

## 창작국악의 신분 연구 2

### - 김기수를 통해 본 국악의 근대화 양상<sup>1)</sup>

윤 신 향

#### 1. 들어가며

올해는 김기수(1917~1986) 탄생 90주년이 되는 해이다. 같은 해에 태어난 윤이상(1917~1995)은 대내외적으로 주목을 받고 있는 반면, 몇 년 전 불거진 친일혐의 때문인지 20세기 국악 분야에 큰 족적을 남긴 김기수의 탄생에 대해서는 국악계마저도 초연하다.

필자가 김기수를 처음 접한 것은 10여 년 전 전통음악을 오선보로 옮겨놓은 『한국음악』 시리즈를 통해 <수제천>을 공부했을 때였다. 그런데 근자에 작곡가로서의 김기수의 면모에 주목하면서, 윤이상과 김기수가 같은 해에 태어났다는 사실이 유독 눈에 띄었다. 이들은 일제치하에 같은 나라에서 태어났으나 그 음악적 성장과정은 판이하게 달랐다. 김기수는 만주에 거주한 3년을 제외하면 1930년대부터 국내에서

1) 이 논문은 필자가 2007년 8월 세계음악학회 정기 심포지엄에서 발표한 글을 수정, 보완한 것이다.

활동한 국악인이었고, 윤이상은 같은 시대에 일본을 왕래하며 양악 중심의 교육을 받고 서구로 이주한 현대음악가였다. 매우 다른 이 두 작곡가를 비교하는 것이 이 글의 목적은 아니다. 다만 같은 시대에 이렇게 다른 길을 걸었던 이들의 행적이 결코 무관하지만은 않다는 예감이 들었고, 이것이 이 글을 쓰게 된 동기였음을 밝혀둔다.

김기수의 이름이 필자에게 재각인된 것은 몇 년 전 국립국악원 뜰에 들어서면서였다. 국악원의 뜰에 세워진 그의 흉상에는 ‘근대 한국음악의 자각’이라는 글귀가 적혀 있었다. 이 글귀는 근대 한국음악이란 무엇이며, 여기서 ‘자각’한다는 것은 또 무엇을 의미하는가라는 질문을 던져 주었다. 20세기 이전의 전통음악 연구에 천착하는 국악학자들은 종종 창작국악에 대한 연구가 아직 시기적으로 이르다고 표명한다. 물론 어떤 현상에 대한 학문적인 통찰은 적당한 역사적인 거리를 필요로 한다. 그러나 필자는 19세기 전통음악을 20세기에 연구하는 것과, 20세기 ‘근(현)대’ 국악을 21세기에 연구하는 것이 크게 다르지 않다고 생각한다. 김기수 연구가 아직 본격화되지 않은 것은 친일 혐의의 그림자 때문이기도 하겠으나 20세기가 아직 가까운 과거라고 믿는 국악계의 인습 때문일지도 모른다.

창작음악 관련 저널이 김기수의 창작곡에 대해 지엽적으로는 언급하고 있으며, 그의 제자 서한범이 쓴 한 편의 논문, 몇 편의 학위논문들이 나와 있다. 이들의 대부분은 김기수가 국악기로 작곡한 최초의 작곡가라는 데 무게를 두고, 그가 국악의 토대 위에 서양 음악어법을 어떻게 수용하는지를 분석하고 있다. 그리고 분석의 결과는 대부분 그가 두 음악어법을 결합하여 ‘새’ 국악을 탄생시켰다는 데서 그친다. 최근 이수정은 한국음악학학회 6월의 월례 세미나에서 김기수 초기 작품의 친일 관련 자료를 소개하고 주요 창작곡에 대한 개괄적인 발제를 했다. 이

발제는 작품 연구라기보다는 인물론을 위한 시발연구였다는 측면에서 나름대로 의의가 있었다고 본다.

필자는 창작국악 1세대로 독보적인 위치를 차지했던 김기수가 ‘최초의 국악 작곡가’ 그 이상의 의미를 지닌다고 보며, 이 의미에 주목할 때만이 그에 대한 친일 시비(是非)도 가치 중립적인 학문적 논의로 전환될 수 있으리라 생각한다. 이 글은 김기수라는 인물 자체보다는 그를 통해 촉발된 국악의 근대화 양상에 주목한다. 따라서 국악의 근대화 양상을 논한, 창작국악 2세대에 속하는 이해식 연구의 후속 연구이기도 하다.<sup>2)</sup> 다른 세대에 속하는 이 두 작곡가의 양식과 정신은 분명히 구분되나, 창작국악의 문화적 신분에 대한 필자의 문제의식은 두 글 모두의 기저(基底)에 깔려 있다.

논의는 크게 두 부분으로 나누어 전개된다. 첫 두 장은 김기수의 음악적 성장 과정과 작품세계를 간략히 개괄한 다음, 초기 대표작 <세우영>(1941)의 양식적 특징을 살펴본다. 본론에 해당되는 셋째 장은 전통음악의 번역을 의미하는 역보와 창작의 역학관계를 도출하고, 그 관계 속에서 국악의 근대화가 어떤 양상으로 전개되는지를 진단한다. 초기 창작의 영역에 초점을 맞추는 글의 성격상, 김기수가 표준화한 정간보 체계나 역보 또는 채보의 방식에서 제기되는 세부적인 문제는 제한적으로 다루겠다. 이 문제는 국악과 양악 두 영역의 학자가 협력 연구하면 이상적일 것이다.

2) 이해식에 대한 선행연구는 윤신향, “창작국악의 신분 연구 1 - 이해식의 해금 산조(散調) ‘상’(像)을 통해 본 국악의 근대화 양상을 중심으로,” 『낭만음악』 75호(서울: 낭만음악사, 2007), 113-137쪽 참조.

## 2. 김기수는 누구인가: 아악수(雅樂手) - 작곡가 - 인간문화재

### 1) 음악적 성장 과정 및 주요 업적

김기수는 일제 치하의 1917년 11월 서울에서 태어나, 만주와 부산에 거주한 시기를 제외하면 여기서 생애의 대부분을 보냈다. 그는 금화국민학교를 졸업한 후 경성공립농업학교에 합격했으나 가정 사정으로 입학은 포기하고, 친척의 권유로 1931년 당시 유일한 국악교육기관이었던 이왕직 아악부에 입소했다.<sup>3)</sup> 음악에 대한 김기수의 재능은 여기서부터 발휘되기 시작하는데, 그의 음악적 성장 과정은 다음의 후서(後序)에 잘 집약되어 있다.

“어린 나이 15세의 소년은 ‘황남입려’ ‘태려남입’이 생소할 뿐이었던만 종경(鐘磬)을 맞춰가며 ‘황종남려입종고선’ ‘타이주고선남려입종’하는 지도악사 선생의 구성진 구음소리는 가락가락 마디마디가 신기롭고도 친밀감을 주어 심금을 자극하는 여운이 신선한 인상으로 기이하기만 하였으니 드디어 녀을 잃고 끌려들게 되었다.

‘도레미파솔라시’만이 음악 표현 수단인 전부인양 몸에 배어 있던 어린 청각과 음악의 이해는 무너지기 시작하려 꿈틀댔다[...]일정한 박자도 아랑곳없이 분방하게 임의로 운행되는 무정형적(無定形的)인 절주 형태의 무상한 절도는 마치 하늘에 산재한 성좌의 점철과 법도 같기만 했고 관악이나 격악들의 진로를 각각 맡겨둔 채 그렇게도 자연스럽게 조화 아닌 조화로 넘나드는 운율의 무진한 표출적 묘미야말로 대악(大樂)적 태도라고나 할까? [...]”<sup>4)</sup>

3) 서한범, “죽헌 김기수론,” 『한국음악사학보』(서울: 한국음악사학회, 1996), 71쪽 참조.

4) 김기수, 『개천부』(서울: 국악고등학교동창회, 1986), 후서(後書); 서한범, 위의 글, 72쪽 재인용.

