

## 21세기 한국 창작 음악의 한 단면: 비평지 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 10년(9~28호)의 기록

이희경  
(한국예술종합학교 강사)

1. 시작하며: “비평 있는 비평을 위하여” 33년 후
2. 모임 ‘오작’의 결성과 한국 창작 음악 비평지의 등장
  - 1) 무크지 오작 1~8호 (2003~2008)
  - 2) 복간후 10년 9~28호 (2016~2025)
3. 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 9~28호를 통해 본 한국 창작 음악의 생태계 변화
  - 1) ‘좌담’에 담긴 오작의 문제의식
  - 2) ‘흐름과 진단’ 속 비평적 시선의 변화
  - 3) ‘작가와 작품’, 서양음악 작곡가와 국악 창작자를 넘어
  - 4) ‘창작의 현장’, 창작 주체와 환경의 다층화
4. 끝내며: 21세기 한국 창작 음악 비평의 자리

## 개 요

이 논문은 한국 현대음악계의 흐름을 이해하는 데 중요한 사료가 될 비평지 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』(이하 『오작』)을 연구 대상으로 삼아, 복간 이후 9~28호에서 다뤄진 주요 담론과 주제를 통해 21세기 한국 창작 음악의 한 단면을 조망하려는 시도이다. 필자가 창간부터 현재까지 전 과정에 직접 참여해 온 매체라는 점에서, 관찰자의 위치에 서기보다 자신의 경험과 실천을 분석의 일부로 포함시키는 자문화기술지의 관점을 부분적으로 활용했다. 이는 비평지의 기획과 제작 과정에 참여한 내부자의 시각을 통해 동시대 창작 음악 담론의 형성 과정을 보다 구체적으로 드러내기 위한 방법론적 선택이다.

먼저, 모임 ‘오작’의 결성과 창작 음악 비평지의 등장을 1기와 2기로 나누어 개관한 뒤, 『오작』의 네 지면을 분석의 축으로 삼아 2016년부터 2025년까지 10년 동안 한국 창작 음악 생태계가 어떻게 변화해 왔는지, 창작자들의 문제의식이 어떠한 방식으로 표출되었는지 살펴본다. ‘좌담’이 창작 주체들의 직접적인 발화를 통해 동시대 음악을 둘러싼 담론의 방향을 모색한다면, ‘흐름과 진단’은 거시적 시각에서 음악계의 쟁점을 도출한다. ‘작가와 작품’은 작곡가 및 창작집단의 내밀한 작업 과정을, ‘창작의 현장’은 실제 창작이 이루어지는 구체적인 조건과 양상을 포착한다. 이를 통해 동시대 한국 창작 음악을 둘러싼 담론의 흐름을 읽어내고, 『오작』에 축적된 기록을 바탕으로 21세기 한국 음악계의 변화 과정을 조명하고자 한다.

주제어: 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』, 모임 ‘오작’, 음악 비평, 21세기 한국 음악, 음악 창작, 작곡가

## 1. 시작하며: “비평 있는 비평을 위하여” 33년 후

1993년 겨울, 지금은 사라진 음악학 학술지 『낭만음악』<sup>1)</sup>에 ‘비평’란이 신설되었다. 1988년 창간해 계간으로 발행되던 이 학술지는 간행 5주년을 맞아 음악 현장에 대한 비평적 시각도 담아내고자 ‘비평’란을 신설하며 자체 평론가를 등단시켰다. 필자의 “비평 있는 비평을 위하여—한국 창작 비평의 문제”는 그렇게 나온 글이었다.<sup>2)</sup> 이듬해 여름호와 가을호에는 “음악 인력의 다양화, 음악 교육의 다변화”, “말씀의 육화와 시대적 아픔, 그리고 윤리가 빚어낸 합창—이건용의 <분노의 시>와 <만수산 드렁칫>”이라는 평문을 게재했지만, 겨울호에는 “윤이상 연구의 현황과 과제”라는 ‘논문’을 기고한 후 1995년 독일로 유학을 떠났다.

2000년 가을 귀국 이후 여러 지면에서 비평 글 요청이 있었으나, 2002년 두 개의 지면에 세 편의 비평을 썼을 뿐<sup>3)</sup> 우리 사회에서 작곡가와 연주자 외에 음악에 관해 쓰거나 말하는 사람에게 붙는 ‘평론가’라는 이름에 스스로 부합한다고 느낀 적은 없다. 비평적 시각을 지닌 현장 밀착형 ‘음악연구자’라는 정체성이 내게는 더 적합하다고 여겼다.

한국 창작 음악 비평에 대한 시론을 발표한 지 10년이 지난 2003년 봄, 김춘미 선생으로부터 창작 음악 비평지를 만들자는 제안을 받았다. 1980년대 중반부터 누구보다 열정적으로 한국 음악의 현장을 누비며 글을 써

1) 열악한 한국의 음악학 환경에서, 당시 서울대 음대 작곡과 이론전공 교수였던 이강숙이 발행한 『낭만음악』은 1988년 겨울호로 창간되어 2000년대까지 한국의 대표적인 음악학 지면으로 자리매김했으나, 통권 85호(2009년 겨울호)를 끝으로 중단되었다.

2) 이희경, “비평 있는 비평을 위하여—한국 창작 비평의 문제,” 『낭만음악』 21 (1993/12), 233-277.

3) 이희경, “남해의 끝에서 생각해보는 ‘윤이상’이라는 화두—통영현대음악제 2001을 보고,” “작고 소박한 21세기 오페라의 단면—<虎月傳>과 <봄봄봄>,” 민족음악연구회, 『민족음악의 다른 끝, 음악생태학』(2002), 65-74, 91-95; 이희경, “2002 아시아현대음악제,” 『클럽 발코니』 25 (2002/7-9), 64-65.

은 분이자, 1999년에는 한국예술종합학교 부설 한국예술연구소에서 『한국작곡가사전』 편찬을 주도했던 인물이기에, 그의 창작 음악 비평지 제안은 매우 자연스러운 일이었다. 나는 그 제안을 받아들여 초반에는 실무적인 편집 업무도 맡게 되었다. 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』(이하 출판물은 『오작』, 이 활동 전반은 오작으로 지칭)은 2003년 첫 모습을 드러냈다. 김춘미 선생을 포함해 당시 편집위원회에는 30~40대 작곡가·음악연구자·평론가들이 참여했다. 하지만 비정기적인 무크지 형태로 8호까지 발간된 『오작』은 2008년 중단되고 말았다.<sup>4)</sup>

그로부터 8년이 지난 2016년, 음악 창작 현장의 기록과 공적인 담론장이 필요하다는 문제의식에서 1기 때 참여했던 몇몇 편집위원들이 주축이 되어 새로운 인물들을 규합해 9호를 복간했다. 이전 ‘오작’의 역할과 가치를 이어가는 것이 중요하다는 인식 아래, 이 프로젝트를 출범시킨 김춘미 선생의 동의를 얻어 새롭게 출발하게 된 것이다. 무크지 형태로 발간되었던 이전과 달리 1년에 두 차례 2월과 8월에 발간하는 정기간행물의 형태로 2006년 8월 25일 9호가 세상에 나오게 되었다. 오작 1기(편의상 1호부터 8호까지를 그렇게 부르기로 한다)와의 연속성을 위해 ‘좌담’, ‘흐름과 진단’, ‘작가와 작품’, ‘창작의 현장’이라는 코너명은 그대로 이어갔다. 매호 주제의 성격에 따라 ‘좌담’이 ‘특집’이나 ‘서면 인터뷰’ 등으로 대체되기도 했지만, 기본 틀은 바뀌지 않았다. 그렇게 28호까지 10년을 이어온 오작은 2기(9호부터 28호)를 마무리 짓고, 다음 세대에 의해 3기로 이어지게 되었다.

이 논문은 한국 현대음악계의 흐름을 이해하는 데 중요한 사료가 될 비평지 『오작』을 연구 대상으로 삼아, 복간 이후 10년간(9~28호) 이 지면에서 다뤄진 주제들을 통해 21세기 한국 창작 음악의 한 단면을 조망하려는 시도이다. 『오작』은 필자가 창간부터 28호까지 직접 참여해 온

4) 『오작』 1호부터 8호까지의 목차는 2016년 복간된 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 9호에 수록되어 있으며, 오작 블로그([https://blog.naver.com/ozak\\_korea](https://blog.naver.com/ozak_korea))에도 발췌본이 아카이브되어 있다.

매체라는 점에서, 연구자가 연구 대상과 완전히 분리된 관찰자의 위치에 서기보다, 자신의 경험과 실천을 분석의 일부로 포함시키는 자문화기술지(autoethnography)의 관점을 부분적으로 활용한다. 비평지의 기획과 제작 과정에 참여한 내부자의 시각을 통해 동시대 창작 음악 담론이 형성되는 과정을 보다 구체적으로 드러내기 위한 방법론적 선택이다.

먼저, 모임 ‘오작’의 결성과 창작 음악 비평지의 등장을 1기와 2기로 나누어 개관한 후, 『오작』의 네 지면(‘좌담’, ‘흐름과 진단’, ‘작가와 작품’, ‘창작의 현장’)을 분석의 축으로 삼아 2016년부터 2025년까지 10년 동안 한국 창작 음악 생태계가 어떻게 변화해 왔는지, 창작자들의 문제의식이 어떠한 방식으로 표출되었는지 살펴본다. 이를 통해 동시대 한국 창작 음악을 둘러싼 담론의 흐름을 읽어내고, 『오작』에 축적된 비평적 기록을 바탕으로 21세기 한국 음악계의 변화 과정을 조명하고자 한다.

