

<아리랑>의 문화적 변용에 따른 음악적 특징*

유성기 음반의 아리랑을 중심으로

이 소 영

1. 서론
2. 통속민요 아리랑
3. 신민요 아리랑
4. 아리랑의 문화형질 전승과 음악적 변용

* 이 논문은 2008년도 정부(교육인적자원부 학술연구조성사업비)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구입니다(과제번호 KRF 2008-358-G00001).

개 요

아리랑은 한민족을 표상하는 가장 대표적인 민요이자 노래로서 연행 및 수용되는 맥락에 따라 유형을 나누어 보면 대체로 향토민요 아리랑, 통속민요 아리랑, 신민요 아리랑으로 분류될 수 있을 것이다.

본고에서는 그 중에서도 유성기 음반으로 유통된 통속민요 아리랑과 신민요 아리랑의 음악적 특징을 고찰하였다. 통속민요 아리랑과 신민요 아리랑의 가장 큰 차이는 전자가 탁곡에 의해 파생곡을 만드는 반면, 신민요 아리랑은 창작에 의해 파생곡을 만든다는 점이다. 이렇게 파생곡을 만드는 방법의 차이는 음악적 특징의 차이와도 연관된다. 통속민요 아리랑이 지역의 토리를 기반으로 한 전통적인 음악 어법으로 이루어진 반면 신민요 아리랑은 통속민요 아리랑을 모본으로 하면서도 서양음악적 요소가 많이 침투된 혼종적 양상을 보여준다. 신민요 아리랑은 아리랑의 탈전통화와 혼종화를 통해 민요계뿐만 아니라 대중가요계에서도 아리랑이 확산될 수 있는 계기를 마련하였지만, 다른 한편으로는 통속민요 아리랑의 향토적이며 유희적인 속성을 상업화시켰다. 이렇듯 유성기음반을 통해 확인되는 아리랑의 이중적 정체성, 즉 전통민요와 대중가요를 모두 아울렀던 아리랑의 존재 방식은 아리랑의 문화적 변용의 모습을 잘 드러내면서 오늘날까지도 지속되어 민족의 아이콘으로 자리잡는 데 큰 역할을 하였다고 볼 수 있다.

주제어: 아리랑, 향토민요, 통속민요, 신민요, 탁곡, 혼종화

1. 서론

아리랑은 한민족을 표상하는 가장 대표적인 민요이자 노래로서 그 수를 헤아리기 어려울 정도로 많다. 이런 까닭에 아리랑에 대한 연구 역시 양적, 질적 측면에서 상당하다고 할 수 있고 최근 들어서는 아리랑 페스티벌과 아리랑 축제 등 정부와 지방자치단체에서 주관하는 각종 행사에서 학문적 연구와 공연이 결합되어 더욱 풍성한 담론들이 형성되고 있는 추세이다. 이런 까닭에 아리랑에 대한 수많은 선행연구를 보고에서 모두 다 아우를 수는 없으나 중요한 연구 성과를 짚어보자면 아리랑을 향토민요, 통속민요, 신민요(대중가요)로 구분하여 그 문화적 편차에 따라 음악과 가사의 주제양상이 어떻게 다르게 나타나는지에 대한 논의가 진척된 점을 먼저 꼽을 수 있다.¹⁾ 이러한 논의를 통하여 ‘아리랑 소리’²⁾의 근원과 생성문화 유형에 대한 골격이 잡혀짐으로써 아리랑이 향토민요, 통속민요, 대중가요로서의 아리랑 등으로 분화 발전하는 등 아리랑의 존재양상이 제각기 다른 문화적 맥락 속에 있음이 밝혀졌다고 볼 수 있다. 또한 최근 연구에서는 아리랑을 식민지 근대라는 사회문화적 배경 속에서 ‘발명된 전통’으로 보고 어떠한 과정을 통해 정전화를 이루었는지에 대한 논의들이 부상하고 있는데 김홍련, 이용식, 임경화, 정우택 등의 연구가 그 대표적인 예에 해당한다.³⁾

1) 이러한 선행연구 중 음악학분야에서는 이보형의 연구, 국문학 분야에서는 강등학의 연구가 중요한 역할을 하였다고 볼 수 있다. 이보형, “아리랑 소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구,” 『한국민요학』 5 (1997); “아리랑 소리의 생성문화 유형과 변동,” 『한국민요학』 26 (2009); 강등학, “형성기 대중가요의 전개와 아리랑의 존재양상,” 『한국음악사학보』 32 (2004); “향토민요 아리랑의 존재양상과 장르동향,” 『소암권오성박사회갑기념음악학논총』 (간행위원회, 2000); “1945년 이전시기 통속민요 아리랑의 문화적 성격과 주제 양상,” 『한국민요학』 21 (2007); “아리랑의 형질 전승과 문화적 실천의 문제,” 『한국민요학』 31 (2011) 등이 있다.

2) 아리랑 소리란 한국에 전승되는 수많은 종류의 아리랑을 총칭하여 지시하는 집합장르적인 용어이다. 이보형, “아리랑 소리의 생성문화 유형과 변동,” 95.

본고에서는 다양한 문화적 맥락 속에서 어떻게 가사나 문화형질이 달라져 전승되었는지를 다룬 음악학 및 국문학계의 논의와 정전화 과정을 거쳐 아리랑이 민족의 노래로 표상되는 데 대한 아리랑의 정치적, 사회적 연구의 성과를 바탕으로 두면서도, 기존 연구에서 상대적으로 소홀하게 다루어진 유성기 음반의 아리랑에 대한 다양한 음악적 특징을 논구하는데 초점을 맞추고자 한다.

이보형은 “아리랑 소리의 생성문화 유형과 변동”에서 아리랑 소리의 생성문화 유형을 첫째, 농민집단의 토속민요로 생성된 아리랑 소리 문화유형, 둘째, 소리꾼 집단의 통속민요로 생성된 아리랑 소리 문화유형, 셋째, 대중음악집단의 신민요로 생성된 아리랑 소리 문화유형, 넷째, 현대사회집단의 축제민요로 생성된 아리랑 소리 문화유형으로 나누고 각 유형의 시대적 문화 환경과 연행집단, 향유집단, 아리랑 소리의 사설 및 곡조의 제 특성을 개괄한 바 있다. 본고는 이 중에서도 둘째와 셋째 유형에 주목하여 유성기음반에 나타나는 통속민요의 아리랑과 신민요 아리랑의 음악적 내용과 그 특징을 자세히 규명하고자 한다. 특히 선행 연구에서 신민요의 아리랑에 대한 논의가 본조아리랑에 국한되어 있고 본조 아리랑 이후 창작된 신민요 아리랑에 대한 음악적 양상 규명이 상대적으로 부족한 점을 착안하여 이 부분에 대한 고찰에 집중하고자 한다. 이를 위해 필자는 유성기 음반으로 발매된 통속민요 아리랑과 신민요 아리랑의 음악적 특질을 개별곡 중심으로 논구할 것이다. 본고는

3) 아리랑이 근대 민요로서 상상의 공동체로서의 민족을 표상하는 만들어진 전통이라는 논의는 최근 연구에서 많이 이루어진 바 다음과 같은 논문들이 있다. 김홍련, “일제강점기에 나타난 아리랑의 확산과 그 의미변천,” 『음악과 민족』 31 (민족음악학회, 2006); 임경화, “민족의 소리 <아리랑>의 창출,” 『근대의 노래와 아리랑』 (소명출판, 2009); 김시엽, “근대민요 아리랑의 성격형성,” 『전환기의 동아시아 문학』 (창작과 비평사, 1985); 이용식, “만들어진 전통,” 『동양음악』 27 (서울대 동양음악연구소, 2005); 정우택, “아리랑고개의 인식과정,” 『성대문학』 27 (성균관대 국문학과, 1990); 정우택, “아리랑 노래의 정전화 과정 연구,” 『대동문화연구』 57 (2007).

향토민요 아리랑에 대한 논의는 제외시키고자 하는데 그 이유는 유성기 음반이 당시 전문 가수들에 의해 노래된 통속민요와 신민요 중심으로 다수 존재하기 때문이다.

궁극적으로 이러한 고찰은 기원(origin)을 공유한 음악적 텍스트라 하더라도 이것이 생산, 수용되는 사회문화적 맥락(context) 속에서 어떻게 음악적 질감 및 그 성격이 변화되는지를 규명하는 작업의 일환이라 할 수 있다. 또한 우리나라의 대표적인 민요로 상징되는 <아리랑>이 전통 사회에서 현대사회로 전환되는 역사적 환경 속에서 어떻게 음악적으로나 기능적 측면에서 문화적 변용을 이루었는지를 논구하는 작업이 될 것이다.

