From *Molihua* to Arirang:
The Role of Folksong in Modern China and South Korea

Su Zheng(Wesleyan University, USA)

I would like first to express my gratitude to Dr. Hwang Jun Yon and Asian Music Research Institute, Seoul National University, for hosting this stimulating conference. I am honored to be invited to this exciting event, and very pleased to have the opportunity to meet my distinguished colleagues from Korea, Japan, and the U.S. I also want to express my sincere thanks to Dr. Yong-Shik Lee for his excellent work in bringing us together.

Comparative studies of Korea, China and Japan's musical cultures have been mostly focused on, and for the right reasons, written historical sources, court music or theatrical genres, and the shared Confucian, Daoist or Buddhist roots as foundation for the formation of musical aesthetics and social functions. Chinese scholar Weng Minhua's resent monograph, *Zhong Ri Han xiju wenhua yinyuan yanjiu* (A comparative research on China, Japan, and Korea's theatrical cultures) (2004) reveals much fascinating connectionand divergence in theatrical performances among these three countries. It is rather uncommon, however, and perhaps also for the right reasons, to compare folksong among these three countries. One obvious

reason, one might suggest, is that folksong is by definition indigenous, local and language/dialect-specific, therefore naturally lack of cross-cultural commonalities. In other words, if court, ceremonial or classical music genres or traditional instruments in Korea, China and Japan could be understood in terms of certain common origins (Zhao 2006), folksong seems to stand at the opposite end, having little relevance in comparative studies.

Yet, in this paper, in focusing on China and South Korea, I would like to introduce an argument, that is, in the past over one hundred years, similar wide-ranged and profound transformations of folksong in these two countries have made it one of the most volatile and conceptualized music genres in modern China and South Korea as such, it has become an essential cultural capital for people of these two countries in participating in a global musical discourse of nation-state construction. Nevertheless, intriguing differences exist between China and South Korea on various aspects of the transformation and its eventual outcomes. In what follows, I will amplify my above theme in four sections:

I. "Folksong" — creation of a modern concept
II. The path to a new folksong voice — transforming vocal to instrumental
III. One of the most volatile genres in creative processes;
IV. From concept to conceptualized — unification of folk and nation-state on a global stage.

In each section, I'll present examples from China and Korea. Except in the first section, throughout my presentation, I'll draw my examples from two folksongs, *Molihua* (Jasmine flower) from China, and *Arirang* from Korea. Obviously, it will not be necessary for me to describe here the song of *Arirang* and its unique andcentral position in Korea's soundscape. But please allow me to briefly introduce the song *Molihua* before moving into the first section.

Molihua, also known as "*xianhua diao*" (fresh flower tune), is a xiaoqu (little

tune) popular since the Qing dynasty (1644~1911). Its earliest notation appeared in 1821. Similar as *Arirang, Molihua* is wide-spread to many regions of China, from south to north, with many variations in its music, and to a lesser degree, in its lyrics (Feng 1998: 18-30). *Molihua's* lyrics are based on the classical story of *Xixiang Ji* (The tale of the western chamber), a romance between a young scholar and a beautiful maiden, focusing on their passion for each other. However, the tune is most often sung to the first verse only, which, through the metaphor of a blossoming jasmine flower, gently expresses one's desire and fear in pursuing one's passion. This is the most widely known version of *Molihua* today (Jiang 1982: 235-6). Below is the first verse from the Jiangsu province version, the most popular version:

Hao yi duo molihua	Such a beautiful jasmine flower,
Hao yi duo molihua	Such a beautiful jasmine flower,
Manyuan hua kai xiang ye xiang bu guo ta	The most perfumed flower, no others in the garden excel it
wo you xin cai yiduo dai	I want to pick a blossom and wear it
you pa kan hua de ren er ma	Yet fear this would upset the garden guard.

[Example 1. DVD excerpt. *Molihua* sung on China's CCTV's "China's Folksong" program, 2003]

Molihua is the most internationally known Chinese folksong. Its music and lyrics were first transcribed and notated in staff notation by an English man, Sr. John Barrow (1764~1848), during his time accompanying Lord McCartney in Britain's first Embassy to China (1793~4). Barrow's transcription of music and lyrics was published in his 1804 book *Travels in China* (Tao 2001: 68-74). More than one hundred years later, the tune *Molihua,* as notated in Barrow's

transcription, was made internationally known by Italian composer Giacomo Puccini in his opera Turandot (1926) set in China's imperial palace, as Princess Turandot's theme song.

I.

Now let me proceed to the first section of my presentation: "Folksong" — creation of a modern concept. Korean and Chinese scholars recognize that the emergence of the terminology "folksong" as well as its Western-originated conceptualization in their respective country was part of East Asia's modern history. More specifically, the origin of the term and its meaning has been traced back to Japan, and to 19th century European Romantic Nationalism (Tuohy 1999, Provine 2002). The term *minyo* was first introduced to Japan by the novelist Mori Ogai (1862~1922) as a translation of the German term *Volkslied* (Hughes 1985). In turn, through Japanese colonization in Korea, and through large waves of Chinese and Korean students in Japan in the early 20th century, Japanese terminologies and nationalistic conceptualization of "folk," "folklore" and "folksong" were translated and disseminated in China and Korea. These new concepts then were indigenized and adjusted to local situations.

In Korea, the term *minyo* has been used in describing folksongs since the early 20th century. According to Keith Howard, earliest usages of the term were in 1913 by the Japanese Governor-General in Korea during the Japanese colonial period (1910~1945) in relation to collecting information on the Korean people through researching on "*minyo,*" and in 1916, in an article by Ko Wimin on "Classification of Korean Folksongs" (Howard 1999: 1).

