

2022 동양음악연구소 정기학술회의

일시: 2022년 10월 21일(금) 12:30

장소: 서울대학교 예술복합연구동 74동 2층 오디토리엄

주최: 서울대학교 동양음악연구소

후원: 서울대학교 음악대학

2022 동양음악연구소 정기학술회의 “가야금 제 문제에 대한 담론”

- 행사 일정 -

일시		발표 및 내용	비고
	12:30 ~ 13:00	등록	
제1부	13:00 ~ 13:20	전통과 현대: 가야금 연주연행의 다양한 양상들 기조연설: 박은아(이화여자대학교)	
	13:20 ~ 13:45	현행 정악가야금보의 율자보 기보 체계에 대한 재고 발표자: 박소현(영남대학교)	1부 좌장: 이상규 (전주교육대학교)
	13:45 ~ 14:00	논평자: 정효성(대구교육대학교)	
	14:00 ~ 14:25	천태만상 가야금산조 채보의 제 측면 발표자: 임미선(단국대학교)	
	14:25 ~ 14:40	논평자: 김선림(추계예술대학교)	
	14:40 ~ 15:00	휴식	
제2부	15:00 ~ 15:25	효과적인 가야금 교육을 위한 새로운 오선보 기보법의 제안 발표자: 김주경(전 서울인공지능고등학교 음악교사), 박수현(한국문화예술교육진흥원 학교예술강사)	2부 좌장: 이상규 (전주교육대학교)
	15:25 ~ 15:40	논평자: 이주은(서울시국악관현악단)	
	15:40 ~ 16:05	25현가야금연주의 효율적인 신체사용에 대한 고찰 -알렉산더 테크닉을 근간으로- 발표자: 이승아(서울대학교)	
	16:05 ~ 16:20	논평자: 김현채(서울대학교)	
	16:20 ~ 17:20	종합토론	종합토론 좌장: 이지영 (서울대학교)
	17:20 ~ 17:30	폐회	

◆ 목 차 ◆

기조연설	전통과 현대: 가야금 연주연행의 다양한 양상들 발표자: 곽은아	7쪽
발표 1	현행 정악가야금보의 율자보 기보 체계에 대한 재고 발표자: 박소현 논평자: 정효성	17쪽
발표 2	천태만상 가야금산조 채보의 제 측면 발표자: 임미선 논평자: 김선림	45쪽
발표 3	효과적인 가야금 교육을 위한 새로운 오선보 기보법의 제안 발표자: 김주경, 박수현 논평자: 이주은	69쪽
발표 4	25현가야금연주의 효율적인 신체사용에 대한 고찰 —알렉산더 테크닉을 근간으로— 발표자: 이승아 논평자: 김현채	113쪽

기조연설

전통과 현대:
가야금 연주연행의 다양한 양상들

곽은아(이화여자대학교)

기조연설

전통과 현대: 가야금 연주연행의 다양한 양상들

곽은아(이화여자대학교 교수)

차 례

1. 가야금에 담긴 전통성과 현대성 혹은 대중성
2. 우리시대의 가야금: 12현 가야금에서 25현 가야금까지
3. 현행 가야금 연주: 정악에서 민속악까지, 독주에서 앙상블까지
4. 오늘의 논의들

1. 가야금에 담긴 전통성과 현대성, 그리고 대중성

최근 3년간 코로나19로 인해 기존에 구축되어 온 예술의 표현방식에 많은 변화가 나타났다. 연주 환경이 바뀌었다는 단순한 표현보다는 음악을 만들고 향유하는 방식에 대한 기존 생각이 송두리째 바뀌었다는 표현이 더 어울려 보인다. 그러나 코로나19로 가속화된 점도 있지만, 코로나19 이전부터도 가야금 연주자들이 품고 있었던 공연예술의 지향점은 이미 다양화되고 있었다. 즉 연주자들의 활동반경은 고급예술 지향적인 아카데미한 음악활동에서부터 상업주의적 경향에 이르기까지 그 폭이 예전에 비해 비교할 수 없이 넓어지고 다양해졌다.

무엇보다도 현재의 가야금 연주자들은 전통악기의 한계를 넘어 이 시대의 악기로서 어떤 가능성을 펼쳐 보일 수 있으며, 이는 지금 여기 우리의 음악문화 속에 어떻게 자리매김 될 수 있을지에 대해 끊임없이 고민하고 있다. 이러한 고민은 가야금으로 연주되는 전통음악의 영역에서도, 현대음악의 영역에서

도, 대중음악의 영역에서도 모두 나타나고 있는 것으로, 악기의 개량으로 인해 나타난 각 악기간의 조율의 문제, 장르별로 다르게 기보되는 기보법의 문제, 올바른 연주를 위한 교수방안으로서 다양한 교수법 적용의 문제 등을 비롯하여 가야금 레퍼토리 개발의 문제, 새로운 연주 양식의 시도에 대한 문제 등에 이르기까지 매우 다양한 양상으로 나타나고 있다. 이처럼 우리 시대 가야금 연주자들은 다방면에 걸쳐 현 시대 가야금 음악의 의미와 가치를 나름대로 찾아내고자 고군분투하고 있다.

가야금 연주에 관해 음악문화사적 관점에서 그 흐름을 1960년대부터 살펴 보면서 가야금에 관한 제 문제에 대해 그 문제의식을 재고해 보고자 한다. 1960년대에 이르면 국가 차원의 지원으로 한국음악에 대한 문화재 제도, 대학교육에의 편입 등이 본격적으로 이루어지면서 전통음악의 발굴과 계승이 국가 주도적으로 이루어지게 되고 이를 통해 새로운 엘리트 국악 연주자들이 등장하게 된다. 이로 인해 한국음악계의 음악인과 음악장르에 있어 본격적인 변화가 나타나기 시작했다. 특히 대학과 관련이 있는 엘리트 국악인들에게는 ‘전통의 현대적 계승’이라는 명제가 당위적인 과제로 부상하게 되었고 이에 1960년대부터 ‘현대적 국악’이라는 모토 아래 정악과 산조는 물론 창작곡을 포함하는 연주문화가 생성되기 시작했다. 예를 들면 1964년에 가야금으로 최초의 국악 독주회가 열렸는데, 이 연주회에서는 정악이나 산조와 같은 전통음악만이 아니라 현대적 의미라 해석할 수 있는 위촉 창작곡이 초연되었다. 이후 가야금 독주회는 전통과 현대의 레퍼토리를 모두 선보이는 장으로 기획된다. 즉 가야금이라는 전통악기가 서양음악의 연주 체제 중 하나인 독주회라는 양식을 빌어 새로운 음악문화를 만들어 나가게 된 것이라 볼 수 있는데, 이러한 연주연행은 오늘날까지 지속되고 있다. 다른 한편으로는 독주회 뿐 아니라 듀엣이나 앙상블, 협연 등 새로운 연주 양식도 등장하였는데 이를 위한 새로운 가야금 창작곡이 등장하게 되었고 이는 점차 주요 레퍼토리로 자리 잡아가게 된다.

이렇듯, 서양식 작곡법을 가야금에 도입한 작품들이 많아지면서 전통 가야금으로는 연주하기에 어려운 면모들이 드러나기 시작했다. 이러한 분위기 속에서, ‘전통’에 바탕을 둔 ‘현대’적 음향을 추구하기 위해 악기의 개량과 새로운 연주법의 개발, 새로운 음향의 실험 등이 다양하게 시도되었다. 새로운 시도는 어려움이 있지만 새로운 차원의 다른 단계로 나아가게 한다. 즉 한국적

이라는 면모와 서구식 현대화라는 측면 모두를 가야금 음악의 작곡가들과 연주가들이 성취해 나가는 과정 속에서, 새로운 작품과 연주법 등은 연주자와 청중 모두를 만족시켜 나갔으며 이를 기반으로 하여 가야금 음악은 대중적으로도 인지도가 높아지기 시작한 것이다. 더불어 가야금 창작곡은 ‘현대적 국악곡’이라는 인식으로 자리 잡게 되면서 가야금 산조에 버금가는 위치로 부상하게 되었고, 이를 통해 청중들에게 가야금이 한국의 정서를 대변하는 악기로 받아들여지게 하였다. 이에 가야금은 연주되는 곡목이 전통음악인지 현대음악인지에 상관없이 한국음악을 대표하는 악기 중 하나로 대중에게 각인되기에 이른다. 이제 가야금은 전통성과 현대성, 그리고 대중성을 두루 갖춘 악기로, 어디에 주안점을 두느냐에 따라 독주회, 관현악단과의 협연, 앙상블 기획, 창작발표회 등 다양한 연주형태로 기획되어 무대에 오르고 있다.

2. 우리시대의 가야금: 12현 가야금에서 25현 가야금까지

현재 많이 쓰이고 있는 가야금은 정악가야금, 산조가야금, 18현금, 25현금 등으로 이들은 전통 가야금과 개량가야금이라는 명칭으로 분류되고 있다. 이 외에도 21현금, 고음가야금, 저음가야금, 첼가야금, 전자가야금 등이 있으며 과거에는 13현이나 15현의 가야금이 쓰인 적도 있었다. 이처럼 가야금은 시대와 음악의 변화에 발맞추어 끊임없이 변화해 오면서 다양한 역할을 담당해 왔으며 다양한 기능을 갖춘 악기로 여러 연주연행을 통해 그 역할을 확장해 나가고 있다.

이 가운데 정악가야금은 2,000년이 넘는 역사를 가진 악기로 법금 혹은 풍류가야금이라고도 불린다. 예로부터 가야금이라고 하면 정악가야금을 가리키는 것이었다. 정악가야금은 전통음악 중에서 여민락과 같은 궁중음악이나 영산회상 등의 풍류음악에 쓰인다. 현대음악에서는 산조가야금이나 18현금, 25현금 등에 비해 많이 쓰이지 않는다. 산조가야금은 정악가야금의 변형된 형태로 19세기경에 민속악이 발달하면서 생겨난 것으로 보고 있다. 즉 느리고 절제된 음악이 빠르고 표현력 있는 음악으로 변화되면서 이러한 음악을 연주하기에 좀 더 수월한 작은 크기의 새로운 가야금이 필요하게 되었던 것이다. 이러한 필요에 의해 정악가야금의 공명통 크기를 줄이고 줄 간격도 좁힌 산조

가야금이 탄생하게 되었다. 산조가야금은 민속악의 꽃이라고 할 수 있는 산조를 비롯하여 시나위, 민요 반주 등에 많이 쓰인다.

전통 가야금으로 구분되는 정악가야금과 산조가야금 이외에, 가야금의 개량은 1960년대부터 본격적으로 시도되었다. 첼가야금, 15현 가야금을 시작으로 현의 수와 크기 등을 달리한 여러 가야금들이 용도에 따라 등장하기 시작했다. 예를 들면 가야금 합주를 위한 저음·중음·고음 가야금이 개발되기도 했으며 7음 음계로 조율이 가능하여 모든 조성의 음악을 연주할 수 있는 25현 가야금이 등장했다.

이러한 개량 가야금들은 1980년대에 본격적으로 연주무대에 등장했다. 특히 21현금과 17현금은 주로 창작곡에 사용되기 위해 만들어졌는데 관현악단과 소규모 악단 등에서 중요한 역할을 했으며 1990년대 이후로는 다양한 악기와 앙상블 연주에서도 활약하게 된다. 이후에도 수요와 필요에 따라 가야금은 줄의 수와 크기를 달리하며 새롭게 만들어졌으며 독주와 합주, 반주 등 다양한 유형의 공연에 있어서 필수요건으로 자리 잡게 되었다. 이러한 활약에 힘입어 최근에는 대학에서도 개량 가야금을 가르치고 있다. 개량 가야금들은 기본적으로 전통 가야금의 큰 틀은 유지하였으나 전통 가야금의 가장 큰 특징인 양이두와 부들을 없애고 현의 소재를 바꾸거나 악기의 크기를 확대하였다. 18현, 22현, 25현 가야금은 현침부의 돌괘를 없애고 현침부를 열고 닫을 수 있게 하였고, 금속 줄감개를 장치하고 평균율의 정확한 조율이 가능하도록 하였다. 이러한 변화로 기존의 전통 가야금들로는 해결되지 않았던 관현악단에서 합주시 청의 문제를 해결하고 사용할 수 있게 되었다. 많은 연주자들은 창작곡 연주에서 개량악기의 편리함을 역설하기도 한다. 반면, 개량 가야금에 관해 여러 우려 사항을 포함하여 다양한 의견도 찾아볼 수 있다. 음색과 음량의 문제에서부터 시작하여 계속해서 개량되는 악기들을 그에 맞추어 구비해야 하는 재정상의 문제에 이르기까지 개량 가야금에 대한 여러 우려사항이 많은 것도 사실이다, 점차 과열되는 개량악기 현상과 연주자로서의 불확실한 미래에 대한 걱정과 불안 또한 많은 연주자들이 공감하고 있는 부분이다.

오늘날 가야금 연주자들은 기본적으로는 창작곡 연주시 산조에서 나타나는 성음과 연주기법을 중심으로 하면서, 자신만의 새로운 연주 주법들을 개발하는데 초점을 맞추고 있다. 이제 새로운 악기와 새로운 연주법은 연주자들이 습득해야만 하는 당면 과제가 되었다. 따라서 현대 가야금 연주자들에게 산조는 전

통의 계승이라는 측면에서, 창작곡은 새로움과 독창성을 추구하는 현대의 뮤지션이라는 측면에서 수행되고 있다. 더불어 가야금 창작곡은 그 자체가 전통과 현대를 동시에 대표하는 것으로 받아들여지고 있다. 이는 ‘만들어진 전통’으로 전통이 아니면서도 전통적인 것으로 의미화 되고 있는 것이다. 이에 12현에서 25현에 이르기까지 다양한 종류의 가야금들은 연주자들 마다의 연주철학과 연주능력에 따라 독창적으로 다루어지며 활용되어지고 있다.

3. 현행 가야금 연주: 정악에서 민속악까지, 독주에서 앙상블까지

1970~80년대 국악과의 양적 성장을 바탕으로 다양한 배경을 가진 가야금 연주자들이 대학을 통해 다수 배출되었고 이러한 흐름은 오늘날까지 지속되고 있다. 이들은 한편으로는 국립 혹은 시립이 운용하는 국악관현악단 소속으로 활동하며 전통의 수호자로 궁중음악, 풍류음악을 연주하기도 하며, 다른 한편으로는 공연과 음반을 통해 적극적인 활동을 펼치면서 미디어의 주목을 받는 뮤지션으로 혹은 앙상블로 조직하여 아이돌 그룹과 같은 모습으로 활동하기도 한다. 더불어 아카데미한 영역에서 활동하는 이들은 독주회 뿐 아니라 관현악단과 협연을 하기도 하며, 앙상블이나 오케스트라로 조직하여 창작곡이나 편곡을 선보이기도 하고, 현대음악 발표회에서 다양한 음향적 실험을 선보이며 새로움을 펼쳐내기도 한다. 개량 가야금의 등장 이후 연주자들은 좀 더 창작곡 연주에 비중을 두게 되었는데, 창작곡은 연주자들로 하여금 새로운 연주양식을 선보이며 기량을 뽐내는 중요한 통로가 되어 주었다. 한편, 국악의 대중화, 세계화라는 시대의 과제를 꺼안은 오늘날의 신진 연주자들은 25현 가야금을 위주로 편성하면서 혼성적이며 상업적 성향을 띠는 가야금 음악들을 생산하기 시작했다. 이들은 개인으로 혹은 앙상블 연주단의 이름으로 활발히 활동을 펼치고 있다.

4. 오늘의 논의들

오늘 발표될 4편의 논문은 영남대학교 박소현 선생님의 “현행 정악가야금보의 울자보 기보 체계에 대한 재고”, 단국대학교 임미선 선생님의 “천태만상 가야금산조 채보의 제 측면”, 그리고 김주경 선생님과 박수현 선생님의 “효과적인 가야금 교육을 위한 새로운 오선보 기보법의 제안”, 서울대학교 이승아 선생님의 “25현 가야금 연주의 효율적인 신체사용에 대한 고찰: 알렉산더 테크닉을 근간으로”이다. 이 4편의 발제문들은 우리가 그동안 고민해 왔던 가야금에 대한 기보, 채보, 교육, 연주에 관한 연구물들로서 가야금과 연관된 여러 문제들에 대해 질문을 하고 그것을 논증하는 과정들을 보여주리라 기대된다. 또한 각 주제에 대한 활발한 토론을 통해서 여러 견해와 시각을 들을 수 있을 뿐 아니라 가야금 연주와 가야금 교육, 이에 따른 기보의 통일성 문제 등 여러 방향성이 제시되리라 생각된다.

‘제 문제’라는 단어가 들어간 이번 학술대회는 특별한 의미를 갖고 있다. 그동안 인식해 왔던 가야금 연주, 연행, 교육, 기보, 교수법 등에 있어서의 여러 문제들이 학술토론장을 통해 공유되고 토론된다는 면에 있어서 특히 그러하다. 이전에는 없었던 새로운 현상을 보이는 현실에 직면하여 구체적인 문제의식을 드러내고 치열하게 비판하며 여기에 답을 찾아내어 보고자 노력하는 이 작업이 아직 낯설기도 하지만, 이러한 시작으로 인해 가야금과 가야금 음악의 지평은 더욱 넓어질 것이며 그것은 새로운 시대, 새로운 공간에서 새로운 관계 맺기로 한국의 음악문화를 다양한 층위에서 향유하며 소통해 나가게 하는데 밑바탕이 될 것이다.

더디게 진행되어 왔던 여러 혁신들이 코로나19로 인해 한꺼번에 여러 분야에서 빠르게 등장하며 변해가고 있는 것처럼 보인다. 연주를 위한 수많은 공간들, 이제는 그 공간이 실제 눈에 보이는 현장만이 아니라 디지털 공간 안에서도 수행되고 있다. 이러한 낯선 환경에서 활동해야 하는 21세기 예술가들은 이제 새로운 정체성으로 무장하고 변화하는 연행현장에 적극적으로 대응해야 하는 절박한 지점에서 있다. 혼란과 불안을 야기시키는 이러한 예술인들의 활동 환경을 학술적으로 접근하여 새로운 시각과 방법들을 사유하고 지금 여기에서 벌어지는 연주의 현장을 문제의식을 갖고 탐구하는 경험을 서로 나누는 시간을 갖고자 오늘 모였다는 점은 그래서 매우 시의적절하며 더욱 의미심장해 보인다.

[참고문헌]

- 곽은아(2006), 「한국의 전통현악기 정악가야금과 산조가야금」, 『하계 국제학술회의 자료집』, 이화여자대학교 음악연구소.
- 권오성(2016), 『우리음악을 이야기하다』, 민속원.
- 김희선(2008), 「한국의 문화지형과 가야금 창작곡의 연주」, 『음악과 문화』 제18집, 세계음악학회.
- 이용식(2006), 「아시아 현악기의 역사와 가야금: 가야금의 기원에 관한 재고찰」, 『가야세계문화축 전자료집』, 이화여자대학교 음악연구소.
- 이지영(2011), 『작곡가를 위한 현대가야금 기보법』, 서울대학교출판문화원.

현행 정악가야금보의 율자보 기보 체계에 대한 재고

박소현(영남대학교)

현행 정악가야금보의 율자보 기보 체계에 대한 재고

박소현(영남대학교 교수)

차 례

1. 서론
2. 조선 시대: 율자보와 정간보
3. 20세기 전기: 고악보
4. 20세기 후기 이후: 현행 정악보
5. 결론

1. 서론

악보는 일정한 기호, 부호, 용어 등을 사용하여 음악의 모든 요소를 담고 있다. 그러므로 악보에 담긴 음악은, 재생은 물론이고 새로운 음악의 창작을 위해서 더없이 필요하다. 이렇게 일정한 약속이나 규칙에 따라 음악을 기록하는 방법이 기보법이다. 기보법을 통해 음악을 담은 악보는 전하는 악곡의 연주, 재생, 보존, 학습 등에 크게 이바지하기 때문에¹⁾ 실제 음악에 대한 가독성이 있어야 한다.

세종(世宗) 시절 박연(朴堧)이 처음으로 만든 율관(律管)과 편경(編磬)은 후

1) 권오성, 「제2장 기보법의 발달과 악보」, 『한국문화사 25권 기록과 유물로 본 우리음악의 역사』(국사편찬위원회, 2009), 90쪽.

세 국악의 조율(調律)에 표준이 되었고, 정간보(井間譜)와 합자보(合字譜)의 발명은 옛 음악의 모습을 재생할 수 있었다.²⁾ 15세기 초에 창안된 정간보는 문자보(文字譜)나 기호보(記號譜)와 같이 여러 가지 형태의 기보법을 차용하여 음악의 재생에 기여하고자 한 선조들의 지혜를 엿볼 수 있다.

조선 시대 이래로 전래한 기보법은 다종다양하지만, 현행 정악보(正樂譜)에서는 전통적인 기보법으로서 정간보에 율자보(律字譜)를 차용하여 통용하고 있다. 과거로부터 그러하였듯이 악보를 기록하는 방법은 고착되어온 것이 아니고, 때마다 편저자에 따라 가변성이 있었다. 가변성이란 악보에 사용되는 기호, 부호, 용어 등등의 기보 체계에 대한 변화 혹은 차이점을 말한다.

선행 연구에서는 ‘정악가야금보’의 율자보 음고(音高) 기보 체계에 대한 담론이³⁾ 있었고, 이 외에도 율자보의 음고 기보 체계에 대한 분석⁴⁾이 있다. 또한 김우진의 연구에서 “율명은 중국에 종(鐘)의 명칭에서 유래된 것으로 수법보(手法譜)의 일종이었으나, 현재는 음고를 나타내는 기보법으로 인식되고 있다”⁵⁾라는 인용과 함께 율명 기보 방법이 중국에서 전래한 이후 그 변천 과정을 조명하여⁶⁾ 참고할 수 있다.

특히 현행 정악가야금보의 기보 체계에 대한 담론은 편저자마다 정간보에

2) 이혜구, 「Ⅱ. 文學 藝術: 3. 音樂」, 『한국사 11 조선 양반 관료사회의 문화』(국사편찬위원회, 1984), 12쪽.

3) 김순진, 「현행 정악가야금 악보의 기보 체계에 대한 소고: 율자와 구음 체계를 중심으로」, 『국악교육연구』 제10권 제2호(한국국악교육연구학회, 2016), 239-262쪽; 이주인, 「가야금 정악보의 기보와 음역에 대한 연구: 20세기 이후 발행된 악보를 중심으로」, 『국악원논문집』 제39집(국립국악원, 2019), 307-338쪽; 김순진은 “현행 정악가야금의 기보법은 율자보, 육보[구음보], 율자보와 육보 병기 등으로 표기하고 있는데, 악보마다 음고와 구음 표기에서 차이가 있어 고악보(古樂譜)에 나타난 음고와 악조, 연주법을 나타낸 구음법을 적용하고 보완하여 악보의 역할을 할 수 있는 표준안을 구해야 한다”고 논의하였고, 이주인은 “한 옥타브 아래의 음역인 탁성(濁聲 또는 배성倍聲)의 연원을 찾고, 현행 정악가야금보에서 사용하는 음역에 대한 용어의 정립과 실음에 맞는 기보를 해야 한다”는 주장이다.

4) 홍순옥, 「20세기 정간보 기보 체계 형성 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2018), 140-156쪽; 19~20세기 정간보의 기보 체계를 정간보표, 시가(時價)기보, 음고(音高)기보 등 3가지 측면으로 검토하며, 현대 정간보 기보 체계의 형성과정을 구명(究明)한 연구로 ‘4. 율자보 음고 기보 체계’에서 정악가야금보인 『명완벽보』를 제외하면 주로 거문고보인 『아악부보』, 『국악양성소보』, 『국악전집』 등을 논의하였다.

5) 김영운, 「한국의 고악보 현황」, 『문화예술』 통권 110호(한국문화예술진흥원, 1987), 100-101쪽.

6) 김우진, 「율자보 기보법의 변천에 관한 연구」, 『이성천 교수 회갑 기념 논문집 사슴은 노래한다』(이성천 교수 회갑기념집 발간위원회, 1997), 251-271쪽; 결론으로 율명의 변천 과정을 3기로 구분하고, 제1기는 고려 시대로 송(宋)의 율명과 기록체계가 우리나라에 소개된 시기이며, 제2기는 조선 세종부터 19세기 말까지로 원(元)의 새로운 기보 체계를 채택하여 향악에까지 적용한 시기이고, 제3기는 20세기 이후 현재까지로 악기의 음역에 따라 중청성(重淸聲)과 배성·배탁성(倍濁聲)을 기록하는 한국의 독특한 기보 체계를 갖춘 시기라고 명확히 밝혔다.

차용된 율자보로서 음고를 기보하는 기보법은 같지만, 음고 표기의 차이로 인한 쟁점이다.

본고는 현행 정악가야금보를 중심으로 정간보에 차용된 율자보의 음고 기보 체계에 대한 편저자별 차이점을 재고(再考)하는 것이다. 따라서 조선 시대 정간보의 창안 시점부터 현행에 이르기까지 가야금과 관련된 고악보와 현행 정악가야금보를 시대별로 검토하여 고찰하기로 한다.

2. 조선 시대: 율자보와 정간보

율자보가 차용된 가야금 악보는 조선 후기 『속악원보(俗樂源譜)』⁷⁾와 『악장요람(樂章要覽)』⁸⁾에서부터 확인되지만, 오늘날과 같이 정간보에 율자보를 차용한 기보법은 세종대왕 시절로부터 비롯되었다.

율자보가⁹⁾ 도입된 시기는 고려 시대의 예종 때로 추정된다.¹⁰⁾ 고려 예종 9년(1114년) 송나라에 사신으로 갔던 안직송(安稷崇)이 귀국하면서 송나라 휘종(徽宗)이 준 각종 악기와 곡보(曲譜), 지결도(指訣圖) 등을 가져왔다.¹¹⁾ 이때 들어온 곡보는 아악보(雅樂譜)로서 율자보로 기재되었을 가능성이 크기 때문이다.¹²⁾

또한 정간보가 언제 창제되었는지 정확한 기록은 없다. 1948년에 이해구 선생이 발표한 「한국의 구기보법」¹³⁾에서 기보법들을 정의한 이래, ‘정간보’라

7) 국립국악원 편, 『속악원보』, 『한국음악학자료총서』 제11집(국립국악원, 1988).

8) 국립국악원 편, 『악장요람』, 『한국음악학자료총서』 제39집(국립국악원, 2004).

9) 중국에서는 ‘율려자보(律呂字譜)’라 하며, 12율(十二律)의 율려로 음악곡 중 각 음의 음고를 기록한 기보법이다. 원나라 옹봉(熊朋)의 『의슬보(擬瑟譜)』에도 이 기보법으로 슬(瑟)의 음고를 기록하였으며, 앞선 예로는 주희(朱熹, 1130-1200년)의 『의례경전통해(儀禮經傳通解)』에 기록되어 있는 남송(南宋) 진사(進士) 조언숙(趙彥肅)의 전보(傳譜)인 「당개원십이시보(唐開元十二詩報)」가 있는데, 음이름에 율려 명의 머리글자를 붙이고 한 옥타브 위는 율명 뒤에 ‘청(淸)’자를 붙였다; 袁靜芳, 『中國傳統音樂概論』(上海音樂出版社, 2000), 參照.

10) 우리나라 문헌에 율명이 기록된 것은 『삼국사기』에 기록된 삼죽의 ‘황종조’란 악조명에 쓰인 것이 최초의 것으로 볼 수 있다. ...(중략)... 『삼국사기』 「악지」에는 향악기와 당악기의 악조명만 기록되었을 뿐 어떤 종류의 악보를 사용하였는지, 율명을 사용하였는지에 대하여는 알 수 없다. 『고려사』 「악지」에도 아악의 악장만 기록되었고 악보와 율명의 사용 여부는 확인할 수가 없다; 김우진(1997), 앞의 글, 252-256쪽.

11) 『고려사』 권70, 지(志) 24, 악(樂) 1, 아악(雅樂), 송신사악기(宋新賜樂器), 참조: 국사편찬위원회 『고려사』 <https://db.history.go.kr/KOREA/item/level.do?itemId=kr&types=r>(검색일: 2022.08.08.).

12) 권오성(2009), 앞의 책, 95쪽.

는 명칭은 음악학계에서 보편적으로 활용되었다.¹⁴⁾ 정간보는 세종 29년(1447년) 6월 이전에 창안한 것으로 추측하고 있는데,¹⁵⁾ 『세종실록(世宗實錄)』의 세종 7년(1425년) 2월 24일 갑자(甲子) 3번째 기사를 보면 다음과 같은 내용이 있다.

예조에서 악학 별좌(樂學別坐) 박연(朴堧)의 수본(手本)에 따라 계하기를, “음악의 격조(格調)가 경전(經傳)·사기(史記) 등에 산재하여 있어서 상고하여 보기가 어렵고, 또 『문헌통고(文獻通考)』, 『진씨악서(陳氏樂書)』, 『두씨통전(杜氏通典)』, 『주례악서(周禮樂書)』 등을 사장(私藏)한 자가 없으므로, 비록 뜻을 둔 선비가 있더라도 얻어 보기가 어려우니, 진실로 악률(樂律)이 이내 폐절되리나 않을까 두렵습니다. 청컨대, 문신(文臣) 1인을 본 악학에 더 설정하여 악서를 찬집(撰集)하게 하고, 또, 향악(鄕樂)·당악(唐樂)·아악(雅樂)의 율조(律調)를 상고하여, 그 악기(樂器) 악보법(樂譜法)을 그리고 써서 책을 만들어, 한 질(秩)은 대내(大內)로 들어가고, 본조와 봉상시(奉常寺)와 악학 관습도감(樂學慣習都監)과 아악서(雅樂署)에도 각기 1질씩을 수장하도록 하소서.”하니, 그대로 따랐다.¹⁶⁾

이상과 같이 세종 7년(1425년) 악률의 폐절을 방지하기 위해 악기 악보법 [기보법]을 써서 봉상시, 관습도감, 아악서 등에 각각 1질씩 수장하기로 하고, 세종 12년(1430년)에 ‘아악보(雅樂譜)’가 완성되어 정인지(鄭麟趾)가 서(序)를 달았는데,¹⁷⁾ 『세종실록』 「악보(樂譜)」 중 ‘아악보(雅樂譜)’¹⁸⁾는 궁상자보(宮商字譜)에 율자보를 작은 글씨로 기보하였고, ‘원조임우대성악보(元朝林宇大成樂譜)’¹⁹⁾는 공척보(工尺譜)와 율자보를 병기 하였다. 이 당시까지는 정간보가

13) 이해구, 「韓國의 舊記譜法」, 『학풍』 2호(을유문화사, 1948); 이해구, 『한국음악연구』(국민음악연구회, 1957), 복간: 이해구, 『增補 韓國音樂研究』(민속원, 1996), 17쪽.

14) 이해구, 『井間譜의 井間·大綱 및 장단』(世光音樂出版社, 1987); 권오성, 「한국전통음악의 일반적 특징과 기보법의 역사」, 『동서양의 고악보와 무보』(국립국악원, 2011), 11-14쪽; 이진원, 「정간보(井間譜) 시가(時價) 해독(解讀): 조선전기 관련 악보 및 문헌을 중심으로」, 『한국음악사학보』 제50집(한국음악사학회, 2013), 251-252쪽.

15) 이해구(1996), 앞의 책, 17쪽; 이해구(1984), 앞의 책, 320-321쪽.

16) 禮曹據樂學別坐朴堧手本啓: “音樂格調, 散見經史, 考閱爲難. 且《文獻通考》、《陳氏樂書》、《杜氏通典》、《周禮樂書》, 私藏者亦無, 故雖有志之士, 難得見之. 誠恐樂律從以廢絕. 請文臣一員加定本學令, 撰集樂書. 且考鄕、唐、雅樂律調, 其樂器譜法, 竝令圖書成冊, 一秩入內. 又於曹及奉常寺、樂學慣習都監、雅樂署, 各藏一秩.” 從之; 『세종실록(世宗實錄)』 권27, 세종 7년 2월 24일 갑자 3번째 기사; 국사편찬위원회 『조선왕조실록』 https://sillok.history.go.kr/id/kda_10702024_003(검색일: 2022.08.08.); 인용문 밑줄은 필자가 표시한 것으로 이하 같음.

17) 『세종실록』 50권, 세종 12년 윤12월 1일 정유 5번째 기사; 국사편찬위원회 『조선왕조실록』 https://sillok.history.go.kr/id/kda_11212101_005(검색일: 2022.08.08.).

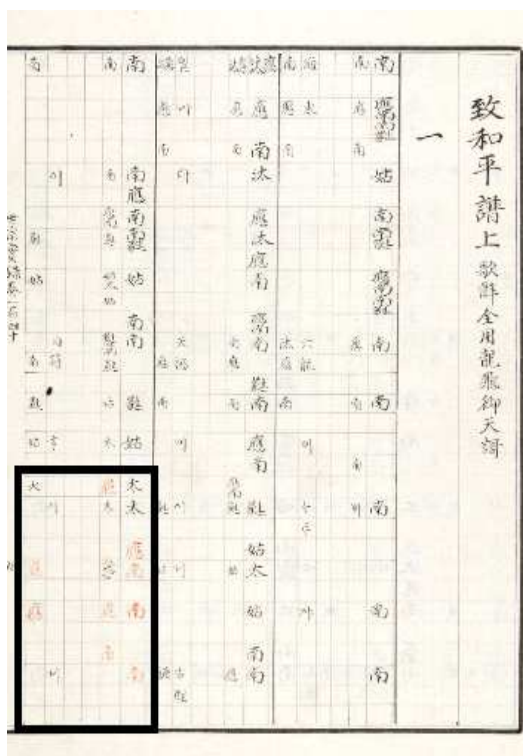
18) 『세종실록』 「악보」 권136-권137, 참조.

사용되지 않은 것 같다.

이후 세종 29년(1447년)에 ‘치화평보(致和平譜)’ 5권, ‘취풍형보(醉豐亨譜)’ 2권, ‘여민락보(與民樂譜)’ 2권, ‘보태평보(保太平譜)’ 1권, ‘정대업보(定大業譜)’ 1권, ‘발상보(發祥譜)’ 1권, ‘시용속악보(時用俗樂譜)’ 1권 등 향악곡(鄉樂曲)의 악보가²⁰⁾ 만들어졌는데, 향악곡에는²¹⁾ 정간보에 율자보를 차용하여 기록하였기에, 오늘날 정악보의 기보법과 비교할 수 있다.

따라서 정간보의 탄생은 향악을 기록하기 위함이었고, 정간보에 율자보가 차용된 기보법의 처음은 『세종실록』 「악보」로 그중 일부를 다음 <악보 1>로 서 제시한다.

<악보 1> 『세종실록』 140권 「악보」 중 <치화평> 일부²²⁾



19) 『세종실록』 「악보」 권137, 참조.

20) 『세종실록』 116권, 세종 29년 6월 5일 乙丑 1번째 기사; 국사편찬위원회, 『조선왕조실록』 https://sillok.history.go.kr/id/wda_12906005_001(검색일; 2022.08.08.).

21) 『세종실록』 「악보」 권138-권146, 참조.

22) 『세종실록』 140권 「악보」 <치화평(致和平)>; 국사편찬위원회, 『조선왕조실록』 https://sillok.history.go.kr/popup/viewer.do?id=wda_300(검색일; 2022.08.08.).

* 악보 좌측에 □로 표시한 부분은 한 옥타브 아래 음고인 탁성(濁聲)을 붉은 글씨인 주서로 표기한 부분임.

『세종실록』 「악보」 중 정간보에 차용된 율자보의 기보법은 절대 음고를 표시하는 12율명으로 표기하되, 한 옥타브 안에 중성(中聲)은 12율명의 첫 글자만 각각 기보하고, 한 옥타브 높은 음고인 청성(淸聲)은 해당 율명 앞에 ‘삼수변(𐆒)’을 덧붙였으며, 한 옥타브 낮은 음고인 탁성(濁聲)은 해당 율명에 붉은색 글씨인 주서(朱書)로 기보하였다.

조선 시대의 악보는 대부분 정간보의 틀로 이루어져 있고 여기에는 수많은 악곡이 기록되어 있다.²³⁾ 조선 전기인 세종 시절에는 각(刻)을 정간(井間)으로 나누고 율자보로서 선율을 기록하였으며, 세조 시절에는 각을 정간과 대강(大綱)으로 나누었으며 오음약보(五音略譜)로서 선율을 기록하는 변화가 있었다.²⁴⁾

전하는 고악보의 기보법은 궁중이나 양반과 같은 일부 지배 계층만이 사용한²⁵⁾ 것이며, 궁중의 관찬악보(官撰樂譜)는 아악(雅樂)의 기록으로서 시작되었다. 아악의 경우 세종 시절과 마찬가지로 세조 시절에도 정간보가 아닌 율자보와 공척보로 병기 하였지만, 향악의 경우 세종 시절에는 정간보에 율자보로 기보하였고, 세조 시절에는 정간보에 오음약보로 기보하여, 정간보에 차용되는 기보법의 변화가 있었다.

문헌상 확인되는 시점인 세종 시절부터 정확한 음고를 기보하기 위한 속고가 보이며, 『세조실록』 「악보」의 서문에서는 중간음역의 한 옥타브 높은음은 ‘청(淸)○○’으로, 한 옥타브 낮은음은 ‘탁(濁)○○’으로 읽었음을 알 수 있지만,²⁶⁾ 악보의 기보법은 세조 시절 이후 오음약보로 기보되어 율자보의 기보체계를 확인할 수 없다.

악보가 아닌 악서이지만, 성종 시절의 『악학궤범(樂學軌範)』에서도 당시 음고 기보에 대한 이해를 볼 수 있는데, 가야금 조현법의 산형(散形)에서는 궁상자보, 오음약보, 율자보 등을 병기 하여 설명하며, 가야금 조현법 중 우조계면조(羽調界面調) 횡지(橫指)의 조현법인 남려궁(南呂宮)에서 제6현 상1은 청황종(淸黃鍾)으로 ‘삼수변(𐆒)’이 붙고, 제11현 상6은 중청황종(淸黃鍾)임에도 청황

23) 황준연, 『조선조 정간보 연구』(서울대학교 출판부, 2009), 참조.

24) 황준연·성기린, 「음악교과서 국악 기보체계의 올바른 방향 모색」, 『국악교육연구』 제4집(한국국악교육연구학회, 2010), 289쪽, 참조.

25) 성경린, 『한국음악논고』(동화출판공사, 1976), 참조.

26) 국립국악원 편, 『『세조실록 악보』 서문』 권48, 『한국음악학자료총서』 제20집(국립국악원, 1986), 218쪽, 참조; 김우진(1997), 앞의 글, 258-259쪽, 참조.

종으로 ‘겹삼수변(滄)’이 아닌 ‘삼수변(滄)’으로 표기하였다. 또한 청풍체(淸風體)의 조현법인 고선궁(姑洗宮)에서 제11현 상4에 청대려(汰呂)만 한 옥타브 높은음의 청성 표기인 ‘삼수변(滄)’을 덧붙여 기록하여,²⁷⁾ 음고 표기에 있어 생략된 점이 보인다.

즉, 세조 시절 이후 정간보에는 율자보가 아닌 오음약보가 차용되거나, 율자보와 오음약보를 병기 하여 음고 표기에 문제가 없었을 것임으로, 『악학궤범』의 가야금 조현법에서도 오음약보에서만 한 옥타브 아래 음인 탁성(濁) ‘탁(濁)’자를 한 옥타브 위의 청성에 ‘삼수변(滄)’을 표기하는 방식을 볼 수 있다. 따라서 세조 시절 정간보에 오음약보가 차용된 이후 성종 시절까지 기보법의 변화는 없어 보인다.

가야금 악보는 조선 후기부터 보이는데, 대부분 가야금 고악보는 육보(肉譜, 또는 구음보口音譜)로써 전한다.²⁸⁾ 율자보가 차용된 가야금 고악보만 찾으면, 『속악원보』와 『악장요람』이 있다. 이중 편자·연대 미상의 거문고 및 가야금 악보인²⁹⁾ 『악장요람』은 정간보가 아닌 율자보와 합자보로 기보하였지만, 율자

27) 『악학궤범』 가야금 조현법 처음에 설명한 낙시조(樂時調) 조현법에는 탁성(濁聲)을 구분하는 내용으로 “낙시조(樂時調) 평조(平調) ○ 1지(一指)는 고선궁(姑洗宮)이다. 조현법(調絃法)은 제 3현(絃)은 하5(下五), 제8현은 궁(宮)으로서 모두 고선(姑洗)이다. …(중략)… 제1현도 남겨음으로, 탁하3(濁下三)이다. 제2현 역시 응종으로 탁하2(濁下二)이고, 역안(力按)하면 하1이 된다. 다른 조(調)의 율(律)의 상하(上下) 1·2법도 모두 이와 같다”라고 하여, 한 옥타브 낮은음을 탁성으로 설명했지만, 산형에는 옥타브 음고에 대한 청성과 탁성을 일일이 명기하지 않았다. 가야금 조현법 중 산형(散形)으로서 도해진 부분만 아래 표와 같이 정리한다. 단 우조평조(羽調平調)의 팔조(八調)는 오늘날의 가야금 조현법과 비교되기에 추가하여 참조한다: 『악학궤범』 권7, 215-217쪽, 참조: 이해구, 『신역 악학궤범』(국립국악원, 2000), 461쪽.

현(絃)순번		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
낙시조	오음약보	濁下三	濁下二	下五	下四	下三	下二	下一	宮	上一	上二	上三	上四
	평조1지	南	應 太力按	姑	蕤	南	應	大	姑	蕤	南	應	大
	계면조1지	南	應	姑	林	南	應	太	姑	林	應	太	姑
우조	오음약보	下五	下三	下二	下一	宮	上一 下四	上二	上三	上四	上五	上六	上七
	평조횡지	南	太	姑	蕤	南	應	太	姑	蕤	南	應	太
	평조팔조	黃	仲	林	南	漢	太	仲	林	南	漢	太	仲
청풍체	계면조 횡지	南	太	姑	林	南	漢	太	姑	林	南	漢	太
	오음약보	下二	下五	下四	下三	下二	下一	宮	上一	上二	上三	上四	上五
	청풍체	應	姑	蕤	南	應	大	姑	蕤	南	應	汰	姑

『악학궤범』의 우조(羽調) 산형에는 횡지(橫指)가 기록되어 있지만, 당시 우조의 조현법은 가야금의 제5현을 궁(宮)으로 조율하는 것이므로, 실제로 팔조(八調)에서는 제5현에 오늘날처럼 황종(黃鍾)이 쓰인다: 황준연, 『서울대학교 동양음악연구소 연구총서 4 한국 전통음악의 樂調』(서울대학교 출판부, 2005), 40쪽.

28) 김영운, 「가야금 구음의 변천에 관한 연구」, 『국악원논문집』 제2집(국립국악원, 1990), 61쪽.

보와 합자보의 기보법은 『속악원보』 권6 신편(信篇)과 그 체계가 유사하다. 다음 <악보 2>는 『속악원보』 권6 신편의 거문고, 가야금, 비파의 악보 중 악곡 <희문(熙文)>이다.

<악보 2> 『속악원보』 6권 거문고, 가야금, 비파 악보 중 <희문(熙文)>³⁰⁾



고종 29년(1892년)에 중수(重修)된 바 있는³¹⁾ 연대와 작자 미상의 『속악원보』 중 권5의 지편(智篇)에는 ‘여민락현보(與民樂絃譜)’가, 권6의 신편에는 《종묘제례악》 등등의 악곡이 거문고·가야금·비파 악보로 정간보에 율자보와 합자보³²⁾로서 병기하고 있다. 또한 『세종실록』 「악보」 및 『세조실록』 「악보」

29) 『악장요람』의 편찬 시기는 표지 뒷면의 “金亨植習讀之冊譜”라는 문구에 등장하는 김형식이 순조 대 악인(樂人)이라는 점에서 1809~1829년 사이로 보기도 하며, 개인이 소장했던 책자라 기보라는 시대를 거치며 여러 사람이 그 변화를 반영하여 수정하면서 사용했던 악보로 보기도 한다; 김영운, 「조선 후기의 국향의 악부 연구(Ⅱ)」, 『조선후기 궁중연향문화(2)』(민속원, 2005), 277쪽; 이정희, 「궁중 樂人의 음악 연습과 『樂章要覽』」, 『공연문화연구』 제43집(한국공연문화학회, 2021), 365쪽.

30) 국립국악원 편(1988), 앞의 책, 109쪽.

31) 『속악원보』 권6 신편(信篇) 마지막 장에 “光緒[중국 청나라의 제11대 황제인 광서제 때의 연호(1875~1908년)] 18年[1892년, 고종 29년] 壬辰 3月 重修”라는 기록 참조: 국립국악원 편(1988), 앞의 책, 134쪽.

32) 합자보는 왼손의 줄을 짚는 법과 오른손의 타는 법을 표시하는 글자를 합하여, 악기 연주법을 나타낸 기보법이다. 『속악원보』의 기보법에서는 거문고, 가야금, 비파의 주법 표기인 각 현(絃)에 따른 ‘격도지법(擊挑之法)’으로써 줄을 내리치는 센박의 격표(擊標)인 ‘|’와 줄을 뜯는 여린박의 도표(挑標)인 ‘ㄱ’ 두 가지 표기가 있다.

와 달리 『속악원보』의 지편과 신편에는 거문고·가야금·비파 등 현악기의 현보(絃譜)를 구분하여 기록하고 있어, 『속악원보』 이래 관악기와 현악기로 파트보(part譜)를 구분하는 개념이 있었던 것으로 볼 수 있다.

