

한국 현대 음악의 전통 담론

이 희 경

1. 문제 제기

많은 한국 작곡가들에게 ‘전통’ 문제는 창작의 중요한 한 부분이었다. 윤이상, 나운영 이래로 강준일, 이만방 등의 작곡가를 거쳐 최근에는 임준희, 나효신, 김지영 등 젊은 작곡가들의 작품에서도 전통에 대한 문제의식을 찾아볼 수 있다. 너무나 당연한 얘기겠지만 이들 작곡가들의 전통에 대한 생각은 각기 다르다. 활동했던 시대에 따라 비슷한 경험을 공유할 수 있다는 점에서 세대별로 유사한 문제의식을 발견할 수는 있을 지라도, 전통에 대한 생각은 개별 작곡가들의 창작적 문제의식 속에서 다른 요소들과 결합하여 서로 다른 양상으로 나타난다. 따라서 각 작곡가들의 전통에 관한 문제의식은 작가론의 차원에서 다루어지는 것이 더 적합할지 모른다. 그럼에도 불구하고 전통에 대한 담론을 문제 삼는 이유는 20세기 한국 창작 음악사에서 그것이 무엇보다 중요한 이슈였기 때문이다. 김기수 이후 국악 작곡가들에게는 ‘전통 음악의 현대화’가 중요한 과제로 인식되었고, 나운영 이후 많은 양악 작곡가들은 자신의 고유한 창작세계를 찾기 위해 전통을 자원으로 끌어들였다. 언표자에 따라 조금씩 다른 함의를 지닐지라도 한국 현대음악의 전통 담론은 ‘전통의 창조적 계승’이라는 문제로 요약될 수 있을 것이다.

그렇다면 한국 현대음악의 전통 담론을 구성하는 이 지배적인 표상의 음악적 실체는 어떤 것인지 밝혀져야 할 것이다. 그런데 이는 그리 간단한 작업이 아니다. 반세기가 좀 넘는 짧은 기간이긴 하나 그간 창작된

관련 작품들의 수가 단기간 내 정리될 수 없는 방대한 분량이기도 하거니와, 그에 대한 작가별 기초 연구가 턱없이 부족한 상황이기 때문이다. 이에 대한 본격적인 음악적 연구는 다음 기회로 미루고, 이 글에서는 ‘전통의 창조적 계승’이라는 담론이 갖는 의미를 되짚어 보고자 한다. 우선 우리에게 ‘전통’이라는 것의 함의가 ‘음악적 전통(musical tradition)’을 만들어어나가는 포괄적인 의미라기보다는 ‘전통 음악(traditional music)’과 관련된 문제로 이해되어 왔음을 지적한 후, 이러한 전통 담론이 형성되어 가는 사회적, 음악적 맥락을 살펴볼 것이다. 그 속에서 전통이 어떻게 각기 다른 위상을 갖게 되는지 검토해보겠다.

2. ‘음악적 전통’과 ‘전통 음악’

서양음악의 역사에서 ‘전통’은 — 비록 작곡가들마다 그 이해 방식의 차이는 있다 할지라도 — 대개 전해져 내려온 것, 자신을 둘러싸고 있는 음악적 환경으로서 이해된다. 창작은 전통을 전제로 하지만 동시에 그로부터 벗어나려는 데서 자신의 존재 이유를 찾으며, 새로운 창작을 통해 역설적으로 전통의 거대한 망은 이어져간다. 20세기 들어 많은 작곡가들이 자신이 기반으로 삼는 전통과 대결하고 그로부터 벗어나는 새로움을 추구했다고는 하나, 그들 자신은 결코 전통과 단절되었다고 여기지 않았으며, 오히려 자신들을 통해 전통이 이어져 나간다고 생각했다.

무조음악과 12음 기법으로 이전의 음악적 전통을 근본적으로 부정하는 듯한 아놀드 쇤베르크는 ‘전통의 파괴자’라는 일반인들의 평가와 달리 스스로는 ‘전통의 계승자’임을 자처한다. “선조의 기법과 개혁자의 기법은 불가분의 관계에 있으며, 어떠한 새 기법도 과거에 근거하지 않고서는 만들어지지 않는다는 사실을 사람들은 잘 알지 못한다.”¹⁾이라는 그의 발언

1) A. Schönberg, *Stil und Gedanke* (I), 이경분, 『쇤베르크와 ‘독일음악’』, 『음악과 민족』 제21호 (2001), 86-87쪽에서 재인용.

처럼 실제 그는 19세기 독일 음악의 두 전통—이른바 바그너적 전통과 브람스적 전통—을 자신의 방식으로 새롭게 계승해나갔다. 쇤베르크보다 훨씬 더 급진적으로 새로운 소리의 세계를 열어간 20세기 대표적인 아방가르드 작곡가 에드가 바레즈조차 “우리가 알고 있는 전통의 중요한 매듭들은 모두 새로움을 추구했지만 당대에는 인정받지 못한 몇 사람의 혁명가에 의해 만들어져 온 것”임을 역설하면서, “사람들은 전통을 20~30년간의 좋지 않은 관습 내지 습속과 혼동하는데, 전통은 틀에 박힌 혹은 타성적인 그 무엇이 아니다”²⁾라고 주장한다. 물론 아도르노 같은 철학자에게는 전통은 “이미 주어진, 사유되지 못한 구속력”으로 부정적으로 파악되기도 했지만, 스트라빈스키 같은 작곡가는 전통을 “완결된 과거의 모습이 아니라 현재를 자극하고 바로 잡는 살아있는 힘”으로 적극적으로 해석했다.³⁾

비록 상반된 입장에 따라 전통에 대한 평가가 달라지기는 할지라도 서양의 작곡가들에게 ‘전통’은 자신들의 창작의 출발이자 동시에 자신들의 창작을 통해 끊임없이 생성되고 변화되는 것이었고, 자신들이 그러한 ‘음악적 전통’의 한 매듭에 자리하고 있다고 여겼다. 따라서 이들에게 ‘전통’ 그 자체가 ‘창작’의 주된 화두가 되는 경우는 없다. 브람스에게 베토벤의 음악이, 슈만의 음악이 자신의 대결 상대로 존재했을지언정 이들 음악의 ‘계승’보다 중요한 것은 이러한 전통 위에서 브람스 자신의 고유한 목소리를 만들어가는 것이었다.

