

나운영 Cantata의 분석 고찰

지 양 금

숙명여자 대학교 교육대학원 음악교육 전공
석사학위논문(1990) 지도교수:권순호

1. 서론

1. 연구의 목적 및 필요성

1885년 경 기독교가 우리나라에 들어오면서 서양음악이 보급되었으므로 이 땅에 양악의 씨앗이 뿌려진지 어언 100년이란 역사를 헤아리게 된 시점에 이르러 우리의 현실은 우리의 민족적인 음악과 가락을 사용한 순수한 음악이 간절히 요청되고 있다. 이에 따라서 우리나라에서도 전 국민의 자아의식과 민족적인 주체의식의 방향으로 발전 고조되어진 결과로 1970년 후반기부터 한국의 고유한 전통 문화에 대한 전 국민의 관심과 인식이 괄목할 만큼 향상되었다.

요즈음 우리나라 음악계에서도 우리의 작품을 많이 연주하고 작곡가들도 우리 고유의 민족적 소재를 작품에 많이 시도하고 있으므로 한국적인 현대음악에 대한 연구는 의의 있는 일이라 하겠다. 그리하여 본 논문에서는 나운영의 작품을 고찰해 보려 한다.

이에 따라서 나운영이 한국 음악계에 미친 영향력은 재론할 여지가 없을 것이며 한국음악이 나아갈 방향을 확연하게 제시하였다. 또한 나운영은 음악은 시대적 감각에 맞는 예술이어야 한다는 그의 지론하에 1952년 '한국 현대 음악학회'를 창립하여 1956년에는 '한국 현대 음악협회'로 재 정비를 하여 한국음악의 현대화에 개척성을 나타내 보였던 것이다. 그의 음악지론인 민속음악의 현대화는 반세기전인 1945~1950년에 이미 확립되어져 있었고 이러한 이념을 한국음악의 '토착화와 현대화'라는 매우 바람직한 방향으로 전개되어 가고 있는 것이다.

나운영은 한국의 고유한 정서와 전통적인 민속조의 가락을 소재로 하는 교회음악을 많이 작곡하여 그 공적이 크므로 나운영 작품을 연구한다는 데 있어서 지대한 가치가 있다고 생각한다. 또한 우리의 전통음악인 민요를 교회음악에 적용시키는데 있어서 사람들이 왜 교회음악에 민요를 적용시키느냐고 반론을 제기할 수 있지만 그러나 하나님을 찬양하는데 있어서 꼭 양악만을 주장할 것이 아니라 우리의 순수한 전통음악을 교회음악에 반영시켜 우리의 것을 보다 더 많이 보급시키고 활성화 시켜야 할 것이다. 이러한 측면에서 한국적인 소재를 사용한 나운영의 교회음악과 현대 음악관을 찾아보고 미래의 한국교회음악의 토착화를 위한 방향점을 모색해 본다는 것은 참으로 가치가 있고 한국음악계의 나아갈 방향을 제시한다는 점에서도 큰 의의가 있다고 하겠다.

2. 연구의 방법 및 범위

본 논문은 작곡가 나운영의 Easter Cantata(부활절)와 X-mas Cantata의 두 작품을 고찰 대상으로 할 것이며 그 작품들에 쓰여진 중요한 기법과 특징적인 부분등을 연구 대상으로 할 것이다.

나운영은 한국의 교회음악이 한국적이어야 한다고 주장하고 있으며 이러한 목표에 접근하여 한국적인 음악을 시도해 온 작곡가이다.

나운영이 이해하는 한국적 음악이란 우리나라의 전통적, 토속적 음악과 관련이 있는 것이다. 이러한 음악을 구체화시키면서 그는 무엇보다도 서양적 음악기법의 극복을 실현하려고 노력한 작곡가이다.

따라서 이러한 한국적 음악의 시도는 주로 성가, 찬송가 그 외에도 여러 작품의 장르에서 두드러지게 잘 나타나고 있다.

본 논자는 이 두 작품을 분석하는데 있어서 경우에 따라서는 조성과 화성에 대해 정확하게 설명하기가 불투명하다는

것을 먼저 밝혀 두고자 한다. 그리고 나운영은 한국의 전통음악을 어떻게 변형 시켰는지 본 작품을 통하여 알아 보고자 한다.

2. 본 론

1. 나운영의 음악 세계

(1) 나운영의 교회음악관

작곡가 나운영은 1922년 3월 1일 서울에서 출생하여 중앙 중학교를 졸업하고 일본 동경제국 고등 음악학교 본과를 졸업하였으며 1974년 5월 5일 Portland대학교에서 명예 인문학 박사 학위를 받았다.

그의 교육 활동에 있어서 전반적으로 다 논할 수는 없고 일부인 몇 가지만 언급하고자 한다.

나운영은 우리나라의 여러 대학교에서 강의를 하였지만 주로 연세대학교에서 장기간 동안 강의를 하면서 음악대학 학장도 역임하였다.

그 밖에 사회 활동을 하면서 많은 중임을 담당하였고, 수상집 3권을 비롯하여 음악 전문 서적과 작품등을 발표하였다. 지금도 작곡 활동을 활발히 하면서 목원대학교에서 후진들을 양성하고 있으며 교회에서는 장로의 직분으로서 열심히 하나님과 교회를 위해 봉사하고 있다.

그리고 나운영은 1979년 8월 24일 밤 주님의 계시를 받고 찬송가를 매월 7곡씩 작곡하여 봉헌하기로 결심하고 오늘 날까지 꾸준히 실천해 오면서 이 일을 사명으로 알고 앞으로 계속 할 것을 다짐하였다. 그는 자신을 소위 '음악 선생' 또는 '작곡가'라고만 생각하지 않고 '음악 전도사'로 자처하고 있다. 그 이유를 다음과 같이 설명하고 있다. '음악을 통한 전도'이므로 목적은 음악 자체에 있는 것이 아니라 복음을 전도하는데 있다'고 역설하고 있다.

또한 1980년 나운영은 뜻한 바 있어 부인 유경손 여사와 함께 운경교회를 창립하여, 그 후 오늘에 이르기까지 매월 셋째주일 오후 3시에 운경교회에서 신작 찬송가 봉헌 예배를 드리고 있다.

나운영은 찬송가에 대하여 다음과 같이 말하고 있다. 찬송가는 결코 한국 사람이 지었다고 해서 반드시 모두 한국 찬송가라고 단정할 것이 아니라, 한국냄새가 풍겨야만 한국 찬송가라 할 수 있는 것인데 너무나 서양 풍인 곡, 서양 찬송가를 서투르게 흉내 낸 곡, 가볍고 미숙한 곡들이 절대다수를 차지하고 있으니 즐겨 불리어지지 않는다. 그리고 교회음악이 아무리 현대화된다고 하더라도 세속화되어서는 안된다. 그러나 교회음악의 현대화를 반대하는 것은 아니다. 교회음악의 세속화로 말미암아 교회가 세속화되어서는 안될 것이다. 또한 크리스마스 때와 어느 교회 밤 예배 때에 가수들이 기타를 들고 나와 성가를 부른 것에 대해 다음과 같이 자신의 견해를 분명히 밝히고 있다.