2. 통속민요 아리랑

강원도를 중심으로 인근지역에 향토민요로 존재하던 아리랑이 통속민요 아리랑으로서 변모된 존재를 확인할 수 있는 것은 19세기 말 서울에서이다. 황현의 『매천야록』⁴⁾을 보면 1894년 2월에 고종이 창덕궁으로 거처를 옮긴 뒤 동궁을 수선하는 토목공사를 하였다고 전하면서 작업을 독려하기 위하여 밤마다 광대들을 불러다가 연주하게 했다는 기록이 나오는데 그 곡목이 다름 아닌 아리랑타령이었다.⁵⁾

-
- 4) 『매천야록』은 6권 7책으로 되어 있는 필사본으로서 1864년(고종 1) 흥선 대원군의 집정으로부터 1910년(순종 4)에 이르기까지 47년간 쓰여진 한말비사이다. 해방 후 1955년 국사편찬위원회가 『韓國史料叢書』 제1집으로 간행하였고, 이후 2005년 임형택 외 『역주 매천야록』 과 임형택 외 교주 『매천야록 원문 교주본』이 발간되었다. 『매천야록』에 실린 아리랑 기사에 대한 자세한 설명은 기미양, “『매천야록』 소재의 ‘아리랑’ 기사의 실상과 의미,” 『한국민요학』 36 (한국민요학회, 2012) 참조.
- 5) “이 때 남도의 난리가 날로 급박해졌음에도 토목공사는 더욱 공교함을 다투었다. 임금은 매일 밤마다 전등불을 켜놓고 광대들을 불러 ‘신성의 염곡’(新聲 艷曲)을 연주하게 했는데 ‘아리랑타령’이라 일컫는 것이었다. 타령이란 ‘연곡’을 속칭하는 것

『매천야록』의 기록으로 알 수 있는 사실은 첫째, 아리랑을 장악원의 악사가 아닌 시중의 전문 예인 집단인 창우들이 불렀다는 점이고 둘째, 시중의 노래가 궁중에 유입되어 확산되었다는 점, 셋째, ‘신성’(新聲)이 의미하는 것처럼 당시 아리랑이 지금 우리가 생각하듯이 한민족이라면 누구나 다 아는 노래가 아닌 경기지역에 새롭게 유행하기 시작한 노래의 하나였다는 점이다. 이 세 가지 사실을 종합해보면 19세기 말엽 아리랑의 존재양상은 전문 예인집단에 의해 불려진 최신 노래, 즉 최신 유행 잡가였음을 알 수 있다. 1894년을 전후로 <아리랑>이 유행민요 즉 잡가로 통용되었다는 점은 1894년 『우편보지新聞』에서 <조선의 유행요>로 제시되고 있고 1914년 『조선속곡집』에 실린 점 등에서도 재확인할 수 있다.⁶⁾

당시 잡가, 즉 통속민요로서의 아리랑이 어떤 형태로 불려졌는지에 대해서는 1896년 헐버트가 채보한 아리랑 악보⁷⁾로 추정이 가능하다.

이다(每夜燃電燈 召優伶, 奏新聲艷曲, 謂之阿里娘打令). 민영주(閔泳柱)는 원임각신으로서 못 광대들을 거느리고 ‘아리랑타령’이라 부르는 것을 전담하여 광대들의 실력을 평가해서 상방궁에서 금은을 내어 상으로 주도록 했다.” 임형택, 『역주 매천야록상』(문학과 지성사, 2005), 344. 기미양, “『매천야록』 소재의 ‘아리랑’ 기사의 실상과 의미”, 75-76에서 재인용.

6) 기미양, “『매천야록』 소재의 ‘아리랑’ 기사의 실상과 의미,” 77.

7) Homer Hulbert, “Korean Vocal Music,” 『The Korean Repository』 Vol. III (Seoul: The Trilingual Press, 1896), 51.

(악보 1) <아리랑>, 험버트 채보



위 악보의 아리랑은 경기 아리랑의 특징인 경토리에 속하는 것으로 뒤에서 살펴보게 될 경기 <자진아리랑>으로 불리는 것과 비슷하다. 이 보형에 따르면 경기지역 통속민요 아리랑은 경기 <긴아리랑>과 <자진아리랑>으로 대표되는데, 경북궁 중건시에 강원도 아리랑의 영향을 받아 서울 소리꾼들에 의해 만들어진 것이 <긴아리랑>이고 여기서 파생된 것이 <자진아리랑>이다.⁸⁾

(1) 경기 <긴아리랑>

아리랑이 『매천야록』에서 확인되듯이 광대에 의해 잡가로 불려졌던 계기가 경북궁 중건과 관계된 것이고 이때 강원도 향토민요 아리랑이 서울에 전파되어 변형된 것이라고 한다면 서울 소리꾼들에게 영향을 미쳤을 노래는 강원도의 <아라리>인 것으로 추측할 수 있다. 그런데 강원도 지방에서 불려졌던 <아라리>, <자진아라리>, <췌음아라리> 중에서 경기 <긴아리랑>에 선율적 특성이 가장 가까운 것은 (긴)아라리이

8) 이보형, “아리랑 소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구,” 110.

다.)

이보형은 <긴아리랑> 음반이 초기 유성기 음반에 많이 나타난다고 하면서 그 예로 <아리랑타령>(넙보노홍, k-137, K159, K192, 1925)을 들고 있는데 음원확보가 되지 않아서 확인할 길이 없고, 분명한 것은 1930년부터 제목에서 <긴아리랑>이란 제목의 아리랑이 다수 발매되었다는 것이다.

[표 1] 경기 <긴아리랑>의 유성기 음반 취입 목록 (1930-1934)

곡목	노래	구분	음반사/번호	발매일시
긴아리랑	이진봉, 김옥엽	잡가	C.40072	1930.01
긴아리랑	조모란, 김연옥	경기잡가	C.40296	1932.01
긴아리랑	조모란, 김연옥	잡가	V.49106	1932.03
긴아리랑	이진봉, 이영산홍	경기잡가	P.19039	1932.12
긴아리랑	洪笑月	속요	O.1514	1933.01
긴아리랑	한석, 이소홍	민요	Taihei S-3	1933.03
긴아리랑	김진문, 한석, 이소홍	년센스	Taihei 8075	1933.11
긴아리랑	최수성, 고재덕 短簫 提琴	속곡	Kirin 187	1934.07
긴아리랑	고재덕 方龍鉉	笛琴합주	Polydor 19155	1934.08
긴아리랑	신해중월	민요	Okeh 1751	1935.01
긴아리랑	김옥엽	속요	Taihei 8127	1935.01
긴아리랑	선우일선	민요	Polydor 19195	1935.05
긴아리랑	조모란	잡가	Columbia 40730	1936.11
긴아리랑	이병우	단소독주	Regal C-435	1938.03
긴아리랑	장학선	속요	Okeh 12152	1938.07
긴아리랑	선우일선	가요	Polydor X-579	1939.08
긴아리랑	이화자	신민요	Okeh 20023	1940.02

9) 이보형, “아리랑 소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구,” 95.

『유성기음반총람자료집』¹⁰⁾에 의하면 <긴아리랑>은 1930년부터 1940년까지 10년 동안 17번 녹음되었는데 이진봉, 김옥엽, 조모란, 이영산홍, 신해중월, 장학선 등 경·서도 소리 명창들이 두루 취입하였을 뿐만 아니라 선우일선, 이화자 등의 신민요 가수들도 취입하였고 이병우, 고재덕 등 명인들의 악기 연주로도 취입되었다.

[악보 2] <긴아리랑>, 이진봉·김옥엽 노래

긴아리랑

C.40072

1930
이진봉·김옥엽 노래
이소영 채보

free rhythm

아 리 랑 아 리 랑 아 리 랑

[악보 3] <긴아리랑>, 이진봉·이영산홍 노래 (P.19039, 1932, 이소영 채보)

아 리 랑 아 리 랑 아 리 랑

<긴아리랑>은 자유리듬의 느린 템포로 전개되는 곡인데 후렴구 시작인 ‘아리랑’에서 ‘아리’의 불임새는 판소리나 가곡에서 보이는 전통적인 사설 불임새인 어단성장(語短聲長)으로 이루어져 있다. 또한 ‘아라리요’에서 긴 멜리스마 유형의 시김새가 구사되고 있는데 후렴구의 전체 음형은 ‘술-라-도-레-미-술'-라'-술'-미-레-도-라-술'¹¹⁾의 산형(山型)¹²⁾으

10) 김점도 편, 『유성기음반총람자료집』, 신나라뮤직, 2000.

11) 술미제이션은 이동도법으로 하였으며 한 옥타브 위의 음은 작은따옴표(')를 표시하여 음역대를 구별하였다.

12) 이보형, “아리랑 소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구,” 96.

로 되어 있고 음계의 첫 음으로 종지하는 제1형 진경토리 유형을 잘 보여주고 있다.¹³⁾ 특히 제4음인 레음을 반음 가까이 낮게 내어 퇴성시키는 특징은 <긴아리랑>을 부르는 가창자들에게 나타나는 공통점으로써 진경토리의 특성을 잘 보여주는 지점이라 할 수 있다.

(악보 4) 진경토리



또한 발성에서 약간의 차이가 있으나 신민요가수와 전통민요 가수 사이에 큰 차이가 없이 기본적인 선율 움직임이나 피치, 자유리듬, 요성 등에서 경토리의 음악적 특징은 그대로 견지되고 있다.