『속악원보』의 정간보에 차용된 율자보의 기보법만 보면, 절대 음고를 표시하는 12율명의 첫 글자로 표기하되 청성은 음이름 앞에 ‘삼수변(彡)’을 덧붙이고, 탁성에 대한 기보법은 보이지 않는다. 물론 당시 대다수 악곡의 출현음은 중성과 청성, 두 옥타브를 넘지 않기³³⁾ 때문에, 악보에 ‘탁성’의 기보는 필요한 발상이 아니었을 것이다.

조선 전기 『세종실록』 「악보」와 조선 후기 『속악원보』의 정간보에 차용된 율자보의 기보법을 대조하면 다음 <표 1>과 같이 정리할 수 있다.

<표 1> 『세종실록』 「악보」와 『속악원보』의 율자보의 음고 기보법 비교

음역 악보명	한 옥타브 낮은음역 탁성(濁聲)	중간음역 중성(中聲)	한 옥타브 높은음역 청성(淸聲)
『세종실록』 「악보」	黃 붉은색 주서(朱書)	黃 율명 첫 글자	潢 율명에 삼수변(彡) 덧붙임
『속악원보』	없음	黃	潢

세종 시절에 채택한 정간보에 차용된 율자보 기보법은 향악을 기록하기 위해 한 옥타브 낮은음고인 탁성은 주서로 기록하였고, 한 옥타브 높은음고인 청성은 해당 율명 앞에 ‘삼수변(彡)’을 덧붙여 기보하였다. 세조 시절에는 오음약보가 차용되었지만, ‘潢鍾’을 청황종으로 ‘橫鍾’을 탁황종으로 읽었음이 확인된다. 또한 세조 시절 이후 성종 시절까지 탁성과 청성을 구분하는 내용이 『세조실록』 「악보」의 서문과 『악학궤범』에서 확인되지만, 기보법은 정간보에 율자보가 아닌 오음약보를 차용하여, 음고 기보 체계가 변화된 시기로 율자보 기보법을 확인할 수 없다.

이상 세종 시절에는 향악의 정교한 기록을 위해 정간보가 등장했으며, 음고 기보를 위하여 율자보가 차용되었다. 세조 시절에는 정간보에 율자보가 아닌 오음약보가 차용되는 변화가 있었다. 율자보로 기보된 가야금악보는 조선 후

33) 『속악원보』의 악보에 기록된 음을 조사하면 다음과 같다. “黃 太 夾 姑 仲 林 南 無 應 潢 汰 浹 沖 淋 滴” 등으로 이전의 악보에서 보이는 음역이[12율 4청성에서] 확대되었을 뿐 기록 방식의 차이는 없다. 김우진(1997), 앞의 글, 263쪽.

기 『속악원보』부터 확인되며, 이때부터 관악과 현악을 구분하는 현보의 기록으로서 파트보의 형태를 볼 수 있다.

조선 시대에는 오늘날과 같은 율자보 기보법으로서 두 옥타브 높은 음고인 중청성의 ‘겹 삼수변(淨)’이나, 한 옥타브 낮은 음고인 탁성의 ‘인변(仁)’, 두 옥타브 낮은 음고인 배탁성(倍濁聲)의 ‘척변(尺)’ 등의 기록이 보이지 않는다.

3. 20세기 전기: 고악보

20세기 전기인 1950년대 이전의 가야금 악보 중 정간보에 율자보로 기보된 악보를 찾으면, 『명완벽 가야금보(明完璧 伽倻琴譜)』,³⁴⁾ 『방산한씨금보(芳山韓氏琴譜)』,³⁵⁾ 『우의산수(寓意山水)』,³⁶⁾ 『아악부 가야금보(雅樂部 伽倻琴譜)』³⁷⁾ 등으로 저자, 편년, 악보명, 기보법 등을 다음 <표 2>와 같이 정리한다.

34) 명완벽(明完璧, 1842-1929년)은 자는 덕조(德祚), 호는 진당(眞堂)이다. 고종(1863-1907년)때 장악원 및 대한제국(1897-1910년) 시절 교방사(敎坊司)의 악사·전악. 이왕직아악부 아악 사장을 지낸 가야금 연주가이며, 1861년(철종 12년)에 가전악(假典樂)으로 장악원에 입임(入任)하였고, 1893년(고종 30년)에 전악이 되었다. 1907년(융희 1년)에 장례원(掌禮院) 국악사가 되었으며, 1909년(융희 3년) 설립된 조양구락부(調陽俱樂部)의 설립 당시 교사였고, 1911-1914년까지 조선정악전습소(朝鮮正樂傳習所)에서 가야금 교사를 겸직하였다. 1911년 2월 1일 이왕직(李王職)의 아악사가 되었고, 1916년 제3대 아악사장으로 임명되었다. 『명완벽 가야금보』는 1913년에 필사한 악보로 그 영인본이 국립국악원에 소장되어 있다; 송방송, 『한겨레음악인 대사전』(보고사, 2012), 300~301쪽, 참조.

35) 『방산한씨금보(芳山韓氏琴譜)』의 악보 표제는 『금보전서(琴譜全書)』이나, 방산동에 살던 한우석이 소장한 악보라 하여 일명 『방산한씨금보』라고 하며, 대한제국(1897-1910년) 시절 거문고 명인 김경남(金景南)의 제자인 한우석(韓珩錫)이 친구 이강협(李康協)에게 주려고 1916년에 등서(謄書; 원본에서 베껴 옮김)한 악보로 가야금보뿐만 아니라 거문고보와 양금보를 포함하고 있다; 장사훈, 「고악보해제, 6. 방산한씨금보」, 『한국음악학자료총서』 제14집(국립국악원, 1984), 17-18쪽.

36) 『우의산수』는 일제강점기 이왕직아악부 또는 조선정악전습소에 있던 사람이 적은 것으로 해제되었으며, 이후 기보법이나 내용으로 보아 조선정악전습소와 관련이 있을 것으로 추정되었고, 편찬연대는 1930년대 이후의 가야금 악보로 밝혀졌다; 이동복, 「고악보해제 1. 영산회상 『우의산수』」, 『한국음악학자료총서』 제16집(국립국악원, 1984), 3쪽; 김영운, 「가야금 구음의 변천에 관한 연구」, 『국악원논문집』 제2집(국립국악원, 1990), 60쪽; 김우진(1997), 앞의 글, 265-266쪽.

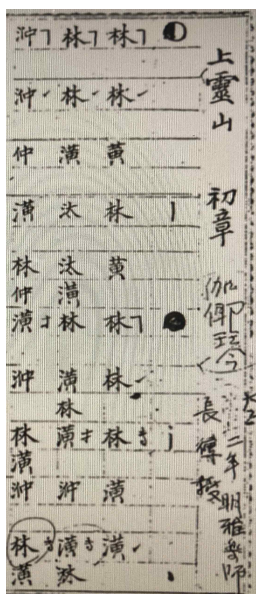
37) 『아악부 가야금보』는 1930년대 성악가 전형철(全鑒喆)이 음악박물관을 만들기 위해 아악부 악보를 등서한 것으로 황병기(黃秉翼, 1936-2018년) 선생이 국립국악원에 기증한 악보이다; 황병기, 「고악보해제 1. 『아악부 가야금보』」, 『한국음악학자료총서』 제28집(국립국악원, 1989), 3쪽; 김영운, 「고악보해제 국립국악원소장 아악부 악보」, 『한국음악학자료총서』 제28집(국립국악원, 1989), 4-5쪽, 참조.
『아악부 가야금보』의 편찬 시기를 1939년으로 보아야 한다는 주장도 있다; 김우진(1997), 앞의 글, 267쪽.

<표 2> 20세기 전기 율자보 기보의 가야금보 목록

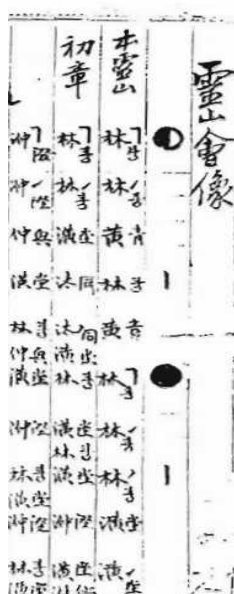
편저자	악보명	편찬연도	기보법	비고
명완벽	『명완벽 가야금보』	1912년	정간보+율자보	국립국악원소장
한우석	『방산한씨금보』	1916년	정간보+육보 ³⁸⁾	『한국음악학자료총서』 제14집
이상	『우의산수』	1930년대 추정	정간보+율자보 ³⁹⁾	『한국음악학자료총서』 제16집
이상	『아악부 가야금보』	1930년대 추정	정간보+율자보	『한국음악학자료총서』 제28집

이상, 1950년대 이전 20세기 전기의 가야금보인 『명완벽 가야금보』, 『우의 산수』, 『아악부 가야금보』 등의 율자보 기보법을 비교하기 위해 다음 <악보 3>과 같이 본다. 단, 지면상 《영산회상》 중 <상령산(上靈山 또는 본령산; 本靈山)> 초장(初章)만을 편년 순으로 제시한다.

<악보 3> 20세기 전기 율자보 기보의 가야금보 중 《영산회상》 <상령산> 초장



『명완벽 가야금보』⁴⁰⁾



『우의산수』⁴¹⁾



『아악부 가야금보』⁴²⁾

38) 『방산한씨금보』의 가야금보는 정간보에 육보를 병기 하지만, 거문고보 중 <보허사>와 <여민락>에 한정하여 정간보에 율자보를 병기하고 있어 참조한다.

39) 『우의산수(寓意山水)』는 수록곡 중 맨 처음 악곡인 《영산회상》 중 <본령산> 초장만 육보와 병기 하였다.

40) 『명완벽가야금보』(국립국악원 소장, 1913).

41) 국립국악원 편, 『우의산수』, 『한국음악학자료총서』 제16집(국립국악원, 1984), 43쪽.

이상 20세기 전기에 가야금 고악보 중 정간보에 차용된 율자보의 음고 기보 체계를 일괄하고, 황종(黃鍾)을 예로 다음 <표 3>과 같이 정리해 보았다.

<표 3> 20세기 전기 가야금보의 율자보의 음고 기보 체계 비교⁴³⁾

악보명 \ 음역	한 옥타브 낮은음역	중간음역	한 옥타브 높은음역	비고
『명완벽가야금보』	黃	潢	潢	겹 삼수변(𪛗)으로 청성 표기 등장
『우의산수』	黃	潢	潢	
『방산한씨금보』	黃	潢	없음	해당 악곡에 중청성은 출현하지 않음
『아악부 가야금보』	潢	潢	黃	위의 악보 대비 두 옥타브 낮게 표기됨

<표 3>과 같이 『명완벽 가야금보』와 『우의산수』의 가야금 율자보는 절대 음고를 표시하는 12율명으로 표시하되, 한 옥타브 낮은음은 율명의 첫 글자로 표기하고, 중간음은 율명에 ‘삼수변(𪛗)’을, 한 옥타브 높은음은 율명에 ‘겹 삼수변(𪛗)’을 붙여 기보하여, 조선 시대에 보이지 않았던 ‘겹 삼수변(𪛗)’이 등장한다. ‘겹 삼수변(𪛗)’과 같은 율자보 기보법은 가야금의 음고를 명기하기 위한 또 하나의 발상이겠지만, 『악학궤범』의 가야금 조현법에서 우조 평조 횡지에 준하는 기보체계를⁴⁴⁾ 차용한 것으로 보인다. 단, 현시점에서 보면 실제 악기의 음고 대비 적절할 수 없다.

반면, 『아악부 가야금보』는 이전 시기 가야금 고악보의 율자보 기보 체계와 달리 한 옥타브 낮은음은 율명에 ‘척변(𪛗)’을 중간음은 ‘인변(亾)’을 덧붙여 표기하고, 한옥타브 높은음은 12율명의 첫 글자로 기보하여, 이전 시기의 악보인 『명완벽 가야금보』와 『우의산수』의 율자보보다 두 옥타브 낮은 음역으로 기보하였다.⁴⁵⁾

탁성을 기록하기 위한 ‘인변(亾)’과 배탁성을 표기하기 위한 ‘척변(𪛗)’을 사

42) 국립국악원 편, 『아악부 가야금보』, 『한국음악학자료총서』 제28집(국립국악원, 1989), 89쪽.

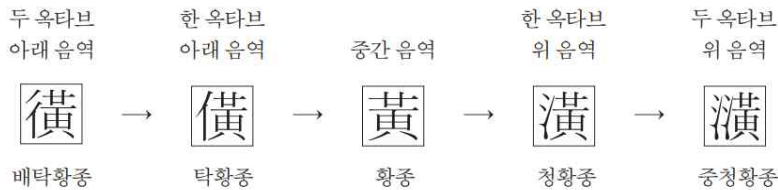
43) 『방산한씨금보』의 가야금보는 정간보에 육보로 기보하고 있지만, 거문고보 중 처음에 수록된 <보허사>와 <여민락> 초장 여음까지만 한정하여 정간보에 율자보를 병기하고 있어 추가로 참고한다; 국립국악원 편, 『방산한씨금보』, 『한국음악학자료총서』 제14집(국립국악원, 1984), 158-165쪽, 참조.

44) 주27)의 표 참조 바람.

45) 『명완벽 가야금보』, 『우의산수』, 『방산한씨금보』등은 탁성에 ‘인변(亾)’을 사용하지 않은 시기에 편찬된 악보이기 때문에 『아악부 가야금보』가 두 옥타브 낮게 기보되었다는 설명은 상대적일 수 있다.

용한 것은 이미 밝혀진바 『아악부 악보』가 처음이다.⁴⁶⁾ 즉, 1930년대 『아악부 악보』는 오늘날의 율자보 기보법과 같이 옥타브의 음고 표기가 정립된 시점으로 율자보의 음고 표기는 다음 <표 4>와 같이 정립되었다.

<표 4> 정간보의 율자보 음고 표기⁴⁷⁾



1930년대에 편찬된 국립국악원 소장 『아악부 악보』는⁴⁸⁾ 가야금보를 비롯하여 대금보(大箏譜), 필률보(箏箏譜), 당적보(唐笛譜), 단소보(短簫譜), 현금보(玄琴譜), 해금보(奚琴譜), 양금보(洋琴譜), 아쟁보(牙箏譜), 경종보(磬鐘譜) 등 총 10종이 있다. 『아악부 악보』는 이전까지 볼 수 없었던 악기별 파트보(part譜)로⁴⁹⁾ 구성되어있다.

『아악부 악보』 중 10종의 악기가 모두 편성되어 기보된 악곡은 <여민락(승

46) 김영운, 「국립국악원 소장 아악부 악보 해제」, 『한국음악학자료총서』 제25집(국립국악원, 1988), 6쪽; 김우진(1997), 앞의 글, 268쪽, 참조.

47) 권오성(2009), 앞의 책, 96쪽.

48) 국립국악원 편, 『한국음악학자료총서』 제25집(국립국악원, 1988); 『아악부 대금보』, 55-110쪽; 『아악부 필률보』, 111-164쪽; 『아악부 당적보』, 165-198쪽; 『아악부 단소보』, 199-238쪽; 『아악부 현금보』, 239-292쪽.

국립국악원 편, 『한국음악학자료총서』 제28집(국립국악원, 1989); 『아악부 가야금보』, 21-68쪽; 『아악부 해금보』, 69-125쪽; 『아악부 양금보』, 127-168쪽; 『아악부 아쟁보』, 169-184쪽; 『아악부 경종보』, 185-198쪽.

49) 1928년부터 이왕직아악부에서는 서양음악식 총보(score)가 오선보로 제작되기 시작한 계기가 있었다. 최창언은 전통음악이 세계적으로 자랑할만한 것으로 영구히 보존하기 위한 목적으로, 성경린은 유럽 원수들의 요청에 따라 전통음악의 오선보 채보의 계기가 되었다는 것이다. 당시 채보를 담당했던 이는 이주환(양금), 성경린(아악곡 속도 측정, 김기수(대금), 이재천(피리), 김철영(거문고, 비파), 이창규(가야금), 이덕환(해금), 장사훈(가곡 남녀창, 12가사, 시조), 주성배와 김중희(총보 정서 조력)이다. 이러한 경위로 아악곡 채보가 완성된 것이 1939년 5월 12일이다. 이 악보는 현재 『한국음악학자료총서』 제45권으로 영인되었다; 국립국악원 편, 『한국음악학자료총서』 제45권(서울: 국립국악원, 2012); 최창언, 「최창언의 한국근대음악사(7) 대한제국 애국가와 프란츠 예케르트」, 『음악저널』(음악저널, 2010.06), 70-71쪽; 성경린, 「악보편찬사업」, 『나의 인생론, 노을에 띄운 가락』(휘문출판사, 1978), 324쪽; 국악고등학교동창회편, 「아악 양악보 채보」, 『관재 성경린선생구순기념 국악의 뒤안길』(은하출판사, 2000), 22쪽; 장사훈, 「국악채보에 一言」, 『화전태와 화류태』(수서원, 1982), 69쪽; 이주인(2019), 앞의 글, 319-321쪽.

평만세지곡; 昇平萬歲之曲>뿐이지만, 악기별 음고만을 비교하기 위하여 <밀도드리(수연장지곡; 壽延長之曲)>의 악보를 총보로 조합해 보기로 한다. 다음 <악보 5>는 악기별 악보의 <밀도드리> 초장 제1각을 조합한 것이다.

<악보 5> 『아악부 악보』 10종의 <밀도드리(수연장지곡)> 초장 제1각 선율⁵⁰⁾

아쟁	가야금	거문고	양금	편경 편종	해금	피리	대금	단소	당적
休	休	休	없음	休	太	太	休	休	休
補	補	補		南	備	備	南	補	補
	補	補		南					
補	補	補		南	備	備	南	補	補
休	補	休		休	休	休	休	休	
休	補	補		休	備	休	休	補	補

<악보 5>와 같이 국립국악원 소장 『아악부 악보』를 일괄하여 악기별 음고 표기에 대해, 항종을 예로 정리하면 다음 <표 5>와 같다.

50) 국립국악원 편, 『아악부 아쟁보』, 『한국음악학자료총서』 제28집(국립국악원, 1989), 182쪽; 국립국악원 편, 『아악부 가야금보』, 『한국음악학자료총서』 제28집(국립국악원, 1989), 30쪽; 국립국악원 편, 『아악부 현금보』, 『한국음악학자료총서』 제25집(국립국악원, 1988), 247쪽; 국립국악원 편, 『아악부 경종보』, 『한국음악학자료총서』 제28집(국립국악원, 1989), 196쪽; 국립국악원 편, 『아악부 해금보』, 『한국음악학자료총서』 제28집(국립국악원, 1989), 80쪽; 국립국악원 편, 『아악부 필률보』, 『한국음악학자료총서』 제25집(국립국악원, 1988), 120쪽; 국립국악원 편, 『아악부 대금보』, 『한국음악학자료총서』 제25집(국립국악원, 1988), 65쪽; 국립국악원 편, 『아악부 단소보』, 『한국음악학자료총서』 제25집(국립국악원, 1988), 205쪽; 국립국악원 편, 『아악부 당적보』, 『한국음악학자료총서』 제25집(국립국악원, 1988), 174쪽.

<표 5> 『아악부 악보』의 악기별 음고 표기 일람⁵¹⁾

악기/파트	가야금 거문고/아쟁	피리/해금	대금	당적/단소
율명	橫	黃	潢	潢
오선보 상대음고 ⁵²⁾				

이상과 같이 국립국악원 소장 『아악부 악보』는 실제 관현합주의 실음을 중심으로 정간보에 율자보로 음고를 기보하였다.

따라서 20세기 전기 가야금악보는 조선 시대와 대비되는 율자보의 기보 체계가 생겼다. 1913년에 편찬된 『명완벽 가야금보』와 1930년대의 악보로 추정되는 『우의산수』 등의 정간보에 차용된 율자보의 기보 체계는 『악학궤범』 중 가야금 조현법에 준한 것이며, 가야금의 상대음고를 기보한 것이지만 정확한 음고 표기를 위하여 ‘겹 삼수변(涉)’이 출현하였다. 이후 『아악부 악보』는 처음으로 관현합주곡의 파트보 개념으로 편성 악기별 악보가 만들어졌고, 실음 중심의⁵³⁾ 기보 체계가 확립되어, 오늘날 상용(常用)되고 있는 정간보에 차용된 율자보의 음고 기보법이 완성된 시점으로 볼 수 있다.

4. 20세기 후기 이후: 현행 정악보

1950년대 이후인 20세기 후기부터는 이전 시대와 달리 국악 교육에도 학교 교육이란 제도화된 교육체계가 성립된 시기이다. 1951년에 국립국악원이 개원하고, 1955년에 국립국악원 부설 국악사양성소가 개소되면서부터 가야금 교육도 학교 교육기관에서 교육하기 시작한다.

따라서 이전 시기의 가야금 악보와는 용도의 변화가 발생하는데, 본격적인 학교 교육으로서의 교과 ‘교재용 가야금보’가 등장한 것이다. 이는 1970년대 대학교 교재로써 효용성 있는 가야금 악보의 출판에 관한 아래의 서평만으로

51) 『아악부 경종보』의 음고 표기를 제외한 이유는 아악기인 편종의 종과 편경의 경이 각각 16개씩 매달려 있어 아악의 음역이 12율 4청성뿐이기에 비교에서 제외함.

52) 황종(黃鍾) = E♭로 표기한 오선보는 음고의 이해를 돕기 위한 것이지, 평균율에 해당하는 음고를 말하는 것이 아님.

53) 여기서 실음이란 평균율을 뜻하는 것이 아니고, 악기 간의 음고 차이를 말하는 것이다; 이에 대해 “『아악부 악보』는 각 악기 간의 음높이 차이를 인식하고, 악기의 음역을 고려하여 율명을 기록하였다”라는 선행 연구도 참조; 김우진(1997), 앞의 글, 267쪽.

도 그 내용을 읽을 수 있다.

1971년 이재숙(李在淑)씨(서울대학교 음대 조교수)에 의해 김죽파(金竹坡)·강태홍(姜太弘)·김병호(金炳昊)·김운덕(金允德)·박상근(朴相根)의 가야고산조 가락을 처음으로 오선보로 채보하여 출판하였다. 가야고산조는 악보 없이 구전심수(口傳心授)하여 왔기 때문에 이의 채보는 가야고산조의 교육에 크게 공헌한바 있다. 그런데 이제 김정자(金靜子)씨(서울대학교 음대 전임강사)의 채보로 「정악가야금보」가 출판되었다. ...(중략)... 최근에 와서는 옛 법대로 가르치지 않고 또 부르려 하지 않아 한국음악을 배워도 제대로 전수되지 않는 경향이 있다. ...(중략)... 김정자씨의 「정악가야금보」는 이재숙씨의 「가야금산조」와 함께 국악 보급에 크게 공헌하리라 믿어 마지 않는다.⁵⁴⁾

이렇게 1970년대 서울대학교 가야금 전공 교수들에 의해 가야금의 산조와 정악의 교육교재용 악보가 출판된 것이다. 하지만 교육용 정악가야금보는 1950년대부터 추적된다.

1950년대 이후 정악가야금보로는 국립국악원 발간 등사본 악보에 이어, 1960년대[혹은 1950년대 말]에 국악사양성소의 교재용으로서 등사본 정악가야금보가 나온 후, 1979년에는 김기수·최충웅 공편의 『가야금정악』⁵⁵⁾ 악보가 발간되어 국립국악고등학교⁵⁶⁾ 교재로 사용했다.⁵⁷⁾

보편적으로 가야금 정악의 뿌리는 조선 후기에 있지만, 연주사적으로 보았을 때 직접적으로 영향을 미친 것은 이왕직아악부(李王職雅樂部)였다.⁵⁸⁾ 이왕직아악부를 중심으로 1920년대 이후 정악가야금보의 편저자들만을 국한하여 그 사승 관계를 보면, 이왕직아악부의 명완벽에서 함화진으로부터 전개할 수 있다.

1920년에 개소한 이왕직아악부원양성소의 함화진⁵⁹⁾에 의해 3기생인 김영

54) 장사훈, 「정악 가야금보」, 『국악교육』 제1집(한국국악학회, 1976), 50-51쪽.

55) 김기수·최충웅 편, 『伽倻琴正樂』(은하출판사, 1979).

56) 1972년 7월 11일 대통령령 제6279호의 공포로 국악사양성소는 국립국악고등학교로 승격됨.

57) 최문진, 「서평 귀중한 가야금 역사서: 김정자의 『정악가야금보』」, 『한국음악사학보』 제43집(한국음악사학회, 2009), 305-306쪽, 참조.

58) 이재숙, 「가야금 연주계통과 음악적 차별성에 대한 연구: <영산회상>을 중심으로」, 『예술논문집』 제44집(대한민국예술원, 2005), 184쪽.

59) 함화진(咸華鎭, 1884-1948)은 자는 순중(舜重) 호는 오당(梧堂). 전공은 거문고. 대대로 악사 집안으로 제2대 국악사장(國樂師長) 함재운(咸在韻)의 장자(長子)이다. 이병문(李炳文)과 김경남(金景南)에게서 가야금을 배웠으며, 1900년 12월 궁내부 장례원 가전악(假典樂)에 임명되어 1901년 전악(典樂), 1910년 장악(掌樂), 1911년 전악(典樂), 1913년 아악수장(雅樂手長), 1916

윤,⁶⁰⁾ 4기생인 이창규,⁶¹⁾ 5기생인 홍원기⁶²⁾ 등으로 이어진 정악가야금은 1955년에 개소한 국립국악원 부설 국악사양성소에 김영운으로부터 1기생인 최충웅,⁶³⁾ 5기생인 윤미용⁶⁴⁾으로 계승되고, 1970년대 이창규는 김정자⁶⁵⁾에게, 홍원기는 김인제⁶⁶⁾에게 전승하였다.

이상 1920년 이후 이왕직아악부원양성소 시절부터 정악가야금보의 편저자들을 중심으로 사사 계보를 정리하면 <표 6>과 같다.

년 아악사(雅樂師)를 거쳐, 1932년 제5대 아악사장(雅樂師長)을 역임하고, 1939년에 은퇴하였으며, 해방 후 대한국악원을 창설하고, 초대 원장을 역임함; 송방송(2012), 앞의 책, 946~948쪽, 참조.

60) 김영운(金永胤, 1911-1972) 호는 성재(誠齋). 1926년 이왕직아악부원양성소의 제3기생으로 함화진에게 가야금 정악을 사사했다. 1931년 졸업과 함께 아악수보(雅樂手補)로 임명되었으며, 그 뒤 아악수·아악사·국악사를 거치면서 후배양성에 힘썼다. 국립국악원 개원초부터 가야금 주자 겸 국악사로 활약하였고, 1971년까지 국악사양성소의 가야금 교사를 역임하였다; 김기수, 『국악입문』(고전음악출판사, 1972); 송방송(2012), 앞의 책, 178-179쪽.

61) 이창규(李昌奎, 1918-2006)는 1931년 이왕직아악부원양성소 제4기생으로, 함화진에게 가야금 정악을 사사했다. 이왕직아악부의 아악수를 역임하고, 1970년대 중반까지 지업사를 경영했으나, 1970년대 중반 이후부터는 이왕직아악부원양성소 동기인 장사훈(당시 서울대학교 국악과 교수)의 권유로 가야금 전공생을 다수 가르쳤다. 1983년부터 1985년까지 약 3년 동안 국립국악원에서 근무하였으며, 2003년에는 국악방송국에서 이왕직아악부의 원로 음악인으로 인정받아 그의 음악이 음반으로 제작되었다; 이재숙(2005), 앞의 글, 170쪽.

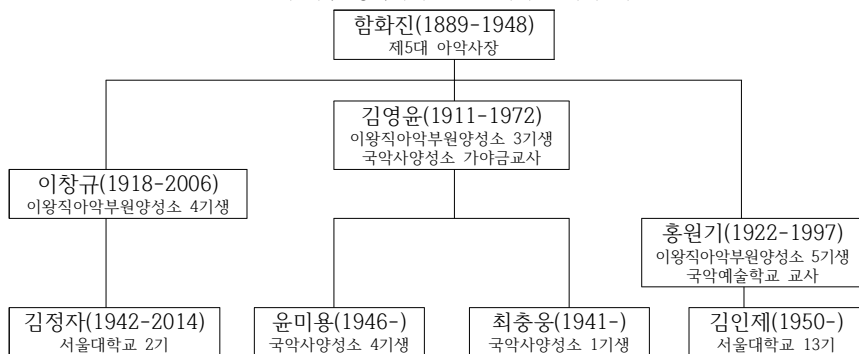
62) 홍원기(洪元基, 1922-1997)는 아악부원양성소 제5기생으로 함화진에게 가야금 정악을 사사했으며, 가야금 연주가, 성악가(정가), 작곡가로 활약. 1941년 이왕직아악사 양성소 졸업. 1941년 서울중앙방송국, 문화, 동양, 동아방송국에서 남창가곡 가사 시조창 및 가야금 등 방송. 1951년 국립국악원 예술사. 1959년 전승기록 자료(문화공보부) 남창가곡 시조창 등 녹음. 1960년 한국국악예술학교 교사(국악개론 및 시조창) 15년. 1961년 서울대학교 음악대학 국악과 강사(가야금) 9년. 1965년 서울특별시립국악관현악단(작곡·악장·교체지휘) 10년. 1966년 경희대학교 음악대학 국악강사(이론·실기) 13년. 1974년 정악가야금 전곡(여민락 제외) 녹음(문화재관리국). 1975년 중요무형문화재 제30호 가곡보유자 인정 1997년 중요무형문화재 제30호 가곡보유자 사망해제; 송방송(2012), 앞의 책, 974-975쪽; 성경린, 「왕가 마지막 객 청은 홍원기 II」, 『국악소식』 통권 제42호(국립국악원, 1998), 32쪽; 윤중강, 「왕가의 마지막 객」, 『한국예술총집 음악편 III』(대한민국예술원, 1998), 102쪽.

63) 최충웅(崔忠雄, 1941-)은 국악사양성소 제1기생으로 김영운에게 가야금 정악을 사사했고, 1961년 국립국악원 입단하여 정악단 악장, 지도위원, 예술감독(음악감독) 등을 역임. 현재 국립국악원 원로사범으로 있다; 국립국악원 편, 『국립국악원 구술총서 제9집 최충웅』(국립국악원, 2013), 참조.

64) 윤미용(尹美容, 1946-) 국악사양성소 제4기생으로 김영운에게 가야금 정악을 사사했고, 추계예술대학교 교수, 국립국악고등학교 교장, 국립국악원 원장, 국악방송 이사장 등 역임. 중요무형문화재 제23호 가야금산조 전승교육사이다.

65) 김정자(金靜子, 1942-2014)는 1974년부터 서울대학교 국악과 교수 역임. 이창규로부터 1975년 5월 26일부터 5개월간에 걸쳐 배운 정악을 채보하여, 1976년 한국국악학회 발행 『정악가야금보』를 출판함; 김정자 채보, 『정악가야금』(한국국악학회 발행, 수문당 출판, 1976), 1쪽, 참조.

66) 김인제(金仁濟, 1950-)는 서울대학교 13기 졸업생으로 서울시립국악관현악단 단원을 역임하였으며, 홍원기로부터 정악가야금을 사사했다.

<표 6> 1920년대 이후 정악가야금보 편저자별 사사 계보⁶⁷⁾

이렇게 1950년대 이후 편찬된 정악가야금보의 편저자를 중심으로 사사 계보를 보면, 1970년대 이후 그 전승의 계통이 분화되어 국립국악원의 김영운 계통, 서울대학교의 이창규 계통, 그 외의 홍원기 계통 등 세 가지 계통의 정악가야금보가 전승된 것으로 정리할 수 있다.

따라서 1950년대 이후 현행에 이르기까지 편찬된 정악가야금보를 사사 계통별로 정리하면 다음 <표 7>과 같다.

<표 7> 1950년-현재 정악가야금보 목록⁶⁸⁾

편저자	악보명	발행시기	출판(발행)	비고
♣김영운	가야금보	1950년대 추정	미상	등사본/국립국악원소장
♥김정자	정악가야금보	1976년	(한국국악학회)	1979년 수문당, 2007년 민속원 보정 출판
♠김인제	정악가야금보 ⁶⁹⁾	1979년	(한국국악학회)	건흥사진문화사인쇄
♣김기수·최충웅	가야금정악	1979년	은하출판사	
♠홍원기	정악가야금보	1980년대 추정	미상	필사본/개인소장
임운수	연정가야금보	1984년	태림출판사	
♥이창규	가야금정악전집	1985년	미상	
♣최충웅	가야금정악보	2001년(초판)	은하출판사	2003년(재판) 2010년(3판) 2017(4판)
♣윤미용	김영운가야금정악보	2010년	은하출판사	
♣국립국악원	가야금정악보	2015년	국립국악원	

67) 이재숙, 「가야금 연주계통과 음악적 차별성에 대한 연구: <영산회상>을 중심으로」, 『예술논문집』 제44집(대한민국예술원, 2005), 163쪽; 윤미용, 「김영운의 가야금정악 연주법: 그의 연주법은 보존·전승 되어야 한다」, 『예술논문집』 제54집(대한민국예술원, 2015), 155-162쪽, 참조.

68) 편저자별 정악가야금 사사 계통에 따라 김영운 계통은 ♣를 이창규 계통은 ♥을 홍원기 계통은 ♠를 성명 옆에 표기한다.

69) 김인제는 정악가야금보 이전 1977년에 남창가곡 가야금보를 출판하였다: 김인제 채보, 『남창가곡 가야금보(초)』(한국국악학회 발행, 건흥사진문화사 인쇄, 1977).

<표 7>의 1950년대 이후 현행까지, 정악가야금보별 정간보에 차용된 율자보의 음고 기보 체계를 정리하면, 다음 <표 8>과 같다. 단 <표 8>의 정악가야금보별 정간보의 율자보 음고 기보 체계는 평조(平調)와 계면조(界面調) 두 가지 조현법을 중심으로 일괄한다.

<표 8> 20세기 후반 정악가야금보별 평조(平調) 및 계면조(界面調)의 율자보 음고 기보체계⁷⁰⁾

현(絃)순번 편자명(발행시기)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
김영윤(1950년대 추정)	橫	汰	仲	淋	橫	汰(橫)	仲	淋	備(無)	黃	太	仲
김정자(1976년)	橫	汰	仲	淋	橫	汰(橫)	仲	淋	備(無)	黃	太	仲
김인제(1979년)	橫	汰	仲	淋	黃	太(黃)	仲	林	南(無)	潢	汰	沖
김기수 최종웅 공저 (1979년)	橫	汰	仲	淋	橫	汰(橫)	仲	淋	備(無)	黃	太	仲
홍원기(1980년대 추정)	橫	汰	仲	淋	黃	太(黃)	仲	林	南(無)	潢	汰	沖
임윤수(1984년)	橫	汰	仲	淋	橫	汰(橫)	仲	淋	備(無)	黃	太	仲
이창규(1985년)	橫	汰	仲	淋	橫	汰(橫)	仲	淋	備(無)	黃	太	仲
최충웅(2001년)	橫	汰	仲	淋	黃	太(黃)	仲	林	南(無)	潢	汰	沖
윤미용(2010년)	橫	汰	仲	淋	橫	汰(橫)	仲	淋	備(無)	黃	太	仲
국립국악원(2015년)	橫	汰	仲	淋	橫	汰(橫)	仲	淋	備(無)	黃	太	仲

<표 8>은 1950년대 이후 현재까지 편찬된 정악가야금보별 정간보의 율자보 음고 기보 체계를 평조와 계면조의 조현법을 중심으로 정리해 보았다. 총 10종의 정악가야금보 중에서 7종은 『아악부 가야금보』와 같은 기보체계이며, 홍원기 『정악가야금보』와⁷¹⁾ 사승관계의 김인제 채보 『정악가야금보』,⁷²⁾ 김영윤 계통 중 최종웅의 『가야금정악보』⁷³⁾ 등 3종의 악보에서만 관악기 피리와 같은 음역대로 기보하고 있다.

70) 정악가야금은 평조와 계면조의 조현법에서 제6현과 제9현의 조현음이 다르기에 ()안의 율명은 계면조 조현의 경우를 표기하고, 음고가 동이(同異)한 점에 따라 음역으로 구분함.

71) 홍원기, 『정악가야금보』(필사본, 1980년대 추정); 이 악보는 표지에 “문화공보부 지정 인간문화재 홍원기 감수 정악가야금보 대학 국악과 교재용”이라고 한자로 필사되어 있음.

72) 김인제 채보, 『정악가야금보』(한국국악학회 발행, 건흥사진문화사 인쇄, 1979).

73) 최종웅, 『가야금정악보』(은하출판사, 2001); 이 악보는 2003년 재판, 20010년 3판, 20017년 4판 등 4쇄까지 출판되었다.

즉 홍원기, 김인제, 최충웅 편저의 악보는 『아악부 가야금보』와 같은 율자보 기보체계의 7종의 악보보다 한 옥타브 높은 음고로 기보되었다. 따라서 지금까지도 통용되고 있는 정악가야금보들은 정간보에 차용된 율자보의 음고 기보 체계에 있어서 통일성이 없이, 2가지 기보 체계가 상용되고 있다.

하지만 전장에서든 언급한 바와 같이 1930년대 이왕직아악부 시절부터 파트보의 개념이 도입되어 관현합주보에는 실음 기보체계가 확립되었다. 따라서 관현합주의 파트보이자 전공 교육교재용 악보는 실음기보에 준해야만, 이론과 실제가 충돌하지 않는다.

그런데도 10종의 정악가야금보에서 정간보에 차용된 율자보의 음고 기보 체계가 2가지로 상용되어온 점은 시사(時事)점이 있을 것이다.

1931년 아악부원양성소 4기생부터는 봉해룡이 필사하여 등사한 가야금보를 사용하였다고 하며, 이 악보는 『제4회 아악생 교과철』에 수록된 피리보와 같은 기보 체계로 되어 있어,⁷⁴⁾ 홍원기와 제자 김인제는 아악부원양성소의 교과교재용 악보의 기보체계를 답습한 것으로 보인다.

또한 최충웅에 대해 송혜진은 “최충웅의 가야금 연주법이 곧 20세기 후반의 국립국악원을 대표하는 정통 가야금으로 자리매김한 것이다. 그러나 최충웅이 김영운의 연주 전통을 이었다고는 해도, 그가 30여 년 넘게 가야금과 친해지는 사이에 불임새라든가 음악의 표현 면에서 자연스럽게 자기화(自己化)되는 과정을 거쳤고, 전통이라는 개념이 허용하는 범주 안에서 ‘최충웅적인 연주세계’를 갖게 되었으리라 생각한다.”⁷⁵⁾라고 하여, 연주자의 일생에는 사사의 전통에서 음악적 관용구가 첨가되기 마련이며, 이점을 연주자의 음악세계로 설명하였다.

또한 최충웅은 과거와 비교해 오늘날의 정악이 절제되고 규격화되었으며, 과거의 관현합주가 자유분방했던 것 같다고 한다. 이는 다음 인용문에서 읽을 수 있다.

74) 1920년대 초부터 아악부원양성소는 교과교재용 악보 작업을 추진하여, 교육교재용 전공악보는 4기생부터 정착된 것으로 본다. 4기생들에 의하면 『제4회 아악생 교과철』 외에 전공악과 시간에도 따로 악보를 배부 받았다고 하는데, 당시 4기생이었던 이창규의 증언에 따르면 주로 봉해룡이 필사한 등사본 악보들을 교재로 사용했다고 한다. 아악부원양성소 시절에 썼던 봉해룡이 필사 가야금보는 『제4회 아악생 교과철』에 수록된 피리보와 같은 체제로 되어 있으며, 『아악부 가야금보』보다 잔가락이 더 많다. 성기련, 「이왕직 아악부원양성소의 음악교육 연구」, 『동양음악』 제26집(동양음악연구소, 2004), 132-156쪽, 참조.

75) 송혜진, 『한국의 소리Ⅱ 최충웅 가야금 정악』 음반 해설집(월드뮤직, 1998).

가장 변화하기가 쉬운게 음악인 것 같아. 내가 보기에. ... (중략) ... 음. 그러니까 선생님 하실 때하고는 약간의, 빠대는 물론 같지만 고런 세세한 미묘한데서 조금의 이 그런 그 다른 점이 많이 생기죠. ... (중략) ... 그 전에 우리 선생님들. 그니까 이왕직아악부 선생님들. 그때 연주하고 지금 연주는 좀 달라. 많이 달라. 왜 그런가 했더니 그때는 소규모 인원으 로 했기 때문에. 아까도 인제 모여서 그런 얘기들을 했어요. 지금은 굉장히 절제되고 또 규격화되고 이제 이렇게 됐는데, 옛날에는 합주를 들어봐도 좀 자유분방한 거 같다. ... (하 략)...⁷⁶⁾

정악은 풍류방 음악을 중심으로 보면 세악(細樂)편성으로서 전승되었으나, 대규모의 관현합주에서는 음악의 일체감이 필요하기에 음악적 통일성이 요구 된다. 반면 20세기 이래로 정악은 독주곡, 합주곡이란 양면의 연주레퍼토리로 전승되어왔다. 다만 국립국악원에서 일생의 음악세계를 펼쳐온 최충웅과 같은 경우에는 관현합주에 중심이 되는 피리보와의 대조를 위해 실음이 아닌 상대 음고로 가야금 정악보를 완성한 것은 아닌가 한다.

5. 결론

현재 정간보에 차용된 율자보는 전승되는 궁중음악과 정악(正樂)에 주요 기 보법으로써 상용되고 있다. 그러나 조선 시대 세종대왕 시절 향악의 기록을 위한 정간보의 창제와 함께 그 기보 체계는 시대의 흐름과 함께 변화 발전하 며 오늘에 이른다.

정악가야금보는 조선 후기 『속악원보』를 통해 정간보에 차용된 율자보 기보 체계의 일면을 볼 수 있으며, 1930년대 편찬된 『아악부 악보』를 통해 정간보 에 차용된 율자보의 기보 체계가 관현악법에 따른 실음기보 체계가 확립되었 음을 알 수 있다.

1950년대 이후의 정악가야금보는 학교 교육의 교과교재를 목적으로 한 악 보가 편찬되기 시작하였다. 1959년에 서울대학교에 국악과가 설립되어 국악 의 대학교 교육이 본격화되었고, 1970년대 한양대학교, 이화여자대학교, 추계 예술대학교를 거쳐 1980년대 이후 대학의 국악 교육은 활성화되었다. 따라서

76) 국립국악원 편(2013), 앞의 책, 76-187쪽, 발췌 인용.

이론과 실제가 부합되는 교과 교재용 정악가야금보는 이왕직아악부의 『아악부 가야금보』와 같이 정간보의 율자보 음고 기보 체계를 가져야 할 것이다.

이는 가야금만의 쟁점은 아닐 것이다. 1970년대 중·후반에 들어서 국악의 대학교 교육이 급부상하게 되면서, 국악고등학교는 물론이며 대학교 국악과에 이르기까지 전공자들에게 지침이 되는 교육교재용 악보가 다량 편찬되었다. 4장의 서두에 언급한 장사훈의 인용문처럼 옛 법대로 가르치지 않고 또 부르려 하지 않더라도 국악을 제대로 전수하려는 노력이 필요할 것이다.

[참고문헌]

권오성(2009), 「제2장 기보법의 발달과 악보」, 『한국문화사 25권 기록과 유물로 본 우리음악의 역사』, 국사편찬위원회.

_____(2011), 「한국전통음악의 일반적 특징과 기보법의 역사」, 『동서양의 고악보와 무보』, 국립국악원.

국립국악원 편(2013), 『국립국악원 구술총서 제9집 최충웅』, 국립국악원.

국악고등학교동창회 편(2000), 「아악 양악보 채보」, 『관재 성경린선생구순기념 국악의 뒀안길』, 은하출판사.

김기수(1972), 『국악입문』, 고전음악출판사.

김순진(2016), 「현행 정악가야금 악보의 기보 체계에 대한 소고: 율자와 구음 체계를 중심으로」, 『국악교육연구』 제10권 제2호, 한국국악교육연구학회.

김영운(1987), 「한국의 고악보 현황」, 『문화예술』 통권 110호, 한국문화예술진흥원.

_____(1990), 「가야금 구음의 변천에 관한 연구」, 『국악원논문집』 제2집, 국립국악원.

_____(2005), 「조선 후기의 국향의 악부 연구(Ⅱ)」, 『조선후기 궁중연향문화(2)』, 민속원.

김우진(1997), 「율자보 기보법의 변천에 관한 연구」, 『이성천 교수 회갑 기념 논문집 사슴은 노래한다』, 이성천 교수 회갑기념집 발간위원회.

성경린(1976), 『한국음악논고』, 동화출판공사.

_____(1978), 「악보편찬사업」, 『나의 인생론, 노을에 띄운 가락』, 휘문출판사.

_____(1998), 「왕가 마지막 가객 청운 홍원기Ⅱ」, 『국악소식』 통권 제42호, 국립국악원.

송방송(2012), 『한겨레음악인대사전』, 보고서.

