

牙箏의 制度와 奏法

姜 思 俊

〈서울大 音大 國樂科〉

〈目 次〉	
I. 序	4. 散調牙箏
II. 牙箏의 制度	III. 牙箏의 奏法
1. 樂學軌範의 牙箏	1. 姿 勢
2. 樂學軌範의 調律法	2. 運弓法
3. 現行 牙箏의 調律法	IV. 結

I. 序

우리나라 擦絃樂器로는 奚琴과 牙箏의 두 樂器가 있다. 牙箏은 개나리(莘第花)나무 활대를 使用하고, 줄을 튕기거나 뜯는 奏法(pizzicato)을 行하므로써 廣範圍한 音表現力을 갖는 풍부한 音色의 樂器이다. 樂器를 가로 누이고 前後의 활운동을 行함으로써 腕部의 自重이 下向의 同一方向으로 자연스럽게 전달되어 人體의 重力을 활운동에 適用할 수 있는 運弓法을 갖고 있다. 이 점이 활대를 들어 絃의 側面에 대고 활을 쓰는 奚琴이나 Cello, Kontra Bass 등의 絃樂器와는 다른, 人體의 自重이 無理없이 활대를 通하여 絃에 미칠 수 있는 牙箏이 갖는 장점이다.

활대를 使用하는 擦絃樂器는 音樂을 이루는 音持續性이나 生氣있는 樂想의 表現을 위하여 運弓 Technique이 生命인 것이며 그 全部를 左右하는 絶對的인 要件이 된다.

기초적인 通理나 그 樂器가 갖는 性格만으로는 系統的 奏法에 입각한 傳授의 使命을 다하기 어렵다. 牙箏도 마땅히 一定한 體系에서의 合理的인 奏法の 理論은 定立되어져야 할 것이고 또 系統的 發展을 爲하여 定着되어야 한다.

本稿에서는 現行 牙箏의 調律法을 살펴보고 아울러 奏法에 관하여 생각해 보고자 한다.

演奏法에서는 牙箏의 運弓法에 대한 一般原則을 지적하고 그에 關連되는 것을 명확히 하려고 노력하였다. 그것은 또한 어떤 특정한 경우만이 아니라 奏法の 어느 體系에도 通用할 수 있고, 關連되는 一般原則에 입각한 理論임을 벗을 수 없다.

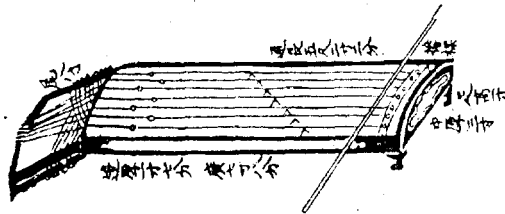
Ⅱ. 牙箏의 制度

1. 樂學軌範의 牙箏

樂學軌範에는 樂書를 引用하여 「中國 唐時代에 알쟁(軋箏)이라고 있어서 竹片으로 줄을 문질러서 소리를 냈다」⁽¹⁾고 하고 「예전에는 唐樂에만 썼으나, 지금은 鄉樂에 兼用한다」⁽²⁾ 하였다.

牙箏은 원래 중국 唐宋 以後로 俗樂에 쓰이던 악기가 우리나라에 들어와 改良, 制作되어 高麗때에는 唐樂에만 쓰였으나, 朝鮮初期 以後로는 宮中祭祀와 唐樂에 쓰이다가 뒤에는 鄉樂에 널리 使用되어 왔다. 현재는 雅樂, 俗樂등 두루 쓰이지 않는 곳이 없을 정도로 보편화되었고, 國樂器 中에서도 가장 低音의 음역을 담당하여 소리가 무겁고 넓은 音色으로 그 위엄과 壯重이 없어선 아니될 매우 貴重한 악기로 쓰이고 있다.

樂學軌範에 보이는 牙箏은 아래 그림과 같다.



