

한국 전통 성악음악의 현대적 창작 가능성에 관한 소고 - 수행성과 구술성의 관점에서¹⁾

이 희 경

1. 들어가며

7-8년 전인가, 진도 들노래의 명창 조공례의 <강강술래>를 듣게 된 필자는 그 목소리의 엄청난 ‘내공’에 한동안 넋을 잃었다. 조공례의 소리는 지극히 로컬하고 토속적인 목소리임에도 불구하고 너무나 현대적인, 그 어디에서도 들어볼 수 없었던 강렬한 감응을 불러일으키는 것이었기 때문이다. 진도의 무당 김대례와 함께 부른 <구음 시나위>에서는 맑고 명료하면서도 묵직한 깊이가 담긴 조공례의 소리가 굵고 걸쭉한 김대례의 소리와 극명하게 대비되며 절묘한 조화를 이룬다. 여기서 두 여성의 목소리는, 인생무상을 노래하는 가사와 상관없이 그 자체만으로도 인간의 근원적인 내면의 소리, 깊은 절망을 전하는 듯 하면서 동시에 거친 대지의 따뜻함을 느끼게 한다. 말로 표현하기 어려울 정도로 시시각각 뉘앙스가 달라지며, 부드러움과 강함, 청아함과 비통함이

1) 이 글은 2008년 3월 8-9일 일본 도쿄대 총합문화연구소 주최로 열린 국제학술대회 <Unlimited Voices: Contemporary Vocal Music in the Era of Globalization>에서 행한 필자의 발표 *Rejuvenating Tradition: Metamorphosis of Traditional Vocal Music Idioms in Korean Contemporary Music*의 내용 일부를 포함하고 있다. 하지만 이 글의 문제의식은 한국 전통 성악곡의 특징과 어법을 토대로 작업한 몇몇 작곡가들의 작품을 소개하는 데 집중했던 그 때의 발표 이후에야 비로소 생겨난 것이다.

공존하는 이들의 목소리는 단지 귀로 전해되는 음악이 아니라 온 몸을 관통하는 놀랄만한 음악적 경험이었다.

그로부터 얼마 후 보성소리 정권진 명창의 <심청가>와 <적벽가>를 접했을 때에도 마찬가지였다. 어떻게 한 사람의 목소리에서 그토록 다양하고 무궁무진한 음악적 표현이 가능할 수 있는 것인지, 두고 온 아버지를 그리며 달빛 아래 편지를 쓰며 우는 심청이의 절절한 심정에서 심술긋은 뽕덕어멈의 능청스러운 해학적 제스처, 조조의 십만 대군을 격파하는 장대한 스펙터클 장면을 한 사람의 소리로 빚어내는 엄청난 에너지에 이르기까지 정권진의 목소리는 깊고 넓은 판소리의 세계에 새롭게 눈을 뜨는 계기가 되었다. 최고음 테너에서 최저음 베이스에 이르는 음역을 순식간에 넘나드는 기교만이 아니라 다양한 뉘앙스와 팔색조의 음색 변화로 소리의 ‘이면’을 그려내는 표현력은 그야말로 성악음악의 최고 경지를 보여주는 것이었다.

노래를 들을 때 우리는 그것이 전하는 가사의 메시지보다는 그 목소리 자체에서 뿜어져 나오는 다양한 소리의 표현성과 그 섬세한 결들에 매료되는지도 모른다. 내게는 마리아 칼라스의 가슴 속 깊은 곳에서 솟구쳐 나오는 듯한 독특한 소리만큼이나 정권진의 품격 있고 절제되면서도 파워풀한 소리, 조공례의 강인하면서도 따뜻한 소리가 그랬다. 비단 이들만이 아니라 전통 성악의 수많은 목소리들은 모두 저마다의 색채와 결을 지니고 있는 것이리라.

그런데 이렇게 독특한 소리 세계를 지닌 한국 전통성악에 대해 작곡가들이 관심을 갖게 된 것은 비교적 최근의 일이다. 이른바 중국의 ‘문화혁명 세대’ 작곡가들²⁾이 세계 음악계에 자신의 모습을 알리기 시작했을

2) 1980년대 중반 ‘새로운 사조(新潮)’라 불리며 등장한, 탄둔, 첸카이강, 구오원징, 모우펑, 쿠샤오송 등의 작곡 세대를 말한다. 첸카이거, 장이모우 같은 중국의 5세대 영화감독들처럼, 이들 역시 어린 시절 겪은 문화혁명과 마오쩌둥 사후 변화된 사회 속에서 중국의 전통과 현대를 그들만의 독자적인 창조적 방식으로 형상화하며 주목을 받았다.

때 경극의 독특한 창법과 음악적 이디엄들을 적극 활용하고 있었고, 사물놀이나 산조 같은 전통 기악음악이 1980년대 이후 작곡가들의 주요 연구 대상이었음을 생각해보더라도, 한국 현대음악에서 전통 성악의 목소리에 대한 탐구는 작곡가들의 주된 관심사가 아니었던 듯하다. 여기에는 여러 가지 복합적인 이유가 있을 것이다. 우선 정형화되고 고도로 양식화된 중국 경극과 달리, 우리의 가곡이나 판소리 등은 그 발성이나 표현에서 연주자의 독특한 개성이 특히 두드러진데다 그 음악적 깊이와 복잡성으로 인해 작곡가들이 그 음악적 가능성을 새로운 자원으로 삼기는 어려웠을 것이다. 또한, 기악음악도 그렇지만 성악곡은 특히 연행자에 아주 의존적일 수밖에 없는데, 가곡이나 판소리 등 평생 정진해도 쉽지 않을 전통 성악의 이수자들이 현대적인 작품에 관심을 갖는 것이 결코 쉽지 않았으리라. 그러다보니 자연히 작곡가들은 전통 성악 연주자보다는 서양식 교육을 받은 성악가들을 염두에 두고 작곡을 하게 되고, 그 과정에서 전통 성악의 소리, 발성, 표현에 관심을 갖기는 힘들었다고 생각된다.

이 글은 한국 전통 성악을 창작의 화두로 삼았던 한국 현대 작곡가들의 작업을 비판적으로 검토하면서, 매체성과 수행성, 그리고 인터넷 시대의 새로운 구술성이라는 새로운 문화 담론들이 대두되는 21세기에 전통 성악이 지닌 창조적 가능성을 새롭게 사유해보려는 시도이다.

2. 전통 성악의 소리, 발성, 표현

한국 전통 성악음악은 인간 목소리의 다층적인 면들을 아주 다양한 방식으로 발전시켜왔다. 흔히 ‘정가(正歌)’³⁾라 불리는 가곡, 가사, 시조

3) ‘정가(正歌)’는 가곡, 가사, 시조를 묶어 통칭하는 말로, 잡가, 선소리, 민요 같은 속가(俗歌)와 대비하여 선비나 사대부들의 음악을 일컫는 것으로 알려져 있다. 하지만

의 창법이나 한국 성악음악의 최고봉이라 할 판소리의 제스처 풍부한 표현성, 범패와 굿 같은 제의 음악의 독특한 성악 스타일에서 지역에 따라 각기 다른 시김새를 지닌 민요에 이르기까지, 한국 전통 성악음악은 목소리의 음악적 표현 가능성을 아주 폭넓게 보여준다.

