

1. 서론
 - 1-1. 연구목적
 - 1-2. 개괄
2. 아시아적 이국성
 - 2-1. 이슬람풍의 노래
 - 2-2. 중국풍의 노래
3. 미국적 이국성
 - 3-1. 아프로-아메리칸 뮤직
 - 3-2. 컨츄리 앤 웨스턴 뮤직
4. 이국취미 가요의 미적 특징

국문요약

1950년대 한국 대중가요의 새로운 흐름 중 하나는 이국취미(exoticism)의 노래들이 대중적 히트를 치게 되었다는 점이다. 이국적 취향을 표상한 범위 역시 동아시아를 넘어 이슬람풍이나 미국의 컨츄리풍 음악 등 보다 ‘세계화’된 범위로 확대되어 나타났다. 1950년대 이국적 취향의 노래는 두개의 상위 범주와 4개의 하위 유형으로 나눌 수 있다. 상위범주로는 아시아풍과 미국풍의 노래로 나뉜다. 아시아풍의 노래는 다시 이슬람풍과 중국풍으로 나뉘고 미국풍의 노래는 아프로아메리칸 음악과 백인의 컨츄리 앤 웨스턴 뮤직풍으로 나뉜다. 이슬람풍의 음악은 4/4박자의 볼레로 리듬형 위에서 16분음표 연속패지시가 반

* 한국예술종합학교 음악원 강사

음과 증음정을 교대하는 것이 특징적이고 조성은 단조성 위에서 전개된다. 미국적 취향은 도시적 정서를 그리는데 블루스나 재즈의 음악양식이 차용되며 서부 개척시대를 연상시키는 음악에는 장조 선법이 두드러지는 가운데 컨츄리풍 사운드를 흉내 내고 있다.

1950년대 이국취향의 대표적인 노래로는 <신라의 달밤>, <페르샤 왕자>, <아메리카 차이나타운>, <승리부기> 등을 들 수 있다. 이 곡들은 각각이 표상하고자 했던 특정 이미지의 이국적 취향을 비교적 선명하게 드러내었다. 이를 통해 대중에게도 인기를 얻을 수 있었을 뿐만 아니라 당시에 일정정도는 대중음악의 스펙트럼을 넓혀내고 새로운 음악기법을 차용하고 실험할 수 있는 계기로 작용할 수 있었던 것으로 보인다. 당시 이러한 이국취미가 대중들에게 인기를 얻을 수 있었던 것은 타자로 표상된 대상을 통해 현실과의 거리두기 및 도피적·낭만적 판타지를 맛보고 여흥적인 위무를 얻을 수 있었기 때문이다.

주제어

이국취미, 아시아적 이국성, 미국적 이국성, 음악적 제스처, 이색적 풍경, 낭만적 판타지.

1. 서론

1-1. 연구목적

1950년대는 해방과 분단, 전쟁을 거치고 난 후 본격적으로 남한사회가 미국 중심의 자본주의 체제로 편입되면서 그 문화의 영향을 본격적으로 받아들이기 시작한 시기라 할 수 있다. 이는 대중음악에서도 예외가 아닌바 1940년대 중반까지 일본 대중음악의 영향 하에 있었던 한국 대중음악이 일본을 경유하지 않고 곧바로 미국을 중심으로 하는 세계자본주의

체제의 대중문화에 직접 편입되는 시기가 1950년대이다. 1950년대의 한국 대중음악이 일제의 잔재를 청산하지 않는 상태에서 여전히 트로트가 주류였던 풍토에 있었다 하더라도 다른 한편에서 새로운 변화를 받아들이고 있었던 것도 부정할 수 없는 현상이다. 그 구체적인 발현 형태의 하나가 일본이나 중국 등 동아시아를 벗어나 이슬람 문화권의 아시아적 분위기를 적극 묘사한다든가 유럽의 도시나 개척시대의 미국 서부지역의 정서를 묘사하는 등, 일제강점기 ‘대동아공영권’에서는 상상할 수 없었던, 보다 ‘세계화’된 이국취향의 노래들이 많아졌다는 것이다.

이 글은 1950년대의 대중가요가 이국적 취향을 드러내기 위해 어떠한 음악적 전략을 구사하였는가에 대한 궁금중에서 출발한다. 특히 특정 지역의 이미지를 묘사하기 위해 구체적으로 어떠한 음악적 수법을 구사했는지를 밝히기 위해 이국적 대상을 어떻게 설정하느냐에 따라 음악 어법이 어떻게 달라졌는지에 초점을 맞추어 1950년대 한국 대중가요의 이국성(exoticism)과 관련된 음악적 특징을 고찰하고자 한다.

1-2. 개괄

1930년대 후반과 1940년대 초반에도 아시아 풍의 이국적 분위기를 노래하는 가요가 존재했었다. 그러나 당시의 아시아적 이국성은 일본이 수용하는 세계, 혹은 일본이 통치하고자 하는 세계를 벗어나지 못했다. 만주나 중국 등의 분위기를 묘사하는 가사나 선율 등이 당시 이국적 취향의 한계 범위였던 것이다. <왕서방 연서>, <석유등 길손>, <야루강 춘색>, <북방 여로>, <만포선 천리길> 등은 이러한 북국 소재의 이국적 취향을 노래한 예라 할 수 있다.¹⁾ 이러한 이국성은 단순히 ‘취

1) 이영미, 『한국 대중가요사』, 시공사, 1999, 87-90쪽 참조.

향'(taste)이라 치부되기에는 석연치 않은 점이 있다. 태평양전쟁이라고 하는 전시체제의 이데올로기적 영향이 강하게 배후에서 작용한 것으로 볼 수 있기 때문이다.

일제강점기 말기에 나타난 이국성과 다른 배경에서 1950년대의 이국성이 어떠한 문화적 신드롬을 반영하는 것인지에 대한 사회문화적이고 사회심리학적 관점에서 설명하는 것은 필자의 능력을 벗어나는 문제이다. 그러나 분명한 것은 당시 한국대중음악이 포괄했던 1950년대의 이국적 취향은 그 범위와 한계에 있어서 동아시아의 테두리를 넘어선다는 것이다. 일제강점기에 간헐적으로 나타난 이국적 취향이 1950년대 들어 대중화되고 본격화된 문화 현상에 대해 남한사회가 미국 주도하의 세계 자본주의 체제로의 직접적인 진입으로 인하여 미국중심의 대중문화권의 영향에 한국 대중문화가 어떤 형태로든 반응한 것은 아닐까 조심스럽게 추측해 본다.

