

윤이상의 가곡 <달무리>(1948)와 전통 시가(詩歌) 예술

최애경

1. 들어가며
2. “성악가에게 드리는 고언”을 통해 본 윤이상의 한국 가곡론
3. 가곡 <달무리>(1948) 분석
 - 1) 시와 노랫말의 관계
 - 2) <달무리>의 형식 구성과 배자(排子) 규칙
 - 3) <달무리>의 전주, 간주, 후주: 생략과 함축의 미
 - 4) 노랫말과 선율 및 반주의 관계
4. 나가며: 표현과 시김, 사이의 미학

개 요

1941년부터 1948년 사이에 작곡된 윤이상의 다섯 개의 초기가곡은 1940년대 당시 한국 작곡가들에 의해 활발하게 모색되었던 민족적인 성악음악양식과 작곡사적 맥락을 같이하고 있는 곡들이다. 그의 초기가곡 중 1948년 작곡된 〈달무리〉는 일반적으로 가장 서양적인 분위기와 기법의 곡으로 평가되고 있지만, 우리의 전통 시가(詩歌) 예술의 백미라 할 수 있는 ‘가곡’의 미적 특성과 우리말의 고유한 특징을 장·단조 조성의 틀에 담아 담백하게 표현하고 있는 곡이라 할 수 있다. 향토적인 서정의 세계와 한국인의 전통적인 삶의 의식이 살아있는 박목월의 시 「달무리」를 노랫말로 하고 있는 가곡 〈달무리〉는 시에 대한 깊은 이해를 바탕으로 시적 표현과 정서를 음악적 언어를 통해 새롭게 해석하고 있다. 시의 형식과 운율을 자연스럽게 따르고 있는 〈달무리〉의 형식 구성은 전통적인 음악적 세계관과 자연의 순환적 시간관을 잘 드러내고 있으며, 적은 음악적 재료의 반복과 변화를 통해 생략과 함축의 미, 단순미, 여백의 미를 표현하고 있다. 또한 노랫말의 배자(排子) 규칙과 12박 구성의 중모리 장단을 기본단위로 하여 4도와 2도구성의 골격음 중심으로 전개되는 유장한 선율곡선은 우리말의 특성을 자연스럽게 표현한다. 한국어 특성과 정서에 맞는 발성과 발음의 문제와 함께 오선보에 기보된 음보다 더욱 중요한 의미를 갖는 음과 음 사이 공간의 표현의 문제, 즉 시김새의 문제는 전통 가곡의 미적 특성을 수용하여 민족적인 정체성과 예술성을 지닌 한국 예술가곡의 방향성을 모색하고 있는 가곡 〈달무리〉의 연주해석에서 고려되어야 할 매우 중요한 요소들이다.

주제어: 윤이상, 윤이상의 초기가곡 〈달무리〉, 전통 가곡, 한국 예술가곡, 전통 시가(詩歌) 예술

1. 들어가며

1920년대부터 시작되는 한국 예술가곡의 역사에서 특히 해방 전후인 1940년대에 창작된 예술가곡은 김소월의 『산유화』나 『진달래꽃』과 같은 전통적인 민요풍의 시나 향토성이 짙은 토속적인 시를 가사로 택하고 있는 서정성이 짙은 곡들이 많은 것이 특징적이다. 이러한 예술가곡을 통해 당시 작곡가들은 1920, 30년대의 가곡들과는 다르게 우리의 전통적인 시가(詩歌) 예술이 지닌 미적 특성을 현대적으로 수용한 한국 예술가곡으로의 방향을 모색했다. 이 시기 가곡의 중요성은 바로 여기에 있다.¹⁾ 민속적인 소재와 전통적인 기법을 수용한 이러한 새로운 예술 가곡의 모색은 아마도 일제 강점기동안 억눌렸던 민족적인 것에 대한 표현욕구가 1945년 해방과 함께 분출된 것이라 하겠다. 해방 전후의 우리 창작계는 그 어느 때보다도 민족적인 음악양식(가락·장단은 물론 화성 자체도)의 문제가 활발하게 제기되었고, 김순남·이건우 등의 작품에서 이러한 문제의식을 구체화한 활발한 창작이 40년대 전반기부터 이루어졌다.²⁾ 작곡가 윤이상(1917-1995)이 1940년대 작곡한 다섯 개의 초기가곡들 - <편지>(김상옥 시, 1941), <그네(추천)>(김상옥 시, 1947), <나그네>(박목월 시, 1948), <달무리>(박목월 시, 1948), <고풍의상>(조지훈 시, 1948) - 역시 해방 전후 동시대 작곡가들의 이러한 창작적 문제의식과 맥락을 같이하고 있는 곡들로, 하나하나가 전통을 토대로 하는 민족적인 음악양식의 방향을 모색하고 있는 작품들이라 하겠다.

윤이상의 가곡들은 1949년 8월 『달무리』라는 가곡집으로 출판되었는데³⁾

1) 이강숙 외, 『우리 양악 100년』 (현암사, 2001), 244.

2) 노동은, “한국에서 윤이상의 삶과 예술,” 『음악과 민족』 17 (1990), 88.

3) 평양 윤이상음악연구소에서 『윤이상 초기가곡집』이라는 제목으로 재 발행된 가곡집 서문에서 윤이상은 『달무리』의 초판이 1950년 부산에서 이루어졌다고 쓰고 있는데, 이는 작곡가의 기억의 오류임을 알 수 있다. 작곡가가 직접 쓴 재출판본 서문의 출판년도와 달리 『윤이상 초기가곡집』 뒷면의 출판사향에는 가곡집 『달무리』가

이듬해 일어난 한국전쟁으로 이 가곡집은 종적을 감추게 되었으며⁴⁾, 1967년 소위 ‘동베를린 간첩단 사건’ 이후 그의 가곡은 공식적으로는 불리지 않게 되었다. 또한 작곡가 스스로 유럽시기(1956-1995) 이전 한국시기(1917-1956)에 작곡된 곡들을 습작기의 작품으로 평하며 ‘작품’ 목록에 포함시키지 않아 그의 초기가곡은 오랫동안 묻힌 상태에 있었다. 그러다가 1990년대 들어 윤이상은 한국시기에 쓴 작품으로는 유일하게 가곡집 『달무리』에 실린 다섯 개의 가곡을 거의 ‘원형’ 그대로⁵⁾ 평양(1990년)과 서울(1994년)에서 『윤이상 초기가곡집』이라는 제목으로 재 출판하였다.

윤이상은 평양에서 자신이 직접 손 글씨로 쓴 1990년 11월 26일자 출판 서문 ‘이 책을 내면서’에서 8·15를 전후하여 작곡된 자신의 가곡들이 “우리 민족의 그 시기의 작곡적인 소재지를 모색 검토하는데 도움이 될 수 있을 것”이라고 밝히고 있다. 또한 재 출판된 가곡의 연주해석에 있어서 “서양발성법을 구사하는 사람이라 할지라도 약간의 우리 전통음악이나 민요의 선적, 율동적, 색채적인 묘미를 가미해서” 부르고, 반주도 가능하면 피아노 대신 “가야금, 거문고와 북 같은 우리 전통악기들”로 연주해 줄 것을 바라고 있다.⁶⁾ 반면 초기가곡들이 “유럽에서 작곡한 기악곡들과 같이 섞여서 연주” 되는 것은 양식상의 차이가 많기 때문에 바라지 않는다고 했다.⁷⁾

1949년 8월 1일 서울 용산구 행문사에서 처음 발행되었음을 명시하고 있다. 또한 1950년 1월 『부산일보』에 실린 홍일파의 “無爲의 一年”이라는 글은 1949년 한해 음악계를 결산하고 있는 글인데 여기에서 윤이상의 가곡집 『달무리』가 1949년 한해 창작계의 좋은 성과로 언급되고 있다. 홍일파의 비평 글은 다음을 참조하라. 김근영, “부산 지역에서 윤이상의 음악활동과 그 의미,” 『음악과 민족』 30 (2005), 440.

4) <달무리>를 포함한 윤이상의 초기 가곡은 한국 전쟁 전 부산의 음악콩쿠르의 지정 곡으로 지정되어 당시 성악가들에 의해 많이 불렸다고 한다. 김근영, “부산 지역에서 윤이상의 음악활동과 그 의미,” 440.