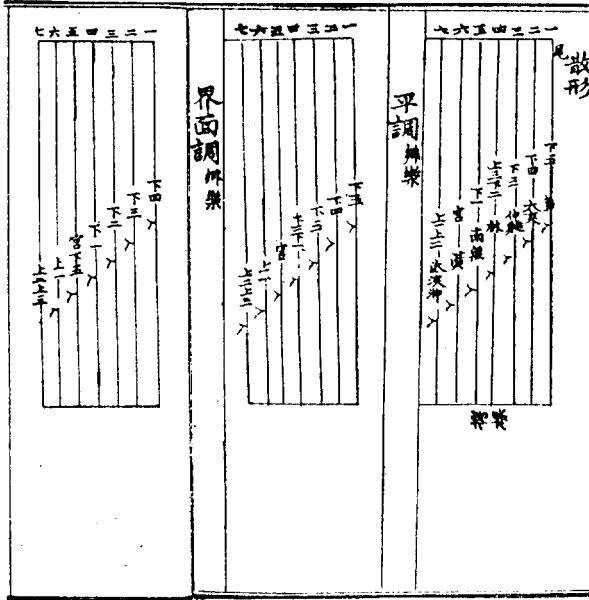
〈그림 ①〉 牙 箏

알쟁은 150cm쯤의 길이에 폭이 25cm, 두께 5cm 정도로 오동나무를 재료로 하여 상자식으로 짜서 만든다. 일곱줄이 안쪽에 걸쳐 엮어졌고, 제 1현이 가장 굵어 차차 가늘어져서 제 7현에 이르며, 받침대(草床)에 받쳐 비껴 누워서 演奏한다. 활대는 개나리나무의 껍질을 벗기고 송진(松脂)을 칠하여 쓴다. 그리고 鄉樂器인 거문고나 가야고와는 머리편을 고이는 발(足), 아랫편을 고이는 雲足, 檣樑(絃枕), 檣樑 뒷판의 모양, 줄 매는 법 등이 다르다. 즉 坐團 밑으로 발(足)이 있어 무릎에 올려 놓고 타지않고 臺 또는 바닥에 놓고 타게 되며, 臺에 올려 놓고 타는 악기임으로 雲足を 달며 檣樑를 위 끝과 아래 끝에 둔다.

2. 樂學軌範의 調律法

樂學軌範에 圖示되어 있는 調律法은 세 가지이다.⁽³⁾

- (1) 樂書云 唐有軋箏以片竹潤其絃而軋之<樂學軌範 卷七 牙箏條>
- (2) 古只用唐樂 今鄉樂兼用之<樂學軌範 卷七 牙箏條>
- (3) 樂學軌範 卷七 牙箏條.



〈그림 ②〉 牙箏의 調律

위의 調律法을 唐樂調와 鄉樂調로 區分하여 圖示하면 아래와 같다.

〈例譜 1〉 아쟁의 調律法⁽⁴⁾

區分		絃順						
		第一絃	第二絃	第三絃	第四絃	第五絃	第六絃	第七絃
唐樂調	散形	下五 黃	下四 太, 夾	下三 仲, 蕤	上三 林 下二	下南, 無	宮 潢	上汰, 淡, 泚 上二
		(C)	(D, D#)	(F, F#)	(G)	(A, A#)	(C)	(d, d#, f)
鄉樂調	平調	下五	下四	下三	下二 下	宮	上	上 上 上 上
	界面調	下四	下三	下二	下	宮 下五	上	上 上 上 上

위의 調律法에서, 唐樂調에서는 第七絃을 눌러 내야 할 上三(林)을 第四絃에서 低音으로 내고, 鄉樂調 界面調에는 下五의 줄이 없으므로 한 옥타브 높은 宮으로 대신한다. 또한 두 흡이나 세 흡이 적혀 있는 줄은 원줄을 力按하여 내게 된다.⁽⁵⁾ 따라서 正樂의 調律法은 세 가지이고, 夾, 姑, 無, 應음이 出現하는 洛陽春, 歸仁, 肅安之樂 등 唐樂系 音樂에는 第二絃인 太와 第五絃인 南을 力按하여 주어진 音을 내게 된다.