## 2. 모임 ‘오작’의 결성과 한국 창작 음악 비평지의 등장

### 1) 무크지 오작 1~8호 (2003~2008)

모임 ‘오작’의 첫 모임은 2002년 가을 어느날 서초동 일대에서 이루어진 것으로 기억한다. 음악학자 김춘미(1955~)의 주도로 30~40대 작곡가·음악학자·음악평론가가 모여 한국 창작 음악의 현재를 담아내는 작은 책자를 발간하기로 뜻을 모았다. 제호는 ‘오늘의 작곡가 오늘의 작품’으로, 모임 명은 줄여서 ‘오작(OZAK)’이라 부르기로 했다.<sup>5)</sup> 창간호(2003.12.26.)에는 김춘미를 필두로 작곡가 황성호·홍수연·최우정·이신우, 음악학자 이경분·송혜진(국악)·전정임·김은하·이희경·이미경, 음악평론가 윤중강(국악)·김정

5) 『오작』 창간호 ‘발간의 말’에서 김춘미가 설명했듯이, 오작(吾作)은 우리/나의 작품을 뜻하기도 하고, 悟(슬기롭다, 깨닫다), 娛(즐겁다)의 뜻으로도 해석될 수 있어, 모임의 성격과 활동에 잘 맞다고 생각해 붙여진 이름이었다.

회 등 13명이 편집위원으로 이름을 올렸으며, 2호(2004.12.20.)부터 음악학자 윤신향과 음악평론가 전지영(국악)이 합류해 편집위원회는 15명으로 구성되었다.<sup>6)</sup>

창간호의 지면은 ‘좌담’, ‘흐름과 진단’, ‘작가 세계’, ‘창작의 현장’, ‘CD리뷰’로 이루어졌다. 코너별로 평균 3~4편의 글이 실렸고, 8호까지 이러한 지면 구성은 크게 바뀌지 않았다.<sup>7)</sup> 1호에는 국제표준도서번호(ISBN)가 없었으며, 2호부터 7호까지는 예종출판사가 발간을 맡았다. 1·3·4·8호는 문예진흥기금, 5~7호는 윤이상평화재단 지원으로 제작되었다. 148X208 (국판 변형) 판형에 매호 11~14편의 글이 실렸으며, 발행면수는 일정하지 않아 1호(136면)와 8호(144면)에 비해 4호(84면)와 7호(76면)는 분량이 적었으며, 평균 약 113면 내외였다.

[사진 1] 『오작』 1~8호의 표지 앞면



명확한 기획 방향이 있었다기보다 편집위원들의 글을 모아놓은 성격에 가까웠고, 각자가 주목하는 작가나 현장 혹은 이슈에 대해 자유롭게 기고하는 형태였다. 발간 주기는 1~2호는 연 1회, 3호부터 7호까지는 연 2회(8월과 12월)였다. 8호는 1년 4개월 만에 발행되었는데,<sup>8)</sup> 좌담 없이 국제 윤이상 음악상 관련 글이 특집으로 수록되었고, ‘흐름과 진단’에는 김춘미의 글과 중국 창작 음악 관련 번역만이 실렸다. 비평이라기보다 연구에 가까운 글이 중심을

6) 5호부터 작곡가(국악) 변계원이 편집위원회에 합류해 16명이 되었으나, 마지막 8호에는 어떤 이유에서인지 창간호의 13명만이 편집위원으로 기재되어 있다. 이는 편집이나 인쇄 과정의 실수일 가능성도 있다.

7) 코너명 ‘작가 세계’가 3~4호에는 ‘작가·작품 세계’로, 5호부터는 ‘작가와 작품’으로 바뀌었다.

8) 3호(2005.8.30.)부터 7호(2007.8.31.)까지는 비교적 정기적으로 발간되었으나, 8호(2008.12.30.)는 발행 시기가 크게 지연되었다.

이루었으며, 편집위원 다수가 참여하지 못한 채 발간된 이후 이어지지 않았다.

『오작』 1호부터 8호까지는 대체로 편집위원들이 지면을 채웠다. 황성호는 1호 좌담 외에는 지면에 등장하지 않고, 윤중강도 1호 좌담 외에 한편의 글을 기고한 데 그쳤으며, 송혜진은 단 한 편의 글도 쓰지 않았다. 가장 많은 글을 게재한 건 김춘미다. 1980년대 중반 이후 한국 음악문화의 주요 현장과 이슈를 기록해 글로 남긴 인물이었기에,<sup>9)</sup> 21세기에도 활발한 글쓰기를 이어갔다. 1~3호의 좌담 기획을 비롯해 흐름과 진단에 6편의 글을 수록했으며,<sup>10)</sup> 작곡가 인터뷰 등을 포함해 총 12편의 글을 기고했다. 그다음으로 많은 평문을 게재한 편집위원은 이경분으로, 그는 특히 음악극 비평에 주력해 총 9편의 글을 발표했다. 강석희의 음악극 <보리스를 위한 파티>와 <지구에서 금성천으로>, ‘음악이 있는 연극’ <내 사랑 DMZ>, 최우정의 <히브리멜로디>에 대한 리뷰와 민족적 ‘위인 오페라’에 대한 글을 썼으며, 오숙자에 대한 작가론과 이건용의 수난곡 리뷰 역시 비슷한 문제의식에서 다루었다. 전정임도 이찬해의 <잃어버린 생명나무를 찾아서>와 이영조의 <손탁호텔> 리뷰, 2006년 창작 오페라 진단 등 한국 오페라에 관한 글을 꾸준히 발표했다.<sup>11)</sup>

최우정은 1호 좌담 참석을 포함해 당시 음악 현장에서 느낀 단상들이나 작

9) 김춘미, 『역사는 만들어 가는 것이다: 한국 음악 문화 비평』(서울: 세광음악출판사, 1992) 참조.

10) “해방 후 한국현대음악의 흐름과 오늘”(1호), “어느 창작 발표회의 친근한 일상”(2호), “한국사회 속에서 클래식 의미와 작곡가들의 고민”(3호), “1세대, 2세대, 3세대, 그리고 제4세대?”(5호), “다른 곳의 음악, 어제의 음악”(7호), “Sound Effects Seoul 2007의 현장”(8호) 등 다양한 주제를 다뤘다.

11) 전정임은 2기 『오작』에서도 창작 오페라에 관한 여러 편의 평을 발표했으며, 이후 충남대 예술문화연구소에서 ‘창작오페라중점사업단’을 운영하며 한국 창작오페라 아카이빙과 연구를 이어갔다. 그 결과로 세 권에 달하는 한국오페라 자료집을 편찬했다. 전정임·최애경·이민희·이혜진, 『한국오페라 1950-2020』(대전: 충남대학교출판문화원, 2023) 참조.

국가로서의 고민, 이강률에 관한 글 등 6편을 실었고, 역시 1호 좌담 참석자였던 홍수연은 나효신과 심근수, 교향악축제와 대구현대음악제에 관한 글을 썼다. 전지영은 창작 판소리·전통 담론·국악관현악에 관한 시평을 포함해 윤혜진과 창작악단에 관해 기고했고, 김은하는 김규동·한옥미 작가론과 대한민국실내악제전·국립극장 브랜드 공연 <내 줄기 강물이 바다로 흐르네>를 다뤘다. 이희경은 박영희 인터뷰·진은숙 강연 채록과 두 번의 좌담을 진행했으며, 이미경은 김지영의 작품 세계와 서울시향의 첫 아르스노바 등을 포함해 두 편의 CD 리뷰를 실었다.<sup>12)</sup> 이 밖에 김정희·변계원·윤신향·이신우 등이 자신의 활동이나 관심사를 중심으로 각기 서너 편의 글을 기고했다.

외부 필자는 17명이었으나 자신의 작품이나 활동을 소개한 작곡가들과 CD 리뷰를 작성한 방송작가와 피디를 제외하면 실제 비평문을 작성한 필자는 약 10명에 불과했다. 김동준·김은영·변지연·왕치선·한옥미가 두 편씩을 실었을 뿐, 다른 필자들은 단 한 차례의 기고에 그쳤다. 『오작』 1~8호는 일정한 기획에 따라 필자를 구성한 정기간행물이라기보다 편집위원들이 자유롭게 글을 싣는 무크지의 성격을 띠고 있었으며, 이러한 특성으로 인해 외부 필자의 기고는 단발성에 머무르는 경우가 많았다.

## 2) 복간 후 10년 9~28호 (2016~2025)

오작의 복간은 1기에 참여했던 두 작곡가의 제안으로 시작되었다. 8년의 공백을 거친 만큼, 과거 편집위원 일부(이경분·이신우·이희경·전정임·전지영·최우정)와 새로운 인물(서정은·최애경·최유준)을 영입해 9호 복간 당시 편집위원회는 9명으로 꾸려졌다. ‘오작’이라는 이름과 지면의 기본 틀을 정립했던 김춘미 선생께 복간 사실을 알리고 고문으로 모셨으며, 편집위원회는 40~50대의 작곡가·연구자·비평가가 고루 참여했다. 10호부터

12) 『오작』 1~6호에는 매호 한두 편의 창작곡 음반 리뷰가 수록되어, 총 10편의 음반이 소개되었다.