위의 글은 김기수가 유년 시절 양악교육을 우선적으로 받았고, 이왕직 아악부 시절 비로소 전통음악의 묘미를 체험했다는 사실을 입증해 준다. 아악부는 당시 학생들에게 궁중음악과 더불어 양악이론도 전수했으며, 3학년부터 대금을 전공한 김기수는 서양음악 이론과 시창에도 능했다고 한다.

김기수는 1936년 양성소 과정을 우수한 성적으로 마친 후 아악수로 활동하기 시작한다. 이 시절 궁중음악을 오선보로 옮기는 일도 담당하게 되는데, 이 일은 일본인 촉탁의 도움으로 이루어졌다.<sup>5)</sup> 그가 아악의 관악기 역보를 완성한 1939년 같은 해에, 공식적인 첫 작품 <황화만년지곡>(皇化萬年之曲)이 작곡되었고, 이 곡이 이왕직 아악부의 작품 공모에서 당선된다.<sup>6)</sup> 그러나 김기수는 1942년 아악수 직을 사임하고 만주 하얼빈으로 이주하여 교편생활과 정치학 공부를 한다. 해방된 1945년에 서울로 돌아와 상명여자고등학교에서 국어와 국사 교사를 지내다가, 전쟁이 발발한 1950년 8월 구왕궁 아악부에 연주원으로 위촉되면서 음악활동을 재개한다. 김기수는 전쟁 중에도 부산 국립국악원 장악과에 근무하면서 왕성한 창작활동을 벌였으며, 1953년에는 국악인 최초로 서울특별시 문화상을 수상했다. 1973년 3대 국립국악원장, 1977년 국립국악고등학교 교장을 역임했으며, 1986년 타계했다.

작곡가이면서 교육행정가였던 김기수의 방대한 예술적, 학문적 업적은 일일이 열거하지 않겠다. 그 가운데 괄목할 만한 업적은 단연코 아악

5) 일본인 촉탁 이시가와 기이찌가 이 역보작업을 도왔다고 한다. 이수정, “최초의 국악작곡가 김기수,” 2007년 한국음악학학회 6월 세미나 미간행 발표문, 3쪽 각주 9) 참조.

6) 천황을 칭송하는 내용의 가사를 담은 이 곡이 일본의 건국을 기념하는 행사음악이었다는 이유로 그에게는 현재까지 친일혐의가 따라 다닌다. 그러나 이수정은 그가 1942년 만주로 이주하였고, 자신의 작품목록 첫 작품에 당당히 <황화만년지곡>을 올려 놓았다는 사실에 근거하여 그가 일제에 협력할 의사가 없었던 것으로 유추한다.

및 민속음악을 오선보로 역보, 또는 채보한 것이다. 대표적인 악보 자료로는 아악을 오선보로 역보, 편저한 『한국음악』 시리즈와 정악을 개량 정간보로 기보한 『국악전집』 시리즈가 있다. 뿐만 아니라 『남창가곡백선』(1979), 『여창가곡 여든 여덟』(1980)을 각각 개량 정간보와 오선보로 펴냈으며, 가야금 산조와 민요를 채보하여 『민속악보』 2집을 출간했다. 그 외에도 『국악입문』(1972)과 같은 이론서, 연주자를 위한 『대마루 108. 66』(1971) 등의 교습서를 다수 펴냈다.

필자가 특히 주목하는 부분은 아악수였던 김기수가 작곡가인 동시에 인간문화재로 활동했다는 점이다. 관악기 연주뿐만 아니라 가무(歌舞)에도 능통했던 그는 1964년 중요무형문화재 제1호인 종묘제례악 보유자로, 1971년에는 무형문화재 제39호인 처용무의 예능 보유자로 지정되었다. 중첩되었던 김기수의 사회적 위치는 전통과 근대가 교차하는 당대 한국의 음악사회를 여실히 반영해준다. 그리고 그것이 바로 그에게 ‘최초의 국악작곡가’ 이상의 의미를 부여할 수 있는 논거를 제공해 준다.

## 2) 작품세계의 개요<sup>7)</sup>

김기수 업적의 또 다른 중요성은 악보의 편찬과 더불어 근대적 의미에서의 국악창작의 터전을 닦았다는 데 있다. 그는 46년 동안 독주, 중주, 관현악, 창극, 무용극음악, 영화음악, 그리고 연습용 곡으로 약 500여 곡을 작곡했다. 이 가운데 연습곡을 제외한 진정한 의미에서의 창작곡은 약 63곡이다. 김기수 최초의 창작품은 시각에 따라 다르게 간주된다. 이성천, 전인평은 1939년의 노래곡 <황화만년지곡>(皇化萬年之曲)

7) 이 글에서는 주요 작품들만을 거론하도록 한다. 작품의 총 목록은 국악고등학교 동창회보와 몇 논문에 수록되어 있다. 작품세계에 대해서는 다음의 문헌을 참고하였다. 서한범, 앞의 글, 67-78쪽.

을, 김기수 자신과 박일훈은 1941년의 4중주곡 <세우영>(細雨影)을, 성경린, 한만영, 황병기는 1944년의 관현악곡 <고향소>(顧鄉韶)<sup>8)</sup>를 첫 창작품으로 꼽는다고 한다.<sup>9)</sup> <황화만년지곡>은 이능화의 <황화만년지사> 가사에 김기수가 곡을 붙이고 김천룡이 <황화만년지무>를 만들어 1940년 11월 경성 부민관에서 일본 건국 2600년을 기념하는 축하공연에서 초연되었다.

초기의 대표작은 1941년의 4중주 <세우영>과 1944년 만주에서 작곡된 최초의 관현악 합주 <고향소>이다. <세우영>은 행사음악이었던 <황화만년지곡>에 비해 작곡가 개인의 정서가 다소 표현되는데, 김기수가 이 곡을 자신의 첫 창작곡으로 평가한 것은 이러한 맥락에서 이해된다.

부산의 국립국악원 장악과에 근무하던 1952년, 김기수는 전쟁 중임에도 불구하고 왕성한 창작활동을 했다. <정백혼>(精白魂), <송광복>(訟光復), <하원춘>(賀元春), <개천부>(開天賦), <명단풍>(明旦風)이 그때 탄생했는데, 관악 4중주 <명단풍>을 제외하면 모두 국가적 사건을 기리거나 국가적 번영을 염원하는 관현악곡, 또는 성악이 가미된 관현악곡이다. 전후(戰後)에는 관현악을 위한 <파붕선>(破崩線, 1954) 외에도 무용극음악, 영화음악 등의 다른 장르의 곡들도 작곡되었다.

<새나라>(1961), <5월의 노래>(1961)에서는 5·16혁명의 사회적 여파를 감지할 수 있다. 특히 이상로의 시에 곡을 붙인 <5월의 노래>는 창작국악을 활성화시킨 “신국악작품공모의 촉진제”<sup>10)</sup>가 되었다고 한다. 김기수는 이러한 예술활동을 배경으로 1962년 예술원의 문예상 본상을 수상한다. 그후에는 <규중칠우쟁론기>(1965), <만파식적>(1969)과 같

8) 작곡년도는 연구자마다 차이를 보인다. 이 글은 『한국음악』 25권에 실린 이성천의 해설을 따른다.

9) 이수정, 앞의 글, 4쪽.

10) 국립국악원 편저, 『한국음악』 24권(서울: 은하출판사, 1991), 작품해설.

은 무용음악이, 1970년대에는 고전과 역사적 인물을 소재로 한 창극 <춘향전>(1972)과 <강감찬장군>(1974)도 탄생했다. <청사포 아침 해>(1984)는 자연을 묘사하는 작품이며, 김기수의 마지막 작품 <당 굴>(1985)은 단군신화를 소재로 작곡되었다.

