

창작분야의 회고와 전망

—서울대 국악과 30년의 발자취—

全 仁 平
(중앙대)

.....《目 次》.....	
1. 서 론	4. 앞으로의 과제
2. 시대구분	5. 결 론
3. 작곡가론	

1. 서 론

1959년에 창설된 서울대 국악과는 올해로서 30주년을 맞이하게 되었다. 생각해보면 길지 않은 세월이었지만 서울대 국악과는 참으로 많은 일을 하였다.

우선 황무지와 같았던 국악계를 이 정도의 학문적인 여건으로 육성시킨 서울대 국악과의 공로는 참으로 크다 아니할 수 없다. 이 과정에서 만담 이해구 선생님과 운초 장사훈 선생님께 대한 감사를 잊을 수 없다. 이 두 분이 아니었다라면 짧은 시간에 이러한 장족의 진보를 이룰 수 없었을 것이고 특히 후학들에게 올바른 연구방향을 잡도록 이끌어 주신 점은 정말 잊을 수 없을 것이다.

서울대 국악과의 창설자인 이해구 선생님은 정기연주회에 창작곡을 연주하도록 한 이유를 다음과 같이 술회하였다. “신곡이 연주된 이유는……국악과가 과거의 국악을 전승하는데 그치지 않고 국악을 더 발전시키려고 기도한 까닭이고, 또한 과거의 레퍼토리가 그리 많지 않아 여러번 반복되면, 신선한 맛을 잃게 되기 쉬운 까닭이었다.”⁽¹⁾

이렇게 전통의 보존과 민족음악수립이라는 서울음대 국악과의 기본방향 설정은 위 두분 에 의해 확립 추진되어 오늘날의 국악계를 이루는 주춧돌이 되었다는 점에서 더욱 감사하지 않을 수 없다.

필자는 국악과 30년의 발자취 중에서 창작분야를 집중적으로 점검해 보려고 한다. 이를

(1) 李惠求, 「老教授와 캠퍼스와 學生」, 『喜壽紀念 晩堂續文債錄』, 서울; 天峯印刷株式會社, 1985, p. 460.

위해서는 국악과 창작교육과 창작곡의 연주, 또한 배출된 작곡가의 활동등을 망라해야겠으나 형편상 정기연주회만을 대상으로 살펴보겠다.

1961년 이후 30년동안 연주된 창작국악곡을 정리하고 이를 10년단위로 나누어 각 시대의 경향과 특징을 살펴보겠다. 그리고 서울대 국악 정기연주회에서 가장 빈번히 연주된 작곡가 5명을 골라 그들의 작품경향과 작품의 특징을 살펴보겠다.

마지막으로 서울대 국악 정기연주회의 30년을 개관하면서 나타난 앞으로 해결해야 할 과제를 내 나름대로 제시해 보겠다. 이러한 논의는 자칫 주관적인 견해가 되기 쉽지만 국악 창작계가 안고 있는 고민을 해결하는 계기가 되리라는 생각과 이러한 문제의 계기가 실마리가 되어 문제해결에 대한 활발한 논의를 이끌어내기 위한 것이다.

2. 시대구분

서울대의 창작국악활동 30년을 점검하면서 시대를 셋으로 구분해 보겠다. 30년이기 때문에 10년씩 셋으로 나누면 편리함이 있으며, 그보다 중요한 것은 이해식의 합주곡 당산(堂山)이 연주된 1970년과 창작곡이 1곡밖에 연주되지 않은 1980년이 하나의 분기점을 이룬다는 의미에서 이렇게 나누었다.

그래서 1961년 루·헤리슨의 합주곡 “무궁화 새 당악”부터 1970년의 이해식 “당산”까지를 제 1기로 잡고, 1971년부터 창작곡이 단 1곡밖에 연주되지 않은 22회연주회가 열린 1980년까지를 제 2기로 잡았다. 제 3기는 1981년부터 현재까지로 잡고 설명을 해 보겠다.

(1) 제 1기

제 1기는 1961년부터 1970년까지로 잡았는데 이 기간은 국악과 30년중 첫 10년을 말한다.

1959년 국악과가 개설되고 3년만에 첫연주회에 루·헤리슨의 무궁화 새당악이 연주되었다. 이 때는 워낙 곡이 없기도 해서 그렇게 되었겠지만 외국인 작곡가의 작품이 처음으로 연주된 것은 매우 아쉬운 일이다. 루·헤리슨이 세계적 작곡가이기에 첫 연주회에 그의 작품을 연주한 것으로 보이지만, 이미 1939년 김기수에 의해 창작국악곡이 작곡되었던 일을 감안해 보면 첫연주회에 우리나라 사람의 작품이 연주되었으면 하는 아쉬움이 남는다. 하긴 당시만 해도 국악의 가치를 한국인보다도 외국인이 높이 평가했던 시대였음을 본다면 서울대 국악과의 출발이 이러한 시대적 감각을 뛰어넘지 못했다는 아쉬움이 남는다.

