

홍난파 노래의 가사와 리듬

김창욱

1. 첫 말

홍난파의 음악적 성취는 노래, 특히 동요와 가곡에 있다. 그의 동요는 윤극영(尹克榮 1903~1990)의 그것과 함께 일제강점기 조선의 아동들에게 가장 큰 영향을 끼쳤다. 100여 곡에 이르는 그의 동요들은 대부분 『조선동요백곡집』 상·하편으로 나뉘어 실렸다. 『조선동요백곡집』 상편 25곡이 1929년 10월 26일 등사본으로 처음 출판되었고, 이듬해 1930년 4월 23일 『조선동요백곡집』 상편 50곡의 인쇄본 초판이 출판되었다. 그리고 『조선동요백곡집』 하편 50곡은 홍난파가 미국 셔우드음악학교 유학할 때 작곡, 귀국 후 『조선가요작곡집』 제1집과 함께 연악회에서 출판되었다.

홍난파가 동요를 만들기 시작한 것은 1929년 그가 중앙보육학교 음악주임 교수로 재직할 때부터였다. 그것은 보육학교 학생, 즉 어린이의 음악교육의 필요성에 의해 작곡된 것이었다. 즉 아동의 “성정(性情)을 순화(醇化)시키고 덕성(德性)을 길으”¹⁾기 위한 실용적 목적에서 만들어진 것이다. 이들 가운데 다수의 동요들은 이후 콜럼비아·빅타·일본축음기회사 등에서 레코드화되어 널리 불리게 되었고, 조선의 30여 개의 여학교·유치원·주일학교·보통학교 등에서 교재로 사용되기도 했다.

부모의 사랑과 형제 간의 우애, 자연과 사물 등을 주요 소재로 취한

1) 洪蘭坡, “해는 잊슬지언정, 리익은 업습니다”, 『新女性』, 1924년 6월호, 48-49쪽.

난파의 동요들은 주로 윤석중·이원수·윤복진·신고송·한정동과 같은 전문 작사가의 가사에 의존하고 있으나, 홍옥임(洪玉姪)·서금영(徐錦榮) 등 자신과 가까운 사람들이나 직접 작사한 가사에 곡을 붙이는 경우도 있다.

또한 그의 가곡은 「봉선화」를 비롯해, 『조선가요작곡집』 제1집 15편의 가곡, 1932년 「사공의 노래」 등 모두 17편에 지나지 않는다. 그의 가곡이 가장 많이 실린 『조선가요작곡집』 제1집은 홍난파가 미국유학 때 작곡, 귀국 후 『조선동요백곡집』 하편 50곡과 함께 연악회에서 출판되었다.

『조선가요작곡집』 제1집은 노산 이은상(李殷相 1903~1982)의 신작 시조에 곡을 붙인 것이다. 그의 시조는 초창기 단조로운 작품들과는 달리, 사랑, 그리움 등의 짙은 서정성을 바탕으로 있다.

그러나 홍난파 노래를 선율이나 화성 등의 음악적 요소를 중심으로 분석하는 것은 적당하지 않다. 왜냐하면 이들이 홍난파 노래의 구조적 요소를 말해주기에는 너무 제한적이기 때문이다. 동요나 가곡을 막론하고, 그의 노래는 대부분 정형시의 음절 수에 따라 리듬을 정형적으로 붙이는 방식으로 작곡되었다. 비록 단순한 노래지만 그 안에서 어떤 리듬꼴을 기초로 노래를 만들어가는가가 중요하며, 그것이 홍난파 노래에 대한 설명을 더 잘할 수 있다.

따라서 여기서는 홍난파 노래에 나타난 가사 음절 수와 리듬의 관련성을 분석하고자 한다. 아울러 음절에 따른 리듬 분석은 한국에서 흔한 것이 아니며, 그것은 논자가 홍정수 교수의 연구방법을 광범위하게 의지한 것임을 명확히 밝혀둔다.²⁾

2) 논자가 의지한 홍정수 교수의 주요 논문은 다음과 같다. 홍정수, “찬송가 가사붙이기, 그 문제들과 해결방안”, 『장신논단』, 제16집; 홍정수, “노래에 맞추어 지어진 찬송가 가사”, 『장신논단』, 제9집; 홍정수, “홍난파와 못갓춘마디 노래”, 『음악과 민족』, 제27호.

2. 가사의 정형성

대부분의 경우 홍난파 노래는 정형시를 가사로 선택하고 있다. 동요는 107곡 가운데 90곡, 가곡은 17곡이 모두 그러하기 때문이다.

홍난파가 취한 가사의 형식은 크게 3가지로 구분할 수 있다. 첫째 정형적인 가사형식, 둘째 비정형적인 가사형식, 셋째 불규칙적인 가사형식이 그것이다.

1) 정형적인 가사형식

정형적인 가사란 일정한 형식에 따라 음절수가 맞추어진 가사를 말한다. 정형적인 형식의 동요가사는 첫째 3(4)·3(4)·3(4)·3(4)음절의 경우가 16곡, 둘째 3(4)·3(4)·5음절의 경우가 67곡, 셋째 4·2·5음절이나 6·4·6·4음절과 같이 기타의 경우가 세 곡 등이다.

첫째 3(4)·3(4)·3(4)·3(4)음절의 경우는 3·3·3·3음절, 4·4·4·4음절, 4·3·4·3음절처럼 혼합된 경우도 있다. 3·3·3·3음절로 된 가사는 다음의 「무명초」에서 찾아볼 수 있다.

천년이 / 뗏는지 / 만년이 / 뗏는지 (3·3·3·3)

다허러 / 저가는 / 늙은집 / 지붕에 (3·3·3·3)

한포기 / 풀났네 / 간엷은 / 풀났네 (3·3·3·3)

4·4·4·4음절로 된 가사는 다음의 「바닷가에서」를 비롯, 「해바라기」·「피리」 등에서 보인다.

바닷가의 / 모래밭헤 / 어업분들 / 주어보면 (4·4·4·4)

다른돌만 / 못해보여 / 다시새것 / 뱃굽니다 (4·4·4·4)

그리고 4·3·4·3음절로 구성된 가사는 다음의 「할미꽃」과 「봄편지」, 「꽃밭」 등에서 나타난다.

연못가에 / 새로핀 / 버들넙을 / 따서요 (4·3·4·3)
 우표한장 / 붓쳐서 / 강남으로 / 보내면 (4·3·4·3)
 작년예간 / 제비가 / 푸른편지 / 보고요 (4·3·4·3)
 조선봄이 / 그리워 / 다시차져 / 읊니다 (4·3·4·3)

둘째 3(4)·3(4)·5음절의 경우는 3·3·5음절, 3·4·5음절, 4·3·5음절, 3·4·5와 4·4·5와 4·3·5음절이 뒤섞여 있는 경우도 많다. 3·3·5음절로 된 가사는 다음의 「참새」와 「잠자는 방아」, 「까치야」, 「고드름」 등이 있다.

살구꽃 / 우스면 / 봄이온다고 (3·3·5)
 참새가 / 짹짹 / 노래하지만 (3·3·5)
 복사꽃 / 다지면 / 봄이간다고 (3·3·5)
 참새가 / 짹짹 / 슯스스 (3·3·5)

셋째 3·4·5음절로 된 가사는 다음의 「댕댕이」를 비롯, 「전화」 등이 있다.

우리집 / 댕댕이는 / 노란댕댕이 (3·4·5)
 언제나 / 금가락지 / 만들수잇고 (3·4·5)
 우리집 / 댕댕이는 / 하얀댕댕이 (3·4·5)
 언제나 / 은가락지 / 만들수잇네 (3·4·5)

넷째 3·4·5와 4·4·5와 4·3·5음절이 뒤섞여 있는 경우이다. 다음의 「달마중」은 물론, 「엄마생각」, 「옴바생각」, 「감동병아리」 등 노래가사의 대부분이 그러하다.

