

동시대 한국 창작음악에서의  
이증문화적 악기편성에 관하여:  
작곡가 구본우의 《가깝고/먼》(1998)과  
《양상블 cmek를 위한 디베르티멘토》(2006)를 중심으로

이혜진  
(성신여자대학교 조교수)

1. 들어가는 글
2. 동시대 한국 창작음악에서의 '한국적 미학'의 구축 문제
3. 가야금과 현악3중주를 위한 《가깝고/먼》(1998)
4. 《양상블 cmek를 위한 디베르티멘토》(2006)
5. 나가는 글

## 개 요

하나의 음악 작품 안에 서로 다른 두 개의 문화를 공존시키는 예술적 작업은 음악적 차원에서부터 사회적·문화적 문제에 이르기까지 다양한 의미를 함축하고 있으며, 19세기 말 서양음악의 수용 이후 창작된 한국의 '양악'은 그 대표적인 예라 할 수 있다. 본 논문은 작곡가 구본우의 《가깝고/먼》과 《양상블 cmek를 위한 디베르티멘토》의 작품연구를 통해 한국 창작음악에서의 문화 간 상호작용이 구체적으로 어떻게 이루어지고 있는지에 대해 고찰하였다. 음악적인 차원에서 볼 때 이 두 작품에서는 서구 현대음악에서 한국의 전통음악을 차용하는 방식, 국악기와 양악기를 결합하는 문제가 중요해 보이나, 여기에는 자신을 잃지 않으면서 타자와 건강하게 연결되는 방법, 그리고 더 나아가 다문화 시대 혹은 분열의 시대에 서로가 공존할 수 있는 방식에 대한 개인적·사회적 성찰이 내포되어 있다.

주제어: 한국 창작음악, 양악, 오리엔탈리즘, 아시아 신오리엔탈리즘, 탈식민주의, 혼종성, 상호문화성, 디베르티멘토, 구본우

## 1. 들어가는 글

19세기 말 서양음악에서 비서구 지역의 음악이 음악적 소재로 활용되기 시작한 후, ‘서구적인 것’과 ‘비서구적인 것’의 문화 간 결합에 의한 창작 방식은 20세기를 지나면서 유럽과 북미 지역 작곡가들을 중심으로 하나의 양식적 흐름을 형성해 왔다. 그리고 이 같은 양상은 이후 한국을 포함한 동아시아 출신 작곡가들의 음악 창작에도 이어져, 20세기 이후 동아시아 현대 음악에서는 ‘서구적인 것’과 ‘비서구적인 것’의 융합이 다양한 방식으로 시도되어 왔다. 그런데 이러한 작곡 방식에서 주목해야 할 대목은 하나의 음악 작품 안에 서로 다른 두 개의 문화를 공존시키는 예술적 작업에는 사회적·문화적 차원이라는 음악 외적인 이슈가 함축되어 있다는 점이다. 즉 여기에는 예술적 차원 이전에 “문화의 동질화와 이질화 혹은 다양성과 보편성이라는 긴장관계”,<sup>1)</sup> 상대 문화에 대한 윤리적 태도 등 복잡한 사회문화적 맥락이 전제되어 있다. 이중문화적 특성을 지닌 음악작품들에 대한 기존 학문적 논의 대부분이 오리엔탈리즘(Orientalism), 혼종성(Hybridity), 탈식민주의(Postcolonialism), 상호문화성(Interculturality) 등 예술적 차원에서만이 아닌 사회문화적이고 정치적인 담론 안에서 전개되어온 것도 바로 이러한 이유에서이다.

이중문화적 악기편성에 의한 동시대 한국 창작음악 역시 배음, 음색, 잔향, 음역, 연주기법, 음량 등에서 발생하는 차이를 조율하는 음악적 차원에서의 융합뿐만 아니라 작품의 예술적·미학적 차원 외의 문화 간 상호작용에 관한 담론 안에서도 고찰될 필요가 있다. 본 논문에서는 작곡가 구본우(1958~<sup>2)</sup>)

1) 이현지, “20세기 중반 이후 서양 작곡가들의 동양 문화 수용에 대한 해석 담론 연구: 상호문화적 관점을 중심으로,” 석사학위논문 (서울대학교, 2017), 7.

2) 작곡가 구본우(1958~)는 연세대학교와 독일 슈투트가르트 국립음악대학에서 작곡을 전공하였으며, 성신여대 작곡과 교수를 역임하였다. 대표작으로 레코더 독주를 위한 《Phantheitik》(1986), 12명의 인성을 위한 《사랑에 관한 정보》(1988), 소프라노와 오케스트라를 위한 《귀천》(1995), 합창곡 《비문》(1996), 가야금과 현악3중주를 위한 《가깝고/먼》(1998), 생황을 위한 《위드/아웃》(2003), 《양상블 cmek》을 위한 디베르티멘토(2006) 외 다수가 있다.

의 가야금과 현악3중주를 위한 《가깝고/먼》(1998)과 《양상블 cmek를 위한 디베르티멘토》(2006)의 두 작품을 사례로 ‘서구적인 것’과 ‘한국적인 것’이 하나의 작품 안에 구체적으로 어떠한 방식으로 공존하고 있는지, 이 경우 예술 작품의 ‘동시대성’ 혹은 ‘현대성’은 어떻게 생성되는지, 그리고 이러한 작품에서 작곡가가 취하고 있는 사회적·문화적 관점은 무엇인지 등을 중심으로 한국 창작음악에서의 문화 간 상호작용에 대해 논의해 보고자 한다.

## 2. 동시대 한국 창작음악에서의 ‘한국적 미학’의 구축 문제

서양음악 수용 이후 한국의 예술음악 창작계는 홍난파, 현제명, 김성태, 김동진 등 서양 공통 관습 시대의 음악어법을 활용한 제1세대를 시작으로, ‘무조적 모더니즘’에 영향을 받은 나운영, 윤이상, 이근영, 그리고 백병동, 강석희, 김정길, 박준상 등의 제2세대를 거쳐, 자국 고유의 음악문화를 구축하고자 했던 황성호, 허영한, 진규영, 이진용, 유병은, 정태봉 등의 제3세대 작곡가들에 이르기까지 한국 현대음악의 토양을 구축하기 위한 변화와 발전을 지속적으로 실천해왔다.