첫째로 교회음악과 세속음악은 본격적으로 다르다. 물론 교회 음악에 사용되는 리듬, 멜로디, 화성과 세속음악에 사용되는 리듬, 멜로디, 화성이 다르다는 것은 아니다. 가장 문제가 되는 것은 'Mood'이다. 아무리 작곡이 잘 되었다 하더라도 그 'Mood'가 종교적이 아니면 그것은 교회음악이 될 수 없다는 것이다.

둘째로 성가대원과 가수는 구별되어야 한다. 인기가수가 아무리 신앙적으로 노래를 잘 부른다 해도 교인들에게 감화를 주지 못한다. 물론 극히 일부의 사람들에게는 감동을 줄지 모르나 대다수의 진실한 교인들에게는 조금도 은혜가 되지 않는 것이다. 다시 말해서 우리는 재즈나 팝송스타일의 것을 교회에서 부를 것이 아니라 현대적이면서도 우리의 생리에 맞는 민족적 스타일의 토착화된 찬송가가 많이 작곡되고 불리어져야 한다.

(2) 나운영의 현대 음악관

현대음악을 논하기 전에 먼저 음악의 시대적 양식에 대해 간략하게 몇 가지만 언급하고자 한다.

① 고대적 양식 ② 로마네스크 양식 ③ 고딕 양식 ④ 르네상스 양식 ⑤ 바로크 양식 ⑥ 로코코 양식 ⑦ 클래식 양식 ⑧ 로맨틱 양식 ⑨ 모던 양식 ⑩ 컨템포러리 양식 등이 있다. 이와 같은 것을 좀 더 쉽게 정리하면 다음과 같다.

고대적 양식과 로마네스크 양식과 고딕 양식과 바로크 양식과 로코코양식을 통 털어서 말할 때 전 고전음악이라 하고, 모던 양식과 컨템포러리 양식을 통 털어서 현대음악이라 한다. 그런데 현대음악과 전 고전음악은 상통되는 점이 많다.

즉 현대음악 중에는 전 고전음악의 정신이나 주법을 받아들여 그것을 현대화 한 것이 많이 있기 때문이다. 따라서 현대 음악과 전 고전음악을 전혀 다른 별개의 것으로 생각하는 것은 잘못된 것이다.

또한 현대음악과 근대음악이 혼동되는 일이 많은데 이러한 것은 근대음악과 현대음악을 구분 짓지 않고 통 털어서 현대음악이라고 부르기 때문이다. 일반적으로 세계 제 1차 대전 직후 (1918)부터를 근대음악이라 부르고, 세계 제 2차 대전이 끝난 직후 (1945)부터를 현대음악이라고 부른다.

음악적인 요소에 있어서도 옛날에는 Rhythm, Melody, Harmony를 음악의 3요소라고 말했었고, 낭만파 이후부터는 Rhythm, Melody, Harmony, Tone color를 음악의 4요소라고 말했었고, 요즈음에는 Rhythm, Melody, Harmony, Tone color, Form을 음악의 5요소라고 하는데 이 가운데 현대음악에서 가장 중요한 것은 Tone color이다.

조성에 있어서는 Wagner 이전까지는 조성이 뚜렷했는데, Wagner에 이르러 점차로 조성에서 이탈하려는 경향이 있었는데 1924년 Schonberg에 이르러 조성이 완전히 파괴되었다. 이것은 현대음악에 가장 큰 특징이 되었다. 따라서 작곡가 나운영은 다음과 같이 현대음악에 관하여 언급하고 있다. 즉 민족적 Idea와 현대적 Style이 결부된 음악을 작곡해야만 진정한 의미에 있어서 국제적인 음악문화의 교류가 이루어 질 것이라고 했다.

이에 따라 작곡가 나운영은 Symphony No.13번에서는 농악의 현대화를 시도했고, Symphony No.9번에서는 아악의 현대화를 시도했으며, 국악의 현대화만이 우리의 나아갈 길이며, 현대음악에 있어서 전통음악과 전위음악은 공존해야 한다고 나운영은 주장한다. 작품에 있어서 그는 교회음악뿐만 아니라 교향곡, 콘체르토, 오페라등 많은 작곡을 하여 교향곡만 해도 13곡에 이르고 있다.

그리고 나운영의 곡은 대체로 어렵다고 정평이 나 있는데 이러한 것은 그 사람의 Style과 작곡기법에 있다고 본 논자는 생각하고 있다. 작곡에 있어서 나운영은 [아이디어]를 상당히 중요시 한다. 작품을 쓸 때에 새로운 아이디어, 독자적인 아이디어를 창조하려고 온갖 노력을 다 한다. 왜냐하면 테크닉은 모방할 수 있어도 아이디어를 모방한다는 것은 가장 어리석은 일이라고 생각되기 때문이다.

이에 따라 나운영의 작품인 교향곡 제 10번 [천지창조](The Creation)에서 사용한 작곡 아이디어를 전 악장 중, 제 2악장과 제 4악장에 적용시켰는데 예를 들면 제 2악장의 "천지를 가르심"은 [Rhythm만의 음악]으로서 7종의 리듬에 의한 즉흥 연주로 하는 하늘, 구름, 천둥, 번개, 폭풍우, 우박등을 표현했고 Musical Saw로 바람을 표현했다. 또한 4악장의 [하늘의 질서를 지으심]은 [Melody + Harmony의 음악]으로서 Harmony를 밑에 깔고, Melody를 점묘적으로 처리했으며, 해는 증 3화음 [C, E, G#]로, 달은 생(笙)의 화음 [A, E, A, B, E, F#]로, 별은 제 11음이 생략된 13의 화음 [C, E, Gb, Bb, A]로 표현했다.

교향곡 제 7번은 [성서(The Bible)](1967년 작)라는 표제가 붙어있다. 이 곡에도 아이디어를 사용했으며, 우연성 불확실성을 과감하게 시도했을 뿐만 아니라, 악장 별로 색채를 정해 놓고 무대에 비춰지는 색채를 보면서 음악을 들음으로써 신비스러운 분위기를 표출하는 기법을 썼다. 이러한 기법은 합창에도 수 없이 많이 나타나고 있으며 영가(Korean Chart 문익환 작사)는 그레고리오 풍인가 하면 화성에 있어서는 새로운 한국적이면서 현대적인 화성을 썼다. 따라서 나운영의 현대음악관은 전통성에 근거를 둔 새로운 음악에의 추구성과 예술적 가치성을 추구하는 음악관이라 표현할 수 있다.

이와 같이 작곡가 나운영은 한국적인 소재를 사용하여 그의 작품에 오래 전부터 현대화를 시도했던 것이다. 또한 민족적 아이디어와 현대적 스타일을 결부시킴으로써 현대적 한국음악을 창조하는 일과 서양 음악의 작곡 이론을 한국적으로 섭취하여 민족 음악의 작곡학적 체계를 확립하는 일 이것만이 자신의 갈 길이라고 확신한다.

(3) 나운영 교회음악의 한국 토착화

먼저 토착화 찬송에 대해 역사적 배경을 간략하게 논하고자 한다.

