



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악학석사학위논문

이찬해 작곡
「해금 독주를 위한 ‘속죄제」
분석 연구

2017년 2월

서울대학교 대학원
음악과 국악기악전공
박 수 민

이찬해 작곡
「해금 독주를 위한 ‘속죄제」
분석 연구

지도교수 양 경 숙

이 논문을 음악학 석사학위논문으로 제출함
2016년 11월

서울대학교 대학원
음악과 국악기악전공
박 수 민

박수민의 석사학위 논문을 인준함
2017년 1월

위 원 장 김 승 근 (인)
부 위 원 장 이 지 영 (인)
위 원 양 경 숙 (인)

국 문 초 록

현재에 이르러 창작곡은 필수불가결한 국악의 한 장르로 자리 잡았다. 따라서 연주가들은 올바른 음악 분석을 통해 작품의 음악적 가치를 객관적으로 파악하고, 근거 있는 음악적 사고가 바탕이 된 연주를 해야 한다.

본 논문은 이찬해 작곡 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」」를 연구 분석하여 작곡가의 작품세계를 바탕으로 ‘속죄제’의 의미에 따른 악기 편성과 흐름을 고찰하였으며, 작품의 전체 구조를 파악한 뒤 프랙탈 분석 이론에 근거하여 작품을 이루는 음들의 핵심구조를 알아내었다. 이러한 연구를 바탕으로 효과적인 운지법, 운궁법 및 특수기법이 포함된 연주법을 살펴보았으며 다음과 같은 결론을 얻었다.

첫째, 단악장 형식인 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」」는 템포 변화와 선율을 구성하는 핵심구조, 악구의 특징에 따라 Introduction, I, II, Cadenza, III, Coda I, Coda II 크게 7단락으로 나누었다.

둘째, 「속죄제」는 해금으로 인간의 죄와 회개를 나타내고자 하였으며, 징은 하나님의 목소리, 임재(臨在)를 표현하였다. 작곡가의 기독교적 세계관을 투영하여 작품을 해석하였을 때, 징(혹은 공)의 반주가 있는 악구와 징 반주가 없는 악구 두 부분으로 나눌 수 있으며, 첫 번째 악구는 하나님과 인간의 화합과 뜻 일치의 내용으로 볼 수 있고, 두 번째 악구는 인간이 하나님의 통제에서 벗어나 죄를 짓는 부분으로 해석할 수 있다.

셋째, 음악작품의 형성과정에서 핵심이 되는 구조나 선율이 전체를 이룰 것이라 보는 프랙탈 구조이론에 의해 「속죄제」를 구조 분석하였을 때, 작품의 핵심 구조는 A b 을 중심으로 위·아래 완전 5도의

3개 음으로 구성된 관계이다. 이는 Introduction 단락에서 핵심 구조의 선율이 명확하게 드러나며, 전개 되는 작품 속에 확장이나 음옴김과 같은 변형 속에서 끊임없이 존재하고 있었다. 따라서 <속죄제>는 자기유사성질을 지닌 핵심구조의 반복으로 부분과 전체가 같다는 프랙탈 구조의 특징과 닮아있으며, 통일성과 응집성이 내재되어 있는 작품임을 증명하였다.

넷째, 이찬해는 「속죄제」에서 주로 글리산도(Glissando), 트레몰로(Tremolo), 중음주법(Double-stop)을 사용하여 풍부한 음향과 현대적인 색채를 이끌어내고자 하였다. 특히 중음주법(Double-stop)에서는 아직 해금에 보편화 되지 않은 기법들로 이루어져 있어 연주가들에게 높은 역량을 요구하며, 작곡가가 의도한 음향과 음색에 맞게끔 다양한 기법을 개발할 수 있게 하였다. 필자는 작품의 구조와 의미 분석을 통해 알맞은 연주법을 제시하였다.

이와 같이 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」」 분석을 통하여 작곡가 이찬해의 첫 번째 해금 작품 연구가 이루어졌다. 작품의 구조 분석이 실질적인 연주법에 적용하는데 도움이 되길 바라며, 형식이 뚜렷하게 정해지지 않은 현대음악 작품 분석에 있어 방법론의 다양화를 모색해볼 수 있길 바란다.

주요어 : 해금, 창작곡, 현대음악, 이찬해, 속죄제, 프랙탈,

프랙탈 분석 이론

학 번 : 2013-21637

목 차

국문초록	i
목 차	iii
표 목 차	v
악보목차	v
I. 서 론	1
1. 연구목적	1
2. 연구방법 및 연구범위	5
II. 이찬해의 작품세계	7
III. 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」 분석	12
1. 프랙탈 분석 이론	12
2. <속죄제> 구조 분석	18
1) Introduction 단락 구조 분석	20
2) I 단락, II 단락 구조 분석	23
3) Cadenza 단락 구조 분석	30
4) III 단락 구조 분석	33
5) Coda I, Coda II 단락 구조 분석	36

IV. 연주법	40
1. 악기편성	40
2. 운지법	54
3. 운궁법	64
4. 특수주법	71
V. 결 론	77
참고문헌	79
첨부악보	81
Abstract	89

표 목 차

<표 1> 이찬해의 작품 중 국악적 요소를 사용한 작품 목록	8
<표 2> 속죄제 구조 정리	18
<표 3> 작품 내의 악기 편성	41

악 보 목 차

<악보 1> Introduction 단락 구조분석 1	20
<악보 2> Introduction 단락 구조분석 2	21
<악보 3> Introduction 단락 구조분석 3	22
<악보 4> Introduction 단락 핵심구조	22
<악보 5> I 단락 구조분석 1	23
<악보 6> I 단락 구조분석 2	24
<악보 7> I 단락 구조분석 3	24
<악보 8> II-1 단락 구조분석 1	25
<악보 9> II 단락-1 구조분석 2	26
<악보 10> II 단락-1 구조분석 3	26
<악보 11> II 단락-2 구조분석 1	27
<악보 12> II 단락-2 구조분석 2	28
<악보 13> II 단락-2 구조분석 3	28

<악보 14> I, II 단락의 핵심구조	29
<악보 15> Cadenza 단락 구조 분석 1	30
<악보 16> Cadenza 단락 구조 분석 2	31
<악보 17> Cadenza 단락 구조 분석 3	32
<악보 18> Cadenza 단락 핵심구조	32
<악보 19> III 단락 구조 분석 1	33
<악보 20> III 단락 구조 분석 2	34
<악보 21> III 단락 구조 분석 3	34
<악보 22> III 단락 핵심구조	35
<악보 23> III 단락, Introduction 단락 사이의 핵심구조 관계	35
<악보 24> Coda I 단락 구조분석 1	36
<악보 25> Coda I 단락 구조 분석 2	36
<악보 26> Coda II 단락 구조 분석 1	37
<악보 27> Coda II 단락 구조 분석 2	38
<악보 28> Coda II 단락 구조분석 3	38
<악보 29> Coda II 단락 핵심구조	38
<악보 30> 제 1째 단	43
<악보 31> 제 2째 - 3째 단	43
<악보 32> 제 4째 - 5째 단	44
<악보 33> 제 6째 - 7째 단	45
<악보 34> 제 9째 단	45
<악보 35> 제 14째 단	46
<악보 36> 제 16째 - 19째 단	47
<악보 37> 제 20째 - 21째 단	47
<악보 38> 제 22째 - 23째 단	48
<악보 39> 제 28째 단	49
<악보 40> 제 29째 - 32째 단	50
<악보 41> 제 34째 - 36째 단	51

<악보 42> 제 37째 - 38째 단	51
<악보 43> 제 39째 - 42째 단	52
<악보 44> 제 43째 단	53
<악보 45> 제 1째 단 운지법	55
<악보 46> 제 4째 단 운지법	55
<악보 47> 제 5째 단 운지법	56
<악보 48> 제 8째 단 운지법	56
<악보 49> 제 10째 단 운지법	57
<악보 50> 제 14째 단 운지법	57
<악보 51> 제 16째 - 18째 단 운지법	58
<악보 52> 제 20째 단 운지법	59
<악보 53> 제 23째 단 운지법	60
<악보 54> 제 31째 단 운지법	60
<악보 55> 제 32째 단 운지법	61
<악보 56> 제 33째 단 운지법	61
<악보 57> 제 37째 - 38째 단 운지법	62
<악보 58> 제 39째 단 운지법	63
<악보 59> 트레몰로와 지속음의 연결 운궁법 1	65
<악보 60> 트레몰로와 지속음의 연결 운궁법 2	65
<악보 61> 트레몰로와 지속음의 연결 운궁법 3	65
<악보 62> 트레몰로와 지속음의 연결 운궁법 4	65
<악보 63> 트레몰로와 지속음의 연결 운궁법 5	65
<악보 64> 포지션 이동시 분활주법 1	66
<악보 65> 포지션 이동시 분활주법 2	66
<악보 66> 포지션 이동시 분활주법 3	67
<악보 67> 포지션 이동시 분활주법 4	67
<악보 68> 두 음 이상 역안시 한 활 주법 1	67
<악보 69> 두 음 이상 역안시 한 활 주법 2	68

<악보 70> 두 음 이상 역안시 한 활 주법 3	68
<악보 71> 박자가 빠른 악구에서의 운궁법 1	68
<악보 72> 박자가 빠른 악구에서의 운궁법 2	68
<악보 73> 박자가 빠른 악구에서의 운궁법 3	69
<악보 74> 박자가 빠른 악구에서의 운궁법 4	69
<악보 75> 박자가 빠른 악구에서의 운궁법 5	70
<악보 76> 악곡 구조에 따른 운궁법 1	70
<악보 77> 작품 내 꼴레노 주법 예시 1	72
<악보 78> 작품 내 꼴레노 주법 예시 2	72
<악보 79> 작품 내 꼴레노 주법 예시 3	72
<악보 80> 작품 내 중음주법 예시 1	74
<악보 81> 작품 내 중음주법 예시 2	75

I. 서론

1. 연구 목적

예로부터 전통음악은 창조의 주체로서 연주가와 작곡가라는 개념이 크게 분리되지 않았고, 음악의 창작 작업 또한 기존의 음악에서 차용하거나 변주하였다. 따라서 악보는 단지 기록의 목적으로 기보되었었다. 그러나 1939년 김기수의 <황화만년지곡>을 시초로 1960-70년대 이후부터는 다양한 작곡가들의 국악 창작곡이 본격적으로 나왔으며, 90년대부터 현재에 이르기까지 한국의 현대 음악 작곡가들에 의해 작품의 재료로 국악이 쓰이는 일은 흔해졌다. 서양의 음계나 어법에서 벗어나 전통적인 것이 세계적인 것이라는 움직임이 보이기 시작한 것이다.

음악평론가 이소영은 본인의 저서에서 국악 창작곡의 양상은 크게 두 가지로 나뉜다고 하였다. 서양 현대음악 작곡가들이 한국적인 것에 관심을 가지고 쓴 ‘한국적 시도’¹⁾와 국악작곡을 전공한 작곡가들의 ‘현대적 시도’²⁾이다. 이는 작곡가들의 출신에 대한 구별을 넘어서 그들이 창작한 작품에 드러난 양식의 변별성으로 나눌 수 있다. 특히 1990년대 후반부터 시작하여 2000년대에 이르러서는 서양 현대음악을

-
- 1) “현대음악가들의 한국적 시도에 있어서 이들은 직접적인 장단이나 전통 선법 혹은 특정 선율의 차용을 가급적 자제하고 전통음악의 농현, 미분음, 헤테로포니적인 짜임새 등 음색적 요소와 짜임새만을 취한다. 즉 이들은 전통음악의 음색적 요소를 현대적 기법으로 다시 재구성하는 작업에 주안점을 둔 것이다.” 이소영, 『생존과 자유』, (서울: 민족음악연구회, 2005), pp.69
 - 2) “국악작곡가들의 현대적 시도는 전통음계나 선율, 혹은 장단 등을 직접적으로 사용하면서 피치나 음의 전개 방식, 형식 등에 있어서는 서양음악적 틀을 사용함으로써 한국적 시도와는 다른 길을 걸었다.” 위의 책, pp.69

전공한 작곡가들의 ‘한국적 시도’에 해당하는 작품들이 쏟아져 나오는 시기였다.³⁾ 당시 한 비평가의 글을 인용하자면 다음과 같다.

“...(중략) 하지만, 최근의 창작음악은 근본적인 변화가 생겼다. 작곡가와 연주자 모두가 국악에서의 창작음악이 담지 해야 할 전통성에 더 이상 얽매이고자 하지 않는 것이다. 즉, 창작곡들은 전통음악의 어법을 계승해야 한다거나 전통에 기반을 둔 새로운 어떤 것이어야 한다는 불문율이 더 이상 음악가들을 구속하지 못하게 되면서 ... (후략)⁴⁾”

전통적 요소에서 벗어나 관습에 얽매이지 않는다는 것은 자칫 ‘국악’이라는 정체성이 모호해질 수 있다는 고뇌에 부딪히기 시작하였다. 그러나 아이러니하게도 ‘국악’이라는 정체성을 드러내기 위해서 쓰이는 음악적 표현들은 진부해지기 마련이었다. 따라서 이러한 음악들은 관객들에게 음악적 미감(美感)을 느끼게 하기에 불충분했다.

위와 같은 과정 속에서 제 2의 창작자로 불리는 연주가들에게는 실연을 통해 음악적 정체성을 확립해내고, 관객들에게는 감동을 이끌어내야 하는 책임이 주어지게 되었다.

다시 말하면 연주가 자신이 음악 분석을 통해 작품의 음악적 가치를 객관적으로 파악하고, 연주기법 연구로 기량 향상과 음악적 요소들을 정확하게 소화해내야 한다. 그렇다면 음악 분석은 왜 이루어져야할까. 다음의 글에서 ‘음악 분석’의 목적에 대해 알 수 있다.

3) 1998년에 창단한 CMEK(한국현대음악앙상블), 한국음악창작발표회와 같은 단체의 연주회 및 국악 연주자들의 개인 독주회 레퍼토리에서도 현대음악은 활발하게 연주되었다.

4) 전지영, 『간헐 존재의 예술, 열린 예술』, (서울: 북코리아, 2003)

“분석은 왜 하는가, 분석의 목적은 꼭 짚고 넘어가야하는 문제이다. 분석의 가장 실용적인 목적은 아마도 좋은 연주와 이해를 돕는 것이리라. 좋은 연주와 이해의 대상으로서의 음악은 요즈음은 미적 대상이다. (...중략...) 예술을 실용성이 아닌 미적대상으로 보고 그 안에서 질서, 균형, 미(그 양식을 발생시킨 시대사조가 무엇이 “미”인가를 규정하였든 간에)를 찾아보려 노력하는 것이 그러므로 분석의 목표 일 수도 있는 것이다.⁵⁾”

예술작품에서 ‘미(美)’를 추구하는 것은 인간의 본능과도 같은 일이다. 음악에서 ‘아름다움’을 찾는 일이 무엇인지 고찰해보면, 이론적으로 접근하여 언어들로 기록할 수도 있고, 실제 연주를 하는 행위로서 접근할 수도 있다. 다시 말해 사람들과의 소통이 기반이 되어야한다. 연주가의 입장에서 다시 한 번 생각해 보았을 때, 음악이라는 것이 악보를 보며 답습해온 연주기술을 보이는 것에 그치지 않는다면 이는 과연 아름다움을 표현하는 행위가 될 수 있을 것인가에 대한 의문이 든다. 따라서 작품에 대한 연구는 연주자에게 해석의 여지를 주게끔 하고, 이는 근거 있는 음악적 사고가 바탕이 된 연주를 해내게 되어 사람들과의 소통을 함에 있어서 예술작품의 아름다움을 전달하는 목적을 이루게 되는 것이다.

