



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 교수 지도
석사학위 청구논문

이인식의 <한오백년 환타지>
연구 분석

2015

성신여자대학교 대학원
음악학과
소수정

이인식의 <한오백년 환타지>
연구 분석

이 인 식 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2015년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

소수정

인 준 서

소수정의 석사학위 논문으로 인준함

2015년 5월

심사위원장 _____인

심 사 위 원 _____인

심 사 위 원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

이인식의 <한오백년 환타지> 연구 분석

강원도 민요 <한오백년>은 음악적 계보와 역사적 유래를 통해 <정선아리랑>, <강원도 아리랑>과 더불어 강원도의 대표적 아리랑 계통의 민요로 분류할 수 있다. 민요 <한오백년>의 음악적 특징으로는 받는 부분과 메기는 부분이 등장한다는 것과 동부 민요의 특징인 ‘메나리토리’ 선율을 사용한다는 것, 마지막으로 박자는 3소박 4박자이며 느린 중모리 장단을 사용한다는 것을 들 수 있다. 이러한 민요 <한오백년>의 소재의 특징들이 잘 들어나는 작품을 만든 네 명의 작곡가 김선, 박위철, 정부기, 이건용의 곡을 간단히 알아보고 후에 이인식의 <한오백년 환타지>를 자세하게 분석해보았다.

이인식의 <한오백년 환타지>는 크게 전반부와 후반부 두 부분으로 나뉜다. 전반부에서는 민요 <한오백년>선율의 소재를 이용한 피아노의 기교적인 부분이 주되게 나타난다. 이는 화려한 음형과 화성을 표현할 뿐만 아니라 후반부에 주제선율이 더욱 명확하게 등장하도록 이끌어준다. 후반부에서는 민요 <한오백년>의 주제선율이 여러 차례 등장하며, 후에 <서울아리랑>과 연결된다. 특히 후반부에서 민요 <한오백년>의 특징과 연결되는데, 이는 ‘메나리토리’ 선율이 확연하게 드러나는 것과 느린 ‘중모리장단’이 잘 느껴지는 선율이 등장한다는 것을 들 수 있으며, 후반부 주선율에서 받는 부분과 메기는 부분이 명확하게 등장하는 것을 들 수 있다. 특히 코다(Coda)에서 <서울아리랑> 선율이 등장하면서 민요 <한오백년>의 ‘한스러움’을 희망으로 승화시키려는 작곡가의 의도가 반영되었음을 발견할 수 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	2
1. 민요 <한오백년> 분석	2
1) <한오백년>의 음악적 계보	2
2) <한오백년>의 음악적 특징	5
3) <한오백년>을 소재로 한 작품들	12
2. 이인식의 <한오백년 환타지> 분석	19
1) 작곡가와 작곡동기	19
2) 작품개요	20
3) 작품분석	22
III. 결론	53
참고문헌	55
부록A: 이인식의 <한오백년 환타지> 악보	60
부록B: 이인식과의 인터뷰	69
부록C: 이인식의 작품목록	76
부록D: 이인식의 활동현황	78
ABSTRACT(영문초록)	82

표 목 차

<표 1> 일반적인 <한오백년>의 받고 메기는 형태	6
<표 2> 민요 <한오백년> 받고 메기는 부분 가사의 지역별 변형 사례	7
<표 3> ‘메나리토리’ 음계의 역할	10
<표 4> 세마치장단과 중모리장단의 비교	11
<표 5> 김선의 <25현 가야금을 위한 “한오백년” 주제에 의한 변주곡>	13
<표 6> 박위철의 <개량 양금과 25현 가야금을 위한 “한오백년”>	14
<표 7> 정부기의 <“한오백년”주제에 의한 농요>	15
<표 8> 이건용의 <25현 가야금을 위한 변주곡 “한오백년”>	17
<표 9> 이인식의 <한오백년 환타지> 작품 개요	20
<표 10> 이인식 <한오백년 환타지> 분석	23
<부록 표 1> 이인식의 작품목록	76
<부록 표 2> 이인식의 활동현황	78

악 보 목 차

[악보 1] 민요 <한오백년>	8
[악보 2] 이인식의 <한오백년 환타지> 서주 ‘A’ (마디 1-3)	25
[악보 3] 이인식의 <한오백년 환타지> 서주 ‘B’ (마디 4-10)	27
[악보 4] 이인식의 <한오백년 환타지> 서주 ‘C’ (마디 10-15)	29
[악보 5] 이인식의 <한오백년 환타지> 연결구 ‘D’ (마디 16-17)	30
[악보 6] 이인식의 <한오백년 환타지> 연결구 ‘E’ (마디 18-19)	31
[악보 7] 이인식의 <한오백년 환타지> 연결구 ‘D’ (마디 20-21)	33
[악보 8] 이인식의 <한오백년 환타지> 연결구 ‘F’ (마디 22)	34
[악보 9] 이인식의 <한오백년 환타지> 연결구 ‘G’ (마디 23-24)	35
[악보 10] 이인식의 <한오백년 환타지> 주제부 ‘변형 선율’ (마디 25-32)	36
[악보 11] 이인식의 <한오백년 환타지> 주제부 ‘후주 확장’ (마디 33-41)	38
[악보 12] 이인식의 <한오백년 환타지> 주제 ‘도입부’ (마디 42-46)	41
[악보 13] 이인식의 <한오백년 환타지> 주제 ‘받는 부분 1’ (마디 47-54)	42
[악보 14] 이인식의 <한오백년 환타지> 주제 ‘받는 부분 2’ (마디 55-62)	43
[악보 15] 이인식의 <한오백년 환타지> 주제 ‘메기는 부분’ (마디 63-70)	45
[악보 16] 이인식의 <한오백년 환타지> 주제의 연장부 ‘받는 부분과 확장’ (마디 71-78)	46
[악보 17-a] 이인식의 <한오백년 환타지> ‘선율 하행 진행’ (마디 74-80)	47
[악보 17-b] 민요 <한오백년> ‘선율 하행 진행’ (마디 1-10)	48
[악보 18-a] 이인식의 <한오백년 환타지> Coda <서울아리랑> ‘제시 1’ (마디 81-87)	49

[악보 18-b] 이인식의 <한오백년 환타지> Coda <서울아리랑> ‘제시 2’ (마디 88-91)	50
[악보 19] 이인식의 <한오백년 환타지> Coda <서울아리랑> ‘주선율’ (마디 92-10)	51

I. 서 론

본 연구자는 음악대학에서 작곡 전공자로서 작품의 소재로 한국적인 것들을 다뤄왔다. 그 과정 속에서 오늘날 한국 작곡가들이 한국 음악적 소재를 가지고 어떻게 활용하고 있는지, 어떤 소재를 가지고 곡에 접근하고 있는지, 그리고 구체적으로 어떤 방법을 사용하는지 관심을 갖게 되었다.

서양음악이 한국에 유입된 이래, 한국 작곡가들은 한국적 소재를 작품에서 꾸준히 다뤄 왔으며, 그 가운데서도 민요를 소재로 한 음악적 재료에 많은 관심을 가져왔다. 본 논문에서는 한국 음악적 소재가 드러나는 민요 중 <한오백년>을 주제로 선정하였으며 민요 <한오백년>의 음악적 계보와 특성을 알아본 뒤, <한오백년>의 소재를 활용한 네 명의 작곡가들 김선, 박위철, 정부기, 이건용의 작품들을 간단히 알아보고, 선행연구가 되어있지 않아서 가장 주목하게 된 이인식의 <한오백년 환타지>를 가장 심도 있게 분석할 것이다. 또한 여러 작품들에서 민요 <한오백년>의 소재가 작품에서 어떠한 방법으로 인용되었는지 도출해 보려고 한다. 현재 작곡가 이인식의 <한오백년 환타지>는 그의 의도에 걸맞게 대중들과 소통하며 ‘2011 아리랑타령’ 연주회에서 초연된 이후에도 수차례 여러 연주자들에 의해 연주 되었으며, 또한 국내 뿐 아니라 타 국가에서도 현재까지 수차례 연주되고 있는 작품이다.

본 연구자는 작품 속에서 음악적 특징과 소재가 새로운 음악적 언어로 사용되는 과정과 방법을 알아볼 것이며, 이어 <한오백년 환타지>를 통하여 우리의 민요가 피아노의 기교와 어우러지면서 서양음악의 화성체계와 형식, 조성, 선율, 박자, 빠르기 등이 어떠한 방법으로 나타나는지 구체적으로 분석할 것이다.

II. 본 론

1. 민요 <한오백년> 분석

대중들에게 가장 익숙하고 선호되는 국악 중 하나가 바로 민요 <한오백년>이다. 그 이유는 민요 <한오백년>의 가사 중 ‘한 많은 이 세상 야속한 님아’ 라는 대목에서 알 수 있듯이 우리나라의 ‘한’의 정서가 잘 드러나는 곡이기 때문이다. 민요 <한오백년>은 1988년 MBC(문화방송)이 10월 10일부터 11월 10일까지 창사 27주년 기념으로 진행한 “MBC FM 음악선호조사”에서도 우리나라 사람들이 제일 좋아하는 국악으로 손꼽힌 바 있으며¹⁾, 유명 대중가수들에 의해 전통음악의 음악어법과 대중음악의 표현양식이 접목된 형태로 재생산되어 대중들에게 선호되기도 하였다.²⁾ 본 장에서는 이 인식의 <한오백년 환타지>의 한국적 소재로 사용된 민요 <한오백년>을 음악적 계보와 음악적 특징으로 분류하여 분석해 보겠다.

1) <한오백년>의 음악적 계보

<한오백년>은 <정선아리랑>, <강원도 아리랑>과 더불어 강원도의 대표적 아리랑 계통의 민요이다. 아리랑계통의 민요란 첫째, 곡의 제목에 ‘아리랑’이란 명칭을 사용하고 있는 경우를 들 수 있다. 둘째, 곡의 제목에 ‘아리랑’이란 명칭을 사용하고 있지 않더라도 후렴에서 ‘아리랑 아라리요’라는 가사가 쓰인 경우, 그리고 마지막으로 곡의 제목이나 가사에 ‘아리랑’이나 ‘아리’라는 말이 들어가 있지 않더라도 기존 아리랑 곡조를 차용하여 불리는

1) 「동아일보」, 1988. 12. 2, 제16면.

2) 김동규, 「조용필 음악에 나타난 전통음악요소에 관한 연구」 석사학위논문 (영암: 세한대학교대학원, 2013), 1.

노래이다.³⁾ 예를 들어 북한 민요 중 <이내신세>, <살피막 신세>, <이 땅 이 거리>, 일본의 <이즈키 자장가> 등이 제목에 아리랑이 없음에도 불구하고 <한오백년>과 더불어 아리랑계통으로 불리는 민요이다.⁴⁾ <한오백년>은 이 마지막 경우에 속하는 곡으로 제목이나 가사에 ‘아리랑’이라는 입타령⁵⁾을 찾을 수 없더라도 <정선아라리>의 곡조를 차용하고 있기 때문에 아리랑계통 민요라는 주장에 확실한 근거가 된다.⁶⁾ 또한 <한오백년>이 아리랑 계통의 민요라는 다른 근거로는 역사적 유래를 들 수 있는데 강원도 민요인 <정선아라리>와 <한오백년>의 역사적 유래가 고려 말 조선의 창업을 반대한 고려유신의 마음을 표현한 것이며, 오백년을 채 다 못 채운 고려에 대한 충절과 이성계의 혁명에 대한 저항을 노래한 것이라는 점이 동일하다는 것을 들 수 있다. 다음은 한국콘텐츠닷컴의 「문화원형백과」가 밝히는 민요 <한오백년>과 <정선아라리>의 배경설화이다.

“민요 <한오백년>과 <정선아라리>는 배경설화가 같다. 이성계가 조선을 건국하자 고려 유신들 중 72명이 불사이군 즉, 충직한 신하는 결코 두 임금을 모실 수 없다며 충절을 맹세하고 숨어든 곳이 개성의 두문동이었고, 여기서 이성계의 회유가 계속되자 다시 이를 피해서 일부가 흩어져 숨어든 곳이 강원도 정선 땅이었다. 이때 온 사람들이 7인(정선칠현)이었고, 그래서 이들이 머문 곳을 후세에 ‘거칠현동’⁷⁾이라고 부르게 되었다. 이들은 매일 아침 관복을 옛

-
- 3) “<한오백년>은 노랫말과 후렴은 다르나 곡조가 ‘정선아라리’와 같으므로 아리랑의 범주에 넣는 것이다. 또한 이 같은 견해는 선율 분석에 의한 이보형의 아리랑종류 구분에서도 인정하는 바이다.” 이용식, “강원도 <아라리>의 음악적 특징과 원형적 특질,” 「한국민요학」 제25집 (2009): 225-251.
 - 4) 김학용, “정보 알고리즘 기반 아리랑의 계통도 및 상관관계 분석,” 「한국콘텐츠학회논문지」 제14권 (2014): 409.
 - 5) 입타령이란 노래에서 뜻이 없이 부르는 말소리로써 아리랑 계통의 민요에서 ‘아리’, ‘아라리’, ‘아리랑’은 입타령에 속한다.
 - 6) “일제 초기에 강원도지역에서 <긴아리랑>이 대중적으로 크게 유행하면서 뒷소리를 「아무렴 그렇지 그렇고 말구」 하는 말로 바꾸면서 <한오백년>이라는 민요가 파생된 것으로 보인다. 강원도 <긴아리랑>과 <한오백년>을 비교해 보면 곡조는 거의 같고 다만 뒷소리가 「아무렴 그렇지 그렇고 말고/ 한오백년 사자는데 웬 성환가」 하는 노랫말의 차이가 있을 뿐이다.” 이보형, “아리랑소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구,” 「한국민요학」 제5집 (1997): 88, 108, 108, 114.

궁궐을 향해 걸어 놓고, 중국의 백이숙제의 고사처럼 서운산의 고사리와 산나물을 캐어 먹으며 세상을 등진 채 살았다. 그리고 이웃 여주의 목은 이색과 원주의 원천석과 같은 이들과 회한을 나누며 자신들의 처지를 담은 한시를 지어 부른 것이 인근에 풀이되어 전해져 정선아라리가 되었다. 유래로 보았을 때 이는 <한오백년>의 또 다른 이름이기도 하다. 원래의 <정선아라리>가 변형되어 <한오백년>으로 불렸고 일제 강점기 이후 <한오백년>이라는 제목으로 다시 불리게 되는데 그 이유는 일제 강점기 일본 음반 제작자들이 축음기판을 내면서 판매 전략상 곡명을 달리했기 때문이다. 이것이 <한오백년>으로 알려졌다.”⁸⁾

실제로 강원도에서 직접 가창자의 소리를 채보하여 발간한 「강원의 민요」⁹⁾의 자료에 의하면 <정선아리랑>을 불러보겠다고 하면서 민요 <한오백년>을 부르는 경우 또한 발견할 수가 있는데 이는 <정선아라리>와 <한오백년>이 같은 아리랑 계통의 민요라는 것을 뒷받침 하는 또 하나의 근거가 된다. 이와 같이 곡조를 통한 음악적 계보와 <정선아라리>와 <한오백년>의 배경설화가 같다는 역사적 유래, 이 두 가지 요소를 고려한다면 민요 <한오백년>을 <정선아라리>와 같은 아리랑계통의 민요로 여기는 것이 타당한 분류라 할 수 있다.

7) “조선조에 출사를 거부하고 송도 두문동에 은거한 고려유신 72인 중 전오륜(全五倫), 김충한(金沖漢), 고천우(高天佑), 이수생(李遂生), 신안(申晏), 변귀수(邊貴遂), 김위(金瑋) 등 7인이 정선에 은거하였다. 이들 7인은 역사적 실존인물들이며 ‘旌善七賢’으로 일컬어진다. 그 수장은 정선 전씨 중 시조 체미현 전오륜이며, 대제학, 전법판서 등을 역임했다. 정선칠현 모두는 송도 두문동 72인 출신들이다. 고려 부흥에의 충절과 의지를 같이 한 전오륜 등은 정선으로 도귀(逃歸)하여 지금의 瑞雲山(서운산)에 몸을 숨기고 부흥을 도모한다. 후세 정선인들은 그들이 몸을 숨긴 곳을 ‘居七賢洞(거칠현동)’이라 부른다.” 박민일, “아리랑의 남상, 정선아리랑,” 「강원도민속학회지」 제 23집 (2009): 30.

8) 문화콘텐츠닷컴, “음악: 겨레의 노래 아리랑 한오백년,” 「문화원형백과」. http://www.culturecontent.com/content/contentView.do?search_div=CP_THE&search_div_id=CP_THE008&cp_code=cp0435&index_id=cp04350008&content_id=cp043500080001&search_left_menu, 2015.05.31

9) 강원도, 「강원의 민요」 I, (강원도, 2001), 1093.

2) <한오백년>의 음악적 특징

동부민요 중에서도 강원도 민요인 <한오백년>에서는 강원도 지역 민요¹⁰⁾에서 나타나는 음악적 특징들이 유사하거나 혹은 같다. 강원도 지역 음악의 특징들은 메기고 받는 부분의 특징, 음계와 선율, 박자와 장단을 통해 나타난다.

① 메기고 받는 부분

민요 <한오백년>의 메기고 받는 부분의 특징은 가사를 중심으로 알아볼 수 있다. 민요에서 메기고 받는 것은 두 편이 노래를 주고받는 것을 말하는데 이 중에 한 사람이 먼저 부르는 것은 메기는 부분, 여러 명이 다 같이 후렴구를 부르는 것을 받는 부분 이라고 한다. 메기고 받는 민요는 이러한 것을 되풀이하는 가창 방법으로 보통 메기는 부분은 가사를 바꾸기도 하고 선율에 변화를 주기도 하지만 받는 부분은 처음 정해진 형태로 고정된 것이 일반적이다. 또 메기는 부분이나 받는 부분이 보통 한 부분씩이지만 메기는 부분이 한 부분 이상 등장하거나 받는 부분이 한 부분 이상으로 등장하는 경우도 있다.

민요 <한오백년> 또한 받고 메기는 형태로 가창하는 곡이며, 곡명은 이 민요의 받는 부분¹¹⁾에서 유래되었음을 가사를 통해 알 수 있다. <한오백년>의 받는 부분과 메기는 부분의 형태를 가사와 함께 다음 <표 1>에 제시 하였다.

