

# 한국 음악에서 작곡에 대한 개념적 고찰

변 계 원

## 1. 서론

19세기 말부터 시작된 종족음악학자들의 연구는 “서구인들만의 음악적 성취보다는 음악의 창조자로서의 인류 전체의 활동을 살펴보는 것이 인간사에 훨씬 더 중요하고 흥미로운 연구이다.”<sup>1)</sup>라는 블래킹의 발언처럼 기존의 서양 예술 음악학자들에게 심심치 않게 도전장을 내밀어 왔다. 블래킹이 언급한 ‘창조란 음악을 만들어내는 총체적 개념을 의미하는 것으로써 연주회장에서 2천여 명의 청중을 앞에 놓고 연주하는 교향곡 연주는 물론, 슈퍼마켓에서 요란히 퍼지는 스피커의 음악 소리, 대규모 경기장에서의 팝 스타의 연주, 색소폰 연주자의 즉흥 연주, 교회의 오르간 주자의 반주에 맞추어 노래하는 회중들의 합창의 소리, 오페라 극장에서 극의 절정을 노래 부르는 소프라노의 연주, 아침식사를 정리하며 흘러간 옛 노래를 흥얼거리는 주부의 노래 소리 등<sup>2)</sup> 다양한 환경에서 다양한 사람들에 의해 이루어지는 다양한 종류의 행위들에 의한 다양한 방식의 조직된 음향의 발생을 모두 포괄하는 것을 의미한다. 크리스토퍼 스몰이 그의 책에서 언급했듯이 음악이란 고정된 사물이 아니라 활동, 즉 인간이 행하는 어떤 것이다. 그는 음악 작품에 대한 지나친 관심 때문에 음악을 마치 고정된 사물처럼 파악해온 서구 근대 음악 문화에 대해 근본적인 반성을 촉구하며 음악은 그 활동이 벌어지는 사회의 여러 관계들 사이에

1) 존 블래킹, 채현경 옮김, 『인간은 얼마나 음악적인가』, 서울: 민음사, 1998, 16쪽.

2) 크리스토퍼 스몰 지음, 조선우·최유준 옮김, 『뮤지킹 음악하기』, 서울: 효형출판, 2004, 9-10쪽.

서 총체적으로 파악되어야 한다고 밝히고 있다.<sup>3)</sup> 음악은 결코 그 자체가 홀로 존재할 수 없는 것이며, 그 어떤 음악도 사람들 간의 교감 없이는 남에게 전달되거나 의미를 부여받을 수 없다. 이러한 의미에서 결국 블레이크는 “모든 음악은 구조적으로나 기능적으로나 다 민속음악이다”라고 이미 오래전에 주장하였다.<sup>4)</sup>

우리나라에 서양 예술음악이 본격적으로 유입된 20세기 초부터 음악에 대한 논의의 중심에는 항상 서양 예술음악이 놓여있었고, 우리가 말하는 음악학(musicology)이란, 실은 서양 예술 음악에 관한 음악학이었음을 상기할 필요가 있다. 이미 일부는 극복되었지만, 거의 많은 음악학교에서 서양 예술음악을 주로 학습해 왔고, 음악학계 내에서도 많은 개념과 논의들이 서양 예술음악학적 관점으로 해석되어져 왔다.

한국 음악학자들 사이에서의 작곡의 개념에 대한 이해도 이러한 엘리트 의식을 바탕으로 하고 있었음이 분명하다. 서양 예술음악의 틀 안에서의 개념으로 작곡의 개념을 설명하고 이에 부합되지 않는 한국 전통음악의 음악 창조 방법을 ‘작곡이 아닌 집단적이고, 시대 구별이 불가능한 무엇으로, 역사적 흐름에 따라 변화되어온 고정되지 않은 무엇으로 여겨왔다. 이는 음악적 능력이 남다른 ‘작곡가의 의도적인 ‘작곡행위와는 거리가 있는, 자생적으로 오늘날까지 변화를 거쳐 이어 내려온 ‘전통으로만 여겨졌던 것이다. 그러나 종족음악학계의 최근 연구 성과는 이러한 기존의 개념과는 매우 다른 새로운 작곡의 개념을 제시하고 있다. 따라서 이 글에서는 현재 한국 음악계 (특히 국악계)에서 통용되고 있는 작곡의 개념을 비판적으로 검토하고 새롭게 제기되고 있는 작곡의 개념을 통해 한국의 전통음악에서도 작곡의 개념을 충분히 적용시킬 수 있다는 점을 살펴보고자 한다.

---

3) 위의 책, 11쪽.

4) 존 블레이크, 채현경 옮김, 앞의 책, 9쪽.

## 2. 서양 예술음악 중심의 작곡 개념

본격적인 논의에 들어가기에 앞서 서양 예술음악 연구의 성과를 종합한 그로브 사전(1980년 판)에 소개된 작곡의 개념에 대해 먼저 살펴보도록 하겠다.

일반적으로 “작곡”이라는 용어는 실제 연주를 담당하는 사람과는 동떨어진 주체에 의해 창조된 세세하고도 특정한 시나리오와 관련되어 적용되는 용어이다. 그리고 서양 예술음악에서 이러한 시나리오는 개인적인 지시·훈련보다는 기록된 문서 형태로 전달되는 게 일반적이다. 민요는 작곡이라는 용어와 관련해서 언급되지 않는 것이 보통인데 민요가 일차적으로 비문자의 형태로 전해지고 있기 때문이고, 더 근본적으로는 그 음악의 생성과 전달 과정에 있어서 변형이 더 잦을 수밖에 없는 민요의 특성상 연주자와의 연관관계를 벗어나서 민요의 창작을 생각할 수는 없기 때문이다.

그로브 사전(1980년 판)에 나온 이러한 작곡의 개념은 작곡이라는 것을 음악적 전문성과 재능을 가진 누군가가 어떠한 음악적 장르가 그 기능을 발휘하도록 내연적 규칙과 외형적 틀에 대한 교육을 받아 이루어지는 것으로 혹은 천재성을 가진 그 누군가에 의해 기록된 형태로 구현되어지는 그러한 음악작품과 관련지어 생각하게 한다.

그러나 한국 전통음악의 경우, 대부분의 장르가 악보 없이 입에서 입으로 구전 전승된 경우가 태반이었다. 특히 민요의 경우는 주로 구전으로만 전해 내려와 민요를 부르는 사람들의 즉흥적인 변형에 의한 창조가 위와 같은 ‘공연자와 분리된 개념으로써의 작곡’과는 확연히 차이가 있었음을 알 수 있다. 궁중음악의 경우에도, 역사적으로 몇 가지 악보 기록 체계를 사용하여 왔지만 이러한 시스템은 주로 기록 혹은 보존의 역할이 강하였고, 공연자의 기억을 돕기 위한 일종의 기억 도움장치의 역할을 하였을 뿐, 작곡가들이 음악을 창작하거나 이러한 행위를 능숙하게 처리하는 것

을 돕기 위한 장치로써의 기보법의 존재가 아니었던 것으로 일반적으로 해석되고 있다. 예를 들어 <수제천>이라는 궁중 음악작품을 보면, 시대를 달리해서 여러 종류의 역사적인 기록 속에 등장하지만, 백제의 <정읍사>라는 민요에서 유래되어 고려시대를 거쳐 정제되고 여러 공연자들에 의해 변화되고 또 다듬어져서 조선시대까지 전해져서 오늘날의 모습으로 만들어진 과정 속에서<sup>5)</sup> 앞서 린드리의 주장처럼 ‘어느 특정한 시기의 어느 특정한 개인의 작품이나 소산물이라고 볼 수 있는 근거가 상실되었다고 할 수 있다.

