

## 초기 한국가곡 양식사

김 미 옥

- I. 들어가면서
- II. 가곡의 정의에 대하여
- III. 초기 작곡가들의 가곡 작품수와 전반적 특징
- IV. 단계별 작곡가 그룹과 양식적 특징
- V. 나가면서

### I. 들어가면서

본고의 연구대상에 해당되는 한국(양악) 작곡가는, 1890년대-1920년대에 출생한 사람들로서, 개화기와 일제강점기, 해방과 남북분단 등으로 이어지는 혼란스러운 시대를 살았던 세대이다. 이런 시대적 상황 안에서 작곡된 그들의 음악에는, 정도의 차이는 있으나, 전통음악 양식의 수용을 통해 민족주의적 정서를 담아내고자 한 노력이 드러난다. 그러나 한국에서 양악의 발전은 상당 부분 기존 음악전통과의 심각한 단절을 동반한 것이었기 때문에, 그 수용과정에서 나타나는 음악전통의 변형이나 왜곡 또한 불가피한 것이었다.

가곡은 그들의 작품 가운데 핵심장르였는데, 양악 장르 가운데 대중적 관심을 받았던 유일한 것이기도 했다. 일부 작곡가들은 그 관심에 대한 부응을 궁극적 목표로 삼았고, 다른 일부는 이에 만족하지 못하고 한국적인 예술가곡으로서의 새로운 민족음악을 수립하고자 했다. 이 단계에서도 일부는 사회의 요구와 작곡가의 이상 사이에서 고민하며 그 두 가지를 결합

해 보려고 했고, 다른 일부는 좀더 과감하게 비대중적인 현대성을 추구했다. 그리고 그와 같은 상반되는 음악적 특징들은 흔히 한 작곡가의 작품들 사이에 병존하기도 했다. 이 세대는 사실상 20세기 전체를 걸쳐 산 사람들 이라서, 물론 이후의 세대와는 차이를 보이지만, 이들만의 연구를 통해서도 다양한 서양음악 사조들이 어떻게 한국음악에 흡수되는지를 상당부분 조망해 볼 수 있다.

본고의 목적은 그들의 가곡에 나타나는 양식적 특징들을 체계적으로 고찰하여 한국음악에서의 역사적 의미를 정리해 보는데 있다. 그러면 먼저, 많은 논란을 겪어왔던 ‘가곡’의 용어적 정의에 대해 간단히 다룬 다음, 그들을 가곡의 작품수와 전반적 특징과 함께 목록화하여 살펴보겠다. 그리고 뒷부분에서는 이들을 가곡의 양식적 발전단계에 따라 세 그룹으로 나누는 다음, 그 발전에 특히 선구적·중추적 역할을 한 작곡가들의 가곡들을 세부적으로 비교·고찰해 보겠다.

## II. 가곡의 정의에 대하여

우리나라에서 가곡이라는 용어는 전통적으로 소규모의 관현악반주가 붙여진 모음곡 형태의 시조노래(만년장환지곡)를 의미했다. 그러나 한국양악 사에서는 서양에서 전수된 (피아노) 반주가 곁들여진 새로운 노래양식을 지칭하게 되면서, 특히 ‘한국 최초의 예술가곡’에 대한 논란과 관련하여, ‘가곡’과 ‘예술가곡’이 대별될 수 있는 개념적·음악양식적 정의가 화두로 떠오르게 된다.<sup>1)</sup> 예술가곡의 근원지인 독일에서의 가곡이 민요에서 예술가곡으로 발전했던 것처럼, 우리의 가곡도 1920년대에 처음 등장하는 단순한 형태로부터 차차 표현적이고 예술적인 것으로 나아갔기 때문이다.<sup>2)</sup>

1) 김용환, “한국 최초의 예술가곡에 대한 소고”, 『음악과 민족』, 253-287쪽 참조.

2) 최초의 서양식 노래는 미국의 선교사에게서 음악을 배운 김인식(1885-1962)이 1905년에 작곡한 「학도가」로 알려져 있다. 그 이후의 것들은 군악대를 지도하던 독일 태생의 프란츠 엑켈트(Franz Eckert)에게서 음악을 배운 정사인

그러나 ‘가곡’이란 용어는 ‘예술가곡’까지를 포괄하는 상위개념이기도 하기 때문에, 그와 같은 대별의 정립은 거의 불가능해 보인다. 이런 상황에서, 문제해결을 위한 현실적 방편으로, 제3의 용어들이 제시되어 왔으나, 아직 어느 것도 공식적으로 채택되지는 않은 상태이다. 그렇게 제시되거나 언급된 용어들 중 대표적인 것을 학자별로 정리해 보면 다음과 같다.

〈도표 1〉 가곡의 발전과정 논의에서 제시/언급된 용어들의 예

구분	학자명	1920년 이전	1920년대	1930년대와 그 이후
①	신정숙 <sup>3)</sup>	동요 <sup>4)</sup> · 창가 <sup>5)</sup>	민족가곡*	예술가곡
②	이상근 <sup>6)</sup>	동요 · 창가		예술가곡
③	이상만 <sup>7)</sup> 이유선 <sup>8)</sup> 김점덕 <sup>9)</sup> 김미애 <sup>10)</sup>	창가	예술가곡	
④	홍정수 <sup>11)</sup>	동요 · 창가	정다운 가곡*	예술가곡

\* ‘민족가곡’이나 ‘정다운 가곡’ 등은 1920년대에 등장하는 것으로 논의되었지만, 물론 그 이후의 시기에 쇠퇴한 것을 의미하는 것은 아니다.

(1881-1958)의 「내 고향을 이별하고」(1916년경), 이상준(1884-1948)의 『창가집』(1915-1920)을 들 수 있다(각주5 참조).

3) 신정숙, “한국예술가곡에의 접근”, 9쪽.

4) 동요(어린이노래)는 1920년대부터 창가에서 독립되는 한 장르이다. 우리나라 최초의 동요집은 윤극영(표2 참조)의 『반달』(1926).

5) 창가는 일본으로부터 전수된 용어로서, 1896년부터 1920년 사이에 전해진 서양노래나 그런 식으로 작곡된 모든 노래를 뜻했던 말이다. 찬송가·군가·애국가 그리고 그 시기의 창작노래 대부분이 여기에 속하는데, 창작 창가는 우리나라 가곡 발전의 밑바탕이 된 것으로도 볼 수 있다.

6) 이상근, “우리가곡 시론 1”(1955), 『음악과 민족』, 제6호(1993), 27쪽에 재수록.

7) 이상만, “한국 예술가곡 무엇이 문제인가: 우리 가곡 어디에서 출발했나”, 78쪽.

8) 이유선, 『한국양악100년사』, 54쪽. 이유선은 이 글에서 김인식의 『표모가』(1904년 이후)를 예술가곡의 ‘발아’로 언급하기도 했다.

9) 김점덕, “한국의 오늘의 음악: 한국가곡의 실상”, 『한국가곡사』, 58쪽. 김점덕은 다른 글에서는 1930년대의 김성태 가곡 등을 예술가곡의 효시로 주장하기도 했다.

10) 김미애, 『한국예술가곡: 시와 음악의 만남』, 21쪽.

11) 홍정수, “나운영 2: 나운영의 가곡”, 93쪽.

이와 같은 용어 적용의 혼란은, 무엇보다도 1920년대의 초기 가곡들을 예술가곡의 범주에 포함시킬 수 있는가 또는 없는가에서 비롯된 것인데, 전자에 해당하는 견해는 위의 도표에서 ③에 속하는 학자들에 국한되어 있는 것을 볼 수 있다. 반면, 그런 포함이 만족스럽지 않은 학자들의 견해는 그 곡들의 양식적 미숙, 작곡가 자신이 '가요' 등으로 자신의 가곡을 부른 것, 1930년대에나 처음으로 '예술가곡'의 개념이나 용어의 사용이 등장한다는 것(가곡이라는 말이 본격적으로 정착된 것은 1950년대 중반) 등을 토대로 한 것이다.<sup>12)</sup> 그런데 이와 같은 견해에서 비롯된 다양한 용어들의 사용 가운데, 위의 도표에서의 ①과 ②는 또 다른 문제점을 보여준다. ①의 경우, 1920년대를 민족가곡의 시대로 보았으나, 당시의 가곡 중에는 이 범주에 들어가지 않는 것도 있다. ②의 경우는 1920년대의 노래 들이 그 이전의 동요나 창가들과 구별이 전혀 안되는 것이다. 그러나 여기서 한 가지 명확하게 해 두어야 할 것은, 1920년대 (홍난파 등의) 작곡가들이 자신의 성악곡을 일컬었던 '가요'란 말은 가곡이란 말이 아직 사용되지 않았던 당시에 일반 개념으로서의 '노래'를 의미한 것으로서 현재의 뜻과는 거리가 있는 것이었다. 반면, ④의 경우에서의 '정다운 가곡'은 1920년대의 가곡이 갖는 대중적 친근성과 관련하여 적용한 말로서 애창곡(또는 애청곡) 지향적인 단순한 구조의 가곡들의 특성을 상대적으로 훨씬 적절하게 표현하고 있고,<sup>13)</sup> 또한 1930년대와 그 이후의 가곡 분류에 있어서도 양식이나 작곡기법적 특징 등을 토대로 예술가곡과의 대별이 가능한 것이다. 따라서 본고에서는 가곡이란 용어를 1920년대부터의 피아노를 동반하는 성악곡에 대해 포괄적으로 사용하고(그 이전의 곡들은 동요나 창가 등), 세부적 논의 부분에서는 정다운 가곡과 예술가곡의 대별도 포함시키겠다.

12) 1955년도에 출판된 『한국가곡집』이 그런 경향의 시작이다. 여기에는 당시까지의 가곡 50여곡이 실렸는데, 단 월북작곡가의 작품은 실리지 못하였다.

13) '정다운 가곡'은 라디오 프로그램의 제목으로부터 유래된 관용어로 전해 오는 것이기도 하다.

### Ⅲ. 초기 작곡가들의 가곡 작품수와 전반적 특징

초기 작곡가들을, 그들 성악곡의 작품수와 전반적 특징을 중심으로, 정리하면 <도표 2>와 같다(40명).

<도표 2> 초기 작곡가들의 성악곡 작품수와 전반적 특징

	작곡가	생몰년도	동요/신민요/가요	가곡수 <sup>14)</sup>	전반적 특징
1	홍난파**	1897-1941	동요 100곡, 신민요 10곡	17곡(1920-36:봉선화 등)	정다운가곡(소박한 장단치)
2	안기영**	1900-1980	해방가요 다수, 동요 9곡	30곡(1929-36:그리운강남 등)	정다운가곡(민요풍 또는 서정적)
3	박태준**	1900-1986	동요 100곡 이상	31곡(1922-75:사우(思友) 등)	정다운가곡
4	김재훈+	1903-1951	/	/	/
5	현제명**	1903-1960	동요 5곡	24곡(1931-33:그집앞 등)	정다운가곡
6	윤극영*	1903-1988	동요 300여곡	/	/
7	김세형**	1904-1999	/	10곡(1925와 이후:면길 등) <sup>15)</sup>	정다운가곡(예술가곡도 시도)
8	안익태+	1906-1965	1곡(애국가)	1곡(1962)	/
9	이흥렬*	1909-1980	300여곡	51곡(1932-76:바우고개 등)	정다운가곡
10	채동선*	1910-1953	한국민요편곡/국악채보 각각 12곡	12곡(1937-39:고향 등)	예술가곡적 경향도 뚜렷
11	김성태*	1910년생	다수	41곡(1937-85:산유화 등)	정다운가곡
12	조두남	1912-1984	/	14곡(1923부터:선구자 등)	정다운가곡
13	김동진*	1913년생	동요 500여곡	81곡(1931년부터:가고파 등)	정다운가곡
14	하대웅*	1914-1983	/	31곡(1945-73:못잊어 등)	정다운가곡
15	김연준	1914년생		1500여곡	정다운가곡
16	김순남*	1917-1983	해방가요 등 36곡	13곡(1944-48:상월 등)	예술가곡적 경향(서정적·정치적·현대적)
17	김대현*	1917-1985	다수의 동요	25곡(1977 출판:들국화 등)	정다운가곡
18	김기수	1917-1986	/	/	/
19	윤이상+	1917-1995	/	6곡(1941-48)	정다운가곡
20	정윤주	1918-1997	/	5곡(1956-73)	정다운가곡
21	금수현*	1919-1992	동요 1곡	23곡(1940부터:그네 등)	정다운가곡(홍난파와 유사)
22	김희조	1920-2001	/	5곡(연도미상)	/
23	김순애**	1920년생	동요 다수	37곡(1938부터:네일클로버 등)	정다운가곡

14) 작곡가에 따라 출판된 가곡 수가 기준이 된 경우도 있고, 출판되지는 않았으나 작곡된 것으로 알려져 있는 곡까지 포함된 경우도 있다.

15) 김세형은 미국 유학시절인 1932년 한국어와 영어 가사로 쓰여진 연가곡인 『면길』을 작곡했는데, 이 곡은 이상근과 신정숙 등에 의해 예술가곡의 효시로 간주된 바 있다(각주3과 6 참조). 1934년의 「벚노래」는 국악적인 것(선율의 장식 등)과 장단조 화성의 접목을 보여준다.

