



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](#)

이 인 식 교수지도
석사학위 청구논문

이인식의 「아리랑 타령 2011」에
나타난 한국적 소재 사용에 관한 연구

2015

성신여자대학교 대학원
음 악 학 과
한 송 이

이인식의 「아리랑 타령 2011」에
나타난 한국적 소재 사용에 관한 연구

이 인 식 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2015년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

한 송 이

인 준 서

한송이의 석사학위 논문으로 인준함

2015년 5월

심사위원장 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 연구에서는 청중들과 소통을 하려는 작곡가 이인식의 작품을 연구하고자 한다. 이인식은 그동안 자신이 가지고 있던 현대음악 어법을 버리고 청중들이 필요로 하는 음악을 만들려고 하였다. 이러한 고민과 노력 속에 우리나라 사람들에게 친숙하게 다가갈 수 있는 소재인 아리랑을 사용하여 곡을 만들게 되었고, 그 결과 2011년 10월 29일 세종문화회관 체임버홀에서 「아리랑 타령 2011」라는 제목으로 자신의 다섯 번째 작품발표회를 가졌다. 이 연주회에서는 “바이올린 에튀드 ‘밀양아리랑’”, “한오백년 환타지”, “트리오 ‘정선아리랑’”, “통일아리랑”, “서울아리랑랩소디”, “아리랑타령” 등 총 여섯 개의 아리랑 소재의 작품들이 연주되어졌다.

이 곡들은 작곡가가 자신의 곡에 아리랑을 현대화하여 서양음악 형식에 담아냈다. 또한 역사적인 관점으로 아리랑을 바라보고 음악적으로 해석하여 작품 속에 담아냈다. 그리고 자신만의 아리랑 선율을 작곡하여 자신의 음악적 색깔을 뚜렷하게 하였다. 또한 현재 아리랑은 인류의 가장 아름다운 선율로 유네스코에 인류무형유산으로 등재되어있어 대한민국을 넘어 해외에 퍼져있는 동포사회와 통일 후의 우리 민족이 함께 공유할 소재라는 점에서 볼 때 그의 「아리랑 타령 2011」은 작곡가가 청중들과의 소통을 고민한 것에 대한 해답이라고 볼 수 있다. 이렇게 청중과의 친근성을 강조한 이인식은 앞으로 우리나라의 서양음악 작곡가들이 나아가야 할 방향을 제시해주고 있다.

목 차

논문개요

목 차

악보목차

표 목 차

그림목차

I. 서론	1
II. 본론	5
1. 작곡가 이인식과 그의 음악	5
2. 아리랑 타령 2011	7
1) 바이올린 에튀드 ‘밀양아리랑’	11
2) 한오백년 환타지	26
3) 트리오 ‘정선아리랑’	41
4) 통일아리랑	52
5) 서울아리랑랩소디	65
6) 아리랑타령	88
IV. 결론	97

참고문헌

ABSTRACT

부록

A. 작곡가와의 인터뷰

B. 「아리랑타령 2011」 악보

악 보 목 차

<악보 1> 밀양아리랑 악보	12
<악보 2> 밀양아리랑의 받는 소리 단편과 이인식의 밀양아리랑(마디 2-6)	14
<악보 3> “바이올린 에튀드 밀양아리랑” 마디 7-23	15
<악보 4> 에른스트의 “마왕”(마디 1-5)과 이인식의 “바이올린 에튀드 밀 양아리랑”(마디 30-33)의 비교	16
<악보 5> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 66-67	17
<악보 6> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 69-70	18
<악보 7> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 80-95	19
<악보 8> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 96-103	20
<악보 9> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 104-107, 마디 133-136	21
<악보 10> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 124-129	22
<악보 11> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 140-149	23
<악보 12> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 151-166	24
<악보 13> 한오백년 악보	27
<악보 14> “한오백년 환타지”의 마디 1-3	28
<악보 15> “한오백년 환타지”의 마디 5와 마디 7	29
<악보 16> “한오백년 환타지”의 마디 4-9	30
<악보 17> “한오백년 환타지”의 마디 16-19	31
<악보 18> “한오백년 환타지”의 마디 20-21	32
<악보 19> “한오백년 환타지”의 마디 25-32	33
<악보 20> “한오백년 환타지”의 마디 16-17과 마디 43-45	34

<악보 21> “한오백년 환타지”의 부분 B와 부분 C의 반주형 비교	35
<악보 22> “한오백년 환타지”의 마디 47-54	35
<악보 23> “한오백년 환타지”의 마디 55-62	36
<악보 24> “한오백년 환타지”의 마디 63-70	37
<악보 25> “한오백년 환타지”의 마디 71-80	38
<악보 26> “한오백년 환타지”의 마디 80-87	39
<악보 27> “한오백년 환타지”의 마디 92-99	40
<악보 28> 정선아라리 악보	42
<악보 29> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 1-9	44
<악보 30> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 10-19	45
<악보 31> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 22-26	46
<악보 32> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 45-49	47
<악보 33> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 50-53	47
<악보 34> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 68-72	48
<악보 35> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 89-96	49
<악보 36> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 97-106	50
<악보 37> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 120-132	51
<악보 38> “통일아리랑”의 받는 소리. 마디 1-9	55
<악보 39> “통일아리랑”의 마디 10-13	56
<악보 40> “통일아리랑”의 마디 18-19	57
<악보 41> “통일아리랑”의 마디 27-34	58
<악보 42> “통일아리랑”의 마디 35-42	59
<악보 43> “통일아리랑”의 마디 45-48	60
<악보 44> “통일아리랑”의 마디 10-13과 마디 79-82	61
<악보 45> “통일아리랑”의 마디 97-100	62

<악보 46> “통일아리랑”의 받는 소리와 같은 선율을 갖는 아리랑들 …	63
<악보 47> 나운규 아리랑의 숫자악보를 오선지에 옮긴 악보 ……………	69
<악보 48> “서울아리랑 랩소디”의 마디 1-9 ……………	72
<악보 49> “서울아리랑 랩소디”의 마디 10-33 ……………	73
<악보 50> “서울아리랑 랩소디”의 마디 33-42 ……………	74
<악보 51> “서울아리랑 랩소디”의 마디 43-54 ……………	75
<악보 52> “서울아리랑 랩소디”의 마디 59-66 ……………	75
<악보 53> “서울아리랑 랩소디”의 마디 67-74 ……………	76
<악보 54> “서울아리랑 랩소디”의 마디 76-83 ……………	77
<악보 55> “서울아리랑 랩소디”의 마디 84-90 ……………	78
<악보 56> “서울아리랑 랩소디”의 마디 91-100 ……………	79
<악보 57> “서울아리랑 랩소디”의 마디 100-103 ……………	80
<악보 58> “서울아리랑 랩소디”의 마디 105-108 ……………	81
<악보 59> “서울아리랑 랩소디”의 마디 125-131 ……………	82
<악보 60> “서울아리랑 랩소디”의 마디 177-196 ……………	84
<악보 61> “서울아리랑 랩소디”의 마디 204-213 ……………	85
<악보 62> “서울아리랑 랩소디”의 마디 228-231 ……………	86
<악보 63> “아리랑타령”의 마디 67-75 ……………	92
<악보 64> “통일아리랑”의 폐기는 소리, 마디 253-261 ……………	96

표 목 차

<표 1> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 작품구조	14
<표 2> “한오백년 환타지”의 작품구조	28
<표 3> “트리오 ‘정선아라리’”의 작품구조	43
<표 4> “통일아리랑”의 작품구조	54
<표 5> “서울아리랑 랩소디”의 작품구조	71
<표 6> “아리랑 타령” 작품구조	89

그림 목 차

<그림 1> 「KOREA REPOSITORY」 “KOREA VOCAL MUSIC”	66
<그림 2> 1931년 「영화소곡집」에 실린 나운규 아리랑의 숫자악보 ...	68

I. 서론

우리나라에 서양음악이 들어온 시기는 19세기 말이다. 기독교의 유입, 일제 강점기, 한국전쟁 등을 거치면서 한국의 서양음악은 발전하였다. 급변하는 20세기의 한국의 서양음악은 1970년대, 1980년대를 거쳐 더욱 빠르게 발전하였다.

우리나라에 서양음악이 들어오게 된 통로는 교회와 군대였다. 교회는 성악적인 음악의 중심이었다면, 군대는 기악적인 음악의 중심이었다.

19세기 말인 1876년 강화도 조약이 체결되면서 개항이 되자 기독교가 합법적으로 들어오게 되었다. 이렇게 선교사들이 들어오면서 서양의 음악도 함께 들어왔다. 장로교 선교사인 언더우드(Horace Grant Underwood, 1859~1916)¹⁾에 의해 1894년 4성부로 된 117개의 곡이 담긴 「찬양가」를 발간했다. 이것이 우리나라 최고(最古)의 오선 악보이다. 이 책은 찬송가로서의 역할뿐만 아니라 한국의 음악 교과서 역할을 하였다. 또한 후에 애국가, 독립군가, 항일투쟁가, 창가²⁾ 등의 역할까지 하면서 한국의 서양음악 형성에 영향을 끼쳤다. 새로운 선율감과 리듬감을 경험하면서 이후에 만들어진 창작 음악의 틀모텔이 되었다. 이렇게 찬송가는 한국에 서양음악이 자리 잡는 데에 중요한 밑거름이 되었다.³⁾ 또 한 가지의 서양음악 유입 경로는 양악대⁴⁾의 창설이다. 1900년, 독일의 음악가이자 베를린에서 육군 군악대장

-
- 1) 미국인 선교사이자 교육자로 한국 광혜원에서 물리·화학을 가르쳤으며 서울 새문안교회와 기독교서회를 세웠다. 기독교청년회(YMCA)를 조직하였고 경신학교에 대학부를 개설, 연희전문학교로 발전시켰다.
 - 2) 창가란 서양의 노래, 또는 서양식의 악곡에다 계몽사상, 반일감정, 애국사상 등 당시의 시대상을 반영한 가사를 붙인 노래이다.
 - 3) 채영미, 「한국 현대 음악사를 통한 윤이상 생애와 작품 분석 -칸타타 「사선에서 An der Schwelle」(1975)를 중심으로-」 석사학위논문 (서울: 성신여자대학교 대학원, 2008), 3-5쪽.
 - 4) 대한제국(1897~1907) 시절 서양식 군악대.

인 프란츠 에케르트(Franz Echart, 1852~1916)를 초빙하여 양악대를 창설하였다. 이곳에서는 악기의 연주 방법, 편곡, 채보 및 작곡법 등의 음악적인 기술들을 알려 주었다.⁵⁾

이렇게 우리나라에 유입된 서양음악은 19세기 말 근대식 교육기관⁶⁾이 생기면서 수용이 시작되었다. 이 교육기관들의 교육은 서구식 제도와 교육 내용을 근간으로 하고 있지만 민중교육의 성격이었는데, 이때 서양음악이 새로운 이념과 정신을 효과적이게 전달하는 기능을 하였다.⁷⁾

1930년 중반까지는 주로 멜로디에 의한 국민가요나, 가곡, 찬송가 등이 발표되었다. 1937년 조선문예회⁸⁾를 시작으로 다양한 음악협회들이 생겨났다. 이러한 시기에서 홍난파, 김세형, 김동진, 김성태, 조두남 등의 음악가들이 활동을 하였다. 1945년 일본으로부터 해방과 함께 자유롭게 노래를 부를 수 있게 되었다. 음악교육에서도 자유롭게 되었다. 또한 지하에서 활동하던 많은 음악가들이 밖으로 나와 활동도 하며, 외국에서 공부하던 음악인들도 귀국하여 활동하였다.⁹⁾

우리나라에 변화가 있었던 한국 전쟁 이후, 음악도 변화를 맞이했다. 분단 상황에서 음악도 이분화가 되어 나타났고 이러한 대립과 갈등이 자극이 되어 때로는 발전의 원동력이 되기도, 때로는 생산성을 향상시켜 주기도 하여 다양한 장르의 발전이 나타났다. 즉, 동양음악과 서양음악, 고전음악과 현대음악이라는 대립 구조에서 발전을 촉진시켜줬다. 하지만 이 시기의 음악은 장르간의 소통과 청중과의 소통보다는 개별적인 장르의 발전을 중시하고 예술가 중심의 음악으로 발전되었다.¹⁰⁾

5) 민경찬, 「청소년을 위한 한국음악사[양악편]」 (서울: 두리미디어, 2006), 30쪽.

6) 배재학당(1885년), 이화학당(1886년)

7) 채영미, 「한국 현대 음악사를 통한 윤이상의 생애와 작품 분석 -칸타타 「사선에서 An der Schwelle」 (1975)를 중심으로-」 석사학위논문 (서울: 성신여자대학교 대학원, 2008), 5-6쪽.

8) 1937년 서울에서 결성된 친일단체.

9) 안재범, 「한국 작곡가 관현악 작품의 시대적 흐름과 작품경향에 대한 연구 -윤이상, 강석희, 백병동, 나인용을 중심으로-」 석사학위논문 (서울: 경희대학교 대학원, 2012), 8-9쪽.

10) 채영미, 「한국 현대 음악사를 통한 윤이상의 생애와 작품 분석 -칸타타 「사선에서 An der

우리나라의 경제성장이 있었던 1970년대에는 현대음악에 대한 인식이 커져나갔는데, 이 계기는 1967년 동백림사건으로 납치, 귀국한 작곡가 윤이상¹¹⁾ 때문이었다. 이 사건으로 윤이상이 활동하는 서양의 예술 사조 및 현대음악 작곡가들에 대한 기사가 많이 났고 한국의 현대음악 작곡가들에게 커다란 자극이 되었다.¹²⁾ 1980년대의 음악은 분단 이후 40년 동안 이데올로기 속에서 민족음악은 이념적인 이유로 금지되었고, 결국 이념적으로 수용할 수 있는 음악만 남게 되었다. 이렇게 한국의 서양음악은 기독교의 유입, 일제 강점기, 한국전쟁과 급변하는 20세기를 거쳐 지금의 현대음악으로 발전하였다.

이러한 현대음악은 20세기의 유럽에서 먼저 시작되었다. 유럽은 건축, 미술, 무용 등의 모든 예술에서 전통적인 틀에서 벗어나려 하였다. 이러한 현상은 음악에서도 나타나기 시작했고 그 결과 현대음악이라는 새로운 음악 사조가 만들어졌다. 그러나 이러한 현대음악이 한국에 소개된 시기는 당시 한국에서는 서양음악 전체도 이해가 덜 됐을 때였다. 이 당시의 우리에게 현대음악은 너무나도 생소한 것이었다. 그러나 이것이 원래 있었던 음악인 양 우리나라의 서양음악계에 자리 잡게 되었다. 전통적인 조성으로 곡을 쓰는 작곡가는 낡은 세대로 취급하고 비조성으로 화음을 깨뜨려 무조음악을 작곡하는 것을 추구하였다. 이렇게 불협화음과 낮은 멜로디를 만들어 내는 것이 ‘현대음악의 작곡이다’라는 식의 지식을 주입받았다.¹³⁾

현재 우리나라의 서양음악의 창작 발표회에서 접할 수 있는 작품들은 현대음악 어법으로 쓰인 음악이다. 우리나라 작곡가들의 현대음악 작품은 현대음악 작곡가라고 하기 위해 그것들의 기법에 맞춰 쓴 곡이 대부분이다.

Schwelle」(1975)를 중심으로-」 석사학위논문 (서울: 성신여자대학교 대학원, 2008), 8쪽.

11) 윤이상(1917~1995)은 경남 통영 출신의 작곡가로 1971년 독일로 귀화하다. 현대음악 기법을 통한 동아시아의 색채를 표현하고자 하였으며, 한국음악의 연주기법을 서양악기를 통해 시도하였다.

12) 앞의 책, 9쪽.

13) 이일, “한국 현대음악은 잘 가고 있는가,” 「음악저널」 11월호(2006): 38-48쪽.

이러한 작품들은 청중들과의 소통이 어렵다. 작곡가의 의도를 쉽게 이해할 수 없는 청중들은 현대음악을 어렵다고 생각하여 찾아 들으려 하지 않는다. 우리나라의 창작 음악 발표회에서 연주되는 음악들은 대부분 현대음악이기 때문에 청중들에게 쉽게 다가간 작품들을 만나는 것은 쉽지 않다.

작곡가 이인식은 이러한 우리나라 현대음악계의 문제점을 인지하여 음악적인 변화를 시도한 작곡가이다. 작곡가와 청중이 소통할 수 있는 음악을 만들고자 하였다. 이러한 고민과 노력 속에 「아리랑 타령 2011」이라는 제목으로 자신의 다섯 번째 작품발표회를 가졌다.

본 논문은 청중들과 소통을 시도한 작곡가 이인식의 「아리랑 타령 2011」에서 연주된 곡들의 한국적 소재 사용에 관한 연구이다. 그는 서양음악에 한국적인 선율소재, 아리랑을 사용하여 무엇보다 청중들과의 소통을 강조하며, 앞으로 우리나라 작곡가들이 나아가야 할 방향을 제시해 주고 있다. 그의 작품에서 사용된 아리랑은 인류의 가장 아름다운 선율로 유네스코 인류무형유산에 등재되어 있다. 더 나아가 아리랑은 대한민국을 넘어 해외에 퍼져있는 동포사회와 통일 후의 우리 민족이 함께 공유할 소재라는 점에서 볼 때, 그의 「아리랑 타령 2011」은 작곡가 이인식이 한국 대중과의 소통을 고민한 것에 대한 해답이라 볼 수 있다.

작곡가 이인식의 작품세계를 통해 2008년 이전의 작품과 이후의 작품이 음악어법이 달라진 계기를 알아보고, 특히 그의 「아리랑 타령 2011」에 발표된 6곡의 작품의 악곡 분석 및 소재 사용의 분석을 알아보고자 한다.

또한 부록으로 작곡가와의 인터뷰, 아리랑 작품목록, 「아리랑 타령2011」의 악보를 실고자 한다.

II. 본 론

「아리랑 타령 2011」

1. 작곡가 이인식과 그의 음악

작곡가 이인식은 1963년 9월 1일 서울 중구 저동에서 태어났다. 목사님이셨던 할아버지의 영향으로 찬송가를 통해 서양음악을 접하기 시작했고, 1979년 서울예술고등학교 작곡과를 입학하면서 본격적인 음악교육을 받게 되었다. 고등학교 시절 다양한 전공의 친구들을 사귀면서 폭 넓은 음악 경험을 하게 되었다. 1982년 서울대학교 작곡과에 진학을 하여 작곡가 정희갑¹⁴⁾을 사사하였다. 정희갑은 이인식이 인생의 중요한 갈림길마다 이정표 같은 역할을 해준 스승이었다. 베토벤 음악을 좋아하여 끊임없이 듣고 모방하던 이인식은 대학교 때 처음 현대음악을 접한 후 음악적 방향을 시작하였다. 하지만 점차 학기가 지남에 따라 현대음악에 익숙해졌고 학업에 매진하게 되었고, 대학교 3학년 때 교내 전자음악연구회 회장을 맡아 전자음악을 공부하였다. 또한 그 당시 독일문화원장인 J. Wüller에게 지휘를 배웠다. 이렇게 끊임없이 스스로 현대음악을 이해하고 배우는 노력 속에서 그는 1985년 중앙콩쿠르 작곡부문에 1등으로 입상을 하였다. 1986년 결혼과 함께 독일 베를린 국립예술대학(Hochschule der Künste)으로 유학을 떠나 F. Martin Olbrisch¹⁵⁾를 사사하였다. 이인식에게 Olbrisch는 한국 작곡가

14) 전북 전주 출신의 작곡가 정희갑(1923~2013). 1950년대 현대음악 태동기에 현대적 기법을 적극적으로 도입하였다. 1946년 경성음악전문학교 1회생으로 입학한 후 1951년 서울대 작곡과를 졸업하였다. 1961년부터 서울대 교수로 재직하며 많은 학생들을 가르쳐왔고 1976년 미래악회를 결성했다. 대한민국문화예술상, 국민훈장 모란장, 대한민국예술원상, 예술문화대상을 받았다.

15) Franz Martin Olbrisch(1952~). 독일 필하임 출신의 작곡가.

로서 겪는 문화적 차이, 그로 인한 사고나 표현의 차이점들을 함께 고민해주는 친구 같은 스승이었다. 이인식은 1994년 귀국 후, 많은 학교에서 다양한 수업을 맡아 학생들을 가르치며 창악회, 범음악제, 전자음악협회 등 여러 협회의 회원과 주요 직책을 맡으며 작품 활동을 하였다. 1998년부터 현재까지 성신여자대학교 작곡과 교수로 후학 양성에 힘쓰고 있다.¹⁶⁾

독일에서 8년 동안 공부하고 돌아온 한국은 이인식에게 너무나도 낯선 곳이 되었다. 독일과 다른 한국의 문화와 사회 속에서 8년 동안 생활하며 익숙해진 독일식의 논리적 사고와 소통을 통하지 않았다. 또한 한국에서 마주하게 된 여러 다른 나라에서 공부하고 온 작곡가와 연주자들이 있는 한국음악계에 적응하기란 힘들었다. 한국에서 지내며 적응하는 그 시간들이 흘러 이인식은 독일식 논리와 사고에 대해서 유학 생활은 단지 방법론을 공부한 것일 뿐, 한국에 뿌리를 둔 작곡가로서 정체성을 찾아가는 필요를 깨닫게 되었다.

이인식의 음악에 큰 변화를 맞게 된 시기는 2007년이였다. 이 시기에 이인식은 가족들은 싱가포르로 보낸 뒤 기러기아빠 생활을 하며 음악에 대해 많은 고민을 하게 되었다. 그는 ‘음악은 과연 우리를 즐겁게 해 주는가?’, ‘작곡가와 청중은 소통하고 있는가?’ 라는 물음이 생기기 시작하였다. 이러한 생각에 자신의 소신대로 그동안 자신이 가지고 있던 현대음악 어법을 버리고 “아이리스(IRIS)”를 시작으로 용기를 내어 청중과 소통하는 곡을 쓰기 시작했다. 특히 이 시기에 한슬릭의 「음악적 아름다움에 대하여」라는 책을 접하면서 음악에 대해 많은 생각을 하였다. 그 결과 힌데미트의 ‘실용음악(Gebrauchsmusik)’ 이론대로 청중들에게 필요한 음악을 만들기로 결심하였다.

