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

음악학석사 학위논문

서홍준 작곡
<해금 24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'> 분석연구

2018년 2월

서울대학교 대학원

음악과 국악기악전공

김 은 영

서홍준 작곡
<해금 24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'> 분석연구

지도교수 양 경 숙

이 논문을 음악학석사학위논문으로 제출함

2018년 2월

서울대학교 대학원
음악과 국악기악전공
김 은 영

김은영의 석사학위논문을 인준함

2018년 2월

위 원 장 김 승 근 (인)
부 위 원 장 김 경 아 (인)
위 원 양 경 숙 (인)

국 문 초 록

본 논문은 서홍준 작곡 <해금24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'>를 분석하여 해금의 음색과 자리배치를 통해 나타나는 다양한 음향과 표현방식을 이해하고, 이에 따른 음악적 효과를 알아보고자 하였다.

첫째, 악곡구조는 선율진행과 빠르기에 따라 A, B, C, D, E 5개의 단락으로 구분할 수 있다. 박자의 변화가 다양하게 나타나는 B, C, D단락과 빠르기와 박자의 변화가 없는 A, E단락의 구조가 가변성과 불변성이라는 대비되는 요소의 순환을 나타낸다.

둘째, 선율을 분석한 결과 '선율'과 '리듬'이라는 대립되는 요소가 각 단락마다 비중을 달리하며 전개된다. A단락은 지속음을 중심으로 하고, E단락은 주인공을 나타내는 선율이 캐논형식으로 나타난다. B, C, D단락은 리듬의 비중이 점차적으로 늘어난 후 감소한다.

셋째, 파트구성의 변화를 통하여 입체적인 효과를 표현하였다. 관객에게 소리의 전달방향을 인식시킴으로 인하여 다양하고 입체적인 음향효과를 표현하는데, 연주자의 파트구성을 유동적으로 변화시키거나 각 파트 내에서 다양한 인원 구성으로 시차를 두고 등장하는 방법을 사용하였다.

넷째, 실제 연주에서 나타난 입체 음향의 효과는 선율의 요소마다 다르게 나타났다. 지속음만의 결합은 소리가 중첩되어 음량이 확대되는 효과를 표현하였고, 짧은 시가와 지속음의 결합은 소리의 전달방향을 인지시켜 입체음향 효과인 에코(echo)효과를 표현하였다.

다섯째, 입체 음향은 연주자의 움직임에 의한 시각적인 효과가 더해지면서 부각된다. 해금연주자는 선율과 리듬의 요소에 따라 활의 길이를 대비시키거나, 지속음을 연주할 때 파트의 등장순서와 활의

방향을 일치시킴으로 시각적인 효과를 표현한다.

이와 같이 서홍준 작곡 <해금24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'>은 양면성의 대비와 이의 반복적 사용을 통하여 순환구조를 띄고 있다. 또한 유동적인 파트 구성, 파트의 등장순서를 달리하여 입체 음향을 표현하였고, 이 입체음향은 연주자의 움직임을 통해 시각적 효과가 더해져 부각된다.

주요어 : **24대의 해금, 입체 음향, 해미오와 금이에, 양면성, 순환구조**

학번 : 2016-21886

목 차

I. 서론 ····· 1

1. 문제제기 및 연구목적 ····· 1

2. 연구 범위 및 연구 방법 ····· 4

II. 본론 ····· 6

1. 작곡가 서홍준의 작품세계 ····· 6

2. <해금 24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'>분석 ····· 9

1) 작품개관 ····· 9

2) 작품분석 ····· 11

(1) 악곡구조 ····· 11

(2) 선율분석 ····· 13

가. Ⓐ단락 선율 분석 ····· 15

나. Ⓑ단락 선율분석 ····· 21

다. Ⓒ단락 선율분석 ····· 28

라. Ⓓ단락 선율분석 ····· 33

마. Ⓔ단락 선율분석 ····· 47

(3) 자리배치에 따른 입체 음향 분석 ····· 62

가. Ⓐ단락 자리배치를 통한 역할 및 입체 음향 분석 ··· 64

나. Ⓑ단락 자리배치에 따른 입체 음향 분석 ····· 65

다. Ⓒ단락 자리배치에 따른 입체 음향 분석 ····· 70

라. Ⓓ단락 자리배치에 따른 입체 음향 분석 ····· 74

마. Ⓔ단락 자리배치에 따른 입체 음향 분석 ····· 78

바. 소결론 ····· 83

III. 결론 ····· 85

참고문헌 ····· 87
Abstract ····· 89
부록 ····· 91

표 목 차

< 표 1 > 서홍준의 작품목록 ····· 8
< 표 2 > 연주자 자리배치 ····· 10
< 표 3 > 악곡 구조 ····· 12
< 표 4 > Ⓐ단락에 나타난 대비되는 속성 ····· 21
< 표 5 > Ⓑ단락에 나타난 대비되는 속성 ····· 27
< 표 6 > Ⓒ단락에 나타난 대비되는 속성 ····· 33
< 표 7 > Ⓓ단락에 나타난 대비되는 속성 ····· 47
< 표 8 > Ⓔ단락에 나타난 대비되는 속성 ····· 60
< 표 9 > 악곡에 사용된 대립되는 요소 ····· 62
< 표 10 > Ⓐ단락 1-20마디 연주자 위치 ····· 64
< 표 11 > Ⓑ단락 연주자 위치 ····· 65
< 표 12 > Ⓑ단락 21-22마디 연주자 위치 및 역할 대비 ····· 66
< 표 13 > Ⓑ단락 23-30마디 연주자 위치 및 등장 순서 ····· 67
< 표 14 > Ⓑ단락 31-33마디 연주자 위치 및 등장 순서 ····· 68
< 표 15 > Ⓑ단락 34-35마디 연주자 역할 대비 ····· 69
< 표 16 > Ⓒ단락의 36마디 연주자 역할 대비 ····· 70
< 표 17 > Ⓒ단락의 37-39마디 연주자 역할 대비 ····· 71
< 표 18 > Ⓒ단락의 40-41마디와 Ⓒ단락의 42-43마디의 연주자 역할 대비 ····· 72
< 표 19 > Ⓒ단락의 45-47마디 연주자 역할 ····· 73
< 표 20 > Ⓒ단락의 48-49마디 연주자 역할 ····· 73
< 표 21 > Ⓓ단락의 50-53마디 연주자 구성 및 등장 순서 ····· 74
< 표 22 > Ⓓ단락의 54-57마디 연주자 구성 및 등장 순서 ····· 75
< 표 23 > Ⓓ단락의 58-59마디 연주자 구성 및 등장 순서 ····· 76
< 표 24 > Ⓓ단락의 60-63마디 연주자 구성 및 역할 대비 ····· 76
< 표 25 > Ⓓ단락의 마디 64-71마디 연주자 구성 및 역할 대비 ····· 77

< 표 26 > Ⓓ단락의 72-73마디 연주자 위치 및 역할 ····· 78
< 표 27 > Ⓔ단락의 74-91마디 소리 전달 방향 ····· 79
< 표 28 > Ⓔ단락의 91-103마디 소리 전달 방향 ····· 80
< 표 29 > Ⓔ단락의 104-112마디 소리 전달 방향 ····· 81
< 표 30 > Ⓔ단락의 113-125마디 연주자 위치 및 역할 ····· 82

그 림 목 차

< 그림 1 > 연주자 자리배치 ····· 10

악 보 목 차

< 악 보 1 > 음이름 표기법 ····· 13
< 악 보 2 > 악곡의 음역 ····· 14
< 악 보 3 > 악곡에 사용된 구성음 ····· 14
< 악 보 4 > Ⓐ단락의 출현음 ····· 15
< 악 보 5 > Ⓐ단락의 1-3마디 ····· 16
< 악 보 6 > Ⓐ단락의 4-6마디 ····· 17
< 악 보 7 > Ⓐ단락의 7-9마디 ····· 18
< 악 보 8 > Ⓐ단락의 9-13마디 ····· 19
< 악 보 9 > Ⓐ단락의 13-20마디 ····· 20
< 악 보 10 > Ⓑ단락의 출현음 ····· 22
< 악 보 11 > Ⓑ단락의 21-24마디 ····· 23
< 악 보 12 > Ⓑ단락의 25-27마디 ····· 24
< 악 보 13 > Ⓑ단락의 28-31마디 ····· 25
< 악 보 14 > Ⓑ단락의 31-35마디 ····· 26
< 악 보 15 > Ⓒ단락의 출현음 ····· 28
< 악 보 16 > Ⓒ단락의 36-39마디 ····· 29
< 악 보 17 > Ⓒ단락의 40-45마디 ····· 31

< 악 보 18 > Ⓒ단락의 45-49마디 ····· 32
< 악 보 19 > Ⓓ단락 출현음 ····· 34
< 악 보 20 > Ⓓ단락 50-53마디 ····· 35
< 악 보 21 > Ⓓ단락 54-57마디 ····· 37
< 악 보 22 > Ⓓ단락 55-59마디 ····· 38
< 악 보 23 > Ⓓ단락의 60-63마디 ····· 40
< 악 보 24 > Ⓓ단락의 64-66마디 ····· 42
< 악 보 25 > Ⓓ단락의 67-71마디 ····· 43
< 악 보 26 > Ⓓ단락의 72-73마디 ····· 45
< 악 보 27 > Ⓔ단락의 출현음 ····· 48
< 악 보 28 > Ⓔ단락의 74-91마디 ····· 49
< 악 보 29 > Ⓔ단락의 91-103마디 ····· 52
< 악 보 30 > Ⓔ단락의 104-112마디 ····· 55
< 악 보 31 > Ⓔ단락의 113-125마디 ····· 58

I. 서론

1. 문제제기 및 연구목적

창작국악은 1939년 김기수[1]의 황화만년지곡[2]을 시초로 한다. 이후 60년대에 '신국악 작품 공모'를 통해 이성천[3], 이상규[4] 이해식[5] 등 많은 작곡가들이 등단하며 본격적으로 발전하기 시작했다. 70-80년대에 이르러 [6]강준일, [7]백병동, [8]이건용에 의해 전통적인 표현뿐

---

1)죽헌 김기수(1917-1986)는 이왕직아악부 4기생으로 기악 실기는 물론 아악이론을 비롯한 서양음악이론, 작곡 등을 공부하였다. 또한 그는 정간보로 되어있는 악보를 오선보로 역보하는 작업을 하였다. 중요 무형문화재 제1호 종묘제례악과 제39호 처용무 예능 보유자이며, 제3대 국립국악원 원장을 역임하였다. <황화만년지곡>을 시작으로 <송광복>, <세우영>, <다시 온 서울> 등을 작곡하였다 - 김은지, "김기수와 이강덕의 초기 한국창작음악 비교연구 : 관현악곡 '새나라'와 '새하늘'을 중심으로", 서울 : 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2016.

2)1939년 이왕직아악부에서 현상 공모한 신곡 모집에 당선된 곡으로 이 작품을 현대 국악 창작의 효시라고 본다. -한명희 外 『"우리 국악 100년" 한국문화예술총서 제4권』, 서울현암사,2001.

3)이성천(1936-2003)은 1965년 서울대 음대 국악과에서 작곡을 전공하고, 1967년 동대학원을 졸업했다. 1979년에서 1982년 성신여대(聖神女大) 예대 교수로 있었고,1982년 이후 서울대 음대 국악과 교수로 재직했다. - 송방송, 『한겨레음악대사전』, 도서출판 보고사, 2012.

4)이상규(1944~2010)는 국악사양성소 4기생으로 김기수의 영향을 받아 작곡을 독학하여 1960년에 등단하였다. 1965년 국립국악원 주최 신국악작곡공모전에 입상한 뒤 대금협주곡 <대바람소리>, <자진한잎>, <산>, <16개 타악기를 위한 시나위> 등 수십 곡을 작곡했다. - 한명희 外 『"우리 국악 100년" 한국문화예술총서 제4권』, 서울현암사, 2001.

5)이해식(1943~)은 서울대학교 음악대학 국악과와 1978년 단국대학교 대학원 음악과를 졸업한 작곡가이다. 1978년 국립국악원 신국악작곡 콩쿠르에 입상하며 같은 해 동아음악콩쿠르 국악, 서양음악 부문에 모두 당선되었다. 1983년에 그의 첫 작품집인 <해동신곡>을 출간하였고 이 작품집에는 70년부터 83년까지 그가 작곡한 작품 12곡이 수록되어있다. 이후 1986년에 그의 작품 11곡을 수록한 <흙담>. <바람의 말> 등 수십 곡을 작곡했다. - 한국예술종합학교 한국예술사 연구소, 『한국작곡가사전』, 시공사, 1999.

6)강준일(1944~2015)은 서울대학교 문리과대학 물리학과에 입학한 후 음악대학 작곡과에서도 수학을 하였다. 1970년 서울음악학회를 창립하였고, '제3세대' 작곡동인으로 활동하였다. 1975년에 발표한 <무영탑>을 시작으로, <마당>, <국악합주를 위한 소릿결>, <해금과 가야금을 위한 2중주 엇소리> 등을 작곡하였다. -김보현, "음악작품에 담긴 작곡가의 이념에 대한 고찰 - 강준일 作曲 국악 관현악을 위한 협주곡 <하나되어>를 중심으로", 서울: 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2010.

만 아니라 서양음악 어법이 도입되면서 창작국악의 표현방식은 더욱 다양하게 전개되었다. 이러한 과정 속에서 국악과 양악의 음악적 경계는 흐릿해지고 두 개의 장르는 음악이라는 큰 범주 안에서 섞이게 되었다. 따라서 기존에 많이 연구된 국악작곡가의 작품 분석뿐만 아니라 서양음악 작곡기법을 사용한 곡에 대한 연구도 대등하게 이뤄질 필요가 있다.

해금창작곡의 역사에서 중주곡의 첫 시작은 1966년 김홍교의 작품인 <해금과 장고를 위한 소곡>[9]이다. 이후 앞서 언급된 많은 작곡가들의 활동으로 해금 중주곡 및 합주곡은 수백곡에 이른다.

또한 90년대에 해금연구회[10]를 비롯하여 해금연주단체[11]가 생겨나고, 개인 독주회를 통하여 많은 실험적인 곡들이 발표되면서 해금 창작곡은 틀에 박히지 않은 구성과 내용으로 음악적 발전을 이루어 왔다.

특히 해금연구회는 위촉을 통해 오의혜 작곡 <해금 3중주를 위한 동지섣달 꽃본 듯…>[12], 황의종 작곡 <그대 그리운 날에>[13], 토마

---

7)백병동(1936~)은 서양음악을 전공하면서 우리나라의 전통악기에 애착을 가져 온 작곡가로, 서울대학교 음악대학 작곡과 교수로 재직하였다. <신별곡>, <가야금을 위한 명>, <운락> 등의 작품을 발표하였다. -정효성, “백병동 가야금 독주 곡 분석”, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1999.

8)이건용(1947~)은 전통음악적 어법과 서양음악적 어법을 적절히 혼용한 작곡가이다. 정치현실도 음악에 담아 표현했던 작곡가로서 그의 대표작으로는 <분노의 시>, <저녁노래Ⅴ>, <해금가락Ⅰ>, <해금가락Ⅱ>, <가을을 위한 도드리> 등이 있다. -정연주, “이건용 해금 협주곡 ‘가을을 위한 도드리’분석 연구”, 서울: 서울대학교, 2012.

9)김홍교의 <해금과 장구를 위한 소곡>은 최초의 해금독주곡으로 1966년 11월 3일 서울대학교 국악과 제7회 연주회에서 강사준에 의해 초연되었다. -노은아 『해금과 25현을 위한 <다랑쉬> 연구』, 서울대학교 대학원, 2004

10)해금연구회는 1992년 발족 이래 매년 정기연주회를 개최하였다. 전통음악 뿐 아닌 다양한 해금 창작곡 발표와 실험적인 해금 창작곡들의 위촉을 통해 해금이 나아갈 방향을 제시하며, 해금의 저변확대와 신인연주자들의 발굴에 힘쓰는 단체이다.

11)이현의 농 - 1997년 창단, 이현의 사랑 - 1998년 창단, 잉어질 소리모임 - 1998년 창단. 안혜진, “김승근 작곡 「해금합주협주곡 1번」 분석 연구”, 서울 : 서울대학교 대학원, 2012. 이외에 대구 지역의 해금연주자들이 모인 해금연구회 ‘산이악회’, 해금앙상블 ‘활’, 중앙해금연구회 등이 있다.

12)오의혜의 <해금 3중주를 위한 동지섣달 꽃본 듯…>은 2011년 해금연구회 정기연주회 때 연주되었다.

13)황의종 작곡 <그대 그리운 날에>는 2012년 해금연구회 20주년 기념 연주회에

스 오스본 작곡 <그림자와 춤을>[14], 김승근 작곡 성악과 해금합주를 위한 가곡 <말 않고 그저 가려오.>[15], 이귀숙 작곡 독주 해금과 해금 앙상블, 타악을 위한 <Noctturno>[16] 등 수많은 다양한 편성의 작품들을 초연하였다. 해금연구회에서 위촉한 중주곡들에 대한 논문도 총 6편[17]이 발표 되었고 다양한 편성과 새로운 작곡기법에 대한 연구가 진행되고 있다.

이러한 발전 속에 소리의 공간성을 이용하여 입체적인 음향의 효과를 추구하는 서양 현대음악의 작곡기법[18]이 국악기로도 시도되었다. 2016년 해금연구회에서 위촉한 서홍준[19] 작곡 <해금 24대를 위

초연되었다. 박모정, “황의종 작곡 해금 3중주 <그대 그리운 날에> 분석연구”, 부산 : 부산대학교 대학원, 2013.

14)토마스 오스본 작곡 <그림자와 춤을>은 2012 해금연구회 20주년 기념 연주회에 초연되었다. 안지은, Thomas Osborne 작곡 두 대의 해금과 장구를 위한 〈Dancing with Shadows〉 분석연구, 서울 : 이화여자대학교 대학원, 2015.

15)김승근 작곡 성악과 해금합주를 위한 가곡 <말 않고 그저 가려오.>는 2013년 해금연구회 정기연주회에서 초연되었다.

16)이귀숙 작곡 독주해금과 해금 앙상블, 타악을 위한 <Noctturno>는 2014년 해금연구회 정기연주회에서 초연되었다.

17)노은아, 해금과 25현 가야금을 위한 〈다랑쉬〉 연구, 서울 : 서울대학교 대학원, 2004. 권미소, 백병동 해금창작품 '오늘, 98년 9월'과 '명2'연구 : 현대 해금창작곡의 작품경향과 비교하여, 서울 : 숙명여자대학교 전통문화예술대학원, 2009. 김선영, 안현정 작곡 「달의 춤」 해금연주법 분석 연구, 용인 : 단국대학교 대학원, 2012. 박모정, 황의종 작곡 해금 3중주 <그대 그리운 날에> 분석연구, 부산 : 부산대학교 대학원, 2013. 안지은, Thomas Osborne 작곡 두 대의 해금과 장구를 위한 〈Dancing with Shadows〉 분석연구, 서울 : 이화여자대학교 대학원, 2015. 정겨운, 윤혜진 작곡 〈봉인된 지점〉 분석 연구, 서울 : 서울대학교 대학원, 2015. 노은아와 김선영은 악곡분석과 그에 따른 연주법을 제시하였고, 박모정은 선율, 리듬, 화성을 분석하였으며 권미소는 선율분석과 연주법, 현대 해금창작곡과 백병동의 작품경향을 비교하였다. 안지은의 연구는 선율분석과 연주법을 제시하고 악곡에 나타난 한국음악적 요소를 정리하였으며, 정겨운은 악곡분석, 연주법제시뿐만 아니라 자리배치에 따른 음향까지 분석하였다.

18)1950년대 슈톡하우젠에 의해 본격적으로 재조명 받기 시작하여 ‘공간 음악’이라는 개념이 나타났다. 슈톡하우젠의 작품 중 3개의 오케스트라를 각기 다른 위치에 두고 연주하는 <Gruppen> 이외에 짐머만의 비올라와 소편성 관현악을 위한 <Antiphonen>과 노노의 콘서트 오페라 <Prometeo> 등이 있다. 신은지, György Kurtág의 ≪...quasi una fantasia... Op.27 No.1≫에 나타난 공간성 연구, 서울 : 서울대학교 대학원, 2013.

19)서홍준(1978~)은 대진대와 독일 다름슈타트 음대, 만하임 음대를 졸업한 후 2015년부터 국악기를 사용한 작품들을 발표하며 활발하게 활동하고 있는 작곡가 겸 지휘자이다. 현재 포천 윈드 오케스트라 음악감독, 연천 수레울아트홀 꿈의 오케스트

한 프렐류드 ‘다른 이름의 장미’>[20]는 해금으로 입체 음향기법을 시도한 작품이다.

이 악곡과 유사하게 연주자 배치를 통해 무대를 음향의 공간으로서 운용한 윤혜진[21] 작곡 <봉인封印된 지점>에 대한 선행연구[22]가 존재한다. 하지만 2명의 타악주자와 8명의 해금주자를 위한 <봉인封印된 지점>과 달리 이 곡은 해금 24대만을 사용하여 작곡되었으므로 악곡에서 해금이 표현하는 다양한 역할에 대해 이해할 수 있다.

또한 <봉인封印된 지점>에 대한 연구[23]뿐만 아니라 윤혜진의 작품에 대한 연구[24]는 이미 이뤄진 것에 반해 서홍준의 작품은 전혀 연구된 바가 없다. 그러므로 본고에서는 서홍준 작곡 <해금 24대를 위한 프렐류드 ‘다른 이름의 장미’>를 주제로 삼아 악곡을 분석하고, 해금의 음색과 자리배치에 따른 음향을 통해 나타나는 다양한 음악적 표현방식들을 이해하며 이에 따른 효과를 알아보고자 한다. 또한 분석한 내용이 곡 해석과 연주에 실질적인 도움을 주는 것을 목적으로 한다.

2. 연구 범위 및 연구 방법

이 논문에서는 <해금 24대를 위한 프렐류드 ‘다른 이름의 장미’>를 연구대상으로 삼는다. 이 곡은 해금연구회에서 초연한 해금 창

라 음악감독으로 활동하고 있다.

20)서홍준 작곡 <해금 24대를 위한 프렐류드 ‘다른 이름의 장미’>는 해금연구회 정기연주회 “해미오와 금이에”에서 24명의 해금연구회 회원으로부터 초연되었다.

21)윤혜진(1970~)은 서울대학교 음악대학 국악과와 동대학원 석사를 졸업하였다. 이후 인도 국립 비스바바라티 대학교에서 박사학위를 취득하였고 현재 전남대학교 조교수로 활동하고 있다.

22)정겨운, “윤혜진 작곡 〈봉인된 지점〉 분석 연구”, 서울 : 서울대학교 대학원, 2015.

23)정겨운, 윤혜진 작곡 <봉인된 지점>분석 연구, 서울 : 서울대학교 대학원, 2015.

24)박연지, 윤혜진 작곡 <면과 선> 분석연구, 서울 : 서울대학교 대학원, 2008. 조혜령, 윤혜진 작곡 <흐느끼는 낙타> 분석 연구, 서울 : 서울대학교 대학원, 2008.

작곡으로 해금으로만 이루어진 대편성의 곡이자 국악기로 입체음향 기법을 시도한 작품으로서 의미를 가진다. 이에 대한 연구방법은 다음과 같다.

먼저 작품을 올바르게 이해하기 위해 작곡가와 그의 작품세계를 알아볼 것이다. 이를 통해 <해금 24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'>에 담긴 작곡가의 의도를 파악하고 작품에 대한 이해도를 높인다.

다음으로 선율진행 분석을 통하여 선율과 리듬이라는 요소가 각 단락마다 어떻게 표현되었는지 알아본다. 특히 작곡가가 의도한 '입체 음향' 기법이 파트 구성, 무대 배치 등을 통하여 실제 연주에서 어떠한 효과를 가져왔는지 살펴보며, 나아가 '입체 음향' 기법을 효과적으로 표현하기 위한 연주 방법을 연구한다.

본 연구를 위해 사용한 연구 자료는 작곡가 인터뷰 내용과 작곡가가 제공한 악보, 2016년 해금연구회 정기연주회 '해미오와 금이에' 공연실황 영상이다.

II. 본론

1. 작곡가 서홍준의 작품세계

작곡가 서홍준은 1978년에 춘천에서 태어났다. 음악을 전공하신 아버지, 어머니의 영향을 받아 플루트라는 악기를 전공하며 음악에 입문하였다. 그는 중학교 때 에사 페카 살로넨[25]에 대한 잡지를 보고 그를 음악적 멘토로 삼아 작곡가 겸 지휘자에 대한 꿈을 꾸었다.

20살 이후 작곡과 지휘 공부에 전념하게 되고, 대진대학교 학사 졸업, 독일 다름슈타트 음악 대학 작곡 aufbau과정 졸업, 독일 카셀 음악대학 오케스트라 지휘 aufbau수료, 독일 만하임 국립 음악대학 작곡 및 이론 전공으로 졸업하였다. 또한 대진대학교 문화예술 행정학 박사학위는 수료한 상태이다.

그리고 다양한 콩쿠르에 참여하여 다음과 같은 수상경력을 갖고 있다. 2006년 서울 창작 음악제 입상, 제 57회 이태리 비오티 콩쿨 2위 입상(한인최초), 루마니아 죄네스 콩쿨 대상(한인최초), 전 독일 작곡 콩쿨 본선 입상(한인최초), 스페인 몸포우 콩쿨 2위 입상, 벨기에 퀸엘리자베스 콩쿨 입상, 스페인 퀸 소피아 작곡상 대상(한인 최초 단독 선정), 스위스 제네바 콩쿨 최종 엔트리 38인 등 다수의 국제 콩쿨에 입상 하였다.

개인 작품 발표회를 포함해 대관령 국제 음악제, 강원 청소년 교향악단, 헝가리 도나우 심포니 오케스트라, 해금연구회, 포천 수목원 가는 길, 서울시 국악관현악단 실내악 축제 등 다수의 공연에서 작품발표와 더불어 지휘활동까지 활발히 하고 있다. 현재 연천 꿈의 오케스트라 음악감독, 연천 필하모닉 오케스트라 음악감독, 앙상블 더 브릿지 기획 감독으로 다양한 음악적 활동을 하고 있다.

---

25)에사페카 살로넨(1958년~)은 핀란드 출신의 지휘자이다. 시벨리우스 아카데미를 졸업한 후 스웨덴 라디오 교향악단에서 활동하였다. 1992년부터 2009년까지 로스앤젤레스 필하모닉의 제 10대 음악감독으로 지냈다.

서홍준은 어렸을 때부터 서양음악을 전공한 음악가이다. 그의 삶에는 악보에 담겨있는 작곡가들의 생각을 소리로 풀어내는 '연주자의 삶', 자신의 철학을 악보 속에 담아내는 '작곡가의 삶', 악보에 있는 내용을 정리하고 연주자가 잘 표현할 수 있도록 지시하는 '지휘자의 삶'이 모두 들어있다.

각각의 삶을 통해 형성된 그의 음악세계에서 '음악'이란 작곡가라는 제 1의 창조자와 제 2의 창조자인 연주자, 지휘자가 만들어내는 것을 제 3의 창조자인 '관객'이 완성하는 것이다.

그가 작곡한 양악과 국악 곡들에 나타나는 특징은 기존의 서양음악에서 표현하는 것과 다른 방식으로 리듬을 사용한다. 일반적으로 느린 속도에선 리듬도 느리게 구성되어 있고 속도가 빠르면 짧은 소리를 이용해 리듬이 빠르게 변하는 방식을 사용하는 것이 대부분이다. 하지만 그는 느린 음악에서는 리듬을 더욱 많이 넣고, 빠른 음악에서는 오히려 리듬구성을 줄여 빠르기의 차이가 두드러지게 나타나지 않도록 한다. 대신 '악센트'의 사용에 따라 흐름의 차이를 나타낸다.

서홍준의 곡에는 관객이 소리를 입체적으로 들을 수 있도록 '입체음향'에 대한 고민이 담겨있다. 그는 '미분음'을 정확히 컨트롤할 수 없다는 사실을 통해 '소리'가 다양한 방향에서 다른 방식으로 합쳐지면 관객이 소리를 입체적으로 들을 수 있다고 판단하였다.

그의 음악에는 양면성의 대립과 반복을 통해 '순환'의 형태가 담겨있다. 그에게 '작품'이란 무에서 유를 창조하는 것이지만 결국엔 창조된 물건은 다시 무로 돌아간다는 '순환'의 연결고리를 음악으로 드러낸다.

서홍준은 2014년에 독일 유학생활을 마치고 한국에 들어와 2015년부터 국악기를 사용한 작품을 만들었다. 입국 후에 길지 않은 시간이지만 그는 해금연구회를 비롯하여 개인 독주회, 서울시립국악관현악단 실내악 축제 등 활발하게 작품 활동을 이어나가고 있다. 표로 정리하면 다음 < 표 1 >과 같다.

< 표 1 > 서홍준의 작품목록

작품명	발표 및 일시 장소	연주 단체 및 공연명
‘마루’	2015. 11. 25. 금 오후 7시 30분 문화정원 아트홀	문화정원 아트홀 개관공연 시리즈 I CMB(Contemporary Muisc Band)567
해금 듀오를 위한 ‘공존’	2016. 05. 27 춘천 문화예술회관	제 6회 강원 차세대 음악회 아이가 되고픈 어른의 두 번째 이야기 작곡가 서홍준의 작품세계 “추억을 담다”
해금 듀오와 알토 플룻, 2명의 타악 연주자를 위한 ‘꽃이 피다’		
24대를 위한 프렐류드 ‘다른 이름의 장미’	2017. 02. 18, 19. 토, 일 오후 5시 아르코 예술극장 대극장	해금연구회 ‘해미오와 금이에’
불행의 별		
생황과 현악 앙상블 콘체르탄테	2017. 05 17. 수 오후 7시 30분 백령아트센터	Ensemble The Bridge 제 2회 정기연주회
Nori 1 : 꿈	2017. 09. 17. 일 오후 5시 돈화문국악당	김준희 김준희의 나비 9 <해금을 위한 Nori>
Nori 2 : 꽃이 꺾이다.		
Nori 3 : 혼돈		
Nori 4 : 분아		
Nori 5 : 독백		
14인 국악 앙상블을 위한 ‘三足烏’ 삼족오	2017. 11. 02. 목 오후 7시 30분 세종 체임버홀	서울시립 국악관현악단 국악 실내악 축제 大樂輿天地同和 대악여천지동화

3. <해금 24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'>분석

1) 작품개관

<해금 24대를 위한 프렐류드[26] '다른 이름의 장미'>는 2016년 한국문화예술위원회 창작산실 우수신작으로 당선된 <해금, 셰익스피어를 만나다 Ⅱ '해미오와 금이에'>를 위해 위촉 작곡된 곡이다. '해미오와 금이에'는 1597년에 셰익스피어의 낭만적 희비극 <로미오와 줄리엣>에서 아이디어를 얻어 기획된 공연이다.

공연 내용은 '해금'의 첫 글자를 각각 따서 '해미오와 금이에'라는 2명의 주인공의 이야기로 각색하였다. '리듬'을 숭상하는 '해부족'의 아들인 '해미오'와 '선율'을 숭상하는 '금부족'의 딸인 '금이에'가 만나 서로 사랑하지만 결국 대립하는 부족의 현실에 부딪혀 그 사랑은 죽음을 통해 좌절되고 만다. 이에 항상 적대관계였던 두 부족은 자신의 아들과 딸의 죽음을 애도하기 위해 각 부족의 특징과 이름을 합쳐 '해금'이라는 악기가 만들어졌다는 내용의 창작 음악극이다.

음악극 '해미오와 금이에'에서 연주된 <해금 24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'>는 24대의 해금으로 구성된 곡이다. 작곡가가 작성한 <해금 24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'>의 곡 해설은 < 인용 1 >과 같다.

---

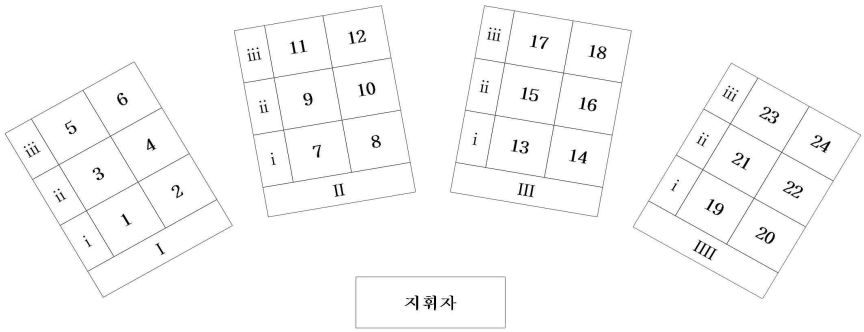
26)프렐류드는 서양음악사에서 가장 오래된 건반악기 장르 중 하나로서 시대별로 의미나 용도가 달라지면서 점차 발전해왔다. 바로크 시대 이전의 프렐류드는 악기의 조율 및 연주 장소 울림 확인하는 것으로 오늘날의 리허설과도 비슷하게 사용되었으며 관객의 집중을 위해 연주되기도 하였다. 하지만 바로크 시대에는 본격적인 연주를 위한 '도입'의 목적으로 사용되었고 춤모음곡에서는 첫 번째 악장으로 연주되었으며 푸가와 짝을 이뤄 푸가를 예비하는 역할을 갖게 되었다. 이후 연주뿐만 아니라 학습용으로도 만들어져 다양한 쓰임새를 가지고 발전하였다. -정완규, "피아노 교수법을 위한 학습문헌응로서의 프렐류드", 『한국피아노 교수법 학회 논문집』 제 6집, 2010, 153p.

< 인용 1 > <해금 24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'> 곡 해설

악곡의 시작을 알리는 이 작품은 두 가문이 조화를 이루지 못하는 분위기를 암시하는 듯한 음향으로 작품의 시작을 알린다. 지속적인 갈등 암시 및 각 가문의 특징은 마지막까지 하나가 될 수 없는 두 가문을 표현하며, 두 가문의 주인공 역시 서로 조화를 이루려고 노력을 하지만 그 노력은 허사가 되고 결국 아쉽게 서로의 생을 끝내버리는 느낌을 주려고 한 작품이다.

위에서 말했듯이 이 곡의 특징은 '양면성'을 이용한 대립의 구도이며 이는 곡의 해석에 있어서 중요한 포인트가 된다. 또한 연주자의 배치도 양면성을 나타내려는 장치로 활용하였다. 이는 다음 < 그림 1 >과 같고, 본문에서는 < 표 2 >와 같은 형태로 나타내겠다.

< 그림 1 > 연주자 자리배치



< 표 2 > 연주자 자리배치

iii	5	6		11	12		17	18		23	24
ii	3	4		9	10		15	16		21	22
i	1	2		7	8		13	14		19	20
	I			II			III			IV	

지휘자

위의 < 그림 1 >과 < 표 2 >를 보면 6명씩 Ⅰ,Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ 파트로 구성된다. 또한 개인 연주자마다 한 파트를 담당하는 것을 알 수 있다. 이는 각각의 역할이 다르다는 것을 나타내기 위한 의도로 보인다.

2) 작품분석

(1) 악곡구조

이 악곡은 총 125마디의 단악장으로 된 곡으로 빠르기와 선율진행에 따라서 5단락으로 나눌 수 있다. 각 단락의 시작에는 구체적인 빠르기가 지시되어있다. 조성은 제시하지 않고 임시표를 사용하였다.

Intro를 포함한 5개의 단락은 다음과 같은 빠르기로 전개된다. Intro인 Ⓐ단락은 ♩=ca.48, Ⓑ단락은 ♩=ca.66, Ⓒ단락 ♩=ca.48, Ⓓ단락은 ♩=ca.56과 ♩=ca.60, Ⓔ단락은 ♩=ca.66으로 연주한다. Ⓓ단락은 단락 내에 유일하게 빠르기 변화가 나타나며 첫 시작에 'Confusion'이라는 지시어가 등장한다.

또한 단락 안에서 박자의 변화는 다양하게 전개된다. 곡의 시작과 끝에 구성된 Ⓐ단락과 Ⓔ단락은 박자의 변화가 없이 $\frac{4}{4}$로만 연주한다. 이와 다르게 Ⓑ, Ⓒ, Ⓓ에서는 $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$등 다양한 박자가 불규칙하게 사용된다.

위에서 나타난 <24대 해금을 위한 프렐류드, '다른이름의 장미'>의 악곡구조를 표로 정리하면 < 표 3 >과 같다.

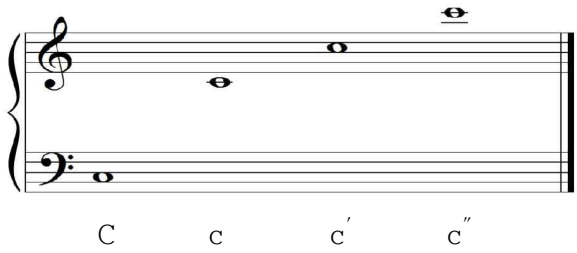
< 표 3 > 악곡 구조

단락구분	마디 수	빠르기 및 지시어	박자변화
Ⓐ	1~20 (20마디)	♩=ca.48	$\frac{4}{4}$
Ⓑ	21~35 (15마디)	♩=ca.66	$\frac{5}{4} \rightarrow \frac{6}{4} \rightarrow \frac{5}{4} \rightarrow \frac{4}{4} \rightarrow$ $\frac{3}{4} \rightarrow \frac{6}{4} \rightarrow \frac{5}{4} \rightarrow \frac{6}{4} \rightarrow$ $\frac{5}{4} \rightarrow \frac{4}{4} \rightarrow \frac{3}{4} \rightarrow \frac{6}{4}$
Ⓒ	36~49 (14마디)	♩=ca.48	$\frac{6}{4} \rightarrow \frac{5}{4} \rightarrow \frac{6}{4} \rightarrow \frac{5}{4} \rightarrow$ $\frac{4}{4} \rightarrow \frac{3}{4} \rightarrow \frac{4}{4} \rightarrow \frac{3}{4} \rightarrow$ $\frac{6}{4} \rightarrow \frac{4}{4} \rightarrow \frac{3}{4} \rightarrow \frac{4}{4}$
Ⓓ	50~73 (24마디)	'Confusion' ♩=ca.56 ↓ ♩=ca.60	$\frac{4}{4} \rightarrow \frac{5}{4} \rightarrow \frac{4}{4} \rightarrow \frac{6}{4} \rightarrow$ $\frac{4}{4} \rightarrow \frac{5}{4} \rightarrow \frac{4}{4} \rightarrow \frac{3}{4} \rightarrow$ $\frac{5}{4} \rightarrow \frac{4}{4} \rightarrow \frac{5}{4} \rightarrow \frac{4}{4} \rightarrow$ $\frac{5}{4} \rightarrow \frac{4}{4} \rightarrow \frac{5}{4} \rightarrow \frac{4}{4}$
Ⓔ	74~125 (52마디)	♩=ca.66	$\frac{4}{4}$

위 < 표 3 >을 보면 Ⓑ단락과 Ⓒ단락은 총 12번 박자가 변화하고, Ⓓ단락은 총 16번 박자가 변화한다.

이 악곡에 사용된 음역은 C~c″까지 총 4옥타브로 선율분석에 사용할 음이름 표기방법은 < 악 보 1 >과 같다.

< 악 보 1 > 음이름 표기법

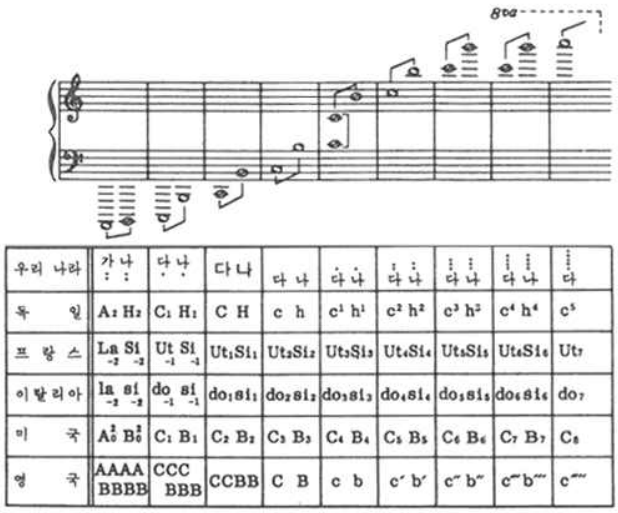


위의 악보에 대한 음이름 표기방법은 각 나라별로 다양한 방식이 존재한다. 정확한 음높이를 언급하기 위해 ‘(apostrophe)를 사용한 영국식 표기법[27]을 사용하겠다.