(2) <자진아리랑>

이보형에 따르면 경기지방의 <자진아리랑>은 <긴아리랑>에 대하여 신조(新調)아리랑이라 불려지기도 하고, 30년쯤 뒤에 유행한 <본조아리랑>에 대하여 구조(舊調)아리랑이라고 불린다.¹⁴⁾ 이 아리랑은 앞에서 살펴본 1896년에 헐버트가 채보하여 발표한 악곡(악보 1)과 같은 버전이라 할 수 있는데, <긴아리랑>과 마찬가지로 다양한 가수들이 취입하였다. 다음은 김운선이 부른 아리랑으로 헐버트가 채보한 아리랑과 비교해보면 약간의 차이를 제외하고는 같은 곡임을 알 수 있다. (악보 5 참고)

김운선이 부른 <아리랑>의 후렴구를 이진봉·이영산홍이 부른 <긴아

13) 이보형, 『경서토리 음구조 유형에 관한 연구』 (문화재 연구소, 1992), 28.

14) 이보형, “아리랑 소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구,” 96-97.

리랑> 후렴구와 비교해보면 <자진아리랑>과 <긴아리랑>의 관계는 좀 더 분명해진다. 김운선의 아리랑은 <긴아리랑>의 후렴구와 같이 솔에서 시작하여 상향한 뒤 다시 하향해서 솔로 끝나는 산형이라는 점에서 선율 윤곽은 같다. 다만 김운선의 아리랑은 <긴아리랑>과 달리 ‘아라리’의 상행 음형이 솔까지 도달하지 않고 미에서 꺾여 하행한다는 점이 다르다. 이렇듯 <긴아리랑>과 <자진아리랑>은 음형적 윤곽은 비슷하고 자유리듬이 포함된 느린 세마치 장단에서 빠르고 일정한 박이 느껴지는 세마치 장단으로 변하는 차이를 갖고 있다. 즉 경기 <긴아리랑>과 <자진아리랑>의 선법적, 선율적 특성은 같은 틀을 유지하면서 템포의 느림과 빠름에서 차이가 나는 것이다.

그런데 이보다 더 중요한 차이는 템포가 빨라지는 과정에서 생긴 시김새의 변화이다.

[악보 5] <아리랑>, 김운선 노래 (P.19107, 1933, 이소영 채보)

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요 - -

아 리 랑 고 개 - 를 - 들 놀 이 가 자

나 를 버 리 고 가 시 는 입 - 은 - -

십 리 도 못 가 - 서 - 발 병 - 난 다

김운선이 부른 <자진아리랑>은 신민요의 원조가 되는 <본조아리랑>과 마찬가지로 템포가 빨라지면서 <긴아리랑>에서 보이는 요성, 퇴성과 함께 멜리스마적인 잔 꾸밈음이 대폭 축소되고 선율선이 창가나 신

민요처럼 상당히 단순해졌음을 확인할 수 있다. 이러한 이유로 인하여 김운선이 가야금 병창으로 <자진아리랑> 외에 <본조아리랑>도 녹음하였는데 이 둘을 들어보면 음악적 질감 면에서 큰 차이를 발견하기 어렵다. 또한 이애리수가 <신아리랑>이란 이름으로 <자진아리랑>을 불렀을 때에도 신민요라는 맥락에서도 <자진아리랑>이 별 무리없이 불려졌던 것으로 보인다. <자진아리랑>의 이러한 특성은 이후 통속민요 아리랑이 신민요 아리랑으로 전환되면서 전통적 특성이 약화되는 과도기적 과정을 잘 보여주는 것이라 할 수 있다.

다음은 이애리수가 부른 <신아리랑>인데 김운선이 부른 <자진아리랑>과 전체적으로 후렴 위치만 바뀌었을 뿐 같은 노래라 할 수 있고 결과적으로 헐버트가 채보했던 <아리랑>과도 유사하다.

[악보 6] <신아리랑>, 이애리수 노래 (Victor 49122, 1932, 이소영 채보)

9
13 달 이 뜨 네 별 도 뜨 네
17 구름 속 향 아 가 방 곳 옷 네
21 아 리 랑 아 리 랑 빛 진 달 빛
아 리 랑 그 들 에 물 새 가 운 다

이애리수의 <신아리랑>에서도 아리랑 후렴구는 <자진아리랑>의 가장 큰 특징인 가사 ‘아리랑’이 솔-라-솔로 이루어져 있고 어단성장의 사설 붙임새를 가지고 있음이 확인되기 때문에 <자진아리랑>의 다른 버전이라 할 수 있다. 이애리수의 노래에서 ‘신’이란 의미는 두 가지로

해석이 가능하다. 하나는 경기도 <긴아리랑>에 대하여 새로 나온 아리랑임을 감안하여 <신아리랑>이라 붙였을 수도 있고 다른 하나는 당시 새롭게 여겨지는 양악 편성에 화음이 들어간 기악반주 위에 대중가수가 노래를 한 까닭에 <신아리랑>이라고 붙였을 수도 있다. 필자는 후자에 더 무게를 두고 있는데 당시 선양합주나 양악 반주에 의해 통속민요를 새롭게 편곡하여 부를 경우 <신방아타령>, <신농부가> 등 ‘신’의 접두어를 많이 붙였기 때문이다.

(3) <남도아리랑>

아리랑의 특성은 <진도아리랑>, <밀양아리랑>처럼 제목에 지명이 붙어있는 노래가 많다는 것이다. 그런데 이렇게 지명을 가진 아리랑은 해당지역의 토박이 노래로서 향토민요였던 것처럼 보이지만 사실은 대부분 통속민요에 해당한다.¹⁵⁾ 즉 조선 말기에 <자진아리랑>이 인기를 끌면서 각지의 소리꾼들이 자기 지역 토리로 새로운 아리랑을 만들게 된 것인데 그 중 하나가 <남도아리랑>이고, <남도아리랑>에서 파생한 것으로 보이는 <진도아리랑>과 <아롱타령>을 토대로 만든 <밀양아리랑> 등도 지역 토리로 다변화된 통속민요에 속한다.

이 중 주목되는 것은 김갑자가 부른 <밀양아리랑>이다. 이 노래를 들어보면 우리에게 널리 알려진 ‘날쭙보소’로 시작하는 <밀양아리랑>이 아니라 남도계면조 토리로 이루어진 아리랑임이 확인된다. 이 음원은 “조선 말기 구조 아리랑이 널리 유행하자 각 지역에서 이것을 그 고장 민요 토리로 바꾸어 부른 것이 유행하였는데 세마치 장단이나 굿거리 장단에 메나리 토리나 육자배기 토리로 변용하여 부르는 것들이 한때 유행하였던”¹⁶⁾ 것으로 <남도아리랑>에 해당한다.

15) 강등학, “정선아리리의 민요생태와 문화적 의미,” 『한국민요학』 23 (2008), 261.

16) 이보형, “아리랑 소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구,” 113.

(악보 7) <밀양아리랑>, 김갑자 노래 (C 40561, 1934)

남도아리랑

후렴구

노래 김갑자
채보 이소영

아 리 랑_ 아 리 랑_ 아_ 라 리 요_

5
아 리 랑_ 고_ 게 를 넘 어_ 간 다_

한편 <진도아리랑>은 <남도아리랑>을 모본으로 하여 파생된 것으로 알려져 있다. “유성기판을 취입하러 일본에 가는 배에 김소희 명창이 대금 명인 박종기와 동행하여 탔는데 이 배에서 박종기가 <남도아리랑>을 소재로 하여 편곡한 것이 <진도아리랑>의 시초이고 이것이 일본에서 최초로 취입된 것이 오케 1728 <진도아리랑>”¹⁷⁾이었음이 김소희 증언을 통해 전해지고 있다. <진도아리랑>은 해방 이전 유성기 음반으로 세 번 취입되었는데 그 자료는 다음과 같다.

[표 2] <진도아리랑>의 유성기 음반 목록

곡목	노래	음반사/번호	발매 일시	비고
진도아리랑	김소희, 오비취, 오태석	Okeh 1728	1934.11	
진도아리랑	오비취, 신숙	Victor KJ1138	1938.02	신쾌동, 박종기 연주
진도아리랑	김소희, 신숙	Columbia C-2011	1939.12	

17) 이보형, “아리랑 소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구,” 114.

이렇듯 지명이 붙은 각종 아리랑은 각 지방의 전문소리꾼에 의해 각 지역적 음악 사투리에 의해 전형화된 통속민요라 할 수 있다. <남도아리랑>, <밀양아리랑>, <정선아리랑> 등 지역적 특성을 나타내는 통속민요 아리랑은 아리랑의 집합장르에 해당하는 ‘아리랑 소리’¹⁸⁾에서 나타나는 공통 문법이 각 지역별 음악적 방언에 따라 어떻게 그 음악적 변용을 이루는가를 연구하는 데 매우 중요한 실마리를 제공하고 있다.

마지막으로 통속민요는 그 생성 행위에 있어 작곡이 아닌 ‘탁곡’¹⁹⁾이란 양태로 나타나고 있다. 탁곡은 말 그대로 원래의 곡이 다른 지역의 음악인들에 의해 그 지역의 토리나 선법에 맞춰 변화되는 것을 의미한다.²⁰⁾ 이에 비해 대중가요의 하부 장르로 만들어진 신민요 아리랑은 특정 작곡가와 작사가가 새로운 곡을 창작할 때 아리랑의 사설이나 선율의 일부를 창작의 소재로 쓰는 ‘작곡’의 경우에 해당한다.