본 논문에서는 작곡가 이찬해⁶⁾의 「해금독주를 위한 ‘속죄제」⁷⁾를 분석해보려고 한다. 일반적으로 국악 창작곡의 흐름 속에서 해금은 악기의 특성상 변주가 용이하고, 현대적 연주 기법을 구현해내기에

5) 박미경, “전통음악과 서양음악 분석론: 그 적용 가능성의 탐색”, 『정신문화연구』, 제 20권 제1호 통권 66호 (서울: 한국학중앙연구원, 1997), pp.145

6) 이찬해(1945~)는 서울 출생. 연세대학교 작곡과를 졸업하고 동 대학원 재학중 도미하여 미국 The Catholic University of America 대학원을 졸업하고 박사과정을 수료했다. 연세대학교 교수 및 명예교수로 재직, 한국 음악협회 이사 역임(1977~2001), 한국 여성작곡가회 회장 역임(2001~), 대한민국 작곡상 수상(1998). 현재 캄보디아 프놈펜 국제예술대학 총장.

7) 2003년 11월 12일(수) 국립국악원 예악당에서 열린 제 57회 한국음악창작발표회 “새가락 독주곡 여섯”에서 연주자 양경숙에 의해 초연 되었다.

적합하여 많은 서양음악 작곡가들에 의해 실험적인 작품들이 작곡되었다. 작곡가 이찬혜는 ‘한국적 시도’에 해당하는 서양 현대음악 작곡가로서 서양의 다양한 현대적 기법에 한국의 전통적인 소재를 활용하여 자신만의 고유한 어법으로 독특한 작품 세계를 구성하고 있다. 그녀는 자신의 창작에 중요한 요소로 춤, 기독교적 신앙, 그리고 한국의 전통음악을 꼽고 있는데,⁸⁾ 특히 우리 민족의 고유 정서나 전통적인 소재를 활용하는 것으로 알려져 있다. 이찬혜 작품과 관련하여 국악연주가 입장에서 연구 분석한 선행 논문⁹⁾이 있으나 해금 독주곡은 아직 연구가 이루어지지 않았다.

따라서 본 연구의 목적은 작품의 구조분석과 음악적 해석을 통해 그 가치를 살펴봄으로써 해금 독주곡의 방향에 대해 모색해본다. 또한 서양 현대음악 작곡을 통한 해금의 특수 연주 기법을 고찰하여 작곡가의 의도에 따른 연주기법을 제시하고 더불어 표현의 다양성을 발견하고자 한다.

8) 최혜영, “이찬혜의 개기일식 분석 연구”, (서울: 연세대학교 석사학위논문, 2002)

9) 이아람, “이찬혜 작곡 ‘대금 독주를 위한 숲’ 분석 연구 : 관씨 부인 죽는 대목의 서시 구조와 대금주법의 연구를 중심으로”, (서울: 한국예술종합학교 석사학위논문, 2014)

2. 연구 방법 및 연구 범위

이찬해의 해금독주곡 작품은 총 세 곡이다. 2003년 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」」를 시작으로 2007년 「여백의 미」, 2011년 「해금 독주를 위한 ‘달빛 길어올리기」」가 있다. 본 논문에서는 이찬해가 해금 독주를 중심으로 작곡한 창작 작품의 경향을 살펴보고, 그 중 첫 번째 해금독주곡인 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」」¹⁰⁾를 분석 연구하겠다.

작품을 분석하기에 앞서 작곡가의 예술적 정체성은 세계에 대한 인식에 기인하기 때문에 작곡가에 대한 이해가 선행 되어야 한다. 따라서 이찬해의 작품세계에 관하여 간략하게 살펴보고자 한다.

이찬해의 「속죄제」를 분석하는데 있어서는 음악의 구조분석을 위한 새로운 분석방법 중의 하나인 프랙탈 분석이론¹¹⁾을 도입하겠다. 프랙탈이란 수학 이론에서 나온 용어로 ‘자기닮음성질’을 지닌 질서 있는 구조를 뜻한다. 이는 자연현상 속에서도 구조적 모양으로 빈번하게 나타나는데, 이를 음악 분석에 도입을 하게 되면 어떠한 요소들이 악곡을 이루고 있고, 그 부분은 전체와 닮는다는 이론이 만들어진 것이다. 이는 음악 형식이 다양한 서양음악을 분석하는 데에 효과적인 방법론으로 쉐커와 쉐베르그의 이론을 바탕으로 연구되어진 바 있다.

따라서 전체적인 악곡 구조를 나누고 악곡을 이루는 세부 요소들인 선율의 특징을 분석하기 위하여 프랙탈 분석이론을 도입한다. 작품을 유기적으로 이루고 있는 핵심구조 선율을 파악하여 작품 내의 통일성과 질서체계를 알아보고자 한다.

10) 이하 「속죄제」

11) 윤혜준, “음악의 구조분석을 위한 프랙탈 이론”, (서울: 한양대학교 박사학위 논문, 2015)

마지막으로 구조분석을 통해 작품의 전체적 구성을 파악하고, 연주 기법적 특징을 살펴봄에 실제적 연주에 도움이 될 수 있는 연주법을 제시하고자 한다. 작곡가가 직접 제시한 작곡노트를 통해 공과 해금 소리에 부여한 의도적인 역할을 바탕으로 음악적 흐름과 해석을 고찰할 것이다.

해금이라는 악기의 특성상 포지션 음정에 따라 운지법이 나누어지고, 작곡가가 의도하여 작품에 표기하지 않는 이상 연주자의 음악적 스타일에 따라 운궁법 또한 달라진다. 본 논문에서는 2003년 국립국악원에서 위촉된 악보¹²⁾ 및 고수영 박사과정 연주회¹³⁾ 영상자료를 참고하여 「속죄제」에서 효과적으로 악상기호를 표현할 수 있는 운지법과 작품 내에 나타나는 특징들을 중심으로 운궁법을 제시하겠다. 또한 특수주법에 해당하는 부분을 예시하고 분석하겠다.

12) 국립국악원, 『한국음악창작곡 초연 작품집 7』, (서울: 국립국악원, 2004)

13) 고수영, <해금독주곡 '속죄제(이찬해 곡)'-고수영 박사과정 연주>, 2011년 6월 7일, 서울대학교 콘서트홀, 해금:고수영, 타악:안성일

Ⅱ. 이찬해의 작품 세계

작곡가 이찬해는 현대 한국 음악을 대표하는 여성 작곡가이다. 그녀의 작품 세계에서 크게 차지하는 세 가지 요소가 있다. 춤, 기독교적 신앙 그리고 한국의 전통음악이다.¹⁴⁾ 이는 그녀가 무용과 음악을 배우며 자랐던 어린 시절을 지나 이후 미국 유학시절까지 거치며 자신의 곡에 대한 정체성 확립을 고민하고, 또한 이 고민들이 그녀의 삶 속에서 녹아져 작품세계와 밀접한 관련이 있음을 알 수 있다.

이찬해는 자신의 신앙관을 작품 속에 드러내기를 좋아한다. 그녀의 작품에서 기독교는 없어서는 안 될 예술적 삶의 근원이다. 그녀의 음악은 하늘을 향해 승화하는 내적인 면뿐만 아니라 외적인 음악 구조면에 있어서도 위로 상행하는 음악 구조를 가지고 있기에 대부분 그녀의 곡은 장엄하고 화려하게 끝난다.¹⁵⁾

또한 작품 속에 타악기를 즐겨 사용한다고 한다. 리듬을 잘게 쪼개고, 새로운 리듬의 형태가 다시 나타나며 마치 음악이 살아 움직이듯 꿈틀거리는 걱정적인 리듬을 재료로 삼는다. 원시적이면서도 동시에 현대적임을 지향하고 있으며, 동양에 바탕을 두면서도 서양적이라는 평을 받는다.

그녀의 작품들을 들여다보면 리듬은 걱정적이지만 선율은 서정적이다. 이렇게 대비되는 리듬과 선율이 서로 조화를 이루게 하기 위해 하나의 악기나 목소리를 위한 작품을 쓰기 좋아한다.

현대음악에 있어 한국의 전통음악의 요소를 차용하는 것 또한 이찬해의 작곡 경향 중 하나이다. 70~80년대에 활발히 활동했던 작곡가들의 경향

14) 최혜영, 위의 논문, 2002.

15) 윤혜준, 『이찬해의 작품세계와 작품목록』, (서울: 수문당, 2006)

은 서양 음악 작법만으로 한계를 느껴 한국 음악의 요소들을 반영하는 것이었다.

이찬해는 1995년 가야금과 현악 사중주를 위한 실내악 「정과 정」을 시작으로 1999년에는 대금 독주곡 「천로역정」에 이어 2000년에는 「소릿길」을 작곡하였으며, 이후에도 실내악, 오페라, 관현악 등 장르에 구분 없이 국악기 편성 현대음악 작품을 다양하게 시도하였다.

2003년 세계여성현대음악제 폐막 오페라로 공연된 그녀의 첫 오페라는 강권순의 창과 김정승의 대금연주 그리고 승무가 작품 처음과 마지막에 등장함으로 현대오페라 안에 다양한 소리의 조합을 꿈꾸었다. 특히 2005년부터 연주되었던 「이찬해 Revisiting 판소리 다섯마당」 역시 한국의 전통음악인 판소리를 현대적으로 해석한 것으로 다섯 바탕의 레퍼토리를 2010년까지 발표하였다.

다음 <표 1>은 작곡가 이찬해의 작품 중 국악적 요소를 사용한 작품들을 년도 별로 정리하였다.

<표 1> 이찬해의 작품 중 국악적 요소를 사용한 작품 목록

곡 명	초연 날짜 및 장소	초연 공연	초연자	구 분
정과 정	1995. 11. 12 국립국악원 우면당	한국 여성 작곡 가 연맹 연주회	가야금: 김혜숙	실내악
대금 솔로를 위한 '천로역정 (The Progress for Pilgrims)'	1998. 2. 25 도쿄 아트 센터	Exchange Concert, Korea · Japan, ACL · ISCM	대금: 홍종진	독주곡
대금 솔로를 위한 '소릿길 (Sorickil)'	2000. 11. 15 국립국악원 우면당	새천년 맞이 국악작품 연주회	대금: 김정승	독주곡

판소리와 실내악을 위한 '황성으로 (To The Hwangsung)'	2001. 3. 21 국립국악원 예약당	창립 30주년 기념 음악회, The Korea Society of the 21 st Century Music		실내악
판소리 '읍'	2002. 6. 25 인사아트플라자	국제예술제		판소리
잃어버린 생명나무를 찾아서	2003. 4. 21 호암아트홀	세계여성음악제 폐막식	창: 강권순 대금: 김정승	오페라
해금 독주를 위한 '속죄제'	2003. 11. 12 국립국악원 예약당	새가락 삼일야	해금: 양경숙	독주곡
이중협주곡 '대지의 자궁 (Womb of Earth)'	2004. 10. 12 국립국악원 예약당	KBS 국악관현악단 제 146회 정기 연주회	가야금: 지애리 대금: 김정승	관현악
Revisting 판소리 다섯마당	2005. 9. 29 국립국악원 우면당	목요 상설 초청 연주	판소리: 박성희, 남상일, 김유경	판소리
여백의 미 (Beauty of Space_Blank)	2007. 10 북촌 창우극장	평론가 초청 시리즈 독주회	해금: 김유나	독주곡
생의 한 가운데	2007. 10. 19 백석아트홀	김정승 대금 독주회 NONG 弄	대금: 김정승	독주곡
대금 독주를 위한 '숨'	2010. 9. 25 국립국악원 예약당	이찬해 판소리 다섯마당 시리즈 V - 심청가	대금: 류근화	독주곡

가야금, 바이올린 그리고 첼로를 위 한 ‘물의 제전 II’	“	“	가야금: 지애리	중주곡
대금과 플룻을 위 한 ‘물의 제전 III’	“	“	대금: 류근화	중주곡
가야금 독주를 위 한 ‘나비의 춤’	“	“	가야금: 지애리	독주곡
해금 독주를 위한 ‘달빛 길어올리기’	2011. 11. 13 국립국악원 우면당	고수영 해금 독주회 - 결	해금: 고수영	독주곡
달빛 길어올리기 II	2012. 9. 21 국립국악원 우면당	박소라의 가야금 소래담기 두 번째 이야기 - 6개의 공간	가야금: 박소라	독주곡

위의 <표 1>에서 알 수 있듯이 작곡가 이찬해는 1990년대 후반부터 국악기를 사용한 현대음악 작품을 활발하게 발표하였다. 특히 2006년 ‘적벽가’를 시작으로 매년 판소리 다섯 바탕의 주요 대목을 재해석하고 있는 「판소리 리믹스」¹⁶⁾ 레퍼토리를 발표하며 그녀만의 독특한 음악세계를 확립시켰다.¹⁷⁾

해금 독주곡으로는 2003년 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」, 2007년 「여백의 미」, 2011년 「해금 독주를 위한 ‘달빛 길어올리기」가 있다.

「해금 독주를 위한 ‘속죄제」는 이찬해의 신앙관이 뚜렷하게 나와 있

16) 판소리 다섯마당 I-적벽가(2006.10), 판소리 다섯마당II-수궁가(2007.6), 판소리 다섯마당III-홍부가(2009.5), 판소리 다섯마당IV-춘향가(2010.4), 판소리 다섯마당V-심청가(2010.9)

17) 윤혜준, 위의 책, 2006

는 곡이다. 죄와 회개의 의미를 담고 있는 ‘속죄제’를 통해 신과 인간의 수직적인 관계를 음악으로 표현하였다.

「여백의 미」는 한지(韓紙)를 한 겹 한 겹 덧입혀 가며 만드는 과정을 생각하며 우리 인생의 희노애락을 전통예술로 표현하고자 하였다. 이찬해는 한지의 아무 것도 그려지지 않은 한 폭의 종이 속에 삶이 있고, 그것이 여백이라 하였다. 무색인 것 같으나 무한한 색깔을 그려낸 빈 공간의 미(美)는 때로는 거칠고, 때로는 매끄럽고, 때로는 울퉁불퉁하여 표현하기 어렵다고 하였다.¹⁸⁾ 이 작품은 4악장의 형식으로 이루어져 있다. 작곡가가 느끼는 여백의 다양한 질감을 담기 위해 쉼표와 짧은 음가가 반복적으로 강렬하게 나오는 악구와 트레몰로 주법의 긴 음가의 악구가 번갈아 나오는 양상을 띠었다.

「해금 독주를 위한 ‘달빛 길어올리기」」는 임권택 감독의 영화 ‘달빛 길어올리기’의 제목에서 모티브를 얻었다. 이찬해는 해금의 음 하나 하나를 달빛까지 길어올리는 작품의 구상을 통해 작곡하였다.¹⁹⁾ 단악장 형식의 이 작품은 기본 박자가 끊임없이 변하는 형태이며, 음악의 시작과 끝이 서로 역행(Retrograde)²⁰⁾하는 구조를 지니고 있다.

이찬해의 해금독주곡을 살펴보았을 때, 전통적인 어법보다는 현대적 어법과 특수 연주 주법들을 이용해 독특한 음색을 만들어내고자 하였다. 2003년에 작곡된 「속죄제」는 이찬해가 국악적 요소를 본격적으로 사용한 시기에서도 초반으로 분류된다. 따라서 그녀의 첫 번째 해금 독주곡으로서 지니는 의미와 더불어 이후에 작곡된 그녀의 작품들을 함께 조망해볼 수 있는 의의를 지닌다.

18) 작곡가 이찬해와 이메일 인터뷰 (2016.12)

19) 작곡가 이찬해와 이메일 인터뷰 (2016.12)

20) 선율을 거꾸로 재현하는 것. 즉 선율의 마지막 음부터 모방을 시작하는 것. 파플러움 악용어사전 & 클래식음악용어사전 (서울: 삼호뮤직)

Ⅲ. 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」 분석

음악 작품 분석하는 것에는 수많은 방법론이 있다. 다양한 음악양식이 있는 만큼 그 틀에 적절한 분석법을 개발하는 것은 현재까지도 많은 음악학자들에 의해 일어나고 있는 일이다.

