

나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들

홍정수

1. 머리말

작곡가 나운영은 한국의 교회음악이 한국적이어야 한다고 주장하고 이러한 목표에 맞는 음악을 시도해온 작곡가이다.

나운영이 이해하는 한국적 음악이란 우리나라의 전통적, 토속적 음악과 관련이 있는 것이다. 이러한 음악을 구체화시키면서 그는 무엇보다도 서양적 음악기법의 극복을 실현하려고 노력한다. 그런데, 이러한 한국적 음악의 시도는 주로 성가, 찬송가 같은 장르에서 두드러진다.

여기에서는 그의 교회음악들을 분석하여 그 음악 기법적 특징들을 정리해 보고자 한다. 그의 모든 곡들이 다 다루어질 수 없었고 몇 개의 곡들이 선택되었다. 즉, 독창 성가곡 (아흔 아홉 양, 1949/시편23편, 1954/ 시편130, 1967), 합창곡(골고다의 언덕길, 1956), 그리고 찬송가들을(디베라 맑은 바다/ 주 하나님 은총 속에/ 메시아 죽었네/ 사랑은 끝없네) 분석 대상으로 삼았다. 분석 부분은 이 글의 끝에 오며, 그 전에 용어적 정리 부분이 먼저 온다. 이 정리 부분은 원래 분석 이후에 쓰여진 것이지만 독자들의 편의를 위해 앞으로 옮겨졌다. 미리 나오는 정리가 나운영 음악을 개관하는 데에 도움을 줄 것으로 생각되었기 때문이다.

용어적 정리 부분은 분석 부분과 약간 중복이 되는 경우도 있는데, 이는 분석에서 나온 두드러진 특징들을 용어로 정리해 보려한 것이기 때문에 그렇게 되었다. 그러나 분석에 나온 모든 것들이 용어화 되지는 않았다. 용어적 정리를 미리 해두지 않을 수 없는 또 다른 이유는 이 용어들 중에는 일반적으로 사용되지 않는 것들이 있기 때문이다. 이 용어들은 나운영 음악에서 보는 특이한 현상을 설명하기 위한 것들이다. 그러나 분석부터 읽은 후에 용어적 정리를 읽어도 별 어려움이 없을 것으로 생각된다. 이 논문이 나운영 교회음악의 기법적 모든 것을 파악한 것이라고 보기는 어렵다. 따라서 이 논문은 아직 보충할 부분을 더 갖고 있다. 다만 이것은 제한된 범위 내에서의 정리일 뿐이다.

2. 용어적 정리

1) 새야화현 (새야음계)

C, F, G 와 같이 완4도, 장2도 간격으로 집합된 화현을 새야화현이라고 칭한다. 선율적으로 나타날 때에는 새야음계라고 부른다. 이 세 음들은 민요 "새야 새야 파랑새야"의 구성음이기 때문에 "새야화현"이라고 명칭을 붙였다. 일반적으로 국악 이론서에는 이 구성음들을 계면조라고 부르고 있으나, 계면조의 성격과는 조금 다르다고 보고 별도의 이름을 붙였다.

계면조는 여기에서 G#에 해당하는 음이 있어야 그 특유의 슬픈 특징이 드러난다. 이 음이 G에 붙은 비독립적 장식음이라는 의견은 국악계에서 일반화되어 있다. 그러나 바로 이 음이 계면조의 특징을 만드는 결정적인 것이다. 백대웅은 이 음을 독립적인 것으로 파악한다.^{주1)} 나운영에게서는 이 화현이 4도 화현(4도 위에 4도를 쌓은 것)의 개념으로 표현되어 있다.^{주2)}

여기에서 구태여 새야화현이라고 이름한 것은 한국적인 음악을 지향하는 다른 작곡가들에게서도 이 화현이 자주 나타나기 때문에 우리의 전통음악과 관련을 알리는 명칭이 더 좋다고 보았기 때문이다.

주1) 『한국전통음악의 선율구조』, 대광문화사, 1982, p. 26, p. 112

주2) 나운영: 『현대화성론』, 세광출판사, 1982, p. 46

2) 물구나무 삼화음

가락의 음을 기준하여 그 아래로 쌓아진 삼화음을 말한다.

따라서 물구나무 삼화음을 규정짓는 것은 화성자체가 아니라, 가락의 음들이다. 나운영의 <시편23편>에만 집중적으로 있는 이 삼화음 현상은 다음의 특징적 증지를 갖는다.



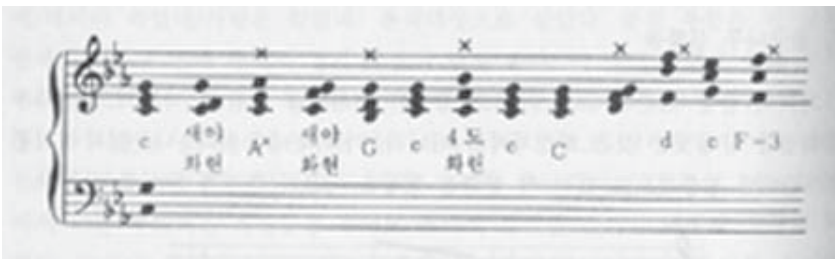
일반적 화성기호로는 I II IV로 끝난다고 보겠지만, 이러한 기호는 이 음악의 성격에 부합하지 못한다. 이 삼화음이 맨 아래 음을 기준으로 잡는 서양의 화성학과는 정반대 되는 사고를 보여주기 때문이다. 작곡가 스스로는 이 삼화음을 병행법의 일종으로 파악한다.^{주3)} 다른 곡들에서는 물구나무 삼화음이 매우 짧게 나타난다.(예:<메시아 죽였네>의 1-3마디,68마디).

따라서, 곡의 지배적 성격이 못된다. 그러나 이 삼화음이 시편 23편에서는 곡을 지배하는 현상으로 나타난다. 물구나무라는 명칭은 상성부의 중요성을 강조하는 것이다. 그리고 나운영의 삼화음 병행법 중에 들어 있는 6화음의 연속은 "물구나무 삼화음" 개념에 포함되지 않는다.

3) 5도 윤곽

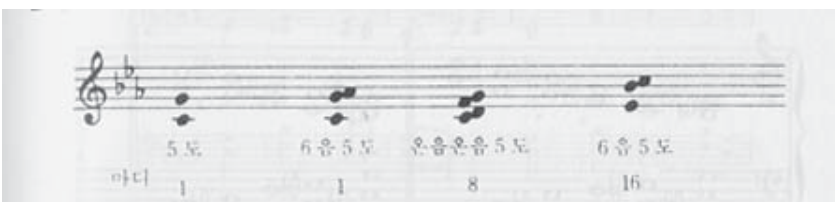
작곡가 나운영이 한국음악에 관심을 갖게 된 이후에 보이는 두드러진 현상 중의 하나는 완전5도가 지속적으로 나타나서 상당한 길이의 부분에서 기본적 틀이 되는 것이다. 여기에서는 이런 것을 5도 윤곽이라고 칭한다.

예를 들어 <아흔 아홉 양>의 25-30마디의 음악에서 5도 윤곽은 저음부에 온다. (피아노 반주의 왼손).




그리고, 그 위의 선율은 c단조의 성격으로 구사되는데 5도의 틀 속에서 움직인다고 말해도 좋을 정도로 C와 G음의 출현이 많다. 피아노 반주의 오른손은 화성을 채우는 역할을 하는데, 기본적 축인 C음을 바탕으로 여러 가지 화현을 시도한다. 이때에 위쪽 두 성부의 선율성이 고려되기 때문에 복조성과 같은 현상이 쉽게 발생한다.(X).