아가야 / 나오너라 / 달마중가자 (3·4·5)
앵도따다 / 실에꼬여 / 목에다걸고 (4·4·5)
검둥개야 / 너도가자 / 냇가로가자 (4·4·5)

이에 따르면, 3(4)·3(4)·5음절로 구성된 정형시를 노래가사로 취한 경우가 압도적으로 많음을 알 수 있다.

한편 홍난파 가곡도 대부분 정형시를 기초로 만들어졌다. 15편의 가곡이 실린 『조선가요작곡집』 제1집의 가사가 모두 3장(章) 6구(句) 45자(字) 안팎의 형식으로 된 이은상의 시조에서 취해졌기 때문이다. 그렇지 않은 경우는 「봉선화」와 「사공의 노래」 정도인데, 이들도 각각 4·4조와 7·5조의 정형적인 가사형식을 갖기는 마찬가지이다.

2) 비정형적인 가사형식

비정형적인 가사란 정형성을 유지하되, 음절 수가 일관된 틀을 벗어나는 경우를 말한다. 예컨대 3(4)·3(4)·3(4)·3(4)와 3(4)·3(4)·5음절이 혼합된 경우가 그러하다. 다음의 「두루맥이 를 포함, 「아가야 자장자장」 빨간 가락닙」 등에서 보인다.

압바의 / 두루맥이 / 크기도 / 하지요 (3·4·3·3)
우리야 / 세형제 / 쓰고서 / 누어도 (3·3·3·3)
그래도 / 두어쪽이 / 또남는걸요 (3·4·5)

3) 불규칙적인 가사형식

불규칙적인 가사란 정형성이 완전히 파괴된 경우를 말한다. 다음의 풍당풍당을 비롯해서 「도레미파」 「햇빛은 짹짹」 등 17곡이 이에 해당된다.

풍당풍당 / 돌을던지자 / 누나몰래 / 돌을던지자 (4·5·4·5)
 냇물아 / 퍼져라 / 멀니멀니 / 퍼져라 (3·3·4·3)
 건너편에 / 안저서 / 배추를씻는 (4·3·5)
 우리누나 / 손등을 / 간즈려주어라(4·3·6)

흥난과는 정형적인 가사에 일정한 리듬을 부여함으로써 손쉽게 노래를 만들 수 있었고, 그것은 장절형식의 노래를 만드는 데 유리한 것이었다.

3. 가사의 리듬분배 방식

1) 2박 계열

흥난과 노래는 크게 2박과 3박 계열로 나눌 수 있다. 2박 계열의 노래는 다시 3음절과 4음절, 3박 계열은 3음절과 4음절로 나눌 수 있다.

3음절의 경우, 2박의 리듬이 각 음절마다 균등하게 나눌 수 없다. 그러므로 다음과 같이 앞이 길고 뒤가 짧거나, 앞이 짧고 뒤가 길게 리듬이 분배되는 것이 매우 일반적이다.³⁾

2박 : ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ (무명초)
 천 년이 됐는지 만 년이 됐는지

그러나 예외적으로 엇박을 사용함으로써 음절을 균등하게 나누는 경우도 없지 않다. 이런 경우의 엇박은 가사내용의 활달함을 리듬변화를

3) 서양 중세의 모두스(Modus) 리듬 가운데 제1모두스인 트로케우스(♩+♩)와 제2모두스인 이암부스(♩+♩)를 닮아 있다. 이것이 리듬분할의 보편적인 방식이기 때문일 것이다.

통해 표현하려 했음을 알 수 있다.

2박 : ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ (도적취)
울애기 단꿈을 도적취

또한 3음절의 경우 4박에서도 앞이 길고 뒤가 짧거나, 앞이 짧고 뒤가 긴 리듬이 가장 보편적으로 사용되고 있다.

4박 : ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ (눈꽃새)
하 안눈 어 짜서 예 뽀성 맑으니

그리고 3음절의 6박(큰 2박)에서도 이 같은 경우 똑같이 처리된다.

6박 : ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ (자장노래)
아 가야 금 물결 거 북이

물론 이 경우 다음과 같이 뒤가 긴 리듬으로 된 것도 없지 않다. 그러나 이런 경우는 예외에 해당된다.

6박 : ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ ♩ (장미꽃)
피었네 노랑꽃

한편 4음절의 경우 2박과 4박은 다음과 같이 각각 균등하게 리듬을 분배하는 것이 가장 일반적이다.

2박 : ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ (개고리)
개골개골 개고리 노래를한 다

4박 : ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪ ♪ (눈꽃새)
서리마저 떨어지는 나무님은 요

그러나 4음절의 경우 6박(큰 2박)은 앞을 길게, 뒤를 짧게 분배한다.

6박 : ♪ ♪♪ | ♪ ♪♪ | ♪ ♪♪ | ♪ ^ ♪♪ (낮에 나온 반달)
낮에나 온 반달은 하얀반달은

2) 3박 계열

홍난파의 3박 계열 노래에서 3음절의 경우 4분음표는 다음과 같이 균등하게 리듬이 분배된다.

3박 : ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ (구름)
여름날 하늘은 파랗게 고운데

하지만 3박에서 4음절의 경우는 3음절에서처럼 리듬을 균등하게 분배할 수 없으므로 첫 박을 ‘♪♪’처럼 둘로 나누고, 두 개의 여린박으로 구성한다.

3박 : ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ (형제)
장대끝에 제비형제 지지배배 노래하고

따라서 홍난파는 음절수에 따라 대략 다음과 같이 리듬을 분배한다고 볼 수 있다.

첫째 홍난파는 대개 3음절의 경우 ‘♪♪♪’, 4음절의 경우 ‘♪♪♪♪’처럼 가사의 음절 수에 맞춰서 균등하게 리듬을 분배한다.

둘째 흥난파는 가사의 음절 수에 맞춰 균등하게 리듬을 분배할 수 없는 경우 ‘♪ ♪ ♪’ ‘♪ ♪ ♪’ ‘♪ ♪ ♪ ♪’ ‘♪ ♪ ♪’와 같이 대개 긴 음표를 앞에, 짧은 음표를 뒤에 분배한다.

셋째 흥난파는 4음절을 3박으로 나눌 경우 ‘♪ ♪ ♪ ♪’처럼 짧은 음표를 앞에, 긴 음표를 뒤에 구성한다.

4. 박자에 따른 리듬형과 그 변형

흥난파는 기본 리듬형을 줄곧 지속시키지는 않는다. 기본 리듬을 다른 형태로 약간 변형시키는 경우가 일반적인데, 그것은 박자에 따라 여러 유형으로 나눌 수 있다.

1) 2/4박자의 리듬변형

2/4박자에서 가장 특징적으로 드러나는 리듬형은 ‘♪ ♪ ♪’ ‘♪ ♪ ♪’ ‘♪ ♪ ♪ ♪’ 등이다. 흥난파는 음표의 분할을 통해 리듬을 얻으려고 한 것으로 보이는데, 이것은 그가 단순한 음악을 지향했기 때문이다.

(1) 제1유형(♪ ♪ ♪)

이 리듬은 「골목대장」 「해지는 저녁」 「어머니 가슴」 「햇빛은 쨍쨍」 「새양쥐」 「까치야」 「영감님」 「병아리」 등에서 주로 나타나며, 똑같은 리듬이 한 번 더 반복됨으로써 하나의 악구를 구성한다. 다음의 「골목대장」이 그 같은 예이다.

2/4 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ (골목대장)

어머니 날보고

‘♪♪♪’ 리듬형은 「해지는 저녁」의 “어제도/오늘도” “가볍게/두둥실”, 「어머니 가슴」의 “어머니/가슴은”, 「새앙쥐」의 “새앙쥐/새앙쥐”, 「병아리」의 “담위의/잠자리” 등에서도 고스란히 적용된다.