In China, as stated by Qiao Jianzhong, a prominent folksong scholar, in his article on Chinese folksong, "The use of the term *min'ge,* which began at the beginning of the 20th century, is directly related to the introduction

of the English term *folk song* and the German *Volkslied*" (2002: 149). Although Qiao didn't specify the route of this significant introduction, studies have shown that ideas and models from Japan were decisive in shaping the path. An important intellectual movement begun in 1918, centered in Beijing University, which was retrospectively termed as "*Geyao xue yundong*" (geyaoresearch movement) in the 1980s, took upon itself the urgency and task of collecting "*minsu geyao*" (folk customs and tunes) nationwide through its publications. A pioneer and leading figure in *geyao* collection and in its intellectual direction was Zhou Zuoren (1885~1967), brother of Lu Xun, who was a writer and a professor at Beijing University. Zhou studied in Japan from 1906 to 1911, and was much influenced by Japan's flourishing folklore studies, including folksong collection and research. Upon returning to China, Zhou's call to collect folksongs and folk customs was published in 1914 in his hometown's paper in Zhejiang province (Xu 2006: 19-20). Zhou was the first to introduce into China the term and the concept of "*minsu xue*" (folklore studies) through his numerous translations of Japanese works and his own writings.

A few decades later, in Korea, two of the five founders of the Korean Folklore Society (Chosŏn minsok hakhoe) established in 1932 were Japanese, and most key scholars in Korean folklore studies studied in Japan (Howard 1999: 4).

Jiang Wen-Ye (1910~1983), a composer born in Taiwan, educated and lived in Japan from1923 to 1938, and died in China, was among the first Chinese composers to explore folksong in modern composition. Jiang studied composition with the famous Japanese composer Kosaku Yamada (1886-1965) in 1932. I'll play an example from his *Zhongguo minge hechang qu* (Medley of Chinese folksongs, for chorus), published in 1939 in Beijing. Its title is *Fengyang huagu* (Drum of Fengyang).

[Example 2. CD. The Memorial Concert of Jiang Wen-Ye, Taibei xianli

wenhua zhongxin, ca. 1993]

The mixed-voice chorus here is accompanied by piano, the complete tune of the folksong *Fengyang huagu* is repeated four times (A, B, C, A'). In the piano prelude, the rhythmic pattern of the drumming is realizedon the left hand, while the right hand plays off fragmented melodic material from the original tune, which in turn becomes the material for counterpoint and ornamentation when the voice takes over. The chorus develops with canon and four-parts writing. A sharp diverge to F# *gong*(tonic) from F *gong* in the third repetition of the melody adds a sense of playfulness.

Interestingly, in the same year, 1939, Kim Yonghwan (1912~48), a representative Korean singer of *shin minyo* (a fusion of contemporary popular songs and *minyo*), recorded the song *Kkolmangt'ae arirang* (Fodder-bag *arirang*) on Victor KJ-1335A. Heis accompanied by a small jazz band and *changgo* (Howard 1999: 10).

We probably could say, by the 1930s, the intellectual regardfor folksong as a message directly from the masses and from the past, as well as a romanticized notion of folksong as song from people's hearts, were well establish in both China and Korea. Singing of folksongs by professional singers on a concert stage became a new tradition as a result of the creation of the modern concept of "folksong."

II.

Following I'll discuss the second aspect of my presentation: the path to a new folksong voice — transforming vocal to instrumental. While professional singers continue to sing folksongs on stage and in studio as one important component of their repertory, a significant development in the second half of the 20th century was that folksong in China and Korea

being transformed into a more abstract and generalized voice through compositions of instrumental music based on the folksong themes. Clearly, Bartok, Dvorák, and other European Romantic Nationalist composers provided attractive models in this endeavor.

What happens when a folksong becomes no longer a song but an instrumental composition? For sure, each individual composer approaches this question with different answers. Yet, I find perhaps we could suggest that there is a general difference between Korean and Chinese composers in terms of presenting the original folksong in their new compositions. Based on my knowledge of Chinese composers' works related to folksong, I could say that when a Chinese composer announces that certain piece is based or related to a particular folksong, we could almost be certain to expect the presentation of that particular folksong in its entirety in the composition, at least once. Here is an example, an excerpt from Tan Dun's (1957~) Symphony 1997, Heaven Earth Mankind.

[Example 3. CD. Tan Dun's Symphony 1997. Sony SK63368 1997]

Here we hear the familiar melody of *Molihua,* unmistakably played in its entirety by a full symphonic orchestra and Yo-Yo Ma's cello solo. The melody faithfully interprets the 1804 published notation of the tune by John Barrow; in other words, its melody is quite similar to Puccini's usage of the song in Turandot.

To offer a comparative example of transforming folksong to instrumental voice from Korean composers' works, I will introduce Hae-Sik Lee's (1943~) "The Junction on the Theme of Jung Sun *Arirang* for Piano Solo," composed in 1992 and included in a CD entitled, "New Chamber Music on the Themes of Folk Songs, Sponsored by KBS-FM 1992," as a part of KBS-FM Series for the 21st Century: Korean Composers 5. According to the composer, the title of the piece also suggests the name of the province Jung Sun, a place famous

for its folksong.

Arirang, as frequently being mentioned, is the most important and wide-spread Korean folksong. As *Molihua*, it has many variants in different areas of Korea: central, Southern, Western, Eastern, and Cheju Island. The most well-known *Arirang* is from the central folksong area, it is often regarded as "the national folk song of Korea" (Howard 1999b: 120). Hae-Sik Lee nevertheless chose to work with a different regional version of *Arirang*, *Jung Sun Arirang*. According to the liner notes, "Junction" is based on that folk song, "but only as a background frame." Now let's compare the folksong *Jung Sun Arirang* with Lee's piano solo based on its theme.

