



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

팝음악을 활용한
창작교육방법
개발연구

김동균
2010년

석사학위논문

팝음악을 활용한 창작교육방법 개발연구

Research on Development of
Creative Composition Education Methods Using Popular Music



제주대학교 교육대학원

초등음악교육전공

김 동 균

2010년 8월

석사학위논문

팝음악을 활용한 창작교육방법 개발연구

Research on Development of
Creative Composition Education Methods Using Popular Music



제주대학교 교육대학원

초등음악교육전공

김 동 균

2010년 8월

팝음악을 활용한 창작교육방법 개발연구

Research on Development of
Creative Composition Education Methods Using Popular Music

지도교수 조 치 노

이 논문을 교육학 석사학위 논문으로 제출함

제주대학교 교육대학원

초등음악교육전공

김 동 균

2010년 5월

김 동 균의

교육학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 인

심사위원 인

심사위원 인

제주대학교 교육대학원

2010년 6월

목차

국문초록	i
I. 서론	1
1. 연구의 필요성	1
2. 연구의 목적	2
3. 연구의 내용 및 방법	3
II. 이론적 배경	4
1. 용어의 정의	4
2. 대중음악교육의 필요성에 대한 철학적 근거.....	7
3. 대중음악의 일반적 특징	9
III. 팝음악 편곡방법에 대한 적용 연구	12
1. 코드와 조성의 변화를 활용한 편곡방법	12
2. 리듬과 빠르기에 변화를 주는 편곡방법	21
3. 악기 구성과 장르의 변화를 활용한 편곡방법	30
IV. 팝음악 작곡방법에 대한 적용 연구	36
1. 선율과 화성 중심의 작곡방법	36
2. 악기 중심의 작곡방법	44
3. 기초적인 작곡 방법	48
V. 결론	65
참고문헌	ii
ABSTRACT	iii
부록	iv

표목차

<표 II-1> 대중음악의 필요성에 대한 실존주의 철학의 근거	8
<표 II-2> 모더니즘과 포스트모더니즘의 특징 비교	8
<표 III-1> 장조의 조성에 따른 코드 표	13
<표 III-2> 장조와 단조의 코드 비교	15



악보 목차

[악보 II-1] 백킹 기타의 파워코드 반주	11
[악보 II-2] 대중음악에서의 화성적 허용의 예시	11
[악보 III-1] 코드 프레이즈 변화의 예	14
[악보 III-2] 장조와 단조의 코드 비교	15
[악보 III-3] 단조로 조성을 변화시킨 예	16
[악보 III-4] 화음의 전위와 대리화음	17
[악보 III-5] 종지에서의 대리화음 활용의 예	19
[악보 III-6] 겹종지와 겹허위종지	20
[악보 III-7] 코드의 차용을 활용한 편곡의 예	20
[악보 III-8] 드럼 악보 편곡의 예	22
[악보 III-9] 드럼 악보 편곡의 예 2	23
[악보 III-10] 드럼 악보 편곡의 예 3	23
[악보 III-11] 드럼 악보 편곡의 예 4	24
[악보 III-12] 드럼 악보 편곡의 예 5	24
[악보 III-13] 드럼 악보 편곡의 예 6	25
[악보 III-14] 드럼 악보 편곡의 예 7	26
[악보 III-15] 밴드스코어 기준악보	27
[악보 III-16] 밴드스코어 편곡악보 1(드럼 편곡 III-9)	28
[악보 III-17] 밴드스코어 편곡악보 2(드럼 편곡 III-14)	29
[악보 III-18] 악기 구성의 편곡방법	32
[악보 III-19] 원곡 악보	34
[악보 III-20] 재즈 1차 편곡	34
[악보 III-21] 재즈 2차 편곡	35
[악보 III-22] 재즈 3차 편곡	35
[악보 IV-1] 악상을 통한 선율작곡의 과정1	37
[악보 IV-2] 악상을 통한 선율작곡의 과정2	38
[악보 IV-3] 악상을 통한 선율작곡의 과정3	38

[악보 IV-4]코드 프레이즈를 활용한 선율작곡과정 1	39
[악보 IV-5]코드 프레이즈를 활용한 선율작곡과정 2	39
[악보 IV-6]3도 화음	40
[악보 IV-7]6도 화음	41
[악보 IV-8]4도 화음	41
[악보 IV-9]5도 화음	42
[악보 IV-10]두 종류 화음의 활용	42
[악보 IV-11] 대선율의 활용	43
[악보 IV-12]베이스 리프 예시	44
[악보 IV-13]기타 리프 예시	45
[악보 IV-14] 드럼의 필인 예시	47
[악보 IV-15] 주제선율과 조성의 작곡	49
[악보 IV-16] A와 B 선율의 작곡	50
[악보 IV-17] 화음과 대선율의 작곡	52
[악보 IV-18]악기구성과 반주편성 1	53
[악보 IV-19]악기구성과 반주편성 2	55
[악보 IV-20]악기구성과 반주편성 3	57
[악보 IV-21]악기구성과 반주편성 4	58
[악보 IV-22]악기구성과 반주편성 5	59
[악보 IV-23]악기구성과 반주편성 6	60
[악보 IV-24]악기구성과 반주편성 7	61
[악보 IV-25]악기구성과 반주편성 8	62
[악보 IV-26]악기구성과 반주편성 9	63

국문초록

팝음악을 활용한 창작교육방법 개발 연구

김 동 균

제주대학교 교육대학원 초등음악교육전공

지도교수 조 치 노

본 연구는 대중음악교육과 창작교육 개선의 필요성으로서 연구를 진행하였다. 연구의 방법은 창작을 작곡과 편곡으로 구분하여 진행하였고, 대중음악 장르에 대한 연구보다는 창작에 주안점을 두고 악곡을 통해 실제적인 창작의 과정을 프레이즈 단위로 연구하였다.

먼저 편곡 방법의 연구에서는 편곡시키는 음악 요소에 따라 코드와 조성의 변화, 리듬과 빠르기의 변화, 장르의 변화에 대하여 연구했다. 코드와 조성의 변화를 활용한 편곡방법에서는 곡의 조성을 바꾸는 방법과 대리화음의 사용, 겹허위중지에 대하여 연구했다. 이와 같은 기능화성에서 엄격히 금지되는 원칙들이 대중음악에서 암묵적으로 허용되는 사례를 악보를 통해 설명했다.

리듬과 빠르기의 변화를 활용한 편곡방법에서는 드럼의 리듬패턴을 기반으로 한 밴드스코어의 리듬 편곡을 연구했다. 기본적인 8비트의 드럼패턴을 바탕으로 16비트와 24비트, 셔플, 휴주 프레이즈에 대해 연구했다.

악기 구성과 장르의 변화를 활용한 편곡방법에서는 악기의 구성을 변화시켰을 때와 악곡의 장르를 변화시켰을 때의 편곡방법을 하나의 악곡을 통해 설명했다.

작곡 방법의 연구는 선율과 화성 등의 음악요소를 중심으로 하는 작곡방법과 악기구성을 중심으로 하는 작곡방법을 연구했다. 선율과 화성 중심의 작곡방법에서는 악상과 코드, 3도, 6도, 4도, 5도의 화음과 대선율의 작곡 방법에 대해 연구했다.

악기 중심의 작곡방법에서는 드럼, 베이스, 기타 등의 중심이 되는 악기와 그에 따른 곡의 분위기에 맞추어 작곡을 하는 방법을 연구했다. 드럼은 비트의 패턴과 필 인을 중심으로, 베이스와 기타는 리프를 중심으로 연구했다. 기타의 리프는 아르페지오, 스트로크, 스케일의 세 가지로 구분하여 리프의 특징과 예를 설명했다.

끝으로 기초적인 작곡 방법에서는 악곡의 장르, 곡의 구조, 주제선율과 조성, 코드와 박자, 사용악기에 따른 밴드스코어 작성, 곡의 검토의 순서에 따라 작곡하는 방법으로 하나의 악곡이 악상에서 완성까지 작곡되는 실제적인 과정을 프레임즈별로 나타나는 필 인과 악기구성, 곡의 조성변화, 곡의 구조에 따른 프레임즈의 특징 등에 따라 설명했다.

주요어 : 대중음악, 작곡, 편곡, 음악요소, 악기구성, 실제적 과정, 프레임즈

I. 서론

1. 연구의 필요성

7차 교육과정과 2007 개정 교육과정의 음악교육은 구성주의의 철학을 기본 뼈대로 하면서 실제적인 음악 생활을 바탕으로 음악적 지식과 기능을 이해, 습득하고 다양한 문화와 장르의 음악을 접함으로써 인해서 음악적 다양성을 실현할 수 있도록 하고 있다. 그리고 이런 음악교육의 일환으로 중등 교육과정의 ‘음악과 생활’ 교과에서부터 대중음악 또한 일부가 다루어지기 시작하였다. 그러나 음악교육이 추구하는 실제적이고 다양한 음악교육이 이루어지기에는 두 가지 문제가 있다.

첫째, 음악적 다양성을 추구하기 위한 일환으로서의 대중음악 장르의 다양화가 이루어지지 못하고 있다는 것이다. 현재 우리나라의 대중음악은 1990년대 후반부터 점차 아이돌 그룹 가수들 중심의 댄스음악이 주류를 이루기 시작했고, 상대적으로 다른 장르의 음악은 점점 줄어들어왔다. 그로 인해 대중음악 장르는 댄스음악이나 발라드 음악 이외의 다른 장르의 대중음악을 찾아보기 어려워졌다. 발라드나 댄스음악 역시 다양한 대중음악의 하나로서 반드시 필요한 장르인 것은 분명하지만 지나치게 한두 가지 장르의 음악으로만 집중되는 현상은 대중음악의 다양성과 발전 가능성을 저해시키는 원인이 되기도 한다.

이와 같이 대중음악의 다양성을 실현시키기 위해서 음악교육은 다양한 장르의 대중음악에 대한 음악적 안목을 넓혀줄 필요가 있다. 수동적으로 계속 쏟아져 나오는 한두 가지 장르의 음악을 듣고 그것에만 익숙해져가는 것이 아니라, 개개인의 음악적 선호와 성향에 따라 자신에게 맞는 음악을 능동적으로 찾아 음악적 활동을 할 수 있도록 음악적 시각을 넓혀주어야 한다.

둘째, 창작 교육이 제대로 이루어지지 못하고 있다는 것이다. 현재 초등 음악 교과에서의 창작 교육은 이해 영역의 요소들 가운데 리듬과 가락의 창작, 특히 편곡에 중점을 두고 있다. 그리고 노래의 가사 바꾸기를 창작의 하나로 보고 적극적으로 활용하는 편이다. 가락과 리듬의 창작은 가장 기본적인 음악의 창작 방법으로 볼 수 있으나, 가사의 창작은 원칙적으로 음악 외적 요소에 대한

창작으로 엄밀한 의미에서 음악과 보다는 국어과의 창작에 가까운 것이라고 할 수 있다. 또한 리듬과 가락 이외의 화성, 셈여림, 형식, 빠르기, 음색 등의 요소¹⁾는 창작이 아닌 감상, 가창, 기악에서 증점적으로 다루고 있다.

이와 같은 모든 이해영역의 하위요소를 가장 능동적이고 통합적으로 학습하기 위한 가장 좋은 방법은 창작을 통해 학습하는 방법이다. 하나의 곡을 창작하는 활동을 통해 이런 이해요소를 모두 다룰 수 있고, 또한 창작 곡을 활용해 가창, 기악, 감상 등 모든 활동을 할 수 있기 때문에 창작 교육 방법에 대한 연구는 더욱 자세하게 이루어질 필요가 있다.

이와 같이 보다 다양한 장르의 대중음악 교육과, 보다 깊이있는 창작교육에 대한 연구의 필요성 두 가지를 모두 이루기 위한 방안으로 팝음악을 활용한 창작 교육 방법을 연구하였다. 그리고 대중음악교육과 창작교육 가운데 창작교육에 더 중점을 두고 작곡과 편곡으로 나누어 악보를 통한 실제적인 창작교육에 대해 설명하였다.

2. 연구의 목적

본 연구의 본질적인 목적은 음악 교육을 통해 다양한 대중음악을 접하고 그에 대한 시야를 넓힐 수 있도록 하여 다양한 음악적 경험을 할 수 있도록 하는 것이다. 이것을 위한 세부 목적은 다음과 같다.

첫째, 팝음악을 활용한 창작과 편곡방법에 대한 이해를 바탕으로 현재 주류가 되는 발라드와 댄스음악과 더불어 다른 여러 장르의 대중음악에 대한 이해의 폭을 넓힌다.

둘째, 기초적인 작곡과 편곡방법의 특징을 알고 여러 음악적 이해요소를 복합적으로 활용해 하나의 악곡을 창작할 수 있는 능력을 기른다.

셋째, 음악은 문화와 개개인의 특성에 따라 다른 모습으로 다양하게 존재함을 알고, 서로 다른 장르의 음악이 가지는 각각의 음악적 가치에 대해 존중하는 태도를 기른다.

1) 2007 개정교육과정의 이해 영역의 하위요소 가운데 우리나라의 전통 음악, 세계의 민족음악 교육과 관련된 요소인 장단, 전통음악의 음계와 형식, 악보, 악곡의 특징과 종류에 대해서는 다루지 않았다.

3. 연구의 내용 및 방법

본 연구는 연구를 위한 이론적 배경과 대중 음악적 요소의 편곡방법에 대한 적용 연구, 대중 음악적 요소의 작곡방법에 대한 적용 연구의 세 부분으로 구성하였다. 그에 따른 연구 방법은 다음과 같다.

첫째, 대중음악이 음악교육에서 가지는 의미와 그 필요성의 근거를 명확하게 하기위해 본 연구의 배경이 되는 철학적 근거에 대해 간단하게 살피고, 대중음악에서 사용되는 용어에 대해 필요에 따라 간략하게 설명하였다. 그리고 음악 교육 안에서 상위개념인 창작으로 정의되는 것을 하위 개념인 작곡과 편곡으로 구분하여 정의하고, 각각의 방법에 따른 연구를 개별적으로 진행하였다.

둘째, 본 연구는 작곡과 편곡으로 나누어 진행하였으며 중간에 예시가 되는 악보는 'Finale 2007'을 활용하였다. 그리고 악기는 드럼, 베이스, 전자기타를 활용하는 가장 기본적인 스코어(score, 총보)의 구성을 원칙으로 하였다. 더불어 피아노와 각종 신디사이저의 음을 필요에 따라 활용하도록 하였다. 편곡방법의 연구에서는 '어떤 음악요소를 변화시킬 것인가'라는 편곡의 목적에 따라 각각의 방법을 설명하고 하나의 음악을 다른 장르로 변화시키는 과정을 악곡의 실례를 통해 설명하였다. 그리고 작곡방법의 연구에서는 음악 이론적 요소를 중심으로 할 때와 실제 연주 요소를 중심으로 할 때 서로 달라지는 작곡의 방법을 소개하였다.

셋째, 음악 형식의 측면에서 4/4박자의 한 프레이즈(phrase, 작은악절, 4마디)를 기본으로 창작과 편곡의 과정을 설명하였다. 4/4박자는 대중음악에서 가장 많이 쓰이는 박자이고, 4마디의 프레이즈 하나를 악곡 전체의 특징을 나타낼 수 있는 가장 작은 단위로 전제하였다. 또한 하나의 악곡 전체를 작곡·편곡하는 과정을 통해 실제 작곡과 편곡의 예를 설명하였다.

넷째, 연구에 대한 설명의 편의를 위해 본 연구의 활용 대상을 따로 정하지 않았다. 기본적으로 초등학교 창작 교육을 대상으로 시작하였으나 교수·학습방법의 측면을 배제하고 실질적인 창작과 편곡의 방법을 중심으로 연구를 진행하였다. 초등학교 교육과정에 제한을 둘 경우 방법의 난이도와 가사의 선정에

대한 대상의 지적, 정서적 발달 수준에 의해 제약을 받을 수 있기 때문이다.

다섯째, 연구의 초점을 팝음악이 아닌 창작과 편곡에 두었다. 또한 팝음악과 대중음악을 따로 구분하지 않고 하나의 의미로 사용하였다. 트로트를 제외한 대부분의 우리나라 대중음악은 영미 문화권의 팝 음악에서 많은 영향을 받았고²⁾, 또한 장르의 구분 외에 굳이 팝음악과 대중음악을 구분하여 설명할 필요가 없기 때문이다. 또한 초점을 팝음악에 둘 경우 악곡의 장르에 대한 설명과 감상에 그쳐 적극적·능동적인 음악 창작활동에 대한 연구가 이루어지지 못할 수 있기 때문에 자세한 설명을 하지 않았다.

II. 이론적 배경

1. 용어의 정의

가. 팝음악의 정의

인터넷 검색어사전인 위키 백과의 정의에 의하면, 팝 음악 (Pop Music)은 대중음악의 가장 기본이 되는 보편적인 장르로서 쉽게 귀를 잡아끄는 리듬 요소, 멜로디와 후렴, 메인 스트림 스타일과 전통적인 구조를 특징으로 하는 음악 장르이다. "팝 음악"이란 단어는 1926년 "인기 있을만한 매력이 있는" (having popular appeal) 음악이란 의미에서 사용되었으나, 1950년대 이후로는 하나의 음악 장르로 인정받았으며, 처음에는 로큰롤의 가벼운 버전으로 생각을 하였다.

넓은 의미의 팝 음악은 대중음악 전반을 의미하고, 좁은 의미로는 영미 문화권의 대중음악 전반을 의미하는 용어로 사용된다. 일반적으로 사용되는 팝음악의 의미는 좁은 의미의 팝음악을 지칭하는 것이지만 본 연구에서는 넓은 의미의 팝음악과 좁은 의미의 팝음악을 따로 구분하지 않고 사용하였다.

2) 우리가 팝을 알아야 하는 이유, 박진영(가수, 음악PD) - 팝음악에 대한 연구는 서양음악에 대한 연구가 아니고 한국 대중음악의 뿌리에 대한 연구이다. 지금 현재 우리가 만들고 즐기는 우리 대중음악이 팝음악으로부터 시작되었다고 해도 과언이 아니기 때문이다(배철수의 음악캠프 20년 그리고 100장의 음반, 2010, p. 451)

나. 작곡과 편곡

인터넷 검색사전인 네이버 백과사전에 의하면 작곡(作曲, composition)은 일정한 질서에 따라 음을 조립, 음악작품을 창조하는 일이다. 음악활동은 작곡·연주·감상의 3부분으로 이루어지며 그 중에서도 작곡은 가장 근원적인 활동이다. 특수한 경우 작곡과 연주가 동시에 이루어지는 즉흥연주도 있다. 작곡의 주체는 일반적으로 특정한 개인이며, 작품에는 작곡자의 개성과 사상이 반영되고 표현의 독창성이 요구된다. 그러나 때로는 합작도 하며 또 민요 등과 같이 작품이 집단적 의식에서 자연발생적으로 창출되는 일도 있다. 작곡을 의미하는 콤포지션(composition)은 원래 구성을 뜻하는데, 고대나 동양에 있어서의 작곡은 오히려 기존의 선율형(旋律型)을 배열하는 것이 중심이었다.