그러나 이 리듬은 조금 달리 변형되어 나타나기도 한다. 가령, 「어머니 가슴」에서 ‘♪♪♪’의 리듬이 ‘♪♪♪’로 바뀌고 있다.⁴⁾

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

2/4 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪

열흘만 무드면

머리만 대면은

어머니 가슴은

고단해 누으면

(음절그룹1) (음절그룹2)

이것은 노래에 변화를 이끌어내기 위한 것이지만, 결과적으로 <음절 그룹1>에서 첫 음절(열/머/어/고)보다 둘째 음절(흘/리/머/단)이 강조된다. 이 <리듬그룹1>은 “까치야”에서 다음과 같은 리듬으로 변형된다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

2/4 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ (또는 ♪ ♪ ♪)

까치야 까치야

감나무 잎새는

바람이 네 집을

(음절그룹1) (음절그룹2)

4) 이 리듬이 핵심적인 역할을 하는 노래로는 「맹맹이」와 「돌맹이」가 있다.

이러한 변형은 첫 음절(까/감/바)를 더욱 강조하기 위한 것이다. 그러나 4/4박자의 노래에서 홍난파의 원래 리듬형인 ‘♪♪♪’ 대신 <리듬그룹1>에 ‘♪♪♪’와 ‘♪♪♪’의 리듬을 사용함으로써 변화를 꾀하고 있다. 이것은 변화가 거의 없는 <리듬그룹2>와는 매우 대조적인 것으로, 리듬의 단순성을 피함과 동시에 특정 음절에 강조점을 두려 한 때문이라 여겨진다.

(2) 제2유형(♪♪♪)

이 유형의 리듬은 「무명초」 「잠자는 방아」 「달」 「누나와 동생」 「노래를 불너주오」 「두루맥이」 등에서 즐겨 사용된다. 특히 「무명초」는 <리듬그룹1>과 <리듬그룹2>가 번갈아가며 모두 6번씩이나 반복됨으로써 완성된다. 2절까지 합하면, 똑같은 악구가 12번이나 반복되는 셈이다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

2/4 ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ (또는 ♪ ♪ ♪)

천 년이 됐는지
만 년이 됐는지
다 허러 저가는
늪 은집 집웅에
한 포기 풀낫네
간 엷은 풀낫네

(음절그룹1) (음절그룹2)

먼저 <리듬그룹1>과 <리듬그룹2>를 결합시켜 하나의 동기를 만들고, 두 개의 동기로 하나의 악구, 나아가 세 개의 악구로 한 곡을 구성하고 있다. 이것은 중심적인 리듬형을 전혀 벗어나지 않는 범위내에서 만들어졌음을 말한다. 이러한 리듬형은 「잠자는 방아」의 “더운날/점도록”,

“고달은/두다리” “방아는/고요히”, 「노래를 불너주오」의 “어머니/어머니” “잠아니/잔다구” “단잠이 술-술” 등에서도 그대로 드러난다.

이것은 앞서 제1유형의 리듬과 마찬가지로 조금 변화하기도 한다. 「달」이 그러한데, ‘J J J | J J J’ 형의 리듬이 ‘J ^ J J J | J J J ^ J’의 리듬으로 바뀐다. 이것은 음절수를 리듬에 맞추기 위한 것이다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

2/4 J ^ J J J | J J J ^ J

평 양서 본달은 -

고 향까지 칠백리 -

그 달이 오늘밤 엔

넓 고넓은 하늘길

감 귀가 들녔나 요

(음절그룹1) (음절그룹2)

그런데 「두루맥이」에서는 사뭇 다른 리듬양상을 보인다. <리듬그룹1>은 큰 변화가 없으나, <리듬그룹2>는 ‘J J J’가 셋잇단음표와 4분음표로 변형된다.

(리듬그룹1)

(리듬그룹2)

2/4 J J J (또는 J J J J) | J J J J

압 바의

두 루 맥 인

크 기도

하 - 지 요

우 리야

세 - 형 제

쓰 고서

누 - 위 도

그 래도

두 어 쪽 이

또 남는
(음절그룹1)

걸 - - 요
(음절그룹2)

한편 5음절의 가사는 2/4박자에서 대부분 4(♪♪♪♪)+1(♪ ♫)의 형태를 취하는데, 이 경우 언어그룹 원칙이 파괴되는 것은 거의 필연적이다.

2/4 ♪♪♪♪ | ♪ ♫ (골목대장)

꾸지람마 소
그리죄되 오
힘이세다 고
불너줍니 다

즉 언어그룹 원칙을 따르려면, 5음절의 가사는 각각 “꾸지람/마소” “그리/죄되오” “힘이/세다고” “불너/줍니다” 등으로 언어의 의미그룹을 분리해야 한다. 그러나 홍난파는 “꾸지람마/그리죄되/힘이세다/불너줍니”의 네 음절 가사에 8분음표 네 개를 균등하게 분할·분배하고, “소/오/고/다”의 한 음절에 규칙적으로 점4분음표의 길이를 부여함으로써 일정한 중지(또는 중간중지) 형식을 취한다. 이것은 그가 박절을 지키고자 한데서 생긴 자연스런 현상이라 할 수 있다.

(3) 제3유형(♪♪♪♪)

이 유형의 리듬은 「바람」 「시냇물」 「비누풍선」 「까막잡기」 「동리의 원」 「수레」 「허재비」 「형제별」 「개고리」 「도레미파」 「작은별」 「병정나팔」 「돌다리」 불비 「하모니카」 풍당풍당 등 많은 노래의 주요 리듬으로 활용되고 있다. 가령, 「개고리」의 경우 4음절의 가사에는 으레히 ‘♪♪♪♪’의 리듬이 일관된다. 단, 4번째 악절의 “밤이밝도”에서만 예외적으로 ‘♪♪♪♪’의 리듬을 사용할 뿐이다.

2박 : ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ (또는 ♪ ♪ ♪ ♪) | ♪ ♪ (개고리)

개골개골	개고리	노래를한	다
아들손자	며느리	다- 모여	서
밤새도록	하여도	듣는이없	나
듣는사람	없어도	밤이밝도	록
개골개골	개고리	노래를한	다
개골개골	개고리	목청도좋	다

한편 ‘♪ ♪ ♪ ♪’ 리듬은 「도적취」 「도는 것」 등에서 ‘ㄱ ♪ ♪ ♪’와 같이 엇박자로 리듬이 변형되는 경우도 있다. 그러나 이 같은 경우는 아주 적은 예에 지나지 않는다.

2박 : ㄱ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ㄱ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ (도는 것)

바람에	도는것은	바람개	비
넷가에	도는것은	물레방	아

그 밖의 독특한 리듬형으로는 「작은별」이나 「쫓각빚」 「나무넝」에서 찾아 볼 수 있다. 예컨대 「작은별」은 ‘ㄱ ㄱ ㄱ ㄱ’, 「쫓각빚」과 「나무넝」에서는 ‘♪ ♪ ♪ ♪’의 리듬을 사용한다.

2박 : ♪ ㄱ ㄱ | ♪ ㄱ ㄱ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ (작은별)

반	짝	반	짝	아름다운	작은별들
소	군	소	군	사이죝케	노는별들

‘ㄱ ㄱ ㄱ ㄱ’의 리듬은 ‘반짝반짝’이나 ‘소군소군’같은 가사에 사용하고 있다. 8분음표를 끊어서 노래하게 한 것은 의태어를 적절히 묘사하기 위한 것이다. 또한 「쫓각빚」에서는 ‘♪ ♪ ♪ ♪’ 리듬이 ‘♪ ♪ ♪ ♪’이나 ‘♪

♩♩♩'와 같은 리듬으로 좀더 세분되는 경우도 있다.

