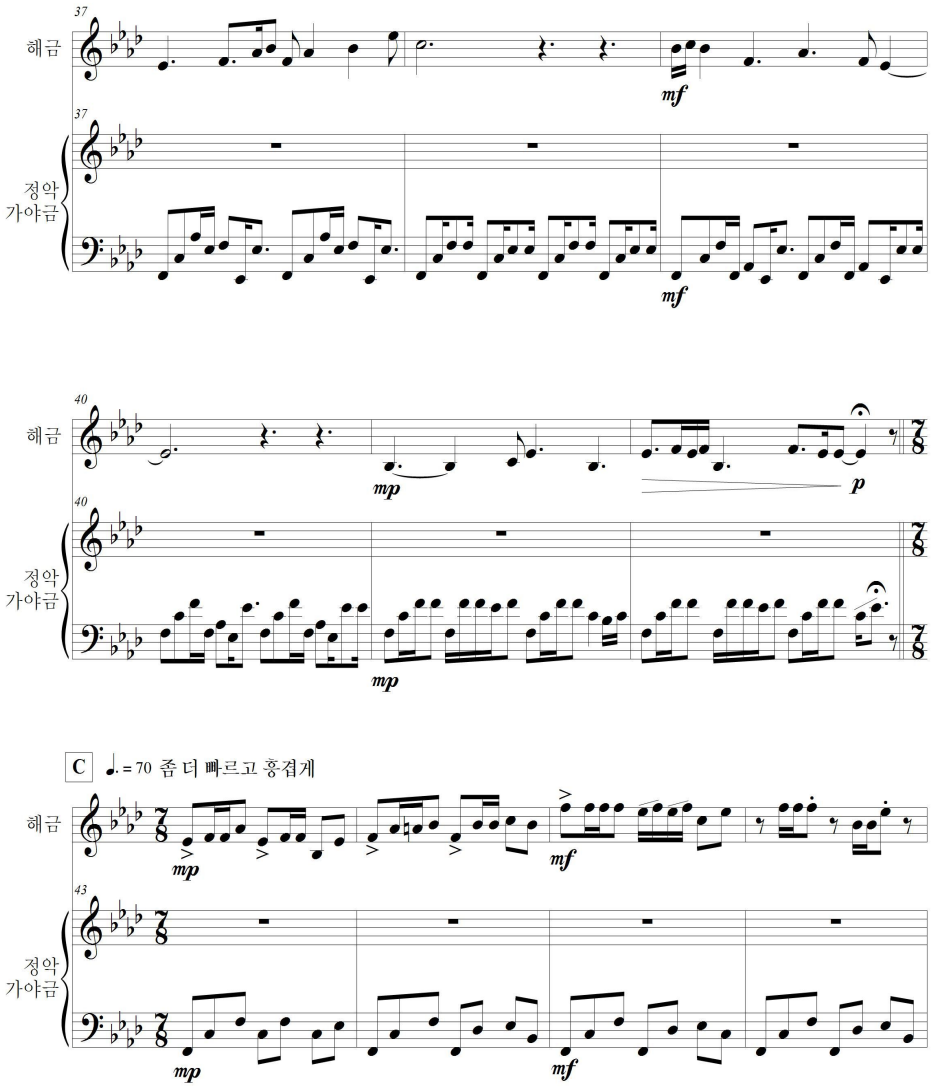
해금과 정악가야금을 위한 '新다스름'

