

전통음악풍의 창작지도에 관한 연구

윤 명 원

차 례

- I. 머리말(연구목적, 방법, 기존 연구성과)
- II. 창작지도상의 교사와 학생
- III. 창작지도를 위한 기초 이론
 - 1. 음고 2. 음명 및 계명
 - 3. 음계와 조 4. 형식
 - 5. 장단 6. 발성 및 시김새
- IV. 창작지도의 실제
- V. 맺는말

I. 머리말

1. 문제제기 및 연구목적

현재 우리나라의 음악교육에서 전통음악이 차지하는 비중은 날로 증가되어가고 있다. 음악 교과서에서 전통음악 내용이 늘어나는 것은 물론 초·중등 음악교사들의 전통음악관련 연수의 기회도 많이 증대되었다. 이에 따라 전통음악을 다룬 교육용 자료도 많이 보급되고 있는 실정이다.

이렇듯 확대되어가고 있는 전통음악 교육내용을 과연 어떤 내용으로 채워나가야 할 것인가 하는 문제와 또 어떻게 지도해나가야 할 것인가 하는 문제는 보다 효과적이고 체계적인 전통음악교육을 위하여 매우 중대한 과제가 아닐 수 없다.

이제 전통음악은 일선교사들에게 더 이상 새롭고 어려운 것으로만 인식되어서는 안될 시점

에 와 있다고 볼 때 학교교육에서 다루어지고 교수되어야 할 전통음악의 내용을 정하고 그 교수 방법을 모색하는 일은 매우 시급한 문제라고 판단된다. 따라서 실제로 교육에 응용할 수 있는 많은 양의 이 분야에 대한 연구가 나와야 할 것으로 본다.

본 고(稿)에서는 전통음악의 내용과 교수방법을 모색하는 하나의 실천으로 “전통음악풍의 창작지도, 과연 어떤 내용과 어떠한 방법으로 가능한가?” 하는 문제에 접근해 보고자 하는데, 이러한 시도가 이 글의 주된 목적이다.

2. 연구의 범위 및 방법

1) 연구범위

이 글은 일선교사들이 어떻게 하면 효과적이면서도 체계적으로 전통음악풍의 창작지도를 할 수 있을까? 하는 점에 초점이 맞추어져 있다. 따라서 초·중·고등학교에서 다루어질 수 있는 전통음악풍의 창작지도에 관한 제반사항이 그 연구대상이 된다.

그러나 현재 검증된 전통음악풍의 창작지도 관련 논문이 많지 않다는 점과 일선교사들이 현재까지 전통음악어법에 익숙해 있지 않다는 점을 고려하여 창작지도를 위한 기초이론과 일반적인 견해도 최대한 집약하여 다루고자 한다.

2) 연구방법

우선 전통음악풍의 창작지도와 관련된 기존 연구에 대하여 개괄하고 둘째, 효과적인 교수·학습이 이루어지기 위하여 교사와 학생이 견지해야 할 태도에 대하여 알아본 후 셋째, 창작 교수·학습에서 교사들이 알아두어야 할 창작지도를 위한 기초이론을 살펴본 다음 넷째, 창작지도의 단계와 기법 등에 대하여 여러가지 실례를 들어 설명함으로써 초·중등학교에 있어서의 전통음악풍 창작지도방법에 접근하고자 한다.

3. 기존 연구성과

1) 김희조의 연구

① “우리 민요 풍의 작곡”¹⁾

우리 민요의 장단과 각 지방의 특유한 선법, 민요화된 대중가요, 민요에 쓰이는 화성 등을 파악함으로써 우리 특유의 음악을 창작하는 방법을 제시하고 모색함.

1) 김희조, 『알기쉬운 작곡법』(서울: 세광음악출판사, 1988) pp. 111-120.

② “국악동요 창작의 다변화를 위하여”²⁾

5음음계-굿거리장단의 획일적인 동요창작의 한계를 지적하고, 선법·장단 및 박자의 다양화, 조성, 가사선택 등에 대하여 개괄함으로써 개성적이고 변화무쌍한 전통음악풍 동요창작의 필요성과 방법을 제시함.

2) 황병기의 연구

① “가야금 작곡법에 대한 연구”³⁾

비화음성(非和音性), 여음의 미, 음색변화, 농현, 장식음 및 장식선율, 장고반주, 리듬, 멜로디, 선률법, 3음집약형으로서의 계면조, 5음분산형으로서 우조 등에 대하여 개괄하고 그의 창작곡 『숲』(1963년 작품)의 분석을 통하여 창작의 실례(實例)를 소개함.

3) 백대웅의 연구

① “국악동요 작곡과 관련된 음계와 조의 이해”⁴⁾

음악의 작곡행위를 논리적인 이론체제나 언어로 설명하는 데는 한계가 있다고 전제하고 5음음계와 7음음계, 음계의 전조(轉調)와 음역 관계, 국악동요의 반주형태 등에 대하여 개괄함으로써 전통음악풍 동요창작의 방법을 제시함.

4) 전인평의 연구

① “작곡실습”⁵⁾

역보역습, 국악적인 리듬구성하기, 독주곡 연습, 중주곡 연습, 관현악곡 연습 등에서 국악작곡의 실재를 제시하고 실습문제를 통하여 전통음악풍의 창작방법을 모색함.

② “국악동요론”⁶⁾

왜 국악동요를 가르쳐야 하는지를 전제하고 장단론, 선법론, 장단 만들기, 선율 만들기, 선법 만들기, 선법 뒤집기, 화성의 사용 등에 대하여 개괄함으로써 전통음악풍 동요창작의 방법을 모색함.

2) 김희조, 『89국악동요세미나 자료집』(서울:국립국악원, 1989) pp. 10-17.

3) 『예술논문집』제14집(서울:대한민국예술원, 1975) pp. 102-138.

4) 백대웅, 『국악동요세미나 자료집』(서울:국립국악원, 1988).

5) 전인평, 『국악작곡입문』(서울:현대음악출판사, 1988) pp. 318-423.

6) 『90 국악동요세미나 자료집』(서울:국립국악원, 1990) pp. 13-41.

5) 이성천의 연구

① “가창과 창작학습”⁷⁾

통합적 학습을 목표로 먼저 가창 학습하고 그 노래를 익힌 후 창작학습으로 연결되도록 고안된 이 글은 교안(敎案) 정도의 윤곽만을 각 학년 1곡씩만을 채택하여 제시하였다. 이 연구에서 가사바꾸기, 메기는 소리의 변형, 음계를 써보기, 가사바꾸고 가락변형하기, 스스로 장단 만들기 등 초·중등학교 학생들이 시도해볼만한 전통음악풍의 창작지도 방법 등이 제시됨.

6) 권덕원의 연구

① “국악교육의 지평을 넓히기 위하여”⁸⁾

미래지향적인 국악교육, 창의성과 창작교육 등에서 전통음악교육에서 창작의 범위를 넓혀나가야 하는 당위성을 강조함.

② “국악창작 수업지도안”⁹⁾

‘국악창작 수업지도안의 실제’ 등에서 남도민요 〈진도아리랑〉의 음계와 장단 등의 파악과 시김새 강조를 통한 창작지도 방법을 제시함.

7) 고승하의 연구

① “김영동의 국악가요와 국악동요의 개관”¹⁰⁾

〈개구리소리〉, 〈누나의 얼굴〉, 〈어디로 갈꺼냐〉 등의 동요와 가요의 음악적 분석을 통하여 전통음악풍의 음악창작의 방법을 밝힘.

8) 한원섭의 연구

① “국악동요 창작지도 요령”¹¹⁾

국악동요의 가능성, 지도자에게, 어린이 학습 등의 항목 등에서 전통음악풍 동요창작의 이론을 제시함.

이 외에도 오세균, 송택동, 장순양, 김정자, 강형순 등 현장지도 교사들의 전통음악풍의 창작지도와 관련한 연구가 있었다.¹²⁾

7) 『유아및 초·중등학교용 국악및 동양음악교재개발』(서울: 한국국악교육학회, 1988) pp. 73-105.

8) 『음악교육』, 한국음악교육학회보 제9호(청원: 한국음악교육학회, 1994) pp. 9-12.

9) 『중학교 음악과 수업방법 개선에 관한 연구(2)』(서울: 한국교육개발원, 1994) pp. 67-71, 94-100.

10) 고승하, 『작곡가 김영동의 창작음악에 나타난 사회성과 대중성의 근거에 관한 연구』 효성여자대학교 대학원 석사학위논문, 1993. pp. 33-40.

11) 『'91 국악동요세미나 자료집』(서울: 국립국악원, 1991) pp. 21-30.

II. 창작지도상의 교사와 학생

과연 어떻게 하면 효과적인 전통음악풍의 창작지도가 이루어질 수 있겠는가? 하는 문제에 접근하기 위하여 교수학습의 주체가 되는 교사와 학생이 견지해야할 자세와 태도를 제시하고자 한다.

음악교육에 있어서 창작교육은 가창, 기악, 감상, 이론 등의 분야에 비해 비교적 어렵고 까다롭다. 그런 이유로 이렇다할 창작지도법이 개발되어 있지 않고 설사 제시되었다고 해도 그 구체적인 실체에 접근하기가 여간 어려운 것이 아니다. 그러니까 지도교사와 학생 자신의 창작 교수 내용으로 받아들이기가 쉽지 않다는 것이다. 그 만큼 창작교육은 개별성을 띄고 있어서 지도상의 맹점과 난점이 항상 뒤따르고 있다고 하겠다.

이러한 창작교육상의 한계를 극복하기 위하여는 많은 창작지도 방법들이 연구개발되어야 할 것이고 또 이를 일반화하려는 노력과 현장 지도교사들이 스스로 창작교육의 주체가 되려는 자주적인 노력이 반드시 필요하다고 생각한다. 아울러 어떻게 하면 학생들이 창작교육을 흥미있고 해볼만한 대상으로 여기게 할 수 있는가 하는 점은 매우 중요하다고 본다.

자칫 작곡기술을 가르치는 창작학습으로 여겨 어려운 대상으로 인식할 수 밖에 없는 창작교육의 맹점을 극복하기 위하여 가창, 기악, 감상을 통한 창작지도 방법¹³⁾, 즉 포괄적 학습방법을 채택하기에 이르렀다고 생각된다.

포괄적인 음악교육에 있어서의 창작지도교사는 '융통성의 훈련', '새로운 것을 시도해보는 행위', '창조적 표현욕구를 자극할 수 있는 학습의 분위기조성'등을 창작의 기초기능의 지도와 병행하여 창작학습에 고려해야된다¹⁴⁾. 그리고 학생은 창작학습과정에서 생각할 수 있는 여유를 가져야 하며, 다양한 보기를 제시 받아야 하며, 자기의 생각을 말할 수 있어야 하며, 교사의 친절 한 음악적 도움을 받아야 하며, 아름다움을 표현하려는 노력을 해야 하며, 자연스럽고 편안한 분위기를 가져야 하며, 잘된 표현을 해봄으로써 성취감을 가져야 한다.¹⁵⁾

앞에서도 지적했지만 창작교육은 가창, 기악, 감상교육보다 비교적 생소하고 접근하기가 어렵다. 창작교육 중에서도 전통음악 영역의 창작지도는 더욱 그러하다

12) 오세균, "국악동요작곡의 실제" 『91 국악동요세미나 자료집』 (서울: 국립국악원, 1991) pp. 31-37.

