

음악학석사 학위논문

김기수와 이강덕의
초기 한국창작음악 비교연구
- 관현악곡 '새나라'와 '새하늘'을 중심으로 -

2016년 2월

서울대학교 대학원
음악과 국악이론전공
김 은 지

김기수와 이강덕의
초기 한국창작음악 비교연구
- 관현악곡 ‘새나라’와 ‘새하늘’을 중심으로 -

지도교수 김 우 진

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함
2015년 10월

서울대학교 대학원
음악과 국악이론 전공
김 은 지

김은지의 석사 학위논문을 인준함
2015년 12월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

본고는 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’을 분석, 비교하여 두 작품의 특징을 구명하고 나아가 초기 한국창작음악의 특징을 밝히는데 그 목적이 있다. 김기수와 이강덕은 모두 이왕직악부 부설 아악부원양성소 출신으로 1962년에 각각 김기수는 ‘새나라’를, 이강덕은 ‘새하늘’을 발표하였으며, 두 곡은 그 해 발간된 『신국악보』에 수록되었다. 학습배경 및 시대적 유사성을 지닌 두 작곡가의 작품을 비교, 분석하여 각 작품이 어떻게 전통음악을 수용했으며, 어떠한 기법들을 새롭게 사용하였는지 살펴보았다. 두 작곡가의 생애 및 작품활동을 바탕으로 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’을 분석, 비교한 결과를 정리하면 다음과 같다.

첫째, ‘새나라’와 ‘새하늘’은 1962년에 발표된 작품으로 표제에서 당시 시대상황과 작곡자의 동기를 엿볼 수 있다. 같은 시기에 발표된 두 작품은 작품의 표제에 모두 ‘새’라는 접두사를 붙여 기존의 것과는 다른 것을 나타내려 하고 있으며, 이는 당시 시대상황과 그 맥락을 같이 한다.

둘째, 전체적 작품 개관을 살펴본 결과 ‘새나라’와 ‘새하늘’ 모두 서양 음악에서 사용하는 오선기보법, 나타냄말, 악상기호를 사용하였다. 하지만 전체적 구성과 선법 및 장단은 전통음악, 그 중에서도 궁중음악과 비슷하다.

셋째, 악기편성은 두 곡 모두 전통음악에서 보이는 대규모 관현악 편성이다. 차이가 있다면 ‘새나라’가 편종, 편경, 양금, 비파, 통소, 북 등이 더 첨가되어 전통음악, 그 중에서도 궁중음악과 유사한 악기편성을 사용하는 것이다.

넷째, 선법 및 장단은 전통음악의 것을 사용한다. 선법은 궁중음악에서 많이 사용하는 5음음계 평조 선법을 사용하고 있다. 다만 ‘새하늘’이 곡 전체적으로 黃鍾平調를 사용하고 있는 반면 ‘새나라’는 장별, 부분별 黃鍾平調외에도 仲呂平調, 南呂平調등으로 변조한다. 이점으로 보아 ‘새하

늘'이 '새나라'보다 전통음악과 유사한 특징을 보인다고 할 수 있다. 장단은 전통음악의 장단을 사용하며, 변형장단은 거의 사용하지 않는다. 다만 '새하늘'이 '새나라'에 비해 변조를 사용하지 않는 점으로 보아 '새하늘'이 보다 더 전통음악과 유사한 특징을 보인다고 할 수 있다.

다섯째, 선율과 형식은 전통음악과 유사하다. 두 곡 모두 선율구성은 동기선율 없는 전통음악과 같은 방식이다. 더불어 주선율은 각각 관악기인 소금과 당적이 담당하여 전통음악과 같은 악기 쓰임을 보인다. 형식은 '새나라'와 '새하늘' 모두 전체적으로 전통음악의 '만·중·삭'과 같이 느리게 시작하여 점점 빨라지는 형식을 가지고 있다. 또한 곳곳에서 메기고 받는 형식, 연음형식을 사용한다. 차이점이 있다면 '새나라'에서는 부분별로 악기군의 분주(分奏)가 보이지만, '새하늘'의 경우 곡 전체적으로 총주를 사용하여 전통음악에 더 가까운 특징을 나타냈다.

여섯째, 악기주법은 공통적으로 기존 주법을 주로 사용하고, 이 외 전통음악에서 찾아 볼 수 없는 새로운 주법이 보인다. 먼저 기존 주법으로는 가야금, 거문고 등의 현악기에서 기존의 양청도드리 주법이 등장한다. 새로운 주법으로는 가야금, 거문고, 아쟁, 양금, 비파 등 현악기군에서 두음, 혹은 세음을 동시에 연주하는 화음주법이 등장한다. 아쟁의 Pizz., 관악기의 스타카토 등의 주법 역시 전통음악에서는 찾아볼 수 없는 것으로 이러한 새로운 악기 주법은 서양음악의 영향이라고 사료된다.

이상을 정리하면, '새나라'와 '새하늘'은 작곡자 개인의 의견과 더불어 시대적 배경을 담고 있는 곡으로 기존의 전통음악에 서양식 작곡법 및 기보법, 그리고 새로운 주법이 도입하여 만들어진 곡이다. 큰 틀에서 음악의 특징을 규정 짓는다고 볼 수 있는 선법, 장단 그리고 악기편성은 전통음악, 그 중에서도 궁중음악과 매우 유사하다. 특히 동기선율 없이 선율을 이루는 방식은 전통음악과 유사한 것으로 곡 전체를 관통한다.

하지만 음악을 구성하고 작곡하는 방식에 있어서는 연주자의 해석과 즉흥성을 중시하는 전통음악과 달리 서양음악을 전면적으로 수용하였다.

이것은 한국창작음악이 연주자의 해석과 즉흥성을 배제한 채 발전되어온 것에 영향을 끼쳤을 것이라 사료된다. 이는 공통적으로 전통음악교육을 받은 두 1세대 한국창작음악 작곡가의 특징이며, 더 나아가서는 초기 한국창작음악의 특징이라 하겠다.

주요어 : 한국창작음악, 신국악보, 김기수, 이강덕, 새나라, 새하늘
학 번 : 2010-21743

목 차

I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 선행연구 검토	4
3. 연구대상과 연구방법	11
II. 작곡가의 생애 및 작품개관	14
1. 김기수의 생애 및 작품개관	14
가. 김기수의 생애 및 작품 활동	14
나. 김기수의 ‘새나라’ 개관	17
2. 이강덕의 생애 및 작품개관	21
가. 이강덕의 생애 및 작품 활동	21
나. 이강덕의 ‘새하늘’ 개관	23
III. ‘새나라’와 ‘새하늘’ 분석 및 비교	27
1. 악기편성	27
2. 선법 및 장단	34
3. 선율 및 형식	55
4. 악기주법	85
5. 김기수와 이강덕 초기 작품의 특징과 배경	91
IV. 결론	96
참 고 문 헌	99

Abstract 103

※ 부 록 107

1. 김기수의 작품목록 107
2. 이강덕의 작품목록 110
3. 김기수의 ‘새나라’ 악보 113
4. 이강덕의 ‘새하늘’ 악보 190

표 목 차

<표 1> 1941년부터 1973년까지 발표된 한국창작음악곡 현황	11
<표 2> ‘새나라’의 악곡구성	20
<표 3> ‘새하늘’의 악곡구성	24
<표 4> ‘새나라’와 ‘새하늘’의 악기편성 비교	33
<표 5> ‘새나라’에 사용된 선법 및 장단	48
<표 6> ‘새하늘’에 사용된 선법 및 장단	53
<표 7> ‘새나라’와 ‘새하늘’의 선법 및 장단 비교	54
<표 8> ‘새나라’와 ‘새하늘’의 선율 및 형식 비교	84
<표 9> ‘새나라’와 ‘새하늘’의 악기주법 비교	90

악 보 목 차

<악보 1> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄱ’ 서주	28
<악보 2> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄱ’ 서주	28
<악보 3> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄴ’ 악기군별 진행	30
<악보 4> ‘새하늘’ 序章 운라의 독립적 역할	32
<악보 5> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄱ’ 서주	34
<악보 6> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄴ’ 장단	35
<악보 7> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄴ’姑로 시작	35
<악보 8> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄴ’ 南으로 종지	36
<악보 9> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄷ’ 南呂平調에서 黃鍾平調 변조	37
<악보 10> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄷ’ 타령장단	39
<악보 11> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄷ’ 仲으로 시작	39
<악보 12> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄷ’ 仲으로 종지	40
<악보 13> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄹ’ 굿거리풍 중중모리장단	41
<악보 14> ‘새나라’ 再建章 ‘ㅁ’ 타령장단	41
<악보 15> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄱ’ 서주	42
<악보 16> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄴ’ 仲으로 시작	43
<악보 17> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄹ’ 도드리장단	44
<악보 18> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄹ’ 林으로 시작	44
<악보 19> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄹ’ 林으로 종지	45
<악보 20> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄱ’ 기덕의 반복	47
<악보 21> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄴ’ 빠른 굿거리장단	48
<악보 22> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 휘모리장단	48
<악보 23> ‘새하늘’ 序章 시작부분	49
<악보 24> ‘새하늘’ 序章 준비형 장단	50
<악보 25> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ 자진타령장단	50
<악보 26> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄴ’ 자진타령장단	50
<악보 27> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄴ’ 2분박, 3분박 혼용	51
<악보 28> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄷ’ 도드리장단	51

<악보 29> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄱ’ 제 1마디 ~ 4마디 장단형	51
<악보 30> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄱ’ 양청도드리변형장단	52
<악보 31> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄷ’ 4마디 12박 중모리장단	52
<악보 32> ‘새하늘’ 參章 제 1 ~ 3마디 굿거리장단	53
<악보 33> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄴ’ 악기군별 선율진행	56
<악보 34> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄹ’ 악기군별 선율진행	57
<악보 35> ‘새나라’ 再建章 ‘ㅂ’ 악기군별 선율진행	58
<악보 36> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄴ’ 충주	59
<악보 37> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄴ’ 메기고 받는 선율진행	60
<악보 38> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄷ’ 현악기군 동일리듬과 선율 반복	61
<악보 39> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄹ’ 악기군별 선율진행	63
<악보 40> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㅍ’ 현악기군 단순리듬	64
<악보 41> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㅍ’ 종지	65
<악보 42> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄴ’ 악기군별 선율진행	66
<악보 43> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 주선율과 현악기군 반복리듬	67
<악보 44> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 시가 긴 음의 증가	69
<악보 45> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 메기고 받는 선율진행	71
<악보 46> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 상행과 하행 반복선율	72
<악보 47> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 충주 종지	73
<악보 48> ‘새하늘’ 序章 선율진행	75
<악보 49> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ ㄱ ㄴ ㄴ ㄴ 반복 선율진행	76
<악보 50> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ 현악기군 단순 선율 반복	76
<악보 51> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ 선율진행	77
<악보 52> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ 후반 정리부분	78
<악보 53> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄴ’ 3소박사용	79
<악보 54> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄷ’ 제 1 ~ 4마디 선율진행	80
<악보 55> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄱ’ 빠른 리듬 선율진행	80
<악보 56> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄴ’ 당적 휴지부	81
<악보 57> ‘새하늘’ 參章 제 1 ~ 3마디 선율진행	82
<악보 58> ‘새하늘’ 參章 제 28 ~ 33마디 선율진행	83
<악보 59> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 양청도드리주법	86

<악보 60> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ 양청도드리주법	86
<악보 61> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄷ’ 현악기 화음주법	87
<악보 62> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄹ’ 현악기 화음주법	87
<악보 63> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄱ’ 가야금, 아쟁 화음주법	88
<악보 64> ‘새하늘’ 參章 가야금 3음 화음주법	88
<악보 65> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄱ’ 아쟁 Pizz. 주법	89
<악보 66> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄷ’ 아쟁 Pizz. 주법	89
<악보 67> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄷ’ 당적, 대금 스타카토 주법	90

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

‘국악’이라는 이름으로 전통음악이 오랜 시간 동안 전승되어 온 가운데, 서양음악이 본격적으로 유입되면서 한국음악에도 창작의 개념이 생기기 시작했고, 개인의 작곡자에 의해 작곡된 국악, 즉 한국창작음악이 등장한다. 서양음악이 본격적으로 들어오기 이전의 음악인 세종대왕이 지었다고 알려진 ‘여민락’, 19세기말 김창조에 의해 시작되었다고 알려진 ‘산조’ 역시 ‘작곡’의 범주 안에 든다고 볼 수 있다. 하지만, ‘여민락’의 경우 세종이 기존의 있던 곡들을 참고하여 만들었으며, 또한 ‘산조’ 역시 시나위의 형태로 구전되어 온 가락을 독주곡화 시켜 정리된 장단에 맞게 맞추는 음악이기에 엄밀히 말하면 현재 말하고 있는 ‘작곡’의 개념과 차이가 있다. 그렇기 때문에 한국음악에 개인에 의한 창작, 즉 ‘작곡’의 개념이 생긴 것은 서양음악 수용 이후라고 볼 수 있다.

한국 창작음악의 시초에 대해서 다양한 이견이 있기는 하지만 그 시작을 1939년 김기수에 의해 작곡된 ‘황하만년지곡’으로 보는 견해¹⁾가 지배적이다. 이후 1960년대 국립국악원과 몇 개의 신문사가 주최한 ‘신국악작품공모’는 김기수의 독무대였던 한국 창작음악계에 새바람을 일으켰으며, 다양한 작곡가들을 배출해 낸다. ‘신국악작품공모’에서 당선된 곡들은 기존의 작곡가들과 함께 그 해 ‘신국악작곡발표회’에서 발표되었다.

1990년대 이후 국악의 대중화운동은 한국창작음악의 질적 성장은 물론이고 엄청나게 방대한 양적성장을 일으켰으며, 현재까지도 많은 작곡가와 연주가들에 의해 한국창작음악이 작곡, 연주되고 있다. 하지만, 50년

1) 국립국악원에서 발행한 『국악연혁(1982)』에서는 한국창작음악의 효시를 1939년 이왕직아악부의 공모를 통하여 당선된 김기수의 ‘황하만년지곡’이라고 하면서 이 곡이 ‘신국악 개화기의 효시적 생산품 제1호’라고 적고 있다.(국립국악원, 『국악연혁』(서울: 국립국악원, 1982), 198쪽.)

이상의 짧지 않은 역사를 가졌음에도 불구하고 한국창작음악은 그 역사에 대한 정리나 연구가 부족하다.

물론 매년 한국창작음악에 대한 학회가 열리고 기존의 한국 창작음악에 대한 다양한 논의가 있다. 하지만 주로 현재에서 바라보는 한국창작음악의 지향점이나 작곡자 개인에 대한 역사를 되짚어 보는 것, 교육방면으로의 활용, 그리고 개별적인 곡 분석에서 그치는 연구가 대부분이다. 특히 초기 한국창작음악에 대한 분석은 몇 편에 불과하며, 다양한 작곡가들이 배출되기 시작한 1960년대 작품에 대한 전반적 연구는 전무하다. 하지만 전통음악에서 창작음악으로의 전환기인 초기 한국창작음악의 특징을 밝히는 것은 그 역사를 살펴보는 데 중요한 역할을 할 것이라 생각한다.

전통음악이 ‘연주가’의 음악이라면 창작음악은 ‘작곡가’의 음악²⁾이다. 이에 초기 한국창작음악은 ‘연주가 음악’에서 ‘작곡가 음악’으로 전환되면서 전통음악의 어떠한 부분을 수용하고 배제했으며, 서양음악의 어떠한 부분을 새롭게 수용하였는지에 대해 구체적인 음악을 예로 들어 살피는 것은 필요한 과정이라 생각한다. 더불어 실재하는 구체적인 음악을 예로 살피는 과정은 앞으로의 창작은 물론, 한국창작음악사를 정리하는데 중요한 부분이다.

본 연구에서는 초기 한국창작음악의 특징을 살펴보는 작업으로 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’을 분석, 비교함으로써 이들의 작품을 통해 초기 한국창작음악의 특징을 살펴보고자 한다. 김기수와 이강덕은 초기 한국창작음악의 대표적인 작곡가로 연배의 차이는 있지만, 이왕직아악부 부설 아악부원양성소 출신으로 학습배경이 같다. 물론 1960년대 이후 여러 작곡가들이 등장하게 되지만, 그들 대부분은 근대적 대학교육을 받은 사람들로서 김기수와 이강덕과 차별된다.

이왕직아악부 출신으로 국악창작에 관여한 인물은 김기수와 이강덕,

2) 이소영, 「창작국악의 비평적 논의를 위한 시론」, 『낭만음악』 제58호(서울: 낭만음악사, 2003), 278쪽.

홍원기 단 세 사람³⁾뿐이다. 하지만 홍원기의 경우 그 작품 활동이 1963년부터 1968년까지로 10작품에 한정⁴⁾되어있고 무형문화재 제 30호 가곡예능보유자로 작곡분야보다는 성악분야에서 활발히 활동하였기 때문에, 실질적으로 한국창작음악 작곡활동을 한 인물은 김기수와 이강덕 뿐이라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 이 두 작곡가의 작품을 비교분석한다면, 전통음악인 국악이 초기 한국창작음악으로 이어져 오면서, 어떤 부분이 전통음악과 궤를 같이하며, 어떠한 기법이 새롭게 쓰였는지 알 수 있을 것이라 생각된다. 더 나아가 이를 통해 초기 한국창작음악의 특징을 살펴볼 수 있을 것이다. 특히 ‘새나라’와 ‘새하늘’은 1962년 ‘신국악작품 공모’를 통해 당선된 작품들과 기존 곡들을 연주하는 ‘제 1회 신국악발표회’에서 연주된 곡으로 같은 시대상을 담고 있을 것이라 생각되기에 연구 대상으로 적당할 것이라고 생각된다.

이에 본 연구에서는 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’을 분석하여 비교하고 이를 통해 각 작품이 어떻게 전통음악을 수용했는지, 그리고 어떠한 새로운 기법을 사용하였는지를 살펴보도록 하겠다. 본 연구를 통해 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’의 악곡의 특징은 물론이거니와 그들이 가지는 특수성, 즉 이왕직아악부 부설 아악부원양성소 출신이라는 학습배경이 작곡에 끼친 영향을 살펴볼 수 있으며 이것을 바탕으로 초기 한국창작음악의 특징을 알 수 있을 것으로 생각된다. 이러한 과정은 한국창작음악사를 정리하는 작업에 일조하고, 더 나아가 앞으로의 한국창작음악 작업에 밑거름이 될 것이라 기대된다. 이를 위해 먼저 작곡가의 생애 및 작품을 개관하고 ‘새나라’와 ‘새하늘’을 분석, 비교하여 초기 한국창작음악의 특징을 밝히도록 하겠다.

3) 중앙일보사, 『국악의 향연 5』(서울: 중앙일보사, 1988), 15쪽.

4) 동양음악연구소, 「작곡가별 국악창작음악, 『민족음악학』 제13집(서울: 서울대학교 동양음악연구소, 1991), 69쪽.

2. 선행연구 검토

앞서 밝혔듯이 한국 창작음악에 대한 선행연구는 매우 다양하나 작곡자 개인에 대한 역사 또는 교육방면으로의 활용성에 초점을 맞추며 주로 개별적인 곡 분석에 그치는 연구가 대부분이다. 본고에서 연구대상으로 삼고 있는 초기 한국 창작음악의 전체적 특성을 밝히는 연구는 거의 없으나, 본고의 연구 대상과 관련 있는 선행연구들을 살펴보면 세 가지 경향으로 정리할 수 있다.

첫째, 본고의 연구대상인 ‘새나라’를 분석한 연구이다. ‘새나라’에 관한 선행연구로는 신영순⁵⁾의 것을 들 수 있다. 신영순은 김기수의 작품 중에서 ‘송광복’, ‘개천부’, ‘새나라’를 분석하였는데, 그 결과 김기수의 작품에 나타나고 있는 음악어법은 그가 추구하고 있는 민족적인 메시지가 작곡자 자신의 몸에 배어있는 전통음악의 형식, 선법, 선율, 장단 등 여러 요소를 창조적으로 계승하여, 그가 접했던 서양음악적 기법을 무리 없이 자주적으로 수용함으로써, 현대화를 시도하였고 나아가 바람직한 민족음악으로써의 한국음악 정립에 대한 새로운 방향을 제시하였다고 판단하였다. 이상의 연구에서 ‘새나라’가 분석되긴 하였으나 김기수의 기존 ‘송광복’과 ‘개천부’와의 비교대상으로 분석에 초점이 맞춰져 있다. 그렇기 때문에 본고에서 이강덕의 ‘새하늘’과의 비교를 통해 밝히고자 하는 초기 한국창작음악의 특징에 대해서는 언급되어 있지 않다.

둘째, 본고의 연구대상이 되는 작품의 작곡가인 김기수와 이강덕의 생애 및 작품에 대한 연구이다. 먼저 김기수의 작품을 대상으로 연구로는 한광수⁶⁾, 손은정⁷⁾, 김기린⁸⁾, 백순주⁹⁾, 이재남¹⁰⁾의 연구가 있다. 한광수는

5) 신영순, 「竹軒 金琪洙의 音樂作品 研究 - ‘송광복’, ‘개천부’, ‘새나라’를 중심으로」, 서울: 한양대학교 석사학위논문, 1990.

6) 한광수, 「竹軒作品研究 - 관현악곡 ‘破崩線’의 분석을 중심으로」, 서울: 한양대학교 석사학위논문, 1994.

7) 손은정, 「김기수의 국악관현악을 위한 ‘당굴’ 분석연구」, 용인: 단국대학교 교육대학원 석사학위논문, 1995.

8) 김기린, 「金琪洙의 관현악곡 ‘顧鄉韶’ 분석 연구」, 용인: 단국대학교 석사학위

‘과봉선’, 손은정은 ‘당굴’, 김기린은 ‘고향소’, 백순주는 ‘미친 듯 취한 듯’, 이재남은 ‘가람’을 각각 분석하였다. 이들의 연구에서 각각 조금 다른 방법으로 연구대상이 되는 작품들을 분석했지만, 대부분이 음악적 구조 및 형식에 대해 전통음악, 그 중에서도 궁중음악적 요소와 서양음악적 요소가 결합하고 있다고 밝혔다. 또한 그가 국악기로 작곡한 최초의 한국창작음악 작곡가라는 점에 무게를 두고, 국악의 토대 위에 서양음악어법을 어떻게 수용했는지 분석하였다. 이외에도 박영승¹¹⁾, 윤명원¹²⁾ 등의 연구가 있다. 이러한 연구들은 각 연구대상을 비교적 세밀하게 분석했지만, 김기수의 작품 하나만을 대상으로 연구하여 김기수 작품의 전체적 특성에 대해서는 언급하지 않는다.