(2) 선율분석

악곡구조에서 언급했듯이 <해금 24대를 위한 프렐류드 ‘다른 이

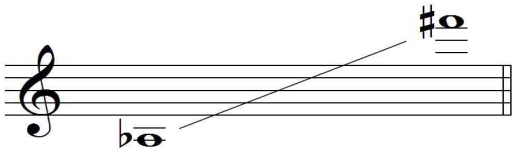
27)각 나라별 음이름 표기방법



름의 장미'>는 5개의 단락으로 구성된다. 각 단락의 선율분석을 위해 음역, 구성음을 먼저 살펴보고 단락별로 나타나는 선율 진행[28]을 알아보겠다.

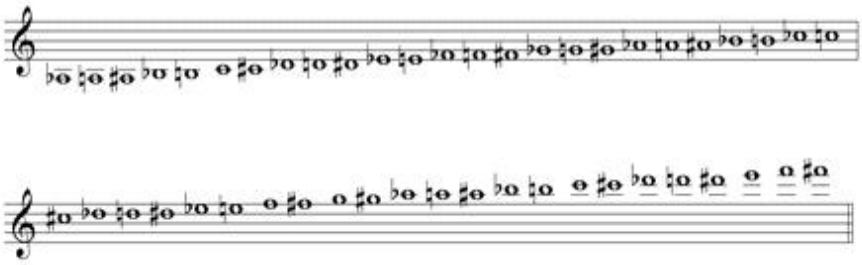
먼저 위 악곡에 나타나는 전체적인 음역은 A♭부터 f♯″까지 등장하며, 위 내용을 악보로 나타내면 다음 < 악 보 2 >와 같다.

< 악 보 2 > 악곡의 음역



또한 이 악곡에는 특별한 조표가 없이 임시표를 사용한다. 그래서 필자는 악곡의 조성이나 화성분석을 하지 않고 출현음을 통해 선율의 구성음을 살펴보겠다. 악곡에 등장하는 음을 살펴보면 <악보 3>과 같다.

< 악 보 3 > 악곡에 사용된 구성음



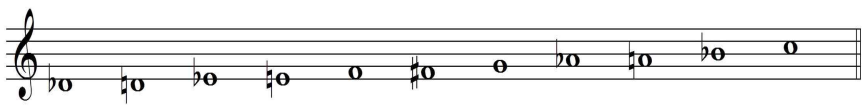
28)선율진행은 리듬과 선율의 대비로서 나타난다. 선율은 악보에 ▭ 선으로 표시하였고 진행방향에 따라 ◁ ▷ ◇으로 나타낸다. 리듬은 ⬚ 으로 표시한다. 또한 리듬안에서 짧은 소리와 cluster로 나뉘는데 짧은 소리는 앞에 등장한 ⬚ 으로 나타내고 cluster는 ▪ 굵은 점으로 표시한다.

위와 같이 < 악 보 3 >에 나타난 구성음을 살펴보면 이 악곡은 4옥타브가까이 되는 음역 안에서 오선보에 존재하는 거의 모든 음을 사용한다. 이를 통해 서양음악에서 나타나는 '장조, 단조', 전통음악에서 사용하는 5음 음계와는 다른 형태의 음조직을 가진다는 것을 알 수 있다.

가. Ⓐ단락 선율 분석

총 20마디로 구성된 Ⓐ단락은 빠르기 ♩=ca.48, $\frac{4}{4}$박자로 시작하여 빠르기와 박자변화가 나타나지 않는다. 또한 24명 중 8명만 연주한다. 이 단락의 음역은 $d^{\flat}$부터 c'까지 나타나고, 한 옥타브 내에서 선율이 진행한다. 출현음을 살펴보면 < 악 보 4 >와 같다.

< 악 보 4 > Ⓐ단락의 출현음

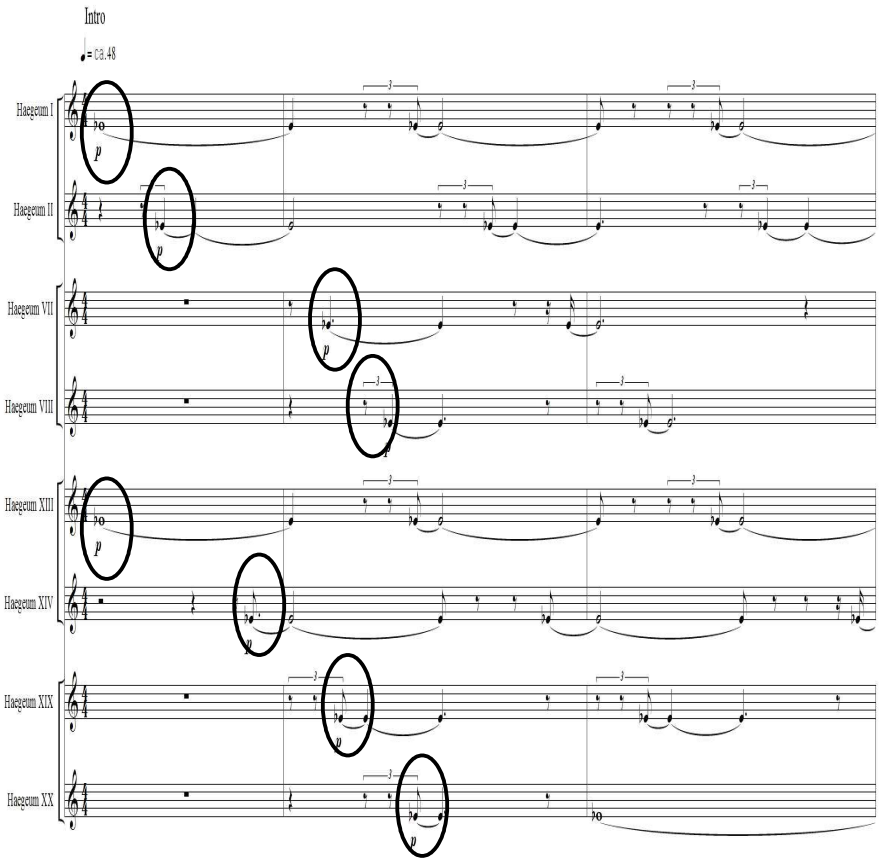


< 악 보 5 >에 나타난 것과 같이 1마디를 살펴보면 해금1파트와 해금13파트가 동시에 $e^{\flat}$음으로 여리게 시작하고 이어서 해금2파트와 해금14파트가 시간차를 두고 같은 음을 p로 등장한 후 소리를 지속한다. 이후 해금7파트와 해금19파트, 해금8파트와 해금20파트가 순서대로 시간차를 두고 동일한 음을 같은 셈여림으로 연주한다. 이를 통해 해금1, 13파트로부터 시작된 $e^{\flat}$음이 여러 파트를 통해 점점 퍼져나가는 효과를 갖는다.

그리고 '동일한 음', '같은 셈여림'을 통해 '통일성'을 드러내지만

시차를 두고 등장하면서 각 파트의 '개별성'이라는 대립되는 성격이 동시에 나타난다.

< 악 보 5 > Ⓐ단락의 1-3마디



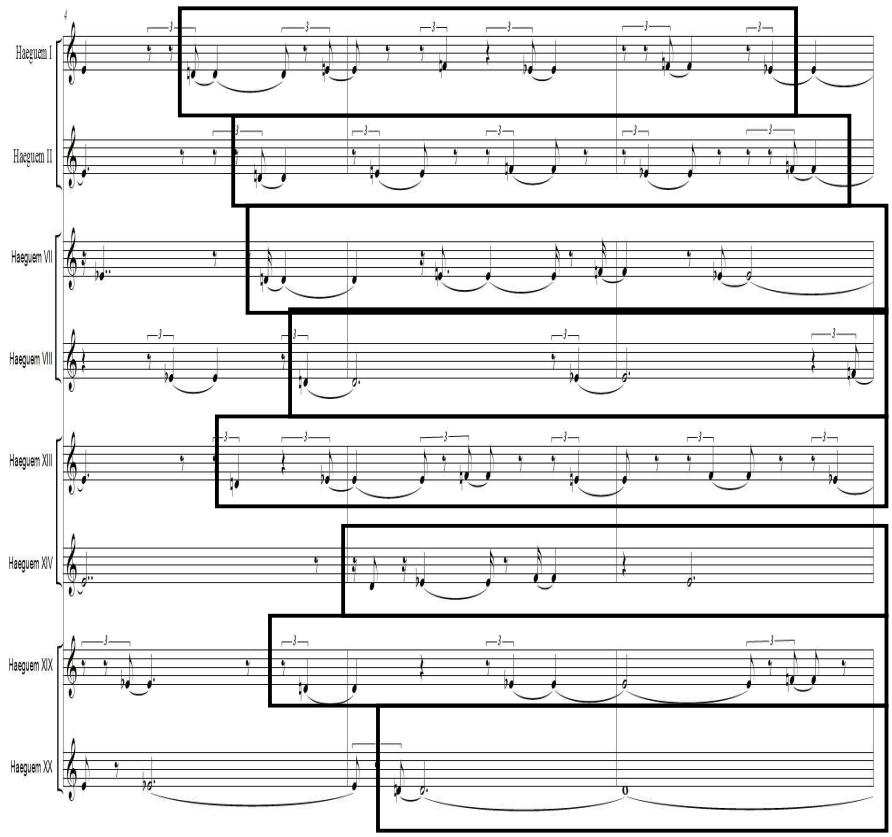
4마디부터 해금1파트는 d, e, f, e♭순서로 점진적인 선율진행[29]을 한다. 해금2, 해금7, 해금8, 해금13, 해금14, 해금19, 해금20은 해금1의 선율에서 나타난 d, e, e♭, f음을 사용하여 시간차를 두고 불규칙

29) < 악 보 6 >에 ▭ 로 나타내었다.

하게 등장한다. 이 때 각 파트의 선율이 섞이면서 단2도, 장2도의 음정간격을 만들어내 긴장감을 구축한다.

또한 점진적인 선율의 진행은 모든 파트가 동일한 형태로 연주하지만 등장하는 시점과 파트마다 연주하는 리듬형태가 다르기 때문에 '개별성이 부여된다. 이는 < 악 보 6 >에서 확인할 수 있다.

< 악 보 6 > Ⓐ단락의 4-6마디

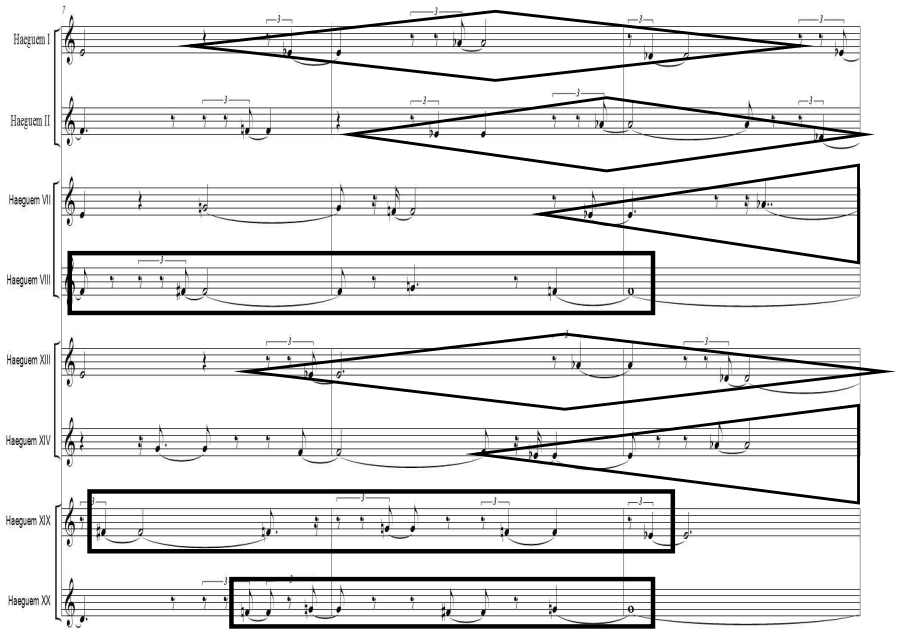


이후 해금1파트가 7마디 e♭ 음정에서 8마디 a♭ 음정으로 완전4도 도약 후 9마디에서 d♭ 음정으로 완전5도 하행[30]한다. 이를 해금 2, 7, 13, 14파트가 뒤이어 연주하는데 이는 해금1의 선율진행을 파트

리는 역할을 한다. 동시에 점진적인 선율의 진행과 도약진행이라는 대비되는 요소를 나타낸다.

하지만 4-6마디에 나타난 해금 1파트의 선율을 7마디에서 해금8, 19, 20파트가 연주하면서 '점진적인 선율진행'을 다시 나타낸다. 즉 해금8, 19, 20파트가 도약하는 음정의 중간음역을 연주함으로 인해 도약에 대비되는 요소를 드러내는 것이다. 결과적으로 대립되는 요소의 순환을 통해 선율의 복잡함이 더해지게 된다. 이는 < 악 보 7 >에 나타낸 것과 같다.

< 악 보 7 > Ⓐ단락의 7-9마디

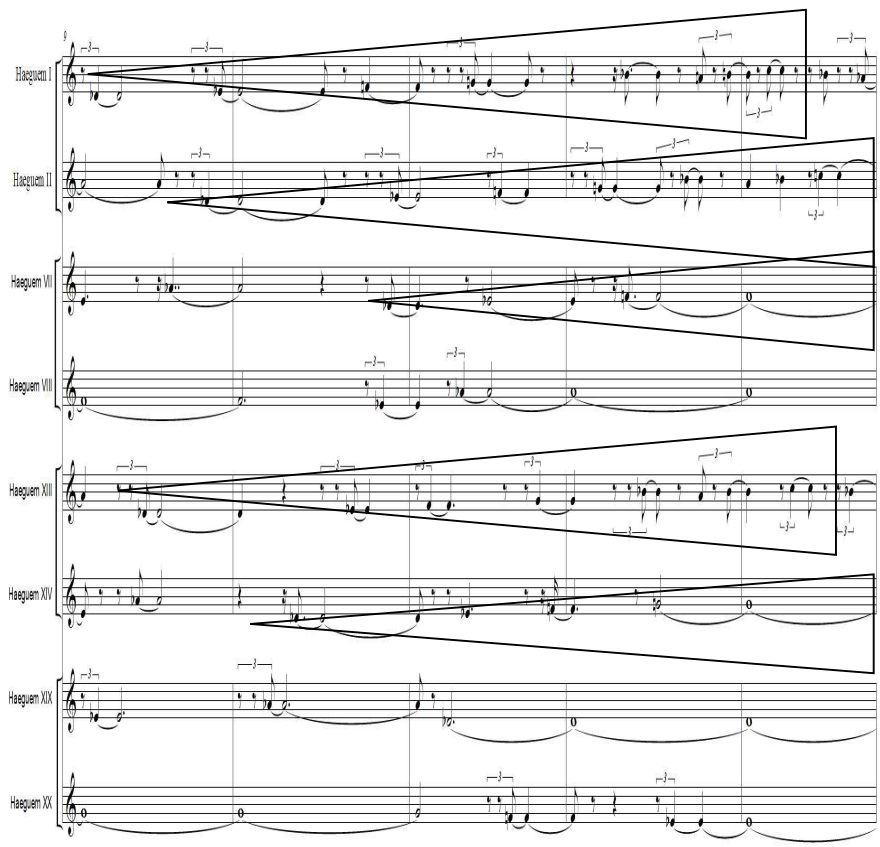


30) < 악 보 7 >에 선율진행 모양에 따라 ◇ 로 나타내었다.

< 악 보 8 >에서 확인할 수 있듯이 9마디부터 해금1은 d♭ 음정부터 다시 장2도 간격으로 g까지 상승하여 Ⓐ의 최고음인 b♭ 과 c′ 음을 이끌어낸다.[31] 이때 해금1의 선율을 해금13파트가 짧은 시간차를 두고 다른 리듬형태로 받아서 선율이 퍼지는 효과가 나타난다.

앞서 등장한 7-9마디 형태와 비슷하게 해금1과 해금13을 제외한 다른 파트는 해금1의 주선율을 많은 시간차를 두고 연주하기에 해금1과 13이 최고음을 연주할 때 중간음역을 담당하여 음의 증폭이 크지 않도록 하는 역할을 갖는다.

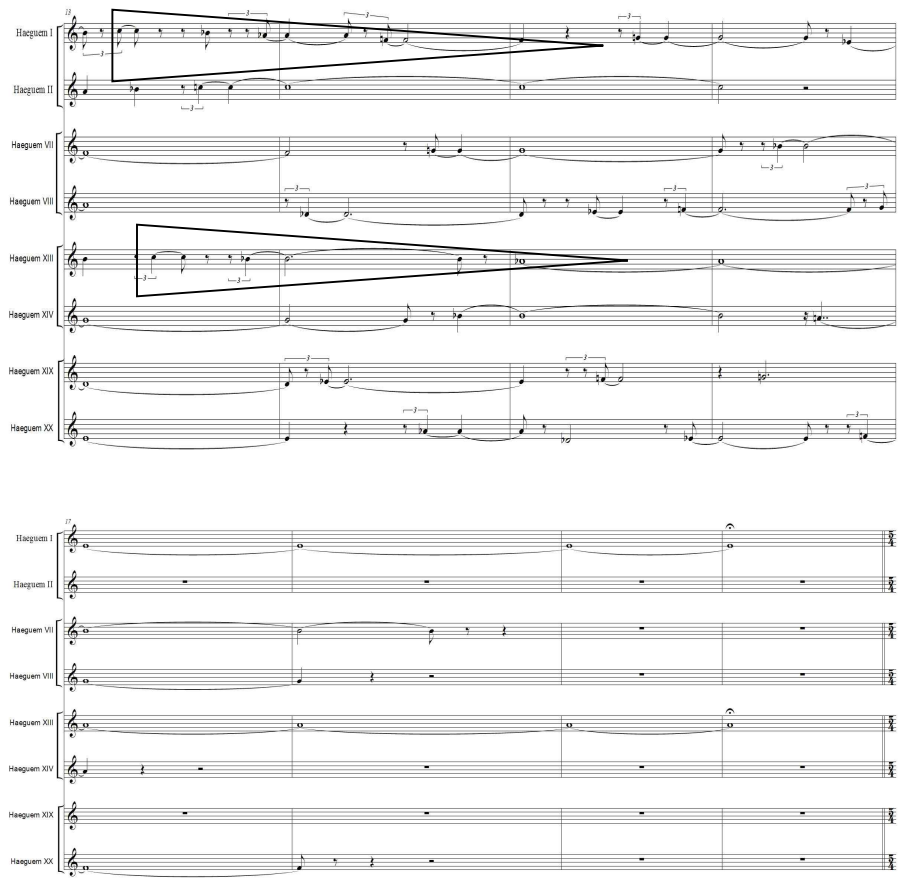
< 악 보 8 > Ⓐ단락의 9-13마디



31) < 악 보 8 >에 ◁ 로 나타내었다.

13마디에서 해금1, 13파트를 통해 Ⓐ의 최고음이 나타난 후 순차적으로 하행[32]하며 단락의 종지음을 이끈다. 해금1은 Ⓐ단락의 시작음인 e♭을 지속하며 종지한다. 해금13도 해금1의 선율을 짧은 시차를 두고 하행하다 a♭음을 지속하며 해금1과 함께 마무리한다. 다른 파트는 해금1의 선율을 받아 연주하다 해금1, 13파트보다 먼저 사라진다. < 악 보 9 >에서 선율의 흐름을 확인할 수 있다.

< 악 보 9 > Ⓐ단락의 13-20마디



32) < 악 보 9 >에 ▷ 으로 표시하였다.

위와 같이 살펴본 결과 Ⓐ단락은 모든 음을 지속해서 연주하는 특징이 있다. 해금1파트가 끌고 가는 선율을 다른 파트들이 시간차를 두고 나오면서 선율이 섞이게 되는데 이때 대부분 2도 간격으로 선율이 합쳐져 불협화음을 이루게 된다. 이는 곡 해설에 나와 있듯이 '해부족'과 '금부족'이라는 두 가문이 조화를 이루지 못하는 전반적인 극의 배경을 선율로 나타낸 부분이다.

리듬은 셋잇단음표의 3분박과 8분음표단위의 2분박이 골고루 사용하여 지속음이 다양한 시차로 등장할 수 있도록 하였다. 그리고 쉼표를 이용하여 지속음 안에서 리듬의 요소를 표현하나 시간차를 두며 등장하는 선율로 인해 '쉼표'의 역할이 연주에서 드러나지 않는다.

Ⓐ단락에 나타난 대비되는 속성을 정리하면 < 표 4 >와 같이 나타낼 수 있다.

< 표 4 > Ⓐ단락에 나타난 대비되는 속성

대비되는 속성		
지속음 (긴소리)	↔	쉼표 (짧은 소리)
점진적인 선율진행		도약 진행
동일한 선율진행 (통일성)		다른 리듬형태 시차를 둔 연주 (개별성)

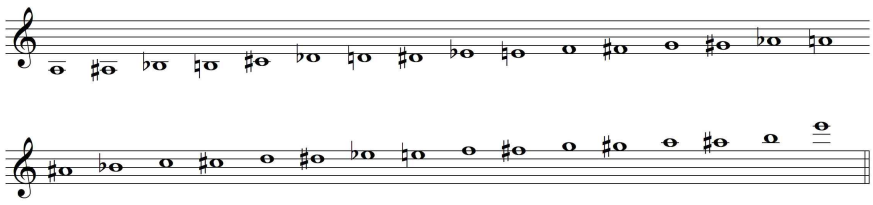
나. Ⓑ단락 선율분석

15마디로 구성된 Ⓑ단락은 악곡구조에서 살펴보았듯이 $\frac{5}{4}$박자로 시작하여 단락 내에서 총 12번 박자가 변화한다. 8명이 연주했던 Ⓐ단락과 달리 Ⓑ단락은 연주자가 4명으로 줄어들었다.

이 단락은 한 옥타브 안에서 선율이 진행되었던 Ⓐ단락과 달리 A

부터 e″까지 나타난다. Ⓑ단락의 출현음은 < 악보 10 >과 같이 나타내었다.

< 악 보 10 > Ⓑ단락의 출현음



< 악 보 10 >에 나타난 Ⓑ단락의 출현음은 3옥타브를 넘는다. 이를 통해 이 단락에서는 선율의 굴곡이 더욱 심하고, 파생되는 음정도 많아질 것이라 예측할 수 있다.

Ⓑ단락은 해금1파트와 해금7파트가 연주하는 새로운 리듬꼴[33]로 시작한다. 이는 지속음이 주된 요소인 Ⓐ단락과 대비되는 모습이다. 동시에 이 단락에서는 '리듬'의 요소가 나타난다는 것을 보여준다.

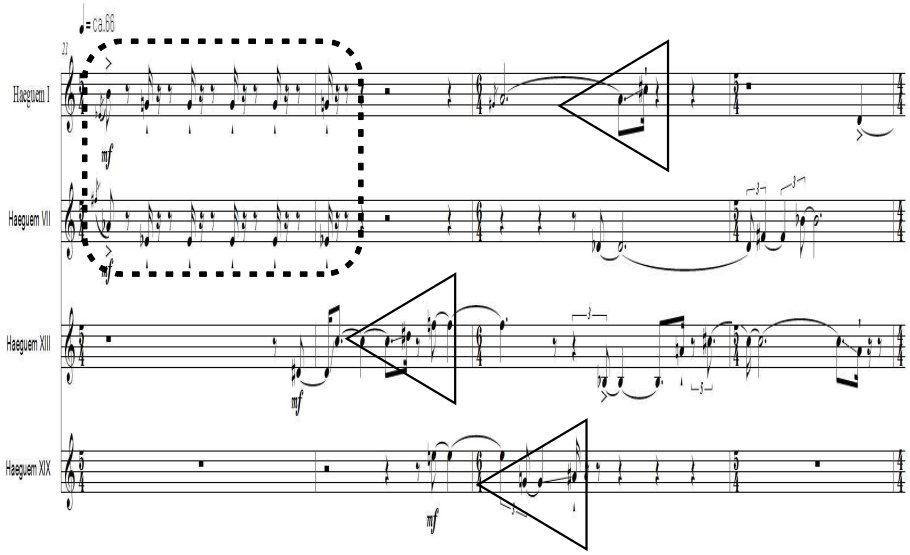
이후 해금13파트를 시작으로 등장하는 선율은 끝을 포르타멘토[34]를 통해 끌어올리는 음색으로 나타난다. 이는 손을 끌어내릴 때 활이 점점 빨라지면서 자연스러운 크레센도가 발생하므로 선율의 상승효과가 더욱 크게 느껴지도록 하였다. 이는 < 악 보 11 >에서 확인할 수 있다.

---

33)리듬의 첫 등장으로 ⬚ 으로 나타내었다. 이후 등장하는 선율은 진행 방식에 따라 ◁ 로 나타내었다.

34)어떤 음에서 다른 음으로 매끄럽게 옮겨가는 것을 말한다. 글리산도가 온음 또는 반음 단위로 단계적으로 변하는 것인데 반해, 무단계의 연속 변화를 말한다. - 삼호뮤직 편집부, 『파퓰러 음악용어사전 & 클래식 음악용어 사전』, 삼호뮤직, 2002.

< 악 보 11 > Ⓑ단락의 21-24마디

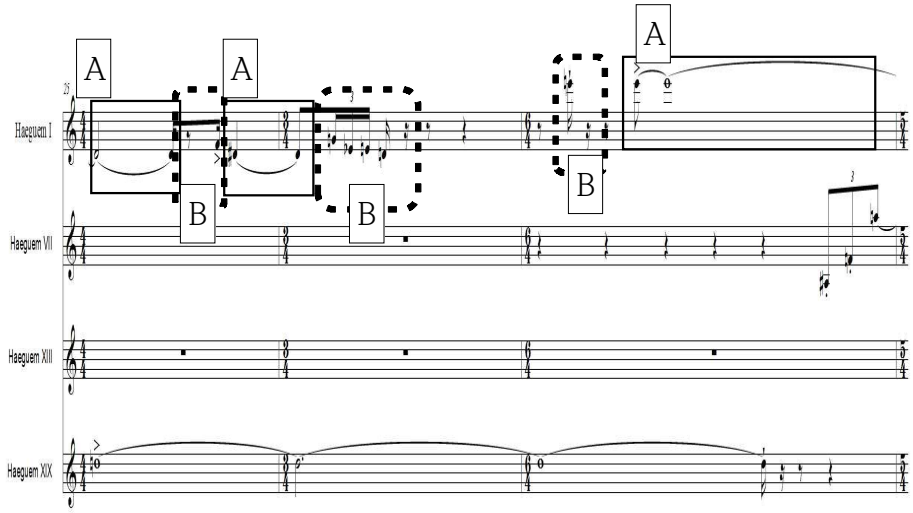


< 악 보 12 >를 보면 해금1파트는 약 3마디에 걸쳐 리듬과 선율의 대비를 나타낸다.[35] 먼저 25마디에서 d음을 지속하다 8분 쉼표 이후 f음을 악센트로 연주한다. 26마디에 다시 $d^{\#}$음을 지속시키다 2도를 중심으로 하행하며 짧은 소리가 등장한다. 긴소리와 짧은 소리의 대비, 갑작스럽게 사라지는 소리를 통해 긴장감을 더욱 강화시킨다.

앞에서 이어온 긴소리와 짧은 소리의 대비를 통한 긴장감이 27마디에 등장한 Ⓑ단락의 최고음 e''을 통해 절정을 이룬다.

35)선율의 요소는 □ , 리듬의 요소는 ⬚ 로 나타내었다.

< 악 보 12 > Ⓑ단락의 25-27마디

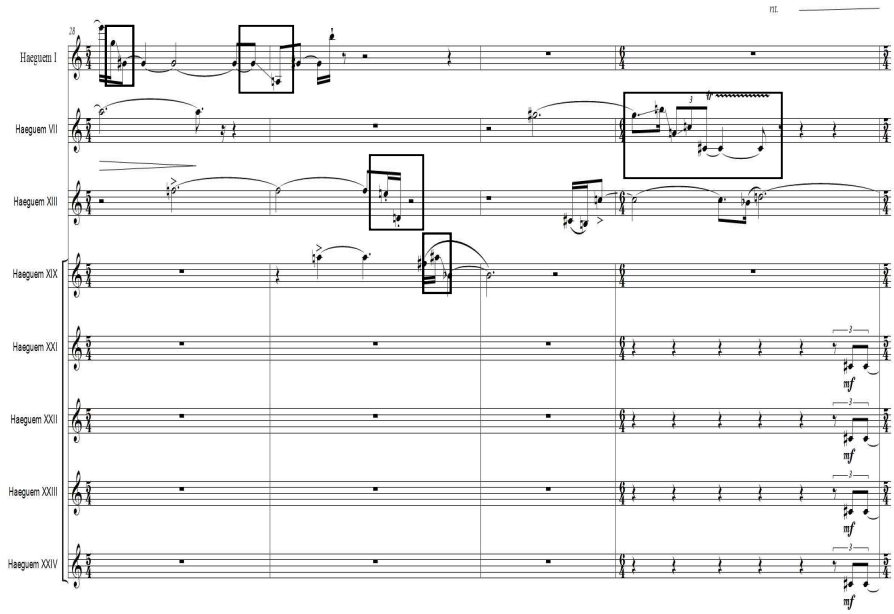


< 악보 13 >에 나타난 것과 같이 28마디부터 감8도, 감7도, 장9도 등 도약이 심한 하행선율[36]이 파트별로 등장하면서 Ⓑ단락의 마무리를 유도한다.

또한 음을 지속하기만 했던 Ⓐ단락과 달리 Ⓑ단락에서는 지속음 이후에 16분 음표와 스타카티시모, 악센트를 이용해 '리듬'을 표현하는 짧은 소리들이 등장한다. 이를 통해 리듬의 요소를 드러내고 있다.

36)선율의 요소로 ▭ 로 나타내었다.

< 악 보 13 > Ⓑ단락의 28-31마디

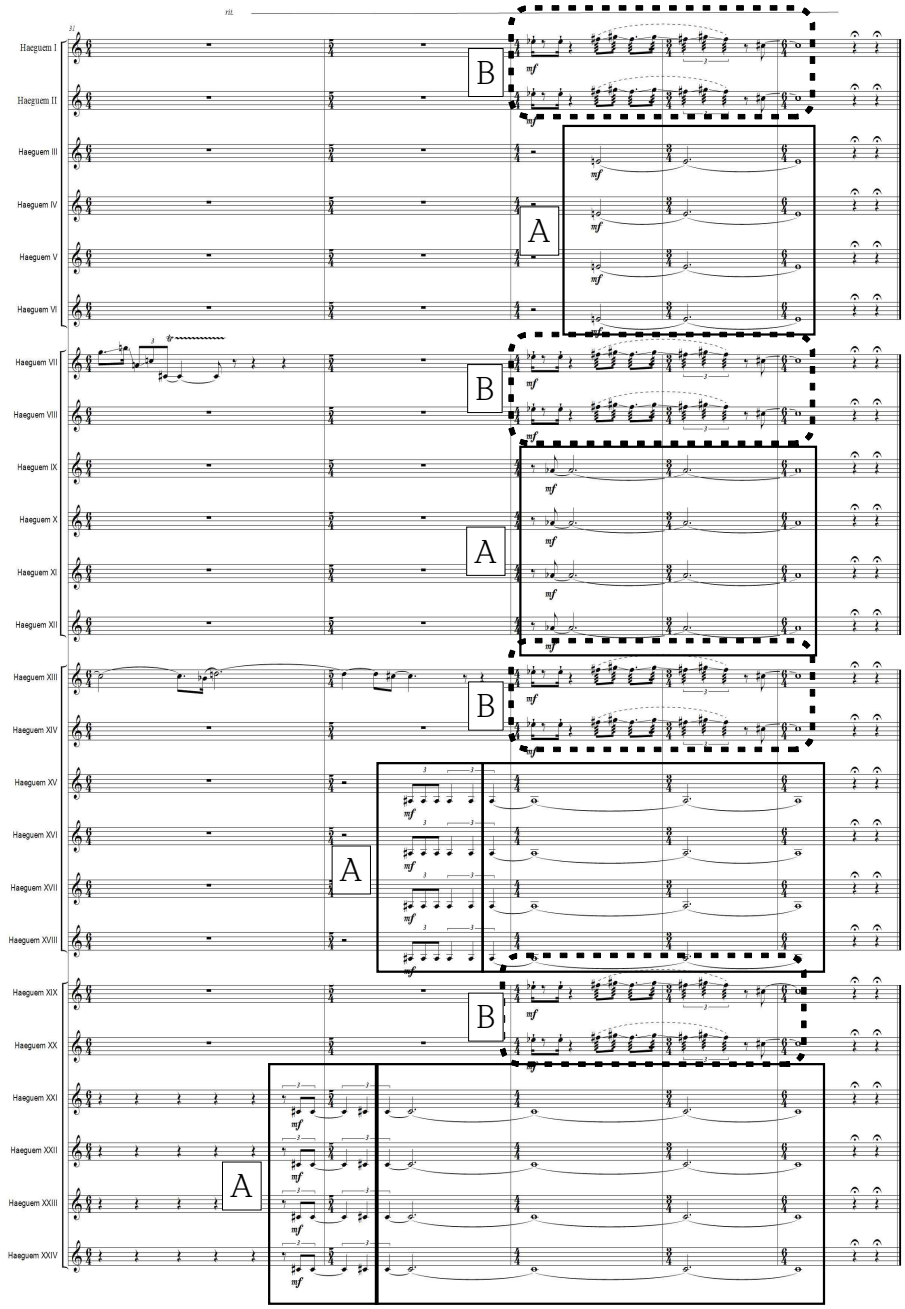


< 악 보 14 >에서는 31마디에 처음으로 해금 21파트부터 24파트까지 7파트와 13파트 선율의 끝 음인 $c^{\#}(c^{\#\prime})$의 음정을 받아 $c^{\#}$으로 지속하고, 이를 15파트부터 18파트까지 $A^{\#}$음정으로 동일하게 지속시키면서 Ⓐ단락의 요소[37]를 끌어온다.

33마디에 이르러 처음으로 24파트가 함께 연주하는데 이 때 Ⅰ, Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ 파트에서 i 행에 앉은 연주자들은 Ⓑ단락의 요소인 리듬을 트릴로 연주하다 $c^{\#\prime}$의 음정으로 종지한다. 또한 ii 행과 iii 행에 앉은 연주자들은 Ⓐ단락의 특징인 지속음을 연주하며 각각 e, $a^{\flat}$, $A^{\#}$, $c^{\#}$으로 종지한다.

37)Ⓐ단락의 요소는 ▭ 로 나타내었고, Ⓑ단락의 요소는 ⬚ 로 나타내었다.

< 악 보 14 > Ⓑ단락의 31-35마디



Ⓐ단락에 비해 Ⓑ단락에서는 훨씬 많은 음이 파생되었다. 이는 Ⓐ단락에서 지속음이 퍼지면서 소리의 확성장치가 되는 것과 마찬가지로 파생음의 음역이 넓어지면서 음악적 표현방법을 확장시키는 역할을 한다.

위와 같이 분석한 결과 Ⓑ단락은 새로운 리듬형태가 첫 시작에 등장하면서 지속음으로 구성된 Ⓐ단락과 대비되는 모습이 나타난다. 이는 연주인원에서도 확인할 수 있는데 8명이 연주했던 Ⓐ단락과 달리 Ⓑ단락은 연주자가 4명으로 줄어들었다. 즉 선율이 주된 요소였던 Ⓐ단락에 비해 Ⓑ단락은 선율의 비중이 줄고 리듬이 등장했음을 알 수 있다.

새로운 리듬형태의 등장 이후 4명의 연주자가 선율의 상승과 하행을 이끈 후 처음으로 ii 행과 iii 행의 연주자들이 등장한다. Ⓑ단락의 끝으로 갈수록 연주자가 늘어나면서 이후에는 선율과 리듬의 대비가 심화될 것을 암시한다.

선율의 요소는 지속음, 포르타멘토를 통해 표현하였고 '리듬'은 16분음표, 쉼표, 스타카티시모, 트릴을 통해 표현하였다.

파생음의 과정을 살펴보면 Ⓑ단락은 $e^{\flat}$ 으로부터 $A^{\sharp}$, $C^{\sharp}$, e, $c^{\sharp\prime}$ 총 4개의 음이 나타났다.

이 단락에 나타난 대립되는 속성을 정리하면 다음 < 표 5 >와 같다.

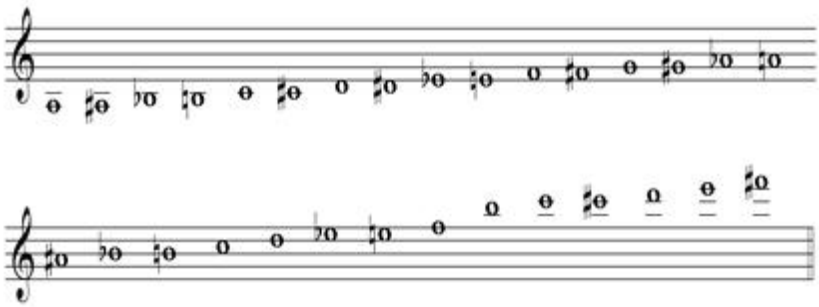
< 표 5 > Ⓑ단락에 나타난 대비되는 속성

대비되는 속성		
선율		리듬
지속음	↔	스타카티시모 16분 음표 쉼표
포르타멘토		트릴

다. Ⓒ단락 선율분석

총 14마디로 구성된 Ⓒ단락은 $\frac{6}{4}$으로 시작하여 Ⓑ단락과 마찬가지로 다양한 박자로 불규칙하게 12회 변화한다. 음역은 A에서 f♯″까지 나타나 Ⓑ단락과 비슷하다. 출현음은 다음 < 악 보 15 >와도 같다.

< 악 보 15 > Ⓒ단락의 출현음



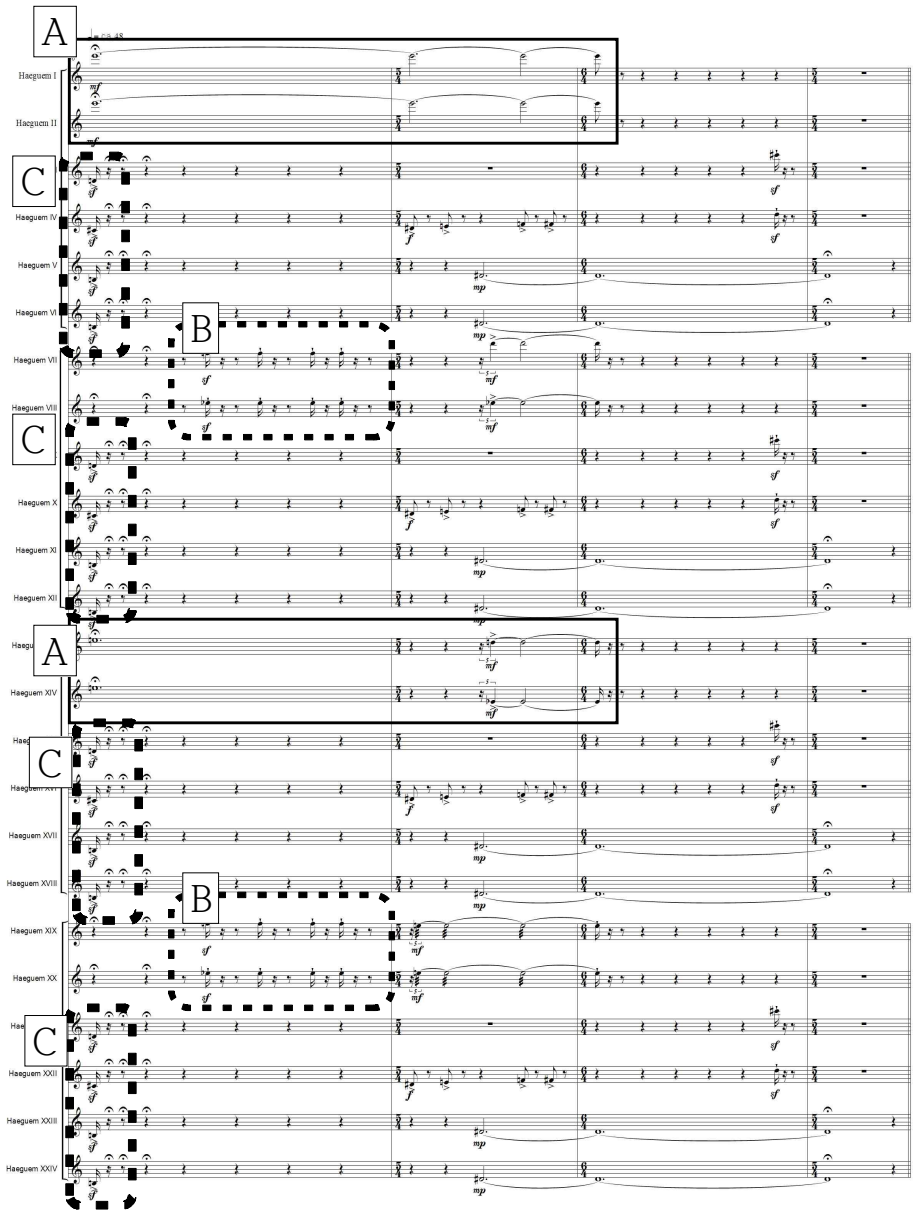
< 악 보 16 >을 보면 Ⓒ단락의 첫 시작인 36마디[38]는 선율과 리듬의 대립이 동시에 등장한다. 해금1, 2파트와 13, 14파트는 e′, e″를 지속음으로 연주하고, 해금7, 8파트와 19, 20파트는 Ⓑ단락에서 처음 등장한 리듬형태를 연주한다. 이들을 제외한 파트가 'cluster'[39]를 16분 음표로 표현한다. 이를 통해 한 마디 안에서 '선율'과 '리듬'의 대립이 시간차를 두고 등장한 Ⓑ단락과 달리 Ⓒ단락은 동시에 등장하면서 대립이 더욱 심화됐음을 보여준다.