<골고다의 언덕길>역시 5도윤곽이 뚜렷한 음악인데,다음과 같이 5도에 다른 음을 첨가시킨 현상을 보인다.



주3) 그는 병행법을 '같은 음정의 병진행 또는 같은 종류의 화음의 병진행'이라고 정의한다. 같은 책, p. 37

특히, 5도의 안쪽으로 첨가되는 특징적 음들이 나타나는데, 위의 세 번째 화현과 같은 것이 그것이다. 이 화현은 온음온음5도라고 이름 붙여졌는데 이는 5도음들에 가까운 음의 거리만을 계산하여 붙인 이름이다.

한편으로 온음 온음5도에 반음이 붙은 경우도 있다. 즉, <시편 130편>에 있는 것이 그것이다.  이러한 것은 온음반음5도라 명칭 된다.

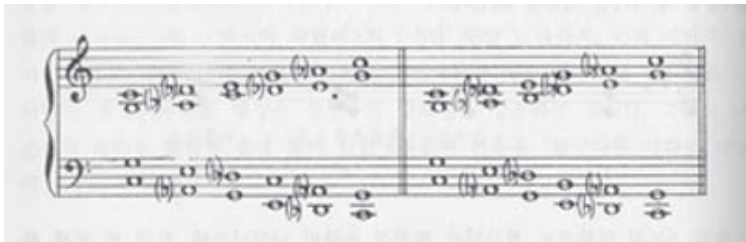
5도가 화성적 윤곽만 잡으면 선율이 3음을 끼워 넣거나 5도 부근에서 움직이는 현상이 자주 나타난다.

예:골고다의 언덕길 35마디'



4) 병행 투영 기법

여기에서의 병행 투영 기법이란 나운영이 "한국화성"이라고 부르는 것을 말한다. 나운영은 병행법과 투영법을 따로 나누어 설명한다.



즉, 위의 예에서처럼 위의 두 성부는 주로 4도로 병행하고 아래의 두 성부는 주로 5도로 병행한다. 이 병행에서 내성부들은 각각 최상성부와 최하성부를 따라 병행한다. 최하성부는 최상성부의 반대 방향으로 진행하는데, 이렇게 거울에 비춘 것처럼 반대 방향으로 진행하는 것을 대위법에서 말하듯이 투영(投影, 영 Mirroring, 독 Spiegelung)이라고 규정된다.

이 때에 병행과 투영은 원칙적으로 분리되지 않고 같이 나타나며, 실제의 음악에서도 분리되지 않는 경우들이 많다. 그러나 이 원칙은 변화와 구체적 상황에 따른 다른 방식의 적응을 배제하지 않는다. 즉 병행만 사용되는 일이 실제음악에서 자주 나타난다.

병행 투영기법은 일정한 음계를 기준으로 하여(오음계의 계면조, 평조/7음계의 궁조,평조,계면조/두 종류의 4음계), 그 기본적 병행 형태와 투영 형태가 규정되어 있으며, 일정한 음들을 (Re와 La)반음 내릴 수 있는 가능성까지도 미리 규정되어 있다. 이렇게 반음이 내려진 경우는 조의 명칭 앞에 음(陰)이라는 말이 붙게 되고 (예:음계면조), 그렇지 않은 경우는 양(陽)이라는 말이 붙게 된다(예:양계면조). 앞의 악보에서 반음 내릴 수 있도록 된 것들이 바로 그것들이다.

나운영의 찬송가 중에 한국 전통적 장단에 바탕을 둔 것들은 거의 이러한 방식으로 화성화 되어 있다. 병행 투영 기법은 첫 화현과 마지막 화현이 3음 없이 구사되어 있기 때문에, 이 기법을 사용한 음악은 공허한 울림을 많이 갖는다. 그리고 4도와 5도의 쌍을 이루어 반진행하기 때문에 복조성의 성격을 띠는 곳들이 많이 발생한다.

아래의 찬송가 편곡은 전형적인 병행투영기법을 보여준다.



그러나 모두 이렇게 규칙에 충실한 음악만 있는 것이 아니다. 보편적 서양화성과 혼합되는 경우도 상당수이다. 병행투영의 기본들이 잠시 포기되고 일반적 화성이 부분적으로 사용되는 것은 프레이즈의 시작과 끝에 많다. 이 보편적 화성은 병행 투영 기법의 화성에 대조성을 준다. 그 예로, 여기에서는 <주 하나님 은총 속에> [분석곡(f)]를 살펴 보았다.

5) 낭송음악

나운영의 성가곡에는(특히 독창부분) 두드러지게 낭송적인 곳들이 있다. 이러한 현상 중 두 가지를 '말하는 방식'과 '주워섬기는 방식'으로 나누어 보았다.

(1) 말하는 방식: 말하는 방식에서는 언어의 리듬이 그대로 음악의 리듬으로 사용된다. 흔히 짧게 말해진 다음에 휴지가 오는 일이 많다. 이때에 피아노 반주는 말을 되받듯이 단락을 친다. 이는 판소리에서 아니리의 추임장단과 흡사하다.



이 보다 더 언어적인 것은<아흔 아홉 양>에 보인다.[분석부분(a)]

(2) 주워섬기는 방식: 길게 지속되는 한 음 위에 여러 음절들이 주워섬기듯이 빠르게 노래되는 낭송방식을 두고 말한다. 이 한 음은 고정된 것은 아니고 근처의 다른 음들로 옮겨질 수 있는 성격의 것이다.



3. 분석

1) 아흔 아홉 양(독창곡)

이 곡은 1952년에 발행된 동명의 가곡집에 최초로 발표되었다. 작곡자는 이 곡이 1949년에 작곡되었다고 후기에 적고 있다. 그 가사는 1935년에 조선 예수교 장로회 총회 종교교육부가 편찬한 <신편 찬송가>의 323장 찬송가의 번역 가사와 거의 일치한다. 다른 것이 있다면 맞춤법에 맞게 고친 것, 1절 가사에서 반복된 "멀리"를 한 번 줄인 것, "제"를 "저의"로, "찾았다"를 "찾았네"로 고친 정도이다.

이 찬송가는 클레페인(E.C.Clephane)이 작사하고, 생키(Ira D.Sankey)가 작곡한 것이다. 생키의 찬송가는 양부스 리듬으로 일관된 장절적 음악이다. 이 찬송가는 누가복음 15:3-7절의 내용을 4개의 절로 부를 수 있게 되어 있다.

분석에 사용된 악보는 <나운영 가곡선>의 것이다. 이 악보는 음악상의 차이를 보이지 않지만 가곡집 <아흔 아홉 양>에 실린 것보다 두 소절이 더 길다. 이는 반복부분(38-39마디)을 되돌이로 표시하지 않고 모두 다 기록했기 때문이다. 또한 원래의 빠르기표 *Larghetto*, *Adagio*, *Allegretto*가 메트로놈 수치 56, 66, 100으로 바뀌었다.

1-12마디 (찬송가의 1절 가사)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The vocal line is written in a treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (F major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 56. Dynamics include *mf*, *sf*, and *pp*. The lyrics are: '아흔 아-홉 양 저 - 우리 에 다편히있 어 / 도 그 중에하 나 떨 어져 길 잃고애 쓰'.