토착화된 찬송 또는 한국적인 찬송을 만들기 위한 노력은 한국 초기 기독교 선교사들로부터 시작되었다. 예를 들자면 선교사 게일(J.S Gale)은 스스로 한국 전통음악을 즐겨 들으며 한국적인 찬송가를 만들려고 노력했고, 이를 위하여 [조선 음악연구회]라는 단체를 조직하였으며, 감리교 선교사 아펜젤러(H.G.Appenzeller)도 이 방면에 많은 노력을 하였고, 장로교 선교사인 언더우드(H. G.Under-Wood)도 그의 [찬양가] 서문에서 한국 말 가사가 서양 곡조에 맞지 않아 고심하였음을 피력하였다. 최초로 목사가 된 길선주 목사도 한국 찬송가의 가락을 찾아보기 위하여 무당이나 국악을 전

공하는 사람을 찾아가 묻기도 하고, 배우기도 했다는 기록이 있다.

이러한 몇 사람들의 노력에도 불구하고 토착화된 찬송을 만들고자 하는 시도는 그 당시에 실패로 끝났다. 그 이유는 첫째로 중요한 것은 이 토착찬송을 만들기 위한 노력이 한국인의 주도가 아니었고 서양 선교사들이었다는 것이고, 토착 찬송을 한국인 스스로 만들지 못했던 두 번째 이유는 서양 선교사들의 선교정책을 들 수 있다. 대부분 초기 선교사들의 복음이해와 신앙형태는 경건주의적이고 주관주의적인 것이었다. 세 번째 이유는 일제의 우리 전통음악 말살 정책 때문이었다. 일제는 한일 합방이후 우리의 전통음악의 학교교육을 금지시키고 일본 음악만을 부르도록 하였다. 이때부터 우리의 전통음악은 교육의 장을 잃어 버렸고, 이 땅에는 서양음악과 일본음악이 판을 치게 되었다. 그리하여 우리 전통음악은 하류계층과 천민 계급사이에서 전수되기 시작했고, 기생학교에서 가르쳐지고 술집에서 불리어졌다. 그리하여 우리들 사이에는 전통음악에 대한 좋지 못한 선입견이 생겨나기 시작했던 것이다.

이에 따라 앞으로는 곡 하나라도 우리 한국이 제시한 새 시대의 비전에 뜻을 두고 향토적이고 민족적인 작품을 창작하고, 한국적인 기법은 서구의 전통이나 현대기법을 초월하여, 우리 선조가 물려준 음악을 정리하여 우리의 가락부터 화성학, 대위법의 기법으로부터 출발하여 한국의 선율감, 화음감, 대위감을 찾아 연구 발전시켜야 한다. 이에 발맞추어 이미 오래 전부터 한국음악의 토착화와 현대화를 주장한 우리나라의 토착화의 선구자인 나운영의 견해를 피력하고자 한다.

작곡가 나운영은 내 것을 가지고 내 나라의 가락과 장단을 가지고 하나님을 찬양할 것을 주장한다. 즉 선 토착화 후 현대화 이론이다. 가락과 리듬에서 토착화하고 화성에서 현대화 하기를 주장한다. 또한 나운영은 한국에서는 최초로 예술가곡으로서의 첫 번째 성가 작곡집을 1952년 12월부산에서 발표했으며, "아흔 아홉 양"이 바로 그것이다.

나운영의 대표작이며, 한국의 대표적 명 성가 "여호와 나의 목자시니"가 1954년 1월에 편집되었다. 이 곡이 처음 발표되었을 때 많은 사람들에게 비난을 받았는데 그 이유는 멜로디가 타령조라느니, 화음 병행법을 써서 붙인 반주곡을 보고 나운영은 화성학도 모른다는 말도 많았었다. 이 곡은 Eb장조이며 반주에는 은은한 피리소리가 흐르며 하프의 아르페지오에서 평화한 목장의 분위기를 자아내고 있다. 그리고 한국 음계인 5음음계로 작곡되었고, 박자가 전체 19 소절 중 13회나 바뀐다. 그러면서도 아주 자연스러운 것이 특징이다. 이 곡은 현재 5개 국어로 번역되었으며 크리스찬은 물론 비 기독교인들 까지 즐기는 곡이 되었다.

또한 나운영의 부활절 칸타타 중 제 5번인 "할렐루야"를 발표했을 때 우리 귀에 익숙한 서양적인 합창만이 울려 퍼지다가 갑자기 생소한 합창이 시작되고 우리 민요풍의 가락과 불협화음과 타령장단등을 처음으로 감상하게 된 청중들을 어리둥절하게 만들었다. 그래서 사람들은 웅성거리기 시작하였고 어떤 사람은 야유를 하기까지 하여 더 이상 연주를 할 수 없게 되었다. 그러나 그런 가운데에서도 앞을 내다보는 강신명 목사는 앞으로의 한국 성가의 방향이 토착화에 있다며 격려했고, 그 후 홍콩 방송국에서는 매년 부활절이면 나운영의 부활절 칸타타를 방송한다고 한다. 뒤이어서 같은 해 크리스마스에 두 번째의 칸타타가 성남교회에서 발표되었는데 이 곡은 민요풍의 멜로디에 타령장단의 리듬을 사용했으며 피아노의 반주는 독립적이면서도 반주의 효과를 다하고 있다.

이 외에도 세 번째 칸타타는 1979년에 작곡되었는데 이 곡은 "나의 주 나의 하나님"이며 전체 12곡으로 구성되어 있는데 이 작품도 한국 전통음악의 가락과 리듬을 도입한 한국 토착화 음악의 대표적인 형태라고 말할 수 있겠다.

2. Easter cantata와 X-mas cantata의 분석 고찰

(1) Easter Cantata의 분석 고찰

부활절 칸타타는 김병기의 Text에 의해 작곡되었으며 본 작품은 유구음계, 판소리식 선율, 민속조의 선율, 그리고 타령장단 등을 사용하여 토착화 작업을 본격적으로 성곡에 도입시킨 것으로서 야심적인 작품이라고 평가 받을 수 있는 작품 중의 하나가 이 작품인 것이다. 그리고 부활절 칸타타는 총 5곡으로 구성되었으며 순서대로 나열하면 다음과 같다.

1. 변화 산상 2. 예루살렘 입성 3. 겹세마네의 기도 4. 골고다의 언덕길 5. 할렐루야 등이다. 본 작품은 번호의 순서에 따라서 중요한 부분만 언급하고자 한다.

1. 변화산상

No.1은 58마디로 구성되어 있으며 <도표 1>과 같이 요약할 수 있다.

<도표 1>

마 디	1-8	9-36	37-43	44-58
형 식	A	B	A'	Coda
박자표	15/8박자 J.=88	9/8박자 J.=44	15/8박자 J.=88	4/4박자 J.=104
기 법	계면조와 유구음계 사용			

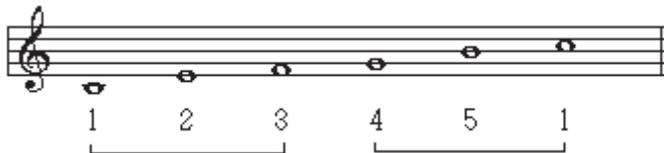
처음에 도입부도 없이 Melody가 바로 나오고 <1-16>마디는 4도 화성+5도 음정을 주로 사용했으며 A부분의 M.M. J.=88 속도에서 여성 2부합창이 먼저 시작되는데 이때 주 선율은 Soprano에서 나오지만 곧 바로 남성합창이 이를 이어 받을 때에는 Bass에서 주 선율이 흐르게 된다. <9-16>마디는 3부분으로서 M.M. J.=44의 느린 Tempo에서 혼성 4부합창이 계속 나오다가 <악보 1>에서 볼 수 있는 것처럼 Soprano Solo가 혼성 합창 위에서 흐르는데 이때 Soprano Solo에 쓰인 음계는 유구음계 <악보2>로 된 악곡의 선율이다.

