

I. 들어가면서

20세기 한국음악을 돌아보면 가장 대표적인 양악 작곡가 70여명의 이름이 드러난다. 한국 양악 창작은 두 갈래의 도입 경로를 통해 시작되었다. 1850년대 생으로 한국에 들어와 처음으로 작곡의 기초를 가르친 독일의 에케르트(1850-1910)는 한국의 초기작곡가 중에 백우용, 정사인(1880년대 생) 같은 사람들을 키웠다. 에케르트는 외국과의 정치적인 교류를 하면서 의전의 중요성을 느낀 궁정이 초빙한 군악대장이었다. 그런가하면 다른 한편으로는 서구 문물과 함께 들어온 선교사들에 의해 한국의 작곡가들은 교육되었다. 초기 선교사들에 의해 교육된 이상준, 김인식 등은 그 대표적인 초기 작곡가들이다.

1900년에서 1910년대에 이르면서 비교적 활성화를 꾀하던 한국의 작곡계는 국가가 당면한 위기와 맞물려 일제의 영향 아래 놓였고, 그러면서 창작계는 자율적 근대화의 시기를 충분히 확보하지 못한 채 식민지적 억압의 사회환경 속에서 제공되는 음악환경을 조성할 수밖에 없었다. 그러나 해방 후 오늘에 이르는 급격한 정치, 사회적 환경의 변화는 작곡가들로 하여금 다양한 경로로 각자의 음악 경험을 쌓게 했고, 또한 서양의 현대음악에도 경계없이 이들을 그대로 노출시켰다.

한국 양악의 오늘을 이해하기 위해서는 19세기 말에서 20세기 전반까지 한국에 서양음악이 어떻게 정착을 했는지를 살피는 것이 필수적이다. 그리고 그 토대에 근거해 보면 해방 후 한국 창작계의 동향은 하나의 거시적 흐름 속에 지속과 변화의 긴장을 추구하는 일관성을 지니고 이어져 나온 것임을 알 수 있게 된다.

II. 20세기 전반 서양음악의 정착과정

한국 양악 창작의 역사는 창작 창가, 동요, 가곡, 그리고 기악의 순으로 점차 영역을 확대하면서 전개되었다. 우선 근대 창작음악의 역사는 1905년 김인식(1885-1962)에 의해 '창가' 라는 형태로 시작한다. 그리고 김인식과 아울러 이상준(1884-1948), 홍난파(1897-1941), 정사인(1881-1958), 백우용(1883-1930)의 등장으로 이른바 작곡가의 시대가 도래한다. 김인식, 이상준, 홍난파는 선교사에게, 양악대 출신인 정사인과 백우용은 에케르트에게 서양음악을 배웠다. 즉 우리 나라 초기의 작곡가들은 19세기 말에 태어나 20세기 초에 작곡을 시작했으며, 국내에서 외국인에게 음악을 배웠다는 공통점을 가지고 있다. 그리고 이들은 창작의 출발로 모두 창가를 작곡했다.

1885년 평양에서 태어나 선교사에게 서양음악을 배운 김인식은 숭실전문학교 재학 중이던 1905년에 평양 서문(西門)밖 소학교에서 연합운동회가 열렸을 때 부르기 위하여 <학도가>라는 창가를 작곡했다. 이 노래는 우리 나라 창작 창가 및 창작 음악의 효시라는 역사적인 의미를 지닌다. 따라서 한국의 창작음악사는 1905년부터 시작되었다고 말 할 수 있으며, 1905년 이전에는 외국의 노래만 불러야 했는데, 1905년부터는 외국의 노래와 함께 우리의 손으로 작곡한 노래도 부를 수 있게 되었다. <학도가>의 현존하는 가장 오래된 악보는 1914년에 출판된 『최신창가집』에 수록되어 있다.

<학도가>는 4분의 3박자, 사장조, 8마디 그리고 10절의 가사가 같은 선율로 반복되는 형식을 갖고 있다. 그리고 음악은 서양의 조성음악을 기초로 하면서, 장음계의 선율이 기능화성의 음진행 원리에 의해 전개되고, 3박자의 분점 리듬이 곡의 골격을 이루고 있다. 특히 음계를 보면 '파'와 '시'가 생략된 장음계 즉, 도-레-미-솔-라로 선율을 사용하고 있고, 단선율 음악이라는 점 그리고 '도' 로 끝나지 않고 '레'로 끝나는 반중지적 종지법 등이 눈에 띈다. 여기서 특기할만한 사항은 학도가가 장음계의 음악이긴 하지만 선율이 도-레-미-솔-라로 만든 것은 작곡가가 서양음악을 수용하는 과정에서 한국의 음악을 바탕으로 장음계를 변형시키고 있음을 볼 수 있다. 즉, 한국의 전통음악은 반음이 없는 5음음계로 되어 있는데, 전통적인 음감각에 익숙한 당시의 사람들은 반음이 두 개 있는 장음계의 노래를 반음이 없는 5음계적으로 불렀다. 그리고 새로운 창작곡 역시 서양의 장음계를 사용하면서도 반음이 생략된 형태로 만든 것이다.

그런 면에서 한국의 창작 창가는 서양 음악을 모체로 만들어졌다는 것을 알 수 있고, 이어 일본 창가의 영향을 동시에 받게 되었다고 할 수 있다. 그리고 비록 창가의 형식은

서양의 악곡에서 빌어온 것이지만, 창가에서 발견되는 선율의 5음 음계적인 특징, 장단과 같이 패턴화된 리듬원리, 민요적 소재 등은 창가가 작곡되면서 자연스럽게 한국의 전통적인 성악곡인 민요, 가사, 시가, 잡가류 등이 지니는 음악적 내용이 기반이 되었다는 점을 시사해준다. 창작 창가는 대개 1905년에서 1920년대에 걸쳐 만들어졌다. 그리고 1920년대에는 창가를 바탕으로 동요와 가곡 등이 파생하면서 창작 창가의 시대는 서서히 저문다. 그러므로 창작 창가는 한국에 정착된 서양 음악의 초기 양식 개념에 속한다.

한편 1920년대부터 본격적으로 한국 창작계에 등장하는 ‘동요’란 사전적 의미로는 어린이들의 생활 감정이나 심리상태 등을 아동문학 용어로 표현한 정형적인 시에 곡을 붙인 노래이다. 그런데 서양에는 동요에 해당하는 용어로 ‘Children's Song’이라던가 ‘Mother Gooses Song’처럼 단순히 어린이들의 노래를 의미하는 영역이 있다. 그리고 외국의 어린이 노래는 민요와 그 맥을 같이 하고 있고 굳이 양식화를 피하지 않는다. 그러나 한국의 동요는 민요와 직접적인 연관없이 외래음악에 뿌리를 둔 양악의 일종으로 발생한다. 따라서 동요가 하나의 창작 양식으로 한국에 정착하게 된다. 동요라는 장르가 탄생되기 이전까지 불렀던 서양의 노래 또는 서양식의 노래 모두는 ‘창가’라는 용어 속에 포괄되었다. 그러나 동요라는 장르가 탄생되고부터 일체의 영향 아래 한국도 일본과 마찬가지로 학교교육의 교재용으로 사용된 노래나 교육용 목적으로 만들어진 노래는 ‘창가’, 어린이의 정서 함양을 목적으로 만든 노래를 ‘동요’라고 지칭하기 시작했다. 그러나 경우에 따라서는 이 둘을 구분하지 않고 사용하기도 했는데, 구분하는 경우 ‘창가’는 학교에서 배우는 일본의 신식노래 또는 일본식의 신식노래라는 뜻으로 통하게 되었고, ‘동요’는 조선의 어린이를 위해 조선 어린이의 심성에 맞게 조선 사람이 만든 신식노래라는 뜻으로 통했다. 즉, 학교 밖에서 부르는 조선 어린이의 신식노래가 동요였던 것이다.

최근에는 동요를 ‘전래동요’와 ‘창작동요’(또는 예술동요)로 구분하기도 하는데, ‘전래동요’는 옛부터 구전되어 온 어린이 노래로 전통음악인 민요의 범주에 속하며, ‘창작동요’는 서양음악의 영향을 받아 새롭게 만들어진 어린이 노래로 양악의 범주에 속한다.