10) 강원지역 아라리로는 <긴 아라리>, <자진아라리>, <워읍아라리>, <정선아라리>, <강원도 아라리랑> 등을 들 수 있다. 유명희, “강원 지역 아라리의 분포 양상과 권역별 특징,” 『한국민요학』 제16집 (2005): 191-233.

11) 후렴이라고도 한다.

<표 1> 민요 <한오백년>의 받고 메기는 형태¹²⁾

받는 부분	아무렴 그렇지 그렇고 말고 한 오백년 살자는데 웬 성화요
메기는 부분	<ol style="list-style-type: none"> 1. 한 많은 이 세상 야속한 임아 정을 두고 몸만 가니 눈물이 나네 2. 백사장 세 모래밭에 칠성단을 뭉고¹³⁾ 임 생겨 달라고 비나이다 3. 청춘에 짓밟힌 애끓는 사랑 눈물을 흘리며 어디로 가리 4. 한 많은 이 세상 냉정한 세상 동정심 없어서 나는 못 살겠네 5. 꽃답던 내 청춘 절로 늙어 남은 반생을 어느 곳에다 뜻 붙일꼬 (후략)

보통 다른 지역의 민요에서는 한사람이 먼저 메긴 후에 여러 사람이 받는 부분이 나오는 것이 일반적이거나, 강원도 민요인 <한오백년>은 받는 부분이 먼저 등장하며 후에 메기는 부분이 나온다.

메기는 부분이 먼저 등장하는 민요로는 서산 <논매는 소리>, 밀양 <모밟는 소리>, 진도 <모찌는 소리 ‘жат은 소리’>, 고흥 <모심는 소리>를 들 수 있으며, 받는 부분이 먼저 등장하는 민요로는 경상북도의 <군위 월위리 청청>, 신안 <논매는 소리>등을 들 수 있다.¹⁴⁾

<한오백년> 뿐만 아니라 <정선아라리>, <강원도아리랑>등에서도 이런 형태를 확인할 수 있다. 민요 <한오백년>을 채보한 「강원의 민요」 I·II 에서는 강원도의 각각의 지역마다 메기는 부분의 가사가 다르게 나타나기도 한다. 이러한 이유는 가창자가 상황과 환경에 따라 메기는 부분의 가사를 바꾸

12) 손인애, “한오백년,” 「국립국악원 국악사전: 교육연구」 (2014).

<https://www.gugak.go.kr/site/program/board/basicboard/view?menuid=001003001002&page size=10&searchcategory=&searchselect=all&searchword=%ED%95%9C%EC%98%A4%EB%B0%B1%EB%85%84&boardtypeid=6&boardid=1039>, 2015.05.31.

13) ‘뭉고’는 ‘모으고’의 옛말이다.

14) 최윤경, 「메기고 받는 형식 민요연구」 석사학위논문 (청주: 한국교원대학교대학원, 2004), 14-77.

거나 새롭게 만들어 부를 수 있기 때문이다. 아래 <표 2>에 지역별로 메기는 부분의 가사가 다른 <한오백년>을 표로 정리였다.

<표 2> 민요 <한오백년> 받고 메기는 부분 가사의 지역별 변형 사례

지역	원주 ¹⁵⁾	홍천 ¹⁶⁾	속초 ¹⁷⁾	
가창자	김택수	이상연	박계량	
부 분	받 기	아무림 그렇지 그렇구 말구 한오백년 사자는데 웬 성화여	아무림 그렇지 그렇고 말고 한오백년 사자는데 웬성화요	아무려면 그렇고 그렇구 말고 한 오백년 사자는데 웬성화노
	메 기 기	1. 꽃 같은 이내청춘 저절로 늙어 남은 인생 어느 누계가 의탁하구 살까 2. 지척에 두구이멀다 그리워사지 말구 차라리 내가죽어 잊어나볼까	1. 한많은 이세상 야속한 이맘 정을두고 몸만가니 눈물이 나네 2. 지척에 든이는 그려서지말고 차라리 내가죽어 잊어나볼까 3. 세 살 바람에 달빛은 밝아도 그리던 내님은 어데로가나	1. 갈철인지 봄철인지 나는 몰랐더니 앞동산야 행화춘절이 나를 알려준다. 2. 산천여 초목은 봄마중줍어만 지는데 우리야 인생은 한번줍어질 못하고 노류야 대빠리야 왜 달개드나

② 선율과 음계

민요 <한오백년>은 태백산맥을 중심으로 경상도, 강원도, 함경도에 이르러 넓은 지역에 이르러 불리는 동부민요에¹⁸⁾ 속한다. 선율을 설명하기 전에 민요 <한오백년>의 악보를 [악보 1]에 제시한 후 음 조식을 설명하겠다.

15) 강원도, 「강원의 민요」 I, (강원도, 2001), 390.

16) 위의 책, 1087.

17) 강원도, 「강원의 민요」 II, (강원도, 2002), 533.

18) 동부민요라는 말은 음악학자 장사훈과 한만영에 의해 명명되었다. 김영운, “한국 민요 선법의 특징: 기존연구 성과의 재해석을 중심으로,” 「한국음악연구」 제28집 (2000): 26.

[악보 1] 민요 <한오백년>19)

한오백년

(江原民謠)

♩ = 45

아무 립 --- 그 령 --- 지 --- 그 령 구 --- 말 ---
 구 --- 한 오 --- 백 년 --- 사 자 는 --- 배 ---
 웬 --- 성 --- 화 --- 요 한 많은 이 세 상 ---
 야 속 한 --- 임 --- 아 --- 정 을 --- 두 고포 ---
 몸 만 가 --- 니 --- 눈 물 이 나 --- 배 ---
 아무 립 --- 그 령 --- 지 --- 그 령 구 --- 말 ---
 구 --- 한 오 --- 백 년 --- 사 자 는 --- 배 ---
 웬 --- 성 --- 화 --- 요 꽃 담 던 내 청 춘 ---
 칠 로 --- 늙 --- 어 --- 남 은 --- 반 생 을 ---
 어 느 곳 에 --- 다 --- 뜻 불 일 --- 고포 ---

19) 장사훈, 「국악개요」 (서울: 세광음악출판사, 1984), 198.

동부민요는 미-솔-라-도-레의 다섯 음으로 구성된 음조직을 사용한다는 것이 특징적이다. 이러한 음조직은 ‘메나리²⁰⁾토리²¹⁾’나 ‘메나리 조’, 또는 ‘미음계’라고 불린다.²²⁾

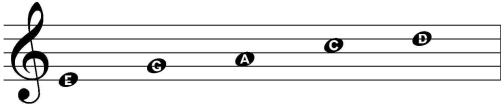
노래의 시작음인 ‘미’음은 굽게 떠는 기능과 시작음 역할을 한다. 다음 ‘솔’음은 ‘메나리토리’ 선율의 상, 하행 진행과 관련이 있으며 선율의 상행 시에는 ‘솔’음은 출현하지 않는다. 하행 시에는 ‘솔’음은 ‘라’음이 ‘미’음으로 갈 때 경과음²³⁾으로 즐겨 사용된다. 다음 ‘라’음은 선율의 상, 하행 진행 중 연결음으로써 꾸밈음을 돕거나 중심음 역할을 한다. 그리고 가장 중요한 역할은 종지음의 역할이다. 다음 ‘도’음은 떨거나 ‘도-레-도’의 경우처럼 굴리거나 꺾는 시김새²⁴⁾ 역할을 한다. 마지막으로 ‘레’음은 가늘게 떠는 역할과 ‘도’음의 앞꾸밈음처럼 사용되는 경우가 많다.²⁵⁾ 이 다섯 개의 음 중 가장 많이 사용하는 음은 “미-라-도”이다.

<정선아라리>, <한오백년>, <강원도아리랑>과 여러 다양한 강원도 토속,

-
- 20) ‘메나리’라는 말의 어원에 대해서는 아직도 확실하게 정의된 것은 없다. 다양하게 유추할 뿐이다.
- 21) ‘토리’는 한국민요 음조직의 지역적 특징을 가리키는 용어이다. 흔히 우리가 언어에서 이해할 때 방언으로 생각하듯이 지역적인 음악적 말투나 억양 정도로 이해하면 되겠다.
- 22) ‘메나리토리’ 선율을 바라보는 많은 견해 들이 있다. 이해원은 그의 논문 “강원도 토속민요의 시김새 연구”에서 여러 학자들의 ‘메나리 조’에 대한 견해를 정리하였다. 여러 학자들의 견해 중 가장 흥미로운 것은 백대웅의 의견인데 “메나리 조와 남도계면조의 차이는 같은 선법에서 시김새나 선율 진행의 차이 그리고 선법을 구사하는 전문가들의 음악 어법에 관련된 문제이고. 이는 전통음악에 나타나는 계면조의 여러 유형의 관점이다. 라고 표현 하였다. 또한 장사훈도 라가 종지음 이라는 점에서 악학체법의 계면조와 상통하고 있어 ‘메나리토리’ 음계를 계면조의 하나로 보았는데 본 연구자는 이 두 의견에 가장 동의하는 바이다. 이해원, 「강원도 토속민요의 시김새 연구」 석사학위논문 (서울: 중앙대학교대학원, 2010), 10.
- 23) 경과음(經過音): 화성음의 사이를 순차적으로 지나가는 비화성음이다. 즉 근음과 3음 사이, 3음과 5음 사이, 밑 5음과 근음사이를 순차로 연결하는 것이다. 백병동, 「화성학」 (서울: 수문당, 1998), 155.
- 24) “시김새는 본음을 꾸미는 유동적이고 장식적인 음들, 또는 그러한 음들의 결합으로 볼 수 있다. 시김새는 형태에 따라 요성, 퇴성, 추성, 휘어내는 음 등과 같이 어떤 음이 시간의 흐름에 따라 연속적으로 변화하는 분리할 수 없는 경우와, 장식음과 같이 다른 음에 의해 수식되는 경우의 두 가지로 분류할 수 있다.” 김정희, “민요의 시김새 유형에 관한 일고찰,” 「한국음악연구」 제 46집 (2009): 53.
- 25) 김동규, 「조용필의 음악에 나타난 전통 음악요소에 관한 연구」 석사학위논문 (영암: 세한대학교대학원, 2013), 5-6.

통속 민요에서도 ‘메나리토리’ 음계를 사용한다.²⁶⁾ 선율의 움직임은 높은 음에서부터 점점 낮은음으로 진행되는 부분들이 보여 진다. 이러한 진행은 <정선아라리>에서도 보여 지는데 이는 탄식 또는 애원적인 창법과 구슬픈 느낌이 나게 한다.²⁷⁾ 각 음들의 역할을 보기 쉽게 아래 <표 3>으로 정리해 보았다.

<표 3> ‘메나리토리’ 음계의 역할

선법	음정	역할
<p style="text-align: center;"><메나리토리 음계></p> 	미 (E)	시작음 (가끔 종지음)
	솔 (G)	선율 하행 시 경과음
	라 (A)	중심음, 종지음 ²⁸⁾
	도 (C)	시김새
	레 (D)	앞꾸밈음

③ 한오백년의 박자와 장단

민요 <한오백년>의 박자는 ‘3소박 4박자’²⁹⁾이며 우리나라의 느린 장단 중 하나인 중모리 장단으로 연주한다. 이전에는 대부분 ‘3소박 3박자’의 느린 세마치장단으로 알고 있었다.³⁰⁾ 그러나 본래 세마치장단으로 불리는 곡은

26) 서도민요, 경기민요, 남도민요 동부민요에서 사용한다. 박보선, 「민요의 음악적 특징을 활용한 효율적인 창작지도 방안연구: 동부민요의 메나리토리를 중심으로」 석사학위논문 (서울: 경희대학교 교육대학원, 2005), 17-27.

27) 이혜원, 「강원도 토속민요의 시김새 연구」 석사학위논문 (서울: 중앙대학교대학원, 2010), 12.

28) <한오백년>을 포함한 강원도의 민요는 대체적으로 ‘라’음으로 종지하지만 예외적으로 <정선 아라리>의 종지음은 ‘미’이다. 이혜원, 「강원도 토속민요의 시김새 연구」 석사학위논문 (서울: 중앙대학교대학원, 2010), 17-18.

29) “3소박 4박자”는 큰 박자 4개 각각에 작은 박(소박: 小拍) 세 개가 들어있는 것을 말한다. 즉 12박 계열이 된다.

30) 민요 <한오백년>뿐만 아니라 동부지역 민요들은(<정선아라리>, <강원도 아리랑>등) 경기민요 창자들에 의해 불리는 경우가 많이 있는데 그 경우 경기민요에서 잘 사용되는 세마치

로 만들어 부를 수 있다. 다음 특징으로는 ‘미’음이 가장 아래로 오는 오음 음계인 ‘메나리토리’ 선율을 사용한다는 것과 강원도 민요의 특징은 선율이 도약과 하행을 한다는 것이다. 마지막 특징은 박자가 느린 3소박 4박자로 이에 맞는 장단을 기존에는 세마치장단을 사용했으나, 곡의 특성을 이해한 이후에는 느린 장단인 중모리 장단을 사용한다는 것을 들 수 있다.

3) <한오백년>을 소재로 한 작품들

이인식의 <한오백년 환타지>를 본격적으로 분석하기 전에 본 연구자는 <한오백년>의 소재를 재료로 사용한 다른 작곡가들 중 선행연구 되어있는 대표적인 네 명의 작곡가 김선, 박위철, 정부기, 이진용의 <한오백년>을 곡을 간단하게 분석 해 보았다.

먼저 작곡가 김선³²⁾의 <25현 가야금을 위한 “한오백년” 주제에 의한 변주곡>은 국악기인 25현 가야금을 사용하였으며 변주형식으로 작곡되었다. 악곡구성은 총 256마디 단악장으로 구성되어 있으며, E b Major로 C minor에서 f minor의 전조로 이루어져있다. 속도와 리듬변화 및 분위기에 따라 서주부, 전개부, 종지부(재현부) 세 부분 형식으로 구성되었다. 전개부는 속도의 변화에 따라 네 부분으로 구성되었다. 각각의 형식의 변화에 따라 박자, 조성, 빠르기 등이 같이 계속해서 변함을 알 수 있다. 전개부에서는 속도의 변화에 따라 좀 더 구체적으로 네 부분으로 나뉘는 것이 이 곡의 특징이다. 서양음악의 형식을 따르면서 악기를 국악기로 사용하여 동서양의 조화와 긴장과 이완이 잘 드러난다. 아래 <표 5>에 간단하게 정리하였다.³³⁾

32) “작곡가 김선(金善)은 1968년 전라북도 김제에서 태어나 1987년 전주근영여고를 거쳐 1992년 우석대학교 국악과(작곡전공)와 전주대학교 음악과 대학원(작곡전공)을 졸업하였다. 전주예고, 전통문화고, 원광대, 전남대 등을 출강했고, 전주시립국악단 수석단원을 역임하였다. 현재 남원시립국악단의 지휘자로 재직 중이며 전남대학교 국악과 박사과정에서 공부중이다. 전북창작악회 회장이고 모교인 우석대 국악과에 출강하고 있다.” 김정훈, 「김 선 작곡 해금과 피아노를 위한 <밤은 잠들지 않는다> 분석 연구」 석사학위논문 (서울: 중앙대학교대학원, 2010), 5.

<표 5> 김선의 <25현 가야금을 위한 “한오백년” 주제에 의한 변주곡>

형식		마디	구성	박자	빠르기	
서주부	I	1-22		3/4→4/4→7/4→3/4 →4/4	♩ = 50	
전개부	II-1	A→B→C	23-94	cm	3/4	♩ = 60
	II-2	D→D'	95-118		6/4	♩ = 125
	II-3	D'→D''	119-164		7/8	♩ = 130
	II-4	E→F→F'	165-239	cm→ fm	10/8→8/8→10/8→6/8→10/8→8/8→10/8→8/8→10/8→6/8→12/8	♩ = 138
종지부 (재현부)	III	240-256	fm→ cm	3/4	♩ = 60	

다음으로 박위철³⁴⁾의 <개량 양금과 25현 가야금을 위한 “한오백년”>은 총 168마디이며 3악장 형태로 되어있다. 각각의 악장에서도 부분이 나뉘어 있는 것을 알 수 있다. 1악장은 본격적인 선율전개를 시작하기 전에 빠른 서주와 느린 세마치의 전주를 통해 빠름과 느림의 속도가 대칭적이다.

제 2악장은 제 1악장과 구성과 빠르기가 바뀌는 특징이 있다. 조성은 계속해서 변화하지는 않는다. A minor에서 D minor로 조바꿈이 되며 빠르기는 ♩ = 55에서 ♩ = 110으로 변하면서 분위기 또한 바뀌어 C부분은 제 1악장의 주제선율의 4도 진행되어 선율이 흐르고 C'부분은 C부분의 변주로 이어

33) 홍윤진, 「김 선의 '25현가야금을 위한 <한오백년> 주제에 의한 변주곡' 분석연구」 석사학위논문 (광주: 전남대학교대학원, 2011), 52-53.

34) 박위철은 부산 대학교 한국음악학 석사 및 박사학위를 수료하였으며, 현재 대한민국 국악 작곡계에서 가장 왕성한 활동을 하고 있는 재중교포 작곡가다. 연변대학교 예술학원 작곡과 교수로 재직하였으며, 2004년 제 14회, 2005년 제 15회 국립극장 창작공모 수상하였다. 서울시 국악 관현악단을 비롯하여, 국립 국악관현악단, 전북도립 등 여러 단체의 위촉 작품과 새로운 형식의 편곡기법으로 중앙국악예술협회 등 작, 편곡자로 왕성하게 활동 중이다. 김종현, “6인의 작곡가가 들려주는 ‘자연, 인간, 환경’,” 「문화공간」 제 276호 (2007), 25.