2박 : ♩♩♩ | ♩♩ | ♩♩♩ | ♩ ♩ (쫓각빚)

행길가에 떠러진 쫓각빚하 나

찬바람에 구즌비 훗날릴제 먼

이것은 짧은 음표분할로 1절의 '길/러/각/빚/하', 2절의 '바/즌/날/릴/제'같은 음절을 장식하기 위해서 사용된 것이다.

2) 4/4박자의 리듬변형

4/4박자에서 가장 특징적으로 드러나는 리듬형은 '♩ ♩♩'와 '♩♩♩ ♩' 등이다. 이 역시 3음절과 4음절의 음절수에 따라 리듬을 분할한 경우이다.

(1) 제1유형(♩ ♩♩)

이 리듬은 가사가 3음절일 때 가장 많이 사용된다. 이것은 「눈꽃새」 「고드름」 「시골길」 「어머니」 「빨간가락닙」 「진달래」 「고향하늘」 「엄마생각」 「봉사꽃」 「가을밤」 「제비꽃」 「달마중」 같은 노래의 주요 리듬이다. 특히 「눈꽃새」에서는 길고 짧은 <리듬그룹1>이 짧고 긴 <리듬그룹2>와 나란히 대칭을 이루고 있다. 이것은 <언어그룹1>과 <언어그룹2>가 각각 3음절씩으로 구성되기 때문에 가능한 것이다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

4/4 ♩ ♩♩ | ♩♩♩ (또는 ♩♩♩) (눈꽃새)

하 앞눈 하안눈

어 짜서 하얏노
 마 음성 맑으니
 (음절그룹1) (음절그룹2)

이와는 달리, 가곡 「금강에 살으리랏다」는 두 개의 리듬그룹이 매우 다르다. <리듬그룹1>은 그대로지만, <리듬그룹2>는 두 개의 4분음표가 각각 균등하게 분할되어 8분음표 네 개로 구성되기 때문이다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)
 4/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ (금강에 살으리랏다)
 금 강에 살으리랏다
 금 강에 살으리랏다
 운- 무- 더 -리- 고
 금 강에 살으리랏다
 흥 진에 썩은명리야
 아는체나 하- 리- 오
 (음절그룹1) (음절그룹2)

이것은 대부분 <음절그룹1>이 3음절, <음절그룹2>가 5음절로 구성된 결과이다. 그러니까 <음절그룹2>의 5음절을 <리듬그룹1>과 같이 한 마디의 틀 속에 넣기 위해서는 <리듬그룹2>처럼 더 잘게 나눌 수밖에 없었던 것이다.

이 리듬은 가곡 「고향생각」에서도 자주 나타나는데, <리듬그룹2>의 ‘♩ ♩ ♩ ♩’가 ‘♩ ♩ ♩’ 리듬으로 조금 변형될 뿐이다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

4/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ (고향생각)

어 제운 고깃배가

(음절그룹1) (음절그룹2)

그런데 이 리듬그룹은 또 다른 리듬그룹으로 변형된다. 즉 <리듬그룹1>이 ‘♩ ♩ ♩’의 리듬으로, <리듬그룹2>가 ‘♩ ♩ ♩’로 바뀐 형태이다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

4/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ (고향생각)

고향으로 간다하기

(음절그룹1) (음절그룹2)

「고향생각」은 이처럼 변형된 두 리듬을 번갈아가며 완성되는데, 각각 음절 수와 리듬의 변화를 위해 변형된 것이다.

또한 <리듬그룹1>의 ‘♩ ♩ ♩’ 리듬은 「달마중」에서처럼 음절 수를 맞추기 위해 ‘♩ ^ ♩ ♩ ♩’의 리듬으로 변형되는 경우도 있다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

4/4 ♩ ^ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ (달마중)

아 가야 나오너라

앵 도따다 실에꼬여

검 등개야 너도가자

(음절그룹1) (음절그룹2)

뿐만 아니라, ‘♩ ♩ ♩’은 ‘♩ ♩ ♩’의 리듬으로 변형되기도 한다. 그것은 리듬의 변화를 주기 위해서이다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

4/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ (고드름)

고 드름 고드름

고 드름 따다가

각 시방 영창에

(음절그룹1) (음절그룹2)

그러나 <리듬그룹2>는 ‘♩ ♩ ♩’의 리듬이 일관되게 나타나는 경우가 거의 없다. 대체로 앞의 「눈꽃새」에서처럼 ‘♩ ♩ ♩’ ‘♩ ♩ ♩’의 다양한 리듬으로 변형되기 때문이다. 물론 단순성을 피하고 장식하기 위해서이다.

(2) 제2유형(♩ ♩ ♩ ♩)

이 리듬은 가사가 4음절일 때 주로 사용된다. 리듬을 각 음절에 균등하게 분배할 수 있기 때문이다. 「장군석」 「속임」 「옥톡기」 「가을」 「가을바람」 「입분달」 「쫓겨난 동생」 등 많은 노래가 이 리듬을 기초로 한다. 가령, 4+4음절의 가사로 된 「입분달」은 이 리듬이 일관되게 나타난다.

4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ (입분달)

은조고리 은바지를 곱게입고 요

별님나라 구름나라 썩썩지나 서

잔잔하신 은하물에 목욕감으 려

싱글싱글 웃고가는 어엿분달 아

그렇지만 「장군석」 같이 4+3음절의 가사의 경우는 다르다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ (장군석)

산소앞에 장군석

커다란몸 둥이를

부끄러워 앓아고

(음절그룹1) (음절그룹2)

이 노래에서는 <리듬그룹1>에서 네 개의 음절에 맞춰 4분음표로 리듬을 균등하게 분할하고 있고, <리듬그룹2>에서 세 개의 음절을 4분음표 2개와 2분음표 1개로 각각 나누고 있다. 그런데 이 노래의 두 번째 악구 가사는 여느 경우와는 달리, 3+4음절로 되어 있다. 즉 “커다란/몸 둥이를”이라 해야 할 것을 “커다란몸/둥이를”과 같이 언어그룹 원칙을 파괴하고 있는 것이다. 그럼에도 불구하고, 홍난파는 일정한 리듬의 틀 속에 가사를 강제로 끼워 맞춘다. 이 역시 음악형식을 유지하기 위해 가사형식을 깨뜨린 경우이다.

한편 <리듬그룹1>은 ‘♩ ♩ ♩ ♩’ ‘♩ ♩ ♩ ♩’ 등의 리듬으로 변형되는 경우가 많다. 예컨대 「유치원원가」 「봄바람」 「봄이오면」 「가을」 등이 가장 일반적인 경우이다. 이 가운데 「봄바람」이 ‘♩ ♩ ♩ ♩’의 리듬을 사용하고 있는데, 이는 리듬에 변화를 주기 위해서이다.

4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ (봄바람)

봄바람은 사랑사랑

각시노리 하- 면서

또한 ‘♩ ♩ ♩ ♩’ 리듬은 「고향의 봄」에서 사용되는데, 이것은 ‘♩ ♩ ♩ ♩’ ‘♩ ♩ ♩ ♩’ 등 다양한 리듬으로 변형되어 나타난다.

4/4 ♩~♪ ♩♪||♪♪♪♪||♪♪♪~♪ (고향의 봄)
 나 의 살던 꽃피는산 살구 꽃 -

이것은 물론 장식을 위해 변형을 가한 것이지만, 흥난파의 여느 노래에 비해 매우 자유롭게 리듬변형이 이루어지는 경우이다.

그 밖에 구사된 리듬으로는 ‘♪♪♪♪’ ‘♩♪♪♪♪’ 등인데, ‘♪♪♪♪’ 리듬은 변화를 위해 「나발꽃」에 사용되었고, ‘♩♪♪♪♪’ 리듬은 「꼬부랑 할머니」에서 가사내용을 묘사적으로 표현하기 위해 사용되었다. 특히 「꼬부랑 할머니」는 리듬이 엇박으로 변형됨으로써 매우 활달한 느낌을 준다.