김기수의 작품에 대한 분석 외에 김기수의 일생과 업적에 대한 연구도 찾아볼 수 있다. 서한범¹³⁾은 김기수의 생애 중에서 1960년대까지를 주로 채보 및 악곡의 저작문제와 신국악의 창작활동을 중심으로 살펴보았다. 그 결과 악보화 작업을 통한 국악의 위상을 높여고, 『대마루 108』, 『대마루 66』의 기초성악교본을 만들었다고 밝혔다. 더불어 1960년대까지 그의 창작국악곡에 나타나는 음악정신에 대해 서정적 표현이기 보다는 민족을 기지로 하면서 역경과 시련을 이겨낸 민족의 승리, 민족의 무궁한 번영을 노래한 민족주의 정신 등을 그의 활동결과로 꼽았다. 김우진¹⁴⁾은 근현대 한국음악가의 음악사적 업적을 조명하며 한국 창작음악

논문, 1998.

- 9) 백순주, 「죽헌 김기수의 작품 분석 연구 - 대금과 거문고를 위한 이중주 ‘미친 듯 취한 듯’의 분석연구」, 용인: 단국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2004.
- 10) 이재남, 「김기수 작곡 피리독주곡 ‘가람’ 분석」, 서울: 한양대학교 석사학위논문, 2008.
- 11) 박영승, 「김기수 작곡 ‘세우영’에 관한 분석 연구」, 서울: 추계예술대학교 교육대학원 석사학위논문, 2006)
- 12) 윤명원, 「김기수 창작음악에 관한 연구 - 관현악 ‘팔일오삼공’을 중심으로」, 서울: 서울대학교 석사학위논문, 1991.
- 13) 서한범, 「죽헌 김기수론」, 『한국음악사학보』 제17집(서울: 한국음악사학회, 1996), 67~78쪽.
- 14) 김우진, 「근현대 한국음악가의 음악사적 업적 조명」, 『한국음악사학보』 제47집(서울: 한국음악사학회, 2011), 41~70쪽.

의 효시인 김기수의 업적을 살펴보았는데, 그 결과 그의 업적을 정간기 보법 확립, 국악기초 악전 정리, 정간보 학습을 위한 교재저술, 신국악 창작으로 정리하였다.

이상의 김기수의 생애 및 작품경향에 대한 연구는 주로 그의 업적에 집중하고 있음을 알 수 있다. 연구에서 당시의 시대상황이라던가 다른 작품들과의 비교를 통한 김기수 작품에 나타나는 시대상을 담은 내용은 찾아 볼 수 없다.

이강덕의 작품을 분석한 선행연구로는 민의식¹⁵⁾, 강효진¹⁶⁾, 김윤희¹⁷⁾, 이정원¹⁸⁾, 한지연¹⁹⁾의 것이 있다. 민의식은 ‘가야금 협주곡 제1번’을, 강효진은 ‘가야금 협주곡 제2번’을, 김윤희는 ‘가야금 협주곡 제5번’을, 이정원은 ‘해금협주곡 2번’을 분석하였다. 분석대상이 모두 협주곡인 만큼 협주곡의 형식이 어떻게 우리음악화 되었는지에 초점을 맞춰 분석하였는데, 공통적으로 반음계적 음정을 사용한 것을 특징으로 꼽았다. 각각의 연구들은 연구대상이 되는 곡들을 심도 있게 분석하였으나, 협주곡이라는 형식에 초점을 맞추었다. 또한 각각의 대상이 되는 곡 이외의 다른 곡은 언급하지 않고 있어 전체적인 음악적 특징을 살펴보기에는 부족하다.

다음으로 이강덕의 작품만을 대상으로 한 것 외에 다른 곡과의 비교를 통한 연구도 있다. 한지연은 김희조의 ‘가야금독주와 국악관현악’과 이강덕의 ‘가야금협주곡Ⅵ’을, 기악독주곡인 ‘김죽파류 가야금산조’와 관현악의 선율구조를 비교하고 산조의 음악적 특징이 관현악에서 어떻게 표현되는가를 관현악의 악곡구조와 연주양식을 통해 알아보고자 했다.

15) 민의식, 「이강덕작곡 가야금협주곡의 분석 연구 - ‘가야금협주곡 제1번’을 중심으로」, 용인: 단국대학교 석사학위논문, 1999.

16) 강효진, 「이강덕 가야금 협주곡 연구 - ‘가야금 협주곡 제2번’을 중심으로」, 서울: 서울대학교 석사학위논문, 2001.

17) 김윤희, 「이강덕 ‘가야금 협주곡 제5번’의 분석 연구: 독주 가야금 선율을 중심으로」, 용인: 단국대학교 석사학위논문, 2001.

18) 이정원, 「이강덕작곡 ‘해금협주곡 2번’ 분석연구」, 용인: 단국대학교 석사학위논문, 2003.

19) 한지연, 「김죽파류 가야금 산조 주제에 의한 협주곡 분석 - 김희조, 이강덕 작품을 중심으로」, 서울: 숙명여자대학교 석사학위논문, 2004.

그 결과 각각의 선율구조, 시김새, 장단구성은 동일하며 연주시간에 따라 가락과 조 구성의 차이를 보이지만 악장구성은 같다고 하였다. 반면에 관현악법에서 차이가 나타나는데 김희조는 진양조에서 세산조시까지 독주가야금과 관현악의 총주 등 다양한 합주 양식의 제주를 사용한 반면, 이강덕은 서양협주곡의 특징인 카덴자, 코다를 독주 가야금으로 연주하였고, 독주 가야금과 관현악 가야금 파트를 중심으로 관현악 선율을 서로 주고받는 시나위적인 형태를 사용한다는 점이 양자의 관현악법 차이로 하였다. 이 연구는 한 곡만이 아닌 두 곡을 분석, 비교함으로써 기존의 다른 연구들과 차별성을 두었으나, 두 곡을 비교함에 있어 전체적인 특징이나 시기적 성향보다는 공통적으로 두 곡에서 모티브로 삼고 있는 ‘김죽파류 가야금산조’가 어떻게 표현되었는지에 대해 중점을 두었다. 이외에도 이강덕의 작품을 연구 대상으로 삼은 선행연구로는 조주우²⁰⁾, 김요섭²¹⁾ 등의 연구가 더 있다.

셋째, 본고에서 다루고자 하는 초기 한국창작음악에 관련된 연구이다. 초기 한국창작음악에 대한 연구는 다시 창작음악의 발생과 담론에 관한 연구, 시기구분에 관한 연구, 작품 분석을 통한 한국창작음악 특징에 관한 연구로 다시 세분된다.

먼저 한국 창작음악의 발생과 담론에 대한 선행연구로는 채현경²²⁾, 이소영²³⁾, 변계원²⁴⁾의 것이 있다. 채현경은 창작국악의 역사를 전반적인 사회적 상황을 살펴본 뒤 60년대 70년대의 그 경향의 변화를 분석하였

20) 조주우, 「해금운궁법에 관한 연구 - 이강덕 작곡 ‘해금협주곡 V번’을 중심으로」, 서울: 한양대학교 석사학위논문, 1985.

21) 김요섭, 「創作國樂曲의 形式에 관한 構造的 分析-이강덕작곡 가야금 협주곡을 中心으로」, 서울: 한양대학교 석사학위논문, 1990.

22) 채현경, 「창작국악: 한국적인 한국음악의 창조」, 『동양음악』 제20집(서울: 동양음악연구소, 1998), 311~316쪽.

23) 이소영, 「창작국악의 비평적 논의를 위한 시론-창작국악 1세대 음악을 중심으로-」, 『낭만음악』 제58호(낭만음악사, 2003), 267~284쪽; 「이 땅의 음악을 생각하면서: 창작국악의 비평적 담론에 대한 쟁점별 논고」, 『음악학』 제11권(서울: 한국음악학학회, 2004), 43~79쪽.

24) 변계원, 「20C초 한국 전통음악계의 혁신-창작국악의 발생과정 연구」, 『예술논집』 제9권(광주: 전남대학교 예술연구소, 2009), 147~166쪽.

다. 이후 현대 한국사회에서 창작국악의 의미와 역할을 언급하며, 아직 끝나지 않은 창작국악에 대한 논쟁에 대해 “이상적” 음악의 관념에 대해 고민해보고 “이상적인” 한국음악을 구현하는 하나의 실천으로써 창작국악의 나아가야 할 방향에 대해 언급하였다.

이소영은 창작국악 제 1세대 음악을 중심으로 작곡가 음악과 연주가 음악, 작곡가와 기존재료, 연주가의 창조력-즉흥성으로 나누어 창작국악에 대한 비평적 논의를 펼쳤다. 그 결과 지난 50여 년 간의 창작국악의 역사는 작곡가의 권위가 제 1권력으로 자리 잡는 과정에서 연주자들의 전통음악에 대한 모국어적인 노래성과 이에 기반한 창조력이 축소 또는 쇠퇴하는 과정이었다고 지적하였다. 이러한 현상에 대해 연주가의 음악도 작곡가의 음악만큼이나 창조성 측면에서 존중받고 비록 창작국악이란 형태로 곡이 생산된다고 하더라도 그 속에서도 연주가의 창조력이 최대한 존중되는 장치가 마련되었다고 하였다. 그럼으로써 연주가의 창조력이 작곡가의 창조력과 동등하게 여겨지는 음악문화 속에서 청중 역시 자신들의 창조력을 되찾을 것이라는 해결책을 제시하였다. 더불어 다른 연구에서는 창작국악에 대한 실천적 담론들의 현황과 쟁점을 살펴 ‘신국악’, ‘창작국악’, ‘한국창작음악’, ‘현대국악’ 등 용어사용에 어떠한 사회적, 문화적 맥락이 작용하고 있고, 창작국악의 범주 설정과 창작국악을 둘러싼 논의들에서 제기되는 전통의 계승, 현대화, 대중화에 대한 쟁점이 무엇인지 고찰해보았다.

변계원은 사회적, 역사적, 음악적 배경에서 창작국악이라는 장르가 발생하였고, 그에 따른 한국 전통음악계의 변화는 어떠한 것들이 있었는지, 초창기 창작국악의 음악은 어떠한 구조와 요소를 가지고 있는지에 대해 살펴보았다. 그 결과 초창기 창작국악의 발생과 그 시대적 배경에는 찬송가의 확산, 양악대의 설립이 있었으며, 이에 따른 전통음악계의 변화는 서양의 오선보에 의한 변화, 서양식 공연형태에 따른 전통음악계의 변화를 꼽았다. 이상 세 편의 연구는 각각 한국 창작음악의 발생을 되짚고, 그동안 쟁점이 되었던 한국 창작음악 자체에 대해 심도 있는 고찰과 그 간의 논의를 정리하였으나, 그 논점을 정리한 것일 뿐 구체적인 음악을

예로 그 음악적 특징을 밝히지는 않았다. 물론 이소영의 연구에서 김기수와 이강덕이라는 제 1세대 작곡가에 대해 심도 있는 고찰을 하였으나, 구체적인 음악을 제시하지 않고 있어 음악적 특징을 살펴보는 데 한계가 있다.

다음으로 한국 창작음악의 시기를 구분한 선행연구로는 윤소희²⁵⁾와 전인평²⁶⁾의 연구가 있다. 윤소희는 한국 창작음악의 시기별 작품과 특징들을 살펴보았다. 1960년대를 ‘국악창작의 여명기’, 1970년대를 ‘국악창작의 황성기’, 1980년대를 ‘성찰과 정돈의 시기’ 그리고 1990년대를 ‘다양성과 변혁기’로 명명하였으며, 시기별 해당하는 작품과 간략한 특징들을 밝혔다. 전인평은 창작국악의 시기를 시기별로 나누어 그 특징을 밝혔는데, 먼저 김기수를 시작으로 하여 1939년부터 1963년까지를 창작국악의 태동기 즉 제 1기라 하였고, 제 2기는 1963년부터 1986년까지 창작국악의 실험기라 하였다. 다음으로 1986년부터 현재까지를 제 3기 창작국악의 대중화시대라고 명명하였다. 그와 동시에 앞으로 창작국악이 나아가야 할 방향으로 외래음악의 올바른 수용과 아시아음악계에 대한 관심의 필요성을 언급했다.

이상의 두 편의 연구는 한국 창작음악의 역사와 그 작품들을 살펴보았지만, 각각의 다른 기준으로 그 시기를 명명하였고, 실제 음악을 분석하여 그 특징을 밝히지 않아 시기별 특징이 명확하게 언급되어있지 않다.

이와 비슷하게 강준일²⁷⁾은 그의 발표에서 한국 창작음악의 세대를 4세대로 구분하였다. 1세대는 국악연주자가 직접 창작을 시도하여 곡을 만든 경우, 2세대는 현대식 교육(서양음악을 포함해서)을 받은 작곡가가 국악기를 위해 창작을 시도한 경우, 3세대는 국악작곡에 관한 체계적 교육을 받은 국악작곡 전공자에 의한 창작, 4세대는 서양악과 국악의 차별을

25) 윤소희, 『국악창작의 흐름과 분석』, 서울: 국악춘추사, 2001.

26) 전인평, 「창작국악 60년의 회고와 전망」, 『음악학』 제9권(서울: 한국음악학회, 2002), 67~88쪽.

27) 강준일, 「서양음악 관점에서 바라본 국악창작」, 2012 국립국악원 국악학학술회의 『국악창작. 창작국악 그 변화와 흐름』(서울: 국립국악원, 2012), 9~15쪽.

부정하고 국악기와 서양악기를 함께 아우르는 음악양식이라 하였다. 이 발표에서 서양음악을 전공한 발표자의 객관적인 한국 창작음악에 대한 견해가 나타나기는 하나, 이 역시도 구체적인 한국 창작음악의 역사와 특징을 밝히지는 않았다.

마지막으로 두 작품 비교 혹은 한 작품을 통해 한국 창작음악의 특징에 관한 연구이다. 임진옥²⁸⁾은 김희조의 ‘가야금독주와 국악관현악’과 이성천의 ‘합주곡 5번’을 통하여 한국전통음악의 현대화양상과 전망을 살펴 보았다. 그 결과 김희조는 음악내용을, 이성천은 음악구조를 중시하였으며, 각각 악곡의 구성은 전통적이지만 표현은 현대적이라고 하였다. 더불어 악단의 편성규모의 확대, 악기 개량의 필요성, 교육제도에서 전공의 세분화 그리고 주변국 음악문화의 자주적 수용 등이 국악관현악에서 긴요하게 다루어져야하고 이를 통하여 한국전통음악의 창조적 계승과 현대적 모색을 기대해 본다고 하였다.

윤신향²⁹⁾은 김기수의 ‘세우영’을 통해 국악의 근대화 양상을 살피고자 하였다. 그 결과 ‘세우영’은 혼합보가 내재하고 있는 장단의 리듬적 변역, 전통음계의 화성적 변역이라는 차원에서 표현요소를 형식적으로나마 수용한 곡이라고 하였으며, 그것을 통해 본 국악의 근대화 양상으로는 표현 요소의 형식적 수용, 역보와 창작의 역학관계, 서양 근대음악의 한국적 재현과 변주 등의 세 가지를 꼽았다. 두 연구에서는 실질적인 작품을 대상으로 구체적인 음악을 제시하여 한국창작음악의 특징에 대해 논의하였다. 하지만, 임진옥의 연구는 동기로 삼은 가야금산조와 타령을 어떻게 관현악곡화 하였는지에 대해 초점을 두었으며, 윤신향은 김기수의 작품만을 대상으로 근대화 양상에 초점을 두었기에 초기 창작음악의 특징을 살피는데 그 한계가 있다고 사료된다.

28) 임진옥, 「韓國傳統音樂의 現代化樣相과 展望: 金熙祚와 李成千의 作品을 中心으로」, 서울: 고려대학교 박사학위논문, 2006.

29) 윤신향, 「창작국악의 신분연구2 -김기수를 통해 본 국악의 근대화 양상」, 『음악학』 제15권(서울: 한국음악학학회, 2008), 159~192쪽.

이상의 선행연구들을 살펴본 결과 대부분 각 작곡가의 개별적 작품 분석에 그치고 있으며, 초기 창작음악에 관련된 연구들은 그 발생과 담론을 이야기 할 뿐 실재하는 음악을 구체적으로 제시하지 않고 있어 음악적 특징을 살피는데 어려움이 있었다. 더불어 ‘새하늘’에 대한 분석 연구는 전무하다. 본고에서는 선행연구에서 연구되지 않았던 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’을 분석하여, 그들이 가지는 공통점과 차이점을 밝히는 동시에 이를 바탕으로 초기 창작음악의 특징을 유추해보고자 한다.

3. 연구대상과 연구방법

본고의 연구대상은 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’이다. 최초의 한국창작음악이 나오기 시작한 1941년부터 한국창작음악 초기³⁰⁾라고 할 수 있는 1973년까지의 기간에 발표된 한국 창작음악은 한국 창작음악은 총 309곡이며, 그 작곡가의 수도 대략 97여명으로 추정된다. 연도별 발표된 곡을 정리하면 다음 <표 1>과 같다³¹⁾.

<표 1> 1941년부터 1973년까지 발표된 한국창작음악곡 현황

연도	곡수	연도	곡수	연도	곡수
1941	1	1958	3	1967	23
1951	1	1959	1	1968	29
1952	3	1961	8	1969	28

30) 본고에서는 1974년 국립국악원에서 주최한 ‘한국음악창작발표회’를 기점으로 1941년부터 1973년을 한국창작음악 초기라고 지칭하였다. 1962년 ‘신국악작품공모’가 시작된 이후 많은 작곡가들이 등장하고 작품들이 양적으로 성장하게 되지만, 그 전까지는 김기수 외에 다른 작곡가들은 거의 없다. 그러므로 1960년대 역시 초기에 속한다고 볼 수 있다. 이후 1974년 ‘한국음악창작발표회’를 통해 더 다양한 작곡가들이 등장하게 됨으로 1974년 이전인 1973년까지를 한국창작음악 초기라고 보았다.

31) 송혜진 외, 『한국음악 창작곡 작품목록집』, 서울: 국립국악원·한국국악교육학회, 1996.

1953	4	1962	22	1970	26
1954	1	1963	19	1971	31
1955	1	1964	7	1972	30
1956	2	1965	16	1973	29
1957	2	1966	23	총	282곡

위의 표를 정리하면 1941년에서 1961년까지 27곡 이었던 한국 창작음악은 1962년에서 1973년에는 282곡으로 엄청난 양적 증가를 했음을 알 수 있다. 앞서 밝혔듯이 두 작품은 모두 1962년에 발표된 곡으로 <표 1>을 통해 알 수 있듯이 1962년은 한국 창작음악이 양적으로 성장하기 시작한 시기다. 이는 새롭게 시작된 ‘신국악작품공모’에서 비롯된 여러 한국 창작음악 공모 및 대학에서의 국악작곡전공 개설로 인한 체계적 대학교육을 받은 국악작곡가들의 등장을 대표적인 이유로 꼽을 수 있겠다. 본고에서는 이 시기에 발표된 282곡 중 언급할 만한 특별한 특징을 지닌 곡으로 사려되는 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’을 분석하여 그 특징을 살피고자 한다.

앞서 밝혔듯이 김기수와 이강덕은 초기 한국창작음악의 대표적인 작곡가로 연배의 차이는 있지만, 학습배경이 이왕직아악부 부설 아악부원양성소 출신으로 공통점이 있다. 물론 1960년대 이후 무수히 많은 작곡가들이 등장하게 되지만, 그들은 대부분 제도교육 아래서 작곡교육을 받은 사람들로서 김기수와 이강덕과는 차별된다. 특히 이왕직아악부 부설 아악부원양성소의 교육은 그들의 전공 외에도 입학 후 2년 동안 악기실기 과목을 통해 가야금, 거문고, 대금, 해금, 피리 등의 악기들을 모두 접해 볼 수 있었기 때문에, 이 역시도 작곡자의 작품에 드러날 수 있다.

그렇기 때문에 이 두 작곡가의 작품을 비교분석한다면, 전통음악인 국악이 초기 한국창작음악으로 이어져 오면서, 어떤 부분이 전통음악과 궤를 같이하며, 어떠한 기법이 새롭게 쓰였는지 알 수 있을 것이라 생각된다. 특히 ‘새나라’와 ‘새하늘’은 1962년 ‘신국악작품공모’를 통해 당선된 작품들과 기존 곡들을 연주하는 ‘제 1회 신국악발표회’에서 연주된 곡으로 같은 시대상을 담고 있을 것이라 생각된다. 더불어 공통적인 시대배

경과 학습배경 뿐 아니라 다른 작곡가들과의 차별성, 즉 악기 연주자로서 작곡가의 길을 걷게 된 것에 대한 차이 역시 고려하여 두 작곡가의 곡을 보다 다층적으로 접근하고자 한다.

본고의 연구방법으로는 먼저 김기수와 이강덕의 생애 및 작품을 간략히 알아보고 연구대상이 되는 ‘새나라’와 ‘새하늘’을 개괄하여 작품의 맥락을 살펴본 후 두 작품을 비교 분석하여 음악적 특징을 밝힌다. 선행연구가 있는 경우에는 참고하겠으며, 분석되지 않은 부분에 대해서는 필자가 분석하겠다.

제 II장에는 김기수와 이강덕의 생애 및 작품 활동을 살펴보고, ‘새나라’와 ‘새하늘’의 개관을 살핀다. 각 작곡가의 생애 및 작품 활동에 대해서는 선행연구들을 참고하도록 하겠으며, 각 곡의 개관은 작곡된 시기적 배경과 전체적인 구성을 살펴보도록 하겠다.

제 III장에서는 김기수와 이강덕의 ‘새나라’와 ‘새하늘’을 분석, 비교하여 그 음악적 특징을 알아보고자 한다. 작품 분석은 악기편성, 선법 및 장단, 선율 및 형식, 악기 주법 등을 기준으로 삼았다. 제 IV장, 결론에서는 III장의 분석결과를 토대로 초기 한국창작음악의 특징을 유추하여 이러한 특징이 한국창작음악사에 끼친 영향과 앞으로의 연구과제에 대해 밝히고자 한다.

이상 본고에서는 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’을 연구대상으로 두 작곡자의 생애 및 작품활동을 통해 곡의 맥락을 짚어보고 작품개괄 및 분석을 통해 두 작곡자의 작품을 면밀히 살펴 비교함으로써 두 작품에서 드러나는 초기 한국창작음악의 특징을 유추해보고자 한다.