[Example 4. CD. Hae-Sik Lee's "The Junction." Haedong-305]

[Example 5. YouTube. Jung Sun Arirang, broadcast by KB 1.]

The folksong is sung by a professional singer, accompanied by a large size traditional Korean instrument orchestra and a mixed voice chorus. How does Lee's "Junction" relate to the folksong, *Jung Sun Arirang*? In hearing the two pieces, we could probably suggest that Lee seems not so much interested in using any original folksong material in its entirety. The ambiguous connections between Lee's piece and the folksong, may I suggest, lay in its use of dance like triple rhythmic patterns in Part 4, and perhaps in a non-committal emphasis on *kyemyŏnjo* mode/scale in Part 4 and Part 5.

This kind of ambiguous connection exists also in some other compositions by Korean composers, such as "Arirang for Two Guitars" by Yi Zong-Gu composed around 1990, in which the composer hopes to connect with Korean traditional emotion, while without being concerned in presenting the original *Arirang* song.

In preparation for this paper, I have looked through the CD collection of Korean modern compositions at Wesleyan, about a hundred pieces in

total, which of course is an extremely limited number.Here I want to take the opportunity to thank Professor Geonyong Lee for his generosity and extreme kindness in donating a large number of valuable CDs of contemporary Korean composers' works to Wesleyan. These CDs have been great help for Wesleyan's students and for my teaching and research. Based on what I have access to, I have found that Korean composers seem to use folksong not as often as Chinese composers astheir compositional material. Further, when they do, they usually do not tend to transplant the original song in entirety into their compositions.

Comparing Tan Dun's and Hae-Sik Lee's approaches on transforming *Molihua* and *Arirang* to instrumental music, can we suggest that Tan Dun's approach brings us closer to the original meaning of the song *Molihua* because it has kept more original musical features of the song? My answer is no. The original *Molihua* is a rather intimate love song, though the subjective voice (I) in the song is a male voice, the musical characteristics of the song, especially the much embellished melodic lines, are considered more suitable for a female voice. In fact, in today's performance practice, *Molihua* has always been sung by female singers. Yet, in Tan Dun's orchestration of the entrance of *Molihua,* punctuated by blasting brass instruments and forceful sound of percussion, the song becomes a triumphantcry, a powerful public statement of a post-colonial mimicry through the re-appropriation of a once appropriated Chinese folk melody.

Thus, we could view the transformation process of folksong to instrumental music as a process of simultaneously losing the original voice and creating a new voice, in both semantic and semiotic senses.

III.

Next, let me briefly elaborate on my third point—folksong as one of the

most volatile genres in contemporary creative processes. A recently issued CD by KBS is entitled: "*Arirang*, The Window through which Korea Can Be Seen." This is a compilation of 11 songs, accompanying their regional differences are the differences resulting from studio digital sound productions. Borrowing a cliché, their sound could all be considered as belonging to global pop.

[Example 6. CD. "The New *Arirang*" from Arirang, The Window through which Korea Can Be Seen. KBS Polysound KCCD-0004, 2002]

The jazzy and funky sound of this new *Arirangis* echoed in the following example of *Molihua*.

[Example 7. CD. "*Molihua*" from China Bound, Jazz East, Piano East. ISRC CN-F 13-03-444-00/A.J6]

What time has done to one of the most rooted, locally defined musical genres? How far have we departed from the early 20th century's concept of "folksong?" It is apparent thatfolksongs are more and more taking up a cosmopolitan voice, which by definition contradicts the original modernist meaning for the term. In fact, it is interesting to note that while for scholars "folksong" has become more and more problematic as a valuable analytical category in contrast, "folksong" has been gaining new levels of popularity and importance among the masses in contemporary China and Korea.

IV.

This leads me into the last section of my presentation: From concept to conceptualized — unification of folk and nation-state on a global stage.

Let me first share with you two excerpts from Youtube.

[Example 8. Youtube. Athens 2004 Olympics closing ceremony: Beijing 2008. Directed by Zhang Yimou, girls dancing to *Molihua*]

[Example 9. Youtube. Korean soccer cheering at 2002 Worldcup final, singing *Arirang*]

You probably have noticed that here *Arirang's* original dance-inducing triple rhythm has been modified to become an extremely pervasive marching rhythm. The passion in the drumming and singing is astonishing. Equally astonishing are Zhang Yimou's super mini-skirt girls holding Chinese instruments dancing to the tune of *Molihua*, representing China the state welcoming the world to 2008 Olympics in Beijing. Says the Chinese TV program commentator, "This group of young girls has worked very hard, for they know too well what they represent is modern China's spirit." On a global stage, transmitted by transnational media, how does folk stop being folk; and being turned into the embodiment of nation-state with the significant help of "folksong?"

Before I offer further comments, here are two fascinating recent remarks on folksong. One is by an established Chinese lyricist from his "Epilogue" for a 2004 publication called *A Collection of Authentic Folksongs*, "Folksong is people's custom, people's soul, and people's marrow. It is the heart of the people in its most original and natural state; it is a nation's most sincere, most truthful breath" (Ren 2004).

The other remarks is by a well-known Korean music critic, Yun Jung Gang, from his 2002 liner notes for CD *Arirang*, The Window through which Korea Can Be Seen, "As for the life and history of Koreans, it is *Arirang* that has always comforted their sorrow. Where there are Koreans, there is *Arirang*. Where there is Arirang, there are Koreans .... The Korean *Arirang* is the song

beyond the idea, the region, the culture. *Arirang* has become the song of songs which is beyond the history, the times, the region and even beyond the ideology" (2002).