이 당시 이국적 취향을 나타내는 하위 범주는 4가지 정도로 나타난다. 첫째는 이슬람적 이국 취향의 음악이 상당한 히트를 하였다라는 것이다. 이슬람적 음악 양식을 흉내낸 것이나 가사에서 소재로 사용한 곡으로는 <신라의 달밤>, <고향만리>, <페르샤 왕자>, <사막의 꽃>, <사막의 한> 등을 들 수 있다. 둘째, 일제시대의 연장선에 있었던 중국풍을 노래한 가요로서, <아메리카 차이나타운>, <홍콩아가씨> 등이 그 예이다. 셋째, <이태리 정거장>, <나폴리 맘보> 등과 같이 유럽 지역을 소재로 하고 있는 가요들이 나타난다는 것이다. <파리잔느>, <칼멘야곡>, <런던소야곡> 등 프랑스, 영국, 스페인 등의 서유럽 국가도 포괄하고 있다. 넷째, 미국을 노래한 가요이다. 미국적 취향을 이국적으로 그려내는 데는 두 가지 종류의 음악 어법으로 대별되는데 하나는 아프로 아메리칸 음악 계열인 블루스와 재즈풍의 가요가 그것이다. <워싱턴

블루스>, <승리부기> 등이 그 예라 할 수 있다. 다른 하나는 서부개척 시대가 배경이 될 법한 미국 시골의 이미지를 음악적으로 그려낸 곡들이 있다. <그리운 목장>, <아리조나 카우보이>, <내 고향으로 마차는 간다> 등은 미국에서도 서부의 시골 이미지를 겨냥한 곡이다. 그런데 당대의 서부라기보다는 마차가 다니고 카우보이가 활개 치던 개척시대의 서부이다.

나는 음악에 대한 이국적 취향을 주체가 그 음악 어법이나 그 음악어법이 그리고자 하는 대상을 동일시하거나 자기화하지 않은 상태에서 표현 대상을 의도적으로 '낯선 타자'로 설정하여 그 타자화된 대상을 표상할 때 발견되는 '신선함'과 '새로움'에 대해 미적 쾌감을 맛보는 방식의 하나로서 이해한다. 그런 의미에서 당대의 미국적 음악어법을 수용하여 자기화한 여타의 노래, 예컨대 <봄날은 간다>에 비하여 앞에서 언급한 미국이라는 특정 지역을 대상화 시켜 이색적으로 접근한 소재주의적 가요들은 확실히 '이국취미' 혹은 '엑조티즘'에 상응하는 곡들이라 할 수 있다. 이렇게 소재주의적 차원에서 미국을 노래한, 이국취미의 가요들은 음악 양식적 측면에서 블루스나 재즈적 기법을 수용한 노래들과 겹치기도 하고 분리되기도 한다. 한예로 <워싱턴 블루스>는 소재주의적이면서 기법적으로 블루스 기법을 받아들였기에 겹치기도 하지만 앞에서 언급한 <봄날은 간다>는 블루스 기법을 일부 수용했다 하더라도 그 태도 면에서 이국취미와 거리가 멀다. 오히려 태도면에서 <봄날은 간다>는 트로트의 정서적 연장 속에 있다고 보아야 한다. 이렇듯 미국의 특정 정서나 이미지를 타자로 표상하는 것과 미국적인 음악 양식을 보편적 자아로 받아들이고 동일시하는 것에는 일정한 간극이 있다. 이는 일제강점기에 엔카류의 음악 양식과 정서를 자기화 한 것과 중국풍의 정서를 소재주의적으로 접근한 것과의 차이와 유사하다고 볼 수 있을 것이다.

2. 아시아적 이국성

1950년대 아시아적 이국성은 일제강점기의 연장선에 있는 중국풍의 노래와 그 외의 지역, 특히 범이슬람적 노래풍으로 대별된다. 1950년대의 새로운 경향은 후자의 대중적 히트에 있다. 그 대표적인 노래로는 <신라의 달밤>, <고향만리>, <페르샤의 왕자>, <사막의 꽃> 등을 꼽을 수 있다.

2-1. 이슬람풍의 노래

2-1-1. <신라의 달밤>

1949년에 럭키레코드사에서 발매된 유호 작사·박시춘 작곡·현인 노래의 <신라의 달밤>은 제목과 가사로만 본다면 왜 이 노래를 이슬람적인 노래 양식에 배치하는지 의문스러울 것이다. 그러나 음악분석의 결과를 놓고 본다면 다른 이슬람적인 제목이나 가사, 예컨대 <페르샤의 왕자>나 <사막의 꽃>보다 훨씬 더 이슬람적인 느낌을 강하게 가지고 있다. <신라의 달밤>에서 음악적으로 이국적 취향이 가장 강력하게 드러나는 곳은 전주와 간주에 있다. 이는 <신라의 달밤>뿐만 아니라 여타의 다른 곡들에도 공유되는 현상이다. 이국적 취향의 음정관계를 보여주는 선율 진행은 전주나 간주의 기악 파트에 맡기고 노래는 가능한 한 대중들에게 익숙한 멜로디, 예컨대 오음음계적인 멜로디로 전개된다. 노래 선율을 너무 낮설게 하면 일반대중이 따라 부르기 어렵기 때문인지 이국성을 노래하되 선율은 낮은 기존 재료를 최대한 활용하여 대중들에게 친근하게 다가서게 하고 대신 신선하고 새롭게 여겨지는 낯설기 효과는 기악 전주와 간주가 담당한다는 점이 이국적 취향의 모든 음악에서 나타나는 공통현상이다.²⁾

다시 <신라의 달밤>으로 초점을 맞추어보자.(부록악보 1 참조) 이 곡은 2/4박자 a minor 조성으로 되어 있고 악보집에는 볼레로(Bolero)로 리듬형을 적고 있다.³⁾ 당시 볼레로 리듬은 아랍풍의 음악을 묘사하는 일종의 트랜드였던 것으로 보인다. <고향만리>나 <페르샤 왕자> 역시 볼레로로 리듬형이 제시되어 있기 때문이다. 그러나 박자 구조를 분석해 보면 <신라의 달밤>은 2/4박자의 폴카나 폭스트롯트 리듬형위에서 노래가 전개되기 때문에 <페르샤왕자>와 같은 리듬꼴로 보기는 어렵다.

<신라의 달밤>의 전주 첫 시작은 단2도의 짧은 앞꾸밈음(d#-e)을 갖는 5도 화음(a-e)이 8분음표 동음진행으로 전개되면서 리듬을 먼저 제시한 뒤 선율이 없어지는 방식을 취하고 있다.

예 4) <신라의 달밤> 전주



3도 음정이 빠진 4도나 5도 화음은 서양의 기능 화성학에서 금지된 화음이지만 비서구 음악에서 선법적 화음으로는 가장 빈번하게 사용되

2) 이러한 현상은 비단 이슬람적인 이국취미의 가요뿐만 아니라 새로운 음악양식 예컨대 재즈나 블루스적인 가요를 만들 때도 마찬가지로 적용된다. 특히 반음계적인 페시지를 통해 뭔가 새로운 음악적 제스처를 시도하는 곡들이 많은데 이러한 실험적 시도는 모두 기악 파트에서 이루어지고 정작 노래가 시작되면 노래 선율뿐만 아니라 반주 화성도 낮은 관행과 관습에서 점차적인 변화만을 시도하고 있다. 이는 대중음악이 수용하는 새로움의 한계 혹은 방법적 전략이라고 할 수 있을 것이다.