그러나 이 10년간은 창작국악제로선 획기적인 발전을 했던 10년간이다. 이 10년간 국악 연주회에 총 14명의 작곡가 작품이 선보여졌다. 특히 14명중에 서양음악을 작곡자가 7명이

나 참여하여 국악곡을 작곡한 것을 보면 당시의 국악창작에 대한 열의가 국악과 뿐 아니라 작곡계 전반에 팽배했던 것을 느낄 수 있다.

이 시기에는 국악창작뿐 아니라 작곡계에까지 영향을 미쳐 서울대 정기연주회의 연주곡목은 장안의 화제가 되었으며 정기연주회는 작곡계의 가장 선두에 서서 이끌어 가는 선도적 역할을 담당했었다. 이 당시의 활발한 활동중에서 당시의 지휘자였던 한만영의 공헌은 잊지 말아야 할 것이다. 당시 그는 작곡가에게 어떤 수법의 곡이든지 연주할 수 있다는 조건으로 작품을 위촉하였었다. 그래서 여러 작곡가들이 자기의 기량을 발휘하여 실험을 할 수 있도록 무대를 마련해 주었던 것이다.

1970년의 이해식의 당산은 여러가지로 의미가 있다. 우선 기층문화인 굿음악의 요소를 과감하게 작곡에 도입했다는 것이고 또한 그 수법이 대단히 실험적이고 현대적이었다. 이 작품은 농악적인 리듬이 세분되어 있으며 피리의 불협화적인 선율은 주술적인 기법(祈求)의 표현이었다.⁽²⁾ 이 작품은 전체적으로 굿판의 카오스(Chaos)적인 분위기를 표현한 작곡자 최초의 합주곡으로 당시 국악작곡계에서는 파격적인 작품이었다. 운라와 훈, 관악기의 불협화음이 묘하게 접철된 이 현대적인 작품은 그 난해성 때문에 세인의 기억에서 흐려진 작품이지만 당시 국악 작곡계를 대변한 몸부림을 표현한 곡이었다. 이러한 의미에서 1970년 “당산”까지를 제 1기로 잡은 것이다. 이 시기에 모두 35곡이 연주되었는데, 31곡이 초연곡이었던 것을 보면 이 연주회의 비중을 읽을 수 있다(표 1 참조).

(2) 제 2기

제 2기는 1971년부터 1980년까지로 잡았다. 1979년에는 10·26사태로 연주회가 중단되었는데 이를 보완하기 위해 1980년에 두 번의 연주회를 개최하였다. 그래서 21회는 지난해 준비했던 연주회였고 22회가 1980년 분이 된다.

1970년대 초에는 60년대의 여세를 몰아 많은 작품이 작곡되어 초연되었다. 즉 1971년에는 3곡, 1972년에는 10월유신으로 중단되었고 1973년부터 1974년, 1975년, 계속 세 곡씩 창작곡이 연주되었다.

그러나 1970년대 후반부터는 2곡씩으로 줄어들어 1976년, 1977년, 1978년에는 각각 2곡씩 연주되었다.

1979년에는 10·26사태로 인하여 정기연주회가 중단되었고 다음해 80년에 두 번, 연주회를 개최하였다. 22회의 연주회에서는 창작곡이 단 1곡 연주된 창작음악이 극히 위축된 해였다. 1974년에 시작된 시립국악관현악단의 영산회상 전곡 연주 성공에 힘입어, 1975년에 국립국

(2) 李海植, 『海東新曲』, 경산: 嶺南大 出版部, 1983, p. 8.

