

# 이상근 합창 음악 연구1)

## -중기와 후기 합창곡을 중심으로-

### 1. 들어가면서

최근 창작음악에 대한 연구가 활발해 지면서 한국의 숨은 작곡가 발굴 대상에 떠오른 인물로 진주 출신의 이상근(1922-2000)을 꼽을 수 있다. 이상근은 20세기 중반 한국에서 현대음악에 지대한 관심을 한국음악의 정체성에 대해 고민한 윤이상(1917-1995)·나운영(1922-1993)의 동시대인으로 나란히 언급되며, 그들의 유산은 한국 창작계에서 의미가 크다고 하겠다.<sup>2)</sup> 이상근은 한국음악이 나아가야 할 방향에 대한 끊임없는 사유와 도전적인 실험을 통해 50년대의 변화기를 거쳐 70년대에 이르기까지 한국인의 고유한 정서를 음악에 담아내었으며, 그의 전통음악에 대한 연구와 서양음악에 대한 실험 정신은 한국 창작음악의 역사에 '절대적으로 필요했던 자양분'이 되었다고 평가되고 있다.<sup>3)</sup>

본 연구는 이상근의 다양한 창작 세계 중 대중과의 소통에 가장 합리적이고 유익한 합창음악에 중점을 두고 진행하였다. 이상근은 평생을 두고 합창곡을 작곡할 만큼 합창에 많은 관심을 가지고 있었다. 국내에 합창이라는 분야가 거의 알려지지 않았을 시절 이상근은 합창음악을 보급함으로써 우리나라 창작합창음악의 발전에 기여하였다. 이상근은 일제시절 음악교사를 하며 우울한 학생들을 합창활동으로 웃음을 찾아 주었으며, 특히 민족의 정서가 어린 합창을 가르침으로써 자신 뿐 아니라 학생들에게 꿈을 잃지 않도록 격려했다는 사실은 작곡자의 작품에 대한 특별한 애정을 느낄 수 있게 한다.<sup>4)</sup> 합창은 예나 지금이나 음악을 전공으로 하지 않아도 어울려 부를 수 있는 대중성 있는 장르로서 현재도 실험적인 작품을 제외한 많은 합창곡이 음반으로도 출판되었다.

본 논문에서는 중기와 후기의 합창곡에 주목하여 곡을 분석하고 그의 합창음악을 시기별로 비교 정리하려 한다.<sup>5)</sup> 이상근은 초기 합창음악에서 '전통과 현대성'을 기반을 두고 자신의 음악어법을 '친근성'과 결합함으로써 20세기 한국음악의 정체성을 확립하려고 노력했던 작곡가이다.<sup>6)</sup> 그는 전통적인 것을 '5음음계의 사용, 새야화현의 사용'을 통한 새로운 음향의 모색' 등으

1) 본 논문은 2013년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구이다(2013S1A5B5A07049130). 작품의 시기 구분에 대해서는 이상근의 가곡 전체를 연구한 최금희 『이상근 가곡연구-글로벌한 한국 가곡의 확립을 위하여』, 서울대학교 박사학위논문 (2011)을 기준으로 삼았는데, 이는 초기와 중기, 중기와 후기 사이에 각각 8년의 공백이 있는 합창음악의 시기 구분에 별다른 이의 없이 적용될 수 있다.

2) 홍경수. "한국음악의 관점(5): 이상근의 '현대' 개념", 『음악과 민족』 40(2010): 11-12.

3) 우혜연. "작곡가 이상근의 작품세계-그의 미학관과 창작관을 중심으로", 『음악과 민족』 41(2011): 36-37.

4) 류덕희. "이상근 합창곡의 작품과 배경", 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』, 진주: 이상근기념사업회(2008), 523.

5) 이상근의 초기 합창음악에 대해서는 다음을 참조하라. 지형주. "이상근의 초기 합창음악 양식-전통과 현대성-", 『서양음악학』 28(2012): 99-122.

6) 지형주. "이상근 초기 합창음악 양식-전통과 현대성-" 118-119.

로 구체화하였으며, 인상주의 작곡가로부터 받은 현대적인 음악어법을 ‘불투명한 화성구조와 리듬구조, 증감 음정을 통한 화음 구성, 불투명한 프레이즈와 종지, 박절 해체, 병행화음의 사용’등으로 표현하였다.<sup>7)</sup> 가곡에 있어서도 시의 선택에 주목하였던 이상근에게 초기 합창음악에 있어서도 민족정서를 담은 시의 선택은 매우 중요하였다. 그가 말한바 “음악적으로 파고 들어갈 공간이 있는 문예 작품”을 선택해서 자신의 ‘지성’과 ‘감성’으로 전통과 현대를 결합하고자 하였던<sup>8)</sup> 작곡가 이상근이 어떻게 그의 중기와 후기의 합창에서 이를 전개해 갈까를 살펴보는 일은 매우 흥미로운 일이 아닐 수 없다.

## 2. 중기와 후기 합창곡의 출처와 분류

이상근의 중기와 후기 합창곡은 초기 합창곡과 마찬가지로 세 권으로 출판된 『이상근 합창곡집』에 실려있다.<sup>9)</sup> 초기의 마지막 작품 《석류》(1951), 《딸기》(1951)와 8년의 공백을 두고 중기에 작곡되기 시작한 다섯 개의 작품 《오감도(烏瞰圖)》(1959), 《3개의 메뉴》(1959), 《민요연곡》(1965), 《사계절(四季節)의 노래》(1967), 《제주도 민요에의 초대》(1967)는 모두 모음곡으로 초기의 작품 대부분 개별곡으로 작곡되었던 것과 확연한 차이를 보인다. 후기의 합창곡으로는 《청산별곡(靑山別曲)》(1975)과 마지막 합창곡 《오륙도(五六島)》(1994) 두 개가 개별곡이며, 《한국의 꽃 I》(1977)과 이 무반주 혼성4부곡을 피아노 반주가 있는 여성3부 합창《한국의 꽃 I》(1992)는 4곡으로 구성된 모음곡이다.<sup>10)</sup>

이상근의 합창곡이 중기에 집중되었다는 것은 총 27곡으로 합창곡 전체의 절반 정도를 차지한다는 사실에서 알 수 있다. 중기와 후기의 합창곡도 초기와 마찬가지로 대부분 출판되었으나, 음반 출반은 초기에 비해 미비한 실정이다(표 1).<sup>11)</sup>

7) 홍정수. “이상근의 ‘현대’개념”, 『음악과 민족』 40(2010): 32.

8) 이상근, “우리 가곡 시론”(1955), 『이상근 예술가곡집 이상근 작품전집 1』, 진주: 이상근기념사업회 2009, 258-259.

9) 이상근 합창곡은 2008년 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』에서 먼저 인쇄본으로 출판되었고, 일 년 뒤 2009년에 출판된 『이상근 합창곡집 I. 이상근 작품전집 11』과 『이상근 합창곡집 II. 이상근 작품전집 12』에는 대부분의 자필본 악보가 담겨있다. 본고에서는 출판되지 않은 중기의 《민요연곡》(1965)과 후기의 오페라 《부산성 사람들》(1985/1992), 칸타타 《분노의 물결》(1976)과 《여호와여 영원히 이 성전에 머무소서》(1983)는 분석의 대상에서 제외되었다. 오페라와 칸타타는 합창보다 규모가 크고 극적음악 양식이라는 점을 생각할 때 별도로 연구되어야 할 것이다.