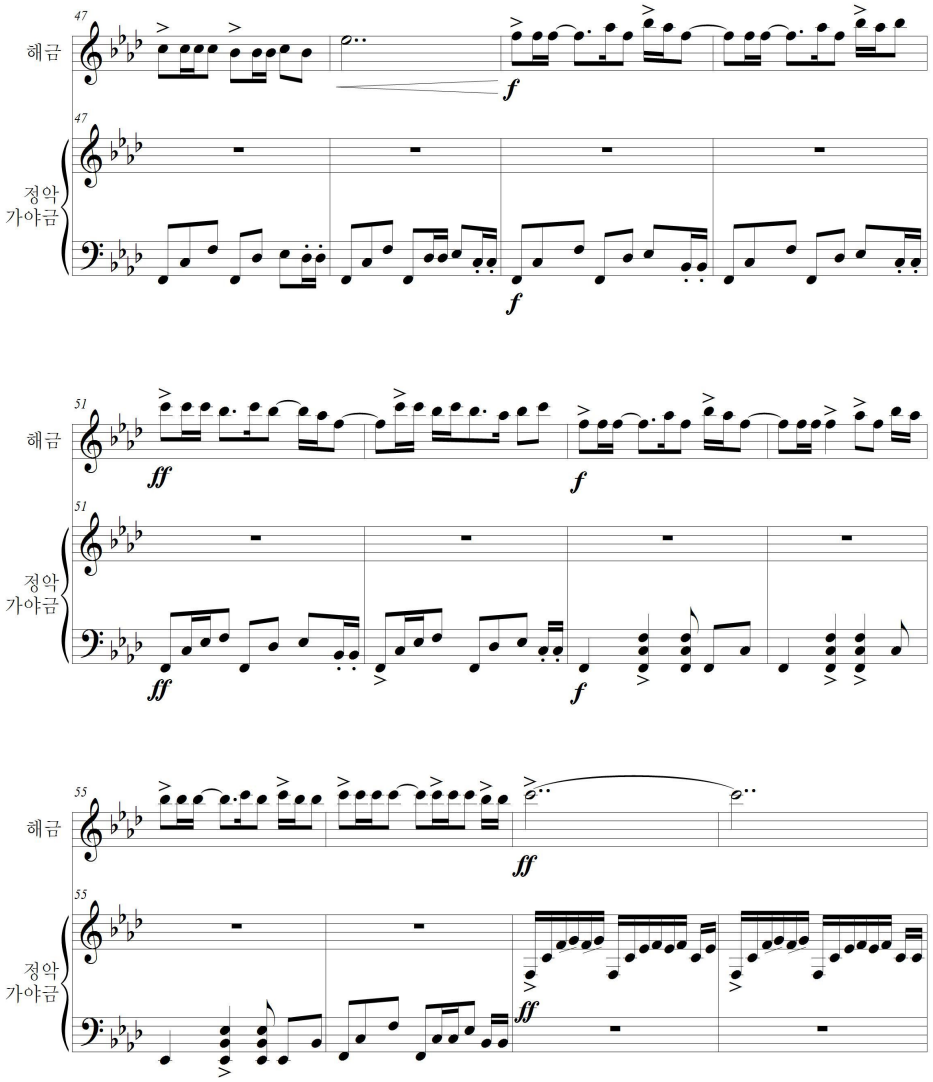
작곡 안현정(2010/2013)