3. 신민요 아리랑

신민요 아리랑은 문화적 맥락으로 보면 대중문화의 맥락 안에서 문화상품의 하나로 생산, 유통되는 대중가요 아리랑이다. 앞에서 언급했듯이, 신민요 아리랑은 기본적으로 통속민요가 탁곡의 형태로 생성되는

18) 개별 악곡으로서의 아리랑이 아닌 아리랑 전체를 가리켜 보통 집합장르로서의 아리랑이라고 하는데 이보형의 경우 이를 개별 악곡 아리랑과 구별시켜 ‘아리랑소리’라고 명명하였다. 이보형, “아리랑 소리의 생성문화 유형과 변동,” 『한국민요학』 26 (2009) 참조.

19) 이보형, “대한제국시대 통속민요 생성에 대한 연구,” 『한국음악사학보』 45 (2010), 6.

20) 전통음악에서는 이렇게 개별 곡에 대한 작곡, 작사가가 뚜렷하지 않기 때문에 개인의 개성이 뚜렷하지 않고 지역과 세대의 전승 과정에서 누적되는 전통적 창작행위를 ‘형성’이란 개념으로 설명하는 논자도 있는데 여기서는 이보형의 ‘탁곡’이란 개념을 사용하고자 한다. ‘형성’에 대한 개념 설명은 권오성, 『한민족음악론』 (학문사, 1999); 이성천, 『한국, 한국인, 한국음악』 (풍남, 1997) 참조.

데 비하여 그 생성원리가 아리랑의 후렴구나 아리랑의 가사, 제목을 창작의 소재로 사용하여 새로운 창작품을 만드는 작곡의 원리로 되어 있다. 그러므로 통속민요와 다르게 작곡, 작사자가 존재하고 열린 형식으로 변개되는 가능성이 거의 없다.

(1) <본조아리랑>

신민요 <아리랑> 즉 <본조아리랑>은 나운규의 영화 《아리랑》의 삽입가요에서부터 시작된다. 영화 《아리랑》의 주제가로 쓰인 본조아리랑은 나운규가 어린 시절에 고향 회령에서 남쪽으로부터 온 철도공사 관 노동자들이 부르는 아리랑을 듣고 감명을 받아 서울에 와서 이 노래를 다시 듣고자 했으나 확인이 안 돼서 옛날 들었던 멜로디를 생각해내어 가사를 짓고 곡보는 단성사 음악대에 부탁하여 만들어진 곡이다.²¹⁾ 나운규 영화 주제가 <아리랑>(이하 <본조아리랑>)은 음악적 상관관계로 보면 가장 유사한 악곡이 경기 <자진아리랑>이기 때문에 <자진아리랑>이 탁곡된 것으로 볼 수 있다. 그러므로 생성원리 면에서는 창작이 기본이 되는 대중가요로서의 신민요보다는 오히려 통속민요의 생성원리에 가깝다. 그러나 본조아리랑은 신민요라는 장르를 탄생시키는 데 뿌려진 씨앗의 역할을 하였기 때문에 신민요로 보는 것이 타당하다.

현재 <본조아리랑>으로 불리는 <아리랑>이 최초로 음반으로 발매된 것은 1929년 영화설명으로 취입된 <아리랑>(C.40002)으로 유경이라는 가수가 부른 것으로 확인된다.²²⁾

21) “‘아리랑’ 등 자작 전부를 말함(나운규 대답),” 『삼천리』, 1937년 1월호, 136-137.

22) <본조아리랑>은 당시 신민요라는 갈래로 통용되지 않고 영화설명, 극, 민요, 유행가, 속요 등으로 주로 발매되었다. 신민요라는 명칭으로 아리랑이 취입된 것은 김운선이 <아리랑>과 <닐니리아>를 연속해서 가야금 병창으로 부른 Nipponophone k-841 (1931.09) 음반이 유일하다. 그러나 넓은 의미에서 <본조아리랑>은 <긴아리랑>과 <자진아리랑>에 대하여 신민요라 불릴 수 있고 본격적으로 창작되는 1930

[악보 8] 영화설명 <아리랑>, 유경이 노래

아리랑

1929.02
columbia 40002
노래: 유경이
체보: 이소영

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요

아 리 랑 고 개 틀 념 이 간 다

나 틀 비 리 고 가 는 념 은

십 리 도 못 가 서 밤 명 난 다

이 음반은 “막간가수나 배우가 주제가를 불러 넣음으로써 대중가요와 극의 결합 양상이 나타나기 시작한 최초”²³⁾의 시도라는 음반사적인 의미를 가진다는 점 외에도 <긴아리랑>, <자진아리랑>, <남도아리랑> 등의 통속민요 아리랑과 변별되는 사회문화적 의미를 함의하고 있다.

신민요라는 장르는 1930년대 중반에 꽃을 피운 대중가요의 하부 장르이지만 신민요의 씨앗은 1920년대 중반 이후 유성기음반을 주 매체로 하여 심어진 것이다.²⁴⁾ 여기에는 두 가지 조건이 필요했다. 하나는 영화나 연극의 막간 가수들에 의해 현대식 대중매체 및 문화 공간 속에서 신민요가 전국화되어 기존의 통속민요(또는 유행민요)의 자리를 대체하는 것이다. 다른 하나는 대중가요를 만드는 작곡(및 편곡)·작사·노래·반

년대 이후의 신민요를 예비하고 있다고 볼 수 있다.

23) 이준희, “가요극 《춘향전》의 음반사적 의미,” 『한국음반학』 15 (2005), 121.

24) 여기서 신민요라 함은 일제강점기 음반산업의 성장 속에서 음반판매를 목적으로 창작된 ‘민요풍의 대중가요’를 의미한다. 통속민요와 달리 음반 판매와 같은 대중매체를 통한 유통을 겨냥하여 만든 곡으로서 작곡가와 작사가가 분명한 경우가 많다. 일제강점기 신민요 연구는 이소영, “일제강점기 신민요의 혼종성 연구,” 박사학위 논문 (한국학중앙연구원 한국학대학원, 2002) 참조.

주의 종합적 분과체계를 갖춘 음반산업의 시스템 속에서 창작가요 형태로 만들어져 도시 대중에게 호응을 받기 시작하면서부터이다. 그 중 첫 번째 요건을 충족시킨 것이 바로 나운규 영화에 삽입된 <아리랑>이라 할 수 있다. 기존의 통속민요가 향토민요의 마을 단위 경계를 뛰어넘었으나 여전히 광역화된 지역적 경계를 넘어서지 못한 것에 비해 <아리랑>은 전국 단위에서 근대적 의미의 “민족적 동질 의식을 나타내는”²⁵⁾ ‘민요’의 개념을 획득하는 데 많은 기여를 하였던 것이다.²⁶⁾ 더구나 영화음악(C.40002), 연극음악(C.40251), 레코드음악(Chieron 26, Taihei 8021, Columbia 40678)으로 불리기 시작한 <아리랑>은 전통예인들과 명창 외에도 강석연, 석금성, 채동원 등의 영화배우나 막간가수와 같은 현대적인 대중 연예인들도 민요나 민요풍의 가요를 부르는 데 중요한 계기를 제공했던 것으로 보인다. 1930년대 들어서서 ‘레코드가수’²⁷⁾의 등장과 함께 신민요가 본격화되는 데 있어서 이를 배태한 음악문화적 환경이 1920년대 후반 이후 <아리랑>을 통해 조성되었던 것이다.

다음은 <본조아리랑>과 <자진아리랑>의 선율적 유사성을 보여주는 두 음원을 채보한 것이다. <자진아리랑>은 전통 명인에 속하는 김운선이 가야금 병창으로 부른 것이고 <본조아리랑>은 대중음악인에 속하는

25) 김영준, 『한국 가요사 이야기』 (아름출판사, 1994), 235.

26) 김영준, “1926년에 있었던 나운규의 영화 ‘아리랑’에 대한 대중들의 높은 호응을 계기로 영화의 주제가 격인 <아리랑>이 성장된 것이 (신민요 부흥에) 도움이 되었다. 이때 민간에서 다양한 유형의 <아리랑>들이 불려지게 되었으니 결과적으로 신민요의 유행에도 한 몫을 하였던 셈이다.” 『한국 가요사 이야기』, 261.

27) ‘레코드가수’란 유성기음반 산업이 활성화되었던 1930년대에 만들어진 용어로서 음반사에 전속되어 음반 취입을 전담했던 가수들을 지칭하고 있다. 이는 폴리돌 레코드회상 문예부장으로 일하고 있던 김준영의 기록에 그 의미가 잘 나타나고 있다. 그에 의하면 “외국에서 스테이지와 마이크로 폰 예술가가 분리되어” 있음에 착안하여 일반 무대에서 노래하는 전통적인 가수들과 다르게 당시 새로운 문화 현상으로 이해되는 레코드를 전문적으로 취입하는 가수들에게 붙여진 조어이다. 김준영, “레코드문예부장의 제작 고심기,” 『조광』, 1938년 2월호, 238-239.

강석연이 부른 것이다.

