한국 현대음악의 담론적 배치에 관한 연구[1] —네 작곡가의 전통 담론을 중심으로

이 희 경

1. 들어가며

지금으로부터 약 20년 전(그러니까 1987년경), 20대 중반의 대학원생이던 필자는 당시 작곡되던 한국 창작음악에 관심이 많아 이곳저곳을 기웃거렸다. 기억에 남는 장면 몇 가지. 국립극장 무대에 올려진 작곡가 이영조의 오페라 <처용> 공연. 화려한 무대와 관현악 음향, 프로그램 해설에 실린 12음기법과 유도동기에 대한 작곡가의 설명이 당시에는 퍽 인상적이었다. 문예회관 대극장에서 열린 '제3세대'의 창작음악 발표회. 가수 송창식[2]이 피아노 반주에 맞춰 황지우의 시에 붙인 이건용의 곡 <잠든 식구들을 보며>를 노래한다. KBS 9시 뉴스에 나오던 일기예보 음악과 시사적인 텍스트를 읊조리던 모습이 아직도 생생하다. 문예회관 소극장 무대에 오

1) 이 논문은 2006년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2006-G00036).

2) 자료를 찾아보니 이날 공연은 송창식이 아니라 다른 사람이 불렀다고 되어 있다. 송창식은 그보다 두 달여 전 대구에서 열린 제5회 '제3세대' 창작발표회에서 김정환 시, 이건용 작곡의 <황색 예수의 노래>를 노래했다고 하는데, 어찌된 일인지 필자의 기억에는 마치 송창식이 <잠든 식구들을 보며>를 부른 것처럼 남아 있다. 가수가 작곡발표회에서 초연을 맡았다는 것 자체가 회자될 만한 일이어서 두 사건이 하나로 합쳐졌나 보다.

www.kci.go.kr

른 한국음악극연구소의 노래극 <우리들의 사랑>. 대학가에서나 접할 수 있던 시대상을 담은 노래극이 기성 작곡가들－사물놀이 협주곡 <마당>, <푸리> 등으로 알려졌던 강준일, '제3세대' 동인을 이끌던 이건용, 대금주자이자 작곡가인 김철호－의 공동 작업으로 공연되었다는 것 자체가 당시 음악계로서는 아주 도발적인 시도였다. 이 시기 잊을 수 없는 또 다른 장면 하나. 전 사회적으로 민주화의 요구가 거세었던 1987년 5월 발표된 작곡가들의 시국선언문. "오늘의 한국 사회를 살아가는 한 평범한 소시민적인 작곡가로서의 대학교수의 이야기"(1986)라는 제하로 현실에 무관심한 한 예술가의 양심고백적인 글을 발표한 바 있던 이만방을 비롯하여 이건용, 강준일 등이 당시 시국선언문의 당사자들이었다.

단편적으로 남아 있는 이 기억의 편린들 속에서도 그 시대를 살았던 한국 작곡가들의 고민과 열정이 느껴진다. 그로부터 20년이 지난 현재, 당시 활발하게 활동했던 이들 작곡가들은 이제 예순의 나이를 지나 자신의 고유한 창작세계를 이루어가고 있다. 1940년대에 태어나 한국전쟁을 겪으며 유년기를 보냈고, 1960/70년대 암울한 정치상황, 근대화·서구화의 이데올로기와 더불어 새롭게 대두된 현대음악의 흐름 속에서 청년기를 보낸 이들은 어떻게 각자의 창작적 문제의식을 발전시켜갔을까. 오늘날 이들의 음악은 그들이 살아 온 다양한 삶의 경로만큼이나 상이한 양상을 띠지만, 이들에게서는 유사한 화두나 문제의식 또한 발견된다. 이러한 유사성은 비슷한 시대를 살아가는 작가들이 공유하는 어떤 것이다. 비록 상이한 인생경로를 겪기는 했으나 윤이상(1917~1995)과 김순남(1917~1986)이 민족에 대해 품었던 생각의 유사성이나, 나운영(1922~1994), 박재훈(1922~), 이상근(1922~2000) 세대를 특징짓는 고민, 강석희(1934~), 백병동(1934~), 김정길(1934~) 세대가 추구했던 창작의 모습에는 그 상이한 음악적 결과에도 불구하고 각 세대를 관통하는 특정한 사유 패턴을 찾아볼 수 있다. 이

www.kci.go.kr

러한 세대별 문제의식은 80년대 초 자신들을 스스로 '제3세대'라 명명하며 등장한 작곡가들에게서 더욱 분명하게 나타나는데, 비단 '제3세대' 동인만이 아니라 비슷한 연배의 다른 작곡가들에게서도 유사한 문제의식을 찾아볼 수 있다. 예컨대 이영조(1943~), 이만방(1945~), 이종구(1947~), 심지어 독일에서 활동하고 있는 박영희(1945~)의 창작에서조차 '제3세대'의 대표 주자였던 이건용과 80년대 후반 동인에 합류한 강준일의 고민과 맞닿아 있는 지점들이 발견된다는 것이다. 그것은 아마도 이들 세대가 처한 공통의 지반 때문이 아닐까 싶다.

이 글은 한국 현대음악의 한 단면을 1940년대 태어난 몇몇 작곡가의 작품세계를 통해 살펴보고자 하는 것이다. 지금까지의 연구들과는 달리 개별 작곡가와 작품에 대한 서술 방식을 통해서가 아니라, 그들 간에 존재하는 문제의식의 유사성 혹은 이들에게 내재화되고 있는 특정한 사유 패턴을 다뤄보고자 하며, 그것이 각 작곡가들에게서 어떻게 다른 양상으로 나타나는지, 그 다층적인 연관의 망을 구성해보고자 한다. 이를 통해 한국 현대음악의 복잡한 지층들 가운데 한 단면이 모습을 드러낼 수 있으리라.

2. 연구의 대상과 방법: 세대, 담론, 배치

창작음악 연구는 음악사 서술의 중요한 토대를 이룬다. 비록 19세기에 형성된 정전 중심의 역사 서술에서처럼 작곡가와 작품이 갖는 절대적 지위는 사라졌다고 해도, 창작음악 연구에서 여전히 일차적인 일은 개별 작가의 음악세계를 그가 창작해놓은 작품들을 통해 살펴보는 작업일 것이다. 이 과정에서 작가의 생애는 때로는 적극적으로, 때로는 암시적으로 작품들과 함께 혹은 작품들 속에서 다루어진다. 한편 작품론이나 작가론

www.kci.go.kr

을 넘어 특정 지역 혹은 특정 시대의 이슈가 되었던 문제의식을 중심으로 그에 대한 작가들의 다양한 접근 방식을 살펴보는 것 또한 창작음악 연구의 흥미로운 한 영역이다. 이 글이 관심을 갖는 것도 바로 이 지점이다: 특정 세대에 의해 두드러지는 특정 담론.

20세기 서양음악의 유입 이후 한국의 작곡가들은 서구의 음악적 흐름과 자국의 전통 문화 사이에서 일어나는 긴장감을 자신의 창작의 토대이자 원동력으로 삼아왔다. 이들에게 '전통'과 관련한 담론은, 비록 시기별, 작곡가별로 상이한 스펙트럼을 띠긴 하지만, 창작의 어떤 화두보다 작곡가들이 많이 고민하고 다양한 시도를 모색한 부분이었다.[3] 본격적인 근대화의 과정을 겪기 시작하는 1960년대부터 이슈화된 전통 문제는 1980년대 들어 작곡가들 사이에서 더욱 적극적인 '담론'의 형태로 나타났다. 이 시기는 한국 사회 전반이 그러했듯이 '음악적 모국어론' '한국음악론' '민족음악론' 등 한국음악계에서 어느 때보다 담론과 그를 둘러싼 논쟁이 활발했던 시기였다. '전통' 문제는 한국 음악문화의 이념적 지향을 논의하는 가운데 중요한 측면으로 다루어졌고, 작곡가들은 자신의 음악적 '정체성'과 관련하여 이 문제에 깊이 천착해나갔다. 그것은 자신들의 생각을 담론의 형태로 적극적으로 제기한 '제3세대' 동인만이 아니라, 그들과 비슷한 세대인 1940년대생 작곡가들에게서 나타나는 공통의 문제의식이었다. 이런 점에서 이들 세대의 창작세계를 전통 담론과 관련하여 살펴보는 것은 1980년대 이후 한국 현대음악의 중요한 한 단면을 파악하는 실마리가 될 수 있을 것이다.

그런데 '전통'이라는 것은 저기 따로 존재하는 초월적 실체도 아니고, 누구에게나 동일하게 포착되는 어떤 '실증적 존재'도 아니다. 작곡가들의

3) 이는 한국만이 아니라 다른 동아시아 지역에서도 마찬가지로 나타나는 현상이다. 그러므로 다른 나라 작곡가들의 문제의식을 살펴보는 것도 우리의 상황을 반추해보는 계기가 될 수 있다.

www.kci.go.kr

전통에 대한 표상은 각기 다를 수밖에 없다. 비록 이들에게서 유사한 문제의식을 발견할 수 있다 하더라도, 전통에 대한 생각은 개별 작곡가들의 창작적 문제의식 속에서 다른 요소들과 결합하여 서로 다른 양상으로 나타나는 그런 것이다. 이를 가장 잘 포착해낼 수 있는 것이 '담론적 배치'의 방법론이다.[4)]

'담론적 배치'란 우선 한 작곡가가 펼치는 음악적 사유의 지형이 어떤 모습을 띠는가를 그것이 어떤 이웃관계 속에 놓이는가에 따라 파악하는 것이다. 작곡가는 어떤 문제적 조건과 만나느냐에 따라 다양한 것들을 낳을 수 있다. 그러므로 작가의 문제의식과 화두가 어떻게 구성되는지, 어떤 것과 어떤 것이 접속하여 계열화되는지를 드러냄으로써, 그 작곡가의 특이성을 설명하는 것이다. 또한 '담론적 배치'는 한 작곡가가 갖는 창작의 양상뿐 아니라, 동시대 비슷한 문제의식을 공유하면서도 달라지는 각 작곡가들의 차이를 설명하는 데에도 유용한 방법론이 될 수 있다. 동일한 이슈나 개념이 각 작곡가에게서 다르게 나타나는 이유를, 그것이 서로 다른 요소들과 계열화되어 각기 상이한 배치를 이루게 되는지를 보여줌으로써 밝혀내는 것이다. 이 글에서 다루고자 하는 '전통' 문제 역시 각 작곡가의 창작적 문제의식 속에서 어떻게 다른 것들과 접속하느냐에 따라 서로 다른 양상으로 나타난다는 점에서 '담론적 배치'의 방법론이 요구된다.

한편, 작곡가의 사유와 언표를 통해 그가 하고자 했던 바를 파악하는 '담론적 배치'는 그것이 그의 작품 속에서 어떻게 드러나는지를 밝히는 '음악적 배치'와는 다른 층위에서 작곡가의 화두나 문제의식을 파악하는 것이다. 그럼에도 불구하고 작곡가의 사유와 언표는 결국 자신의 작품 속에서 그것이 드러날 때 의미를 지니는 것이라는 점에서, '음악적 배치'의

4) 푸코나 들뢰즈/가타리의 철학에서 사용되는 개념인 '배치(disposition/assemblage)'가 작곡가 연구의 한 방법론으로서 갖는 유용성에 대해서는 졸고, 「작곡가 연구 방법론으로서 '배치' 개념의 가능성」, 『낭만음악』통권 72호, 서울: 낭만음악사, 2006 참조.

www.kci.go.kr

양상이 ‘담론적 배치’를 다루는 논의에서 완전히 배제될 수는 없다.[5] 하지만 이 글에서는 한국 현대음악의 양상을 ‘담론적 배치’의 차원에서 주로 다루게 될 것이다.