저 강약의 선율이 뚜렷이 나타나 조금씩 곡의 흐름에 변화를 주고 있다. 카덴차는 양금의 넓은 음역을 고루 활용하며 양금의 특색을 충분히 표현해주고 있다. 제 3악장은 제 1악장의 반복과 코다(Coda)의 흘러가는 듯한 여유로움이 특징이다. 제 3악장은 D minor조에서 A minor로 다시 조바꿈되고 빠르게 긴장감이 도는 제 2악장에 비해 느리고 여유롭게 이어지고 있다. 아래 <표 6>에 간단하게 정리하였다.³⁵⁾

<표 6> 박위철의 <개량 양금과 25현 가야금을 위한 “한오백년”>

형식		마디	조성	박자	빠르기
1악장	서주	1-6	Am	4/4	♩ = 110
	전주	7-14		9/8	♩ = 55
	A	15-30			
	A'	31-46			
	B	47-70			
2악장	C	71-86	Dm	4/4	♩ = 110
	C'	87-102			
	D	103-116			느린 자유속도
	카덴차	117-127			
3악장	전주	128-131	Am	4/4	♩ = 110
	A	132-147		9/8	♩ = 55
	A'	148-163			
	중지부	164-168			

다음 작품은 정부기³⁶⁾의 <“한오백년” 주제에 의한 농요>이다. 양악기인 피

35) 송승은, 「박위철 작곡 “개량 양금과 25현 가야금을 위한 ‘한오백년’ 분석: 양금 선율을 중심으로」 석사학위논문 (서울: 중앙대학교대학원, 2005), 13-37.

36) “작곡가 정부기는 연세대 음대와 독일 Karlsruhe 국립 음대에서 작곡을 전공하였으며, 나운영(1922-1993), 나인용(1936), Eugen werne Velte(1923-1984)를 사사하였다. 그는 주로 자신의 작품에 한국적인 음악요소를 사용하였고, 5음 음계나 창작음계를 사용한다. 또한 그는 궁극적으로 한국적인 음악을 추구하고, 작품에 민속적인 소재사용을 즐겨한다. 특히 불교 음악에 관심을 갖고 있으며 현재 이를 현대화 하는 작업을 하고 있다.” 강인화, 「정부기의 관현악곡 <“새야 새야” 주제에 의한 농요> : 관현악곡의 편곡법을 중심으로」 석사학위논문 (서울: 중앙대학교대학원, 2011), 4.

아노, 바이올린 1·2, 비올라, 첼로를 사용하였다.

곡의 형식은 A-B-A'로 된 복합 3부분 형식으로 이루어져 있다. 곡은 총 164 마디로 박자와 빠르기는 계속해서 변화한다.

리듬의 사용은 반복, 역행, 생략, 축소, 확대 등 다양한 형태로 나타났으며 특히 리듬의 반복법을 통해서 리듬을 강조하였다. 화성은 오음음계의 기본 화음과 부가화음을 사용하여 다양한 화음의 흐름과 독특한 음정의 특징을 보여주고 있다. 곡 안에서 셈여림의 변화가 특징적이다. 아래 <표 7>에 간단하게 정리하였다.

<표 7> 정부기의 <“한오백년” 주제에 의한 농요>³⁷⁾

형식	마디	구성	박자	빠르기	
서주	1-3	am	3/4	J = 52	
A	a	4-19		am	J = 52,72
	연결구	20-27		am	J = 72
	b	28-43		am+AM	J = 82
B	c	44-59		am	J = 72
	d	60-75		am	J = 82
	연결구	76-88		am+AM	J = 82
	c'(e)	89-104		am	J = 72
A'	a'	105-124		am	J = 72
	b'	125-136		am	J = 92
Coda	137-144	am		J = 52	

마지막으로 작곡가 이건용³⁸⁾의 작품은 <25현 가야금을 위한 “한오백년”>

37) 강민정. 「정부기의 ‘한오백년’ 주제에 의한 농요 분석 연구」 석사학위논문 (서울: 중앙대학교대학원, 2005), 8-44.

이다. 이 곡의 형식은 변주곡이며 조성은 특징적으로 주제부터 마지막 카덴차까지 전혀 변화하지 않는다. 박자는 제6, 7변주를 제외한 제 1변주부터 제 11변주까지 거의 변화하지 않다가 변주 후반부인 제 12변주부터는 계속해서 변화한다. 특징적인 부분인 마지막 카덴차(cadenza)에서는 빠르기와 박자가 다양하게 변화가 되며, 제 1변주부터 제 12변주까지 나왔던 선율 형태가 복합적으로 나온다. 특히 제 13변주는 연주자의 감정을 충분히 드러난다. 이와 같이 25현 가야금을 위한 변주곡 <한오백년>은 25현이 갖는 넓은 음역과 풍부한 음량을 기본으로 하여, 전통 민요인 <한오백년>을 다양한 변주와 연주기법으로 화려한 창작곡으로 이끌어 낸 작품이라는 것을 알 수 있다. 곡에서 빠르기는 각각의 부분마다 변화하며 마치 각각의 곡이 전혀 다른 곡인 것 같은 느낌을 들게 한다. 이 곡에서는 가야금의 기교가 잘 들어나는 작품이기 때문에 가야금의 연주방법을 중점적으로 설명한 선행연구가 주를 이룬다. 또한 변주형식을 통해 가야금의 기교를 들어내면서도 상당히 화려한 음형과 화음을 만들어낸 작품으로 평가되고 있다. 이 곡 또한 ‘메나리토리’ 선율이 잘 들어나는 곡으로써 가야금을 활용하고 각 변주의 리듬형태가 국악리듬을 떠올리게 만든다.³⁹⁾ 이러한 사항들을 아래 <표 8>에서 간단하게 정리하였다.

38) “이건용은 서울대 음악대학 작곡과 및 동대학원 작곡과를 졸업한 후 1976-1979년 까지 독일에서 유학하여 프랑크푸르트 음악대학 작곡과를 졸업하였으며 서울대학교 대학원 미학과 박사과정을 수료하였다. 1979년부터 1983년까지 효성여대 음대 작곡과 교수로 1983년부터 1992년까지 서울대 음악대학 작곡과 교수를 역임하였으며 1993년부터는 한국예술종합학교에서 후학을 양성하고 있다. 그는 한국음악의 정체성을 지닌 민족음악과 올바른 한국음악 문화를 세우기 위해 실천하는 작곡가이자 음악학자로 평가받고 있으며 성악곡, 기악독주곡, 중주곡, 실내악곡, 합창곡, 관현악곡등과 같이 다양한 장르와 형태로 전통음악의 깊은 이해에서 비롯된 국악작품들과 서양악기를 사용한 작품들을 통하여 ‘오늘날 있어야 할 한국음악’을 찾고자 하는 작업들을 지속해왔다.” 문선경, 「이건용 작곡 <해금가락 I> 분석연구」 석사학위논문 (서울: 서울대학교대학원), 4.

39) 인지현, 「25현 가야금을 위한 변주곡 <한오백년>의 분석적 연구」 석사학위논문 (서울: 이화여자대학교, 2001), 3-55. 임현, 「이건용 작곡 <25현 가야금을 위한 변주곡 ‘한오백년’> 연구 : 변주 형식과 연주 방법을 중심으로」 석사학위논문 (서울: 숙명여자대학교, 2005), 7-49. 조정아, 「25현 가야금을 위한 변주곡 ‘한오백년’ 분석」 석사학위논문 (부산: 부산대학교, 2006), 9-36.

<표 8> 이건용의 <‘25현 가야금’을 위한 “한오백년”>⁴⁰⁾

형식	마디	조성	박자	빠르기
Thema	1-16	Fm	3/4	♩ = 66
Var.1	17-32	"	3/4	♩ = ca.70
Var.2	33-48	"	3/4	♩ = ca.88
Var.3	49-64	"	3/4	♩ = ca.88
Var.4	65-80	"	3/4	♩ = ca.126
Var.5	81-96	"	3/4	♩ = ca.72
Var.6	97-114	"	6/8	♩ . = ca.72
Var.7	115-133	"	12/8	♩ = ca.66
Var.8	134-150	"	3/4	♩ = ca.88
Var.9	151-166	"	3/4	♩ = ca.88
Var.10	167-184	"	3/4	♩ = ca.52
Var.11	185-238	"	3/4	♩ = ca.60
Var.12	239-262	"	7/8→3/4→9/8 →7/8	♩ . = ca.90
Var.13	263-290	"	4/4	♩ = 100
cadenza	291-346	"	3/4→2/4→3/4 →6/4→3/4	자유롭게

40) 조정아, 「25현 가야금을 위한 변주곡 ‘한오백년’ 분석」 석사학위논문 (부산: 부산대학교대학원, 2006), 9-36.

위의 설명과 표를 통해 네 명의 작곡가인 김선, 박위철, 정부기, 이건용의 곡에서 형식, 마디, 조성, 박자, 빠르기 등을 알아보았다.

네 명의 작곡가들 중 작품을 국악기로 편성한 작곡가는 김선, 박위철, 이건용이고 양악기로 편성한 작곡가는 정부기이다. 형식도 다양하였는데 변주 형식, 세 부분 형식 등 곡의 형식은 많은 부분에서 서양음악의 형식을 따르고 있었다. 정부기를 뺀 나머지 작곡가들은 곡에서 변박이 나타나게 작곡하였는데 이는 한국음악의 특징인 다양한 변박과 복합박자, 혹은 자유박자와 국악장단을 떠올리게 한다. 정부기와 이건용을 뺀 나머지 세 명의 작곡가는 곡 안에서 조성도 자유롭게 변화하였다.

앞서 언급한 네 명의 작곡가들은 작품의 전개방법을 서양음악의 전개방법, 즉 확장, 축소, 반복, 대위 등의 방법을 사용하였음을 알 수 있다. 작곡가들은 국악적 소재를 가지고도 어떤 악기를 선택하느냐, 혹은 어떤 형식으로 소재를 표현하느냐를 통해 민요의 다양한 변화를 보여주고 있다. 거의 대부분의 작곡가들이 민요 <한오백년>의 주제선율을 소재화 하여 변주하였음을 알 수 있다. 다음 장에서는 대표적으로 작곡가 이인식의 곡 <한오백년 환타지>에서 민요 <한오백년>의 소재가 어떠한 방법으로 드러나는지 자세하게 알아보겠다.

2. 이인식의 <한오백년 환타지> 분석⁴¹⁾

본 논문의 핵심 주제인 이인식의 <한오백년 환타지>에서는 민요 <한오백년>의 아리랑계보가 잘 들어나는데, 곡의 주선율인 민요 <한오백년>과 코다(Coda) 부분의 <서울아리랑>이 어우러지며 한스러움이 희망의 소리로 승화되며 잘 이어지는 부분이 그러하다. 또한 ‘메나리토리’ 음계가 기악곡의 화려하고 기교적인 선율로 들어나기도 하며 중모리장단의 리듬이 곡에서 피아노의 세밀하고 정교한 음형으로 확장되고 변화되어 나타난다. 자세한 분석을 통해 위에서 알아보았던 강원도 민요의 다양한 특징들이 그의 작품에서 어떠한 부분에서 잘 들어나는지 알아보겠다.

1) 작곡가와 작곡동기

작곡가 이인식은 1982년 서울대학교에 진학하면서 정희갑을 사사하였으며 현대음악을 접하게 되었다. 1985년 ‘중앙 콩쿠르’에 입상하여 1896년 결혼을 하고 독일로 유학을 떠났다. 이인식은 1994년 귀국 후, 많은 학교에서 다양한 수업을 맡아 가르치며 창악회, 범음악제, 전자음악협회 등 여러 협회의 회원으로 작품 활동을 시작하였다. 20대의 중·후반을 지내고 온 독일과는 너무 다른 사회 분위기, 이미 익숙해져버린 논리적인 사고가 통하지 않은 사람들과의 소통부재, 거기에 미국과 유럽 여러 나라에서 공부하고 온 작곡가, 연주자들이 만들어 가는 한국의 음악계의 모습 등 시간이 흘러감에 따라 독일에서의 유학 생활은 단지 독일적 논리를 풀어나가는 방법론을 흡수한 것이었을 뿐 한국에 뿌리를 둔 작곡가로서 다시금 그의 정체성 찾기에 애써야함을 깨닫게 되었다. 그동안 고민을 통해 얻은 소신을 곡으로 담아 낼 용기와 표현 방식의 구체적인 연구를 조금씩 현실화 할 수 있었다.⁴²⁾ 작곡가 이인식은 지금도 계속해서 한

41) 이인식의 <한오백년 환타지>는 현재까지 선행연구가 없으므로 본 연구자가 분석 하였다.

국적 어법을 고민하며 대중들과 소통하기 위해 노력하고 있다. 그는 현재 성신여자대학교 음악대학 작곡과 교수로 재직 중이며 활발한 작품 활동을 펼치고 있다.

이인식의 <한오백년 환타지>의 작곡 동기는 그의 다섯 번째 작품 발표회 ‘아리랑 타령 2011’을 준비하면서 시작된다. 아리랑계통의 민요인<한오백년>을 주제로 삼으며 시작되었고, 민요 <한오백년>에는 동부민요의 음악적 특징과 우리 고유의 ‘한’이 잘 담겨있다고 판단하였기 때문에 이러한 특징들과 작곡가의 개인적인 느낌을 ‘피아노 독주곡’으로 작곡하게 된다. 특히 이 곡은 그의 여러 아리랑 작품 중 가장 먼저 만들어진 곡으로 작곡가 스스로가 애정을 가지고 있다.⁴³⁾

2) 작품개요

<한오백년 환타지>는 이인식의 다섯 번째 작품 발표회 ‘아리랑 타령 2011’에서 발표된 곡이다. 2011년 10월 29일 세종문화예술회관 체임버 홀에서 초연되었으며 현재도 많은 연주자들에 의해 계속해서 연주되고 있다. 이를 다음 <표 9>로 정리해 보았다.

<표 9> 이인식의 <한오백년 환타지> 작품 개요

구성	피아노 독주
작곡년도	2011년 7월 경
주제	<아리랑>
초연	‘아리랑 타령 2011’ 2011년 10월 29일 (토)
초연자	‘Trio HAAN(트리오 한)’의 피아노 연주자 김경옥
연주시간	7분 30초

42) 김순화, “음악 속에 인문학을 담아내는 작곡가 이인식,” 『음악저널』 제 289호 (2014): 36-37.

43) 본 논문에 실린 ‘부록 B: 이인식과의 인터뷰’ 참조, 69

이인식의 <한오백년 환타지>는 그의 다섯 번째 작곡 발표회인 ‘아리랑타령 2011’ 연주회에서 초연된 이후에도 수차례 여러 연주자들에 의해 연주되었으며, 또한 국내 뿐 아니라 타 국가에서도 현재까지 계속해서 연주되고 있다.⁴⁴⁾ 특히 헝가리 공영방송뉴스에서 아시아를 소개하는 부분 중 한국을 소개하는 부분에서 작곡가 이인식의 곡 <한오백년 환타지>가 등장하였다.⁴⁵⁾

<한오백년 환타지>는 이인식의 6개의 아리랑 곡들 중 피아노 독주로 편성된 작품이다. 작곡가 이인식은 그의 다섯 번째 작곡 발표회인 ‘아리랑 타령 2011’의 프로그램의 설명에서 <한오백년 환타지>에 대하여 아래와 같이 언급하였다.

“한오백년”도 “정선 아라리”도 강원도 아리랑의 일종으로 600여 년 전부터 불려진 노래이다. “눈이 오려나 억수장마 지려나 만수산 떡구름이 막 모여든다.” 800여수 정선아리랑의 사설 중 첫 수로 꼽히는 노랫말인데 조선의 창업을 반대한 고려유신의 마음을 담았다. 500년을 다 못 채운 고려에 대한 충절과 이성계의 혁명에 대한 저항을 노래한 것이다. “정선아리랑”은 1971년 강원도 무형문화재로 등록되며 붙여진 이름으로 늘어지게 무르는 방식인 “긴 아라리”로 부른다 하여 정선지방에서는 “정선 아라리”라는 명칭을 고집한다. “정선아라리”가 당시의 정황을 설명한다면 “한오백년”은 그들 가슴속의 “한”을 노래한다. 후렴도 없이 정승맞은 곡조를 이어간다. 정선아라리의 어원은 “알리-아라리”라는 설명에 고개가 끄덕여 진다. 누가 나의 처지와 심정을 알리...⁴⁶⁾

작곡가 이인식의 <한오백년 환타지> 설명에서는 본 논문에서 언급하였던 한오백년의 역사적 유래 또한 알 수 있으며, 작곡가가 작품을 통해 ‘한’이라는 정서를 표현하려 하였음을 미루어 짐작 할 수 있다.

44) 본 논문에 실린 ‘부록 D: 이인식의 활동현황’ 참조, 78.

45) “2015 02 21 ASIA Sri Lanka Korea”, <https://www.youtube.com/watch?v=2GqciBF9M1Q> (13분 8초), 2015.05.31.

46) 이인식, “아리랑타령 2011”의 프로그램 노트, (2011): 7.

3) 작품 분석

본 연구자는 전통 음악의 소재와 현대적인 감각이 돋보이는 이인식의 <한오백년 환타지>를 분석하였다. 이 곡의 형식은 작품 제목에서 알 수 있듯이 ‘환타지’는 일정한 형식이 없이 자유로운 형태인데 환타지 작품의 예로는 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)의 <e단조 환상곡, K.475>, 베토벤(L.V. Beethoven, 1770-1827)의 <g단조 환상곡, Op.77>, 슈만(R. A. Schumann, 1810-1856)의 <환상곡, op. 12>, 안익태(1906-1965)의 <코리아 환타지> 등을 들 수 있다. 이들 환타지는 같은 주제에 의해 통일적 악상을 이끌어 나가는 것이 특징이다.⁴⁷⁾

<한오백년 환타지> 또한 강원도 민요 <한오백년>의 음악적 계보와 특성 및 주제선율을 토대로 처음부터 끝까지 통일된 모습으로 전개해 나간다.

본 연구자는 이인식의 <한오백년 환타지>를 다음 <표 11>과 같이 정리해 보았다. 이 곡은 크게 전반부와 후반부, 두 부분으로 나누어지며, 전반부는 피아노 기교를 중심으로 전개되며, 후반부는 선율의 흐름을 중심으로 전개되고 확장된다. 또한 작계는 빠르기의 변화에 따라 전반부에서는 서주와 연결구와 주제부로, 후반부는 주제와 주제의 연장부 마지막으로 Coda 총 여섯 부분으로 나뉘어보았다.