[표 3] 김운선의 <아리랑>과 강석연의 <아리랑>

곡목	노래	구분	음반사/번호	발매일시
아리랑	강석연(姜石燕)	영화설명	Eagle	1932.01
아리랑	김운선(金雲仙)	가야금병창	Polydor 19017	1933.03

(악보 9) <경기자진아리랑>과 <본조아리랑> (이소영 채보)

아리랑

경기자진아리랑/본조아리랑

자진아리랑: 김운선
본조아리랑: 강석연

The musical score consists of two systems of two staves each. The top system shows the first four measures of both versions. The bottom system shows measures 5 through 8. The top staff in each system is labeled '자진아리랑' (Jajin Ari-rang) and the bottom staff is labeled '본조아리랑' (Bonjo Ari-rang). Both are in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

위의 악보를 보면 <자진아리랑>과 <본조아리랑>의 선율선과 박자, 템포는 상당히 유사하기 때문에 <자진아리랑>이 19세기 말엽부터 서울에서 유행하면서 <본조아리랑>을 만들 때 자연스럽게 모본이 되었을 것이라는 점은 예상하기 어렵지 않다. 다만 음악적으로 차이가 나는 것은 첫 시작의 ‘아리랑 아리랑’의 리듬형이다. 앞에서 언급한 것처럼 <자진아리랑>은 <긴아리랑>과 마찬가지로 ‘아리’에서 ‘아’가 짧고 ‘리’가 길며 ‘랑’은 더 길어지는 어단성장의 전통적인 사설 불입새를 보여주고 있다. 이에 비해 <본조아리랑>은 ‘아리랑’의 ‘아’가 길고 ‘리’가 짧아

어단성장의 반대현상이 일어남으로써 사설 붙임새에서 상당히 탈(脫) 전통의 모습을 보여준다.

또한 <자진아리랑>의 경우는 마디 1과 2가 음계의 1음인 솔음이 중심이 되고 있고 4도 하행 종지(도→솔)하는 전통적 특성을 잘 보여주는 데 비해 <본조아리랑>의 경우는 도음으로 종지하기 때문에, 당시 선양합주나 양악 반주가 곁들여짐으로써 서양의 장조성 영향을 받아 도가 1도하음의 근음이라는 화성적 역할을 부여받는 데 매우 용이하게 되어 있다.

채동원과 강석연이 부른 아리랑(악보 10)은 서로 가사만 다를 뿐 음악적 특징은 똑같은데 그 중 주목되는 것은 <긴아리랑>을 비롯한 통속민요와 비교해 보았을 때 기존의 민요를 창가적 양식으로 단순화시켰다는 점이다.

[악보 10] <본조아리랑>, 채동원 노래

아리랑

1930.01
컬럼비아 40070
채동원 노래
이소영 채보

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요

5 아 리 랑 고 개 로 녀 어 간 다

9 풍 년 이 와 요 풍 년 이 와 요

13 이 강 산 삼 천 리 풍 년 이 와 요

[악보 11] <본조아리랑>, 강석연 노래

아리랑

1934.06
Regal C 107
노래 강석연
재보 이소영

♩ = 155

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요

아 리 랑 고 개 를 넘 어 간 다

나 를 버 리 고 가 시 는 님 은

십 리 도 못 가 서 발 병 난 다

선율진행에서는 민요적인 시김새가 약화되고 리듬에 있어서는 3소박 3박자의 세마치가 빨라져 2소박 3박자의 세마치로 변하면서 세마치 장단 고유의 리듬 패턴은 약화되고 ‘쿵짜짜’하는 양악반주 위에 왈츠식의 리듬꼴로 전환되고 있는 것이다. 이러한 서구적 리듬 특성은 본조아리랑 이후 여타의 신민요가 진경토리와 구별되는 신경토리의 음악적 구성을 이루는 중요한 요소이다.

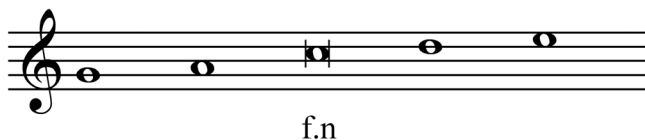
[악보 12] <본조아리랑>의 왈츠 리듬

♩ = 130~140

특히 영화배우나 막간가수들이 노래를 하게 됨에 따라 창가풍, 혹은 유행가풍 발성이 가미됨에 따라 서양식 발성은 3화음에 잘 어울리는 평균율적인 피치로 가창되는 양식을 굳히는 데 일조하였다. 그러므로

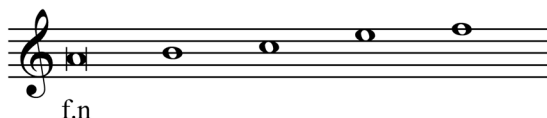
<본조아리랑>은 신민요의 양식적 특성을 형성하는 초기 양식을 보여주는 대표적인 전형으로서 ‘전통민요의 창가화’라는 특성을 띠면서 진경토리에서 탈전통화된 신경토리의 원조가 되고 있음을 잘 보여주는 노래이다²⁸⁾.

[악보 13] 신경토리



<본조아리랑>의 폭발적 인기는 <온성아리랑>, <삼아리랑>, <단천아리랑> 등의 수많은 파생곡을 낳았고 국내는 물론이고 만주와 일본 등 해외에서도 널리 불리게 하였을 뿐만 아니라 <본조아리랑> 그 자체가 선법적 변형을 겪어 요나누끼 단음계(악보 14)의 아리랑 버전(악보 15)을 파생시키는 등 일종의 아리랑 신드롬을 형성하였다.

[악보 14] 요나누끼 단음계



28) 신경토리란 진경토리의 특성이 약화되고 그 대신에 서양음악적 특성이 융합된 양식을 일컫는 말로서 음계는 ‘솔-라-도-레-미’라는 음구조를 유지하고 있으나 각 음정간의 간격이나 요성 유무, 종지형태 등에서 전통적인 특성이 약화되고 서구의 평균율적 음정 구조에 기반해서 서양화된 선법을 가리킨다. 신경토리 개념에 대한 자세한 내용은 이소영, “일제강점기 신민요의 혼종성 연구,” 74-78 참조.

(악보 15) <아리랑>, 강석연 노래

본조아리랑

Regal C 107

1934.06
노래 강석연
체보 이소영

아 리 랑 아 리 랑 아 라 리 요
아 리 랑 고 게 를 님 어 간 다
나 를 버 리 고 가 시 는 님 은
십 리 도 못 가 서 발 병 난 다

아리랑 신드롬은 표 4에서 확인되듯이 1929년 콜럼비아사에서 ‘영화 설명’이란 갈래에 유경이의 노래로 <아리랑>이 삽입된 이후 다수의 <아리랑> 관련 음반이 여러 갈래의 명칭으로 발매된 것에서도 잘 드러난다.

나운규의 <아리랑> 영화 상영 이후 크게 인기를 얻은 <아리랑>은 일반 대중들에게 식민지 백성의 설움과 울분을 담아낸 ‘민족의 노래(민요)’로 호소력을 갖는 것이었으나 1920년대 후반까지도 계몽적 지식인들에게는 여전히 ‘패가’(敗歌)로서 정화의 대상이었던 만큼 양가적 의미를 함축하고 있었다.²⁹⁾ 그러나 시장의 수요에 부응할 수밖에 없는 음반산업에서는 아리랑이 속요·민요·유행가·영화 및 연극의 주제가, 댄스뮤직 등에 이르는 다양한 갈래로 확대될 수 있는 문화 콘텐츠로서

29) 김동환의 “망국적가요침벌책” (『조선지광』, 1927년 8월호)에는 “조선의 오늘도 사실 두마디 안착되는 아리랑 등에 의기소침하야 눈물이 마를날이 업지안는가” 라고 하면서, <아리랑>으로 대표되는 감상적 분위기의 민요를 비판하고 있다. 또한 <아리랑>은 조선가요협회 창립을 주도한 지식인들에게 <수심가>, <추풍감별곡>, <춘향전> 등과 함께 ‘속곡, 패가’ (『동아일보』, 1929년 2월 26일)로서 인민에게 오직 ‘퇴폐적 정신’과 ‘자포자기적 실패’만을 안겨주는 비판의 대상이었다.

상품 역할을 충분히 해내었다고 볼 수 있다.

[표 5] <아리랑>의 유성기 음반 목록

곡목	노래	구분	음반사/번호	발매일시
아리랑	유경이(劉慶伊)	영화설명	C.40002-3	1929.02
아리랑	채동원(蔡東園)	유행가	C.40070	1930.01
아리랑	석산월(石山月)	유행가	Tombo	1931.02
아리랑	이경설(李景雪)	유행소곡	Tombo	1931.02
아리랑	석금성(石金星)	극(아리랑 고개)	C.40251	1931.10
아리랑	김옥엽(金玉葉), 석산월	유행가	Chieron 26	1932.02
아리랑	이명진(李明鎭), 고판행자(高坂幸子)	유행가	Chieron 51	1932.02
아리랑	강석연(姜石燕)	영화설명	Eagle	1932.01
아리랑	김운선(金雲仙)	가야금병창	Polydor 19017	1933.03
아리랑	장학선(張鶴仙), 단소:이병우(李炳祐)	속요	Victor 49294	1934.06
아리랑	강석연(姜石燕), 최남용(崔南鏞)	민요	Taihei 8175	1935.10
아리랑	기타-尺八四重奏團	사중주	C.40670	1936.03
아리랑	유중섭(劉鍾燮), 장옥조(蔣玉祚)	민요	C.40678	1936.05
아리랑	콜럼비아재즈밴드	댄스뮤직	C.40692	1936.06
아리랑	김인숙(金仁淑)	민요	C.40753	1937.03

(2) <그리운 강남>

<본조아리랑>의 전국적 유행 이후 수많은 아리랑 파생곡들이 신민요라는 장르명으로 1930년대와 1940년대를 풍미하였음을 알 수 있는데 그 중 히트했던 대표적인 곡으로는 <그리운 강남>, <아리랑낭낭>, <아리랑의 꿈>, <아리송고개>, <꿀망태아리랑> 등을 들 수 있다. 이는 통속민요 <아리랑>이 신민요 <아리랑>으로 전환하면서 <본조아리랑>을 모본으로 하는 아리랑의 새로운 이형(異型)들이 만들어지게 되고 결국 아리랑의 대중가요화가 본격화되었음을 의미한다.

