

## 김순남(金順男)

김 미 옥

- |   |
|---|
| I. 시작하면서<br>II. 김순남의 생애<br>III. 시기별 작품분류<br>IV. 장르별 음악적 특징<br>V. 끝내면서 |
|---|

### I. 시작하면서

한민족이 겪어온 20세기 중후반의 시대상황이 김순남(金順男 1917-1983)만큼 자신의 삶과 음악에 그대로 각인된 작곡가는 아마 없을 것이다. 일제 치하에서의 일본 유학은 그에게 누구보다도 먼저 현대적 서양 작곡기법을 습득할 수 있는 기회를 제공했지만, 그는 동시에 민족음악의 중요성도 깨닫게 된다. 뿐만 아니라, 역시 일본에서 싹트게 된 그의 예술가로서의 남다른 사회의식은 노래를 통한 그 의식의 표출과 사회개혁을 위한 실제적인 음악 활동으로 이어진다. 그러나 이와 같은 그의 노력과 활동은 일제 말기와 긴박하게 돌아가는 해방공간의 복잡한 사회적 상황 속에서 그에게 월북을 선택할 수밖에 없는 결과를 초래하게 만든다. 이 때문에 그의 이름은 남한에서 오랫동안 잊혀졌다. 그의 작품에 대한 해금 조치는 1988년에야 비로소 내려진다. 월북한 김순남의 음악활동은 활발하지 못했다. 거기서 그의 음악적 희망이 거부당했기 때문이다. 북한에서도 그는 거의 잊혀진 사람이었다.

김순남은 1990년대에 이르러 노동은의 노력에 의해 다시 남한 땅에 알려졌다. 김순남을 민족음악 추구의 선봉장으로 보는 그는 일본과 북한의 현지 답사를 포함하는 열성적인 추적을 통해 그의 행적과 작품을 하나하나 밝혀

내었고, 그 작업은 현재도 계속되고 있다.<sup>1)</sup>

일제 강점기와 해방의 시대를 살았던 우리나라의 작곡가들은 대체적으로 보아 양악의 틀에 전통음악을 융합시키고자 노력한 흔적들을 보여준다. 어떤 사람은 더 적극적으로 어떤 사람은 더 소극적으로 했다. 김순남은 이 일에 가장 적극적인 사람 중 하나였다. 이런 생각은 그의 음악에 뚜렷한 족적을 보여준다. 그런데 그는 단지 민족적이지만 않았고, 현대적인 것을 추구하기도 했다. 그의 음악에서 나타나는 전통과 현대적 기법(특히, 드뷔시와 바르톡적인 기법)의 융합 시도는 현대적 민족음악의 형상화를 향한 그의 집념을 보여준다. 또한 김순남의 음악은 당시의 사회적 정치적 배경과 또 그것에서 비롯된 이념과 떼어내어 생각할 수 없다. 이렇게 그의 음악은 다면성을 가지고 있다. 그러기에 그를 역사적·사회적·음악적·이념적으로 논할 수 있다. 여기에서는 김순남의 음악에 관해 주로 말한다.

우선 김순남의 생애와 시기별 음악작품들에 대해 알아 본 다음, 출판된 작품 전체를 분석대상으로 하여 장르별로 특징들을 살펴보겠다. 그 특징들은 가사, 형식, 선율·음계·화성, 박자·리듬에 관한 것이며, 선율의 경우에는 음 진행, 시작·종지의 음정형태, 시김새에 대한 고찰이 포함된다. 그리고 이것들은 -김순남 자신이 의도했던 현대적 민족음악의 형상화에 초점을 맞추어 보기 위해- 크게 전통적인 것과 서양어법적인 것으로 정리된다. 즉 이 글은 김순남이 서양음악과 전통음악 사이에서 어떤 작업을 했는지를 주로 살핀다.

## II. 김순남의 생애<sup>2)</sup>

김순남(서울태생)은 피아니스트이자 작곡가이다.<sup>3)</sup> 처음에는 어머니의 뒤

1) 그 작업의 대부분은 김순남에 관한 최초의 저서인 『김순남 그 삶과 예술』(서울: 낭만음악사, 1992)에 포함되어 있다. 661쪽에 이르는 방대한 분량의 이 책은 5부분으로 구성되어 있으며, “비로소 쓰는 김순남의 추도사”, “김순남의 삶과 예술”, 작곡가론으로서의 “왜 김순남인가?”, 그리고 “김순남 연보”, “자료집” 순으로 되어 있다.

2) 김순남의 생애는 『김순남 그 삶과 예술』에서 제2부인 “김순남의 삶과 예술”(35-151쪽)을 정리한 것이다.

를 이어 교사가 되기 위해 경성사범학교를 졸업(1937)했으나, 작곡에 전념하기 위해 일본 유학을 떠나 동경고등음악학원 본과 작곡부에 입학(1938)하게 된다.<sup>4)</sup> 그런데 이 곳에서 만나게 되는 그의 스승이 일본 프롤레타리아 음악의 중심인물이기도 했던 하라타로오(原太郎 1904-1988)로서, 결과적으로 그는 스승의 사상까지 이어받게 된다. 또한 그는 바르톡(B. Bartók 1881-1945)·쇼스타코비치(D. Schostakovich 1906-1975)·프로코피에프(S. Prokofjew 1891-1953) 등의 음악을 접하면서 자신의 음악양식을 이들 방식에 준하는 현대성을 가진 음악으로 변화시키겠다는 생각을 갖게 된다.

김순남은 작곡부 2년 수료 직후 동맹파업의 주도와 연애사건으로 인해 자퇴하게 되나, 곧 동경제국고등음악학교로 편입(1940)하여 학업을 계속한다.<sup>5)</sup> 그리고 이 당시 일본현대작곡가연맹 주최의 작곡발표회에 그의 「피아노 소나타, 제1번」이 출품된다.

김순남은 졸업(1942) 후 귀국하여 성연회(聲研會)라는 지하 음악서클을 성악가 강장일, 평론가 이범준 등과 함께 조직하는 등 프롤레타리아 음악운동을 주도하게 된다. 1944년에는 결혼과 함께 ‘김순남 제1회 작곡 발표회’(「피아노 소나타, 제2번과 가곡 「상렬」·「철공소」·「탱자」 등을 발표)를 개최하여 현대 작곡가로서의 입지도 세운다.

해방이 되는 1945년에는 강장일과 공동 발의로 음악가대회를 소집하여 <조선음악건설본부>를 결성한다(8월 16일). 이때 지은 노래가 「건국행진곡」이다. 한 달 뒤 결성(9월 15일)되는 <조선프롤레타리아 음악동맹>에서는 작곡부장으로 선임되고, 이 단체가 머지않아 <조선음악가동맹>으로 흡수·통일(12월 13일)되면서 작곡부장 겸 중앙집행위원을 역임하는 등 활발한 활동을 펼친다. 남포당에도 입당(1946)하며, 이런 활동과 병행하여 ‘해방의 노래’·「인민항쟁가」·「농민가」 등 수많은 노래들도 내놓는다. 또한 ‘해방가요 발표대연주회’를 주도(1946)하고, 관련 문화단체들에서의 음악강의나 심

3) 초등학교 교사인 어머니 이보경에게서 피아노를 배웠다(아버지 김종식은 상인).

4) 김순남은 이미 사범학교 재학 당시(1934) 교내 기숙사 노래(경성사범학교 요가) 작곡공모전에 당선된 바 있다. 동경고등음악학원은 1950년에 쿠니타치(國立) 음악대학으로 명칭이 바뀐다.

5) 이 학교는 1945년 해방 직후 폐교된다.

사위원으로도 폭넓게 활동하며, 연극에도 많은 관심이 보였다(「님」·「3월 1일」 등의 연극에서 음악을 담당하기도 했다). 그러나 1947년 미군정의 좌익 색출 때 「인민항쟁가」의 작곡가라는 이유로 갑작스럽게 체포령이 내려짐에 따라 그는 월북(1948)의 길을 선택하게 된다.

김순남은 황해도 해주에서 한 달여 간 머물다가,<sup>6)</sup> 평양으로 옮겨가 평양 음악학교 교수이자 최고인민회의 대의원·헌법위원·역사연구보존위원 등으로서 다시 활발한 활동을 전개한다.<sup>7)</sup> 6·25전쟁이 터지는 1950년에는 「승리의 기쁨」·「개선행진곡」 등을 작곡한다.

1949년에는 소련의 10월 혁명 기념행사에 참가하는데, 쇼스타코비치와의 만남을 계기로 1952년에는 모스크바의 차이코프스키 음악원으로 유학을 떠난다. 여기서 그는 당시 작곡과 교수였던 하차투리안(A. I. Khachaturian 1903-1978)에게 사사한다.

그러나 그의 유학생 생활은 얼마가지 못했다. 조선노동당 중앙위원회 제5차 전원회의(1952)는 사상문제투쟁의 일환으로서 자연주의나 형식주의 등을 “부르주아 예술의 낡은 사상적 잔재”로 비판하고 외국 유학생들에 대한 귀국조치를 내렸다. 그리고 뒤이은 남로당 숙청작업(1953)과 반종파투쟁(1954)이 강화되면서, 남로당계 예술인들 특히 김순남에 대한 맹렬한 비판이 시작된다. 「인민항쟁가」가 베토벤처럼 6도 이상의 도약음정을 쓰고 있으므로 부르주아적이라는 비난까지 받게 되고, 1955년에는 마침내 모든 직함과 창작 권리를 박탈당한다.

김순남은 숙청 뒤에도 한 동안 평양에 머물러 있다가 1960년대 초반에 신포(함경남도)로 옮겨가 노동을 하면서 지낸다. 그러나 1964년경에 그에 대한 복권이 이루어져 작품들을 다시 내놓기 시작한다.<sup>8)</sup> 이때 작품으로는 노래 「돌아라, 사랑하는 기대야」와 바이올린 협주곡 「이른 봄」 등이 있다.