가곡이나 시조창에서 엄청나게 느린 속도로 고도로 정제된 소리를 만들어가는 이른바 ‘정가’의 노래 양식은 그 대표적인 한 예라 할 수 있다. 정가는 노랫말의 모음을 길게 풀어 노래하면서 세칭이나 가성 등의 속청을 사용하여 독특한 미감을 자아낼 뿐 아니라, 다이내믹의 섬세한 변화를 통해 느린 흐름을 긴장감 있게 만들어가는 데 특징이 있다. 정제된 소리의 흐름에서 전해지는 섬세하고 미묘한 뉘앙스에서 품위와 절제를 지닌 정가의 독특함과 매력이 흘러나오는 것이다. 김월하가 부르는 가곡이나 시조창이 아주 현대적으로 들릴 수 있는 것은 무엇보다 그 소리 자체가 지닌 다채로운 미시적 세계의 음향적 색조에서 비롯된다. “선율의 느린 움직임을 섬세한 색깔을 내면서 하나하나 시김하는”⁴⁾ 정가의 노래 방식은, 음악학자 박미경에 따르면, 판소리처럼 특정한 발성 훈련을 거치지 않고 누구나 자신의 자연스러운 발성으로 접근할 수 있다는 점에서 충분히 “지금, 여기 우리의 삶 안으로” 들어올 수 있다고 한다.⁵⁾ 이 말은 정가의 표현 양식이 비단 과거의 시조나 가사만이 아니라 오늘날의 우리말로도 충분히 현대화될 가능성이 있음을 시사한다. 비록 그 표현 방식이 정확하게 악보화되기 어려워 이론화되지 않는 경

최근에는 ‘정가’라는 명칭이 본래부터 화평정대함을 본질로 하는 ‘바른 노래’라는 의미에서가 아니라, 20세기 초중반 이왕직악부원들에 의해 하나로 묶이게 되었다는 역사적 배경을 지적하면서, 그것이 지닌 전근대적 가치관의 문제가 비판되기도 한다. 전지영, 『정가(正歌)의 사회사』, 『情가악회 외 지음』, 『가곡의 새김』, 서울: 민족음악연구회, 2003, 169-173쪽 참조.

4) 박미경, 『가곡을 지금 여기 우리의 삶 안으로』, 『情가악회 외 지음』, 『가곡의 새김』, 서울: 민족음악연구회, 2003, 187쪽.

5) 위의 글, 191-192쪽.

향이 있다 할지라도, 아니 바로 그 복잡 미묘한 정가의 표현 방식 때문이라도 그것은 현대적인 성악 음악의 출발점이 될 수 있다.

한편 판소리는 고유의 창법을 발전시켰다는 점에서만이 아니라 극적인 흐름과 인물의 성격 및 감정에 따라 목소리의 표현을 자유자재로 구사해야 한다는 점에서 전통 성악음악의 결정체라 불린다. 비록 남도의 음악 어법에 토대를 둔 것이긴 하나 팔도의 여러 민속 음조들(예컨대 메나리조, 경드름, 설령제 등등)이 다 포함되어 있고, 심지어 사대부들이 즐겼던 정가풍의 음조도 등장한다. 따라서 판소리의 어법은 단지 소리를 만들어내는 발성의 독특함만이 아니라, 그 소리로 표현되는 다양한 음악적 제스처를 포함하는 것이다. 문제는 정가만큼이나 판소리의 경우에도 음색과 뉘앙스가 너무나 복잡하여 분석과 이론화가 용이하지 않고, 상당 부분 연주자들 개개인들에게 의존적이라 그에 대한 체계적인 접근이 어렵다는 점이다. 그래서인지 문헌 연구를 넘어 전통 성악음악의 소리 자체에 대한 탐구는 여전히 취약한 편이다. 판소리는 “성음”을 가지고 그 미감을 즐기는 것”이라는 뜻에서 “성음놀이”이라고들 한다.⁶⁾ 다시 말해 철저하게 수련을 통해 단련된 고유의 목소리를 지녀야 할 뿐 아니라,⁷⁾ 이야기의 흐름에 맞는 다양한 성음을 통해 시시각각 변화하며 놀 수 있어야 한다는 것이다. 전해져오는 판소리 창자들의 독특한 소리와 그 표현력에 대해서는 많은 문헌들이 서술하고 있지만, 그것이 오늘날 어떤 음악적 가능성을 펼쳐낼 수 있는지에 천착하려는 시도는 아직 없는 듯하다.⁸⁾

6) 최동현, 『판소리 이야기』, 서울: 도서출판 작가, 2001(개정판), 50쪽.

7) 많은 소리꾼들이 판소리 성음을 갖기 위해 피나는 훈련을 한다는 얘기는 잘 알려져 있다. 최근에는 판소리 발성의 특징이 “단단하고 영구적인 성대결절을 만들어가는 것”임을 의학적으로 밝혀내기도 했다. 김형태, 『보이스 오디세이 - 목소리의 숨겨진 비밀을 찾아서』, 서울: 북로드, 2007, 187-195쪽 참조.

8) 오늘 이 시대의 이야기로 판소리를 재구성하려는 시도는 많이 있었다. 2001년에 시작된 ‘포랑광대 콘테스트’에서 선보여 선풍적인 인기를 끌었던 <스타대전 중 저그

또한 국 음악에서 불리는 무가의 독특한 분위기나 범패의 성악 어법들도 각 지역 특유의 음조를 지닌 민요들과 함께 전통 성악음악의 흥미로운 한 부분이다. 정가나 판소리와 달리 무가나 민요는 하나의 장르로서보다는 오랫동안 일상 속에 스며들어 있던 한국 전통문화의 원형질로 이해될 수 있다. 하지만 지금까지 민요가 다뤄진 방식은 단순히 선율을 주제로 가져다 쓰는 것을 넘어서지 못했고, 무가 역시 ‘새마을 운동’으로 상징되던 1970년대 근대화의 과정에서 ‘미신’으로 치부되어 작곡가들에게 큰 관심을 받지 못했다. 불교 의식음악인 범패도 그것을 깊이 연구하여 창작의 자원으로 재창조한 경우는 거의 없었다. 제의 전반에 관한 문헌 연구를 넘어 각 지역 무가나 범패의 특징적인 발성법과 목소리의 음색, 선율의 미세한 뉘앙스와 음형에 대한 연구도 최근에서야 조금씩 나타나고 있다.⁹⁾ 한국 전통 성악의 소리가 갖는 독특한 질, 그 발성의 특이성과 표현적 제스처의 다양함은 어쩌면 아직까지 다뤄지지 않은 자료의 보고(寶庫)인지도 모른다.

초반 러시 대목>이나 <슈퍼팩 씨름대회 출전기> 등은 판소리의 내러티브가 오늘날의 이야기로 흥미롭게 변화될 수 있음을 보여준 시도라 할 것이다. 그러나 말그대로 ‘포랑광대’들의 해학적이고 신나는 이야기 속에서 성음놀이나 이면의 표현이라 할 만한 소리 자체에 대한 탐색은 주된 관심사가 아니었다. 반면 전문 판소리 창자들 가운데 새로운 단가나 소리 한바탕을 작창하는 경우에도 기존의 음조나 제를 넘어서는 새로운 표현의 가능성을 적극 시도하는 예는 찾아보기 힘들다. 그것은 그만큼 기존 판소리의 음악적 폭과 깊이가 풍부하다는 얘기이기도 하겠지만, 다른 한편으로 끊임없이 기존의 모습으로 회귀하게 만든다는 점에서 창작의 측면에서는 거대한 벽으로 작용하는지도 모른다.

9) 그런 점에서 범패의 발성을 소리 현상의 관점에서 연구한 양은영의 논문은 창작자들에게 소리를 다루는 흥미로운 출발점을 제공해줄 수 있다. 양은영, 「음향분석을 통해 본 범패발성의 특성」, 『음·악·학』 8집, 서울: 한국음악학학회, 2001, 351-387쪽 참조.

3. 한국 현대음악과 전통 성악의 접점들

한국에서 서양음악이 수용된 이후 한국어로 된 가곡(Lied)이나 합창곡 또는 오페라 등은 수없이 작곡되었다. 하지만 이 과정에서 독특한 창법과 고유한 표현 방식을 발전시켜 온 전통 성악은 작곡가들의 주된 관심사가 되지 못했다. 그것은 개항 이후 일제 강점기를 거쳐 전쟁과 분단, 1960/70년대의 경제개발로 대표되는 근대화 과정과 무관하지 않을 것이다. 전통문화 자체가 구시대의 유물로 말살 혹은 배제되어 온 한국 근현대사의 특수한 상황이 그 주된 이유라 할 수 있다. 1970년대까지도 전통음악은 근대화를 주창하는 국가 권력에 의해 삶의 터전을 잃은 채 박제된 모습으로 보존됨과 동시에 사회적으로 엄청난 천대를 감수해야만 했음을 기억한다면, 그 음악적 가치가 새롭게 조명되기 힘들었음은 충분히 예상할 수 있는 일이다.