10) 1977년 1월에 작곡된 《한국의 꽃 I》에 대해서는 인쇄본에서 작곡시기와 작품번호의 오류가 보인다. 합창곡집 목록에 1971년으로, 비교란에 ‘제15회 서울음악제 위촉작품’으로 밝히고 있다(『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』, 513). 그러나 자필악보에는 1977년으로 기록되어 있으며(『이상근 합창곡집 I. 이상근 작품전집 11』, 135, 139, 144, 148, 155), <이상근 연보> 도표에서도 1976년 서울음악제에 위촉을 받았음을 내용으로 하고 있다. 자필악보 표지의 마지막 숫자 ‘7’을 ‘1’과 혼돈하여 잘못 기록된데서 비롯된 오류인 듯 하다. 따라서 작곡시기를 인쇄본 합창목록과 작품연보에서 1977년으로 바로 잡아야하며, 작품번호를 시기별로 붙일 경우 칸타타 《분노의 물결》(op.69, 1976)과 1977년 8월에 작곡한 실내악곡 《Dialogue(대화)》(op.70, 1977년 8월) 사이에 작곡된 사실을 감안하여 작품번호가 op.58이 아닌 op.69로 정정되어야 한다(현 op.59부터 op.69의 번호가 두개씩 앞으로 당겨져야 할 것이다). 1992년 여성합창으로 편곡되어 피아노 반주가 붙여진 《한국의 꽃 II》은 음악의 연속성 때문에 op.59로 붙여져 있지만 《한국의 꽃 I》이 op.69로 변경될 경우, 《한국의 꽃 II》는 op.70이 되어야 한다. 또한 서울음악제는 1969년부터 시작되었으니 1977년에 서울음악제에서 연주되었다면, 비교란의 ‘제15회’ 또한 ‘제9회’로 수정되어야 한다. 본고에서는 후기 합창곡의 작품번호를 현재 출판된 것과 시기에 따라 바꾼 것을 모두 제시하였다.

<표 1> 이상근 중기와 후기 합창곡 자료 출처

op.	연도	곡 명	작사가	편성	출판여부		음반
					인쇄본	자필본	
<b>중기 합창곡</b>							
36	1959	《오감도(烏瞰圖)》 ① 시(時) 제1호 ② 시(時) 제6호 ③ 시(時) 제11호 ④-⑨ 시(時) 제15호-1, 2, 3, 4, 5, 6	이 상	혼성4부+ 실내악	○	○	x
38	1959	《3개의 메뉴》 ① 어느 날의 menu ② 검은 신화(神話) ③ 녹색의자에 앉아 있는 베란다에서	조 향	혼성4부+ 실내악	○	○	x
47	1965	《민요연곡》 <sup>12)</sup> ① 베를가 ② 천년과부 ③ 새타령 ④ 밀양아리랑 ⑤ 자장가(옹이자장) ⑥ 릴리리아 ⑦ 농부가 ⑧ 오돌뚝 ⑨ 아리랑	민요가사	여성	x	x	x
49	1967	《사계절(四季節)의 노래》 ① 봄-영연(詠燕) ② 여름-우(雨) ③ 가을-추사(秋思) ④ 겨울-영설(詠雪)	이옥봉	여성3부+ (fl. ob, cl. 조건적)	○	○	○
50	1967	《제주도 민요에의 초대》 ① 옹이자장(자장가) ② 오돌뚝이 ③ 시집살이 노래	민요가사	여성3부	○	○	○ ○ x
<b>후기 합창곡</b>							
67/65	1975	《청산별곡(靑山別曲)》	고려가사	고려가사	○	○	x
58/69	1971 1977(!)	《한국의 꽃 I》 ① 진달래 ② 패랭이꽃 ③ 들국화 ④ 동백꽃	조 순	혼성4부 (무반주)	○	○	○
59/70	1992	《한국의 꽃 II》 ① 진달래 ② 패랭이꽃 ③ 들국화 ④ 동백꽃	조 순	여성3부 (피아노 반 주)	○	○	x
89	1994	《오륙도(五六島)》	고두동	혼성4부	○	○	x

중기와 후기의 합창곡도 초기와 마찬가지로 가사에 따라서 전통시와 현대시로 구분할 수 있다. 전통적인 것은 중기의 전래가사를 내용으로 하는 《민요연곡》, 《제주도 민요에의 초대》,

11) 초기 합창곡의 자료 출처와 출판 및 출판여부에 대해서는 지형주. “이상근 초기 합창음악 양식-전통과 현대성-”, 101 <표 1>을 참조하라.

12) 초현실주의 합창곡 이후 6년만에 작곡된 9개의 《민요연곡》(1965, op.47)은 아쉽게도 목록에만 제시되어 있고 인쇄본은 물론 원본에 대한 정보가 없는 현실이다. 2년 뒤 작곡된 《제주도 민요에의 초대》의 ‘옹이자장(자장가)’와 ‘오돌뚝이’가 같은 제목인 것으로 보아 이상근이 동일작품을 편곡했던 것처럼 두 곡을 후기의 작품으로 편곡했을 가능성을 배제할 수 없다.

조선의 여류 시인 이옥봉의 시를 내용으로 하는 《사계절(四季節)의 노래》와 고려가사에서 온 후기의 《청산별곡(靑山別曲)》이 있다. 현대적인 것으로는 중기의 초현실주의 작가 이상의 《오감도(烏瞰圖)》와 조항의 《3개의 메뉴》가 시대 뿐 아니라 내용적으로도 극단의 현대성을 띄고 있는 반면, 조순의《한국의 꽃 I》, 《한국의 꽃 II》와 고두동의 《오륙도(五六島)》는 서정성을 반영하고 있다.

### 3. 중기 합창곡의 분석

#### 3.1.《오감도(烏瞰圖)》(1959, op.36)

8년의 공백을 깨고 이상근이 중기 합창곡의 텍스트로 선택한 것은 초현실주의 시인 이상(李箱, 1910-1937)의 《오감도(烏瞰圖)》(1934)이다. 발표 당시부터 논란이 있었던 《오감도》는 초현실주의 시답게 띄어쓰기 없는 붙여쓰기, 숫자 거꾸로 쓰기, 여백을 두어 공간성을 표현하기 등 외적으로도 난해함이 드러난다. 시인이 일제식민지 하에서 불안, 갈등, 공포 등 시대적 저항성은<sup>13)</sup> 6·25 전쟁을 겪어낸 작곡가의 반전(反戰) 사상으로 기인한 시대 저항적 정서와 일맥상통한다.

이상근은 《오감도》 중 시 1, 6, 11호와 15호에서 1부터 6까지 총 9개의 시를 선정하였다. 혼성 4부합창이 플루트, 클라리넷, 전자기타, 실로폰, 비브라폰, 비올라, 피아노, 타악기의 실내악과 어우러지지만, 곡마다 합창과 악기의 편성을 달리한다. 시가 난해한 만큼 무조성 위에 복합박자와 변박이 많이 사용되고 있다. 전체적으로 초기의 인상주의적 현대성보다 추상화된 모더니즘적 표현주의적 어법으로 작곡되었다.

#### 1) ‘시(時) 제1호’

#### <악보 1> 《오감도》 ‘시(時) 제1호’, 글리산도 노래

《오감도》의 첫 시가 주목받는 것처럼 합창에서도 첫 곡에 초기와는 확연히 구분되는 음악적 특징들이 잘 드러나 있기에 보다 자세히 살펴보는 것이 필요하다. ‘시(時) 제1호’의 박자는

13) 김효신. “이상(李箱)의 시와 시대적 저항성”. 『한민족어문학』 61(2012): 371-372.

3+2의 5/4 복합박자이며, 3박과 2박 사이에는 실선이 아닌 점선으로 마디 구분을 하고 있다. 합창은 표현주의적인 ‘말하는 노래(Sprechstimme)’와 음정있는 노래가 스네어 드럼과 함께 “13인의 아해가 도로로 질주하오”의 첫 구절부터 등장한다. “질주”할 때는 방향을 달리한 글리산도로 시각적 효과를 노리면서 ‘글리산도 노래’를 부르고 있다.(악보 1).

표현주의적 음악어법은 1행에 이어 시의 2행을 분절하여 부르는데서도 나타난다. “길은(D $\flat$ -C $\sharp$ )” “막달은(G $\flat$ -F-D)” “골목이(CC-E)” “적당(A $\flat$ -A)” “하-오(G-F $\sharp$ -D)”의 선율은 소프라노(은-달-골목-적)와 테너(길-막-은-이-당)가 단어를 분절하여 부르다가 “하오”에서 두 파트가 동일한 선율을 노래한다.