<악보 1>



작곡자가 유구음계를 사용한 것은 신비스러운 것을 나타내기 위한 것으로 해석된다.

<악보 2>



유구음계는 1-3과 4-1의 음정 관계가 같다.

<25-36>마디 까지는 2도 음정이 나오며 <37-43>마디에서 A'가 재현되었다가 <44-58>마디까지 Coda가 나타난다. 이 악곡은 총 58마디로서 유구음계와 계면조를 활용한 것이며 A-B-A'로 나누어 볼 수 있는 Soprano solo와 혼성 합창을 위한 악곡이다.

2. 예루살렘 입성

예루살렘 입성을 도표화하면 <도표 2>와 같이 요약할 수 있다.

<도표 2>

마 디	1-4	5-18	19-30	31-42	43-48
형 식	도입부	A	B	C	서주
기 법	Tambourin을 편성시킴. Ground Motive Basso. ostinato기법 pppp-ppp-pp-p-f-ff-fff등이 사용				

이 곡은 Tenor Solo와 혼성 합창, 그리고 남성 합창으로 나누어 연주하도록 되어 있다. 즉 Tenor solo + chorus I (혼성 합창) + chorus II (남성 합창)으로 작곡되었다. <1-4>마디는 chorus II가 나오고, 4마디 마지막 박에서부터 Tenor solo가 나오면서 A부분의 Melody가 흐르게 된다. 5마디 마지막 박에서 chorus I이 나타나며 <악보 3>에서 볼 수 있는 것처럼 chorus II에서 심표가 없는 이상 변화없이 5도 음정이 처음부터 끝까지 계속 진행된다.

II 예루살렘 입성 The Entry into Jerusalem

김 병기 작사
나 운영 작곡

Tempo di marcia ♩. = 88

Tenor Solo

Chorus I

Chorus II

pppp *ppp* *pp*

* 오 시 네 오 시 네 오 시 네 오 시 네 주 님 이 오 시 네

그리고 이 곡에서는 chorus II에서 별표로 표시한 부분을 어느 한 연주자가 Tambourin을 연주하도록 되어 있는데 이 때에 chorus II와 Tambourin 연주자가 모두 pppp-ppp-p-f-ff-fff의 강약을 필히 지키도록 요구하고 있다. 이 때에 Tambourin 연주는 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩)의 리듬으로 연주할 것을 작곡자는 요구하고 있다.

이 요구는 Text에 의거하여 예루살렘에 입성하시는 나귀를 탄 예수님이 멀리서 가까이 왔다가 다시 멀리 사라지는 모습을 표현하려는 작곡자의 의도가 아닌가 하고 해석된다. 또 Tambourin을 편성한 까닭은 예수님이 타신 나귀의 방울 소리를 묘사적으로 나타내기 위해 작곡된 것으로 여겨진다.

그리고 chorus II에서 <악보 3>의 "오시네" 혹은 "주님이"의 요소가 전곡 <44마디>를 통해서 무려 72회(반복제외)나 반복된다. 이러한 것은 Ground Motive Basso ostinato적인 작곡수법을 활용하고 있는 것으로 보인다.

3. 겻세마네의 기도

No.3은 18마디로 구성되어 있는데 도표로 요약하면 <도표 3>과 같다.

<도표 3>

마 디	1-2	3-6	7-10	11	12-18
형 식	도입부	A	B	C	B
기 법	ppp로 시작하여 ppp로 마침				

이 곡은 Tenor solo로 작곡되어 있으며 총 18마디로 구성된 짧은 악곡이다. <1-2>마디에서 새야화현이 나오는데 새야화현(새야 음계)은 C, F, G와 같이 완전 4도, 장 2도 간격으로 집합된 화현을 새야화현이라고 칭한다. <3-7>마디의 "아바 아버지여"가 여러 번 재현되고 4마디에서는 A0음을 비롯하여 반음계적으로 선율에 변화를 주고 있다. Melody의 흐름에 있어서 처음에 ppp로 시작하여 마지막 부분에 이르러서도 ppp로 악곡은 종결을 맺는다.

그리고 선율의 흐름으로 보아 계면조의 스타일로 해석할 수 있다. 형식은 아주 짧은 악절을 취하고 있는데, 작곡자는 이 곡을 연주할 때에는 무대의 불을 끄고, 독창자에게만 조명을 비추고, 독창자는 옆을 향해 꿇어 앉아서 두 손을 모으고 노래할 것을 요구하고 있다. 이 요구는 겻세마네 동산에서 예수님께서 자신에게 내려질 고통을 인간적인 심성으로서 하나님께 간절히 기도하는 모습을 보다 더 간절히 표현하기 위한 것이라 해석된다.

4. 골고다의 언덕길

이 작품은 전체 52마디로 구성되어 있는데 먼저 도표로 요약하면 <도표 4>와 같다.

<도표 4>

마 디	1-2	3-19	20-28	29-34	35-52
형 식	도입부	A J=56	B J=60	A' J=56	C J=63
기 법	판소리식 선율. 4도,5도 화음. 5음음계등 사용				

이 악곡은 합창과 독창을 위한 곡으로서 성가에 판소리 풍의 선율을 강렬하게 반영시킨 악곡이라고 말할 수 있는 곡이 바로 이 작품이다. <3-19>마디는 A부분으로서 4도 구성과 5도구성의 화음을 사용했으며 부가 6화음을 첨가하였다. 또한 Alto solo가 Piano 반주 없이 단조성 5음 음계로 읊어지고 하강하는 가락과 부점이 탄식적이다. 12마디에서 반주 Part와 함께 선율이 나온다. <20-28>마디는 Tenor의 선창에 뒤 이어서 합창이 시작되고 Soprano와 Alto가 Tenor의 선율을 그대로 받으며 반주 Part는 계속 빠른 리듬으로 움직인다. <29-34>마디부터 A부분이 다시 짧은 축소 형태로 재현되며 Tenor는 2박자 뒤에서 <12-13>마디의 선율을 4도 위로 옮겨서 나온다. <35-52>마디에서 A장조의 3화음으로 시작되나 이것은 5도 음정을 구성하기 위한 3화음이다. 즉, 반주 Part와 5도 화성 사이에 Melody가 흐르는 형태이다. 반주의 5도 화성은 <35-40>마디까지 나타나며 41마디부터 Tenor solo가 나온다. <45-52>마디까지 합창이 나오는데 이때 박자에 여러 번 변화를 준다.