어떠한 관점에서 보느냐에 따라 그 음악을 이해하고, 양식의 미(美)를 발견하며 더 나아가 적절한 연주법을 제시하는 것까지 이루어질 수 있기에 분석방법에 대해 충분한 이해를 가지고 접근하는 것이 중요하다. 잘 쓰여진 글을 들여다보면 논리적인 구조와 함께 주제를 향한 통일성이 보여진다. 음악 또한 마찬가지다. 작품에 있어서 주제에 관한 통일성과 응집성을 찾아내야 한다. 이러한 논리에 의거하여 윤혜준²¹⁾이 처음 제시한 프랙탈 이론을 적용한 음악 구조분석을 통해 이찬혜의 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」」를 연구 및 분석하고자 한다.

1. 프랙탈 분석 이론

프랙탈 분석 이론은 작품 내의 핵심이 되는 요소를 찾아내어 그 반복과 변형의 순환을 통해 하나의 작품을 이뤄나가는 과정을 추적하는 방법이다. 윤혜준은 음악분석을 기하학 구조를 설명하는 수학용어인 ‘프랙탈(Fractal)’에 접목하여 프랙탈 구조분석이론을 처음으로 제시하였다. 다음은 프랙탈에 대한 설명이다.

21) 윤혜준은 연세대학교와 동 대학원에서 작곡을 전공하고, 독일 뮌헨국립대학교에서 음악학과 음악극학, 음악교육학을 전공하였다. 한양대학교에서 “음악의 구조분석을 위한 프랙탈이론”으로 박사학위를 받았다. 현재 경주대학교 문화예술대학 교수로 재직 중이다.

“프랙탈은 하나의 작은 부분이 전체와 비슷한 기하학적 형태를 말한다.²²⁾ 프랙탈(fractal)이라는 용어는 1975년 만델브로(Benoit B. Mandelbrot)에 의해 고안된 것으로 어원은 ‘조각났다’는 뜻의 라틴어 형용사 ‘fractus’에서 유래하였다.²³⁾ 프랙탈은 ‘자기닮음성질’을 지닌 것으로 크기를 변화시켜도 유사한 형태를 띠며 반복한다. 혼란스런 상태에서도 찾을 수 있는 질서가 있는 구조이며, 부분의 구조가 전체 구조와 유사한 형태로 끝없이 되풀이 되는 구조이다.”

“어떠한 물질의 한 부분이 그것을 이루는 전체와 비슷할 경우 이를 자기유사성(Self-Similarity) 혹은 자기닮음성질을 갖는 물질이라고 한다. 프랙탈은 이와 같이 자기유사성을 가지고 끊임없이 부분을 반복하는 순환성을 지닌 기하학적 구조이다.²⁴⁾ 프랙탈 구조는 자연에서 일어나는 비례대칭현상으로 번개, 강, 나무, 해안선 등에서 찾아 볼 수 있으며, ‘자연이 가지는 가장 간단한 구조’²⁵⁾이며 ‘가장 발달된 구조’이기도 하다.”²⁶⁾

프랙탈이란 개념이 생기기 이전에 20세기의 저명한 서양 이론학자인 쉐커와 쉐베르크는 자신의 저서에서 음악작품 구조의 원리에 대해 프랙탈과 비슷한 견해를 내놓는다. ‘음악은 살아서 움직이는 생명체와 같다’는 쉐커와 쉐베르크의 이론을 기반으로 프랙탈의 분석구조가 어떻게 생성되었는지 살펴보도록 하겠다.

22) 배수경, 『수학자가 들려주는 수학이야기: 만델브로트가 들려주는 프랙탈 이야기』 (서울, 자음과 모음, 2013), pp.36; 윤혜준, “음악의 구조분석을 위한 프랙탈 이론”, (서울: 한양대학교 박사학위 논문, 2015), pp.32 재인용

23) <http://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%94%84%EB%9E%99%ED%83%88>, 윤혜준, 위의 논문, pp.32 재인용

24) 배수경, 위의 책, pp.53, 윤혜준, 위의 논문, pp.32 재인용

25) <http://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%94%84%EB%9E%99%ED%83%88>, 윤혜준, 위의 논문, pp.32 재인용

26) 배수경, 위의 책, pp.108, 윤혜준, 위의 논문, pp.32 재인용

먼저, 쉐커가 주장한 근본구조(Fundamental Structure)는 작품의 모든 발전, 즉 음악 작품의 기원과 발전 그리고 현재 나타나는 현상들에 숨겨져 있다는 것이다. 이 단계를 후경층(기원), 중경층(발전), 전경층(현재)이라 불리우는데, 작품 전체를 통해 맺어진 관계를 물려주는 의식을 통해 작품의 근본구조가 실제 작품에까지 도달한다는 것이다. 음악작품의 통일성과 응집에 대한 쉐커의 생각은 다음과 같다고 한다.

“음악의 응집은 오직 근본구조에 의해서만 성취될 수 있다. 근본구조는 후경층과 그것의 변환 계층인 중경층 그리고 전경층에 모두 내재해 있다. 근본구조는 이 모든 것을 보여준다. 기원과 발전 그리고 현재의 이 모든 계층들 사이에는 근본구조와 그 변형이 존재하며, 그것은 우리가 발로 직접 그 작품을 횡단하는 것과 같이 아주 선명하게 보여준다.

다시 말하면 우리의 사고 안에서 이 모든 단계들은 근본구조라는 하나의 질서에 의해 실제로 통과된다.”²⁷⁾

쉐커는 근본구조 형식의 진정한 의미는 작품의 조화와 응집을 이끌어내는 것이며, 반복이야말로 최고의 통일성과 응집성을 만드는 것이라 하였다. 이 ‘반복’은 프랙탈의 원리인 자기유사성과 무한한 반복의 순환과 일치함을 알 수 있다. 쉐커의 구조에 대한 생각이 자기닮음성질의 프랙탈 구조와 근본적으로 같은 생각이라는 결정적인 증언은 다음과 같다.

27) Heinrich Schenker, 『Free Composition, trans. & edit. by Ernst Oster』 (New York and London: Longman, 1979), pp.6. 윤혜준, 위의 논문, pp.47 재인용

“근본구조의 형태는 작품의 모든 단계에서 반복적으로 나타난다. 그리고 모든 근본구조의 변형된 형태들은 그 안에서 또 하나의 독립적인 구조를 가지고 있다.”²⁸⁾”

따라서 각 단계는 독립적이거나 근본구조의 여러 가지 변형된 형태의 반복으로 이루어져 있으며, 훌륭한 음악작품은 유기체와 같아서 자연의 원리 중 하나인 ‘자기유사성’에 의해 발전되어간다고 보는 쉐нк어의 이론은 윤혜준이 주장하는 ‘프랙탈 분석이론’에 있어 이론적 근거가 됨을 알 수 있다.

쉐нк어는 그의 저서에서 아이디어란 작품의 구성방법과 밀접하다고 본다. 다음의 인용문은 그의 음악작품에 대한 아이디어와 구조에 대한 생각이 잘 드러나는 부분이다.

“아이디어는 길거나 짧은 작품에서 주제가 될 수 있으며, 그 자체로 혼자 존재할 수도 있다. 그것은 더 큰 전체의 부분도 될 수 있다. 그 후 이 큰 전체는 그 자체를 여러 단계의 부분으로 나눌 수 있는데, 그것은 부분적으로 다시 원래의 아이디어가 될 수 있다. 이러한 아이디어는 어떠한 방식으로 서로 연결되어 서로 관계를 맺을 것이다.”²⁹⁾”

아이디어란 작품의 주제가 될 수도 있고, 그 자체로 하나의 전체가 될 수도 있으며, 그것은 다시 전체의 부분이 될 수도 있다는 것이다.

28) Schenker, 위의 책, pp.87. 윤혜준, 위의 논문, pp.51 재인용

29) Patricia Carpeneter and Severine Neff, ‘Schoenberg of Composition: Thought on the Musical idea and Its Presentation’, in 「Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformation of twentieth-Century Culture」, ed. Juliane Brand and Christopher Hailey, (Berkeley: University of California Press, 1997), 150, 윤혜준, 위의 논문, pp.54 재인용

이는 ‘부분이 전체와 유사하며 전체가 부분과 유사하다’는 프랙탈의 원리와 일치한다고 윤희준은 주장한다. 또한 쾨베르그의 ‘아이디어’는 음악의 모든 이론적 생각, 즉 그가 ‘기초악상(Grundgestalt)’이란 개념을 만들어내는데 일조하였으며 기초악상은 모든 생각의 결정체로 본다. 이는 한 작품을 구성하는 하나의 아이디어이자 그 작품의 전체에 영향을 미치는 엄청난 에너지를 포함하는 것으로 말했다. 따라서 기초악상은 구조에 영향을 미치는 음들로 구성되고 그 변형과 반복을 통해 작품이 자라난다고 하였다. 윤희준은 어느 부분이나 전체를 재구성 할 수 있는 정보를 가지고 있는 기초악상을 프랙탈 구조와 같다고 보았다. 프랙탈 구조야말로 어느 한 부분을 떼어내어도 그것을 이용해서 전체를 가늠할 수 있는 정보를 모두 갖고 있기 때문이다. 윤희준이 정리한 쾨커와 쾨베르그의 이론이 설명하는 프랙탈의 특성은 다음과 같다.

- i) 음악을 유기체에 비유하면서 음악작품은 처음부터 모든 것을 가지고 태어나며 자라난다는 것과
- ii) 여러 형태의 반복을 통해 작품을 연장해 나가며
- iii) 부분과 전체와의 관계에 대한 언급들은 프랙탈의 원리와 매우 흡사하다. 30)

이러한 특성을 통해 음악작품은 일종의 생물학적 충동에 의해 생겨나며 그것은 그 충동의 반복에 의해 하나의 모티브로 탄생한다는 것이다.³¹⁾ 프랙탈의 구조를 형성하기 위해서는 반복은 프랙탈 원리에

30) 윤희준, 위의 논문, pp.56

있어서 가장 핵심적인 요인이다. 윤희준이 정리한 프랙탈의 구조원리에 부합하는 쉐커와 쉐베르그의 음악작품에 관한 생각들은 다음과 같다.

- i) 생성자: 음악의 기원, 기초악상
- ii) 생성자의 자기유사성: 작품을 관통하는 일관적인 하나의 원리
- iii) 부분과 전체와의 자기유사관계: 프랙탈 원리³²⁾

프랙탈의 구조는 음악작품의 통일성과 응집성을 파악하게 해주는 이론적 기반이 된다. 이를 음악작품에 도입하면 작품 내에서 자기유사성을 지니는 작은 구조가 발견이 되고, 이 구조들이 모여 하나의 작품을 이루는 것이 된다고 하였다.

따라서 본 논문에서는 프랙탈 구조분석이론을 적용하여 「속죄제」의 구조를 파악하기 위해 다음과 같은 방법을 사용하겠다.

- i) 작품 내의 출현음들을 축약한 뒤 단락 내에서 출현 빈도수가 많거나 음가가 긴 음을 도출하여 이를 ‘주요음’이라 하겠다.
- ii) 주요음들 사이에 어떠한 관계를 가지고 질서를 만드는 음재료를 악구를 이루는 ‘핵심 구조’로 보겠다.
- iii) 핵심 구조를 이용하여 작품 내의 통일성과 응집성을 찾아내고, 작품 전체의 구조를 파악하겠다.

31) 윤희준, 위의 논문, pp.59

32) 윤희준, 위의 논문, pp.59

2. 「속죄제」 구조 분석

「속죄제」는 마디의 구분 없이 단악장 형식으로 작곡되었다. 총 43개의 단으로 이루어져있다. 일정한 박자는 없으며, 템포(Tempo)는 처음 부분에 $\text{♩}=40$, 중간 부분에 $\text{♩}=68$ 로 총 두 번 제시되었다. 조표는 b (플랫) 5개가 붙어있지만 이는 실제로 어떤 조성을 나타내는 것과는 무관하게 보인다.

본 논문에서는 단악장 형식의 「속죄제」를 곡의 템포 변화와 선율을 구성하는 핵심구조에 따라 악곡을 크게 일곱 부분으로 나누겠다.

구조는 다음 <표 2>와 같다.

<표 2> 속죄제 구조 정리

	Introduction	I	II	Cadenza	III	Coda I	Coda II
단	1 - 6	6 - 9	9 - 21	22 - 28	29 - 36	36 - 38	39 - 43
템포	$\text{♩} = 40$			$\text{♩} = 68$			

Introduction은 곡의 맨 처음 시작인 1째 단부터 6째 단³³⁾ 늘임표(Fermata)가 있는 3번째 $D\flat$ ³⁴⁾ 전까지 구성되어 있으며, 제시되어 있는 속도는 $\text{♩}=40$ 이다.

33) <속죄제>에서는 마디가 없으므로 부록에 있는 악보의 단 수로 표시하겠다.

34) 'Eb3~F4' 처럼 음정의 음높이에 대한 서수단위를 병기하는 것을 Scientific Pitch Notation이라고 한다. 이는 440Hz의 A음을 넷째 옥타브로 두고 이를 기준으로 음정의 음높이를 표시하는 것인데, 음높이(pitch)를 나타낼 때 서로 기준점이 달라 발생하는 불필요한 혼란을 방지하고, 표기를 간략하게 하기 위하여 쓰는 방식이다. 예를 들어, 넷째 옥타브의 C음은 C4(가온 다)라는 식으로 표기한다. Young, R. W. "Terminology for Logarithmic Frequency Units", The Journal of the Acoustical Society of America 11 (1) 1939; 한재연, "저음피리 주법", (서울: 서울대학교 석사학위 논문, 2016), pp.11 재인용

이후 본 논문에서 음높이를 나타낼 때에는 이 방식을 따르는 것으로 한다.

I 단락은 6째 단 늘임표가 제시되어있는 3번째 D b 4부터 9째 단 piu mosso 전까지 구성되어 있다. 속도는 ♩=40으로 앞과 동일하다.

II 단락은 9째 단 piu mosso가 있는 A b 3음부터 21째 단까지 구성되어 있다.

Cadenza는 22째 단부터 28째 단 G.P(General Pause)³⁵⁾까지 구성되어 있으며, 제시된 속도는 ♩=68이다.

III 단락은 29째 단 piu mosso부터 시작하여 36째 단 a tempo의 E b 6 전까지 구성되어 있다.

Coda I 은 곡의 종결 부분으로 36째 단의 a tempo가 제시되어있는 E b 6 음부터 38째 단까지 구성되어 있다.

Coda II 는 39째 단부터 곡의 끝부분까지 구성되어있다.

다음은 앞서 제시한 방법으로 「속죄제」의 악곡 구조에 따라 주요 음을 도출하고, 핵심 구조를 파악하는 과정을 통해 작품을 분석하도록 하겠다.

35) General Pause, 모든 파트가 쉬는 것. 많은 악기를 위한 작품, 특히 관현악 작품에서, 돌연히 악곡의 흐름을 멈추고, 모든 악기가 길게 쉬는 것이다. G.P.로 줄여서 적는다. 김정태, 『音樂用語事典』 (서울: 삼호출판사, 1989.) pp.15

1) Introduction 단락 구조 분석

<악보 1> Introduction 단락 구조분석 1

다음 <악보 1>은 「속죄제」의 2째 단부터 5째 단까지의 악보이다.³⁶⁾ 음가가 긴 음에 음표들보(Beam)를 삽입한 후, 그 음의 영향이

36) 제 1번째 단은 타악기로만 이루어져 있어 선을 분석하는 데에 해당하지 않는다.