또한 해금1, 2, 13, 14파트가 Ⓐ단락의 지속음 요소를 보여주고 해금 3-6파트, 9-12파트, 15-18파트, 21-24파트가 Ⓒ단락의 cluster 요

38)Ⓐ단락의 요소인 지속음은 ▭, Ⓑ단락의 요소인 리듬형태는 ⬚, 리듬이 더욱 강화된 Ⓒ단락의 cluster는 ⬚ (굵은 점선)으로 차별화하여 나타내었다.
39)각 파트의 음정이 2도 간격으로 되어 있고, 16분 음표를 동시에 연주하여 정확한 음정보다는 효과음의 용도로 작곡가가 사용한 기법이다.

소를 연주한다면 해금 7, 8파트와 19, 20파트는 앞선 Ⓑ단락에 처음 등장한 리듬형태가 등장하며 앞선 단락의 요소에 새로운 속성을 추가하여 선율의 진행을 나타내는 구성을 보여준다.

< 악 보 16 > Ⓒ단락의 36-39마디



< 악 보 17 >과 같이 40마디~45마디는 Ⅰ,Ⅳ파트 안에서 선율과 리듬의 양면성이 드러나는데 이를 통해 대립의 틀을 구성한다. 즉 Ⅰ,Ⅳ파트의 ⅰ,ⅱ행에 앉은 연주자들은 Ⓑ단락에서 등장한 리듬의 형태를 연주하는 반면 ⅲ행에 앉은 연주자는 지속음과 트릴을 함께 연주한다. 이 틀 안에서 가운데 위치한 Ⅱ,Ⅲ파트는 2~3마디에 걸쳐 선율과 리듬을 교차하며 서로 다른 요소를 연주한다.

또한 Ⅰ,Ⅳ파트 ⅰ행과 ⅱ행의 리듬형태가 다르게 나타난다. 이는 복잡한 리듬형태를 여러 파트가 나눠서 연주함으로써 정확한 표현을 가능하게 한 것이다.

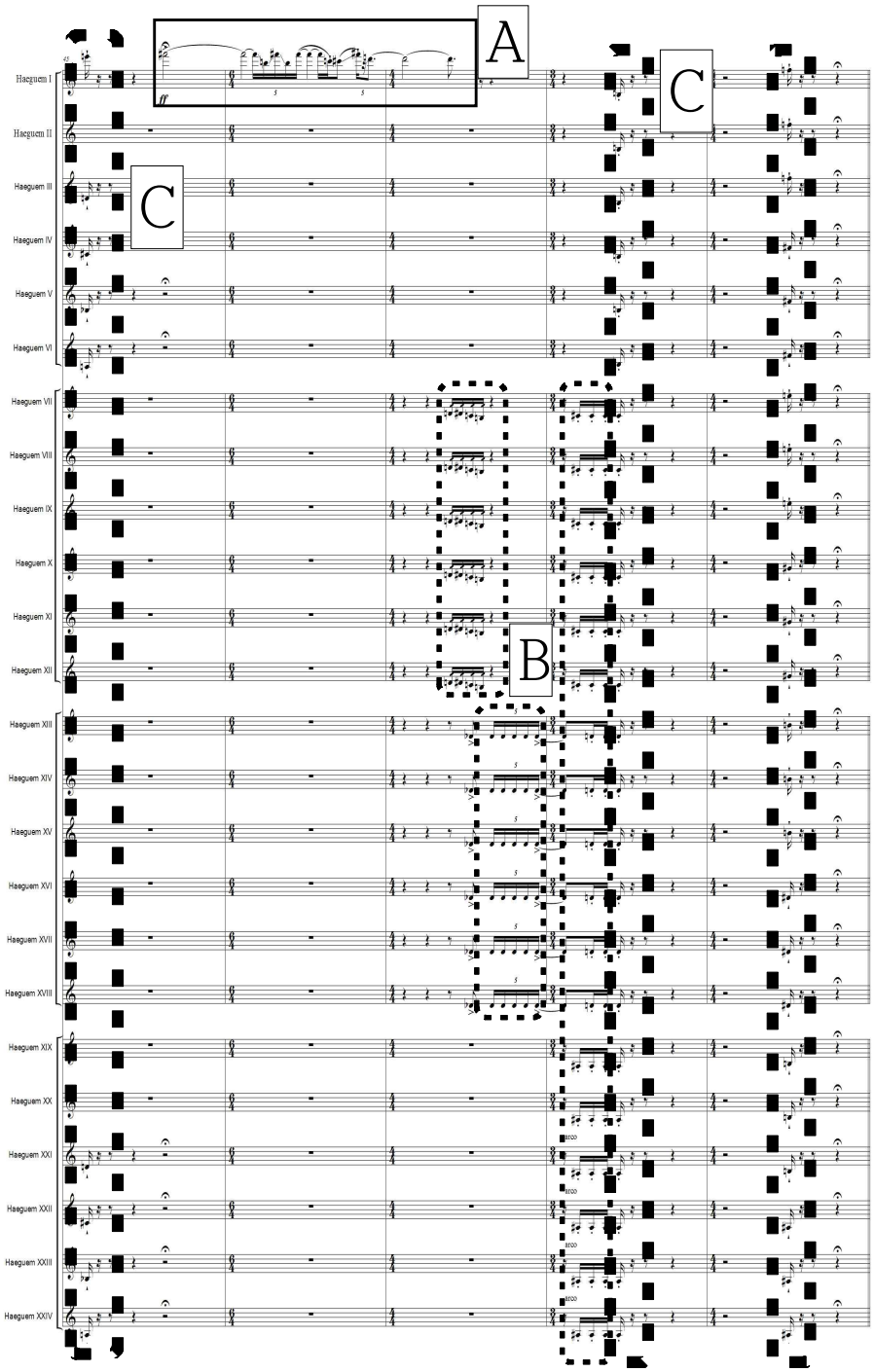
Ⅰ,Ⅳ파트의 ⅲ행과 Ⅱ파트는 소리를 지속하다가 트레몰로 및 스타카토로 연주한다. 이는 지속음에서 짧은 소리로 가는 경과를 보여준다고 할 수 있다.

< 악 보 18 >의 45마디부터 50마디는 짧은 소리와 긴소리의 대립이 절정을 이루는 부분이다. 45마디는 cluster로 짧게 연주한 후 해금 1파트의 긴소리가 이어져 나오면서 다시 리듬과 선율의 대립을 표현한다. 이때 해금 1파트의 선율은 악곡에서 가장 높은 음으로 Ⓑ단락에서 사용된 상하행의 포르타멘토 선율이 더해져 클라이막스를 이룬다.

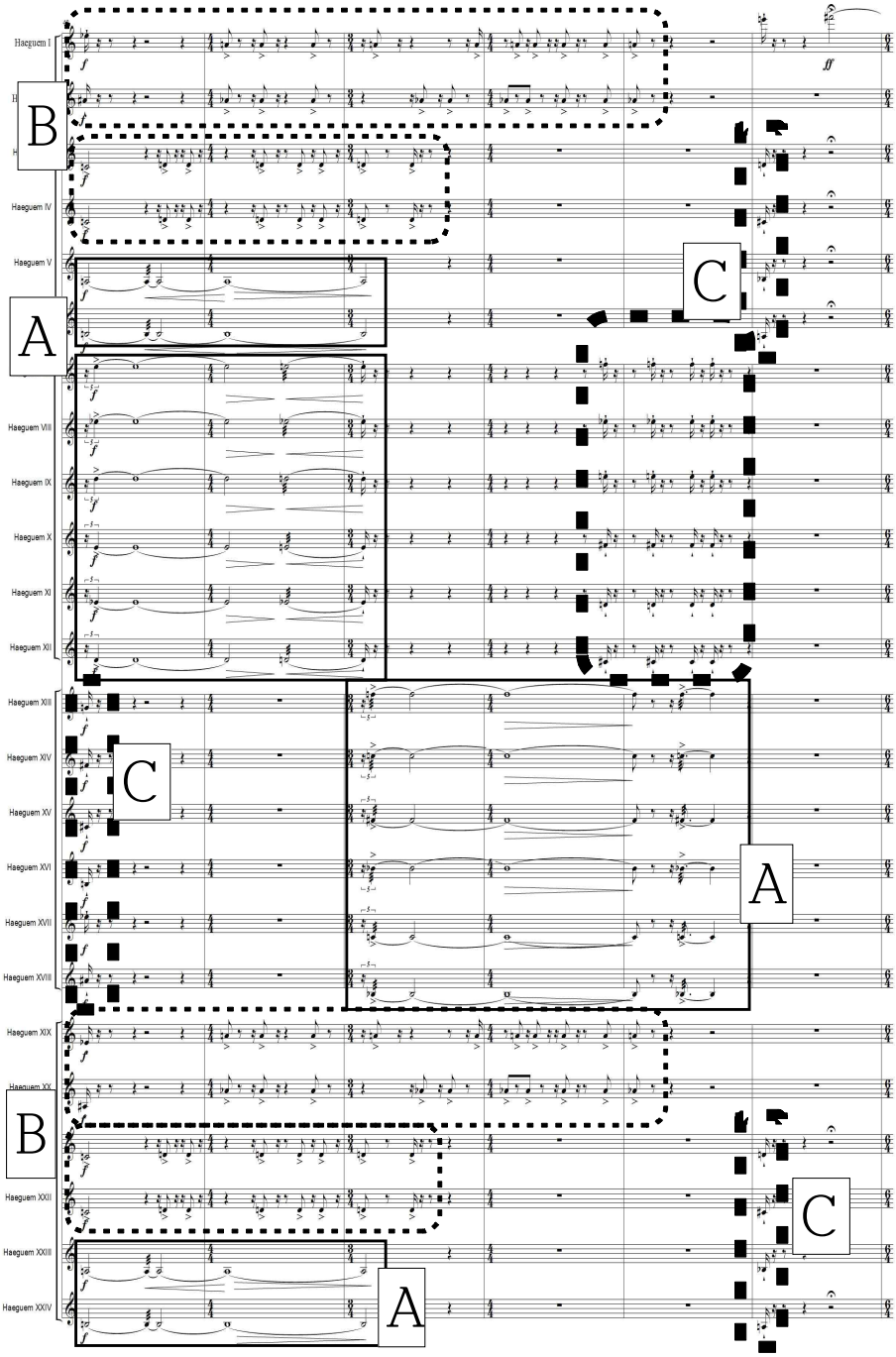
종지로 이끄는 것을 지속음이 담당했던 Ⓐ단락, Ⓑ단락과는 달리 Ⓒ단락에서는 해금1의 solo선율을 Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ파트가 트레몰로, 5잇단음표, 16분 음표 등 다양한 리듬형태로 받으면서 마무리로 향한다.

최종적으로 24명 모두 cluster리듬으로 연주하며 Ⓒ를 종지하는데 이는 Ⓓ단락에서 리듬이 선율보다 우세하다는 것을 암시하는 것이다. 동시에 앞에서 해금1파트만 연주했던 '선율'의 요소를 24명의 해금연주자가 '리듬'으로 연주하면서 '선율'과 '리듬'의 대립이 절정을 보여준다.

< 악 보 17 > Ⓒ단락의 40-45마디



< 악 보 18 > Ⓒ단락의 45-49마디



이상 Ⓒ단락을 분석한 결과 Ⓐ단락과 Ⓑ단락에서 나타난 특징에 리듬의 요소를 더해 짧은 소리를 더욱 강조하였다. Ⓒ단락의 첫마디에 등장하는 'cluster'라는 음 뭉치가 대표적인 예시이다.

또한 16분 음표가 자주 등장하고 지속음으로 처리하던 음을 트릴로 연주하였다. 이는 '선율'의 요소를 '리듬'으로 표현하는 중간과정을 말한다. 즉 'cluster', '16분 음표', '트릴' 등 '리듬'을 표현하는 요소들이 자주 사용되면서 앞선 단락에 비해 '리듬'의 비중이 점점 증가하고 있다.

파생음의 과정을 살펴보면 Ⓒ단락은 Ⓑ단락의 파생음에서 B, d, d♯, d′, d″ 총 5개의 음정이 출현하며 음역을 확장시킨다.

Ⓑ단락에 비해 Ⓒ단락은 '선율'과 '리듬'의 대립이 더욱 심화되었다. 대립되는 요소를 표로 정리하면 다음 < 표 6 >과 같다.

< 표 6 > Ⓒ단락에 나타난 대비되는 속성

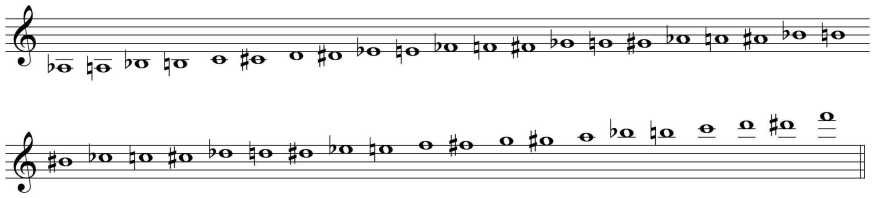
대비되는 속성		
선율		리듬
지속음	↔	cluster 스타카티시모 16분 음표 쉼표
포르타멘토		트릴

라. Ⓓ단락 선율분석

총 24마디로 구성 된 Ⓓ단락은 5개의 단락 중 유일하게 ♩=ca.54에서 ♩=ca.60으로 빠르기 변화가 나타나며 'Confusion'이라는 지시어가 등장한다. 템포 ♩=ca.54를 ⓐ로 표시, ♩=ca.60를 ⓑ로 나타내겠다.

Ⓓ단락도 Ⓑ ,Ⓒ단락과 마찬가지로 박자가 불규칙적으로 총 16회 변화한다. 또한 음역은 Ⓒ단락과 비슷한 A♭부터 f‴까지 나타난다. Ⓓ에 출현한 음을 살펴보면 다음 < 악 보 19 >와 같다.

< 악 보 19 > Ⓓ단락 출현음



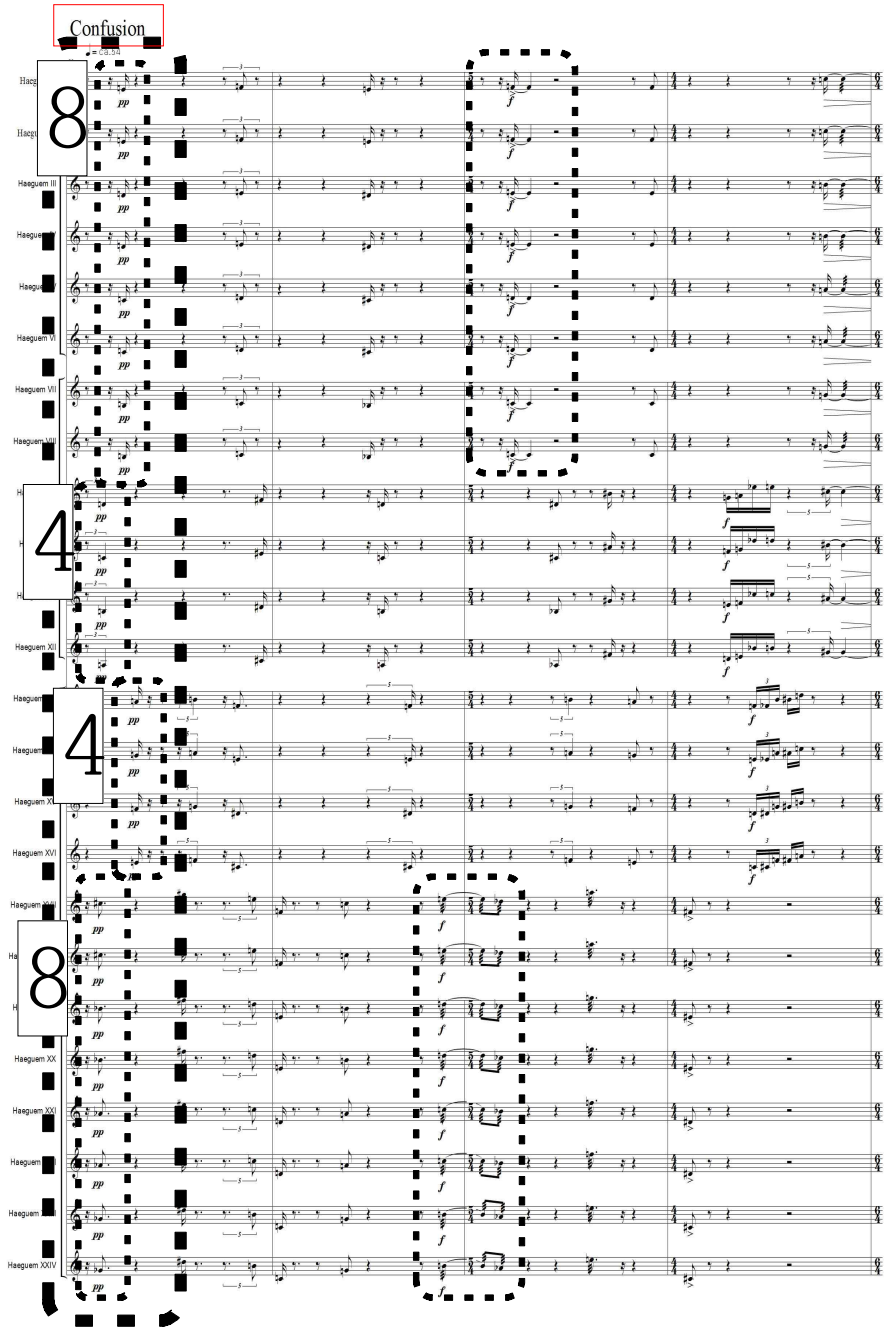
50마디 첫 박의 연주는 8명, 4명, 4명, 8명의 새로운 구성으로 연주를 이어간다. 먼저 cluster[40]가 한 박안에서 다른 리듬형태로 시간차를 두고 나타나지만 결국에는 24파트의 리듬이 합쳐지는 커다란 cluster로 드러난다. 모든 파트가 선율이 아닌 짧은 리듬으로 연주하며 '리듬'이라는 요소가 주된 요소임을 나타낸다.

앞선 단락에 나타난 지속음의 특징이 완전히 사라지고 16분 음표를 자주 사용했다. 또한 1박자 이상 지속하는 음은 모두 트릴로 연주하면서 긴소리와 대비되는 짧은 소리를 통해 리듬을 강조하였다. 2도 간격의 cluster가 시차를 두고 짧게 나타났다가 사라지고 소리의 위치가 동시다발적으로 등장하면서 앞에서 지시한 'Confusion'을 의미한다.

이는 동시에 한명의 해금연주자는 정확하게 표현하기 어려운 리듬형태를 24명의 연주자가 시차를 두고 연주함으로써 정확한 리듬연주를 가능케 하였다. 이는 < 악 보 20 >에서 확인할 수 있다.

40)8명,4명,4명,8명의 작은 단위 cluster와 24명의 cluster는 굵기를 통해 구분하였다.

< 악 보 20 > Ⓓ단락 50-53마디



< 악 보 21 >과 같이 54마디에 이르러 8명, 4명, 4명, 8명으로 구성된 그룹에서 6명씩 Ⅰ,Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ파트로 구성된다. 파트 안에서 같은 선율을 연주하면서 통일성을 나타낸다. 하지만 각 파트끼리는 선율의 상승과 하행이 교차[41]하거나 파트의 선율이 2도 간격으로 겹치는 현상[42]등 선율적인 cluster의 형태가 나타난다. 이를 통해 앞서 등장한 cluster는 16분 음표가 파트마다 다른 시차를 두고 나타났다면 선율의 진행으로 나타나는 cluster를 통해 'Confusion'의 표현이 심화되었다.

또한 같은 파트 안에서 동일한 선율을 연주하면서 통일된 틀을 마련하지만 선율은 서로 뒤엉키며 복잡함을 표현하면서 대립되는 속성을 드러낸다. 동시에 16분 음표처럼 짧은 시가의 음정들이 이전보다 자주 등장하면서 음정간의 거리가 좁아져 '리듬'이 더욱 강조하며 긴장감을 높인다.

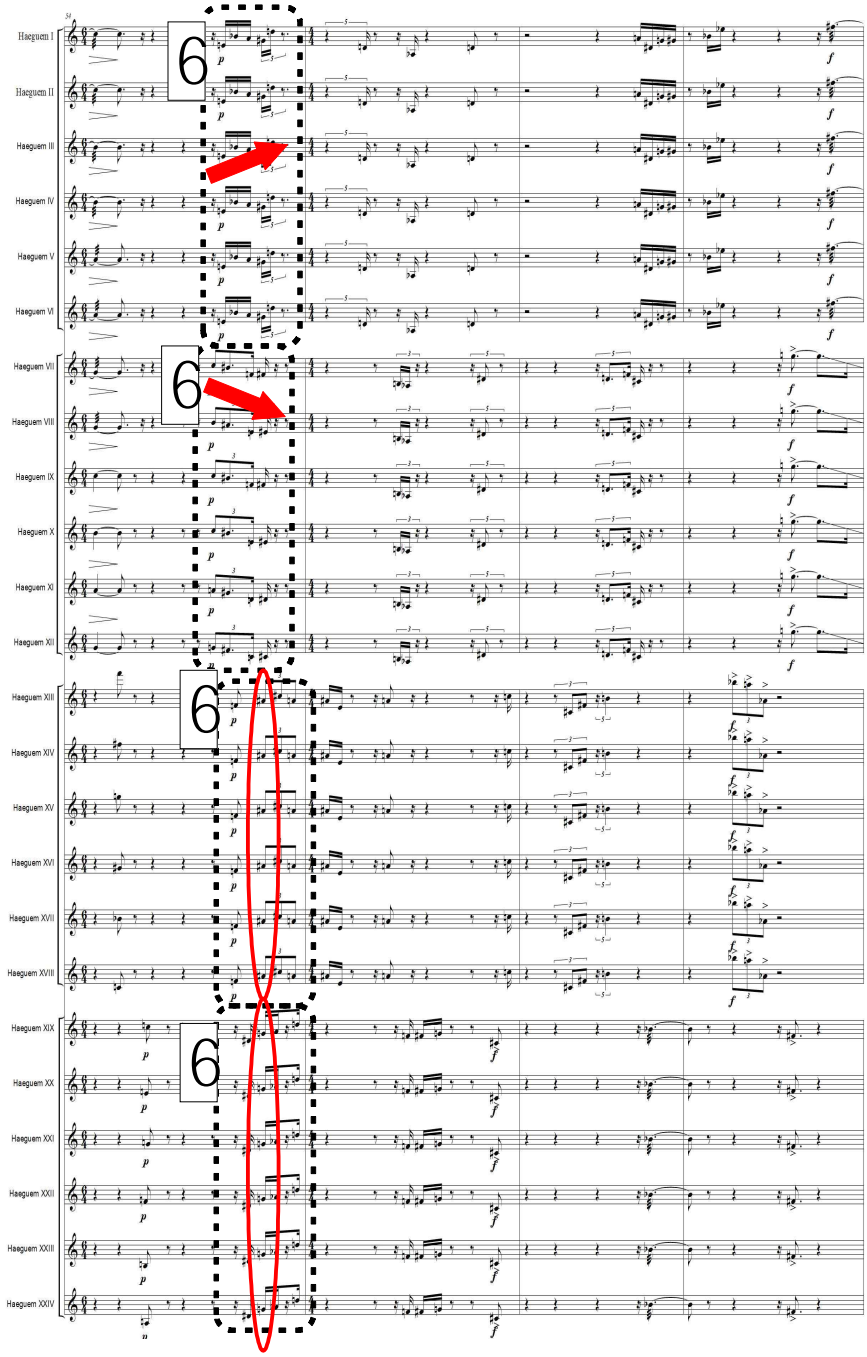
< 악 보 22 >를 보면 이전에는 리듬의 요소만으로 선율을 진행했던 것과 달리 57마디부터 지속음이 등장하면서 선율의 요소를 다시 이끌어낸다.[43] 이는 55마디에 Ⅰ파트와 Ⅱ파트에 등장한 음정 d, B를 짧은 소리로 연주한 후 58마디에서 Ⅲ,Ⅳ가 한 옥타브를 올려 선율의 형태로 연주하는 것을 말한다.[44]

'리듬'의 요소가 혼잡하게 섞인 것과 대비되는 요소로 포르타멘토와 지속음을 통해 '선율'과 '리듬'의 대비를 나타내었고 '짧은 소리'와 대비되는 '긴소리'의 표현을 통해 긴장감을 완화시켰다. 이는 다음에 나타난다.

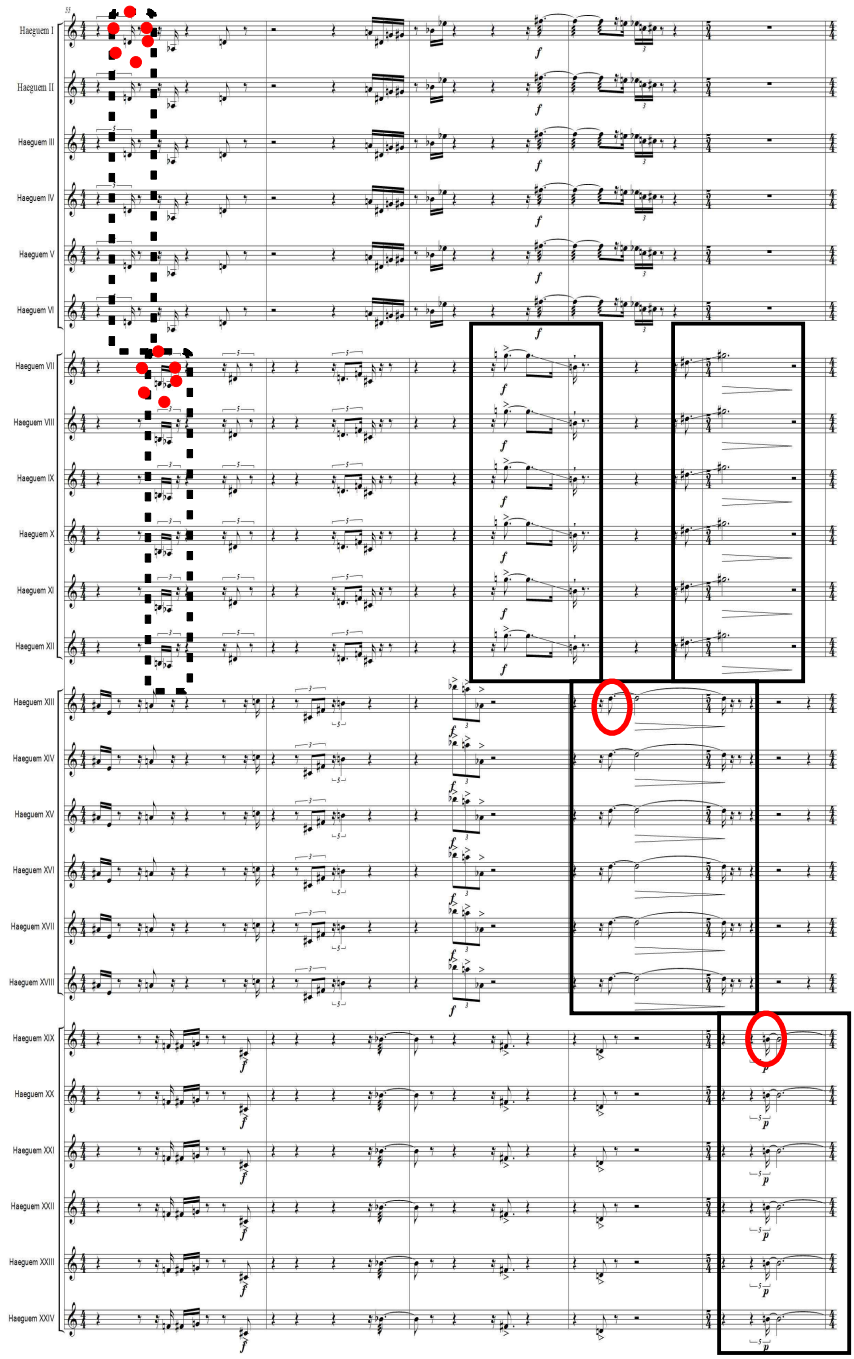
---

41)악보에 화살표로 선율 진행방향을 나타내었다.
42)Ⅲ파트와 Ⅳ파트의 선율 중에 증2도로 겹치는 부분을 ◯ 으로 나타내었다.
43)리듬의 요소는 점선으로, 선율의 요소는 실선으로 나타내었다.
44)마찬가지로 리듬에 사용된 음정은 점선으로, 선율에 사용된 음은 실선으로 나타냈다.

< 악 보 21 > Ⓓ단락 54-57마디



< 악 보 22 > Ⓓ단락 55-59마디



60마디에서 Ⅲ,Ⅳ파트가 [45]손가락을 이용한 트릴, 셋잇단음표[46] 등을 통해 이전 보다 시가가 길어진 소리를 연주하면서 선율의 요소를 점점 드러낸다. 또한 Ⅰ,Ⅱ파트는 지속음, 포르타멘토를 연주하면서 선율을 강조하고, 짧은 소리와 대비를 이룬다.

이와 마찬가지로 60마디부터 Ⅲ,Ⅳ파트와 Ⅰ,Ⅱ파트 사이에서 역할 대비가 두드러진다.[47] Ⅲ파트는 *p*의 크기로 트릴을 연주하면서 빠르기 변화를 이끌어내고자 한다. 이에 Ⅳ파트는 크레센도와 상승하는 선율을 통해 분위기를 고조시킨 후 악센트와 쉼표를 사용하여 소리가 갑자기 끊기면서 긴장감을 강화한다.

Ⅱ파트는 지속음을 통해 급격히 커지면서 Ⅲ,Ⅳ파트와 같은 역할을 담당하지만 포르타멘토와 지속음을 데크레센도로 인해 다시 작아지면서 긴장감을 이완하는 역할을 담당한다.

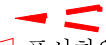
Ⅰ파트는 Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ파트가 이끌어온 선율의 상승을 통한 긴장감을 *f*악상으로 받아 이에 상승하는 포르타멘토를 통해 분위기를 더욱 고조시키지만 이후 음정을 지속할 때 데크레센도를 이용해 긴장을 이완시킨다.

즉 긴장을 강화하는 Ⅲ,Ⅳ와 달리 Ⅰ,Ⅱ파트는 오히려 분위기를 완화시키면서 빠르기의 변화가 두드러지지 않도록 하는 역할을 담당한다. 이는 < 악 보 23 >에서 확인할 수 있다.

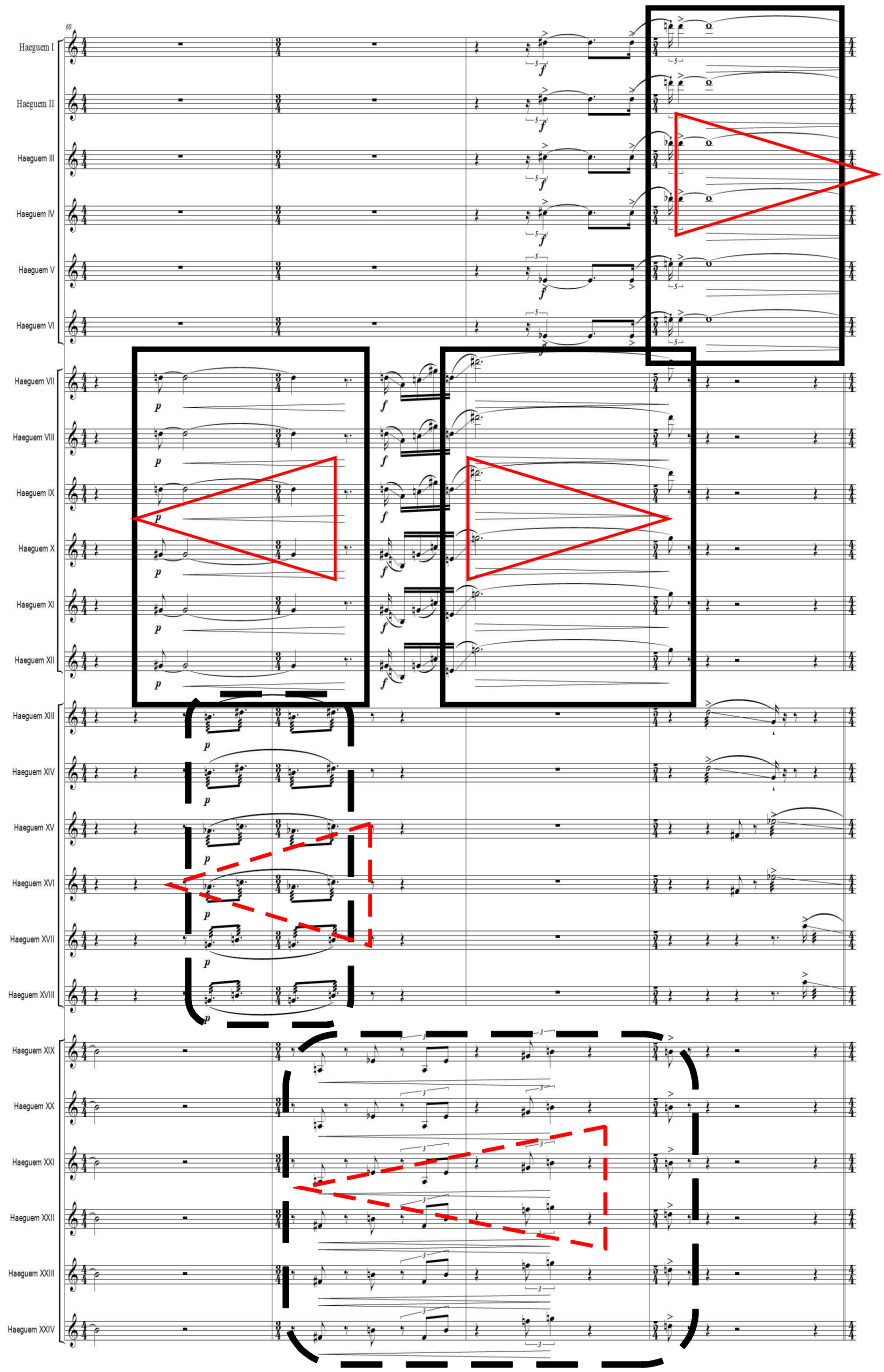
---

45)활을 길게 빼면서 운지를 통해 트릴을 표현하므로 소리가 끊기지 않기 때문에 활을 사용한 트릴보다는 지속음의 성향을 나타내는 트릴주법이다.

46)손가락을 이용한 트릴과 셋잇단음표는 리듬을 표현하지만 선율의 요소를 포함하는 표현이므로 으로 표현하였다. 또한 선율의 진행의 모양에 따라 으로 표현하였다.

47) Ⅰ,Ⅱ파트는 지속음과, 포르타멘토 등 선율의 요소를 드러내  으로 나타내었고 악상의 표시에 따라 크레센도는 , 데크레센도는 표시하였다.

< 악 보 23 > Ⓓ단락의 60-63마디



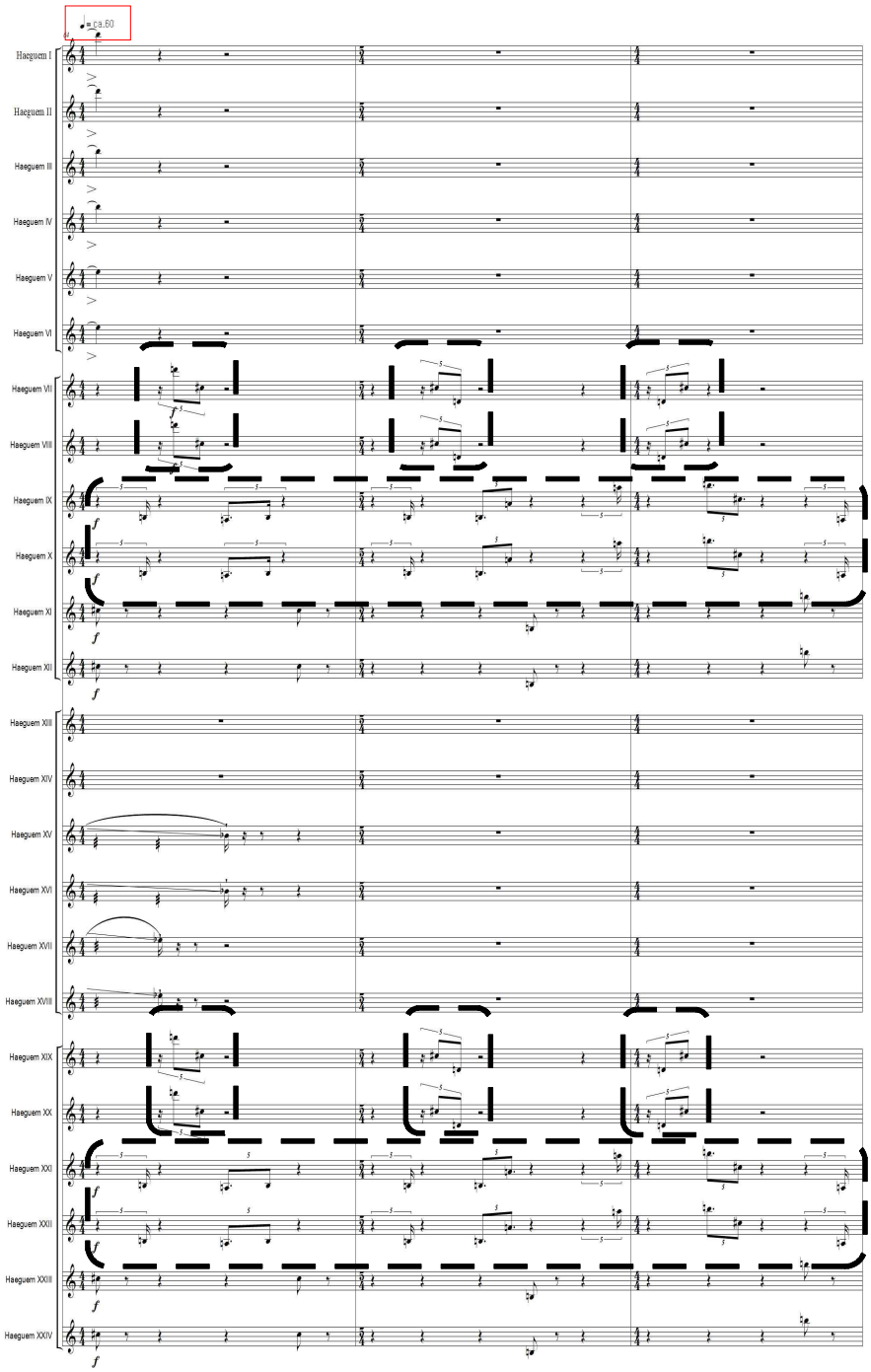
< 악 보 24 >와 같이 64마디부터 ♩=ca.60으로 템포의 변화가 나타난다. 주된 리듬형태가 16분 음표보다 긴 시가로 연주하기 때문에 음표간의 거리는 이전보다 멀어졌고[48], 차이가 크지 않아 템포의 변화가 두드러지지 않는다. .리듬형태도 행별로 다른 리듬꼴을 연주하면서 정확한 표현을 가능하게 하였다.