5) 『윤이상 초기가곡집』의 악보는 원본 『달무리』의 악보와 약간의 차이를 보이는데, 그것은 재출판하면서 추가된 글리산도, 테누토, 이음줄, 다이내믹, 쉼여림기호, 나타냄말 등 아티큐레이션과 관련된 것들이다. 박진화, “윤이상 초기가곡집 『달무리』에 관한 연구,” 석사학위논문 (동아대학교, 2005), 26.

6) 윤이상, 『윤이상 초기가곡집』 (평양: 윤이상음악연구소, 1990), 서문.

세계적인 작곡가로 유럽음악사에 자리매김한 그가 아직 작곡 기법적으로 미성숙하고 조성음악어법의 양식으로 작곡되어 국제적 수준에서 볼 때 시대성이 뒤떨어진다고 여긴 2, 30십대에 작곡한 자신의 초기가곡을 칠십이 넘은 나이에 다시 세상에 공개한 이유는 무엇일까? 이는 예술가 윤이상이 자신의 방식으로 펼치는 고도의 정치라 할 수 있다. 남과 북으로 분단이 확고하게 굳어진 1990년대에 40년대 해방 공간에서 만들어진 가곡을 통해 남과 북이 같은 말글을 사용하고 같은 문화적 뿌리를 가진 하나의 민족임을 확인하는 것! 다시 말해 남과 북이 공통의 언어적·문화적 뿌리를 가진 노래를 통해 분단의 장벽을 넘어 서로 문화적·정서적으로 교감함으로써 통일의 길을 열어보려는 것! 이것이 바로 그의 초기가곡집 재출판의 의미라 할 수 있겠다.⁸⁾

7) 1994년 서울 예음문화재단에서 발행한 『윤이상 초기가곡집』 서문에는 이 내용, 즉 “내가 바라지 않는 것은 내가 1950년대 마즈막으로부터 오늘까지 유럽에서 작곡한 기악곡들과 같이 섞여서 연주되어지는 것이다. 왜냐하면 그것은 양식상의 많은 차이가 있기 때문에—.”라고 쓴 문장은 삭제되어 있다.

8) 윤이상은 ‘88서울올림픽’을 앞둔 1988년 7월 공식적으로 남한과 북한에 민족분단의 상징인 휴전선에서의 남북음악제 개최를 제안한바 있다. 1988년 10월 한겨레신문사 김연호와의 대담에서 윤이상은 이 음악제와 관련한 질문에 대해 다음과 같이 말했다. “정치가는 음악을 할 수 없지만 음악가는 정치를 할 수 있다는 것이 나의 생각입니다... 민족의 혼과 양심을 불러일으키고 민중을 깨어 일어나게 하는 것이 예술입니다... 철근 콘크리트로 폐쇄되어 있는 남북관계에 음악으로 돌파구를 만들자는 것이 나의 음악제 구상입니다. 휴전선에서 민족의 음악, 민족의 소리를 울리게 해서 민족화해의 광장을 만들자는 것이지요. 한반도의 휴전선이란 우리 민족을 남과 북으로 갈라놓는 것일 뿐 아니라 평화를 위협하는 인류공동의 문제입니다. 이 휴전선에서 남과 북이 한데 어울려 민족의 음악을 울려 퍼지게 하는 일은 민족화해·민족통일로 가는 길일 뿐 아니라 인류평화를 구축하는 세계사적인 행사가 될 것입니다. 음악은 정치적 화해와 통일을 가져오는 데 결정적인 돌파구를 열 수 있습니다... (여기에서 연주되는 음악은) 베토벤 등의 서양음악 같은 것이 아니라 한마디로 우리 음악이어야 합니다. 우리나라 사람이 부르고 작곡하고 연주하는 음악과 노래입니다. 그런 의미에서 남한의 작곡가가 만든 작품과 북한의 작곡가가 만든 작품, 그리고 나의 작품이 연주될 수도 있을 것입니다. 우리 민족이 즐겨 부르는 민요를 연주하고 부를 수도 있을 것입니다.” 김연호, “나의 삶, 나의 음악, 나의 민

가곡집의 재출판 이후 윤이상의 가곡집과 초기가곡은 음악학자 노동은의 한국시기 윤이상의 글과 작품의 발굴 및 연구를 시작으로 새롭게 조명되기 시작했는데⁹⁾, 많지 않은 연구의 대부분은 학위논문들로 주로 초기가곡의 리듬, 선율, 화성 등에 나타난 전통음악적인 요소의 분석에 초점이 맞추어져 있다. 여기에서 6/8박자의 <고풍의상>, <그네>, <편지>, <나그네>와 달리 3/4박자로 작곡된 <달무리>는 전통적인 장단이 사용되지 않고, 전통적인 재료와 기법의 사용도 다른 가곡들에 비해 적게 나타나고 있는 것으로 분석되면서 일반적으로 윤이상의 다섯 개의 가곡 중 가장 서양적인 분위기와 기법의 곡으로 평가되고 있다.¹⁰⁾

그러나 윤이상의 초기가곡집 『달무리』의 표제곡이기도 한 <달무리>는 다섯 개의 가곡 중 우리의 전통 시가(詩歌)예술의 백미라 할 수 있는 전통

죽,” 『윤이상의 음악세계』 (최성만·홍은미 편역, 한길사, 1991), 99-101.

윤이상이 제안한 휴전선에서의 남북음악제는 비록 실현되지 못했지만, 그의 음악제 구상은 이후 1990년 10월 북한에서 개최된 ‘범민족통일음악회’와 같은 해 12월 남한에서 개최된 ‘통일송년음악제’로 구체화되었다. 휴전선에서의 남북음악제 구상과 1990년 10월과 12월 개최된 남북한 통일음악제에 대해서는 위의 김언호와의 대담 글과 이수자, 『내 남편 윤이상』 하권 (창작과 비평사, 1998), 139-172의 제10장 “민족의 통일을 위해” 부분을 참조하라.

- 9) 노동은의 글은 “새로 발굴한 윤이상의 50년대 글과 노래,” 『민족음악의 이해 3』 (민족음악연구회, 1994), 323-341; “한국에서 윤이상의 삶과 예술,” 『음악과 민족』 17 (1999), 52-122; 윤이상 초기가곡에 관한 석사학위논문으로는 이용민, “윤이상의 초기가곡 분석연구,” 석사학위논문 (경남대학교, 1998); 문현진, “윤이상의 초기가곡집 『달무리』에 관한 연구 분석,” 석사학위논문 (이화여자대학교, 2001); 박진화, “윤이상 초기가곡집 『달무리』에 관한 연구,” 석사학위논문 (동아대학교, 2005); 최경순, “윤이상의 초기 가곡집 『달무리』의 악곡분석,” 석사학위논문 (경성대학교, 2007); 이주희, “윤이상 작품을 통해 본 한국가곡의 세계화 : 윤이상의 가곡 ‘고풍의상’과 ‘그네’를 중심으로,” 석사학위논문 (계명대학교, 2011); 윤이상 가곡을 다루고 있는 학술논문으로는 신인선, “윤이상 1,” 『음악과 민족』 28 (2004), 14-41; 조성환, “윤이상 초기 가곡집 『달무리』연구 : 1950년 이전 자료를 중심으로,” 『남북문화예술연구』 6 (2010), 275-323.
- 10) 문현진, “윤이상의 초기가곡집 『달무리』에 관한 연구 분석,” 35; 박진화, “윤이상 초기가곡집 『달무리』에 관한 연구,” 42 등.

가곡의 미적 특성과 느낌, 우리말의 구조와 특성을 가장 잘 살려 한국 근대 예술가곡이라는 새로운 형태로 표현하고 있는 노래라는 것이 필자의 생각이다. 시와 음악의 관계가 무엇보다도 중요한 가곡에서 시와 노랫말의 관계, 노랫말의 배자 구조와 음악적 형식의 관계, 노랫말과 선율, 리듬, 반주 및 표현의 관계가 깊이 있게 조명될 필요가 있다.

<달무리>에 대한 구체적인 분석을 통해 이에 대해 살펴보기 전 윤이상이 한국전쟁 이후 서울에서 중진의 작곡가로 활동하며 쓴 많은 글 중 그의 가곡을 이해하는 데 있어 중요한 토대가 되는 글이라 할 수 있는 “성악가에게 드리는 고언”¹¹⁾을 먼저 살펴보자.