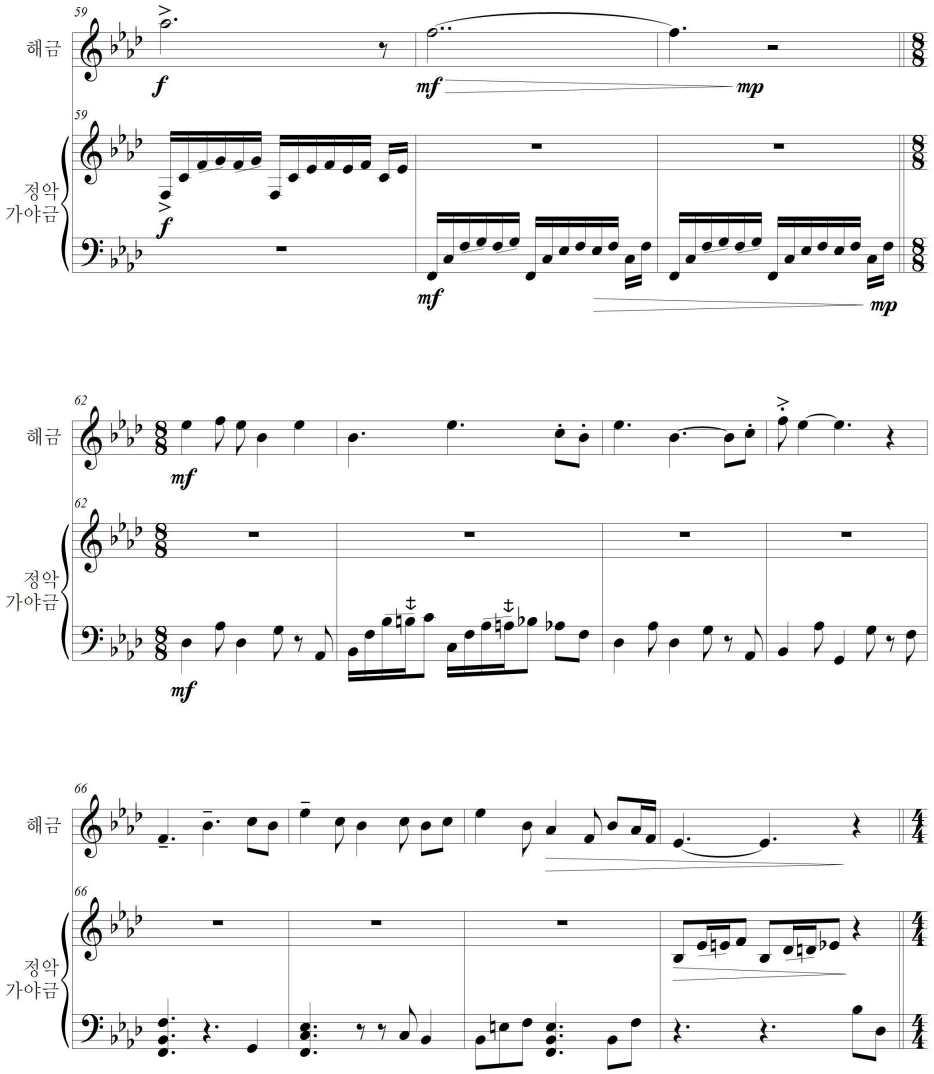


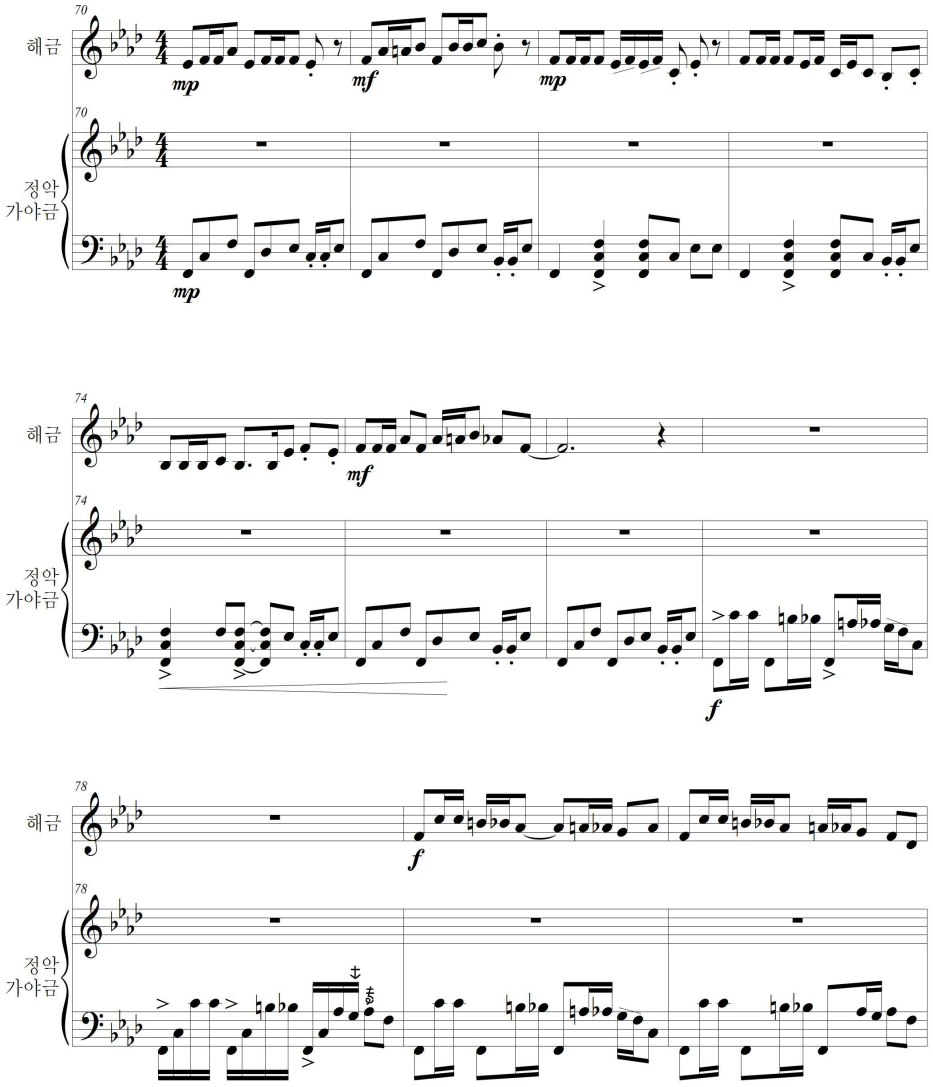

13
해금
mp
13
정악
가야금
17
해금
17
정악
가야금
21
해금
mf
21