송태동, "민속풍의 노래 만들기", 『동요작곡법』 교사용 음악영재 지도 자료집 (서울: 한국교육개발원)

장순양, "한국민요선율을 이용한 창작지도 연구", 한국교원대학교 대학원 석사학위 청구 논문, 1992.

김정자, 『현행 국민학교 음악교과서 창작음악 영역 분석연구』 경희대학교 교육대학원 석사학위 청구 논문, 1994.

강형순, 『육자배기조 민요의 장단과 선율을 이용한 창작지도 방안연구』 한국교원대학교 대학원 석사학위 청구논문, 1994.

13) 김광휘, "창조적 표현력의 신장을 위한 국민학교 창작지도의 자료개발", 『음악교육연구』 제 13집

(청원: 한국음악교육학회, 1994) pp. 117-111.

14) 김광휘, 앞의 책 pp. 119-121.

15) 김광휘, 앞의 책 pp. 121-122.

따라서 비교적 어려운 대상으로 느낄 수 있는 전통음악풍의 창작지도상의 맹점을 극복하는 한 방편으로서 교사와 학생이 가져봄직한 몇가지 사항을 소개하면 다음과 같다.

1. 교사

1) 우리나라 전통음악에 대한 부정적인 편견과 선입견에서 벗어나야한다.

흔히 우리나라 음악은 재미없고 단순하다는 표현을 한다. 또 체계적이지 못하다 라든지, 한(恨)이 많아 현대인에게는 물론 특히 어린이들에게 부적절하다라든지, 민요에 비속어들이 많아서 비교육적이라든지 등의 우리나라 전통음악에 대한 부정적인 견해들이 있는것으로 생각된다. 그런가 하면 판소리 전공자들이 득음(得音)과정에 목에서 피가 나오는 예를 들어 발성도 쥐어 짜는 식으로 한다고하는 등 우리음악에 대해 막연히 어렵고 낯설게만 생각하는 경향이 있다.¹⁶⁾

그러나 창작지도교사들에게 이와 같은 부정적인 견해가 존재하는 한 전통음악풍의 창작지도는 매우 멀게만 생각될 것이 분명하다. 무한변주의 속성, 비대칭적인 속성, 우리음악에 존재하는 무수한 낙관적인 음악관 등의 재발견과 음악적인 체득을 통하여 이러한 한계들을 극복해나가야할 것이다.

민요 같은 경우도 비속어들을 예쁜 가사로 바꾸어 보는 지혜와 판소리 창법도 자연스런 창법으로 부르되 우리음악의 멋을 최대한 살려 나가는 방법과 같은 전통음악 일반화의 노력으로 이상과 같은 부정적인 편견들이 또한 극복될 수 있을 것이다.

2) 발성법, 악곡의 종지법(終止法), 음악상의 강약과 음계구조 등 창작지도에 다루어지는 제반적인 음악이론과 원칙들을 서양음악적인 기준으로 적용하게될 때 효과적인 전통음악풍의 창작지도에 어려움이 따를 것으로 생각된다.

비록 서양의 오선보표에 표기되어 있는 전통음악이라 할지라도 국악적인 표현이 될 수 있도록 모든 음악적 지식을 동원하여야 한다.

위에서 제시한 발성법 등 많은 면에서 차이가 있는 서양음악과 우리나라 전통음악의 특성을 주의깊게 파악하는 것이 중요하다.

3) 우리나라 음악(특히 민요)의 특징을 말할 때 '민속조 음계'라는 용어를 많이 사용하는데 이는 매우 불분명한 즉, 무근거한 용어이며 개념이랄 수 있다. '파'와 '시'의 계명이 나오지 않는 5음음계의 음악을 칭할 때 '민속조의 음계로 된 음악'이라고 한다.

16) 그 동안 우리 사회에서는 이러한 국악에 관한 부정적인 인식을 불식시키는 일에 치중해 온 경향이 짙다. 이제 우리나라 음악교육계에서는 이러한 식의 이데올로기적인 논쟁에서 벗어나 내실을 다져나가야 할 시점에 와있다고 생각한다. 그리고 실제적인 논의를 활성화 시켜나감으로써 전통음악에 대한 부정적인 견해는 자연적으로 줄어들 것으로 믿는다.

이 용어가 평조인지 계면조인지 그리고 어느 지방의 민요조인지 등 구분이 안되는 데다가 ‘파’, ‘시’라는 반음구조(미-파, 시-도 같은)가 전혀 안나온다고 해석하는 데에서 연유된 듯 보이나 사실 우리나라 전통음악에는 해석여하에 따라 무수한 반음구조가 존재하고 있으며 ‘파’와 ‘시’라는 계명도 얼마든지 나올 수 있다. 다만 서양식 7음음계에서 나오는 미-파, 시-도 같은 구조적인 반음 사용을 안한다는 차이가 있을 뿐인 것이다.

“어린이 놀이노래에서 ‘파’와 ‘시’가 있으면 걸림돌이 됨으로 진행에 어려움이 있다”, “‘파’음과 ‘시’음은 가는 길이 있기 때문에 아무렇게나 사용되는 음이 아니므로 잠정적 사용을 피하자”는 의견¹⁷⁾도 있어서 ‘파’와 ‘시’의 사용이 난제임을 잘 증명해준다.

“호남지방(시나위권)에만 나타나는 독특한 꺾는청의 반음기법(도→시)은 우리음악이 5음음계로만 정의될 수 없다는 말도 가능하게 한다.”라든지 “(도→시)가 아닌 (시→도)의 상행진행으로 쓰면 금방 이국적인 정서로 바뀌게 된다.”라는 견해¹⁸⁾로 미루어 모든 우리 음악을 5음음계로만 보려는 대다수의 사람들의 인식은 바뀌어야 될 것 같고 한원섭 님도 표현하였듯이 ‘파’와 ‘시’는 가는 길이 따로 있다는 사실을 알 수 있다.

따라서 ‘민속조’, 그리고 ‘파’의 사용과 관련한 그동안의 고정관념에서 벗어나야 할 것이다.¹⁹⁾

4) 창작지도교사는 전통음악풍의 작곡곡이 가능해야 한다. 창작지도교사가 참조할 만한 전통음악풍의 작곡법이 별도로 존재하지는 않지만 I-3항(기존연구성과)에서 살펴본 전통음악풍의 창작에 관한 여러가지 이론을 최대한 활용하면 좋을 것이다.

전통음악풍의 창작은 하나의 확립된 창작이론에 바탕하기보다는 기존의 여러가지 전통음악의 음악어법을 체득하고 이해하는 데에서 그 실마리를 풀어내야 한다.²⁰⁾

예를 들면 굿거리장단의 변형·변주방법의 체득, 메기고 받는 형식의 이해, 아리랑의 음계와 조의 파악, 세마치 장단의 음악을 자진모리 장단으로 편곡하는 등 전통음악의 음악어법을 익히고 이를 창작지도에 응용하는 것은 전통음악풍의 창작지도에 임하는 창작지도교사들이 반드시 거쳐야만 할 필수과정이 아닌가 한다.

17) 한원섭, “국악동요 창작지도요령”, 『'91 국악동요세미나 자료집』(서울: 국립국악원, 1991) p. 23 참조.

18) 백대웅, 주 4)번의 책 p9 참조.

19) 판소리에서 사용하는 평조는 솔-라-도-레-미가 아닌 솔-라-도-레-파로서 ‘파’의 사용이 보이며 가야금 병창곡 〈청성령 지 날제〉에서는 한 곡에서 ‘미’와 ‘파’가 같이 쓰이는 예도 찾아볼 수 있다.

『춘사 박귀희 가야금 병창곡집(세광음악출판사, 1979년)』 pp. 122-125 참조.

20) 이교숙 님이 창작에 이르는 과정을 ① 읽는다. ② 이해한다(원리) ③ 응용한다.(분석-모방) ④ 창작한다.(아이디어)로 나눈 예도 이와 같은 맥락에서 해석될 수 있다. 『알기쉬운 편곡법(세광음악출판사, 1980)』 서문참조.

황병기 님의 “기존 선율형에 의하여 새로운 음악을 만들어 내는 것은 순수한 서양의 창작개념으로는 완전한 작곡이 아니다.”-(중략)- “옛 선인들처럼 선율형을 충분히 구사하는 실력부터 갖추는 것이 국악작곡의 시발이라 생각한다.”라고 하는 견해도 같은 맥락에서 나온 것이라고 생각한다. 『예술논문집 제14집(대한민국예술원, 1975)』 pp. 113-114 참조.

5) 창작지도교사는 이외에도 창작지도를 위한 국악기초이론과 분석능력을 갖추어야 한다.

음계및 조, 장단, 형식 등 국악기초이론을 터득해야 하며 조표의 사용배경, 이조(移調)원리, 시김새의 특징 등 부수적인 이론에 밝아야 한다.

아울러 리듬,박자,장단,셈여림,빠르기,가락,음역,음계와 조,화성및 비화성음, 형식, 시김새 등의 국악적인 요소들을 분석할 수 있는 능력을 갖추어야 한다.²¹⁾

6) 학생들의 창작수업 학습능력을 고려하여 보고 이러한 종류의 수업에 매우 낯설어 하는 학생들에게는 창작지도교사와 학생들이 함께 논의하여 창작해나가는 공동창작의 방법을 택하는 것이 좋겠다.

이때 지도교사는 학생들의 창의력을 최대한으로 유도해내는 범위 내에서 공동창작의 중앙에 서야할 것으로 생각한다.

그리고, 창작을 위해 모색되는 선율이나 창작된 선율을 같이 들어볼 수 있도록 하는 것이 좋은데 이것은 목소리, 피아노 등도 좋지만 가능하면, 국악기로 즉, 창작의 척도가 되는 잣대는 국악기로 했으면 하는 것이다.²²⁾ 그렇게 하기 위하여는 전통음악풍의 창작지도 교사는 최소한 한 가지 이상의 국악기를 연주할 수 있어야 할 것이다.

7) 흥미진진한 전통음악풍의 창작지도가 이루어지기 위해서 학생들이 자유 분방하게 리듬 치기를 할 수 있도록 유도한다든지, 교사가 수준급의 악기 연주 솜씨를 보여준다든지, 학생들의 연주(노래포함) 중간중간에 다양한 번주가락에 의한 반주를 넣는 일, 특히 장구로 장단 반주를 할 경우 교사가 무한번주로 학생들에게 음악적 재미를 부여하는 일은 매우 중요하다고 본다.