II. 작곡가의 생애 및 작품개관

본장에서는 ‘새나라’와 ‘새하늘’을 비교분석하기에 앞서 각 작곡가들의 생애 및 작품 활동을 검토하고 각 곡의 배경 및 전체적 개관을 살펴보도록 하겠다.

1. 김기수의 생애 및 작품개관

가. 김기수의 생애 및 작품 활동

김기수의 생애 및 작품세계는 이미 선행연구를 통해 밝혀진 바 있으므로, 본 장에서는 이를 통해 본고의 연구대상인 김기수의 생애와 작품 활동에 대해 알아보겠다.

김기수는 1917년 서울(경성)에서 태어나 1931년 이왕직 아악부원 양성소를 입학하여 1936년 제 4기생으로 졸업한다. 이왕직아악부 부설 아악부원양성소를 입학하고 2년 동안은 일반과목 및 악기실기 등을 두루 거친 후 3학년 때부터 대금을 전공으로 택했다. 당시 이왕직 아악부원양성소에서는 전공과목 외에 서양음악에 대한 것도 했는데 김기수가 수학한 당시 아악부원양성소에서는 대대적인 교과목 증가가 이루어진다. 특히 악리과의 경우 종전까지는 악리 수업만 있었던 것과 달리 아악이론을 비롯한 서양음악이론 수업인 음악통론, 보법창가, 음악지리, 음향학, 음악사, 음악원리 및 작곡, 합창이 새롭게 생겨나고 주 1회 혹은 주 2회의 수업시수가 1학년부터 5학년에 걸쳐 꾸준히 진행³²⁾되었다고 한다. 이러한

32) “아악부원양성소의 교과과정은 크게 3부분으로 음악과, 악리과, 보통학과로 나뉜다. 여기서 음악과는 전공, 노래, 무용 등을 포함하며, 보통학과는 일본어, 수학, 조선어, 영어, 지리, 역사 등을 포함한다. 여기서 주목할 점은 악리과인데, 김기수가 수학하기 시작한 1931년부터 악리과목이 대폭 증가되어 1학년, 2학년 때는 아악이론, 음악통론, 보법창가를 3학년 때는 아악이론, 보법

아악부원양성소의 서양음악이론, 작곡 수업은 김기수가 한국음악창작을 시작하게 된 밑거름이라고 볼 수 있다

이후 1936년 3월 졸업하여 이왕직 아악수로 근무하며 연주 외에도 아악과 같이 정간보로 되어있는 악보를 오선보로 역보 하는 일을 한다. 이러한 작업은 그 자신이 작곡에 관심을 가지고, 또한 우리 음악을 오선보로 기보한 『한국음악』 시리즈 제작에 영향을 미쳤을 것이라고 생각된다. 아악부에 근무하던 1939년 12월, 그는 아악의 관악기 역보를 완성하였다.

더불어 그해 이왕직아악부에서 현상 공모한 신곡모집에 ‘황화만년지곡’으로 당선된다. 이 곡은 이능화의 시를 바탕으로 만든 것으로 1940년 11월 9일 아악부이습회에서 ‘제 97회 특별기념연주회’라는 이름으로 당시 부민관에서 초연되었고 가창도 그가 맡았다. 이 작품을 현대 한국 창작음악의 효시로 보는 견해는 종종 논란이 일으키기도 하는데, 이 곡이 소위 일본 기원 2600년을 기념하기 위한 곡³³⁾이기 때문이다. 이후 그는 ‘세우영(자잘비아래)’를 작곡하고, 고향을 떠나 만주에서 생활하면서 그의 작품 중 첫 관현악곡이라고 할 수 있는 ‘고향소’를 작곡하게 된다.

해방과 함께 귀국한 그는 처음에는 교사와 회사원 생활을 하였으나, 1950년 구왕궁아악부 촉탁직으로 국악계에 다시 돌아오게 된다. 이후 구왕궁아악부가 국립국악원으로 정식 개원하면서 1953년 국립국악원 장악과장, 1962년 국립국악원 악사장 겸 국악사양성소 부소장을 지낸다. 이후 1963년 국악협회 이사, 1973년 국립국악원장, 1977년 국악고등학교장, 1981년 예술원 회원 등을 역임하며, 1985년 대한민국 은관문화훈장을 수상하는 등 다수의 수상경력을 남기고 1986년 11월 타계했다.

그의 업적으로는 다양한 것들이 있겠지만, 가장 중요한 업적은 한국

창가, 음악사를, 4학년 때는 아악이론, 음향학, 합창을, 5학년 때는 아악이론, 음악원리, 작곡법, 합창과목이 포함되어 있다.”(박은혜, 「근대 전문음악교육 연구: 이왕직아악부원양성소를 중심으로」(서울: 서울대학교 석사학위논문, 2010), 34~36쪽)

33) 송방송, 『한겨레 음악인 대사전』(서울: 보고사, 2012), 96쪽.

창작음악의 시초이며, 이후 그가 끼친 영향이라고 할 수 있을 것이다. 앞서 밝혔듯이 그의 첫 작품은 1941년 발표된 ‘황화만년지곡’이지만 그가 작품 활동을 왕성하게 시작한 때는 1950년 국립국악원이 정식개원하면서 부터이다. 그는 ‘정백혼’을 필두로 ‘송광복’, ‘개천부’, ‘하원춘’, ‘다시 온 서울’, ‘파봉선’ 등 왕성한 창작활동을 펼치며, 1950년대부터 1960년대 중반 까지 전무하였던 한국 창작음악 작곡계에서 유일한 작곡가로서 독보적인 활동을 하였다.

그는 관현악곡은 물론 중주곡, 독주곡, 무용음악, 영화음악, 행사음악, 성악곡뿐만 아니라 연습용 곡에 이르기까지 다양한 장르의 곡을 작곡하였는데, 연습용 곡을 포함하면 약 500여곡을 작곡(부록 3. 참조)하였다. 대표적인 작품으로는 관현악곡 ‘고향소’, ‘정백혼’, ‘송광복’, ‘하원춘’ 등이 있으며, 독주곡 ‘해월’, ‘설죽’, ‘가람’, 중주곡 ‘세우영’, ‘명단풍’, 관악곡 ‘신작로’, ‘행군’, 가악곡 ‘개천부’, ‘오월의 노래’, 성악곡 ‘들림노래’, ‘비두로기’, ‘노송나무’ 등이 있다. 여기서 가악과 성악곡은 노래가 들어간다는 점에서 비슷한 의미로 보일 수 있지만 가악은 관현악에 노래를 넣어 제례악에서의 창사(唱詞) 같은 곡을, 성악곡은 노래가 주가 되고 반주가 함께 연주되는 곡을 의미한다. 또한 김기수는 무용극 음악, 영화음악, 무용음악 등을 작곡하였는데, 그의 전체적 작품 활동에 비추어 보았을 때 몇 곡에 불과하지만 특이한 점이라 볼 수 있다.

작품의 연대를 보면 작곡을 본격적으로 시작한 1950년대부터 그가 타계하기 전인 1985년까지 전 기간에 걸쳐 활발한 작품 활동을 했다는 것을 알 수 있다. 또한 초기 작품 중 ‘세우영’ 같은 병주곡이나 극음악, 독주곡을 제외하고는 대부분 민족주의적 표제인 것을 알 수 있다. 이는 당시 사회상에서 비롯된 작풍이라고 볼 수 있겠으며, 더불어 그가 그러한 음악적 환경에서 훈련받고 경험했던 것들이 그의 작품에서 드러난 것이라 할 수 있다. 곧 그는 역사적 격변기 속에서 민족음악을 통해 민족정기를 고취하려는 의도 하에 다음과 같은 일련의 작품을 발표했던 것으로 추정된다.³⁴⁾ 또한 대부분 관현악곡이 절반정도를 차지하는데, 이는 작곡

34) 중앙일보사, 『국악의 향연5』(서울: 중앙일보사, 1988), 15쪽.

자의 의도 외에도 그가 속해있는 집단 즉, 국립국악원의 영향이 컸을 것이라 생각된다.

나. 김기수의 ‘새나라’ 작품개관

본장에서는 ‘새나라’의 작품개관으로 당시 시대적 배경을 살펴보고 ‘새나라’의 전체적 악곡구성을 살펴보도록 하겠다. ‘새나라’가 발표된 1962년은 5.16 혁명 1년이 되는 해로 다양한 행사들을 개최하여, 당시 정권을 잡은 군부의 정당성을 알리고, 대중들의 지지를 얻으려고 한 해이다. 이에 5.16을 기념하는 다양한 행사들을 개최하였는데, 1962년에 시작된 ‘신국악작품공모35)’ 역시 그 시작은 ‘5.16 첫돌 기념’으로 시작하였다. 당시

35) “‘신국악작품공모’는 국악작품을 일종의 공모제도로 모집하여 그 당선작을 뽑은 후 이를 발표하면서 다른 국악창작 곡들과 함께 연주하는 순수한 창작품만으로 구성된 연주회 였을 뿐만 아니라 국악 작곡가를 배출해 내는 유일한 등용문 역할도 했다.”(김용만, 『이제 국악은 없다』, 한국음악연구소, 1996, 25~26쪽)

연대별 당선작을 정리하면 다음과 같다.

년도	작곡가	당선작품	연주형태
1962년	이강덕	새하늘	관현악
	김용진	합주곡 제1번	관현악
	조재선	합주	관현악
	이수자	피리를 위한 합주곡	관현악
1963년	이성천	세악을 위한 합주곡	관현악
	이상규	향로	관현악
1964년	서우석	칩거	관현악
	이상규	여명	관현악
1965년	이상규	춘앵전	관현악
1966년	김용만	연하일회지곡	관현악
	김용만	아심정	독주
	박일훈	재봉춘	관현악
1967년	김용만	창회	관현악
	최문애숙	목화의 환상	관현악
1968년	김경숙	관을 위한 실내악 소품	관현악
	이해식	산조	독주

발간된 신문 기사를 옮기면 다음과 같다.

“5.16一週年記念 國樂作品을 公募
 國立國樂院에서는 五.一六革命一週年을 기념하여 新國樂作品을 다음
 과 같이 현상모집한다. …후략…”³⁶⁾

이상의 기사에서도 알 수 있듯이 ‘신국악작품공모’는 단순한 작품공모가 아닌 5.16 1주년 기념으로 시작한 것을 알 수 있다. 그 다음해 역시 5.16 2주년 기념으로 국악작품 공모를 진행하였다. 이렇게 공모에서 뽑힌 작품들은 그해 말에 발간된 『신국악보』에 실렸는데, 악보 머리말에 의하면 ‘신국악작품공모’를 한 이유에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

“국악이라 하여 옛 음악에 유유할 때는 이미 지나갔다. 국악의 빛나는 전통위에 새로운 작곡이 풍성히 개화하지 않아선 아니되기 때문이다. 국립국악원은 62년도 두 차례의 현상 새국악공모를 실시하고 만족한 입선작 2곡을 얻었을 뿐 아니라 따로 5.16, 8.15를 기념하는 새가곡과 새관현악을 얻는데 성공하였다. 단순히 현대음악의 모방이 아니라 국민의 감정 속에 순화되는 새국악의 싹이 여기서 비롯

1969년	김용만	만·중·삭	관현악
	이해식	흠담	독주

이상 12명의 작곡자들의 18편의 작품들이 신국악 작품공모에 당선되었다. 위의 작품과 작곡가들을 간략히 살펴보면, 작곡가 중 이강덕을 제외하면 모두 서울대학교나 국악사양성소의 교육을 받은 신세대로 대부분이 현재 한국창작음악계에서 큰 역할을 하고 있는 작곡가들임에 분명해 한국창작음악의 등용문 역할을 했다고 볼 수 있다. 작품들의 특색을 보면, 대부분 관현악인 것을 알 수 있는데, 이 점은 당시 작품 흐름에 따른 것으로 생각된다.

36) 동아일보, 1962.2.18. 4면 기사

5·16 一週年記念
 國樂作品을 公募
 國立國樂院에서는 五
 一六革命一週年을 기념하여 新國樂作品을 다음과 같이 현상모집한다.
 ▲募集曲目: 合奏曲과 獨奏曲
 ▲모집마감: 3月31日
 ▲賞金
 合奏曲: 當選一曲 三〇萬圓
 獨奏曲: 當選一曲 一〇萬圓
 萬圓、佳作五曲 各一萬圓

한다고 하면 지나칠까 아직 손색이 있다고 하더라도 우리는 이 보람스런 수확을 기념하기 위하여 우선 이런 모양으로 세상에 묻는 것이다. ... 후략 ...³⁷⁾”

이상의 내용을 보면, ‘새가곡’, ‘새관현악’ 등 ‘새’라는 접두어를 많이 사용한 것을 볼 수 있는데, 이것은 새로운 시대의 도래와 궤를 같이 하는 것이라 생각된다. 그렇기 때문에 ‘새나라’의 악장 표제는 순수한 작곡가의 창작동기 외에 ‘신국악작품공모’, ‘새가곡’, ‘새관현악’ 등과 비슷한 맥락에서 당시 시대상황과 상당한 연관성이 있을 것이라 생각된다.

‘새나라’의 전체적 구성을 살펴보자면, 먼저 이 곡은 서양식 작곡법에 기인하여 탄생한 개인의 작품으로, 전통음악과 달리 오선보 기보되어 있으며, 서양음악의 박자, ‘크레센도’, ‘데크레센도’ 등의 악상기호를 사용하였다.(부록 3. 김기수의 ‘새나라’ 악보 참조) 작품의 동기에 대해 따론 언급하지 않아 명확히 알 수 는 없으나, 다음과 같은 머리말³⁸⁾을 통해 유추해 볼 수 있다.

새벽 東녘 하늘엔 붉은 해 빛난다.
‘새나라’ 물에 피에 들에 그리고 사람에도
“全曲을 통하여 健實하고 明朗하게
再建 躍進 樂土로”
새벽 東녘 하늘엔 붉은 해 빛난다.

짐작컨대 작곡자의 의도는 광복을 얻고 나라의 문은 활짝 열렸지만, 당시에 무질서했던 사회를 재건과 약진으로 아름다운 강산을 만들고자³⁹⁾ 하는 의도인 것으로 보인다.

‘새나라’는 편중, 편경을 포함한 대규모 관현악 편성이며, 再建章, 躍進章, 樂土章의 표제가 붙어있는 표제 음악으로 총 3악장으로 구성되어 있

37) 국립국악원 편, 『신국악보』 제1집(서울: 국립국악원, 1962), 3쪽.

38) 국립국악원 편, 『신국악보』 제1집(서울: 국립국악원, 1962), 78쪽.

39) 신영순, 「竹軒 金琪洙의 音樂作品 研究 - ‘송광복’, ‘개천부’, ‘새나라’를 중심으로」(서울: 한양대학교 석사학위논문, 1990), 418쪽.

다. 이러한 악장별 표제 역시도 당시의 시대상황과 작품에서 담아내고자 하는 작곡자의 의도를 나타낸다. 실제로 5.16 혁명 이후 군부가 내세운 ‘혁명공약’ 중 제 3항과 4항⁴⁰⁾의 내용은 ‘새나라’의 악장 제목과 일맥상통하여, 시대상황이 곡에 내포되어 있음을 알 수 있다. 이러한 표제음악적 특징은 김기수의 대다수의 작품에서 찾아 볼 수 있다. 악곡의 구성은 이미 작곡자가 악보에서 3악장을 다시 부분적으로 나누고 악보 첫 머리에 각 부분별로 선법 및 장단과 함께 기보해 놓았다. 그 중에서 악곡 구성과 각 부분별 사용된 선법 및 장단을 정리하면 다음 <표 2>와 같다.

<표 2> ‘새나라’의 악곡구성

	악장명	구성	마디	선법	박자	장단	빠르기
1악장	再建章	‘ㄱ’	1-6	南呂平調	4/4		90
		‘ㄴ’	7-22	”	12/8		40
		‘ㄷ’	23-26	黃鐘平調	6/4	도드리	90
		‘ㄹ’	27-58	”	12/8	타령	60
		‘ㅁ’	59-74	仲呂平調	12/8	중중모리 (굿거리풍)	60
		‘ㅂ’	75-82	黃鐘平調	12/8	타령	60
2악장	躍進章	‘ㄱ’	1-6	黃鐘平調	3/4		108
		‘ㄴ’	7-30	”	9/8	세마치	”
		‘ㄷ’	31-54	林鐘平調	”	”	”
		‘ㄹ’	55-78	黃鐘平調	”	”	”
		‘ㅁ’	79-138	”	6/4	중모리타령 (도드리)	150
3악장	樂土章	‘ㄱ’	1-8	黃鐘平調	4/4		120
		‘ㄴ’	9-72	”	4/4	굿거리	120
		‘ㄷ’	73-164	”	4/4	휘모리	150

이상의 <표 2>를 살펴보면 1장인 再建章은 ‘ㄱ’ ~ ‘ㅂ’의 총 6부분, 2

40) 혁명공약 제3항: 이 나라 사회의 모든 부패와 구악을 일소하고 퇴폐한 국민 도의와 민족정기를 바로잡기 위해 청신한 기풍을 진작시킨다. 혁명공약 제4항: 절망과 기아선상에서 허덕이는 민생고를 시급히 해결하고 국가 자주경제 재건에 총력을 경주한다.

장인 躍進章은 ‘ㄱ’ ~ ‘ㄴ’은 5부분으로, 3장인 樂土章은 ‘ㄱ’ ~ ‘ㄷ’의 3부분으로 세분해 놓았다. 각 악장에서 다시 ‘ㄱ’, ‘ㄴ’ 등의 부분으로 세분화한 것은 주로 장단, 박자의 변화를 그 기점으로 삼은 듯하다. 각 악장에서 ‘ㄱ’부분은 공통적으로 그 악장의 서주에 해당한다. 전체적으로 평조선법을 사용하였으며 그 중심음은 黃, 仲, 南 등 부분별로 변화한다. 장단은 전통음악의 장단명을 그대로 사용한다.

이상 ‘새나라’의 작품 배경과 전체적 작품 구성을 살펴보았다. 그 결과 ‘새나라’는 ‘신국악’, ‘새가곡’, ‘새관현악’ 등 발표될 당시의 시대상황과 같은 맥락에서의 표제로, ‘새로운 시대에 대한 도래’의 의미를 담고 있다. 전체적으로 서양식 기보방법인 오선보를 사용하였으며, 서양음악의 악상 기호와 박자표, 나타냄말을 사용하였다. 악곡은 3장 구성으로 각 악장은 再建章, 躍進章, 樂土章의 각각의 표제가 붙어있으며, 이 역시도 작품에서 담아내고자 하는 작곡자의 동기를 엿볼 수 있다. 각 악장은 작곡자가 ‘ㄱ’, ‘ㄴ’, ‘ㄷ’ 등으로 다시 세분하고, 각 부분별로 중심음은 다르지만 평조선법을 사용하며, 전통음악의 장단명을 그대로 사용한다.

2. 이강덕의 생애 및 작품개관

가. 이강덕의 생애 및 작품 활동

이강덕의 생애 및 작품세계는 이미 선행연구를 통해 밝혀진 바 있으므로, 본 장에서는 이를 통해 이강덕의 생애와 작품세계에 대해 알아보겠다.

이강덕은 1928년 11월 24일 서울 종로에서 출생하였다. 그는 1941년 13세에 이왕직아악부 부설 아악부원양성소에 입학하였다. 1941년은 개정된 양성규정에 의해 학과목이 대폭 확대되는 시기였다. 기존의 13과목에 그쳤던 아악부원양성소의 학과목은 21과목으로 늘어났는데, 특히나 기존

의 음악통론, 음악사 등으로 불렸던 과목이 양악이라는 과목으로 1학년 부터 5학년 전 학년에 걸쳐 주 2회에서 3회 수업되었다⁴¹⁾. 김기수와 마찬가지로 이러한 아악부원양성소의 교육과정은 후에 그가 작곡에 입문하게 되는 밑거름이 되었을 것이다. 그는 입학하여 처음에는 피리를 전공하였다가 거문고로 전공을 바꾸었다. 1944년 이왕직아악부 아악부원양성소의 마지막 졸업생으로 졸업한 후, 이왕직 아악수로 재직하던 중 1950년 6.25 전쟁으로 군에 입대하여 포병장교로 한국전쟁에 참전하였다. 이후 경성사범대학에 입학하여 시창, 청음, 화성법, 대위법 등의 본격적인 서양음악 이론의 기초를 닦게 된다.⁴²⁾ 1950년부터 1967년까지 국립국악원 국악사로 재직했고, 1959년부터 1967년까지 국립국악원 부설 국악사양성소의 무용 강사를 역임했다.

이후 1968년부터 1987년까지 서울시립국악관현악단 악장으로 활동하며, 많은 작곡 활동을 펼친다. 1981년에 대한민국 작곡상을, 1984년에 KBS국악대상 작곡상을 수상하기도 하였으며, 2007년 은관문화훈장을 수상하고 그해 6월 타계한다.

이강덕의 첫 작품은 1962년에 실시된 신국악작품공모 당선작인 ‘새하늘’이다. 이후 ‘다시 찾은 빛(1962)’, 실내악 ‘가야금과 소금의 병주’, ‘가야금 3중주(1962)’, 합주곡 ‘아쟁을 위한 합주(1968)’등을 작곡하며, 1962년 국악 작곡계에 입문한 이후 1990년대 중반까지 한국 창작음악 1세대로 다양한 활동을 하였다. 특히 1965년에 작곡된 ‘송춘곡’과 1970년의 ‘메나리 주제에 의한 피리협주곡’은 국악관현악곡으로는 가장 무대 위에 오른 횡수가 많은 곡⁴³⁾으로 손꼽히기도 했다. 이강덕의 본격적으로 창작활동은 앞서 언급하였던 서울시립국악관현악단에 입단하면서부터이다. 그는

41) 박은혜, 「근대 전문음악교육 연구: 이왕직아악부원양성소를 중심으로」(서울: 서울대학교 석사학위논문, 2010), 54~55쪽.

42) 김윤희, 「이강덕 ‘가야금 협주곡 제5번’의 분석 연구: 독주 가야금 선율을 중심으로」(용인: 단국대학교 석사학위 논문, 2001), 5쪽.

43) 중앙일보사, 『국악의 향연 5』(서울: 중앙일보사, 1988), 16쪽.