이러한 음악적인 고민 속에서 우리나라 사람들에게 다가갈 수 있는 음악

16) 「제 18회 작곡가의 초상 이인식」 프로그램 노트.

을 만들고자 민요에 관심을 가지게 되었고, 민요 중에서도 특히 아리랑을 선택하였다. “관현악을 위한 문경새재아리랑”을 시작으로 아리랑을 소재로 하여 곡을 발표하였다. 자신의 다섯 번째 작품발표회인 「아리랑 타령 2011」에서는 연주곡 모두를 아리랑을 소재로 하여 작곡했다. 이 연주회 이후 청중들과 소통을 하고자한 이인식의 고민에 대한 방향을 찾았고, 이후에도 꾸준히 아리랑을 소재로 다양한 곡을 만들었다. 여덟 번째 작품발표회인 「아리랑, 삶의 기록」에서도 9곡 모두 아리랑을 소재로 작곡하였다.

이인식의 아리랑 작품은 <문경새재>(2009), <한오백년 환타지>(2011), <바이올린 에튀드 ‘밀양아리랑’>(2011), <정선아리리>(2011), <아리랑타령>(2011), <통일아리랑>(2011), <서울아리랑 랩소디>(2011), <아리랑멜리스마>(2013), <밀양아리랑>(2014), <문경새재아리랑>(2014), <헨리히 아리랑>(2014), <서울아리랑(아카펠라)>(2014), <서울아리랑(클라리넷 5중주)>(2014), <진도아리랑>(2014), <나비잠아리랑>(2014) 등이 있다. 현재 까지도 다양한 편성과 다양한 아리랑을 소재로 작곡을 하고 있다.

2. 이인식의 「아리랑 타령 2011」

「아리랑 타령 2011」은 작곡가 이인식의 다섯 번째 작품발표회로 세종문화회관에서 2011년 10월 29일 토요일 오후 2시 30분에 열렸다. 이 연주회에서는 아리랑을 소재로 한 총 여섯 곡의 작품이 초연되었다.

여섯 곡 모두 다른 아리랑을 인용하여 만들어졌는데, 이 연주회를 두고 한 기사¹⁷⁾에서는 “그의 아리랑은 서양음악을 전공한 작곡가가 클래식

17) 이준형, “클래식의 틀에 민요를 담다 ‘아리랑 타령 2011’,” 「이투뉴스」
<http://www.e2news.com/news/articleView.html?idxno=56529> (2015.06.02).

각에서 아리랑을 편곡¹⁸⁾했다는 표현이 더 어울린다.” 라고 하였다. 하지만 작곡가는 본 연구자와의 인터뷰에서도 언급했듯이 6곡 모두 인용기법으로 작곡되었음을 밝힌다.¹⁹⁾

편곡은 넓은 의미로 기존 음악에 기초를 두어 소재를 활용하여 만들어진 음악작품을 뜻한다. 이러한 편곡은 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째는 원곡을 가능한 한 그대로 옮기는 트랜스크립션(Transcription) 기법이다. 이 기법은 원곡의 세부적인 형식까지도 정확하게 옮겨 편곡되기 때문에 원곡에 대한 충분한 이해가 이루어져야 한다. 두 번째 기법인 패러프레이즈(Paraphrase)는 원곡의 이미지에 창작력을 더해 새롭게 재창조하는 기법이다.²⁰⁾

반면에 음악에서의 인용은 기존의 음악을 사용하는 것으로, ‘인용’이라는 용어로 체계적으로 설명하기 시작한 것은 기존의 음악을 빌려 오는 현상이 부각된 1960년대 이후의 일이다. 인용은 ‘이미 존재하는 음악적 소재를 새로운 음악에 들여오는 것’을 의미한다.²¹⁾ 20세기 후반의 인용은 ‘기존의 곡을 그대로 인용하는 방법’과 ‘인용되는 곡을 변형하는 방법’으로 크게 나누어 볼 수 있다.²²⁾

‘기존의 곡을 그대로 인용하는 방법’은 음악의 모든 요소가 원곡과 일치한다는 것은 아니다. 음높이, 템포, 악상, 리듬 등의 음악 요소와 일치하더라

18) 기존의 곡을 다른 악기로 바꾸어 연주하거나 원곡의 성격을 유지하며 장식하거나 단순화시키는 음악 작업이다. 바로크 시대에 기악곡에 대한 관심이 커지면서 성악이나 합창곡들을 기악곡으로 편곡하였다. 피아노 음악이 발전하여 19세기 낭만주의 시대의 편곡은 테크닉에 중점을 두었다. 편곡은 연주를 위한 것이었다. 특히 주관적이고 감성적이며 자유로운 음악 형식이 나타났던 낭만 시대의 편곡은 작곡가의 개성을 표현에 중점을 두었다. 김보민, 「리스트 피아노 음악에 나타난 편곡기법 “Rigoletto Paraphrase” 중심으로」 석사학위논문 (서울: 건국대학교 대학원, 2011), 8쪽.

19) 본 논문 부록의 인터뷰 자료 90-91쪽 참조.

20) 김보민, 「리스트 피아노 음악에 나타난 편곡기법 연구 : 《“Rigoletto Paraphrase” 중심으로》」 석사학위논문 (서울: 건국대학교 대학원, 2011), 10쪽.

21) 이은복, 「20세기 후반 음악에서의 인용에 관한 연구」 석사학위논문 (서울: 서울대학교 대학원, 2000), 5쪽.

22) 조윤영, 「포스트모더니즘으로서의 음악적 인용에 관한 연구」 석사학위논문 (서울: 연세대학교 대학원, 2002), 10쪽.

도 음색을 바꾸거나, 리듬과 음높이는 같으나 템포나 악상이 다소 다른 경우도 있다. 누군가의 곡이 인용되었을 때 바로 알아차릴 수 있다는 것이 중요하며 외관상으로도 쉽게 파악할 수 있다는 것이다. ‘기존의 곡을 그대로 인용하는 방법’은 다시 세 가지로 나뉘볼 수 있다. ‘일정한 부분에만 인용하는 방법’, ‘곡의 대부분이 인용인 것’과 ‘자신의 곡과 같은 비중의 흐름을 형성하는 인용’이다. ‘일정한 부분에만 인용하는 방법’은 작곡가의 의도에 맞는 음악을 선택하여 부분적으로 인용하는 방법이다. 하지만 원곡의 이미지가 손상되지 않고 그대로 인용되기 때문에 청중들이 쉽게 알아차릴 수 있고, 이 때문에 강한 인상을 심어줄 수 있다. ‘곡의 대부분이 인용된 것’은 인용된 곡이 주류를 이루는 방법이다. 어느 특정 작곡가의 여러 곡을 인용하기도 하며, 서로 대조를 이루는 여러 곡을 인용하기도 한다. 다양한 곡을 인용할 때 기존의 곡과 잘 조화를 이루는지 전체 음악적인 연결 등을 고려해야 한다. ‘자신의 곡과 같은 비중의 흐름을 형성하는 인용’의 방법은 인용된 곡이 계속 나타나며 자신의 곡과 거의 같은 비중을 갖으며 서로 섞이거나 대립되기도 한다. 자신의 곡과 공통적인 요소가 있는 곡을 인용하여 자연스럽게 연결하기도 하며, 자신의 스타일과 전혀 다른 곡을 인용하여 진행하기도 한다.²³⁾

‘기존의 곡을 그대로 인용하는 방법’과 또 다른 인용 방법인 ‘인용되는 곡을 변형하는 방법’은 잘 알려진 곡을 인용할 때 연주상의 새로운 기법을 첨가하거나 원곡의 이미지와는 크게 다른 분위기를 연출하기도 한다. 예를 들어 음높이는 유지한 채 리듬을 바꾼다거나 화음을 다르게 진행할 수도 있고, 음을 생략 혹은 장식하는 등의 방법으로 한다. 이러한 인용의 경우 ‘심하게 변형시킨 인용’과 ‘선율의 윤곽이 어느 정도 유지되어 있는 인용’으로 나뉘어 볼 수 있다. ‘심하게 변형시킨 인용’은 화음, 전조, 꾸밈음, 음형, 리

23) 앞의 책, 11-13쪽.

듬, 선율의 윤곽, 곡의 형식 등의 전체적인 패덕과 특징적인 요소를 모방하며 작곡가의 의도를 드러낸다. ‘선율의 윤곽이 어느 정도 유지되어 있는 인용’은 선율의 음높이는 거의 유지된 상태에서 리듬과 화음을 새롭게 만들고 부분적으로 몇 개의 음들을 반복 혹은 생략시키며 작곡가만의 어법으로 변형시킨다.²⁴⁾

이러한 인용과 편곡의 관점에서 볼 때, 작곡가는 일정한 부분에만 그대로 인용하며 작곡의 의도를 최대한 전달하려고 하고 있으며, 원곡의 이미지가 손상되지 않고 청중들이 알아차릴 수 있도록 하며 아리랑에 대한 인상을 심어주고 있다. 따라서 본 연구자는 작곡가 이인식의 6곡의 작품 모두 인용이라고 밝히는 바이다.

24) 앞의 책, 13-14쪽.

1) 바이올린 에튀드 ‘밀양아리랑’

밀양아리랑은 우리나라 3대 아리랑²⁵⁾의 하나로 경상남도 밀양 지방에서 전승되는 아리랑이다. 밀양아리랑의 사설에는 영남루에 얽힌 전설이 전해 내려오고 있다.

“옛날 밀양부사에게 예쁜 딸 아랑이 있었다. 자태가 곱고 인덕이 아름다워 많은 사람들이 부러워하고 사모하였다. 그때 관아에서 일하던 젊은이가 아랑을 본 뒤 사모하게 되어 아랑의 유모를 매수하여 아랑을 영남루로 유인하도록 하였다. 아랑은 유모의 권유로 달구경을 가서 한참 달을 보는데 유모는 간데없고 젊은 사나이가 간곡히 사랑을 호소하였다. 그러나 아랑은 조금도 흐트러진 기색 없이 젊은이의 무례함을 꾸짖자 뜻을 이루지 못한 사나이는 연정이 증오로 변하여 비수로 아랑을 살해하고 숲속에 묻어버렸다. 지금 전하는 밀양아리랑은 그 때의 밀양의 부녀자들이 아랑의 정절을 기리기 위해 사람들이 ‘아랑 아랑’하고 노래를 불렀다.”²⁶⁾

밀양아리랑은 일제강점기에 만들어진 신민요²⁷⁾이다. 경남 밀양군 영남루 인근에 세워진 밀양아리랑비에는 다음과 같이 쓰여 있다. “밀양아리랑은 박남포²⁸⁾ 선생이 구전으로 불리던 가락을 채보하여 지금의 형태로 정리한 것

25) 서울아리랑, 밀양아리랑, 진도아리랑.

26) 김한순, “여러 아리랑의 음악적 특징,” 『한국의 아리랑 문화』 (서울: 박이정, 2011), 361-362쪽.

27) 신민요란 1860년 개항 이후부터 일제강점기 초기에 이르는 시기에 지역적인 한계를 넘어서 널리 불리게 된 것이거나, 새로 창작되어 유행한 민요를 말한다. 앞의 책, 354쪽.

28) 박남포(1984~1939)는 일제강점기 대중가요 작곡가로 널리 알려진 박시춘(1913~1996) 선생의 선친으로 권번을 운영했음, 당대의 명창인 송만갑, 이화중선, 이동백 같은 인물들과 교류하는 등 국악에 조예가 깊은 인물이었다.

이다.”²⁹⁾ 밀양아리랑은 일제강점기에 다양한 창자에 의해 음반으로 발매되어 통속화 된 민요이지만, 무엇보다 항일운동의 노래로 불려진 특징을 지닌다.³⁰⁾

밀양아리랑은 세마치장단에 맞춰 3박자 계열로 흥겹게 노래하며 구성음은 ‘라, 도, 레, 미, 솔’로 되어 있고 ‘라’로 끝난다. 곡의 가장 높은 음인 첫 음은 점차 하행선을 그리며 끝맺는 선율이다. 선율의 전반부가 강조되고 있어 강렬하고 경쾌한 느낌의 아리랑이다.³¹⁾

<악보 1> 밀양아리랑 악보³²⁾

♩ = 90

날 좀 보 소 날 좀 보 소 날 좀 보 소

5 동지 설 달 꽃 본 듯 이 날 좀 보 소

9 아 리 아 리 랑 쓰 리 쓰 리 랑 아 리 가 닐 네

13 아 리 랑 고 개 로 날 넘 겨 주 소

29) 이옥희, “대중민요 아리랑의 궤적과 노래,” 『아리랑의 역사적 행로와 노래』 (서울: 안트워프어소시에이트, 2014), 85쪽.

30) 서정매, “밀양아리랑의 변용과 전승에 관한 연구,” 『한국민요학』 제35집(2012): 132쪽.

31) 김기현, “밀양아리랑의 형성과정과 구조,” 『민요론집』 제4호(1995): 105쪽.

32) 문화콘텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

이인식의 “바이올린 에튀드 밀양아리랑”은 제목에서 알 수 있듯이 밀양아리랑의 멜로디를 바탕으로 하여 연주기교의 연습곡이라는 뜻을 가지고 있는 바이올린 에튀드³³⁾로 작곡되었다.

이인식이 이 곡을 작곡하게 된 특별한 계기가 있다. 이인식이 2011년 4월 2일 예술의 전당에서 “오케스트라를 위한 문경새재”를 발표하던 날, 다른 연주곡의 협연자였던 바이올리니스트 클라라 주미 강이 앵콜곡으로 연주한 곡을 듣고 작곡하였다. 그 곡은 슈베르트의 “Der Erlkönig(마왕)”을 에른스트(Heinrich Wilhelm Ernst, 1814-1865)³⁴⁾가 바이올린 독주곡으로 편곡한 곡이었다. 이 곡에 흥미를 느낀 이인식은 그 곡을 연구하게 되었고, 바로 그 곡이 자신의 “바이올린 에튀드 밀양아리랑”을 작곡하는 계기가 되었다.

“바이올린 에튀드 밀양아리랑”은 총 166마디로 이루어져 있다. 이 곡의 구조는 연주기법과 음의 재료에 따라 여섯 부분으로 구분할 수 있다. 조성은 g minor이며, 박자는 3/4와 4/4를 부분마다 번갈아 나오고 있다. 빠르기 또한 느린 템포와 빠른 템포가 번갈아 나온다. 다음 <표 1>은 “바이올린 에튀드 밀양아리랑”을 분석하여 도표화 한 것이다.

33) 에튀드는 악기의 테크닉 습득을 위해 작곡된 일종의 연습곡이다. 하지만 곡 자체로도 예술성이 인정되어 연주회용으로 연주되기도 한다.

34) 19세기 초반부터 중반 이후까지 활동한 바이올리니스트이자 작곡가. 파가니니를 잇는 훌륭한 바이올린 연주자였으며, 대위법에 의한 바이올린 연주 기법을 발전시켰을 뿐만 아니라 작품에 있어서도 이전에 없었던 새로운 음악 언어로 바이올린 세계의 새로운 지평을 연 작곡가. WIKIPEDIA, 「Heinrich Wilhelm Ernst」 http://en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Wilhelm_Ernst (2015.06.02).

<표 1> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 작품구조

구 분	도입부	A		B	C	D	E
마 디 (마디수)	1-2 (2)	3-29 (27)		30-79 (40)	80-103 (24)	104- 150 (47)	151- 166 (16)
박 자	4/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4
빠르기 (♩)	50	100		50	100	60	60
특 징	-	밀양 아리랑		동음 중음주법 스케일	밀양 아리랑	스타카토 보잉 도약음정 중음주법	밀양 아리랑

① 부분 A

이 곡의 부분 A는 마디 3-29로 총 27마디로 이루어져 있다. ♩ = 100으로 시작하는 마디 3에서 밀양아리랑의 받는 소리 ‘아리 아리랑’에 해당하는 선율단편이 마디 2의 마지막 음인 G음과 붙임줄로 연결해서 3번 반복된다 <악보 2>.

<악보 2> 밀양아리랑의 받는 소리 단편과 이인식의 밀양아리랑(마디 2-6)

아 리 아 리 랑

마디 7에서는 앞서 연주된 선율단편이 쉼표와 함께 변형되어 4번 반복 후, 마디 11에서 같은 리듬으로 연주되지만 G음이 장2도 높은 A음과 함께 중음주법으로 2번 반복된다. 마디 13에서는 다시 G음에 단3도 높은 B \flat 과 함께 중음주법으로 2번 반복된다. 마디 16-22까지는 앞에서 연주된 마디 7-14가 다시 반복되어 연주된다<악보 3>.

<악보 3> “바이올린 에튀드 밀양아리랑” 마디 7-23

7 네번 반복

11 M2 p

13 m3 mp

15 pp pizz p

마디 7-14의 반복

20

② 부분 B

마디 30-79는 4/4박자로 40마디동안 연주되어 진다. 앞에서 언급했듯이, 이인식은 바이올리니스트 클라라 주미 강이 연주하는 에른스트가 슈베르트의 마왕을 편곡한 음악을 듣고 모티브를 얻어 이 곡을 작곡하였는데, 그 부분을 B에서 확인할 수 있다. 두 곡 모두 셋잇단음표와 중음주법의 연주를 볼 수 있다<악보 4>.

<악보 4> 에른스트의 “마왕”(마디 1-5)과 이인식의 “바이올린 에튀드 밀양아리랑”(마디 30-36)의 비교

Ernst의 Der Erlkönig

Musical score for Ernst's 'Der Erlkönig' in G minor, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of triplet eighth notes, marked with a forte (f) dynamic. The second staff continues the triplet pattern, also marked with a forte (f) dynamic. There are some plus signs (+) under the notes in the second staff, possibly indicating fingerings or accents.

이인식의 밀양아리랑

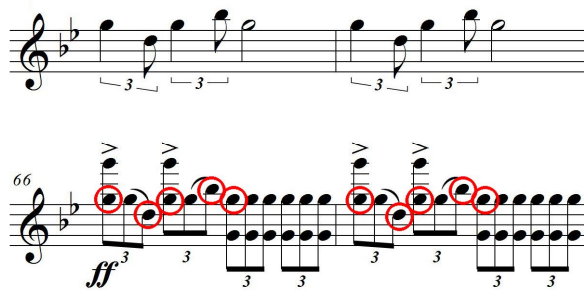
Musical score for Yi In-ick's 'Miryang Arirang' in G minor, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of triplet eighth notes, marked with a fortissimo (fp) dynamic. The second staff continues the triplet pattern, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. There are some 'V' markings above the notes in the second staff, possibly indicating accents or breath marks. The score ends with a series of sixteenth notes, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

부분 B에서는 동음과 중음주법, 그리고 스케일의 테크닉적인 면이 강조된 부분이다. 빠른 패시지에서 셋잇단음표로 G음을 반복해서 연주하게 되는데,

이때에 활이 현과 밀착되어 연주되는 데타쉼(Détaché)³⁵⁾ 기법을 강조하고 있다.

이 부분은 셋잇단음표와 여섯잇단음표로 화려하고 빠르게 테크닉적으로 연주되며 클라이막스를 만들어 가는데, 뚜렷하게 밀양아리랑의 선율이 들리지 않지만 밀양아리랑이 나타나고 있다. 마디 66-67의 주요 음을 살펴보면 부분 A에서 연주된 밀양아리랑 받는 소리의 단편이 보인다<악보 5>. 이 음들은 원래의 밀양아리랑과는 조금 다른 모습을 하고 있다. 3/4박자의 부점리듬을 부점리듬과 비슷한 셋잇단음표를 사용하였고 4/4박자로 바꾸면서 마지막 박자를 늘려 사용하였다.

<악보 5> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 66-67



35) 현악기에서 가장 기본이 되는 주법. 각 음마다 활의 방향을 바꾸게 되지만 현과 활이 떨어지지 않도록 연주.

마디 69-70은 앞마디보다 조금 더 명확히 밀양아리랑의 선율이 나타난다. 받는 소리 전악구의 후반부가 마디 69에서는 그대로 드러나고, 마디 70에서는 중심음들을 통해 드러난다. 앞에서 언급된 마디 66-67과 마찬가지로 4/4박자에 맞게 리듬과 박자는 변형되었다<악보 6>.

<악보 6> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 69-70

The musical score consists of two staves. The first staff shows measures 68 and 69. Measure 69 contains a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 69 with a *pp* dynamic marking. It features a series of five triplets of eighth notes. The first three notes of each triplet are circled in red.

③ 부분 C

부분 C는 마디 80-103까지 3/4박자의 ♩ = 100으로 연주되고 있다. B에서 클라이맥스가 만들어져 C로 넘어오면서 비로소 밀양아리랑이 처음부터 끝까지 연주된다. 마디 80-87은 메기는 소리가 강박에서 개방현을 포함하는 중음주법과 함께 연주되고, 똑같은 선율이 반복되는 마디 88-95는 중음주법 없이 앞부분과 대조되는 다이내믹(*p*)으로 선율만 연주되고 있다<악보 7>.

<악보 7> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 80-95

밀양아리랑의 받는 소리는 마디 96-103에서 연주되는데, 메기는 소리의 첫 번째 연주와 마찬가지로 강박에서 중음주법으로 연주된다<악보 8>.

<악보 8> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 96-103

96
받는 소리
p

100

④ 부분 D

마디 104-150까지 4/4박자 $\text{♩} = 60$ 으로 연주되는 부분 D는 이 곡에서 가장 긴 부분으로 클라이막스에 해당되는 부분이다. 이 부분은 B와 마찬가지로 테크닉적인 면이 강조되는 곳으로 스타카토와 보잉의 연결, 도약음정, 중음주법 등의 연주기법이 사용되고 있다.