### 3. 김기수 '최초'의 작품 〈세우영〉(細雨影, 1941)

대금, 거문고, 아쟁, 장구로 편성된 <세우영>은 작곡자 스스로 최초의 창작품으로 간주한 작품이다. 그 이유는 이 곡이 작곡가 개인의 감수성을 표현한, 자율적인 성격을 어느 정도 띠기 때문인 것으로 보인다. 이 곡은 자잘비 내리는 부여(夫餘)를 여행한 감회로 작곡되었으며, 1941년 10월 일소당에서 초연되었다.<sup>11)</sup>

#### 1) 분석에 앞서 제기되는 문제 - 잘못 낀 첫 단추

창작국악에 대한 분석연구는 용어의 사용에 있어서 이미 적지 않은 문제를 가지고 있다. 문제는 선율구조의 분석용어로 전통음계의 율명(律名)과 서양식 음 이름 가운데 어느 것을 사용할 것이냐의 선택의 문제에서부터 이미 시작된다. 그런데 이것은 사실 분석의 문제가 아니라 이미 오선보를 전제하는 20세기 국악창작의 근본적인 딜레마이다. 악장, 악구, 박자 등의 서양음악 구성용어는 장단 한 배, 선법, 시김새와 같은 전통음악 구성용어와 동등한 의미체계를 가지고 있지 않다. 따라

11) 참고로, 부여는 당시 일본이 신궁 건립을 계획한 곳이다. '내선일체'의 정책으로 "부여회상곡(夫餘回想曲)"도 공연되었다고 한다. 이수정, 앞의 글.

서 어느 특정한 용어를 창작국악의 분석에서 선택한다는 것은 마치 첫 단추를 잘못 끼는 것과 비슷한 느낌을 받게 한다. 각기 다른 음악체계의 구성요소가 한 작품체계 안에서 공존할 수 있는가. 그렇다면 이들은 어떤 방식으로 공존하며, 그렇지 않다면 이질적인 음악체계 사이에는 무슨 일이 일어나는가. 다음의 분석은 이러한 문제의식을 전제하며, 부분적으로는 이 문제의 성격을 분석한다고 할 수 있다.

2) 악장구조 및 선율구조의 특징

표 1) <세우영>의 악장구조

악장	빠르기	마디	박자	장단	선법
1악장	Adagio	1-4	10/4	세령산장단과 그 변형	황중 평조(C)
	Allegretto	5-24	10/4	세령산장단과 그 변형	황중 평조(C)
2악장	Moderato	25-58	6/4	도드리장단과 그 변형	황중 평조(C)
3악장	Allegro	59-130	6/4	타령장단과 그 변형	황중 평조(C)

각 악장은 빠르기로 구분되었으며, 1악장이 느림에서 점차 빠른 속도로 변하는 데 비해 2악장과 3악장은 각각 보통 빠르기와 빠르기로 되어 있다. 곡이 아직 근대적 의미에서의 악구와 종지, 주제의 요소를 도입하지는 않고 있으나 표현방식에 따라서 각 악장을 3부분, 2부분, 5부분으로 나눌 수 있다. 악장과 빠르기가 서양식 박절단위로 구분되는 반면, 장단과 선법은 정악의 구성요소에 토대를 두고 있다.

전체적으로 C 황중 평조(당악조)에 기초한 이 곡의 선율구조는 F장음계의 음들과 부분적으로 겹친다. C음과 F음의 무게는 거의 비슷하나, 정악에 나타나는 중심음의 유연한 특성은 많이 희석되었다. 평조 음계

밖의 음인 e와 b는 곡 전체에서 박절적 약박에 각각 한 번 나타나며, F음계의 구성음  $b^b$ 도 곡 전체에서 배제되었다. 평조 음계 밖의 음이면서 F장음계의 7음인 e음은 연주의 실제에서 반음 높여 연주되는데, 이러한 방식의 연주는 악보의 오류가 아닌 이상 전통음계를 가능하면 고수하고자 하는 연주 수법인 것으로 보인다.<sup>12)</sup>

고음역의 대금이 선율을 주도하는 가운데, 거문고는 대금과 대비되거나 중주의 형태를 띠기도 한다. 반면 장구와 유사한 리듬패턴을 보이는 아쟁은 단순한 저음역의 화성음을 구사한다. 곡의 음역은 대금이  $c^1 - a^2$ , 거문고가 아래  $c - f^1$ , 아쟁이 아래  $f - f^1$ 이고, 전체 음역은 아래  $c$ (거문고)에서  $a^2$ (대금)까지다. 곡의 최고음  $a^2$ 는 각 악장에 분산되어 나타나며, 악장 사이와 한 악장 안에서 선율동기에 기초한 주제의 통일성은 나타나지 않는다. 반면 2분박 계통의 리듬동기가 두드러진다. 이 리듬동기에 의한 대금과 거문고의 움직임은 서정적인 분위기보다는, 연습곡과 같은 뉘앙스를 더러 풍긴다. 단순 소박한 창가풍의 선율양식도 3악장에서는 엿보인다.

### 3) 장단의 리듬적 번역

전통장단은 국악 양악 분야를 막론하고 현재까지 자주 창작음악의 리듬 소재로 활용, 또는 변용되고 있다. 김기수는 <세우영>에서 <영산회상>의 기본장단들을 변용하였다. 즉, 세령산 장단을 10박 계통의 1악장에, 도드리장단과 타령장단을 각각 6박 계통의 2악장과 3악장에 리듬적으로 변용했다.<sup>13)</sup> 그런데 어떤 전통장단을 어떻게 변용했느냐의 문

12) 이것은 E<sup>b</sup> 황종 평조로 연주한 KBS 국악관현악단이 음계 밖의 음이면서 A<sup>b</sup>조의 4음인 d<sup>b</sup>을 반음 올려 연주한 데서 유추한 것이다. 참조한 음반은 KBS FM기획 한국의 전통음악시리즈 30 김기수 작품집, YBM 서울음반(2004).

제보다 더 흥미로운 것은 그 변용 과정에 나타나는 기보의 혼합 과정이다. 이성천은 『한국음악』 25권의 작품해설에서 기보의 변화에 대해서는 언급하지 않고 있는데, <세우영>의 장구 파트에는 전통기보와 서양 오선보가 엄연히 혼합되어 나타난다.<sup>14)</sup> 우선 1악장의 첫 네 마디를 살펴보자(악보 1).

악보 1) <세우영> 마디 1-4

□ *Dolce, Espressivo* 竹軒作  
*Adagio*

대금(大琴) Taegum  
 거문고(玄琴) Kômung'go  
 아쟁(牙聲) Ajaeng  
 장구(杖鼓) Changgu

*Pizz* *(Arco)* *Pizz* *(Arco)*

6 6

*Fiu mosso*

대금  
 거문고 *Fiu mosso* 上 中  
 아쟁  
 장구

보는 바와 같이 선율악기는 오선보로 기보되었으나 장구의 장단은

13) 박영승의 장단분석을 참조하였다. 박영승, “김기수 작곡 <세우영>에 관한 분석 연구,” 추계예술대학교 교육대학원, 2005.

14) 국립국악원에 소장된 김기수의 자필악보도 혼합보로 되어 있다.

정간보식 기호와 작곡자 스스로 고안한 기호로 되어 있다. 마디 1과 2에는 심지어 서양식 쉼표와 정간보가 공용되었다. 여기서 장단구조의 기초가 되는 <세령산>의 기본 장단을 먼저 살펴보자. 이것은 다음과 같이 3+2+2+3으로 분할된다(악보 2).

악보 2) <세령산> 기본장단(정간보)<sup>15)</sup>

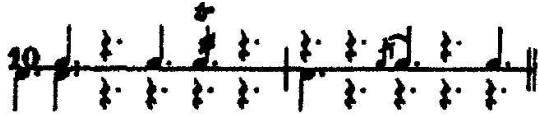


이 장단은 마디 1-2에서 3+3+2+2, 마디 3에서는 2+2+3+3으로 분할, 변형되었으며, 같은 분할방식의 마디 4에서는 주법의 위치만 부분적으로 바뀌었다. ‘평’장단과 ‘쿵’장단을 제외한 장단들-‘덕’, ‘기덕’ 장단-은 김기수 고유의 기호로 대체되었다. 특히 ‘덕’ 장단의 길이는 세로줄의 길이에 따라 구분되었다.