미치는 방향으로 가로줄을 이어준다. 위의 <악보 1>에서 보이는 것과 같이 음가가 긴 Eb6, Ab4, Ab5, Db6 에 음표들보를 삽입하였다.

<악보 2> Introduction 단락 구조분석 2

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled with a box '2', contains measures 2, 3, and 4. The treble clef staff has notes Eb6, Ab4, Ab5, and Db6 circled in red. Dynamics are marked as sfz, pp, p, pp, and pp. Performance instructions include 'with metal brush' and 'with regu'. The second system, labeled with a box '5', contains measures 5, 6, and 7. The treble clef staff has notes Eb6, Ab4, Ab5, and Db6 circled in red. Dynamics are marked as pp, pp, and pp. Performance instructions include 'gliss'. The bass line has dynamics mp, mf, and f.

<악보 1>을 밑의 <악보 2>로 한 눈에 보기 편하도록 축약하였다. 화살표 방향으로 이어져 있는 음정은 음고가 다르지만 동일한 음의 반복으로 보겠다.

원이 그려져 있는 음들은 후에 등장하기 위해 간헐적으로 나오는 음들로써 존재가 유의미한 음정으로 보겠다. 이 악보를 더 축약해서 동일한 음의 반복을 생략하고 주요음들 위주로 기보하면 다음과 같다.

<악보 3> Introduction 단락 구조분석 3

The image shows a musical score for the Introduction section. It consists of two staves: a piano part on top and a guitar part on the bottom. The piano part is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The guitar part is in bass clef. The piano part starts with a dynamic marking of *sfz* and includes several *pp* markings. The guitar part starts with *sfz sub.* and includes *pp*, *mf*, *mp*, and *f* markings. There are also annotations like "with meta." and "with reg." above the guitar staff. A box with the number "2" is located to the left of the piano staff. Red arrows point from the piano staff to the guitar staff, indicating specific notes or intervals.

<악보 3>은 <악보 2>에서 출현음들을 축약하여 만든 악보이다. 음고가 다르나 동일한 음정을 한 음으로 보았을 때, <악보 3>에서 보듯이 Introduction 단락의 주요음은 E \flat 4, A \flat 4, D \flat 4 로 축약할 수 있다. 이 주요음을 가지고 중심음과 핵심구조를 설명하면 다음과 같다.

<악보 4> Introduction 단락 핵심구조

The image shows a musical notation on a treble clef staff with a key signature of two flats. It consists of two chords: a lower chord (D \flat 4) and an upper chord (E \flat 4). To the right of the chords, there are two brackets, each labeled "완전 5도" (Perfect Fifth), indicating the interval between the two chords.

위의 <악보 4>에서 보듯이 중심음 A \flat 4를 기준으로 완전 5도 아래의 D \flat 4, 완전 5도 위의 E \flat 4 이 세 음을 Introduction 단락의 핵심구조로 본다. 중심음은 앞서 설명했던 것과 같이 주요음들 사이에 어떤 관계를 가지고 질서를 만드는 것을 의미한다. 따라서 세 음 사이의 중심에서 완전 5도 간격의 관계를 갖고 있는 A \flat 4를 중심음으로 본다. 완전 5도는 서양음악에서 강하고 안정적인 음정이자 자연배음에서 발생하는 중요한 음 간격으로 본다.

정리하자면, Introduction 단락의 핵심구조는 A b 을 중심으로 위 · 아래 완전 5도를 구성하는 세 개의 음구조이다.

「속죄제」의 전반적인 작품분석을 위해서는 Introduction 단락의 핵심구조를 주목해야한다. 이 단락은 다양한 리듬이나 선율이 나오기보다는 반복적인 리듬을 사용하였고, 핵심 구조에 따른 세 개의 음만이 옥타브를 넘나들며 출현하였다. 함축적이면서도 명확하게 핵심구조를 드러내고 있는 단락이다.

2) I 단락, II 단락 구조 분석

<악보 5> I 단락 구조분석 1

The musical score consists of four systems of staves, each representing a measure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 6 starts with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. It features a melodic line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note, followed by a series of eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present. Measure 7 continues with a similar melodic line, marked *mp*. Measure 8 shows a melodic line with a quarter note, a half note, and a quarter note, marked *p*. Measure 9 features a treble clef with a melodic line marked *mp* and a bass clef with a melodic line marked *f*. Brackets and vertical lines above the staves indicate the structural elements discussed in the text, such as the A-B interval and the three-note structure.

위의 <악보 5>는 「속죄제」의 6째 단부터 9째 단까지 구성되어 있는 I 단락 악보이다. <악보 5>에서 보듯이 음표들보가 삽입되어 있는 음으로는 G b 4, A b 4, B b 3, B b 4, B b 5, B b 6, E b 6, G b 6 이다.

<악보 6> I 단락 구조분석 2

위의 <악보 6>은 <악보 5를> 축약하여 음표들보와 동일음을 표기하였다. 이를 바탕으로 출현음을 축약하면 다음과 같다.

<악보 7> I 단락 구조분석 3

<악보 7>을 보면 I 단락의 주요음을 파악할 수 있다. D♭5, G♭4, A♭4, B♭3, G♭4, B♭4, E♭6, G♭6이며, B♭3과 B♭4를 동일음으로, G♭4와 G♭6을 동일음으로 보면 주요음은 D♭, E♭, G♭, A♭, B♭ 5음으로 축약할 수 있다.

<악보 8> II-1 단락 구조분석 1

The musical score for Example 8, II-1, consists of four staves of music. The first staff (measures 9-10) begins with a *piu mosso* instruction and a *mp* dynamic. The second staff (measures 11-12) features a *f* dynamic. The third staff (measures 13-14) includes a *tempo* instruction and dynamics of *mp* and *mf*. The final staff (measure 14) ends with a *rit.* instruction and a *mp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

<악보 8>에서 보이듯이 II 단락은 9째 단 *piu mosso*가 있는 A♭3 음부터 시작한다. II 단락은 14째 단 *piu mosso*를 기점으로 앞부분은 II 단락-1, 뒷부분은 II 단락-2로 두 부분으로 나누어 구조분석을 하겠다. 음표들보가 삽입되어 있는 음들은 A♭3, B♭3, E♭4 이다.

<악보 9> II 단락-1 구조분석 2

<악보 9>는 앞의 <악보 8>을 축약하여 반복되는 악구는 생략하고, 음가가 긴 음들을 삽입하여 음표들보를 표시하였다.

<악보 10> II 단락-1 구조분석 3

<악보 10>은 <악보 9>의 동일음을 생략하고, 주요음을 도출해내었다. II 단락-1의 주요음은 A b 3, B b 3, E b 4이며, A b 3음이 Introduction 단락과 I 단락에 이어 II 단락에도 중심음을 유지하고 있는지의 여부는 II 단락-2의 주요음을 도출한 후에 결론을 내리겠다.

<악보 11> II단락 - 2 구조분석 1

14 *mf* *rit. mosso*

15 *poco a poco accel. cresc.*

16

17

18

19 *rit.*

20 *meno mosso* *p*

21 *mp*

위의 <악보 11>에서 보듯이 II단락-2는 14째 단 *piu mosso*부터 20째 단까지 구성되어 있다³⁷⁾. <악보 11>에서는 음가가 긴 음들에 음표들보는 삽입하였다. 다음에는 악보를 축약해보겠다.

<악보 12> II단락-2 구조분석 2

<악보 12>에서 보듯이 <악보 11>을 축약하여 G b 4, A b 4, B b 4, D b 4, D b 5, E b 4, E b 5, A b 5, B b 5 음에 음표들보를 삽입하고, 음고가 다른 동일한 음정을 화살표로 이어주었다. 이 단락에서는 처음으로 단 3도 음정 간격 (E b 4 - G b 4)이 출현하였다.

<악보 13> II단락-2 구조분석 3

37) II단락의 21번째 단은 리듬형태와 악상기호를 보아 Cadenza로 들어가기 전 연결구와 같은 역할을 해주고 있다. 따라서 II단락의 선율분석에 포함하지 않았다.

위의 <악보 13>은 <악보 12>에서 동일한 음정을 축소한 것이다. 주요음은 D \flat 4, E \flat 4, G \flat 4, A \flat 4, B \flat 4가 도출된다. II단락-1의 주요음은 A \flat 3, B \flat 3, E \flat 4로 음고만 다를 뿐 동일한 음정으로 설명되며, 결국 II단락의 주요음은 D \flat 4, E \flat 4, G \flat 4, A \flat 4, B \flat 4로 정리할 수 있다.

이는 앞서 나왔던 I 단락의 주요 5음과 같다는 것을 알 수 있다.

<악보 14> I, II 단락의 핵심구조

<악보 14>에서 보듯이 I, II 단락의 핵심구조는 A \flat 4를 중심으로 위·아래 완전 5도 간격으로 두 음씩 쌓는 구조이다. D \flat 4, A \flat 4, E \flat 5으로 이루어져있던 Introduction 단락의 핵심구조에서 D \flat 의 완전 5도 아래인 G \flat 3와 E \flat 4의 완전 5도 위인 B \flat 4가 추가되어 5개의 음으로 핵심구조가 이루어졌다.

다시 말해 Introduction의 핵심구조에서 반복 및 확장되었음을 알 수 있다.

3) Cadenza 단락 구조 분석

<악보 15> Cadenza 단락 구조 분석 1

22 *poco cresc.* = 68 *poco cresc.* 23 *mf*

24

25 *gliss.*

26

27 *ff - mp* *rallentando* *a tempo* *ff* *ff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *G.P.*

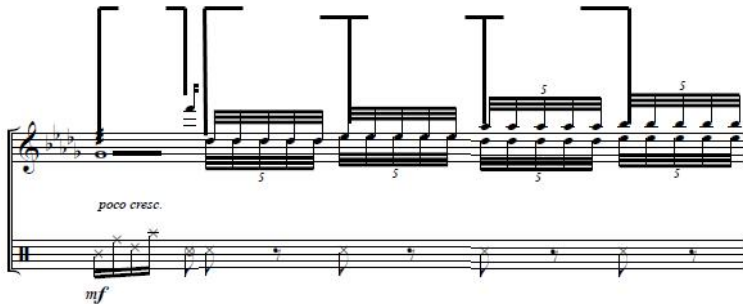
28 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *G.P.*

Cadenza는 빠르기 변화가 있으며 템포는 ♩=68로 제시되어 있다. 22째 단부터 28째 단까지 구성되어 있다. Cadenza 단락은 빠른 리듬의 악구가 많으므로 출현 빈도수가 많은 음이거나 강박에 나오는 음에 음표들보를 삽입하였다.

<악보 16> Cadenza 단락 구조 분석 2

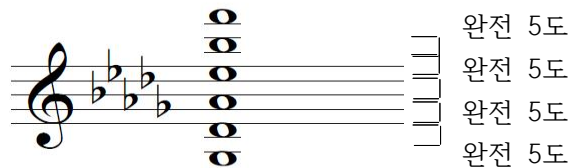
위의 <악보 16>에서 보듯이 Cadenza 단락은 개인의 기량을 최대한 발휘할 수 있도록 화려한 리듬과 선율로 구성되어 있으며, 음고를 정확히 알 수 없는 음들이 포함되어 있다. <악보 16>에서 주요음들을 도출해내기 위해 반음계적 진행이나 정확한 음의 피치(pitch)를 알 수 없는 음들은 생략하였고, 음가가 길거나 강박에 위치한 음들을 존재감이 강한 성질의 음으로 보고 음표들보를 삽입하여 아래 <악보 17>과 같은 형태가 나타났다.

<악보 17> Cadenza단락 구조 분석 3



<악보 17>을 통해 알 수 있듯이 Cadenza 단락의 주요음은 다음과 같다. G♭4, F♭6, D♭5, E♭5, A♭5, B♭5로 총 6음이다. 이는 I·II 단락의 5음에 F음이 추가되었음을 알 수 있다. Cadenza단락의 핵심구조는 다음과 같다.

<악보 18> Cadenza단락 핵심구조



Cadenza단락의 핵심구조는 위의 <악보 18>과 같다. Introduction에서는 A♭을 중심으로 3음, I·II에서는 A♭을 중심으로 5음, Cadenza에서는 A♭음을 중심으로 F6음까지 확장된 6음 관계가 핵심구조가 된다.

따라서 Introduction에서 제시되었던 3음 구조가 점점 확장이 되어 작품 전반적으로 반복 형태가 이루어지고 있음을 파악할 수 있다.

4) III 단락 구조 분석

<악보 19> III 단락 구조 분석 1

The musical score for the third movement, measures 29-36, is presented in a single system with two staves. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 29 with a *pp* dynamic and a *piu mosso* tempo marking. The melody in the right hand starts with a simple eighth-note pattern, which becomes more complex with triplets in measures 31 and 32. From measure 33 onwards, the texture becomes significantly denser with rapid sixteenth-note passages and frequent triplets. A *poco cresc.* marking is placed above the staff starting at measure 35, indicating a gradual increase in volume. The left hand provides a steady bass line with a mix of eighth and sixteenth notes.

위의 <악보 19>와 같이 III 단락은 *piu mosso* 빠르기로 시작되며, 29째 단부터 36째 단까지 이루어져 있다. 음가가 긴 음을 주요음으로 보며, 주요 출현음은 D b 4, G b 4, D b 5, A b 5, E b 5, G b 5이다.

Ⅲ단락의 핵심구조를 알아보기 위해 음을 더 축약해보겠다.

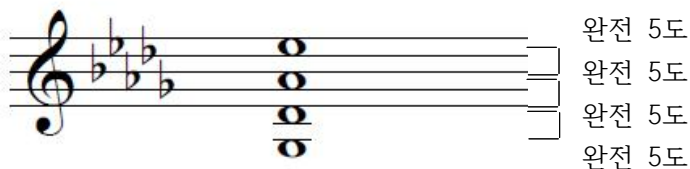
<악보 20> Ⅲ단락 구조 분석 2

<악보 19>를 축약하여 위의 <악보 20>에서 음가가 긴 음정에 음표 들보를 세웠으며, 이는 $D\flat 4$, $G\flat 4$, $D\flat 5$, $A\flat 6$, $E\flat 5$, $G\flat 6$ 이다.

<악보 21> Ⅲ단락 구조 분석 3

위의 <악보 21>에서 음고가 다른 동일음을 축약하여 주요음을 도출해내면 $D\flat 4$, $E\flat 4$, $G\flat 4$, $A\flat 4$ 총 4음이 나온다.

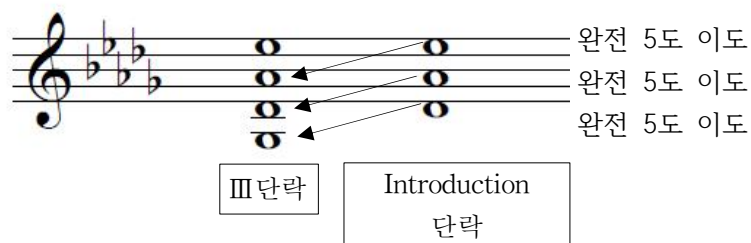
<악보 22> III단락 핵심구조



이와 같은 과정을 거쳐 파악한 III단락의 핵심구조는 다음과 같다.
 Db4를 중심으로 완전 5도 아래인 Gb3 과 완전 5도 위에 위치한
 Ab4, Eb5 음으로 구성되어 있다.

III단락은 Db4 음으로 시작하며, 음정간의 이동 관계에 있어서는
 <Db-Gb> 패턴, <Db-Ab> 패턴이 주로 나타나는 양상을 띠었다.
 따라서 III단락은 Ab이 아닌 Db을 중심으로 보아야한다. 이를
 Introduction의 핵심구조와 연결 지어 보면 다음과 같다.