이와 같이 넓은 뜻의 작곡은 그 존재형식이나 본질에 있어 극히 다양하지만 주로 서양 근대의 개념으로 말하는 것이 보통이다. 서양도 중세에 있어서의 작곡은 기존의 정선율(定旋律)에 대위성부(對位聲部)를 붙이는 것을 의미하며 예술적 개성이나 독창성보다도 오히려 기술로서의 측면이 강조되었다. 그러나 르네상스 이후에는 차차 개인적 표현이 중요시되고 19세기 낭만파에서는 작곡이 작곡가의 전인적(全人的) 표현, 새로운 가치의 창조로 간주되기에 이르렀다. 서유럽음악 전래의 작곡태도를 일반적으로 하는 현재의 작곡이라는 행위는 예술가의 표출충동에 의한 하나의 전인적인 노력이라 할 수 있다.

인터넷 검색사전인 네이버 백과사전에 의하면 편곡(編曲, arrangement)은 어떤 악곡을 그 곡 본래의 편성에서 다른 연주형태로 옮겨 바꾸는 일이다. 편곡은 크게 나누어 두 가지 목적에서 이루어진다. 하나는 학습이나 가정에서의 연주를 목적으로 하는 것으로, 전형적인 예는 교향곡이나 오페라 등의 대규모적인 악곡이나 현악4중주와 같은 합주형태의 음악을 피아노독주나 연탄용(連彈用) 등으로 편곡하는 것이다. 이와 같은 편곡에서는 작품의 원형, 작곡자의 의도를 존중하는 것이 중요하며 따라서 편곡자의 창의, 연구에 의한 원곡의 변경(화성부의 변경, 전주·후주의 부가나 임의의 반복 등)은 이루어지지 않는다. 또 하나는 연주상의 목적에서 하는 것으로, 가장 바람직한 연주효과를 얻는 것이 그 주목적이기 때문에 앞서 말한 변경이나 악기편성 등에 갖가지 연구가 가해

진다. 예를 들면 가곡을 바탕으로 한 피아노용 편곡이라든가 오르간 곡의 관현악 편곡 등이다.

또 편곡의 일종으로 기존 악곡에 기초를 두면서도 임의로 원곡에서 벗어나 편곡가(오히려 작곡자)의 창작도(創作度)를 강하게 주는 것이 있는데 이는 패러프레이즈 또는 판타지(환상곡) 등으로 불린다. 바그너의 악극 중에 나오는 음악이나 슈베르트의 가곡 등을 편곡한 리스트의 피아노곡의 몇 개는 이 종류의 전형적인 예이다.

현행 음악교육과정에서는 작곡과 편곡을 하나로 묶어 창작으로 정의하고 교육하고 있다. 그러나 본 연구에서는 작곡을 기본적으로 무에서 유를 만들어내는 음악적 창조의 과정으로, 편곡을 기존의 악곡에 대한 모방에서 시작하는 재창조의 과정으로 구분하여 정의하도록 한다.

다. 표절과 샘플링

표절은 다른 사람이 창작한 저작물의 일부 또는 전부를 도용하여 사용하여 자신의 저작물인 것처럼 발표하는 것을 말한다. 보통 학문이나 예술의 영역에서 출처를 충분히 밝히지 않고 다른 사람의 저작을 인용하거나 차용하는 행위를 가리키며, 기본적으로는 도덕적·윤리적 문제로 간주하는 경향이 짙다.

문화관광부가 마련한 ‘저작권 침해 및 저작물 표절관련 질의’의 영화와 음악 분야의 표절방지 가이드라인(2007)에 의하면, 단순한 아이디어 차용은 표절로 보지 않는다. 음악의 경우 가락·리듬·화음의 3요소를 기본으로 하여 곡의 전체적 분위기, 두 곡에 대한 일반 청중의 의견 등을 종합적으로 고려하여 표절 여부를 판단한다. 가락·리듬·화음 가운데 곡을 구성하는 음표를 배열함으로써 이루어지는 가락이 실질적 유사성 여부를 판단하는 가장 중요한 판단 기준이며, 화음의 경우에 연속적 전개방식이 독창성이 있다면 저작권법에서 보호하는 표현의 범위에 포함될 수 있는 것으로 본다.

또 여기에 따르면 종전까지 6마디 또는 3마디 이내의 악절은 자유롭게 베낄 수 있다고 알려진 것은 잘못된 것이며, 이와 같은 양적 기준보다는 질적 판단을 중요시하여 유사한 부분이 곡의 클라이맥스인 경우 표절로 인정될 가능성이 높아진다. 두 곡의 음높이에 대한 수량적·기계적 비교는 참고사항으로만 이용된

다.

기존 음악의 일부 음원을 샘플의 형태로 추출하여 사용하는 샘플링은 정당한 대가를 지불하고 이용하였거나 원곡의 형태를 찾아볼 수 없을 정도의 창작성을 띤다면 표절은 문제되지 않는다.

2. 대중음악교육의 필요성에 대한 철학적 근거

대중음악 교육의 필요성은 일차적으로 ‘음악적 다양성의 일환으로서 대중음악 역시 교육에서 다루어질 필요가 있다’는 것이다. ‘다양성’의 필요성에 대한 주장은 실존주의와 포스트모더니즘, 다문화주의에서 찾을 수 있다. 다문화주의는 ‘세계 여러 나라의 민족음악 교육에 대한 필요성’의 근거로서 더 큰 의미를 가지며, 실존주의와 포스트모더니즘은 ‘대중음악 교육의 필요성’의 근거가 된다.

가. 대중음악 교육의 필요성에 대한 실존주의 철학의 근거

권덕원, 석문주, 최은식, 함희주(2005)에 의하면, 실존주의 철학은 대중음악의 본질에 대한 규명과 그 가치를 확인함으로써 대중음악의 필요성을 증명한다. 실존주의 철학은 ‘실존은 본질에 앞선다(사르트르 曰).’는 전제 하에 ‘실존하는 나’의 선택과 ‘나’자신을 포함한 모든 인식하는 대상의 본질에 대한 판단을 존중하고 책임을 지도록 한다. 실존주의 철학이 다른 철학과 비교되는 특징은 삶의 밝은 측면뿐만 아니라 어두운 측면도 인식의 대상으로 다룸으로써 삶의 본질에 대한 규명을 추구한다는 것이다. 이것은 ‘실존하는 나’ 스스로가 옳고 그름을 인식과 본질의 규명을 통해 판단할 수 있다고 보기 때문이다. 대중음악도 인간의 삶과 같이 긍정적인 측면과 부정적인 측면을 함께 가지고 있다. 대중음악의 부정적인 측면은 다음과 같다. 음악 내적으로는 창작과 표현 의도에서 윤리적인 문제가, 음악 외적으로는 대중음악의 딜레마인 보편화, 집단화, 획일화의 문제, 상업성에서 나타나는 어두운 측면인 규모의 경제와 힘의 논리에 대한 문제가 있다. 그러나 실존이 본질에 앞서고 본질이 현상에 앞서는 것과 같이, ‘실존하는 대중음악’은 다른 음악장르와 마찬가지로 음악의 본질인 심미성을 추구한다.³⁾ 대중음악의 본질인 심미성은 대중음악과 관련하여 나타나는

여러 가지 특징과 현상, 윤리성에 앞서므로, 음악교육은 대중음악을 다룸에 있어 본질과 실체를 분명하게 인식할 수 있도록 해야 한다.

<표 II-1> 대중음악의 필요성에 대한 실존주의 철학의 근거

실존(본질에 선행)	본질(현상에 선행)	현상 (긍정적인 면과 부정적인 면을 동시에 가짐)
· 실존하는 나	· 필연적으로 불합리하여 완전성을 추구하는 존재	· 개개인의 삶의 모습 · 개성과 인격의 표출
· 실존하는 대중음악	· 음악적 심미성의 추구	· 윤리성, 상업성, 유행 등 대중음악의 여러 가지 특징 · 각종 대중음악장르의 표현 기법과 양식

나. 대중음악 교육의 필요성에 대한 포스트모더니즘의 근거

권덕원 등(2005)에 의하면, 포스트모더니즘은 모더니즘 이후의 시대정신을 총칭하는 개념으로서, 매우 포괄적이고 다면적인 의미를 갖고 있다. 모더니즘과 포스트모더니즘의 특징은 다음과 같다.

<표 II-2> 모더니즘과 포스트모더니즘의 특징 비교

모더니즘의 특징	포스트모더니즘의 특징
· 전체성	· 다양성, 상이성(相異性)
· ‘이성’ 중시 → 객관적 진리와 과학적 질서의 강조	· 진리의 상대성, 탈 물질문명, 본질주의 거부, 획일적 가치체계 부정
· ‘보편성’ 강조	· ‘개별성’ 강조

포스트모더니즘에서는 실험성이 중시되며, 이성과 비이성 사이의 구별이 사라지고, 도덕과 비도덕의 한계도 무의미해진다. 사물 인식의 주체는 역사를 통해 축적된 ‘논리적 이성’이 아니고, 실존하는 개인의 ‘이성과 감정’이다. 포스트

3) ‘실존이 본질에 선행한다.’는 말은 실존하는 ‘나’가 있고 난 다음에야 완전성을 추구하는 ‘나의 본질’이 있을 수 있다는 뜻이다. 이와 같이, ‘실존하는 대중음악’이 있어야 대중음악이 추구하는 본질인 ‘대중음악의 본질로서의 음악의 심미성’이 있을 수 있다.

모더니즘에서 ‘절대성’은 존재하지 않으며 모든 것이 ‘상대성’위에 서 있다.

20세기 중반 이후 1970년대에 들어서면서, 모더니즘의 공동체 주의와 세계 평화, 인류애 등과 같은 거대담론의 실패와 좌절로 인해 인간소외문제, 자아정체감의 확립, 평범한 일상에 대한 미시적인 이야기에 대한 중요성이 대두되기 시작했고, 이와 같은 모더니즘 이후의 다양한 시대정신이 모여 포스트모더니즘이라는 말로 불리게 되었다. 포스트모더니즘은 모더니즘이 팽배했던 시기의 전체주의와 공동체주의, 거대담론 등에 대한 총체적인 반성을 요구하였고, 이런 현상은 교육과 정치, 경제, 문화 등 사회 전반에 걸쳐 이루어졌다. 음악에서는 기존의 화성과 대위의 규칙과 실연 기법에서 벗어나 여러 가지 실험적 시도가 이루어졌고, 그로 인해 다양한 장르의 대중음악이 쏟아져 나오기 시작했다.⁴⁾

음악교육의 측면에서도 관습적으로(전통적으로) 간주되어 오던 ‘음악학습내용’에 대한 근본적인 검토가 요구되었다. 그 결과 우리나라에서도 구성주의 철학을 비롯하여 포스트모더니즘으로 대표되는 현대 철학에 기반을 두고 음악적 다양성의 실현을 목표로 7차 교육과정과 2007 개정교육과정이 만들어졌으며, 중등 교육과정의 경우 음악적 다양성 실현의 일환으로써 ‘음악과 생활’교과에서 대중음악이 일부 다루어지고 있다.

3. 대중음악의 일반적 특징

대중음악은 다음과 같은 몇 가지 특징을 갖는다. 첫째, 가사가 있는 음악이 많다. 여러 대중음악 가운데 사람들이 가장 널리 듣는 것은 가사가 있는 노래이다. 대중 음악가들은 곡의 선율과 화성, 리듬 등의 음악 내적 표현기법 외에도 음악 외적 요소인 가사의 내용을 통해 곡의 주제와 내용을 보다 구체적으로 표현한다. 선율과 같은 음악 내적 표현방법은 슬픔이나 기쁨과 같은 감정 선의

4) 대중음악에서 포스트모더니즘의 특징을 기존의 음악에 대한 반성, 실험적 시도, 소리 없는 세대를 위한 소리 없는 세대의 반발로서 나온 음악이라는 점에서 볼 때, 팝 음악사에서 포스트모더니즘의 특징이 나타난 사건은 크게 세 번 있었다. 먼저 엘비스 프레슬리로 대표되는 로큰롤이 기성세대에 대한 반발로 나오면서 팝음악이 하나의 음악장르로 인정받았고, 다음으로 1960년대의 공동체주의와 거대담론에 대한 반발로 시작된 1970년대의 음악들이 포스트모더니즘의 특징인 소소한 일상의 이야기와 개개인의 사랑이야기, 자아정체감에 관한 주제를 다루기 시작하였다. 끝으로 1990년대 미국 시애틀 출신 밴드인 니르바나를 시작으로 하는 그런지 록이 상업적 팝과 기업형 헤비메탈에 반발하며 대두되었다.

대략적인 면을 전달하는 데 비해서 가사는 작곡자의 의도를 직접적으로 표현해 준다.

둘째, 음악외적 가치인 상업성과 음악내적 예술성을 같이 추구한다. 대중음악은 기본적으로 경제적 수익을 위해서 만들어진다. 그러나 이제까지의 대중음악의 역사를 살펴보면, 다른 장르의 음악과 마찬가지로 기존의 음악에 비해 실험적인 시도를 하거나 음악내적 완성도가 높은 음악, 예술적 가치가 높은 음악이 높은 평가를 받아왔다. 대중음악 또한 미적 감동과 예술적 가치를 음악의 원칙으로 하기 때문이다.

셋째, 다른 장르의 음악에 비해 짧다. 짧은 곡은 수십 초에서부터 보통 3~4분 정도로 다른 악곡에 비해 그 길이가 짧다. 다른 대중음악에 비해 예외적으로 긴 곡들 가운데 대표적인 것이 레드 제플린의 'stairway to heaven'인데, 이것 또한 10분을 넘지 않는다. 이것은 음악 전체를 듣기위해서 많은 시간을 투자해야 하는 다른 장르의 음악에 비해 대중음악이 더 쉽게 들을 수 있는 이유이기도 하다.

넷째, 음악적 수명이 짧다. 명곡으로 분류되는 음악들은 대중들에게 지속적으로 사랑받고 불려지는 경우도 있으나 일반적으로 하나의 악곡의 유행은 짧게는 수개월에서 길게는 수년 정도이다. 대중음악은 음악 장르의 유행 시기가 짧은 편이기 때문에 악곡의 수명 또한 주류가 되는 장르에 따라 결정되는 편이다. 이런 특징 때문에 일부 곡들의 경우는 편곡을 통해 새로운 장르와 연주로 악곡을 세련 화하여 재활용되기도 한다.

다섯째, 클래식 음악에 비해 화성학적 규칙에 크게 구속되지 않는다. 가장 대표적인 예가 백킹(backing, 반주) 기타의 코드반주이다. 클래식 악곡의 화성학에서는 1도, 5도, 8도의 화음의 병진행을 금지하는 데 비해 전자기타의 반주는 코드의 근음과 그 위 5도 음의 병진행을 기본으로 한다. 그리고 코드의 진행에서 같은 음을 근음으로 하는 코드의 단음계 코드에서 장음계 코드로의 진행 역시 클래식 악곡에서는 금지하는 것이 원칙이지만, 대중음악에서는 이것을 크게 문제 삼지 않는다. 예를 들어 다장조의 4도 화음인 F 코드의 경우, 클래식에서는 Fm(파, 라 b, 도)에서 FM(파, 라, 도)로의 진행은 금지하는 것이 원칙이지만, 대중음악에서는 암묵적으로 허용하는 편이다. 물론 대중음악 또한 클래식의

화성학을 기본적으로 따르고 있으나 이런 몇 가지 표현의 허용을 통해 더 다양한 악곡을 만들어내고 있다. 극단적인 경우 화성학적 이론을 모두 배제하고 하나의 악곡을 만들어내는 경우도 있다.

[악보 II-1] 백킹 기타의 파워코드 반주



[악보 II-2] 대중음악에서의 화성적 허용의 예시



클래식음악과 대중음악
모두 가능한 모습

대중음악에서만 가능한 모습

여섯째, 같은 장르의 대중음악이라도 지역에 따라 서로 다른 선율적, 리듬적 특징을 갖는다. 다른 문화 예술의 측면에서도 나타나듯이, 대중음악 또한 동양에서는 선적 선율을 중심으로, 서양에서는 면적 화성을 중심으로 음악적 특징이 나타나는 경우가 많다. 그리고 각 문화권에서 사용하는 언어의 억양이 만들어내는 음의 고저와 선율적, 화성적 진행이 악곡에 특징적으로 나타나는 경우도 있다. 같은 록 음악의 경우에도 동양에서는 선율을 중심으로 하는 곡이 많고 서양에서는 코드와 리프를 중심으로 하는 경우가 많은 것도 이 때문이다. 또한 흑인음악의 경우는 리드미컬한 비트의 라임이 랩의 시초가 되었고, 또한 흑인 특유의 선율과 바이브레이션이 백인의 화성학과 크로스 오버되어 R&B와 록, 재즈 등 다양한 장르의 음악을 만들어내기도 했다. 그리고 우리나라와 일본, 중국의 경우를 봐도 말의 억양 차이만큼 선율적 특징에서도 서로 다른 모습을 보인다. 우리나라의 가수 안재욱이 리메이크하여 부른 중국 대중음악 ‘친구(朋友)’와 다른 우리나라의 발라드 곡들의 선율과 리듬의 특징이 확연하게 차이가 나는 것이나, 일본 록 밴드인 엑스 제팬, 라크 앤 시엘의 음악과 우리나라

록 밴드들의 음악을 비교해서 들으면 서로 다른 선율적 특징을 알 수 있는 것도 이와 같은 맥락으로 볼 수 있다.

III. 팝음악 편곡방법에 대한 적용 연구

편곡방법의 연구에서는 무엇을 통해 곡의 분위기를 바꿀 것인가에 따라 다음의 방법으로 연구하였다. 먼저 ‘코드와 조성의 변화를 활용한 편곡방법’에서는 장조와 단조의 조성, 음역, 코드의 수정을 통해 악곡의 분위기가 달라지는 모습을 연구하였다. 장·단조의 곡의 조성 변화를 통해 곡의 전체 분위기를 조율하고 노래를 할 때의 남·여의 음역을 고려하여 곡의 키를 변화시켜주며 코드의 대중 음악적 허용을 이용한 여러 가지 변화에 대해 연구하였다.

다음으로 ‘리듬과 빠르기의 변화를 활용한 편곡방법’에서는 악곡의 리듬에서 강약의 위치와 악곡의 빠르기 등의 수정을 통해 악곡의 분위기가 달라지는 모습을 연구하였다. 셔플과 박자의 당김 등의 비트를 활용하고, 곡의 전체적 빠르기를 느리게, 혹은 빠르게 변화시켰을 때의 느낌이 달라짐을 연구하였다.