곡은 무조적이면서도 ‘중심음’을 사용하였다.<sup>14)</sup> 이 곡에서는 마디7에서 처음 등장하는 피아노와 비올라의 저음 C가 단적으로 중심음을 말해주고 있으며, 마디9의 실로폰도 상행음계를 C음으로부터 시작하고 있다. 이상근은 중심음을 주변음과 결합하고 있다. 마디7에는 C 중심음외에 클라리넷의 D음, 실로폰의 C $\sharp$ , 그리고 피아노에서 연달아 나오는 화음의 베이스가 B라는 것을 볼 때 ‘번짐음’을 사용하고 있음이 잘 드러나 있다(악보 2).<sup>15)</sup>

**<악보 2> 《오감도》 ‘시(時) 제1호’, 중심음과 번짐음**



무조성과 전통적 음향을 복합적 사용은 두 번째 행의 선율과 반주에서 잘 나타나 있다. 합창 선율에서 “길은(D $\flat$ -C $\sharp$ , 이명동음)”과 “골목(CC)”은 같은 음으로, “막달은(G $\flat$ -F-D)”과 “적당(A $\flat$ -A)” “하-오(G-F $\sharp$ -D)”는 각각 반음진행이 주를 이루고 있다. 그러나 갑자기 나타난 막다른 골목을 예고하는 피아노는 C장조 화음과 B음을 베이스로 하는 감3화음의 연타이고, 마디7의 실로폰도 C로 시작하여 전음계적으로 한 옥타브를 연주함으로 불협화음정과 3화음, 전음계를 혼합하고 있다. 여기에서 중심음은 C에서 D로 옮겨진다.

3행부터 시작되는 아이들의 무서움은 전자기타의 글리산도로 예고된다. 합창은 자유로운 푸가식으로 진행되며 아이들의 무서움이 꼬리에 꼬리를 문다. 마디15의 앨토에서 표현되는 제 1 아해의 무서움은 마디19 소프라노에서 전위로 노래되고, 마디23 베이스에서 제3의 아해와

14) 홍정수 외. 『이영조 음악』, 도서출판 태성 2012. 72-75.

15) ‘번짐음’에 관해서는 다음을 참조하라. 홍정수 외. 『이영조 음악』, 71-72.

마디26 테너의 제4의 아해의 무서움은 자유롭게 모방되었다. 여기서 실로폰은 C-D-E-F-G 까지 전음계적으로 옮겨간다. 제5의 아해부터 합창은 새로운 국면을 맞게되는데, 제5아해의 무서움은 16분음표의 긴박한 노래에 옥타브를 넘는 전자기타의 글리산도가 효과를 더한다. 제 6 아해의 무서움은 포르테로 절규하듯, 제7의 아해는 공포에 떨어 피아노의 흐느낌으로, 제8 아해의 무서움은 A♭까지, 제12아해의 무서움은 최고 음역 B까지 다다른다. 제13의 아해는 무서움은 마디67 베이스에서 “그리오”가 예외적으로 악센트를 주며 무서움의 종지부를 찍는다. 이때 C에서 시작한 중심음은 13단계를 전음계적으로 이동한다. 또한 노래는 파트를 옮겨 가며 한 성부씩 부르고 있어 많은 여백을 남기며 선적인 흐름을 유도하고 있다.

시의 후반부에 들어서 마디79부터 이후의 모든 시는 마디108까지 한 파트씩에서 말하는 노래로 불려지는데, 전반부에서 악기가 합창을 보조하듯 실내악적으로 움직였다면, 여기서는 말하는 노래를 보충이라도 하듯 모든 악기가 출연하여 동적이고 활발하게 움직이고 있다.

<악보 3> 《오감도》 ‘시(時) 제1호’, 클러스터

The image shows a musical score for a piece titled '시(時) 제1호' (시, 時). It consists of four vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts are in Korean and have lyrics: '도 로 로', '질 주 하지 아니 하여도', and '종 소'. The piano accompaniment includes a piano part with chords and a cymbal part. Dynamic markings include *f*, *p*, *pp*, and *ff*. There are also performance instructions like '(Braccio)' and 'Cymbals'.

곡의 마지막은 첫 시작과 유사하면서도 대조를 이룬다. 합창이 말하는 소리를 같은 리듬으로 노래한다. 악기는 앞에서처럼 스네어 드럼이 나오는데 분명한 리듬 대신 트레몰로로 연주하며, 앞부분에는 나오지 않았던 피아노가 마디7-8을 변화하여 C장3화음, B감3화음, F장3화음, B감3화음은 연타한다. 가장 뚜렷한 차이는 곡의 시작은 피아노의 여린 분위기인 반면, 곡의 마무리는 포르티시모의 외침이라는 점이다. 첫 행 끝의 “질주하오”에서 크레센도를 통해 “하오”에 액센트가 따라온 것이나 마지막 행 끝의 “질주하지 아니”의 크레센도와 “하여도”의 피아니시모 뒤에 “종소”에 포르티시모로 외침이라는 점이 유사하게 보일지라도 아이들의 무서움을 통해 거리의 질주를 부정으로 결론지은 이상의 시를 작곡가는 심벌즈의 강한 부딪힘과

피아노의 클러스터를 통해 단호하게 음악적으로 형상화하고 있다(악보 3).<sup>16)</sup>

## 2) ‘시(時) 제6호’

‘시(時) 제6호’ 역시 무척 난해한 표현으로 시 자체가 여백을 가지고 있으며 문장 내의 모든 단어와 단어는 붙여져 있다. 서술체 외에 따옴표에 들어간 대화체의 문장이나 단어가 나오며, “sCANDAL”이라는 영어 단어가 소문자와 대문자를 달리하여 등장하기도 한다. 이상근은 여기서도 2+3+2=7/4의 복합박자와 점선 구분을 사용하고 있다. 악기 연주에서는 실로폰, 피아노, 타악기 등 타건악기를 배제함으로써 문장 내의 붙여쓰기를 악기 구성에서 반영한 것으로 보인다.

원문의 여백은 음악에도 고스란히 나타난다. 제1곡보다 더 많은 여백이 보인다. 합창에서 투티로 노래하는 부분이 한군데도 없고 부분적으로 두 파트가 동시에 혹은 대화식으로 노래할 뿐이다. 시에서의 서술체와 대화체의 구분은 음악에서 음정이 있는 노래와 음정이 없는 말하는 노래로 확연히 구분된다. 말하는 노래로 진행되던 합창 아닌 합창은 마디38의 “이소저는신 사이상의부인이나” “그렇다”의 대화체에서 음정있는 노래로 바뀌는데, 이때 목관악기에서 순차적 음계인 ‘사슬진행’이 나타난다(악보 4).<sup>17)</sup> 이후 합창은 말하는 노래 위주로 진행되다가, 대화체에서만 음정있는 노래가 나오는데, 서술체로 끝나는 마지막 세 마디 “그렇는지”에서는 예외적으로 는 말하는 노래와 음정있는 노래가 섞여있다.

### <악보 4> 《오감도》 ‘시(時) 제6호’, 대화체의 음정 있는 노래, 사슬진행

The image shows a musical score for '시(時) 제6호'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics '그 령 다' and a dynamic marking 'p'. The second staff is a vocal line with lyrics '이 소저는 신 사 이 상의 부인 이 나' and a dynamic marking 'mf'. The third and fourth staves are piano accompaniment. The piano part features a '사슬진행' (chain progression) in the bass line, which is circled in red. The piano part also has dynamic markings 'mf' and 'p'.

곡의 마지막 포르티시모의 사슬진행의 기악에 남성합창이 완전5도의 포르테에서 크레센도 하며 악센트가 있는 외침으로 끝나고 있다. 제1곡과 마찬가지로 작곡가는 시인의 단호함을

16) 피아노 악보의 마지막에는 ‘팔’을 뜻하는 ‘Braccio’가 G-g까지 4옥타브에 걸친 연주를 지시하고 있다.

