

나운영 예술가곡에 나타난 한국적 idiom에 관한 고찰

엄 미 숙

효성여자대학교 대학원 성악학과 석사학위논문(1986.8) 지도교수:홍춘선

1. 서론

1. 연구의 목적과 의의 2. 연구의 방법과 범위 3. 한국가곡사 및 시대적 배경

2. 본론

1. 나운영의 작품세계

1) 작품활동 및 Idea 2) 가곡의 Style과 특성

2. 나운영의 한국적 Idiom 고찰

1) 선율에 관한 고찰 2) 화성에 관한 고찰 3) 리듬에 관한 고찰 4) 가사와 곡조 및 창법에 관한 고찰

3. 결론

참고문헌

1. 서론

1. 연구의 목적과 의의

한국가곡은 서양음악이 우리나라에 도입된 이래 1892년 한국찬송가의 발간과 함께 출발되었다. 이 때에 수동적으로 무조건 받아들여진 서양음악은 우리의 전통음악을 다소 변질시켰을 뿐만 아니라 단절을 초래케 하였다.

1920년 흥난파의 가곡으로부터 한국가곡은 현재까지 3세대가 지났으나 별다른 양식적 혁신이나 반성없이 오늘에 이르고 있다.

우리는 서양음악의 구조를 배우기에 엄청난 시간과 노력을 소비해 왔다. 그러나 이젠 무조건 서양음악을 추종할 수는 없으며, 우리나라에서도 전통음악의 학문적 체계를 올바르게 세워, 서양음악을 제대로 수용하는 한국적 처리방법을 발견하는 것이 시급하며, 자기화하여 작품에 나타낼 때가 되었다고 본다.

이런 각도에서 나운영은 다른 작곡가와 달리 민속적인 작품에 일관하여 실제로 한국음악을 위하여 한국적 화성을 체계화하였으며, 나름대로의 작곡기법을 사용하여 쉬지 않고 작품에 표현한다는 점으로 미루어 보아 높이 평가되어야 할 것이다.

또한 그의 예술가곡에는 - 오늘날 많은 가곡들이 서양기법으로 구성되는데도 불구하고 - 한국적인 영상과 국풍을 주장하여 한국적 음악어법이 다분히 내재해 있으므로 연구분석의 가치가 있다고 보았다.

2. 연구의 방법과 범위

인류역사와 더불어 생겨난 모든 음악 중에서도 가곡은 인성으로 직접 표현하다는 점에서 큰 의미를 둔다. 또한 시와 음악이 어울려 예술적으로 가장 고도화된 형태가 예술가곡이라 할 수 있다.

본 논문에서는 본론에 앞서 한국 가곡사를 언급함으로써 한국가곡이 오늘날에 이르기까지의 과정과 시대적배경을 이해하는데 도움이 되도록 하였다.

또한 본론에서는 나운영의 작품활동과 작품 Idea, 그리고 가곡의 Style과 특성을 참고자료를 통하여 제시하고 있다.

그의 한국적 Idiom을 중심으로 그의 가곡을 분석 정리함과 동시에 직접적인 대화를 통해 정보를 얻는 방법으로 서양적 음악구조인 화성, 선율, 리듬등을 어떠한 식으로 체계있게 우리화하였는가에 대하여 연구, 고찰할 것이다.

그리고 가사와 곡조와의 관계 및 창법에 있어서도 한국적방법을 모색, 언급하기로 한다.

부록으로 그의 작품과 저서를 연도별로 나열함으로 참고가 되도록 하였다.

본론에서 다루어질 예술가곡은 다음과 같다.

<1946년 「박쥐」, 1947년 「가는 길」, 1950년 「접동새」, 1955년 「당나귀」, 1955년 「구혼」, 1964년 「초혼」, 1969년 「꿈팔아 외롭사서」, 1969년 「산」, 1969년 「청포도」 1973년 「자장가」, 1980년 「추야몽」, 1985년 「국화옆에서」>

3. 한국 가곡사 및 시대적 배경

한국가곡은 기독교의 찬송가 보급과 함께 출발하였으며 흥난파의 <봉선화>를 위시하여 1920년대의 개척기에서, 1930년대의 서정가곡기, 그리고 1940년대의 예술가곡기와, 1950년대의 과도기를 거쳐, 1960년대 이후 현대가곡기로 이어지고 있다고 볼 수 있으며 양식사적인 측면에서 볼 때, 크게 제3세대로 나누어 볼 수 있다.

우리나라 최초의 가곡은 1919년 <봉선화>로, Schubert의 연가곡인 <아름다운 물방앗간의 아가씨>가 작곡된지 백년이 지난 후이다.

1920년대의 초기가곡은 예술가곡이라기 보다 민족주의적 또는 계몽주의적인 민중노래로 볼 수 있으며, 1930년대는 진정한 의미에서 근대적 감각의 한국가곡으로 탈바꿈하기 위한 시대였다.

1931년에는 민족적 사상을 고취시키는 현제명의 『작곡집 제1집』에 <조선의 노래> - 현재의 <대한의 노래> -가 발표되며, 1936년에 김세형은 <먼길>이라는 획기적이고 새로운 형식의 연가곡을 발표하였다.

김동진은 비교적 자유로운 약상이 전개되고 시가 갖는 이미지를 충분히 표현한 <가고파>, <내 마음>, <수선화> 등을 작곡, 1932년 조두남의 <선구자>, <제비>, <산>, 이흥렬의 <바우고개>, <어머니 마음> 등으로 된 『작곡집 제1집』을 발간하였고, 연주회용으로 자주 불리우는 <꽃구름 속에>를 발표하였다. 이 제1세대는 찬송가와 창가류에서 크게 벗어나지 못하고 있으며, 3화음시스템에 입각한 기능화성적인 영역에 머물고 있다.

제2세대의 가곡은 좀더 확대된 통절 형식을 갖추고 있으며, 자유로운 약상이 전개되고, 음악의 형식과 내용면에서 보다 충실한 구성을 보여준다.

1940년대에 들어와서는 30년대의 가곡과 그 맥을 같이하는 보수적인 작곡가와 서정가곡을 승화시킨 예술작곡가, 그리고 무조적인 경향을 띤 진보적인 작곡가의 그룹으로 크게 구분되며, 해방 후에는 민족주의 운동의 작곡가에 의해 우리 가곡은 다양성을 띄우게 된다.

김성태는 예술가곡인 <동심초>, <꿈>, <산유화> 등의 수준 높은 곡으로 한국적 서정을 표현하고 있다. 이와 함께 윤이상의 <고풍의상>, <달무리>는 전통음악적 재료를 서양음악에 결부시켜 한국적 표현을 시도하였다.

한편 해방 후는 당시 시대상을 반영한 <대한의 노래>, <독립행진곡>, <건국의 노래> 등 주로 국민가요풍의 곡들이 이어졌고, 1950년은 예술가곡에 비해 민족비극의 상처와 비애를 표현한 노래들이 많다.

김동진의 <6.25의 노래>, <행군의 아침>, 윤용하의 <민족의 노래>, <보리밭>, 이호섭의 <울음>, 조념의 <보리피리> 등이 있다.

50년대 중반은 30년대의 재현이라 할 수 있으며, 가곡집의 출판이 많아져서 최영섭의 가곡집 <소라>, 김순애의 <가곡집>, 김성태의 <봄 노래>와 <한국가곡집>, 박중후의 <가곡집>이 있고, 1952년 최초의 가곡집이었던 나운영의 『아흔 아홉 양』에서는 과거의 초기 낭만주의적인 것을 탈피하는 한편으로 민속적인 요소를 현대성을 통해 시도하려 했다.

또한 가곡을 정리한 <한국가곡집>, 국민음악연구회편 <한국가곡 100곡집> 등이 출간되어 가곡을 대중화하였다.

이 시기는 나운영이 최초로 12음기법에 의한 피아노 작품인 <수수께끼>를 발표함으로써 우리 창작계가 세계 속에 한 몫을 차지하기도 한 때이며 개인 발표회가 활기를 띠어 윤용하의 <달밤>, 조념의 <꽃 초롱>, 김형주의 <예전엔 미처 몰랐지요>, 이호섭의 <국화 옆에서>, 김달성의 <편편화심> 등의 수 많은 가곡이 발표되었다,

제3세대인 1960년대에 들어서 우리 작곡계는 일대 전환기를 맞게 된다. 현대음악을 접촉한 세대들의 활약이 두드러지면서 가곡에도 새로운 방향이 모색되고 현대적인 어법을 가진 곡들이 발표되기 시작했으며 이들 가곡은 조성체계에 의해 쓰여진 것으로 서양식 발성을 공부한 성악가들에 의하여 불리워진다.