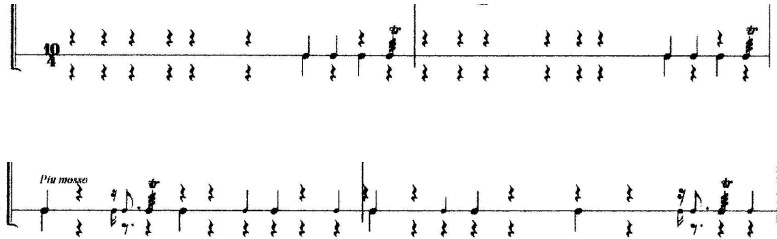
<세령산> 기본장단과 이것을 변용한 <세우영> 장단의 리듬보를 살펴보면, 김기수가 전통장단의 체계를 얼마나 극단적으로 변형시켰는지 알게 된다(악보 3, 악보 4).

15) 국립국악원 편저, 『국악전집』 4권(서울: 국립국악원, 1976), 199쪽.

악보 3) <세령산> 기본장단(리듬보)<sup>16)</sup>



악보 4) <세우영> 리듬보 마디 1-417)



가장 획기적인 변화는 세령산 기본장단인 10/4이 10/2으로 바뀌어 작곡되었다는 점이다. <세령산> 장단 고유의 특성은 위의 리듬구조로 변용됨으로써 퇴색되며, 2분박 계통이 주를 이루는 대금선율의 리듬구조 또한 장구의 리듬기능을 약화시킨다. 대금선율의 리듬 분할방식은 첫 두 마디를 제외하고는 2분할이 두드러진다. 마디 5에서 시작되는 2

16) 김해숙의 역보를 참조했다. 김해숙, “한국전통음악의 장단구조와 빠르기에 관한 연구,” 『한국음악사학보』 27권(서울: 한국음악사학회, 2001), 14쪽 참조. 김해숙은 합장단을 2박으로 간주하는 김기수와 달리 합장단을 1박으로 처리하고 쉼표를 사용했다. 김기수의 역보는 국립국악원 편저, 『한국음악』 8권(서울: 은하출판사, 1991), 44쪽 참조.

17) 박영승의 역보를 참조했다. 박영승은 4분쉼표가 뒤에 나오지 않는 ‘더’ 장단기호를 작은 크기의 4분음표로, 쉼표가 나오는 ‘더’ 장단 기호는 정상적인 크기의 4분음표로 기보하였다. 그러나 여기에 대한 주해는 생략되었는데, 작품이 작가의 지적 재산이라는 측면에서 기호의 운용에 대한 역보자의 주해는 필요하다고 본다. 이것은 언어의 번역에 있어서 종종 역자의 주해가 요긴한 것과 마찬가지로 이치일 것이다.

분박의 8분 리듬이 1악장의 셋째 부분이 시작하는 마디 13-14(악보 5)에서는 16분 리듬으로 분할된다. 4분의 6박인 3악장에 나타나는 점2분 음표의 3분박 리듬동기도 점2분음표를 두 번씩 반복하며 2분할구조를 보인다.

박절구조에 근거한 음표와 율의 기조가 되는 장단 기호는 사전에 약속하지 않는 이상 하나의 의미체계로 해독되기 어렵다. 따라서 기보체계의 혼합 양상을 띠는 <악보 1>은 두 기보체계에 대한 지식을 전제하며, 전통장단에 익숙한 연주자만이 리듬적 번역에도 유연하게 대처할 수 있을 것이다. 그래픽의 인상을 다소 주는 이 혼합보는 국악창작 초기에 전통장단을 리듬적으로 번역함에 있어서 발생하는 기보의 문제를 고스란히 보여준다.

#### 4) 전통음계의 화성적 번역

황중 평조를 철저히 지키는 선율구조에 반해, 중주에서 야기됨직한 헤테로포니가 지양되고 특정한 음정구조가 나타난다. 몇 부분을 제외하면 거의 대부분 완전4도, 완전5도, 장 단3화음의 틀 속에서 움직인다. 다음에서는 각 악장 끝마디의 음정구조(마디 24,58,130)와, 1악장과 3악장의 각 첫째 부분 끝마디(마디 12,62)의 음정구조를 살펴본다.

도식 1) <세우영>의 주요 음정구조



장2도와 단3도가 결합한 완전 4도의 틀음정구조, 장2도와 완전 4도가

결합한 완전5도의 틀음정구조가 나타나며, 곡의 끝은 장3화음으로 장식된다. 개별음의 출현도를 보면 C음과 F음의 출현도가 역시 가장 높다. 특히 1악장의 끝마디인 마디 24가 흥미로운데, 거문고의 무현이 아쟁과 강한 불협화의 여운을 남기면서 2악장으로 넘어간다.

위의 음정구조들은 모두 조성적 의미에서의 화성적 종지의 기능을 하지 않는다. 곡의 끝을 장식하는 장3화음도 F장조의 으뜸화음 기능을 하지 않고 조성적 완결감(完結感)을 주지 않는다. 단지 박절구조에 적응하는 평조 음계의 다선율구조가 이것과는 비유기적인 화성구조를 야기하는 것이다. C 황중 평조의 구성음과 3화음이 중첩하는 것은 전통음계가 다성화하면서 수직구조에 외형적으로 적응하는 것과 다름 아니다. 이것은 C조로 표기된 이 곡이 실지로는 C황중 평조와 F조 사이의 모호성을 띠는 것과도 관련이 있다.<sup>18)</sup>

#### 5) 표현기법과 주법의 배치방식

김기수는 곡의 1악장에서 이미 다양한 서양식 악상기호, 속도조절 악호, 그리고 특수주법을 사용한다. 그런데 이것들이 악장이 시작하는 부분과 끝나는 부분들에 자주 나타난다는 사실에 주목해야 한다. 1, 2악장의 공통적인 특징은 아쟁의 첫 네 마디에 피치카토가 배치되었고, 2, 3악장의 공통적인 특징은 ‘점점 빠르게(accel.)’와 ‘점점 느리게(poco lento)’라는 속도 변화가 각각 첫 부분의 마디 4에 지시되었다는 점이다. 피치카토 주법은 1악장의 셋째 부분이 시작하는 곳(마디 13-14)에서도 나타나는데, 이 두 마디 주법의 배치방식은 특히 흥미롭다(악보 5).

18) 이 곡의 화성구조는 오히려 조성이 아직 정착되지 않았던 서양 선법음악과도 공통적인 요소를 지닌다.

악보 5) 마디 13-14



작곡자는 위의 마디에서 거문고의 특수주법과 서양 특수주법인 아쟁의 피치카토를 공히 적용하여 부분의 시작을 유도하였다.<sup>19)</sup> 거문고의 조현음(調絃音)이 종종 부분들의 끝에 나타나는 경우가 있으나 그것은 마디 48의 싸랭주법과 마찬가지로 형식 구성의 중심 요소로 작용하지는 않는다. 오히려 서양식 표현, 또는 속도 지시가 곡의 형식 구성에 영향을 미친다. 곡 전체에 나타나는 표현 또는 속도를 지시하는 용어와 악상기호, 그리고 사용된 주법을 정리하면 다음과 같다(표 2).

표 2) 표현 및 주법기호

표현 및 속도	아티클레이션 및 다이내믹	주법
dolce espressivo		
piu mosso	$\underline{\quad} > -$	$\curvearrowright$
$\frown$	$\frown$	$\text{♩}$
rit.	$\frown$	Pizz.
accel.	$\frown$	
poco lento	$\frown$	

19) 이 부분은 리듬적으로도 흥미로운데, 현악기 대 대금의 리듬군이 5+5의 장구리듬 분할에 맞추고 있으며, 거문고와 대금은 각각 8분음, 16분음의 2분할방식을 따르고 있다.