8) 가창, 기악연주, 감상을 통하여 창작의 단계에 이를 수 있으며 역으로 창작된 결과는 다시 가창, 기악연주, 감상으로 이어질 수 있는 통합적인 개념의 학습, 즉 포괄적인 음악교육²³⁾

21) 한국교육개발원의 "창작중심 교수·학습지도모형"에는 교사의 창의성및 작곡·편곡 능력 만이 강조되고 있으나 기초이론과 분석능력은 창작지도교사에게는 필수적인 것이라 여겨진다. 권덕원,주9)의 책 pp. 55-56 참조.

22) 이성천 님이 주7)의 책 (p. 105)에서 가창교육시 "피아노반주에 의한 노래, 다음으로 피아노 반주 없이 장단을 치면서 시김새를 넣어 부르는 순서"를 제시한 것은 우리음악계의 지도교사들이 일반적으로 피아노에 더 익숙하다라는 현실을 적극 수용한 예이다. 궁극적으로 장단반주의 연주기전 여타의 국악기의 연주기전 '국악기'로의 연주'는 전통음악풍의 창작지도의 효과를 한층 높일 수 있을 것임은 분명하다.

23) 정세문, "창작중심의 학습지도", 『국민학교 음악과 교과전담교사 일반연수 교재』 (서울: 서울특별시 교원연수원, 1993) pp. 162-162 참조.

"오늘날 음악과 교육은 모든 분야(영역)의 장벽을 허물고 통합적 구조적으로 이루어져야 한다.", "음악과 교육에 있어서 창조적 활동이란 작곡만을 의미하는 것은 아니다. 창조적 표현활동(가창, 기악)과 창조적 감상활동 등을 포함한 광범위하고 포괄적인 음악의 체험을 의미한다."라고 적고 있다.

의 계획하에 학생들 스스로가 전통음악풍의 창작 아이디어들을 쏟아낼 수 있게끔 하는 지도교사의 세심한 주의가 요구 된다.

2. 학생

서양음악풍의 창작지도에 임하는 학생의 경우와 창작학습에 참여한다는 면에서는 큰 차이는 안나겠지만 전통음악풍의 창작학습에서 학생들이 견지해야할 태도에 대하여 열거해 보면 다음과 같다.

- 1) 가장 자유스럽고 편한 것을 택한다는 마음가짐을 갖는다.
- 2) 기존의 음악을 충분히 익히도록 한다.
- 3) 독보와 청기가 가능하도록 노력한다.
- 4) 기존음악의 변형과 변주, 즉 편곡의 방법에 눈뜬다.
- 5) 교사가 지도하는 공동창작에 적극 참여하며 스스로 개인창작도 기한다.
- 6) 개인 창작이 불가능할 때에는 공동창작된 악보의 기보에 충실한다.
- 7) 완성된 작품을 자신감있게 표현해본다.
- 8) 너무 국악적인 창작원칙에 집착하지 않는다.
- 9) 우리시대, 우리들에게 맞는 새로운 음악의 창작에 초점을 맞춘다.
- 10) 가장 자연스러운 음악을 만들되 이것이 과연, 우리의, 우리 민족의 독특하고 고유한 선율에 해당하는지 생각해본다.
- 11) 창작학습을 통하여 우리 민족 고유의 멋과 흥, 그리고 신명을 느껴본다는 생각을 한다.

Ⅲ. 창작을 위한 기초 이론

창작지도교사들이 전통음악풍의 창작지도를 성공적으로 끝마치기 위하여는 실제적인 창작지도 방법을 익히기 이전에 전통음악의 기초이론을 터득하여야 한다. 즉, 전통음악의 음악어법(音樂語法, Musical idiom)을 이해해야 한다는 뜻이다.²⁴⁾

여기에서 다루어질 전통음악의 기초이론들은 어디까지나 '창작 학습지도를 위한' 기초이론에

24) 주 20)에서 이교숙 님이 나눈 창작에 이르는 4단계 중 두번째 단계인 '이해한다.(원리)'에 해당한다.

해당한다. 전반적인 국악이론의 제시라기 보다는 창작에 이르기 위한, 창작학습을 위한 이론으로서 창작에 응용할 수 있는 내용을 요소별로 이해하는 장(章)이라고 하겠다.

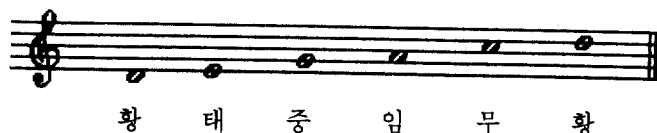
1. 음고(音高, Key)

창작된 선율을 국악기로써 연주할 때, 혹은 피아노나 목소리로 구상하여 악보로 옮겼던 것을 국악기로 연주할 때, 또는 피아노, 바이올린 등의 양악기와 국악기의 협주시에 2개 이상의 소리 발생 매체들 간의 협연을 위한 음고의 파악은 반드시 필요한 사항이다.

국악기를 가운데 기본음인 '황(黃)'의 음고가 'C'에 가까운 것이 있고 어떤것은 'E♭'에 가까운것, 또는 'F' 나 'G'에 가까운 것도 있다.

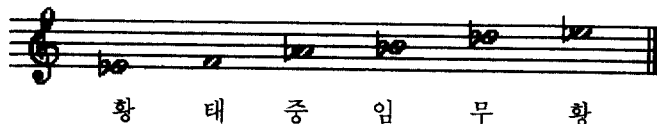
그리고 악보표기를 할 때에도 실음기보 하지않고 기보하기에 편리하도록 고안된 소위 '편의 기보'를 하고 있음에 유의해야 한다. 그 대표적인 예가 요즈음 교과서에 까지 소개된 단소음악의 오선보 표기 인데 그 실례를 소개하면 다음과 같다.

<보례 1> 단소의 오선보 표기



그러나 이 단소라는 악기가 실제로 내는 음은 다음과 같은 음이다.

<보례 2> 단소의 실음(實音)



<보례 2>에서는 'b'이 5개나 등장하는데 <보례 1>에서는 'b'이 하나도 보이지 않는다. 바로 이러한 점에 착안하여 보기에도 편리한 악보, 이른바 '편의기보법'을 채택하게 되었던 것이다.²⁵⁾ 이것은 엄밀하게 말해 서양의 이조악기(移調樂器)와는 성격을 달리한다.

25) 가야금의 기보법도 이와 동일한 예에 해당한다. 가야금의 경우는 다음과 같은 세가지의 기보법을 혼용하고 있다.



위의 〈보례 1〉의 악보 만을 보아서는 단소가 소리내는 실음을 파악할수 없다. 따라서 다른 악기들과의 협주시 곤란을 느끼게 되는 것이다.

전통음악풍의 창작지도시 창작지도교사들은 표기와 실음 간에 나타날 수 있는 음고의 오차를 정확히 파악할 수 있어야 한다.

2) 음명 및 계명

전통음악의 율명(律名)인 '황-태-중-임-남'등은 서양음악의 경우로 치면 음명(音名)에 해당한다. 즉 C,D,E,F,G 등과 같은 것이다. 그러면 전통음악에서의 계명은 별개로 존재하는가? 현재 국악계에서는 국악을 지도하는 여러의 장소에서는 이 계명이라고하는것이 불분명하게 사용되고 있다. 엄밀히 말하자면 별개의 계명이 존재치 않고 음명인 율명을 계명으로 대체하여 쓰거나 각 악기의 소리를 그대로 흉내낸 구음²⁶⁾을 계명대신 쓰고 있다.

한편 우리 전통음악의 선법을 말할 때 '솔선법'이니 '라선법'이라고 하며 평조의 구성음이 '솔-라-도-레-미'이고 계면조의 그것이 '라-도-레-미-솔'이다 라고 하듯이 우리전통음악의 음명 또는 계명으로 서양음악의 계명을 널리 쓰고 있다.

조성의 파악 등 그 용이성에 비추어 서양식 계명의 사용이 두드러지고 있고 그리고 국악계에서 음명이나 계명을 정확히 제시하지 못하고 있는데다가 현재 사용하고 있는 구음법조차도 체계가 서있지 않은 점²⁷⁾을 고려하여 볼 때 전통음악풍의 창작지도에 임하는 창작지도교사들은 한시적이라 하더라도 서양식 계명의 사용이 불가피 하다고 생각한다.²⁸⁾

그러나 서양식 계명의 사용만이 최선은 아니고 그 쓰임에 따라 황, 태, 중 등과 같은 율명이나 나, 누, 너, 노 등의 구음, 그리고, '나', '디' 혹은 '루' 등과 같은 구음을 계명대신 사용할 수 있는 여지를 남겨놓아야 할 것이다. 왜냐하면 지도교사의 구사능력에 따라 사용되는 전통식의 구음법 또는 계명창법은 그 나름대로 전통음악풍의 음악에 보다 가까이 근접할수 있게 하는 요소임에는 틀림없기 때문이다.

그러나 A의 '레' B와 C의 '솔'음은 동일음들로서 그 실음은 이 음들보다 단2도가 높다. 이 음들은 국악의 음명 중 '황'에 맞추어질 수 있는 음들로서 이 '황'이 다른 악기들에서 'b'으로 조율되니까 결국 표기상 단2도의 음고차가 나타나는 것이다.

26) 이렇게 구음으로 된 악보를 육보(肉譜)라고 함

27) 예를들면 〈진도아리랑〉의 계명을 '미-라-미-라-라' 하는것이 보편적이고 '황-중-황-중-중'이나 '나-너-나-너-너'라고 하는 예는 거의 찾아 볼 수 없다. 그렇지 않으면 음명이나 계명을 버리고 바로 가사를 대입해 부르는 경우가 많다. 그런 경우에는 음악에 실체에 보다 빨리 근접할 수 있기는 하지만 체계적인 교육방법은 기대할 수가 없는 것이다.

28) 백대웅, "전통음악의 조와 음계", 개정판『한국전통음악의 선율구조』(서울: 대광문화사, 1985) pp. 193-208 참조. 이는 문에서 서양식 계명의 용례(用例)가 보인다.

3. 음계와 조

여기에서는 초·중·고등학교 과정에 있어서 전통음악의 창작학습에 포함할 만한 전통음악의 음계와 조에는 어떤 것들이 있는지 살펴보고 종지법, 반음사용(특히 ‘파’와 ‘시’의 사용), 조표 사용, 이조(移調) 등에 대해서 알아 보겠다.

1) 전통음악의 음계와 조의 종류

우리나라 전통음악의 선법은 크게 평조와 계면조로 나눌 수 있으며 여기에 이 평조와 계면조의 선법에서 조금씩 벗어나는 각 지방의 민요의 음계와 조 그리고 여타의 음악이나 향토민요의 음계와 조들에서 보이는 다양한 선법들을 첨가할 수 있다. 그러나, 평조와 계면조 이외의 여러가지 다양한 음계와 조의 종류들은 모두 평조 계열과 계면조 계열 즉, 평조와 계면조라고 하는 큰 두가지 군(群)으로의 대별이 가능하다고 본다.²⁹⁾

그것을 엄밀하게 말하기는 문제가 있지만 ‘평조적’이나 ‘계면조적’이라는 구별이 가능하다는 것이다.