특히 이 중에서는 1981년 6월 ‘제3세대 창립 선언문’을 발표하면서 국내 창작음악계 내에 ‘한국적인 것’에 관한 새로운 담론의 장을 마련했던 제3세대 작곡 동인의 행보가 주목된다.

우리의 음악은 서양음악의 현재를 향한 음악이 아니라 한국음악의 미래를 향한 것이며, 한국적 음악이라는 지난 반세기를 향한 음악이 아니라 한국음악의 미래를 향한 음악을 하려고 한다.... 서양음악을 전면적으로 수입하는 것만이 우리나라의 문화가 살길이라고 생각했던 우리날 양악사 초기의 경향이나 ‘선진국의 첨단적 사조를 도입함으로써 제1세대의 후진국적 달레땅뜨적 경향을 벗어나 국제적 수준의 작품을 쓰자’는 60년대 소위 유럽 유학파들에게서 나타나는 의식과는 확연히 구별되는 제3세대의 경향은 ‘자생적 음악문화의 창조’로 요약할 수 있을 겁니다.<sup>3)</sup>

제3세대 작곡가들은 해방 이전과 이후의 작곡가들 모두 서양의 음악어법 또는 서양 현대음악을 수입하는 데에만 치중한 결과 우리나라의 고유한 음악 문화를 구축해 내지 못했던 것을 비판하거나 반성하면서, 자생적 음악을 추구해야 할 것을 촉구하였다.<sup>4)</sup> 그리고 이후 세대의 작곡가들은 조성음악에서 현대음악에 이르는 서양 예술음악의 여러 양식들과 한국 전통음악의 선율 및 리듬을 결합하거나, 서양악기 편성에 한국 전통악기를 포함시키고, 민속 선율을 인용하거나 한국 전통음악을 서양 어법으로 편곡하는 등 소위 “한국음악의 미래를 향한 음악”을 다양한 방식으로 구축했다.

한편 제3세대의 이러한 시도에 대해서는 비판적 시각도 공존했다. 예컨대 1985년 발표한 자신의 글에서 음악학자 이강숙은 아직까지도 제3세대의 기치에 합당한 작품이 발표되지 않았다고 진단한 바 있다.

1세대와 제2세대를 극복하겠다는 기치 아래서 제3세대라고 자처하고 나온 몇 사람의 작곡가가 있는 것도 주목할 만한 사실이다(이건용, 유병은, 정태봉, 허영한). 물론 이들은 그들이 내거는 기치에 합당한 작품을 아직 발표하고 있지 않다. 다만 그들이 내걸고 있는 기치로 해서 한국음악 역사가 바뀌기를 바랄 뿐이다.<sup>5)</sup>

이 같은 비판은 제3세대의 선언문이 발표된 지 꽤 시간이 지나서도 지속되었는데, 예컨대 평론가 김규현은 “이러면서 한국음악인가 서양음악인가: ‘제3세대’ 음악을 15년간 듣고 나서”라는 1995년의 한 평론에서 창립 15주년을 맞이한 제3세대의 활동 양상 및 성과를 ‘개념설정이 빈약한 창작 이념의 구명들’, ‘이것이 문제인데, 이런 것은 어떤가’, ‘제3세대의 반성과 할 일’의 세 개의 장으로 나누어 상세하게 분석했는데,<sup>6)</sup> 글의 전반적인 어조는 다소 부정적이었다.

3) 오희숙, 『작곡으로 보는 한국 현대음악사』 (서울: 대한민국역사박물관, 2019), 116-118 재인용.

4) 이건용, 『작곡가 이건용의 현대음악강의』 (파주: 한길사, 2016), 306.

5) 이강숙, 『음악의 이해』 (서울: 민음사, 1985), 242.

초창기부터 오늘날까지 이들의 작품 발표회를 지켜보면서 느낀 것은 창작 기법은 어느 정도 극복했는데 음악 그 자체가 더 성숙되어 가지 못한 점이다. 그리고 작가정신과 내용의 빈약성이 너무 쉽게 발견되고 있다는 점이 그 다음이다. 또한 일부 작가들의 지나친 국수주의적인 작업 태도는 너무 복고적이고 편협되어 있어 창의성이 결여된 감도 없지 않은 점이다.<sup>7)</sup>

김규현은 작가정신의 빈약성과 국수주의적인 작업 태도를 지적하면서, “발표된 작품들 과반수 이상이 제달을 채우지 못하고 태어난 기형아와 같은 미완성품”<sup>8)</sup>이고, “자신들의 창작 이념과 상반되는 서구 지향적인 국적 불명의 졸작들을 낳는 시행착오도 비일비재”하며, 무엇보다 ‘제3세대’라는 이 작곡 동인의 명칭이 “개념설정도 제대로 안 된 인상을 준다.”며 이들의 활동을 날 선 어조로 비판했다.

음악학자나 평론가뿐만 아니라 작곡가들 또한 동시대 한국 양악 작곡가들의 전통 활용 방식에 대한 비판 혹은 자성의 목소리를 냈는데, 작곡가 구분우는 그 대표적인 예이다.

특히 전통음악에 대한 한국 (음악계)의 분위기가 끔찍하다고 느껴졌든요. 전통음악이 일제 치하에서 강력하게 억압받았다는 것은 알고 있었지만, 이제는 지나치게 민족주의화되었고, 더 심각한 것은 많은 한국 작곡가들이 보수적이고 평범한 음악에 특별한 풍미를 부여하기 위해 사용했기 때문에 제 귀에는 가짜 한국 음악으로 보였습니다. 저는 그런 싸구려 모방을 단호하게 거부했습니다.<sup>9)</sup>

위의 인용문에서 볼 수 있듯이, 대다수의 작곡가들이 전통음악을 “보수적이고 평범한 음악에 특별한 풍미를 부여하기 위해” 사용하는 것을 “가짜 한국

6) 김규현, “이러면서 한국음악인가 서양음악인가: <제3세대> 음악을 15년간 듣고 나서,” 『낭만음악』 28 (1995), 199.

7) 김규현, “이러면서 한국음악인가 서양음악인가: <제3세대> 음악을 15년간 듣고 나서,” 201.