정악
가야금

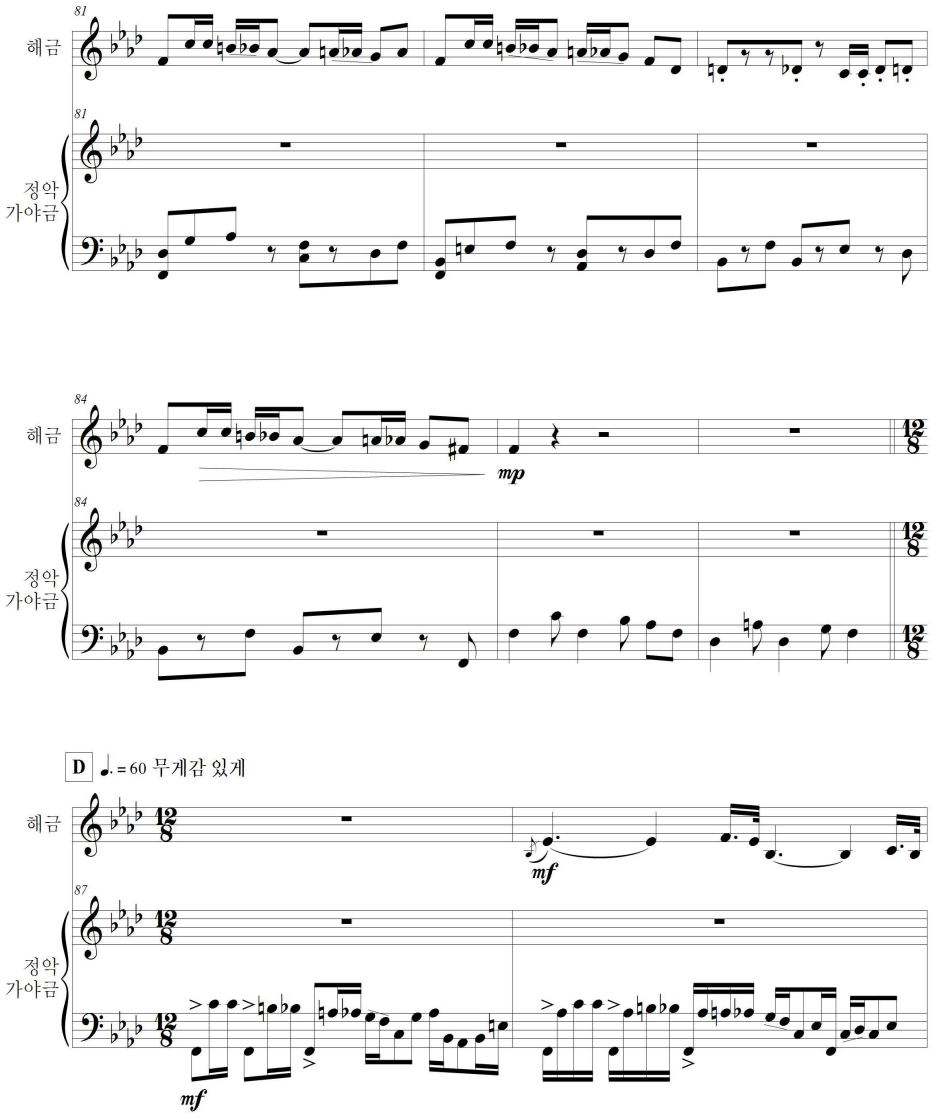

25
해금
mp
25
정악
가야금
mp
B
♩. = 60 생기있게
해금
mf
mp
30
정악
가야금
mf
mp
34
해금
f
mp
34
정악
가야금