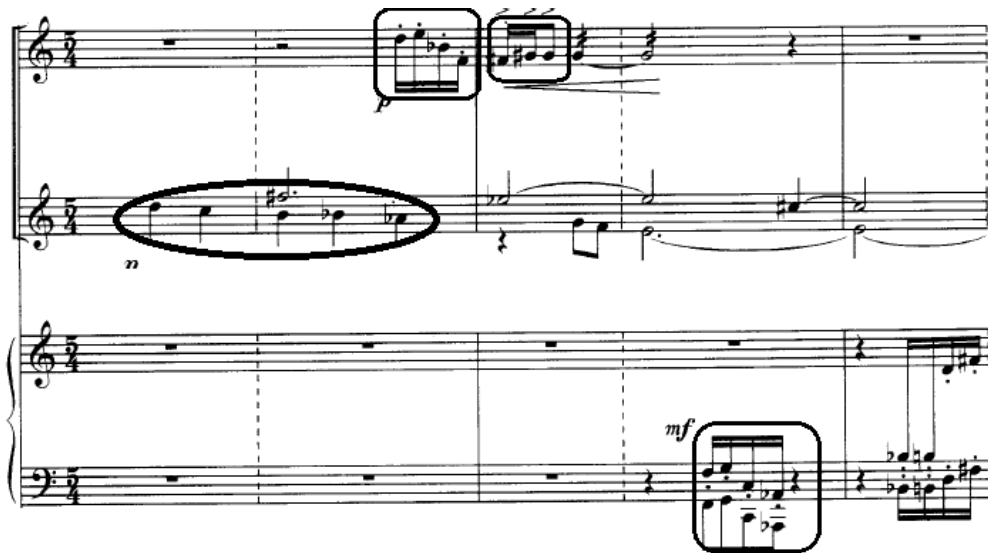
17) ‘사슬진행’에 관해서는 다음을 참조하라. 홍정수 외. 『이영조 음악』, 84-86.

읽어냈을까? 단호함을 표현하기 위해 기악부분은 전자기타의 글리산도를 제외한 다른 악기들에서 ‘사슬진행’으로 끝맺고 있다.

### 3) ‘시(時) 제11호’

‘시(時) 제11호’에서 시인은 “사기컵”을 “내 해골”에 비유함으로써, 보이지 않는 무의식의 세계를 환각적 이미지로 시각적으로 표현하고 있다.<sup>18)</sup> 작곡가는 이 난해한 시를 2+3=5/4의 복합박자에서 베이스가 노래하게 한다. 앞 곡에서 제외되었던 피아노와 타악기가 다시 등장하고 이번에는 목관이 제외됨으로써 음색의 변화를 추구한다.

#### <악보 5> 《오감도》 ‘시(時) 제11호’, 사슬진행, (변형) 새야화현+장3도



노래는 앞 곡에서처럼 말하는 노래와 음정 있는 노래가 혼용되고 있다. 그러나 ‘시(時) 제6호’에서는 따옴표 안에 있는 대화체만 음정있는 노래가 사용된 반면 이 곡에서는 노래방식의 구분이 불규칙적이다. 음정있는 노래는 문장 전체로 불려지지 않고 한 문장 내에서 부분장으로, 몇 단어의 결합으로, 혹은 한 음절로 불려 나타나는 듯 나타나기도 한다.<sup>19)</sup> 앞 곡과의 또 다른 공통점은 ‘사슬진행’의 사용이다. 곡의 시작부분에서 비브라폰이 D-C-B $\flat$ -B-A $\flat$ 의 하행 사슬진행을 보이고 있다. 피아노의 시작은 곡의 중심이 되는 완전4도+장2도의 새야화현을 보여주고 있다. 실로폰에서 나타나는 같은 음형은 증4도+완전2도의 변형 새야화현이며, F음으로 부터는 반음으로 상행하는 사슬진행도 나타난다. 새야화현과 변형 새야화현에는 이상근 합창음악에 잘 사용되는 장3도(피아노 C-A $\flat$ , 실로폰 D-B $\flat$ )도 포함되어 있다(악보 5).

악기들은 몇 개의 단편적 모티브로 움직이며 많은 여백을 가지고 베이스 한 성부의 노래를 점묘적으로 동반하고 있다. 투티로 연주되는 경우는 사기컵을 “번쩍” 드는 강한 효과나(마디

18) 이고은. “이상의 <오감도>에 나타난 현대디자인적 사고” 『기초조형학연구』 14-5(2013):328.

19) 원문의 밑줄친 부분이 음정있는 노래이다. “그 사기컵은 내 해골과 흡사하다. 내가 그 컵을 손으로 꼭 쥐었을 때 내 팔에서는 난데없는 팔 하나가 접목처럼 돌히더니 그 팔에 달린 손은 그 사기컵을 번쩍 들어 마룻바닥에 메어부딪는다. 내 팔은 그 사기컵을 사수하고 있으니 산산이 깨어진 것은 그럼 그 사기컵과 흡사한 내 해골이다. 가지났던 팔은 배암과 같이 내 팔로 기어들기 전에 내 팔이 흐 움직였던들 홍수를 막은 백지는 찢어졌으리라. 그러나 내 팔은 여전히 그 사기컵을 사수한다.”

21) 글리산도로 “산산히 깨어진 것”을 묘사하기 위한 부분 뿐이다(마디31-33).

#### 4) ‘시(時) 제15호’

합창곡 《오감도》의 1-3곡까지는 시 1, 6, 11호를 가사로 하고 있으며, 4-9곡까지는 ‘시(時) 제15호’의 1번에서 6번까지를 순서대로 가져 왔다. ‘시(時) 제15호’의 6곡은 원문의 분량이 짧은 만큼 합창곡의 길이도 1-3곡에 비해 짧은 편이다. ‘시(時) 제15호-2’의 경우는 원문이 띄어쓰기 없는 두 문장으로 합창곡도 16마디로 가장 짧다.<sup>20)</sup> 의 두 문장으로 합창곡의 길이는 가장 짧은 16마디이다.

6곡의 앞의 세 곡보다 소규모로 구성되어 있다. 합창은 1-4곡에서는 한 성부만, 5곡과 6곡에서는 두 성부를 택하고 있는데, 5곡에서는 두 성부가 같이 부르는 부분 없이, 앞부분은 엘토로, 뒤부분은 베이스로 음색만 달리할 뿐이다. 악기의 선택도 1-5곡에서는 2-3개의 악기만 연주하고, 마지막 6곡에서 비올라를 제외한 모든 악기가 출현함으로 곡마다 음색의 다양한 변화를 추구하고 있다.

박자는 변박 없는 전통박자가 1, 2, 3, 6곡에서 사용되며 5/4(4곡)나 8/5(5곡)의 복합박자의 경우도 점선으로 마디를 나누어지지 않는다. 무조와 한국적 음향을 혼합해서 사용하고 있다. 증4도+장3도 구조가 1곡, 2곡, 5곡, 6곡에서 발견되며, 3곡과 4곡에서는 증4도에 ‘주변음’이 더해진 구조가 나타난다.

#### <악보 6> 《오감도》 ‘시(時) 제15호-6’, 글리산도 노래

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The lyrics are written below the notes. There are four circled areas in the score, two in the treble staff and two in the bass staff, highlighting specific glissando passages. The lyrics are: "나는 국형을 받았" (top staff) and "내가 각각 내 꿈에 국형을 받았다" (bottom staff). The dynamic marking 'ff' is present in both staves.

‘시(時) 제15호’에서는 앞의 세 곡에 주를 이루었던 말하는 노래는 더 이상 나오지 않으며 모두 음정있는 노래로 되어있다. 새로운 노래방식은 ‘글리산도 노래’이다. 2곡에서는 옥타브 글리산도로 마디11 “더-럽-혀”의 한 마디에서만 시작된 것이 3곡에서는 빈번하게 나타난다.<sup>21)</sup> 6곡에서는 ‘글리산도 노래’가 옥타브(마디6) 외에도 3도, 7도, 9도의 음정을 두고 노래된다(마디7, 악보 6). 글리산도는 악기 연주에서도 나타난다. 5곡에서 플루트와 6곡에서 전자기타는 글리산도를 노래와는 달리 음정의 폭에 구애되지 않고 연주하거나 방향은 지시하되 끝나는 음을 열어 놓은 채 자유롭게 연주함으로써 악기의 글리산도 기능을 강화하고 있다.

20) ‘시(時) 제15호-2’의 원문은 다음과 같다. “죄를 품고식은침상에서 잤다. 확실한내꿈에나는결석하였 고의죽을담은군용장화가백지를더럽혀놓았다.”