서울시립국악관현악단에서 종전까지는 찾아볼 수 없는 ‘협주곡’이라는 장르를 국악관현악과 접목시켜 다양한 작품을 작곡하였다.(부록 4. 이강덕의 작품목록 참고) 그가 작곡한 곡은 총 81곡으로 관현악 ‘새하늘’, ‘송춘곡’, ‘염불주제에 의한 환상곡44), 독주곡 ‘해조’, ‘풍운유월’, 협주곡 ‘아쟁을 위한 합주곡’, ‘독주가야금과 관현악’, ‘메나리조 주제에 의한 피리협주곡’, 합주곡 ‘가야금을 위한 합주곡’, ‘중대엽’, ‘잡처용’, 중주곡 ‘현악 사중주 1번’, ‘세악 제2번’ 등이 있다. 그의 전체 작품경향을 살펴보았을 때, 관현악과 협주곡이 63곡으로 상당수를 차지하는데, 이는 그가 서울시립국악관현악단에 재직할 것이 그 영향이라 하겠다.

김기수가 전형적인 민족주의적 표제음악을 작곡했다면, 이강덕은 ‘가야금 협주곡 1번’, ‘가야금 협주곡 2번’ 등의 작품제목을 붙였다. 또한 표제를 붙인다면 관현악 ‘송춘곡’, 독주곡 ‘해조’ 등의 표제를 사용하여 다분히 서정적인 경향을 보여준다. 특히 이른 봄날의 정겨운 시골풍경을 그린 ‘송춘곡(1965)’은 그의 낭만주의적 색채가 유감없이 드러난다. 또한 그는 민속악 중에서도 민요, 판소리, 산조 등의 음악 어법을 국악관현악에 적극 도입한 작곡가로, ‘가야금 협주곡 제1번’ 이후 그러한 작품경향은 더욱 두드러진다. 더불어 초창기 작품에 비하여 점차 서양음악적인 작곡기법을 사용하여 보다 세련된 협주곡을 작곡하여45) 국악 협주곡 형식이 완성되는 기틀을 마련했다고 할 수 있다. 1962년 국악 작곡계에 입문한 이후 1990년대 중반까지 활발한 작곡활동을 한다.

나. 이강덕의 ‘새하늘’ 개관

‘새하늘’은 1962년 작곡된 곡으로 ‘신국악작품공모’를 통해 본격적인 국악작곡가들이 등단하면서 시작된 ‘제 1회 신국악발표회’에서 발표된 곡으로 이강덕의 첫 작품이다. 작품의 시대적 배경에 대해 이미 앞서 밝힌바

44) 이 곡은 ‘염불주제’에 의한 곡으로 박정희 대통령 국장기간에도 연주되었다.

45) 중앙일보사, 『국악의 향연 5』(서울: 중앙일보사, 1998), 16쪽.

다시 언급하지는 않도록 하겠다.

이 곡은 ‘새나라’처럼 곡 해설은 없지만, ‘신국악작품공모’가 5.16을 기념하기 위해 시작된 만큼 새로운 시대의 도래라는 의미에서 ‘새하늘’이라는 제목으로 만들어진 곡으로 생각된다.

‘새하늘’ 역시 ‘새나라’와 마찬가지로 오선보로 기보되어 있으며, 서양 음악의 박자, ‘Andantino’, ‘Comodo’ 등의 나타냄말, ‘크레센도’, ‘데크레센도’ 등의 악상기호를 사용하였다. (부록 4. ‘새하늘’ 악보 참조)

총 4장의 구성으로 ‘새나라’가 각 부분에 표제가 붙어있는 반면 ‘새하늘’은 4장을 각각 序章, 初章, 貳章, 參章 이렇게 구분하고 있다. 각 장은 다시 세밀한 부분으로 나뉘는데, 전체적 악곡구성을 정리하면 아래 <표 3>과 같다. 장별 세부구분은 필자가 분석하여, 편의상 ‘새나라’에서 김기수가 각 부분을 나눠 놓았던 ‘ㄱ’, ‘ㄴ’, ‘ㄷ’ 등으로 기록하였다.

<표 3> ‘새나라’의 악곡구성

악장명	구성	마디	선법	박자	장단	나타냄말(빠르기 ⁴⁶⁾)
序章	‘ㄱ’	1 ~ 10	黃鐘平調	4/4		Andantino 장엄하게
初章	‘ㄱ’	1 ~ 53		12/8	자진타령장단	활기있게(♩.=100)
	‘ㄴ’	54 ~ 77		4/4	자진타령장단	즐겁게
	‘ㄷ’	78 ~ 101		6/4	도드리장단	Andantino 장엄하게
貳章	‘ㄱ’	1 ~ 45		4/4	양청도드리 (후반부만 사용)	Andante 무게있게
	‘ㄴ’	46 ~ 74		6/4	도드리	Comodo 부드럽게
	‘ㄷ’	75 ~ 114		3/4	중모리 (4마디 1장단)	Comodo 노래하듯이
參章	‘ㄱ’	1 ~ 52		6/4	굿거리	민요풍으로

이상의 <표 3>을 살펴보면 1악장은 序章은 ‘ㄱ’의 한 부분, 2악장인

46) 작곡자가 악보에 기보해 둔 것만 기록하였다.

初章은 ‘ㄱ’ ~ ‘ㄷ’ 의 세부분, 3악장인 貳章은 ‘ㄱ’~‘ㄷ’의 세부분, 마지막장인 參章은 ‘ㄱ’의 한 부분으로 구성되어 있다. 악장명으로도 보았을 때는 4악장으로 구성되어 있지만, 전체적인 곡을 살펴보았을 때, ‘새하늘’은 3악장 곡이라 할 수 있다. 왜냐하면 序章은 말 그대로 본장에 들어가기 앞서의 서주, 즉 전통음악에서 다스름 역할에 해당하는 것으로 그 음악도 단 10마디에 그치기 때문이다. 그렇기에 본 악곡을 이루는 곡은 3장으로 볼 수 있다. 특히 이러한 3악장은 느림(1악장) - 보통(2악장) - 빠름(3악장)으로 전통음악에서 볼 수 있는 ‘만·중·삭’의 악곡 형태와 비슷하다. 전체적으로 황종평조를 유지하여 전통음악 그 중에서도 궁중음악과 비슷한 느낌을 주며, 각 부분별 장단 또한 전통음악 장단을 사용한다.

이상 ‘새하늘’의 전체적인 작품개관과 악곡의 구성을 살펴보았다. 그 결과 ‘새하늘’ 1962년 ‘신국악작품공모’ 당선작으로 작품의 제목에서도 알 수 있듯이, 작곡자의 작품동기는 당시 시대상황과 같은 맥락이라고 하겠다. ‘새나라’와 마찬가지로 서양식 기보방법인 오선보를 사용하였으며, 서양음악의 악상기호와 박자표, 나타냄말을 사용하였다. 악곡 구성은 序章, 初章, 貳章, 參章의 4장구성이지만 序章은 전통음악의 다스름과 같이 서주에 해당하는 부분으로 본 음악을 이루는 것은 3장임을 알 수 있으며, 황종평조를 사용하고, 전통음악 장단을 사용하는 것을 알 수 있다.

이상으로 김기수와 이강덕의 생애 및 작품 활동, ‘새나라’와 ‘새하늘’의 작품개관을 살펴보았다. 공통적으로 두 작곡가 모두 이왕직아악부 부설 아악부원양성소 출신으로, 전통음악은 물론이거니와 악리과를 통해 서양음악이론 및 음악사, 그리고 작곡법을 배운 것을 알 수 있었다. 이와 같은 학습배경은 이들이 전통음악을 기반으로 하는 아악부원양성소 출신임에도 불구하고 전통음악을 넘어서 새로운 창작음악을 만들어 내게 한 밑거름으로 작용했을 것이다. 또한 아악부원양성소에서 각자의 전공악기 외에 다른 악기들을 두루 접하며 자연스럽게 모든 악기의 주법을 익히게

되었고, 이는 대규모 관현악곡을 작곡할 수 있는 기반이 되었을 것이다. 두 작곡자의 차이점이 있다면 이후의 작품 활동 무대가 국립국악원과 서울시립관현악단인 점이다. 이러한 주 작품 활동 무대의 영향으로 이후 김기수는 주로 시대상을 담은 대규모의 관현악곡을 작곡하였고, 이강덕은 연주용 협주곡을 작곡했음을 알 수 있다.

다음으로 작품개관에서는 두 작품모두 1962년에 작곡된 곡으로 작품명에서 ‘새’라는 접두사를 사용함으로 당시 시대상황을 나타내 주고 있다. 전체적인 악곡구성은 ‘새나라’가 3장, ‘새하늘’이 4장으로 다른 듯 보이지만 하나 음악을 구성하는 부분은 3장으로 비슷한 것을 알 수 있다. 이러한 3악장 형식은 전통음악인 시조는 물론이거니와 서양의 기악곡에서도 많이 찾아볼 수 있는 형식이다. 하지만 서양의 고전적인 기악 3악장은 빠름(1악장) - 느림(2악장) - 빠름(3악장) 구성을 보이는데 반해 ‘새나라’와 ‘새하늘’은 느림 - 보통 - 빠름으로 전통음악의 만·중·삭과 비슷한 공통점이 있다. 차이점이 있다면 ‘새나라’는 각 악장별로 再建章, 躍進章, 樂土章의 악장명을 사용하여 전형적 표제음악을 표방한 반면, ‘새하늘’은 序章, 初章, 貳章, 參章의 전통음악의 악장명을 사용하고 있다.

전체적인 구성면에서 ‘새나라’는 각 악장별로 서주 부분이 있는 반면, ‘새하늘’은 곡 전체의 서주를 ‘序章’을 통해 표현하고 있다. 또한 두 악곡 모두 전통음악 그 중에서도 궁중음악에서 많이 사용되는 평조선법을 사용하고 있으며, 장단은 전통음악의 장단을 그대로 사용하는 것을 알 수 있다.

Ⅲ. ‘새나라’와 ‘새하늘’의 분석 및 비교

앞서 김기수와 이강덕의 생애 및 작품활동 그리고 ‘새나라’와 ‘새하늘’의 작품개관을 살펴보았다. 본 장에서는 ‘새나라’와 ‘새하늘’을 분석, 비교하여 그 음악적 특징을 밝히겠다. 본 장에서는 각각의 곡을 악기편성, 선법 및 장단, 선율 및 형식, 악기 주법을 기준으로 분석하여 비교하도록 하겠다. 본고에서 예시로 사용되는 악보는 『신국악보47』를 참고로 하였다.

1. 악기편성

‘새나라’의 악기편성은 편종과 편경을 포함한 대규모의 관현악 편성⁴⁸⁾으로 이는 이미 ‘하원춘⁴⁹⁾’을 통해 사용한 편성기법이다. 김기수는 ‘하원춘’에서는 당적, 대금, 피리, 편경, 편종, 장고, 좌고, 해금, 가야금, 거문고, 아쟁을 사용하였는데, ‘새나라’에서도 편종과 편경을 포함한 것은 같지만, ‘새나라’에서는 더 확대하여 소금, 통소, 대금, 피리, 해금, 아쟁, 장

47) 『신국악보』는 ‘신국악작품공모’에서 당선작과 그 밖의 신국악을 모아 국립 국악원에서 간행한 것으로 1962년에 제 1집과 1965년에 2집이 발행되었다. 1962년에 발행된 제 1집에는 1962년에 시행됐던 두 번의 공모전에서 당선된 이강덕의 ‘새하늘’과 이수자의 ‘피리를 위한 합주곡’ 및 김기수의 ‘오월의 노래’, ‘새나라’ 등의 4곡이 수록되어 있다. 그리고 1965년에 발행된 제 2집에는 1963년과 1964년 공모에서 당선된 이성천의 ‘세악을 위한 합주곡’, 이상규의 ‘여명’, 서우석의 ‘칩거’와 1952년에 작곡된 김기수의 ‘개천부’ 등의 4곡이 수록되어 있다. 본고에서 참고한 악보는 『신국악보』 제1집이다.

48) 김기수는 편종과 편경이 함께 편성된 악기편성에 대해 ‘합악’이라 명명하였지만, 현재는 사용하지 않는 용어다. 현재는 ‘관현악’이라는 용어가 통용됨으로 본고에서는 ‘관현악편성’이라고 칭하도록 하겠다.

49) 하원춘은 1952년 작곡되어 53년 1월 1일 KBS부산방송국에서 초연된 곡이다. 애국애족의 민족주의적 작품으로서 3악장 구성으로 한국의 아름다움을 노래하고 이 민족의 희망을 새해와 함께 펼쳐 보인다는 지극히 관념적인 표제로서 음형화한 곡이다. 악기편성은 당적, 대금, 피리, 편경, 편종, 장고, 좌고, 해금, 가야금, 거문고, 아쟁이다.(김기수, 『한국음악』 제23권, 서울: 국립국악원, 1987.)

고, 북, 편경, 편종, 양금, 가야금, 거문고, 비파, 운라 등의 총 15종의 대규모 편성을 사용하였다.

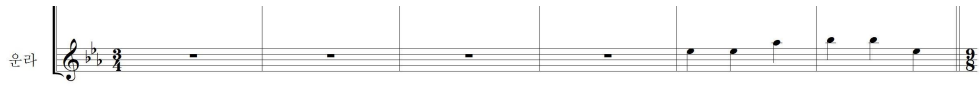
전체적 악기의 사용에 있어서는 전통음악의 경우 편종, 편경을 포함한 전체적인 충주를 하는 것이 대부분인데, 이 곡에서 편종, 편경의 경우 주로 각 악장의 서주에 해당하는 ‘ㄱ’에서 음악의 시작을 알리는 역할을 한다.

<악보 1> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄱ’ 서주

Musical score for '새나라' 再建章 'ㄱ' 서주. The score is written for five instruments: 아쟁 (Ajaeng), 장구 (Janggu), 편경 (Byeonggyeong), and 편종 (Byeongjong). The time signature is 4/4. The score includes performance markings such as 'rit.' and 'pizz.'.

<악보 2> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄱ’ 서주

Musical score for '새나라' 躍進章 'ㄱ' 서주. The score is written for five instruments: 아쟁 (Ajaeng), 장구 (Janggu), 북 (Buk), 편경 (Byeonggyeong), and 편종 (Byeongjong). The time signature is 3/4. The score includes performance markings such as 'pizz.'.



또한 김기수의 이전 작품들에서는 분주 없이 함께 연주하는 전체적 총주가 곡의 대부분을 차지하는 반면, ‘새나라’에서는 <악보 3>에서 볼 수 있듯이 각 악기군의 분주가 돋보이는 부분들이 더러 보인다. 여기서 악기군이라 함은, 각각 비슷한 선율을 함께 연주하고 진행되는 악기들을 의미한다.

<악보 3> '새나라' 再建章 '口' 악기군별 진행

67

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

양금

가야금

거문고

비파

pizz. arco

I I II

71

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

이상 <악보 3>에서 볼 수 있듯이 편종, 편경, 운라를 제외한 각 악기

들을 4개의 악기군으로 묶어 곡 전체를 진행해 나가는 것을 알 수 있다. 다시 말해 소금, 통소, 대금이 하나의 악기군으로, 피리 1과 2, 해금과 아쟁, 양금과 가야금과 거문고와 비파가 각각 4개의 악기군으로 연주부와 휴지부를 적절히 조화시키며 부분 전체를 구성해 나가고 있다. 악기군별 진행은 곡 전체에서 찾아볼 수 있다.

‘새하늘’의 악기편성은 당적, 대금, 해금, 피리1, 피리2, 장구, 가야금, 거문고, 아쟁, 운라의 관현악 편성으로 ‘새나라’에 비하면 편종, 편경, 비파, 양금, 북, 통소, 비파 등이 빠진 편성이긴 하나 공통적으로 대규모 관현악 편성이다. 특히 운라는 전통음악에서 주로 편종, 편경의 보조적인 역할을 하는 악기인데 반해, 이 곡에서는 독립적인 역할로서 곡의 시작과 분위기 전환을 위해 사용되었다.

<악보 4> ‘새하늘’ 序章 운라의 독립적 역할

序章 *Andantino* 장엄하게

The musical score consists of ten staves. From top to bottom, they are labeled: 당적 (Dangjuk), 대금 (Daegu), 해금 (Haegum), 피리 1 (Piri 1), 피리 2 (Piri 2), 장구 (Janggu), 가야금 (Gayageum), 거문고 (Gumo), 아쟁 (Ajaeng), and 운라 (Yunra). The Yunra staff shows a melodic line with dynamic markings such as 'pizz.' and 'pizz.' indicating plucked notes. The tempo is marked 'Andantino' and the mood is '장엄하게' (Majestically).

이상 序章의 경우 주선율 악기 외에 다른 악기들은 2마디 혹은 4마디 정도 쉬는 것을 볼 수 있는데, 이 부분을 제외하면 전체적으로 각 악기가 연주 하지 않는 부분은 거의 찾아볼 수 없다.

이상 ‘새나라’와 ‘새하늘’의 악기편성을 살펴보았다. 그 결과 공통적으로 두 곡 모두 전통음악에서 보이는 대규모 관현악 편성으로 되어있다. 하지만 ‘새나라’가 편종, 편경, 양금, 비파 등이 더 첨가되어 전통음악, 그 중에서도 궁중음악에 더 가까운 편성을 가진다. 이상의 내용을 정리하여 표로 나타내면 <표 4>와 같다.

<표 4> ‘새나라’와 ‘새하늘’의 악기편성 비교

악기종류	‘새나라’	‘새하늘’
관악기	소금, 통소, 대금, 피리.	당적, 대금, 해금, 피리.
현악기	해금, 아쟁, 양금, 가야금, 거문고, 비파.	해금, 가야금, 거문고, 아쟁.
타악기	장고, 북, 편경, 편종, 운라.	장구, 운라.
합계	15종	10종

이러한 대규모의 편성을 이룬 것은 당시 시대적 요구, 즉 한국창작음악에서 대규모의 곡을 선호하는 영향이 있었을 것이다. 더불어 앞서 언급했듯이 두 작곡자는 이왕직악부 부설 아악부원양성소 출신으로 이후 이왕직악부에서 아악수로 근무하고, 해방된 뒤 국립국악원에서 활동한다. 국립국악원은 국가 기관인 만큼 대규모의 악곡들 연주가 많았을 것이며, 이것이 두 작곡자의 작곡, 그 중에서도 악기편성에 영향을 끼쳤을 것이라 생각한다.

2. 선법 및 장단

본장에서는 ‘새나라’와 ‘새하늘’의 선법 및 장단을 악곡의 순서대로 살펴해보도록 하겠다. 먼저 ‘새나라’의 경우 악장별 세부 구분까지 작곡자가 기록하였고, 세부 구분에서 그 선법명도 제시해 놓았다. 먼저 再建章의 경우 ‘ㄱ’ ~ ‘ㄴ’ 6부분으로 나누어져 있으며, 각각의 선법과 박자, 장단이 조금씩 다르다. 먼저 곡 전체의 시작부분인 再建章의 ‘ㄱ’은 무장단 4/4박자로 편중, 편경, 아쟁만으로 6마디를 이어가며 곡의 시작을 알린다.

<악보 5> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄱ’ 서주

이상 <악보 5>에서 볼 수 있듯 南呂平調의 중심음인 南의 반복과 하강 그리고 마지막 6번째 마디의 장구의 기덕으로 곡 전체의 시작을 알린다. 이것은 마치 전통음악에서 ‘갈라치는 장단’과 비슷한 것으로 음악에서 그 다음부분을 강조하는 효과가 있다.

이어서 12/8로 시작되는 ‘ㄴ’은 작곡자의 특별한 장단 언급 없이 <악보 6>과 같은 4장단이 하나의 틀을 이루어 16마디동안 반복된다.

<악보 6> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄴ’ 장단



‘ㄴ’의 선법은 작곡자가 이미 南呂平調 기보해 놓았다. 南呂平調에 해당하는 5음 즉 備, 應, 太, 姑, 蕤의 5음을 골고루 사용하며, 음계 外 음은 거의 사용하지 않는다. 그렇기 때문에 5음 음계 평조 특유의 평온함을 나타내고 있다. 물론 시작음은 姑이지만, 종지에서는 備를 사용함으로써 전통음악의 南呂平調 선법에서 크게 벗어나지 않는다. 이러한 南呂平調의 경우 전통음악에서는 나타나지 않는 선법으로 김기수가 처음 시도한 것으로 보인다.

<악보 7> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄴ’ 姑로 시작

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

<악보 8> '새나라' 再建章 'ㄴ' 南으로 종지

소금

병소

대금

피리 1

피리 2

다음으로 ‘ㄷ’은 黃鍾平調로 되어있다. 전통음악에서는 가곡에서 한국 내에서 선법을 바꾸는 경우를 찾아 볼 수 있는데, 이와 같이 곡 내에서 선법이 변경되는 변조의 방식을 사용하였다. 다소 빠른 도드리풍 장단으로 선법과 장단의 변화를 통해 再建章 분위기의 전환을 암시한다.

<악보 9> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄷ’ 南呂平調에서 黃鍾平調 변조

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

이어지는 ‘ㄱ’은 앞서 빨라진 박자에 다소는 느려지지만 타령장단을 통한 경쾌한 분위기로 12/8박자를 사용하며 ‘ㄷ’으로 전환된 再建章의 분위

기를 이어나가고 있다.

<악보 10> ‘새나라’ 再建章 ‘근’ 타령장단



위의 <악보 10>에서와 같이 처음 첫마디는 기본 타령장단을 유지하지만 두 번째, 마디와 네 번째 마디에서 볼 수 있듯이 조금씩 변화를 주어 장단을 진행한다.

선법은 앞에 부분과 마찬가지로 黃鍾平調로 기록되어 있다. 하지만 시작음은 仲이며, 종지 역시 仲으로 끝나, 仲呂平調의 느낌을 주고는 있다. 하지만, 음계 외 음은 사용하지 않는 黃, 太, 仲, 林, 南의 5음 음계 黃鍾平調이다.

<악보 11> ‘새나라’ 再建章 ‘근’ 仲으로 시작

거문고

비파

<악보 12> '새나라' 再建章 '근' 仲으로 종지

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금



‘口’은 仲呂平調로 박자는 12/8박자로 앞서 ‘ㄷ’과 같지만, 그 장단에 있어 작곡자는 중중모리 장단이라 기록하였다. 하지만 실제 사용된 장단을 살펴보면 굿거리장단과 비슷한 점이 많아, 필자는 굿거리풍 중중모리 장단으로 보겠다.

<악보 13> ‘새나라’ 再建章 ‘口’ 굿거리풍 중중모리장단



仲呂平調인 만큼 仲, 林, 無, 黃, 太의 5음을 고루 사용하고 있으며, 그 시작음과 종지음 역시 仲이다. 다음으로 再建章의 마지막인 ‘ㅂ’은 ‘口’과 같은 빠르기의 12/8박자 타령장단으로 黃鍾平調 특유의 평온한 5음 음계를 사용하 再建章을 마무리 한다.