이러한 이유로 황병기, 전인평, 앤드류 킬릭, 이성천 등의 한국 전통음악학계의 대표적 학자 또는 작곡가들은 한국 전통 음악은 그것이 민요이든 궁중음악 장르이든 ‘작곡’이라는 개념과는 동떨어진 것이라고 주장해왔다.<sup>6)</sup> 이들 학자들은 19세기 후반 서양 예술음악의 도입이 이 땅에 본격적으로 시작되기 이전까지는 한국적 전통음악에 ‘작곡’이라는 개념이 존재하지 않았다고 주장한다. 창작국악 작곡자이자 가야금 연주자인 황병기(b.1936)는 “오늘날까지 남아있는 전통 작품들은 특정한 시기의 특정한 작곡가에 의해서 만들어진 작품이 아니다. 또한, 비록 악보 표기법이 과거에 존재했는지라도 그것은 작곡가가 곡을 작곡하기 위한 기록이 아니라, 공연자의 편의와 기억을 돕기 위한 것으로 엄밀하게 말하면 한국전통 음악에는 기록으로 남은 특정한 작곡 형태가 없다”라고 주장한다.<sup>7)</sup> 역시 창작국악 작곡자이며 한국음악학자인 전인평도 전통 음악에서 작곡은 개인의 사상과 감정을 표현하기 위해 존재했던 그러한 ‘작곡’은 아니라고

5) 장사훈, 『한국음악사』, 서울: 세광 음악 출판사, 1986, 24쪽.

6) 황병기, 『전통 음악과 현대음악』, 『한국의 민족문화 - 그 전통과 현대성』, 성남: 한국 정신문화연구원, 1978.

전인평, 『창작 국악』, 『한국의 오늘의 음악』, 서울: 한국 음악 평론가 협회, 1987, 165- 89쪽.

Killick, Andres, *New Music for Korean Instruments: An Analytical survey*, M.A. Thesis, Honolulu: University of Hawaii, 1990.

7) 황병기, 『전통 음악과 현대음악』, 『한국의 민족문화 - 그 전통과 현대성』, 성남: 한국 정신문화연구원, 1978, 208쪽.

주장한다. 그는 “한국전통음악에서의 악곡들은 천천히 흐르는 개울이 점점 더 너른 물살이 되고 마침내는 큰 강을 이루는 것과 같다. 음악 역시, 수많은 사람들의 손을 거쳐서 점차 정제되고 세련되어진다.”라고 말하며 “이는 우리가 논의하고 있는 작곡의 개념과는 구별된다”고 밝히고 있다.<sup>8)</sup> 외국인으로 한국의 창작국악에 대해 연구하여 석사학위 논문을 쓴 앤드류 킬릭(Andrew Killick)은 한국의 전통음악에 작곡이라는 것이 존재했었는지 말하기는 아주 어렵다고 말하며 근대적 음악에서 작곡이란 실제 음악을 공연하는 사람과는 전혀 독립적으로 존재하는 음악작품 혹은 한 개인의 음악적 창조행위를 가리키는 것인데<sup>9)</sup> 한국 전통음악의 경우 양자가 분리되어 존재하지 않았기 때문이라고 말하고 있다.

작곡가이자 국악학자였던 이성천은 이에 나아가 ‘형성’이라는 단어로 한국 전통음악의 창조과정과 작품의 흐름을 설명하고 있다.<sup>10)</sup> ‘형성’이라는 단어의 문자적 의미는 무언가가 점차로 만들어져 나가는 과정을 의미하는 것으로 그에게 한국 전통음악은 ‘작곡 행위와는 동떨어진 ‘형성의 과정을 거쳐 역사 속에서 수많은 음악가들의 손과 입을 거쳐 오늘날까지 발달되어 온 그 무엇이라고 생각되어진 것이다. 이것은 한국의 음악 전통에서 가장 본질적인 음악 구성 방식이며, 한국 음악의 대표적 미학적 측면을 설명한 것이기는 하나, 그도 역시 작곡의 개념을 이미 서양 예술 음악학적 관점에서 규정해 놓았기 때문에 ‘그러한 형성의 과정은 작곡과는 다른 것이다’라는 결론으로 논의를 맺을 수밖에 없었던 것이다. 이와 유사한 주장은 1996년 미국에서 “새로운 한국적 작곡”과 관련해서 박사학위를 취득한 채현경의 논문에서도 확인되고 있다.<sup>11)</sup> 이러한 주장은 결국 20세기 초 서양 예술음악의 도입과 함께 이 땅에 작곡의 개념이 유입

8) Killick, Andres, 앞의 책 12쪽.

9) 위의 책, 12-15쪽.

10) 이성천, 『한국 음악 창작의 역사와 김기수의 음악』 『한국 음악』 23집, 서울: 국립국악원, 1991, 3-4쪽.

11) Chae, Hyunkyung, *Cb'angjak kugak: Making Korean Music Korean*, PhD Dissertation, University of Michigan, 1996.

된 것이며 한국에서의 작곡 행위는 서양 악기를 위한 음악과 함께 먼저 시작되었고 그 이후 서양의 음악전통을 일부 받아들인 국악의 범주에서 뒤늦게 시작되었다고 파악하고 있다. 그러므로 이러한 시각에서 이들 학자들이 보는 한국의 첫 번째 성악곡은 1920년에 작곡된 홍난파(1898-1941)의 <봉선화>이며 1910년대에 서양식 군악대를 위해 작곡한 백우영의 음악을 최초의 기악곡으로 꼽고 있다. 그리고 국악계에서도 1939년에 작곡된 김기수의 <황화만년지곡>을 전통악기를 위한 최초의 작곡 작품이라고 주장한다. 그러므로 이러한 견해는 한국 전통악기를 위한 작곡이 20세기 초 서양 예술음악의 영향을 받아 시작된 창작국악에서 비로소 시작되었다고 보고 있는 것이다.

창작국악이 역사적 흐름 속에서 이전과는 전혀 다른 서양 예술 음악식 작곡의 개념을 바탕으로 새로운 예술 생성·소통 체계를 구축하고, 창작자와 연주자가 분리되고, 공연자와 관람자가 동떨어진 오늘날의 창작·연주 행위를 한국음악계에 정착한 것은 바로 이 시기의 일이다. 그러나 그렇다고 해서 이 시기부터 우리가 음악을 이해하고 해석하는 관점이 반드시 모두 서양 예술음악의 그것과 동일해야 되는 것은 아니다. 이전과는 다른 새로운 형태의 서양 예술음악이 수용되었다고 해서 그 이전의 음악과 관련된 모든 행위들을 그 새로운 틀 안에서만 해석하고 이해하려 하는 것은 지나친 서구 중심적인 사고가 낳은 편견과 오해가 아닐까 생각한다.

