

한국 작곡가 연구를 둘러싼 가치 판단의 쟁점들

김 춘 미

한국 작곡가와 작품에 대한 연구는 한국에서 활동하고 있는 음악학자들에게 하나의 커다란 과제로 놓여 있다. 음악을 대상으로 한 모든 글쓰기는 음악이 전제가 되지 않고서는 올바르게 이루어지기가 어렵기 때문이다. 특히 20세기 한국의 음악사는 아직 음악 자체의 전면적인 연구를 바탕으로 이루어지지 못하고 있는 실정이기 때문에 중요한 작곡가와 작품들의 고리가 원만히 연결되어 있지 않다. 그런데 많은 인력과 시간이 요구되는 이 연구 부문에 관심을 가지고 있는 학자들에게 주어지는 짐은 그리 가볍지가 않다. 특히 어느 작가를 연구의 대상으로 삼아 글을 쓸 것이냐 하는 첫 걸음을 내딛는 순간, 어떤 가치를 필자는 지향하고 있는가에 대한 내면적 충돌이 지속적으로 일어나기 때문이다. 이에 본 논문은 한국 작곡가 연구를 둘러싼 가치 판단의 쟁점들을 살펴보고, 그 구체적 사례는 『백병동 연구』¹⁾ 집필 시 취했던 선택들을 예로 제시해 보고자 한다.

1) 김춘미, 『백병동 연구』, 서울: 시공사, 2000.

1. 연구 대상 설정의 타당성 문제

우리는 이미 쓰인 문헌을 통해서나²⁾ 음악사회의 경험을 통해 대략 50여 명에 달하는 작곡가들을 20세기 한국 양악사의 주요 작곡가로 추려낼 수 있다. 그러나 『한국작곡가 사전』³⁾ 작업을 해본 결과 사실 그 수는 20배로 늘어났으며, 각 작곡가들의 중요성과 작품들에 대해 현재로서는 잘 알 수가 없다는 결론을 내릴 수밖에 없는 상황에 놓여있다. 그만큼 이 부분은 많은 학자들의 손길을 기다리고 있다.

『한국작곡가 사전』 집필 당시 작곡가들의 선정기준은 다음과 같다. 첫째, 개화기부터 현재까지 활동한 적이 있는, 1970년 이전에 태어난 작곡가 전원이 대상 범위며, 둘째, 중국 조선족 작곡가, 북한 작곡가, 월북 작곡가, 해외 거주 작곡가도 그 기준에 준하는 사람들이다. 대중음악 작곡가는 일단 배제되었지만 그 외에는 다음 항목 중 하나라도 해당하는 사람은 전원 포함하였다.

- 1) 작품이 전해지지 않더라도 각종 문헌에 작품 활동을 했다는 기록이 있는 사람
- 2) 1회 이상 개인발표회를 가진 사람
- 3) 공식 연주회에서 작품을 발표한 사람
- 4) 공식 출판된 작곡집에 곡이 수록된 사람
- 5) 개인 작곡집을 발간한 사람
- 6) 각 작곡가 단체의 정회원이거나 정회원을 역임한 사람
- 7) 작곡 전공자로서 대학 강사급 이상이거나 대학 강사를 역임한 사람

2) 김집덕의 『한국가곡사』(과학사, 1989), 예술원 (편) 『한국 음악사』(대한민국예술원, 1985), 예술원 (편) 『한국 음악사전』(대한민국예술원, 1985), 이유선의 『한국양악 백년사』(음악춘추사, 1985), 장사훈의 『여명의 동서음악』(보진재, 1974), 한국음악협회의 『한국음악총람』(예당기획출판사, 상권 1991, 하권 1994) 등.

3) 한국예술종합학교 한국예술연구소, 『한국작곡가 사전』, 서울: 시공사, 1999.

이렇게 볼 때, 어느 학자의 연구 대상 설정의 객관적 타당성을 논하기란 매우 어렵다. 왜냐하면 그 선택이 최소한 수록될 자격이 있는 모든 작곡가들의 음악을 점검한 후에 나온 판단이 되기에는 아직 그 여건이 마련되지 않았기 때문이다.

그렇다면 연구대상 선정의 객관적 타당성에 대한 판단을 일단 유보할 경우, 대상 선정의 타당성은 ‘받아들일 만하다’는 상대적 판단이 가능케 되는 동시대적 경험 영역 안에서 결정된다. 다시 말해서 연구자가 그의 경험 영역 안에 대상에 대한 경험이 충분해야 한다는 것이다. 연구 대상이 되는 작곡가의 작품을 연주 현장은 물론 리코딩을 통해 충분히 어떤 판단을 내릴만한 경험이 축적되어야 하고, 그 청각적 경험을 바탕으로 작품의 가치 판단이 이루어져야 한다.

그런데 여기에서 또 하나 문제는 음악 작품 자체의 예술적 가치 판단과 사회적 영향력 판단이 혼돈을 가져온다는 것이다. 20세기 세계의 창작곡 일반이 대부분 그렇듯이 우리나라의 창작곡들은, 몇몇 애창 가곡들을 제외하면, 일반 청중에게 사랑을 받는 작품이 많지 않기 때문에, 사회적 영향력이란 곧 아카데미 안에서의 제자 양성 지배력과 통하는 것이 상례이다. 예외적인 전업 작가의 경우가 있긴 하지만 그 예는 아주 드문 편이다. 그렇기 때문에 아카데미 안에서의 영향력이 사회적 영향력이 되는 여건을 전제로, 그래도 그 작가의 작품과 작품 세계가 얼마나 예술적으로 가치로우냐를 최대한 따져야 그나마 연구 대상으로 ‘받아들일만한’ 가치가 있다는 상대적 판단에 타당한 설득력을 가질 것이다.

예를 들어 백병동의 경우, 필자는 그의 작품을 1970년대부터 약 25년 이상 들어온 경험을 갖고 있었다. 그리고 그에게 있어서 작가는 연간 두 작품에서 많게는 여덟 작품을 쓰는, 작곡하는 일이 자신의 생존 및 실존과 밀접한 관련이 있다는 태도를 지니고 있었다. 그리고 백병동의 작품은 자신의 소리를 찾는, 그리고 자신의 생각을 드러내는 방법에 있

어서 백병동 특유의 일관성 있고 지속적인 소리의 맥을 지니고 있었다. 백병동을 연구대상으로 잡은 해가 그의 나이 62세가 되던 해이기 때문에, 이제 어느 정도 그의 예술적 흔적을 더듬어도 ‘받아들여질 만한’ 상대적 타당성은 있었다고 본다.

따라서 이러한 예측은 연구를 해나가는 과정에서 크게 다르게 나타나지 않았으며, 오히려 경험을 통한 여러 가지 예측이 음악 속에 더욱 구체적 실체로 내재해 있는 것을 발견할 수 있었다. 결국 필자는

백병동에게 있어서 음악은 곧 가정에서 못 얻었던 정서의 위안처였으며, 자기를 실현하는 유일한 길이었고, 이제는 그것이 삶의 전부이다. 그의 가족환경은 그로 하여금 절대로 남을 이기겠다는 생각을 배제하게 만들었다. 그러나 자신의 분신과 같은 작품에 관한 한, 그것들은 곧 자신의 생명과 같다고 생각하는 사람이 백병동이다.⁴⁾

라는 결론에 도달했지만, 그 과정에서 역시 가장 중요한 것은 그의 작품들이 지니는 예술적 가치에 대한 판단 문제였다.

2. 작품의 예술적 가치에 대한 문제

1) 예술적 가치문제에 대한 기본적인 논의⁵⁾

예술의 가치문제는, 예술의 존재구조인 예술가-작품-감상자의 전달구조를 바탕으로 예술의 목적 및 기능 문제가 함께 얽혀있는, 작곡가와 작품 연구의 필연적인 탐구과제이다. 예술의 기능과 목적에 대한 주장

4) 김춘미, 『백병동 연구』, 28-29쪽.

5) 김춘미, 『한국예술학으로 가는 길』, 서울: 시공사, 1998, 66-68쪽.

은 사람마다 얼마든지 다를 수 있다. 그러나 예술작품이란 그것이 무엇 이든, 만드는 주체가 무언가를 표현하여 전달하려고 하는 것이라는 데 반대할 사람은 없을 것이다. 그러면 예술작품 자체의 본질을 떠나 예술 작품은 무엇을 전달하려고 하는가에 대한 논의, 즉 그 기능과 목적에 해당하는 가치 논의를 해보자. 예술의 가치에 대한 기존의 논의들은 아주 크게 세 가지로 나뉘는 것 같다. 첫째는 도덕적 개선을 위한 수단으로서의 예술가치, 둘째는 진리 또는 지식에 도달하기 위한 수단으로서의 예술의 가치, 셋째는 즐거움을 얻기 위한 수단으로서의 예술가치가 바로 그것이다.