2. “성악가에게 드리는 고언”을 통해 본 윤이상의 한국 가곡론

윤이상이 1955년 월간『音樂』창간호 잡지에 기고한 짧은 글 “성악가에게 드리는 고언”은 당시의 한국 성악계의 상황과 ‘한국 가곡’에 대한 그의 진단과 제언을 담고 있는 글로, 자신이 이미 작곡·출판한 가곡에 대한 이해의 토대를 제공해 주는 글이기도 하다. 윤이상은 이 글에서 한국의 음악문화를 수립하는데 있어 예술성이 있는 ‘한국 가곡’을 발전시켜나가야 하는 중대한 과제가 작곡가와 성악가에게 있음을 주장하며, 이를 위한 문제의 진단과 해결에 대한 자신의 생각을 성악가들에 초점을 맞추어 제시하고 있다. 당시의 가곡 작품에 대한 진단에서 출발해 지금은 “우리의 본래(本來)의 것을 찾아 미화(美化)시켜야 할 단계에 처해”있다는 결론으로 마무리하고 있는 그의 글에서 한국 가곡과 관련한 언술만 풀어 정리해 보면 다음과 같다.

11) 윤이상, “성악가에게 드리는 고언”, 『音樂』 창간호 (1955), 47-48.

한국 작곡가들의 ‘가곡’ 작품의 수준은 양적·질적 측면에서 아직까지 매우 미흡하다. 한국의 가곡이 예술성을 갖춘 예술 가곡의 수준에까지 이르려면 아직 많은 시간이 필요하다. 가곡은 예술성은 물론이고 재미도 있어야하며, 많은 사람들에게 이해되어야 한다. 작곡된 성악 작품은 성악가들의 연주 없이는 청중에게 전달 될 수가 없다. 아직은 (한국) 가곡에 대한 수요가 많지 않으나 머지않아 한국의 성악가들이 한국 가곡을 레퍼토리에 넣지 않으면 행세하기 곤란할 때가 올 것이다.

성악가는 사회의 대중을 가장 많이 접하는 예술인으로서 시시각각으로 변하는 현실적인 사회현상을 제대로 파악해야 하며, 고정된 레퍼토리에서 벗어나 자기의 예술을 창조하고 개척해 나가야만 한다. 언어에 역량을 붙인 것이 성악 음악으로, 성악은 가사(歌詞)의 비중이 대단히 큰 음악이다. 그러므로 성악 음악의 예술적 의미를 전달하기 위해 성악가들은 자신이 부르는 노래의 언어의 묘미와 한 축성에 정통해야만 한다. 또한 임시기호가 많거나 12음기법으로 만든 현대음악의 경우 정확한 독보력을 갖추지 못하면 제대로 연주할 수가 없으므로 성악가들은 독보력을 키워야 한다.

일반적으로 한국 작품은 민족적인 개성을 가지고 있다. 한국 성악가들은 민족적인 개성을 지닌 이러한 자국의 노래들을 부를 때 진실로 공감하고 청중들에게 그 감동을 전달할 수 있는데, 우선은 민족적인 개성의 정체성이 무엇인지 파악해야 한다. “속악(俗樂)의 멋과 아기자기한 것 또 구수한 사설(辭說) 여기에 아악(雅樂)의 청아(清雅)와 신비(神秘) 이런 것이 현대적인 지성”을 통해 예술적인 형태와 표현을 갖도록 만드는 것이 우리의 임무이며, 이를 위해 다음의 몇 가지 중요한 문제들이 고려되어야 한다.

첫째, 발성의 문제로 한국의 노래를 (독일의) 리트나 (이태리)의 오페라처럼 부르는 것은 시정되어야 한다. 우리 발성의 확립은 성악가에 주어진 중대한 과업의 하나로, 한국 가곡의 발성에는 “우리 민족의 체능(體能)과 생활감정, 모국어(母國語)의 어법(語法)의 자연성의 보전” 등을 고려해야 한다.

둘째, 한국어의 장점과 묘미에 대한 이해와 체득 및 제대로 된 발음

의 문제이다. 작곡가의 한 사람으로서 발견하게 되는 우리말의 좋은 점은 다양한데, “우리말의 음율은 한 성음에 한 말을 꾸미도록 되어 있는 것, 구강(口腔)의 활동범위가 넓고 종류가 많은 것, 표현의 종류가 다양(多樣)한 것” 등 여러 가지가 있다.

셋째, 표현의 문제로 한국의 노래는 그 어느 외국 사람도 흉내 낼 수 없는 우리만의 독특한 정서가 숨어있는 고유한 표현법이 있으며, 우리의 5음음계적인 음악세계의 표현은 서구의 “오선보(五線譜)의 한계가 미치지 못하는 미묘한 것이기 때문에 가끔 보표를 도외시해야 할 경우”도 있다. 우리들의 맥박 속에 숨어있는 이러한 고유한 음악적인 요소의 탐구는 우리에게 주어진 커다란 과제이다.

마지막으로, 노래하는 곡의 시와 시인의 문제로 문학적으로도 공감할 수 있는 노래의 선택이 중요하다. 성악가는 자신의 문학적인 감상력과 이해력을 길러야 하며, 노래하는 곡의 가사(시)에 대한 깊은 이해가 매우 중요하다.(밑줄은 필자)

위에 요약 제시된 한국 예술 가곡을 위한 윤이상의 문제의식과 성악가를 향한 고언(苦言)은 비단 성악가들에게만 해당되는 문제가 아니라 우선 작곡적 측면에서 해결되어야 하는 문제이다. 윤이상은 위의 글에서 ‘언어에 억양을 붙인 것이 성악음악이라 말하며 시와 노래를 분리되지 않는 관계로 이해하고 있는데, 이는 중국 고대의 악론(樂論)을 수용해 지속적으로 발전시켜 온 조선시대 우리의 시가악론(詩歌樂論)과도 상통하는 것이다. 중국 고대의 문헌인 『서경』(書經)에서는 ‘시는 뜻을 말하는 것이고, 노래는 말을 길게 읊은 것’(詩言志 歌永言)이라 했고, 조선시대 가집(歌集)인 『청구영언』(靑丘永言)의 서문에는 ‘옛날의 노래에는 반드시 시를 사용했다. 노래를 글로 기록하면 시가 되고, 시를 관현에 울리면 노래가 되니, 노래와 시는 실로 한 가지 이치’라하며 시와 노래의 관계가 깊고 근원적으로 같은 이치임을 밝히고 있다.¹²⁾

12) 김영옥, 『전통가곡의 악론』 (민속원, 2011), 156.

또한 위의 글에서 속악과 아악의 우리 전통음악을 토대로 하는 민족적인 개성을 지닌 한국 가곡의 예술적인 표현을 위해 우리말과 정서를 가장 잘 표현할 수 있는 발성, 발음, 표현의 문제가 매우 중요한 과제임을 강조하고 있는 대목은 오늘날 한국가곡의 방향성에 대한 주요한 시사점을 우리에게 던져준다.

3. 가곡 〈달무리〉(1948) 분석

1) 시와 노랫말의 관계

윤이상은 가곡의 노랫말로 선택하는 시의 문학과 시에 대한 깊은 이해를 강조하며 우리말의 묘미와 함축성을 살린 시와 시인의 선택이 가곡 작곡에 있어서 매우 중요함을 강조했다. 그의 초기가곡은 모두 “암흑기의 문단에서 모국어어를 지키고, 전통 탐구와 자연에 대한 감수성을 통해 한국 서정시의 새로운 지평을 열어 민족 문학의 맥을 계승하고 있는”¹³⁾ 시인들의 시를 가사로 하고 있다. 가곡 <달무리>는 1946년 6월 출판된 시집 『청록집』에 실린 박목월(1916-1978)의 시 『달무리』를 노랫말로 하여 1948년에 만들어진 곡으로, <달무리>와 비슷한 시기에 작곡된 <나그네>(박목월 시)와 <고풍의상>(조지훈 시) 모두 『청록집』에 실린 시를 노랫말로 하고 있다.

『청록집』은 1939년 『문장(文章)』지 추천으로 시단에 등단한 세 시인 박목월, 조지훈(1920-1968), 박두진(1916-1998)이 1940년을 전후한 일제말기 국어말살정책 등이 펼쳐지는 암울한 시대상황 속에서 우리말로 쓴 총 39편의 서정시가 수록돼 있는 시집으로, 이들 세 시인은 모두 자연을 제재로 시를 썼으며 “자연의 본성을 통하여 인간적 염원과 가치를 성취시키려” 공통

13) 이성천, “『청록집』에 나타난 현실 수용 양상과 전통의 문제,” 『한민족문화연구』 41 (2012), 311.