<표 1> 정기연주회 창작곡 연주일람표

번호	회수	해	분 류	작 곡 자	곡	목	초연곡
1	1	1961	합주곡	루·해리슨	무궁화 새당악		
2	2	1862	합주곡	김 용 진	합주곡 제 1 번		○
3	3	1962	독주곡	이 성 천	대금독주곡 청성자진한일주제에 의한 변주곡		○
4	"	"	합주곡	이 수 자	피리를 위한 합주곡		
5	"	"	관현악	이 강 덕	새하늘		
6	4	1963	합주곡	신 흥 균	피리독주 신곡		○
7	"	"	관현악	이 성 천	새악을 위한 합주곡		○
8	"	"	중주곡	정 회 갑	두대의 가야고를 위한 소품		○
9	5	1964	관현악	서 우 석	침거(蟄居)		○
10	"	"	중주곡	이 성 천	중주곡 제 3 번		○
11	6	1965	중주곡	이 성 천	중주곡 제 6 번		○
12	"	"	협주곡	조 재 선	첫대를 위한 시나위		○
13	"	"	중주곡	김 용 진	현악 3중주(염불변주)		○
14	7	1966	협주곡	조 재 선	가야고를 위한 시나위		○
15	"	"	독창곡	이 성 천	가곡 이야기		
16	"	"	관현악	김 홍 교	관현타악기를 위한 2장		○
17	"	"	중주곡	김 홍 교	해금과 장구를 위한 2중주		○
18	"	"	합주곡	김 용 진	합주곡 제 2 번		○
19	"	"	합창곡	한만영편곡	소용이		○
20	8	1967	중주곡	윤 양 석	3중주, 피리·가야고·장구를 위한 장		○
21	"	"	합창곡	김 용 진	가시리		○
22	8	1967	독주곡	이 성 천	가야고 독주곡 새들의 합창, 우리의 행진, 물의 요정, 빗방울의 춤		○
23	9	1968	합주곡	이 성 천	피리에 의한 관현악곡 선과 기도		○
24	"	"	합주곡	김 홍 교	장구와 관현악을 위한 2장		○
25	"	"	합주곡	서 우 석	석각(石刻)		○
26	"	"	합주곡	강 석 회	합창과 타악기를 위한 예불(禮佛)		○
27	10	1969	합주곡	박 중 후	첫대를 위한 합주(死者의 故郷)		○
28	10	1969	합주곡	이 성 천	관을 위한 실내합주 靜과 雅樂		○
29	"	"	합주곡	강 석 회	실내 합주곡 원음(圓音)		○
30	"	"	합주곡	김 홍 교	관현타악기를 위한 조곡 지난날의 수첩에서		○
31	"	"	합주곡	김 용 진	합주곡 제 5 번		○
32	11	1970	합주곡	이 성 재	투시도 영고(透視圖迎鼓)		○
33	"	"	합주곡	이 해 식	당산(堂山)		○
34	"	"	독주곡	이 성 천	가야금 독주곡 다스름·매아리·변주곡		○
35	"	"	협주곡	전 인 평	가야고 협주곡 제 1 번		○
36	12	1971	합주곡	이 해 식	원풍(苑風)		○
37	"	"	합주곡	전 인 평	운(韻)		○
38	12	1971	독주곡	이 성 천	가야고 독주곡 서마동 굴러라		○
		1972	(시월유신으로 중단)				
39	13	1973	중주곡	이 성 천	두대의 가야고와 아쟁을 위한 3주곡 중주곡 8번		○

번호	회수	해	분 류	작 곡 자	목	초연곡
40	13	1973	합주곡	김 용 진	세계의 것대와 합창 것대와 농(弄)	○
41	"	"	중주곡	전 인 평	가야고 5중주	○
42	14	1974	무용곡	전 인 평	방황하는 무리들	○
43	"	"	합주곡	김 현 중	환상적 쿼타(幻想的 吹打)	○
44	"	"	협주곡	이 해 식	가야고 협주곡 탑원(塔院)	○
45	15	1975	독주곡	이 성 천	숲속의 이야기	○
46	"	"	협주곡	이 강 덕	가야고 협주곡 제 2번	
47	"	"	합주곡	강 석 회	타악기와 남성합창을 위한 예불(禮佛)	
48	17	1976	합주곡	이 해 식	뜰모리	○
49	"	"	합주곡	김 용 진	합주곡 제 6번	○
50	19	1977	독주곡	이 해 식	해금을 위한 상(像)	○
51	"	"	중주곡	박 병 동	대사(對斜)	○
52	20	1978	관현악	전 인 평	합창과 관현악 "달아래서"	○
53	"	"	관현악	이 해 식	디오니소스의 승천	
		1979	(10·26으로 연주회 중단, 80년에 2회개최)			
54	21	1980	중주곡	김 용 진	대금 7중주	
55	"	1980	독주곡	이 성 천	숲속의 이야기	
56	"	"	협주곡	이 강 덕	가야고 협주곡 제 1번	
57	"	"	합주곡	이 해 식	외사(外數)	
58	22	1980	중주곡	전 인 평	삼청 3중주	
59	23	1981	관현악	전 인 평	까치와 호랑이	○
60	"	"	중주곡	문 성 모	살로메	
61	"	"	관현악	박 대 응	판놀음	○
62	24	1982	협주곡	이 강 덕	가야금 협주곡 제 1번	
63	"	"	관현악	이 성 천	나의 조국	
64	25	1983	관현악	이 해 식	뜰굿	○
65	"	"	협주곡	이 강 덕	협주곡	
66	26	1984	중주곡	김 정 길	추초문	
67	"	"	협주곡	이 강 덕	메나리조에 의한 피리협주곡	
68	"	"	합주곡	이 해 식	산굿	
69	27	1985	협주곡	이 강 덕	가야고 협주곡 제 1번	
70	"	"	관현악	이 해 식	산굿	○
71	28	1986	합주곡	이 성 천	합주곡 제 5번	
72	"	"	관현악	황 의 중	승무	
73	"	"	관현악	이 해 식	중굿	○
74	29	1987	합주곡	이 성 천	21현금 가야금 합주곡	
75	"	"	협주곡	이 상 규	저문고 협주곡 제 1번	
76	"	"	합주곡	이 건 용	만수산 드렁쇠	
77	30	1988	합주곡	조 제 선	첫대를 위한 시나위	
78	"	"	중주곡	문 성 모	살로메	
79	"	"	합주곡	이 성 천	합주곡 제 9번 훈민정음	