첫째, 도덕적 함양을 위한 예술에 가치를 두는 입장은 동양과 서양, 그리고 한국의 고대 예술관에 공통적으로 있어 왔던 예술적 가치관이다. 고대 그리스 시대의 작품이 좋다, 나쁘다의 기준은 전적으로 그것이 인간 정신을 순화시켜 최고선의 경지로 인도하느냐 아니냐에 달려 있었다. 그런가하면 중국의 경우도 천리를 깨달아 도의 경지에 이르기 위해 예술을 닦는 것이었다. 그리고 우리나라의 경우도 예술이란 인간의 도덕적 각성을 일깨울 때 가치로운 것이며, 그것은 곧 사단지심의 발로를 자극하고자 하는 것이 예술의 목적임을 강조하는 것이었다.

사실 하나의 예술 작품이 미적으로 탁월하다고 말하는 것과 도덕적으로 훌륭하다는 것은 전혀 별개의 문제이다. 그러나 비록 판단기준이 다르다고 하더라도, 여전히 양자가 전혀 관계없는 것은 아니다. 따라서 지금 도덕을 문제 삼을 때 도덕적 입장과 미적 입장의 관계를 세단계로 검토해 볼 수 있다. 첫째, 도덕주의적 입장에 따르면 예술의 일차적인 기능은 어떤 체계의 도덕이든 그 도덕에 봉사하는데 있다. 따라서 어떤 종류의 예술이든 그런 노력을 보이지 않는 작품은 좀처럼 그 존재가치를 인정받을 수 없게 된다. 그런데 옛날과 달리 오늘날에 있어서 도덕주의적 예술론은 주로 어떤 특정 종류의 종교적 또는 정치적 입장이 지배하고 있는 사회에서 그 영향력을 행사하는 다소 소박한 논리에 머무

르고 있다. 왜냐하면 도덕주의가 예술을 지배할 때 잃는 것은 바로 예술자체인 경우가 흔하고, 많은 예술이 현대에 들어서는 이념과 신조에 적대적이거나 무관심한 경우가 허다했기 때문이다. 이런 관점에서 대표적인 예술의 도덕주의자로는 시가 젊은이들에게 해로운 영향을 미친다고 하여 시인 추방론을 주장했던 플라톤이나 그리스도교적 박애주의에 심취했던 톨스토이 정도를 거론할 수 있을 따름이다. 즉 도덕에 봉사하는 예술의 가치는 다분히 역사 속 어느 시간대에 통할 수 있는 것이었고 현재는 그러한 가치로만은 예술이 존재하기 어려운 지점에 우리는 서 있는 것이다.

한편 예술의 미적 가치론적 입장은 도덕주의와 정 반대의 위치에 있는 입장으로 예술이 도덕적 가치를 수행하기 위한 수단은 아니라는 것을 분명히 밝힌다. 이 입장은 오히려 도덕이 예술을 위해 봉사해야 한다는 것을 주장한다. 그 이유는 예술적 체험이란 인간이 경험할 수 있는 체험 중 가장 강렬하고 위대한 것이라는 전제를 이들은 가지고 있고, 따라서 예술의 미적 체험과 관련이 없는 것은 예술적 가치에 포함시키지 않기 때문이다. 그래서 예술에 도덕적으로 바람직하지 못한 측면이 있다고 하더라도 예술 체험의 본질을 미적 체험에 두기 때문에 그것은 결코 문제가 될 수 없다는 것이 이들의 논지이기도 하다. 그러나 아무리 예술의 미적 측면을 신봉하는 사람이라도 예술의 가치가 모든 가치에 앞서 최우선에 있어야 한다고 주장할 수는 없다. 물론 예술적 체험이 가장 위대한 인간적 체험이라는 주장을 인정한다 하더라도 그것 또한 인간체험의 전부라고 말할 수는 없다. 이런 맥락에서 미적 가치론의 편협성도 지적될 수 있다고 본다. 그렇게 보면 예술의 도덕적 가치를 옹호하는 입장이나 미적 가치를 옹호하는 입장이나 이는 모두 일종의 극단론이자 부분론이라 할 수 있다는 것을 받아들여야 할 것이다.

예술의 미와 도덕은 서로 밀접한 관련을 맺고 있으며 어느 하나도 다른 하나가 없으면 제대로 기능할 수 없다고 생각한다. 물론 여기에서

양자 사이의 관계를 정확하게 파악하기란 그리 쉽지 않다. 하나의 문학 작품이나, 영화, 혹은 연극이 도덕적 교훈을 깨닫게 해줄 수 있다. 그러나 그 작품이 그렇게 나아갈 수 있는 것은 기본적으로 그 작품이 주는 감동 때문이다. 그러면 그 감동은 다시 예술의 감각성과 감동적 특성들을 전제로 해야만 한다. 그리고 그 감동의 감각성 중에 미감은 빼 수 없는 부분이 된다. 그렇기 때문에 예술의 도덕성은 예술의 미감을 필요로 하며 또한 예술의 미감은 그 궁극적인 목적 중에 하나인 도덕성이라는 최선의 범주를 또한 이미 포함하고 있다고 할 수 있는 것이다.

그러면 도덕적 함양이 예술적 가치의 우위에 오는 입장을 넘어서 이번에는 두 번째로 진리 혹은 지식에 도달하기 위한 수단으로서의 예술의 가치를 논하는 입장을 살펴보기로 하자. 인지과학이 발달한 이래 예술작품의 인지기능에 초점을 맞추어 예술은 진리나 지식을 얻기 위한 수단으로 논하는 이론이 현대의 새로운 예술적 가치에 대한 서술로 떠오른다. 물론 예술은 인간이 획득할 수 있는 최상의 진리에 도달할 수 있는 하나의 길을 제공한다는 식의 발언은 결코 새삼스러울 것이 없다. 그러나 예술을 통해 우리가 무엇을 얻는다고 하는 것이 과연 지식이라고 할 수 있는지의 문제는 제기될 수 있다.

문학의 경우는 언어로 이루어져 있고, 이로 인해 진위 개념에 따른 판단이 가능한 진술문을 담고 있기 때문에 그것은 지식을 얻기 위한 수단이라는 주장이 적용될 수 있을지도 모른다. 그러나 여기에서도 문학적 진술이 역사적 진술이나 과학적 진술과 같은 진위개념에 따라 판단할 성질의 것인가에 대한 문제가 또 제기될 수 있다. 말할 것도 없이 문학적 진술의 옳고 그름을 사실의 관점에서 판단할 수는 없다. 그리고 사실과 틀림없이 맞아 떨어지는 진술이 반드시 예술적으로 훌륭한 문학작품을 보장해 주는 것도 아니다. 이 지점에서 우리는 개연성이라는 개념도 문제 삼을 수 있을 것이다. 일찍이 아리스토텔레스는 시가 역사보다 더 진리에 가깝다고 말하면서 그 이유가 전자는 후자와 달리 보편적

진리를 제공하기 때문이라고 분명히 밝힌 바 있다. 여기에서 그가 문제 삼고 있는 것이 바로 개연성 또는 보편성이라는 개념이다. 그러나 이런 개념 자체가 또한 애매한 것이며 개연성을 지닌 문학작품이면 과연 미적으로도 탁월한 작품인가, 다르게 말하면 과연 감동을 줄 수 있는 작품인가에 대한 질문은 다시 제기될 수 있다. 그리고 개연성을 확인할 수 있다고 하더라도 그것이 바로 작품의 탁월성을 판가름하는 유일한 기준도 아니라는 점에 우리는 유의해야 할 것이다. 그리고 음악의 경우만 하더라도 많은 작품이 진리, 지식, 개연성 등의 개념과는 사실 큰 관계가 없다는 것도 잊어서는 안될 것이다. 아직 예술이 지식 또는 지식의 도달하기 위한 목적과 기능으로서의 가치가 있다는 것을 증명하고자 하는 일군의 이론가들이 있기는 하지만 그것이 예술의 가치에 최우선으로 올 수 있는 근거는 극히 약하다고 본다.