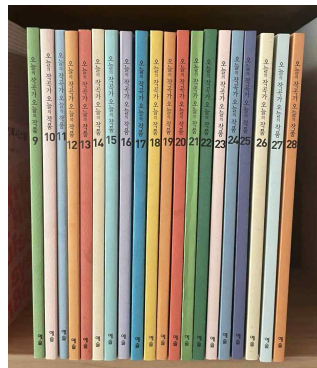


작곡가 김지향이, 11호부터 국악연구자 송지원이 합류했으며, 9호부터 편집 간사로 활동해온 신예슬과 11호부터 필진으로 참여한 성혜인을 웹편집위원으로 포함해 총 13명의 편집위원회가 운영되었다. 15~19호 발간 과정에서 일부 편집위원(송지원·이신우·이경분·전정임)이 교체되고 새로운 인물(라예송·박민희·백현주)이 충원되면서, 20호부터는 12명의 편집위원회 체제로 28호까지 이어졌다. 9호부터 28호까지 10년간 편집위원장은 이희경이 맡았다.

1기와 달리 복간 이후 오작은 연 2회, 매년 2월 25일과 8월 25일에 정기적으로 비평지를 발간했다. 9~11호는 ISBN으로 출판되었으나, 12호부터는 정기간행물 등록 후 ISSN을 부여받았으며, 오프셋 인쇄로 전환하면서 면수도 144매를 기준으로 136~152매 내외의 일정한 분량을 유지했다. 디자인과 레이아웃은 1기와의 연속성을 고려해 동일한 148×208(국판 변형) 판형을 따랐으며, 구성 또한 ‘좌담’, ‘흐름과 진단’, ‘작가와 작품’, ‘창작의 현장’을 그대로 이어갔다.<sup>13)</sup> 필진은 편집위원을 중심으로 구성하되 음악 창작의 다양한 영역에서 세대와 지역의 현장을 폭넓게 반영하고자 했다. 매호 편집위원회에서 주요 이슈와 현안을 논의하며 주제를 선정하고, 이에 맞는 외부 필자를 섭외했다. 10년 동안 20권의 책자에 총 279편의 글이 수록되었고, 외부 필자 96명이 집필에 참여했다. 좌담과 인터뷰로 참여한 인원도 98명에 이르러, 지난 10년간 오작 지면에 이름을 올린 이는 편집위원을 포함해 총 210명이다.

전체 279편 가운데 편집위원의 글은 127편으로 외부 필자의 비중이 더 컸다. 편집위

[사진 2] 『오작』 9~28호의 책장 뷰 모습



13) 8년의 시간이 흐르는 동안 창작곡 음반의 비중이 감소하면서 CD 리뷰 코너는 사라졌다.

원 중에는 전지영이 21편으로 가장 많은 글을 발표했고, 성혜인과 신예술이 각각 13편, 최우정이 12편을 실었다. 좌담 기획과 진행은 이희경이 9회, 신예술·박민희가 각각 5회씩, 성혜인이 4회 맡았다. 오작이 새롭게 발굴한 신진 비평가들(박해진·백소망·이예지·정세담 등)도 꾸준히 필자로 참여했으며, 13호부터는 초창기 한국 작곡가를 오늘의 시각에서 재조명하는 연재가 시작되어 한국 근현대음악 연구자 조성우가 이 코너에 지속적으로 글을 발표했다. 외부 필자 96명 가운데 3회 이상 기고한 이는 10명, 2회 기고한 필자도 10명이다.<sup>14)</sup> 나머지 76명은 한 편씩 글을 실었는데, 이 가운데 ‘작가와 작품’ 코너에 자신의 작품 세계나 소속 창작 그룹을 다룬 작곡가(22명)와 국악 창작자(9명)를 합하면 31명이다. 필진에서 창작자가 차지하는 비중이 약 40%에 달하는 점은 자연스러운 결과이면서도, 창작 음악 분야의 전문 필자 부족을 보여주는 하나의 방증이다. 지난 10년간 오작에서 가장 큰 어려움은 다루어야 할 현상이 있음에도 그에 걸맞은 필자를 찾기 쉽지 않았다는 데 있었다. 이와 더불어 제작비(필자 사례비와 책자 발간비)는 한국문화예술위원회의 문예진흥기금을 여러 차례 지원받았으며, 그 외에는 일부 편집위원의 기부로 충당되었다.

한편 책자의 접근성을 높이기 위해 14호(2019년 2월 발간)부터 정기구독을 도입해 6년간 72명이 이를 이용했으며, 페이스북과 인스타그램 등 SNS 계정을 활용해 젊은 층과의 접점을 넓히고자 홍보 방식을 다변화했다. 가격은 8년 만에 복간한 9호까지 5,000원을 유지했으나, 분량이 152면으로 늘어난 10호부터 7,000원으로 인상되었고, 14호부터 8,500원으로 조정되었다. 이후 21호(2022년 8월 발간)부터는 10,000원으로 책정되어 28호까지 이어졌다. 매호 평균 14편의 글이 수록되었으며, ‘재발간의 말’이 실린 9호를 제외하고는 편집후기가 여러 편집위원에 의해 번갈아 작성되었다.<sup>15)</sup>

14) 2회 이상 기고한 외부 필자는 다음과 같다. 조성우(12회), 백소망(8회), 정세담(7회), 박해진·윤무진(각 4회), 김지수·이건명·이민희·이예지·황정원(각 3회), 김두영·성연주·송주호·이미경·이미배·이상빈·이상욱·이소영·이태원·정이은(각2회).

10년간 편집위원회의 구성이 달라지면서 필진의 스펙트럼도 넓어졌고,<sup>16)</sup> 무엇보다 한층 다채로워진 음악 창작의 현상이 지면에도 자연스럽게 투영되었다. 『오작』이라는 한정된 지면이 한국 창작 음악 전반을 온전히 담아내는 것은 불가능했으나, 그간 실린 글들을 통해 창작자들의 문제의식과 생태계의 변화는 일정 부분 포착할 수 있다. 특히 편집위원 개개인의 관심사에 머무르기보다 창작 음악 현장의 핵심 현안을 놓치지 않기 위해 매호 편집회의에서 활발한 토론이 이루어졌기에, 오작을 통해 지난 10년간 음악 현장의 변화 양상과 새롭게 제기된 문제의식을 읽어낼 수 있다.

### 3. 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 9~28호를 통해 본 한국 창작 음악의 생태계 변화

#### 1) ‘좌담’에 담긴 오작의 문제의식

『오작』 지면의 첫 코너는 언제나 좌담이었다. 간혹 서면 인터뷰나 서면 좌담, 혹은 특집 기획으로 대체되기도 했지만, 이 코너는 오작의 문제의식이 어떻게 전개되어왔는지를 보여주는 자료다([표 1] 참조). 초반에는 편집위원장 이희경이 주로 담당했으나, 15호 이후 젊은 세대 편집위원들이 기획과 진행에 참여하면서 발화 주체와 질문의 성격이 더욱 다양해졌다.<sup>17)</sup> ‘작곡가와 작품’ 중심에서 ‘음악 생태계와 사회적 관계’에 대한 논의로 문제의식이 확장되었으며, 여러 현장의 생생한 목소리가 더 비중

15) 초기에는 이희경·서정은·송지원·신예슬·최우정이 돌아가며 후기를 작성했으나, 17호부터는 성혜인과 신예슬이 담당했고, 22호와 28호만 이희경이 썼다.

16) 편집위원회의 인적 구성은 1959년생부터 1991년생까지 20/30대부터 50/60대에 다양하게 걸쳐 있지만, 필진은 점차 1980~90년대생의 비중이 높아졌으며, 최근에는 30대가 지면의 주축을 이루었다.

17) 좌담의 기획/진행자는 다음과 같다. ( )는 호수. 이희경(9~12·14·16~19·24), 신예슬(15·20·22·24·25), 박민희(21·22·23·26·28), 성혜인(15·20·23·26), 전지영(13), 라예송(27).

있게 다뤄졌다.