악원에서는 관악영산회상 전곡, 평조회상전곡 연주를 시도 하였다.⁽³⁾

이러한 전통 재래곡의 전곡연주는 국악계의 1960년대의 신음악 창달이라는 시각을 전통 음악 전곡 완주로 돌리게 하였다. 이러한 전통 재래곡 완곡 운동은 상대적으로 창작국악의 위축을 가져왔고 이러한 국악계의 분위기가 그대로 서울대 국악과에도 스며든 것이다.

80년대 중반 이후의 독주회 분위기를 보더라도 정악전곡을 연주하는 것이 유행처럼 번졌고, 이것은 산조음악계를 자극하여 산조음악이 길어지게 하는 결과를 낳았다. 대표적인 예가 김죽과 가야고 산조와 한갑득 거문고 산조라고 하겠는데, 산조 1곡의 길이가 50~60분에 달하게 되었다. 이렇듯 산조 1곡으로도 한 시간 정도에 이르게 되니 독주회에서는 산조 1곡이외에는 다른 곡을 연주 할 형편이 못되었다. 이전의 독주회 양상은 정악에서 1곡, 산조 중 1곡 그리고 창작곡을 1~2곡 연주하면서 창작곡을 초연하고 싶은 욕망으로 곡을 위축 하기도 하였다. 그러나 제 2기 중반 이후에는 이러한 전곡 연주 분위기 때문에 창작곡의 위축이 눈에 띄게 줄어들었다.

제 2기는 새롭게 등장하는 작곡가의 수가 제 1기의 14명에서 5명으로 줄어들었다 (표2참조). 이러한 분위기는 제 3기인 1980년대 초까지도 계속되다가 1980년대 후반에 와서야 회복 된다.

숫자적으로 살펴보아도 총 23편이 연주되었는데 초연곡은 16곡 이었다. 제 1기의 총35곡 연주중 31곡이 초연곡이었던 것과 비교해보면 형편을 더욱 잘 알 수 있다.

(3) 제 3기

제 3기는 1981년부터 현재까지를 말한다. 사실 1981년 이후의 제 3기는 국악계가 양적으로 획기적인 발전을 한 시기이다. 1980년 이전에는 전국에 네개의 대학에서 국악과를 두고 있었다. 즉 1959년에 국악과가 개설된 서울대와 1972년에 개설된 이화여대와 한양대, 1974년에 개설된 추계예대에서 대학과정의 국악교육을 시행하고 있었다.

그러나 1980년에 이르러 많은 대학에서 국악과를 개설하여, 현재는 15개 대학에서 국악을 가르치고 있으며 대학에 종사하는 전임교원의 수가 70여명에 이르게 되었다.

이렇게 국악과가 많아지면서 상대적으로 서울대 국악정기연주회의 비중이 약해지고 여타 대학의 국악정기연주회와 마찬가지로 일정한 패턴에 잠기게 되었다. 즉 초연곡이 줄어들고 국악정기연주회를 통해서 데뷔하는 작곡가도 찾아볼 수 없게 되었다. 1981년 이후 연주된 곡은 모두 21편인데 이 중에서 초연곡은 5곡에 불과했다.

이렇게 서울대 정기연주회의 비중이 약해진 요인은 무엇일까. 우선 연주단체가 늘어났다

(3) 『國樂沿革』, 서울; 國立國樂院, 1982, p. 251.