그러면 역시 예술의 가치 중에 역사적으로나 현재적 의미에 있어서나 가장 우위에 서있다고 생각되는 것은 즐거움을 얻기 위한 수단으로서의 예술적 가치가 될 것이다. 이 입장에 있는 사람들에 의하면 예술은 교훈을 주기도 하고, 진리 혹은 지식을 터득해가기도 하고, 무엇인가를 묘사 또는 표현할 수 있지만, 무엇보다 가장 중요한 것은 예술작품이 수용자를 즐겁게 해야 한다는 데 초점을 맞추고 있다. 이 입장에서는 즐거움을 많이 주면 줄수록 성공적인 예술작품인 것이다. 이와 같은 입장을 수용하는 경우, 겉보기에만 그럴 듯하고 내용이 없는 작품이 최고의 예술품이라는 식의 잘못된 논리를 유도할 수도 있다. 그러니까 예술적으로 뛰어난 작품들이 결국 큰 즐거움을 줄 것이라는 믿음은 있지만, 가치 없는 작품들이 상대적으로 훌륭한 작품으로 오인될 가능성도 그에 못지않게 높은 것이다. 그렇기 때문에 여기에서 즐거움이라는 개념은 단순한 의미에 즐거움이 아닌 미적 즐거움이라는 뜻으로 받아들이는 것이 보통이었다. 그러나 이 경우에도 미적이라는 개념을 어떤 의미로 사용하는 것이 타당한가 하는 문제는 여전히 남는다. 그리고 예술이 수용

자에게 즐거움을 주어야 한다는 것에 이의를 제기할 사람은 없겠지만, 즐거움만이 예술작품의 목적이라는 지나친 단순화는 항상 경계해야 할 것이다. 마찬가지로 이번에는 창작자의 입장만을 옹호하는, 즉 예술가가 자기 자신의 표현 욕구에 충실한 무엇을 만들어냈으면 그것은 예술로서의 가치가 있다는 입장 역시 경계해야 할 부분이 있다. 창작자가 자기 자신의 내부를 드러내는 일이나 형식의 창조에만 몰두하여 타자, 즉 수용자에 대한 배려를 전혀 하지 않는 경우가 바로 그런 것이다. 예술작품의 존재구조는 예술가-작품-수용자라는 구도 속에 존재한다. 각각의 본질적 차원도 파악을 해야 하지만, 거기에 몰두한 나머지 예술의 전체적 존재구조를 잊어버린다면 그것은 결코 예술 작품으로서의 온전한 가치를 부여받기 어려울 것이다.

아름다움 혹은 심미성에서 예술 작품의 가치를 찾아내려는 시도가 도전을 받는 이유는 그러한 시도가 가치에 대한 협소한 관점을 전제로 하고 있기 때문이다. 여태까지 심미적 가치판단은 일단 정도의 차이는 있지만 주관주의적 입장을 취하였던 것이 사실이다. 그러니까 어떤 것이 좋다, 혹은 가치가 있다는 말은 그렇게 말하는 사람의 반응 내지는 감각, 감동 등을 나타내는 것들이기 때문이다. 그런데 그것을 다른 방식으로 생각해 보자. 예를 들어 어떤 물건의 가치, 혹은 과학적 이론의 가치에는 우리의 기호나 태도에 따라 마음대로 그 가치가 바뀌지 않는 것들도 있다. 싫건 좋건 오메가 시계는 세이코 시계보다 비싸게 팔리고, 아인슈타인의 상대성 이론은 뉴턴의 물리학 이론보다 높이 평가되고 있는데, 그런 것들은 나의 태도나 기호에 의해서 좌우된 것이 아니다. 그렇다면 가치는 일종의 객관성을 띠 수도 있다는 말이 된다. 이렇게 보면 가치란 반대로 어떤 객관적 존재에 의해서만 해석되어야 할지도 모른다. 막연하게나마, 그리고 일반적으로 우리는 가치를 어떤 객관적인 존재로 생각하고 있다. 금이나 돈 같은 것이 객관적인 사물들을 지칭하면서도 그것을 가치라고 부르는 예가 있는 것처럼, 가치는 또 다른 특별

한 구조를 갖고 있으며 일종의 존재를 지칭하는 말로도 볼 수 있을 것이다. 이처럼 생각할 때 가치의 객관주의가 나온다. 객관적 입장에 의하면 가치는 물리적 존재는 아니지만 무엇으로 더 이상 분석될 수 없는 관념적이고 비물리적인 존재다. 그리고 그런 것들은 인간이 그러한 것들에게 개인의 태도나 감정에 좌우되지 않는 어떤 기능을 부여한 것이기도 하다.

이렇게 제도에 의해서 부여된 고정된 기능에 비추어 어떤 구체적인 사물 현상의 가치는 객관적으로 평가될 수 있는 측면이 있다. 가치는 한편 우리가 부여한 기능에 지나지 않으며, 가치의 평가는 어떤 사물 현상이 그러한 기능을 얼마만큼 충족시켜 주느냐에 따라서 객관적으로 충분히 평가받을 수도 있다.

한 예술 작품의 예술적 가치는 예술 작품에 부여된 기능, 우리가 어떤 사물 현상을 다른 사물 현상과 구별하여 예술 작품이라고 부르고 분류할 때 이미 전제되어 있는 데 비추어서만 결정될 수 있는 측면을 가지고 있다. 그렇다면 예술 작품에 부여된 기능은 무엇인가? 이 물음은 예술 작품의 정의에 대한 물음으로 바꾸어 생각해 볼 수 있다. 왜냐하면 어떤 문제에 대한 정의가 그것의 기능을 결정하는 작업과 항상 일치하지는 않을지도 모르지만 적어도 인위적인 정의는 결국 기능적인 성격을 갖게 되기 때문이다. 예를 들어 작은 꽃병과 물컵을 구별하여 정의한다는 것은 물컵이 할 수 있는 기능을 작은 꽃병이 할 수 있는 기능과 구별하여 결정하는 것을 이야기한다. 그러니까 다르게 말하면 일단 물컵의 기능과 작은 꽃병의 기능을 우리의 의도에 따라 결정하였을 때 비로소 우리는 물컵과 작은 꽃병을 만들 수 있으며, 또한 이러한 기능에 비추어 여러 가지 병들 가운데서 작은 꽃병과 물컵을 가려내고 분류할 수 있는 것이다. 하나의 기능이 부여되기 이전에는 사실 양자가 객관적으로 존재하지 않는다. 그것의 객관적이고 구체적인 존재는 우리가 자의적으로 결정한 기능을 전제로 하고 있다. 이렇게 미리 결정된 기능에

의해서 개별적인 작은 꽃병들, 개별적인 물컵들이 객관적으로 평가될 수 있다. 그런데 물컵의 기능이 물을 떠먹는데 있다면 그 기능이란 바로 물컵의 정의에 해당하는 것이다. 즉 물컵은 물을 떠먹는 그릇으로 정의할 수 있다.

예술 작품의 경우도 이 물컵의 경우와 다를 바 없는 구석이 있다. 어떤 사물 현상이 예술 작품이라는 범주 속에 분류되는 이상 그것에는 그것 고유의 기능이 부여되고 있음이 당연한 것이다. 그렇지 않다면 예술 작품이라는 개념이 존재하고 또 그 개념에 따라 사물 현상이 구별되어 묶이는 이유가 설명되지 않는다. 그렇다면 예술의 예술적 기능, 다시 말해서 예술에 고유하게 부여된 기능은 무엇일까? 예술의 기능이 설정되었을 때 비로소 그 기능에 따라서 한 예술 작품이 평가될 수 있는 것이라면 그것은 마치 물컵의 기능이 정해졌을 때 비로소 물컵의 가치가 결정될 수 있는 것과 같은 논리를 전개할 수 있을 것이다.

이런 의미에서 예술은 어떤 가능한 세계를 보여주는 기능을 하는 것이라 할 수 있고, 그것이 예술적 가치의 중요한 개념이 될 수 있다고 본다. 가능하다는 것은 곧 새로움을 뜻한다. 이미 있는 것, 이미 알고 있는 것, 이미 밝혀진 생각·관점·느낌은 가능이라는 범주에서 벗어난다. 이런 점에서 볼 때 예술에 있어서의 새로움은 독창성을 뜻하는 말이라고 해석될 수도 있다. 모든 예술 작품은 그 하나하나가 모두 독창적인 것임을 전제하고 있다. 지금까지 존재하지 않은 생각·느낌·지각 등을 제안하고자 하는 점에서 하나하나의 예술 작품은 유일한 세계를 나타내 준다. 예술 작품의 가치를 평가할 때 항상 독창성이 중요한 기준이 되는 것은 우연한 일이 아니다. 독창성이라는 개념과 아울러 상상력이 높이 평가되는 것은 이 두 가지 점이 서로 다른 가치를 갖고 있어서가 아니다. 그것들은 사실상 동일한 가치를 나타내고 있다고 말할 수 있다. 독창성은 상상력의 소산이기 때문이다.