- 성기련(2004), 「아악부원양성소의 음악교육 연구」, 『동양음악』 제26집, 동양음악연구소.
- 송혜진(1998), 『한국의 소리Ⅱ 최충웅 가야금 정악』 음반 해설집, 월드뮤직.
- 윤미용(2015), 「김영운의 가야금정악 연주법: 그의 연주법은 보존·전승 되어야 한다」, 『예술논문집』 제54집, 대한민국예술원.
- 윤중강(1998), 「왕가의 마지막 가객」, 『한국예술총집 음악편 Ⅲ』, 대한민국예술원.
- 이재숙(2005), 「가야금 연주계통과 음악적 차별성에 대한 연구: <영산회상>을 중심으로」, 『예술논문집』 제44집, 대한민국예술원.
- 이정희(2021), 「궁중 樂人의 음악 연습과 『樂章要覽』」, 『공연문화연구』 제43집, 한국공연문화학회.
- 이주인(2019), 「가야금 정악보의 기보와 음역에 대한 연구: 20세기 이후 발행된 악보를 중심으로」, 『국악원논문집』 제39집, 국립국악원.
- 이진원, 「정간보(井間譜) 시가(時價) 해독(解讀): 조선전기 관련 악보 및 문헌을 중심으로」, 『한국음악사학보』 제50집, 한국음악사학회.
- 袁静芳(2000), 『中国传统音乐概论』, 上海音乐出版社.
- 이혜구(1948), 「韓國의 舊記譜法」, 『학풍』 2호, 을유문화사.
- _____(1957), 「韓國의 舊記譜法」, 『한국음악연구』, 국민음악연구회.
- _____(1984), 「Ⅱ. 文學 藝術: 3. 音樂」, 『한국사 11 조선 양반 관료사회의 문화』, 국사편찬위원회.
- _____(1987), 『井間譜의 井間·大綱 및 장단』, 世光音樂出版社.
- _____(1996), 「韓國의 舊記譜法」, 『增補 韓國音樂研究』, 민속원.
- _____(2000), 『신역 악학궤범』, 국립국악원.
- 장사훈(1976), 「정악 가야금보」, 『국악교육』 제1집, 한국국악학회.
- _____(1982), 「국악채보에 一言」, 『화전태와 화류태』, 수서원.
- 최문진(2009), 「서평 귀중한 가야금 역사서: 김정자의 『정악가야금보』」, 『한국음악사학보』 제43집, 한국음악사학회.
- 최창연(2010), 「최창연의 한국근대음악사(7) 대한제국 애국가와 프란츠 에케르트」, 『음악저널』, 음악저널.
- 황준연(2005), 『서울대학교 동양음악연구소 연구총서 4 한국 전통음악의 樂調』, 서울대학교 출판부.
- _____(2009), 『조선조 정간보 연구』, 서울대학교 출판부.
- 황준연·성기련(2010), 「음악교과서 국악 기보체계의 올바른 방향 모색」, 『국악교육연구』 제4집, 한국국악교육연구학회.
- 홍순욱(2018), 「20세기 정간보 기보 체계 형성 연구」, 서울대학교 박사학위논문.

[악보]

김기수·최충웅 편(1979), 『伽倻琴正樂』, 은하출판사.

김인제 채보(1977), 『남창가곡 가야금보(全)』, 한국국악학회 발행, 건흥사진문화사 인쇄.

_____ 채보(1979), 『정악가야금보』, 한국국악학회 발행, 건흥사진문화사 인쇄.

김정자 채보(1976), 『정악가야금』, 한국국악학회 발행, 수문당.

국립국악원 편(1986), 「세조실록 악보」, 『한국음악학자료총서』 제20집, 국립국악원.

국립국악원 편(1988), 「속악원보」, 『한국음악학자료총서』 제11집, 국립국악원.

국립국악원 편(1984), 「방산한씨금보」, 『한국음악학자료총서』 제14집, 국립국악원.

국립국악원 편(1984), 「우의산수」, 『한국음악학자료총서』 제16집, 국립국악원.

국립국악원 편(1988), 『한국음악학자료총서』 제25집, 국립국악원.

국립국악원 편(1989), 「아악부 악보」, 『한국음악학자료총서』 제28집, 국립국악원.

국립국악원 편(2004), 「악장요람」, 『한국음악학자료총서』 제39집, 국립국악원.

국립국악원 편(2012), 『한국음악학자료총서』 제45권, 국립국악원.

명완벽(1913), 『명완벽가야금보』, 국립국악원 소장.

최충웅(2001), 『가야금정악보』, 은하출판사.

홍원기, 『정악가야금보』, 필사본.

[원문 사이트]

『고려사』, 국사편찬위원회; <https://db.history.go.kr/KOREA/item/level.do?itemId=kr>(검색일: 2022.08.08.).

『세종실록』, 국사편찬위원회; https://sillok.history.go.kr/id/kda_10702024_003(검색일: 2022.08.08.).

“현행 정악가야금보의 율자보 기보 체계에 대한 재고”에 대한 논평

정효성(대구교육대학교)

발표자 박소현 선생님은 정악가야금보를 중심으로 정간보에 차용된 율자보의 음고 기보체계에 관련하여 시대별, 편저자별 차이점을 고찰하셨습니다. 기보법은 같지만 음고 표기의 차이로 인한 가야금연주자들의 오랜 고충을 국악학자의 시각으로 분석 연구한 발표자의 노고에 감사드립니다.

발표에서는 가야금정악의 기보체계를 조선시대와 20세기 전기, 20세기 후기로 나누어 규명하셨습니다. 정악가야금보는 조선후기 『속악원보』를 통해 정간보에 차용된 율자보 기보체계의 일면을 볼 수 있으며, 20세기 전기에는 1930년대 『아악부 악보』를 통해 파트보 개념의 실음기보 체계가 확립되었다고 설명하셨습니다. 1950년대 이후부터는 교육의 교과교재를 목적으로 한 악보가 편찬되었는데, 특히, 발표자는 편저자 중심으로 사사 계보를 정리하셨습니다. 국립국악원의 김영운 계통, 서울대학교의 이창규 계통, 그리고 흥원기 계통의 세가지로 나뉘었으며, 김영운 계통에는 윤미용과 최충웅, 이창규 계통으로는 김정자, 흥원기 계통은 김인제로 보았습니다. 현재 총 10종의 가야금보 중 7종은 『아악부 악보』와 같은 기보체계로 横을 가장 아래음으로 하며, 3종의 악보에서만 관악기 피리와 같은 음역대인 横을 맨 아래음으로 기보하고 있음을 명시하셨습니다. 이어서 이론과 실제가 부합되는 교과 교재용 정악가야금보는 이왕직아악부의 『아악부 악보』와 같이 정간보의 율자보 음고 기보체계를 가져야할 것이라고 제안하셨습니다.

오늘 연구에 관해 가야금 연주자의 시각으로 발표문을 읽으며 들었던 생각에 대해 질문을 드리리고자 합니다. 세 가지 계통의 10종 가야금정악보 중에

주로 연주되는 악보가 한정되어 있으며, 나머지 악보들은 겨우 명맥을 유지하고 있는 상황입니다. 이창규 계통의 악보는 현재 서울대학교에서도 교재로 거의 사용되지 않으며, 홍원기 계통의 악보는 더욱 찾아보기 힘든 상황입니다. 발표문에 최충웅 편저자의 ‘오늘날 절제되고 규격화되었으며 과거에는 좀 자유분방했다’라는 인용이 언급되어 있지만, 특히 시험곡으로 많이 연주되는 가야금정악은 주법과 시김새까지 엄격하게 규격화되고 있습니다. 이와 관련하여 바람직한 정악연주법에 대해 어떻게 생각하시는지 의견을 여쭙고 싶습니다.

아울러 빠르기표기에 대한 질문을 드리고자 합니다. 현재 가야금정악보는 빠르기가 악보마다 상이하여 실제 교육에 있어서 많은 어려움이 있습니다. 빠르기 표기가 언제부터 시작되었으며, 어떠한 방식이 바람직하다고 생각하시는지 궁금합니다.

마지막으로 가야금연주자들에게 꾸밈음이나 잔가락 등 시김새 기보체계를 포함한 논의를 제안하고자 합니다. 예를 들어 오른손주법인 엄지, 장지, 슬기 등, 싸랭, 텅김 등과 왼손주법인 농현, 전성, 뜰동 등의 기보법에 대해 시대별, 편저자별 분석을 포함한 연구가 계속되기를 기대해봅니다.

천태만상 가야금산조 채보의 제 측면

임미선(단국대학교)

천태만상 가야금산조 채보의 제 측면

임미선(단국대학교 교수)

차 례

1. 머리말
2. 실음기보와 보표
3. 조명(調名)과 청(淸)변화 표기
4. 시김새
5. 장단과 박
6. 맺음말

1. 머리말

한국전통음악이 오선보로 처음 채보된 것은 김인식(1885-1962)에 의해 영산회상, 여민락 등이 있었으나 산조는 채보되지 않았다. 그 후 이상준(1884-1939)도 오선보로 민속악을 채보하였으나 산조는 제외되었다. 오선으로 산조가 처음 채보한 사람은 김기수로 1958년 문교부에서 민속악보로 발행되었

다. 이후 1962년경 황병기가 김윤덕류 산조를 채보하고 1960년대 후반부에 국립국악원에서 한국음악 오선 악보집이 발간되는 과정에 산조가 포함되었다.

전통악곡의 오선 채보화에 따른 순기능과 역기능은 오랜 기간 쟁점이 되어 왔다. 서양식 음계에만 최적화된 오선보를 사용해서 가야금산조를 채보하는 데에는 적지 않은 한계가 있다.

가야금산조는 악보 없이 구전의 방법으로 전승되어 왔다. 구전심수에 의한 전통적 전수 방법은 미분음과 농현, 복잡한 리듬 등이 내재된 가야금산조를 학습하는 데에는 어느 정도 유용했다. 그러나 교육 환경의 변화, 특히 대학에 국악과 설치 이후 산조 교육이 이루어짐에 따라 학생들 지도를 위한 객관화된 악보가 필요했다.¹⁾

공식적으로 가야금산조가 채보되어 최초로 출간된 것은 1958년 문공부에서 펴낸 산조악보집이고, 1971년에 이재숙 채보의 전집 형태의 산조 악보집이 출간되었다.²⁾ 이후로 산조 채보는 점진적으로 늘어나 오늘날에는 수십 종을 헤아리는 가야금산조 악보가 출판되었다. 그 밖에 가야금산조를 연구대상으로 삼은 논문에 활용된 악보는 더욱 많다.³⁾

가야금산조 채보는 연주자의 학습이나 음악 분석을 위해서 필요한 목적 때문에 편의상 오선보를 사용한다. 그런데 오선보를 사용하여 산조를 악보화하는 데에는 많은 제약이 따른다.⁴⁾ 실음 표기, 시김새나 장식음을 구체적으로 표기하지 못하는 것도 문제이고 오선보 상으로 정확하게 나타낼 수 없는 음고의 문제도 있다. 그 외 농현·전성 등의 연주법의 결과로 발현되는 음들을 나타내는 방법도 문제가 된다. 더욱이 연주자의 자율성 관여로 발생하는 미묘한 음고 변화를 세밀하게 기보하는 것에 대한 숙고도 필요하다. 현상적으로 감지되는 음을 모두 악보에 기보하는 것이 능사는 아니다. 악보화하기 위해서

1) 임미선, 「가야금산조 채보사의 전무후무한 명작, 이재숙 편저 『가야금산조 여섯바탕전집』 서평」, 『한국음악사학보』 제41집(한국음악사학회, 2008), 349쪽.

2) 이 악보집은 이재숙이 1960년대 후반부터 여러 명인들에게 직접 사사하면서 김죽파류, 강태홍류, 김병호류, 김윤덕류, 박상근류 다섯 유파의 산조 가락을 정리한 것으로 1971년에 초판된 이후 여러 번 재판되었다. 그 이후 30년 이상의 오랜 기간에 걸쳐 증보 작업을 진행하였고 그 결실이 『가야금산조 여섯바탕전집』(은하출판사)이 2008년에 출간되었다.

3) 두 경우에 저자 자신이 직접 채보를 한 경우도 있고, 기존에 채보된 악보를 거의 그대로 사용한 경우도 있다. 이러한 악보집의 경우, 편저자가 채보 사항을 언급하지 않았으며 기존의 악보를 참조한 사항 등에 대한 내용이 대부분 없다.

4) 이재숙의 경우, “즉흥성을 띠며 연주되어 오던 음악을 채보하면서 미묘한 농현, 미분음 등 제한된 표현으로 인한 어려움 때문에 후학들에게 도움을 주고자 명인이 직접 연주한 음반을 이 전집에 첨부하였다.”고 하였다. 음원을 제공함으로써 어쩔 수 없이 실제 연주가 악보에서 다르게 표현되는 부분이 있음을 인식하고, 음원을 참고하기를 바라는 의도를 나타냈다.

는 이러한 문제를 최소화하면서 채보에 객관성을 기할 수 있는 방법을 모색해야 할 필요가 있다.

채보에서 가장 중요한 요소 중 하나는 선율 구조에 대한 이해가 선행되어야 하는 점이다. 그래야만 청(淸)의 위치와 조(調)를 판단할 수 있다. 그러나 많은 악보에서는 선율구조에 대한 이해가 충분히 이루어지지 않은 면이 많이 보인다.

본 발표는 그간 출판된 가야금산조 악보에서 나타나는 여러 측면을 채보의 관점에서 다루고자 한다. 지금까지 가야금산조 채보하여 악보화 하는 과정에서 드러나는 문제를 거론하는 데에 목적을 두고 있으며, 그 내용은 향후 가야금산조를 채보하는 연주자나 연구자들이 고려해야 할 사항을 논급하는 데에 중점을 두고자 한다.

2. 실음기보와 보표

정악가야금은 낮음음자리표로 표기하는 것이 무방하나, 정악보다 음이 높은 산조는 조율이 정악보다 높기 때문에 낮음음자리표 사용은 불가다. 산조의 경우, 요즘은 대부분 높은음자리표를 사용하지만 실음 채보가 아니라는 문제가 발생한다. 오선보를 사용할 때 실음 표기는 기본 요건이다.

이재숙은 1964년부터 채보를 시작하여 1971년 악보를 출판하는 과정에서 실음표기에 대한 문제를 중요하게 취급하였다. 그 당시 산조가야금 조현법의 대세는 황병기가 제안한 실음을 기보음보다 완전 5도 아래 음으로 적는 체계였다. 이재숙은 산조를 오선보로 채보하되 실제 음과의 차이 그리고 연주법 등의 문제를 최소화하기 위한 방안을 위해 많은 고심을 했다. 이전의 채보자들이 사용한 높은음자리표의 경우 익숙한 장점은 있으나 실음과의 지나치게 차이가 있는 단점이 있었다. 이를 보완할 수 있는 방법을 모색하기 위해 D를 기준음으로 삼고 높은음자리표(G clef)로 나타내었던 기보방식을 보완하는 방법, 즉 실음 기보이면서 독보의 용이함을 기할 수 있는 G 기준음 가온음자리표(C clef)에 나타내는 방법을 채택했다.

가온음자리표는 실음 표기에 중점을 두었고, 높은음자리표를 사용한 경우에는 사용자 독보의 편리성을 고려한 것인데, 높은음자리표를 사용할 때에는 실

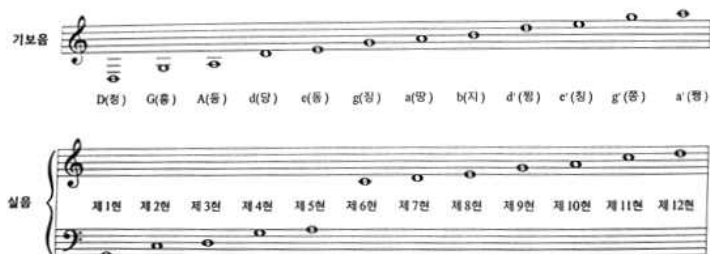
음 표기가 필요하다(예: 실음은 완전 5도 아래임).

산조분석의 논문에서 대부분 오선보를 활용하는데, 정작 오선보 채보와 관련된 기본적인 논의는 제외되는 경우가 많았다.⁵⁾ 다음 <악보 1>은 가온음자리표로 실음 기보를 제시한 것이고, <악보 2>와 <악보 3>은 기보한 음이 실음보다 5도 낮음을 제시한 것이다.

<악보 1> 이재숙, 『가야금산조 여섯바탕전집』 조현범⁶⁾



<악보 2> 김현채 「가야금산조 진양조의 음악양식적 변화 연구」의 조현범⁷⁾



<악보 3> 김일륜, 「성금연류 가야금산조의 변천 및 교류에 관한 연구」의 조현범⁸⁾



5) 임재원은 박사논문에서 대금산조 채보의 문제점을 제시하였다. 임재원, 「대금산조의 생성 및 전승과 확장」(한국외국어대학교 박사학위논문, 2015), 24-32쪽.

6) 이재숙, 앞의 책, 8쪽.

7) 김현채, 앞의 글, 24쪽.

8) 김일륜, 「성금연류 가야금산조의 변천 및 교류에 관한 연구」(이화여자대학교 박사학위논문, 2009), 5쪽.

편의성을 위해 높은음자리표를 사용하여 실음과 차이가 있음을 명기한 경우는 의외로 적다. 이재숙의 악보를 그대로 활용한 논문에서는 가온음자리표를 준용하기도 하나,⁹⁾ 5도 높은 높은음자리표로 다시 옮겨서 사용하는 사례가 훨씬 많다.¹⁰⁾ 이처럼 요즘 많은 산조 악보가 실음기보 방식보다는 편의기보 방식을 선택하고 있는데, 높은음자리표로 편의기보를 채택할 경우, 그것이 실음과 어느 정도 차이가 있는가에 대한 표기는 반드시 필요한 점을 강조하고 싶다.

3. 조명(調名)과 청(淸)변화 표기

가야금산조에는 우조, 계면조, 경조 등 다양한 조가 쓰인다. 산조에서는 조의 변화뿐 아니라 동일 조 내에서도 청의 변화가 빈번하게 이루어진다. 이러한 조에 따른 구성음, 기본청의 변화를 어떻게 표기하는가는 산조 채보에서 중요하게 다루어질 문제다. 음조직이나 선율분석에서 잘못된 채보 악보를 사용하게 되면 음조직이 왜곡되는 결과를 가져올 수가 있다.¹¹⁾

산조 채보에서 무엇보다 중요하게 고려해야 할 점은 악조에 따른 음구성을 적절하게 나타내는 것이다. 실음 그대로를 기보하는 것이 기본 요건이지만, 악조와 관련된 선율 구조와 특징을 총체적으로 이해하지 않으면 자칫 선율 흐름에서 벗어나는 음고로 기보된다. 이로 인해 선법 판단이 모호해지는 결과를 초래하기도 한다. 특히 같은 줄에서 내는 음이더라도 악조에 따라 시김새, 음의 기능이 다르기 때문이다. 악조의 음구성에서 벗어난 음고 표기는 선율 분석시 혼란을 야기할 수 있다. 이 때문에 악조의 음악적 구조를 정확하게 파악해서 채보하는 것이 중요하다. 예컨대 진계면에서 B♭으로 기보할 음을 B로 나타낸 악보도 있는데, 이렇게 되면 선법이 불분명해진다. 또한 계면조에서 꺾는음과 퇴성의 구분이 정확하지 않으면 음구성 파악이 달라질 수 있다.¹²⁾

9) 그 예로 이강춘, 정해임, 이승현 등의 악보를 들 수 있다. 이강춘, 『교양 가야금교본』(가야금회 어울림, 1973); 정해임, 『신관용류 가야금산조』(은하출판사, 2001); 이승현, 「가야금산조 청 변화 기법의 활용 양상 연구-김죽파·김병호·강태홍·최옥삼류의 진양조를 중심으로」(한양대학교 박사학위논문, 2013).

10) 김현채, 「가야금산조 진양조의 음악양식적 변화 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2018).

11) 이와 관련된 문제는 임재원, 앞의 글에서 언급되었다.

12) “실제 연주에서 내재된 반응이나 계면조에서의 꺾는청은 두루뭉술한 채보보다는 퇴성과 구분

채보할 때 청과 선법의 변화를 알려주는 방법이 필요하다. 그러나 이를 위해서 선행되어야 할 문제들 예컨대 구전 조명과 실제 음구조가 다른 경우, 청 변화 표기의 정도 판단이다.

가야금산조의 구전 조명은 선법, 음조직에 의한 구분보다는 악상기호의 개념으로 쓰이는 경우가 많다. 이 때문에 학자들에 따라서 가야금산조의 조명에 대한 해석이 구구하다. 가야금산조의 구전 조명인 우조, 평조, 계면조, 경조, 강산제 등은 제 각각 선법이 다른 것인지, 선법은 동일하나 유동음에 의한 차이일 뿐인지 그 견해에 차이가 있다.¹³⁾

가야금산조에서 조명은 음구조 및 본청과 밀접한 관계가 있으므로 선율 구조 변화를 조표로 나타내는 것이 이상적이다.¹⁴⁾ 그런데 조명은 구전으로 전해지는 것과 학술적으로 정리된 것에 차이가 있다. 구전과 실제 조명이 일치하기도 하지만, 다른 경우도 있다. 이와 관련하여 이재숙은 구전 조명에 따른 선법적 해석을 유보하면서 다음과 같은 기준을 제시하였다.

이 악보에 표시된 조(調)는 정리된 선법이 아니고 각 명인들이 전하는 대로 적은 것이며 이조(移調)되는 부분의 초기호를 첨가하는 것은 엄밀성에 있어 다소 문제가 있어 이를 생략하였다. 채보할 때에도 선법은 고려하지 않고 소리나는 대로 적은 것임을 밝혀둔다.¹⁵⁾

이재숙의 경우, 조 구분 또는 청의 변화를 나타내지 않았다. 그런 까닭에 악보에서 조표는 사용되지 않았다. 그러나 계면조에서 활용되는 제8현의 지에 *b* 을 붙였다. 비록 계면조에 조표 사용을 하지 않았지만, *b* 2개를 붙이는 것과 상통한다.

한편, 이재숙이 악조 및 청 변화를 조표로 나타내지 않은 것과 뚜렷한 대조를 띠는 채보의 한 사례로 다음의 김해숙 채보 악보를 들 수 있다.

하여 채보하는 것이 더 정확하다. 이에 따라 음질서의 파악이 달라지기 때문이다.” 임재원, 『대금산조의 생성 및 전승과 확장』(한국외국어대학교 박사학위논문, 2015), 26쪽.

13) 본 발표문의 산조의 조명을 다루는 것이 목적이 아니므로 그에 대한 상론은 하지 않겠다.

14) 서양식 조표는 장음계와 단음계를 나타내기 위해 고안된 것이므로 음계와 무관한 음악에 사용하는 데에 문제가 발생한다.

15) 악조를 구분하기 위한 조표 사용은 하지 않았으나, 일러두기에 밝혔다. 이재숙, 『가야금산조 여섯바탕전집』(은하출판사, 2008), 7쪽.

<악보 4> 김해숙, 『가야금산조』¹⁶⁾

가야금산조의 조명에 대한 음구조, 선법 등을 논할 때에 반음의 차이로 선법 자체가 달라지는 경우가 있다. 따라서 채보에서 음고에 대한 문제, 특히 유동음에 대한 음고 결정은 매우 중요하다. 가야금산조에서 계면조에 판별에는 큰 이견이 없으나, 우조와 평조는 다르다.

김영운은 평조를 ‘레-미-솔-라-도’(레선법), 우조는 ‘솔-라-도-레-미’(솔선법)으로 보았다.¹⁷⁾ 평조에서 제5음이 유동적이어서 ‘솔-라-도-레-파’가 되어 솔선법과 달리 제4-5음 간격이 단3도가 된다. 그런데 평조의 제5음이 반음 정도 낮게 출현하는 경우도 있어서,¹⁸⁾ 음구성으로만 볼 때 그 반음에 의해 평조가 될 수도, 우조가 될 수도 있는 셈이다.

그런데 가야금산조의 조명은 주요 출현음의 음조직만으로 결정되는 것은 아니고, 본청의 위치, 시김새 표현 등 다양한 요소에 의해 결정된다고 볼 수 있다. 그런 점에서 선법과 관련된 맥락에서 정확한 음고, 본청과 시김새를 정확하게 파악하는 것이 채보에서 매우 중요한 것이다. 다음 <악보 5>는 김현채의 논문에서 제시된 가야금산조 우조·평조·계면조의 구성음과 청이다.

16) 김해숙, 『가야금산조』(한국예술종합학교 전통예술원, 1999), 11쪽.

17) 김영운, 『국악개론』(음악세계, 2015), 238-242쪽.

18) 이에 대해서는 한만영의 논문을 참고하였다. 한만영·장사훈 공저, 『국악개론』(한국국악학회, 1975), 184-186쪽.

<악보 5> 김현채의 우조·평조·계면조의 구성음과 청¹⁹⁾

The image shows three musical staves representing different modes. The first staff is for <우 조> (Ujo) and the second for <평 조> (Pyongjo). Both have a key signature of one flat (B-flat). The third staff is for <계 면 조> (Gyeomjo) and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Notes are marked with Korean solfège syllables: g(징), a(땅), b(지), c(지), d(행), e(징), d(당), c(동), g(징), a(땅), b(지), c(지). The pitch '정' (Jeong) is indicated below the first and third staves.

<악보 5>의 우조는 구성음이 g(징)으로 시작한다. 그러나 그 앞에 e(동)을 제시했어야 한다. 그래야만 우조가 떠는 음의 4도 위인 본청이 계면조보다 2도 높은 점과, 계면조는 d(당)-g(징) 4도 진행하지만, 우조는 e(동)-a(땅) 4도 진행 때에 g(징)을 거치는 경우가 많은 차이가 드러난다. 그렇지 않고 <악보 5>에서와 같이 우조를 제시하면, 우조의 선법적 구조를 제대로 드러나지 못할 뿐 아니라 선법을 왜곡하는 결과를 초래한다.

많은 악보에서 평조는 거의 조표를 붙이지 않는다. <악보 5>에서와 같이 가야금산조에서 평조는 솔-라-도-레-미(파)로 제5음인 미(b)가 파(c')로 올라가는 점에서 여느 솔선법과 차이가 있다. 그런데 이러한 평조도 청의 위치가 변하면 그에 따라 음고의 변화를 나타내는 것 역시 가야금산조 채보에서 고려할 사항이다.

다음 <악보 6>은 김현채 논문에서 다룬 심상건 산조 평조 부분이다.

<악보 6> 김현채, 박사논문 중 심상건류 평조 제1단락 부분²⁰⁾

The image shows a three-measure musical excerpt in Pyongjo mode (one flat key signature). The notation includes various rhythmic values and melodic lines across three staves, with measure numbers 1, 3, and 5 indicated at the beginning of each line.

19) 김현채, 앞의 글, 24쪽.

심상건 산조는 조현법이 여느 산조에 비해 낮기 때문에 평조의 선율도 음고가 낮다. 그러한 점을 고려해서 김현채는 조표 #을 제시하여 음고 차이를 나타내는 방법을 사용하였다. 그렇지 않으면 평조로 판단한 점이 쉽게 드러나지 않았을 것이다. 같은 평조더라도 음고 차이를 드러내기 위해 조표를 사용하는 것은 유용하다. 그런데 다음과 같이 우조에 #을 하나 사용한 경우와 혼란이 야기될 수 있다.

<악보 7> 김해숙, 『가야금산조』 중 성금연류 우조²¹⁾



가야금산조의 우조 부분은 조표를 사용하지 않거나 # 하나를 사용하는 경우 등으로 차이가 있다.²²⁾ 우조뿐 아니라 평조, 계면조에서 청 이동을 구별해서 엄밀히 나타내려는 노력은 김일륜의 박사논문에서 보인다.²³⁾

조명과 관련해서 생각할 문제는 가야금산조에서 모든 선율에서 선법이 명확히 드러나지 않기도 한다는 점이다.²⁴⁾ 그러한 부분은 특정 선법이나 특정 음고로 본청을 정하기 어려운 문제가 발생한다. 전조나 변조가 분명하지 않고 한 장단 내에서 혼합조나 혼합청이 다중적으로 쓰이는 부분을 처리하는 문제는 간단하지 않다. 조가 바뀌거나 청이 바뀌는 부분은 겹세로줄로 나타내고

20) 김현채, 앞의 글, 139쪽.

21) 김해숙, 앞의 책, 60쪽.

22) 김해숙, 임재심 등이 출판한 악보들이 해당된다. 김해숙은 본청의 변화 지점에서 조표 사용이 달라졌으나, 임재심은 청 이동과 상관없이 우조 전체를 #, 평조 전체는 조표 사용하지 않았으며, 계면조 전체를 b 2개를 사용하였다.

23) 문재숙의 『죽파 가야금 곡집』에서도 변조 지점을 나타내려 하였다. 예컨대 진우조는 조표가 없다가 제5장단에서 #이 하나 쓰인다. 우조계면조에서는 다시 조표가 없고, 계면조에서는 b이 하나 붙다가 변청에서는 b이 2개 붙는다. 조와 변청을 조표로 나타내려는 의도가 담겼으나, 세밀한 구분은 김일륜에 비해 미흡했다.

24) 이러한 부분에 대하여 김일륜은 ‘혼합조’로 명시하였다.

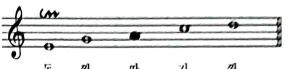
조표를 달리 사용함으로써 그 변화를 적절하게 드러낼 수 있지만, 불분명한 부분은 처리하기가 곤란하다. 그렇다고 변화가 명확한 부분은 나타내고 불분명한 부분은 나타나지 않는 비밀관성의 채보 악보를 만들 수는 없다. 문제로 이재숙의 경우처럼 조표 사용을 하지 않은 것이나, 김해숙과 같이 전조와 변조를 조표를 사용한 것이나²⁵⁾ 두 가지 방법 모두 한계에 부딪치는 면이 있다. 전자의 경우에는 조명과 본청을 악보에서 나타내지 않는 점, 후자의 경우는 혼합조와 혼합청을 어느 하나의 조나 청으로 나타내는 점이 그러하다. 혼합청은 선법 자체가 바뀌는 것은 아니므로 서로 다른 본청을 나타내는 방법이 있으나, 혼합조의 경우에는 그 변화의 지점을 어떻게 나타낼 수 있을지가 관건이다. 여하튼 한계를 보완하는 합리적인 기보 방법이 마련되었으면 한다.

청 변화는 단락의 구획에 따라 나타나기도 하지만, 단락 내에서 나타나기도 한다. 심지어 청이나 선법의 변화가 장단 내에서 짧게 이루어지는 경우가 있다. 김해숙은 악보에 조의 구별과 청의 변화를 조표로써 나타내는 것을 중요하게 여겼다. 조표의 변화로 악조가 바뀌거나 청이 바뀌는 것은 가시화하기 위한 목적이다. 그러나 변화의 지점을 명확하게 판단하기 어렵고 더욱이 두 가지 청이 혼합적으로 쓰이는 경우에 겹세로줄로 구획하기 어려운 부분을 처리하기가 곤란하다. 심지어 잘못된 판단으로 이어질 경우까지 발생할 수도 있다.

김일륜은 <표 1>에서와 같이 혼합청이 쓰이는 부분의 구성음과 청을 나타내었다. 이러한 경우에는 어쩔 수 없이 e음에 ㄴ을 나타내야 하는데, 대부분의 악보에서는 그 실재를 나타내기 위한 고민이 결여된 듯 보인다. 이는 가야금산조 선율 분석 자체가 간단하지 않고, 구전 조명과 실제 선법상의 음구조의 차이로 인한 혼란의 어려움으로 빚어지는 결과가 아닌가 싶다.

25) 방법에서 김해숙과 김일륜은 차이가 있다.

<표 1> 김일륜의 성금연류 산조의 조별 구성음과 본청

우조		계면조	
■ 정(g) 본청 우조  당 둥 정 망 지		■ 정(g) 본청 계면조  당 둥 정 망 지	■ 지(c) 본청 계면조  정 지 지— 뽕 정
■ 팽(b ^b) 본청 우조  둥 정 망 지 뽕		■ 당(d) 본청 계면조  둥 둥 당— 종 정	■ 동(e) 본청 계면조  둥 당 둥— 둥 망
		■ 팽(a) 본청 계면조  둥 뽕 망 기 뽕	
평조/평우조		혼합청	
■ 정(g) 본청 평조  당 둥 정 망 지		■ 당·정(d·g) 혼합청 계면조  당 둥 정 망 지	■ 정·둥(g·e) 혼합청 계면조  둥 둥 정 망 지
■ 정(g) 본청 평우조  당 둥 정 망 지		■ 팽·정(b ^b ·g) 혼합청 계면조  둥 정— 망 지 뽕	■ 정·당·둥(g·d·C) 혼합청 계면조  둥 둥 당 둥 정
혼합조		■ 동·팽(e·a) 혼합청 계면조  둥— 둥 망— 지 뽕	
■ 팽·정(b ^b ·g) 혼합청 혼합조(우조→계면조)  둥 정— 망 지 뽕 뽕			

악보에서 청(Key)과 선법의 변화를 정확하게 알려주는 방법은 필요하다. 악보에 따라 조와 청변화를 조표로 나타내기도 하였는데, 이를 위해서 선행되어야 할 문제가 있다. 예컨대 구전 조명과 실제 음악적 구조가 다른 경우,²⁶⁾ 청의 변화나 선법의 변화가 빈번하거나 혹은 매우 짧은 단위에서 이루어지는 경우를 매번 세분해서 나타내는 일은 참으로 번거롭다. 또한 청의 이동은 단락과 단락의 변화에서도 나타나지만, 단락 내에서도 이루어지기도 한다.

그런데 그 청의 이동을 정확히 나타내지 않으면 오히려 혼란을 가중시킬 수

26) 구전 조명과 분석 조명의 차이에 대해서는 다음 논문에 잘 드러나 있다. 김일륜, 「성금연류 가야금산조의 변천 및 교류에 관한 연구」(이화여자대학교 박사학위논문, 2009).

있다. 청의 이동이 큰 단락으로 구획되는 경우는 별문제가 없으나, 너무 자주 혹은 모호하게 나타나는 경우, 그것을 일일이 조표로 나타내는 것 역시 번잡한 일이 될 수 있다. 더욱이 청이 복합적으로 나타나는 부분을 해결하는 문제 역시 간단하지 않다. 이재숙이 조표를 사용하지 않은 것도 그 배경에 한계를 인식하였기 때문이다. 그 외 사소한 문제일 수 있으나, 다음과 같은 경우에는 이견이 있을 수 있으므로 조에 따른 단락을 구획하는 데에도 유의가 필요할 수 있음을 말하고 싶다.

<악보 8> 김현채, 박사논문 중 성금연류 산조 평조대목(제11-16각)²⁷⁾



위의 <악보 8>에서 제11~13각까지만 평조이고, 그 다음 제14~16각은 계면조다. 그럼에도 이 부분을 전체 평조 대목에 넣은 것은 적절하지 않다. 제14각 이하를 계면조 선율로 파악하고, 플랫 두 개로써 계면조로 변조가 이루어진 점을 적시해 놓고서²⁸⁾ 평조 대목에 포함시킨 것은 모순이다. 자신의 산조 분석에서 일관성 결여를 드러내는 셈이다.

4. 시김새

가야금산조는 조에 따라 구성음에 차이가 있고 시김새 특히 농현의 위치와 깊이의 차이가 있다. 농현뿐 아니라 추성, 퇴성 등의 시김새를 어떤 형태로 나타내는가도 중요한 문제이다. 그런데 많은 악보에서 시김새 기보에 대한 내용은 없고, 오른손과 왼손 주법에 대한 설명에 그치는 경우가 많다.²⁹⁾

27) 김현채, 앞의 글, 135쪽.

28) 제13각 끝에 겹세로줄이 빠졌다.

29) 심지어 일러두기에서 부호설명 정도로 그치는 경우도 있다.

문재숙은 왼손 수법을 자세히 나타냄으로써 악보상의 시김새 표현에 유의하도록 하였다. 시김새 표시를 음표로 나타내기보다는 부호로 나타내는 방법을 선택하였는데, 가급적 시김새를 음표로 구체화한 김해숙과 비교된다. 시김새를 정밀하게 악보에 나타내는 것이 사실상 어렵다. 김현채 논문에서 그러한 인식이 보이는데, 예컨대 줄을 밀어올리는 추성을 1) 장2도 상행하는 약한 추성, 2) 3도 이상 상행하는 강한 추성, 3) 주어진 박의 끝에서 가볍게 누르는 추성 등으로 구분하였으나,³⁰⁾ 실제 악보에서는 음정과 박자가 정확하게 구분될 때와 그렇지 않은 경우 두 가지만을 악보에서 표기한 사례가 그러하다.

산조에서 농현은 조와 청의 차이를 드러내는 중요한 요소이다. 이재숙은 다음과 같이 농현의 유의점을 설명하였다.

* 악보에 나타난 조의 표시에는 표현의 차이가 있으므로 다음 사항을 참고해야 한다.

가) 우조는 d(땅)에 가는 농현을, 4도 아래인 A(동)에 굵은 농현을 해야 하나, 계면조에 비해 중후한 농현을 해야 한다.

나) 계면조는 C(흥, 징, 쯑)에 가는 농현, G(당, 쯑)에 격한 농현을 해야 한다.

다) 평조, 강산제, 경드름에는 C에 가는 농현, G에 굵은 농현을 하나, 중후한 우조와 격한 계면조의 중간인 경쾌한 농현을 해야 한다.³¹⁾

문재숙은 시김새 표현을 왼손 수법으로 나타내는 데에 유의점을 두었다. 요성의 형태에 따라 표현하는 방법을 구체 하였으며, 요성의 굵고 가는 정도와 더불어 추성 후에 수반되는 요성 표현까지 세분한 점이 주목된다.

30) 김현채, 앞의 글, 185쪽.

31) 이재숙, 『가야금산조 여섯바탕전집』, 7쪽.