3) 현대음악출판사 편저, 『홀러간 노래 대백과』, 현대음악출판사, 1994, 334쪽. 세광음악출판사 편저, 『홀러간 노래 대백과』, 세광음악출판사, 2005, 352쪽.

는 화음이다. 그리고 보면 첫 시작부터 <신라의 달밤>은 서구의 기능 화성과 연결된 근대음악의 표상체계를 이탈하려는 제스처를 취하고 있는 셈이다. 여기서 ‘제스처’라고 한 이유는 이 곡이 전체에 걸쳐 근본적으로 기능화성의 조성적 맥락에서 벗어난 것이 아니기 때문이다. 오히려 노래 선율의 화성전개는 철저히 기능화성적이다. 단지 전주와 간주에서 이러한 4도나 5도 병행의 화음을 구사함으로써 기능화성과 3화음이 ‘제 2의 자연’이 되어버린 이곳의 현실과 동떨어진 ‘먼 곳’의 풍경을 일시적으로 그려내는데 일조하고 있다. 16마디의 전주가 진행되는 동안에는 a-e 5도 화음이 반복됨으로써 기능적인 화성전개는 이루어지지 않고 여기까지는 철저히 선법적인 선율을 전개시키고 있다.

또한 2마디 이후 목관악기에 의해 선율이 전개되는데 그 선율 진행 역시 독특한 음정관계로 이루어져 있다. d#-e-f로 이루어진 상행 패시지나 f-g#-a의 상행 패시지는 우연의 일치인지, 의도한 것인지 알 길이 없으나 이슬람 선법, 즉 마캄(Maqam)의 한 종류인 Hijaz Maqam의 음계 일부분을 이룬다.⁴⁾

예5) Hijaz Maqam e key



예6) <신라의 달밤> 간주 부분



4) William P.Malm, *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*, New Jersey:Prentice Hall, 1967, p.88.

예 6)의 간주 a-b b -e-f 음형도 Hajaz Maqam에서 1,2 음과 5,6음을 연결한 것과 연관된다.

예7) Hijaz Maqam a key



사실 작곡가가 마캄 선법을 의식한 것인지 아닌지, 또 마캄 선법과 실제로 얼마나 일치하는지의 여부는 중요하지 않다. 어차피 이 곡은 종족음악학적인 지적 호기심으로 음악적 기원(musical origin)에 대한 정확성을 가져야 한다는 강박관념이나 책임감에서 자유로운 가운데 창작된 것이며 다만 이국적인 효과를 내기 위해 그 음악적 제스처를 취하는데 관심이 있을 뿐이다. 즉 일반적인 온음계(diatonic scale)에서 자주 사용되지 않는 단2도+증4도+단2도 관계의 ‘이국적’으로 느껴지는 음정을 작곡가가 감각적으로, 그러나 매우 적절하게 사용했다는 것이다.

또한 리듬에 있어서도 이슬람적인 이국풍을 만드는 특별한 리듬꼴을 의식적으로 사용하고 있는데 그것은 이분음표와 16분음표 연속 패시지의 조합이다. 기악파트의 16분음표 연속 패시지는 사막, 페르시아, 아랍, 이슬람 문화권의 이미지를 나타내는 노래에서 반음 및 증음정의 결합과 함께 빈번히 등장하는 단골 메뉴와 같다.

이에 비해 노래 선율은 지극히 온음계(diatonic scale)적이어서 상대적으로 익숙하고 비(非)이국적이다. 전체적으로는 자연단음계 위에서 선율이 진행되고 있는데 첫 6마디는 그나마 오음음계(pentatonic scale)적인 음정관계로 진행되고 있어서 신민요에서 많이 사용한 La-do-re-mi-sol 선법의 구성음과 같다. 또한 5-6마디에서 노래 선율 위에 얹어지는 기악

대위 선율은 트로트의 관용적 어법을 그대로 차용하고 있다.

예8) <신라의 달밤> 노래 첫 6마디



다만 특색이 있다면 “밤·이”의 리듬이 연속 셋잇단음표로 진행되면서 리듬의 분할이 2분박에서 3분박으로 바뀌는 지각변동이 꽤 효과적이라는 점이다. 2분박에서 3분박으로 전환시에 셋잇단음표를 연속으로 사용하고 있는데 현인의 바이브레이션 처리로 인하여 더욱 인상적이다.

화성은 크게 두 부분으로 나뉜다. 전주와 간주부분의 선법적 화성과 노래 부분의 조성적 화성으로 나눌 수 있다. 선법적 화성은 앞에서 언급했듯이 4도, 5도 화음의 병진행 혹은 동음 진행 등으로 나타나며 이러한 화음 사용은 이 곡의 이국성을 한껏 고취시키는데 큰 일조를 하고 있는 셈이다. 이에 비해 노래의 화성 전개는 조성적이고 기능화성적이라는 점에서 평범하다.

1949년에 만들어져 선풍적인 인기를 끌었던 이 곡은 1950년대 유행한 이국풍의 전형적 모델로 작용하였다고 볼 수 있다. 이국적인 분위기를 연출하는 16분음표 연속 리듬과 단음정과 증음정이 적절히 섞인 이국적 모드(mode), 기능화성 전개에서 금기시 되는 4도나 5도의 병진행 등이 전주와 간주 등에서 효과적으로 사용되며 노래 선율은 자연단음계와 오음음계적 선법이 적절히 섞여서 기능화성의 반주 위에서 익숙한 모드로 노래된다. 낮섬과 낮익음, 이국성과 토속성이 기악과 노래를 통해 균형 잡힌 역할 배분으로 공존하고 있는 것이다.

2-1-2. <고향만리>와 그 외의 노래

유호 작사, 박시춘 작곡의 <고향만리>는 <신라의 달밤>, <비내리는 고모령>, <럭키 서울>, <명동야곡> 등과 함께 ‘현인황금시대’를 이루어낸 일련의 히트곡 중 하나이다. 특히 비슷한 시기에 창작된, 작사·작곡·가수가 같은 곡으로서 <신라의 달밤>에서 보여줬던 이국적 취향과 기법이 약간 약화되었지만, 그래도 비슷하게 나타나고 있다. <고향만리>의 가사를 보건대 화자(話者)는 동남아 보르네오 섬에서 있으면서 멀리 두고 온 고향을 그리는 것으로 묘사되어 있다. 화자가 위치한 장소의 이국성을 표현하기 위해 음악에서도 이러한 이국적 정취를 반영하는 여러 음악적 기법이 사용되고 있다.