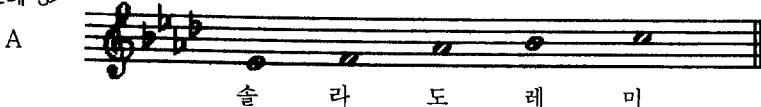
한국전통음악의 선법, 음계와 조에 대한 이론은 현재 까지도 확립되고 통일된 안이 없으며 최근에 이러한 선법이론을 통일하려고 하는 논의가 활발히 진행되고 있다. 그러므로 여기에서 제시되는 음계와 조의 종류에도 이론(異論)의 여지는 있다.

우리가 현재 학교음악교육에서 다룰 수 있는 범위 내의 음계와 조이론이란 평조, 계면조의 이해와 각 지방의 민요에 나타난 몇가지 경우의 음계와 조에 대한 것이다.³⁰⁾

① 평조

‘보통 솔(sol) 선법이라 하며 솔-라-도-레-미의 5음으로 구성된다. 하지만 도-레-미-솔-라 혹은 레-미-솔-라-도, 솔-라-도-레-파 등도 평조에 속한다고 하겠다.

<보례 3>



29) 이해구 박사와 함께 초창기 국악학 이론의 체계정립에 기여가 컸던 고(故)장사훈 박사의 “한국 전통음악의 음계론”의 요지(要旨)도 거의 전 분야의 전통음악의 선법을 크게 평조와 계면조의 틀 안에서 이해하는 것이 다라고 해도 과언이 아니다. 『최신국악총론 (장사훈저, 1985)』 pp. 74-108 “선법과 조”항 참조.

그리고 최근에 김영운 남도 ‘평조군’, ‘계면조군’을 거론 한 바 있음 한국국악학회 정문연 세미나 발표 요약문 (’95. 7. 14) “한국음악 선법에 관한 시론(2)” p. 1 참조.

30) 김희조 남은 주2)번의 글에서 장조5음음계(평조, 도레미솔라), 단조 5음음계(계면조, 라도레미솔), 메나리조선법(미솔라도레미), 남도계면조(미솔라시도레, 6음음계)를 소개하고 있으며, 백대웅 남은 주28)의 글에서 창부타령음계(솔라도레미), 서도놀람음계(도레미솔라), 베틀가음계(라도레미솔), 수심가음계(레미솔라도), 난봉가음계(라도레미솔), 영산회상음계(레미솔라도), 판소리의 평조길(솔라도레파), 육자배기음계(미솔라시도레), 메나리조(미솔라도레)를 각각 소개하였다.

B

도 레 미 솔 라

C

레 미 솔 라 도

D

솔 라 도 레 파

A는 정악이나 경기민요의 대표적인 평조 선법이다

B는 서로 놀람음계로서 김희조 님은 창부타령음계를 이 B의 음계로 보았다.³¹⁾

C는 판소리의 평조, 수심가 음계이다.

D는 C와 동일한 선법이나 이조(移調)된 경우이다.³²⁾

② 계면조

보통 라(la)선법이라고 하며 라-도-레-미-솔의 5음음계이다. 그러나 3음내지 4음음계로 된 계면조와 미-솔-라-시-도-레의 6음음계 계면조, 미-솔-라-도-레의 계면조 등이 있다.

<보례 4>

A

라 도 레 미 솔

B

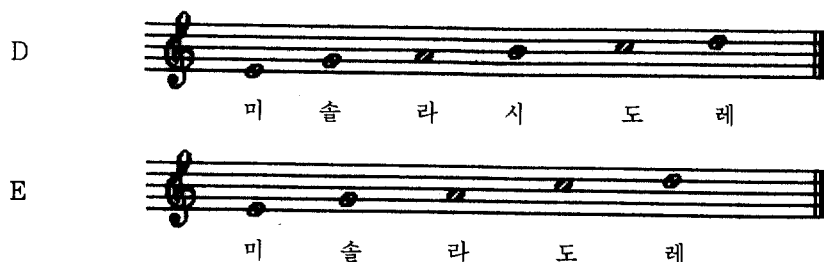
라 레 미

C

라 레 미 솔

31) 김희조, 주2)번의 글 p. 11 참조, 김영운, 주 29)의 글 p. 4 참조.

32) 백대웅, 주28)번의 글 P. 205 참조.



A는 정악이나 경기민요의 전형적인 계면조 음계이다.

B는 시조의 음계로 레와 미 사이가 좁다.

〈새야새야 파랑새야〉, 〈박연폭포〉도 3음음계이다.

C는 영산회상 중 중령산, 새령산 등의 음계이다.³³⁾

D는 전라도 민요 소위 육자배기 음계의 전형이다.

여기서 '솔'의 사용여부, '시'의 표기여부는 일정치 않으며 '도'는 '시'로 꺾어지는 속성이 있다.

E는 동부민요 음계인 메나리조 선법이다. 선율진행상 '솔'은 '미'로, '레'는 '도'로 떨어지는 속성이 있다.³⁴⁾

여기서 D와 E는 계면조 속성이 있는 음계들로서 D는 라-도-미-파-솔로, E는 라-도-레-파-솔로 각각 볼 수 있는데 이렇게 보면 라-도-레-미-솔의 전형적인 계면조와 흡사하다고 하겠다. 그런 이유에서 E와 D를 계면조 군에 포함하는 것이다.

2) 종지법(終止法)

〈보레3〉에서 A의 경우는 '솔'로 종지하는 음악과 '도'로 종지하는 두 가지 종지법이 있다.³⁵⁾

B의 경우도 '도'로 끝나는 곡 (서도지방의 〈놀랑36〉)), '솔'로 끝나는 곡이 있다.³⁷⁾

C의 경우 '솔'로 끝나는 음악, '라'로 끝나는 음악의 두 가지가 있다.

D의 경우는 '도'로 끝난다.³⁸⁾

〈보레 4〉에서 A의 경우 '라'로 끝나며 B의 경우도 '라'로 끝난다.

C의 경우 '레'로 마치고 D의 경우 '라'로 또는 '미'로 마친다.

E의 경우 '라'로 마치는 음악이 대부분이지만 '미' 혹은 '도'로 마치는 경우도 있다.

33) 장사훈·한만영 공저, 『국악개론』(서울: 한국국악학회, 1975) pp. 19-20 참조.

34) 김희조, 주2)의 글 p. 117 참조. 김영운, "국악통론", 『초·중등교사를 위한 우리음악의 이론』(서울: 국립국악원, 1994) p. 55 참조.

35) 백대웅, 앞의 책 p. 200 참조.

36) 백대웅, 같은책 p. 211 악보 5 참조.

37) 김희조, 주2)의 책 p. 11 참조.

38) 백대웅, 앞의 책 pp. 65 악보 23 참조.

이상에서 우리나라의 전통음악의 종지법이 매우 다양하다고 하는 사실을 알 수 있었다. 서양 음악과 같이 주음으로 시작하고 종지하는 예가 매우 적다. 따라서 이러한 종지법을 각각 익혀서 선별사용하는 것이 좋다. 예를 들면 경기민요의 평조 5음음계는 ‘솔’이나 ‘도’로 마칠 수 있다.

이것을 꼭 서양음악의 종지법에 맞추려고만 한다면 우리나라의 전통음악에 대한 개념상의 혼란을 면치 못할 것이다.

3) 반음 사용

여기에서 반음사용이라 함은 우리 전통음악에 존재하는 반음구조를 말하는 것으로 솔-라-도-레-미나, 라-도-레-미-솔의 구성음에서 보듯이 평조나 계면조의 어디에서도 반음구조는 찾아볼 수 없다. 단지 남도민요의 음계에서 ‘시’음, 판소리의 평조에서 ‘파’가 사용된 예가 보인다.

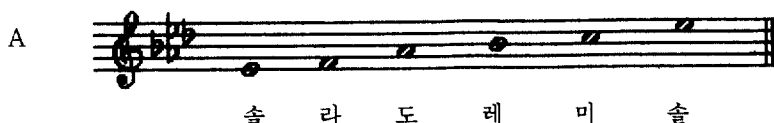
‘파’와 ‘시’가 사용되었다고 해서 반드시 반음구조가 존재하는 것은 아니다. 우리가 그 동안 평조와 계면조의 5음음계를 너무 강조한 나머지 우리 전통음악에 곳곳에 쓰이고 있는 반음사용, 때로는 반음보다 더 좁아서 달리 표현할 수 없기 때문에 미분음(Micro-tone)이라고 했던 반음구조의 사용에 대하여 거의 인식하고 있지 않은 것 같다.³⁹⁾

그러나, 시조에서 보이는 ‘레’와 ‘미’간의 반음구조, 남도민요에 보이는 ‘도’와 ‘시’간의 반음 정도에 대하여만 이해해도 될 것 같다. 남도 민요의 음계에서 반드시 ‘도’는 ‘시’로 진행하는데 이를 ‘꼭는목’이라고 한다. 그 대표적인 예를 <진도아리랑>(불임악보 1 참조)에서 찾을 수 있다.

4) 조표 사용 및 이조(移調)

<보례 3>과 <보례 4>에서 볼 수 있듯이 우리나라 전통음악에 사용하는 조표는 매우 다양하다. 어떤 경우에는 서양식의 조표사용과 똑같은 경우로 사용되는가 하면 (보례 5의 A) 어떤 때에는 조표의 기능과 임시표의 기능으로 동시에 사용⁴⁰⁾한다든지(보례 5의 B), 조표에서도 실제로 사용하지 않는 음의 해당 조기호(b이나 #)를 생략하는 예도 있다. (보례 5의 C)

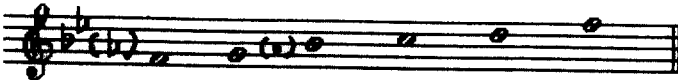
<보례 5>



39) 백대용, 앞의 책 p. 126 “전통음악에 쓰이고 있는 『반음』의 분석적 고찰” 참조.

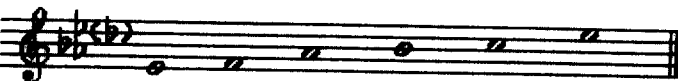
40) 전인평, 『국악작곡입문』(서울: 현대음악출판사, 1988) p. 47 악보 참조.

B



솔 라 도 레 미 솔

C



솔 라 도 레 미 솔

<보례 1>, <보례 2>의 단소음악표기, 주 25)의 가야금 표기에서 보이는 조표사용의 예도 있다. 다음의 두가지 <진도아리랑>의 악보에서 이조의 예를 살펴보겠다.

<보례 6>

A



미 라 미 라 라

B



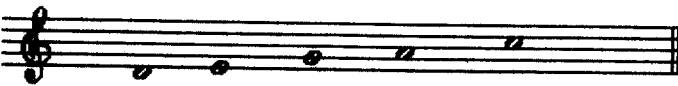
미 라 미 라 라

A가 B보다 장2도 높다. 역으로 B가 A보다 장2도 낮다.

다음의 세가지 판소리 평조의 악보는 외견상 다르게 보이지만 그 선율골격과 음계 및 선법적 특징은 동일한 것이다. 단지 조표나 음고차이가 있다.