독창성은 크게 내용과 형식의 차원으로 나누어 설명될 수 있을 것이

다. 예를 들어 뒤샹의 아름답지 않은 변기를 미가 곧 예술이라고 생각했던 미술계에 도입한 것이 문제가 된 적이 있다. 그리고 인상주의 화가들은 새로운 형식으로 자연을 표현하여 예술적 가치를 인정받기도 했다. 그런가하면 사실주의적 소설이 문학사에서 빼놓을 수 없이 중요한 이유는 그 내용이 구체적인 일반 사람들의 생활상을 다루었다는 것이기도 했다. 물론 예술작품에 있어서 형식과 내용은 실제로 분리될 수 없는 무엇이다. 그러한 분리는 단지 개념의 차원에서 한 작품이 서술되고 분석될 때 필요한 수단에 불과하다. 한 구체적인 작품 속에서 이러한 요소들은 다 같이 독창적 세계를, 그리고 보다 포괄적이고 보다 참신한 세계를 보이기 위해 동원된다. 예술적 가치평가에서 이 지점은 특히 오늘날 예술적 가치에 중요한 자리를 차지하고 있다. 예술의 대상이 심미적이든 비심미적이든 간에, 전통이든 현대이든 간에, 혹은 형식이든 내용이든 간에, 가능한 세계의 창조로서의 예술 작품은 결과적으로 생각, 세계관, 사물에 대한 관점, 감정 등등의 차원에서 우리를 해방시켜 주는 기능을 한다. 그래서 우리는 예술을 통해 우리가 간혀 있는 세계의 노예이기를 비로소 그친다. 결국 예술은 살아 있는 인간의 생명 그 자체의 확장이며, 그것이 또 다른 가능한 세계를 독창적으로 열 때, 거기에 예술적 감동이 있게 되는 것이다. 이럴 때 비로소 예술은 예술적 가치가 있다는 평가를 받을 수 있을 것이다. 그리고 여기에서 미, 추의 문제는 오히려 부수적인 것이 될 수밖에 없다.

2) 백병동 음악의 예술적 가치문제

위의 논의를 일단 전제로 놓고 볼 때, 백병동의 음악이 지닌 예술적 가치는 새로운 세계를 열며 기존의 가치관에서 우리를 해방시키려는 데 있지 않다. 그런 맥락에서 그의 음악이 지닌 독창성의 빛은 상대적으로 선명하지 않다. 그렇다고 그의 음악이 도덕적이거나 재미있는 가치를

지향하지도 않는다. 그의 작품들의 예술적 가치는 다분히 자신이 살아 있음을 감지할 수 있을 만큼 잘 정제된 호흡과 그 살아있음을 연장시키기 위해 끝까지 포기하지 않고 첫 음이 곁이 될 때까지 밀고 나아가며 만들어내는 소리 곁의 성실한 추구가 자아내는 아름다움에 있다고 판단되었다. 그러한 일면은 아래와 같이 언급한 바 있다.

백병동에게 있어서 음악은 그가 자신의 살아있음을 확인할 수 있는 유일한 도구였다. ‘생각하는’ 백병동과 ‘음악을 짓는’ 백병동은 최소한 합치되어 있었다. 물론 이 때의 백병동은 그 시대의 경험과 인식구조를 가진 백병동이지 절대적 인식의 백병동은 아니다. 백병동은 자신의 존재를 아버지로부터 떼어내야 했다. 그 ‘떼어짐’의 도구가 음악이었고, 어찌면 그 ‘떼어짐’의 내용이 음악이었을 것이다. 백병동이라는 ‘인간의 구원’을 위하여 음악은 백병동에게 존재했다. 음악이 사회적 존재로서 거할 여지가 백병동에게는 없었다. 백병동이 음악을 단순히 ‘미의 추구’라는 범주 안에서의 행위로만 간주한 것은 물론 아니었다. 외부의 압력이 개인의 자유와 의지를 억압할 때, 그는 늘 음악으로 이에 항거했다. 단 공동체적 의식은 약한 편이었다. 그리고 그가 목적 없이 만났던 음악은 백병동이라는 ‘존재의 구현’을 위한 가장 적절한 도구였고, 그의 실존을 위한 투쟁이 음악에서 이루어졌다고 할 수 있다. 그런데 백병동이 서구의 현대적인 음악기법을 구사했을 때 음악을 통한 자기실현과 존재파악이 어려웠다. 그는 숙련된 기술로 형태를 잘 다듬어가긴 했지만, 백병동이라는 존재와 그것이 일치되지는 못했다. 백병동은 그렇게 만들어진 음악을 통해 자기를 찾지 못하는데서 오는 허전함을 유학이라는 돌파구를 통해 채워보려 했다. 그러나 거기서 그가 발견한 것이 서양과 동양의 차이이다. 백병동은 이때부터 ‘음’과 ‘소리’에 대한 사색을 시작한다. 이 대목에서 윤이상과의 만남은 사교의 전환을 가져오는 촉진제 역할을 한다. 백병동은 음악의 모든 것을 다 떨어버려도 하나의 음은 있어야 음악이 이루어진다는 진리를 구축하고, 그 음의 생존을 위한 선을 만들어가는

데 몰두한다. 그러면서 백병동은 ‘음이 살아 숨쉬는 동안 음악은 존재한다’, ‘음은 살아 움직이는 개체이다’, ‘음의 삶은 곧 인간의 삶과 같다’라는 사상을 발전시킨다. 그러면서 백병동이라는 존재도 그 음악 안에 거하게 되었고, 형식과 내용의 일치가 가져다주는 편안함과 자연스러움을 획득한다. 살아서 움직이는 개체가 영원한 질서 속으로 흐르듯이 흡수되었다가 드러났다가 하는 것을 형상화한 것이 음악이라는 사고는 극히 동양적이다. 모든 것은 음양의 조화를 이루어 자유스러움으로 나아가며, 강물의 흐름에서 ‘완전한 것’을 의미하는 음(Om)의 한 소리를 듣듯이 자연의 소리로 나아가면 무익한 근심은 소용이 없어진다: 불교와 도교의 무위자연과 범신적 자연관이 백병동의 음악 사상에서 엿보인다.

그러나 이러한 큰 테두리 안에서 백병동의 음악적 결과들은 한편 ‘음의 생명사상’으로의 집착도 아울러 드러낸다. 물론 일면 백병동의 총체적 ‘소리’에 대한 관심은 ‘흐름’을 낳고 ‘흐름’은 동양적 자연관과 통하여 편안한 관현악의 음향을 낳는다. 그러나 그의 ‘음’에 대한 집착이 주요한 바탕이 되는 작품 군에서는 백병동의 ‘실존’이 곧 음의 ‘실존’으로 화하는 비좁고 뻣뻣한 밀도의 ‘선’이 음의 생명을 연장시켜 나아간다. 그런 면에서 후기 백병동의 작품들은 1) 무위자연의 ‘소리’를 추구한다. 그리고 현현하건 숨어있건, 소리의 살아있는 호흡을 감지하게 해 주는 쪽으로 발전하거나, 2) 인간이 자기존재가 이 땅에 머무는 동안 살아 있음을 인지한다는 차원에서, 그 존재의 생명 연장을 위한 끊임없는 연결 고리를 찾아가는 과정의 실존적 작품들로 전개된다.⁶⁾

6) 김춘미, 『백병동 연구』, 179-180쪽.

3. 양식과 기술의 문제

그렇다면 작품의 예술적 가치를 드러내는 그 실체는 결국 쓰인 것으로부터 도출되는 것이다. 그렇기 때문에 작곡가와 작품을 논할 때, 무엇보다 길어지는 부분이 양식을 분석하고 거기에서 의미를 가려내려는 부분이 되기 마련이다. 작곡가가 이야기하고자 하는 것이 잘 전달되기 위해서는 결국 그에 적합한 양식을 고르는 안목과 그것을 구사하는 기술의 연마가 중요해진다.