끝으로 ‘악기 구성과 장르의 변화를 활용한 편곡방법’에서는 원곡과 다른 악기를 사용하여 곡을 구성하거나, 악곡의 장르를 다른 것으로 변화시켰을 때 악곡의 분위기가 달라지는 모습을 연구하였다. 기본 스코어의 악보에서 악기를 다양화하거나 단순화하였을 때의 느낌과 장르의 변화를 통한 곡의 느낌 변화에 대해 연구하였다.

1. 코드와 조성의 변화를 활용한 편곡방법

가. 조성의 변화를 활용한 편곡방법

대중음악에서 많은 부분을 차지하고 있는 것은 가사가 있는 노래이다. 남녀의 성차와 개개인의 신체적 특성에 따라 편하게 부를 수 있는 음역대에는 차이가 있기 때문에 노래를 편곡·작곡할 때에는 이점을 고려할 필요가 있다. 그리고 하나의 악보를 가지고 노래를 할 때 악곡의 조성에 따라 노래를 부르기에

너무 낮거나 높은 음역대의 경우, 연주를 할 때 코드에 올림표(sharp, #)나 내림표(flat, b)가 많아 연주하기 힘든 경우 간단한 코드의 높이변화를 이용하여 노래나 연주를 보다 쉽게 만들 수 있다.

<표 III-1> 장조의 구성에 따른 코드 표

조성	#/b 수	I	ii	iii	IV	V	vi
다	0	C	Dm	Em	F	G	Am
내림 라	b 5	D ^b	E ^b m	Fm	G ^b	A ^b	B ^b m
라	# 2	D	Em	F [#] m	G	A	Bm
내림 마	b 3	E ^b	Fm	Gm	A ^b	B ^b	Cm
마	# 4	E	F [#] m	G [#] m	A	B	C [#] m
바	b 1	F	Gm	Am	B ^b	C	Dm
올림 바	# 6	F [#]	G [#] m	A [#] m	B	C [#]	D [#] m
사	# 1	G	Am	Bm	C	D	Em
내림 가	b 4	A ^b	B ^b m	Cm	D ^b	E ^b	Fm
가	# 3	A	Bm	C [#] m	D	E	F [#] m
내림 나	b 2	B ^b	Cm	Dm	E ^b	F	Gm
나	# 5	B	C [#] m	D [#] m	E	F [#]	G [#] m

<표 III-1>은 장조의 곡에서 각 조에 따른 코드의 순서표이다. 다장조(C Major)에서 나장조(B Major)까지 반음 단위로 각 조의 주요 코드를 표기한 것이다. 위에 제시된 코드 외에 증화음(augmented code), 감화음(diminished code), 7코드(seventh code), 9코드(ninth code), sus4(suspended code)코드 등 여러 첨음이 있는 코드들은 물론 단조의 코드들도 모두 위의 표를 적용하여 곡의 구성을 변화시킬 수 있다. 예를 들어, [악보 III-1]에서와 같이 내림 마장조의 A^b - Fm7 - Gm - Cm - A^b - B^b - E^b의 코드로 한 프레이즈를 연주할 경우 다음과 같이 라장조의 G - Em7 - F[#]m - Bm - G - A - D 코드 프레이즈나 다장조의 F - Dm7 - Em - Am - F - G - C 코드 프레이

스로 코드 조성을 바꿀 수 있다.

[악보 III-1] 코드 프레이즈 변화의 예

· 원래의 조성 : E \flat Major

A \flat Fm7 Gm Cm A \flat B \flat E \flat

· 바뀐 조성 1 : D Major(원곡의 반음 아래)

G Em7 F \sharp m Bm G A D

· 바뀐 조성 2 : C Major(원곡의 3도 아래)

F Dm7 Em Am F G C

실제 발표되고 있는 대중음악의 대부분은 단조보다 장조의 조성을 활용한 곡이 많다. 특히 우리나라에서 발표되는 발라드 곡의 경우 대다수가 슬픈 느낌의 곡인 경우에도 단조가 아닌 장조의 화성을 활용하여 곡을 만드는 경우가 많다. 그러나 기본적으로 경쾌한 느낌의 코드가 주가 되는 장조와 달리 단조의 코드는 단화음(minor code)을 기본으로 감화음(diminished code)과 증화음(augmented code)들이 많이 사용되어 장조의 곡보다 더욱 어둡고 불안정한 느낌을 주는 곡을 만들 수 있다.⁵⁾

5) 단조의 곡이 모두 어둡고 음울한 느낌의 곡만 있는 것은 아니다. 예를 들어 [마징가Z], [은하철도999]등의 만화영화 주제가 같은 경우 단조의 곡을 사용하여 힘찬 느낌의 곡이 만들어진 경우도 있다.

<표 III-2> 장조와 단조의 코드 비교

장조	조성	I	ii	iii	IV	V	vi	vii°
기준 조성	다장조	C	Dm	Em	F	G	Am	Bdim
단조		i	ii°	III+5 ♯	iv	V ♯	VI	♯vii°
나란한조	가단조	Am	Bdim	Caug	Dm	E	F	G♯dim
같은 으뜸음조	내림마단조	Cm	Ddim	E♭aug	Fm	G	A♭	Bdim

[악보 III-2] 장조와 단조의 코드 비교

- 기준이 되는 장조 : C Major

C Dm Em F G Am Bdim C

- 나란한조 : A minor

Am Bdim Caug Dm E F G♯dim Am

- 같은 으뜸음조 : C minor

Cm Ddim E♭aug Fm G A♭ Bdim Cm

<표 III-2>와 [악보 III-2]는 다장조를 기준으로 다장조의 나란한조인 가단조와 같은 으뜸음 조인 다단조의 코드를 표기한 것이다. 단조의 코드진행도 장조의 코드진행과 마찬가지로 i - iv - V - i의 코드진행을 기본으로 하기 때문에 장조에서 단조로 바꾸거나 단조에서 장조로 바꿀 때 위의 표를 활용할 수 있다. 기준이 되는 장조의 코드가 쉬운 경우(올림표나 내림표가 적은 경우)에는 나란한조의 코드도 비교적 쉬워진다. 그러나 실제로 편곡을 할 때에는 나란한조보다 같은 으뜸음 조로 편곡을 하는 것이 편리하다. 그 이유는 악보에 보이는 음의 높이가 기준이 되는 장조와 같고, 3도와 6도 코드를 제외한 나머지 코드의 근음이 기준이 되는 조와 같기 때문이다. 그리고 표기상으로도 7음만 반

음 올려주면 되기 때문에 편곡자의 입장에서는 같은 으뜸음 조를 활용하는 편이 편리하다. 예를 들어 사장조의 곡을 기준으로 하나의 프레이즈를 단조로 편곡할 때, 나란한조인 마단조보다는 같은 으뜸음 조인 사단조가 쉽게 편곡할 수 있다.

[악보 III-3] 단조로 조성을 변화시킨 예

· 기준이 되는 장조 : G Major

G D Em D C G D G

· 같은 으뜸음조 : G Minor

Gm D Eb D Cm Gm D Gm

· 나란한조 : E Minor

Em B C B Am Em B Em

[악보 III-3]은 사장조의 4마디 코드 프레이즈를 기준으로 같은 으뜸음조와 나란한조로 편곡한 것이다. 같은 으뜸음조인 사단조의 첫 마디에서는 실제 선율에는 아무런 변화 없이 반주가 되는 코드만을 G에서 Gm으로 변화시켰다. 이것이 가능한 이유는 첫 코드의 선율이 코드의 3도 음을 포함하지 않기 때문이다. 만일 기준 곡의 첫 가락이 ‘사 사 사(G G G)’가 아닌 ‘사 나 사(G B G)’라면 편곡 과정에서 표기상에는 변화가 없으나 실제적 선율은 ‘사 내림 나 사(G Bb G)’로 변한다. 둘째마디에서는 악보 표기상으로는 동일한 위치이나 조성의 변화로 인해 ‘마(E)’음이 ‘내림 마(Eb)’로 바뀌면서 코드도 Em에서 Eb으로 변했다. 셋째마디에서도 ‘마(E)’음과 ‘나(B)’음이 반음 내려가면서 장조 곡의 장화음(Major code)이 단화음(minor code)으로 바꾸었고, 마지막 마디에서는 앞의 2박자 4개음(가 올림 바 라 올림 바)이 표기상에만 변화가 있을 뿐 실제 선율

의 음높이는 변화가 없기 때문에 그대로 D코드와 i도 코드인 Gm 코드를 사용하였다. 그리고 기준 곡의 같은 으뜸음조인 사단조와 나란한조인 마단조를 비교해보면, 사단조는 기준곡과 악보 상에서의 음의 높이가 같기 때문에 악보의 기입이 쉬운 반면에 E^b, Gm, Cm 등의 코드가 있어 실제로 연주를 하기에는 비교적 어렵다. 마단조는 B코드를 제외하면 모두 쉬운 코드로 구성되어 있어 실제 연주하기에는 비교적 쉬운 반면에 음표를 기입할 때 기준 곡보다 3도 밑으로 모든 음을 옮겨주어야 하기 때문에 비교적 번거롭다.

나. 코드의 차용을 활용한 편곡방법

부3화음은 주요3화음의 구성에 단조로움을 피하고 분위기의 변화를 주기 위한 대리화음으로 사용된다. 주요3화음의 제 2전위화음에서 가장 아래음인 5도 음을 1도 올린 음이 대리화음의 근음이 된다. 대리화음의 3음과 5음은 주화음의 근음과 3음이 되며, 7음을 첨가할 경우 주화음의 5도 음이 되어 더욱 주 화음에 가까운 성격을 갖게 된다. 예를 들어 다장조의 I도 화음인 C의 제 2전위 화음은 ‘솔 도 미’이고, 제 2전위 화음의 가장 아래음인 ‘솔’을 1도 올려 ‘라 도 미’로 구성하면 대리화음인 vi도의 Am 코드가 된다. 여기에 7음을 첨가한 Am7은 ‘라 도 미 솔’로 I도 화음의 구성 음을 모두 가지고 있어 C코드의 성격에 더욱 가까워진다. 그리고 이것을 1전위 시키면 ‘도 미 솔 라’가 되어 C6코드가 된다.

[악보 III-4] 화음의 전위와 대리화음

I(C) I(제 2전위, C) vi(Am) vi7(Am7)

주요 3화음인 1, 4, 5도의 대리화음은 각각 6, 2, 3도의 부3화음이다.⁶⁾ 예를 들면 다장조에서의 I도 화음인 C의 대리화음은 vi도 화음인 Am, IV도 화음인 F의 대리화음은 ii도 화음인 Dm, V도 화음인 G의 대리화음은 iii도 화음인 Em

6) 장조의 주요3화음과 단조의 주요3화음은 로마자로 표기 시에 대소문자 표기로 나뉘기 때문에 아라비아숫자로 1~6도의 화음을 표기하였다.

이다. 그리고 가단조에서 i도 화음인 Am의 대리화음은 VI도 화음인 F, iv도 화음인 Dm의 대리화음은 ii°도 화음인 Bdim, V도 화음인 E의 대리화음은 III+5도 화음인 Caug이다.

클래식 화성학에서는 다른 여러 화성적 규칙과 마찬가지로 코드의 차용과 대리화음의 활용의 원칙과 금지원칙도 엄격하게 적용된다. 그러나 대중음악에서는 기본적으로 클래식의 기능화성을 따르면서도 악곡의 장르와 특징, 작곡자의 의도에 따라 이런 원칙에서 벗어나는 것을 허용한다. 문학의 한 갈래인 시에서 문법적으로 어긋나는 표현을 시적 허용으로서 인정해주는 것과 같이, 대중음악에서도 화성적으로 어긋나는 표현을 음악적 허용으로서 인정함으로써 더욱 다양하고 실험적인 표현방법이 만들어질 수 있다.

조성의 변화를 활용하는 편곡방법에서 음악적 허용의 한 방법으로 사용할 수 있는 것이 기존 클래식화성의 범주에서 벗어난 대리화음의 활용이다. 본 연구에서는 이와 같은 맥락에서 곡의 종지⁷⁾에서의 대리화음의 활용을 연구하였다.

[악보 III-5] 종지에서의 대리화음 활용의 예

· 원곡의 코드 프레이즈 : I - IV - V - I의 종지

7) 최형덕(2002)에 의하면, 클래식 화성학에서 종지는 사용의 목적에 따라 일반적으로 5종류로 분류된다 V(7) - I, V(7) - i의 정격종지(바른마침, Authentic cadence), IV - I, iv - i의 변경종지(벗어난 마침, Plagal cadence), IV - V - I, iv - V - i의 혼합종지(Mixed cadence), x - V의 반종지(Half cadence, x 자리에는 I, i 및 그 대리화음, IV, iv 및 그 대리화음), V - vi, V - VI의 허위종지(Deceptive cadence)의 다섯 가지 외에도 변경 반종지, 겹종지, 피카르디 종지 등이 있으나, 이 종지들은 모두 반종지는 5도, 완결종지는 1도로 프레이즈를 마친다는 점에서 공통점을 갖는다.

- 편곡된 코드 프레이즈 : I - IV - V - vi의 중지

F C B^b F B^b C Dm

[악보 III-5]는 팝페라(popera, 오페라를 팝처럼 부르거나 팝과 오페라를 넘나드는 음악 스타일)가수인 임형주가 부른 'The Sally Garden'의 한 프레이즈이다. 끝의 4개 코드를 살펴보면 I - IV - V - I도의 혼합중지를 사용하여 곡이 완전하게 끝나는 느낌을 주도록 하였다. 반면에 편곡된 악보에서는 완결중지가 아닌 V - vi의 허위중지로 프레이즈를 마쳐 곡이 완전히 끝나는 느낌을 주지 않기 때문에 곡에 여운이 남게 된다.

[악보 III-6]접중지와 겹허위중지

- 접중지를 사용한 원곡

B^b C Dm B^b C F

- 겹허위중지를 사용한 편곡

B^b C Dm B^b C Dm

[악보 III-6]에서와 같이 'The Sally Garden' 원곡에서는 곡의 종결부에서 이 허위종지 뒤에 완결종지를 넣는 겹종지(V - vi - IV - V - I)를 사용하여 곡이 완전히 끝나는 느낌을 주었지만 완결종지의 겹종지가 아닌 허위종지를 두 번 쓰는 겹종지(V - vi - IV - V - vi)를 사용하면 화성학적 규칙에는 위배되지만 원곡과는 다른 오묘한 여운을 남기는 편곡이 될 수 있다.

[악보 III-7]코드의 차용을 활용한 편곡의 예

The musical score consists of two staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is written in treble clef. The first staff has chords D, E, A, D, D, E, A, D, C#m. The second staff has chords Bm, E, A, F#m, Bm, E, A, D, C#m. Both staves feature triplet eighth notes in the first two measures of each line.

[악보 III-7]과 같이 종지에서 뿐만 아니라 곡의 중간 프레이즈에서도 대리화음을 활용하여 편곡하면 코드의 변화만으로도 곡의 분위기를 바꿀 수 있다. IV도 화음인 D를 ii도 화음인 Bm나 vi도 화음인 F#m로 바꿔주면 곡의 전반적 분위기가 밝고 경쾌한 느낌에서 보다 애절한 느낌의 분위기로 변하게 된다.

대중음악의 작·편곡 과정 가운데 코드의 기입은 매우 중요한 요소이다. 코드는 반주 악보를 보다 쉽게 볼 수 있도록 도와주는 역할을 하는데, 반주 악보가 없더라도 악보에 코드가 기입되어 있는 경우에는 피아노, 기타, 베이스 등 선율을 담당하는 악기가 각자의 재량에 따라 반주를 할 수 있기 때문이다. 그러므로 대중 음악적 코드의 허용 역시 어느 정도는 조심스럽게 이루어질 필요가 있다. 의도된 코드를 변화와 의도되지 않은 코드변화를 구별하고, 대중 음악적 허용 역시 기본적으로는 클래식화성의 기본적 원칙을 따르면서 부분적 변형의 범주에서 시작되는 것이 좋을 것이다.

2. 리듬과 빠르기에 변화를 주는 편곡방법

곡의 리듬은 1차적으로 선율에 의해서 어느 정도 결정되지만 최종적으로는

반주 악기의 리듬과 빠르기를 어떻게 만드는가에 따라 결정된다. 극단적인 경우에는 똑같은 반주라도 빠르기를 변화시키는 것만으로도 곡의 분위기를 바꿀 수 있다. 예를 들어 노래방에서 노래를 부를 때, 노래방 기기의 템포를 조절하는 것과 같이, 하나의 곡을 M=80으로 연주하는 것과 M=120으로 연주하는 서로 다른 느낌을 주게 된다. 그러나 이것은 악보상의 메트로놈 빠르기를 다르게 기입하면 끝나는 것이기 때문에 엄밀한 의미에서 편곡활동보다는 기악이나 가창의 음악 실연 활동에 가깝다. 그리고 굳이 메트로놈의 빠르기를 조절하지 않은 같은 빠르기의 경우라도 반주의 리듬패턴을 변화시켜주면 곡의 속도감과 분위기를 바꿀 수 있다. 기준이 되는 악보의 반주리듬을 생략하거나 추가하는 편곡과 기본 리듬패턴과 전혀 다른 패턴의 리듬을 사용하는 편곡은 곡의 전반적인 느낌을 다르게 만드는 유의미한 음악적 재창조의 과정으로 볼 수 있다.

리듬 편곡을 스코어의 악기별로 나누어 편곡할 때에는 드럼 - 베이스 - 기타의 순서로 해주는 것이 좋다. 왜냐하면 일반적인 밴드스코어에서 곡의 바탕이 되는 기저를 드럼으로 하고, 그 위에 베이스, 기타의 순서로 음을 순서대로 쌓는 것이 안정적이기 때문이다.

드럼(drum)은 밴드스코어에서 악곡의 기반으로 전체적인 리듬을 조율한다. 또한 대중음악 곡은 클래식 오케스트라와 달리 지휘자가 없기 때문에 드럼이 지휘자의 역할로서 곡의 빠르기와 쉼여림, 기승전결에 따른 곡의 흐름 변화를 반주를 통해서 이끌어내야 한다.

[악보 III-8] 드럼 악보 편곡의 예

· 기준악보

· 편곡 악보 1

[악보 III-8]은 하나의 선율 프레이즈에 가장 기본적인 8비트의 드럼패턴을 사용한 곡이다. 이 상태에서 선율과 곡의 빠르기의 변화는 주지 않으면서 드럼 프레이즈를 편곡하는 것만으로도 충분히 리드미컬한 느낌을 주도록 할 수 있다. 첫 번째 편곡 악보에서의 드럼패턴은 기본 드럼 패턴에서의 하이햇이 담당하는 8분 음표 일부를 16분 음표로 나누어 스네어 드럼과의 유기적 연결을 강화한 것이다. 이런 유기적 연결이 스네어 드럼이 담당하는 중강박과 하이햇이 담당하는 약박의 위치를 일부 변화시킴으로써 기본 드럼패턴을 사용할 때 보다 더 바운스한(bounce, 툭툭 튀는) 펑키음악의 느낌이 나게 된다.