At the beginning of the 21st century, it seems that the concept of folksong is entering a whole new dimension full of new interpretative possibilities. We might be observing an emergence of a conceptualized myth that is becoming less and less relevant to the well-established modernist ideas, yet thrives in our poetic, rhetoric and nostalgic imagination. Or perhaps, we could finally celebrate the unification of people and nation-state in "folksong." After all, one could argue that the seed for this unification was already planted from the birth of the modern folksong concept in China and Korea.

References Cited

Feng Guangjue

1998 *Zhongguo tongzong minge* (China's *tongzong* folksongs). Beijing: Zhongguo wenlian chuban gongsi.

Howard, Keith

1999 "Minyo in Korea: Songs of the People and Songs for the People." *Asian Music* 30/2: 1-37.

1999 "Folksongs," in *Korean Music, A Listening Guide*, 110-25. The National Center for Korean Traditional Performing Arts, Ministry of Culture and Tourism, Republic of Korea.

1997 "Different Spheres: Perceptions of Traditoinal Music and Western Music in Korea." *The World of Music* 39/2: 61-7.

Hughes, David

1985 "The Heart's Hometown: Folksongs in Modern Japan." Ph.D. dissertation, University of Michigan.

McCann, David

1979 "Arirang, the National Folksong of Korea," in David McCann, J. Middleton, and E.J. Shultz eds., *Studies on Korea in Transition,* 43-56. Honolulu: Centre for Korean Studies/University of Hawaii Press.

Provine, Robert

2002 "Folk Song in Korea," in Robert Provine, Tokumaru Yosihiko, and Lawrence Witzleben, eds. *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 7: East Asia: China, Japan, and Korea,* 879-88. New York: Rutledge.

Qiao Jianzhong

2002 "Folk Song in China," in Robert Provine, Tokumaru Yosihiko, and Lawrence Witzleben, eds. *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 7: East Asia: China, Japan, and Korea,* 149-56. New York: Rutledge.

Ren Weixin

2004 "Epilogue," in *Yuanshengtai minge ji* [shang] (A collection of authentic folksongs, vol. 1), ed. Wang Xianping, 364. Beijing: Zhongguo shuili shuidian chubanshe.

Tao Yabing

2001 *Ming Qing jian de Zhong Xi yinyue jiaoliu* (Music interactions between China and the West during the Ming and Qing periods). Beijing: Dongfang chubanshe.

Tuohy, Sue

2000 1999 "The Social Life of Genre: The Dynamics of Folksong in China." *Asian Music* 30/2: 1-37.

Weng Minhua

2004 *Zhong Ri Han xiju wenhua yinyuan yanjiu* (A comparative research on China, Japan and Korea's theatrical culture). Shanghai: Xuelin chuban she.

Xu Jianxin

2006 *Minge yu guoxue — minguo zaoqi "geyao yundong" de huigu yu sikao* (Folksong and national learning—revisiting "geyao movement" in the early Republic period). Chengdou: Bushu shushe.

Zhao Weiping

2006 *The Transculturation of Chinese Music in East Asia.* Shanghai: Shanhai Conservatory of Music Press.

모리화(*Molihua*)에서 아리랑까지: 중국과 남한의 근대음악에서 민요의 역할

조은숙 옮김(서울대 석사과정)

먼저 이런 활발한 학술회의에 발표자로 초대해 준 황준연 박사와 동양음악연구소에 진심으로 감사함을 표현하고 싶다. 또한 이런 흥미 있는 학술회의에 초대해 주어서 영광으로 생각하고, 한국·일본·미국의 저명한 학문 동지들을 만날 수 있는 기회를 갖게 된 것에 대해 매우 기쁘게 생각한다. 특히 이용식 박사의 훌륭한 업적으로 우리가 이 자리에 함께 있을 수 있게 된 것에 대해 심심한 감사의 말씀을 드리고 싶다.

한국과 중국·일본의 음악문화 비교 연구 분야는 그간 가장 주목받아 왔으며, 역사적 기록물, 궁중음악 또는 연극, 유교·도교·불교에 근간을 둔 음악적 심미주의나 사회 작용의 구조 등이 적절한 논제들로 주목됐다. 중국학자 Weng Minhua의 최근 논문 "*Zhong Ri Hanxiju wenhua yinyuan yanji*u(중국과 일본·한국의 연극 문화 비교 연구, 2004)"에서는 이 세 나라 연극문화 간의 연극 공연에 있어서의 놀라운 연결 관계와 확산 관계에 대해 밝히고 있다. 일반적인 것은 아니지만, 이들 세 나라 간의 민요 비교는 적절한 소논제라고 생각된다. 언급하고 싶은 한 가지 중요한 사실은 민요는 토착적인 것을 정의하고, 지방색과 그 지역 방언을 한정하기 때문에 나라 간 교차문화의 유사성에 덜 민감하다는 것이다. 즉, "한국과 중국·일본의 궁중음악, 의식음악, 고전음악 분야 또는 전통

악기분야는 어떤 공통적인 기원으로 이해될 수 있다"(Zhao, 2006)는 논문에서 민요는 이러한 분야들과 정 반대의 입장에 서 있으며 비교 연구에 있어서 거의 관련성이 없다는 것이다.