(4) 張師助, 韓國樂器大觀(서울, 韓國國樂學會) p. 59.

(5) 若於本絃 用聲高之律 則力按<樂學軌範 卷七 牙箏條>

唐樂에서는 界面調의 調律法이 없기 때문에 宗廟祭禮樂중 定大業11曲과 景慕宮祭禮樂중 界面調의 곡은 牙箏이 쓰이지 않는다.

3. 現行 牙箏의 調律法

현재의 調律法은 唐樂系의 영향을 받은 음악을 연주할 때의 平調와 鄉樂에 편성되는 平調와 界面調의 세가지 方法이 있다.

〈例譜 2〉 牙箏의 調律法

區分		絃順	第一絃	第二絃	第三絃	第四絃	第五絃	第六絃	第七絃	備 考
唐 樂	平 調		黃 (C)	太 (D)	仲 (F)	林 (G)	南 (A)	黃 (c)	太(仲) (d,f)	太(d)를 力按하여 仲(f)을 낸다.
	界面調									
鄉 樂	平 調		仲 (A \flat)	林 (B \flat)	南 (C)	黃 (E \flat)	太 (F)	仲 (A \flat)	林(南) (B \flat ,c)	林(B \flat)를 力按하여 南(c)을 낸다.
	界面調		林 (B \flat)	南 (C)	無 (D \flat)	黃 (E \flat)	太 (F)	仲 (A \flat)	林(南) (B \flat ,c)	上 同

上記의 調律法을 樂學軌範시절과 비교하여 音符로 보이면 아래와 같다.

〈例譜 3〉 樂學軌範의 調律法과 現行 調律法

樂學軌範의 調律法과 現行 調律法 비교를 위한 악보. 오른쪽에 1부터 7까지의 絃 순서 (1: 仲, 2: 林, 3: 南, 4: 黃, 5: 太, 6: 仲, 7: 林)가 표시되어 있다.

1. 平調 (樂學軌範): 仲 (A \flat), 林 (B \flat), 南 (C), 黃 (E \flat), 太 (F), 仲 (A \flat), 林(南) (B \flat ,c)

2. 現行平調 (現行): 仲 (A \flat), 林 (B \flat), 南 (C), 黃 (E \flat), 太 (F), 仲 (A \flat), 林(南) (B \flat ,c)

3. 界面調 (樂學軌範): 林 (B \flat), 南 (C), 無 (D \flat), 黃 (E \flat), 太 (F), 仲 (A \flat), 林(南) (B \flat ,c)

4. 現行界面調 (現行): 林 (B \flat), 南 (C), 無 (D \flat), 黃 (E \flat), 太 (F), 仲 (A \flat), 林(南) (B \flat ,c)

樂學軌範時節과 현재의 調律法을 비교하면, 唐樂調에 있어서는 변함이 없고, 鄉樂에 있어서는 平調와 界面調가 모두 달라지고 있음을 보이고 있다. 즉 현행 平調와 樂學軌範 平調를 비교하면 위와 같이 현행은 第四絃을 黃으로 調律하는데 반하여 樂學軌範에서는 第五絃을 宮(黃)으로 하고, 第四絃에서 二音(林, 南)을 넘으로써 第一絃이 黃이 되고 현행은 第一絃이 仲으로 調律된다. 또 樂學軌範에서는 第七絃을 仲, 林을 내는데 현행은 林, 南을 내게 된다.

界面調를 보면, 現行에서는 平調와 같이 第四絃을 黃으로 하고 第一絃을 林으로 하는데 이는 第三絃을 無로 조율하기 때문이며 第五, 六, 七絃은 平調와 같다. 이에 반하여 樂學軌範 界面調는 平調와 같이 第五絃을 黃으로 調律하나 樂學軌範의 平調와는 달리 第四絃에서 한 음(無)만을 내기 때문에 第一絃이 夾으로 調律됨을 보이고 있다.