60 음악과 민족 제32호

24	김달성+	1921년생	/	연가곡 2곡(1958-62)	정다운가곡
25	구두희**	1921년생	/	6곡(1968-76)	정다운가곡
26	나운영*	1922-1994	200여곡의 동요	60여곡(1939-85:가려나 등)	정다운가곡과 예술가곡
27	이상근*/**	1922년생	/	연가곡 3편(1965-88) 등 39곡	정다운가곡
28	박재훈	1922년생	/	/	/
29	조념*	1922년생	/	가곡집(1971:황룻길 등)	정다운가곡
30	윤용하	1922-1965	동요61곡, 국민가요 9곡	12곡(1972년 출판:보리밭 등)	정다운가곡
31	정희갑	1923년생	/	11곡(1947-85)	정다운가곡
32	최인찬	1923년생	/	가곡집(1956 출판)	정다운가곡
33	윤해중	1924년생	동요 87곡	31곡(1959-94)	정다운가곡
34	김진균+	1925-1968	/	37곡 이상(1947-72)	정다운가곡
35	김규환	1925년생	/	94곡(1948-94:남촌 등)	정다운가곡
36	김형주	1925년생	/	34곡 이상(1949부터)	정다운가곡
37	변훈	1926년생	/	24곡(1947-82)	정다운가곡
38	박관길	1929년생	/	16곡(1976 출판)	정다운가곡
39	성두영+	1929년생	/	/	/
40	최영섭	1929년생	/	35곡(1947-92)	정다운가곡

\*: 일본유학, \*\*: 미국유학, +: 유럽유학

위의 도표를 보면, 초기 작곡가들은 공통점을 많이 갖고 있는 것을 알 수 있다.

〈도표 3〉 초기 작곡가들의 대표적인 정다운 가곡들

작곡가	가 곡 명
홍난파	봉선화(1920)·사공의 노래(1932), 1930년 출판된 6곡: 옛 동산에 올라·봄치녀·성불사의 밤·고향생각·사랑·금강에 살으리랴다
안기영	그리운 강남(1929) <sup>16)</sup>
박태준	사우(思友)(1922)
현제명	고향생각·그집앞·산들바람·희망의 나라로·나물 캐는 처녀(모두 1931-33 출판)
채동선	고향(1939 이전)
김성태	동심초(1946)·이별의 노래(1952)
김동진	봄이 오면(1931)·가고래(1933)·내마음(1934)·수선화(1941)·저 구름 흘러가는 곳(1960)·목련화(1974)
금수현	그네(1946)
이홍렬	바우고개(1930년대)·코스모스를 노래함(1932)
조두남	선구자(1933)·제비(1937)
나운영	가려나(1939)·달밤(1946)
윤용하	보리밭(1972)·고목(1972)
최영섭	그리운 금강산(1972)

다수가 외국유학을 통해 서양음악을 학습했고, 대부분이 다수의 가곡을 남겼으며, 그 중 다수는 정다운 가곡으로 분류될 수 있는 것이고, 젊은 세대 쪽으로 가면서는 동요같은 단순한 곡의 수가 감소된다. 그 많은 정다운 가곡 가운데 애창곡으로 정착된 대표적인 것들을 대략 정리해 보면 위의 <도표 3>과 같다.

이 가곡들은 한결같이 뚜렷한 장단조, 단순한 화성진행의 피아노 반주, 네 마디 단위의 규칙적 박절을 특징으로 하며, 대체로 쉽게 부를 수 있는 짧은 음악들이다. 이와 같이, 이 가곡들에서의 음악적 특징들은 전반적으로 서구적이고, 민족적 정서는 단지 가사를 통해 느낄 수 있는데 불과하다. 단, 김동진의 가곡 중에는 상대적으로 음역이 넓고 기교적인 부분도 있어 조금 부르기 어려운 편에 속하는 것들도 있다(「가고파」와 「수선화」 등).

차차 이와 같은 '정다운'만으로 만족할 수 없었던 초기 작곡가들 중 일부는 음악과 가사의 양분 대신 음악 자체에서도 '민족성'과 다양한 서구적 음악기법의 결합을 시도하게 되는데, 이런 진행은 크게 세 단계로 나누어 볼 수 있다.

#### IV. 단계별 작곡가 그룹과 양식적 특징

초기 작곡가들이 구사한 서구적 음악기법은 18-20세기에 걸친 폭넓은 것이었다. 이들의 생애는 20세기 전체를 포괄하고, 서양의 모든 음악들은 거의 동시에 한국으로 들어왔기 때문이다. 이와 같은 음악적 상황을 배경으로 한 가곡 발전에서의 세 단계는 한국 근현대 가곡의 모색, 조성적 한국음악에서 한국적 현대음악으로의 출발까지, 현대적 한국음악과 한국적 현대음악의 정립으로 나타난다.

---

16) 이 곡은 널리 불려졌었으나, 아이들의 고무줄놀이에서 많이 사용되면서, 차차 동요로 더 알려지게 된다.

## 1. 제1단계 그룹: 한국 근현대 가곡의 모색

제1단계 그룹에는 1920-30년대부터 널리 활동 했던 작곡가들이 속하는 데(대략 도표 2에서의 1-12번 작곡가), 특히 홍난파·안기영·채동선으로 대표될 수 있다. 홍난파는 최초의 가곡 작곡가로서 가장 많은 정다운 가곡을 내놓았을 뿐만 아니라 서양음악기법의 폭넓은 전파에 기여했고, 안기영은 최초로 작품집을 출판한 작곡가로서 동요는 물론이고 가곡에서도 전통적 음악요소를 비중 있게 수용하고자 했다. 그리고 이들보다 10년 정도 차이나는 채동선은, 여기서 한 걸음 더 나아가, 그와 같은 시도를 좀더 큰 가곡(칸타타와 같은 작품)에서 실행시키고자 했다.

이 세 작곡가의 가곡들은 각각 1920-1930년대 초, 1930년대 초, 1930년대 후반에 작곡 또는 출판된 것에 국한되어 있어, 짧은 시차를 두고 나타나는 다양한 시도들을 고찰해 볼 수 있다. 이 가곡들에서 보이는 차이점을 먼저 도표로 정리해 보면 다음과 같다.

〈도표 4〉 대표적인 제1단계 그룹 작곡가들의 가곡 비교<sup>17)</sup>

작곡가	작품수	작사자*	마디수	구성/음계	형식	박자	리듬	선율/화성
홍난파	17	이은상 15편 <sup>18)</sup>	14124	장조9, 단조7곡	장절형식10곡, 전간주전무2곡, 규칙적 프레임즈	3박자12곡, 복박2곡 <sup>19)</sup>	균등한 리듬의 반복/변형	음절적, 단순못갓춘마디6곡, <sup>3</sup> 화음적 화성
안기영 <sup>20)</sup>	15	이은상2, 주요현3편 등	14160	5음음계11곡, 4음음계2곡	장절형식8곡, 전간주전무4곡, 불규칙적 프레임즈	3박자8곡, 복박2곡	리듬의 반복/변형	단음절적, 새아화현, 화성이 부분적으로 모호(5음음계적 진행)
	15	이은상3, 주요현1, 김소월1편 등	20168	장조11, 단조3곡, 5음음계1곡	장절형식7곡, 전간주전무1곡, 규칙적 프레임즈	3박자3곡, 복박2곡	리듬의 반복/변형	음절적, 단순, 새아화현도 예외적으로 등장, 단순한 화성
채동선 <sup>21)</sup>	12	정지용8편 등	39112	장조10곡, 단조2곡	일관작곡7곡, 3-4부형식4곡, 변주형식1곡, 전간주전무0곡, 불규칙적 프레임즈	3박자1곡, 복박7곡	리듬의 반복/변형, 모자이크적 유사성, 페르마타	멜리스마·반음계·낭송적·큰 도약 많음, 서양식 장식음, 3화음적 화음

17) 시인들 자체가 민요와 서양적 노래의 노랫말 작사자로 양분되는 것은 아니다.

18) 홍난파의 가곡 17곡은 「봉선화」(김형준)와 『조선가요작곡집』 제1집(1930)에 속해 있는 15편의 가곡, 1932년의 「사공의 노래」(함호영)로 이루어져 있는데, 이 가운데 『조선가요작곡집』에서의 15편의 가곡이 이은상 시조를 노랫말로 하고 있다.



앞의 도표에서 작품수를 보면, 안기영의 가곡이 압도적으로 많은 것을 알 수 있는데, 그 자신이 제시한 바 있는 그의 가곡 분류(‘민요적 노래’와 ‘서양적 노래’)에 의하면 15곡씩으로 나누어지므로,<sup>22)</sup> 다른 작곡가들의 가곡들과 분량 비교가 가능해진다.

먼저 작사자들을 비교해 보면, 홍난파는 이은상(1903-1982)의 사랑과 그리움을 노래하는 서정적 정형시조로 대다수의 가곡을 쓴 반면,<sup>23)</sup> 안기영은 서정적 분위기뿐만 아니라 민속적·역사적인 시(또는 시조)로까지 노랫말의 내용을 확대시켰고,<sup>24)</sup> 채동선은 여기서 더 나아가 신앙고백(「다른 하늘」·「또 하나 다른 태양」) 등까지를 포함하는 다양한 주제의 자유시로 옮겨간다. 안기영의 경우, 세부적으로 민요적 노래와 서양적 노래에서의 노랫말 내용에는 명확한 구분이 없는데, 그 이유는 양쪽에서 모두 근본적으로는 민족적 정서를 표현하는데 있었던 것으로 보인다. 채동선의 주요

---

「봉선화」는 원래 바이올린곡으로 만들어진 것이었으나, 김형준이 노랫말을 붙이면 서 가곡으로 불리게 된 것이다.

19) 복박은 복합박자를 의미한다. 복합박자로 된 2곡 중 하나는 3/4박자인데, 9/8가 괄호 속에 선택적으로 지시되어 있다(「장안사」).

20) 안기영은 1929, 1931, 1936년에 각각 한 권씩의 가곡집을 발간한다. 도합 40곡 가운데 합창곡 1곡, 동요 9곡을 제외한 30곡이 본고의 연구대상이다(그러나 그의 가곡 가운데 상당수가 역시 합창곡으로도 편곡되어 있다). 오희숙, “특집 20세기 한국작곡가연구: 안기영”, 66-99쪽 참조.

21) 채동선의 가곡은 모두 1937-1939년에 걸쳐 작곡된 것으로 보인다. 김미옥, “특집 20세기 한국작곡가연구: 채동선의 삶과 음악”, 46쪽 참조.

22) 안기영은 그의 『작곡집』 제1집 서문에서 그의 노래들을 동요, 민요적 노래, 서양식 노래로 나누고 있다: “이속에 혹은 평易한 童謠曲과 民謠曲도 있고 혹은 좀 어려운 소위 예술가곡도 석기였으나 한마디로 말하면 다만 내生命의 자취를 찍어 노흔 것이다.” 오희숙, “안기영”, 77쪽 참조.

23) 이은상은 시조의 현대화에 앞장 선 시인이다. 홍난파의 15편 가곡에서 쓰인 이은상의 시조는 모두 3장(章) 6구(句) 45자(字) 안팎의 형식으로 되어 있고, 나머지 2곡도 각각 4·4조와 7·5조의 정형을 갖추고 있는 것이다.

24) 그의 가곡에서는 홍난파 가곡에서 흔히 나타나는 ‘사랑’이나 ‘그리움’ 등에 관한 노랫말은 거의 없다. 한국적 정서를 가진 노래로는 「한강의 노래」·「배사공의 안해」·「그리운 강남」, 역사적 소재로는 「마의태자」, 전통적·민속적 내용으로는 「우리 아기날」·「방아타령」 등이 있다.

작사자인 정지용(1902-1950)은 민족성을 내포한 섬세하고 독특한 언어 구사로 한국 현대시의 지평을 연 시인인데,<sup>25)</sup> 1930년대에 자유시를 노랫말로 가진 가곡은 채동선이 처음 시도한 것으로 평가되고 있다.<sup>26)</sup> 그런데 그 핵심은 역시 안기영처럼 민족적 정서를 표현하는데 있었다.

다음으로, 가곡의 길이를 마디수로 비교해보면, 안기영과 채동선의 가곡에서 각각 흥난파 것의 3배와 5배에 가깝게 확대되는 것을 알 수 있다. 채동선의 경우에는 12곡 중 11곡이 50마디 이상이고 100마디 이상 되는 것도 3곡에 이르는데, 이런 확대는 노랫말의 표현력 강화와 관련된 장절형식의 탈피와 깊은 관련이 있다.

조성에 있어서는, 안기영의 민요적 노래를 제외하면, 장단조로 이루어져 있는 것이 압도적이다. 단 흥난파의 경우에는 1곡이 5음음계로 되어 있고(「금강에 살으리랴다」), 4곡에서 4도음의 부재로 5음음계적 뉘앙스가 가미되어 있다. 4곡에서의 이러한 제한된 음의 사용은 전통음악요소와의 결합 의도보다는 흥난파의 가곡이 추구하는 ‘대중성’과 연관된 것으로 보아야 할 것 같다. 안기영의 경우에는 민요적인 것과 서양적인 것의 구별을 근본적으로 조성/음계에서 나타내고자 한 것으로 보일 정도로 그 둘 사이에 뚜렷한 차이를 보여준다(전자에서는 13곡이, 후자에서는 1곡이 5음 또는 4음음계).<sup>27)</sup>

형식에 관해서는, 흥난파와 안기영의 가곡형식은 전체적으로 단순한 반면, 채동선의 형식은 상대적으로 복잡하고 다양하다. 즉 흥난파와 안기영 곡은 절반 이상이 장절형식이고 나머지도 짧은 선율이 변형·반복되는 단

25) 정지용, 『원본정지용전집』, 2003.

26) 1988년 3월 8일자 한국경제신문 참조. 채동선 외에 정지용 시를 노랫말로 사용한 작곡가로는 김성태(5곡) 등이 있다. 채동선의 나머지 4곡은 시정시를 비롯한 다양한 주제의 시를 쓴 김동명(1900-1968), 『렌의 애가』(장편산문집)로 유명한 모윤숙(1910-1990), 관조적 시를 쓴 김상용(1902-1951), 순수 서정시를 지향한 김영랑(1903-1950)의 시 1편 씩에 음악을 붙인 것이다.