이제 1940년대생 작곡가들 가운데 전통 담론과 연관된 네 명의 작곡가—이영조, 강준일, 이건용, 이만방—를 중심으로, 이들이 자신의 창작세계에서 전통과 접속하며 생성시킨 다양한 배치의 양상을 살펴보도록 한다. 그 전에 우선 이들을 하나의 ‘세대’로 묶어주는 사회문화적 배경에 대한 간략한 설명이 필요할 듯하다. 상이한 모습으로 드러날지라도 이들이 공유하는 문제의식의 유사성이 논의의 출발점이기 때문이다.

3. ‘제3세대’ 세대와 전통 담론

음악적 담론 연구는 그것이 형성된 사회문화적 배경을 간과할 수 없다. 1950년대 서유럽 아방가르드 작곡가들 사이에는 전후 피폐한 사회 속에서 작곡가에 의해 철저하게 사전 조직화되는 음렬작곡[6]의 방식이 중심 이슈

5) ‘음악적 배치’는 작곡가가 사용하는 수많은 요소들이 작품 속에서 어떤 이웃 관계 속에 놓여 새로운 의미를 드러내는지 파악하기 위한 개념이다. 예컨대 여러 한국 작곡가들에게서 사용되는 범패의 선율이나 농악의 장단 등은 그것이 어떤 다른 음악적 요소와 계열화되느냐에 따라 상이한 음악적 결과를 낳게 마련이다. 이때 중요한 것은 그 음악 속에서 어떤 전통적 요소를 ‘발견’하거나 그것의 이웃 관계들로부터 ‘추상’시키는 것이 아니라, 그것이 어떤 관계 속에서 ‘배치’되어 있느냐, 그러한 배치를 통해 어떤 소리가 새롭게 ‘생성’되느냐를 살피는 것이다. ‘음악적 배치’와 ‘담론적 배치’의 관계에 대해서는 졸고, 위의 글, 43-44쪽 참조.

6) 이른바 ‘전음렬주의’ 혹은 ‘총렬음악’의 작곡법을 말한다. 이는 단순히 쉔베르크의 12음기법에서 사용된 음고 관련 방식을 음악의 다른 매개변수에까지 확장하는 것 이상의 의미를 담고 있는 것으로서, 이전과는 전혀 다른 사고, 즉 음악의 모든 매개변수들을 추상화하고 그것을 사전에 조직화한다는 사고의 대두를 의미했다.

www.kci.go.kr

였는데, 감정과 형상을 의도적으로 배제하고 합리적인 방식과 구조에 몰두하는 음악 경향이 나온 데에는 음악 양식적인 측면의 문제만이 아니라 1950년대의 사회문화적 상황이 그 배경으로 자리 잡고 있었다. 인류 최대의 재앙이라는 홀로코스트의 끔찍한 대학살과 두 차례의 세계대전을 치른 이후 유럽 사회에는 감정과 표현보다는 좀더 객관적이고 냉철한 사고방식에 대한 욕구가 강했던 것이다.[7] 이렇듯 사회문화적 맥락은 특정 지역 혹은 특정 시대의 창작적 담론을 이해하는 중요한 시각을 제공한다.

앞서 지적했듯이 우리 사회에서 작곡가들에 의해 전통 문제가 본격적인 담론의 형태로 제기된 것은 1980년대였다. 물론 전통 담론이 그 자체로 새로운 것은 아니었다. 그것은 1960/70년대 박정희 정권에서 국가적으로 다뤄지던 중요 정책이었고, '전통의 현대화'를 모토로 탄생한 창작 국악의 존재 근거였으며, 1970년대 이른바 '제2세대' 작곡가들에게도 명시적이지는 않지만 전통에 대한 문제의식을 찾아볼 수 있기 때문이다. 말하자면 전통의 창조적 계승은 그 이전부터 의식적으로나 무의식적으로 여러 모습으로 끊임없이 외쳐지던 하나의 거대한 표상이었다.[8] 그럼에도 불구하고 1981년 '제3세대' 작곡동인은 이 문제를－현실에 대한 자각, 청중과의 소통과 함께－자신들의 창작 과제의 하나로 '선언'하기에 이른다. 그들은 국악 작곡가들의 작품처럼 전통음악에 근대적인 서양음악의 외피를 입히는 형태나 현대 작곡가들의 시도처럼 전통 음악의 소리를 단지 새로운 음향의 소재로만 다루는 정도를 넘어 좀더 본격적으로 전통과 대면해야 함을 느꼈던 것 같다. 전통 문제는 '제3세대' 동인을 비롯한 1940년대 생 작곡가들이 자신의 '정체성'을 찾아가는 과정에서 맞닥뜨릴 수밖에 없는 것이

7) 1차 세계대전 이후 대두되었던 신즉물주의의 흐름 역시 그러한 맥락에서 설명될 수 있다.

8) 졸고, 「한국 현대음악의 전통 담론」, 『音·樂·學』 14집, 서울: 한국음악학학회, 2007, 60-61쪽.

www.kci.go.kr

었다. 그것은 김순남, 윤이상 세대나 강석희, 백병동 세대와는 다른 그들 세대가 안고 있던 고유의 문제의식에서 기인한다.

1940년대생 작곡가들은 어린 시절 한국전쟁을 겪고, 1960년대 중반에서 1970년대 초에 대학을 다녔으며, 1980년대에 본격적인 창작활동을 시작한 세대라 할 수 있다.[9] 개인별로 차이는 있겠으나 이들의 생애에서 특히 유년기, 청소년기 혹은 청년기는 6·25전쟁, 4·19혁명, 5·16쿠데타, 유신헌법 제정 등 한국 현대사의 굵직굵직한 사건들로 점철된 시대였다. 강준일은 자신이 자란 시대가 참으로 특이하다며, 일제강점기의 끝인 1944년에 태어나 초등학교 입학하자 한국전쟁이 터져 피난길에 올랐고, 고1 때 4·19혁명이 일어났다고 설명한 바 있다.[10] 더욱이 1960년대 말, 1970년대는 박정희정권의 개발주의나 근대화 양상에 대한 비판적 문제제기와 함께 개발주의로 사라져가는 전통문화에 대한 실제적 관심이 대학가를 중심으로 활발하게 일어나고 있던 때였다. 김지하로 상징되는 1970년대 마당극, 탈춤 부흥 등의 민족·민중문화운동, 건축가 김수근이 주도한 문화사랑방으로서의 '공간'의 다양한 시도들[11]이 그것이다. 비록 이러한 민중문화운

9) 이 세대에 포함되는 1940년대생 작곡가들은 다음과 같다. 괄호 안은 출생연도와 출생지. 작곡가의 생애 연구에서 출생지(혹은 고향)는 중요한 의미를 지닐 수 있다. 어떤 환경에서 어린 시절을 보냈는지가 그 작곡가의 창작적 토대를 형성하는 경우가 적지 않기 때문이다. 오숙자(1941, 서울), 서경선(1942, 서울), 이해식(1942, 전북 부안), 이영조(1943, 서울), 김혜자(1943, 서울), 강준일(1944, 충남 서천), 박영희(1945, 충북 청주), 이만방(1945, 경남 거창), 박정선(1945, 강원 원주), 권순호(1946, 강원 강릉), 장정익(1946, 전남 여수), 최승준(1946, 서울), 김청묵(1946, 강원 강릉), 이건용(1947, 평남 대동), 박영근(1947, 평북 비현), 이종구(1947, 전남 당진), 진규영(1948, 경남 통영) 등.

10) 2006년 3월 25일 한국예술종합학교 서초동 교사에서 열린 한국음악학학회 주최 강준일 초청 강연 중.

11) 예컨대 종합예술지인 『공간(空間)』은 1970년대 다양한 분야에서 새로운 예술 흐름을 이끌어가던 월간지였으며, 1977년 4월 공간 사옥에 개관한 소극장 '공간 사랑'은 당시 새마을운동으로 삶의 터전을 송두리째 빼앗긴 전통예술(특히 민속예능)이 설 공간을 마련했을 뿐 아니라 현대 예술을 소개하는 역할도 했다.

www.kci.go.kr

동이나 공간사랑의 활동에 직접적으로 개입되어 있지 않았다 할지라도, 이 시절 20/30대를 보낸 1940년대생 작곡가들에게 이러한 사회문화적 환경이 그들의 예술적 의식을 형성하는 토양이었음은 분명하다.[12)]

음악사적으로 볼 때에도 1940년대생들은 서구의 현대적인 기법들이 처음 본격적으로 수입되던 조건에서 자신들의 창작적 고민을 시작한 세대였다. 나라 밖 정보에 대해서는 제한적이고 간접적으로밖에 접할 수 없었기에 새로운 정보와 최신 작곡 경향에 대한 호기심이 강했던 이전 세대(강석희, 백병동, 김정길 등의 1930년대 세대)와는 처한 음악적 환경 자체가 달랐다. 1967년 동백림 사건으로 납치 귀국한 윤이상의 존재, 그의 권고로 강석희 등에 의해 시작된 현대음악제[13)]를 통해 유럽의 최신 작곡 경향들이 소개되고 '선진' 유럽의 작곡기법을 뒤따라 잡는 것이 중요한 모토가 된 시대에, 이들 세대는 작곡가의 길을 나섰던 것이다. 그렇기 때문에 1940년대생 작곡가들에게는 앞선 선배 작곡가들이 추구하던 현대적인 기법들을 꼭 따라야 하는지가 창작의 주된 고민이었다. 이영조의 경우 작곡을 시작하면서 했던 가장 큰 고민의 하나가 무조음악을 꼭 써야 하는가에 대한 것이었다 하며[14)], '제3세대' 동인의 발족 당시 중요한 이슈 또한 "제2세대를 극복하자는 것"이었다.

---

12) 강준일은 개인적으로 김지하와 친분이 있었고, 공간사랑의 초대 극장장을 맡은 강준혁은 그의 동생이었으며, 이종구는 1974년 3월 자신의 작곡발표회에서 김지하, 임진택, 김민기 등과 공동 작업한 <소리굿 아구>를 발표하여 주목을 받았다. 이건용도 당시 공간사랑의 영향에 대해 언급한 바 있고, 재독 작곡가 박영희의 경우도 김지하, 문병란 등의 시에서 창작의 소재를 취하곤 했다.

13) 1969년 열린 '서울 현대음악 비엔날레'를 모태로 하여 1971년 개최된 제2회 비엔날레, 그로부터 4년 후 열린 '스페이스 75'를 거쳐 1976년부터는 '범음악제(Pan Music Festival)'라는 이름으로 매년 개최되었다. 1992년까지 강석희에 의해 주도된 이 음악제는 1970-80년대 한국에 유럽 현대음악을 소개하는 적극적인 창구 역할을 했다.

14) 김춘미, 「작곡가 이영조의 음악적 성장과정과 그의 음악내적 구조연구」, 『音·樂·學』14집, 서울: 한국음악학학회, 2007, 69쪽 참조.

www.kci.go.kr

‘제3세대’ 동인의 등장은 한국 현대음악의 역사에서 매우 상징적인 의미를 지닌다. 그들은 이전 시대의 작곡 흐름으로부터 자신들을 분리시키고, 스스로를 새로운 ‘세대’로서 분명히 규정했으며, “자생적인 음악문화” 추구라는 뚜렷한 이념적 가치를 전면에 내걸었다. 하지만 ‘제3세대’ 동인 내부에서도 자신들이 내건 이슈에 대한 이해방식은, 당연하게도, 무척 상이했다. 차라리 ‘제3세대’는 그들의 이전 세대－강석희, 백병동, 김정길로 대표되던－를 극복하자는 현실적인 문제에서 나왔다고 볼 수 있다.[15] 어느 시대건 작곡가들은 대개 이전 세대와 대결하면서 자신들의 고유한 창작 세계를 형성해나간다는 점에서, 이는 어찌 보면 무척이나 자연스러운 현상이다. 그런 점에서 ‘제3세대’라는 용어는 단지 이건용을 중심으로 결성된 작곡 동인을 넘어서, 이른바 ‘제2세대’의 다음 세대를 지칭하는 것으로 확대시킬 수도 있을 것이다.