21) ‘시(時) 제15호-3’ 원문 역시 붙여쓰기로 되어있다. 밑줄친 부분이 ‘글리산도 노래’로 표현되는 부분이다. “나는거울있는실내로몰래들어간다. 나를거울에서해방하려고. 그러나거울속의나는침울한얼 굴로동시에꼭들어온다. 거울속의나는내게미안한뜻을전한다. 내가그때문에영여되어있듯이그도나때문에영여되어떨고있다.”

### 3.2.《3개의 메뉴》(1959, op.38)

《오감도》와 같은 해 작곡된 《3개의 메뉴》는 여러모로 전작과 비슷한 양상을 보인다. 시인 조향(趙鄉, 1917-1985)이 이상과 마찬가지로 초현실주의를 지향하고 있다. 그의 시는 문명에 대한 절망과 암담한 현실을 어둠, 부정, 황혼 등의 어두운 이미지로 과감하게 표현하고 있으며, 외래어의 사용 또한 대담하다.<sup>22)</sup> 기본적인 악기 구성은 전작과 동일한데, 합창은 두 성부씩만 등장하고 있다. 합창은 거의 ‘말하는 노래’ 위주이며, ‘떨림있는 노래’ 노래 방식이 새롭게 제시되고 있다. 복합박자의 사용과 변박이 매우 심하며, 그래픽 기보법을 사용했다는 점에서는 《오감도》보다 더 현대적이라고 할 수 있다.

#### 1) ‘어느 날의 menu’

1곡은 제목에 영어 단어를 사용할 뿐 아니라 가사 중간에도 영어, 독일어(“die blue blume” 불어(“vol de nuit”) 등 외국어 표기가 섞여 있다. 2+3+4/8로 시작하는 복합박자는 점선으로 마디 표시가 있고, 이후 6번이나 잦은 박자의 변화가 일어나는 것도 과감한 시의 내용과 표현에 따른 변화일 것이다.

합창은 예외 없이 ‘말하는 노래’인데, 음표 머리에 x로 표기하는 기보와는 달리 음표 기둥을 그려 넣지 않고 있어 보다 ‘말하는’ 방식을 강조하고 있다. 표기는 음표와 음표 사이를 사선으로 연결하는 떨림 없는 글리산도 방식으로 그리고 있다. 이와 차별화 되는 노래 방식은 ‘떨림 있는 글리산도 노래’이다. 마디52 “질주”에서처럼 가끔은 사선과 함께 혹은 사선 없이 음표와 음표 사이에 떨림선을 표기함으로써 노래방식의 변화를 보이고 있다(악보 7). ‘시(時) 제15호-6’곡에 나타난 ‘글리산도 노래’(악보 6)와의 차이는 음표 머리의 유무이다. ‘글리산도 노래’가 시작하고 끝나는 두 음을 명시해 준 반면, ‘떨림 있는 글리산도 노래’는 음표 머리가 없어 말하면서 글리산도 효과를 내도록 되어 있다.

#### <악보 7> 《3개의 메뉴》 ‘어느 날의 menu’, 떨림 없는 글리산도 노래, 떨림 있는 글리산도 노래



#### 2) ‘검은 신화(神話)’

조향은 「검은 드라마」, 「검은 시리즈」, 「검은 전설」, 「검은 칸타타」 등 일련의 ‘검은’ 시리즈에서 부정적 현실에 대한 고발을 그리고 있다. 이 곡에서도 “지하, 물이끼, 죽어간 문명, 영구차의 행렬, 최후의 인간대열, 군화, 패전”와 같은 현대의 암흑을 암시하는 시어들이 등장한다. 6·25 전쟁으로 인한 부정적인 현실을 반영함으로써,<sup>23)</sup> 동시대를 살아온 시인과 작곡가의 공감

22) 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』, 500.



92부터 6마디를 남성에게 팔세토 창법(Ad lib. Con Falsetto)을 지시하고 있다. “삶의 뒤란에서 죽음들은 하얀 수의를 입고 놀고는 있다”라는 삶과 죽음의 경계선 선을 그려내기 위한 독특한 성악의 음색 변환 요구로 보여진다.

합창은 전부 말하는 노래이며, 대부분 ‘떨림 없는 글리산도 (말하는) 노래’이다. 그 중 드라 마틱한 부분으로 눈에 띄는 곳은 마디43 “올배미의 것처럼 흰가루 벽에 박히는”이 한 마디 안에서 피아노에서 포르테로 빠르게 커지면서 “두 눈”을 향해가고 있는 시점이다. 마디45-46 베이스의 “이윽고는” “점점” “명멸되어” “가는” 아래서 살짝 위로 올라갔다 내려오는 곡선형 그래픽으로 말하는 노래를 표현하고 있다. ‘검은 신화’의 곡선형 그래픽 악보와 유사한 효과가 연상된다. ‘떨림 있는 글리산도 (말하는) 노래’가 단 한번 마디64의 “유령”에서 나타나는데, 유령들이 움직이며 ‘술렁거리는’ 모습을 묘사하고 있다.

### 3.3. 《사계절(四季節)의 노래》(1967, op.49)

두 곡의 초현실주의 모음곡에서 자신의 현대적 어법을 십분 발휘한 이후 이상근은 초기 합창곡 양식으로 돌아간다. 전쟁의 암울함은 시간이 어느 정도 치유했을 것이며, 작곡가는 전통시를 택해 ‘친근성’ 있게 곡을 전개해간다. 조선의 속종 시대를 살았던 여류시인 이옥봉(李玉峰, 1550-1600경)의 시에 곡을 붙인 《사계절(四季節)의 노래》는 제목 그대로 봄, 여름, 가을, 겨울의 자연을 그리고 있다. 여성3부 합창에 자연을 묘사하기 위한 목관악기가 조건적으로 제시된다. 박자의 변화도 없고 복합박자도 없다. 조성적이지는 않지만 중심음이 있는 가운데 (C-E-A-E), ‘새야화현’, ‘사슬진행’, ‘콩더박’ 등 현대화된 한국적 음악어법을 사용하고 있다.

봄을 노래한 첫 곡 ‘영연(詠燕)’에서는 제비를 읊고 있다. 플루트의 높은 음역에서의 움직임은 강남에서 돌아온 제비의 유연함을 상기시킨다. 돌아온 제비를 반기는 반가움이 6/8박자의 ‘콩더박’에 실려있으며,<sup>24)</sup> C를 중심으로 ‘새야화현’을 통한 한국적 정서가 드러나 있다.

여름을 노래한 둘째 곡 ‘비(雨)’는 새야화현에 3화음까지 더하여진다. 여름비를 표현하는 이 곡은 초기 합창곡 《비》(1947, op.14)와 동일한 제목을 가졌는데, 두 곡 모두 피아노에서 쇼팽의 <빗방울 전주곡>의 빗방울을 표현하는 같은 리듬이 계속 울리고 있는 것이 특징이다. 차이가 있다면 G음에 집중한 초기 합창곡《비》와는 달리 이 곡에서는 빗방울의 움직임이 B-C#-C-B로 움직이면서 가사의 “보슬비”를 그려내는 듯 한 인상을 준다.

이옥봉의 남편 윤강공 조원이 삼척으로 좌천되었을 때, 현지에 따라가서 가을을 읊었다고 전해지는 세 번째 곡에서는 강원도 시골의 한가로움이 그려지고 있다.<sup>25)</sup> 오보에는 하행과 상행의 ‘사슬선율’을 한가로이 연주하고 있으며, 같은 선율을 화음으로 연주하는 피아노오른손과 16분음표의 왼손 아르페지오가 슈베르트의 회화적 이미지를 연상시킨다.

넷째 곡 ‘영설(詠雪)’에서는 눈 속에서 서울 소식을 기다리는 겨울을 노래하고 있다. 기다림의 조바심이 합창이나 피아노의 화음반주와는 달리 독자적이고 대위적으로 빠르게 움직이는 클라리넷에 살짝 묻어나고 있다. 2도로 시작해서 5도, 후에는 6도로까지 넓어지는 음표의 확장에서 기다림의 이미지도 확대된다. 눈 속에서 기다리는 것은 서울소식 만은 아니다. 마지막 연 “수평선에 선 나무 봄을 몇 번이나 맞았던고”에서는 피아노 반주부의 연속적인 셋잇단음표로 묘사될 수 있는 애타게 기다리는 속마음을 잠재우려 합창에서는 점점 느려지는 음가로 인내를 더하고 있음이 드러난다.