하지만 한국 작곡가들에게 ‘전통’이라는 표상은 이러한 서양 작곡가들의 그것과는 다를 수밖에 없었다. 그것은 무엇보다 천 년을 넘게 이어져 내려오던 한국의 ‘음악적 전통’이 20세기 서양 문물의 급격한 유입과 일

2) 1995년 Mark Kidel 연출하고 Les Films D'ICI에서 제작한 바레즈 다큐멘터리 영화에서.

3) Th. W. Adorno, “Über Tradition”, Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt 1967; I. Strawinsky, Musikalische Poetik, Mainz 1960, K. Kropfinger, “Ligeti und die Tradition”, *Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein*, Mainz: Schott, 1973, 131쪽에서 재인용.

제 강점, 그리고 분단과 근대화라는 엄청난 격변 속에서 근본적으로 단절의 위기를 겪게 되었다는 사실에서 기인한다. 또한 새롭게 들어 온 서양 음악이 한국 사회의 지배적인 음악문화가 되었음에도 불구하고 여전히 고유의 음악적 전통으로 자리 잡는데 어려움이 있었다는 사정도 간과할 수 없다. 서양 음악이 한국 사회에 정착해가는 과정, 20세기 한국인들의 감성과 사고 속에 내면화되는 과정은 그 자체로 거대한 연구 프로젝트이므로 여기서 다루질 만한 성질이 아니지만, 파행과 왜곡으로 점철되었던 한국 근현대사의 문제가 그 안에 고스란히 담겨 있었다는 점은 부정할 수 없다. 어찌되었건 한국의 ‘음악적 전통’은 근본적으로 새롭게 재편되는 과정을 거쳐야 했다. 이러한 상황 속에서 작곡가들이 생각하는 ‘전통’은 어떤 것이었을까?

서구 문물이 물밀듯이 들어오는 근대 초기, 사람들에게 전통은 중요한 담론의 대상이 아니었다. 오히려 근대, 계몽, 신문물, 이런 것들이 중요했다. ‘전통’은 오히려 ‘과거의 것’, ‘낡은 것’으로 여겨졌고, ‘근대’ 혹은 ‘서양’과의 대비 속에서 이해되었다. ‘전통 음악’이라는 용어 자체가 ‘서양음악’을 전제로 생겨난 것 아니었던가. 서유럽 음악에서 전통 음악이라는 범주는 없다. 독일 전통 음악, 프랑스 전통 음악, 이태리 전통 음악이라는 말은 하지 않는다. 그들의 전통 음악은 이미 ‘음악적 전통’으로서 면면히 이어져 내려오므로 굳이 그런 용어가 필요치 않은 것이다. 하지만 비서구 혹은 유럽 주변부 국가들에 존재하는 자국의 고유한 음악에는 ‘전통 음악’이라는 용어가 사용된다. 헝가리 전통 음악, 스페인 전통 음악, 러시아 전통 음악 등. 서양음악이 전 세계로 퍼져가면서 각 지역에 본래 있던 음악은 ‘서양음악’과 구분되어 ‘전통 음악’이 된 것이다. 한국의 경우도 그렇다. 서구의 신문물이 지배적인 척도가 되면서 전통적인 가치는 경시되었고, 더불어 전통 음악도 더 이상 ‘음악적 전통’의 역할을 하지 못한 채, 단지 과거의 음악으로 치부되었다.

서양음악을 모방하기 급급했던 시기에, 작곡가들이 전통에 대해 의식적으로 고민하는 일은 별로 없었다. 초창기 서양 음악가들에게 전통 음악

은 화성이 ‘결여’된 미발달한 음악이었을 뿐이다.⁴⁾ 20세기 전반기 서양음악 작곡가들에게 ‘전통’은 ‘창작’과는 반대되는 의미의 ‘낡은 것’으로 이해되었다. 하지만 다른 한편으로 그들에게 전통은 — 비록 일제의 식민지 문화정책에 의해 일상에서 배제되어가긴 했어도 — 의식되지 못한 채 존재하는 음악적 환경이기도 했다. 신문화나 서양음악을 접하고 그것에 매료되었을 지라도 전통은 굳이 계승되어야 할 무엇으로 ‘의식’되기보다는 자신들의 정서 속에 뿌리내린 그러한 것이었다. 일제 말과 해방 공간 시기의 몇몇 시도들, 예컨대 김순남의 가곡이나 윤이상의 초기가곡들은 그러한 상황을 잘 보여준다. 비록 ‘음악적 전통’이 와해되어가는 과정이었을 지라도, 그들에게 전통은 여전히 살아있는 무엇이었던 것이다.

그에 반해 20세기 한국 창작 음악사에서 전통에 관한 문제의식이 명시적으로 부각되기 시작하는 때는 1960년대였다. 1962년 국립국악원이 ‘신국악 작품 공모’를 시작한 이후로 국악 창작이 본격화되었고, 서양음악 작곡가들도 국악기를 위한 작품을 쓰거나 전통 음악의 현대화에 관심을 갖기 시작했다.⁵⁾ 그런데 이 시기는 아이러니하게도 ‘근대화’라는 미명하에 전통이 사라져가던 때였다.

다른 한편 1960년대 말부터 1970년대에 서양음악 작곡계에는 전통 음악을 창작의 자원으로 다루는 여러 다양한 음악적 시도들이 이어졌다. 이러한 흐름은 서구 현대 음악이 국내에 본격적으로 소개되기 시작하면서 생겨났는데, 자신만의 독특한 음향 세계와 음악어법의 창조를 중요시하는 현대음악계에서 한국 전통 음악이 창작의 고유성을 확보하는 중요

4) 서양음악을 척도로 자국의 음악을 평가하는 이러한 사고는 비단 한국만이 아니라 서양음악 유입 초기 일본이나 중국에도 공통적으로 퍼져있던 생각이었다.