된 시 창조의 태도를 가지고 있다. 특히 박목월의 경우 암담한 시대상황과 자연 지향적인 스스로의 성향이 그를 향토적인 서정의 세계를 노래하게 했으며, 민족적 전통에 근거하고 있는 친근한 민요풍의 시형식과 한국인의 전통적인 삶의 의식이 살아있는 시들을 통하여 “한국인의 정신적 동질성을 통합하려고 한 가치를 인정” 받고 있다.¹⁴⁾

순 우리말로 이루어진 박목월의 『달무리』(아래 [표 1] 참조)는 흰 달무리가 진 밤에 외줄기 길을 걷는 시적 자아의 외로움과 슬픔의 정서를 표현하고 있는 시다. 1연에서 시적 자아인 나와 외줄기 길을 비추는 외부 세계에 떠있는 달은 2연에서 자신의 내면으로 들어와 자신의 어두운 내면을 환하게 비춰준다. 외줄기 길을 걷고 있는 나그네의 외로움과 슬픔에 찬 마음의 어두움은 여기에서 시적 자아가 능동적이고 적극적으로 ‘등등’ 높이 띄우는 달의 밝은 빛으로 밝아진다. 1연과 의미가 교체되는 2연 4행의 ‘울며 가노라’의 울음과 눈물은 바로 시적 자아의 외로움과 슬픔을 맑게 씻어내는 상징적인 행위라 해석할 수 있다.

시의 내용 전개에 있어서 핵심을 이루는 외부세계와 내부세계의 공존, 각각의 연에서 마지막 두 행의 과거회상을 통한 현재와 과거라는 시간의 공존, 어두움과 빛의 공존 등은 전통적인 음양사상이 내재하는 자연적 세계관의 반영으로 해석된다. 또한 구불구불 뻗어있는 외줄기 길을 홀로 걸어가 는 나그네와 달빛으로 가득 찬 밤의 공간이 주는 시각적 이미지는 여백의 미가 흐르는 담백한 한 폭의 수묵화를 보는 듯하다.

시 『달무리』는 각각 7행과 6행 구성의 2연으로 이루어져 있다. 한 행은 대부분 2음보로 이루어져 있으며, 2개의 행이 의미단위를 이루며 짝을 이루고 있다. 이렇게 4음보 구성의 의미단위가 2음보씩 짝을 이루어 서로 대응을 이루는 구조는 우리 전통 시가가 갖는 보편적인 특징으로, 매우 친숙한 느낌을 준다. 시의 1연과 2연은 기본적으로 동일한 형태의 반복이다. 그러

14) “청록파,” <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=696592&cid=41708&categoryId=41711>, 검색일: 2016.10.07.

나 단순한 병치가 아니라 “의미론적으로 핵심적인 어휘를 교체”하여 의미의 율격이라는 전통적인 운율감으로 친숙함을 느끼게 한다.¹⁵⁾ 시와 노랫말의 관계를 살펴보자.

〔표 1〕 박목월의 시 『달무리』와 윤이상의 가곡 〈달무리〉 노랫말의 관계

박목월의 시 『달무리』		윤이상의 가곡 〈달무리〉 노랫말	
	1	A	(전 주) a 달무리 뜨는 달무리 뜨는 외줄기 길을 홀로 가노라 나 홀로 가노라 옛날에도 이런 밤엔 홀로 갔노라 b 옛날-에 도-- 이런-밤 엔-- [호-올]로 갔노- 라-- ---
	2	A'	(간 주) a' 맘에 솟는 빈 달무리 등등 띄우며 나 홀로 가노라 울며 가노라 옛날에도 이런 밤엔 울며 갔노라 b' [마음에] 솟는- 빈-달 무리- [두등등] 띄우며 나홀로 가노라 나홀로 가노 라-울 며-가 노-- 라- --- b' 옛날-에 도-- 이런-밤 엔-- 울-며 갔노- 라-- ---
			(후 주)

윤이상의 가곡 〈달무리〉는 박목월의 시 『달무리』를 거의 원형 그대로 노랫말로 사용하고 있다. 약간의 변화를 준 곳은 1연 4행의 ‘홀로 가노라’→‘나 홀로 가노라’, 7행의 ‘홀로’→‘호올로’, 2연 1행의 ‘맘에’→‘마음에’, 2행의 ‘등등’→‘두등등’으로 변화시켜 노랫말의 음악적인 리듬과 운율이 더 자연스럽게 살아나도록 하고 있다. 또한 2연에서 ‘나 홀로 가노라’를 한 번

15) 김대행, “木月詩의 운율,” 『한국언어문화』 6 (1988), 299.

더 반복해 노래함으로써 1연과 같은 반복적인 가사를 노래함과 동시에 다음 행에 등장하는 2연의 핵심어인 ‘울며 가노라’를 더욱 강조하는 효과를 발생시킨다.

2) <달무리>의 형식 구성과 배자(排子) 규칙

시의 형식과 구조를 그대로 따르고 있는 가곡 <달무리>의 형식은 전주 +A(a+b)+간주+A'(a'+b')+후주로 이루어진 2부분의 변화된 윗절형식으로 되어 있다.

[표 2] <달무리> 형식 개관

형식	전주	A		간주	A'		후주
		a	b		a'	b'	
마디	1-9	10-23	24-31	(30-31) 32-36	37-51	53-59	60-62
마디수	9	14	8	5	15	8	3
마디구성	2+3+4	4+6+4	4+4	(2) 3+2	4+4+7	4+4	3

2연으로 이루어진 시가 각각 한 행이 거의 2음보로 이루어진 7행과 6행의 구성을 보이고 있는 반면, 노래는 각 부분이 모두 현재 시제의 가사를 노래하는 a의 3개의 악구와 과거를 회상하는 b의 2개의 악구가 결합된 5개의 유사한 악구로 이루어져 있다. 핵심적인 의미교체가 일어나는 시와 노랫말의 의미 대응구조와 음악적인 형식을 비교해보면 다음과 같다.

[표 3] 시와 노랫말의 의미 대응구조와 음악적 형식과의 관계

형식		A	A'	조성틀
a	1	달무리/뜨는//달무리/뜨는// (4) ¹⁶	마음에/솟는/빈/달무리// (4)	b, D
	2	외줄기/길을//나홀로/가노라// (6)	두둥둥/띄우며//나홀로/가노라// (4)	b, B
	3	나홀로/가노라// (4)	나홀로/가노라/울며/가노라// (7)	B, b
b	4	옛날에도/이런 밤엔// (4)		D, B
	5	호올로/갓노라/// (4)	울며/갓노라/// (4)	b, B

한 악구는 하나의 의미단위를 형성하는 시의 4음보 또는 2음보의 노랫말로 이루어져 있다. b부분의 시작인 네 번째 악구는 A와 A'에서 유일하게 노랫말과 음악이 완전히 동일한 부분이다. 위 [표 3]의 각 부분의 다섯 개의 악구를 마디수, 음보수, 박의 길이에 따라 비교해보면 다음과 같다.

[표 4] 각 형식부분의 선율악구의 마디, 음보, 박의 구성

형식부분	선율악구	A			A'		
		마디수	음보수	박	마디수	음보수	박
a	1	4	4	12	4	4	12
	2	6	4	18(6+12)	4	4	12
	3	4	2	12	7	4	21(8+13)
b	4	4	2	12	4	2	12
	5	4	2	12	4	2	12

위의 표에서 보듯이 <달무리>는 4마디, 즉 12박을 기본단위로 하고 있다. 여기서 A부분의 두 번째 악구와 A'부분의 세 번째 악구는 12박의 기본단위가 각각 18박(6박+12박)과 21박(8박+13박)으로 변화·확대되어 있다. 특히

16) 괄호안의 숫자는 마디수를 나타냄.

A'부분의 세 번째 악구는(다음 [표 5] 참조) 앞부분의 '나 홀로/가노라'의 '라'를 두 마디에 걸쳐 뺀지 않고 2박자로 축소하고 있으며, 이어지는 '울며/가노라'는 항상 음보의 첫음절이 첫 박에 놓이는 <달무리>의 배자 규칙을 파격적으로 벗어남으로써 울음의 행위를 강조하는 효과를 주고 있다. <달무리>는 3/4박자로 되어있지만, 우리말의 억양과 흐름을 자연스럽게 따라가고 있는 곡의 실제 박의 흐름은 전통 장단 중 2분할되는 3소박이 4개 모여 '기, 경, 결, 해'의 장단 흐름을 만들고 있는 12박 구성의 중모리 장단의 틀 속에서 선율악구가 전개되고 있다고 해석하는 것이 보다 더 자연스럽다. 중모리 장단은 민요, 판소리, 단가, 산조 등에 자주 쓰이는 전통 장단의 하나로 우리 음악에 있어서 가락과 장단의 관계는 우리말의 구조적 특성과 함께 우리의 전통적인 시간관과 자연관을 토대로 하고 있다. 이는 서구의 언어적 특성과 시간관이 반영되어 있는 서양음악의 선율과 리듬의 관계와는 본질적으로 다르다.