27) 그 1곡은 「붓그림」을 말하는데, 시작부분에서 5음음계 선율이 G장조의 화성반주로 진행된다.

순한 형태의 변주형식 등으로 이루어져 있는 반면(안기영의 경우에는 2곡에서 ABA' 형식도 나타난다), 채동선의 곡에서는 장절형식이 전혀 눈에 띄지 않는다. 전주·간주·후주에 관해서도, 세 작곡가의 가곡 중 대다수에서 이런 부분들이 나오는데, 단 채동선의 곡에서는 그 규모가 상대적으로 매우 크다. 세부적으로 비교해 보면, 홍난파와 안기영의 경우에는 보편적으로 2-4마디 정도이나, 채동선의 곡에서는 10마디의 전주(「향수」 전체 122마디, 「새벽별을 잇고」 전체 58마디)와 24마디의 간주(「그 창가에」 전체 115마디) 등도 등장한다. 그리고 「그리워」에서는 전주에서의 독자적인 선을 운용도 보여준다. 프레이즈도 역시 규칙적인 형태에서 불규칙적인 것으로 진행되는 것을 알 수 있는데, 단 안기영은 두 부류의 가곡에서 각각 불규칙적인 것과 규칙적인 것의 양분을 보여준다.<sup>28)</sup>

박자로는 한국 전통민요적 성격의 표현에 2박자보다는 상대적으로 적합한 3박자가 홍난파와 안기영의 민요적 가곡에서 절반 이상을 차지하나, 한국 전통음악의 전형적인 박자 자체이기도 한 복합박자는 채동선의 가곡에서만 압도적으로 많다. 그러나 정작 채동선의 가곡 중 가장 민속적인 「산 옛 색시·들녀 사내」에서는 왜 6/8 박자로 표기되었는지 의문이 날 정도로 3/4박자 패턴이 전체적으로 유지되어 있는 경우도 예외적으로 보여주고는 한다. 변박은 채동선의 가곡 1곡에서만 등장하는 정도로 아직 드물다.

다양한 음악적 요소들 중 리듬은 세 작곡가의 가곡에서 가장 일관성을 찾을 수 있는 것으로서, 기본 리듬패턴의 반복과 그 변형이 주류를 이룬다. 그러나 그 효과는 다양하게 나타난다는데 주목을 할 필요가 있다. 홍난파 가곡에서는 음절수에 맞추어진 2-4마디 단위의 균등한 리듬의 반복과 그 변형이 특징적으로서, 장절식 노래를 만드는데 편리한 것이었다. 안기영은 그런 진행을 노랫말의 내용을 반영하는데 효과적으로 적용하기도 했다. 예를 들면, 「서양적 가곡」 「유랑객의 노래」에서의 곡 전체에 걸친 규칙적인 8분음표의 화성반주는 유랑객의 발걸음을 묘사하고, 또 다른 서양적 가곡 「

28) 예를 들어, 민요적 가곡 「한강의 노래」는 4마디와 6마디 프레이즈가 혼용되어 있다(4+6+4+6+6+6).

붓그러움」과 「배사공의 안해」에서는 그와 같은 리듬진행에 단지 반주의 유형을 가사의 내용에 따라 변화시킴으로써 간단히 분위기를 바꾸고 있다.<sup>29)</sup>

채동선 가곡에서의 리듬도 특히 반주부에서 전체적으로 하나의 리듬패턴을 유지하거나 두 패턴이 교대 또는 일부 혼합되는 방식(「향수」·「다른 하늘」·「바다」·「그 창가에」)으로 일관되는데, 안기영의 경우보다도 노랫말의 분위기를 뒷받침해 주는 역할이 더 크다. 예를 들면, 「바다」의 전반부는 바다를 연상시키는 아르페지오 패턴으로 일관되어 있다. 그리고 같거나 유사한 리듬의 모자이크식 변주적 진행은 반주의 일관성뿐만 아니라 노랫말이 갖는 음절배열의 불규칙성도 유연하게 만드는 독특한 역할을 한다. 붓점리듬과 페르마타도 그런 역할을 하는데 필수적으로 쓰여 있다(9곡). 한 예로, 「고향」의 시작부분을 보면, 8분음표로 프레이즈가 끝나지만(마디 7), 페르마타를 통해 두 마디 단위에 숨쉬기 좋게 맞추어지는 절묘함을 보여주며, 동시에 규칙적 흐름의 반주부분과도 유연하게 어긋나 있다.<sup>30)</sup>

선율은, 흥난파의 가곡에서는 간간히 3-5도 도약이 포함되는 부드러운 음절적 선율로 나타나고,<sup>31)</sup> 일정한 간격의 ‘크레센도’와 ‘디크레센도’의 반복적 지시도 쉽게 그런 분위기를 만드는데 일조한다. 안기영의 가곡에는 이와 같은 지시가 훨씬 적지만 선율의 형태 자체는 흥난파의 것과 별로 다르지 않다(옥타브 도약 등을 포함하는 “진달래꽃”의 표현적 선율은 예외적). 음역은 한 옥타브를 조금 넘어서는 정도이다. 단, 안기영의 민요적 가곡에서는 흔히 ‘새야음계’ 또는 ‘새야화현’으로 불리는 4도 도약과 이어지는 2도 반진행(완전4도+장2도)이 특징적으로 나타난다(「춘사」·「꿈조차 속엿세라」 등이 대표적인 예).<sup>32)</sup>

29) 그 예로는 「붓그러움」에서 화음적인 진행과 여기에 선율적 흐름이 짧게 가미된 것의 교대를 들 수 있다.

30) 그러나 전체적으로 그의 가곡을 보면, 선율적 흐름이 밀착되는 경향이 더 보편적이다.

31) 봉선화의 선율을 예로 들면, 저음(c')에서 시작한 후 거의 한 옥타브 반을 거쳐 정점(f'')까지 올라간 후 다시 시작음(마디 11)으로 내려온다.

32) 홍정수는 이러한 음정진행을 ‘새야화현’으로 명명하였고, 이는 남도 계면조

〈악보 1〉 채동선, 「고향」, 마디 4-11

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The lyrics are written below the vocal line. The first system contains measures 4-6, the second system contains measures 7-9, and the third system contains measures 10-11. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *a tempo*, and performance instructions like *rit.* and *rit.*

그리고 서양식 가곡인 「산고개」와 「오늘도 조약돌을」에서도 예외적으로 ‘새야화현’이 포함되어 있다. 채동선의 선율은, 이와 같은 전통적인 면모는 보이지 않는 반면, 훨씬 역동적이다. 무엇보다도 6도 이상의 큰 도약을 들 수 있는데, 크게 솟구쳤다가 점차로 내려오는 선율의 움직임은 특히 그리움이나 애절함을 내용으로 하는 노랫말과 잘 맞는다(「산엿 색시·들녘 사내」에서는 산으로 들로 뛰어다니는 모습을 묘사). 「바다」에서는 최고음이  $b^b$ 까지 달해 고도의 연주실력이 요구되기도 한다. 그리고 그 밖의 표현적인 특징으로는 반음계적·낭송적 진행, 멜리스마 등을 들 수 있다. 이와 같은

와 가까운 내용을 가진 것으로 보고 있다. 홍정수, “나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들”, 153쪽.

특징들이 혼합되어 있는 대표적인 예로서는 「향수」(전체 122마디, 선율의 음역은 13도)를 들 수 있는데, 6도 이상의 도약이 13번, 반음계적 진행이 25번에 걸쳐 나오고, 마지막 부분에서는 낭송적 진행이 등장하며, 최고음에 도달한 상태로 끝난다. 표현기호들도 상대적으로 훨씬 세밀하고 다양하게 지시되어 있다.

그 밖에, 선율의 장식도 채동선의 가곡에서만 어느 정도 비중을 갖는다. 단, 전통적인 것들(싸랭·농음 등)보다는 서양식 꾸밈음들로 볼 수 있는 것들로 이루어져 있다.<sup>33)</sup> 예를 들어, 「산애 색시·들녀 사내」에서의 연속적인 아르페지오 반주 화음도 전통적인 스프링(또는 스프랭: 아르페지오식 연주의 현악기 주법)을 의도했다기보다는,<sup>34)</sup> 노랫말과 관련된 생동감 있는 분위기를 만들기 위한 것으로 짐작된다(그 밖에는 다른 4곡에서 아르페지오가 장식적으로 소량 포함되어 있는 정도).

선율과 관련하여, 한 가지 더 언급해야 할 것은 최근까지 논의된 바 있는 흥난파의 못갓춘마디 가곡들이다. 그의 못갓춘마디는 한 동안 음악과 언어의 강약이 일치하지 않는 음절처리의 결과라는 비판을 받아 왔던 것인데(‘장하던’에 ‘던’ 그리고 ‘금전벽우’의 ‘우’에 강박이 걸리는 것 등), 이에 대한 반박으로서, 한국어의 음절그룹을 긴 강박에서 마감하는 것이 마지막 음절에 숨을 쉴만한 충분한 여유가 주어지 음악의 강약 요소를 따지는 것보다 오히려 의미전달에 더 효과적이라는 주장이 최근에 대두된 것이다.<sup>35)</sup> 이런 주장은 그의 못갓춘마디 가곡 6곡(「봄처녀」·「옛동산에 올라」·「사랑」·「성불사의 밤」·「그리움」·「장안사」)이 모두 널리 사랑받아온 애창곡이라는 사실, 그리고 못갓춘마디는 흥난파 가곡 중의 소수로서 작곡가의 실험적인 의도가 엿보인다는 것 등을 그 근거로 내세운다.<sup>36)</sup> 안기영과 채동

33) 권오성, “상여소리의 음악적 특징”, 19쪽.

34) 홍정수, “양악 작곡과 시김새”, 821-822쪽.

35) 이와 유사한 관점을 피력한 학자로는 이호영이 있다. 이호영, 『국어음성학』, 197쪽.

36) 홍정수는 흥난파 리듬이 서양음악을 습득하는 과정에서 흥난파에게 친숙해진 못갓춘마디 음악으로부터 왔을 것으로 추정하며, 슈베르트의 「보리수」를 예시한

선의 대표적인 곡들에서도, 못갓춘마디는 아니지만, 약박에서 노랫말이 시작되어 음절그룹을 긴 강박에서 마무리하는 예를 보여준다. 전자의 「진달내꽃」에서는 ‘나보기가-’에서 ‘가’가 마디의 첫 박에 놓여 있고, 채동선의 곡 중 약박에서 노랫말이 시작되는 것은 7곡(「압천」·「고향」·「산엿색씨」·「들녘 사내」·「또 하나 다른 태양」·「내 마음은」·「그 창가에」·「모란」)인데, 이 가운데 「내마음은」을 보면, “내 마음은 호수요-”에서 “요”가 역시 마디의 첫 박에 놓여 있다.

마지막으로, 화성은 세 작곡가의 가곡에서 모두 매우 제한적으로서 장·단조의 조성을 바탕으로 주요 3화음 중심의 화성진행과 정격종지가 주류를 이룬다. 예외적인 예로서, 안기영의 경우에는 민요적 가곡들에서 5음음계적 진행에 의해 화성진행이 모호해지거나 조성적 종지감이 약화된 예를 볼 수 있으며(「한강의 노래」·「그리운 강남」·「방아타령」), 채동선의 경우에는, 신앙고백을 내용으로 하는 「또 하나 다른 태양」에서 으뜸조로 종지한 다음 다시 관계단조(C장조→a단조)로 이동하고 그 단조의 V도 화음으로 마침내 종지하는 것을 들 수 있는 정도이다. 그런데 이 진행은 노랫말의 표현과 깊은 관련이 있다. C장조의 3화음에 속하는 음들(C-G-E)이 함께 연주되면서 복조적인 뉘앙스도 느끼게 하는데, 이와 같은 이중적 종지 진행과 복조적 뉘앙스는 “나의 행복은 나의 성모 마리아”라는 노랫말에서의 “나”와 “성모”를, ‘열림종지’는 성모를 향해 열린 마음을 표현하는 것으로 보인다.

이와 같이, 세 작곡가의 가곡은 서양적 기법과 전통적 요소의 접목이라는 측면에서는 아직 불균형적이라는 것을 알 수 있다. 흥난파의 가곡에서는 이 장르를 한국에 처음으로 정착·유행시켰다는 것에서 그 중요성을 찾을 수 있다.<sup>37)</sup> 안기영의 가곡에서는 전통적 요소의 적용 비중이 상대적으

다. 홍정수, “흥난파와 못갓춘마디 노래”, 19쪽 참조.

37) 김세형의 「야상」(1925)을 최초의 예술가곡 중의 하나로 보는 견해도 있는데, 주로 피아노 파트가 비교적 독립적으로 진행되는 특성을 고려한데서 비롯된 것이다. 김미애, 『한국예술가곡: 시와 음악의 만남』, 21쪽. 각주15 참조.

로 매우 커지나, 거의 음계에 국한되어 있으며 또한 민요적인 가곡에만 편중되어 있다는 것, 그리고 서양음악기법의 구사 자체도 아직 형식·화성·리듬적으로 미숙하다는 것이 문제로 남아 있다. 채동선의 가곡은 장절형식에서 완전히 탈피하고 화성적·선율적으로도 노랫말의 표현의도를 상대적으로 뚜렷하게 보이나, 전통적 요소는 박자(복합박자) 정도가 고려된 정도로 그 비중이 아직 미약하다.