그럼에도 불구하고 한국 현대음악에서 전통 성악을 창작의 화두로 삼는 작업이 없었던 것은 아니다. 1970년대부터 생겨난 몇 가지 주목할 만한 예를 검토해보기로 한다.¹⁰⁾

1) “신창악”의 근대성

전통 성악에 천착했던 초창기의 대표적인 예로 김동진(1913-2009)의 “신창악” 작업을 빼놓을 수 없다. 김동진은 평양 숭실 대학 시절 명창 이동백이 이끄는 창극단의 <춘향전>과 <심청전> 공연을 보고 깊이 감명 받아, 후일 이를 바탕으로 한 가곡, 한국적인 오페라를 써보려 했다.

10) 여기서 이른바 국악 작곡가들의 작업을 제대로 다루지 않은 것은 일차적으로 필자의 역량 탓도 있지만, 그들의 많은 작품들이 전통 어법을 창작의 출발점으로 삼아 자신의 작품으로 재탄생시켰다기보다 가사만 달리한 작업에 머무른 경우가 많다고 생각되어서다. 물론 이에 대해서도 이후 엄밀한 연구가 필요하다.

허나 자신의 국악 지식이 너무나 부족함을 느껴 <춘향전>과 <심청전>의 음반을 채보해가며 공부를 시작했고, 그 후 1950년 김소희 명창을 만나 1년 이상 자신이 채보한 것에 대한 확인 작업을 거치며 판소리 연구에 매진했다.¹¹⁾ 그 결과, 한국 전통을 서양음악과 접목한 자신만의 고유한 작곡방식으로 결실을 본 것이 1970년대에 나온 “신창악”이다.¹²⁾ 1978년 <심청전>이 초연되고, 1979년 “신창악연구회”를 만들면서 “신창악”이란 용어가 본격적으로 사용되긴 했지만, 그 문제의식은 1940년 만주에서 활동할 시절부터 시작되었다고 한다.¹³⁾

김동진의 “신창악”은 당시 어떤 작곡가도 주목하지 않았던 판소리의 예술세계에 천착하여, 그로부터 새로운 한국 성악음악을 모색해보고자 한 독보적인 작업이었다. 무엇보다 그는 판소리가 지닌 그 풍부한 표현력과 고도의 예술성을 간파했고, 독특한 음조와 다채로운 리듬 속에서 ‘우리 언어로 된 시대감각에 부합되는 성악 작품’의 가능성을 보았다. 하지만 그는 판소리가 지닌 특유의 발성법에 대해서는 부정적인 시각을 갖고 있었고, 판소리 선율의 독특한 음조와 시김새 또한 평균율의 형태로 옮겨야 한다고 생각했다. 성대결절로 만들어지는 판소리 창법은 ‘과학적이지 않아’ 서양 발성을 도입하여 보강해야 한다고 여겼는데,

11) 서양음악 1세대 작곡가 가운데 김동진 만큼 열정적으로 전통음악의 현대화 작업에 매진한 인물도 드물다. 김동진이 판소리를 포함한 전통음악에 관심을 갖게 된 과정과 채보 작업 과정 등에 대한 흥미로운 증언은 “한국 근·현대 예술사 구술채록 사업. 구술로 만나는 한국예술사”(2003년부터 착수된 한국문화예술위원 사업)의 ‘김동진’ 구술채록 부분에서 작곡가의 육성(및 채록)으로 접할 수 있다. 인터뷰는 2004년 3월 네 차례에 걸쳐 김동진의 자택에서 이뤄졌고, 채록연구자는 전정임이었다. 공식웹사이트 <http://oralhistory.arko.or.kr/> 참조.

12) 그는 “신창악”에 대한 평생의 작업을 100쪽이 넘는 글로도 정리해놓았다. 김동진, 『한국정신음악 신창악』, 『예술논문집』 제31집, 대한민국예술원, 1992, 143-253 참조.

13) “구술로 만나는 한국예술사” 김동진 편, ‘제4회 1970년대 이후 작품활동과 신창악 운동’ 항목 참조.

판소리의 변화무쌍한 선율 흐름과 미묘한 뉘앙스의 시김새는 오선보로 채보가 불가능한데다 서양 발성으로는 부를 수 없었기 때문이다. 말하자면 김동진이 추구했던 것은 ‘전통음악의 서양음악화’ 혹은 ‘근대화’였다 할 수 있다.

이는 당시 한국 음악계 전반에 퍼져있던 생각이기도 했다. 그의 작업이 다른 작곡가들과 차이가 있다면, 판소리에 대한 철저한 연구와 분석을 토대로 작업을 수행했다는 것이지만, 그가 판소리에서 계승해야 할 것과 버려야 할 것을 판단할 때 준거가 되었던 것은 서양의 발성과 선율이었다. 판소리 이면이 지닌 성음의 풍부함과 미묘한 뉘앙스의 시김새가 사상되고보니, 그에게 “판소리의 선율은 가사만 다를 뿐 거의 비슷”해 보였고, “선율의 변화를 주며 다양하게 발전시켜 나가”¹⁴⁾는 것이 중요하다고 생각되었다.

김동진의 “신창악” 운동은 판소리 예술이 지닌 고유의 멋과 아름다움을 오늘날에 맞게 창조적으로 발전시키고자 했던 작곡가의 평생 화두였다. 그는 판소리 선율의 시김새 처리나 미묘한 뉘앙스 등 특징적인 모습을 정확히 포착했으면서도, 판소리 발성은 비과학적이고 낡은 것이라 여겼고, 소리의 성음과 이면의 매력보다는 판소리 가락을 서양 발성과 악기로 연주 가능한 선율, 화성, 리듬의 문제로 환원하는 데 주력했다. 그러다보니 복잡한 뉘앙스의 음조, 가사 부침새에 따른 다채로운 리듬은 조성과 박자체계로 편입되어 서양 근대음악의 양식으로 재탄생된 것이다. 이는 서양음악 수용 초기 동아시아 국가들에 나타났던 민요 선율에 화성을 붙여 관현악곡으로 편곡하는 “국악의 서양음악화” 이념의 또 다른 모습이라 할 수 있다.

14) 김동진, 앞의 글, 217쪽.

2) 사라져가는 원초적 소리에 대한 그리움

판소리라는 전통 장르를 근대적인 서양음악의 틀 속으로 변환시키고자 했던 김동진의 작업과 달리, 1970년대 나온 다음 세대 작곡가들의 작업은 그와는 다른 출발점에 서 있었다. 당시 나온 흥미로운 두 작품, 황병기(1936-)의 인성과 가야금을 위한 <미궁>(1975), 강석희(1934-)의 인성과 다섯 주자를 위한 <부루>(1976)에서 목소리는 선율의 담지자라기보다는 차라리 20세기 현대음악에서 그러했듯 하나의 악기처럼 인간 신체에서 나오는 소리인 ‘인성’으로 다뤄진다. ‘문명 이전의 인간, 언어 이전의 소리’를 표현하고자 했다는 <미궁>에서 목소리는 웅얼거림, 웃음소리, 울음소리, 신음소리, 비명소리 등으로 표현되며, 1500년 전 신라시대의 풍류를 무속 의식을 연상시키는 모습으로 담아낸 <부루>에서는 무당의 역할을 하는 인성이 독경(책 읽는 소리)의 선율 구조로 “색즉시공, 공즉시색”이라는 『반야심경』의 한 구절을 길게 늘여 처음부터 끝까지 반복해서 노래한다. 비록 한 곡은 인성과 가야금의 소음과 초현대적 소리들로 이루어지고, 다른 한 곡은 아방가르드적인 어법의 서양 악기와 전통적인 선율 제스처의 인성이 결합된 것이지만, 이 두 곡은 굿 음악 내지 무속적인 분위기를 강하게 연상시킨다. 더욱이 <미궁>에서 초연을 맡은 홍신자는 당시 황병기, 강석희 등과 함께 “범음악제” 등의 현대음악 페스티벌에서 실험적인 퍼포먼스를 수행했던 현대 무용가이자 보컬리스트로, 그 자신이 현대판 샤먼과 같은 존재였다.