<악보 4>



<악보 4>에 나타난 것처럼 이 "골고다의 언덕길"에서는 판소리 풍의 선율을 도입하여 토착화 과정에 박차를 가하는 한편, 또 다른 한 편으로는 한국 성곡의 새로운 방향을 확실하게 제시하여 주고 있다. Alto solo와 Tenor solo 그리고 혼성 합창으로 연주하도록 작곡된 이 악곡에서는 부가화음과 이 시기에(1955~1958년) 작곡자 자신이 즐겨 사용했던 4도구성 혹은 5도 구성의 화음을 사용했다.

5. 할렐루야

이 작품은 전체 111마디로 구성되어 있는데 도표로 정리하면 다음과 같다.

<도표 5>

마 디	1-4	5-12	13-14	15-21	22-29	30-36	37-44	45-53
형 식	도입부	A	간주	B	A	C	A	D
tempo		J.=92		J.=92		J.=84		J.=84
마 디	54-61	62-69	70-77	78-79	80-95	96-111		
형 식	A	E	A	간주	Codetta	Coda		
tempo	tempo I	J.=92	tempo I					
기 법	민속조의 선율과 타령장단을 사용한 Rondo형식							

이 악곡은 트레몰로를 사용한 도입구가 <1-4>마디에서 나온다. <5-10>마디는 합창이 흐르는데 민속적인 선율이라기 보다는 개시음이 완전한 G장조의 으뜸 화음으로 시작하고 있다. 그러나 6마디 마지막 박의 F0음이 나타나면서 민속조의 형태를 취하고 있으며 또 Piano 반주는 타령장단의 리듬이 확실히 나타나고 있다. 11마디에서부터 완전한 민속조의 선율이 흐르며 <5-20>마디는 당김음을 사용하여 두 번째 음의 약박이 강박으로 변하며 민속적인 가락에 한층 더 흥을 돋구어주고 있다.

<30-35>마디는 민속적인 가락을 Soprano solo가 느린 Tempo로 아주 부드럽게 선율적으로 흐른다. <30-35>마디의 Piano part의 윗 부분은 Glissando를 사용하여 하프 소리를 묘사하고 있으며, 아랫 부분은 민속적인 선율이 부드럽게 흐른다. <46-53>마디에서 Tenor solo가 어둠을 이기고 돌무덤에서 나오신 예수님을 기뻐하며, 환희에 차서 "어제의 슬픔을 거두어라"고 노래하며 <62-69>마디까지 Bariton solo가 민속조의 선율로 읊고 있다.

67마디는 66마디의 반복인데, 67마디에서 Bb음을 사용하였는데 이것은 앞 부분과 비교하였을 때 색다른 느낌을 주고 있다. 이러한 것은 작곡자가 음형에 변화를 주기 위해 사용한 것으로 해석된다. 71마디부터 "할렐루야"가 타령장단으로 여러 번 반복되면서 Codetta로 연결된다. <80-95>마디는 Codetta부분인데 Tenor와 Bariton part가 Alto와 Soprano part보다 반 박자 먼저 나와 장구장단의 리듬을 느끼게 한다.

<96-111>마디는 Coda 부분으로서 아멘-아멘이 여러 번 반복해서 나온다. 그리고 이 악곡에 대하여 작곡자는 이러한 기록을 남겨 두었다. [이 곡은 부활절 칸타타(1956년작) 중의 마지막 곡으로서 A-B-A-C-A-D-A-E-A-codetta-coda의 Rondo 형식으로 작곡되었다. 이에 있어서 A는 합창만으로 연주되며 B,C,D,E는 각각 Alto, Soprano, Tenor, Bariton 등 독창으로 연주되고 <78-79>소절의 간주에 이어 80소절부터가 Codetta이며 96소절부터가 Coda이다. 또한 이 악곡은 한국적인 교회음악의 새로운 방향을 제시하기 위해 과감한 시도를 했던 것이다.]

즉, 민속조의 선율과 타령장단등이 쓰인 이 악곡의 기초사상은 결국 한국적인 교회음악의 행방을 위한 것이라고 할 수 있겠다. 1956년대의 작곡자의 그러한 상념은 당시에는 비록 물의를 야기 시켰지만 거의 반세기가 지난 오늘날이라고 하는 시점에서 돌이켜 생각해 보면 도리어 작곡자의 의도가 시대적 입장에서 선구적이었다고 볼 수 있을 것이다.

(2) X-Mas Cantata의 분석 고찰

이 작품은 1956년도에 작곡된 것으로서 작곡자 자신이 매우 소중하게 취급하는 작품 중의 하나가 이 X-mas Cantata인데 이 작품에서는 민속조의 선율과 장구장단을 통해 정적인 면을 강조한 작품이라고 말할 수 있다. 이 작품은 박화목의 Text에 의해서 작곡되었으며 Prelude를 포함해서 모두 10곡으로 작곡되어있다. 따라서 본 논자는 1번부터 10번까지 번호의 순서대로 분석하고자 한다.

No.1 Prelude

No.1은 64마디로 구성되어 있으며 아래의 <도표 6>과 같이 요약할 수 있다.

<도표 6>

마 디	1-2	3-21	22-29	30-44	45-60	61-64
형 식	도입부	Part I	Part II	Part III	Part III	Transition
기 법	a,b 주제에 의한 1부분 형식 Basso Ostinato 기법과 5음음계 사용					

<악보 5>

No.1 Prelude

♩ = 66

Piano *pp*

을 설명하면 다음과 같다. 투영법은 2종으로 분류되는데 그 첫 번째는 음정의 투영법으로서 음정의 병행 법을 반 진행한 것을 뜻하는 것이고, 두 번째는 화음의 투영법인데 이것은 화음의 병행 법의 반 진행을 말한다.

이 곡은 전체 48마디이며 이것을 도표화하면 아래와 같다.

<도표 7>

마 디	1-4	5-20	21-32	33-48
형 식	도입부	A	B	C
기 법	투영기법을 사용한 혼성합창곡 Piano Part는 빠른 타령장단 사용			

<1-4>마디는 반주를 위한 도입구이고 낮은 음은 5도 음정을 사용했다.

<악보 10>

The image shows a musical score for a piece titled 'No.3 Ten Solo'. It features a vocal line with lyrics in Korean: '이 날 도 하루 - 해 속 절 없 이 저 - 풀 어'. Below the vocal line is a piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part consists of chords and single notes, with some dynamics markings like 'mf'.

<악보 10>에 나타난 것처럼 Soprano와 Alto가 4도 병 진행을 취하고 있는 것에 대해 Tenor와 Bass는 5도 병진행으로 상 2성에 대하여 반 진행을 취하고 있다. A부분 5마디부터 병행 투영기법을 사용한 계면조 스타일이며, 반주와 선율이 따로 움직인다. <21-28>마디에서 Tenor Solo가 흐르며, <29-32>마디에는 반주 부분만 나오고 33마디부터 A'가 재현된다.

이 작품은 전체 48마디로 되어 있는데 전반적으로 목자들의 모습을 설명한 것으로서 4도 및 5도 음정의 병행법과 투영법으로 작곡되었으며 피아노 반주는 빠른 타령장단으로 되어있다. 반주는 <1-48>마디까지 Ostinato기법을 사용하여 변화없이 전반적으로 같다.