[표 1] 『오작』 9~28호의 좌담·특집·서면인터뷰의 제목

|             |                                        |
|-------------|----------------------------------------|
| 9 (2016.8)  | 40대 작곡가들이 본 21세기 음악                    |
| 10 (2017.2) | 연주자들에게 듣는 한국 현대음악의 현재                  |
| 11 (2017.8) | [특집] 김순남·윤이상 탄생 100주년 (인터뷰·서면인터뷰)      |
| 12 (2018.2) | ‘국악’과 ‘창작’: 국악계 청년세대 음악가의 문제의식         |
| 13 (2018.8) | 정체성을 찾아가는 20대 창작자들의 목소리                |
| 14 (2019.2) | [서면 인터뷰] 상주 작곡가 제도의 성과와 의미             |
| 15 (2019.8) | 공연의 새로운 문법을 만드는 창작자들                   |
| 16 (2020.2) | 한국 창작음악과 비평지 『오작』의 역할                  |
| 17 (2020.8) | 음악의 공공성 문제와 시민으로서의 음악가                 |
| 18 (2021.2) | [특집] 음악이 왜 중요한가: 음악의 공공성과 음악가의 사회적 역할  |
| 19 (2021.8) | 프리랜서 중견 여성 작곡가들에게 듣다                   |
| 20 (2022.2) | 협업하는 음악가들                              |
| 21 (2022.8) | 전통음악계의 대중음악을 향한 욕망과 오해                 |
| 22 (2023.2) | 음악계를 만들어가는 손들                          |
| 23 (2023.8) | [좌담] 도제식 음악교육 (익명)                     |
| 24 (2024.2) | [특집 설문] 20~30대 작곡가들에게 묻다 (익명)          |
| 25 (2024.8) | [서면인터뷰] 전자음악의 여러 갈래                    |
| 26 (2025.2) | 자유즉흥음악 신을 만들어가는 사람들                    |
| 27 (2025.8) | 국악 작곡이 나에게 준 것들: 꿈을 찾은 대학생들의 탈국악작곡 이야기 |
| 28 (2026.2) | [서면 좌담] 음악, 왜 하세요? 창작자로서 자신을 살게 하는 힘   |

총 120여 명이 참여한 20번의 좌담 및 특집 주제를 분류해 보면, **세대별 작곡가들**(40대 작곡가, 프리랜서 중견 여성 작곡가, 20대 창작자, 20~30대 작곡가들)의 이야기가 실렸고(9·13·19·24호), **연주자들과 음악 생태계를 만들어가는 매개자**들(플랫폼 운영자·아티스트 매니저·프로젝트 매니저·프로듀서·기획자·연구자 등)의 목소리도 담겼다(10·21·22호). **음악의 공공성과 사회적 실천**을 특집으로 다루기도 했고(18·19호), **장르의 경계를 넘나드는 다양한 공연 현장**에 주목했으며(15·20·21·22·25·26호), **제도와 교육의 문제**를 비판적 시선으로 접근하기도 했다(14·23·24호). 상주

작곡가 제도 참여자의 경험, 도제식 음악교육에서 느낀 문제점, 변화하는 시대 흐름 속에서 20~30대 작곡가들이 생각하는 자신과 음악에 대한 인식을 들어보았는데, 음악계 내부의 민감한 사안일 경우 익명 좌담이나 익명 설문지 형태로 진행함으로써 솔직하고 생생한 이야기를 담을 수 있었다. 전통음악계의 여러 이슈(국악창작에 대한 청년세대의 문제의식, 전통음악계의 대중음악을 향한 욕망과 오해, 국악작곡 전공자들의 탈국악작곡 경험)도 주제로 다뤄졌다(12·21·27호).

그밖에 11호에서는 ‘김순남·윤이상 탄생 100주년’ 특집을 기획해 김순남의 딸 김세원 인터뷰와 젊은 음악가들에게 윤이상 음악의 현재적 의미를 묻는 서면 인터뷰를 진행했다. 이후 초창기 한국 작곡가들을 기억하고 오늘의 시각에서 재조명해야 한다는 문제의식 아래 ‘작가와 작품’ 코너에서 100년 전 태어난 인물들을 꾸준히 다루기 시작했다([표 2] 작곡가 명단 참조). 16호에서는 오작 편집위원들이 지난 4년을 평가하며 향후 방향을 모색하는 자리를 마련했다. 코로나 시기에 나온 17~18호에서는 ‘음악의 공공성’이 주요 화두로 등장했는데, 서울문화재단의 지원을 통해 이 문제를 보다 널리 공론화할 수 있었다. ‘좌담’은 세대 담론에서 출발해 제도와 공공성 논의를 거쳐, 결국 창작자로서의 존재 이유를 묻는 질문으로 나아갔다. 28호에서는 “우리는 왜 음악을 하는가”라는 근본적인 질문을 중심에 두고 여러 음악 장르의 창작자가 자신을 음악가로 살아가게 하는 힘을 솔직하게 고백한 글을 서면 좌담의 형태로 수록했다. 2기를 마무리하는 시점에 이 질문은 창작자뿐 아니라 독자들에게도 유의미한 울림을 남겼을 것이다.

## 2) ‘흐름과 진단’ 속 비평적 시선의 변화

오작의 비평적 시선은 창작 음악에만 국한되지 않았다. ‘흐름과 진단’은 음악계 전반의 주요 이슈나 담론을 논하는 장으로서 2016~2025년 음악계의 흐름을 엿볼 수 있게 한다. 총 70편의 글에서는 음악 생태계 전반의 제도나 구

조에 대한 성찰부터 단체나 지역의 음악 활동에 대한 구체적인 언급까지 다양한 층위의 논의가 이루어졌다. 미학적 통찰이 드러나는가 하면 사회적 접근이 강조되기도 했고, 기술 변화에 따른 음악 현장의 인식도 포착되었다. 예술계 미투, 코로나 시기 음악의 공공성 강조, 탄핵 광장의 음악 같은 시대상이 ‘흐름과 진단’에도 고스란히 반영되었다. 복간 초기에는 ‘작곡과’라는 제도와 교육 현장 및 현대음악에 대한 비판적 시선이 두드러졌다면, 후반으로 갈수록 ‘음악 생태계’를 새롭게 만들어가는 다양한 실천들에 주목했다. 특히 비평의 역할과 음악의 사회적 존재에 대한 자기성찰이 눈에 띄는데, 이러한 논의가 전통음악 영역에서 더욱 활발하게 전개되었다는 점이 특징적이다.

‘흐름과 진단’은 다른 코너에 비해 편집위원 글의 비중이 상대적으로 컸다. 전지영은 거의 매호 기고한 18편의 글을 통해 한국 전통음악이 현대 사회에서 마주한 제도화와 물신화, 그리고 기술 문명과의 불협화음을 날카롭게 해부했다. 국악이 국가 주도의 ‘진흥’과 ‘제도’ 속으로 편입되며 겪는 본질적인 상실에 주목하면서, 국악관현악이 ‘제도’로 군림할 뿐 ‘음악’으로 기능하지 못하는 현실을 짚고, ‘도금시대’처럼 겉만 화려한 진흥책이 오히려 전통예술의 자생적 창작 능력을 약화시키는 문제를 제기한다. 나아가 예술창작이 지원금 쟁탈을 위한 ‘경쟁주의’와 ‘생존주의’로 변질된 상황을 비판하며, 인공지능이나 기술융복합이 혁신의 언어로 포장되지만 실상은 낡은 근대적 이데올로기를 반복하고 있음을 드러낸다. 그밖에 젠더·공공성 문제에 대해서도 질문을 던지며, 음악이 단순히 유통되는 ‘물신’이 아닌 ‘의미 기억’과 ‘즉흥’의 생명력을 회복해야 함을 역설한다. 또한 예술이 치유와 위로라는 도구적 가치로 환원되거나, 인공지능과 과학기술이라는 거대 담론에 매몰되는 경향을 경계하며, 특히 ‘치유’와 같은 부수적 효과를 예술적 목표와 혼동하는 관객전도의 상황을 지적한다. 전지영의 글은 국악이라는 특정 영역을 넘어 한국 음악계 전반의 한계와 신자유주의적 생태계를 비판적으로 성찰하게 한다.

비평의 역할과 음악의 사회적 존재에 대한 통찰은 최유준의 글 6편에서도 나타난다. 그는 비평의 과제를 ‘가능성’에 머무르지 않고 ‘잠재성’의 세계를 탐

구하는 데 두고, 음악과 비음악, 장르 간 경계를 횡단하는 더 많은 ‘미주침’의 필요성을 강조한다. 이러한 문제의식은 지역과 장소, 특히 광주와 5·18의 기억을 매개로 음악이 사회적 공간과 맺는 관계에 대한 질문으로 확장된다. 이는 음악의 공공성과 공동체적 감각에 대한 탐색으로 이어지며, 탄핵 정국에서 연대와 공동체의 감정을 환기하는 음악의 힘에 주목한다. 나아가 디지털 환경과 매체 변화 속에서 비평의 위치를 성찰하며, 동시대 음악 비평의 가능성과 한계를 드러낸다.

성혜인은 국악계 내부에 견고하게 자리 잡은 제도적 관성과 차별적 구조를 젊은 비평가의 시선으로 돌아보며 새로운 실천적 대안을 모색한다.<sup>18)</sup> 이와 더불어 ‘전통’과 ‘국악’이 형성되는 언어와 감각의 틀을 비판적으로 재검토하고, 비평가로서 감당해야 할 윤리적 책임과 위치를 성찰한다. 신예슬 역시 음악이 고착화된 ‘현대음악’의 틀과 관습적인 ‘연주회’ 형식을 벗어나 전시와 공연예술 등으로 확장되는 현상을 살피며, 동시대 음악을 정의하는 새로운 실천과 비평적 태도를 모색한다.<sup>19)</sup>

이들 평론가와와는 다른 시각에서, 작곡가이자 교육자인 최우정은 ‘작곡’이라는 행위가 제도(교육)와 장르(오페라와 극음악), 그리고 미래 기술(AI) 사이에서 어떤 실천적 대안을 모색해야 하는지 7편의 글을 통해 짚어냈다. 다른 편집위원들 역시 각자의 문제의식에서 유의미한 진단을 내놓았다. 전정임은 한국 창작 오페라의 최근 경향을 70년의 역사 속에서 간략히 정리했으며, 서

18) 특히 13호(2018)에 실린 국악계의 여성 혐오에 대한 문제 제기는 이후 젠더 담론 연구로 확장되었다(성혜인, “미투 운동 이후 전통공연예술의 젠더 담론 지형과 쟁점,” 『한국음악사학보』 66, 2021). 또한 코로나 시기 국악계의 창작 패러다임을 비판적으로 분석한 연구도 발표했다(성혜인, “국악계 창작 패러다임 전환 담론에 대한 비판적 검토,” 『음악과 문화』 47, 2022).