4/4 ♩♪♪ ♩♪♪|♪♪♪|♪♪♪♪♪ (꼬부랑 할머니)
 꼬부랑 짱짱이 할머 니는 지 팽이짚고 서
 꼬부랑 고개를 넘어 가서 술 방울주스 려

한편 <리듬그룹2>의 ‘♪♪♪’ 리듬은 ‘♪♪♪♪’ ‘♩♪♪♪’ ‘♪♪♪’ 등의 리듬으로 변형된다. ‘♪♪♪♪’ 리듬은 「진달래」 「엄마생각」 「제비꽃」 「달마중」 「봄바람」 「크리스마스중」 「가을」 등에서 볼 수 있고, ‘♩♪♪♪’ 리듬은 「어머니」 「빨간 가락님」 「고향하늘」 「봉사꽃」 「가을밤」 「봄이오면」 등에서 찾아 볼 수 있다. 또한 ‘♪♪♪’ 리듬은 눈꽃새 시골길」 「유치원원가」 「속임」 등에서 나타난다. ‘♪♪♪♪’ 리듬은 음절에 맞춰 균등하게 리듬을 분할한 경우이고, ‘♩♪♪♪’ 리듬은 ‘♪♪♪♪’ 리듬을 변화한 경우이며, ‘♪♪♪’ 리듬은 장식을 위한 것이다.

3) 3/4박자의 리듬변형

3/4박자에서 가장 특징적으로 드러나는 리듬형은 ‘♪♪♪’와 ‘♩♪♪

』’이다. 3음절과 4음절의 음절수에 따라 리듬이 분할된 것이다.

(1) 제1유형(』』』)

이것은 가사가 3음절일 때 가장 많이 사용되는 리듬으로, 「구름」 「초생달 전화」 「짚신짜」 같은 노래에 즐겨 나타난다. 특히 「구름」은 대부분 이 리듬으로 일관되고 있다.

3/4 』』』|』』』|』』』|』』』|』』』|』』』 (구름)

여름날 하늘은 파랗게 공은데 흰구름 두둥실

다만 부분적으로 ‘』』』’, 혹은 ‘』』』’ 리듬이 간혹 사용될 뿐이다.

3/4 』』』|』』』|』』』|』』』 (구름)

떠나갑니다 매듭기 춤출때

그런데 ‘』』』’의 리듬형은 ‘』』』’, ‘』』』』’, ‘』』』』’ 등의 리듬으로 변형되기도 한다. ‘』』』’ 리듬은 가사가 2음절일 때, ‘』』』』’ 리듬은 4음절일 때, ‘』』』』’ 리듬은 변화를 이끌어내기 위해서 각각 사용된 것이다.

(2) 제2유형(』』』』)

이 리듬은 가사가 4음절일 때 주로 사용되는 리듬인데, 「좋은날」 「해바라기」 「형제」 「귀뚜라미」 등에서 많이 나타난다. 그 가운데 두 도막 형식으로 된 「해바라기」는 줄곧 이 리듬만으로 만들어진다.

3/4 』』』』|』』』』|』』』』|』』』』 (해바라기)

울밋헤난 해바라기 씨뿌린이 엷다는데

절노나고 절노자라 내키보다 더컷서요
 둥근얼굴 얼것것만 해만뜨면 들고웃고
 식집가는 색씨처럼 해만지면 숙으려요

이것은 4·4조의 가사를 1마디에 4음절씩 분배함으로써 어렵지 않게 구성될 수 있는 것이다. 그것은 한 도막형식의 「형제」도 마찬가지이다.

3/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ (형제)
 장때끝에 제비형제 지지배배 노래하고
 엄마품에 병어리형제 조잘조잘 속삭이고

다만 「형제」에서는 ‘♩ ♩ ♩ ♩’ 리듬이 ‘♪♪♪’나 ‘♪♪’의 리듬으로 변형될 따름이다. 이들은 모두 3음절과 2음절의 음절수를 맞추기 위한 까닭이다.

4) 6/8박자의 리듬변형⁵⁾

6/8박자에서는 ‘♪♪♪♪’ 리듬이 가장 많이 사용된다. 그러나 3음절의 음절수를 맞추기 위해서 ‘♪♪♪’나 ‘♪♪♪’의 리듬이 사용되기도 한다.

(1) 제1유형(♪♪♪♪)

이것은 가사가 4음절일 때 가장 많이 사용되는 리듬이다. 「낮에 나온 반달」 「봄편지」 「무지개」 「봄소식」 「옴바생각」 「조희배」 「바닷가에서」

5) 3박계열의 3/8박자 노래는 할머니 편지」가 유일하다. 따라서 이 박자는 리듬변형에서 제외시켰다. 이 노래의 가사는 6·5조(3+3·3+2)인데, 언어그룹에 맞게 대부분 ‘♪♪♪’ 리듬으로 지속되며, 악구 마지막의 2음절 가사에만 ‘♪♪’ 리듬을 쓰고 있다.

「휘파람」 등이 그러한 경우이다. 특히 「낮에 나온 반달」에서 즐겨 보이는 이 리듬은 대부분 길고 짧은 음표(♪♪)로 구성된다.

6/8 ♪♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪~♪♪ (낮에 나온 반달)
 낮에나온 반달은 하얀반달 은

이것은 ‘♪♪♪’의 리듬으로 조금 변형되기도 하는데, 「봄편지」에서 그런 모습을 찾아볼 수 있다.

6/8 ♪♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪ (봄편지)
 연못가에 새-로핀 강남으-로 보-내면

그것은 ‘새/으/보’ 등의 음절을 장식하기 위해서 사용된 것이다.

(2) 제2유형(♪♪♪)

이것은 가사가 3음절일 때 즐겨 사용되는 리듬이다. 「장미꽃」이 그 좋은 예이다.

6/8 ♪♪♪ || ♪♪♪ || ♪♪♪ || ♪♪♪ (장미꽃)
 피엿네 피엿네 노랑꽃 피엿네

이 리듬은 같은 노래에서 ‘♪♪♪’와 같이 약간 변형되기도 한다.

6/8 ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ (장미꽃)
 피- 엿네 장미꽃-이 고희고-히

「아가야 자장자장」에서도 이런 류의 리듬이 즐겨 나타난다.

6/8 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ (아가야 자장자장)

아- 가야 자-거라

이들은 모두 장식을 위한 목적으로 사용되었다. 또한 이것은 ‘♩ ♩ ♩ ♩’의 리듬으로 변형되는 경우도 있다.

6/8 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ (피리)

별님달님 우지마오 숲으라고 우지마오

이 리듬은 가장 일반적인 ‘♩ ♩ ♩ ♩’와 같이 언제나 가사가 4음절일 때 사용된다.

(3) 제3유형(♩ ♩ ♩)

이것은 「자장노래」 「뱃사공」 「밤 한톨이 뽕떼굴」 등 3음절 가사에서 즐겨 보이는 리듬이다. 묘사적인 「밤 한톨이 뽕떼굴」에서는 ‘♩ ♩ ♩’와 ‘♩ ♩ ♩ ♩’의 리듬이 줄곧 반복된다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

6/8 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ (밤 한톨이 뽕떼굴)

뽕떼굴 굴너나왔다

뽕떼굴 굴너나왔다

무엇이 굴너나왔나

밤한톨 굴너나왔다

(음절그룹1) (음절그룹2)

3음절 가사에서는 <리듬그룹1>이 5음절 가사에서는 <리듬그룹2>가 각각 대응된다. 이것은 <리듬그룹2>는 <리듬그룹1>이 확대된 리듬형

으로 ‘♪’가 ‘♪♪♪’처럼 분할된 경우이다. 한마디 안에 5음절을 넣으려다 보니 부득이 리듬을 나눌 수밖에 없었을 것이다.