No.3 Ten Solo: 어느 늙은 목자의 모놀로그

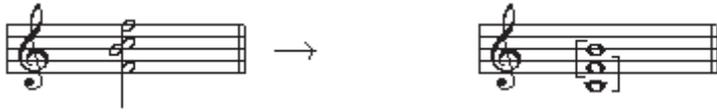
Tenor Solo인 이 작품은 전체 47마디로 구성되어 있는데 이것을 도표로 나타내면 다음과 같다.

<도표 8>

마 디	1-4	5-20	21-47
형 식	도입부	A	B
기 법	Tenor Solo, 장구장단의 리듬과 국악의 타령조 사용		

No.3에서 도약하는 성격이 다시 나타나고 <1-4>마디에는 왼손 반주가 4도 간격으로 계속 흐르며 사이사이에 짧은 트릴을 사용하여 한층 더 피리 음악적 형태를 취하고 있다. 5마디부터 인성 Part로 들어가면서 윗 선율만 나온다. <6-7>마디에서 윗 선율의 4도 음정이 반복되고 8마디에서 반주부분이 <악보 11>에 나타난 것처럼 4도 화성을 전위시켜서 사용했다.

<악보 11>

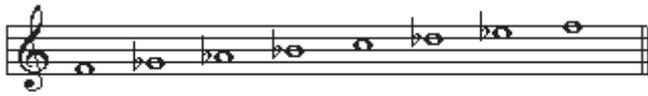


<9-14>마디에서 반주 형태는 한 옥타브로 2도 화성을 사용하여 화음을 흐리게 하고 타악기적 방식이 쓰였다. 이러한 사이 사이의 타악기적 리듬의 역할은 장구 소리의 느낌을 갖게 하며 <18-24>마디의 윗 선율과 반주부에 Db과 Gb음을 사용하여 화성의 변화에 새로운 느낌을 갖게 한다.

<16-17>마디에 비해 <25-26>마디는 첫 음을 반음 올려 가사를 강조하고 <22-23>마디의 리듬은 가사 "인생의 비애란" 판소리에서 떨어진 음을 사용하여 절망적인 부분을 표현해 준다. 그러나 조성은 불 분명하다. 27마디에서 다시 내려온 느낌을 주며 28마디에서는 Eb장조의 느낌을 준다.

<31-33>마디의 가사의 흐름은 낭송조로 읊어지고 있으며 <41-45>마디의 반주 Part가 어느 정도는 서양적 형태를 취하고 45마디에서 B, Db, F화성이 나타나지만 선율과는 무관하다. 이 곡은 전체 47마디로 되어 있으며 선율은 국악의 타령장단이 쓰였다.

<악보 12>



Phrygian mode on f

<악보 12>에 나타난 것처럼 조성은 <6-20>마디가 Phrygian mode on f이나 형식은 <5-20>마디는 A, <21-47>마디는 B이다.

No.4 Duet: 두 나그네

No.4는 전체 26마디로 구성되었으며 이것을 요약하면 다음과 같다.

<도표 9>

마 디	1-2	3-12	13-23	24-26
형 식	도입구	A	B	후주
기 법	Soprano와 Tenor 2중창, Piano Part에 말의 발걸음소리가 묘사됨			

Soprano와 Tenor의 Duet으로 된 이 악곡은 문학성적인 요소를 음악화하는 과정을 엿 볼수 있는 작품이다.

<악보 13>에 나타난 것처럼 Piano Part에는 나그네들이 타고 가는 말의 발걸음 소리가 묘사되어 있다. 나운영은 이런 수법을 이 작품에서만 활용하는 것이 아니다.

<악보 13>



쉬운 예로서 그의 성가 곡 [여호와 나의 목자시니]에서도 Piano Part에 Harf와 피리 소리를 묘사적으로 다루고 있는데 나운영은 이러한 작곡수법을 통해서 문학적 요소를 음화(音化)하고 있다.

<3-4>마디의 Soprano Solo와 Tenor Solo 사이에 단 3도의 화성이 흐르고 3마디의 가사 "저물어"에 맞추어 <4-23>마디까지 같은 리듬이 반주 Part에서 나귀의 발걸음을 묘사하여 적막한 밤의 어두움을 나타내고 있다. <9-12>마디의 선율에 4도 음정이 나타나며 10마디의 윗 선율은 반주를 연상케 한다.

11마디는 낭송조로 읊어지고 있다. No.4는 앞 부분의 고통과 비애에 젖은 감정에 비해 보다 더 평온하고 감미로우며 또한 화사한 것이 특징이다. 15마디에 Db을 사용하여 감미로움을 주는 것은 가사와 관계가 있다. 가사 "사랑 만리"는 굉장히 부드러운 선율로 흐르고 <17-19>마디는 양에서 음으로 변화된 형태를 취하고 있다.

<15-23>마디는 Bb minor의 자연 단음계가 사용되었다. No.4는 앞의 곡보다 선율적으로 아름다우며 이 작품에 사용된 숨표 (,)는 가사 단위에 따라서 사용하여 질서 정연한 노래가 나온다.

<20-23>마디에서는 요셉과 마리아만 강조하고 있으며 18마디부터 반주형이 하행에서 상행으로 바뀌고 <20-22>마디는 음의 소리를 사용했는데 이것은 어둠이 아니라 애정을 가지고 곱고 부드러운 성격을 나타내기 위하여 묘사된 부분이다.

No.5 Soprano Solo: 마리아의 노래

No.5는 30마디로 구성되어 있는데 도표화하면 아래와 같다.

<도표 10>

마 디	1-2	3-11	12-19	20-27	28-30
형 식	도입부	A	B	C	후주
기 법	Bar Form형식 사용, 민속적인 선율과 가곡 스타일이 혼용되었고 반주 Part는 처음부터 아르페지오가 쓰였고, Si음이 생략된 6음음계 사용				

이 작품은 전반적으로 보다 국악적인 맛을 내 주기 위해 Leading tone을 쓰지 않았다. 또한 선율 중심의 음악이 나타나며 보통 흔히 볼 수 있는 음악으로서 외향적으로 보면 흥난파 노래와 비슷하다. 그러나 노래가 등장하면서 강한 토속성이 바탕을 이루고 있어 민요의 색채를 분명히 나타내고 있다.

아래 반주형은 처음부터 끝까지 독립적인 아르페지오의 리듬 소재로 취급하여 인성 Part의 선율과 상호 조화를 이루어 처리하여 가곡 스타일을 연상케 한다. 또한 반주형에는 5도 음정이 대부분 쓰였지만 사이 사이에 필요적절하게 3음을 사용하여 어느 의미에서는 가장 서양적인 형태를 취하고 있다.

조성은 처음에 Bb Major에서 10마디는 bb minor로 음형에 변화를 주었고 16마디에서는 bb minor의 버금 딸림조인 eb minor의 성격으로 조성 색채적인 변화를 주었다.

선율적인 측면에서 한국적인 고유의 민속적인 선율을 찾자면 여러 곳에서 <9, 13, 14>마디와 같이 5음 음계를 지키려고 노력한 흔적이 나타나지만 형식 자체는 서양적 스타일이다.

이 작품은 작곡가 나운영 자신의 스타일을 사용하였으나 전체적인 Melody와 반주를 볼 때에 어긋난 방식을 취하고 있다.