덧붙여, 채동선과 같은 해에 태어난 김성태에 관해, 정지용의 시를 노랫말로 작곡한 1937년도 가곡들(「바다 III」·「말」·「산너머 저쪽」)을 ‘예술가곡’의 탄생으로 보는 견해도 제기된 바 있다.<sup>38)</sup> 그 근거로는 작곡가 자신이 1936년도 가곡인 「바다」에 한국작곡가로는 최초로 ‘예술가곡’(영어로 ‘art song’이라 표기)이라는 명칭을 부여한 것, 변박과 다양한 다이내믹의 변화 및 변화화음 등으로 “음 회화적 분위기”를 이끌어낸 것, 피아노 파트는 성악성부와 대등한 자격을 지닌 파트너로서 상호작용을 하고 있는 것, 반음계적 선율진행과 후기 낭만적 화성, 그리고 ‘한국적’ 요소가 도입되어 있는 것 등이 언급되었다. 그러나 이미 7년 전인 1929년에 안기영이 자신의 가곡에 예술가곡이란 용어를 적용한 바 있으며(『작곡집』 제1집의 서문), 1937년은 채동선이 정지용의 시에 의한 가곡들을 4곡 이상 내놓은 해이기도 하다.

## 2. 제2단계 그룹: 조성적 한국음악에서 한국적 현대음악으로까지

제2단계 그룹에는 1930년대 후반이나 1940년대부터 널리 활동했던 작곡가들이 속하는데, 이들 중 대다수는 제1단계 그룹의 음악양식과 유사함을 보여주나(대략 도표 2에서의 13-25번 작곡가), 김동진과 윤이상은 서양 조성음악과 한국 전통음악의 보다 긴밀한 융합을, 그리고 김순남은 여기에 현대성까지 추구한다.

38) 김용환, “한국 최초의 예술가곡’에 관한 소고”, 253-287쪽.



이 세 작곡가는 4년 정도 터울의 동년배인데, 김순남과 윤이상의 가곡은 모두 1940년대-1950년에 국한되어 있는 반면(도표 2 참조),<sup>39)</sup> 김동진의 가곡은 1930년대부터 1990년대까지 거의 전 창작기에 걸쳐 100여곡이 남아 있다. 그러나 세 작곡가의 가곡들을 비교 고찰하는데 별 문제가 없는 이유는 김동진의 가곡 중 대표적인 것들 대부분이 역시 1930-50년대에 발표된 것이며, 이것들은 그 이후의 것들과 양식적으로 크게 다르지 않기 때문이다.

김동진의 가곡도 안기영의 경우와 유사하게 한국 민요적 가곡, 서정가곡, 국민가곡으로 나누어질 수 있다. 국민가곡은 양적으로는 무시를 못하지만, 모든 면에서 앞의 두 유형의 가곡에 비해 훨씬 단순하다(본고의 고려대상에 서 제외).<sup>40)</sup> 중학교 시절인 18세에 홍난파 류의 「봄이 오면」으로 시작된 그의 가곡들 중 한국 민요적인 것은 “어야지여 어야지여”로 시작되는 대동강 뱃사공들의 소리를 바탕으로 한 「뱃노래」(1933)에서 양명문(1913-1985)의 낭만성과 민족적 정서가 어우러져 있는 노랫말의 「명태」(1954) 등으로 이어진다.<sup>41)</sup> 서정가곡은 이은상의 시조를 노랫말로 한 「가고파」(1933)로 본격적 출발을 한 후,<sup>42)</sup> 특히 전통적 ‘한’의 정서로 유명한 김소월의 시를 노랫말로 한 「길」·「님의 노래」·「진달래꽃」·「못잊어」·「초혼」(모두 1957) 등으로 정점을 맞는다.<sup>43)</sup> 이곡들과 후반기를 대표하는 「목련화」(1974, 조영식) 등은 모두 선율적으로 아름답지만, 대부분이 아마추어가 부르기에 음역이 넓고 부분적으로는 기교를 요하기도 하며 길이가 긴 것도 있다.

김동진이 이와 같이 대중성과 예술성의 융합을 시도했다면, 김순남은 그

39) 김순남은 1948년에 월북하고, 윤이상은 이후 기악곡에 전념한다.

40) 1950년대 이후 위촉을 받아 작곡된 「충무공의 노래」·「앞을 보고 살아가자」·「잘살기 노래」 등이 그것이다.

41) 그는 한국적인 현대예술을 창조하는 것이 그의 목표였다. 김동진, “한국정신 음악 신창약”, 3쪽.

42) 이때 작곡된 「가고파」는 이은상의 10수로 된 시조 가운데 4수에 의한 것이고, 나머지 6수에 의한 「가고파」 후편은 전편이 작곡된 지 40년 후에야 완성된다.

43) 그의 가곡작품집으로는 「내마음」(1973)과 「목련화」(1977)가 있다.

의 가곡(13곡)에서 노랫말의 내용이나 악곡의 길이를 막론하고 전통과 서양 근현대적 기법의 융합을 최우선으로 하고 있다. 이 곡들은 서정적인 것과 표현적인 것으로 나눌 수 있는데, 후자(「상렬」·「철공소」·「탱자」·「양」, 모두 1944)의 경우에는 현대적 기법이 전면에 내세워져 있어 전통적 기법을 구분해 내기가 분석상 상대적으로 어려울 뿐이다(특히 「양」이 여기에 해당된다). 그는 음악이 대중화와 아울러 독자성과 전문성을 갖추어야 한다고 피력한 바 있는데,<sup>44)</sup> 대중화는 주로 그의 무반주 노래들에서 추구된 반면, 독자성과 전문성은 민족적인 동시에 현대적인 예술창작품이고자 했던 그의 가곡에서 빛을 발한다.<sup>45)</sup>

윤이상도 평생 한국적이면서도 국제적인 현대음악을 추구했는데, 단 초기에 국한되어 있는 그의 가곡(1941-1950의 6곡)에서의 서양음악기법은 아직 전반적으로 19세기에 머물러 있고,<sup>46)</sup> 이것이 한국음악적 요소와 상호보완적으로 결합되어 있다. 가곡에 대한 그의 근본적인 철학은 예술적 가치뿐만 아니라 재미와 '민중'의 이해가 동시에 이루어져야 한다는 것이었는데,<sup>47)</sup> 김순남이 목적에 따라 노래의 유형에 차이를 보이는 것과는 달리, 그는 예술가곡 자체에서 그런 다각적인 면모를 보이고자 했다.

그러면 김동진의 가곡 중 서정적인 것 6곡(「봄이 오면」·「가고파」·「수선화」(1941)·「진달래꽃」·「초혼」·「목련화」)과 민요적인 것 3곡(「뱃노래」·「신아리랑」[1942]·「명태」)을 대표곡으로 선택한 후 김순남과 윤이상의 전체 가곡들과 비교한 내용을 먼저 도표로 정리해 보면 다음과 같다.

44) 김순남, “악단 회고기”, 15-18쪽.

45) 그가 사상적으로 북한에 편향되면서부터 대중을 대상으로 한 단순한 노래들을 작곡했다. 그는 나름대로 사회의 요구를 기꺼이 받아들였으나, 그가 다시 예술적 음악으로 방향을 돌리려고 했을 때에는 더 이상의 기회가 주어지지 않았다. “특집 20세기 한국작곡가연구: 김순남”, 93-95쪽 참조.

46) 그 6곡은 가곡집 『달무리』(1950)에 실려 있다: 「편지」(1941, 김상옥), 「그네」(1947, 김상옥), 「나그네」(1948, 박목월), 「달무리」(1948, 박목월), 「고풍의상」(1948, 조지훈), 「충무가」(1950, 이승자).

47) 윤이상, “성악가에게 드리는 교언”, 1955년 7월.

〈도표 5〉 대표적인 제2단계 그룹 작곡가들의 가곡 비교

작곡가	작품수	작사자	마디수	조성/음계	형식	박자	리듬	선율/화성
김동진	3	양명문 3편 (1편은 김현승과 합작)	57 94	5음음계와 장단 조혼용	AB형식1곡, 론도형식1곡, 변주형식1곡	3박자2곡, 4박자1곡, 2/4박자1곡 (혼합박자 포함), 변박1곡	3연음부, 민속장단	낭송적, 아리아적, 동형진행, 새이화현
	6	김동환 1, 이은상 1, 김동명 1, 김소월 2, 조영식 1편	24 92	장단조 뚜렷, 5음음계와 장단 조의 융합	장절형식1곡, 일관작곡형식3곡, 2-5부형식2곡, 전간주5곡	3박자4곡, 4박자2곡, 변박4곡	리듬의 반복/변형, 3연음부	낭송적, 아리아적, 동형진행, 넓은 음역, 반음계적 진행, 변성적 해음, 5도화음 연타
김순남	13	김소월 6편, 이념적 4, 자장가 3편	14 88	조성적, 불안정 5음음계, 7곡 4음음계, 3곡 6음음계, 3곡 복조성 7곡	장절형식3곡, 일관작곡형식1곡, ABA' 6곡, 3곡: 유사(ABA' B' 등+변주형식) 전간주, 10곡(+후주 3곡)	3박자3곡 (+5곡내 5곡), 4박자5곡, 변박9곡, 7/8 2곡에 포함됨	전통 장단 표 15, 16곡	큰도악음정 2곡, 시김새 12곡, 낭5곡, 반4곡, 새이화현 11곡, 4도화음 10곡, 클2곡, 병7곡, 넓은음역의 반주
윤이상	6	김상옥 2, 박복월 2, 조지훈 1, 이승재 1편	42 62	5음음계와 장단 새이음계 3곡	장절형식3곡, 변형장절형식2곡, 일관작곡형식1곡, 전간후주5곡(전후주1곡)	3박자2곡, 6/8 4곡, 변박2곡, 혼합박자1곡	리듬의 반복/변형, 전통장단 4곡	다양한 시김새 5곡

\* 새이음계와 화현, 반음계적, 부가화음, 복조성, 펼침화음, 오스티나토, 중심음, 낭송적, 클러스터, 병행화음, 선법교환.

위의 도표에서 작사자 란을 보면, 대부분이 낭만성과 민족적 정서를 노래한 시인들인 것을 알 수 있다. 단, 김순남의 경우만은 4곡에서 강렬한 표현이 요구되는 이데올로기적인 시를 노랫말로 하고 있다. 첫 3곡(「상렬」·「철공소」·「탱자」)은 모두 강한 정치사회적 이념(해방의 염원과 공산주의에 대한 이상 등)을 내포하고,<sup>49)</sup> 나머지 곡들은 부분적으로 이런 경향의

48) 김동명은 1923년 『개벽』(10월호)에 프랑스 시인 보들레르에게 바치는 시 「당신이 내게 문을 열어 주시면,」으로 문단에 등단한 후, 「수선화」, 「파초」, 「내 마음은」 등의 시로 유명해진다. 그는 이와 같이 부드러운 서정시와 민족의 비애를 주로 노래했으나, 해방 이후에는 정치적·사회적 문제들로 관심을 돌린다. 김동진은 그의 유성보통학교 제자였다.

49) 「상렬」(오장환)·「철공소」(김복원)·「탱자」(박노춘). 예를 들어, 「상렬」에서의 '어두운 숲 속 두견이 목청은 피에 적시어'는 나라를 잃은 처절한 심경을 암시

암시(특히 「양」)와 함께 서정성이나 한국적 정서가 배어 있는 노랫말을 갖고 있다. 자장가 3편(“가난도 서러움도 없는 새 세상” 「자장가 III」 등, 1948)과 김소월의 시 6편이 그것인데, 후자의 「진달래꽃」(1948)과 특히 「초혼」(1947)도 서정적이면서도 동시에 매우 강렬한 것이다(김동진을 비롯한 많은 작곡가들도 이 노랫말에 음악을 붙였다).<sup>50)</sup> 이와 같은 김순남의 노랫말 선택과 이에 적절한 표현 의도는 그의 가곡을 다른 작곡가들의 것과 확연히 구별시킨다.

김동진과 이은상은 노랫말의 선택에 급진적이지는 않지만, 처음 시도한 것으로 보이는 노랫말의 세부적인 침삭은 음악과 가사의 긴밀성과 관련하여 진보적인 것으로 해석될 수 있다. 김동진 가곡의 「가고파」에서는 “한데 어울려”의 5음절을 “한데얼려”의 4음절로 줄여 빠르게 진행시키는 것, 이와는 반대로 “살고지고”에서는 4음절을 “살고-지/고”로 나누면서 리타르 단도와 페르마타를 첨가시켜 음악적 진행을 늦추는 것 등을 들 수 있다. 「수선화」에서도 제2연 마지막 행의 “가여운 녀은 아닐까”가 반복되고, 제3연 중간 4음절의 “가슴깊이”가 “가슴에 깊이”로, 제3연 마지막 행의 “찬바람에 빙그레 웃는”이 “찬바람에 쓸쓸히 웃는”으로 바뀌어 있다(단, 이 마지막 예는 작곡가의 의도와는 거리가 있는 것으로서 출판과정에서 교체된 것으로 보인다).<sup>51)</sup> 윤이상은 「고풍의상」(1948, 조지훈)의 18행 중에서 시각적으로 아름다움을 묘사한 부분인 5-6·8-9·11행을 과감히 생략하고 분위기의 표현에 초점을 맞추었다.<sup>52)</sup>

마디수를 살펴보면, 이은상은 곡에 따라 차이가 크지 않은 반면, 김동진

---

한다.

50) 「진달래꽃」에서의 “나보기가 역겨워”, “죽어도 아니 눈물 흘리우리다” 등과 「초혼」에서의 “부르다가 내가 죽을 이름이여” 등이 그 대표적인 예이다.

51) 나진규, “김동진의 가곡 「수선화」에서 가사와 음악의 관계”, 211쪽.