특히 이곳에서는 바흐(J. S. Bach, 1685 ~ 1750)의 샤콘느³⁶⁾처럼 한 악기에서 다중 선율을 연주하고 있다. 마디 104-110과 마디 113-140에서 다중 선율이 연주되어 지는데, 16분음표의 음들이 옥타브로 반복되어 연주되어지면서 곡의 클라이막스가 만들어지고 있다. 또한 이곳의 다중 선율은 마디 96의 D-C#-D-E \flat 을 사용하여 만들었는데, D를 중심으로 inversion하여 마디 104의 D-E \flat -D-C# 음정을 만들어 4번 반복하였고 마디 133에서는 D-C#을 이용하여 반복하고 있다<악보 9>.

<악보 9> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 104-107, 마디 133-136

The image displays three staves of musical notation. The first staff, starting at measure 96, shows a sequence of notes with red circles highlighting specific intervals. The second staff, starting at measure 104, features a complex rhythmic pattern with blue circles and red squares, marked with dynamics *pp* and *mp*. The third staff, starting at measure 133, continues this complex pattern with blue circles and red squares, marked with *mf*. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ is indicated above the second staff.

36) 바로크 시대에 발전한 변주곡의 일종.

밀양아리랑의 선율은 클라이막스가 만들어지면서 들려진다. 부분 D의 초반에서는 밀양아리랑의 선율을 듣기 힘들지만 뒤로 갈수록 밀양아리랑의 선율이 뚜렷이 들리는데, 마디 124-129에서 받는 부분의 소리를 제일 먼저 들을 수 있다. 이 곡의 중심음인 G가 16분음표로 계속 연주되면서 조금씩 음정이 변하는데 그 음들이 밀양아리랑을 연상케 한다<악보 10>.

<악보 10> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 124-129

마디 140-149에서는 밀양아리랑의 메기는 소리가 중음주법으로 연주되어
지는 중심음 G와 함께 도약하면서 더 확실하게 선율을 드러내고 있다<악보
11>.

<악보 11> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 140-149

140 *ff*

143 *ff*

146 *rit.*

148 *mp*

⑤ 부분 E

마지막 부분인 부분 E는 3/4박자로 밀양아리랑의 선율이 $\text{♩} = 60$ 으로 천천히 연주되고 있다. 메기는 소리는 원곡과 동일하게 진행되지만 종지부분이 틀어지게 된다. 받는 소리에서는 앞의 메기는 소리보다 더 많이 변형이 된다. 마디 158, 160, 161에서 바뀌는 음정들이 반음씩 상행하는 모습을 보이고 있다. 이 반음씩 상행하는 음들은 대위법적인 선율로 이 곡의 끝 음이 G음을 향해 진행하고 있다. 마지막은 처음 시작했던 음정과 동일한 음으로 피치카토로 연주되어 끝이 난다<악보 12>.

<악보 12> “바이올린 에튀드 밀양아리랑”의 마디 151-166

“바이올린 에튀드 밀양아리랑”은 테크닉 부분과 밀양아리랑의 선율 부분이 명확하게 나뉘는데, 테크닉 부분에서 단편으로 연주가 되던 선율들이 뒤

따르는 선율연주 부분에서 합쳐져 온전히 연주된다. 또한 에른스트의 “Der Erlkönig”을 듣고 영감을 받아 쓰여져 곡의 초반에서 비슷한 부분을 볼 수 있다. 그리고 선율을 반복하여 청중들에게 강한 인상을 심어주고 있다. 또한 곡의 클라이막스 부분에서는 다중 선율을 사용한 샤콘느를 통해 대위법적인 면도 볼 수 있다.

2) 한오백년 환타지

한오백년은 정선아리랑과 더불어 강원도에서 전승되어지는 아리랑이다. 한오백년의 제목은 “한오백년 사자는데 웬 성화요”라는 것에서 되었다고 한다. 이러한 곡명이 붙여진 데에는 관련 설화가 존재한다. 강원도 정선에서 전해지는 <아리랑전설>을 배경으로 하고 있다. 고려 말, 전오륜을 비롯한 7명은 이성계의 집권 후 개성 만수산 두문동에 들어가 있다 이성계의 회유를 피해 정선에 와서 은거하며 매년 원주 치악산 원천석 주관의 <변혁사>에 모여 충혼제를 지냈다. 이들은 행사를 마치고 은거지로 돌아가며 여주에 은거하던 스승 목은 이색 같은 인물들과 시회(詩會)를 갖게 되었고, 이때 이성계를 원망하는 시를 주고받았다.

고려가 시운에 따라 500년이면 순역(順易)하여 새 왕조를 맞게 되는데, 그 26년을 참지 못하고 이성계가 역성(易姓)을 하여 우리를 이 꼴로 만들었다. 우리 동지들 한오백년 살겠드니 웬 성화요³⁷⁾

이창배는 한오백년에 대하여 “강원도아리랑과 정선아리랑 중간에서 따 만든 것”이라고 하였다. 강원도 향토민요에는 한오백년과 같거나 유사한 노래가 존재하지 않는다. 따라서 이창배의 언급처럼 한오백년은 새롭게 만들어진 노래이다.³⁸⁾ 선율이 같은 가락으로 일관되어 강원도 향토민요에서 흔히 보이는 즉흥적인 요소를 찾을 수 없는 것 또한 새로 만들어진 노래임을 뒷받침해준다.³⁹⁾

37) 김연갑, “아리랑의 분포와 그 양상,” 『한국의 아리랑 문화』 (서울: 박이정, 2011), 303-304쪽.

38) 김영운, “〈아리랑〉형성과정에 대한 음악적 연구,” 『한국문학과 예술』 제7집(2011): 23쪽.

39) 앞의 책, 24쪽.

한오백년은 전형적인 메나리토리⁴⁰⁾로 구성되어있다. 종지음은 ‘라’이며 박자는 3박자 구조이다.

<악보 13> 한오백년 악보⁴¹⁾

<받는 소리>

아 무 렵 그 령 지 그 령 구 말 구
 3 한 오 백 년 사 자 는 데 웬 성 화 요
 5 <메기는 소리>
 이 많 은 이 세 상 야 속 한 님 아
 7 정 은 두 고 몸 만 가 니 눈 물 이 난 다

이인식의 “한오백년 환타지”는 피아노 독주곡으로 2011년 초연 당시 87마디로 작곡되었으나, 초연 후 개작되어 곡 뒷부분에 서울아리랑의 삽입되어 103마디로 늘었다. 본 논문에서는 개작된 작품으로 분석하도록 하겠다.

“한오백년 환타지”는 크게 총 4부분으로 나뉜다.

40) 경상도, 강원도 등지의 동부지역에서 나타나는 음악어법. 문화컨텐츠닷컴, 「문화원형 용어사전」.
 41) 문화컨텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

<표 2> “한오백년 환타지”의 작품구조

구분	A		B		C		D			
마디 (마디 수)	1-24 (25)		25-46 (23)		47-87 (41)		88-103 (16)			
박자	4/4				3/4	4/4	3/4			
빠르기 (♩)	40	50			40	60	40	50	60	70

① 부분 A

부분 A는 마디 1-24까지 총 25마디로 이 안에서 또다시 두 부분으로 나뉜다. 처음 시작은 Adagio ♩=40 4/4이고, 마디 16부터는 템포가 ♩=50으로 조금 빨라진다. 이 부분은 전체적인 한오백년의 분위기를 알려주는 곳이다.

마디 1-15는 서주부이며, Adagio ♩=40 4/4박자로 연주되어진다. 마디 1-3은 다섯잇단음표의 아르페지오 형태로 연주되어지며, 반음하행의 진행을 보여주고 있다<악보 14>.

<악보 14> “한오백년 환타지”의 마디 1-3

부분 A는 한오백년의 분위기를 전체적으로 나타내주는 곳으로 시김새를 사용하여 한국적인 분위기를 내주고 있다<악보 15>.

<악보 15> “한오백년 환타지”의 마디 5와 마디 7

마디 4-9에서는 이 곡의 조성인 c minor의 으뜸음(C)과 딸림음(G)이 지속적으로 나타난다. 그리고 3도 구성의 화음들이 반음계 하행으로 빈번하게 이루어지고 있다<악보 16>.

<악보 16> “한오백년 환타지”의 마디 4-9

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 4 to 6. Measure 4 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with chords. Red circles and boxes highlight specific notes and chords, with labels '으뜸음' (first tone) and '떨림음' (tremolo). A red arrow points to the bass line with the label '반음계 진행' (half-step progression). Measure 6 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system covers measures 7 to 9. Measure 7 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with chords. Red circles and boxes highlight specific notes and chords, with labels '으뜸음' (first tone) and '떨림음' (tremolo). Measure 9 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

마디 16-24는 연결구이다. 빠르기는 $\text{♩} = 50$ 으로 연주되어진다. 전체적으로 하행하는 진행을 가지고 오른손에서는 16분첩표와 16분음표로 화음을 연주하고 왼손에서는 부점리듬이다. 점차적으로 c minor에서 e minor로 이동하고 있다<악보 17>.

<악보 17> “한오백년 환타지”의 마디 16-19

$\text{♩} = 50$
 16 *p* c minor *mf*
 18 *p* e minor

마디 20-21는 오른손의 선율이 반음씩 하행하고 있다. 이 선율들은 3화음의 형태로 등장하는데, 전위된 화음형이다. 마디 16-17과 비슷한 모습이지만 왼손에서 차이를 보이고 있다. 마디 16-17은 부점리듬으로 등장하며, 마디 20-21는 8분음표의 형태로 나타난 후 마지막 부분에서 16분음표의 리듬으로 연주되어진다<악보 18>.

<악보 18> “한오백년 환타지”의 마디 20-21

20

반음 하행

② 부분 B

한오백년의 주제선율이 등장하는 부분 B는 마디 25-46까지로 이루어져 있으며 4마디의 연결구를 포함하고 있다.

마디 25-32까지 여섯잇단음표의 왼손 반주와 함께 오른손 선율에서 한오백년의 선율이 연주된다. 또한 마디 25와 29에서 시김새의 음형을 포함하며 연주하고 있다<악보 19>.

<악보 19> “한오백년 환타지”의 마디 25-32

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Red circles highlight specific melodic motifs in measures 26 and 29. A '3' indicates a triplet in measure 26. A '6' indicates a sextuplet in measure 32.

마디 42-46은 부분 B와 C를 연결해주는 연결구이다. 마디 43과 45에서
는 마디 16-17에서 나온 음들의 리듬이 변형되어 연주된다. 오른손과 왼손
은 같은 리듬으로 옥타브간격을 유지하며 연주된다<악보 20>.

<악보 20> “한오백년 환타지”의 마디16-17과 마디 43-45

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of music. The first system covers measures 16 and 17. The second system covers measures 43 and 45. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 50. The dynamics are p (piano) for measures 16-17, mp (mezzo-piano) for measure 43, and pp (pianissimo) for measure 45, which also includes a ritardando (rit.) marking. The right hand plays a triplet of eighth notes, and the left hand plays a similar triplet. Red boxes highlight these triplet patterns in measures 16, 17, 43, and 45, with red arrows pointing from the boxes in the first system to the corresponding boxes in the second system.

③ 부분 C

부분 C에서는 B보다 더 명확하게 리듬과 음정으로 한오백년의 선율을 느
리게 연주하는 곳으로 마디 47-87까지이다. 이 부분은 “한오백년 환타지”
에서 가장 긴 부분으로 한오백년 선율을 세 번 반복하여 연주하게 된다. 부
분 B에서는 선율의 반주형이 여섯잇단음표의 연주되었다면 부분 C에서는
한결 간단한 반주형으로 연주된다<악보 21>.

<악보 21> “한오백년 환타지”의 부분 B와 부분 C의 반주형 비교

<여섯잇단음표 반주형>

<아르페지오 반주형>

마디 47-54는 $\text{♩} = 60$ 으로 연주되어진다. 오른손에서는 한오백년의 받는 소리가 연주되어지고 왼손에서는 아르페지오로 c minor의 i 도 화음이 연속적으로 연주된다<악보 22>.

<악보 22> “한오백년 환타지”의 마디 47-54

마디 55-62는 한오백년의 받는 소리가 한 번 더 연주되어진다. 하지만 앞과는 다르게 선율이 화음으로 연주된다. 왼손의 아르페지오는 앞과 같이 i도 화음으로 연주되어지지만 마디 61에서 iv도 화음으로 변화된 후 다시 i도 화음으로 연주된다<악보 23>.

<악보 23> “한오백년 환타지”의 마디 55-62

55 <받는 소리>
mf

c minor: i - - -

59 - - - iv i

마디 63-70까지는 한오백년의 메기는 소리가 연주되어진다. 앞서 연주된 받는 소리 부분과 마찬가지로 오른손에서는 한오백년의 선율이 화음으로 연주되어지고 왼손에서는 아르페지오 형태의 반주형이 보여진다<악보 24>.

<악보 24> “한오백년 환타지”의 마디 63-70

<메기는 소리>

c minor: i iv^{6/4} i -

- - iv i

마디 71-87은 부분 D로 가기 위한 연결구이다. ♩=40으로 빠르기가 더욱 느려지며 박자 또한 4/4박자로 바뀌어져 한오백년의 받는 소리를 연주한다. 특히 마디마다 페르마타가 등장한다. 이로 인해 한오백년의 한을 느낄 수 있는 부분이다<악보 25>.

<악보 25> “한오백년 환타지”의 마디 71-80

<받는 소리>

Adagio ♩ = 40

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is Adagio with a quarter note equal to 40 beats. The first system (measures 71-73) starts with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 74-76) continues the melodic line. The third system (measures 77-80) features dynamics of *pp*, *ppp*, and *rit.* (ritardando). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

마디 81-87은 앞에서 연주된 한을 표현한 단조의 한오백년이 장조의 서 울아리랑으로 발전해 가는 곳이다<악보 26>.

<악보 26> “한오백년 환타지”의 마디 81-87

♩ = 50

81

p

84

④ 부분 D

앞서 언급된 바와 같이 “한오백년 환타지”가 처음 연주된 2011년에는 부분 D는 없었지만, 초연 후 개작되어 생긴 부분이다.⁴²⁾ 이 부분은 Coda역할을 하는 곳으로 마디 88-103까지이다. ♩ = 60으로 4마디 연주 후 ♩ = 70으로 빠르기가 바뀐다. Coda부분에서는 우리에게 익숙한 서울아리랑의 선율이 연주되어진다. 특히 마디 92-99까지 뚜렷하게 서울아리랑의 받는 소리를 들을 수 있다. 왼손의 반주에서는 셋잇단음표의 리듬형태가 보여진다 <악보 27>.

42) 개작된 작품은 2014년 11월 15일 토요일 오후 3시에 세종문화회관 체임버홀에서 열린 이인식의 여덟 번째 작품발표회인 「아리랑, 삶의 기록」에서 연주되었다.

<악보 27> “한오백년 환타지”의 마디 92-99

서울아리랑 <받는 소리>

♩ = 70

92

p

96

rit.

pp

“한오백년 환타지”는 시김새를 통해 한국적인 분위기를 계속하여 나타내 주고 있으며, 반음계적 진행을 빈번하게 사용하고 있다. 기교적인 부분과 한 오백년의 선율부분이 명확하게 나뉘고 있다. 또한 마지막 부분에는 2개의 아리랑을 인용하였는데 한오백년의 한을 서울아리랑으로 풀어나가는 작곡기법적인 면도 드러난다.

3) 트리오 ‘정선아라리’

구슬프고 서정적인 선율을 가지고 있는 정선아라리⁴³⁾는 600여 년 전부터 불린 노래로 정선과 영월, 평창, 태백 등 강원도 일대에서 전승되었다. 또한 지방무형문화재로 지정되어 있는 아리랑이다. 정선아라리는 나무하러 다닐 때나 밭에서 김을 땄 때나, 혼자서 길을 걸을 때나 동네 사람들이 모여서 놀 때 늘 불린 노래라고 한다.⁴⁴⁾

정선아라리의 전승되는 사설은 700여 수나 되는데 가장 대표적인 사설인 ‘눈이 올라나 비가 올라나 역수장마 질라나 만수산 검은 구름이 막 모여든다’에는 고려 유신들의 이야기가 전해 내려온다. 고려 말, 조선의 건국의 반대한 고려 유신 72명이 송도 두문동에 숨어 지내다 그 중 전오륜⁴⁵⁾을 비롯한 7명⁴⁶⁾이 정선으로 은거지를 옮기고, 고려왕조에 대한 충절을 맹세하며 여생을 산 속에서 산나물을 뜯어먹고 살았다. 이들은 고려왕조에 대한 흠모와 두고 온 가족과 고향에 대한 그리움, 외롭고 고달픈 심정 등을 한시로 지었다. 후에 이 한시를 풀이하여 세인들이 불렀는데 이것이 정선아라리가 되었다고 한다.⁴⁷⁾

정선아라리는 장단 없이 부르는 특징을 지니고 있으며 3박자의 구조이다. 구성음은 ‘미, 솔, 라, 도, 레’로 이루어져 있으며, ‘미’로 곡이 끝난다. 올라

43) 정선아라리는 전승 중심지인 정선과 전승 주변지인 영월, 평창, 태백에서는 ‘아라리’로 불리지만 타지역에서는 ‘정선아리랑’이라고 불린다. 1971년 말 강원도 무형문화제 제 1호로 지정할 때도 일반 명칭인 ‘정선아리랑’으로 등록되었다. 하지만 학술적으로는 ‘정선아라리’라고 변별한다. 김연갑, “아리랑의 분포와 그 양상,” 『한국의 아리랑 문화』 (서울: 박이정, 2011), 310쪽.

44) 김한순, “여러 아리랑의 음악적 특징,” 『한국의 아리랑 문화』 (서울: 박이정, 2011), 367-368쪽.

45) 전오륜(全五倫, ?~?), 본관은 정선(旌善), 호는 채미현. 고려 말기의 문신. 박민일, “아리랑의 남상, 정선아리랑,” 『강원도민속학회지』 제23집(2009년): 30쪽.

46) 전오륜, 김충한, 고천우, 이수생, 신안, 변귀수, 김위. 이들을 역사적 실존인물들이며 ‘정선칠현(旌善七賢)’이라고 일컫는다. 앞의 책, 30쪽.

47) 김한순, “여러 아리랑의 음악적 특징,” 『한국의 아리랑 문화』 (서울: 박이정, 2011), 370-371쪽.

가는 선율에서는 ‘미, 라, 도, 레’가 주로 사용된다. 내려가는 선율에서는 ‘미, 솔, 라, 도, 레’가 사용된다.⁴⁸⁾

<악보 28> 정선아라리 악보⁴⁹⁾

<받는 소리>

아 리— 량 아 리— 량 아 라— 리— 요—

5
아 리— 량 고 개 고 개— 로— 나 를 넘 거— 주— 게—

9 <메기는 소리>

눈 이 올 라 나 비 가— 올 러— 나— 억 수 장 마— 질 러— 나—

13
만 수— 산 검은— 구 름— 이— 막 모 여— 든— 다—

17
아 우 라 지— 뱃 사 공— 아— 배 좀 건 네— 주— 게—

21
싸 리— 골 울 동 박— 이— 다 떨 어— 진— 다—

25
떨— 어 진 등— 백— 은— 낙 업 에 나— 쌓 이— 지—

29
사 시— 장— 철— 임 그 리 워— 서— 나 는 못 살— 겠— 네—

48) 문화콘텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

이인식의 “트리오 ‘정선아라리’”는 B♭ 클라리넷, 바이올린과 피아노로 이루어진 곡으로 총 132마디로 작곡되었다. 이 곡은 크게 네 부분으로 나눌 수 있으며, 다음은 “트리오 ‘정선아라리’”의 작품구조를 표로 나타내었다 <표 3>.

<표 3> “트리오 ‘정선아라리’”의 작품구조

부분	A		B		C	D
마디 (마디 수)	1-9 (9)	10-18 (9)	19-44 (26)	45-67 (23)	68-96 (29)	97-132 (35)
조성	e♭ minor				e minor	a minor
박자	9/8		4/4			9/8
빠르기	♩ = 30	♩ = 40	♩ = 108		♩ = 120	♩ = 40

① 부분 A

e♭ minor로 연주되는 부분 A는 마디 1-18까지이며, 정선아라리의 받는 소리가 두 번 연주되어진다. 클라리넷이 처음으로 받는 소리를 마디 1-9까지 솔로로 천천히 연주한다<악보 29>.

49) 문화콘텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

<악보 29> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 1-9

♩ = 30

Violin

Clarinet in B \flat

Piano

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

마디 10-18는 빠르기가 ♩ = 40으로 바뀌면서 앞서 클라리넷이 연주한 정선아라리의 받는 소리를 바이올린이 한 옥타브 올려서 연주하고 피아노는 화음을 채워주며 글리산도로 연주하고 있다. 이 화음들은 e \flat minor의 i, ii, iv, v를 사용하고 있다. 특히 이 곡에서 등장하는 v는 이끈음의 기능을 억제하기 위해 D \sharp 이 아닌 D \flat 을 사용했다. 이는 정선아라리가 5음음계로 이루어진 곡이기 때문에 조성음악의 이끈음이 곡의 성격과 맞지 않기 때문에 작곡가가 의도적으로 D \flat 을 사용하였다<악보 30>.

<악보 30> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 10-18

<받는 소리>

♩. = 40

i ii°₅ iv₇ V_{4/3} i

i iv ii°₅ V_{4/3} i

이 끈음의
기능을
억제한 화음

② 부분 B

마디 19-67인 부분 B는 ♩=108, 4/4박자로 바뀌어 연주된다. 마디 19-45까지는 바이올린에서 받는 소리의 리듬이 확장되어 나타난다. 클라리넷은 16분음표를 2마디 단위로 연주하고 있다. 또한 피아노는 e^b minor의

i 도 화음을 계속해서 연주하며 선율보단 장구가 장단을 맞추듯 장단의 역할을 가지고 연주되어지고 있다. 하지만 그 장단 특정 장단을 연주하고 있지는 않는다<악보 31>.