이제 종족음악학의 연구는 지난 20~30여 년간 큰 성과를 거두었고, 많은 민족음악학자들이 여러 다양한 문화적 배경에서의 다양한 형태의 음악 발생에 대해 다양하게 논의하였고, 이러한 논의를 바탕으로, 작곡이라는 행위는 여러 형태로 다양하게 수행될 수 있다는 것이 밝혀지고 합의되고 있으며, 서양 예술음악의 작곡 행위도 그러한 많은 방법 중 하나인 것으로 이해되고 있다. 그렇다면 작곡 행위와 개념에 대한 논의에서 얼마나 다양한 음악문화를 배경으로 다양한 논의들이 진행되고 있는지 살펴 보도록 하겠다.

### 3. 다양한 음악 문화에 대한 인식과 작곡의 개념

지난 2001년 새롭게 출판된 그로브 사전에서의 작곡의 개념은 이전과는 달리 다양한 문화적 배경을 가진 음악 장르의 여러 작곡의 형태를 많이 포함하고 있다.<sup>12)</sup> 일단 작곡을 “음악을 만드는 행위와 과정 또는 그러한 행위의 소산물”로 넓게 규정하고 “음악의 연주행위과정에서 음악 작품으로 인식 가능하게 남아있는 작품이나 그러한 작품을 만드는 행위”를 작곡·작품(composition)이라고 설명하고 있다.<sup>13)</sup> 이전의 논의에서 중심이 되던 ‘문헌을 바탕으로 이루어져야 하고, ‘작곡가와 공연자가 분리되어야 한다’라는 논의는 배제되었음이 놀랍다. 또한, “많은 문화적 배경에서 기존의 작품은 다음에 다시 작곡될 여러 레퍼토리 중의 하나로서의 가치가 있음”을 밝히며, 영국 스코틀랜드 하이랜드의 백파이프 연주그룹의 연주나 우간다의 간다족의 경우 새로운 엑키소토(ekisoko)를 만드는 과정에서, 또한 페르시아의 라디프 연주와 심지어는 20세기 이후의 작품 활동 과정에서 기존의 노래(음악)를 수정·변용하는 과정이 작곡에 얼마나 많은 영향을 끼치고, 활용되고 있는지에 대하여 설명하고 있다. 학습을 통해서 습득했거나 기억력에 의한 작용으로 자연스럽게 떠오르는 기존의 선율, 리듬, 또는 음악적 구조나 흐름, 스타일 등이 창작에 중요한 역할을 하고 있음을 강조하고 있다.

구조주의 인류학자 레비-스트로스(Claude Lévi-Strauss)가 인간에게 음악 창조(composition)의 능력이 있다는 것은 ‘인문학에서 최고의 미스터리라고 말한 것처럼 음악에 대한 담론에서 가장 중요한 주제는 항상 작곡과 관련된 특징이나 속성에 있어왔다. 그로브 사전에서도 고대 중국이나 고

12) 서양 예술음악 지향적 사고를 극복하자는 논의를 진행하면서 그로브 사전을 여러 번 언급하는 것은 어폐가 있을 수도 있으나 아직은 한국 음악계의 연구에서 본 논문에 필요한 다양한 문화적 배경을 바탕으로 하는 논의들을 찾을 수 없기 때문임을 밝힌다.

13) <http://www.grovemusic.com>, “composition”

대 그리스로부터 몇몇의 송시(頌詩)에 어느 시와 그 선율의 작곡자, 그 시를 바치는 인물 등이 소개되어 있으며, 그 작곡 행위가 찬미되어 왔음을 설명하고 있다. 또한, 인도나 중국의 고대 음악 이론에서부터 노래, 기악음악, 그것의 종합으로서의 극, 음표와 박자들이 그것의 창작과 관계되어 진행되어 왔음을 밝히고 있다. 또한, 이러한 이론적 측면의 논의 과정에서 많은 부분 이론(mental capacities)은 항상 작곡과 연주가 분리된 것으로 간주해 왔지만, 실제로는 양자가 분리되어 존재할 수 없는 것임을 그로브 사전에서 함축적으로 설명하고 있다.<sup>14)</sup>

이러한 논의를 바탕으로 한국 음악 역사를 살펴보면 하나의 음악적 과정으로서 작곡의 흔적은 4세기의 문헌에서부터 등장한다. 이때의 문헌을 보면 우륵, 이문, 왕산악, 옥보고, 국정등과 같은 음악가들은 이 시기 음악을 연주하던 연주자는 물론 동시에 음악의 창조자였다. 역사가 김부식에 의해 편집된 『삼국사기』에 보면 특정한 작품 이름과 그 작품을 만든 사람의 이름이 기록되어 있는데, 본 가야연맹의 음악가이자 가야금의 발명가인 우륵은 너무나도 익숙한 이름으로 그는 가야금을 위해 12곡을 작곡했다고 전해진다. <화랑도>, <상가라도>, <보기>, <탈기>, <사물>, <물혜>, <하기물>, <사자기>, <고열>, <사팔혜>, <이사>, <상기물> 등이 그 작품들이다. 이문 역시 3곡의 가야금 연주곡을 만들었고, 고구려시대에 거문고를 발명했다고 알려진 왕산악 역시 적어도 100여 곡의 작품을 남긴 것으로 전해진다. 마찬가지로 옥보고는 30여 개의 거문고 작품을 만들었고, 국정은 7곡을 만들었다고 한다.

물론 그들이 만들었다고 하는 작품은 오늘날 전해지지 않기 때문에 그 음악적 특성을 알 길이 없고, 그래서 어떤 학자들은 현대적인 맥락에서 그런 작품들을 작곡이라는 범주에 집어넣을 수 없다고 주장한다. 하지만 과연 이러한 주장이 타당하고 합당한 것일까? 다른 문화권에서도 과거의 자신들의 음악전 유산을 이러한 현대적 틀속에서 해석하고 이해하는지 알아보기 위하여 몇 가지 예를 들어 비교·검토하도록 하겠다.

---

14) <http://www.grovemusic.com>, “composition”

독일의 경우 힐데가르트(Hildegard of Bingen: 1098~1179) 작품이자 서양인들에게 너무나 익숙한 77개의 음유 시들을 이미 작곡으로 간주하며, 그를 문헌에 기록된 최초의 여성 작곡가로 인식하고 있다. 물론 그녀의 작품들은 고대의 표기법으로 기록되어서 그 내용을 확신할 수 없고, 여러 세대의 연구를 통한 복원연주를 통하여 그 음악적 흐름에 대한 추정이 가능할 뿐이다. 그러나 중세시대의 여성 작곡자 힐데가르트의 작품들은 시대를 달리하는 악보표기법이라든가 혹은 그런 표기법이 존재하지 않는다는 점 때문에 작곡의 개념에서 배제되어오지 않았다. 오히려 이러한 흔적들이 그들의 음악학에서 작곡의 개념을 더 넓게 확대하는 요소로 활용되와 왔음을 알 수 있다.