현재까지 알려진 바에 의하면 우리 나라 최초의 창작동요는 1920년 박태준이 작곡한 <가을밤>(이태선요), <꽃봉투>(윤석중요), <가을>(박목월요) 등의 13편이 그 효시다. 그리고 본격적인 동요 창작은 방정환을 중심으로 ‘색동회’가 조직되면서 시작되었다. 색동회는 1923년 3월 동경에서 발족된 한국인의 아동문학동인회이며, 창립동인은 방정환, 손진태, 윤극영, 정순철 등이었고, 뒤에 마해송, 정인섭, 이현구, 윤석중 등이었다. 아동문학가인 방정환은 1923년 <형제별>이란 동요 가사를 발표하였고, 정순철이 여기에 곡을 붙였는데 이 곡은 한국 창작 동요의 초기 작품들 중의 하나이다. <형제별>은 나라를 빼앗긴 시대적 비운을 반영한 노래로, ‘날 저무는 하늘’이라는 가사는 일제 치하에서의 조국을 상징하고 있으며, ‘정답게 지내던 별 삼형제 중 하나가 사라지고 남은 별만 둘이서 눈물 흘린다’라는 표현은, 헤어져 살아야만 하는 민족의 비애를 형상화한 것이다. 이 노래는 당시 우리 민족의 감정과 시대적 정서에 융합되어 어린이들뿐만 아니라 어른들까지도 즐겨 부르는 음악이 되었다. 그리고 이 곡은 향후 전개될 창작동요의 특성을 이미 그 음악 속에 담고 있었다. 예를 들어 7?5조의 정형률로 되어 있는 가사라든가 ‘파’와 ‘시’가 생략된 장음계, 민족의 비애(悲哀)를 담은 서정적인 동시에 감상적 정서, 그리고 전형적인 유절형식 등이 그것이다.

한편 색동회의 주요인물이었던 윤극영도 1924년 한국음악사에 길이 남을 기념비적인 동요인 <반달>을 작곡했다. “뚝대도 아니 달고 샷대도 없이…”라는 내용의 나라 잃고 방황하는 민족적 비운을 그린 이 노래는 유인물을 통해 전국에 보급되었고, 마치 나라를 잃은 사람들의 마음을 위로하듯 순식간에 전국 방방곡곡에서 애창되었다. <반달> 역시 <형제별>과 마찬가지로 7?5조의 가사, ‘파’와 ‘시’가 생략된 장음계, 유절형식을 가지고 있으며, 민족의 비애(悲哀)를 담은 서정적인 동시에 감상적 정서를 드러내고 있다. 윤극영은 ‘달리아회’라는 어린이 노래회를 조직하여 동요 보급에 앞장섰고 또 1926년에는 우리 나라 최초의 동요집인 『반달』을 출판했다. 동요집 『반달』에는 <반달>(윤극영 작사)를 비롯하여 “까치 까치 설날은 어저께고요…”로 시작하는 <설날>(윤극영 작사) 등 오늘날까지도 애창되는 유명한 노래 17편이 작곡되어 실렸다. 이 무렵 박태준도 오늘날까지 사랑 받고 있는 “뚝뚝 뚝뚝 뚝뚝새 눈에서 울고…”로 시작하는 <오빠생각>(최순애 작사), “아버지는 나귀타고 장에 가시고야…”로 시작하는 <멤멤>(윤석중 작사) 등을 작곡했다. 한편 한국 창작동요의 개척기라고 할 수 있는 1920년대에 동요를 가장 많이 작곡한 사람은 홍난파이다. 난파의 동요에 대한 애정은 1929년 『조선동요 100곡집』 상권(연악사 발행)을 통하여 50편을, 1933년 『조선동요 100곡집』 하권(연악사 발행)을 통하여 50편의 동요 등 모두 100편을 발표함으로써 그

결실을 맺게 된다. 또한 안기영은 1929년 『안기영작곡집 제1집』을 통하여 “정어월 가고 삼월이라네…”로 시작하는 <그리운 강남>(김석송 작사)을 비롯하여 <조선의 꽃>(이은상 작사), 뜻(주요한 작사) 등을 발표했다. 이와 같이 우리 나라의 창작 동요는 1920년대에 윤극영을 비롯하여, 박태준, 정순철, 홍난파, 안기영 등에 의해 개척되었고, 30년대에는 그 전성기를 맞이하게 되었다.

30년대에 창작된 동요를 살펴보면, 앞에서 언급한 홍난파의 『조선동요 100곡집』 하권을 통하여 50곡이 발표되었고, 1931년 박태준의 두 번째 창작동요집인 『양양범버궁』을 통하여 여러 편의 동요가 발표되었다. 그리고 현제명은 1932년 『현제명 작곡집』 제1집을 통하여 “가을이라 가을 바람 솔솔 불어오니…”로 시작하는 <가을>, “해는 저서 어두운데 찾아오는 사람 없어…”로 시작하는 <고향생각> 등을 발표하였고, 같은 해 강신명도 『강신명 동요 99곡』을 발간했다. 또한 이흥렬은, 이은상의 동요곡 <꽃동산>의 노랫말을 주제로 하여 20여편의 동요를 작곡하였고, 이것을 바탕으로 1933년 『꽃동산』(녹양음악사)이란 동요작곡집을 출판하였는데, 여기에는 “나비 나비 흰나비…”로 시작하는 <나비노래>, “보시오 꽃동산에 봄이 왔어요…”로 시작하는 <꽃동산> 등이 수록되었다. 그런가하면 김성태는 구전으로 불려 오던 <새야새야 파랑새야>를 오선으로 채보하는 한편, “방울새야 방울새야 쪼로롱 방울새야…”로 시작하는 <방울새>(김영일 작사)를 비롯하여, <산새>, <뽕글뽕글돌아라>(윤석중 작사), <강아지래요>(김성도 작사) 등 15곡을 작곡하여 등사판으로된 『동요집』을 발간했다. 강신명은 1936년 『아동가요곡선 300곡집』을 발간하는 등, 동요 작곡과 함께 보급에도 힘을 쏟았는데, 이 책은 그때까지 창작된 한국 동요를 집대성한 것이라는 의미를 가지고 있다.

1930년대에 작곡된 동요들은 앞에서 언급한 곡 외에도 상당수에 이른다. 또한 30년대에 동요 영역은 창작뿐만 아니라 보급 면에 있어서도 획기적인 전환점을 맞이한다. 학교에서는 여전히 일본창가를 가르쳤지만, 교회나 사회단체가 중심이 되어 동요 보급에 앞장을 섰고, 방송에서도 동요를 보급하기 시작하여 많은 사람들이 접할 수 있게 되었기 때문이다. 이 때, 한국 양악문화의 형성과정에 있어서 지대한 역할을 한 교회는 동요를 보급하는데 있어서도 많은 역할을 했다. 당시 음악가들은 거의 기독교 교인이었으며, 교회는 중요한 음악 활동의 장이었다. 교회의 주일학교에서는 학교의 음악교육 기능까지 담당을 하였는데, 학교에서는 일본창가만 가르쳤지만, 교회에서는 찬송가와 동요를 가르치고 불렀고 또 어린이 성가대를 조직하여 동요를 보급했다. 동요 작곡가들의 상당수가 주일학교와 어린이성가대에서 활동을 했고 또 이 곳 출신이었다는 점을 미루어 보아 그 영향력이 얼마나 컸는지 짐작할 수 있다. 한편 당시 동요 보급에 기여한 사회단체로는 윤극영 중심의 ‘색동회’, 정인섭 중심의 ‘녹양회’, 유기홍을 중심으로 한 ‘녹성동요회’ 그리고 ‘경성 피고리회’ 등이 있었다. 이들 단체들은 신작 동요 작곡에서부터 순회연주, 음반취입, 방송출연 등, 보급에 이르기까지 동요 문화 발전에 많은 기여를 했다. 또한 1927년부터 이 땅에 처음으로 전파를 발사하기 시작한 경성방송국은 1933년부터 한국 창작 동요를 방송하기 시작했고 얼마 후 평양방송국에서도 동요를 방송하기 시작했는데, 방송을 통한 동요의 보급은 동요 보급 확대에 지대한 공헌을 했다. 그리고 그밖에도 아동들의 잡지인 『어린이』를 비롯하여 순수문예지인 『개벽』 등 여러 잡지들도 창작 동요 악보를 게재하는 등 동요 보급에 일익을 담당했다.

이렇게 볼 때, 한국의 동요는 1920년대 시작되어 30년대에 활성화 되면서 한국에 서양음악이 뿌리를 내리는 도 하나의 장르로서 역할을 해냈고, 정형화되었다. 동요는 단순히 어린이를 위한 노래로서의 의미 이상으로 한국의 당대 정서를 담아내는 음악적 그릇으로서의 음악적 기능을 해낸 것이다. 그러나 40년대에 들어서는 일제의 문화 말살 정책으로 말미암아 수난을 맞게 된다. 특히 1941년 태평양전쟁이 발발하자 학교의 음악교육은 전쟁수행의 도구로 전락하였고, 학교뿐만 아니라 사회 전반에 걸쳐 전시가요와 군가 등 전쟁과 관련된 노래부르기가 강요되었다. 동요작곡가들은 강압 또는 자의에 의해 친일파로 변절하거나 아니면 은둔생활로 들어갔고, 이제 더 이상 새로운 동요는 창작되지 못했다. 따라서 기존에 만들어진 동요들은 동요를 넘어서 당대를 대변하는 한국 양악의 명곡으로 남게 되었다.