5) 1961년 정회갑의 <가야고와 관현악을 위한 주제와 변주곡>, 동아시아 음악에 심취하여 한국에 와 전통음악을 공부한 후 쓴 미국 작곡가 루 해리슨과 앨런 호바네스의 작품 <새 당악, 무궁화>(1961)와 <가야금과 서양 관현악을 위한 교향곡 제16번>(1963) 등은 이전에는 고려치 않던 창작을 전통 음악과 연관짓는 새로운 시도였다. 하지만 이 작품들이 이후 작곡가들에게 의미 있는 시도로 이어졌다고 보기는 힘들다.

한 자원임을 인식하게 된 것이다. 이러한 배경 하에서 1980년대 초 “제3세대 작곡 동인”은 ‘전통의 창조적 계승’을 창작의 중심 과제의 하나로 ‘선언’하며, 창작에서 전통 문제를 담론의 형태로 본격적으로 제기하기 시작했다.

이렇게 ‘전통’이라는 것이 작곡가들에게 창작의 중요한 ‘이슈’로 부각되어 가는 것은 그것이 작곡가들에게 창작의 토대와 환경으로서의 역할을 더 이상 하지 않음을, ‘의식적으로’ 고려하지 않으면 안 되는 단절된 상황이었음을 역설적으로 보여주는 것이 아니었을까? 그렇다면 ‘전통의 창조적 계승’이라는 한국 현대음악의 지배적인 전통 담론이 등장하게 된 사회적 배경과 그것의 함의를 살펴봐야 할 것이다.

3. ‘전통의 창조적 계승’: 전통 담론의 몇 가지 양상

20세기 한국 음악사에서 근대적 의미의 ‘작품’ 혹은 ‘작곡가’가 언제부터 대두하는 지에 대해서는 별도의 면밀한 연구가 필요하지만,⁶⁾ 초창기의 연주자 겸업 작곡가들에서 점차 전업 작곡가 층이 형성되어 가면서⁷⁾

6) 정사인(1881~1958)과 백우용(1883~1930), 이상준(1884~1948)과 김인식(1885~1962)에 대한 작곡가로서의 평가는 이러한 연구가 뒷받침될 때 비로소 가능하다고 본다.

7) 대략 1900년 전후로 태어난 홍난파(1898~1941), 안기영(1900~85), 박태준(1900~86), 채동선(1901~53) 등에서 시작하여, 김세형(1904~99), 안익태(1906~65), 이흥(1909~80), 김성태(1910), 김동진(1913) 등을 거쳐 김기수(1917~86), 김순남(1917~86), 김대현(1917~85), 윤이상(1917~95), 정윤주(1918~97), 김순애(1920), 김희조(1920~2001), 나운영(1922~93), 윤용하(1922~65), 이상근(1922~2000), 정희갑(1923) 등에 이르는 작곡가들의 면면을 보면 그러한 변화를 볼 수 있다. 논문의 논지와 약간 벗어나긴 하지만, 현재 한국 작곡가에 대한 연구는 작가에 대한 연보와 작품 정리는 물론이거니와 기초적인 생물연대조차 정확하게 파악되지 못한 것이 현실이다. 심지어 홍난파나 나운영처럼 전문 연구자가 존재하는 경우에도 혼동을 불러 일으킨다. 연구자들의 철저한 고증과 치밀한 자료 분석 및 책임감 있는 글쓰기가 안타까운 실정이다. 작곡가가 생존해 있는 경우라면 수정의 여지가 있지만, 그렇지 않다면 잘못된 정보가 계속 확대 재생산될 것이기 때문이다.

본격적인 창작활동이 전개되었다. 하지만 창작음악의 상황은 1950년대까지도 여전히 미미할 수밖에 없었던 듯하다.⁸⁾ 초창기 작곡가들 대부분이 일본이나 미국 혹은 유럽 유학을 통해 음악 교육을 받고 돌아왔지만, 자신의 고유한 음악 세계를 찾아가는 작업이 결코 쉬운 일은 아니었을 것이기 때문이다. 게다가 분단 상황은 해방 공간 시기 활발하게 활동했던 작곡가들의 문제의식을 이어갈 가능성마저 단절시켰다.⁹⁾

이건용은 한국에 서양음악의 전통이 만들어지지 못한 이유를 유학 문제와 연관 지어 설명한 바 있다. 전통이 만들어지기 위해서는 선대와 후대간의 연결이 필요한데, 외국 유학이 이 연결의 고리에 끼어들어가 연관을 끊어놓는 역할을 한다는 것이다. 한국의 창작 음악이 홍난파—김성태—백병동의 세대를 거치면서 변모해 갔지만, 그 변모가 김성태가 홍난파를 반성함으로써, 백병동이 김성태를 반성함으로써 이루어진 것이 아니기 때문에, 한국의 서양음악 전통은 결국 ‘서양음악 수입의 역사’일 수밖에 없다는 지적이었다.¹⁰⁾

8) 1950년대 중반 한국의 창작 상황은 1955년 개최된 한국작곡가협회 제1회 작품발표회에 대한 기사에서 그 일면을 엿볼 수 있다. 김대현, 김세형, 이홍렬의 가곡과 김동진, 나운영, 윤용하, 윤이상, 이상근의 실내악곡이 연주된 이날 연주회에 대해 평론가 오화섭은 “아무리 전통 없는 가난한 살림살이”라 하더라도 작곡가들의 창작정신에 대해 강도 높게 비판했다. 하지만 당시 젊은 작곡가들에게는 무엇보다 현대적인 어법을 습득하는 데에 것이 시급한 문제였던 것 같다. 나운영은 1950년대 후반 정기적으로 현대음악 강좌를 열어 젊은 작곡가들에게 새로운 정보를 제공했다.