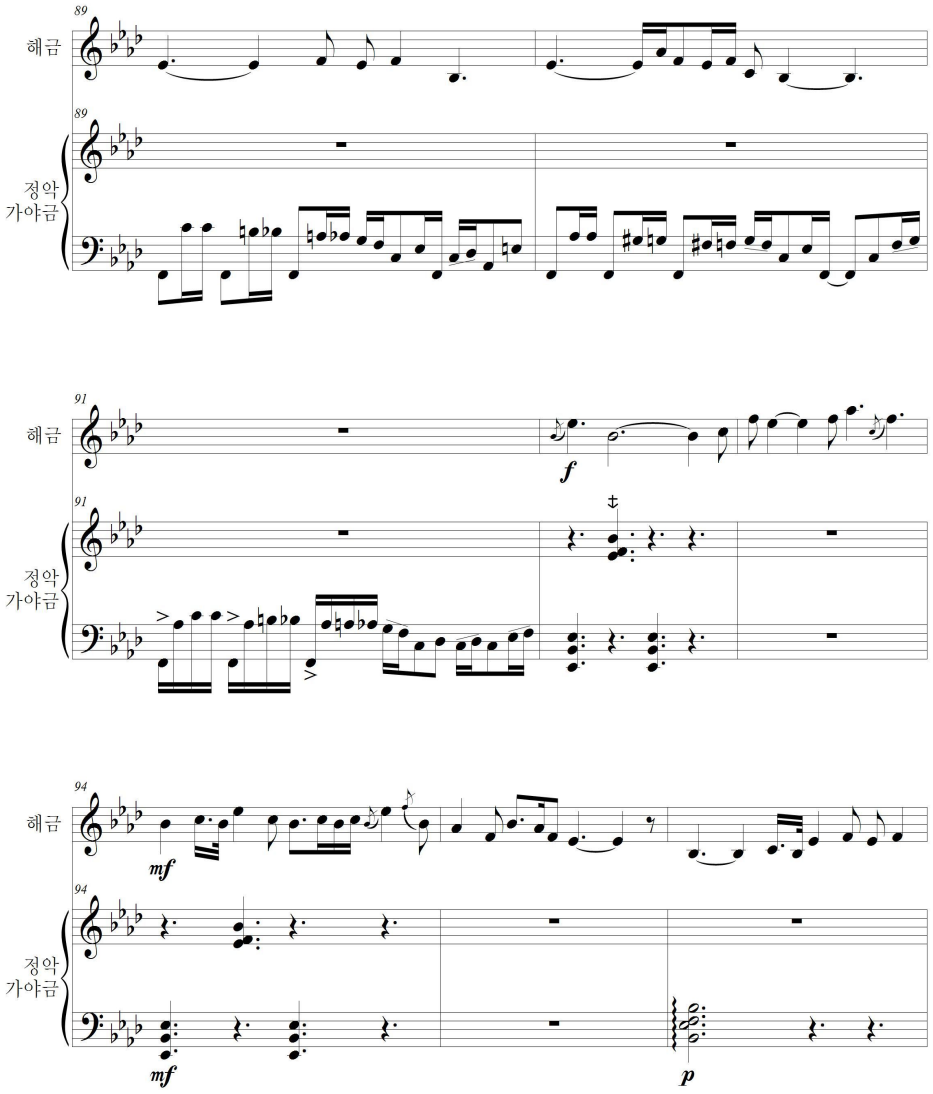

37
해금
37
정악
가야금
mf
mf
40
해금
40
정악
가야금
mp
p
mp
C
♩. = 70 좀 더 빠르고 흥겹게
해금
mp
mf
43
정악
가야금
mp
mf