<악보 31> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 22-26

The musical score for measures 22-26 consists of three staves. The top staff is for Violin (Vln.), the middle for Bass Clarinet (B. Cl.), and the bottom for Piano (Pno.). The Violin part begins with a rest, followed by a melodic line with a dynamic marking of *mp*. A red bracket above the Violin staff is labeled "<받는 소리>" and "음가 확대". The Bass Clarinet part plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *p*. The Piano part provides harmonic support with chords, including a red annotation "e b minor: i" and a dynamic marking of *p*. A red bracket below the Piano staff is labeled "피아노 - 장단 역할".

바이올린에서 마디 43까지 받는 소리가 연주된 후, 피아노와 클라리넷이 16분음표의 음군들이 한 마디씩 서로 대화하듯이 주고받으며 연주한다<악보 32>.

<악보 32> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디45-48

클라리넷과 피아노의 주고받는 연주 후 마디 50에서부터 피아노가 앞서 연주한 16분음표의 리듬을 계속해서 연주한다. 한 마디 뒤에 나오는 바이올린은 e♭ minor의 버금딸림음인 A♭에서 으뜸음인 E♭까지 순차 상행을 하고 있다<악보 33>.

<악보 33> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 50-53

③ 부분 C

부분 C는 ♩=120으로 연주되어 정선아라리에서 제일 빠른 부분으로 마디 68-96까지이다. 피아노에서 받는 소리의 맨 앞부분인 ‘아리랑’의 단편을 계속 반복하여 연주한다. 바이올린과 클라리넷은 옥타브로 연주한다<악보 34>.

<악보 34> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 68-72

부분 C가 마무리되어지는 마디 89-96는 클라리넷이 순차적으로 하행한다. e minor의 으뜸음인 E음에서 클라리넷의 최저음인 E음까지 내려온다. 으뜸음인 E음과 딸림음인 B가 중심이 되어 부분 C를 마무리하고 다음에 나올 부분의 분위기를 예비하고 있다<악보 35>.

<악보 35> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 89-96

④ 부분 D

a minor로 전조되어 시작하는 부분 D는 ♩=40으로 빠르기가 느려져 부분 A와 같은 분위기로 연주되고 있다. 부분 D는 마디 97-132까지이다. 마디 97-106에서 클라리넷은 정선아라리의 받는 부분을 연주하고 바이올린은 대선율을 만들어 연주하고 있다<악보 36>.

<악보 36> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 97-106

8
97

Vln. $\text{♩} = 40$ Con sord.

B♭ Cl. <받는 소리> *pp*

Pno.

102

Vln. Senza sord.

B♭ Cl. *mp*

Pno.

마디 107부터 나오는 피아노는 규칙적인 리듬으로 또다시 장단을 맞춰주는 역할을 있다. 이 부분도 특정 장단을 연주하는 것은 아니다. 마디 120-132는 클라리넷이 정선아라리의 받는 소리를 연주한다. 바이올린은 a minor의 딸림음인 E음을 곡이 끝날 때까지 지속하고 있다<악보 37>.

<악보 37> “트리오 ‘정선아라리’”의 마디 120-132

“트리오 ‘정선아라리’”는 각 악기별 역할을 뚜렷하게 보이는 곡이다. 바이올린과 클라리넷은 선율을 담당하고, 피아노는 리듬을 연주하며 북이나 장구가 마치 장단을 맞추는 듯한 효과를 주었지만 특정 장단을 연주하고 있지는 않는다. 또한 5음음계의 음악이기 때문에 이끈음의 기능을 억제시킨 화음을 구사하여 우리나라 민요의 정서에 맞게 작곡하였다.

4) 통일아리랑

“통일아리랑”은 작곡가 이인식의 창작아리랑으로 과거에 아리랑이 민족의 공통된 염원을 표현했듯 현재 우리 민족의 숙제인 통일에 대한 희망을 표현한 아리랑이다.⁵⁰⁾

이인식은 독립운동가인 김산⁵¹⁾의 「아리랑」(1941)에 나오는 “아리랑 고개는 열두고개(구비) 마지막 고개를 넘어간다.”구절의 ‘아리랑고개, 12고개’에 의문을 가지고 “통일아리랑”의 사설을 만들었다. ‘12’라는 숫자는 12시간, 12달, 12별자리, 12지신 등을 나타내는 12라는 숫자를 기억했다. 그리고 어느 책에서 우주에서 12라는 숫자는 ‘전부’라는 뜻한다는 것을 보았다고 한다. 그리고 ‘아리랑 고개’는 살아가는 동안 끊임없이 넘어야 할 고난이나 역경이라고 정의 내렸다. 따라서 당시 김산의 마지막 고개는 일본으로부터의 해방이었다면, 현재를 살아가고 있는 우리 민족의 마지막 고개는 통일이라는 생각을 하였다.⁵²⁾ “통일아리랑”은 작곡가가 통일에 대한 염원을 담아 직접 작사, 작곡한 아리랑이다. 이 곡의 사설은 다음과 같다.

<메기는 소리>

아리랑 고개는 열두 고개라

구비구비 넘어서니 번영을 이루었네

구부야 구부야 넘어야 할 마지막 고개는

남과 북이 하나 되는 통일의 고개

우리 모두 한 맘으로 희망에 염원을 이뤄보세

50) 민은기, “음악의 시각으로 바라본 아리랑,” 「한국문화와 그 너머의 아리랑」(경기: 한국학중앙연구원출판부, 2013), 107쪽.

51) 김산(金山, 1905~1938)은 일제 강점기의 독립운동가이다.

52) 「아리랑타령 2011」 프로그램 노트.

<받는 소리>

아리랑 아리랑 아라리요

아리랑 고개로 넘어간다

<메기는 소리>

한반도 가득한 통일의 외침이

남녘, 북녘 가로지른 쇠울짱 뒤흔드네

긴 세월 삭아 녹진 쇠울짱 되려 반겨 허물어지네

한반도 가득한 기쁨의 함성에

산도 들도 더덩실

산도 바다도 출렁 출렁

다시 만난 반가움에 아리랑 타령 흥겨우니

너와 나 영겨 안고 덩실 더덩실 출렁이네

아리랑 고개는 열두 고개라

구비구비 넘어서니 변영을 이루었네

우리 모두 한 맘으로 아리랑 고개 넘어

하나되는 한반도, 하나되는 통일을 이뤄보세!

<받는 소리>

아리랑 아리랑 아라리요

아리랑 고개로 넘어간다

플루트, 오보에, 클라리넷, 바순, 호른 1, 2, 바이올린 1, 2, 비올라, 첼로, 더블베이스와 성악으로 이루어진 이 곡은 총 108마디로 작곡되었다. 음악적 소재에 따라 6부분으로 나누어 분석 할 수 있다. 또한 이 곡은 민요의 특징인 메기는 소리, 받는 소리의 형식을 볼 수 있다. 받는 소리는 “서울 아리랑”의 멜로디를 변형하여 보여지고 있다. 이러한 받는 소리는 총 3번 들을 수 있다. 다음의 표는 위의 구분대로 나누어 도표화 한 것이다<표 4>.

<표 4> “통일아리랑”의 작품구조

구분	A	B	C	D	E	F
마디 (마디수)	1-9 (10)	10-34 (25)	35-44 (10)	45-78 (34)	79-96 (18)	97-108 (12)
조성	D Major			G Major	D Major	
빠르기 (♩)	80	90	100	90		88 80
박자	3/4	4/4	3/4	4/4		3/4
비고	받는 소리	메기는 소리	받는 소리	메기는 소리	메기는 소리	받는 소리

① 부분 A


10마디만 연주되는 짧은 도입부의 성격인 부분 A는 D Major 3/4박자 ♩=80으로 시작된다. 성악파트는 나오지 않고 기악파트만 나오며, 플루트에서 “통일아리랑”의 받는 소리가 연주되고 있다<악보 38>.

<악보 38> “통일아리랑”의 받는 소리. 마디 1-9

<받는 소리>

♩ = 80

Flute



The musical score is written for a Flute in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 9 measures. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The next measure has quarter notes B4, A4, and G4. The third measure has quarter notes F4, E4, and D4. The fourth measure has a half note C4. The fifth measure has quarter notes B3, A3, and G3. The sixth measure has quarter notes F3, E3, and D3. The seventh measure has quarter notes C3, B2, and A2. The eighth measure has a half note G2. The ninth measure has a whole note F2.

② 부분 B

마디 10-34까지의 부분 B는 3개의 프레이즈로 이루어져 있다. 각각의 프레이즈 마다 가사에 의해 서로 다른 반주형태를 보이고 있다. 프레이즈는 마디 10-17, 마디 18-26, 마디 27-34로 나뉜다.

첫 번째 프레이즈인 마디 10-17은 현악파트에서 8분음표의 반주형태가 두드러지게 보여지고 있다. 이는 일제강점기 시대에 해방이라는 아리랑 고개를 넘어 온 것을 표현하고자 하여 제 1, 2바이올린에서 아르페지오로 반주를 하고 있다<악보 39>.

<악보 39> “통일아리랑”의 마디 10-13

♩ = 90

아 리 랑 고 개 는 열 두 고 개 라 구

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

D.B.

D Major: I ii₇ IV₇ V

두 번째 프레이즈인 마디 18-26은 8분음표와 8분쉼표의 반복사용과 셋잇단음표가 보여진다. 통일의 고개를 향해 행진하는 듯한 모습을 표현해 주고 있다. 행진하는 동작의 ‘구부야 구부야’는 셋잇단음표로 나타내었다. 힘차게 고개를 넘는 모습은 8분음표와 8분쉼표의 사용으로 각 박자에 힘을 실어 행진곡 풍을 보여주고 있다. <악보 40>.

<악보 40> “통일아리랑”의 마디 18-20

18

Bsn. *mf* *p*

Hn. *mf* *p*

셋잇단음표 - 행진하는 모습

구부야 구부야 넘어야 할

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* 행진곡 풍

Vc. *mf*

D.B. *mf*

세 번째 프레이즈인 마디 27-34는 제 1바이올린에서 성악의 멜로디를 연주하며 나머지 현악파트에서는 통일에 대한 다짐을 하는 듯이 화음을 채워주며 부분 B를 마무리하고 있다<악보 41>.

<악보 41> “통일아리랑”의 마디 27-34

우 리 모 두 한 맘 으 로 희 망 _ 에 염 원 을 이 뉘 보 _ 세

D Major: V_7/vi vi_7 ii V_7 I ii^6 ii V_7 I

③ 부분 C

부분 C는 마디 35-44까지 연주되어진다. 받는 부분의 선율이 성악과 함께 오보에와 첼로에서 연주되어지며 화성은 부분 A의 플루트와 똑같은 음을 연주하지만, 빠르기는 $\downarrow=100$ 으로 부분 A보다 빠르게 연주된다. 이 부분의 화성진행은 $I - IV - V_7/V - V - I - vi - V_7 - I$ 이다<악보 42>.

<악보 42> “통일아리랑”의 마디 35-42

35 $\text{♩} = 100$
 <받는 소리>
 Ob. *mf*
 35
 아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요 아 리 랑 고 개 로 넘 어 간 다
 Vc. *mf*

④ 부분 D

“통일아리랑”에서 단 한 번 G Major로 연주되어지는 부분인 부분 D는 마디 45-78까지이며 $\text{♩} = 90$ 으로 연주된다. 부분 C에서 나온 받는 소리 후 곡의 클라이막스를 앞두고 *p*로 작게 연주되는 부분이다. 이는 통일의 외침에 앞서 통일을 간절히 기대하는 기분을 내적으로 함축하여 표현하고자 한 부분이다<악보 43>. 이후 통일에 대한 기대와 기쁨으로 점점 다이내믹이 커져가고 있다.

<악보 43> “통일아리랑”의 마디 45-48

45 $\text{♩} = 90$

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. *p*

45 한 반 도 가 득 한 통 일 의 외 침 이

Vln. I Div. *p*

Vln. II Div. *p*

⑤ 부분 E

마디 79-96의 부분 E은 원조인 D Major로 연주된다. 부분 E의 앞부분은 재현부처럼 다시 돌아와 통일의 염원을 담아 연주된다. 부분 B의 가사와 멜로디가 같지만 반주부에서 피치카토가 추가되어 연주된다<악보 44>. 마디 85부터 오케스트레이션이 뚜렷이 연주되어지며 통일에 대한 염원을 담아 클라이막스를 향해 가고 있다.

<악보 44> “통일아리랑”의 마디 10-13과 마디 79-82

10 $\text{♩} = 90$ <마디 10-13>

79 $\text{♩} = 90$ <마디 79-82>

Vln. I *p*

Vln. II *p* 부분 B와 같은 패턴

Vla. *p*

Vc. *p*

D.B. *p* 피치카토 추가

⑥ 부분 F

$\text{♩} = 88$ 의 빠르기로 시작해 $\text{♩} = 80$ 으로 조금 느려지며 마무리되는 부분 F는 받는 소리가 연주되며 마디 97-108까지이다. 받는 소리의 선율이 성악과 함께 플루트와 제 1바이올린이 연주한다<악보 45>.

<악보 45> “통일아리랑”의 마디 97-100

♩. = 88

97

Fl. *mf*

Bsn. *mf*

97

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요

“통일아리랑”의 받는 부분은 작곡가 이인식이 직접 만든 이인식만의 아리랑 선율이다. 이 아리랑 선율은 이인식의 음악색깔을 나타내주고 있으며, “아리랑타령”, “아리랑멜리스마”, “나비잠아리랑”에 전조만 되었을 뿐 그대로 나타나고 있다<악보 46>.

<악보 46> “통일아리랑”의 받는 소리와 같은 선율을 갖는 아리랑들

<아리랑타령>의 마디 253-261

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요 아 리 랑 고 개 로 넘 간 다

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

D.B. *mf* *f*

<아리랑멜리스마>의 마디 8-15

8 Aandante (♩ = 75)

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요 아 리 랑 고 개 로 넘 어 간 다

mp *mf*

<나비잠아리랑>의 마디 10-17

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요 아 리 랑 고 개 로 넘 어 간 다

p *mf*

“통일아리랑”은 작곡가가 직접 만든 아리랑으로 통일에 대한 염원을 담아 표현하고자 하였다. 이 아리랑의 받는 소리를 자신만의 아리랑 선율로 만들어냈다. 이 선율을 반복해서 연주하여 청중의 기억에 남도록 하고 있다. 또한 “아리랑타령”, “아리랑멜리스마”, “나비잡아리랑”에도 사용하여 자신의 음악색깔을 뚜렷하게 보여주고 있다.

5) 서울아리랑 랩소디

작곡가 이인식은 “서울아리랑 랩소디”를 작곡하는 데에 있어서 두 가지의 아리랑을 소재로 삼아 인용하여 작곡하였다.

첫 번째 인용된 아리랑은 미국 선교사 H. B. 헐버트⁵³⁾(1863~1949)가 채보한 곡이다. 헐버트는 1886년 육영공원 교사로 인천을 통해 조선의 땅을 밟았다. 그렇게 경성에 온 헐버트는 처음 이 아리랑을 듣게 되었고 이를 채보하여 1896년 2월 출판한 「KOREA REPOSITORY」⁵⁴⁾에 “KOREA VOCAL MUSIC” 라는 제목으로 “A-ra-rung”을 소개했다.⁵⁵⁾ 이는 오선보에 채보한 최초의 서양식 아리랑의 기록이다.

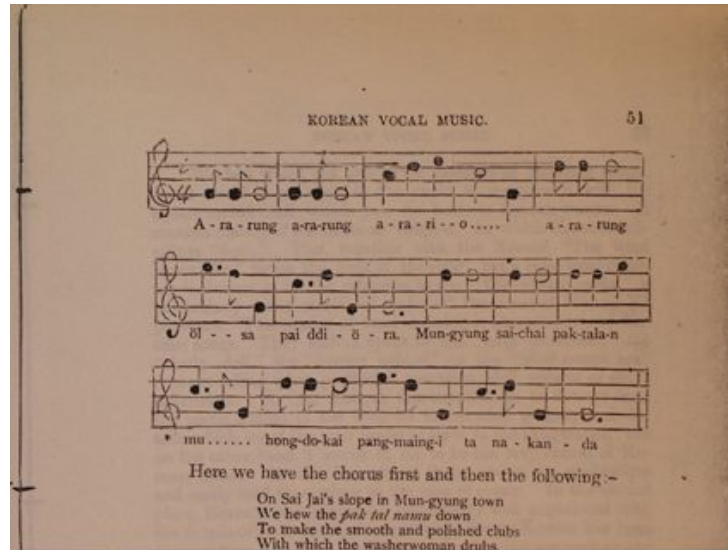
53) 호머 베잘릴 헐버트(1863~1949)박사는 1886년 최초의 근대식 교육기관인 육영공원 교사로 조선 땅에 들어와 외교자문관으로 고종 황제를 보좌한 인물이다. 1890년 우리나라 최초의 한글 교과서 ‘사민필지(士民必知)’를 집필했고, 1905년 을사늑약 후 고종의 밀서를 가지고 미국으로 건너가 일본의 부당한 행각을 알리는 데 주력했다. 한국 정부가 수립된 지 얼마 안 돼 한국에서 병사(病死)한 그는 ‘한국에 묻히길 원한다.’는 유언대로 서울 마포구 양화진 외국인묘지에 잠들었다. 위키백과, “호머 헐버트,” 「위키백과」

http://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%98%B8%EB%A8%B8_%ED%97%90%EB%B2%84%ED%8A%B8 (2015.06.02).

54) 이 책은 외국 선교사들에게 한국을 알리기 위해 1892년 1월 선교사 F. 올링거 부부가 창간한 잡지이다. 이윅희, “대중민요 아리랑의 궤적과 노래,” 「아리랑의 역사적 행로와 노래」 (서울: 안트워프 어소시에이트, 2014), 240쪽.

55) 김연갑, “아리랑, 그 길고 긴 내력,” 「한국의 아리랑 문화」 (서울: 박이정, 2011), 103쪽.

<그림 1> 「KOREA REPOSITORY」 “KOREA VOCAL MUSIC”⁵⁶⁾



이 곡에 대해서 험버트는 다음과 같이 말했다.

“아리랑⁵⁷⁾은 한국인에게는 쌀과 같은 존재다. 다른 노래들은 말하자면 반찬에 불과하다. 이 노래는 언제 어딜 가도 들을 수 있다. 우리에게 오년 전쯤 “타라라 붐디에이⁵⁸⁾”가 유행했듯이 오늘날 한국인들에게 아리랑은 엄청난 인기를 누리고 있다. 하지만 “타라라 붐디에이”만큼 걱정을 불러일으키지는 않았기 때문에, 그 흥행기록은 훨씬 길다. 내가 알기로는 이 곡은 삼천오백이십일 전이 1883년부터 유행했던 걸로 알고 있다. 아리랑의 “진짜 마지막 공연”은 아직도 까마득히 먼 미래의 일일 것이다.”⁵⁹⁾

56) 문화콘텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

57) 원문에서는 아라렁(A-ra-rung)이라 하였으나 번역문에서는 아리랑으로 통일하였다.

58) “Ta-ra-ra boom-di-ay” : 잉글랜드의 전래동요로 1700년대나 1500년대부터 불렸다고 알려져 있다.

59) 호머 험버트, 「한국의 소리 음악 Korean Vocal Music」 (서울: 험버트박사기념사업회, 2012),

이 아리랑을 험버트가 들을 수 있었던 이유는 경복궁 중수라는 역사적인 사건 때문이었다. 경복궁 중수 공사는 1865년에서 1872년까지 7년 동안 진행되어 왔는데 이는 험버트가 제시한 1883년이라는 이라는 시기에 근접한다.⁶⁰⁾ 전국에서 약 4만여 명을 징발, 동원한 경복궁 중수 공사는 목제와 석제와 노역자들이 전국에서 모여 들었고 관원들이 동원되어 대규모의 인적교류의 장이 되었다. 하지만 시간이 지날수록 동원된 일꾼들에게 불만이 쌓이면서 여러 사고가 빈번히 일어나자 흥선대원군은 수시로 상금을 주는 등 달래기도 했다. 또한 불만 세력을 무마하려 전국의 놀이패와 소리꾼들을 불러들여 잔치와 경창대회를 개최하였다. 이때 강원도에서 온 일꾼들이 토속민요였던 “아리랑”을 불러 유행하게 되었다. 이렇게 “아리랑”을 접한 4만여 명의 사람들은 각자의 고향에서도 “아리랑”을 부르게 되었고, 지역적 특성에 따라 다시 변이, 전파되어 불리게 되었다.⁶¹⁾

두 번째 인용된 아리랑은 한국인에게 가장 친숙하고 가장 널리 불리는 노래를 사용하였다. 또한 이 아리랑은 해외에서도 잘 알려져 있고, 우리 민족의 정서를 대표하는 노래로 자리매김 되어있다.

이 아리랑은 1926년 10월 1일 서울 단성사에서 개봉된 나운규 감독, 주연 영화 「아리랑」의 주제가이다. 영화의 흥행에 의해 이 아리랑은 4년여 정도 집중적으로 불리게 되어, 최초의 히트 유행가로 확산되었다.⁶²⁾ 다음 <그림 2>는 1931년도 발행된 「영화소곡집」에 실린 아리랑을 숫자로 표현한 악보이다. 이 악보의 우측 하단에는 ‘나운규씨 작품’이라고 한자로 표기되어 있다. 하지만 여기에 나와 있는 숫자 중 ‘4’와 ‘9’는 그 당시 음악에 없던 음으로 편집자의 실수로 보인다.⁶³⁾

10-11쪽.