<악보 14> ‘새나라’ 再建章 ‘ㅂ’ 타령장단



다음으로 ‘새나라’의 2장인 躍進章은 앞서 밝혔듯이 총 5부분으로 ‘약진’이라 함은 “힘차게 앞으로 뛰어나감⁵⁰⁾”이란 의미이다. 이러한 표제의 의미와 같이 전체적으로 그 리듬이 빨라지는 것을 알 수 있다. 다시 말해 앞서 再建章이 분당 90박 → 40박 → 90박 → 60박 → 60박 → 60박으로 각 부분의 빠르기를 진행시켜 나간 반면 躍進章은 분당 108박 →

50) 두산동아 사서편집국, 『동아 새국어사전』(서울: 두산동아, 2003), 2001쪽.

108박 → 108박 → 108박 → 150박으로 극명하게 빠르기의 차이가 나는 것을 알 수 있다.

躍進章의 ‘ㄱ’ 역시 再建章의 ‘ㄱ’과 마찬가지로 각 악장의 서주역할을 하는 부분으로 再建章의 ‘ㄱ’과는 달리 黃鍾平調로 시작하며, 3/4박자이다.

<악보 15> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄱ’ 서주

The musical score is arranged in a vertical system with 11 staves. From top to bottom, the instruments are: 해금 (Haegeum), 아쟁 (Ajong), 장구 (Janggu), 북 (Buk), 원경 (Wyeong), 원종 (Wajong), 양금 (Yanggeum), 가야금 (Gageum), 거문고 (Geomungo), 비파 (Biwa), and 운라 (Unra). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score shows the beginning of the piece, with various instruments playing melodic and rhythmic lines. A 'pizz.' marking is present on the Ajong staff.

다음으로 ‘ㄴ’은 9/8박자 세마치장단으로 선법은 黃鍾平調이다. 하지만 그 시작은 仲음으로 시작하여, 仲呂平調인 듯한 인상이지만 전체적 출현 음은 黃, 太, 仲, 林, 南의 5음 음계 황종평조이다.

<악보 16> '새나라' 躍進章 'ㄴ' 仲으로 시작

39 ♩ = 108

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

이어 ‘ㄷ’은 앞서 ‘ㄴ’과 마찬가지로 빠르기와 장단을 사용하지만, 곡의 중심음이 林으로 바뀌어 진행된다. 倅, 備, 黃, 太, 姑의 5음 음계 임종평조로 각 음들을 고루 사용하며, 음계 외 음은 사용하지 않는다.

다음으로 ‘ㄹ’은 다시 黃鍾平調로 변조되며 장단과 박자 빠르기 모두 ‘ㄷ’과 같다. 躍進章의 마지막 부분인 ‘ㄱ’은 6/4박자로 작곡자는 중모리 타령으로 기록해 놓았다. 중모리 타령이라는 장단은 현재는 사용하지 않는 장단이지만, 필자가 분석하기에 조금 느린 타령장단을 의미한 것으로 추측된다. 하지만, 필자가 보기에 도드리장단에 가까운 형태로서 비교적 빠른 속도의 6박 부분이다.

<악보 17> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄱ’ 도드리장단



선법은 황종평조로 黃, 太, 仲, 林, 南의 5음 음계를 고루 사용하고 있으나, 시작음과 종지음이 林으로 특이하다.

<악보 18> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄱ’ 林으로 시작

161 ♩ = 150

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

<악보 19> '새나라' 躍進章 '口' 林으로 종지

소금

종소

대금

피리 1

피리 2

해금

마지막으로 ‘새나라’의 3장인 樂土章의 전체적인 선법은 黃鍾平調이다. 앞서 다른 부분은 黃鍾平調임에도 불구하고 그 시작음과 종지음이 黃이 아닌 경우를 더러 찾아 볼 수 있었는데, 이와는 다르게 樂土章은 시작음과 종지음이 모두 黃이며, 전 부분에 걸쳐 黃, 太, 仲, 林, 南의 黃鍾平調 5음을 고루 사용한다. 대신 각 부분별 장단이 다른데, 먼저 첫 번째 부분인 ‘기’의 경우 앞서 再建章과 躍進章의 ‘기’와 같이 악장의 서주에 해당하므로 무장단 4/4박자다. 하지만, <악보 20>에서와 같이 마지막에 기덕을 연달아 넣으면서, 이어질 부분의 장단이 빠른 장단임을 암시하고 있다.

<악보 20> '새나라' 樂土章 '기' 기덕의 반복

221 $\text{♩} = 120$

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

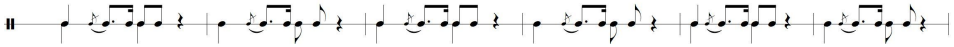
운라

다음으로 이어지는 ‘ㄴ’은 4/4 빠른 굿거리장단으로 곡의 절정을 향해 가고 있음을 나타내며, 마지막 부분인 ‘ㄷ’은 4/4 휘모리장단으로 곡의 마지막을 장식하고 있다.

<악보 21> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄴ’ 빠른 굿거리장단



<악보 22> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 휘모리장단



이상 ‘새나라’의 선법과 장단을 살펴보았다. ‘새나라’는 각각의 중심음은 다르지만 5음 음계 평조선법을 사용하며, 장단이 없는 곳을 제외하고는 전통음악 장단을 사용한다. 또한 장단의 사용에 있어서 중간에 변형 장단을 전혀 쓰지 않고 각 부분별로 일관된 장단을 쓰는 점에서 전통음악과 장단 쓰는 법이 같다. 이상의 사용된 선법과 장단을 정리하면 다음 <표 5>와 같다.

<표 5> ‘새나라’에 사용된 선법 및 장단

再建章			躍進章			樂土章		
부분	선법	장단	부분	선법	장단	부분	선법	장단
‘ㄱ’	南呂平調	4/4	‘ㄱ’	黃鍾平調	3/4	‘ㄱ’	黃鍾平調	4/4
‘ㄴ’	”	12/8	‘ㄴ’	”	9/8 세마치			
‘ㄷ’	黃鍾平調	6/4 도드리	‘ㄷ’	林鍾平調	”	‘ㄴ’	”	4/4 굿거리
‘ㄹ’	”	12/8 타령						
‘ㅁ’	仲呂平調	12/8 굿거리풍 중중모리	‘ㄹ’	黃鍾平調	”	‘ㄷ’	”	4/4 휘모리
‘ㅂ’	黃鍾平調	12/8 타령	‘ㅁ’	”	6/4 도드리 (중모리타령)			

다음으로 ‘새하늘’의 선법과 장단을 살펴보도록 하겠다. ‘새하늘’의 경우 ‘새나라’와는 다르게 작곡자가 선법을 기록하지 않았다. 또한 ‘새나라’가 각 장별, 부분별 그 중심음을 달리하여 변조를 시도하였다면, ‘새하늘’ 분석결과 곡 전체적으로 黃鍾平調를 사용하고 있다. 이러한 선법의 사용은 ‘새하늘’이라는 곡명에 잘 어울려 黃鍾平調 특유의 유려하고 평온한 느낌을 내어주고 있다.

<악보 23> ‘새하늘’ 序章 시작부분

序章 *Andantino* 장엄하게

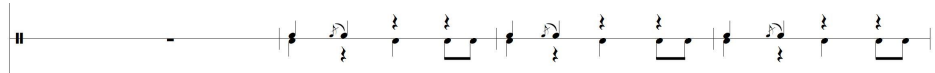
당적
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
윤라

<악보 23>에서도 알 수 있듯 黃, 太, 仲, 林, 南의 5음을 고루 사용해 黃鍾平調 임은 확실하나, 시작음과 종지음은 각 장별로 각각 다르다. 또한 음계 외 음은 전혀 사용하지 않고 있다. 이렇게 선법은 곡 전체적으로 공통의 선법을 쓰는 반면 장단은 각 장별 부분별 각기 다른 장단을 사용한다.

먼저 곡 전체의 서주부분에 해당하는 序章은 앞의 5마디는 4/4의 무장

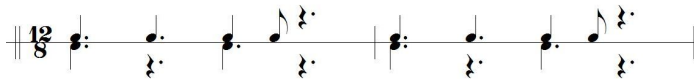
단으로 시작하여 <악보 24>의 장단을 사용하는데, 이는 명확한 장단이
라기보다 본 음악을 준비하는 장단형으로 볼 수 있다.

<악보 24> ‘새하늘’ 序章 준비형 장단



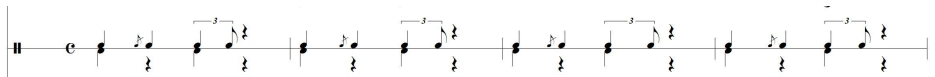
다음으로 初章은 12/8박자로 머리에 ‘활기있게’라고 명명한 만큼 그와
어울리는 자진타령장단으로 첫 부분을 구성하고 있다.

<악보 25> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ 자진타령장단



전체적으로 중간에 두 마디 정도 장구가 출현하지 않는 부분이 등장하
지만 <악보 25>의 장단을 그대로 사용하고 있다. 다음으로 初章 ‘ㄴ’은
4/4로 변박되기는 하지만, 장단은 <악보 26>와 같이 자진타령장단을 사
용하고 있다.

<악보 26> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄴ’ 자진타령장단



이렇게 같은 장단을 사용하면서도 변박을 한 작곡자의 의도를 정확하
게 알 수는 없으나, ㄱ에서 ㄴ로 단위박을 축소함으로써 아래 <악보 2
7>와 같이 2분박과 3분박을 동시에 사용하기 위함인 것으로 보인다.

<악보 27> '새하늘' 初章 'ㄴ' 2분박, 3분박 혼용

다음으로 初章의 마지막 부분인 'ㄴ'은 6/4로 바뀌며 대표적인 6박 장단인 도드리장단을 사용하고 있다.

<악보 28> '새하늘' 初章 'ㄴ' 도드리장단

도드리장단은 전체 'ㄴ'에서 변형장단 없이 반복되어 사용된다. 다음으로 貳章의 첫 부분인 'ㄱ'은 정해진 장단 없이 <악보 29>과 같이 장구의 궁편 치는 것을 반복하고 있다.

<악보 29> '새하늘' 貳章 'ㄱ' 제 1마디 ~ 4마디 장단형

이후 ‘ㄱ’의 중반이 넘어가면 <악보 30>과 같이 양청도드리장단의 변형장단을 ‘ㄱ’의 종지까지 사용한다.

<악보 30> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄱ’ 양청도드리변형장단



다음으로 ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄴ’은 6/4 도드리장단을 사용한다. 앞서 살펴본 初章 ‘ㄴ’과 같은 장단을 사용하며 처음부터 끝까지 변형장단 없이 같은 장단으로 구성되어 있다.

다음으로 ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄷ’은 3/4박자인데, 장단을 살펴보면 3/4박자 4개가 모여 이루는 12박의 중모리장단을 사용한다.

<악보 31> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄷ’ 4마디 12박 중모리장단

Comodo 노래하듯이

이러한 12박형 장단이 다른 부분에서와 마찬가지로 변형장단 없이 종지까지 사용된다. 마지막으로 ‘새하늘’의 參章은 한 부분으로 이루어져 있는데, <악보 32>에서 볼 수 있듯이 6/4박자이지만 도드리장단이 아닌 굿거리장단을 사용하고 있다.

<악보 32> ‘새하늘’ 參章 제 1 ~ 3마디 굿거리장단

參章 민요풍으로

이상 ‘새하늘’의 선법과 장단을 살펴보았다. 그 결과 선법은 전체적으로 일관된 黃鍾平調를 사용하고 있으며, 음계 外 음은 거의 사용하지 않는다. 부분별로 장단이 없는 경우도 있지만, 장단을 사용하는 경우에는 자진타령장단, 도드리장단, 양청도드리장단 등 전통음악 장단을 사용하는 것을 알 수 있다. 이상을 정리하면 다음 <표 6>과 같다.

<표 6> ‘새하늘’에 사용된 선법 및 장단

장구분	세부구분	선법	박자 - 장단
序章	‘ㄱ’	黃鍾平調	4/4
初章	‘ㄱ’		12/8 - 자진타령 장단
	‘ㄴ’		4/4 - 자진타령장단
	‘ㄷ’		6/4 - 도드리
貳章	‘ㄱ’	4/4 - 양청도드리(후반)	

	‘ㄴ’		6/4 - 도드리
	‘ㄷ’		3/4 - 중모리(4마디 12박형)
參章	‘ㄱ’		6/4 - 굿거리

이상 선법과 장단을 살펴본 결과 선법에서는 ‘새나라’와 ‘새하늘’ 모두 전통음악의 평조 선법을 사용하였으며, 도드리, 타령, 굿거리, 세마치 등 전통음악 장단을 사용한 것을 알 수 있다. 차이점이 있다면 ‘새나라’의 경우 각 부분별로 그 중심음을 달리하여 변조를 사용한 반면, ‘새하늘’의 경우 변조 없이 전체적으로 黃鍾平調를 사용함으로써 전통음악에 더 가까운 양상을 나타내었다.

장단은 전통음악에서 사용하는 장단을 사용하는 것을 알 수 있고, 특히 변형장단은 거의 사용하지 않았고, 각 부분에서 일관된 장단을 반복하여 사용하였다. 이상의 선법 및 장단을 비교하여 정리하면 다음 <표 7>과 같다.

<표 7> ‘새나라’와 ‘새하늘’의 선법 및 장단 비교

	새나라	새하늘
선법	전체적으로 5음음계 平調선법	전체적으로 5음음계 黃鍾平調선법
	음계외음은 사용하지 않음	
	南呂平調의 사용 - 전통음악에서 보이지 않는 시도	음계 외 음은 사용하지 않음
	중심음을 이동하는 변조사용	
‘새하늘’이 ‘새나라’에 비해 전통음악에 더 가까운 양상을 나타냄		
장단	도드리, 타령, 세마치, 휘모리 등 전통음악 장단 사용.	자진타령, 도드리, 양청도드리, 굿거리, 중모리 등 전통음악 장단 사용.
	변형장단 거의 없음	변형장단 거의 없음
	‘새나라’, ‘새하늘’ 모두 전통음악과 장단사용법이 유사함	

이상 위에서 살펴본 바와 같이 ‘새나라’와 ‘새하늘’의 선법 및 장단은 전통음악과 유사하다. 특히 선법의 경우 두 곡 모두 전통음악 중에서도 궁중음악에서 주로 사용하는 5음음계 平調를 사용한다. 平調선법의 사용은 이왕직아악부 부설 아악부원양성소의 전통음악교육을 받은 두 작곡가로서는 당연한 선법 사용이라고 생각한다. 더불어 그들이 주로 학습했던 궁중음악이 영향을 끼쳤을 것이라 생각한다. 또한 곡 전체에 사용된 장단 종류와 각 부분별로 한 종류의 장단을 일관되게 사용하는 점 등은 작곡가들의 출신과 관련이 있을 것으로 보인다.

3. 선율 및 형식

다음으로 ‘새나라’와 ‘새하늘’의 선율과 형식에 대해 알아보도록 하겠다. 먼저 두 악곡 모두 전체적인 형식은 전통음악에서의 ‘만·중·삭’의 형태와 같이 느리게 시작하여 점점 빨라지는 형식을 가지고 있다.(<표 2>와 <표 3> 참조)

다음으로 ‘새나라’의 경우 서양음악에서 악곡을 이루는 기본적 요소인 동기선율은 찾아볼 수 없다⁵¹⁾. 다시 말해 어떠한 비슷한 선율이 모방되고 확대되어 곡을 구성하는 것이 아닌 전통음악에서와 비슷한 선율구성을 가진다. 주선율은 관악기인 소금이 주로 담당하고 있다. 소금과 함께 통소, 대금은 소금과 거의 같은 선율을 연주하며 함께 주선율을 연주하고 있으며, 피리는 1과 2로 나뉘어 서로 다른 선율들을 연주하는데, 특히 피리 2는 해금과 같은 선율을 연주하는 것을 알 수 있다.

51) 김기수의 작품에서 동기선율이 없는 것에 대해 이성천은 다음과 같이 언급하고 있다. “그의 작품에서 주제나 주선율이 발견되지 않는다는 것은 전통음악의 선율구조를 그대로 지키고 있다는 데 의미가 된다.” (이성천, 『현대국악감상』, 『음악평론』 제 7, 8집(서울: 한국음악평론가 협회, 1994), 110쪽.)

<악보 33> '새나라' 再建章 'ㄴ' 악기군별 선율진행

The musical score is for a piece titled '새나라' (New Nation) from the '再建章' (Re-Construction of the Chapter) collection, specifically the 'ㄴ' (N) instrument group. The score is in 12/8 time and has a tempo marking of quarter note = 40. It consists of ten staves, each representing a different instrument: 소금 (So-gum), 통소 (Tong-so), 대금 (Dae-geum), 피리 1 (Piri 1), 피리 2 (Piri 2), 해금 (Hae-geum), 아쟁 (A-jaeng), 장구 (Jang-gu), 북 (Buk), 편경 (Pyeong-yeong), and 편종 (Pyeong-jong). The score shows the melodic progression for each instrument across four measures. The So-gum, Tong-so, Dae-geum, and Piri parts feature complex melodic lines with many slurs and ties. The A-jaeng part has a simple, steady rhythm. The Jang-gu and Buk parts have a more complex, syncopated rhythm. The Pyeong-yeong and Pyeong-jong parts have a simple, steady rhythm.

이렇게 소금의 주선율과 관악기들이 주선율 뒷받침 하는 보조선율을 이어져 나가는 가운데, 현악기들은 그 선율을 뒷받침 하는 역할⁵²⁾을 한다. 특히나 아쟁은 주로 간단한 리듬에 주음만 연주하는 형태이고, 양금, 가야금, 거문고, 비파는 같은 선율을 연주하여 하나의 악기군으로 선율을 이어나간다.

52) 이성천, 「현대국악감상」, 『음악평론』 제 7, 8집(서울: 한국음악평론가 협회, 1994), 110~111쪽.

<악보 34> '새나라' 再建章 '리' 악기군별 선율진행

리 ♩ = 60

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

양금

가야금

거문고

비파

보통 <악보 34>와 같이 관악기군과 현악기군이 각각의 악기군으로 비슷한 선율을 연주하는데, <악보 35>과 같이 피리1, 2가 관악 선율이 아닌 현악선율과 함께 진행되면서 독특한 느낌을 주는 부분도 있다.

<악보 35> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄴ’ 악기군별 선율진행

H 黄徵平
 소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 은라

또한 <악보 35>과 같이 운라가 현악기군(양금, 가야금, 거문고, 비파)와 같이 함께 동일한 선율을 연주하여, 현악기군을 한층 강조되고 있다.

다음으로 躍進章의 경우 분주 위주로서 주선율을 담당하는 소금이 모든 부분의 주요 선율을 연주하는 반면 躍進章의 ‘ㄴ’에서는 통소와 대

금, 피리 1과 2가 각각 주선율을 주고 받는 식의 대화형으로 연주된다. 또한 주로 총주 외에는 휴지부가 많았던 현악기군은 ‘ㄴ’에서 전반적으로 휴지부 없이 연주하여 관악기와 같은 비중으로 곡의 선율을 이루어 나간다.

<악보 36> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄴ’ 총주

Tempo: ♩ = 108

Instrumentation: 소금, 통소, 대금, 피리 1, 피리 2, 해금, 아쟁, 장구, 북, 편징, 편종

또한 ‘ㄴ’에서는 再建章에서는 찾아볼 수 없는 선율을 주고 받는 부분이 나타난다. <악보 37>와 같이 ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄴ’의 마지막 부분 즉 19마디 ~ 23마디에서 소금이 한 마디를 연주하면 나머지 관악기군과 현악기 군이 마치 메기고 받는 것처럼 선율을 주고 받는 것을 알 수 있다.

<악보 37> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄴ’ 메기고 받는 선율진행

이렇게 악기 간의 메기고 받는 형식은 악곡 전체에서 어렵지 않게 찾아볼 수 있는데, 이는 전통음악의 메기고 받는 형식을 차용한 것으로 보인다. ‘새나라’ 躍進章의 ‘ㄷ’의 후반부로 가면 다른 관악기는 연주하지 않고, 피리 1과 2가 대화식으로 주선율을 이루며 해금과 아쟁의 악기군은 피리 2의 선율을 뒷받침 해주고 있다. 또한 <악보 38>에서 볼 수 있듯이 피리가 연주하는 대화식 주선율을 현악기군이 동일한 리듬과 선율의 반복을 통해 뒷받침 하는 것을 볼 수 있다.

<악보 38> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄷ’ 현악기군 동일리듬과 선율 반복

다음으로 ‘새나라’ 躍進章의 ‘근’ 역시 총주보다는 분주에 그 초점이 맞춰져 있으며, 소금, 대금, 통소가 하나의 악기군으로 피리 1, 2의 악기군과 교대로 주선율을 연주한다.

<악보 39> '새나라' 躍進章 '르' 악기군별 선율진행

160

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

또한 <악보 39>와 같이 주선율을 교대로 연주하는 관악기군과 별개로 현악기군은 운라와 선율을 주고 받으며, 각 악기 특색이 잘 드러난다. 이어 '새나라' 躍進章의 마지막 부분인 '口'은 기존의 부분들과 다르게 대금이 주선율을 연주하며 현악기군은 1가 반복되는 간단한 리듬으로 주선율을 뒷받침 해주고 있다.

<악보 40> '새나라' 躍進章 '口' 현악기군 단순리듬

The musical score for '새나라' 躍進章 '口' shows the simple rhythms for the string ensemble. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments listed are: 대금 (Daegu), 피리 1 (Piri 1), 피리 2 (Piri 2), 해금 (Haegeum), 아쟁 (Ajeung), 장구 (Janggu), 북 (Buk), 편경 (Pienyeong), 편종 (Pienjong), 양금 (Yanggeum), 가야금 (Gajageum), 거문고 (Geomungo), and 비파 (Bipa). The score shows the main melody on the Daegu staff, with the string ensemble providing a simple rhythmic accompaniment. The Janggu and Buk parts are also visible, showing a steady rhythmic pattern. The other instruments are mostly silent, with some activity in the Yanggeum, Gajageum, Geomungo, and Bipa parts.

이상 대금의 주선율을 바탕으로 시작된 ‘새나라’ 躍進章 ‘口’은 차츰 다른 관악기군과 그 주선율을 나누고 마침내 종지 부분에서는 편종, 편경, 운라를 포함한 15종의 악기가 총주로 마무리 하며 躍進章을 마치고 있다.