24) ‘콩더박’에 대해서는 다음을 참조하시오. 홍정수 외. 『이영조 음악』, 86-96.

25) 『이상근 합창곡집』, 이상근 작품전집 2, 487.

### 3.4.《제주도 민요에의 초대》(1967, op.50)

전작 《사계절(四季節)의 노래》에서 보여준 ‘친근성’은 같은 해 작곡된 《제주도 민요에의 초대》에서 더욱 확실하게 드러난다. 전래가사에 곡을 붙인 세 곡의 모음곡은 여성2부의 소박한 구성으로 되어 있다. 세 곡 29, 48, 40마디의 짧은 길이로 가사에서 오는 단순성을 담백하게 담고 있다. 세 곡 모두 피아노 전주로 시작해서 피아노 후주 없이 합창 후주로 끝나며, 합창 부분이 반복되는 동일한 구조로 되어 있다.

첫 곡 ‘옹이자장’은 자장가로서 주선율은 아기가 깨지 않도록 사분음표의 규칙적인 박자를 조용히 노래하고 있다. 셈여림은 메조피아노를 넘어가지 않는다. 중간 부분에서 리듬의 대비를 이루며 나오는 부분은 오래전부터 할머니나 엄마의 등에서 윙조리며 들었던 전통적 <자장 자장 우리 아기>의 장단으로 빠르다기 보다 반복적이고 규칙적인 친근한 리듬을 통해 아기를 빨리 재우려는 의도가 숨겨진 것으로 보인다.

둘째 곡 ‘오돌뫌이’ 제주에 정착한 민요이다. 전통 민요처럼 선창과 후렴이 매기고 받는 형식으로 되어 있지는 않으나, 작곡가는 이상근은 굿거리 장단을 6/8의 ‘쿵더박’ 속에서 기본 장단의 느낌은 있으나 액센트는 없거나 자유롭게 연출하며 흥을 돋구도록 하였다.

#### <악보 9> 《제주도 민요에의 초대》 ‘시집살이 노래’, 글리산도 노래, 클러스터

The image shows a musical score for two songs. The top part is the vocal line for '시집살이 노래' (Wedding Song) with lyrics: '시집살이 더 맵더라 시집살이 매웁더라 매웁더라'. The bottom part is the piano accompaniment for '글리산도 노래' (Glissando Song). The score includes dynamic markings like *ff* and *allargando*, and performance instructions like *gliss.* and *cluster. 滑音.*. There are two callouts: one pointing to a *sf sf* dynamic marking in the vocal line, and another pointing to a *cluster. 滑音.* marking in the piano accompaniment.

셋째 곡 ‘시집살이 노래’에서는 현대적 어법을 사용한 작곡가답게 말하는 노래와 음정 있는 노래가 같이 나온다. 두 노래 방식은 4마디씩 교대로 바뀐다. 노래의 첫 부분은 소프라노 솔로와 알토 솔로가 시집살이의 어려움을 주고 받는 ‘말하는 노래’인데, ‘말하듯이, 음정은 지키며’라고 지시어가 동반된다. 합창으로 부를 때도 두 노래 방식이 다 사용되는데, 매운 시집살이를 표현한 노래의 마지막은 “매웁더라”라고 외치며 글리산도의 말하는 노래로 맺고 있다. 여기에 피아노가 “팔굽으로” 클러스터를 받쳐줌으로써, 전통시를 노래한 곡에도 현대성을 가미한 중기다운 면모를 볼 수 있다(악보 9).

#### 4. 후기 합창곡의 분석

이상근의 후기 합창곡은 초기와 중기에 비해서 숫적으로는 적지만, 양식면에서는 두 앞선 시기의 경향을 망라하는 후기 작품다운 면모를 드러낸다. 장르별로는 개별 합창곡과 모음곡식의 합창곡 외에 분석의 대상에서는 제외되었지만 오페라와 칸타타에서도 합창곡이 포함되므로 가장 다양하게 합창곡이 쓰였다고 볼 수 있다. 본고에서 다루게 될 합창곡은 두 곡의 개별 합창곡과 두 곡의 모음곡이며, 전통적인 시와 현대적인 시를 다 다루고 있지만 기본적으로 민족적인 정서를 내포한 시라는 점에서 공통점이 있다. 그럼에도 중기의 영향이 짙은 현대어법을 바탕으로 하고 있다는 점에서는 초기의 합창곡과는 확실히 구분된다고 할 수 있다.

##### 4.1. 《청산별곡》(1975, op.67/65)

고려가사를 기초로 한 후기의 첫 작품 《청산별곡》은 여러 면에서 의미를 가진다. 이상근의 합창곡 중 가장 오랜 역사와 연관을 맺고 있지만 작품에서는 가장 현대적이고 다차원적으로 표현되어 이상근의 대가다운 면을 볼 수 있다. 무엇보다 인상적인 것은 공간성을 활용하고 있다는 점이다. 모든 성부가 3부로 나뉘어져 총 12부의 복합창을 이루는데, 처음 엘토가 무대로 등장하며, 이어 테너가, 그리고 소프라노와 베이스가 동시에 무대로 걸어나온다. 전통 한국적인 면을 드러내는 것은 박, 징, 장고 좌고 등의 국악 타악기로만 이루어졌다는 사실이다. 선율적으로 ‘새야화현’을 사용하고 있는데, 거기에 선율과 화성에서 증감 음정을 사용함으로써 현대화된 음색을 들려주고 있다. 이 작품의 현대성은 박자를 사용하지 않은데서 드러난다. 악보에는 마디표기가 있지만 기둥이 없이 음표의 머리만 있는 그래픽 악보로 표기되어 있다. 중기의 음표 머리는 없고 기둥만 그리던 ‘말하는 노래’와 대조적이다. 연주 방법에서도 전통과 현대가 같이 어우러지는데, 작곡가는 마디35의 테너 솔로에서 다이아몬드로 표기된 음표를 한국전통 발성인 ‘성문 타격음’으로 부르라고 지시하고 있다(악보 10). 《3개의 메뉴》 3곡에 나오는 팔세토의 요구에 이어 성악으로 또 다른 음색변화를 추구하는 특별한 요구이다. 솔로를 뒷받침하는 합창은 글리산도가 있는 ‘말하는 노래’로 되어 있어 전통과 현대가 한 곳에서 만나는 지점을 이룬다. 마지막이 징으로 하여 박으로 끝남을 이루는 것은 이 곡이 고려가요 《청산별곡》임을 상기시키고 있다. 한국 전통음악의 정서를 짙게 드러내면서도 말하는 노래의 성악 기법과 공간의 배치, 기보법 등에서 서양의 현대적 양식이 혼합되어 있어서 우리 음악과 현대를 접목시키고자 한 이상근의 음악적 이상이 나타난 대표적 예라고 할 수 있다.<sup>26)</sup>

26) 우혜언 “한국음악의 관점(8): 작곡가 이상근의 음악과 작품세계”, 『음악과 민족』 45(2013): 25.

<악보 10> 《청산별곡》, 말하는 노래, 성문 타격법

The image shows a musical score for the song 'Cheongsanbyeolgok'. It includes parts for Soprano (Sop.), Bass, and Tenor Solo. The lyrics are in Korean. A circled annotation points to a specific note in the Tenor Solo part, labeled '성문 타격음(한국전통발성)'. The score includes dynamic markings like *ff* and *f*, and a rehearsal mark **II** with the number 35.

Sop. lyrics: 알 리 알 랑- 성 알 라 리 알 라-

Bass lyrics: 알 라 리 알 라 리 알 라 알 라-

Tenor Solo lyrics: 움 이 라

◇ 성문 타격음(한국전통발성)

장고  
좌고

4.2. 《한국의 꽃 I》(1977, op.58/69)

《한국의 꽃 I》은 사계절의 꽃을 묘사한 모음곡이다. 《사계절을 노래》처럼 자연을 노래하고 있다는 점에서는 주제가 같지만, 10년 전의 전통적인 정서보다는 현대적으로 보인다. 그 이유 중 하나가 무반주 혼성합창 《한국의 꽃 I》이 마치 한국화 된 16세기의 중기 마드리갈처럼 느껴진다. 이상근 연보에는 1975년 16세기 영국 마드리갈을 국내에 최초로 소개했다는 기록이 있다.<sup>27)</sup> 이러한 사실로 미루어 보아 작곡가가 마드리갈에서 음악적으로 영향을 받았다는 것을 간과할 수 없을 것이다. 합창은 호모포닉한 진행 가운데 부분적인 대위법적 대조가 드러난다.