<보례 7>

A



레 미 솔 라 도

B



솔 라 도 레 파

C

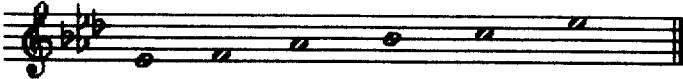


솔 라 도 레 파

또 하나의 예를 들면, 정악의 경우 '黃'은 기본 음고(Key)가 'E $\flat$ '이고 민속악의 경우는 'F'이다. 따라서 다음의 두 악보를 장2도의 음정 차이를 가진 일종의 이조 개념으로 파악할 수 있다.

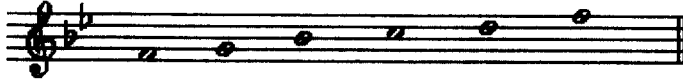
<보례 8>

A



솔 라 도 레 미 솔

B



솔 라 도 레 미 솔

A는 정악의 평조음계이고 B는 민속악의 평조음계이다. A는 B보다 장2도 낮고 B는 A보다 장2도 높다. 따라서 정악의 '黃'을 붙면 'E $\flat$ '이 나고 '黃'을 붙면 F가 난다.

이렇듯 조표와 음고와 이조 관계는 서로 불가분의 관계에 놓여있다는 사실을 파악하는 것은 전통음악풍의 창작지도에 매우 중요하다고 생각한다.

국민학교의 창작학습에는 다장조 음계에 의한 창작학습이 이루어지도록 교육과정과 교과서에서 일관성있게 제시하고 있다. 음계지도는 3·4학년에서는 다장조 음계학습을, 5학년에 바장조와 전통음악의 조(원문에서는 '민속조라고 했음), 그리고 6학년에 사장조와 단조를 학습하도록 되어 있다. 제재곡 들의 조성은 내림나장조, 다장조, 내림 마장조, 바장조, 사장조, 다단조, 가단조, 라단조, 전통음악의 조(민속조?) 등으로 그 중 다장조, 바장조, 사장조 중심의 제재곡이 많다. 그러나 이들 중 전통음악의 조(민속조?)의 제재곡은 창작단원의 어느 부분에도 제시되어 있지 않다.⁴¹⁾

따라서 전통음악의 조에 대한 지식이 없기 때문에 창작지도에 있어서 어떠한 종류의 전통음악의 조성을 사용해야 할 지 판단이 잘 서지 않을 것이다. 이러한 때에 앞의 보례들에서 제시한 각종의 평조·계면조의 조표와 음고 그리고 이조의 원리를 응용하면 좋을 것이다.

4. 형식

전통음악풍의 창작지도에서 다루어봄직한 전통음악의 형식으로는 메기고 받는 형식⁴²⁾, 긴-자진 형식⁴³⁾, 도드리(반복)형식 등이 있다. 그리고 서양의 가요형식이기는 하지만 국민학교에

41) 김정자, 주12)의 논문 pp. 47-49 참조.

42) 국악계에서는 최근에 민요의 메기고 받는 기법을 형식이라고 보지 않고 하나의 양식(Style) 또는 기법(Techniques)으로 해석하려는 경향이 있으나 여기에서는 편의상 형식으로 취급한다.

서는 한도막형식, 두도막형식, 작은 세도막형식, 세도막형식, 기타의 형식이 끌고루 쓰이는 점을 감안 이들을 이용한 전통음악풍의 창작지도도 시도해볼만 하다. 한편 이들 형식과는 전혀 관계없는 무형식이 형식인 제3의 창작 형식을 이용할 수도 있다.

1) 메기고 받는 형식

대부분의 우리나라 민요는 독창으로 부르는 메기는 부분과 합창으로 부르는 후렴구 즉 받는 부분의 구조를 가지고 있다.

독창부분인 메기는 부분을 부를 때마다 동일하게 하면 음악적인 재미가 덜 하다. 따라서 독창자는 가사에 따라 음악상의 변화를 주기 위하여 메기는 부분을 몇가지 서로 다른 선율로 부르게 된다. 그 대표적인 예가 <진도아리랑>이다. 이 민요에서 후렴구는 항상 '미-라-미-라-라'로 시작되는 선율을 그대로 반복하지만 메기는 부분 1절의 첫머리 '문경새재는'하는 부분과 그 뒤에 나오는 절 '청천하늘에'하는 부분은 서로 다르게 부른다. '문경새재는'하는 부분보다 '청천하늘에'하는 부분을 더 높이 부른다. (불임악보1 참조)

<진도아리랑>과 같이 메기는 부분을 변주하는 곡으로는 <쾌지나칭칭나네>, <경복궁타령>등이 있다.

이와는 반대로 받는부분인 후렴구를 변주하는 곡에 <자진 방아타령>이 있는데 이 민요의 받는 부분의 경우 처음에는 후렴구를 낮은 성부로 받고 그 다음에는 높은 성부로 올려 받는다. (불임악보 2 참조)

전통음악풍 창작학습에서 메기고 받는 형식의 이러한 변주 방식을 참고 한다면 보다 다양한 지도방법들이 나올 수 있으리라고 생각한다.

2) 긴-자진 형식

중모리 장단으로 부르는 <사랑가>와 중중모리 장단으로 부르는 <사랑가>는 매우 다른 분위기를 자아낸다.

<농부가>를 중모리로 부르면 <진농부가>라고 하고 중중모리로 부르면 <자진 농부가>라고 한다. 그러니까 긴-자진은 속도의 차이이다. 그러나 단지 속도의 차이만을 의미하는 것은 아니고 속도의 변화와 함께 가사 불임이나 리듬상의 변화가 생긴다. 바로 이렇게 생겨난 즉흥적 변주를 일종의 창의적이 학습이라고 해석할 수 있을 것이다. 즉,가창을 통한 즉흥적 창작의 방식이랄 수 있는 것이다.

43) <농부가>와 <자진 농부가>,<벚노래>와 <자진 벚노래>의 관계처럼 앞에서 길게, 즉 느리게 불렀던 곡을 뒤에는 빠르게(자진속도로) 부르는 민요의 노래방식을 말한다.

예를 들어 중중모리 장단으로 부르는 <청어썩자>를 자진모리 장단으로 부를 때 속도상의 큰 차이가 있다. 그 만큼 변주의 폭도 크다 할 것이다. (붙임악보 3 참조)

그러니까 똑 같은 악보를 가지고 두가지 이상의 속도, 스타일로 부를 수 있는 것이다. 다시말하여 중모리 장단으로 창작된 음악을 중중모리 장단으로 또 그것을 자진모리 장단으로도 부를 수 있다.

이러한 사항은 가창과 창작 학습이 통합된 포괄적인 개념의 창작학습방법이라고 할 수 있는 것이다. 또한 기악의 경우도 마찬가지로 적용될 수 있는 방법이다.

이 외에 도드리 형식이 있는데 이는 가요형식의 반복원리와 동일한 성격의 것이라고 보아 여기에서는 설명을 생략한다.

5. 장단

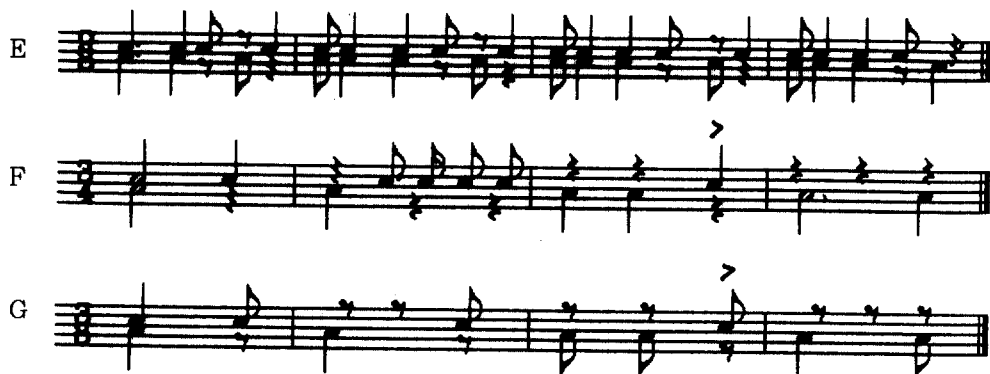
초·중등학교에서 다루어지고 있는 장단의 종류는 대략 5-6종으로서 세마치 장단, 굿거리 장단, 자진모리 장단, 중모리 장단, 중중모리 장단 정도이고 때에 따라서 단모리 장단, 진양 장단, 엇모리 장단 등이 소개되는 경우도 있다.

전통음악풍의 창작지도에 임하는 교사들은 교수·학습상에 실제적인 장단구사 능력이 있어야 함은 물론 장단의 틀과 구조 그리고 제반의 특징을 이해할 필요가 있다.

예를 들면 장단을 이루고 있는 리듬과 박자의 특징, 암장단, 수장단, 한 장단의 개념, 신코페이션(Syncopation) 헤미올라(Hemiola), 긴장과 이완의 구조, 강세의구조, 장단의 생략및 변주 원리 등을 파악하여 이를 창작지도에 응용하면 많은 도움이 된다.

<보례 9>

The image displays four musical staves, labeled A, B, C, and D, each showing a different rhythmic pattern. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings (accents). The staves are arranged vertically, with A at the top and D at the bottom. The notation is in a standard musical staff format with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).



〈보례 9〉의 A와 B는 모두 굿거리장단 표기이다. 그러나 단위박자와 리듬이 달라질 수 있음에 유의해야 한다. 물론 B의 표기가 일반적이지만 때에 따라 보다 긴 쇯가의 음표로 적어 보다 간결하고 쉽게 굿거리 장단을 이해시킬 수 있다.

〈보례 9〉의 C와 D는 자진모리 장단 표기이다.

여기에서 C의 제1 마디와 제2 마디는 서로 리듬상 대비된다. 즉, 동일하지 않다. 그래서 서로 짝이 되는데 서로서로 특징의 가락을 가진 짝, 이 둘을 암수장단이라 한다. 이는 이 두 짝을 음양의 결합으로 해석한 예이다. D의 경우 제 1마디에 신크페이션(당김음)이 보이며 제 2마디에서는 헤미올라 현상이 나타난다.

〈보례 9〉의 E는 세마치 장단의 표기이다.

혹자는 이 E의 제1마디를 한장단이라 하기도 하지만 전통음악 실기 연주자들 사이에서는 E의 4개마디를 한장단, 즉 하나의 장단으로 보는 예도 있는 것이다. 따라서 때에 따라서는 이 네개의 세마치 장단을 한 단위로 보는 방식도 채택할 만 한 것이다. 그럼으로써 오직 1마디로 되어 있는 세마치 장단을 연주하면서 오는 단조로움을 해소하고 창작지도의 다양한 시도를 이루어낼 수 있는 것이다.