그러나 한국에서의 경우는 또 다시 이와 다른 면모를 보여주는데, 또 다른 예로 『세종실록』을 보면 (vol. 138), 세종대왕(1418~50)이 직접 네 곡의 음악 작품, 즉 <정대업>, <보태평>, <발상>, <봉례의> 등을 창조하였다는 기록이 있다. 이러한 음악을 만들기 위해 그는 정간보라는 동양 최초의 유량악보를 사용하였는데, 이후 이 작품들은 시대에 따라 변화된 모습으로 여러 문헌에서 발견되어 왔다. 이 음악들은 여러 연구과정을 통하여 해석이 가능하고 오늘날까지 연주되고 있는 전통 악곡이다. 그러나 시대에 따라 변형된 모습을 보인다는 이유에서, 또한 그렇기 때문에 한 작곡가의 소산물로 보기 어렵다는 이유에서 기존의 작곡의 개념에서 배제되어 논의 되어졌다.

또한, 민속음악의 꽃이라 알려진 산조는 즉흥성이 많이 강조되었다는 이유로 그동안 한국음악학계의 많은 논의에서 작곡의 개념과는 거리가 먼 연주자들의 연주행위와 관련하여서만 논의되어왔다. 20세기 초반, 심상건 같은 가야금 연주자들은 가야금 곡을 연주할 때 새로운 멜로디를 즉흥적으로 창안했다고 전해진다. 물론 이런 종류의 창조행위가 작곡이나 즉흥연주의 범주에서 어디로 들어갈 수 있는지에 대해서는 논란이 있을 수 있다. 한국의 전통음악 연주자들은 대개 전통멜로디를 외우고 이를 완전히 소화하는데 수년간의 시간을 보내곤 하기 때문에, 특정한 음악적

요소에도 필수, 선택, 금지의 카테고리가 있는 곡의 틀 안에서 연주자가 일정부분 상상력을 발휘한다고 해서 과연 그것이 작곡인지, 즉흥연주인지 아니면 그 중간인지 구별할 수 있는 기준이 분명치가 않다.<sup>15)</sup> 하지만 모든 연주자는 일정부분 즉흥성이라는 요소를 가미시킨다. 그리고 모든 즉흥성은 전통적 규약과 암시적인 룰에 의해 이루어지는 것도 사실이다.<sup>16)</sup> 뿐만 아니라, 이런 즉흥성이라는 경험이 작곡과정에 개입되곤 한다.<sup>17)</sup> 북 인도의 전통클래식 음악의 경우, 연주자는 라가와 딸라의 여러 멜로디와 리듬구조를 익히고 즉흥적인 연주를 위한 테크닉을 내재화하도록 오랜 수련의 세월을 보내야 한다. 인도의 공연 맥락에서 이런 즉흥성을 선호하는 행위가 음악작곡에서 가장 중요한 요소로 간주되는데, 사실 서양 예술음악에서 작곡과 즉흥성은 서로 다른 별개의 과정으로 생각되는 것에 비하면 다소 차이가 있다.<sup>18)</sup> 마찬가지로 인도네시아의 가멜란 합주에서도 즉흥성이 하나의 음악적 창조행위로 여겨진다.<sup>19)</sup> 캐나다의 이누이트(Innuits) 음악 연구에서 연주자의 즉흥곡과 작곡의 과정을 거친 노래나 음악을 비교해보면 차이점이 발견되지 않고 있음을 알 수 있다.<sup>20)</sup> 그러므로 브루노 넬틀(Bruno Nettl)은 모든 음악적 창조에서 그것이 작곡이든 즉흥적 연주가든 아니면 공연이든 모두가 넓은 의미에서는 유사하지만 사회마다 음악적 창조 그 자체를 구성하는 것이 무엇이나 하는 시각

15) Jairazbhoy, Nazir A, "Improvisation, II: Asian Art Music" *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 9, Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 1980, 549-50쪽.

16) Horsley, Imogene, "Improvisation", *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 9, Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 1980, 31-5쪽.

17) Lindley, Mark, "Composition" *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 4, Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 1980, 599-602쪽.

18) Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology - Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983, 29-30 쪽

19) Crawford, Michael, "Indonesia, V. East Java" *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 9, Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press, 1980, 201-7쪽.

20) Nettl, Bruno, "Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach", *Musical Quarterly* 60(1), 1974, 5쪽.

만이 다르다고 주장하고 있다.<sup>21)</sup> 네틀은 또한 기본적으로 작곡과 즉흥적인 연주를 병렬적으로 서로 다른 과정으로 보는 것은 잘못이며 이 두 가지는 똑같은 개념을 구성하는 두 가지 서로 다른 부분이라고 설명하고 있다.<sup>22)</sup> 그러므로 기존의 한국에서의 논의처럼 즉흥과 작곡은 서로 상반되는 개념으로, 작곡이 계산된 것이고 즉흥은 즉각적인 것이라든가, 작곡은 엄밀한 것이고 즉흥성은 원시적인 것이라든가, 작곡은 현학적이고 즉흥은 자연스러운 것이라는 편견도 사실이 아니라고 주장하고 있다.

새로운 그로브 사전은 오늘날 녹음 기술의 발달은 즉흥연주를 재연하는 것을 가능하게 하였고, 그러므로 즉흥과 작곡의 차이를 더욱 더 애매 모호하게 만들었다고 말하며, 예를 들어 중국의 맹인 민속음악가 아빙(Abing, 1890~1950)의 즉흥 작품들은 채보되어 재연주 되고 있는데, 이 경우 이 곡을 계속적으로 즉흥곡으로 볼 수 있는 것인지 의문을 품을 수밖에 없다고 설명하고 있다. 심상건이나 그 시기 다른 가야금 연주자들의 산조 음악은 즉흥성에 의하여 창작된 면이 다분하지만, 그들의 연주는 어느 시기 ‘인식될 수 있는 어떤 악곡으로 정착되었고, 심지어는 그 이후 많은 이들의 연주에 의해 재연되어왔는데, 이를 “산조는 즉흥성이 강하기에 작곡의 개념에 포함시킬 수 없다”라고 주장하는 것은 한국음악학계에서 작곡의 개념을 너무도 많이 축소시킨 것이 아닐까 생각한다. 기능적인 하모니, 서양 예술 음악적 구조와 형식, 지휘자라는 개념, 그리고 여러 가지 서양 예술 음악적인 요소와 오선보를 작곡에 사용하는 방법 등은 장구한 역사를 지닌 한국음악 역사에 20세기 초반 수용되어 그 이후의 변화를 이끌어낸 새로운 요소였을 뿐, 그것을 갖춘 것만이 작곡 행위와 과정으로 인정될 수 있는 기준점이 되는 것은 아니라고 생각한다. 그러므로 우리는 작곡의 개념에 대한 논의에서 더 이상 서양예술음악학점 관점에서의 사고를 탈피하고 이를 주체적으로 해석하고 개념을 확립하는 학문적 배경을 만들어 나아가야 할 것이라 생각한다.