< 악 보 25 >처럼 67마디 이후에도 선율과 리듬의 대비가 각 파트의 역할을 통해 나타난다. Ⅰ,Ⅲ파트는 지속음을 끌거나, 도약하는 음정을 포르타멘토로 연주하면서 선율의 역할을 담당[49]한다.

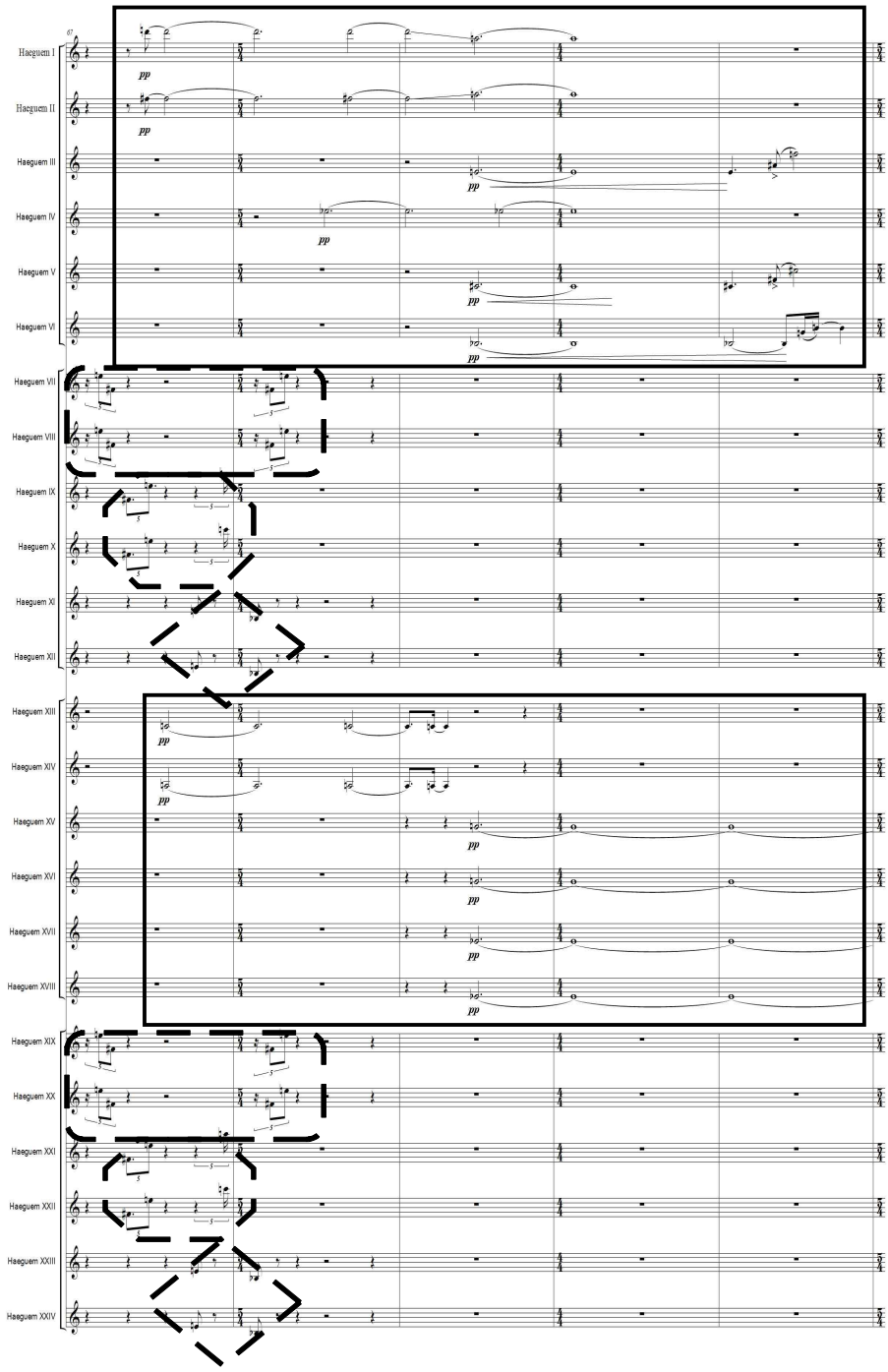
이와 반대로 Ⅱ,Ⅳ파트는 행별로 리듬형태가 동일[50]하고 ⅰ,ⅱ,ⅲ행의 리듬을 합치면 한 박마다 5잇단음표로 나뉘는 리듬으로 나타난다. 이는 입체적인 음향을 위한 장치로 볼 수 있다. 또한 연주자는 짧은 소리와 복잡한 리듬꼴을 정확하게 전달하기 어려운 해금의 단점을 파트를 나눔으로 인해 다양한 리듬을 표현한다.

48)리듬의 형태지만 시가가 긴 형태이기 때문에 ⊏⊐ 으로 나타내었다.
49)선율의 요소는 실선으로 된 사각형으로 표시하였다.
50)같은 리듬형태끼리 동일한 도형으로 나타내었고 시가가 긴 리듬의 요소이므로 긴 점선으로 표시하였다.

< 악 보 24 > Ⓓ단락의 64-66마디



< 악 보 25 > Ⓓ단락의 67-71마디

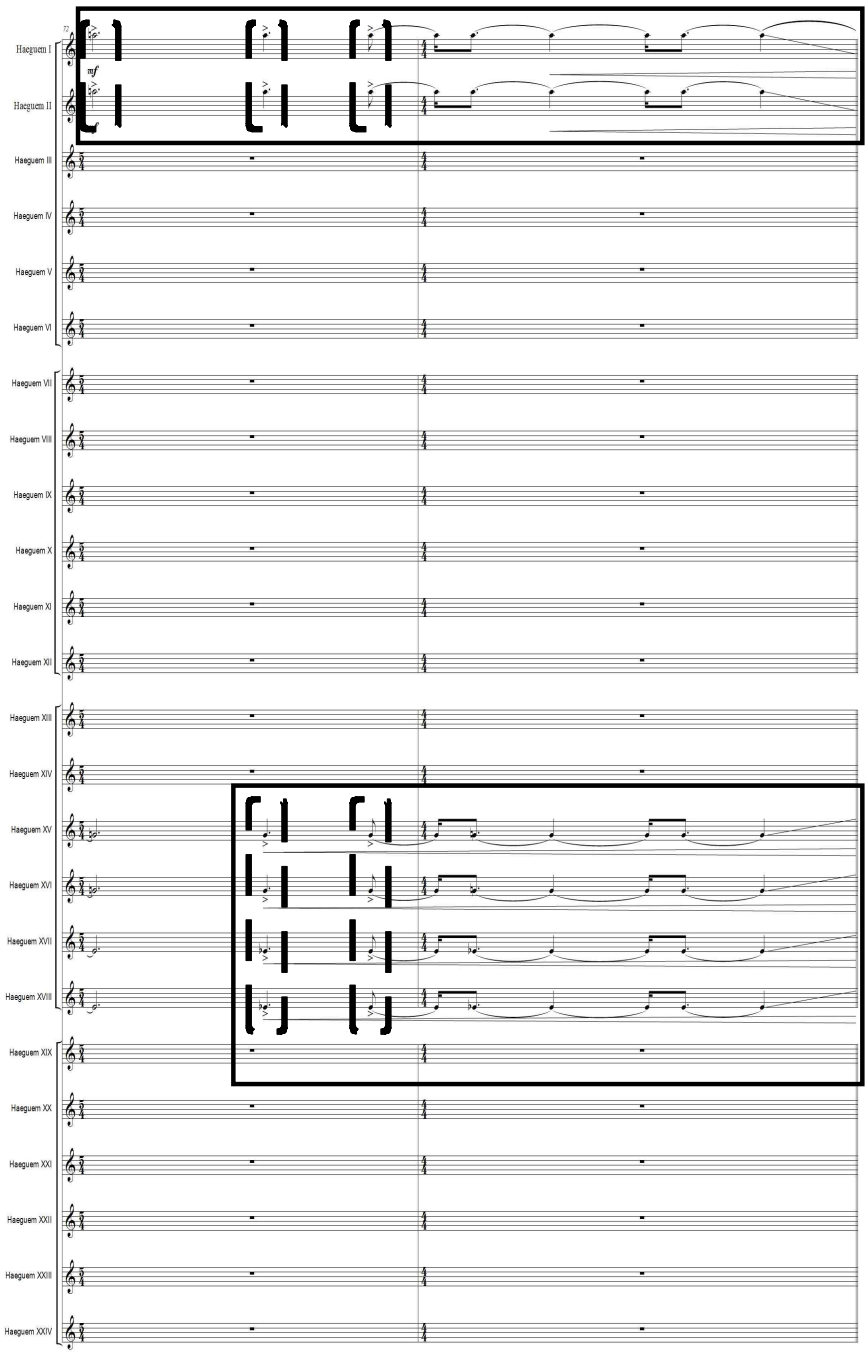


Ⓓ단락의 마지막 2마디에는 해금1, 2파트와 해금 15-18파트로 총 6명의 연주자만이 등장한다. 앞에서 자신들이 연주한 음을 지속하면서 72마디에 들어와 악센트를 통해 리듬[51]을 강조한다. 하지만 소리를 지속하기 때문에 선율의 요소가 강하게 드러나고 이를 통해 앞으로 리듬형태보다는 선율의 역할이 강하다는 것을 나타낸다.

해금1, 2파트는 a′에서 포르타멘토를 통해 하행한다. 반면 해금 15,16은 g에서 포르타멘토를 통해 상행하고, 17,18파트는 e♭에서 상행하며 해금1, 2파트와 해금15,16파트가 이끄는 선율의 중간 음역대를 연주하여 급격한 도약의 변화를 채우고 있다. 포르타멘토를 통해 해금 1,2는 Ⓓ단락의 종지음 'g′'에서 Ⓔ단락을 연결 마무리한다. 이는 < 악 보 26 >에서 확인할 수 있다.

51)악센트를 통해 리듬을 나타내지만 소리를 지속하고 있어 긴 점선으로 나타내었다. 그래서 실선으로 된 사각형도 함께 제시하였다.

< 악 보 26 > Ⓓ단락의 72-73마디



위와 같이 선율을 분석한 결과 먼저 Ⓓ단락은 빠르기에 따라 ⓐ와 ⓑ로 나누었다. ⓐ는 앞에서 나타난 리듬의 요소가 본격적으로 나타나며 음의 뭉치인 'cluster', 16분 음표와 쉼표를 사용하여 리듬이 더욱 복잡해졌다. 또한 지속음은 모두 트릴로 바꿔 연주하여 짧은 소리를 강조하였다.

ⓑ단락에서는 ⓐ단락의 요소와 비슷하지만 시가를 길게 연주하거나 트릴주법을 활 대신 손가락을 이용하면서 점차 선율의 요소를 드러내었다.

파트의 구성은 8명, 4명, 4명, 8명씩 4개의 파트로 나누거나, 6명씩 4개의 파트로 나누어 파트 안에서 행별로 각기 다른 역할을 담당하였다. 이러한 다양한 파트 구성은 복잡한 리듬꼴을 각 파트별로 나눠서 연주하여 정확한 리듬표현의 전달을 가능하게 하였다.

ⓑ에서는 짧은 소리의 시가를 길게 하고 지속음을 연주하는 파트가 늘어나며 '선율'의 요소를 강화시킨다. 이를 통해 Ⓔ단락의 요소를 암시하고 이끌어내는 역할을 담당한다.

파생음의 과정을 살펴보면 Ⓓ단락은 Ⓒ단락의 파생음에서 g♭, a′ 2개의 음정이 파생되어 음역이 축소되었다.

Ⓓ단락에 나타난 대비되는 요소를 정리하면 다음 < 표 7 >과 같이 나타낼 수 있다.

< 표 7 > Ⓓ단락에 나타난 대비되는 속성

대비되는 속성			
	선율		리듬
ⓐ	X		집단적, 선율적인 cluster 스타카티시모 16분 음표 쉼표
	지속음, 포르타멘토, 손가락으로 표현하는 트릴	↔	5잇단 음표, 셋잇단음표 쉼표
ⓑ	지속음 포르타멘토		8분음표 5잇단 음표 악센트

마. Ⓔ단락 선율분석

총 52마디로 된 Ⓔ단락은 Ⓐ ~ Ⓔ 중에 가장 긴 부분이자 극의 주인공을 나타내는 ‘해미오의 선율’과 ‘금이에의 선율’만으로 구성되어 있다. 또한 주인공들의 선율이 하나의 프레이즈를 이루므로 악절 ⓔ라고 칭하겠다. 리듬과 선율의 대비를 표현했던 앞의 단락들과 달리 Ⓔ단락은 악절 ⓔ를 캐논형식을 통해 ‘해미오’와 ‘금이에’라는 등장인물을 대비되는 요소로 나타내었다.

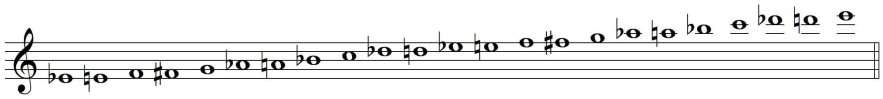
악절 ⓔ를 연주하는 방식은 총 4가지가 존재한다. 첫 번째는 악절 ⓔ를 2파트에 걸쳐서 연주하는 것이고 두 번째는 4개의 파트가 시간차를 두고 등장하며 악절 ⓔ를 모두 연주하는 것이다. 세 번째는 첫 번째 방식을 변형한 것으로 악절 ⓔ속에 존재하는 ‘해미오’와 ‘금이에’의 간격을 좁혀 이를 2파트에 걸쳐 동시에 연주하는 것이다.

네 번째는 4개의 파트가 함께 악절 [e]를 연주하는 방식으로 악곡의 마지막에 등장한다.

[E]단락은 ♩=ca.66속도로 연주되고 $\frac{4}{4}$박자로 시작하여 변화가 전혀 나타나지 않는다. 박자의 변화 없이 $\frac{4}{4}$박자로만 연주하는 것, 선율이 중심을 이루는 등 [A]의 구조와 매우 비슷하게 닮아있다.

[E]단락에 등장한 출현음을 파악하면 다음 < 악 보 27 >과 같다.

< 악 보 27 > [E]단락의 출현음

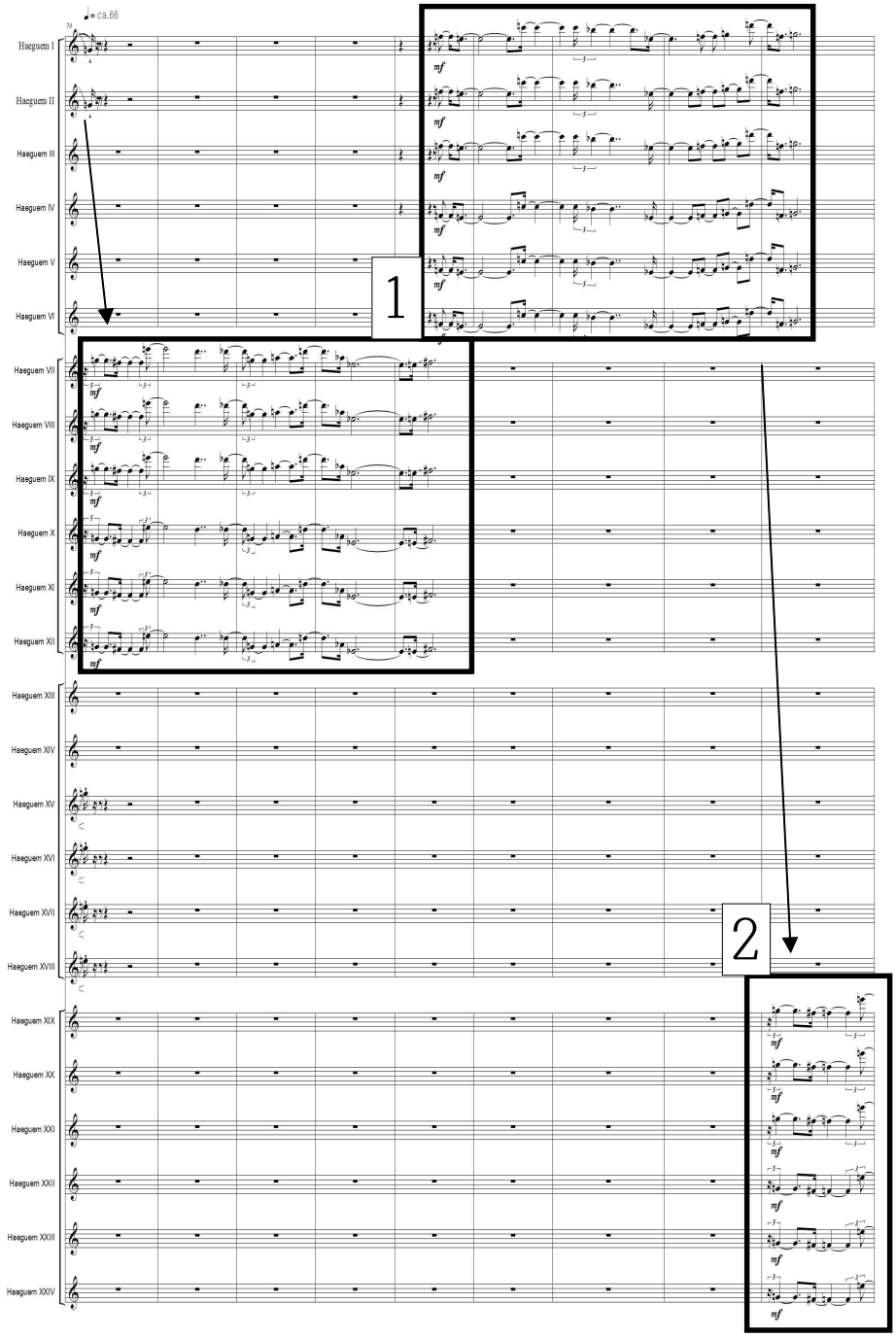


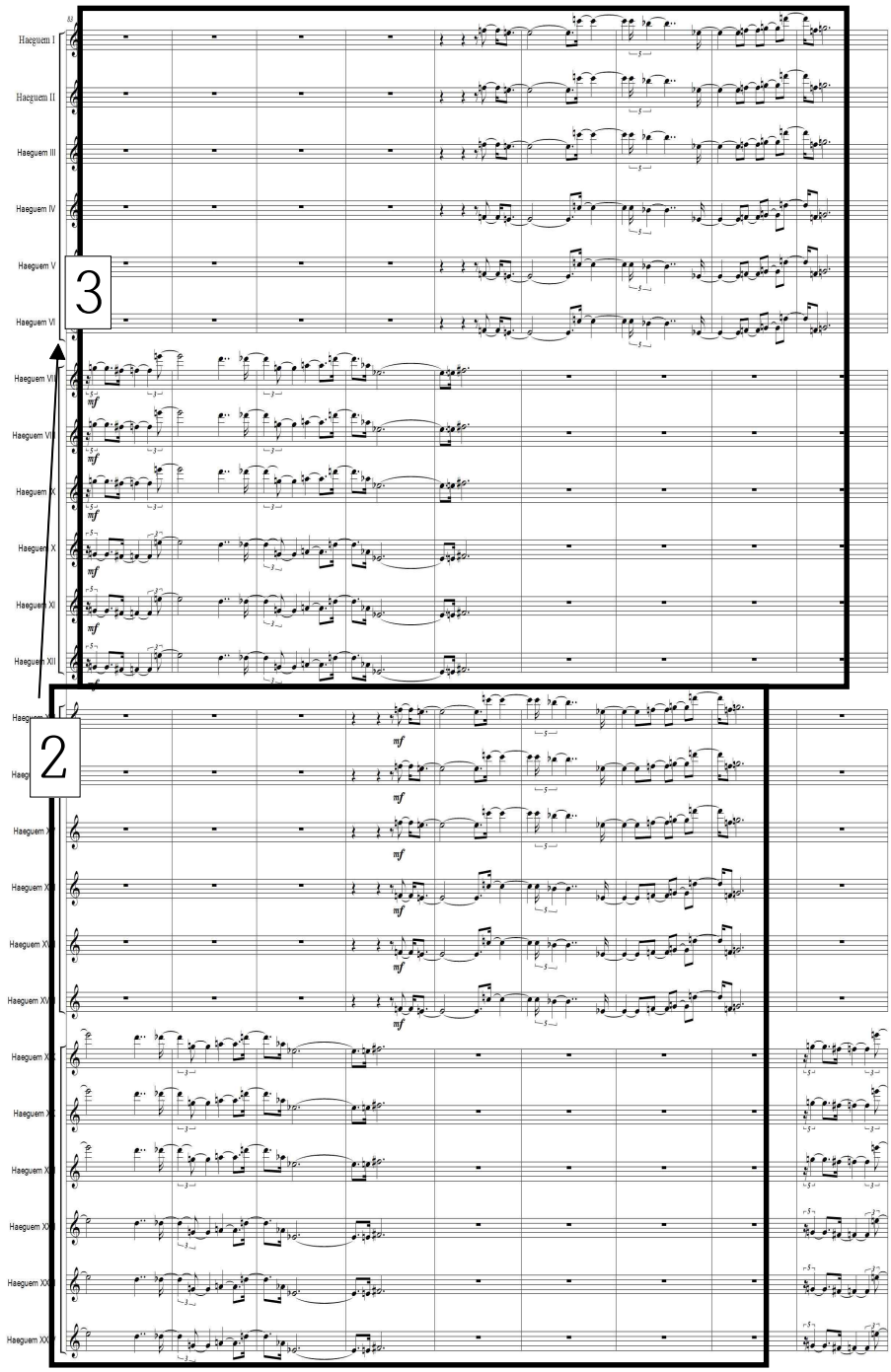
< 악 보 28 >과 같이 74마디의 시작은 [D]단락 끝에 해금1,2파트와 15-18파트의 포르타멘토를 통해 파생된 g(g′)음으로 시작한다. 이 음은 이 곡에서 마지막으로 등장하는 '리듬'의 요소인 '짧은 소리'이며 이 음의 메아리처럼 Ⅱ파트가 연주하는 '해미오'의 선율이 등장한다.

이후 '해미오'의 선율이 끝난 후 Ⅰ파트가 뒤이어 '금이에'의 선율을 연주하는데 이는 악절 [e]를 연주하는 첫 번째 방식에 해당한다. Ⅱ파트와 Ⅰ파트가 연주하는 악절 [e]의 연주가 끝남과 동시에 Ⅳ파트와 Ⅲ의 연주가 이어진다.

또한 Ⅳ파트의 '해미오'선율이 시작한 후 한마디 뒤에 바로 Ⅱ파트의 '해미오'선율이 재등장한다. 이는 Ⅳ파트 연주의 메아리로 등장하며 앞에서 Ⅱ파트가 등장한 방식에 통일성을 더해준다.

< 악 보 28 > Ⓔ단락의 74-91마디




Haeguem I
Haeguem II
Haeguem III
Haeguem IV
Haeguem V
Haeguem VI
Haeguem VII
Haeguem VIII
Haeguem IX
Haeguem X
Haeguem XI
Haeguem XII
Haeguem XIII
Haeguem XIV
Haeguem XV
Haeguem XVI
Haeguem XVII
Haeguem XVIII
Haeguem XIX
Haeguem XX
3
2

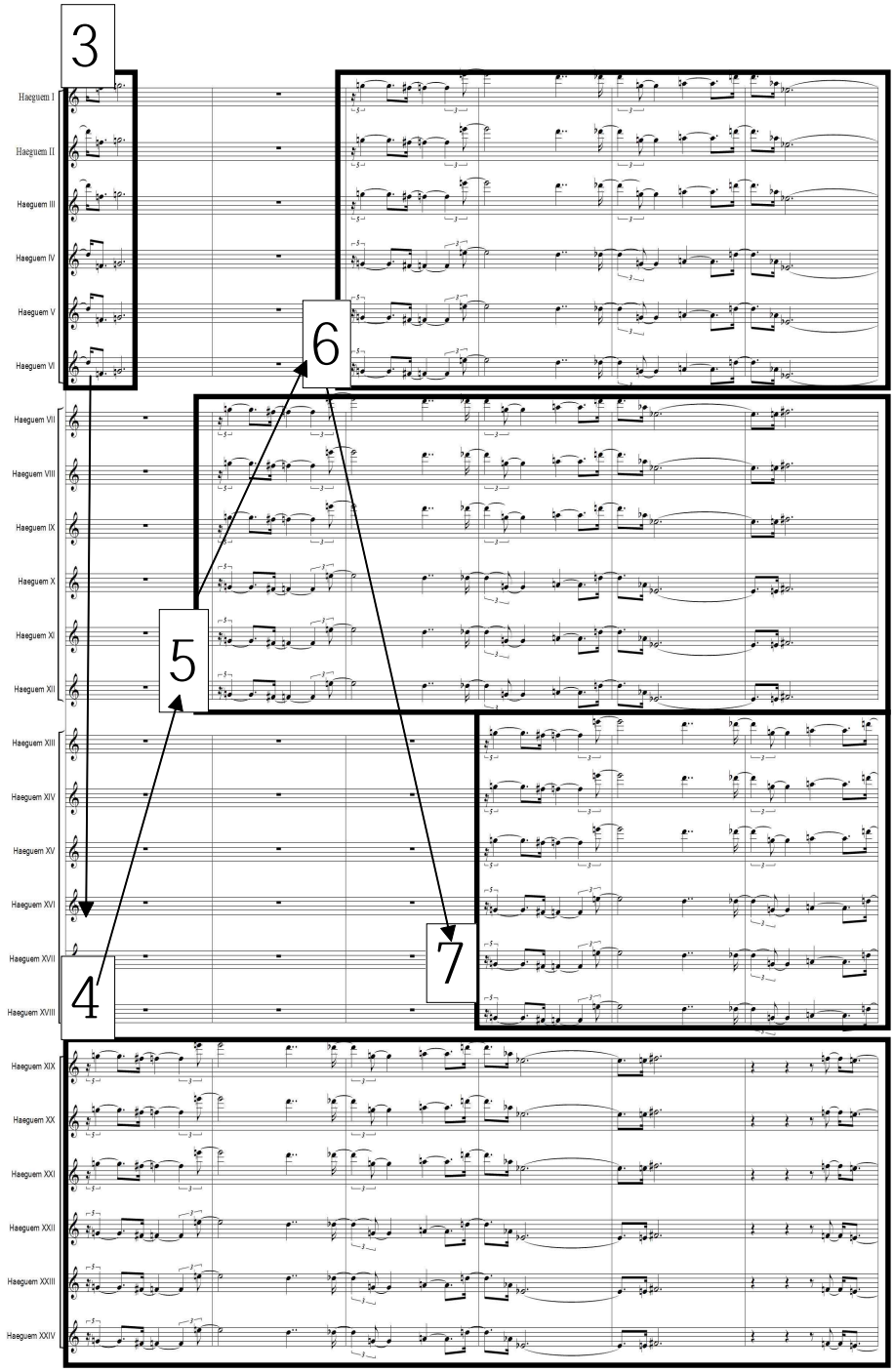
< 악 보 29 >를 보면 91마디부터 악절 ⓔ를 연주하는 방식 중 2번째 방법을 사용하였다. 이는 4개의 파트가 시간차를 두고 등장하며 악절 ⓔ를 모두 연주하는 것을 말한다.

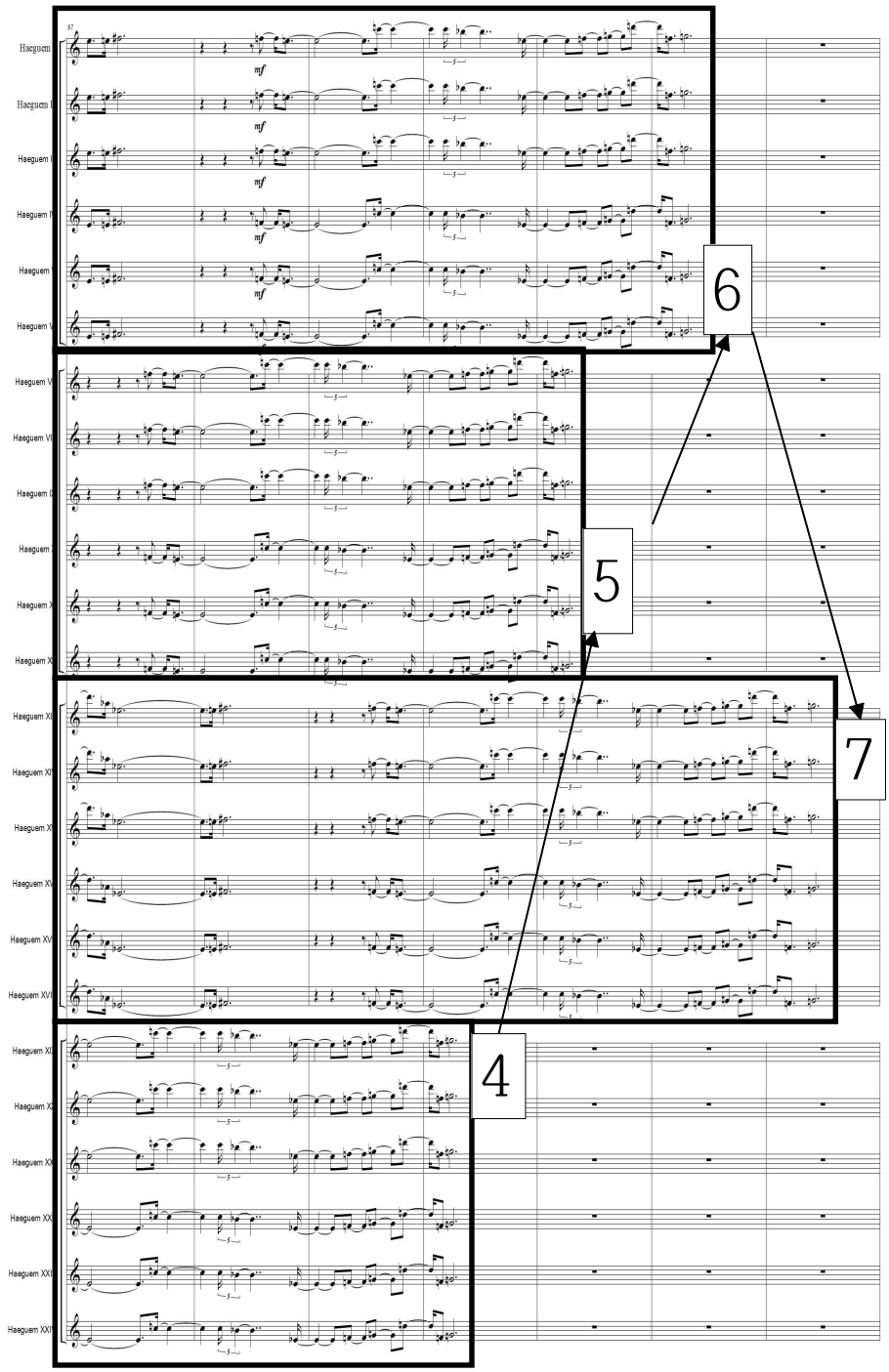
Ⅳ파트, Ⅱ파트, Ⅰ파트, Ⅲ파트의 순서로 등장하는데 1마디씩 시간차를 두면서 모든 파트가 등장하기 때문에 선율이 훨씬 복잡해졌다. 이는 한 파트씩 각각의 주인공 선율을 연주했던 Ⓔ단락의 처음과 대비를 이루는 것이다.

또한 같은 선율을 연주하는 파트가 늘어나 소리를 점점 퍼트려 확성 장치의 역할을 갖는다. 이를 통해 극의 내용처럼 조화를 이루지 못하는 두 주인공의 상태와 선율의 모습이 동일하게 나타나면서 긴장감을 고조시키는 역할을 한다.

선율의 진행을 악보에 화살표와 숫자로 나타내었다.

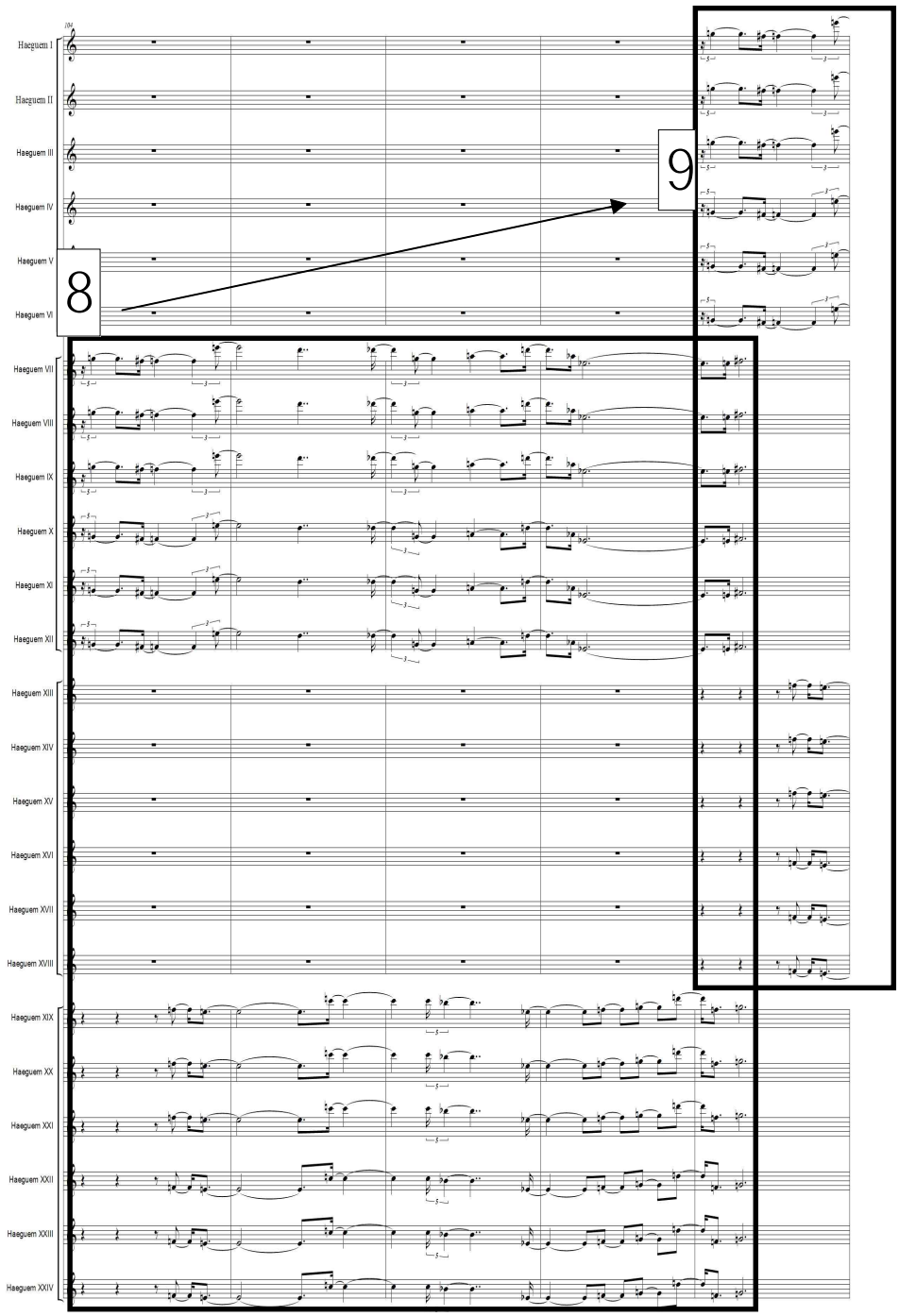
< 악 보 29 > Ⓔ단락의 91-103마디

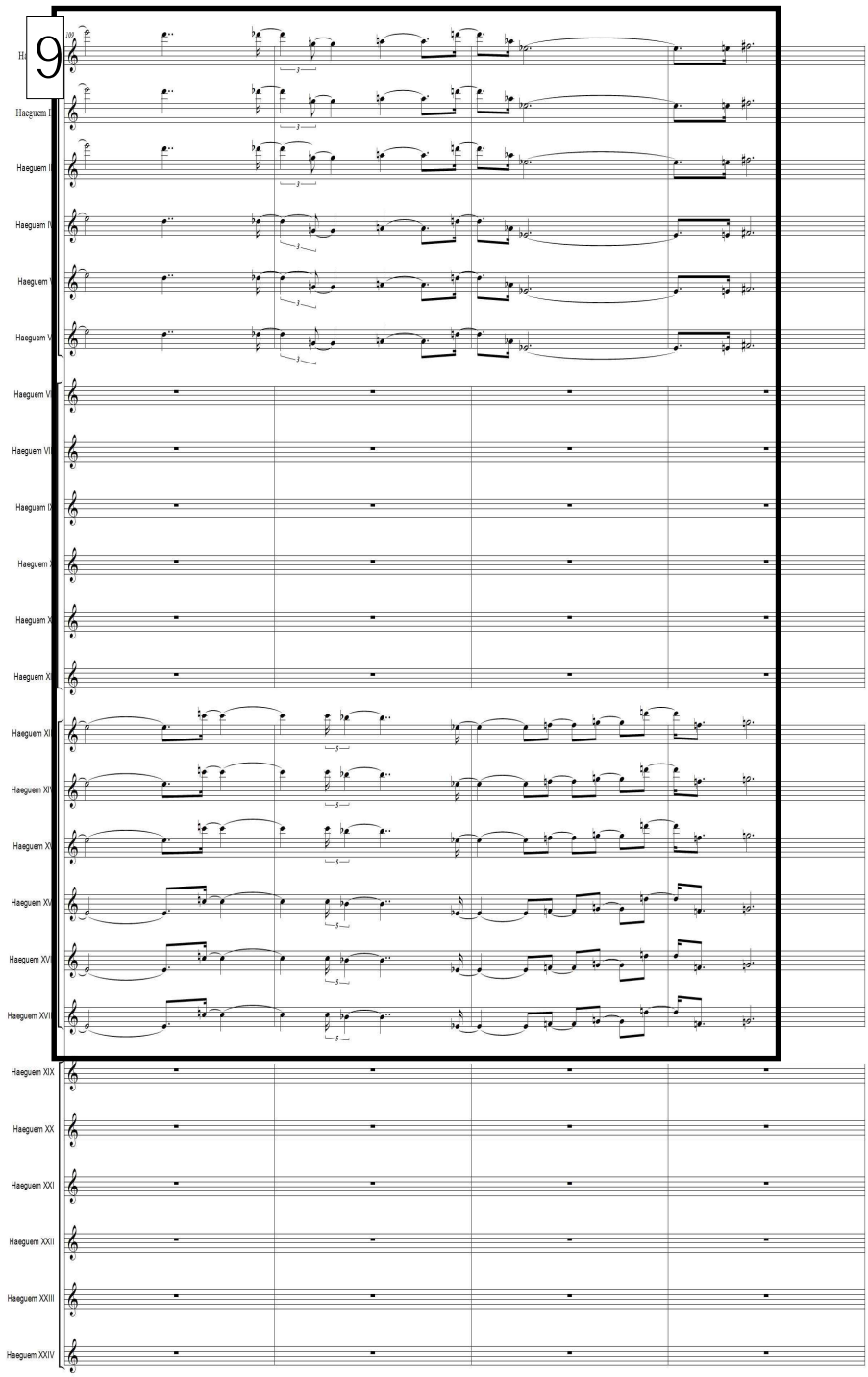



Haeguem
Haeguem I
Haeguem II
Haeguem III
Haeguem IV
Haeguem V
Haeguem VI
Haeguem VII
Haeguem VIII
Haeguem IX
Haeguem X
Haeguem XI
Haeguem XII
Haeguem XIII
Haeguem XIV
Haeguem XV
Haeguem XVI
Haeguem XVII
Haeguem XVIII
Haeguem XIX
Haeguem XX
Haeguem XXI
Haeguem XXII
mf
6
5
7
4

104마디에서는 악절 ⓔ를 연주하는 세 번째 방식을 사용한 것으로 ‘해미오’와 ‘금이에’의 선율 간격이 좁아져 2파트가 같은 마디에서 동시에 연주하는 것을 말한다. 연주 순서는 Ⅱ파트와 Ⅳ파트가 먼저 등장하고 뒤이어 Ⅰ파트와 Ⅲ파트가 악절 ⓔ를 연주한다. 이를 통해 악절 ⓔ안에서 선율의 간격이 좁아지면서 복잡함은 더욱 심화되었다. 하지만 연주자의 수가 이전에 비해 절반이 줄어 음량이 감소하였다. 이를 통해 이후에 연주하는 파트가 하나로 합쳐지며 곡이 마무리되는 사실을 암시한다. 이를 악보로 나타내면 < 악 보 30 >과 같다.