[악보 III-9]드럼 악보 편곡의 예 2

[악보 III-9]에서는 1, 3마디와 2, 4마디에서 서로 다른 두개의 드럼패턴을 활용하여 드럼반주가 지루하지 않도록 의도하였다. 그리고 2, 4마디에서 활용된 드럼패턴은 16분음표의 셋잇단음표를 활용한 24비트의 패턴으로, 스네어 드럼의 연타로 마치 기관총을 연사하는 듯 한 소리를 낼 수 있다. 이와 같은 소리는 선율에서 2분 음표 두개를 활용해 프레이즈의 긴장을 완화시켜주는 것을 오히려 더 긴장을 강화시켜주기 때문에 1, 3마디와 2, 4마디의 긴장과 이완의 역할이 뒤바뀌게 되고, 곡의 속도감과 리듬감이 더 강화된다.

[악보 III-10] 드럼 악보 편곡의 예 3

[악보 III-10]은 [악보 III-8] 기준악보의 8비트 패턴을 16비트의 기본적인 드럼패턴으로 대체한 편곡이다. 이 편곡은 두 가지 방법으로 사용될 수 있는데, 하나는 원곡보다 곡의 느낌을 빠르게 만들고 싶을 때이고, 다른 하나는 원곡보다 곡의 느낌을 느리게 만들고 싶을 때이다. 원곡의 빠르기를 모데라토(Moderato, 보통 빠르게; M = 90)라고 가정했을 때, 알레그레토(Allegretto, 조금 빠르게; M = 110)나 알레그로(Allegro, 빠르게; M = 130)의 빠르기를 사용하여 연주하거나 그대로 모데라토의 빠르기를 사용하여 연주할 경우 이 편곡은 원곡보다 속도감 있는 곡이 된다. 반대로 곡의 빠르기를 안단티노(Andantino, 조금 느리게; M = 80)이나 안단테(Andante, 느리게; M = 70)의 빠르기로 연주할 경우, 4비트나 슬로우 고고(slow gogo, 느린 곡에 쓰이는 주법 가운데 하나)의 연주와는 다른 그루브(groove, 흥겹게 박자를 타는 것; 진득하고 끈적끈적하게 늘어지는 재즈적인 리듬)한 느낌이 나게 된다.

[악보 III-11] 드럼 악보 편곡의 예 4

[악보 III-11]은 [악보 III-10]의 패턴을 응용한 것으로, 베이스 드럼의 박자를 분산시키고 변형하여 [악보 III-10]보다 더욱 바운스한 리듬이 되도록 의도한 것이다. 이 편곡도 [악보 III-10]의 편곡과 마찬가지로 곡을 더 느리게 만들거나 더 빠르게 변화시킬 경우 모두에 사용할 수 있다.

[악보 III-12] 드럼 악보 편곡의 예 5

[악보 III-12]는 앞의 세 개의 편곡과는 다른 의도에서 만들어질 수 있는 패턴이다. 기본 드럼패턴이나 응용패턴으로서 활용되는 것이 아니라, 악곡의 후반 클라이맥스를 들어가기 전에 클라이맥스에서 곡의 리듬과 감정의 폭발을 예고 하는 복선으로서 활용되면서 동시에 클라이맥스와 대비를 이룸으로서 더욱 돋보이도록 도와주는 일종의 휴주로서의 패턴이다. 이 패턴은 독립적으로 사용하는 것 보다 편곡악보 1, 2에서의 드럼패턴과 같은 다른 패턴의 앞에서 비독립적으로 사용되는 것이 전체적인 곡의 구조를 짜는 데 사용할 수 있다. 그리고 이 패턴 외에도 하이햇만을 이용하거나 베이스드럼만을 이용하는 등의 드럼 패턴의 단순화를 통해 여러 가지 휴주 패턴을 만들어낼 수 있다.

[악보 III-13] 드럼 악보 편곡의 예 6

· 휴주와의 혼합편곡 1

· 휴주와의 혼합편곡 2

[악보 III-13]의 두 악보는 드럼 연주 패턴과 휴주 패턴을 혼합하여 편곡한 것이다. 첫 번째 악보는 [악보 III-8]에서의 편곡된 드럼 패턴과 [악보 III-12]

의 휴주 패턴을 번갈아가며 사용한 것으로, [악보 III-9]에서 2, 4마디의 긴장을 오히려 강화시킨 것과는 달리 선율이 의도하는 대로 1, 3마디에서는 곡의 긴장을 담당하고 2, 4마디에서는 곡의 이완을 담당한다. 그리고 2, 4마디의 휴주패턴이 1, 3마디의 패턴과 리듬의 보색 대비를 이루면서 각각의 긴장과 이완의 역할이 더욱 강화되고 있다.

두 번째 악보는 [악보 III-9]의 2, 4마디에서와 같이 16분음표의 3분박을 이용해 24비트의 빠르기를 만든 것이다. 그러나 [악보 III-9]에서 스네어 드럼이 빠른 박자를 연주하도록 한 것과는 다르게 베이스드럼의 트윈페달을 이용하여 빠르게 연주하도록 하고, 스네어 드럼과 하이햇이 기준박자를 연주하도록 의도한 편곡이다. 이와 같이 스네어 드럼을 이용하여 2박과 4박에 강박을 두면 보다 록 음악적인 성향을 띄게 된다. 그리고 베이스드럼이 기준박이 아니기 때문에 박자의 안정감을 감소시키게 되고, 이로 인해서 전체적인 박자의 속도감이 더 살아나는 효과를 얻을 수 있다.

[악보 III-14] 드럼 악보 편곡의 예 7

· 과정 1

Musical notation for Process 1. The top staff is labeled '선율' (Melody) and the bottom staff is labeled '드럼' (Drum). The melody is in 4/4 time with a key signature of one flat. The drum part features a complex pattern with snare and bass drum notes, including rests and accents.

· 과정 2

Musical notation for Process 2. The top staff is labeled '선율' (Melody) and the bottom staff is labeled '드럼' (Drum). The melody is in 4/4 time with a key signature of one flat. The drum part features a complex pattern with snare and bass drum notes, including rests and accents.

· 과정 3

Musical notation for Process 3. The top staff is labeled '선율' (Melody) and the bottom staff is labeled '드럼' (Drum). The melody is in 4/4 time with a key signature of one flat. The drum part features a complex pattern with snare and bass drum notes, including rests and accents.

[악보 III-14]는 당김 음을 사용한 셔플리듬의 기본 패턴이다. 과정 1은 선율의 변화를 주지 않고 드럼의 리듬만을 셔플로 바꾼 것이다. [악보 III-8]의 기준악보의 드럼패턴에서 하이햇이 8분음표로 연주하도록 하던 것을 점8분 음표와 16분 음표를 하나의 짝으로 하는 당김 박을 만들어주면서 그에 맞춰 베이스 드럼에서의 8분 쉼표와 8분음표도 점8분 쉼표와 16분 쉼표로 바꾸어주었다. 이 과정에서는 드럼의 리듬과 선율의 리듬이 서로 엇갈리기 때문에 리듬의 조화가 깨져 통일된 소리를 만들지 못한다.

셔플, 스윙 등의 리듬과 같이 당김 박자나 엇박자의 리듬을 활용할 때에는 반주가 되는 악기 패턴에 따라 주 선율의 박자 또한 반주의 박자에 맞춰 변화를 주는 것이 자연스러운 편곡이 된다. 과정 2는 과정 1에서의 문제점을 보완하기 위해 선율의 리듬을 드럼 리듬에 맞춰 셔플한 음이 되도록 바꾼 것이다. 4분박을 기준으로 점8분 음표와 16분 음표를 하나의 쌍으로 하여 1, 3마디 선율의 박자 패턴을 바꾸었다.

과정 3은 과정 2에서 반복적으로 나타나는 리듬패턴이 지루해지는 것을 피하기 위해 1, 3마디에서 점8분 음표와 16분 음표의 순서쌍을 단순화하여 4분음표로 합쳐줌으로써 부분적으로 리듬의 변화를 준 것이다. 1마디에서는 둘째 박을 제외한 1, 3, 4박을 합쳐 4분음표로 표기하였고, 3마디에서는 반대로 둘째 박만을 4분음표로 표기하여 1마디와 3마디 리듬이 거울에 비치는 듯 한 대비가 이뤄지도록 의도하였다.

드럼의 편곡을 마치면 그에 맞춰 베이스와 기타의 편곡을 하게 된다. 밴드스코어에서 베이스(bass)는 리듬과 선율을 동시에 담당하는데, 드럼과 연계되어 곡 전체의 리듬을 조율하고 동시에 코드의 근음을 잡아주면서 다른 반주와 선율이 진행되는 발판을 마련한다. 리듬편곡에서는 전체적으로 통일된 리듬을 만들어내는 것이 중요한데, 베이스를 기준으로 베이스와 드럼, 베이스와 기타, 베이스와 선율 사이의 리듬적 조화가 잘 이루어 질 때 곡의 완성도가 올라갈 수 있다.

반주 기타(backing guitar)는 피아노의 반주와 같이 코드를 분명하게 해주면서 곡의 반주를 더 풍성하게 해주는 역할을 한다. 백킹 기타의 리듬은 베이스의 리듬라인과 스네어 드럼을 기준으로 변화를 주게 된다. 백킹 기타는 기본적인

으로 오른손의 뮤트 주법을 사용하여 연주하는데, 스네어 드럼이 연주하는 부분에서는 뮤트를 사용하지 않음으로써 음색에 변화를 주어 리듬이 지루해지지 않도록 한다.

[악보 III-15] 밴드스코어 기준악보

[악보 III-15]는 드럼과 기타, 베이스를 편곡하기 위한 기준악보이다. 기타는 기본적인 파워코드(근음과 5도 음)를 연주하고, 베이스는 기본적인 근음과 스케일을 연주하며, 드럼은 8비트의 기본 리듬을 사용한다. 드럼의 비트에 당김 음이나 박자의 변화를 사용하지 않기 때문에 기타와 베이스 역시 드럼의 리듬을 따라 박자에 변화를 주지 않은 기본적인 프레이즈이다.

[악보 III-16] 밴드스코어 편곡악보 1(드럼 편곡 III-9)

[악보 III-16]은 [악보 III-9]의 드럼 패턴의 편곡에 맞춰 기타와 베이스 리

음을 편곡한 곡이다. 1, 3마디에서는 앞의 2박은 선율을 기준으로, 뒤의 2박은 드럼을 기준으로 기타와 베이스의 리듬을 편곡하였다. 2, 4마디에서는 베이스는 기준악보와 동일하게 그대로 놔두고 기타는 8비트 연주에서 2비트의 연주로 오히려 단순화시켜 드럼의 셋잇단 16분 음표연주를 더 두드러지도록 의도하였다. 이와 반대로 2, 4마디에서 기타와 베이스를 드럼비트에 맞춰 셋잇단 16분 음표로 음을 분할하여 연주할 수도 있다. 이 경우에는 기타와 베이스, 드럼의 리듬이 하나로 통일되어 더욱 강한 느낌의 비트가 될 수 있지만, 세 파트의 셋잇단 음이 정확하게 연주되지 않을 경우 리듬의 통일이 깨질 수 있고, 드럼만으로 셋잇단 음을 연주하는 것보다 깔끔한 소리를 만들기 어려울 수 있다.

[악보 III-17] 밴드스코어 편곡악보 2(드럼 편곡 III-14)

[악보 III-17]은 [악보 III-14]의 드럼 패턴의 편곡에 맞춰 기타와 베이스 리듬을 편곡한 곡이다. 기타의 반주는 기본적으로 점8분 음표와 16분 음표를 쌍으로 하는 드럼 하이햇의 리듬을 따르면서 1, 3박에는 4분 음표를 사용하여 리듬이 지루해지는 것을 피하도록 하였다. 베이스는 1, 3마디에서 기타와 동일한 리듬 패턴을 사용하면서 셋째 박자에서는 16분 음표를 사용하였는데, 이것은 리듬패턴의 변화보다는 꾸밈음의 성격으로 사용된 것이다. 그리고 2마디에서는 둘째 박자에서, 4마디에서는 첫째박자에서 4분 음표를 점8분 음표와 16분음표로 나누어 셔플의 느낌이 이어지도록 하였다.

리듬을 편곡할 때 고려해야 할 것은 먼저 곡의 빠르기를 빠르게 할 것인가 느리게 할 것인가를 결정하는 것이다. 그리고 주 선율의 리듬을 해치지 않는 범위 안에서 리듬패턴을 편곡하고, 끝으로 편곡하고자 하는 장르에 맞춰 주 선

율과 반주의 리듬 패턴을 변형시킨다.

리듬 패턴의 변형도 선율이나 화성의 편곡과 마찬가지로 각 파트끼리의 어울림이 가장 중요하다. 각 파트간의 리듬의 하모니를 깨뜨리지 않으려면 ‘기준이 되는 리듬을 어느 파트로 잡을 것인가?’가 결정되어야 한다. 이 때 리듬의 기준은 일반적으로 드럼과 베이스가 담당하게 되는데, 이것은 상황적 필요나 곡의 특성에 따라 달라질 수 있는 것으로 절대적인 원칙은 아니다. 그러나 드럼이나 베이스가 리듬의 기준이 되는 것이 대부분의 곡에서 안정적인 리듬 선을 만들기 쉽다.

기준이 되는 파트가 결정되면 기준 파트와 다른 파트와의 리듬적 어울림을 고려하고, 파트 전체의 리듬이 어색한 부분은 없는지 확인해야 한다. 특히 점음표나 당김 음 등을 활용하는 경우 다른 파트와의 리듬적 조화가 깨지지 않도록 전체적인 리듬을 조율하는 것이 중요하다.

3. 악기 구성과 장르의 변화를 활용한 편곡방법

작곡가의 의지와 곡에 대한 정확한 이해가 절대적인 클래식 음악에 비해 대중음악 악곡은 악보를 보고 연주하는 연주자나 가수의 곡에 대한 자의적 해석을 비교적 관대하게 인정한다. 그래서 하나의 곡에 대한 다양한 해석이 나올 가능성을 열어두기 위해 대중음악 악곡은 특별한 경우가 아니라면 곡에 섹션에 대한 지시어(expression & articulation)를 많이 사용하지 않는 경우가 많다. 그러나 실제로 하나의 곡을 작곡·편곡하는 과정은 연주하는 악기와 보컬 파트의 구성, 또는 장르의 변화를 주는 과정에서 리듬, 가락, 화성 등 섹션을 제외한 모든 음악적 요소를 전반적으로 다루게 된다.

선율과 화성, 리듬 등의 음악적 요소를 편곡방법이 아닌 악기 중심의 편곡방법은 크게 두 가지로 구분할 수 있다. 하나는 악기 구성의 변화를 활용하는 편곡방법이고, 다른 하나는 곡의 장르를 변화시키는 편곡방법이다. 물론 이 두 가지가 서로 완전하게 독립적으로 이루어지지 않고 연계되어 진행되는 편곡 또한 존재한다. 그러나 그런 편곡의 경우에서도 기본적으로 두 가지의 편곡 분류 가운데 어느 것을 좀 더 중점적으로 다룰 것인가에 대해서는 결정을 하고 편곡을

하는 것이 편곡의 기준과 순서를 결정하는데 도움을 줄 수 있다.

가. 악기 구성의 변화를 활용한 편곡방법

악기의 구성을 변화시키는 편곡방법은 대중 음악적 편곡을 적용할 때 크게 두 가지로 나눌 수 있다.

첫째는 언플러그드 적인 편곡방법을 활용하는 것이다. 언플러그드라는 용어는 문자 그대로 플러그를 꽂을 필요가 없는 어쿠스틱 악기들만으로 스코어를 구성하는 것이다. 기본적인 밴드스코어에서 원래 플러그를 연결할 필요가 없는 드럼과 어쿠스틱 기타, 피아노등을 활용하고, 전자기타와 베이스를 어쿠스틱 기타와 어쿠스틱 베이스 혹은 어쿠스틱 플랫리스 베이스를 활용하여 스코어를 구성하는 것이다.

언플러그드 편곡의 특징은 어쿠스틱 악기들의 조합에서 만들어지는 사운드의 서정적인 느낌과 깔끔한 사운드라고 할 수 있다. 주법 역시 악기의 특성에 맞춰 강렬한 비트와 기계음적인 I도와 V도의 화성조합을 피하고 iii도의 화성과의 조합을 활용하는 코드 리프와 스케일을 활용한다. 또한 속주와 옥타브를 넘나드는 하모닉스, 꾸밈 음 등을 가능한 절제하면서 뉴에이지의 특성인 감성의 정화를 느낄 수 있는 편곡을 만들어낸다.

언플러그드 음악의 악기와 반주 구성에서 중심이 되는 악기는 피아노와 어쿠스틱 기타가 되는 경우가 많다. 주의할 점은 피아노를 중심으로 반주를 편곡하느냐, 어쿠스틱 기타가 되느냐에 따라 반주의 편곡을 다르게 해 주어야 한다는 것이다. 예를 들어 아르페지오 주법을 활용하는 경우, 피아노가 반주의 중심이 되는 경우에는 일반적인 음의 진행이 코드 구성음의 순차진행을 하게 되지만 기타가 반주가 되는 경우에는 코드에 따라 보통 구성 음 간의 도약진행을 하게 되는 경우가 많다. 기타에서 C 코드의 경우 ‘도 미 솔 도 미’의 순차적인 구성을 하지만 G코드의 경우 ‘솔 시 레 솔 시 솔’의 진행으로 가장 높은 두 음이 ‘레’를 건너뛴 도약진행을 하게 된다.

언플러그드의 악기 구성에서 가장 기본적인 스코어 구성은 어쿠스틱기타와 어쿠스틱 베이스, 피아노, 드럼의 구성이다. 여기에 필요에 따라 색소폰이나 트럼펫 등의 선율악기와 기타 퍼커션을 위한 타악기들이 추가될 수 있다. 그리고

가능한 강렬한 소리를 배제하기 위해서 드럼을 제외하는 편곡이 나오기도 한다.