이 두 작품에서 다루지는 목소리는 전통 성악 장르의 소리나 발성, 표현을 토대로 한대기보다 사라져가는 근원적, 원초적 소리를 환기시키는 매체로 사용되고 있다. 한국의 1970년대는 전 사회적으로 근대화가 급속히 진행되고 있었던 시기이자, 음악적으로 서양의 현대음악이 본격적으로 유입되던 때였다. 경제개발의 논리 속에서 사라져가는 토

속적인 감성, 잊혀져가는 전통의 흔적들이 음향적 제스처로 작품 속에 녹아든 것이다. 흥미로운 것은 이 두 곡 모두에서 불교 경전인 반야심경의 구절들이 텍스트로 사용되고 있다는 점이다.¹⁵⁾ 당시 한국 사회에서 불교와 무속, 심지어 도교 사상은 서로 밀접한 갖고 있으며 우리 문화의 근간을 이루는 토대이자 일상적인 환경이었다. 그래서 대다수의 서양 음악 작곡가들이 기독교인이었으나 범패나 굿이 창작의 아이디어로 자주 등장한다.

강석희의 남성독창, 남성합창, 30인의 타악 주자를 위한 <예불>(1968)이 범패의 짓소리를 토대로 삼라만상을 일깨우는 범종의 소리를 표현한 곡이라면, 이영조(1943-)의 타악기와 남성합창을 위한 <경(經)>(1975)은 절에서 제를 드릴 때 들려오는 승려들의 독경 소리와 고즈넉한 사찰의 이미지를 목탁, 징, 큰북과 육중한 남성합창으로 담아 낸 작품이다. 이 곡들은 불교 의식인 범패의 소리를 연구하여 쓴 것이라기보다는, 새벽 예불에서 삼라만상을 일깨우는 범종의 소리나 수십 명의 승려들이 경을 읽을 때의 장엄한 분위기를 작품의 소재로 한 것이다. 현대적인 작곡 경향이 소개되면서 전통음악에 근대적인 서양음악의 외피를 입히는 형태를 넘어서고자 할 때, 근대화 과정에서는 주목받지 못했던, 하지만 아직은 주변에 남아있던 일상의 전통적 소리가 작곡가들의 관심을 촉발시켰던 것이다. 범패를 본격적으로 연구하여 작품의 토대로 삼는 예로는 진규영(1948-)의 소프라노와 3인의 타악 주자를 위한 <명상>(1984-85)이 있다. 범패의 짓소리에서 나타나는 원형적 선율형을 찾아낼 뿐 아니라, 발성과 표현에서 미묘한 음색과 다양한 소리의 변화를 탐구하여 이를 성악적인 표현으로 다양하게 실현하고 있다.¹⁶⁾

15) <미궁>에서도 끝부분에 『반야심경』의 마지막 구절인 “아제아제 바라아제”가 텍스트로 사용된다.

16) 이에 대해서는 변지연, 「진규영의 작품 <명상>에 대한 소고」, 『음·악·학 15』, 서울: 한국음악학학회, 2008, 105-130쪽 참조.

다른 한편 <미궁>이나 <부루>에서와 같은 무속적인 분위기는 1980년대 초 나온 강준일(1944-)의 비올라, 첼로, 피아노, 타악기, 소리를 위한 <만가>(1982)에서도 나타난다. 이 곡 역시 앞의 두 작품들에서처럼 전통 성악음악의 발성이나 표현에 주목하기보다는 무속음악의 제스처와 뉘앙스가 곡 전반에 스며들어 있다. 무속적인 것은 강준일의 음악 세계를 이해하려는 중요한 하나의 실마리이기도 한데, 사물놀이 관련 작품들이나 실제 굿을 소재로 작곡된 <해맞이 굿>(2001)만이 아니라, <구음을 위한 소리타래> 시리즈¹⁷⁾ 등 작품 곳곳에서 그 독특한 정신적 분위기가 묻어난다.

3) 가곡과 판소리의 변용

1970-80년대에 나온 창작곡 가운데에 전통 성악 장르에 깊이 천착한 경우는 별로 없었다. 판소리를 서양 발성으로 현대화해보고자 했던 김동진의 “신창악”은 그만의 독특한 발성과 표현을 요구하는 것이었기에, 서양 성악가들에게도 쉽지 않은 도전이었고, 그 때문에 작곡가의 의도만큼 제대로 실현되기가 힘들었다. 한편 동백림 사건 이후 독일로 돌아간 윤이상(1917-1995)이 쓴 인성, 기타, 타악기를 위한 <가곡>(1972)은, 제목에서 이미 드러나듯이, 전통 가곡의 특징적인 면모들을 추상화하여 자신의 고유한 어법으로 재구성해낸 작품이었다.¹⁸⁾ 하지만 그 후로

17) 소리, 비올라, 피아노를 위한 <소리타래 I>(1998), 소리, 첼로, 피아노를 위한 <소리타래 II>(2000), 소리, 해금, 피아노를 위한 <소리타래 III>(2003)이 그것이다. 비록 전통적인 ‘구음’과는 전혀 다른 질감이나, 서양 발성에서 출발하여 우리 소리에 접근하는 것이 어떻게 가능할 것인가를 고민하면서, 우리 전통음악 안에 다양하게 존재하는 구음을 사용했다. 이 곡들을 초연했던 소프라노 김경희는 이를 위해 발성과 표현이 어떻게 달라져야 하는지를 진지하게 고민했고, <소리타래 III> 초연에서는 이전과는 전혀 다른 발성과 표현으로 그 가능성을 보여주었다.

18) 이에 대해서는 김창제, 「윤이상의 ‘Gagok für Stimme, Gitarre und Schlagzeug’ (1972)에 대한 고찰 - 한국 전통가곡과의 비교」, 서울대 석사학위논문, 1986 참조.

1990년대 말까지 작곡가들이 전통 가곡의 성악 스타일을 연구하여 창작의 토대로 삼은 경우는 별로 없었다. 가곡이든 판소리든 소리 자체가 지닌 무궁무진한 음악적 표현의 가능성에 주목하고 이를 새로운 창작의 형태로 구현하기 위해서는 무엇보다 그것을 음악적으로 실현할 연주자의 존재가 반드시 전제되어야 했기 때문일 것이다. 2000년대 이후 정가나 판소리를 다룬 작품들이 나오게 것도, 1990년대 후반을 거치면서 전통 음악의 사회적 위상이 전반적으로 높아진 것과 더불어, 창작곡을 연주하는 전통 성악 연주자들의 등장이 무엇보다 중요한 이유였다고 생각된다.

가곡이나 시조 등 정가의 성악 스타일을 연구하여 새로운 형태로 만들어보고자 한 대표적인 시도로 이만방(1945-)의 여창과 서양악기 혹은 전통악기를 위한 <악장(樂章)> 시리즈(2001-03)가 있다.¹⁹⁾ 이 작품들은 전통 가곡의 성악 스타일을 ‘우리 시대의 노래’로 만들어보고자 하는 그의 오랜 염원을 담고 있다. 잘 알려져 있다시피 이만방은 1980년대 중반 독일 유학에서 돌아온 후 남창가곡을 직접 배운 적이 있을 뿐 아니라 전통음악의 고유한 특징에 오랫동안 천착해왔다. 그는 시김새에 의한 섬세한 소리의 표정, 다양한 음조와 음색의 뉘앙스가 지닌 음악적 가능성을 누구보다 잘 아는 작곡가다. 그의 <악장> 시리즈는 정가가 지닌 표표하고 유장하게 흘러가는 간결하고 담백한 선율의 움직임 속에서 내면 깊숙이 울려나오는 목소리의 질감에 귀 기울이려한 시도였다고 보인다. 이 곡을 정가 연주자만이 아니라 서양 성악가도 부를 수 있도록 한 것을 보면, 작곡가는 성악가들에게도 이 곡을 통해 발성과 표현을 새롭게 고민할 것을 요구하고 있는 것이 아닐까.