근래에 와서는 음악이 要求하는 必要 音域에 의하여 줄을 九絃으로 얹어 使用하고 있는 바 그 音域은 아래와 같다.

〈例譜 4〉 現行 牙箏의 音域

The image shows a musical score for a 9-string Pipa. The top staff is a treble clef with notes and fingerings (1-4) for strings 1-9. The bottom staff is a bass clef with notes and fingerings (b0, 0, b0, b0, 0(b0), b0, 0(b0), b0, b0(+b0)) for strings 1-9. A vertical list on the right identifies strings 1 through 9.

위에서 보이는 바와 같이 現行 牙箏은 보통 줄을 9絃으로 늘려서 橫(e^b)으로부터 潢(e^b)까지 2 octave의 音域을 얻는다. 즉 음악의 必要 要求에 의하여 제작, 활용되고 있다 하겠다. 草床의 높이가 牙箏을 바닥에 놓고 앉아 演奏하기에 편리한 높이이거나 의자에 앉아 연주하기 편리한 높이로 제작되고, 줄이 증가되고(9현), 創作曲의 연주에 있어서 음악의 필요에 따라 부드러운 音質을 얻기 위하여 violin 이나 cello 활대를 사용함이 바로 그것 이다.

〈例譜 4〉에서 보이는 바와 같이 樂曲이 필요로 하는 音階는 원줄을 力按하여 내므로 出現音에 대한 音程의 정확성을 기하기 위하여 左手法의 훈련이 중요하다.

그리고, 正樂에 있어서 牙箏樂譜는 주로 奚琴譜에 준한다. 奏法上의 한계로 奚琴에서 사용되는 다양한 간가락을 빼고 경과음만을 넣어 奚琴가락을 따라서 연주한다. (참고악보 1,

2참조)

4. 散調牙箏

散調牙箏은 1940년대 朴成玉(1911~1983)⁽⁶⁾氏가 民俗音樂과 舞踊伴奏를 위하여 正樂牙箏을 改造하여 사용하던 것이 그 始發로 되어 있다. 金千興⁽⁷⁾님에 依하면 當時의 舞踊團이 海外公演을 준비하던 중 朴成玉氏가 舞踊伴奏 효과를 늘리기 위한 수단으로 正樂牙箏을 改作하여 演奏했던 것이 보완되어 오늘의 散調牙箏에 이르게 되었다고 술회한다.

散調牙箏은 128cm 쯤의 길이에 폭이 23cm, 두께 5cm로 하고 줄도 가야금의 줄처럼 가늘어서 按絃과 弄絃을 자재롭게 하여 力按이 갖는 絃의 능력을 伸張시켰다.

散調牙箏이란 樂器 이름은 正樂牙箏에 對한 名稱이고 民俗樂器로 쓰이기는 1946년 3월 부빈관에서 國劇 “선화 공주” 公演때 散調牙箏이 반주로 쓰이면서 부터 전파되었다.

깊은 弄絃과 함께 轉聲, 退聲에 의한 音의 표현은 民俗音樂과 劇的 표현효과를 기대하는 무용반주 음악에 적합하여 오늘날에는 民俗樂全般에 걸쳐 多樣하게 使用되고 있다.

散調牙箏의 調律法은 아래와 같다.

<例譜 5> 散調牙箏의 調律法

<例譜 5>에서와 같이 散調牙箏의 音域은 橫(f)으로 부터 泫(b^b)까지로 삼고 있으나 民俗樂에서 필요로 하는 音階를 고정된 音(안족의 고정된 위치)으로 얻지 못하고 본 줄을 눌러 내야 한다. 때문에 散調牙箏의 演奏를 위하여는 黃, 仲, 林의 본 줄로부터 필요한 音階와 요구되는 미분음을 모두 力按해서 내야 하므로 音과 樂想에 관계되는 절대적인 귀(聽)를 필요로 한다. 깊고 격정적인 弄絃法의 妙를 살리고 한줄에서 많은 音을 창출하는 表現能力도 따지고 보면 音程의 처리능력인 것으로 결국 듣는 귀로부터 비롯되기 때문이다.