<고향만리>는 4/4박자인데 이 역시 볼레로 리듬으로 적혀있다. <신라의 달밤> 경우, 강약주기 박자가 2/4박자인데 반해 약구주기 박자는 4박자이다. 그런데 <고향만리>는 강약주기 박자가 4박자이고 약구주기 박자는 8박자이기 때문에 이 두곡이 같은 리듬형을 사용한 것으로 보기는 어렵다. 주목할 점은 <고향만리>의 반주 리듬형(예 8)이 비록 박자는 다르지만 라벨의 <볼레로> 리듬형과 비슷하다는 것이다.

예9) <고향만리> 리듬형



이 노래 역시 기악파트의 전주는 리듬과 음정 등에 있어서 <신라의 달밤>과 같이 이국적 취미를 보여줄 수 있는 재료들을 사용하고 있고 노래는 비교적 익숙하고 자연단음계에 기반한 온음계적인 선율로 진행되고 있다. 전주에 보여주는 이국적 수법은 <신라의 달밤>의 그것과 비슷하다. 먼저 두마디에 걸쳐 리듬형을 제시하고 있으며 전주 선율이

시작되면 짧은 꾸밈음을 갖는 불점리듬이 반음을 끼고 전개된다. 또한 16분음표의 연속 패시지안에 32분음표가 등장하여 멜리스마적인 장식 음 역할을 하고 있는데 이러한 음형 역시 이국적 취향을 강화시키는데 일조한다. 4분음표나 2분음표의 긴 쇄가뒤에 16분음표 연속 패시지를 결합시키는 수법도 <신라의 달밤>에서 사용된 것과 동일하다. 또한 6-7마디(예7)에서는 가락단음계의 임시표와 반음계적 상-하생 패시지가 등장하는데 단2도의 빈번한 등장 역시 이국성을 표현하는 중요한 장치로 사용된다고 볼 수 있다.

예10) <고향만리> 전주 6-7마디



그러나 전주의 화성은 <신라의 달밤>과 달리 그렇게 과격적이지는 않다. <신라의 달밤>이 서구 근대음악 문법에서 배제되는 4도, 5도 동진행이나 병진행을 통해 이국성을 강조한 데 비하여 <고향만리>는 단조 화성의 일반적인 문법에서 벗어나지 않고 있기 때문이다.

전주가 화자의 이국적 배경을 묘사하는데 비해 노래 선율은 <신라의 달밤>이 그랬던 것처럼 그다지 이국적이지 않고 자연단음계 위에서 노래되고 있다. 이는 노래선율이 화자의 감정을 표현하는 것이기 때문일 것이다. 여하튼 이국적 취향을 전주의 기악파트에 맡기고 노래 선율은 단음계적 선법 속에 노래되는 이분법적 배치는 <신라의 달밤>과 <고향만리>에서 동일하게 사용되고 있다.

이외 <페르샤 왕자>나 <사막의 꽃> 등 제목과 가사에서 이슬람 문화권을 상징하는 노래 등은 예외없이 <신라의 달밤>이나 <고향만리>

가 취한 여러 음악 장치를 반복해서 보여줌으로써 소위 ‘이슬람풍’의 음악에 대한 관용적 이디엄을 만들어내었다. 리듬형이 주로 볼레로로 제시되고 있으며 대부분 4/4박자의 단조 조성위에서 전주 부분에서 짧은 꾸밈음을 사용하거나 16분음표의 반음계적 연속 패시지를 많이 사용하고 있다는 특징을 갖는다. 전반적인 화성은 단조적 화성단음계에 기반한 온음계적 화성 진행에서 벗어나지 않고 있는데 유독 <신라의 달밤>에서만 선법적 화성 진행을 전주나 간주에서 사용함으로써 이국적 효과를 배가시키기 위한 실험적 면모를 보여주고 있다.

2-2. 중국풍의 노래

손로원 작사, 박시춘 작곡, 백설희 노래의 <아메리카 차이나타운>과 손로원 작사, 이재호 작곡, 금사향 노래의 <홍콩아까씨>는 중국풍을 의도한 노래들이다. <아메리카 차이나타운>은 비록 ‘아메리카’라는 전제가 붙지만 우리가 미국의 차이나타운에 가면 중국스러움을 충분히 경험할 수 있듯이 이 곡 역시 ‘차이나’에 방점을 찍었다고 볼 수 있다. <아메리카 차이나타운>은 차이나타운의 풍경과 정취를 담고 있는 가사에 충실하여 중국적인 맛을 음악적으로 나타내려 한 곡이다. 2/4박자의 경쾌한 “뽕뽕뽕뽕”, 즉 폭스트롯트(Fox trot)로 리듬이 진행이 되고 있으며 조성은 G Major이다. 이 곡에서 중국풍의 느낌은 선율 진행에서 가장 두드러지게 나타난다.

‘mi-sol-la-do-re’라고 하는 구성음을 가지고 한국의 민요풍을 구사하는 것과 중국풍을 구사하는 데에는 선율진행 방향에서 그 차이가 있다. 한국의 경우에는 하행시 순차 진행을 하지만 상행진행에서는 순차진행보다는 도약진행을 많이 하는 것이 일반적인 특징이다. 즉 ‘la-sol-mi’로 하행하는 경우는 전형적인 메나리토리의 시김새로 간주되지만 반대로

‘mi-sol-la’의 상행은 좀처럼 나타나지 않고 대부분의 선율 길은 mi-la의 4도 도약으로 나타난다. 그러므로 ‘sol’은 완전4도의 la-mi 사이에서 하행 경과음으로 사용되는 것이다. 그런데 중국풍으로 여겨지는 곡들은 ‘mi→sol→la→do’로 상행진행이 많다. 단적으로 중국의 유명한 민요 <모리화>를 보더라도 ‘mi→sol→la→do→sol’의 진행을 보여주고 있고 mi와 sol의 단3도 관계가 중요음정 구조를 이룬다.

예11) <모리화> 첫 시작부분



<아메리카 차이나타운>에서도 이러한 단3도 상행 진행이 중요 골격을 형성하면서 그 위에 ‘mi-sol-la’ ‘mi-sol-la-do’ 등의 확대된 상행진행이 중국풍을 나타내는 데 중요한 역할을 하고 있다.

예12) <아메리카 차이나타운>의 단3도 상행 모티브



선법면에서 보면 ‘mi-sol-la-do-re’의 오음음계위에 ‘si’음이 부가되는데 이는 중국음계에서 ‘궁상각치우’ 외에 변궁(變宮)이 부가되는 것에 상응시킬 수 있을 것이다. si음이 출현하더라도 ‘si-do’ 관계로 출현하면 ‘si’는 으뜸음을 이끄는 이끈음이 되어 장음계의 조성감 나타내는데 귀결될 수 있겠으나 여기서는 ‘si’음이 장음계의 이끈음으로 사용되지 않고

‘si-re’의 단3도 관계로 출현하여 ‘mi-sol’과 동형진행 관계에 놓이게 되고 이는 선법적 특성을 보다 강조하는데 이용된다.