처음부분은 가사의 리듬에 따라 레치타티보적으로 불규칙하게 되어있다. 언어적 의미를 이루는 그룹들은 쉼표로 분리된다. 3/4, 2/4, C, 2/4로 바뀌는 불규칙한 변화는 박절 음악이 갖는 예측성이 없다. 소절적 분리는 큰 의미를 갖지 않고, 중요한 것은 오히려 언어의 리듬과 내용이다(말하는 방식). 노래만 홀로 시작하는 "아흔"의 가사 후 휴지가 오며, 반주가 c단 삼화음을 친다.

노래가 "아홉양"에서 f로 상승하면서 반주로 A??+6으로 상승하며 따라온다. "저 우리의" 가사에서 "저"의 거리를 나타내기 위해 길게 연장되며 4도로 된다. 그리고 "우리에"에서 다시 평상의 언어 리듬으로 되 돌아온다. 이때에 반주가 Eb화현이 되는데, 앞의 쉼표에서의 '치' 역할보다 선율성을 약간 첨가하여 노래와 보조를 맞춘다. 화성이 c화현(1마디)에서 Eb

(3마디)로 변했지만 어느 것이 기본적인 것인지 불투명하다.

다급하게 나오는 "다 편히 있어도"는 앞의 화현과 기능적으로 무관한 의외적인 화현을 갖고 페르마타로 길게 늘려진 다(5마디). 이 기능 해체적인 화현은 해결되지 않고, 화성 없는 선율이 음악을 이끈다(6-7마디). 7마디에서는 Eb화현으로 되돌아오는데, 이는 반주의 오른 손이 삼음 없는 화현을 치면서 이루어진다. 8마디의 선율은 6마디의 것을 이동반복(Sequence)한 것이어서, 이 부분에서는 언어낭송적 성격이 포기됨이 없이 선율간에 약간의 공통성이 발생한다.

9마디에서는 반주가 계속되어온 Eb화현에 7음을 섞어 급하게 하강함으로써 앞의 상승적 분위기를 깨뜨린다. 노래는 반주보다 더 느리게 하강을 시작한다.

"아주"의 가사는 "저"(2-3마디)의 가사와 비슷하게 강조되고, 그 이후는 반주없이 계속되다가, 반주가 10마디에서 언어의 단락을 맺는 기능해체적 화현이 짧게 두들겨지고, 10마디에서 eb화현의 하강 멜로디를 3도 병행으로 동반한다. 그러나 12마디의 마지막 화현은 예상되는 eb단조의 조성을 모호하게 만든다.

낭송적 성격이 강한 이 부분에서는 반주가 타악기적 역할에 그치고, 선율성을 갖는 부분에서는 반주도 선율을 같이 연주한다(6-8마디, 11-12마디). 조성을 굳이 정하자면 Eb장조라고 봐야겠지만, 이런 일은 이 부분에서 별 의미가 없다.

13-24마디(찬송가의 2절 가사)

13마디의 "지금" 이후의 선율은 곡의 최초와 비슷한 방식으로 나오지만 반주는 기능적이 아닌 화현(4마디와 같음)을 친다. 13-16마디의 선율은 단조적으로 구성되어 있다. 분명한 c단조 선율 후에 오는 14마디의 반주는 가사의 단락을 위해 다시 한번 쳐지지만 선율의 조성을 흐리게 하는 성격의 것이다. 그러나 15마디는 반주 선율 모두가 c화현의 도미난트인 G 화현을 분명히 드러낸다.

C단조의 성격은 반주의 16마디에서 분명해지지만, 16마디 끝부분에서는 화성과 선율이 조성을 모호하게 만든다. 노래만이 계속되어 18마디 끝 부분에서 G7화현의 바탕 위에서 반주가 티라타(tirata)음형을 연주하여 뒤의 각오하는 가사 내용에 맞게 분위기를 바꾼다. 19마디에서 최초의 리듬과 똑같이 "비록"이 나타나지만 반주가 언어의 단락을 치지 않고 G음을 축으로 한 화성적 바탕을 깔아주어 24마디까지 지속된다.

이 때의 지배적 화현은 G이고, 끝도 G로 끝나 다음으로의 연결을 기대하게 한다. 대략 두마디 단위로 나누어는 선율은 강한 낭송적 성격의 19-24마디 부분에 약간의 리듬적 규칙성을 부여한다.

25-32마디(찬송가의 3절 가사)

25마디의 왼손 반주는 옥타브와 반음 붙는 5도를 사용하여 지치고 힘든 걸음걸이와 같은 음악을 30마디까지 계속하여 곡의 기본적 윤곽이 된다. 이 지친 걸음걸이 리듬은 "찾아 갈 때에"(26마디)에서 4분음표 간격으로 나오다가 "저 험한 곳에서"(27마디)는 점2분음표와 4분음표로 더 힘겨운 진행을 보인다. 여기에 비해 25마디 이후의 오른손 반주는 화성을 채우는 역할을 하는데, 기본적 축인 C음을 바탕으로 여러 가지 화현을 시도한다 (참조: 앞의 "5도윤곽"). 노래의 선율은 완전한 c단조의 음계를 지키며 계속되다가 30마디에서 이른바 가락스런 단조음계를 이용하여 31마디의 환한 C장조로 나아간다.

C장조는, 가사내용이 양울음 소리를 들은 29마디에서, 이미 짧게 예고되고 있다. 이 부분의 선율은 한 소절 단위로 되어 있고, 부점과 3연분음표의 리듬을 많이 갖는다. 31마디의 환호성에 흡사한 선율과 화현은 어두운 곡의 분위기를 뒤집는 역할을 한다. 반주는 33마디까지 3연분음표 리듬을 계속한다.

34-49마디(찬송가 가사의 4절)

34마디의 4분음표 진행은 25마디의 4분음표 진행에 대조를 이루는 매우 활기찬 성격의 것인데, 이는 빠른 템포와 마르카토 연주방식, 그리고 장조의 조성 때문이다. 화성은 C음을 주축으로 하여 비음계적으로 떨어지는 베이스에 맞추어 채워진다. 35마디에서는 노래가 다시 나와 31-33마디의 가락을 연장하듯이 C장조 화성을 바탕으로 하여 구사되고, 37마디의 옥타브 도약을 우선 목표 삼아 선율이 상승한다. 38마디에서부터는 민속음악적 리듬을 가진 C장조적으로 구성된 선율이 나타난다. 기쁜 가사의 내용이 흥을 돋구는 리듬과 결합되어 있다. 다른 어떤 곳에서도보다 밝은 주요 삼화음들이 분명히 드러난다.

42-43마디의 노래가락은 앞의 리듬을 새로운 가사에 맞게 변화시킨 형태이다. 여기에서는 반음계적으로 상승하는 선율에 맞게 화성을 구사하려고 C("모든"), d("하는 말"), C("없는 양") 사이에 장이장삼 화현^{주4)}을 사용한다. 44-88마디의 노래는 같은 가사를 가진 앞서 간 두 마디를 크게 확대시킨 것이다.

45마디에 휴지를 두어 절정 직전에서 긴장을 고조시킨 후, A음 위로 쌓아 올린 9도 화현과 함께 팡파레와 같은 3화성 가락이 짧게 나온다("내 없는 양"), 46마디는 음악을 화성적으로 마감하는데("찾았네"), 보편적으로 많이 보는 종지이다(이중 V도, V도, I 도). 37마디 이후는 반주가 3연분음표 리듬을 반복하면서 곡을 마치는데, 이 때에 화성은 모두 I 도이며 단지 하강하는 베이스 선율 때문에 7도, 6도의 첨가음이 발생한다.