곡의 첫머리에 ‘dolce espressivo(부드럽게 표현을 다하여)’가 붙어 있고, rit.(점점 느리게, 마디 24)로 1악장이 끝남을 강조한다. 이 악장의 둘째 부분 끝(마디 12)에 나타나는 페르마타는 2악장의 끝에도 나타나며, 3악장 첫 부분의 끝(마디 58) 또한 poco lento(점점 느리게)라는 속도 변화를 통해 생기 있는 다음 선율의 시작을 예비한다. 점진적 다이내믹 기호를 이미 첫 악장에 사용하고 있으며(악보 1, 마디 4)<sup>20)</sup>, 2악장의 마디 47에 처음 나타나는 다이내믹 기호 *f*가 마디 49에서 반복되고 곧 *p*로 대비된다. 곡의 마지막 네 마디는 cresc.(점점 세게)로 처리되었으며, 모든 악기가 악센트로 끝맺는다. 테누토와 같은 아티큘레이션 기호가 대금선율에 적용되는가 하면(마디 6), 시김새를 대치하는 꾸밈음이 곳곳에 나타난다.

#### 4. 국악의 근대화 양상

##### 1) 표현 요소의 형식적 수용

김기수가 이왕직 아악부에서 서양음악 이론과 시창교육도 받았다고 하나, 작곡공부를 체계적으로 한 기록은 아직까지 접할 수 없었다. 그가 해방 후에 어떤 대가들의 작품을 접했는지에 대한 사료연구도 앞으로 이루어져야 할 것이나, 우선 초기 작품에 나타나는 경직된 리듬구조와 단순한 화성구조로 보아 그가 일제시대에 접한 이론교육이 아악을 우선으로 옮길 만한 수준 이상의 실질적인 작곡교육은 아니었음을 알 수 있다. 물론 작곡자 개인의 서정적인 표현양식이 당대 전통음악계에서

20) 연주상으로는 점점 여러개의 악상이 마디 4에서 실현되기 어려운 감을 보인다.

는 새롭게 인식되었음을 짐작할 수는 있다. 이성천도 작품해설에서 이러한 추측을 내린다: “잔비가 내리는 백제의 고도(古都) 부여(夫餘)를 여행하면서 작곡자의 감회를 음으로 표출시킨 것이라면 <세우영>이 특수한, 당시로서 새로운 성격의 악곡으로 만들어졌을 것이라는 생각을 쉽게 가질 수 있을 것이다.”<sup>21)</sup>

김기수가 서양식 작곡방식을 전통음악의 토대 위에 수용함에 있어서 초기에 부딪힌 문제는 근대화성의 합리적인 문법체계였던 것으로 보인다. 그런데 율정(律程)의 산출방식이 평균율에 기초한 음정(音程)의 그것과 다른 것은 논외로 하더라도, 근대화성의 한국적 수용은 전통음계를 조성적 장단음계로 확대하지 않는 이상 어렵다. 주지하다시피 양악작곡의 산파(産婆) 역할을 한 홍난파(1898~1941)는 이미 한국 최초의 가곡 <봉선화>(1920)에서 화성 단음계를 사용하였다. 모든 성부가 <세우영>에서처럼 5음음계의 틀을 고수하면 서양 근대의 화성체계는 기능적으로 무력할 수밖에 없고, 조표 또한 무용지물이 될 수밖에 없는 것이다.

<세우영>에 나타나는 양식의 특징은 김기수 최초의 관현악곡 <고향소>(1944)에서도 엿보인다. 마찬가지로 빠르기말을 각 악장에 붙였는데, 1악장-마디 4부터-과 4악장이 보통 빠르기로 된 반면, 2악장은 조금 빠르게, 3악장은 빠르게로 되어 있다. 박절구조는 비교적 자주 변화하는 가운데서도 4분의 4박이 특히 자주 나타난다. 황중 평조에 근거하는 이 곡의 화성구조는 더 큰 규모의 악기 편성으로 좀더 두텁기는 하나 <세우영>의 그것과 크게 다르지는 않다. 2악장은 속도변화(‘poco lento’와 ‘a tempo’)를 반복 적용하며, 아쟁에 중음주법이, 대금, 피리, 해금에 글리산도가 추가로 사용되었다.

전통음계의 선적 구조와 화성적 수직구조의 비유기적인 관계는 창작

21) 국립국악원 편저, 『한국음악』 25권(서울: 은하출판사, 1991), 이성천의 작품해설.

초기의 김기수에게 특이한 방식으로 환기된다. <세우영>을 비롯한 초기작품에서, 김기수가 문법에 근거한 근대음악의 내용보다는 그것의 시간구조에 내포된 표현 요소에 일차적인 관심이 있었다는 것을 알 수 있다. 살펴본대로 그는 빠르기말을 표현과 연계시키고, 빠르기나 주법, 다이내믹에 근거하여 형식을 구성하고 악장을 구분하였다. 초기의 작품들이 대위법과 화성법의 적용에는 미숙한 반면, 표현과 연계된 속도 변화, 그리고 주법의 형식적 활용에 있어서는 적극적이었다. 물론 장단과 속도에 따라 변조(變造)되기도 하는 정악양식에 비추어 볼 때, 이러한 표현양식이 김기수에게 전혀 새로운 것은 아니었다. 그러나 정악의 전통적인 표현양식은 서양 근대음악의 수용과 더불어 한국 근대의 방식으로 새롭게 표출되어야 했던 것이다.

## 2) 역보(譯譜)와 창작의 역학관계

아악을 오선보로 번역하는 작업은 이왕직 아악부의 아악수였던 김기수가 일제치하에서 수행해야 했던 업무 가운데 하나였다. 그런데 첫 장에서 밝혔듯이 아악의 오선보 번역이 완성된 1939년 같은 해에 공식적인 첫 작품 <황화만년지곡>이 탄생하였다. 여기서 김기수 개인의 친일행적 유무(有無)보다 흥미로운 것은, 역보가 일제식민을 경유했으며, 최초의 근대적 의미에서의 국악(기) 작품이 그가 아악을 역보한 시기와 공교롭게도 맞물렸다는 사실이다. 즉, 식민시대 역보의 경험이 번역자의 창작욕구에 영향을 미쳤고, 이것이 바로 국악창작이라는 새로운 전통으로 연결되었다는 사실이다.

우리는 주로 김기수가 국악기를 사용하여 오선보로 작곡한 최초의 작곡가라는 데 주목할 뿐, 오선보와 정간보 사이를 넘나드는 이중의식

이 그의 창작의 기초를 형성했다는 사실은 간과한다. 김기수의 제자였던 서한범에 의하면, 그는 작품을 쓸 때 대개의 경우 오선보로 총보를 만들었으나, 이것을 악기별로 교습하기 위해서는 정간보를 만들어 사용하였다고 한다. 이것은 실용적인 목적에서이기도 했지만, 정간이 전통음악의 특성을 표현하기에 더 적합한 기보체계라는 사실과 정간보로도 창작이 가능하다는 사실을 학생들에게 일깨워주기 위함이었다고 한다.<sup>22)</sup> 즉, 기보는 그의 의식 속에 두 가지 체계로 존재했던 것이다.

전쟁시기와 전후(戰後) 정간보로 기보된 김기수의 작품들은 근대화의 전환기에 있었던 한 문화적 이중인의 자화상(自畫像)을 보여준다. 1952년의 <정백혼>과 <하원춘>, 그리고 1954년의 <파봉선>이 바로 그들이다.<sup>23)</sup> 예를 들어 <파봉선>의 정간보에는 서양의 돈꾸밈음 기호(당적보의 4강 2정간 율명 아래)나 점진적 다이내믹 기호(통소보의 3강 4정간과 4강에 걸쳐)가 나타난다(악보 6)<sup>24)</sup>. 주지하다시피 다이내믹은 극적 표현을 위해 사용되는 악상기호이다.