No.6 Duet: 주막 집 앞에서

Tenor Solo와 Soprano Solo로 구성되어 있는 이 작품은 전체 61마디로 되어 있으며 이것을 도표화하면 아래와 같다.

<도표 11>

마 디	1-14	15-16	17-40	41-58	59-61
형 식	A	간주	B	B'	후주
기 법	Tenor, Soprano 2중창, 반주형에 7잇단음표와 tr. 아르페지오등 사용				

이 곡은 Recitativo에 가깝고 낭송조의 리듬이 가미되어 있으며,

〈악보 14〉



선율은 가사에 맞추어 두 마디 단위로 〈악보 14〉에 나타난 것처럼 한 단락을 이루어 진행되며 4도 화성 및 부가화음 이외에 색채적인 변화 화음등을 사용하였다. 반주 Part에는 4도 화성이 쓰였으며 7잇단음표의 스케일과 ()의 긴 박자가 tr로 연결되었다.

〈1-2〉마디의 선율이 Bb Major이나 반주 Part는 윗 선율과 혼용의 양면성을 갖게 한다. 10마디에서 Gb를 사용했는데 이것은 음형에 색다른 느낌을 주기 위한 변화이다. 11마디의 Db과 Gb이 사용되어 Gb Major의 | 성격을 갖게 되는데 이것은 가사 "굳게 굳게"를 강조하기 위해 조성의 갑작스런 변화가 발생된 것으로 해석된다.

13마디는 조성이 제자리로 되돌아온 것을 볼 수 있고〈16-19〉마디에서는 같은 가사를 두 번 사용하여 인성 Part에 강한 이미지를 심어 주고 있다. 또한 나운영이 잘 쓰지 않는 3화성을 사용하였다. 〈20-23〉마디는 선율적 진행이라기 보다는 낭송 조 스타일로 사용되었으며 민속적인 판소리의 리듬이 흐른다.

〈28-31〉마디는 〈3-4〉마디와 같이 4도 도약음정이 특징적 선율 음정으로 나타나는데 〈3-4〉마디는 축소 형태이고 〈28-31〉마디는 확대시킨 것이다. 〈36-39〉마디의 선율은 〈3-4〉마디에서 나온 것이 다시 확대되어 흐르며 〈40-43〉마디는 〈16-19〉마디와 선율적인 상관성을 언급하고 있다.〈44-48〉마디는 〈36-39〉마디의 Melody를 비슷하게 재현시키고 있으며 Tenor, Soprano의 2중창이 전반적으로 통일성을 이룬다.

반주 Part는 계속 tr로 처리 되었지만 〈40-61〉마디까지는 화려한 아르페지오로 인성 Part와 상호 조화를 이루고 있다.

No.7 Female Chorus: 이상한 별

〈도표 12〉

마 디	1-2	3-10	11-18	19-26	27-34	35-42	43-50	51-54
형 식	도입구	A	B	A'	B'	A	B	후주
기 법	8도 Canon 사용							

No.7은 전체 54마디로서 이것을 요약하여 도표화하면 위의 〈도표 12〉와 같다. 〈1-2〉마디는 도입 구로서 셋 잇단음표와 2분 음표가 페르마타와 함께 ff.f로 강렬하게 초반을 장식한다. 〈3-6〉마디는 찬송가적인 호모포닉 형태이고 〈3-10〉마디의 Soprano I, II가 Alto와 같이 흐르는데 〈11-18〉마디는 폴리포닉 형태이며 Soprano I, II 가 선창하며 그 다음에 Alto가 이어 받는 형태이다.

반주형은 처음에 피리 소리를 묘사하는 상징적인 내용이지만 11마디부터는 타악기의 리듬을 사용하여 윗 성부의 민요적인 가락과 함께 상호조화를 이루고 있다.화성은 4도 화성의 형태를 취하였고 B Part에서 8도 Canon을 사용했다. 이 악곡은 A-B가 계속 큰 변화없이 리듬이 반복되어 흐르고 가사에 약간의 변화를 주고 있다. B Part의 선율부분에서는 8도 Canon과 셋 잇단음표를 주고 사용하였으며 A Part에서는 8분 음표와 4분 음표를 많이 사용하였다.

No.8 Children's Chorus: 동방박사

〈도표 13〉

마 디	1-4	5-12	13-24	25-36	37-44	45-50
형 식	도입구	A	B	A'	A''	후주
기 법	믹소리디아선법과 Basso Ostinati. 5도 화성 사용					

No.8은 전체 50마디이며 이것을 분류하면 위와 같다. 〈1-4〉마디는 서주이며 Piano Part 아랫 부분에 Basso

Ostinato를 사용했으며 <악보 15>에 나타나는 것처럼 믹소리디아 선법이 쓰였다.

<악보 15>

Musical score for 'Tutti mp'. The score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: '동쪽 면 나라 별 - 박사 세 사람 이상한'. The middle staff is the piano accompaniment. The bottom staff is the bass line. The tempo is marked 'Tutti mp'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

<악보 15>에서 볼 수 있는 것처럼 믹소리디아 선법과 Basso Ostinato를 사용했지만 중간에서 약간의 변화를 주고 있다.

<11-12>마디는 <6-7>마디가 다시 재현되며 <11-12>마디는 앞 부분보다 리듬이 빨리 움직인다. 13마디의 윗 선율이 하행으로 흐르는데 이것은 앞의 선율과 비교해 볼 때 대조적으로 밝게 흐른다. 15마디에서 중지가 나오지만 이것은 3음이 없이 Open Chord로 처리되며 선율적 특징을 따른다.

33마디에서는 새야화현이 쓰였고, 35마디는 가사 "찬란한 별야"가 이 음악에서 유일하게 강조된 부분이다. 37마디부터 계속 앞 부분이 큰 변화없이 재현되고 있으며 이 곡은 전반적으로 아주 단순한 동요적인 성격을 취하고 있다.

No.9 Bariton Solo: 제 4박사의 모놀로그

<1-3>마디는 도입부로서 bb minor의 성격을 가졌으나 불확실하고 반주 Part의 선율은 반음계적으로 나타나며 화성적 음형을 가졌지만 하강 곡선은 자체적으로 선율성을 취하고 있다. 또한 Dominant의 성격에서 tonic의 관계로 이행하는 과정은 기본적인 형태를 강조시키기 위한 것이다. <4-24>마디는 가사의 진행이 낭송 조이고 <4-8>마디의 소그룹과 대 그룹으로 나눈 것은 한국 문장의 띄어쓰기와 부합되지만 가사를 낭송하는데 있어서 무질서하게 나열되어 있는 것이 아니고 상당한 우리말의 띄어쓰기에 접근하는 부분이 많이 발생한다.

<악보 16>

Musical score for '나의 눈물젖은 두눈망울을 비쳐온 별야, 슬프고 곤고한 오랜 세월이 지나간 후'. The score consists of three staves. The top staff is the bass line with lyrics: '나의 눈물젖은 두눈망울을 비쳐온 별야, 슬프고 곤고한 오랜 세월이 지나간 후'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat).

그러나 <악보 16>에서 볼 수 있는 것처럼 세 번째 박자에서 그룹을 붙여서 부르는 경향이 취해 지고 있다.