52) “곶아라 고아라 진정 아름다운지고”의 4행이 5행부터 나타나는 저고리의 아름다움에 대한 감탄 대신 전통적인 우리 건축물과 그 분위기에 대한 아름다움에 대한 감탄으로 연결되도록 재구성된 것이다. 또한 저고리와 치마의 선적 아름다움에 대한 시행은 단 두 행만으로 축소되어 음악적으로 표현되었다. 신인선, “특집 20세기 한국작곡가연구: 윤이상”, 28쪽 참조.

과 특히 김순남의 예술가곡은 상대적으로 큰 차이를 보인다. 노랫말의 길이와 내용의 다양성에 따른 음악적 적용의 차이에서 비롯된 것이다.

조성과 음계에 대해서는, 제1그룹에 비해 5음음계나 새아음계의 사용 비중이 훨씬 커진다. 김동진의 경우, 한국민요적 가곡들의 선율에서는 5음음계와 새아음계의 사용이 지배적이고(반주 부분에서는 장단조의 7음계가 쓰여 있다),<sup>53)</sup> 예술가곡에서는 전반적으로 전음계적 진행의 강한 조성적 성격을 보이거나, 이 가운데 「진달래꽃」과 「초혼」의 초반(각각 마디 1-24와 마디 1-28)과 후반에서는 5음음계와 장단조(각각 A<sup>b</sup>과 e)의 혼합적 사용이 드러난다(선율은 5음음계적, 반주에서는 장단음계). 김순남의 가곡에서도 전반적으로 5음음계와 새아음계가 폭넓게 나타나지만(베이스의 오스티나토도 이런 특징을 보이는 경우가 있다), 한편으로는 분석을 통해서만 드러날 정도로 다른 요소들(증감음정이나 반음계 등)과 혼합되어 있는 경우도 많고, 또 다른 한편으로는 장단조의 틀 자체도 그런 혼합으로 인해 무의미해져 있는 경우가 많다. 표현적인 네 곡들(「상렬」·「철공소」·「탱자」·「양」)에서는 특히 증감음정이나 반음계의 첨가와 함께 중심음도 다양하게 이동되어 복조성이나 조성적 애매함이 한층 더 심화되어 있다(이런 조성적 특징은 이곡들에 집중적으로 나타나지만, 다른 한편으로는 「자장가」 등의 단순한 곡들에서까지도 선보인다). 다음의 <악보 2>는 그 가운데 「양」의 시작부분을 보여준다.

아래의 악보에서, 첫 마디(전주)에서부터 강조되어 있는 증4도 관계와 반음계적 변화는 바르톡을 연상시키기까지 하는데(바르톡 음악에서의 증4도는 옥타브를 이분하는 대칭점으로서 특히 중요성을 갖는다), 전체적인 흐름에서도 이와 같은 특징이 부각되어 있다. 즉 선율을 시작하는 단3도(마디 3)는 반주 부분의 첫 음정인 감5도(증4도)의 이분점에 놓인 음정이며, 또한 이후 마디 5까지의 반주도 이 단3도 관계로 중심음이 계속 바뀐다: E<sup>#</sup>(=F)-D-B-D). 중심음에 대한 또 다른 특징은 마디 2-5에서 나타난다.

53) 「뱃노래」의 반주에서는 7도음이 이끔음 역할을 하지 않는다.

〈악보 2〉 김순남의 가곡 「양」, 마디 1-10

吳章濬 詩  
金順男 曲

Andante

양 아

Andante

어린 양 아 / 종이들 주마 - / 이 세상 너 마 저 온 안네

Andante

사 - 는 지 / 양 아 / 어린 양 아

이 부분의 선율은 중심음이 D와 G인데, 이 완전5도 또는 완전4도 역시 반주부분에서 중요하게 쓰인다. 즉 완전4도는 마디 1에서 증4도와 나란히 나타나며, 마디 5-7의 반주도 5도 관계로 중심음이 이동한다(D-G-D-[G<sup>#</sup>]-A). 이런 음정들의 진행이 갖는 의미는, 이 음정들이 전통적인 조성음악에서 중요한 것들이기는 하지만, 이 곡에서는 전체적인 조성적 틀의 유지와는 거의 무관하다는데 있다. 즉 이 곡은 조표가 전혀 주어지지 않은 상황에

서, 시작부분의 중심음 D가 (특히 거시적으로 상하 5도 관계의) 중심음들을 전전하다가 D로 끝나는 소위 드뷔시적인 조성을 암시한다. 이런 조성적 흐름은 그의 가곡에서 나타나는 보편적 특징으로서, 「자장가」 I·II와 「상렬」 만이 적어도 장단조의 조표와 일치하는 음으로 종지하는 정도이다. 그러나 이 가운데에서도 「자장가」 II는 반주부분에서 두 개의 중심음(F<sup>#</sup>과 C<sup>#</sup>)이 거의 동등한 역할을 해 복조성을 암시하기도 한다(이 곡보다 더 뚜렷하게 두 개의 중심음을 제시하는 곡으로는 「진달래꽃」이 있다). 이같은 현대적 조성 안에서의 5음이나 6음음계의 사용은 드뷔시적인 현대성과 우리의 전통성이 동전의 양면인 듯한 절묘한 일치감을 느끼게 한다. 즉 김순남에서의 이런 조성적 진행은 장단조에서 단순히 4도음이나 7도음의 삭제로 만들어지는 5음음계와는 차원이 다른 것이다(물론 단순한 새야음계나 새야화현이 등장하는 경우도 많다: 「양」의 중간부분,<sup>54</sup> 「자장가」 III 등).

윤이상의 가곡에서도 5음음계와 새야음계가 지배적이지만, 김동진과 유사한 기법으로 되어 있다. 여섯 곡 중 세 곡은 뚜렷이 이 음계들에 의해 진행되고, 서양음악의 조성적 성격을 강하게 보이는 나머지 세 곡(「달무리」·「편지」, 그리고 「나그네」)에서는 이들 음계와 장·단조 체계의 혼용을 보인다.

형식을 보면, 장절형식이 윤이상 5곡, 김순남 3곡, 김동진 1곡으로 나타난다. 그런데 사실 김순남의 장절형식은 모두 자장가 3곡에 국한되어 있다. 형식은 노랫말의 내용과 구조와 깊은 관련이 있는 것으로서, 각 작곡가에서의 일관작곡형식의 곡들은 내용을 연속적으로 전개하는 노랫말을 갖고 있다(김동진의 「가고파」·「수선화」·「초혼」, 김순남의 「잊었던 마음」, 윤이상의 「고풍의상」). 예를 들면, 「수선화」에서는 관찰대상으로서의 수선화가 관찰자와 연관된 대상으로 전환된 후 관찰자의 '다짐'으로 이어진다(이런 진행과 함께 중간에 템포도 달라진다).

54) 이 중간부분에서는 앞과 대조적으로 새야음계가 포함된 4음음계의 선율과 새야화현의 반주가 반음계적 진행이 거의 없는 상태로 등장한다(선율의 흐름 자체도 A부분과는 대조적으로 낭송적이다).

형식과 관련된 또 다른 특징은 김동진과 김순남의 가곡들이 어떤 형식으로 되어 있든지 간에 변주적 성향을 강하게 보인다는 것이다. 이런 성향은 한국 민요적 가곡의 특징으로도 흔히 언급되는 것인데, 사실 같은 모티브의 반복에서 일어나는 작은 변화로 흐름이 상승되고 마무리되는 김동진의 가곡은 대체로 그 범주에 속할 수 있다. 한 예로, 「가고파」는 일관작곡형식에 속하지만, 마디 9-16과 25-32, 마디 17-24와 37-47은 변주관계로 해석될 수도 있고, 마디 9-10과 37-38 등도 리듬적으로는 상이하나, 선율적으로는 서로 유사하다.<sup>55)</sup> 반면, 김순남의 (특히 이념적 노랫말의) 가곡에서의 변주기법은 선율의 일부 정도만 알아볼 수 있을 정도로 반복되는 드뷔시적인 재현의 개념에 가깝다고도 볼 수 있다(거시적으로, 세도막 형식에 변주형식이 가미된 경우도 있다: 「양」의 A-A'-B-A"-A''')<sup>56)</sup>

형식적인 틀과 관련하여, 전주·간주·후주의 사용에도 작곡가들 사이에 차이를 보인다. 전주와 간주는 대부분 나타나나, 후주까지 갖춘 것은 윤이상의 가곡에서는 대부분(5/6)인 반면, 김순남의 경우는 1/4 이하(3/13), 김동진의 가곡에서는 해당사항이 전혀 없다.<sup>57)</sup> 후주가 없는 것들 중 김순남의 것에서는 일부가, 김동진의 경우에는 일관되게 곡의 끝에서 절정을 이루고 그 상태에서 곡이 끝나고 있다(민요적 가곡에서는 「명태」가 여기에 해당).

박자로는 3박자와 복합박자가 공통적으로 대다수를 차지하며, 복합박자는 윤이상의 곡에서 상대적으로 가장 비중이 높다(김동진의 서정가곡에서는 전무하고, 윤이상은 4/6). 반면, 분위기의 세부적 변화나 긴장의 고조를

55) 「수선화」에서도 곡의 중반부(마디 40-55)와 후반부(마디 56-74)가 동일한 음형으로 시작함으로써 마치 서로 얽혀 있는 것 같은 느낌을 준다.

56) ABA'의 두 곡(「상렬」과 「탱자」)에서는 각각 A와 A'가 작은 부분의 반복변주로 나뉘어져 중간부분인 B보다 길이가 훨씬 길다(「탱자」는 23-12-31마디), 전자에서는 상여행렬의 음악적 형상화를, 「탱자」에서는 탱자가 손 안에서 구르는 모습을 매우 효과적으로 각인시키고 있다.

57) 김동진의 가곡집 『목련화』에 실린 곡들 중 가곡에서 발췌한 곡을 제외한 55곡 정도의 가곡을 살펴보면, 후주를 갖고 있는 것이 7곡에 불과하다.



위한 변박은 김순남의 가곡에서 가장 많이 포함되어 있는데(김동진부터 차례로 5/9·9/13·2/6), 이 부분들에서의 빈번한 박자의 변화에 따른 박이나 악센트의 불규칙한 이동은 스트라빈스키적인 현대적 뉘앙스를 드러내기도 한다. 대표적인 예로는 5/4 박자 등을 포함하며 8번 변박되는 김순남의 「초혼」을 들 수 있다(6/8·9/8·12/8·2/4·3/4·4/4·5/4·7/4).<sup>58)</sup>

한국 민요적 성격의 표현수단으로는 3박자나 복합박자 외에도, 악곡의 진행 속에서 두드러지는 잦은 3연음부와 당김음적 리듬 그리고 전통적 장단 자체의 사용 등이 있는데, 세 작곡가의 곡들에 두루 포함되어 있다. 김동진의 민요적인 「뱃노래」에서는 후렴구 “어야지여”의 당김음적 리듬(♪♪♪)이 3/4박자의 체계 속에서 전체적으로 자유롭게 변화하고, 역시 민요적인 「명태」 전반부의 피아노 반주(12/8박자)에는 굿거리 장단적인 리듬형(♪♪♪♪♪♪♪♪)이 반복된다(마디 12부터의 경과구적 진행에서는 성악성부의 4/4박자 체계와 폴리리듬을 형성). 그의 서정가곡에 속하는 「진달래꽃」에서는 연속적인 3연음부가 전통적 분위기를 만드는데 효과적으로 쓰이고 있다(낭송적 부분인 마디 32-40).

김순남의 경우는 복합박자로만 이루어진 3곡(「바다」·「산유화」·「진달래」) 중 민족적 정서를 대표하는 「산유화」와 「진달래」에서 민속적 장단이 포함되어 있고(「산유화」 마디 18-27에서의 자진모리장단 ♩ ♩ ♩♪의 반복 등),<sup>59)</sup> 복합박자를 부분적으로 포함하는 2곡(「그를 꿈꾼 밤」과 「초혼」) 중 「초혼」에서의 격렬한 장구 장단(장구의 복편과 채굴림 연주)은 혼을 부르는 민속적인 의식과의 깊은 관련을 보여준다.<sup>60)</sup>

58) 「상렬」 또한 박자가 거의 마디마다 바뀌며 악센트가 이동되는 부분을 포함하고 있다.

59) 전형적인 (주로 민속춤 반주용의) 민속악 장단에는 굿거리장단(12/8: ♩=60-72), (주로 경기민요 반주의) 세마치장단(3박) 장단, 9/8: ♩=72-108), (느린 템포와 빠른 템포의) 타령 장단이 있다. 그 외에 판소리와 산조의 장단으로는 느린 것부터 순서대로 진양조(24/4: ♩ [3분박]=35-45)·중모리(12/4: ♩=72-108)·중중모리(12/8: ♩=60-96)·자진모리(12/8: ♩=90-144)·휘모리(4/4: ♩=116-144) 등이 있다(이 용어들은 특정한 빠르기를 의미하는 것이기도 하다). 윤화중 옮김(송방송), “거문고 산조의 리듬구조”, 202쪽 참조.

## 〈악보 3〉 김순남의 「초혼」, 마디 3-4

윤이상 가곡에서는 「달무리」와 「충무가」를 제외한 나머지에서 굵거리 장단과 그 변형으로 볼 수 있는 리듬(♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 등)들이 현저하게 나타난다. 그리고 「고풍의상」에서는 피아노 반주와 선율의 혼합박자(6/8과 3/4)에 의한 당김음적 리듬(마디 5와 6)도 민속음악적 리듬을 형성한다.