백병동의 <부다페스트에서의 소녀의 죽음>, <빈약한 올페의 회상>, <화장장에서> 등 무조적 기법의 가곡과 김형주, 이상근의 현대적 가곡이 발표되었다.

이 시기의 가곡은 기능화성적 음악의 영역에서도 완전히 탈피하여 무조음악 기법을 시도하는 동시에 한국가곡의 새로운 방향을 모색하고 있다. 그리고 음악에서의 예술성과 현대성을 추구하면서 감상용 음악으로 그 기능을 전환시켰다.

각 세대의 주목할 만한 특징은 다음과 같다.

제1세대는 창가에서 가곡시대로 문을 열었다는 점과, 한국가곡의 장르를 개척했다는 점이며, 제2세대의 특징은 예술가곡을 창작하여 청중들에게 상당한 반응을 일으킴으로써 창작자와 청중의 관계를 성립시켰다는 점이다.

제3세대는 음악에서의 모더니즘의 지향과, 현대어법의 가곡을 창작하였다는데 그 의미를 둔다.

2. 본론

1. 나운영의 작품세계

(1) 작품활동과 Idea

〈선 토착화, 후 현대화〉는 물론이고, 〈토착화는 먼저 리듬, 멜로디에서부터〉라고 그는 그의 이론을 주장한다. 그는 전통 위에 국악의 이론을 체계화하고, 서양음악을 한국적으로 섭취하여, 우리실정에 맞도록 독자적인 방안으로 알기 쉽고 실용적으로 현대에 적응된 진보적인 이론을 전개해 나가는 방법을 취하고 있다.

나운영은 1922년 3월 1일 출생하였으며, 5세 때부터 아버지에게 양금을 배웠고, Beethoven의 교향곡 No.5에 심취하여 8세 때는 기악곡의 멜로디를 작곡하기 시작하였다.

1936년 손기정 선수가 Berlin Olympic 대회에서 마라톤으로 세계를 제패하는데 자극을 받아 작곡을 전공하기로 결심을 굳혔다.

그후 17세이던 1939년에 동아일보사 주최 신춘문에 작곡부분에서 예술가곡 〈가려나〉가 당선되는 기쁨을 안았으며, 일본 동경제국고등음악학교 본과에 입학하여 제정삼랑(諸井三郎) 선생에게 작곡을 사사받았고, 이 때에는 Bartok의 〈String Quartet No. 1〉에 심취하여 졸업작품으로 전4악장으로 된 〈String Quartet〉를 발표하였다.

그 외에도 〈Rhapsody for Piano〉, 〈String Quartet No.1 "Romantic"〉 등을 작곡하였고, 46년 6월에 〈Cello Sonata No.1 "Classic"〉을 우리 작품 발표회에 선 보이기도 했다.

1945년 성악가 유경손과 결혼하였으며, 그 이후로는 주로 가곡 작품이 두드러지게 작곡되는 경향이 보인다.

4회의 나운영 작곡발표회를 가지면서 그의 가곡은 주로 그의 아내인 유경손 여사에 의해 불리워진다.

한편 그는 민족음악문화연구회를 창립하여 민족 Vocal악보를 발간하였으며, 1953년에는 가곡집 제1집을 출판하였는데 이것이 바로 〈아흔 아홉 양〉이란 제목으로 프랑스 작곡계의 거장인 Olivier Messiaen에게 인정받아 국립파리음악원에 입학이 인정되었던 곡이다.

이어서 54년에 가곡집 제2집으로 〈다윗의 노래〉를 발행하였으며, 여기에 유명한 〈여호와와 나의 목자시니〉가 들어있다. 그의 성가에 대한 관심도는 대단하며, 그의 신작 찬송가만 하더라도 무려 600곡이 넘는다. 그는 소위 화성음악, 대위법을 〈전도〉하는 것뿐만 아니라 〈복음〉을 전도하는 자칭 〈음악 전도사〉란 명칭으로 불리워 지기를 원한다.

한편 한국 현대음악협회를 통하여 현대음악을 일반에게 소개함으로써 서구의 현대음악을 간접적으로나마 이 땅에 알려 한국음악화에 대한 시도를 굽히지 않음으로 현재 활동하고 있는 작곡가들에게 그의 영향이 아직까지도 작용하고 있다.

1955년 그의 〈수수께끼〉는 - (6 Preludes for Piano 중의 1곡) - 한국 최초의 12음기법을 활용한 작품으로 진면목을 보였으며, Ester Cantata와 X-mas Cantata가 있다.

그 외에 Opera 〈호동왕자와 낙랑공주〉, 아직 발표되지 않은 Opera 〈에밀레 중〉, Opera 〈바보 온달〉이 있고, 〈Piano Concerto No.1~3〉, 〈Cello Concerto No.1〉, 〈Symphony No.1 - Korean War〉 ~ 〈Symphony No.13〉까지 있으며, 그의 Symphony를 모아 K.B.S 교향악단과 서울 시립교향악단의 연주로 〈나운영의 교향악 작품발표회〉를 3회 열기도 했다.

그는 아이디어를 상당히 중요시하는데 그 좋은 예로 〈Symphony No.10 - The Creation〉과 〈Symphony No.7 - 성서 (The Bible)〉을 들 수 있다. 1966년에는 〈관, 현, 타악기를 위한 시나위〉로 서울특별시 문화상(음악)을 수상하였다.

1974년에는 한국의 고대음악과 현대음악의 강의를 위해 미국 국무성에 초청되어 Portland 대학교 교환교수로 다녀왔으며, 그곳에서 명예 인문학 박사학위를 받았다.

그의 이러한 끊임없는 줄기찬 작품활동은 그가 작곡가라서가 아니라 한 한국민으로서 민족음악을 정립하는데에 〈광야

에서 외치는 소리)가 되더라도 결국에 가서는 한국음악으로 연결시켜 줄 수 있는 가장 가능한 실천적 방안이라 자부하고, 지금도 쉬지 않고 작품과의 대화를 즐기고 있다.

(2) 가곡의 Style과 특성

가곡은 인간과 가장 친숙한 예술로서 그 형태란 다양다색하다.

나운영의 예술가곡은 크게 세가지로 구분될 수 있다.

첫째는 한국적인 음악요소들을 사용한 곡들이고, 둘째는 서양의 기능화성학적 기법들로 작곡된 곡들이며, 셋째는 앞의 두 가지 유형의 절충방식으로 새로운 한국가곡의 작품을 만들어낸 경우이다.

첫째에 해당하는 작품들에는 <가는 길> -(47년), <접동새> -(50년), <구혼> -(55년), <산> -(69년), <꿈팔아 외롭사서> -(69년) 등이 있고, 두 번째에 해당하는 작품들에는 <박쥐> -(46년), <달밤> -(46년), <강 건너간 노래> -(47년), <당나귀> -(55년), <자장가> -(73년), <가려나> -(39년)가 있으며, 셋째에 해당하는 작품들로는 <초혼> -(64년), <청포도> -(69년), <추야몽> -(80년), <국화 옆에서> -(85년) 들로 구분 지어 볼 수 있다. 그러나 서양의 기능화성적 기법의 곡들이라 하더라도 그 내용이나 형식들에서 한국적 요소는 빠뜨리지 않고 가미되어 있는 것을 볼 수 있다,

특히 그의 가곡은 전기에서 후기로 옮겨 올수록 한국적 정서와 서양적 음악기법이 조화를 이루고 하나의 새로운 가곡 Style을 확립하고 있다는 것은 한국가곡발달사에 있어서 주목할 만한 점이다.

그의 가곡의 특성을 분석해 보면 다음과 같이 요약된다.

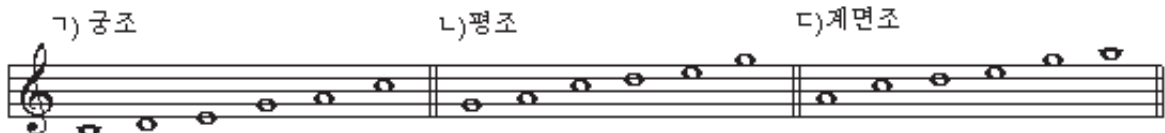
1. 시와 음악의 조화를 한국적인 요소 - 음계, 리듬 등 - 사용해서 토착화시켰다는 점.
2. 4도, 5도 음정의 병행법이 중심이 되는 한국적 화성이론을 가곡에 도입시키고 있다는 점.
3. 국악적인 요소의 정착과 이러한 요소들의 현대적 방향으로의 개선이 나타나고 있다는 점.
4. 자유스럽고 풍부한 대위법적인 기법의 배경과 범5음음계적 요소가 중심을 이루고 있다는 점으로 요약된다.