흔히 ‘세대’의 형성은 특정 시대적 사건을 경험한다는 객관적 조건과 특정 집단이 세대의식을 ‘발명’하고 이를 개인 및 집단 정체성의 잣대로 수용한다는 주관적 계기가 고려될 때 제대로 다뤄질 수 있다고 볼 수 있다.[16] 68혁명을 겪은 유럽의 68세대, 청소년기에 문화혁명을 겪은 중국의 문혁세대, 한국의 4·19세대, 386세대, 최근에 새롭게 대두된 88만원 세대라는 명칭 등에서도 알 수 있듯이, ‘세대’라는 용어는 그 개념상의 모호함이나 다의성에도 불구하고, 어떤 생애 단계에서 공통으로 경험한 사회역사적 사건과 가치관의 공유를 통해 형성된다. 그렇게 본다면 ‘제3세대’ 동인들과 비슷한 연배의 작곡가들이 갖는 문제의식의 유사성을 근거로, 1940년대생 작곡가들을 통칭하여 “‘제3세대’ 세대”라 부르는 것도 가능하

15) 강준일·유병은·이건용·정태봉·황성호·허영한, 「제3세대의 진로와 한국음악 , 『낭만음악』통권 16호, 서울: 낭만음악사, 1992 참조.

16) 전상진, 「세대 개념의 과잉, 세대 연구의 빈곤. 세대 연구 방법에 대한 고찰」, 『한국사회학』 제38집 5호, 서울: 한국사회학회, 2004, 33쪽 참조.

www.kci.go.kr

지 않을까?

‘제3세대’ 세대는 그 어떤 세대보다 자신의 음악적 ‘정체성’을 고민했던 세대라 할 수 있다. 그것은 그들이, 현대적인 어법을 받아들이는 것이 무엇보다 중요했던 이전 세대와 대결하며 나온 세대였고, 근대화, 서구화의 물결 속에서 사라져가던 전통문화의 가치를 새롭게 주목한 세대였으며, 전통문화가 일상으로부터 거세되어가는 시대 속에서 여전히 그들의 삶과 정서에는 전통의 향취가 스며들어 있었던, 또한 전통적인 방식으로 교육받은 명인들이 아직은 존재하는 세대였기 때문인지도 모른다. ‘제2세대’를 극복하자며 등장한 ‘제3세대’ 세대의 문제의식은 결국 현대적인 서구 어법을 따라잡는 것보다 한국의 현실과 전통에 시선을 돌리고자 했던 세대, 바로 그 속에서 자신의 정체성을 찾고자 했던 세대라 할 수 있을 것이다. 그런 점에서 이들 세대가 다른 어떤 세대보다 ‘전통’ 담론을 창작의 주요한 이슈로 삼은 것은 너무나 자연스러운 일이 아니었을까.[17]

이제 이 중 네 명의 작곡가를 중심으로 그들의 작품세계에서 전통 담론이 어떤 양상으로 펼쳐지게 되는지를 살펴보도록 하자.

4. 전통 담론을 둘러싼 네 작곡가의 모색

1943~47년에 태어난 네 명의 작곡가, 이영조, 강준일, 이만방, 이건용은 1970년대 말, 80년대 초부터 본격적인 창작 활동을 시작하여, 60대에 접어든 오늘날까지 꾸준히 자신의 문제의식을 발전시켜온 작곡가들로, 최근 들어 더욱 활발한 작품 활동을 통해 완숙한 음악세계를 보여주고 있다.

17) 각자의 개인적인 관심사나 지나 온 삶의 경로에 따라 그들이 천착하는 지점과 층위, 강도에 차이는 있지만, 강준일, 이만방, 이종구, 진규영, 이영조, 이건용, 박영희 등의 창작세계에서 전통이라는 화두를 찾아내기란 그리 어려운 일이 아니다.

www.kci.go.kr

비슷한 연배에 활동 공간도 크게 다르지 않아 이들의 창작세계에서 공통의 화두를 찾기란 그리 어렵지 않지만, 이들이 빚어내는 작품들은 각자의 개성에 따라 참으로 다른 모습을 띤다. 그것은 유사한 문제의식조차 각자의 창작적 고민 속에서 다른 것들과 접속하여 만들어진 상이한 배치의 결과일 것이다. 이들의 창작세계에서 '전통'과 관련한 문제의식을 살펴보기 위해서는 네 작곡가의 음악적 성장 과정에 대한 간략한 고찰이 선행되어야 한다.

1) 동일한 시대, 상이한 음악 행로

이들 네 작곡가의 고향은 서로 다르다. 이영조는 서울, 강준일은 충남 서천, 이만방은 경남 거창, 이건용은 평남 대동군에서 태어났다. 많은 예술가들에게서 어린 시절의 원형적 체험은—그것이 소리이건 이미지이건 느낌이건 간에—창작의 원천으로 자주 거론된다. 윤이상이 오랜 외국생활에도 불구하고 어린 시절 밤늦은 시각에 저 멀리서 들려오던 퉁소 소리, 장터의 소리판을 뚜렷이 떠올릴 수 있었듯이, 강준일이나 이만방의 경우도 어린 시절 시골에서 접한 경험들을 자주 이야기하곤 한다. 전쟁 직후인 1950년대 어린 시절을 보낸 이들에게 고향의 모습은 (심지어 서울조차) 근대화되기 이전 한국의 전통적 향기와 정서를 담고 있는 것이었다. 이들이 고향이나 어린 시절에 대해 회고할 때 빈번하게 등장하는 풍경에 대한 기억이나 그리움의 정서, 일상에서 접했던 소리 경험 등을 보면, 근대화의 과정에서도 여전히 남아 있는 토속적인 향취, 심지어 무속적인 흔적들을 많이 엿볼 수 있다. 이렇게 네 작곡가의 사회문화적 환경은 유사했지만, 음악적인 성장 과정은 아주 달랐다.

한국의 1세대 작곡가인 이흥렬(1909~1980)을 아버지로 둔 이영조는 매

www.kci.go.kr

우 음악적인 환경에서 자랐다. 독실한 기독교 집안에다 7남매 중 다섯 명이 음악을 전공했기에 음악은 그에게 일상에서 빼놓을 수 없는 흥밋거리였다. 아버지는 그의 첫 음악스승이자, 작곡가로서, 교육자로서, 교회음악가로서 평생 존경하는 정신적 지주이자 음악적 모델이었다.[18] 이영조는 배재학당에 입학하면서 본격적인 음악교육을 받게 되는데, 당시 기독교 학교들이 그러했듯이 합창단과 밴드 활동을 통해 악기(클라리넷과 호른)[19]를 배웠다. 한편 부친뿐 아니라 김동진(1913)으로부터 일찍부터 작곡 수업을 받을 수 있었고, 연세대에 입학해서는 나운영(1922~1993)을 사사했는데, 그의 영향으로 한국적인 음악에 대해 생각하게 되었다.[20] 이렇게 이영조는 부친 이흥렬에서부터 다음 세대인 나운영에 이르기까지 한국의 대표적인 작곡가들로부터 배웠고, 어린 시절부터 자연스럽게 음악 속에서 성장하며 교회와 학교에서 노래와 악기 연주를 통해 음악가로서의 실질적 경험을 탄탄히 갖춰나갔다. 전후 열악했던 사회 환경에 비추어 볼 때 이영조의 음악적 성장 과정은 예외적이라 할 만큼 풍부한 것이었다. 또한 이영조는 1975년 독일 뮌헨으로 유학을 떠났고(칼 오르프와 빌헬름 킬마이어 사사), 연세대 재직 중이던 1985년에는 다시 미국으로 가서 공부

18) 이영조는 중학교 때 부친의 가곡집을 보고나서 작곡에 관심을 갖게 되었다고 하니 그에게 부친의 절대적인 영향은 충분히 미루어 짐작할 수 있을 것이다. 그는 이후 부친의 노래를 소재로 한 작품들도 여럿 썼다. 피아노곡 <바우고개 변주곡>(1983), <섬집아기 주제에 의한 피아노사중주>(1998), 관현악곡 <섬집아기 환상곡>(2006) 등. 이영조의 어린 시절과 부친에 대한 기억은 이영조, 『오선지 위에 쓴 이력서. 작곡가 이영조』, 서울: 작은우리, 2002, 9-58, 135-148쪽 참조.

19) 호른은 그가 대학 및 미국 유학 시절에도 작곡과 함께 복수 전공을 할 정도로 각별한 의미를 지니는 악기였다. 호른뿐 아니라 밴드 활동을 통해 여러 악기에 대해 구체적인 감각을 키울 수 있었는데, 이는 그가 작곡가로서 관현악을 자유자재로 매끄럽게 구사하는 데 큰 자산이 되었다.

20) 당시 한국 현대음악의 대표적인 인물이던 나운영은 현대적인 어법뿐 아니라 한국적인 음악의 가능성을 모색하며 후학들에게도 그러한 고민을 하도록 독려했다.

www.kci.go.kr

를 계속했다. 말하자면 이영조는 당시 한국음악계에서 가능했던 최상의 조건에서 공부할 수 있었던 몇 안 되는 수혜자였다고 보인다.

이와는 정반대의 음악 인생을 보여주는 이가 독학으로 작곡가가 된 강준일일 것이다. 은행원이었던 부친이 교회 장로이자 음악애호가[21]여서 그 역시 음악적 환경에서 성장했지만, 그의 음악교육은 철저하게 스스로 만들어가는 것이었다. 6남매 중 3형제가 음악을 한 터라, 비록 대학은 문리대 물리학과로 진학했지만 결국 동생들과 함께 서울음악학회(SMA)라는 단체를 만들면서 평생 음악가의 길을 걷게 되었다.[22] 강준일은 자신이 물리학을 전공한 것은 숙명이었다고 말한다. 작곡을 제대로 가르쳐줄 만한 사람이 없던 시절, 작곡을 어떻게 해야 하는가 때문에 너무나 많은 시간을 방황했는데, 어떤 현상을 논리적으로 규명하는 물리학이라는 학문을 했기에 음악적 표현 방법과 소리에 대한 본질적인 고민을 할 수 있었다는 것이다.[23] 말하자면 독학으로 작곡가가 된 강준일에게 물리학은 스스로 음악

21) 교회 성가대를 지휘하기도 했던 부친은 그가 다섯 살 때에는 갓 출간된 김순남의 가곡집을 사와 집에서 <산유화> <진달래꽃> 등을 노래하면서 김순남이 최고의 작곡가라 칭찬했다 한다. 월북 작곡가라 1988년까지 남한에서는 잊혀진 작곡가였음에도 불구하고 강준일은 부친에게 배운 김순남의 가곡이 자신의 기억 속에 깊이 남아 있었다고 말한다. 2004년 2월 14일, 여주 작업실에서 가진 필자·이미경과의 인터뷰 중에서.

22) 서울음악학회(SMA)는 강준일, 금난새, 임헌정, 강준혁, 오광호 등 당시 대학을 갓 졸업한 혹은 대학생이었던 젊은 음악인들을 중심으로 시작된 것으로, 정기적인 모임과 캠프를 통해 교육과 연주, 창작, 지휘 등 여러 분야에서 진정한 음악인의 길을 걷고자 한 모임이었다. 시작 당시 열악한 분야였던 지휘나 실내악 활동을 통해 많은 음악가들을 배출해냈다는 점에서, 70/80년대 한국 음악계를 성장시킨 중요한 장이었다 할 수 있다(졸고, 「음악」, 『한국현대예술사대계 IV - 1970년대』, 서울: 시공사, 2004, 305-306쪽 참조). 또한 강준일의 음악 인생에서 예술기획자들인 동생 준혁과 준택은 평생을 함께한 음악 동지이기도 하다. 강준혁은 1977년 공간사랑 초대 극장장을 맡아 사물놀이와 굿 등을 무대화시켰을 뿐 아니라 한국의 대표적인 예술기획가로서 그의 든든한 예술적 후원군이며, 막내 동생 강준택 역시 1983년 서울시향에서 '범세대 음악회'를 기획하면서 강준일의 출세작인 사물놀이 협주곡 <마당>의 산파 역할을 했다.