이 시기 정형화된 한국동요의 특징을 살펴보면, 형식은 서양음악의 가요형식인 1부 형식 또는 2부 형식 바탕을 두고 있고, 장음계와 단음계로 된 음체계와 화성적인 요소, 리듬적인 요소 등은 모두 서양음악을 근거로 하고 있으며, 서정적인 정서를 그 특징으로 하고 있다. 한국의 동요는 비록 외래문화의 형식을 빌어 왔지만 그 심층에는 우리 민족의 원형적 음악 감각이 자리잡고 있는 것이 특징이다. 그리고 일제에 의해 강요된 학교의 창가와와는 달리 어린이에게 교양을 심어주고 정서를 함양시켜 주자는 자생적 민족 문화 운동의 일환으로 동요는 발생되었는데, 그 노래들은 어린이의 노래로써 뿐만 아니라 어른들의 마음 속

깊이에도 뿌리를 내리게 되는 등 그 저변이 확대되었다. 다시 말해서 창작동요는 우리의 전통적인 음악감각과 어린이들에게 민족혼을 심어 주어야 한다는 사회적인 요구, 서양의 음제도 등이 한데 어우러져 융합된 것으로 우리에게서 당시 하나의 새로운 영역의 창작세계가 된 것이다. 더욱이 광복 후 이들 동요는 이제 ‘어린이의 노래’ 로써 뿐만 아니라 한국인의 ‘노래의 고향’ 으로서의 기능을 하고 있다.

한편 한국 양악 정착기에 또 하나의 중요한 영역은 가곡이다. 가곡이라는 장르는 1920년대에 홍난파(1897-1941)와 더불어 박태준(1900-1986), 안기영(1900-1980), 현제명(1902-1960)에 의해 그 틀이 형성되었고, 30년대에 근대적 음악양식의 하나로 정착이 되었으며, 40년대에는 한국적 어법에 의한 예술가곡이 탄생되었다. 가곡의 개척기에 해당하는 1920년대 한국에서는 ‘가곡’(歌曲)이란 용어보다는 ‘가요’(歌謠)란 용어가 더 많이 사용되었다. 당시 ‘가요’란 동요보다는 세련된 그리고 오늘날의 대중가요에 해당하는 유행가보다는 건전한 예술적인 노래라는 의미를 뜻하는 것이었다. 그렇지만 초기의 가곡 중에는 기법적으로 단순한 곡들이 적지 않은데, 이런 곡들은 오늘날 동요로 분류되기도 한다.

한국에서 처음으로 널리 애창된 가곡은 홍난파의 <봉선화>이다. 1920년 홍난파는 자작 단편소설집 『처녀혼』의 서두에 <애수>라는 제목의 기악곡을 발표했는데, 나중에 김형준이 이 곡에 “ 지금은 일제의 총칼에 짓밟히고 있지만 화창한 봄바람에 한국의 민족혼이 다시 회생한다” 는 내용의 가사를 붙여 그 곡이 가곡이 되었다. 이 곡은 1925년에 발행한 『세계명작곡집』에 수록돼 세상에 알려지게 되었다. 홍난파는 이어 <봄>, <봄치녀>, <할미꽃>, <개나리>, <고향생각>, <옛동산에 올라>, <옛강물 차저와>, <입담은 꽃봉오리>, <사랑>, <성불사의 밤>, <관덕정>, <그리움>, <만천교 우에서>, <장안사>, <금강에 살으리랏다> 등 이은상의 시조시를 가사로한 15편의 가곡을 작곡하였고, 이것을 모아 1933년 『조선가요작곡집』이란 이름의 가곡집을 내놓기에 이르렀다. 이어서 박태준과 안기영, 현제명도 1920년대에 대표적인 가곡들을 내놓았으며, 조두남, 김세형, 이흥렬 등도 유명한 가곡들을 발표했다.

1920년대에 우리 나라 가곡을 개척한 홍난파, 박태준, 안기영, 현제명 등은 모두 기독교 집안에서 태어나 선교사들에게 음악을 배운 뒤 미국 유학을 했다는 공통점을 가지고 있다. 그리고 처음부터 가곡작곡가로 출발을 하지 않았다는 공통점도 가지고 있다. 즉, 홍난파는 바이올린을 전공-동요작곡-가곡작곡을, 박태준은 동요작곡-가곡작곡을, 안기영은 성악전공-동요작곡-가곡작곡을, 현제명은 성악전공-가곡작곡의 경로를 밟았다. 따라서 한국의 가곡은 다른 장르의 성악곡과는 달리 생성 초기부터 일본의 영향에서 어느 정도 벗어날 수 있었고, 작곡가들의 원래 전공과 무관하지 않게 형성되었다는 특성이 있다.

이와 같은 초기 가곡들의 음악적인 특징을 살펴보면, 우선 가곡은 서양의 장단음계 사용. 기능화성의 논리에 의한 선율진행. 서양식 악곡 구성원리 등을 보편적으로 사용한다는 면에서 구조적으로 서양적이다. 그러나 사회 기능적으로 가곡은 우리 민족의 애환을 같이한 민족의 노래라는 특성을 지닌다. 한편 형식적으로 가곡은 전형적인 2부, 3부의 노래 형식을 구사하고 있고, 작곡자의 감정표현을 중요시한다는 점에서의 가곡은 매우 낭만적인 미학을 드러낸다. 하지만 가곡이 선율 우위의 노래라는 점과 민요적인 요소를 나름대로 다각도로 취하고 있다는 점 등은 우리의 가곡이 다른 나라의 가곡과 구별되는 지점이다. 즉 가사를 대부분 전통적인 시조형식인 3장 6구 12절로 되어 있는 것으로 취했다는 점과, 같은 리듬패턴을 반복하는 장단의 개념으로 곡을 구성한다든가(봉선화, 금강에 살으리랏다 등), 파와 시를 생략하여 5음음계적으로 선율을 만든 것이 많다는 점과, 3박자계열의 노래가 많다는 점과(일본에는 3박자계열의 노래가 아주 적음), 붓점리듬보다 연음부리듬을 좋아한다는 점, 표면적인 강약이 무시되고 프레이즈 중심으로 곡이 구성되어 있다는 점 등은 모두 우리의 전통음악과 무관하지 않다.

그리고 이 때부터도 작곡가들의 음악적 지향점이 이미 상호 다른 전통의 단초를 마련하고 있는 것이 관찰되는데, 예를 들어 안기영의 작품은 단순하며 소박하고, 민요적인 특징을 가지고 있고, 동시대의 작곡가인 홍난파와 현제명이 상대적으로 서구지향적인데 비해 안기영은 우리 것에 대한 선호가 높아 이들은 좋은 대조를 이루고 있다는 것이다. 가곡 이외에도 안기영은 우리 나라 최초의 뮤지컬인 향토가극을 창시했고, 처음으로 민족주의 음악운동을 전개하였으며, 최초로 전통민요를 서구의 기능화성적인 합창곡으로 편곡하는 활동도 전개한 바 있다. 그리고 1930년대부터 우리 나라의 가곡은 서서히 근대적 가곡의 형태로 변화를 하게 된다. 이 당시의 곡들은 음악에 있어서 예술성에 대한 관심의 증대와 더불어 개인적인 고통과 감정을 표현하는데 있어서 주제를 더 선명하게 전개해 청중들의 감흥도 크게 불러 일으켰다. 30년대의 가곡 작곡가로는 채동선(1900-1953), 김세형, 이흥렬, 김성태, 조두남, 김동진 등이 활발한 활동을 전개해 나갔다.

특히 김동진은 1931년 <봄이 오면>을 시작으로, 1932년 <발자욱>, 1933년 <뱃노래>,

<가고파>, 1934년 <파초>, <내마음> 등을 발표했다. 김동진의 가곡은 시가 갖은 이미지에 충실하고, 비교적 자유로운 악상이 펼쳐나갔다. 그런 면에서 김동진의 일체치하에서 민족의 비운을 사실적이라기보다는 비현실적으로 그렸다는 비판을 받기도 했는데, 김동진의 음악은 기본적으로 매우 낭만적인 특징을 가지고 있다. 한편 이흥렬은 <자장가>(1932년), <부끄러움>(1932년), <비오는 밤>(1932년), <봄이 오면>(1932년), <바우고개>(1932년), <가신누님>(1932년), <창백한 마을>(1932년), <가을피>(1932년), <고향그리워>(1933년), <코스모스를 노래함>(1932년) 등을 작곡하여 1934년 『이흥렬작곡집』 제1집을 발간했다. 그리고 1939년 경성방송국의 위촉으로 <어머니마음>을 발표했는데, 이흥렬의 가곡은 애상감, 비감 등의 정서로부터 탈피하여 오히려 그것을 명랑하고 아름다운 정서로 승화시켰고, 복잡한 기교나 억지스런 리듬 패턴을 사용하지 않고 소박함을 기조로 하는 특징을 만들어 냈다.