1970년대에는 다시 평양에 복귀하여 음악가동맹의 소속원으로서도 활동

6) 짧은 기간이었지만, 작곡지도와 함께 연극무대에 「빨치산의 노래」를 주제가로 올려 놓으며, 최고인민회의 대의원으로 선임되기도 한다.

7) 같은 시기(1948)에 서울에서는 ‘제5회 박은용 독창회’에서 「산유화」·「진달래꽃」 등이 불려진다.

8) 1964년 ‘조선음악’ 4월호(16-17쪽)에 “현실속에서 배운 것”이라는 김순남의 글이 게재된다.

을 재개하지만, 폐결핵으로 인한 요양생활이 불가피해짐에 따라, 함경남도의 여러 곳을 전전하게 되고, 1983년경 생을 마감한 것으로 알려져 있다.

### Ⅲ. 시기별 작품분류

김순남의 현존하는 작품은 해방 직전인 1944년부터 숙청 당하는 1955년 사이의 짧은 기간에 집중되어 있다. 이 시기 이전의 작품으로는 출판되지 않은 노래와 피아노 소나타 한 곡씩만이 존재했던 것으로 알려져 있고, 그 이후의 작품으로 현재 접할 수 있는 것은 1960년대에 작곡된 기악곡 한 곡과 관현악과 합창을 위한 곡 하나 뿐이다(아래의 <도표1>참조).<sup>9)</sup> 따라서 일반적인 경우처럼 그의 작품들을 시간적 흐름에 따라 분류하기가 적합하지 않아 보인다. 그러나 김순남에게는 그 기간 안에 포함되어 있는 해방·월북·분단이라는 사회적·정치적 상황이 그의 음악을 세 시기로 자연스럽게 구분시키는 분기점 역할을 한다. 다음은 김순남의 시기별 작품목록을 정리한 것이다(√ 표시가 있는 곡은 현재 악보를 접할 수 없는 것들이며, 노래와 가곡에서는 괄호 안에 작사자가 밝혀져 있다).

다음의 도표를 보면, 해방 이후인 제2기에서 노래와 가곡이 제1기에서도 다 상대적으로 훨씬 많이 작곡된 것을 알 수 있다. 그 이유는 김순남이 1944년의 '제1회 작곡발표회' 직후부터 일본의 조선어말살책으로 인해 기악창작만을 하다가 해방을 맞이하면서 「해방가요」 등 해방의 기쁨과 민족의식을 고취시킬 수 있는 노래들을 많이 내놓았기 때문이다.

---

9) 그 외에 민요채보곡들도 남아 있다.

〈도표1〉 김순남의 시기별 작품 목록

시 기	장 르	작 품 제 목	
1기(해방 이전)	노래	1934 : √경성사범학교교요가(기속사 노래)	
1기(해방 이전)	가곡	1944(1948년 출판된 『자장가』 가곡집에 포함됨) : 상렬(오장환), 철공소(김복원), 탕자(박노준)	
1기(해방 이전)	기악곡	1939 : √피아노 소나타 제1번 1944 : √피아노 3중주 「결혼」, √피아노 소나타 제2번, √민요풍 기악곡	
2기 (해방~남북 분단 이전)	월북 이전	노래	1945 : 건국행진곡(김태오), 해방의 노래(임화), 우리의 노래(이동규), 농민가(박아지), 독립의 아침(이주홍), 조선여자청년동맹가 1946 : √예맹의 노래(임화), √서반야혁명국제의용군의 노래(임화), 기차(2부 합창동요), 인민항쟁가(임화), 남조선형제여 잊지 말아라(임화) 1947 : 인민유격대의 노래, √조선민주애국청년동맹가(임화) 연도미상 : √인민의 노래, √농민의 노래
		가곡	1947(김소월 시에 의한 가곡집 『산유화』) : 바다, 그를 꿈꾼 밤, 산유화, 잊었던 마음, 초혼 1948(가곡집 『자장가』) : 자장가Ⅰ(김순남), 자장가Ⅱ(김순남), 자장가Ⅲ(박찬모), 양(오장환), 진달래꽃(김소월)
		기악곡	1946년 말 이전 : √피아노 소품(몇 편), √관현악과 성악을 위한 바라데, 피아노 협주곡 제1번 in D(제1악장) 1947 : √교향곡 제1번 「태양 없는 땅」
	월북 이후	노래	1948 : √박현영에게 드리는 노래, √조선 빨치산의 노래(이 노래는 하차투리안의 편곡으로만 남아 있다) 1950 : 땅끄병의 노래(임화), 동무들의 함성이 들려온다(최석두), 근위부대의 노래(박세영), 해병의 노래(조령출), 고향의 어머니(정서춘), 개선 행진곡(임화), 승리의 기쁨(박세영), 총을 메고 나가자(조령출) 연도미상 : 추도가, √맹세(임화), 노동자의 노래, 자장가Ⅳ(김순남), 북구대의 노래(박찬모), 씨뿌리는 노래(정서춘), 조종친선의 기쁨(박세영), 붉은 용사의 노래, 태백산맥
		가곡	
		오라토리오	1952년 이전 : √「승리의 오라토리오」
		가곡	1949 : √「인민유격대」(전4막)
		기악곡	1951 : √교향악 「영웅 김창걸」의 서곡 「진격」 1952 : √오보에 독주곡
		노래	1960년대 전반 : √돌아라 사랑하는 기대야
		기악곡	1966 : 바이올린 독주곡 「이른 봄」
3기 (남북분단 이후)	관현악과 협창	1966 : 남녘의 원한을 잊지 말아라(김만섭)	

## IV. 장르별 음악적 특징

김순남 작품들의 장르별 음악적 특징에 대한 고찰은 전통적인 것과 서양 어법적인 것이 어떻게 융합되어 있는지에 초점을 맞추겠다. 그리고 그와 같은 융합이 그의 시기별 작품들 간에 비중의 차이를 보이는지도 아울러 살펴해보도록 하겠다.

## 1. 노래

김순남의 작품 중에서 노래로 분류된 것들은 당시의 민중이 쉽게 부를 수 있도록 의도된 무반주 단성부 성악곡이다(단, 돌림노래 형식의 2성부 합창 동요[18마디] 1곡도 노래에 포함시키겠다). 우리가 현재 악보를 접할 수 있는 노래는 그의 것으로 알려져 있는 36곡 중 25곡(남한 11, 이북 14)이다.

이 노래들은 그 의도에 맞게 기법이 단순하게 구사되어 있다. 곡의 길이는 12-20마디 정도이며 모두 한도막 형식으로 되어 있다.<sup>10)</sup> 가사도 부르기 쉽게 각 절들이 운율에 맞추어져 있는 경우가 많으며(정도의 차이는 있지만 모두 뚜렷하게 이념적이다),<sup>11)</sup> 박자도 평이한 2/4와 4/4가 압도적으로 많다(19/25, 특히 남한에서의 그의 작품들이 모두 여기에 속함). 우리나라의 전통적인 장단[2-4 참조]을 표현하는데 가장 적합한 박자(세부적으로 '3분박'을 포함하는 박자)로 알려져 있는 복합박자는 4곡(6/8, 「동무들의 함성이 들려온다」·「해병의 노래」·「씨뿌리는 노래」; 12/8, 「태백산맥」)에 불과하다. 그 외에는 3/4박자(「고향의 어머니」)와 4/5박자(「자장가Ⅳ」)의 곡이 하나씩 있다. 가사의 운율과 관련하여 박자가 중간에 바뀌는 것으로 보이는 곡도 4곡에 불과한데, 이들 곡들 가운데 3곡이 바로 위에 언급된 북한에서의 곡들에 속하며(「해병의 노래」[6/8-9/8-6/8-9/8], 「고향의 어머니」[3/4-4/4 진행이 네 번 교차됨], 「태백산맥」[8/12-4/4]), 그 외의 한 곡은 「인민항쟁가」

10) 「건국행진곡」은 30마디로 되어 있는데, 사실 4분음표를 기초로 하는 2/4박자로 되어 있어 실제의 길이는 다른 곡들과 별로 다르지 않다. 그 외에 20마디를 넘는 곡으로는 「독립의 아침」(24마디)이 있다.

11) 「고향의 어머니」와 「자장가Ⅳ」같은 곡도 가사에 이념과 관련된 직설적인 표현이 포함되어 있다(“이기고 오라고 다짐하던 어머니”, “자랑스런 빨치산의 아기” 등).

(2/4-4/4-2/4)이다.

음계에 있어서도 -위 요소들에서보다 상대적으로 서양적 기법이 희석되기는 했지만- 전통적 특징의 접목이 뚜렷하지 않다. 즉 노래들이 전체적으로는 대부분 장조에 가깝지만, 장조의 4도음이 흔히 빠져 있다(완전한 장조 음계는 2부 합창동요인 「기차」에만 나타난다). 7도음이 대부분의 곡에서 나타나기 때문에 전통적인 5음음계로 보기는 어려우나, 이 음이 대부분 하행이나 으뜸음 이외의 음으로의 도약 또는 장식적으로 쓰여 이끔음의 역할을 하지 않음으로써 장조의 특징을 의도적으로 약화시킨 것으로 보인다. 그 한 예로서, 해방의 기쁨을 노래한 「독립의 아침」을 보면 다음과 같다(G장조이나 4도음인 C음이 없으며 마디 10-11에 나타나는 7도음 F<sup>#</sup>은 전부 하행한다).(악보1)

단조적인 노래(「남조선 형제여 잊지 말아라」·「인민유격대」)에는 2곡이 해당되는데, 여기에서도 이런 특징들이 그대로 등장한다. 전적으로 5음음계에 기초한 노래는 「우리의 노래」(B-D-E-F<sup>#</sup>-A) 하나이며,<sup>12)</sup> 이 외에 「고향의 어머니」는 믹소리디아, 「태백산맥」은 에이올리아 선법에 가깝다.