이 곡은, 언어 낭송적인 부분과 리듬의 틀을 갖고 노래하는 부분, 단조와 장조, 느린 곳과 빠른 곳 등의 대조성으로 부정적 상황이 긍정적 상황으로 바뀌는 가사의 내용을 표출한다. 낭송적 부분의 반주는 판소리 아니리의 추임장단처럼 타악기적으로 반주되다가 필요에 따라 선율적으로 이어진다. 특히, 곡을 마무리 짓는 34마디 이후부터는 양을 찾은 기쁨이 민속음악적 흥겨운 리듬 가운데 살아나도록 했다. 가사의 감정적 내용을 음악화하려고 애쓴 흔적이 역력하다.

주4) 장이 장삼 화현이란 장2도와 장3도가 아래서부터 위로 포개진 것을 뜻한다. 이는 7화음의 제3전위처럼 여겨질 수도 있다. 7화음의 제5음에 해당하는 것이 없기 때문에 주위의 다른 화현으로 더 쉽게 이동할 수 있다.

2) 시편 23편

시편 23편은 1954년에 출판된 나운영 가곡집 <따원의 노래>에 최초로 발표되었다. 이 노래는 발표된 직후에 일반인들에게 거의 알려지지 않았으나 1960년대 후반부터 광범위하게 불리기 시작했다. 이는 1965년 악원사에서 발간된 <명성가집>(이남철 편)에 실린 이후로 여겨진다. 지금까지 가장 많이 불리는 한국인 작곡의 독창 성가곡에 속한다.^{주5)}

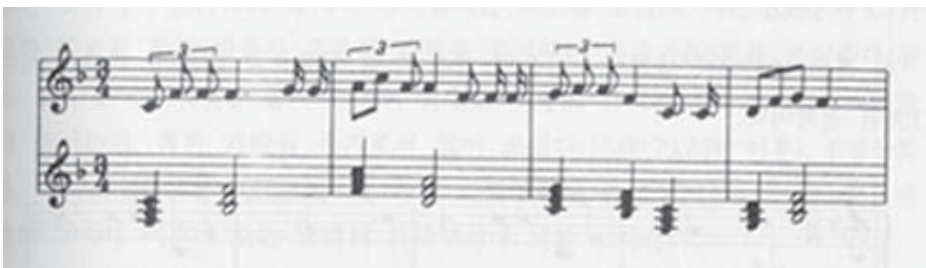
최초에 발표되었을 때에는 Eb장조의 곡이었으나, 위의 <명성가집>과 1967년에 나온 <나운영 가곡선>에서는 F장조로 변했다. 여기에서 사용한 것은 <나운영 가곡선>에 실린 F장조의 것이다. 이 책의 악보에는 8마디의 왼손 반주가 F와 Bb로 되어야 할 것이 E와 A로 잘못 되어 있다. 가사는 시편 23편 1-2절, 6절을 바탕으로 만들어져 있다. 그리고 끝에는 '아멘'이 첨가되었다.

이 곡의 가락은 전반적으로 오음음계를 취한다. 오음음계를 벗어나는 것은 13마디 bb과 eb이다. 반주 역시 긴장도 높은 화성은 쓰지 않는다. 전주의 첫 부분에 화성 없는 가락이 나온다. a에서 a로 오음음계적 순차진행을 하는 이 가락은 3/4과 2/4의 마디로 묶여 있으나, 상당히 자유스럽게 연주되어도 무방한 것으로 보인다. 그리고 다시 3/4으로 묶이며 일정한 부분에 강세를 갖고 9마디까지 계속된다. 이 강세는 높고 긴 음 때문에 발생하며 마디를 나눈 후 한 박자 뒤에 오기 때문에 실질적 윗박 현상이 나타난다.

5마디



강세는 나누이는 언어그룹의 끝 음절에 오거나 [→여호와 는 ~], 끝에서 두 번째 음절에 온다.[→목자시니~]. 강세 음 앞의 3연분음표의 리듬은 변하지 않고 반복한다. 따라서 이 노래가 언어의 의미 그룹을 고려하지만 음악 자체의 반복성에도 주의하고 있음을 본다. 가끔 박자 단위가 변하여 C[10,22,25,30마디] 또는 2/4[26,28마디등]가 되기도 하지만, 22,25,30[반주부분]마디에서 위의 윗박적 성격이 그대로 남는다. 노래는 accel[13마디] a tempo[14마디], rit[25,30,32마디], a tempo[26,35마디], 페르마타[25,34마디] 등을 통해 템포의 유연한 흐름을 요구한다. 가락은 평이한 오음음계로 윗박적 리듬에 실려 때로는 늦추어지고 때로는 제 템포를 지키며 흐른다. 기본적 선율은 약간 변형하며 반복한다.[5-8,14-17,18-21,31-36마디]. 이 선율과 다른 것이 중간중간 섞이는 방식으로 노래가 구성되어 있다. 기본적 선율은 물론 나무 삼화음을 갖는다. 보통의 삼화음에서는 근음이 맨 아래 있는데 반해, 여기에서는 가장 위에 있다. 즉 아래에서 보듯이 가락의 음을 기준으로 하여 그 아래로 음들이 쌓여졌다.



이러한 화성적 방법은 가락이 화성의 진행까지 지배하는 결과를 초래한다. 어떤 화음이 물론 나무 삼화음이나 아니냐 하는 것은 그 화음 자체가 결정하지 못하고, 그것이 선율을 어떠한 방식으로 따르고 있느냐로 결정된다. 화성이 선율에 종속적인 경우가 이보다 더 심한 경우는 드물 것으로 여겨진다.

예외적으로 새야화현은 g'아래로 1도,4도를 구성하는 화성이다(3마디).

주5) 이계손의 조사에 의하면, 이 곡이 18개의 성가곡집에 실려 있는데, 이는 13개의 성가곡집에 실려 있는 헨델의 할렐루야와는 현격한 거리를 두고 있다. 이 곡들은 각각 수록 순위 1,2위이다. <한국 여성성가대의 실태조사 연구>, 1987,p.14



이것 역시 근음을 맨 아래의 C'로 보는 것은 이 곡과 맞지 않고, 물구나무 삼화음에서처럼 위의 음을 기준으로 보아야 한다. 왜냐하면 맨 아래음 역시 상성부와 함께 다음 음으로 순차 진행하기 때문이다. 따라서 다음 화현으로의 연결적 성격이 강하다. 반면에 12마디의 새야화현은 길게 가사없이 뽑아내는 가락의 음향적 바탕을 이루는 역할을 한다.

맨 아래에 근음이 오는 보편적 삼화음은 음악의 절정인 23-24마디에서 d,g,d로, 25마디에서는 두차례 걸친 물구나무 삼화음 후에 D화현으로 변하고 페르마타가 이 다른 종류의 화성을 두드러지게 한다. 34마디에서 페르마타로 강조되는 a화현도 같은 방식으로 처리되어 있다. 맨 끝에 오는 '아멘'부분도 보편적 삼화음인데, 가락의 음 F가 3음에서 근음으로 변하는 방식으로 처리되어 있다. 이 곡은 흔히 보는 오음음계의 음악을 사용하지만, 색다른 삼화음 즉 '물구나무 삼화음'과 '보편적 삼화음'이 서로 대조를 이루는 음악이다. 물구나무 삼화음은 보통 화성학의 기호로 설명하자면 I도, II도, IV도로 종지를 이룬다. 맨 끝의 IV도는 이를 가중지와 흡사한 음향을 갖게 한다. 따라서 음악이 덜 끝난 듯한 느낌을 준다. 반면에 보편적 삼화음은 일정한 마감과 휴식의 분위기를 갖고 있다.