9) 1950년대 후반 윤이상이 유학을 떠나 쓴 편지를 보면, 이러한 열악한 창작 전통에 대한 안타까움과 자신이 하루 빨리 그러한 상황을 개선하는데 도움이 되고자 하는 의욕을 강하게 입을 수 있다. “지금 우리나라에는 (...) 학리적으로 따져서 공부하는 사람이 없소. 그래서 나는 서양음악의 전통을 한국에 이식할 중대한 책임을 느끼면서 하루빨리 나의 길을 개척하려 하오.” (1956년 12월 9일 윤이상이 파리에 서 부인에게 보낸 편지 중에서. 이수자, 『내 남편 윤이상 (상)』, 서울: 창작과 비평사, 137쪽). 하지만 윤이상 역시 정치적인 이유로 자신의 창작적 고민을 국내에서 펼칠 수 있는 기회를 가질 수는 없었다.

10) 이건용, 「작품 없는 전통, 전통 없는 작품」(『마당』 1984년 3월호), 「한국 음악과 전통 음악」이라는 제목으로 『한국음악의 논리와 윤리』에 재수록, 55-56쪽 참조.

하지만 한국에 창작의 전통이 만들어지기 어려웠던 이유가 유학 자체에 있는 것은 아닐 것이다. 유학이 단지 새로운 것을 접하는 데 그칠 뿐 그로부터 자신의 고유한 창작 세계를 만들어가는 것으로까지 나아가지 못했던 것이 문제였던 것이다. 여기에 서양음악을 자신의 어법으로 소화하여 독자적인 개성을 표현해 낸 선배 작곡가들의 문제의식으로부터 단절될 수밖에 없었던 정치사회적 상황도 이러한 어려움을 가중시켰음에 틀림없다. 작곡가들은 대개 자신이 선망하는 혹은 대결하려는 작곡가를 ‘통해’ 자신의 고유한 세계를 찾아가곤 한다. 비록 짧은 역사이긴 하나 작가적 특이성을 지녔던 작곡가들이 끊임없이 한국의 창작 전통에서 잊혀져야만 했던 한국 근현대사의 상황 또한 결코 간과할 수 없는 이유가 될 것이다. 해방 공간 김순남, 이견우와 같은 작곡가들이 문제의식도, 1960년대 세계무대에서 독창성을 인정받은 윤이상의 창작 활동도 국내에서는 음악적 전통으로 자리 잡을 수 없었다. 김순남, 이견우의 작품들은 1988년 해금된 이후에야 조명되기 시작했고, 윤이상의 음악도 1994년 공식 해금된 이후 오늘날에는 활발하게 연구되고 연주되긴 하지만, 20세기 후반 작곡가들에게 이들이 적극적인 대결의 상대가 대상이 되지 못했다는 점에서, 실제 한국 창작 음악에 미친 이들의 영향을 논하기란 쉽지 않다. 물론 김순남의 가곡은 그의 이름과 함께 오랜 세월 잊혀진 존재였으나 당시 살았던 많은 이들의 기억 속에 생생히 남아있었을 뿐 아니라¹¹⁾

아마도 이러한 문제의식에서 이견우를 중심으로 한 “제3세대 동인”은 강석희와 백병동 등으로 대표되던 자신들의 전(前) 세대를 반성함으로써 자신의 정체성을 찾고자 했는지 모른다.

11) 젊은 시절 음악을 전공했던 비디오 아트의 창시자 백남준은 김순남과 이견우가 자신의 확장 시절 음악적 우상이었다고 말한다. 1992년 『객석』에 보낸 자필 원고에서 그는 김순남과 그의 음악에 대한 생생한 기억들을 풀어놓으며, 그의 곡들을 정확하게 외우고 있다 했다. (백남준, 『한국의 씨받이, 비운의 천재 작곡가 김순남』, 『객석』1992년 10월호, 128-131쪽 참조). 또한 자신의 스승이기도 했던 이견우에 대해서는 그의 현대음악에 대한 이해와 열정으로 인해 자신이 쇠베르크를 알게 되었고, 현대 예술에 눈을 뜨게 되었다고 말한다. (이용우, 『백남준, 그 치열한 삶과 예술』, 서울: 열음사, 2000, 39-43쪽 참조).

현대적인 가곡을 고민하는 젊은 작곡가들의 모델이 되기도 했던 것으로 보아¹²⁾ 그 역사적 의미를 재조명해볼 수 있고, 윤이상의 경우도 1967년 동백림 사건으로 납치·귀국하여 병보석으로 머무를 당시 1년간 강석희를 만나며 작곡뿐 아니라 현대음악 페스티벌 개최를 제안했을 뿐 아니라, 1970년대 초 독일에서 그를 사사한 강석희, 백병동, 김정길 등이 이후 국내에 본격적인 현대음악 흐름을 주도하며 활동했다는 점에서, 이후 한국 작곡계에 미친 그의 영향이 결코 적지 않을 것이지만 말이다.¹³⁾

이렇게 한국 창작 음악이 그나마 존재했던 의미 있는 시도들을 음악적으로 제대로 이어가지 못한 데에는 한국 근현대사의 정치사회적 문제들이 근저에 깔려있다. 전통과 관련된 담론 역시 그러하다. ‘전통의 계승’이 소리 높여 외쳐지기 시작한 것은 ‘조국 근대화’와 ‘민족중흥’을 기치로 내걸며 등장한 박정희 정권에서였다. 이를 위해 국가적으로 대대적인 제도 정비가 이루어졌는데, 1962년 문화재 보호법을 제정하여 자연스러운 전승이 어려운 전통예술에 대한 박물관적 원형 보존과 국가적 관리를 해나가는 한편,¹⁴⁾ 국악 중흥의 하나로 국립국악원에서 ‘신국악 작곡’ 공모를

12) 이전 세대의 가곡과 달리 자신의 고유한 가곡 스타일을 만들어낸 백병동은 학창 시절 박용구의 『음악과 현실』에 실린 김순남 가곡에 대한 글을 보고 김순남의 가곡 악보를 구해 공부했다고 하며(김춘미, 『백병동 연구』, 서울: 시공사, 1995, 66-69쪽 참조), 강준일 역시 어린 시절 아버지가 사온 김순남의 가곡집을 보며 불렀던 것을 생생히 기억하고 있었다 (2004년 2월 14일 가진 필자·이미경과의 인터뷰 중에서).