김순남의 이와 같은 민중을 위한 노래는 1925년에 조선공산당이 조직되면서 결성되는 <조선프로레타리아예술동맹>(KAPF)이 1930년대에 펼친 노래 운동으로 내놓은 것들의 연장선상에서 볼 수 있는 것들이다.<sup>13)</sup> 다음은

12) 전통음계들의 구조적 정의와 그에 따른 체계적 분류에 대해서는 아직도 학문적 논란이 끝나지 않은 상태이다. 따라서 이 글에서는 5음이나 4음음계 등을 평조나 계면조 등으로 세분화시키지는 않았다. 『악학개범』에서는 이미 우리나라 민요의 선법을 평조와 계면조의 5음음계로 밝히고 있다(이혜구 옮김, 『국악 악학개범』, 제1권, 73쪽). 그러나 정조시대 경부터는 계면조가 4음, 또는 3음음계로도 나타나므로 차차 이런 변화에 대한 역사적·이론적 규명이 필요하게 되었다. 그런데 계면조에 대한 논의에는 음계 자체의 구조적 형태뿐만 아니라 시김새와 이를 바탕으로 하는 독특한 선율의 전개방법에 대한 고려까지 포함되어 있어 견해의 일치를 보기가 더욱 어렵다. 다른 한편으로는 평조에 대한 규명조차 이견을 보이기도 한다(김혜숙, 『가야금, 아쟁, 단소 산조연구』, 117-118쪽). 민요선법의 명칭 문제와 관련하여 새로운 음계이론이 제시되기도 한다. 백대웅은 『한국 전통음악의 선율구조』, 199-226쪽에서 민요의 음계를 창부타령 음계, 서도놀랑 음계, 배틀가 음계, 수심가 음계, 육자배기 음계로 나누며, 이것들로 대표되는 5종류의 선법(솔음계·라음계·도음계·레음계·미음계)을 이론화시킨다. 예를 들어 솔음계는 창부타령에서와 같이 솔과 도의 완전4도를 중심으로 하는 선율진행이 자주 나타나는 것을 말한다. 이 이론은 실제음악에서의 선율의 형태와 음역과의 관계, 종지법 등을 고려할 수 있는 점에서 선율구조를 밝히는 유용한 것이라고 할 수 있다. 이 이론에 기초하여 실제로 선율분석을 한 예는 다음의 논문에서 찾아 볼 수 있다. 정서은, “일제강점기 신민요의 음악사학적 접근”, 『한국음악사학보』, 제30집, 655-695쪽.



이들 곡 가운데 하나인데, 위에서 언급한 김순남의 노래들에서 나타나는 특징들을 이미 거의 그대로 갖고 있다.<sup>14)</sup>(악보2)

<악보1> 노래 「독립의 아침」

모듬속독 격위중계

잔 무 연엿 불 - 땀 -- 땀 물 탄사 - 십 년  
 내 삼 땀내 곶 - 이 -- 토 사 눈여 - 세 상  
 영 영 의 간 - 의 강산 에 새 봄 의 꽃 - 나  
 생 보 도 다 유복 무 조 신 의 아 - 림  
 람 무 의 모 건발 땀 났 땀 자 - 림 명  
 세 계 에 울 계 처 갈 무 림 세 조 - 신 의  
 와 의 식 꽃 - 흥 -- 여 우 소 며 민 - 다  
 도 사 단 림 - 아 -- 아 근 계 세 무 - 자  
 눈 의 들 의 무 자 유 의 기 발  
 크 계 볼 격 다 역 영 의 - 노 래 록

이 노래에서 가사는 운율적이고 이념이 암시되어 있으며, 박자는 단순한 2/4이고 C중심의 선율에는 제4도음인 F음이 빠져 있다(7도음은 한 번 나타나지만 으뜸음으로 상행하는 이끔음 역할을 한다).

13) 김재용, 『카프비평의 이해』, 11쪽; 역사문제연구소, 『카프문학운동 연구』, 234쪽.  
 14) 노동은, 『한국 민족음악 현대론』, 172쪽.

〈악보2〉 동인의 노래 「새 찾는 노래」

새야 새야 고래고래

우 - 기 는 눈 꼭 먹 는 새 잘 못 는 녀 역 들  
 뭇 - 바 람 근 오 마 지 식 - 유 통 북 소 - 렷  
 영 - 팔 음 녀 온 들 마 무 여 무 여 무 - 여

다시 김순남의 노래들 분석과 관련하여, 전통적인 선율 진행으로 흔히 언급되는 요소들로는 강박으로 시작되는 4도 상행진행과 약박으로 끝나는 4도 상행(산조나 남도민요 등) 또는 동도 종지(판소리에서의 전형적인 특징: 판소리에서는 4도 하행도 많다),<sup>15)</sup> 새야음계 식의 음정진행(∧완전4도 ∨장2도), 시김새 등이 있다(시김새의 다양한 종류는 아래의 2-3] 참조).<sup>16)</sup> 이 가운데 시작과 끝부분의 음정형태는 우리나라의 언어적인 특징에서 유래한 것인데, 현대의 노래 특히 비정형적 운율의 가사를 가진 현대적 노래에도 그 특징을 무리없이 적용할 수 있는지에 대해서는 더 연구가 필요할 것 같다. 그리고 우리나라 민요의 종지 음정에 관한 연구 결과를 보면, 사실 4도 상행음정이 가장 많기는 하나, 3도 하행과 2도 하행도 그에 못지 않게 많은 것을 알 수 있다(23 : 17 : 16).<sup>17)</sup>

김순남의 노래 가운데는 4도 상행의 시작이 10곡(월북 이후의 곡은 이 가

15) 서한범, 『국악통론』, 68쪽.

16) 새야음계란 용어는 상행하는 완전4도가 상행의 장2도로 이어지는 선율적 특징의 「새야새야」에서 비롯된 것으로서 홍정수의 논문에 처음으로 언급된 것이다(홍정수, “나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들”, 『음악과 민족』, 제10호, 153쪽). 한국 전통음악에서의 시김새(잔가락이라고 함)는 흔히 장식음으로 설명되나, 사실은 이 이상의 의미를 갖는 것이다. 즉 선율의 변주적·즉흥적 방식의 연주까지를 포함하는 포괄적인 용어이다. 휘어지듯 끌어 올리거나 내리는 소리, 미끄러져 내리거나 떠는 소리 등. 그리고 이와 같은 소리들은 여러 음의 결합보다는 한 음의 변화과정으로 취급된다(홍정수, “개념풀이: 시김새”, 『음악과 민족』, 제12호, 339-341쪽).

17) 오의혜, “한국민요의 종지음과 종지형태”, 『한국민요의 음악학적 연구』, 386쪽.

운데 6곡)으로서 어느 정도 비중있게 나타나지만, 이 중에서 3곡은 못갖춘 마디의 약박으로 시작된다. 그리고 4도 상행 종지는 4곡(월북 이전의 「독립의 아침」, [위의 <악보1> 참조], 월북 이후의 「자장가Ⅳ」·「복구대의 노래」·「승리의 기쁨」)에, 동도 종지는 2곡(월북 이후의 「고향의 어머니」와 「씨뿌리는 노래」)에 불과하다.

선율의 진행(음역은 8-12도 정도)에서 나타나는 새아음계는 4곡 정도에서만 부분적으로 모습을 보인다(월북 이전의 「건국행진곡」·「조선여자청년동맹가」·「인민유격대」의 노래, 월북 이후의 「고향의 어머니」). 오히려 이보다는 가사에서의 굳건함이나 씩씩함을 강조하기 위한 도약이 더 눈에 띈다. 「해방의 아침」에서의 연속적인  $\searrow 3도 \nearrow 4도 \searrow 5도 \nearrow 8도$ (“말굽소리와”), 「농민가」에서의  $\searrow 6도 \nearrow 4도 \nearrow 6도$ (“떨떨나는”).

선율의 장식으로는 시김새의 일종인 ‘굴림소리’(꾸며돌리는 형태)로 볼 수 있는 것이 간혹 나타난다. 그 전형적인 예의 하나는 아래의 「농민가」(마디 2)에서 볼 수 있다.(악보3)

<악보3> 노래 「농민가」

$\text{꾸며}$   
 떨떨나는 조업-기름 앞역세-우고  
 동모돌아 용강마개 싸여나기 마  
 이제까지 떠돌았던 우리편수는  
 오늘부터 물려가게 시작하였어

굴림소리의 사용은 그 비중이 약한데다가 다른 종류의 시김새가 이 곡에 전혀 나타나 있지 않은 상태이므로, 그 장식적인 진행이 전통적인 시김새를

의도했다고 확신하기는 어렵다. 이 곡에서는 시김새보다는 오히려 가사와 관련된 전통적 리듬의 사용이 주목을 받은 바 있다. 즉, 마디 5에서부터 연속적으로 반복되는 ♩ ♩ ♩는 노동요(뱃노래 받는 소리)에 흔히 나타나는 리듬 패턴이라는 것이다.<sup>18)</sup>

## 2. 가곡

여기서 살펴 볼 김순남의 가곡은 피아노 반주를 수반하는 독창곡들이다. 모두 13곡으로서 제1기의 3곡(1944)과 제2기의 10곡(1947-1948)이 여기에 속한다. 이 가곡들은 가사의 내용이나 악곡의 길이를 막론하고 전통과 서양의 현대적 기법이 한데 어우러져 있다. 단지 그 비중이 서정적인 곡과 표현적인 곡의 경우에 다르게 나타날 뿐이고 후자의 경우에는 현대적 기법이 전면에 내세워져 있어 전통적 기법을 구분해 내기가 분석상 상대적으로 어려울 뿐이다. 그 자신도 음악은 대중화와 아울러 독자성과 전문성이 있어야 한다고 피력한 바 있다.<sup>19)</sup>

### 1) 가사

13곡의 가사는 서정성을 내포한 자장가 3편과 김소월의 시 6편, 정치적·사회적 이념을 내포하여(그의 노래에서만큼 직설적이지는 않다) 강렬한 표현이 요구되는 4편(제1기의 「상렬」[喪列: 상여 행렬의 노래]·「철공소」·「탱자」, 제2기의 「양」[羊])으로 이루어져 있다. 「상렬」에서는 “어두운 숲 속 두견이 목청은 피에 적시어” 등에서, 「탱자」에서는 “울적한 생각이 들 때면 으레 둥굴 둥굴” 탱자를 돌린다는 가사, 「양」에서는 “어찌서 너마저 울 안에 사는지” 등에서 나라를 잃은 처절한 심경이나 당시의 답답한 시대적 상황이 은유적으로 암시되어 있다. 그리고 「철공소」의 가사에서는 “얼굴 얼굴에 검은 땀이” 흐르는 노동자의 철공작업을 ‘교향악’과 ‘창조’로 보고 있다.