1) 양식 개념에 대한 기본 논의⁷⁾

양식의 개념 안에는 방식, 유형, 패턴, 양태, 형태, 규칙, 법, 가치적 의미, 형식 등의 다양한 의미가 시간-공간, 내적-외적, 개체-집단 등의 조건을 토대로 폭넓게 자리하고 있다.

그런데 양식의 본질은 인간의 다양한 정신적 유형의 형태화다. 일단 좋은 양식, 나쁜 양식과 같이 가치적 의미를 수반하는 것을 떠나서 서술적 차원의 형태화, 특히 예술과 관련된 형태화에는 어떤 공통적 범주화가 가능할 것 같다. 그 공통적 범주 중에 우선 첫째는 양식의 고유성이다. 양식 개념이 개입되는 시대, 예술가 개인, 지역, 장르 등의 특성은 그 개인, 공간, 시간, 집단만이 가지고 있는 고유한 특성과 방식을 가지고 있다. 그럴 때만이 양식이라는 개념이 성립한다. 그렇기 때문에 양식은 또한 일회성을 갖는다. 양식은 그 고유한 성격 때문에 다시 반복되지 않는 특성을 가지게 되며, 어떤 예술가의 양식이 다른 예술가의 양식으로 똑같이 반복될 수 없고, 어떤 지방과 시대의 양식이 다시 반복될 수도 없는 것이다. 다만 어떤 양식 자체의 반복은 아니지만 개개 양

7) 김춘미, 『한국예술학으로 가는 길』, 51-52쪽.

식이 가지고 있는 원리와 가장 대표되는 특성 등의 일부가 재구성될 수 있을 뿐이다.

둘째는 양식이 양식이기 위해서는 그 내부를 묶는 공통성이 있어야 한다. 양식은 고유하고 일회적이지만 내적으로는 공통성을 가져야 고유함을 또한 지닐 수 있다. 그러니까 베토벤 양식이 베토벤 양식이 되기 위해서는 베토벤식이라고 부를 수 있는, 그의 모든 작품에 공통적으로 내포되어 있는 공통성이 있어야 한다. 이 같은 범주는 마치 저 사람은 한국인이다 하고 말할 때 거치는 일련의 과정과 같은 특성을 지닌다. 그리고 양식이 가지는 공통성이란 예술의 경우 작가의 의도와는 관계없이 작품상에 나타나는 것이 좀더 중요한 의미를 가지게 된다.

다음 셋째로 들 수 있는 양식의 범주는 전체성이다. 이것은 양식의 궁극적인 목적과도 통하는 것이다. 즉 양식이란 어떤 작품이 가지고 있는 개개 요소 그 자체가 아니다. 우리가 예술과 관련된 양식을 분석하고 중요한 관점으로 바라보려고 하는 이유는 요소 개개의 형태화된 특성을 모아 그 전체를 파악하고, 그것을 다시 범주화해 가면서 그 이면의 인간을 파악하려는 데 있다. 예술적 작업에서 대상을 파악하여 일어나는 인간 정신작용의 외화는 만드는 기술을 통해 어떤 매개의 형태로 드러나게 되어 있다. 문학, 회화, 조각, 음악, 무용 등 다양한 양식이 그래서 파생한다. 작품은 다시 작품의 한계로 인해 내면적 전체를 드러내기 어렵다. 그러나 될 수 있는 한 작가는 그것을 드러내기 위해 작품의 구석 구석을 만진다. 따라서 양식은 작품의 개개 요소를 따로 떼서 생각할 수 없다. 그 요소들의 특성들이 하나로 전체화되었을 때, 그 통로를 통하여 아직 확연히 다 드러나지 않는 내재적 의미들을 찾아 나설 수 있는 것이다. 따라서 예술사의 주요 탐구 대상이 되는 양식 연구의 목적은 우선 양식 파악에 있어서의 전체성을 획득하는 것이요, 그 다음은 다시 본질적 차원의 체계를 세워나가야 하는 것이다.

모든 예술 작품의 근본 구조는 그 존재방식 상 ‘실재적 전경’과 ‘비실

재적 후경'으로 이루어졌다고 규정할 수 있다. 그리고 이것은 사실 모든 '객관화된 정신'의 특성을 가진 실재에 다 공통적으로 통하는 말이다. 그러나 예술은 어느 것보다 정신적 후경이 지니고 있는 전체적 모습을 전경의 세부에 드러내려고 하는 총체적인 노력을 한다. 그래서 전경에서 가장 깊이 있는 정신으로까지 다가가는 데는 여러 층의 현상과 의미를 파악하는 과정을 필요로 하며, 그런 면에서도 그 전경에 해당하는 양식의 전체적 파악은 더 없이 중요해진다.

2) 백병동 음악의 양식

위의 논의를 전제로 볼 때, 백병동의 음악에는 그가 구사하는 특유의 방식이 확실히 존재한다. 그리고 극 움직임에 따라가는 것은 연구자의 큰 즐거움이었다. 백병동의 개별 작품들을 분석한 후 그의 양식이 지니고 있는 전경과 후경을 음과 선, 화성과 리듬, 형식 등으로 나누어 요약하면 아래와 같다.

음(音)과 선(線)

백병동의 70년대 중·후반 이후 오늘에 이르는 작품들을 살펴보면, 그의 동양적인 생명사상 속에서 생성된 형상들은 외부로부터 시작된 것이 아니라, 내부의 심연에서 오는 소리가 작품과 분리됨 없이 생성된다는 것을 알 수 있다. 생명을 가진 최초의 인자가 스스로를 드러낸 것이 하나의 '음'이며 그것이 가는 길이 선이 된다. 백병동의 음악에서 이 음과 선은 곧 그의 내면과 사상으로 통하는 길이다. 그리고 그것은 현세에서의 죽음을 전제할 때, 곧 자연으로 통하는 길이기도 하다. 그의 존재 밖으로까지 나아가 자연으로 가는 '음'과 '선'도 있지만, 자신의 존재 안에 머무는 '음'과 '선'도 있다. 음이 선으로 연장이 되고 그 주변에 음향층이 생기는 음악의 진행과정이 간혹 서양사람들에 의해서는 짐 →

선 → 면 이라는 등식으로 설명되어 지기도 한다. 그러나 백병동의 음악은 음이 모여 선이 되고, 선들이 모여 면이 되는 기하학적인 발전 개념으로는 설명할 수 없다. 백병동의 음악에서 ‘음’이 하나 출현한다고 하는 것은 그것 하나에 모든 것이 걸려있는, 즉 그것이 곧 전체를 의미하는 차원을 뜻하는 것이다: 드러나 있는 전체를 의미하고 있기도 하지만, 동시에 드러나 있지 않은 전체도 의미한다. 그래서 백병동의 음악을 연주하는데 있어서 첫 음은 굉장히 중요하다. 그 음이 나타나기까지의 호흡도 감지해야 하며, 그것이 살아나갈 길을 따라가기 위한 호흡 조절도 동시에 해야 하기 때문이다. 일단 ‘음’이 발생하면, 그것은 자기가 죽을 때까지의 길을 찾아가는데, 그 선(線)의 굴곡은 섬세하고 치밀하다. 그 안에 마이크로와 매크로의 세계가 담겨있다.

마이크로의 세계에서 하나의 음은 미세한 음정거리를 두고 하행하거나 상행한다. 그리고 때로는 미세한 거리의 장식음을 통해 4도나 옥타브 관계의 음정 폭으로 자신이 갈 길의 단계를 바꾸어 나아가기도 한다. 단2도, 장2도에서 시작해 증4도까지 넓히다가 완전 4도와 완전 5도의 음정이 부가되어 음과 선의 굴곡을 조정해가는 것이 보통이다. 때로는 길게 한 음에서 음악이 머물러 있어 평이한 선을 그리기도 하고 그것이 지루하면 짧은 음가의 장식적 처리로 생동감을 불어 넣는다. 때로 그냥 지속하기가 텅텅해지면 같은 음을 계속 다시 반복해 그 존재를 강조하는 경우도 있다. 그러나 이러한 ‘음’이 ‘선’으로 가는 미세한 세계에서 절대로 잃어버려서는 안되는 것이 그 살아있는 ‘음’이다. 음의 진행과정을 묶어서 크게 하나의 선을 긋게 되면 그것이 매크로의 세계가 된다. 백병동의 음악에서 보통 살아 움직이는 근원이 되는 ‘음’은 항상 어디론가의 지향점이 있으며, 그 지향점으로의 진행은 때로 반복에 의해 정지될 수도 있고, 쉽게 의해 묵음이 될 수도 있다. 그런 순간에도 그 ‘음’이 ‘없다’라고 생각해서는 안되며, 그것이 감추어져 있다가 어디로 나타나는지 눈을 이미 거기에 가서 기다려야 하는 것이다. 백병동

음악에 있어서 첫 ‘음’과 그것이 살아 움직여 만들어지는 ‘선’은 곧 그의 음악의 본질이다.