네 곡의 종지가 첫 곡에서는 새야화현으로 끝나지만 나머지 곡에서는 각각 장3화음, 단3화음, 단3화음의 3화음을 명백히 드러내고 있기 때문이기도 하다.

첫 곡 '진달래'에서는 고즈넉한 봄의 정서가 3/4박자의 C중심음 노래에서 느리게 그려지고 있다. 셈여림은 메조피아노를 넘지 않는다. 완전5도가 기본 음정구조이고 마지막은 새야화현으로 끝나고 있다. 진달래는 산에도 피었지만 가난한 보릿고개도 인내로 여유롭게 넘게하는 '마음'이다. 잘 알려진 김소월의 <진달래꽃>이 가시는 님을 축복하며 이별의 슬픔을 의지로 승화하듯, 진달래가 피어있는 고향에는 "진달래 마음"도 피어있어 노래는 그 고향을 오래도록 담담히 그리워한다. "마-음"은 여성파트에서 유일하게 4분음표가 연음하여 하행하며, 마지막 가사 "그리워"도 네 마디에서 한마디를 온전히 채우는 점2분음표의 긴 음가에 실려있다.

여름에 피는 '패랭이꽃'는 계절에 맞게 생기 발랄하다. 수줍은 나의 아가씨를 향한 짝사랑도 피어나는 계절이다. 시에 나타나는 "숨었다가 달아나고" "가고" 등 동적인 움직임에 따라 곡의 전반적인 분위기가 활발하다. 6/8박자는 예상되는 쿵더박 장단을 빗나가고 있으며, 중간에 2/4의 변박도 이루어진다. 마지막 가사 "추풍령 고개"가 앞 곡 '진달래'에서처럼 점2분음표의 긴 음가의 긴 음가에 실리는 유사한 마무리를 보인다. 앞곡에서는 새야화현으로 여기서는 장3화음으로 끝맺고 있다.

가을의 꽃으로 꼽힌 '들국화'에서는 소박하면서도 예상외로 생동감 있는 가을이 노래된다. 알레그로의 2/4와 조금 느린 3/4이 번갈아 가면 분위기의 변화를 유도한다. "(바람처럼 흐르는) 들국화 사연" 1곡 "진달래 마음"처럼 시인의 마음을 담고 있다. B중심음 노래이며 마지막 화성에서 "들국화 사연"의 아쉬움은 단3화음으로 표현된다.

넷째 곡 '동백꽃'은 3/2+2/2의 혼합박자로 되어 있고 중간 부분 2/2의 변박도 있어, 전통적인 것과 서정적인 것을 노래하지만 현대적인 느낌이 강하다. 부분적으로 성부가 나뉘어 저서 6성부의 효과를 노린다. 동백꽃은 붉은 색감처럼 높은 포르테의 음역에서 화려하게 피어나지만(마디15-16), "스스로 태우다가 싸늘히 굳어핀" 짝사랑의 실패를 슬프게 노래하고 있다. "통곡"과 "명"의 아픔은 완전5도와 완전4도의 공허함속에서 노래되며, 마지막 단3화음으로 끝을 맺는다.

#### 4.3. 《한국의 꽃 II》(1992, op.59/70)

《한국의 꽃 II》는 동명 시인의 동명곡을 피아노 반주의 여성3부로 편곡한 곡으로, 박자, 형식 등 기본 음악어법은 《한국의 꽃 I》과 동일하다. 《한국의 꽃 I》이 무반주 마드리갈의 느낌이라면, 여성 합창으로 편곡된 《한국의 꽃 II》은 보다 서구적인 정서를 포함하고 있다. 이 곡은 슈만의 가곡을 연상케 하는 짧은 전주가 특징적이다. 2마디 혹은 4마디의 짧은 피아노 반주에서 여성합창의 부드러움을 예시하며 합창만으로 나타낼 수 없는 계절의 분위기를 한층 더 묘사적으로 풀어줌으로써 노년에 들어선 작곡가의 섬세한 감수성이 엿보이는 작품이다.

#### 4.4 《오륙도》(1994, op.89)

시조시인 고두동(1903-1994)의 시에 곡을 붙인 마지막 합창곡 《오륙도》는 14마디의 짧고 강렬한 작품이다. 시조시인의 작품이지만 피아노 반주가 있는 혼성합창으로 여성2부와 남성2부가 주고 받으며 성악적 음색의 대비를 보이고 있다. 여기에 아르페지오로 움직이는 피아노

27) 『이상근 합창곡집 I』, 이상근 작품전집 11, 부록 26.

가 머무는 합창의 공간을 조화롭게 메우고 있다. 9/8와 6/8가 번갈아 나오는데, 6/8박은 네 번째 마디마다 한 번씩 규칙적으로 나온다.

합창은 느린 쿱더박을 타면서 D중심의 새야화현을 노래하고, 피아노는 아르페지오와 화음 등 서양어법으로 반주한다. 전통과 현대가, 동양과 서양이 어우러지는 이 마지막 합창곡에서는 전통적인 것을 추구하면서도 현대적인 것을 결합하려했던 초기의 합창음악 경향을 보여준다. 이 합창곡에는 ‘예사 빠르기의 깊은 정감으로’라는 세밀하고 내면적인 지시어가 붙여져 있어, 작곡가의 곡에 대한 애정을 엿볼 수 있다. 곡의 마지막은 자연스레 박수를 유도하는 포르테의 액센트로 마무리된다. 마치 오랜 작품여정을 끝난 대가(大家)에게 환호하는 앙코르 작품 같은 분위기를 연출한다.

## 5. 나가면서

이상근의 합창음악은 작곡양식적으로 초기, 중기, 후기의 세 시기로 구분할 수 있으며, 각 시기 사이에는 8년간의 공백이 자리하고 있다. 초기 합창곡은 주로 자연과 인간을 주제로 한 한국적인 서정을 표현하고 있다. 초기 합창곡에도 전통과 현대를 결합하려는 시도가 이루어진다. 한국 전통음악적 요소로는 5음음계와 새야화현의 사용이 두드러지며, 조성적인 진행이 보이기도 한다. 현대음악적 요소로는 인상주의와 민족주의 음악의 영향인 병행 화음, 모호한 화성과 리듬구조, 박절 해체, 잦은 변박 등이 있다. 그럼에도 초기 합창음악에서는 청중과의 친화력을 배려한 ‘친근성’이 두드러진다.<sup>28)</sup> 그의 음악관에 깔려 있는 “낭만적 저류”가 반영되었기 때문이다.

현대적 어법은 중기의 합창음악에서 본격적으로 대두된다. 외적으로 6·25전쟁이라는 일대 사건을 겪은 예술가의 내면에 자리한 갈등은 우울한 현실을 글로 옮겼던 동시대 초현실주의 시인들에게서 공감대를 찾는다. 《오감도》와 《3개의 메뉴》에 대표적으로 나타나는 ‘말하는 노래’는 쇤베르크가 상징주의 시인 알베르 지로의 시에 곡을 붙인 실내악 《달에 홀린 피에로》에서 그로테스크한 분위기를 연출하는데 사용하여 20세기 현대성악의 획기적인 면모를 드러내는 것으로 유명하다.<sup>29)</sup> 이상근은 쇤베르크 식의 ‘말하는 노래’를 다양하게 변화시킨다. 《3개의 메뉴》 ‘검은 신화’의 예에서처럼 노래는 보통의 음정있는 노래 외에, ‘떨림 있는 글리산도 노래’, ‘떨림 없는 글리산도 노래’, ‘자유로이 말하는 노래’ 등 우리 음악의 시김새의 영향을 간과할 수 없는 이상근 만의 독창적인 것으로 사용하고, 그에 따른 다양한 기보법도 발전시킨다. 시에서의 초현실적 모더니즘은 여백의 비를 활용한 기악적 점묘주의에서 일차적으로 표현되며, 팔세토 창법이나 국악의 성문타격음을 요구한 성악적 음색의 확대에서도 이상근의 독특성으로 나타난다. 《오감도》와 《3개의 메뉴》에 나타난 현대성은 초기의 인상주의를 떠나 표현주의의 극단적이고 내면적인 서양어법을 사용함과 동시에 전통적인 요소까지 가미하여 자신의 음악어법을 확립한 것이 이제 명확히 드러난 셈이다.