그러나 서정적인 가사의 경우에도, 예를 들어 자장가들에서조차 사실 대부분이 이념을 내포하고 있는 것으로 보이기도 한다. 예를 들면, “너 자라서

18) 노동은, 『김순남 그 삶과 예술』, 273쪽.

19) 김순남, “악단 회고기”, 『百濟』, 15-18쪽.

이 겨레의 햇빛이 되어 엄마의 이 눈물을 씻어주렴아”(「자장가Ⅰ」), “가난도 서러움도 없는 새 세상”(「자장가Ⅲ」) 등의 가사에서 그런 의도를 엿볼 수 있다(「자장가Ⅰ」은 김순남 자신의 가사). 「진달래꽃」과 특히 「초혼」은 서정적이기는 하나 동시에 강렬한 내용도 포함하고 있다. 「진달래꽃」의 “나보기가 역겨워”, “죽어도 아니 눈물 흘리우리다”, 「초혼」의 “부르다가 내가 죽을 이름이여” 등이 그것이다. 김순남의 이와 같은 가사에 대한 표현의도는 그의 가곡을 다른 작곡가들의 것과 확연히 구별시킨다.

그러면 가곡 13곡에 나타나는 음악적 특징들을 서정적인 가사를 가진 것들과 이념적 가사를 가진 것들의 비교도 포함하여 살펴보겠다.

## 2) 형식

김순남의 가곡들은 다수(7/13)가 전형적인 서양 가곡형식의 하나인 A-B-A' 형식을 따르고 있다. 그러나 세부적으로 변주기법이 강하게 적용됨으로써 특히 이념적 가사의 경우 형식적인 구분이 애매한 경우도 많다. 현대의 작품들, 특히 드뷔시의 음악 등에서처럼 선율의 일부 정도만 알아볼 수 있을 정도로 반복되는 재현의 개념(예를 들면 A와 A')에 가깝다고도 볼 수 있다. 세도막형식 이외의 형식들에도 대부분 변주 개념/형식이 융합되어 있다. 우선 13곡의 형식을 도표로 정리해 보면 다음과 같다(‘형식’ 부분에서 각진 괄호는 전주·간주·후주의 마디수를 의미).

다음의 도표를 도면, 20마디 미만의 짧은 곡(3곡)에서는 한도막 형식(「자장가Ⅱ」)·두도막형식(「잊었던 마음」)·세도막형식(「자장가Ⅲ」)이 단순하게 쓰인 것을 알 수 있다. 그리고 이 외의 곡들 가운데에도 서정적인 가사를 가진 4곡에서는 세도막형식이 단순하게 쓰였다(「그를 꿈꾸는 밤」·「산유화」·「진달래꽃」·「자장가Ⅰ」은 A-B-A'가 아닌 A-A'-A"). 즉 A'(와 A")가 A와 거의 같은 반복을 보여주는 것이다. 이런 특징은 가사와 밀접한 관련이 있는데, 가사의 처음과 끝부분이 같은 내용(또는 거의 같은 내용)으로 반복되는 경우들이다. 예를 들면 「산유화」에서는 시작부분의 “산에는 꽃 피네 꽃이 피네 꽃이 피네”가 끝부분에 그대로 반복된다. 처음과 끝부분뿐만 아니라 중간에도 같은(또는 유사한) 내용의 가사가 특히 운율을 가지며 나타나는 경우(「산유화」와 「진달래꽃」)에는 세부적으로도 서로 매우 유사한

음악적 반복 형태를 갖는다(aa-bb-aa'). 「초혼」은 네도막형식(A-B-C-A')으로 되어 있지만, A'가 가사의 반복과 관련하여 이들과 같은 특징을 보인다(세부적 구조는 위의 도표 참조).

〈도표2〉 김순남 가곡들의 형식과 세부적 구조

곡목(마디수)	형식	세부적 구조
상렬(48)	[5]-A(14)-B(12)-A'(17)	aa'-b-a''a''': A'가 매우 변형됨
철공소(55)	[2]-A(16)-[2]-B(8)-[6]-[2]-A'(11)-B'(8)	aa'-b-a''-b': B'는 B보다 축소되고 매우 변형됨
탱자(72)	[2]-A(23)-[2]-B(12)-[2]-A'(31)	aa'-b-a''a''': A'가 매우 변형됨
바다(62)	[8]-A(9)-[2]-B(24)-[6]-A'(13)	A'가 확대되고 매우 변형됨
그를 꿈꾼 밤(26)	[4]-A(5)-B(12)-A'(5)	A'는 거의 그대로 반복됨
산유화(37)	[7]-A(8)-[2]-B(10)-A'(8)-[2]	aa-bb-aa': 반복은 거의 같음
잊었던 마음(18)	[2]-A(4)-[2]-B(8)-[2]	aa'-b: 반복은 거의 같음
초혼(88)	[3]-A(15)-[3]-B(14)-[11]-[1]-C(24)-A'(17)	A'는 거의 그대로 반복. C는 A와 B의 선율들의 부분을 차용(발전부적인 인상).
자장가 I(35)	[2]-A(8)-A'(14)-A''(11)	변주곡 형식
자장가 II(14)	한도막 형식	/
자장가 III(18)	[2]-A(4)-B(8)-A'(4)	A'가 거의 그대로 반복됨
양(46)	[2]-A(5)-[1]-A'(9)-B(7)-[2]-A''(12)-A'''(8)	세도막 형식과 변주곡 형식 결합
진달래꽃(51)	[2]-A(16)-[2]-B(16)-[1]-A'(12)-[2]	aa-bb-aa': 반복은 거의 같음

이와 병행하여, 가사의 끝부분이 시작과 다른 A-B-A'의 곡 「상렬」·「탱자」·「바다」에서는 A'가 매우 변형된 변주의 형태로 나타난다. 중심음, 반주 패턴, 선율의 음정패턴 일부는 반복되어 있다. 그리고 이들 곡 중 「상렬」과 「탱자」에서는 각각 A와 A'가 작은 부분의 반복변주로 나뉘어져 중간부분인 B보다 길이가 긴데(「탱자」의 경우 23-12-31마디), 이 점 역시 가사와 관련된 것으로 보인다. 즉 「상렬」에서는 첫 a에서 제시되는 상여행렬의 음악적 형상화(<악보7> 참조)가, 「탱자」에서는 탱자가 손 안에서 구르는 모습이 곡 전체를 통해 이어지도록 하기 위해서로 보인다. 「철공소」는 네도막형식(A-B-A'-B')으로 되어 있으나 「상렬」과 「탱자」에서의 가사와 관련된 형식적 특징을 그대로 보여준다(위의 도표 참조). 가장 많은 도막의 다섯도막 형식(A-A'-B-A''-A''')을 갖고 있는 곡인 「양」도 같은 맥락에서

볼 수 있다. 즉 변주곡 형식을 전면에 내세운 세도막형식으로도 볼 수 있는 이 곡의 다섯 부분은 각각 “양아, 어린 양아…”로 시작하는 절들로 이루어져 있다. A와 그 변주들로 이루어져 있는 부분들은 양에 대한 시인의 느낌을 노래하나, 대조적인 B 부분은 예외적으로 양에 대해 시인이 질문을 한 절이다.

### 3) 선율·음계·화성

김순남의 가곡에서는 특정한 선율적 음정패턴 또는 특정한 음계를 이루는 음들이 화음의 구성음들로도 쓰이는 예를 많이 볼 수 있기 때문에, 선율·음계와 반주부분의 화성을 함께 고찰해 보겠다. 그리고 선율에 대해서는 전체적인 음정진행, 시작/종지의 음정패턴, 시김새의 순으로 알아보겠다.

선율에서는 흔히 새야음계(완전4도+장2도)와 5음음계에 의해 전통성이 비중 있게 나타나며(베이스의 오스티나토 선율이 이런 특징을 보이는 경우도 있다), 여기에 반음계적 변화나 증감음정의 사용 등의 현대적 기법을 통해 색채감이 가미되어 있다. 이와 같은 선율적 특징은 화음과 아르페지오 형태의 반주부분에도 상당부분 그대로 적용시킬 수 있는데, 새야화현의 경우에는 현대적 음향의 부가화음이 만들어지며, 부가화음이 여러 층으로 쌓일 경우에는 클러스터 화음도 만들어진다. 이와 같은 방법에 의해 전통과 현대적 기법이 매우 효과적으로 융합되어 나타난다.

그러면 우선 가장 단순한 곡, 즉 가장 이념적인 내용이 부재하며 전체적인 길이도 가장 짧은 곡에서의 선율·음계·화성적 특징을 살펴보겠다.(악보4)

「자장가Ⅱ」의 선율을 살펴보면 E음을 중심으로 한 E-F<sup>#</sup>-A-B-C<sup>#</sup>의 5음음계로만 이루어져 있으며, 반음계적인 변화도 없다. 반주부분에서도 마디 10-11만 제외하면(다른 음들이 포함되어 있다) 이 음계에 기초되어 있다(단, 마디 5에서는 C<sup>#</sup>이 반음계적으로 변해 있다). 그러나 반주 부분에서는 전체적인 진행에서 중심음이 F<sup>#</sup>과 C<sup>#</sup>으로도 나타나 선율과의 관계에서 복잡성을 띤다.