2. 나운영의 한국적 Idiom 고찰

(1) 선율에 관한 고찰

나운영의 가곡은 대개 5음음계를 중심으로 한국적인 시의 정서를 음악적으로 표출하고 있다. 그가 기법적으로 확립한 5음음계의 내용을 요약하여 서술하면 다음과 같다.

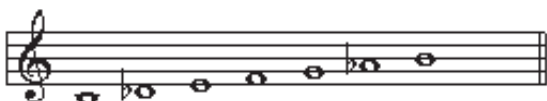
- (ㄱ) 궁조 --- Do로 끝나는 5음음계(Pentatonic Scale)
- (ㄴ) 평조 --- Sol로 끝나는 5음 음계
- (ㄷ) 계면조 --- La로 끝나는 5음음계



그는 궁조, 평조, 계면조에 있어서 <Re>와 <La>를 반음 내린 것이 우리나라 악기의 조율법에 가장 근접하다고 확언한다.



이것을 7음음계(Diatonic Scale)에 적용시키면 아래와 같이 된다.



그는 <Re>와 <La>를 반음 내린 것과 내리지 않은 것을 구별하여 장음계, 단음계 대신으로 양음계와 음음계란 명칭을 사용하는데 다음과 같이 정리된다.



선율작곡에 관한 그의 주장은 궁조, 평조, 계면조로 된 선율에 있어서 Do, Re, Mi, Sol, La를 주로 사용하되 Fa, Si는 물론, 변화음(# or b)을 얼마든지 순간적으로 사용할 수 있다고 밝히고 있다.

이러한 궁조, 평조, 계면조등의 사용이 그의 작품마다 나타나지는 않지만 곡의 일부분에서 때로는 곡 전체에 걸쳐 사용되어지고 있다.

그러면 선율에 있어서 5음음계를 사용하여 한국적인 정서가 담겨있는 작품들과 그 외의 한국적 요소들이 반영된 곡들로 구분 지어 분석, 서술코저 한다. 여기서 편이상 '음계에 의한 한국적 요소'와 '그 외의 한국적 요소'로 부르기로 하고 그 특징을 살펴보면 다음과 같다.

㉞ 음계에 의한 한국적 요소 분석

1969년 5월 9일 작곡한 "꿈팔아 외롭사서"는 선율 전체에서 음궁조의 진행을 취하고 있는 것을 알 수 있다.



<악보 1>의 선율적 특징은 16분음부의 꾸밈음 형식과, 3연음으로 된 부분이 거문고의 효과를 살리고 있는 것이다. 특히 <악보 2>를 보면 Gb음과 Db음의 변화음으로 인해 전체의 분위기가 국악적인 냄새를 물씬 풍겨주고 있는 것을 알 수 있다.

<악보 2>

<꿈팔아 외롭사서>

계면조로 된 대표적인 곡으로는 <가는 길>을 들 수 있다. 이 곡은 전체적으로 6/8박자의 민요적인 요소로 가득차 있는데 시종일관 장구 리듬의 반주 위에 흥겨운 분위기를 자아낸다.

<악보 3>

<악보 3>의 9마디~11마디에는 화성적 단음계에서 7음을 반음 올린 것을 적용 즉 C음을 반음 올려서 전체적으로 너무 노골적인 5음음계의 사용을 0제하고 있는데 이것은 국악의 요소를 그대로 답습하지 않고 새로운 한국적 음악을 창조하려는 작곡가의 노력으로 보이며, 이러한 요소들은 다른 여러 작품들에서 더욱 세련되게 나타난다.

또한 27마디에서 9/8박자로 변박되면서 맨끝의 Ab음이 반음계적으로 흘러내리는 <A -Ab> 형태의 선율선 (Melodic Line)이 나타나는데 이것은 국악창의 시도로 볼 수 있다.

김소월 시에 의한 <접동새>는 한국 최초의 판소리풍의 성악곡으로 작곡자 자신이 가장 아끼는 곡 중의 하나이며, 악보를 보면 다음과 같다.

<악보4>

접 동 - 접 동 아 - - 을 오라비 접 동 -
 전 두 - 강 가 람 가 에 살 - 던 누 - 나 는 -
 전 두 강 앞 마을 에 와 서 읊 - 니 다 -
 옛 날 - 우리 나라 먼 뒤 쪽 의 -
 전 두 강 가 람 가 에 - 살 던 누 - 나 는 <접동새>

이 곡은 전체적으로 판소리를 의식한 억양의 시도와, 변박의 처리 시도, 음의 대담한 도약과 자유로운 리듬 등으로 민족적인 얼을 파헤쳐 주고 있다. 이 곡에서 그는 대위법적인 수법에 의한 대선율을 중히 여겨 횡적인 공간을 살리고 있어 선의 묘미를 터득하고 있다.

특히 변화음으로 전체를 현대적으로 이끌어가고 있음을 쉽게 파악할 수 있으며, 다른 곡과 달리 전주와 간주를 국악 기 - 거문고, 대금, 피리(전주 부분), 가야금, 장구(간주 부분) - 의 기법을 사용함으로 우리의 '멋'과 '맛'을 충분히 발휘하고 있다.

49~56마디의 <시샘에 몸이 죽은 우리 누나는 죽어서 접동새가 되었습니다> 가사로 된 부분과 65~69마디의 선율은 아주 세련되게 정리되어 있다.

이와 비슷한 시기에 작곡된 50년대의 작품경향을 짙게 표현해 주는 곡으로 역시 판소리풍으로 된 <골고다의 언덕길>이 있다.

이 곡은 예술가곡은 아니지만 부활절 Cantata의 제4곡으로 민속적 요소가 다분한 것으로 보아 주로 국악풍의 작법을 즐겨 사용했다는 점이 드러나고 있다.

그러면 이번에는 그 밖의 한국적 요소에 관하여 보기로 하자.

(나) 그 밖의 한국적 요소 분석

나운영의 선율작법의 큰 특징 중의 하나는 레시타티브 형식의 선율 구조다. 그는 가곡에 있어서는 아리아풍과 레시타티브 형식의 곡, 그리고 이 두 가지를 절충한 형식 즉 드뷔시의 가곡 Style과 같은 곡이 앞으로 쓰여져야 한다고 말하고 있다.

레시타티브 형식의 선율구조로 된 가곡의 대표적인 예로는 <구혼>을 들 수 있으며, 이러한 수법으로 된 작품에 <주기도>가 있다.

<악보5>

Musical score for <악보5> in G minor, 4/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a treble clef staff with a melody starting on G4 and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The second system continues the melody and bass line. Dynamics include *mp* and *mf*. The piece concludes with the label <구혼>.

<악보 5>에서는 노래가 실 때 반주의 피아노가 마치 가야금 병창식으로 ♪.♪♪ 형의 리듬이나 ♪.♪.♪ 형의 리듬으로 사이 사이를 메꾸어 주는 것이 특징이다.

앞에서 언급했던 <주기도>와 <피난처 있으니>란 곡이 이런 형식으로 되어진 곡이다. 지면상 악보는 일부만 다루기로 한다.

<악보 6>

Musical score for <악보 6> in G minor, 9/8 time. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two systems of lyrics: "하늘에 제신 - 우리 아버지 이롬을 거룩하게 하옵시며" and "나라가 임하옵시며 - 뜻이 - 하늘에서이룬것같이". The piano accompaniment features a grand staff with chords and a bass line. Dynamics include *mp*. The piece concludes with the label <주기도 II>.

<주기도 II>

<악보 7>

♩ = 66

Musical score for '피난처' (Refuge). It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 66. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score includes triplets and a piano (*p*) dynamic marking.

피난처있-으니 피난처있-으니 환난을당-한자-이

Continuation of the musical score for '피난처' (Refuge). It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is marked as *rit.* (ritardando) and *accel.* (accelerando). The piano part includes a *rit.* marking and a *p^s a tempo* marking. The score ends with a double bar line and repeat signs.