47) 환타지는 이탈리아식 표기로 ‘Fantasia’이고, 영어식 표기로는 ‘Fantasy’이다. 윤양석, 「음악 형식론」(서울: 세광음악출판사, 1991), 207.

<표 10> 이인식의 <한오백년 환타지> 분석

형식			마디	조성	박자	빠르기
(1) 전 반 부	① 서주	A	1-3	C minor	4/4	Adagio ♩ = 40
		B	4-10			
		C	10-15			
	② 연결부	D	16-17			
		E	18-19			
		D'	20-21			
		F	22			
	③ 주제부	변형 선율	25-32	E b minor		♩ = 50
후주 확장		32-41				
(2) 후 반 부	① 주제	도입부	42-46	C minor	4/3	Adagio ♩ = 40
		받는 부분 1	47-54			
		받는 부분 2	55-62			
		메기는 부분	63-70			
	② 주제 연장부	받는 부분과 확장	71-80	4/4	♩ = 40	
			81-87			
	③ Coda 서울 아리랑	제시 1	88-91	E b Major	4/3	♩ = 50
			92-103			♩ = 60
		제시 2	88-91			♩ = 70
			92-103			♩ = 70

위 <표 10>에서 볼 수 있듯이 이 곡의 조성을 보면 서주부분은 C minor이며 첫 번째 주제 선율이 등장하면서 3도 관계⁴⁸⁾의 E b minor 조로 변화하였다가 두 번째 주제선율에서 C minor로 등장한다. 마지막으로 Coda 부분에서는 민요 <한오백년>의 선율과 <서울아리랑> (나운규 아리랑⁴⁹⁾)의 선율이 연결되며 C minor의 나란한조인 E b Major 조와 자연스럽게 연결되며 곡을 마무리한다. 다음으로 박자는 전반부 까지 4/4박자를 유지하다가 후반부의 주제의 연장부에서 박자가 3/4박자로 변화하면서 ‘메나리토리’ 음계를 사용한 <한오백년>의 주제선율이 명확하게 들어나고, 다음 주제의 연장부에서 다시 4/4로 박자가 변화한다. 이러한 형식으로 나누어진 부분들은 각각의 선율과 화성, 음형과 리듬, 셈여림의 세 가지 항목에 의거하여 전체적인 음악적 특징을 알아보고 악보로 제시하고자 한다. 작품 속에서 음악적 구조와 소재의 통해 부분별 역할을 구체적으로 살펴보겠다.

48) 3도 관계 진행 (영어로는 ‘Third relationship’이고, 독일어로는 ‘Terzverwandtschaft’이다.)에 의한 전조는 곡이 진행되는 도중, 또는 곡의 한 부분이 끝나고 다른 부분으로 들어갈 때의 전조에도 많이 응용되며, 조성음악에서 아주 중요하게 취급되는 전조 방법 중의 하나이다. 김홍인, 「화성」 (인천: 예종, 2004), 117.

49) 1926년 나운규의 영화 <아리랑>이 발표되고 흥행하면서 이에 힘입어 전국적으로 ‘아리랑 소리’가 만들어지고 <아리랑>은 우리민족의 애환을 상징하는 일종의 국가로서의 상징을 갖게 된다. 이용식, “<진도아리랑>의 대중화 과정에 끼친 대중매체의 영향에 관한 연구” 「한국민요학」 제 39집 (2013): 216-217, 236.

(1) 전반부

이 곡은 ‘전반부’와 ‘후반부’로 나눌 수 있는데, ‘전반부’는 피아노의 기교적인 부분이 나타나는 부분이다. ‘전반부’에는 서주와 연결구, 주제부가 등장한다.

① 서주

서주는 곡의 도입부이며 부분‘A’인 1-3마디에서 ‘Adagio ♩ = 40’ 으로 시작한다. 마디 1-15까지 서주로, 마디 15-24까지 연결구로 나누었다. 더 작은 부분으로 각각의 아이디어에 따라 ‘A’ 마디 1-3, ‘B’ 마디 4-10, ‘C’ 마디 10-15, ‘D’ 마디 16-17, ‘E’ 마디 18-19, ‘D’ 마디 20-21, ‘F’ 마디 22, ‘G’ 마디 23-24로 총 8부분으로 나뉜다. 서주에서는 앞으로 나올 주제선율의 음형들이 먼저 제시되며 주제까지 이끌어나가는 역할을 한다.

곡 분석은 악보를 먼저 제시하고 그 후에 설명하는 것을 순서로 한다.

[악보 2] 서주 ‘A’ (마디 1-3)

Adagio ♩ = 40

pp

cresc.

rit. 하행

해결

f

a tempo

p

㉠ 선율과 화성

서주 ‘A’의 큰 선율은 각 박자의 첫 음에 있다. [악보 2]의 빨간 원에서 보

이듯이 큰 선은 하행을 하고 있다. 3화음으로 구성되는 다섯잇단음표가 하행한다. 전 마디의 화음과 다음 화성의 전위는 ‘레’음이 머무르면서 증음정의 노골적인 사운드를 완화시키기 위해 전위 화음을 사용하였다.

마디 1부터 마디 3까지의 화성진행은 i - vii-vii/B \flat -vi-V-ii \flat -III-ii-i-vii로 진행되고 있으며 이로 인해 강박 첫 음의 하행이 나타난다. 음정은 C-B \flat -A-A \flat -G-F-E \flat -D-C-B로 이어진다. 화성진행에서 특징적으로 여섯 번째 화성인 ii도 화성이 전위형태인 이유는 작곡가가 전 화성과 연결될 때 생기는 증2도를 피하고 거칠지 않은 선율의 흐름을 만들기 위함이다.

㉞ 음형과 리듬

마디 1부터 마디 3의 두 번째 박자까지 다섯잇단음표 상행음형이 10번에 걸쳐 하행한다. 아르페지오 음형의 음정 순서는 화성의 기본위치 배열에 따라 근음-3음-5음-근음-3음의 형태로 나타난다. 하지만 마디 2의 두 번째 화성인 ii도 전위화성에서는 3음-5음-근음-3음-5음을 따르고 있다.

㉟ 셈여림과 빠르기

마디 1은 아주 작게 (*pp*) 시작해 점점 커지기 때문에 점점 소리가 가까워지는 것처럼 들리며 마디 3의 두 번째 박자부터 점점 느려지며 다음 나올 음을 기대하게 만든다. 마디 2의 세 번째 박자부터 점점 크게(*cresc.*) 된다. 마디 3의 마지막 박자 원 안에서 세게(*f*) ‘C’음이 옥타브로 올리면서 새로운 부분의 시작을 알린다.

[악보 3] 서주 'B' (마디 4-10)

Legend:
 (M) = 장화음 (Major triad)
 (m) = 단화음 (Minor triad)

Annotations:
 a tempo
 동음 연주 (Homophony)
 메나리토리 시김새 형태 (Menari Tori shape)
 p (piano)
 mf (mezzo-forte)
 4, 6, 5 (measure numbers)

㉠ 선율과 화성

마디 4-5의 외성에서는 ‘메나리토리’ 음계의 첫 음 계이름 ‘미’ (음이름 ‘G’) 지속음(Pedal tone)이 등장한다. 내성에서 3도 화성의 하행이 3번에 걸쳐 나타난다. 마디 4-5에서 첫 번째 부분의 화성 진행은 단3화음→단3화음→단3화음→장3화음→장3화음이 나타난다. 다음 마디 6-7의 외성에서는 계이름 ‘라’(음이름 ‘C’)이 외성으로 등장하며 내성의 3도 화성의 하행은 장3화음→장3화음→장3화음→장3화음→순서로 나타나게 되고 마지막 마디 8-9의 3도 화성의 하행은 단3화음→단3화음→단3화음→단3화음 순서로 나타나게 된다.

마디 4-5, 6-7, 9의 외성에서는 동음을 연주하는 움직임이 나타나는데 이는 마치 국악기중 타현악기인 가야금을 튕기는 모습을 떠올리게 한다.

이 부분에서 가장 특징 적이라고 생각하는 것은 ‘메나리토리’ 음계를 이용한 시김새를 묘사하였다. 시김새를 표방한 음형의 꾸밈음 또한 세 번에 걸쳐 나타나는데 마지막 시김새는 동음연주와 연결 되며 마치 농현을 떠올리게 한다.

㉞ 음형과 리듬

서주 ‘B’ 에서는 아주 다양한 음형들이 등장한다. 마디 2-3에서 느려졌다가 마디 3에 들어와서는 원래 빠르기(*a tempo*)로 돌아온다. 마디 4-5와 8-9에서는 노래 선율이 등장한다. ‘메나리토리’ 음계를 기준으로 한 여섯잇단음표는 강원도 민요 특유의 시김새를 나타낸다. 마디 9에서는 동음 연주가 마치 국악기인 가야금에서 같은 음을 튕기듯이 표현되어 민요적 소재가 잘 들어난다.

㉟ 셈여림과 빠르기

마디 4에서 작게(*p*) 내성의 반음계 진행이 반복함과 동시에 점차적으로 두 번째 3도 화성의 하행 마디 6-7에서 조금 커지다가(*mf*) 마디 8의 마지막 내성의 3도 하행에서는 세게(*f*) 변화한다.

[악보 4] 서주 'C' 마디 (10-15)

㉠ 선율과 화성

마디 10부터 마디 14까지는 왼손과 오른손이 계속 하행하는 선율을 보여준다. 마디 14의 하행선율부터는 각 박자마다 16분음표의 음형이 등장한다. 마디 15에서는 이도 화성의 동음이 반복되면서 동시에 느려져 소리가 사라지는 느낌을 준다. 왼손에서는 8분음표로 'C-G-C-G'음이 네 번에 걸쳐 반복되며 오른손에서는 16분음표로 'F-E-E-C'음이 네 번에 걸쳐 반복된다.

㉡ 음형과 리듬

마디 10-12에서는 왼손 음형이 8분음표로, 오른손 음형은 16분음표가 등장하며 16분음표가 첫 박마다 [악보 4]의 빨간 동그라미처럼 당김음으로 나타난다. 마디 13부터는 나타나지 않는다. 마디 13의 세 번째 박자부터 점점 빨라지

며 양손 다 하행한다. 마디 14부터 왼손은 그대로 8분음표 음형, 오른손에서 16분음표가 계속해서 하행한다.

㉔ 셈여림과 빠르기

마디 13에서 점점 느려지다가(*rit.*) 14마디에서 템포가 돌아오며(*a tempo*), 셈여림은 마디 14부터 점점 작아지며 아주 작게(*pp*) 도달한다.

② 연결구

‘연결구’는 마디 16부터 마디 24까지로 서주에서 나타난 피아노의 기교적인 부분이 더욱 심화된 형태로 전개된다. 전체적인 빠르기는 ♩ = 50으로 서주보다 비교적 더욱 역동적으로 들린다.

[악보 5] 연결구 ‘D’ 마디 (16-17)

㉑ 선율과 화성

위의 [악보 5]에서 나타나듯이 맨 처음 서주의 마디 1-3에서 보여 졌던 화

성진행 (i - vii - vii/B b - vi - V - ii6 - III - ii - i-vii°) 이 마디 16-17에서 다시 한 번 등장한다.

② 음형과 리듬

음형은 전과는 전혀 다른 형태이다. 오른손에서는 첫 16분음표를 쉬는 16분음표 화성진행, 왼손에서는 화음이 부점 리듬 새롭게 등장한다. 양손 전부 하행하고 있다.

③ 셈여림과 빠르기

셈여림은 여리게 (*p*)로 시작해서 다음 마디에서 조금 세게(*mf*)로 바뀐다.

[악보 6] 연결구 'E' (마디 18-19)

④ 선율과 화성

마디 18-19에서는 구성음의 움직임으로 3도 관계 진행에 의한 전조⁵⁰⁾를 사용하여 E minor조로 음들이 이동한다. 특히 마디 19에서 세 번째 박자의 D#

50) 3도 관계 진행 (영어로는 'Third relationship'이고, 독일어로는 'Terzverwandtschaft'이다.)에 의한 전조는 곡이 진행되는 도중, 또는 곡의 한 부분이 끝나고 다른 부분으로 들어갈 때의 전조에도 많이 응용되며, 조성음악에서 아주 중요하게 취급되는 전조 방법 중의 하나이다. 김홍인, 「화성」 (인천: 예종, 2004), 117.

음이 E minor의 V도의 3음으로 E minor조의 이끈음이 해결되는 것을 확실하게 들려준다. 이러한 전조는 마디 18에서 나타나고 마디 19는 주선율보다는 반주 형태의 선율로서 마디 19 또한 첫 박에서 두 번째 박자까지는 옥타브 상행하고 상행된 형태가 같은 자리에서 머물러서 똑같은 음들을 반복하는 것 같지만 세 번째 박자에서 화성이 달라진다.

② 음형과 리듬

마디 18과 마디 19는 큰 움직임보다는 아르페지오 음형을 통한 분할된 선율이 주되게 연주된다. 부분 'E'인 마디 18-19에서는 서주 중 부분 'A' 마디 1-3에서 보여진 다섯잇단음표의 상행 아르페지오 음형이 확대된 여섯잇단음표의 아르페지오가 나타난다. 하지만 상행 아르페지오들이 큰 방향성을 갖지는 않고 옥타브에 도달한 후 반복해서 같은 화성의 아르페지오 소리를 들려준다. 마디 18의 첫 박에서 두 번째 박자까지는 옥타브 상행하고 상행된 형태가 같은 자리에서 머물러서 똑같은 음들을 반복해 연주하게 한다.

③ 셈여림과 빠르기

마디 18에서 여리게(*p*) 연주되다가 마디 19부터 점점 커지며 (*crecs.*) 마디 20의 아주 세게(*ff*) 까지 도달한다.

[악보 7] 연결구 'D' (마디 20-21)

㉠ 선율과 화성

연결구 'D'의 전체적인 선율의 진행을 보면 오른손 외성에서 반음계적 하행 선율을 들 수 있다. 오른손의 화성은 3도구성의 화음이 전위된 형태로 나타난다. 왼손의 화성 또한 3화음 중심으로 되어있고 마디 21의 두 번째 박자까지는 화성의 형태로 진행하다가 세 번째 박자부터는 화성을 펼쳐진 형태로 연주한다.

㉡ 음형과 리듬

연결구 'D'인 마디 16-17에서 비슷한 음형과 리듬이 나왔기 때문에 마디 20-21와 비교하여 분석할 수 있다. 마디 20-21의 오른손은 화음형태의 첫 16분음표가 없는 음형으로 나타난다. 마디 16-17에서 왼손은 부점 리듬으로 나왔었지만 마디 20-21에서는 8분음표의 화음형태의 음형이 등장하면서 마디 21 두 번째 박자까지 양손이 하행한다. 마디 21의 세 번째 박자부터 왼손 음형이 16분음표로 변형된다.

㉢ 셈여림과 빠르기

마디 20부터 아주 크게(*ff*) 시작해 마디 21부터 점점 작아(*decresc.*)진다.

[악보 8] 연결구 'F' (마디 22)

The musical score for measure 22 is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) begins with a descending line of chords, indicated by a red arrow labeled '상행' (ascending) pointing to the right. This is followed by an ascending line of chords, also indicated by a red arrow labeled '상행'. The left hand (bass clef) features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a 'Ped.' (pedal) marking. The overall texture is characterized by the interplay of these ascending and descending lines and the rhythmic triplet patterns.

㉠ 선율과 화성

마디 20-21에서 계속 하행했던 음들이 오른손만 3도 구성의 1전위 형태로 마디 22부터 다시 상행한다. 왼손은 옥타브와 화성음의 16분음표의 셋잇단음표의 형태로 등장하는데 옥타브에 걸쳐 두 번 반복된다.

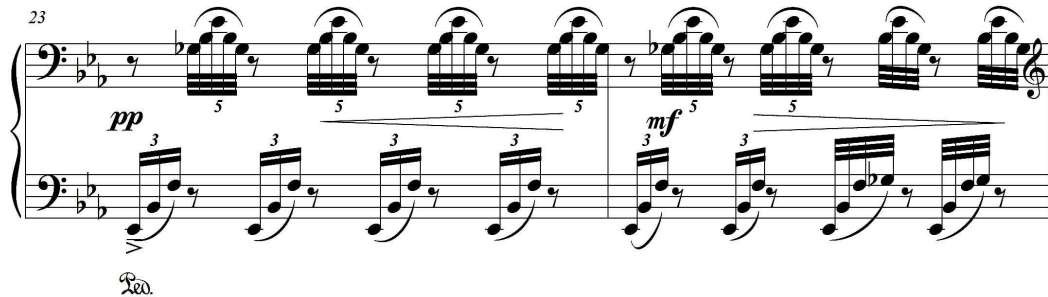
㉡ 음형과 리듬

마디 22의 오른손 8분음표 음형의 화음이 상행하며 왼손에서는 첫 16분음표가 쉼표로 되어있는 셋잇단음표로 등장한다.

㉢ 셈여림과 빠르기

마디 22에서는 셈여림에서 급진적인 변화는 보이지 않지만 두 번에 걸쳐 점점 커진(cresc.)다. 빠르기 또한 변화하지 않는다.

[악보 9] 연결구 'G' (마디 23-24)



㉠ 선율과 화성

마디 23부터는 E \flat 음이 중심음이 되어 나타난다. 큰 노래 선율은 잘 드러나지 않지만, 전위형태의 화성이 왼손과 오른손에서 계속 해서 주고받으며 아르페지오의 반복적인 음 군을 만들어준다. 이는 아르페지오 선율이 마치 가야금의 즉흥연주인 산조를 피아노로 표방한 듯 하며 국악기적 연주형태를 연상케 하는 부분이다.

㉡ 음형과 리듬

마디 23-24에서는 iii도 화음이 왼손에서 먼저 셋잇단 음형의 16분음표가 이어서 오른손에서 32분음표의 다섯잇단음표 음형으로 번갈아 나온다. 마디 24의 세 번째 박자부터는 양손이 32분음표로 번갈아 나온다. 숨 가쁘게 피아노로 계속 주고받으며 연주되는 아르페지오 음형은 두 마디에 걸쳐 반복되며 분할리듬은 좀 더 빠르고 복잡한 음형으로 만들어준다.