한편 황성호(1955-)의 전통 가곡과 전자음향을 위한 <심상(心象) 가

19) 여창, 소금, 대금, 거문고, 장고, 바이올린과 첼로를 위한 <악장 I>(2001), 여창과 피아노를 위한 <악장 II>(2002), 두 명의 여창과 장구를 위한 <악장 III>(2003)이 그것이다. 이 곡들은 모두 정가를 전공한 그의 딸 이아미가 초연했다.

곡(Imagery Gagok)>(2000)은 정가의 가창 스타일이 지닌 특징을 고스란히 살리면서 거기에 현대적인 극적효과를 덧붙인 작품이다. “형산에 박옥을 얻어”라는 조선후기 시조를 가사로 한 것으로, 음향적인 질감이 다채로운 전통 가곡의 소리에 전자음향을 덧입혔다는 점에서, 전통 가곡의 성악 스타일을 현대화하는 흥미로운 하나의 방식을 보여준다.²⁰⁾

최근 들어 전통적인 레퍼토리를 넘어 정가의 현대화에 매진하는 창작자들이 생겨난 덕인지,²¹⁾ 정가풍의 창작곡이 종종 눈에 띈다. 정현수의 시창(詩唱) <임평우화(臨平藕花)>(2007)와 <공양>(2008)은 한시(漢詩)에다 자유롭게 가락을 얹어 읊던 선비와 가객들의 풍류처럼 작곡가가 새롭게 가락을 만들어낸 것이다. 정간보로 기보하여 전통 가곡에서처럼 창자가 시어와 시김새에 따라 자유롭게 소리의 음색을 구사할 수 있는 여지를 남겨놓았고, 창자의 음역과 음색에 따라 단소나 대금 혹은 통소가 반주를 할 수 있게 했다는 점이 특색 있다. 하지만 전통 가곡의 레퍼토리 하나를 더하려 했다는 작곡가의 의도처럼, 목소리는 전통적인 가락과 음조를 충실히 따르고 있고, 반주의 음악적 제스처도 색다른 부분이 나오긴 하나 전반적으로 전통 가곡의 모습과 크게 다르지 않다.

한편, 한국 전통 성악의 최고봉이라 할 판소리를 토대로 한 작품들도 조금씩 등장하기 시작했다. 판소리 자체가 지닌 탄탄한 음악적 구성과 다양한 표현 때문인지, 기존의 판소리 가락을 새로운 악기편성으로 재구성한 작품들이 두드러진다. 이찬해(1945-)의 판소리와 실내악을 위한 <황성으로>(2001)가 그런 경우인데, 판소리 심청가의 한 장면인 “심봉사 황성 올라가는 대목”을 창과 타악기(북, 우드블럭, 톰툰, 탐탐, 심

20) 이 작품은 가객 문현이 초연했는데, 외국에서도 여러 차례 연주되었고, 2002년에는 도서출판 태성이 발행한 중학교 음악 3학년 교과서(60쪽)에도 실렸다 한다.

21) 여창가곡 이수자인 강권순이 그 대표적인 경우이다. 그녀는 전통 가곡을 널리 알리는 작업 뿐 아니라 새롭게 창작된 가곡들도 많이 불렀고, 2007년에는 작곡가 김대성의 작품들로 창작 가곡 음반 <첫마음>도 냈다.

별)와 트롬본, 현악 편성으로 쓴 것이다.²²⁾ 소리 부분은 크게 변형을 가하지 않았고, 타악기 부분에서 열린 구조였던 장단과 리듬을 정확하게 기보했으며, 현악과 트롬본에서 소리의 가락을 뒷받침하거나 독자적인 표현을 맡기도 한다. 그런데 문제는 판소리 창 의 질감과 음색이 서양 악기들과 과연 제대로 앙상블되는가 하는 점이다.

1970년대부터 사물놀이와 굿 음악을 비롯한 다양한 민속악을 통해 우리 소리의 본질에 대해 깊이 천착해왔던 강준일 역시 2000년대 들어 소리꾼 정희석²³⁾을 만나면서 판소리 창 의 새로운 표현 가능성을 탐색해가기 시작했다. 그 역시 처음에는 정권진의 소리를 채보하고 그것의 음악적 본질을 찾아내어 새로운 연주 형태로 재구성해내는 작업에 몰두했다. <춘향가>의 한 대목 “님 따라서 갈까보다”(2005)와 <심청가> 중 “추월은”, “그때여 심봉사는”, “뽕파”(2006) 같은 작업들이 그 예다. 판소리 창자의 독특한 발성과 표현이 소리 북이 아닌 해금과 서양 현악 오케스트라라는 전혀 다른 앙상블 속에 놓이게 될 때, 그 소리는 어떤 의미와 느낌으로 다가오게 될까. 이러한 시도 후 강준일은 판소리 창자와 서양 소프라노, 해금과 서양 현악기가 함께 어우러지는 <신향가>(2007)를 썼다.²⁴⁾ 여기서 그는 판소리의 음조나 표현방식이 자신의 고유함을 간직한 채 서양 악기와 앙상블이 가능한 지대를 찾아가고 있다고 보인다. 사실 이러한 탐색의 과정은 소프라노나 서양악기 연주

22) 이찬혜는 2005년 “Revisiting 판소리 다섯마당”을 열어 수궁가, 심청가, 흥보가, 춘향가, 적벽가의 대표적 장면을 서양악기를 포함한 편성으로 각색하여 전통 판소리 연주와는 색다른 시도를 했고, <리믹스 판소리 적벽가>, <리믹스 판소리 수궁가>, <리믹스 판소리 흥보가> 등의 작업을 계속 해오고 있다.

23) 보성소리 명가의 후손인 정희석(1963-)은 정응민의 손자이자 정권진의 셋째 아들로 아버지와 성우향 명창을 사사했다. 그는 전통 판소리로 명성이 높지만, 직접 창작도 하고 창작곡도 연주하면서 판소리의 새로운 가능성을 모색하는 연주자다.

24) 신라 향가를 텍스트로 한 이 작품은 “헌화가”, “제망매가”, “찬기파랑가”의 세 곡으로 구성되어 있으며, 2007년 11월 소프라노 김경희와 소리꾼 정희석, 아리 앙상블의 연주로 초연되었다.

자들에게도 마찬가지로 해당되는 일이다. 한쪽이 다른 쪽의 소리로 흡수되는 것이 아니라 이질적인 것들이 접촉할 때 만들어지는 긴장과 그 속에서 생성되는 새로운 차원의 앙상블. 판소리 발성과 소프라노가 부딪혀 만들어지는 생경함이 그 둘이 절묘하게 뒤섞여 빚어내는 독특함으로 변모되는 것이다.

그 밖에 판소리를 ‘가곡’으로 만든 경우도 있다. 진규영의 <제비노정기>, <화초장 타령>, <박 타령>(2008) 등이 그것인데, 제목에서도 알 수 있듯이 이 노래들은 판소리 홍보가에 나오는 대목들을 피아노 반주의 가곡으로 만든 것으로, 김동진의 “신창악” 작업과 음악적으로는 맞닿아 있다고 볼 수 있다.

판소리 창과 관련된 또 다른 흥미로운 시도는 1980년대에 작곡된 이돈웅의 창과 알토 색소폰, 관현악을 위한 <한소리>(1984)이다. 이 작품은 기존의 판소리를 재구성한 것이 아니라, 판소리 창자의 절규하는 듯한 독특한 소리 질감에 매료되어 쓴 곡이다. 이성선의 시집 『몸은 지상에 묶여도』에 나오는 시들에서 발췌한 구절들을 창자가 소리와 아니리로 번갈아 표현하는데, 판소리 창 의 지르는 소리와 색소폰의 허스키한 소리가 관현악과 절묘하게 결합되는 것이 흥미롭다.²⁵⁾ 악보에는 선율의 기본적인 골격만 써서 창자의 자유로운 시김새가 가능하게 했는데, 작곡가에 따르면 선율 작업은 창자인 김경숙과 함께 했다 한다. 판소리의 개성 강한 창법과 음악적 제스처들은 “산적”, “불타는 영혼의 노래”, “강물로 우는 마음” 같은 시들의 어둡고 처연하며 가슴 속 깊은 곳에서 치밀어 오르는 감정 표출을 극적으로 살려낸다.