그 밖의 리듬형으로는 ‘♪♪♪♪♪’ ‘♪♪♪♪♪♪’ 등이 있다. ‘♪♪♪♪♪’은 「기력이」의 주요 리듬으로 가사가 모두 5음절이므로 다섯 개의 음표로 리듬을 분할하였다.

6/8 ♪♪♪♪♪ (기력이)

기력이훤훤
가을밤달은
반공에놓히
그다지멀니

또한 ‘♪♪♪♪♪♪’는 「여름」의 주요한 리듬인데, 이는 6음절의 가사를 한 마디 안에 넣기 위해서 분할된 경우이다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

6/8 ♪♪♪♪♪♪ || ♪♪♪♪♪♪ (여름)

도라지캐러간 라라라라라라

특히 「여름」에서는 ‘♪♪♪’의 리듬형이 많은 경우 ‘♪♪♪’의 리듬형으로 분할된다. 그리고 <리듬그룹1>과 <리듬그룹2>를 번갈아가며 사용하기도 한다. 이것은 활달한 리듬감을 살리기 위해서였던 것으로 보인다.

지금까지 홍난파 노래를 분석한 결과, 그의 노래는 정형적인 가사의 음절 수에 적당한 리듬을 붙임으로써 만들어졌고 그의 노래는 리듬의 반복과 변형을 통해 이루어졌음을 알 수 있게 한다. 또한 그의 리듬은 첫째 변화를 통해 단순성을 피하기 위해서, 둘째 특정음절을 강조하기

위해서, 셋째 짧은 음표분할로 장식을 위해서, 넷째 가사의 음절 수를 맞추기 위해서 각각 변형이 이루어졌다고 할 수 있다.

흥난과 노래에서 보이는 리듬분할은 그 이전의 것과 비교할 때 매우 혁신적인 것이었다. 즉 김인식·이상준으로 대표되는 이른바 창가시대의 리듬은 뽕꼬부시⁶⁾와 그 확대된 리듬이 지배적이기 때문이다. 가령 이상준의 「새해」⁷⁾와 「나」⁸⁾는 시종 뽕꼬부시 리듬으로 되어 있고, 이것은 다른 곡에서 중심적인 리듬으로 등장하며,⁹⁾ 그 확대형도 찾아보기 어렵지 않다.¹⁰⁾ 「새해」의 경우, 가사와 리듬은 다음과 같이 결합된다.

4/4 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (새해)
 목은때와무겹을- 가는해주어
 보- 내고돌아서니 바람의새해
 끄님업는부지런- 애쓸과나감
 갈- 스투더으리라 歲月을따라

이 노래의 가사는 7·5조로 되어 있으며, 7음절을 다시 의미그룹으로 구분해 보면 3+4음절, 또는 4+3음절로 이루어져 있다. 4음절의 경우는 ‘♪♪’ 리듬을 똑같이 두 번 반복해서 가사를 붙이면 된다. 그렇지만 3음절의 경우는 리듬의 앞이나 뒤를 붙임줄을 사용, ‘♪♪’를 ‘♪’로 만들어줌으로써 해결한다. 즉 3음절은 ‘♪ ^ ♪ ♪ ♪’(보-내고/갈-스룩), 또

6) 뽕꼬부시(뽕꼬부시)는 ‘♪♪’와 같이 점8분음표와 16분음표가 거듭되는 리듬을 말하며, 세칭 ‘깡충리듬’이라고도 한다.

7) 『青春』, 제4호(1914)에 실린 「새해」는 C장조, 4/4박자, 한 도막형식의 노래이다.

8) 『青春』, 제8호(1917)에 실린 「나」는 G장조, 4/4박자, 한 도막형식의 노래이다.

9) 『青春』, 제6호(1915)에 실린 김인식의 「봉」(鵬)이 그 대표적인 예이다.

10) 가령 김인식의 「새 아이」(4/4)는 ‘♪♪♪♪’; 이상준의 「너름」(4/4)은 ‘♪♪♪♪’가 주요한 리듬으로 사용되었다. 새 아이」는 『青春』, 제3호(1914), 너름」은 『青春』, 제9호(1917)에 각각 실렸다.

는 ‘♪♪♪♪~♪♪’(무겁을-/부지런-)의 리듬이 되게 한다. 또한 5음절의 경우는 ‘♪♪♪♪♪’(가는해주어/바람의새해/애씀과나감/세월을따라)처럼 두 번의 뿔꼬부시로 4음절을 처리하고, 2분음표를 사용해서 각 악구의 종지형을 만들어준다. 그러나 이러한 기계적 리듬붙이기는 언어의 의미그룹을 파괴하는 경우가 생긴다. 예컨대 ‘애씀과/나감’이 ‘애씀과나/감’이 되는 경우가 그러하다.

한편 흥난과 노래 가운데, 가곡은 그 절반에 해당되는 여덟 곡이 못갓춘마디로 되어 있다.¹¹⁾ 그러나 이들은 언어의 강세(어조)와 음악의 강세(음조)가 무시되고 있다는 점에서 간혹 비판의 대상이 되기도 했다.¹²⁾ 즉 ‘한국어 단어의 첫 음절에는 항상 강박에 와야 한다’는 생각이 그 근거가 되었다. 여기서 단어는 한국어 단어를 말하는 것이고, 강박은 <단계적 강세박자>, 가령 4/4박자에서 ‘강·약·중강·약’이나 3/4박자에서 ‘강·약·약’의 첫 박을 말하는 것이다. 그러니까 이러한 생각은 한국어 단어의 첫 음절이 항상 강하다는 관념과 서양음악의 강약이론이 서로 결합되어 형성된 것이라 할 수 있다.¹³⁾

그렇지만 성악음악의 경우 반드시 <강약원칙>만을 고수할 수는 없다. 만약 <단계적 강세박자> 이론의 강약만을 절대적으로 지켜서 노래한다면 그것은 어색하고 기계적인 노래가 될 수밖에 없을 것이기 때문이다. 따라서 가사가 붙은 성악음악은 <강약원칙>과 함께 <언어그룹원칙>도 고려해야 한다.

<언어그룹원칙>이란 ‘언어의 의미그룹들이 서로 시간적으로 멀리 떨어져야 한다’는 것으로, 예컨대 “아버지가 방에 들어가신다”를 “아버지

11) 못갓춘마디의 가곡은 총 17곡 중 「봉선화」, 「봄치녀 옛동산에 올라 사랑」, 「성불사의 밤」, 「그리움」, 「장안사」, 「사공의 노래」 등이다. 이에 비해 못갓춘마디의 동요는 107곡 중 두 곡(「봄이 오면」, 「좋은 날」)에 지나지 않는다.
 12) 이강숙·김춘미·민경찬, 『우리 양악 100년』, 141쪽.
 13) 홍정수, “찬송가 가사붙이기, 그 문제들과 해결방안”, 『장신논단』, 제16집, 786-807쪽.

가방에 들어가신다”로 쓰면 안 된다는 것이다.¹⁴⁾

홍난파 가곡은 <강약원칙>에서 벗어난 경우가 많다. 이들은 대부분 3박 계열의 노래이고,¹⁵⁾ 모두 못갓춘마디로 구성되어 있다. 그의 못갓춘마디 가곡에 나타난 리듬은 크게 세 가지로 나눌 수 있는데, 이른바 홍난파 리듬, 변형 홍난파 리듬, 감추어진 홍난파 리듬 등이 그것이다.¹⁶⁾

‘홍난파 리듬’은 그의 못갓춘마디 노래에서 보이는 가장 특징적인 리듬으로 약박의 셋잇단음표와 강박의 4분음표가 결합된 리듬을 말한다. 이것은 그리움 「옛동산에 올라」 「사공의 노래」 등의 노래에 즐겨 쓰였다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

3/4 ♩ | ♩ ♪ ♪ ³ ♪ ♪ | ♩ (실제는 ♩ ♩) (그리움)

누 라 서 저 바 다 를

이 리듬은 「옛동산에 올라」에서도 그대로 나타난다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

3/4 ♩ | ♩ ♪ ♪ ³ ♪ ♪ | ♩ (옛동산에 올라)

오 늘 와 다 시 서 니

‘변형 홍난파 리듬’은 ‘홍난파 리듬’과 비슷하지만, 약간 다른 모습으로 변형된다. 「장안사」, 「성불사의 밤」 등이 그러하다.