<표 2> 문재숙, 『죽파 가야금 곡집』 중 왼손 수법³²⁾

~~~~~ : 가늘게 떠는 표.   ~~~~~ : 중간으로 떠는 표.   Cw : 굵게 떠는 표.   ~~~~~ : 처음은 멀지 않다가 뒤에 가늘게 떠는 표.   ~~~~~ : 처음은 멀지 않다가 뒤에 중간으로 떠는 표.   ~~~~~ : 내려 떠는 표. 예) (별성음)   ~~~~~ : 올라 떠는 표. 예)   H : 멀지 않는 표.   &lt; : 본음보다 약 반음 높은음에서 찍는 듯이 내린 후 떠는 표(찍는 표, 주로 계면조 사용).   ^ : 음의 시작을 가벌게 구분 후 떠는 표(주로 계면조 외에 사용).	~ : 약 반음쯤 높은음에서 급격히 미끄러지듯 내리는 표(주로 계면조에서 음을 좌측 강조할 때 사용됨).   ~~~~~ : 여음으로 처리하는 표. 예)   ~~~~~ : 점진적으로 올라는 표.   ~~~~~ : 점진적으로 내리는 표.   ~~~~~ : 멀면서 내리는 표.   ~~~~~ : 구르는 표(원성표).   ~~~~~ : ~보다 앞게 구르는 표(가벼운 원성표).   ~~~~~ : 음의 시작을 약 반음 정도 낮은음에서 밀어올려 내는 표.   ~~~~~ : 음의 끝을 약 반음 정도 휘어 내리는 표(퇴성표).   ~~~~~ : 퇴성한 후 떠는 표.   ~~~~~ : 퇴성의 끝을 약간 올라는 표.   ~~~~~ : 음의 끝을 약 반음 정도 올리는 표(추성표).
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

시김새도 그러하지만, 채보시 여음으로 처리되는 음들을 어느 수준까지 기보하는가는 생각할 문제이다. 장식음이나 경과음을 본음으로 처리하게 되면, 리듬형이 달라지고, 음표를 복잡하게 만드는 역효과도 있다.

## 5. 장단과 박

### 1) 진양조

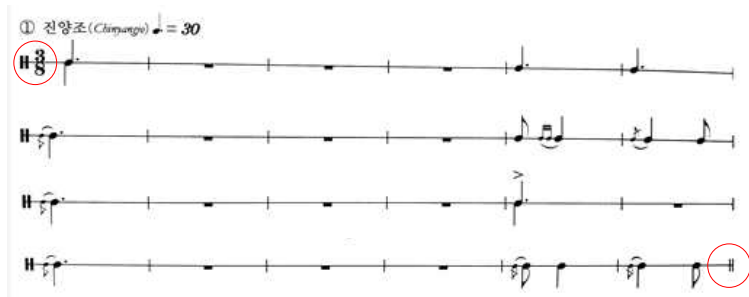
진양조장단의 박자를 표기하는 방식은 매우 다양하다. 대부분 3소박이 기본으로 삼은 점에는 이견이 없으나, 3소박을 단위로 한 6박으로 단위로 삼는 경우와 24[(3소박×6박)×4]박을 단위로 인식하는 경우로 나뉜다.³³⁾ 후자는 6박 4장단을 한 악절 단위로 삼는 것인데, 진양조가 24박을 단위로 일정한 단락으로 고정되지 않았다는 점에서 최근에는 대체로 3소박×6박을 진양조장단의 단위 박으로 삼는 것이 일반화되었다.

<악보 7>은 (3소박×6박)×4 단위로 진양조장단을 제시한 경우로서 악보의 모든 진양조를 3소박×6박 1행을 4개 단위로 겹세로줄로 구분하였다. 또한 실제 악보는 앞의 일러두기와 달리 24(⅔)박으로 나타낸 차이가 보인다.

32) 문재숙, 『죽파 가야금 곡집』(세광음악출판사, 1989).

33) 이해구, “중모리의 확대인 진양도 24박을 한 장단이라고 해야 한다. 진양 한 장단이 24박이 아니고 6박이라면, 중모리 한 장단도 12박이 아니라 3박이라 해야 할 것이다.” 이해구·임미선 공저, 『한국음악이론』(민속원, 2005), 59쪽.

<악보 9-1> 이재숙, 『가야금산조 여섯바탕전집』에 제시된 진양조 장단³⁴⁾



<악보 9-2> 이재숙, 『가야금산조 여섯바탕전집』에 제시된 김죽파류 진양조 첫 부분³⁵⁾



이재숙은 <악보 9-1>에서 진양조장단을 3/8박자로 제시하였지만, 실제 산조 가락을 채보한 악보에서는 24박으로 정하였다. 3/8박자를 사용한 것은 3소박을 단위로 한다는 의미를 나타내려한 의도로 보이지만, 악보상으로는 진양조를 3/8박자로 나타낸 아쉬움이 있다. 이러한 사례는 다음 <악보 10>에서도 보인다.

<악보 10> 진양조장단을 3/8박자로 표기한 사례³⁶⁾



34) 이재숙, 위의 책, 8쪽.

35) 이재숙, 앞의 책, 67쪽.

이상과 같이 진양조 6박을 나타내는 방식은 3/8, 24(%) , 6/ J., 18/3 등으로 다양하다. 6박을 단위로 설정하면서도 실제 박자 표기에서 사소 오류가 나타나기도 한다. 어떤 악보에서는 진양조장단을 '6/ J.'으로 해놓고 악보에서는 3소박(J.)을 기준으로 마디를 표기하는 사례가 있다.³⁷⁾ 또 다른 사례로서 이분음표를 단위로 한 '6/ 9'로 진양조장단을 제시한 특이한 경우도 있다.³⁸⁾ 이 모두 진양조장단에 대한 이해 부족의 결과라 하겠다. 6박으로 표기하면서 3소박의 단위를 가시화하고자 한다면 다음 악보에서와 같이 반마디를 활용하는 것이 적절하다고 본다.³⁹⁾

<악보 11> 김현채의 진양조장단 표기



## 2) 중모리

1970년대까지 각종 교본에서 중모리는 대체로 6/4박자로 표기되거나,⁴⁰⁾ 3/4박자로 표기되기도 하였다. 그러나 현재 중모리는 12/4박으로 삼는 것이 일반화되었는데, 중모리 박자의 다양한 표기 방식은 우리 장단론에 대한 이론이 제대로 정립되지 못하였던 과정을 보여준다.

그럼에도 다음 <악보 12>에서처럼 중모리를 3/4박자로 표기한 악보집이나 교본들이 종종 있다. 우리 장단이 서양음악의 박자와 다르다는 주장을 이번 2022 음악과 교육과정 연구에서도 강력히 제기하고 있다. 중모리를 3/4박자

36) 김정숙 엮음, 『김윤덕 가야금 산조와 향재풍류』(학민사, 2001), 48쪽. 3/8박자로 표기한 사례는 최진, 임재심 등이 펴낸 악보에서 보인다.

37) 이러한 방법은 진양조장단을 3박자로 나타낸 결과와 다름없다. 임재심 엮음, 『강태홍류 가야금산조』(민속원, 2019).

38) 양연섭, 『김병호류 가야금산조』(은하출판사, 2020), 11쪽. 이 악보에서 악조에 따른 조표 사용은 없다.

39) 김현채, 앞의 글, 부록악보, 62쪽.

40) 원한기편, 『가야금교본』(수문당, 1977).

로 표기하게 되면 양악계에서 박자와 장단을 구별할 필요가 없다는 그들의 억지 주장을 반박하기 어렵게 된다. 가야금산조 채보시 장단을 정확한 박⁴¹⁾으로 기보할 필요성을 다시 한번 강조하고 싶다.

<악보 12> 3/4박자로 중모리 장단을 표기한 사례⁴²⁾



다음 <악보 13-1>은 중모리 장단을 6/4박자×2로 제시한 사례이다. 6/4박자 2개 단위마다 겹세로줄을 사용한 데에서 중모리를 12박으로 인식한 측면이 엿보인다. 그러나 6/4박자로 표기로 인해 중모리 장단을 12박이 아닌 6/4박자로 설정한 것이 된다. 비록 일러두기에서는 6/4박자로 표기되었으나, 실제 가야금 중모리 가락을 채보는 <악보 13-2>와 같이 12/4박으로 표기되었다. 물론 여기에서도 반마디 표시로 인해 4/6박자+6/4박자로 중모리 장단 구조를 나타낸 의도는 보인다.

<악보 13-1> 6/4박자로 중모리 장단을 표기한 사례⁴³⁾



<악보 13-2> 이재숙 채보 김죽파류Ⅱ 중모리 내드름⁴⁴⁾



41) 한국전통음악의 장단구조에서 박자와 박의 혼동 문제는 이해구·임미선 공저, 『한국음악이론』 (민속원, 2005), 56-69쪽 참조.

42) 김해숙의 『산조악보』에서는 중모리가 3/4박자로 표기되어 있다. 이러한 사례는 더 있다. 문재숙의 『죽파 가야금 곡집』의 경우에는 12/4박으로 표기하고 3박자마다 반마디를 그었다.

43) 이재숙, 앞의 책, 8쪽.

44) 이재숙, 앞의 책, 67쪽.

### 3) 그 외 장단

가야금산조 중 진양조와 중모리 표기에서 차이가 많은 것에 비해 그 외 중중모리, 자진모리, 휘모리, 단모리, 엇모리, 세산조시 등의 장단 표기는 대동소이하다. 중중모리와 자진모리는 6/8박자, 12/8, 12/♩ 등으로 표기한다. 간혹 중중모리를 6/8박자는 맞지 않으므로 12박을 단위로 제시해야 한다. 자진모리는 12/8 또는 4/♩. 으로 대부분 표기한다.

휘모리, 단모리, 세산조시 이상 3개 장단은 대체로 4/4박자로 나타내지만, 2/9박자로 표기하는 경우도 있다. 휘모리는 12/8박자로 표기하는 경우(원한기)가 있는데, 3소박을 단위로 삼은 오류라고 본다. 가야금산조에서 엇모리는 잘 쓰이지 않지만, 10/8박자로 표기해야한다. 그러나 간혹 5/4박자로 나타내는 경우(원한기)가 있는데 이 역시 장단을 정확히 표기하지 못한 사례라 하겠다.

장단은 박자가 결합된 형태이기 때문에 그에 맞는 박을 정확히 표기하는 것이 필요하다. 예컨대 진양조장단을 3/8박자로 표기, 중모리장단을 3/4박자로 표기하는 것 등은 장단의 개념을 제대로 적시하지 못하고 서양식 박자 개념으로 나타내는 문제가 있다.

장단은 리듬의 형태뿐 아니라 각 장단마다 고유한 한배가 내재된 포괄적 개념이다. 한배는 장단에서 배제될 수 없는 요소인데, 많은 악보에서 한배를 제시하지 않은 점도 시정이 필요한 부분이다.⁴⁵⁾ 장단은 박자의 결합체이면서 한배의 개념까지 포괄되어 있으므로 한배는 필수적 요소임을 강조하고자 한다.

## 6. 맺음말

오선보는 학습자의 기억을 돕고, 분석에서 필요한 순기능이 있으나, 악보와 다르게 표현되는 부분 때문에 실제에서 왜곡되는 결과를 가져올 수도 있다.

45) 최근 2022 개정 음악과 교육과정 연구에서 양악계가 장단을 리듬 또는 박자로 쓰면 족한데, 굳이 장단을 쓰는 것이 합당하지 않다고 주장한다고 한다. 장단의 박자의 결합체이고 고유한 한배가 있다는 점을 아무리 강조해도 받아들여야 하지 않는 양악계의 주장을 우리 스스로 도와주는 셈이다. 장단에서 한배의 중요성을 배제해서는 안 될 일이다.

가야금산조 채보 악보를 펴낼 때에는 선율의 음진행, 출현음, 음의 처리 등 유파의 음악적 특징을 제시하였으면 한다. 또한 산조에서 구음은 오선보에 표기할 수 없는 보완적인 요소이므로 오선보에 병기하는 것이 이상적이다. 물론 채보자는 사용 부호에 대한 설명 외에 조표사용, 박자표기 등에 대한 자신의 기준이 무엇이고 왜 그와 같이 악보화 하였는가에 대한 논리도 필요하다.

그런데 한계가 있다. 이러한 한계를 보완하기 위해 특수한 부호를 사용하는 자구책이 활용되기도 하였으나, 산조 채보에서 우선적으로 선결할 문제를 놓치는 경우가 매우 많다. 실음 표기, 박자표기, 악조와 관련된 표기, 청의 변화를 나타내는 것 등등이 그러하다. 그럼에도 이 문제들에 대한 숙고가 보이는 산조 악보는 의외로 많지 않다. 어쩌면 그러한 고민의 필요성조차 인식하지 않았는지도 모른다.

악보집이나 교본에 일러두기조차 없는 것이 많다. 세세한 일러두기를 제시한 경우에도 오선보 사용에서 거론해야 할 문제, 보표, 조표 사용 등의 문제는 대체로 언급하지 않았다.⁴⁶⁾

본 발표문에서는 그간 출판되거나 논문에서 다룬 악보들을 살피면서 향후 오선보를 활용하여 채보할 때에 고려해야 할 사항을 다루었다. 이는 향후 발전적인 산조 악보를 기대하는 마음에서 비롯된 것일 뿐 발표문에서 언급된 악보를 비판하려 데에 목적이 있는 것이 아님을 밝힌다.

46) 문재숙 편저, 『죽파 가야금 곡집』(세광음악출판사, 1989), 9-13쪽에는 일러두기에 오른손 수법, 왼손 수법으로 표현되는 시김새 표현 관련 사항이 많으나, 악조 및 본청의 변화를 어떻게 나타내는가의 문제는 다루지 않았다.

[참고문헌]

- 김남순(2020), 『금암 김병호 산조 원가락 프로젝트』, 부산대학교출판문화원.
- 김영운(2015), 『국악개론』, 음악세계.
- 김일륜(2009), 「성금연류 가야금산조의 변천 및 교류에 관한 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문.
- 김정숙 엮음(2001), 『김윤덕 가야금 산조와 향제풍류』, 학민사.
- 문재숙(1989), 『죽파 가야금 곡집』, 세광음악출판사.
- 양연섭(2020), 『김병호류 가야금산조』, 은하출판사.
- 원한기(1977), 『가야금교본』, 수문당.
- 이강춘(1973), 『교양 가야금교본』, 가야금회 어울림.
- 이혜구·임미선(2005), 『한국음악이론』, 민속원.
- 임재심(2019), 『강태홍류 가야금산조』, 민속원.
- 임재원(2015), 「대금산조의 생성 및 전승과 확장」, 한국외국어대학교 박사학위논문.
- 정해임(2022), 『강태홍류 가야금산조 악보』, 경북대학교출판부.
- 한만영·장사훈(1975), 『국악개론』, 한국국악학회.

## “천태만상 가야금산조 채보의 제 측면”에 대한 논평

김선림(추계예술대학교)

가야금을 공부하고 교육하는 사람이라면 누구나 악보에 관심이 많을 것입니다. 그런 면에서 오늘 임미선 선생님께서 발표하신 글은 흥미로운 주제입니다. 산조 악보가 채보자에 따라 각양각색이라는 사실은 비단 가야금산조에만 해당되는 일은 아니라고 봅니다. 그러나 가야금산조는 가장 많은 유파로 분화되고 동일 유파에서도 전승자에 따라 여러 악보가 출판되면서 채보 방식의 다양성이 더욱 부각되고 있습니다. 발표자의 글에서는 가야금산조 채보 악보를 실음기보와 보표, 조명과 청 변화, 시김새, 장단과 박 등 여러 측면으로 나누어 요소별 양상과 그에 따른 문제점을 지적하였습니다. 채보 단계에서 발생하는 제약과 한계는 저 역시 공감하는 내용이 많습니다. 채보의 문제점과 한계를 해결하기 위한 방안 모색이라는 차원에서 몇 가지 질문으로 논평을 대신하고자 합니다.

1. 전통음악을 악보화하는 과정에서 나타나는 제약과 한계는 이번 발표 이전에도 유사한 관점에서 논의가 이루어졌던 주제로 알고 있습니다. 예를 들어, 채보와 관련된 아래와 같은 논문을 찾을 수 있습니다. 발표하신 글이 가야금산조에 국한해서 채보양상을 다루었다는 점 이외에, 이들 선행연구에서의 논의점과 발표하신 글의 차이점이 무엇인지 구체적인 설명 부탁드립니다.

김해숙, 「한국 전통음악에서 채보와 기보, 인식과 그 한계」, 『동양음악』 제32집(서울대학교 동양음악연구소, 2010).

이보형, 「산조 악보에 나타난 기보방법의 유형과 변천」, 『韓國音樂史學報』 제40집(한국음악사학회, 2008).

2. 발표글에서는 교본과 연구논문의 악보를 용례로 제시하였습니다. 가야금 산조 악보가 천태만상이라고 지적하셨는데, 글에서는 어떤 식으로 천태만상인지 그 유형이 자세히 설명되지 않았습니다. 그런 점에서 제시하신 예보를 천태만상의 가야금산조 악보 중에 대표성을 띠는 악보라고 이해해도 될는지 궁금합니다.

3. 발표글에서는 다양한 채보의 양상을 점검하고 한계와 문제점을 말씀하셨습니다. 그러한 문제점은 연구자나 연주자 모두 서로 공유하는 부분이 있다고 생각합니다. 그럼에도 불구하고 최선의 방법을 찾기란 쉽지 않습니다. 발표자께서도 연구를 진행하시면서 많은 고민이 있으셨을 거라고 봅니다. ① 실음기 보와 보표, ② 조명과 청 변화 표기, ③ 시김새, ④ 장단과 박의 네 측면에서 어떤 식으로 채보가 이루어져야 할지 선생님의 생각을 듣고 싶습니다. 더불어 가야금산조 채보에서 지켜져야 할 기본원칙이 있다면 무엇인지 알고 싶습니다.

저는 발표글을 읽으면서 황병기 선생님의 『정남희제 황병기류 가야금산조』 악보를 꺼내보았습니다. 황병기류 산조는 일부 가락을 황병기 선생님이 직접 작곡하셨습니다. 이 책의 서두에 제시된 부호설명, 조율법, 구음법 등을 읽어 보면 채보와 작곡이 함께 이루어지면서 황병기 선생님이 악보화 작업에 얼마나 고민이 많으셨는지 알 수 있습니다. 특히 조율 설명에서 “차선의 방법”이라는 표현을 쓰셨는데, 저 역시 채보에 정답은 없다고 생각합니다. 그렇지만 교육과 보편성이라는 두 가지 관점에서 차선의 방법을 찾는 일은 꾸준히 관심을 가져야 할 것으로 봅니다.

# 효과적인 가야금 교육을 위한 새로운 오선보 기보법의 제안

김주경(전 서울인공지능고등학교 음악교사)  
박수현(한국문화예술교육진흥원 학교예술강사)



# 효과적인 가야금 교육을 위한 새로운 오선보 기보법의 제안

김주경(전 서울인공지능고등학교 교사)

박수현(한국문화예술교육진흥원 학교예술강사)

## 차 례

1. 머리말
2. 현재 사용되고 있는 가야금 오선보
3. 옥타브기호(8va)를 응용한 가야금 오선보의 제안
4. 옥타브기호(8va)를 응용한 오선보를 적용한 실제
5. 맺음말

## 1. 머리말

본고는 옥타브기호(8va)를 응용한 새로운 오선보를 개발하여 실제 산조가야금 교육에 적용한 결과, 옥타브기호(8va)를 응용한 오선보가 산조가야금 교육에 효과적임을 보여주는 데 있다.

원래 산조가야금은 구음을 사용한 전통적인 구전심수(口傳心授)의 방법으로 전승되었는데, 이런 방식은 악보로 표현할 수 없는 사이음을 제대로 전수할 수 있을 뿐만 아니라, 장단 안에서 다양하고 자유로우며 독창적으로 움직이는 리듬을 생생하게 전달할 수 있는 방법이다. 이렇게 구음을 사용한 기악 교육

은 고려 때부터로 알려져 있으며 현재까지 가락 전수의 한 방법으로 이어지고 있다. ‘구전심수’라는 말은 한자의 뜻 그대로 ‘입으로 전하고, 마음으로 받는다’는 의미로 풀이된다. 즉, 스승이 한가락을 하면, 제자가 그대로 흉내 내어 한가락을 따라서 하는 방식으로서, 시간이 좀 걸린다는 점을 제외하면 스승의 가락을 충실하게 전수받을 수 있는 매우 훌륭한 교육 방법이다.

음악은 본래 시간적 예술로서, 순간마다 생기는 소리로 하나의 통일된 사상이나 감정을 표현하는데, 시각적으로 표현된 악보가 없으면 소리는 그냥 허공으로 사라지고 만다. 따라서 음악을 잘 보존하거나 효과적으로 가르치려면 악보가 필요하다. 가야금 곡도 『졸장만록』(1796년 정조20년), 『방산한씨금보』(1916)등의 고악보가 존재했는데 이는 풍류가야금으로 연주하는 악보이다. 한편 산조가야금으로 연주된 가야금산조의 경우, 19세기말 김창조에 의해 현재와 같은 틀의 가야금산조가 생긴 이래로 가락의 전승은 구전심수로 이어져왔다. 악보가 없으니 자유로운 창작이 가능한 반면, 표준적이거나 일관적인 연주의 전승에는 제한이 발생할 수 있는바, 구전심수의 방법은 악보에 의한 보완이 반드시 필요하다고 할 수 있다.

20세기 중반 서양음악이 도입된 이후 전통음악을 가르치는 이수 전문 교육과정인 국악사 양성소 및 대학의 국악과 등에서는 교육을 위한 악보가 필요하게 되었고, 그 필요에 따라 오선보를 활용하여 가야금의 소리를 적게 되었는데, 본고에서는 이것을 관습오선보¹⁾라고 하였다. 현재 가장 널리 사용되는 가야금산조 오선보 기보법은 1960년대 황병기가 서울대 국악과에서 강의를 하며 창안한 오선 기보법으로서 높은음자리표에서 ‘황종(黃鍾)’을 ‘레(D)’음자리에 기보하는 방법이다. 그러나 높은음자리표를 사용하여 가야금을 소리가 나는 대로 기보를 하면 가야금의 음역이 낮아서 덧줄 사용이 많아진다. 그래서 황병기는 기보의 편의를 위하여 원래의 음보다 완전5도 높게 기보하였고, 이렇게 가야금산조를 서양의 오선보에 기보함으로써 가야금 음악의 저변이 폭발적으로 확대되었고 다양한 창작곡이 출현하게 되었다.

1) 관습오선보란 필자가 임의로 정의한 용어이다. 악보는 근본적으로 기호에 대한 작곡자와 연주자 사이의 약속이라고 볼 수 있는바, 오선보를 포함한 모든 악보는 음악인들 사이의 관습이라고 할 수 있을 것이다. 그런데 우리나라 가야금인들은 황병기가 창안한 악보를 수용하여, 작곡자가 높은음자리표에서 완전5도 올려 기보를 하고, 그 악보대로 연주하면 완전5도 낮은 음으로 연주된다. 이러한 우리나라 가야금인들의 관습은 오선보의 일반적인 사용과 상당히 다른 것이다. 이런 의미에서 황병기가 창안하여 널리 사용되고 있는 악보에 관습오선보라는 명칭을 사용하고자 한다.

이처럼 가야금 음악의 중흥을 이끌었던 관습오선보는 기보음과 실음의 괴리를 전제로 하고 있었기 때문에 그 내부에 논리적 모순을 함축하고 있으며, 세계적으로 통용되는 오선보를 가야금 채보에 적용하면서도 실제로는 가야금에만 사용하는 특유의 관습을 가야금계 내부에 정착시킨 것이다.

관습오선보는 현재 산조 가야금을 배우는 교수학습과정에서 널리 사용되고 있다. 그런데 관습오선보가 지니고 있던 태생적 모순이라고 할 수 있는 기보음과 실음의 불일치가 유발하는 문제가 도드라지기 시작하였다. 실제로 학교에서 한 반 단위로 가야금 수업을 할 때 학생들은 서양음악의 오선보에 이미 익숙해져 있어서 ‘보는 음’과 실제로 ‘연주되는 음’이 다르게 된 관습오선보에 당황하거나, 음에 민감한 학생들일수록 오히려 독보에 어려움을 느끼게 된 것이다. 결국 관습오선보의 모순이 가야금의 대중화와 세계화에 도리어 장애가 되기에 이르렀다.

본 연구에서는 이러한 문제점을 해결하기 위한 방안으로서 옥타브기호(8va)를 응용한 새로운 오선보의 사용을 제안하고, 이 새로운 오선보를 실제 가야금 교육에서 적용했던 방법과 그 결과를 제시하고자 한다.

## 2. 현재 사용되고 있는 가야금 오선보

### 1) 가야금 실음의 일반적 특징

전통음악에서 가야금의 음은 서양음악과 달리 완전히 고정된 음이 아니다. 황병기는 가야금의 음고를 정하는 문제에 대해 이렇게 말했다.

“그런데 사실 민속음악에는 일정한 피치가 없어요 또, 이게 소리 서는 사람이나 가야금산조 허는 사람들은 그때그때 자기가 좋게 그냥 가야금 줄 뜯고 그러지 가야금의 본청을 어따 맞추느냐 이런 것 몰랐었지.”²⁾

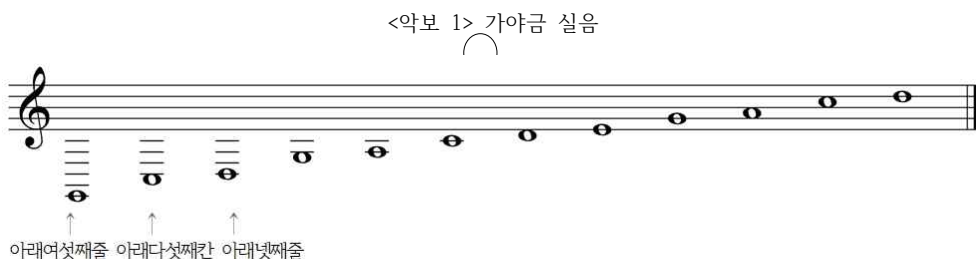
전통음악에서 산조가야금은 연주자에 따라, 혹은 연주하는 날의 상황이나 연주자의 기분에 따라 자유롭게 조현할 수 있었다. 하지만 학교교육에서는 가

2) 『국립국악원 구술총서 3. 황병기』(국립국악원, 2012), 79쪽.

야금 12현의 조현을 고정할 필요가 있었기에 황병기는 황종을 D로 채보를 하면, 그리기도 좋고 연주자가 보기에든 편하다고 하였다.

“근데 황종을 D루 채보를 하면은, 이 악보라는건 그 당시 내 생각인데 지금두 그런 생각이 있지만, 악보는 왜 있느냐면, 연주하기 위해서 있는 거야. 악보라는 게 논문쓰기 위해서 있는 것도 아니요, 무슨 악곡 분석할라고 쓰는 것도 아니구, 연주를 위해서 악보는 있는 거니깐 연주자한테 제일 편한게 좋은 거야. 그런데 황종을 D루 그리면요. 그리기두 좋지만 연주자가 보기에 제일 편해요.”³⁾

오선보에서 음자리표는 음의 높이를 지정하는 기호로서 매우 중요하다. 음자리표는 연주에 사용하는 악기의 음역에 따라서 서로 다르게 사용되는데, 현재 높은음자리표, 가온음자리표, 낮은음자리표 등 세 종류가 사용되고 있다. 가야금의 소리는 중저음역에 해당됨으로써 높은음자리표에서 기보하면 가장 낮은 음인 1번 ‘청’줄이 아래 여섯째 줄에 기보된다. 이처럼 덧줄⁴⁾ 6개가 줄줄이 매달려 기보된 음표는 시인성(視認性)이 낮고 그에 따라 가독성(可讀性)도 떨어지게 된다.



## 2) 높은음자리표로 기보된 관습오선보

1962년에 서울대학교 음악대학 국악과 발행으로 황병기의 ‘김윤덕류 가야금 산조’가 등사본으로 나왔다. 이 등사본 필사는 이재숙과 최희아가 담당하

3) 위의 책.

4) 덧줄은 오선 위아래에 붙이는 줄로, 오선에 나타낼 수 없는 음을 표시할 때 쓰이는 것이다. 덧줄 사이는 덧간이라고 하며, 다섯 줄 위의 위첫째줄·위둘째줄..., 아래는 아래첫째줄·아래둘째줄... 등으로 부른다.

였는데 거의 대부분 이재숙이 필사한 것⁵⁾이라 한다. 이 악보가 지금까지 널리 사용되고 있는 높은음자리표로 기보된 관습오선보이다.

“그 다음에 내가 인자 산조를 허다가 보니까 산조의 징줄, 산조의 징은, 산조에선 본청으로 보잖아요? 그 징을 갖다가 인자 그 G에다가 표기를 허게 된 이유가 그런데서 온 거야. 그래가지구 그것이 내가 인자 작곡 할 때도 그걸 계속 쓰니까 그니까 가야금 그 오선표기법이 요즘 대부분 나를 쫓아오지. 쫓아와서 연주자들두 그거에 익숙허구, 그렇게 해가지구 그것이 퍼진 거예요. 그거에 대해서는 이보형 선생님 나한테 또 직접와서 조사도 허구 그랬어.”⁶⁾

황병기가 이 기보방법을 쓰게 된 것은 세 가지 이유에서라 한다.⁷⁾ 첫째는 그의 가곡 은사인 나원화가 당시 국악원에서 C황종으로 기보하던 향악을 D황종으로 적는 것이 실음에 맞다고 주장하였는데, 황병기가 이 설을 수용하여 가야금 정악의 교재를 D황종 실음 기보방법으로 썼고, 이 정악 기보방법을 그대로 산조에 적용한 것이다. 둘째는 실음으로 적는 기보방법보다 완전5도 높게 기보하면 가야금 저음에 가선(덧줄)을 많이 긋지 않아 편리하다. 셋째는 뒤에 정악에서 E♭ 황종이 보편화되면서 악보에 내림표(flat, b)를 많이 붙여 해석하기 불편한 기보방법이 되지만 D황종을 쓰게 되면 그런 불편이 훨씬 적다.

<악보 2> 높은음자리표로 기보된 관습오선보의 가야금12음

계명: 레   솔   라   레   미   솔   라   시   레   미   솔   라  
 실음: 솔   도   레   솔   라   도   레   미   솔   라   도   레

<악보 2>는 높은음자리표로 기보된 관습오선보의 가야금 12음으로 황병기가 창안했다. 이 오선보는 오선 안에 있는 음을 덧줄 없이 적고 오선 밖의 위

5) 이보형, 「산조 악보에 나타난 기보방법의 유형과 변천」, 『韓國音樂史學報』 제40집(한국음악사학회, 2008), 432쪽.

6) 『국립국악원 구술총서 3. 황병기』(국립국악원, 2012), 80쪽.

7) 이보형, 위의 글, 424-425쪽.

첫째줄과 아래넷째줄까지의 범위 내에 있는 음을 덧줄을 사용하여 적는 것인데, 이 방법에 따르면, 가야금 12음이 가지런하게 기보되었고 악보에 내림표(flat, b)를 붙이지 않아도 되는 매우 획기적인 것이었다. 황병기가 말했듯이 많은 사람들이 이 기보방법을 따라하게 되어 오늘날 가장 많이 사용되는 가야금 기보법으로 정착되었다.

<표 1> ‘성금연류 가야금산조 중 중중모리’

<실제 소리가 기보된 오선보>

<5도 높게 기보된 관습오선보>

<표 1>에서 ‘성금연류 가야금산조 중 중중모리’ 첫 두 장단을 보면 음이 낮아서 실음으로 악보를 기보할 수 없게 된 배경을 이해할 수 있을 것이다. 덧줄이 너무 많아서 독보하는데 어려움이 많았던 것이다. 반면에 6번 줄인 ‘징’의 음높이를 오선보의 G줄에 기보하여 실음보다 완전 5도 높게 기보한 관습오선보는 덧줄이 적어 비교적 독보가 편하다.

이러한 기보상의 편의와 ‘보기 좋은’ 12음의 배치에도 불구하고 ‘높음음자리표로 기보된 관습오선보’에 이의를 제기하는 이유는, 가야금 실음보다 완전 5도 높게 기보하다 보니 기보음과 실제 연주되는 음이 서로 다르다는 논리적

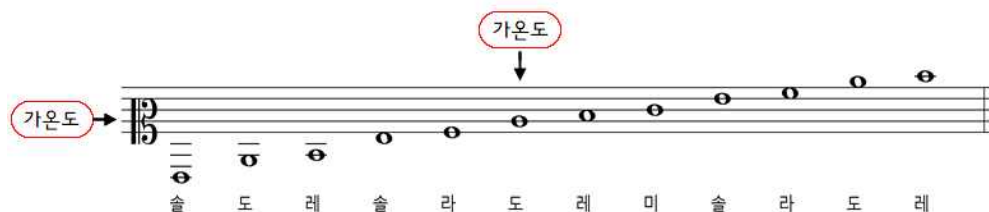
불일치가 존재할 뿐 아니라 이미 오선보를 읽을 줄 아는 사람에게는 혼동을 줄 수 있으며, 다른 악기와 합주할 때 모든 음을 완전5도 아래로 계산하여 연주해야 하는 불편함이 동반되기 때문이다.

### 3) 가온음자리표로 기보된 오선보

산조 가야금이 서양악기의 비올라와 비슷하게 중저음역에 해당하므로 가온음자리표로 기보되는 오선보를 사용하면 실음을 잘 표현할 수 있다.

이보형⁸⁾에 따르면, 황병기가 창안한 관습오선보가 널리 사용되는 가운데에 관습오선보가 지닌 실음과 기보음의 불일치 때문에 불편함을 체험하고 있던 그의 제자 이재숙이 ‘가온음자리표로 기보된 오선보’를 창안하게 되었다고 하였다. 이재숙은 은사인 황병기의 악보를 보존한 채 곧장 실음을 기보할 수 있는 방법을 탐구하게 되었고, 답은 매우 단순해서 음표는 고스란히 그대로 두고 음자리표만 높은음자리표를 가온음자리표로 바꾸어 가볍게 해결할 수 있었다.

<악보 3> 가온음자리표로 기보된 오선보의 가야금12음



가온음자리표 오선보는 가온음자리표의 옴폭 들어간 부분이 오선보의 둘째 줄에 놓이도록 배치하여 둘째 줄이 가온도(C4)음이 되게 하는 악보이다. 같은 위치에서 관습오선보로 기보된 실음은 완전5도 낮은 음이지만, 가온음자리표로 연주하는 음은 바로 실음이 되는 것으로써 이론상 완벽한 가야금 악보라고 할 수 있다. 게다가 이 악보는 배치된 12음이 관습오선보와 같으면서도 실음을 표현하기 때문에 기존의 관습오선보에 익숙한 사람들이 편하게 읽고 연주할 수 있다.

<표 2>는 성금연류 가야금산조의 진양조 첫 장단을 가온음자리표로 기보한

8) 이보형, 앞의 글, 424-425쪽.

것과 관습오선보 그리고 실음으로 기보한 것을 비교해 보기 위한 것이다.

<표 2> 성금연류 가야금산조 중 진양조

<가온음자리표로 기보된 오선보>



<완전5도 높게 기보된 관습오선보>



<실음으로 기보된 오선보>



가온음자리표 악보는 기보음과 실음이 같은 완전한 악보이기는 하지만 가온음자리표는 일반 사람들에게 친근하지 않다. 중저음역인 비올라나 첼로와 같은 악기를 전공한 사람들을 제외하면, 음악 전공자들에게조차 어렵고 까다로운 음자리표다. 이에 대하여 김해숙⁹⁾은 가온음자리표 악보로 가야금산조를 배웠지만 산조의 음 구조를 알게 되기까지 많은 시간이 걸렸다고 증언하면서, 이러한 자기의 체험을 바탕으로 가온음자리 보표가 실용성이나 보편성면에서 효율적이지 않다고 평가하였다.

9) 김해숙, 「한국 전통음악에서 채보와 기보, 인식과 그 한계」, 『동양음악』 제32집(서울대학교 동양음악연구소, 2010), 151쪽.

### 3. 옥타브기호(8va)를 응용한 가야금 오선보의 제안

#### 1) 가야금 실음의 분석

가야금 실음을 피아노의 건반과 대응해 보면 <그림 1>과 같다.

하청  
낮은도  
C₃

중청  
가온도  
C₄

상청  
높은도  
C₅

하청도  
중청도 (본청)  
상청도

계 명 : 솔 도 레 솔 라 도 레 미 솔 라 도 레  
구 음 : 청 흥 둥 당 동 징 땅 지 찡 칭 쫑 쩡  
줄번호 : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

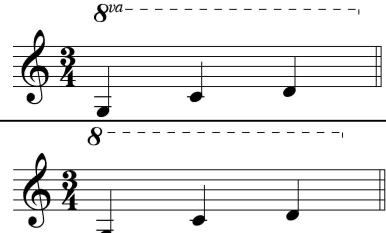
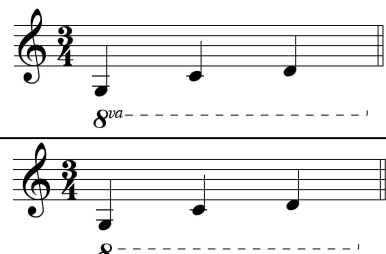
<그림 1> 가야금 실음과 피아노 건반

가야금이 12줄인데 [하청(下淸)(3음): 솔·도·레], [중청(中淸)(5음): 솔·라·도·레·미], [상청(上淸)4음 : 솔·라·도·레] 등 3개의 음역으로 나누어진다. 중청에 ‘솔·라·도·레·미’가 한국 전통음악의 5음음계인데, 상청은 ‘미’가 빠진 ‘솔·라·도·레’, 하청은 ‘라’와 ‘미’가 생략된 ‘솔·도·레’이다. 그런데 이 하청 3음이 제 1현 ‘청’줄은 아래여섯째줄, 제2현 ‘흥’줄은 아래다섯째칸, 3현 ‘둥’줄은 아래 넷째줄로 기보해야 한다. 이렇게 기보된 오선보는 독보에 불편함을 느끼게 할 만큼 낮은 것이다.

## 2) 옥타브기호(8va)를 사용한 오선보

높은음자리표는 주로 바이올린과 같이 음역이 높은 악기에 사용되는 오선보이다. 따라서 높은음자리표로 기보된 오선보를 아무런 장치 없이 가야금 악보로 사용한다면, 가야금의 음역이 너무 낮아서 덧줄이 여러 개 그려진 복잡하고 불편한 악보가 된다. 그러나 가장 낮은 3개의 음(제1, 2, 3현)을 한 옥타브를 높여 기보한 다음, 그 음표 아래에 '8va'를 적으면 매우 명쾌하고 편리한 악보가 될 수 있다. 일반적으로 인간의 인지 능력은 각 분야별로 사용하는 10진 배수나, 12개월, 60분과 같은 단위가 익숙하기 때문에 편리한 것처럼, 연주자에게 옥타브(완전 8도)는 익숙한 음정 단위로서 인지의 변환이 쉽게 일어난다.

&lt;표 3&gt; 옥타브기호 예시

구분	기보	연주
위 옥타브기호		
		

오선보에서 덧줄이 너무 많이 붙는 악보는 읽기에 매우 불편하므로 옥타브기호를 사용하여 8도 위, 또는 아래로 옮겨 적을 수 있다.¹⁰⁾ 서양음악에서 옥타브기호는 '8va' 또는 줄여서 '8'로 쓴다.¹¹⁾ <표 3>의 예시처럼 음표 위에

10) 백병동, 『개정 대학음악이론』(현대음악출판사, 2004), 43쪽.

11) 백병동, 위의 책, 14쪽.

‘8va’ 기호가 있으면 한 옥타브 위의 음을 연주하라는 뜻이고, 음표 밑에 ‘8va’ 기호가 있으면 한 옥타브 아래 음을 연주하라는 뜻이다. 그래서 음역이 넓은 피아노는 위8va와 아래8va를 모두 자주 사용하는 편이고, 바이올린과 같이 음역이 높은 악기는 위8va를 많이 사용한다.

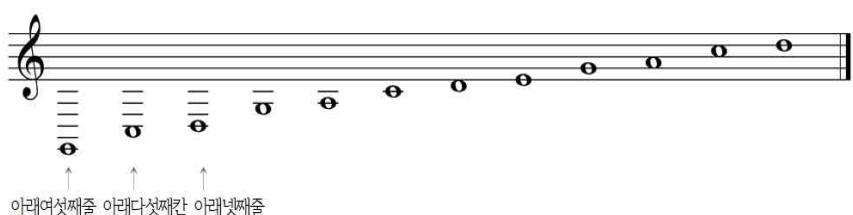
### 3) 옥타브기호(8va)를 응용한 가야금 오선보

#### (1) 옥타브기호(8va)를 오선보에 응용하는 기본 원리

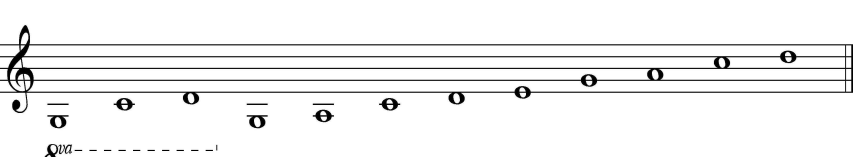
옥타브기호(8va)를 응용한 가야금 오선보는 높은음자리표가 있는 오선보에 가야금 실음을 적는 것을 기본으로 한다. 다만 덧줄이 많은 하청 3개의 음(제1현~제3현)에 한하여 한 옥타브 높게 기보하고, 한 옥타브 높게 기보하였음을 나타는 기호로서 ‘8va’를 그 음표 아래에 적는 것이다. <표 4>에서 하단은 하청 3개음에 8va를 응용하여 기보한 악보이다. 이때에 8va가 적용되는 음역만큼 점선을 그려 표시한다.

<표 4> 가야금 12음의 비교

<8va를 응용하지 않은 경우>



<8va를 응용한 경우>



8va를 응용한 가야금 오선보는 높은음자리표를 사용하면서도 덧줄은 적고 기보음이 실음과 같다. 하청 3개의 현이 각각 중청의 4현, 6현, 7현과 같은 높이에 기보되기 때문에 9개의 음자리만 파악하면 쉽게 읽을 수 있는 장점이

있다. 또 8va를 응용한 가야금 오선보를 사용하면, 가야금곡을 이중주로 편곡하여 연주할 수도 있고, 서양악기와 합주하기에도 유리하다.

## (2) 옥타브기호(8va)를 오선보 기보에 변용하는 사례

앞절에서 설명한 옥타브기호(8va)를 응용하는 기본 원리를 기계적으로 적용한 오선보가 도리어 기보자나 연주자 모두에게 번거롭고 독보에 불편함을 줄 수 있다. 그렇다고 이런 종류의 문제를 하나의 원칙으로 세밀하게 규정하여 해결해야 한다고 생각할 필요는 없을 것 같다. 작곡자와 연주자 사이의 소통의 편리를 도모하기 위하여, 실음으로 기보해야 하는 중상청음에 8va를 적는 것이 오히려 독보에 편리한 경우라고 생각되는 2개의 예외적 사례를 제시하였다. 반대로 8va를 응용해야 하는 하청음에 8va를 응용하지 않는 것이 유리한 경우도 있을 수 있으나 사례가 많지 않아서 본고에서는 제외하였다.

① 가야금 이중주의 반주 부분에서 8va를 응용하는 중상청음 : 반주 부분에서 8va로 기보되는 하청음이 특정 위치에 규칙적으로 배열되는 경우가 있다. 이 경우에 규칙적으로 배열되는 8va 사이에 있는 중상청음은 옥타브기호(8va)를 응용하는 기본 원리를 따르지 않고 <표 5>에서 표현한 것처럼 8va를 통일적으로 응용하여 기보하는 것이 덜 번거롭고 독보가 용이할 것이다.

<표 5> 왼손 반주 악보

<규칙적인 하청음 사이의 중청음>



<중청음에 8va를 응용함>



② 낮은 음역의 곡에서 8va를 응용하는 중청음 : 하청음을 중심으로 형성되어 있는 가락에서 옥타브기호(8va) 사이사이에 중청음이 출현되는 경우가 있다. 옥타브기호(8va)를 응용하는 기본 원리에 따르게 되면, 이렇게 부분적으로 나타나는 중청음은 실음으로 기보하여야 하나, 그렇게 하면 가락의 진행을 파악하기가 어려워진다. 이 경우에는 <표 6>에서 표현한 것처럼 실음으로 기보하지 않고 8va를 응용하여 통일적으로 적는 것이 덜 번거롭고 독보가 용이할 것이다.

<표 6> '성금연류 가야금산조 중 중중모리'

<하청음이 많은 사이에 간헐적으로 나타나는 중청음>

다청 당 흐당 당 청 다 라 다 흐당 당  
청 다 라 다 도 두 루 두 다 흐 르 흐 둥 처 러 러 처흥 흥

<간헐적인 중청음에 8va를 응용함>

다청 당 흐당 당 청 다 라 다 흐당 당  
청 다 라 다 도 두 루 두 다 흐 르 흐 둥 처 러 러 처흥 흥

## (3) 옥타브기호(8va)의 응용과 변용의 판단에 관한 문제

악보의 가치는 근본적으로 시인성과 가독성을 기준으로 판단되어야 할 것으로 보이는데, ‘옥타브기호(8va)를 응용하는 기본 원리’를 모든 상황에 일률적으로 적용하는 것보다는 <표 5>, <표 6>에서 알 수 있는 것처럼 상황에 따라서 변용하는 것이 목적에 맞을 수도 있다. 8va를 응용해야 하는지 변용해야 하는지에 대한 문제도 결국은 가야금계의 판단에 의존할 수밖에 없으므로 앞으로 많은 논의와 토론을 거쳐서 정리해야 한다. 우리 민족의 위대한 자산인 한글을 운용함에 있어서도 오랜 세월에 걸쳐서 진화한 산물이 현재 우리가 사용하고 있는 한글맞춤법 규정이다. 우리가 한글맞춤법을 엄격하게 지키지 않고도 문자 생활에 불편함을 별로 느끼지 않는 것처럼 8va를 응용하는 가야금 기보법도 사용하면서 차근차근 규칙을 구체화해 나가야 할 것이다.

## 4. 옥타브기호(8va)를 응용한 오선보를 적용한 실제

## 1) 옥타브기호(8va)를 응용한 오선보에 다양한 형태의 가사 제시

(1) 계명 적기 : 계명은 학교 음악 교육에서뿐 아니라 대부분의 음악 영역에서 널리 쓰인다. 가야금 오선보에 계명을 적어주면 빠른 속도로 가야금 12음에 익숙해질 수 있을 뿐 아니라, 가야금곡을 다른 악기로 연주하는 데에도 도움이 될 것이다.

&lt;악보 4&gt; ‘섬집아기’

한인현 작사·이흥렬 작곡

술 도 레 미 레 도 레 레 레 레 미 도 레 도 라 술 술 술 술

술 도 레 미 레 도 레 레 레 레 미 도 레 라 시 도 도 도 도

(2) 구음 제시 : 우리말에는 소리나 움직임 표현한 말이 유난히 발달해 있는데 이를 음성상징어라고 한다. 음성상징어 중에서 의성어는 소리와 의미가 서로 유연적 관계가 있다고 여겨지는 단어로 “멍멍”, “꿀꿀”, “탕탕” 따위가 있다. 가야금 구음은 가야금을 뜯을 때 나는 소리를 흉내내어 만들어진 의성어다. 가야금의 제1현을 뜯으면 ‘청’, 제2현을 뜯으면 ‘흥’, 제3현을 뜯으면 ‘둥’ 소리가 나는 듯하다. 구음을 익히며 가야금을 배우는 사람들은 구음이 바로 그 가야금 소리구나 하는 경험을 하게 된다. 우리의 조상들은 구음만으로도 가야금을 배우고 연주하고 가르쳤고, 그렇게 교육을 받은 제자들도 자신만의 새로운 음악을 창작하였는데, 그만큼 구음은 효과적인 가야금 교육과 창작의 도구였다고 할 수 있다.

권도희는 구음이 지닌 예술적 창조성과 자율성을 강조하며, 구음을 통해 길러질 수 있는 기초음악성의 내용들이 다음 여섯 가지의 능력으로 나타난다고 하였다.

첫 번째 먼저 음에 대한 인지능력(음색, 음고, 조성, 미분음 등), 두 번째 음악적 세에 대한 감각(강세의 변화와 강조 엑센트 등), 세 번째 음악에 대한 구조적 이해력(반복되는 장단, 악구나 단락, 장식음의 부가 여부 판단, 형식 등), 네 번째 음악적 해석력과 창조적 표현력(지속되지 않은 음의 지속, 자유로운 심상의 창조적 표현 등), 다섯 번째 특정 악기의 실제를 알아가는 능력(악기 연주법 등), 여섯 번째는 음악적 의사전달과 같은 음악적 소통 능력과 관련되어 있다.¹²⁾

구음에 의한 구전심수의 전승 방법은 예전에 한 사람의 스승과 한 사람의 제자가 일대일로 많은 시간을 함께할 수 있었기에 가능했던 것인데, 오늘날과 같은 대중 교육시대에는 녹음하고 녹화하여 재생하고 반복할 수 있는 전자기기가 광범위하게 보급되어 있어서 구음을 활용하기에 오히려 더 좋은 환경이 되었다고 할 수 있다. 왜냐하면 소수의 교습자와 다수의 학습자가 구음을 매개로 대면적으로 가야금 연주 기법을 배우고 그 과정을 실시간으로 녹음하거나 영상으로 제작하여 학습자가 자기주도적으로 반복하여 녹음을 듣거나 영상을 재생하면서 익힐 수 있기 때문이다. 게다가 요즘에는 SNS에 전문가의 강의가 많이 보급되어 있어서 비대면적 구전심수도 가능하게 되었다.

12) 권도희, 「구연보와 현대육보」, 『동양음악』 제32집(서울대학교 동양음악연구소, 2010), 74쪽.



(4) 창의적 가사 제시 : 창의적인 교습자는 학습자의 학습 의욕과 흥미를 유발하려고 다양한 방법을 고안하게 되는데, 그 중의 하나가 익숙한 곡에 창의적인 가사를 붙여 노래를 부르게 하는 것이다. <악보 7>처럼 가야금을 배우는 데 구음의 개념을 익힐 수 있도록 학습 친화적인 가사를 붙여서 노래하게 한다. 그러면 가야금 12줄의 한 줄, 한 줄에서 어떤 소리가 나는지 귀를 기울여 볼 수도 있고 더 나아가 흥미를 가지고 가야금을 연습할 수 있을 것이다.

<악보 7> '12줄 구음 노래'

김주경 작사·작곡

하청

청 청 청      씩 씩 하 - 게      흥 흥 흥      흥 이 절 로 나

중청

등 등 등      어 화 두 웅 등      당 당 당      당 당 하 - 게

상청

등 등 등      가 숨 뒀 - 게      징 징 징      가 야 금 뜯 지

땅 땅 땅      깨 끗 힌 소 리      지 지 지      분 명 한 소 리

쟁 쟁 쟁      울 리 는 소 리      칭 칭 칭      줌 더 울 리 게

쯡 쯡 쯡      바 로 그 령 게      쯡 쯡 쯡      반 짝 이 - 게