60) 김연갑, “아리랑, 그 길고 긴 내력,” 「한국의 아리랑 문화」 (서울: 박이정, 2011), 108쪽.

61) 문화콘텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

62) 문화콘텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

63) 본 논문 부록에 실린 인터뷰 자료 113쪽 참조.

<그림 2> 1931년 「영화소곡집」에 실린 나운규 아리랑의 숫자악보⁶⁴⁾

성 야 극

四, 三, 二, 一,

아 리 랑

이 노래는 (其一)

四 分 之 三 拍

	아	리	랑	
	5. 5 5	1. 1 2	3 23 1 6	5 -
아리랑	아리랑	아리-랑	요	羅
	1. 1 2	3 2 1 5	1 2 1	1 0 0
아리랑	개-로	너-머-간-다		雲
	5. 5 5	5 4 3 2	3 23 1 6	5 -
나-를	버-리-고	가-는-님-은		奎氏作品
	1. 1 2	2 2 1 5	1 2 1	1 9 0
심리도	못-가-서	발-병-이-나-네		

64) 문화콘텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

<악보 47> 나운규 아리랑의 숫자악보를 오선지에 옮긴 악보

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요

아 리 랑 고 개 로 너 머 간 다

나 를 버 리 고 가 는 님 은

십 리 도 못 가 서 발 병이 나 네

1930년 7월에 발간된 월간잡지 <三千里>와의 “아리랑과 사회와 나”라는 제목의 인터뷰에서 나운규가 어떻게 아리랑을 만들게 되었는지 알 수 있다.

그 아리랑을 촬영할 때 내 자신이 전신이 열에 끓어오르던 것을 기억합니다. 이 작품이 세상에 나아가 돈이 되거나 말거나 세상 사람이 좋다거나 말거나 그런 불손한 생각을 터럭 끝만치라도 없이 오로지 내 정신과 역량을 다 하여서 내 자신이 자랑거리가 되는 작품을 만들자는 순정이 가득하였을 뿐이외다. 그래서 이 한편에는 자랑할 만한 우리 조선의 정서를 가득 담아놓는 동시에 “동무들아 결코, 결코 실망하지 말자.” 하는 것을 암시로라도 표현하려 애썼고, 또 한 가지는 “우리의 고유한 기상은 남성적인 것이었다.” 민족성이라고 할까 하는 그 집단의 정신은 의협하였고, 용맹하였던 것이니 나는 그 패기를 영화 위에

살리려 하였던 것이외다. ‘아리랑 고개’ 그는 우리의 희망의 고개라. 넘자. 넘자. 그 고개 어서 넘자. 하는 일관한 정신을 거기에 담자. 한 것이 얼마나 표현되었는지 저는 부끄러울 뿐이외다.⁶⁵⁾

또한 나운규가 세상을 떠나기 7개월 전인 1937년 1월, <三千里>와의 대담기사를 통해서 아리랑의 작곡배경을 알 수 있다.

“내가 지었소이다. 나는 국경 회령(會寧)이 내 고향인 것 만치 내가 어린 소학생 때에 청진(淸津)서 회령까지 철도가 놓이기 시작했는데 그때 남쪽에서 오는 노동자들이 철로 길을 닦으면서 “아리랑, 아리랑”하고 구슬픈 노래를 부르더군요. 그것이 어쩐지 가슴에 충동을 주어서 길 가다가도 그 노래 소리가 들리면 거름을 멈추고 한참 들었어요. 그리고는 애련하고 아름답게 넘어가는 그 멜로디를 혼자 읊조려 보았답니다. 그러다가 서울 올라와서 나는 이 ‘아리랑’ 노래를 찾았지요. 그때는 민요로는 겨우 강원도아리랑이 간혹 들릴 뿐으로 도무지 찾아들을 길이 없더군요. 기생들도 별로 아는 이 없고 명창들도 즐겨 부르지 않고, 그래서 내가 예전에 듣던 그 멜로디를 생각하여 내어서 가사를 짓고 곡보는 단성사 음악대에 부탁하여 만들었지요.”⁶⁶⁾

나운규는 어릴 적 회령에서 들었던 아리랑을 서울에 와서 들을 수 없었다고 하였다. 나운규가 서울에 온 1911년에서 영화 「아리랑」이 개봉되기 전인 1925년 사이에 불렀다고 할 수 있는 아리랑 중 악보가 존재하는 아리랑

65) 나운규, “「아리랑」과 社會와 나,” 「삼천리」 제2권 4호(1930): 212쪽.

66) 김연갑, “아리랑, 그 길고 긴 내력,” 「한국의 아리랑 문화」 (서울: 박이정, 2011), 120쪽.

을 살펴보면 나운규가 회령의 철도 노동자들에게서 들었던 아리랑은 바로 험버트 채보의 “A-ra-rung”임을 알 수 있다. 이렇듯 이인식은 험버트가 채보한 “A-ra-rung”이 나운규의 영화 주제가인 서울아리랑의 근간이 되었다고 추정하면서 20년의 사이를 두고 불렀던 이 두 아리랑의 전이 과정을 “서울아리랑 랩소디”를 통해 표현하였다.

이렇게 두 개의 아리랑을 사용하여 만든 이인식의 “서울아리랑 랩소디”는 서울아리랑의 근간이 되었으리라 추측되는 험버트 채보의 “A-ra-rung”에서 서울아리랑으로의 전이과정을 보여주고 있다.⁶⁷⁾

“서울아리랑 랩소디”는 플루트, 오보에, 클라리넷, 바순, 호른 1, 2, 바이올린 1, 2, 비올라, 첼로, 더블베이스로 이루어진 관현악곡이다. 총 286마디로 이루어진 이 곡은 일곱 부분으로 나누어진다. 박자는 처음부터 끝까지 3/4로 이루어져 있지만 빠르기는 ♩기준으로 90, 100, 120, 100, 70, 100, 120, 80으로 8번 바뀌고 있다. 조성 또한 G Major, D Major, F# Major, D Major로 4번 바뀌었다. 다음의 <표 5>은 “서울아리랑 랩소디”를 위의 구분대로 나누어 도표화 한 것이다<표 5>.

<표 5> “서울아리랑 랩소디”의 작품구조

구분	도입부	A	B	C	D	E	F	G
마디 (마디수)	1-9 (10)	1-54 (55)	55-75 (21)	76-99 (24)	100-150 (51)	151-196 (46)	197-253 (57)	254-286 (33)
조성	G Major			D Major		F# Major	D Major	
빠르기 (♩)	90	100	120		100	70	100	120 80

67) 「아리랑타령 2011」 프로그램 노트.

① 부분 A

이 곡의 첫 부분인 마디1-54까지로 볼 수 있다. 마디 1-9는 $\text{♩} = 90$ 으로 시작하며 우리에게 익숙한 서울아리랑의 받는 소리가 변형된 모습으로 연주되어진다. 플루트와 제 1바이올린에서 선율이 연주되어지며 나머지 악기는 화음을 뒷받침 해주고 있다.<악보 48>.

<악보 48> “서울아리랑 랩소디”의 마디 1-6

The image shows a musical score for Flute and Violin I. The tempo is marked as $\text{♩} = 90$. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. Both instruments play a melody with a dynamic marking of *mf*. A red bracket on the right side of the score spans both staves and is labeled "서울아리랑 소리의 변형" (Transformation of Seoul Arirang sound).

이후 마디 10부터는 빠르기가 $\text{♩} = 100$ 으로 바뀌며 전체적으로 험버트아리랑의 선율이 등장한다. 첫 번째로 플루트에서 솔로로 험버트아리랑의 받는 소리를 여덟 마디 연주한다. 다음으로 플루트의 메기는 소리에 오보에가 단 3도 아래 음정에서 함께 여덟 마디 연주한다. 마디 26에서 받는 소리가 여덟 마디동안 플루트와 오보에는 앞의 메기는 소리의 음정간격으로 같이 연주되어지지만, 클라리넷의 완전5도 아래 음정과 바순의 장14도 아래 음정도 함께 험버트아리랑을 연주한다<악보 49>.

<악보 49> “서울아리랑 랩소디”의 마디 10-33

헨리히 아리랑 - 받는소리

♩ = 100

10
Fl. *p*
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.

헨리히 아리랑 - 매기는 소리

18
Fl.
Ob. 단3도 아래 *p*
B♭ Cl.
Bsn.

헨리히 아리랑 - 받는 소리

26
Fl. *mp*
Ob. 단3도 *mp*
B♭ Cl. 완전5도 *mp*
Bsn. 장14도 *mp*

마디 33부터 첼로와 더블베이스가 G Major의 으뜸음인 G가 나오며 현악 파트에서 험버트아리랑의 연주가 시작된다. 제2바이올린이 마디 35에서 받는 소리를 4마디만 연주하고 곧바로 제1바이올린이 한 옥타브 올려서 연주한다. 하지만 8분음표의 리듬을 4분음표로 변형되었다<악보 50>.

<악보 50> “서울아리랑 랩소디”의 마디 33-42

The musical score shows five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is G major. The score is divided into two systems. The first system covers measures 33-34, and the second system covers measures 35-42. Red boxes highlight specific passages: one in Vln. II (measures 33-34) labeled '험버트 아리랑 - 받는 소리' and another in Vln. I (measures 35-38) labeled '리듬변형'. An arrow points from the Vln. II box to the Vln. I box with the label '1 옥타브 위'. Dynamics include pp, p, and mp. Performance markings like 'pizz.' are present in the lower staves.

마디 43-54는 이전보다 더 많은 변형된 험버트아리랑이 연주되고 있다. 앞부분에 이어서 제 1바이올린이 받는 소리를 연주한다. 계속해서 메기는 소리까지 연주하지만 원형과 많이 다른 모습을 보이고 있다. <악보 51>은 변형된 부분을 표시한 악보이다.

<악보 51> “서울아리랑 랩소디”의 마디 43-54

② 부분 B

마디 55-75까지인 이 부분은 $\text{♩} = 120$ 으로 연주되며 험버트아리랑과 서울아리랑이 같이 연주되고 있다.

마디 59-66은 제 1바이올린에서 서울아리랑의 받는 소리의 단편이 변형되어 두 번 반복될 때, 호른에서 험버트아리랑의 받는 소리 단편이 연주된다 <악보 52>.

<악보 52> “서울아리랑 랩소디”의 마디 59-66

<악보 53> “서울아리랑 랩소디”의 마디 67-74

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Violin I (Vln. I). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Flute part (top staff) begins at measure 67 with a melody of eighth notes, marked *mf*. The Violin I part (bottom staff) begins at measure 67 with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *f*. A yellow highlight is present in the Violin I part at measure 73.

③ 부분 C

마디 76-99까지는 부분 C로 험버트아리랑이 연주가 된다. 마디 76-83에서는 받는 소리가 나오는데, 리듬의 변형보단 선율의 변형이 더 두드러진다. 이 변형된 선율을 첼로와 더블베이스에서 유니즌으로 연주되어진다. 나머지 악기들은 리듬을 채워주며 반주역할을 하는데, 목관파트는 서울아리랑의 리듬을 연주하고 현악파트는 험버트아리랑의 리듬을 연주한다<악보 54>. 이러한 패턴은 부분 D에서 반복되는 요소이다.

<악보 54> “서울아리랑 랩소디”의 마디 76-83

아 리 랑

서울아리랑의 리듬 음형 반복

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *f* 혈버트아리랑 <받는 소리>
완전4도 ↑ 완4 ↑ 장2 ↑

Hn.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *f*

D.B. *f*

마디 84에서 D Major로 전조가 된다. 마디 84-91은 현악파트만 연주하며 제1바이올린에서 받는 소리가 연주되고 나머지 현악기는 화음을 채워주고 있다. 받는 소리의 선율이 완전4도와 단3도 아래에서 연주된다<악보 55>.

<악보 55> “서울아리랑 랩소디”의 마디 84-91

84 헬버트아리랑 <받는 소리>

The musical score shows five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is D major. The time signature is 3/4. The music is marked with a piano 'p' dynamic. The Violin I part is highlighted in red and features a melodic line with annotations: '완전4도 ↓' (perfect fourth down) and '단3↓ 완4↓' (minor third down, perfect fourth down). The other instruments provide harmonic support with sustained notes and chords.

마디 91-100은 메기는 소리를 바순이 리듬은 원형과 같지만 음정이 완전 4도 아래에서 연주하며 비올라는 화음을 받쳐주는 역할을 하고 있다<악보 56>.

<악보 56> “서울아리랑 랩소디”의 마디 92-100

헨리히아리랑 <메기는 소리>

The musical score shows four staves. The top staff is Bassoon (Bsn.) in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line starting at measure 92, marked with a red bracket and the text '완전4도 ↓'. The second staff is Violin I (Vln. I) in treble clef. The third staff is Violin II (Vln. II) in treble clef. The bottom staff is Viola (Vla.) in alto clef, marked 'Div.' and 'p'. The key signature for all parts is one sharp (F#).

④ 부분 D

부분 D는 헨리히아리랑과 서울아리랑이 함께 나오는 마디100-150까지이다. 마디 100-103은 오보에와 클라리넷이 헨리히아리랑의 선율을 변형하여 연주하고 있다. 플루트에서는 앞서 언급된 바와 같이⁶⁸⁾ 부분 C의 마디 76 반주형을 연주한다. 호른에서는 서울아리랑의 리듬만 3번 반복한다<악보 57>.

68) 본 논문 81쪽 참조.

<악보 57> “서울아리랑 랩소디”의 마디 100-103

마디 76의 리듬변형

Fl. *mf*

Ob. *mp* 헨버트아리랑 변형

B. Cl. *mp*

Bsn.

Hn. *mp* 1. 서울아리랑 리듬

마디 105-123은 4마디 단위로 4번 진행된다, 호른에서 서울아리랑의 선율을 연주하고 현악파트에서 헨버트아리랑의 리듬을 연주한다. 목관파트에서는 마디 76의 리듬을 반복해서 연주하고 있다<악보 58>.

<악보 58> “서울아리랑 랩소디”의 마디 105-108

서울아리랑의 리듬, 음향 반복

헨버트아리랑의 리듬 반복

마디 124에서 리타르단도로 느려져 마디 125에서 빠르기가 $\downarrow = 100$ 으로 바뀐다. 마디 125-150은 오보에-클라리넷-플루트의 순서로 서울아리랑을 연주한다. 이때 현악파트는 마디 76의 리듬과 헨버트 아리랑의 리듬이 같이 연주된다<악보 59>.

<악보 59> “서울아리랑 랩소디”의 마디 125-131

Ob. mp $\text{♩} = 100$

Vln. I mp 서울아리랑 리듬, 음형 반복

Vln. II mp

Vla. mp

Vc. mp 훌베트아리랑 리듬 반복

D.B. mp

⑤ 부분 E

마디151-196까지인 다섯 번째 부분은 F# Major, $\text{♩} = 70$ 으로 연주하게 된다. 이 부분에서 드디어 처음으로 서울아리랑의 받는 소리를 바순이 솔로로 연주한다. 마디 162에서 오보에가 또다시 서울아리랑의 받는 소리를 연주하고 메기는 소리까지 연주한다.

마디 177부터는 호른을 시작으로 서울아리랑의 선율을 꼬리물며 등장한다 <악보 60>.

<악보 60> “서울아리랑 랩소디”의 마디 177-196

The musical score consists of two systems of staves for various instruments. The first system covers measures 177 to 186, and the second system covers measures 187 to 196. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Violin I (Vln. I). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). Red arrows indicate phrasing and articulation across instruments.

⑥ 부분 F

마디197-252인 부분 F는 $\text{♩} = 100$ 으로 연주되며 서울아리랑의 받는 소리가 변형되어 연주된다. 제일 먼저 마디 204에서 플루트가 단3도 아래 소리로 시작하여 연주하며 플루트의 연주가 끝나고 마디 214에서 제 1바이올린이 플루트의 선율을 옥타브 내려 따라 연주한다<악보 61>.

<악보 61> “서울아리랑 랩소디”의 마디 204-212

서울아리랑 <받는 소리> 변형

마디 228에서 빠르기가 $\text{♩} = 120$ 로 바뀌고 이 부분에서 또다시 험버트아리랑과 서울아리랑이 함께 연주된다. 마디 228-231은 마디 100-103과 똑같은 부분으로 제 1,2바이올린이 추가되어 서울아리랑의 리듬, 음형을 연주하고 있다<악보 62>.

<악보 62> “서울아리랑 랩소디”의 마디 228-231

⑦ 부분 G

부분 G는 “서울아리랑 랩소디”의 마지막 부분으로 마디253-286까지이다. 빠르기 ♩=80으로 느리게 서울아리랑이 원형 그대로 연주되어진다. 첫 번째 프레이즈인 마디 254-269는 현악파트만 연주되어진다. 제 1바이올린이 선율을 연주하고 나머지 악기에서 반주를 하고 있다. 두 번째 프레이즈인 270-286은 플루트와 제 1바이올린이 옥타브 올려 연주한다. 오보에, 클라리넷, 제 2바이올린과 비올라는 선율을 더블링하여 연주한다. 마디 278에서 다시 한 번 빠르기가 ♩=70으로 느려져 리타르단도로 곡을 마치게 된다.

“서울아리랑 랩소디”는 험버트가 오선지에 채보한 “A-ra-rung”이 나운규의 영화 주제가인 “서울아리랑”의 근간이 되었다고 추정하면 만든 곡이다. 다른 곡과 달리 뚜렷하게 두 개의 아리랑이 구분되지는 않는다. 이는 두 개의 아리랑이 20년이라는 시간을 두고 불러진 전이과정을 보여주고자 했기 때문이다. 처음에는 험버트의 아리랑이 등장한 후 험버트아리랑의 단편과 서울아리랑의 단편이 섞여 같이 연주된다. 이후에 온전히 서울아리랑의 선율이 연주되면서 전이과정을 청중들에게 들려 주고픈 작곡가의 의도를 확실히 담은 작품이다.

6) 아리랑타령

이인식의 “아리랑타령”은 플루트, 오보에, 클라리넷, 바순, 호른 1, 2, 바이올린 1, 2, 비올라, 첼로, 더블베이스와 성악으로 이루어진 곡이다. 이 곡은 총 8개의 아리랑을 부르며 265마디로 이루어져 있다.

“아리랑타령”은 쉽게 아리랑을 설명하고 싶은 작곡가의 의도를 담아 만든 곡이다. ‘타령’이라는 용어는 황현(1855~1910)의 매천야록의 ‘타령은 연곡(演曲)의 속칭이며...’라는 구문에서 나온 말이다.

“아리랑타령”은 각각의 아리랑들로 인해서 9부분으로 나누어 볼 수 있는데, 등장하는 아리랑들은 메기는 소리와 받는 소리로 되어있다. 설명하는 소리는 작곡가가 직접 멜로디를 작곡하고, 고증을 근거로 하여 가사를 붙였다. 받는 소리는 기존의 아리랑을 그대로 쓰려고 노력하였다.

“아리랑타령”은 몇 부분을 제외하고는 3박자계로 작곡이 되었다. 조성과 빠르기는 각 아리랑마다 다양하게 사용되었지만 특별한 전조의 과정은 없이 종지 후에 다음 조성이 나오고 있다. 또한 대부분의 아리랑에서 기악반주와 성악이 같이 아리랑을 연주하지만 부분 C의 한오백년은 호른과 첼로, 더블베이스만 아리랑을 연주한다. 부분 H의 서울아리랑 또한 받는 소리 부분에서 현악기만 연주하고 있다.

다음의 표는 위의 구분대로 나누어 도표화 한 것이다<표 6>.

<표 6> “아리랑타령” 작품구조

부분	마디	아리랑		조성	빠르기	박자
A	1-21	아리랑 설명하는 소리		g minor	♩ = 80	4/4
	22-40			D Major	♩ = 90	3/4
B	41-50	정선아리랑	설명하는 소리	a minor	♩ = 70	4/4
	51-66		받는 소리		♩ = 60	9/8
C	67-75	한오백년			♩ = 60	3/4
D	76-92	밀양아리랑	설명하는 소리		♩ = 100	
	93-108		받는 소리	♩ = 105	9/8	
E	109-122	진도아리랑	설명하는 소리	e minor	♩ = 90	3/4
	123-139		받는 소리	a minor		
F	140-148	문경새재아리랑	설명하는 소리	c minor	♩ = 90	9/8
	149-165		받는 소리			
G	166-181	혈버트아리랑	설명하는 소리	C Major	♩ = 100	3/4
	182-197		받는 소리			
H	198-213	서울아리랑	설명하는 소리	G Major		
	214-229		받는 소리			
I	230-252	통일아리랑	설명하는 소리	D Major		
	253-265		받는 소리			

아리랑타령에는 정선아리랑-한오백년-밀양아리랑-진도아리랑-문경새재아리랑-혈버트아리랑-서울아리랑-통일아리랑의 순으로 등장한다. 아리랑들의 배치는 시대순으로 하였다. 앞서 언급했듯이 각 아리랑의 설명은 작곡가가 직접 고증을 근거로 가사를 썼다. 이 가사는 아리랑의 받는 소리가 나오기 전에 연주되어지는데, 성악가에게 에반젤리스트⁶⁹⁾ 역할을 주어 오페라의 레

69) 복음서 속의 기록자 입장에서 여러 인물들의 대화와 상황에 대한 설명을 제공하는 인물이다. 작곡가가 작품을 만들어낸 당대적 상황 속에서 곡을 해석하고 분석하는 ‘역사주의 접근’에 관심을 가진

치타티보처럼 상황을 설명하는 듯이 연주하도록 작곡되었다.

① 부분 A

부분 A는 마디 1-40까지이며 D Major로 시작하여 22마디에서 g minor로 전조된다. 이때 박자와 빠르기 또한 $\downarrow = 80$ 4/4박자에서 $\downarrow = 90$ 3/4박자로 바뀌어 연주된다.

이 부분에서는 아리랑의 역사에 대해 노래하고 있다. 다음은 부분 A의 가사이다.