19) ‘흐름과 진단’에 실린 두 젊은 평론가의 글 제목은 이러하다. ( )은 호수. 성혜인 “윤패된 젊음: ‘젊은 국악’을 둘러싼 불순한 장면들”(11), “국악계의 여성 혐오: 저지된 목소리, 비평의 선언”(13), “조각난 전통: 언어와 감각에 관한 소고”(16), “무주지로서의 국악”(25), “비평가의 자리”(27). 신예슬 “‘현대음악’이라는 낯은 올가미”(12), “음악가가 만든 공간과 사물과 이야기에서 수집한 생각들”(19), “공연예술로서의 음악?”(28).

정은과 이신우는 작곡가와 작곡과가 마주한 문제를 돌아보았다. 박민희는 국악이 오독과 무비판적 현대 속에 소비되는 양상을 비판하며, 동시대성을 확보하기 위해 타 장르와 동등한 비평 기준과 엄밀한 청취가 필요함을 강조했다. 이경분은 한국가곡의 최근 동향과 화음챔버오케스트라의 30년을 정리했고, 백현주는 민간 예술단체들이 주도하는 부산 지역 창작 합창음악의 경향을 분석했다. 복간 다음 호에는 세 명의 편집위원이 각각 박창수와 김승근, 남창가 객 홍창남과 진행한 대담이 이 코너에 나란히 실리기도 했다.<sup>20)</sup>

그밖에 21명의 다양한 외부 필진은 음악가들이 처해 있는 현실과 제도적 문제들, 새로운 시도와 다양한 현장의 모습을 담아냈다. 초반에 집중되었던 작곡과와 현대음악에 대한 비판<sup>21)</sup>에서 나아가, 보다 폭넓은 현장으로 시선이 확장되었다는 점이 주목된다. 이에 따라 음악 생태계에 대한 진단(한정호)과 지역예술·기초예술 등 지원사업의 개념에 대한 검토(이건명·이상옥), 다양한 공간과 연주자들이 만들어가는 새로운 시도들이 소개되었으며, 코로나 이전 시기에 이미 창작 음악 영상 콘텐츠 제작의 필요성을 제기한 글(성유진)도 실렸다. 음악가가 ‘N잡’의 상황에 처하게 되는 시대를 비판적으로 검토하면서도(성연주), 청년음악가들이 만들어가는 SEM네트워크(장한솔), 연주자들이 주도한 한국형 앙상블 사운드 연구 프로젝트(심정은)처럼 새롭게 주목할 만한 활동도 함께 다루었다. 또한 공공기관의 활동, 예컨대 국립국악원 창작악단의 15년 역사를 조망하거나(박치완), 국립심포니오케스트라의 ‘작곡가 아틀리에’ 프로그램을 소개하는 글(윤무진)도 포함되었다. 아울러 계엄과 내란 극복의 과정에서 국회 앞 탄핵 집회에서 불린 노래들을 되짚어보기도 했고(서정민갑), ‘국악 작곡’이 지닌 콤플렉스(라예송), 전통공연의 해설 문제(박

20) 이회경, “행위 예술가와 문화 디자이너 사이: 작곡가 박창수 대담,” 최우정, “아시아 현대음악의 플랫폼 만들기: 작곡가·기획자 김승근의 활동과 비전,” 최애경, “한국 전통가곡과 예술가곡의 현재와 미래: 남창 홍창남 대담”이 10호 ‘흐름과 진단’에 수록.

21) “무기력한 작곡과”(11), “작곡가의 밥벌이”(12), “수요의 음악: 현대음악 연주회 기획자의 단상”(15)에 대한 1980년대생 작곡가들(이용석·신동훈·김도윤/문종인)의 글이 대표적이다.



소린), 이날치 현상(이태원), 국악계 청년 여성 음악가의 생존(오하영) 등 다양한 주제가 폭넓게 논의되었다. 즉흥 음악 공간의 역할(정지선), 광주 국립 아시아문화전당(ACC) 사운드맵의 활동(김광래)도 다루어졌다.

‘흐름과 진단’에서 제기된 담론과 이슈들이 폭넓은 사회적 반향으로 이어지는 않았더라도, 음악계 곳곳에서 벌어지는 주요한 변화와 징후들을 포착하고 기록했다는 점에서 유의미한 기록이라 할 수 있다.

### 3) ‘작가와 작품’, 서양음악 작곡가와 국악 창작자를 넘어

‘작가와 작품’은 다양한 세대 작곡가들의 음악 세계와 작품을 조명하는 코너로, 총 85편이 수록되었다. 작가론이나 작품론이 활발히 쓰이기를 기대했으나 그러지 못해, 작곡가 인터뷰(16편)와 작곡가가 자신의 작품을 직접 서술한 글(19편)이 상당 부분을 차지했다. 창작집단의 자문화기술지도 포함되었고(10편), 19호부터는 창작하는 국악 연주자들의 작업 노트 형태의 글도 꾸준히 실렸으며(11편), 전자음악이나 사운드 설치 혹은 즉흥 연주 등 다양한 분야 창작자들의 목소리도 담겼다(4편). 아래 [표 2]는 그 내용을 일별한 것으로, 원로·중견·신진의 구분은 지면에 글이 게재된 당시를 기준으로 했음을 밝혀둔다.<sup>22)</sup>

위의 분류에 포함되지 않은 글들도 실렸다. 예컨대 이신우의 ‘솔리테오글로리아음악협회’ 장운성 음악감독 인터뷰(9호), ‘스튜디오2021’의 ‘새로운 에튀드’ 초연작들에 대한 피아니스트 임수연의 소회(11호), 서로 다른 영역에서 활동하며 자신의 악기를 만들어 온 창작자들을 조명한 신예슬의 글(24호) 등이 있다. 또한 작곡가 김희라와 협업한 미디어아티스트 김아영의 작업 후기(10호), 전소정 작가 비디오아트 <오버톤>에 참여한 작곡가 신수정의 협업

22) 초창기·원로·중견·신진 작곡가 이름은 출생 연도순으로 정리했고, 그 외 창작자와 국악 연주자-창작자는 가나다순으로, 창작집단은 책자에 수록된 순서에 따라 배열했다. \*표시된 작곡가는 2021년 상반기 처음 시행한 창작자 원고 공개 모집에 응모된 글에서 다루어진 경우다.

참여기(24호), 김택수가 쓴 미국 내 한국계 작곡가들의 활동(25호) 등 다양한 형식의 글이 지면을 더욱 풍성하게 만들었다.

[표 2] '작가와 작품' 에서 다룬 창작자들

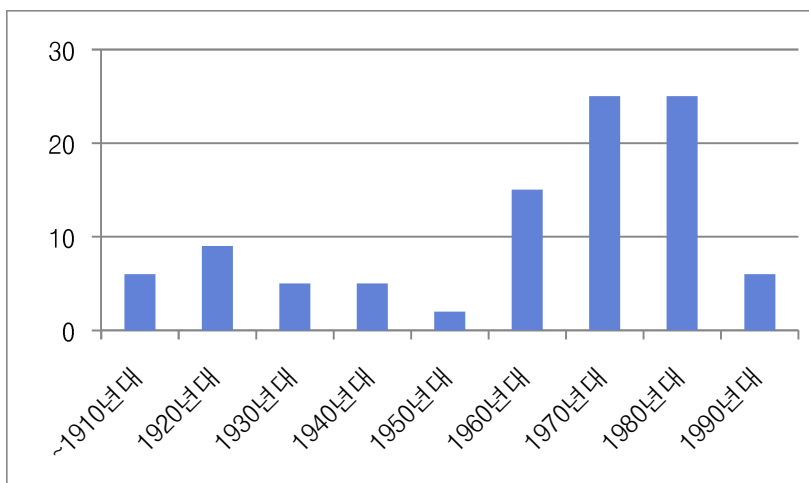
|            |                                                                                                                     |
|------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 초창기 작곡가    | 임동혁 우종갑 정윤주 이견우 김순애 김희조 나운영 박재훈 윤용하 이상근 조념 정희갑 변훈 (13명)                                                             |
| 원로 작곡가     | 이영자 김정길 나인용 백병동 이영조 강준일 이만방 박영근 조인선 황성호 (10명)                                                                       |
| 중견 작곡가     | 진은숙 이정혜 이홍석 신동일 하종태 임중우 원일 임현경 최우정 이신우 김지향 김성국 이태원 이병무 홍성지 (15명)                                                    |
| 신진 작곡가     | 김희라 신혁진 오예송 강지연 배동진 전현석 나실인 양지선 김택수 박명훈 민찬홍 신지수 신동훈 김도윤 김인규 조은희 배승혜 정진옥* (18명)                                      |
| 그 외 창작자    | 김재훈 안상욱 정은혜(피아노) 진유영 (4명)                                                                                           |
| 국악 연주자-창작자 | 김용성 라예송 박민희 박인혜 방울성(방지원/박다울/김용성) 안이호 정은혜(소리) 주정현 한지수 황민왕 (12명)                                                      |
| 창작집단       | 창작집합소 물오름, 씨날창작음악연구소, MiOT(우리시대 음악), 음악오늘, 미리오페라단, 현대음악 창작단체 여로, 비욘드 더 보더, 부산작곡마당/루체테음악극연구소, 팀트라이어드, 연희집단 '갱' (11팀) |