<악보 23> III단락, Introduction단락 사이의 핵심구조 관계



위의 <악보 23>에서 보듯이 III단락의 핵심구조는 Db을 중심으로
 완전 5도 위·아래로 쌓는 구조이고, Introduction의 핵심구조는 Ab
 을 중심으로 완전 5도 위·아래로 쌓아진 형태이다.

이는 III단락 핵심구조의 축이 Introduction단락에서 이도된 형태이
 다. 「속죄제」를 관통하는 핵심구조가 III단락에서도 반복 및 변형된
 것으로 파악할 수 있다.

5) Coda I, Coda II 단락 구조분석

<악보 24> Coda I 단락 구조분석 1

The musical score for Coda I, measures 36-38, is presented in two systems. The first system (measures 36-37) is in a treble clef with a key signature of two flats. Measure 36 begins with a half note G4, followed by a quarter rest, a quarter note F4, a quarter rest, a quarter note E4, and a quarter rest. Measure 37 continues with a quarter note D4, a quarter rest, a quarter note C4, and a quarter rest. Measure 38 starts with a quarter note B3, followed by a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The score includes dynamic markings 'a tempo', 'p', 'poco accel.', and 'rallentando'. There are also bracketed annotations above the notes in measures 36 and 37.

<악보 24>에서 보듯이 Coda I 단락은 36째 단 a tempo 빠르기로 시작되는 E b 6 음부터 38째 단까지 이루어져 있다. 작품의 종결부분인 Coda에서는 정리되는 선율이 나타난다. 특히 한 음을 지속적으로 유지하는 악구가 나타나는데, 그 음들은 E b 6, B b 5, A b 5, A b 4, B b 3 이다. 고음인 E b 6 으로 시작하여 저음인 B b 3에서 끝나며, 지속음 또한 순차적으로 내려오는 형태를 띠고 있다.

<악보 25> Coda I 단락 구조 분석 2

This musical score shows a different perspective or continuation of the Coda I structure for measures 36-38. It is in a treble clef with a key signature of two flats. Measure 36 begins with a half note G4, followed by a quarter rest, a quarter note F4, a quarter rest, a quarter note E4, and a quarter rest. Measure 37 continues with a quarter note D4, a quarter rest, a quarter note C4, and a quarter rest. Measure 38 starts with a quarter note B3, followed by a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The score includes dynamic markings 'a tempo' and 'rallentando'. There are also bracketed annotations above the notes in measures 36 and 37.

위의 <악보 25>에서 보듯이 Coda I의 구조분석에서 나타나는 다섯 음은 E \flat 6, B \flat 5, A \flat 5, A \flat 4, B \flat 3이다. 이 중 음고가 다르나 동일한 음을 통합하여 보면 E \flat , A \flat , B \flat 세 음의 구조로 볼 수 있다. Coda I에서는 A \flat 음을 대칭점으로 두고 음의 구조가 반대로 역행하는 구조를 지니고 있다.

<악보 26> Coda II 단락 구조 분석 1

The musical score for Coda II consists of three systems of staves. The first system (measures 39-40) shows a piano part with dynamics *mf*, *mp*, and *p*. The second system (measures 40-41) shows a piano part with dynamics *f* and *p*. The third system (measures 41-42) shows a piano part with dynamics *p*, *pp*, and *ppp*, including a 15-second rehearsal mark at the end of measure 42.

<악보 26>에서 보듯이 Coda II는 39째 단부터 43째 단까지 구성되어 있으나, 43째 단은 타악기로만 이루어져 선율에 해당되지 않기 때문에 42째 단까지 구조 분석을 하도록 하겠다. Coda II는 리듬의 형태와 선율의 진행구조가 Introduction의 소재가 반복되는 것으로 보인다. 이를 구조분석을 통해 알아보겠다.

<악보 27> CodaII 단락 구조 분석 2

<악보 27>은 CodaII를 축약하여 음가가 긴 음을 연결하고, 동일음을 하나로 묶어서 정리해보았다. 악보를 바탕으로 출현음을 정리하였을 때, D b 6, A b 5, A b 4, E b 4, E b 6이다.

<악보 28> CodaII 단락 구조분석 3

CodaII의 주요음은 <악보 28>과 같다. 이를 핵심구조로 나타내면 다음과 같다.

<악보 29> CodaII 단락 핵심구조

이는 Introduction의 핵심구조와 동일하게 나온다. 따라서 CodaⅡ는 Introduction을 재현한 단락으로 볼 수 있다.

웬커의 근본구조 안에서는 다양한 모든 것들이 하나가 전제가 되어 작품이 되고, 쉐베르그의 기본악상은 모든 음악적 아이디어가 담겨져 있어 작품의 전체를 결정짓듯이³⁸⁾ 음악작품의 형성과정에서 핵심이 되는 구조나 선율이 전체를 이룰 것이라 보는 프랙탈 구조이론에 의해 「속죄제」를 분석해보았고, 다음과 같은 결론이 나왔다.

i) <해금 독주를 위한 ‘속죄제’>의 핵심 구조는 A b 을 중심으로 위·아래 완전 5도의 3개 음으로 구성된 관계이다.

ii) Introduction 단락에서 핵심 구조의 선율이 명확하게 드러나며, 이는 앞으로 전개될 작품 속에 확장이나 음오킴과 같은 변형 속에서 끊임없이 존재하고 있다.

iii) 따라서 「속죄제」는 자기유사성질을 지닌 핵심구조의 반복으로 부분과 전체가 같다는 프랙탈 구조의 특징과 닮아있으며, 통일성과 응집성이 내재되어 있는 작품임을 증명하였다.

38) 윤혜진, 위의 논문, 2015, pp.117

IV. 연주법

앞서 <속죄제>의 구조분석을 통해 작품의 전체적 구성을 파악하였고, 이에 근거한 연주법을 제시하고자 한다. 모든 첼현악기는 운지법과 운궁법에 의해 악곡의 표현이 달라진다. 전통음악 같은 경우는 운지법과 운궁법이 정해져있으나 현대음악은 연주자들의 개인적인 기호나 연주 스타일에 따라 선택하는 경우가 많다. 연주자가 곡의 흐름, 다이내믹, 구조 등 어떤 것에 중점을 두느냐에 따라서 운지법과 운궁법이 달라지는 만큼 그 의도 또한 중요할 것이라 본다. 따라서 연주법을 고찰하는 것은 연주가들에게 필수적인 요소이다.

본 논문에서는 작곡가가 직접 제시한 작곡노트를 통해 공과 해금 소리에 부여한 의도적인 역할을 바탕으로 음악적 흐름과 해석을 고찰할 것이다. 또한 실제 연주에 효과적인 운지법과 운궁법, 특수주법으로 나누어 살펴보고자 한다.

1. 악기 편성

본고의 연구대상인 「속죄제」는 타악³⁹⁾ 반주가 있는 해금독주곡으로 2003년 11월 12일 국립국악원 주최 제57회 한국음악창작발표회 “새가락 독주곡 여섯”에서 초연되었다. 다음은 「속죄제」에 대한 작곡가의 곡 해설이다.

39) 공이나 징을 이용한다.

“속죄제는 성경 구약에 나오는 제사의 종류 중에 하나이다. 이 제사는 한 사람이 죄를 지으면 그 죄를 씻기 위해 또는 가족의 죄를 씻기 위해 그리고 백성의 죄를 속죄 받기위해 드리며 소, 양, 비둘기 등을 잡아 그 피를 뜰에 뿌리고 대제사장이 대신해서 회막 안 지성소까지 들어가 여호와께 죄사함을 받는 제이다. 징은 여호와와의 임재(臨在)로 표현된다. 해금은 인간의 죄성과 돌이킴을 표현하고 있다.”

이찬해는 해금으로 인간의 죄와 회개를 나타내고자 하였으며, 징은 하나님의 목소리, 임재(臨在)를 표현하였다. 따라서 이 작품은 크게 징(혹은 공)의 반주가 있는 부분과 징 반주가 없는 부분으로 크게 나눌 수 있다.

이를 표로 정리하면 다음과 같다.

<표 3> 작품 내의 악기 편성

구 조	단	징	해 금
Introduction	1		
	2		
	3		
	4		
	5		
	6		
I	6-1		
	7		
	8		
	9		
II	9-1		
	10		
	11		
	12		
	13		
	14		
	15		

	16		
	17		
	18		
	19		
	20		
	21		
Cadenza	22		
	23		
	24		
	25		
	26		
	27		
III	28		
	29		
	30		
	31		
	32		
	33		
	34		
	35		
Coda I	36-1		
	37		
	38		
Coda II	39		
	40		
	41		
	42		
	43		

징과 해금 소리가 어우러지는 악구는 인간의 삶 속에서 하나님의 임재(臨在)가 나타나는 부분이며, 징이 없이 해금만 편성되어 있는 악구에서는 인간이 하나님의 통제 또는 관심에서 벗어나 있음을 의미한다. 이러한 해석을 통해 작품 안에서 작곡가가 의도한 바를 풀어내고자 한다.

<악보 30> 제 1째 단

위의 <악보 30>에서 보듯이 작품의 맨 처음에 등장하는 공의 소리는 하나님의 말씀으로 볼 수가 있다. ‘태초에 하나님이 천지를 창조하시니라’는 창세기 1장 1절에서 모티브를 얻어 인간을 의미하는 해금 소리가 나오기 전, 채를 사용하여 포르티시시모(*fff*)의 세기로 공에 타점을 친 후 잔향을 준다. 이어 포르티시모(*ff*)의 크기로 타점을 친 후 3초 이상의 잔향을 듣고, 포르테(*f*)의 크기로 2초 이상의 잔향을 이어서 두 번 반복한 후 마지막으로 메조포르테(*mf*)의 크기로 잔향을 1초 이상 유지 후 잠시 휴지한다. 공의 소리가 점점 작아지며, 6번째 박에 해금이 나온다. 이는 하나님이 여섯째 날에 인간을 만들었다는 성경의 내용과 연결이 되는 부분으로 볼 수도 있다.

<악보 31> 제 2째 - 3째 단

위의 <악보 31>에서 볼 수 있듯이 해금의 첫 시작을 *sfz*로 공과 함께 나온다. 공은 메탈 브러쉬(metal brush)와 솜으로 감싸져 있는 부드러운 망치 채(soft mallet)로 해금의 지속음과 함께 연주하다가 늘임표(Fermata)가 붙어 있는 E \flat 4, A \flat 4 음과 맞춰서 공의 타점이 함께 나온다. 해금과 공의 소리가 박자를 맞추어 들어간다는 것은 여호와의 뜻과 일치함을 나타낸다.

<악보 32> 제 4째 - 5째 단

The image shows two staves of musical notation for measures 4 and 5. The top staff is marked with a square containing the number '4' and the bottom staff with a square containing '5'. Both staves feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A large rounded rectangle highlights the central melodic line in both measures. Dynamic markings include *pp*, *mp*, *mf*, and *f*. There are also articulation marks labeled 'gliss.' above the notes in both staves.

위의 <악보 32>에서 보듯이 4째, 5째 단에서 보이는 <E \flat 4-A \flat 4>, <D \flat 5-A \flat 5> 음이 교차되며 빠르게 나타나는 부분은 공이 연주되지 않는 것으로 미루어보아 인간의 죄를 의미하는 악구로 해석할 수 있다.

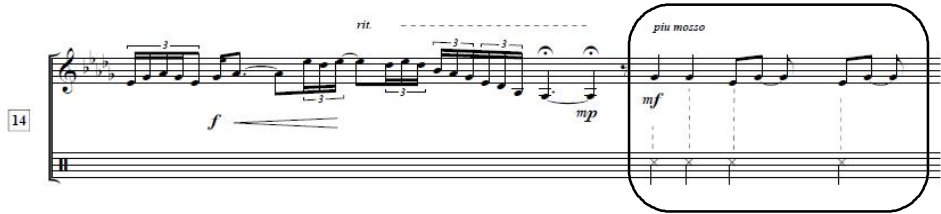
<악보 33> 제 6째 - 7째 단

<악보 33>에서 보듯이 D \flat 6에서 D \flat 5로 내려와 늘임표로 길게 연주한 후, 음가를 분할하며 본격적인 멜로디가 시작되는 부분에서는 인간이 세속적인 삶으로의 의지를 가짐을 의미한다. 여기에 공의 소리로 하나님의 응답이 있음을 보여주나, 이후 인간의 죄를 의미하는 해금의 선율만이 있을 뿐이다.

<악보 34> 제 9째 단

위의 <악보 34>에서 보면 II단락으로 넘어가기 전 고음이 나오는 부분인 E \flat 6, F6, G \flat 6 에서 다시 한 번 공과 리듬을 맞추어 연주가 되며 하나님과의 일치, 즉 인간의 회개 부분을 의미하는 악구가 짧게 등장한다. 이는 인간의 세속적인 삶 속에서도 하나님의 임재(臨在)가 놓여있음을 해석할 수 있다.

<악보 35> 제 14째 단



위의 <악보 35>에서 보이듯이 II 단락에서는 공의 반주가 없이 해금의 선율만이 지배적으로 나온다. 죄를 지은 인간을 의미하는 단락이다. 14째 단 *piu mosso*⁴⁰⁾부터 공이 해금과 함께 박자를 맞추며 연주되는데, 죄를 지은 인간이 뒤늦게야 하나님에 대한 순종을 구하는 부분임을 시사한다.

다음 <악보 36>에서 보듯이 특히 16째 단부터는 첫 박에 맞추어 연주가 되는데 점점 하나님의 뜻과 일치함을 알 수 있다. II 단락에서는 전반적으로 공의 반주가 없이 해금의 선율만을 연주하다가 다시 공의 반주가 나타나는 형식으로 되어있다. 인간의 죄성과 하나님의 임재 속에서 회개함이 반복적으로 나타나는 양상을 띠고 있다.

40) 조금 더 빠르게

<악보 36> 제 16째 - 19째 단

poco a poco accel. cresc.

16

17

18

19

<악보 37> 제 20째 - 21째 단

meno mosso

20

21

<악보 36>의 19째 단의 a b 음이 트릴(Trill)을 하면서 농현을 함께 연주하고, 글리산도를 통해 E b 5음에 짧게 도달한 후 <악보 37>에서 보듯이 20째 단부터 다시 징의 울림이 없어졌다. 이 때 표기되어 있는 빠르기는 ‘meno mosso’이다. 이는 ‘보다 느리게, 평온하게’ 라는 뜻⁴¹⁾을 지니고 있다. 보통 악구의 끝에서 정리를 하거나 전환이 될 때 제시되는 빠르기로서 Cadenza로 넘어가기 전 연결구의 양상을 띠고 있다. 21째 단은 Cadenza의 선율을 암시하듯 액센트(accent)가 표기되어 있는 육잇단음표의 선율이 나온다.

<악보 38> 제 22째 - 23째 단

Cadenza

♩ = 68

22 *poco cresc.*
mf
poco cresc.

23

41) 두산백과

<악보 38>에서 볼 수 있듯이 본격적으로 공의 반주가 드러나는 부분이다. 장구채를 이용하여 공을 짧은 리듬으로 두드리며 긴장감을 가지고 시작한다. 인간의 죄를 반성하고 정결해지기 위한 속죄제가 시작되는 것이다. 해금의 Cadenza 선율이 공의 리듬과 맞물려 들어가며 작곡가는 이 부분에서 신과의 교감, 여호와와 화합하는 악구임을 뚜렷하게 보여주고 있다. 이는 앞서 보여준 인간의 죄성이 속죄제라는 제사를 통해서 하나님을 경외하게 되고 임재를 경험하게 됨을 의미한다.