이 논문의 주된 연구는 중국과 남한에 초점을 두고 두 나라에서 모두 백 년 이상에 걸쳐 거의 유사하게 전파되고 크게 변화 되어온 민요에 대한 것이다. 민요는 중국과 남한 두 나라 모두 근대음악에 있어서 가장 심하게 격변적이고 개념화된 장르의 하나로서 이것은 두 나라의 국민들에게 중요한 문화적 근간을 이루며 국가차원의 총체적인 음악론을 정립하는 부분으로서 기여하게 된다. 그럼에도 불구하고, 중국과 남한간의 변형되는 관점과 그 최종 결과에 있어서는 흥미로운 차이점이 존재한다. 덧붙여 상기한 주제에 대해 네 가지 주제로 나누어 부연하고자 한다.

I. "민요" — 근대적 개념의 발생
II. 새로운 민요 표현으로의 길 — 성악곡에서 기악곡으로의 변환
III. 창조적인 과정의 하나로 가장 격변적인 장르
IV. 개념으로부터 개념화하다 — 세계무대에서 민요와 국가 정체성의 통합

각 단계에서 중국과 한국의 각각의 예들을 보일 것이다. 먼저 각 나라의 두 민요 중, 중국의 '*Molihua*(쟈스민꽃)'와 한국의 '아리랑'(첫 번째 단계의 예제 제외)의 예제들을 보일 것이다. 사실 '아리랑'에 대한 설명과 그 독특하고 중요한 한국음악에 있어서의 위치에 대해서는 설명할 필요가 없으리라고 생각된다. 하지만 첫 번째 단계를 들어가기 전에 '*Molihua*'에 대해 간단하게 소개하고자 한다.

"*xianhua diao*"(신선한 꽃 가락)로 알려져 있는 '*Molihua*'(모리화, 말리화)는, 'xiaoqu'(작은 곡조)이며 청나라(1644~1911) 이래로 유명한 곡이다. 모리화의 가장 초기 악보는 1821에 발견된 것이다. '아리랑'과 마찬가지로 '모리화'는 중국의 북쪽과 남쪽에 걸친 여러 지방에 널리 전파되었으며 선율에 있어서 많은 변형을 보이고 있으며, 정도는 약하지만 가사(Feng, 1998, pp. 18-30)에 있어서도 마찬가지이다. '모리화'의 가사는 *Xixiang Ji*(western chamber 이야기)의 고전적인 이야기에 근거하여 쓰여 졌으며, 젊은 학자와 미모의 여성 간의 로맨스를 그리고 있고, 서로의 열정에 대해 초점을 맞추고 있다. 하지만 그 선율은 개화하고 있는

쟈스민 꽃을 은유적으로 묘사하고 있는 그 첫 번째 연만 가장 자주 불리우고 있는 경우가 많으며, 이것은 한 사람의 열정을 추구하는데 있어서의 소망과 걱정을 잔잔히 묘사하고 있다. 이것이 현재 가장 널리 알려져 있는 '모리화'의 내용이다 (Jiang, 1982, pp. 235-236). 아래는 중국 강소지방에 전해 내려오는 가장 유명한 '모리화' 버전이다.

Hao yi duo molihua	한 송이 아름다운 쟈스민
Hao yi duo molihua	한 송이 아름다운 쟈스민
Mam yuan hua kai xiang ye xiang bu guo ta	가장 향기로운 꽃, 화원에 다른 꽃 범치 못하는 구나.
wo you xin cai yi duo dai	너를 한 송이 꺾어다가 꽂고 싶구나
you pa kan hua de ren er ma	화원지기가 화낼까 두려워지는구나

[예제 1. DVD 인용. 1: 20: 40. '*Molihua*' 노래 — 중국 중앙 TV "중국민요" 프로그램, 2003]

'모리화'는 중국 민요 중 가장 세계적으로 알려진 노래이다. 그 선율과 가사는 첫 재중영국 대사였던 McCartney 경 시기의 영국인, John Barrow(1764~1848)에 의해 오선악보로 처음 옮겨지게 되었다. Barrow의 악보와 가사 사본은 그의 1804년 출판된 '중국 여행'(Tao, 2001: pp. 68-74)에서 볼 수 있다. 백 년도 더 지난 이후 '모리화' 곡조는 이탈리아 작곡가 Giacomo Puccini의 오페라 중 중국 황실을 배경으로 한 'Turandot(1926)' 중에서 공주 투란도트의 주제가로 불리면서 세계적으로 널리 알려지게 되었다.

I.

자 이제 본 연구의 첫 번째 주제이며 현대적 의미의 첫 출발점인 "folksong"에 대해 시작하겠다. 한국과 중국의 학자들은 그들 각 나라가 동아시아의 근대역사 속에서 "folksong"이라는 용어의 발생이 서구적 의미의 개념에서 출발했다는 것을 알고 있다. 더 자세히 말하자면 일본의 경우, 그 용어와 그 의미의 기원은 19세기 유럽 낭만적 민족주의에서 찾을 수 있다(Tuohy 1999, Provine 2002). *minyo*라는 용어는 소설가 Mori Ogai에 의해 처음 일본에 소개 되었는데 독일용어인 *Volkslied*(Hughes 1985)을 번역한 것이다. 다음으로 한국의 일제 강점기 때, 중국과 한국의 많은 유학생들이 20세 초에 일본에서 수학하면서 "folk"와 "folklore", "folksong"의 일본식 용어와 민족적 개념이 중국과 한국에 급속히 퍼져나갔다. 이들 새로운 개념은 각 지역의 상황에 맞추어 토착화되고 변형되었다.

한국에 있어서, *minyo*라는 용어는 20세기 초부터 folksong들을 설명할 때 사용되어 왔다. Keith Howard에 의하면, 가장 처음 그 용어가 사용된 때는 일제 강점기 동안 일본이 한국인에 대한 정보를 모으면서 그 일환인 "*minyo*"에 대한 자료 수집을 할 때 1913년에 최초로 사용되었다는 보고가 있으며, 1916년에는 고위민의 "한국 folksong들의 분류"에 나타나고 있다(Howard 1999: 1).