매호 세대별 · 지역별 · 분야별 다양성을 모두 충족하기는 어려웠으나, 초창기 작곡가에 대한 재조명과 원로 · 중견 · 신진 작곡가의 균형 있는 구성에 신경을 썼다. 눈에 띄지 않더라도 유의미한 시도를 이어가는 창작자들의 활동에도 주목했다. 신진 작곡가들은 글을 쓸 당시에는 창작의 지속성에 대한 어려움을 토로했으나, 이후 성공적으로 자리매김한 경우도 있었다. 창작 집단은 지역과 세대 및 장르를 아울러 소개되었는데, 대구의 '씨날창작음악연구소'와 20대 청년 작곡가들의 모임 '여로', 부산의 'MiOT' · '부산작곡마당' · '루체테음악극연구소', 어린이오페라 창작단체 '미리오페라단', 사운드 매체를 실험하는 '팀 트라이어드', 작곡가 모임 '음악오늘'과 '비욘드 더 보더', 연희집단 '갱' 등이 포함되었다.

2016~2025년에 활동했던 작곡가들을 모두 지면에 담아내지 못했음은

물론이다. ‘작가와 작품’ 외에도 ‘좌담’에 참여해 자신의 목소리를 낸 이들, ‘흐름과 진단’ 인터뷰에 등장한 인물, ‘창작의 현장’ 리뷰에서 거론된 경우까지 포함하면 『오작』 지면에서 다룬 작곡가 수는 [표 2]보다 훨씬 많다. 글의 본문에서 언급된 사례를 제외하고, 목차에 이름이 등장한 작곡가 98명을 세대별로 정리하면 [표 3]과 같다. 1970~80년대생 작곡가들이 가장 많이 다뤄졌고, 1990년대 생들의 목소리도 적잖게 담겼으며,<sup>23)</sup> 1910~20년대 태어난 초창기 작곡가들 역시 상당한 비중을 차지한다. 1950년대생이 상대적으로 적게 다뤄진 것은, 실제 활동 중인 해당 세대 작곡가 수가 많지 않은 데에서 기인한다.

[표 3] 오작 목차에 이름이 등장한 작곡가의 세대별 분포



작가보다 작품에 집중한 글은 현저히 부족하여, 초반에 최우정의 오페라 <달이 물로 걸어오듯>(9호)과 이신우의 <네 개의 탄식의 노래>(15호)에

23) 24호 특집 설문에 익명으로 참여한 14명의 20~30대 작곡가들은 이 통계에 포함되지 않았다.

관한 비평이 실린 데 그쳤다. 오작에서 본격적인 작품론이나 작가론의 깊이 있는 비평이 충분히 이뤄지지 못한 것은, 한국 현대음악에 대한 관심이 여전히 제한적인 데다 오늘의 작곡가와 작품을 비평의 대상으로 삼는 평론가가 부족하기 때문일 것이다. 그럼에도 오작에 실린 작곡가의 인터뷰나 그들이 직접 남긴 기록들은 이후 작가론이나 작품론의 토대가 될 수 있는 1차 자료로서 의미가 없지 않다.

#### 4) ‘창작의 현장’, 창작 주체와 환경의 다층화

2016년 상반기부터 2025년 하반기까지의 창작 현장을 조망한 이 코너에는 총 100편의 리뷰가 실렸다. 유사한 형식의 공연을 묶어 비평한 경우도 있어 실제로는 112건이 언급된다. 초기에는 작곡가협회나 현대음악 단체의 활동, 교향악축제나 아르코창작음악제(이하 아창제)와 같은 작곡계의 주된 무대를 다루기도 했으나, 매년 유사한 형식과 반복된 기획이 이어지면서 점차 비평 대상에서 멀어졌다. 시간이 흐를수록 창작 현장을 만들어가는 주체가 다양해지고 공연 환경도 다변화·다층화되는 양상이 두드러진다. 100편의 글 전체를 일일이 열거하기는 어려운 만큼, 몇 가지 분류를 통해 이러한 변화를 살펴 보고자 한다.

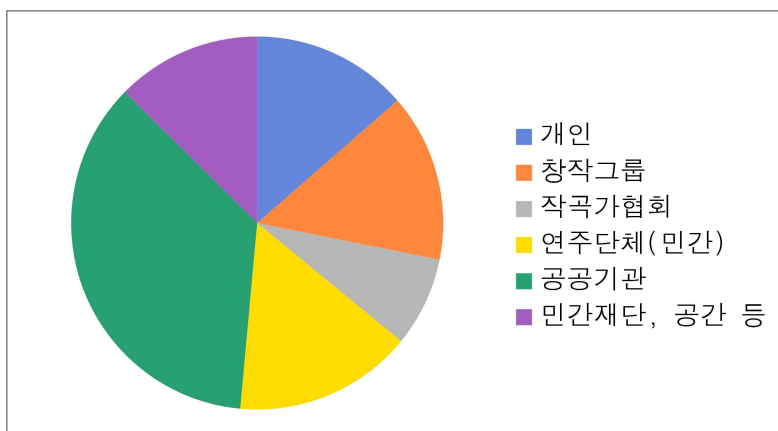
먼저, 분야에 따라 편의상 서양음악·국악·기타 세 범주로 나누어 보면, 서양음악 53회, 국악 36회, 기타 11회 공연이 다뤄졌다.<sup>24)</sup> 서양음악 분야가 절반 이상을 차지하지만, 이를 5년 단위로 나눠보면 서양음악은 26회와 27회로 큰 차이가 없는 반면, 국악은 12회에서 26회로 두 배 이상 증가해 서양음악과 비중이 비슷해졌음을 알 수 있다. 세부 장르별로 보면 오페라와 음악극 리뷰가 12회, 판소리나 창극 및 국악 음악극이 13회로 가장 많이 조명되었고,

24) 서양음악과 국악이라는 이분법적 구분을 넘나드는 사례도 적지 않으나, 공연을 기획한 주체를 기준으로 분류했다. ‘기타’ 범주에는 사운드아트, 전자음악, 즉흥음악, 뮤지컬 등이 포함된다. 다만 대학 작곡과 구성원이 주축이 된 서울국제컴퓨터음악제는 서양음악 범주에 넣었다.

그다음으로 국악관현악 관련 리뷰가 7회를 차지했다.

다음으로 공연의 기획 주체에 따라 ① 작곡가나 창작자 개인, ② 창작 그룹이나 동인 형태, ③ 작곡가협회, ④ 민간 연주단체, ⑤ 공공기관, ⑥ 재단이나 민간 기획자 및 공간으로 구분하면, [표 4]와 같은 분포가 나타난다. ①과 ②, ④와 ⑥이 대체로 비슷한 비중을 차지하는 반면, 작곡가협회 행사는 상대적으로 적게 다뤄졌고, 공공기관 주최 공연은 두 배 이상 많았다. 이는 창작 주체가 다양해지는 흐름 속에서도 실제 공연 제작과 유통이 공공기관 중심으로 이루어지고 있음을 보여준다. 여기서 공공기관에는 예술의전당·국립극장·대구오페라하우스·국립아시아문화전당(ACC)·국립국악원·서울돈화문국악당·정동극장, 국립오페라단·광주시립오페라단·국립합창단·국립창극단·국립국악관현악단·경기시나위오케스트라, 한국문화예술위원회(이하 아르코) 등이 포함된다. 특히 아르코 창작산실의 ‘올해의신작’과 아르코창작음악제(아창제), 한국예술창작아카데미 등은 주요 지원사업으로 지면에서 여러 차례 다루어졌다. 이러한 점은 개인이나 민간단체의 공연 상당수 역시 공공재원의 지원에 의존하고 있음을 시사한다.

[표 4] ‘창작의 현장’ 에서 리뷰한 공연의 기획 주체에 따른 분류



기획 주체에 따른 분류를 좀 더 세부적으로 살펴보면, 14건의 **개인 창작자** 사례에서는 30대 작곡가들의 작품발표회와 국악 연주자 겸 창작자들의 공연이 주를 이뤘다.<sup>25)</sup> 한편 박창수의 프리뮤직, 오민/문석민의 전시 연계 공연, 유영주의 라이브 오디오비주얼 퍼포먼스 등 음악의 경계를 확장하는 실험적 시도들도 비중 있게 다뤄졌다. **창작그룹**으로는 ‘음악 오늘’이나 ‘양상블 블랙’ 같은 작곡 동인뿐 아니라, “흐르는 시”, “실험 하모니카 워크숍 콘서트”, “우리 민족끼리 Vol.0”, “시간의 층”처럼 특정 프로젝트를 위해 결성된 일시적 창작 집단도 포함된다. 또한 해파리·그림(The林)·입과손스튜디오·바닥소리·창작하는 타루 등 장르 융합적 국악 단체, 태싯그룹과 리퀴드사운드처럼 전통적 기보와 연주 체계를 벗어난 오디오비주얼 창작집단, 그리고 모듈라 서울과 같은 전자음악 공연 플랫폼에 이르기까지 총 15건이 이에 해당한다.