는 것을 들 수 있다. 그동안 간헐적으로 연주해 오던 단체들도 80년에 들어서면서 활발한 연주활동을 벌이게 되고 새롭게 여러 단체들이 창단되었다. 즉 KBS 국악관현악단을 필두로 중앙국악관현악단, 정악원 관현악단, 청소년 국악관현악단, 추계악회 등이 창단되어 자주 연주회를 벌이게 되었다. 특히 KBS 국악관현악단이 상당액의 위촉료를 지불하여 작품을 위촉하게 되면서 그동안 국악곡은 무료 또는 상징적 작곡료로 작품을 위촉하던 풍조가 점점 바뀌게 되었다. 서울대 정기연주회의 비중이 약화된 요인은 여러가지가 있겠으나 그중에서 생각나는 몇가지를 적어보았다.

3. 작곡가론

1961년에 시작된 정기 연주회는 1988년까지 30년동안 총 25명의 작품을 연주하였다. 상당히 많은 수의 작곡가들이 서울대 음대 국악과의 정기연주회를 통해서 데뷔 또는 작곡가로서의 발판을 굳혔다.

연도별로 등장한 작곡가의 이름을 적어보면 다음과 같다(표2). 이 중에는 국악정기연주회를 통해서 데뷔한 작곡가도 있고, 이미 다른 기회에 데뷔한 분의 작품을 국악연주회에서 연주한 경우도 있기 때문에 여기의 등장년도가 곧 데뷔년도가 아님을 밝혀둔다.

제 1기에는 총 14명의 작품을 연주하였다. 이 중에서 7명은 국악을 전공한 사람들이고 7명은 서양작곡가이다.⁽⁴⁾ 1961년에는 루·헤리슨, 1962년에는 김용진·이성천·이수자·이강덕, 1963년에는 신충균·정희갑, 1964년에는 서우석, 1965년에는 조제선, 1966년에는 김홍교·한만영이 정기연주회 무대에 등장했다. (한만영은 가곡 소용이를 편곡 연주하였다.) 1967년에는 윤양석, 1968년에는 강석희, 1969년에는 박중후의 작품이 연주되었다.

제 2기에는 모두 5명의 작곡가가 정기연주회의 무대에 새로 등장했는데 그중에 3명은 서양작곡가였다. 즉, 1970년대에는 이성재·이해식·전인평이, 1974년에는 김현중, 1977년에는 백병동이 정기 연주회의 무대에 새로이 등장하였다. 1960년대의 14명에 비해서 양적으로 많이 줄어들었다.

(4) 국악작곡가와 서양음악 작곡가를 분류하는 것은 용어상 적절치 못하다. 왜냐하면 작곡하는 사람은 자기의 음악적 경험으로 작곡하기 마련이고 음악적 경험이란 것이 국악·양악이 따로 있을 수 없기 때문이다. 또한 작곡하는 작품도 어느 때는 국악기를 위한 작품을 어떤 때는 양악기를 위한 작품을 쓰기 마련이어서 확실한 구별을 할 수 없다. 그런데도 불구하고 여기서 나누는 것은 작곡가가 자라온 배경을 구분해 보자는 것이다. 다시 말하면 양악을 주로 공부했던 분과 국악을 주로 공부했던 분을 구별해 보는 것도 상황을 파악하는데 도움이 되리라고 생각하기 때문이다.

〈표 2〉 작곡가별 연주 일람표

순서	성명	연주된해	회수	비고
1	루·헤리슨	61	1	제 1기 총35곡중 초연13곡
2	김용진	62 65 66 67 69 73 76 80	8	
3	이성철	62 64 65 66 67 68 69 70 71 73 75 80 82 86 87 88	16	
4	이수자	62	1	
5	이강덕	62 75 80 82 83 84 85	7	
6	신홍균	63	1	
7	정희갑	63	1	
8	서우석	64 68	2	
9	조재선	65 66 88	3	
10	김홍교	66 68 69	3	
11	한만영	66 83	2	
12	윤양석	67	1	
13	강석희	68 69 75	3	
14	박중후	69	1	
15	이성재	70	1	제 2기 총23곡중 초연16곡
16	이해식	70 71 74 76 77 78 80 83 84 85 86	11	
17	전인평	70 71 73 74 78 80 81	7	
18	김현중	74	1	
19	백병동	77	1	
20	백대웅	81	1	제 3기 총21곡중 초연 5곡
21	문성모	81 88	2	
22	김정길	84	1	
23	황의중	86	1	
24	이상규	87	1	
25	이건용	87	1	

* 순서는 정기연주회때 연주된 순서입니다.

제 3기에는 6명의 작곡가가 정기연주회 무대에 등장했는데 그 중에 1명이 서양음악 작곡가였다. 즉, 1981년에는 백대웅이 1981년에는 문성모가, 1984년에는 김정길이, 1986년에는 황의중이, 1987년에는 이상규와 이건용이 정기연주회 무대에 새로이 등장하였다.

