

젊은 국악작곡가의 시각을 통해 본 국악작곡의 문제의식- 윤희진과 이태원을 중심으로

전 지 영

1. 머리말

2000년대 들어서 국악계에서 세대교체가 한창이었고, 이제는 작곡에 있어서는 거의 세대교체가 이루어진 상황이다. 기존의 이름 있는 국악작곡가들이 주목할 만한 작품들을 쓰지 못하는 반면 30대의 젊은 작곡가들이 본격적인 활동을 하게 되면서부터 이전 작곡가들의 작품과는 확연히 구분되는 작품들이 등장하고 있다. 아울러 국악작곡 분야에서도 대중적이고 가벼운 성향의 작곡가와 자신의 작품세계를 고집하면서 보다 높은 예술성과 완성도를 지향하는 작곡가들이 분명하게 구분되고 있다. 이전 작곡가들이 양쪽 경향을 겸하거나 이것저것 모든 부분에 손을 대보려고 했던 모습과는 분명한 차별성을 가지는 것이다.

하지만 세대교체라고 해도 최근 방송에서 주목받고 있는 강상구나 지원석 등과 같은 일부 작곡가들은 실제로 국악작곡가라고 보기 어려운 측면이 있고, 국악의 현대화 혹은 대중화라는 이름으로 ‘국악이 아닌’ 곡들을 만들어 내고 있기 때문에, 이를 두고 국악의 세대교체라고 규정하기 어렵기도 하다. 국악과 국악 아닌 것의 명확한 선을 그어서 경계를 표시하기는 어렵지만, 최소한 ‘국악작품이라는 공감대를 가지는 작품 활동을 하는 작곡가라는 경계 안에서 ‘기성’과 ‘젊음’은 구분되어야 하고, 그럴

때 ‘젊음’은 단순한 세대의 개념이 아니라 기존의 타성에 대한 ‘반성’과 새로운 흐름의 ‘모색’이라는 함의를 포함하고 있다. 그것은 기본적으로 ‘국악작곡’이란 무엇인가에 대한 근본적인 물음에서부터 비롯될 수 있는 것이고, 어떻게 하는 것이 국악의 본질을 살리면서 새로운 작품을 창출하는 길인가, 그리고 나아가 국악작곡이라는 것이 과연 존재 가능한 것인가 등에 관한 냉철한 비판적 사고를 동반해야 하는 것이기도 하다.

그 이유는 여태까지의 국악작곡은 실은 ‘국악작곡’이 아니라 ‘퓨전음악 만들기’에 가까웠기 때문이다. 서구 작곡개념으로 ‘새로운 국악’을 만들어 낸다는 것 자체가 이미 국악과 ‘국악 아닌 것’(서구의 것)의 결합을 의미할 수밖에 없고, 그건 ‘국악자체’가 아니라 이미 ‘퓨전’에 해당하는 것이기도 하다. 이른바 국악의 ‘현대화’라는 이름 역시 마찬가지다. 국악의 현대화는 실질적으로 과연 가능한 것일까? ‘현대’라는 것은 ‘지금’, ‘당장’, ‘오늘날’이라는 시공간을 지칭하지만, 또 한편으로는 이런 시공간은 서구의 것이 지배하는 시공간이기도 하다. 서구에서 유입된 가치관과 사회제도가 전면에서 지배하고, 우리 고유의 것은 극소수의 부분에서 전통의 이름으로 남아있을 뿐이다. 따라서 현실적으로 ‘현대’=‘서구’가 될 수밖에 없고, 국악의 현대화란 곧 ‘국악+서구’를 지칭하는 것이 될 수밖에 없다. 그러므로 지금까지 국악현대화의 이름으로 만들어진 수많은 작품들이 결국 (정도의 차이는 있지만) 서구화로 귀결될 수밖에 없었다. 역으로 말하면 국악의 현대화란 말은 국악의 서구화를 정당화하는 용어로 쓰였다는 사실을 우리가 인정해야 한다는 것이기도 하다. 동서양 악기간의 합주와 같은 표면적인 ‘퓨전’ 외에도 이른바 가장 국악적이라고 일컬어지던 절대다수의 작품들 역시 서구 형식개념을 빌어서 작곡되었고, 음 하나하나가 가지는 표현력을 담당하는 시김새의 ‘무덤’ 위에서 수립된 선율과 리듬을 현대화의 표본으로 간주하기도 하였다. 따라서 현실적으로 국악 작곡가에 의해 만들어지는 작품들의 절대다수는 장단조 조성음악이거나 이른바 현대음악이거나 둘 중 하나였고, 여기에 악기만 국악기이거나 음계가 5음음계이거나 남도음악적 시김새가 결합되거나 하는 정도의 소위