이러한 대립적 진행은 상승하고 해결 짓는 관계를 보인다. 3화성 음악으로는 그 유사성을 찾을 수 없는 독특한 것이다.

3) 시편 130편 (여호와여 내가 깊은 곳에서 주께 부르짖었나이다.)

이 곡은 1967년에 발간된 <나운영 가곡선>에 처음으로 나온다. 가사는 시편 130편 전체이다.

전주에서 피아노의 오른손은 두 마디 단위로 오음음계적 쉬운 가락으로 출발한다. 처음 두 마디의 가락은 F화현을, 3-4

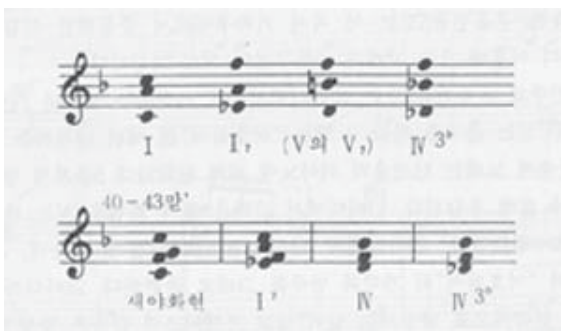
마디의 가락은 새야화현을, 위에서부터 아래로 진행한 후 다시 제자리로 돌아온다. 이 두 화현적 선율에 대립적인 반음계 선율이 피아노의 왼손에 온다. 대립적 두 선율의 성격들은 확연히 다르다. 오른손 선율은 음계적 성격을, 왼손 선율은 비음계적 성격을 가졌다. 5-6마디에서 상성부가 되어 오른손의 가락은 F장조 성격을, 7-8마디의 것은 양손이 다시 새야음계를 기악적 빠른 음형의 단선율로 연주한다. 전주의 끝맺음은 9마디의 16분음표 장식음이 붙은 긴 C음으로 끝나는데, Gb과 Bb을 사용한 것이어서 앞가락의 음계적 평이함과 대조를 보인다. 이는 5도(F와 C)의 내부 쪽으로 각각 반음과 온음의 간격을 유지하는 온음반음5도를 보여준다(참조:5도 윤곽). 이것은 동시에 올려 화현의 역할도 하지만 가락적으로 더욱 많이 쓰이는데, 특히 가락의 종지로서 많이 쓰인다(15,60,70,76마디이후). F장삼화음, 새야화현, 온음반음5도는 이 곡의 가락 구성에서 중심적인 역할을 하는데 특히 36마디 이후에 오는 노래의 가락구성이 거의 그러하다.

9마디 반주의 온음반음5도는 10마디에서부터 시작하는 노래라 f단조 성격으로 바뀔 수 있는 준비를 한다. 노래는 "여호와여"를 세번 반복하는 것으로 시작한다. 낭송적 노래는 단선율의 피아노에 의해 단락마다 5음계적 장식음이 붙은 긴 음에 의해 응답된다. 17마디에서 가락은 짧게 화현을 치는 반주를 동반한 c단조로 변했다가, 20마디에서 다시 f단조로 되돌아 오는데, 그 이후는 10,11마디의 "여호와여"의 가락과 반주를 그대로 동반한다. 24마디까지 노래는 한 음에서 연속적으로 낭송되는 일이 많고 프레이즈의 끝음은 항상 길며, 중간 중간 삽입되는 반주의 역할은 매우 제한되어 있다. 따라서 음악에 동적인 요소가 극히 제한되어 있다. 약간 빠른 템포가 요구되는 25마디 이후부터 상향하는 선율에 따라 반주의 역할이 커진다. 즉, 반주는 C음 위로 화성을 점차 쌓아 올려 긴박성을 같이 고조시킨다. "누가 서릿가"(27-28마디)의 노래가 흘러 내려올 때에 반주 화성은 감7화현으로 긴장을 고조시킨다. 그 후 비기능적 화현을 동반한 29마디의 짙막한 "그러나"의 외침 다음에 갑작스러운 휴지가 극적 긴장을 유발한다. 그리고 거의 말하는 듯한 부분이(임시기호로 변화되었으나 실제적으로는 E장조) 반주없이 낭송되고 33마디에서야 안정적인 C7화현이 나타난다. 여기까지는 낭송적 성격이 강한 부분이다. 34마디 이후는 전주에서 예고된 f단조의 고운 가락이 나타난다. 이 부분은 가락이나 화성이 F화현, 새야화현, 온음반음5도를 주로 사용하고 있다. 반주는 노래의 가락에 종속적인 아르페지오를 연주하고, 리듬의 흐름을 알게해 주는 최하성부를 가졌지만 숨어있는 선율성도 갖고 있다. 즉 38-47마디의 오른손 반주의 아래 음들이 그것이다.

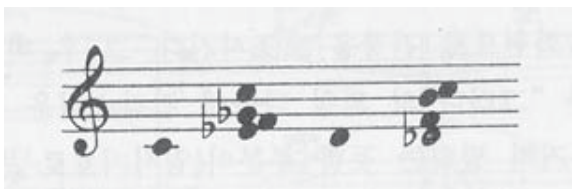


이 선율적 흐름은 이미 1-6마디의 베이스에서(여기에서처럼 절단되지 않고) 분명하게 나타났었다. 또한, 48-51마디에는 반주 오른쪽 하성부에 나타나고, 63마디로부터 75마디까지 베이스에 길게 나타난다. 이 선율적 흐름은 F장삼화음, 새야화현, 온음반음5도 화현에 다 잘 맞는데 다음과 같이 쓰였다.

5-6마디



48-51마디는 위와 똑같다. 65-68마디 역시 위와 같으나 C와 D음에 화현이 없다. 화현이 달라지는 것은 69마디에서 72마디인데, Eb과 Db음에 각각 한음씩 빠진 온음반음5도 화현이 온다.



이러한 화현의 진행이 이 곡의 지배적 화성현상이다. 흔히 보는 화성적인 변화를 보이는 예외적인 곳은 57-60마디의 화현 진행이다. 피아노 오른손의 화현 진행이 B7, Bb7, G, Gb7으로 변하는데 Bb7만은 왼손이 다른 화현 구조를 보인다. 이는 화현이 반음씩 미끄러져 내려온 것을 보여주는데, 전자는 후자에 비해 선율적 상관성이 없이 미끄러져 내려온 것처럼 보인다. 60마디의 끝에 오는 화현은 앞의 화현과 공통적 두 음을 갖고 있지만 어떤 관련성을 추출하기가 어려우며, 선율의 음들과 합해지면 긴장도가 상당히 높다.

이 곡은 낭송적 전반부(1-33)와 선율적 후반부(34-80)로 분리되는데, 그 상관관계가 밀접하다. 이 상관관계는 공통적 화현들과 이를 분산시켜 구성한 선율로 나타난다. 낭송적 전반부에서도 선율성이 살아있고, 선율적 후반부에서도 낭송적 성격이 포기되지 않는다. 낭송적 성격이 첨가된 서정성이 짙은 성가곡이다.

4) 골고다의 언덕

이 곡은 1956년에 작곡된 부활절 칸타타의 네 번째 곡이다. 이 칸타타 전체는 아직까지 한번도 같이 출판되지 않았고, 부분적으로만 발표되었다. 작사자는 김병기이다. 여기에서 사용한 악보는 나운영 성가합창곡집2(교회음악사, 1979)에 실린 것이다. 이는 한국 기독교 선교 100주년 기념 교회음악 대전집(성음사, 1977, p.298ff)에 실린 것과는 화성구성에서 차이를 보인다.