중국에 있어서는 저명한 folksong 학자인 Qiao Jianzhong의 중국 folksong에 관한 그의 저술에서 "*min'ge*라는 용어는 20세기의 시작과 더불어 소개된 영어 표현인 *folk song*과 독일용어 *Volkslied*과 직접적으로 관련이 있다"고 밝히고 있다. 비록 Qiao가 이 중요한 출발점에 대해 자세히 설명하지는 않았다 하더라도, 그의 연구는 일본으로부터의 개념과 모델이 결정적이라는 것을 밝히고 있는 것이다. 베이징 대학을 중심으로 1918년에 중요한 지식화 운동이 일어났는데 이것은 1980년대의 "*Geyao xue yundong*"(geyao 연구운동)의 초석이 되는 것이며, 시대적인 요구에 이끌려 시작되었고 "*minsu geyao*(민중의 풍습과 노래)"는 발행물 등을 통해 전국적으로 퍼져나갔다. *geyao* 수집에 있어서 선구적이고 지도적인 역할을 했으며 그 지식운동의 방향을 잡아준 인물은 Lu Xun의 형제인 베이징 대학의 교수이자 작가인 Zhou Zuoren이었다(1885~1967). Zhou는 1906년부터

1911년까지 일본에서 유학했으며, 당시 일본에 한참 술렁이던 folklore(민속학) 연구, folksong(민요) 수집과 연구 등 역시 많은 영향을 받았다. 중국에 돌아온 뒤, Zhou의 민요와 민중의 풍습 수집에 대한 사명은 1914년 그의 고향 Zhejiang 지역의 지역신문을 발간하게 된다(Xu 2006: 19-20). Zhou는 그의 수많은 일본 작품들의 번역물과 그 자신의 발간물을 통해 "*minsu xue*(민속학 연구)"의 개념과 형식을 중국에 소개한 최초의 인물이었다.

몇 십 년이 흘러, 1932년 한국에 설립된 조선민속학회의 창립회원 5명(송석하, 손진태, 정인석, 아키바, 이마무라) 중 2명은 일본인 이었으며, 한국 민속학 연구의 가장 저명한 학자는 일본에서 유학하였었다(Howard 1999: 4).

중국인 작곡가로서 최초로 현대적인 구성으로 민요에 접근한 Jiang Wen-Ye (1910~1983)는 대만에서 태어났으며 일본에서 1923년에서 1938년 까지 유학하고 생활하였으며 중국에서 사망하였다. Jiang은 유명한 일본 작곡가 Kosaku Yamada(1886~1965)에게서 1932년 작곡을 배웠다. 그의 작품 중 베이징에서 1939년 발표한 "*Zhongguo minge hechang qu*(합창을 위한 중국 민요의 메들리)"의 일부분을 들려주겠다. 제목은 "*Fengyang huagu*(Fengyang의 북)"이다.

[예제 2. CD. Jiang Wen-Ye의 추모 연주회, Taibei xianli wenhua zhongxin, ca. 1993]

여기에는 혼성합창곡이 피아노와 같이 연주되는데, 민요 '*Fengyang huagu*' 가 4번 반복되는 형식이며 A, B, C, A와 같이 되어 있다. 피아노 전주 부분에서 마치 드럼리듬 같은 리드믹한 패턴은 왼손으로 연주되고 있으며, 오른손은 원곡으로부터 따온 멜로디 부분을 연주하는데, 이는 노래 부분이 끝날 때 대위적인 효과(싱코페이션)와 장식으로서 번갈아 가며 연주된다. 화성부분은 캐논과 4부 합창으로 작곡되었다. 세 번째 반복부에서 F# 음조에서 F 로 넘어가는 분기점은 쾌활함을 더하고 있다.

흥미롭게도, 같은 해인 1939년, 당대의 대표적인 신민요(현대음악과 민요의 결합) 가수인 김영환(1912~1948)은 '꼴망태 아리랑'을 녹음했다. 그는 소규모 재즈 밴드와 장고를 가지고 연주하였다(Howard 1999: 10).

여기서 언급할 수 있는 것은, 1930년대의 민요는 지성적인 측면에서 중국과 한

국 모두 그 양에 있어서나 과거의 정황으로 볼 때 민중의 마음속에서 낭만적인 개념으로서 인식되었다는 것이다. 또한 당대의 전문 가수가 무대에서 민요들을 부르는 것은 "민요"의 현대적인 개념의 발생에서부터 시작되었던 결과이다.

II.

이어서 발표할 두 번째 주제는 '새로운 민요 표현으로의 길 — 성악곡에서 기악곡으로의 변환'이다. 전문 가수들이 무대에서 민요를 부르고 스튜디오에서 그들의 중요한 레퍼토리로서 민요를 부르는 동안, 20세기 중반 이후 중국과 한국에서는 중요한 발전이 시작되었는데 그것은 민요의 주선율보다 간결하고 일반화된 화성부분이 악기와 더불어 구성되어 갔다는 것이다. Bartok과 Dvorak, 또 다른 유럽의 낭만적 민족주의 작곡가들이 이러한 노력의 훌륭한 모델을 제공했음이 분명하다.