리 오 라

<피난처 있으니>

앞에서 언급되었던 바 있는 판소리풍의 작품과 같이, 국악적인 수법이 반영된 작품 중 <가는길>의 5~8마디와 <접동새>의 10~14마디 부분에서는 선율자체가 국악기의 대금이나 피리소리를 연상케 한다.

<악보 8>

Musical score for '가는길' (The Way). It features a single melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The tempo is marked as *rit.* (ritardando).

<가는길>

<악보 9>

Musical score for '접동새' (The Sparrow). It features a single melodic line with dynamic markings of *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked as *rit.* (ritardando).

접 동 - 접 동 아 - - 을 오라비 접 동 -

<접동새>

<구혼> 역시 국악의 창과 같은 냄새를 풍기고 있다.

특히 노래와 반주의 한계는 명창과 고수와의 관계처럼 뚜렷하게 상대적으로 나누어져서 나타난다.

<악보 10>

Musical score for '구혼' (Courtship). It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is marked as *rit.* (ritardando). The score includes triplets and a piano (*p*) dynamic marking. The piano part includes a *p^s a tempo* marking. The score ends with a double bar line and repeat signs.

들 여다보십시오 이렇게못 이겨 흐느끼는얼굴들을

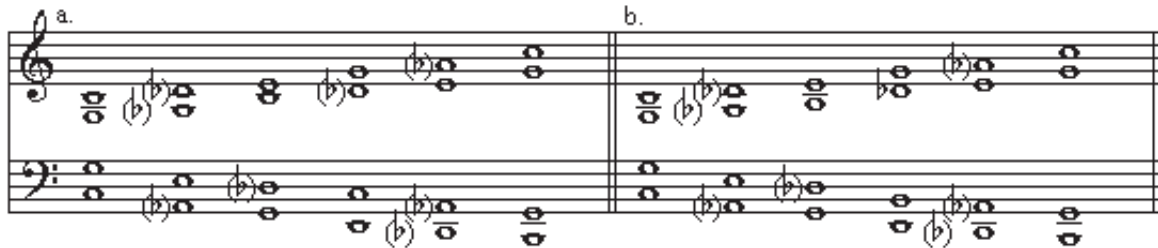
<구혼>

이같은 모든 점에서 선율적 기법은 국악적인 요소를 포함하고 있으며, 이 국악적 요소를 가지고 전체적으로 현대적인 변형을 꾀하고 있음으로 종합되어 진다.

(2) 화성에 관한 고찰

나운영은 그의 현대화성론에서 한국화성의 체계를 정립하고, 한국화성의 정의를 다음과 같이 내리고 있다.

한국화성은 한국음계에 있어서의 첫째 음을 각각 Soprano와 Bass Part에 두고 이에 의한 병행법 및 투영법에 따라 화음이 구성된다고 말하고 있다.



그는 또한 <한국적 가락의 화성화에 관한 0론>에서 민속적인 화성을 다음과 같이 제시하고 있다.

(ㄱ) Melody의 음을 대체로 완전 4도 아래로 병진행시키고, 아랫성부는 중심음과 그 음에서부터 완전 5도 위의 음을 함께 사용하되 Melody의 <Mi>에 대해서만은 3도 아래의 <Do>를 사용한다.

(ㄴ) 주의해야 할 사항

- ㉠ 장 3도를 될 수 있는 대로 피할 것.
- ㉡ 장 2도, 완전 4도를 불협화음적으로 다루지 말 것.
- ㉢ 완전 4도의 병행법을 주로 사용할 것.
- ㉣ 상행도 음인 <Si>를 될 수 있는 대로 피할 것.
- ㉤ 대위법적 처리를 할 것.

나운영의 한국적 화성구조는 5음음계, 7음음계, 4음음계에 완전 4도, 완전 5도 음정을 역진행 시키고, 이것에 투영법을 사용해서 연결시키는 것으로 요약할 수 있다.

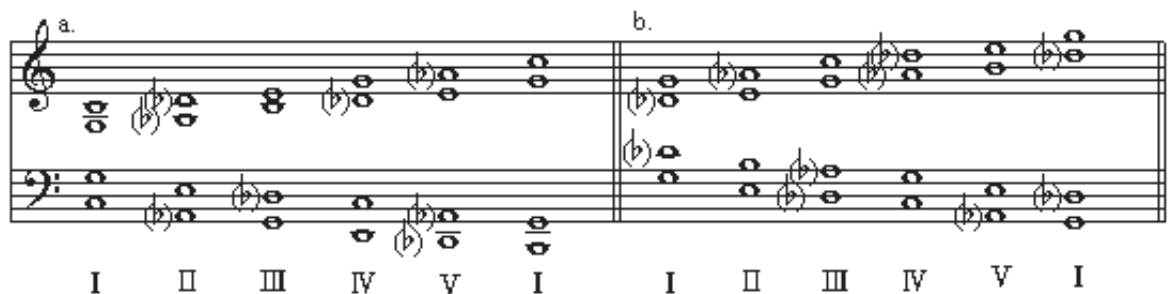
그의 한국적 화성을 개념만을 간추려 소개하면 다음과 같다.

(가) 한국화성의 분류

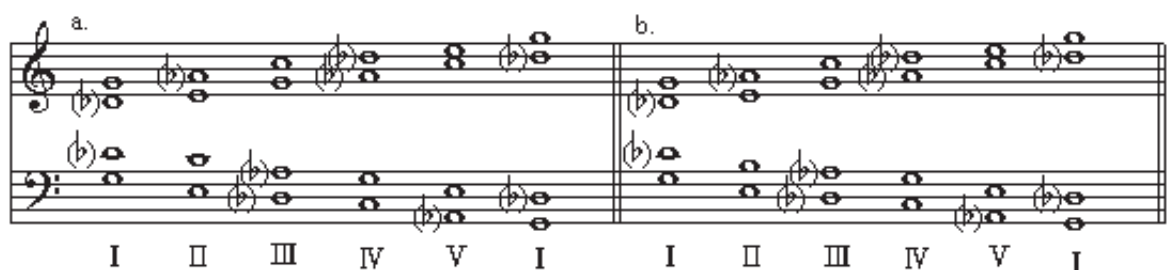
한국화성은 3종으로 분류된다.

(ㄱ) 5음음계에 의한 한국화성(Korean Harmony by Pentatonic Scale)

㉠ 궁조 - Do로 끝나는 5음음계



㉡ 평조 - Sol로 끝나는 5음음계



㉔ 계면조 - La로 끝나는 5음음계

Two systems of musical notation, labeled 'a.' and 'b.', showing a 5-note scale in G-flat major (Aeolian mode). The scale consists of the notes G-flat, A-flat, B-flat, C, and D. System 'a.' shows the scale ascending and then descending. System 'b.' shows the scale ascending and then descending, with a different fingering or articulation. Below the notation are Roman numerals: I II III IV V I for system 'a.' and I II III IV V I for system 'b.'

(L) 7음음계에 의한 한국화성(Korean Harmony by Diatonic Scale)

㉕ 7음음계에 의한 궁조(Ionian Mode) -Do로 끝나는 7음음계

Musical notation for a 7-note scale in G-flat major (Ionian mode). The scale consists of the notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, and F. Below the notation are Roman numerals: I II III IV V VI VII I.

㉖ 7음음계에 의한 평조(Mixo-Lydian Mode) -Sol로 끝나는 7음음계

Musical notation for a 7-note scale in G-flat major (Mixolydian mode). The scale consists of the notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, and F. Below the notation are Roman numerals: I II III IV V VI VII I.

㉗ 7음음계에 의한 계면조(Aeolian Mode) -La로 끝나는 7음음계

Musical notation for a 7-note scale in G-flat major (Aeolian mode). The scale consists of the notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, and F. Below the notation are Roman numerals: I II III IV V VI VII I.

(c) 4음음계에 의한 한국화성(Korean Harmony by Hexatonic Scale)

㉘ La음이 생략된 궁조 -Do로 끝나는 4음음계 (Do, Re, Mi, Sol)

Two systems of musical notation, labeled 'a.' and 'b.', showing a 4-note scale in G-flat major (Hexatonic mode). The scale consists of the notes G-flat, A-flat, B-flat, and C. System 'a.' shows the scale ascending and then descending. System 'b.' shows the scale ascending and then descending, with a different fingering or articulation. Below the notation are Roman numerals: I II III IV I for system 'a.' and I II III IV I for system 'b.'