23) 2006년 3월 25일 한국예술종합학교 서초동 교사에서 열린 한국음악학학회의 월례발

www.kci.go.kr

공부를 할 수 있게 한 조건이었던 셈이다. 또한 1968년 처음 결성되어 40년 동안 계속되어 온 서울음악학회(SMA)는 그가 작곡을 하는 원천이자 그의 음악 인생 그 자체라 할 만큼 중요한 존재다. 이를 통해 연주자들과 평생 함께 음악을 할 수 있었던 것이야말로 그가 가장 소중히 여긴 음악적 가치였다.[24]

다른 한편 경남 거창 출신인 이만방은 기독교 학교인 거창중학교에 입학하면서 서양음악을 본격적으로 접할 수 있었다. 비록 전통음악은 제대로 대접을 못 받던 시기이긴 했으나, 일상적으로는 동네 어른들이 부르는 민요들과 민속음악, 굿 등의 전통음악과 문화를 자연스레 체험하며 성장했다.[25] 어린 시절부터 노래 부르기를 무척 좋아했던 이만방은 중·고등학교 시절에는 성악과에 진학하길 희망했을 정도였다.[26] 이만방의 음악 수

표회 강준일 초청 강연 중에서.

24) 그의 작품은 모두 연주자들과의 관계에서 나온 것이다. 1970년대에는 SMA 오케스트라를 위한 편곡 작업들을 하면서 실전을 익혔다면, 1980년대 초 무용음악들은 김복희·김화숙 무용단과 작업한 결과였고, 사물놀이 <마당>과 <푸리>는 김덕수 사물놀이패를 위한 곡이었으며, 1983년부터 매년 계속되어 온 '겨울나무' 가곡발표회는 SMA의 성악가들이 없었다면 만들어지지 않았을 자리였다. 90년대에도 그의 작품들은 항상 연주자들과의 음악적 우정으로 탄생된 것인데, 90년대 초에는 김영준, 이보연 등 바이올린 주자들이 많아 바이올린 곡이 많았고, 90년대 후반 이후에는 40년 지기인 클라리넷 주자 오광호의 귀국으로 클라리넷 곡을 썼으며, 2000년 들어 장구, 가야금, 해금, 판소리 등 전통음악 연주자들이 그의 주변에 찾아오면서 이제는 전통악기를 포함한 앙상블이 눈에 띄게 늘어났다.

25) 이는 당시 많은 지방의 일반적인 음악적 풍경이었던 것 같다. 이만방과 같이 해방둥이인 청주 출신의 박영희도 어린 시절 아버지를 따라 장에서 들었던 민요, 굿, 판소리 등이 고향의 소리로 기억되어 있는 걸 보면 말이다. 안진아, 「한 마음, 한 정성을 소리에 담아: 작곡가 박-파안 영희」, 『오늘의 작곡가, 오늘의 작품 2』, 모임 오작, 2004, 57쪽.

26) 그가 독일 유학을 마치고 귀국한 후 3년간 남창가곡을 배웠던 것이나, 90년대 건강악화로 창작이 중단된 후 2000년대 다시 창작을 재개하면서 남창 혹은 여창과 앙상블을 위한 <樂章> 시리즈를 쓰기 시작한 것도 우연이 아니다. 노래는 어린 시절 그의

www.kci.go.kr

업은 대학 진학을 위해 이상근에게 작곡 수업을 받으며 시작되었고, 그 후 연세대에서 나운영 선생을 사사하면서 본격화되었다. 하지만 작곡가로서의 그에게 결정적인 계기가 된 것은 1975년 독일에서 갓 귀국한 강석희와의 만남이었다. 그를 통해 이만방은 작품을 왜, 어떻게 써야 하는지를 근본적으로 질문하면서 자신의 생각을 형성해나가기 시작했고, 그와 함께 윤이상의 음악을 그와 함께 공부하면서 한국의 전통 음악이 어떻게 현대적인 어법으로 새롭게 표현되는지를 구체적으로 배울 수 있었다. 독일 유학 시절 스승이었던 클라우스 후버는 작곡이란 자신이 속한 사회와 문화를 떠날 수 없다는 의식을 갖게 하는 데 큰 역할을 했는데, 1983년 귀국 후 한국 사회의 현실을 접하며 작가의식과 음악적 정체성 문제를 본격적으로 고민하게 되었다.

마지막으로 이건용은 목사이자 음악애호가였던 부친의 영향으로 어려서부터 음악적인 분위기에서 자라났다. 평양 숭실고등학교 출신[27]이었던 부친은 성악을 무척 좋아했고, 매일 아침 드리던 예배와 찬양은 시청청음과 화성법 공부에 큰 도움이 되었다 한다. 초등학교 5학년 즈음 노래를 쓰면서 작곡이란 걸 시작하게 된 이건용은 중학교에서는 밴드부 활동을 했고, 서울예고 작곡과를 다닐 때는 반주를 많이 하면서 음악적인 기초를 만들어나갔다. 음악과 함께 이건용의 청소년기를 뒤흔든 것은 삼국지나 도스토예프스키 소설 등이었고, 대학 시절에도 연극반 활동과 소설 쓰기에 심취했는데,[28] 당시로서는 그것이 그의 실존적 고민을 표출하는 주된

음악적 감수성을 일깨운 것이자 가슴속 깊은 곳에서 솟아나는 예술적 자아의 발현이 아니었을까?

27) 잘 알려져 있다시피 한국의 초창기 서양음악은 평양의 숭실학교나 서울의 배재학당 같은 선교사들이 세운 학교를 통해 정착되었다고 해도 과언이 아니다. 평양 숭실학교는 안익태, 조두남, 김동진 등을 배출한 학교이기도 하다.

28) 당시 서울음대 연극반은 상당한 실력을 갖추고 있었으며—그 당시 함께 작업했던 문호근은 1986년 '한국음악극연구소'를 설립하여 한국적인 상황에 맞는 오페라 혹은 소

www.kci.go.kr

통로였지만, 이러한 활동은 그의 작가적 사유를 풍부하고 견고히 만드는 데 큰 역할을 했다고 보인다. 그 후 다시 음악으로 돌아온 이건용은 이후 그의 작품세계에서 중요한 한 부분을 차지하는 가곡을 쓰기 시작했는데, 그에게 가곡은 작곡가가 자신의 스타일을 확립하려는 모색의 과정에서 나온 것이라기보다, 자신의 내밀한 세계에 대한 고백이라는 점에서 일종의 일기 같은 것이라고 한다.[29] 더욱이 70년대 쓴 초기 가곡들은 건축가 친구들의 설계사무실에서 열린 음악회를 위해 작곡된 것들이었는데, 소통이나 감동을 중시하는 그의 창작 태도는 이후 그의 음악을 특징짓는 중요한 측면이 된다. 70년대 후반 3년간의 독일 유학에서 이건용이 얻은 것은, 독일 현대음악의 유행보다는 오히려 그에 대한 비판적 의식이었고, 무엇보다 이화선 목사와의 만남을 통한 실천적인 자극이었다. 이러한 문제의식은 1981년 '제3세대'의 창립으로 본격화되기 시작한다.

극장 오페라 운동을 주도했던 인물이다-, 실제로 이건용은 1967년 <석기시대>라는 단편으로 신춘문예에 당선되기도 했다.

29) 이미경, 『도전, 혹은 스밈. 작곡가 이건용과의 대담』, 서울: 도서출판 예종, 2007, 45-60쪽 참조.

www.kci.go.kr

* 네 작곡가의 음악적 행로에 관한 간략한 개관

	이 영 조	강 준 일	이 만 방	이 건 용
생년월일	1943. 04. 17	1944. 12. 05	1945. 12. 01	1947. 09. 30
고향	서울	충남 서천	경남 거창	평남 대동군
집안 환경	기독교, 부친 작곡가(이흥렬)	기독교, 부친 음악애호가	부친 자수성가한 상인 어머니에 대한 그리움	기독교, 부친 목사님
어린 시절 음악 경험	음악적인 집안 분위기 배재학교 밴드활동 (클라리넷, 호른)	음악적인 집안 분위기 성가대, 피아노	거창중에서 클래식 음악 처음 접함. 토속적인 주변 환경 노래를 무척 좋아함	음악적인 집안 분위기 중학교 밴드부(오보에)
작곡 스승	김동진, 나운영, C. 오르프, W.킬마이어	독학	이상근, 나운영, 강석희, K.후버	김달성, 이성재
교육	배재고, 연세대, 뮌헨 음대, 시카고 아메리카콘서바토리	서울고, 서울대 물리학과 (작곡과 수학)	거창고, 연세대, 프라이부르크 음대	서울예고, 서울대, 프랑크푸르트음대
직업	연세대(80-85),아메리카콘서바토리(89-94),한예종(94-) 교수	전업 작곡가	숙명여대(83-) 교수	효성여대(79-82), 서울대(83-92), 한예종(93-) 교수
1970년대 창작활동	남성합창곡〈경〉 독일 유학(75-80) 〈소리 I-III〉(78-79)	서울음악학회(SMA) 무용음악	강석희 만남(75-77) 독일 유학(78-83) 〈흐름〉(79)	〈우리가 물이 되어〉, 〈촉상〉(75) 독일 유학(76-79)
1980년대 창작활동	〈소리〉 시리즈 합창곡들 〈승무〉 〈월정명〉〈소요유〉 〈바우고개 변주곡〉 오페라 〈처용〉 〈3개의 시편〉	사물놀이 협주곡 〈마당〉 〈푸리〉 〈난파회상〉 〈열마당 열두거리〉 겨울나무 가곡 발표회(83년이후 계속)	〈락樂〉(80) 〈무당〉〈회상〉(82) 〈산조〉(84)〈고백〉 (85) 〈아미타〉 (89)	제3세대동인결성 (81) 〈시름-놀음〉 〈분노의 시〉 〈만수산 드렁칡〉, 음악극 〈구로동 연가〉, 찬송가들
1990년대 창작활동	〈혼자놀이〉〈하늘천 따지〉 〈도깨비춤〉 성가곡들 오페라〈황진이〉 (99)	〈소곡〉 〈슬픈 노래〉 〈돋는 소리〉 〈허튼 가락〉 〈소리타래〉	건강 악화 〈허튼가락〉〈영가〉 〈연작시〉(94) 〈관현악 詩選〉(96)	필리핀 체류(91) 〈배따라기〉, 칸타타 〈들의 노래〉, 〈혼자 사랑〉 〈저녁 노래 1〉

www.kci.go.kr

2000년대 창작활동	〈소리〉 시리즈 계속. 성가합창곡, 앙상블곡, 오페라〈손탁호텔〉 〈섬집아기환상곡〉 칸타타〈다도의아침〉	〈해맞이굿〉, 극적 칸타타 〈백범김구〉 〈소리그림자〉시리즈. 국·양악 혼용편성의 실내악곡, 관현악곡들	〈樂章〉 시리즈 〈찬,마하반야바라밀다심경,송〉 〈우리가 함께 부르는 노래〉	오페라 〈봄봄〉 〈동승〉, 〈저녁노래〉 시리즈. 칸타타 〈울산, 내사랑〉, 수난곡 〈예수 그리스도의 수난〉

이렇게 네 작곡가들이 음악가로 성장해나간 과정은 동일한 시공간 내에 있다 하더라도 상이한 양상을 띨 수밖에 없다. 어린 시절의 경험이 어떠한가, 학창 시절 누구를 만났는가, 어떤 책을 읽었는가, 어떤 우연적인 사건들을 경험했고 거기서 무엇을 느꼈는가 등등 무수히 많은 삶의 조건들과 만나면서 끊임없이 역동적으로 변화해가기 때문이다. 게다가 그것은 어떤 요소들로 계열화되느냐에 따라 전혀 다른 배치의 양상을 보여준다. 이들의 창작세계에서 전통 문제는 각각 어떤 것들과 접속하여 상이한 배치를 보여주는지 살펴보자.