**민간 연주단체**로는 팀프양상블·현대음악양상블 소리·프로젝트21앤드·양상블 아인스 같은 현대음악 전문단체를 비롯해, 화음챔버와 민간 오페라단들, 정가악회·소리퍼커션·양상블페이스 같은 국악 양상블의 공연 16건이 비평 대상이 되었다. **협회** 공연은 총 8건으로 가장 적은 비중을 차지했는데, 21세기악회·대전현대음악협회·한국악회(대전)·창악회·서울국제컴퓨터음악제·대구국제현대음악제·대한민국작곡제전 등이 여기에 속한다. 매년 반복되는 정기연주회는 상대적으로 주목도가 낮았고, 새로운 기획이 시도된 경우에 비평이 이루어졌다.<sup>26)</sup>

가장 많은 리뷰가 실린 **공공기관** 주최 공연으로는 국립오페라단과 국립창극단, 아르코 ‘올해의 신작’의 오페라와 창극 무대, 그리고 국립국악관현악단

25) 박정은·배승혜·이문희·이상옥·이수빈 등이 기획한 작곡발표회, 이자람·안이호·장서윤·추다혜 같은 소리꾼과 가야금 주자 박순아, 타악 주자 방지원의 공연.

26) 창악회-대만작곡가협회의 교류음악회, 여성 작곡가의 비중이 높았던 2024년 서울국제컴퓨터음악제 마지막 공연, 대구국제현대음악제의 정체성을 보여주는 학생공모작 콘서트, 그리고 한국 창작음악의 뿌리와 같은 세 작곡가를 조명한 대한민국작곡제전 등이 비평 대상으로 다루어졌다. 서울컴퓨터음악제는 2017년과 2024년 행사로 두 차례 언급되었다.

· 국립국악원 창작악단 · 경기시나위오케스트라의 국악관현악 공연이 중심을 이뤘다. 오페라 <1945>나 창극 <정년이>, 판소리시어터 <심청> 등 음악계의 이목을 집중시킨 화제작에 대한 비평뿐 아니라, 광주시립오페라단의 <박하사탕>을 비롯해 <빨간 바지> <레드슈즈> <김부장의 죽음> <사막 속의 흰개미> 등 젊은 작곡가들의 신작 오페라 또한 폭넓게 다뤄졌다. 그러나 대규모 예산이 투입되는 창작 오페라의 성과에 대해서는 그 실효성에 대한 문제의식이 지속적으로 제기되었다. 국립관현악 분야에서는 국립국악원 창작악단이나 국립국악관현악단의 공연이 관행적인 문법에 머물러 있다는 비판이 주를 이룬 반면, 관습 탈피를 기치로 내건 경기시나위오케스트라의 기획공연은 2020~23년 사이 세 차례 언급되며 그 지향과 가능성이 주목되었다. 또한 국립극장의 ‘여우락페스티벌’, 예술의전당의 ‘교향악축제’와 ‘굿모닝 가곡’ 공연, 아시아문화전당의 창·제작 사업, 서울돈화문국악당·정동극장의 기획공연 등도 비평의 범주 안에서 함께 조명되었다.

마지막으로 **민간재단이나 기획자, 특정 공간**이 주관한 공연도 13건이었다. 통영국제음악재단이나 수림문화재단의 기획공연을 비롯해<sup>27)</sup> ‘사운드이펙트 서울’, ‘위사(WeSa)페스티벌’, ‘ATM 페스티벌’ 등 특화된 축제, 닛올림·중력장·모모로 살롱 같은 공간 기반 공연, 성악가 이인선을 모티브로 한 뮤지컬 <일 테노레>가 이에 해당한다.

창작 음악 공연의 기획 주체는 더욱 다양해졌으나, 실제 제작 환경의 공공 의존도가 높다는 점은 『오작』 ‘창작의 현장’에서 다룬 사례들에서도 확인된다. 제도권 단체들의 창작 음악 활성화도 중요하지만, 민간 창작 그룹들이 매체적 확장성과 수행적 실험성을 확보하며 새로운 대안을 제시하는 경우도 적지 않다. 그런 점에서 창작 부문의 공적 지원금은 예술 생태계의 다채로운 활동을 위한 마중물로서 중요한 역할을 한다.

한편 창작 현장의 지역적 분포는 압도적으로 서울에 집중되어 있다. 대전

27) 통영국제음악제 제작 공연 <귀향>(2018)과 ‘TINF 아카데미 콘서트’(2022), 수림아트랩 신작 지원사업인 퓨전 국악극 <러닝타임>(2023)과 수림뉴웨이브 2024 “독파” 시리즈 등.

· 광주·대구의 공연이 일부 포함되었고 네 차례의 해외 공연 리뷰도 다뤄졌으나,<sup>28)</sup> 서울 외 지역에 대한 기록이 제한적일 수밖에 없었던 점은 ‘오작’의 한계인 동시에, 비평적 글쓰기에 대한 관심과 역량이 부족한 음악계 현실을 드러내는 대목이기도 하다.

필진 구성을 보면, 총 50명의 필자 중 2회 이상 기고한 이는 19명이다. 성혜인이 9편으로 가장 많은 리뷰를 남겼으며, 백소망(8편)·정세담(7편)·신예슬(6편)·전정임(5편)·김지수와 박해진(각 4편)이 뒤를 이었다. 전정임<sup>29)</sup>을 제외한 상위 기고자 6명이 모두 1990년대생 여성 필자이고, 이 가운데 4명이 국악 전공자라는 점은 『오작』이 지닌 세대 교체적 성격과 국악 비평의 활력을 보여주는 유의미한 지표다.<sup>30)</sup> 그밖에 3편을 기고한 필자가 5명, 2편 기고자가 7명이었으며,<sup>31)</sup> 나머지 31명은 1회 기고에 그쳤다. 리뷰는 대부분 관람자의 입장에서 작성되었으나, 공연 내부자로서 기획·창작·연주에 참여하며 얻은 경험한 것을 기록한 글도 포함되었다.<sup>32)</sup>

\*

28) 2022년 9월 베를린 ‘정가악회’ 축제 참가기, 2022년 10월 이자람의 <노인과 바다> 런던 공연, 2025년 5월 함부르크에서 초연된 진은숙의 오페라 <달의 어두운 면> 초연 참관기, 2025년 6월 로스앤젤레스에서 열린 “서울축제”의 한국 창작곡 리뷰를 말한다.

29) 9~18호의 편집위원이었던 전정임은 2017년부터 2020년까지 대전 지역 현대음악과 창작 오페라에 대한 리뷰를 집중적으로 발표했다.

30) 신예슬과 성혜인은 각각 2013년 제15회 객석예술평론상, 2016년 제5회 국립국악원 학술상 ‘우수평론상’을 수상한 이들로 일찍이 오작 편집위원회에 합류했고, 백소망은 외부 필자로 20호부터 꾸준히 전통예술 공연 리뷰를 발표해 2025년 제14회 국립국악원 학술상 ‘우수평론상’을 받았다.

31) ‘창작의 현장’에 3회 리뷰를 쓴 필자는 김지향·윤무진·이민희·최애경·황정원, 2회 기고한 이는 배승혜·송지원·이건명·이미배·이상빈·이예지·최유준이다.

32) “작곡을 전공한 서른언저리의 이들은 무엇을 하는가”(이상옥), “2018 통영국제음악제 <뮤직시어터 귀향> 참여기”(김준영), “국립현대무용단 <검은 돌: 모래의 기억>에 투영된 어느 작곡가의 생존방식”(고진호), “실험 하모니카 워크숍 콘서트 참가기”(신지수), “화음챔버오케스트라 레퍼토리 프로젝트 III 참여기”(김지향), “초저예산 창작곡 연주회 제작기”(이상빈) 등.



『오작』의 네 항목은 한국 창작 음악을 각기 다른 층위에서 조망했다. ‘좌담’이 작곡가·연주자·기획자 등 다양한 주체들의 직접적인 발화를 통해 동시대 음악을 둘러싼 담론의 방향을 모색했다면, ‘흐름과 진단’은 거시적 시각에서 음악계의 쟁점을 도출했다. ‘작가와 작품’이 개별 작곡가와 창작집단의 작업 과정을 면밀히 들여다봤다면, ‘창작의 현장’은 공연과 프로젝트, 제작 과정에 대한 기록을 통해 실제 창작이 이루어지는 구체적 조건과 양상을 포착했다. 담론-쟁점-작가-현장이라는 상호 보완적 구조를 통해 동시대 한국 창작 음악의 생태계를 다층적으로 조명하고자 했음에도 불구하고, 『오작』 지면이 갖는 한계도 분명했다. 이는 제한된 지면과 정기 간행 주기, 그리고 급변하는 매체 환경 속에서 전문 비평지가 마주하는 구조적 제약이기도 하다.