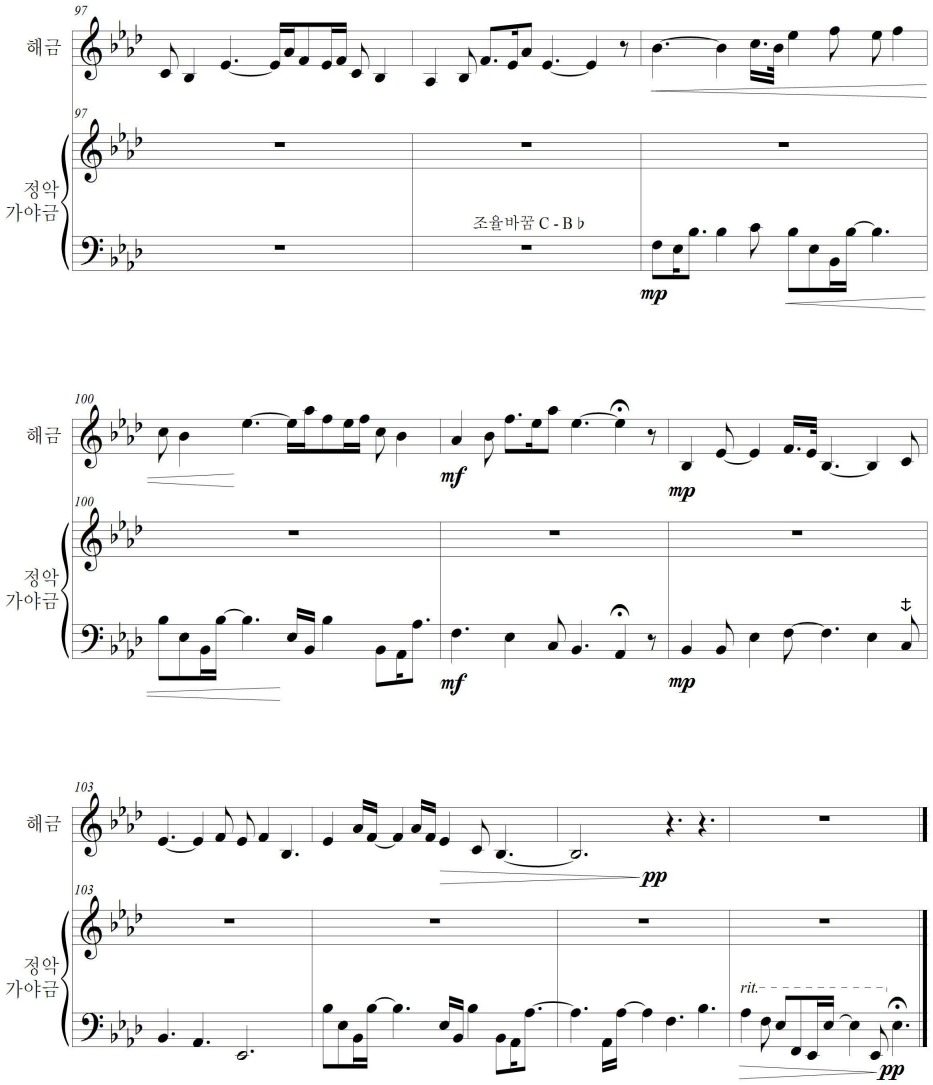

47
해금
f
47
정악
가야금
f
51
해금
ff
f
51
정악
가야금
ff
f
55
해금
ff
55
정악
가야금
ff


59
해금
f
mf
mp
59
정악
가야금
f
mf
mp
62
해금
mf
62
정악
가야금
mf
66
해금
66
정악
가야금


70
해금
mp
mf
mp
70
정악
가야금
mp
74
해금
mf
74
정악
가야금
f
78
해금
f
78
정악
가야금


81
해금
81
정악
가야금
84
해금
mp
84
정악
가야금
D
♩. = 60 무게감 있게
해금
mf
87
정악
가야금
mf


89
해금
89
정악
가야금
91
해금
f
91
정악
가야금
94
해금
mf
94
정악
가야금
mf
p


97
해금
97
정악
가야금
조율바꿈 C - B♭
mp
100
해금
mf
mp
100
정악
가야금
mf
mp
103
해금
pp
103
정악
가야금
rit.
pp