<달무리>의 배자 규칙을 살펴보면 한국어 고유의 낭송적인 리듬과 억양을 그대로 자연스럽게 살리고 있는 것이 돋보인다. 현재 시제로 되어있는 시의 각 연의 앞부분(악구 1, 2, 3)은 한 음마다 한 음절씩의 가사를 배치하고 있고, 3음절 또는 2음절 구성의 한 음보가 대부분 한 마디(세 박)를 이루는 배자구조를 기본으로 하고 있다. 반면 후렴구의 역할을 하고 있는 과거를 회상하는 각 연의 마지막 부분(악구 4, 5)은 이러한 배자구성과 리듬에 변화를 주고 있다. 즉 첫 번째 행 '옛날에도/이런 밤엔'은 처음으로 등장하는 부점 리듬의 사용과 함께 한 음보를 두 마디에 확대 배치하고 있으며, 마지막 행인 '홀로 갔노라', '울며 갔노라'는 한 음절에 여러 음을 붙여 과거를 회상하는 시적 정서와 분위기를 표현하고 있다. 1연과 2연에서 '는', '도', '엔', '며'와 같은 조사나 어미, '리'와 같이 받침이 없는 마지막 음절은 길게 발음된다. 또한 1연과 2연의 공통된 운율로 현재와 과거의 시제를 명확히 구분해주고, 동시에 2음보씩 대응하는 4음보 구성의 의미단위를 형성하고

있는 시의 마지막 음보인 ‘가노라’와 ‘갸노라’는 마지막 음절인 ‘라’를 길게 뻗음으로써 모두 세 마디(9박) 길이로 늘이고 있다.

이러한 배자 규칙은 우리의 전통적인 시가예술에서 보여주고 있는 ‘어단 성장’(語短聲長)의 원칙, 즉 구체적인 대상이나 동작, 상태를 나타내는 실질형태소(實辭)는 짧고 강하게 발음하고, 실질형태소에 붙어 말과 말 사이의 관계를 표시하는 형식형태소(虛辭)는 길게 소리 내는 원칙¹⁷⁾을 따르고 있어 우리말의 리듬과 억양, 구조 및 특성을 자연스럽게 잘 살려준다.

<달무리>의 배자 규칙과 형식 구성을 개관해 보면 다음 [표 5]와 같다. 네모칸 하나는 4분음표 한 개의 음가와 동일하다.

17) 조순자, “가곡의 발성과 발음법 - 여창가곡을 중심으로,” 244-245.

[표 5] <달무리>의 배자 및 형식 구성 개관

Andantino

	1			2			3			4			5			6			7		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
전주	↔			↔			↔			↔			↔								
A	1	<i>p</i> 달 무 리 뜨 는						달 무 리 뜨 는													
	2	<i>cresc.</i> 의 즐 기 길 - 을 나 홀 로 가 노 -									<i>f</i> 라						△				
	3	<i>mf</i> 나 홀 로 가 - 노 라															△				
	4	<i>p</i> <i>Tranquillo</i> <i>espress.</i> 옛 날 예 도						이 런 밤 연									(s) △				
	5	<i>rit.....</i> 호 - 읊 로 - 잤 노 -						<i>a tempo</i> 라									△				
간주	<i>mf</i> ↔			↔			↔			↔			↔								
A'	1	<i>p</i> 마 음 에 솟 는						빈 달 무 리													
	2	두 등 동- 띄 우 며						나 홀 로 가 노 라													
	3	나 홀 로 가 - 노 라						<i>pp</i> 울 며 가 노						<i>(rall.)</i> 라			△				
	4	<i>p</i> <i>Tranquillo</i> <i>a tempo</i> 옛 날 예 도						이 런 밤 연													
	5	<i>rit.</i> <i>pp</i> 울 - - 며 - 잤 노 -						라									△				
후주	<i>a tempo</i> <i>mp</i> ↔			↔			↔			↔			↔								

3) <달무리>의 전주, 간주, 후주: 생략과 함축의 미

<달무리>는 A, A'로 이루어진 노래 부분만이 아니라 전주, 간주, 후주 부분 역시 동일한 음악적 요소의 변화된 반복으로 이루어져 있다. 아래 [악보 1]에 제시된 전주, 간주, 후주 악보를 보면 악곡의 길이가 9→5→3마디로 점점 축소되고 있는 것을 볼 수 있는데, 이렇게 같은 음악적 요소의 반복이 점차적인 생략과 변화를 통해 전개됨으로써 동일한 요소의 반복이 주는 지루함을 피하면서 시적 정서와 분위기를 함축적으로 표현하고 있다.

(악보 1) 전주: 마디 1-9

달 무 리

박복월 시
윤이상 곡

(악보 2) 후주: 마디 60-62

(악보 3) 간주: 마디 32-36(30-36)

전주(마디 1-9, [악보 1])는 악곡 전체의 작곡적 재료를 함축적으로 제시함과 동시에 곡의 분위기를 암시하고 노래의 선율을 예시하며 도입하는 기능을 하고 있다. 첫마디의 b minor의 V화음으로의 시작¹⁸⁾과 강박마다 울리는 3음이 생략된 5도, 8도구성의 화음, D[#]→D^b음의 반음계적인 변화를 통해 B Major와 b minor의 장·단조 조성의 교체와 혼합, 장·단조 조성과 결합된 전통적인 5음음계 선율(마디 5-9: <솔-라-도-레-미>(F[#]-G[#]-B-C[#]-D[#]))은 악곡 전체의 음악적 성격을 결정짓는 요소이다. 모호한 조성감과 함께 전통적인 느낌을 주는 이러한 재료들은 빛과 어두움(밤)이 공존하는 ‘달무리 뜬 밤’과 ‘외줄기 길을 걷는 나그네’의 이미지를 표현해준다. 간주(마디 32-36)는 첫 번째 노래부분을 마무리함과 동시에 이어질 노래를 예시하며 연결하는 기능을 하고 있는데, 여기서 특징적인 것은 첫 번째 노래부분이 중지하고 있는 마디 30-31에서 이미 간주가 시작되고 있다는 것이다. 끝과 시작이

18) <달무리>의 시작은 악보를 보지 않고 듣는다면 마치 F[#] Major의 I화음으로 시작해 둘째 마디에서 IV(iv)화음으로 진행되는 것 같은 느낌을 갖게 된다.

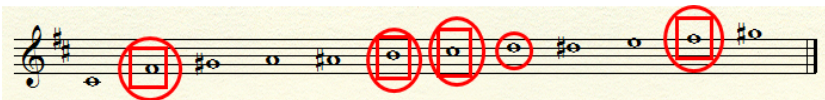
맞물리는 이러한 음악적 표현을 통해 이상향의 세계를 향해 외줄기 길을 끝없이 걸어가는 나그네의 모습과 자연의 순환적 시간을 따르는 동양적 시간관이 예술적으로 표현되고 있다. 악곡 전체를 마무리하는 역할을 하는 후주(마디 60-62)는 점점 어려워지는 다이내믹(*mp-pp-ppp*)과 더욱 더 축소된 짧은 세 마디의 압축적인 표현을 통해 강한 여운을 남기며 중지하고 있는데, *ppp*로 반복하며 사라져가는 i화음의 울림을 통해 악곡의 마지막은 시작 부분을 향해 다시 열려있다.

생략과 함축을 통한 시적 정서와 분위기의 표현, 순환적 시간관, 노래의 템포 및 분위기를 미리 제시하고 음악적 여운을 주는 등 <달무리>의 기악 연주부분은 시조시를 관현악 반주에 맞춰 노래하는 전통 가곡의 대여음 및 중여음과 그 미적 표현과 음악적 기능 및 역할에 있어서 공통적 특성을 보여 주고 있다. 16박의 틀 속에서 노래되는 전통 가곡의 대여음, 중여음의 길이도 앞대여음 48박, 중여음 16박, 뒷대여음 7박으로 점점 축소되어 연주된다.