그 중에서 시기적으로 가장 앞선 파생곡은 <그리운 강남>이다. <그리

운 강남>은 김석송 작사, 안기영 작곡의 노래로서 총 4번에 걸쳐 유성기 음반으로 발매되었는데 대중가요 아리랑이 어떤 형태로 창작되었는지를 잘 보여주고 있다.

[표 5] <그리운 강남>

곡목	작사	작곡	노래	음반사	음반번호	구분	발매일시
그리운 강남	김석송	안기영	성우회	Columbia	40177	혼성합창	1931.04
그리운 강남		안기영	안기영	Polydor	40298	혼성합창	1932.01
그리운 강남	김석송	안기영	윤건영	Victor	19133	신민요	1934.05
그리운 강남	김석송	안기영	김천애	Okeh	49512	독창	1938.02

이 곡은 작사가 김석송과 작곡가 안기영이 가사와 노래를 만들어 새롭게 창작된 것이어서 탁곡의 형태로 이루어진 아리랑처럼 다른 가사가 자유롭게 붙는 열린 구조를 가지고 있지 않은 일곡일사형(一曲一詞型)이다. 이 곡은 <본조아리랑> 이후 파생된 신민요 아리랑의 형질전승을 잘 보여주는 전형적인 예에 해당한다. 또 이 곡은 <그리운 강남>이라는 제목만 봐서는 아리랑과 연관된 곡인지 아닌지 알 수가 없으나 후렴구에서 ‘아리랑 아리랑 아라리요’라는 아리랑어를 사용하고 있어서 신민요 아리랑에 속하는 곡임을 알 수 있다.

그런데, 가사는 ‘아리랑 아리랑 아라리요’를 사용하고 있으나 <본조 아리랑>의 후렴구 선율과 똑같지는 않으며 3/4박자의 왈츠형 리듬과 솔-라-도-레-미의 신경토리 음계 위에서 선율이 진행된다는 공통점을 가지고 있다. 특징적인 것은 ‘아리랑 아리랑’의 가사 붙임새가 ‘아리’에 비해 ‘랑’의 음가가 길고 중지선율이 하행하여 솔로 중지하는 등 전통적인 선율 형태가 나타나고 있다는 점이다. 그러나 노래선율이 끝난 뒤 이어지는 후주가 도로 올려 중지하는 것은 서양음악적인 장조성을 확보하기 위한 음악적 장치로 여겨진다.

[악보 15] <그리운 강남> 후렴구, 김천애 노래(O.49512, 1938, 이소영 채보)

아 리 랑 아 리 랑 아 - 라 리 요

아 리 랑 강 남 을 어 - 서 - 가 세

후주 아 리 랑 강 남 을 어 - 서 - 가 세

특징적인 것은 <그리운 강남>의 경우 당시 장르명이 하나로 규정되지 않고 누가 노래하느냐에 따라 합창, 독창, 신민요라는 다양한 장르명을 사용하고 있고 편곡의 느낌도 달라지고 있다는 것이다. 안기영, 김천애와 같은 성악가들이 직접 노래할 때는 예술음악 장르 구분 방식을 따라 합창, 독창 등으로 갈래를 규정하고 있고 대중가수가 노래할 경우에 신민요라고 규정되어 있는데, 같은 텍스트라 해도 가창 스타일, 장르 구분, 악기 편성 및 편곡 등 연주에 있어서의 총체적 특징은 제각기 다르게 나타나고 있다.

(3) <아리랑 강남>

라무영 작곡, 김희규 작사의 <아리랑 강남>(Columbia 40585, 1935)은 제목 자체가 아리랑 파생곡임을 시사해준다.

[악보 18] <아리랑 강남>

아리랑 강남

1935. Columbia

작사 김희규
작곡 라무영
노래 석금성
채보 김점도

동 산 에 피는 꽃 이 지 지를 마 타.

우 리 네 청 춘 이 다 늙 어 간 다.

아 서 라 마 라 네 그 리 마 라.

아 리 랑 강 남 을 찾 아 나 가 자.

그런데 이 곡은 아리랑어를 갖는 후렴구는 따로 없고 마지막 악구에서 ‘아리랑 강남’이란 가사가 들어갈 뿐 아리랑과 관련해서는 직접적인 연관을 찾을 수 없는 곡이다. 그런 까닭에 이 곡은 대중가요 아리랑의 이중번식의 여러 형태 중에서 아리랑 후렴구를 가지지 않고 제목에서만 연관성을 갖는 유형의 전형적인 모습을 잘 보여준다. 전체적인 음악적 윤곽이 3/4박자의 왈츠풍 리듬과 선법적으로는 신경토리의 특성을 가지고 있다는 데서 <본조아리랑>의 음악적 배경에 기반하고 있다고 볼 수 있을 것이다.

(4) <아리랑의 꿈>

금오 작사, 유일 작곡, 장일타홍 노래, <아리랑의 꿈>(Regal C. 383, 1936.10)은 신경토리로 되어 있고 선율 특성은 첫 마디 선율과 가사가 <본조아리랑>과 같다는 것이다. 제목 <아리랑의 꿈>에서 이미 아리랑

파생곡임을 보여주고 있는데 이 노래도 <아리랑 강남>처럼 ‘아리랑, 아리랑 아라리요’로 이루어진 아리랑어 후렴구가 없다. 반주는 양악 관현악 반주를 바탕으로 간주에서 기타 독주 선율이 특징적이다. 간주 26마디 이하의 관현악 반주는 <넬리리아>의 주선율 전개와 비슷하다. 관현악 반주는 주된 부분이 ♩. ♩♩ ♩♩의 세마치 장단의 기본형을 반복하면서 리듬 파트를 담당하고 현악 독주악기들이 발현악기와 찰현악기가 교대로 고음역에서 주선율을 노래하는 식으로 전개된다.

<아리랑의 꿈>은 <본조아리랑>이 2소박 3박자의 왈츠풍의 리듬 전개를 보이는 데 비해 3소박 3박자의 세마치 장단을 전개하고 있어서 리듬 면에서는 <본조아리랑>보다 더 전통적이라 할 수 있다.

[악보 18] <아리랑의 꿈>, 장일타홍 노래 (R C.383, 1936, 이소영 채보)

아리랑 - 가 노라 - 나는 - - 가 - - 요 - - -

아리랑 - - - 찾 - 아 - 서 나는 떠 나 가 - - 요

아리 - 랑 고 개 - - 는 꿈 에 - - - 녀 율 - - - 지

녀 - 어 - 만 가 - 면 - 은 다시 못 - 오 - 네

(5) <꿀망태아리랑>

<꿀망태아리랑>은 유성기 음반으로 발매된 아리랑계 신민요 중에서 유일하게 남도 계면조 토리를 갖는 대중가요로서의 신민요에 해당하는 곡이어서 주목되고 있다. <진도아리랑>의 첫 음반이 1934년 오케30)에

서 발매되었기에 김용환이 작곡하고 직접 노래한 <꿀망태아리랑>(Victor KJ.1335)은 같은 육자배기 토리의 통속민요 <진도아리랑>이 모본이 되어 만들어진 신민요라 할 수 있다.

노래 선법은 전통 토리로서는 육자배기 토리에 가장 가깝다. ‘미-라’의 완전 4도 골격 형성에 라음에서 미음으로 하행하여 미음을 길게 뻗을 때는 깊은 요성은 아니지만 다른 음에 비하여 상대적으로 떨어주는 맛을 느낄 수 있고 ‘도-시-라’의 하행 선율이 남도 특유의 꺾는 청의 시김새를 사용하는 것은 아니지만 연관성은 충분히 시사한다고 볼 수 있다. 세마치 장단으로 넘어와서는 좀 더 전통민요적 특성이 많이 반영되어 나타나는데 장구 장단에 무반주 독창이 불려지면서 세마치 장단의 진도아리랑 후렴구와 비슷한 선율 진행을 나타낸다.