1-19마디

곡은 공허한 5도와 여기에 6음이 첨가되는 (6음 5도) 파격적 시작을 보인다. 알토독창이 반주 없이 단조성 오음음계로 죽 음의 길 골고다와, 그길을 간 예수를 '나'의 심정으로 노래한다. 하강하는 가락과 부점이 탄식적이다. 반주는 한마디 씩 다음, 앞의 전주와 똑같은 것을 연주한 후 이것을 반복한다.

그리고 십자가 상에서의 예수의 말 "엘리 엘리 라마사박다니"가 한음으로 낭송되며, 연속적으로(7-8마디), 그리고 한 옥타브 아래로 옮겨 심표에 의해 잘려질 때에 (9-11마디) 이제까지의 두 마디 단위의 음악이 깨어진다. 반주는 이 낭송의 끝 부분을 온음온음5도 화현으로 앞의 반주 리듬을 따른다.(8,11마디)

12-19마디는 오음음계의 노래의 가락이 다시 두 마디 단위를 지키며 주로 삼연분음표로 노래한다. 또한 노래의 가락이 (반주 왼손과 함께) 반주 오른손의 5도 윤곽의 화현에 3음을 넣는 경우가 많아 울림이 조금 더 풍요해지지만, 탄식적인 성격은 가시지 않는다. 특히 16마디 이후의 하강선율부분에서 더욱 그렇다. 5도윤곽의 바탕에 가락이 흐르는 것이어서 선율도 5도 윤곽적이다.

20-28마디

이 부분의 가사내용은 고난 장면의 구체적 묘사이다. 20마디에서는 템포가 빨라지며 베이스 주도로 합창이 시작되고, 소프라노가 베이스의 가락을 그대로 받으며, 알토 테너는 소프라노와 함께 나와 화성을 채우는 역할을 한다. 이러한 현상이 21마디에선 상승하는 가락과 함께 다시 반복하며, 22마디에선 모든 성부가 호모포니적으로 만난 후에 소프라노가 긴 음표로 "흐르고"의 가사를 g음까지 높여 음악을 고조시킨다. 이 때의 베이스는 23마디에서 동적인 3연분음표 움직임을 계속하고, 이것을 테너가 알토와 함께 화성적으로 되받는다.

반주는 20마디 이후 단선율적인 빠른 움직임을 보이는데, 부분적으로 비음계음을 사용하여 합창과는 다른 조성으로 나타나 잠깐 복조성을 만든다(특히 20-21마디, g단조).

이 부분은 다른 가사를 가지고 다시 한번 반복된다(24-28마디). 26마디 이후는 반주만 앞 부분과 다르다. 이 부분은 가락적 상승과 주고받는 합창형식, 분주한 반주 움직임으로 고조된 음악을 보여준다.

29-34마디

29마디의 간주는 7-8마디의 "엘리 엘리 라마 사박다니"를 기억시킨다. 반주없이 알토가 노래의 첫부분(3-6마디)을 다시 취한다. 테너는 두 박자 뒤에서 12마디 이후의 노래를 4도 위로 옮겨 노래한다. 따라서 복조성이 발생한다.

35-52마디

Ab장조 삼화음으로 시작하나, 5도윤곽적인 삼화음이다. 즉, 반주의 5도 사이에 노래가 끼우는 형태이다. 반주의 5도는 35-40마디까지 나타나며, 테너 독창이 거의 자유자재로 가락을 구성하고 있다. 그러나 중심음은 C, Eb, Bb, Ab이고, 이 음들을 둘러싼 짧은 음들은 탄식적 성격을 고조시키는 중심음 위주의 가락구성을 보여준다. 삼연분음표로 "주워섬기는" 방식의 언어 낭송이 특징적이다.

40마디의 남성 2부와 여성 2부는 4도 간격으로 똑같은 가락들을 병행시킨다.

41마디부터는 테너 독창이 십자가상의 예수의 말 "아버지여 저들을 용서하소서, 저들은 제 하는 일을 모르옵니다"를 반주없이 노래한다. 가락에서 가사 없는 부분들이 더욱 두드러지게 길어진다.(41-43마디의 16분음표 부분들). 이것들은 의미로 나누어지는 가사 단위의 끝에 오고, 흔히 비음계적으로 처리된다. 이러한 탄식적인 것은 한국의 전통 음악에서 많이 볼 수 있는 꼬리가락이다. [이는 첫 부분부터 약간씩 있었고 (예:4마디마지막 eb,심지어는 합창성부에도 나타난다.(예:21마디 베이스의 마지막 g,f)]

48마디 이후의 합창부분은 상성부 중심의 호모포니이며, 앞의 테너 가락의 특징들, 즉 삼연분음표 리듬과 꼬리가락이 그대로 계속되고,홀림소리(글리산도) 역시 중요한 것으로 드러난다. 41마디의 화성은 실제적으로 db단조이며 47마디에서 가락에 따른 4도병행 때에 잠깐 없어졌다가 48마디의 두번째 "골고다"에서 다시 나타난다. 그때까지 가락은 계속 db단조의 성격을 유지한다. 같은 마디의 꼬리 가락이 나오는 부분에서 fb단조를,그리고 49마디에서 4도(Ab,Eb)화현이 나오는데, 하강하는 힘이 약화된 듯한 가락이 되어 50마디까지 계속된다. 소프라노와 테너는 같은 가락을,베이스는 4도 아래에서 진행하고, 앨토는 꼬리가락 이후에서 4도의 공허한 소리에 긴장도를 높이기 위한 첨가음을 제공한다.

51마디 이후의 "아 골고다"의 외침은 선율적인 앞부분과 대조를 이룬다. 넓게 벌려진,화성적 기능으로부터 자유로운,긴장도 높은 큰 소리의 외침이 (51마디)남성과 여성성부의 전혀 다른 두 개의 5도로 미끄러져 떨어지며, 갑작스러운 끝을 맺는다. 합창 부분만은 새야화현인데,반주가 이를 흐리게 하려고 bb를 잠깐 보인다. 이러한 마침은 급작스럽고 극적이며, 가락스러운 면을 많이 보이는 여타의 부분과는 극히 대조적이어서 충격적인 효과를 가져온다.

나운영의 찬송가에는 음악적으로 여러 가지 종류의 것들이 있다. 그 중에서 가장 많은 수를 차지하고 있는 것은 전통음악적 장단을 바탕으로 한 찬송가들이다(전통 장단 찬송가). 이 곡들에는 구체적 장단들이(세마치,타령,굿거리,도드리) 지시되어 있는 경우도 있고, 지시가 없는 경우에도 전통 장단을 사용하면 부합되는 것들이 많다. 이 곡들은 주로 오음음계를 따르는 일이 많으며,4/4와 3/4박자 곡에서는 부점과 3연분음표의 리듬이 지배적이다. (아예 6/8,9/8,12/8등의 박자가 지시된 것들도 있다).

화성은 5도,4도의 화현이 중점적으로 사용되고, 3화음이 사용되더라도 근음이 베이스에 오는 일이 드물고, 서양의 일반적 화성학에서 보는 보편적인 기능들이 상실되며, 화성의 주인은 가락이다. 이외에도 보편적 화성을 붙인 곡들도 있고(어둡고 캄캄한 세상엔), 미국식 복음성가와 비슷한 것(주는 나의 친구), 독일 코랄과 흡사한 것(오늘까지 복과 은혜), 이스라엘 민요와 흡사한 것도(푸른 초장 양떼들이) 있다. 그러나 이러한 종류의 것들은 한정된 수를 보여준다.