14) 홍정수, “찬송가 가사붙이기, 그 문제들과 해결방안”, 『장신논단』, 제16집, 786-807쪽.

15) 「사공의 노래」만은 예외적이다. 이 노래는 3/4박자에서 시작, 4/4-3/4-4/4박자로 변박이 되었다가 다시 3/4박자로 끝난다. 그러니까 이것은 완전히 3/4박자의 노래는 아니지만, 3/4박자가 중심적인 박자임에는 틀림없다.

16) 홍정수, “홍난파와 못갓춘마디 노래”, 『음악과 민족』, 제27호, 11-28쪽.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

3/4 ♩ ♩ | ♩ ♩³ ♩ | ♩ ♩ (성불사의 밤)

성불 사 길 - 은 밤에

여기서 <리듬그룹1>은 약박에 두 음절이 오기 때문에 한 박이 두 개로 분할되어 다른 모습을 보이지만, <리듬그룹2>는 ‘홍난파 리듬’과 같다.

그런데 얼핏 보기에 ‘홍난파 리듬’과 상관이 없이 보이지만, <리듬그룹1>과 <리듬그룹2>가 나뉘는 방식이 비슷한 경우가 있다. 「봄처녀」에서처럼 ‘감추어진 홍난파 리듬’이 그것이다.

(리듬그룹1) (리듬그룹2)

3/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩[^] ♩ ♩ | ♩[^] ♩ (봄처녀)

봄 처 녀 제 - 오시 네 -

새 풀 옷 을 입으셨 네 -

하 얀 구 름 너울쓰 고 -

진 주 이 슬 신으셨 네 -

꽃 다 밭 가 숨에안 고 - (예외)

뉘 를 찾 아 오시는 고 -

여기에서 <리듬그룹1>과 <리듬그룹2>는 불균형 구조를 이룬다. <리듬그룹1>은 ‘홍난파 리듬’과 두드러진 차이를 보이지만, <리듬그룹2>는 ‘홍난파 리듬’과 매우 유사하다. ‘홍난파 리듬’의 셋잇단음표 대신에 8분음표 2개로 나누어져 있다는 점만 다를 뿐이다.

이를 미루어 홍난파의 주요한 가곡에서는 일관된 하나의 리듬그룹이 존재하고, 그것이 조금씩 변형을 통해서 노래가 만들어짐을 알 수 있게 한다.

홍난파의 못갓춘마디 가곡은 갓춘마디가 압도적인 그의 동요들과 대별된다. 그것은 그의 동요들 대부분이 <강약원칙>에 충실한 반면, 주요 가곡들은 그렇지 않음을 의미한다. 그러나 홍난파 가곡이 <강약원칙>에 어긋난다고 해서 <언어그룹원칙>까지 벗어나는 것은 아니다. 4·4조의 정형시로 만들어진 「봉선화」는 “울밧헤선/봉선화야/내모양이/처량하다”라는 가사에 ‘♪♪♪ | ♩. ^ ♩.’의 리듬이 지속적으로 반복되면서 언어의 의미그룹을 분명히 구분해주고 있다.

(음절그룹1) (음절그룹2)

9/8 ♩♪♪ | ♩. ^ ♩. ♩♪♪ | ♩. ^ ♩. (봉선화)

울밧헤 선 봉선화 야

「봄처녀」의 경우도 예외적인 부분이 있기는 하지만, 대체로 “하얀/구름/너울쓰고”나 “진주/이슬/신으섯네”와 같이 언어의 의미그룹이 구분되어 있다.

(음절그룹1) (음절그룹2)

3/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩. ♩♪♪ | ♩. ^ ♩ (봄처녀)

하 안 구 름 너울쓰 고

진 주 이 슬 신으섯 네

이같은 <언어그룹원칙>은 「사랑」의 “탈대로/다타시오”나 「장안사」의 “장하던/금전벽우” 등에서도 비교적 잘 지켜지고 있다.

(음절그룹1) (음절그룹2)

9/8 ♩♪ | ♩. ^ ♩♪♪♪ | ♩. ^ ♩ (사랑)

탈대 로 다타시 오

(음절그룹1) (음절그룹2)

9/8 ♩ ♩ | ♩ ♩³ ♩ | ♩ (장안사)

장하 던 금 전 벽 우

홍난파 가곡은 그의 동요와는 달리 못갓춘마디가 많다. 즉 그의 갓춘마디 동요가 정형적인 가사에 정형적인 박절을 사용해서 만들어진 노래라면, 그의 가곡은 동요에 비해 좀더 자유로운 형식을 갖는 노래라 할 수 있다.

홍난파의 노래는, 적어도 가곡에서 갓춘마디보다 못갓춘마디의 노래가 더 즐겨 불린다.¹⁷⁾ 이것은 수용자 대중이 갓춘마디의 노래보다 못갓춘마디의 노래를 더 선호하고 있음을 알 수 있게 한다. 만약 홍난파의 못갓춘마디 노래가 <강약원칙>과 어긋나기 때문에 너무나 어색한 것이었다고 한다면 이런 현상은 없었을 것이다.

따라서 홍난파의 못갓춘마디 노래는 극히 초보적이고 제한적인 <단계적 강세박자> 이론 때문에 실패한 것이 아니라, 잘 어울릴 것 같지 않은 리듬적 구조 속에서도 한국어의 음절그룹을 어색하지 않게 살려낸데 그 성공적인 측면이 있다.¹⁸⁾

그러나 홍난파 노래는 바로 뒷 시대에 출현한 채동선(蔡東鮮 1901~1953)이나 김동진(金東振 1913~)의 노래에 비한다면, 사뭇 다른 모습을 보여준다. 가령 채동선은 거의 부정형적인 가사를 선택했고 그것을 음악으로 만드는 방식이 홍난파와는 달랐다. 그의 가곡들은 거의 일관작곡된 방식의 것이었다. 그리고 홍난파의 장절가곡에서 자주 나타나는 반복적 선율도 쉽게 찾아 볼 수 없다.¹⁹⁾

17) 갓춘마디 가곡으로 즐겨 불리는 노래는 「고향생각」과 「금강에 살으리랴다」 정도이다. 나머지 「할미꽃 개나리」 「옛강물 차저와 입담은 꽃봉오리」 「관덕정 만천교 위에서」 등은 거의 불려지지 않는다.

18) 홍정수, “홍난파와 못갓춘마디 노래”, 『음악과 민족』, 제27호, 27쪽.

더구나 김동진은 비단 정형시를 가사로 선택했을지라도 흥난파와는 다른 작곡방식을 취하였다. 가령 이은상의 시조를 토대로 한 「가고파」의 경우 “한데얼려/옛날같이/살고지고”라는 가사를 다음과 같이 처리하고 있다.

3/4 ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ (가고파)
한 데 얼 려 옛 날 같 이 살 고 - 지 고

그는 가사의 네 음절을 <언어그룹원칙>을 지키면서 각각 한 묶음의 똑같은 리듬(셋잇단음표와 4분음표)으로 선율을 만든다. 그리고 그 사이에 놓인 두 개씩의 4분음표에는 바로 전에 나왔던 리듬(♯ ♯ ♯)을 피아노 반주로 사용함으로써 선율의 긴장감을 더욱 강화시킨다.

만약 흥난파 식의 리듬으로 노래를 만든다면, 다음과 같이 될 것이다.