<악보 39> 제 28째 단

<악보 39>에서 보듯이 a tempo로 돌아와 해금의 선율은 음고가 가장 높은 음을 내주며 포르티시시모(*fff*)의 크기로 공과 함께 치닫는다. 자신의 죄를 제물로 바쳐질 짐승에게 전가시키고, 짐승은 그를 대신하여 죽음을 겪는다.

이 소리는 속죄제 의식에서 극으로 치달으며, 가장 마지막으로 하는 의식인 짐승의 피를 뿌리는 행동을 형상화한 청각적 효과로 볼 수 있다. 긴장을 극대화한 후 새로운 단락이 등장하기 전 잠시 휴지기를 가진다.

<악보 40> 제 29째 - 32째 단

III

piu mosso

29 *pp*

30

31

32

<악보 40>에서 볼 수 있듯이 ‘piu mosso’로 시작되는 III단락은 공의 반주 없이 해금의 선율이 자유롭게 움직임에서 볼 수 있듯이 인간의 세대를 의미하고 있다. 인간은 종종 자신의 의무를 망각함에 있어서 죄를 지으며, 그 의무란 하나님의 규례를 말하는 것이다.

<악보 41> 제 34째 - 36째 단

34

35

36

poco cresc.

Coda

a tempo

<악보 41>에서 볼 수 있듯이 34째 단부터는 공이 등장하면서 Cadenza와 비슷한 형식이 보여진다. 트레몰로와 함께 공이 연주되고, 짧은 음가의 박자와 함께 공의 리듬과 맞추어 들어가며 선율이 치닫는다.

<악보 42> 제 37째 - 38째 단

37

38

p

poco accel.

rallentando

위의 <악보 42>에서 보면 공은 사라지고 해금의 소리만이 남아 길게 지속음을 연주하며 정리하는 선율을 가진다. 따라서 36째 a tempo의 빠르기로 전환되는 E♭6부터 38째 단까지의 구간을 종결을 의미하는 'Coda I'으로 본다.

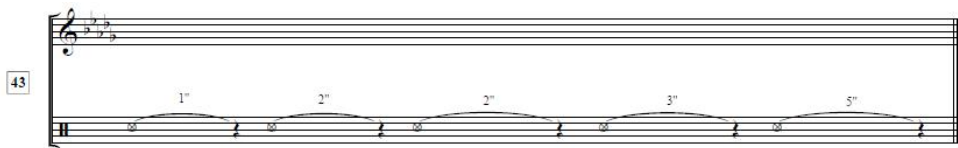
<악보 43> 제 39째 - 42째 단

Coda

The musical score for the Coda section consists of four measures (39-42) for a piano. Measure 39 is marked 'a tempo' and features a treble clef with dynamics *mf*, *mp*, and *p*, and a bass clef with dynamics *p* and *f*. Measure 40 has a treble clef with *p* and a bass clef with *p*. Measure 41 has a treble clef with *p* and a bass clef with *p*. Measure 42 is marked with *pp* and *ppp* dynamics, includes a 15° glissando in both staves, and is enclosed in a dashed box.

위의 <악보 43>을 보면 a tempo로 돌아와 하나님의 임재를 뜻하는 공이 다시 연주된다. 하나님의 음성에 인간이 응답하듯 해금이 공의 소리를 받아서 연주한다. 40째 단부터는 여리게 연주 되는 공의 잔향과 함께 해금의 선율 또한 점점 여리게 마무리하며 15초의 지속음을 연주하고 끝난다.

<악보 44> 제 43째 단



위의 <악보 44>에서 보듯이 곡의 마지막에는 공이 메조피아노(*mf*)의 세기에서 포르티시시모(*fff*)까지 키워지며, 곡의 처음과 같이 1초, 2초, 2초, 3초, 5초의 순서대로 잔향을 듣는다.

이찬혜의 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」」를 작곡가의 기독교적 세계관에 투영하여 해석해보았다. 인간의 삶 전반에 하느님의 임재는 지속적으로 흘러야함을 전제하며 살아야하나 죄를 지으며 사는 인간은 실제로 완벽하지 못한 존재라는 것, 때문에 어떤 형태로든 하나님의 용서를 구하고 회개를 하며 살아야한다는 것을 곡 전반에 보여주고 있다. 두 음을 치밀하게 교차하며 고음에서의 트레몰로와 농현 등 해금의 음색에 현대적 색채를 입혀 인간의 죄성을 나타내었다. 타악기는 단지 해금의 반주 역할로 리듬을 분할하는 것에 그치지 않고, 하나님의 임재라는 작곡가의 의도를 표현하기 위해 연주해야 할 것이다.

2. 운지법 (fingering)

악기 연주에 있어 어떤 음을 연주할 때 어느 손가락을 사용하며, 어느 순서로 움직이는가는 대부분의 악기에 있어서 매우 중요하다.

운지법은 연주의 정확성 뿐 아니라 음색, 음량, 연주 표현에 있어서 까지 포괄하여 연구 되어야 한다. 노은아의 논문 <해금 창작곡을 위한 연주법 연구>⁴²⁾에서는 운지법에 대하여 이렇게 언급하였다.

“해금은 유헌과 중현을 완전 5도의 간격으로 조율한 뒤 유헌을 기준으로 음정을 쌓는 방법의 운지법으로 연주하며 이 유헌의 음정이 포지션의 기준이 된다. 즉, 포지션을 선택하는 것은 가야금, 아쟁 등의 조현법을 제시하는 것과 같은 개념이라 할 수 있다.”

운지법은 어떠한 음을 중심음으로 잡아 운지할 것이냐에 따라 달라지며, 곡에 맞는 포지션의 선택이 먼저 정해 져야 한다. 따라서 본고에서는 식지(食指)⁴³⁾의 위치를 제시하며, 그에 맞는 운지 번호를 표시하도록 하겠다.⁴⁴⁾ 또한 해금은 역안법을 사용하므로 운지를 눌러 연주할 때는 ‘운지 번호+↑’를 표기, 4지를 내려서 현을 짚어 고음을 잡을 때는 ‘4↓’ 표기, 1지를 위로 올려 잡아 낮은음을 연주할 때는 ‘1↑’를 쓰도록 하겠다. 운지법 연구에서는 음색이나 음량의 표현으로 인해 일반적이지 않은 경우를 중심으로 운지법을 제시하도록 하겠다.

42) 노은아, “해금 창작곡을 위한 연주법 연구”, (서울: 서울대학교 박사학위 논문, 2013).

43) 식지(食指)는 해금의 운지를 설명할 때 ‘1지(指)’라고 표현하기도 하는데, 본 논문에서는 악보에 운지 표기를 아라비아 숫자로 사용하므로 편의상 식지를 ‘1지’로 표기하며, 중지(中指)는 2지, 약지(弱指)는 3지, 소지(小指)는 4지로 쓰겠다.

44) 유헌의 1지는 1로, 중현의 1지는 ①로 표시하겠다.

<악보 45> 제 1째 단 운지법

위의 <악보 45>에서 보듯이 Eb6음을 1지로 잡게 될 경우 음색이 매우 가늘게 만들어져 제시 되어 있는 악상기호 *sfz*를 효과적이게 낼 수 없다. 따라서 Eb5 포지션으로 Eb6 음을 4지 내려 눌러 잡은 후 음색을 탄탄하게 만들고 음정을 훑으며 내려가는 글리산도 (Glissando)⁴⁵⁾ 주법으로 식지를 Eb4 까지 내려온다.

<악보 46> 제 4째 단 운지법

<악보 46>에서 보듯이 완전 4도 간격의 Eb4와 Ab4를 촘촘히 반복하는데, 제시 되어있는 악상기호가 크레센도(crescendo)⁴⁶⁾ 이므로 효과적인 표현을 위하여 두 음을 모두 유현에서 연주하도록 한다.

45) “한 손가락을 지판 한 쪽에서 다른 한 쪽으로 미끄러뜨려 연주함으로 이루어지는 이 주법은 모든 현악기에 있어 보편적으로 사용될 수 있는 주법이다. 첫음과 마지막음 사이의 모든 음을 다 포함하는 충실한 소리를 내야하며 글리산도는 음정이 올라가는 것은 물론 하행하는 것도 가능하다.” Adler Samuel, 윤성현 역, 『관현악 기법연구』, (서울: 수문당, 1995, 2003).

46) 점점 크게

따라서 피아니시모(*pp*)의 $A\flat 4$ 전까지 $E\flat 4$ 포지션으로 잡아 연주한다. 이어서 다음에 나올 $D\flat 5$ 음으로 끌어올리는 글리산도(*glissando*) 주범이 용이할 수 있도록 $A\flat 4$ 음으로 포지션 이동을 한다.

<악보 47> 제 5째 단 운지법

Musical notation for Exercise 47, 5th fret fingering. The staff shows a sequence of notes starting with $D\flat 5$, followed by $A\flat 5$, and ending with $D\flat 6$. Fingering numbers 1, 4, 1, 4, and 1 are indicated below the notes. A "gliss." marking is present above the final notes.

위의 <악보 47>에서는 $D\flat 5$ 를 1지로 잡아 $D\flat 5$ 과 $A\flat 5$ 음 모두 유헌에서 연주한다. 이어 $A\flat 5$ 으로 포지션 이동하여 글리산도로 1지를 $D\flat 6$ 까지 이동한다. 제시되어 있는 악상기호가 *pp*(피아니시모)이므로, 음색표현에 있어 고음을 식지로 잡는 것에 큰 무리가 없으며, 포지션 이동이 용이하다.

<악보 48> 제 8째 단 운지법

Musical notation for Exercise 48, 8th fret fingering. The staff shows a sequence of notes starting with $G\flat 4$, followed by $A\flat 4$, $B\flat 4$, and $E\flat 5$. Fingering numbers ①1, ②1, 1, 1, 1, 2, 4, 4, 4, 4 are indicated below the notes.

E♭5포지션에서 <악보 50>에 보이는 것과 같이 14째 단 세 번째로 등장하는 G♭4 에서 포지션 이동을 한다. 이는 뒤에 출현하는 E♭5 음정을 효율적이게 내기 위함이다.

G♭4 포지션에서 낼 수 있는 가장 낮은 음역이 B3 이기 때문에 점점 느려지는 리타르단도(ritardando) 부분에 출현하는 B♭3, A♭3 음정은 중현에서 식지를 위로 이동시켜주며 연주하는 것이 곡의 흐름을 방해하지 않는 포지션 이동법으로 적합하다.

<악보 51> 제 16째 - 18째 단 운지법

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 50, 52, and 53 are indicated at the start of each system. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The score includes the following elements:

- Measure 50:** Treble clef staff starts with a box labeled "B♭ 4". The notation includes a melodic line with a triplet and a bass line. Fingering below the treble staff: "1 1 ↑ 1 1 ↑ 1 ↑ 1 ↑ 1 1 ↑ 1 1". Above the staff, "poco a poco accel. cresc." is written with a dashed line extending to the right. A box labeled "D♭ 5" is positioned above the end of the measure, with a dashed line pointing to a box labeled "C5" below it.
- Measure 52:** Treble clef staff continues the melodic line. Fingering below the treble staff: "↑ 1 ↑ 1 ↑ 1 ↑ 2 2 ↑ 3".
- Measure 53:** Treble clef staff features a dense rhythmic pattern. Fingering below the treble staff: "2 3 2 3 2 3 2 3 ↑ 3 ↑ 3 ↑ 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 ↑ 4 ↑ 4 ↑ 4 ↑ 4".

위의 <악보 51>에서 보듯이 포지션은 B♭4로 시작한다. B♭4와 단 2도 차이인 B4음과의 연주는 1지에서 역안으로 눌러 음정을 교차시켜준다. 이어 1지를 C5 음을 훑어 D♭5까지 내려가 포지션을 잡고 역안으로 1지를 누르고 풀며 D♭5와 D5음을 연주한다.

마지막 단에서는 D♭5포지션을 유지하며 운지에 맞게끔 연주한다.

<악보 52> 제 20째 단 운지법

*meno mosso*로 시작되는 위의 <악보 52>는 G♭4포지션으로 시작한다. A♭4음과 뒤이어 나오는 G♭4음이 이음줄로 이어져 있으므로 부드러운 음색을 내기 위해 처음 나오는 G♭4에서 역안으로 1지를 눌러 잡아 A♭4음에 도달한 후 다시 풀어서 G♭4음으로 착지한다.

이어 나오는 E♭4음도 앞과 마찬가지로 D♭4음에서 중현의 2지로 역안하여 연주한다. B♭3음은 중현에서 식지를 이동시켜 음을 내주고 다시 2지를 떨어뜨려 D♭4 음을 잡아 포지션 이동이 없이 연주함에 있어서 용이하게 한다.

<악보 53> 제 23째 단 운지법

위의 <악보 53>에서 보듯이 Cadenza가 시작되는 22째 단부터 G b 4 포지션을 유지하며 개방현과 유현을 번갈아가며 연주한다.

1지를 G b 4로 잡고, G4, A b 4, A4, B b 4, B4, C5 음까지 연주하며, D b 5 음부터는 포지션을 D b 5으로 이동하여 D5, E5, F5, G b 5, G5, A b 5 음까지 연주한다.

이러한 운지법을 선택한 이유는 처음 포지션인 G b 4에서 이동하지 않을 경우, 이후에 나오는 A b 5음까지 줄을 최대한 눌러 연주했을 때 부정확한 음정이 있다. 따라서 안정적으로 음정을 내기 위해 한 번의 포지션 이동이 불가피했고, 이후에 등장하는 악구가 D b 5 포지션에서 유연하게 연주됨을 고려하여 다음과 같은 운지법을 제시하였다.

<악보 54> 제 31째 단 운지법

위의 <악보 54> 부터는 G \flat 4포지션으로 옮기며, A \flat 4음은 역안으로 1지를 지긋이 눌러서 음정을 낸다. 이후 B \flat 4 음을 따라 1지를 연속적으로 이동하며, 같은 음정을 두 번 반복하지만 각기 다른 포지션에서 연주를 한다.

이후에 나올 고음을 생각하여 두 번째 <B \flat 4 - D \flat 5>에서는 D \flat 5 포지션으로 잡는다.

<악보 55> 제 32째 단 운지법

<악보 55>에서 보이듯이 박자가 빠른 악구 안에서 연속되는 음들을 유연하게 연주하기 위하여 유현 1지의 음인 D \flat 5를 중현 4지로 잡는다. 늘임표가 있는 E \flat 4 음정은 중현의 1지를 높이 올려 D \flat 5 포지션에서 내는 음역대보다 더 낮은 음정을 흐름의 끊김 없이 연주하게끔 한다.

<악보 56> 제 33째 단 운지법

<악보 56>에서 보이는 고음역대를 선명한 음색으로 연주하기 위하여 E♭5 포지션으로 이동한다. G♭5 음을 본래는 3지로 잡아야하지만 2지로 크게 벌려서 줄을 짚음으로써 G♭5 포지션 이동을 유도한다.

E♭5 포지션에서 D♭5 포지션으로 옮길 때에도 위와 같은 방법을 이용한다. 2지로 잡은 G♭5 음에서 D♭5 음으로 갈 때 중현을 사용하지 않고 유현에서 1지를 높게 올려 줄을 짚음으로써 포지션을 이동한다. 이는 음색을 또렷하게 내기 위함과 동시에 뒤에 나오는 G♭4 음정을 용이하게 내기 위해서다.

<악보 57> 제 37째 - 38째 단 운지법

3333321②②①①↑1 3 1 2 1 3 1 ↑ 2 1 1 ③ 123 1 2③ 1 ①↑

위의 <악보 57>에서 보듯이 G♭5 음이 들어가기 전에 D♭5 포지션으로 이동하여 준다. D♭4는 중현 1지를 이동하여 음을 잡고, 이는 A♭4 포지션으로 이동함을 나타내 준다.

이후 G♭4 음이 선율에 많이 등장하는데, 명확한 음색을 위하여 유현으로 연주하기 위해 G♭4 포지션으로 이동해주며, 마지막 B♭3 음은 중현으로 1지를 살짝 올려 연주한다.