악기 구성을 변화시켜주는 두 번째 편곡방법은 기계적인 사운드를 중점적으로 활용하는 방법이다. 현대의 과학기술의 발달로 인해 전자기기를 통해 음을 증폭시키고 일그러지고 찌그러진 사운드를 활용하는 대중음악곡이 많이 만들어졌는데, 그 대표적인 예가 전자기타가 중심이 되는 록 음악이다. 록 음악의 발전과 더불어 전자기타 특유의 앰프를 이용한 소리의 증폭과 디스토션 사운드와 오버드라이브 사운드, 어쿠스틱 악기에서는 나오기 힘든 긴 서스테인과 리버브를 활용하는 많은 주법이 만들어졌고, 그에 맞춰 다양한 악곡이 만들어졌다.

언플러그드 편곡과 달리 전자악기 중심의 편곡은 스네어 드럼의 강렬한 비트와 전자기타의 3도 음을 생략한 파워코드, 그리고 다양한 꾸밈 음을 사용한 스케일의 진행이 특징이 된다. 또한 악기의 구성과 사운드의 톤을 적절하게 튜닝하는 것이 가능하여 장르의 변화에 따라 그에 알맞은 다양한 사운드를 활용할 수 있다.

전자 음악의 악기 구성에서 가장 일반적인 스코어 구성은 전자기타 두 대와 베이스, 신디사이저, 드럼의 구성이다. 여기에 필요에 따라 색소폰이나 트럼펫 등의 선율악기와 기타 퍼커션을 위한 타악기들이 추가될 수 있다. 그리고 가능한 단순하면서도 강렬하고 자극적인 소리를 만들기 위해서 신디사이저를 제외하는 편곡이 나오기도 한다.

악기 구성을 활용한 편곡에서는 언플러그드 편곡에서의 피아노 악보를 기준으로 하여 전자기타 둘과 베이스, 드럼, 신디사이저로 곡을 구성하여 편곡하는 방법을 연구하였다.

[악보 III-18] 악기 구성의 편곡방법

· 원곡 악보

CM7 Bm7 Am7 GM7

· 편곡 악보

[악보 III-18]은 CM7 Bm7 Am7 GM7의 네 개의 코드를 하나의 프레이즈로 하여 계속적으로 반복되는 일종의 변주곡과 그 편곡이다. 원곡은 피아노곡이고, 편곡은 전자기타를 주선율로 하여 전자기타(Backing Guitar), 신디사이저, 베이스, 드럼의 구성으로 편곡한 것이다. 구성을 단순화하기 위하여 주선율과 반주를 포함하여 곡의 대부분을 악보 [III-19]의 패턴만으로 반복하였고, 중간에 주선율의 변화에 맞춰 드럼과 베이스의 필 인을 사용하였다.

나. 장르의 변화를 활용한 편곡방법

원래의 곡과 다른 장르로 곡을 편곡하기 위해서는 기본적으로 편곡하고자 하는 장르의 기초적인 특징에 대한 이해가 도움이 될 수 있다. 그러나 실제로 음악에 대한 이론적 지식이 전혀 없이도 대중들에게 많은 인기를 얻는 곡을 만들어내는 대중음악 작곡가들이 적지 않다는 점에서 본다면 음악이론과 장르적 특징에 대한 지식은 편곡에 도움은 될 수 있으나 반드시 필요한 것은 아니다. 물론 대중음악을 작곡하는 사람들 가운데 음악적 이론이 취약한 사람들도 지식을 체계적으로 정리하지 못했을 뿐이며, 다른 사람들의 음악을 접하고 감각적인 경험으로서 받아들이는 과정을 통해 거의 무의식적, 혹은 본능적으로 하나의 악곡을 만들어내는 방법을 습득한 경우가 대부분이다. 단지 중요한 것은 음악

적 지식과 장르의 특성에 대한 이론적 체계의 습득 여부가 아니라 하나의 악곡이 다른 장르의 악곡으로 편곡되었을 때, ‘편곡가가 의도한 장르를 그 악곡을 들은 청자가 공감할 수 있는가?’이다. 예를 들어 하나의 발라드 음악을 힙합으로 편곡하였을 때, 악곡을 듣는 대부분의 사람들이 ‘이 음악은 힙합으로 편곡된 곡이구나’라고 공감할 수 있다면 그것은 장르의 편곡을 성공적으로 이룬 곡이라고 할 수 있다.

본 연구에서도 이런 취지에 맞춰 장르의 기본적인 느낌을 살리기 위한 편곡 방법을 연구하였다. 특정 장르에 대한 이론의 체계적 이해를 일단 배제하고 편곡자의 느낌과 경험만을 가지고 하나의 악곡을 다른 장르로 바꾸는 방법을 연구하였다.

편곡의 과정을 차례로 설명하기 위해서 느린 발라드풍의 뉴 에이지 음악 한 곡을 기본적인 셔플리듬과 7th, 9th 코드와 반음씩 떨어지는 스케일의 진행을 활용하여 재즈로 편곡해 보았다. 아래의 편곡 과정에서는 리듬 중심의 편곡과는 방법과 순서를 반대로 하여 편곡의 과정을 연구하였다. 실질적으로 작곡과 편곡 과정에서는 반드시 어느 악기부터 작곡·편곡을 해야 한다고 정해져 있는 것이 아니기 때문이다. 그리고 편곡가나 작곡가에게 가장 익숙하고 다루기 쉬운 악기나 주선율부터 창작을 해 나가는 것이 창작의 과정을 좀 더 빠르고 쉽게 만들어줄 수도 있다. 창작의 핵심은 하나의 악기나 선율, 리듬을 기준으로 삼은 다음에 그 기준에 맞춰 어울리는 구성을 만들어내는 것이다.

[악보 III-19] 원곡 악보

[악보 III-19]는 [악보 III-18]의 원곡과 같이 편곡 연습을 위해 만들어진 피아노곡이다. 코드반주와 선율이 지나치게 복잡하거나 단순해지지 않도록 프레임마다 약간의 변화를 주었다.

[악보 III-20] 재즈 1차 편곡

[악보 III-20]은 원곡을 재즈로 편곡하기 위한 첫 번째 단계로, 악곡의 주선율을 재즈적인 느낌이 나도록 바꾸었다. 먼저 점음표와 쉼표의 적절한 사용을 통해 리듬감을 살리고, 음의 분화와 반음계적 스케일 진행을 통해 재즈적인 선율의 느낌이 들도록 하였다.

[악보 III-21] 재즈 2차 편곡

[악보 III-21]은 [악보 III-20]의 선율편곡에 맞춰 코드를 9코드와 M7코드로 수정하고, 코드에 맞춰 반주의 리듬을 편곡한 것이다. 이와 같이 스윙이나 보사노바, 펑키 등 재즈의 구체적 장르에 대한 이해가 없더라도 재즈에 대한 대략적인 느낌만 가지고도 코드와 리듬의 부분적 변형을 통해 편곡이 가능하다.

[악보 III-22] 재즈 3차 편곡

[악보 III-22]는 [악보 III-21]에 베이스를 추가로 편성하여 악곡의 리듬 조

율과 코드의 성격을 더 명확하게 해주기 위한 편곡이다. 악기 구성을 단순화하고 싶을 경우에는 피아노가 기타 반주와 베이스 반주를 담당하고, 주선율을 다른 악기나 보컬이 담당하는 방법도 있을 수 있다. 반대로 편곡가가 베이스의 추가만으로 부족하다고 여길 경우에는 이 악보에 드럼이나 기타 퍼커션의 추가 역시 이루어질 수 있을 것이다.

IV. 팝음악 작곡방법에 대한 적용 연구

작곡방법의 연구를 중점 요소를 무엇으로 하는가에 따라 다음의 순서로 진행하였다. 먼저 ‘선율과 화성 중심의 작곡방법’에서 주제 선율의 악상, 혹은 코드 프레이즈를 중심으로 작곡하는 방법을 연구하였다. 기본적으로 1~2개의 프레이즈 범위에서 코드에 대한 고려 없이 바로 악상에 의해 선율을 만들어내는 방법과 코드를 기반으로 하여 선율을 만들어내는 방법에 대해 연구하였다.

다음으로 ‘악기 중심의 작곡방법’에서는 드럼, 베이스, 기타 등의 중심이 되는 악기와 그에 따른 곡의 분위기에 맞추어 작곡을 하는 방법을 연구하였다. 드럼의 비트와 베이스에서 나타나는 리듬과 가락의 복합적 양상, 기타의 코드와 스케일 진행에 대한 기본적 모습, 곡의 진행에 따른 악기의 필 인(Fill in)과 애드립(add rib), 솔로잉(soloing)을 중심으로 연구하였다.

끝으로 기초적인 작곡방법에서는 악곡의 장르, 곡의 구조, 주제선율과 조성, 코드와 박자, 사용악기에 따른 밴드스코어 작성, 가사 넣기, 곡의 검토의 순서에 따라 작곡하는 방법으로 가장 일반적이면서 쉬운 방법으로 작곡을 할 수 있는 방법을 연구하였다. 그리고 기초적인 작곡방법의 순서에 따라 하나의 곡이 만들어지는 과정을 설명하였다.

1. 선율과 화성 중심의 작곡방법

작곡이 편곡과 구분되는 가장 큰 특징은 기존의 곡을 토대로 하나의 악곡을 만들어내는 것이 아닌 아무것도 없는 상태에서 하나의 악상을 만들어내고 그것

을 토대로 곡을 완성한다는 것이다. 하나의 악곡이 다른 기존의 어떤 악곡과 유사하거나 동일한 특징을 갖는다면 그것은 엄밀한 의미에서 작곡이 아니라 표절, 혹은 샘플링을 활용한 곡이다. 이와 같은 작곡과 편곡의 구분은 선율에서 가장 두드러지게 나타난다.

선율을 만들어내는 방법은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 하나는 어느 순간 작곡가의 머릿속에 떠오르는 하나의 악상을 토대로 주제가 되는 선율 프레임을 바로 만들어내는 것이고, 다른 하나는 코드의 리프나 패턴을 토대로 하나의 선율 프레임을 만들어내는 것이다. 그리고 이 두 가지 방법 가운데 하나를 활용하여 하나의 프레임을 완성하고 나면 필요에 따라 선율에 맞는 화음을 만들어줄 수 있다.

가. 악상을 선율로 만드는 작곡방법

코드를 바탕으로 하지 않고 바로 떠오르는 악상에서 선율을 만들어내는 작곡 방법은 다음과 같은 순서로 진행하면 비교적 편하게 할 수 있다.

먼저 작곡가가 하나의 악상을 떠올리는 것이다. 이 과정은 다른 사람의 도움을 받을 수 없는 단계로, 특정한 사건이나 감정의 기복이 작곡가가 악상을 떠올리는 것에 원인을 제공할 수는 있지만 그것 역시 결국은 작곡가 스스로가 경험하고 느끼는 것을 전제로 한다. 미술이나 문학 등의 다른 예술분야의 작품들과 마찬가지로 작곡이 쉽지 않은 이유 가운데 하나가 바로 이런 악상의 특징 때문이기도 하다.

다음으로 하나의 악상을 떠올리고 나면 악기를 통해 악상을 연주하거나 콧노래로 흥얼거리면서 떠오른 악상의 음을 하나하나 확인하고, 그 악상을 악보에 채보한다. 채보를 할 때에는 먼저 다장조를 기준으로 악보를 채보하는데, 이것은 조성을 완성한 것이 아닌 1차 채보이므로 그 과정에서 #이나 b이 붙는 음이 생기더라도 문제 삼지 않는다.

[악보 IV-1] 악상을 통한 선율작곡의 과정1



다음으로 1차 채보를 검토하면서 악보에 #이나 b이 몇 가지의 음에 붙어있는가를 살펴 곡의 조성을 확인하고 악보에 표시해준다. 이 과정에서 피아노의 검은 건반에 해당되는 음들을 표기할 때에는 #이나 b 둘 가운데 하나로 통일하여 표기해 줌으로써 조성의 확인을 쉽게 해줄 수 있다. 그리고 선율의 진행상 표기되지 않은 음에도 #이나 b이 붙을 수 있기 때문에 곡의 조성에 따라 #이나 b이 붙는 순서를 고려하여 알맞은 곡의 조성이 무엇인지 알아내야 한다.

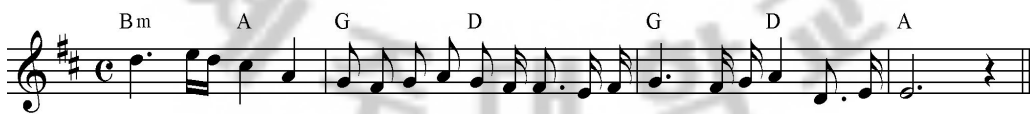
[악보 IV-2] 악상을 통한 선율작곡의 과정2



[악보 IV-2]는 [악보 IV-1]의 악상을 토대로 곡의 조성을 바꾸어 준 것이다. [악보 IV-1]에서 B 음을 제외한 모든 음이 표기되었고, #이 두 개 음에서 사용되었기 때문에 곡의 조성을 라장조로 결정하였다.

‘#이나 b이 몇 개 붙는가?’와 ‘장조인가 단조인가?’가 결정되고 나면 p.13의 <표 III - 1> 장조의 조성에 따른 코드 표와 p.15의 <표 III-2> 장조와 단조의 코드 비교 등을 활용하여 확인된 조성에서 사용되는 코드를 확인하고 선율에 알맞은 코드를 기입한다. 그리고 노래의 경우 노래할 사람의 음역대를 고려하거나, 연주할 악기의 음역대를 고려하여 필요에 따라 음높이를 변경하고 조성도 바꾸어준다.

[악보 IV-3] 악상을 통한 선율작곡의 과정3



[악보 IV-3]은 라장조의 I, IV, V도 코드인 D, G, A를 활용하여 'D A / G D / G D / A'로 코드를 기입하고, 첫 마디의 D 코드를 Bm로 코드의 차용을 활용하여 최종적으로 바꿔 주었다.

나. 코드를 활용해 선율을 만드는 작곡방법

코드를 활용하여 선율을 만드는 방법은 일종의 코드 리프를 만드는 과정과 같다. 그러나 선율을 위한 보조도구로서의 코드리프는 정해진 코드의 숫자와 진행 규칙이 어느 정도 정해져 있기 때문에 그 자체로서는 하나의 작곡이라고 보기 힘들다. 실제로도 우리나라, 혹은 영미 문화권의 팝음악 곡들을 살펴보면 동일한 코드패턴을 활용한 곡들을 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 가장 대표적인 예가 파헬렐의 'Cannon'에서 사용되는 코드패턴을 활용하는 곡 들이다. 특히 우리나라의 발라드 곡들을 살펴보면 자전거탄풍경의 '너에게 난 나에게 넌'과 같이 조와 음높이는 다르지만 전체적으로, 혹은 부분적으로 'Cannon'의 코드진행을 활용하는 곡들이 많다.

코드를 활용해 선율을 작곡하는 방법은 먼저 코드 프레이즈를 만드는 과정에서 시작한다. 이것은 온전히 스스로 작곡을 시작해야하는 악상을 통한 작곡방법과는 다르게 다른 사람의 조언이나 악곡의 코드를 참고해서 프레이즈의 창작을 시작할 수 있다. 그러나 다른 악곡을 참고하여 코드 프레이즈를 만들 경우에는 선율적 진행의 유사한 정도에 따라 표절 곡을 만드는 경우가 발생할 수 있기 때문에 주의할 필요가 있다.

[악보 IV-4] 코드 프레이즈를 활용한 선율작곡과정 1

The image shows a musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, chord symbols are placed: Am, G, Em7, Am, Am, G, Em7, Am. The melody starts with a quarter rest, followed by an eighth note G4, a quarter note A4, an eighth note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, and a quarter note G4. This pattern repeats with different chord accompaniment.

[악보 IV-3]은 'Am G / Em7 Am'의 동기(motive, 2마디)를 두 번 반복하여 만든 하나의 프레이즈이다. 악곡의 길이가 길어지는 경우에는 하나의 코드프레이즈만이 아니라 다른 몇 가지 종류의 코드 프레이즈를 사용하는 경우도 있지만, 랩이나 라임을 활용하는 힙합이나 일부 록 음악의 경우에는 하나의 코드 프레이즈만으로도 수십 마디의 곡을 만들어내는 경우도 있다. 특히 랩이나 라임을 활용하는 경우에는 하나의 프레이즈에 들어가는 코드의 수가 적어지고 단순해질수록 리듬과 가사의 운율성에 중점을 둘 수 있기 때문에 비교적 쉽게 곡이 만들어지는 경우도 있다.

[악보 IV-5] 코드 프레이즈를 활용한 선율작곡과정 2

Musical score for [악보 IV-5] showing a melody and accompaniment. The chords are Am, G, Em7, F, Am, G, Em7, Am.

코드의 프레이즈나 리프가 만들어지면 다음으로 그에 맞춰 선율을 만들어준다. 이 과정은 악상을 통해 선율을 만드는 과정과 마찬가지로 작곡가 스스로가 만들어내야 하는 과정이다. 그러나 악상을 통해 바로 선율을 만들어내는 것과는 다르게 정해진 코드가 이미 존재하기 때문에 코드에 어울리는 선율을 만들어 줄 수 있도록 주의해야 한다.

리듬을 만들고 선율을 만드는 과정도 이와 같은 순서로 진행할 수 있다. ‘리듬 - 악상 - 선율’의 순서로 곡을 작곡하거나 ‘리듬 - 코드 - 선율’의 순서, ‘악상 - 리듬 - 선율’의 순서, ‘코드 - 리듬 - 선율’의 순서로 곡을 만들 수도 있다. 이와 같이 선율을 만드는 순서는 반드시 지켜야 하는 것이 아니며, 작곡가의 편리에 따라 작곡가 자신에게 알맞은 방법을 찾아내는 것이 바람직하다.

다. 선율에 화음을 추가하는 작곡방법

선율이 만들어지면 곡의 특성과 작곡가의 의도, 혹은 실제 연주에서의 필요에 따라 추가로 화음을 만들어준다. 일반적으로 가장 많이 활용되는 화음은 3도, 6도, 4도, 5도 화음과 선율과 독립적으로 진행하는 대선율이 있다.

[악보 IV-6] 3도 화음

Musical score for [악보 IV-6] showing a 3rd interval harmony. The chords are Bm, A, G, D, G, D, A.

· 넷째 마디 수정

Musical score for [악보 IV-6] showing a modified 4th measure. The chords are Bm, A, G, D, G, D, A.

[악보 IV-6]은 [악보 IV-3]의 선율 위로 3도 화음을 쌓은 것이다. 첫 번째

악보에서는 넷째 마디에서 쌓은 3도 화음이 전체적인 코드와 어긋나기 때문에 넷째마디의 화음만 4도 위 화음으로 바꿔주었다. 3도의 위, 아래로 쌓는 화음은 기능화성에서도 인정되는 병진행이기 때문에 다른 화음에 비해서 비교적 활용하기 쉬운 편이다. 그러나 넷째 마디에서의 경우와 같이 경과음이 아닌 경우 기본적으로 정해진 코드와는 어긋나는 일이 없도록 화음을 쌓고 난 뒤에 곡의 점검이 필요하다.