우리는 여기서 장식을 기호가 시김새 고유의 특성을 대치하지 못하는 문제는 차치하고라도, 한국의 궁중음악가가 작곡 주체로 전이함에 있어서 소리의 표현 요소에 민감하게 반응했다는 사실에 주목할 필요가 있다. 김기수가 다이내믹 기호를 창작품뿐만 아니라 자신이 개량한 전통음악의 정간보에 도입한 사실도 의미심장한데, <수제천>이나 교습용 시조에 붙은 점진적 다이내믹 기호가 그것이다.

22) 필자와 서한범의 메일교환. 윤소희에 의하면 1967년에 탄생한 최초의 성가집 『고가신조』에도 정간보와 오선보가 병용되었다고 한다. 윤소희, 『국악창작의 흐름과 분석』(서울: 국악춘추사, 2002), 15쪽.

23) 이들의 일부는 자필 오선보로도 남아 있다. 예를 들어 <파봉선>의 자필 악보가 국립국악원에 소장되어 있는데, 그가 먼저 어떤 기보를 사용했는지는 아직 확인되지 않았다.

24) 이 글의 부록에 <파봉선> 정간보와 오선보 버전을 실었다.

김기수는 아악부에서 사용하던 정간보를 더 실용적으로 개량하여 현행 정간보의 표준을 만든 장본인이다. 개량의 핵심은 정간보에 서양식 분박(分拍)의 개념을 도입했다는 데 있다: 정간을 박으로, 강(綱)을 마디로 환산하고 정간을 등분할(等分割)하여 분박이라고 일컫은 것이다.<sup>25)</sup> 그런데 국악의 근대화에 결정적인 역할을 한 이 기보장치는 전통음악을 실용적으로 개량함과 동시에 그것의 원래 내용을 축소하는 결과를 초래했다. 장단과 연계된 율(律)의 유동적인 가치가 분박단위의 리듬적 시가(時價)로 환산되면서 고정된 음 개념으로 변환되었다.

오선보로의 역보를 더욱 용이하게 한 분박의 도입은 전통음악의 순환적인 시간구조를 서양 근대음악의 직선적 시간구조로 전환시킨다. 이때 장단은 박절적 리듬으로 번역되도록 강요받는다. 두 기호체계를 아무 코멘트도 하지 않고 혼합 사용한 <세우영> 악보는 바로 이러한 전환 과정을 예고해주는 것이다. 돈꾸밈음과 다이내믹 기호를 사용한 1954년의 <파봉선>은 개량 정간보를 채택하고는 있으나 기보의 혼용이라는 점에서는 마찬가지로 문제를 함유하고 있다.

언어의 번역에 있어서 두 언어에 대한 번역자의 능력이 대등하지 않은 경우가 많은데, 그것은 대부분의 경우 모국어에 대한 경험이 우선되기 때문이다. 그래서 번역은 어느 한쪽 언어의 의미체계를 확대하거나 축소하기 마련이다. 음악 번역의 경우도 이 원리는 마찬가지로 적용된다. 정간보와 오선보는 다른 의미체계 속에서 읽혀지고, 이 체계를 받쳐주는 음악문법 또한 근본적으로 다르다. 오선보로의 역보가 보다 편리

25) 김기수, 『국악입문』(서울: 한국고전음악출판사, 1972), 29쪽. 이보형은 그후 김기수의 장단 분할론에 대한 보완책으로 집합론을 내놓았다. ‘박’의 개념을 ‘안(眼)’의 개념으로 규정한 그의 집합론은 김기수의 분할론에 비해서 더 설득력을 지니는 것으로 보인다. 이보형, “전통기보론에서 박의 집합론과 분할론의 합리성과 효용성,” 『민족음악학』 17호(서울: 동양음악연구소, 1995), 19-40쪽 참조.

해진 개량 정간보도 율이 음표가 아닌 문자로 표기되고 절대적 시가를 따르지 않는다는 점에서는 근원적인 차이가 있는 것이다. 전통음악에 대한 오선보 번역은 전통의 의미변화를 수반한다.<sup>26)</sup> 그러므로 20세기 창작국악은 바로 이 변화의 역동성으로 점철되었다고 할 수 있다.

그런데 1930년대 아악수에서 출발하여 1960년대 인간문화재로 지정 받은 김기수가 작곡에 임하면서 전통적인 아악의 정신을 온전히 버릴 수 있었을까. 물론 그는 유년 시절 이미 양악교육을 받은 바 있고, 그의 개량 정간보는 이미 의식전환의 징후이기는 하다. 그러나 국가적 근대화 발맞추어야 했던 음악 관료인으로서의 직업적 의무도 간과할 수는 없을 것이다. 그렇게 발전된 창작국악이 과연 전통을 새롭게 혁신해 온 것인지, 아니면-극단적인 표현으로- 전통과의 단절에 기여한 것인지는 더 깊게 논의되어야 한다. 여하튼 역보의 과정을 겪었던 김기수의 작품활동이 그 과정이 없었던 양악 출신 작곡가의 그것에 비해 더 역동적이었던 것임에는 틀림이 없다.

### 3) 서양 근대음악의 한국적 재현(再現)과 변주(變奏)

정간보 체계와 정악의 연행에 익숙한 무형문화재 예능 보유자가 근대적 의미의 음악 작품을 쓴다는 것은 무엇을 의미하는가. 그가 두 기보체계를 넘나들었다 하더라도, 한 인격체가 이질적인 두 의미체계 속에서 공시적으로 사유할 수는 없다. 사유한다면 구조적으로 취약한 어느 한쪽의 정신 내용이 다른 한쪽의 형식에 양보될 가능성이 많은 것이다. 근대적 표현 요소가 어색하게나마 김기수가 자인하는 첫 작품에 나타

26) 역으로 모차르트의 교향곡을 정간보로 역보한다고 해보자. 박절적 리듬에 기초한 교향곡 원래의 의미가 음악적 번역을 통해 변질될 것은 뻔하다.

나는 것은 이런 차원에서 이해된다. 아악에 깃든 한국 전통의 정신이 근원적으로 다른 서양 근대음악에 적응하기 위해 표현 요소를 형식적으로 덧입히는 양상은 시대적으로 당위성을 띠었던 것이다.

김기수는 서양 근대음악의 표현 요소를 수용함과 더불어 그것을 한국 근(현)대사회 국악의 영역에서 재현하는 데 기여했다. 먼저, 창작을 통한 국악기 연주의 공연예술화는 바로 서양 근대음악의 특징인 연주와 작곡의 분화현상을 재현한다. 또 서양 근대음악의 대표적인 장르는 교향악적 이상을 구현시킨 관현악인데, 김기수는 독주, 중주 외에도 합주 양식의 정악으로부터 근대적 의미의 국악 관현악 장르를 탄생시켰다. 그의 작품 가운데 가장 많은 수요의 장르가 바로 46곡에 이르는 관현악 곡인 것을 보면, 관현악이 국악계에서 차지하는 장르적 위상은 입증되고도 남음이 있다. 관현악 장르의 위상은 특히 1960년대에 촉발된 신국악과 밀접한 관련이 있는 것이다.

여기서 서양 근대 관현악의 태동에 기여한 바흐의 행적을 상기해보자. 바흐의 음악적 이상은 오선보 체계의 정립과 음정비를 균등하게 산정한 평균율 피아노의 발명과 더불어 구현될 수 있었다. 음정비를 등분할한 조율체계는 합리적이긴 하나 매우 인위적인 방법이였으며, 다이내믹의 세분화가 가능한 피아노 기술의 개발은 음악의 극적 표현 가능성을 확대하는 데 기여했다. 김기수가 구(舊) 정간보를 서양의 박절개념에 맞추기 위해 한 정간을 등분할한 것은 음정비의 균등한 분할방식과 마찬가지로 매우 인위적인 것이다. 게다가 국악기 연주의 표현을 강화하기 위해 서양식 다이내믹 기호를 추가한 것은 더 획기적인 사건이다. 즉, 정간의 등분할과 국악기에 대한 근대적 의미의 인위적인 표현기법은 비슷한 시기에 적용된 것이다.