백병동의 ‘음’이 살아서 ‘선’을 만들어 갈 때 그 길의 연결을 원활하게 하기 위해 때로는 앞꾸밈음, 장식, 뒤꾸밈음, 비브라토, 글리산도 등이 동원되는데, 이 같은 특성은 한국의 전통음악에 백병동의 어법이 잘 어우러지는 이유이기도 하다. ‘음’이 하나일 때, 그것을 만들어 그 안에 자족적인 존재 파악을 가능케 하는 선이 있는가 하며, 때로는 선의 끝이 하늘과 땅으로 흡수되는 경우도 있고, 또 다른 경우에는 원음에서 조금 거리가 있는 어느 공간으로 잠적하는 때도 있다. 아니면 그 원음이 옥타브 하행을 하여 가라앉으며 사라지는 경우도 종종 볼 수 있다. ‘음’의 생성과 그것이 가는 길의 다양한 모습은 특히 백병동의 ‘운’ 시리즈에 잘 드러나 있다. 특히 <운-IV>는 그의 ‘음’과 ‘선’에 대한 교과서라고 할 수 있을 만큼, 이 점이 잘 관찰된다.

그런데 ‘음’이 하나일 경우가 있고, 그것이 하나가 아니라 두 개 이상으로 구성되어 있을 때가 있다. 두 개 이상의 음이 탄생되어진 경우 각 음은 서로 다른 선을 만들어간다. 그래서 만나는 음들이 수직적인 울림을 발할 때, 그것은 종종 화성적으로 설정된 것이 아니라 선적인 움직임의 결과라는 것을 상기할 필요가 있다. 물론 화성적으로 방향지워진 것도 있지만 그럴 때는 운동의 속도와 방향, 진행의 굴곡에 따라 그것이 화성적 처리를 필연적으로 요구하고 있는지 아닌지가 판가름 나도록 되어있다. 특별히 기존의 어떤 대위법적 구조를 틀로 가지지 않는 한, 복선의 진행은 각 선의 독자성을 최대한 살려 동등한 권리를 가지도록 배려해야 하는 것이 백병동의 음악이다. 각 선은 서로 만나기도 하고 투사되기도 하며, 떨어져 다른 지향점을 가지는 경우도 있는데, 어떤 경우에도 선이 인위적으로 꼬이는 예는 찾아볼 수 없다. 각 ‘음’이 나름대로의 운명이 있다는 것을 그는 이와 같은 과정에서 드러내는 것 같다.



한편 관현악곡에서 ‘음’과 ‘선’의 진행은 악기의 소리가 많이 참여하는 만큼, 어떤 한 색조의 ‘면’을 이룬다기보다는 다양한 색조의 ‘선’이 ‘결’을 만들어, 그것이 몇 차색의 뉘앙스를 드러낸다는 것이 특징이다. 따라서 그 선이 얽힌 직조는 결 하나 하나가 고운 짙은 본견 같다. 그리고 같은 뉘앙스의 결이 있는 천 같지만 그 안에는 무늬가 보일 듯 말 듯 은은하게 새겨진다. 그런 문양들은 여러 가지 다양한 장식음과 미끄러짐, 앞꾸밈음 등이 곡선의 문양들을 수놓기 때문에 생기는 것이다. 극히 절제된 음량과, 강약의 조정으로 드라마틱하지는 않지만 깔끔한 한 폭의 천을 짜여지는 것이 백병동이 구사하는 관현악의 흐름이다.

유기체적 운동을 돕는 화성과 리듬

이미 언급한 바와 같이 백병동 음악의 본질은 ‘음’과 ‘선’이다. 그것은 때로 정지하기도 하고 반복하기도 하지만, 그의 음악을 연주하는 사람들이 그래도 무언가 백병동의 음악은 하나로 연결되어 있다고 한결같이 느끼는 이유는, 백병동 음악의 ‘음’과 ‘선’이 처음부터 끝까지 유기적인 운동을 하면서 진행되어가기 때문이다. 작곡가 백병동은 선율의 수평적인 요소와 화성과 리듬의 수직적인 요소를 확산시키고 때로 집합시키며, 상승과 하강을 통해 긴장과 이완을 돕는다고 자신의 기법을 그렇게 스스로 설명한다. 이와 같은 수평과 수직에 대한 작곡가의 언급은 여러 문헌에 그대로 인용되어 그의 음악을 서술하는데 흔히 쓰이고 있다. 그러나 수평과 수직으로 그의 음악을 설명하기에는 그 말이 너무 평면적이라는 생각이 든다. 물론 악보상의 평면적 기보들을 달리 설명하기는 어렵겠지만, 백병동 음악이 갖는 고유한 운동을 필자는 생체의 운동에서 찾을 수 있다고 본다. 하나는 지렁이와 같은 운동이고 하는 뱀과 같은 운동이라고 표현하고 싶다. 백병동의 음악은 첫 ‘음’이 태어난 즉시 살아 움직인다. 움직이는데 그 방향은 늘 앞을 향하고 있다. 다 지나가고 난 자리에는 그래서 ‘선’이라고 표현할 수 있는 ‘길’이 남는 것이

다. 그런데 그 선이 어떤 방식의 운동도 하지 않고 그려져 있으면 음악은 정체감을 벗어나지 못할 것이다. 그래서 백병동의 음악은 ‘지렁이 운동’과 ‘뱀운동’을 하는 것이다. 지렁이의 경우 어떤 지향점을 향해 몸을 쭉 피면 그 길은 하나의 선을 이룬다. 그리고 앞으로 계속 나가기 위해서 지렁이 몸의 마디들은 촘촘히 밀려와 중간쯤에서 몰린다. 그랬다가 다시 몸을 펴면 앞으로 나아간다. 지렁이 같은 환형동물의 이와 같은 운동은 앞으로 나아가는 선운동을 돕는 운동에 해당한다. 백병동의 음악에서 화성은 이와 같은 운동의 일환으로 활용되는 경우가 많다. 본디 화성을 쓰겠다는 목적 하에 설정된 화성 외에 선의 어느 지점을 결과적으로 (선에 있는 음들을 모아서) 눌러주는 화성은 바로 선운동을 좀더 원활하게, 멀리, 혹은 빨리 할 수 있도록 해주는 역할을 하는 것이다. 이럴 때 그 화성은 자연스럽게 다른 곳에서 재료가 오는 것이 아니라, 그 선 안에 있는 재료, 즉 음 요소들이 모여서 이루어지는 것이다. 그러니까 지렁이의 마디들이 자주 모이면서 앞으로 나가면, 그 나아가는 운동은 빠르고, 방향을 바꾸기가 용이해진다. 그러나 그 운동이 완만하면 힘과 저력이 느껴지는 반면, 곡선운동 자체는 원만하며 느리기 마련이다. 그리고 그 지향점의 구간이 상대적으로 먼 편이다. 백병동 음악에 있어서 선과 화성은 지렁이의 몸이 환형이 모이고 펴지는 것과 같다. 그런데 그 운동의 목적은 처음부터 끝까지 앞으로 나아가는 선운동에 있는 것이다. 한편 백병동의 선이 그 자체로 운동을 하는 경우가 있다. 그것을 뱀의 운동에 비유하면 수평과 수직이라는 언어보다 오히려 이해하기가 쉽다. 뱀은 앞으로 나아가는 운동을 위해 몸을 좌우로 움직여 그 반동으로 몸이 앞으로 나아간다. 땅 위를 기어가는 뱀은 좌우로 몸을 틀지만, 그것이 악보로 옮겨져 선이 그런 운동을 한다면, 백병동의 선은 상하로 운동을 하면서 그 힘을 앞으로 미는데 활용한다. 백병동의 악보를 보면서 어디가 상승의 운동인가 어디가 하강의 운동인지 찾아내는 것은 어렵지 않다. 선의 운동이 지렁이와 같은 운동이든, 뱀과 같은

운동이든, 선의 요소들이 화성적으로 모일 때는 자연히 음악의 밀도가 높아진다. 밀도가 높아지면 운동이 증가한다. 그래서 다시 앞으로 나아가는 선으로 음악을 펼치면 그 긴장은 이완되는 것이다. 마찬가지로 선이 상승할 때 움직임을 들면 그 역작용으로 반대방향으로의 힘이 강화된다. 그랬다가 펼치면, 같은 긴장과 이완의 효과를 얻는다.