전통적 장단의 뉘앙스가 별로 없는 세 작곡가의 곡들은 평이한 리듬진행을 보이는데, 단 김순남의 곡들 중 「잊었던 마음」(Andante con passionato)에서는 당김음적 진행이 주류를 이루고, 손 안에서 돌리는 「탱자」를 묘사하는 「탱자」에서는 선율과 피아노의 리듬이 3:2(헤미올라)인 역동적인 오스티나토로 진행된다.

선율적 특징으로는 위의 '음계' 부분에서 이미 언급한 새아음계적 진행 외에도 다양한 특징들이 포함되어 있다(대부분이 서구적 특징). 종지에서의 고음(또는 최고음)으로의 상승, 동형진행, 아리아적 진행, 낭송적 진행, 반음계적 변화, 증감음정의 사용, 큰 도약, 시김새의 첨가 등이 그것이다. 이 여덟 가지 중 첫 네 가지는 김동진의, 나머지 네 개는 김순남의 중요한 특징에 해당되는 반면, 윤이상에게서는 주로 시김새에 국한되어 있다. 김동

60) 「상렬」에서의 오스티나토적인 동음진행(오른손 하성부)도 장구의 '기덕'을 연상시키는 것이다(왼손에서의 진행은 상여소리["어허야~"]의 묘사적 음향으로 들린다).

진 가곡 중 종지에서 고음이나 최고음 또는 ‘*ff*로 절정을 맞는 곡은 9곡 중 5곡에 이르고(「가고파」·「수선화」·「진달래꽃」·「초혼」·「명태」),<sup>61)</sup> 동형진행은 보편적으로 나타난다. 아리아적 진행(기교적 멜리σμα 등)은 「벚노래」(마디 55-61의 무반주 성악선율)와 「진달래꽃」(“영변의 약산 진달래꽃” 부분에, 낭송적 진행(좁은 음역에서의 순차적 진행이나 동음 반복)은 「가고파」(마디 48-53: “가서 한테얼려 옛날같이 살고지고” 부분), 「수선화」(마디 62-63: “불멸이 소곡” 부분), 「진달래꽃」의 “가시는 걸음걸음”(마디 32-40) 부분, 「초혼」(전반적), 「명태」의 후반부(마디 15 이하)에서 볼 수 있다. 이 부분의 반주는 3연음부의 동일음 연타(「진달래꽃」)나 트레몰로(「수선화」) 등으로 분위기를 상승시킨다. 다음은 「초혼」에서의 낭송적 부분들 중 ‘말하는 선율’(도. Sprechstimme) 기법이 도입된 곳을 부분적으로 보여준다.<sup>62)</sup>

<악보 4> 김동진의 「초혼」, 마디 69-72

부르노라 부르노라 - 부르느 소-리는 빗-겨

부르느 노래

*p*

*simile*

*cresc.* *molto*

나머지 네 가지 선율적 특징 중에서 김동진 가곡에 해당하는 것으로는 ‘큰 도약’을 들 수 있는데, 주로 절정에 도달하는 방법으로 적용되어 있다

61) 「수선화」에서는 반주도 종지부분에서 양손 사이의 음역이 순간적으로 넓어진다.

62) ‘말하는 선율’ 기법은 쇤베르크(Arnold Schoenberg 1874-1951)가 「달빛에 흩날린 피에로」(op.21, 1913)에서 사용한 바 있다.

(예를 들어, 「수선화」에서의 마디 40·56·67-68·71-72). 시김새는 반주부분에 나타나는 트레몰로 식의 ‘농음’ 정도에 국한되어 있다(「가고파」·「진달래꽃」·「초혼」·「명태」).

김순남 가곡의 선율은 낭송적 진행(「양」[악보 예 2 참조] 등 5곡) 외에 반음계적 변화나 증감음정에 의한 색채감을 갖고 있고, 2곡에서는 큰 도약도 빈번히 일어난다(「상렬」과 「탱자」). 그리고 강렬한 표현과 더불어 민속적인 뉘앙스도 포함시키려는 그의 의도는 시김새에서 잘 드러난다.<sup>63)</sup> 13곡에서 보편적으로 시김새가 나타나는데, 특히 굴림소리(9곡: 꾸며돌리는 형태)와 스프링(6곡: 아르페지오식 화음 연주)이 대표적이다.<sup>64)</sup> 이것들은 위안적(「상렬」·「초혼」)이거나 부드러운 분위기(자장가들 등)를, 그리고 그 다음으로 많이 등장하는 싸랭(5곡: 밑에서 한 옥타브 위의 주음으로 뛰는 짧은 앞꾸밈음)은 편안하고 민속적인 분위기를 의도한 것으로 보인다. 「상렬」과 「초혼」에서는 각각 1번에 불과하나(후자에서는 싸랭이 단2도로 상행 진행하는 변형된 형태), 「산유화」와 「자장가 I」 등에서는 비중 있게 포함되어 있다. 농음(4곡)은 표현적인 곡들을 중심으로 하여 나타나는데, 특히 「상렬」에서는 상여행렬과 함께 울려 퍼지는 ‘요령소리’(노랫말에도 언급되어 있다)의 묘사에 효과적이다. 다음은 이 곡의 시작부분(서주)인데, 반주부의 높은 음역에서 농음이 3도 음정으로 연주된다.

윤이상의 선율에는 대체로 김순남의 것보다도 더 민요적 뉘앙스의 다양한 시김새가 강조되어 있다. 꺾는목(주음의 [흔히 반음] 위에서 주음으로 미끄러 떨어지는 소리)을 제외한 거의 모든 종류의 시김새(싸랭·스프링·떠이어[겹 앞꾸밈음] 등)가 「고풍의상」에 포함되어 있고, 「편지」에도 이 곡과 비교될 만큼 다양한 시김새가 사용되어 있다. 상대적으로 훨씬 서양 음악어법에 가까운 「편지」에서의 많은 시김새의 등장은 곡의 조성적 성격

63) 시김새의 종류와 의미에 대해서는 홍정수, “양악 작곡과 시김새”, 『음악이 있는 마을: 이강숙 회갑기념문집』, 821-822쪽 참조.

64) 「상렬」에 시김새가 가장 다양하게 쓰였고(굴림소리, 트릴, 스프링, 싸랭과 특히 농음), 역시 유사한 분위기의 「초혼」과 한국적 정서의 「산유화」로 이어진다.

을 완화시킨다. 화성은 김동진과 윤이상의 가곡에서 전반적으로 단순하나, 노랫말의 표현과 관련하여, 특히 전자의 가곡에서 세부적으로 다양한 시도들을 보인다.

<악보 5> 김순남의 「상렬」, 마디 1-3

與番換 詩  
金順男 曲

Andante quasi lento

변성화음(「봄이 오면」에서의 IV<sup>b</sup> 등), 내성에서의 반음계적 진행(「가고파」), 화음의 불규칙적 해결(「봄이 오면」에서의 V7/vi→IV 등), 빈5도화음의 연타(「진달래꽃」), 베이스에서의 민요적 느낌을 주는 4도와 8도의 도약(「명태」), 그리고 드물지만 부가화음·4도화음(「진달래꽃」의 “나보기가”)이 그것이다. 윤이상의 가곡에서는 5곡(「달무리」 제외)에서 3화음이나 7화음에 새야화현이 부가화음 형태로 결합되어 있거나 새야화현이 매우 지배적으로 나타난다(「그네」·「고풍의상」·「충무가」). 김순남의 경우는, 선율에서 흔히 볼 수 있었던 것, 즉 새야음계나 5음음계적 진행에 반음계적 변화나 증감음정이 색채적으로 가미되었던 것이, 화음과 아르페지오 형태의 반주 부분에도 상당 부분 그대로 적용되어 있다. 그런데 화음에서는 4도화음(「바다」·「그를 꿈꾼 밤」·「산유화」를 제외한 10곡)과 부가화음(「자장가 III」을 제외한 모든 곡)뿐만 아니라 부가화음이 여러 층으로 쌓인 클러스터(「산유화」와 「진달래」)도 등장하고,<sup>65)</sup> 그 밖에 병행화음과 오스티나토적 반

65) 「산유화」에서는 꽃이 지는 모양의 묘사를 위한 아르페지오 형태로서, 「진달래」에서는 “나보기가 (역겨워) 가실 때”에 사용되어 있다.

복진행 등도 비중 있게 나타난다. 이와 같은 방법에 의해 전통과 현대적 기법이 매우 효과적으로 융합되는데, 반주부분에서는 화성뿐만 아니라 짜임새에 있어서도 그와 같은 융합을 보여준다. 특히 노랫말의 내용 반영을 위한 기법으로서 쓰인 넓은 음역(최대 19도)의 다층적 구조는 전체적으로는 관현악적 짜임새를 보이나, 각 층에서는 전통적 특징들이 드러난다. 대표적인 예로는 「상렬」 반주에서의 높은 음역의 요령소리, 중간음역의 장구 장단, 아래음역에서의 상여소리 묘사 진행을 들 수 있다(악보 5 참조).<sup>66)</sup>

이제까지 제2그룹의 가곡에서는, 전통적 요소가 민요적 가곡에서의 새아 음계와 5음음계에 국한되어 있었던 단계에서 한 걸음 더 나아가, 김동진과 윤이상의 조성이 강한 가곡 안에서도 5음음계와 장단조의 혼용이 나타나고, 김순남은 여기에 다시 증감음정이나 반음계를 비중 있게 첨가시키고 중심음을 다양하게 이동시킴으로써 복조성이나 조성적 불안정을 강화시킨 것을 살펴보았다. 그리고 이와 같은 융합은 형식(김동진과 김순남 가곡에서의 다양한 형식과 한국 민요적인 변주기법의 융합), 박자(전통적인 3박자·복합박자[세 작곡가]와 변박에 의한 스트라빈스키적인 악센트의 불규칙한 이동[김순남]·혼합박자[김동진과 윤이상])·리듬(전통적 장단, 3연음부, 당김음적 리듬[세 작곡가]과 혼합박자에 의한 폴리리듬[김동진과 윤이상])·선율(새아음계적 진행[세 작곡가]·시김새[김순남과 윤이상]와 다양한 서구적 특징)·화성(새아화현·4도화음·부가화음[세 작곡가]·클러스터[김순남] 등)에도 적용되어 있음을 보았다. 현대적 기법 중 부가화음은 윤이상의 「편지」에서(1941), 「말하는 선율」은 김동진의 「초혼」에서, 4도화음·병행화음·클러스터 그리고 복조성은 김순남의 곡들에서 처음 선보이는데, 김순남의 가곡에서는 「말하는 선율」을 제외한 나머지 기법들이 가장 다양하고 폭넓게 나타나는 현대적 가곡으로서의 위상도 갖추고 있다.

66) 그 밖의 예로는 「바다」(일령이는 파도 묘사: 넓은 음역의 아르페지오적 오스티나토), 「철공소」(망치소리 묘사: 다층적 성부구조의 오스티나토), 「초혼」(혼을 부르는 타악기의 반주)을 들 수 있다.

### 3. 제3단계 그룹: 현대적 한국음악과 한국적 현대음악의 정립

제3단계 그룹은 진보적인 나운영과 이상근으로 대표된다. 그러나 이들의 가곡이 그들의 기악음악만큼 첨단적인 것은 아니었는데,<sup>67)</sup> 그 이유는 서양음악의 진보적 성향을 추구함과 동시에 가곡에 대한 사회적 요구도 외면할 수만은 없었기 때문이다. 그러나 이런 측면에서 두 작곡가의 가곡은 세부적으로 조금 다른 양상을 보여준다. 즉 한국적인 것에 비중을 더 둔 현대적 한국음악과 서양 현대기법과의 상호융합에도 충실했던 한국적 현대음악의 정립으로 나누어 볼 수 있다.

나운영은 1936년도에 작곡한 흥난과 류의 「아 가을인가」 이래 1980년대까지 60여곡의 피아노 반주 달린 가곡을 작곡했다. 그러나 그의 사후에 나온 『나운영 가곡집』(1995)에서 ‘가곡’으로 분류된 것만을 보면 모두 18곡에 불과하다.<sup>68)</sup> 27곡은 ‘서정가곡(짧고 쉬운 장절형식의 노래) 및 합창곡’으로 분류되어 있고, 나머지 15곡은 성가독창곡이다(‘가곡’으로 출판된 것들). 가곡으로 분류된 18곡을 살펴보면, 한국적이거나 서양적인 것 중 하나 만에 집중되어 있는 경우는 드물고, 단지 이 두 요소에 비중의 차이가 있을 뿐이다(요청을 받아 작곡한 단순한 3화음적 음악도 사라지지는 않는다). 그 비중에 따라 분류를 해본다면, 18곡 중 9곡이 서양, 5곡이 한국, 그리고 나머지 4곡이 융합적인 것이다.<sup>69)</sup> 이 중 본고의 분석대상이 되는

67) 나운영의 1955년도 작품인 『6 Preludes for Piano』 중의 「수수께끼」는 12음기법으로 되어 있다. 그러나 이곡에서조차도 12음기법은 부분적으로만 적용되어 있다.

68) 그의 생전에 출판된 가곡집으로는 『아혼아홉양』(1952)과 『나운영가곡선』(1967)가 있다.