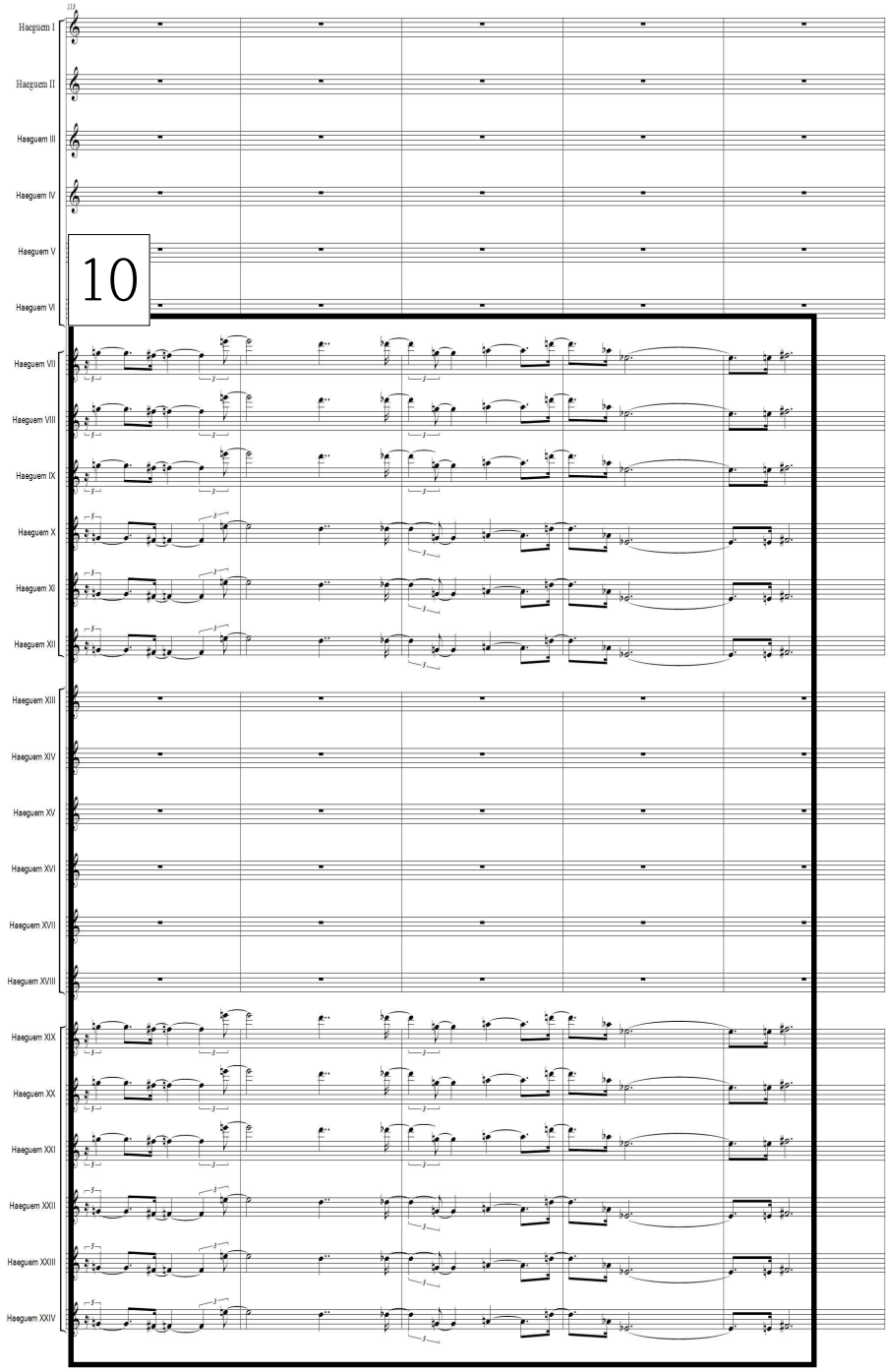
< 악 보 30 > Ⓔ단락의 104-112마디

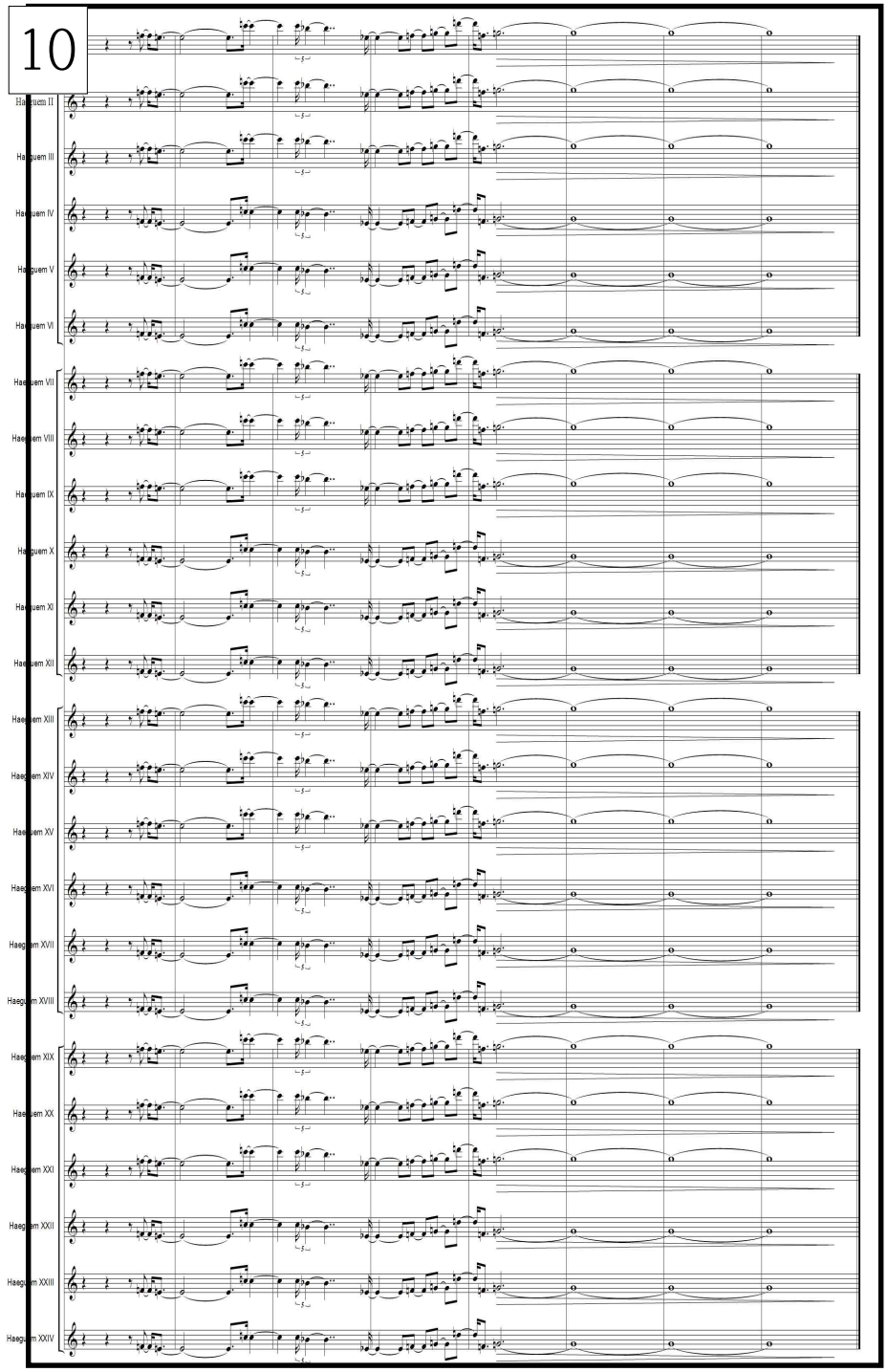



9
100
Haeguem I
Haeguem II
Haeguem III
Haeguem IV
Haeguem V
Haeguem VI
Haeguem VII
Haeguem VIII
Haeguem IX
Haeguem X
Haeguem XI
Haeguem XII
Haeguem XIII
Haeguem XIV
Haeguem XV
Haeguem XVI
Haeguem XVII
Haeguem XIX
Haeguem XX
Haeguem XXI
Haeguem XXII
Haeguem XXIII
Haeguem XXIV

< 악 보 31 >을 보면 113마디에서 악절 ⓔ를 연주하는 네 번째 방식을 사용했다. 먼저 Ⅱ,Ⅳ파트가 함께 '해미오' 선율을 연주하고 '금이에'선율은 전 파트가 연주하며 마무리한다. 이를 통해 4파트에 걸쳐 한마디 단위로 선율이 등장하여 복잡함을 나타냈던 앞의 선율과 대비되는 '통일성'이 드러난다.

< 악 보 31 > Ⓔ단락의 113-125마디




10
Haeguem II
Haeguem III
Haeguem IV
Haeguem V
Haeguem VI
Haeguem VII
Haeguem VIII
Haeguem IX
Haeguem X
Haeguem XI
Haeguem XII
Haeguem XIII
Haeguem XIV
Haeguem XV
Haeguem XVI
Haeguem XVII
Haeguem XVIII
Haeguem XIX
Haeguem XX
Haeguem XXI
Haeguem XXII
Haeguem XXIII
Haeguem XXIV

위와 같이 분석한 결과 Ⓔ단락은 ‘해미오’와 ‘금이에’의 선율로 구성된 악절Ⓔ가 캐논 형식을 통해 총 4가지의 방법으로 등장한다. 4가지 방법을 통해 한 파트나 연주자 전원이 악절Ⓔ를 연주하며 ‘통일성’을 드러내기도 하고 각각의 파트가 개별적인 속성을 띄면서 악절Ⓔ가 섞여 복잡함을 나타낸다.

Ⓔ단락의 파생음은 마지막인 g음으로부터 g′음이 파생되었고 Ⓐ단락과 동일한 방식임을 알 수 있다.

< 표 8 >과 같이 Ⓔ단락에 등장하는 대립되는 요소를 나타낼 수 있다.

< 표 8 > Ⓔ단락에 나타난 대비되는 속성

대비되는 속성		
해미오	↔	금이에
통일성		다양성

이와 같이, 이 악곡은 대비되는 개념을 중요한 요소로 삼아 발전시키면서 양면성을 극대화시키고 반복을 사용해 순환의 구조를 나타낸다. 악곡의 구조는 작곡가가 제시한 빠르기에 따라 총 5개의 단락으로 나눌 수 있다.

Ⓐ단락은 지속음을 중심으로 하여 점진적인 선율진행과 도약진행을 대비시켜 양면성을 드러낸다. 또한 셋잇단음표의 3분박과 8분 음표 단위의 2분박을 골고루 사용하여 지속음이 다양한 시차를 두고 나온다.

리듬의 요소가 등장한 Ⓑ단락은 지속음을 중심으로 한 선율과 짧은소리를 사용한 리듬이 대립을 이루고 16분 음표와 스타카티시모, 트릴을 이용하여 짧은 소리를 표현한다.

Ⓒ단락은 2도 간격의 음 뭉치가 짧은 소리로 동시에 연주되는 ‘cluster’가 등장함으로써 리듬의 비중이 커진다. 또한 Ⓑ단락에서 등

장한 16분음표, 트릴, 스타카티시모가 자주 등장하면서 선율과 리듬의 대립이 심화된다.

리듬을 주된 요소로 사용한 [D]단락은 복잡한 리듬형태를 다양한 파트구성을 통해 'Confusion'을 표현한다. 반면 빠르기의 변화가 나타난 후에 시가를 길게 하여 긴소리의 비중을 늘린다. 즉 빠르기의 변화가 나타나기 이전은 cluster, 트릴, 스타카티시모, 쉼표 등을 중점적으로 사용하였고 템포가 변화한 후에는 운지를 통해 표현하는 트릴이나 포르타멘토를 통해 시가가 긴 소리를 표현했다.

주인공을 대변하는 선율로 구성된 [E]단락은 캐논형식을 통해 4가지 방법으로 연주되었다. 다양한 파트 구성에 따라 선율이 시차를 두고 등장하면서 복잡함과 통일성을 나타내고 긴장과 이완을 표현한다.

이 악곡은 < 표 9 >와 같이 나타난 대비되는 속성을 처음과 끝이 같은 구조 속에서 반복적으로 사용한다.

악곡구조는 박자의 변화가 다양하게 나타나는 [B], [C], [D]단락과 빠르기와 박자의 변화가 없는 [A], [E]의 구조가 가변성과 불변성이라는 대비되는 요소의 순환을 나타낸다.

선율분석을 통해 '선율'과 '리듬'이라는 대립되는 요소가 각 단락마다 비중을 달리하며 전개된다. [A]단락은 지속음을 중심으로 하고, [E]단락은 주인공을 나타내는 선율이 캐논형식으로 나타난다. [B], [C], [D]단락은 리듬의 비중이 점차적으로 늘어난 후 감소한다.

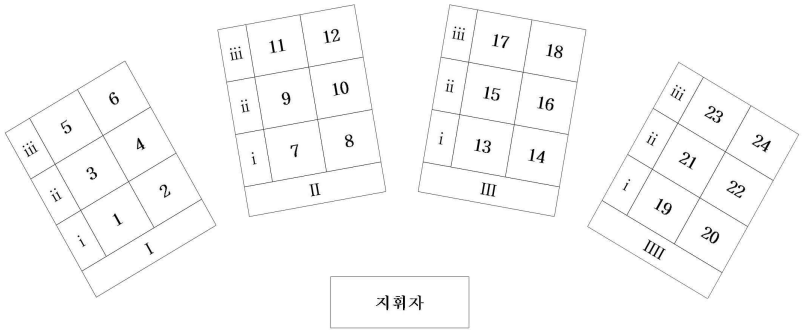
< 표 9 > 악곡에 사용된 대립되는 요소

<table>
<tr><td></td><td colspan="3">대비되는 속성</td></tr>
<tr><td>주인공</td><td>금이에</td><td>↔</td><td>해미오</td></tr>
<tr><td>악곡구조</td><td>불가변성</td><td>↔</td><td>가변성</td></tr>
<tr><td rowspan="4">선율분석</td><td rowspan="2">선율 (긴소리)
-지속음
- 포르타멘토
-운지를 통해
표현하는
트릴주법</td><td>중간 과정</td><td rowspan="2">리듬(짧은 소리)
-쉼표
- 16분 음표
- 스타카티시모
- 트릴
- cluster</td></tr>
<tr><td>운지를
통한트릴주법,
8분음표
셋잇단음표</td></tr>
<tr><td>점진적인 선율진행</td><td rowspan="2">↔</td><td>선율의 도약 진행</td></tr>
<tr><td>동일한 선율진행
(통일성)</td><td>다른 리듬형태
시차를 둔 연주
(개별성)</td></tr>
</table>

(3) 자리배치에 따른 입체 음향 분석

악곡 개관에서도 살펴보았듯이 <해금 24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'>의 연주 자리배치는 다음에 나타나는 < 그림 1 >과 같다.

< 그림 1 > 연주자 자리 배치



가운데 위치한 지휘자를 중심으로 6명씩 4개의 그룹이 반부채꼴 모양으로 나타난다. 개인 연주자마다 한 파트를 담당하면서 각각의 역할이 다르다는 것을 알 수 있다. 그래서 자리배치를 통한 연주자의 역할을 이해하고, 소리의 전달 방향을 알아보겠다. 위에 나타난 < 그림 1 >을 본문에서는 < 표 2 >와 같이 나타내겠다.

< 표 2 > 연주자 자리배치

iii	5	6	11	12	17	18	23	24
ii	3	4	9	10	15	16	21	22
i	1	2	7	8	13	14	19	20
	I		II		III		IV	

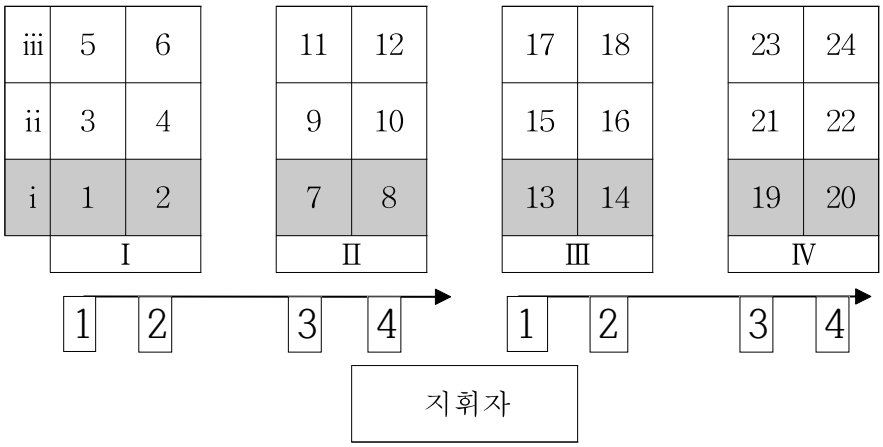
지휘자

또한 연주자의 역할을 나타낼 때 음영의 대비를 이용하여 '선율'의 요소를 담당하는 파트는 ▭ 로, '리듬'의 요소를 담당하는 파트는 ■ 로 나타내겠다. 그리고 소리의 전달 방향은 화살표와 숫자를 사용해 표시하겠다.

가. Ⓐ단락 자리배치를 통한 역할 및 입체 음향 분석

Ⓐ단락에서 연주한 연주자의 위치는 다음 < 표 10 >[52]와 같다.

< 표 10 > Ⓐ단락 1-20마디 연주자 위치



Ⓐ단락은 Ⅰ,Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ파트에서 ⅰ행에 앉은 연주자만 등장한다. 이는 < 인용 1 >의 곡해설에도 나와 있듯이 '해부족'과 '금부족'이 조화를 이루지 못하는 듯한 분위기를 암시하기 위해 최소한의 연주자만이 등장했음을 알 수 있다. 또한 Ⓐ단락은 지속음을 중심으로 한 '선율'의 요소가 주를 이루는 부분이므로 특정요소가 부각되지 않도록 적은 수의 연주자가 연주하였음을 짐작할 수 있다.

또한 첫 시작에서 해금 1파트와 해금 13파트가 동시에 시작한다. 이후 다른 시차를 두고 해금 2, 7, 8파트가 순서대로 등장하고 14, 19, 20파트가 같은 방식으로 등장하면서 연주할 때 활을 옆으로 빼는 동작이 더해져 청각으로 소리가 퍼지는 것을 인지할 수 있을 뿐만 아니라 시각적으로도 확인할 수 있다.

마찬가지로 Ⓐ단락의 끝에 파생음정만 남았을 때도 느린 속도지만 활의 움직임이 남아있어 파생음이라는 사실을 시각적 효과로도

52)Ⓐ단락에서는 선율이 중심이므로 ▒ 로 나타내었다.

얻을 수 있다.

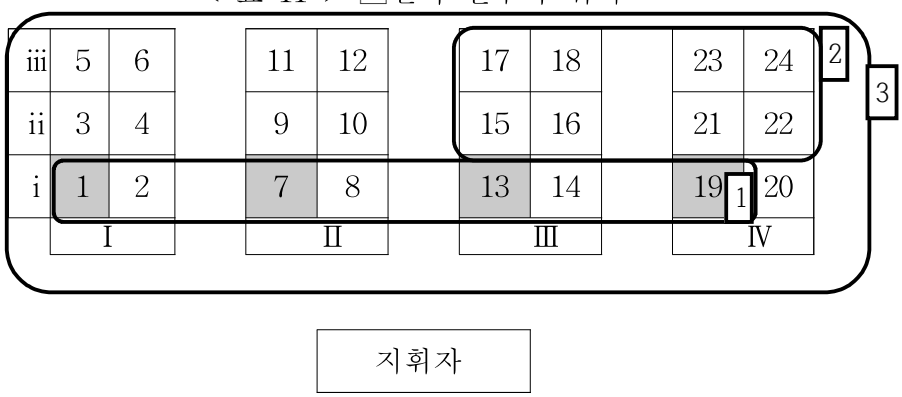
Ⓐ단락의 주된 요소인 지속음은 자리배치에 따라 순차적으로 등장한다. 이에 따라 소리가 더해짐에 따라 음량의 확대되는 효과가 나타난다. 하지만 연주자가 순차적으로 등장하고, 연주자간의 거리가 멀지 않아 입체적인 음향의 효과는 덜하다.

그러나 연주자가 더해질 때마다 활의 움직임도 나타나므로 시각적인 효과까지 얻을 수 있다. 이때 연주자는 같은 음 사이에 쉼표가 있더라도 활을 바꾸지 않고 최대한 길게 사용하여 지속음을 부각시킬 때 시각적인 효과는 더욱 크게 나타난다.

나. Ⓑ단락 자리배치에 따른 입체 음향 분석

Ⓑ단락에서 연주한 연주자의 위치는 다음 < 표 11 >[53]과 같다.

< 표 11 > Ⓑ단락 연주자 위치



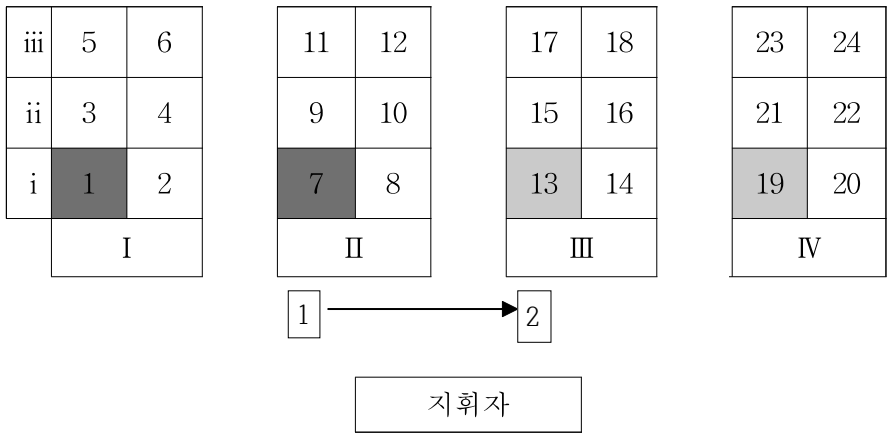
Ⓑ단락 첫 시작은 ①에 음영으로 표시된 4명의 연주자만 등장한다.

53)선율의 역할을 연한 색으로, 리듬의 역할을 진한 색으로 구분하였다. 또한 등장 순서는 화살표를 사용하였다.

이후 2로 표시한 8명의 연주자가 추가된 후 3으로 나타낸 연주자 전원이 등장한다. 이를 통해 연주자가 점차 증가하면서 음량도 확대되고 선율이 더욱 발전할 것을 짐작할 수 있다.

먼저 21마디-22마디 연주자의 역할과 소리의 전달방향을 살펴보겠다. 21마디에서 1파트와 7파트가 새로운 리듬형태를 연주하며 A 단락과 대비되는 '리듬'의 요소를 등장시켰다. 이후 22마디에서 13파트와 19파트가 선율의 요소를 나타내며 1파트와 7파트와 대비를 이룬다. 이를 통해 선율과 리듬의 대립이 처음 등장하게 되었다. 이는 < 표 12 >와 같이 나타낼 수 있다.

< 표 12 > B단락 21-22마디 연주자 위치 및 역할 대비

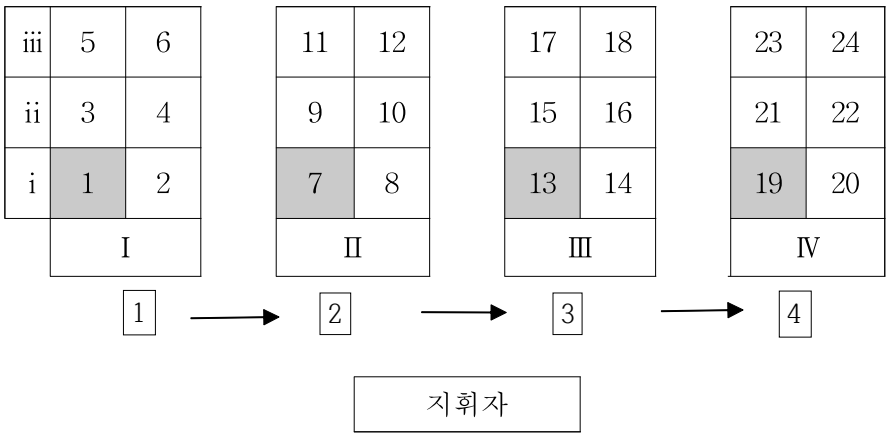


활의 움직임 범위가 시각적으로 확실히 다르기에 관객은 대립의 이미지를 확실히 인식할 수 있다.

이후 23마디부터 해금 1, 7, 13, 19파트의 순서대로 등장하면서 선율의 상승과 하행을 이끈다. 각 파트의 등장순서가 다른 것은 각기 다른 위치에서 시차를 두고 등장하기 때문에 선율의 움직임을 입체적으로 들을 수 있기 때문이다.

더불어 객석에 전달되는 선율은 연주자의 수가 늘어날수록 음량이 커질 뿐만 아니라 점점 음역이 높아져 상승의 느낌을 더욱 크게 받을 수 있다. 하행하는 선율에서는 연주자의 수가 점점 줄어들어 음량이 작아지므로 선율의 움직임을 청각적으로 확실히 인식할 수 있다. 이는 < 표 13 >에 나타난 것과 같다.

< 표 13 > Ⓑ단락 23-30마디 연주자 위치 및 등장 순서



Ⓐ단락과 비슷하게 순차적으로 선율이 등장하지만 연주자의 수가 절반으로 줄면서 해금주자 간의 거리도 멀어졌다. 이를 통해 입체음향의 효과가 더욱 잘 나타났다.

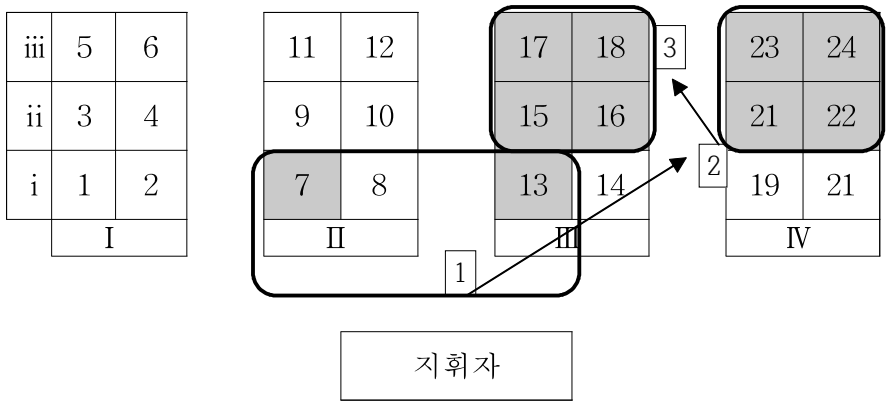
활의 움직임도 소리의 전달에 대한 시각적인 효과를 나타낸다. 해금을 연주할 때 빼는 활[54]을 먼저 사용하는 것이 일반적이다. 하지만 소리의 전달 방향에 맞춰 넣는 활[55]을 이용한다면 각 파트의 진행순서와 활의 방향이 통일되어 시각적인 효과가 더욱 클 것이라고 판단된다.

4명의 연주자를 통해 선율의 상승과 하행을 표현한 후 30마디부터 중앙에 위치한 해금 7, 13파트만 선율을 지속해서 연주한다. 이

54)연주자 입장에서 활이 오른쪽으로 이동하는 것을 말한다.
55)연주자 입장에서 활이 왼쪽으로 이동하는 것을 말한다.

후 31마디에서 해금 7,13파트가 연주한 끝음을 받아 해금21부터 24까지 등장하고 해금 21-24가 연주한 선율을 해금15-18이 받아 연주하였다. 이를 통해 ii,iii행에 앉은 연주자들이 등장하면서 연주인원이 증가하여 '선율'의 요소를 강화시키고 음량의 확대가 나타난다. 이는 < 표 14 >에 나타난 것과 같다.

< 표 14 > Ⓑ단락 31-33마디 연주자 위치 및 등장 순서

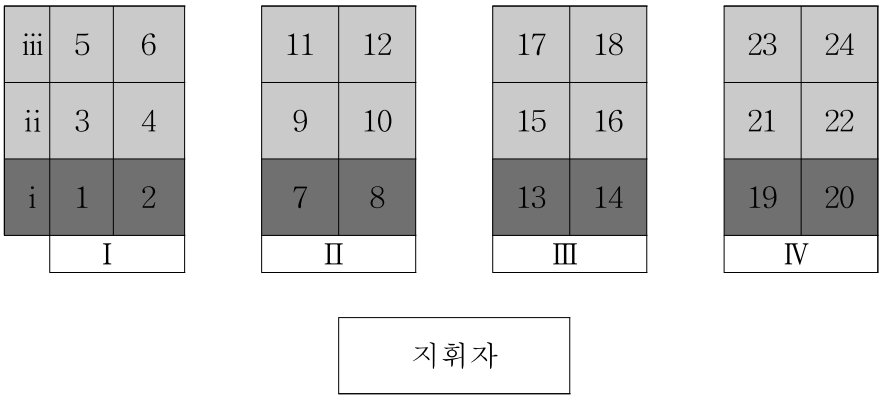


i 행의 연주자만 등장했던 것과 달리 ii,iii행의 연주자들이 등장하면서 소리가 움직이는 범위가 넓어졌고 음향의 확장이 나타났다.

33마디에 이르러 처음으로 24명의 연주자가 동시에 등장하고 이때 i 행의 연주자들은 트릴을 사용하여 Ⓑ단락의 특징인 리듬의 요소를 연주하고 ii행과 iii행의 연주자는 지속음을 통해 Ⓐ단락의 성격을 연주한다. 이는 < 표 15 >에서 나타내듯이 행의 구분에 따라 선율과 리듬의 요소가 대립되는 것을 확인할 수 있다.

또한 i 행만 '리듬'의 요소를 연주하고 ii,iii행이 '선율'의 요소를 연주하는 것을 통해 선율만 존재했던 Ⓐ단락에서 Ⓑ단락에 이르러서는 '리듬'의 요소가 점진적으로 등장한다는 것을 나타내었다. 이는 앞으로 '리듬'의 요소가 본격적으로 등장하며 '리듬'과 '선율'의 대립이 본격화됨을 암시하는 것으로 볼 수 있다.

< 표 15 > Ⓑ단락 34-35마디 연주자 역할 대비



‘리듬’과 ‘선율’의 대립은 활의 움직임을 통해서 확인할 수 있다. 트릴주법은 활이 끝에서 짧게 움직이고 길게 끄는 음은 활의 범위가 길기 때문에 시각적인 대비도 확실히 나타난다.

뿐만 아니라 ⅰ열의 연주자 중심으로 이어져 오던 선율을 ⅱ,ⅲ열 연주자들이 함께 등장하면서 ⅱ,ⅲ열의 소리가 ⅰ열의 소리를 덮는 효과가 나타난다.

Ⓑ단락에서 ‘선율’과 ‘리듬’의 대비가 드러나기 시작했다. Ⓐ단락처럼 지속음의 요소를 사용하였지만 Ⓑ단락은 입체음향의 효과가 크게 나타났다. 왜냐하면 연주자가 절반으로 줄면서 해금주자간의 거리가 훨씬 멀어졌기 때문이다.

또한 대립되는 요소는 연주자들이 사용하는 활의 길이가 각각 다르므로 시각적인 대비가 나타난다.

뿐만 아니라 각 파트의 진행순서와 활의 방향이 일치한다면 시각적인 효과가 훨씬 클 것이라 예측할 수 있다.

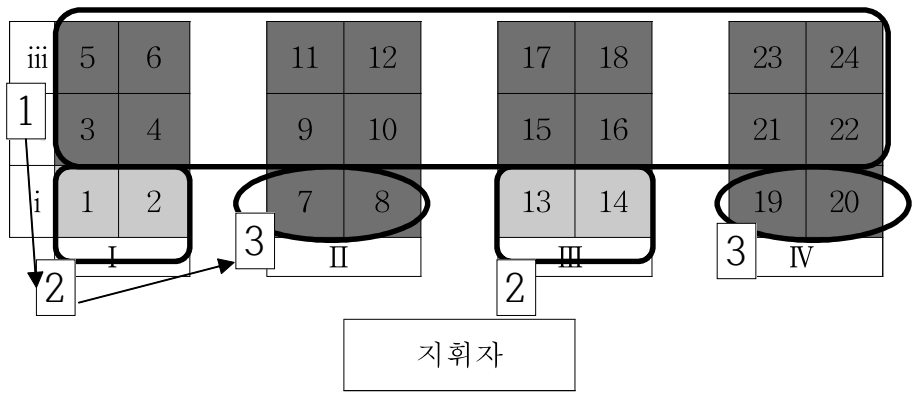
다. Ⓒ단락 자리배치에 따른 입체 음향 분석

Ⓑ단락 마지막 마디에서 연주자 전원이 등장하면서 Ⓒ단락부터 본격적으로 다양한 파트구성이 나타남을 짐작할 수 있다.

< 표 16 >을 보면 해금1, 2파트와 해금13, 14파트는 지속음을 통해 '선율'의 역할을 나타내는 반면 ii,iii행에 앉은 연주자들은 cluster로 짧은 소리를 연주하면서 '선율'과 '리듬'의 대립을 나타낸다.

이후 해금7, 8파트와 해금 19, 20파트가 Ⓑ단락에서 등장한 리듬형태를 연주하며 앞 단락의 요소들을 중첩시킨다.[56] 더불어 지속음을 연주하는 해금 1, 2, 13, 14파트 양 옆에 있는 해금 7, 8, 19, 20파트가 리듬형태를 연주하며 선율과 리듬의 대립을 부각시킨다.

< 표 16 > Ⓒ단락의 36마디 연주자 역할 대비



해금 1, 2, 13, 14파트가 연주하는 지속음은 나머지 파트가 연주하는 cluster의 메아리로 들리는 효과가 나타났다. 이를 통해 대립되는 요소가 상호보완의 관계를 통해 소리의 확장이라는 음악적 효과를

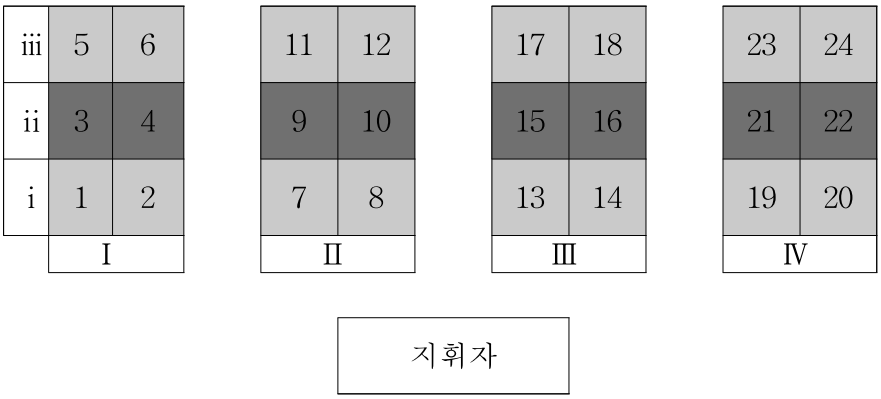
56)clsuter를 연주하는 파트는 모서리가 둥근 사각형으로 나타내었고, Ⓑ단락의 리듬형태를 연주한 파트는 타원형으로 나타내었다.

얻을 수 있다.

36마디에서 ⅰ행의 해금1,2파트와 해금13,14파트가 담당하던 선율을 37마디에 ⅰ, ⅲ행의 연주자 모두 지속음을 끌면서 Ⓐ단락의 특징을 보여준다. 이는 36마디 지속음으로부터 파생된 음으로서 소리가 확장되는 효과를 나타낸다.

이와 반대로 ⅱ행의 연주자들은 반음진행을 8분 음표로 짧게 표현하면서 리듬의 형태를 강조한다. 이를 통해 선율과 리듬의 대립구조가 확립된다. 이는 < 표 17 >에서 확인할 수 있다.

< 표 17 > Ⓒ단락의 37-39마디 연주자 역할 대비



36-39마디 연주자 역할대비를 보면 대립의 범위가 점차 확장되었다. 이는 연주자의 역할에 따라 활의 사용범위가 다르므로 대비에 대한 시각적인 효과가 크다는 것을 알 수 있다. 하지만 해금주자간의 거리가 멀지 않아 소리전달에 따른 입체음향은 잘 나타나지 않는다.

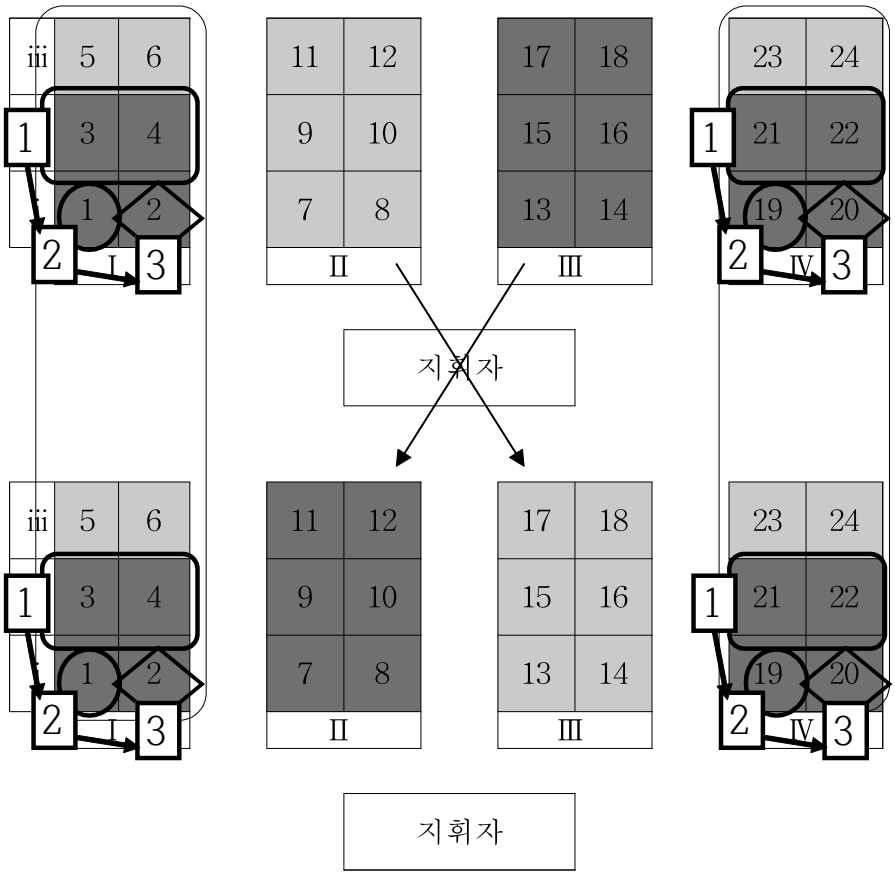
40-45마디까지 연주 그룹의 요소를 살펴보면 Ⅰ, Ⅳ파트가 5마디에 걸쳐 ⅰ, ⅱ행은 리듬[57]을 나타내고 ⅲ행은 지속음을 연주하며

57)행별로 등장순서가 달라 소리의 전달을 화살표 방향으로 나타내었다.

‘선율’과 ‘리듬’의 대립을 표현하는 틀을 구성한다. Ⅰ, Ⅳ파트가 구성한 틀 안에서 2마디에 걸쳐 Ⅱ,Ⅲ파트가 리듬의 요소와 선율의 특성을 번갈아가면서 연주한다.

이를 통해 ‘선율’과 ‘리듬’의 요소가 시간차를 두고 다른 위치에서 연주되면서 소리가 입체적으로 들리는 효과가 나타난다. 이는 < 표 18, 19 >에서 확인할 수 있다.