21) Nettl, Bruno, 앞의 책, 1983, 30쪽.

22) Nettl, Bruno, “Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach”, 앞의 글, 6쪽.

다음 부문에서는 과거의 서구 중심적 사고를 바탕으로 창작된 초창기 창작 국악 작품의 경향에 대해 논의하면서 우리에게 사고의 전환이 왜 반드시 필요한가에 대해 생각해 보도록 하겠다. 서양 예술음악이 한국에 수용되는 과정에서 기존의 전통음악이 가지고 있던 창작 방식에 많은 영향을 준 것은 사실이다. 그러나 이 과정에서 한국의 전통음악이 가지고 있던 기존의 미학적 가치와 규범까지도 바뀌도록 강요받게 되었는데, 이는 실제 작품에서도 극명하게 드러난다. 예를 들어 그 시기 몇몇 작품들은 서양적 음악요소와 동양적 내용을 서로 유기적으로 결합하지 못하고, 서양 음악적 요소들이 단순한 형태로나마 곡에 내재되어야 한다는 부담감을 안고 있는 듯 보이는데, 이는 최초의 창작 국악 작곡가로 인정받고 있는 김기수의 작품에서도 찾아 볼 수 있다. 따라서 김기수의 작품을 분석하면서 이러한 경향을 살펴보도록 하겠다.

#### 4. 초창기 창작국악에서 나타난 서양 예술음악 중심적 작곡의 경향

20세기 초 이왕직악부에서 왕실음악가로 훈련받아온 김기수는 앞서 학자들의 주장에 근거하면 전통음악에 최초로 작곡의 개념을 도입하여 창작국악이라는 새로운 장르를 연, 한국의 첫 '전통악기 연주를 위한 작곡가'이다. 그의 음악은 물론 이전의 전통음악과는 확연히 다른 여러 가지 요소들을 보여주고 있는데, 무엇보다도 오선보 위에 의도된 작곡행위를 시작했다는 점에서 당시 전통음악계에 파격적인 변화를 가져왔다. 이외에도 그는 서양 예술의 여러 요소를 차용하였는데, 한 예로 화성과 장단조의 음계, 서양악기에서 쓰여 지는 연주 방법 등을 빌어 작곡하였다. 이왕직악부의 명맥을 잇는 음악가로 훈련받은 그의 음악적 뿌리는 궁중음악과 정악, 또한 가곡에 있다고 볼 수 있다. 실제로 그의 음악 가운데에는 합주곡 스타일의 전통 궁중음악이나 가곡식의 성악곡을 연상시키

는 작품들이 많다. 그러나 그것과 동시에 그의 음악은 서양문화와 음악에 대한 열정과 흥미를 담고 있는데, 1952년 작곡된 대표곡 <송광복>을 분석해 보면 이를 명확히 알 수 있다. 관현악곡 <송광복>은 뚜렷한 구조 없이 궁중 음악적 요소, 가곡적 요소, 서양식 군악대의 팡파르식 음악 흐름이나 서양식 군악대의 연주 스타일, 그 시대 유행했던 창가와 단순한 찬송가 스타일의 선율 흐름 등이 복합적으로 나열되어 있는데, 이는 아직 체계적인 음악적 구조의 틀을 가지고 있지 않은 초기 단계의 창작 국악계의 작곡방법을 말해주고 있음과 동시에 서양 예술음악에 다분히 의존적인 그의 작곡 방식을 엿볼 수 있다.

김기수의 음악세계를 이해하기 위하여 김기수라는 인물에 대하여 조금 더 알아보도록 하겠다. 그는 이왕직악부에서 대금 연주자로 학습을 받는 것으로 음악과 인연을 맺었지만 이에 머물지 않고, 채보자, 교육자, 음악 행정가, 지휘자, 음악 이론가, 무형문화재 기능보유자로 활약했으며, 전통 음악계에 머물면서 근대적 의미의 진지한 작곡 행위를 한 첫 번째 작곡가로 알려져 있다.

채보자로서 그는 무수히 많은 궁중음악, 정악 또는 민속음악을 역보 또는 채보하여 오선보나 개량된 정간보위에 기보하였으며,<sup>23)</sup> 전국의 사라져 가는 민요를 수집하고 이를 보존하기 위해, 수많은 민요집을 오선보의 형태로 남겼다. 이러한 출판물들은 이전까지 악보 없이 암기식으로 진행되어 오던 전통악기 교습 방법을 악보를 보면서 좀더 상세하게 그리고 빠른 시일 안에 익힐 수 있게 변화되도록 하였지만, 동시에 한국 전통음악의 고유성을 잃고 서양의 오선보에 맞추는 음정변화를 가져왔다. 사라져 가는 우리 음악을 보존할 수 있는 중요한 자료를 남김과 동시에 한국 전통음악의 평균율화가 시작 된 것이다.

또한, 그는 지휘자로서 집박의 단계를 넘어서서 서양 예술음악식 지휘 개념을 전통음악에 일찍이 도입했는데, 그의 첫 관현악곡 <고향소>를

23) 그의 이러한 노력은 『한국음악』시리즈나 『국악전집』시리즈, 또는 그가 출간한 여러 가지 전통악기를 위한 교본 등으로 집약된다.

1951년 부산에서 지휘한 것을 시작으로 수많은 창작국악 연주회에서 지휘자로서 활약하였고 이는 전통음악계에 새로운 형태의 연주 영역을 가져다주었다. 이렇게 다양한 그의 활동 중 오늘 주목되어야 할 것은 바로 전통음악 어법과 서양 예술음악의 작곡의 개념에 근거한 첫 근대적 창작 행위라 할 것이다. 그는 1939년 그의 첫 창작품 <황화만년지곡>을 발표한 이후, 1970년대 이후 그를 이어받는 작곡가 세대가 등장하기 이전까지 30년의 긴 세월을 독보적인 존재로 군림하며 창작 국악계를 이끌어 왔다. 그럼으로써 그의 음악행로는 그 시기 창작 국악계 전체의 행로와 그 맥을 같이 한다고 볼 수 있을 것이다. 그렇다면 필자는 이제 김기수의 1945년 국악관현악 작품인 <송광복>을 간단히 분석하며 어떠한 음악적 요소들이 ‘전통악기를 위한 새로운 ‘작곡의 개념’을 바탕으로 하고 있는 그의 음악을 구성하고 있는가에 대하여 살펴보도록 하겠다.

1952년 작곡된 <송광복>은 1945년 8월 15일, 일본으로부터 해방된 한국민들의 환희와 기쁨을 묘사하고 있다. 그러므로 밝은 분위기로 시종 일관 계속되는 이 음악은 승리를 거둔 강한 분위기의 피날레가 민족주의 자적이며 애국적인 인상을 담고 있다. 몇 마디를 제외하고는 곡 전체에서 모든 악기들이 총주(tutti)로 연주하는데 이러한 연주법은 김기수의 작품에서 전형적으로 보이는 장중함을 그대로 보여준다.