고운님 그리워 마음이 아리네⁷⁰⁾ /
아리랑 아리 아리랑 아라리요 /
쓰린 맘 앞산에 고해 뒷산 메아리 되니⁷¹⁾ /
쓰리랑 쓰리 쓰리랑 산이 노래하네 /

아리랑 쓰리랑 겨레의 숨결 /
육백년⁷²⁾간 사무친 민족의 노래라

연주자.

70) 정선지역에서 주장되는 아리랑의 어원설 중 하나이다. 척박한 오지의 삶이 ‘아리고 쓰리다’는 말에서 유래했다. 문화콘텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

71) 아리랑의 어원설 중 비교적 최근에 제기된 설로서 산의 반향음인 ‘메아리’를 원시시대 산신의 인간에 대한 화답으로 이해하고, 이것이 노래로 인식되는 과정에서 산(山)인 ‘메’는 자연스럽게 탈락되고 ‘소리’의 뜻인 ‘아리’만 남아 3음절화 되었다는 주장이다. 문화콘텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

72) 악보로 기록되어 있는 최고(最古)의 아리랑인 정선아리랑을 가리키며, 정선아리랑은 약 600여 년 전부터 불린 노래이다. 김한순, “여러 아리랑의 음악적 특징,” 「한국의 아리랑 문화」 (서울: 박이정, 2011), 368쪽.

② 부분 B

a minor로 마디 41-66까지 연주되는 부분 B는 1911년에서 1925년 사이에 불렸다고 추정⁷³⁾되는 정선아라리가 연주된다. 마디 41-50까지는 설명하는 소리, 마디 51-66까지는 받는 소리로 이루어져 있다. 설명하는 소리에서는 $\downarrow = 70$ 4/4박자, 메기는 소리에서는 $\downarrow = 60$ 3박자계의 9/8박자로 아리랑이 연주된다. 다음은 부분 B의 가사이다.

고려유신 산세 깊은 정선에 올라⁷⁴⁾/
망국의 한을 눈물로 호소하네⁷⁵⁾

③ 부분 C

부분 C에서는 한오백년이 마디 67-75까지 $\downarrow = 60$ 3/4박자, a minor로 연주되어지고 있다. 이 부분은 “아리랑타령”에서 유일하게 성악가가 아리랑을 부르지 않고 기악으로만 연주되는 곳이다. 1대의 호른이 한오백년의 선율을 연주하고 첼로와 더블베이스가 a minor의 으뜸음을 3박자 단위로 연주하고 있다<악보 63>.

73) 지금까지 전승 상황과 조사된 문헌으로 추정. 당시의 명칭은 ‘정선아라리’, ‘정선 구 아리랑’, ‘강원도 아리랑’ 일수도 있다. 문화콘텐츠닷컴, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

74) 고려는 서기 918년부터 1392년까지 474년간 34대로 막을 내린다. 어느 왕조나 그랬듯이 고려도 조선으로의 개국에서 위화도 회군으로 권력을 장악한 이성계가 반대파를 제거하거나 조선으로 회유하는 한바탕의 피바람을 몰고 왔다. 그러나 끝내 이성계 일파의 역성혁명에 가담하지 않고 충절을 기킨 전오륜은 정선으로 은거지를 삼아 옮겨왔다. 전전오륜을 비롯한 7명이 강원도 태산준령, 험한 산세의 정선으로 은거지로 옮겨왔다. 김한순, “여러 아리랑의 음악적 특징,” 「한국의 아리랑 문화」 (서울: 박이정, 2011), 370쪽.

75) 조선의 건국을 반대하던 고려유신들이 고려왕조에 대한 충절을 맹세하며 여생을 산나물을 뜯어먹고 살았다. 이들은 고려왕조에 대한 흠모와 두고 온 가족과 고향에 대한 그리움, 외롭고 고달픈 심정 등을 한시로 지어 읊었는데, 뒤에 세인들이 이를 풀이하여 부른 것이 <정선아리랑>의 기원이 되어 첫수가 되었다고 한다. 앞의 책, 370-371쪽.

<악보 63> “아리랑타령”의 마디 67-75

④ 부분 D

부분 D는 마디 76-108까지이며, 1920년대 초에 형성된⁷⁶⁾ 밀양아리랑을 연주하고 있다. 마디 76-92는 설명하는 소리를 a minor $\downarrow = 100 \frac{3}{4}$ 박자로 연주하며, 마디 93-108은 받는 소리를 e minor $\downarrow = 105 \frac{9}{8}$ 박자로 연주하고 있다. 설명하는 소리의 가사는 다음과 같다.

억울한 아랑아씨 유혼 달래려⁷⁷⁾ /
 밀양에 영남루를 세웠더니⁷⁸⁾ /
 당찬 아씨 통명스레 “날 좀 보소” 으스대네

⑤ 부분 E

부분 E는 진도아리랑⁷⁹⁾이 마디 109-139까지 연주된다. 설명하는 소리

76) 문화콘텐츠진흥원, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

77) 밀양의 아랑 처녀를 사모한 한 젊은이가 자신의 마음을 고백했다. 그런데 아랑이 거절하자 그녀를 죽였다고 한다. 이후 사람들은 억울하게 죽은 아랑 처녀를 기리기 위해 ‘아랑 아랑’ 하고 노래를 불렀다고 한다. 김한순, “여러 아리랑의 음악적 특징,” 「한국의 아리랑문화」 (서울: 박이정, 2011), 362쪽.

78) 밀양아리랑에는 밀양 영남루에서 억울하게 죽은 처녀의 전설이 있다.

79) 대금 명인 박종기가 1930년대 초에 만들어 불려진 신민요이다. 문화콘텐츠진흥원, 「겨레의 노래 아

가 마디 109-122까지 e minor $\downarrow = 90$ 3/4박자로 연주되고, 받는 소리가 a minor로 전조되어 $\downarrow = 90$ 9/8박자로 마디 123-139까지 연주된다.

진도아리랑은 진도 지방을 중심으로 하여 전라남도 일원에서 유희요로 즐겨 불리고 있는 민요이다. 설명하는 소리의 가사는 다음과 같다.

진도의 박수총각 무당운명 싫다하며⁸⁰⁾ /
새로 난 문경새재 구불구불 넘어가니⁸¹⁾ /
구부야 구부야 그리움이 흐르네⁸²⁾

⑥ 부분 F

문경새재아리랑이 연주되는 부분 F는 마디 140-165까지 c minor로 연주되고 있다. 설명하는 소리는 마디 140-148이며 받는 소리는 마디 149-165까지이다. 설명하는 소리의 가사는 다음과 같다.

문경의 박달나무 경북궁의 대들보되니⁸³⁾ /
영호남의 건장한 일꾼 새재넘으며 소리하네⁸⁴⁾

리랑」 <http://www.culturecontent.com>(2015.06.02).

80) 진도아리랑에 얽힌 두 가지 설화 중 하나로, 진도의 한 총각이 무당이 되는 것을 비관하여 결혼 약속을 한 처녀를 남겨 놓고 육지의 어느 마을에서 머슴으로 살았다. 주인집 처녀가 머슴에게 반해 서로 사랑을 하게 되었다. 김한순, “여러 아리랑의 음악적 특징,” 『한국의 아리랑문화』 (서울: 박이정, 2011), 365쪽.

81) 그러나 결국 주인집에 들켜 들은 그 길로 문경새재를 넘어 진도에 와서 살게 되었다. 앞의 책, 365쪽.

82) 총각을 기다리던 처녀는 총각이 양가집 규수를 데리고 돌아온 것을 알게 되어 이내 서럽게 울며 노래했다고 한다. 앞의 책, 365쪽.

83) 경북궁 중건을 위해 조선 팔도로부터 엄청난 양의 목재와 석재가 운반되어 왔다. 그 중 박달나무는 목재 중 으뜸으로 사용되었다.

84) 경북궁 중수 공사를 위해 목재와 석재와 노역자들이 전국에서 모였다. 문경새재는 서울과 영남지역을 잇는 연결로이다.

⑦ 부분 G

선교사 험버트가 채보하여 1896년 2월 “KOREA VOCAL MUSIC” 이란 제목으로 「KOREA REPOSITORY」책에 실린 이 아리랑은 마디 166-197까지 등장한다. 마디 166-181은 설명하는 소리로 이 아리랑에 대한 설명이 C Major에서 노래되며, 메기는 소리 또한 C Major로 마디 182-197까지 노래된다. 험버트 아리랑의 설명하는 소리는 다음과 같다.

방방곡곡서 모인 소리꾼 아리랑 서로 뽐내니⁸⁵⁾ /

고종황제도 명성황후도 아리 아리랑 즐겨하네⁸⁶⁾ /

황제친구 험버트⁸⁷⁾ 아리랑 오선지에 읊기니⁸⁸⁾

⑧ 부분 H

마디 197-229는 서울아리랑이 G Major로 연주되는 부분 H이다. 마디 198-213까지 설명하는 소리, 마디 214-229까지 메기는 소리이다. 이 부분은 성악과 현악기만이 연주되는데, 성악의 메기는 소리가 끝나고 마디 215부터는 제 1바이올린이 메기는 소리의 선율을 받아 연주하고 있다. 다

85) 경복궁 중건이 아리랑의 확산에 큰 계기가 되었다. 공사에 동원되었던 많은 일꾼들이 해가 지고 한가해진 저녁에 한자리에 모여 서로 각 지방, 동네 소리꾼들이 부르는 노래를 들으며 향수를 달랬다.

86) 1910년 국권피탈을 참지 못해 자결한 황현(黃玑, 1855~1910)은 1864년(고종 1년)부터 1910년(순종 4년), 47년간의 역사를 <매천야록>에 기록했다. 창덕궁으로 거처를 옮긴 고종황제와 명성황후는 매일 밤, 불을 밝히고 풍류객을 모아 악공들의 아리랑타령을 들으며 시름(악몽의 기억)을 잊으려 했다. “정월에 왕이 낮잠을 자는데 꿈에 광화문이 쓰러짐을 보고 두렵고 놀라 큰 소리를 지르며 잠에서 깨어 나셨다더라. 이에 이월, 어전을 창적궁 선동관으로 옮기시니 왕이 꿈에서 불길함을 본 후 위급한 날이 닥쳐올 것을 경계하여 그 시름을 잊고져 풍류객들을 모아 묘한 악기와 재주들로 하여금 노래를 시키는데 매일 밤 전등불로 궁궐을 밝히고 악공들로 하여금 노래를 부르게 하여 즐기며 악봉을 잊으려고 하였다.” 문화콘텐츠진흥원, 「겨레의 노래 아리랑」 <http://www.culturecontent.com> (2015.06.02).

87) 험버트는 고종의 밀사였다.

88) H. B. 험버트가 경성에 와서 3520여 일간 들었던 아리랑을 1896년 채보하여 “KOREAN VOCAL MUSIC>이라는 제목으로 출판하였다.

음은 부분 H의 가사이다.

일제하에 나운규는 아리랑 영화 만들고⁸⁹⁾ /

서울 아리랑은 국민 마음에 심고⁹⁰⁾ /

고개 넘자 굳은 마음 다지고 다독이네⁹¹⁾

⑨ 부분 I

부분 I는 마디 230-265까지이며, 작곡가 이인식이 직접 작곡한 통일아리랑이 연주되는 부분이다. 통일아리랑은 D Major에서 $\downarrow = 100$ 3/4박자로 연주되어진다. 다음은 통일아리랑의 가사이다.

이제는 통일을 노래할 우리의 아리랑⁹²⁾ /

없는 길도 만들어 가는 굳은 의지로 /

높디 험한 아리랑 고개⁹³⁾ 내일을 바라며 넘으니 /

미지의 역사가 통일을 이루네

89) 영화 <아리랑>은 나운규가 감독, 주연을 맡은 무성영화로 일제강점기(1910년 8월 22일 ~ 1945년 8월 15일)였던 1926년 10월 1일 서울 단성사에서 개봉되었다.

90) 영화 <아리랑>은 일제에 고통 받는 민족의 저울을 형상했다. 관객은 일상에서도 그 주제를 부르며 고난에 처한 자신의 경험과 정서를 담아내며 마음을 달랠었고, 같은 일이 당시 사회 전체로 널리 확산되었다. 그리고 아리랑은 자의, 또는 타의로 해외로 떠나는 사람들의 가슴에 실려 소비 공간 또한 확장되었다. 영화 <아리랑>의 주제가 어느덧 민족성원들이 속내를 토로하는 노래, 곧 민족의 노래로 내면화한 것이다. 최은숙, “아리랑, 민족의 노래가 되다,” 『아리랑의 역사적 행로와 노래』 17-18)

91) 나운규의 아리랑이 일제 강점기시대를 사는 우리 민족에게 위로가 되었다.

92) 한반도는 휴전 중인 세계의 유일한 분단국가로, 작곡가 이인식은 통일에 대한 염원을 통일아리랑을 만들어 드러내고 있다.

93) 아리랑고개는 현상적인 고개이면서 동시에 상징적인 고개로 인식된다. 현상적인 고개는 험준한 고개, 이별의 고개이고 상징적인 고개는 시련의 고개로 표현되고 있다. ‘아리랑고개’는 세상을 살아가는 동안 부딪치는 ‘생활의 고개’이며 ‘시련의 고개’로 우리 민족의 가슴에 자리 잡고 있다. ‘아리랑고개’를 넘는 일은 삶을 살아가는 과정이다. 정선아라리가 정선 사람들의 생활의 일부인 것처럼 ‘아리랑고개’도 생활에서 부딪치는 ‘삶의 고개’이다.

IV. 결 론

작곡가 이인식은 2007년 즈음부터 음악적인 고민을 하기 시작하였다. ‘음악은 과연 우리를 즐겁게 해 주는가?’, ‘작곡가와 청중은 소통하고 있는가?’라는 생각에 그동안 자신이 가지고 있던 현대음악 어법을 버리고 청중과 소통하는 곡을 쓰기 시작했다. 또한 헨데미트의 ‘실용음악(Gebrauchsmusik)’ 이론대로 청중들에게 필요한 음악을 만들기로 결심하였다. 이러한 과정 속에서 우리나라 사람들에게 다가갈 수 있는 음악을 만들하고자 아리랑을 선택하였다. “관현악을 위한 문경새재아리랑”을 시작으로 아리랑을 사용하여 곡을 발표하였다. 자신의 다섯 번째 작품발표회인 「아리랑타령 2011」에서 본격적으로 아리랑을 소재로 곡을 만들기 시작하였다.

「아리랑타령 2011」은 총 여섯 곡이 연주된 작곡가 이인식의 다섯 번째 작품발표회이다. 이 연주회에서 기존에 있는 여러 아리랑을 인용하여 곡을 만들었다. 또한 “통일아리랑”이라는 작곡가의 창작 아리랑으로 통일에 대한 염원을 드러내었다.

아리랑을 현대화하면서 기존 아리랑 선율의 구조를 그대로 보존하거나 다양한 서양음악의 형식들에 아리랑 선율을 인용했다. 또한 역사적인 관점으로 아리랑을 바라보고 이를 음악적으로 해석해 작품 속에 담아냈다. 그동안 수많은 연구자들이 아리랑을 문헌적 접근하여 연구하였지만, 이인식은 음악적인 관점으로 아리랑을 바라보고 아리랑의 변화를 음악으로 보여주었다. 그리고 자신만의 아리랑 선율을 만듦으로써 자신만의 색깔을 확고하게 만들었다.

「아리랑타령 2011」을 통해 작곡가 이인식은 현재 우리나라 서양음악 창작계가 청중들과 소통이 되지 않고 있는 단점을 지적하고 앞으로 서양음

악 작곡가들이 나아가야 할 방향을 제시해 주고 있다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 강등학 외. 「아리랑의 역사적 행로와 노래」. 서울: 안트워프 어소시에이
트, 2014.
- 김시엽 외. 「근대의 노래와 아리랑」. 서울: 소명출판, 2009.
- 김연갑. 「아리랑」. 서울: 집문당, 1998.
- 김재선. 「오늘을 사는 한국의 현대음악」. 서울: 한국음악학학회, 2005.
- _____. 「오늘을 사는 한국의 현대음악2」. 서울: 한국음악학학회, 2007.
- 김태준 외. 「한국의 아리랑 문화」. 서울: 박이정, 2011.
- 민은찬. 「청소년을 위한 한국음악사[양악편]」. 서울: 두리미디어, 2006.
- 박명용. 「현대사회와 예술」. 서울: 푸른 사상, 2001.
- 신대철 외. 「한국문화와 그 너머의 아리랑」. 성남: 한국학중앙연구원출판
부, 2003.
- 윤수동. 「조선민요 아리랑」. 서울: 국학자료원, 2012.
- 이강숙 외. 「우리 양악 100년」. 서울: 현암사. 2001.

<학위논문>

- 김보민. 「리스트 피아노 음악에 나타난 편곡기법 “Rigoletto Paraphrase”
중심으로」. 석사학위논문, 건국대학교 대학원, 2011.
- 문유정. 「Busoni “Chaconne in d minor”의 편곡기법에 관한 연구」. 석
사학위논문, 단국대학교 대학원, 2008.
- 안재범. 「한국 작곡가 관현악 작품의 시대적 흐름과 작품경향에 대한 연구
-윤이상, 강석희, 백병동, 나인용을 중심으로-」. 박사학위논문, 경
희대학교 대학원, 2012.

- 이은복. 「20세기 후반 음악에서의 인용에 관한 연구」. 석사학위논문, 서울대학교 대학원, 2000.
- 조운영. 「포스트모더니즘으로서의 음악적 인용에 관한 연구」. 석사학위논문, 연세대학교 대학원, 2000.
- 채영미. 「한국 현대 음악사를 통한 윤이상의 생애와 작품 분석 -칸타타 「사선에서 An der Schwelle」(1975)를 중심으로-」. 석사학위논문, 성신여자대학교 대학원, 2008.

<학술논문>

- 김기현. “밀양아리랑의 형성과정과 구조,” 「민요론집」. 제 4호, 1995. pp 95-121.
- 김연갑. “<아리랑>의 성격 변화와 정체성 확립과정 고찰,” 「지역문화연구」. 제 11집, 2012. pp 199-254.
- 김영운. “<아리랑> 형성과정에 대한 음악적 연구,” 「한국문학과 예술」. 제 7집, 2011. pp 5-55.
- 김홍련. “일제강점기에 나타난 아리랑의 확산과 의미변천,” 「음악과 민족」. 제 31호, 2006. pp 227-254.
- 박민일. “아리랑의 남상, 정선아리랑,” 「강원도민속학회지」. 제 23집, 2009. pp 27-38.
- 박슬기. “민족의 노래로서의 이리랑, 발명과 수행 -아리랑과 조선 민요 담론,” 「Comparative Korean Studies」. 20권, 2012. pp 9-28.
- 박진영. “한국 현대작곡가의 작품에 나타난 전통음악의 현대화에 관한 연구 -백병동의 국악 작품을 중심으로-,” 「음악연구」. 제 25호, 2001. pp 57-96.
- 신인선. “한국음악 20세기 : 작곡가들의 음악어법,1 : '정다움'을 형성하는 선율과 조성의 관계,” 「음악과 민족」. 제 33호, 2007. pp 71-105.
- 조선우. “민족개념과 민족음악의 개념,” 「음악과 민족」. 제 4호, 1992. pp 5-9.
- 홍정수. “한국음악의 관점, 4: 양악의 혼합주의,” 「음악과 민족」. 제 36호, 2008, pp 61-110.
- 힐러리핀첩성. “이론에서 실제로: 한국 작곡가들의 변,” 「음악과 문화」.

제 8호, pp 89-129.

<정기간행물>

- 김순화. “음악 속에 인문학을 담아내는 작곡가 이인식,” 「음악저널」, 2014년 1월호, pp 36-37.
- 노진경. “작곡가 이인식,” 「음악춘추」, 2009년 3월호, pp 62-63.
- 박혜림. “창악회 회장 이인식,” 「음악춘추」, 2008년 4월호, pp 38-39.
- 배주영. “아리랑 타령 2011,” 「음악춘추」, 2011년 11월호, pp 40-45.
- 이인식. “음악의 필요성,” 「음악춘추」, 2009년 2월호, pp 16.
- 이 일. “한국 현대음악은 잘 가고 있는가,” 「음악저널」, 2006년 11월호, pp 37-52.
- 음악저널. “창악회 반세기 5월 6~9일, 창립 50주년 기념 음악회,” 「음악저널」, 2008년 4월호, pp 28.
- 음악춘추. “작곡가 이인식의 「아이리스」(2008),” 「음악춘추」, 2011년 3월호, pp 132-147.
- 음악춘추. “작곡가 이인식과 함께 불러 보는 '문경새재 아리랑' ,” 「음악춘추」, 2012년 11월호, pp 113.
- 음악춘추. “콘서트 리뷰,” 「음악춘추」 2011년 12월호, pp

<프로그램 노트>

- “이인식 작곡 발표회,” 프로그램 노트, 2009년, 예인예술기획.
- “제 18회 작곡가의 초상 이인식,” 프로그램 노트, 2010년, 미래악회.
- “아리랑 타령 2011,” 프로그램 노트, 2011년, 예인예술기획.
- “꼬리물린 조각단상,” 프로그램 노트, 2012년, 예인예술기획.
- “사랑 전문록,” 프로그램 노트, 2013년, 예인예술기획.
- “아리랑, 삶의 기록,” 프로그램 노트, 2014년, 예인예술기획.