‘국악적 요소’들이 결합된 것이었다. 거의 모든 작곡가의 작품들이 한결 같이 하는 말이 ‘국악적 요소를 살려서 ‘현대화’했다는 것이다. 이는 과거 김기수 시절부터 지금까지 반세기가 넘는 시간동안 변함없이 되풀이되어 온 말이다. 그런데 이 때 ‘국악적 요소’라는 것은 이미 ‘국악이 아닌 것들’ 사이에서만 의미가 있는 것들이다. ‘요소’라는 말은 ‘전체’를 염두에 둔 개념이고, 이는 곧 ‘국악이 아닌 것들’ 사이에 ‘국악의 요소’가 결합되어 있음을 말하는 것이다. ‘국악이 아닌 것들’을 정당화시켜주고 미화시켜주는 말이 바로 ‘현대인’ 것이다.

따라서 기존의 대부분 국악창작곡들은 본질적으로는 상호 이질적인 것이 결합된 ‘퓨전음악’이었고, 이 때문에 도대체 한국에서 작곡활동을 한다는 것이 어떠한 해야 하는 것이고, 어디까지가 국악작곡이며, 실제로 국악작곡이라는 것이 과연 존재하기는 했었는지에 대한 근본적인 회의와 반성이 필요한 시기가 되기도 했다. 국악에서의 세대교체란 이런 본질적인 부분에서부터 출발해야 하고, 실제로 이미 출발한 상대라고도 할 수 있다.

이 지점에서 두 명의 작곡가를 이야기하고자 한다. 그들은 ‘국악작곡’이라고 말을 하면서 ‘국악이 아닌 것’을 만들어 내는 현실, 그리고 ‘국악 현대화’라는 말이 바로 ‘국악이 아닌 것’ 만들기를 정당화하고 있는 현실, 이 모든 ‘영터리’를 또한 ‘오늘날’, ‘공감대’ 등의 표현을 동반하면서 ‘창작’의 이름으로 정당화시켜주고 있는 현실에 대한 근본적인 반성을 요구하는 작품들이 주목이 된다. ‘창작’이야 당연히 해야 하는 것이겠지만, ‘국악’과 ‘국악 아닌 것’의 혼합이 아니라 ‘국악자체’로 간주될 수 있는 창작이 국악창작으로 정당화될 수 있고, 그렇지 않으면 ‘국악창작’이 아니라 ‘퓨전음악 만들기’가 더 정확한 표현이 될 것이다. 하지만 이른바 국악작곡가들의 대부분이 ‘창작의 당위성’만을 사유할 뿐 ‘국악창작의 당위성’은 사유하지 않는 현실을 어떻게 생각해야 할지에 대한 문제제기를 보여주고 있기도 하다.

2. 윤희진-여백, 그리고 제자리 찾기

먼저 윤희진의 경우, 사실 그의 음악도 이런 식을 따진다면 상당수가 퓨전이다. 하지만 국악작곡이라는 이름의 서구화와 국악본연의 미의식 사이의 고민을 진지하게 하고, 국악작곡이란 어떠한 해야 하는 것인가에 대한 치열한 탐구를 하고 있다는 점에서 여타 작곡가들과 차이를 보여준다고 할 수 있다. 그의 음악은 일단 흔히 접하는 국악창작곡과 전혀 다르다. 선율이나 리듬이 주는 국악적인 특수성은 깊은 곳에 감추어져 있다. 따라서 그의 음악에서는 1차적이고 즉자적인 자세로는 아무것도 얻지 못할 수 있다. 그것은 그가 음의 역동성, 호흡과 진동과 울림이 만들어내는 긴장감에 주목을 하고 있고, 한마디로 음과 관련된 기(氣, 기운)를 중요시하고 있기 때문이다. 이를 위해 전통음악에서 중요한 여백과 그 여백을 채워주는 농현의 존재가 중시되고, 따라서 개량악기보다는 전통악기를 중시하고 선호한다. 이 때문에 작품에서 감미로운 선율이나 직접적인 흥이나 신나는 리듬감을 기대할 수는 없으며, 작곡가와 연주자 못지않게 청중의 입장에서 긴장을 해야만 하는 음악의 모습을 보인다. 마치 시험 준비하듯이 바짝 긴장하고 촉각을 곤두세우며 들어야 하는 음악인 것이다.

이런 모습들은 그가 가지고 있는 음에 대한 기본적인 생각들에 기인한다. 그는 음향적 진동이 만들어내는 소리보다 침묵의 중요성을 인식한다. 사실 침묵이 없는 소리는 존재할 수 없다. 우리가 듣는 것은 소리이지만, 그 소리를 만들어낸 것은 침묵이기 때문에, 소리와 침묵은 동전의 양면과도 같다. 우리는 흔히 소리에 주목하지만, 소리의 모든 양상들과 색깔들을 만들어내는 것은 침묵이기 때문에, 작곡가는 침묵에 주목을 하는 것이다. 소리의 시작으로서의 침묵, 그리고 소리와 소리 사이에 존재하면서 소리의 '소리다움'을 만들어내는 침묵은, 단순한 여백이 아니라 기운과 역동성을 가지는 여백이며, 작곡가와 연주자와 청중들의 시선이 모이는

곳이기도 하다. 우리가 음악을 듣는다고 생각하는 것은 실은 침묵을 듣는 것인 것이다.