『오작』 10년의 기록을 통해 드러난 한국 창작 음악 지형의 두드러진 변화는 관심사가 개별 작곡가나 작품에서 음악 생태계 전반의 구조적 문제로 확장되었다는 점이다. 창작 지원 제도, 음악 교육, 공연 환경, 청년 창작자의 현실적 어려움, 비평의 위기 같은 주제들이 반복적으로 제기되었다는 사실은 동시대 한국 창작 음악이 미학적 실험뿐 아니라 자신을 둘러싼 사회적·제도적 조건에 대한 성찰을 점차 중요한 과제로 인식하게 되었음을 보여준다. 특히 음악 창작을 바라보는 시야가 제도권 작곡계와 전문 연주단체를 넘어 지역 공동체, 독립 예술가, 대안적 공간, 융복합 예술 현장 등으로 확대되었다는 점은 지난 10년간 나타난 의미 있는 변화였다. 또한 서양음악계에 비해 국악계에서 구조적 문제와 제도적 모순에 대한 비판적 성찰이 더욱 적극적으로 이루어지는 경향이 확인되었는데, 이는 국악계가 전통과 현대, 보존과 창작, 제도와 현장 사이의 긴장을 지속적으로 경험해온 역사적 조건과도 무관하지 않을 것이다.

한편 『오작』의 필진 구성과 지면의 변화는 동시대 음악에 대한 애정과 현장 경험을 바탕으로 하면서도 비판적 거리를 유지할 수 있는 필자를 꾸준히 확보하는 일이 전문 비평지의 중요한 과제임을 보여준다. 창작 현장에 대한

이해와 비평적 분석 능력을 갖춘 필자는 제한적일 수밖에 없으며, 이러한 조건은 전문 예술 비평 매체가 지속적으로 마주하는 구조적 어려움이기도 하다.

#### 4. 끝내며: 21세기 한국 창작 음악 비평의 자리

한국 창작 음악의 현재를 기록하고 토론하는 장이 필요하다는 문제의식 아래 발간되어 온 『오작』의 지향점은 ‘기록’과 ‘담론장’이었다. 지난 10년간 동시대 음악의 자취를 남기는 기록 측면에서는 유의미한 성과를 거두었으나, 담론장의 역할은 상대적으로 제한적이었다. 몇 차례 포럼을 통해 음악의 동시대성과 공공성 문제를 제기했지만, 그 반향은 크지 않았다. 그렇다고 이러한 시도가 무의미했던 것은 아니다. 미시적인 차원에서 『오작』은 척박한 창작 환경에서 작업하는 작가와 공연의 든든한 ‘비평적 증언자’로서 그 자리를 꾸준히 지켜왔다. 특히 현장에 굳건히 발을 딛고, 예리한 시선으로 흐름을 포착하며, 자신만의 언어로 글을 써내는 젊은 비평가 그룹이 형성되고 있다는 점은 고무적인 성과라 할 수 있다.

하지만 이러한 담론의 장이 서울 중심으로 전개되었다는 점은 중요한 한계로 남는다. 편집위원회에 대전·광주·부산 지역에서 활동하는 인물이 포함되었음에도 전국적 비평 네트워크를 구축하기에는 현실적인 제약이 컸다. 지역 공연을 직접 찾아가 듣고 기록하는 일은 물리적으로 쉽지 않았고, 이를 글로 풀어낼 필진을 확보하는 일은 더욱 어려웠다. 그래도 자본과 인력이 집중된 곳을 벗어나 분투하는 곳곳의 시도에 귀를 기울이려는 노력은 이어져 왔다.

‘오늘의 작곡가 오늘의 작품’이라는 제호에서 드러나듯, 『오작』은 ‘작곡가’와 ‘작품’을 중심으로 한 비평을 표방해왔다. 그러나 21세기도 4반 세기가 지난 지금, 한국 창작 음악의 현장은 ‘작곡가’와 ‘작품’이라는 전통적 범주를 끊임없이 벗어나고 있다. 이미 16호 편집위원들의 좌담에서 제기되었듯, 서구적 ‘작곡’ 개념에 한정되지 않는 ‘음악 창작’은 무엇인지

질문하며 재정립할 필요가 있는 것이다.

한편, 디지털 매체의 확산으로 누구나 음악에 대한 의견을 발화할 수 있게 되면서, 전문 비평의 역할과 위상 역시 근본적인 변화를 겪고 있다. 어쩌면 음악비평은 음악을 충분히 접하기 어려웠던 시대의 산물인지도 모른다. 언제 어디서나 음악을 들을 수 있는 오늘날에는 진지한 음악비평이 설 자리가 줄고 있다. 이러한 상황에서 오작의 지난 10년은 음악 비평의 시대적 유효성을 증명하기 위한 마지막 몸부림이었는지도 모른다. ‘비평가’라는 이름으로 글을 쓰는 이들은 늘어났지만, 비평은 이미 자리를 잃어가고 있는 것은 아닌지 되 물게 된다. 『오작』의 최근 ‘흐름과 진단’에서 ‘비평의 위기’가 반복적으로 다뤄진 사실은 이러한 문제의식을 반영한다.

그런데 이러한 위기감조차 분야별로 온도 차를 보인다. 국악 비평이 생존을 건 치열한 모색을 이어갈 때, 서양음악학 일각에서는 작곡가와 작품에 대한 존중이나 이해 없이 정해진 포맷에 맞춰 발화 주체가 소거된 글들이 양산되고 있다. 최근에는 비평의 윤리와 전문성에 대한 충분한 검토 없이 공연 현장을 잘 알지 못하는 학계 연구자들을 비평가로 활용하는 공공기관 주도의 ‘공연 비평 활성화’ 프로그램이 생겨났는데, 이 과정에서 비평이 실적이나 수익 수단으로 도구화되는 것은 아닌지 우려된다. 피드백 없는 비평의 양산은 결국 비평을 홍보의 대리물로 전락시키고, 비평적 시선이 설 자리를 더욱 좁히는 결과로 이어질 수 있다.

최유준이 “블랙 미러’와 비평의 종언”(28호)에서 지적했듯, 사적 취향을 발화하는 디지털 플랫폼의 등장으로 전문 비평가의 권위가 급속히 약화된 시대에 공적 판단과 토론의 언어로서의 비평은 종언을 맞이했는지도 모른다. 하지만 그의 말처럼 이는 역설적으로 비평 자체의 소멸이라기보다 비평 언어의 다원주의적 재배치에 대한 요청일 것이다. 2016년(9호)부터 10년간 이어져 온 오작 2기는 28호를 끝으로 하나의 단계를 마무리했다. 오작 3기는 변화된 매체 환경과 다원화된 창작 지형에 부응하는 새로운 비평적 문법을 모색하는 방향으로 나아가야 하지 않을까.

참고문헌

- 모임 ‘오작’. 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 1호~8호. 서울: 예종출판사, 2003~2008.
- \_\_\_\_\_. 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 9호~28호. 서울: 예술, 2016~2026.
- 모임 ‘오작’의 블로그 [https://blog.naver.com/ozak\\_korea](https://blog.naver.com/ozak_korea).
- 김춘미. 『역사는 만들어 가는 것이다: 한국 음악 문화 비평』. 서울: 세광음악출판사, 1992.
- 성혜인. “미투 운동 이후 전통공연예술의 젠더 담론 지형과 쟁점.” 『한국음악사학보』 66 (2021), 135-158.
- \_\_\_\_\_. “국악계 창작 패러다임 전환 담론에 대한 비판적 검토.” 『음악과 문화』 47 (2022), 105-122.
- 이희경. “비평 있는 비평을 위하여—한국 창작 비평의 문제.” 『낭만음악』 21 (1993/겨울), 233-277.
- 전정임 · 최애경 · 이민희 · 이혜진. 『한국오페라 1950-2020』. 대전: 충남대학교출판문화원, 2023.

Abstract

A Facet of 21st-Century Korean Contemporary Music:  
Documenting a Decade through the Semiannual Journal  
*Korean Contemporary Composers and Compositions*  
(Issues 9-28)

Heekyung Lee

This article examines *Korean Contemporary Composers and Compositions* (hereafter OZAK), a semiannual critical journal that serves as a foundational archive for understanding contemporary Korean music. Focusing on issues 9 through 28 following its relaunch, the study explores salient discourses and issues to illuminate key aspects of the Korean music scene in the twenty-first century. As the author has been directly involved with the publication since its inception, the study adopts an autoethnographic approach. By integrating personal experience with academic analysis, it offers a grounded insider's perspective on how contemporary musical discourse has been shaped.

The paper first outlines the formation of the OZAK collective and the journal's emergence, periodizing its history into two phases. It then analyzes the journal's four primary sections—"Roundtable," "Flow and Analysis," "Composers and Works," and "On the Spot"—to trace the evolution of the contemporary Korean music scene from 2016 to 2025. The interplay among these sections provides a comprehensive framework that captures the diverse dimensions of the field. Drawing on OZAK's accumulated archives, the study seeks to elucidate the processes of change and the underlying concerns of music creators within this context.

Key Words: *Korean Contemporary Composers and Compositions*, OZAK,  
music criticism, contemporary Korean music, music creation

|           |                |           |
|-----------|----------------|-----------|
| 투고일       | 심사일            | 게재확정일     |
| 2026.4.30 | 2026.5.5.-5.23 | 2026.5.24 |