(6) 朴成玉 : 1911年生. 故 한성준 고전무용음악연구소에서 가야금습득(1936년경) 중국음악 연구차 만주등 순회(1940년경), 동경 “궁성도움” 문하에서 箏琴習得.
 (7) 金千興 : 1909年生. 1922年 李王職雅樂部 2期生으로 入門하여 1926年 卒業(宮中舞樂 專攻), 現在 國立國樂院 在職, 無形文化財 第1號, 第39號 技能保有者, 藝術院 會員.

Ⅲ. 牙箏의 奏法

1. 姿 勢

牙箏의 檐樑아랫부분을 草床(柱)으로 받쳐 고이고 바로 앉은 자세에서 樂器를 腹部로부터 30cm가량의 거리에 둔다. 左手는 소리를 내려고 하는 줄을 따라 按絃하게 되는데 안쪽으로 부터 10cm정도에 위치한다. 손이 안쪽에 너무 가까우면 弄絃이 어렵기 때문이다.

食指와 長指를 가지런히 하여 弄絃하고 손목과 팔꿈치는 자유로이 대처할 수 있도록 준비한다. 활대가 줄을 옮김에 따라 오른손 팔꿈치의 위치는 변하고 굽는 각도도 달라진다. 상반신으로부터 가까운 第7絃으로 올수록 더 굽어지게 된다.

허리는 펴고 몸, 팔 그리고 손과 악기와의 관계가 효과적으로 사용될 수 있도록 자연스럽게 대응하여 앉는다. 앉은 姿勢는 全身의 緊張을 除去하여 상반신이 굳지 않는 자연스러운 자세가 좋다.

2. 활대쓰기(運弓法)

아름다운 흡은 올바른 활 쓰기에서 얻어지는 것이다. 고른 音質을 얻으려면 활의 속도와 줄에 대한 압력의 균등, 그리고 활의 위치가 조화를 이루어야 한다. 활대잡는 법은 오른손 母指, 長指, 名指로써 활대의 손잡이를 가볍게 쥐고 食指를 위로 얹어 잡는다. 활은 檐樑로부터 3cm정도 떨어진 곳을 앞뒤로 바르게 문질러 소리낸다. 활이 줄에 마찰되어야 할 위치가 檐樑에서 너무 멀거나 가까우면 줄의 진동을 방해하여 제소리를 얻지 못한다.

활대쓰기는 처음부터 고운 소리가 나도록 힘써야 하며, 木質(개나리나무)의 활대를 사용하기 때문에 적당량의 송진가루가 묻혀 있어야 한다. 활을 써야할 줄에 따라 왼손의 弄絃法도 함께 익혀 나가는 것이 좋다.

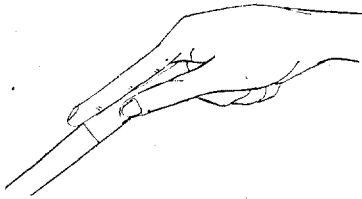
① 활의 운동은 손목과 팔을 적당히 조정하여 줄과 직각이 되게 써야 하며 소리를 내어야 할 줄 이외의 다른 줄에 활대가 닿지 않도록 한다. 또한 제 줄을 눌러서 흡을 얻을 때 활대를 왼 오른손에 함께 힘이 가해지는 경우를 유의한다. 이러한 경우에 팔의 힘이 균형을 잃게 되어 絃의 진동이 고르지 못하고 發音의 진행이 끊이게 된다. 활의 진행시 활대의 좌우회전은 좋지 않다.