이 곡 역시 다른 신민요들과 마찬가지로 전통선율에 기반하면서도 이에 벗어나는 신민요만의 특징이라고 할 수 있는 요소들이 섞여 있다. 특히 반주는 이 곡을 두개의 이질적인 정서의 공존으로 혼종적 성격을 더욱 강화시키고 있다. 전주와 노래 A부분에서는 양악 반주, 특히 색소폰 독주가 음의 앞과 뒤를 흘리고 끌어올리는 수법을 사용하는데 블루스의 느낌을 자아내고 있으며 리듬 역시 자진모리가 아닌 블루스의 3박자 계열의 색깔을 나타내는 데 일조하고 있다. 그러나 노래 B부분은 장구의 세마치 장단만 노래와 결합되기 때문에 전통민요적 성격이 강화된다. 편곡을 통하여 블루스(당시는 이를 재즈송으로 인식했다)와 전래민요의 음악적 요소의 혼합이 이 곡의 마케팅 전략으로 연결되었다고 볼 수 있다.

다음 악보는 같은 토리로 이루어진 <진도아리랑>과 <꿀망태아리랑>

30) 1934.11. Okeh 1728, <珍島아리랑>, 남도민요(합창), 김소희·오비치·오테석; 1938.02. Victor KJ-1138, <珍島아리랑>, 남도민요, 오비치·진숙, 현금: 신태동, 대금: 박종기, 해금, 대고; 1939.12 Columbia C-2011, <珍島아리랑>, 남도민요, 김소희·진숙. 김점도, 『유성기음반총람자료집』, 334.

을 비교한 것이다. 첫단의 네 마디는 <진도아리랑>의 후렴구이고 마디 5 이하부터 큰 보표의 윗단은 <진도아리랑>을, 아랫단은 <꼴망태아리랑>을 채보한 것이다. <꼴망태아리랑>의 후렴구는 <진도아리랑>의 후렴구와 장단뿐만 아니라 선율 윤택이나 진행 면에서 있어서 매우 흡사하다. 그러나 <꼴망태아리랑>을 남도 명창들이 진계면의 정취를 넣어 불렀다면 <진도아리랑>과 흡사한 남도민요적 특성을 강하게 표출했을지도 모르나 김영환이 담담하게 목가적으로 부름으로써 <진도아리랑>과는 다른 정취를 표현한다. 그러므로 <꼴망태아리랑>은 작곡가가 남도계면조의 재료를 관습적 차원에서 통용되어온 전통적인 한이나 설움을 담아내는 틀로 사용하지 않고 블루스나 재즈적인 느낌과 결합시켜 의도적으로 한국적인 재즈, 혹은 한국적인 블루스를 추구한 곡이라 할 수 있다.

[악보 19] <진도아리랑>, 김소희·오비치·오테석 노래 (O.1728, 1934)과
<꼴망태아리랑>, 김용환 노래 (V. KJ. 1935), 이소영 채보

아 리 아 리 랑 쓰 리 쓰 리 랑 아 라 리 가 닐 - 네 - - - -

아 - 리 랑 응 응 응 - 아 라 리 가 닐 네

아 리 랑 아 리 랑 아 - 라 - 리 오 오 - -

저 달 - - 뒤 에 - 는 - - 별 따 라 - - 가 고

아 리 랑 - 장 단 에 소 - 들 - 모 르 면 - -

우 리 - 님 - 뒤 - 에 - 는 내 가 따 - 라 - 간 다

아 리 랑 고 게 고 게 에 를 님 어 들 간 다 -

(6) <아리랑 낭낭>

처녀림 작사, 김교성 작곡, 백난아 노래의 <아리랑 낭낭>(Taihei 3014, 1940)은 <아리랑>이 대중가요의 하나로 불리는 과정에서 통속민요와 구별되는 당대 대중가요 고유의 통속적·유흥적 정서를 가장 잘 대변해주고 있는 곡이라 할 수 있다. 이 곡은 신민요 고유의 향락적·유흥적 정서를 당대의 유행가적 어법으로 가장 잘 표출시키고 있는 형태에 속한다.

<아리랑 낭낭>은 선법 면에서는 신경토리에 속하는 곡으로서 <본조 아리랑>의 선율적 특성에서 크게 벗어나지 않는다. 그러나 이 곡이 갖는 유흥적 느낌은 폭스트로트를 사용하면서 전주 부분에서 16분음표 연속 패시지가 ‘쿵짜쿵작’하는 비트에 맞춰 나올 때 기존 아리랑과 다른 유행가적인 탈민요화 정서와 관련이 깊다. 또한 가창자의 창법 역시 기존 신민요의 유행가와 달리 매우 탈전통적인 느낌을 갖게 하는데, 백난아는 신민요나 민요에 특징이 있는 기생 출신 가수와 다르게 양악적인 유행가 창법으로 노래를 하면서 만요나 재즈송의 가창법과 비슷한 느낌을 표출하고 있다. 이는 <아리랑의 꿈>을 부른 기생 가수 장일타홍의 창법과 매우 대비되는 지점인 것이다. 그리하여 <아리랑 낭낭>은 기존 <아리랑>이 전통적인 민요 어법에 상대적으로 더 의존적이었던 것과 달리 탈전통화된 유행가적 정서에 많이 경도되는 결과를 낳고 있다.

[악보 20] <아리랑 낭낭>, 백난아 노래 (T. 3014, 1940, 이소영 채보)

The image shows a musical score for the song 'Ari-rang Nang-nang'. It consists of two staves of music in 7/8 time. The first staff starts at measure 19 and ends with a double bar line. The second staff starts at measure 25. The lyrics are written below the notes. The key signature has one flat (F major/D minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

19 C
 밤 이 오 는 아 리 랑 고_ 게
 25 C
 제 비 오 는 아 리-랑 고_ 게

<아리랑 낭낭>은 신민요와 트로트 사이의 경계를 허물며 <아리랑>의 정체성을 부유(浮遊)하게 만드는 곡이다. 예컨대 <아리랑의 꿈>이나 <꿀망태아리랑>은 리듬이나 선법 면에서 신민요적 정체성을 결정짓는 민요적 요소가 상대적으로 우세한 데 비해, <아리랑 낭낭>의 경우는 빠른 2박자 계통의 폭스트로트 리듬이 지배하면서 더 이상 민요적인 리듬과는 연관이 없게 되고 이로 인하여 트로트풍의 색채가 짙어지면서 기존의 신민요의 한계선을 넘어서고 있다고 말할 수 있다. 또한 이 곡은 해방 이후 <아리랑 맘보>, <아리랑 목동>, <아리랑 쓰리랑>, <아리슬리 낭낭>, <영암아리랑>과 같은 유흥적 분위기를 돋구는 폭스트로트나 스윙 리듬의 아리랑, 즉 트로트풍 아리랑의 원조라는 의미를 갖는다.

4. 아리랑의 문화형질 전승과 음악적 변용

이상에서 본고는 <아리랑>이 유흥적인 잡가에서 민족의 노래로 격상되고 다른 한편으로는 상업적인 대중가요로 분기되는 등 가장 역동적이었던 1920-30년대의 아리랑의 전개양상에 초점을 맞추었고 그 중에서도 유성기 음반으로 유통된 통속민요 아리랑과 신민요 아리랑의 음악적 특징을 고찰하였다.

통속민요 아리랑과 신민요 아리랑의 가장 큰 차이는 전자가 탁곡에 의해 파생곡을 만드는 반면 신민요 아리랑은 작곡에 의해 파생곡을 만든다는 점이다. 창작자가 분명하지 않고 전통민요 가창자들에 의해 집단적으로 전승되는 통속민요 아리랑이 지역의 토리를 기반으로 한 전통적인 음악 어법으로 이루어지면서 변화되는 탁곡의 형태를 띠는 반면, 작곡가와 작사자가 하나의 작품으로 창작하고 일반 대중가수들이 부르는 신민요 아리랑은 통속민요 아리랑을 모본으로 하지만 아리랑의 선율과 리듬, 가사의 일부가 창작의 소재로 차용될 뿐 전체의 틀이 변주

되는 형태는 아니기에 순수한 작곡이라 할 수 있는 것이다.

또한 신민요 아리랑의 특징은 서양음악적 요소가 많이 침투된 혼종적 양상을 보여준다는 점에서 통속민요 아리랑과 변별된다. 통속민요 아리랑의 세마치 장단은 3/4박자의 왈츠나 2/4박자의 폴스트로트 리듬으로 대체되고 선율적 특성도 진경토리가 신경토리로 바뀌며 전통창법으로 노래하는 민요가수들뿐만 아니라 대중가수들이 노래하면서 전통적 질감이 약화되는 등, 신민요 아리랑은 아리랑의 탈전통화와 혼종화를 통해 변화되었다. 이러한 요소는 민요계뿐만 아니라 대중가요계에서도 아리랑이 확산될 수 있는 계기를 마련하였으며, 이와 동시에 이미 통속민요 아리랑에 내재되어 있던 향토적이며 유희적인 속성을 외래적 음악어법으로 이루어진 대중가요계의 하부장르 속에 편입시켜 상업화를 이루어내었다.³¹⁾

이렇듯 신민요 아리랑의 형질 전승은 전통민요 아리랑과는 본질적인 차이를 갖고 있는데, 강등학의 표현에 의하면 민요계 아리랑의 전개가 동종변식의 형태라면 대중가요 아리랑의 전개는 이종변식의 형태에 해당하는 것이다.³²⁾ 이러한 이종변식의 형질 전승은 신민요 아리랑의 원조가 되는 <본조아리랑> 이후에 일어나게 되는데 <본조아리랑> 출현

31) 대중가요 아리랑은 향토적이며 유희적인 노래, 이별과 그리움의 노래라는 문화 형질을 수용한 것인데 이러한 이미지는 이미 아리랑이 향토민요와 통속민요에서 축적하였던 내용이었다. 자세한 내용은 강등학, “아리랑의 형질전승과 문화적 실천의 문제,” 『한국민요학』 31 (2011) 참조.