하지만 1932년부터 작곡을 시작하여 1933년 <고향>, <내마음은>, <바다> 등을 작곡했고, 1937년 『작품집』을 발간한 채동선의 가곡은 정지용의 시를 가사로 한 것이 많아 한 때 금지가 되었고, 또 대부분 개사가 되었다. 이것을 살펴보면, <향수>(정지용시)가 <추억>(이은상시)으로, <압천>(정지용시)이 <동백꽃>(이은상시)으로, <고향>(정지용시)이 <망향>(박화목시)과 <그리워>(이은상시)로, <다른하늘>(정지용시)이 <그 창가에>(모윤숙시)로, <또 하나 다른 태양>(정지용시)이 <또 하나 다른 세계>(이은상시)로, <바다>(정지용시)가 <갈매기>(이은상시)로, <풍랑뭉>(정지용시)이 <동해>(이은상시)로 개사가 되었다. 이 중 <고향>이 특히 애창이 되었고, 그것을 개사한 <망향>과 <그리워> 또한 많이 불리고 있다. 즉, 한 선율로 세 편의 다른 노래가 만들어졌는데, 세 편 다 널리 애창이 되고 있는 것이다.

채동선의 가곡은 대부분 자유시를 가사로 선택했다는 특징과, 이전의 가곡들에 비해 그의 곡들은 구성 면의 확대가 이뤄졌다는 특징을 가지고 있다. 그리고 그는 김동진과 더불어 통절가곡의 장르를 개척했다고 하겠다. 앞 선 작곡가들은 시 선택에 있어서 아마추어적인 시각을 벗어나지 못한데 비해, 채동선은 시 선택에 대한 안목이 뛰어났다는 것을 알 수 있는데, 그것은 그가 영문학 전공자였다는 사실과 무관하지 않다고 본다. 또 그의 노래는 당시로서는 전문 성악가의 가창력을 요구하였는데, 이 점은 그의 곡 대부분이 그의 누이인 성악가 채선엽을 위해 만들어졌기 때문이다. 한편 김세형의 가곡은 미국의 영향을 드러내기도 했고, <뱃노래> 같은 노래에서는 전통적인 가락과 장단을 서양음악에 접목시키기도 했다.

이처럼 한국 가곡 역시 서양의 가곡 양식의 다양한 측면들이 구사되면서도 한국음악의 특징과 정서로 조화를 이루는 역사적 전개를 해나간다. 가곡은 해방공간 동안 김순남과 같이 20세기로 접어드는 음악적 특성과 미학을 구사하는 방향으로 이어진 후 무조적인 가곡까지 점차 변모해 나간다.

가곡이라는 영역이 전성기를 이룰 무렵 한국 양악계에 기악 창작도 그 터를 잡기 시작한다. 사실 우리 나라 최초의 창작 기악곡은 홍난파의 <애수>로 밝혀지고 있다. 이어 난파는 1924년에 <애수의 조선>을 비롯하여, <하야의 성군>, <로만스>, <라단조 가보테>등의 바이올린 독주곡을 발표했고, 1930년대에는 관현악곡인 <관현악 조곡>과 1939년 독창이 붙은 관현악곡인 <나그네의 마음>을 작곡했다. 그런데 한국 양악의 초기 기악곡에 해당하는 난파의 기악곡들은 기악적이라기 보다는 다분히 성악적이라는 것이 특징이다. 그리고 대부분 4마디 단위의 규칙적인 악구가 반복되고, 형식은 복합 3부 형식과 가요 형식이 주를 이루고 있다. 화성은 전통적인 기능 화성을 구사하고 있고, 선율은 소박하며 서정적인 정서를 표방하고 있다.

일단 30년대에 들어 생산된 기악곡들을 살펴보자. 1936년에는 김재훈이 『바이올린곡집』을 출판했고, 1938년에는 <바이올린을 위한 카프리치오>를 발표했다. 그리고 1938년 김동진은 <바이올린 협주곡 제 1번>이 나왔다. 이와 같이 초기의 창작 기악곡 중에는 바이올린 곡이 많은데, 이것은 자신들의 전공과 무관하지 않다. 즉 홍난파, 김재훈, 김동진은 작곡 이전에 바이올린이 전공이었으며, 자작곡을 주로 자신의 연주로 발표를 했다. 한편 유학 중이거나 해외에서 활동하고 있던 사람들도 현지에서 작품을 발표하기 시작했다. 먼저 김세형은 교향시 <호텔로>를 1932년에 작곡하여 1934년 6월 미국에서 피아노로 발표하였고, 1933년 11월 28일 Mary Carr Moore Manuscript Club이 주최한 음악 경연대회에서 입상하여 <Fantasia Violin and Piano>를 발표하였으며, 1938년 동경에서 ‘김세형 작품발표회’를 개최했다. 그리고 안익태는 합창과 관현악으로 구성된 <한국 환상곡>을 작곡했는데, 이 곡은 1938년 작곡자의 지휘로 아일랜드 국립교향악단에 의해 초연 되었으며, 이후 여러 유명 교향악단에 의해 연주되어 한국을 세계에 알리는데 공헌을 했다. <한국 환상곡>은 후에 광복과 6·25 등의 내용이 첨가된 곡으로 개작되었다. 안익태는 그 외에도 30년대에 모음곡 <한국의 생활>과 교향시 <강천성악> 등을 작곡했다.

김순남은 1939년 <동경고등음악학원> 재학시절에 작곡한 <피아노 소나타 제1번>을 1940년에 개최된 ‘일본현대작곡가연맹 창립10주년 기념작곡발표회’에서 발표했고, 박민중은 1938년 피아노 독주곡 <발스(Valse)>를 작곡 1940년 동경에서 발표하였으며, 이진우는 1940년 ‘일본마이니찌신문사주최 제9회 일본음악콩쿠르 작곡부’에서 <바이올린 조곡>으로 3위 입상을 하였고, 1942년 요미우리신문사와 동보영화사가 공동 주최한 제1회 교향곡 현상모집에서 교향시 <청년>으로 2위에 입상했다.

이후 한국의 창작기악곡은 1939년에 새로운 국면을 맞이하게 된다. 1939년 6월 8일과 9일 이틀에 걸쳐서 동아일보사 주최로 ‘전조선 창작 발표 대음악제’가 부민관에서 개최되었는데, 이 음악제는 한국창작의 방향수립과 창작의 중요성을 심어준 중요한 계기가 되었고, 또 이를 계기로 기악곡이 많이 작곡되기 시작했기 때문이다. 당시 발표된 곡을 살펴보면 박경호의 <습작원무곡 제2번>(피아노곡), 채동선의 <환상곡 d단조>(바이올린곡), 김세형의 <환상곡 op.32>(바이올린곡), 홍난파의 <즉흥곡>(관현악곡), 김세형의 <주제와 변주곡>(피아노곡), 임동혁의 <관현악을 위한 디베르티멘토>(관현악곡) 등이 있다. 이 중 특히 임동혁의 작품은 인상주의적인 곡으로 근대적인 성향을 띠고 있어 주목을 끌었다. 임동혁은 작품 외에도 저서 『음악과 문화』를 통해 드뷔시, 무소르그스키, 바르토크 등, 근대 작곡가들의 작곡가론과 작품론을 거론했던 점을 미루어 보아, 당시로서는 그가 매우 진보적인 작곡가였다는 것을 알 수 있고, 1930대 후반 우리나라의 창작계에 이미 당대 서양의 최근 어법들이 구사되고 있었음을 알 수 있다.

그리고 크게 보아 1940년대 이전까지 한국 양악계의 기악곡은 몇 곡을 제외하고는 고전과 낭만적인 요소가 융합된 것이 특징인데 비해 1940년대 초기의 곡은 한국적인 요소와 서양적인 요소가 혼합된 것이 특색으로 두드러진다. 1940년대 초에는 김동진의 관현악곡 <제례악>과 교향시곡 <만가>, 관현악곡 <양산가>가 만주국(滿洲國)의 신경교향악단에 의해 초연되었고, 김성태의 <한국 선율에 의한 카프리치오>가 역시 신경교향악단에 의해 초연되었다. 이들의 곡은 모두 한국의 전래적인 선율을 사용하여 서양식의 관현악곡을 만든 것이 특징인데, 작품의 예술성과 성공 문제를 떠나서 한국적인 요소와 서양적인 요소의 결합을 어떻게 시도 할 것인가에 대한 작곡가들의 고민은 80년대 이후의 음악적 실천들보다도 훨씬 더 구체적인 음악적 결과들을 낳고 있다는 것을 알 수 있다.