2) 전통과 접속하는 서로 다른 경로들

이영조가 한국 전통음악을 의식하게 된 것은 1964년 미8군 복무 시절 한국음악을 알고 싶어 한 사령관을 모시고 국악원을 방문하면서였다. 그는 자신이 한국음악에 대해 아는 것이 거의 없음을 깨달았고, 또한 그곳에서 들은 악기 소리와 시조 읊는 소리에 영혼이 흔들리는 경험을 하면서, '우리 것'을 강렬하고도 본능적으로 환기하게 된 것 같다. 물론 나운영 선생과의 만남으로 '한국적 음악'에 대한 질문을 갖고 있었기에 가능한 일이었는지도 모른다. 그 후 그는 국악원에 찾아가 정재국 선생에게 향피리를 배우면서 전통음악의 선율적 특징 등을 체득해나갔는데, 이는 음악을 항상 구체적인 악기 연주를 통해 접하는 이영조의 접근 방식이 전통음악에

www.kci.go.kr

서도 예외 없이 적용된 것이라 할 수 있다. 실제로 몇 년 후 그는 연세콘서트콰이어의 일본 공연에서 향피리를 연주하기도 했다. 다른 한편 이영조는 어린 시절 동네에서 흔히 들었던 굴뚝 쑤시는 사람의 징소리에서 우리 정서와 감정이 표현되고 있다고 여겼으며,[30] 독실한 기독교 집안이긴 하나 우리 문화의 골간을 이루는 불교문화에 늘 관심이 있었다 한다. 그의 첫 대표작인 타악기와 남성합창을 위한 <경(經)>(1975)은 범패를 토대로 하여 만든 작품이다.[31] 이영조는 전통음악에 대해 이론적으로 접근하거나 그에 대한 생각을 글로 전개시키는 방식이 아니라, 오히려 자신이 경험한 다양한 전통악기 혹은 전통음악의 모습을 여러 형태로 접목시키고자 했고, 일상적으로 쉽게 접하는 전통적인 요소들을 음악의 소재로 가져왔다. 이러한 구체적이고 실질적인 모습이 이영조가 전통과 접속하는 방식이다.

강준일에게 전통과의 만남은, 그 자신이 숙명이라 말했듯이, 좀더 근본적이고 전면적이다. 20대 중반이던 1960년대 후반, 삶의 터전을 잃은 전통음악 명인들을 모셔다 연주도 듣고 녹음도 하는 국악감상모임인 '가락동인회' 일을 하면서, 신쾌동, 지영희, 김소희, 박귀희 같은 명인들을 만날 수 있었고, 이들의 음악을 가까이서 접하면서 전통음악을 그 본질로부터 꿰뚫어볼 수 있는 안목을 가질 수 있게 되었다. 또한 30대 중반이던 1970년대 후반 김덕수, 김용배 등으로 시작된 사물놀이의 탄생 과정을 직접 지켜볼 수 있었던 것 역시 작곡가 강준일에게는 큰 행운이었다.[32] 그의

30) 처음 쳤을 때는 부드럽고 연약하지만 점점 두터워졌다가 소리가 사라질 즈음 음이 살짝 치켜 올라가는 징소리의 섬세한 음의 변화가 마치 민감한 우리의 감정을 표현하는 것 같다는 것이다. 이영조, 앞의 책, 69-70쪽.

31) 불경의 '천수경' 중 '참회계'를 가사로 한 <경>은 목탁, 징, 큰북 반주에 길고 명상적인 선율로 얽혀 들어가는 남성8부 합창곡으로, "고즈넉한 사찰에서 느껴지는 태고의 신비와 깊이를 표현"하고자 쓴 곡이라 한다. 이후 이 곡은 그의 오페라 <처용>의 2막 중 "승려들의 노래"에서도 다시 사용되었다. 이영조, 앞의 책, 190쪽과 91쪽 참조.

32) 이희경, 「작곡가와의 대담. 강준일 편 , 『Insidemusic V』, 21세기악회, 33-34쪽 참조(이

www.kci.go.kr

출세작이기도 한 사물놀이 협주곡 <마당>(1983), <푸리>(1983) 등은 사물놀이에 대한 깊은 천착이 없었다면 불가능한 작업이었을 것이기 때문이다. 또한 그의 첫 대표작인 <만가>(1983)에서 나타나는 무속적인 특징은 그의 작품 전반을 관통하는 독특한 감성으로서,[33] 이 또한 젊은 시절 그가 접했던 민속악들에서 나온 것임을 부인할 수 없다. 한편 강준일은 이후 우리 소리의 본질에 대해 좀 더 이론적으로 천착해나가기 시작했다. 우리 주변의 소리들, 예컨대 소방울이나 사립문에 걸린 종소리들은 서양음악의 완전5도나 3화음이 아니라 증4도와 완전5도가 공존함으로써 서로 상생, 상극하며 부딪치는 소리라는 사실, 징소리는 음~매에 하는 오뉴월 황소울음 소리 같아야 하며 장구의 북편과 채편은 5도가 아닌 증4도로 맞춰야 더 생생하다는 옛 악인들의 진술 속에서 강준일은 우리 소리의 본질이 항상 변화하며 살아 움직이는 것에 있음을 깨닫게 된다.[34] 그는 소리들이 어떻게 살아 있는가를 듣는 것이 우리 전통음악을 이해하는 첩경이고, 어떻게 이런 살아 있는 소리를 만들어내는가가 작곡가의 과제라고 여겼다. 그리하여 생생하게 살아 움직이는 소리, 근대적인 체계 속에서 구속되지 않는 자유로운 소리를 음악에 담아내고자 했다. 나아가 그는 이렇게 살아 움직이는 소리의 사상적 토대가 천지인(天地人) 삼재(三才)의 이치에 있다

글은 21세기악회의 웹사이트 www.musictoday21.com에서도 접할 수 있다).

33) 그는 70년대 근대화와 기독교적인 이데올로기에 의해 미신 타파로 치부되던 '무속(巫俗)'이 실은 한국 전통문화의 원류이며, 하늘의 섭리와 인간의 삶을 아우르는 인간 본연의 감성이라는 통찰을 갖게 되었고, 다양한 양식의 굿 음악이야말로 우리 전통 음악의 고유함을 이해하는 단초가 될 수 있다고 보았다. 졸고,「강준일의 <해맞이 굿>(2001) 연구」,『음악과 민족』제28호, 부산: 민족음악학회, 2004, 115쪽.

34) 우리 전통음악의 특징인 농현이나 장단 역시 이러한 사고의 음악적 표현이라 설명한다. 농현은 소리에 생명력을 불어넣기 위한 것이고, 우리 음악의 독특한 맛이라 할 수 있는 시김새 역시 소리를 흔들리게 만들기 위한 것이며, 장단 또한 특정한 리듬 패턴이 아니라 일정한 틀 내에서 무수히 변형되어 소리의 흐름을 역동적으로 변화시키는 역할을 하는 소리의 운동 방식이라는 것이다.

www.kci.go.kr

고 보았고, 이러한 전통적인 가치체계와 이념을 되찾고자 했다.[35]

이만방이 작곡가로서 한국의 전통에 본격적으로 관심을 갖게 된 것은 독일 유학을 마치고 돌아온 이후였다. 윤이상의 음악을 공부하면서 선적인 흐름이나 새로운 폴리포니의 가능성 등을 알게 되었지만, 귀국 후 우리 전통문화를 토대로 그것을 새롭게 계승, 발전시켜야 한다는 생각을 더욱 뚜렷이 갖게 되었던 것 같다.[36] 이를 위해서는 실제 연주를 통한 체험이 중요하다고 여겨 1984년 여름부터 3년간 인간문화재 전효준에게 남창가곡을 배웠으며, 그 뒤로는 가야금 산조와 창, 심지어 전통무용에도 관심을 가졌다. 1986년 공간사랑에서 본 김용배 추모굿 또한 그에게 큰 인상을 남겼는데,[37] 그 속에서 예전에 고향에서 맛보았던 감성을 다시금 되찾게 되었고, 민속음악의 살아 있는 힘을 깨닫게 되었다. 점차 그는, 어린 시절 들었던 길쌈노래나, 일찍 여읜 어머니에 대한 향수, 옛 고전과 한국문학에 대한 관심 등 성장기 경험으로 돌아가는 자신을 발견했다. 한편으로 전통음악 및 전통 춤을 공부하면서 우리 음악에서는 미세한 변화와 강밀도에 의해 수많은 표정이 가능해지는 시김새가 중요함을 터득했고, 그 진행이 “순간적 포착에 의한 정지 또는 정체된 음악적 전개 방법”[38]을 취함을 인식했다. 전통음악의 요소들을 구조적으로 음악화하던 시기를 지나, 건강 악화로 오랜 창작의 공백을 거친 후 이만방은 전통가곡의 소리를 빌어 수십 년간 모색해왔던 자신의 내면의 노래를 부르기 시작한다.[39]

---

35) 이러한 강준일의 전통 이해에 대해서는, 강준일, 「창작음악의 과제 - 한국적 양식의 실체는 무엇인가」, 『낭만음악』통권 16호, 서울: 낭만음악사, 1992와 「전통음악 가치체계로의 원론적 접근」, 『민족음악의 이해 3』, 서울: 민족음악연구회, 1994를 참조.

36) 이만방, 「이제는 우리 목소리로 우리 노래를 불러야 , 『음악동아』, 1985년 1월호, 45-49쪽 참조.

37) 이만방, 「고 김용배 추모굿을 보고」, 『공간』 1986년 7월호, 122-126쪽 참조.

38) 이만방, 「이만방의 작품 세계」, 『작곡가 10인의 고백』, 서울: 아시아음악학회, 2001, 192쪽.

www.kci.go.kr

마지막으로 이건용이 전통음악에 관심을 갖게 된 계기는 대학 연극반 시절 국악과 김용만[40]이 들어오면서였다. 그의 권유에 따라 어느 날 국립극장에서 <전폐희문> 연주를 하면서 이건용은 그 음악이 자신이 너무나 좋아하던 두보의 한시 <촉상>과 잘 어울린다는 걸 알게 되었다 한다.[41] <수제천> 등의 정악에 관심을 갖게 된 것도 이때부터였는데, 70년대 중반 유학 가기 전에 쓴 국악 앙상블 곡은 당시 국립국악원 연구원이자 연주단 지휘를 맡고 있던 김용만의 영향이라 할 것이다.[42] 또한 이 시기 이건용은 이미 여러 지면을 통해 한국음악의 현실에 대한 반성적 사유를 시작했는데, 전통음악은 단순한 보존되어야 하는 것이 아니라 우리의 음악으로 변모되어야 하며, 이를 위해서는 철저하게 해체될 필요가 있다고 역설했다.[43] 이러한 그의 생각은 80년대 초 '제3세대' 동인을 결성하면서 더욱 본격적인 담론의 형태로 나타났다.[44] 전통은 단순히 새로운 음향을 찾기

39) 최애경은 이러한 이만방의 작품세계를 '구조적 표현의 시기'(1979-89), '시적·서정적 표현의 시기'(1994-96), '노래의 시기'(2001년 이후)로 구분한 바 있다. 특히 위암 수술 이후 오랜 휴식기를 거쳐 시작된 '노래의 시기'에는 그의 첫 성악 작품인 <악장> 시리즈가 등장한다. 최애경, 「이만방의 작품 세계에 대한 연구」, 『音·樂·學』 12집, 서울: 한국음악학학회, 2005 참조.