<악보 41> ‘새나라’ 躍進章 ‘口’ 종지

The musical score is arranged in 15 staves, each labeled with an instrument name on the left. The instruments are: 소금 (Soju), 통소 (Tongso), 대금 (Daegu), 피리 1 (Piri 1), 피리 2 (Piri 2), 해금 (Haegeum), 아쟁 (Ajong), 장구 (Janggu), 북 (Buk), 편경 (Pyeongyeong), 편종 (Pyeongjong), 양금 (Yanggeum), 가야금 (Gajageum), and 거문고 (Geomungo). The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The piece concludes with a final double bar line and a 'C' time signature. The Geomungo staff includes a '上下' (Up/Down) marking at the end.

‘새나라’의 마지막 장인 樂土章 역시 앞서 다른 악장과 마찬가지로 주 선율을 소금이 담당하고 있는데, 기존의 앞부분에서 피리 1과 2가 같은 악기군으로 비슷한 선율을 연주했다면, 樂土章의 ‘ㄴ’에서는 아래 <악보 42>과 같이 피리 1은 주선율인 소금과 함께 선율을 연주하고 피리 2는 현악기군과 같은 선율, 리듬형으로 짝을 맞춰 연주하고 있음을 알 수 있다.

<악보 42> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄴ’ 악기군별 선율진행

마지막으로 樂土章 ‘ㄷ’은 곡의 클라이막스에 해당하는 부분이다. 빠른 속도의 휘모리장단을 사용하고 소금은 높은 음을 지속적으로 분다. 소금의 지속 고음은 다른 악기들의 선율을 뒷받침 할 뿐만 아니라 휘모리장단과 어우러져서 클라이막스인 ‘ㄷ’을 부각시킨다. 또한 현악기 군은 ♩ 음표 4박자의 반복되는 리듬으로 곡을 이끌어 나가고 있다.

<악보 43> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 주선율과 현악기군 반복리듬

해금

아쟁

장구

북

판금

판소리

양금

가야금

거문고

비파

운라

또한 시작부분에서 관악기가 빠르게 세분화된 리듬의 선율로 이어져 나갔다면, 뒷부분으로 가면서 소금은 높은 음을 지속적으로 내고, 나머지 관악기 군은 현악기군과 같이 4박 반복리듬형으로 곡을 진행해 나간다. 이와 함께 차츰 시가가 긴 음들을 배치시키며 현악기군의 반복리듬을 강조한다.

<악보 44> '새나라' 樂土章 'ㄷ' 시가 긴음의 증가

The musical score is arranged in a system with 14 staves. The instruments and their parts are as follows:

- 소금 (Sogum):** Treble clef, starting with a fermata and a long note.
- 통소 (Tongsu):** Treble clef, playing a melodic line.
- 대금 (Daegum):** Treble clef, playing a melodic line with a fermata.
- 피리 1 (Piri 1):** Bass clef, playing a melodic line with a fermata.
- 피리 2 (Piri 2):** Bass clef, playing a melodic line with a fermata.
- 해금 (Haegum):** Treble clef, playing a melodic line with a fermata.
- 아쟁 (Ajaeng):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- 장구 (Janggu):** Percussion, playing a rhythmic accompaniment.
- 북 (Buk):** Percussion, playing a rhythmic accompaniment.
- 편경 (Pyonkyeong):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- 편종 (Pyonjong):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- 양금 (Yanggum):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- 가야금 (Gayageum):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.
- 거문고 (Geomungo):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with a '上下' (up-down) marking.
- 비파 (Bipa):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with a '7' marking.
- 운라 (Unra):** Treble clef, playing a melodic line.

365

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 중반부에서 후반으로 넘어가는 부분에서는 앞서 躍進章의 ‘ㄴ’에서와 마찬가지로 통소와 대금, 그리고 피리1과 2, 양금과

가야금, 거문고와 비파, 운라가 마치 짝을 이루어 메기고 받는 듯한 선율이 반복적으로 나타난다.

<악보 45> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 메기고 받는 선율진행

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of two systems of staves. The first system includes the following instruments from top to bottom: 소금 (Sogum), 통소 (Tongsu), 대금 (Daegum), 피리 1 (Piri 1), 피리 2 (Piri 2), 해금 (Haegum), 아쟁 (Ajang), and 장구 (Janggu). The second system includes: 양금 (Yanggum), 가야금 (Gayageum), 거문고 (Geomungo), 비파 (Bipa), and 운라 (Unra). The score shows a melodic line in the Sogum part that is mirrored by other instruments, creating a call-and-response effect.

이상 <악보 45>을 거치며 소금이 주선율을 이어가며, 다른 악기군은

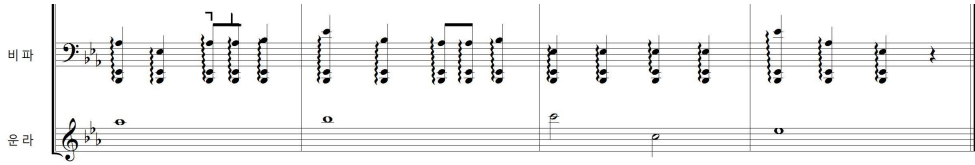
서로 메기고 받는 식의 반복적인 리듬을 반복하며 음악을 구성해 나가고, 후반부에 들어서면서 리듬이 세분화 되고 선율도 상행과 하강을 반복하면서 곡의 마지막으로 나아간다.

<악보 46> '새나라' 樂土章 'ㄷ' 상행과 하행 반복선율

The musical score is arranged in a system of 14 staves. From top to bottom, the instruments are: 소금 (Sageum), 통소 (Tongsosu), 대금 (Daegum), 피리 1 (Piri 1), 피리 2 (Piri 2), 해금 (Haegum), 아쟁 (Ajang), 장구 (Janggu), 북 (Buk), 편경 (Pyonkyeong), 편종 (Pyonjong), 양금 (Yanggum), 가야금 (Gayageum), and 거문고 (Geomungo). The score begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo and meter are not explicitly stated but are implied by the notation. The score features a prominent rhythmic motif of eighth and sixteenth notes, with melodic lines for the wind instruments and a steady bass line for the stringed instruments. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain dynamic markings like 'v'.

그리고 마침내 연주되지 않았던 편경과 편종, 운라가 함께 등장하여 양금을 제외한 모든 악기의 총주가 등장하고 곡 전체가 마무리 된다.

<악보 47> '새나라' 樂土章 'ㄷ' 총주 종지



이상 ‘새나라’의 선율과 형식을 살펴보았다. 그 결과 ‘새나라’는 동기선율을 없이 곡을 구성하며 주선율은 주로 소금이 담당하고 있으며, 각 악기들은 악기군을 이루며 주선율을 뒷받침해주고 있다. 또한 소금이 주선율을 쉬는 동안 대금이 주선율을 이어 나가며, 피리 1, 2와 다른 악기군들의 대화식 선율 진행도 곳곳에서 보인다. 전통음악에서는 피리가 주선율을 연주하기에 소금의 주선율 진행은 전통음악과는 다르다고 할 수 있으나, 관악기가 주선율을 진행한다는 점은 같다. 현악기는 J을 반복하는 리듬형에 반복하는 선율을 사용하여 주선율을 뒷받침 해주고 있다. 형식은 전체적으로 느림-중간-빠름의 점점 빨라지는 형식을 가지고 있으며, 전통음악의 메기고 받는 형식과 연음형식을 사용한다. 그리고 현악기군에서 양청도드리와 비슷하게 진행한다.

다음으로 ‘새하늘’의 선율과 형식에 대해 살펴보겠다. ‘새하늘’ 역시 ‘새나라’와 마찬가지로 동기선율이 없이 선율을 구성하며 전체적으로 관악기가 주선율을 연주한다. 시작부분인 序章은 곡 전체의 서주에 해당하는 부분으로 당적이 林 → 潢(tr.)로 쪽 뺀어 시작 하며 뒤이어 16분음표의 빠른 하강으로 곡의 분위기를 이끌어 나간다. 이러한 16분음표의 빠른 하강은 곡 전체적으로 주로 사용되는 기법이다. 序章은 전반적으로 순차적 하강과 순차적 상행을 반복하며 마디를 이끌어 나가며, 주선율을 담당하는 관악 외에 현악에서는 규칙적으로 음정이 반복된다. 특히 거문고는 청을 반복적으로 삽입하고 가야금 역시 비슷한 음을 반복적으로 삽입하여 관악이 연주하는 주선율을 받쳐 준다.

<악보 48> '새하늘' 序章 선율진행

序章 Andantino 장엄하게
ff

Violin 1
 Violin 2
 Viola
 Cello
 Double Bass
 Flute
 Clarinet
 Trumpet
 Trombone
 Drum

이상 <악보 48>는 곡 전체의 서막을 알리는 부분으로 전 악기가 모두 비슷한 음정과 선율을 연주한다. 이어 初章은 당적이 주선율을 담당하고 있으며, 12/8박자를 사용하는 만큼 3분박을 주로 사용한다. 또한 사용리듬에 있어서 ♩의 리듬을 많이 사용하는데 이는 마치 전통음악에서 꾸밈음 같은 인상을 준다. 이러한 리듬은 앞의 ♩와 더불어 ♩♩의 반복으로 初章 처음 이끌어 간다.

<악보 49> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ ♩♩♩♩반복 선율진행

앞서 언급한 바와 마찬가지로 주선율은 당적이 담당하고 있으며, <악보 49>에서와 같이 林-仲-太-仲의 선율을 반복적으로 사용한다. 또한 주로 인접진행으로 사용음역이 넓지 않으며, <악보 50>에서 볼 수 있듯 현악기군의 단순한 선율의 반복이 특징이다.

<악보 50> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ 현악기군 단순 선율 반복

이어 初章 중반부가 되면 ♩ ♩ ♩의 리듬형을 반복적으로 사용하면서 <악보 51>에서 볼 수 있듯이 ‘제음-하나 위의 음-제음’, ‘제음-하나 아래 음-제음’을 지속적으로 반복하는 선율로 곡을 이끌어 나가고 있다. 이러한 선율 구성은 전통음악 중에서 관악기에서 많이 찾아볼 수 있는 방법으로, 전통음악에서는 주로 그 앞뒤의 음을 짧은 시가로 연주하는 반면에 이 곡에서는 음의 시가를 같게 하고 반복을 통해 강조를 하고 있다.

<악보 51> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ 선율진행

이후 初章 중반부를 넘어가면서 주선율의 음역이 점점 높아지면서 8분 음표의 반복으로 初章의 클라이막스 부분으로 넘어간다. 이후 크레센도와 데크레센도를 반복하며 ♩ ♩ 리듬의 사용으로 곡을 정리하고, 운라를 사용함으로써 단락을 마무리 짓는 느낌을 자아낸다.

<악보 52> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ 후반 정리부분

앞서 ‘ㄴ’이 8분음표의 반복으로 3분박을 표현했다면 ‘ㄷ’은 주로 셋잇단음표를 통해 3소박을 표현하고 있다. 이는 ‘ㄴ’의 나타냄말인 ‘즐겁게’라는 것을 효과적으로 보여주기 위해 사용한 리듬으로 보인다.

<악보 53> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄴ’ 3소박사용

The musical score is for the piece '새하늘' (New Sky) in its first chapter, focusing on the use of the Korean consonant 'ㄴ' (N) in a 3-beat measure. The score is written in 3/4 time and includes a tempo marking of '즐겁게' (Joyful). The instruments listed are Dangjuk, Daegu, Haegeum, Piri 1, Piri 2, Janggu, Gajagu, Geomso, Ajeog, and Yura. The Dangjuk and Daegu parts feature prominent triplet eighth notes, while the Ajeog part is marked 'arco'.

<악보 53>에서 볼 수 있듯이 ‘ㄷ’ 초반은 셋잇단음표의 리듬으로 주로 이어져 나가는데 반해 마지막 부분에서는 16분음표의 반복으로 곡의 빠르기를 진행한다. 다음으로 시작되는 初章 세 번째 부분(이하 ‘ㄷ’)은 앞서 ‘ㄱ’이 ‘활기있게’, ‘ㄴ’이 ‘즐겁게’인 반면 Andantino(장엄하게)라는 나타냄말을 통해 전체적 분위기를 암시하고 있다. 높은 음역의 당적이 주 선율을 이끌어 나가며, 2분박의 8분음표를 주로 사용하며 간단한 리듬으로 부분 전체를 이루고 있다.

<악보 54> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄷ’ 제1 ~ 4마디 선율진행

Andantino 장엄하게

앞서 부분의 시작과 끝에 주로 운라를 사용한 반면, ‘ㄷ’은 시작부분에서만 운라를 사용하고 이후에는 운라 없는 총주로 그 부분을 마친다.

다음으로 ‘새하늘’ 貳章의 주선율은 앞부분과 같이 당적이 담당하며, 셋잇단음표 리듬과 빠른 16분음표 리듬을 지속적으로 사용한다.

<악보 55> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄱ’ 빠른리듬 선율진행

다음으로 이어지는 貳章의 ‘ㄴ’은 같은 貳章이라도 ‘ㄱ’과는 다른 분위기로 서정적인 선율을 주로 사용한다. ‘ㄴ’은 이전 다른 부분들과 마찬가지로 대체로 총주로 연주되고 있긴 하지만, 그전에는 찾아볼 수 없었던 주선율 즉, 당적의 휴지부가 나온다. 단 몇 마디에 그치긴 하지만, 이는 전통음악의 연음형식을 차용한 것이라 생각된다.

<악보 56> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄴ’ 당적 휴지부

이상 <악보 56>을 보면 당적이 쉬는 동안 대금 혹은 해금이 연주하여 연음형식과의 유사성을 보인다. 전통음악의 연음형식과 다른 점이 있다면, 전통음악의 연음형식은 주선율을 담당하는 악기가 쉬는 동안 그 주선율을 다른 악기들이 받아서 연주하는 형태인 것과 달리 이 곡에서의 연음형식은 단순히 주선율 연주 악기가 쉬는 부분일 뿐 다른 악기들이 주선율을 이어받아 연주하지는 않는다는 것이다.

이어 參章은 가야금 거문고는 삼분박으로 ♩ ♩ ♩의 리듬을 지속적으로 반복하며 주선율을 뒷받침해주고 있고, 거문고는 청을 효과적으로 사용하며, 단순한 리듬형과 선율을 반복한다.

<악보 57> ‘새하늘’ 參章 제 1 ~ 3마디 선율진행

參章 민요풍으로
♩ = 64

당적
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

지속적으로 같은 리듬꼴이 반복되다가 중반부분에서 16분음표를 빠르게 반복하면서 분위기를 전환시킨다. 반면에 해금과 현악기들은 그대로 기존의 분위기를 이어나간다.

<악보 58> '새하늘' 參章 제 28 ~ 33마디 선율진행

8⁸⁰

253

256

258

256

이상 ‘새하늘’의 선율과 형식을 살펴보았다. 그 결과 주선율은 주로 관악기, 그 중에서도 주로 당적이 맡고 있다. 전체적으로 총주 위주의 곡으로 주선율의 휴지부에는 다른 악기가 연주하기는 하나, 연음형식처럼 주선율을 이어받아 연주하지는 않고, 각각 다른 선율을 연주한다. 현악기는 간단한 선율의 반복으로 주선율을 뒷받침해준다.

‘새나라’와 ‘새하늘’의 선율과 형식을 악곡의 구성 순서대로 살펴본 결과를 정리하면 아래 <표 8>과 같다.

<표 8> ‘새나라’와 ‘새하늘’의 선율 및 형식 비교

	새나라	새하늘
주선율 악기	소금	당적
선율구성	동기선율 없음 현악기는 간단한 리듬으로 보조선율 총주와 분주가 적절히 배치됨	동기선율 없음 현악기는 간단한 리듬으로 보조선율 총주위주의 곡 구성
형식	‘만·중·삭’의 느리게 시작하여 빠르게 진행되는 형식	
	메기고 받는 형식 연음형식	메기고 받는 형식 연음형식

위와 같이 두 악곡 모두 주선율은 소금과 당적, 즉 관악기가 담당하고 있다. 물론 중간 중간 주선율 악기의 휴지부에서는 다른 악기가 주선율을 이끌어 나가고 있기는 하지만, 관악기가 주선율을 연주하는 것에 있어서는 변함이 없고 그것은 전통음악과 같다.

또한 서양음악이 동기선율을 바탕으로 그것을 모방 확대를 통해 곡을 구성해 나간다면, 두 악곡모두 동기선율 없이 곡을 구성하고 있다. 이는 전통음악과 같은 선율구성방식이다. 현악기는 주로 간단한 리듬꼴의 반복적인 선율로 주선율인 관악기를 뒷받침해주고 있다. 가야금과 거문고의 경우 ♪♪♪♪가 반복되는 간단한 리듬형에 단순한 선율이 반복적으로 나타나며, 양금과 비파도 비슷하다. 두 악곡의 차이점이 있다면 ‘새나

라'의 경우 전체적으로 총주와 분주가 골고루 사용되었지만, '새하늘'이 곡 전체적으로 분주 없이 총주를 사용함으로써 전통음악에 더 가까운 양상을 나타내었다.

형식은 두 악곡 모두 전통음악의 '만·중·삭'의 형식처럼 느리게 시작하여 빠르게 진행되는 형식을 가지고 있다. 또한 곳곳에서 전통음악의 형식인 메기고 받는 형식과 연습형식이 보였다. 두 곡에서 공통적으로 나타나는 메기고 받는 형식은 전통음악 중 주로 민요에서 나타나는 메기고 받는 형식과는 차이가 있다. '새나라'와 '새하늘'은 모두 관현악곡이기 때문에 메기고 받는 형태가 악기군을 통해 표현된다. 연습형식 역시 전통음악의 경우 주선율 연주 악기가 쉬는 동안 다른 악기가 주선율을 받는 형태를 보이지만 '새하늘'의 경우 주선율인 당적이 쉬더라도 다른 악기들이 당적의 선율을 이어 받지는 않는 차이가 나타난다.

이상으로 '새나라'와 '새하늘'의 선율 및 형식을 살펴본 결과 악기편성, 선법 및 장단과 마찬가지로 전통음악과의 유사성을 발견 할 수 있었다. 이러한 전통음악과 유사한 특징 역시 선법 및 장단에서 언급했듯이 그들의 학습배경과 관계가 있을 것이라 생각한다.

4. 악기주법

본 장에서는 '새나라'와 '새하늘'에서 보이는 악기주법을 살펴보도록 하겠다. 전체적 악기주법은 전통음악과 유사하나, 주목되는 악기주법은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 첫 번째는 전통음악 그 중에서도 양청도드리에서 찾아볼 수 있는 주법이다. 이러한 주법은 곡의 전반에 걸쳐 현악기에서 나타나며 주선율을 뒷받침해주는 역할을 한다.

<악보 59> ‘새나라’ 樂土章 ‘ㄷ’ 양청도드리주법

이상 <악보 59>와 같이 양청도드리 주법은 ‘새나라’ 전체적으로 현악 기군인 가야금, 거문고, 비파에서 나타난다. 양청도드리 주법은 ‘새하늘’에도 등장한다.

<악보 60> ‘새하늘’ 初章 ‘ㄱ’ 양청도드리주법

위의 <악보 60>는 ‘새하늘’에 나타난 양청도드리 주법으로 현악기 군인 가야금, 거문고, 아쟁에서 모두 양청도드리 주법이 나타나는 것을 확인할 수 있다.

다음으로 전통음악에서 찾아 볼 수 없는 새로운 주법들을 살펴보겠다. 먼저 현악기인 가야금에서는 두 음 혹은 세 음을 동시에 연주하는 화음 주법을 사용한다. 화음주법이란 각각 다른 음을 한꺼번에 연주하는 것을 말하는데, 이는 전통음악에서는 찾아볼 수 없는 주법이다. 이렇게 화음주법을 통해 자연적으로 화음이 발생하는데, 이를 사용하는 것은 서양음악의 영향으로 보인다.

<악보 61> ‘새나라’ 躍進章 ‘ㄷ’ 현악기 화음주법

이상 위와 같은 3도, 6도의 화음은 기초적인 화음이라 볼 수 있지만, 새로운 악기 주법이라는데 의의가 있다. ‘새나라’의 화음 사용은 가야금 외에도 양금과 비파에서도 보인다.

<악보 62> ‘새나라’ 再建章 ‘ㄹ’ 현악기 화음주법

또한 ‘새하늘’에서도 <악보 63>에서 볼 수 있듯이 가야금 외에 아쟁에서도 Pizz. 주법에서 동시에 두 음을 연주하는 것을 볼 수 있다.

<악보 63> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄱ’ 가야금, 아쟁 화음주법

또한 <악보 64>에서와 같이 두음 외에 가야금에서 세 음을 동시에 연주하면서 화음을 사용하는 부분을 곳곳에서 찾아 볼 수 있다.

<악보 64> ‘새하늘’ 參章 가야금 3음 화음주법

이상 살펴본 화음은 3도+5도, 6도+2도 등 복잡한 화성이라기보다 단순한 화음이다. 이는 이후 한국 창작음악에서 화성을 사용하게 되는 기초적인 움직임이라 볼 수 있다. 또한 이러한 화음의 사용은 전통음악에서는 볼 수 없는 가야금의 새로운 연주법으로 주법의 다양성을 보여준다.

아쟁에서는 전통음악에서는 찾아볼 수 없는 Pizz. 주법이 사용된다.

<악보 65> '새나라' 再建章 'ㄱ' 아쟁 Pizz. 주법

<악보 66> '새하늘' 初章 'ㄷ' 아쟁 Pizz. 주법

관악기에서는 기존 전통음악에서 사용하지 않는 스타카토 주법이 나타난다. <악보 67>에서와 같이 앞부분은 대금을 사용하다가 뒤이어서 당적이 한 마디동안 스타카토 주법을 쓰는데, 이는 전통음악에서는 찾아볼 수 없는 주법이다.

<악보 67> ‘새하늘’ 貳章 ‘ㄷ’ 당적, 대금 스타카토 주법

이러한 스타카토 주법은 같은 음정이 반복되거나 단조로운 선율진행에서 활기를 불어 넣어주는 역할을 한다.

이상 ‘새나라’와 ‘새하늘’의 악기주법을 살펴보았다. 그 결과를 정리하면 다음 <표 9>와 같다.