㉠ La음이 생략된 평조 -Sol로 끝나는 4음음계 (Sol, Do, Re, Mi)

a. I II III IV I
 b. I II III IV I

(나) 한국화성의 종류

- ㉡ 5음음계에 의한 한국화성 - I, II (=V), III (=IV) 3종이 된다.
- ㉢ 7음음계에 의한 한국화성 - I, II (=VII), III (=VI), IV (=V)의 4종이 된다.
- ㉣ 4음음계에 의한 한국화성 - I, II (=IV), III의 3종이 된다.

(다) 한국화성에 있어서의 화음위치

I II III IV V I

전술한 한국화성의 구조는 그의 가곡작품에서 거의 대부분이라 해도 좋을 만큼 많이 나타나고 있다. 이러한 현상은 그의 초기작품에서 후기로 갈수록 심화되는 것을 분석을 통해 알 수 있다.

그러면 그의 작품을 연대별로 분석하므로 그의 작품경향이 화성적인 측면에서 어떻게 변화되고 있나 고찰해 보기로 하자.

먼저 46년작인 <박쥐>는 2/4박자의 A단조 곡이다.

<악보 11>
♩ = 63
mf mp p
<박쥐>

위의 <악보 11>을 화성화하면 다음과 같다.

<악보 12>

59 60

e: V+4 I+4

mp *p*

<악보 12>의 반주에서는 부가화음인 수법이 엿보인다.

59마디는 e minor의 V도 3화음(Triad Chord)의 3음을 생략(Open Chord)하고 4음을 부가시킨 것이고, 60마디는 e minor의 I도 화음에 제4음을 부가시킨 음이다. 이러한 부가화음 기법은 인상주의 작곡가들이 즐겨 쓰던 기법으로 작곡자 자신이 이 시기에 이러한 작곡기법에 심취해 있었음을 알 수 있다.

그런데 주목해야 할 점은 가장 초기의 곡 중 하나인 <박쥐>에 벌써 5도와 4도음을 병행시킨 악구가 등장하고 있다는 점이다.

<악보 13>

23 25

mf *mf*

음 습 한 - 폐 가 의

<박쥐>

<악보 13>은 단음계 그 자체를 사용하고 있지만 오른손은 Melody에 완전 5도음정을 병행시키고 있고, 왼손은 Melody에 완전 4도 음정을 병행시키고 있다.

이후에 확립된 화성개념과는 다소 차이가 있는 것으로 보아 이때부터 한국화성의 정립을 염두에 두고 작곡해 왔던 것으로 보인다.

이제까지의 가곡과는 완전히 다른 새로운 계면조로 된 민요풍 가곡인 <가는 길>에서는 선율과 리듬, 화성등이 전체적으로 조화를 이루는 혁신적인 계기를 만들고 있다.

<악보 14>

J. = 40

mf

<가는 길>

화성에 있어서 새로운 변화는 <박쥐>에서 나타났던 부가화음적인 요소와 더불어 4도, 5도화성의 병행을 Octave 내에서 함축한 형태로 나타나고 있음이다.

전주에서 Melody는 4도음정을 더해서 병행시키는 기법으로 나타나고, 왼손 리듬반주에서의 화성은 Bass를 기준으로 5도와 4도를 겹쳐서 쓰고 있는데 이로 인해 2도음정의 불협화음적인 요소를 특징적으로 사용하고 있다.

첫 마디의 마지막 박자에서 3도화성이 나타나는 것은 4도음정을 더했을 경우 계면조에서 나타나지 않는 Bb음을 피하기 위함이라고 작곡자 자신이 밝히고 있다.

전주에서 나타난 4도, 5도음정의 겹친 형태는 곡 전체에 걸쳐서 사용되고, 특히 왼손과의 장단구조에 큰 공헌을 하고 있다.

이로 인해 전통 3화음적인 요소의 제거가 가능하게 된다.

<악보 15>

저 산 에 도 - 까 마 - 귀 들 에 까 마 - 귀 -

<가는길>

<접동새>에서 그의 작품경향은 한층 더 발전하게 됨을 보게 된다.

<가는 길>에서 전체적으로 민요풍의 국악적 분위기가 지배적이었던 것에서 현대적인 감각의 화성구조를 도입, 곡의 분위기를 새로운 한국적 색채로 표출해 내고 있다.

특히 이 곡은 나운영의 대표적 예술가곡이라 할 수 있으며 화성적 특징은 다음과 같다.

<악보 16>

<접동새>

<악보 17>

25

알 마을 에 와 서 읍 - 니 다

<접동새>

<악보 16~17>에서 이전 작품에 즐겨 사용하던 4도음정의 병행이 나타난다.

아래 <악보 18>에서는 복합화음이 나타나고, <악보 19>부분의 20~21마디와 28~27마디에서는 부가화음의 사용이 더욱 확대되며, 치밀한 구성력을 갖는다.

<악보 18>

13 *mf*

을 오 라 비 접 동 -

<악보 19>

20 *mf*

진 두 - 강 가 략 가 예

<접동새>

<악보 20>

15 *mf*

<접동새>

<악보 20>의 15~18마디에서는 2음 2도화성(Secundal Hamoney)의 기법이 등장하고 있다.

이상에서와 같이 <접동새>는 여러 가지 화성기법을 다양하게 복합적으로 사용하면서 조화를 꾀하고 있으며, 한국적 화성기법 외에도 감7화음(Diminished Chord), 장단3화음적인 요소가 포함되어 있어 순수 국악적인 점과 기능 화성적인 점과의 조화라는 면에서 상당히 중요한 의미를 부여할 수 있다.

69년 작품인 <산> 역시 한국적 음악정서를 표현하고 있다는데 주목된다.

<악보 21>

28 *f* ♩. = 70 30

불 귀 불 귀 다시 불 귀 삼 수 갑 산 에 다시 불 귀

35

사 나 이 속 이 라 잊 으 려 만 십 오 년 정 분 을 못 잊 겠 네

<산>

<악보 21> 중에는 (a)오른손에서 5도병행으로 쓰이고, 32~35마디에서는 (b) 4도병행으로 나타난다.

그런데 왼손 성부에서 2마디 단위로 같은 리듬의 같은 선율이 나타나고 있음을 볼 수 있다. 같은 성부에서 두 개의 악절이 5도음정과 4도음정으로 나타난 곡은 <산> 뿐이다.

또한 <악보 22> 후반부에서는 드뷔시적인 Style의 악절을 볼 수 있다.

<악보 22>

40

molto rit.

45

a tempo

50

poco a poco rit.

pp

<산>

이 부분은 오른손이 7화음의 연결로 되어 있고, 왼손은 단음계의 Scale로 나타나고 있어 앞 부분의 계면조로 된 국악적 부분과의 조화를 꾀하고 있다고 말할 수 있다.

<산>과 같은 해에 작곡된 <꿈 팔아 외롭사서>는 부가화음 기법으로 된 대표적인 작품이다.

선율의 국악적 흐름 속에서 별다른 리듬형태가 없는 사실과 같은 분위기를 자아낸다.

이 곡에서의 화성은 크게 두 가지로 나눌 수 있는데 첫째는 3음을 생략한 Open Chord이고, 둘째는 여러 가지의 부가화음으로 이루어져 있다는 점이다.

<악보 23>
= 48

<꿈 팔아 외롭사서>

80년도에 들어와서 작곡된 <추야몽>과 <국화 옆에서>에서는 작곡자 자신이 한국화성의 정의에서 밝힌 투영법의 사용이 나타나고 있음을 볼 수 있다.

<악보 24>

<추야몽>

25마디에서 27마디의 투영법은 $D^b-C-B^b-B^bb-A-G$ 의 선율과 $A^bA^0-B^b-B^0-C-D^b$ 의 선율이 서로 반진행되고 있는 것이다.

<국화 옆에서>의 투영법은 37~38마디에 걸쳐 나타나고, 36째 마디에서는 오른손과 왼손이 4도의 차이를 두고 반진행하고 있는 모양이 드러난다. 이것 역시 거울구조의 투영법의 일부라 분석할 수 있을 것이다.

<악보 25>
37 Piu Lento
ff

노 오 란 네 꽃 잎 이 필 - 려 고

<국화 옆에서>

<추야몽>과 <국화 옆에서>의 중심 화성은 4도, 5도음정의 병행임은 두말할 나위도 없다.