## 2) 다양한 형태의 가사를 적은 악보의 이해

### (1) ‘가야금 줄번호와 계명, 구음 노래하기’

<악보 8>은 초기학습과정¹³⁾에서 가야금 학습자가 노래를 부르면서 가야금 줄번호와 계명, 구음을 익히게 하려는 목적으로 제작된 악보이다. 이 악보는 가야금 12줄이 하청 3현, 중청 5현, 상청 4현 등 3개의 음역으로 구성되어 있음을 확실하게 보여준다. 옥타브기호(8va)에 익숙지 않은 학습자를 위하여 초기학습과정에서는 8va를 노란색으로 표시하여 눈에 띄도록 한다.

<악보 8> 가야금 줄번호와 계명, 구음 노래하기

하청(낮은 소리)      중청(중간 소리)      상청(높은 소리)

8va -----

줄번호: 1 2 3      4 5 6 7 8      9 10 11 12

계명: 솔 도 레      솔 라 도 레 미      솔 라 도 레

구음: 청 흥 등      당 동 징 땅 지      쩡 칭 쫑 쩡

↑  
본청

### (2) ‘성금연류 가야금산조 중 자진모리’

‘성금연류 가야금산조 중 자진모리’는 가야금의 매력을 느낄 수 있는 훌륭한 제재곡이다. <악보 9>에는 음표 위에 자세한 손가락 번호와 음표 아래 가야금 줄번호와 구음이 적혀 있다. 어려운 곡이지만 구음을 외울 정도로 많이 노래하면 곡의 흐름이나 느낌이 저절로 익혀지기 때문에 연주가 매우 쉬워진다. 가야금 줄번호와 손번호까지 제시된 오선보를 보며 가르치고 배우는 과정은 다음과 같다.

13) 초기학습과정은 숙명가야금연구회가 편찬한 『가야금을 위한 창의적 교수법』 2쪽에서 ‘가야금 입문자가 가야금을 처음 만나, 가야금의 악기적인 특성과 기초적인 연주법, 가야금 구음, 가야금 악보 활용법, 가야금 연주를 위한 기초 장단을 이해하고, 가야금을 위한 간단한 연습곡들 습득하여 스스로 가야금을 연주할 수 있고, 가야금 음악 및 국악을 이해하고 감상할 수 있는 기초를 마련하는 단계’라고 정의하였다.

과정1. 자진모리를 구음으로 노래한다.

과정2. 자진모리를 가야금 줄번호로 노래하며 가야금 줄을 눈으로 익힌다.

과정3. 자진모리를 손번호로 노래하며 허공에서 손 모양을 따라 한다.

<악보 9> '성금연류 가야금산조 중 자진모리'

The musical score is written on four staves in treble clef, 12/8 time. It includes fingerings (1-3, 8vb, 8) and Korean lyrics. The lyrics are:   
 줄번호: 2 6 6 6 2 6 6 6 2 7 7 7 2 6 6 6   
 구음: 흥 지리장 흥 지리장 흥 따라따양 흥 지리장   
 흥 따라따아 흥 지리장 흥 따라따양따흥 지리장   
 흥 지리지따짱 쪼로쪼 흥 지리지 쪼리쪼 쪼로쪼   
 장 쪼로쪼장 쪼로쪼장 장쪼로쪼 창 쪼리쪼

(3) '산도깨비'

'산도깨비'는 구음으로 노래하면 굿거리 장단 특유의 흥을 느낄 수 있는 곡이다. 이 곡에서 가사로 표현되는 산도깨비는 뿔 달린 이미지이지만, 음악으로 표현되는 이미지는 장난스럽고 경쾌하다. 특히, 가사를 길게 부르는 부분

을 구음으로 부르면 신나고, 가야금으로 연주하면 저절로 흥이 난다.

<악보 10> '산도깨비'

조광재 작사·작곡

달 빛 어 스 림 한 밤 - 중 에 깊 은 산 길 걸 어 가 다  
 땅 동 징 징 땅 지 땅 징 징 땅 땅 땅 지 땅 징 동 땅

머 리 에 불 달 린 도 깨 - 비 가 방 망 이 들 고 서 에 루 화 등 등  
 땅 동 땅 징 징 징 땅 지 땅 징 징 땅 따 따 따 땅 동 땅 동 땅 징 징

덩 기 덕 쿵 더 러 러 러 쿵 기 덕 쿵 덕 저 산 도 깨 비 날 잡 아 갈 까  
 땅 땅 땅 징 동 땅 징 동 징 땅

가 숨 소 리 는 쿵 당 쿵 당 걸 음 아 치 리 칭 동 치 리 칭 동 치 동 칭 동 치 리 칭  
 지 지 지 땅 징 땅 징 땅 징 치 리 칭 동 치 리 칭 동 치 동 칭 동 치 리 칭

날 살 러 라 꿈 지 빠 지 게 도 망 갔 네  
 쫑 쫑로쫑 쫑 쫑로쫑 쫑쫑쫑쫑쫑쫑 땅 땅 땅 징 동 땅 동 징 징

(4) '새타령'

‘새타령’은 초급 단계에서 어려운 곡이지만 구음과 가야금 줄번호로 여러 번 노래해서 익힌다면 도전해 볼 만하다. ‘새타령’은 남도잡가로서 화창한 봄 날 즐겁게 지저귀는 여러 가지 새들의 모습을 멋있게 그리고 있는 노래이다. 특히 새소리를 의성어로 노래하는 “쑥국” 부분을 가야금으로 연주하는 것은

<악보 12>는 8va를 응용한 오선보를 사용한 ‘성금연류 가야금산조 중 중중 모리’이다. 다섯 번째 장단까지 주로 하청에서 연주되나 간간이 중청음이 나온다. 옥타브기호(8va)를 오선보에 응용하는 기본 원리에 의하면 곡 중간 중간에 8va를 사용해야 하지만, 그러면 가락의 진행을 파악하기가 어려워 모든 음을 한 옥타브 높여 기보하고 음표 밑에 8va를 적었다. 이 방법이 가락의 흐름을 방해하지 않기 때문이다. 여섯 번째 장단부터 열두 번째 장단까지는

주로 중상청에서 연주되기 때문에 8va를 사용하지 않은 실음으로 적었고 마지막 장단의 낮은 두 음은 8va를 사용해서 적었다. 이 악보를 통해 가야금산조도 8va를 응용한 오선보로 기보할 수 있다는 것을 알 수 있다.

<악보 12> '성금연류 가야금산조 중 중중모리'

[계면조]

1 다 청 당 흐 당 당 청 다 라 다 흐 당 당

2 청 다 라 다 도 두 루 두 다 흐 르 흐 동 처 러 러 처 흥 흥

3 처 영 처 영 처 어 영 청 처 흥 흥

4 두 루 두 흐 다 라 다 다 지 흥 처 두 웅 두 흥 처 러 러 처 흐 르 흐

5 다 징 흥 다 징 흐 르 흐 도 따 앙 지 당 다 징 징

6 흥 짜 리 짜 치 지 잇 따 라 따 지 지 리 지 지 흥 다 징 징

7

흥 쏘로 쏘 짜 칭 쏘로 조 쏘 지 리 지 따짱 쏘 쏘 짜 쏘

8

징 치 리 치 짜쏘 쏘 쏘 징 치 리 지 치짱 짜 짜앵

9

칭 쏘 쏘 치잉 짜앵 짜 칭 쏘 쏘 치잉 짜앵 짜

10

칭 쏘 치잉쏘짜앵 칭 치 쏘 쏘치잉 찻 찻 찻 쏘 짜 리 짜 지치잉

11

지이 짜 리 짜 칭지읏 따 라 따 지 지 리 지 따짱 쏘 치잉

12

당 도따아 따앙 지징 다 라 다 닷 징 지 흥 징

### 3) 8va를 응용한 가야금 이중주 악보의 활용

#### (1) 8va를 응용한 오선보의 시인성과 가독성

가야금 이중주는 2명 이상의 연주자가 가락 부분과 반주 부분으로 나뉘어 하나의 곡을 연주하는 형식이다. 초기학습과정에서 가야금 이중주를 통해 음과 음의 어울림을 학습자가 경험하도록 하는 것은 효과적인 가야금 교육을 위해 매우 중요하고 필요하다. 가야금 이중주에서 ‘관습오선보’와 ‘8va를 응용하지 않은 오선보’, 그리고 ‘8va를 응용한 오선보’ 등 3가지 악보를 <표 7>을 보며 비교해 보자.

<표 7> ‘너영나영 이중주’의 비교

<관습오선보>

아 침 에 우 는 새 는 배 가 고 파 울 - 고 요

<8va를 응용하지 않은 오선보>

아 침 에 우 는 새 는 배 가 고 파 울 - 고 요

<8va를 응용한 오선보>

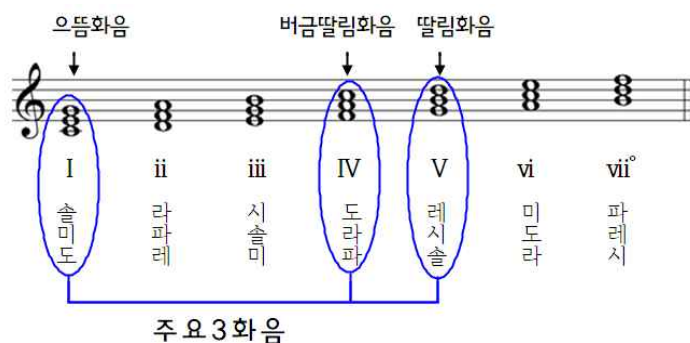
아 침 에 우 는 새 는 배 가 고 파 울 - 고 요

8va-----

‘관습오선보’는 들리는 음과 기보음이 다르기 때문에 화음의 구조가 한 눈에 들어오지 않는다. 무엇보다 이 곡은 학습자들이 쉽게 노래할 수 있는 음역인데도 악보상 기보음이 높아 노래하기 부담스러운 음역으로 느껴진다. ‘8va를 응용하지 않은 오선보’의 가락 부분은 노래하기 편한 음역이라는 것이 한 눈에 보이지만 반주 부분에 덧줄이 너무 많아서 독보가 어렵다. ‘8va를 응용한 오선보’는 가락이 눈에 잘 들어오며 반주 부분도 독보가 쉽고 화음의 구조가 한눈에 잘 보인다.

## (2) 서양음악을 응용한 가야금의 ‘흥당징 화음’

서양음악은 한 옥타브에 12음이 있는데 그 중에서 ‘도·레·미·파·솔·라·시’ 이렇게 7음을 주로 사용하기 때문에 7음계라고 한다. 서양음악에서 높이가 다른 둘 이상의 음이 동시에 울려서 생기는 소리의 효과를 화음이라고 하는데, 다장조를 기준으로 I도, IV도, V도 화음을 주요3화음¹⁴⁾이라고 한다. 대부분의 단순한 장조의 서양 노래는 이 3개의 화음으로 반주를 할 수 있다. I도, IV도, V도 화음은 밝은 느낌을 주는 장3화음이다. 그래서 화음 이름에 로마자 대문자를 쓴다. 반면, ii도 iii도 vi도는 어두운 느낌을 주는 단3화음이고 로마자 소문자로 쓴다. vii도는 특이하게 단3화음보다 더 사이가 줄어들어 감3화음이 되고 로마자 소문자에 ‘위첨자 °’를 적는다(vii°).



<그림 2> 다장조의 주요 3화음

산조가야금의 조현으로도 간단한 3화음을 충분히 연주할 수 있다. 다만 가야금의 12줄로는 3화음의 세 음을 모두 갖추기는 어렵기 때문에 그 중에 두

14) 장기범 외, 『중학교 음악 1』(미래엔, 2018), 15쪽.

음만 있어도 3화음으로 간주한다. 그리고 화음을 연주할 때는 아래 <표 8>에서 보듯이 각 화음에 구음 이름을 붙인다. ‘흥당징 화음’은 I도 화음으로 2·4·6번 현을 연주한다. 물론 2·4·8번 현을 연주해도 ‘도·솔·미’로 I도화음이 되지만 초기학습과정에서 가장 간단한 움직임으로 기본 화음을 연주할 수 있도록 구성한 것이다.

‘흥동징 화음’은 IV도 화음으로 2·5·6번 현을 연주한다. ‘청동당 화음’은 V도 화음으로 1·3·4번 현을 연주한다. ‘둥동땅 화음’은 ii도 화음으로 3·5·7번 현을 연주한다. 이렇게 구음으로 화음 이름을 만든 이유는 수업할 때 화음 이름을 부르는 것이 필요하기 때문이다. 또한 I도, IV도, V도화음 등의 서양음악 용어 대신 구음을 활용하면 반주도 가락처럼 노래하며 익힐 수 있어 연주에 도움이 된다.

<표 8> 가야금으로 연주할 수 있는 3화음

I도 IV도	* vi도도 가능함   <b>IV도</b>(버금딸림화음 : 흥동징화음) 2 5 6   <b>I도</b>(으뜸화음 : 흥당징화음) 2 4 6
V도 ii도	<b>ii도</b>(둥동땅화음) 3 5 7   <b>V도</b>(딸림화음 : 청동당화음) 1 3 4

### (3) 왼손 뜯기 주법을 활용한 화음 연주

초기학습과정에서 오른손 주법을 한두 가지 배운 후에 왼손 뜯기 주법을 함께 배워 반주로 가야금 이중주를 연주한다. 기존의 산조가야금 교육에서 왼손은 농현을 할 때 사용하도록 주로 가르치는데, 농현은 어느 정도 수준이 되어야 제대로 연주할 수 있다는 이유로 왼손 주법 교습을 최대한 뒤로 미루는 경향이 있다. 그러나 많은 학습자들은 왼손의 위치와 사용에 대해서도 관심을 가진다. 이때 농현 대신 왼손 뜯기를 배우면 숙련이 필요한 농현 지도를 뒤로 미루면서도 가야금 이중주 반주로 흥미를 끌어올릴 수 있다. 또한 오른손 가락 연주를 어려워하던 학습자가 뜻밖에 왼손 뜯기 주법의 새로움에 다시 흥미를 가지게 되는 경우도 종종 있다. 왼손을 사용하는 반주가 가락 연주보다 비교적 쉽게 느껴지면서 즐겁게 연주에 참여할 수 있기 때문이다.

왼손 뜯기 주법을 익히면 <악보 13>의 연습곡을 통해 ‘흥당징 화음’(1도)의 두 반주법을 익힌다. 반주 악보에서 왼손으로 뜯는 음은 음표에 동그라미를 그려 표시했으며, 두 음을 함께 뜯을 때는 아래 음의 구음으로 노래한다.

<악보 13> ‘왼손 뜯기 연습곡 1’(아리랑 반주)

작고부드럽게  
(오른손)  
2 2

왼손 4번  
조금 크고  
울림이 있게  
2 2

8/16 2 4 6  
흥 당 징 흥 당 징 흥 당 징 흥 당 징 흥 당 징 흥 당 징

8/16 2 4 4  
흥 당 당 흥 당 당 흥 당 당 흥 당 당 흥 당 당 흥 당

여러 화음이 나오는 연주곡의 경우 <악보 14>의 연습곡과 같이 ‘흥당징 화음’은 그냥 두고, ‘흥동징 화음’은 연두색, ‘청동당 화음’은 주황색으로 구별하면 악보 읽기가 수월해진다.

<악보 14> '왼손 뜯기 연습곡 2'(너영나영 반주)

#### (4) 가야금 이종주 연주하기

가야금 학습 과정에서 소질이나 연습 시간 등의 차이로 인해 진도가 빠른 학습자와 느은 학습자가 구분되게 마련이다. 이유는 다양하지만 진도가 느은 학습자는 차차 흥미를 잃게 될 가능성이 높아지는데, 진도가 빠른 학습자가 가락을 맡고, 진도가 느은 학습자는 반주를 담당하여 협주하면 동료로서 배려하며 하나의 음악을 완성하는 성취감을 느낄 수 있다. 특히 연주의 난도가 높아질수록 다른 악기의 반주 없이도 이중주가 내는 가야금의 화음은 독특한 매력을 발산한다.

초기학습과정에서 단기간에 가야금 이중주를 연주하고자 한다면 ‘흥당징 화음’만으로 반주할 수 있는 ‘아리랑 이중주’가 있다. 학습기관의 사정에 따라 가야금 수업을 5, 6차시 정도 설계해야 한다면 ‘아리랑 이중주’를 권한다. 이 곡은 짧은 시간에 완성할 수 있기 때문에 학습자에게 성취감을 줄 수 있다. 더불어 가락 연주가 서툰 학습자들도 간단한 반주를 하며 음악을 함께 만들어 가는 즐거움을 느낄 수 있다. 이후 두세 가지 정도의 화음을 익히면 꽤 많은 곡을 이중주로 연주할 수 있게 된다.

가야금 이중주를 연주함으로써 얻을 수 있는 또 다른 이점은 손 모양을 빠르게 하는 데에 도움이 된다는 점이다. 가야금 초기 학습자가 혼자서 가락 연주를 반복하여 연습하게 되면, 자기도 모르게 주어진 박자보다 빠르게 연주하는 경향이 있다. 그렇게 되면 연주하는 손가락의 모양이 흐트러지는데, 이중주 연주에 자주 참여하게 되면 바른 자세와 손가락 모양을 갖추는 데에 조금 더 집중할 수 있다.

<악보 15> '아리랑 이중주'

경기 민요

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line (treble clef) and a gayageum accompaniment line (treble clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes fingerings (green numbers) and lyrics (blue text) for both parts.

**System 1:** The vocal line starts with a 4-measure rest, followed by lyrics: 아 (4), 당 (4), 리 (5), 랑 (4), 아 (5), 리 (6), 랑 (7), 아 (6), 라 (7), 리 (8), 요 (7), 당 (6), 당 (5), 당 (4), 당 (5). The gayageum accompaniment starts with a 4-measure rest, followed by lyrics: 당 (2), 당 (2), 리 (4), 랑 (6), 아 (8), 리 (6), 랑 (7), 아 (8), 라 (7), 리 (6), 요 (5), 당 (4), 당 (5), 당 (4), 당 (5). A red arrow points to the 4-measure rest in the gayageum line, labeled '왼손 4번' (Left hand 4 times).

**System 2:** The vocal line starts with a 4-measure rest, followed by lyrics: 아 (6), 리 (6), 랑 (7), 랑 (6), 고 (7), 개 (8), 토 (6), 동 (5), 널 (4), 어 (5), 간 (6), 다 (6), 징 (6), 징 (7), 징 (6), 징 (6). The gayageum accompaniment starts with a 4-measure rest, followed by lyrics: 당 (6), 당 (6), 리 (7), 랑 (6), 고 (7), 개 (8), 토 (6), 동 (5), 널 (4), 어 (5), 간 (6), 다 (6), 징 (6), 징 (7), 징 (6), 징 (6).

**System 3:** The vocal line starts with a 4-measure rest, followed by lyrics: 나 (9), 리 (9), 랑 (9), 리 (8), 고 (7), 가 (8), 시 (7), 는 (8), 임 (7), 은 (6), 당 (5), 당 (4), 당 (4), 당 (5), 당 (5). The gayageum accompaniment starts with a 4-measure rest, followed by lyrics: 당 (6), 당 (6), 리 (7), 랑 (6), 고 (7), 가 (8), 시 (7), 는 (8), 임 (7), 은 (6), 당 (5), 당 (4), 당 (4), 당 (5), 당 (5).

**System 4:** The vocal line starts with a 4-measure rest, followed by lyrics: 징 (6), 리 (6), 도 (7), 못 (7), 가 (8), 서 (6), 발 (5), 병 (4), 난 (5), 다 (6), 징 (6), 징 (7), 징 (6), 징 (6). The gayageum accompaniment starts with a 4-measure rest, followed by lyrics: 당 (6), 당 (6), 리 (7), 랑 (6), 못 (7), 가 (8), 서 (6), 발 (5), 병 (4), 난 (5), 다 (6), 징 (6), 징 (7), 징 (6), 징 (6).

<악보 16>에 제시된 '너영나영 이중주'도 초기 학습자들이 쉽게 익힐 수 있는 곡이다. 이 곡에는 '흥당징 화음', '흥동징 화음', '청동당 화음'이 나온다.

‘흥당징 화음’은 그냥 두고, ‘흥동징 화음’은 연두색, ‘청둥당 화음’은 주황색으로 구별해준다.

<악보 16> ‘너영나영 이중주’

제주 민요/김주경 편곡

The musical score is for the song 'Nae Young Na Young' (너영나영) in 8/8 time. It consists of four systems, each with a vocal line and a guitar line. The guitar line includes a bass line with numbered fingering (1-5) and a treble line with chord symbols (8va, 8, 9, 10, 11, 6, 5, 4, 3, 2, 1). The lyrics are in Korean, and the score includes various musical notations such as accidentals, slurs, and dynamic markings.

**System 1:**

Vocal: 아 침 에 우 는 새 는 배 가 고 파 울 - 고 요  
지 쟁 쟁 창 쟁 지 쟁 창 쟁 창 쟁 창 - 쟁 지

Guitar: 8va - 2 4 6 2 5 6

**System 2:**

Vocal: 저 녀 에 우 는 새 는 남 이 그 리 워 운 다  
지 쟁 쟁 창 쟁 지 지 땅 지 땅 징 동 장 징

Guitar: 8va - 1 3 4

**System 3:**

Vocal: 너 영 나 - 영 두 리 등 실 놀 - 고 요  
지 쟁 창 쟁 지 쟁 창 쟁 창 쟁 창 - 쟁 지

Guitar: 8va - 2 6 5 6 5

**System 4:**

Vocal: 낮 에 낮 에 나 밤 에 밤 에 나 참 사 랑 이 로 구 나  
지 쟁 쟁 리 쟁 창 쟁 지 리 지 땅 지 땅 징 동 장 징

Guitar: 8va - 1 4 3 4 3

#### 4) 8va를 응용한 오선보를 가야금 교육에 활용한 결과

8va를 응용한 오선보를 기보방식으로 채택하여 개발한 가야금 교재를 사용한 가야금 연수가 중·고등학생, 음악 교사 그리고 일반인 등을 대상으로 진행된 바 있다. 교재는 김주경과 박수현이 집필하고 서울인공지능고등학교에서 발행한 ‘가야금이 재미있어요’를 사용하였다. 이 프로그램은 성격에 따라 한국 문화예술교육진흥원, 서울시 강동송파교육지원청, 서울인공지능고등학교, 서울 중등음악교과협의회 등의 지원을 받았으며 과정은 초기학습과정의 수준으로 하였다. 본 장에서는 중·고등학생 대상의 학교 교육, 음악교사 대상 가야금지도법 연수, 일반인 대상 가야금 교실 ‘마실’에서 진행한 가야금 수업의 결과를 정리하여 제시한다.

##### (1) 학교 교육

한국문화예술교육진흥원 학교예술강사 지원 프로그램으로 2021~2022년 문영여자고등학교, 서울인공지능고등학교, 세화여자중학교에서 가야금 수업을 진행하였다. 이 과정에서는 8va를 응용한 오선보에 계명과 줄번호와 구음을 제시하여 노래를 먼저 부르게 한 다음 가야금을 연주하게 하였다. 그리고 동시에 가야금 이중주를 지도하였다.

<표 9> 학교 가야금 수업 진행 사항

##### ① 문영여자고등학교

횟수	1학기 중 9시간
인원	19명×9개반=171명
시수	9시간
수업내용	식지뜯기. 새야새야, 아리랑 엄지뜯기. 너영나영, 왼손 뜯기. 화음뜯기. 아리랑 이중주, 너영나영 이중주 장지뜯기, 텅기기. 왼손 밀기, 꺾기, 연텅기, 집기, 뒤집기. 성금연류 가야금 산조 중 자진모리 일부 새타령, 산도깨비 이중주

## ② 서울인공지능고등학교

횟수	1,2학기 주 1회
인원	15명×8개반=120명
시수	28시간
수업내용	식지뜯기. 새야새야, 아리랑  엄지뜯기. 너영나영,  왼손 뜯기. 화음뜯기. 아리랑 이중주  가야금으로 장단 연주하기. 옹헤야 이중주  튀기기. 양청도드리, 너영나영 이중주  장지뜯기, 연튀기기. 왼손 밀기, 꺾기, 오른손 집기, 뒤집기 주법,  성금연류 가야금 산조 중 자진모리 일부

## ③ 세화여자중학교 1차

횟수	1학기: 9회
인원	17명×4개반=68명
시수	18시간
수업내용	&lt;1학년 1학기: 자유학기제 수업&gt;  식지뜯기. 새야새야, 아리랑  엄지뜯기. 너영나영,  왼손 뜯기, 화음뜯기. 아리랑 이중주, 너영나영 이중주, 첨밀밀 이  중주  가야금으로 장단 연주하기. 너영나영 반주  튀기기. 양청도드리 연주  장지뜯기, 연튀기기. 산도깨비 이중주  왼손 밀기, 꺾기. 오른손 집기, 뒤집기.  성금연류 가야금 산조 중 자진모리 일부

④ 세화여자중학교 2차

횟수	2학기: 6시간
인원	29명×9개반=261명
시수	6시간
수업내용	<2학년 2학기: 음악 수업> 식지뜯기. 새야새야, 아리랑 엄지뜯기. 너영나영 튀기기. 도라지타령

관습오선보를 사용하다가 8va오선보를 사용하게 되면서 눈에 띄게 다른 점은 실제 소리와 악보가 일치하니 기본음정이 저절로 이해되었다. 교사는 음정의 불일치에 대한 학생들의 질문이 줄었다는 것을 느끼게 되었다. 대신 학생이 기존에 배웠던 악기와 음정 비교, 합주 방법에 대한 질문이 많아진 것으로 볼 때 본고에서 제시하는 8va오선보의 실용성이 증명되었다.

또 학교에서 가야금 교육은 6차시, 9차시 등 단기적으로 진행하는 경우가 많아 일분일초가 소중한데, 이때 줄번호가 제시된 악보를 쓰면 필기에 허비하는 시간을 줄이고 대신 손 모양, 가락 지도와 개별 연습 시간을 확보할 수 있었다. 실제로 일 년 동안 일주일에 한 시간씩 수업하는 서울인공지능고를 제외하고 문영여고와 세화여중에서 각각 9차시와 6차시의 수업을 진행하였는데, 줄번호가 없는 악보로 수업을 했을 때는 수월한 연주를 위하여 개인이 또는 학급 전체가 줄번호를 적는 시간을 필요로 했다. 매년 반복되는 일이기에 2021년에는 8va를 응용한 오선보 학습 교재 ‘가야금이 재미있어요’ 교재를 제작하며 줄번호를 제시했다. 줄번호가 있는 악보와 구음 노래가 있는 수업은 8va기호의 출현에도 불구하고 학생들이 독보의 부담없이 가야금 연주를 즐기게 하였으며, 이중주 연주는 서로 의견을 나누며 음악을 만들어가는 과정이 있어 연주 능력의 신장과 함께 공감과 배려의 능력도 키우는 기회를 만들어 주기도 하였다.

2022년 서울인공지능고 2학년 79명을 대상으로 구음과 이중주 연주에 대한 설문을 진행하였다.

&lt;표 10&gt; 서울인공지능고등학교 가야금 수업 설문지 결과(실음과 구음, 가야금 이중주)

구분	문항 번호	내 용	%	매우 그렇다					그렇지않다		무응답
				5	4	3	2	1			
실음	1	수업에 사용한 8va오선보 교재가 가야금 교육에 적절했습니까?	81	52	12	14		1			
구음	2	구음을 노래하는 것이 재미있습니까?	59	37	10	19	5	7	1		
	3	구음을 노래하는 것이 가야금 연주에 도움이 된다고 생각하십니까?	70	44	12	15	4	4			
이중주	4	가야금 이중주 연주가 흥미 유발에 도움이 된다고 생각하십니까?	67	43	10	16	3	6	1		
	5	가야금 이중주를 연주하며 친구들의 연주에 귀를 기울이게 됩니까?	67	44	9	16	3	6	1		
	6	가야금 이중주를 연주하며 다른 사람 소리에 나의 소리를 맞추게 됩니까?	70	42	14	15	2	5	1		
	7	이중주 연주가 가야금 연주를 즐기는 데에 도움이 되었습니까?	72	44	13	14	1	6	1		

*질문 옆의 비율(%)은 긍정적인 답변(매우 그렇다와 그렇다를 더한 값)

8va오선보 교재로 수업한 학생들의 81%가 교육에 적절한 교재였다고 하였다. 이와 함께 구음을 노래하는 것이 가야금 연주에 도움이 된다는 비율도 70%였다. 실제로 수업 중 교사의 지시 없이도 구음을 부르며 연습을 하는 학생들이 있었다.

이중주에 관한 질문에 대해서 긍정적으로 답한 비율이 67%~72%이었다. 친구와 함께 가야금 이중주 연주를 하면서 다른 사람의 소리를 듣게 되어 연주에 더 집중하게 되었고, 연주를 즐기게 되었다고 답하였다.

## (2) 음악교사 연수

8va 오선보와 구음을 사용하여 <표 11>과 같이 음악교사를 위한 가야금 지도법 연수를 서울인공지능고등학교에서 열었다. 자율연수는 김주경과 박수현이 개인적으로 준비하여 진행하였고, 직무연수는 서울중등음악교육협의회에서 주최하고 두 사람이 강의하였다.

<표 11> 음악교사를 위한 가야금 지도법 연수 진행사항

구분	종별	기간	인원	시간
제1기	자율 연수	(학기중) 2021.11.22~12.20	22	12
제2기	자율 연수	(방학중) 2022.01.21~01.23	19	12
제3기	직무 연수	(학기중) 2022.06.07~07.05	16	12
제4기	직무 연수	(방학중) 2022.07.25~07.27	12	12
&lt;강의 내용&gt;   식지뜯기 연습곡, 새야새야, 아리랑                      엄지뜯기 연습곡. 새야새야, 너영 나영,                      왼손 뜯기. 아리랑 이중주                      텅기기 연습곡, 양청도드리, 너영 나영 이중주                      연텅기기 연습곡, 왼손 밀기, 왼손 뒤집기, 오른손 집기 주법,                      성금연류 가야금 산조 중 자진모리 일부                      가야금으로 장단 연습하기, 옹헤야 이중주                      산도깨비 이중주, 새타령 이중주				

이 연수의 특징은 이전에 진행되었던 가야금 연주 방법만을 배우는 연수가 아니라, 수업에 적용할 수 있는 가야금 지도법 연수라는 점이다. 학교에서 가야금 교육을 하고자 하는 음악 교사들은 본인이 가야금을 어느 정도 배워야 학교에서 가르칠 수 있다고 생각한다. 하지만 음악교사는 교과서에 제시된 다양한 악기를 배워야 하고, 새로운 음악 교수법이 나오면 익혀야 하는 등, 하나에만 집중할 수 있는 여건이 안된다. 사정이 이렇다 보니 가야금 교육을 시도하기가 어렵다.

이번 가야금 지도법 연수는 교사가 가야금을 배우는 동시에 학교에서 가르칠 수 있는 지도법과 부속 수업자료들로 구성됐다. 8va 오선보의 곡이 수록된 ‘가야금이 재미있어요’ 교재로 연수를 들으며 가야금 지도법을 익히는 동시에, 주법 영상자료와 교재에 수록된 제재곡의 음원, 연수에서 사용했던 ppt 자료를 모두 제공하여 학교 수업에 바로 사용할 수 있도록 하였다.

또 이전에 가야금을 배웠던 음악교사 중에서 기보음과 실음이 달라 가야금을 배우다 포기한 경우도 있었는데, 실음으로 배우니 쉽고 재미있다고 하였다.

연수를 진행한 후에 교사들에게 설문지를 받았다. 4회에 걸쳐 모두 69명이 연수를 받았다. <표 12는> 그 중에 34명이 대답한 설문지를 정리한 결과이다.

<표 12> 음악교사를 위한 가야금 지도법 설문지 결과(실음과 구음)

구분	문항 번호	내 용	%	매우 그렇다					그렇지 않다	
				5	4	3	2	1		
실음	1	8va를 응용한 오선보가 초급 학습자에게 유용하다고 생각하십니까?	91	31	1	2				
	2	가야금 교육에서 8va를 응용한 오선보를 사용할 생각이 있습니까?	91	31	2	1				
구음	3	가야금 교육에서 구음 지도법이 도움이 된다고 생각하십니까?	85	24	5	5				
	4	가야금 교육에서 구음을 사용할 생각이 있습니까?	85	25	4	4				
이중주	5	가야금 이중주 연주가 초급 학습자의 흥미 유발에 도움이 된다고 생각하십니까?	100	32	2					
	6	가야금 교육에서 이중주를 적극적으로 활용할 의향이 있으십니까?	100	33	1					
수업	7	이 연수를 계기로 학교에서 가야금 수업을 진행하실 계획이 있습니까?	91	25	6	3				

*질문 옆의 비율(%)은 긍정적인 답변(매우 그렇다와 그렇다를 더한 값)

94%의 응답자가 8va를 응용한 오선보가 학교 현장에서 유용하다고 답하며 그 이유로 8va를 응용한 오선보는 기보음과 실음이 같아서 이해가 명확하며 가야금 연주에 편하게 접근하게 해줄 수 있다고 했다. 관습오선보를 사용하면 학생들에게 기보음과 실음이 다르다는 것을 이해시키면서 가르쳐야 하는 어려움이 있다고 했다. 또한 학교에서 가르치는 악기들이 일관적으로 사용하는 높은음자리표 실음악보를 가야금 교육에도 사용해야 한다는 답변도 있었다. 단 가야금을 더 배우고 싶은 학생들 경우에는 시중에 나와 있는 악보가 모두 관습오선보로 되어 있어 어려움을 겪을 수 있다는 우려를 했다.

구음에 대해서는 85%의 응답자가 긍정적인 답변을 하였다. 구음을 배우면서 가야금 연주가 재미있고 수월해지는 것을 느낄 수 있었고, 구음을 노래하면서 가야금만의 독특한 음색과 개성을 잘 느낄 수 있었다고 답했다. 그래서 구음이 가야금 연주의 흥미를 불러일으키는 효과적인 동기부여 요소로 작용할 수 있으므로 가야금 교육을 하며 구음을 사용할 생각이 있다고 했다. 하지만

구음보다 익숙한 계명으로 가르치는 것이 편할 것 같다고 답한 교사도 있었다.

가야금 이중주의 교육적인 효과가 뛰어나다는 것은 모든 교사가 적극적으로 동의했다. 가야금을 처음 접하는 교사들이 대부분이었는데 단순한 반주를 연주하면서도 아름다운 화음이 만들어지는 가야금 이중주를 연주하며 성취감이 생겼고, 본인이 다른 사람과 함께 훌륭한 음악을 만들어가는 느낌을 받아서 가야금에 흥미가 생겼다고 답했다. 독주와 비교하여 이중주는 개인의 연주가 전체 음악에 기여하고 더불어 친구들과 함께 음악을 완성해가는 과정을 경험할 수 있어서 더 큰 음악적 성취감을 느낄 수 있다고도 하였다. 한편 91%의 교사들이 학교에서 가야금 수업을 진행할 생각이 있다고 대답했다.

### (3) 지역사회 일반인을 위한 연수 ‘가야금 교실 마실’

2022년 서울인공지능고등학교는 서울시 강동송파교육지원청의 지원 사업 ‘우리마을 전용교실 마실’에 선정되어 지역사회의 학부모와 교사, 주민들을 대상으로 서울인공지능고등학교 전통음악실에서 가야금 강좌를 진행하였다.

<표 13> 가야금 교실 ‘마실’ 수업 진행사항

	대상	수업 횟수	기간	인원	시간
1	지역사회 교사	19회(주 1회) 100분 수업	2022.05.16.~11.28 매주 월요일 오후5-6:40	15	19
2	학부모 및 지역사회 주민	19회(주 1회) 100분 수업	2022.05.16.~11.28 매주 월요일 오후7-8:40	10	19
&lt;강의 내용&gt;   식지뜯기. 새야새야, 아리랑, 엄지뜯기. 너영 나영 장지 뒤집기. 밀양아리랑 튀기기. 양청도드리 왼손 농현. 아리랑 왼손 뜯기, 화음뜯기. 아리랑 이중주, 너영나영 이중주 연튀기기. 산도깨비 이중주, 성금연류 가야금 산조 중 자진모리 일부					

1기와 2기를 동일한 과정으로 진행하고 있으며, 현재 2022년 10월 현재 12회차 수업이 진행 중이다. 이 수업에서는 연령대가 다양하다는 점과 다양한 직군으로 정기적으로 진행하는 수업 시간에 출석을 변동이 크다는 점을 고려하여 이중주를 제외하고 독주할 수 있는 민요곡을 위주로 수업하였다.

<표 14> 가야금 교실 ‘마실’ 설문지 결과(실음과 구음)

구분	문항 번호	내 용	%	매우 그렇다      그렇지 않다				
				5	4	3	2	1
실음	1	기존에 사용하던 관습오선보와 8va를 응용한 오선보의 차이를 아십니까?	47	3	6	7	1	2
	2	8va를 응용한 오선보가 초급 학습자에게 유용하다고 생각하십니까?	73	9	5	2	2	
구음	1	수업에서 구음을 부르는 것이 도움이 된다고 생각하십니까?	52	6	4	7	1	1
	3	오선보와 구음보를 함께 보는 것이 학습에 도움이 되었습니까?	52	7	3	7	1	1

*질문 옆의 비율(%)은 긍정적인 답변(매우 그렇다와 그렇다를 더한 값)

두 번째 문항인 8va를 응용한 오선보의 유용성에 대해 ‘기보된 음과 소리 나는 음이 같아 설명을 이해하거나 따라하기 수월하다.’, ‘직관적으로 소리나는 음을 들으며 악보의 음을 알 수 있다.’, ‘서양음악 중심의 교육을 받아오던 학생들이 이해하기 쉽다.’ 등 73%의 긍정적인 답변을 볼 때, 악보의 가장 기본적인 기능인 ‘눈에 보이는 대로 연주하면 그 소리가 나도록 하는 것’. 즉, 보이는 음을 뜯으면 바로 그 소리가 나는 악보이면서 보고 바로 연주할 수 있는 악보를 만들고자 하는 필자의 목적과 일치하는 부분이다.

구음에 대한 설문에서는 세 그룹의 설문 중 가장 낮은 비율로 긍정적인 결과가 나왔는데, 연주 전 구음을 듣고 노래하면 가락이 익숙해져 연주에 도움이 되고 가야금을 이해하는 데 도움이 된다는 등의 긍정적인 답변이 있는 반면에, 구음이 생소해서 외우거나 익숙해지기부터 어려움을 느꼈으며 구음보다 계명과 줄번호가 눈에 먼저 들어온다는 답변이 있었다. 이는 ‘구음’이 생소하여 초기에 나타날 수 있는 반응이지만 계명과 줄번호가 더 쉽게 느껴진다는 답변을 보았을 때 오선보와는 구분되는 우리 음악을 잘 표현할 수 있는 구음보 개발의 필요성이 느껴졌다.

## 5. 맺음말

본고는 옥타브기호(8va)를 응용한 새로운 오선보 기보법을 개발하여 실제 가야금 교육에 적용한 결과, 옥타브기호(8va)를 응용한 오선보가 가야금 교육에 효과적임을 보여주는 데 있다.

현재 가야금 교육현장에서 가장 널리 사용되고 있는 높은 음자리표를 쓰는 관습오선보는 기보음과 실음이 달라 독보에 어려움이 있다. 가야금의 음역대를 적절하게 기보하기 위해서는 가온음자리표가 가장 적당한데 가온음자리표는 일반인뿐만 아니라 음악 전공자들도 독보하기가 까다로운 악보이다. 본고에서는 높은음자리표를 사용하면서도 중간 음역대인 가야금의 실음을 기보할 수 있는 방법을 제안하게 되었다. 즉, 가야금의 하청 세 개의 음 아래에 옥타브기호(8va)를 사용하고 나머지 9개의 음은 실음으로 기보한 ‘옥타브기호(8va)를 응용한 오선보’를 활용해 보자는 것이다. 실제로 옥타브기호(8va)를 응용한 오선보에 제시된 계명과 구음, 줄번호 등을 노래해 보거나 가야금 곡을 옥타브기호(8va)를 응용한 오선보로 편곡한 가야금 이중주를 함께 연주해 본 결과, 교수 학습 효과가 높은 것으로 나타났다.

우리나라의 전통음악은 향악이 당악을 흡수하는 방식으로 전개되어 왔다는 것은 주지의 사실이다. 한국음악사에서 향악과 당악이 공존했던 시대를 상고해 보면, 세계화 시대에 국악과 양악이 공존하는 것도 전혀 이상할 것이 없으며, 국악의 국제적 표준화를 통하여 양악을 이끌어간다는 자신감을 가질 때도 되었다고 생각된다. ‘옥타브기호(8va)를 응용한 오선보 기보법’이 우리의 가야금과 가야금 음악이 국내뿐 아니라 세계에 널리 전파되는 데에 조금이라도 도움이 되었으면 한다.

[참고문헌]

국립국악원(2012), 『국립국악원 구술총서 3. 황병기』, 국립국악원.

권도희(2010), 「구연보와 현대육보」, 『동양음악』 제32집, 서울대학교 동양음악연구소.

김해숙(2010), 「한국 전통음악에서 채보와 기보, 인식과 그 한계」 『동양음악』 제32집, 서울대학교 동양음악연구소.

류지연(2006), 「가야금 구음법에 관한 통시적 고찰」, 한국전통음악학회.

백병동(2004), 『개정대학음악이론』, 현대음악출판사.

숙명가야금연구회(2005), 『가야금을 위한 창의적 교수법』, 민속원.

이보형(2008), 「산조 악보에 나타난 기보방법의 유형과 변천」, 『韓國音樂史學報』 제40집, 한국음악사학회.

이재숙(1987), 『성금연류 가야금산조』, 세광음악출판사.

장기범(2018), 『중학교 음악 1』, 미래엔.

황병주(1984), 『가야금교본』, 은하출판사.

## “효과적인 가야금 교육을 위한 새로운 오선보 기보법의 제안”에 대한 논평

이주은(서울시국악관현악단 수석)

발표자는 산조가야금 연주와 교육을 위해 사용하는 오선보가 실음 기보가 아니라 실음보다 완전5도 위로 올려서 기보하고 있어, 실제 연주와 기보된 음악의 차이로 인해 교육 현장에서 겪는 어려움을 해소하고자 이 논문을 작성하였습니다. 발표자는 이 논문에서 효과적인 가야금 교육을 위해 저음부인 제1현부터 제3현의 음표 아래에 옥타브 아래로 연주하라는 의미인 ‘8va’를 사용하여 한 옥타브 위로 표기하는 새로운 기보법을 제안하였는데, 이 글을 읽으며 발표자의 깊은 고민을 읽을 수 있었습니다.

산조가야금에 대한 오선보 기보법의 쟁점은 많은 논의가 있어 온 바 쉽게 해결할 수 있는 단순한 문제가 아니라고 봅니다. 따라서 발표자에게 몇 가지 궁금증과 함께 저의 소견을 말씀드리는 것으로 토론자의 맡은 바 역할을 하려 합니다.

첫째, “효과적인 가야금 교육을 위한 새로운 오선보 기보법의 제안”이라는 제목으로 인해 마치 가야금의 범주에 속하는 모든 악기를 위한 오선보 기보법을 새롭게 제안하는 글로 오역할 소지가 있으므로 제목과 목차에 ‘산조가야금’과 관련한 논의임을 명시하는 것을 제안해 봅니다.

둘째, 실음으로 표기할 경우 저음부인 ‘청(제1현), 흥(제2현), 동(제3현)’에 덧줄이 많아 보기에 불편하여 그 3줄에만 음표 아래에 ‘8va’를 넣어 표기하는 기보법을 제시하였습니다. 악보는 가독성이 있어야 한다고 생각합니다. 그러나 악보를 처음 볼 때는 일일이 음표의 덧줄 수를 세어 음을 인지하나 익숙해진 후에는 결국 일종의 그림, 즉 하나의 시각적 정보로 인식하여 연주하게 됩니다. 시각적 정보로 인식할 때 “덧줄이 많이 붙은 악보”와 “‘청흥동’이 출현할 때마다 ‘8va’가 표시되는 악보” 중 어느 쪽이 악보의 가독성을 높여준다고 보는지 발표자의 의견을 듣고 싶습니다. ‘8va’를 배제하고 산조가야금 12줄의 음을 모두 한 옥타브 위로 기보하고 ‘실음은 한 옥타브 아래’라는 문구를 악보에 명기하는 방법도 있겠습니다.

셋째, 산조가야금의 ‘흥(제2현), 징(제6현), 쯡(제11현)’을 제외한 나머지 줄은 대체로 평균율에 맞춰 조율하지 않고 오선보에서 지시하는 음보다 높거나 낮게 조율합니다. 발표자의 글 중에는 학습자들의 흥미를 유발하기 위해 화음을 활용하여 산조가야금을 이중주로 연주하도록 교육한다는 부분이 있는데, 이는 자칫 산조가야금 12줄의 음을 결국 평균율로 맞춰 조율한다는 의미로 이해될 수 있습니다.

넷째, 발표자가 제안한 악보는 실음으로 기보되어 있으나 산조가야금의 조율은 반드시 평균율이 아니라는 전제가 있어야 합니다. 이에 산조가야금은 게이름이 아닌 구음으로 조율하고 구음으로 노래하며 교육할 것을 권장합니다.

끝으로 가야금 교육에 대한 다각적 논의에 감사하며, 향후 산조가야금의 교육은 실음으로 기보된 오선보로서 교수학습의 수월성이라는 요지가 좀 더 부각되기를 기대합니다.

25현가야금연주의 효율적인  
신체사용에 대한 고찰  
-알렉산더 테크닉을 근간으로-

이승아(서울대학교)



## 25현가야금연주의 효율적인 신체사용에 대한 고찰 -알렉산더 테크닉을 근간으로-

이승아(서울대학교)

### 차 례

1. 머리말
2. 25현가야금연주의 신체사용에 대한 관찰
3. 가야금연주의 효율적인 신체사용에 관한 연구
4. 25현가야금연주의 효율적인 신체사용
5. 맺음말