13) 하지만 이에 대해서는 아직 구체적으로 연구된 것이 별로 없다. 윤이상의 제자들이 자신의 창작 세계를 찾아가는 과정에서 스승을 대결 상대로 삼았음은 충분히 짐작할 수 있는 일이지만, 이들이 어떻게 윤이상의 영향을 받았는지, 또 어떻게 그로부터 벗어나 자신의 세계를 구축했는지에 대해서는 앞으로 본격적인 연구가 필요하리라 본다. 또한 직접적으로는 아닐지라도 윤이상의 음악이 이후 한국 창작계에 미친 영향에 대해서도 연구가 이루어져야 할 것이다.

14) 이때 전통은 정권의 이미지 제고를 위한 기념비로 활용되었고, 근대화의 과정에서 삶으로부터 제거된 골동품으로서 박물관에 모셔두는 방식으로 ‘보존’되었다. 따라서 “자연스러운 전승 가능성을 제거하고 국가적 차원의 표준을 만들어 다양한 발전을 가로막는 부작용을 낳았다”(이영미, 『총론』, 한국예술종합학교 한국예술연구소 엮음, 『한국현대예술사대계 III - 1960년대』, 서울: 시공사, 2001, 18쪽)는

시작했던 것이다. 이를 통해 김기수 외에 이강덕, 이성천, 이해식 등 여러 작곡가들이 등장하며 국악 창작이 활성화되기 시작했다. 하지만 이 시기 중요했던 것은 전통의 현대화였고, 이 때 ‘현대화’란 ‘근대화’, 곧 ‘서양음악화’를 의미했기에, 전통을 토대로 새로운 음악적 시도가 이루어졌다고 보다는 서양 근대음악의 제한된 틀 속에 전통음악을 맞춰가는 형태에 머무른 경우가 대부분이었다. 이러한 흐름은 당시 정권의 ‘근대화’ 이데올로기와 바로 맞아떨어졌던 것이었다. 전지영의 주장대로, 민족주의를 표방하면서 동시에 조국근대화를 주창한 정권에게 과거지향적인 전통 음악은 어쩔 수 없는 보존의 대상이긴 해도 자신들의 ‘근대화’ 의지와는 맞지 않는 것이었고, 그래서 ‘근대화’된 국악인 창작국악 혹은 신국악을 적극 지원했던 것이었다. ‘신국악’은 “전통음악과 맥을 같이 하면서도 전통음악 그 자체는 아닌” 것으로서 “‘근대화’와 ‘민족중흥’의 두 갈래 이데올로기를 위한 최적의 활용도구”로 사용되었던 셈이다.¹⁵⁾ 비록 군사 정권의 정통성과 정체성을 위해 정치적으로 이용되었을지라도, 왜곡된 ‘근대화’의 과제 앞에서 전통 음악 고유의 가치를 상실한 채 서양 음악의 체계 속으로 포섭되어갔다 할지라도, 전통 문제가 창작의 영역으로 본격적으로 들어오기 시작한 것이 이 시기였음은 분명하다.

다른 한편 현대음악에 대한 관심이 어느 때보다 활발했던 1960년대 말, 1970년대에 전통을 토대로 한 여러 의미 있는 시도들이 등장하기 시작했다. 강석희의 남성독창, 남성합창, 30인의 타악 주자를 위한 <예불>(1968), 인성과 다섯 주자를 위한 <부루>(1976), 관현악곡 <돌하>(1978) 등과 백병동의 가야금을 위한 <신별곡>(1972), <정취>(1977), 김정길의 바이올린을 위한 <초립동>(1979), 여덟 주자를 위한 <추초문>(1979) 등이 그 대표적 예라 할 것이다. 이러한 흐름에는 서양음악과 근본적으로 다른 동아시아적인 ‘음’ 관념을 통해 자신의 독자적인 음악세

비판을 피하기 어려웠다.

15) 전지영, 『근대성의 침략과 20세기 한국의 음악』, 서울: 북코리아, 2005, 191-246쪽 참조, 인용은 206쪽.

계를 창조해 낸 윤이상의 음악이 중요한 계기가 되었다.¹⁶⁾ 누구보다 현대적인 어법의 수용을 강조했던 강석희가 한국의 전통에 관심을 갖게 된 것은 그것이 서구 전위음악의 새로운 음향적 가능성일 수 있다고 여겼기 때문이다.¹⁷⁾ 물론 <부루>나 <들ㅎ> 같은 작품이 탄생된 데에는 이 곡들의 위촉 조건도 중요한 계기로 작용했지만 말이다.¹⁸⁾ 한편 백병동은 국악기가 갖는 고유한 가능성을 새롭게 발견하여 작곡할 것과 오선보로 포착되지 않는 전통음악 연주자의 제2창작적 특성을 살리기 위한 연주자와의 정신적 교류를 강조했다,¹⁹⁾ 김정길은 아시아음악이 서양음악에 미친 영향에 주목하며 그 속에서 한국 전통음악이 갖는 기법적, 정신적 가치를 역설했다.²⁰⁾