지금까지 한국 현대음악에서 전통 성악 장르가 다뤄진 방식들을 보면, 몇몇 예외가 있기는 해도 여전히 근대적인 패러다임에서 크게 벗어

25) 이 작품은 2005년 관현악 대신 창과 색소폰 및 전자음향 버전으로 연주되기도 했다.

나지 못하고 있는 것이 아닌가 생각된다. 그것은 비단 1960/70년대 전통 성악의 고유한 소리를 근대적인 선율과 화성, 리듬과 형식 개념의 틀 안으로 포섭한 경우에만 해당되는 것만은 아니다. 전통 성악의 음향적 가능성에 주목하고 이를 새롭게 재구성해 내려는 최근의 시도들에서도 여전히 근대적인 ‘작품’과 ‘작곡가’의 관념을 크게 넘어서지 못한 듯하다. 연행성과 구술성이 특히 중요한 전통 성악음악에서 작곡가들이 현대적으로 포착해내야 하는 것은 어쩌면 악보 너머에 있는 무엇인지도 모른다. 작곡가와 연주자가 함께 찾아가는 지대, 거기에 전통 성악과 현대음악의 접점이 있는 것은 아닐까.

4. 생각해 볼 문제

1) 목소리의 매체성

인간의 목소리만큼 무궁무진한 음악적 표현 가능성을 지닌 매체도 없을 것이다. 그것이 말이든, 소리든, 외침이든, 선율이든 간에, 인간의 목을 통해 전달되는 소리는 그 자체로 아주 복합적인 의미를 함축하고 있다. 그것은 종종 말로 설명되거나 분석되기 힘든 직관적이고 총체적인 어떤 것이다. 노래를 들을 때 우리는 그것이 전하는 가사의 메시지보다는 목소리 자체에서 뿜어져 나오는 다양한 표현성과 그 소리의 결들에 매료된다. 마리아 칼라스가 부른 조르다노의 오페라 아리아 <내 어머니는 돌아가시고>(La mamma morta)를 떠올려 보자. 설사 가사의 내용을 모르더라도 목소리 자체에서 전달되는, 가슴 깊숙한 곳에서 올라오는 절망의 외침과 언뜻언뜻 들리는 희망의 분위기, 그리고 간절함이 듣는 이에게 강렬한 감응을 불러일으킨다. 목소리가 지닌 표현적 힘은

일찍이 아리스토텔레스도 언급한 바 있지 않던가. “목소리는 영혼을 지닌 것에 의해 만들어지는 특별한 소리”이며, “영혼이 없는 것은 목소리를 지니지 않는다.”²⁶⁾라고.

최근 들어 목소리는 대표적인 학제적 연구 분야의 하나로써 다양한 담론의 중심 대상이 되고 있다. 특히 공연 예술에서 희곡이나 악보가 아닌 퍼포먼스와 행위 자체가 중요해지고, ‘작품’에서 ‘사건’으로 미적 경험의 본질이 이행하면서, 이른바 “수행적 전환(performative turn)”이 중심 담론으로 부상했다. 이러한 맥락에서 목소리 역시 단순히 정보를 ‘전달’하는 매체로서가 아니라, 특정한 실체와 효과를 낳는 그 자체 하나의 독립적인 ‘사건’이자 ‘행위’로 이해되기 시작했고, 목소리가 지닌 고유의 “매체성(mediality)”이 주목받게 되었다. 그래서인지 최근 들어 목소리를 매체 이론의 담론, 특히 “수행성(performativity)”의 패러다임 속에서 논의하는 흐름들이 두드러진다.²⁷⁾

1970년대에 이미 프랑스의 문학이론가이자 철학자인 롤랑 바르트는 목소리 자체가 지닌 소리로서의 물질성과 육체성에 주목하며, 이를 “목소리의 결(grain)”²⁸⁾이라 개념화한 바 있다.²⁹⁾ 그것이 구체적으로 무엇

26) 아리스토텔레스, 유원기 역주, 『영혼에 관하여』, 서울: 궁리, 2001, 171-172쪽.

27) 베를린 자유대학 연극학과의 도리스 콜레쉬(Doris Kolesch) 교수가 이끄는 연구프로젝트는 목소리가 퍼포먼스의 성격, 사건의 성격, 반복성, 매체성 같은 수행성의 다양한 차원을 통합하고 있음을 전제로 목소리의 수행 미학을 발전시키고자 한다. <http://www.sfb-performativ.de/seiten/b10.html> 참조. 또한 목소리의 매체적 특성을 다양한 관점에서 주목한 연구서로는 Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz, Medien/Stimmen, Köln: DuMont, 2003 참조.

28) grain은 “결정”, “결”, “씨앗” 등으로 번역되어 있는데, 목소리의 “결”이라는 표현이 바르트가 생각했던 목소리의 육체성을 가장 잘 드러낸다고 보여 채택했다.

29) 1972년에 쓴 글 「목소리의 결」에서 바르트는 줄리아 크리스테바의 “현상(pheno)-텍스트”와 “생성(geno)-텍스트”의 개념을 가져다 노래 목소리를 두 가지 차원으로 구분한다. 작곡가의 개성, 해석의 스타일 등과 관련된 pheno-song과 달리, geno-song은 감정이나 영혼의 차원이 아니라 인간의 ‘육체’를 통해 드러나는 “향유(jouissance)”와 관계한다는 것이다. Roland Barthes, “The Grain of the Voice”,

을 의미하는지 명확히 규정짓기는 힘들지만, 그가 이 개념을 통해 말하고자 한 바는 뚜렷하다. 그것은 “소통이나 감정의 재현 혹은 표현 등과 관계없이” 노래하는 신체를 통해 체현되는 그러한 “소리 기표들의 육체성”에 시선을 집중하는 것이다.³⁰⁾ 그러면서 바르트는 우리가 목소리 ‘그 자체’에 귀를 기울이는 경우는 드물며, 대개 그것이 말하는 바에 귀를 기울이는데, 이제는 “목소리의 텍스트, 그것의 기표적 의미작용, 그것 안에서 의미를 넘어서는 모든 것에 귀를 기울이는 방법을 배워야 할 것”이라고 지적한다.³¹⁾

이렇게 의미 너머에 존재하는 목소리의 매체성에 대해 김진현은 “의미론의 외부에 존재하는(ektosemantische) 서술이전의(vorprädikative) 표현기능”으로 테제화한다. 음악의 기호화 과정은 무엇보다 수행적, 육체화하는 행위에 본질이 있으며, 음악의 수행성은 작곡된/기보된 음악의 육체화만이 아니라 성악가가 자신의 신체와 연출을 통해 만들어내는 음향적 현상과 관련되어 있다는 것이다.³²⁾ 김진현의 연구에서 흥미로운 점은 노래 목소리를 “표현 기능을 하는 기호”로서, “감정을 약화”하는 것으로 파악하고, 그것의 매크로인토네이션, 마이크로인토네이션 등을 음향기록장치를 통해 실제로 분석해본 데 있다. 그리하여 노래 목소리의 구체적인 음향 신호가 하나의 표현기호로서 해명될 수 있는 하나의 단초를 제공한다.³³⁾

목소리가 지닌 다층적이고 복합적인 층위들을 고려할 때, 단순히 어

Image Music Text. London: Fontana Press, 1977, 182-183쪽 참조.

30) 위의 책, 182쪽.

31) 롤랑 바르트 / 김웅권 옮김, 『목소리의 결정』, 서울: 동문선, 2006, 235쪽.

32) Jin-Hyun Kim, “Die Singstimme als Ausdruckszeichen. Zur medialen Funktion der Stimme in der Musik”, Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz (Hrsg.), *Medien/Stimmen*, Köln: DuMont, 2003, 251-252쪽.