<인터넷 기사 및 블로그>

- 김지은. “작곡가 이인식, 또 업그레이드 ‘아리랑 타령’,” 「뉴시스」,
2011.10.28,
<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=003&aid=0004160734>, 2015.06.02.
- 성용원. “김은혜, 김시형, 이인식의 작품에서 나타난 2000년대 후반 한국
창작곡의 다양한 경향들,” 「작곡가 성용원의 블로그입니다」,
2013.11.05, http://blog.naver.com/composer_syw/198196089,
2015.06.02.
- _____. “김은혜, 김시형, 이인식의 작품에서 나타난 2000년대 후반 한국
창작곡의 다양한 경향들 4”, 「작곡가 성용원의 블로그입니다」,
2013.11.09, http://blog.naver.com/composer_syw/202101143,
2015.06.02.
- 이예슬. “작곡가 이인식, 서양악기로 연주하는 아리랑...왜?,” 「뉴시스」,
2012.09.29,
<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=003&aid=0004741335>, 2015.06.02.
- _____. “아리랑, 서양음악으로 응용된다...세계화 프로젝트,” 「뉴시스」,
2012.12.06,
<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=003&aid=0004866192>, 2015.06.02.
- 이재훈. “작곡가 이인식, 사랑에서 퍼낸 음악들...‘사랑 전문록,’” 뉴시스」,
2013.10.30,
http://www.newsis.com/ar_detail/view.html?ar_id=NISX20131029_0012469711&cID=10702&pID=10700, 2015.06.02.
- 이준형. “클래식의 틀에 민요를 담다 ‘아리랑 타령 2011,’” 「이투뉴스」,
2011.10.13,
<http://www.e2news.com/news/articleView.html?idxno=56529>,
2015.06.02.
- 황진호. “‘문경새재아리랑’ 현대적 해석 박수갈채,” 「경북일보」,
2012.09.27,
http://www.kyongbuk.co.kr/main/news/news_content.php?id=5

98100&news_area=100&news_divide=10002&news_local=36&effect=4#, 2015.06.02.

<홈페이지>

이인식 유튜브. <http://www.youtube.com/user/insich0901>. 2015.06.02.

ABSTRACT

A Study on Korean Materials Expressed in 「Arirang Taryeong 2011」 Composed by Lee In-sik

Han, Song-i
Composition Major
Department of Music
Graduate school of
Sungshin Women's University

The purpose of this study is to conduct the research on the music composed by composer, Lee In-Sik who has dedicated himself to communication with audience. Lee In-Sik abandoned the type of contemporary music, and strived to compose music which audience has required. In an efforts to fulfill the requirement, he composed the song by utilizing the Arirang which people feel familiar with. On October 29, 2011, he held the fifth concert under the title of 「Arirang Taryeong 2011」 at the Chamber Hall of Sejong Center for the Performing Arts. A total of six songs with the material of Arirang including "Violin Etude 'Miryang Arirang'", "Hanohbaeknyeon Fantasy", "Trio 'Jeongseon Arirang'", "Unification

Arirang", "Seoul Arirang Rhapsody" and " Arirang Taryeong" were played at this concert.

He expressed his songs in western music form by modernizing Arirang. In addition, he looked at Arirang from a historical perspective, and displayed it at his music with musical interpretation. He composed his own Arirang melodies, and presented his unique musical characteristics. Also, Arirang is currently listed as a UNESCO intangible heritage of humanity for the most beautiful melodies of humanity. When considering it as the material which overseas Koreans and our people can share in post-unification, his 「Arirang Taryeong 2011」 can be the outcome of what a composer has thought over communication with audience. Lee In-Sik who put an emphasis on the familiarity with audience has suggested the direction Korean composers of western music should go forward in the future.

부 록 A

작곡가 이인식과의 인터뷰⁹⁴⁾

Q. 사람마다 한국음악의 경계를 다르게 생각할 수 있을 것 같습니다. 보통 한국음악이라고 하면 우리나라의 국악, 즉 전통음악을 떠올리고요. 전통 음악뿐만 아니라 한국 작곡가가 작곡한 곡은 한국음악으로 받아드려집니다. 그러나 윤이상의 경우에 1970년대에 독일로 귀화하여서 작곡한 곡을 독일 사람이 연주하고 독일청중들이 즐겨 들었습니다. 그 당시 윤이상의 곡은 독일음악입니다. 그러나 요즈음 1970년 이후 윤이상의 곡들도 한국에서 많이 연주되면서 한국음악이라고 하는 것에 이견을 제시하는 사람은 별로 없습니다. 교수님은 한국음악의 경계를 어디까지라고 생각하십니까?

A. 일단 방법적으로 나는 여기까지는 한국음악, 조금 넘으면 일본음악, 조금 더 넘으면 미국음악이라고 하는 것은 마땅치 않은 것 같아. 애당초 음악이라는 것은 ‘국경이 없다’라는 말이 사실인 것 같아. 그래서 우리가 이미 베토벤의 음악을 듣고선 즐거워하잖니. 이 마당에 한국음악의 경계를 내세워서 높이겠다는 것은 아니잖아. 아닌 것 같고. 더 설명하자면, 많은 음악들이 국경이 없기에 우리가 그 음악들을 들어 즐겁지만은 그래도 한국적이라는, 한국의 음악이라고 얘기했을 때는 한국이 공통적으로 이야기 할 수 있는 정서를 다룬 곡이라면 한국적 음악이라고 생각하고 싶어. 그것이 예를 들어서 ‘애국가’라든가 ‘광주여 영원하라’ 라든가는 한국의 어떤 사건을 이해하지 않고는 들을 수 없는 거잖아. 독일

94) 작곡과 이인식과의 인터뷰는 2015년 5월 25일에 본 연구자와 단독 인터뷰로 진행되었다.

사람이 ‘광주여 영원하라’를 듣고선 음악이 ‘좋다’라고 얘기하는 것은 말이 안 되는 일이잖니. 그렇게 뭔가 정치 역사를 띄는 것뿐만 아니라 그것을 더 벗어나서 정서적으로 공유할 수 있는 것이 한국의 음악이라고 카테고리 상으로 할 수 있는 것이지 경계를 따지고 그러는 것은 아니야. 그것은 우리한테도 별로고. 한국인의 공통된 정서를 다룬 곡이 한국음악이라고 생각해.

Q. 저는 현재 한국의 현대음악 작곡계가 작곡가들만의 리그라고 생각해요. 연주회를 보러 온 비전공자 관객들이 현대음악을 듣기 힘들어 하고, 이해하기 힘들어 하고 또 찾아 들으려 하지 않잖아요. 이러한 추세가 계속 될 거라고 생각하십니까? 아니면 언젠가는 바뀔 거라고 생각하십니까?

A. 쉽게 답을 주자면, 작곡가와 그 음악을 듣는 청중 사이의 거리가 좁혀진다면 곧 바뀔 거라고 생각해. 의문형으로 답을 할게. 양쪽 다 노력을 해야 해. 청중도 작곡가도 사이를 좁히려는 관심을 가져야해.

Q. 교수님의 작품들을 들어보면 2009년쯤을 기준으로 크게 바뀌었습니다. 그 전엔 무조성의 매우 어려운 현대음악을 추구했다면 지금은 조성감을 가지고 있는 좀 더 듣기 편안한 곡을 쓰고 계신데, 이러한 특별한 계기가 있으셨나요?

A. 계기는 내가 잠시 기러기아빠였던 시절이 있었어. 생각을 많이 할 수 있었지. 그때가 2007-8년이었는데, 그때 ‘음악은 과연 우리를 즐겁게 해

주는가?’, ‘작곡가와 청중은 소통하고 있는가?’ 라는 물음이 있었어. 그리고 내가 만든 작품이 내 주변의 사람들에게 전혀 와 닿지 않는 것을 느끼고 내 주변사람들에게도 들려주고 그들에게도 감상할 수 있는 곡을 만들자는 생각을 했었어. 그래서 일단은 내가 그동안 가지고 있었던 많은 현대음악 어법을 다 내려놓고 ‘청중에게 다가갈 수 있는 음악 어법을 만들어 보자’ 라고 결심하고 첫걸음 하듯 만든 곡이 “아이리스”라는 곡이었어. “아이리스”의 연주 후에 많은 청중들로부터 진정어린 소감을 듣고 힘을 내고 용기를 가지게 되었지.

그리고 당시 한슬릭의 「음악적 아름다움에 관하여」라는 책을 접하게 되었어. 후기 낭만음악의 반항적인, 후기 낭만음악의 다음으로 절대음악이라든가 음악만을 위한 음악을 추구하는 반면에 힌데미트는 Gebrauchsmusik, 실용음악이라고 하는 것은 교회에서 필요하든, 정서상으로도 필요하든 실제로 우리에게 필요한 음악을 실용음악이라고 했어. 하지만 요즘의 실용음악은 대중 음악가들이 너무나도 많이 사용하기 때문에 실용음악이라는 것을 쓴다는 것이 우리 순수음악가들한테는 마치 좀 조심스럽기는 한데, 그때의 힌데미트의 실용음악 정신을 우리가 다시 받아들여서 좀 더 청중에게, 음악을 들을 수 있는 사람들에게 필요한 음악을 써야겠다는 생각이 들었어.

Q. 그럼 ‘아리랑타령 2011’ 작품발표회를 하신 2011년부터 아리랑을 소재로 한 음악을 계속해서 발표하고 계신데, 수많은 한국적 음악 소재 중 왜 아리랑을 선택하셨나요? 혹시 아리랑이 유네스코에 등재된 영향도 있으셨나요?

A. 청중을 배려한 음악, 소통하는 음악을 만들어보자 라고 생각을 했었고 그러면 우리나라 사람들에게 가장 다가갈 수 있는 것이 민요였었고 그것이 곧 아리랑이지 않은가. 그렇게 쉽게 아리랑에게 접근할 수 있었어. 또한 이미 아리랑을 나는 이미 2006년에 문경에서 문경새재 박물관을 방문함과 동시에 인연을 맺었던 문경새재아리랑을 통해서 이미 관현악곡으로 발표를 했었고, 문경새재아리랑에 대해서 관심을 가지고 있었어. 2006년에 현대음악 곡을 쓰러 문경 근처에 있는 펜션에 일주일 정도 있었는데 곡을 쓰지는 못하고 드라이브만 했어. 드라이브 중에 문경새재 박물관을 우연히 들어가게 되었지. 문경새재 박물관의 주제가 무엇인줄 아니? 바로 ‘길’이었어. 문경새재를 넘어 과거를 보는 선비들의 마음이 많이 담겨져 있었어. 그곳엔 선비들의 편지, 책, 컨닝페이퍼, 합격증, 불합격증과 노잣돈 잃은 선비, 신세 한탄하는 선비, 한양에 가서 과거에 합격하고자 하는 선비들의 의지가 있어. ‘다시 한 번 도전해 보리!’ 당시 이 문경새재 근처에 얼마나 주막들이 많았겠니. 그 노잣돈 뺏어먹으려고 하는 술집들이. 그리고 나서 돌이나 길을 만져보면 오백년, 천년의 기가 짙 느껴지는 거야. 보통길이 아니잖아. 희망의 길이잖아. 그래서 테너 “미지를 향해 가는 길”이 그렇게 작곡되었어. 희망의 길이야 그 길이. 그 다음에 관현악곡을 써야하는데 ‘그러면 좋다. 나는 문경새재라는 곡을 쓸 것이고 문경새재 안에 문경새재의 선율을 넣겠다.’ 해서 문경시에 전화를 했어. 문경시에 나한테 보내준 것이 바로 문경의 민요였고, 그 첫 번째 곡이 홍영철 할아버지의 문경새재 아리랑이야. ‘♪아리랑~’ 그 노래를 내가 채보했어. 그것이 ‘♪아리랑 아리랑’ 이렇게 바뀌 문경새재 아리랑의 관현악곡에 들어갔어. 이렇게 민요라는 것을 작업했는데, ‘아리랑으로 작업한 경험이 있으니까 아리랑으로 가자!’ 해서 2011년에 아리랑으로 모든 곡을 다 작업을 한 것이지.

그리고 그 이듬해에 2012년 12월에 아리랑이 유네스코에 등재돼. 따라서 나의 아리랑타령 2011은 그 전 얘기야. 어느 누구도 그 당시에 아리랑이 유네스코에 등재된다는 말을 하지 않았었어. 2011년에는. 따라서 나는 유네스코 등재의 영향받지 않았지.

Q. 제가 2014년 1학기에 진도아리랑을 소재로 곡 레슨을 이인식교수님께 받았습시다. 그때 저에게 음악어법에 대해서 설명하실 때 “김치를 먹어야지 왜 파스타를 먹으려고 하느냐”라고 말씀하셨어요. 이렇게 말씀하신 이유가 무엇이었나요?

A. 이제 와서 생각해 보니 김치도 먹을 수 있고 데이트 할 때는 고상한 척 파스타를 먹으러 가서 즐거울 수도 있는 거야. 꼭 김치를 먹어야 하는 것은 아니지만, 그래도 우리 나라사람은 주식이 밥과 김치잖아. 빵과 스파게티는 아니야. 격하고 흥분하고 기뻐하고 슬피하고 그러는 우리의 정서에 김치가 오랜 역사에 통했던 것처럼. 그것이 우리의 정서라면 우리에게 김치같은 음악이 필요하지 않겠느냐지. 우리의 것이니까. 그것이 아까 앞서 얘기한 한국적 경계 이런 건 아니고. 우리의 정서를 같이 생각할 수 있는, 공유할 수 있는, 사고 할 수 있는, 사유할 수 있는 그런 창작물을 만들어야 하지 않겠느냐지. 그래서 김치 얘기를 했던 거 같아. 꼭 빨갛고 매워야하고 마늘냄새 나고 아니지만은 그런 방향으로 창작물을 쓰고 결과적으로 많은 사람들과 사유할 수 있다면 그것은 좋은 작품이 되지 않겠느냐는 거지. 그러려면 소재가 한국적인 것이 당연한 거고 생각도 한국적이여야 하는 거지.

Q. 교수님은 한국음악이라는 재료를 가지고 작곡하시면서, 윤이상처럼 한국

음악의 특징이라고 할 수 있는 시김새, 농현 등 보다는 화음이나 선율에 집중하시는 이유가 있으신가요?

A. 내가 학창시절에 많은 사람들이 한국적이라고 판단하는 것은 1차원적인 대입이었어. 즉 서양음악식의 서양오케스트라에 가야금의 협주곡이라든가, 아니면 국악악기의 출현이라든가, 아니면 한 예로 윤이상의 예악같은 경우 맨 앞과 맨 뒤에 박소리가 나오는 것이 국악에서 온 아이디어였어. 내가 학생시절엔 그냥 우리나라의 국악 소재, 한국적 소재를 갖다 놓기만 하면 되는 1차원적인 것이었다면, 지금은 굳이 난 아직도 국악악기로 가지고 작품을 쓴 적은 없지만 양악악기로도 우리의 한국적 정서를 아우를 수 있다는 차원에서 접근을 해서 굳이 그렇게 한국적 어떤 시김새나 농현을 연주하는 것 보다는 내가 최근에 많이 하는 것이 민요이고, 아리랑이니까 음은 다소 제한적으로 5음 음계를 쓸 수밖에 없지만 그런 제한된 범위 안에서 서양의 음악 어법인 화성이라든가 선율이라든가 대위법을 다 쓰더라도 결과적으로 우리에게 와 닿을 수 있는 음악을 써야 되지 않겠느냐. 그 이유는 1차원적인 것이 아니라 우리가 하고자 하는 내가 하고자 하는 것이 좀 더 승화돼서 부드럽게 서양식으로도 들리면서도 우리의 정서에 닿을 수 있다면 그것이 내가 바라는 작곡의 모습이 아닐까? 하는 것이지.

Q. 제가 자료수집을 하다가 2011년 쓰여진 한 기사를 보았어요. 그 기사에는 교수님의 음악을 편곡이라고 표현했습니다. 이것에 대해서는 어떻게 생각하시는지요?

A. 누가? 이준형기자. 그 사람은 경제기자라서 음악을 모르는 사람이야.

결과적으로 작곡하는 스타일인데, 예를 들어서 11세기 12세기 당시 중세시대 작곡가들은 이미 정해져있는 정선율 위에다가 작곡을 하는 습관을 가지고 있었고, 또 15세기 작곡가들은 르네상스시대의 작곡가들은 구체적인 음을 다 기입하지 않는, 당시의 연주자들은 매우 적은 음의 정보로만 가지고선 연주를 했었어야 돼. 그것은 ‘디미누에’ 라는 방법인데 예를 들어서 온음표 하나만 주면 연주자들은 거기를 심지어는 8분음표 8개로도 연주를 하는 거고. 그래서 그 당시에는 연주스타일이 결국 즉흥연주로 가지만. 그렇게 간단한 정보로만 가지고도 연주를 하던 스타일이 유행하던 시대도 있었고. 또 20세기에 도 자기 작품 안에 바흐의 코랄을 ‘인용’이라는 용어를 써서 작곡하는 사람이 많았고. 또 오페라 작곡가 모차르트나 푸치니 같은 경우에는 자기의 곡을 오페라나 이런 데에서 많이 가져다가 활용을 했고. 이렇듯 작곡에 어떤 스타일은 어떤 장르나 시기에 따라서 많이 갈려. 그렇다면 우리가 20세기 작곡가들은 20세기 음악이 굉장히 모던하거나 아방가르드 하거나 그런 데에서 출발을 했기 때문에 굉장히 그 순수하거나 자기만의 규칙을 추구하는 작곡 기법을 가지고 있었기 때문에 그렇게 해야만 하는 스타일을 가지고 있었지만은 사실은 내가 쓰는 방법은 아까 소통이라는 얘기를 했듯이 우리의 것을 가지고 아니면 이미 소통할 수 있는 소재를 가지고 와서 내 작품에 담는 것이 방법일 뿐 편곡은 ‘아니다’라는 거야. 요즘시대의 말하는 편곡은 무엇이나면 본 곡이 가는 길을 유지해 주면서 바꾸는 거야. 다시 말해서 내가 늘 가는 길을 택시를 타고 가거나, 그 길을 아버지가 자동차로 데려다 주는 거나, 아니면 다른 방법으로 가는 거고. 나의 작품엔 아리랑의 소재를 가져왔지만 나의 곡의 어떤 전체적인 형식 안에 이 노래가 부분적으로 필요한 것이지 전체 편곡은 아니었다는 것이지. 20세기 언어로 표현하자면 인용이라고 얘기할 수 있는 것이지, 편곡은

아니다. 심지어는 1979년 최성환의 아리랑이 우리나라 사람들이 가장 많이 듣는 아리랑인데, 그 아리랑인데 서울아리랑을 내 기억엔 여섯 번 반복하는 것뿐이야. 근데 그것마저도 편곡이라고 하지 않는데. 그러기 때문에 나운규의 아리랑이라고 하지도 않고 최성환의 아리랑이라고 하지도 않지만 그것을 구분하려는 것 보다는 사람들은 아리랑을 듣기를 더 우선으로 하잖니.

Q. 제가 「아리랑타령 2011」을 공부하면서 교수님께서 어느 곡보다도 “서울아리랑 랩소디”를 특히 더 신경 써 작곡했다는 느낌을 받았습니다. 굉장한 자료들과 절대적인 고증을 통해 공부하시고 타당한 근거를 토대로 곡을 쓰셨어요. 특별한 이유가 있으셨나요?

A. 왜냐하면 많은 우리나라 사람들은 아리랑하면 바로 서울아리랑으로 알고 있는데, 심지어 외국인들이 알고 있는 아리랑도 국악인들이 서울아리랑을 국악식으로 장단에 맞춰서 표현하는 것이 마치 원조인 것처럼 알고 있는 것이 매우 안타까웠어. 아리랑을 그렇게 깊게 연구해 보니, 그래도 내가 만나는 사람한테는 내 손 길이 닿는 사람한테는 아리랑의 진짜 역사적 사실을 아리랑이 ‘오래 된 우리나라의 민요다’라는 것을 밝혀주고 싶었고 알려주고 싶었어. 아리랑은 국악하는 사람이 불렀다고 해서 그것이 아리랑의 원조가 되거나 본조가 되는 것이 아니야. 아리랑은 우리나라 백성들의 민요였던거지. 어느 누구도 ‘본조아리랑이다’, ‘이것이 아리랑의 뿌리다’라고 얘기 못하는 거야. 그래서 그것을 알리고 싶었기에 아리랑을 연구하면서 여지껏 발견된 것이 악보로 발견된 것이 딱 3개인데, 1896년 헐버트의 아리랑, 1914년 이상준의 음악속곡집에 나오

는 아리랑, 1931년 삼천리 잡지에 나오는 숫자악보 아리랑 이 세 개가 아리랑의 가장 오래된 악보자료이고, 물론 서울아리랑이 1926년에 발표된 것 보면 1931년 삼천리의 악보는 얘기가 안되는 거고. 서울아리랑이 탄생되기 전에 있었던 악보는 겨우 이 두 개. 1896년 헐버트의 논문, 1914년 이상준의 음악속곡집에서 적혀있는 이 두 개가 서울 아리랑보다 더 오래된 아리랑이야. 근데 많은 사람들은 이 서울아리랑이 1920년대 후반 많이 불려지고, 1930년대 경성방송국에서 라디오를 통해서 나오는 아리랑을 가장 오래된 원조 아리랑이라고 하는 얘기하는데, 그것은 그냥 유행된 영화 <아리랑> 때문에 널리 알려지고 불려졌던 아리랑을 아는 것이지. 우리의 아리랑은 더 오래됐어. 그래서 그러한 사실을 서울 아리랑 랩소디에 표현하고 싶었고 그 아리랑이 사람들에게 들려진다면, 궁금해지고 ‘서울아리랑이 무엇인가’, ‘헐버트는 누구인가’를 알게 된다면 사람들이 ‘아! 서울아리랑은 나운규의, 헐버트 아리랑은 바로 그가 15년 동안 경성에서 유행되던 아리랑이 바로 그거였었구나’ 라고 관심을 갖게 될 거 아니야. 그러한 취지에서 심혈을 기울인 것이지.