<홍콩아가씨> 역시 2/4박자의 폭스트롯트 리듬형 위에서 첫 시작 선율 4마디는 전형적인 mi-sol-la 상행 진행과 ‘mi-sol’의 단3도 음정이 중요 음 골격을 이루게 되면서 <아메리카 차이나타운>과 비슷한 분위기를 연출하고 있다.

예13) <홍콩아가씨>의 첫부분



또한 중국풍을 의도하는 데는 가창 방식도 중요한 몫을 담당하고 있다. 여자 가수들의 비음을 많이 섞어 각 음을 슬라이딩시켜 밀어 올리거나 끌어내리는 방법은 중국노래 방식을 의도적으로 흉내 내려는 전략으로 읽혀진다.

3. 미국적 이국성

1950년대의 서구적 이국성에서 주목되는 바는 미국적 취향이 어떻게 당시 대중음악을 통해 음악어법적으로 실현되고 있는가이다. 블루스나 스윙 재즈와 같은 아프로 아메리칸(Afro-American) 계열의 탈유럽적인 미국음악과, 탱고, 맘보, 차차차, 트위스트 등 당시 라틴아메리카에서 미국 대중음악으로 유입되면서 세계화된 춤리듬 음악은 1930년대의 주류 갈래였던 트로트와 신민요라는 이분화된 지형을 대신하여 해방 이후 쇠퇴해 가는 신민요가 남긴 빈 공간을 새롭게 채색할 수 있는 강력한 대안 언어로

작용했던 것으로 보인다. 그런데 이렇게 1950년대 새롭게 유입된 미국 대중음악의 여러 유형들이 모두 이국적 취향을 그린 것으로 단언하기는 어렵다. 이국성 혹은 이국취미를 어떻게 정의하느냐에 따라 달라지겠지만, 같은 차차차 계통의 음악이라 하더라도 <노래가락 차차차>는 신민요풍과 융합되어 이국취미 노래라 할 수 없다. 또한 환도 이후의 맘보가 크게 유행하였는데 이때에도 <아리랑맘보>, <도라지맘보>, <양산도맘보> 등 신민요 양식과 융합된 맘보가 있는가 하면 <나포리맘보>처럼 보다 서구화된 이국적 취향이 한껏 가미된 맘보로 대별될 수 있다. 마찬가지로 블루스 리듬을 사용하고 블루스라는 말을 제목에 넣었다 하더라도 <대전블루스>나 <소공동 블루스>는 트로트적 음계와 융합된 선법을 구사하면서 이미 기존의 정서에 뿌리를 박고 있는데 비해 <워싱턴 블루스>는 미국의 도시를 이국취미 속에서 그려내고 있다. 여기서는 이렇듯 미국적 정서를 적극 수용하면서도 기존 음악 재료와 융합시켜 자기화시키는 과정에 있던 곡은 논외의 대상으로 하고 의도적인 시공간적 거리두기를 통해 노래 대상을 타자화시킨 곡들만을 언급하기로 한다.

3-1. 아프로-아메리칸 음악

3-1-1. <워싱턴 블루스>

<워싱턴 블루스>는 <대전 블루스>에 비하면 확실히 제목에서부터 이국적 취향을 가시화시킨 노래이다. <대전블루스>는 대전발 새벽열차를 타고 님과 이별을 고하는 연가이기에, 보다 한국화된 트로트 선법위에 블루스 리듬을 엮어 노래하고 있다. 그런데 <워싱턴 블루스>에서 화자가 위치한 장소는 제목에서 드러나듯이 워싱턴이다. 장소뿐만 아니라 노래하는 화자도 워싱턴에 거주하는 미국 여자로 여겨진다. 화자는 한국전

쟁으로 인하여 “코리아 전선으로 떠나가신 나의 그대”를 “유니온 정거장”에서 헤어질 이후 남자는 주검이 되어 돌아오지 않고 홀로 남겨진 쓸쓸한 마음을 표현하고 있다.

그러나 이 곡은 가사에 비해 음악에서는 적극적인 블루스 음계가 사용되고 있지는 않다(부록악보 6참조). 리듬에서는 블루스 리듬을 사용하고 있으나 선법적 측면에서는 마지막 구절인 “워싱턴 블루스”에서 화성단음계의 7음과 블루노트(blue note)가 결합되어 나타날 뿐 전반적으로는 자연단음계에 기초한다. 전주는 노래 선율에 비해 반음 관계의 사이음을 자주 사용하고 전주 6마디에서 3도 병행의 반음 연속 하행진행은 블루스적인 음향을 나타내는데 일조하고 있다. 이와 더불어 전반적인 관악기 음색과 가창의 노래 창법에서 어둡고 끈적한 블루스적 정취를 나타내려는 의도가 엿보인다.

예14) <워싱턴블루스>의 전주와 노래 시작부분



3-1-2.<슈산보이>와 <승리부기>

이서구 작사, 손목인 작곡, 박단마 노래의 <슈산보이>와 유호 작사, 박시춘 작곡, 신카나리아 노래의 <승리부기>는 블루노트를 포함한 블루스 선법을 좀더 노래와 기악 전주에서 분명하게 사용하고 있고 빅밴

드 스타일의 재즈를 연상시키는 금관 악기+베이스의 음향이 뒷받침되는 워킹 베이스와 싱코페이션 사용 등 스윙 재즈의 맛이 본격화됨으로써 미국적 취향을 좀더 분명하게 보여주는 곡이다. 이 두곡의 가사는 서울을 노래하고 있지만 실상 이들 노래의 사운드와 정서가 지향하는 바는 미국의 도시, 예컨대 뉴욕이나 시카고의 도시적 정취이다. 워싱턴이 배경이 되는 <워싱턴블루스>보다 더 본격적으로 미국취향적인 서울을 그려내고 있는 것이다.

이 두곡은 전쟁이 끝나고 난 다음해인 1954년 7월에 발매된 곡이다. 7월4일자 동아일보에 환도 후 맨 처음으로 신문광고를 낸 스타 레코드사에서 발매한 8곡 중 일부이다. <승리의 노래>, <전선소야곡> 등과 함께 발매되었는데 <승리부기>가 전쟁이 끝난 시점에서 전쟁을 승리적 관점에서 정리하고 새로운 희망의 도시를 꿈꾸는 판타지를 경쾌한 사운드로 담아내려는 의지가 돋보이는 곡이라면 <슈산보이>는 도시의 구두닦이를 소재로 하여 도시의 일상적 풍경을 담아내고자 한 곡이다.

<승리부기>는 앞서도 언급했듯이, 베이스주자가 전체에 걸쳐 워킹 베이스(walking Bass)를 연주하는 가운데 금관악기파트가 불점리듬과 싱코페이션 처리가 조합된 스윙 리듬을 연주한다. 장조적인 조성위에서 2마디와 4마디 6마디 등에 f#대신에 블루 노트에 해당하는 f음이 등장하고 있고 7마디와 10마디에서는 반음계 하행진행이 이루어지면서 전체적으로 블루스 선법을 결합시켜 내고 있다. 또한 간주에서 컴핑(comping)하는 재즈 피아니즘 실현이 잠시 주목을 끈다. 또한 노래가 시작되면 “신나는 리듬에-”에서 긴 쉴가를 갖는 “에-”부분에 금관악기가 스윙리듬으로 빈공간을 채우고 있는데 이는 일종의 ‘call and response’ 기법에 해당한다.