창작국악이 근대 서양음악의 내용을 수용하지 못했던 것은 국악기

자체의 구조적 취약함에도 있었으나 국악기 연주의 미적 본질이 그것과 배치(排置)되는 요소를 지녔기 때문이기도 했다. 변계원은 김기수의 작품들이 “서양 예술음악 요소와 동양적 내용을 유기적으로 결합시키지 못하고, 서양음악적 요소들이 단순한 형태로나마 곡에 내재되어야 한다는 부담감”<sup>27)</sup>을 안고 있다고 피력하는데, 이것은 이러한 미적 배치 구조와도 관련이 있는 것이다. 김기수의 ‘부담’은 바로 내용의 부재 속에서 형식의 수용을 강요당함에서 오는 것이며, 그는 표현 요소를 형식의 차원에서나마 수용함으로써 그것을 환기하고자 했던 것이다.

덧붙여 상기해야 할 것은, 박절적 시간구조 안에서 기능하는 서양 근대음악의 표현 요소가 음가(音價)의 객관적인 산정(算定)을 가능하게 한 메트로놈의 정착과 더불어 강화되었다는 사실이다. 김기수가 악장구성에 도입한 빠르기말도 바로 메트로놈이 서양음악사에서 생긴 다음에 정착된 것이다. 따라서 김기수는 근대적 표현 요소의 형식적 수용을 통해 근대적 의미의 시간개념을 한국적으로 변주(變奏)했다고 할 수 있다.

## 5. 나오며

장단에 기초한 한국 전통음악의 문법과 박절에 기초한 서양음악 전통의 문법은 근본적으로 다른 의미체계를 발생시킨다. 그리고 한 기보체계는 ‘다름’에 대한 번역과정을 거치지 않고서는 다른 기보체계와 결합될 수 없다. 전통음악의 근대적 번역은 여러 차원에서 문제를 드러냈는데, 일제 강점기에 탄생한 김기수 최초의 창작품 <세우영>은 이 문제를

27) 변계원, “한국음악에서 작곡에 대한 개념적 고찰,” 『음악학』 14호(서울: 한국음악학학회, 2007), 33쪽.

특히 두 가지 차원에서 드러내었다. 한편으로는 혼합보가 내재하고 있는 장단의 리듬적 번역이라는 차원에서, 다른 한편으로는 전통음계의 화성적 번역이라는 차원에서이다. 전자의 문제는 3분할구조의 전통장단이 2분할구조의 리듬으로 둔갑한다든가, 장단 고유의 흐름이 쉽표를 통해 거세되는 데서 나타나며, 후자의 문제는 C황중 평조의 선율구조가 F조의 3화음구조에 적응하는 데서 나타난다.<sup>28)</sup> 이러한 문제들은 표현 요소를 형식적으로나마 수용하는 방향으로 환기되었다고 할 수 있다.

국악기를 사용한 초창기의 작품들이 서양음악의 내용보다 표현 요소의 형식적 수용에 더 절박했었던 것은 그후 도래한 현대음악의 속성과 관련해서도 시사하는 바가 있다. 서양 근대음악의 합리성이 국악(기)의 특수성과 배치(排置)되는 요소를 지닌 반면, 그것을 거부한 현대음악의 매개변수들-특히 음색 요소-은 국악의 그것과 대비되면서도 어울릴 만한 요소를 가지고 있었다. 즉, 초기 창작국악은 근대음악의 표현 요소를 어색하게나마 수용함으로써 국악의 특수성과 근접하는 현대적 표현논리를 수용할 토대를 마련한 셈이다. 이는 김기수가 1960년대 신국악을 촉발시킨 이후, 창작국악 2세대가 현대적 표현기법을 실지로 수용하기 시작한 것을 보면 알 수 있다.<sup>29)</sup>

혹자는 김기수를 민족주의 작곡가라고 단언하는데, 이는 음악에 있어서의 민족주의에 대한 그릇된 인식에서 비롯된 것이다. 우선 소재의 측면에서, 김기수는 근대 서양음악의 틀을 국악(기)에 거의 의무적으로

28) 이 곡의 C조표는 실질적인 기능을 하지 않는다. 김기수 이후 작곡가에게서도 나타나는 조표의 허구성, 이와 관련된 조성의 ‘숨음’에 대한 의미화 작업은 앞으로 더 구체적으로 논의되어야 할 것이다.

29) 황병기나 이해식이 이에 해당될 것이다. 윤신향, “창작국악의 신분연구 1 - 이해식의 해금 산조(散調) ‘상’(像)을 통해 본 국악의 근대화 양상을 중심으로,” 『낭만음악』(서울: 낭만음악사, 2007), 113-137쪽 참조. 김기수의 1980년대 작품에서도 그가 이미 도래한 현대적 표현어법을 경험한 흔적을 부분적으로나마 엿볼 수 있다.

끼워 맞춘 것이지, 서양음악의 토대 위에 민속적인 소재를 끌어들이는 전형은 아니다. 또한 그가 국가적 관심이나 이념에 부응하는 작품들을 주로 썼다고 해서 그를 민족주의적이라고 한다면, 일제식민기에 천황을 칭송하는 내용의 시에 곡을 붙인 작품을 ‘친일’ 성향의 반민족주의 음악이라고 해야 한다. 이러한 흑백논리는 음악관료였던 김기수의 창작 활동을 당대 도래한 국가적 근대화의 현실 속에서 자존하는 방법의 하나로 본다면 다소 중화될 것이다. 김기수의 음악을 그 시대의 과제였던 근대성 수용의 문제와 결부시키지 않은 채 ‘민족주의’, 또는 반민족주의 ‘친일’음악가라는 시비에 빠진다면, 우리는 그의 음악의 더 본질적인 부분을 간과하고 말 것이다.

일제 식민치하에서의 창작활동이란 일본화된 서양 근대문화와 무관하게 전개될 수 없었다. 특히 창작의 주체가 관료인이라면 그가 이국으로 떠나지 않는 이상 그것의 굴레로부터 자유로울 수 없었음은 자명하다. ‘친일’이란 넓게 보면 정치적인 협력뿐만 아니라 식민문화에 수반되는 정신적인 동화도 내포한다. 서양 근대음악의 내용은 일제의 직간접적인 통제를 받는 동안 상당 부분이 굴절되어 한국에 수용되었다. 이왕직 아악부의 김기수가 아악을 오선보로 역보할 당시 일본인 촉탁이 도와주었다는 사실은 바로 그 직접적인 예일 것이다. 이러한 역사적 현실의 연장선에서 김기수의 흉상에 새겨진 ‘근대 한국음악의 자각’이라는 글귀를 되새겨보자. 이 글귀는 한국 전통음악이 서구 근대음악을 통해 계몽되었다는 뜻으로 풀이되는데, 더 엄밀히 말하자면 식민지 경험이 20세기 국악창작사의 지울 수 없는 트라우마라는 사실도 함유한다.

거듭 강조하건대, 양악 분야에서는 역보를 거치지 않았던 창작이 김기수의 경우에는 그것과의 역학 속에서 전개되었다. 물론 민요 채보를 창작으로 승화시킨 이해식의 경우처럼 구전심수(口傳心收)의 민속음악

이 창조력의 중요한 원천이 될 수도 있다. 그러나 전통을 근(현)대적으로 계승하고자 하는 작품이라면, 국악 양악을 막론하고 사과의 번역과정을 반드시 거친다. 김기수를 비롯한 창작국악 2세대가 한국 전통음악을 근(현)대적으로 번역하고자 했다면, 윤이상은 이주작곡을 통해 그것을 현대적으로 번역하고자 했다.<sup>30)</sup> 이 둘의 번역 방식은 상이한 음악적 결과를 가져왔으나, 번역이라는 제2의 창조를 통해 제 3의 음악양식을 확립했다는 의미에서는 공통분모를 가진다.