국립국악원 연주단은 그해 7월, 한국전쟁이 아직 끝나지도 않은 때에 부산 KBS 스튜디오에서 이 곡을 초연하였다. 그 어려운 시기, 애국주의가 정점에 달한 때에 이 작품이 한국인들에게 얼마나 큰 감흥을 안겨 주었는지 짐작하기는 어렵지 않다. 이 작품으로 김기수는 이후 ‘민족주의 작곡가로 자리매김하게 된 것이다.

<송광복>의 악보가 실려 있는 『한국음악』<sup>24)</sup>에 의하면 <송광복>은 한국의 전통음악에서 가장 기본적인 음계인 황종 평조에 기초해서 작곡된 곡으로  $e^b$  (황종)으로 시작하는 평조 5음계로  $e^b, f, a^b, b^b$  그리고  $c$ 로 구성되어 있다.

---

24) 『한국음악』 24집 김기수 작품집, 서울: 국립국악원, 1991, 9-42쪽

1950년대까지만 하더라도 이미 서양음악이 한국의 음악문화에 상당한 영향을 미치고 있던 때였다. 그러나 그의 작품에 보이는 서양 음악적 요소는 그다지 복잡하지는 않다. 이 작품의 멜로디 진행은 20세기 초에 서양음악의 영향을 받아 대중들 사이에서 불려지던 노래장르인 창가와 아주 흡사함을 발견할 수 있다. 서양식 군악대의 팡파르 음악과 같은 선율 부분도 발견할 수 있는데, 그가 20세기 초 에케르트에 의해 창설된 한국 최초의 서양 군악대의 활동에 어느 정도 관심을 가지고 있음을 알 수 있다. 동시에 <송광복>에는 한국 전통 궁중음악과 정악에서 보이는 전통 음악적 요소들도 드러나 있는데, 이는 이왕직악부의 후손으로 어려서부터 한국 전통음악에 젖어 있던 그의 음악적 배경을 알 수 있는 부분이다.

기악 편성법은 전통 정악 스타일과 많이 흡사한데, 피리와 대금이 주고 받는 멜로디 흐름에 당적과 통소가 유니즌으로 연주된다. 당적은 다소 정교한 시김새를 가지고 대금보다 한 옥타브 높은 멜로디를 연주하는데 일반적인 정악 연주에서 쓰이는 당적 연주법과 거의 동일하게 높은 음역과 소량의 음량을 가진 악기의 성격에 맞게 적절하게 쓰이고 있다. 당적, 대금, 통소, 그리고 피리가 3, 4 혹은 5도의 화음을 이루어 멜로디를 진행시키는 마디가 종종 등장하기도 하는데, 이는 서양적 기능화성을 표현해 보려는 시도였다고 파악된다. 양금, 가야금, 거문고, 해금, 아쟁 그리고 장고 같은 기타 악기들은 유니즌의 형태로 멜로디를 따라 가거나 관악 멜로디를 받쳐주는 역할을 한다.

<송광복>은 무제의 세 악장으로 구성되어 있지만 기능상 1악장은 도입의 역할을, 2악장은 중심, 그리고 3악장은 결론의 역할을 한다. 형식에 대한 논의를 깊이 있게 진행하기는 어려우나 일단 3악장의 구성은 종전의 전통음악 양식과는 차이가 있음을 알 수 있다.

“식민지 지배라는 암울하고 절망적인 상태에서 벗어나 자유를 찾은 한 민족의 환희를 담은 서정적인 형식을 표현하고 있다”<sup>25)</sup> 1악장은 대금,

25) 『한국음악』 24집 김기수 작품집, 서울: 국립국악원, 1991, 11쪽

피리, 당적의 8마디 멜로디로 시작하는데, 관악기가 서로 주고받는 전통적인 정악 연주 형태의 진행방식을 보이고 있다. 9마디에서 40마디까지는 모든 악기가 활달한 춤주로 힘 있게 연주하는 부분이 전통 도드리장단(6/4)에 맞추어 진행된다.



그 다음으로 이어지는 8마디(마디 41~48)에서는 템포의 증가와 박자의 변화로(6/8) 다소 서양의 춤곡을 연상시키는 발랄한 분위기를 연출한다. 이 악절에서 당적, 대금, 통소 그리고 피리가 윤색된 아주 밝은 멜로디를 연주하면서 동시에 가야금과 거문고는 왈츠를 연상시키듯 “강약약”진행의 연속 8분 음표를 피아노 선율 왼손 반주하듯 연주한다.



다음 4마디(bars 49~52)에서는 음량이 갑자기 줄어들면서 박자도 4/4로 바뀌고 곡의 템포도 전반적으로 느려진다. 관악기들이 서로 주고받던 멜로디는 이제는 대금과 당적이 서로 속삭이듯 연주하며 차분한 분위기를 연출한다. 그러나 곧이어 8마디(마디 57~64) 동안의 서양 춤곡 같은 멜로디가 다시 뒤를 잇는데 이 부분은 마치 두개의 춤곡을 간주 형태(마디

41~48 그리고 57~64)로 이어놓은 것으로 파악할 수 있다. 이후 1악장의 마지막 악절은 마디 65에서 시작해서 마디 72가지 지속되는데, 전통 굿거리장단을 사용하여 흥겨운 분위기를 다시 한 번 연출하고 있다. 이러한 곡의 전반적인 흐름을 표로 나타내면 다음과 같다. (<송광복> 1악장 도표 참조).

“해방을 맞은 한국인의 감회에 맞게 활발하고 힘찬 톤으로 특징지어질 수 있는”<sup>26)</sup> 2악장은 작은 특징적인 악절들로 나열되어 있는데 서양식 팡파르를 연상케 하는 악절에서는 대금과 통소가 힘차게 위로 뻗는 멜로디로 시작을 알린다. 당적 역시 당김음으로 긴박감을 더해주고 8분 음표 스타카토로 이루어진 동일 패턴 멜로디의 상승 모션으로 긴장을 고조시킨다.

그 다음으로 이어지는 선율은 20세기 초 서양음악의 유입으로 새롭게 생겨난 노래장르인 서양식 창가와 비슷한 선율의 흐름을 보인다. 이 선율은 112마디까지 약 32마디 동안 계속되는데 주로 8분음표, 4분음표, 2분음표, 그리고 점4분음표로만 구성되어 있는 단순한 멜로디를 전체의 악기가 총주로 연주하는데, 이 부분은 흡사 오늘날 저학년의 음악시간에 합주를 연주할 때의 음향을 연상케 한다. 마디 113에 이르면 양금, 아쟁 그리고 장고를 제외한 전 악기가 연속 셋잇단음표를 반복 연주하면서 음악을 절정으로 이끌고 간다. 이러한 총주가 애국적인 분위기를 자아내는 이 부분은 해방된 나라의 새로운 출발을 표현하고 있는 듯하다.