<악보 25>

<추야몽>

<악보 26>
15
p *mf*

한 - 송 이 국화꽃을 피 우 기 - 위 해 - 천 둥은

<국화 옆에서>

이상에서 본 바와 같이 나운영의 가곡에 나타난 화성적 특징은 그가 주장하는 한국적 화성요소와 현대적 화성의 조화를 이룸이다.

(3) 리듬에 관한 고찰

민속악에서의 박자법은 서양음악의 1박을 2등분한 것과는 달리 1박을 3등분한 1박 3분법이다. 이러한 3박자의 리듬 형태가 국악적인 리듬요소로 등장한다는 것은 주지의 사실이다.

1. 중포리	
2. 중중포리	
3. 도드리	
4. 타령	
5. 굿거리	
6. 세마치	
7. 시조장단	

나운영은 우리의 기본장단을 <굿거리, 타령, 도드리, 세마치 장단이라 하고 이것을 부분적으로 변화시킨 형태의 것이 바람직하다.>고 자신의 한국적 리듬관을 피력하고 있다.

그의 가곡에 나타나는 리듬의 특징은 국악장단의 활용과 끊임없이 일어나는 변박자의 효과라 할 수 있다.

먼저 국악장단을 활용한 리듬형태를 알아보면 다음과 같다.

전체적으로 도드리장단, 타령장단, 그리고 6/8 형, 혹은 6/8 형의 흐름이 지배적인 리듬 경향은 작품마다 다소 차이가 있으므로 장단의 종류별로 분석하여 보기로 하자.

(가) 도드리 장단의 활용

도드리 장단의 기본형은 형과

형의 두 가지 형태로 나타난다.

<가는 길>에서는 이 장단을 시종일관 사용하고 있음을 알 수 있다.

<악보 27>

7

하니 - 그리 - 워 -

<가는길>

연

<악보 28>

11

다시 - 더 한 - 번 -

<가는길>

연

<악보 29>

25

어 서 따 라 오라 - --고 따 라 - 가 - 자 고

<가는길>

연

<악보 30>

30

연 달 - 아 흐 름 디 다 - 려 -

<가는길>

연

<접동새>의 간주(15~17) 부분은 변형된 도토리 장단이라 볼 수 있다.

<악보 31>

<구혼>에서 단편적으로 나타나는 리듬형인 ♪♪♪♪♪ 은 도토리 장단의 일부를 노래 사이사이에 고수의 북과 같은 역할로 사용했다.

<악보 32>

(나) 타령 장단의 활용

타령 장단의 기본적인 장단형은

이 타령조의 장단이 쓰이고 있는 대표적인 예로는 80년작 <추야몽>인데 여기서의 장단의 사용은 전반부 전체에 상당한 변형조의 형태가 드러난다.

<악보 33>

(다) $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ 형과 $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ 형의 장단의 변형

나운영은 위의 장단이 가장 한국적일 수 있다고 말하고 있는데 이러한 장단의 모습은 64년작 <초혼>과, 69년작 <산>에서 선명히 나타나고, 이후 <청포도>와 <국화 옆에서>에서까지 사용되고 있어 그의 말을 뒷받침 해주고 있다.

<악보 34>

38

mf

41

accel

<초혼>

형

<악보 35>

28 *f* $\text{♩.} = 70$

불 귀 불 귀 다시 불 귀 삼 수 갑 산 에 다시 불 귀

<산>

형

<악보 36>

13

15

mp

<청포도>

<악보 37>


19

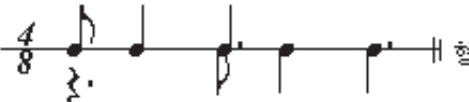
25

f

<청포도>

위의 리듬형은  형이라 볼 수 있다.

<악보 38>

 <국화 옆에서>



<악보 39>

 해 - 봄부 터


 다


 해 - 천 둥은



이상에서 분석한 것과 같이 나운영이 가곡에서 사용한 장단의 종류는 그리 많지 않지만 그것이 곡 전체를 지배하고 있는 것으로 보아 그 영향도는 아주 큰 것이라 하겠다.
 그러면 그의 가곡에 나타나는 또 하나의 특징이라 할 수 있는 변박의 처리에 대하여 분석해 보기로 한다.

그는 가곡에서 대체로 박자의 운용을 자유롭게 구사하고 있는데 이에 관하여 나운영은 "기존의 개념이 처음의 박자 설정에 묶여 있어 자유스러움을 제한하기 때문에 곡조를 자연스럽게 진행하면서 시와 음악의 적절한 부분에 박자의 변화를 주어 악상에 맞는 작품전체에 구성을 시도한 것"이라 언급하고 있다.

자유스러운 변박자가 나타나고 있는 대표적인 작품들을 살펴보면 <강 건너간 노래>, <접동새>, <구혼>, <초혼>, <산>, <당나귀> 등을 들 수 있으며 <구혼>에서는 9/8박자로 설정해 놓고 6/8→9/8→6/8→9/8→6/8→9/8→6/8→9/8→6/8→9/8→6/8→9/8→12/8→9/8→6/8→12/8→6/8→9/8와 같이 같은 계통의 박자가 변박되어 나타난다. 이 곡은 37마디의 길이로 무려 18번이나 변화된다.

또 <강 건너간 노래>에서도 59마디 중 18번이 계속 변화되는 것을 볼 수 있다. 2/4박자에서, 3/4→4/4→2/4→3/4→5/4→2/4→6/4→4/4→3/4→4/4→5/4→3/4→2/4→3/4→4/4→3/4→4/4→2/4로 변박되어진다.

<접동새>는 앞의 <강 건너간 노래>보다 다소 쉽게 변박되어진다.

6/8→1/8→6/8→3/8→6/8→3/8→6/8→4/8→6/8→3/8→6/8→9/8→6/8의 과정으로 변박된다.

그러면 악보를 보도록 하자.

<악보 40>

32
 걸리 었 다 - 사슴 의 무리 도 슬피 - - 운다
 35
 떨어져 나가 았 은 산 위 에 서 - 나는 그대 의 이 름 을
 <초혼>

6마디에 걸쳐 4번이나 변화되고 있다.

<악보 41>

51 *ff* *mp* $\text{♩} = 44$
 하늘 과 땅 - - 사이 가 너무 넓 구 나 선 채 로 이 자 리 에
 55 *p*
 돌 이 되 어 도 부르 다 가 내 가 죽 을 이 름 이 여 사랑 하 던 - 그
 <초혼>

마찬가지로 11마디가 진행되는 중에 6번이나 변화되고 있음을 알 수 있다.

<악보 42> 역시 7마디가 진행되는 중에 한 마디도 빼놓지 않고 모든 마디가 변화되면서 흐른다.

<접동새> 또한 그러하다.

<악보 43>

<구혼>은 4박자 계통의 박자변화를 중심으로 하고 있는데 변박의 과정을 살펴보면, 4/4→3/4→4/4→3/4→2/4→3/4→4/4→5/4→4/4→3/4→4/4→2/4→3/4→4/4→3/4→5/4→4/4→3/4→5/4→4/4와 같이 나타난다.

이 곡은 낭송조의 분위기이므로 변박의 어색함이 전혀 느껴지지 않는 곡이기도 하다.

<악보 44>

이 외에도 예술가곡은 아니지만 많이 알려진 <여호와 나의 목자시니>에서 또한 이러한 변박 처리가 심하게 나타남을 볼 수 있는데 전체 39소절 중 15번이나 바뀐다. 그러면서도 아주 자연스러운 것이 특징이다.

어떤 면에선 변박처리로 목자적인 분위기를 한층 더해 준 것이다.

(4) 가사와 곡조 및 창법에 관한 고찰

가곡은 시와 음악이 어울려서 만들어내는 것이라고 앞에서 언급한 바 있듯이 시는 음악적인 요소와 회화적인 요소를 가지고 있다.

가곡은 가사에 곡을 붙이는 것이므로 좋은 노래를 만들기 위해서는 가사가 지니는 <엑센트>나 <형식>, <리듬>에 대해서 중요히 다루어야만 한다.

시적 매력이 있는 가사, 가령 <기쁘다 구주 오셨네>와 <아 기뻐라 주 오셨다>를 비교해 보면 어느 편이 시적인가를 직감할 수 있다.

또한 먼저 가사만으로도 감정이 전달되어야 한다.

아무리 곡조가 잘 되었더라도 가사가 시적이 아니고 유치하다면 부르고 싶은 심정이 덜 날 것이다.