내용적인 면을 살펴보면 선율적인 형태를 취하고 있으며 6마디의 어두운 부분의 반음계적인 변화가 미끄러지면서 흐르는데 이것은 7마디의 가사 "새 소망이여"는 밝은 소리로 반음을 올려 주었다.

11마디의 B0 3음에 반음을 올린 것은 가사 "이상한 별야"와 관련이 있다. 13마디에서 F0음을 사용한 것은 가사 "헤치고 라도" 비음계 음으로 두드러지게 이 부분을 처리하기 위한 것이다.

14마디에서는 평이한 낭송조로 리듬이 계속 진행된다. 이 곡은 서양식으로는 bbminor로 볼 수 있지만 한국 고유의

민속적인 측면에서 본다면 계면조 성격의 음악이다.

그리고 이 곡은 처음부터 끝까지 낭송 조이고 리듬에 어떠한 색채적인 변화를 주지 않고 비슷하게 읊어지고 있다. 그러므로 형식을 구분한다는 것에 있어서 큰 의미가 없다고 생각한다.

No.10 Mixed Chorus: 말구유의 예수

No.10은 X-mas Cantata의 마지막 곡으로서의 Coda의 성격을 분명하게 취하고 있는데 이것을 도표로 나타내면 아래와 같다.

〈도표 14〉

마 디	1-4	5-12	13-20	21-24	25-38	39-48	49-60	61-71
형 식	도입구	A	A'	간주	B	C	Coda의연 결부분	Coda
기 법	Piano Part에 밤의 고요가 묘사됨,궁조와 병행법,투영법 사용							

이 곡은 총 71마디로 작곡된 것으로서 한국적 정취의 정적 혹은 동적인 면을 동시에 표현하고 있는 혼성 합창곡이다.

〈악보 17〉

1. 가난한 여인 가난한 어머니
2. 아기는 고운 두 눈 소트트

〈악보 17〉에서 볼 수 있는 것처럼 말구유에 예수님이 누워있는 적막한 밤의 고요가 Piano Part에 잘 묘사되어 나타나 있다. 이것은 <5-24>마디까지 계속 진행된다. <25-38>마디는 우리나라의 시조 풍 선율이 흐르고 있으며 이 부분을 작곡자는 시조 창법으로 연주하도록 요구하고 있다.

〈악보 18〉

영원한 인류의 소망 -
그는 우리의 구세주 -

X-mas Cantata (32)

〈악보 18〉에 나타난 것처럼 이 곡은 궁조의 변형에 속하는 것으로서 (Do, Re, Fa, Sol, Si, Do)로 되어 있으며 철저한 병행법과 투영법에 의해 화성이 처리되었다. 또한 〈39-60〉마디는 우리 민요적 요소가 짙게 나타난 부분이다.

〈악보 19〉

〈악보 19〉에 나타난 것처럼 6/8박자의 M.M.J.= 92로 매우 흥을 돋구어 주는 이 부분은 작곡자 자신이 즐겨 사용하는 화음과 선율을 구사하고 있고 〈61-71〉마디는 앞의 흥겨운 부분을 마무리나 하듯 우리 농악적 리듬 구성을 취하고 있다. 〈악보 19〉에서 볼 수 있는 것처럼 Coda 부분에 연결되는 형태와 Coda의 농악적 구성을 보인 것이 우리 농악 속의 팽과리 Rhythm이 연상된다.

3.결 론

오늘날 한국 교회음악에 있어서도 찬송가와 성가곡에 한국적인 선율과 리듬이 사용되고 있으며 성곡에도 민속조와 현대적 기법들이 응용 시도되고 있는 시점에서 성곡 창작에 있어서 한국적 표현과 주체성을 지닌 민속적 전통음악을 보다 더 활성화 시켜야 하겠다. 나운영의 X-mas Cantata와 Easter Cantata의 작품을 연구, 분석한 결과 우리 고유의 전통음악인 민속조와 리듬이 잘 나타나고 있는 곡들임을 알 수 있었다. 두 작품을 종합하여 요약하면 다음과 같다.

1. 선율에 있어서는 5음 음계를 바탕으로 판소리 풍의 선율과 타령장단, 유구음계 등이 쓰였으며 4도 음정과 5도 음정

의 병행법과 투영법을 사용하여 국악적인 리듬과 함께 민속적인 분위기의 표현과 더불어 현대적 감각을 느낄 수 있다.

2. 화성은 서양음악의 전통화성을 탈피하여 4도 화성과 4도, 5도 음정에 부가화음을 사용하여 화성적 색채와 민속적인 정서를 표현해 주고 있다.

3. 조성에서 먼저 중요한 것은 서양음악에서 사용되고 있는 기법을 대부분 쓰지 않았고 우리 민속조인 계면조와 궁조 등이 쓰였고 또한 현대적 기법을 사용하여 처리하였다.

4. 반주형에는 Basso Ostinato 기법과 4도, 5도 화성의 병행법과 투영법이 쓰였고 국악의 장구장단과 타악기의 리듬이 변형 사용되었다.

이와 같이 연구분석을 통해 살펴 본 결과 본 작품은 다양성이 없고 단순하다. 그러나 우리 민속음악의 토착화와 현대화의 한국적 표현이 잘 반영되어 있는 곡들임을 알 수 있다. 작곡가 나운영은 현대적 기법과 판소리식 선율, 민속조의 선율 그리고 타령장단등을 사용하여 토착화 작업을 성곡에 도입시켰다. 따라서 과거의 조성 중심인 성곡에서 탈피하여 순수한 우리의 민속적인 음악과 정서가 담긴 세계성 있는 음악으로 발전해 나아가야 할 것이며 한국적인 리듬과 화성이 보다 더 체계화되어야 하겠다.

우리의 전통음악은 2도, 4도, 5도 음정으로 되어 있는데 여기서 입체적이고 화성적인 서양음악을 혼합하여 우리 음악을 승화 발전 시켜야 하겠다. 또한 연주가들도 우리의 음악을 널리 보급시키는데 있어서 우리 특유의 리듬과 화성 그리고 흐름을 잘 파악하고 연주를 하여야 하며 작곡가와 더불어 우리 음악을 발전 시키는데 노력을 하여야 하겠다.

참고문헌

신인선; '한국음악과 서양음악에 나타난 리듬 비교 연구' (경희대학교 대학원논문 1982.12)

안일웅; '나운영의 음악작품에 반영된 작곡기법에 대한 고찰' (나운영 박사 회갑기념, 한국음악논총, 1982.3)

홍정수; '나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들' (장신논단 제3집, 1987)

나운영; '스타일과 아이디어' (서울:보이스사, 1975)

오소운; '나운영 박사의 성가의 세계' (한국음악논총, 1982.3)

사전편찬위원회; '음악용어사전' (서울:세광음악출판사, 1986)

문성모; '우리가락 찬송가에 대하여' (교회음악:가을, 겨울호 1989)

김진국; '한국적인 음악의 확립' (월간음악, 1975.3,4월호)

나운영; '민족음악 정립에 바친 위대한 예술정신' (서울:음악동아)

나운영; '작곡법' (서울:세광음악출판사, 1987)

나운영; '현대화성론' (서울:세광음악출판사, 1982.11)