8) 김규현, “이러면서 한국음악인가 서양음악인가: <제3세대> 음악을 15년간 듣고 나서,” 199.

9) bonu koo, “Beyond ‘Cheap Imitations’,” *The World of Music* 45/2 (2003), 133-135.

음악”, “짜구려 모방”으로 간주한 구본우의 어휘는 다소 과격하게 느껴지기까지 한다.

이처럼 동시대 한국 창작음악에 ‘한국적 미학’을 구축하는 것은 쉬운 문제가 아니다. 이와 관련하여 1980년대 음악학자 이강숙이 제기한 문제의식은 오늘날에도 여전히 의미가 있다.

우리에게 필요한 것은 모국어적 재료의 창조다. [...] 양악이라는 것 자체가 백여 년 전까지만 해도 우리 민족에겐 없었던 음악이었다. [...] 그런데 불과 백여 년 사이에 음악에 대한 통념이 360도로 회전하여, 음악 하면 서양음악을 생각하기에 이르고 말았다. 창작이라는 말과 관계되는 통념도 잠깐 사이에 바뀌어 버렸다. 50년대만 해도 무조음악하면 대부분의 한국 작곡가들은 우스운 음악으로 생각했었다. 그러나 80년대인 오늘날 창작계에서는 무조음악적이 아니면 창작이 아니라고 할 정도로 작곡 관련적 통념이 바뀌었다. 불과 30여 년이라는 세월 사이에 전혀 새로운 통념이 생겨 버렸던 것이다. 이런 식으로 보면, 지금부터 30년 후에는 지금과 또 다른, 달라도 아주 완전히 다른 통념이 생길 수 있는 것은 확실하다.<sup>10)</sup>

이강숙은 서양의 조성음악과 무조음악이 차례로 수용되면서 20세기 한국의 음악계에 구축된 서양음악 또는 서구 현대음악 중심의 음악적 통념에 대해 비판적 시각으로 바라보고, 이제는 국내 창작계에도 모국어적 재료의 창조가 필요함을 역설했다. 그리고 이러한 문제는 오늘날에도 계속해서 제기되고 있다.

한국 작곡가가 고민하게 되는 또 다른 문제는 이들이 전공하는 소위 ‘예술 음악’이라는 서양음악이 낯의 나라의 것이 아닌가라는 반성적 의식을 갖게 되는 상황에 직면하는 것이다. 즉 서양음악은 한국에 수용된 이후 한국의 음악 문화 전반에 지대한 영향을 미쳤으나, 이로 인해 오늘날

10) 이강숙, 『음악의 이해』, 237-238.

한국 현대 작곡가들은 끊임없이 ‘이것이 과연 우리의 음악인가’라는 문제의식을 갖게 되었다.<sup>11)</sup>

음악학자 오히숙의 위의 언급에서 확인할 수 있듯이 ‘우리의 음악’을 창조하는 것은 여전히 한국 현대 작곡가들이 직면한 과제인 것이다.

그렇다면 한국의 양악에서 ‘한국적 미학’을 창조하는 것이 이토록 어려운 이유는 무엇인가? 이는 동일하게 문화 간 결합의 시도라 하더라도, 한국 작곡가들의 작품 해석에는 서구 작곡가들과는 또 다른 별도의 관점이 추가적으로 적용되기 때문이다. 서양음악을 전공한 이들 역시 기법과 양식, 작품 개념 등에 있어서 기본적으로 서양음악의 사상에 기초하고 있지만, 한국 현대음악 작곡가들에게는 ‘민족적 정체성’이라는 이데올로기가 추가로 작동된다. 그리고 이는 비단 우리나라의 문제만이 아닌, 서양음악 수용 이후 동아시아 현대음악 작곡가들 모두가 직면한 문제이기도 하다.

20세기 현대음악계에 서구 음악과 비서구 음악이 결합된 소위 이중문화적 특성을 지닌 작품이 다수 창작되고, 이러한 작품들은 음악 양식적 차원 외에 정치적·사회적·문화적 차원에서 해석되면서 음악적 오리엔탈리즘<sup>12)</sup>, 음악적 전유 및 재현의 정치학<sup>13)</sup>, 음악에서의 상호문화성 및 혼종성<sup>14)</sup> 등 이를

11) 오히숙, 『상호문화성으로 보는 한국의 현대음악』 (서울: 민속원, 2020), 12-13.

12) John Corbett, “Experimental Oriental: New Music and Other Others,” *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, edited by Georgina Born and David Hesmondhalgh (Berkeley: University of California Press, 2000), 163-186.

13) Ken Hirschkop, “The Classical and the Popular: Musical Form and Social Context,” *Music and the Politics of Culture*, edited by Christopher Norris (London: Lawrence and Wishart, 1989), 283-304., Martin Stokes, “Introduction: Ethnicity, Identity and Music,” *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, edited by M. Stokes (Oxford: Berg, 1994), 1-27., Georgina Born, David Hesmondhalgh, “Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music,” *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, edited by Georgina Born and David Hesmondhalgh (Berkeley: University of

조명하기 위한 다양한 이론적 틀이 제시되어 왔다. 예컨대 음악학자 코벳(J. Corbett)은 카웰(H. Cowell), 케이지(J. Cage), 루 해리슨(L. Harrison) 등 미국 실험주의 음악 작곡가들의 작품에 나타난 동양적 재료의 취급 방식에 대해 이들이 “자신의 시각에서 동양을 허구적으로” 재현하거나, “동양을 일종의 타자로 활용”한다고 비판하면서, 이들의 작업을 “음악적 오리엔탈리즘”<sup>15)</sup>으로 간주했다. ‘오리엔탈리즘’이란 동양을 왜곡되게 보는 서양적 시각을 비판한 사이드(E. W. Said)의 비판 담론에서 가져온 개념으로,<sup>16)</sup> 그는 ‘서양적인 것’과 ‘동양적인 것’의 결합이 ‘서양 대 동양’이라는 양극적 사고를 전제로 하고 있는 동시에 후자를 전자에 종속시키는 양상을 매우 문제적인 시각에서 바라본다. 이러한 양상은 동양을 단순히 타자화함으로써 ‘서양 대 동양’에 내재된 이 시기 “권력 배치를 은폐하는 예술적 가림막”<sup>17)</sup>으로 작용할 수 있기 때문이다.