예15) <승리부기> 전주와 노래 시작부분



<슈산보이> 역시 작곡자는 다르나 스윙리듬에 기반한 블루스 선법 위에서 재즈적인 맛을 통해 이국적인 도시성을 구현하려는 음악 전략은 <승리부기>와 동일하다 (부록 악보 8 참조)

3-2. 컨츄리 앤 웨스턴 뮤직: <그리운 목장>과 <아리조나 카우보이>

<워싱턴 블루스>와 <승리부기>, <슈산보이> 등은 아프리카메리칸 음악 양식을 기반으로 하여 도시적이고 미국적인 정취를 드러내려 한 곡이다. 이에 비해 <그리운 목장>과 <아리조나 카우보이>는 미국적 취향을 드러내고 있으나 서유럽 민속음악에 뿌리를 둔 백인들의 ‘컨츄리 앤 웨스턴’ 뮤직을 연상시키고 있으며 현대적 도시가 아닌 목장과 마차, 카우보이 등으로 표상되는 19세기 서부 개척시대의 시골 이미지를 노래한다. 그러므로 같은 미국적 취향이라 하더라도 ‘지금·여기’로서의 서울과 동일시되거나 혹은 지향점이 되고자 하는, 동시대적 도시적

취미를 드러내는데 사용되는 블루스와 재즈 계열의 음악에 비해 서부영화의 음악적 이미지를 그려내려 하는 컨츄리뮤직 계열의 <그리운 목장>류가 훨씬 더 타자화 된 이국적 취향을 보여주고 있다고 볼 수 있다. ‘아라비아 공주와 사랑을 노래하는’ <페르샤 왕자>가 당시 1950년대 초반 상황에서 도대체 왜 유행했는지 고개를 갸우뚱 하게 할 만큼 당대의 현실과는 무관한, 그래서 ‘낮은 수준의 단순한 이국취미’⁵⁾란 말로도 성이 차지 않는, 그보다는 속된 말로 “쌩뚱맞음”이란 표현이 더 적합하게 여겨지는 속성이 서부극 음악을 흉내 내는 듯한 <그리운 목장>류의 노래에서도 그대로 적용되고 있는 것이다.

<그리운 목장>(부록악보 9)은 전주 시작부터 아코디언과 같은 악기로 선율을 전개하는데 이 음색은 우리로 하여금 단박에 목장과 초원을 연상시킨다. 리듬은 붙점과 싱코페이션이 많은 스윙리듬에 기초하는데 템포는 ♩=MM100에 근접한 약간 느린 템포이다. 조성을 보면, <그리운 목장>이나 <아리조나 카우보이>(부록악보 10)는 모두 G장조이고 선율 진행이 장3도 음정과 장3화음이 강조되는 전형적인 장음계 선법으로 이루어져 있다. 그런 까닭에 앞에서 언급했던 어떤 곡들보다도 과거 시음이 경과적으로 사용되지 않고, 보다 중요한 선율음정으로 사용되고 있다.

예16) <그리운 목장> 노래 17-24마디



5) 이영미, 『한국 대중가요사』, 시공사, 1999, 127쪽.

4. 이국취미 가요의 미적 특징

앞에서 1950년대 한국대중가요에서 이국적 취향을 드러낸 노래들을 분석하고 크게 두 가지의 상위 범주와 4가지의 하위범주로 나누어 음악적 특징을 변별하였다. 상위범주 두 가지는 아시아풍의 노래와 미국풍의 노래라 할 수 있다. 아시아풍의 노래는 다시 이슬람풍과 중국풍으로 나뉘고 미국풍의 노래는 아프리카아메리칸 음악과 백인의 컨츄리뮤직풍으로 나뉜다. 이슬람풍 음악은 4/4박자의 볼레로 리듬형 위에서 16분음표 연속패시지가 단음정과 증음정을 교대하는 것이 특징적이고 조성은 단 조성 위에서 전개된다. 중국풍의 음악은 장조 조성위에서 do-re-mi-sol-la의 구성음을 갖는 오음음계 중심의 상행패시지가 특징적이며 2박자의 폭스트롯트로 리듬전개가 이루어진다. 미국적 취향은 도시적 정서를 그리는데 블루스나 재즈의 음악양식이 차용되며 서부개척시대를 연상시키는 음악에는 장조 선법이 두드러지는 가운데 컨츄리풍 사운드를 흉내 내고 있다.

우리가 이국풍을 논의하는데 있어서는 ‘이국적’인 것이 무엇이나를 정의하는 것도 필요하지만 “풍”이란 말의 함의하는 바에도 주목할 필요가 있다. 한예로 민요와 민요풍은 다르다. 민요풍은 민요적이라는 것이다. 진짜 민요가 아니라 민요를 흉내 낸, 민요 아닌 어떤 것이다. 여기서 얼마나 민요 양식을 정확히 구현하느냐, 민요정신에 천착했느냐 등의 질문은 관심사가 아니다. 민요라는 이미지에 근접하고 그 분위기를 연출하는데 알맞는 특정 요소를 사용하여 ‘민요적인 제스처’를 취함으로써 진짜 민요가 흉내낼 수 없는 독특한 미적 쾌감을 성취하는데 그 소기의 목적이 있다. 일제 강점기 민요풍의 대중가요였던 신민요는 그 대표적인 예이다. 1930-40년대에 수백 곡에 달하는 신민요의 스펙트럼은 <노들강변>

<태평연>, <궁초대기>와 같이 전통민요 토리를 완벽히 수용하여 전통 민요 가수들에 의해 전통민요로 전승됨으로써 수용맥락의 변이를 일으킬 만큼 민요양식을 자신의 것으로 내면화시킨 유형에서 부터 신민요란 이름에 걸맞지 않을 정도로 트로트나 외래 양식의 비중이 큰 유형에 이르기 까지 넓고 다양하다. 그러나 대부분의 신민요는 ‘민요풍의 대중가요’라는 말에 적합한 정도의 혼종성(hybridity)을 공유하고 있는바⁶⁾ 조성음악의 기반과 당시 통용되는 대중음악적 사운드와 문법 속에서 민요적 제스처를 취함으로써 타 장르와의 변별성을 확보한 대중가요라 할 수 있다.