40) 김용만은 국악계의 거두이자 작곡가였던 죽헌 김기수 선생(1917-1986)의 아들이다.

41) 두보의 <촉상>이라는 한시는 이건용이 우리 문화, 전통음악의 세계에 눈을 뜨게 한 결정적인 계기였다. 그는 이 시에서 느껴지는 도가적 표표함를 통해 동양적 비극미와 아름다움을 알게 되었다고 말한다. 이건용, 『나의 음악을 지켜보는 얼굴들』, 서울: 민족음악연구회, 14-18쪽 및 이미경, 앞의 책, 62-64쪽. 참조.

42) 1962년 '신국악 창작 공모'를 시작하며 국악 창작을 본격화한 국립국악원은 1970년대에도 '한국음악창작발표회'를 통해 국악기를 위한 새로운 작품들을 위촉했다. 이건용의 이 시기 국악곡들-14인의 주자와 여창을 위한 <분향>(1974)이나 국악 실내악곡 <촉상>(1975), 좋아하던 주역의 개념들을 음악으로 표현한 <건곤이감>(1976) 등-도 모두 이를 위해 작곡된 것이었다.

43) 이건용, 「'현대적 국악'이라는 허구에 대한 4가지 소고」, 『공간』 통권 97호, 1975년 6월호, 4-6쪽 참조.

44) 「작품 없는 전통, 전통 없는 작품」, 「한국음악의 자원 - 수정된 전통주의 , 「'한국적

www.kci.go.kr

위한 소재가 아니라 “자생적인 음악문화”를 찾아가는 과정에서—현실에 대한 인식, 청중과의 소통과 함께—해결되어야 하는 과제로 인식되었다. 80년대에 이건용에게 전통의 창조적 계승이 시대 현실과 밀접하게 연관되어 있었다면, 90년대에 전통은 그에게 우리의 삶 속에 내재된 정서의 원형질을 찾는 과정에서 마주하게 되는 그런 것이었다. 슬픔이나 가슴을 뭉클하게 하는 정서, 어머니의 이미지, 산을 바라보는 마음, 석양이 질 무렵 삶과 시간과 자연을 관조하는 한 표표한 선비의 모습 같은 우리 고유의 정서[45]를 자신의 음악에서 담아내고자 한 것이다.

이렇게 네 작곡가가 전통을 자신의 문제로 받아들인 계기나 그것을 창작의 화두로 삼아가는 과정은 상이하다. 하지만 이들의 사유에서 나타나는 유사한 모습 또한 간과할 수 없다. 우선 이들에게 전통은 자신의 이야기를 하고자 할 때 나타나는 어떤 것이다. 내 모습, 내 고향의 모습, 나를 감싸고 있던 소리 이미지, 내가 느꼈던 정서, 이런 것들을 찾게 될 때 마주치게 되는 것이다. 말하자면 이들에게 전통은 관념적으로 추상화되거나 구조적으로 양식화된 것이 아니라 자신의 정체성에 대한 질문에서 마주치게 되는 그런 것이었다. 이제 몇몇 작품을 중심으로 각 작곡가의 창작세계에서 드러나는 전통 담론의 양상을 살펴보자.

음악’의 시도들」, 「‘한국음악’에의 반성적 접근」 같은 일련의 글을 통해 과거를 반성하고 현재에 발을 딛고 있을 때 비로소 나타나게 될 미래의 ‘한국음악’에 대한 생각을 펼쳐놓았다. 이 글들은 이건용, 『한국음악의 논리와 윤리』, 서울: 세광음악출판사, 1987에 실려 있다.

45) 이를 그는 “우리 정서의 그루터기”라 불렀다. 이미경, 앞의 책, 145-146쪽, 156-159쪽 참조.

www.kci.go.kr

3) 전통 담론의 네 가지 배치 양상

무반주 기악곡과 실내악곡에서 관현악곡과 오페라까지, 성가곡에서 대규모 합창곡과 칸타타에 이르기까지 다양한 장르에서 많은 양의 곡을 남긴 이영조의 작품들 가운데, 국악기와 남성합창을 위한 <경>(승려의 노래, 1975), 클라리넷을 위한 <소리 3번>(1979), 첼로와 장고를 위한 <도드리>(1995), 줄 풍류 <하늘 천 따지>(1995), <피리 협주곡>(1998), 첼로와 오케스트라를 위한 <뱃노래>(1999) 등의 작품들은 그가 어떻게 전통과 접속하는지를 잘 보여주는 예들이다. 절에서 제를 드릴 때 들려오는 승려들의 독경 소리와 고즈넉한 사찰의 이미지를 목탁, 징, 큰북과 육중한 남성합창으로 담아낸 <경>은 1970년대 한국사회의 풍경 한 장면을 연상시키며,[46] 독일 유학 시절 한국 전통 관악기의 주법들을 클라리넷에 적용하여 작곡한 <소리 3번>[47]은 동서양의 융합이라는 당시 유럽 음악의 흐름 속에서[48] 한국 전통악기가 빚어내는 다채로운 음조 변화와 음색의 농담(濃淡)을 탁월하게 구성해낸 곡이다.

이영조에게 전통은 이론적으로 접근하거나 당위적으로 찾아야 하는 어떤 것이 아니라, 자신을 둘러싼 일상의 구체적이고 실제적인 소리였다.

---

46) 그는 이 곡을 구상하면서 집 근처에 있던 봉은사뿐 아니라 지방의 여러 사찰을 방문했다 하는데, 범패의 짓소리를 토대로 한 곡—남성독창, 남성합창, 30인의 타악 주자를 위한 <예불>(1968)—을 쓴 강석희 역시 봉은사 주변에 살면서 매일 아침 울려오던 종소리에서 작품의 아이디어를 얻었고, 작품 구상을 위해 해인사, 대흥사 등 여러 사찰을 찾아다녔다 한다. 졸저, 『작곡가 강석희와의 대화』, 서울: 예솔, 2004, 79-81쪽 참조. 그 밖에 김청묵도 1970년대 중반 불교에 심취하여 실내악곡 <선>과 <명>(1973) 등을 작곡한 바 있다.

47) 이 곡을 쓸 때 이영조의 피리 연주 경험이 결정적인 역할을 했음은 쉽게 짐작할 수 있다.

48) 잘 알려져 있다시피 윤이상의 70년대 독주 악기를 위한 작품들이 그 대표적인 예일 것이다. 첼로 독주를 위한 <활주>(1970), 오보에(혹은 클라리넷) 독주를 위한 <피리>(1971), 플루트 독주를 위한 <연습곡>(1974) 등.

www.kci.go.kr

그런데 50/60년대 한국 사회에서 일상적으로 쉽게 접할 수 있던 소리들과 90년대 이후의 소리 환경은 다를 수밖에 없다. 앞서 언급한 70년대의 작품들이 전자와 관련된다면, 오랜 외국 생활 후 작곡된 90년대 후반의 작품들에서는 전통음악에 대한 전 사회적인 인식 변화를 그가 잘 간파하고 있음이 느껴진다.[49] 그의 작품 목록에서, 첼로와 장고가 같이 연주되거나 현악작품을 줄 풍류라 부르며, 뱃노래 같은 민요를 주제로 협주곡을 쓰거나 피리나 판소리가 서양 오케스트라와 협연하는 곡이 많아진 것은, 전통음악에 대한 사회적 관심이 대중적으로 널리 퍼져가던 것과 무관하지 않을 것이기 때문이다.[50] 이러한 작품들에서 그는 연주자들에게 익숙한 주변의 음악적 소재들을 현대적이면서 대중적인 감각으로 새롭게 만들어낸다. “하늘 천 따 지” 같은 누구나 아는 선율로 현악 사중주곡을 쓰는 것이나 전통악기 피리와 서양 오케스트라를 자연스럽게 결합시키는 능력은 이영조의 탁월한 음악적 감각에서 기인한다. 토속적인 시골의 정서와 현대의 도회적인 감성이 절묘하게 조화를 이루는 것, 현재 우리의 삶에 스며들어 있는 익숙하고 대중적인 전통의 모습을 포착하여 음악으로 만들어내는 것이야말로 이영조가 전통을 대하는 태도이자 그의 작품에 녹아든 전통의

49) 이영조는 12년간의 미국 생활을 마치고 1994년 귀국했는데, 이해는 국악이 전 사회적인 주목을 받으며 새롭게 조명되기 시작한 때였다. 1993년 영화 <서편제>의 엄청난 성공으로 일어난 국악 붐에 힘입어 이듬해인 1994년 ‘국악의 해’ 제정과 함께 많은 지원이 이루어졌다. 중요한 것은 이러한 국악 붐이 단지 관 주도의 정책이 아니라 전 사회적인 인식의 변화에서 비롯되었다는 사실이다.

50) 이와 같은 시도는 그 전에도 많았다. 하지만 이영조의 이런 작업들이 갖는 의미는 그것이 단순히 작곡가들만의 정례화된 작품발표회가 아니라 유명 연주자들의 독주회나 오케스트라 연주회에서 들려졌다는 데 있다. 이러한 작업이 가능했던 것은 그가 1993년 문을 연 한국예술종합학교 음악원에 부임했기 때문일는지도 모른다. 이전에도 연주자들과 교류가 많기는 했지만, 90년대 후반 이후의 많은 작품들이 활발한 연주 활동을 펼치던 음악원(및 전통예술원)의 동료 교수들과 오케스트라를 위한 것이었기 때문이다.

www.kci.go.kr

모습이 아닐까.

강준일의 전통에 관한 문제의식은 좀더 본질적이고 정신적인 것에 천착하는 경향을 띤다. 그는 우리 소리의 본질을 음악적으로만이 아니라 그 사상적 토대 혹은 정신적 가치체계 속에서 찾고자 했고, 단순히 현상적인 음악 어법이 아니라 그것의 전통적 원리와 정신을 되살려내고자 했다. 그렇다고 해서 그것이 추상적인 관념의 형태로 다뤄진 것은 아니다. 자신이 쓰는 음 하나하나에서부터, 끊임없이 살아 움직이는 소리, 선형적인 텍스처 같은 우리 음악의 특이성, 우리 악기의 음조나 표현방식에 담겨 있는 감성을 살려내고자 했다. 그에게 '전통'은 창작의 어느 단계에서 나타나거나 특정 장르나 영역에 국한된 것이 아니라, 삶 전체에서 나타나는 평생의 화두였다.[51] 시기별로 몰두했던 창작적 문제의식의 변화가 있긴 했지만, 그에게 전통은 곧 창작의 출발이자 마지막이라 해도 과언이 아닐 정도로 전면적인 것이었다.