등장한 사람수를 보면 1960년대 14명, 70년대에 5명, 80년대에 6명으로 1960년대가 가장 왕성했던 시기였음을 알 수 있다. 이는 다시 말하면 1960년대는 서울대의 국악정기연주회 무대가 작곡가의 중요한 데뷔무대였고 발표의 장이었다. 그러나 1970년대 이후에 국악정기연주회의 이러한 역할이 약화되었는데 그 이유중의 하나는 이 후에 여러 국악연주단체가 많이 등장하였기 때문이다.

서울대 국악 정기연주회 무대를 통해서 작품활동을 한 작곡가가 많이 있지만 그 중에 연

주 빈도가 높은 작곡가를 골라본다면 다음과 같다. (표2 참조)

서울대 국악정기연주회에서 가장 빈번히 연주된 작곡가의 작품은 이성천으로 총 16회이다. 다음으로는 이해식이 11회, 김용진이 8회, 이강덕과 전인평이 각각 7회이고, 조재선, 김홍교, 강석희 등이 각각 3회이다. 여러 사람의 작품을 다루기에는 지면의 제한된 형편이기 때문에 연주빈도가 높은 이강덕, 김용진, 이성천, 이해식, 전인평의 작품을 서술해 보겠다.

(1) 이강덕

이강덕(1928년생)의 작품은 62년이래 7편이 연주되었다. 그는 1962년에 합주곡 “새하늘”을 발표한 이래 지금까지 관현악곡, 협주곡, 실내악곡, 독주곡 등을 100여곡 작곡해왔다. 그는 특히 시립국악관현악단에 몸담고 있으면서 시립국악관현악단의 연주회를 위해서 수많은 작품을 작곡해 왔는데 시립국악관현악단의 연주회는 이강덕 작품 연주회라고 불리도 좋을 만큼 수많은 작품을 작곡했다.

그의 초기 작품경향은 김기수적인 관현악 기법에 기초를 둔 것이 많았는데 점차 민속악풍으로 확장되었다. 그의 후기 작품은 메나리조 또는 산조풍에 의한 작품이 많은데 가야금 협주곡 제 1번은 산조풍 작품의 대표적인 예이다. 가야금 협주곡 제 1번은 가야고의 화려한 기교와 관현악의 어울림이 성공한 작품으로 최근에도 자주 연주되는 협주곡중의 하나이다.

(2) 김용진

김용진(1939년생)은 1962년 협주곡 1번을 발표한 이래 2번(1966년), 4번(1967년), 5번(1969년)을 계속 발표했다. 그의 초기 작품은 다분히 실험적인 경향을 띄고 있었는데 “가시리”(1967년 작품)를 기점으로 차츰 복고적인 방향으로 변화되었다. 따라서 작품의 주제와 악상도 동적인 것에서 정적인 것으로 옮겨졌다. 전통음악이 갖는 내적인 깊이와 미묘한 변화의 아름다움을 현대적으로 부각시키려는 것이 그의 작곡 방향이다. 이러한 작품세계는 1973년의 합주곡 “세계의 적대와 합창, 적대와 농(弄)”으로 마감되었다. 그는 이 작품에서 국악의 중요한 시김새인 농현수법을 관악기인 대금과 합창으로 표현한 것이다. 국악에서 나타나는 다양한 농현수법과 표현방법이 이 작품을 통해 재 조명된 것이다.

또한 이 작품은 그의 복고적인 작품태도에 중언을 고하고 새로운 현대음악적인 실험으로 내딛는 주춧돌이 되었다. 1974년의 “대금 2중주곡” 1974년의 “청산별곡”의 복고적인 곡도 있긴 하지만 이는 앞에 나타난 작품의 여진이었으며 1984년에는 “人聲과 국악합주를 위한 공(空)”에서 그의 실험적인 태도가 되살아났다.

인성과 국악합주를 위한 공도 합창과 국악합주, 유리컵에서 나는 미묘한 음이 한데 어우러진 음의 향연이었다.

(3) 이성천

이성천(1936년생)은 국악계의 작곡가중에서 가장 활발한 활동을 벌여온 작곡가이다. 서울대 국악연주회의 총 79편 연주곡 중에서 그의 작품이 16편을 차지한 것만 보아도 그가 얼마나 부지런한 작곡가인가를 알 수 있다. 사실 서울대 국악연주회의 역사는 이성천 작품사라고 해도 과언이 없을만큼 많은 작품을 썼다. 뿐 만 아니라 국악계에서 활동하고 있는 연주자는 이성천의 작품을 연주하지 않은 사람이 없을 정도로 그의 작품은 여러 사람이 자주 즐겨 연주한다.