이슬람풍이라던가 중국풍, 미국의 컨츄리뮤직풍이라는 개념도 이와 마찬가지로이다. 1950년대 이국풍의 대중가요는 종족음악학적 관심에 기반한 작곡가가 마캄이나 인도의 라가 등에 대해 어떤 구체적이고 정확한 음악적 정보를 진지하게 받아들이면서 이러한 양식을 내면화시키는 과정에서 수용한 것이 아니다. 그보다는 일종의 음악적 재미를 얻고 이국적인 ‘이미지’를 창출하기 위해서 음악적 감에 의해 이슬람적이라 여겨지는 기법들을 대중음악적 문법 속에서 재구축한 ‘이국취미’의 결과물이라 할 수 있다.

1950년대 이국 취향의 대중적 히트는, 대중예술의 미학이 키취와 통속적 취향을 긍정하였듯이, 제스처나 풍 역시 그 자체로 독특한 미적 쾌감을 유발시키고 대중예술의 영역을 넓히는데 일조하였음을 암시한다. 예컨대 <신라의 달밤>, <페르샤 왕자>, <아메리카 차이나타운>, <승리부기> 등은 각각이 표상하고자 했던 특정 이미지의 이국적 취향을 비교적 선명하게 드러내었고 이를 통해 대중에게도 인기를 얻을 수 있었을 뿐만 아니라 당시에 일정정도는 대중음악의 스펙트럼을 넓혀내

6) 신민요의 혼종성(hybridity)에 대해서는 이소영, 「일제강점기 신민요의 혼종성 연구」(한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007)를 참조하시오.

고 새로운 음악기법을 차용하고 실험할 수 있는 계기로 작용할 수 있었던 것으로 보인다.

물론 이 안에서도 이국적 취향을 지향하는 내적 동기면에서 섬세한 구별이 필요하다. <페르샤 왕자>와 <아메리카 차이나타운>은 대중의 직접적인 욕망이나 감정, 일상적 현실로부터 거리를 취하고 낯선 여행지에서 이국적 ‘풍경’을 즐길 때 미적 쾌감을 얻는 듯한, 주체로부터의 거리두기와 그 결과로서의 타자성이 분명하게 드러나는 곡이다. 이에 비해 <승리부기>나 <슈산보이>의 경우는 당시 1950년대 서울의 일상적 풍경과 소리를 미국 도시의 그것과 일치시키고자 하는 의지가 엿보이는 곡으로서 주체의 타자에 대한 동일시 욕망이 내재된 경우라 할 수 있다. 그런데 이러한 곡을 이국취미의 곡에 포함시킬 수 있는 이유는 뉴욕을 내면화시키는 단계로 나아가지 못하고 반대로 서울을 이국화시킨 단계에서 멈추었기 때문이다. 이 두곡이 비록 서울의 일상을 소재로 하고 있음에도 불구하고 1950년대의 대중들에게는 여전히 이색적(異色的)이고 이국적인 효과를 가져왔다고 볼 수 있다. 주체의 타자에 대한 동일시 욕망에 의해 타자의 특징을 전유(appropriation)하고 주체의 내면화가 완성되어 타자성이 거세되면 이국성은 성립되지 않는다. 그런데 <승리부기>나 <슈산보이>는 이러한 전유와 내면화가 아직 완성되지 않은 전(前)단계의 경우에 해당하는 것으로서 오히려 주체를 타자화시킴으로써 이색적 효과를 창출하고 있다고 볼 수 있다. 아마도 트로트양식과 습합되지 않고 오리지널 재즈나 블루스의 양식이 대중가요안에서 내면화된 시점은 시간이 한참 경과되어 <신촌블루스>와 같은 1980년대 언더그라운드 그룹 활동이 활발해진 이후부터 아닌가 싶다. 요컨대 1950년대 대중음악에서 순수하게 이국취향이 실현된 형태는 이슬람적 이국성이 드러나는 곡들이라 할 수 있고 좀더 넓은 범주에서는 동일시

욕망으로 타자를 내면화시키고자 하는 과도적 단계에서 ‘결과적’으로 표출되는 이국적 취향의 음악들까지도 포괄될 수 있을 것이다.

마지막으로 남는 문제는, 앞서서도 제기한 것처럼 왜 이렇게 때로는 ‘썩뚱맞아’ 보이고 비현실적으로 보이는 이국취미의 노래들이 대중들에게 어떻게 인기를 얻을 수 있었는가 하는 것이다. 이에 대해 ‘지금, 여기’라는 현장성과 일상적 삶의 구체성이 결여된 ‘이국취미’가 전쟁으로 인한 이별과 죽음, 상흔의 아픔을 잠시나마 잊고 찰나의 여흥에 사회적이고 개인적인 스트레스를 해소하고자 하는 대중의 ‘가려운 한쪽 귀통이 등’을 일시적으로, 그러나 제대로 긁어준 것은 아닌가 추측해본다. 1950년대 전쟁의 아픔과 경제적 궁핍 속에서 고달픈 일상을 감내해야 했던 대중들은 <군세어라 금순아>나 <전선소야곡>과 같이 현실 그 자체를 직시했던 노래도 필요했지만 ‘구질구질한’ 현실을 벗어나 상상 속에서나마 낭만적 판타지를 맛보게 하는 이국취미의 노래들이 다른 한편으로 필요하지 않았을까 하는 것이다. 아마도 1930년대 신민요가 여흥적인 위무를 선사했듯이, 1950년대는 이국적 노래들이 그 역할을 맡은 것은 아닌가 생각해볼 수 있다. 1930년대의 토속성과 1950년대의 이국성은 노래를 현장성 및 현실성에 근거한 스토리텔링(story telling)의 통로로 삼지 않고 ‘이색적 풍경’을 감상하는 듯한 미적 태도를 취한다는 점에서 공통된다. <풀망태 목동>이 농촌이라는 현장과 그 현장을 살아가는 현실적 주체의 정서적 반응을 토로하지 않고 액자 속에 놓인 듯한 토속적인 이미지와 풍경을 제공했던 것처럼 이국취향의 노래 역시 당시의 현실 및 정서와 동떨어진 이색적 이미지와 풍경을 보여주기 때문이다. 그렇다면 토속성과 이국성은 현실과의 거리두기를 통해 낭만적·여흥적 도피를 시도하는 탈출구로서 동전의 양면과도 같은 것이 아닐까.

참고문헌

- 세광음악출판사 편저, 『홀러간 대백과』, 세광음악출판사, 2005.
현대음악출판사 편저, 『홀러간 대백과』, 현대음악출판사, 1994.
이소영, 「일제강점기 신민요의 혼종성 연구」, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007.
이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1999.
박찬호, 『SP 음반시대 대중가요의 내력 1945-1960』, 『유성기로 들던 가요사·두 번째』, 음반 해설집, 신나라뮤직, 2000. 13-51쪽.
William P.Malm, *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*, New Jersey:Prentice Hall, 1967.

The Exoticism of Korean Popular Music in the 1950s

Lee, So-Young

This study investigates the trends of musical exoticism in the 1950s and its musical characteristics. I presented musical idioms found in exotic repertoires. I examined two categories's feature which have four sub- types; Islamic style, Chinese style, Afro-American style, American country & western style. However, these style were not authentic style originated from their country. These style were a kind of musical gesture considered as the exotic image by Korean composers. I provided an in-depth analysis of the musical elements of exotic songs, including mode, rhythm and meter, tonality and harmony and then illuminated how these elements related to make the exotic sound and feature.