마디 137부터 박자는 다시 6/4로 바뀌고 템포도 변화된다. 곡의 분위기도 갑자기 궁중음악의 선율 흐름과 비슷한 장중하며 우아한 멜로디로 바뀐다. 이후의 8마디 악절은 계면조로의 변화를 약간 보여주고 있기는 하지만, 길지 않은 부분에서 나타난 현상으로 계면조로의 전조를 피하였다고 보기는 어렵다 할 수 있다. 이후의 연결에서 각 마디의 리듬은 절반씩 나뉘고(3/4+3/4), 다시 마디 145~152에서는 세 부분(2/4+2/4+2/4)으로 나뉜다. 이러한 리듬 분할과 함께 마디 145~152는 매우 느린 속도로 진행

26) 위의 책, 11쪽.

되는데(poco Lento로 표시), 전체 곡에서 유일하게 느린 악절에 해당한다고 하겠다. 이 마디에서 멜로디는 전통적인 정악기악곡인 양청 도드리와 아주 흡사함을 나타낸다.<sup>27)</sup>

악장의 뒷부분으로 가면 다시 음악적 절정을 이끌어내려는 흔적을 찾을 수 있다. 마디 153에서 164까지는 군대 행진이나 군악 팡파르와 같은 아주 활달한 반복형 멜로디가 진행되며, 각 4/4 마디는 3개의 4분음표와 하나의 세 잇단음표로 구성되어 아래의 음역에서부터 높은 음역까지 같은 패턴의 리듬이 반복적으로 상승 진행하면서 음악적 고조를 피하고 있다. 이 부분은 조국의 밝은 미래를 낙관적으로 암시한다고 표현할 수 있다.

The image shows a musical score for measures 153 to 156. The score is written for a traditional Korean ensemble. The instruments listed on the left are: 당죽 (Dangjuk), 대금 (Daegu), 통소 (Tongso), 피리 (Piri), 장구 (Janggu), 양금 (Yanggu), 가야금 (Gagam), 거문고 (Gumo), 해금 (Haeju), and 아쟁 (Aeng). The music is in 4/4 time and features a repetitive melodic pattern of eighth notes with triplet markings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 156 ends with a double bar line and repeat dots.

이후에는 다시 서양식 창가와 같은 평이한 멜로디가 등장하고 전체 오

27) 위의 책, 10쪽.

케스트라의 총주가 이러한 단순한 선율을 풍성하게 연주하며 악장의 끝까지 진행하게 된다. 마디 173~176에 등장하는 대금과 통소의 주고받는 선율 역시 또 다른 창가 스타일의 단순한 선율 진행으로 꼽을 수 있다. 이와 같은 2악장의 음악적 흐름을 표로 나타내면 다음과 같다. (<송광복> 2악장 도표 참조).

다소 빠른 템포로 구성되어 있어 곡의 분위기가 아주 밝은 3악장은 “민족주의의 관점에서 조국의 발전을 표현하고 있다.”<sup>28)</sup> 전체적으로 짧은 마지막 악장은 활달하고 승리감에 취한 클라이맥스 피날레의 역할을 한다. 장고가 리듬을 연주하며 피날레로 향해 리듬을 변화시켜나갈 때 멜로디도 그 음역에서 점점 상승하며 진행된다. 가야금은 4, 5옥타브 코드를 연주하며 간혹 서양 기능화성에서 으뜸화음에 해당하는 3화음을 반복하여 연주하고 있다. 마디 245에서 음악은 다시 절정에 도달하고 다시 마지막 두 마디동안 템포는 리타르단도(점점 느리게)로 진행되다가, 마디 245부터는 음량이 갑자기 줄어들다가 다시 마디 247에서 급격히 증가하면서 마지막 코드까지 크레센도로 진행되는데, 이 부분은 전체 악기의 최대치의 음량으로 강한 인상을 남기며 끝을 맺으려는 그의 의도를 느낄 수 있다.

그의 초창기 작품인 <송광복>은 이렇듯 서양 예술 음악적 요소들과 동양적 내용이 서로 유기적으로 결합된 세련성을 보여주고 있지는 못하다. 대신 단순한 형태로나마 서양 음악적 요소들을 곡속에 내재하고 싶은 작곡가의 서양 예술음악에 대한 흥미와 부담감을 여기저기에서 느낄 수 있다. 이것은 물론 초창기의 한계일 것이며 동시에 이 시기 서구 예술음악 중심적인 사고와 그것에 따른 표현이라고 생각한다. 전통 음악 예술인이었던 김기수에 의해 서양음악과 한국 전통음악의 풍미를 동시에 가진 아주 독특한 만남이 이루어지게 되었고, <송광복>은 그러므로 해방된 조국뿐만 아니라 새로운 장르의 창조를 동시에 축하하는 작품이라고 할 수 있다. 하지만, 이것이 새로운 틀 안에서 과거의 것들을 해석하는 분기

28) 위의 책, 11쪽.

점의 역할을 하는 것보다는 과거의 연속성 안에서 새롭게 펼쳐진 음악흐름으로 이해되어 지는 것이 올바른 것이 아닐까 생각 한다.

## 5. 맺음말

인류에게 보편적이며, 인간이 동등하게 수용할 수 있는 음악은 하나의 인간 소통적 체계이다. 음악은 문화적인 분야에서 특정한 과제를 수행하고 있으며, 각 음악 문화권은 각각 독자적인 음악 형태를 지니고 있다. 각 음악 문화는 독자적인 음악 체계와 표현법을 가지고 있으며, 그 문화권의 가치와 문화적 구조를 반영하고 있다. 그러므로 어떤 특정한 음악 문화권은 다른 음악 문화권보다 질적으로 더 뛰어난 음악을 발달시켰다고 말하기 어렵다. 우리들이 두 가지 언어를 비교하여 어느 것이 더 우월하다고 말할 수 없는 것과 마찬가지로 인류 문화적 측면에서 각 문화권의 음악을 질적으로 판단 비평하는 것은 옳지 않으며, 본질상 어느 음악이 더 우월하다고 평가할 수는 없는 것이다. 21세기에 들어서 교통수단의 발달 및 경제의 글로벌화로 세계민족은 지구촌 공동체로서 다문화적 삶의 공간이 생성되게 되었고, 그 안에서 기존의 서구 중심적이던 여러 사고와 개념이 깨어지게 되었다.

음악학계에서의 논의도 더 이상 유럽 예술음악 중심의 과거와 다른 모습을 보이고 있고, 각각의 문화마다 과거·현재·미래의 음악을 이끌어 나가기 위한 노력이 진행되고 있다. 이러한 맥락에서 작곡의 개념도 기존의 좁은 틀에서 벗어났으며, 다양한 여러 문화권의 많은 작곡행위와 방식이 동등한 선상에서 논의되고 있다.