이런 여백(침묵)은 호흡과도 긴밀한 연관을 갖는다. 소리는 호흡에 의해 조절되며, 침묵은 호흡의 표출이기도 하다. 여백이 지니는 공간성과 호흡의 긴장 속에서 소리는 바야흐로 팽팽한 풍선처럼 부드럽고 가볍게 (그리고 주름살 없이) 표출된다. 따라서 작곡가로서 가장 고민하게 되는 점은 ‘침묵의 언어’로서의 음악의 본질이며, 소리라는 형태로 귀에 들리는 것들이 아니라 귀에 들리지 않는 것들을 어떻게 다루어야 하는가 라는 것이다. 이 때문에 “들을 수 있는 음적(音的) 재료들은 청각적 생산물의 한계를 넘어서는 지향성을 지니도록 음악구조 내에서 구축되어야 한다¹⁾”고 말한다.

이런 “침묵의 언어”를 위해서는 음들의 공간에 어떻게 풍선과 같은 주름살 없는 팽팽한 긴장감을 불어넣을 수 있을 것인가가 중요하다. 이 때문에 작곡가가 주목하게 되는 것은 전통음악의 여백의 아름다움을 보여주는 농현과 치밀한 음들의 절제일 수밖에 없다. 그리고 악보는 컴퓨터로 사보할 수 없는 다양한 기호들을 사용한다. 그는 이런 음의 긴장감을 전통음악의 본질적인 ‘미’로 생각한다. 거칠게 표현하면 전통음악의 아름다움을 음들의 공간성과 역동성에서 찾고 있다고 할 수 있고, 이와 연관된 단어들이 호흡, 진동, 기운 등의 말들이다. 이른바 국악작곡이라는 것의 다양한 지점들이 존재하는데, 전통음악의 선율이나 리듬을 차용하는 것이 가장 쉽게 찾아볼 수 있는 것이고(물론 그것도 단순한 패러디 수준에서부터 거의 원형을 찾을 수 없는 재구성의 수준까지 다양하지만), 국악기 음향만을 빌어다 쓰는 경우도 아주 흔하다. 윤혜진은 그런 일차적인 차용과 변용의 입장이 아니라 전통음악의 본질적 특징에 주목하려 하는 것이다. 감상과 환호의 지향보다는 침묵의 미학, 공간성의 미학, 기운과 호흡의 미학이라는 전통음악(주로 정악곡 계통)의 미감을 살리는데 주의

1) 서울시 국악관현악단의 <2005 국악꽃향기- 작곡가 윤혜진> 팸플릿(세종문화회관 소극장, 2002. 12. 12)

하고 있다고 할 수 있다. 마치 비언어적 화두가 언어로 표현할 수 없는 지점까지 담고 있듯이, 그가 생각하는 국악작곡이란 바로 즉자적 표현이 존재하지 않는 표현력의 시도에 있는지도 모른다. 그의 음악에서 “도는 말할 수 있으면 진정한 도가 아니고, 명칭은 명칭 붙일 수 있으면 진정한 명칭이 아니다²⁾”라는 노자의 말이 떠오르는 것은 어쩌면 자연스러운 현상이다. 따라서 그의 음악은 대단히 정적이고 추상적이고, 어쩌면 다분히 도가적이라고 해석할 수도 있다. “훌륭하게 완성되어 있는 것은 결여된 것처럼 보이지만 그 쓰임이 무한하며, 훌륭하게 가득 차있는 것은 부족한 것처럼 보이지만 그 쓰임이 무궁하다. 훌륭하게 곧은 것은 굽은 것처럼 보이고, 위대한 기교는 졸렬해 보이며, 뛰어난 언변은 어눌해 보인다. 떠들썩함은 추위를 이기고 고요함은 더위를 이기며[靜勝熱] 청정함은 천하를 바르게 한다³⁾” 등의 노자의 말들이 떠오른다.

침묵과 음의 공간성에 대한 이런 인식은 서구 현대음악의 고민들을 좇아가는 것처럼 보이지만, 그의 음악이 서구 현대음악과 동일한 선상에 있는 것으로 보이지는 않는다. 실제로 그는 자신의 음악이 흔히 말하는 현대음악과 동일시되는 것에 대한 강한 거부감을 가지고 있다. 음악이 직설적이지 않고 아주 추상적이기 때문에 잠시 그렇게 보일 수는 있지만, 그는 자신의 음악에 대해 틀림없는 전통음악의 미감에 충실한 음악이라고 생각하기 때문이다.