이후의 합창곡은 표면적으로 다시 전통적이고 자연주의 성격을 지닌다. 텍스트에 맞게끔 한국적인 새야화현, 사슬진행, 쿱더박의 사용이 주를 이루지만, 강하게 어필된 표현주의적 두 작품의 영향으로, 잦은 변박과 클러스터, 그리고 부분적으로 ‘말하는 노래’가 효과적으로 적용되고 있다.

28) 홍정수. “한국음악의 관점(1): 친근성·민족성·현대성”, 『음악과 민족』 32(2006): 9-53.

29) 오희숙. 『쇤베르크. 달에 홀린 피에로』, 심설당 2008, 45-47.

후기의 합창곡에서는 전통과 현대를 혼합된 초기와 중기의 경향이 보다 때로는 세심하게 때로는 큰 스케일로 그려지고 있다. 《청산별곡》은 가장 오래된 텍스트에 가장 현대적인 불확정성의 기보법을 적용하면서도, 전통악기와 전통 창법을 고수하고 있으며, 여기에 공간성까지 더하여, 민족성과 현대성을 접목한 대표 작품이라고 할 수 있다. 초기와 후기의 합창곡 경향은 전통과 현대의 아우름이라는 맥락 안에서 유사성이 있지만 이를 보다 서양의 표현주의적인 현대어법을 사용하며 전통을 고수하였다는 점에서는 한층 성숙된 면모를 보여주고 있다. 그의 합창음악에는 동시대의 한국창작음악의 미학적 관점이 초기에는 ‘친근성’으로, 중기에는 ‘현대성’으로 부각되고, 후기에는 어느 시대도 배제되지 않았던 ‘민족성’과 더욱 결합하여 이상근만의 독창적이며 글로벌한 진면목을 드러내고 있다.

## 참고문헌

### 1. 일차 자료

- 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』, 진주: (사)이상근기념사업회 2008.
- 『이상근 합창곡집 I. 이상근 작품전집 11』, 진주: (사)이상근기념사업회 2009.
- 『이상근 합창곡집 II. 이상근 작품전집 12』, 진주: (사)이상근기념사업회 2009.
- 이상근. “우리가곡 시론(1)”, 『음악과 민족』 제6호(1993) 11-30.
- 이상근. “우리가곡 시론(1)”, 『음악과 민족』 제7호(1994), 8-30.
- 이상근. “우리 가곡 시론”(1955), 『이상근 예술가곡집. 이상근 작품전집 1』,  
진주: (사)이상근기념사업회 2009, 245-259.

### 2 이차 자료

- 김미영, “이상근의 가곡과 시: 연가곡집 《가을 저녁의 시》를 중심으로”, 『서양음악학』 28(2012): 67-97.
- 김미옥 외. 『한국음악 20세기 1. 작곡의 시작: 1920년대까지 출생한 작곡가들』,  
세종출판사 2013.
- 김효신. “이상(李箱)의 시와 시대적 저항성”. 『한민족어문학』 61(2012): 341-377.
- 나진규. “이상근 가곡의 양식 발전과정의 연구”, 『음악과 민족』 41(2011): 41-66.
- 류덕희. “이상근 합창곡의 작품과 배경”, 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』,  
진주: 이상근기념사업회 2008, 523-524.
- 손금숙. “이상근의 음악관: 2) 그의 비평을 중심으로”, 『음악과 민족』 6(1993), 90-109.
- 오희숙. 『쾨베르크. 달에 홀린 피에로』, 심설당 2008.
- 우혜연. “작곡가 이상근의 작품세계-그의 미학관과 창작관을 중심으로”, 『음악과 민족』 41(2011):17-40.
- “한국음악의 관점(8): 작곡가 이상근의 음악과 작품세계”, 『음악과 민족』 45(2013): 1-40.
- 이고은. “이상의 <오감도>에 나타난 현대디자인적 사고” 『기초조형학연구』 14-5(2013): 323-331.
- 임종길. “이상근 작곡의 합창곡 분석적 고찰”, 『음악과 민족』 7(1994): 93-107.
- 조선우. “이상근의 작품연보와 그 생성 및 수용사”, 『음악과 민족』, 6(1993): 31-78.
- “이상근 선생의 도전과 실험정신”, 『음악과 민족』 39(2010): 15-18.
- “기조발제: 진주 이상근 국제음악제의 짧은 역사와 전망”, 『음악과 민족』 41(2011): 10-15.
- 지형주. “이상근의 초기 합창음악 양식 - 전통과 현대성”, 『서양음악학』 28(2012): 99-122.
- 최금뢰. 『이상근 가곡연구-글로벌한 한국 가곡의 확립을 위하여』, 서울대학교 박사학위논문 2011.

- 홍래성. “조향의 초현실주의 시론의 발현과정과 특질에 대하여”, 『인문논총』 71-3(2014): 285-321.
- 홍정수. “새야화현(새야음계)”, 『음악과 민족』 39(2009): 375-379.
- “한국음악의 관점(1): 친근성·민족성·현대성”, 『음악과 민족』 32(2006): 9-53.
- “한국음악의 관점(5): 이상근의 ‘현대’ 개념”, 『음악과 민족』 40(2010): 11-45.
- 홍정수·지형주·서혜라·김지은. 『이영조 음악』, 도서출판 태성 2012.

[국문초록]

## 이상근 합창 음악 연구 -중기와 후기 합창곡을 중심으로-

본 논문에서는 작곡가 이상근의 합창곡 중 중기와 후기 작품을 중심으로 분석하고 이상근 합창음악 전체의 음악적 특징을 정리하였다. 이상근의 초기 합창곡은 자연과 사람을 주제로 하는 서정적인 곡들로 '친근성'이 드러나는 반면, 중기 합창곡은 특히 초현실주의 시를 채택한 다양한 방법의 '말하는 노래(Sprechstimme)'가 적용된 '현대성'에서 그 특징을 찾아볼 수 있다. 초기와 같이 한국의 전통적인 것과 서양의 현대적인 것을 적용하려는 노력은 전쟁을 겪은 한국의 상황이 반영되어 인상주의적인 어법에서 표현주의적인 어법으로 보다 추상적이고 극단적으로 드러난다.

중기 후반과 후기의 합창음악은 초기 양식에서처럼 자연과 인간을 주제로 한 텍스트를 가져온다. 하지만 전통음악적 소재와 현대적 음악어법은 보다 기악과 성악에서 보다 다양하고 표현되며, 공간적 의미까지를 포함하여 한층 포괄적으로 나타난다. 전체적으로 그의 합창음악에는 동시대의 한국창작음악의 미학적 관점인 '친근성', '현대성', '민족성'이 시대적으로 비중을 달리하지만, 작곡가의 부단한 도전정신에 의거하여 독창적으로 드러나고 있다.

[Abstract]

## A Study of Sang Guen Lee's Choir Music -focused on Middle and Late Period-

The paper deals with the analysis of Sang Guen Lee's choir music and his musical style from the middle and late period. His early choir music is characterized by 'familiarization', because he choiced the lyric text about nature and human. His choir works of the middle period are distinguished by 'modernization', for example, of the 'spoken voice(Sprechstimme) which is used for the surrealist text. The modernity in his choir music has changed in the sense of impressionism to the expressionism.

In the late period as well as in the latter half of the middle period, he selected again the text about nature and human as in the first period. But the musical language has contained a wide variety in the voice and instrument and his musical idea is expanded in the level of spatiality. In his choir music is generally characterized by familiarization, modernization and Koreanization from the aesthetic point of view in his contemporary Korean composers.