그런데 ‘음악적 오리엔탈리즘’의 문제는 창작의 주체가 비서구 작곡가일 경우에는 좀 더 복잡한 양상을 띤다. 코벳은 동양 출신 작곡가들의 전통적 요소의 취급 방식에서도 ‘오리엔탈리즘’이 감지된다고 주장하면서, 이를 ‘아시아 신오리엔탈리즘’(Asian-Neo-Orientalism)이라는 용어를 사용하며 비판하였다.<sup>18)</sup> 특히 그는 각각 중국과 일본의 대표적인 현대음악 작곡가인 탄둔(Tan Dun)과 타케미츠히(T. Takemitsu)를 특정하면서 “서구의 아시아 작곡가”인 들

---

California Press, 2000), 1-58.

14) Barbara Mittler, *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1997).

15) 존 코벳 / 이민희 편역, “현대음악 속 동양과 서양의 만남: 포스트 식민주의적 관점을 중심으로,” 『글로벌 시대의 동아시아 현대음악』 (음악미학연구회 엮음, 오희숙 편집, 파주: 음악세계, 2015), 42-71.

16) Edward W. Said, *Orientalism* (United States: Pantheon Books, 1978).

17) 래리 E. 샐리너 / 조주연 옮김, 『예술의 발명』 (서울: 바다출판사, 2023), 266.

18) 존 코벳 / 이민희 편역, “현대음악 속 동양과 서양의 만남: 포스트 식민주의적 관점을 중심으로,” 61-63.

이 “아시아 철학에 영감을 받은 서구 작곡가(케이지)가 고안한 테크닉을 사용”<sup>19)</sup>함으로써, 서양의 시각을 투영하여 자국의 문화를 인위적으로 만드는 것을 비판하였다. 이는 결국 패권을 쥐고 있는 서구 청중들에게 자신이 원하는 방향으로 동양을 이해하게 만든다는 것이다.<sup>20)</sup>

이처럼 한국을 포함한 동아시아 현대음악 작곡가들에게 민족적 정체성의 이슈는 간단한 문제가 아니다. 물론 이에 대한 태도는 민족주의적 관점에서부터 세계주의적 관점에 이르기까지 작곡가 개인마다 다양하며, 어느 하나를 보편적으로 강요할 수 있는 문제 또한 아니다. 즉 이것은 동아시아 현대음악을 연구하는 학자들 사이에서도 의견을 달리하는 사안이기도 하다. 예컨대 음악학자 미틀러(B. Mittler)는 중국의 현대음악을 연구하면서 “중국 음악의 중국성(Chineseness)은 당연한 특성으로 고려될 것이 아니라 개별적인 선택과 발전의 문제로 간주될 필요가 있다. 중국 작곡가들은 모두 자기 자신의 음악을 작곡할 뿐이며 (중국적이든 아니든 간에) 전통 이상의 것을 창조해 낸다.”<sup>21)</sup> 라고 말하면서 동아시아 현대음악 작품을 지역성으로부터 벗어나 순수 예술적 차원에서 해석할 것을 강조했다. 이와 달리 영(S. Young)과 같은 학자는 “현대 중국 음악의 경우, 정말 문화적 맥락과 상관없이 들린다면... 도대체 왜 작곡가와 분석가들은 계속해서 문화를 들먹이는가?”<sup>22)</sup>라고 질문하면서, 작품 해석에 있어 작곡가가 속한 민족적이고 문화적인 정체성의 관점이 중요함을 역설하였다.

19) 존 코벳 / 이민희 편역, “현대음악 속 동양과 서양의 만남: 포스트 식민주의적 관점을 중심으로,” 61-63.

20) 존 코벳 / 이민희 편역, “현대음악 속 동양과 서양의 만남: 포스트 식민주의적 관점을 중심으로,” 61-63.

21) 크리스티안 우츠 / 이혜진 옮김, “1960년대 이후 동아시아 예술음악에서의 신민족주의와 반본질주의, 그리고 음악학의 역할,” 『글로벌 시대의 동아시아 현대음악』 (음악미학연구회 엮음, 오희숙 편집, 파주: 음악세계, 2015), 36.

22) 크리스티안 우츠 / 이혜진 옮김, “1960년대 이후 동아시아 예술음악에서의 신민족주의와 반본질주의, 그리고 음악학의 역할,” 36.

지금까지 살펴본 바와 같이 한국 양악에서의 문화 간 상호작용에 관한 창작 담론은 복잡한 양상을 띠고 있다. 한국 작곡가들은 자국의 전통적 요소를 서구 현대음악이라는 헤게모니 속에 전용시킴으로써 이를 타자화시키는 것이 아니라, 전통음악에서부터 서양의 조성음악과 무조음악에 이르기까지 자신이 확보한 다양한 음악적 도구들을 주체적인 시각에서 활용하는 것이 가능한가? 더 나아가 한국의 양악에서는 “다양한 문화들의 현존과 이 문화들 사이의 동등한 상호작용, 그리고 대화와 상호존중을 통해 공유 가능한 문화적인 표현의 형식들을 창출하는”,<sup>23)</sup> 소위 ‘상호문화성’(Interculturality) 담론의 실현이 가능한가? 국악기와 양악기의 이중문화적 악기편성에 의한 한국 창작음악에서는 “서로 다른 문화의 존재를 전제로 하여 자문화와 타문화 사이의 차이를 자유롭게 받아들이고 거기서 발생하는 충돌과 갈등을 대화나 사회존중을 통한 합의라는 합리적 방식으로 조정”<sup>24)</sup>하고 있는가? 본 논문은 작곡가 구본우의 가야금과 현악3중주를 위한 《가깝고/먼》과 《양상블 cmek를 위한 디베르티멘토》의 작품연구를 통해 이러한 질문에 대해 논의해 보고자 한다.