〈악보4〉 가곡 「자장가Ⅱ」

Langsam

*f*

Langsam Humming

*pp*

*mf*

산강의 물이  
 흐르는  
 들은  
 꽃이  
 피는  
 날이  
 온  
 날이  
 온  
 날이  
 온  
 날이

*pp* *p* *pp*

산강의 물이  
 흐르는  
 들은  
 꽃이  
 피는  
 날이  
 온  
 날이  
 온  
 날이  
 온  
 날이

선율에서의 음정을 살펴보면 첫 4마디에서는 E음을 중심으로 아래위로 4도로만 움직인다. 4도 음정관계가 현대적 기법이기도 하지만 「강강수월래」와 같은 남도민요의 선율을 연상케도 한다. 마디 8에서는 새야음계가 역행적으로 나타나고, 뒤이은 마디 9-10에서도 이 음들만이 순서가 바뀐 상태로 다시 나타난다. 마디 12-14에서도 이같은 진행이 그대로 반복된다.

전체적인 화성도 위에서 언급한 5음음계들의 음들로 이루어져 있으나 새



야화현이 수직적으로 겹쳐진 부가화음들로 나타난다. 그리고 이들 화음들의 (특히 오른손) 진행도 새야화현의 완전4도와 장2도로 움직인다. 마디 7과 11의 아르페지오 형태에서도 역시 새야화현적 음정들이 강조되어 있다. 마디 7-8과 마디 12-13에서는 선율에서 강조되었던 4도 음정관계의 화음도 등장한다.

그러면 우선 이와 같은 방법에 따라 분석한 전체 가곡들의 선율( 많이 쓰인 음정)·음계와 화성적 특징들을 도표로 정리해 보겠다(‘음역’에서는 선율과 반주의 음역이 따로 표시되어 있다; 약자 표시는 도표 아래 참조).

<도표3> 김순남 가곡들의 선율·음계·화성적 특징

곡목(음역)	음계 / 선율	화 성
상렬(13, 36)	5음(적)(중: C 등)/반/넓은 도약음정/레	새야/[중]4도 화음/부/선율과 복(중: A 등)/오/병
철공소(10, 46)	5음(적)(중: D 등)/중·감5도(중4도) 음정 강조됨/레	[중]4/5도화음/부/복(A <sup>♯</sup> 등)/오/병
탱자(9, 35)	4음(적)(중: F <sup>♯</sup> , C <sup>♯</sup> 등/ 반/레/넓은 도약 음정	펼침(새야/[중]4도 화음)/복 (중: C <sup>♯</sup> 등)/오/부(예외적)/병
바다(13, 43)	5음(적)(중: A와 G 등)/3도음정 등	반/펼침/부/오/병
그를 꿈꾸는 밤(12, 40)	4·5·6음 음계/은/중: A, C, E 등)/새야	부(예외적인 정도로 새야)/병/4도 화음
산유화(9, 32)	5음(중: G <sup>♯</sup> )/새야	새야/부/클/오/선
잊었던 마음(10, 34)	6음(적)(중: D)/3도 음정 /새야(부분적)	부(부분적으로 새야)/반/복/오/4도 화음/펼침
초혼(13, 38)	4음(적)(중심 이동: C-E-F-C <sup>♯</sup> -A/반/레/새야	새야/[중]4도 화음/부/오/병
자장가 I(10, 27)	C <sup>♯</sup> 단조(중: G <sup>♯</sup> )/2도음 생략됨/4도 음정	부(새야)/4도 화음/오/복(중: G <sup>♯</sup> )
자장가 II(11, 28)	5음(중: E) /4도·새야	부(새야)/4도 화음/복 (중: F <sup>♯</sup> , C <sup>♯</sup> , E)
자장가 III(11, 27)	5음(중: E와 B)/4도·새야	펼침(새야/4도 화음)/부분적으로만 부
양(10, 34)	4음: DGAB/매우 반/레	가장 반(주음은 6음/중4도 매우 강조/복/부/새야/반/병
진달래꽃(12, 32)	6음적(중: C)/4도 음정	fm-A <sup>♯</sup> M-fm/부/새야/클/오/4도

\* 5음음계(적), 4음음계(적), 온음음계, 새야음계와 화현, 반음계적, 부가화음, 복조성, 펼침화음, 오스티나토, 중심음, 레시타티보적, 클러스터, 병행화음, 선법교환 등 위의 도표에서 가곡들의 음역부터 보면, 선율은 9-13도로 큰 차이를 보이

지는 않는다. 단, 가사의 내용에 따라 음역이 높게 또는 낮게 설정되어 있기는 하다(<악보7> 참조). 반면, 반주의 음역은 최대 19도까지 차이가 난다. 이와 같은 차이는 서정적·표현적인 가사 내용보다는 가사 자체가 내포하는 분위기의 효과적인 묘사를 위한 것으로 보인다. 「바다」에서는 일령이는 파도를 묘사하기 위해 넓은 음역의 아르페지오가 오스티나토로 나타나고, 「철공소」에서는 망치소리가 반주 부분에서 다른 파트 위에 이중적으로 겹쳐져 역시 오스티나토로 계속된다. 넓은 음역을 차지하는 이와 같은 다중구조의 관현악적인 반주는 「상렬」(상여음향과 요령소리 등: <악보7> 참조)과 「초혼」(혼을 부르는 타악기의 반주)에서도 그대로 나타난다.

다음으로 위의 도표에서 가곡들의 음계를 살펴보면, 한결같이 전통적 선법에 기초하고 있고, 예외적으로 단조선율이 쓰인 곡(「자장가Ⅰ」)의 경우에도 2도음은 나타나지 않는다. 화성에 있어서는 부가화음의 경우 「자장가Ⅲ」을 제외한 모든 곡에서 나타나며, 새야음계도 「철공소」와 「바다」를 제외한 모든 곡에 등장한다. 4도로 쌓아올려진 화음도 「바다」·「그를 꿈꾼 밤」·「산유화」를 제외한 10곡에서 나타난다. 복조성은 4개의 표현적인 곡들(「상렬」·「철공소」·「탱자」·「양」)에 집중적으로 나타나지만, 다른 한편으로는 「자장가」(Ⅰ-Ⅲ) 등에도 포함되어 있다. 오스티나토도 8곡에 나타난다. 클러스터는 「산유화」와 「진달래꽃」에서만 나타나는데, 전자에서는 아르페지오 형태로서 꽃이 지는 모양을 그리기 위해, 「진달래꽃」에서는 “나보기가 (역겨워) 가실 때”에 국한하여 효과적인 표현을 위해 사용되어 있다.

표현적인 네 곡들(「상렬」·「철공소」·「탱자」·「양」)의 독자적인 특징은 위의 요소들이 상대적으로 더 비중 있게 쓰인 것 이외에도, 중·감음정·화음과 반음계가 두드러지고 중심음도 다양하게 이동되어 복조성이나 조성적 애매함이 한층 더 강화된 데 있다. 그리고 극적인 표현을 위한 선율의 레치타티보적인 진행은 당시의 음악에서는 아직 찾아볼 수 없는 실험적인 것이다. 「초혼」도 이들 곡들의 특징에 상당히 접근하며, 위의 4곡 가운데는 「양」이 가장 그런 특징들을 극단적으로 보여준다.(악보5)

<악보5> 가곡 「양」(마디1-10)

Andante

*P*

양 아

Andante

*P* *pp* *P* *pp* *P*

*mf*

어린 양 아 양 아 양 아

어 떤 서 니 다 겨 울 안 에

*p* *mf*

사...시 양 아 어린 양 아

위의 악보를 보면, 첫 마디(반주부분)에서부터 강조되어 나타나는 증4도 관계와 반음계적 변화가 바르톡을 연상시킨다. 그런데 분석을 통해 드러나는 전체적인 진행에서의 음정관계의 중요성은 그런 연상을 더욱 확고하게 만든다. 바르톡 음악에서의 증4도는 옥타브를 이분하는 대칭점으로서도 특히 중요성을 갖는데, 이 곡에서도 그와 같은 개념이 드러난다. 즉 선율의 시작 음정인 단3도(마디3)는 반주부분의 첫 음정인 감5도(증4도)의 이분점

에 놓인 음정이며, 또한 이후 마디 5까지의 반주도 이 단3도 관계로 중심음이 계속 바뀐다: E<sup>#</sup>[=F]-D-B-D). 마디2-5의 선율 부분은 중심음이 D와 G인데, 이 완전5도 또는 완전4도 역시 반주부분에서 중요하게 쓰인다. 반주부분의 마디 1에서 증4도를 제외한 음정은 완전4도이며, 마디 5에서 A부분의 끝인 마디 7까지의 반주도 그 중심음이 5도 관계로 움직인다(D-G-D-[G<sup>#</sup>]-A).

반면, 형식 B부분에서는 매우 대조적으로 새야음계가 포함된 4음음계의 선율과 역시 새야화현이 포함된 반주부분의 화성이 나타나며 반음계적 진행은 거의 없다. 그리고 선율의 흐름 자체도 A부분과는 대조적으로 레치타티보적인 특징을 보여준다.(악보6)

<악보6> 가곡 「양」(마디17-24, B부분은 마디18-24)

가곡 선율들에서의 전통적인 시작과 종지 형태는 그의 노래에서보다는 상대적으로 비중이 크나, 역시 주목할 만한 정도는 아니다. 「양」을 제외한 모든 가곡이 강박으로 시작하나 4도의 상행 진행은 하나도 없다(동도 진행 이후의 4도 진행이 1곡[「자장가」], 단2도의 꾸밈적인 진행이 포함된 4도 진행이 1곡[바다] 있기는 하다). 종지에서 4도로 상행하는 곡은 5개(자장가 3

곡, 「진달래꽃」·「바다」)이나 모두 강박에서 종지한다. 단, 다이내믹은 1곡(「바다」)을 제외하고는 모두 작게 연주하도록 지시되어 있다. 동도 종지도 이와 상황이 유사하다. 4곡(「탱자」·「초혼」·「산유화」·「잊었던 마음」)이 동도 종지로서 모두 강박종지이나, 다이내믹 상으로는 1곡(「초혼」)을 제외한 3곡이 여러개 연주하도록 되어 있다. 반면, 그 밖의 음정으로 종지하는 나머지 4곡이 오히려 모두 약박으로 종지한다.