80년대에 사물놀이가 지닌 폭발적 에너지를 어떻게 작품이라는 틀 속에 들여올 것인가를 고민하면서 사물놀이 협주곡 <마당>과 <푸리>, 사물놀이와 피아노를 위한 <열 마당 열두 거리>(1983) 등을 썼다면, 90년대에 나온 세 대의 바이올린을 위한 <삼행절곡>(1990), 첼로를 위한 <경기민요 주제에 의한 소곡>(1993), 클라리넷과 피아노를 위한 <허튼 가락>(1998), 현악오케스트라를 위한 <슬픈 노래>(1998), <구음을 위한 소리타래>(1998) 등에서는 서양악기로 민속음악의 소리를 표현하는 양식화 작업에 몰두했고, 2000년대 들어서는 전통악기와 서양악기가 함께 만들어내는

51) 이런 점에서 그에게 전통은 "삶 그 자체"라 할 수 있다. "'추구해야 할 이상'처럼 높은 곳에 두고 개념적으로 치장해야 하는 어떤 관념적인 것이거나, 작가의 독창성을 확보하기 위한 재료가 아니다. 나를 드러내는 순간에 함께 엉켜져 나오는, 아니 나올 수밖에 없는 어떤 것이다." 이미경, 「강준일의 해금협주곡 <사월(思月)> ,『音·樂·學』14집, 서울: 한국음악학학회, 2007, 119쪽.

www.kci.go.kr

우리 소리 고유의 새로운 앙상블 가능성을 찾아가고 있다.[52] 피아노, 첼로가 장고와 어우러지고, 가야금과 현악 사중주가 서로를 보듬으며, 해금과 바이올린, 클라리넷과 대금, 소프라노와 판소리 창자가 하나의 앙상블을 이룬다. 이때 중요한 것은 전통악기가 단지 특이한 음향적 재료로 사용되거나 서양의 평균율 체계에 흡수된 채 자신이 지녀왔던 소리, 음조, 표현방식을 버리는 것이 아니라, 그러한 특이성을 간직한 채 서양악기와의 앙상블이 가능한 지대를 더듬거리며 찾아가는 것이다. 이러한 더듬거림은 서양악기에도 마찬가지로 적용된다. 생생하게 살아 있는 우리 소리의 음조, 다양한 뉘앙스를 지닌 음색을 어떻게 표현할 것인가, 전통악기와의 앙상블이 가능한 접점은 어떻게 마련되는가. 그것은 한쪽이 다른 쪽의 소리로 흡수되는 것이 아니라 이질적인 것들이 접속하여 빚어내는 긴장 속에서 생성되는 것이다. 어디서도 들어보지 못한 이 새로운 생성의 지대를 찾아가는 것, 그것이 우리 소리의 본질에 대한 천착을 통해 강준일이 구체화한 창작의 화두이다.

이만방 역시 전통에 뿌리를 두고 그로부터 창작의 풍부한 자원을 길어올려야 한다는 문제의식에 철저한 작곡가였다. 강석희와 독일 유학의 영향일 수도 있지만 80년대 초에 작곡된 현악 삼중주를 위한 <락(樂)>(1980), 관현악을 위한 <무당>(1981~82)에서는 전통문화의 추상적이고 관념적인 요소들이 구조적인 형태로 다뤄졌다면, 전통음악을 실제로

52) 2000년대 작곡된 대표적인 몇 작품만 거론하자면 첼로, 피아노, 장고를 위한 <해맞이 굿>(2001), 소프라노와 국악 관현악을 위한 <시가삼수(詩歌三首)>(2003), 가야금과 현악 사중주를 위한 <소금곡(素琴曲)>(2003), 대금, 클라리넷, 첼로를 위한 <한거사락(閑居四樂)>(2004), 바이올린과 해금 및 국악 관현악을 위한 <소리그림자 2번>(2004), 해금과 현악 오케스트라를 위한 <사월(思月)>(2005), 비올라, 아쟁, 피리를 위한 <너름새>(2006), 소리와 소프라노를 위한 <신향가(新鄕歌) 3수>(2007) 등이 있다. 이 곡들의 편성에서도 알 수 있듯이 그는 서양악기와 국악기의 앙상블을 다양한 방식으로 탐색해가고 있다.

www.kci.go.kr

배우면서 접한 80년대 중반 이후에는 전통음악의 여러 요소들을 다양하게 변형하여 음악을 조직화한다. 80년대 그의 전통음악에 대한 경험을 총결산한 것이라 할 수 있는 현악 사중주 2번 <아미타>는 전통 장례의식이 담고 있는 산자들의 두려움, 그리움 등을 다룬 곡인데,[53] 제목에서도 암시되듯이 정악만이 아니라 산조나 굿 음악 같은 민속악과 범패의 요소들도 등장하며, 진양장단이나 남도 음계의 변형을 통한 구조화, 섬세한 시김새와 음색의 농담 속에서 민속적인 선율 제스처와 토속적인 감성도 묻어난다.[54] 이후 건강 악화로 공백기를 거친 90년대 중반에는 마음속 깊은 속에서 울려오던 소리, 잊어버렸던 마음의 노래를 불러야겠다고 생각하게 되었다 한다.[55] 바이올린과 타악기를 위한 <영가(靈歌)>(1994)가 그렇게 탄생된 작품이다. <영가>와 같은 해에 나온 독주 첼로를 위한 <허튼 가락>에서 민요의 선율적, 리듬적 변형이 두드러진다면, 관현악을 위한 <시선(詩選)>(1996)에서는 고요한 자연의 풍광과 심상을 서정적으로 담아내고 있다.

수술과 오랜 휴식 이후 2001년부터 다시 본격화되는 창작 활동은 그가 수십 년간 모색했던 내면의 소리를 찾아가는 듯 '노래'에 집중된다. 그런데 이때 노래란 "민요나 노래 이전에 있었던 소리", 이미 정해진 소리 길을 따르는 것이 아닌, "보다 근원적이고 원초적인 소리"를 말한다.[56] 그것은 여창과 서양악기 혹은 전통악기를 위한 <악장(樂章)> 시리즈(2001~03)[57]

53) 최애경은 이 작품이 1986년 경험한 고 김용배 추모굿에서의 음악적, 감정적 체험과 어린 시절 경험한 어머니의 죽음에서 가졌던 두려움과 그리움을 투영하고 있는 것 같다고 본다. 최애경, 앞의 글, 147쪽.

54) 이만방, 「이만방의 음악세계」, 앞의 책, 201-209, 211-215쪽 참조.

55) 이만방, 위의 글, 210쪽.

56) 2006년 10월 19일 서울대학교 예술관 콘서트홀에서 가진 Studio 2021의 이만방 작곡가 스튜디오 '우리가 함께 부르는 노래'에서 행한 작곡가의 강연 내용 중에서.

57) 여창, 소금, 대금, 거문고, 장고, 바이올린과 첼로를 위한 <악장 1>(2001), 여창과 피아

www.kci.go.kr

에서처럼 태고의 울림인 듯한 전통 가곡의 어법을 빌어 표현되기도 하고, <찬, 마하반야바라밀다심경, 송>(2004)에서처럼 예불의 독경 소리에서 찾아지기도 하며, 배음에서 나오는 여러 소리들의 맥놀이 현상을 통한 신비로운 소리로 시도되기도 한다. 이러한 근원적 소리에 대한 탐구는 그가 오랜 기간 전통음악에 천착하며 알게 된 음향의 굴절, 시김새에 의한 섬세한 소리의 표정들, 다양한 음조와 음색의 뉘앙스 같은 것들에서 비롯된 것이리라. 전 세계 어디에서도 접하기 힘든 이 소리의 세계를 작품화하는 과정에서, 자신이 25년 전 만났던 전통 가곡이 다시금 새로운 가능성으로 대두되는 건 어쩌면 당연한 일인지도 모른다.[58] 이 무궁무진한 소리의 세계를 그만큼 풍부하게 표현하는 음악도 없으니 말이다.

이건용의 전통에 대한 화두는 무엇보다—그가 '제3세대'의 창작 과제로 제시했던 것처럼—우리의 현실에 대한 인식, 청중과의 소통 문제와 긴밀하게 결부될 때 빛을 발한다. 70년대 나온 <건곤이감>이나 80년대 초 <수제천>을 모델로 쓴 <태주로부터의 전주곡>(1980), <남려로부터의 전주곡>(1984) 같은 국악 실내악곡보다 합창곡 <분노의 시>, 국악 관현악과 합창을 위한 <만수산 드렁칡>(1987) 같은 작품[59]에서 그의 문제의식이 더욱 잘 드러나는 것도 그 때문이다. 특히 <만수산 드렁칡>은 과거의 정서에 머물러 있던 전통음악의 어법이 어떻게 이 시대의 모습과 만날 수 있는

노를 위한 <악장 2>(2002), 두 명의 여창과 장구를 위한 <악장 3>(2003)을 말한다. 이 곡들은 모두 정가를 전공한 그의 딸에게 헌정되었다. '악장(樂章)'이란 본래 종묘제례악에서 '악기연주' '일무(춤)'와 함께 불리는 '노래'를 일컫는 말이다.

58) 작년에 초연된 국악 관현악을 위한 <예·악(禮·樂)>(2007)의 마지막에도 남·여창 <태평가>의 선율이 등장한다.

59) 이 두 작품이 1980년대라는 시대, 그리고 이건용의 창작 세계에서 갖는 의미에 대해서는, 졸고, 「말씀의 육화와 시대적 아픔, 그리고 윤리가 빚어낸 합창 - 이건용의 <분노의 시>와 <만수산 드렁칡>」, 『낭만음악』 통권22호, 서울: 낭만음악사, 1994, 149-197쪽 참조.

www.kci.go.kr

가를 보여준 좋은 예라 할 수 있다. “고담준론, 송풍음월의 방식”이 아닌 시대의 “암울함과 분노를 담아낼 수 있을 정도의 현실적 표현력”[60]을 획득한 것이다. 80년대 이건용의 전통에 대한 문제의식은 현실에 대한 치열한 작가적 실천 속에서 새로운 표현의 가능성을 열어갔던 것이다.

하지만 도전과 저항의 시대를 지나 90년대에 접어들면 이건용의 문제의식은 새로운 국면을 맞는다. 클라리넷과 현악 사중주를 위한 <배따라기>(1992)에서 그러했듯, 이제 그는 “우리 정서의 그루터기”를 그려내는 데 관심을 갖기 시작한다. 평안도 민요 ‘배따라기’를 토대로 한 작품을 위촉받았을 때 그는 이 민요가 담고 있던 애절함과 슬픔의 미학적 정서에 매료되었다 한다. 물론 이러한 정서를 낳는 독특한 음계 구성이나 특별한 시김새도 중요했지만, 작곡가는 그 속에 내재한 우리 정서의 원형질 같은 것에 주목하게 되었고, 그 후로 우리가 지닌 정서의 그루터기들, 예컨대 우리의 자연풍광이 주는 미감, 옛 문장에서 느껴지는 멋, 이런 것들을 음악에 담아내고자 한다. 국악 관현악을 위한 <산곡>(1992), 여창과 합창 및 국악 관현악을 위한 <청산별곡>(1995) 등에서 우리나라 산이 보여주는 굴곡과 농담의 섬세함, 자연스러움 등을 표현한다면, 1997년부터 시작되는 <저녁노래> 시리즈[61]는 촉상의 이미지, 즉 석양이 질 무렵 삶과 자연을 바라보는 한 표표한 선비의 모습, 거기서 연상되는 고독한 시간의 포에지를 담고 있다. 「작아지기 위하여」(1999), 「대결에서 스밈으로」(2005) 같은

60) 이미경, 앞의 책, 127쪽 및 「작곡가 이건용의 ‘도전 혹은 스림’에 대하여」, 『낭만음악』 통권 75호, 서울: 낭만음악사, 2007, 149쪽 참조.

61) 현재까지 총 7곡이 작곡되었는데, 클라리넷을 위한 <저녁노래 1>(1997), 첼로를 위한 <저녁노래 2>(1997, 금 합주를 위한 <저녁노래 3>(2000), 25현 가야금과 합주를 위한 <저녁노래 4>(2000), 다섯 악기(대금, 피리, 해금, 가야금, 아쟁)를 위한 <저녁노래 5>(2000), 해금 독주와 바로크 현악기를 위한 <저녁노래 6>(2001), 콘트라베이스와 다섯 악기(바이올린, 플루트, 클라리넷, 가야금, 타악기)를 위한 <저녁노래 7>(2006)이 그것이다.

www.kci.go.kr

글[62]을 통해서도 알 수 있듯이, 2000년대 이건용의 화두는 '작은 음악', '대결이 아닌 친화, 도전이 아닌 스며들어감의 음악'을 만드는 것이다. 인위적이지 않고 자연스러운 음악, '감동'을 주는 음악, '시심(詩心)'을 경험하게 하는 음악을 쓰고자 한다. 사실 이러한 생각은 그가 80년대부터 고민해왔던 청중과의 소통 문제를 새롭게 사유한 결과라 할 수 있다. 이와 더불어 전통에 대한 생각 역시 소통과 감동이라는 문제의식 속에서 "우리 정서의 그루터기"를 담아내는 데 집중된다.