32) 강등학은 아리랑의 형질 전승에 있어 민요계 아리랑과 대중가요계 아리랑이 구별된다고 하였다. 전자는 장르 차원에서, 후자는 작품 차원에서 형질 전승이 이루어졌다는 것이다. 민요계 아리랑은 정해진 곡에 가사를 바꾸어 부르는 일곡다사형(一曲多詞型)으로 이루어져 있고 아리랑어가 들어있는 후렴구를 갖추는 동종변식에 해당한다. 이에 반해 대중가요계 아리랑은 곡과 가사가 1:1로 대응되고 고정되는 일곡일사형(一曲一詞型)으로 이루어져 있고 아리랑의 후렴구를 공동으로 갖지도 않으며 어떤 경우는 제목만을 어떤 경우는 가사의 일부를 수용하는 등 이종변식 형태를 가지고 있다. 강등학, “아리랑의 형질전승과 문화적 실천의 문제” 참조.

을 계기로 아리랑 소리는 통속민요 틀에서 벗어나 대중음악 영역으로 확대되었고 전통민요 토리와 외래적 어법의 대중음악적 요소가 함께 섞이는 혼종화가 이루어졌다고 볼 수 있다. 그리고 <본조아리랑> 이후 여러 파생곡에서 나타나는 신민요 아리랑의 형질전승은 해방 이후에도 지속되었다. 한 예로 1950년대 1960년대 걸쳐 만들어진 <아리랑 부기우기>, <아리랑 맘보>, <아리랑 럭키세븐>, <아리랑 트위스트> 등 리듬 중심의 흥겨운 노래의 전신은 <아리랑 낭낭>과 같은 1930-40년대 신민요에서 찾을 수 있다. 또한 민족 공동체 표상으로 불린 <홀로아리랑>, <통일아리랑> 등은 <본조아리랑>과 그 이후 창작된 <그리운 강남> 등에서 표상되는 민족적 정서 이미지를 계승한 것이라 할 수 있다. 한편으로는 민족 담론이 국가담론과 자연스럽게 연결되어 일제 말기의 전시 체제에 협력한 아리랑, 예컨대 <애국아리랑>, <아리랑 만주>, <아리랑 삼천리> 등의 친일 아리랑을 낳는 것과는도 연관되고 있다. 이는 국가, 민족이라고 하는 거대 담론을 표상하는 아리랑의 성격을 양가적(兩價的)으로 보여주는 부분에 해당하는 것으로 아리랑에 나타나는 국가와 민족 담론이 피지배자 입장에서 저항적으로 사용되기도 하고, 이와 반대로 지배 이데올로기의 선전 도구로 사용되었음을 알 수 있다.

이렇듯 아리랑 소리는 19세기 말 이후 20세기를 거치면서 근 100여 년 동안 향토민요, 통속민요, 신민요 아리랑으로 분화되면서 지역의 전통 토리를 기반으로 하는 전통민요 양식에서부터 신민요와 트로트의 경계가 모호해지는 유흥적인 대중가요적 양식을 망라하고 있고 저항적이면서 때로는 체제 순응적인 민족, 국가 담론을 표상하는 등 매우 열린 형태로 다양한 음악적, 문화적 변용을 이루면서 전개되어 왔다. 특히 본고에서 집중적으로 다루었던 유성기음반을 통해 확인되는 아리랑의 다중적 정체성, 즉 통속민요와 신민요를 다 포괄함으로써 전통민요와 대중가요 양쪽 진영을 활발하게 넘나들었고 민족의 노래에서 유흥적 통속가요에 이르기까지 역동적으로 전개된 아리랑의 존재 방식은 오늘

날까지도 지속되어 민족의 아이콘으로 자리잡으면서 대중적으로 널리 불리는 데 큰 역할을 하였다고 볼 수 있다.

참고문헌

논문 및 단행본

- 강등학. “향토민요 아리랑의 존재양상과 장르동향.” 『소암권오성박사 회갑기념음악학논총』, 간행위원회, 2000.
- 강등학. “19세기 이후 대중가요의 동향과 외래양식 이입의 문제.” 『인문과학』 31 (2001), 241-263.
- 강등학. “형성기 대중가요의 전개와 아리랑의 존재 양상.” 『한국음악사학보』 32 (2004), 5-36.
- 강등학. “1945년 이전시기 통속민요 아리랑의 문화적 성격과 주제 양상.” 『한국민요학』 21 (2007), 23-50.
- 강등학. “정선아라리의 민요생태와 문화적 의미.” 『한국민요학』 23 (2008), 257-288.
- 강등학. “아리랑 형질전승과 문화적 실천의 문제.” 『한국민요학』 31 (2011), 7-46.
- 강등학. “아리랑의 부류별 국면과 문화형질의 전승맥락.” 『한국민요학』 35 (2012), 7-32.
- 고정옥. 『조선민요연구』. 동문선, 1949.
- 기미양. “『매천야록』 소재의 ‘아리랑’ 기사의 실상과 의미.” 『한국민요학』 36 (2012), 71-112.
- 김영준. 『한국 가요사 이야기』. 아름출판사, 1994.
- 김점도 편. 『유성기음반총람자료집』. 신나라뮤직, 2000.
- 김홍련. “일제강점기에 나타난 아리랑의 확산과 그 의미변천.” 『음악과 민족』 31 (2006), 227-254.
- 이보형. “아리랑 소리의 근원과 그 변천에 관한 음악적 연구.” 『한국민요학』 5 (1997), 81-120.
- 이보형. “아리랑 소리의 생성문화 유형과 변동.” 『한국민요학』 26 (2009), 95-128.

- 이보형. “대한제국시대 통속민요 생성에 대한 연구.” 『한국음악사학보』 45 (2010), 5-29.
- 이소영. “일제강점기 전통음악과 외래음악의 혼성적 시도.” 『음악과 문화』 14 (2006), 9-45.
- 이소영. “일제강점기 신민요의 혼종성 연구.” 박사학위논문, 한국학중앙연구원 한국학대학원, 2007.
- 임경화 편저. 『근대 한국과 일본의 민요 창출』. 소명출판, 2005.
- 임경화. “민족의 소리 <아리랑>의 창출.” 『근대의 노래와 아리랑』, 소명출판, 2009.
- 김시엽. “근대민요 아리랑의 성격형성.” 『전환기의 동아시아 문학』, 창작과 비평사, 1985.
- 정우택. “아리랑 노래의 정전화 과정 연구.” 『대동문화연구』 57 (2007), 287-327.

음반

- 《민족의 노래 아리랑 I》. 신나라, SYC0001, 1991.
- 《아리랑의 수수께끼》. 신나라, NCS-144, 2005.
- 《유성기로 듣던 가요사 I》. 신나라, SYNCN-0015-24, 1992.
- 《유성기로 듣던 무성영화모음》. 신나라, SYNCN-120-2, 1996.

Abstract

**The Musical Characteristics and Cultural Acculturation
of *Arirang*: Based on the Sound Sources of the Short
Recording (SP)**

Lee, Soyoun

Arirang is considered the most representative folksong in Korea and *Arirang* can be largely divided into three folksong categories: indigenous (*hyangto minyo*), popular (*tongsok minyo*) and newly-composed or new folksong (*sin minyo*), according to the context of the performance culture and reception history. Among them, *Arirang(s)* which fall into the categories of *hyangto minyo* and *tongsok minyo* are widely recognized as the “traditional folksongs” that have been performed and transmitted among Korean traditional musicians, while those composed during the Japanese colonial era are considered as *sin minyo*, as circulated in the stream of popular music.

This paper focuses on the cultural aspects of the developmental stage and performance environments of *Arirang* during the 1920s and 1930s based on in-depth research of the SP recordings. The paper further explores the musical characteristics and differences between *sin minyo* and *tongsok minyo* versions of *Arirang*.

The most remarkable differences between *tongsok minyo* and *sin minyo* *Arirang* versions are found in that the former are derived and developed from the variations of the existing melodies, *takgok*, while the latter are created by the specific composers, *jakgok*, and these differences of the creative subjects affect musical content and characteristics. *Tongsok minyo*,

an oral tradition that is created by a group of miscellaneous individuals, is based on the regional melodic idioms and stylistic tendencies, *tori*, while in *sin minyo* it is apparent that both composer and lyricist participate in creating the new song and popularized by popular singers at that time. These newly-composed songs are considered as “hybrid musical activities,” influenced by both Korean indigenous melodies and Western musical elements. The *sin minyo Arirang* have contributed to the opportunities that accelerate the popularity of *Arirang* not only in the traditional music market but also in the popular music industry. By the same token, the popularization of *tongsok minyo Arirang* has further supplied the needs of commercialization for the mass popular market.

Keywords: *Arirang*, indigenous folksongs, popular folksongs, *sin minyo*, post-traditionalization, hybrid music, variations of folksongs

투고일	심사일	게재 확정일
2013년 4월 27일	2013년 5월4일~23일	2013년 6월 1일