<악보 58> 제 39째 단 운지법

17

Ab 4

Db 4

3

Eb 4

Ab 4

Ab 4

Bb 4

Db 5

Db 6

1 1↑ 1 1 1 3 2 1 1 1 1

<악보 58>에서 보듯이 Ab 4음으로 시작하여 역안으로 A4음까지 누른 후 글리산도(Glissando)를 통해 Db 4까지 내려가며 포지션 이동을 한다. 이후 Ab 4음까지 Eb 4 - Gb 4 포지션을 거쳐 트레몰로 주법과 함께 이동하며, 늘임표가 있는 Ab 4, Bb 4, Db 5 또한 1지를 이동하며 음을 연주한다. 이는 트레몰로 주법과 함께 연주하였을 때 정확한 음정과 더불어 음색 통일에 효과적이기에 역안법 대신 포지션 이동을 통한 음정내기를 제시하는 바이다.

이상 <속죄제>의 운지법을 살펴보았으며, 그 결과는 다음과 같다.

- i) 글리산도(Glissando) 주법이 주로 제시되어 있는 단락에서는 식지로 음끼리의 이동이 이루어지는 경우가 많았으며, 주법을 효과적으로 연주하기 위해 포지션의 이동을 선행하는 경우가 있었다.
- ii) 개방현과 함께 음정이 순차진행하거나 두 음을 반복하는 빠른 악구에서는 음정과 음색을 명확하게 내기 위해 줄을 눌러 소리

내는 역안법을 쓰기 보다는 손가락을 짚어서 소리 내는 것이 바람직하다.

- iii) 한 운지법에서 정해져있는 음역대에서 벗어나 1지나 2지를 활용하여 포지션의 이동 범위를 최소화함으로써 곡의 흐름이 끊기지 않도록 한다.

3. 운궁법 (Bowing)

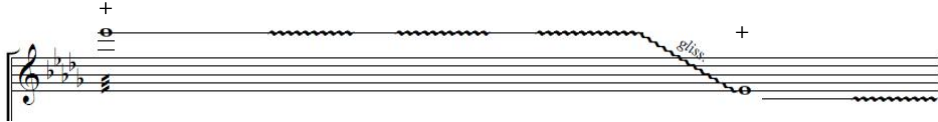
해금의 운궁법에서 시작은 왼쪽에서 오른쪽으로 향하는 것이 보편적이다. 이는 일반적으로 강박에 사용되며, 이를 ‘빼는 활(-)’이라 한다. 오른쪽에서 왼쪽으로 향하는 활은 일반적으로 여린박에 사용되며 ‘넣는 활(+)’로 부른다.

활을 사용하는 악기들은 운궁법을 강세와 리듬에 따라 적합하게 쓰여야하는 만큼 운지법 못지않게 중요한 테크닉(technique)이다. 특히 정확한 악상기호 표현과 더불어 연주자의 해석이 중요시되는 현대음악에서는 음의 강렬함과 부드러움, 호흡의 연결과 분리까지도 운궁법에서 나온다고 할 수 있다.

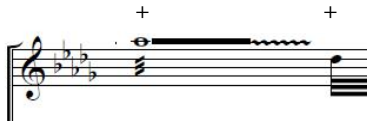
따라서 「속죄제」에서 반복적으로 나오는 리듬이나 특징적인 구간을 정리하여 이에 맞는 효과적인 운궁법을 제시하겠다.

1) 트레몰로(Tremolo)와 지속음의 연결

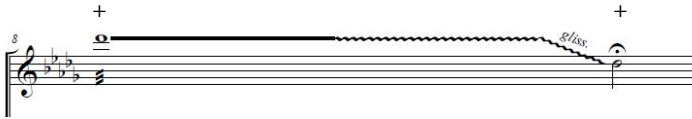
<악보 59> 트레몰로와 지속음의 연결 운궁법 1



<악보 60> 트레몰로와 지속음의 연결 운궁법 2



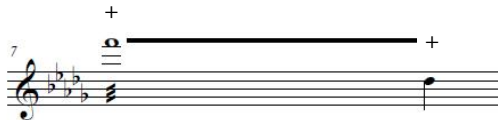
<악보 61> 트레몰로와 지속음의 연결 운궁법 3



<악보 62> 트레몰로와 지속음의 연결 운궁법 4



<악보 63> 트레몰로와 지속음의 연결 운궁법 5



위의 악보에서 보듯이 트레몰로는 넣는 활로 표기 되어있다. 해금의 활 끝에서 넣으면서 그 음정을 시작하여 잘게 흔들어준다.

「속죄제」에서는 트레몰로 주법이 많이 제시되어 있는데, 그 뒤를 이어서 글리산도(Glissando) 주법으로 내려오거나, 호흡을 이어서 지속음으로 연결하는 부분이 많다. 따라서 트레몰로 이후에도 음악의 프레이징을 연결하기 위해 활의 방향변화를 주지 않고, 그 뒤의 지속음도 넣는 활로 이어서 연주하도록 한다.

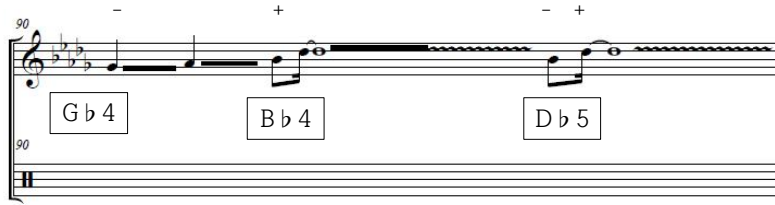
2) 포지션 이동시 분활주법⁴⁷⁾

<악보 64> 포지션 이동시 분활주법 1

<악보 65> 포지션 이동시 분활주법 2

47) “각 음마다 활의 방향을 바꾼다는 뜻으로 non-legato 주법이라고도 하며, 분활주법 (seperate bows)라고도 불린다.” Adler Samuel, 위의 책, 2003

<악보 66> 포지션 이동시 분활주법 3



<악보 67> 포지션 이동시 분활주법 4



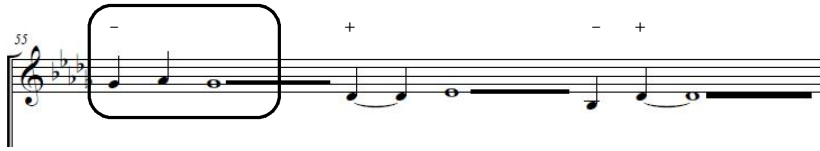
앞서 운지법에서 다루었던 「속죄제」에서는 글리산도 주법으로 인하여 포지션의 이동이 잦으며, 이외에도 효과적인 운지법을 위해 1지를 사용한 음정 이동이 이루어진다. 이 때 활을 1음 1운궁으로 하여 음정을 보다 정확하게 낼 수 있는 장치를 마련한다.

3) 두 음 이상 역안시 한 활 주법

<악보 68> 두 음 이상 역안시 한 활 주법 1



<악보 69> 두 음 이상 역안시 한 활 주법 2



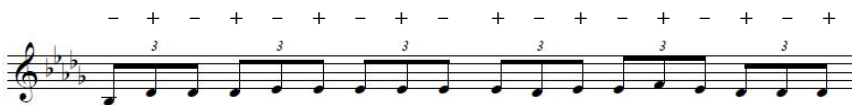
<악보 70> 두 음 이상 역안시 한 활 주법 3



위 악보에서 보듯이 의도적으로 운지를 눌러서 음에 도달하는 역안법을 사용할 때는 한 활을 사용한다. 각 활을 사용할 경우 활의 방향을 전환하며 의도치 않은 강세가 들어가게 되므로, 역안을 통해 나타내하고자 했던 부드러운 프레이징의 효과를 제대로 낼 수 없게 된다.

4) 박자가 빠른 악구에서의 운궁법

<악보 71> 박자가 빠른 악구에서의 운궁법 1

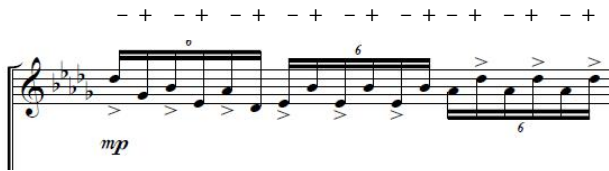


<악보 72> 박자가 빠른 악구에서의 운궁법 2



<악보 71>에서 보듯이 셋잇단음표에서는 정확한 리듬분할이 용이하게끔 분할주법을 쓰는 바이다. 그러나 <악보 72>에 나와 있는 육잇단음표나 구잇단음표와 같은 부분에서는 분할주법이 빠른 악구를 연주하기엔 적합하지 않다. 따라서 한 프레이징을 만들어서 활을 사용하는 것이 적합하다.

<악보 73> 박자가 빠른 악구에서의 운궁법 3



그러나 예외가 있다. <악보 73>에서와 같이 육잇단음표이나 악센트가 있는 악구에서는 강세를 표현해야하므로 활의 방향을 전환해서 써야한다. 악센트가 있는 음에는 보통 강박을 표현하는 빼는 활, 악센트가 없는 음에는 넣는 활을 쓰며 악상기호를 살릴 수 있도록 한다.

<악보 74> 박자가 빠른 악구에서의 운궁법 4



위의 <악보 74>와 같이 32분음표로 두 음을 반복하는 빠른 박자 구간에서도 활의 방향을 전환하기 보다는 한 활을 쓰며 짧은 시가의 음들을 묶어 프레이징을 만들어 호흡을 정리하는 것이 중요하다.

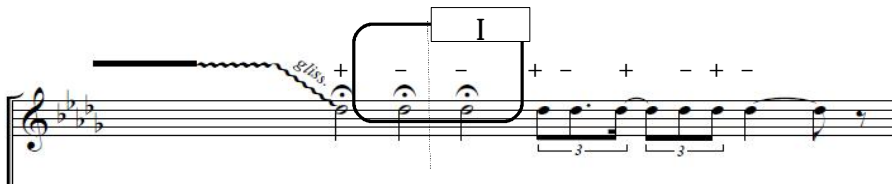
<악보 75> 박자가 빠른 악구에서의 운궁법 5



그러나 위의 <악보 75>와 같이 음정을 반복하는 구간이 아닌 순차 진행과 동시에 1지의 이동이 잦은 곳에서는 활의 방향을 전환하며 명확한 음정과 음색을 표현할 수 있도록 한다.

5) 악곡 구조에 따른 운궁법

<악보 76> 악곡 구조에 따른 운궁법 1



해금 활 주법에서 시작하는 운궁법은 보편적으로 왼쪽에서 오른쪽 방향으로 쓰는 빼는 활(-)이다. <속죄제>에서 악곡 구조를 나누었을 때, 위의 <악보 76>과 같이 늘임표가 붙어있는 두 번째 D_b5 음까지 Introduction으로 보았고, 세 번째 D_b5 부터 새로운 단락인 I 단락이 시작되는 것으로 앞서 언급하였다.

따라서 순차적인 방향으로 활을 진행하는 대신 악곡 구조에 의한 운궁법을 제시하여, 세 번째 D_b5 음을 빼는 활로 다시 강세를 주며 새로운 프레이징을 시작하듯 운궁한다.

4. 특수주법

보잉법에는 현과 밀착하는 주법 뿐만 아니라 현의 탄력을 이용하는 주법, 활대의 나무 부분으로 현을 밀착하는 주법 등 최근 30~40년 사이에 현대음악을 통해 현악기 기법의 확장이 일어났다.

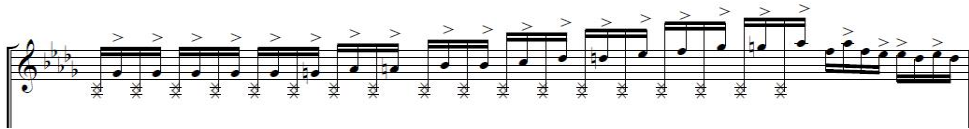
작곡가 이찬해는 중음주법(double stop)과 같은 서양악기의 특수주법을 해금에 적용하여 보다 현대적인 색채를 이끌어내려 했다. 그러나 해금 악기구조상 바이올린과 같은 지판이 있는 것이 아니기에 연주하는 데 있어 정확한 주법을 연주하기 난해한 부분 또한 있다. 악보에 표기 되어 있는 중음주법을 중심으로 작곡가가 의도한 음향이나 음색에 맞게 해금에 적합한 연주법을 제시하도록 하겠다.

1) 플레노 (Col legno)를 이용한 중음주법

이 주법은 활모에 의해서 현이 마찰되어 소리 나는 것이 아니라 활대의 나무부분에 의해 만들어지는 것이다. 활과 악기가 분리되어 있는 서양 현악기들은 활을 뒤집어 활대의 나무만이 현을 닿게끔 연주를 한다.

그러나 악기와 활이 분리되어 있지 않은 해금의 활모는 유현과 중현 사이에 위치하고 있으며, 보통 플레노 주법을 사용할 때 활모는 중현에 밀착하고, 활대는 유현에 마찰하며 두 음을 동시에 내는 연주를 한다. 해금의 유현과 중현은 완전 5도 간격으로 조율하기 때문에 두 음의 간격도 5도 간격의 화음을 내는 것이 일반적이다.

<악보 77> 작품 내 폴레노 주법 예시 1



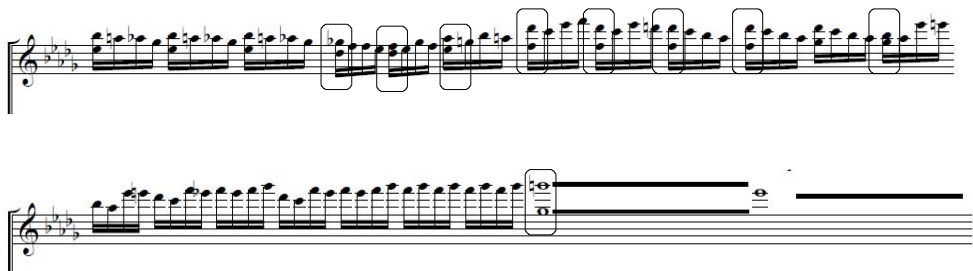
다음 <악보 77>에서 보면, 정확한 음고가 나와 있지 않으나 낮은 음역대를 화음으로 내는 것으로 표기되어 있다. 이는 폴레노 주법으로 유헌과 중현을 동시에 밀착하며, 이 때 운지는 개방현이다.

<악보 78> 작품 내 폴레노 주법 예시 2



위의 <악보 78>은 정확한 음고가 나와있지 않으나, 높은 음역대를 화음으로 내는 것으로 표기 되어 있다. 이 또한 화음을 폴레노 주법으로 연주하나 위의 <악보 77> 과는 다르게 높은 음역대를 연주해야 하는 점을 유의해야한다. 따라서 개방현이 아닌 4지 운지를 이용하여 연주해야 한다.

<악보 79> 작품 내 폴레노 주법 예시 3



위의 <악보 79>는 정확한 음이 제시되어 있다. 그러나 앞서 언급했듯이 해금의 유현과 중현은 완전 5도 차이로 조율하는 것이 일반적이다. 따라서 화음의 간격이 완전 5도가 아닌 부분에서는 정확한 음정을 낼 수 없는 것이 이 연주법의 특징이다.

표시 되어 있는 화음들은 완전 5도 간격이 아닌 3도, 4도, 6도, 7도로 구성되어 있다. <해금 창작곡을 위한 연주법 연구>⁴⁸⁾에서는 이러한 음 간격에 대해 다음과 같은 연주법을 제시하였다.

“해금의 확대는 유현과 중현 사이에 끼워져 있어 유현과 중현의 간격인 완전 5도의 화성만이 유일하게 가능하나, 최근에는 첫 번째 방법⁴⁹⁾을 사용하여 장2도, 단3도, 완전4도, 장7도 외 그 이상의 음정을 화성으로 표현한 경우가 있다.”