5) 디베라 맑은 바다

이 찬송가에는 두 마디 단위로 숨쉴 수 있는 가락의 정지가 오며, 두 마디 단위로 이동 반복(Sequence)된다. 리듬 역시 두 마디 단위로 바뀌는데, 이는 5-6마디에 한정되고 여타의 리듬은 처음 네 마디의 것과 같다. 이렇게 형식적인 면에서는 일반적인 영.미의 찬송가와 크게 다르지 않다. 그러나 5음음계,부점 리듬과 삼연분음표 리듬이 한국전통 음악과의 관계를 보여준다. 화성은 선율에 비해 이차적인 역할을 한다. 특히 베이스 가락은 상성부 가락과 거의 같은 비중을 갖는데,이는 소프라노의 투영이기 때문이다(참조:병행 투영기법).

이것 역시 처음 두 마디가 다음 두 마디와 두드러진 유사성을 보인다. 처음 두 마디의 2성부들은 서로 반대방향으로 구사되는데, 이러한 성격은 삼연분음표와 부점으로 된 가락에서 여김없이 지켜진다. 처음 두 마디의 2성부 가락들이 각기 뚜렷하게 선율위주의 생각을 보인다.

3마디에서는 새야화현이(목장),4마디에서야 비로소 d단조,a단조,삼화성이 사용된다. 앨토와 테너 성부들은 화성을 채우는 역할을 한다.

5마디의 첫 삼연분음표의 음악은 D를 기준한 4도와 5도로 대립하고 "찾아"에서야 소프라노가 3도를 채우며, "아"의 경과적 화현을 거쳐 6마디의 F장조, a단조에 이른다. 7마디는 d단조와 새야화현으로 구성되고, 8마디 가락의 음 g'는 새야화현과 끝에 3음 없는 5도 화현을 갖는다.

♩ = 66

1. 디 배 라 밤 은 바 다 푸 른 목 장 없 이 도
 2. 배 넌 봉 환 은 눈 쌍 인 해 르 문 산 안 베 도
 3. 기 름 진 님 은 들 과 철 - - 곳 이 없 으 며
 4. 주 께 서 서 처 서 의 로 우 신 능 력 과

주 민 님 찾 아 오 서 서 좌 - - 정 하 시 니
 님 는 날 마 음 주 서 서 평 - - 화 하 리 네
 엷 무 한 처 럼 신 세 은 상 은 이 리 석 다 하 리 나
 무 한 처 럼 신 세 은 상 은 이 리 석 다 하 리 나

이 곡의 화성은 모든 성부들이 주로 5음음계로 진행하면서 이루어진다. 3음으로서의 E음(4마디의 멜로, 6마디의 베이스)은 화성적 요청 때문에 사용된 것이며, 앞의 3음 없는 화현에 비해 선율이 정지하는 부분에 온다. 반면에 db(5마디, 멜로)는 경과적 비화성처럼 사용된 것이다.

이 곡은 서양식 찬송가보다 부르기 쉬운 구조로 되어있다. 단지 문제는 서양식 화성 진행을 따르지 않고 있어서, 서양 음악적인 화성 진행에 익숙한 사람에게는 상당히 새로운 느낌을 줄 수 있는 곡이다. 따라서 조그마한 그의 찬송가조차도 상당한 음악적 요구를 하는 것처럼 여겨진다.

6) 주 하나님 은총 속에

이 곡 역시 부르기 쉬운 민요적 선율을 보여 준다. 두 마디가 한 단위로 볼릴 수 있고, 한 옥타브를 약간 넘는 음역도 매우 부르기 쉬운 것이다. 가락은 5음음계적 순차 진행을 하고 가사의 네 음절이 한 마디를 이루는 규칙성을 보인다. 이 곡의 첫 단에서는 여성 2부가 병행적으로 움직이며, 남성 2부는 이를 화성적으로 지탱하는 역할을 한다.

화현은 F(1마디), d(2마디), g', F'(3마디), g-d 4도 화현, 감7도, C(4마디)로 연결된다. 주로 관련적 장단 화현의 교차가 눈에 띄며 4도 화현과 감7도 화현 등이 짧게 나타난다. 9마디에서 여성 2부와 각각 4도로, 5도로 간격을 유지한다. 10마디에서는 남성과 여성이 서로 대립되는 방향으로 병행하는데, 4도와 5도의 엄격한 병행이 잠시 없어지는 경우도 있으나, 움직임의 방향은 대립적이다. 10마디의 끝 화현은 6도가 첨가된 g단삼화음인데, 이는 상성부와 하성부의 4도, 5도 병행 때문에 발생되는 것이다.

11마디는 9마디의 음악이 모두 2도 위로 옮겨진 것이다. 12마디의 남성 성부들은 엄격한 5도 병행 후 끝에 가서야 8도 간격을 유지하고, 여성 성부들 역시 4도 병행을 포기하고 분명한 C화현을 위해 서로 6도로 벌어진다.

♩ = 63 (곳거리 장단으로)

1. 주 하 나 님 은 충 속 에 지 금 까 지 살 아 와 서
 2. 주 예 수 님 사 랑 속 에 민 음 까 지 살 아 와 서
 3. 주 의 성 령 위 로 속 에 승 리 하 며 살 아 와 서

회 갑 년 을 맞 이 하 여 감 사 찬 송 드 립 니 다
 회 갑 년 을 맞 이 하 여 감 사 찬 송 드 립 니 다
 회 갑 년 을 맞 이 하 여 감 사 찬 송 드 립 니 다

이렇게 나운영의 4부 음악은, 선율이 지배적인 곳에서는 병행현상이 유난히 두드러지고, 화성을 고려하는 프레이즈의 종결부분에서는 병행현상이 제한 받는 경우를 많이 보인다.

7) 메시아 죽었네

이 곡은 5도 화현을 바탕으로 가락이 형성되는 수많은 나운영 찬송가 중의 하나이다. 이러한 종류의 찬송가는 처음엔 독창자를 위한 상성부와 이를 받쳐주는 화성을 갖고, 뒤에 가서야 4성부의 합창이 뒤따른다.

이 곡의 아래 성부는 5도 병행을 3마디까지 보이고, 4마디에 와서야 이를 해제한다. 5-8마디에서는 다시 5도 병행이 이루어진다. 이 5도 병행 음은 한 마디를 다 채우거나, 두 마디까지 연장된 긴 음표를 갖는다. (4-5마디).

독창성부가 이 긴 음표 위에서 짧은 음표로 움직이는데, 공허한 5도를 나오게 하거나 잠깐 3음을 걸치거나(1마디의 F), 3음을 길게 채우는 역할도 한다(2마디의 G). 1-2마디의 화성은 d단조에서 Eb장조로 옮기고 4마디에서 d단조의 V도, 1도 화현이 분명히 드러난다. 5-6마디는 a단조, 7마디는 Bb장조, 8마디는 A장조로 바뀐다.

♩ = 44
Unison

1. 불 의 한 인 간 들 죄 없 는 메 시 아 죽 었 네
 2. 세 - 상 죄 지 고 여 같 보 리 언 덕 에 서 썼 네
 3. 나 살 기 위 하 여 흠 없 는 메 시 아 죽 었 네

무 지 하 고 죄 많 은 무 리 들 예 수 죽 었 네
 저 갈 보 리 언 덕 에 서 신 주 나 를 불 죽 었 네
 몽 매 하 고 무 지 한 사 람 들 예 수 죽 었 네

여기에서 눈에 띄는 것은 단조성격의 화현은 근처의 장조 성격의 화현으로, 장조성격의 화현은 단조성격의 화현을 채택하는 것이다.