### 3. 가야금과 현악3중주를 위한 《가깝고/먼》(1998)

《가깝고/먼》(1998)은 구본우의 작품 목록 가운데 한국 전통악기가 사용된 첫 작품이다. ‘독일 국제 윤이상 협회’로부터 위촉을 받아 창작된 작품으로, 1998년 5월 24일 ‘1998 한국호랑이의 해 코리안 페스티벌’의 ‘한국주간’(동시대 한국음악)에, 베를린 ‘세계 문화의 집’(베를린 세계문화 회관)에서 가야금 연주자 이지영에 의해 초연되었다. 서두의 질문과 관련하여 이 작품에서는 크게 세 가지 특성이 주목된다.

첫째, 《가깝고/먼》은 ‘전통’과 ‘현대’, 혹은 ‘한국적인 것’과 ‘서양적인 것’ 각각이 소유한 특유의 문화적 속성의 문제를 다루기 이전에, 음의 생성, 현의

23) 박인철, 『현상학과 상호문화성』 (파주: 이카넷, 2015), 62.

24) 박인철, 『현상학과 상호문화성』, 294.

연주법, 개별음의 청각적 성질, 음고의 변화 등 음악적인 기본 요소들에 집중한다. 이는 곡의 도입부에서 이미 확인되는데, 여기에서는 연주 공간의 잔향까지 포함해 2초 정도의 짧은 소리에 집중하면서, 소리의 원형 그대로를 집중적으로 표현한다[악보 1].

[악보 1] 〈가깝고/먼〉, 마디 1-23

The musical score is for a string quartet piece titled "nah / fern" by Bonu Koo (1998). It is written for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes performance instructions such as "nah / fern", "Kayaakum und Streichtrio", and "spiieldauer : ca 9'30". It features tempo markings like "♩ ca 120" and "♩ ca 72", and dynamic markings like "f", "ppp", and "arco flautato". The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 24. The first system includes a section marked "♩ ca 120" and "♩ ca 72". The second system includes a section marked "♩ = 84". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system includes a section marked "♩ ca 120" and "♩ ca 72". The second system includes a section marked "♩ = 84". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system includes a section marked "♩ ca 120" and "♩ ca 72". The second system includes a section marked "♩ = 84".

둘째, 여기에서는 작곡가가 악기 고유의 정체성을 보존하되, 서로 공존할 수 있는 방식에 대해 심혈을 기울인 점이 인상적이다. 먼저 구분우는 한국 전통악기와 서양악기가 함께 연주될 경우 발생할 수 있는 문제들, 예컨대 조율의 문제, 음역의 문제, 연주기법의 우열성, 서로 다른 연주 방식, 음량의 차이 등, 실제 연주 시 문제가 될 소지가 있는 부분들을 철저히 탐구하여 이를 해결하고자 했다. 특히 여기에서는 약음 효과가 자주 사용되고 있는데, 이는 잔향의 측면에서 가장 큰 차이가 나는 현의 피치카토와 가야금의 뜯는 소리의

음향을 유사하게 만드는 효과를 만들어 낸다.

한편 여기에서는 바이올린, 비올라, 첼로, 가야금 각각이 처음부터 끝까지 악기 고유의 연주 방식을 벗어나지 않은 채 연주되는 점이 주목된다. 특히 이것은 악곡의 두 번째 부분에서 두드러진다. 여기에서 네 개의 악기들은 그 악기 고유의 연주 방식으로 연주한다. 예컨대 가야금은 손으로 줄을 짚고 흔들며 꾸밈음을 내는 농현, 떠는 소리를 내는 요성, 짧은 잔가락으로 주요 음의 앞뒤를 꾸미는 시김새 등 전통적인 주법들로 연주한다. 또한 연주되는 음들도 각 악기들마다 제각각이다. 그런데 마디 29를 지나면서 흥미로운 음악적 사건이 벌어진다. 서로 다른 음들이 주요음 G로 서서히 모여들고, 급기야 마디 35 이후부터는 모든 악기가, 여전히 각기 자신의 주법으로 연주하되, 동일한 음인 G음을 연주한다(악보 2).

[악보 2] 〈가깝고/면〉, 마디 33-52

33 (280)

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000



그러나 이 부분은 짧지만 매우 강력한 인상을 남긴다. 작곡가에 따르면 이 시나위 인용 부분은 일종의 “가짜 전통”(faked tradition)<sup>25)</sup>과 같은 어떤 것이다. 작품 전체에서 볼 때 이 부분은 작품에 흡수되기 보다는 양립 불가능한 상태로 이질적인 모습 그대로 존재하며, 그 결과 긴장감을 조성한다. 전통음악의 이러한 인용 방식은 청자들로 하여금 대상 그 자체가 아니라, 그것을 어떤 맥락 안에서 거리를 두고 바라보게 함으로써, 청자에게 매우 독특한 경험을 제공한다.

#### 4. 《양상블 cmek를 위한 디베르티멘토》(2006)<sup>26)</sup>

2006년도에 창작된 작곡가 구분우의 《양상블 cmek를 위한 디베르티멘토》는 제목부터가 흥미롭다. 보통 작품의 편성은 제목에 포함되지 않는데, 여기에서는 작품의 연주 주체인 ‘양상블 cmek’가 제목 안에 들어가 있다. ‘CMEK’ (Contemporary Music Ensemble Korea)는 한국 전통악기와 서양악기로 구성된 한국 현대음악 앙상블 단체로, 이 작품은 ‘현대음악앙상블 CMEK의 작곡가 시리즈 I. 6인의 한국 작곡가’<sup>27)</sup> 위촉곡으로 창작되었다. 따라서 이 작품의 악기편성은 작곡가가 임의로 구성한 것이 아니라 애초에 그에게 주어진 것이다. 그렇다면 《디베르티멘토》에서는 서로 다른 두 문화권의 악기들이 하나의 작품 안에 어떻게 공존하고 있는가?

첫째, 악기란 원래 각각 재료, 모양, 구조, 용도, 연주방식 등의 질료적 측면에서부터 역사와 전통이라는 사회적 측면에 이르기까지 고유의 본성과 정체성

25) bonu koo, “Beyond ‘Cheap Imitations,’” 133-135.

26) 제4장은 필자의 다음의 글을 재구성한 것임을 밝힘. 이해진, “구분우, 《양상블 cmek를 위한 디베르티멘토》,” 『문화융합: 소통과 공명의 합』 (음악미학연구회 엮음, 원유선·오희숙 편집, 서울: 음악세계, 2023), 84-93.