오선보로 기보된 전통음악은 정간보를 배우지 않은 이에게 우선은 편리하다. 그러나 서양의 꾸밈음 기호가 농현이나 시김새의 내용을 정확히 지시하지 못한다는 ‘차이’의 문제는 여전히 존재한다. 이 비동일성의 문제는 마치 외래어로 더빙된 한국영화를 볼 때 느끼는 메커니즘과도 대략 비슷하다(이것은 또한 분석에 앞서 제기한 ‘잘못 낀 찻 단추’를 연상케 한다). 그런데 이 번역 행위에 도사리고 있는 ‘차이’의 메커니즘이 바로 국악의 근대화에 기여했다는 사실을 인식해야 한다.

국악이 세계음악에 편승하고 있는 오늘날, ‘차이’의 존재방식은 반세기 전의 그것과는 다른 양상을 띤다. 디지털 매체의 오선보로 작품을 쓰는 것이 보편화되었으며, 누구든지 즉석에서 자신이 원하는 소리를 듣고 수정할 수 있는 더 간편한 시대가 왔다. 근대적 의미에서의 작곡 주체의 개념이 세계화의 국면에서 약화, 또는 재설정되어가고 있으며, 근대적 의미에서의 ‘차이’라는 것이 장르의 융합과 더불어 보다 복합적인 멀티미디어 표현기술의 형태로 이행해가고 있는 것이다.

30) 여기서 한국 전통이란 동아시아 문화범주에 속하는 전통임을 염두에 두어야 한다. 따라서 창작국악의 발전사는 동아시아 근대음악의 생장구조 속에서 연구되어야 할 필요가 있다.

## 참고문헌

## 논문 및 단행본

- 김기수, 『국악입문』(서울: 한국고전음악출판사, 1972).
- 김해숙, “한국전통음악의 장단구조와 빠르기에 관한 연구,” 『한국음악사학보』 27권(서울: 한국음악사학회, 2001), 5-34쪽.
- 노동은, “한국의 근대성과 음악전개,” 『음악과 민족』 24호(부산: 민족음악학회, 2002), 67-87쪽.
- 박미경, “現行女唱歌曲의 批判的 檢討 -二數大葉(버들은)의 노래보를 중심으로-,” 『한국음악사학보』 16권(서울: 한국음악사학회, 1996), 9-38쪽.
- 박영승, “김기수 작곡 <세우영>에 관한 분석 연구,” 추계예술대학교 교육대학원, 2005.
- 변계원, “한국음악에서 작곡에 대한 개념적 고찰,” 『음악학』 14호(서울: 한국음악학학회, 2007), 23-47쪽.
- 변미혜, “정간보의 기보체계에 관한 연구,” 『국악교육』 14호(서울: 한국국악교육학회, 1996), 50-78쪽.
- 서한범, “죽헌 김기수론,” 『한국음악사학보』 16권(서울: 한국음악사학회, 1996), 67-78쪽.
- 윤명원, “김기수의 창작음악에 관한 연구,” 서울대학교 석사학위논문, 1991.
- 윤소희, 『국악창작의 흐름과 분석』(서울: 국악춘추사, 2002).
- 윤신향, “창작국악의 신분연구 1 - 이해식의 해금 산조(散調) ‘상’(像)을 통해 본 국악의 현대화 양상을 중심으로,” 『낭만음악』 75호(서울: 낭만음악사, 2007), 113-137쪽.
- 이보형, “전통기보론에서 박의 집합론과 분할론의 합리성과 효용성,” 『민족음악학』 17호(서울: 동양음악연구소, 1995), 19-40쪽.
- 이수정, “최초의 국악작곡가 김기수,” 한국음악학학회 2007년 6월 월례

세미나 발표문, 미간행.

이혜구, “정간보 대강의 해석,” 『한국음악사학보』 12호 (서울: 한국음악사학회, 1994), 7-21쪽.

전인평, “창작국악 60년의 회고와 전망,” 『음악학 9』(서울: 한국음악학회, 2002), 67-88쪽.

한광수, “죽헌 작품연구,” 단국대학교 석사학위논문, 1994.

#### 악보

김기수, 『대마루 108. 66』(서울: 은하출판사, 1971).

국립국악원 편저, 『국악전집』 4권(서울: 국립국악원, 1976).

『국악전집』 5권(서울: 국립국악원, 1977).

『국악전집』 15권(서울: 국립국악원, 1987).

『한국음악』 8권(서울: 은하출판사, 1991).

『한국음악』 23권(서울: 은하출판사, 1991).

『한국음악』 25권(서울: 은하출판사, 1991).

한광수, “죽헌 작품연구,” 단국대학교 석사학위논문, 1994, 부록.

박영승, “김기수 작곡 <세우영>에 관한 분석 연구,” 추계예술대학교 교육대학원, 2005, 부록.

검색어: 김기수, 근대화, 역보, 채보, 아악, 인간문화재, 신국악, 황화만년지곡, 세우영, 창작국악, 영산회상, 정악 장단, 창가, 표현기법, 정간보, 한국음악, 국악 관현악



악보 7) <파봉선>(1954) 마디 1-432)

破崩線  
P'ABUNGSON

全曲을 통하여

Ⅰ 雪怨章

中脩으로

金 琪 洙 作曲

Composed by Kim Ki Soo

당죽  
봉소  
대금  
피리 1  
피리 2  
장고  
해금  
아쟁  
거문고  
가야금

con moto prio. Moderato

32) 한광수의 논문부록을 참조하였고, 거기에는 빠진 다이내믹 기호를 필자가 보완하였다. 한광수, “죽헌 작품연구,” 단국대학교 석사학위논문, 1994, 부록.

**Abstract****A Study about the Changjak Gukak  
- An Aspect of Modernization in Korean Traditional  
Music with the Composer Ki-Su Kim**

Yun, Shin-Hyang

This paper is about the aspect of modernization in the Korean traditional music with the composer Kim Ki-Su, who is the first generation of the Changjak Gukak. This study proceeds in two sections; the first two chapters are summarized the musical growth and the important works of Kim Ki-Su. Thereby this study deals with the compositional style <Seuyoung>(1941), which Kim regarded it as his first work. The third chapter describes the relation between the transcription and composition, and under this aspect examines the process of modernization in traditional Korean music.

Kim Ki-Su was a performer who transcribed Aak to staff notation in the Lee Wangjik Aakbu under the Japanese colonial government. He was also a composer, and an administrator in education of Korean traditional music. Especially an eye-catching achievement is his staff-note transcription of Aak and folk music. An Performer of Aak, composer, and human cultural assets, Kim Ki-Su is a good example of Korean composer, who reflects the situation of Korean music in the period when the tradition mingled with the modern.

According to tempo, <Seuyoung> is divided into three movements.

Surely Kim used Western metric unit, but the melodic and rhythmic patterns are based on the constitutive element of the traditional Korean music Chôngak. The melodic structure is generally in C hwangjong pyôngjo, and sometimes it shows Western major scale. The register is from low c up to a<sup>2</sup>. <Seuyoung> is modified the fundamental Changdan of <Youngssan hoessang>, that is Seryôngssan, Doddri, and Taryông. With this modification of Changdan, the composer used different notations: staff notation for melodic instruments, Jôngganbo for Janggu, and the notation which he created his own style. Marks for expressions have important roles in musical form; they frequently appear a lot in the beginning and ending part of each movements.

Using different notations is concomitance with 'translation' of traditional Changdan to Western rhythmic notation, and mingling C hwangjong pyôngjo with F major scale is concomitance with 'translation' Korean traditional scales to Western harmonic notation. These mixture of musical languages and notation types is just superficial phenomenon in the progression of musical 'translation' which expresses the Korean traditional musical elements in the form of Western modernization. Eventually Kim Ki-Su's experience of transcription to staff notation which started under Japanese colonial government, influences to his desire of musical composition, it also contributed to Changjak Gukak which is a newly born tradition in the early of 20th century Korea.

Keywords: Ki-Su Kim, modernisation, transcription, Aak, human cultural assets, new Korean traditional music, Hwanghwa Mannyôngjigok, Seuyoung, Changjak Gukak, Youngssan hoessang, Chôngak Changdan, Changga, expression technique, Chôngganbo, Korean music, Korean traditional orchester