이들이 전통에 관심을 갖게 된 것은 무엇보다 현대 음악의 흐름 속에서

- 16) 강석희는 1967년 동백림 사건으로 납치·귀국한 윤이상으로 인해 한국에 현대음악에 대한 관심이 더욱 활발해졌다고 말한다. 당시 언론들이 유럽 현대음악 작곡가들에 대한 기사 및 그들의 현대음악을 집중 소개했고, 심지어 윤이상이 옥중에서 작곡한 작품들에 대해서도 경쟁적으로 보도함으로써, 당시 한국의 현대음악 작곡가들에게 커다란 자극이 되었다는 것이다. 강석희, 『한국에 있어서 현대음악의 전개과정』, 『범음악제 20년』, 1992, 21-22쪽.
- 17) 1975년에 쓴 「전통과 전위예술」이라는 글에서 그는 “한국의 수백 년 간의 창작정신과 서구의 현대예술가들의 창작정신 간의 공통점”을 지적하며, “서구의 방법론이 극복된 것을 전제로 서구의 전통을 배제하고 순수한 한국적인 일상 속에서 지극히 우리적인 것을 재발견하려는 것”이 자신의 관심사라 말한다. 그러면서 어린 시절 접한 곳, 상여행렬, 바라춤, 예불, 경 읽기 등등을 언급하는데, 이러한 것이 작품으로 구현된 것이 <예불>과 <부루> 등의 작품이다. 강석희, 「전통과 전위예술」, 『공간』 102 (1975/12), 22-23쪽.
- 18) <부루>가 초연된 1975년 베를린 메타 음악제는 동서양의 융합을 모토로 하는 페스티벌이었고, <들ㅎ>는 1978년 KBS교향악단 미국 순회 연주를 위해 특별히 한국적인 느낌의 곡으로 위촉되었다.
- 19) 백병동, 『현대와 전통음악의 접점』, 『소리, 혹은 속삭임』, 도서출판 은애, 1981, 277- 286쪽 참조.
- 20) 김정길, 『아시아 음악이 서양음악에 미친 영향』(1977년 제6회 아시아 예술 심포지엄 발표문), 홍지영·김희연 엮음, 『김정길 그의 음악세계』, 서울: 수문당, 1998, 221-229쪽 참조.

자신의 창작적 고유성을 찾기 위함이었다. 황병기의 지적대로, 1960년대 이후 한국 창작계가 서구 현대음악계에 편입되어가면서, 오히려 자신의 음악적인 근원을 찾게 되었고, 그리하여 그동안 망각되다시피 해 온 전통 음악, 즉 우리 자신의 음악적 실체인 국악의 가치를 재발견하게 되었다고 할 수 있다.²¹⁾ 말하자면 이 시기 현대음악 작곡가들은 전통을 창작의 자원으로 적극 활용했던 것이다. 물론 이러한 시도들은 국악 창작에 대한 현실적인 요구 및 사회 전반적인 전통문화 부흥의 흐름과도 무관하지 않다.

1970년대 국가 주도의 전통 보존과 다른 차원에서 일어난 전통 문화에 대한 관심과 국악 붐²²⁾은 경제개발의 논리 속에서 사라져가는 향토적인 민속 문화에 대한 지식인과 젊은 층들의 의식적인 관심이자, 일상성을 거세당한 채 정형화 되어가던 정부의 전통문화 보호정책에 대한 비판적 문제제기이기도 했다. 국립국악원에서 주도하던 창작 국악 공모는 1970년대에도 계속되었지만 음악적으로 큰 성과를 만들어내지는 못했고, 오히려 그와는 다른 맥락에서 가야금 연주자 황병기의 <숲> (1963), <침향무>(1974) 같은 창작 활동이 새로운 시도로서 주목받았다. 이 시기 그의 활동은 현대음악적인 실험으로까지 이어져, 홍신자와 함께 한 인성과 가야금을 위한 <미궁>은 1975년 ‘범 음악제’에서 초연되었다. ‘범 음악제’는 1970년대 작곡가들에게 현대음악에 관한 여러 이슈와 정보를 제공했을 뿐 아니라 전통음악도 프로그램에 포함했다. 1976년 음악제의 주제가 “전통과 현대의 대화”였음은 이 시기 현대음악 작곡가들에게 전통이 중

21) 황병기, 전통음악과 현대음악, 『한국의 민족문화: 그 전통과 현대성』, 한국정신문화연구원, 1979, 206쪽. 이와 유사한 맥락에서 권오성도 한국의 전통음악은 근대적인 서양음악을 넘어서는 현대음악의 관점에서 오히려 양악적이지 않은 귀로 제대로 이해될 수 있다고 지적한 바 있다. 권오성, 『한국전통음악에 나타나 있는 현대음악적 요소』, 『민족음악학』 제4집 (1981), 1-8쪽 참조.

22) 판소리 감상회나 국악 강습회에 모여든 젊은 층들뿐 아니라 대학가를 중심으로 활발히 전개된 풍물, 탈춤, 마당극 공연활동을 지칭하는 것이다. 이에 대해서는 즐고, 『음악』, 한국예술연구소 편, 『한국현대예술사대계 IV. 1970년대』, 서울: 시공사, 2004 참조.

요한 하나의 이슈였음을 말해준다. 다른 한편 1977년 개관한 소극장 ‘공간 사랑’에서는 새마을 운동으로 존재기반을 잃게 된 많은 무속인들의 굿 공연과 민속악 연주가 무대에 올려 졌고, 1978년에는 ‘사물놀이’라는 새로운 공연 형태가 선보이기도 했다. ‘새마을 운동’은 비약적인 경제성장이라는 외피에도 불구하고, 전통사회에서 삶 속에 뿌리내려온 문화를 강제적으로 추방하는 과정에 다름 아니었다. 미신타파의 희생양이 된 단적인 예가 무속과 사당패일 것이다. 공간의 기획은 이러한 전통예인들의 연회를 근대적인 공연의 형태로 되살려낸 것이었다고 할 수 있다. 이 밖에도 민속악회 ‘시나위’가 활발한 활동을 펼치고 각 지역별로 이어져 오던 향채 풍류들과 지역별 굿 음악이 새롭게 조명되는 등, 서구화의 흐름에서 잊혀 지거나 묻혀있던 많은 예술적 자산들이 되살아났다. 비록 이러한 움직임들이 작곡가들의 창작 활동과 직접 결합되지는 않았다 하더라도, 국가가 주도하고 표준화하는 전통 음악의 보존과는 다른 차원에서 일어난 연주자의 활발한 활동은 이후 창작에 중요한 밑거름이 되는 것이었다.