㉢ 셈여림과 빠르기

마디 23에서 셈여림은 아주 여리게 시작해서(pp) 점점 크게(cresc.) 되어 조금 세게 까지(mf) 도달한다. 마디 24에서는 조금 크게(mf) 시작하여, 후에 다시 점점 작아지게 (decresc.)된다.

③-1 주제부 ‘변형 선율’

주제부에서는 명확한 주제선율이 직접적으로 들어나는 것이 아니라 음악 속에 큰 선으로 변형되어 숨어있다. 주제부의 빠르기는 연결구에서부터 계속 지속되어 빠르기가 $\text{♩} = 50$ 으로 진행된다.

[악보 10] 주제부 ‘변형 선율’ (마디 25-32)

선율 선 표시

25 선율 선 표시

27 *Dec.*

29

31

㉠ 선율과 화성

주제부 ‘변형 선율’에서는 ‘메나리토리’ 음계가 명확하게 오른손 외성으로 들어 나는데 이를 [악보 10]의 빨간 원으로 표기 하였다. 빨간 원을 이어 보면 크고 명확한 선율선이 나타난다. 마디 25와 마디 29에서 오른손 내성에 분할되며 움직이는 리듬들은 ‘메나리토리’ 음계를 사용한 한국음악의 시김새 음형을 피아노특유의 기교적 음형으로 차용한 것이다. 위 [악보 10]의 파란 사각형 안에 표기해 두었다.

㉡ 음형과 리듬

마디 25부터 마디 32까지 왼손에서는 6잇단 음표가 반주음형으로 등장한다. 다음 나올 주제부 확장부분에서도 연결되는 음형이다. 오른손에서는 왼손보다 긴 음형이 등장하며 주선율이 들리는 듯하다. 16분음표와 점 4분음표의 사용은 중모리 장단을 떠올리게 한다.

㉢ 셈여림과 빠르기

셈여림이 마디 25에서 세게(*ff*) 시작되고 마디 32까지 같은 셈여림으로 계속 몰아가게 된다.

③-2 주제부 ‘후주 확장’

주제부의 마디 25부터 마디 32 까지 왼손의 기교적인 부분과 오른손의 주제 선율이 등장했다면 마디 33부터 마디 41까지 주제부 확장 부분에서부터 연결되며 후주가 확장되는 모습이 보이며 기교적인 부분이 극적으로 치달게 된다. 부에서 색다른 모습으로 변한다기 보다는 부의 확장된 형태로서 피아노의 기교적인 부분이 확장되고 왼손의 여섯잇단음표 음형은 계속해서 반복된다. 빠르기는 계속해서 $\text{♩} = 50$ 로 유지된다.

[악보 11] 주제부 '후주 확장' (마디 33-41)

4 → 중모리 리듬을 떠올리게 하는 음형

33 *mf*

35 *f*

37 *cresc.*

39 *ff* *sea*

40 *sea*

41 *sea*

시김새

㉠ 선율과 화성

주제부인 마디 25-32 앞에서 등장한 국악적 리듬이나 ‘메나리토리’ 음계의 시김새 차용부분은 마디 33에서 34까지 연장되어 나타나면서 점점 기교적인 부분만 남아 확장한다.

㉡ 음형과 리듬

바로 전 부분인 주제부 ‘변형 선율’ 부분처럼 왼손에서 여섯잇단음표의 반주형태의 사용은 지속된다. 마디 35부터 점차 왼손의 여섯잇단음형이 오른손까지 옮겨가 6잇단 음형으로 확장되고 최종적으로 화려한 피아노의 기교를 통해 다음 등장할 주제의 연장부 부분을 기대하게 만든다.

㉢ 셈여림과 빠르기

마디 33에선 셈여림이 조금 세게(*mf*)로 시작하여 마디 35에서는 세게(*f*) 연주한다. 마디 37에서 점점 커지며(*cresc.*) 마디 39에서는 아주 세게(*ff*) 까지 도달하여 주제부 확장 부분 마지막 마디 41까지 지속된다.

(2) 후반부

‘후반부’에서는 ‘전반부’에서 나타난 피아노의 기교적인 부분과 대조적으로 ‘메나리토리’ 음계를 사용한 민요 <한오백년>의 선율이 등장한다. 강원도 민요의 특성에 맞게 받는 부분 두 번에 걸쳐 먼저 등장하며 후에 메기는 부분이 이어 나온다. 먼저 나오는 주제 예서는 받는 부분이 두 번 반복되며 후에 메기는 부분이 등장하는데 뒤에 나오는 받는 부분에서는 더욱 화성적인 형태로 진행하며 이를 메기는 부분까지 이어나가게 한다. 선율적인 모습과 화성적인 모습이 점차적으로 합쳐지며 민요 <한오백년>의 음악적 특징들이 자연스럽게 나타난다. 또한 마지막 부분인 Coda에서는 민요 <서울아리랑>의 선율이 <한오백년>의 선율과 이어져 등장하면서 ‘한스러움’이 ‘희망’으로 승화되며 확장되는 모습을 확인할 수 있다.

① 주제

지금까지 명확하게 나타나지 않았던 민요 <한오백년>의 선율이 명확하게 드러난다. 주제 부분에서는 먼저 짧은 전주와가 등장하며 후에 완전한 민요 <한오백년>의 완전한 형태가 직접적으로 처음 등장하는 부분이다. 이 부분을 주제라고 불릴 만큼 민요 <한오백년>의 선율이 누구나 알 수 있을 정도로 아주 명확하게 제시된다. 또한 민요 <한오백년>의 특징에서 알아보았던 받고 메기는 부분의 특징이 주제 선율에서 잘 나타난다. 민요 <한오백년>에서는 받고 메기는 부분이 번갈아가며 등장하는 반면, 이인식의 <한오백년 환타지>에서는 받는 부분이 두 번 등장한 후에 메기는 부분이 이어 나온다. 받는 부분이 먼저 등장하며 3/4박자로 3소박 4박자의 중모리 장단과도 통한다. 전주(도입부) 부분은 빠르기가 $J = 40$ 이며, 민요 <한오백년> 노래의 주선율이 등장하면서 빠르기가 $J = 60$ 으로 변화한다. 단조로우면서도 깊이 있는 민요 <한오백년> 선율을 확인할 수 있다.

[악보 12] 주제 '도입부' (마디 42-46)

5음 생략된 vii도 화성

5음 생략된 vii도 화성

㉠ 선율과 화성

마디 42에서 C minor의 조성에서 1도 근음인 C음이 왼손에서 옥타브로 제시된 후 마디 43에서 I-vii7/vi-ii-vii7/v의 화성진행이 나타나는데 두 번의 vii7화성은 두 번의 경우 모두 5음이 생략된 형태로 나타난다. [악보 12]에서 파란 네모로 표시하였다. 이는 마디 45에서 한 옥타브 아래로 재등장한다. 마지막 vii7/v는 V로 해결되지 않고 바로 다음 i도로 해결한다.

㉡ 음형과 리듬

마디 43에서 8분음표의 셋잇단음표가 등장하며 이후 왼손에서도 같은 음형으로 옥타브 아래에서 반복된다.

㉢ 셈여림과 빠르기

마디 42부터 빠르기가 Adagio ♩ = 40으로 변한 주제의 도입부는 아주 세게 (fff) 연주되고 바로 뒤이어 마디 43에서 조금 작게 (mp) 연주된 뒤 바로 뒤이어 마디 45에서 아주 작은 (pp) 셈여림으로 연주를 이어 나가며 점점 느려진다. (rit.)

[악보 13] 주제 ‘받는 부분 1’ (마디 47-54)

㉠ 선율과 화성

마디 47의 오른손 선율에서 민요 <한오백년>의 선율이 등장하는데, 이는 ‘메나리토리’ 선율로 구성되었으며 민요 <한오백년>의 ‘받는 부분’ 선율을 사용했음을 알 수 있다. 왼손에서는 C minor 조의 i도 화성이 아래에서 위로 상행하는 아르페지오로 등장하며 마디 47부터 마디 51까지 변하지 않고 똑같은 형태로 보여진다.

㉡ 음형과 리듬

마디 47부터 마디 54까지 왼손 반주에서는 8분음표의 상행음형이 지속된다. 오른손은 민요 <한오백년> 선율이 8분음표를 주로 하는 음형으로 구성되어 진행된다.

㉔ 썸여림과 빠르기

마디 47에서 썸여림이 여리게(*p*) 시작하여 마디 50에서 두 번에 걸쳐 작아지며(*decresc.*) 마디 52에서 한차례 더 작아진다. 마디 53에서 느려지고(*rit*) 마디에서 제 박자(*a tempo*)로 돌아온다.

[악보 14] 주제 ‘받는 부분 2’ (마디 55-62)

㉕ 선율과 화성

마디 55부터는 오른손 선율에서 민요 <한오백년>의 ‘받는 부분’ 선율이 재 등장한다. 이는 ‘메나리토리’ 선율을 사용했음을 알 수 있다. 이를 [악보 14]의 빨간 곡선으로 표현하였다. (쉽게 말해 5음 음계의 사용이다.) 왼손에서는 C minor 조의 i도 화성이 아래에서 위로 상행하는 아르페지오로 등장하며 마디

47부터 마디 51까지 변하지 않고 똑같은 형태로 보여 진다. 주선율은 산의 능선처럼 오르고 내리는 모습을 눈으로 확인할 수 있을 정도로 선율에서 명확하게 나타난다. 마디 53에서는 [악보 13]과달리 왼손 반주형태에서 변화가 나타나는데 C minor의 iv도 화성이 처음으로 등장하며 단조로움을 피한다. 마디 55부터 내성에서는 3도 구성의 화성이 나타나는데 대체적으로는 단화음의 형태가 나타난다. 이는 ‘메나리토리’ 음계가 계면조적 성격을 띠기 때문이며 이처럼 나타난다. 악보에 장3화음과 단3화음으로 표기해 두었다.

㉞ 음형과 리듬

주제 ‘받는 부분 2’의 왼손 반주에서는 마디 47부터 마디 54까지 8분음표의 상행음형이 지속된다. 오른손은 민요 <한오백년>의 선율이 잘 정리된 음형으로 8분음표와 16분음표가 주된 음형으로 등장한다. 기악곡이기 때문에 노래 선율보다 정박에 떨어지는 것이 특징이다.

㉟ 셈여림과 빠르기

마디 55에서 셈여림은 조금 세게(*mf*) 시작되며 마디 60에서 점점 (*decresc.*) 작아진다.

[악보 15] 주제 ‘메기는 부분’ (마디 63-70)

(M) = 장화음
 (m) = 단화음

㉠ 선율과 화성

마디 47부터 마디 54까지와 같이 오른손 선율에서 민요 <한오백년>의 ‘메기는 부분’ 선율이 등장한다. 이를 [악보 15]의 빨간 곡선으로 표현하였다. 이는 ‘메나리토리’ 선율을 사용했음을 알 수 있다. 또한 화성이 첨부되었는데 3도 구성의 장3화음과 단3화음이 번갈아가며 내성으로 등장하여 주선율에 풍부함을 더해준다.

㉡ 음형과 리듬

마디 47부터 마디 54까지와 같이 왼손 반주에서는 8분음표의 상행음형이 지속된다. 오른손은 민요 <한오백년>의 메기는 선율이 잘 정리된 음형으로 8분음표와 16분음표가 주된 음형으로 등장한다. 기악곡이기 때문에 노래 선율보다 정박에 떨어지는 것이 특징이다.

㉢ 셈여림과 빠르기

마디 55부터 조금 세게(*mf*)로 지속되며 마디 70에서 점점 느려진다(*rit.*).

② 주제의 연장부

주제의 연장부 에서는 민요 <한오백년>의 선율이 다시 등장하는데 메기는 부분은 등장하지 않으며 ‘받는 부분’만 변형된 형태로 등장한다. 특징적으로 늘임표가 반복되게 나오며 이는 뒤에 나올 <서울아리랑>과 연결되기 위해 ‘한스러움’을 더욱 고조시키며 확장된다. 또한 자연스럽게 다음 부분인 Coda와 연결되는 부분이다.

[악보 16] 주제의 연장부 ‘받는 부분과 확장’ (마디 71-80)

Adagio ♩ = 40

71 *p* 민요 <한오백년> 받는 부분의 변형된 형태

74

77 *pp*

ppp *rit.*

㉠ 선율과 화성

마디 71부터 주제의 연장부가 시작된다. 민요 <한오백년>의 ‘받는 부분’이 재등장하는데 마지막 박자가 늘어난 형태로 변형 되었다. 또한 마디 71에서는 이전까지 3/4이다가 4/4로 변박된다. 이 부분에서 가장 큰 특징은 지금까지의 곡의 진행 중에서 비교적 많은 늘임표가 (*Fermata*, \frown) 등장한다는 것이다. 마디 71부터 그음을 특히 느리게 한 늘임표는 한을 표현하는데 이는 마디 76까지 여섯 마디에 걸쳐 등장한다. 그 이후 마디 77부터 마디 78, 79, 80에서 나오며 한 맺힌, 그리고 해결되지 않은 ‘술’음이 메나리 선율과 합쳐져 강원도 민요 특성을 ‘한스러움’을 배가 시킨다.⁵¹⁾ 마디 74에서 16분음표와 8분음표의 형태의 ‘메나리토리’ 선율의 하행 진행이 등장하는데 이러한 움직임은 강원도 민요의 특징이기도 하다. 이를 민요 <한오백년>의 악보에서 찾아 아래 [악보 17-a]와 [악보 17-b]에 정리해 보았다.

[악보 17-a] 이인식의 <한오백년 환타지> ‘선율 하행 진행’ (마디 74-80)

51) 본 논문에 실린 ‘부록 B: 이인식과의 인터뷰’ 참조, 69.

[악보 17-b] 민요 <한오백년> ‘선을 하행 진행’ (마디 1-10) 52)

한오백년 (江原民謠)

아무 립 ----- 고행 --- 지 --- 고행 구 --- 말 ---

구 ----- 한 오 --- 백 년 --- 사 자 는 --- 데 ---

웬 --- 성 --- 화 --- 요 한 많은 이 세 상 ---

이처럼 ‘메나리토리’ 음계를 사용해 선율이 하행 진행 하는 것은 동부지역 민요의 특징이다. 이러한 요소들이 이인식의 <한오백년 환타지> 마디 74, 76, 77에서 마지막 박자마다 등장한다.

㉞ 음형과 리듬

마디 74에서는 앞마디에 이어 왼손 반주에서 8분음표의 상행음형이 지속된다. 오른손에서는 민요 <한오백년>의 ‘받는 부분’의 주선율이 등장하는데 이전에 없던 16분음표가 새롭게 등장하며 시김새가 나타난다.

㉟ 셈여림과 빠르기

마디 71에서 셈여림은 여리게(*p*) 시작하여 마디 78에서는 더 여리게(*pp*) 작아지고 마디 79에서는 아주 여리게(*ppp*) 되며 점점 느려진다.(*rit.*)

52) 장사훈, 「국악개요」 (서울: 세광음악출판사, 1961), 104.

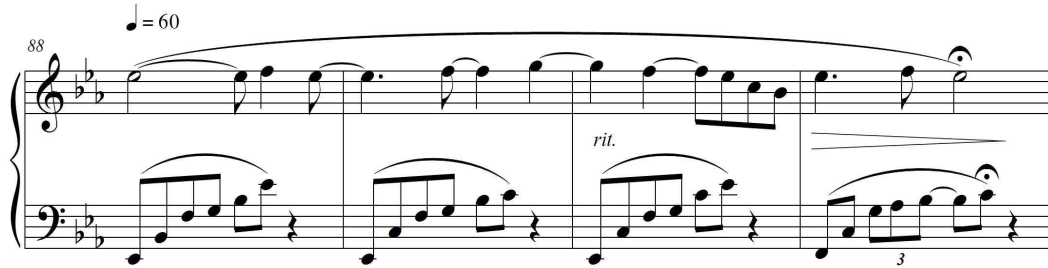
③ Coda <서울아리랑>

마디 81부터 마지막 마디 103까지는 본 연구자가 분석한 형식상 곡이 마무리가 되는 Coda이다. Coda의 ‘제시’ 부분을 두 부분으로 나눈 것은 각 부분의 빠르기가 다르기 때문이다. 하지만 아래 분석에서는 함께 분석 할 것이다.

지금껏 등장한 민요 <한오백년>의 소재가 많은 사람들이 익히 알고 있는 <서울아리랑>의 소재로 자연스럽게 반음계 상행되어 연결되는 것은 작곡가의 작곡 기술이 만들어낸 부분이며 또한 작곡자의 의도대로 민요 <한오백년>의 ‘한스러움’이 <서울아리랑>의 밝고 희망찬 내용으로 승화되는 것이 표현된 부분이다. 이는 단조인 <한오백년>이 장조인 <서울아리랑>으로 변하는 것을 들으며 발견할 수 있다.

[악보 18-a] Coda <서울아리랑> ‘제시 1’ (마디 81-87)

[악보 18-b] Coda <서울아리랑> ‘제시 2’ (마디 88-91)



㉠ 선율과 화성

마디 81에서 등장하는 ‘G’음은 한이 풀리는 동시에 E♭ Major로 조성도 해결되며 희망으로 승화되는 ‘G’음이다. 이는 세 번의 하행도약 선율과 페르타가 지배하는 ‘G’음이 ‘한스러움’의 가장 고조된 부분까지 치닫게 되며 다음 선율을 기대하게 한다. 고조된 다음 이어서 마디 81에서 전에 나오던 ‘G’음이 다시 등장하는데 마디 82-83에서 등장한 반음계적 변화화음의 움직임을 통해 이전까지 나왔던 ‘한’의 ‘G’음이 아니라 희망으로 승화되는 ‘G’음이다. E♭ Major 조로 전조되어 조성에 해결감을 주고 3/4박자로 변박하며 <서울아리랑> 선율이 등장한다. 이는 작곡가가 한오백년의 ‘한스러움’이 희망으로 승화됨을 표현한 것이다. 이는 E♭ Major로 완벽하게 전조된 마디 84에서 <서울아리랑>의 변화된 후렴구와 연결된다. 마디 88부터 계속 나타나는 당김음 형태의 이음줄은 머뭇머뭇 하며 소리들이 해결되는 과정을 더욱 극명하게 보여주는 역할을 한다.