② 긴장된 힘의 作用은 絃自體에 不自然한 振動作用으로 고른 흡을 얻을 수 없다. 활대를 잡은 손모양이 자연스럽게 손뼉이 경직되지 않도록 하여야 運弓을 자유롭게 할 수 있다. 충실한 흡을 얻는 일은 손과 손목 그리고 팔의 원활한 협조관계에서 이루어지는 것으로써

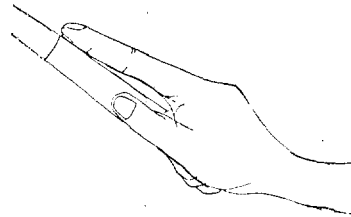
자연스러운 조화로 통합되어야 하며 어깨로부터 손목까지는 한 行動半徑으로 삼아 자연스럽게 내려가는 형태로 되어야 한다.

③ 바른 폼을 얻기까지는 손목의 유연성과 母指와 食指를 통한 힘의 배분 및 조절이 매우 중요하다. 絃에 활을 밀착시키려면 食指의 作用이 필요하고 食指는 發音上의 感度를 조절하는 기능을 갖는다. 食指의 기능이 약화되면 활의 조절이 어려워 絃에서 활이 튕기는 결과를 남기게 된다. 손가락 관절의 유연성을 위하여 食指의 손톱에 가까운 쪽의 관절을 조금 굽혀 활대를 가볍게 눌러 잡는 것도 좋은 방법중의 하나이다. 물론 음악효과에 따른 각 개인의 적응능력이 문제가 되기는 하지만 손가락에 힘이 들어가지 않도록 관절의 힘을 풀면 훨씬 자연스러운 활(弓)운동을 할 수 있다.

④ 활대를 앞으로 밀었을 때의 손목은 그림 ③의 모양이며, 뒤로 당기었을 때는 그림 ④의 모양으로 손목을 부드럽게 사용하여 줄과 활의 마찰이 원활하게 이루어지도록 한다. 또 손잡이 부분이 뒤로 남지않게 잡아야 활대쓰기에 편하다.



<그림 ③>



<그림 ④>

모든 줄에 대한 運弓이 부단한 손목의 上下運動과 더불어 發音이 이루어지지만, 줄이 상반신으로부터 가까울수록 손목은 위로 굽게 된다. 좌우로 굽어지는 것은 좋지 않다.

⑤ 第1絃을 소리낼 때 상반신은 앞으로, 第7絃을 소리낼 때는 뒤로 이동되며 어깨의 사용으로써 자연스러운 자세를 견지할 수 있다. 즉, 第7絃의 경우는 팔꿈치가 상반신 뒤로 빠지듯하여 어깨의 운동과 함께 활대를 잡은 손의 균형을 유지하게 된다. 絃의 正面보다 앞쪽 측면에서 활의 운동이 일어나게 되는 것은 상반신이 기우는 힘의 방향 때문이다. 활대는 絃에 대하여 약간 경사지지만 손목의 유연성을 통하여 활대의 자연적 加重을 조정하게 된다.

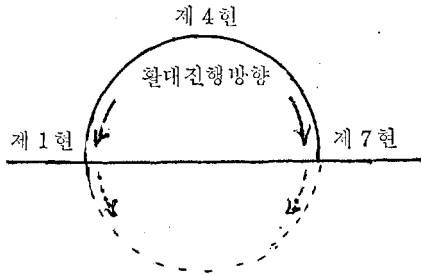
이러한 경우는 손목이 현의 면에 대한 활대의 위치를 자연적으로 定하게 마련이지만 실제에 있어서도 이 위치에서 運弓됨이 바람직하다.

⑥ 손바닥(掌心)도 활대 손잡이로부터 벌어지게 되며 이때에는 母指와 食指로 활대의 기

능을 조정한다. 손바닥과 활대와의 간격 차이는 상반선과 악기와의 거리 및 그 음의 持續性的의 要求에 의해서 달라질 수 있다. 실제의 演奏에 있어서 활대와 손과의 관계워치는 고정된 것이 아니고 활이 한 끝에서 끝으로 움직이는 동안 音의 圓滑한 持續에 대응하여 변할 수 있다.