〈보례 9〉의 F는 중모리 장단이다. F의 제 1마디에서 시작하여 제 2마디에서 긴장을 고조시켜 제 3마디에서는 땃고 제4마디에서 궁편으로 긴장을 풀어 이완시킨다. 중모리 한 장단에서 나타나는 밀고(起)-달고(景)-땃고(結)-풀다(解)의 구조이다. 진양 장단을 비롯하여 민속악에 사용하는 장단 안에는 이러한 긴장과 이완의 보이지 않는 구조와 요소가 있는 것이다. 이 F의 제3마디 제3박(전체로 보면 12박 중 제9박이 된다.)이 중모리 장단 상의 매우 중요한 위치이다. 다른 박들은 때에 따라 적당히 장단을 치지 않고 넘어갈 수 있지만 제 3마디 제 3박, 즉 제 9박은 절대 생략해서는 안된다.

그리고, F에서 제시된 중모리 장단의 표기는 기본박이 그렇다는 것이고 연주상에는 무수히 변주된다. 때로는 과감한 생략을 통해 연주되는 음악의 분위기를 새롭게 하기도 한다.

〈보례 9〉의 G는 중중모리 장단의 표기로서 속도상의 차이가 있을 뿐이지 음악상에서 F와 거의 동일한 원리 하에 구사된다.

이외에 단모리, 엇모리 같은 장단을 창작에 이용해보면 보다 새로움을 추구할 수 있을 것이다.

<보례 10>



A는 단모리(일명 휘모리)장단의 표기이고 B는 엇모리 장단의 표기로, A장단을 사용하는 음악에는 〈옹헤야(보리타작노래)〉가 있고 B의 장단을 사용하는 음악에는 〈강원도아리랑〉이 있다.

6. 발성 및 시김새

1) 발성(發聲)

전통음악 가운데에서도 남도민요나 판소리의 창법 즉, 발성법이 다르고 경기민요나 서도 민요의 창법이 다르다. 물론 서양의 벨칸토 창법과 전통음악의 창법이 서로 다르다.⁴⁴⁾ 그리고 우리나라(남한)의 창법과 북한의 민요창법이 다르다.

이만큼 서로다른 창법 즉, 발성법을 무시한 채 획일적인 서양 벨칸토 창법을 이용한 전통음악풍의 창작지도에는 한계가 있다.

따라서 전통음악의 발성법을 최대한 가깝게 시도해보는 것이 바람직하다. 다만 너무 전문적인 음악인들의 창법은 흉내내기 힘들며 자칫 부작용을 낳을 수도 있다.⁴⁵⁾ 지도교사와 학생들이 스스로 내어볼 수 있는 개성적인 창법의 개발이 강구되어야할 것으로 본다. 그러니까 서양의 전형적인 벨칸토 창법을 지양(止揚)하고 가급적이면 전통발성에 가깝게 소리내되 스스로 가능한 범위를 정해나가는 것이 중요하다고 생각된다. 장단과 느낌같은 전통음악적인 요소를 최대한 강구해 보려고 하는 범위내에서의 자기 창법 개발이 필요하다고 보는 것이다.

44) 최종민, 『한국음악의 이해』 (서울: 한국청소년연맹, 1985) p. 9 참조. "서양 것이 훨씬 더 공명위주로 소리를 띄우고 등 글게 밖으로 내보내려고 하는데 비해 한국것은 공명을 최소한으로 유지하고 ... (이하생략)..."의 표현이 보인다.

45) 여기에서의 부작용이란 대부분의 초·중고등학교 학생들에게 너무 전문적인 것을 강요하다 보면 오히려 민요창법에 염증을 느끼고 이에 대한 흥미를 잃어버리므로써 학습효과를 떨어뜨릴 수 있다는 측면에서의 부작용을 말한다.

2) 시김새⁴⁶⁾

전통음악에 있어서 어떤 음에서 또 다른 어떤 아래 음으로 음을 흘러내리는 기법, 그 반대로 밀어올리는 기법, 어떤 음을 흔드는 기법(떠는기법) 순간적으로 구르는 기법, 반음 아래로 또는 그 이상의 차이가 나는 음에서 아래음으로 꺾어내리는 기법 그리고 여러가지의 다양한 장식음 사용기법과 표현기교들을 이른바 '시김새'라고 한다.

쉽게 생각하면 그 나름대로 이해가 되지만 매우 막연하게 느껴지는 것이 이 '시김새'라는 용어일 것이다.

전통음악풍의 창작지도에 응용해볼만한 시김새는 남도민요에서 보이는 떠는목, 꺾는목, 평으로 내는목의 세종류와 흘러내리는기법, 밀어올리는 기법 등이다.

그 구체적인 예를 들어보면 다음과 같다.

- ① 흘러내리는 기법: 한원섭 작곡 〈산길〉 (불임악보 4참조)
- ② 밀어올리는 소리: 〈쾌지나칭칭나네〉 (불임악보 5참조)
- ③ 흔 드 는 소 리: 〈강강술래〉 (불임악보 6참조)
- ④ 꺾 는 소 리: 〈강강술래〉 (불임악보 6참조)

이상과 같은 비교적 간단한 시김새의 표현은 반복훈련과 그 특징적인 쓰임을 파악함으로써 쉽게 접근할 수 있다.

결국 이를 창작영역에 도입해야지만 성공적인 전통음악풍의 창작지도를 이루어 낼수 있다고 생각한다.

IV. 창작 지도의 실제

창작학습의 궁극적인 목표에 다가가는 길은 마치 목적지에 이르는 길이 여럿 있듯이 10인 10색일수 있다. 그리고 전통음악풍의 창작지도 분야는 이에 관한 이론이 많지 않아 미개척 상태라고 해도 과언이 아니다. 그리고 이 논문 한편으로 초·중·고등학교 음악교육에서 지도하기에 만족할 만한 창작지도안이 완성될 수 있으리라고 생각하지 않는다. 그것은 아마도 이 분야에 관한 방대한 양의 연구가 나와 여러가지 검증과정을 통하여야만이 가능한 일일 것이다.

46) 『한국민족문화대백과사전』 제13권(성남: 한국정신문화연구원, 1995) p. 496 “시김새” 항 참조. 백대웅, 주 28)의 책 pp. 126-129 참조.

이 논문에서는 그 논의의 출발로서 몇가지 가설과 개인적인 견해를 제시하는 것으로 이 항목을 작성하고자 하며 보다 구체적인 논의는 다음 기회로 미루겠다.

전통음악풍 창작지도의 실제에서는 각급학교별로 어떤 내용이 가르쳐지는 것이 적당한가의 문제, 창작의 완성에 이르는 단계에는 몇가지 항목이 설정될 수 있겠는가의 문제, 그리고 창작 지도에 필요하다고 생각되는 몇가지 요령을 기술하고자 한다.

1. 창작 학습 내용

1) 국민학교

- ① 저학년: 노래부르기, 노래부르기에 응답하기, 리듬치기, 리듬변주, 의성어표현, 1음·2음·3음 훈련
- ② 고학년: 장단치기, 장단변주, 선율변주, 3음5음훈련, 선율창작, 가사바꾸어 불러보기

국민학교 저학년(1-3학년)에서는 쉬운 노래부르기, 그리고 선생님이 부르는 노래에 응답하기, 전통음악 장단의 기초를 체득하고 선생님의 리듬치기에 응답하고 일부 즉흥적으로 변주해 보기, 동물소리나 악기소리를 흉내내보는 식의 의성어를 통한 전통선율 소리내보기 등이 다루어져야 할 것으로 본다.

그리고 고학년에서는 장단을 쳐보고 악보로 옮겨보기, 기보된 동요(예를들면 <새야새야>)를 단위박자를 바꾸어 기보해보고 불러보기, 일부선율 1-2 마디를 조금변형해서 기보하고 불러보기, 그리고 능력이 있는 학생의 경우 개인적인 창작, 그리고 그룹이 초보적인 음악을 공동창작해보는 단계에 접근할 수 있으리라고 생각한다.

그리고 3음에 의한 창작, 5음에 의한 창의적표현 훈련이 이 단계에서 가능하리라고 본다.

2) 중학교

중학교에서 다루어볼만한 창작학습 내용으로 분석, 장단변주, 선율변주, 선율창작, 시김새표현, 가사바꾸어부르기 등을 들 수 있겠다.

먼저 분석내용으로는 음계(예: 평조, 계면조 등)와 조성(조표, 종지음 등) 파악, 장단의 종류, 사용된 음악형식 등의 파악 등이 있다.

기존곡을 여러 단위박자의 장단으로 변주해보는 훈련이 이루어질 수 있으며, 기보된 선율의 변형을 통한 변주, 한도막 정도의 선율창작, 간단한 시김새의 사항도 포함하여 창작을 시도해보는 것이 가능하다고 본다. 물론 공동창작과 개인창작을 시도할 수 있다. 그리고 3음이나 5음을 이용한 전통음악풍의 창작이 가능하리라고 판단된다.

3) 고등학교

고등학교 단계에서는 1음에서부터 7음까지를 이용한 다양한 선율창작의 시도, 특히 '파'와 '시'를 무리없이 넣어서 하는 창작의 시도가 이루어질 수 있으며 다양한 시김새의 이용을 피할 수 있으리라고 본다.

이상에서 살펴본 창작학습 내용은 국민학교 저·고학년, 중학교, 고등학교로 진행하면서 전(前)단계에 있는 것은 다음단계, 그 다음단계로 이어지는 연속선상의 항목들이다. 따라서 그 전단계를 생략하거나 건너 뛰면 그 목표에 접근하기가 힘들어진다. 그러니까 고등학교 단계에서는 국민학교·중학교에서 다루어질 수 있는 내용을 모두 포함하고 있다고 해도 틀림이 없다.

2. 창작지도 과정

1) 정세문 님의 경우(3단계)⁴⁷⁾

- ① 독보·청기(듣고적기)학습
- ② 즉흥적 표현활동
- ③ 가락 짓기

여기에서 ①이전에 가창·기악·감상활동, ①과 ③사이에 가락완성하기가 포함되어 있다.

2) 김광휘의 경우⁴⁸⁾

- ① 표현할 대상의 구상을 위한 준비
- ② 표현을 위한 대상(상상)의 과정
- ③ 즉흥적 묘사
- ④ 음악의 제요소를 이용한 표현의 구상
- ⑤ 음악적인 소리
- ⑥ 기보를 위한 구상
- ⑦ 악보화
- ⑧ 음악으로 재현
- ⑨ 느낌의 발표

47) 정세문, 주23)의 논문 pp. 161-181 참조.

48) 김광휘, 주13)의 논문 p. 88 참조.