[악보 IV-7] 6도 화음



· 넷째 마디 수정



[악보 IV-7]은 주선율의 6도 아래로 화음을 쌓아준 것이다. 6도 아래의 화음은 3도 위의 화음과 구성 음이 같고 1옥타브의 음높이 차이만 가진다. 이 악보도 마찬가지로 넷째마디에서의 화음이 코드와 어긋나기 때문에 넷째마디의 화음만 6도 아래가 아닌 5도 아래의 화음으로 바꿔주었다.

[악보 IV-8] 4도 화음



· 코드와 어긋나는 화음 수정



[악보 IV-8]과 같이 4도 아래로 쌓아주는 화음은 기계음과 같은 느낌이 드는 화음을 만들어줄 수 있다. 그 이유는 4도 아래로 쌓아주는 화음과 5도 위로

쌓아주는 화음의 구성 음이 같아서 3도 음을 생략한 효과로 인해 화음의 조성이 불분명해지는 5도 화음의 특징을 가지게 되기 때문이다. 그러나 선율은 코드의 구성 음으로만 이루어지는 것이 아니기 때문에 계속적인 4도 아래의 진행은 코드와 어긋나는 소리를 만들게 된다. 그러므로 4도 밑으로 화음을 쌓아준 다음 악곡을 들어보고 코드에 맞춰 3도 밑과 5도, 6도 밑 음 등으로 적절하게 변화를 줄 필요가 있다.

[악보 IV-9] 5도 화음



5도 위로 화음을 쌓는 경우, 지속적인 병진행은 가급적 피해주는 것이 좋다. 선율에서 화음이 5도 화음 하나만 단독으로 쓰이는 것은 기능화성에도 위배될 뿐 아니라 실제로 곡을 들을 때에도 코드와 어긋나는 부분이 많아 화음이 어색하게 들리는 경우가 많기 때문이다⁸⁾. 그리고 5도 위 화음은 단독으로 쓰이는 것 보다는 2개 이상의 화음을 사용할 때 제 2화음의 역할로 사용되는 것이 선율과 어울리는 소리를 만들어준다.

[악보 IV-10] 두 종류 화음의 활용

· 3도 위와 5도 위



· 3도 위와 5도 위 화음의 수정 1



8) 전자기타의 반주는 5도 병진행을 기본형으로 하지만 이것은 주선율의 움직임이 아닌 반주이기 때문에 코드 상으로 크게 문제 삼지 않는다.

· 3도 위와 5도 위 화음의 수정 2



· 3도 위와 5도 위 화음의 수정 3



[악보 IV-10]은 주선율에 두개의 화음을 쌓은 것이다. 첫 번째 악보는 주선율을 위로 3도와 5도의 화음을 쌓은 것인데, 코드와 어긋나는 부분이 많아 수정을 할 필요가 있다.

두 번째 악보는 코드에 맞춰 1차 수정을 해준 것이다. 이 수정 악보는 코드에 어느 정도 맞춰 주었으나 주선율이 제일 밑에 있어 소리가 묻히기 때문에 주선율이 제대로 들리지 않는다.

세 번째 악보는 1차 수정된 화음을 모두 주선율 밑으로 한 옥타브씩 음높이를 내려 안정적으로 화음을 쌓은 것이다. 피아노 등과 같은 반주의 경우에는 코드의 근음이 가장 밑으로 가게 하여 그 위로 3도와 5도의 화음을 쌓는 방법이 가장 안정적이고 코드의 색깔을 분명하게 하는 소리를 만들 수 있지만, 선율의 경우에는 이와 반대로 주선율을 가장 위로 하고 화음을 그 아래로 쌓는 것이 주선율을 잘 들리게 만들면서 어울리는 소리를 만들어줄 수 있다.

네 번째 악보는 주선율의 위와 아래로 화음을 쌓은 것이다. 이 방법은 제 2 화음이 너무 낮은 위치에 가는 것을 막아줄 수 있지만, 실제 연주나 노래를 할 때에는 화음의 음량과 주선율의 음량을 조절하여 주선율이 충분한 음량을 확보하지 못하면 두 번째 악보와 마찬가지로 선율이 화음에 묻혀 들리지 않을 수 있기 때문에 주의해야 한다.

[악보 IV-11] 대선율의 활용



[악보 IV-11]은 [악보 IV-10]의 세 번째 악보에 맞춰 대선율을 작곡한 것이다. 대중음악에서의 대위법은 화성과 마찬가지로 곡의 흐름에서 크게 어긋나거나 어색한 부분이 있는 경우가 아니라면 문제 삼지 않는 것이 작곡을 보다 쉽게 만들어준다. 그리고 곡의 중간에 조금씩 들어가는 간단한 대선율의 경우에는 일종의 애드립(add rib)이나 필 인(fill in)으로 볼 수도 있기 때문에 특히 재즈적인 느낌이 강한 곡에서는 곡과 조금씩 어긋나게 만들어주더라도 음악적 허용으로서 인정해줄 수도 있을 것이다.

2. 악기 중심의 작곡방법

악기를 중심으로 작곡하는 방법은 악기의 선율과 반주 패턴, 악기의 구성과 장르의 결정으로 나눌 수 있다. 그러나 악기의 선율은 곡의 chp. IV - 1.의 주 선율을 작곡하는 것과 내용이 중복되고, 악기의 구성과 장르의 결정은 chp. III - 3.의 악기 구성과 장르의 편곡에 중복되기 때문에 악기의 반주 패턴에 대해서만 연구를 진행하였다. 그리고 악기의 반주 패턴은 크게 기타와 베이스의 리프, 드럼의 리듬 필 인, 악기의 솔로잉과 애드립으로 나누어 연구를 진행하였다.

가. 기타와 베이스 리프의 작곡방법

리프(riff)는 재즈 연주에서 2~4마디의 프레이즈를 반복해서 연주하는 것을 뜻한다. 리프는 재즈에서 뿐만 아니라 록, 힙합 등 다양한 대중음악 곡에서 리프는 다양하게 활용되는 연주방법이다. chp. IV - 1의 코드 프레이즈를 활용한 작곡방법에서와 같이 하나의 코드패턴을 활용한 프레이즈를 계속적으로 반복하는 리프만으로도 충분히 하나의 곡을 만들어낼 수 있고, 다른 곡들과 차별화된 주법의 리프는 하나의 곡의 대표적인 특징이 되기도 한다.

[악보 IV-12] 베이스 리프 예시

· 리프 1



· 리프 2



[악보 IV-12]는 두 가지의 베이스 리프 패턴이다. 첫 번째 악보는 A, D, E의 3개 코드와 그 근음만을 활용하여 만든 것이고, 두 번째 악보는 A코드와 넷째마디에서의 경과음적 성격의 E코드만을 활용하여 A, D, E 음으로 만든 리프이다. 베이스의 리프 패턴은 선율보다는 리듬에 중점을 두고 만드는 것이 좋은데, 선율이 복잡해 질 경우 연주자가 연주하기도 어렵고 듣는 사람 역시 리프를 인상적으로 받아들이기 어렵기 때문이다. 그리고 리프의 리듬도 프레이즈 안에서 마디가 바뀔에 따라 계속적으로 변하는 것 보다는 1~2가지의 리듬패턴이 마디나 동기마다 반복되는 것이 잘 들리고 쉽게 이해할 수 있는 리듬패턴이 만들어질 수 있다.

[악보 IV-13]기타 리프 예시

· 아르페지오 리프



· 스트로크 리프 1



· 스트로크 리프 2



· 스케일 리프



[악보 IV-13]은 주법의 종류에 따라 리프를 구별한 것이다⁹⁾. 첫 번째 악보

는 아르페지오(분산화음)주법을 활용하여 만든 리프이다. [악보 IV-4]의 코드 패턴 또한 이런 아르페지오 리프로 볼 수 있다. 아르페지오의 리프를 활용하는 경우에는 음 하나하나를 깔끔하게 들을 수 있도록 하기 위해 어쿠스틱 기타를 활용하거나 전자기타의 클린 톤이나 디스토션 사운드의 게인 수치를 줄인 맑은 톤을 활용하는 경우가 많다. 기존 곡들 가운데 아르페지오 리프가 대표적인 곡으로는 Led Zeppelin 의 'Stairway to heaven'이 있다.

두 번째와 세 번째 악보는 전자기타의 스트로크 주법을 활용한 코드리프이다. 스트로크 리프는 아르페지오 리프와 달리 전자기타의 디스토션 사운드를 강렬하게 주어 일그러지는 소리를 활용하는 곡이 많다. 그리고 음악 장르에서는 록 음악, 특히 헤비메탈이나 그런지 록과 같은 음악에서 스트로크 리프를 활용하는 곡들이 많다. 대표적인 곡으로는 Deep Purple의 'Smoke on the water'와 Nirvana의 'Smells like teen spirit'가 있다. 특히 'Smoke on the water'의 경우는 전자기타를 치는 사람이 없을 정도로 유명한 리프이다.

네 번째 악보는 기타의 스케일을 활용한 리프이다. 스케일을 활용하는 리프는 아르페지오나 스트로크를 활용하는 리프와 다르게 악기의 톤을 비교적 자유롭게 사용하는 것이 특징이다. 그렇기 때문에 주법에 따른 악기의 톤 변화 보다는 곡의 장르적 특징과 선율의 흐름에 맞춰 기타의 톤을 적절히 변화시켜 선택해 줄 필요가 있다. 그리고 아르페지오 리프나 스트로크 리프와 다르게 코드를 직접적으로 연주해 주는 것이 아니기 때문에 곡의 주 선율과 대선율을 이루거나 화음을 이루게 되는 경우도 발생하기 때문에 스케일 리프를 만들 때에는 주 선율과의 어울림에 더 신경을 써 줄 필요가 있다. 대표적인 곡으로는 Eric Clapton이 기타리스트로 있던 Derek & the Dominos의 'Layla'가 있다.

리프는 곡의 첫인상을 심어주는 데 매우 중요한 역할을 한다. 리프를 통해 곡이 좋은 인상을 받기 위해서는 우선적으로 관객들이 쉽고 빠르게 받아들일 수 있어야 하기 때문에 단순하면서도 강렬한 리듬과 선율을 가진 리프가 좋은 리프라고 할 수 있다.

9) 기타의 경우, 코드의 구성음이 피아노처럼 순차적으로 가지 않는 경우가 많기 때문에 리프나 반주를 만들 때에는 직접 연주를 하면서 그 구성 음을 채보하는 것이 악기 없이 작곡을 하는 것에 비해 편리하다.

나. 드럼의 리듬 필 인 작곡방법

필 인(Fill-in)은 원래 음악용어가 아닌 매스컴에서 활용되던 용어로서, 방송 프로그램이 변경될 때, 즉시 대체하기 위해 준비해 둔 프로그램을 말한다. 음악에서의 필 인은 프레이즈의 끝에서 사용되는데, 가장 대표적인 것이 드럼을 활용한 필 인이다.

드럼의 필 인은 곡의 기승전결이 변하는 부분이나 동일한 프레이즈가 반복될 때, 곡의 흐름이나 패턴에 변화를 주고 주의환기를 시키고 싶을 때, 전주, 간주, 후주의 전후로 주 선율의 시작과 끝을 알리고 싶을 때 활용된다.

[악보 IV-14] 드럼의 필인 예시

드럼의 필 인은 라이드, 차이나 등의 여러 심벌과 탐탐, 플로어탐 등을 다양하게 활용하여 연주함으로써 곡의 프레이즈가 끝나고 시작되는 부분을 알 수 있게 해 준다. 필 인이 활용되는 경우는 프레이즈가 반복되면서 곡의 흐름이 고조되는 경우와, 프레이즈의 패턴이 변화하는 경우의 두 가지가 있다. [악보 IV-12]는 드럼의 필 인을 포함한 리듬패턴인데, 넷째 마디의 드럼 필 인은 드럼의 리듬 패턴이 변화하기 때문에 사용된 필 인이고 여덟째 마디의 드럼 필 인은 동일한 패턴이 반복되면서 반복되는 패턴 뒷부분의 긴장을 고조시키기 위해 사용된 것이다.

다. 솔로잉과 애드립의 작곡방법

솔로잉은 악곡의 전주 · 간주 · 후주에서 선율을 대신하여 특정 악기가 선율을 연주하는 것을 말한다. 드럼, 베이스, 기타가 중심이 되는 밴드스코어에서는

기타가 솔로잉 연주를 하는 경우가 가장 많으며, 곡에 따라 베이스가 솔로잉을 하는 경우도 있다. 솔로잉은 전주 · 간주 · 후주의 길이와 곡의 의도, 연주상황에 따라 다양한 구조로 만들 수 있다. 예를 들어 간주의 길이가 8마디인 경우에는 기타만으로 솔로잉을 구성하고, 16마디인 경우에는 기타만을 이용해서 솔로잉을 하거나 베이스 - 기타의 순서로 8마디씩 나누어 솔로잉을 할 수 있다. 전주나 후주의 길이가 24마디 이상으로 긴 곡을 연주하거나 공연 중에 악기를 하나씩 소개하고자 하는 경우에는 드럼 - 베이스 - 기타의 순서대로 솔로잉을 할 수도 있다.

솔로잉은 그 악기의 특징이 두드러지는 기교를 자유롭게 표현할 수 있는 기회가 되기도 한다. 전자기타의 쇼킹과 오른손의 태핑주법, 베이스의 초과, 필인 외에는 잘 사용되지 않는 탐과 심벌을 조합한 드럼의 다양한 주법들을 활용하여 곡의 전주 · 간주 · 후주를 연주하는 것은 보컬 중심의 노래가 많은 대중음악에서 곡의 분위기를 전환하고 고조시키는 장치가 된다.

솔로잉은 곡의 기승전결 가운데 어느 하나의 주선율과 같은 것을 연주하는 것과 전혀 다른 하나의 선율을 연주하는 솔로잉으로 구분할 수 있다.

애드립은 사전적인 의미 그대로 즉흥적인 솔로잉이나 필인을 연주하는 경우와 작곡과 편곡 과정에서 악곡의 특정 부분에 반드시 연주하도록 정하는 준비된 애드립으로 구분할 수 있다. 재즈의 경우 하나의 코드 프레이즈만을 약속하고 연주자의 재량에 따라 공연 중에 즉흥적으로 연주를 하기도 하는데, 이것은 악보에 음표를 표기하지는 않지만 기악과 창작을 동시에 하는 활동으로 볼 수 있다. 반대로 준비된 애드립의 경우에는 주 선율이 하나의 음을 길게 연주하여 곡의 긴장을 완화시키는 부분이나 프레이즈가 변화하는 부분에서 일종의 필인으로서 연주할 수 있도록 약속하기도 한다.

3. 기초적인 작곡방법

기초적인 작곡방법의 연구는 하나의 악곡이 시작에서 완성까지 만들어지는 과정을 하나의 곡을 활용하여 작곡 순서에 따라 연구하였다.

가. 주제선율과 조성의 작곡 방법

먼저 악곡의 주제선율과 조성을 만든다. [악보 IV-15]는 chp. IV-1.과 같이 하나의 악상을 채보하고 #의 위치와 수를 보고 곡의 조성을 결정한 뒤 코드를 기입한 것이다. 이 과정에서 보컬의 음역대는 최초의 악상을 떠올릴 때 1차적으로 결정되고, 그 뒤에 필요에 따라 다시 변경될 수 있다. 예를 들어 조성이 너무 어렵거나 최초의 예상에 비해 음역대가 지나치게 낮거나 높을 경우에는 음역대를 재조정해 줄 수 있다.

[악보 IV-15] 주제선율과 조성의 작곡

· 악상의 채보

· 조성의 확인과 전조

· 코드의 기입

나. 악곡의 전체적 구조 편성과 선율, 화음의 작곡방법

주제선율이 만들어지고 나면 주제선율의 프레이즈를 중심으로 악곡의 구조를 짜게 된다. 악곡의 각 부분은 1~2개의 프레이즈를 기준으로 나뉘어 구성되게

되는데, 이 프레이즈를 기준으로 악곡의 특성과 필요, 작곡가의 의도에 따라 구조를 짜게 된다.

곡의 구조를 쉽게 짜기 위해서는 곡의 전체적인 구조를 결정짓기 전에 먼저 주제선율 외의 곡의 전체적인 선율을 만들어 준다. 이것은 반드시 이 순서를 따라야 하는 것은 아니지만 곡의 전체적인 선율의 흐름을 만들어 두면 막연하게 머릿속으로만 곡의 구조를 짜는 것 보다 명확하고 구체적으로 프레이즈의 배치와 구조를 짜는 작업을 할 수 있도록 도움을 줄 수 있다.

[악보 IV-16] A와 B 선율의 작곡

· 곡의 도입부분(A)

· 곡의 전개부분(B)

[악보 IV-16]은 곡의 도입부분과 전개부분(A와 B)의 선율을 만들고 코드를 기입한 것이다. 먼저 선율을 만들고 코드를 기입하여 줄 수도 있으나, 여기에서는 선율을 만들기 전에 코드진행을 정하고, 그에 맞춰 선율을 작곡하였다. 코드를 먼저 만들어 준 이유는 주선율의 작곡으로 이미 구성과 전체적인 코드진행 패턴의 흐름이 정해져 있기 때문이다. 코드를 먼저 만들고 그에 맞춰 선율을 작곡할 경우, 코드 진행에 의해 어느 정도 선율의 흐름은 제약되지만, 곡의 전체적 흐름 안에서 연결이 어색한 부분을 최소화 할 수 있는 장점이 있다. [악보 IV-16]에서도 이와 같이 선율의 흐름이 어색해지는 것을 방지하기 위해 A와 B모두 넷째 마디를 V도의 반중지로, 여덟째 마디를 V도 - I도의 정격중지로 정해놓고 코드프레이즈를 만든 뒤 선율을 작곡하였다.

곡의 도입부인 A에서는 둘째 마디와 여섯째 마디에서 D G의 코드 대신에 Bm7, C의 코드를 사용해 주었는데, 구성 음만을 살펴본다면 D와 G가 더 맞는 듯 보이지만 코드의 흐름상 어울리지 않기 때문에 Bm7과 C코드를 사용하였다. 그리고 C코드 대신에 Em코드를 사용할 수도 있지만, C코드를 사용할 경우 뒤의 Am와 연계되어 베이스러닝(코드의 근음이 도약하지 않고 순차적으로 진행되는 것)이 가능해지기 때문에 그대로 C코드를 사용하였다.

곡의 전개부분인 B는 첫 마디를 C코드 대신에 코드의 차용을 이용하여 Em 코드로 바꾸어 기입하였다. Em코드를 C코드를 이용할 때 보다 도입부나 주선율과의 구분이 더 강해지기 때문에 곡의 흐름과 경계를 더 명확하게 할 수 있다. 그러나 Em코드와 C코드 가운데 무엇을 선택할 것인가는 곡의 흐름상 어색하지 않은 범위 안에서 작곡가의 의도와 코드 취향에 따라 얼마든지 바뀔 수 있는 것이며, 어느 한쪽이 더 좋고 나쁜가의 평가는 할 수 없다.