따라서 그의 음악은 온갖 파격과 반항과 강렬한 저항이 있는 것처럼 보이지만 실은 그렇지 않다. 그의 음악을 소위 현대음악과 유사하게 듣는 이는 이런 느낌을 받을 수도 있지만, 실은 ‘고요함으로 더위를 이기는[靜勝熱]’ 음악이고 ‘결여되어 있는 듯함’으로 보다 뛰어난 ‘완성’을 이루려 하고, ‘부족한 듯함’으로 보다 ‘가득참’을 얻으려 하며, ‘굽은 듯함’으로 보다 ‘곧음’을 이루려 하고, ‘서투른 듯함’으로 보다 뛰어난 ‘기교’를 얻으려

2) 道可道, 非常道, 名可名, 非常名. 『老子』.

3) 大成若缺, 其用不弊. 大盈若冲, 其用不窮. 大直若屈, 大巧若拙. 大辯若訥. 躁勝寒. 靜勝熱. 清靜爲天下正. 『老子』.

하는 음악이라고 할 수 있다.

그의 작품 중에서 ‘문제작’들이 발견되는 이유는 여기에 기인한다. 1차적으로 들으면 악기만 국악기인 여타의 작품들과 차별성을 발견하지 못한다. 물론 박범훈의 작품들과 같은 즉자적인 국악의 느낌은 전혀 없다. 그렇다고 국악과를 졸업하고 구미에 유학하여 현대음악을 공부하고 돌아온 여느 젊은 작곡가들의 곡과도 다르다. 일단 그의 음악은 농현이 살아있고, 시김새가 살아있으며, 음들의 생명력을 불어넣어주기 위한 다양한 기법상의 장치들이 담겨있다. 악기 역시 개량악기보다 전통악기를 중시하는 것은 이런 작업에 있어 개량악기가 속성 상 맞지 않기 때문이고, 역으로 말하면 기존의 개량 국악기들이 전통음악이 가지는 여백의 미와 공간적 미학을 살리기 위한 것이 아니라 화려하고 직접적인 선율감을 위한 악기들이기 때문에, 보다 전통적인 미학을 고민하는 작곡가에게는 오히려 맞지 않을 수밖에 없기도 하다.

하지만 이런 성격 때문에 그의 음악은 대단히 추상적이고 관념적이다. 그가 발표한 “숨문”, “그를 발견하다”, “공·감(空·感)”, “반향”, “소리그물” 등의 음악들이 오히려 국악 청중들에게 난해하거나 비판적으로 받아들여지는 이유는 이 때문이다. 즉자적인 선율과 리듬감에 익숙한 청중들에게 그의 음악은 대단히 낯설고 특이하며, 국악작곡가가 아닌 현대음악 작곡가처럼 그를 인식하게 한다. 이런 추상성과 개성은 이성천, 이해식 등의 영향과 인도 유학(국립 Visva-Bharati University) 경험 등이 결합되어 나타난 것일 수도 있다.

이는 국악적인 선율과 리듬의 차용을 국악작곡의 주요한 재료로 여겼던 기존의 흐름에서 더 나아가 국악작곡이 한 걸음 더 발전하고 있다는 점을 보여주는 모습이라고 할 수 있다. 국악이란 그것이 보유하고 있는 선율, 리듬, 음색뿐만 아니라 그것의 미감을 만들어내는 음들의 속성과 그에 의해 형상화되는 여백과 공간이 중요하기 때문에, 여태까지 국악작곡이 눈에 보이고 귀에 들리는 것에 기반한 것이라면 그의 음악은 보다 심층적인 미의식과 음의 속성에 주의를 하고 있기 때문이다⁴⁾. 아울러 선

율이나 리듬이나 음색 등만을 국악의 요소라고 여기면서, ‘현대화’라는 이름의 ‘퓨전음악 만들기’를 ‘국악창작’과 동일시했던 오류들을 지적하고 있다. 따라서 그가 보이는 추상성 역시 이런 국악작곡의 ‘제자리 찾기’ 과정에서 불가피하게 드러나는 ‘과정적 모습’이라고 해석할 수 있다고 본다.