3) 권덕원의 경우49)

- ㉠ 동기유발
- ㉡ 학습목표인지
- ㉢ 배운 국악과의 연계
- ㉣ 국악 창작 학습과의 연계
- ㉤ 창작할 국악작품이 중심 아이디어의 특성인지
- ㉥ 창작할 국악작품에 대한 정서표현
- ㉦ 소리의 조직을 위한 국악의 기초적인 틀 구안 (가락, 장단, 기듬, 시김새, 편성 등)
- ㉧ 시김새 살려 부르기
- ㉨ 악곡의 구성(기보, 작품화)
- ㉩ 창작품 연구발표(개인 또는 그룹)
- ㉪ 작품평가(학생 · 교사)
- ㉫ 국악의 맛을 살린 창의적 작품완성
- ㉬ 신체표현, 가창, 창작즉흥연주, 악기연주, 지휘, 감상활동
- ㉭ 국악작품 구성의 기본 요소에 관한 개념정리
- ㉮ 작곡의 예술성과 작품과의 관계에 관한 개념정리
- ㉯ 창작학습전반에 대한 평가
- ㉰ 창작학습을 통한 성취감
- ㉱ 창작학습의 중요성 인정

1)과 2)는 국민학교의 일반음악(서양음악)창작학습과정이고 3)은 중학교과정의 것으로서 국악창작지도의 과정이다. 3)이 중학교 과정이라 그런지 비교적 세분화 되어 있는 점이 주목된다.

필자가 제시하는 창작지도 과정은 다음과 같다.

- ㉠ 가창 · 기악 · 감상 활동
- ㉡ 악곡의 분석을 통한 구조의 이해
- ㉢ 창작할 목표설정(소재 제시)
- ㉣ 창작할 음악과 비슷한 모델을 제시
- ㉤ 공동창작 및 개인창작

49) 권덕원, 주9)의 논문 p. 68 참조.

- ㉑ 창작된 음악의 악보 기보 및 개인 사보
- ㉒ 창작된 음악의 연주
- ㉓ 평가
- ㉔ 수정보완
- ㉕ 최종연주

이 지도과정은 국민학교 고학년이상 고등학교 까지 적용해 볼만한 창작지도과정에 해당한다.

3. 창작지도 방법

창작지도 방법은 창작지도과정이 다양하듯이 또한 다양하다. 여기에서는 특히 전통음악품의 창작지도에서 참고하고 적용해볼만한 제 방법들을 소개하고자 한다.

1) 포괄적인 창작지도 방법

- ㉑ 국악적인 특징을 파악하고 기보력과 독보력을 늘리기 위해 정간보를 오선보로 역보하는 연습과 역으로 오선보를 정간보로 옮기는 훈련을 한다.
- ㉒ 창작 또는 즉흥연주를 통한 창작을 위해 접근가능한 악기를 익히도록 한다.
- ㉓ 창작지도시 창작할 음악의 리듬형을 제시하여 보다 쉽게 창작에 이르도록 도와준다.
- ㉔ 기존곡을 편곡하는 훈련을 한다. 즉 편곡을 창의성의 측면에서 인식하고 이를 실천한다.
- ㉕ 공동창작의 경우 항상 지도교사가 2-3가지 유형의 창작선율모형을 제시하여 이들 중 한가지를 선택하도록 하여 보다 쉽게 창작에 이르게 한다.
- ㉖ 극적(劇的)인 이야기를 소재로 창작하도록 하여 창작에 대한 흥미를 가질 수 있도록 한다.
- ㉗ 창작할 음악을 구상하기 위한 여러가지 감정에 따른 음악을 예로 들어본다. 그 감정의 유형이란 평화, 사랑, 기쁨, 슬픔, 당황, 무서움, 긴장 등이다.⁵⁰⁾
- ㉘ 악곡의 분석을 하게 하여 악곡의 구조를 파악할 수 있게 한다.
- ㉙ 작곡의 방법에 축약, 확대, 모방, 반복 등이 있음을 그 예로 들어 이해시킨다.
특히 국악은 기존곡에서 파생되어 나온 곡이 많은 점을 감안하여 그러한 제 방법을 제시함으로써 창작의 단계에 이를 수 있도록 도와준다
- ㉚ 창작학습 상의 재미를 추구하기 위하여 각종 의성어를 사용한다. (예: 개구리소리, 소울음소리 등) 〈각설이타령〉과 같은 신나고 재미있는 음악을 응용해본다든지 '제비몰려

50) 김정자, 주 12)의 논문 p. 8 "아동기의 음악적 특징" 참조.

나 간다'등과 같이 익히 잘 알려진 국악곡들을 그 창작의 모델로 응용한다. 그리고 노래나 음악에 동작을 맞추어 부르도록 하여 창작학습에 흥미를 유발한다.

㉞ 놀이나 동작에 맞는 곡을 창작해 보게 한다.

㉟ 매우 특수한 곡에 맞는 즉흥장단을 쳐보도록 한다.(예: 각설이 타령)

이 〈각설이 타령〉의 반주는 전통음악의 어느장단에도 맞지 않는다. 따라서 매우 융통성있는 가락으로 장단화하여 반주하면 된다.

㊱ 완전4도를 이루는 두 음 간의 진행과 이 4도 위에 놓여지는 장2도 또는 단2도 그리고 장3도 혹은 단3도에 유의하여 창작선율을 지도한다. 우리나라 전통음악의 대부분이 이 완전 4도를 이루는 두 음을 갖고 있기 때문이다.⁵¹⁾

㊲ 화성을 붙여서 창작의 새로움을 추구한다.

5음만이 사용된 음악에서는 어떠한 음들 간의 화성사용이라도 무리하지 않게 들린다. 즉, 전통음악에는 화성법이 적용이 안된다는 고정관념을 없앤다.⁵²⁾ 5음에 의한 작곡을 시도한다.

평조, 계면조 등 5음음계로된 음악의 유형을 제시하여 5음에 의한 작곡을 시도하게 한다.⁵³⁾

㊳ 지도교사가 이중 음악성(Bi-Musicality)을 가지고 창작지도에 임하므로써 피아노로도 음악을 들어보고 노래 또는 국악기로도 음악을 들어볼 수 있게 한다.

㊴ 국악기 특히 단소로 창작음악을 들어볼 수 있는 기회를 학생들에게 부여하여 국악어법에 익숙할 수 있도록 한다.

㊵ 전통음악의 창작학습에서 나타날 수 있는 단순성은 교사들의 변주나 중간에 넣는 간주 등으로 극복한다.

㊶ 악기의 구음을 이용하여 전통음악적인 분위기를 조성한다.

㊷ 국악기와 양악기의 합주를 유도하여 전통음악도 보다 현대음악적인 것으로 받아 들일 수 있도록 한다. 즉 새로운 음악에로의 관심과 흥미를 유발한다.

2) 성악곡 창작지도 방법

㉑ 주어진 가사에 선율 붙이기를 한다. 이 때 '장단과 소리는 반비례한다'⁵⁴⁾라는 원칙을 적용하여 가사가 붙는 선율에는 장단을 적게 치고 가사가 붙어있지 않은 부분에서는 장단을 많이 넣어 장단과 소리의 조화를 느끼게 해준다. 그리고 이때 선율창작은 가사

51) 황병기, 주 3)의 논문 pp. 114-116 참조.

52) 정세문, 주 23)의 논문 p. 172 참조.

53) 정세문, 주 23)의 논문 p. 172 참조. 한원섭, 주 17)의 논문 pp. 22-23 참조.

54) 김희조, 주 1)의 책 p. 113 참조.

가 가진 언어리듬을 최대한 살리도록 한다.

- ㉞ 주어진 선율에 가사를 붙여 보는 창작 방법을 경험케 한다.
- ㉟ 가사를 바꾸어 부르는 훈련을 시킨다. 이때 가사가 일부 바뀌어지면서 그 자수(字數)의 차이로 인해 생기는 가사붙임에 따른 변주, 즉 즉흥적인 변주도 창작의 영역으로 볼 수 있다.
- ㊱ 후렴에 의성어나 흥을 돋우는 무의미한 후렴구를 넣어 전통음악적인 특색과 재미를 부여한다. (예: '에라디아', '에야디아', '얼씨구 절씨구' 등)
- ㊲ 노래 발성법 3가지를 예로 들어주고 그 중 자연스런 창법을 강조한다. 3가지 창법이란 첫째, 서양발성법, 둘째, 자연스런 발성법, 셋째, 국악전문가의 발성법이다.
- ㊳ 노래의 강세가 어디에 있는지 알려주고 이 강세가 바뀌었을 때 음악이 어느정도 다르게 들리는지 경험케 해준다.
- ㊴ 전통적인 장단에 노래곡을 창작할때 반드시 한장단을 모두 가사로 채울려고 하지 말고 일정부분 장단만 연주되는 부분을 두어 장단과 소리의 조화를 느끼게 한다. (보레 11 참조)

<보레 11>



- ㉞ 흘러내리는 소리, 밀어올리는 소리, 떠는 소리, 꺾는 소리 기법 등 다양한 시김새를 노래창작에 적용할 수 있도록 실기표현 및 그 기보(표기)에 관심을 가진다.
- ㉟ 노래곡 창작에 있어서 철저히 음화(音畵, Tone-painting)의 원칙을 적용하여 지도한다. 예를 들어 가사가 '높이 떠 있다' 그러면 선율도 위로 올라가야하고 '오빠곁에 앉으면'한다면 앉는 개념이니까 선율도 내려가야 한다는 것이다.⁵⁵⁾
- ㊱ 기존의 장단에 재미있는 내용의 가사를 대입함으로써 새로운 노래곡 창작의 원천을 제공한다.(보레 12 참조)

<보레 12>



55) 오세균, 주 12)의 논문 p. 36 "가사와 가락" 참조.

㉔ 노래의 가사 특히 동요의 가사는 일본식 7·5조 보다는 4·4조가 좋다.⁵⁶⁾

- 일본식 7·5조의 예: '푸른하늘은하수 하얀쪽배엔'

'나의살던 고향은 꽃피는산골'

- 우리나라 4·4조의 예: '타박타박 타박네야'

① 국민학교 학생이 부르는 동요의 음역은 약 한옥타브 정도이어야 한다. 음역이 너무 넓을 경우 학생들이 이를 받아들일 수 없기 때문이다.⁵⁷⁾

V. 맺는말

이상에서 우리 나라 초·중등학교의 음악교육과정 중 전통음악풍의 창작지도방법에 대하여 알아보았다.

앞에서도 밝혔지만 현재 전통음악의 창작교수·학습에 관한 연구가 활발하게 이루어지지 못한 상황이다. 따라서 본 고에서는 전통음악풍의 창작학습에 관한 전체적인 흐름과 방향을 모색하였다.

이 논문에서 이 분야에 관한 기존 연구물들을 검토해본 결과 전통음악의 창작학습과 직·간접적으로 관련된 여러 논문들을 통하여 국민학교 및 중학교의 창작지도방법과 창작학습모형들이 개발되었으며 창작과 관련된 몇몇의 이론들이 제시되었음을 확인하였다.

그리고 전통음악풍의 창작학습에 임하는 지도교사들은 전통음악의 작·편곡능력은 물론, 악곡의 분석능력, 장단 및 선율악기의 연주능력 등을 갖추는 등 거의 전 분야의 전통음악어법을 골고루 익혀야 할 것으로 파악되었다.

이와 함께 전통음악의 창작학습을 담당하는 지도교사들은 음고(音高), 음계와 조, 장단, 형식, 시김새 등 창작을 위한 기초이론을 터득해야 할 것으로 판단, 이에 대한 논의가 있었다.