여기서 시와 곡조와의 관계는 상호 연관성을 가지며, 시인은 시구의 한 줄을 쓸 때에도 말의 울림과 엑센트를 고려하여야 하며, 작곡자는 그 시를 충분히 이해하여 낱말이 지니는 흐름 속에 선율을 느끼고져 노력해야만 한다.

나운영은 가사와 곡조와의 관계에서 다음과 같은 세 가지 사항이 지켜져야 한다고 말하며, 특히 우리말은 세심히 다

루어져야 한다고 주장한다.

첫째. 가사(시)의 형식과 곡의 형식의 일치.

둘째. 가사의 리듬과 곡의 리듬의 일치.




셋째. 가사의 엑센트와 곡의 엑센트의 일치가 되어야 한다.



일반적으로 정형시에 있어서는 7.5조 보다는 4.4조, 3.3조, 3.4조 등이 있으나 실제로 7.5조 보다는 3.4조나, 4.4조 등이 많이 쓰이는 이유는 6/8박자나, 9/8, 혹은 12/8박자로 작곡하기 좋기 때문이다.

그는 예를 들어 가사의 형식이 AB, AA', 혹은 ABA', AA'B로 되어 있다면 곡조도 같은 형식으로 되어야 한다고 말한다.

가사의 리듬과 곡의 리듬이 서로 일치되어야 한다는 것은 가사 자체에 숨어 있는 리듬을 음악으로 자연스럽게 표현한다는 말과 통한다.

실례로 채동선의 <그리워>는 우리의 역사적 사실로 말미암아 여러 번 가사가 수정됨으로 해서 곡의 리듬과 맞지 않은 어색함과 부자연스러움을 안고 있는 곡이라 할 수 있다.

예를 들어 "얼씨구 좋다"라면 6/8  혹은  일 것이고, 또 "어야디야"는 6/8  라는 리듬이 생겨나게 마련이다.

혹은 "영차 영차 영치기 영차"는  나,  로 될 것이다.

나운영의 가곡 <구혼>에서 보면 24~28마디와 35~40마디 등이 특히 그러하며 전체적으로 말하듯이 쓰여져서 리듬이 잘 구사되어져 있다.

<악보 44>



들여다보십시오 이렇게 못이겨 흐느끼는 얼굴들을
우리 육체의 슬픔을 - 이야기하기엔 -
<구혼>

<청포도> 역시 시를 낭송하는 자체대로 옮겨 놓음을 알 수 있다.

<악보 48>



이 마을 전설이 주절이 주절이 열리고
먼 - 데 하늘이 꿈-꾸며 알알이 들어와 박혀 - <청포도>

<악보 49>



불귀 불귀 다시 불귀 삼수 갑산에 다시 불귀 <산>

<악보 50>

옛날 - 우리나라 먼 뒤편의 - 진두강 가람가에 -
<접동새>

<악보 51>

이산 저산 읊아가며 <접동새>

<당나귀> 역시 말하는 리듬조로 되어 있어 어색함이 없다.

<악보 52>

살고싶은 죄박엔 없습시다 - <당나귀>

다음으로 가사의 엑센트와 곡의 엑센트가 일치되어야 한다는 점은 음의 장, 단 및 고, 저 혹은 단어 자체가 강하게 발음되느냐, 약하게 발음되느냐에 따라서 곡의 어느 위치에 놓이느냐가 결정된다.

물론 가사의 엑센트에 맞게만 곡조를 쓰려면 너무 구속을 받아서 자연스러운 곡조를 쓸 수 없는 경우도 생기지만 가급적이면 엑센트에 맞추도록 한다. 그래야만 우리말의 뜻을 바르게 전달할 수 있다.

예를 들어 눈(雪)과 눈(眼), 밤(粟)과 밤(夜)은 장단의 위치가 바뀌면 전혀 다른 의미를 지닌 말로 해석되어 버린다.

또한 우리(柵)에서는 '우'에 엑센트가 붙으며, 우리(我)는 '리'에 엑센트가 붙는다.

위에 언급했던 점이 잘못 사용되어진 곡을 예로 들면 초창기의 가곡인 흥남파의 <봉선화>, <봄처녀> 등에서 알 수 있다.

<악보 53>

울밀에선 - 봉선화야 <봉선화>

진주이슬신으셨네 - <봄처녀>

<봉선화>에서는 못갓춘 마디로 시작된 것이 잘못이며, '울밀'과 '봉선화'가 강박 그룹에 와야 한다.

<봄처녀>에서도 잘 살펴보면 '진주 이슬 신으셨네'의 리듬이 '진 주이 슬신으셨 네'로 뒤바뀌었다. 이 점을 아는지 의문이며, 이러한 현상은 비단 이 두 곡에서만은 아닐 것이다.

이는 초창기의 가곡 작곡가들이 서양양식을 받아들이면서 아무런 의식없이 가사를 붙여왔기 때문이다. 그러나 오늘 날에까지 와서 이런 것을 그대로 모방, 방관만 한다는 점은 반드시 시정되어야 할 것이다.

이런 면에서 볼 때 민속적인 것을 주장하고 우리의 것을 더욱 세련되게 이끌어 가기 위한 나운영의 시도는 높이 살 만하다.

그의 가곡 중 위와 같은 요소가 나타나 있는 것을 분석해 보면 다음과 같다.

<박쥐>의 46마디의 '밤'과 <초혼>의 18마디의 '말'은 음의 장, 단을 나타낸다.

<구혼>에서는 각 마디의 일부분이 앞에서 언급되었던 우리(我)의 경우로 '기'가 높게 표현되고 있다.

<악보 54>

우리들의 자 리

우리 산 천-의

어째서우리 서로의소리 <구혼>

그 외에 가사의 뜻에 따라 음의 고, 저를 결정한 예도 볼 수 있다.



<악보 55>

떨어졌 다 <추야몽>

<악보 56>

음 습 한 - <박쥐>

그는 또한 창법에 있어서도 서양곡은 서양창법으로 불러야 하고, 한국가곡 특히 시조풍이나 민요풍, 판소리풍으로 작곡된 곡은 그 고유의 창법대로 불러야만 제 맛이 난다고 주장하고, 여러 가지 기법으로 그 표현을 시도하고 있다.

<가는 길>에 주로 나타나는 의 리듬형태는 실제의 창법에 있어서는 과 같이 노래하여야 한다고 몇 가지를 제시해 놓고 있다.

<악보 57>

저 산 에 도 - 까 마 - 귀 들 에 까 마 - 귀 <가는길>

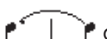
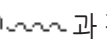
<접동새>와 <산>에서도 그렇게 불러야만 한다.

<악보 58>

시샘 - 에 - - 죽 었 습 - 니 - 다 <접동새>

<악보 59>

삼 수 갑 산에 다 시불귀 <산>

또한 와 같이 한 음이 길게 뽑는 멜로디는 처음부터 흔들지 말고 뽑다가 서서히 흔들 것. 즉 과 같이 소리 낸다.

이러한 부분은 대다수의 곡들에서 볼 수 있다.

<악보 60>



익어 가는 시절 - -



오면 - - -



두렵 - - - <청포도>

<산> 역시 의도적으로 민속적인 효과를 노려 불러지도록 표기했다.

<악보 61>



영남어가려고그래서 울 지 - - <산>



가기도 - 했소 - - - <산>

Portamento를 사용한 곳은 시 낭독 또는 영시의 효과를 내도록 연주하여야만 한다.

<악보 62>



의붓 어미 <접동재>

<악보 63>

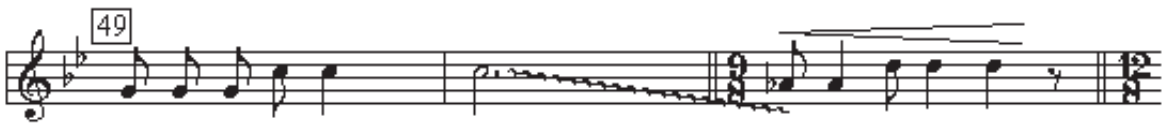


밑 에 숨 - 어



야 - 위 고 <박쥐>

<악보 64>



부 르 는 소 리 는 비 께 가 지 만



하늘과 땅 - - 사 이 가 너 무 넓 구 나 <초혼>

<악보 65>



먼 - 데 <청포도>

<구혼>에서는 상당히 많은 부분이 나타나고 있다.