27) ‘현대음악앙상블 CMEK의 작곡가 시리즈 I. 6인의 한국 작곡가’. 날짜 및 장소: 2006년 11월 6일 (일) 오후7시30분, 세종체임버홀. 주최: CMEK, 주관: NONG MUSIC, 후원: 한국문화예술위원회.



특히 제2부의 마지막 섹션에서 클라리넷, 피리, 대금의 세 악기가 대위를 이루는 부분은 매우 인상적이다. 마디 61, 62, 66에서는 클라리넷, 피리, 그리고 대금이 차례대로 등장하고 마디 66 이후 이 세 개의 악기는 함께 연주되는데, 이때 악기들은 각자에게 주어진 선율을 서양악기와 국악기 원래의 연주 방식 그대로 연주하되, 3성부 대위에 기초한 독특한 앙상블을 만들어낸다[악보 5].

[악보 5] 《앙상블 cmek를 위한 디베르티멘토》, 마디 64-70

둘째, 《디베르티멘토》는 “고유의 정체성으로 형성된 역설적인 현대성”<sup>28)</sup>을 구현한다. 서양음악과 한국음악 고유의 전통적 특성은 보존되지만 전통 자체가 지닌 원래의 의미와는 전혀 다른 새로운 의미가 구축됨으로써, 《디베르티멘토》는 별도의 현대적인 음색이나 주법이 지정되지 않았음에도 불구하고 전체적으로 작품이 매우 ‘현대적’인 성격을 띤다.<sup>29)</sup>

태평소가 등장하는 제4부는 대표적인 예이다. 가야금의 3연음부 리듬패턴과 클라리넷의 지속음 위주로 매우 조용하게 전개되던 음악은 마디 120에서

28) 이혜진, “구분우, 《앙상블 cmek를 위한 디베르티멘토》,” 84-93.

29) 이혜진, “구분우, 《앙상블 cmek를 위한 디베르티멘토》,” 88-89.

태평소가 합류하면서 분위기는 급반전된다. 여기에서 태평소는 한국 전통 음악인 대취타 선율을 연주하고, 가야금은 앞선 3연음부 패턴을 지속시키되 꾸밈음, 농음, 퇴성 등을 즉흥적으로 첨가하며, 여기에 봉고의 리듬과 첼로의 선율 단편, 그리고 클라리넷의 고음 지속음이 가세되어 음악은 일종의 카오스를 만들어낸다. 흥미로운 것은 개별 악기만을 따로 떼어 놓고 보면 각각은 매우 자연스럽게 전통에 충실한 듯 보이지만, 이들이 공존하여 형성된 음향 덩어리는 매우 낯설고 현대적이다[악보 6].

[악보 6] <디베르티멘토>, 마디 120-125

제5부는 또 다른 예이다. 클래식 기타의 서정적인 독주 중심으로 전개되는 이 부분은 곡 전체에 걸쳐 가장 낭만적이고 표현적인 성격을 띠는 부분이다. 이때 대금, 피리, 생황, 가야금, 클라리넷, 첼로는 기타의 선율을 짚은 선율 단편이나 지속음으로 매우 조용하게 대위하는데, 이는 청중으로 하여금 클래식 기타의 낭만적이고 서정적인 연주를 거리를 두고 감상하게 한다. 즉 친숙한 기타의 선율을 대상 자체가 아닌 전체적인 맥락 안에서 낯설게 하여 새로운 감각을 만들어낸다[악보 7].

[악보 7] <디베르티멘토>, 마디 183-189

### 5. 나가는 글

본 논문에서 살펴본 《가깝고/먼》과 《디베르티멘토》는 ‘서구적인 것’과 ‘한국적인 것’이 하나의 작품 안에 공존하는 방식, 그 결과 형성된 예술작품의 ‘현대성’, 그리고 여기에 전제된 작곡가의 사회적·문화적 관점 등 이중문화적 악기편성에 의한 동시대 한국 창작음악 해석에 있어서의 풍성한 담론의 장을 마련해주는 작품들이다.

첫째, 이 작품들에서는 음의 생성 방식, 잔향 지속 시간, 음향적 특성, 배음, 음량 등 악기 자체가 소유하고 있는 성질이 매우 정교하게 다뤄지고 있다. 그리고 해당 악기가 지닌 청각적이고 물리적인 속성 자체가 주요 음악적 아이디어로 활용되어 외부 대상의 모방이나 재현이 아닌 ‘음악’이라는 매체 자체를 독특한 방식으로 사유해 냈다. 또한 이러한 물리적 차원 외에도 오랜 시간 악기에 축적된 역사와 전통에 대한 탐구도 병행되었는데, 무엇보다 이는 국악기와 양악기 모두 각각 전통적인 연주방식의 범위 내에서 다뤄지고 있는 것에서 확인된다.

둘째, 물리적, 역사적 차원 모두에 있어서 악기 고유의 본성이 그대로 유지

되지만, 이들은 실제 연주 시 놀라운 합주를 이뤄낸다. 《가깝고/먼》의 경우 바이올린, 비올라, 첼로, 가야금이 원래의 방식대로 서로 다른 음들을 연주하다가 주요음 G로 서서히 집결되는 양상이나, 《디베르티멘토》에서 한 편에서는 모든 악기가 원래의 방식 그대로 자유롭게 연주함으로써 카오스적인 합주를 만들어내기도 하고, 또 다른 한 편에서는 주인공이 아닌 앙상블을 이루는 상대 악기의 배경이 되기를 자처하기도 하는 등, 조율, 연주기법, 음량, 음역 등에 있어서 문화간 근본적으로 서로 다른 속성을 지니고 있음에도 불구하고 각 악기들은 매우 유연한 방식으로 조합되고, 결과적으로 꽤 잘 ‘어울린다.’