예를 들어 김성태는 1941년 창작 무용극 <홍부와 놀부>를 조선교향악단을 통하여 자신의 지휘로 발표했고, 나운영은 1941년에 <현악합주를 위한 합주협주곡>, 1942년에 <현악4중주 제1번 ‘낭만’>과 <피아노를 위한 랩소디 제1번>을 발표했다. 그리고 여류 작곡가인 김순애는 1942년 <현악 4중주> <바이올린 소나타>과 <피아노 소나타> 등을 발표했고, 이진우는 1942년 피아노곡 <민요와 변주곡>을, 같은 해 조두남은 교성곡 <농촌>을 발표했다. 그리고 안기영은 <콩쥐팥쥐>(1941), <견우직녀>(1942), <은하수>(1943) 등 세 편의 향토가극을 연달아 발표하여 주목을 끌었고, 김순남은 1944년 12월 17일 부민관에서 ‘김순남 제1회 작곡발표회’를 개최하여 <피아노트리오 ‘결혼’>, <피아노 소나타 제2번>, <피아노 트리오>, <민요풍 기악곡> 등을 발표했다. 이들 곡들의 악보가 현재 다 남아 있지 않아 연구가 어려운 국면을 맞고는 있지만, 20년대에 작곡된 홍난파의 바이올린곡과 30년대에 작곡된 안익태의 <한국 환상곡> 그리고 40년대에 작곡된 김성태의 <한국 선율에 의한 카프리치오>, 김순남의 <피아노 협주곡> 등의 곡들은 한국적 기악곡들의 맥을 충분히 보여주고 있다.

한편 기악곡의 발전은 관현악단의 발전과 병행해 전개된다. 1926년에 창단된 관현악단 ‘중앙악우회’(中央樂友會)으로부터 시작되어 1928년 ‘경성제국대학관현악단’, 1934년 ‘연희전문대학 관현악단’, 1934년 ‘경성관현악단’, 1936년 ‘경성방송관현악단’, 1940년 ‘조선교향악단’의 순으로 이어지는 관현악단의 역사는 작곡가들의 기악곡들 편성 확대에도 기여한 바 크다. 특히 방송과 연주활동을 동시에 한 경성 방송교향악단은 1939년 당시 우리 나라 연주계와 창작계를 총결산하는 음악제인 ‘전조선 창작곡 발표 대음악제’에 출연하여, 최초로 한국 창작 관현악곡을 연주하는 등 업적을 남겼다.

한편 1920년대부터는 양악을 전문적으로 교육하는 것이 대학에서 가능해졌는데, 작곡전공은 1936년에야 처음으로 이화여자 전문학교에 생겼고, 이어 연희전문에도 생겼다. 그런데 흥미로운 것은 이 당시의 교과목들은 사실 한국의 전통음악과 서양음악, 그리고 음악과 관련된 기초 과목 등을 지금보다 오히려 통합적이고 폭넓게 가르쳤다는 사실이다(한국 민요, 양금, 가야금, 거문고 등도 가르쳤고, 음악 감상, 미학, 피아노, 음악이론, 작곡법 등은 기초로 다 배우게 했다.) 이것이 작곡가들의 작업에 한국적인 것이 자연스럽게 드러나는데 기본적인 인식의 토대가 되었고, 해방 후에는 오히려 국악, 양악이 분리 제도화 되는 과정을 거치면서 한국의 전통을 바탕으로 하는 한국음악 창작의 여건은 오히려 악화되었다고 할 수 있다.

III. 해방 후 한국 양악 전개의 큰 흐름과 1990년대 이후

1944년 김순남은 <제 1회 김순남 작곡발표회>를 열어 모두를 놀라게 했는데, 해방 후 그는 한국음악의 구조를 바탕으로 현대적이며 사회주의적인 가치관을 반영한 곡들을 쓰면서 큰 주목을 받게 된다. 이진우, 김순남은 한국적인 어법에 시대상을 반영하는 음악을 쓰고자 했지만, 결국 그들은 월북작곡가의 대열에 서게 되었고, 현제명, 김성태, 김동진, 나운영, 김순애, 김달성, 박중후, 정윤주, 이상근, 조념 등은 순수음악을 지향하는 가곡과 기악곡들을 낳게 된다. 해방-정부수립-한국전쟁의 소용돌이 속에서 박용구, 김관, 박경호 같은 비평가들은 이 시기를 ‘새로운 음악을 건설하기 위한 외형적 일체감을 바탕으로 일제 청산과 민족음악 수립이라는 공동목표를 실천하는데 서로 다른 실천강령의 대립이 심한 갈등을 낳은 시대’ 라고 규정하고 있다.

한국전쟁 종료 후, 남한에는 1950년대에 <현대>라는 낱말이 처음 등장한다. 나운영은 1952년 한국현대음악회를 만들고 작품을 발표한다. 12음기법의 모방도 이때 등장하며, 1955년과 1957년에는 한국작곡가들의 현대음악이 본격적으로 선보인다. 그러면서 1960년대에는 작곡가들의 일대 세대교체가 이루어진다. 이른바 모던하지 않은 것은 가치가 없는 것으로 여기는 시대의 먼동이 튼 것이다. 정회갑, 윤이상이 등장하고, 1969년에는 <우리 음악은 우리 손으로>라는 구호아래 서울음악제가 만들어져 젊은 세대 작곡가들의 창작곡을 위촉, 응모 등을 통해 활성화시켰다. 이렇게 현대음악의 토대를 마련한 한국창작계는 1970년대 독일 유학과들의 귀국을 계기로 현대음악의 전성시대를 구가한다. 윤이상은 베를린을 근거로 왕성한 활동을 했으며, 박준상, 강석희, 김정길, 최인찬, 박영희 등이 국제 작곡콩쿨에서 이름을 냈고, 백병동, 나인용, 박재열 등도 지속적인 창작활동을 했다. 그러나 1980년대 광주항쟁 이후, 한국음악의 정체성 논쟁이 일면서 이진우가 이끄는 <제 3세대>는 서구의 모더니즘에 반기를 든다. 우리나라가 제3세계에 속해 있다는 것을 스스로 인정하면서, 우리의 자생적인 음악 만듦을 지향하겠다는 것이 이들의 주장이었다. 보이지 않는 전쟁이 극심했던 시기이다.

현재 한국의 창작음악계는 기술이 뛰어난 현대음악과 자생적인 한국음악이라는 두 축 사이에 훨씬 개별화된 음악적 가치관들을 바탕으로 1000여명의 작곡가들이 작업을 하고 있다. 90년대의 작품들은 아직 깊게 분석되지 않고 있는 실정이며, 훨씬 더 정교한 학자의 시각을 요구하고 있다. 그리고 이제는 서양뿐 아니라 음악의 다양한 추세와 기법이 우리에게 아무런 제약 없이 그대로 열려 있기 때문에 작곡가들은 그 어느 때보다 자신의 선택과 음악적 심화에 대한 고민을 하지 않을 수 없게 되었다.

1950년대에 처음 ‘현대’ 음악이라는 용어가 쓰이고, 비조성음악이 생산되기 시작한 이래 현재까지 우리가 서양의 음악적 어법 중에 차용해 보지 않은 어법은 이제 없다. 따라서 해방 후 1990년까지 있었던 창작계의 현대음악, 모더니즘, 한국음악, 민족음악 논쟁들은 오늘의 작곡가들에게 이제 더 이상 문제가 되지 않는 상황이다.

그런 면에서도 필자는 사실 1990년대 중반 이후 활발한 활동을 전개하고 있는 새로운 작곡가들을 주목하게 된다. 이들은 대개 1980년대 후반에 대학교에 입학한 세대로서 그 인식의 기저에는 몇 가지 특성이 나타난다. 첫째는, 그 동안 한국음악의 미래에 대해 앞장서 강한 주장을 하던 그룹들에 기대를 걸었던 젊은 작가들이 주장에 대한 결과가 그렇게 쉽게 오는 것이 아니라는 것을 깨달은 것이다. 주장이 작품으로 심화되는 데는 시간과 노력이 필요한 것이지, 어느 시점이 지나면 말이 힘을 발휘하는 것은 아니기 때문이다. 또 한편으로는 서양의 음악을 그대로 내화하는 것에도 한계가 있다는 것을 젊은 작가들은 이미 경험으로 터득한 것이다. 따라서 역사적으로 시대를 각각 헤쳐 나오지 않을 수 없었던 국악과 양악의 진행이 아직도 각각 이행 중에 있다는 것을 이해하고, 이것을 현실로 받아들이기 시작한 것이다. 즉 1980년대이래 축적된 작품들과 토론을 바탕으로 젊은 작가들은 이제 더 이상 “우리는 왜 전통과 현대, 국악과 양악이 따로 노는 역사를 가지게 되었는가”에 대해 질문을 생략하게 되었다는 것이다. 반면 젊은 작곡가들은 한국 창작계의 노력 전반을 전제로 폭넓은 선택을 하게 되었으며, 주장보다는 작품의 개별적 내용에 깊은 관심을 표명하게 되는 변화를 나타내고 있다.