<악보 66>



들어다보십시오 이렇게 못이겨



일개의 초목이 된다 할지라도



들어다보십시오 멀리 저렇게 -



벗이여 - - 벗이여 <구혼>

<악보 67>



떨어졌다 바람아 어데 가 못 불어서 -

<추야몽>

<악보 68>



잠 드 - 신 <자장가>
구 름 - 도

또한 장식음을 사용함으로 국악의 창의 분위기를 더욱 살리도록 하였는데 이것을 서양적 처리로 생각하여 연주하여선 절대 안된다.

<가는 길>은 민요풍의 곡으로 곡 전체에 흥겨움을 더하는 꾸밈음이 등장한다.

<악보 69>



그림 - - 다 밭 을 할 까 하니 - 그리 - 워 -



그 냥 갈 까 그 래 도 - 다시 - 더 한 - 번 - <가는길>

<악보 70>

꿈이로다 오셨던 님 간곳없고
 꿈을깨노 님의 손길 어데가고

<추야몽>

<악보 71>

길 - - - - - <산>

<산>

<꿈팔아 외롭사서>에서는 주(註)를 달아서 ♩ , ♩ , ♩ 등은 Molto Vibrato로 노래하게 하여 시조의 맛을 돋구게 하였다.

<악보 72>

꿈 팔아 외롭 - 사서 - 산 곶에 산재던 니
 꿈 팔아 외롭 - 사서 - 바닷가에 늠냈던 니

<꿈팔아 외롭사서>

시조풍인 <꿈팔아 외롭사서>는 시조의 반주악기인 대금의 효과를 나타내는 16분음표의 꾸밈음과 같은 것에 주의해야 하며, 시조를 읊조리듯이 연주해야만 한다.

이러한 주법등은 각 곡에서 일 부분씩 나타나고 있다 하더라도 작곡자는 창법의 기호 및 효과를 염두에 두고 체계있게 각 곡마다 적용시킨 것을 알 수 있다.

또한 이렇게 정해진 창법 기호가 아니더라도 각 곡의 풍을 파악하여 작곡자의 의도대로 불러야만 옳을 것이다.

<가는 길>과 <산>은 특히 민요풍이므로 민요처럼 불러 각 곡의 경취를 살려주도록 하여야 하며, <접동새>나 <구혼>은 판소리풍으로, 판소리의 창법을 사용하여 극적효과가 나타날 수 있도록 유의해야 한다.

즉 반주는 북 장단과 같은 효과로 소리하는 사람과의 호흡이 잘 맞아야만 하며, 서로 대화하듯 일치감이 있어야 한다.

<구혼>에서 읊조리는 가사, <이 얼굴 얼굴들을 들여다 보십시오> 부분은 다소 음정이 있긴 하지만 대화자체에서 생겨난 음정이라 생각된다.

<악보 73>

이얼굴 얼굴들을 들여다보십시오 이럴게못이겨

<구혼>

그러므로 자연스럽게 듣는 이에게 말하듯이 읊겨주기만 하면 된다.

<악보 74>

20

된다 할지라도 너무나 허망한- 우리들의 자리

<구혼>

노래가 계속되며 중간중간 호흡할 때에 반주는 북을 치듯이 장단을 맞추어 흥을 돋구어 준다. 마치 한 선율과 같이 느껴지도록 부른다.

<악보 75>

18

20 *mf*

진두 - 강 가 람 가 에

<접동새>

28 *mp*

옛 날 - 우리 나 라

마찬가지로 <진두->하고 끝 때나, <옛날->하고 뺄 때에 반주가 거문고나 가야금의 농현의 효과나, 장구를 치듯 박자를 맞추어 주어 판소리의 맛이 더해지므로 노래하는 사람은 장단에 구애받지 않고 한껏 소리를 뽑아 곡의 분위기를 한층 살리도록 해야만 한다.

우리말은 잘못 발음하거나, 리듬이 잘못 표기되어지면 그 뜻이 전혀 달라질 수 있으므로 그는 이러한 점에 유의하였으며 뿐만 아니라 창법에까지 우리 고유의 연주기법을 시도하여 한국 가곡의 한국적인 '맛'을 더욱 돋구도록 하였다.

3. 결론

한국음악의 양식은 외국음악의 모방이라는 방법으로는 만들어지지 않으며 한국 작곡가들에게 우선된 것은 확고한 작품세계를 확립하는 것이다.

앞에서 살펴본 결과 우리는 나운영의 작품 중 예술가곡에서 한국적 요소가 적지 않게 적용된 것을 볼 수 있었다. 간단하게 요약하면 다음과 같이 결론 지을 수 있다.

<선율>

- ① 궁조, 평조, 계면조를 활용한 양음계(양궁조, 양평조, 양계면조)와 음음계(음궁조, 음평조, 음계면조)를 사용하여 한국적 정서를 표현.
- ② 5음음계 외에 그의 새로운 독창적인 기법들과 인상주의적 요소들로 오묘한 조화를 꾀함.

<화성>

- ① 완전4도, 5도의 병행법과 투영법을 사용.
- ② 장3도를 될 수 있는대로 피하고, 부가 화음적 수법으로 전통3화음의 색채를 얹게함.
- ③ 복합화음 및 Open Chord를 이용한 국악적 시도를 꾀함.
- ④ 장2도, 완전4도의 협화음적 처리 및 대위법적인 처리를 함.

<리듬>

- ① 도도리 장단, 타령 장단, 그리고 형과 형의 리듬의 활용으로 민속적인 색채를 짙게 나타냄.
- ② 변박의 효과로 곡의 흐름과 구조를 자연스럽게 표현함.

<가사와 곡조 및 창법>

- ① 가사의 형식과 곡의 형식의 일치를 꾀함.
- ② 가사의 리듬과 곡의 리듬의 일치를 꾀함.
- ③ 가사의 엑센트와 곡의 엑센트의 일치를 꾀함.
- ④ 여러 가지 특유의 부호를 사용함으로 민요나 시조의 창법이 구사되게 하는 등 한국고유의 창법을 사용하지 않으면 곡의 분위기를 살릴 수 없도록 함.

그의 작품의 대부분을 이러한 한국적인 요소로 일관했다는 것은 주목 되어져야 할 사실로 부정할 수 없으며, 이러한 그의 한국적 시도는 과도기적 시기에 진정한 한국음악으로의 우리의 방향을 제시해 주는 면에서 높게 평가된다.

더 나아가 한국음악에 대한 의식을 일깨우는 지침이 되고, 토양이 됨은 물론, 우리에게 한국음악의 정립에 대한 실천적 방안을 제시하는데 큰 공헌을 하였음을 본다.

앞으로도 이러한 한국음악적 시도는 끊임없이 계속되어져야 하며, 또 그렇게 되어짐에 따라 언젠가는 우리 눈 앞에 한국음악의 실체가 뚜렷이 자리하게 될 것임을 확신하는 바이다.

참고 문헌

1. Donald J. Grout, A History of Western Music, 서우석, 문호근역, 수문당, 1978.
2. 김희조, 알기쉬운 작곡법, 세광출판사, 1981.
3. 공석준, 논문, 방법론적 분석에 의한 한국음악의 사0.
4. 나운영, 화성학, 세광출판사, 1982.
5. 나운영, 현대화성론, 세광출판사, 1982.
6. 나운영, 악식론, 세광출판사, 1982.
7. 나운영, 작곡법, 세광출판사, 1982.
8. 나운영, 회갑기념, 한국음악논0.
9. 나운영, 수상집 <주제와 변주>, <독백과 대화>, <스타일과 아이디어>, <여호와와 나의 목자시니>.
10. 박재열, 논문, 국악적 요소 적용에 관한 연구.
11. 세광사전편찬위원회, 음악대사전, 세광출판사, 1982.
12. 서우석, 시와 리듬, 문학과 지성사, 1985.
13. 서한범, 논문, 전통가곡의 특질고.
14. 안일웅, 논문, 나운영의 음악작품에 반영된 작곡기법에 대한 고찰.
15. 오소운, 논문, 은사 나운영 박사님의 성가의 세계.
16. 이건용, 한국적 음악의 시도와 극복, 오늘의 책, 1984, 여름호.
17. 이유선, 한국 양악80년사, 중앙대학교 출판국, 1968.
18. 이유선, 한국음악백년사, 중앙대학교 출판국, 1967.
19. 이인자, 논문, 한국음악에 대한 소찰.
20. 태림출판사, 표준한국231가곡집 ①,②.