⑦ 활의 직선운동은 활쓰기 기술의 기초이다. 그러나 활대가 일직선으로 움직인다 해도 본래 圓形的인 움직임의 연속에 의해서 이루어지는 것이다. 손가락 관절의 作用이나 食指의 조정이 그렇듯이 활대를 밖으로 밀때나 안으로 당길때 손목과 팔의 運動이 弧形을 그리는 결과를 알 수 있기 때문이다. 따라서 활운동의 직선은 서로 협조한 圓運動의 結合에 의한 연속인 것이다.

이 原理는 아래와 같이 그림으로 說明될 수 있다.



<그림 ⑤>

⑧ 활이 단단하고 고정된 木質이어서 고른 音을 바로 얻기에는 많은 연마와 기술이 필요하다.

고른 音의 音質은 현에 대하여 활대의 압력이 전해지는 방법에 따라 정해진다. 作用하는 압력이 유연하고 잘 통일되어서 전해져야 섬세한 변화에 잘 반응할 수 있다. 또한 센 音과 여린 音은 활대의 압력과 속도에 비례하게 마련이다.

속도가 증가하면 음은 커지고 運動이 작아지면 音은 작아진다. 일관해서 같은 음량을 필요로 하는 음을 낼때에는 같은 압력, 같은 속도로 활을 진행시켜야 한다.

⑨ 單音으로 강렬한 음을 얻기 위해서는 활대가 닿는 줄의 위치가 일정하게 유지되도록 팔의 운동이 이루어져야 한다. 줄에 따라 그 위치가 변하는 것은 좋지 않다.

한 활도 둘 또는 그 이상의 음을 연결할 때에는 한 음에서 다음 음으로 왼손의 按絃도 함께 이루도록 한다. 이는 왼손의 按絃이 음의 안정과 더불어 활의 흐름에 쾌적함을 돕기 때문이다.

⑩ 창작곡에서 요하는 Pizzicato 奏法은 활대를 오른손에 쥐거나 아니면 놓고서 演奏한다. 즉 속도가 느린 曲은 활대를 쥐고, 빠른 曲은 활대를 놓고서 연주하는 것이 편리하다.

Pizzicato 奏法으로는 ①母指와 食指로 함께 줄을 잡고 뜯어 소리를 내며 악곡을 세게 (forte) 연주할 때 사용될 수 있다.

②食指만으로 뜯어 소리를 내며 빠른 악곡에서나 또는 센음과 여린음을 자유로이 연주할 때 사용될 수 있다.

③ 아쟁을 調律할 때에는 줄을 튕겨서 (pizzicato)하는 것이 보통이나 줄을 문질러서 (arco) 調律하는 것이 바람직하다.

줄을 튕겨서 음정을 바로 맞추었을 때 다시 활대로 줄을 문질러 보면 음정이 낮아지는 경우가 있는데 이렇게 음정이 달라지는 것은 다음과 같은 이유에서이다.

줄을 튕겨서 소리낼 때에는 줄의 팽창 운동을 포함한 音程을 함께 갖고 있다가 줄을 문질러 낼 때에는 줄 자체의 팽창 운동이 없어지거나, 줄을 튕길 때에 안쪽이 움푹여 음정이 변할 수 있기 때문이다.

IV. 結

牙箏만이 지니고 있는 넓고 구수한 低音의 音色은 音樂을 더욱 풍부하게 만들어 준다. 牙箏이 하나 더 들어감으로써 音색을 살찌우고, 樂曲은 벌써 그 무게를 달리 한다.

그런데, 牙箏이 차지하고 있는 비중에 反해 그 傳授되는 과정은 너무 소홀하다. 昨今 우리는 아쟁의 專門性을 輕視하고 副專攻 정도의 鍊修와 獨學의 연습 과정을 통하여 實察의 演奏에 당하는 例를 볼 수 있지만 이것은 國樂의 系統的 發展을 위하여 매우 위험하다는 생각이다. 專門性이 無視된 연주태도나 先人들에게서 받은 傳習과 習慣性 技巧에만 의존하는 傳授過程은 牙箏의 傳承과 發展에 問題를 남긴다.