보다 중요한 것은 윤혜진의 작업을 통해서, 우리가 그동안 국악작곡의 이름으로 전통음악에 대해 얼마나 많은 폭력을 행사해왔으며, 국악창작이라는 이름의 ‘퓨전음악 만들기’ 행위를 정당화하기 위해 ‘국악적 요소’라는 이름으로 얼마나 전통음악을 분해하고 난도질했는지를 반성할 수 있어야 한다는 점이다. 아울러 ‘현대화’의 이름으로 국악과 국악 아닌 것을 뒤섞어 놓거나, ‘현대화’를 위해 전통음악의 시김새를 기꺼이 희생양으로 삼아왔던 행위들을 비판할 수 있어야 한다⁴⁾. 국악의 진정한 세대교체란 이런 반성과 비판이 동반되는 것이어야 하며, 단순히 기존 주류 국악창작곡들의 고답성에 반대하면서 대중적 호응을 지향하는 형태나 그를 통해서 ‘국악 아닌 것’ 만들기를 ‘대중성’이라는 ‘이데올로기’로 정당화하는 모습만을 세대교체라고 말하기는 어렵다고 본다.

3. 이태원-재료 그리고 환원

윤혜진과 함께 빼놓을 수 없는 작곡가로 이태원을 들 수 있다. 그 역시 국악작곡의 기본적인 개념에 대한 강한 문제의식을 가지고 있다. 앞서 언급했듯이 사실 국악작곡의 개념은 대단히 모호하다. 심지어 용어 자체에 이미 상당한 모순점을 지니고 있다. 흔히 국악작곡을 개척한 인물로

4) 물론 그가 가지는 전통음악에 대한 미의식의 본질에 대한 해석이 과연 타당한지는 별개의 문제이기도 하다.

5) 이 점은 ‘한국음악’ 작곡가에게는 그리 중요한 문제가 아닐 수 있지만, 자신의 정체성을 ‘국악’ 작곡에서 찾는 이들에게는 무엇보다도 중요한 문제이다.

김기수를 꼽지만, 이것은 서양의 작곡개념과 기법을 빌어서 5선보 위에 의도적인 ‘작곡행위’를 한 것으로 한정했을 때이다. 이 말은 이미 ‘국악작곡’이라는 말로 통용되는 의미 속에는 오선보와 서양음악 기법 등에 대한 관심을 내포하고 있다는 것이며, 국악작곡 자체에 서구화를 근대화로 삼았던 우리의 관습이 내재해있다는 것이다. 이런 작곡개념으로 보면 전통음악은 작곡과는 거리가 먼 개념이다. 그럼에도 불구하고 국악작곡이라는 용어가 통용되는 모순 속에 우리는 존재한다.

이런 모순에도 불구하고 국악작곡은 건재할 뿐 아니라 작곡가들의 수, 작품의 양, 그리고 그 영역과 시야가 모두 팽창하고 있다. 그런데 대부분 작품들은 전통음악을 ‘재료’로 간주하고 있다. ‘재료’로서의 전통음악, 그리고 창작활동으로서의 작곡, 이 둘의 결합은 얼핏 보기에 매우 바람직해 보인다. 그런데 이것의 결과물이 반드시 국악이 되어야 한다는 보장은 없다. 전통음악을 재료로 한 창작곡은 대중음악도 있을 수 있고, 국악이라는 범주에 넣지 않는 여타 예술음악도 있을 수 있다. 그러므로 “재료로서의 전통음악 + 창작활동으로서의 작곡 = 국악작곡”이라는 등식은 성립되지 않는다. 따라서 이 지점에서 심각한 의문을 던질 수밖에 없다. 과연 현재 국악작곡 및 창작국악은 정말로 ‘발전’하고 있는가? 과연 그렇다면 개념적 모순에도 불구하고 어떻게 내적 발전이 설명될 수 있는가?

게다가 만일 국악작곡이 ‘발전’하고 있다면, 왜 그것이 ‘발전’할수록 국악과 양악의 경계가 불분명해지고 있는가 하는 의문도 떠오른다. 양적·질적으로 풍부해질수록 국악작곡의 명료한 지점이 떠오르는 것이 아니라, 오히려 국악작곡이라는 것이 도대체 무엇인가의 의문만이 증폭되고 있는 것이다. 게다가 이제는 이른바 국악작곡가들이 ‘국악작곡’이라는 범주를 그리는 고민보다는 ‘작곡가’로서의 자신을 고민하는 경향이 두드러졌다. 그런데 ‘작곡가’라는 존재 자체가 이미 국악이 애초에 지니는 본질적 속성과 가장 거리가 먼 지점에 있는 것이기 때문에, 갈수록 국악작곡의 존재 의미가 퇴색하고 있다는 생각도 든다. 동시에 작품경향 역시 국악작곡가의 작품들과 일반 음악대학 작곡과 출신의 작품들 사이에 차별

성이 눈에 띄게 줄어들었다. 이 때문에 지금의 ‘발전’은 ‘발전’이 아닐 수도 있다는 느낌과 혹시 폭발을 향해 팽창을 가속화하고 있는 거품 속에 국악작곡이 놓여있는 것은 아닌가 하는 불안함이 피어오른다.