그렇다면 이러한 유기적인 운동에서 리듬은 어떤 역할을 하는가? 리듬은 운동의 흐름을 시간적으로 조정하는 기능을 가지고 있다. 그래서 예를 들어 지렁이의 운동을 빠르게 하고 싶으면 그 오므리는 시간의 구간을 리듬이란 시간적 장치로 빨리 당기고 아니면 늘리고 할 수 있다. 백병동은 이러한 리듬을 초기에는 3연음부를 5, 7, 9, 10연음부로 바꾸어가면서 특정시간 내의 시간을 좁혀가거나, 반대로 10, 9, 6, 5, 3연음부의 방향으로 운동의 구간을 뜸하게 하는 방법을 썼다. 그러나 그 다음부터는 나 의 기호로 그 완급의 조정을 지시하는 방법을 쓰고 있다. 마찬가지로 상승과 하행의 뱀 운동 같은 선의 움직임에 있어서도 상승과 하행 운동의 완급을 리듬이 같은 방법으로 조정하고 있다.

이와 같이 백병동의 음악 안에 있는 선율과 화성, 리듬은 일관성 있게 유기체적인 운동으로 얽혀 있음을 알 수 있다. 백병동의 음악을 연주할 때나 들을 때, 작품이 하나로 마무리되어 연결을 가지고 있는 느낌을 주는 이유는 바로 이런 운동의 속성 때문이다. 물론 어떤 음악이 유기성을 가지는 데, 꼭 백병동과 같은 운동을 해야 하는 것은 아니다. 우리 주변의 수많은 생체들이 살아 움직이는 방법은 다종다양하다. 그리고 일반적으로 어떤 사물이 나뉠대로의 힘을 받으면서 허물어지지 않는 데는 모두 그 나뉠의 역학이 있는 것이다. 그런데 백병동이 가지고 있는 ‘음의 생명사상’과 그것이 살아 움직이는 운동이 지렁이와 뱀의 운동을 닮았다고 하는 것은 그가 나뉠대로 터득한 도(道)라는 생각이 든다. 이제 백병동은 ‘음’을 움직여 감에 있어서 본인이 지렁이와 합치되어 있

음을 느끼고 있다. 자신이 가는 지향점이 어디이며, 그리로 가기 위해서는 어떤 속도로 어떻게 갈 것인지, 운동을 어떤 방식으로 할 것인지를 더 이상 계산하지 않아도 감으로 안다. 그래서 그의 음악이 어떤 모습으로 나와도 자연스럽고, 그것이 누구의 음악인지 알 수 있는 독자성을 가지고 있는 것이다.

그런데 한 가지 의문이 남는 것은 애초에 그가 탄생시키는 그 ‘음’이 자연발생적인 것인지 아니면 의도적인 것인지에 대한 문제다. 백병동은 어떤 음을 탄생시켜 죽을 때까지 그 음이 자기 운명대로 살게 도와주고 끝까지 책임을 져 주는 사람이 작곡가라고 한 바 있다. 여기에서 백병동의 인간관이 개입된다고 생각한다. 그는 인간의 탄생이 자의에 의해서가 아니라 타의에 의해서 이루어진다고 한 바 있다. 그러니까 그 생명의 탄생은 자신의 의지가 개입된 것이라기보다는 자연발생적이라고 보는 것이 옳을 듯싶다. 그가 특별히 의도하거나 목적하지 않은 어떤 음이 자연적으로 탄생하면 그는 그것을 그것의 운명대로, 그러니까 음이 가장 잘 나아갈 수 있는 길을 찾아 자신의 유기적인 운동을 부여해, 끝내는 그것이 사라질 때까지 지켜보는 것이다. 백병동의 인간관과 자연관은 이제 죽음 앞에서도 허허로울 수 있는 자신을 발견해가는 것 같다. 그의 진혼은 이제 슬픔과 애통이 아니라, 자연의 노래로 화하는 시점에 이르렀다.

형식

백병동의 음악에서 형식은 결과적인 것이다. 몇몇 초기 작품에서 백병동은 형식을 미리 결정해 놓고 작품을 쓸 때가 있었다. 그러나 후에는 점점 형식이 없어진다. 그럴 경우 백병동의 작품은 음과 선, 그리고 화성과 리듬의 유기적 운동의 결과로서 부분형식(sectional form)의 개념을 낳는다. 예를 들어서 지렁이가 어느 시점에서 어디까지 운동을 하여 목적지에 도착 했다고 하자. 그랬을 때 어떤 구간은 좀 빠르게, 어떤

구간은 좀 느리게, 또 어떤 구간은 그냥 운동 없이 머무르고 있는 경우도 있을 것이다. 바로 이런 구간들이 결과적으로 부분형식 개념을 낳는 것이다. 그래서 백병동 음악은 두 개의 부분부터 10여 개의 부분까지 다양한 부분형식을 취하고 있는 것이 특징이다. 그런데 흥미로운 것은 이러한 부분 형식이 어떤 고정관념에 묶여서 있는 것이 아니라 열린 개념이기 때문에 보기에 따라서 그 부분은 더 잘게 나뉠 수도 있고, 아니면 더 큰 구간으로 합쳐져 분석될 수도 있다는 것이다. 백병동은 사실 작품 전체를 하나의 유기체로 다루고 있기 때문에 형식 분석 자체를 거부하는지도 모른다. 그러나 이미 이야기 한 바와 같이 부분형식을 허용한다면, 그것은 몇 개의 부분이나 하는 숫자에 연연하기보다 운동과 속도와 선의 유형이 어떤 것이냐의 차이로 그 부분들을 이해하는 것이 옳을 것이다. 그것은 마치 예를 들어 <소나테 소노르>가 몇 개의 부분으로 되어 있느냐를 물었을 때, 나올 수 있는 답과 같다. 내면의 울림을 들어야 하는 구간이 부분개념에 들어가는지 안 들어가는지, 그것은 기존의 형식개념으로 분석하기 어려운 일면을 가지고 있는 것이다. 따라서 백병동의 형식은 부분형식 개념에 속하긴 하지만, 연주가 그것을 어떻게 나눌 것이냐 하는 질문에 대한 답은 다분히 작품이라는 유기체와 연주자라는 유기체가 상호 호흡하는 가운데 얻어지는 그것이 곧 옳은 답이 될 것이다. 그만큼 백병동의 형식은 열려 있고, 그래서 한편 연주자의 역할이 중요한 위치에 올려져 있는 것이다. 백병동은 그와 같은 이유에서 본인의 음악이 서양 연주자에 의해 연주되는 것을 그리 두 손들어 환영하는 편이 아니다. 기교는 완벽하되 동양적인 호흡을 하지 못하는 데서 흐름의 단절이 초래되기 때문이다. 그리고 그가 느끼는 대로 음악을 만들어 가는 데 있어서 서양 사람들이 한계가 있다고 판단한다.⁸⁾

8) 김춘미, 『백병동 연구』, 181-187쪽.

4. 작품의 시대구분 문제

한 작가의 음악이 한 생애 전개되는 동안, 작품들은 시기별로 많은 변화를 겪게 되어 있다. 그래서 작가 연구에 있어 이를 적절한 기준을 세워 정리하는 것이 하나의 숙제로 되어 있다. 그리고 이 대목이야말로 필자 별로 그 기준과 초점을 어디에 두느냐에 따라 같은 대상에 대한 시대구분이 현저히 다르게 정리되는 것을 종종 볼 수 있다. 얼마나 상세히 진지하게 작품들을 들여다보았는가의 정도에 따라 의견이 달라지는 점도 없지 않아 있지만, 세밀한 관찰을 한 필자들 사이에 이견이 있을 경우에는 첨예한 대립과 논쟁이 일어나는 부분이 이 대목이다.

백병동의 경우는 작품의 시기구분을 시도한 필자가 이미 4명이 있었다. 두 사람의 경우는 다분히 충분히 전작이 공부되지 않은 상태에서 직관적으로 대강 시기를 구분했다는 것이 드러났고, 나머지 두 사람의 경우, 한 사람은 작가의 언급을 토대로 그의 생각이나 어떤 관점이 달라지는 지점을 기준으로 시기구분을 한 반면, 다른 한 사람은 기법의 변화에 철저히 충실한 시기구분을 해 크게 다른 안을 내놓았다.