그는 1963년에 “세악(細樂)을 위한 합주곡”을 발표한 이래 음향이 섬세한 작품을 써왔다. 그의 초기의 대표적인 합주곡인 “선(禪)과 기도”(1973년)는 우리나라의 정악 특히 수제천의 정신적인 깊이를 그의 섬세한 음감각으로 재구성시킨 작품으로 볼 수 있다.

그의 음악적인 섬세함이 기교적이고 색채적으로 처음 나타난 것이 1967년의 놀이터이다. 1969년부터 1975년까지 무려 20곡으로 이어지는 가야고 독주 모음곡 “숲속의 이야기”를 완성하였다. 그의 가야고를 위한 조곡 “놀이터”와 “숲속의 이야기”가 작곡 연주되는 과정에서 이재숙, 김정자의 공헌을 기억해야 할 것이다. 지금이야 가야고 연주자들은 누구나 연주하는 기본연주곡목이지만 당시에 이러한 곡들은 그 이전에 접해보지 못한 새로운 수법과 어려운 운지가 가득찬 난곡중의 난곡이었다. 이러한 어려움을 극복하며 참고 연주해준 두 사람의 노력은 지금과 같은 풍성한 가야고 창작품이 나오게 하는 밑거름이 되었을 것으로 생각한다.

이러한 이성천의 탐구적인 자세는 1987년 “21줄 가야금”의 개발로 이어진다. 12줄 가야고의 줄을 21줄로 늘여 가야고의 표현영역을 확장한 그의 노력도 가야고 작품집 “바다”로 정리되었다. 이러한 지칠줄 모르는 학구적인 열의는 현재까지 조금도 식지 않고 최근의 향비파 개량으로 이어지는데, 그 결과에 국악계의 시선이 집중된다.

(4) 이해식

이해식(1943년생)은 우리나라의 기층음악 현상에 뿌리를 둔 작품에 몰두해 왔다. 이러한 그의 관심은 일찍이 1968년 가야고 독주곡 “흙담”부터 나타나는데 당산(堂山)(1970년), 춤거리(1973년), 해동신곡(1979년)으로 이어지고 있다.

이러한 토속음악에 관심을 두는 그의 작품태도는 지금도 식지 않아서 1983년의 들굿, 1984년의 산굿, 1985년의 종굿 등 굿시리즈 합주곡과 국악과 대중음악의 결합을 모색해 보

는 국악디스코 등으로 이어지고 있다.

그는 매우 꼼꼼하고 치밀한 작곡가로 알려져 있는데 그의 작품집 해동신곡(海東新曲, 1983)과 흙담(1986)에 그의 작품활동이 정리되었다.

(5) 전인평

전인평(1945년생)은 1969년 대금, 피리, 가야고, 장구를 위한 사중주를 발표한 이래 “운(韻)”(1971년), 무용조곡 “방황하는 무리들”(1974년), 가야고 독주곡 “노피곰”(1981년), 거문고 독주곡 “정음후사”(1984년) 등을 발표해 왔다.

그의 초기 작곡경향은 형식과 음향구성에서 서양의 기법을 완용하면서 전통과 현대의 접목을 시도한 작곡가이다.⁽⁵⁾

최근에는 동양음악에 눈을 돌려 동향의 음악적 아이디어를 국악에 이입시키는 시도를 하고 있다. 가야고 독주곡 “노피곰”에 인도의 선법인 바이라비(Bhairavi)라가를 사용한 것이 라든지 가야고 독주곡 “외오곰”(1986년)과 거문고 독주곡 “홍난파 주제에 의한 변주곡”(1988년)에 인도음악의 카할(Khy hal) 형식을 도입한 것이 그 예이다. 그는 또한 최초의 국악기를 위한 작곡안내서인 “국악작곡입문”(1988년)을 펴내기도 하였다.

4. 앞으로의 과제

서울대 국악과의 30년의 역사는 해방후 국악사의 중요한 페이지를 차지한다. 현재 전국의 국악과에서 일하고 있는 대부분의 인재들이 서울대 국악과를 통해 배출되었기 때문이다. 사실 이만큼 국악계가 양적으로 팽창하고 학문적으로⁶⁾ 이만한 성과를 얻은 것은 서울대 국악과의 공로라고 생각되기 때문이다.

이제 서울대 정기연주회를 개관하면서 나타난 앞으로 해결해야 할 과제들을 점검해 보겠다. 사실 다음의 문제는 서울대만의 문제간 아니고 국악계 전체의 문제이다. 이번 기회에 이러한 문제들을 점검해 보면서 앞으로 이러한 문제해결의 활발한 논의를 기대한다.

1) 작곡층을 두껍게 하여 다변화시켜야 한다.