First type is an Islamic style, which consist of 4/4 meter usually using Bolero rhythmic pattern, and consist of the chromatic scale and use an augmented interval in the instrumental section. The songs of Chinese style have the going up- passage such as mi-sol-la-do and 2/4 meter usually using Fox-trot rhythm. The songs of Afro-American style were composed of the blues scale containing the blue notes and swing or blues rhythm. The songs of American country musical style have an diatonic scale of the major mode.

These exotic songs were popular in 1950s because these songs made romantic fantasy and provided entertainments such as exotic scene. Finally exoticism of popular music amused and appealed the Korean people suffered from the Korean

War and poverty.

Key Words

Exoticism, Islamic style, Afro-American style, Musical gesture, The Other, Desire of the Identification

* 위 논문은 2007년 10월 24일 투고되어 2007년 10월 27일에 본 학회 학술대회에서 발표한 논문으로, 11월 21일 심사 완료 후, 11월 23일 게재가 확정되었음.

<부 록>

신라의 달밤
 Bolero ♩ = 72
 남 : Gm • 여 : Dm
 유 호 작사
 박시춘 작곡
 현 인 노래

아 신 라의 밤 이 여
 아 신 라의 밤 이 여

불-국 사의 종-소-리 들 리 어-온 다
 아-름-다-운 궁-녀-들 그 리 읊-구 나

지 나-가-는 나 그-네 야 결-
 대-권-뒤-에 숲-속-에 서 사-

352

고향 만리
 Bolero ♩ = 64
 남 : Dm • 여 : Gm
 유 호 작사
 박시춘 작곡
 현 인 노래

남-쪽 나 라 심-자-성 은 어-머-님 얼-
 보-르-네 오-길 은-밤-에 우-는-저-새-

굴-눈-에-익-은-너-의-모-습
 는-이-역-망-에-홀-로-남-은

꿈-속-에-보-면-꽃-이-피-고
 외-로-운-몸-을-알-아-주-어

36

페르샤 왕자

Bolero
♩ = 118
남 : Dm • 여 : Am

손로원 작사
한복남 작곡
히빈 노래

별을 보고 점을 치는 페르샤 왕자
약해서야 될말이나 페르샤 왕자
눈 감으면 찾아드는 검은그림자
모래알을 움켜쥐고 소근거리도
가슴에다 불을 놓고 재를 뿌리는 아라비아공주는 꿈속의공주
어이해서 사랑에는 약해지느냐 아라비아공주는 마법사공주
오늘밤도 외로운밤 별빛이 흐른다
오늘밤도 외로운밤 촛불이 커진다

D.S. al Coda 다

아메리카 차이나타운

Fox Trot
♩ = 96
남 : G • 여 : C

손로원 작사
박시준 작곡
백설희 노래

아메리카 타국
아메리카 타국
땅에 차이나거리
땅에 차이나거리
란탄등불 밤은 깊어 바람에
귀거리엔 정은 깊어 노래에
깜박깜박 라이라이
깜박깜박 라이라이
호궁이운다 라이라이 호궁이운
호궁이운다 라이라이 호궁이운

홍콩 아가씨

남 : F • 여 : B \flat

Fox Trot
♩ = 116

손도원 작사
이재호 작곡
금사향 노래

별 들 — 이 소 근 대 — 는 홍 콩 의
이 꽃 — 을 사 가 세 — 요 홍 콩 의

밤 — 거 리 — — — — — 나는 야 꿈 을 꾸 며
밤 — 거 리 — — — — — 그 사 람 기 다 리 며

꽃 — 파 는 아 가 — 씨 그 꽃 — 만 — — 사 — 가 시
꽃 — 파 는 아 가 — 씨 그 꽃 — 만 — — 사 — 가 시

워싱턴 블루스

King star K-6759

손도원 작사
나화량 작곡
이미자 노래
이소영 채보

♩ = 70

라 일 락 꽃 이 피 면 —
오 신 다 던 — 나 의 그 대 — — — — — 내 품 으 로 아 니 오 고 — — — — —
아 름 뜬 세 위 로 이 — — — — — 참 드 신 그 대 — — — — — 잊 지 못 하 여 —
남 만 품 으 — — — — — am 음 어 아 합 나 — — — — — 개 — — — — — 피 달 벌 밀 — — — — — 위 에
보 — — — — — 슬 비 가 나 리 — — — — — 는 — — — — — 워 — — — — — 싱 턴 블 루 — — — — — 스 여 — — — — —

승리부기

Star KB-3003

이소영 채보
유호 작사
박시준 작곡
신카나리아 노래

♩ = 126

1
5
9
13
17
21
25
29
33

전 나 는 리듬 에
협 풍 만 열 로 뛰 부 기 의 노래 는
희 망 의 노래 다 못 생 긴 눈물 을 걷 어 치 고
웃 으 미 나 감 시 기 막 힌 표 정 을 그 만 두 고
즐 거 울 어 노래 를 부 습 시 나 노래 하 자
부 기 부 기 희 망 의 하 보 레 를

슈사인 보이

Medium Swing

이서구 작사 손욱의 작곡 빅밴드 노래

1
5
9
13
17
21
25
29
33

슈 사 인 - 슈 사 인 보이 - 슈 사 인 -
슈 - 산 보이 - 슈 슈 슈 슈 슈 산 보이 - 슈 슈 슈 슈
슈 산 보이 - 헬 로 - 슈 사 인 - 구 두 를 닦 으 세 요
구 두 를 닦 으 세 요 구 두 를 닦 으 세 요 - 아 무 리 위 직 못 해
인 색 하 여 도 - 구 두 하 나 못 닦 아 신 는 도련 님 은 요 - 어 여 편 아 가 씨 는
멋 정 이 아 가 씨 는 노 - 노 - 노 노 - 노 곳 이 - 래 - 요 -
D6 D Em D A7 D G D6 G7 Em7 D Bm D Em7 D A7 G7 Em7 Bm

그리운 목장

Midopa M-6093

이소영 채보
 만아빌 작사
 이인원 작곡
 도미 노래

♩ = 102

레 뜨는 아침이 나 달이 뜨는 저녁이 나
 사랑이여 전설들이 고향을 그리워하는 곳
 숨겨진 곳엔 정다운 꿈과 추억이 보일 자리 오호
 오호 오호 그리워라 추억이
 내 마음엔 샘터 목장의 피노켄스 이

아리조나 카우보이

Fox Trot
 ♩ = 88

남: A • 여: D

김부해 작사
 진오승 작곡
 명국환 노래

카우보이 아리조나 카우보
 이 땅야를 달려가는 아리조나 카우보
 이 말체찍을 말아듣고 역마차는
 달려간다 저 멀리 인디언의