둘째는, 그래도 국악과 양악이 따로 존재하고 있는 현상을 극복하고자 했던 노력의 연장선에서 좀더 근본적인 음악적 해결책을 찾고자 하는 진지한 작곡가들은 스스로의 자구책을 마련해 한국음악 수업에 정진하고 있는데, 이 역시 극히 개인적인 작품 양상으로 조금씩 드러나고 있다. 그런가하면 아예 모든 구도를 넘는 초구조적 접근을 통해 현행 창작계의 관습적 상황을 뛰어넘어 보려는 시도도 눈에 띄게 보인다. 이러한 경우는 작품이 어떤 표준화된 화법을 구사하지 않으며, 똑같은 반복 실행이 불가능하고, 그 결과 모든 참여자에게 자유로움을 선사한다. 이 시도는 과연 어떤 면에서 한국 창작음악의 역사적

맥락에 기여할 것인가는 아직 미지수이다. 상호작용 자체를 실천하는 방법으로 음악 자체의 심화를 피하기는 매우 어렵기 때문이다. 여기에도 역시 개별적 선택의 미래가 남아 있다.

셋째는, 현재 세계 경제의 글로벌화에 따라, 세계와 관계하는 하나의 부분으로서의 새로운 한국의 성격이 요청되고 있다는 것을 젊은 작가들이 피부로 느낀다는 사실이다. 현재의 대중과 만나면서 한국의 내용을 가지고 다른 말을 쓰는 사람과 같은 언어로 소통해야 한다는 문제를 현실적으로 발빠르게 해결해보고자 하는 움직임이 변화를 가져오고 있는 것이다. 많은 단체들이 이러한 요청에 부응해 만들어지고 있고, 외부와 소통 가능한 작품을 찾기 위해 적극적인 노력을 기울이게 되었다는 것이다. 그런 면에서는 국내의 청중들을 위해서도 그 기호에 맞는 기획이 늘어나면서, 상대적으로 가볍고 ‘나’, ‘너’, ‘우리’ 를 가르지 않는 중성적 작품들이 양산되고 있다. 일단 너무 무겁지 않은 태도로 다양한 가능성을 속도감 있게 실험해볼 수 있는 기회가 늘어남에 따라 젊은 작곡가들은 그 어느 때보다도 다양한 활동을 하게 된 것이다. 이러한 변화의 길목에서 중요하게 대두되는 것은 대중성의 문제, 예술가로서의 자기 정체성 찾기의 문제, 작품의 기능과 목적에 대한 새로운 개념화의 문제 등이다. 향후 10년 내에 전통적인 의미의 순수 작곡가는 하나도 남지 않을 것이라는 우리나라 현 작곡 교육계의 우려는 어느 정도 이러한 변화를 근거로 나온 것이리라 생각된다.

1990년대에 들면서 하나 둘 변화의 조짐을 드러내던 창작계 활동들이 하나의 단면으로 드러나는 시기를 1990년대 중반이라고 이야기한 바 있지만, 이것을 좀 더 구체적으로 말하자면 1997년을 특별히 거론하지 않을 수 없다. 1997년에는 그 동안 각각 흩어져 해왔던 생각들이 다양한 무대와 음반으로 정리되어 일제히 다양한 얼굴로 청중에게 다가왔던 해이기 때문이다. 청중의 한 사람으로서 1997년을 그냥 넘어갈 수 없는 해로 기억하는 것도 그만큼 우리에게 문제를 던지는 작품들이 대거 등장했기 때문이다. 그리고 그러한 작품들은 무대도 무대이지만 모두 CD라는 유통의 형식을 갖추어 원하기만 하면 몇 번이고 들을 수 있는 여건을 만들어 준 공통점도 가지고 있다.

우선 가장 현대적이고, 모던한 음악의 구축력을 추구해오던 맥락의 대표격이라 할 수 있는 강석희가 1997년 2년여에 걸쳐 작업을 한 <피아노 협주곡>을 내놓았다. 그의 이 작품은 그가 추구해오던 음악세계의 연장선에서 완성도가 아주 높은 작품이었다. 이 작품은 실제로 음악전문인이 아닌 일반 청중을 움직였으며, 작품 자체를 후원하는 그룹을 형성하기도 했다. 60대 중반 은퇴의 나이에 가장 완성도 높은 작품을 내놓은 그는 향후 자신이 믿는 바 음악을 추구하며 일생을 전업 작곡가로 살 것임을 천명한 것이나 다름없었다. 1980년대에 지속적으로 시대의 아픔을 외면한 서구 지향적 작곡가의 대명사로 창작계의 도전을 받은 그는 피아노 협주곡의 발표와 함께 그런 언급을 그대로 뛰어넘어 갔다고 볼 수 있다. 1970년이래 한국 창작계에 큰 영향을 미친 서구의 모더니즘은 아마 강석희를 통해 그 끝을 볼 수 있을 것 같은 가능성을 이 작품은 이야기 해주고 있는 것이다. 그런 면에서 1997년 이후 강석희의 작품은 관심의 대상이 된다.

그러나 같은 해, 한국음악과 민족음악에 대해 깊은 관심을 가지고 작업을 해오던 이진용은 새로운 시도를 하고 있었다. 1980년대 서구 지향적 작업 일변도의 한국 창작계에 도전장을 던지며 시작된, 그의 작업을 지지하던 771명의 후원으로 [혼자 사랑]이라는 같은 타이틀의 음반 두 장을 냈기 때문이다. 한국과 민족과 민중이라는 논의를 거쳐 그는 ‘대중’이라는 단어를 이미 생각하고 있었던 것이다. 한 장은 전형적인 순수음악계 투의 반주와 노래로 만들어졌고, 다른 하나는 “아트팝(Artpop)”이라는 부제와 더불어 대중적 편곡 과정을 거친 음반으로 제작되었다. 이 음반은 제작의 방법과 작품의 내용 면에서 모두 뉴스거리가 되었다. 출판 기념 행사도 문화계 행사와 같은 보기 드문 예가 되었다. 이 음반을 통해 <혼자 사랑>과 <슬픈 카페의 노래>는 히트곡이 되었다. 시와 노랫말을 통해 자신의 메시지를 전하고 이에 걸맞는 한국적 선율과 짜임새를 찾아 노래와 합창에서 두각을 나타내고 있는 이진용은 80년대 일어난 변화의 끝은 어디까지 갈 것인지 그의 작품 역시 기다리게 된다.

이와 같이 한국 창작계의 두 흐름을 가르는 인물들이 나름대로 새로운 작품을 내놓고 우리의 관심을 끄는 가운데, 1997년 같은 해, 한국의 국영방송인 KBS가 음반을 하나 내놓아 우리를 놀라게 했다. 타이틀은 [KBS-FM 위촉 창작음악 연주집]이었지만, 그 안에는 서양음악과 전통음악이 어떻게 만나면 새로운 시대의 음악이 될까를 고민한 결과들이 수록되었던 것이다. 우선은 이름이 있는 작곡가들을 앞세워 실험적 시도들에 대한 무례한 공격을 막고 있었지만, 이 중에 눈에 띄는 작곡가는 당시 실내악단 ‘슬기둥’ 대표였던 이준호의 작품이었다. 이성천은 21현 가야금과 플루트, 클라리넷을 동원해 <함경도 풍구소리>를 만들었고, 백대웅은 가야금과 현악 4중주의 악기를 써서 <신관동별곡>이란 작품을 실었다. 전순희는 <정선아리랑 주제에 의한 변주>를, 그리고 이준호는 <시선뱃노래를 위한 국악관현악>을 내놓았다. 소리꾼 김용우가 부각된 것도 이

작품과 무관하지 않지만 선창자의 멋들어진 소리와 후창자의 합창이 아우러지면서 강화도에서 마포까지 시선배를 저으며 오가던 전통의 내용이 음악에 전달되는 신선함을 맛볼 수 있었다. 머리와 형식으로 음악을 하기보다 직접 음악으로 들어가 알아볼 수 있는 가능성을 이 작품이 제공했다고 본다. 1993년 ‘서울 서울 가야금 삼중주단’ 이 음반으로 그간의 작업을 내놓은 이래, 국영방송이 위촉을 통해 새로운 작업을 모색하게 한 이런 일련의 활동들은 가히 젊은 작곡가들에게 새로운 시도를 두려워하지 않고 작품을 쓸 수 있는 환경으로의 기폭제 역할을 한 것이다.