무엇 때문에 민요가 더 이상 단순한 노래 가락이 아닌 기악곡적인 구성을 갖게 되었을까? 확실히, 각각의 작곡가들은 이 질문에 각각 다른 배경을 가지고 있을 것이다. 그럼에도, 나는 적어도 한국과 중국의 작곡가들 사이에서는 그들의 새로운 구성방식을 만들어 가는 과정에서 원래의 민요를 표현하는 형식에서 일반적인 차이를 발견할 수 있다고 말할 수 있다. 여기서 말할 수 있는 것은 중국 작곡가가 그 작품의 한 부분이 특정한 민요에 근거하거나 관련이 있다고 할 때, 우리는 그 특정한 민요가 전체 작품 구성에 있어서 적어도 한번은 나타난다는 쉬운 사실을 알 수 있다. 여기에 그 예가 있다. 'Tan Dun'의 1997년 교향곡 'Heaven Earth Mankind'를 인용해 보겠다.

[예제 3. CD. Tan Dun's 교향곡 1997. Sony SK63368 1997.]

여기서 우리는 '모리화'의 친숙한 멜로디를 들을 수 있으며 요요마의 첼로 솔로와 전체 교향악 오케스트라에 의해 완벽하게 연주되는 전체 멜로디를 들을 수 있다. 멜로디 부분은 1804년 발표된 John Barrow의 악보를 충실하게 따르고 있으며, 다시 말하면, 그 멜로디는 'Turandot'에서 푸치니의 방법과 매우 유사한

방식으로 이용된 것이다.

한곡 작곡가의 경우 민요에서 기악곡으로의 변화를 보여주는 상대적인 예로 피아노를 위한 '정선 아리랑'의 테마에서 'The Junction'을 작곡한 이해식을 언급하고자 한다. 이 곡은 1992년 작곡되었으며, "New Chamber Music on the Themes of Folk Songs, Sponsored by KBS-FM 1992"라는 제목하에 KBS-FM 시리즈의 한 부분인 '21세기 한국 작곡가 5인'이라는 제목으로 KBS에 의해 후원되었다. 작곡가에 따르면 그 제목은 역시 '정선아리랑'으로 유명한 정선 지방의 이름에서 유래되었다고 밝히고 있다.

자주 언급되는 '아리랑'은 가장 중요하고 널리 알려진 한국 민요이다. '모리화'처럼 '아리랑'은 중부, 남부, 동부, 중앙, 제주도에 이르는 한국 각 지역에 걸쳐 많은 변형작들을 가지고 있다. 중부 민요 지역에서 가장 잘 알려진 '아리랑'은 "the national folk song of Korea"로 여겨지고 있다. 이해식은 그럼에도 불구하고 다른 지역적 버전인 아리랑, 즉 '정선아리랑'을 가지고 작업하였다. 음반 재킷의 해설부분을 보면 "The Junction"은 그 민요에 근거하고 있지만 "배경 프레임에 지나지 않는다"라고 나와 있다. 여기서 민요 정선아리랑을 그 민요에 기반한 이해식의 피아노 솔로 음악과 비교해 보자.

[예제 4. CD. 이해식의 "The Junction" Haedong-305]

[예제 5. YouTube. '정선아리랑', KB 1]

민요는 전문 가수가 노래한 것이며, 대규모 한국 전통 관현악단에 의해 연주되었고 혼성합창단에 의해 노래된 것이다. 어떻게 이해식의 "The Junction"이 '정선아리랑'과 관련이 있다 할 수 있을까? 두 곡을 들으면서, 아마도 이해식은 원곡을 전체 곡에 쓰는데 별로 흥미를 느끼지 못한 것처럼 느낄 수 있다. 이해식의 곡과 원곡인 민요 '정선아리랑'과의 애매모호한 관계는, 내 생각에는 part 4에 나오는 춤추는 것과 같은 리드믹한 패턴과, part 4와 part 5에서 연주되는 의도적이지 않은 듯한 계면조의 강조가 아닐까 생각된다.

이러한 애매한 관계는 다른 한국 작곡가들의 곡 구성에서도 역시 존재하며 "두 대의 기타를 위한 아리랑"을 1990년대에 작곡한 이종구도 그 경우에 해당하며,

이 경우도 작곡가는 한국의 전통적인 정서와 음악을 연결하고자 하지만 원곡인 '아리랑'을 표현하는 데에는 크게 주안점을 두지 않은 것과 같은 맥락이다.

이 논문을 준비하면서, Wesleyan 대학 자료에서 한국의 현대 작품을 검색해 보았지만 전체 수많은 자료 중 한국 자료는 매우 적은 수를 볼 수 있었다. 검색해 본 바 한국 작곡가들은 중국 작곡가들처럼 그들의 작품에 민요를 사용하는 것은 아니라는 사실을 알 수 있었다. 더 나아가, 한국 작곡가들의 경우에는 일반적으로 그들의 곡에 원곡을 옮길 때 전체부분을 다 사용하지는 않는다는 것을 알 수 있었다.

'Tan Dun'과 이해식의 각각의 '모리화'와 '아리랑'을 기악곡에 적용하는 방법을 비교해 본 것에 의해, 우리는 'Tan Dun'의 방법이 곡 속에 원 곡 '모리화'를 보다 많이 보전하였다는 이유로 '모리화' 원래곡의 의미에 충실하였다고 말할 수 있을까? 대답은 'no'이다. 원곡 '모리화'는 다소 은밀한 사랑노래이며, 원곡에서 주된 음색을 이어가고 있는 것은 남성의 목소리이긴 하지만, 곡의 음악적 특성상, 특히 보다 아름다운 멜로디 선상에서 보면 여성의 목소리가 적당하다고 여겨진다. 사실, 오늘날의 공연에서 '모리화'는 언제나 여성 가수에 의해 노래되고 있다. 그럼에도 불구하고, 'Tan Dun'의 관현악 편곡은 터질 듯한 금관악기와 힘있는 타악기로 강조된 '모리화'의 등장 부분으로 인하여 한번 전유된 중국 민속음악의 재전유를 통해 탈식민주의를 모방한 강력한 공공의 성명이 된 승리의 함성으로 바뀌게 되었다.