가곡에서의 시김새로는 다양한 종류가 나타난다(시김새의 종류를 의미하는 용어들은 악기의 음향을 본 딴 구음에서 비롯된 것이 많으며 아직 체계적으로 통일되지 못한 상태이다). 앞서 노래와 관련하여 언급된 굴림소리 외에, 트릴·떠이어(겹앞꾸밈음: ♪♪)·스르렁(화음의 아르페지오식 연주: 현악기 주법이며 스르렁이라고도 함)·싸랭(밑에서 한 옥타브 위의 주음으로 뛰는 짧은 앞꾸밈음: 거문고 등의 주법)·농음(떠는 음; 비브라토나 빠른 트레몰로: 가야금 등의 주법)·꺾는목(주음의 [흔히 반음] 위에서 주음으로 미끄러 떨어지는 소리)이 그것이다.<sup>20)</sup> 이 가운데 굴림소리·트릴·떠이어·스르렁은 서양음악에서의 꾸밈음과 같거나 유사하다고 볼 수 있으나, 나머지는 우리 전통음악에서의 독특한 특성으로서 이해될 수 있는 것들이다. 싸랭은 외형적으로는 서양음악에서의 앞꾸밈음과 비슷해 보이나, 짧은 앞음이 악센트를 가지면서 8도로 도약하는 매우 독특한 것이다.<sup>21)</sup> 꺾는목은 관소리와 남도 민요의 전형적인 특징으로서 선율에 슬픈 성격을 가미시킬 수 있는 기법이다.<sup>22)</sup> 특히 농음은 가야금의 농현과 같이 소리의 명암과 여음등을 가미시켜 한국적 정서(‘한’ 등)를 효과적으로 표현할 수 있는 수단인데,<sup>23)</sup> 김순남의 가곡에서는 동음에서 옥타브에 이르는 다양한 음정들의 농음이 나타난다. 이와 같은 진행은 분명히 서양음악에서의 비브라토와는 거리가 먼 것이다. 김순남 가곡들에 나타나는 시김새들을 도표로 정리하면 다음과 같다(시김새의 종류는 앞 자로만 표기; 괄호 안의 숫자는 횟수).

20) ‘떠이어’란 용어는 노동음이 처음 사용하기 시작했다. 노동은, 『김순남 그 삶과 예술』, 274쪽.

21) 홍정수, “양악 작곡과 시김새”, 『음악이 있는 마을』, 821-822쪽.

22) 권오성, “상여소리의 음악적 특징”, 『한국민요의 음악학적 연구』, 19쪽.

23) 이해식, “산조의 미학적 구조론”, 『음악과 민족』, 제23호, 174쪽. 농현은 현악기의 원손기법의 하나로서, 원손으로 줄을 쥐고 본래의 음 외에 ‘떨기’를 비롯한 미묘한 소리를 내는 주법을 말한다.

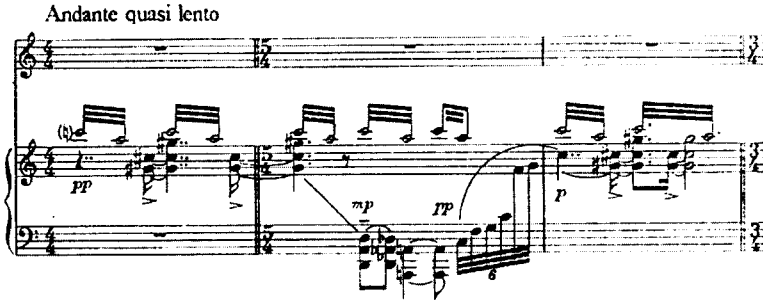
## 〈도표4〉 김순남 가곡들에 쓰인 시김새

곡 목	시 김 새
상렬	굴, 트, 스(다수), 싸(1), 농(다수: 1-6, 8도)
칠공소	/
탱자	트("tr": 다수)
바다	스, 농(다수: 2-6도)
그를 꿈꾼 밤	굴, 싸, 꺾(1: 8도)
산유화	굴(다수), 떠, 스, 싸(다수)
잊었던 마음	굴(다수)
초혼	굴, 스(다수), 싸(1: 2도), 농(다수: 2-7도)
자장가 I	굴(1), 스(다수), 싸(다수)
자장가 II	스(다수)
자장가 III	굴(다수)
양	굴, 농(8, 6, 4, 3도)
진달래꽃	굴

위의 13곡에서 보편적으로 나타나는 시김새는 굴림소리(9곡)와 스트링(6곡)인데, 이것들은 위안적(「상렬」·「초혼」)이거나 부드러운 분위기(자장가들 등)를 만드는데 효과적으로 쓰이고 있다. 그 다음으로 많이 등장하는 싸랭(5곡)도 편안하고 민속적인 분위기를 의도한 것으로 보인다. 「상렬」과 「초혼」에서는 각각 1번에 불과한 반면(후자에서는 싸랭이 단2도로 상행 진행하는 변형된 형태를 보여준다), 특히 「산유화」와 「자장가I」에서는 비중 있게 포함되어 있다. 농음(4곡)은 표현적인 곡들을 중심으로 하여 나타난다. 특히 「상렬」에서는 상여행렬과 함께 하는 울려 퍼지는 ‘요령소리’(가사에도 언급되어 있다)의 묘사를 위해, 「초혼」에서는 표현적으로 연주하라는 지시(마디 47 위의 “con espressivo”)와 함께 쓰인다. 꺾는목은 단 한 번 반주부분에 포함되어 있는 정도로 비중이 약하다(전형적인 반음 관계도 나타나지 않는다).

강렬한 표현과 함께 민속적인 뉘앙스도 포함해야 하는 「상렬」에 가장 많은 종류의 시김새가 쓰였으며, 역시 유사한 경향의 「초혼」과 민속적 분위기의 「산유화」가 그 뒤를 따른다. 다음은 「상렬」의 시작부분(서주)인데, 반주부의 높은 음역에서 3도 음정의 농음이 연주된다.(악보7)

<악보7> 가곡 「상렬」(마디 1-3)



4) 박자와 리듬/장단

가곡에서는 노래에 비해 상대적으로 박자가 중간에 바뀌는 것이 훨씬 많고 복합박자 사용의 비율도 높다. 리듬에 있어서도 민속적 장단(정형의 리듬 패턴/주기로서, 흔히 빠르기도 암시)을 응용·변형한 것들이 나타난다. 다음은 가곡들에 쓰인 박자와 대표적인 리듬 패턴/장단을 도표로 정리한 것이다(≡: 32분음표).

<도표5> 김순남 가곡들에 쓰인 박자와 대표적 리듬패턴/장단

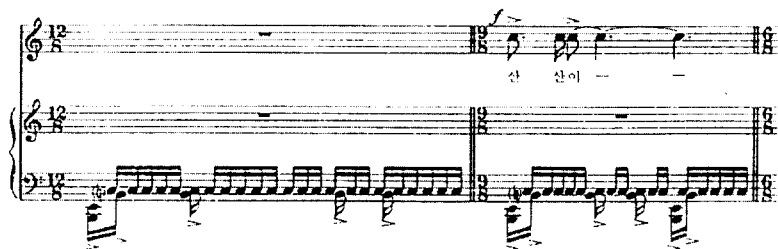
곡 목	박 자	리듬
상렬	4/4, 2/4, 5/4, 3/4	≡(농음과 트릴); 장구 장단
철공소	2/2	점차 빨라지는 리듬(쇠 다듬는 진행); 세마치(부분적; 변형)
탱자	2/2, 4/4, 6/4, 3/4, 2/4, 5/4, 3/2	♩♩♩♩; ♩♩; ♩
바다	6/8, 9/8	♪♪♪♪; 15, 16 잇단음표 등
그를 꿈꾼 밤	3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8	♩♩; ♩♪
산유화	6/8, 9/8, 12/8	느린 굿거리(변형); 자진모리
있었던 마음	4/4, 3/4, 2/4	당김음적 리듬
초혼	6/8, 9/8, 12/8, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 7/4	≡(농음); 장구 장단
자장가 I	2/4	♪♪♩; ♩♩
자장가 II	2/4	♩♩
자장가 III	4/4와 3/4	♩♩♩(♩)
양	2/4, 3/4, 4/4, 6/4	≡(농음); ♩
진달래꽃	6/8	장구장단; 자진모리; ♩♪♪♩

전통적인 장단에 적합한 복합박자(6/8·9/8·12/8 등)로만 이루어진 곡은

3곡(「바다」·「산유화」·「진달래꽃」)이며, 이 가운데 민족적 정서를 대표하는 「산유화」와 「진달래꽃」에서는 민속적 장단도 포함되어 있다(예: 「산유화」[마디 18-27]에서의 자진모리 장단  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ 의 반복).<sup>24)</sup>

복합박자를 부분적으로 포함하는 곡은 2곡(「그를 꿈꾼 밤」과 「초혼」)인데, 이 중 「초혼」에서의 격렬한 장구 장단도 혼을 부르는 민속적인 의식과의 깊은 관련을 보여준다.(악보8)

<악보8> 가곡 「초혼」(마디 3-4)



위의 악보에서 볼 수 있는 타악기적인 반주는 장구의 복편과 채굴림 연주를 연상시킨다. 반면, 박자의 변화와 그에 따른 오스티나토의 불규칙적인 악센트는, 특히 스트라빈스키적인 현대기법을 반영한다.