69) 다음의 1-3, 5-6, 8-9, 15-16: 서양적 가곡; 4, 7, 10, 12-13: 한국적 가곡 11, 14, 17-18: 융합된 가곡. 1. 가려나(김안서, 1939), 2. 박쥐(유치환, 1946), 3. 달밤(김태오, 1946), 4. 가는 길(김소월, 1947), 5. 별과 새에게(윤곤강, 1948), 6. 강 건너간 노래(이육사, 1949), 7. 접동새(김소월, 1950), 8. 당나귀(조병화, 1955), 9. 꽃과 고양이(조병화, 1955), 10. 구혼(조병화, 1955), 11. 초혼(김소월, 1964), 12. 꿈 팔아 외롭 사서(변영로, 1969), 13. 산(김소월, 1969), 14. 청포도(이육사, 1969), 15. 밤거리에서(박치원, 1969), 16. 자장가(조병화, 1973), 17. 추

곡은 첫째 부류 가운데 ‘정다운 가곡’에서 거리를 두기 시작한 「박쥐」(유치환, 1946), 둘째 부류에서의 가장 한국적인 「점동새」(김소월, 1950), 그리고 셋째 부류 4곡 모두(「초혼」[1964]·「청포도」[1969]·「추야몽」[1980]·「국화 옆에서」[1985])이다.

〈도표 6〉 대표적인 제3단계 그룹 작곡가들의 가곡 비교

작곡가	작품수	작사자	마디수	구성/음계	형식	박자	리듬	선율/화성
나운영	6	유치환1. 김소월2. 이육사1. 한용운1. 서정주1편	44179	조성적 안정, 5음 음계/새 음계와 단조혼용	불음 아장 AAB형식1 곡, 일관작 곡형식5곡, 전간후주5곡 (전간주1곡)	2박자 5곡, 박5곡	1박자 복변 3연음부, 당김음, 민속장단 리듬의 반복/변형	낭송·아리아 동형진행 포 멘트, 시간 새 반행 음계적 병 행 부 가화음, 선 율중심 의 화음, 가 울진행 새이화현
이상근	6	양주동1. 김춘수2. 유치환2. 신달자1편	52181	조성적 안정, 5음 음계/새 아장 음계와 단조혼용 무조성1곡	불음 아장 장정형식1 곡, ABA' 3곡, ABCA' 1곡, 일관 작곡형식 1곡, 전간 후주: 6곡	3박자2곡 (+1곡내 부), 복박 1곡(+3곡 내부), 4박 자2곡, 무 박자1곡, 변박5곡	리듬의 반복/변 형, 장단 변3-6잇단 음표5곡	큰도약음 정1곡, 시김새5 곡, 낭송·아 리아적, 새 아화현, 부가화음 6곡, 병6 곡, 넓은 음역의 반 주

나운영과 같은 해에 태어난 이상근은 1940년에 가곡을 처음 내 놓은 후 역시 1980년대까지 4곡의 가곡과 3편의 연가곡을 더 작곡한다.<sup>70)</sup> 도합 39곡이 되는데, 마지막 연가곡(12곡)은 독특하게 관악기 선율이 선택적으로 같이 연주될 수 있도록 주어져 있다(플루트 제1-3곡, 오보에 4-6, 클

야몽(한용운, 1980), 18. 국화 옆에서(서정주, 1985).

70) 1. 해곡(양주동, 1940), 2. 만일에 그대(김안서, 1940), 3. 나의 사랑은(김안서, 1945), 4. 넘생각(김안서, 1946), 5. 비(작사자 미상, 1948), 6. 연가곡 가을 저녁의 시(김춘수, 1950[1952년 이후에 8곡으로 선별되어 연가곡으로 묶임]: ① 언덕에서, ② 길바닥, ③ 늪, ④ 여자, ⑤ 경이에게, ⑥ 소년, ⑦ 내가 가던 그날은, ⑧ 가을저녁의 시), 7. 바다야(이중택, 1960), 8. 파도야 어찌란 말이나(유치환, 1968), 9. 연가곡 아가[雅歌](유치환, 12곡, 1969: ① 아가, ②그리움1, ③그리움II, ④ 청령가, ⑤ 기다림, ⑥ 귀뚜이, ⑦ 구름, ⑧ 낮달, ⑨ 동백꽃, ⑩ 밤비, ⑪ 오막살이 두채, ⑫ 행복은 이렇게 오더이다), 10. 연가곡 아가 III(신달자, 12곡, 1988: ① 개나리가 피고, ② 들려다 보아라, ③ 고궁을 거니는, ④ 새벽에, ⑤ 그대를 만나는 시간에, ⑥ 가장 높이 나는 새여, ⑦ 닿으면 타버릴 것 같아, ⑧ 바람이 분다 ⑨ 저 노을을 보세요, ⑩눈이 내린다, ⑪ 오늘 나는, ⑫ 한점 구름으로).



라리넷 7-9, 바순 10-12곡).<sup>71)</sup> 39곡 중 본고의 분석대상으로 선택된 곡은 최초의 가곡인 「해곡」(1940), 첫 번째 연가곡 『가을저녁의 시』(1950, 8곡) 중 기법적으로 가장 진보적 성향을 보여주는 「여자」와 「가을저녁의 시」, 두 번째 연가곡 『아가』(雅歌, 1950, 12곡) 중 대표곡인 「아가」와 이 연가곡에 속하는 곡들 중 가장 연주가 많이 되어 온 것 중의 하나인 「기다림」, 그리고 마지막 연가곡 『아가 II』(12곡, 1988) 중 첫 곡인 「개나리가 피고」이다. 나운영과 이상근의 선택된 가곡들을 비교·분석한 내용을 먼저 도표로 정리해 보면 위의 <도표 6>과 같다.

위의 도표에서 볼 수 있는 작사자들은 대부분이 서정성이나 민족적 정서를 노래한 시인들이다. 김춘수(1922-2004)만 예외적으로 「묘사적 이미지」를 추구한 모더니스트인데, 그는 사랑과 허무 등에 대한 새로운 자각에서 출발하여 서정성을 감각적으로 이미지화시키고자 했다.<sup>72)</sup>

마디수는 이전에 살펴보았던 작곡가들 것보다 차이의 범위가 상대적으로 적는데, 장절형식이 예외적으로만 나타나고 대체적으로 전주·간주·후주를 모두 갖춘데서 비롯된 것으로 보인다.

조성과 음계의 사용은 제2그룹에 비해 상대적으로 더 현대적이다. 대부분의 곡에서 역시 5음음계/새아음계와 장단조의 혼용으로 볼 수도 있기는 하지만, 김순남이 그의 표현적 가곡들에서 선보였던 조성적 불안정이 이 그룹에서는 「해곡」을 제외한 나머지 곡에서 전반적인 특징으로 드러나고 있다(그러나 무조성의 「가을 저녁의 시」를 제외하면, 그런 경향이 곡 자체에서 더 강력해졌다고 보기는 어렵다). 특히 드뷔시를 연상시키는 기법이 대표적인데, 나운영이 음계를 화성보다 먼저 생성되는 중요한 요소로 강조하면서(아래의 선율과 화성 설명 참조) 각 부분들을 각각의 고유한 음계에 기초한데 반해(이런 기법은 초기 곡부터 일관적으로 적용되어 있다), 이상근의 조성적 불안정감은 이와 같은 경향과 함께 설 새 없이 전조되는데서

71) 이상근의 실내악곡 중에는 소프라노와 현악 오케스트라를 위한 「세 폭의 그림」(장현(章玄)의 시에 의한 것, 1955)도 있다.

72) 김춘수, 「의미에서 무의미까지」, 『김춘수』, 305-318쪽 참조.

도 비롯된 경우가 많다. 후자의 대표적인 예로는 「아가」를 들 수 있는데, 다음과 같이 조표 대신 임시표에 의한 전조적 뉘앙스의 연속이 특이하다.

〈악보 6〉 이상근의 「아가」, 마디 25-27

다 감 든 사 이 뜻 밖 예 도 은 밀 히

위의 악보를 보면, 반음계적 진행이 매우 특징적인데, 동시에 (나운영의 가곡에서처럼) 마디별로 고유한 5음이나 4음음계에 기초되어 있기도 하다. 한 예로 마디 25의 음들을 보면, c-d-e<sup>b</sup>-g-a 음계로 이루어져 있다. 이후의 연곡 『아가 II』에서는 「개나리가 피고」에서도 볼 수 있듯이, 5음음계가 겹으로 잘 드러나지 않게 모자이크식으로 분산되어 있다.

형식을 보면, 장절형식은 이제 예외적인 것으로 취급될 정도로 한 곡에 불과한데, 이상근의 초기 가곡이 여기에 해당된다. 그리고 이 그룹의 가곡에서도 변주적 성향이 강하게 나타난다. 예를 들어, 이상근의 「여자」는 A(1-27)-B(28-46)-A'(47-64) 형식으로 되어 있는데, 세부적으로는 1-8 마디에서 제시된 주제가 변주형태로 전개된다. 나운영의 가곡 중에서는 「접동새」(일관작곡형식)의 마디 49-52가 마디 53-56에서 바로 변주되는 것, 그리고 「초혼」의 마디 59-63까지의 반주가 전주의 음악을 변주한 것 등을 예로 들 수 있다.

박자는 3박자와 복박자 그리고 변박이 대다수를 차지하는데, 특히 변박이 이전 그룹에 비해 빈번하게 일어나고(「여자」에서는 거의 한 마디마다 변박이 등장[4/8와 3/4의 교대]), 이상근의 경우에는 체계화된 박자가 없

는 것도 한 곡 있다(무조성의 「가을 저녁의 시」).

리듬에서는 나운영이 전통적 장단을 더 중시하는 특징을 보여준다. 단, 그는 장단을 부분적으로 변형시켜 민속적인 뉘앙스를 주는 정도로 적용시켰다. 「접동새」의 간주부분(♪♪♪|♪♪♪)과 「초혼」의 전주부분(마디 1-2: ♪♪♪♪) 등이 그 예에 속하는데, 후자의 리듬은 성악선을 모티브의 주요 리듬역할도 담당하는 것이다. 반면 이상근은 특정한 리듬형을 한 곡에서 반복 또는 변형·반복하는 단순한 경향을 보이는데, 불안정한 조성적 배경과 상호보완적인 것으로 볼 수 있다. 그리고 그 밖의 리듬적 기법으로는 당김음의 연속적 사용을 들 수 있다(「가을 저녁의 시」에서의 “풀과 나무…” 부분과 「기다림」의 시작부분 등). 「개나리가 피고」(3/4박자)의 전주부분(마디1-15)에서는 예외적으로 앞당김음의 연속적 진행에 의해 4마디 단위의 중중모리(12/8) 리듬이 형성되어 있기도 하다

선율에서는 두 작곡가가 모두 서양적 기법들과 함께 전통음악과의 관련성도 강하게 드러낸다. 나운영의 선율에서는 새아음계의 지배적인 사용 외에, 국악의 다양한 시김새적 요소들도 쉽게 발견할 수 있다. 그 중 두드러지는 것은 농음(비브라토나 빠른 트레몰로의 떠는음)·스르렁(아르페지오식 화음연주), 그리고 특히 포르타멘토(미끄러지는 소리)와 긴 음에 붙은 짧은 장식음들(2-8도 상행 또는 하행의 꺾는목)이다. 포르타멘토는 전통적으로 ‘어려움’이나 ‘서러움’과 관련 있는 시김새인데,<sup>73)</sup> 이들 곡에서도 주로 그런 목적으로 쓰여 있다.

「박쥐」에서의 감5도 하강 포르타멘토(“야위고”: 마디 38)와 「초혼」에서의 장6도 하강 포르타멘토(마디 52-53) 등이 그 예인데, 후자의 경우는 다섯마디 전의 노랫말 “설움”을 정서적으로 표현하려는 의도로 보인다. 장식적 시김새 음형인 꺾는목은 단2도가 비교적 많지만(남도계면조에서 특징적인 것), 3-8도에 이르기까지 다양하다. 이런 시김새를 가장 많이 포함하는 「접동새」에서는 특히 새아음계의 음정인 2도와 4도의 꺾는목이 상대적

73) 홍정수, “한국음악 20세기: 나운영(2), 나운영의 가곡”, 『음악과 민족』 30(2005), 106쪽 참조.

으로 가장 많이 눈에 띄는데, 이 2도들이 반음계 음정인 경우는 비음계적 반음들을 상당히 자유롭게 쓸 수 있는 현대적 수단으로 활용되어 있기도 하다. 이상근의 시김새는 포르타멘토를 갖고 있지 않고 비중 있게 쓰인 농음을 제외하면 다른 종류들의 분량도 상대적으로 적으나, 그 사용에 있어서는 부분적으로 훨씬 대담하고 표현적이다. 그 대표적인 예로서, 허무와 고독의 슬픔을 노래하는 「여자」에서 농음과 꺾는목을 결합한 듯한 연속적 도약의 선을 진행은, 다음과 같이, 마치 판소리를 듣는 듯하다.<sup>74)</sup>

<악보 7> 이상근의 「여자」, 마디 21-24

선율의 서양적 기법은 이전 그룹의 가곡에서도 볼 수 있었던 낭송과 아리아적 선율 그리고 동형진행 등인데, 이들의 곡에서는 훨씬 더 폭넓게 나타난다. 그리고 나운영의 가곡에서는 낭송과 아리아적 선율이 한 곡 안에서 대조적 성격을 이루며 형식적 극점을 만들어 내기도 한다. 「박쥐」와 특히 「초혼」이 그 대표적인 예이다. 그 밖에, 플루트 선율이 선택적으로 첨가되어 있는 이상근의 「개나리가 피고」에서는 그 선율이 단순히 성악선율의 중복이 아닌 독자적인 역할도 담당해, 풍부한 음향의 트리오 연주를 연상시킨다.

화성은 두 작곡가의 가곡에서 보편적으로 ‘현대적’ 요소로 작용하고 있

74) 이와 같은 선율적 진행은 이상근의 다른 가곡 안에서도 찾아보기 힘든 매우 표현적인 것이다.