4) 노랫말과 선율 및 반주의 관계

<달무리>의 노래선율에 사용되고 있는 음은 9개 음고에 해당하는 총 12개의 음으로, 음역은 가장 낮은 $c^{\#1}$ 에서 가장 높은 $g^{\#2}$ 까지 12도에 걸쳐있다. 노래는 주로 $f^{\#1}$ - $f^{\#2}$ 까지 한 옥타브 안에서 움직인다.

[악보 4] <달무리> 노래 선율 출현음



위의 악보에서 사각형으로 표시된 음들($f^{\#1}$, b^1 , $c^{\#2}$, $f^{\#2}$)은 첫 번째 A부분의 노래 선율에서 가장 많이 사용되는 골격음이고, 동그라미로 표시된 음들

(f^{#1}, b¹, c^{#2}, d², f^{#2})은 두 번째 A'부분의 노래 선율에서 가장 많이 등장하는 골격음이다. 4도+2도 구성의 이 골격음은 전통 가곡의 계면조 음계의 선율 구성음으로 윤이상의 <달무리>에서는 위에 제시된 다른 출현음들과 결합되어 독특한 선율선을 만들어낸다.

A의 첫 번째 악구(마디10-13)는 상행했다 하행하는 두 개의 부드럽고 완만한 선율곡선으로 구성돼 있다.

[악보 5] A-a, 첫 번째 악구: 마디 10-13

처음 두 마디의 선율곡선은 4도와 2도로 이루어진 <달무리>의 골격음(F[#]-B-C[#])으로 이루어져 있으며, 두 번째 선율곡선은 3도 구성(F[#]-A)의 선율선이다. 앞의 선율곡선은 계면조의 느낌을, 뒤의 선율곡선은 평조의 느낌을 주는 선율로, 이 선율선들은 반주부에서 각각 대조적으로 울리는 3도 관계의 조성적 화음(마디11의 b화음과 마디13의 D화음)을 통해 어두움(b)과 빛(D)의 음양적 대조를 느끼게 한다. 피아노 반주는 노랫말의 내용과 분위기를 회화적으로 묘사하고 있는데, 오른손으로 연주되는 높은 음역의 3화음과 좌우의 쉼표는 밤의 빈 공간에 달이 떠 있는 모습을, 왼손의 레가타로 부드럽게 연주되는 분산화음은 달의 테두리를 감싸고 있고 달무리를 회화적으로 그리고 있다. 마디13에서 피아노는 3도 하행하는 노래 선율을 3도음정을

중복하여 레가토로 부드럽게 모방하며 어두운 밤의 공간이 부드러운 달빛으로 가득 차 있음을 표현한다.

두 번째 악구(마디 14-19)는 달빛이 비추는 외줄기 길을 홀로 걷는 시적 자아를 노래하는 부분이다.

[악보 6] A-a, 두 번째 악구: 마디 14-19

길게 뻗은 외줄기 길을 표현하기 위해 6마디 길이로 확대된 노래 선율은 가장 낮은 $c^{\#1}$ 에서 $f^{\#2}$ 까지의 넓은 음역을 몇 개의 완만한 선율곡선으로 구불구불한 선율을 그리며 느리고 유장하게 위로 뻗어나간다. 음고와 다이내믹의 상승을 거듭한 선율곡선이 이 악구 및 A부분의 최고음인 $f^{\#2}$ 에 도달하면 선율은 f 로 길게 수평으로 유장하게 뻗는다. 전주부분인 마디 5-9의 선율선에서 사용되었던 전통적인 5음음계 <솔-라-도-레-미>($F^{\#}-G^{\#}-B-C^{\#}-D^{\#}$)에 시($A^{\#}$)가 추가되어 b minor와 B Major의 조성 틀 안에서 선율이 전개되고 있다. 피아노 반주는 왼손은 분산화음을, 오른손은 외성과 내성의 선율선이 노래 선율과 다른 대선율을 만들어 가거나 같은 선율을 연주하며 노래 선율과 함께 완만한 곡선을 그리며 위로 상승해 나간다. 선율의 절정을 이루는 마디 18-19에서 셋째 박과 첫째 박에서 강한 악센트(sf)와 함께 $b: V_7-i|I$ 로 종지하는데, 마디 19에서 특이하게 왼손은 b 화음을, 오른손은 B 화음을 연주한다.

‘나 홀로/가노라’라는 노랫말이 반복되는 세 번째 악구(마디 20-23)는 전반 a부분을 종지하는 부분으로, 앞의 두 악구와 달리 선율곡선이 테크레센도 되며 4도 하행(f^{#2}→c^{#2})한다.

[악보 7] A-a, 세 번째 악구: 마디 20-23

마디 20-21에서 왼손과 오른손이 교대로 연주하는 단선율의 분산화음 음형의 반주는 가볍게 춤추는 듯 펼쳐지고, 마디 22-23에서 노래 선율이 수평으로 길게 선을 펼치며 사라질 때 피아노 반주는 오른 손에서 방금 지나간 노래선율을 회상하듯 옥타브 중복으로 연주한다. 전반부 노래 선율의 종지음인 마지막 두음(f^{#2}, c^{#2})은 생략되고, 대신 마지막 박자에서 분산음형의 형태로 현재와 다음부분에 노래되는 과거를 연결해준다.

과거를 회상하는 마지막 두 선율 악구는 노래의 처음 시작처럼 다시 *p*로 노래하는데, 특별히 *Tranquillo* 와 *espressivo*의 나타냄 말과 *rit.* 의 지시어를 통해 시적 정서를 고요하고 표정이 풍부하며 유연하게 표현할 것을 요구하고 있다. 또한 이 마지막 부분은 선율과 화성, 리듬 등의 모든 음악적 측면에서 ‘옛날’ 우리의 전통음악적인 요소가 가장 잘 표현되고 있는 부분이기도 하다.

네 번째 악구, 즉 A의 b부분의 첫 번째 악구(마디 24-27)에서 마디 24-25는

D Major의 조성 틀에서 <솔-라-도-레-미>(A-B-D-E-F[#])의 5음음계로 이루어진 선율과 화성이, 마디 26-27은 3도 아래로 전조된 B Major의 틀 안에서 <솔-라-도-레-미^b>(F[#]-G[#]-B-C[#]-D)의 변화된 5음음계로 만든 선율과 화성¹⁹⁾이 연주된다. 3화음에 6도를 부가하거나 두 개의 4도를 쌓아 만든 5음음계 화성의 고요한 울림으로 가득 찬 여백의 음공간에서 고요하고 표정이 풍부하게 펼쳐지는 부점 리듬의 유연한 선율선의 형태는 이전의 악구들과 다르게 수평으로 끄는 선들과 4도와 5도 하행 후 2도 상행하는 완만하고 부드러운 형태가 특징적이다. 마디 26-27의 피아노 파트의 오른 손은 노래 선율과 하나가 되어 노래한다.

[악보 8] A-b, 네 번째 악구: 마디 24-27

D: (6도부가화음) (4도구성화음) B: (4도구성화음) (6도부가화음)

마지막 다섯 번째 악구(마디 28-31, [악보 9])는 리타르단도 되는 템포의 유연함과 함께 한 음절이 8분음표의 여러 음으로 유연하게 휘어지며 노래되는 고유한 특성을 가짐과 동시에 앞부분에 제시되고 전개되었던 요소들을 압축적으로 표현해주면서 A부분을 끝맺는 부분이다. 아래 [악보 9]에서 작은 네모로 표시된 음들은 첫 번째 악구인 마디 10-11의 4도, 2도 구성의

19) 마디 27의 피아노 반주에서는 D[#] 대신 D음을 사용함으로써 B 장3화음을 b 단3화음으로 변화시키고 있다.

선율선이고, 둘째박의 $c^{\#1}$ 부터의 선율적 움직임은 두 번째 악구인 마디 14 이하의 상승하는 굴곡선과 그 구성음들과 유사하다. 또한 첫 박에서 4도하행하며 시작하는 선적 제스처는 세 번째 악구의 선율선의 움직임 및 제스처를 보여준다. 반주부를 살펴보면 노래 선율의 윤곽선을 왼손 저음역에서 같이 노래하고 있는 것을 볼 수 있다. 노래의 마지막 음절이 으뜸음인 B음으로 길게 노래되는 마디 30-31은 반주부에서 미리 처음의 전주 부분이 시작되게 함으로써 시적 화자가 다시 옛날에 대한 기억에서 현실로 돌아왔음을 표현해준다.

(악보 9) A-b, 다섯 번째 악구: 마디 28-31

A' 부분의 처음 시작은 A의 첫 번째 부분(마디 10-13)과 동일하다. 단, 외적세계에서 내적세계로 전환된 노랫말에서 '빈 달무리'의 길게 발음되는 첫 음절 '빈'은 긴 음가로 노래됨으로써 보이지 않는 마음의 공간을 열어놓는다.