곡의 도입부분과 전개부분이 만들어지고 나면 곡의 구조를 어떻게 짤 것인가를 결정한다. 대중음악에서 악곡의 구조는 주제선율이 곡의 처음부터 등장하는 경우도 있지만 대부분은 [전주 - A - B - C(주제선율) - 간주 - A - B - C - 후주]의 순서로 이루어진다. 이 기본적인 곡의 구조를 따르지 않을 경우, 작곡가는 곡의 주제선율과 도입부의 선율, 전개부의 선율을 확인하면서 각 부분의 위치와 반복, 변형 등의 결정을 하게 된다.

이 곡은 하나의 곡을 통해 다양한 변주를 보여주기 위해서 [전주 - A - A' - B - C - 간주 - B' - C' - C'' - 후주 - C''']로 곡을 구성하였다.

곡의 전주와 간주, 후주는 A, B, C의 선율과 독립적인 선율을 만들어 악기의 솔로잉을 살릴 수 있도록 하였다. A부분은 간주 이전에 한번 반복하는데, 뒷부분(A')은 화음을 넣어 앞부분(A)과 구별되도록 하였다. 간주 이전의 B와 C는 화음을 사용하지 않고 독창으로 하고, 간주 뒤의 B'에서 C''까지 선율에 화음을 추가하여 느낌이 고조되도록 하였다. 끝으로 후주 다음의 C'''에서는 피아노를 제외한 나머지 악기는 연주하지 않고, 노래 또한 독창으로 하도록 계획하였다.

보컬의 구분은 갑, 을, 병으로 나누어 주선율과 화음, 대선율을 활용하는 3부 구성이 되도록 하였다. A는 갑 솔로, A'은 을의 주선율과 갑의 화음, B는 병, C는 중창으로 부르도록 하였다. 간주 뒤의 부분에서는 을이 주선율, 갑이 화음

을 담당하고, 병이 주선율에서 빠져나와 대선율을 담당하도록 하여 곡의 진행에 따라 화음이 늘어나 고조되는 효과를 갖도록 의도하였다.

주선율에 화음을 붙이는 과정에서 화음은 가능하면 주선율의 밑으로 가도록 하는 것이 좋다. 화음이 주선율보다 높은 음으로 이루어질 경우 자칫하면 주선율이 약해질 수 있기 때문이다. 그러나 화음이 주선율보다 밑으로 가기 어려운 경우에는 곡을 전조시키거나 화음을 주선율 위로 하되 주선율보다 음량을 약하게 하여 주선율이 분명하게 들릴 수 있도록 해야 한다. 만약 곡을 부를 대상이 한쪽 성(性, gender)이나 특정 음역대를 가진 것으로 미리 정해져 있는 경우에는 악보를 표기하기에 너무 낮은 음에 화음이 오더라도 조성을 변화시키기 힘들다. 그러므로 화음을 주선율 위로 쌓거나 악보 표기상 너무 낮게 표시된다고 해도 주선율 밑으로 화음을 쌓아야 한다.

[악보 IV-17] 화음과 대선율의 작곡

· 간주 전 A'의 화음

· 간주 이후 B'의 화음과 대선율

· 간주 이후 C'의 화음과 대선율

[악보 IV-15]와 [악보 IV-16]의 악상은 메인보컬을 여성으로 정하여 조성을 사장조로 정하였으나, [악보 IV-17]에서는 화음을 주선율 밑으로 보내기 위해서 메인보컬을 남성으로 바꾸고 곡의 조성을 다장조로 다시 변화시켰다¹⁰⁾. 그

리고 가사에 맞추어 일부 선율을 변화시키고, 화음을 쌓는 과정에서 코드와 어울리지 않지만 마음에 드는 화음이 있는 경우, 그에 맞춰 코드의 차용과 꾸밈음 코드 등의 활용을 통해 일부 코드에 변화를 주었다. 예를 들어, 화음이 들어가는 부분에서 F코드로 기입된 부분에 화음이 E음이 들어가는 경우에는 F코드 대신에 Am코드를 사용하였고, G코드가 들어가는 부분의 화음이 F음이 많이 사용되는 경우에는 G코드를 G7로 바꾸었다. 끝으로 간주 이후 부분에서 대신율을 활용하였는데, 이것은 대신율의 선법적 규칙에 의거해서 만들어진 것이 아니라 일종의 필인, 또는 애드립으로서 곡의 분위기와 선율적 흐름을 어지럽히지 않는다고 판단되는 음을 적은 것이다.

다. 악기의 구성과 반주의 편성방법

악기의 구성은 어쿠스틱 기타를 중심으로 하여 스코어를 구성하였다. 반주 역시 가장 주가 되는 반주는 어쿠스틱 기타 두 대가 담당하도록 하였다.

악곡의 구조와 흐름의 순서에 따라 전주에서 A, A', B, C, 간주까지는 어쿠스틱 기타 두 대만을 이용하여 반주를 구성하였다. [악보 IV-18]에서 표기상의 'A. 기타1'은 어쿠스틱 기타 1번으로, 아르페지오 반주를 담당하도록 하였고, 'A. 기타2'는 어쿠스틱 기타 2번으로, 스트로크 반주를 담당하도록 하였다.

[악보 IV-18]악기구성과 반주편성 1

· 전주부분

The musical score shows three staves. The top staff is for the vocal line (보컬) and contains rests. The middle staff is for Acoustic Guitar 1 (A.기타1) and features an arpeggiated accompaniment with chord markings: C, G, Am, Em, Dm7, Em, F, G. The bottom staff is for Acoustic Guitar 2 (A.기타2) and features a strummed accompaniment.

10) 실제 음역대는 여성이 남성보다 높지만 대중음악에서는 악보 표기상의 편리를 위해 남성의 음역대를 여성의 음역대보다 높은 위치에 표기하는 경우가 많다.

· A부분(도입부분)

· B부분(전개부분)

· C부분(주제부분)

· 간주부분

먼저 'A. 기타1'은 전주를 포함해서 간주 직전의 C(주선율)까지 아르페지오를 연주하는데, 곡의 흐름이 변화하는 B(전개부)에서는 아르페지오 주법의 패턴에

변화를 주어 A, C와 구분이 되도록 하였다. ‘A. 기타2’는 A(도입부)부터 C(주 선율)까지는 2비트의 스트로크로 ‘A. 기타1’의 아르페지오 반주를 보조하는 스트로크 반주를 이용하였다. 이것은 ‘A. 기타1’의 아르페지오 반주가 ‘A. 기타2’의 스트로크반주에 소리가 묻히는 것을 피하기 위해 단순화시킨 것이다. 그러나 간주부분에서는 ‘A. 기타1’이 아르페지오 반주를 연주하지 않기 때문에 슬로우고고의 스트로크를 활용하여 연주할 수 있도록 하였다.

[악보 IV-19]악기구성과 반주편성 2

[악보 IV-19]는 간주 이후의 B'(전개부 제 1변형)로, 간주 이전의 B에서 일부 선율을 변경하고 악기구성을 추가해준 악보이다. 간주까지와는 다르게 B'가 시작되는 45번 마디부터는 베이스와 드럼이 추가로 편성되는데, 이와 같이 악기의 구성이 추가되는 경우에는 그 직전의 마디에서 악기의 필 인을 사용하거나 악곡이 시작되는 마디에서 그 시작을 알려주는 음을 연주하는 것이 좋다. 예를 들어 이 곡의 경우 45번 마디에서 악기가 시작되기 때문에 44번 마디에서 간단한 드럼 필 인을 사용해주거나 [악보 IV-19]에서와 같이 드럼의 시작 음을 하이햇이 아닌 라이드 심벌을 사용해 주어 악기 구성이 추가되었음을 알려주는 것이 좋다.

이 곡의 경우 악보의 한 마디에 들어가는 코드의 수는 두개인 경우가 많은데, 대부분이 2박에 하나의 코드를 사용하였다. 그러나 곡의 중간 중간에 붙임줄을 사용하여 당김 음이 생겨나는 부분에서는 2박자마다 정박으로 코드를 연주할 경우 선율과 반주의 음이 어긋나기 때문에 선율의 당김 음에 맞춰 코드 역시 음을 당겨주고, 그에 맞춰 모든 반주가 당김 음을 연주해주어야 한다. [악보 IV-18]에서와 같이 구성 악기의 수가 적은 경우에는 악기가 당김 음을 연주하지 않아도 주선율과 반주의 소리가 어긋나는 것이 크게 거슬리지 않고, 음을 서로 맞춰 수정해 줄 때에도 비교적 간단하게 고쳐줄 수 있다. 그러나 [악보 IV-19]에서와 같이 악곡의 반주 구성이 늘어날수록 소리의 어긋남이 두드러지기 때문에 악기의 반주가 일괄적으로 당김 음을 정확하게 연주하도록 하는 것이 중요해진다. 먼저 드럼의 경우 당김 음으로 인해 강박의 위치가 당겨지기 때문에 베이스 드럼을 반 박자 앞으로 당겨주고, 베이스 드럼을 보조해주는 음을 하이햇 대신 라이드 등의 심벌을 사용해 연주하도록 하였다. 그러나 뒷마디의 박자를 헤치지 않기 위해서 스네어 드럼은 변화시키지 않았다. 베이스와 기타 역시 이런 드럼의 리듬에 맞춰 코드를 반 박자 당겨주어 악기의 반주를 통일시켰다.

[악보 IV-20]악기구성과 반주편성 3

The musical score consists of six staves. The top staff is the guitar part with chord symbols: Am, G, Em7, Am, Dm7, 3 Am, G, C. The second staff is the bass line, featuring a triplet of eighth notes. The third staff is the drum part, showing a consistent rhythmic pattern. The fourth staff is the bass line, featuring a triplet of eighth notes. The fifth staff is the guitar part, showing a consistent rhythmic pattern. The sixth staff is the bass line, showing a consistent rhythmic pattern.

[악보 IV-20]은 B'의 두 번째 프레이즈이다. 먼저 넷째마디에서 드럼 필 인을 통해 B'에서 C'로 넘어가는 것을 알려주도록 하였다. 그리고 셋째 마디의 선율에서 셋잇단 음을 사용하여 선율을 연주하는 부분이 있기 때문에 베이스의 음도 그에 맞춰 셋잇단 음을 연주하도록 하였다. 제시된 악보의 경우에는 베이스음만을 셋잇단 음으로 연주하였으나 더 통일된 세션을 만들고 싶을 경우나 리듬을 강조해주고 싶은 경우에는 드럼과 기타까지 모두 셋잇단 음을 연주할 수도 있다. 그러나 통일된 세션으로 셋잇단 음을 연주할 경우에는 음이 지조가 없는 것처럼 들릴 수 있기 때문에 악곡의 흐름을 고려하여 사용여부를 선택해 주어야 한다.

[악보 IV-21]악기구성과 반주편성 4

[악보 IV-21]과 [악보 IV-22]는 C'로 주제선율인 C의 변형이다. 이 부분에서는 먼저 악기의 구성에 전자기타의 파워코드 반주를 추가하고, 어쿠스틱 기타2의 스트로크 반주를 2비트 반주에서 슬로우 고고 반주패턴으로 변화시켜 곡의 반주를 강화하였다. 그리고 어쿠스틱 기타1은 주제선율의 선율과 유사한 일종의 스케일 리프를 연주하도록 하였다. 이 리프는 주제선율과 대선율을 이루는 것도 아니고 화음 상으로 볼 때 1도의 병진행도 사용하고 있기 때문에 곡을 아카펠라로 편곡하거나 어쿠스틱 기타1을 악기가 아닌 다른 보컬파트가 담당할 경우에는 소리가 어울리지 않을 수 있다. 그러나 이 곡의 경우 보컬과 악기의 음색이 확실하게 구분되기 때문에 어느 정도의 병진행을 허용하여 리프연주에 제약을 주지 않았다. 그리고 60번 마디에서 C'에서 C''로 넘어가는 부분의 필인은 61번 마디의 반주의 통일된 세션이 있기 때문에 생략해주었다.

[악보 IV-22]악기구성과 반주편성 5

57 C G7 Am Em7 F C G7 C G A

곡의 구조를 편성하면서 C(주제선율)를 여러 번 반복하면서 곡의 변화를 주기 위한 방법의 하나로 C'에서 C''로 넘어갈 때 곡의 전조가 일어나도록 곡을 구성하였는데, 61번 마디는 이것을 위한 장치이다. 이 곡은 코드가 어려워지는 것을 방지하기 위해서 반음이 아닌 온음을 전조시켰는데, 여기에서 주의할 것은 ‘어떤 코드를 사용하여 곡의 전조를 알릴 것인가’이다. 먼저 [악보 IV-21]에서와 같이 가장 무난한 코드는 5도 코드의 전조를 통해 곡의 조성변화를 알려주는 것이다. 그러나 이것은 예외 없이 사용될 수 있는 것이 아니다. 5도 코드가 가장 많이 사용되는 이유는 곡의 프레이즈 사용에서 1도 코드로 시작되는 경우가 가장 많기 때문이다. 전조가 일어나는 부분에서 곡의 프레이즈는 허위 종지로 끝나는 것처럼 특수한 경우가 아니라면 거의 대부분이 1도 코드로 끝나기 때문에 이것은 크게 문제가 되지 않는다. 그러나 곡의 프레이즈의 시작은 1도나 4도, 5도 등의 여러 코드로 시작할 수 있기 때문에 그에 맞춰 전조시키는 코드를 몇 도로 해줄 것인지 생각해야 한다. 먼저 곡의 코드가 1도로 시작하는 경우에는 5도 코드를 사용해주는 것이 가장 자연스러운 코드 연결이 된다. 그러나 4도로 곡이 시작하는 경우에는 5도로 전조시키는 코드연결이 어색한 경우가 많기 때문에 1도 코드를 사용해주는 것이 좋다. 끝으로 5도의 코드로 프레

이즈가 시작되는 경우에는 4도나 1도의 코드를 사용하는 것이 가장 부드러운 코드의 연결이 된다.

[악보 IV-23]악기구성과 반주편성 6

[악보 IV-23]과 [악보 IV-24]는 C"부분이다. C"(주제선율의 제 2변형)에서는 베이스와 드럼의 패턴에 약간 변화를 주었다. 먼저 기본적으로 C'과 같은 패턴을 조바꿈만 이용하여 곡을 만들고 난 다음, 프레이즈의 처음 두 마디의 셋째, 넷째 박자를 곡의 주선율 리듬에 맞춰 리듬 꼴을 변형시켰다. [악보 IV-20]에서 주선율의 셋잇단 음에 대해 베이스만 같은 리듬 꼴을 연주해 준 것과는 다르게, 베이스뿐만 아니라 드럼까지 리듬 꼴을 통일시킨 이유는 이 C" 부분이 곡의 클라이맥스이기 때문이다. 반면에 기타의 스트로크에는 변화를 주지 않았다. 그 이유는 첫째, [악보 IV-20]에서와 마찬가지로 기타까지 통일된 반주를 이룰 경우 반주의 전체적인 소리가 전체적으로 주선율에 비해 지나치게 튀어나올 수 있기 때문이고, 둘째, 후주에서의 스트로크 패턴의 변화를 위해 아껴둔 것이다.

C"의 프레이즈의 마지막에서 주선율이 끝나는 것과 맞춰 드럼을 제외한 나머지 악기는 연주를 마쳤고, 드럼은 곡의 한 프레이즈가 끝나고 후주가 시작됨을

알리기 위한 필 인을 사용하였다.

[악보 IV-24]악기구성과 반주편성 7

[악보 IV-25]는 곡의 후주 부분의 두 프레이즈이다. 먼저 앞의 프레이즈에서는 드럼의 리듬라인과 전자기타의 솔로잉만을 연주하도록 하고 다른 악기는 빠져 주었다. 이것은 앞의 C"에서 반주가 풀 세션으로 연주하여 비교적 짹 찬 소리를 만들어준 데 비해 상대적으로 소리를 비도록 의도함으로써 곡의 흐름에서 주의환기를 시켜주기 위한 장치로 사용된 것이다. 그리고 이렇게 후주의 프레이즈를 이용해 줄 경우 뒤에 이어지는 프레이즈의 소리가 더 짹 찬 듯한 느낌을 줄 수 있도록 하는 장점이 있다. 실질적으로 C"과 후주의 뒷부분의 프레이즈는 동일한 악기구성을 사용하고 있지만 C"은 앞의 C"과 악기구성이 같기 때문에 곡의 구성에서 점차적으로 소리가 차오르는 느낌을 주기는 어렵다. 그러나 후주의 경우 앞 프레이즈에서는 대부분의 악기가 쉬고 뒤 프레이즈에서는 모든 악기가 연주하여 악기 구성의 차이가 생기기 때문에 프레이즈간의 대비로 인해 상대적으로 소리가 짹 찬 느낌을 더 강하게 줄 수 있는 것이다.

[악보 IV-25]악기구성과 반주편성 8

· 악기의 휴주

Musical score for measures 70-73. The score consists of six staves. The top five staves (Soprano, Alto, Tenor, Violin, and Bass clefs) are mostly empty, indicating that these instruments are at rest. The sixth staff (Guitar) contains rhythmic notation with 'x' marks above notes, representing a percussive or muted guitar sound. The key signature is one sharp (F#).

· 통일된 반주(세션)의 활용

Musical score for measures 74-77. The score consists of six staves. The top two staves are empty. The third staff shows a sequence of chords: D, A7, Bm, F#m7, G, D, G, A7. The fourth and fifth staves show a melodic line with eighth-note patterns. The sixth staff shows a bass line with eighth-note patterns. The key signature is one sharp (F#).

후주의 뒤 4마디 프레이즈에서는 전자기타의 솔로잉과 더불어 다른 악기들의 모든 반주를 통일된 하나의 세션으로 연주함으로써 리듬적 특징이 두드러지도록 의도하였다. 모든 악기의 세션을 통일시켜주는 것은 악곡 전체 가운데 74,

75번의 두 마디만을 사용했는데, 이 이유는 이런 세션을 자주 보여줄 경우 곡의 뒤로 갈수록 신선한 느낌이 덜해지고 오히려 소리가 번잡하게 느껴질 수 있기 때문이다. 이와 같이 세션을 활용할 때는 한번에 짧고 강하게 보여줄수록 좋다.