김기수 이후 무수한 국악작곡가들의 작품들 속에서 우리는 쉽게 국악적 요소를 발견할 수 있다. 국악작곡의 존재근거로 흔히 드는 것이 작품 속에 존재하는 이런 ‘국악적 요소’이다. 그런데 잘 생각해보면, 이 말은 이미 작품 속에 비국악적 요소가 다분히 존재한다는 것을 인정하는 것이다. 즉 작품 자체가 ‘국악’(전통음악이 아닌) 자체가 아니라 ‘국악적 요소’를 가지고 있는 작품이라는 말이다. 하지만 앞서 언급한 것처럼, 국악적 요소를 가진 작품이 모두 국악으로 간주될 수 있는 것은 아니다. 그것은 대중음악일수도 있고, 국악계에서 흔히 양악이라 지칭하는 음악일수도 있다. ‘국악적 요소’라는 것은 1%도 있는 것이고 99%도 있는 것이다. 중요한 것은 1%와 99%의 차이가 무시되고 있다는 것이며, 1%만 있어도 국악작곡의 결과물로 간주된다는 것이다. 예컨대 김기수의 작품에서 그가 국악적 요소를 창작에 활용했다는 점은 일찍부터 주목되어 왔다. 하지만 이것은 실은 궤변이다. 이 말은 이미 김기수 작품이 양악의 요소를 동경하고 차용했다는 점을 인정하고 있는 것이다. 국악적 요소라는 것은 어디까지나 요소 혹은 부분에 불과하기 때문이다. 하지만 겉으로는 양악적 요소에 대한 설명보다는 오직 국악적 요소가(그것도 얼마나 많이 있는 가도 아니고 그냥 1%라도 있기만 하면 되는 것) 존재한다는 것만이 이야기된다. 이런 궤변 속에는 국악작곡이 가지는 모순점은 교묘하게 감춰진다.

국악작곡이라고 말할 수 있기 위해서는 작품 속에 국악적 요소가 존재한다는 사실을 보여주는 것이 아니라 만들어진 작품이 ‘국악 그 자체’이어야 할지 모른다. 전통음악 자체가 아니라 창작된 것이면서, 전통음악은 아니지만 거의 완벽한 국악 자체이어야 한다는 것, 이것이 과연 가능할까? 국악작곡의 진정한 목표는 불가능할지도 모르는 이 질문에 대한 해답 찾기이어야 한다⁶⁾. 여태까지처럼 작품 속에 국악적 요소를 조금 가미

하는 것을 국악작곡이라고 하는 것은 스스로의 개념적 모순일 뿐 아니라 국악작곡이 가지는 양악이나 대중음악에 대한 강박관념을 감추는 궤변이기도 하다.

하지만 ‘국악 그 자체’를 이루기 위해서는 무엇보다도 음고 중심의 서양적 음체계의 고정관념을 벗어나야 한다. 여기에는 많은 것들이 포함되는데, 우선 평균율과 다른 전통음악의 음고에 대한 문제, 시김새를 살리기 위한 방식들의 구현에 관한 문제, 화성의 강박관념에서 벗어나는 것, 서양식 음체계에서 볼 때 두 가지 음이 실제로는 하나의 음처럼 인식되는 부분에 대한 이해(예컨대 남도의 꺾는 목에서 반음하행 진행이 두 음으로 쉽게 분리되지 않는 것), 음들이 음계의 개별적 음들로서가 아니라 선율적 관습 속에서 특정한 방향으로만 움직이는 문제에 대한 고려(즉 음조식이 음계의 틀에서가 아니라 음들의 역동성과 방향성 속에서 파악되어야 하는 문제), 때로는 특정 음고가 매우 유동적 피치를 보이는 점에 대한 이해(예컨대 5음음계 솔미제이션에서, 경토리에서의 ‘미’와 ‘파’, 메나리토리에서의 ‘미’와 ‘파’) 등과 같은 국악의 제반 특징들을 작품 속에서 살려내는 문제가 여기에서 비롯된다. 현재까지 국악작곡의 결과물들은 대부분 이런 문제들에 대해 회피해왔으며, 국악의 음고 문제들을 서양식 음체계로 ‘환원’시켜서 약간의 시김새적 요소만을 더하는 것이 아니었나 반성하게 된다. 문제는 이런 환원의 문제가 국악작곡의 전반을 지배하고 있다는 것이며, 이런 환원을 해결하지 않고는 가장 국악적인 요소들은 작품에서 늘 불필요한 요소로 치부될 수 있다는 점이다.