「상렬」에서의 장구 장단도 이와 같은 맥락에서 볼 수 있는 것이다. 이미 앞에서 제시된 바 있는 <악보7>의 반주부분을 보면, 오른손 하성부에서의 오스티나토적인 동음진행들은 장구의 ‘기덕’을 연상시키는 것이다(왼손에서의 진행은 상여소리 음향[‘어허야-’]의 묘사를 위한 것으로 들린다). 또한 박자가 거의 마디마다 바뀌며 악센트를 이동시킨다.

전통적 장단의 뉘앙스가 별로 없는 곡들 가운데서는 자장가들은 평이한 진행을 보이고, 열정을 억제(“Andante con passionato”)하는 「잊었던 마음」

24) 전형적인, 주로 민속춤 반주용의 민속악 장단에는 굿거리장단(12/8:  $\downarrow$ =60-72), 주로 경기 민요 반주용의 세마치장단(3박장단, 9/8:  $\downarrow$ =72-108), 느린 속도와 빠른 속도의 타령장단이 있다. 그 외에 판소리와 산조의 장단으로는 느린 것부터 순서대로 진양조(24/4:  $\downarrow$ [3분박]=35-45)·중모리(12/4:  $\downarrow$ =72-108)·중중모리(12/8:  $\downarrow$ =60-96)·자진모리(12/8:  $\downarrow$ =90-144)·휘모리(4/4:  $\downarrow$ =116-144) 등이 있다. 이 용어들은 특정한 빠르기의 악장을 의미하는 것들로도 쓰인다. 윤희중 옮김(송방송 지음), “거문고 산조의 리듬구조”, 『한국음악사학보』, 제 23집, 202쪽 참조.



에서는 당김음적 진행이 주류를 이루며, 손 안에서 돌리는 「탱자」를 묘사하는 탱자에서는 선율과 반주의 리듬이 3:2의 헤미올라를 이루는 역동적인 오스티나토로 진행된다.

### 3. 기악곡

김순남의 기악곡으로는 현재 단지 2곡만이 남아 있다. 제2기의 피아노 협주곡(Konzert für Piano forte in D, 1946년 말 이전)과 제3기의 바이올린 소나타 「이른 봄」(1966) 등이다. 협주곡은 제1악장만 완성되었으며 오케스트라 파트는 피아노 반주로만 붙여져 있다. 소나타는 피아노 반주를 수반하는 바이올린 독주곡으로서 단악장으로 이루어져 있다.

제3기에 해당하는 노래와 가곡을 접할 수 없는 현재의 상황에서 특히 「이른 봄」의 존재는 매우 중요하다. 그러나 이 곡은 김순남이 「로동개조」되어 복권된 직후에 발표된 곡으로서 이와 같은 배경이 곡 자체의 가치를 반감시키기도 한다.<sup>25)</sup> 즉, 단순하고 평이한 진행의 「이른 봄」은 개인적인 창작의지보다는 주로 수용자의 입장이 고려된 것으로 보인다. 반면, 협주곡은 같은 시기의 가곡들에서처럼 전통과 현대적 기법의 융합을 기조로 하고 있는 것으로서 소나타와 음악적으로 대조를 보여준다.

먼저 형식을 살펴보면, 협주곡은 2개의 제시부를 갖는 고전 콘체르토 소나타-알레그로 형식과 론도 형식의 결합(A-B-A'-B'-C-A'')으로 되어 있다. A-B는 오케스트라 중심의 제1제시부, A'-B'는 솔로악기 중심의 제2제시부에 해당하며, C는 발전보다는 대조를 강조한다. 반면, 바이올린 소나타는 단순한 A-B-A'형식으로 되어 있다.

조성도 바이올린 소나타가 상대적으로 훨씬 단순하고 뚜렷하다. 협주곡에서는 중심음이 D·A(마디56: A'부분), D(마디83: B), F(마디141: C), D(마디183: A')로 나타나기는 하나, 반음계적인 진행이 지배적인 관계로 일정한 음계의 사용을 찾아보기가 어려울 정도이다(간혹 5음음계·3음음계 등을 부분적으로 볼 수는 있다). 그러나 소나타에서는 G(A)-B→D(B)-G(A')로 중심음을 뚜렷이 갖고 있을 뿐만 아니라 반음계적 진행은 경과구적인 패시지

25) 노동은, 『김순남 그 삶과 예술』, 344쪽.

에 한하여 이동반복적으로만 나타난다. A부분에서는 이끔음이 약화되어 있고(2번 나타나며, 이 중 하나는 하행) 부분적으로는 5음음계를 형성하나 전체적으로는 G장조가 확립되어 있다. B부분에서는 B장조로 시작한 다음 중간에 전통적인 방법으로 경과구를 거쳐 조바꿈이 이루어진다(D장조: B단조와 5음음계적 뉘앙스도 포함되어 있다).

선율과 화성에 있어서도 역시 마찬가지이다(선율에 쓰인 음들이 화음의 구성음들이기도 하다). 협주곡에서는 새아음계를 미세하게 반음계적으로 변형시킨 진행이 주류를 이룬다. 즉 완전4도 뒤에 오는 2도가 흔히 반음계적인 장식음으로 나누거나, 또는 완전4도 대신 증4도가 적용되어 있다(증4도 → 단2도). C부분에서는 대조적으로 장단3도가 지배적인데, 이는 다른 부분과의 대조를 위한 것으로 보인다. 반면, 소나타의 선율에서는 3화음적인 음들이 빈번히 등장한다.

박자는 2곡에서 모두 많은 변화를 보이나, 소나타에서는 복합박자들(3/8·6/8·9/8)로만 이루어져 있는 반면, 협주곡에서는 그(6/8·9/8) 외의 다른 박자들(5/4·2/4·1/4)도 포함되어 박의 불규칙성이 상대적으로 더 가미되어 있다. 또한 이 곡에서는 굵거리 장단과 유사한 리듬이 포함되어 있기도 하며(마디37-55: ♩/♩ ♩♩♩♩/♩ ♩♩ /), 피아니스트의 기교를 선보일 수 있는 패시지들도 등장한다(연속적인 12 또는 15잇단음표 등. 특히 마디30-55, 188-212). 반면, 소나타에서는 전체적으로 안단테의 서정적인 흐름이 주류를 이루며, 성악 선율적인 굴림소리와 꺾는목 등의 시김새도 가미되어 있다(B부분에서는 6잇단음표 등 A부분에 비해 상대적으로 기악적인 패시지가 있기는 하다).

#### 4. 관현악과 합창을 위한 곡

김순남은 바이올린 소나타를 쓴 해(1966)에 관현악과 합창을 위한 큰 규모의 곡 「남녘의 원한을 잊지 말아라」도 남겼다. 당시에 그가 처한 상황을 반영하듯이, 가사는 그의 노래들에서보다도 더 이념적이고 과격한 것이다(작사: 김만섭). “조국 위해 쓰러진 전우를” 추도하는 내용으로 시작하여 “천백배 복수로 원수들을 쳐부수자”라는 분노의 감정으로 치닫다가 다시 추

도의 분위기로 끝맺는다.

음악자체도 그의 소나타처럼 단순하며, 강렬한 표현을 위해서는 레시타티보적인 선율과 다양한 다이내믹 등이 가미되어 있다. 형식은 가사의 내용에 따라 자연스럽게 'A-B-A'로 나뉜다. D단조가 전체적으로 중심을 이루며, A부분의 중간에서만 관계조인 G와 C단조로 조바꿈된다(단, 제7도음이 이끔음의 역할을 별로 하지는 않는다). A와 A'의 추모적 분위기는 느린 템포(Lento)와 pp 등을 배경으로 한 트레몰로(농음)와 아르페지오의 반주에 새 야음계와 3도를 중심으로 하는 모티브, 또는 레시타티보적인 선율에 의해 만들어진다. 그리고 이에 대한 B부분에서의 대조는 ff-fff에 이르는 강렬한 다이내믹·테누토와 함께 연타되는 호모포니의 두터운 화음 등으로 이루어진다. 그러나 그의 표현적인 가곡들에서 흔히 쓰인 복조·부가화음·반음계적 진행(여기서는 경과구에 음계적으로만 나타난다) 등의 서구적 기법은 활용되어 있지 않다.

## V. 맺으면서

김순남의 출판된 작품전체를 장르별로 살펴 보았는데, 각각 음악적 구성 요소들에서의 전통과 서양어법의 접목 기법 또는 상대적인 비중을 정리해 보면 다음과 같다.

그의 노래(36곡 중 모두 제2기에 속하는 25곡이 출판되어 있음)는 민중을 대상으로 이념적인 가사를 쉽게 부를 수 있도록 만들어진 단성음악이다(한도막 형식, 12-20마디, 2/4 또는 4/4의 평이한 리듬, 굳건함을 느끼게 하는 선율의 도약 등). 음계는 장·단조가 변형된 형태로 나타나지만(일관적인 4도음의 생략, 이끔음 역할의 약화 등), 그 형태가 전통적 특징의 접목을 뚜렷하게 보여주지는 않는다.

김순남의 가곡(제1-2기의 13곡)은 독자성을 추구한 것이다. 제1기의 3곡(「상월」·「철공소」·「탱자」)은 모두 이념적인 내용을 포함하여 강렬한 표현이 요구되는데 반해, 제2기의 가곡들은 이런 경향(「양」)뿐만 아니라 서정성이나 한국적 정서가 배어 있는 가사를 갖고 있기도 하다(사실 이 곡들의 대

부분도 이념을 암시하고 있기는 하다). 그의 모든 가곡들에는 전통과 서양의 현대적 기법이 한데 어우러져 있다. 단지 가사의 내용에 따라 그 비중이 다르고, 표현적인 곡의 경우에는 현대적 기법이 앞세워져 있어 그 둘을 구분해내기가 상대적으로 어려운 경우가 있다(특히 「양」이 여기에 해당된다).