33) 가곡이나 판소리가 지닌 고유의 성음과 시김새도 이런 방식으로 분석해보면, 그만큼의 고유한 표현기호로서 설명될 수 있지 않을까 한다.

떤 의미를 전달하거나 추상적인 무엇을 재현하거나 하는 것만이 아닌, 목소리의 음색과 질감, 연행되는 순간의 다양한 연출 가능성 등은 목소리 자체의 매체적 특성으로서 무한한 창작의 자원으로 새롭게 사유될 수 있을 것이다.

2) 연행성과 구술성의 창작 가능성

흔히 성악음악은 기악음악에 비해 연주자에 대한 의존도가 더 높다고 들 한다. 모든 연주가 마찬가지로 하나 성악곡은 그야말로 누가, 어떻게 부르느냐에 따라 그 음악적 결과의 스펙트럼이 천차만별이기 때문이다. 인간의 목소리는 개개의 신체와 밀접하게 결부되어 있어, 불안정하고 유동적인 성질을 지닌데다 제어하기가 어려우며, 세세한 사항들과 음색 변화를 상세하게 악보로 기록하는 것이 쉽지 않고 심지어 불가능하기조차 하다. 그래서 성악음악은, 한 독일 음악학자의 지적처럼, “음악의 구술적/연행적 영역과 기록적/지시적 영역 간의 긴장을 아주 분명하게 반영”³⁴⁾하는 영역이라 말할 수 있는 것이다.

20세기 성악음악의 영역은 텍스트의 의미론으로부터 해방되어 음성학적인 소리에 집중하는 경향을 띠었다. 이때 작곡가들은 자신이 원하는 목소리의 세세한 음색변화와 표현적 제스처를 얻기 위해 지나칠 정도로 꼼꼼하게 악보에 기록하면서, 다른 한편으로 특정 연주자와의 긴밀한 결합을 통해 연행적 측면을 적극적으로 끌어들이었다. 루치아노 베리오와 함께 작업했던 성악가 캐시 버버리언의 경우가 그 대표적인 예다. 혹은 탄둔처럼 작곡가 자신이 직접 연행자로 참여하기도 한다. 이렇

34) Christian Utz, “Multiple Voices across Space and Time. Methodology of an Intercultural Approach to Vocal Music”[2008년 3월 8-9일 일본 도쿄대에서 열린 국제학술대회 《Unlimited Voices: Contemporary Vocal Music in the Era of Globalization》의 발표문], 1쪽.

계 성악음악에서 연행으로서의 퍼포먼스적 측면이 두드러진 것은 20세기 현대음악에서 일반적인 흐름이기도 하다. 특히 최근들어 테크놀로지와 접목된 미디어아트³⁵의 부상으로 목소리는 더더욱, 작곡가의 목소리가 결정적으로 각인되었던 이전의 성악곡들에서 벗어나, 연행자가 수행하는 행위와 사건으로서의 측면이 부각되고 있다.

이렇게 변화된 프레임 속에서 우리 전통 성악을 다시 들여다보면, 발성이나 소리 혹은 표현의 영역 전반에서 현대적인 창작으로 재탄생할 수 있는 가능성이 무궁무진함을 알 수 있다. 가곡이나 판소리, 무가나 다양한 형태의 민요들은 모두 —정도의 차이는 있을지언정— 오랜 세월을 거쳐 정제되어 온 음악적 형성 원리를 지니고 있다. 그것은 작곡가 개인에 의해 구성되어 완결된, 악보로 기록된 이후에야 비로소 실행 가능한 음악과는 구성 면에서 근본적으로 다른 생리를 갖는다. 월터 옹이 말하는 “1차적인 구술문화”는 아닐지라도, 판소리 같은 전통 성악음악에서는 옹이 정식화한 구술문화의 특징적인 사고와 표현을 어렵지 않게 찾아볼 수 있다.³⁵ 악보가 소리에 선행하는 것이 아니라 말화되어 울리는 소리의 ‘구술적 연행’에 초점이 맞춰지는 음악 형태였다면, 그것을 굳이 작곡가의 영역으로 끌어다 ‘완결된 작품’으로 만들어내는 대신, 연행자의 흔적을 적극적으로 살려내는 창작 방식을 시도해보는 것은 어떨까. 이때 작곡가와 연행자(가수)의 긴밀한 협업이 양자 모두에게 생각지 못한 새로운 창작의 세계를 열어줄지도 모를 일이다.

판소리나 가곡 혹은 무가와 같은 전통 성악의 독특한 소리와 발성, 표현을 그것의 맥락에서 떼어내 새롭게 창조하는 일은 어떻게 가능할까? 작곡가 자신이 연행자가 아닌 이상 독특한 질감과 음색을 지닌 특정 목소리의 표현성이 과연 얼마나 창조적으로 작품 속에 구현될 수 있을까? 체현된 목소리의 현장성과 즉흥성을 작곡가는 어느 정도까지

35) 월터 J. 옹 / 이기우·임명진 옮김, 『구술문화와 문자문화』, 서울: 문예출판사, 1995/2006 중 3장. 구술성의 정신역학 부분 참조.

제어 혹은 관장할 수 있는가? 연행자가 전면에서 나서는 ‘퍼포먼스 중심의 작곡’이란 과연 가능한가? 전통 성악음악에서 새로운 창작의 아이디어를 구하고자 하는 작곡가라면 이와 같은 질문들을 던져봐야 하지 않을까? 물론 가곡이나 판소리 같은 전통 장르에서 음악적 소재를 가져다 분석하고 연구하여 작곡가 자신의 고유한 스타일을 만들어내는 작업도 유의미하다. 하지만 우리가 지금까지 지녀왔던 ‘작품’ 혹은 ‘작곡가’라는 표상에 대해 근본적으로 의문을 가져볼 필요도 있다. 바흐와 베토벤의 작곡가로서의 삶이 궁정작곡가와 자유로운 예술가라는 변화된 시대 배경 속에서 전혀 다른 방식으로 전개되었듯이, 우리시대 작곡가에 관한 ‘표상’이 브람스나 말러 시대와 달라지는 것은 어쩌면 당연한 일 아닐까. 한 개인의 창조적 능력이 아니라, 전문가들의 협업에 의한 ‘프로젝트형 예술가’가 요구된다는 21세기에 ‘작곡가’라는 존재가 계속 윌베르크나 드뷔시 같을 수만은 없지 않은가. 또한 급격히 변화하는 미디어 환경 속에서 작곡가의 창작 방식에도 전혀 다른 지평이 열리고 있다. 컴퓨터와 인터넷이 삶 자체를 뒤바꿔놓는 시대에 ‘작곡’이 과거의 모습을 답습할 수는 없지 않은가. 그런 점에서 컴퓨터 음악의 실시간 작곡법이 국악기와 관련하여 예상치 못했던 많은 가능성을 열어준다는 어느 작곡가의 주장³⁶은 충분히 귀 기울일만한 것이다.

5. 결론에 대신하여

전통 장르를 창작의 토대로 삼는다는 것은 사실 매우 복잡하고 어려운 작업이다. 더구나 오랜 세월 구전심수되며 정제되어 온 예술 형태를 그 역사적, 문화적 맥락이 완전히 변화된 오늘날 새로운 형태로 재창조

36) 김용규, 「컴퓨터를 이용한 실시간음악 작곡법의 가능성 연구」, 『음악과 문화』 제15호, 2006, 128쪽.

해낸다는 것은 결코 쉽지 않은 일이다. 최근 들어 전통 성악에 대한 작곡가들의 관심이 높아지고, 전통 가곡과 판소리 등을 치밀하게 분석 연구하여 그것을 자신의 창작에 활용하는 것은 고무적인 일이다. 무엇보다 전통 성악 연주자들과의 긴밀한 교류 속에서 작업이 이뤄진다는 면에서 그 가능성은 무궁무진해 보인다. 그런데 아직까지는 이런 작업들이 지나치게 판소리나 전통가곡의 음악 어법에 갇혀 있는 듯하다. 전통 음악의 무한한 음향적 가능성과 열린 구조가 전통 성악음악의 잠재력으로서 폭넓게 창조적으로 사유되지 못하는 것이 아쉽다.