셋째, 전통이 새로운 맥락에서 재해석되고 있는 점도 주목된다. 이 작품들에는 시나위, 대취타 등 한국 전통음악 요소가 활용되었는데, 이 재료들은 별도의 변형이나 가공작업이 생략된 채 원래의 형태 그대로 인용되었음에도 불구하고, 매우 새로운 의미를 생성해낸다. 《가깝고/먼》의 가야금이 시나위를 연주하는 부분은 악곡의 전후 전개 과정 속에서 ‘전통’을 매우 강력하게 각인시키는 대목으로, 이때 현악기의 피치카토 대위와 결합된 가야금의 시나위 연주는 청중에게 시나위 자체가 아닌 이를 새로운 맥락에서 관찰하게 하는 새로운 청각적 경험을 제공한다. 《디베르티멘토》에서 가야금의 꾸밈음, 농음, 퇴성, 봉고 리듬, 첼로의 선율 단편, 클라리넷의 고음 지속음과 결합된 태평소의 대취타 연주 부분 역시 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

본 논문에서 살펴본 작품들에서 서로 다른 음향학적 속성과 전통을 지닌 양악기와 국악기는 서로에게 “선불리 다가가지도 않으며, 완전히 거리를 두지도 않는다.”<sup>30)</sup> 다만 나의 본성과 상대방의 ‘다름’을 있는 그대로 주시하되, 상황에 따라 서로 유연하게 결합될 뿐이다. 이러한 이중문화적 악기편성 및 취급 방식에는 오늘날의 다문화 시대, 분열의 시대에 대한 작곡가의 사회적 통찰이 함축되어 있다.

30) 이혜진, “구분우, 《앙상블 cmek를 위한 디베르티멘토》,” 87.

작곡가가 악기를 바라보아야 한다는 건 악기의 본성을 존중해야 한다는 뜻입니다. 예를 들어 가야금을 현대음악이랍시고 12음기법에 의거해 연주하게 하는 것은 가야금이라는 악기의 전통을 무시하는 행위입니다. 작곡가가 그 악기의 전통을 바꾸겠다는 이야기인데, 전통을 무시하는 순간 그 악기의 생명력은 사라집니다. 해당 악기의 전통을 최대한 보장하는 것은 작곡할 때 제가 매우 중요하게 생각하는 측면입니다. 음악도 음악의 본질이란 게 있습니다. 하지만 저도 음악의 본질을 정의할 수는 없습니다. 다만 작곡가로서 오랜 경험상 제가 알고 생각할 수 있는 범위 내에서 악기의 본성을 훼손시키지 않겠다는 생각을 기본적으로 가지고 있습니다.<sup>31)</sup>

위의 인용문에서 알 수 있듯이 이 작품들에서 작곡가 구분우가 악기 고유의 정체성을 보존하고자 한 것은 악기 본성에 대한, 더 나아가 해당 악기가 속해있는 문화에 대한 작곡가의 존중에서 비롯된 것이다.

음악은 우리의 삶과 무관하지 않아요. 아름다운 예술작품을 만드는 것도 중요하지만, 결국 악기를, 음악을, 예술을 대하는 작곡가의 태도가 중요해요. 각 악기의 문화, 개별성(individuality), 각자의 능력과 역할과 소리 크기를 다 인정하자! 세상에는 큰소리치는 사람도 있고 '말 안 들어도 할 수 없지, 난 이렇게 조용하게 말할거야'라고 생각하는 사람도 있어요. 우리는 이 모든 소리를 다 들어야 해요. 큰소리는 귀를 기울이지 않아도 들리지만, 작은 소리는 귀를 기울여야 들려요. 결국 귀를 기울이면 모든 소리가 다 들립니다. 악자의 소리에도 진실이 있습니다... 인간사회에서 가장 중요한 것이 상대에 대한 존중입니다. 그게 없어서 지구가 약탈의 문화로 간 것입니다. 음악도 심지어 그렇게 발달했습니다. 종교도 그렇고요. 남에게 내 생각을 강요하면 안 됩니다. 이런 식의 음악은 절대 만들지 않겠다, 그리고 각 악기의 전통을 지켜주자는 것이 저의 작곡 철칙이자, 악기 취급법인 동시에 창작 의도이기도 합니다.<sup>32)</sup>

31) 이혜진, “구분우, 《양상블 cmek를 위한 디베르티멘토》,” 91.

32) 이혜진, “구분우, 《양상블 cmek를 위한 디베르티멘토》,” 93.

글로벌 시대, 다문화 시대인 오늘날에도 강자와 약자, 서구와 비서구 등의 이분법적 경계 및 위계는 여전히 존재한다. 이러한 시대에 특히 중요한 것은 '상대에 대한 존중'이다. 그리고 이것은 《가깝고/먼》과 《디베르티멘토》의 창작 작업에 있어서의 가장 중요한 전제이자 그 자체가 음악적 아이디어이기도 하다. 여기에서 작곡가는 “자기 스스로의 음악가치관과 대화를 나누는 것이 아니라 자기가 사는 시대와 사회가 의식, 무의식적으로 내걸고 있는 쟁점과 대화를 하고 있기”<sup>33)</sup> 때문이다.

작곡가 구분우의 《가깝고/먼》(1998)과 《양상불 cmek를 위한 디베르티멘토》(2006)는 20세기 말과 21세기 초 이중문화적 악기편성에 의한 한국현대음악 창작사에 새로운 패러다임을 제시한 작품이라 사료된다. 음악학자 우츠는 동아시아 음악 작품의 이중문화성에 대해 연구하면서 심근수(1958~), 구분우(1958~), 김은혜(1956~) 등 1990년대 이후 한국 작곡가들의 전통 취급 방식에 나타난 변화와 발전에 주목한 바 있다. 그는 전통적인 요소의 사용이 두드러진 것에서 더 나아가 작곡가와 전통 연주자간의 협업에 기초한 창작 작업과 함께 음악작품 속 두 문화 간의 융합이 보다 창의적이고 새로운 방식으로 이루어졌다고 평가하면서<sup>34)</sup>, 이러한 현상을 “통합”(integration)<sup>35)</sup>, “재맥락화”(recontextualization)<sup>36)</sup> 등의 개념으로 해석했다. 이는 문화적 다양성을 인정하고 미적 대상의 다양성을 미적 주체의 원리 아래 포섭하는 새로운 작곡 개념으로,<sup>37)</sup> 여기에서 우츠는 동아시아 작곡가들이 첫째, 서구의 규범과 이

33) 이강숙, 『음악의 이해』(서울: 민음사, 1985), 241.

34) Christian Utz, “Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers,” *The World of Music* 45/2 (2003), 604-606.