## 1. 머리말

알렉산더 테크닉(Alexander technique)은 ‘의식을 활용하여 자기(self)를 사용하는 기술’이다. 창시자인 프레더릭 마티아스 알렉산더(Frederick Matthias Alexander, 1869-1955)를 시작으로 지난 140여 년간 미국, 영국, 호주 등에서 예술인뿐 아니라 의학, 교육학 등 많은 분야¹⁾에서 교육하여 검증되었다.²⁾

1) 미국의 철학자이며 교육 사상가인 존 두이(John Dewey), 영국의 생리학자이자 1932년 노벨 생리학/의학상을 수상한 찰스 셰링턴 경(Sir. Charles Sherrington), 독일의 생리학자인 루돌프 매그너스(Rudolf Magnus), 미국의 해부학자이자 철학자인 조지 코길(G) E Coghill, 독일의 생물학, 조류학자이자 1973년 노벨 생리학/의학 수상한 니콜라스 틴베르헌(Nikolaas Tinbergen), 영국의 극작가, 비평가이자 1925년 노벨문학상/아카데미 어워드 수상한 조지 버나드 쇼(George Bernard Shaw), 영국의 소설가, 문학평론가이자 비평가인 올더스 헉슬리(Aldous Huxley), 남아프리카의 외과 의사이자 인류학자인 레이먼드 다틀(Raymond Dart).

알렉산더 테크닉을 주제로 한 국내외 음악 분야 논문은 총 29편으로, 기악 분야³⁾ 17편, 성악분야⁴⁾ 7편, 지휘분야⁵⁾ 2편, 음악교육분야⁶⁾ 3편이 있으며,

- 
- 최현묵, 백희숙, 『건강한 내 몸 사용법 알렉산더 테크닉』(무지개다리너머, 2016), 290-296쪽.
- 2) 이승아, 「가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 개발 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2021), 4쪽.
- 3) 고중원, 「알렉산더 테크닉과 피아노 연주에 있어서 이 테크닉의 활용에 관한 연구」, 『음악연구』 제17권(한국음악학회, 1998); 김유진, 김문태 「색소폰 연주에 미치는 알렉산더 테크닉의 효과: 음고 정확성을 중심으로」, 『음악이론연구』 제30권(서울대학교 서양음악연구소, 2018); 박민혜, 「알렉산더 테크닉을 활용한 효과적인 바이올린 연주 자세 지도법에 관한 연구」(경원대학교 석사학위논문, 2009); 송민정, 「좋은 Flute 소리를 내기 위한 효율적인 방법연구」(성신여자대학교 석사학위논문, 2012); 안지희, 「통증을 호소하는 피아니스트레들을 위한 알산더 테크닉과 타우만 테크닉의 적용」, 『피아노음악연구』 제11권(한국피아노학회, 2017); 이승아, 「가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 개발 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2021); Ah-Ra Yoo, "Alexander Technique and Organ Performance"(United States: University of Washington D.M.A., 2015); Chien, Shao-Chin, "Application of the principles of the Alexander Technique to viola playing and performance"(United States: University of Miami D.M.A., 2007); Copeland, Shawn L, "Applied anatomy in the studio: Body Mapping and clarinet pedagogy"(United States: University of North Carolina D.M.A., 2007); Cotik, Tomas, "Natural playing, inspired by the Alexander technique"(UK, Portland: Strad, 2017); Fedele, Andrea Lynn, "The Alexander Technique: A basis for oboe performance and teaching"(United States: University of Illinois D.M.A., 2003); Hembreiker, Linda-Rose, "Incorporating Alexander technique into the Daily Practice Session", *Americian Harp Journal*, 2010; Kabbas, Jennifer S, "An Introduction to Alexander Technique, Feldenkrais, and Body Mapping for the Clarinet: A Personal Exploration"(United States: Florida State University D.M.A., 2018); Kaplan Iris, "The Experience of Pianists who have studied the Alexander Technique"(United States: New York University Ph.D., 1994); Sae Rom Kwon, "Basic Principles of the Alexander Technique Applied to Cello Pedagogy in Three Case Studies"(United States: University of Cincinnati D.M.A., 2012); Mozeiko, Kristin Jane, "The effects of participation in the Alexander Technique on female violinists and violists: A mixed-methods study"(United States: Boston University D.M.A., 2011); Sehic, Alma, "The conscious guitarist: Alexander technique and body mapping for guitarists"(United States: University of South Carolina D.M.A., 2014); Wengrosky, Jack, Jr, "Alignment and Nonsurgical Pain Relief Methods for Musicians: A Trumpet Player's Perspective"(United States: University of Miami D.M.A, 2017).
- 4) 강민희, 「실용음악 보컬리스트의 발성에 영향을 미치는 알렉산더 테크닉에 대한 연구」(백석대학교 석사학위논문, 2017); 양탁군, 「알렉산더 테크닉과 필라테스를 활용한 뮤지컬 가창 훈련법 뮤지컬 내 마음의 풍금을 중심으로」(국민대학교 석사학위논문, 2018); 최찬호, 「후두음성언어의학의 기초 이론을 활용한 보컬리스트의 음성트레이닝 프로그램 개발연구」(세종대학교 박사학위논문, 2017); Gouthro, Susan Deanne, "The Integration of the Interactive Teaching Method (ITM) of the Alexander Technique in Vocal Pedagogy"(United States: James Madison University D.M.A., 2020); Neely, Dawn Wells, "A comparative study of body awareness and body alignment methods for singers and for teachers integrating them into their teaching"(United States: University of Alabama D.M.A., 2012); Sabine D Klein, Claudine Bayard, Ursula Wolf, "The Alexander Technique And Musicians: a systematic review of controlled trials"(London: *BMC Complementary & Alternative Medicine*, 2014); Weiss, Maria Ursula, "The Alexander Technique and the art of teaching voice"(United States: Boston University D.M.A.,

서양음악분야에서 성악, 기악, 타악 등의 연주자체에 관련된 연구는 카플란(Kaplan Iris)의 논문⁷⁾을 시작으로 현재까지 꾸준히 연구되고 있다. 반면 국악분야에서는 2021년 알렉산더 테크닉을 근간으로 가야금연주법 향상을 위한 프로그램 개발연구를 한 연구자의 박사학위논문⁸⁾이 기악분야에서의 첫 연구였다. 하지만 위의 연구는 주로 전통가야금을 중심으로 한 전반적인 가야금연주법 연구이기에, 18현, 21현, 25현가야금과 같은 개량가야금들의 연주까지는 구체적으로 다루어지지 않는 것이다.

개량가야금 중 25현가야금은 최근 연주자와 작곡자들의 관심이 높아지면서 가장 활발하게 연주되고 있는 가야금으로, 25현가야금作品集⁹⁾들을 비롯하여 25현가야금연주법 관련 교육도서¹⁰⁾도 다수 출판되었다. 이에 가야금연주자이자 알렉산더 테크닉 교사인 연구자 역시 25현가야금연주력 향상을 위한 연구의 필요성을 절감하게 되었다.

본 논문은 25현가야금연주를 연구대상으로 삼아, 가야금연주자들의 효율적인 신체사용을 알렉산더 테크닉을 근간으로 면밀하게 고찰하여 궁극적으로

---

2005).

- 5) 이웅희, 「알렉산더 테크닉에 의한 지휘 테크닉 연구」(부산대학교 석사학위논문, 2013); Franklin, Jeshua Switzer, "A Way of Doing Things: Exploring and Applying the Alexander Technique for Choral Conductors"(United States: University of Washington D.M.A., 2016).
- 6) 이지현, 「알렉산더 테크닉을 활용한 초등학교 피아노 지도방안」(숙명여자대학교 석사학위논문, 2017); Chen, Hsin-I, "Doing less to learn more: Stories of music learning and teaching with the Alexander Technique"(United States: Teachers College, Columbia University Ed.D., 2006); Knaub, Maribeth Jill Hartwig, "Body mapping: An instructional strategy for teaching the Alexander Technique to music students"(United States: University of Pittsburgh Ed.D., 1999).
- 7) Kaplan Iris, "The Experience of Pianists who have studied the Alexander Technique"(United States: New York University Ph.D., 1994).
- 8) 이승아, 「가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 개발 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2021).
- 9) 김계옥, 『25현 가야금곡집』(민속원, 2021); 김고은, 『25현 가야금 찬송가 편곡집』(예솔, 2022); 김해숙, 『김해숙 25현 가야금 연습곡집 법고창신』(어울림, 2000); 김희정, 『Hot 둘 셋 처음 25현 가야금연주』(한림원, 2021); 박경훈, 『올림푸스 박경훈 25현 가야금作品集』(민속원, 2011); 박성미, 김한나, 『25현 가야금 주법 프로젝트 '타랑' 악보집』(메이킹북스, 2020); 서정민, 『COSMOS 25 서정민 작곡 25현 가야금作品集 1』(민속원, 2016); 서정민, 『YOUtopia 서정민 작곡 25현 가야금作品集 2』(민속원, 2021); 오의혜, 『25현 가야금 3중주곡집』(예솔, 2008); 오지현, 김지효, 박지현, 『헤이스트링 작품: 25현 가야금 악보집』(오운, 2020); 유용재, 『꽃노래 25현 가야금을 위한』(펍&해람, 2019); 조원행, 『해금과 25현 가야금을 위한 이중협주곡 상생 이번』(펍&해람, 2012).
- 10) 김민지, 『25현 가야금 초견의 이해』(레인보우북스, 2021); 이지현, 『25현 가야금 배우기 LEVEL 1』(민속원, 2015); 황혜진, 『25현 가야금 배우기 LEVEL 2』(민속원, 2015).

연주력 향상에 도움이 되고자 한다. 또한 대부분의 가야금연주자들은 현실적으로 전통가야금과 더불어 25현가야금의 연주가 빠르게 증가하고 있으며, 그에 따른 연습량 역시 절대적으로 많아질 수밖에 없는 상황에서 이는 매우 시급한 연구라고 판단된다. 더 나아가 여러 개량가야금을 비롯하여 거문고, 해금, 아쟁, 대금, 피리 등 다른 국악기악기의 연주에도 영향력을 끼칠 수 있다는 점에서 큰 의미가 있다고 여겨진다.

연구방법으로는 먼저, 가야금연주자들에게 자신의 25현가야금연주에 대한 전반적인 신체사용을 관찰하도록 안내하는 설문조사를 진행하여 구체적인 연구대상을 파악한다. 그다음, 지난 연구자의 알렉산더 테크닉 프로그램 개발연구를 통해 전통가야금을 비롯한 전반적인 가야금의 연주법 향상을 위한 효율적인 신체사용의 과정을 다시금 살펴보고자 한다. 이후에는 전통가야금과 25현가야금의 연주를 다양한 관점으로 비교·분석함으로써, 두 악기 간의 연관성을 비롯하여 25현가야금연주만의 구별되는 사용들을 파악한다. 이를 기반으로 연구자는 지난 4년간 알렉산더 테크닉 교사활동을 통해 현장에서 만난 많은 가야금연주자들과의 다양한 경험들까지 반영하여 25현가야금의 연주력을 극대화할 수 있는 효율적인 신체사용을 고찰하고자 한다.

## 2. 25현가야금연주의 신체사용에 대한 관찰

본 장에서는 가야금연주자들이 현재 자신의 25현가야금 연주에 대한 전반적인 신체사용을 스스로 관찰하도록 안내하는 설문조사를 진행하였으며, 이를 통해 연구대상을 더욱 구체화하는 과정을 가졌다.

### 1) 설문조사

25현가야금은 1996년 김일륜에 의해 발전되어 연주되었으며,¹¹⁾ 20여 년 동안 25현가야금에 어울리는 곡과 공연들이 점차 많아지고, 최근 많은 음악인들과 대중의 관심이 높아지면서 가장 활발하게 연주되고 있는 개량가야금 중 하나이다. 또한 가야금연주자들에게도 창작곡, 현대음악 등 다양한 음악을 연주하는 데 있어 애용하는 가야금으로 자리 잡게 되었으며, 연습량 역

11) 이지영, 『작곡가를 위한 현대가야금기보법』(서울대학교출판문화원, 2011), 54쪽.

시 다른 가야금들에 비해 많아지게 되었다.

연구자는 25현가야금연주에 대한 본 연구의 전문성을 높이기 위해 현재 가야금을 전공하고 25현가야금연주가 가능한 고등학생, 대학생들 비롯하여 연주 및 교육 활동을 하고 있는 현역 가야금연주자들을 설문대상으로 삼았다. 연령은 10대, 20대, 30대, 40대이상으로 구분하여 각 25명씩 고르게 모집하여 총 100명이 설문조사에 참여하였다.

설문지의 내용은 크게 네 부분으로, 첫 번째 ‘설문 가야금연주자에 대한 정보’, 두 번째 ‘25현가야금연주의 신체사용에 대한 자가관찰’, 세 번째 ‘전통가야금과 구별되는 25현가야금만의 연주법’, 네 번째 ‘25현가야금의 연습 방법’이며, 객관식 5문항, 주관식 11문항, 총 16문항으로 구성되었다.

#### (1) 설문 가야금연주자에 대한 정보

25현가야금연주에 관련된 설문조사를 본격적으로 하기에 앞서, 가야금연주자 개개인에 대한 ‘연령, 출신학교와 소속, 25현가야금을 처음 접한 나이, 전통가야금과 25현가야금 중 먼저 접한 가야금은 무엇인지’와 같은 일반적인 정보를 통해 설문대상에 대한 이해를 도모하였고, 다른 설문내용들과의 연관성을 파악하는데 적극 활용하였다.

#### (2) 25현가야금연주의 대한 자가관찰

설문조사에 참여한 가야금연주자들은 설문 문항에 답하는 과정을 통해 25현가야금을 연주하는 자신의 신체사용에 대해 자연스럽게 스스로를 관찰해보는 기회를 가지게 되었다. 먼저, ‘25현가야금의 연주법이 전통가야금에 비해 수월하고 표현이 용이한지’, ‘25현가야금으로 자주 연주되는 다채로운 조성변화나 서양음악, 현대음악이 전통음악의 음계, 선율진행에 비해 편하고 익숙한지’에 대해 물은 다음, ‘자신의 25현가야금 연주가 정확성, 표현력, 전달력 등에 있어 유독 어려운 점이나 개선해야 할 사항은 무엇인지’, ‘25현가야금의 연주로 인해 신체적 통증이 발생했다면 해당부위와 통증의 강도, 과정’ 까지 상세하게 물었다.

#### (3) 전통가야금과 구별되는 25현가야금만의 연주법

오랜 역사를 통해 전해져 내려오는 전통가야금은 주로 ‘구전심수’의 방식

으로 연주법을 비롯한 음악 전반까지 상세하게 학습을 해왔다. 반면 상대적으로 다양한 장르의 음악을 연주하고 자유로운 표현이 가능한 '25현가야금'만의 특징적인 연주법은 무엇이 있는지, '25현가야금연주법 가운데 연주패턴이나 주법 등에 있어, 유독 어려운 것은 무엇인지'를 전통가야금의 연주법과 대조하며 물은 다음, 마지막으로 '좋은 25현가야금연주를 하기위해 충족되어야 하는 요소는 무엇인지'에 대해 장문형 주관식 문항으로 물었다. 비록 전통가야금과 25현가야금은 가야금이란 동일한 이름을 사용하지만, 가야금연주자들이 각각의 다른 연주법들을 구별지어봄으로써 좋은 25현가야금연주에 대한 생각을 비교적 객관적인 관점으로 되짚어보는 기회를 가지게 되었다.

#### (4) 25현가야금의 연습방법

대부분의 가야금연주자들은 전통가야금을 비롯하여 개량된 다양한 가야금들을 다루기 위해 많은 연습을 하게 된다. 연구자는 가야금연주자들이 가야금의 종류에 따라 다른 연습방법을 사용하는지에 대한 '나의 전통가야금과 25현가야금의 연습방법은 크게 다르게 하지 않는다'의 객관식 문항을 시작으로, '나는 25현가야금연습을 할 때 효율적으로 신체를 사용한다', '25현가야금연주력을 향상시키는 자신만의 연습방법은 무엇인지', '25현가야금연주력을 향상하는데 도움을 받은 운동, 치료, 교육은 무엇인지', '자신만의 25현가야금 연습방법은 자신의 신체를 효율적으로 사용하는지'와 같이 가야금연주자들이 현재 선택한 25현가야금의 연습과정과 방법이 연주력 향상이나 신체 사용에 대한 효율성 여부를 물었다.

## 2) 설문결과에 대한 분석

설문대상인 가야금연주자 100명은 객관식, 단답형 주관식, 장문형 주관식으로 구성된 설문조사에 성실히 답하였으며, 그 결과를 분석하면 다음과 같다.

첫째, 본 연구의 설문 대상자들은 예술 중, 고등학교를 비롯하여 전국의 음악대학과 국악관현악단의 가야금연주자가 대다수였다. 이들이 '25현가야금을 접한 나이'와 '전통가야금과 25현가야금 중 먼저 접한 악기'는 10대, 20

대는 중학교시절, 30대는 고등학교시절로 비교적 유사한 나이인 반면, 40대는 25현가야금의 개량시점의 영향을 받아 대학생 시절 또는 그 이후였으며 다른 연령에 비해 나이의 편차도 컸다. 25현가야금을 전통가야금보다 먼저 접한 경우는 10대 1명, 20대 3명, 오직 4명뿐으로, 대다수의 가야금연주자는 전통가야금을 먼저 접한 이후에 25현가야금을 접하였다. 최근 25현가야금이 대중에게 많이 알려지고 연주 또한 활성화되었지만, 가야금의 학습과정에 있어서는 여전히 전통가야금을 중심으로 먼저 이루어지고 있다는 것을 알 수 있었다.

둘째, 25현가야금의 연주법이 전통가야금에 비해 상대적으로 수월하고 표현이 용이하다고 답한 가야금연주자는 33% 뿐이었으며, 25현가야금으로 주로 연주되는 서양음악, 현대음악, 다채로운 조성변화가 전통음악의 음계, 선율진행에 비해 상대적으로 편하고 익숙하다고 답한 가야금연주자 역시 44%에 그쳤다. 이를 통해 상당수의 가야금연주자들이 전통가야금에 비해 신체적 불편감 뿐 아니라 25현가야금의 음악적 요소에 있어서도 어려움을 가지고 있다는 것을 알 수 있었다.

또한, 자신의 25현가야금 연주가 정확성, 표현력, 전달력 등에 있어 유독 어려운 점이나 개선해야 할 사항에 대해서도 손톱으로 긁어내는 트레몰로 주법, 네 번째 손가락의 온전한 사용, 화음의 타점, 아르페지오의 균일한 음량조절, 균형감 있는 양손 테크닉, 다양한 왼손의 표현방식, 악상에 따른 손가락의 힘조절 능력, 민첩성이 요구되는 빠른 템포의 연주, 정확한 도약 연주, 넓은 음역을 활용한 양손 연주의 시야확보, 양손의 서로 다른 패턴의 선율 연주, 초견능력, 화려한 선율적 표현, 화성연주에서의 국악적 느낌 표현, 음악의 분석력, 음악적 센스, 폴리에스테르 합성현의 효과적이지 않은 여음과 시김새 표현, 신체의 만성통증 등 상당히 세부적인 사항들까지 언급하였다.

이는 많은 가야금연주자들이 규격이나 합성현과 같은 25현가야금의 특성을 고려하는 것을 비롯하여 25현가야금을 통해 마주하게 되는 서양음악적인 주법과 새로운 표현방식들을 음악적인 기준과 기술적인 측면에서도 충족시키는 것이 과제인 동시에 상당한 부담으로 작용했다는 것을 확인할 수 있었다.

게다가 대다수의 가야금연주자는 연령대와 상관없이 25현가야금 연주로

인한 신체적 통증을 가지고 있었다. 유일하게 신체적 통증이 없다고 답한 10명은 주로 10대에 해당하였고, 연령대가 높아질수록 통증의 부위가 다양하고 자신의 통증에 대해 한층 세밀하게 서술하였다. 하지만 이와 같은 결과는 대다수의 가야금연주자들이 25현가야금만 단독으로 연주하는 것이 아닌 다양한 종류의 가야금을 주로 병행하여 연주를 하기에, 25현가야금연주에서만 발생한 통증이라고 보기에 다소 무리가 있다고 판단된다.

전 연령에게 공통적으로 통증이 많이 발생한 부위는 허리와 손가락이었으며, 목, 어깨 견갑골, 팔, 손목, 골반, 다리, 무릎까지 몸 전반에 고르게 통증이 발생해 있었다. 특히 다른 연령에 비해 연주시간이 많이 누적된 40대 이상의 경우는 비교적 긴장이 쌓이기 쉽고 자각 또한 어려운 목에 통증이 두드러지게 나타났으며 이미 오래전부터 만연되어 있는 경우가 많았다. 가장 특징적인 점은 다른 연령대에 비해 20대, 30대에 유독 손목의 통증이 두드러지게 많은 것이었는데, 이는 가야금연주자들이 20대에 대학진학을 시작으로 다양한 커리큘럼을 비롯하여 각종 경연대회, 협연, 독주회 등 본격적으로 성인연주자로서의 준비를 하고, 30대 역시 왕성한 연주활동을 통해 자신만의 음악세계를 구축하는 시기이기 때문에 이에 따른 방대한 연습량을 소화해낼 수밖에 없는 상황의 영향이라 유추된다.

셋째, 다른 가야금들과 구별되는 25현가야금만의 특징적인 연주법으로는 양손의 모든 손가락을 활용하는 화음, 아르페지오를 비롯하여 글리산도, 트릴, 트레몰로 등 새로운 주법들을 언급하였는데, 특히 왼손주법의 역할이 기존 연주법에서 많이 변화되고 그 비중이 높아진 점과 네 번째 손가락의 사용 역시 많아진 점을 공통적으로 언급했다. 이는 조성의 변화와 확대된 음역에 따른 25현가야금의 다양한 음악적 표현에 대한 넓은 스펙트럼을 증명해 준다. 하지만 전통가야금연주법에 비해 가야금연주자들이 전반적으로 어려워하는 25현가야금연주법에 대한 답변 역시 25현가야금만의 특징적인 연주법을 선율에 따라 더욱 세밀화하여 언급했을 뿐 사실상 동일하게 답한 것과 다름없었다. 이는 앞선 설문인 자신이 25현가야금을 연주하는데 있어 유독 어려운 점이나 개선해야 할 사항들과도 대부분 일치하거나 연관성있는 답변으로, 본질적으로 세 가지의 설문에 동일한 답변을 하였음을 알 수 있었다.

게다가 가야금연주자들이 언급한 25현가야금 연주를 잘 하기 위한 충족

요소가 다음의 <표 1>과 같이 음악성을 비롯하여 표현력, 집중력, 정확성, 근력, 순발력, 초견능력, 양손의 균형과 더불어 겁먹지 않는 마음가짐, 과감함, 화성에 대한 이해, 체력, 통증 없는 건강한 몸과 체력 등으로 보다 본질적인 측면에서 언급하였으며, 사실상 설문문항의 답변들 모두 좋은 25현가야금연주라는 동일한 목표를 향하고 있는 것을 확인할 수 있었다.

<표 1> 25현가야금 연주를 잘 하기 위한 충족요소

25현가야금 연주를 잘 하기 위한 충족요소						
음악성	집중력	근력	표현력	초견능력	순발력	정확성
28명	21명	15명	12명	6명	6명	3명

넷째, 가야금연주자 가운데 25현가야금의 연습방법과 전통가야금의 연습방법이 다르다고 답한 연주자가 65.1%에 해당하였다. 하지만 그 65.1%의 연주자가 답한 25현가야금연주력을 향상시키는 자신만의 연습방법으로는 다음의 <표 2>와 같이 메트로놈 연습, 반복연습에 피아노와 하프의 기본기 연습을 모방한 음계와 핑거링 연습, 다양한 곡을 선별하여 연습함으로써 분석력과 곡의 흐름을 파악하는 능력을 키우는 연습 정도를 추가했을 뿐 전통가야금의 연습방법과 크게 다르지 않았다. 이 역시 본질적으로 동일한 두 가지의 질문에 상반된 답을 한 것과 다름이 없었다. 또한 자신의 25현가야금 연습방법이 전통가야금의 연습방법과 별반 다르지 않다고 답한 연주자들 역시 자신만의 25현가야금 연습방법에 대해 대다수 반복연습이라고 답하였다. 이를 통해 많은 연주자들이 연습을 하는 과정에서 연습방법의 효율적인 측면보다는 주로 익숙한 방식을 선택하는 경향을 알 수 있었다.

<표 2> 25현가야금연주력을 향상시키는 자신만의 연습방법

	10대	20대	30대	40대 이상
반복, 메트로놈	7	4	3	2
음계연습 (기본연습)	1	2	5	4
피아노 연습	1	1	1	1

암기	2	1	0	0
곡 분석	1	0	0	1
곡 선별	1	0	1	1
이론	0	0	0	1
녹음	1	0	0	0
촬영	1	0	0	0
시뮬레이션	0	0	0	1
휴식	0	2	0	0
연습량	0	0	1	1
없음	8	9	5	10

25현가야금연주력을 향상시키는 자신만의 연습방법에 대한 설문에서 놀라웠던 점은 ‘반복연습’으로 답한 것보다 ‘없다’라고 답한 가야금연주자들이 더 많았다는 점으로 다소 절망적이었다. 또한 다음의 <그림 1>을 통해 가야금연주자들이 많은 연주활동과 연습과정을 경험한 40대로 갈수록 ‘반복연습’의 사례가 줄어드는 것을 알 수 있는데, 이는 ‘반복연습’이 더이상 자신의 연주력에 큰 영향을 끼치지 않는다는 것을 간접적으로 드러낸 결과라 할 수 있다. 이에 연구자는 ‘자신만의 연습방법’의 부재와 ‘반복연습’만이 가야금연주자들의 현실임을 직시하게 됨으로써, 이들의 연주력을 효율적으로 향상시킬 수 있는 새로운 접근의 연습방법이 매우 시급함을 깨닫게 되었다.



<그림 1> 연령대별 반복연습의 비중

하지만 가야금연주자들은 25현가야금의 연주력을 향상하는 데 도움을 받은 운동, 치료, 교육으로 팔 근육 키우기, 필라테스, 물리치료와 피아노 공부, 화성학 공부, 25현 마스터클래스를 언급하였으며, 알렉산더 테크닉이라고 답한 연주자는 총 9명으로 20대와 30대에 해당하였다. 연구자가 문항에 운동, 치료, 교육이라고 명시하였는데도 불구하고 상당수 자신의 연습방식을 서술할 뿐 위에 언급한 몇 가지 답변 외에 실질적이면서도 획기적인 것은 없는 것으로 판단된다.

이와 관련하여 25현가야금을 연습하는 과정에서 몸, 생각, 감정을 모두 포함한 자신의 신체를 효율적으로 사용하는지와 최종적으로 현재 본인들이 주로 활용하는 25현가야금의 연습법이 자신의 신체를 효율적으로 사용하도록 도와 연주력 향상에 도움을 주는지 함께 물었다. 이번 설문 역시 본질적으로 동일한 것을 묻는 두 가지의 질문에 10%가 상반된 답을 하는 모순적인 결과가 나왔으며, 모르겠다고 대답한 사람 역시 50%에 해당하였다. 이는 설문을 통해 자신의 25현가야금 연습방법에 대해 객관적으로 관찰하는 경험이 다소 생소하게 다가왔고 그로 인해 어떠한 판단을 하는 것이 결코 쉽지 않았음을 재확인 할 수 있었다. 또한 대부분 ‘신체사용’을 몸, 생각, 감정이 통합된 개념으로 인지한 것이 아닌 생각, 감정보다는 자세와 같은 몸 자체의 움직임 위주로 답변한 것으로 판단되었다.

이상 본 연구의 설문조사는 25현가야금연주에 대한 설문을 객관적, 주관식으로 다양하게 구성하여 본질적으로 동일한 설문임에도 서로 다른 관점에서 바라보며 답하게 함으로써 가야금연주자들이 자신의 25현가야금연주에 대한 관찰을 보다 입체적으로 할 수 있도록 이끌었다. 게다가 세분화된 설문내용들의 연관성을 상세하게 분석함으로써 좀 더 현실적이고도 구체적인 연구대상을 파악하는 데 큰 도움이 되었다.

연주자에게 있어 좋은 연주는 기본에 해당하는 음악적인 기준과 동시에 다양한 기술적인 요소들까지 모두 충족시켜야 한다. 하지만 설문조사 결과를 통해 알 수 있듯이 그 기준과 요소들이 상당히 방대한 것에 비해 어떠한 과정과 어떠한 방식을 선택하여 충족시킬지에 대한 방법적인 측면이 미약하고 다소 막연한 것이 사실이다. 게다가 대다수의 가야금연주자는 연령대와 상관없이

25현가야금 연주로 인한 몸 전체에 고르게 통증이 발생해 있었다. 그렇기에 이젠 더이상 연주자가 25현가야금연주를 통해 음악적으로 구현하고자 하는 바를 노력과 반복연습만을 선택하는 기존의 연습방식이 아닌 실질적이고도 직접적인 방안을 찾아야만 한다.

연구자는 이 대안의 실마리를 ‘알렉산더 테크닉’이라는 교육을 통해 현재 대부분의 가야금연주자에게 결여되어있는 몸, 생각, 감정이 통합된 개념의 ‘신체사용’의 경험으로부터 찾고자 한다. 이 과정에서 몸에 대한 전반적인 이해와 ‘신체사용’의 원리를 학습함으로써 무뎠던 세심한 감각들을 회복하여 자신을 객관적으로 관찰하게 되고, 25현가야금 연주를 잘 하기 위한 충족요소들 또한 본질적으로 채워나가게 된다. 그리하여 연주자들은 연주를 준비하면서 마주하게 되는 예측할 수 없는 다양한 상황 속에서도 연습방법을 비롯하여 자신에게 적절한 선택을 스스로 하게 된다. 이 선택들로 인해 경험하게 되는 수많은 시행착오들은 연주력 향상은 물론 만족도까지 자연스레 영향을 주게 된다.

### 3. 가야금연주의 효율적인 신체사용에 관한 연구

본 장에서는 25현가야금연주의 효율적인 신체사용을 보다 체계적으로 고찰하기 위하여 지난 연구자의 논문인 ‘가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 개발 연구’를 먼저 살펴보았다.¹²⁾ 본 프로그램 개발은 크게 ‘기획과 구성’과 ‘실행과 평가’의 두 챕터로 나누어 살펴볼 수 있다. ‘기획과 구성’에서는 가야금연주자들의 ‘상황분석’을 통해 ‘목적설정’을 한 뒤 ‘프로그램구성’을 하였고, ‘실행과 평가’에서는 워크숍을 통해 가야금연주자들과 구성된 프로그램을 진행한 뒤 연구자가 ‘대화록’과 ‘관찰일기’를 통해 ‘실행을 통한 성찰’을 하고 가야금연주자들의 심층면담과 다양한 설문지들을 통해 소통한 내용을 분석하는 ‘평가를 통한 재구성’의 과정을 거쳤다. 연구자는 그 중 ‘프로그램 구성’을 통해 전통가야금을 비롯한 가야금연주의 효율적인 신체사용의 변화과정을 살펴보고, ‘실행과 평가’를 통해 프로그램의 실효성과 더불어 25현가야금연주법의 효율적인 신체사용에 실질적인 대책과 방안

12) 이승아, 「가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 개발 연구」(서울대학교 박사 학위논문, 2021), 29-167쪽 요약.

을 모색해보고자 한다.

### 1) 가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 ‘프로그램 구성’

가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 6주 프로그램의 순서는 크게 1~3주차에 해당하는 1차 프로그램과 4~6주차에 해당하는 2차 프로그램으로 나뉘며, 1차 프로그램에서는 알렉산더 테크닉의 개념 및 원리를 비롯한 전반적인 이해를 도모하여 일상에 적용을 하고, 2차 프로그램에서는 1차 프로그램에서 학습한 것을 바탕으로 가야금 연주법에 있어 좀 더 직접적이고도 새로운 몸의 사용을 경험해 보는 시간들을 가졌다.

프로그램의 수업내용들은 다음의 <표 3>과 같이 구성되었으며, ‘건설적 휴식을 통한 자기 사용의 회복’, ‘몸의 이해와 원리적용을 통한 의식적 사용으로의 변화’, ‘의식적 사용을 도모하는 리허설 테크닉’으로 나눌 수 있다.

<표 3> 가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 구성

가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 (6주)			
1차 프로그램	1주차	휴식과 회복	그라운드잉, 세미 수파인, 위스퍼 아
		이론	알렉산더 테크닉의 개념 및 발견과정
	2주차	휴식과 회복	세미 수파인, 위스퍼 아
		이론	7대 원리 中 목적의식, 지 시어, 자제심
		활동	의자 연습
	3주차	휴식과 회복	세미 수파인, 위스퍼 아
		이론	7대 원리 中 중추조절, 진행과정, 판단하지않음, 넌두잉
		활동	걷는 연습, 기는 연습
	개인레슨 1회차		

2차 프로 그램	4주차	활동	10초 자유연주
		휴식과 회복	세미 수파인, 위스퍼 아
		활동	잘못된 사용의 정의 <가야금 연주법의 잘못된 사용의 관찰> 1. 자세와 주법의 잘못된 사용 1) 앉는 자세   2) 상청 연주자세   3) 주법 2. 학습과정의 잘못된 사용 3. 내적 긴장으로 인한 잘못된 사용
	5주차	휴식과 회복	세미 수파인, 위스퍼 아
		활동	1분 자유연주
			<가야금 연주법 향상을 위한 몸의 이해와 원리 적용> 1. 효율적인 자세와 주법으로의 변화 1) 앉는 자세의 변화 2) 상청 연주자세의 변화 3) 주법의 변화 2. 탈 학습으로의 변화 3. 평정심으로의 변화
	6주차	휴식과 회복	세미 수파인, 위스퍼 아
		활동	<의식적 사용을 도모하는 리허설 테크닉> 1. 연주 준비과정 2. 호흡의 이해와 관찰을 통한 사용 3. 지시어를 통한 몸의 의식적 사용 4. 멈춤의 활용 5. 시선의 움직임을 통한 사용 6. 몸의 협응을 통한 사용 7. 악상표현의 감각적 사용 8. 공간의식을 통한 사용
		개인레슨 2회차	

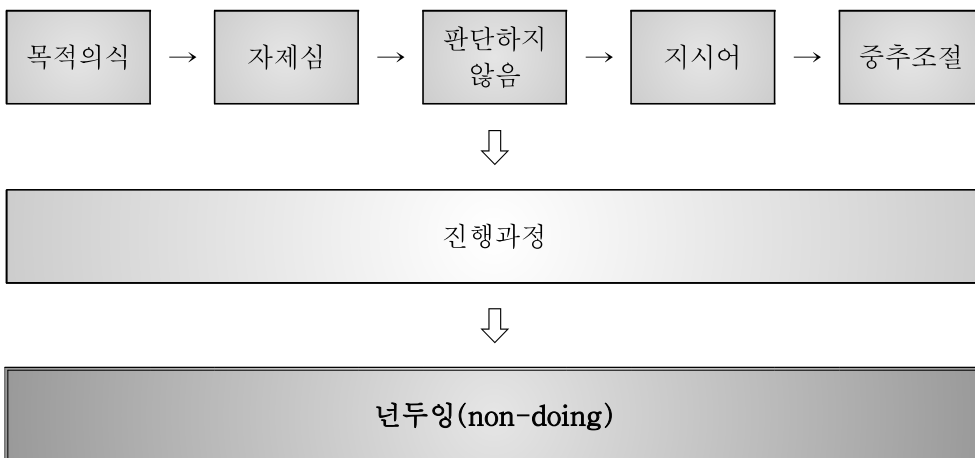
먼저, ‘건설적 휴식을 통한 자기 사용의 회복’은 가야금연주자들이 워크숍에서 ‘그라운드’, ‘세미 수파인’자세, ‘위스퍼 아’ 호흡과 같은 건설적으로 휴식하는 방법을 통해 ‘고유수용감각’를 회복하여 ‘감각인식오류’를 수정함으로써 일상뿐 아니라 연주할 때의 자기 사용을 회복하는 경험을 말한다.

‘몸의 이해와 원리적용을 통한 의식적 사용으로의 변화’는 가야금 연주자들이 연습과 연주를 하면서 발생한 자각하지 못하는 습관적인 ‘잘못된 사용’을 크게 ‘자세와 주법의 잘못된 사용’, ‘학습과정의 잘못된 사용’ ‘내적 긴장으로 인한 잘못된 사용’으로 나누어, 몸에 대한 이해

가 부족한 상태에서 가야금을 비효율적으로 연주하고 있는 상황을 먼저 분석하였다.

‘자세와 주법의 잘못된 사용’은 앉는 자세, 상청 연주자세, 주법에 있어 신체사용의 시작인 그라운드인 안정적이지 않고, 양손주법의 사용이 모두 몸 전체의 협응이 아닌 부분을 집중하는 방식으로 굳어진 것을 파악하였고, ‘학습과정의 잘못된 사용’은 전통가야금을 학습하는 과정에서 정형화된 연주법과 무의식적인 사용으로 인해 효율성이 떨어지고, 상황에 따른 자유로운 주법선택에 있어 자신의 감각을 비롯한 객관적인 관찰력과 자기주도적인 판단력의 부족을 파악하였다. 마지막으로 ‘내적 긴장으로 인한 잘못된 사용’은 가야금 연주자로서 활동하면서 겪는 통증, 스트레스, 무대공포증 등이 연주를 잘해야 한다는 ‘목적의식’과 통증과 스트레스가 불가피한 상황이라 인식으로부터 비롯되어 ‘고유 수용 감각’을 둔화시키고 수많은 ‘감각인식오류’ 발생시킴으로써 몸이 스스로에 대한 객관적인 관찰을 하지 못하게 되고 결과적으로 신체적, 심리적 변화에도 큰 영향을 주는 것을 파악하였다.

그다음, 파악된 습관적인 ‘잘못된 사용’을 몸의 이해로부터 시작하여 <그림 2>의 알렉산더 테크닉의 원리 적용과정을 거쳐 ‘효율적인 자세와 주법으로의 변화’, ‘탈 학습으로의 변화’, ‘평정심으로의 변화’라는 의식적 사용으로 도모하는 것을 말한다.



<그림 2> 알렉산더 테크닉의 원리 적용과정

‘의식적 사용을 도모하는 리허설 테크닉’은 연구자가 가야금연주자에게 제시하는 실전에서 실용적으로 의식적 사용을 도모할 수 있는 8가지 테크닉이며, 7대 원리를 기반으로 ‘연주 준비과정’, ‘호흡의 이해와 관찰을 통한 사용’, ‘지시어를 통한 몸의 의식적 사용’, ‘멈춤의 활용’, ‘시선의 움직임을 통한 사용’, ‘몸의 협응을 통한 사용’, ‘악상표현의 감각적 사용’, ‘공간의식을 통한 사용’과 같이 구성하였다.

## 2) 실행과 평가

연구자는 사진, 동영상, 현장노트 그리고 녹취를 통한 ‘대화록’을 비롯하여 워크숍을 진행하는 모든 과정들을 ‘관찰일기’에 면밀히 작성하였으며, 이는 연구자가 연구참여자들의 변화과정을 관찰하고 성찰하는 데 적극 활용되었다. 또한 ‘심층면담’과 함께 연구참여자들의 ‘설문지’를 바탕으로 워크숍을 평가하고 재구성하였으며, 이를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 대다수의 연구참여자는 가야금 연주에 필요한 몸에 대한 이해를 높일 수 있는 교육을 받은 경험이 전혀 없어, 신체인지와 더불어 몸을 의식하여 사용하는 것이 쉽지 않았다. 하지만 연구자는 대다수 연구참여자가 워크숍의 회차가 거듭될수록 자신에 대한 관찰과 자각이 빠른 속도로 성장하는 것을 관찰할 수 있었다. 또한 ‘신체자각 설문지’와 워크숍 후(後) ‘심층 설문지’를 통해 연구참여자 중 80% 이상이 호흡, 몸의 반응, 긴장, 내적 긴장, 연주습관, 긴장해소에 대한 신체자각 능력이 전체적으로 향상되고, 이를 스스로 인지하는 것을 확인할 수 있었다.

둘째, ‘신체자각 설문지’를 통해 대다수의 연구참여자가 20대임에도 불구하고 양쪽 팔을 비롯하여 목, 척추, 다리 등 몸의 전반에 긴장이 있다는 것과 워크숍 전(前) ‘심층 설문지’를 통해 대다수의 연구참여자가 자신의 감각을 신뢰하지 못하고, 연습량에 비해 연주력이 향상되지 않는 상황들이 지속되면서 감당해야 하는 신체적 통증과 정신적 스트레스가 상당히 크다는 것을 파악할 수 있었다.

셋째, ‘세미 수파인’ 자세와 ‘위스퍼 아’ 호흡을 통한 건설적인 휴식은 연구참여자들에게 안정된 호흡과 자연스러운 움직임으로 연주를 하는 데 큰 영향을 줬을 뿐 아니라 회복된 감각을 통해 습관적인 ‘잘못된 사용’에 대해 정확하게 인식하고, 새로운 관점에서 가야금 연주법을 관찰하면서 자신에게 반복되는 ‘잘못된 사용’이 해결되지 않은 채 오랜 기간 지속되어온 것을 자각하는 데 도움을 주었다. 무의식적으로 반복되는 ‘잘못된 사용’으로 인해 쌓여버린 긴장은 다양한 ‘감각인식오류’들을 초래하여 해결책을 찾기 어렵지만, 휴식으로 인해 긴장이 해소되고 감각과 자기 사용이 회복된 몸으로 연주하는 경험을 하게 되면서 수많은 시행착오들을 허용함으로써 연구참여자들은 더이상 장시간의 반복연습을 선택하는 방식이 아닌, 새로운 방식을 형성해나가는 다양한 의식적 연습 방법을 구축하게 되었다.

넷째, 가야금 연주법에 원리를 적용한 효율적인 사용으로의 변화는 테크닉의 향상을 비롯한 통증과 같은 내적 긴장의 해소에도 긍정적 변화를 가져왔으며, 연구자의 ‘핸즈온’은 연구참여자가 워크숍에서 학습한 경험을 구체화하는 과정으로 음악적 표현력 향상에 큰 도움을 주었다.

의식적 사용을 도모하는 8가지의 ‘리허설 테크닉’은 실용적이면서도 친숙한 방식으로 연구참여자들이 실전에서 자유롭게 활용하면서 실력을 온전하게 발휘하도록 안내하여 연주 만족도를 높이고 무대공포증을 완화하는 데 큰 역할을 하였다.

연구참여자들은 이와 같은 경험들을 통해 몸 사용의 본질은 부분이 아닌 전체를 하나의 연결된 존재로 인식하는 것으로, 의식적인 가야금 연주 역시 다섯 손가락의 협응, 몸 전체의 협응, 연주를 준비의 내적 상황 등 총괄적 부분들이 협응할 때 가능하다는 것을 비로소 자각하게 되었다.

다섯째, 연구자가 아닌 가야금 연주자들이 주체가 된 워크숍의 수업방식은 새로운 방식의 과제와 학습을 통해 연구참여자들이 ‘탈 학습’적으로 자신만의 주도성과 고유성을 표출하면서 예술성 성장을 경험하도록 이끌었다. 게다가 연구참여자들이 서로 진솔한 소통을 함으로써 유대감 형성은 물론 심리적 안정을 찾아 프로연주자로서 성장하는 방향성을 찾아가는 데 도움을 주었다.