완전 5도 화성만을 연주하는 해금 연주법의 새로운 대안이나 실제로는 정확한 음정을 내기에는 불완전하고, 악기를 계속 움직여야 하는 불편함이 있다.

2) 중음주법 (double-stop)

인접되어 있는 두 현이 동시에 연주되는 것을 중음주법이라 한다. 중음주법에는 아래와 같이 두 가지의 조건이 있다.⁵⁰⁾

48) 노은아, “해금 창작곡을 위한 연주법 연구”, (서울: 서울대학교 박사학위 논문, 2013).

49) “해금 울림통을 옆으로 돌려 연주하는 방법. 두 개의 음이 동일한 음색으로 고르게 발음될 수는 있으나 음량이 작고, 악기를 움직여야 하는 불편함이 있다고 언급하였다.”
노은아, 위의 논문, 2013

50) Adler Samuel, 위의 책

i) 한 음이 개방현인 경우

ii) 두 음 모두 손가락에 의해 눌러진 상태에서 소리 나는 경우

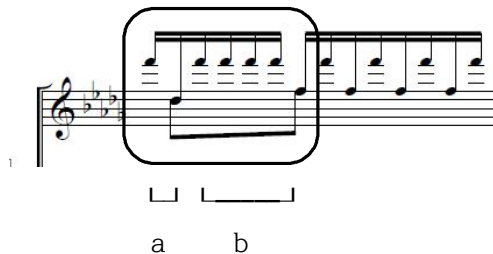
서양 현악기에서는 왼 손으로 인접한 두 개의 현을 누른 상태에서 활로 두 현을 동시에 그어 연주할 수 있다.

바이올린과 비올라는 현이 4개이므로 중음(double-stop), 삼중음(triple-stop), 사중음주법(Quadruple-stop) 까지 개발되어 있다.

해금은 앞서 언급했듯이 폴레노(Col legno)주법으로 중음을 연주하는 것이 보편적이기에 「속죄제」에 나와 있는 주법을 그대로 연주하기에 어려움이 있다.

따라서 이 악보를 그대로 연주한 바이올린의 소리에 근거하여 음향과 음색적인 면에서 해금으로 표현할 수 있는 연주법의 대안을 제시하고자 한다.

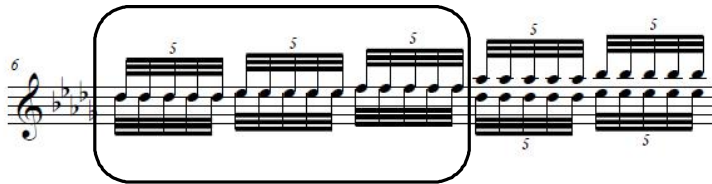
<악보 80> 작품 내 중음주법 예시 1



다음 악보를 바이올린이 연주했을 때, F6 음을 지속적으로 내면서 다른 현에서는 D b5 음에서 F6 음으로 이동을 하고 활은 두 줄을 동시에 긁으면서 화음을 내준다. 이 부분에서 기대하는 효과는 ‘화음’에서 나는 음색적인 부분이라고 본다.

따라서 해금으로 연주할 때는 [a]부분에서는 F6 과 D b5 를 한 음씩 연주하고, [b]부분부터 윗 음 F6을 기준으로 폴레뇨 주법으로 화음을 만들어 연주한다.

<악보 81> 작품 내 중음주법 예시 2



위 악보는 1도 옥타브를 중음주법으로 연주하는 것이다. 같은 음정을 다른 현에서 잡아 활로 두 현을 긁으며 연주를 한다.

음정은 단선율로 들리나, 중음주법만이 내는 특별한 음색과 음향적인 효과가 있다. 따라서 해금으로 제시하는 주법은 활모를 살짝 눕혀서 운궁을 하여 거친 음색과 함께 배음이 들리는 음향효과를 내는 주법을 제시한다.

이와 같이 「속죄제」의 운지법은 악구의 음역대를 고려하여 그에 맞는 포지션과 운지를 정하는 것이 필요하다. 작품에 주로 나오는 글리산도 기법을 연주할 때에는 식지에서 식지로의 이동이 적합하다. 악구의 프레이징 또한 유의하며 곡의 흐름에 방해가 되지 않는 포지션 이동이 이루어져야 한다. 한 운지법에서 정해져있는 음역대를 벗어나 1지나 2지를 활용하여 포지션의 이동 범위를 최소화한다.

「속죄제」의 운궁법은 악곡의 구조와 흐름에 따라 운궁법을 나누었다. 포지션 이동 시에는 분활주법을 사용하는 것이 효과적이며, 두 음

을 빠르게 교차하는 리듬이 있는 악구에서는 프레이징을 나누어 한
활 주법으로 연주하는 것이 적합하다. 다만 음정에 강세가 붙어있거
나 음이 두 음 이상이 출현하는 경우는 음색을 명확하게 연주하기 위
해 분활주법을 사용한다.

고수영의 연주법과 필자가 제시한 연주법을 비교하였을 때 고수영은
호흡을 유지하는 운궁법을 주로 쓰는 반면 필자는 작품의 구조와 프
레이징을 나누는 활을 주로 제시하였다. 고수영은 작품의 흐름을 중
시하는 연주법이었다면, 필자는 작품 구조 분석에 의한 연주법을 제
시하였다.

「속죄제」의 특수주법은 폴레노 주법을 이용한 중음내기가 지배적
이었다. 완전 5도 간격이 아닌 화성은 해금통을 비틀어 중음주법을
연주하는 것으로 음정의 한계를 극복한다. 또한 작곡가가 의도하고자
했던 음색과 음향을 유추하여 해금에 적합한 연주법을 연구 및 제시
하였다.

V. 결 론

본 논문은 이찬해 작곡 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」」를 연구 분석하여 작곡가의 작품세계를 바탕으로 ‘속죄제’의 의미에 따른 악기 편성과 흐름을 고찰하였으며, 작품의 전체 구조를 파악한 뒤 윤혜준의 프랙탈 분석 이론에 근거하여 작품을 이루는 음들의 핵심구조를 알아내었다. 이러한 연구를 바탕으로 효과적인 운지법, 운궁법 및 특수기법이 포함된 연주법을 살펴보았으며 그 결과는 다음과 같다.

첫째, 단악장 형식인 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」」는 템포 변화와 선율을 구성하는 핵심구조, 악구의 특징에 따라 Introduction, I, II, Cadenza, III, Coda I, CodaII 크게 7단락으로 나눌 수 있다.

둘째, 「속죄제」는 해금으로 인간의 죄와 회개를 나타내고자 하였으며, 징은 하나님의 목소리, 임재(臨在)를 표현하였다. 작곡가의 기독교적 세계관을 투영하여 작품을 해석하였을 때, 징(혹은 공)의 반주가 있는 악구와 징 반주가 없는 악구 두 부분으로 나눌 수 있으며, 첫 번째 악구는 하나님과 인간의 화합과 뜻 일치의 내용으로 볼 수 있고, 두 번째 악구는 인간이 하나님의 통제에서 벗어나 죄를 짓는 부분으로 해석할 수 있다.

셋째, 쉐커의 근본구조 안에서는 다양한 모든 것들이 하나가 전제가 되어 작품이 되고, 쉐베르그의 기본악상은 모든 음악적 아이디어가 담겨져 있어 작품의 전체를 결정짓듯이 음악작품의 형성과정에서 핵심이 되는 구조나 선율이 전체를 이룰 것이라 보는 프랙탈 구조이론에 의해 「속죄제」를 구조 분석하였을 때, 작품의 핵심 구조는 A b

을 중심으로 위·아래 완전 5도의 3개 음으로 구성된 관계이다. 이는 Introduction 단락에서 핵심 구조의 선율이 명확하게 드러나며, 전개 되는 작품 속에 확장이나 음옴김과 같은 변형 속에서 끊임없이 존재하고 있었다. 따라서 「속죄제」는 자기유사성질을 지닌 핵심구조의 반복으로 부분과 전체가 같다는 프랙탈 구조의 특징과 닮아있으며, 통일성과 응집성이 내재되어 있는 작품임을 증명하였다.

넷째, 이찬해는 <속죄제>에서 주로 글리산도(Glissando), 트레몰로(Tremolo), 중음주법(Double-stop)을 사용하여 풍부한 음향과 현대적인 색채를 이끌어내고자 하였다. 특히 중음주법(Double-stop)에서는 아직 해금에 보편화 되지 않은 기법들로 이루어져 있어 연주자들에게 높은 역량을 요구하며, 작곡가가 의도한 음향과 음색에 맞게끔 다양한 기법을 개발할 수 있게 하였다.

이상으로 본 논문은 이찬해의 「해금 독주를 위한 ‘속죄제」」를 새로운 분석방법인 프랙탈 분석이론을 이용하여 작품을 이루는 선율 요소와 핵심 구조를 파악하고, 연주가의 입장에서 다각도의 관점을 갖고 분석하였다. 본 연구를 통해 연주자들이 작품의 의미를 파악하고 연주법에 적용하는데 도움이 되길 바라며 형식이 뚜렷하게 정해지지 않은 현대음악 작품 분석에 있어 방법론의 다양화를 모색해볼 수 있길 바란다.

참 고 문 헌

1. 논문

노은아, “해금 창작곡을 위한 연주법 연구”, (서울: 서울대학교 박사학위논문, 2013).

박미경, “전통음악과 서양음악 분석론: 그 적용 가능성의 탐색”, 『정신문화연구』, 제 20권 제1호 통권 66호 (서울: 한국학중앙연구원, 1997).

윤혜준, “음악의 구조분석을 위한 프랙탈 이론”, (서울: 한양대학교 박사학위논문, 2015).

이아람, “이찬해 작곡 ‘대금 독주를 위한 숨’ 분석 연구 : 관씨 부인 죽는 대목의 서시구조와 대금주법의 연구를 중심으로”, (서울: 한국예술종합학교 석사학위논문, 2014).

최혜영, “이찬해의 개기일식 분석 연구”, (서울: 연세대학교 석사학위논문, 2002).

한재연, “저음피리 주법”, (서울: 서울대학교 석사학위논문, 2016).

2. 단행본

김정태, 『音樂用語事典』 (서울: 삼호출판사, 1989.)

윤혜준, 『이찬해의 작품세계와 작품목록』, (서울: 수문당, 2006)

이소영, 『생존과 자유』, (서울: 민족음악연구회, 2005)

전지영, 『간헐 존재의 예술, 열린 예술』, (서울: 북코리아, 2003)

Adler Samuel, 윤성현 역, 『관현악 기법연구』, (서울: 수문당, 1995, 2003)

Gordon J. Wenham, 김귀탁 역, 『레위기』, (서울: 부흥과 개혁사, 2014)

3. 악보

국립국악원, 『한국음악창작곡 초연 작품집 7』, (서울: 국립국악원, 2004)

4. 사전

두산백과

과플러음악용어사전 & 클래식음악용어사전

5. 영상자료

고수영, <해금독주곡 '속죄제(이찬해 곡)'-고수영 박사과정 연주>, 2011년 6월 7일, 서울대학교 콘서트홀, 해금:고수영, 타악:안성일

<https://youtu.be/eqecBa6xgos>

해금 독주를 위한 “속죄제”

이찬해 작곡

Introduction

♩ = 40

1

2

E♭ 6 +

3

E♭ 4 +

4

5

2

6 **I**

mf *p* *p*

D b 5 **G b 4**

mp *p*

7

mp *mp* *mp*

8

D b 5 **A b 4** **B b 4** **E b 5**

p *p*

9 **II**

mp *f* *mp* *piu mosso*

mp *f* **E b 4**

10 *poco accel.*

p *mp* *mf* *mf*

11

f

+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -

12

+ - + - + - + - + - + - + - + -

a tempo

13

+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -

G b 4

rit. *piu mosso*

14

- + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -

15

- + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -

poco a poco accel. cresc.

B b 4

C5

D b 5

16

+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -

17

18

- + - +

rit.

- + - + - + - + - + - + - +

19

- + - +

gliss.

20

- + - +

meno mosso

p

21

- + - + - + - + - + - + - +

mp

Cadenza

+
♩ = 68

22

- + - +

poco cresc.

mf

23

- + - +

poco cresc.



- + - + ...

E b 6 *poco cresc.*

35

- + - + ... + +

a tempo

Coda I

36

+ + + + + + + +

D b 5 **A b 4**

p ↑ ↑

37

- + - + - + - + - + - +

poco accel. *rallentando*

G b 4

38

Coda II

a tempo

A b 4 **A b 4**

mf *mf* *mf*

D b 4 **D b 5**

p *f*

39

+ + + + + ... + - + - +

p *p* *p*

40

8

A b 4 + - + - + - + ... - + - + -

41

E b 4 + E b 6 15"

42

43

Abstract

An Analytical Study on ‘Atoning Ritual for Solo Haegeum’ composed by Chan-Hae Lee

Park Soomin

Department of Musicology

The Graduate School

Seoul National University

Compositions have now taken up an irreplaceable place within Korean classical music. Consequently, performers need to objectively grasp the musical value of a work through proper musical analysis and perform while rooted in such underlying musical thought.

Through an analysis of ‘Atoning Ritual for solo haegeum’ composed by Chan-Hae Lee, this thesis explores the orchestration and the flow of the piece according to the meaning of ‘Atoning Ritual’ based on the musical word of the composer. After studying the general structure of the piece, the core structure of the notes that form his works could be deciphered via Fractal Analysis Theory. Using this result, the playing

techniques—which includes effective fingering techniques, bow techniques, and others—were examined, the results of which are as follows.

First, ‘Atoning Ritual for solo haegeum’, which is a single movement composition, was divided into seven paragraphs—i.e., Introduction, I, II, Cadenza, III, Coda I, and Coda II—based on tempo changes and the distinct properties of the core structure and phrases that comprise the melody.

Second, in ‘Atoning Ritual’, the haegeum expresses man’s sin and repentance while the gong expresses the voice and the presence of God. When interpreting the piece through the Christian worldview of the composer, the piece can be divided into two sections—one with gong accompaniment and the other without—of which the former implies the reconciliation and unification of will between God and man while the latter implies man rebellion against God’s control and commitment of sin.

Third, when one analyzes the structure of ‘Atoning Ritual’ with Fractal Analysis Theory which argues that either the core structure or the core melody forms the entire piece during its composition period, one can see that the core structure of the piece is composed with three notes in perfect 5ths above and below A \flat as its center. This melody of the core structure is evident in the Introduction and continuously present in the following sections while going through changes such as expansion and transposition. Therefore, by pointing out that ‘Atoning Ritual’ does seem to fit with the unique feature of the fractal structure which assumes that the repetition of the core structure with its self-similar property leads to a general similarity within

the piece between its parts and whole, it was confirmed that unity and coherence were inherent within the piece.

Fourth, Chan-Hae Lee tries to create a full sound and a modern taste by using glissando, tremolo, and double-stop in 'Atoning Ritual'. This is technically demanding of the player, especially in the case of double-stop, as it uses techniques that are not yet well-practiced on a haegeum, and there is room for the player to develop various techniques to produce the composer's intended sound and timbre. Through an analysis of the structure and the meaning of the piece, a suitable playing method was suggested.

Chan-Hae Lee's first work on the haegeum was researched through an analysis of 'Atoning Ritual for solo haegeum'. It is hoped that an analysis of the piece's structure will be helpful for application in actual performances, and also provide opportunities to explore various methodologies for analyses of contemporary music which does not always follow or adhere to a certain form.

Key words: Haegeum, Composition, Chan-Hae Lee, Atoning Ritual,
Fractal, Fractal Analysis Theory

Student ID: 2013-21637