<표 9> ‘새나라’와 ‘새하늘’의 악기주법 비교

	새나라	새하늘
기존주법	거문고의 양청도드리 주법	
새로운 주법	현악기의 화음주법 - 화음사용	
	아쟁의 Pizz.	
	관악기의 스타카토	

위의 <표 9>에서 알 수 있듯이, ‘새나라’와 ‘새하늘’의 악기주법은 비슷한 양상을 보인다. 먼저 두 곡 모두 거문고에서 전통음악인 양청도드리 주법이 보인다. 주선율의 보조선율 역할을 하는 현악기군 중 특히 거문고는 단순한 선율과 리듬을 반복한다. 그 형태는 ‘청 + 본음 + 청 + 본음’을 반복하는 양청도드리 주법이며 이것은 곡 전반에 걸쳐 사용된다.

다음으로 가야금과 양금, 아쟁, 비파 등의 현악기에서 두음 혹은 세음을 동시에 연주하는 화음주법이 사용된다. 이는 곧 화음으로 연결되는데,

서양음악에서 사용되는 복잡한 화성은 아니지만, 이후 한국 창작음악에서 화성을 사용하는데 있어서 기초적인 움직임이다.

마지막으로 공통적으로 아쟁에서 Pizz., 주법, 관악기의 스타카토 주법이 쓰인다. 두 주법 모두 서양음악에서 볼 수 있는 주법으로 두 곡에서 고루 쓰인다.

이상을 정리하면 두 악곡 모두 전통음악 주법인 양청도드리 주법을 사용하며, 현악기의 화음주법, 아쟁의 Pizz., 관악기의 스타카토 주법이 사용되는 것을 알 수 있다. 이러한 악기주법의 사용에서 양청도드리 주법의 사용은 악기편성, 선법 및 장단, 선율과 형식에서 언급했듯이 김기수와 이강덕의 학습배경에서 그 이유를 찾아 볼 수 있다. 반면에 새로운 주법의 사용은 서양악기의 테크닉을 국악기에 도입함으로써 서양식 주법을 모방하여, 관현악의 효과를 극대화 하고자 한 것으로 보인다.

5. 김기수와 이강덕 초기 작품의 특징과 배경

앞서 김기수 작곡 ‘새나라’와 이강덕 작곡 ‘새하늘’의 전체를 개관하고, 악기편성, 선법 및 장단, 선율 및 형식, 악기주법 등으로 나누어 분석, 비교 하였다. 이를 통해 초기 작품의 특징을 크게 전통음악과 서양음악의 수용으로 나누어 정리하겠다.

먼저 전통음악의 수용 측면에서 보았을 때, 음악을 구성하는 주요 요소들은 전통음악과 유사하다. 먼저 악기편성은 공통적으로 전통음악에서 보이는 대규모 관현악 편성으로 되어있다. 하지만 ‘새나라’가 편종, 편경, 양금, 비파 등이 더 첨가되어 전통음악, 그 중에서도 궁중음악에 더 가까운 편성을 가진다.

선법은 ‘새나라’와 ‘새하늘’ 모두 전통음악의 평조 선법을 사용하여 궁중음악과 유사한다. 차이점이 있다면 ‘새나라’의 경우 각 부분별로 그 중심음을 달리하여 변조를 사용한 반면, ‘새하늘’의 경우 변조 없이 전체적

으로 黃鍾平調를 사용함으로써 전통음악에 더 가까운 양상을 나타내었다. 장단은 도드리, 타령, 굿거리, 세마치 등 전통음악 장단을 사용한다. 특히 변형장단은 거의 사용하지 않았고, 각 부분에서 일관된 장단을 반복하여 사용하였다.

다음으로 두 악곡 모두 주선율은 소금과 당적, 즉 관악기가 담당하고 있다. 물론 중간 중간 주선율 악기의 휴지부에서는 다른 악기가 주선율을 이끌어 나가고 있기는 하지만, 관악기가 주선율을 연주하는 것에 있어서는 변함이 없고, 이것은 전통음악과 같다. 또한 서양음악이 동기선율을 바탕으로 그것을 모방 확대를 통해 곡을 구성해 나간다면, 두 악곡 모두 동기선율 없이 곡을 구성하고 있다. 이는 전통음악과 같은 선율구성 방식이다. 가야금과 거문고의 경우 ㄱ ㄴ ㄴ ㄱ가 반복되는 간단한 리듬형에 단순한 선율이 반복적으로 나타나며, 양금과 비파도 비슷하다. 이러한 간단한 리듬꼴의 반복적인 선율로 주선율인 관악기를 뒷받침해주고 있다. 두 악곡의 차이점이 있다면 ‘새나라’의 경우 전체적으로 총주와 분주가 골고루 사용되었지만, ‘새하늘’이 곡 전체적으로 분주 없이 총주를 사용함으로써 전통음악에 더 가까운 양상을 나타내었다.

형식은 두 악곡 모두 전통음악의 ‘만·중·삭’의 형식처럼 느리게 시작하여 빠르게 진행되는 형식을 가지고 있다. 또한 곡 곳곳에서 전통음악의 형식인 메기고 받는 형식과 연음형식이 보였다. 두 곡 모두 메기고 받는 형식이 곳곳에서 보이는데, 메기고 받는 형식이 주로 민요에서 보이는 형식이라면, ‘새나라’와 ‘새하늘’에서는 악기 간의 메기고 받는 식으로 그 형식을 표현하였다. 또한 주선율이 쉬는 동안 다른 악기가 주선율을 받는 연음형식을 사용한다.

이러한 전통음악을 기반으로 한 음악요소의 사용은 두 작곡자가 공통적으로 전통음악, 그 중에서도 궁중음악을 기본으로 하는 이왕직아악부 부설 아악부원양성소 출신의 영향이라고 생각된다. 특히 중심음은 다르지만, 5음 음계 평조선법을 사용하는 점, 동기선율 없이 악곡을 구성하는 점, 변형장단을 거의 사용하지 않는 점 등은 전통음악 중에서도 궁중음

악에 가까운 특징을 가지고 있다. 이렇게 전통음악을 기반으로 한 두 작품의 공통점은 1960년대 이후 나오는 작곡자들과는 대별되는 것으로 전통음악 교육을 받은 한국창작음악 1세대의 큰 특징이라고 할 수 있다.

다음으로 서양음악의 수용적 측면에서 작곡방식, 악기주법 등에서 서양의 방식을 사용하였다. 먼저 두 곡의 작곡 방식은 서양의 방식을 전면적으로 수용하였다. 문화적 맥락⁵³⁾에서 봤을 때 기존의 전통음악이 ‘연주가 음악’으로 악보는 있지만 시김새, 주법 등의 즉흥성을 요구한다. 전해지는 악보 역시도 궁중음악을 제외하고는 구전심수로 전해오던 것을 후에 채보로 기록한 것이 대부분이다. 이러한 연주가의 즉흥성은 악보에 표현되어 있지 않는 표현들을 형성함으로써 연주가의 해석의 폭을 넓게 한다. 산조의 경우 여러 사람에 의해 비슷한 장단의 가락이 전해지며, 여러 명인들에 의해서 새로운 유파들을 형성하고 발전해왔다. 이는 연주가에 의한 작곡, 즉 연주가 음악의 큰 예이다.

하지만, ‘새나라’와 ‘새하늘’은 전형적인 ‘작곡가의 음악’으로 악보에 빠르기, 악상기호, 주법 등을 명확히 명시하였다. 이는 기존 연주가의 해석과 즉흥성을 배제한 것으로 음악을 작곡하는 방식에 있어서 서양음악을 전면적으로 수용한 것이다. 이는 전통음악과 창작음악을 구분 짓는 가장 큰 차이라고 생각된다. 또한 김기수, 이강덕 등의 초기 한국창작음악 작곡가에 의한 ‘작곡가 음악’은 한국창작음악이 현재까지도 연주자의 해석과 즉흥성을 배제한 채 발전되어온 것에 영향을 끼쳤을 것이라 생각된다.

악기주법은 ‘새나라’, ‘새하늘’ 모두 전통음악의 주법을 사용함과 동시에 새로운 주법을 사용하고 있어 전통음악의 수용과 서양음악의 수용을 보여준다. 특히 이전에 없던 새로운 주법이 등장하는 것은 서양음악의

53) 여기서 언급하고 있는 문화적 맥락의 ‘연주가 음악’과 ‘작곡가 음악’의 개념은 앞서 언급된 이소영의 연구에서 차용한 것이다.(이소영, 「창작국악의 비평적 논의를 위한 시론-창작국악 1세대 음악을 중심으로-」, 『낭만음악』 58호낭만음악사, 2003), 267~284쪽.

수용에서 기인한 것이다. 서양음악의 관현악에서 각 악기간의 두드러지는 장점을 국악에 흡수함으로써 기존의 전통음악에서 사용하지 않는 주법이 아닌 새로운 주법들을 사용하였다. 현악기의 경우 전통음악에서는 주로 한음씩 번갈아 내는 주법을 사용하는데 반해, 두 음 혹은 세 음을 동시에 내는 화음주법을 사용하였다. 이러한 두 음 혹은 세 음을 동시에 연주하는 화음주법은 곧 화음으로 연결되며, 이후 한국창작음악의 본격적인 화성 도입에 있어 기초적인 움직임이다. 아쟁의 Pizz.의 사용은 화음주법으로 화음은 물론 비교적 낮고 무거운 음색을 가지는 아쟁으로 가야금과 거문고의 음색을 보완하여, 그 효과를 배가 시켰다. 마지막으로 관악기의 스타카토 사용으로 곡 분위기 전환과 강조를 적절히 사용하였다.

이상 두 작품의 특징을 전통음악과 서양음악의 수용적 측면에서 요약해 보았다. 각각의 구체적인 특징에서도 언급했듯이 두 작품에는 두 작곡가의 공통적인 배경 즉, 이왕직아악부 부설 아악부원양성소 출신이라는 점이 두드러진다. 특히 궁중음악에서 많이 사용하는 5음 음계 평조의 사용은 이후 나타나는 대학교육을 받은 작곡가들과는 많이 대별되는 모습이라고 할 수 있다. 또한 5음 음계 평조선법에 충실하며 음계 외 음은 전혀 사용하지 않는 모습 역시 전통음악과 비슷하다.

또한 새로운 주법을 도입해서 사용하고 있긴 하지만, 양청도드리와 같은 기존의 전통음악을 그 재료로 사용하여 전통음악 주법을 주로 사용하고, 관악기가 주선율을 이루는 점, 동기선율 없이 곡을 구성하는 점 등은 비록 서양의 방식으로 작곡하긴 하였지만, 전통음악을 기반으로 두고자 한 그들의 의도가 엿보인다.

이러한 두 작품의 특징은 그들이 추구하고자 하는 한국창작음악의 모습을 담고 있다. 다시 말해 전통음악의 틀 속에서 새로운 작곡법과 주법 등을 도입하여, 새로운 국악을 만들어내고자 한 것이다. 이는 곧 전통음악을 기반으로 이들이 추구하는 1960년대 당시 한국창작음악의 모습일

것이다.

물론 이후의 작품활동에서 김기수와 이강덕 모두 다른 모습으로 발전한다. 이강덕의 경우 국악관현악에서 협주곡이라는 장르를 도입하고 완성시켰다고 평가 될 정도로 다양한 협주곡들을 작곡하며, 음악의 재료로 민속악을 많이 사용한다. 김기수 역시 그가 속한 집단 즉, 국립국악원을 주 무대로 활동한 만큼 주로 시대상을 담은 대규모의 관현악곡이 많이 있기는 하지만 70년대 이후 작품에서는 다소 서정적인 경향의 곡들도 많이 볼 수 있다. 이러한 변화는 이들이 작곡을 처음 시작하여 한국창작음악의 틀이 다져지기 시작하였을 때와는 환경이 달라진 것이 그 이유일 것이며, 60년대와 70년대를 거치며 나오는 무수히 많은 대학 작곡과 출신의 작곡가들의 영향도 있을 것이다.

하지만, 두 작품의 비교를 통해 볼 때 적어도 한국창작음악이 발생하였을 초창기에 김기수와 이강덕이 생각하는 한국창작음악의 모습은 전통음악을 기반으로 한 것이며, 이것이 그들이 추구하는 한국창작음악의 모습이었을 것이다.

IV. 결론

이상으로 김기수와 이강덕의 생애 및 작품 활동을 개괄하고 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’을 분석, 비교하여 그 특징을 살펴보았다. 두 작곡가 모두 공통적으로 이왕직아악부 부설 아악부원양성소 출신으로, 전통음악은 물론이며 악리과를 통해 서양음악이론 및 음악사, 그리고 작곡법을 배웠다. 이는 이들이 전통음악을 기반으로 하는 아악부원양성소 출신이지만 전통음악을 넘어서 새로운 창작음악을 만들게 된 밑거름이 되었다. 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’은 1962년에 발표된 작품으로 작품의 표제어에서 당시의 시대상황과 작곡자의 동기를 엿볼 수 있다. 같은 시기에 발표된 두 작품은 작품의 표제에 모두 ‘새’라는 접두사를 붙여 기존의 것과는 다른 것을 나타내려 하고 있으며, 이는 당시 시대상황과 그 맥락을 같이 한다. 이 두 작품의 음악적 특징을 연구한 결과는 다음과 같다.

첫째, 전체적 작품 개관을 살펴본 결과, ‘새나라’와 ‘새하늘’ 모두 서양 음악에서 사용하는 오선기보법, 나타냄말, 악상기호를 사용하지만 구성은 전통음악과 비슷하다. 전체적인 악곡구성은 ‘새나라’가 3장, ‘새하늘’이 4장으로 그 구성에서 차이가 있는 듯 하지만 음악을 구성하는 부분은 모두 3장으로 같다. 이는 전통음악 중 시조에서 보이는 3장형식과 비슷하다. 차이점이 있다면 ‘새나라’는 각 악장별로 재건장(再建章), 약진장(躍進章), 낙토장(樂土章)의 악장명을 사용하여 전형적인 표제음악을 표방한 반면, ‘새하늘’은 序章, 初章, 貳章, 參章의 전통음악의 악장명을 사용하고 있다. 악장명은 ‘새하늘’이 ‘새나라’에 비해 전통음악에 가깝다.

둘째, ‘새나라’와 ‘새하늘’은 모두 전통음악에서 보이는 대규모 관현악 편성으로 되어있다. 하지만 ‘새나라’가 편종, 편경, 양금, 비파 등이 더 첨가되어 전통음악, 그 중에서도 궁중음악에 더 가까운 편성을 가진다.

셋째, 선법 및 장단은 전통음악의 것을 사용한다. 공통적으로 ‘새나라’

와 ‘새하늘’ 모두 궁중음악에서 많이 사용하는 5음음계 평조선법을 사용하고 있으며, 도드리, 타령, 굿거리, 세마치 등 전통음악 장단을 사용한다. 그러나 ‘새나라’의 경우 곡 전체가 평조선법이지만 각 부분별로 그 중심음을 仲呂, 南呂 등으로 달리하여 변조를 사용한 반면, ‘새하늘’의 경우 변조 없이 곡 전체에 黃鍾平調를 사용하고 있어 전통음악에 더 가까운 양상을 나타내었다.

넷째, 선율과 형식은 전통음악과 유사하다. 선율은 ‘새나라’에서는 부분별로 악기군의 분주가 보이지만, ‘새하늘’의 경우 곡 전체적으로 총주를 사용하여 전통음악에 더 가까운 특징을 나타냈다. 선율구성에 있어 두 악곡 모두 동기선율 없이 선율을 구성하며 주선율은 각각 관악기 즉, 소금과 당적이 연주하고 있어 전통음악과 같은 양상을 보인다. 차이점이 있다면 ‘새나라’에서는 부분별로 악기군의 분주가 보이지만, ‘새하늘’의 경우 곡 전체적으로 총주를 사용하여 전통음악에 더 가까운 특징을 나타냈다. 형식은 ‘새나라’와 ‘새하늘’ 모두 전체적으로 전통음악의 ‘만·중·삭’과 같이 느리게 시작하여 점점 빨라지는 형식이 나타난다. 또한 곳곳에서 메기고 받는 형식, 연음형식을 사용한다.

다섯째, 악기주법은 공통적으로 기존의 주법과 전통음악에서 찾아볼 수 없는 새로운 주법이 보인다. 먼저 기존의 주법 중 가야금, 거문고 등의 악기에서 기존의 전통음악인 양청도드리 주법이 쓰인다. 반면 가야금, 거문고, 아쟁, 양금, 비파 등 현악기에서 화음주법을 통해 화음이 사용되며, 아쟁의 Pizz., 관악기의 스타카토 등 전통음악에서는 찾아볼 수 없는 악기의 주법을 사용하였다. 이는 서양음악의 영향이라고 사료된다.

여섯째, 분석 및 비교를 통한 두 작품의 특징은 전통음악을 기반으로 하여 서양식 작곡법과 전통악기의 새로운 주법을 도입한 것으로 요약할 수 있다. 이는 이왕직아악부 부설 아악부원양성소 출신으로서 두 작곡가가 생각하는 새로운 국악의 모습일 것이다. 이는 곧 1960년대 당시 이들이 추구하는 전통음악을 계승한 한국창작음악의 모습일 것이다.

이상을 정리하면, ‘새나라’와 ‘새하늘’은 모두 작곡자 개인의 의견과 더불어 시대적 배경을 담고 있는 곡으로 공통적으로 기존의 전통음악에 서양식 작곡법 및 기보법, 그리고 새로운 주법이 도입하여 만들어진 곡이다. 특히 큰 틀에서 음악의 특징을 규정 짓는다고 볼 수 있는 선법, 장단 그리고 악기편성은 전통음악과 매우 유사하다.

이러한 전통음악을 기반으로 한 음악요소의 사용은 두 작곡자가 공통적으로 전통음악, 그 중에서도 궁중음악을 기본으로 하는 이왕직아악부 부설 아악부원양성소 출신의 영향이라고 생각된다. 나아가 이 두 작품의 공통점은 1960년대 이후 나오는 작곡자들과는 대별되는 것으로 전통음악 교육을 받은 한국창작음악 1세대의 특징이다.

현재 한국 창작음악은 반백년 이상의 역사를 가지고 있지만, 그 역사에 대한 정리가 명확하게 이루어지지 않은 상태로 많은 곡들이 쏟아져 나오고 있다. 그렇기 때문에 한국창작음악의 과거 작품에 대한 정리는 앞으로의 창작에 중요한 밑거름이 될 것이다. 본 연구에서 초기 한국창작음악의 전체적인 특성이나 이후 대학교육을 받은 작곡자들의 작품들과의 차이점을 언급하지는 않았다. 하지만 김기수의 ‘새나라’와 이강덕의 ‘새하늘’을 통해서 두 초기 한국창작음악 작곡가가 추구했던 새로운 국악의 모습을 살펴보았다고 생각하며, 이는 한국창작음악의 사조를 정리하는데 있어 첫걸음이라고 생각한다. 본 연구를 계기로 대학교육을 받은 초기 한국창작음악 작곡가들과의 비교와 다른 세대들과의 비교 등을 바탕으로 앞으로의 연구의 바탕이 되기를 기대한다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 국립국악원(1982). 『국악연혁』, 국립국악원.
- 김용만(1996). 『이제 국악은 없다』, 한국음악연구소.
- 두산동아 사서편집국(2003). 『동아 새국어사전』, 두산동아.
- 송방송(2012). 『한겨레 음악인 대사전』, 보고서.
- 송혜진 외(1996). 『한국음악 창작곡 작품목록집』, 국립국악원·한국국악교육학회.
- 윤소희(2001). 『국악창작의 흐름과 분석』, 국악춘추사.
- 장사훈 외(1989). 『서울대학교음악대학 국악과 30년사』, 서울대학교음악대학.
- 중앙일보사(1988). 『국악의 향연 5』, 중앙일보사.

<논문>

- 강준일(2012). 「서양음악 관점에서 바라본 국악창작」, 2012 국립국악원 국악학학술회의 『국악창작, 창작국악 그 변화와 흐름』, 국립국악원.
- 강효진(2001). 「이강덕 가야금 협주곡 연구 - ‘가야금 협주곡 제 2번’을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문.
- 김기린(1998). 「金琪洙의 관현악곡 ‘顧鄉韶’ 분석 연구」, 단국대학교 석사학위논문.
- 김우진(2011). 「근현대 한국음악가의 음악사적 업적 조명」, 『한국음악사학보』 제47집, 한국음악사학회.

- 김윤희(2001). 「이강덕 ‘가야금 협주곡 제5번’의 분석 연구 - 독주
가야금 선율을 중심으로」, 단국대학교 석사학위논문.
- 김요섭(1990). 「創作國樂曲의 形式에 관한 構造的 分析 - 이강덕작
곡 가야금 협주곡을 中心으로」, 한양대학교 석사학위논문.
- 동양음악연구소(1991). 「작곡가별 국악창작음악」, 『민족음악학』 제
13집, 서울대학교 동양음악연구소.
- 민의식(1999). 「이강덕작곡 가야금협주곡의 분석 연구 - 가야금협
주곡 제1번을 중심으로」, 단국대학교 석사학위논문.
- 박영승(2006). 「김기수 작곡 ‘세우영’에 관한 분석 연구」, 추계예술
대학교 교육대학원 석사학위논문.
- 박은혜(2010). 「근대 전문음악교육 연구: 이왕직아악부원양성소를
중심으로」, 서울대학교 석사학위논문.
- 백순주(2004). 「죽헌 김기수의 작품 분석 연구 - 대금과 거문고를
위한 이중주 ‘미친 듯 취한 듯’의 분석연구」, 단국대학교
교육대학원 석사학위논문.
- 변계원(2009). 「20C 초 한국 전통음악계의 혁신-창작국악의 발생1
과정 연구」, 『예술논집』 제9권, 전남대학교 예술연구소.
- 서한범(1996). 「죽헌 김기수론」, 『한국음악사학보』 제17집, 한국음
악사학회.
- 손은정(1995). 「김기수의 국악관현악을 위한 ‘당굴’ 분석연구」, 단
국대학교 교육대학원 석사학위논문.
- 신영순(1990). 「竹軒 金琪洙의 音樂作品 研究 - ‘송광복’, ‘개천부’,
‘새나라’를 중심으로」, 한양대학교 석사학위논문.
- 윤명원(1991). 「김기수 창작음악에 관한 연구 - 관현악 ‘팔일오삼
공’을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문.
- 윤신향(2008). 「창작국악의 신분연구 2 - 김기수를 통해 본 국악의

- 근대화 양상』, 『음악학』 제17권, 한국음악학학회.
- 이성천(1994). 「현대국악감상』, 『음악평론』 제 7, 8집, 한국음악평론가 협회.
- 이소영(2003). 「창작국악의 비평적 논의를 위한 시론 - 창작국악 1세대 음악을 중심으로」, 『낭만음악』 제58호, 낭만음악사.
- _____ (2004). 「이 땅의 음악을 생각하면서 - 창작국악의 비평적 담론에 대한 쟁점별 논고」, 『음악학』 제11권, 한국음악학학회.
- 이재남(2008). 「김기수 작곡 피리독주곡 ‘가람’ 분석」, 한양대학교 석사학위논문.
- 이정원(2003). 「이강덕작곡 ‘해금협주곡2번’분석연구」, 단국대학교 석사학위논문.
- 임진옥(2006). 「韓國傳統音樂의 現代化樣相과 展望 : 金熙祚와 李成千의 作品을 中心으로」, 고려대학교 박사학위논문.
- 전인평(2002). 「창작국악 60년의 회고와 전망」, 『음악학』 제9권, 한국음악학학회.
- 조주우(1985). 「해금운궁법에 관한 연구 - 이강덕 작곡 ‘해금협주곡 V번’을 중심으로」, 한양대학교 석사학위논문.
- 채현경(1998). 「창작국악: 한국적인 한국음악의 창조」, 『동양음악』 제20집, 서울대학교 동양음악연구소.
- 한광수(1994). 「竹軒作品研究 - 관현악곡 ‘破崩線’의 분석을 중심으로」, 한양대학교 석사학위논문.
- 한지연(2004). 「김죽파류 가야금 산조 주제에 의한 협주곡 분석 - 김희조, 이강덕 작품을 중심으로」, 숙명여자대학교 전통문화예술대학원 석사학위논문.