여섯째, 일부 연구참여자들은 수업 안에서 상대적으로 관찰과 자각이 쉽지 않아 연구자의 개인 맞춤형 심도 있는 안내가 요구되었다. 연구참여자들 간의 편차는 가야금 경력, 알렉산더 테크닉 경력을 비롯하여 가야금 연주자로서의 신체조건, 기질, 학습과정 등 현실적 환경요건 그리고 워크숍 안에서의 관찰력과 자각력, 감각의 민감도, 신체의 회복과 변화과정의 속도 등에 따라 다른 양상을 보였다. 또한 각 연구참여자마다 기본적인 사용을 비롯한 ‘잘못된 사용’의 방식, ‘잘못된 사용’의 강도, 탈 학습의 이해도, 의식적인 사용의 성장 속도에서도 차이가 있었다.

결국 연주자의 자기 사용은 지극히 개인적인 영역이기에, 연구참여자가 지속적으로 알렉산더 테크닉 프로그램의 과정을 통해 자발적인 태도로 시행착오들을 겪으면서 자신 고유의 방법을 찾아가는 것이라는 것을 절감하였다.

연구자는 본 연구의 알렉산더 테크닉 프로그램에 대한 성찰과 평가를 거치면서 연구참여자들 간의 다양한 편차를 비롯하여 수정, 보완해야 할 사항들을 파악하여 재구성하였으며, 내용은 다음과 같다.

첫째, 연구참여자들에게는 각각의 고유한 특성이나 개별상황에 따른 음악적 고민들이 존재하기 마련이다. 연구자는 수업 내 이러한 연구참여자들의 서로 다름으로 인한 편차를 인정하고 허용하는 분위기를 조성하고, 개인레슨이나 개인별 ‘심층면담’과 같은 지속적인 소통과 심도있는 관찰을 통해 섬세한 안내를 하는 방식의 프로그램을 구성하여야 한다. 이로써 모든 연구참여자들이 자신만의 의식적인 사용의 과정들을 온전히 누리는 것을 물론 단체 수업에도 자발적으로 참여하게 될 것이다. 이러한 과정을 통해 연구참여자들은 연구자 뿐 아니라 다른 연구참여자들보다도 긴밀하게 상호소통하면서 견고한 유대감을 형성하게 되고, 가야금연주자로서 각자의 경험들을 함께 나누게 된다. 이는 감정적인 해소는 물론 이상적인 연주자의 삶을 함께 모색하는 건설적인 관계로 이어지게 된다. 이러한 프로그램은 궁극적으로 연주자들에게 의식적인 자기 사용의 방향성을 제시할 뿐 아니라 이러한 방식의 프로그램이 여러 음악교육현장에서도 보편화되어 활용할 수 있게 될 것이다.

둘째, 연구참여자들은 알렉산더 테크닉을 근본적으로 학습하고, 자신의 연주 안에서 의식적인 사용을 경험할 수 있는 기회가 절대적으로 적다. 이에 연구자는 감각적인 학습 도구와 활동, 흥미를 유발하는 다양한 수업방식 등과 같은 프로그램을 다채롭게 구성하여야 한다. 이를 통해 연구참여자들이 알렉산더 테크닉을 쉽고 생소하지 않게 접하게 하고, 오랜 가야금연주로 인해 자각이 어려운 ‘감각인식오류’들을 ‘고유수용감각’을 온전히 회복함으로써 수정해나가는 것을 자립적으로 의식적인 사용을 선택하는 보다 근본적인 경험을 하게 될 것이다. 나아가 알렉산더 테크닉 관련 학회, 심포지엄, 예술공연 등을 접할 수 있는 프로그램도 끊임없이 개발하고 재구성함으로써 연구참여자들이 실전경험을 통해 자기 사용의 원리는 물론 자신의 고유성에 대한 가치를 자각하게 되면서 자연스럽게 연주력과 예술성을 향상시키는 효과를 얻게 될 것이다.

#### 4. 25현가야금연주의 효율적인 신체사용

연구자는 2장 25현가야금연주의 신체사용에 대한 관찰과 3장 가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램의 구성과 실행과 평가를 살펴보았다. 또한 이를 비롯하여 연구자가 지난 4년간 알렉산더 테크닉 교사활동을 통해 현장에서 만난 많은 가야금연주자들과의 다양한 경험들까지 반영하여 이번 4장에서는 전통가야금과 25현가야금의 연주에 나타나는 ‘잘못된 사용’을 다양한 관점에서 비교·분석하는 것은 물론 두 악기간의 상호 연관성을 파악하여 25현가야금의 연주력을 극대화할 수 있는 효율적인 신체사용을 체계적으로 고찰하고자 한다.

##### 1) 25현가야금연주의 잘못된 사용

‘잘못된 사용’(misuse)¹³⁾은 알렉산더 테크닉에서 배우는 자기의 사용(the use of the self)에 반대되는 개념이다. 여기서 사용(use)은 어떤 특정한 부위를 사용한다는 한정적인 의미가 아니라 일반적인 인체 기관의 작용하는

13) 최현묵, 백희숙, 『건강한 내 몸 사용법 알렉산더 테크닉』(무지개다리너머, 2016), 103쪽.

더 넓은 포괄적인 의미로, ‘잘못된 사용’은 습관을 통한 사용, 그리고 동반되는 통증, 스트레스, 피로 등을 포함한다. 또한, 알렉산더가 언급한 ‘사용이 기능에 영향을 미친다.’¹⁴⁾는 사람이 자신의 몸과 마음을 어떻게 사용했는지가 자신의 기능에 영향을 미친다는 의미이다. 마찬가지로 많은 가야금연주자들이 자신의 ‘잘못된 사용’으로 인하여 신체의 기능에 어떠한 영향을 미쳤는지 파악해보고자 한다.

연구자의 <가야금연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 개발연구>에서는 가야금의 ‘잘못된 사용’을 크게 ‘자세와 주법의 잘못된 사용’, ‘학습과정의 잘못된 사용’ ‘내적 긴장으로 인한 잘못된 사용’으로 분석¹⁵⁾하였다. 전반적인 가야금연주법을 연구대상으로 삼아 주로 전통가야금연주법을 중심으로 다뤘으며, 부분적으로 25현가야금연주법에 대해서도 언급한 바 있다.

이에 연구자는 선행연구에서 파악된 가야금연주법의 ‘잘못된 사용’와 함께 25현가야금연주의 ‘잘못된 사용’을 ‘구조적’, ‘음악적 표현’, ‘환경적 요인’의 세 가지 관점으로 비교분석하여 전통가야금연주법과의 상호연관성을 파악해 보고자 한다.

#### (1) 25현가야금연주의 구조적 잘못된 사용

전통가야금의 연주자세와 동일하게 바닥에 앉아 25현가야금연주를 하는 경우를 먼저 살펴보면, 25개의 현을 뜯고 누르며 안쪽이 나열된 방향으로 몸통을 앞뒤로 수차례 반복하며 움직이는 것을 알 수 있다. 이때 25현가야금은 크기가 크고 줄도 많아 연주시 움직임의 반경 또한 더 크고 잦아지기 때문에 전통가야금에 비해 오른쪽 고관절, 무릎, 발목의 사용이 상대적으로 잦을 수밖에 없다.¹⁶⁾ 이로 인해 많은 가야금연주자들은 오른쪽 다리의 긴장과 통증이 발생하게 되는데, 연구자의 논문의 ‘신체자각 설문지’에서 연구참여자들이 목의 긴장과 더불어 유독 오른쪽 다리의 긴장을 강도 높게 표기¹⁷⁾했다는 점을 통해서도 재확인할 수 있다.

14) 빌커닝턴, 배우를 위한 알렉산더 테크닉 연구소 역, 『배우를 위한 알렉산더 테크닉』(무지개다리너머, 2017), 93쪽.

15) 이승아, 「가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 개발 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2021), 32-47쪽.

16) 이승아, 위의 글, 32-33쪽 요약.

17) 이승아, 위의 글, 156쪽 요약.

또한, 25현가야금은 가야금을 무릎 위에 놓지 않고 좌단 밑에 있는 나무다리를 세워 연주하기 때문에 높이를 조절하는 것이 불가능하여 연주자의 앉은 키나 팔 길이에 따라 연주시 악기가 높아 두 어깨가 올라가고 오른쪽 손목이 많이 꺾기며 왼손으로 줄을 누르는 것이 구조적으로 힘들기도 하고, 악기가 낮아 악기 밑에 가부좌를 튼 두 다리가 고정되어 움직임에 제한이 생기는 다소 불편한 경우가 발생하기도 한다. 더욱이 25현가야금의 연주자세는 일반적으로 앉은 동일한 위치에 앉아 제1현에 왼손농현을 하려하는 경우에는 다음의 <사진 1>과 같이 몸을 왼쪽방향의 앞쪽으로 상당히 많이 틀어서 연주하게 되고, 오른쪽 고관절과 오른쪽 무릎의 사용 역시 상당히 커져 연주자는 기본적인 그라운드 뿐 아니라 왼손이 줄에 닿는 것 자체가 결코 쉽지 않다.

사실 전통가야금의 연주자세가 가부좌 자세에서부터 그라운딩이 용이하지 않고 시선이 왼쪽으로 고정된 채 장시간 연주하기 때문에 신체에 반복 손상이 발생하여 여러 통증의 원인¹⁸⁾이 되는 것을 확인한 바 있다. 하지만, 25현가야금의 연주시 시선은 안쪽 오른쪽에서 양손이 함께 연주하는 경우가 많아지면서 비교적 고정되지 않고 유동적이지만, 전반적인 25현가야금연주자세가 구조적으로 전통가야금에 비해 그라운딩이 더 어렵기 때문에 ‘잘못된 사용’의 정도는 더 심각하다고 볼 수 있다.



<사진 1> 25현가야금의 구조적 잘못된 사용의 예-후면

18) 이승아, 위의 글, 68-70쪽 요약.

받침대를 사용하여 의자에 앉아 가야금을 연주할 때는 동일한 규격의 받침대를 사용하는데, 연주자의 다리 길이, 구두 굽의 높이, 또는 공연장 의자의 높이에 따라 많은 변수가 발생하게 된다. 특히 연주자가 굽이 높은 신발을 착용하거나 신장이 큰 학생이 연주할 경우 다음의 <사진 2>와 같이 허벅지가 받침대에 심하게 밀착되어 연주하는 동안 움직임에 제한이 발생하거나 최대한 의자 끝에 앉아 연주하더라도 발바닥이 바닥에 닿는 것 자체가 쉽지 않아 원활한 연주를 하기에 어려움이 있다.¹⁹⁾ 하지만 가야금연주자들은 보통 이러한 ‘잘못된 사용’을 인지하지 못하거나, 비록 연주가 용이하진 않지만 마땅한 대안이 없기에 계속 동일한 받침대를 사용할 수밖에 없는 상황이었다.



<사진 2> 25현가야금의 구조적 잘못된 사용의 예-후측면²⁰⁾

19) 이승아, 위의 글, 37-39쪽 요약.

20) 이승아, 위의 글, 39쪽.

다음으로, 가야금의 고음 영역인 상청을 연주할 때는 특히 몸에서 가장 가까운 마지막 줄인 전통가야금의 제12현 또는 25현가야금의 제 25현의 경우 비대칭적인 모습인 것을 흔히 볼 수 있다. 다른 줄들에 비해 몸과 악기 사이의 공간이 확보되지 않아 다음의 <사진 3>과 같이 오른쪽 팔꿈치를 일시적으로 오른쪽 뒤쪽 아래 방향으로 내려 공간을 만들어 사용하게 되는데, 이때 몸통 역시 뒤쪽으로 이동하게 되어 양쪽 다리가 들리면서 지면에 온전히 ‘그라운드’하기 어렵고, 양쪽 팔의 움직임 역시 제한적일 수밖에 없어 긴장이 발생하기 쉬운 조건이 된다.



<사진 3> 25현가야금의 구조적 잘못된 사용의 예-후측면

게다가 이러한 상청 연주의 비대칭적 사용은 중청, 하청의 다른 줄에서도 영향을 주면서 습관적으로 비대칭적인 사용을 하게 된다. 이로 인해 몸 전체의 균형이 무너지고 몸을 객관적으로 관찰하는 ‘고유수용감각’이 둔화되어 수많은 ‘감각인식오류’를 발생시키게 된다.²¹⁾ 더욱이 25현가야금연주는 머리의 방향이 안쪽 좌우의 현을 오가며 다양한 표현을 하는 등 상당히 복잡한 움직임을 행해야 하기에 사실상 신체가 느끼는 압박은 더 가중될 것으로 예상된다.²²⁾

21) 이승아, 위의 글, 73쪽 요약.

22) 이승아, 위의 글, 78쪽 요약.

마지막으로 가야금의 주법을 전통가야금부터 먼저 살펴보면, 오른손은 좌단에 손을 올려놓고 줄을 뜯어 음색표현과 다채로운 악상표현을 하며, 곡의 템포에 따라 가볍고 민첩한 또는 섬세하고 깊이 있는 표현을 하게 된다. 더욱이 가야금은 악기 특성상 악상의 폭이 크지 않기에 가야금연주자들에게는 더 치밀한 악상표현이 요구²³⁾되기도 한다. 왼손은 오른손이 연주하는 동일한 줄을 눌러서 떨고, 구르고, 짓누르는 등의 움직임을 통해 무궁무진한 표현을 하는데, 이는 연주자의 역량과도 연관되기에 연주자들은 많은 고민과 연구를 통해 자신만의 고유한 표현을 만들어나가는 데 심혈을 기울인다. 이 과정에서 연주자들은 왼손 손가락과 손목에 모든 감각과 신경이 집중되어 필요 이상의 반복연습을 하게 되거나 과도한 힘을 사용하게 되는데, 이로 인해 불필요한 긴장들 역시 손가락과 손목의 관절들에 쌓이게 되면서 이는 어깨의 긴장으로까지 이어지게 된다.²⁴⁾

25현가야금의 주법을 살펴보면, 전통가야금에 비해 줄 간격이 좁아, 양손으로 줄을 뜯고 누를 때 손을 작게 모으거나 손가락을 직각으로 세워 연주하게 되기 때문에 가야금연주자는 줄 위에 비교적 좁은 면적으로만 ‘그라운드’해야 하며, 템포가 빠른 선율을 연주할 때는 ‘그라운드’가 더욱 어려워진다. 게다가 오른손은 전통가야금의 주법을 비롯해서 화음, 아르페지오, 글리산도, 트릴, 트레몰로 등 새롭게 주법들과 작곡자에 따라 개발된 주법들도 추가되곤 한다. 상황에 따라서 좌단에 손을 온전히 올려놓고 연주를 기존 오른손 주법이 아닌 손목을 들어 왼손과 균형을 잡으며 연주를 하기도 하는데, 이때 양손이 모두 가야금에 ‘그라운드’하고 있지 않기에 가야금연주자들이 종종 어려움을 느끼기도 한다. 무엇보다 가장 큰 차이점은 왼손주법의 역할이 기존 연주법에서 많이 변화되어 본래 오른손만 연주되던 안쪽 오른편에서의 연주를 양손연주로 하는 비중이 높아진 것으로, 상대적으로 기존 왼손주법의 역할은 다소 축소되었다. 또한 조성의 변화와 확대된 음역에 따른 25현가야금의 다양한 음악적 표현으로 인해 전통가야금에서는 좀처럼 사용하지 않는 네 번째 손가락의 사용 역시 많아지게 되었다.

23) 이승아, 위의 글, 87쪽 요약.

24) 이승아, 위의 글, 84-85쪽 요약.

이에 가야금연주자들은 변화된 그라운드와 민감한 감각의 차이를 인지하고 자신의 움직임에 관찰하며 연습을 하는 것이 아닌, 오히려 정확한 연주를 하기위해 손끝에 온 신경을 집중시킨 채 연습을 하는 것으로 음악의 완성도를 높이려고 한다. 새로운 다양한 주법들을 익히는 과정에서 25현가야금에 어울리는 치밀하면서도 복합적인 표현을 구현하기 위해 손의 힘과 감각을 조절하는 데 많은 노력을 하지만, 오히려 손가락과 손목에 필요 이상의 많은 힘이 들어가게 된다. 게다가 왼손주법의 사용에 있어 비교적 수월한 전통가야금의 일관된 자세가 아닌 안쪽을 중심으로 좌우의 줄을 오가며 연주하는 변화된 상황 속에서 가야금연주자는 손의 힘과 감각을 유연하게 사용하는 것이 결코 쉽지만은 않다. 그렇기에 오랜 연습이나 연주를 마친 이후 유독 손가락과 손목에 통증이 발생하는 경우가 상당히 많다.

하지만, 앞서 앓는 자세와 상청연주자세에 대한 ‘잘못된 사용’에서 파악했듯이 25현가야금연주가 구조적으로 ‘그라운드’이 용이하지 않기 때문에, 전통가야금과 25현가야금 모두 이와 같이 몸 전체의 ‘그라운드’이 어려운 상황에서의 주법사용은 손이 가야금에 온전히 ‘그라운드’하며 연주하는 것이 결코 쉽지 않을 수밖에 없다.

이와 같이 ‘25현가야금연주의 구조적 잘못된 사용’은 전통가야금의 ‘자세와 주법의 잘못된 사용’과 마찬가지로 ‘앓는 자세’, ‘상청연주자세’ 그리고 ‘주법’으로 나누어 파악해보았으며, 이러한 사용은 무의식적으로 반복되면서 가야금연주자들이 효율적인 신체사용을 하는 데 방해가 된다는 것을 알 수 있었다.

## (2) 25현가야금연주의 음악적 표현으로 인한 잘못된 사용

현대가야금 기보법에 관한 이지영의 저서²⁵⁾을 살펴보면, 25현가야금과 같은 개량가야금 뿐 아니라 전통가야금으로도 다양한 주법을 비롯한 새로운 음악적 표현들을 요구하는 창작곡들을 연주해왔다는 것을 알 수 있다. 25현가야금의 경우 전통가야금에 비해 음역이 확대되고 다채로운 조성연주가 가능해지도록 개량되면서 음악적 표현에 대한 스펙트럼도 매우 넓어지게 되고, 이로 인해 가야금연주자들은 화음, 아르페지오 등 25현 가야금만의 새로운 주법들을 비롯하여 작곡자들이 개발한 주법들로 연주해야 하는 상

25) 이지영, 『작곡자를 위한 현대가야금기보법』(서울대학교출판문화원, 2011).

황이 되었다. 또한, 25현가야금의 줄은 명주실이 아닌 폴리에스테르로, 합성현 특성상 여음과 시김새 표현이 효과적이지 않거나 눌러서 내는 음정들이 전통가야금의 감각과 차이가 있어, 몸과 손가락이 주법을 서로 구분하고 적응하여 연주하는데 상당한 시간이 소요되곤 한다.

이 과정에서 가야금연주자들은 2장 ‘설문결과에 대한 분석’에서 살펴봤듯이 손톱으로 긁어내는 트레몰로 주법, 네 번째 손가락의 온전한 사용, 화음의 타점, 아르페지오의 균일한 음량조절, 균형감 있는 양손 테크닉, 다양한 왼손의 표현방식, 악상에 따른 손가락의 힘조절 능력, 민첩성이 요구되는 빠른 템포의 연주, 정확한 도약연주, 넓은 음역을 활용한 양손 연주의 시야 확보, 양손의 서로 다른 패턴의 선율 연주, 초견능력, 화려한 선율적 표현, 화성연주에서의 국악적 느낌 표현, 음악의 분석력, 음악적 센스와 같은 상당히 방대한 음악적인 기준과 기술적인 측면을 모두 충족시켜야 한다는 ‘목적의식’으로 인해 부단히 노력하고 있다는 것을 알 수 있었다. 또한, 가야금연주자들이 25현가야금을 연주할 때 악보를 보면서 양손의 위치까지 확인하며 연주하는 것이 사실상 불가능하다. 물론, 25현가야금에 대한 익숙함의 정도에 따라 악보만 보고 연주하는 사람도 있겠지만, 보통은 연주의 완성도를 위해 암보를 해서 연주하는 경우가 많다. 하지만 현실적으로 모든 악보를 다 암보해서 연주할 수만은 없기에 본질적인 해결책이 필요하다고 여겨진다.

하지만, 3장 ‘실행과 평가’에서 언급했듯이 전통가야금연주에 있어 상당수의 연구참여자들이 자신을 ‘잘못된 사용’을 관찰하고 자각하는데 어려움이 있었으며, 연구참여자들간의 편차도 매우 다양한 양상으로 나타나는 것을 알 수 있었다. 마찬가지로, 본 연구의 설문조사를 통해 많은 가야금연주자들이 25현가야금을 연주하는 자신을 객관적으로 관찰하는 경험 자체가 매우 생소하고, ‘신체사용’ 역시 몸, 생각, 감정이 통합된 개념이 아닌 자세와 같은 몸 자체의 움직임으로만 인지하여 연주를 하는 의식적 사용의 한계를 직면하게 되었다. 이로 인해 연구자는 대다수의 가야금연주자들은 스스로 자각하지는 못하지만, 그들이 과제로 삼는 그 방대한 음악적 ‘목적의식’이 극심한 부담으로 작용한다는 것을 알 수 있었다. 따라서 25현가야금으로 연주되는 음악은 물론 음악적인 표현이 익숙하지 않다고 설문조사에서 답한 대다수 가야금연주자들에게는 신체적 불편감뿐 아니라 음악적 요소에 대한 심리적 어려움이 상당한 것이 분명하다는 것을 확인할 수 있었다.

이와 같이 ‘25현가야금연주의 음악적 표현으로 인한 잘못된 사용’은 전통가야금의 ‘내적 긴장으로 인한 잘못된 사용’과 마찬가지로 음악적으로 과도한 ‘목적의식’으로 인한 사용은 무의식적으로 반복되면서 가야금연주자들이 효율적인 신체사용을 하는 데 방해가 된다는 것을 알 수 있었다.

### (3) 25현가야금연주의 환경적 요인으로 인한 잘못된 사용

현재 가야금연주자로 활동하는 사람들은 대다수 국악특성화 중고등학교나 음악대학 출신으로, 전통가야금을 충분히 학습한 후에 25현가야금을 비롯한 개량가야금을 학습하는 것과 같은 비교적 유사한 커리큘럼으로 가야금을 학습해왔다. 보통 전통가야금을 가르쳐 주신 선생님과 구전심수의 학습방식으로 오랜 세월 학습하게 되는데, 기본주법에서부터 많은 음악적 선택들까지 주로 선생님께 제안 받은 이상적인 모습(posture)들에 대한 수많은 언급을 받으며 좋은 습관으로 자리 잡을 수 있도록 꾸준히 노력해왔다. 또한, 신체를 의식적으로 사용하여 가야금을 연주하는 것이 전무한 상황에서 오랜 세월 모방과 반복연습으로만 점철된 연주가 지속되면서 몸에 누적된 불필요한 힘을 자각하는 것은 쉽지 않게 되고, 사소한 표현조차 이미 뿌리가 깊은 습관으로 자리 잡은 경우가 많았다.

게다가 이러한 ‘잘못된 사용’은 25현가야금연주의 다채로운 연주법에 따른 몸의 전반적인 움직임에도 변화가 생기는 것이 자연스럽지만, 가야금연주자가 자각하지 못한 채 정형화된 모습으로 굳어졌기에 자신만의 독창적인 표현을 하는 데 있어서도 상당히 방해가 된다. 예를 들어 주법이나 표현의 자유로움이 허용되는 연주에서조차 현침에 고정하여 연주하는 과거 학습되어진 전통가야금의 정해진 탄법으로 연주하는 자신을 자각하지 못하고 그저 자신의 표현력이 부족한 탓이라 여긴다. 하지만 가야금연주자는 표현력을 키우기 위한 해결방안으로 뭔가 획기적인 연습방법이나 자신의 감각을 활용하는 것도 아닌 또다시 선생님의 움직임이나 연습방법을 모방하여 반복연습하는 것이 전부였다.

이러한 ‘잘못된 사용’은 비효율적인 연습방법, 불필요한 연습시간, 불필요한 힘의 사용을 선택함으로써 악순환을 반복하고 몸의 기능도 망가지게 되며 신체의 통증과 정신적 불안으로까지 이어지게 된다. 이로 인해 연주자는 더 예민해지고

암보와 같은 인지능력에도 영향을 미치면서 더이상 음악에 집중하지 못하게 되어 결국 연주의 완성도가 떨어지거나 만족도가 떨어지게 된다. 하지만 대부분 전형적인 가야금의 학습절차와 방식으로 인한 이와 같은 여파를 예상하지 못하고, 평소 해결되지 않은 자신의 문제점을 해결하는 실마리로도 전혀 활용하지 못하기 때문에 전혀 다른 선택을 하는 것은 현실적으로 결코 쉽지 않다.

이와 같이 ‘25현가야금연주의 환경적 요인으로 인한 잘못된 사용’은 전통가야금의 ‘학습과정의 잘못된 사용’과 마찬가지로, 전형적인 가야금의 학습절차와 방식이 주로 모방으로 이루어져 있어 연주법이 정형화되기 쉽다. 또한 학생이 자신을 스스로 관찰하고 자각하며 연주하는 것이 아닌 주로 선생님의 관찰과 판단에 의존하게 되는데, 이러한 사용은 무의식적으로 반복되면서 가야금연주자들이 효율적인 신체사용을 하는 데 방해가 된다는 것을 알 수 있었다.

## 2) 25현가야금연주의 효율적인 신체사용을 위한 연습법

25현가야금연주의 효율적인 신체사용은 좋은 연주를 하기 위한 연습과정을 비롯한 연주 전반의 과정에서 가야금연주자가 자신의 몸과 마음을 효율적으로 사용하는 것을 의미하며, 기존의 비효율적인 연습방법, 불필요한 연습시간, 불필요한 힘의 사용과 같은 ‘잘못된 사용’은 새로운 접근의 연습방법과 대안을 통해 점차 수정되어 갈 것이다.

### (1) 전통가야금의 효율적인 신체사용의 적용

전통가야금의 효율적인 신체사용은 가야금연주법의 향상에 관한 연구자의 논문²⁶⁾에서 구성한 프로그램을 통해 도모한 바 있다. 본 프로그램은 전통가야금연주에 있어 ‘건설적 휴식’을 통해 ‘고유수용감각’을 회복하고 ‘감각인식오류’를 수정하는 과정을 거친다. 그다음, 가야금연주법에 ‘몸에 대한 이해와 원리적용’을 하는 과정을 체계적으로 경험하고, 실전에서 활용 가능한 8가지 ‘리허설테크닉’을 통해 가야금연주자들의 연주력이 향상될 수 있도록 안내한다.

앞서 파악했듯이 전통가야금연주와 25현가야금연주는 ‘구조적’, ‘음악적 표현’, ‘환경적 요인’으로 나누어 봤을 때, 서로 깊은 연관성을 가지고 있어

26) 이승아, 앞의 글.

이를 별개로 나누어 분석하고 적용하는 것은 의미가 없다. 게다가 오랜 시간 누적된 ‘잘못된 사용’의 흔적은 결코 짧은 시간에 해소되어 수정되는 것이 현실적으로 매우 어렵다는 것 또한 알게 되었다. 그렇기에 25현가야금연주의 효율적인 신체사용을 도모하기 위해서는 기본적으로 연구자의 프로그램을 상당한 시간 동안 충분히 25현가야금연주에 적용하는 경험을 하여 자신에 대한 관찰력과 자각력을 키우는 것이 반드시 선행되어야 한다. 그러한 다음, 비로소 25현가야금연주의 ‘잘못된 사용’을 본질적인 측면에서 살펴볼 수 있으며, 이에 적합한 새로운 접근의 연습방법이나 실질적인 대안을 찾아 추가적으로 제시함으로써 언급된 ‘잘못된 사용’을 수정하고, 궁극적으로 25현가야금연주의 효율적인 신체사용을 도모하게 될 것이다.

## (2) 25현가야금연주의 효율적인 신체사용을 위한 연습법

25현가야금연주의 효율적인 신체사용을 위와 같은 프로그램을 접하지 않고서도 가능한 사람들도 물론 존재한다. 이들은 신체의 원리를 학습하여 가야금연주를 한 것은 아니지만, 자신의 일상과 가야금연주를 하는 과정에서 본능적으로 ‘잘못된 사용’은 멀리하고 효율적인 신체사용을 허용하면서 신체의 근본적인 사용에 대해 스스로 터득한 경우이다. 하지만 사람마다 신체 조건, 기질, 학습과정 등 현실적 환경요건이 다르다. 그렇기 때문에 전반적인 신체에 대한 교육을 함께 접하면서 가야금을 학습한다면, 연주하는 자신을 관찰하고 자각하는 힘이 키워져 스스로 연주상황에 적합한 선택이 가능하게 되면서 자연스레 효율적인 신체사용으로 향할 수 있게 된다.

### ① 25현가야금연주의 ‘잘못된 사용’에 대한 허용

25현가야금연주의 ‘잘못된 사용’은 가야금연주자들이 오랜 세월 25현가야금을 연주하는 동안 자연스럽게 몸에 습관처럼 형성되어버린 것이 대부분으로, 너무 익숙하고 자연스러워 이 잘못된 사용이 자신의 연주 전체에 영향을 미친다는 것을 전혀 예상하지 못하는 경우가 많다. 그리하여 많은 가야금연주자들이 ‘잘못된 사용’을 관찰하고 자각하는 과정에서 혼란스러워하기도 하고 대안의 필요성 역시 느끼지 못하는 경우가 있다. 이에 연구자는 25현가야금연주의 ‘잘못된 사용’에 대한 구체적인 대안을 제시함에 앞서 가야금연주자들이 자신의 ‘잘못된 사용’을 인지하고 허용하는 과정이 충분

하게 이루어져야 한다고 판단하였다.

## ② 25현가야금연주의 구조적 ‘잘못된 사용’에 대한 대안

전통가야금의 앉는 자세에 대한 ‘잘못된 사용’의 대안으로는 바닥에 닿아 있는 좌골을 ‘그라운딩’하고 ‘지시어’를 통해 몸의 방향성을 의식하며 연주하는 것으로써 이를 통해 허리를 펴기 위해 불필요하게 애쓰지 않아도 허리가 온전히 세워진 자세로 연주하는 것²⁷⁾을 가능하게 하는 것을 확인할 수 있었다. 이처럼 전통가야금연주는 악기의 크기가 25현가야금에 비해 상대적으로 아담하여 양쪽 좌골을 의식하며 연주하는 것만으로도 앉는 자세를 수정하는데 충분하였다.

하지만 25현가야금의 경우 음역대가 넓어 움직임의 반경이 넓어지기 때문에 양쪽 좌골을 ‘그라운딩’하고 ‘지시어’를 통해 몸을 의식하는 것만으로는 결코 해결될 수 없다. 25현가야금연주의 움직임을 살펴보면, 25현가야금의 저음역대를 연주할 때에는 왼쪽좌골에 체중을 싣고 왼쪽 늑골이 왼쪽으로 점차적으로 이동하게 되고, 고음역대를 연주할 때에는 오히려 오른쪽 좌골에 체중을 싣어 늑골도 살짝 오른쪽으로 이동하여 연주하게 된다. 이처럼 늑골이 왼쪽으로 치우쳐지는 움직임은 가야금의 종류에 따라 약간의 차이가 있을 뿐 전통가야금을 비롯한 모든 가야금들연주의 움직임과 동일하다. 그렇기에 가야금을 처음 접한 그 순간부터 시작하여 25현가야금을 연주하면서 지속적으로 반복된 이 움직임이 상당히 익숙하기에 가야금연주를 하기위한 기본적인 움직임이라 판단하기 쉽다. 하지만, 다음의 <사진 4>처럼 상체가 마치 평행사변형 모양과 흡사한 움직임을 반복적으로 연주하게 되면 구조적으로 체중이 왼쪽좌골에만 집중적으로 실리게 되어 그라운딩이 쉽지 않으며, 신체의 중심을 잡는 균형감마저도 점차 유지하기 어려워져 본능적으로 연주자들의 몸에 힘이 들어갈 수밖에 없게 된다.

27) 이승아, 앞의 글, 70쪽.



<사진 4> 25현가야금연주의 반복되는 상체의 모습

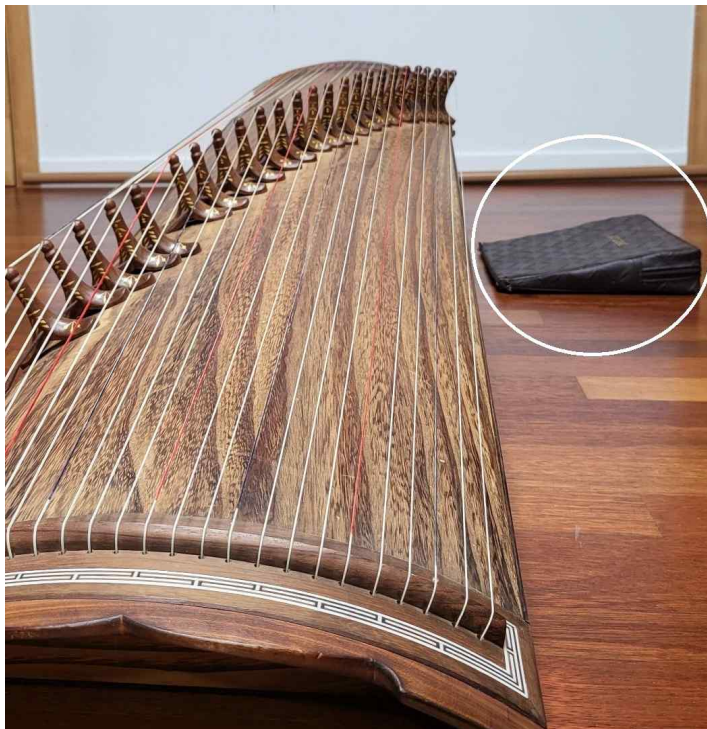
위와 같은 25현가야금연주의 앉는 자세에 대한 ‘잘못된 사용’을 수정할 수 있는 새로운 대안은 다음과 같다.

첫 번째로는 연주자가 자신의 신체조건이나 공연환경에 따라 높이조절을 자유자재로 할 수 있는 좌단의 나무다리와 악기받침대를 제작하는 것을 통해 본격적인 연주이전에 기본적으로 그라운딩을 안정되게 확보할 수 있도록 하는 것이다. 그 다음 25현가야금연주는 가야금을 무릎 위에 올려놓지는 않지만, 전통가야금연주에서 ‘잘못된 사용’으로 인한 오른쪽 고관절, 무릎, 양쪽 불필요하게 움직이는 습관적인 사용을 양쪽좌골을 비롯한 바닥에 닿아있는 발바닥과 하체를 ‘그라운딩’하고 그 몸을 의식하며 연주하게 함으로써 점차 25현가야금연주의 앉는 자세에 대한 ‘잘못된 사용’을 수정해나갈 수 있게 된다.

두 번째로는 늑골이 왼쪽으로 치우쳐지는 움직임을 반복하는 25현가야금의 연주자세의 ‘잘못된 사용’이 몸 전체의 균형감을 방해하고 있다는 것을 의식적으로 관찰하고 자각하는 시간을 충분히 갖는 것을 먼저 제안을 하는 것이다. 그다음 시선, 머리 방향을 포함한 평소 연주자세의 움직임과 반대 방향으로의 움직임을 연습 전후나 일상생활에서 ‘그라운딩’을 기본으로 몸에 ‘지시어’를 들려주며 의식적으로 시도해 본다. 이러한 몸 전체의 새로운 움직임

을 통해 연주자는 양쪽늑골의 상반된 사용을 자각하는 것뿐 아니라 상체사용의 범주를 넓히게 함으로써 늑골의 긴장이 해소되며, 점차 몸의 균형도 회복하게 되어 연주자가 자신의 사용을 객관적으로 관찰할 수 있는 상태가 된다.

세 번째로는 제1현과 같이 앞의 위치에서 거리가 있는 줄을 연주해야 하는 경우, 바닥에 앉아서 연주할 때에는 먼저 다음의 <사진 5>와 같은 경사방석을 사용하여 몸이 앞으로 이동하는 것을 수월하게 하고, 엉덩이의 위치를 연주상황에 따라 왼쪽으로 옮겨보는 시도를 하는 것이다. 마찬가지로 받침대를 사용하여 의자에 앉아서 연주할 때에는 다음의 <사진 6>과 같은 길이가 조금 긴 의자에 앉아 연주하는 것으로, 기존의 한 자리에 고정되어 연주하는 것이 아닌 연주하는 줄의 위치에 따라 자연스럽게 몸을 앞뒤, 좌우로 이동하며 효율적으로 연주할 수 있도록 한다.



<사진 5> 25현가야금의 하청연주를 돕는 경사방석



<사진 6> 25현가야금연주의 유연한 사용을 돕는 의자

다음으로, 전통가야금의 상청 연주자세에 대한 ‘잘못된 사용’의 대안은 목, 머리, 고관절의 위치와 같은 신체에 대한 정확한 인지와 그 사용에 대해 살핌으로써 가야금을 연주하는 자세 자체만으로도 몸의 사용이 역학적으로 용이하지 않고, 연주과정에서 긴장을 유발하지 않으며 효율적인 사용을 하는 것은 더욱 어렵다²⁸⁾는 현실을 자각하는 것으로 시작하였다. 그런 다음 ‘기는 연습’을 경험하여 ‘중추조절’이라는 알렉산더 테크닉의 원리를 통해 머리에 서부터 척추 전반, 그리고 양쪽 팔의 사용이 좀 더 자연스러워지고, 여기에 몸통과 다리를 연결하는 고관절까지 함께 의식적으로 사용함으로써 무의식적으로 반복되는 비대칭적 상청 연주자세의 ‘잘못된 사용’을 자각하고 나아가 몸 전체와의 연결을 경험하며 의식적인 사용으로 변화하는 데 도움²⁹⁾을 받은 것을 확인할 수 있었다.

마찬가지로 25현가야금의 상청연주에 대한 ‘잘못된 사용’은 전통가야금의 상청연주에 대한 대안을 적용하여 25현가야금의 상청연주자세에서 목, 머리, 고관절의 위치를 인지하고, ‘기는 연습’을 통해 ‘중추조절’을 회복하는 것으로 도움을 받을 수 있다. 하지만 대체적으로 25현가야금을 받침대에 고정된 상태에서 의자의 위치를 모든 현을 연주하기 용이한 위치에 놓고 연주하게 되기 때문에, 25현가야금의 상청연주는 전통가야금에 비해 ‘그라운드’가 어려워지는 것뿐 아니라 양쪽 팔의 움직임 역시 제한되는 현실을 수정하기에는 역부족이다.

이와 같은 25현가야금연주의 상청연주에 대한 ‘잘못된 사용’을 수정할 수 있는 새로운 대안으로는 먼저 곡 전체의 주요 음역대를 파악하는 것이다. 그

28) 이승아, 앞의 글, 79쪽.

29) 이승아, 앞의 글, 82쪽.

다음 25현가야금의 나무다리를 접어 본래 악기의 위치보다 왼쪽으로 이동하면서 양쪽 고관절과 무릎, 발목, 발바닥의 ‘그라운딩’을 비롯한 상체의 움직임이 불편함이 없이 연주가능한 자리를 정한다. 그런 다음 연주하는 중에 25현가야금이 왼쪽 아래로 미끄러지지 않도록 다음의 <사진 7>과 같이 나무다리 끝에 클립으로 고정하여 연주를 하는 것이다. 이때 앞서 대안으로 언급했던 폭이 넓고 길이가 조금 긴 의자를 함께 활용한다면, 25현가야금의 모든 현을 연주하는 데 있어 구조적으로 많은 부분 개선이 될 것이다.



<사진 7> 받침대에 위치조정 클립을 부착한 모습

마지막으로, 전통가야금의 주법사용에 대한 ‘잘못된 사용’의 대안은 연주자들에게 해부학적 신체에 대한 인지를 통해 가야금연주는 줄을 뜯는 한 손가락만 사용하는 것이 아닌 다섯 손가락들을 비롯하여 여러 개의 손가락 관절과 손목, 팔, 어깨까지 모두 연결되어 사용하는 것이며, 더 나아가 사람의 몸은 몸 전체가 유기적으로 연결되어 움직이기에, 손가락과 손의 사용은 모든 신체 부위들을 포함한 몸 전체의 협응을 통해 보다 효율적인 사용³⁰⁾을 도모하는 것이었다.

하지만 25현가야금연주 자체가 기본적인 신체 ‘그라운딩’과 줄 간격으로 인해 손 ‘그라운딩’이 결코 쉽지 않고, 전통가야금의 주법에 비해 다채로운 주법과 네 번째 손가락 빈번한 사용, 왼손주법의 변화 등 그 사용이 구조적으로

30) 이승아, 앞의 글, 87쪽.

매우 불리하다. 이로 인해 대부분의 가야금연주자들은 수많은 주법들을 연습하는 과정에서 손끝에 필요이상으로 집중을 하거나 특히 주법이 원하는 방향으로 수정되지 않을 시 더욱 치밀한 의도를 가지고 연습하게 되기 때문에 이러한 ‘잘못된 사용’을 수정할 수 있는 좀 더 체계적인 대안이 필요하다고 판단된다.

게다가 이 ‘잘못된 사용’은 이미 오랜 기간 익숙해져 있어 단시간 또는 단편적인 대안으로는 관찰과 자각이 결코 쉽지 않기 때문에 연구자가 선행연구에서 개발한 프로그램을 충분한 시간동안 경험하는 것을 먼저 제안한다. 이러한 경험을 기반으로 가야금연주자는 연주와 주법연습을 시작하기에 앞서 천천히 자신의 발바닥에서부터 머리까지 몸 전체를 ‘그라운딩’하고, 연주하는 양손 역시 좁은 면적에서도 온전히 ‘그라운딩’하는 경험을 지속적으로 하는 것이 중요하다. 그다음, 몸에 지시어를 들려주어 몸을 의식하게 하면 가야금 연주자는 기존의 익숙함에서 벗어나 주법마다 서로 다른 민감한 감각의 차이를 충분히 인지하고, 자신의 움직임을 객관적으로 관찰함으로써 불필요한 의도나 힘의 사용이 자신의 연주에 어떠한 영향을 주는지 판단하도록 안내한다. 그런 다음 전통가야금의 주법사용에 대한 대안을 적용하여 해부학적 신체인지를 통한 손가락과 손의 사용이 다섯 손가락의 관절들을 비롯하여 손목, 팔, 어깨의 협응뿐 아니라 모든 신체 부위들을 포함한 몸 전체의 유기적인 협응을 통해 연주자가 해당 주법에 필요한 만큼의 힘과 효율적인 연주방식을 감각적으로 선택하도록 돕는다.

또한, 안쪽을 중심으로 좌우의 줄을 오가며 연주하는 방식으로 변화된 왼손주법의 경우, 몸을 의식하지 않은 채 해당 줄을 찾아 뜯는 것을 반복하는 것이 아닌, 위의 모든 과정과 함께 몇 차례 몸의 중심을 의식하면서 왼손을 좌우로 이동하는 경험을 추가하여 시도함으로써 왼손과 몸 전체가 변화된 새로운 움직임을 하기위해 발생한 불필요한, 부자연스러운 움직임을 수정할 수 있게 된다.

이처럼 25현가야금연주의 주법사용에 있어 손의 힘과 감각을 유연하게 사용하는 것은 결코 쉽지 않고 상당한 시간이 요구되겠지만, 가야금연주자들은 이 과정을 통해 자신만의 고유한 음색을 찾는 것뿐 아니라 변화무쌍한 25현가야금의 다채로운 표현들도 비교적 자유자재로 연주하는 데 도움이 될 것이다.

## ③ 25현가야금연주의 음악적 표현으로 인한 ‘잘못된 사용’에 대한 대안

전통가야금의 음악적 표현으로 인한 ‘잘못된 사용’은 가야금연주자들이 연주를 준비하면서 겪는 심리적 압박으로 인해 스트레스나 통증을 동반한 무대공포증까지 포함하는 것으로, 연구자의 <프로그램>에서는 이를 내적 긴장으로 인한 ‘잘못된 사용’이라는 다른 표현으로 서술하였다. 이 ‘잘못된 사용’에 대한 대안으로는 하프연주자 헴브레이커(Hembreiker, Linda-Rose)의 논문³¹⁾을 통해 연주자들이 목적의식으로 인해 불편함, 어색함, 그리고 통증을 지나쳐버리는 것과 미국 알렉산더 테크닉 교사이자, 보컬교육자인 와이스(Weiss, Maria Ursula)의 논문³²⁾을 통해 연주자들의 삶에 주는 영향력에 대한 언급을 하며 음악을 만들어가는 과정에서 발생하는 연주자들의 습관적 사용에 대해 반추하는 것으로 시작하였다. 그다음, ‘자제심’의 원리를 적용하여 통증이 발생하면 참지 않고 바로 연습을 ‘멈추거나(pause)’ 혹은 연주를 미루고, 악기와 연주를 대하는 자신의 사용을 객관적으로 관찰하도록 하고, 스트레스를 받을 때와 무대 공포증으로 무대에 서기 힘든 그 순간에도 단 몇 분이더라도 연습과 연주를 잠시 ‘멈추고(pause)’, ‘세미 수파인’ 자세와 ‘위스퍼 아’ 호흡을 하며 몸에 지시어를 들려주며 ‘평정심’과 여유를 가져보도록 안내한다. 이러한 경험은 연주자들이 심리적 압박으로 인해 무의식적으로 반복되는 통증, 스트레스, 무대공포증과 같은 내적 긴장의 ‘잘못된 사용’을 수정하고 의식적인 사용으로 변화하는 데 도움³³⁾을 주었다.

마찬가지로 25현가야금연주의 음악적 표현으로 인한 ‘잘못된 사용’에 대

31) 불편함과 어색함은 통증으로 가는 선구역할을 한다. 그리고 통증은 몸이 주는 최후의 경고이며 통증은 부상과 다르다. 그렇지만 통증을 계속 무시하다보면 부상으로 이어질 것이다. 하나의 목적의식의 형태는 통증이 있어도 연주를 계속하는 것이다. 통증은 어딘가 잘못되었다는 신호이기에 통증과 함께 끝까지 연주하는 것이 아닌 충족되지 않더라도 이전의 연주를 하는 방식과 움직임의 근본적인 접근이 바뀌어야 하며, 통증보다도 통증이전의 어색함에서부터 주의를 기울여야한다. Hembreiker, Linda-Rose, "Incorporating Alexander technique into the Daily Practice Session"(*Americian Harp Journal*, 2010), p. 123.

32) 스트레스는 현대사회에 인기가 많은 단어이다. 공연 전 뿐만 아니라 그 이후에도 스트레스는 영향을 주고 심지어 우리의 일상생활에도 스며들어 있다. 리처드 브레넌(Richard Brennan)의 책 *Mind and body stress relief with the Alexander Technique*(1998)에서 그는 이렇게 말했다: 스트레스는 우리의 육체적, 정신적, 심리적 그리고 영적으로 문제를 일으킨다. 스트레스는 불안감의 원인이 될 수 있고, 극단적인 경우에는 우리 삶 전체에 스며들어 삶이 살 가치 없이 느껴질 때도 있다. 그만큼 우리는 스트레스에 영향을 받고 있고, 우리 몸은 거듭되는 ‘빨간 경고’ 속에 살고 있다. Weiss, Maria Ursula, "The Alexander Technique and the art of teaching voice"(United States: Boston University D.M.A., 2005), p. 231.

33) 이승아, 앞의 글, 93-96쪽 요약.

한 대안 역시 연주자에게 요구되는 음악적인 기준과 기술적인 측면들이 다소 방대하다는 것을 현실적으로 허용하고, 그것들을 모두 충족시켜야 한다는 ‘목적의식’과 이로 인한 극심한 부담을 내려놓는 것을 가장 먼저 제안하는 것이다. 왜냐하면 알렉산더의 “인간은 신체적인 것이든, 정신적인 것이든, 영적인 것이든 모두 근육의 긴장으로 전환시킨다.”³⁴⁾는 서술과 같이 그 강렬한 ‘목적의식’이라는 압박으로 인해 발생한 스트레스와 무대공포증 같은 정신적인 긴장들이 근육의 긴장으로 전환시켜 결국 연주에도 영향을 미치기 때문이다. 그리하여 25현가야금을 연주하는 자신의 신체를 객관적으로 관찰하는 경험자체가 매우 생소하고 막연한 가야금연주자들에게 위의 서술과 같이 신체사용이 분리된 것이 아닌, 연주자의 생각, 마음, 몸의 통합적인 사용에 대한 개념으로 인지하여 연주하도록 실제 연주경험을 바탕으로 안내한다. 이 과정을 통해 가야금연주자들은 정신적인 긴장들을 간과하거나 신체사용을 자세와 같은 오직 몸의 움직임으로만 인지하고 연주하는 것을 수정해 나갈 수 있다.

두 번째로는 가야금연주자들이 연주와 연습방법에서 흔히 겪게 되지만 ‘잘못된 사용’이라고 자각하지 못하는 습관적인 생각이나 행동들을 살펴보고, 이러한 사용을 근본적으로 이해하게 함으로써 궁극적으로 25현가야금의 음악적 표현을 할 때 자신의 의식을 활용하여 몸을 사용하도록 안내하고자 한다.

보통 자신의 연주력이 향상되지 않는다는 것이 음악적 역량부족이거나 노력부족으로 판단하는 경우가 많다. 하지만 이는 알렉산더의 “사용이 기능에 영향을 미친다.”³⁵⁾는 서술과 같이 잘못된 습관적 사용들로 인해 긴장이 장기누적되어 몸의 기능적 한계를 드러낸 것뿐이다. 마찬가지로 가야금연주자들은 어렸을 때는 매우 쉽게 잘 되던 것들이 점차 원하는 대로 되지 않게 되면, 본능적으로 그것을 해결하기 위해 대부분 몸의 움직임을 계산하고 의도하는 수많은 방식들을 통해 그 방법을 찾는다. 하지만 이러한 방식의 연습방법 역시 자신이 선택한 방식을 몸

34) Alexander Frederick Matthias, *Aphorisms*(London: Mouritz, 2000), p. 36; Alexander Frederick Matthias, *Articles and Lectures: Part 4 Teaching Aphorisms*(London: Mouritz, 1995), p. 202.

35) 빌 커닝턴 저, 배우를 위한 알렉산더 테크닉 연구소 역, 『배우를 위한 알렉산더 테크닉』(무지개다리너머, 2017), 93쪽.

으로 기억하고 익히기 위해 무의식적으로 반복하기 때문에 이로 인해 긴장이 누적된 부위의 기능은 저하되어 결국 연주에도 문제가 발생하게 된다.