더 큰 문제는 과연 국악작곡가들이 이런 문제를 얼마만큼 진지하게 고

6) 여기서 또다시 국악작곡은 현대적 창조물이어야 한다는 주장을 하는 이가 있을지 모른다. 하지만 현대적이라는 것이 실은 서구적인 것임을 인정해야 할 뿐 아니라, 전통음악이 ‘현대’에 맞지 않다는 것도 실은 하나의 커다란 고정관념일지 모른다는 점을 지적해야 한다. 예컨대 산조는 20세기 후반에 발달한 음악이며 민요와 무가는 지금도 생활 속에서 진행되는 틀림없는 현대의 음악이다. 다만 ‘현대’라는 것의 정의를 서구화된 관습으로 보지 않아야만 전통음악의 가치는 제대로 드러난다.

민하고 있는가이다. 이 문제에 대해 이태원은 가장 치열하면서도 창조적인 고민을 하고 있는 작곡가라고 할 수 있다. 그는 자신이 학습했던 대학 국악작곡 교과과정에 대해 그다지 긍정적으로 사고하지 않는다. 정규 교육과정에서 배운 국악작곡은 진정한 국악작곡이 아니라 그야말로 ‘국악적 요소’는 있으나 ‘국악자체는 아닌’ 모순된 것으로 여기기 때문이다.

“나는 국악이론서에서 계면조와 평조, 중모리와 자진모리, 수제천과 범패의 형식을 배우고 100점을 맞은 뒤 배운 형식과 전혀 모순되지 않도록 작곡을 했다. 그러나 그건 국악과 비슷하지도 않았고 그런 나의 ‘국악’ 작품을 나는 궤변적이라고 느꼈다. 나만 그럴까? 김죽파 음반 틀어 놓고 그 자리에서 대조해가며 조율하면, 우수하다고 소문난 가야금 전공자들조차도 십중팔구가 낮설어하며 주파수 측정식 조율기를 주섬거리다. 그들은 평소에 어떤 조율적 현실에 있었던 것일까. 김죽파류 산조를 주로 연주하는 어느 가야금 주자는 오히려 김죽파가 궤변적이라는 표정이다.”⁷⁾

그의 머리에는 자신이 강요당해왔던 허위의식들에 대한 탈피의 몸부림이 존재하고, 관습화된 이론들과 곡쓰기에 대한 반성이 숨겨있기도 하다. 동시에 국악의 특징을 거세한 채 창조의 이름으로 ‘폭력적 환원’을 정당화하는 국악작곡의 현실에 대한 강한 비판이 내재해 있다.

“국악이론서의 관념을 따라 전통음악의 언어를 습득한 작곡전공자들은 전통음악과 자신의 창작곡 사이의 거리가 자기의 창조성 때문인 것으로 본다. 그렇다면 자신의 창작곡이 국악이론서와 가까운 것은 국악이론서도 창조적이기 때문일까? 그들은 국악작곡이 이론을 초월한 것이라고 믿고 있으면서 동시에 전통음악의 음정을 불안하다고 느낀다. 전통음악과 그들의 귀 사이에 반성되지 않은 이론이 있다는 것을 그들은 놓치고 있는 것이다. 그런 상황을 벗어나는 그들의 방법은 일방적인 환원이다. 전통음악과 자기의 국악이 다를

7) 이태원, 『떨림과 살림』, 서울: 민족음악연구회, 2002, 머리말.

때 그들은 전통음악을 닮았다. ‘국악이 음정이 안 맞아서 그래.’⁸⁾

그의 문제의식의 출발점은 단순하다. “국악작곡은 무엇인가(혹은 어떠해야 하는가)?” 그런데 이를 위해서는 국악의 고유한 특성들을 거세한 채 작곡의 이름 하에 모든 것들을 서양 음체계로 ‘환원’시켜버리는 관습을 벗어나야 한다. 그의 첫 번째 책인 『떨림과 살림』(민족음악연구회, 2002)은 이런 문제의식들로 가득한 어둡고 깊은 터널 속에 서있는 스스로의 자화성이다. 이런 고민들은 국악작곡가로서의 자기정체성 찾기의 과정과도 같다. 그가 적극적으로 관여해온 <사계>, <상상>, <정가악회> 등을 통해서 여태까지 보여준 작품들은 이미 기존의 타성에 젖은 국악작곡가들의 작품과 다르다. 그 속에는 분명한 작가정신과 문제의식들이 드러나 있으며, 국악작곡가로서의 자기정체성 찾기와 모순된 국악작곡의 허위의식 탈피의 노력이 담겨있다. 하지만, ‘환원’의 폭력을 넘어서기 위한 길은 여전히 멀고 험난해 보인다. 무엇보다 환원은 하나의 관습이면서도 떨쳐버리기 어려운 유혹이기도 하다. 환원을 통한 작곡은 적어도 그것을 넘어서기 위한 노력보다는 훨씬 수월하기 때문이다.

8) 위의 책.