3/4 ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ (가고파)
한 데 얼 려 옛 날 같 이 살 고 지 고

즉 <언어그룹원칙>을 유지하면서 못갖춘마디로 시작한다. 그리고 ‘흥난파 리듬’의 셋잇단음표와 4분음표로 구성된 <리듬그룹2>를 사용해서 각각의 4음절에 리듬을 붙인다. 그러니까 흥난파의 리듬운용 방식은 장절형식의 노래밖에 만들 수 없다는 한계를 갖는다. 이에 비해 김동진은 일정한 리듬의 틀에 얽매이지 않는 일관작곡형식의 노래를 만들 수 있다. 그것은 음악형식으로부터 가사를 해방시켰느냐 그렇지 않느냐와 서로 관련되는 점이기도 하다.

19) 홍정수, “채동선”, <http://www.um-ak.co.kr/>

5. 끝 말

지금까지 이 논문은 홍난파 노래의 가사형식, 가사에 대한 리듬분할 방식, 박자에 따른 리듬형과 그 변형방식을 분석했다. 가사와 리듬의 관련성을 중심으로 분석하는 것은, 홍난파 노래를 구조적으로 파악하는데 가장 용이한 방법이라 보았기 때문이다.

홍난파 노래는 주로 정형시를 가사로 선택하고, 거기에 리듬을 정형적으로 붙이는 방식으로 만들어졌다. 정형적인 가사란 일정한 형식에 따라 음절수가 맞추어진 가사를 말하는데, 가령 언어의 의미그룹이 3(4)+4(3), 또는 3(4)+4(3)+5와 같이 일관되게 지속되는 경우가 그러하다. 이것은 정형적인 노래 만들기를 쉽게 한다.

홍난파 노래에서 가사에 대한 리듬분배는 음절수와 리듬수를 균등하게 하는 것을 원칙으로 한다. 즉 3음절이 3박자, 4음절이 4박자에 분배될 때는 각각 똑같은 길이의 음표를 사용한다. 예컨대 ‘여름날/하늘은’(구름)과 같이 3음절의 가사를 3박자로 처리할 경우 ‘♪♪♪/♪♪♪’처럼 4분음표 세 개로, ‘은저고리/은바지를’(입분달)처럼 4음절의 가사를 4박자로 처리할 경우 ‘♪♪♪♪/♪♪♪♪’와 같이 4분음표 4개로 균등하게 리듬을 분배한다.

그런데 리듬을 균등하게 분배할 수 없는 경우가 더 많다. 가령 3음절이 2박자, 3음절이 4박자에 분배될 경우가 그러하다. 이럴 경우 그는 앞의 음표를 길게 하고 뒤의 음표를 짧게 하거나, 앞의 음표를 짧게 하고 뒤의 음표를 길게 해서 리듬을 분배한다. 즉 ‘천년이/됐는지’를 ‘♪♪♪/♪♪♪’로, ‘예쁜성/맑으니’를 ‘♪♪♪♪/♪♪♪♪’ 등으로 처리되는 것을 말한다.

그렇지만 홍난파는 모든 노래에서 기본 리듬형을 지속시키지는 않는다. 기본 리듬형을 반복하거나 그것에 약간의 변형을 가해서 보다 더

다양한 리듬을 구사하고 있기 때문이다. 특히 그의 리듬변형은 첫째 변화를 통해 단순성을 피하기 위해서, 특정음절을 강조하기 위해서, 짧은 음표분할로 장식을 위해서, 가사의 음절 수를 맞추기 위해서 각각 이루어졌다. 그러니까 리듬의 반복과 그 변형은 흥난과 음악에서 보이는 두드러진 특징의 하나라 할 수 있다. 그는 여기에 한 옥타브, 혹은 한 옥타브를 조금 넘어서는 음역 내에 5음음계나 7음음계를 이용해서 선율을 만들고, 이를 지탱해주는 장·단조의 조성과 주요 3화음 중심의 화성을 적절하게 채워 넣음으로써 노래를 완성한다.

따라서 흥난과 노래는 양식적으로 매우 단순하다는 데 그 특징이 있다. 이 단순성은 누구나 쉽게 배워서 어렵지 않게 부를 수 있게 한다. 단순하기 때문에 ‘쉬운’ 그의 노래는 당대는 물론, 후대의 수용자들과의 끊임없는 음악적 소통을 가능케 하였고, 그것은 실용적 음악의 목적을 달성하기 위한 수단으로 활용되었다.

참고문헌

- 『新女性』(京城: 開闢社)
『青春』(京城: 新文館)
『世界名作歌曲選集』(京城: 研樂會, 1926)
『朝鮮歌謠作曲集』(京城: 研樂會, 1933), 第1輯
『朝鮮童謠百曲集』(京城: 研樂會, 1930), 上編.
『朝鮮童謠百曲集』(京城: 研樂會, 1931), 下編.
『特選歌謠曲集』(京城: 研樂會, 1936)
이강숙·김춘미·민경찬, 『우리 양악 100년』(서울: 현암사, 2001)
홍정수·조선우, 『음악은이』(서울: 음악춘추사, 2001)
홍정수, “찬송가 가사불이기, 그 문제들과 해결방안”, 『장신논단』, 제16집(서울: 장신대, 2000), 786-807쪽.
“노래에 맞추어 지어진 찬송가 가사”, 『장신논단』, 제9집(서울: 장신대, 1993), 446-568쪽.
“홍난파와 못갓춘마디 노래”, 『음악과 민족』, 제27호(부산: 민족음악학회, 2004), 11-28쪽.
<http://www.um-ak.co.kr/>

검색어: 홍난파, 노래, 리듬변형, 실용적 음악

Abstract**The Words and Rhythms of Hong Nan-Pa's Song**

Kim, Chang-Wook

The purpose of this study is to analyze correlations between the words and rhythms of song by Hong Nan-Pa(1898~1941). For the purpose, this researcher investigated the forms of words of the composer's music, rhythms distributed to those words, and the types and transformations of those rhythms depending on different beats. The reason why the researcher analyzed the composer's music in terms of words and rhythms is because the researcher thought it would be best to examine Hong, Nan-Pa's song structurally.

Hong Nan-Pa's song, in most cases, used words from rhymed verses. Then fixed rhythms were distributed to those words. Rhymed words means words whose number of phrases are pre-determined in accordance with fixed forms, for examples, the groups of words, whose progression is consistent, like 3(4) plus 4(3) or 3(4) plus 4(3) plus 5. These forms make easier composing rhymed musical works.

In Hong Nan-Pa's song, distributing rhythms to words was made under the principle of equalizing the number of musical measures with that of rhythms. For example, If 3 musical measures are distributed to triple time and 4 to quadruple time, for example, 3 and 4 notes are used, respectively.

But in the composer's song, lots of cases in which rhythms can't be

equally distributed, for example, distributing 3 musical measures to binary time or 4 to quarduple time. In this case, Hong Nan-Pa allocated rhythms in such way as getting longer notes ahead of shorter ones or vice versa.

In his song, Hong Nan-Pa didn't stick to original rhythms. In other words, he attempted a variety of rhythmical changes by repeating or transforming original rhythms. The rhythmic transformation was often aimed to avoid musical simplicity, stress particular musical measures, decorate with notes divided into shorter ones and coordinate the number of musical measures. Repeating and transforming rhythms were one of the main characteristics of Hong Nan-Pa's song. He made a melody by using pentatonic or heptatonic scale whose range is one octave or more. To support the melody, then, the composer appropriately used a combination of major and minor keys and harmony based on primary triad.

Hong Nan-Pa's song is best characterized as very simple in form, so anyone can easily learn and sing his song. Such simplicity and easiness made it possible for the composer's song to communicate with his and later generations, contributing to achieving the objectives of practical music.

Keywords: Hong Nan-Pa, Song, rhythmic transformation, practical music