35) Christian Utz, “Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun,” *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 51 (2002), 67.

36) Christian Utz, “Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun,” 26-33.

37) Christian Utz, “Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers,” 604-606.

데올로기로부터 문화적 독립을 추구한 것, 그리고 둘째, 식민지 이후의 문화적 분열과 다양성에 대한 개별적이고 창의적인 해결책을 모색한 것에 주목했다.<sup>38)</sup> 우츠의 관찰대로 한국 현대음악에서의 음악적 상호문화성은 20세기 후반에 새로운 패러다임을 맞이했다. 그렇다면 이러한 변화가 의미하는 근본적인 의미는 무엇인가?

개인적 창조물로서 기능적 맥락에서 분리된 채 작품 자체로 존재하는 것, 그리고 이를 연주회장에서 조용하고 경건하게 청취하는 문화는 19세기 초 중부 유럽과 북부 유럽에서 구성된 문화적 산물이다. 즉 이 시기에는 “순수예술, 예술가, 미적인 것이라는 새로운 관념들이 관념론과 낭만주의를 통해 그리고 새로운 예술 제도와 예술 대중의 확대를 통해”<sup>39)</sup> 소위 현대의 순수예술 체계를 지배하는 규범들, 그리고 ‘순수예술 대 수공예’의 이원론을 낳았다. 그리고 20세기에 후반에 와서는 이를 극복하려는 시도가 다방면에서 이루어졌는데, 예컨대 순수예술 체계에 대해 “페미니즘, 마르크스주의, 아프리카 중심주의, 게이/레즈비언, 탈식민주의” 이론가들은 “남성, 중류층, 이성애자, 백인, 유럽중심주의가 낳은 편협한 산물”<sup>40)</sup>이라고 비난했다. 그리고 이 모든 것을 겪은 후 21세기는 또 다른 새로운 시대를 맞이했다. 이 새로운 시대에 구본우의 《가깝고/먼》과 《디베르티멘토》는 “문화적 분열 및 다양성에 대한 개별적이고 창의적인 해법”<sup>41)</sup>을 제시해 준 작품들이다. ‘서구적인 것’은 그대로 놔둔 채 거기에 ‘비서구적인 것’을 동화시키는 것이 아니라 ‘서구 대 비서구’라는 양극적 사고 자체를 해체시키는 작품이기 때문이다.

38) Christian Utz, “Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers,” 604-606.

39) 래리 샐리너 / 조주연 옮김, 『예술의 발명』 (서울: 바다출판사, 2023), 264-269.

40) 래리 샐리너 / 조주연 옮김, 『예술의 발명』, 436.

41) Christian Utz, “Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers,” 604-606.

## 참고문헌

- 김규현. “이러면서 한국음악인가 서양음악인가: <제3세대> 음악을 15년간 듣고 나서.” 『낭만음악』 28 (1985), 199-203.
- 박인철. 『현상학과 상호문화성』. 파주: 아카넷, 2015.
- 사이너, 래리 / 조주연 옮김. 『예술의 발명』. 서울: 바다출판사, 2023.
- 오희숙. 『작곡으로 보는 한국 현대음악사』. 서울: 대한민국역사박물관, 2019.
- \_\_\_\_\_. 『상호문화성으로 보는 한국의 현대음악』. 서울: 민속원, 2020.
- 음악미학연구회 엮음. 『글로벌 시대의 동아시아 현대음악』. 파주: 음악세계, 2015.
- 음악미학연구회 엮음. 『문화융합: 소통과 공명의 합』. 파주: 음악세계, 2023.
- 이강숙. 『음악의 이해』. 서울: 민음사, 1985.
- 이건용. 『작곡가 이건용의 현대음악강의』. 파주: 한길사, 2016.
- 이현지. “20세기 중반 이후 서양 작곡가들의 동양 문화 수용에 대한 해석 담론 연구: 상호문화적 관점을 중심으로.” 석사학위논문, 서울대학교, 2017.
- 쿡, 니콜라스 / 장호연 옮김. 『음악에 관한 몇 가지 생각』. 고양: 곰출판, 2016.
- Corbett, John. “Experimental Oriental: New Music and Other Others.” *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, edited by Georgina Born and David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 2000, 163-186.
- Born, Georgina & David Hesmondhalgh. “Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music.” *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, edited by Georgina Born and David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 2000, 1-58.

- Hirschkop, Ken. "The Classical and the Popular: Musical Form and Social Context." *Music and the Politics of Culture*, edited by Christopher Norris. London: Lawrence and Wishart, 1989, 283-304.
- koo, bonu. "Beyond Cheap Imitations." *The World of Music* 45/2 (2003), 133-135.
- Mittler, Barbara. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Stokes, Martin. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music." *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, edited by M. Stokes. Oxford: Berg, 1994, 1-27.
- Utz, Christian. "Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun." *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 51 (2002), 1-69.
- \_\_\_\_\_. "Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers." *The World of Music* 45/2 (2003), 604-606.

## Abstract

**Research on the Bi-Instrumentation in  
Contemporary Korean Music:  
Focusing on Bonu Koo's 《Nah-Fern》 (1998) and  
《Divertimento for Ensemble CMEK》 (2006)**

Yi, Hyejin

The artistic work of coexisting two different cultures within a single musical work implies various meanings from the musical level to social and cultural issues, and the Korean 'Western music' created after the acceptance of Western music at the end of the 19th century is a representative example. This paper examines how cross-cultural interaction is specifically manifested in Korean music through a study of Bonu Koo's 《nah-fern》 (1998) and 《divertimento for ensemble cmek》 (2006). From a musical perspective, the way these two works borrow Korean traditional music from Western contemporary music and the issue of combining traditional and Western instruments seem important, but they also contain personal and social reflections on how to connect with others in a healthy way without losing oneself, and furthermore, how to coexist with each other in an era of multi-culturalism or division.

Key Words: Korean Music, Western Music, Orientalism, Asian Neo-Orientalism, Post-Colonialism, Hybridity, Interculturality, Divertimento, Bonu Koo

투고일	심사일	게재확정일
2024년 10월 15일	2024년 11월 1일~11월 30일	2024년 12월 1일

DOI 10.34303/mscol.2024.32.2.001

www.kci.go.kr