그런데 시기구분의 기준을 그 삶이나 관(官)에 둘 경우, 그 관과 그것이 음악으로 표출되는 시간과의 시차로 인해 혼란스러운 문제가 야기될 수 있는 소지가 다분하다. 따라서 삶의 변화나 말로 소통이 가능한 음악관의 변화가 기준이 되는 것은 그에 준하는 충분한 서술이 수반되어야 할 것이다. 따라서 그 어느 작곡가든 관점의 변화보다는 그것이 드러나는 작품 자체가 판단의 기준이 되는 것이 양식의 시기구분 변화를 다루는 데 제일 무리가 없다.

그럼에도 불구하고, 각 시기에 이름을 붙이는 문제에 있어서 가장 그 시기를 잘 드러내주는 정확한 단어를 찾아야 하는 문제가 있다. 그 이름은 곧 작가적 변화의 내용을 담게 되기 때문이다. 그리고 또 하나 매우 중요한 문제는 구분이 되기는 되는데, 그것이 그 전 시기의 음악과

는 다르게 규정해야만 하는 결정적인 변화로 보아야 할 것인지, 아니면 전과의 연장선상에서 횡적인 확대를 하고 있는 것인지 판단을 하기 어려운, 작품의 혼재양상을 접할 때가 있는데, 이 때는 다시 자신의 선택과 판단에 대한 충분히 설득력 있는 예와 맥을 짚어주어야 한다.⁹⁾

5. 수용의 문제

현재 한국의 작곡가와 작품 연구는 다분히 전문가 그룹의 시각에서 전문가들의 분석과 해석을 중심으로 이루어지고 있다. 그러나 한 작품이 살아남는 데는 그것을 들어주는 관심 있는 일반 청중의 시각이 무엇보다 중요하다. 이런 관점에서 현재 우리의 상황은 사실 최악의 조건을 가지고 있다. 왜냐하면 대중을 독자로 둔 매체들이 거의 새로 만들어진 작품들에 대한 안내나 리뷰, 혹은 평을 전혀 싣고 있지 않기 때문이다. 그리고 연구자 자신들도 최소한 그 작품이 초연된 장소와 연주자 기록 등을 기록만이라도 다 찾아내기가 쉽지 않기 때문에 당시 그 작품이 어떤 반응을 불러 일으켰는지를 알아보기 위한 최소한의 단서도 마련되어 있지 않은 것이 우리의 실정이다.

그런 면에서 한 해의 주요한 작품들의 공연과 이에 대한 반응을 성실하게 수록하는 것 또한 우리의 책임이 되고 있다. 이 역시 우선은 전문가적 관심을 벗어나기는 어렵지만 일단 그 시작은 매우 중요하다고 본다.¹⁰⁾ 동시대의 작품에 대한 일반인들의 관심을 유도하는 것은 물론 작곡가들의 책임이기도 하지만 작가와 청중 사이의 매개 역할을 하기 위한 글쓰기 작업 역시 그에 못지않게 중요하다. 결국 작곡가들이 열심히

9) 김춘미, 『백병동 연구』, 156-170쪽 참조.

10) 이런 관점에서 모임 ‘오작’은 2003년을 기점으로 미흡하나마 『오늘의 작곡가, 오늘의 작품』을 내는 실천을 하기 시작했다.

쓴 작품들이 사실 그 가치판단의 최종 범정(일반 청중이 있는 곳)에 한 번도 제대로 서보지 못하는 운명에 처해 있다는 것은 우리 시대의 불행이라고 생각한다.

6. 작곡가와 작품의 역사적 가치에 대한 문제

수용에 관련한 균형 있는 관찰이 불가능한 상황에서 어떤 작품과 작곡가에 대한 역사적 자리매김을 한다는 것은 불가능하다. 특히 역사, 사회적 관점에서 어떤 작가를 자리매김하려는 시도는 일부 이루어졌지만, 음악적 관점에서 역사적 가치를 논하는 것은 현재 이루어질 수가 없는 상황이다.

백병동 연구의 경우도 이 대목은 전혀 시도를 못하고 끝났다. 연구를 하는 동안 음악의 여러 부분이 그의 전시대 작곡가들과 꺾을 수 없는 관계를 가지고 있는 면면이 보였지만 그 영향 관계와 역사적 전이를 살피려면 전시대 작곡가들과 동시대 작곡가들의 작품 연구가 깊이 있게 이루어져야 하는데, 이런 연구가 어느 정도 이루어지려면 아직 상당한 시간을 기다려야 한다는 것이 문제다. 그러나 많은 학자들의 관심이 늘면 이 시간도 단축되리라 생각한다.

그러나 한편 한 작곡가의 생애와 작품의 관계 내로 문제를 압축하면, 그 안에서 그가 그 시대를 받아내는 과정과 자신의 역사관이나 세계관, 사회의식의 변화에 따른 그 음악 자체의 역사적 가치에 대한 언급은 가능하다.

예를 들어 백병동의 경우, 그가 성장과정에서 흡수한 그 시대의 소리가 어떻게 그의 음악 속에 스며드는가에 대한 관찰이나, 그의 음악관이 시대를 어떻게 대변하고 있는가에 대한 서술, 그리고 정치적 혼란 속에 놓인 사회를 향한 그의 음악적 발언 등에 대한 언급 등은 작가의 음악

내적 역사성에 대한 어느 수준의 판단을 가능케 한다.

7. 하고 싶은 것과 해야 하는 것, 할 수 있는 것과 하고 있는 것 사이에서

인간이라면 누구나 자신이 하고 싶은 것만 하며 살기를 원한다. 현재 한국 작곡가 연구 및 작품 연구는 아직 해야 하는 일이다. 하고 싶은 일을 하면서도 해야 하는 일에 동참하는 것은 삶의 자연스러운 구조가 아닌가 싶다.

그런데 이런 생각을 하면 언젠가는 나도 모든 것을 할 수 있다고 생각하게 된다. 무엇인가 할 수 있다고 생각하는 사람은 매우 의견이 많다. 그러나 할 수 있는 것과 하고 있는 것 사이에는 하늘과 땅 만큼의 차이가 있다. 할 수 있다고 생각하는 사람은 그 생각만 하면서 끝날 확률이 높다. 그러나 작은 실천이라도 하고 있는 사람은 언젠가 더 나아간 실천을 정말 할 수 있는 사람인 것이다.

K C I

참고문헌

- 권영필 외, 『한국미학시론』, 서울: 고려대학교 한국학 연구소, 1997.
김춘미, 『백병동 연구』, 서울: 시공사, 2000.
_____, 『한국예술학으로 가는 길』, 서울: 시공사, 1998.
예술원 편, 『한국음악사전』, 서울: 대한민국 예술원, 1985.
오병남, 「언어로서의 예술과 전달의 문제」, 『인문과학』2집, 대구: 경북
대학교 인문과학 연구소, 1986.
정순복, 「예술적 가치의 본질과 예술의 정의에 관한 연구」, 서울대학교
미학과 석사학위 논문, 1983.
조요한, 『예술철학』, 서울: 경문사, 1991.

© 검색어: 백병동, 예술적 가치, 역사적 가치, 작품의 시대구분, 양식과
기술, 수용

K C I

Abstract

**Several Issues of Value Judgement in the Study of
Korean Composers**

Kim, Choon-Mi

(Professor of Korean National University of Arts)

As we start research on Korean contemporary composers, we immediately confront with problems. Basically the problems are related to the fundamental standards which a scholar has to choose to judge the value of the composers and their works. The issues and problems are discussed in this paper in six different aspects.

The first is the problem of the relevance and the validity of selecting a certain composer as an object of worth writing about. The second is the problem of the artistic value of the works. In this chapter, the general discussion about the artistic value and the case of the composer, Byung Dong Paik are talked over.

The third is the problems of style and technique issue. And the fourth is about the problem of periodization of a composer's works. The fifth is the problem of acceptance by the listeners of the period. This criterion is an area which is really hard to discuss because of the rarity of a record and documentation. And the sixth and the last of the problem discussed is about the judgement of the historical value of a composer and his works.

The area of studying Korea composers still has a long way to go.

However when we set out the first step towards the area, we have to consider the above problems carefully before we write down the first line of the paper on the subject.

© Key Words: Byung Dong Paik, Artistic Value, Historical Value, Periodization of the works, Style and skill, Reception of the period.

K C I