[악보 IV-26]악기구성과 반주편성 9

[악보 IV-26]은 C"으로, 곡의 종지 이후에 덧붙인 프레이즈이다. 실질적인 모든 반주는 후주에서 종지를 마쳤다. 78번 마디 이후는 곡의 여운을 남기기 위한 장치로서, 굳이 집어넣지 않아도 곡이 완성되는데 문제가 될 것은 없다. 그러나 실제 공연을 염두에 둘 경우, 이 프레이즈를 활용하면 곡이 끝남과 같이 공연장 안의 모든 소리를 정리해주는 부수적인 효과를 거둘 수 있다.

후주 이후의 C"은 어쿠스틱 기타2의 2비트 스트로크만을 사용했는데, 이 프레이즈에서는 가능한 반주가 튀어나오지 않도록 하는 것이 중요하다. 그리고 70번 마디 이후 어쿠스틱 기타1이 반주를 쉬는 것을 배려한다면 [악보 IV-26]에서와는 다르게 어쿠스틱 기타1의 아르페지오 반주만을 활용하여 프레이즈를 구성하는 것도 하나의 좋은 방법이 될 것이다.

라. 악곡의 검토와 최종 편곡

악기의 구성까지 모두 활용하여 하나의 곡을 완성하고 나면, 곡을 다시 한번 검토하여 어색한 부분은 없는지 확인하고, 필요한 경우 장르나 구성 등의 편곡을 하게 된다. 그러나 악곡의 검토와 편곡은 반드시 작곡의 마지막부분에서만 이루어지는 것은 아니다. 먼저 곡의 전체적인 선율을 만들고 난 다음에 곡의 구성을 결정할 때, 만들어진 선율들을 그대로 사용하는 경우도 있지만 선율이 반복되는 경우 화음을 넣거나 선율의 부분적인 변형을 해 주기도 하고, 코드상에 어색한 부분이 있을 경우 수정하는 작업이 이루어지기도 한다.

다음으로 곡에 가사를 넣을 경우에는 선율에 맞춰 가사를 넣기도 하지만, 기존에 만들어진 가사나 시를 활용하는 경우에는 선율에 가사가 맞지 않는 경우도 있기 때문에 선율의 리듬 꼴을 바꾸어주기도 한다. 기본적으로 선율을 기준으로 가사를 기입하는 것이 편리한 방법이지만, 곡의 완성도를 보다 높이기 위해서는 가사와 선율이 유기적으로 맞물리도록 부분적으로 선율을 변화시켜주는 것도 필요하다.

끝으로 반주 악기들과 선율의 리듬과 화성이 어긋나는 부분이 없는지 확인하고 필요한 경우 코드의 수정이나 반주 악기의 리듬 꼴과 가락을 변형시켜준다. 코드가 어색한 경우 코드의 차용을 활용할 수 있다면 가능한 대리코드를 사용해 주는 것이 곡의 코드 연결에 변화를 덜 줄 수 있고, 선율이나 화음의 음 한 두개가 문제가 되는 경우에는 꾸밈 음인 7코드나 9코드, sus4코드 등을 활용해주는 것이 좋다. 그리고 리듬의 경우에는 당김 음으로 인해 코드의 위치에 변화를 줄 필요가 있는지를 우선적으로 살피고, 다음으로 하나의 코드가 연주되는 박자 안에서의 리듬 꼴에 따라 드럼부터 베이스, 기타 등 모든 악기의 리듬이 어떻게 변화하는 것이 좋을지 결정해준다.

대중음악뿐만 아니라 모든 음악에서 대부분의 작곡 과정은 곡의 초판을 검토하여 편곡하는 과정을 포함하는 것이 악곡의 완성도를 높이는 하나의 방안이 될 수 있다. 특히 악곡의 길이가 길어질수록 작곡과정중의 실수나 오류가 발생할 여지도 많아지기 때문에 곡의 작곡 과정 중에, 그리고 곡의 완성 후에 여러 번 검토를 해주는 것이 좋다.

V. 결론

음악에서 가장 중요한 것은 하나의 곡이 미적 감동을 줄 수 있는가 하는 것이다. 대중음악 역시 이런 음악의 본질적인 목적은 다른 장르의 음악과 같다. 단지 대중 음악적 기법과 구성 등의 표현방법이 다를 뿐이다. 음악에 편견을 가지는 것은 인종차별보다 무섭다는 비틀즈의 멤버인 폴 메카트니의 말과 같이, 음악의 장르는 단지 그 음악을 특징짓는 하나의 요소일 뿐이며 음악적 가치를 평가하는 기준이 될 수는 없는 일이다.

대중음악은 클래식 음악과 같은 다른 장르의 음악에 비해 곡 전체의 길이가 비교적 짧은 편이다. 그러나 이것은 대중음악을 창작하는 것이 간단하다는 말은 아니다. 하나의 악곡을 창작하는 활동은 그 방법과 순서를 알고, 음악적 지식이 풍부하다고 할지라도 쉽지 않다. 하나의 곡을 완성하더라도 완성된 곡을 들었을 때 어딘가에서 들어본 듯 한 선율이 만들어지기도 하고, 작곡가의 창작 곡을 만드는 어려움에 비해 음악을 듣는 대중들의 평가가 좋지 못한 경우도 많다. 그러나 창작의 고통은 작곡가 본인만이 알 수 있듯이, 하나의 악곡을 만들어보고 또 그것을 연주하고 듣는 음악가의 기쁨과 보람 역시 작곡가 본인이 아니라면 알 수 없는 것이다.

본 연구에서 제시한 작곡과 편곡방법은 의도적인 창작을 위한 하나의 예시로서 절대적인 것이 아니며, 작곡에 대한 지식이 많지 않거나 어려움을 겪을 때 활용할 수 있는 일종의 가이드라인과 같다. 창작이 익숙해질수록 본 연구에 제시된 과정들 가운데 일부는 건너뛰기도 하고 순서도 바꾸면서 개개인이 편한대로 활용할 수 있는 것이다. 하나의 문제를 해결하는 방법이 반드시 하나뿐인 것은 아니듯, 하나의 곡을 만드는 과정 또한 여러 가지 방법으로 접근할 수 있는 것이다. 중요한 것은 창작을 하는 자신의 의도가 잘 반영되도록 하는 것과 곡의 구성과 짜임을 어떻게 짤 것인가를 생각하고 그에 맞춰 구성한 악기와 선율 전체의 스코어가 서로 어울리는 통일된 소리를 낼 수 있도록 하는 것이다.

본 연구에서는 가능한 기능화성과 실용음악 이론에 대한 설명은 줄이고, 악곡의 예시와 설명을 통해 작곡과 편곡의 방법을 설명함으로써 창작의 과정이

보다 쉽게 다가갈 수 있도록 의도하였다. 이런 실제적인 방법은 굳이 창작을 직접 하지 않더라도 하나의 음악을 감상하거나 연주, 노래할 때, 음악에 대한 시야를 넓혀주는 데에도 도움이 될 수 있을 것이다. 예를 들어 하나의 악곡을 들을 때, 가사나 주선율을 중심으로 듣는 것뿐만 아니라 베이스나 드럼 등의 악기를 중심으로 듣는 것이나, 곡의 전체적인 흐름과 악기의 구성이 곡의 구조 변화에 따라 어떻게 변하는지 확인하면서 듣는 것은 그 음악을 조금 더 깊이 있게 이해하는 데 도움을 줄 수 있을 것이다. 그리고 음악에 대한 이해가 깊어 질수록 음악을 즐기는 즐거움도 커질 수 있다.



참고문헌

- 교육과학기술부.(2008). 2007년 개정 초등학교 교육과정 해설5. 서울: 저자.
- 교육부. (1998). 제 7차 음악과 교육과정. 서울: 저자.
- 권덕원, 석문주. (2002). 초등음악교육론, 제 7차 교육과정에 따른 초등교과 교육론. 서울: 원미사.
- 권덕원, 석문주, 최은식, 함희주. (2006). 음악교육의 기초(pp. 62-64). 서울: 교육과학사.
- 도서출판 다라. (1990). 재즈 피아노 애드립 교본. 서울: 저자.
- 문화관광부. (2007). 영화 및 음악분야 표절방지 가이드라인(chp III.). 서울: 저자.
- 배순탁, 배철수. (2010). 배철수의 음악캠프 20년 그리고 100장의 음반(p.451). 서울: 예담.
- 오사무 사이트. (2006). 정통 재즈피아노 교본(임세라 역). 서울: 삼호뮤직. (원저 2003 출판)
- 이혜성. (2005). 배우기 쉬운 이혜성의 선법대위. 서울: 음악춘추사.
- 최형덕. (2002). 화성I 이론과 실제(p. 92). 서울: 음악세계.
- 최형덕. (2002). 화성II 이론과 실제. 서울: 음악세계.
- 네이버 백과사전. (n.d.). 작곡. 2010. 4. 6.
<http://100.naver.com/100.nhn?docid=132136>
- 네이버 백과사전. (n.d.). 편곡. 2010. 4. 6.
<http://100.naver.com/100.nhn?docid=181413>
- 네이버 백과사전. (n.d.). 표절. 2010. 4. 6.
<http://100.naver.com/100.nhn?docid=885190>
- 네이버 백과사전. (n.d.). 필인. 2010. 4. 6.
<http://terms.naver.com/item.nhn?dirId=1308&docId=19753>

Abstract

Research on Development of Creative Composition Education Methods Using Popular Music

Kim, Dong-kyun

Major in Elementary Music Education
Graduate School of Education
Jeju National University

Supervised by Professor, Cho, Chi-no

This study aims to improve popular music education and creation education. To that end, music creation is divided into composition and arrangement while this study is more focused on creation rather than genres of popular music. And the process of music creation was examined by phrases through pieces of music in a practical way.

First of all, regarding the methods of arrangement, this study analyzes changes in codes and tonality, rhythms and tempos, and genres according to elements of music to be arranged. With respect to the method using a change in codes and tonality, this research is focused on how to change tonality, use substitute chords, and apply double deceptive cadence. In addition, this study explains through a sheet of music that some of the rules that strictly banned in functional harmony

are often used in popular music.

As regards the method using a change in rhythms and tempos, rhythm arrangement of band score is introduced based on rhythm patterns of a drum. On the basis of basic a 8-bit drum pattern, this research examines 16-bit and 24-bit, shuffle, and performance rest of phrases.

In consideration of the method using a change in musical instruments and a genre, a single piece of music is used in order to demonstrate the change by a genre and musical instruments employed.

In respect of composition, there are mainly two methods, either focusing on musical elements such as melodies and chords or musical instruments. For the method based on melodies and chords, this research reviews a theme, codes, 3rd, 6th, 4th, 5th chords and counterpoint.

With regard to the method focused on musical instruments, this study introduces a method using a drum, a bass, and a guitar and how to write music with an appropriate mood. As for a drum, this research pays attention to the pattern of a bit and fill-in and a bass and a guitar, a riff. The guitar riff is divided into an arpeggio, a stroke, and a scale to explain the characteristics and examples of a riff.

Finally, as regards basic composition, this study explains the methods in sequence from a genre of music to structure, a theme melody, a tone, a code, a tempo, band score based on musical instruments used, and a review. The actual process from a theme to completion of music is explained by phrases along with fill-in, musical instruments, changes in tonality, and structure.

Key words: Popular music, composition, arrangement, musical elements, organization of musical instruments, practical process, and phrases

부록

[부록 1] 대중음악 교육의 필요성에 대한 철학적 근거

[부록 2] 조성에 따른 코드 비교

[부록 3] 악기구성 편곡을 위한 피아노 악보

[부록 4] 장르의 편곡을 위한 피아노 악보

[부록 5] 재즈 편곡 1(선율)

[부록 6] 재즈편곡 2(반주)

[부록 7] 재즈편곡 3(악기구성의 변화)

[부록 8] 작곡과정 설명 예시악보

[부록 1]

대중음악 교육의 필요성에 대한 철학적 근거

<표 II-1> 대중음악의 필요성에 대한 실존주의 철학의 근거

실존(본질에 선행)	본질(현상에 선행)	현상 (긍정적인 면과 부정적인 면을 동시에 가짐)
· 실존하는 나	· 필연적으로 불합리하여 완전성을 추구하는 존재	· 개개인의 삶의 모습 · 개성과 인격의 표출
· 실존하는 대중음악	· 음악적 심미성의 추구	· 윤리성, 상업성, 유행 등 대중음악의 여러 가지 특징 · 각종 대중음악장르의 표현 기법과 양식

<표 II-2> 모더니즘과 포스트모더니즘의 특징 비교

모더니즘의 특징	포스트모더니즘의 특징
· 전체성 · ‘이성’ 중시 → 객관적 진리와 과학적 질서의 강조 · ‘보편성’ 강조	· 다양성, 상이성(相異性) · 진리의 상대성, 탈 물질문명, 본질주의 거부, 획일적 가치체계 부정 · ‘개별성’ 강조

[부록 2]

조성에 따른 코드 비교

<표 III-1> 장조의 조성에 따른 코드 표

조성	#/b 수	I	ii	iii	IV	V	vi
다	0	C	Dm	Em	F	G	Am
내림 라	b 5	D b	E b m	Fm	G b	A b	B b m
라	# 2	D	Em	F # m	G	A	Bm
내림 마	b 3	E b	Fm	Gm	A b	B b	Cm
마	# 4	E	F # m	G # m	A	B	C # m
바	b 1	F	Gm	Am	B b	C	Dm
올림 바	# 6	F #	G # m	A # m	B	C #	D # m
사	# 1	G	Am	Bm	C	D	Em
내림 가	b 4	A b	B b m	Cm	D b	E b	Fm
가	# 3	A	Bm	C # m	D	E	F # m
내림 나	b 2	B b	Cm	Dm	E b	F	Gm
나	# 5	B	C # m	D # m	E	F #	G # m

<표 III-2> 장조와 단조의 코드 비교

장조	조성	I	ii	iii	IV	V	vi	vii°
기준 조성	다장조	C	Dm	Em	F	G	Am	Bdim
단조		i	ii°	III+5 b	iv	V b	VI	b vii°
나란한조	가단조	Am	Bdim	Caug	Dm	E	F	G # dim
같은 으뜸음 조	내림마단 조	Cm	Ddim	E b aug	Fm	G	A b	Bdim

[부록 3]

악기구성 편곡을 위한 피아노 악보

[악보 III-18] 악기 구성의 편곡방법

The image displays a piano score for the piece "[악보 III-18] 악기 구성의 편곡방법". The score is written in G major and 4/4 time, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The chord progression is CM7, Bm7, Am7, GM7, which repeats every four measures. The melody in the treble clef features eighth-note patterns and rests, while the bass clef provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure numbers 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective systems. A large, semi-transparent watermark for "JEJU NATIONAL UNIVERSITY" is overlaid on the score.

CM7 Bm7 Am7 GM7

21

21

CM7 Bm7 Am7 GM7

25

25

CM7 Bm7 Am7 GM7

29

29

CM7 Bm7 Am7 GM7

33

33

CM7 Bm7 Am7 GM7

37

37

41 CM7 Bm7 Am7 GM7

41 CM7 Bm7 Am7 GM7

45 CM7 Bm7 Am7 GM7

49 CM7 Bm7 Am7 GM7

53 CM7 Bm7 Am7 GM7

57 CM7 Bm7 Am7 GM7

61 CM7 Bm7 Am7 GM7

61

65 CM7 Bm7 Am7 GM7

65

69 CM7 Bm7 Am7 GM7

69

[부록 4]

장르의 편곡을 위한 피아노 악보

[악보III-19] 원곡악보

선율

피아노

G D C CM7 G D C CM7

5 Em D C D Dsus4D Em D Am Dsus4 D

9 Em D C D Dsus4D Em D Am Dsus4 D

13 G D C CM7 G D C CM7

17 G D C CM7 G D C CM7

Fade Out

[부록 5]

재즈 편곡 1(선율)

[악보 III-20] 재즈 1차 편곡

선율

피아노

5

9

13

17

F.O.

[부록 6]

재즈편곡 2(반주)

[악보 III-21] 재즈 2차 편곡

선율

기타

GM7 C9 CM7 GM7 C9 CM7

5 Em E D9 CM7 D9 Em D9 Am Dsus4 D

9 Em E D9 CM7 D9 Em D9 Am Dsus4 D

13 GM7 C9 CM7 GM7 C9 CM7

17 GM7 C9 CM7 GM7 C9 CM7

[부록 7]

재즈편곡 3(악기구성의 변화)

[악보 III-22] 재즈 3차 편곡

The musical score is arranged in four systems, each with three staves: Saxophone (top), Guitar (middle), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes the following chord progressions:

- System 1: GM7, C9, CM7, GM7, C9, CM7
- System 2: Em, E, D9, CM7, D9, Em, D9, Am, Dsus4, D
- System 3: Em, E, D9, CM7, D9, Em, D9, Am, Dsus4, D
- System 4: GM7, C9, CM7, GM7, C9, CM7

System 2 and System 3 are marked with a '5' in the left margin, indicating a fifth fret position for the guitar. The score concludes with double bar lines and repeat signs at the end of the fourth system.

[부록 8]

작곡과정 설명 예시악보

[악보 IV-18] 악기구성과 반주편성1

나의 목소리

김동균 작곡

보컬

A.기타1

A.기타2

5 C G Em7 F Dm7 Am G/B

9 C G Em7 F Dm7 Am G C

13 C G Em7 F Dm7 Am G7/B

17 C G Em7 F Dm7 Am G7 C

21 Am G Em7 F Dm7 Am G/B

25 Am G Em7 F Dm7 Am G/B C

29 C G Am Em7 F C F G

33 C G Am Em7 F C G/B C

37 C G Am G Dm7 Em7 F G

41 C G Am G Dm7 Em7 F G

[악보 IV-19] ~ [악보 IV-26] 악기구성과 반주편성 2 ~ 9

45 Am G Em7 F Dm7 Am G

보컬

A. 기타1

A. 기타2

E. 기타

베이스

드럼

49 Am G Em7 Am Dm7 3 Am G C

53 C G7/B Am Em7 F C F G

57 C G7 Am Em7 F C G7 C G A

53

57

62 D A7 Bm F#m7 G D/A G A

66 D A7 Bm F#m7 G D A7 D

The image shows a musical score for guitar, spanning measures 62 to 66. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score is arranged in six staves: three treble clef staves (melody, accompaniment, and guitar) and three bass clef staves (bass line, accompaniment, and guitar). Chords are indicated above the first treble clef staff. The guitar accompaniment in the bottom staff features a complex rhythmic pattern with many accidentals and rests.

70

70

70

70

70

70

70

74

74

74

74

74

74

74

D A7 Bm F#m7 G D G A7

78 D A7 Bm F#m7 G D A D

The image shows a musical score for guitar, specifically for measure 78. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody line is accompanied by a guitar tablature line below it. The chords indicated above the staff are D, A7, Bm, F#m7, G, D, A, and D. The melody line consists of eighth and sixteenth notes, while the guitar tablature line shows the corresponding fret numbers for each note. A large, semi-transparent watermark for Jeju National University is overlaid on the score.