< 표 18 > ⓒ단락의 40-41마디와 ⓒ단락의 42-43마디의 연주자 역할 대비



Ⅱ,Ⅲ파트의 등장 순서와 위치에 따라 입체 음향 효과가 잘 드러난다. 뿐만 아니라 Ⅰ,Ⅳ파트의 ⅰ,ⅱ행에 앉은 연주자가 짧은 소리를 시간차를 두고 등장하면서 소리의 전달을 확실히 느낄 수 있다.

< 표 19 >과 같이 45-47마디는 해금1파트만 남아 악곡의 최고음으로 시작하여 Ⓑ단락에 나온 상승과 하행하는 선율, 포르타멘토의 특성이 나타나는 선율을 연주한다.

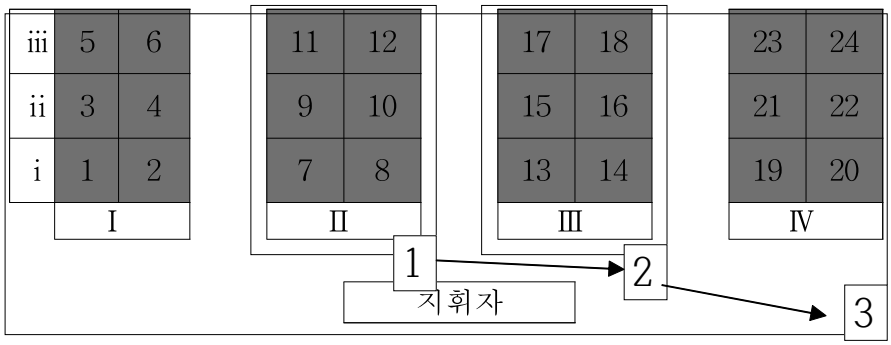
해금 1파트가 연주한 것과 대비를 이루는 형태로 < 표 20 >처럼 47마디에서 Ⓑ단락에 등장한 리듬형태가 전 파트에 걸쳐 연주한다. 이후 48, 49마디에서는 24명 모두 cluster로 연주하며 리듬의 요소를 강조하고 Ⓓ단락에서 '리듬'의 요소가 더욱 두드러짐을 암시한다. 이를 통해 선율과 리듬의 대비가 절정을 나타냄을 나타낸다.

< 표 19 > Ⓒ단락의 45-47마디 연주자 역할

ⅲ	5	6		11	12		17	18		23	24
ⅱ	3	4		9	10		15	16		21	22
ⅰ	1	2		7	8		13	14		19	20
	Ⅰ			Ⅱ			Ⅲ			Ⅳ	

지휘자

< 표 20 > Ⓒ단락의 48-49마디 연주자 역할



Ⓑ단락에 비해 리듬의 요소가 증가한 Ⓒ단락은 다양한 방법으로 입체음향을 나타낸다. 먼저 지속음과 짧은 소리를 동시에 연주하면서 지속음이 짧은 소리의 메아리 효과로 나타났다.

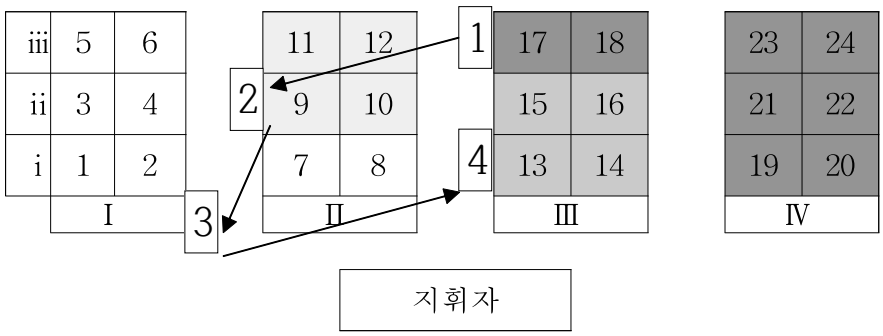
또한 짧은 소리를 파트에 따라 시차를 두고 등장하면서 소리의 전달이 입체적으로 들리게 하였다.

지속음에 비해 활의 움직임이 적어 시각적인 차이는 크지 않으나 각 연주자의 위치와 시차에 따라 소리의 전달 방향이 확실히 인식되어 입체 음향의 효과는 훨씬 크게 나타났다.

라. Ⓓ단락 자리배치에 따른 입체 음향 분석

Ⓓ단락의 50-53마디에서는 새로운 파트구성이 나타난다. < 표 21 >에 음영의 정도[58]에 따라 구분한 것처럼 해금1-8파트, 해금9-12파트, 해금13-16파트, 해금17-24파트까지 총 4파트로 구분된다.

< 표 21 > Ⓓ단락의 50-53마디 연주자 구성 및 등장 순서

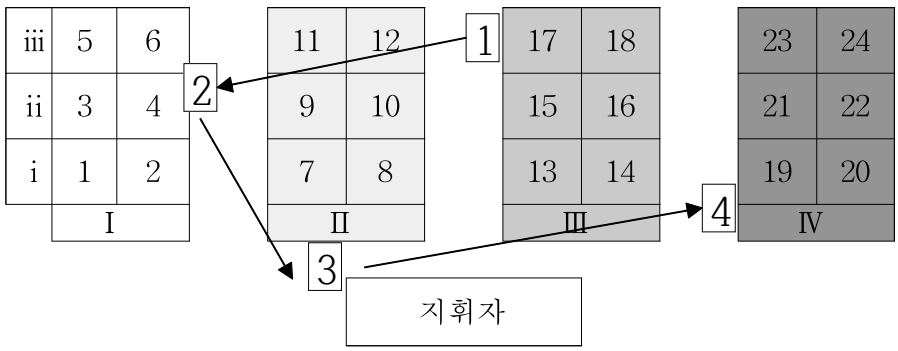


파트 구성의 인원을 달리하여 8명 다음으로 4명이 등장하면서 짧은 소리 안에서 에코효과를 나타내었다.

58)원래는 선율과 리듬의 요소를 구분하기 위해 사용하였으나 리듬의 요소만 등장하므로 파트 구성으로 사용하였다.

이후 54마디부터 다시 6명씩 4그룹인 Ⅰ, Ⅱ, Ⅲ, Ⅳ파트의 구성으로 돌아온다. 이는 < 표 22 >에 나타난 것과 같다.

< 표 22 > Ⓓ단락의 54-57마디 연주자 구성 및 등장 순서

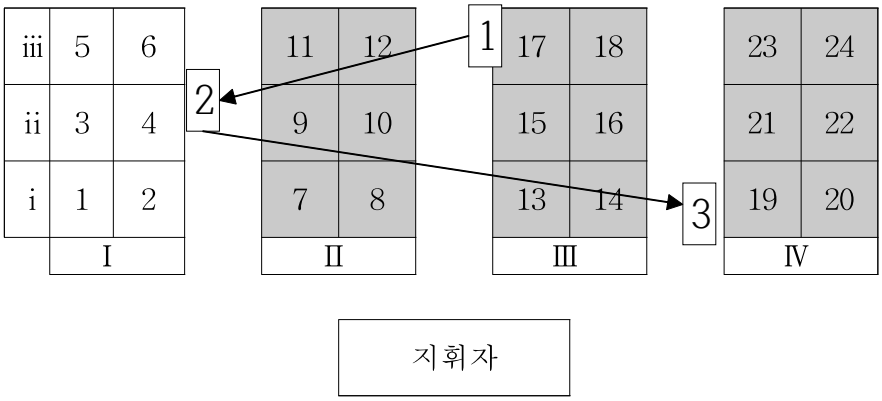


짧은 소리가 빠르게 움직이면서[59] 입체음향을 확실히 느낄 수 있다. 또한 다양한 파트의 구성을 통해 정확한 리듬의 전달이 가능해졌다.

< 표 23 >처럼 58마디부터 59마디까지 Ⅲ파트를 시작으로 Ⅲ, Ⅱ, Ⅳ파트 순서대로 지속음을 연주하며 선율의 요소[60]가 다시 등장한다. 지속음을 연주하는 파트가 증가할수록 소리의 음량이 더해져 앞에서 등장한 '리듬'의 요소와 대립되는 '선율'의 요소를 더욱 강화시킨다.

59)화살표 방향은 소리의 첫 등장 순서만을 나타내고 이후 불규칙적으로 등장하여 confusion을 표현한다.
60)다시 선율의 요소를 ▭ 로 나타내었다.

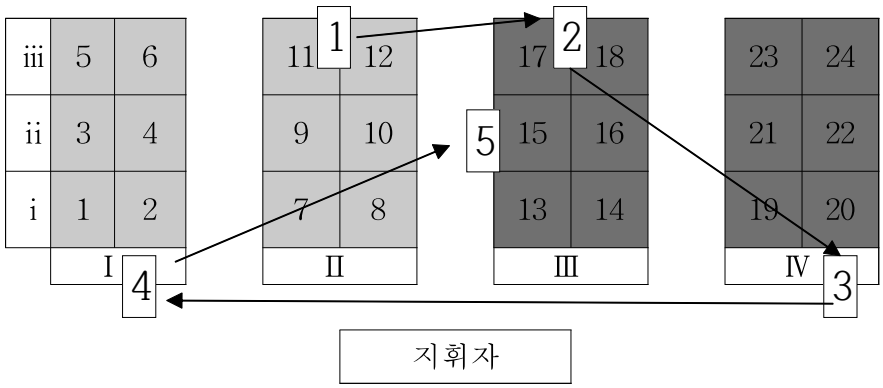
< 표 23 > Ⓓ단락의 58-59마디 연주자 구성 및 등장 순서



지속음은 입체적인 소리보다 활의 움직임을 통해 소리가 퍼지는 시각적인 효과가 더욱 크게 나타난다.

이후 60마디부터 Ⅰ,Ⅱ파트는 포르타멘토를 통해 선율을 담당한다. 또한 Ⅲ,Ⅳ파트는 손가락을 사용한 트릴주법, 악센트가 없는 8분음표 셋잇단음표 등을 이용해 이전보다 시가가 긴 리듬을 표현하며 서로 대립되는 요소를 연주한다. 이는 < 표 24 >에서 확인할 수 있다.

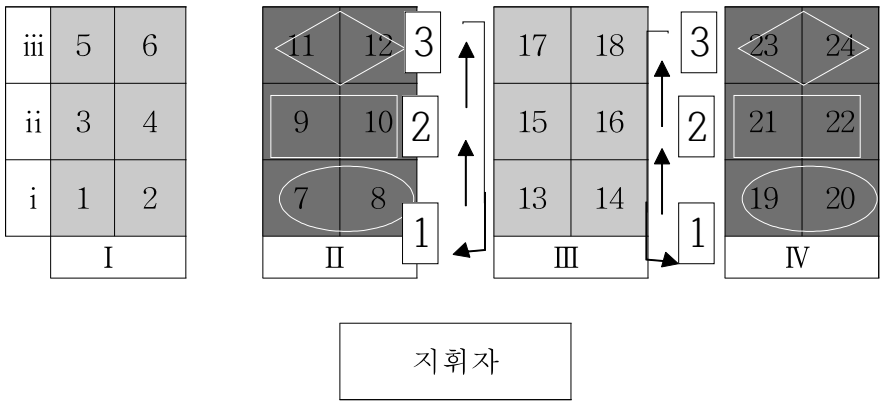
< 표 24 > Ⓓ단락의 60-63마디 연주자 구성 및 역할 대비



여기서 나타나는 리듬형태는 앞에서 나타난 리듬표현에 비해 시가가 길어져 활의 양이 많아졌다. 그 결과 양면성의 대비보다 지속음과 포르타멘토 중심의 선율적 요소를 강화시키는 역할을 담당하였다. 동시에 음량의 확대와 소리가 퍼지는 시각적인 효과를 얻을 수 있다.

< 표 25 >과 같이 Ⓓ의 64-71마디는 Ⅰ,Ⅲ파트와 Ⅱ,Ⅳ파트의 역할대비가 뚜렷하게 등장한다. 먼저 Ⅱ,Ⅳ파트가 ⅰ,ⅱ,ⅲ행끼리 같은 리듬형태를 가지고 ⅰ, ⅱ,ⅲ의 순서로 시간차를 두며 '짧은 소리'를 연주한다. 이에 Ⅰ,Ⅲ파트가 뒤이어 지속음을 끌며 '선율'의 요소를 등장시켜 다음 단락의 진행에 대한 암시를 한다.

< 표 25 > Ⓓ단락의 마디 64-71마디 연주자 구성 및 역할 대비



시가가 긴 리듬형태를 각 행별로 짧은 시차를 두고 등장하면서 입체적인 효과를 보여주지만 짧은 시가의 음을 시차를 두고 연주할 때보다 효과가 미미하다. 또한 지속음과 맞물려 등장하면서 리듬 형태를 지속음이 덮는 음향으로 인해 짧은 소리가 두드러지지 않는다.

< 표 26 >처럼 72마디에는 해금1,2파트와 15-18파트까지 총 6명

의 연주자만 남은채로 지속음과 포르타멘토를 통해 Ⓔ선율을 이끌어내는 역할을 한다.

< 표 26 > Ⓓ단락의 72-73마디 연주자 위치 및 역할

iii	5	6		11	12		17	18		23	24
ii	3	4		9	10		15	16		21	22
i	1	2		7	8		13	14		19	20
	Ⅰ			Ⅱ			Ⅲ			Ⅳ	

지휘자

Ⓓ단락은 리듬의 요소만 사용하여 다양한 파트 구성을 통해 음향의 입체감을 드러낸다. 여기서 파트의 구성인원을 달리하면서 음량의 차이를 통해 에코효과를 나타냈다.

또한 복잡한 리듬형태를 파트별로 나눠 연주하면서 리듬표현의 정확도를 높이며 시차를 달리하여 입체적인 음향 효과를 나타낸다.

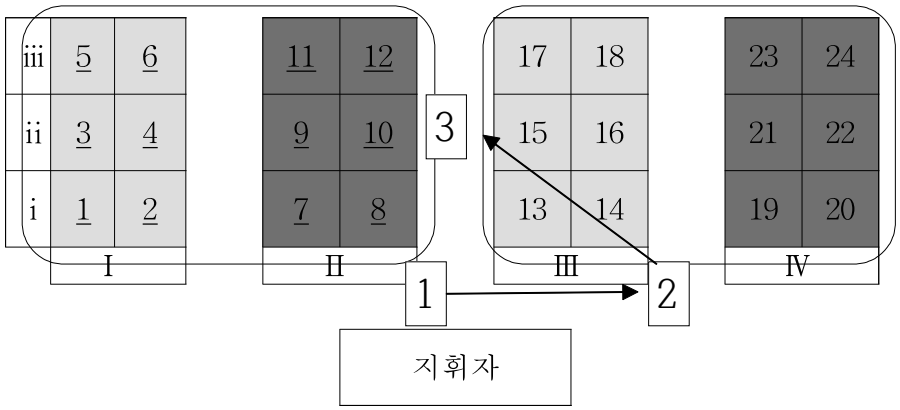
이후 선율의 비중이 증가하여 시가가 긴 리듬형태와 지속음이 등장한다. 이는 활의 길이가 점점 길어지는 것을 통해 시각적인 효과까지 얻을 수 있다.

마. Ⓔ단락 자리배치에 따른 입체 음향 분석

Ⓔ단락은 주인공을 대변하는 선율이 Ⅰ,Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ 구성에서 4가지 방법을 통해 등장하였다. 먼저 < 표 27 >처럼 74마디부터 91마디까지 Ⅱ,Ⅰ파트가 한 팀을 이루고, Ⅳ,Ⅲ파트가 한 팀을 이루어 '해미오[61]'와 '금이에'의 선율을 각 파트가 나눠서 연주하였다. 74마디에

서 Ⅱ가 먼저 ‘해미오’의 선율을 연주하고 ‘해미오’선율의 마지막 마디에 Ⅰ가 ‘금이에’선율을 이어 연주한다.

< 표 27 > Ⓔ단락의 74-91마디 소리 전달 방향

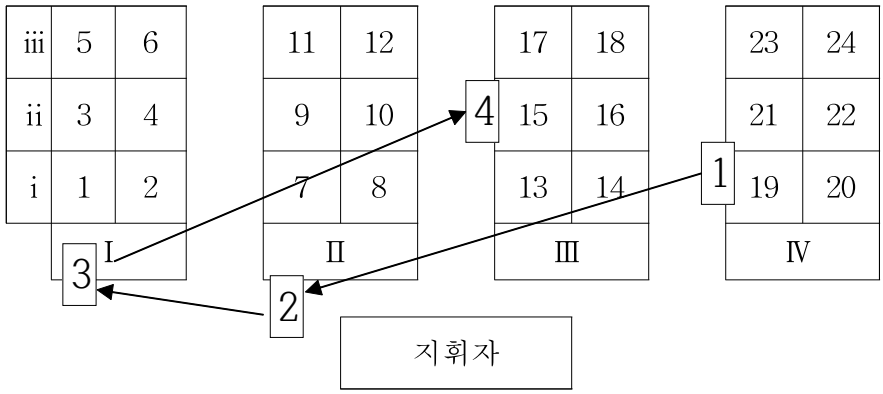


악절 ⓔ의 등장위치가 계속 교차하면서 관객은 선율을 입체적으로 들을 수 있다. 또한 세 번째 등장할 때는 두 번째 선율 시작 후 곧바로 등장하면서 메아리 효과와 동시에 음량도 확대시킨다.

91마디부터 악절 ⓔ가 연주되는 두 번째 방식이 등장한다. 이는 악절 ⓔ를 각 파트에서 모두 연주하는데 시차를 두고 등장하여 첫 번째 방법보다 훨씬 복잡하며 모두 연주하기 때문에 음량도 가장 큰 부분이다. < 표 28 >와 같이 등장 순서는 Ⅳ, Ⅱ, Ⅰ, Ⅲ파트 순서대로 악절 ⓔ를 연주한다.

61)‘해미오’의 가문이 ‘리듬’을 나타내므로 악절 ⓔ는 선율이지만 ‘해미오’의 선율은 ‘리듬’의 요소를 나타낸 색과 동일하게 나타내었다.

< 표 28 > Ⓔ단락의 91-103마디 소리 전달 방향



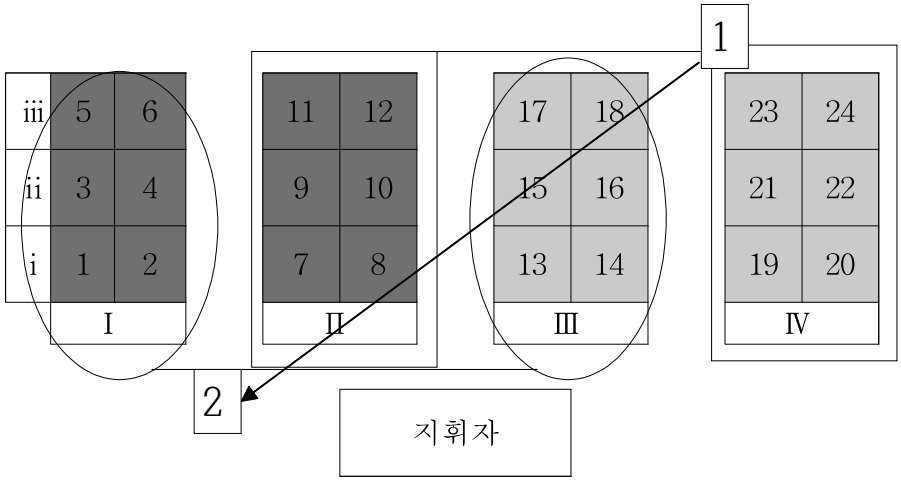
선율이 1마디 단위로 재등장 하면서 메아리 효과로 인해 입체감이 느껴진다.

104마디에서는 악절 ⓔ가 연주되는 세 번째 방식으로 나타난다. 이는 첫 번째 방식을 변형시킨 것으로 < 표 29 >처럼 2파트가 한 팀을 이뤄 각각의 주인공의 선율을 연주하는데 주인공 선율이 나오는 시점이 훨씬 좁아진 경우이다.

먼저 104마디에 Ⅱ파트가 '해미오'의 선율을 연주하고 같은 마디 안에서 Ⅳ파트가 '금이에'의 선율을 연주한다. 108마디에서 Ⅱ,Ⅳ파트의 선율이 마무리 될 때 동시에 Ⅰ,Ⅲ파트가 각각 '해미오'와 '금이에'의 선율을 연주한다.

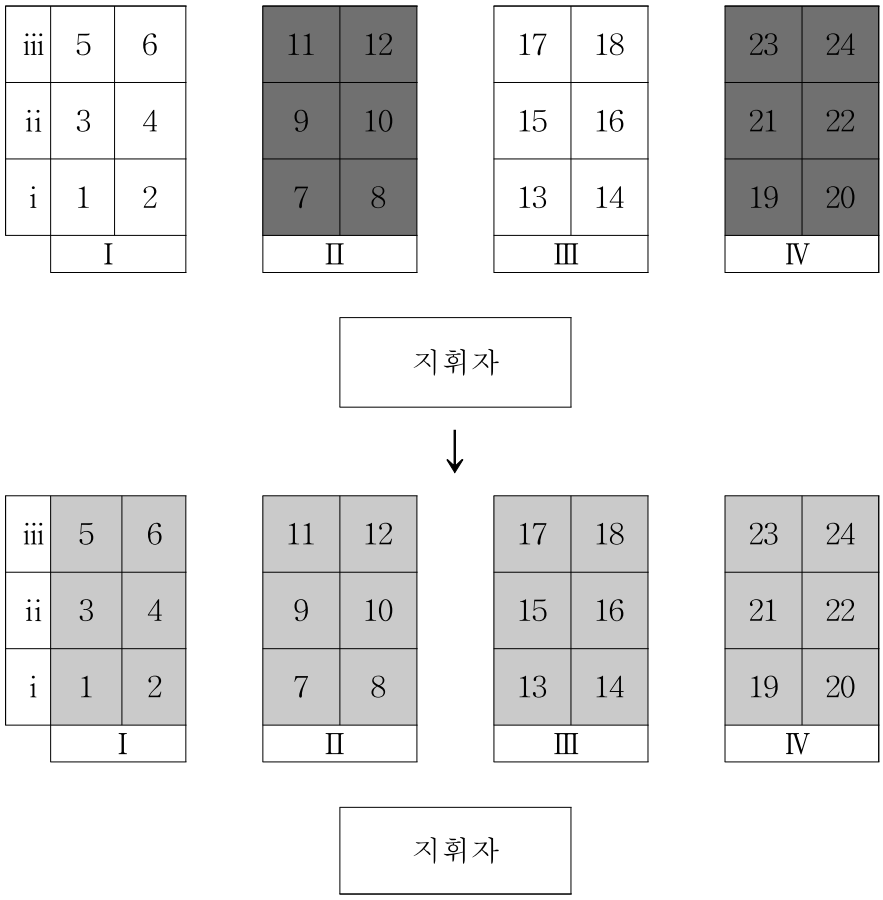
이를 통해 선율은 훨씬 복잡해지나 연주인원이 반으로 줄면서 곡의 마무리를 암시한다.

< 표 29 > Ⓔ단락의 104-112마디 소리 전달 방향



113마디부터 악절 ⓔ를 연주하는 마지막 방법이 등장하면서 이 곡은 마무리한다. 이는 모든 파트가 같은 선율을 연주하는 것으로 먼저 Ⅱ,Ⅳ파트가 '해미오'의 선율을 연주한 후 '금이에'의 선율을 Ⅰ, Ⅱ,Ⅲ,Ⅳ 전 파트가 함께 연주하며 마무리한다. 이는 앞서 등장한 선율의 복잡함과 대비되는 '통일성'을 주는 역할을 담당한다. < 표 30 >에서 확인할 수 있다.

< 표 30 > Ⓔ단락의 113-125마디 연주자 위치 및 역할



Ⓔ단락은 캐논형식으로 악절 ⓔ를 4가지 방법을 사용하여 연주하였다. 2파트에 걸쳐 악절 ⓔ를 연주하거나 한 파트가 악절 ⓔ를 모두 연주하는 방식으로 시차를 두어 등장하였다. 이를 통해 에코효과와 음량의 확대, 입체 음향까지 다양한 효과를 나타내었다.

마지막에는 24파트 전원이 같은 선율을 연주하면서 앞서 등장한 '복잡함'과 대비되는 '통일성'을 나타내었다.

바. 소결론

이와 같이 각 단락 별로 자리배치에 따른 입체음향을 분석한 결과 Ⓐ단락은 지속음이 연주자의 자리배치에 따라 순차적으로 등장하였다. 이를 통해 음량의 확대되는 효과가 나타났으나 연주자간의 거리가 가까워 입체효과는 두드러지지 않았다.

리듬과 선율의 대립이 시작된 Ⓑ단락은 연주자의 배치를 통해 선율과 리듬의 소리의 청각적인 대비와 활의 움직임을 통한 시각적인 대비가 나타났으며, 지속음이 자리배치에 따라 순차적으로 등장하지만 Ⓐ단락에 비해 연주자간의 거리가 멀어져 입체효과가 잘 드러났다.

Ⓒ단락에서는 지속음과 짧은 소리를 동시에 연주하여 에코효과를 만들어 냈다. 또한 짧은 소리를 파트에 따라 시차를 두고 등장하는데 소리의 전달 방향이 지속음보다 확실히 인식되어 입체음향효과가 두드러지게 나타났다.

Ⓓ단락은 짧은 시가의 음만 사용하는데 파트의 구성인원을 달리하여 음량차이를 통해 에코효과를 나타냈다. 이를 통해 복잡한 리듬을 파트별로 나눠 연주해 리듬표현의 정확도를 높였다.

Ⓔ단락은 같은 선율을 파트의 구성과 시차를 이용해 에코효과와 음량의 확대를 통한 입체음향의 효과를 얻었다.

이 악곡은 자리배치에 따라 리듬과 선율의 요소를 대비시킬 뿐만 아니라 다양한 파트 구성과 시차를 이용해 입체적인 음향을 나타내었다.

나아가 연주자의 움직임을 통하여 입체 음향 효과의 증가를 기대할 수 있는데, 이는 시가가 긴 음과 짧은 음의 속성을 대비시키기 위해 연주자가 사용하는 활의 길이를 조절하는 연주방법을 필요로 한다. 시가가 긴 음에서는 중간에 쉼표가 있더라도 최대한 활을 바꾸지 않는 등 활의 길이를 최대한 사용하며, 시가가 짧은 음은 1음 1활을 활용하는 등 활의 길이를 최소한 사용하는 것이 대비를 극대화 시킬 수 있는 합당한 연주 방법으로 보여 진다. 또한 파트의 등

장순서와 활의 방향이 일치할 때 시각적인 효과가 크므로 이에 맞춰 활의 방향을 정하는 것이 적합하다.

III. 결론

본 논문에서는 2016년 해금연구회에서 위촉한 서홍준 작곡의 <해금 24대를 위한 프렐류드 '다른 이름의 장미'>를 분석대상으로 삼은 후 다음과 같은 결론을 얻었다.

첫째, 악곡구조는 선율진행과 빠르기에 따라 Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ, Ⓓ, Ⓔ 5개의 단락으로 구분할 수 있다. 박자의 변화가 다양하게 나타나는 Ⓑ, Ⓒ, Ⓓ단락과 빠르기와 박자의 변화가 없는 Ⓐ, Ⓔ단락의 구조가 가변성과 불변성이라는 대비되는 요소의 순환을 나타낸다.

둘째, 선율을 분석한 결과 '선율'과 '리듬'이라는 대립되는 요소가 각 단락마다 비중을 달리하며 전개된다. Ⓐ단락은 지속음을 중심으로 하고, Ⓔ단락은 주인공을 나타내는 선율이 캐논형식으로 나타난다. Ⓑ, Ⓒ, Ⓓ단락은 리듬의 비중이 점차적으로 늘어난 후 감소한다.

셋째, 연주자의 파트구성은 자리배치에 따라 유동적으로 변화하고 각 파트가 시차를 두고 등장하면서 소리의 전달방향이 인식되어 입체적인 음향효과를 나타냈다. Ⓐ단락은 ⅰ행에 앉은 연주자가 지속음을 연주자의 자리배치에 따라 순차적으로 연주하였다. 리듬과 선율의 대비가 나타난 Ⓑ, Ⓒ, Ⓓ단락은 24명의 연주자가 4명,6명,8명 등 다양한 구성으로 시차를 두고 등장하며 입체적인 음향을 표현했다. Ⓔ단락은 6명, 12명, 24명이 한 파트를 구성하고 캐논형식을 사용하여 입체음향을 드러냈다.

넷째, 실제 연주에서 나타난 입체 음향의 효과는 선율의 요소마다 다르게 나타났다. 지속음은 소리가 중첩되어 음량이 확대되는 효과가 나타나지만 입체적인 음향효과는 두드러지지 않았다. 이와 달리 짧은 시가의 음은 소리의 전달방향이 인지되어 입체음향 효과가 드러났다. 또한 지속음과 시가가 짧은 소리를 동시에 연주함으로써 지속음이 메아리처럼 들리는 에코효과가 나타났다. 그리고 짧은 소리만 사용할 때에 연주자 수를 달리하여 음량의 차이를 드러냄으로써

에코효과를 표현했다.

다섯째, 입체 음향은 연주자의 움직임에 의한 시각적인 효과가 더해지면서 부각된다. 그러므로 해금주자는 선율과 리듬의 요소에 따라 활의 길이를 대비시킴으로써 시각적인 효과를 드러낼 수 있다. 시가가 짧은 리듬의 요소는 1음 1활을 통해 활의 길이를 최소화하고, 지속음 중심의 선율은 활을 바꾸지 않고 최대한 길게 사용하는 것이 적합하다.

또한 지속음을 연주할 때 파트의 등장순서와 활의 방향이 일치할 때 시각적인 효과가 나타난다. 일반적으로 해금을 연주할 때 연주자 기준에서 오른쪽으로 빼는 활을 먼저 사용하지만 파트의 진행순서가 왼쪽으로 이동한다면 활의 방향도 왼쪽으로 넣는 활을 먼저 사용하는 것이 합당하다.

이와 같이 이 악곡은 양면성의 대비와 이를 반복적으로 사용하면서 순환의 구조를 띄고 있다. 또한 유동적인 파트 구성, 파트의 등장순서를 달리하여 입체 음향이 나타나고, 이는 연주자의 움직임을 통해 시각적으로 표현할 수 있다.

본고의 내용을 통해 앞으로 이 곡을 연주할 연주자들이 악곡의 특징을 이해하고 자신의 역할을 분명히 인식함으로써 효과적으로 연주할 수 있길 기대한다.

참 고 문 헌

1. 논문

김보현, “음악작품에 담긴 작곡가의 이념에 대한 고찰 - 강준일 作曲 국악 관현악을 위한 협주곡 <하나되어>를 중심으로”, (서울: 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2010.)

김은지, “김기수와 이강덕의 초기 한국창작음악 비교연구 : 관현악곡 '새나라'와 '새하늘'을 중심으로”, (서울 : 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2016.)

김주남, “이상규 작곡 해금 독주곡 <수나뷔> 운궁법 연구”, (서울 : 한양대학교 대학원, 1999.)

박재성, “무조음악의 의미와 무조음악의 선율선 분석을 위한 서열음정패턴(OIP)의 개념”, 『음악논단』 제 9집 (서울 : 한양대학교 음악연구소, 1995.)

정연주, “이건용 해금 협주곡 ‘가을을 위한 도드리’분석 연구”, (서울: 서울대학교, 2012.)

정완규, “피아노 교수법을 위한 학습문헌응로서의 프렐류드”, 『한국피아노 교수법 학회 논문집』 제 6집, 2010,

노은아, “해금 창작곡을 위한 연주법 연구” (서울 : 서울대학교 대학원. 2013)

2. 단행본

한명희 外 『“우리 국악 100년” 한국문화예술총서 제4권』, 서울현암사, 2001.

송방송, 『한겨레음악대사전』, 도서출판 보고사, 2012.

한국예술종합학교 한국예술사 연구소, 『한국작곡가사전』, 시공사, 1999.

삼호뮤직 편집부, 『파퓰러 음악용어사전 & 클래식 음악용어 사전』, 삼호뮤직, 2002.

3. 기타 자료

2016년 해금연구회 정기연주회 ‘해미오와 금이에’ 공연영상자료

Abstract

An Analysis On <Prelude for 24 Haegeum 'Another Name for a Rose'>, composed by Hongjun Seo

Kim Eunyeong
Department of Music
The Graduate School
Seoul National University

Focusing on <Prelude for 24 Haegeum "Dareun ireumui jangmi"> (Another Name for a Rose), composed by Hongjun Seo, this thesis investigates various sound effects and expressions created by the timbre of haegeum and positions of performers, and examines its consequent musical effects.

First, the musical structure can be divided into five sections－Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ, Ⓓ and Ⓔ－according to a melodic progression and tempo. Through the juxtaposition of sections Ⓑ, Ⓒ and Ⓓ featuring tempo variations and sections Ⓐ and Ⓔ without tempo variations, the structure of music represents a cycle of two contrasting elements－variability and invariability.

Second, through melodic analysis, I have found that two contrasting elements－"melody" and "rhythm"－are developed

while alternating their emphasis in each section. Section Ⓐ is based on an ostinato, and section Ⓔ features a melody signifying a main character in a canon form. In sections Ⓑ, Ⓒ, and Ⓓ, the emphasis on rhythm gradually increases and decreases.

Third, changes in parts create stereo effects of performance. This piece creates various multidimensional sound effects by showing the direction of sounds to audience members, which is done by flexible changes in performers' part and the delayed entrance of musicians within each part.

Fourth, different elements of melody produce different stereo effects in actual performance of the piece. A combination of ostinatos increases its volume as sounds are overlapped, and a combination of a short note and ostinato creates an echo effect, one of the stereo effects, by highlighting the direction of sounds.

Fifth, the stereo effects stand out as performers' movements add visual effects to the performance. Haegeum players create visual effects by 1) contrasting the length of bows based on the elements of melody and rhythm; and 2) corresponding the entering sequence of each part and the direction of bows while playing ostinatos.

As discussed above, <Prelude for 24 Haegeum "Dareun ireumui jangmi"> (Another Name for a Rose) establishes a circular structure based on the contrasting ambivalence and its repetitive use. Moreover, stereo effects are created through flexible changes in parts and differing entrance points of each part, which stand out even more as performers' movements add visual effects to the performance.

Keywords: 24 haegeum, stereo sound, ambivalence, circular structure, Hamio and Geumie

ID number: 2016-21886

< 부록 작곡가와의 인터뷰 - 녹취록 >

Q. 작곡은 어떠한 방식으로 하시나요? 선생님의 음악세계관이 궁금합니다.

A: 항상 곡을 쓸 때 제가 가장 먼저 하는 것은 '상상을 하는 것'입니다. 그리고 상상 속에서 내가 어떠한 방식으로 그림을 그려갈지 큰 그림(밑그림)을 먼저 그린 후 세부화 시켜나갑니다. 예를 들어, 기승전결을 표현하더라도 '틀'을 먼저 잡고, 각 부분의 핵심을 파악하고, 파악한 것들을 더욱 더 세분화 시켜 나가는 방식을 말합니다. 가지치기를 하면서 처음부터 끝까지 하나의 통일성을 두는 방식으로 작곡을 합니다.

이 방식을 통해 탄생 된 작품이 올해 초에 발표한 "Mandalas for symphony"라는 곡입니다. 이 곡을 만들기 전에 저는 우연히 '만다라'를 만드는 다큐멘터리를 보게 되었습니다. 이것은 큰 원형 테두리를 놓고 점점 세부적인 선을 그려 넣다 보면 결과적으로는 모든 부분이 대칭을 이루게 되고, 마치 원래 하나로 있었던 것처럼 순환됩니다. 완벽한 대칭을 이루는 '만다라'가 완성되자 사람들은 그것을 바로 지워버립니다. 이것을 보고 결국 무에서 유를 창조하지만 결국엔 창조된 물건은 다시 무로 돌아가는 관점을 갖게 되었고, 이를 음악으로 나타냈습니다.

"Mandalas for symphony"의 처음에 국악기 '박'이 등장합니다. 많은 사람들은 이 곡을 들은 후 "왜 범패같은 곡에 음색이 어울리지 않는 '박'을 썼는가?"라는 질문을 했습니다. 서양의 타악기에는 박과 비슷한 '파이체'라는 악기가 있는데 여기서 채찍같은 소리가 납니다. 이 악기는 박보다 긴 2개의 나무판을 부딪혀서 채찍소리를 냅니다. 처음엔 '파이체'를 쓰려고 했다가 소리가 난 이후에 울림이 전혀 없어 원하는 소리를 찾다 보니 '박'으로 연주하게 되었습니다. 그리고

“Mandalas for symphony”는 시작·끝이 똑같고 “초심으로 돌아간다.”개념이 들어가서 박을 곡의 시작과 끝에 넣었고, ‘공’도 함께 연주하였습니다. 그 이유는 ‘공’을 소리가 퍼져나가는 소리가 ‘박’의 날카로운 소리에 대비되기 때문에 항상 함께 연주하도록 하였습니다. 동양적인 관점보다도 저의 작곡습성이 ‘양면성’을 염두하고 항상 작곡을 하는 편입니다.

‘미분음적인 효과’를 사용하는데 있어서 해금처럼 다른 악기에 비해 쉽게 연주를 할 수도 있지만 서양악기의 경우는 아주 정형화된 음정 안에서 ‘미분음’을 사용합니다. 예를 들어, ‘도’와 ‘레’사이에 ‘도#’이 있는데 이 반음 사이에도 또 음정을 분할해서 나누기도 하는데 저는 사실 그렇게까지 귀가 좋지 않다고 생각합니다. 관객들 중에서도 차이가 인식될 수도 있지만 안될 경우, ‘그 음정이 그룹처럼 들리진 않나?’라는 생각을 하게 됐습니다. 그렇다면 작곡가는 많은 생각을 하고 곡을 쓰지만 그게 관객에게 인식되는지에 대한 여부는 사람마다 다 차이가 있기에 미분음을 좀 더 효과적으로 전달하기 위해 글리산도 주법을 통해서 제가 들려주고 싶은 미분음을 다 포함시켜 연주하였고, 그 표현의 마지막 음은 항상 시작음과 동일하게 하고, 동시다발적으로 연주하도록 했습니다.

‘Mandalas for symphony’뿐만 아니라 모든 작품들 속에서 나타나는 것인데, 저는 연주를 시작한 순간부터 음악이 시작됐다고 생각하지 않습니다. 연주를 시작하지 않은 것부터 음악이라고 생각하기에 저에게 ‘음정’이라는 것은 단순한 음의 관계가 아닌, 소리가 나기전의 흐름과 소리에 의한 울림이 생긴 이후의 완전히 달라진 흐름까지라고 봅니다. 이러한 흐름이 연결되도록 작곡을 많이 하는데, 24대 해금을 위한 프렐류드를 작곡할 때도 시작은 E♭음정자체의 미세한 소리를 각각의 연주자들이 시간차를 두고 연주하면서 점점 소리가 퍼지는 효과를 생각해서 작업을 했던 것입니다. 동양음악에만 이러한 현상이 나타나는 것이 아니라 서양음악의 민속악에도 비슷하게 존재합니다.

서양음악은 느리면 느리게 가고, 빠르면 빠르게 가는데 저는 리듬형태를 가져가는 방식이 다릅니다. 빠른 경우에는 리듬을 다 줄여버리

고, 느릴 땐 리듬을 더욱 많이 넣어서 두 개의 차이가 거의 없어 보이도록 합니다. 하지만 두 개의 차이는 필요하기에 달라지는 악센트 위치를 통해 흐름의 차이를 줍니다. 또한 전통적인 색깔의 사물리듬을 나만의 색깔로 다시 풀어내기도 합니다. 전통악기를 쓸 때는 차이가 확연히 드러나기도 하지만 양악기로 연주하면 티가 안날 수도 있습니다. 어떤 악기가 장단의 느낌을 알고 치는 것과 악보를 보고 치는 것은 완전히 차이가 존재하는데, 하나의 패턴을 여러 악기로 퍼트려 놓아서 소리가 주고받도록 하면 정확하게 연주되지 않는 이상 정확한 느낌을 받기가 어려울 수도 있습니다. 즉 생각을 많이 하고 쓰지만 전달력이 부족할 때도 있는 것 같습니다. 어쨌든 동양적인 색깔이라기보다 '한국사람'에 관련된 색을 제 곡에 담아내려고 노력을 많이 합니다. 서양음악이지만 서양음악 같진 않은, 그렇다고 너무 동양음악 같지 않은 '중용'을 지켜보려고 노력하고 있습니다.