네 작곡가의 삶과 작품 세계에서 전통 관련 담론은 이렇게 상이한 인생 경로 속에서 각자의 창작적 문제의식들과 만나 서로 다른 배치의 양상을 보여준다. 전통이 구체적인 일상 속에서 찾아지고 그 음악적 관용구들이 익숙한 요즘의 감각으로 재탄생되는가 하면, 전통적인 가치와 정신에 주목하면서 그것이 되살아날 수 있는 새로운 음악적 가능성을 찾아가기도 하고, 전통음악의 어법을 구조적으로 변형시키거나 그 무한한 소리의 세계에 천착하기도 하며, 우리의 문화 속에서 깃든 정서의 원형질에서 전통을 발견하기도 한다. 하지만 전통에 대한 이들의 태도와 접근 방식에서 발견되는 유사성 또한 간과할 수 없다. 그것은 무엇보다 이들이 '전통' 문제를 꾸준히 창작의 화두로 삼아왔다는 것에서 그러하고, 또한 상이한 모습을 띠는 작품들 속에서도 그 안에 담긴 정서적 질감이나 음악어법 면에서도 공통된 특징이 발견된다는 점에서 그러하다. 이들을 하나의 '세대'로서 묶을 수 있다면, 그것은 단지 그들이 비슷한 시기에 태어났기 때문만이 아니라, 이들에게서 나타나는 지난 수십 년간의 창작 과정이 유사한 사유와 문제의식을 보여주기 때문이다.

62) 이 글들은 이건용, 『나의 음악을 지켜보는 얼굴들』, 서울: 민족음악연구회, 2005에 실려 있다.

www.kci.go.kr

5. 나가며

이 글은 한국 현대음악 연구의 한 단초로서, 이른바 '제3세대' 세대라 지칭할 수 있는 1940년대생 네 작곡가의 경우를 예로 들어, 이들의 창작세계에서 전통 담론이 지니는 상이한 배치의 양상을 살펴보았다. 한 작곡가의 창작세계는 단일하게 고정되어 있는 것이 아니라 어떤 특이점들의 배치로 이루어지느냐에 따라 다른 모습으로 나타날 수 있는 '가변적 다양체(multiplicity)'이다.[63] 한 세대가 보여주는 창작세계는 더더욱 그러하다. 어떤 작곡가들이 특이점을 이루며 배치되느냐에 따라 그 양상은 매우 복합적으로 변이가능하다. 예컨대 이해식, 박영희, 이종구, 진규영 등이 특이점으로 추가될 경우 그 양상은 이 글에서 논의되었던 바와는 또 다른 모습을 띨 것이며, 50년대 초반 연배까지 범위를 확장시킨다면 어떤 작곡가들을 어떻게 포함시키느냐에 아주 다른 양상이 펼쳐질 것이다.[64] 또한 이 글에서 다룬 전통 담론은 한국 현대음악의 여러 특이점들 가운데 하나를 이루는 것이다. 그것이 이른바 '제3세대' 세대에게 중요한 이슈이긴 하지만, 그밖에 교회음악이나 노래 혹은 오페라에 대한 접근 방식을 주제로 다룬다면, 이 글에서는 부각되지 않았던 이 작곡가들의 또 다른 모습이 드러날 수도 있을 것이다.

---

63) 이에 대해서는, 졸고, 「작곡가 연구 방법론으로서 '배치' 개념의 가능성 」, 앞의 글, 44쪽 참조.

64) 예컨대 '제3세대' 동인인 유병은(1952-) 혹은 동인이었던 정태봉(1952-)을 포함할 경우, 혹은 70년대 이종구와 함께 작업한 바 있는 김민기(1951-), 김영동(1951-)을 함께 다룰 경우, 그 모습은 완전히 달라질 것이기 때문이다.

www.kci.go.kr

이렇게 한국의 현대음악을 연구하기 위해서는 각 작곡가에 대한 미시적 연구뿐 아니라 특정 이슈나 문제의식에 따른 세대별 혹은 통시적 접근들이 다층적으로 이루어질 필요가 있다. 그리하여 개별 작곡가 혹은 세대를 가로지르는 횡단의 선들을 만들어갈 때, 그 속에서 관통되고 있는 문제의식들의 복합적인 연관의 망을 찾아나갈 때, 한국 현대음악의 지형은 좀더 입체적인 모습으로 드러나게 될 것이다. 이 글이 그 복합적인 지형을 파악해가는 데 하나의 자그마한 표지판이라도 될 수 있기를 바란다.

www.kci.go.kr

참고문헌

강준일, 「창작음악의 과제 - 한국적 양식의 실체는 무엇인가」, 『낭만음악』 통권 16호, 서울: 낭만음악사, 1992.

「전통음악 가치체계로의 원론적 접근」, 『민족음악의 이해 3』, 서울: 민족음악연구회, 1994.

강준일·노동은·이건용, 「전통음악의 정신은 무엇인가」, 『낭만음악』 통권 13호, 서울: 낭만음악사, 1991.

강준일·유병은·이건용·정태봉·황성호·허영한, 「제3세대의 진로와 한국음악」, 『낭만음악』통권 16호, 서울: 낭만음악사, 1992.

강준일·이희경, 「작곡가와의 대담: 강준일」, 『insidemusic V』, 서울: 21세기 악회, 2005(웹사이트 www.musictoday21.com의 오프라인 판).

김규동, 「작곡가 장정익 - 의식의 흐름 그리고 미완의 여백」[Studio2021 프로그램 책자. 2006.4.24].

김대성·문옥배, 「제3세대 연구」, 『낭만음악』 통권 13호, 서울: 낭만음악사, 1991.

김은하, 「박-파안 영희의 음악세계 및 작품 「만남 I」에 관한 소고, 『音·樂·學』 14집, 서울: 한국음악학학회, 2007.

김춘미, 「이만방의 작품세계」, 『낭만음악』 통권 16호, 서울: 낭만음악사, 1992.

「작곡가 이영조의 음악적 성장과정과 그의 음악내적 구조연구」, 『음·악·학』 14집, 서울: 한국음악학학회, 2007.

김혜정, 「20세기 한국음악: 김청묵의 작품 세계」, 『음악연구』 16권, 서울: 한국음악학회, 1997.

박영희 (이희경 정리), 「강연과 대담: 재독 작곡가 박-파안 영희의 작품세계」, 『오늘의 작곡가, 오늘의 작품 4』, 서울: 예종출판사, 2005.

안진아, 「한 마음, 한 정성을 소리에 담아: 작곡가 박-파안 영희」, 『오늘의 작곡가, 오늘의 작품 2』, 서울: 예종출판사, 2004.

www.kci.go.kr

윤신향, 「‘춤의 음악되기’ - ‘음악의 춤되기’: 작곡가 이해식」, 『오늘의 작곡가, 오늘의 작품 6』, 서울: 도서출판 예종, 2006.

「창작국악의 신분 연구 1: 이해식의 해금 산조 <像>을 통해 본 국악의 현대화 양상을 중심으로」, 『낭만음악』 통권 75호, 서울: 낭만음악사, 2007.

이건용, 「‘현대적 국악’이라는 허구에 대한 4가지 소고」, 『공간』 통권 97호, 1975년 6월호.

『한국음악의 논리와 윤리』, 서울: 세광음악출판사, 1987.

『나의 음악을 지켜보는 얼굴들』, 서울: 민족음악연구회, 2005.

이경분, 「음악과 문학 - 김유정의 소설 <봄봄>과 이건용의 오페라 <봄봄봄>」, 『낭만음악』53호, 서울: 낭만음악사, 2001.

「문학오페라(음악극) 연구 - <동승> <부자유친> <보리스를 위한 파티>를 중심으로」, 『音·樂·學』 12집, 서울: 한국음악학학회, 2005.

이만방, 「이제는 우리 목소리로 우리 노래를 불러야」, 『음악동아』, 1985년 1월호.

「고 김용배 추모굿을 보고」, 『공간』, 1986년 7월호.

김규현, 「이만방의 작품세계와 작곡세계(작곡가의 초상6)」, 『음악저널』, 1992년 4월호.

현악 사중주 제2번 <아미타> 분석 - 제1악장을 중심으로 본 한국 전통음악의 영향」, 『국악원논문집』 제9호, 1996.

「이만방의 음악세계」, 『작곡가 10인의 고백』, 2001.

「우리가 함께 부르는 노래 [Studio2021 프로그램 책자. 2006.10.19].

이미경, 「강준일의 해금 협주곡 <사월(思月)>」, 『音·樂·學』 14집, 서울: 한국음악학학회, 2007.

「작곡가 이건용의 ‘도전 혹은 스밈’에 대하여」, 『낭만음악』 통권 75호, 서울: 낭만음악사, 2007.

『도전, 혹은 스밈. 작곡가 이건용과의 대담』, 서울: 도서출판 예종, 2007.

www.kci.go.kr

이영조,『오선지 위에 쓴 이력서』, 서울: 작은우리, 2002.
이종구,「한국적 포스트모더니즘 오페라의 모색」,『음악논단』제11~12집, 서울: 한양대학교 음악연구소, 1997~98.
이희경, 말씀의 육화와 시대적 아픔, 그리고 윤리가 빚어낸 합창 - 이건용의 <분노의 시>와 <만수산 드렁칡>」,『낭만음악』통권22호, 서울: 낭만음악사, 1994.
「음악」,『한국현대예술사대계 IV - 1970년대』, 서울: 시공사, 2004.
「강준일의 <해맞이 굿>(2001) 연구」,『음악과 민족』제28호, 부산: 민족음악학회, 2004.
『작곡가 강석희와의 대화』, 서울: 예솔, 2004.
「작곡가 연구 방법론으로서 '배치' 개념의 가능성」,『낭만음악』통권 72호, 서울: 낭만음악사, 2006.
「한국 현대음악의 전통 담론」,『音·樂·學』14집, 서울: 한국음악학학회, 2007.
전상진,「세대 개념의 과잉, 세대 연구의 빈곤. 세대 연구 방법에 대한 고찰」,『한국사회학』제38집 5호, 서울: 한국사회학회, 2004.
최애경,「이만방의 작품세계에 대한 연구」,『音·樂·學』12집, 서울: 한국음악학학회, 2005.
한국예술연구소 편,『한국 작곡가 사전』, 서울: 시공사, 1999.
『한국현대예술사대계 I~VI』, 서울: 시공사, 1999~2005.

검색어: 한국 현대음악, 전통 담론, 배치, 이영조, 강준일, 이만방, 이건용

www.kci.go.kr

Abstract

Different Ways to Communicate with Tradition in Korean Contemporary Music, as a Case of Four Composers Born in the 1940s

LEE, Heekyung

In Korean contemporary music, the problem of 'tradition' has been one of the key issues, especially for the composers born in the 1940s, who grew up in social context with the ideology of westernization neglecting own cultural values, and in compositional circumstance of following the western modern music. As a same generation, they have a lot of thoughts and interests in common; nevertheless their work shows many diverse aspects. Focused on the discourse of tradition, this paper examines how the differences have been generated and constituted, by considering it in social context and in individual life of four composers — Young-Jo Lee (b.1943), Joon-Il Kang (b.1944), Man-Bang Yi (b.1945), Geon-Yong Lee (b.1947).

Keywords: Composer Studies, Discourse of Tradition, Assemblage, Young-Jo Lee, Joon-Il Kang, Man-Bang Yi, Geon-Yong Lee

www.kci.go.kr