위의 화성에서 가장 약한 것은 3음이다. 이 음은 자주 없어지거나 잠깐만 나타나는 일이 많다. 주선율에 뚜렷한 것은 5도 율곽을 이루는 1음과 5음이다. 3음이 뚜렷한 경우도 있는데, 이는 주로 한 프레이즈의 끝 부분에 온다(2마디, 7-8마디).

이 구조에서의 가락은 해당 5도에 의해 움직임의 범위가 제한되기도 한다(예:1-2마디). 그러나 상당히 무관한 듯한 성격의 것들도 있어서 화성의 성격과 가락의 조성적 성격이 서로 다르게 느껴진다. 즉 5-6마디의 가락은 C장조로, 화현은 a단조로 들린다. 반면에 7마디의 가락은 d단조로, 화현은 B장조로 들린다. 이러한 복조성은 그의 음악에서 많이 나타나며, 평범한 장.단조의 노래만 부르던 사람에게는 의외의 어려움을 제공한다.

8) 사랑은 끝없네

♩. = 72
Solo

Hum. (A., T. & B.) -----

이 곡은 찬송가로서는 비교적 길다. 뒷 부분은 높은 g², a²음, 비음계음을 가락과 전조 등이 나와, 일반회중이 부르기 어려운 일종의 성가대용 찬송가이다. 앞의 곡보다 더 선율적인 이 노래는 삼화성에 3음이 항상 나오지만 나운영 음악의 성격이 없어지는 것은 아니다. 그 특징이란 높은 독창적(獨唱的)가락이 주도적이고, 다른 성부들은 가사없이 길게 지속하여 가락을 지탱시켜주는 역할을 하는 것이다. 이때에 테너성부가 대립적 가락을 부분적으로 구성한다(1-2마디, 4-5마디). 이렇게 F장조에서 eb db c로 대립 선율을 구사하는 것은 나운영에게서 이미 보았던 것이다. (참조:시편 130편의 5-6마디), 3마디에서 이중 V도인 G로 바뀌고 4마디에서는 곧 감7도 화현이 나오는데, 이러한 변하는 테너 성부의 순차적 선율성을 고려한 것이다. 그러나, 7-8마디에서는 6음 첨가 g, 7음 붙은 C, 6음 첨가 F로 바뀐다.

이러한 화성변화는 상행하는 2도 병행, 5도 병행의 분명한 율곽 속에 숨겨져 있다.

4. 맺는 말

여기에 분석된 곡들은 장르 별로 다르고, 시대적으로도 서로 다르다. 독창곡들과 합창곡은 1950년대를 전후로 하여 1970년 이전에 작곡된 것들이며, 찬송가들의 자세한 그 연대는 알 수 없으나 1970년 이후에 작곡된 것들이 대부분이다. 독창곡들과 합창곡들은 서로 간의 공통성이 찬송가들에 비해 약한 편이다. 이 곡들에 공통성이 있다면 서양식 화성의 틀을 벗어나고자 하는 점이다. 1949년의 <아흔 아홉 양>은 아직 장·단조의 틀을 이용한 것이 드러난다. 그러나 말하듯이 노래되는 낭송부분과 전통적 장단의 사용은 당시에 작곡된 다른 음악들에 비해 파격적인 것이다. 부분적으로 나타나는 적절한 비음계음들의 사용도 그렇다.

1954년의 <시편 23편>은 그 선율적 단순성에서 앞서 곡과 크게 대조를 보인다. 일반적 삼화음과 올림은 같으나 기능이 다른 물구나무 삼화음 기법은 독창적 착상이 아닐 수 없다. 1967년의 <시편 130편>은 서정적 낭송음악을 시도한 것으로서 음계적 변화를 통한 작곡을 시도한 것으로 볼 수 있다. 1956년의 <골고다의 언덕길>은 무엇보다도 음악의 감정적 내용인 '슬픔'이 치장되지 않은 단순한 반주의 탄식적 선율, 우는 듯한 꼬리가락 등으로 판소리 음악과 깊은 관련성을 갖고 있다.^{주6)} 독창과 합창의 구사가 극적이다.

시편 가사들은 서정적으로 음악화 되었고, 아흔 아홉 양의 비유와 수난 사건은 극적으로 묘사되었다. 극적인 성격도 기쁜 성격의 것(전자)과 슬픈 성격의 것(후자)의 차이를 보여준다. 작곡가 나운영에게는 가사의 내용에 따라 기법이 결정되는 것으로 여겨진다.

그의 700여 곡에 달하는 찬송가들은 병행투영기법을 응용하여 작곡한 것들이 대부분이다. 이 기법은 70년대에 들어와 정립되고, 아직도 그 개선과 탐구가 계속되는 것으로 보인다. 작곡가는 이를 "한국화성"이라고 이름하지만, 화성에 못지 않게 대위법적 요소가 중요한 몫을 한다.

그의 음악은 어려운 것으로부터 쉬운 것으로, 큰 곡에서 작은 장절 찬송가로 작업의 중심을 옮겨왔다. 이는 비교적 어려운 앞의 음악들이 결코 무가치한 것이 아닌데도 그렇게 발전되어 나왔다. 이 점은 그의 음악적 구호 "선 토착화, 후 현대화"와 무관하지 않을 것으로 생각된다. 이는 음악이 사람이라는 발에 토착되는 것이기에 많은 한국 사람들이 필요로 하는 음악을 생각한 결과로 여겨진다. 이러한 고려가 그의 신앙과 결합하여 찬송가라는 장르를 택한 것으로 보인다. 아직은 그의 "한국 찬송가"들이 새로운 화성적 구조 때문에 많은 사람들에게 친근하지 못하지만, 익숙해진 이후에는 자주 불릴 수 있을 것이다.

필자의 생각으로는 찬송가들에 물구나무 삼화성을 많이 사용했더라면, 그의 찬송가 보급은 더 용이했으리라고 여겨진다. 이 기법은 단조성 선율에의 응용, 관련적 화현들의 확대, 대위법적 구성 등으로 더욱 발전할 수 있는 기법으로 여겨진다. 끊임없이 모색하는 작곡가 나운영의 음악 중에는 더 살펴보아야 할 것들도 있고, 앞으로 그에게 기대되는 것들도 많다. 그러나 여기에 드러난 것들만 가지고도 그는 우리에게 매우 소중한 작곡가라고 말할 수 있다.

참 고 문 헌

1. 나운영 가곡집 『아흔 아홉 양』 (등사본). 한국 현대 음악학회, 1952
2. 나운영 가곡집 『따원의 노래』. 현대 음악학회, 1954
3. 『나운영 가곡선』. 한국음악 문화사, 1976
4. 『나운영 성가합창곡집』 제2집. 교회 음악사, 1979
5. 나운영: 『한국 찬송가 100곡선 제1집』. 기독교 음악사, 1986
6. 나운영: 『한국 찬송가 100곡선 제2집』. 교회 음악사, 1986
7. 나운영: 『현대 화성론』. 세광출판사, 1982
8. 『교회음악 대전집』(기독교 100주년 기념). 성음사, 1977
9. 『신편 찬송가』. 조선 예수교 장로회 총회 종교 교육부, 1935
10. 이계순: 『한국 여성 성가대의 실태 조사 연구』. 이화여대 교육 대학원 석사 논문. 1987
11. 백대웅: 『한국전통음악의 선율구조』. 대광문화사, 1982

주6) 나운영은 이 곡을 설명하면서 판소리 음악과의 관련을 스스로 언급한다. 나운영 『성가합창곡집 제2집』, 교회음악사, 1979. 해설부분.