해금 24대에 대한 곡을 쓸 때 '해금연구회'에서 위촉한 것이기 때문에 '해금'으로만 곡을 써야겠다고 생각했습니다. 그리고 24대로 편성을 정한 후 어떻게 할까라는 고민을 했습니다. 생각해보면 해금 24대를 쓴다는 것이 서양음악 측면에서 보면 바이올린 24대로 쓴다는 것과 마찬가지라고 볼 수 있습니다. 그렇기에 다양성이 떨어질 수 있죠. 이를 보완하기 위해 첫 번째로 24대를 6명씩 4그룹으로 나눴고 이 4개의 그룹이 각자만의 것들을 표현하도록 했습니다. 두 번째는, '스피커 효과'라고 하는데, 음악을 좋은 이어폰이나 엠프를 사용해서 들을 때 요즘 5.1채널 7.1채널 등 좋은 성능을 가진 것들이 많습니다. 한쪽에서는 특정한 소리만 담당하고 반대편에선 다른 소리만 내는데, 다 같이 들으면 하나의 소리로 합쳐지는 것입니다. 이러한 방식으로 듣다보면 소리가 움직이는 느낌이 드는데, 이러한 느낌을 해금곡에 담아내고 싶었습니다.

이전에는 음향, 분위기에 초점이 맞춰져 있었다면, 이때부터는 처음으로 '움직이는 음악을 써보자,'라고 생각했고, 각자의 그룹 안에서 다른 모습을 표현하다가도 합쳐지면서 음악의 역동성을 표현하고자 했습니다.

이 음악의 기본적 그룹은 6,6,6,6의 4그룹으로 가다가 8,8,8 세 개의

그룹으로 나뉘고 다시 8,4,4,8로 나뉘기도 하고, 처음에 등장했던 6,6,6,6의 4그룹으로 돌아오고 마지막에 이르러는 24대가 하나로 합쳐져서 마무리 됩니다. 24대가 하나로 합쳐져서 '1개의 음정'으로 마무리 짓는 것은 이 곡의 시작 음이 '미♭'이라는 '1개의 음정'으로 연주한다는 사실과도 연결됩니다. 결국 시작과 끝이 연결된다는 것을 말합니다. 그래서 해금 24대를 쓰면서 나름 재미있고 의미있게 쓰려고 이런 구성을 가지고 썼습니다. 또, 이 때 당시에 프렐류드라고도 했지만 공연의 주제가 '해미오와 금이에'였죠? 그렇다면 그 당시에 약간의 텍스트를 받았을 때 리듬과 음정이라는 관점으로 시작을 했습니다. 1~2그룹 안에서의 리듬, 1~2그룹 안에서의 선율로 구별을 짓는 것이 스피커 효과를 사용하기에 수월했던 것 같습니다.

Q. 서양 작곡전공이신데, 국악기로 된 곡을 쓰실 때 국악의 어떤 점을 염두하고 작곡하셨나요?

A: 저에게 있어 우선은 국악기와 양악기에는 큰 차이가 없다고 생각합니다. 어떠한 방식으로 표현하느냐에 따라 국악기가 양악기처럼 될 수도 있고, 양악기가 국악기처럼 될 수도 있는 것이죠. 다만 이제 여기서 나타나는 것이 국악에서 쓰는 전통적인 방식에는 약간의 차이가 있겠지만, 새롭게 도전하는 것에 있어서 수정, 보완, 발전시키는 것이라고 생각합니다. 개량을 굳이 하지 않고 발전할 수 있는 방향성을 찾아가고자 하는 것이 있습니다. 25현 가야금은 약간 '하프'같다고 할 수 있습니다. 하지만 12현 가야금은 전혀 다른 느낌을 가지죠. 기존의 악기로는 표현방법에 한계가 있기에 악기 자체의 개량이 우선시 될 수도 있지만, 저는 그것을 통하지 않고 극대화 시킬 수 있는 방법까진 극대화를 시켜보자고 생각하는 작곡가라고 보시면 좋을 것 같습니다.

Q. 구체적이지 않은 악상지시는 의도된 부분인가요?

A: 네, 의도된 부분입니다. 바흐의 음악에는 실질적으로 악상이 없습

니다. 이것은 바흐도 직접 연주를 한 사람이기도 하지만 '음악'이라는 것에서 작곡가는 자신의 생각을 악보에 펼쳐 놓는 사람입니다. 연주자는 작곡가가 악보에 펼쳐놓은 것을 연주로 표현해 주는 사람인 것입니다. 악보에 작곡가의 생각을 처음부터 끝까지 모두 언급해버리면 때에 따라서 아주 정확한 음악이 될 수도 있지만, 그렇게 되지 않았을 경우에는 상당히 어설픈 음악이 될 수도 있고, 연주자가 그 음악을 끝까지 못 느끼고 지나갈 수도 있다는 것입니다. 하나부터 열까지 다 컨트롤 하는 것이니까요. 작곡가가 연주자에게 이런 의도를 정확히 언급하고, 연주자는 그것을 받아들여야지만 악보를 보고 연주할 때도 그 느낌을 가져갈 수 있고, 또 작곡가가 언급한 대로 연주자가 충실히 연주했다 해도 객석에서 있는 사람은 악보에 있는 작곡가의 생각을 느끼지 못할 수도 있다는 것입니다. 또한 객석에서 '이 음악이 참 좋다.'라는 의견이 작곡가가 곡을 잘 썼기 때문일 수도 있지만, 연주자가 그 곡을 새롭게 잘 표현했을 수도 있습니다. 그러므로 음악은 '작곡가→연주자→관객'이라는 3단계를 거쳐 완성되는 것이라고 봅니다. 관객들은 완성된 하나의 음악을 듣지만 이전에는 작곡가와 연주자가 소통하며 각자의 의견이 드러나야 한다고 생각합니다. 그랬을 때 내가 정확하게 표현하고 싶은 것은 적지만 그 속에서 연주자는 해석해 낼 수 있다는 것입니다. 예전에는 저도 악상기호를 자세히 썼는데, 연주자가 제가 지시한 사항을 끝까지 표현하는 것에 있어서는 어려운 부분들이 나타날 수 있습니다. 그렇기 때문에 음악은 듣고, 위로받고, 즐기는 부분이 있는 것이고, 내 곡을 듣고 무엇인가가 느껴져야 한다는 것입니다. 그런데 그 과정에서 자세한 악상지시 사항이 자세한 것보다는 열어두는 것이 훨씬 효과적이라고 생각합니다.

Q. 악보에 이명동음이 많이 등장하는데 의도된 부분인가요?

A: 이명동음이 양악에서는 같은 음이라고 보지만 저는 국악에서는 다른 음이라고 생각합니다.

양악에서 '파-시'는 불완전한 음정. 화성학시대에서 '도-파'는 완전 4도라고 하지만 대위법시대에서는 4도는 불완전한 음정이었습니다. '미-파', '시-도'라는 반음관계가 순정율시대와 평균율시대에서 다를

수 밖에 없다는 것을 말합니다. 그러면 내가 원하는 것은 적혀져 있는 것은 차이가 있지만, 실제로 나오는 것은 다르지 않다는 것을 알고 있다는 것입니다. 정확한 귀를 가지고 정확하게 기계적으로 표현한다면 이명동음을 쓸 이유가 전혀 없을 것입니다. 하지만 이명동음이란 것도 악보를 보시면 나오는 것이, 상,하행선 안에서의 이명동음이 차이가 있는 것입니다. 이것은 지시된 음정보다 높을 수도 있고 낮을 수도 있다는 것입니다. 이 모든 관점에서 이명동음을 차용한 것도 있습니다. 즉 '미분음 효과'가 나타날 수 있는 것입니다.

Q. 선율선 안에서의 이명동음은 미분음의 효과라고 하셨는데, 그럼 선율의 시작점에서 나타나는 이명동음은 어떤 차이점을 두신 건가요?
A: 비슷한 관점이긴 합니다. '레#'과 '미♭'은 같은 음정이긴 합니다. 실질적으로 제가 느꼈을 때는 완전히 정형화된 틀 안에서 같은 음정일뿐, 순정율로 보면 다른 음이라고 생각합니다.

Q. 그러면 '레#'보다 '미♭'이 약간 낮은 음이 되는 것인가요?
A: 그렇죠. 서양음악에서 14세기에 두 분류의 음악이 나타납니다. 14세기 이전에는 '아르스 안티콰'라고 하고 14세기 이후에는 '아르스 노바'라고 하는데 여기서 '아르스 노바'라고 함은 '신예술'을 말합니다. 신예술이라고 하면서 나타나는 것이 엄밀히 말하면 그래도 교회음악이었습니다. 하지만 거기서 나타나는 형태가 리듬형태도 있지만 음정자체에서의 움직임을 살펴보면, 아직 바하 시대가 아니기에 '순정율'을 사용하고 있고, 기악이 발전하지 않았기에 '성악'이 주류를 이루고 있었습니다. '성악'의 가장 큰 장점은 어떤 음
정이든지 맞출 수 있다는 것이죠. 여기서 '무지카 픽타'라는 말이 등장합니다. 그런데 여기서 악보표기를 어떻게 하냐면 음정을 적고, 그 음정보다 조금 더 높아야 하면 위에 '#'을 따로 붙여놨다고 합니다.
제가 지시한 이명동음을 100명에게 부탁하면 연주하는 사람마다 다 다른 음을 낼 것이고, 이를 어떻게 듣느냐는 사람마다 또 다를 것입니다. 이것이 제가 이명동음을 풀어가는 방식입니다.

참 고 악 보

서홍준 작곡
<해금 24대를 위한 프렐류드
‘다른 이름의 장미’>

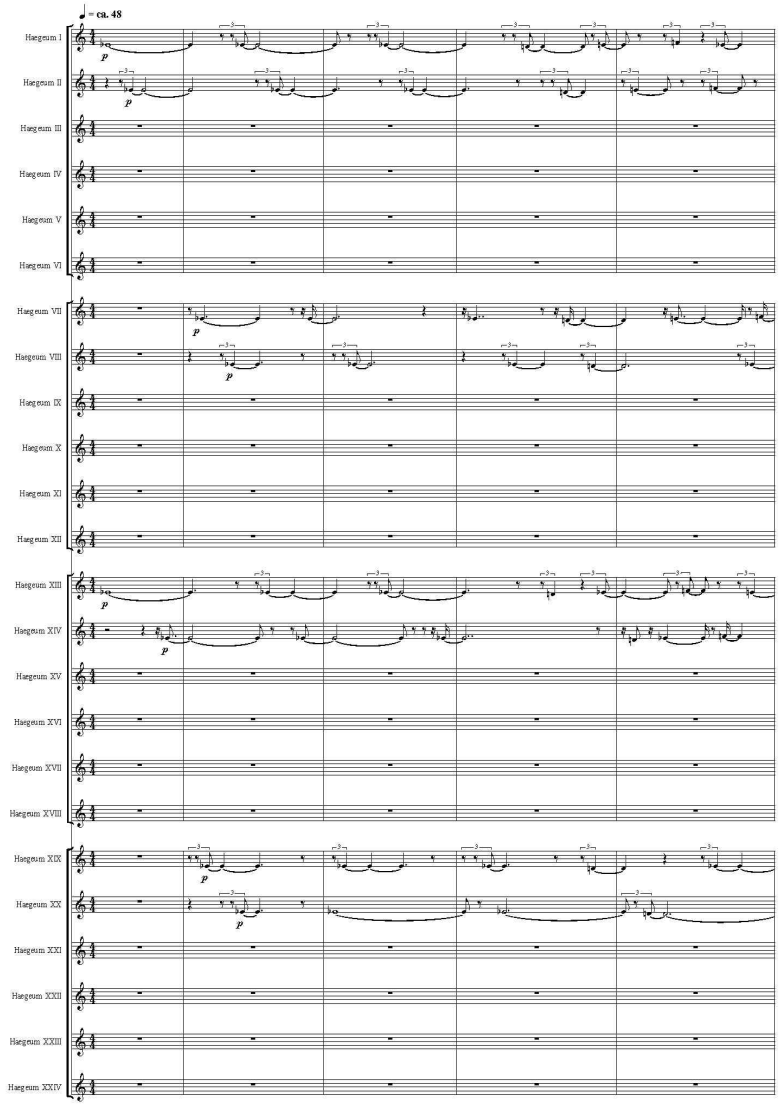
Score

24 Haeguem ensemble (2016)

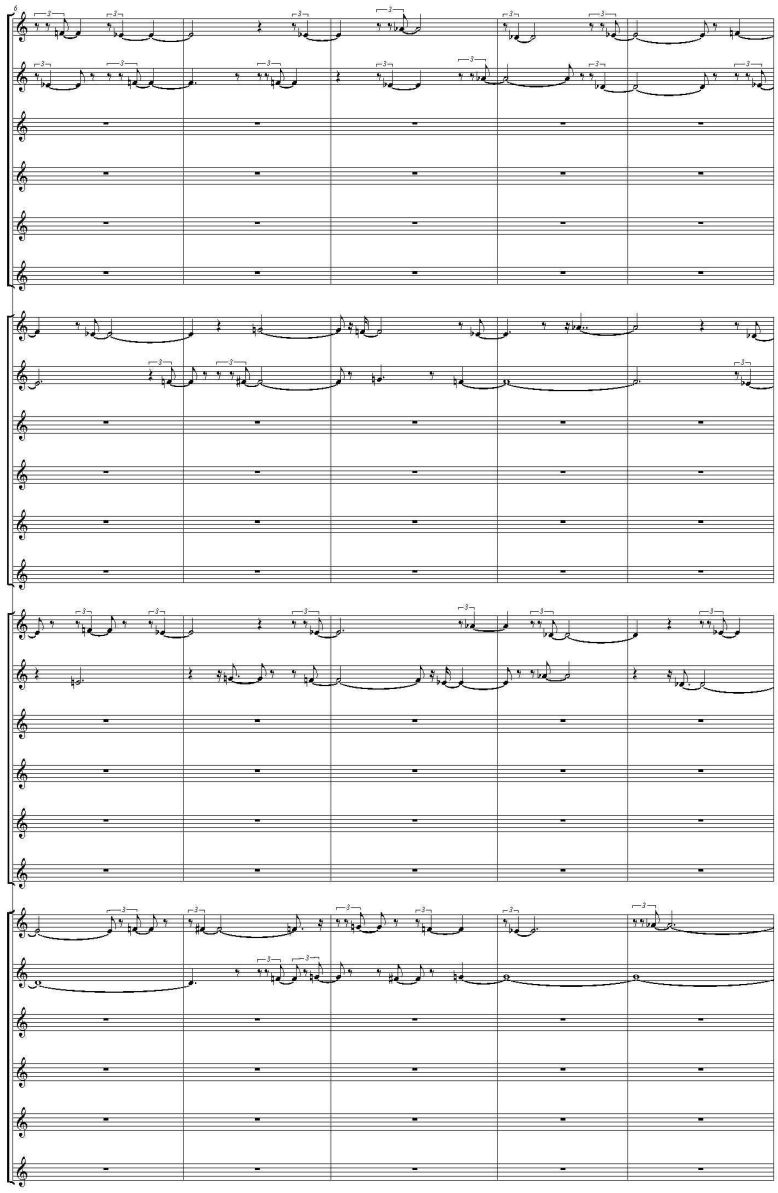
Prelude

Hong Jun Seo

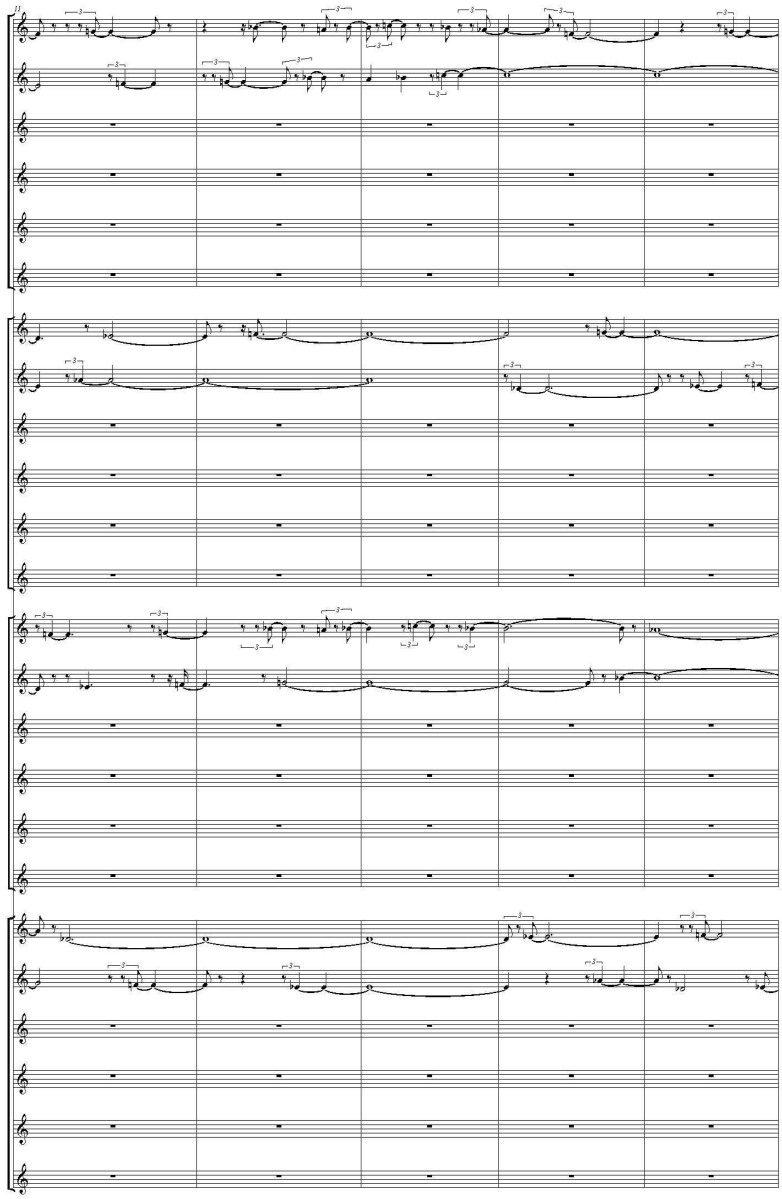
Intro.



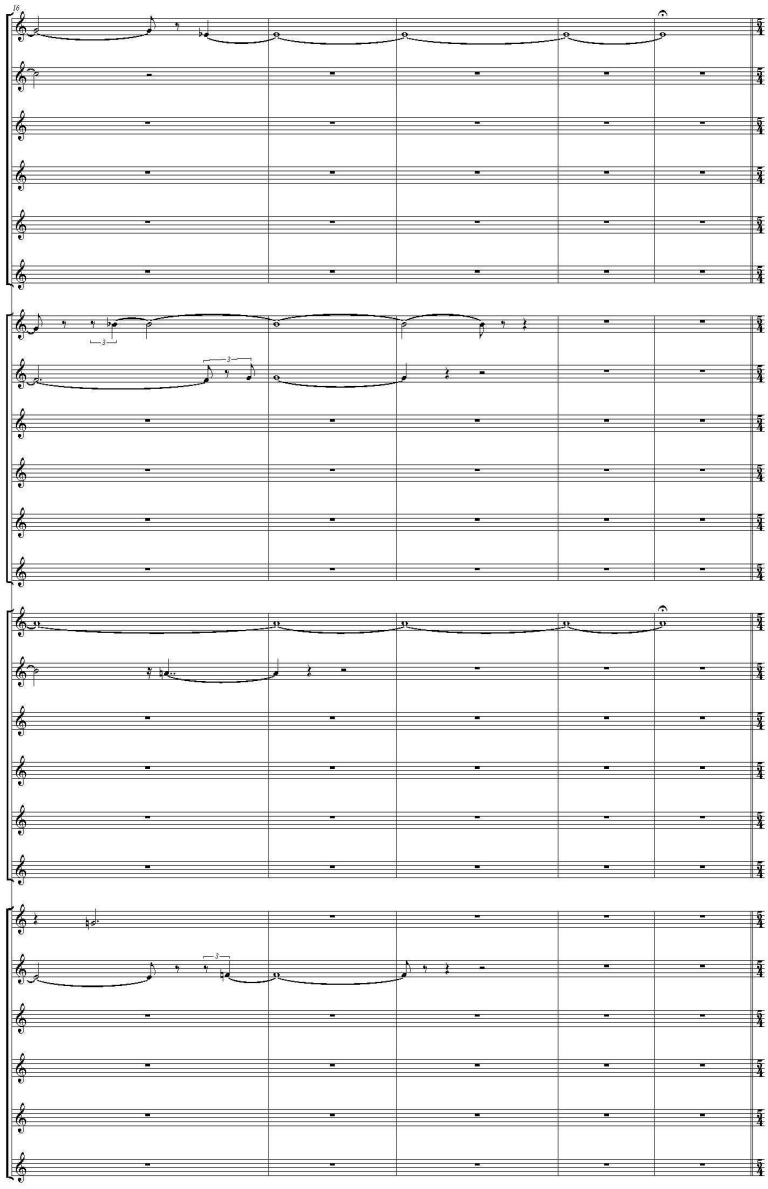
2



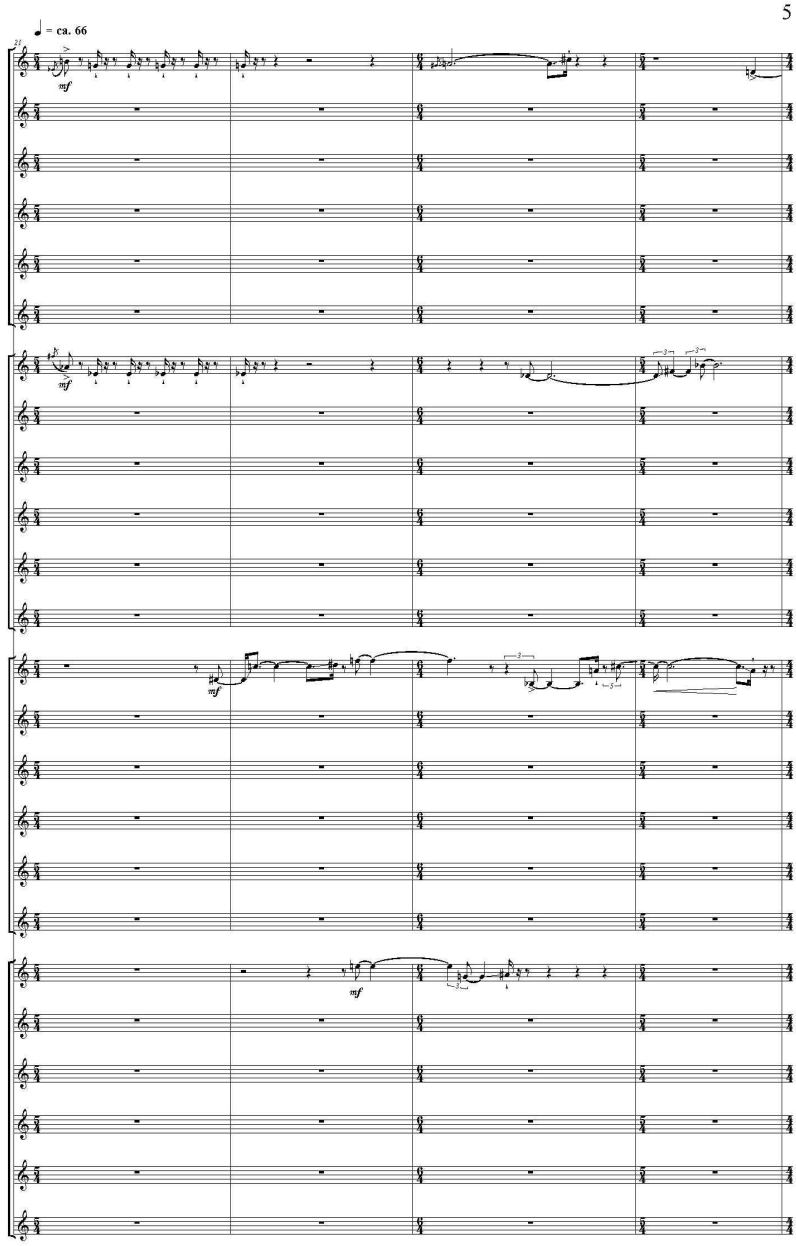
24 Haeguem ensemble (2016)



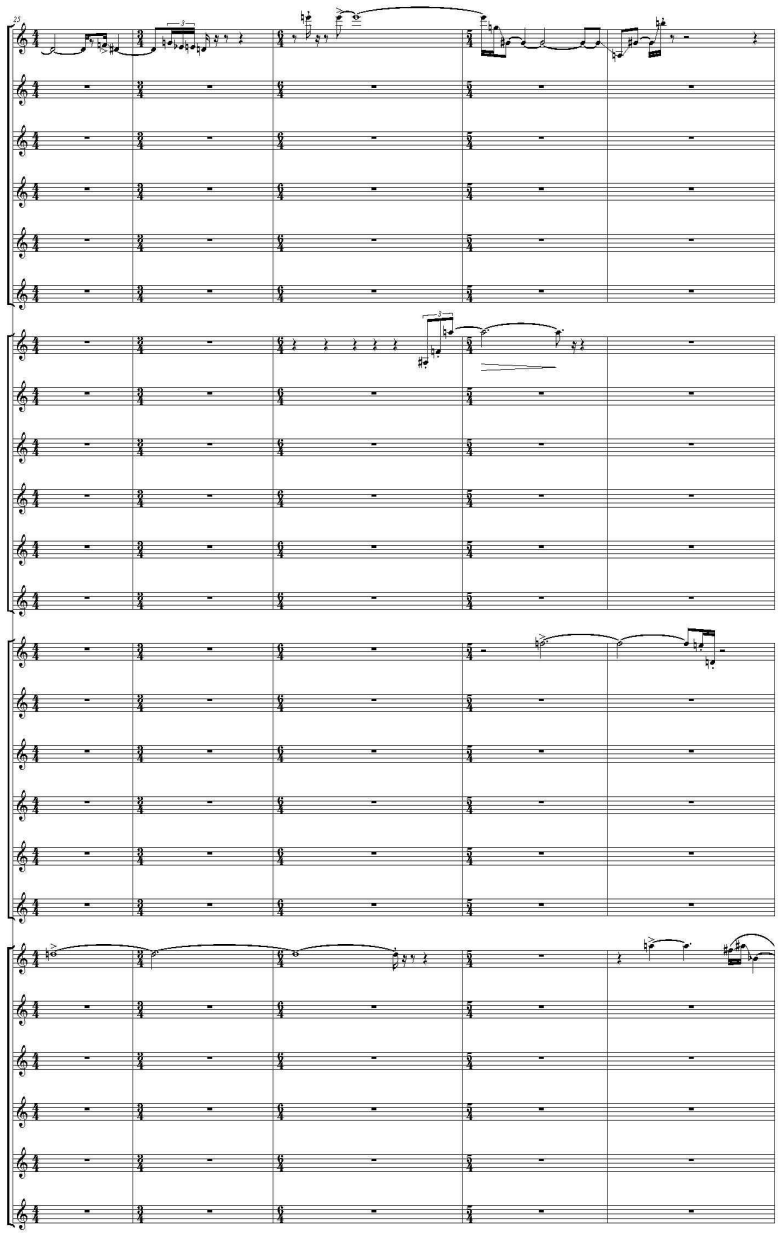
24 Haeguem ensemble (2016)



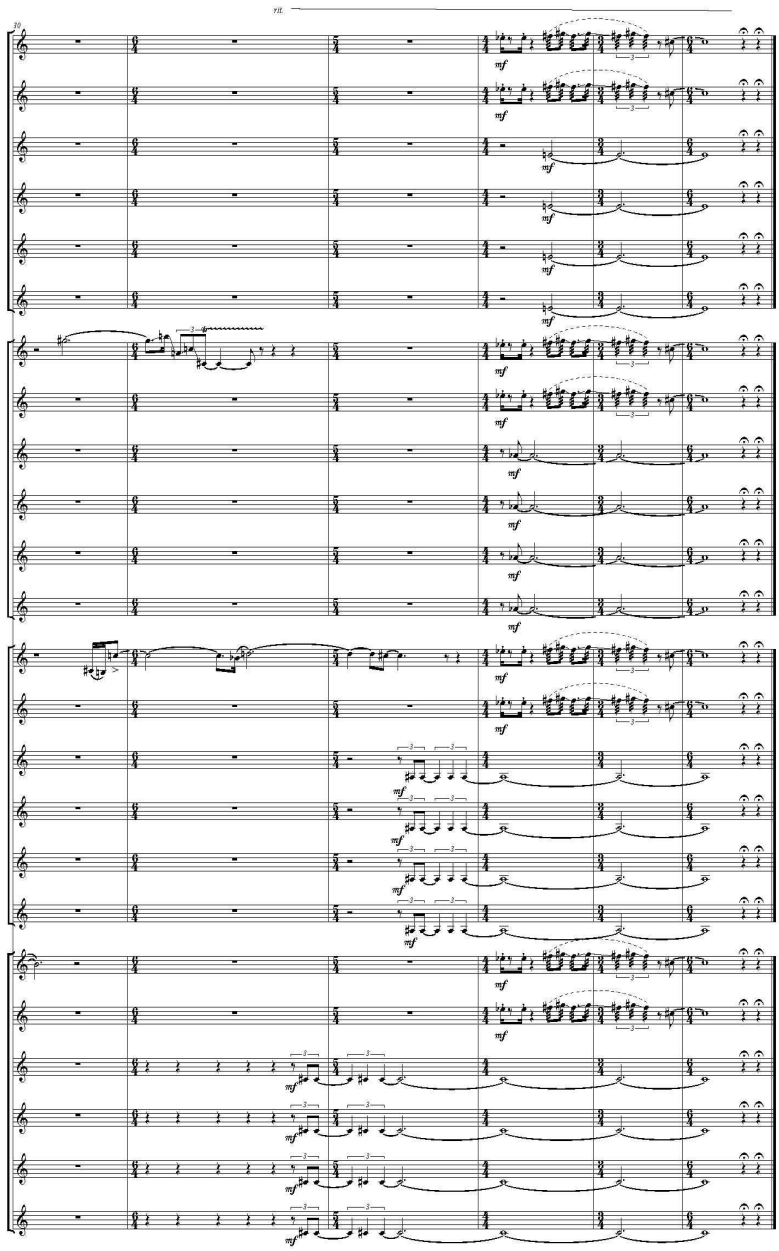
24 Haeguem ensemble (2016)