[악보 10] A'-a, 첫 번째 악구: 마디 37-40

두 번째 악구(마디 41-44, [악보 11])는 A부분 두 번째 악구([악보 6] 참조)의 $c^{\#1}-f^{\#1}$ 이 4도 위인 $f^{\#1}-b^1$ 로 전이되어 변화를 주고 있으며, ‘두둥둥’의 마지막 음절에 페르마타와 살짝 들어 올리는 뒤 꾸밈음을 통해 달이 춤추듯 가볍게 떠오르는 모습을 음악적으로 표현하고 있다. 이어지는 노래 선율은 점점 고조되는 다이내믹과 함께 곡선을 그리며 힘차게 상승해 간다. 점8분 음표의 부점 리듬(♩ ♩)으로 반동을 주며 밀어 올리듯 도약하는 $b^1-f^{\#2}$ 의 음제스처로 힘을 얻은 선율곡선은 <달무리>의 최고음인 $g^{\#2}$ 음에 도달하고, 테누토로 강조된 후 $f^{\#2}$ 로 2도 하행하여 안정감을 준다. 그러나 앞부분과 다르게 ‘가노라’의 마지막 음절을 길게 끌지 않고 다음 부분으로 바로 진행한다.

[악보 11] A'-a, 두 번째 악구: 마디 41-44

A부분의 세 번째 악구([악보 7] 참조)와 동일하게 시작되는 세 번째 악구(마디 45-51, [악보 12])는 ‘나 홀로/가노라’와 ‘울며/가노라’의 4음보가 가장 긴 길이의 선율선으로 노래된다.

[악보 12] A'-a, 세 번째 악구: 마디 45-51

여기서는 ‘나 홀로/가노라’의 마지막 음절이 6박에서 2박으로 축소되고, 셋째 박에서 바로 새로운 노랫말의 선율이 *pp*의 대조적인 색채로 이어지면서 기본적인 배자 규칙을 벗어난다. 그러나 ‘울며/가노라’는 ‘달무리 뜨는(♪♪)’, ‘마음에 솟는(♪♪)’처럼 우리말의 억양과 운율에 맞게 아주 자연스럽게 흘러간다. 한마디에 걸쳐 길게 뒤꾸밈음을 붙여 노래하는 ‘노’는 마치 페르마타가 붙은 음처럼 길게 늘어지는 느낌을 준다.

피아노 반주는 마디 47에서 ‘나 홀로/가노라’의 지나간 노래선율을 변화
를 주어 회상하듯 옥타브로 연주하다가, 마디 49-50에서는 ‘울며/가노라’의
마지막 노래 선율에 자연스럽게 합류한다. 마디 50-51에서 노래 선율이 B음
을 길게 뻗으며 노래할 때 반주는 연속적인 5도음정을 빠른 16분음표 음형
으로 연주하며 음공간에 솟구쳤다 내려지면서(*rall.*) 다시 내려오며 긴 여운
을 준다. 마디 23([악보 7] 참조)과 다르게 길게 이어지는 5도음정의 연속은
‘울음’의 행위를 통해 정화된 정서를 긴 여운을 주며 표현해주는 동시에,
현재 시제에서 다음 부분의 과거 시제의 노랫말로 전환해가는 연결구의 역
할도 하고 있다.

이어지는 네 번째 *Tranquillo* 악구(마디 52-55)는 *espressivo*라는 나타냄 말
만 없을 뿐 가사와 음악 모두 A부분(마디 24-27, [악보 8] 참조)과 동일하다.

마지막 다섯 번째 악구(마디 56-59, [악보 13])는 시와 음악의 핵심적 표현
이라 할 수 있는 ‘울음을 통한 씻김의 행위’와 정서적 대전환이 일어나는
공간이다.

(악보 13) A'-b, 다섯 번째 악구: 마디 56-59

피아노의 (무)반주로 형상화된 흰 백색의 달빛으로 가득 찬 공간과 거기
에서 일어나는 ‘씻김’의 행위는 오직 목소리만으로 유연하고 자유롭게 휘어
지며 상승해가는 고요한 선적 흐름으로 표현된다. 노래는 여기서 결코 표현

적(*espressivo*)이지 않은 고도의 절제된 감정이 요구된다. <달무리> 전체의 골격음(F[#], B, C[#])으로만 구성된 마디 57은 노래의 처음 시작선율(마디 10-11)을 거꾸로 진행하고 있으며, f^{#1}음으로부터 5도 도약한 c^{#2}은 페르마타를 통해 극적 긴장감을 유발한다. 이후 등장하는 <달무리> 전체의 마지막 음절은 A부분(마디 30-31)과 다르게 b¹로 내려오지 않고 d^{#2}으로 장2도 끌어 올려 길게 뻗은 선으로 노래함으로써 완전히 새롭게 태어난 시적 자아를 유장하고 담담하게 노래한다. 여기서 피아노는 방금 노래된 선율을 다시 한 번 모방해 연주하며 노래의 여운을 이어가다가, 마지막에 3도 하행(d^{#2}-b¹)하여 B Major I화음의 근음으로 종지한다. 그러나 노래 선율은 그대로 d^{#2}으로 지속된다.

세 마디로 축소된 후주(마디 60-61, [악보 2] 참조)는 다시 본래의 템포(*al tempo*)로 돌아와 끝까지 연주됨으로써 곡의 분위기는 과거의 회상에서 다시 현실로 전환된다. 마디 61의 b minor의 i화음과 상성부의 d^{#1}-b¹의 진행은 마디 59의 피아노 반주와 강한 대조를 이루고 마지막에 조용히 *ppp*로 울리며 여운을 남기고 사라진다.

4. 나가며: 표현과 시김, 사이의 미학

<달무리>에서 윤이상은 노랫말로 삼고 있는 “가사(시)에 대한 깊은 이해”를 넘어 선율과 반주를 통해 시에 새로운 해석과 표정을 부여하고 있다. 시가 표현하고 있는 외로움과 슬픔의 정서를 윤이상은 슬픔으로 표현하지 않고, 오히려 내적 환희로 전환시키고 있다. 노랫말의 반복을 통해 가장 많이 노래되는 ‘나 홀로 가노라’의 시의 고독한 정서는 춤추는 듯 단선율로 가볍게 움직이는 반주 음형을 통해 시적 자아의 가벼운 발걸음과 자유로운 심상으로 전환된다. 옛날에 대한 회상은 슬픈 과거에 대한 회상이 아니라

장식적인 곡선의 선율과 반주를 통해 고요하고 우아하며 아름다운 정서로 표현된다. 특히 춤추듯 움직이는 5음음계의 선율과 5음음계를 쌓아 올려 만든 화성은 우리의 전통적인 아름다움과 정서를 우아하고 고요하게 드러내준다. 울음으로 매개 되는 카타르시스적 대전환은 노래의 마지막 부분에서 장삼을 너울거리며 자유롭게 춤추는 듯한 무반주 노래선율을 장2도 끌어 올려 고요하고 유장한 선으로 표현되며 마무리된다. 이는 마치 우리의 전통 가곡의 계면조 음계가 슬픈 가사를 노래하더라도 음악적 표현에서는 슬픔을 느끼기 어려운 것과도 같다. “가곡은 슬픔 그 자체에 마음을 잃고 슬픔 속에 묻히는 노래가 아니라, 슬픔 건너편에 새로운 기쁨이 있음을 감지하고 슬픔을 이겨내는 음악이다. 슬픔을 읊고 있는 시라 하더라도 그 시상은 장단이나 선율, 표현법 속에서 녹아 버려 슬픈 감정은 오히려 슬픔을 초월한 피안의 세계로 우리를 안내한다.”²⁰⁾

윤이상은 <달무리>에서 적은 음악적 재료의 반복적인 사용과 변화를 통해 절제된 감정과 여백을 만들어 낸다. 노래의 처음 시작인 마디 11-12에서 제시된 4도, 2도 구성의 음계는 <달무리>의 골격음이자, 전통가곡의 골격음이다. 선율선도 전통 가곡의 선율선처럼 급하지 않고, 완만한 곡선을 그리며 흘러간다. 반주 역시 전통 가곡의 반주처럼 노래선율을 벗어났다 합해지고, 합해졌다 벗어나며 이합집산(離合集散)의 자유로움을 드러낸다. 한국어의 고유한 리듬과 억양에 맞는 배자 규칙과 12박 구성의 중모리 장단을 사용하여 노래함으로써 우리말의 묘미와 운율적 특성, 리듬과 억양은 물론 언어구조에 담긴 철학적 세계까지 자연스럽게 표현되고 있다. 여기서 윤상이 전통 가곡의 장단패턴인 혼합박 구성의 16박 장단(3+3+2+3+3+2)을 사용하지 않고 민속악의 중모리 장단 구조를 활용한 것은 ‘가곡은 예술성은 물론이고 재미도 있어야하며, 많은 사람들에게 이해되어야 한다.’는 당시의 그의 생각을 반영하고 있는 것이라 할 수 있다.