한국 창작 음악에서 전통 문제는 전사회적으로 서구화-근대화 이데올로기가 비판적으로 반성되기 시작하는 1980년대 초에 좀 더 전면적으로 등장한다. 1981년 결성된 “제3세대 작곡동인”이 자신들의 창작 과제 가운데 하나로 ‘현실에 대한 자각’, ‘청중과의 소통’과 함께 ‘전통의 창조적 계승’을 선언하고 나온 것이다. 그런데 이러한 전통 담론이 그 자체로 새로운 것은 아니었다. 그것은 1960/70년대 박정희 정권에서 국가적으로 다뤄지던 중요 정책이었었고, ‘전통의 현대화’를 모토로 탄생한 창작 국악의 존재 근거였으며, 앞서 보았듯이 1970년대 이른바 ‘제2세대’ 작곡가들에게도 명시적이지는 않더라도 전통에 대한 문제의식을 찾아볼 수 있기 때문이다.²³⁾ ‘전통의 창조적 계승’은 의식적으로나 무의식적으로 1960년

23) 이건용은 1970년대 나온 몇몇 뜻있는 실험들이 열린 형식이라든가, 우연성 음악, 즉흥 음악 등을 낳게 한 유럽의 아방가르드적인 시도를 통해 오히려 ‘한국적’ 음악으로의 가능성이 엿보였다고 지적한 바 있다. 이건용, 「한국적 음악의 시도들」, 『한국음악의 논리와 윤리』, 세광음악출판사, 1987, 81쪽.

대 이후 여러 모습으로 끊임없이 외쳐지던 하나의 거대한 표상이었다. 그럼에도 불구하고 이들이 이 문제를 더욱 강하게 주장하게 된 것은 무엇 때문인가?

아마도 이들은 국악 작곡가들의 작품처럼 전통음악에 근대적인 서양음악의 외피를 입히는 형태나 현대 작곡가들의 시도처럼 전통 음악의 소리를 단지 음향적으로 다루는 정도를 넘어서 좀 더 본격적으로 전통과 대면해야 함을 느꼈던 것 같다. 거기에는 전통이 이미 지나간 과거의 것이고, 더 이상 자신들의 삶 속에 살아있는 현실이 되지 못한다는 절박한 인식이 깔려 있다. 말하자면 “제3세대”의 ‘전통의 창조적 계승’ 주장은 역설적이게도 더 이상 전통이 창작의 자연스러운 환경이 아니라 ‘의식적으로 추구해야만’ 하는 것이 되었음을 단적으로 보여주는 것이다. 아무리 전통음악이 연주된다 해도 그것은 1930년대와는 다르게 받아들여질 수밖에 없고, 모차르트와 베토벤 음악은 구별해도 수제천과 영산회상은 쉽게 구분하지 못하는 것이 엄연한 현실이었다. 서양음악에 매료되었을지라도 전통 문화를 체험하며 자란 김순남과 윤이상 세대가 더 이상 아니었던 것이다. 이들은 눈앞에 있지만 ‘부재하는’ 전통, 주변에 있지만 찾아 나서지 않는 한 부재하는 전통을 자각했기에, 더욱 강하게 전통의 계승을 강조해야 했던 것 아닐까.

그런데 “제3세대”의 전통 계승은 ‘부재’하는 것과 대결해야 한다는 딜레마를 갖고 있었다. 부재하는 전통과 대면해야 했으므로 부단히 찾아 나서지 않는 한 그 창작적 성과는 그리 만족스러울 수 없었다. 하지만 그들의 진지함은 전통의 ‘부재’를 ‘부재’로서 인식했고, 그 ‘부재’를 말하기 시작했던 데 있다. 그리고 그것은 단순히 음악적인 문제만이 아니었다. 전통이 부재하는 조건을 만들어낸 사회역사적 상황에 대한 비판적 문제의식이기도 했다.²⁴⁾ 이런 점에서 “제3세대”의 전통 계승 주장은 전통을 근대화의 보충물로서 기념비적으로 다루었던 박정희 정권의 전통 담론

24) 이런 점에서 “제3세대”가 1980년대 현실 사회에 비판적이었던 것은 자연스러운 일이었다고 보인다.

이나, 창작의 소재나 자원으로 주목했던 1970년대 현대음악 작곡가들의 전통 이해와는 다른 위상을 갖는 것이었다.

4. 나가며

한국 창작 음악에서 전통 담론은 일제강점기와 분단을 거치며 생겨난 한국 근대사의 전통 단절이라는 특수한 조건에서라기보다는, 차라리 1960/70년대 국가 주도의 근대화 과정에서 형성되었다고 보인다. ‘전통의 계승’에 대한 강한 외침은 역설적으로 ‘단절’이 더욱 심화되고 있음을 반증하는 것이지 계승할 수 없는 조건이 공고화된 것에 대한 반작용이 아니었을까. 한국 근현대사의 특수한 조건을 고려한다 하더라도 ‘전통의 계승’이라는 담론은 실제 창작에 창조적인 자극제로 작용했다기보다는, 새로운 창작의 다양한 변이 가능성을 제한하는 지배적인 이데올로기로 작동했던 것은 아니었는지 생각해볼 필요가 있다.