㉡ 음형과 리듬

앞에 나온 마디에 이어 계속해서 왼손 반주에서는 8분음표의 상행음형이 지속된다.

㉔ 셈여림과 빠르기

마디 81에서 여리게(*p*) 시작하여 마디 90에서는 점점 느려지며 (*rit.*) 마디 91에서는 점점 작아(*decresc.*)진다.

[악보 19] <서울아리랑> (Coda) ‘주선율’ (마디 92-103)

The musical score for the Coda of 'Seoul Arirang' (measures 92-103) is presented in three systems. The first system (measures 92-95) begins with a tempo marking of quarter note = 70 and a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 96-99) includes a ritardando (*rit.*) marking and a pianissimo (*pp*) dynamic. The third system (measures 100-103) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and concludes with a piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamic. The score features a mix of treble and bass clefs, with triplets and various articulations throughout.

㉕ 선율과 화성

마디 92에서는 <서울아리랑>의 선율이 등장하는데 익숙한 선율의 등장과 함께 ‘한스러움’ 또한 희망으로 변한다. 마디 92부터 99까지는 <서울아리랑>

의 주선율이 오른손에서 단선율로 등장하지만 마디 100부터는 옥타브의 화성이 주되게 등장하며 확장되고 발전한 형태의 주선율을 들려주고 곡을 마무리짓는다. 왼손에서도 화성의 진행에 따라 단선율의 형태로 선율이 등장하다가 마디 100부터 101까지 세 번째 박자에 3도구성의 화음이 등장하는데 이는 마디 102에서 화음형태로 가기 위한 예비 화성이다. 마디 99의 오른손 셋잇단음표의 상행 아르페지오는 마디 100에서 고조되어 확장된 음형과 영역을 예상하게 만든다. 화성진행은 I-I-ii-V7-VI-ii-V7-I-V7-IV-ii6-ii-I 이다.

㉞ 음형과 리듬

마디 92부터 주된 음형으로는 셋잇단음표를 들 수가 있는데, 왼손에서 지배적인 음형으로 등장한다. 오른손은 정박으로 떨어지고 왼손은 셋잇단음표의 음형이 등장하므로 2:3 혹은 4:3의 음형이 들려지고 이는 한국음악의 엇박자 장단을 떠올리게 한다. 마디 98의 오른손 마지막 박자가 마치 한국음악 장단을 떠올리게 하는 앞 짧은 부점이 특징적이다.

㉟ 셈여림과 빠르기

마디 92에서 셈여림은 여리게(*p*) 시작하여 마디 98에서 점점 작아져(*decresc.*) 매우 작게까지 연결되고(*pp*) 다시 마디 99부터 점점 커져서(*cresc.*) 조금 작게(*mp*) 까지 연결된다. 마디 101에서 다시 점점 작아지며 여리게(*p*) 되며 마지막 울림에서는 아주 여리게(*pp*) 점점 작아진다. (*decresc.*). 빠르기는 마디 98의 마지막 박자에서 점점 느려지다가(*rit.*) 그대로 느려지며 곡이 끝나는 것이 아니라, 마디 100에서 다시 원래 박자로 돌아와(*a tempo*) 밝고 조금 더 경쾌한 느낌으로 마무리한다. 이는 작곡가의 희망적 의도가 곡에서 빠르기로 잘 들어나고 있음을 알 수 있다.

Ⅲ. 결 론

강원도 민요 <한오백년>은 <정선아라리>, <강원도 아리랑>과 더불어 강원도의 대표적 아리랑 계통의 민요로 분류할 수 있는데 그 이유로는 곡조를 통한 음악적 계보가 <긴 아라리>를 따르고 있다는 것과 역사적 유래가 <정선 아라리>와 같다는 점을 들 수 있다. 민요 <한오백년>의 음악적 특징으로는 받는 부분이 먼저 나오고 메기는 부분이 후에 나온다는 것을 들 수 있다. 또한 선율은 동부 민요의 특징인 ‘메나리토리’ 선율을 사용한다는 것, 마지막으로 박자는 3소박 4박자이며 느린 장단인 중모리 장단을 사용한다는 것을 들 수 있다.

이러한 민요 <한오백년>의 여러 특징들이 잘 들어나며 이를 소재로 삼아 작품을 만든 네 명의 작곡가 김선, 박위철, 정부기, 이건용의 곡을 먼저 간단히 알아보았고 후에 이인식의 <한오백년 환타지>를 분석해보았다. 먼저 네 명의 작곡가들은 자신의 곡에서 민요 <한오백년>의 소재인 ‘메나리토리’ 선율, ‘중모리장단’ 등이 자신의 곡에서 나타나도록 하였다. 작곡가들은 어떤 악기를 선택하느냐, 혹은 어떤 형식으로 소재를 표현하느냐를 통해 민요의 다양한 변화를 보여주었다. 먼저 국악기를 사용한 작곡가로는 김선과 박위철, 이건용을 들 수 있으며 정부기는 서양악기를 사용하였다. 작품의 전개 방법은 대체적으로 서양음악에서 사용하는 방법인 확장, 축소, 반복, 대위 등의 방법을 사용하였음을 알 수 있다.

다음으로 분석한 이인식의 <한오백년 환타지>에서는 민요 <한오백년>의 주제선율을 가장 작은 단위로 나누어 끈질기게 드러내면서 음악적 특징을 소재로 사용하였고, 곡의 형식은 서양음악의 ‘환타지’ 형식을 따르고 있다.

곡은 크게 전반부와 후반부 두 부분으로 나뉘며 전반부에서는 피아노의 기교적인부분이 등장하며 후반부는 민요 <한오백년>의 선율이 명확하게 드

러난다. 전반부는 다시 세부분으로 나눌 수 있는데 서주, 연결구, 주제부로 나눌 수 있다. 서주와 연결구에서는 피아노의 화려한 기교적인 부분이 등장하며 주제부까지 연결된다. 주제부에서는 앞서 나왔던 화려한 기교와 함께 큰 주제선율이 등장하나 정확한 노래선율이 들리기 보다는 기교적 측면이 중점적으로 나타난다.

후반부로 넘어가면 네 마디의 전주와 함께 3소박 4박자의 중모리 장단이 묘사된 리듬형태를 떠올리게 하는 주제선율이 등장한다. 선율의 사용으로는 ‘메나리토리’ 선율이 확연하게 드러난다. 첫 번째 주제에서는 두 번에 걸쳐 받는 부분의 선율이 명확히 나타나는데, 처음 받는 부분 선율은 간단하고 명료하게 선율위주의 음악이며 두 번째 받는 부분 선율은 선율에 화성이 합쳐진 형태로 나타난다. 이후 바로 이어서 메기는 부분이 화성의 형태로 등장하며 연결된다. 박자와 조성이 변하지 않기 때문에 ‘메나리토리’ 선율과 중모리장단을 표방한 리듬을 잘 느낄 수 있다. 첫 번째 주제에서 왼손움직임은 8분음표의 아르페지오가 유지된다. 다음 두 번째 주제에서는 박자가 4/4로 바뀌며 받는 부분의 명확한 선율이 등장한다. 이는 세 번의 하행도약 선율과 페르마타로 인해 민요 <한오백년>이 지닌 ‘한스러움’의 가장 고조된 부분까지 치닫게 되며 다음 선율을 기대하게 한다. 고조된 다음 이어서 E♭ Major 조로 전조되어 조성에 해결감을 주고 3/4박자로 변박하며 <서울아리랑> 선율이 등장한다. 이는 작곡가가 한오백년의 ‘한스러움’이 희망으로 승화됨을 표현한 것이다.

본 논문에서 중심으로 다룬 이인식의 <한오백년 환타지>에서는 민요 <한오백년>의 소재를 통해 우리음악의 보존을 체계화하고 구체화함을 알 수 있었다. 이처럼 본 논문에서 알아본 한국 음악적 소재를 주체적으로 수용하여 이를 발전시키고 이어나가는 것에 연구의 목적과 의의가 있음을 밝힌다.

참고문헌

<단행본>

- 「강원의 민요 I」. 강원도, 2001.
- 「강원의 민요 II」. 강원도, 2002.
- 김홍인. 「화성」. 인천: 예종, 2004.
- 백병동. 「화성학」. 서울: 수문당, 1989.
- 이창배. 「한국가창대계 1권」. 인천: 흥인문화사, 1976.
- 윤양석. 「음악 형식론」. 서울: 세광음악출판사, 1991.
- _____. 「한국가창대계 2권」. 인천: 흥인문화사, 1976.
- 장사훈. 「국악개요」. 서울: 세광음악출판사, 1984.

<학술논문>

- 김정희. “민요의 시김새 유형에 관한 일고찰,” 「한국음악연구」. 제 46집, 2009, 49-80.
- 김진순. “강원도 민요의 현장론적 연구,” 「관동민속학」. 제 12집, 1997, 33-85.
- 김영운. “<아리랑> 형성과정에 대한 음악적 연구,” 「한국문학과 예술」. 제 7집, 2011, 5-55.
- _____, “강원도 민요의 음악적 특징: 모심는소리·논매는소리 및 통속민요를 중심으로,” 「우리춤 연구」. 제 13집, 2010, 147-189.
- _____. “韓國 民謠 旋法의 特徵 : 既存 研究 成果의 再解析을 中心으로,” 「한국음악연구」. 제 28집, 2000, 15-45.
- 김혜정. “정선아리랑의 음악적 구조와 특성,” 「한국민요학」. 제29집, 2010, 93-114.

- 김학용. “정보 알고리즘 기반 아리랑의 계통도 및 상관관계 분석,” 「한국콘텐츠학회논문지」. 제 14권, 제 4호, 2014, 407-417.
- 김한순. “중학교 음악 교과서에 수록된 ‘한오백년’악보의 변천 연구,” 「음악교육공학」. 제 12호, 2011, 73-92.
- 박민일. “아리랑의 낭상, 정선아리랑,” 「강원도민속학회지」. 제 23집, 2009, 27-38.
- 유명희. “강원 지역 아라리의 분포 양상과 권역별 특징,” 「한국민요학」. 제 16집, 2005, 191-233.
- 이보형. “아리랑소리의 생성문화 유형과 변동,” 「한국민요학」. 제 26집, 2009, 5-128.
- _____. “아리랑소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구,” 「한국민요학」. 제 5집, 1997, 88-120.
- 이용식. “강원도 <아라리>의 음악적 특징과 원형적 특질,” 「한국민요학」. 제 25집, 2009, 225-251.
- 이용식. “<진도아리랑>의 대중화 과정에 끼친 대중매체의 영향에 관한 연구,” 「한국민요학」. 제 39집, 2013, 215-240.
- 임병옥. “平調와 界面調의 構成音에 對한 研究: 各音의 構造와 器能을 中心으로,” 「한국음악연구」. 제 30집, 2001, 139-155.
- 조정현. “문경지역 민요전승의 기반과 아리랑의 재발견,” 「구비문학연구」. 제 36집, 2013, 35-272.
- 최 현. “정선아라리의 선율구조 분석연구: 한국 전통 음악 선율구조 분석의 논리적 방법론 모색을 위한 시론,” 「한국민요학」. 제 21집, 2007, 307-329.
- 홍정수. “한국음악의 관점, 2: 민족성,” 「음악과 민족」. 제 33호, 2007, 9-69.
- _____. “한국음악의 관점, 4: 양악의 혼합주의,” 「음악과 민족」. 제 36호, 2008, 61-110.

<학위논문>

- 강민정. 「정부기의 ‘한오백년’ 주제에 의한 농요 분석 연구」. 석사학위논문, 중앙대학교대학원, 2005.
- 김동규. 「조용필의 음악에 나타난 전통 음악요소에 관한 연구」. 석사학위논문, 세한대학교대학원, 2013.
- 김정훈. 「김 선 작곡 해금과 피아노를 위한 <밤은 잠들지 않는다> 분석 연구」 석사학위논문, 중앙대학교대학원, 2010.
- 최윤경. 「메기고 받는 형식 민요연구」 석사학위논문, 한국교원대학교대학원, 2004.
- 문선경. 「이건용 작곡 <해금가락 I> 분석연구」. 석사학위논문, 서울대학교대학원, 2008.
- 박민혜. 「중학교 음악교과서의 민요분석과 지도방안 연구」. 석사학위논문, 한양대학교대학원, 2008.
- 송승은. 「박위철 작곡 <개량 양금과 25현 가야금을 위한 ‘한오백년’> 분석: 양금 선율을 중심으로」. 석사학위논문, 중앙대학교대학원, 2005.
- 이혜원. 「강원도 토속민요의 시김새 연구」. 석사학위논문, 중앙대학교대학원, 2010.
- 인지연. 「25현 가야금을 위한 변주곡 <한오백년>의 분석적 연구」. 석사학위논문, 이화여자대학교대학원, 2001.
- 임 현. 「이건용 작곡 <25현 가야금을 위한 변주곡 ‘한오백년’> 연구 : 변주 형식과 연주 방법을 중심으로」. 석사학위논문, 숙명여자대학교대학원, 2003.
- 조정아. 「25현 가야금을 위한 변주곡 ‘한오백년’ 분석」. 석사학위논문, 부산대학교대학원, 2006.

함영선. 「강원도 정선 아라리의 선율연구 : 이유라의 정선아라리, 엮음아라리, 자진아라리를 중심으로」. 석사학위논문, 용인대학교대학원, 2004.

홍윤진. 「김 선의 '25현 가야금을 위한 <한오백년 주제에 의한 변주곡' 분석연구>」. 석사학위논문, 전남대학교대학원, 2011.

<정기간행물, 동향·연구보고서 (잡지, 월간지, 신문기사, 웹진)>

김순화. “음악 속에 인문학을 담아내는 작곡가 이인식,” 「음악저널」, 2014년 1월호, 36-37.

김중현. “6인의 작곡가가 들려주는 '자연, 인간, 환경',” 「문화공간」, 2007년 3월호, 제 276호 (서울: 세종문화회관, 2007), 25.

<프로그램 노트>

“아리랑 타령 2011,” 프로그램 노트, 2011년, 예인예술기획.

<인터넷 참고자료>

손인애. “한오백년,” 「국립국악원 국악사전: 교육연구」. 2014.

<https://www.gugak.go.kr/site/program/board/basicboard/view?menuid=001003001002&pagesize=10&searchcategory=&searchselect=all&searchword=%ED%95%9C%EC%98%A4%EB%B0%B1%EB%85%84&boardtypeid=6&boardid=1039>, 2015.05.31.

문화콘텐츠닷컴. “한오백년,” 「문화원형백과: 겨레의 노래 아리랑」. 2004.

http://www.culturecontent.com/content/contentView.do?search_div=CP_THE&search_div_id=CP_THE008&cp_code=cp0435&index_id=cp04350008&content_id=cp043500080001&search_left_menu=, 2015.05.31.

<인터넷 동영상>

작곡가 이인식의 유튜브 주소 :

<https://www.youtube.com/user/insich0901>, 2015.05.31.

작곡가 이인식 뉴스 동영상 : 2015 02 21 ASIA Sri Lanka Korea

<https://www.youtube.com/watch?v=2GqciBF9M1Q> (13분 8초 정도에 등장), 2015.05.31.

작곡가 이인식 <한오백년 환타지> 동영상 “연주자: 이재환”

<https://www.youtube.com/watch?v=imn11oHXKkU>, 2015.05.31.

작곡가 이인식 <한오백년 환타지> 동영상 “연주자: 김경옥”

<https://www.youtube.com/watch?v=CPB2ahRUZ6E>, 2015.05.31.

작곡가 이인식 <한오백년 환타지> 동영상 “연주자: RHEE Jong Hoon”

<https://www.youtube.com/watch?v=k7bKl3uiaQ>, 2015.05.31.

부록 A

이인식 <한오백년 환타지> 악보

Fantasie from Korean folk-song 'Hanobaecknyeon'
for Piano Solo (2010)

Musical score for piano, measures 35-41. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4.

Measures 35-36: **f** (forte). The right hand features a melodic line with triplets and sixths. The left hand has a rhythmic accompaniment of sixths and triplets.

Measures 37-38: **cresc.** (crescendo). The right hand continues with triplets and sixths. The left hand has a rhythmic accompaniment of sixths and triplets.

Measures 39-40: **ff** (fortissimo) *Leg.* (legato). The right hand has a melodic line with sixths. The left hand has a rhythmic accompaniment of sixths.

Measures 41: **ff** (fortissimo) *Leg.* (legato). The right hand has a melodic line with sixths. The left hand has a rhythmic accompaniment of sixths. The piece ends with a double bar line and a fermata.

42 Adagio ♩ = 40

47 ♩ = 60 rubato

51 rit. a tempo

55 mf

59

Adagio $\text{♩} = 40$

42 *mp* *pp* *rit.*

47 $\text{♩} = 60$ *rubato* *p* *f*

51 *rit.* *a tempo*

55 *mf*

59

The musical score consists of five systems of music for piano. The first system (measures 42-46) is marked 'Adagio' with a tempo of 40 quarter notes per minute. It features a complex texture with chords and triplets in both hands. Dynamics include mezzo-piano (mp) and piano-piano (pp), with a ritardando (rit.) marking. The second system (measures 47-50) is marked 'rubato' with a tempo of 60 quarter notes per minute. It features a more active texture with a piano (p) dynamic in the right hand and a forte (f) dynamic in the left hand. The third system (measures 51-54) continues the rubato tempo, ending with a return to 'a tempo'. The fourth system (measures 55-58) is marked mezzo-forte (mf). The fifth system (measures 59-62) concludes the passage. The score includes various performance markings such as 'Rec.' (recapitulation) and 'fff' (fortissimo) in the bass line, and asterisks (*) indicating specific points of interest.

6

63

67

rit.

Adagio $\text{♩} = 40$

71

p

Reo.

74

77

pp

ppp

80 $\text{♩} = 50$

rit. *p*

84

p

88 $\text{♩} = 60$

rit.

92 $\text{♩} = 70$

p

96

rit. *pp*

100 *a tempo*

mp *p* *pp*

부록 B

이인식과의 인터뷰⁵³⁾

1. 이인식의 음악세계

Q. <한오백년 환타지>의 작곡동기가 무엇입니까?

A. <한오백년 환타지>의 작곡동기가 무엇이나면, 당시에 ‘아리랑 타령 2011’ 음악회를 준비하고 있었고 그 음악회는 아리랑으로만 구성하여 만들고 싶었던단다. 그러면 ‘아리랑으로 소재가 될 만한 것들이 무엇이 있을까?’라고 생각해보니 <정선아리랑>, <밀양아리랑>, <한오백년>등이 떠올랐다.