24 Haeguem ensemble (2016)

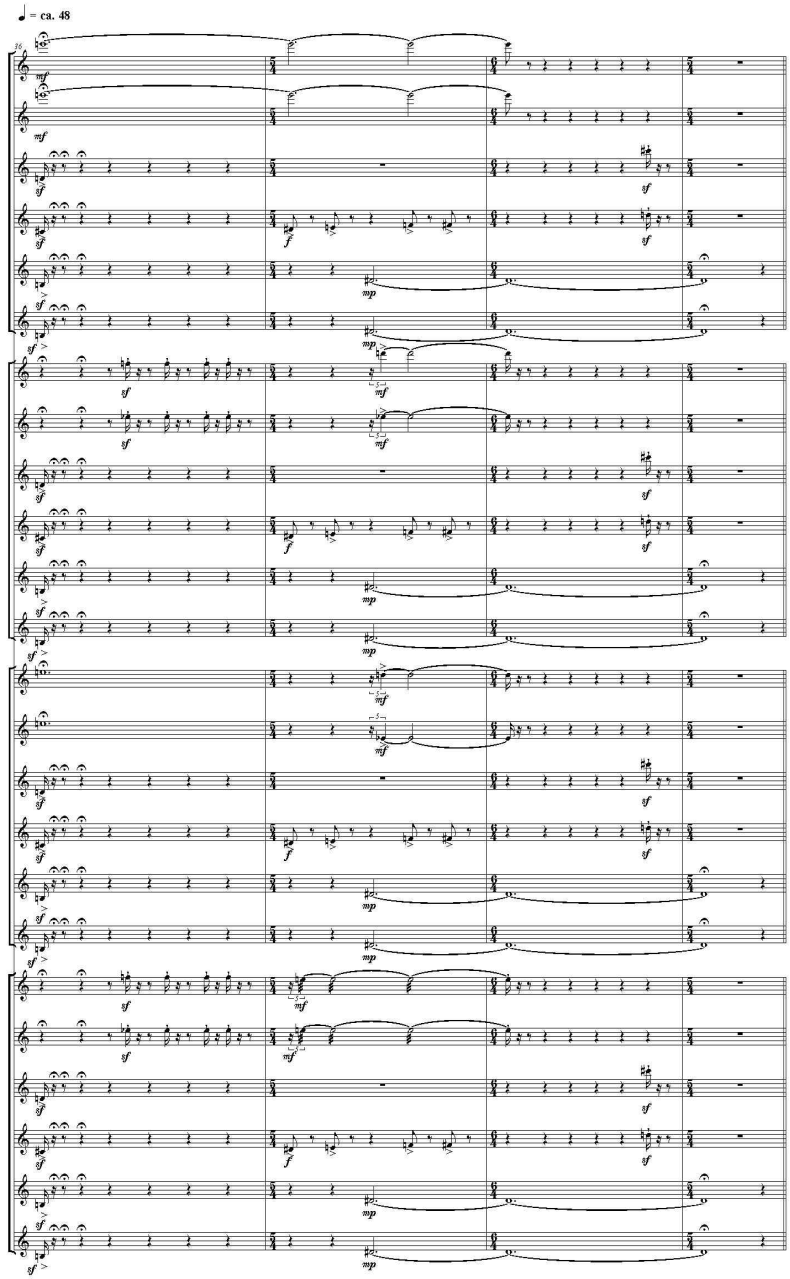


24 Haeguem ensemble (2016)

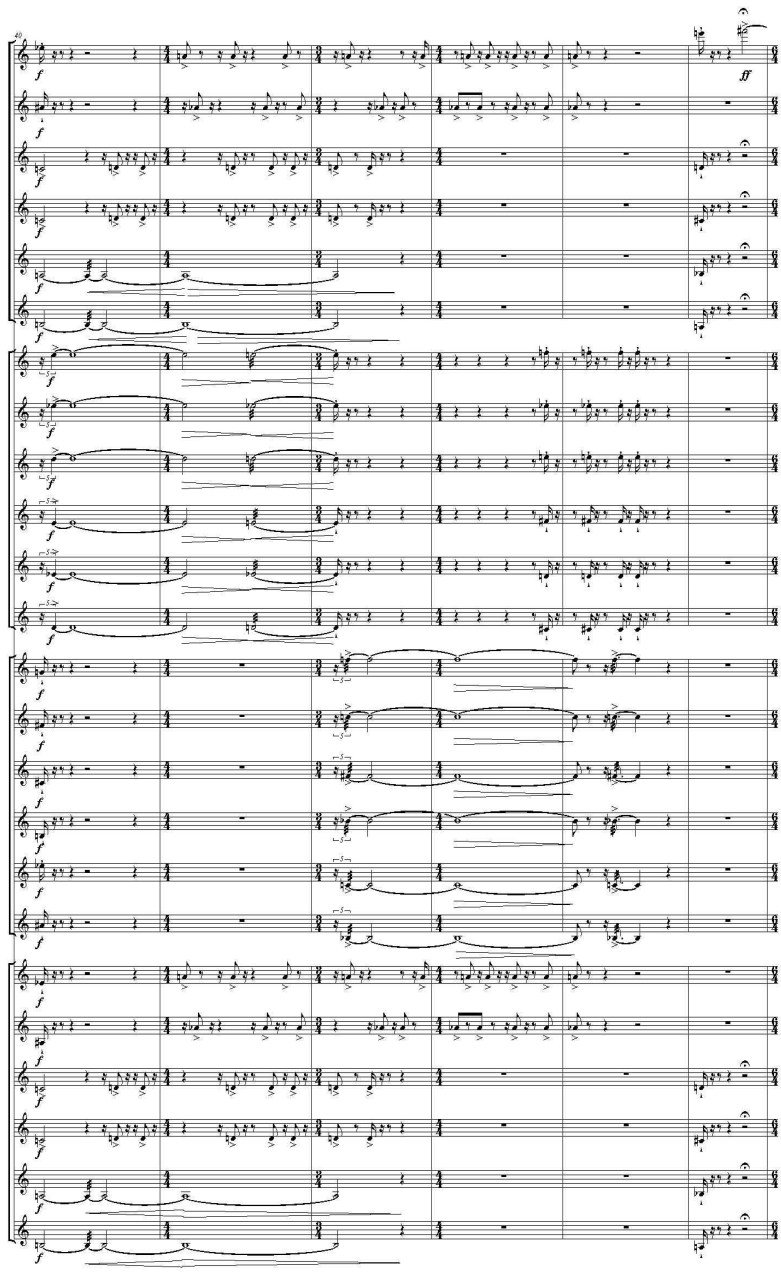


24 Haeguem ensemble (2016)

8

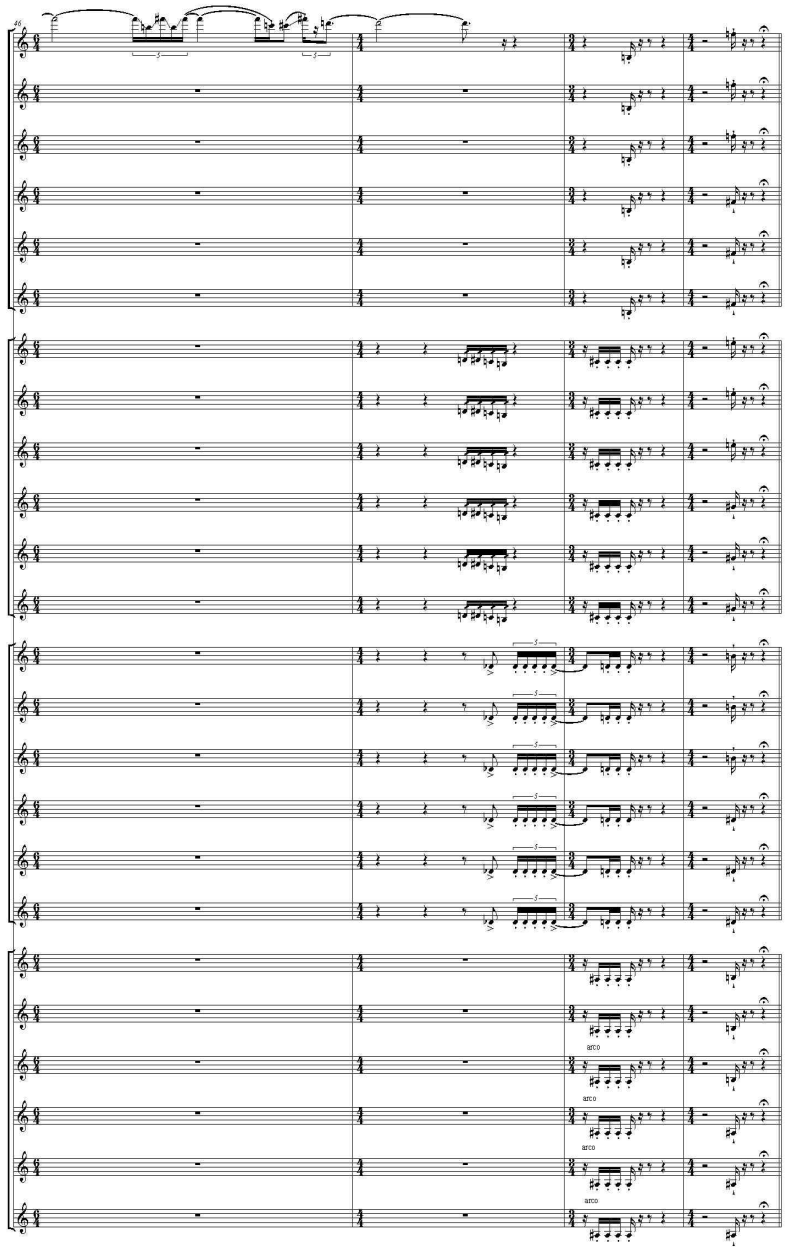


24 Haeguem ensemble (2016)

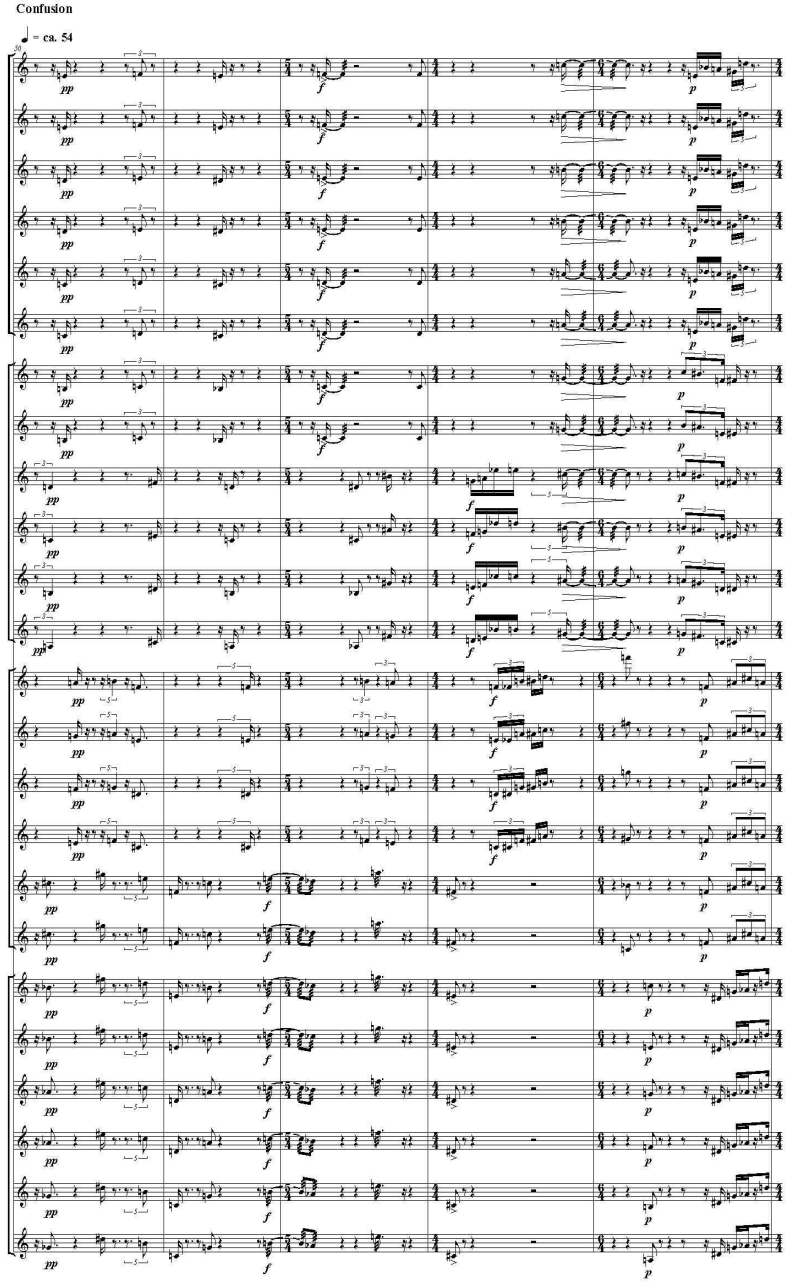


24 Haeguem ensemble (2016)

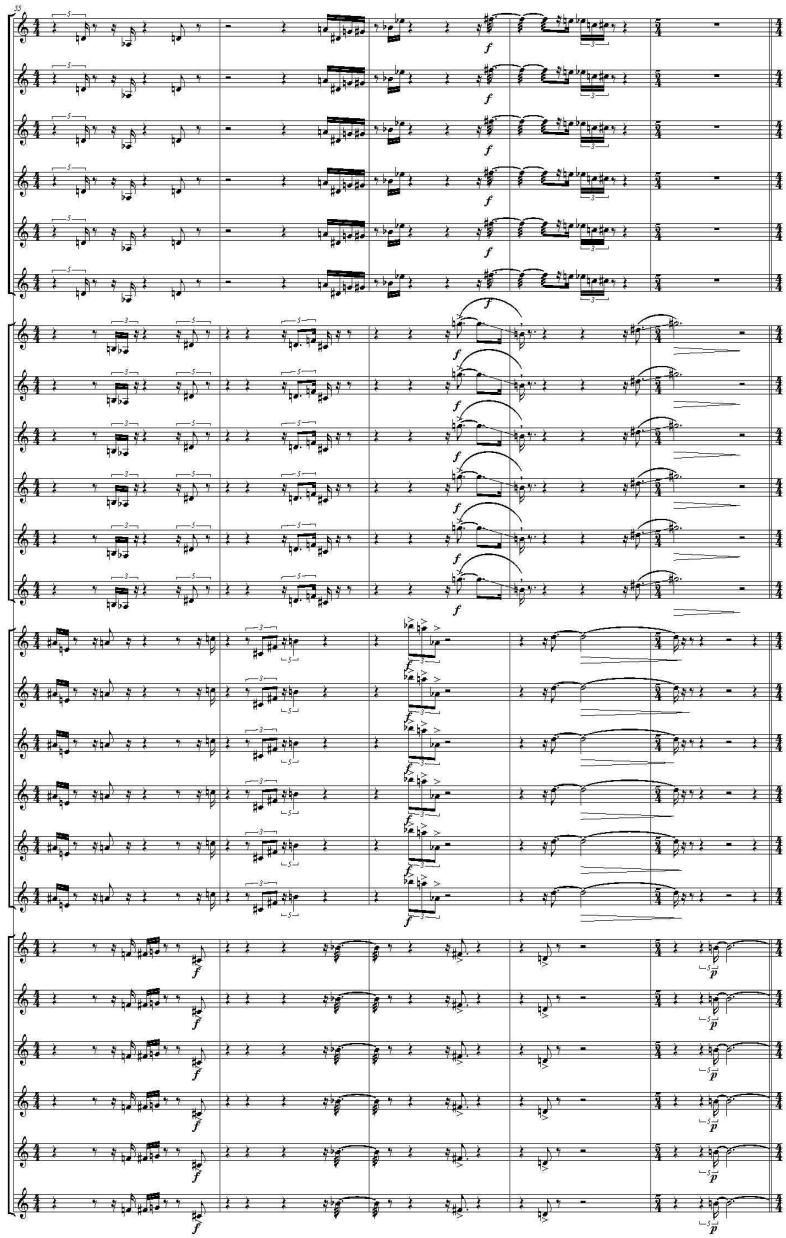
10



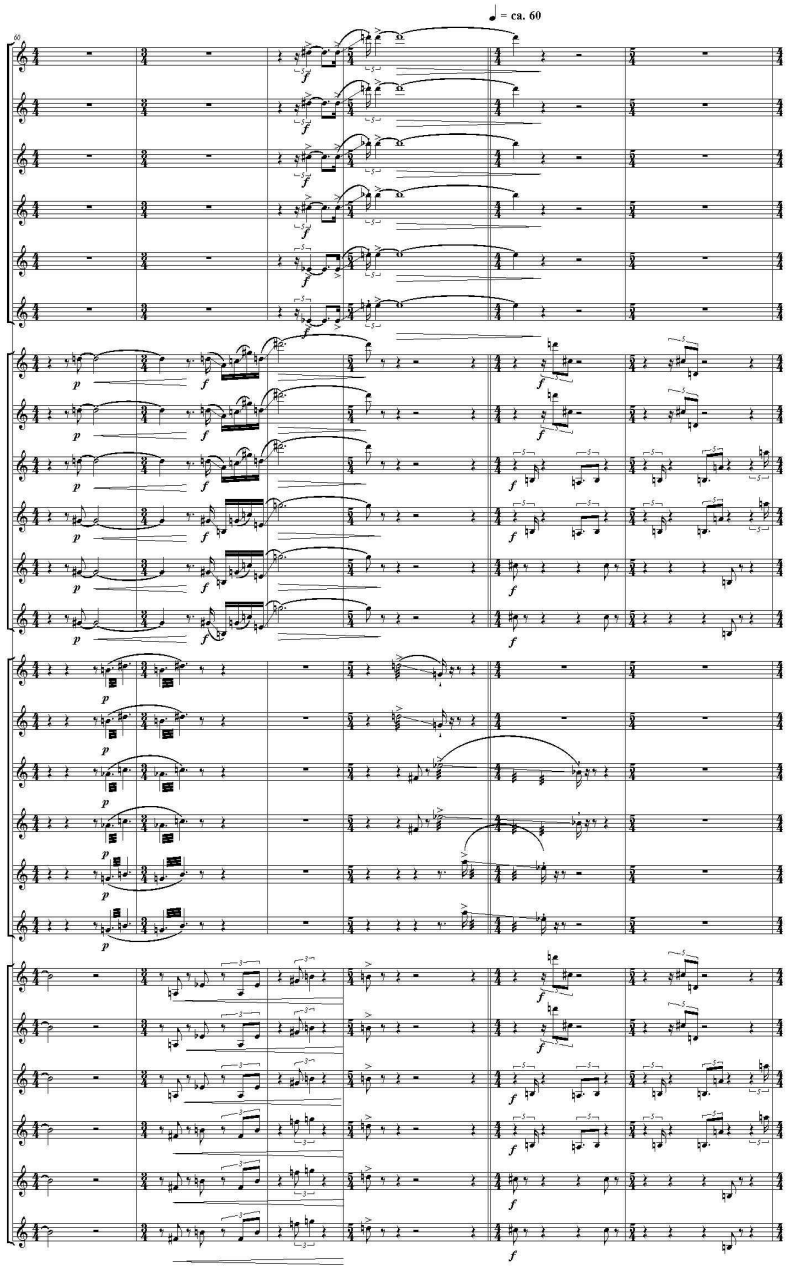
24 Haeguem ensemble (2016)



24 Haeguem ensemble (2016)

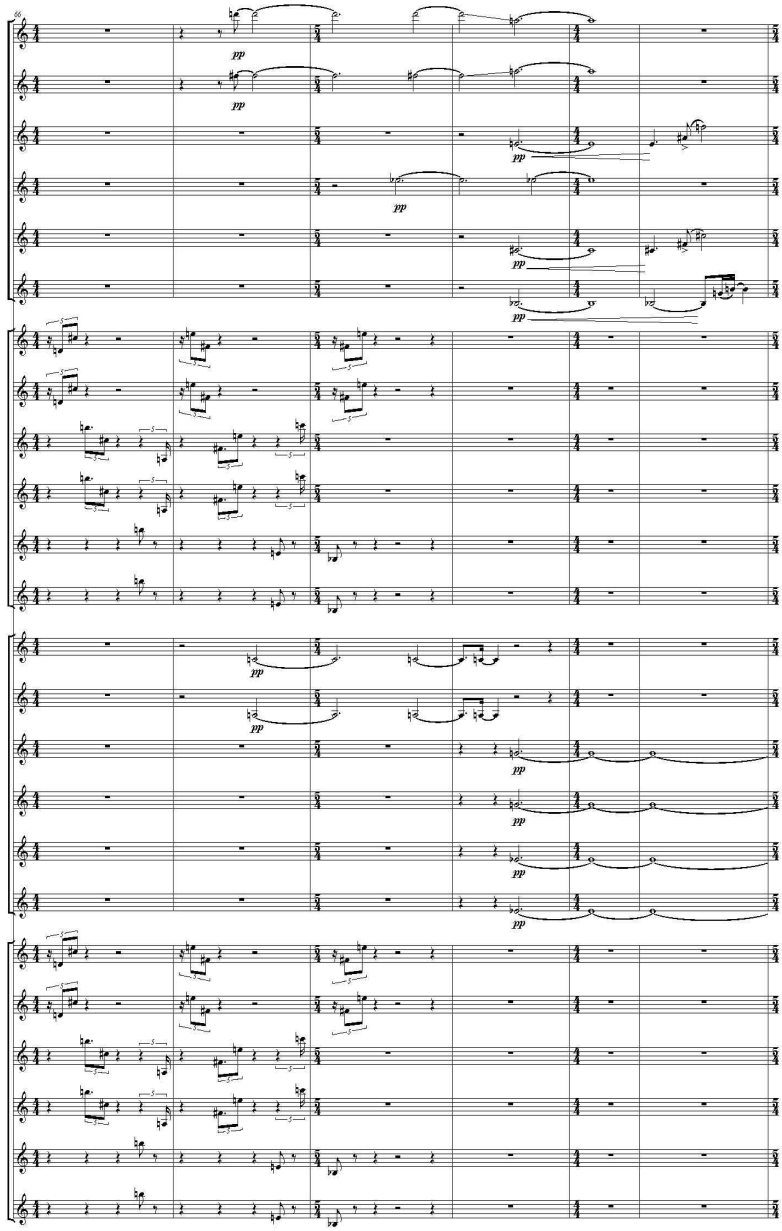


24 Haeguem ensemble (2016)

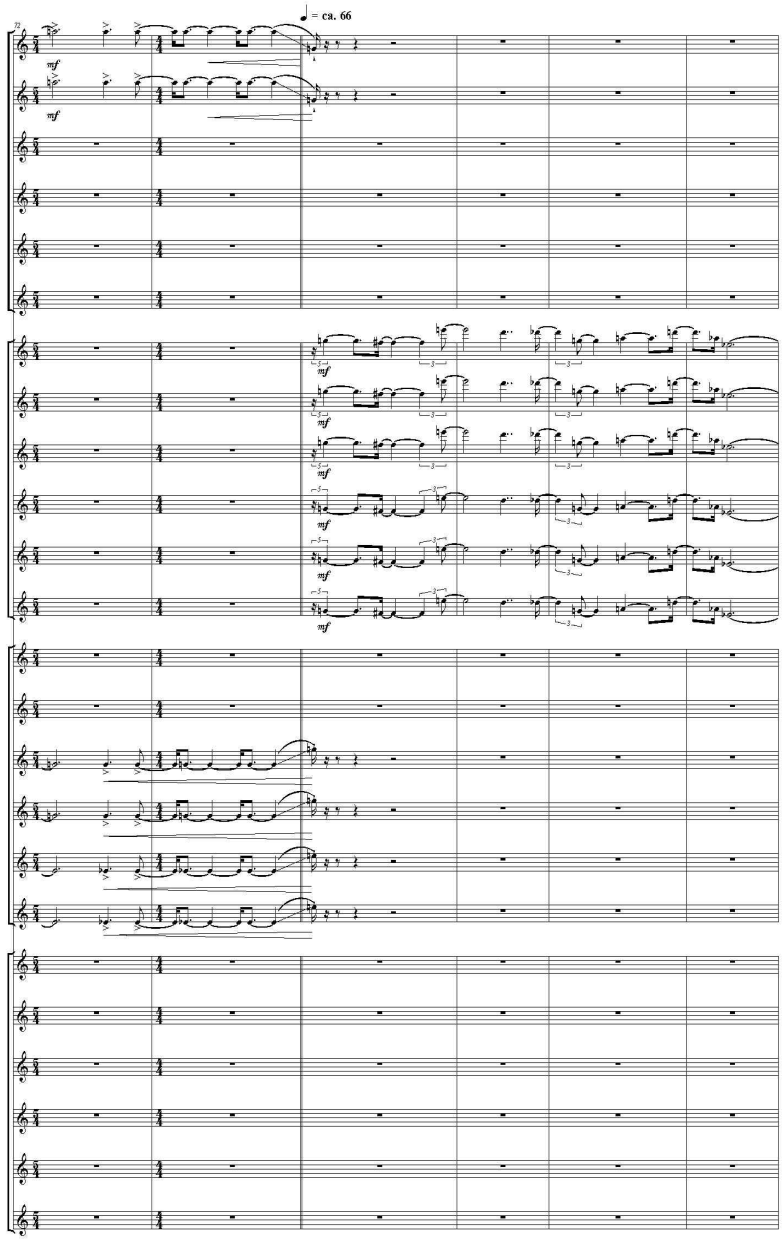


24 Haeguem ensemble (2016)

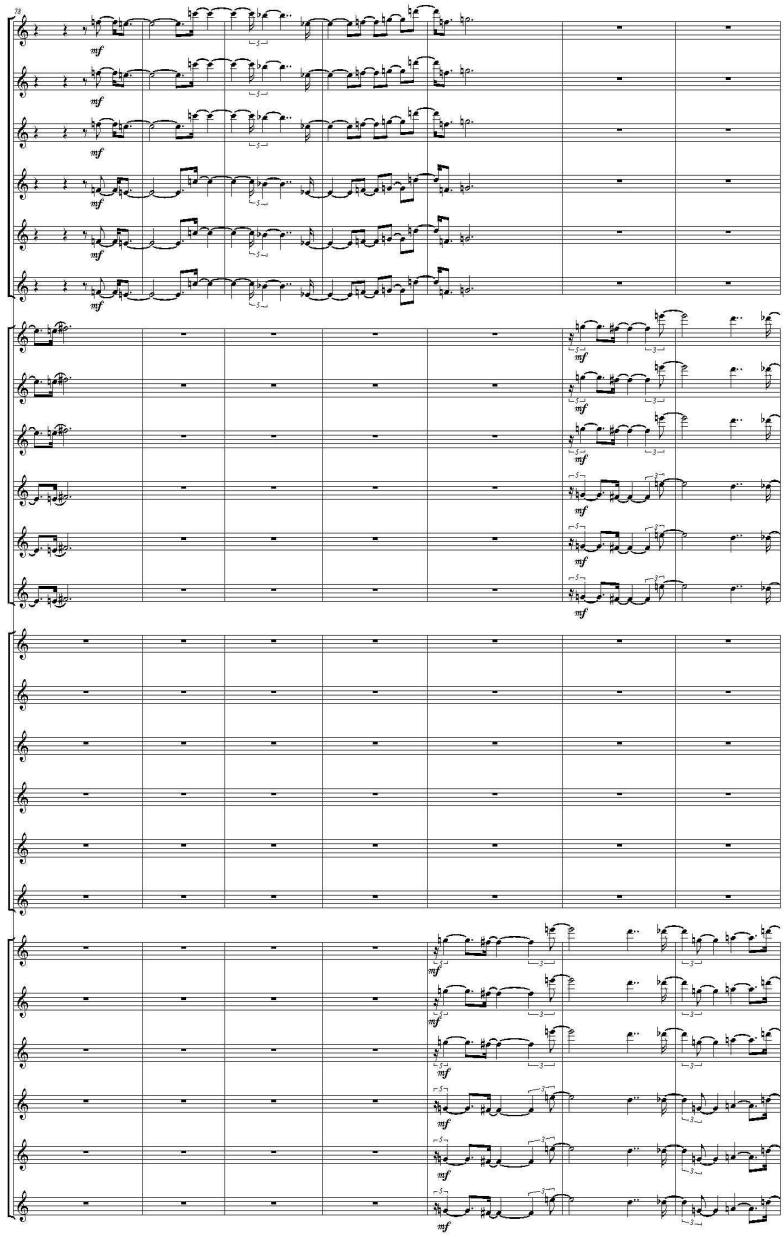
14



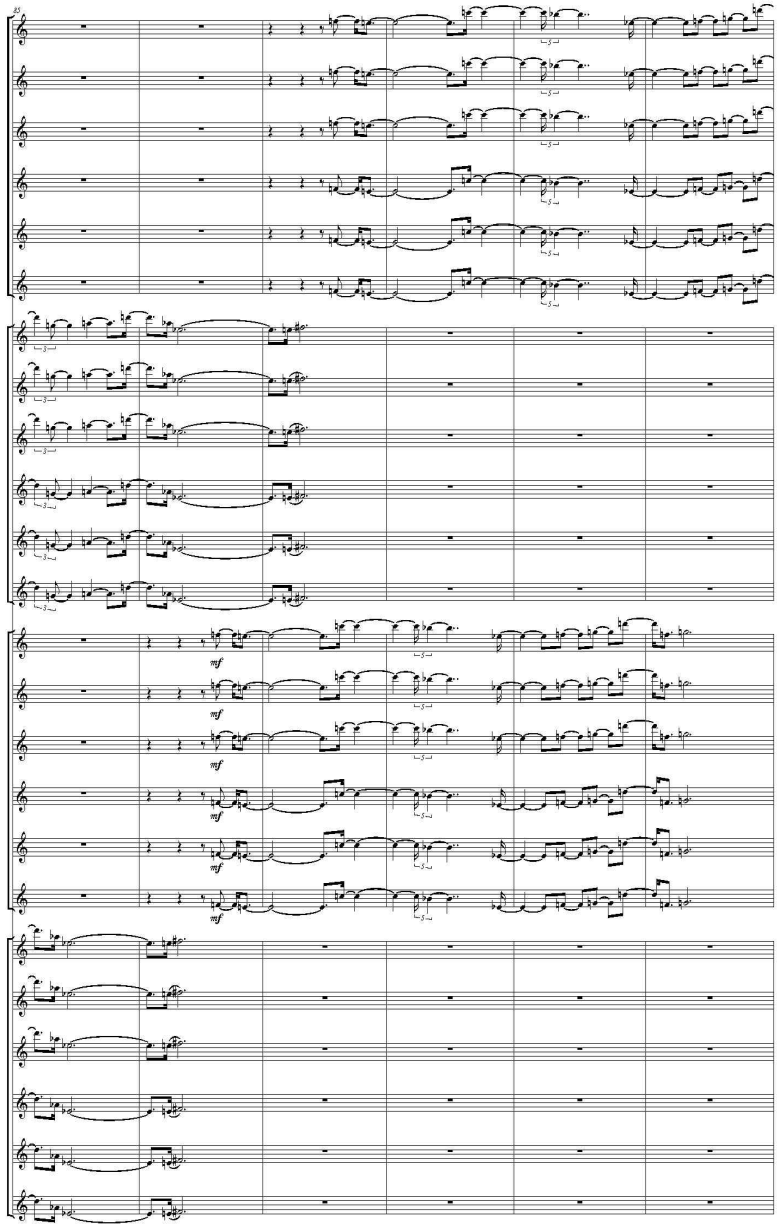
24 Haeguem ensemble (2016)



24 Haeguem ensemble (2016)

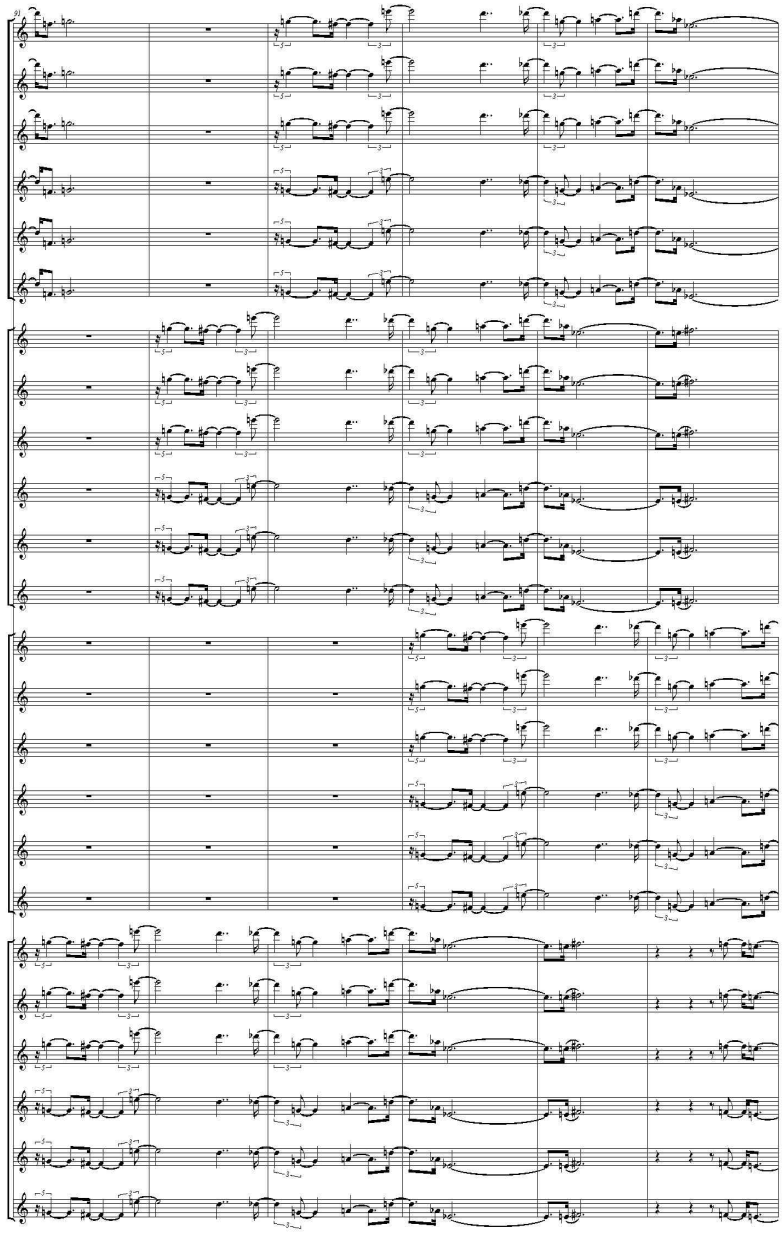


24 Haeguem ensemble (2016)

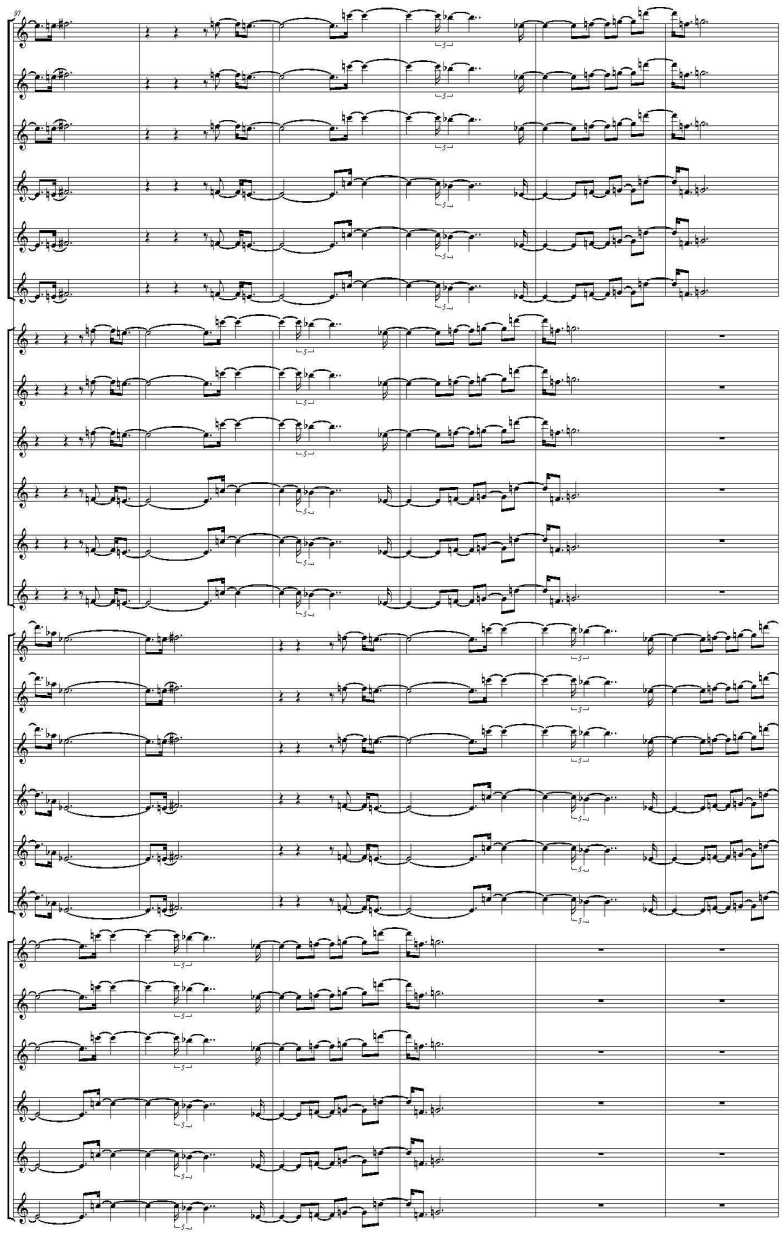


24 Haeguem ensemble (2016)

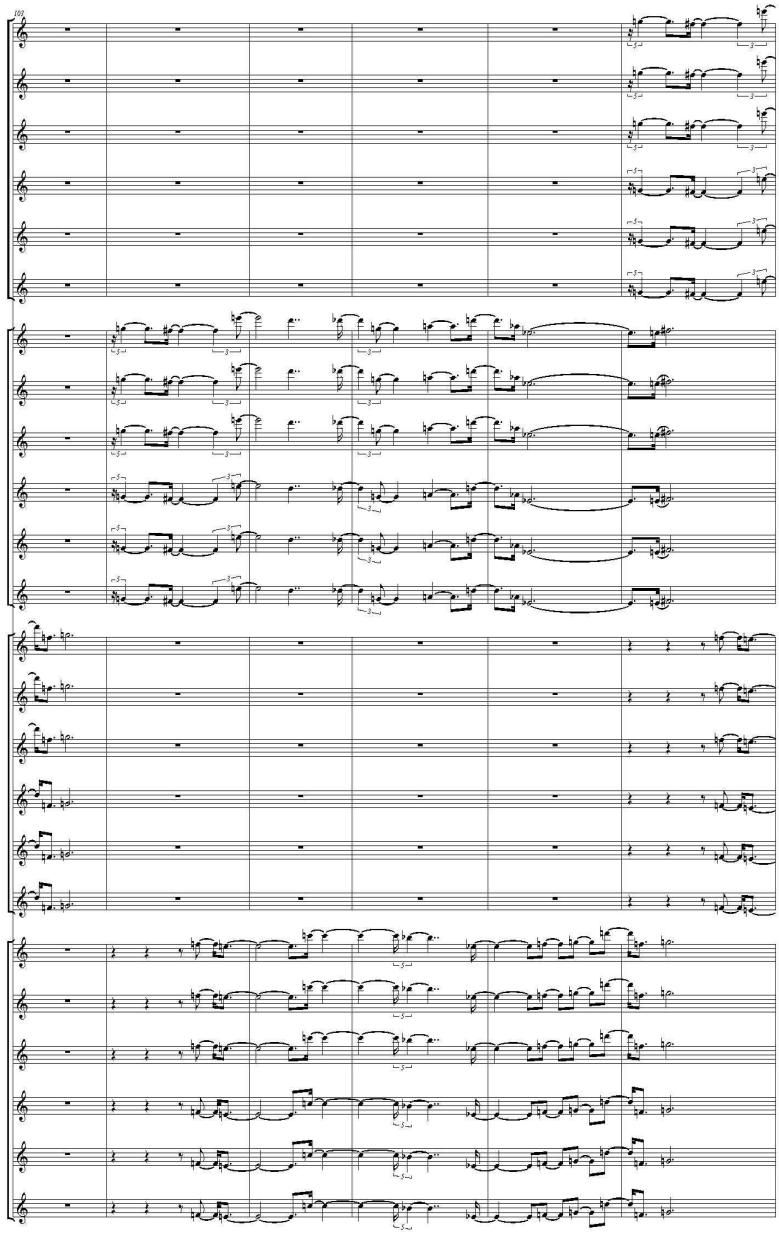
18



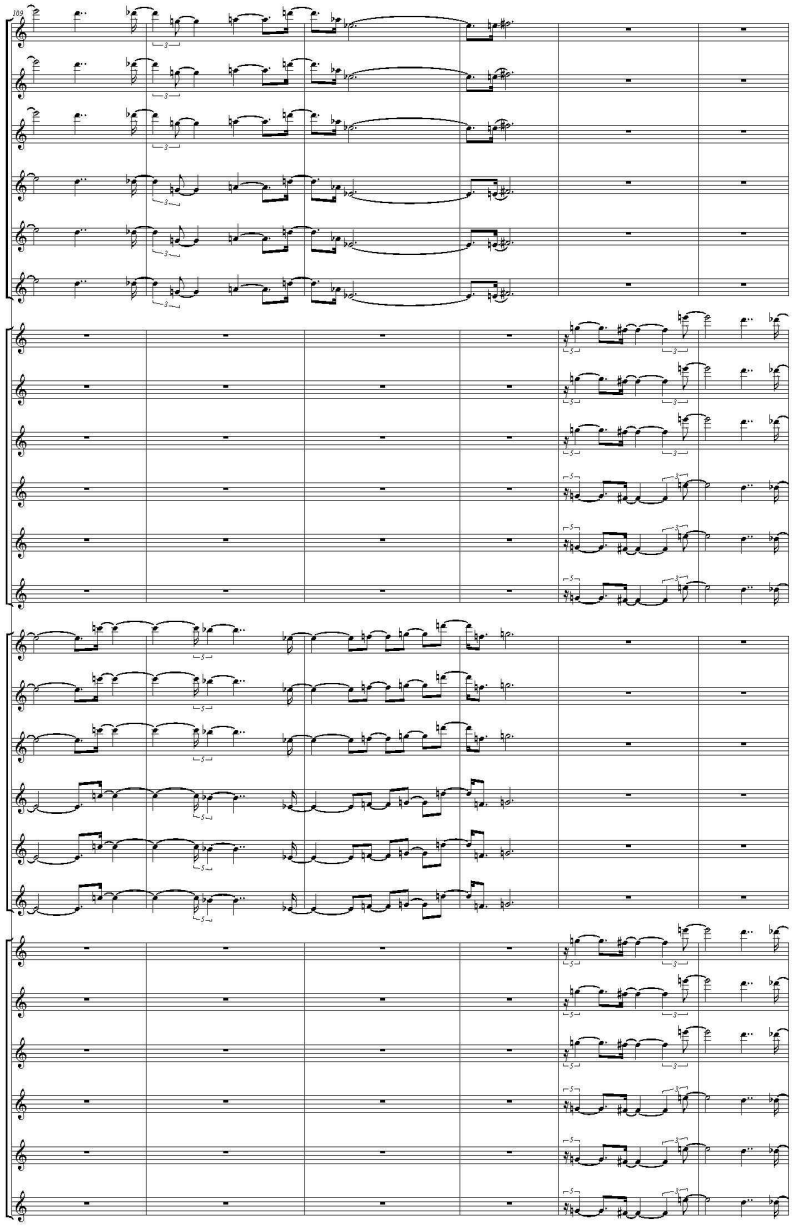
24 Haeguem ensemble (2016)



24 Haeguem ensemble (2016)

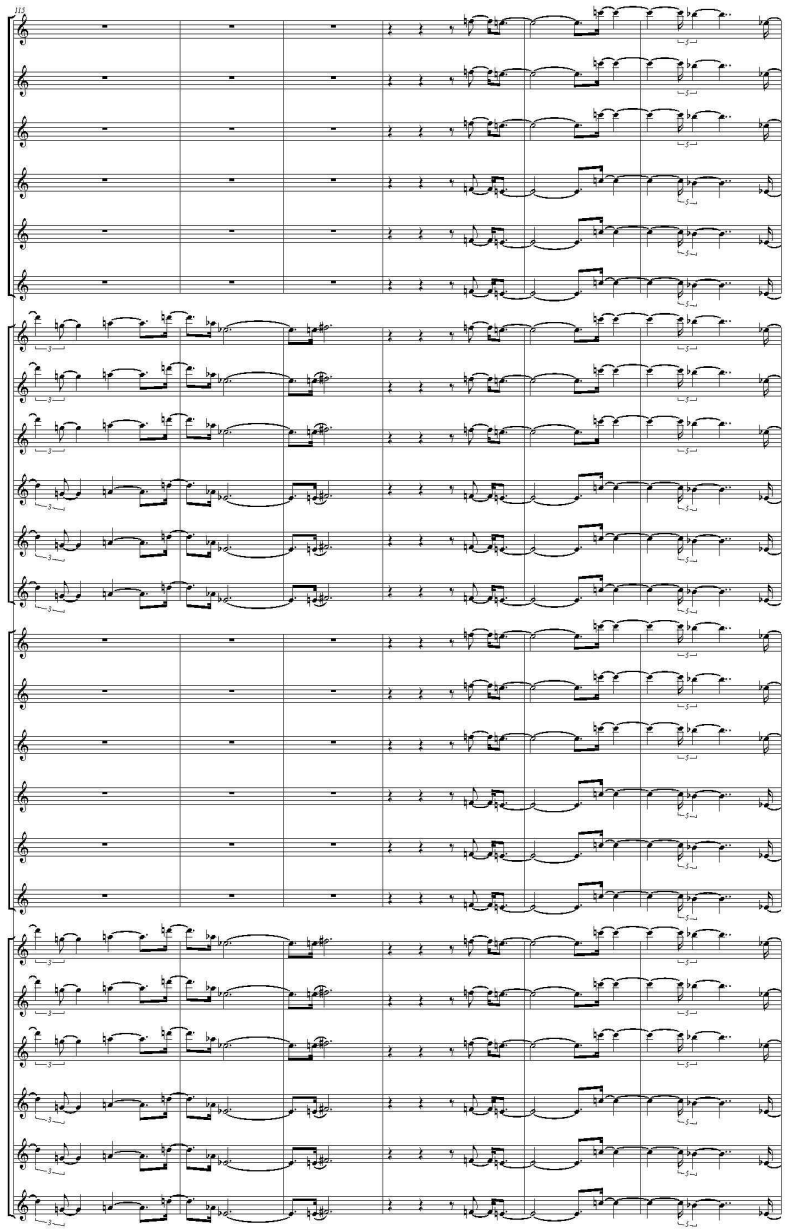


24 Haeguem ensemble (2016)

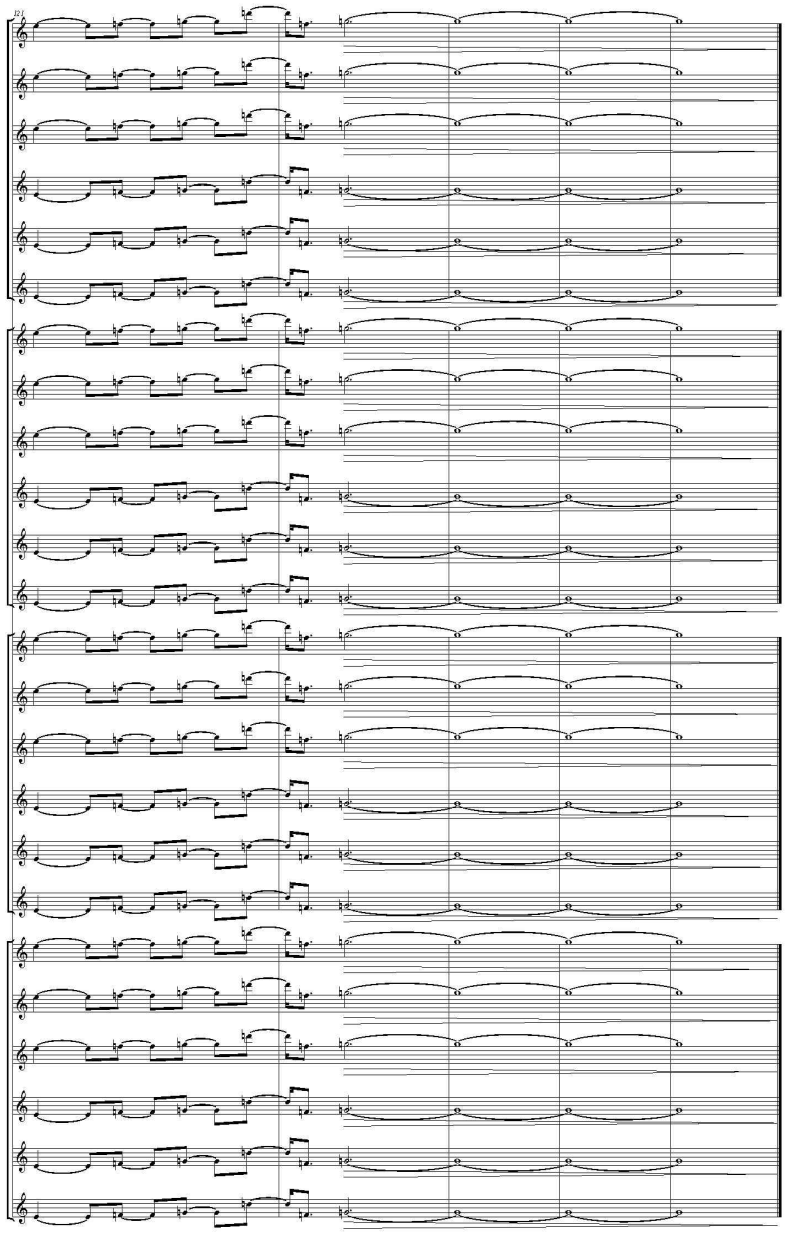


24 Haeguem ensemble (2016)

22



24 Haeguem ensemble (2016)



24 Haeguem ensemble (2016)