이즈음부터 원일, 김용우, 사계 등의 이름이 젊은 음악인들 사이에 인기를 더해 갔고, 현재의 청중에 다가가기 위해 대중과 적극적으로 만나는 시도를 지금까지 지속적으로 모색하고 있다. 음악을 시대와 지금의 청중에 맞게 더욱 구체화하려는 노력을 하면 할수록 고민은 작아지지 않으며, 시도가 많으면 많을수록 깊이와 넓이가 확보된 답을 쓸 수 있다는 면에서 전통음악 창작계가 주체가 된 수많은 작품들은 이제 주체를 할 수 없을 정도로 확대 일로를 걷고 있다. 결과적으로 전통음악계의 연주자들이 지금의 청중과 만나려는 속도를 작곡가들이 빠르게 부응하지 못하는 관계로, 국악, 양악 할 것 없이 뜻이 있는 작곡가와 작품들은 현재 전통음악계의 창작과 연주시장으로 빠르게 흡수되고 있다. 국외의 변화에 부응하는 작품과 예술인은 결국 현재 통합적 시각을 가지고 전통에 뿌리를 둔 쪽에서 나올 가능성이 가장 크다. 현재 평론가와 학자들의 관심이 여기에 쏠리는 것도 바로 이런 이유 때문일 것이다.

그런 맥락에서 1990년대 중?후반 이후 현재까지 일어나고 있는 창작발표회 중 전통음악계가 주축이 되어 통합적 안목으로 기획하는 음악회가 압도적으로 청중을 끌어들이고 있다. 이는 매우 고무적인 현상이며, 그 가운데 이 시대의 작품이 나오지 않을까 하는 기대감을 역시 불러일으킨다. 그런데 이 시장에서 눈에 띄는 작곡가들의 연령이 아직 비교적 낮기 때문에, 현대성이나 형식, 내용의 문제보다 대중성에 치우치는 것이 아닌가 하는 우려도 동시에 불러일으키고 있는 것이 사실이다. 결과적으로 이 대목에서 과연 이 시대에 음악의 역할과 정의는 어떻게 내려야 하는가에 대한 토론이 활성화되어 가고 있고, 앞으로 더욱 확대될 전망이어서 기대가 크다. 전에 없이 국악, 양악 관계없이 학자들이 만나는 기회가 늘었고, 그만큼 창작품을 둘러싼 공통의 관심을 통해 양자의 거리를 좁혀갈 수 있는 계기들이 마련되어 가고 있기 때문이다.

같은 해, KBS는 이뿐 아니라 새로 위촉한 신작 가곡 음반도 동시에 출판했는데, 거기에서도 가곡의 지평을 넓히는 시도를 했다. 1990년대 초반만 해도 있을 수 없는 일을 저지른 것이다. KBS는 대중음악계에서 활동하고 있는 노영심에게 작사 작곡을 모두 맡긴 <시소 타기>라는 곡을 총 15곡 중, 제15곡으로 끝에 붙여 놓은 것이다. <시소 타기>는 이 시대에 가곡이란 무엇이나에 대한 사실 심각한 질문을 말없이 던진 것이다. 한동안 우리 시대에 가곡이 현대적 기법을 쓰는 것도 아니고, 단순 화성 위에 얹힌 매일 똑같은 서정적 노래의 틀도 아닌, 무언가 새로운 대안을 찾아야 하는 것이 아닌가에 대한 토론이 활발했고, KBS의 신작가곡 위촉 사업은 그 실천의 일환으로 태동한 작업이었다. 그런데, 1997년 작곡계가 아닌 기획팀에서 슬그머니 노영심을 대안으로 내놓은 이 음반은 우리에게 참으로 시사하는 바가 컸다.

한편 1996년부터 어느 창작 집단의 장이거나, 이사이거나, 소속회원으로서의 중요성보다 작곡가 개개로 이름이 거론되는 젊은 작곡가들이 부각되기 시작했다. 특히 21세기악회 주변에 있던 작곡가들이 각자 개별적인 작품을 하는 것이 눈에 띄었으며, 김성기, 이종구, 박영근, 이영조, 이해식, 강준일 등의 중견 작곡가들도 자신의 개별적 스타일을 적극 드러냈고, 구분우, 박용실, 심근수 등의 작품도 우리의 주의를 끌었다. 그런가하면 임준희, 나효신, 박정희, 한영란, 이문승, 최우정, 이신우, 임현경, 한옥미, 이윤경, 김연수 등 십인십색의 자기 세계를 추구하는 젊은 작곡가들의 작품이 나올 때마다 신선함을 더해가고 있다.

이러한 개별적 추세에서 엿보이는 특성은 우선 첫째로 누가 무어라 하는 외적 언급들이 이들의 작품에 그리 크게 작용하지 않는다는 것이다. 각자는 나름대로의 음악관을 가지고, 자신의 역량을 신장시켜가고 있다. 둘째는, 이들 음악이 전체적으로 청중의 감상을 전체로 비교적 청취 가능성이 신장되어 있다는 것이다. 그리고 셋째, 이들은 이 시대에 널리 있는 음악적 재료에 대해 크게 편견을 안 가지고 있다는 것이 또한 특징이다. 따라서 이들 작가의 작품은 이들 음악을 좋아서 듣는 고유의 청중을 확보해가고 있다.

특히 이윤경과 한옥미의 작업은 다양하고 극적인 틀에 소리를 배치시키기 때문에 주목과 사랑을 받고 있다. 그러니까, 기존의 음악적 형식과 다른 차원에서 음악을 시도함으로써 현재의 음악이 안고 있는 한계를 나름대로 극복해보려는 시도인 것이다. 그러나 이들 역시 음악의 심화를 끝내는 고심하지 않을 수 없을 것이란 점에서 각각의 작업에 모두 개별적인 관심을 가지지 않을 수 없는 것이다.

한편 1997년 어느 학자의 추천으로 필자는 김대성이라는 이름을 접하게 되었다. 테이프에 그대로 대강 녹음되어 있는 그의 8개 작품을 듣게 되었는데, 피아노 독주곡인 <7채+6채>를 비롯해 3대의 피아노 편성에 의한 <아리랑 푸리> 등은 아주 색다른 경험을 안겨주었다. 아직 세련되지는 않았지만 이 테이프는 그간 누가 했던 작업과도 같지 않은 나름의 톤을 가지고 있었다. 다시 말해서 창작의 단초가 자리를 잘 잡고 있는 것들이었다. 또한 1997년에 나온 이영조의 <하늘 천 따지> 역시 우리를 그대로 즐겁게 해주면서 자유로운 필치로 써내려간 음악 덕분에 국내외 누구한테나 무리 없이 스며들어가는 특징을 가지고 있어 뇌리에 남는다. 그런가하면 1997년 김성기가 내놓은 <김성기 피아노 작품집>에 수록된 1997년 작 <피아노를 위한 작은 모음곡> 이하 곡들도 청취도를 아주 높은 수작이었음을 상기한다. 그리고 1990년대 초반부터 전자음악협회를 만들어 작업을 하던 작곡가들 역시 1990년대 후반부터는 또 다른 실험을 통한 음악적 결과들을 활발히 내놓게 되었다.

1990년 중반 이후 우리 나라의 창작계는 확실한 변화를 해오고 있다고 본다. 70년대 이후 시작된 갈래는 나름대로의 성숙을 향해 나가고 있고, 개개 작곡가들은 작곡가로서의 개인적 추구를 극대화해 보려는 노력을 경진하고 있는 것이다. 그러는 가운데, 특히 젊은 작곡가 군의 작업들은 상대적으로 기존의 가림이나 편견을 모두 허용하는 동시에 전제하고 작업을 하고 있기 때문에, 비교적 자유롭고 더욱 참신한 시도들을 눈치 보지 않고 해내는 대담성을 보이고 있다. 21세기에 들어 한국의 창작계는 그 어느 때보다도 자유로운 작가의 시대를 맞고 있는 것이 아닌가 하는 생각이 든다. 따라서 학계 역시 작품 자체에 대해 더욱 깊이 있는 논의를 하지 않을 수 없는 시기를 맞고 있으며, 음악적 실재를 바탕으로 음악사를 정리하는 본격적인 작업을 할 수 있는 좋은 연습의 장을 제공받고 있는 셈이다.

IV. 나가면서

19세기 말부터 해방 전까지 한국에 서양음악이 정착하는 과정은 창가, 동요, 가곡, 그리고 각종 기악곡의 장르 순으로 전개되어 나왔다. 그리고 각 영역별로 양산된 작품들의 면면은 기본적으로 서양음악의 고전, 낭만, 그리고 낭만주의 후기에 이르는 다양한 형식과 기법 등 시대의 흐름을 따라가면서 호흡해 왔음을 알려준다. 그러나 작품들의 세부를 살펴보면 한국의 작곡가들은 항상 그 기법을 변형시켜 자기화 내지는 한국화를 꾀해 왔으며, 그 위에 자신의 개인적 특성을 포함한 한국의 정서를 융화시켰다. 극히 소박한 일상적 즐거움은 물론 밀도 있는 토착화의 고민을 거친 작품에 이르기까지 해방 전 한국 양악은 그 어느 때보다 풍부하고 진지한 태도와 음악성을 드러내고 있다.