그 당시에는 아리랑이 유네스코 등재하기 전이니까, <한오백년>도 아리랑에 들어간다고 판단했고, 그 이유는 너도 알고 있지? 음... 그렇게 해서 음악회 전반부에 <밀양아리랑>, <정선아리랑>, <한오백년>을 구성하고, 후반부에는 <통일아리랑>이라는 새로운 아리랑도 작곡했고 이 <통일아리랑>의 받는 부분은 내 아리랑에서 계속 사용이 되고 있다. 그 다음에는 이제 처음으로 아리랑을 연구해보니까 너무 기뻐서 <아리랑타령>이라는 곡을 통해서 아리랑을 설명해주고 싶었다. 왜냐하면 많은 사람들이 아리랑에 대해서 모를 거라고 생각했기 때문이지. 그 후에 큰 규모로 <서울아리랑 환타지>라 해서 내가 생각했던 <헨리크 아리랑>, <문경새재 아리랑>, <서울아리랑>이라는 맥으로 이어지는 것을 생각해봤기 때문에 이를 소재로 다루었다. <한오백년>은 너도 연구해봐서 알지만 우리나라 동부민요의 특징을 가지고 있었고 우리 고유의 ‘한’을 담고 있기 때문에 이러한 독특한 특징들과 나의

53) 이인식과의 인터뷰는 두 차례에 걸쳐서 이루어졌다. 첫 번째 인터뷰는 2015년 4월 21일이고, 두 번째 인터뷰는 5월 11일에 진행되었다. 둘 다 본 연구자와의 단독 인터뷰로 진행되었기 때문에 학생 신분인 본 연구자에게 말씀하신 어투 그대로 옮겼다.

개인적인 느낌을 ‘피아노 독주곡’으로 작곡하였던 것 같다. 내 기억에는 그 발표회의 6곡 중 제일 먼저 작곡했던 걸로 보니 <한오백년 환타지> 그만큼 비중을 두고 있었던 것 같다. <한오백년 환타지>, 그 다음이 <밀양아리랑>이 작곡되었고, 그러니까 매년 주제를 정해놓고서 음악회를 만드는 거라 일단은 프로그램이 만들어지면 이제 순서대로 곡을 만들거나 뭐 이렇게 곡을 쓰여 지는데, 그때도 역시 이 <한오백년 환타지>를 제일 먼저 만들었던 것은 그만큼 비중을, 무게감을 많이 두고 만든 거지.

자, 이제 한오백년에 나타나는 ‘메나리 조’라는 것에 대해 얘기하자면, 강원도 지방 특유의 골이 깊은 산세의 모양처럼 선율도 툭툭 하행 도약하는데, 이는 민요가 오음음계로 구성 되어있기 때문에 두 번만 하행진행 하면 음정의 간격이 크게 떨어진다. 음 3개만 해도 툭 떨어지는 판에 이 <한오백년>은 <정선 아리랑>와 마찬가지로 뭔가 한탄스러움이 아래 하행으로 표현하는 것이 특징 같아서 그런 것들로 피아노를 좀 많이 좀 표현을 하려고 했었다. 그래서 뭐 ‘뜨리리’, ‘띠리리’⁵⁴⁾하는, 그 뭔가 하염없는 ‘한스러움’이랄까? 그런 것들을 표현하려고 했었고, 하지만 그러면서도 뭔가 좀 텍스트가 두껍게 표현되기를 바랐다. 또한 피아니스트들이 재미있게 연주 할 만큼 기교도 넣었는데, 이는 일일이 쳐보면서 기교부분들을 체크하기도 했지.

이 곡은 2년 뒤에 <서울아리랑>을 첨가해서 내가 처음에 생각했던 우리나라 ‘한’의 단조(minor)성을 E♭ Major로 바꾸면서 끝나려고 했던 게 처음 의도였는데, 사실 우리의 아리랑 중 장조의 아리랑은 <서울아리랑> 밖에 없단다. 다른 아리랑은 다 단조 아리랑이야. 그래서 그런, 아까 질문에도 해당이 되는지는 모르겠지만 어... 그 한스러운 어떤 그런 음악의 그 분위기를 그저 그냥 나란한조인 ‘E♭’ 위로 올려놓는 것에 그치지 않고, 거기에 <서울아리랑>을 연결해서 사람들로 하여금 구체적으로 자기가 아는 선율도

54) ‘라’, ‘솔’, ‘미’ 로 떨어지는 강원도 민요 ‘메나리토리’ 음계의 특징을 작곡가가 직접 부르며 설명하였다.

나오면서 그것이 자연스럽게 어떤 우리가 잘 알고 있는 아리랑으로 이렇게 귀결되는 작곡의도도 포함되어있어.

Q. 선생님의 음악 어법이 바뀌게 되신 원인은 무엇인가요?

A. 음... 한마디로 ‘소통’인데, 어느 날 갑자기 내 작품이 과연 많은 사람들에게 다가갈 수 있는, ‘소통될 수 있는 그런 음악인가’라는, 그동안에 조금씩 고민스러웠던 것이 한꺼번에 다가온 해가 2008년이었어. 2007년에 기리기 아빠의 생활을 하면서 처음으로 안식년을 내어 혼자서 생각할 수 있는 시간과 기회가 많았었지. 그때 생각을 해보니 내가 하고 있었던 음악이 과연 음악을 듣고자 하는 사람들에게 소통적인 입장의 곡인가, 그렇지 않음을 알고, 어... ‘과감하게 소통하는 음악을 만들어보자’라고 했었던단다. 조금 더 나아가 ‘그러면 내 주변에 있는 사람들에게 소통할 수 있는 소재는 공통적으로 누구나 다 알 수 있는 우리의 민요이지 않을까, 또 민요라고 한다면 누구라도 알 수 있는 아리랑이 소재가 되지 않을까’라고 생각했고, 2009년도부터 매년 음악회를 해 왔지만 2011년에는 좀 더 파격적으로 ‘소통’에 초점을 맞추어 <아리랑>을 소재로 음악회를 꾸려보았다.

다시 2008년도 얘기로 가자면 2008년도에 이미 그러한 취지로 <Iris>라는 곡을 작곡했고, 그렇게 준비를 해서 2009년도에는 나의 음악어법에 대한 파격적 변화에 대한 선언을 하게 되었지. 2009년의 나의 발표회에서는 내가 독일에서 공부했던 연구적인 곡도 발표하고 몇 개는 좀 더 ‘소통’되고자 하는 음악들... <Iris>나 <Woodland> 그런 곡들인데 ‘청중들과 소통할 수 있는 음 소재를 사용하거나 아니면 소통의 분위기를 자아낼 수 있는 작곡을 해 봐야겠다’라고 해서 발표한 것이란다. 이미 이전에 2007년부터 슬슬 작업하고 있었고 말이지. 2010년 발표회 때는 ‘미래악회’에서 “작곡가 이인식의 초상”이라는 기회를 주어서 내 작품 <현악 4중주> 다섯 개 중⁵⁵⁾ <현악 4

중주> 4개를 선곡을 해서 “현악 4중주로 비춰보는 이인식의 작품세계”라는 이름으로 발표를 하였는데, ‘Before’, ‘After’라는 격으로 ‘Before’의 방식대로 쓴 <현악 4중주(String Quartet)>곡과, ‘After’의 방식대로 쓴 <현악4중주를> 발표하였으며, ‘After’에서는 ‘소통’의 소재를 가지고 나의 음악어법과 작품들이 변화하고 있음을 나타내며 Lecture(강의) 콘서트를 가졌었지. 그러한 고민이 계속되면서 역시 ‘2011 아리랑 타령’이 탄생이 되었던 거란다. 당시 내 고민, 즉 소통하는 음악이 너무 없어서 그러한 음악을 만들자고 주변에 동료작곡가나 선후배 작곡가들에게 이제 얘기를 했는데도 역시 그 작곡의 영역은 그 사람의 철학적인 깊은 관계가 되는지 나와 같은 생각을 하는 사람이 많지 않았는데 의외로 젊은 작곡가, 특히 미국에서 공부하고 온 젊은 작곡가들은 내 생각에 많이 동조를 해줬고, 지금도 그들도 그런 작업을 많이 하고 있는걸 보면 나 하나뿐만이 아니라 요즘 그런 좀 한국의 작곡 풍토가 좀 변하고 있음을 느낄 수 있을 것 같아.

그래서 아까 말했듯이 현재 우리 음악⁵⁶⁾의 문제는 곧 ‘소통’의 부재가 아닌가. 우리들의 창작이 많은 사람들에게 이야기되어지고 공유해야 될 부분인데, 그렇게 되지 못함을 이제야 사람들이 알고 이제 그들과 함께 창작집단이 거리가 멀어지기 시작을 했기 때문에 멀어졌다면, 그러면 지금이야 말로 더 늦기 전에 뭐라도 그 공유되는 부분, 소통이 되는 부분을 만들어야 되지 않을까 라는 생각을 하면서 주변에다가 얘기를 했다. 그래서 그런 영역으로 작품 활동을 쓰는 사람이 꽤 되고, 꽤 있어. 다양한 자기작품 말이지. 결국 내가 얘기하고 싶은 것은 이제는 각자의 다양함을 서로 인정하자는 거야. 주류가 아니고 아류이면 부정하거나 배척하거나 또는 배타적인 입장이 되지 말고 다양한 작업을 하는 우리를 서로 인정하자는 차원에서 본다면 지금은 그때보다 훨씬 다양한 작업을 하는 사람이 이런저런 모양으로 계

55) 본 논문에 실린 ‘부록 C: 이인식의 작품목록’ 참조, 76.

56) 현재 한국 현대음악을 비롯하여, 한국에서 활동 중인 창작집단.

속해서 나타나게 될 거야. 그래서 다양성을 인정하며 또 그중에 몇몇 작가들이 소통하는 작품을 한다면 나는 그것은 우리나라 창작 음악계에 굉장한 발전이라고 생각해.

Q. 선생님 곡 들 중에서 <한오백년 환타지> 말고도 <서울아리랑>이 뒷부분에 나오는 곡들이 있잖아요. 그것들이 어떤 의미인지, 또 정확히 어떤 곡이 있는지 알려주십시오.

A. <고풍아리랑>, <서울아리랑 랩소디>, <한오백년 환타지>가 있는데 강원도 민요 <한오백년>은 아까 설명 했듯이 내용이 고려의 유신들이 고려를 지키지 못하는 한이 노래가 되어 남은 것이기 때문에 그 한이 희망으로 승화됐으면 하는 마음에 작곡기술로 뒤에 장조아리랑을 붙인 것이다. 많은 사람들이 잘 알고 있는 <서울아리랑>으로 연결이 된다면 사람들도 감상차원에서 잘 이해할 것이라고 생각했어.

자, 이제 곡으로 들어가서 <서울아리랑>이 뒤에 붙는 곡 중 <고풍 아리랑>과 <서울아리랑>은 성격이 비슷해. 많은 아리랑을 연구해보니까 결국 연구적 가치가 있는 아리랑은 이미 악보로 기록이 남아있는 험버트선교사가 채보한 <아리랑> (이하 <험버트 아리랑>) 과 구전되어 내려오는 (아리랑 이라고 추측할 수 있는) <정선아리랑>와 <문경새재아리랑>, 그리고 시대적으로 분명 <서울아리랑> 보다는 <정선아리랑>, <문경새재아리랑>, 내지는 험버트 아리랑 빼고는 다 이후에 만들어진 아리랑이라고 생각해. <진도아리랑>, <경기아리랑>, <밀양아리랑> 이라던가 그것은 다 후에 신민요이지. 이건 다른 기회에 더 설명하기로 하자. 그래서 내가 ‘아리랑 삶의 기록 2014’ (렉처 콘서트)에서 이런 것들을 설명하지 않았니? 그래서 그 자리에 온 사람들은 아마 다 이해를 했을 거야.

많은 사람들이 아리랑에 대해서 잘못 알고 있고 아리랑은 그저 <서울아리

랑> 하나라고 알고 있지. 명절 때 국악인들에 의해 불려지는 ‘아리랑’ 그 정도로만 알고 있는데, 나운규의 영화 ‘아리랑’ (서울아리랑) 에 나오는 그 아리랑은 이미 <헨리 아리랑>이라던가, <문경새재 아리랑>이 시간이 지남에 의해서 변화된 것이 아닌가라고 생각해서 그것을 <고풍 아리랑>에 표현해보았다.

<서울아리랑 랩소디>도 관현악 곡으로 표현을 해본 것이란다. 특히 <서울아리랑> 랩소디는 기악곡인지라 <헨리 아리랑>의 리듬감 소재와 박절감을 작곡기법으로 다루어서 그것이 점차적으로 <서울아리랑>으로 변해가는 모습을 보여주기 위해 만든 것이었어(이 곡에서는 <문경새재아리랑>이 나오지 않아.). 출발은 <헨리 아리랑>이며 끝에는 많은 사람이 알고 있는 <서울아리랑>으로 끝나는 형태이지. 반면 <고풍 아리랑>은 토속적인 <문경새재아리랑>아리랑이 대중적인 통속민요 <헨리 아리랑>처럼 단순화되었고, 민중의 의해 경북궁 중수공사에 올려 퍼졌기에 그 광경을 10여 년 동안 본 헨리라는 선교사가 한국을 알리는 선율로 이 아리랑을 소개했다는 점을 보면 그 당시 서울 장안에서는 이 아리랑(헨리 선교사가 채보한)을 모든 사람들이 누구나 부르며, 누구나 알았을 것이고. 이것이 <나운규 아리랑>으로 바로 연결되진 않지만 ‘역사적 증거들을 보면 아마 이렇게 진화했을 것이다.’라는 것을 소개하고자 <고풍 아리랑>을 쓴 것 이란다.

결국에 많은 사람들이 곡을 쓴다면 <서울아리랑>을 가지고 곡을 쓰는데 북한 의 최성환 작곡가는 <서울아리랑>을 가지고 한 4, 5번 반복하는 정도의 곡을 썼는데, 다른 작곡가들도 역시 아리랑을 가지고 곡을 쓸 때 <서울아리랑>이나 빠른 템포의 <밀양아리랑> 정도를 사용하는데 그거 말고도 좀 그 많은 우리 작곡하는 사람들이 우리나라의 아리랑이 어떤 형태로 발전해 왔으며 전승되어왔다는 것을 알았으면 하는 바람에서 좀 더 연구를 하고 작곡한 것이 바로 <서울아리랑 랩소디>이고 <고풍 아리랑>인데 이 <서울아리랑 랩소디>은 벌써 여러 버전으로 작곡했다. 먼저 작곡된 것은 1관 편성이었고 이

것은 ‘아리랑타령 2011’이었고, 그다음 그 이듬해 2012년에는 2관 편성으로 바뀌어서 문경 시민회관에서 발표했었고, 그리고 그 다음에는 합창과 3관 편성으로 된 것을 만들어냈고 최종적으로 4번째에는 앞에 ‘광파르’를 붙여서 합창과 3관 편성으로 된 아리랑도 만들어 냈어. 다섯 번째로는 ‘광파르’에 2관 편성의 곡을 만들어서 이 악보를 지금 남아메리카에 보내려고 해. 올해 안으로 (2015년 현재) 아르헨티나, 브라질, 파라과이에서 공연되기를 희망하고 있어. (정말 여기서 연주 될 거야). 마치 힘들게 생각했던 파리에서 한 “리진(2015)⁵⁷⁾”이라는 공연이 된 것처럼... 기다려보니까 연주자들이 음악을 찾아오더구나. 이처럼 <서울아리랑 랩소디>는 계속해서 연주될 것이고 연주되어지고 있단다.

57) 본 논문에 실린 ‘부록 D: 이인식의 활동현황’ 참조, 78.

부록 C

이인식의 작품목록58)

<부록 표 1> 이인식의 작품목록

분류	소분류	작곡 년도	제목	편성
기악곡	독주	1988	Solo for Cello	Cello
		1989	Solo I for Bassoon	Bassoon
		1990	Duo aber allein for Clarinet & live-electronic	Clarinet & live-electronic
		1995	대금을 위한 채색 I / live-electronic	대금& live-electronic
		1996	Solo II for Bassoon	Bassoon
		2005	첼로 독주곡 (獨白: 독백)	Cello
		2005	바이올린과 라이브 일렉트로닉을 위한 '어울림'	Violin & live-electronic
		2011	밀양아리랑-바이올린 에튀드	Violin
		2011	한오백년 환타지	Piano
	2014	피아노를 위한 밀양아리랑	Piano	
	2중주	2008	두 대의 바순을 위한 '월광'	2 Bassoons
		2014	플루트를 위한 진도아리랑	Flute, Piano
	3중주	1992	Trio I for Oboe, Clarinet & Bassoon	Oboe, Clarinet & Bassoon
		1993	Trio II for Oboe, Clarinet & Bassoon	Oboe, Clarinet & Bassoon
		1997	Trio III for Fl, Vn & Marimba	Fl, Vn & Marimba
		1998	Trio IV for Fl, Vn & Vc '다스름 II'	Fl, Vn & Vc
		2000	Trio V for Oboe, Clarinet & Bassoon	Oboe, Clarinet & Bassoon
		2008	Trio VI for Violin, Clarinet & Piano 'Iris'	Violin, Clarinet & Piano
		2010	Trio VII for Cl, Vn & Vc	Cl, Vn & Vc
	2011	Trio VIII For Vln Cla & Piano '정선아라리'	Vln Cla & Piano	
	4중주	1985	Analog for 3 Fl.& 1 Picc	3Fl. & 1 Picc
		1996	String Quartet I	Vln1·2, Vla & Vc
		2000	String Quartet II	Vln1·2, Vla & Vc
		2009	String Quartet III 'Woodland'	Vln1·2, Vla & Vc
		2010	String Quartet IV	Vln1·2, Vla & Vc
		2010	String Quartet V '친안함 희생자를 위하여'	Vln1·2, Vla & Vc
	5중주 이상	1989	Ansemble for 5 player	Fl,Cl,Trb,Vn & Vc
		2008	10인의 주자를 위한 꿈과 비전	Fl, oboe, Cla, Basoon, Horn,Vln1·2,Vla,Vc, C.b
		2010	7인의 주자를 위한 앙상블	4Cla, 2Vc Piano
		2013	바이올린, 첼로, 클라리넷, 피아노 그리고 나레이션을 위한 '아낌없이 주는 나무'	Vln, Vc, Cla, Piano & Naration
		2014	클라리넷 5중주, '서울아리랑'	Fl, Cla, Vln1·2, Vla, Vc
	2015	'정선아라리' 피아노와 목관 6중주	Fl, Cla, Oboe, Bsn, Horn Piano	

58) 이인식의 작품목록은 '기악곡', '성악곡', '대편성곡' 으로 분류하였다.