그렇게 아리랑에 대해 많은 자료들을 보고 연구하면서 아리랑의 숫자악보를 발견했어. 많은 아리랑 연구자들이 있는데 대부분 문헌적으로 악보와는 상관없는 문헌 연구자들의 아리랑 연구가 참 많은데, 그들로 인해서 아리랑이 음악으로 다루어지지 않고 문헌으로 다루어진 것이 참 안타까워. 아리랑은 음악이고 노래인데, 노래로 다루어져야 하는데 지금껏 많은 사람들이 그렇게 다루지지 않고 있어. 심지어는 그 많은 문헌 연구자들이 1931년 영화 소곡집에 있는 나운규 아리랑의 악보를 보고도 나운규가 작곡했다는 한자도 읽지 못하고, 또 거기에 있는 숫자악보를 악보로도 보지 못하는 그러한 비음악적인 시각을 가졌다는 것은 너무 안타까운 일이야. 아무튼 이것은 1931년도 것이니까 1926년도의 아리랑

에 굉장히 접근한 것이고 이 숫자악보는 원곡이라고 봐도 돼. 나운규가 했다는데 1931년도에. 그리고 삼천리 1931년도에 쓴 것을 보면 나운규의 살아있을 때라는 말이지. 출판업자가 악보에 조금 실수는 했기는 했지만 그렇게 허투루 적지는 않았을 거야. 그럼 너도 아직 궁금한 것인데. ‘♪아리랑 아리랑 아라리요’ 왜 아리랑은 국악풍이 아니냐는 거지. 많은 사람들이 아리랑은 국악풍으로 연주되어야지 원곡인 줄 알더라. 근데 험버트도 그렇고 이상준도 그렇고 1931년 영화 소곡집에 나와있는 것도 그렇고 국악풍이 아니야. 그다음 1917년에 퇴겐교수가 포로 니콜라이한테 부르게 하여 녹음한 것도 국악풍이 아니야. 국악풍이 아니고 그냥 템포만 좀 빠를 뿐 ‘♪아리랑 아리랑 아라리요오’ 이것이 그냥 니콜라이가 부르던 아리랑이었어. 당시 평민들은 국악의 어려운 테크닉을 몰랐어. 험버트는 ‘♪아리랑 아리랑’ 나운규는 ‘♪아리랑 아라리요’ 가 다란 말이야. 꾸밈음이나 국악풍은 들어가지도 않았어. 근데 많은 사람들은 국악인이라고 부르는 ‘♪아리랑 아리랑’ 이게 원곡인 줄 알아. 난 그건 ‘아니다’라고 봐.

부 록 B

「아리랑타령 2011」 악보

바이올린 에튀드 '밀양아리랑'

밀양아리랑

Insik Lee

Violin

$\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 100$

fp *f*

5 *pp*

10 *p* *mp*

14 *pp* *pizz.* *arco* *p*

18

22 *mp*

26 *f* *fp*³

32 *mp*

36 *mf* *fp*

39 *mf*

42 *f*

46 *ff*

50 *f*

53 *ff* *f* *mf*

57 *f*

60

63 *f* *cresc.* *ff*

67 *rit.*
pp

70 *a tempo*
p *accel.* *fp* ♩ = 120

74 *mf*

77 *accel.* ♩ = 100
f *ff* *f*

81

87 *p*

93 *p*

98 *mp*
♩ = 60

103 *pp* *mp*

107 *mf*

111 *f* *f*

114 *f* *mp*

117 *f*

121 *f*

124 *ff*

127 *f*

130

133 *mf*

137 *f* *ff*

141

144 *ff*

147 *mp* *pp* *rit.*

♩ = 60

151 *mf*

156 *p*

162 *rit.* *pizz.*

한오백년 환타지

♩ = 50

16

p *mf*

Ped. Ped.

18

p

Ped. Ped.

20

ff

Ped.

22

mf

Ped.

23

pp *mf*

Ped.

25

Measures 25-26. Treble clef: Measure 25 has a whole note chord with a slur over it. Measure 26 has a triplet of eighth notes. Bass clef: Measures 25-26 feature a continuous sixteenth-note pattern with a '6' above each measure.

27

Measures 27-28. Treble clef: Measure 27 has a whole note chord with a slur and a '20.' marking. Measure 28 has a triplet of eighth notes. Bass clef: Measures 27-28 feature a continuous sixteenth-note pattern with a '6' above each measure.

29

Measures 29-30. Treble clef: Measure 29 has a half note chord with a slur. Measure 30 has a half note chord with a slur. Bass clef: Measures 29-30 feature a continuous sixteenth-note pattern with a '6' above each measure.

31

Measures 31-32. Treble clef: Measure 31 has a whole note chord with a slur. Measure 32 has a whole note chord with a slur. Bass clef: Measures 31-32 feature a continuous sixteenth-note pattern with a '6' above each measure and accents (>) on the notes.

33

Measures 33-34. Treble clef: Measure 33 has a half note chord with a slur and a 'mf' dynamic marking. Measure 34 has a half note chord with a slur. Bass clef: Measures 33-34 feature a continuous sixteenth-note pattern with a '6' above each measure and accents (>) on the notes.

35 *f*

37 *cresc.*

39 *ff* *ped.*

40 *ped.*

41 *ped.*

Adagio ♩ = 40

42

mp 3 *pp* 3 *rit.*

fff *Ped.* *

47

♩ = 60 *rubato*

p *f*

Ped. *

51

rit. *a tempo*

55

mf

59

63

Musical notation for measures 63-66. The piece is in 4/4 time with a key signature of three flats. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

67

Musical notation for measures 67-70. The right hand continues the melodic line, ending with a *rit.* (ritardando) marking. The left hand accompaniment remains consistent.

71

Adagio ♩ = 40

Musical notation for measures 71-73. The tempo is marked *Adagio* with a quarter note equal to 40 beats. The right hand includes a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. The dynamic is *p* (piano). There are *ped.* (pedal) markings with asterisks in the left hand.

74

Musical notation for measures 74-76. The right hand continues the melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment is consistent.

77

Musical notation for measures 77-79. The right hand features a triplet of eighth notes. The dynamic is *ppp* (pianissimo). The left hand accompaniment is consistent.

♩ = 50

80

rit. p

Measures 80-83: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 80-81 and a half note in measure 82. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and triplet markings. Dynamics include *rit.* and *p*.

84

Measures 84-87: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 84-85 and a half note in measure 86. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and triplet markings.

♩ = 60

88

rit.

Measures 88-91: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 88-89 and a half note in measure 90. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and triplet markings. Dynamics include *rit.*

♩ = 70

92

p

Measures 92-95: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 92-93 and a half note in measure 94. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and triplet markings. Dynamics include *p*.

96

rit. pp

Measures 96-99: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 96-97 and a half note in measure 98. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and triplet markings. Dynamics include *rit.* and *pp*.

a tempo

100

mp p pp

Measures 100-103: Treble clef contains a melodic line with a slur over measures 100-101 and a half note in measure 102. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and triplet markings. Dynamics include *mp*, *p*, and *pp*.

트리오 '정선아리랑'

정선 아라리

Insik Lee

Violin

Clarinet in B \flat

Piano

$\text{♩} = 30$

여운을 남기면서

p

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

5

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

10

$\text{♩} = 40$

p

pp

14

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

Musical score for measures 14-17. The Violin part features a melodic line with slurs. The Bassoon part is silent. The Piano part consists of block chords with slurs.

18

$\text{♩} = 108$

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

Musical score for measures 18-21. The Violin part has a half note followed by rests. The Bassoon part has a sixteenth-note pattern. The Piano part has block chords. A tempo marking of $\text{♩} = 108$ is present. Dynamics include *pp* for the Bassoon and *pp* for the Piano.

22

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

Musical score for measures 22-25. The Violin part has a half note followed by a quarter note. The Bassoon part has a sixteenth-note pattern. The Piano part has block chords. Dynamics include *mp* for the Violin and *p* for the Bassoon and Piano.

26

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

Musical score for measures 26-29. The Violin part (Vln.) begins with a half note, followed by a dotted half note, and then two eighth notes. The Clarinet part (B♭ Cl.) features a continuous eighth-note pattern across all four measures. The Piano part (Pno.) consists of block chords in both staves, with some notes tied across measures.

30

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

mp

mf

p

Musical score for measures 30-33. The Violin part (Vln.) starts with a triplet eighth note followed by a dotted half note. The Clarinet part (B♭ Cl.) continues with eighth notes. The Piano part (Pno.) features block chords with dynamics markings: *mp* in measure 30, *mf* in measure 31, and *p* in measure 32.

34

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

Musical score for measures 34-37. The Violin part (Vln.) features a triplet eighth note, a dotted half note, and another triplet eighth note. The Clarinet part (B♭ Cl.) continues with eighth notes. The Piano part (Pno.) consists of block chords with accents (>) in both staves.

38

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

Musical score for measures 38-41. The Violin part (Vln.) features a melodic line with slurs. The Bassoon part (B \flat Cl.) plays a continuous eighth-note pattern. The Piano accompaniment (Pno.) consists of chords with rests.

42

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

mf

Musical score for measures 42-45. The Violin part (Vln.) has a melodic line. The Bassoon part (B \flat Cl.) continues with a continuous eighth-note pattern. The Piano accompaniment (Pno.) features chords and a new eighth-note pattern starting at measure 45, marked *mf*.

46

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

f

mf

Musical score for measures 46-49. The Violin part (Vln.) is silent. The Bassoon part (B \flat Cl.) features eighth-note patterns marked *f*. The Piano accompaniment (Pno.) features eighth-note patterns marked *f* and *mf*.

50

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

fp

5

53

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

f

p

fp

57

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

mf

6
61

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

This system contains measures 61, 62, and 63. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The Violin part has rests in measures 61 and 62, followed by a sixteenth-note scale in measure 63. The Clarinet part has rests in measures 61 and 62, followed by a melodic phrase in measure 63. The Piano part features a continuous sixteenth-note accompaniment in both hands, with a dynamic marking of *f* starting in measure 63.

64

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

This system contains measures 64, 65, 66, and 67. The key signature changes to one sharp (F# major or C# minor). The Violin part has rests in measures 64, 65, and 66, followed by a whole note in measure 67. The Clarinet part has a long melodic line with a slur and a dynamic marking of *f* in measure 65. The Piano part continues with a sixteenth-note accompaniment in both hands.

68

$\text{♩} = 120$

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

This system contains measures 68, 69, 70, 71, and 72. The key signature is one sharp (F# major or C# minor). The tempo is marked as quarter note = 120. The Violin part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Clarinet part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Piano part has a sixteenth-note accompaniment in both hands, with a dynamic marking of *mf* in measure 68 and *f* in measure 72.

73

Vln. *pizz.*

B \flat Cl. *f*

Pno.

78

Vln. *arco*

B \flat Cl. *f*

Pno. *f*

82

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

86

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

ff

90

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

rit.

p

p

95

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

♩. = 40

Con sord.

ppp

pp

충분히 여운을 남기고

100

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

104

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

Senza sord.

mp *p* *pp*

rit.

109

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

a tempo

mp *p* *pp*

10
113

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

mf

mp

p

117

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

pp

pp

123

Vln.

B♭ Cl.

Pno.

128

Vln.

B \flat Cl.

Pno.

ppp

pp

pp

Detailed description: This is a page of a musical score, page 11, starting at measure 128. It features three staves: Violin (Vln.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Piano (Pno.). The Violin staff is in treble clef and contains a melodic line of six dotted half notes, each with a slur above it, followed by a quarter rest and a dotted quarter note. A crescendo hairpin leads to a *ppp* dynamic marking. The B-flat Clarinet staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains a melodic line of four dotted half notes, each with a slur above it, followed by three whole rests. A crescendo hairpin leads to a *pp* dynamic marking. The Piano staff is in grand staff (treble and bass clefs) and contains a chordal accompaniment of six chords, each consisting of a dotted half note in the bass and a dotted half note in the treble, with a slur above the chords. A crescendo hairpin leads to a *pp* dynamic marking. The score concludes with a double bar line.

통일아리랑

통일 아리랑

Insik Lee

♩ = 80

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- Flute:** Treble clef, 3/4 time signature, key signature of two sharps (D major). It plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *mf*.
- Oboe:** Treble clef, 3/4 time signature, key signature of two sharps. It remains silent throughout the excerpt.
- Clarinet in Bb:** Treble clef, 3/4 time signature, key signature of three sharps (F# major). It plays a short melodic phrase starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, with a dynamic marking of *p*.
- Bassoon:** Bass clef, 3/4 time signature, key signature of two sharps. It remains silent throughout the excerpt.
- Horn in F 1,2:** Two staves, both in treble clef, 3/4 time signature, key signature of two sharps. Both staves remain silent throughout the excerpt.
- Violin 1:** Treble clef, 3/4 time signature, key signature of two sharps. It plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Violin 2:** Treble clef, 3/4 time signature, key signature of two sharps. It plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a dynamic marking of *p*.
- Viola:** Alto clef, 3/4 time signature, key signature of two sharps. It plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a dynamic marking of *p*.
- Cello:** Bass clef, 3/4 time signature, key signature of two sharps. It plays a series of half notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, with a dynamic marking of *p*.
- Double Bass:** Bass clef, 3/4 time signature, key signature of two sharps. It remains silent throughout the excerpt.

♩ = 90

2

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

아 리 랑 고 개 는 열 두 고 개 라 구 비 구 비 넘 어 서 니 변

16

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

영 을 이 루 었 네 구 부 야 구 부 야 넘 어 야 할 마 지 막 고 개

22

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn. *mf*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp* Div. #8

Vla. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *mp*

는 남 과 북 이 하 나 되 는 통일 의 고 개 우 리 모 두

29

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *mf*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

한 맘 으 로 희 망 에 업 원을 이 뉘 보 세 아 리 랑

♩ = 100

3/4

36

Fl. *mf* *rit.*

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

아 리 랑 아 라 리 요 아 리 랑 고 개 로 념 어 간 다

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

♩ = 90

44

Fl.

Ob.

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. *p*

한 반 도 가 득 한 통 일 의 외 침 이 남 녀 북 녀 가 로 지 른 쇠 울 짱 뒤 혼 드

Vln. 1 *Div.*

Vln. 2 *Div. p*

Vla. *Div. mp*

Vc.

D.B.

52

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

52

Hn.

52

Voice

네 긴 세월 삭아 녹진 쇠울 짱_____ 되려 반겨 흐르려 지네

52

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

mf

mf

Div.

60

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

mp

mp

60

Hn.

mp

60

Voice

한 반도 가득한 기쁨의 함성에 산도 들도 더 텅실_____ 산도 바다도_____

60

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

p

p

mp

mp

mf

mf

mf

mf

67

Fl. *mf*

Ob.

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *mf*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f*

D.B. *f*

출렁 출렁 — 다 시 만 난 반 가 음 에 아 리 랑 타 령 흥 겨 우 니 — 너 와 나 영 겨

f *mp*

74

Fl. *mp*

Ob.

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn. *mp*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vla. *p*

Vc. *p*

D.B. *p*

안 고 덩 실 더 덩 실 출 령 이 네 아 리 랑 고 개 는

p

81

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *mp*

81

Hn.

81

열 두 고 개 라 구 비 구 비 넘 어 서 니 번 영 을 이 루 었 네

81

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf* arco

87

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Bsn. *f*

87

Hn. *f*

87

우 리 모 두 한 맘 으 로 아 리 랑 고 개 넘 어 하 나 되 는 한 반 도 하 나 되 는

87

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f*

D.B. *f*

94 $\text{♩} = 88$

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

통 일 을 이 려 보 세 아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요 아 리 랑

102 $\text{♩} = 80$ *rit.*

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Bsn.

Hn. *f*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

고 개 로 넘 어 간 다

서울아리랑 랩소디

서울아리랑 랩소디

Insik Lee

Flute $\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 100$
Oboe
Clarinet in B \flat
Bassoon
Horn in F 1,2
Violin 1
Violin 2
Viola
Cello
Double Bass

Fl.
Ob.
B \flat Cl.
Bsn.
Hn.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D.B.

24

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B. *pp*

34

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *pizz.*

D.B. *p pizz.*

♩ = 120

45

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

arco

mf

56

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

p

mf

Musical score for measures 65-74. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one sharp (F#). The score features dynamic markings such as *mf* and *f*. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The strings are marked *arco* starting at measure 70.

Musical score for measures 75-84. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one sharp (F#). The score features dynamic markings such as *mp*, *f*, and *p*. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The strings are marked *f* at the beginning and *p* at the end of the section.

85

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

p

p

Div.

p

95

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

mf

mp

mp

mf

mf

mf

1.

105

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

B♭ Cl. *mf* *f*

Bsn. *mf* *f*

Hn. *mf*

Vln. 1 *f* *f*

Vln. 2 *f* *f*

Vla. *f* *f*

Vc. *f* *f*

D.B. *f*

115

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *f*

Vln. 1 *f* *mf*

Vln. 2 *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

D.B. *f* *mf*

124 *rit.* ♩ = 100

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

124

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

133

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

133

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

142

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

rit.

p

p

p

p

p

p

151

♩ = 70

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

pp

pp

p

pizz.

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

8va

Div.

161

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

171

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

181

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

p

mp

arco

191

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

mp

mf

$\text{♩} = 100$

201

Fl. *mf*

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mf*

D.B. *mf* arco

210

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1 *mf*

Vln. 2

Vla.

Vc. *pizz.* *mf*

D.B.

219

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

♩ = 120

227

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

235

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

f

mf

f

f

f

f

f

243

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

f

f

250 *rit.* ♩ = 80

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. 1. *f*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

260

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

269

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

f

♩ = 70

278

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

ff

rit.

아리랑 타령

아리랑 타령

Insik Lee

♩ = 80

rit. *a tempo*

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F 1,2

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Double Bass

p

mp

pizz.

p

고운 님 — 그리워 마음이 아리네

2¹⁰

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

p

p

아 리 랑 아 리 아 리 랑 아 라 리 요 쓰 린 맘 앞 산 에 고 해 텃 산 메 아 리 되 니 쓰 리

♩ = 90

18

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

랑 쓰 리 쓰 리 랑 산 이 노 래 하 네 아 리 랑 쓰 리 랑 겨 레 의 숨 결 육 백 년 간 사 무 친

mp

mp

mp

mp pizz.

f

28 *rit.* A *a tempo*

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl.

Bsn.

28 Hn. 1. *pp*

28 *pp*

민족의 노래 라

28 *pizz.*

Vln. 1 *mf* *pizz.*

Vln. 2 *mf* *pizz.*

Vla. *mf* *pizz.*

Vc. *mf* *pizz.*

D.B. *mf* *pizz.*

39 *rit.* $\text{♩} = 70$

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl.

Bsn.

39 Hn. *mf*

39 *mf*

고 려 유신 산 세 깊은 정 선 에 올 라 — 망 국 의

39 *arco* *p*

Vln. 1 *arco* *mf* *p*

Vln. 2 *arco* *mf* *p*

Vla. *arco* *p* *mf* *p*

Vc. *arco* *p*

D.B. *arco* *p*

♩ = 60

48

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

한 을 눈물로 호소 하 네 아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요 아 리 랑

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

mp

56

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

56

고 개 고 개 로 나 를 넘 겨 주 게 눈 이 올 러 나 비 가 올 러 나 역 수 장 마 질 러 나

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

p

mp

82

Fl. *mp*

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

82

Hn.

82

Vcl. Solo

달 래 러 밀 양 에 영 남 루 를 세 윳 더 니 당 찬 아 씨 통 명 스 레 "날 줌 보 소" 으 시 대

82

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

92

[D] ♩ = 105

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn.

92

Vcl. Solo

네 날 줌 보 소 날 줌 보 소 날 줌 보 소 동 지 설 달 꽃 본 듯 이 날 줌 보 소

92

Vln. 1 *mf* Div. arco

Vln. 2 *mf* Div. arco

Vla. *mf* Div. arco

Vc. *mf* arco

D.B. *mf* arco

mp *mf*

100

Fl. *mf*

Ob.

B♭ Cl. *mf*

Bsn.

Hn.

100 소

Vln. 1 *mp* *p*

Vln. 2 *mp* *p*

Vla. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

D.B. *mp* *p*

107 ♩ = 90

Fl.

Ob.

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn.

107 진 도 의 박 수 총 각 무 당 운 명 싫 다 하 며 새 로 난 문 경 세 계

Vln. 1 *mp* *p*

Vln. 2 *mp* *p*

Vla. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

D.B.

133

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

웬 고 ——— 갠 가 구부 야 아 구부 구부가 눈 물이 난 다 문 경 의 박 달 나무 — 경 복 궁 의

arco p pizz.

143

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

rit.

E

♩ = 80

대 들 보 — 되 니 — 영 호 남 의 건 장 한 일 께 새 재 념 으며 소 리 하 네 — 아 리 랑 아 리 랑 아 라 리

arco mp p

169

Fl. *mp*

Ob.

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

아 리 랑_ 서로 뵈 내 니 고 종 황 제 도 명 성 황 후 도 아 리 아 리 랑 즐 겨 하 네 황 제 친 구 험 버 트

179

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

아 리 랑 오 선 지 에 읊 기 니 아 르 랑 아 르 랑 아 리 요_ 아 르 랑 얼_ 사 배 띄 어

F

189

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

mp

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

라 문 경 새 재 박 달 나 무 _____ 흥 두 개 방 망 이 다 나 간 다

198

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

198

일 제 하 에 나 운 규 는 아 리 랑 영 화 만 들 고 서 울 아 리 랑 _ 은 국 민 마 음 에 심

198

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

arco

mp

arco

mp

arco

mp

208

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

208

Hn.

208

고 개 념 자 꺾 은 마음 다 지 고 다 독 이 네

208

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

mf

216

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

216

Hn.

216

216

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

244

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

244

Hn.

244

Vcl. & Cb.

내 일을 바라며 너의 미지의 역사가 통일을 이루네 아리랑

244

Vln. 1

244

Vln. 2

244

Vla.

244

Vc.

244

D.B.

254

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

254

Vcl. & Cb.

아리랑 아라리요 아리랑 고개로 넘어간다

254

Vln. 1

254

Vln. 2

254

Vla.

254

Vc.

254

D.B.