따라서, 민요의 기악곡으로의 변환과정에 있어서, 그 과정은 의미론적으로나 언어학적으로 모두 원곡의 음악적 목소리를 잃음과 동시에 새로운 음악적 목소리를 만들어 내게 된다는 것을 볼 수 있다.

III.

다음으로, 세 번째 주제에 대해서는 되도록 간략히 설명하도록 하겠다. 민요는 현대의 창조적인 작업 활동에 있어서 가장 활발한 장르 중 하나이다. 최근 KBS에 의해 발간된 "아리랑, 한국을 볼 수 있는 창"이란 CD가 있다. 이 음반은 11개 노래의 편집음반이며, 각각의 노래들은 지역적 차이를 보이는 곡들이고, 스튜디

오에서 디지털 음향을 이용한 결과물이다. 진부한 표현을 빌리자면 이 소리들은 global pop에 속한다고 볼 수 있다.

[예제 6. CD. 아리랑으로부터 "새로운 아리랑", 한국을 볼 수 있는 창, KBS 폴리사운드 KCCD-0004, 2002]

재즈스럽고 펑키한 이 새로운 '아리랑'의 소리는 다음의 예제 '모리화'의 흐름을 반영한 것이다.

[예제 7. CD. "모리화" from China Bound, Jazz East, Piano East, ISRC CN-F 13-03-444-00/A.J6]

가장 뿌리가 깊고 지역적인 음악 장르중의 하나는 어느 시기에 이루어진 것인가? "민요"의 20세기 초의 의미로부터 우리는 얼마나 멀어졌는가? 민요들은 점점 더 세계적인 음색의 형태를 가질 것은 분명하지만, 원래의 현대적 의미의 단어 그 자체의 의미에서는 더욱 모순되는 방향인 것이다. 사실, 학자들에게 "민요"는 점점 가치 있는 분석학적인 범주로서의 지위가 불확실해지는 것에 반해; 현대 중국과 한국의 대중사이에서 "민요"가 새로운 수준의 인기와 중요성을 가지게 되는 것을 알게 되는 것은 매우 흥미로운 일이다.

IV.

이제 발표의 마지막 주제이다: 개념으로부터 개념화하다. — 국제화시대에 민요와 국가 정체성의 통합

다음 Youtube에서 인용한 두 곡을 들어보겠다.

[예제 8. Youtube, 2004 아테네 올림픽 폐막식; 2008 베이징. Directed by Zhang Yimou, '모리화'에 맞춰 춤추는 소녀들]

[예제 9. Youtube, 2002 월드컵 결승, 한국 축구 응원가, '아리랑']

아마도 여러분은 세 박자 리듬의 원곡인 '아리랑'이 춤추고 싶도록 흥겨운 매우 널리 퍼져있는 행진곡풍의 리듬으로 바뀐 것을 알아차렸을 것이다. 북소리와 노래 소리의 열정은 매우 놀랍다. 또한 Zhang Yimou의 초미니 스커트 소녀들이 중국 악기를 들고 2008 베이징 올림픽을 세계에 알리기 위해 '모리화'노래에 맞춰 춤추는 것 또한 놀라울 것이다. 중국 TV 프로그램 해설자는 "이 소녀들은 그들이 현대 중국의 정신을 대표한다는 것을 잘 알고 있기 때문에, 매우 열심히 준비했다."고 말했다. 국제화 시대에, 초국적인 매체를 통해 전달된다는 것은 얼마나 민속음악이 민속음악으로 정지해 있는 것을 막으며, "민요"의 의미있는 도움을 통해 민족국가로서의 정체성을 부여해주고 있는가?

더 덧붙이기 전에 "민요"의 중요한 최근 두 가지 훌륭한 업적이 있다. 하나는 중국인 작사가에 의해 이루어 졌으며 2004년에 발간된 "A Collection of Authentic Folksongs"의 "Epilogue"에서 그는 "민요는 민중의 풍습이며, 민중의 영혼이고, 민중의 정수이다. 민중의 가장 근본적이고 천연상태의 중심인 것이다. 그것은 민족의 가장 중요하고 가장 진실한 호흡인 것이다"(Ren 2004)라고 말하고 있다.

또 다른 업적은 잘 알려진 한국 음악 비평가, 강윤정에 의해 이루어졌다. 2002년 "한국을 볼 수 있는 창" 음반 "아리랑" 재킷의 해설부분에 보면 "한국인들의 삶과 역사에서 '아리랑'은 언제나 그들의 슬픔을 위로해준다. 한국인이 있는 곳에는 아리랑이 있다. 아리랑이 있는 곳에는 한국인이 있다. 한국인의 '아리랑'은 관념과 지역, 문화 가운데 있는 노래이다. '아리랑'은 역사와 시간, 지역 그리고 관념 속에 있는 노래중의 노래가 된 것이다."(2002)라고 말하고 있다.

21세기의 시발점에, '민요'의 개념은 완전히 새로운 차원의 새로운 해석적인 가능성에 다다랐다고 보인다. 우리는 이제까지 우리의 시적이고, 수사적이며 회고적인 심상 속에 번성하고 있는 잘 확립된 현대적인 사상에 점점 더 멀어져 가는 개념화된 신화의 출현을 보게 될 것이다. 또는 아마도, 여러 사람들과 "민요"에 있어서 민족국가 정체성의 통합을 축하하게 될 지도 모른다. 결국 누군가는 이러한 통합의 씨앗은 이미 중국과 한국에 있어서 현대적인 '민요' 의미의 발생에서부터 뿌려진 것이라고 주장할지도 모른다.