성악곡	가곡	2007	나 혼자만의 사랑 길					
		2010	체리도둑 아들 꽃 사랑은 그렇게 오더이다.					
			2013	사랑 없으면 벗 하나 있었으면 부부 사랑하는 까닭 자화상 아리랑펠리스마 기대어 올 수 있는 한 가슴				
				2014	나비잠 아리랑			
		연가곡 “꼬리 물린 조각 단상”		2012	사랑은 그렇게 오더 이다 꽃 사랑의 조건 선물 아들 아들에 대한 소망 흔들리며 피는 꽃 체리도둑 체로키 부족의 축복기도 음악에게 서시			
					아카펠라	2014	헨리히아리랑	남성 6중주
							서울아리랑	남성 6중주
			문경새재아리랑				남성 6중주	
			합창곡		2011	유리알 유희 1 - 전래동요편	Fl, Cla, Vln, Vc, Pf & 어린이합창	
					2012	유리알 유희 2 - 새야 새야 파랑새야 편	어린이 합창, 혼성합창, Piano	
	2015				고풍아리랑	혼성합창단 Piano		
	대편성		관현악곡		1994	Studie for Orchester	Orchestra	
					2001	오케스트라를 위한 새 천년	Orchestra	
		2009		문경새재	Orchestra			
		2011		서울아리랑 환타지	Orchestra (Ver. 1관, 2관 3관 합창)			
		협주곡	2007	The way toward the unknown for Tenor & Orchestra (테너와 관현악을 위한 '길')	Tenor & Orchestra			
			2011	아리랑 타령	Tenor & Orchestra			
			2011	통일 아리랑	Tenor & Orchestra			

부록 D

이인식의 작품 활동 현황

<부록 표 2> 이인식의 작품 활동 현황

날짜	곡/ 장소/ 현황	제목
1989. 5. 19	Analog for 3Fl. & 1 Picc. 베를린 Konzerthaus <젊은 예술인 정기연주회>	두물 위크샷 < Festival of Music - The opening >
1990. 4. 29	Solo for Bassoon 베를린 음대 Konzerthaus <베를린 음대 정기 연주회>	1997. 5. 29 2중주를 위한 클라리넷 독주곡 (Duo aber allein for Clarinet & live-electronic) 인하대학교 대강당 <NextWave Concert 4>
1990. 11. 19	Solo for Bassoon 러시아 St. Petersburg <국제 젊은 작곡가 축제>	1997. 10. 4 Trio III for Fl, Vn & Marimba 국립극장 소극장 <제 25회 범음악제>
1993. 6. 27	Trio I for Oboe, Clarinet & Bassoon 베를린 음대 Konzerthaus <베를린 음대 정기 연주회>	1998. 11. 7 Trio IV for Fl, Vn & Vc '다스름 II' 문화일보홀 <제 26회 범음악제>
1993. 11. 2	Trio II for Oboe, Clarinet & Bassoon 베를린 Schauspielhaus <Berlin-Seoul Festival>	1998. 12. 2 Trio IV for Fl, Vn & Vc '다스름 II' 호암아트홀 <성신여자대학교 음악대학교수 정기연주회>
1994. 10. 26	2중주를 위한 클라리넷 독주곡 (Duo aber allein for Clarinet & live-electronic) 예술의 전당 자유소극장 <제 1회 컴퓨터 음악제>	1999. 6. 30 Trio IV for Fl, Vn & Vc '다스름 II' 대구문화예술회관 소극장 <대구음악제>
1994. 11. 8	Trio II for Oboe, Clarinet & Bassoon 국립국악원 소극장 <제 22회 범음악제>	1999. 8. 28 2중주를 위한 클라리넷 독주곡 (Duo aber allein for Clarinet & live-electronic) 예술의 전당 자유소극장 <제 6회 컴퓨터 음악제>
1995. 6. 15	Solo for Bassoon 예술의 전당 리사이틀홀 <제 18회 아시아작곡연맹>	2000. 4. 16 제 1회 개인작품발표회 예술의 전당 리사이틀홀
1995. 10. 12	대금을 위한 채색 I 예술의 전당 자유소극장 <제 2회 컴퓨터 음악제>	2001. 5. 15 Trio III for Fl, Vn & Vc '다스름 II' St.Petersburg Composers House, St.Petersburg, 러시아 ST.PETERSBURG MUSICAL SPRING <37th International festival>
1995. 11. 15	2중주를 위한 클라리넷 독주곡 (Duo aber allein for Clarinet & live-electronic) 한양대학교 백남음악관 <창악회 정기발표회>	2001. 5. 25 Solo II for Bassoon '...uE b er verdeckte Klaenge I' 관 아트홀 <현대음악축제 2001>
1996. 8. 24	Solo II for Bassoon '...uE b er verdeckte Klaenge I' 예술의 전당 리사이틀홀 <창악회 정기발표회>	2001. 10. 25 String Quartet II 국립극장 소극장(달오름극장) <미래악회 정기연주회>
1996. 10. 16	String Quartet I 문화일보홀 ⁵⁹⁾ <제 24회 범음악제>	2002. 10. 26 String Quartet II 현대아트홀 <제 30회 범음악제>
1997. 5. 24	2중주를 위한 클라리넷 독주곡 (Duo aber allein for Clarinet & live-electronic)	2003. 10. 3 대금을 위한 채색 예술의 전당 리사이틀홀

	<미래악회 정기연주회>
2003. 11. 12	2중주를 위한 클라리넷 독주곡 (Duo aber allein for Clarinet & live-electronic) 문예진흥원 예술극장 대극장 <제10회 컴퓨터 음악제>
2005. 10. 8	첼로 독주곡 (獨白) 예술의 전당 리사이틀홀 <미래악회 제30회 기념작품발표회>
2005 11. 10	바이올린과 라이브일렉트로닉을 위한 어울림 예술의 전당 자유소극장 <서울 국제 컴퓨터 음악제>
2006. 5. 17	2중주를 위한 클라리넷 독주곡 (Duo aber allein for Clarinet & live-electronic) 사천음악원 콘서트홀 <창악회(동방기원)>
2007. 3. 11	가곡발표(나 혼자만의 사랑, 길) 세종문화회관 체임버홀 <우리노래펼침이 세 번째 모임>
2007. 9. 4	가곡발표(길) 장천아트홀
2007. 10. 28	소프라노와 관현악을 위한 길 예술의전당 콘서트홀 <별 음악제>
2007. 12. 12	바순을 위한 세 번째 독주곡 예술의전당 리사이틀홀 <대한민국 실내악 작곡제전>
2008. 5. 29	두 대의 바순을 위한 월광 북경중앙음악원 콘서트홀 <창악회(동방기원)>
2008. 6. 26	첼로 독주곡 (독백: 獨白) 대구, 수성아트피아 <대구 국제 현대음악제>
2008. 9. 17	바이올린, 클라리넷 그리고 피아노를 위한 아이리스 금호아트홀 <한 트리오 16회 정기 연주회>
2008. 10. 17	두 대의 바순을 위한 월광 예술의전당 리사이틀홀 <미래악회 정기연주회>
2008. 10. 29	바이올린, 클라리넷 그리고 피아노를 위한 아이리스 리사이틀홀, 에스플라네이드, 싱가포르 싱가포르주재한국대사관 주최
2008. 12. 18	10인의 주자를 위한 꿈과 비전 영산아트홀 <TIMF양상블 초청음악회>
2009. 3. 19	제 2회 개인작품발표회 세종문화회관 체임버홀
2009. 5. 14	바이올린, 클라리넷 그리고 피아노를 위한 아이리스 우한음악원 음악당, 우한, 중국 <창악회(동방기원)>
2009.	꿈과 비전을 위한 10중주

7. 27	세종체임버홀 <크마 양상블 정기연주회>
2009. 9. 17	제 3회 개인작품발표회 대구문화예술회관
2009. 10. 14	현악4중주 3번 서울대학교 예술관 콘서트홀 <STUDIO 2021>
2009. 11. 15	현악4중주를 위한 'woodland' 예술의전당 리사이틀홀 <미래악회 정기연주회>
2009. 12. 19	아이리스 대구문화예술회관 대극장 <트리오 한 정기연주회>
2010. 1. 13	현악4중주 4번 예술의전당 리사이틀홀 <대한민국 실내악 작곡제전>
2010. 5. 16	제 4회 개인작품발표회 KNUA홀 <미래악회-작곡가의 초상>
2010. 5. 28	Trio VII for Cl, Vn & Vc 상해음악원 콘서트홀 <창악회(동방기원)>
2010. 9. 16	The way toward the unknown for Tenor & Orchestra 영산아트홀 (서울펠리체 심포니 오케스트라 기획) <동시대 음악이야기>
2010. 10. 5	(가곡발표) 체리도둑, 아들 유니버설아트센터 <우리 노래 펼침이 여섯번째 모임>
2010. 10. 26	7인의 주자를 위한 양상블 예술의전당 리사이틀홀 <제 38회 범음악제>
2011. 4. 2	문경새재 예술의전당 콘서트홀 <2011 예술의전당 관현악축제>
2011. 10. 29	제 5회 이인식 작곡발표회 세종체임버홀 <아리랑타령 2012>
2011. 11. 8	나무아트센터, 대공연장 (가곡)사랑은 그렇게 오더이다, 꽃 <우리 노래 펼침이 일곱번째 모임>
2012. 5. 2	유리알 유희 1 (전래동요 편) 예술의전당 리사이틀홀 <창악회 창립 54주년 정기발표회 2> <동요와 함께하는 가족음악회>
2012. 9. 25	이인식 관현악 작품발표회 미지를 향해가는길, 문경새재, 아리랑타령, 아리랑랩소디 발표 (2관 편성) 문경시민문화회관 <문경새재 아리랑제>
2012. 10. 27	한오백년환타지, 바이올린 에튀드'밀양아리랑' 양평군립 미술관 <K-Classic Music Festival>

2012. 10. 30	한오백년 환타지 금호아트홀 <한회철 피아노 독주회>
2012. 11. 5	(가곡발표) 서시, 흔들리며 피는 꽃 세종체임버 홀 <우리노래 펼침이 (여덟번째 모임)>
2012. 11. 15	제 6회 이인식 작곡발표회 세종체임버홀 <꼬리물린 조각단상 (연가곡발표)>
2012. 11. 22	유리알유희 2 (새야새야 파랑새야편) 예술의전당, IBK홀 <현대 성악양상불 정기연주회>
2013. 1. 17	흔들리며 피는 꽃 방글라데시 <한국 문화원>
2013. 2. 16	한오백년 환타지 세종문화회관 M시어터
2013. 2. 17	예술의전당 IBK 홀 흔들리며 피는 꽃
2013. 3. 24	한오백년 환타지(2 Piano vers.) 러시아 모스크바 차이콥스키 음악원
2013. 4. 27	한오백년 환타지 일본 동경문화회관, 문화원
2013. 8. 16	한오백년 환타지 미국 오레곤 주 유진(Eugene)시 <벨 콘서트홀(Beall Concert Hall)>
2013. 11. 2	제 7회 이인식 작곡발표회 세종 체임버홀 <‘사랑 건문록’>
2013. 12. 16	(가곡발표) 서시, 사랑 없으면... 세종체임버 홀 <우리노래 펼침이 아홉번째 모임>
2013. 12. 24	아리랑멜리스마 예술의전당 콘서트홀 <하프스트 광경 크리스마스 콘서트>
2014. 2. 14	아리랑 멜리스마 세종문화회관 체임버홀 <Valentine's day Concert>
2014. 4. 30	현악4중주 5번 '천안함' 세종문화회관 체임버홀 <창악회 (동방기원)>
2014. 5. 13	한오백년 환타지, 아리랑 멜리스마 예담교회 청강홀
2014. 5. 24	현악4중주 5번 서안음악학원 <동방기원, 창악회>
2014. 9. 10	아리랑 멜리스마 국립극장 대극장 <제 22회 임방울 국악제>
2014. 10. 2	String Quartet III 'Woodland' 세종 체임버홀 <뉴 코리아 스트링 콰르텟 창단연주회>
2014. 10. 25	클라리넷 5중주, 서울아리랑 세라믹 팔레스홀

2014. 11. 11	<서울 창작 음악제> (가곡발표) 나비잠아리랑, 아리랑멜리스마 세종문화회관 체임버홀 <우리노래 펼침이 열번째 모임>
2014. 11. 15	제 8회 이인식 작곡발표회 세종문화회관 체임버홀 <아리랑, '삶의 기록'>
2015. 2. 19	서울아리랑 (색소폰5중주) 태국 rangsit univ.
2015. 3. 14	한오백년 예술의전당 리사이틀홀 <이준성 피아노독주회>
2015. 3. 25	고풍아리랑(합창곡) 영산아트홀 <제5회아티스트콰이어 정기연주회>
2015. 4. 2	"Fleur de l'âme, Li-Tsin" 영혼의꽃, 리진 (음악) Espace Jemmapes, 파리 116 Quai de Jemmapes 75010 Paris
2015. 5. 15	(가곡 발표)사랑은 그렇게 오디이다, 흔들리며 피는 꽃 세종 체임버홀 <한국 가곡 연구회>

<예정>60

2015. 7. 2	진도 아리랑 (pour soprano saxophone avec piano) SALLE HENRI SELMER (18, RUE DE LA FONTAINE AU ROI, 75011, PARIS, FRANCE (셀마악기사, 프랑스) <이승동 색소폰 독주회 한국의 소리 (Le son de Coree)>
2015. 7. 9	서울아리랑 (pour saxophone quatuor et alto saxophone solo) (with Ellipsis saxophone quartet) SALLE 21 CITE DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE (1, PLACE DAUPHINE, 67076, STRASBOURG CEDEX) 프랑스 스트라부르크 <프랑스 Ellipsis 색소폰 콰르텟과 이승 동의 한국과 프랑스의 소리>
2015. 7. 13	서울아리랑 (pour saxophone quatuor et alto saxophone solo) (with Ellipsis saxophone quartet) (Auditorium - Cite de la musique) WORLD SAXOPHONE ENSEMBLE 오디토리움 <SELMER 한불수교 130주년 기념 음악회 - 이승동 연주>
2015. 7. 17	진도 아리랑 (pour soprano saxophone avec piano) ABBAYE ROYAL(12, RUE DES HALLES, 79370, CELLES SUR BELLE)

	<이승동 색소폰 독주회 한국의 소리 (Le son de Coree)>
2015. 7. 26	서울아리랑 (피아노 6중주) 예술의전당 리사이틀홀 <코리아 목관앙상블 2015정기연주회>
2015 8. 3	서울아리랑 Seoul arirang pour saxopne quatuor et alto saxophone solo (with Ellipsos saxophone quartet) <타이페이 색소폰 앙상블 여름 캠프 - 이승동 연주>
2015. 9. 24-31	서울아리랑 환타지 파라콰이 순회 연주 아순시온 심포니 오케스트라
2015. 9. 5	진도 아리랑 Jindo Arirang pour soprano saxophone avec piano 일본 도쿄 ACTUS홀 <이승동 색소폰 독주회 한국의 소리 (Le son de Coree)>
2015. 9. 14	진도 아리랑 Jindo Arirang pour soprano saxophone avec piano 세종제임버홀 <이승동 색소폰 독주회 한국의 소리 (Le son de Coree)>
2015. 10. 10	아이리스 예술의전당 IBK홀 <한트리오 독주회>
2015. 11	체로키부족의 축복기도, 사항 가곡발표 2곡 <우리노래펼침이 열한번째모임>
2015. 11. 14	이인식의 아홉 번째 작품발표회 예술의 전당 리사이틀홀 <Miracle>
2015 12.18	"Fleur de l'âme, Li-Tsin" 영혼의 꽃, 리진 (음악) 파리 Musee national des Art Asiatiques-Guimet

59) 작곡가 직접 제공.

60) 작성일: 2015년 5월 31일.

ABSTRACT

A Study of Insik Lee 「Fantasie from Korean folk-song
'Hanobaeknyeon」 for Piano Solo

So, Soo Jeong
Major in Composition
Department of Music
The Graduate school of
Sungshin Women's
University

<Hanobaeknyeon>, a Gangwon-do folk song, is classified as one of the representative Arirangs of Gangwon-do in company with <Jeong-sun Arari> and <Gangwon-do Arirang>. The musical characteristics of the song can be found in that it has receiving part and leading part, uses 'Menaritory' mode that is a distinguishing feature of the eastern folk songs, and that it applies 'Joongmoree rhythm' which is as slow as four big beat in each three small beat. This paper explores songs written by 4 composers, Sun Kim, We Chul Park, Bugi Jung, Gun Yong Lee, who wrote songs showing features of the folk song <Hanobaeknyeon> and then analyzes <Fantasie from Korean folk-song

'Hanobaecknyeon'> written by Insik Lee in details.

<Fantasie from Korean folk-song 'Hanobaecknyeon'> by Insik Lee is separated into two parts, the first half and the latter half. In the first half of the song, piano technical skill mainly appears, featuring tunes of the folk song <Hanobaecknyeon>. Not only does it depict glamorous motif and harmony, but also it leads theme tune to appear clearly. In the second half of the song, theme tune of the folk song <Hanobaecknyeon> appears several times and then connects with <Seoul Arirang>. Particularly, in the respect that it connects with features of the folk song <Hanobaecknyeon> in the latter half, it shows 'Menaritory' mode clearly and tunes using slow 'Joongmoree rhythm'. Especially, it can be found in Coda that the composer intended to sublimate 'resentment' of the folk song <Hanobaecknyeon> into hope, presenting tunes of <Seoul Arirang>.