20) 서한범, 『전통가곡의 미적 접근』 (민속원, 2010), 182.

운율이 있는 함축적인 언어 표현예술인 시문학과 음악이 결합된 ‘가곡’의 연주에서 우리가 생각해야 할 것이 바로 우리말과 언어구조의 특성을 살린 발성과 발음, 그리고 음과 음사이 공간, 즉 오선보에 기보되지 않은 사이 공간의 미적 해석과 표현이다. 바로 이 사이공간이 우리만의 독특한 정서가 숨어있는 고유한 미적 표현이 일어나는 장소이다. 음과 음사이 공간의 미적 표현은 우리 음악의 표현적 핵심인 시김새의 문제와 연관된다. 시김새는 골격음의 앞이나 뒤에서 골격음의 “음색과 음질을 변화시켜가면서 그 음악만의 독특한 맛을 결정짓게 하는 우리 음악의 핵심”²¹⁾으로 “시김새의 유무(有無) 다소(多少)가 선율 및 악곡 전체에 미치는 영향은 악곡의 분위기에서부터 세련미, 화려함, 유연미 등에 걸쳐 결정적 요소이기 때문에 전통음악에서의 시김새 처리는 곧 연주자의 음악적 능력이나 완숙도의 척도”²²⁾가 된다. 초기가곡은 물론 전통음악의 음향관을 토대로 유럽시기 작곡된 윤이상 음악의 연구 및 연주해석에 있어서 국악의 시김새적 표현의 문제는 다각적인 측면에서 보다 깊이 있게 다루어져야 할 연구과제이다.

1940년대 해방공간에서 윤이상이 민족적인 개성을 지닌 한국 예술가곡의 방향성을 모색하며 창작한 가곡 중 특히 <달무리>는 분석을 통해 살펴보았듯이, 우리말의 특징이 그대로 자연스럽게 살아있는 곡이라 할 수 있으며 전체 다섯 곡 중 전통 가곡의 선율적·미적 특성이 가장 깊이 내재되어 있는 곡이라 평가할 수 있다. 해방 후 20세기를 거쳐 오며 서구 중심의 음악교육과 음악문화가 점점 심화되어 그 결과 서구의 음악언어가 오늘날 한국음악의 공식적인 ‘표준어’로 자리매김하게 된 사실을 부인할 수 없는 현실이다. 우리 스스로 우리의 고유한 말과 글, 음악과 문화를 (민족적/한국적) 고유성이 제거된 (서구적) ‘표준어’로 바꾸어 놓은 결과를 낳은 것이다. 한국어의 고유한 맛과 멋, 우리의 얼이 살아 있는 ‘한국’ 예술가곡을 발전시켜 나가기

21) 조순자, “가곡의 발성과 발음법 - 여창가곡을 중심으로,” 246.

22) 서한범, 『전통가곡의 미적 접근』, 183.

위해 발성과 발음, 특히 한국 전통음악의 미학적 근원이라 할 수 있는 시김과 시김적 표현에 대한 다양한 접근과 모색이 절실히 필요하다.

참고문헌

- 김근영. “부산 지역에서 윤이상의 음악활동과 그 의미.” 『음악과 민족』 30 (2005), 433-449.
- 김대행. “木月詩 의 운율.” 『한국언어문화』 6 (1988), 293-304.
- 김언호. “나의 삶, 나의 음악, 나의 민족.” 『윤이상의 음악세계』 (최성만·홍은미 편역). 한길사, 1991, 91-108.
- 김영옥. 『전통가곡의 악론』. 민속원, 2011.
- 노동은. “새로 발굴한 윤이상의 50년대 글과 노래.” 『민족음악의 이해 3』 (1994), 323-341.
- _____. “한국에서 윤이상의 삶과 예술.” 『음악과 민족』17 (1999), 52-122.
- 문현진. “윤이상의 초기가곡집 『달무리』에 관한 연구 분석.” 석사학위논문, 이화여자대학교, 2001.
- 박진화. “윤이상 초기가곡집 『달무리』에 관한 연구.” 석사학위논문, 동아대학교, 2006.
- 서한범. 『전통가곡의 미적 접근』. 민속원, 2010.
- 신인선. “윤이상 1.” 『음악과 민족』28 (2004), 14-41.
- 윤이상. “성악가에게 드리는 고언.” 월간 『音樂』창간호 (1955), 47-48.
- _____. 『윤이상 초기가곡집』. 평양: 윤이상음악연구소, 1990.
- _____. 『윤이상 초기가곡집』. 서울: 예음문화재단, 1994.
- 윤이상·루이제 린저. 『윤이상, 상처 입은 용』. 윤이상·루이제 린저/윤이상 평화재단 옮김. 랜덤하우스 중앙, 2005.
- 이강숙 외. 『우리 양악 100년』. 현암사, 2001.
- 이성천. “『청록집』에 나타난 현실 수용 양상과 전통의 문제.” 『한민족문화연구』 41 (2012), 309-331.
- 이수자. 『내 남편 윤이상』 하권. 창작과비평사, 1998.
- 이용민. “윤이상의 초기가곡 분석연구.” 석사학위논문, 경남대학교, 1998.
- 이주희. “윤이상 작품을 통해 본 한국가곡의 세계화: 윤이상의 가곡 ‘고풍 의상’과 ‘그네’를 중심으로.” 석사학위논문, 계명대학교, 2011.

- 전정임. “윤이상의 1950년대 평문자료 연구.” 『윤이상의 창작세계와 동아시아 문화』 (한국음악학학회/윤이상평화재단 편). 예술, 2006, 169-213.
- 조성환. “윤이상 초기 가곡집 『달무리』연구 : 1950년 이전 자료를 중심으로.” 『남북문화예술연구』 6 (2010), 275-323.
- 조순자. “가곡의 발성과 발음법 - 여창가곡을 중심으로.” 『한국음악사학보』 37 (한국음악사학회, 2006), 223-262.
- 최경순. “윤이상의 초기 가곡집 『달무리』의 악곡분석.” 석사학위논문, 경성대학교, 2007.
- “청록파,” <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=696592&cid=41708&categoryId=41711>, 검색일: 2016.10.07.

Abstract

**Isang Yun's <Dahlmuri>(1948) and
Korean traditional poetry and song**

Ae-Kyung Choi

Isang Yun's the first five early songs, composed between 1941 and 1948, have the same composition historical context of a national vocal music style, which 1940's Korean composers tried to find. Among his early songs, <Dahlmuri>, composed in 1948, is generally evaluated as a song of Western music style and technique. However, this song can be assessed as a song expressing aesthetic characteristic of Korean traditional poetry and song, and unique characteristics of Korean language. Song <Dahlmuri>, taking lyrics of Mok-wol Park's 「Dahlmuri」 where indigenous lyric and the spirit of Korean traditional life, interprets poetic expressions and emotions through a musical language. Following the form and rhythm of a poem, musical form and structure of <Dahlmuri> reflects traditional *yin* and *yang* ideas, and circulatory concept of time. Moreover, through repetition of a few of musical materials and alterations, <Dahlmuri> expresses beauties of omit, implication, simplicity, and space. Furthermore, it naturally expresses the characteristic of Korean through disposition of text and lengthy curved melody on the basis of skeletal tone and *chungmori* rhythm pattern. <Dahlmuri> seeks Korean art song's direction, with national identity and artistry, by accommodating traditional song's aesthetic characteristic. Vocalization and Pronunciation matching Korean characteristic and emotion, and *shigimsae* which is the expression of space between note and note rather than note written on staff notation are important elements that have to be considered in <Dahlmuri>'s performance interpretation.

Key word: Isang Yun, Isang Yun's <Dahlmuri>, Korean traditional *Ga-gok*,
Korean art song, Korean traditional poetry and song

투고일	심사일	게재 확정일
2016년 10월 29일	2016년 11월 20일 - 12월 15일	2016년 12월 15일