다. 나운영의 경우는, 특히 선율과 리듬이 전통적인 특징을 많이 포함할 때 그런 작용이 강화되어 있는데, 그는 그런 현대적 요소들조차 한국적인 것으로 만드는 이론적 체계화의 과정도 거쳤다. 즉 여기에는 새야음계 음정인 4도와 2도를 포함시킨 부가화음, '선율방향 중심의 화성진행'으로 명명된 병행화음, 이것의 일종인 '물구나무 화음'(선율선 밑으로 쌓여진 삼화음 또는 그 이상의 화음이 선율방향대로 따라다니는 것) 등이 속해 있다. 이와 같은 화음들은 '인상주의적' 화음과 별로 다를 게 없이 보일 수도 있지만, 그는 조성음악에서 탈피하면서도 음악이 난해해지지 않는 수단으로 호모포니적 구조 안에서 대위법적 요소를 강화하고자 했다. 그의 한국화성론은 선율의 반대방향으로 또 다른 선율이 진행되는 방식인 '투영법'(거울진행)을 더함으로써 정립된다.<sup>75)</sup> 다음은 그 한 예로서, 호모포니적 진행에서 선율과 반주 사이의 병행(마디 37-38)과 뒤이은 거울진행(마디 39-41)을 보여준다.

〈악보 8〉 나운영의 「청포도」, 마디 37-41

고 달 픈 몸 - 으 로 청 포 를 입 고 찾 아 온 다 고 - 했 으 니

나운영은 그 밖에, 현대적이면서도 친근성을 잃지 않는 방법으로 비조성적 화성과 조성적 화성의 대립적 공존을 시도하기도 했다(「접동새」). 이상근도 나운영처럼 부가화음과 병진행(『아가』)과 그 이전에는 병진행이 드

75) 나운영의 『한국화성학』(1982)이 그것인데, 그의 가곡에서는 이 이론이 정립되기 이전의 예비적 단계의 것들이 이미 나타나 있다.

물다)을 많이 사용하나, 이 경우의 부가화음에서는 2도와 4도 외에 5도 등도 비중 있게 나타나고, 두텁게 클러스터로 확대되기도 한다(「해곡」의 중지화음, 「여자」의 마디 13-15 등). 이상근 가곡에서의 피아노 반주는, 나운영의 가곡에서 보이는 구조적 고려와는 거리가 먼 것으로서, 분위기의 창출과 관련된 표현력의 비중이 강화되어 있고, 반주의 기능을 넘는 독자적 선율이나 기교적인 음형의 연주도 흔히 요구된다.

이와 같이, 이상근은 김순남이 제시한 한국적인 현대가곡으로의 방향으로 더 나아간 반면, 나운영은 현대적인 한국음악을 추구했다.

## V. 나가면서

이제까지 한국적 음악전통과 서양음악이 만나면서 형성되어 온 음악어법의 변화와 발전에 대해 초기 작곡가들의 가곡을 중심으로 살펴보았다. 이 작곡가들은 양악을 하는 사람들이었지만, 민족의식의 자각에서 비롯된 정통적인 한국음악의 정립이 시대정신이었던 시기를 거쳐 온 사람들로서, 궁극적인 목표는 민족적인 것이면서도 동시에 현대적인 가곡의 창출에 있었다. 따라서 작곡가에 따라 다양한 모습을 보이기는 하나, 그 핵심은 새로운 형식적 틀 안에 민족적 고유 정서를 형상화하고자 한 것으로서, 대략적으로 유기적인 역사적 흐름으로 이해될 수 있다.

그 흐름의 제1단계에서는 가곡이라는 장르가 1920년대부터 한국에 처음으로 정착·유행되기 시작한 후(홍난파), 민요적인 가곡이 시도되는가 하면(안기영), 당시 역시 새롭게 등장하는 민족성과 서정성이 결합된 독특한 현대시들을 노래말로 선택해서 이에 걸맞은 만한 형식과 화성·선율을 창출하고자 씌름하기도 한다(채동선 등). 제2단계의 가곡에서는, 5음음계와 장단조의 혼용이 본격적으로 나타나고(김동진과 윤이상), 다른 한편으로는 여기에 복조성이나 조성적 불안정이 강화된 현대적 조성도 실험적으로 시도

되면서(김순남), 이와 같은 융합은 형식(다양한 형식과 민요적인 변주기법), 박자(민요적 박자와 변박과 혼합박자에 의한 악센트의 불규칙한 이동), 리듬(전통적 장단과 폴리리듬 등), 선율(새아음계적 진행, 시김새와 낭송과 ‘말하는 선율’ 등), 화성(새아화현과 4도화음, 부가화음, 클러스터 등)에도 그대로 반영된다. 김순남의 표현적인 곡(1944년의 4곡)에서는 ‘말하는 선율’을 제외한 나머지 기법들이 가장 다양하고 폭넓게 융합되는데, 제3단계의 가곡에서는 이런 경향이 이상근의 가곡 전반으로 확대되었다면, 나운영은 김동진과 윤이상의 뒤를 이어 현대적이면서도 청중을 고려하는 한국음악을 추구했다. 그리고 이런 과정에서 ‘한국화성론’을 정립하는 결실을 보기도 했다. 이와 같은 가곡양식의 역사는 친근한 노래로부터 시작하여 서양음악의 자주적 수용과 현대적인 실험을 보여주는 과정이었다.

meeo55@naver.com

◎ 검색어 : 가곡(Lied), 예술가곡(Artlied), 민족음악(National Music), 한국음악(Korean Music), 새아음계(Saeya Scale), 시김새(Ornament), 포르타멘토(Portamento), 흥난파(Nan-pa Hong), 안기영(G-Young Ahn), 채동선(Dong-Sun Chae), 김동진(Dong-jin Kim), 김순남(Soun-Nam Kim), 윤이상(Isan Yun), 나운영(Un-Yung La), 이상근(Sang-Keun Lee), 일관작곡형식(Through-composed form), 장단(Korean Rhythmic pattern).

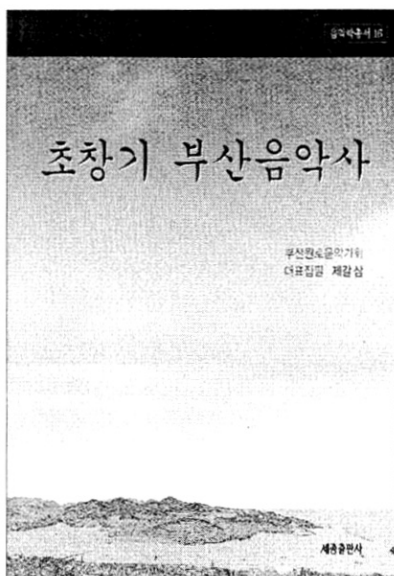
## 참고문헌

- 권오성, “상여소리의 음악적 특징”, 『한국민요의 음악학적 연구』(서울: 한국예술종합학교 전통예술원, 2002), 7-23쪽.
- 김광자, “이상근 가곡의 분석연구”(부산: 부산대 석사논문, 1984)
- 김동진, “한국정신음악 신창악”, 『아시아음악학총서 3』(중앙음악연구소-아시아음악학회, 2001), 3쪽.
- 김미애, 『한국예술가곡. 시와 음악의 만남』(시와 시학사, 1996).
- 김미옥, “특집 20세기한국작곡가연구: 김순남”, 『음악과 민족』, 제26호(부산: 민족음악학회, 2003), 93-123쪽.
- \_\_\_\_\_, “특집 20세기한국작곡가연구: 채동선의 삶과 음악”, 『음악과 민족』 제28호(부산: 민족음악학회, 2004), 42-65쪽.
- 김용환, “한국 최초의 예술가곡에 대한 소고”, 『음악과 민족』 제20호(부산: 민족음악학회, 2000), 253-287쪽.
- 김점덕, “한국의 오늘의 음악. 한국가곡의 실상”, 『음악평론』1(1987), 58쪽.
- \_\_\_\_\_, 『한국가곡사』(과학사, 1989)
- 김창욱, “홍난파 음악연구”, 『음악과 민족』 제30호(부산: 민족음악학회, 2005), 55-92쪽.
- 김춘수, “의미에서 무의미까지”, 『김춘수』(서울: 문학사상사, 2003), 305-318쪽.
- 나운영, 《아흔아홉양》(한국현대음악학회, 1952)
- \_\_\_\_\_, 《나운영가곡선》(한국문화사, 1967)
- 나진규, “김동진의 가곡 「가고파」에 나타나는 음악구성 요소들의 변화가 갖는 의미”, 『음악학 4』(1998), 183-205쪽.
- \_\_\_\_\_, “김동진의 가곡 「수선화」에서 가사와 음악의 관계”, 『음악과 민족』 제21호(부산: 민족음악학회, 2001), 207-227쪽.
- \_\_\_\_\_, “홍난파의 가곡들에 적용된 음악기법들에 대한 이해”, 『연세음악연구』 제8호(2001), 81-103쪽.
- 박호성, “이상근 연가곡 『아가』의 분석적 고찰”(대구: 영남대 석사논문, 1984)
- 송정관, “새로운 시조형식을 향하여, 이은상의 노산시조집”, 『문학과 창작』 8월호(2000), 139-144쪽.
- 신인선, “특집 20세기한국작곡가연구: 김동진”, 『음악과 민족』 제26호(부산: 민족음악학회, 2003), 17-64쪽.



- \_\_\_\_\_, “특집 20세기한국작곡가연구: 윤이상”, 『음악과 민족』 제28호(부산: 민족음악학회, 2004), 14-41쪽.
- 신정숙, “한국예술가곡에의 접근”(서울: 서울대 석사논문, 1981)
- 안일웅, “나운영의 음악작품에 반영된 작곡기법에 대한 고찰”, 『나운영 박사 고회 기념 한국음악논총』(출판사 미상, 1991)
- 오희숙, “특집 20세기한국작곡가연구: 안기영”, 『음악과 민족』 제28호(부산: 민족음악학회, 2004), 66-99쪽.
- 윤이상, “성악가에게 드리는 고언”, 『음악』1(1955, 7월)
- 윤화중, 번역(송방송 저), “거문고 산조의 리듬구조”, 『한국음악사학보』 제23호(1999), 201-230쪽.
- 이상근, “우리가곡시론 (1)”(1955), 『음악과 민족』 제6호(부산: 민족음악학회, 1993), 13쪽 이하 재수록.
- 이상근 외, “특집: 이상근(이상근) 1 - 그의 글과 작품”, 『음악과 민족』 제6호(부산: 민족음악학회, 1993), 11-117쪽.
- \_\_\_\_\_, “이상근(이상근) 2 - 작품분석”, 『음악과 민족』 제7호(부산: 민족음악학회, 1994), 8-175쪽.
- 이상만, “한국 예술가곡 무엇이 문제인가. 우리 가곡 어디에서 출발했나”, 『객석』 1984(12월호), 78쪽.
- 이유선, 『한국양악백년사』(음악춘추사, 1985)
- 이호영, 『국어음성학』(태학사, 1996)
- 정운선, “이상근의 연가곡 『아가 II』에 나타난 음악적 특성 연구”(대구: 계명대 석사논문, 1992)
- 정지용, 『원본정지용전집』(깊은샘, 2003)
- 정희경, “이상근 연가곡 「가을저녁의 시」의 가창을 위한 분석적 고찰”(부산: 부산대 석사논문, 1988)
- 한국예술종합학교 한국예술연구소, 『한국작곡가사전』(시공사, 1999)
- 홍정수, “나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들”, 『장신논단』 3(1987), 321-351쪽;
- \_\_\_\_\_, “나운영의 음악관: 그의 민족음악론을 중심으로”, 『음악과 민족』 제10호(부산: 민족음악학회, 1996), 134-151쪽.
- \_\_\_\_\_, “개념풀이: 시김새”, 『음악과 민족』 제12호(부산: 민족음악학회, 1996), 339-341쪽.

- \_\_\_\_ , “특집 20세기한국작곡가연구: 나운영(2), 나운영의 가곡”, 『음악과 민족』 제30호(부산: 민족음악학회, 2005), 93-126쪽.
- \_\_\_\_ , “양악 작곡과 시김새”. 『음악이 있는 마을: 이강숙 회갑 기념 문집』(서울: 민음사, 1996), 817-846쪽.
- \_\_\_\_ , “홍난파와 못갓춘마디 노래”, 『음악과 민족』 제27호(부산: 민족음악학회, 2004), 11-28쪽.



부산지역 음악사의 역사와 현재를 살핀 연구서. 부산음악사를 시대별·인물별로 고찰함.(세종출판사, 2004)

## History of Early Korean Lied Style

Kim, Mi-Ock

Early Korean composers (born up to 1920s) who had opportunities of learning Western music style (through Japanese universities or rarely in Western countries) tried to set forth music of a new mode which contains national traits and at the same time sounds modern around the time of Japanese colonial ruling and following Liberation. Lied was the central genre among their works, and that was almost the unique one which could get public attention around that time.

Some composers aimed mainly that attention, while some others were eager to accommodate traditional musical elements into the frame of Western musical form to shape the modernized Korean artlied. And among this group of composers, some considered public taste as well, while others pursued modernity more boldly. And also these seeming opposite tendencies coexisted in one composers' works.

The purpose of this thesis is to trace historical meaning of their lieds through the systematic analysis of their style. For this purpose, about 40 composers are divided into three groups according to the stage of stylistic development, and lieds of representative composers in each stage(Nan-pa Hong, G-Young Ahn, Dong-Sun Chae, Dong-jin Kim, Soun-Nam Kim, Isan Yun, Un-Yung La, Sang-Keun Lee) are compared based upon a systematic analysis.

Concerning musical elements employed, Western ones are (modified) major · minor, chromaticism, large interval skips, structure based on intervallic relationship(in the manner of Bartok), added harmony, cluster, frequently shifted accents(like Stravinsky), variational technique(also characteristics of Korean traditional elements), and so on.

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