그러나 해방 후, 본격적으로 서구의 모더니즘적 경향에 영향을 받게 된 한국 양악의 추세는 정서나 감정보다 이성과 구조, 그리고 냉철한 논리에 근거한 현대음악을 지향한다. 즉 무조적 음악부터, 12음 기법 음악, 그리고 이 후 이어지는 각종 서양 현대음악의 사조의 어법들이 한국 양악을 지배하게 되는데, 이러한 경향은 한국 양악 차별적 특성인 한국적 정서와 서정성 등을 음악에서 배제시키는 결과를 초래한다. 하지만 정서가 배제된 음악에서 기법적으로 차별화되는 새로운 음악적 질서의 논리를 생산해 내지 못한 한국의 양악계는 한국이라는 공간 안에서의 삶과 무관한 음악을 추종하는 서구지향적 태도를 견지하고 있다는 측면에서 1980년대에 강한 비판을 받는다.

그러나 1990년대 후반 이후 20세기를 뒤로 하면서 한국 양악계의 작곡가들은 한국 음악의 20세기를 모두 자신들의 음악적 자산으로 받아들이면서 음악언어 선택의 자유를 누리고 있다. 한편 이들은 동시에 작품을 하는 자기 이유에 더없이 명민한 귀를 기울이고 있다. 21세기를 맞아 이제 진정 자유로우면서도 무르익은 작곡가를 기다리는 것은 오늘의 흐름을 지켜보고 있는 우리들의 당연한 기대라 생각한다.

향후 한국 양악의 20세기를 작품과 작가별로 세밀히 연구를 하게 되면 서양음악의 한국 초기 정착기부터 서양, 한국 구별없이 완전히 녹아들어 무르익은 작품이 나오기까지의 경과를 좀더 상세히 밝힐 수 있을 것이다.

본 논문은 서양음악이 한국 토양에 들어오는 초기 정착기부터 오늘에 이르기까지의 흐름을 개략적으로 살펴보는 데 있다. 20세기 한국음악을 돌아보면 가장 대표적인 양악 작곡가 70여명의 이름이 드러난다. 한국 양악 창작은 두 갈래의 도입 경로를 통해 시작되었다. 1850년대 생으로 한국에 들어와 처음으로 작곡의 기초를 가르친 독일의 에케르트(1850-1910)는 한국의 초기작곡가 중에 백우용, 정사인(1880년대 생) 같은 사람들을 키웠다. 에케르트는 외국과의 정치적인 교류를 하면서 의견의 중요성을 느낀 궁정이 초빙한 군악대장이었다. 그런가하면 다른 한편으로는 서구 문물과 함께 들어온 선교사들에 의해 한국의 작곡가들은 교육되었다. 초기 선교사들에 의해 교육된 이상준, 김인식 등은 그 대표적인 초기 작곡가들이다.

1900년에서 1910년대에 이르면서 비교적 활성화를 꾀하던 한국의 작곡계는 국가가 당면한 위기와 맞물려 일제의 영향 아래 놓였고, 그러면서 창작계는 자율적 근대화의 시기를 충분히 확보하지 못한 채 식민지적 억압의 사회환경 속에서 제공되는 음악환경을 조성할 수밖에 없었다. 그러나 해방 후 오늘에 이르는 급격한 정치, 사회적 환경의 변화는 작곡가들로 하여금 다양한 경로로 각자의 음악 경험을 쌓게 했고, 또한 서양의 현대음악에도 경계없이 이들을 그대로 노출시켰다.

한국 양악의 오늘을 이해하기 위해서는 19세기 말에서 20세기 전반까지 한국에 서양음악이 어떻게 정착을 했는지를 살피는 것이 필수적이다. 그리고 그 토대에 근거해 보면 해방 후 한국 창작계의 동향은 하나의 거시적 흐름 속에 수용과 변용의 긴장을 추구하는 일관성을 지니고 이어져 나온 것임을 알 수 있게 된다.

19세기 말부터 해방 전까지 한국에 서양음악이 정착하는 과정은 창가, 동요, 가곡, 그리고 각종 기악곡의 장르 순으로 전개되어 나왔다. 그리고 각 영역별로 양산된 작품들의 면면은 기본적으로 서양음악의 고전, 낭만, 그리고 낭만주의 후기에 이르는 다양한 형식과 기법 등 시대의 흐름을 따라가면서 호흡해 왔음을 알려준다. 그러나 작품들의 세부를 살펴보면 한국의 작곡가들은 항상 그 기법을 변형시켜 자기화 내지는 한국화를 꾀해 왔으며, 그 위에 자신의 개인적 특성을 포함한 한국의 정서를 융화시켰다. 극히 소박한 일상적 즐거움은 물론 밀도 있는 토착화의 고민을 거친 작품에 이르기까지 해방 전 한국 양악은 그 어느 때보다 풍부하고 진지한 태도와 음악성을 드러내고 있다.

그러나 해방 후, 본격적으로 서구의 모더니즘적 경향에 영향을 받게 된 한국 양악의 추세는 정서나 감정보다 이성적 구조, 그리고 냉철한 논리에 근거한 현대음악을 지향한다. 즉 무조적 음악부터, 12음 기법 음악, 그리고 이 후 이어지는 각종 서양 현대음악의 사조의 어법들이 한국 양악을 지배하게 되는데, 이러한 경향은 한국 양악 차별적 특성인 한국적 정서와 서정성 등을 음악에서 배제시키는 결과를 초래한다. 하지만 정서가 배제된 음악에서 기법적으로 차별화되는 새로운 음악적 질서의 논리를 생산해 내지 못한 한국의 양악계는 한국이라는 공간 안에서의 삶과 무관한 음악을 추종하는 서구지향적 태도를 견지하고 있다는 측면에서 1980년대에 강한 비판을 받는다.

그러나 1990년대 후반 이후 20세기를 뒤로 하면서 한국 양악계의 작곡가들은 한국 음악의 20세기를 모두 자신들의 음악적 자산으로 받아들이면서 음악언어 선택의 자유를 누리고 있다. 한편 이들은 동시에 작품을 하는 자기 이유에 더없이 명민한 귀를 기울이고 있다. 21세기를 맞아 이제 진정 자유로우면서도 무르익은 작곡가를 기다리는 것은 오늘의 흐름을 지켜보고 있는 우리들의 당연한 기대라 생각한다. 향후 한국 양악의 20세기를 작품과 작가별로 세밀히 연구를 하게 되면 서양음악의 한국 초기 정착기부터 서양, 한국 구별없이 완전히 녹아들어 무르익은 작품이 나오기까지의 경과를 좀더 상세히 밝힐 수 있을 것이다.

Abstract

Kim Choon Mee

The purpose of this paper is focused on reviewing the major flows of western influenced Korean contemporary compositions in the 20th century. Investigating every details of traditional side and west-oriented side of compositions produced through the whole century is not possible yet. However, based on my on-going research and musical experiences, the paper would provide critics, musicologists, music historians and other scholars a good use by enriching the broad understanding of

20th-century Korea.

At the end of the 19th century, the western music was introduced in Korea by two different ways. The first was by Eckert, a German Band Master who was responsible for the modern court ceremony. And the second was by missionaries. From these two groups of westerners our composers learned to composers in the beginning of the 20th century.

From 1900 up to the 1945 Liberation of Korea, at first 'Chang-ga', then 'Dong-yo', 'Ga-gok', and then various forms of instrumental music were composed by early west-oriented composers in that order. Of course early composers during these years came into possession of western musical materials, but it's interesting to observe that they applied and transformed them into Korean musical idioms adjusting scales and rhythms. And especially they found various ways of revealing the sentiments and emotions of Korean people feel. This is an important distinction between western music and west-oriented Korean music.

But, after 1945, Korea was laid under the strong influence of modernism. Atonality, 12-tone technique, language of serial music, and even electronic musical sound were began to be used and wide range of western music were practiced and composed up to 1970s. Since the concept of modernism itself has the tendency of keeping emotions, feelings, and sentimental decorations at a certain distance, Korean contemporary music at this period of time could not add Korean atmosphere in their music as before. On the other hand the composers were not able to create a new system or theory which could substitute that either. Therefore they were criticized and challenged by the generation who opens the 1980s' new compositional movement called 'the third generation'.

However, at this moment, for us, the young generation who started producing their music from the late 1990s are of great interest. Because they have a quite positive attitude of accepting all of the 20th-century Korean music and traditional music as their heritage. so they have quite liberal minds for everything, professional composing skills, and freedom to choose any musical language they want as they want. That's why we are expecting a great composer loved by everybody worldwide in the near future in Korea.