또한, 연주자가 본인이나 동료음악인들이 만족하는 좋은 소리, 성음을 낼 때의 자세나 연주방식 또는 그 사용이 통증을 유발하지만, 좋은 소리를 내고자하는 목적의식으로 인해 다른 선택을 하지 않고 지속하는 경우가 종종 있다. 하지만 장기적으로 바라보면, 통증은 긴장이 쌓이면서 발생하는 것이며 이 통증이 지속되다보면 정신적인 스트레스로 이어질 수밖에 없어 결국 연주에도 좋지 않은 영향을 미치게 된다. 결국 그 성음은 일시적일 수밖에 없으며 오래 지속되는 것은 현실적으로 매우 어렵다.

이와 같이, 가야금연주자들의 ‘잘못된 사용’이 무의식적으로 반복되면서 점차 몸의 기능은 저하되고, 연주에도 당연히 어려움이 발생하게 된다는 본질적인 원리는 연주자가 25현가야금의 음악적인 요소와 테크닉적인 측면들을 표현하는 것에 대한 새로운 대안 역시 의식을 활용한 신체 사용을 기반으로 이뤄져야 하는 것임을 깨닫게 한다.

세 번째로는 전통가야금과 구별되는 25현가야금의 음악적 특징인 화성의 활용으로 인해 빈번해진 화음과 아르페지오 연주에 대한 ‘잘못된 사용’을 관찰하고, 이를 효율적인 신체사용으로 도모할 수 있는 실질적인 대안을 통해 수정해 보고자 한다.

먼저, 화음진행이 없는 전통가야금을 오랜 세월 연주한 사람에게 25현가야금의 화성이 익숙하지 않은 것은 지극히 당연하다. 물론 사람에 따라서 피아노를 비롯한 서양음악의 교육이 활발하게 이루어지는 음악교육환경의 영향으로 25현가야금의 화성진행이 마치 모국어처럼 더 수월한 가야금연주자도 있을 것이다. 하지만, 단선율로 이뤄진 전통가야금에 이미 익숙해져버린 가야금연주자들이 25현가야금과 전통가야금을 병행하여 연주를 하게 될 경우, 마치 다른 언어를 쓰듯 각 가야금마다 서로 다른 연주방식에 적응하고 다시 자기화하는데 상당한 시간이 소요되곤 한다. 또한, 전통가야금연주는 연주자가 주법마다 서로 다른 손가락의 고유한 음색과 특성을 살리는 것에 주력한다면, 25현가야금연주는 워낙 많은 음정이 출현하기 때문에 손가락의 구분은 다소 축소되고, 오히려 음색을 균일하게

표현하는 것에 중점을 두며 연습하게 된다. 이 과정에서 가야금연주자는 화음연주를 동일한 순간에 소리를 내고, 아르페지오의 모든 구성음을 균일하게 소리를 내기 위해 노력을 하게 된다. 화음과 아르페지오 연주를 하는 모습을 관찰해보면, 보통 손끝에 집중하여 힘을 모으고, 동시에 소리를 내기 위해 자신만의 의도된 움직임에 사용하거나 손가락을 연주해야 하는 화음의 음정들에 미리 걸어두기도 하며, 소리가 균일하게 나지 않는 손가락의 힘을 키우기 위해 해당 손가락만 반복적으로 연습하는 것을 알 수 있었다. 하지만 손가락 하나하나를 분리하여 사용하는 익숙한 연습방식으로는 화음과 아르페지오 연주를 본질적으로 수정하기가 힘들다. 왜냐하면 각각의 손가락만을 의도하여 힘을 주어 연습하는 방식은 반복되는 과정에서 다섯 손가락간의 협응감각이 약화되고, 손가락 고유의 방향성을 의식하는데 어려움이 생겼기 때문에 여음 역시 짧고 다소 평면적인 소리가 나기도 한다.

이와 같이 다섯 손가락의 협응을 방해하는 ‘잘못된 사용’에 대한 대안은 먼저, 화음과 아르페지오 연주에 대한 생소함으로 인한 내적긴장을 내려놓고, 자신의 연주를 객관적으로 관찰하는 것으로 시작된다. 그다음, 바닥에 손바닥을 펼쳐놓고 다섯 손가락 끝의 방향성을 의식하면서 그동안의 습관적인 사용으로 인해 누적되어 있을 긴장을 해소한다. 그 후에 다섯 손가락이 협응 안에서 각각의 손가락이 수월하게 움직여지는 경험과 다섯 손가락을 의도적으로 서로 분리하여 사용하는 경험을 몇 차례 비교해 보면서 손가락과 손의 움직임에 어떠한 차이가 있는지 관찰해본다. 이 과정에서 가야금연주자들은 불필요한 의도와 힘이 자연스러운 화성연주에 방해가 되었다는 사실을 자각하게 되어, 손가락 고유의 방향성과 협응을 통한 감각적인 화성연습을 새로운 대안으로 사용하게 된다. 이와 같이 ‘잘못된 사용’을 수정하는 방식은 악상에 따른 손가락의 힘 조절능력을 키우는 데에도 매우 적절한 대안으로 활용될 수 있다.

네 번째로는 방대한 음악적 기준과 기술적인 측면들 가운데 가야금연주자들이 설문조사에서 유독 어려움을 느낀다고 가장 많이 언급한 몇 가지 25현가야금연주법의 ‘잘못된 사용’의 과정을 관찰하고, 이를 효율적인 신체사용으로 도모하는 실질적인 대안을 통해 수정해 보고자 한다.

먼저, 가야금연주자들이 어려움을 느끼는 손톱으로 긁어내는 트레몰로 연주를 관찰해보면, 다음의 <사진 8>과 같이 손목을 가야금에 고정시킨 채 팔꿈치를 바깥쪽으로 내보낸 채 반동과 같은 텐션을 주어 표현하는 경우가 상당히 많다.



<사진 8> 25현가야금의 손톱으로 긁어내는 트레몰로

이는 가야금연주자들이 트레몰로 특성상 손끝이 빨리 움직이게 하기 위한 방책으로, 악상표현까지 더해진다면 텐션의 강도는 더욱 커지게 되어 손목과 팔꿈치를 포함한 팔 전체에 긴장을 낳게 된다. 게다가 이처럼 손을 의도하여 사용하는 방식이 반복되게 되면, 팔에 긴장이 쌓여 점점 무거워지게 되는데, 이 긴장을 제때 해소하지 않거나 연주 중 내려놓지 못한다면, 트레몰로 연주는 갈수록 어려워질 뿐 아니라 앞뒤 선율에도 영향을 주게 된다. 다시 말해, 몸과 손은 연주자가 빨리 움직이도록 의도하는 순간 무거워지는 특성이 있어 반복될수록 의도한 부위에 긴장이 누적되기 때문에, 몸과 손의

움직임을 패턴화하여 자신의 연주가 목표한 템포에 도달할 때까지 반복연습하는 방식으로는 이와 같이 빠른 움직임을 요구하는 표현들 역시 해내기 어렵다.

이와 같은 트레몰로 연주의 ‘잘못된 사용’은 기존의 몸을 의도하여 연주하는 방식으로 인해 몸뿐만 아니라 특히 팔과 손목에 집중적으로 힘을 많이 들어가게 된다. 이러한 ‘잘못된 사용’에 대한 새로운 대안은 연구자가 선행연구에서 개발한 프로그램에 포함되어있는 ‘세미 수파인’ 자세와 ‘위스퍼 아’ 호흡을 통해 신체에 누적되어 있는 긴장을 해소하는 것부터 선행되어야 한다. 그다음, 좌골을 비롯하여 지면이나 의자에 닿아있는 신체를 온전히 ‘그라운딩’하며 의식하고 몸에 ‘지시어’를 들려준다. 또한 몸 전체를 비롯하여 오른팔의 그 어느 부위도 의도하여 고정하지 않은 채 손을 가야금에 내려놓으면서 연주하려는 줄 위에 손톱을 ‘그라운딩’ 한다. 무엇보다 본격적으로 트레몰로 연주를 시작하려할 때 손끝을 빠르게 움직이려고 의도하거나 애쓰는 것이 아닌 오직 ‘그라운딩’과 ‘지시어’를 통해 손이 효율적인 방향으로 움직여지는 것을 허용하는 과정이 가장 중요하다.

이와 같은 대안은 팔 뿐만 아니라 몸 전체를 온전히 ‘그라운딩’ 함으로써 빠른 연주를 하는데 불필요한 힘과 의도는 내려놓게 하고, 방향성을 회복한 몸과 손은 몸 전체의 협응을 통해 자유로워지고 가벼워지면서 의도하지 않아도 민첩한 움직임을 마주할 수 있게 안내한다. 또한, 이렇게 몸의 긴장이 해소된 상태에서 팔과 손목의 긴장과 이완을 구별하여 관찰하는 경험을 추가적으로 함으로써 좀 더 섬세한 표현도 가능해 진다. 이와 같이 ‘잘못된 사용’을 수정하는 방식은 트레몰로와 같이 민첩성이 요구되는 연주법에도 매우 적절한 대안으로 활용될 수 있다.

다음으로, 많은 가야금연주자들이 음역을 넘나드는 도약연주나 시야가 확보되지 않을 정도로 음정차이가 큰 음정들을 동시에 양손으로 연주하는 것, 양손이 서로 다른 패턴의 선율을 연주하는 것에 어려움을 느끼고 있었다. 보통 이와 같은 어려움을 해결하는 방식은 뜯어야 하는 줄의 위치를 눈으로 확인하진 못하지만, 정확한 연주를 하고자 하는 강한 의지를 담아 몸이 기억하도록 반복연습을 하거나, 양손의 선율이 전혀 다른 패턴인 경우 두 선율의 진행이 서로 방해되지 않도록 한음 한음 순차적으로 확인하며 반복연습하게 되는 경우가 많다. 하지만, 이렇게 완성된 연주는 연습하는 과정에서 몸 전

체를 전혀 의식하지 못하고 연주하는 손에만 집중하는 것은 물론, 자신의 감각을 전혀 사용하지 않고 정확한 연주를 하려는 의지를 통해서만 연주되기 때문에 해당 선율의 흐름과 몸의 움직임이 다소 부자연스러운 경우가 종종 있다.

이와 같은 ‘잘못된 사용’에 대한 대안으로는 몸 전체의 균형감을 통해 몸이 안정된 상태에서 몸과 손이 필요한 만큼 감각적으로 이동하고 움직이게 하는 것으로, 설문조사에서 많은 가야금연주자들이 좋은 25현가야금연주를 하기위한 충족요소로 언급된 겁먹지 않는 마음, 과감함을 통해 자신에 대한 믿음이 더해진다면, 그 정확도가 높아지고 선율의 흐름 역시 자연스러워진다. 언급한 몸의 균형감은 왼쪽으로 편중된 움직임으로 인한 전형적인 가야금연주의 긴장들을 먼저 해소하고, 일상에서도 좌우 균형잡힌 의식적 사용을 도모하며, 한 발 서기와 같은 몸 전체의 균형감을 키워주는 활동을 함께 병행하는 것으로 가능해진다. 또한, 많은 연습과 연주로 인해 익숙한 방식으로 편향된 눈의 사용이 자신이 연주해야 하는 줄에만 집중된 것이 아닌 시야를 좀 더 넓게 거시적으로 바라보며 줄을 찾는 감각적인 연습을 통해 겁먹지 않는 마음, 과감함도 자연히 형성될 수 있다.

이와 같이 25현가야금연주의 음악적 표현으로 인한 ‘잘못된 사용’에 대해 파악하고 새로운 대안을 적용하는 과정을 통해 사실 대부분의 가야금 연주자들이 좋은 연주가 어떤 것이며, 어떠한 조건들을 충족시켜야 하는지 이미 알고 있지만, 그것을 내 몸을 통해 실질적으로 어떻게 구현할 것인가가 더 큰 과제였다는 것을 확인할 수 있었다. 이 과제는 먼저 ‘자제심’의 원리를 통해 방대한 음악적인 기준과 기술적인 측면을 모두 충족시켜야 한다는 ‘목적의식’을 내려놓고, 몸을 집중하는 것이 아닌 의식을 활용하여 그저 보이고 느껴지는 것을 바라보면서 효율적인 신체사용의 실마리를 조금씩 찾아가고 있었다. 또한 ‘잘못된 사용’을 수정하는 과정에서 결코 의지와 노력, 기억력과 집중력만으로 음악을 완성하는 것이 아닌 ‘지시어’의 원리와 같이 뇌에 메시지를 주는 매우 간단한 방식으로 생각을 통해 몸, 생각, 감정을 포함한 자신의 신체를 사용하는 경험을 하게 되었다. 이로 인해 가야금연주자는 자신의 감각으로 목, 머리, 척추의 연결인 ‘중추조절’을 회복하여 몸 전체의 협응을 도모하게 됨으로써 습관적, 반복적으로 동일한 선택을 하는 것이 아닌 새로운 선택을 통해 자연스럽게 연

주력을 향상시키게 되었다.

#### ④ 25현가야금연주의 환경적 요인으로 인한 ‘잘못된 사용’에 대한 대안

전통가야금의 학습과정의 ‘잘못된 사용’의 대안은 교수자 중심의 학습방식으로 인해 형성된 기존의 판단들을 잠시 내려놓고, ‘탈 학습’적으로 새로운 관점을 통해 자신을 바라보는 것으로 시작한다. 점차 음악적으로 고쳐야 하는 부분도 자기 주도적인 새로운 선택을 하게 되어, 같은 선율, 같은 주법, 같은 손모양이더라도 새로운 사용을 통해 음악적 가능성이 열리게 된다. 더 나아가 자기 자신이 학습의 주체가 되는 경험을 통해 자신의 상황을 객관적으로 바라볼 수 있는 감각적인 안목과 함께 본인에게 가장 적절한 효율적인 사용을 몸 스스로 찾아 나가게 된다.

하지만, 25현가야금연주의 환경적 요인으로 인한 ‘잘못된 사용’ 역시 신체를 의식적으로 사용하여 가야금을 연주하는 것이 생소한 학습환경에서 오랜 세월 모방과 반복연습으로 인해 정형화되어버린 전통가야금연주의 연주법이 25현가야금의 다채로운 연주법에 자신만의 독창적인 표현을 하는 데 있어 상당히 방해가 되는 것을 알 수 있었다. 또한, 25현가야금연주 역시 몸에 누적된 불필요한 힘을 자각하는 것이 쉽지 않아 비효율적인 연습방법, 불필요한 연습시간, 불필요한 힘의 사용과 같은 악순환을 반복하게 되어 몸의 기능도 망가지게 되고 신체의 통증과 정신적 불안으로까지 이어지게 된다.

이와 같은 25현가야금연주의 환경적 요인으로 인한 ‘잘못된 사용’을 수정할 수 있는 새로운 대안은 다음과 같다.

첫 번째로는 25현가야금연주를 할 때 전통가야금연주와 마찬가지로 원하는 소리를 내기 위해 스승의 관찰과 판단에만 주로 의존하여 연주하는 모습이나 움직임을 그대로 모방하는 것이 아닌, 스승이 25현가야금연주를 하는 데 있어 자기 자신을 사용하는 원리를 먼저 관찰한 후 자신의 감각을 통해 자신을 객관적으로 관찰하고 스스로 판단하며 연주하는 과정을 안내하는 것이다. 이는 사람의 몸이 서로 다름을 허용하고 자신의 몸 사용에 대한 수많은 시행착오들을 통해 점차 자신의 감각에 대한 신뢰를 기반으로 25현가야금연주를 하게 되는 데 큰 도움을 주게 된다.

두 번째로는 25현가야금연주가 전통가야금연주에 비해 수많은 주법을 비롯하여 움직임의 패턴 역시 다양하기에 좋은 25현가야금연주를 하고자 하는 강렬한 ‘목적의식’이 작용하게 되면, 몸을 의식하며 연주하는 것이 거의 불가능해진다. 왜냐하면, 정형화된 전통가야금연주가 25현가야금연주법에도 영향을 미치고, 25현가야금연주의 복합적인 신체사용 그 자체가 의식적 사용의 정수를 요구하기에, 연주자의 수준 높은 의식적 사용을 통해 비로소 효율적인 신체사용을 경험할 수 있게 된다.

이러한 상황에 가야금연주자들이 전통가야금과 25현가야금을 처음 접하는 학습과정에서부터 몸에 대한 이해와 원리를 통해 ‘가야금연주자에게 적합한 휴식방법’, ‘긴장과 힘을 해소하고 이완하는 방법’, ‘주법에 필요한 만큼의 에너지를 사용하는 방법’ 등 예비 가야금연주자들이 자신의 의식을 활용하여 연주할 수 있도록 가야금 수업 내 지난 연구자의 프로그램과 같이 체계적으로 안내해주는 내용이 포함되어야 한다고 판단된다. 보컬 교육자 와이스(Weiss, Maria Ursula) 역시 연주자들이 좋은 공연을 하기 위한 과정으로, 어릴 때부터 자신의 몸에 대한 자각력을 가질 수 있는 의식적인 연습 방법의 필요성을 강조³⁶⁾하였다. 그 수업의 진행과정을 정리해 보면 다음과 같다.

먼저, 가야금을 학습하기 전 ‘세미 수파인’ 자세와 ‘위스퍼 아’ 호흡을 통해 자신의 ‘고유수용감각’을 깨우는 시간을 충분히 갖는다. 이는 연주와 학습을 하는 과정에서는 몸을 의식하며 가야금을 연주를 할 수 있도록 돕고, 가야금연주자 스스로 자신의 감각을 통해 관찰하고 자각하게 되어 더 효율적인 사용을 찾아가도록 안내하게 된다. 더불어, 알렉산더 테크닉의 원리와 몸에 대한 이해를 도모할 수 있는 학습 또한 꾸준히 병행하면서, 의식을 활용한 가야금연주가 점차 익숙해지도록 돕고, 가야금을 학습하던 중 언제든 긴장이 자각되면 잠시 멈추어 자신을 관찰, 자각할 수 있도록 사전에 분위기 조성을 한다. 또한, 손의 감각, 균형감, 민첩성, 눈의 사용 등을 성장시켜줄 수 있는 다채로운 활동들을 통해 본질적인 신체사용을 경험하게 함으로써 음악적,

36) 어린 학생들은 아직 대단한 유동성이 있기 때문에 연습과 공연에 과정에서 긴장을 못 느낄 때가 많다. 그들은 잘못된 연습 방법이 안 좋은 영향을 준다는 것을 못 느낀다. 어린 학생들이 점차 나이가 들면 어느 날 갑자기 수많은 문제들과 보컬적인 장애들이 드러나기 시작한다. 올바른 연습 방법은 좋은 공연으로 이어지는 밀접한 관계에 있다. Weiss, Maria Ursula, *The Alexander Technique and the art of teaching voice*(United States: Boston University D.M.A., 2005), p. 230.

기술적 요소들을 충족시켜주도록 안내한다. 수업을 마친 후에는 다시 ‘세미 수파인’ 자세와 ‘위스퍼 아’ 호흡을 통해 가야금을 연주하며 발생하였을 긴장을 해소하고, 자각되는 자신의 습관적인 사용은 새로운 대안을 통해 수정하는 시행착오의 과정들을 자발적으로 경험하도록 한다.

더욱이 일상생활에서도 25현가야금연주시 자각된 긴장이나 습관적인 사용을 하게 되는 신체부위를 의식적으로 사용하는 시간을 가져본다면, 가야금을 학습할 때의 자신에 대한 객관적인 관찰력과 효율적인 신체사용을 성장시키는 데 큰 도움이 된다.

추가적으로, 가야금연주자들이 더이상 서양악기의 기본기 연습방법을 모방하지 않도록 25현가야금연주법에 적합한 기본기 교재를 개발하여, 25현가야금연주의 효율적인 신체사용과 연주력 향상에 실질적인 도움이 되고자 한다.

이와 같이 가야금연주자들이 25현가야금을 연주하는 동안 꾸준히 몸을 의식하여 사용하게 되면, 그날의 긴장과 습관적인 사용을 바로 해소하는 과정을 통해 신체는 매일매일 새로운 몸이 되어 상당히 영리해지게 된다. 때문에, 연주자가 악기 종류에 따라 변화된 다양한 연주법과 그에 적절한 사용을 스스로 선택할 수 있게 되어 자신의 연주를 효과적으로 할 수 있게 된다.

세 번째로는 의식을 활용하여 연주할 수 있도록 안내하는 수업 외에도 예술중·고등학교나 음악대학 내 공간을 마련하여 가야금연주자의 의식적인 사용과 활동을 지속할 수 있는 환경을 조성해야 한다. 보통 25현가야금을 연주하는데 있어 새로운 어려움이 발생했을 때 이를 연주자로서의 역량부족으로 판단하고 연습을 통해 해결하는 경우가 많다. 하지만 위와 같은 환경이 조성된다면, 평소 가야금연주자들이 서로 관찰하고 자각하는 과정을 통해 많은 대화를 나눌 수 있어 서로 원활한 소통이 가능해지고, 나아가 유대감이 형성되어 보다 현실적인 대안을 함께 찾을 수 있게 된다.

## 5. 맺음말

본 논문은 25현가야금연주를 연구대상으로 삼아, 가야금연주자들의 효율적인 신체사용을 알렉산더 테크닉을 근간으로 면밀하게 고찰하여 궁극적으로

연주력 향상에 도움이 되고자 한다. 2장은 25현가야금연주의 신체사용에 대한 관찰, 3장은 가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램의 구성과 실행과 평가에 대한 내용이었다. 4장에서는 전통가야금과 25현가야금의 연주에 나타나는 ‘잘못된 사용’을 구조적 ‘잘못된 사용’, 음악적 표현으로 인한 ‘잘못된 사용’, 환경적 요인으로 인한 ‘잘못된 사용’의 세 가지로 나누어 전통가야금연주와 비교·분석하여 두 악기간의 상호 연관성을 파악하였으며, 25현가야금연주의 효율적인 신체사용을 위한 연습법에서는 세 가지의 25현가야금연주의 ‘잘못된 사용’에 대한 대안을 구체적으로 제시함으로써 25현가야금의 연주력을 극대화할 수 있는 효율적인 신체사용을 체계적으로 고찰하고자 하였다.

본 연구의 결과는 다음과 같다.

첫째, 상당수의 가야금연주자들이 전통가야금에 비해 신체적 불편감뿐 아니라 25현가야금의 음악적 요소에 있어서도 어려움을 가지고 있었으며, 서양음악적인 주법과 새로운 표현방식들을 음악적인 기준과 기술적인 요소들이 상당히 방대한 것에 비해 어떠한 방식을 통해 충족시킬지에 대한 방법적인 측면이 미약하고 다소 막연하다는 것을 알 수 있었다. 게다가 대다수의 가야금연주자는 연령대와 상관없이 25현가야금 연주로 인한 몸 전체에 고르게 통증이 발생해 있었으며, 연주자들의 획기적인 ‘자신만의 연습방법’은 없거나 ‘반복연습’만이 가야금연주자들의 현실임을 직시하게 됨으로써, 이들의 연주력을 효율적으로 향상시킬 수 있는 새로운 접근을 통한 실질적인 대안이 매우 시급함을 알 수 있었다.

둘째, 전반적인 25현가야금연주자세가 구조적으로 전통가야금에 비해 ‘그라운딩’이 더 어렵기 때문에 ‘잘못된 사용’의 정도가 더 심각하며, 상청연주자세 역시 몸통 역시 뒤쪽으로 이동하게 되어 양쪽 다리가 들리면서 지면에 온전히 ‘그라운딩’하기 어려울 뿐 아니라 양쪽 팔의 움직임 역시 제한적일 수밖에 없어 긴장이 발생하기 쉬운 조건이 된다. 더욱이 25현가야금연주는 머리의 방향이 안쪽 좌우의 현을 오가며 다양한 표현을 하는 등 상당히 복잡한 움직임을 행해야 하기에 사실상 신체가 느끼는 압박은 더 가중될 것

이다.

또한, 25현가야금연주는 상당히 방대한 음악적인 기준과 기술적인 측면을 모두 충족시켜야 한다는 ‘목적의식’이 극심한 부담으로 작용하며, 많은 가야금연주자들이 25현가야금을 연주하는 자신을 객관적으로 관찰하는 경험 자체가 매우 생소하기 때문에 ‘신체사용’을 자세와 같은 몸 자체의 움직임으로만 인지하여 연주하는 의식적 사용의 한계가 있다는 것을 알 수 있었다.

게다가 가야금연주자가 오랜 세월 지속된 모방과 반복연습으로 몸에 누적된 불필요한 힘을 스스로 자각하는 것이 어렵고, 자각하지 못한 채 이미 정형화되어 뿌리가 깊은 습관으로 굳어졌기에, 이것이 25현가야금연주에 자신만의 독창적인 표현을 하는 데 있어 상당히 방해가 된다는 것을 알 수 있었다.

셋째, 25현가야금의 효율적인 신체사용을 위한 연습법은 기본적으로 연구자가 선행연구에서 개발한 프로그램을 충분히 25현가야금연주에 적용하여 자신에 대한 관찰력과 자각력을 키우는 것이 반드시 선행되어야 한다고 판단하였으며, 전통가야금의 효율적인 신체사용의 적용을 기반으로 25현가야금의 ‘잘못된 사용’에 대한 실질적인 대안을 두 악기의 연관성을 고려하며 제시하였다.

구조적 ‘잘못된 사용’에 대한 대안으로는 새롭게 높이조절 가능한 나무 다리와 악기받침대 제작하거나 경사방석과 가로가 긴 의자, 클립을 활용하여 효율적인 연주하는 것과 반복되는 연주자세의 움직임과 반대 방향으로의 움직임을 ‘그라운딩’을 기본으로 몸에 ‘지시어’를 들려주며 의식적으로 시도하는 것, 비교적 좁은 면적에 ‘그라운딩’ 해야 하는 주법사용도 몸 전체의 유기적인 협응을 통해 연주자가 해당 주법에 필요한 만큼의 힘과 효율적인 연주방식을 감각적으로 선택하는 것을 제안하였다.

음악적 표현으로 인한 ‘잘못된 사용’에 대한 대안으로는 ‘자제심’의 원리를 통해 방대한 음악적 기준과 기술적인 측면들을 모두 충족시켜야 한다는 ‘목적의식’을 내려놓는 것을 먼저 제안하였으며, 가야금연주자들이 연주와 연습방법에서 ‘잘못된 사용’이라고 자각하지 못하는 습관적인 생각이나 행동들을 근본적으로 이해하게 함으로써 궁극적으로 25현가야금의 음

악적 표현을 할 때 자신의 의식을 활용하여 몸을 사용하도록 안내하였다. 또한, 가야금연주자들이 유독 어려움을 느낀다고 가장 많이 언급한 25현가야금연주법 몇 가지의 ‘잘못된 사용’의 과정을 관찰하고, 이를 ‘그라운드’, ‘지시어’, ‘협응감각’, ‘손가락의 방향성’, ‘눈의 사용’ 등과 같은 감각적인 연습을 효율적인 신체사용을 도모할 수 있는 실질적인 대안으로 제안하였다. 환경적 요인으로 인한 ‘잘못된 사용’에 대한 대안으로는 무조건적인 모방이 아닌 연주자들의 자기 자신을 사용하는 원리를 관찰하고 자신의 감각을 신뢰하는 것이 중요하기에, 25현가야금을 처음 접하는 학습과정에서부터 자신의 의식을 활용하여 연주할 수 있도록 가야금 수업 내 지난 연구자의 프로그램과 같이 체계적으로 안내해주는 내용이 포함시키고, 25현가야금연주법에 적합한 기본기 교재를 개발하며, 학교 내 가야금연주자의 의식적인 사용과 활동을 지속할 수 있는 환경을 조성하는 것을 제안하였다.

본 연구의 고찰을 통해 몸에 대한 전반적인 이해와 ‘신체사용’의 원리를 학습함으로써 무뎠던 세심한 감각들을 회복하여 자신을 객관적으로 관찰하게 되고, 25현가야금 연주를 잘 하기 위한 충족요소들 또한 본질적으로 채워나가게 되었다. 또한, 가야금연주자들에게 25현가야금연주의 ‘잘못된 사용’에 대한 실질적인 대안을 제시함으로써 효율적인 신체사용을 통한 25현가야금연주를 할 수 있게 되었다.

이 과정에서 연주자들은 연주를 준비하면서 마주하게 되는 예측할 수 없는 다양한 상황 속에서도 연습방법을 비롯하여 자신에게 적절한 선택을 스스로 할 수 있게 되며, 이 선택들로 인해 경험하게 되는 수많은 시행착오들 역시 연주력 향상은 물론 만족도까지 좋은 영향을 주게 되었다.

더 나아가 본 연구의 대안들과 같은 새로운 접근들이 음악환경에서 보다 활발하게 이루어져, 궁극적으로 모든 가야금연주자들이 오랜 세월 전통가야금을 연주하고 연습하며 형성되었을 연주자의 삶과 고유성 역시 25현가야금연주의 효율적인 신체사용을 통해 유감없이 발휘하는데 도움이 되길 바란다.

[참고문헌]

- 강민희(2017), 「실용음악 보컬리스트의 발성에 영향을 미치는 알렉산더 테크닉에 대한 연구」, 백석대학교 석사학위논문.
- 고종원(1998), 「알렉산더 테크닉과 피아노 연주에 있어서 이 테크닉의 활용에 관한 연구」, 『음악연구』 제17권, 한국음악학회.
- 김계옥(2021), 『25현 가야금곡집』, 민속원.
- 김고은(2022), 『25현 가야금 찬송가 편곡집』, 예술.
- 김민지(2021), 『25현 가야금 초견의 이해』, 레인보우박스.
- 김유진, 김문태(2018), 「색소폰 연주에 미치는 알렉산더 테크닉의 효과: 음고 정확성을 중심으로」, 『음악이론연구』 제30권, 서울대학교 서양음악연구소.
- 김해숙(2000), 『김해숙 25현 가야금 연습곡집 범고창신』, 어울림.
- 김희정(2021), 『Hot 둘 셋 처음 25현 가야금연주』, 한림원.
- 박경훈(2011), 『올림푸스 박경훈 25현 가야금 작품집』, 민속원.
- 박민혜(2009), 「알렉산더 테크닉을 활용한 효과적인 바이올린 연주 자세 지도법에 관한 연구」, 경원대학교 석사학위논문.
- 박성미, 김한나(2020), 『25현 가야금 주법 프로젝트 ‘타랭’ 악보집』, 메이킹박스.
- 빌커닝턴(2017), 배우를 위한 알렉산더 테크닉 연구소 역, 『배우를 위한 알렉산더 테크닉』, 무지개다리너머.
- 서정민(2016), 『COSMOS 25 서정민 작곡 25현 가야금 작품집 1』, 민속원.
- _____(2021), 『YOUtopia 서정민 작곡 25현 가야금 작품집 2』, 민속원.
- 송민정(2012), 「좋은 Flute 소리를 내기 위한 효율적인 방법연구」, 성신여자대학교 석사학위논문.
- 안지희(2017), 「통증을 호소하는 피아니스트들을 위한 알렉산더 테크닉과 타우만 테크닉의 적용」, 『피아노음악연구』 제11권, 한국피아노학회.
- 양탁군(2018), 「알렉산더 테크닉과 필라테스를 활용한 뮤지컬 가창 훈련법 뮤지컬 내 마음의 풍금을 중심으로」, 국민대학교 석사학위논문.
- 오의혜(2008), 『25현 가야금 3중주곡집』, 예술.
- 오지현, 김지효, 박지현(2020), 『헤이스트링 작품: 25현 가야금 악보집』, 오운.
- 유용재(2019), 『꽃노래 25현 가야금을 위한』, 펍&혜람.
- 이승아(2021), 「가야금 연주법 향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 개발 연구」, 서울대학교

박사학위논문.

이웅희(2013), 「알렉산더 테크닉에 의한 지휘 테크닉 연구」, 부산대학교 석사학위논문.

이지영(2011), 『작곡자를 위한 현대가야금기보법』, 서울대학교출판문화원.

이지현(2017), 「알렉산더 테크닉을 활용한 초등학습자 피아노 지도방안」, 숙명여자대학교 석사학위논문.

_____(2015), 『25현 가야금 배우기 LEVEL 1』, 민속원.

조원행(2012), 『해금과 25현 가야금을 위한 이중협주곡 상생 이번』, 펍&해람.

최찬호(2017), 「후두음성언어의학의 기초 이론을 활용한 보컬리스트의 음성트레이닝 프로그램 개발연구」, 세종대학교 박사학위논문.

최현묵, 백희숙(2016), 『건강한 내 몸 사용법 알렉산더 테크닉』, 무지개다리너머.

황혜진(2015), 『25현 가야금 배우기 LEVEL 2』, 민속원.

Chen, Hsin-I(2006), “Doing less to learn more: Stories of music learning and teaching with the Alexander Technique”, Teachers College, Columbia University Ed.D..

Chien, Shao-Chin(2007), “Application of the principles of the Alexander Technique to viola playing and performance”, University of Miami D.M.A..

Copeland, Shawn L(2007), “Applied anatomy in the studio: Body Mapping and clarinet pedagogy”, University of North Carolina D.M.A..

Cotik, Tomas(2017), “Natural playing, inspired by the Alexander technique”, Strad.

Fedele, Andrea Lynn(2003), “The Alexander Technique: A basis for oboe performance and teaching”, University of Illinois D.M.A..

Franklin, Jeshua Switzer(2016), “A Way of Doing Things: Exploring and Applying the Alexander Technique for Choral Conductors”, University of Washington D.M.A..

Gouthro, Susan Deanne(2020), “The Integration of the Interactive Teaching Method (ITM) of the Alexander Technique in Vocal Pedagogy”, James Madison University D.M.A..

Hembreiker, Linda-Rose(2010), “Incorporating Alexander technique into the Daily Practice Session”, *Americian Harp Journal*.

Kabbas, Jennifer S.(2018), “An Introduction to Alexander Technique, Feldenkrais, and Body Mapping for the Clarinet: A Personal Exploration”, Florida State University D.M.A..

Kaplan, Iris(1994), “The Experience of Pianists who have studied the Alexander Technique”, New York University Ph.D..

- Knaub, Maribeth Jill Hartwig(1999), “Body mapping: An instructional strategy for teaching the Alexander Technique to music students”, University of Pittsburgh Ed.D..
- Kwon, Sae Rom(2012), “Basic Principles of the Alexander Technique Applied to Cello Pedagogy in Three Case Studies”, University of Cincinnati D.M.A..
- Matthias, Alexander Frederick (2000), *Aphorisms*, Mouritz.
- _____ (1995), *Articles and Lectures: Part 4 Teaching Aphorisms*, Mouritz.
- Mozeiko, Kristin Jane(2011), “The effects of participation in the Alexander Technique on female violinists and violists: A mixed-methods study”, Boston University D.M.A..
- Neely, Dawn Wells(2012), “A comparative study of body awareness and body alignment methods for singers and for teachers integrating them into their teaching”, University of Alabama D.M.A..
- Sabine, D Klein et al.(2014), “The Alexander Technique And Musicians: a systematic review of controlled trials”, *BMC Complementary & Alternative Medicine*.
- Sehic, Alma(2014), “The conscious guitarist: Alexander technique and body mapping for guitarists”, University of South Carolina D.M.A..
- Weiss, Maria Ursula(2005), “The Alexander Technique and the art of teaching voice”, Boston University D.M.A..
- Wengrosky, Jack, Jr(2017), “Alignment and Nonsurgical Pain Relief Methods for Musicians: A Trumpet Player’s Perspective”, University of Miami D.M.A..
- Yoo, Ah-Ra(2015), “Alexander Technique and Organ Performance”, University of Washington D.M.A..

[부록] - 가야금연주자 설문지

설문지

<25현가야금연주의 효율적인 신체사용에 대한 고찰>  
-알렉산더 테크닉을 근간으로-

1-1. 나의 연령은?

1-2. 출신학교와 현재 소속을 순서대로 말씀해주세요. (중- 고등- 학부- 석사- 박사- 악단 등)

1-3. 25현가야금을 처음 접한 시기(나이)는 ?

1-4. 전통가야금과 25현가야금 중 어느 가야금을 먼저 접하고 배우셨나요?

2-1. 나는 전통가야금 연주법에 비해 25현가야금 연주법이 상대적으로 수월하고 표현이 용이하다.

2-2. 나는 전통음악의 음계, 선율진행에 비해 서양음악, 현대음악, 그리고 25현의 다채로운 조성변화가 상대적으로 편하고 익숙하다.

2-3. 자신의 25현가야금 연주에 있어 유독 어려운 점이나 개선해야 할 사항은 무엇이라고 생각하나요? (정확성, 표현력, 전달력 등)

2-4. 25현가야금 연주로 인해 발생한 신체적 통증이 있다면, 해당 부위, 통증강도, 히스토리 등에 대해 상세하게 설명해주세요.

3-1. 다른 가야금들과 구별되는 25현가야금만의 특징적인 연주법은 무엇이라고 생각하나요?

3-2. 전통가야금연주법에 비해 25현가야금연주법 가운데 유독 어려운 것은 무엇이라고 생각하나요? (연주패턴, 주법 등)

3-3. 25현가야금연주를 잘 하기위해 무엇이 충족되어야 한다고 생각하나요?  
(지능, 음악성, 집중력, 균형감, 근력 등)

4-1. 나는 전통가야금과 25현가야금의 연습방법은 크게 다르게 하지 않는다.

4-2. 나는 평소 25현가야금연습을 할 때 효율적으로 신체(몸, 생각, 감정)를 사용하는 편이다.

4-3. 25현가야금연주력을 향상시키는 자신만의 연습방법이 있다면, 그 방법을 상세하게 설명해주세요. (없다면, '없음'으로 작성)

4-4. 25현가야금연주력을 향상하는데 도움을 받은 교육(운동 등, 치료 등)이 있다면, 그 교육은 무엇인지, 교육받은 기간, 효과 등 상세하게 말씀해주세요. (없다면, '없음'으로 작성)

4-5. 현재 내가 주로 활용하는 25현가야금 연습법은 신체(몸, 생각, 감정)를 효율적으로 사용하여 도록 도와 연주력향상에 도움을 준다고 생각한다.

## “25현가야금연주의 효율적인 신체사용에 대한 고찰: 알렉산더 테크닉을 근간으로”에 대한 논평

김현채(서울대학교)

한국음악 분야에서 연주자의 몸에 대한 연구는 사실상 전무하다. 오늘날 가야금연주자를 포함하여 대부분의 전통악기 연주자들은 좌식과 입식을 병행하고 필요에 따라 전통악기와 개량악기를 오가며 각각의 상황에 맞는 몸의 사용을 달리해야함에도 불구하고 이에 대한 구체적인 관찰, 보고, 연구는 이루어진 바가 없다. 이러한 상황에서 이승아 선생님의 25현가야금연주의 효율적인 신체사용에 대한 논문은 매우 반갑고 귀한 연구가 아닐 수 없다. 특히 알렉산더 테크닉의 적용은 실제 무대에서 몸을 사용하는 다양한 공연예술 분야의 연행자들이 실질적인 경험을 통해 개발하고 축적한 방법론을 가야금이라는 한국전통악기 연주에 대입했다는 점에서 연주 시 몸 사용에 어려움을 겪고 있는 많은 전통예술인들에게 큰 희소식이다.

이승아 선생님은 알렉산더 테크닉의 전문교사 자격을 취득하여 본인의 가야금 연주와 학생들 지도에 이를 적용함으로써 그 효과를 입증하였고 박사학위 논문인 “가야금연주법향상을 위한 알렉산더 테크닉 프로그램 개발 연구”를 통해 그 내용을 정리하였다. 이번 25현가야금연주의 효율적인 신체사용에 대한 논문은 25현가야금 연주에 집중하여 여러 차원의 문제점들과 대안을 논의하였다. 본 논평이 알렉산더 테크닉이나 이를 적용한 발표자의 제안들에 대해 질문하는 것은 적절치 않다고 사료된다. 다만 연구내용의 이해와 향후 더 발전된 연구물을 위해 보완되었으면 하는 부분을 간단하게 언급하는 것으로 논평을 대신하고자 한다.

1. 25현가야금연주력을 향상시키는 자신만의 연습방법을 묻는 설문조사의 결과를 나타낸 <표 2>에서 자신만의 연습방법이 ‘없다’는 답이 가장 높고 40대로 갈수록 ‘반복연습’이 줄어든 것을 보고 발표자는 “반복연습이 더이상 자

신의 연주력에 큰 영향을 끼치지 않는다는 것을 간접적으로 드러낸 결과”라고 하였는데, 이 외에도 충분히 다른 해석이 가능하며 실제 감소의 원인을 조사하는 것도 필요하다고 생각한다. 예를 들어 30대-40대의 연주자들에게는 반복연습이 차지하는 물리적 시간과 체력적 문제가 있을 수 있으며, 10대와 20대 때 어느 정도 성취된 반복연습으로 인해 필요하다고 느끼는 강도가 감소한 것 또한 원인이 될 수 있다. 아울러 <표 2>에서는 반복과 메트로놈 연습을 한 종목으로 취급하였는데, 이 두 가지는 연습의 목적과 방법이 다를 수 있음에도 하나로 통합한 이유가 궁금하다.

2. 25현가야금연주의 구조적 잘못된 사용을 언급한 부분에서 발표자는 “25현가야금은 크기가 크고 줄도 많아 연주 시 움직임의 반경 또한 더 크고 잦아지기 때문에 전통가야금에 비해 오른쪽 고관절과 오른쪽 무릎의 사용이 상대적으로 잦을 수밖에 없다”고 하였다. 25현가야금은 악기에 부착되어 있는 받침대로 인해 오른쪽 무릎이 가야금 무게를 지탱해야하는 전통가야금에 비해 우측 고관절과 무릎의 부담이 적을 것으로 생각되는데 그러한 측면은 없는지 궁금하다. 또한 좌측 고관절에 대한 언급은 없는데, 왼팔을 보다 멀리 뻗어야 하는 25현가야금의 특성상 좌측 고관절에 더 과한 체중을 싣게 되고 그로 인한 문제점은 없는지도 파악되었으면 하는 아쉬움이 있다. 이로 인해 양쪽 고관절 사용의 균형과 그라운딩이 어떻게 연주자의 통증 해소 및 효율적인 연주에 영향을 주는지 구체적인 사례연구가 향후 이루어지길 기대한다.

3. 25현가야금연주의 음악적 표현으로 인한 잘못된 사용을 다룬 부분에서는 가야금연주자들에게 25현가야금 연주에서 어려운 점이나 개선해야 할 점을 묻는 문항의 결과로 다양한 주관식 답안들이 도출되었음을 언급하면서 방대한 음악적인 기준과 기술적인 측면을 모두 충족해야 한다는 ‘목적의식’이 극심한 부담으로 작용하였음을 지적하였고 그 대안으로 ‘목적의식’을 내려놓는 것을 제안하였다. 모든 연습과 문제해결과정에서 ‘목적의식’의 작동과 내려놓음의 필요성은 매우 동의한다. 다만 이는 문제를 당면한 연주자들에게는 다소 막연한 대안일 수 있으므로, 이에 앞서 설문참가자들이 제시한 다양한 문제점을 하나 하나 그 원인과 해결법에 따라 분류하고 몸, 생각, 감정의 개별적 차원에서 다루는 것은 어떤지, 이것이 가능한 일인지 의견을 듣고 싶다.

4. 대안으로 제시된 25현가야금연주의 효율적인 신체사용을 위한 연습법에서 첫 번째로 언급된 ‘잘못된 사용’의 ‘허용’은 자칫 앞서 언급되었던 ‘잘못된 사용’의 예들을 허락하고 용인하라는 뜻으로 오독될 가능성이 있으므로, ‘잘못된 사용’의 ‘수용(受容)’ 또는 ‘인지(認知)’와 같이 보다 자각의 의미가 담긴 용어가 어떨지 제안한다. 또한, 두 번째로 언급된 구조적 대안에서 위치조정 클립을 부착하여 25현가야금이 좌우로 움직일 수 있게 한 모습이 <사진 4>에 제시되었는데, 악기의 움직임을 연주자가 충분히 컨트롤 할 수 있는지와 실제 사용한 사례가 있는지 궁금하다. 만일 악기가 지속적으로 움직이게 된다면 연주에 불안정한 요소로 작용할 우려가 있으며, 악기의 이동을 위해 별도의 조절 능력이 필요한 것이라면 이것은 어떻게 훈련되어야 하는지 함께 언급이 있다면 이해에 도움이 될 것이다.

이상으로 논평을 마치며, 한국음악분야에서 연주자의 몸 사용에 대한 선구적인 연구를 해주신 이승아 선생님에게 고마움을 전하며 앞으로 더욱 많은 후속 연구가 이어지기를 고대한다.