당연한 말이지만 창작은 전통을 만들어가는 것이다. 30년 전 박용구는 안티테제를 창조해낼 수 있는 파괴자야말로 전통의 상속자라고 역설한 바 있다.²⁵⁾ 전통은 옛 것을 고수하는 것으로 만들어지는 것이 아니라, 오히려 끊임없이 그로부터 벗어나 다른 것과 접촉하여 새로운 것을 생성해내는 것을 통해 만들어진다는 의미일 것이다. 다른 것과 접촉한다는 것은 A와 B가 만나서 A도 변화하고 B도 변화하여 전혀 다른 C가 된다는 것을 의미한다. 이러한 창조적 생성의 과정을 통과할 때 과거로서의 ‘전통 음악’은 미래로서의 ‘음악적 전통’을 만들어갈 수 있지 않을까.

‘전통’이라는 것은 저기 따로 존재하는 초월적 실체도 아니고, 누구에게나 동일하게 포착되는 어떤 ‘실증적’ 존재도 아니다. 그것은 차라리 각 작곡가의 창작적 문제의식 속에서 다른 것들과 연관될 때 비로소 그 구체적 의미를 드러내는 그런 양상이다. 따라서 한국 현대음악의 전통 담론은

25) 박용구, 反 傳統論 - 전통에는 함정이 있다, 『공간』 113 (1976/11), 134-137 참조.

각 작곡가들의 창작 세계에서 전통과 접속하고 융합한 다양한 양상의 지도를 그려낼 수 있을 때, 그리하여 그들의 문제의식에서 각기 고유성을 띠면서도 어떤 일관된 흐름을 찾아낼 수 있을 때 비로소 본격적으로 논의될 수 있지 않을까 한다.

참고문헌

- 강석희, 「전통과 전위예술」, 『공간』 102, 1975/12.
- _____, 「한국 현대음악의 전개과정」, 『범음악제 20년 자료집』, 1992.
- 권오성, 「한국전통음악에 나타나 있는 현대음악적 요소」, 『민족음악학』 제 4집, 1981.
- 김동진, 「한국정신음악 신창악」, 『작곡가 10인의 고백』, 서울: 아시아음악 학회, 2001.
- 김정길, 「아시아 음악이 서양음악에 미친 영향」(1977년 제6회 아시아 예술 심포지엄 발표문), 홍지영·김희연 엮음 『김정길 그의 음악세계』, 서울: 수문당, 1998.
- 김춘미, 『백병동 연구』, 서울: 시공사, 1995.
- 박용구, 「反 傳統論 - 전통에는 함정이 있다」, 『공간』 113, 1976/11.
- 백남준, 「한국의 씨받이, 비운의 천재 작곡가 김순남」, 『객석』, 1992/10.
- 백병동, 「현대와 전통음악의 접점」, 『소리, 혹은 속삭임』, 도서출판 은애, 1981.
- 이강숙·김춘미·민경찬, 『우리 양악 100년』, 서울: 현암사, 2001.
- 이건용, 『한국음악의 논리와 윤리』, 세광음악출판사, 1987.
- 이경분, 「 쇤베르크와 ‘독일음악」, 『음악과 민족』 제21호, 2001.
- 이용우, 『백남준, 그 치열한 삶과 예술』, 서울: 열음사, 2000.
- 이희경, 「일본 현대음악과 전통의 문제」, 『한국음악사학보』 제30호, 2003.
- _____, 「동아시아 3국 현대음악에서 전통 수용방식 비교 연구 — 윤이상, 타케미츠 도루, 탄둔의 작품을 중심으로」, 『음악과 문화』 제8호, 2003.
- _____, 「음악」, 『한국현대예술사대계 IV — 1970년대』, 서울: 시공사, 2004.
- _____, 『작곡가 강석희와의 대화』, 서울: 예술, 2004.
- _____, 「작곡가 연구 방법론으로서 ‘배치’ 개념의 가능성」, 『낭만음악』 통권 72호, 2006.
- 전지영, 『근대성의 침략과 20세기 한국의 음악』, 서울: 북코리아, 2005.

- 최애경, 「이만방의 작품 세계에 대한 연구」, 『음·악·학』제12집, 2005.
- 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 『한국 작곡가 사전』, 서울: 시공사, 1999.
- _____, 엮음, 『한국현대예술사대계 III — 1960년대』, 서울: 시공사, 2001.
- 한명희·송혜진·윤중강, 『우리 국악 100년』, 서울: 현암사, 2001.
- 홍정수, 「나운영의 음악관 — 그의 민족음악론을 중심으로」, 『음악과 민족』 제10호, 1995.
- _____, 「작곡가 나운영(1)」, 『음악과 민족』제29호, 2005.
- 황병기, 「전통음악과 현대음악」, 『한국의 민족문화: 그 전통과 현대성』, 한국정신문화연구원, 1979.
- Klaus Kropfinger, “Ligeti und die Tradition”, *Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein*, Mainz: Schott, 1973.

검색어: 한국 현대음악, 전통, 근대화, 작곡가 연구, 음악적 담론

Abstract

Discourses on Tradition in Korean Contemporary Music

Lee, Heekyung

This article explores the problem of 'tradition', a key issue under Korean composers. Unlike the European, it is difficult to grasp the substance of 'musical tradition' in Korea; for some composers it is associated with western classical or modern music, whereas for others it is related to Korean 'traditional music'. In any case, 'musical tradition' in Korea is not regarded as a living process of a prerequisite as well as a creation, but rather as a not-living object of the past. Interestingly, since the 1960s when the Korean society turned into a modernized one with a will, the problem of tradition has been prominently issued in a form of discourse. It means that Korean tradition began to be dissolved in this period and the emphasis of tradition shows a symptom of crisis of tradition.

This article examines three main discourses on tradition in the socio-political context, especially during the 1960~80s: first, the discourse of tradition in the 'newly composed Korean traditional music'(Shin-gukak or Ch'angjak-gukak) related to the tradition ideology of the regime of Park Chung-Hee; second, the tradition in the works of the composers following western modern music in the 1970s; third, the issue declared by the 'Third Generation Group', the creative succession of tradition in the 1980s.

Keywords: Korean contemporary music, tradition, modernization, composer Studies, musical discourse51