끝으로 창작지도의 실제적인 측면에서 효과적인 전통음악의 창작학습을 위한 다음의 견해들이 제시되었다.

56) 박화목, "국악동요의 우리습결찾기", 『90국악동요세미나 자료집』 (서울: 국립국악원, 1990) pp7-12 참조.

김희조, 주 2)의 글, p17 참조.

57) 오세균, 주 12)의 논문 p. 35 참조. 김정자, 주 12)의 논문 p. 46 참조.

1. 학년별 또는 단계별로 실시해볼만한 창작 학습 내용을 제시하였다.

1) 국민학교

① 저학년: 노래부르기, 노래부르기에 응답하기, 리듬치기, 리듬변주, 의성어표현, 1음 · 2음 · 3음 훈련

② 고학년: 장단치기, 장단변주, 선율변주, 3음 · 5음훈련, 선율창작, 가사바꾸어 불러보기

국민학교 저학년(1-3학년)에서는 쉬운 노래부르기, 그리고 선생님이 부르는 노래에 응답하기, 전통음악 장단의 기초를 체득하고 선생님의 리듬치기에 응답하고 일부 즉흥적으로 변주해 보기, 동물소리나 악기소리를 흉내내보는 식의 의성어를 통한 전통선율 소리내보기 등이 다루어져야 할 것으로 본다.

그리고 고학년에서는 장단을 쳐보고 악보로 옮겨보기, 기보된 동요 (예를들면 <새야새야>)를 단위박자를 바꾸어 기보해보고 불러보기, 일부선율 1-2 마디를 조금변형해서 기보하고 불러보기, 그리고 능력이 있는 학생의 경우 개인적인 창작, 그리고 그룹이 초보적인 음악을 공동창작해보는 단계에 접근할 수 있으리라고 생각한다.

그리고 3음에 의한 창작, 5음에 의한 창의적표현 훈련이 이 단계에서 가능하리라고 본다.

2) 중학교

중학교에서 다루어볼만한 창작학습 내용으로 분석, 장단변주, 선율변주, 선율창작, 시김새표현, 가사 바꾸어 부르기 등을 들 수 있겠다.

먼저 분석내용으로는 음계(예: 평조, 계면조 등)와 조성 (조표, 종지음 등) 파악, 장단의 종류, 사용된 음악형식 등의 파악 등이 있다.

기존곡을 여러 단위박자의 장단으로 변주해보는 훈련이 이루어질 수 있으며, 기보된 선율의 변형을 통한 변주, 한도막 정도의 선율창작, 간단한 시김새의 사항도 포함하여 창작을 시도해보는 것이 가능하다고 본다. 물론 공동창작과 개인창작을 시도할 수 있다. 그리고 3음이나 5음을 이용한 전통음악풍의 창작이 가능하리라고 판단된다.

3) 고등학교

고등학교 단계에서는 1음에서부터 7음까지를 이용한 다양한 선율창작의 시도, 특히 '파'와'시'를 무리없게 넣어서 하는 창작의 시도가 이루어질 수 있으며 다양한 시김새의 이용을 피할 수 있으리라고 본다.

이상에서 살펴본 창작학습 내용은 국민학교 저·고학년, 중학교, 고등학교로 진행하면서 전(前)단계에 있는 것은 다음단계, 그 다음단계로 이어지는 연속선상의 항목들이다. 따라서 그 전단계를 생략하거나 건너 뛰면 그 목표에 접근하기가 힘들어진다. 그러니까 고등학교 단계에서는 국민학교·중학교에서 다루어질 수 있는 내용을 모두 포함하고 있다고 해도 틀림이 없다.

2. 창작학습에 이르는 창작지도과정을 10단계로 구분·제시하였다.

- ① 가창·기악·감상 활동
- ② 악곡의 분석을 통한 구조의 이해
- ③ 창작할 목표설정(소재 제시)
- ④ 창작할 음악과 비슷한 모델을 제시
- ⑤ 공동창작 및 개인창작
- ⑥ 창작된 음악의 악보 기보 및 개인 사보
- ⑦ 창작된 음악의 연주
- ⑧ 평가
- ⑨ 수정보완
- ⑩ 최종연주

3. 전통음악의 창작학습목표에 보다 쉽게 도달하며, 보다 흥미있게 학습할 수 있는 교수·학습요령을 크게 ‘포괄적인 창작지도방법’과 ‘성악곡창작지도방법’의 두 가지로 구분, 제시하였다.

참 고 문 헌

- 강형순, 육자배기조 민요의 장단과 선율을 이용한 창작지도 방안 연구, 한국교원대학교 (석사학위논문), 1994.
- 고승하, 작곡가 김영동의 창작음악에 나타난 사회성과 대중성의 근거에 관한 연구, 효성여자대학교(석사학위논문), 1993.
- 국립국악원, '88국악동요세미나자료집, 서울: 국립국악원, 1988.
- 국립국악원, '89국악동요세미나자료집, 서울: 국립국악원, 1989.
- 국립국악원, '90국악동요세미나자료집, 서울: 국립국악원, 1990.
- 국립국악원, '91국악동요세미나자료집, 서울: 국립국악원, 1991.
- 국립국악원, 우리 음악의 이론, 서울: 국립국악원, 1994.
- 김기수, 한국음악, 서울: 국립국악원, 1981.
- 김정자, 현행 국민학교 음악교과서 창작영역 분석연구, 경희대학교(석사학위논문), 1994.
- 김희조, 알기쉬운작곡법, 서울: 세광음악출판사, 1981.
- 대한민국예술원, 예술논문집 제14집, 서울: 대한민국예술원, 1975.
- 박귀희, 가야금병창곡집, 서울: 세광음악출판사, 1979.
- 백대웅, 한국전통음악의 선율구조, 서울: 대광문화사, 1982.
- 서울특별시 교원연수원, 국민학교음악과 교과전담교사 일반연수교재, 서울: 서울특별시교원 연수원, 1993.
- 성경희·백일형, 중학교 음악과 수업방법 개선에 관한 연구, 서울: 한국교육개발원, 1994.
- 송택동, 동요작곡법, 서울: 한국교육개발원.
- 이교숙, 알기쉬운 편곡법, 서울: 세광음악출판사, 1980.
- 이흥수, 음악교육, 청원: 한국음악교육학회, 1994.
- 장순양, 한국민요선율을 이용한 창작지도 연구, 한국교원대학교 (석사학위논문), 1992.
- 전인평, 국악작곡입문, 서울: 현대음악출판사, 1988.
- 최종민·이동남, 한국음악의 이해, 서울: 한국청소년연맹, 1985.
- 한국국악교육학회, 유아및 초·중등학교용 국악및 동양음악교재 개발, 서울: 한국국악교육학회, 1988.
- 한국음악교육학회, 음악교육연구, 청원: 한국음악교육학회, 1994.

〈부 록〉

-본문관련 불입악보-

1. 진도아리랑

♩ = 90

아 리 아 리 랑 쓰 뽀 쓰 리 랑 아 라 리 가 나 왔 네 - 예 - 예

아 아 리 랑 웁 웁 웁 아 라 리 가 - 왔 네 -

문 - 경 세 - 겐 - 친 고 - 개 - 인 - 고 -

구 비 아 라 구 비 - 구 - 비 눈 - 물 이 - 난 다

3. 청어엮자

전래동요

중중모리 ♩ = 80~96

청신 청각 청간 어-엮 - 자 휘 도 군 산 예 청 어 휘 자
청 청 청 시 간 청 어-상 - 애 그 랑 - 계 상 어 휘 자
청 청 청 어-풀 - 자 휘 도 군 산 예 청 어 풀 자

두 통 두 통 엮 어-다 - 가 독 대 휘 - 예 널 엮 다 가
신 랑 각 시 청 어-보 - 면 야 금 야 - 금 찰 엮 도 먹 내
설 피 설 피 풀 어-보 - 자 휘 도 군 산 예 청 어 풀 자

4. 산 길

신현득 작사
한원섭 작곡

경쾌하게

1. 노랑 꽃 이 피 어 있네 꼬 불 꼬 불 산 길에 파 랑 꽃 도 피 어 웃네 꼬 불 꼬 불 산 길에
2. 술 술 술 술 술 바 람이 가 - 지 를 온 드네 꽃 송 아 를 새 며 세 며 녀 - - 는 산 - 길
3. 토 - 끼 를 따 라 가자 꼬 불 꼬 불 산 길로 다 함 려 가 휘 어 노네 꼬 불 꼬 불 산 길에
4. 굴 - 짜 기 에 아 리가 발 밑 에서 돌 리네 몇 구 빈 가 새 며 세 며 녀 - - 는 산 - 길

산 산 산 길 에 산 길 에 산 산 산 - 길 앓

2. 자진방아타령

♩ = 80

열-시구 불-시구 잦은방아로돌려라 아하- - - - - 에요--에세여라

밤아롱아-로-다 정월이라심오할 때 먹여지면이-면-다 에라디-어 - - -

에요--에세여라 밤아롱아-로-다 이월이라한식날 송달새-긴 다

아하- - - - - 에요--에세여라 밤아롱아-로-다 삼월이라상선날

에세여라 별마-구리 바람개비가면-다 에라디-어 - - - 에요--에세여라

밤아롱아-로-다 사월이라초파일 원불하-길고래--사면보살-감안자

아가리별 실잉어-통에 통대 갈이면-다 아하- - - - -

에요--에세여라 밤아롱아-로-다 오월이라단오일 송백수양버들가시

놀다할게그네배고 작작도화놀이진가지-연등머선에두발길로기우리치느늬-라

낙엽이풍설-뵈-다 에라디-어 - - - 에도--에세여라

밤아롱아-로-다 강원-도라명천을 풀방아가-없다드니-밧지않은처-녀기

풍구방아만별는다 아하- - - - - 에요--에세여라 밤아롱아-로-다

5. 캐지나 칭칭

김 소희의 3명창
김 회조 재보

(독창) (합창) (독창) (합창) (독창) (합창) (독창) (합창)

캐지나 칭칭 나 네 — 캐지나 칭칭 나 네 —

입을 허세 — 일-을- 허-세 끌어 — 청춘에 — 일-갑-이 허-고

허어 지면서 — 편한 허살-세 — 무정 세월아 — 가지-을 마-다

아 짜운 — 청춘-이-다-함-어 간-다 서 산에 — 지-는 — 해-는

6. 강강술래

♩ = 96 (자진모리)

강 강 - 술 래 강 강 - 술 래

오 북 소 북 봄 배추는 - 이 술요기만 기다릴 - 다

강 강 - 술 래 강 강 - 술 래

달 가는 때 천한 소리 우리백년 어 떤가고 풍수단절을 모르는 - 가

강 강 - 술 래 강 강 - 술 래

굴어 보니 천실 녹수 돌아 - 보 니 만 청 청 산

강 강 - 술 래 강 강 - 술 래

달 떠보 자 달 떠보 자 우리마을에 달 떠보 - 자

강 강 술 래 강 강 술 래