형식에서는 전형적인 서양 가곡형식의 하나인 A-B-A' 또는 이와 유사한 것들(A-B-A'-B', A-B-C-A' 등)에 세부적으로도 서양적인, 특히 드뷔시적인 변주기법이 흔히 적용된 반면(「양」은 세도막형식이 가미된 변주곡형식: A-A'-B-A"-A'''), 선율에서는 새아음계(완전4도+장2도)와 5음음계에 의해 전통성이 비중을 갖는다. 단, 여기에 반음계적 변화나 증·감음정이 가미됨으로써 현대적 색채감도 갖게 되며, 레치타티보적인 선율적 진행도 등장한다. 그리고 화성의 경우에는 이와 같은 선율적 음들이 반주부분의 아르페지오 형태나 특히 동시에 울리는 화음에도 상당부분 그대로 사용됨으로써 전통과 현대적 기법이 매우 효과적으로 융합된다(부가화음이나 클러스터 등). 부분적으로는 반주부분의 화성이 선율과 다른 중심음을 가지며 독립적으로 움직이는 복조성을 포함하기도 한다(8/17). 반주 부분에서는 화성뿐만 아니라 짜임새에 있어서도 그와 같은 융합을 보여준다. 특히, 가사의 분위기를 반영시키는 기법으로서 쓰인 넓은 음역(최대 19도)의 다중구조적 반주의 경우에 전체적으로는 관현악적인 짜임새를 보이나 각각의 층에서는 전통적 특징들이 나타난다. 대표적인 예로는 「상렬」의 반주에서 높은 음역의 요령 소리, 중간음역의 장구 장단, 아래 음역에서의 상여소리를 묘사하는 진행을 들 수 있다. 이와 같이 강렬한 표현과 함께 민속적인 분위기도 유지시켜야 되는 「상렬」에는 시김새도 가장 다양하게 쓰였으며(굴림소리·트릴·스르렁·싸랭과 특히 농음), 역시 유사한 분위기의 「초혼」과 한국적 정서의 「산유화」가 그 뒤를 따른다. 박자와 리듬에 있어서는 복합박자와 민속적 장단의 사용(5/13)이 전통적 특징을, 빈번한 박자의 변화(9/13)에 따른 박이나 악센트의 불규칙한 이동이 특히 스트라빈스키적인 현대기법을 반영한다.

기악곡으로 남아 있는 2곡 가운데, 제2기의 피아노 협주곡(피아노 반주의 제1악장)은 같은 시기의 가곡들과 매우 유사한 음악적 특징들을 보여준다. 그리고 여기에 피아니스트의 기교를 선보일 수 있는 패시지들이 새롭게 포함된다. 반면, 이북에서 복원된 직후의 곡인 바이올린 소나타 「이른 봄」(피

아노 반주의 단악장 독주곡)은 제3기의 노래와 가곡을 접할 수 없는 현재의 상황에서 매우 귀한 자료이기는 하나 그의 창작의지가 상당히 배제된 단순하고 평이한 진행으로 되어 있다(뚜렷한 조성과 3화음적 진행). 역시 이 당시에 만들어진 관현악과 합창을 위한 큰 규모의 곡 『남녘의 원한을 잊지 말아라』도 같은 맥락으로 볼 수 있다. 단, 이 곡에서의 매우 이념적이고 과격하기까지 한 가사의 표현을 위해서는 레치타티보적인 선율과 ㄴ에 이르는 다양한 다이내믹 등이 가미되어 있다.

김순남의 음악은 양악을 하는 사람으로서 “한국”음악에 대해 치열하게 고민한 흔적을 보여준다. 그가 한국음악적인 요소들을 취한 것은 그것이 민족적인 것이기도 하지만, 동시에 현대적일 수도 있다는 점이 고려된 것으로 보인다. 이러한 양 방향을 선택한 그는 한 방향만을 선택한 사람보다는 더 창조적인 생각을 해야 했다. 이런 면이 그의 작품에 드러나 있다. 자신의 음악적 선택을 자유롭게 행사할 수 있었던 시기는 4년이 채 안되지만, 김순남은 그 짧고 험난한 시기에 한국음악을 다르게 만들어 보려고 노력한 사람이었다.

mike55@hanmail.net

◎ 검색어 : 김순남, 민족음악, 가곡, 새야음계, 시김새.

### 참고문헌

- 권오성, “상여소리의 음악적 특징”, 『한국민요의 음악학적 연구』(서울: 한국예술종합학교 전통예술원, 2002), 7-23쪽.
- 김순남, “악단 회고기”, 『百濟』 제2권-2호(1947), 15-18쪽.
- \_\_\_\_\_, “현실 속에서 배운 것”, 『朝鮮音樂』 4월호(1964), 16-17쪽.
- 김재용, 『카프비평의 이해』(서울: 풀빛, 1989)
- 김해숙, 『가야금, 아쟁, 단소 산조연구』(서울: 세광출판사, 1987)
- 노동은, 『한국 민족음악 현대개』(서울: 세광출판사, 1989)
- \_\_\_\_\_, 『김순남 그 삶과 예술』(서울: 남만음악사 1992)
- 민경찬 편, 『김순남 가곡전집』(서울: 삼호출판사, 1988)
- 백대웅, 『한국 전통음악의 선율구조』(서울: 대광문화사, 1985)
- 서한범, 『국악통론』(서울: 태림출판사, 1986)
- 송방송, “서평: 한국양악사의 큰 별, 김순남 연구”, 『민족음악의 이해』(서울: 민족음악연구회, 1992), 319-325쪽.

- 역사문제연구소, 『카프문학운동 연구』(서울: 역사비평사, 1989)
- 오의혜, “한국민요의 종지음과 종지형태”, 『한국민요의 음악학적 연구』(서울: 한국예술종합학교 전통예술원, 2002), 343-387쪽.
- 윤화중 옮김(송방송 지음), “거문고 산조의 리듬구조”, 『한국음악사학보』(서울: 한국음악사학회, 1999), 제23집, 201-230쪽.
- 이건용, “해금작가 연구1: 김순남·이진우의 가곡에 대한 양식적 검토”, 『낭만음악』(서울: 낭만음악사, 1988), 제1집(1988), 6-36쪽.
- \_\_\_\_\_, “김순남의 「Konzert für Piano forte in D」에 대한 분석적 검토”, 『민족음악의 이해』(서울: 민족음악연구회, 1992), 제2집, 122-144쪽.
- 이태원, “김순남 「산유화」: 말과 장단의 이치”, 『민족음악과 근대성』(서울: 민족음악연구회, 2000), 23-59쪽.
- 이해식, “산조의 미학적 구조론”, 『음악과 민족』(부산: 민족음악학회, 2002), 제23호, 161-192쪽.
- 이해구 옮김, 『국역 악학궤범』(서울: 민족문화추진회, 1983), 제1권.
- 정서은, “일제강점기 신민요의 음악사학적 접근”, 『한국음악사학보』(서울: 한국음악사학회, 2003), 제30집, 655-695쪽.
- 홍정수, “나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들”, 『음악과 민족』(부산: 민족음악학회, 1995), 제10호, 152-179쪽.
- \_\_\_\_\_, “개념풀이: 시김새”, 『음악과 민족』(부산: 민족음악학회, 1996), 제12호, 339-341쪽.
- \_\_\_\_\_, “양악 작곡과 시김새”, 『음악이 있는 마을』(서울: 민음사, 1996), 817-846쪽.

## Soun-Nam Kim

Kim, Mi-Ock

Soun-Nam Kim(1917-1983) was one of the first-generation Korean composers of the 20th century, and lived in North Korea after he crossed the border for political reasons in 1948 until his death. His activity as a composer in South Korea was confined to a little less than 4 years(1944-1948), and much less, his works had been officially banned to be performed from 1948.

In spite of this circumstances, as soon as the ban was lifted in 1988, researches on him and his works were prompted, in that he was a major historical figure who set forth music of a new mode which contains national traits and at the same time sounds modern for the new era(around the time of Liberation from Japanese colonial ruling). Though

Soun-Nam Kim was well acquainted with Western music and learned its compositional techniques in universities in Japan, he was, more than anyone else, eager to accommodate traditional Korean musical elements into the frame of Western music to shape the modernized Korean music.

The purpose of this thesis is to trace his techniques of that accommodation in depth through the analysis of his entire works(published 41 pieces including 2 composed in the North). These are classified into four categories according to the genre with separate subtitles: monophonic song(25), art song(13), instrumental music(2), and works for chorus and orchestra(1). And each of them are examined systematically focussing in turn on text(if it is the category of song or contains a text), mode, characteristics of melodic progression, tonality and harmony, meter and rhythm.

The contents of the texts can be divided roughly into three: heart-stirring one with leftists' ideology(monophonic songs; a work for chorus and orchestra), expressionistic one with tinge of that ideology and/or folklike atmosphere(4~5 art songs), lyrical one in Korean emotional manner(5; especially 2), lullaby(3).

Concerning musical elements, Western ones employed are (modified) major/minor, chromaticism, skips with large intervals, structure organized by intervallic relationship(like Bartok), added harmony, cluster, thick texture, frequently shifted accents(in the manner of Stravinsky), importance of variational technique, etc.

Upon this, Korean elements combined are pentatonic scale, a typical Korean scale often called "saeya"(upward progression of two intervals, the perfect 4th and the 2nd), ornamental formulae, typical beginning and ending intervals of the melody, traditional rhythmic patterns, etc. One of the most notable techniques he executed seems to be that the notes (especially from the 'saeya scale) he applied in the melody are frequently applied also as the essential notes of harmony so that added harmony or cluster are resulted in the Western manner.