그 과정에서 최근 특히 주목받고 있는 ‘수행성’(performativity)과 ‘구술성’(orality)의 담론이 창작의 적극적인 촉발제가 되지 않을까 생각한다. 작곡가가 연행자가 아닌 이상, 이 문제가 작곡가들에게는 다루기 힘든 영역이라 생각될 수도 있지만, 몇 십 년 전과 달리 전통 성악 연주자들의 층이 두텁게 형성되고 있는 상황에서, 전통적인 작품 미학을 넘어서는 ‘수행성’이라는 새로운 패러다임은 작곡가들의 창조적 상상력을 촉발시키는 흥미로운 화두가 될 수 있다고 본다. 또한 전통적인 ‘작품’ 관념이 근본적으로 도전받고 있는 요즘, ‘구술성’에 대한 이해도 또 다른 형태의 구성 방식을 탐색하는 이들에게 의미 있는 출발점을 제공할 수 있지 않을까 한다.

작곡가는 과거를 향해 있는 존재라기보다 미래를 만들어가는, 창조적 작업을 실행하는 자들이다. 전통적인 틀과 고정된 사유에 매이기보다 끊임없이 질문하고 비판하며 적극적으로 새로운 판을 짜기 위해 도전해야 하지 않을까. 판소리와 가곡, 무가와 범패 같은 음악들이 21세기 새로운 성악 음악의 탄생에 어떤 거름이 될 수 있을지 여부는 전적으로 작곡가 혹은 창작자들의 몫이다. 이론가는 원래 미네르바의 부엉이가 아니던가.

참고문헌

- 김동진, 「한국정신음악 신창악」, 『예술논문집』 제31집, 대한민국예술원, 1992, 143-253. [전인평 외, 『작곡가 10인의 고백』, 아시아음악학회, 2001, 1-108에도 재수록].
- 김용규, 컴퓨터를 이용한 실시간음악 작곡법의 가능성 연구, 『음악과 문화』 제15호, 2006, 107-134쪽.
- 김형태, 『보이스 오디세이 - 목소리에 숨겨진 비밀을 찾아서』, 서울: 북로드, 2007.
- 박미경, 즉흥성 연구의 시안: 채보와 비교를 통한 해석, 『음악과 문화』 제7호, 2002, 35-64쪽.
- _____, 「가곡을 지금 여기 우리의 삶 안으로」, 情가악회 외 지음, 『가곡의 새김』(音·樂·時·間 4), 서울: 민족음악연구회, 2003, 178-192쪽.
- 변지연, 「진규영의 작품 <명상>에 관한 연구」, 『음·악·학 15』, 서울: 한국음악학학회, 2008, 105-130쪽.
- 양은영, 「음향분석을 통해 본 범패발성의 특성」, 『음·악·학 8』, 서울: 한국음악학학회, 2001, 351-387쪽.
- 이경미, 「현대공연예술의 수행성과 그 의미 - ‘몸’과 ‘행위’, ‘공간’을 중심으로」, 『한국연극학』 31호, 2007, 135-167쪽.
- 이희경, 「한국 현대음악의 전통 담론」, 『음·악·학 14』, 서울: 한국음악학학회, 2007, 49-66쪽.
- _____, 「한국 현대음악의 담론적 배치에 관한 연구 - 네 작곡가의 전통 담론을 중심으로」, 『음·악·학 15』, 서울: 한국음악학학회, 2008, 67-104쪽.
- 전지영, 「정가(正歌)의 사회사」, 情가악회 외 지음, 『가곡의 새김』(音·樂·時·間 4), 서울: 민족음악연구회, 2003, 142-177쪽.
- 최동현, 『판소리 이야기』, 서울: 도서출판 작가, 2001(개정판).
- 롤랑 바르트 / 김웅권 옮김, 『목소리의 결정』, 서울: 동문선, 2006.
- 롤랑 바르트 / 김희영 옮김, 『텍스트의 즐거움』, 서울: 동문선, 2002.

- 그레이엄 앨런 / 송은영 옮김, 『문제적 텍스트 롤랑 바르트』, 서울: 엘피, 2006.
- 윌터 J. 옹 / 이기우·임명진 옮김, 『구술문화와 문자문화』, 서울: 문예출판사, 1995/ 2006.
- Barthes, Roland, “The Grain of the Voice”, *Image Music Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*, London: Fontana Press, 1977, 179-189쪽.
- _____, “Music, Voice, Language”(1977), “Rausch”(1975), *The responsibility of forms: critical essays on music, art, and representation*, translated from the French by Richard Howard, New York : Hill and Wang, 1985, 278-285쪽, 299-312쪽.
- Clayton, Martin, *Music, Words and Voice. A Reader*, Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Conner, Steven, “The Decomposing Voice of Postmodern Music”, *New Literary History*, Vol.32, 2001, 467-483쪽.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Kim, Jin-Hyun, “Die Singstimme als Ausdruckszeichen. Zur medialen Funktion der Stimme in der Musik”, Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz (hrsg.), *Medien/Stimmen*, Köln: DuMont, 2003, 250-266쪽.
- Kolesch, Doris, “Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik”, Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz (hrsg.), *Medien/Stimmen*, Köln: DuMont, 2003, 267-281쪽.
- Kolesch, Doris, Vito Pinto, Jenny Schrödl (hrsg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld: transcript, 2009.
- Krämer, Sybille, “Das Medium als Spur und als Apparat”, *Sybille Krämer, Medien, Computer, Realität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, 73-94쪽.

- _____, “Die ‘Rehabilitierung der Stimme’. Über die Oralität hinaus”, Doris Kolesch/Sybille Krämer, *Stimme. Annäherung an ein Phänomenen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, 269-295쪽.
- Mersch, Dieter, Ereignis und Aura. *Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Peters, John Durham, “The Voice and Modern Media”, Doris Kolesch / Jenny Schrödl (hrsg.), *Kunst-Stimmen*, Theater der Zeit, 2004, 85-100쪽.
- Utz, Christian, “Multiple Voices across Space and Time. Methodology of an Intercultural Approach to Vocal Music” [2008년 3월 8-9일 일본 도쿄대학에서 열린 국제학술대회 《Unlimited Voices: Contemporary Vocal Music in the Era of Globalization》의 발표문].

검색어: 전통 성악음악, 판소리, 전통 가곡, 한국 작곡가, 목소리, 수행성, 구술성

Abstract

Reflections on the New Pathway of Traditional Korean Vocal Music in the Contemporary Compositions

Lee, Heekyung

Voice must be the best instrument to express the human being's inner world and to embody unlimited musical expressions. Sounds delivered by the human throat convey multi-layered significance in itself, and are something intuitive that is hard to explain or analyze. Traditional Korean vocal music has developed the various facets of the human voice, however there have been few explorations of traditional vocal practices in contemporary music.

This paper examines how traditional vocal music idioms have been appropriated and transformed in the new works by contemporary composers: In the 1970s Dong-Jin Kim's "shin chank-ak", representing a westernized/modernized circumstance of traditional music where vocal idioms and gestures of *p'ansori* are fused with western tonal music; whereas Sukhi Kang's *Buru*(1976) and Byung-ki Hwang's *The Labyrinth*(1975), both associated with shamanistic rituals, showed reminiscence of the sound of disappearing origin. These experiments were merely temporary diversions to find new sounds or unique timbres, but during the past decade, a search for the possibilities of new vocal expressions has been seriously made, utilizing traditional vocal genres such as *kagok*, *p'ansori*, *kut* and *pomp'ae*, as exemplified in the compositions of Joon-Il Kang, Man-Bang Yi, Donoung Lee, and Sung Ho Hwang.

It suggests that new compositional methods that can enliven the

performativity and orality (the essential elements of traditional Korean vocal music) need to be more explored in contemporary compositions, especially in the current situation when the Western-centered modernity is critically reconsidered.

Keywords: Voice, Korean Vocal Music, Kagok, P'ansori, Performativity, Orality

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2009년 10월 31일	2009년 11월 5일~22일	2009년 11월30일