牙箏은 左手法, 右手法에서 가야금이나 해금의 奏法原理가 그대로 適用되지 않는다. 더우기 단단한 木質의 활대를 使用하여 바른 音을 얻는다는 것은 상당한 修鍊을 필요로 한다. 運弓 Technique 도 그만큼 어려움을 함께 하고 있는 것이다.

現行 學制에서 專攻實技 科目이 모두 正樂, 散調를 함께 다루는 實情이고보면 牙箏의 영역에서만 正樂과 散調가 따로 분리될 理由는 없다. 마땅히 한데 묶어져야 할 것이고, 그렇다면 연주 영역으로나 기능상으로 專攻實技로의 獨立이 이루어져야 한다고 본다.

樂學軌範에 보이는 七絃을 현재는 九絃으로 늘려 사용하고 있는 正樂牙箏이나 散調牙箏

의 出現은 音樂의 必要充足을 위한 악기의 自然發生的인 順理의 하나이다.

一定한 教育過程을 통한 體系있는 傳授라야 그 본래의 使命을 기대할 수 있기 때문에 順理的인 전공악기로의 教育過程 適用이 이제 絶실히 要求되고 있는 터이다.

樂器의 專門性和 牙箏이 지니고 있는 高유의 特性을 살리어 系統的 傳授를 위한 教育施策이 강구되어야 한다. 體系있는 專門 實技人의 育成만이 이 보배로운 악기를 傳承, 發展시킬 수 있는 길이라 생각되기 때문이다.

參 考 文 獻

樂學軌範 影印本(卷七)

金琪洙, 國樂入門, 韓國古典音樂出版社, 1972.

金琪洙, 한국음악 제12집, 서울인쇄사, 1974.

金興教, 奚琴의 構造와 그 運弓法의 特殊性(서울音大學報 第4號), 서울대학교 출판부, 1968.

張師勛, 韓國樂器大觀, 韓國國樂學會, 1969.

張師勛, 國樂大事典, 世光出版社, 1984.

張師勛, 韓國音樂史, 正音社, 1976.

張師勛·韓萬榮 共著, 國樂概論, 韓國國樂學會, 1975.

이반·칼라미안, Principles of Violin Playing & Teaching, 音樂春秋社, 1986.

< 악보 1. >

도즈리 (해금.아쟁)

The image displays a musical score for the piece 'Dozeuri' (도즈리), specifically for the instruments Haegeum (해금) and Ahjaeng (아쟁). The score is organized into eight numbered systems, each containing a Haegeum part and an Ahjaeng part. The Haegeum parts are written on a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The Ahjaeng parts are written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. The systems are numbered 1 through 8, with the Haegeum part of each system labeled '해금' and 'Haegeum' and the Ahjaeng part labeled '아쟁' and 'Ahjaeng'.

< 악보 2. > $\frac{4}{0}$ 동 (해금.아쟁)

1
해금 Haegeum
아쟁 Ahjaeng

2
해금 Haegeum
아쟁 Ahjaeng

3
해금 Haegeum
아쟁 Ahjaeng

4
해금 Haegeum
아쟁 Ahjaeng

5
해금 Haegeum
아쟁 Ahjaeng

6
해금 Haegeum
아쟁 Ahjaeng

<악보 3>

진 양

아쟁 산조
한일섭류

$\bullet = 35 \sim 40$

< 악보 4 >

송 모 리

아쟁 산조
한 일 섭 류

♩ = 90

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Song Mori' (송 모 리). The score is written on a single treble clef staff in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 90. The music consists of a single melodic line with various ornaments and dynamics. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often with grace notes and slurs. There are also some longer note values with wavy lines above them, possibly indicating sustained or vibrato notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some handwritten annotations and corrections throughout.