4. 나가며

여태까지의 국악작곡은 실은 ‘국악작곡’이 아니라 ‘퓨전음악 만들기’에 가까웠다. 서구 작곡개념으로 ‘새로운 국악’을 만들어낸다는 것 자체가 이미 국악과 ‘국악 아닌 것’의 결합을 의미할 수밖에 없고, 그건 ‘국악 자체’가 아니라 이미 ‘퓨전’에 해당하는 것이다. 이른바 국악의 ‘현대화’라는 이름 역시 마찬가지다. 현실적으로 ‘현대’=‘서구’가 될 수밖에 없고, 국악의 현대화란 곧 ‘국악+서구’를 지칭하는 것이 될 수밖에 없다. 그러므로 지금까지 국악현대화의 이름으로 만들어진 수많은 작품들이 결국은 서구화로 귀결될 수밖에 없었다. 따라서 국악의 현대화란 말은 국악의 서구화를 정당화하는 용어로 쓰였다는 사실을 우리는 인정해야 한다. 거의 모든 작곡가의 작품들이 한결 같이 하는 말이 ‘국악적 요소’를 살려서 ‘현대화’했다는 것이다. 이는 과거 김기수 시절부터 지금까지 반세기가 넘는 시간동안 변함없이 되풀이되어온 말이다. 그런데 이 때 ‘국악적 요소’라는 것은 이미 ‘국악이 아닌 것들’ 사이에서만 의미가 있는 것들이다. ‘요소’라는 말은 ‘전체’를 염두에 둔 개념이고, 이는 곧 ‘국악이 아닌 것들’ 사이에 ‘국악의 요소’가 결합되어 있음을 말하는 것이다. ‘국악이 아닌 것들’을 정당화시켜주고 미화시켜주는 말이 바로 ‘현대’인 것이다.

이런 점에서 두 명의 국악작곡가를 주목하게 된다. 윤혜진과 이태원이 갖고 있는 국악작곡에 대한 문제의식의 핵심은 ‘과연 국악작곡은 어떠해야 하는가’에 대한 것이다. 여태까지의 국악작곡이라는 것이 실은 ‘국악 아닌 것 만들기’이거나 ‘퓨전음악 만들기’는 아니었는지, 국악의 요소를 재료로 차용하면서도 음계적 ‘환원’의 폭력을 정당화한 것은 아니었는지 등에 관한 문제의식인 것이다. 이것은 곧 우리가 생각하는 국악작곡이라는 것의 정당성에 관한 문제와 연결된다. 이 시점에서 그들의 시각과 작업을 통해서 지금이라도 국악작곡의 정당성과 그 실제적 의미에 대해 근본적인 재조명을 해볼 필요가 있을 것이다. 그들의 반성과 문제의식은 국악작곡에 대해 고민하는 우리 모두의 과제로 연결되는 것이기 때문이

다.

참고문헌

- 이태원, 『떨림과 살림』, 서울: 민족음악연구회, 2002.
전지영, 『간헐존재의 예술, 열린예술』, 서울: 북코리아, 2004.
전지영, 『우리앞의 화용도』, 서울: 민속원, 2005.

검색어: 국악작곡, 국악적 요소, 퓨전음악 만들기, 여백, 환원, 재료

Abstract

**Rethinking Newly Composed Korean Traditional Music-
Based On The Works of Hyejin Yoon and Taewon Lee**

Jeon, Jiyoung

There have been so many 'newly composed Korean traditional music' in South Korea after Gisu Kim. However, those works were almost 'fusion music making' rather than 'newly composed Korean traditional music', because they have been made by combining the western notion of composition with the elements of Korean traditional music. The 'new traditional music' using western notion of composition should be so-called 'fusion music' rather than 'Korean traditional music itself'. Therefore, the modernization of 'Korean traditional music' also should be a term which have justified the westernization of it.

In this point, we can give attention to the two remarkable young composers, Hyejin Yoon and Taewon Lee. The core of their minds about 'newly composed Korean traditional music' is 'what should be the composition of Korean traditional music?' The 'newly composed Korean traditional music' so far might be a 'non-Korean traditional music making' or 'fusion music making'. The elements of Korean traditional music have been found in the majority of newly composed music, but those elements were the parts of works. Other parts except those elements should be non-Korean elements, nevertheless, we have called the works 'new Korean traditional music'.

The works of the two composers can be regarded as 'fusion music' in this point of view, but they inquire continually 'what is newly composed Korean traditional music in modern Korean society?', 'the modernization of Korean traditional music might be a violence to Korean traditional music', 'the

elements of Korean traditional music might be a notion that is connected with the elements of non-Korean traditional music.

The rethinking of the justification and the concrete meaning of 'newly composed Korean traditional music' should be necessary through their works. Their introspection and inquisition should be connected with a question for all who concern about 'newly composed Korean traditional music'

Keywords: Newly Composed Korean Traditional Music, Fusion Music Making, Modernization, Westernization