이제 우리도 작곡에 대한, 넓게는 음악 전체에 대한 사고의 전환을 꿈꾸어야 될 때라고 생각한다. 더 이상 서양 예술 음악을 세계음악의 전체로 보거나 아니면 적어도 가장 중요한 영역으로 본다든지, 또한 서양 예술 음악의 개념 안에서 우리 음악의 많은 것을 해석하려는 제한적 사고를

탈피해보고자 하는 노력이 필요할 때이다. 한국음악에서의 작곡의 형태는 기존의 서양 예술 음악에서와는 전혀 다른 형태로 발달해왔다. 적어도 삼국시대 이후 전해 내려온 한국의 전통음악은 현재에 이르기까지 수많은 세대의 다양한 음악가들의 손길을 거쳐 오늘날의 성숙한 모습으로 전개되어왔으며, 이것은 한국 전통음악에서의 특별한 미학적 특성임과 동시에, 한국 음악문화의 독특한 모습인 것이다. 이것이 서양 예술음악과 다른 형태로 발달되어 왔다고 해서 ‘한국전통음악에 작곡의 개념이 없었다는 주장의 근거가 될 수는 없다고 생각한다. 21세기는 문화 다양성의 시대이고 세계에는 진정 다양한 많은 음악이 존재한다. 아마도 종족의 수만큼이나, 또 복잡하게 계층화된 사회에서는 그 수만큼이나 다양할 수 있을 것이다.<sup>29)</sup> 이 다양한 색깔을 단 하나의 색으로만 보는 근시안적인 시각을 빨리 벗어나야겠다.

---

29) 박미경, 『탈 서양 중심의 음악학』 서울: 동아시아, 1998, 9쪽.

## 참고문헌

- 박미경, 『탈 서양 중심의 음악학』, 서울: 동아시아, 1998.
- 이건용, 「작곡의 이해」, 『음악과 민족』제3호, 부산: 민족음악연구회, 1992.
- 이성천, 「한국 음악 창작의 역사와 김기수의 음악」, 『한국 음악』 23집, 서울: 국립국악원, 1991, 3-4쪽.
- 장사훈, 『한국음악사』, 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 전인평, 「창작 국악」, 『한국의 오늘의 음악』, 서울: 한국 음악 평론가 협회, 1987, 165-89쪽.
- 존 블래킹, 채현경 옮김, 『인간은 얼마나 음악적인가』, 서울: 민음사, 1998.
- 크리스토퍼 스몰 지음, 조선우·최유선 옮김, 『뮤지킹 음악하기』, 서울: 효영출판, 2004.
- 황병기, 「전통 음악과 현대음악」, 『한국의 민족문화 - 그 전통과 현대성』, 성남: 한국 정신문화연구원, 1978, 202-19쪽.
- Chae Hyunkyung, *Cb'angjak kugak: Making Korean Music Korean*, PhD Dissertation, University of Michigan, 1996.
- Crawford, Michael, "Indonesia, V. East Java", *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 9, Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 1980, 201-7쪽.
- Horsley, Imogene, "Improvisation", *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 9, Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 1980, 31-5쪽.
- Jairazbhoy, Nazir A., "Improvisation, II: Asian Art Music" *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 9, Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 1980, 549-50쪽.
- Killick, Andres, *New Music for Korean Instruments: An Analytical survey*, M.A. Thesis, Honolulu: University of Hawaii, 1990.
- Lindley, Mark, "Composition" *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 4, Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 1980, 599-602쪽.
- Nettl, Bruno, "Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach" *Musical*

*Quarterly* 60(1), 1974, 1-19쪽.

Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology - Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

Powers, Harild S., "Mode, V. Mode As a Musicological Concept" *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 12, Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 1980, 422-50쪽.

참고악보

『한국음악』 23집 김기수 작품집 서울: 국립국악원, 1989.

『한국음악』 24집 김기수 작품집 서울: 국립국악원, 1991.

『한국음악』 25집 김기수 작품집 서울: 국립국악원, 1991.

참고 사이트

<http://www.grovemusic.com>

검색어: 창작국악, 김기수, 작곡, 즉흥연주, 근대국악

<송광복> 1악장

The first movement bright and lively introductory movement					
6/4 moderately fast		6/8 - fast	4/4 slightly slower		6/8 fast
Bar 1-8 (8)	9-40 (32)	41-48 (8)	49-52 (4)	53-56 (4)	57-64 (8)
- Introduction: - starts with dialogical melody of three winds instruments (taegum, tangjok & p'iri)	- based on toduri rhythmic cycle - vivacious tutti on all instruments - 3 + 3 division of a bar - the melody, which appears in the introduction, reappears from bar 25 (this is the only repetition of melody)	- two-bar changgo rhythm - Western dance rhythm (waltz) - embellished melody progresses brightly - string instruments (kayagum and komun'go): strong, weak and weak rhythm like waltz	- calm atmosphere - call and response whispering between taegum and tangjok - a bridge between two dance interludes (bars 41-48 & 57-64)	- forceful allusion to the changgo - only in score - omitted in CD performance by KBS Traditional Orchestra (KBS-FM series, No. 333: 1996)	- Western dance rhythm (waltz) reappears

<송광복> 2악장

The second movement spirited moderation the main discourse						
4/4 - moderately		Passionate the climax (opening of the newly liberated country)		6/4 moderately fast	6/4 moderately fast	Moderately slow
Bar 73-80 (8)	81-112 (32)	113-128 (16)	129-126 (8)	137-144 (8)	137-144 (8)	145-152 (8)
- Western fanfare atmosphere - leaping upwards in perfect fourths, by taegum & t'ungso - tangiok also plays a fanfare-like melodic progression	- ch'angga style melody - typical through-composition with no repeat during this simple melodic progression - dialogical melody progression between taegum, p'iri and t'ungso from bar 97	- triplet progressions to create the climax	- duple division of the ascending melodic progression to perpetuate the climax	- 3+3 division - elegant melody that seems to be based on kyemyonjo mode	- 3+3 division - elegant melody that seems to be based on kyemyonjo mode	- 2+2+2 division - poco Lento - similar to yangch'ong toduri - horizontal melodic progression

## Abstract

# The Conceptual Investigation of Composition in Korean Music

Byeon, Gyewon

The advent of Western influence has brought about many changes to Korean music. The most significant were the division of Korean musical culture into kugak (traditional Korean music) and yangak (Western music) and the rise of a new genre, ch'angjak kugak, "new compositions for traditional instruments".

Kim Kisu, who was trained as a traditional court music performer in the early 20th century, was the first modern composer of music for traditional instruments. His music was written in staff notation incorporating various Western elements, including harmony, diatonic scales, and playing techniques based on Western instrument practices. Though he was trained as a court musician, his works demonstrated a desire to embrace Western culture and music in his compositions.

Since the rise of a new genre, several scholars and musicians have insisted that the concept of composition was introduced from Western music in the Korea of the early 20th, and the composition was not existed in the past in Korea. However, in my opinion, Korean people used to use different concept of composition in the past. Every culture has peculiar musical productive systems, therefore, it is not right to say that Korean did not have the concept of composition in the past.

Keywords: new composition for Korean traditional instruments, first composer, improvisation, traditional music in the early 20th century