<악보>

국립국악원(1962). 『신국악보』, 국립국악원.

김기수(1987). 『한국음악 23』, 국립국악원.

<신문기사>

동아일보 1962년 2월 18일 기사(4면).

Abstract

A Comparative Research on Early
Korean Contemporary Music
by Kisu Kim and Kangdeok Lee
– focused on Symphonies
“Sae Na Ra” and “Sae Ha Neul”–

Eungi Kim
Major in Korean Musicology
The Graduate School
Seoul National University

The purpose of this article is to discover the attributes of two orchestra songs – “Sae Na Ra” composed by Kisu Kim, and “Sae Ha Neul” composed by Kangdeok Lee – with comparative analysis and further to identify the characteristics of the early Korean contemporary music. Both pieces were written in 1962 and published in the same year on ‘Shin Gukak Bo’. Through analyzing and comparing “Sae Na Ra” and “Sae Ha Neul” this study focuses on how each piece has incorporated traditional music and what types of new techniques were used. The results are as follows:

Firstly, “Sae Na Ra” and “Sae Ha Neul” were both written in 1962,

and those titles show the atmosphere of that time and the motives of the composers. Those two pieces written in the same era attempted to distinguish themselves from the norm by adding a prefix “Sae” (author’s note: Sae means new) which is similar to the atmosphere of that period.

Secondly, looking at their overall work, “Sae Na Ra” and “Sae Ha Neul” both use the staff notation, expression marks and musical symbols used in western classical music. However, the overall structure, the modes and the rhythms are similar to Korean traditional music.

Thirdly, in regards to orchestration, they have a large scale orchestra that can be found in traditional music. The only difference between the two pieces is that “Sae Na Ra” includes Pyeonjong, Pyeongyeong, Yanggeum, Bipa, Tungso and Buk, which shows similar orchestration as Joseon court music.

Fourthly, the modes and rhythms are the same of the traditional music. Particularly, the center note in modes is different, but the five-note scale Pyeongjo mode is used which appears frequently in Joseon court music. In terms of rhythms, traditional rhythmic patterns are used while modified rhythms are rarely used. “Sae Ha Neul” shows a similar attribute as traditional music since it does not use any modified rhythms compared to “Sae Na Ra”

Fifthly, the melody and the form are similar to traditional music. Both pieces do not have a melodic motif as traditional music. Also, the bamboowind instruments, Sogeu and Dangjuk, play the main melody, which demonstrates the same instrumental use as in traditional music. Both “Sae Na Ra” and “Sae Ha Neul” have a form of traditional music that has Man-Jung-Sak, which starts slow and

becomes faster. They use the call-and-response form and the Yeoneum form as well. The difference is that “Sae Na Ra” occasionally shows melodic division of instruments, whereas “Sae Ha Neul” uses tutti throughout the song and displays more resemblance to traditional music.

Sixthly, there are some new instrumental playing styles that have never been used for traditional music. For Gayageum, Geomungo or any other similar instruments, the traditional Yang Cheong Dodeuri(It is a type of Pungryu music in 4/6 time, generally played by Gayageum, Geomungo, Daegeum, Haegeum, Janggo and Yanggeum.) fingering is used. However, string instruments such as Gayageum, Geomungo, Ajaeng, and Bipa play chords by using the simultaneous playing style. Also, Ajaeng plays Pizz. and the bamboowind instruments play staccato, which are not found in traditional music. These playing styles can be thought as an influence from western music.

To summarize “Sae Na Ra” and “Sae Ha Neul” are the music pieces that integrated both the composer’s personal opinion and the atmosphere of that period, written on the traditional music frame with an establishment of western composing style, staff notation as well as the new playing techniques. In a broad sense, elements that define musical attributes such as modes, rhythms and orchestration are similar to traditional music. Especially, the way that melody is structured is similar to traditional music.

However, in terms with structure and composing styles, it seems that both composers embraced western music in overall, excluding performer’s interpretation and improvisation, which are highly

regarded in Korean traditional music. This can be considered why Korean contemporary music has developed without performer's interpretation and improvisation until now. These are the common attributes of the first generation of Korean contemporary music composers who were trained with traditional music education, and furthermore, the attributes of the early Korean contemporary music.

**Keywords : Korean Contemporary Music, Shin Gukak Bo,
Ki Su Kim, Gang Deok Lee, Sae Na Ra, Sae Ha
Neul**

Student Number : 2010-21743

※ 부 록

1. 김기수의 작품목록

(본 작품목록은 신영순의 연구(1990)와 동양음악연구소의 작곡가별 국악창작음악 (1991) 중 김기수의 작품목록을 참고하여 재정리하였다.)

연주형태	곡목	발표일
가악	황화만년지곡	1940.11.9.
	개천부	1952.7.
	오월의 노래(이상노 시)	1962.5.
	영원히 민족의 이름으로	1970.4.27.
	물보라, 꽃보라, 빛보라(교향시)	1976.4.2.
중주	4중병주곡 세우영-자진비아래	1941.10.2.
	관악 4중주 명단풍	1952.6.
	대금 현금 병주「낙화만강」	1956.6.22.
	3중주 10개의 변주	1968.6.21.
	피리와 아쟁을 위한 중주곡 「다스름」	1972.4.2.
	미친 듯 취한듯	1976.6.
관현악	고향소	1951.8.
	정백혼	1952.3.
	관현합주곡 송광복	1952.7.
	합악곡 하원춘	1953.1.1.
	합악 忠魂祭(진오기)	1953.4.
	합악 회서양-다시돌아온 서울	1953.9.
	파봉선-통일	1954.4.
	관현악 합주곡 무제	1957.5.
	신양즉흥곡	1961.1.3.
	현충제례악-충령악	1961.6.5.
	‘새나라’	1962.8.
	제악 선혈열사제례악	1963.10.25.
	새아침	1965.10.6.
	마파람	1971.4.19.
	고원의 자성-이란에서	1973.10.
전원만보서풍-불란서에서	1973.11.	

	그로텔드마잘의 인상-파리	1973.12.
	신개지	1974.12.21
	사반세기-뿌리깊은나무	1976.4.15.
	회행풍악	1977.12.20.
	새마음	1978.7.
	유림가, 정석가, 유구곡	1981.5.
	노송나무	1981.12.
	높은하늘	1982.9.
	다롱지리	1982.9.
	청사포 아침해	1984.11.
	당굴	1985.8.
독주	대금독주곡 해월	1957.8.5.
	가야금 독주 「향란」	1969.12.31.
	대금독주곡 설죽	1970.1.6.
	피리독주곡 가람	1970. 2.
	등룽	1978.11.29.
관악	취타곡 “신작로”“행군”	1961.6.3.
	취타곡 “여명”“진진”	1961.6.4.
	취타곡 “승리”	1961.6.7.
	취타곡 탄탄	1975.6.29.
	취타곡 승승	1982.8.16.
	취타곡 양양	1982.8.16.
	취타곡 훨훨·철철·황황	1982.9.11.
성악곡	대마루 108	1959.
	대마루 66	1959.
	고가신조(대마루 77)	1967.
	속고가신조(대마루 99)	1976.
	대마루 소곡집(높은하늘 외 77곡)	1976.
	들림노래, 유럽노래, 비두로기	1981.5.6.
	노송나무	1981.12.8.
무용극 음악	내마을의 전설	1955.5.
	처용랑	1956.
영화음악	단종애사	1956.12.
무용음악	산제	1963.8.
	영지	1963.8.
	규중칠우쟁론기	1965.5.14.
	만파식적	1969.6.18.

	해야해야(風·雨·晴)	1978.7.16.
합창	단심가 외	1966.12.27.
합주	허튼가락, 세가락	1971.11.16.
	칠백의 총제례악	1976.10.27.
	무궁한 등불	1977.5.12.
창극	새판소리 창극 「춘향전 5막」	1972.
	새판소리 강감찬 장군	1974.10.17.
한복가	이차돈전(이은상 시) 외 123곡	1977.10.23.

2. 이강덕의 작품목록

(본 작품목록은 민의식의 연구(1999), 강효진의 연구(2001), 김윤희의 연구(2001)와 동양음악연구소의 작곡가별 국악창작음악(1991) 중 이강덕의 작품목록을 참고하여 재정리하였다.)

연주형태	곡목	발표일
관현악	‘새하늘’	1962.
	다시찾은 빛	1962.
	송춘곡	19625.
	죽의 환상	1968.9.20.
	염불주제에 의한 환상곡	1969.6.20.
	원종성	1969.12.3.
	귀향	1970.3.12.
	합주곡 27번	1970.10.6.
	소광호	1971.6.16.
	합주곡 28번	1971.
	합주곡 29번	1972.4.20.
	산조 환상곡 1번	1972.6.22.
	서운추	1972.
	산조환상곡 2번	1973.
	새당악	1973.10.3.
	묘정새우	1975.6.26.
	놀이터	1977.
	태평성대	1979.
	송구천	1985.
	오륙도	1985.
	이씨네변주곡(여민락주제에 의한)	1990.
	천안삼거리	1991.
	진도아리랑	1991.
	한강수타령	1991.
	강원도 아리랑	1991.
	울산아가씨	1991.
	대불	1991.
	봄의 노래	1991.
	한밭송가	1992.
	고향춘	1994.
	새벽	1994.

병주	가야금과 소금의 병주	1962.
	가야금 3중주	1962.
세악	현악 사중주 1번	1969.9.9.
	세악 제2번	1977.
	가야금 3중주	1982.
	서운	1990.
독주	가야금독주곡 「해조」	1969.12.3.
	피리독주. 황토계	1974.12.21.
	風雲流月 -해금-	1979.11.16.
	해금독주 -인산지수-	1985.
	해금독주 -행운유월-	1992.
조곡	무용조곡	1970.11.4.
합주	가야금을 위한 합주곡	1974.
	중대엽	1976.
	잡처용	1976.
	보허사	1977.
	환상 합주곡	1980.12.3.
협주	아쟁을 위한 합주곡	1968.
	독주가야금과 관현악	1970.
	메나리조 주제에 의한 피리협주곡	1970.
	가야금독주와 합주	1971.
	소금을 위한 협주곡	1971.
	피리독주와 합주	1971.
	해금산조를 위한 합주곡	1972.
	가야금과 관현악	1972.
	해금을 위한 합주곡	1973.
	가야금 협주곡 1번	1975.
	가야금 협주곡 2번	1975.5.21.
	가야금 협주곡 3번	1976.
	가야금 협주곡 4번	1977.
	가야금 협주곡 5번	1978.
	가야금 협주곡 6번	1979.
	해금협주곡 2번	1979.
	해금협주곡 3번	1980.
	해금협주곡 4번	1980.
	해금협주곡 5번	1981.
	가야금협주곡 비단길	1981.

	거문고 독주를 위한 관현합주	1981.
	대금 협주곡 2번	1981.
	피리협주곡 2번	1981.
	가야금협주곡 7번	1982.
	피리협주곡 3번	1983.
	해금협주곡 6번	1983.
	거문고 협주곡 1번	1983.
	피리협주곡 4번	1990.
	가야금협주곡 9번	1991.
	박상근류가야금산조를 위한 협주곡	1992.
	해금협주곡 하늘곰2	1992.
	대금협주곡 1번	1995.

3. 김기수의 '새나라' 악보

(본 악보는 『신국악보』1집(1962)에 수록된 '새나라' 악보를 그대로 옮긴 것이다.)

再建章
南徵平 ♩ = 90 (全曲을 통하여 健實하고 明朗하게) 金琪洙 kim ki soo

소금

봉소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편중

양금

가야금

거문고

비파

운라

♩ = 40

소금

콩소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

윤라

소금
 흥소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

25

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

19

소금
 뿔소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

□ 黄徵平 ♩=90

23

소금

흥소

대금

피리 1

피리 2

해금

아징

장구

부

편경

편중

양금

가야금

거문고

비파

운라

Detailed description: This is a musical score for a traditional Chinese ensemble. It consists of 14 staves, each representing a different instrument. The score is written in Western musical notation with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩=90. The instruments are: 소금 (Suona), 흥소 (Suona), 대금 (Daidun), 피리 1 (Piri 1), 피리 2 (Piri 2), 해금 (Haodun), 아징 (Ajing), 장구 (Janggu), 부 (Fu), 편경 (Pianjing), 편중 (Pianzhong), 양금 (Yangjin), 가야금 (Gajayin), 거문고 (Jumenao), 비파 (Bipa), and 운라 (Unla). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f' and 'V'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

♩ = 60

27

소금

콩소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

35

소금

홍소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

39

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

판금

판중

양금

가야금

거문고

비파

운라

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

소금
 봉소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 부
 판경
 판중
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

31

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

35

소금

홍소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

口 仲徽平

59

소금

동소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

pizz. -----

63

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

pizz. -----

소금 *57*
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁 *pizz.* *arco*
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고 I II
 비파
 운라

71

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

13 黄徵平

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

79

소금

홍소

대금

피리 1

피리 2

해금

야정

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

(II) $\text{♩} = 108$ 黄徵平

소금
 퉁소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

39 ♩ = 108

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

95

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

101

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

167

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

113 □ 林徽平

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

119

소금

뿔소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

225

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

pizz.-----

231

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

판금

판중

양금

가야금

거문고

비파

운라

237 근 黄微平

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아정

장구

북

판경

판중

양금

가야금

거문고

비파

운라

213

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

219

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

255

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

pizz. -----

8^{va} -----

7

261 ♩ = 150

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

265

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

269

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

175

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

판금

판중

양금

가야금

거문고

비파

운라

277

소금

동소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

251

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

255

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

289

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

154

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

167

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

261

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

265

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

296

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

219

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

판금

판중

양금

가야금

거문고

비파

운라

217

소금

동소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

(III) 樂土章

♩ = 120

221

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아정

장구

북

평경

평중

양금

가야금

거문고

비파

운라

Detailed description: This is a musical score for a traditional Korean ensemble. It consists of 14 staves, each representing a different instrument. The instruments listed are So-gum (soprano flute), Tong-so (alto flute), Daegum (oboe), Piri 1 and Piri 2 (saxophones), Haegum (piccolo), Ajong (bassoon), Janggu (hourglass drum), Buk (small drum), Pyeong-gyeong (soprano gong), Pyeong-jong (alto gong), Yang-gum (soprano guqin), Gajagum (alto guqin), Geomungo (soprano geomungo), Bipa (soprano pipa), and Unra (soprano unra). The score is in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is mostly empty, with some notes appearing in the Ajong, Janggu, Pyeong-gyeong, Pyeong-jong, and Unra staves towards the end of the page.

♩ = 120

259

소금

뽕소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

255

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

241

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

247

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 판경
 판중
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

258

Violin I (소금): Treble clef, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes triplets and a wavy hairpin.

Violin II (통소): Treble clef, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes triplets and slurs.

Viola (대금): Treble clef, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes triplets and slurs.

Violoncello (피리 1): Bass clef, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes triplets and slurs.

Double Bass (피리 2): Bass clef, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes triplets and slurs.

Double Bass (해금): Treble clef, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes a pizzicato section and accents.

Double Bass (아쟁): Bass clef, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes a pizzicato section.

Janggu (장구): Percussion, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes triplets.

Bugu (부): Percussion, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes rests.

Pannyeong (편경): Percussion, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes rests.

Pannong (편종): Percussion, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes rests.

Yanggum (양금): Percussion, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes rests.

Gajangum (가야금): Percussion, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes rests.

Geomungo (거문고): Percussion, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes triplets and slurs.

Bipa (비파): Percussion, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes triplets and slurs.

Unra (운라): Percussion, 3/4 time signature. Measures 258-262. Includes rests.

258

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

264

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

268

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

pizz.

274

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

Detailed description of the musical score: The score is for page 274 and is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It features a large ensemble of traditional Korean instruments. The string section (소금, 통소, 대금, 피리 1, 피리 2) plays melodic lines with triplets and slurs. The wind section (해금, 아쟁) includes a 'V' (vibrato) marking and an 'arco' section for the 아쟁. The percussion section (장구, 북) provides a steady rhythmic accompaniment. The traditional Korean instruments (편경, 편종, 양금, 가야금, 거문고, 비파, 운라) provide harmonic support and texture. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

276

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

288

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

288

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

♩ = 150

258

소금

뽕소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

296

소금
 동소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

365

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

225

소금

봉소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

판경

판중

양금

가야금

거문고

비파

운라

236

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

235

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

217

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

258

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

359

소금
 통소
 대금
 피리 1
 피리 2
 해금
 아쟁
 장구
 북
 편경
 편종
 양금
 가야금
 거문고
 비파
 운라

365

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

271

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

277

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

251

소금

통소

대금

피리 1

피리 2

해금

아쟁

장구

북

편경

편종

양금

가야금

거문고

비파

운라

4. 이강덕의 ‘새하늘’ 악보

(본 악보는 『신국악보』1집(1962)에 수록된 ‘새하늘’ 악보를 그대로 옮긴 것이다.)

序章 *Andantino* 장엄하게 *ff*

당죽
 대금
 해금
 피리 1
 피리 2
 장구
 가야금
 거문고
 아쟁
 우라

5
 5
 5
 5
 5
 5
 5
 5
 5
 5

pizz
 ff
 5

♩ = 100

9

당죽

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

우라

tr

12

12/8

13

당죽

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

우라

arco

17 *sf*

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

21

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

25

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

25

윤라

29

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

29

29

윤라

arco

32

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

37

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

41

당죽
 대금
 해금
 피리 1
 피리 2
 장구
 가야금
 거문고
 아쟁
 우라

45

당죽
 대금
 해금
 피리 1
 피리 2
 장구
 가야금
 거문고
 아쟁
 우라

49

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

49

윤라

53

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

53

윤라

57

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

61

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

64 **물결개**

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

68 **8^{me}**

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

72

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

76

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

80

Dangjuk
Daegu
Haeum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomungo
Ajeung
Utaek

84

Dangjuk
Daegu
Haeum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomungo
Ajeung
Utaek

Andantino 장엄하게

88

Violin I
Violin II
Viola
Flute 1
Flute 2
Percussion
Cello
Bassoon
Double Bass

92

Violin I
Violin II
Viola
Flute 1
Flute 2
Percussion
Cello
Bassoon
Double Bass

arco

95

Dangjuk
Daegu
Haegum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomungo
Ajeog
Ura

100

Dangjuk
Daegu
Haegum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomungo
Ajeog
Ura

pizz.

104

당죽
 대담
 해담
 피리 1
 피리 2
 장구
 가야금
 거문고
 아쟁
 우라

108

당죽
 대담
 해담
 피리 1
 피리 2
 장구
 가야금
 거문고
 아쟁
 우라

貳章 무계윽게

112

당적

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

112 arco *pp* *pp* *p* pizz.

116

당적

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

116

116

121

Dangjuk
Deum
Haemum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomgo
Aeng
Ura

124

Dangjuk
Deum
Haemum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomgo
Aeng
Ura

129

Dangjuk
Daegu
Haeum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomungo
Aeng
Ura

133

Dangjuk
Daegu
Haeum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomungo
Aeng
Ura

137

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

137

유리

141

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

141

유리

145

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

arco

149

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

pizz.

153 8^{va}-----

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

153 arco pizz. arco

윤라

Comodo 부드럽게

157

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

157 arco

157 *mp*

윤라

160

Dangjuk
Deum
Haemum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomgo
Ajeog
Ura

163

Dangjuk
Deum
Haemum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomgo
Ajeog
Ura

166

당적

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

166

윤라

169

당적

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

169

169

윤라

172

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

175

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

175

당좌
대담
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
율리

182

당좌
대담
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
율리

Comodo 노래하듯이

186

Dangjuk
Daegu
Haeum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomgo
Ajeog
Ura

191

Dangjuk
Daegu
Haeum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomgo
Ajeog
Ura

197

당죽
 대금
 해금
 피리 1
 피리 2
 장구
 가야금
 거문고
 아쟁
 우라

204

당죽
 대금
 해금
 피리 1
 피리 2
 장구
 가야금
 거문고
 아쟁
 우라

216

Dangjuk
Daegu
Haeum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomgo
Ajeog
Ura

217

Dangjuk
Daegu
Haeum
Piri 1
Piri 2
Janggu
Gajam
Geomgo
Ajeog
Ura

229 8^{th}

Mandolin
Violin
Viola
Flute 1
Flute 2
Drum
Bass
Cello
Double Bass
Violoncello

229

arco

236 8^{th}

장구 민요풍으로

Mandolin
Violin
Viola
Flute 1
Flute 2
Drum
Bass
Cello
Double Bass
Violoncello

236

64

arco

229

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

229

윤라

232

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

232

233

윤라

255 *rit.*

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

258 *rit.*

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

241 δ^{20}

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

244

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

247

당적

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

247

윤라

250

당적

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

250

250

윤라

253 (8th)

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

256

당죽
대금
해금
피리 1
피리 2
장구
가야금
거문고
아쟁
우라

259

당적

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

259

윤라

262

당적

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

262

263

윤라

265

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

265

윤라

268

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

268

윤라

274 (8th)

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

274

윤라

274 (8th)

당좌

대금

해금

피리 1

피리 2

장구

가야금

거문고

아쟁

274

윤라