지금까지 서울대 국악정기연주회에서 작품이 연주된 작곡가의 숫자는 모두 25명인데 그 중 10명이 서울대 국악과 출신이다. 사실 10명이라는 숫자는 결코 적은 숫자는 아니지만 이 10명중 현재까지 작품활동을 계속하고 있는 사람은 절반정도조차 되지 않는다. 30년동

(5) 전인평, “창작국악”, “음악평론” 창간호, 서울 : 한국음악평론가협회, 1987, p.165.

안 5~6명의 작곡가가 배출된 것은 결코 많다고는 할 수 없다고 생각된다. 이를 극복하는 방법은 무엇일까?

우선 과격적으로 정기연주회에 재학생 작품을 연주해 보는 방법도 있다. 이러한 조치는 학생들에게 큰 자극이 되어 분발하게 하는 자극제가 될 수 있으리라 본다.

다른 한가지 방법은 대학의 정기연주회에는 초연곡이 꼭 포함되어야 한다고 생각한다. 지휘자의 입장으로는 이미 평가가 된 음악을 연주하는 것이 위험부담이 적기 때문에 초연곡을 기피하는 경향이 있지만 대학의 정기연주회는 학구적이고 실험적이어야 한다. 사실 60년대의 서울대 정기연주회의 영광은 이러한 학구적이고 실험적인 정신의 소산이었다고 생각한다.

2) 대학의 교과과정에 창작음악론을 넣어야 한다.

그동안 학생들에게 작곡을 지도하면서 느낀점은 국악계가 너무 보수적이라는 점이다. 보수적이라는 것은 재래곡에 지나친 애착을 갖은 나머지 재래곡 수법과 다르거나 기교가 어려우면 어떻게 해서든지 이를 극복할 생각보다는 연주불능으로 결론을 내리고 “악기도 모르고 작곡을 했다”라고 몰아 부치는 것이다.

예를 들면 재학생들이 작곡한 것은 재학생들이 연주하게 마련인데 이 때에 작곡전공학생들이 작곡한 곡을 재학생들이 소화해 내지 못하는 것이다. 대체로 작곡전공학생들이 여타의 학생들보다 악기에 대해서는 미숙하기 마련이어서 작곡전공시간에 배운 지식을 충분히 전달하지 못해 학생들이 난감해하는 것을 여러번 보았다.

이것은 학생들간의 문제를 적어본 것이지만 좀 더 범위를 넓혀서 일반 연주제로 확대해 보면 비슷한 양상을 여러 곳에서 발견할 수 있다. 여담이지만 어떤 대학원생이 창작곡을 대상으로 논문을 썼는데 이에 대해 어떤 심사교수는 “창작곡이라는 것은 작곡하는 사람들이 아무렇게나 한번 해 본 것인데 그게 무슨 논문거리가 되냐?”고 했다고 한다. 창작곡에 대한 인식이 이정도라면 나머지 문제는 더 말할 필요가 없을 것이다. 이러한 문제를 극복하기 위해서 대학의 교과과정에 창작음악론이라도 넣어 가르쳐 본다면 좀 더 개선될 것이 아닌가 생각한다.

3) 창작곡에 대한 기보법을 통일해야 한다.

현재 국악을 오선보에 표기하는 것을 보면 작곡가마다 채보자마다 또는 작품마다 서로 달라서 많은 문제점이 있다.

예를 들어보면 산조가야고 6째 줄인 “징”을 표시1하면서 가야고는 G 또는 C, 거문고는 B 또는 C 또는 G, 해금은 B^b 또는 C, 대금은 G 또는 C, 피리는 G 또는 B^b, 또는 C

로 적고 있다. 설명의 편의를 위해 기준음을 설정하고 적는 방법을 예로 들었지만 부분별로 너무나 다양해서 초보자들이 여간 고생을 하지 않는다. 물론 작곡자마다 편한 방법을 선택해 쓰기 마련이지만 교육용만이라도 통일안을 마련해야 할 것이다.

4) 각 악기를 위한 교재가 개발되어야 한다.

전통음악의 채보작업은 오래전 부터 시도되어 상당한 성과를 거두고 있다. 특히 도제식의 구전심수(口傳心修)식의 교육방법에서 대학의 1주 1회의 전공실기 지도방법으로의 전환은 채보된 악보를 통한 지도가 필수불가결하게 만들었다. 이러한 채보를 통한 지도는 즉흥연주형태를 떠던 많은 곡들이 굳어져 고정화되게 되었다. 현재도 악보 없이 구전심수로 교육받은 사람은 즉흥연주의 능력이 있지만 악보로 배운 사람의 대부분이 즉흥연주 능력을 상실한 것을 보면 이를 잘 알 수 있다.

이제 국악계는 악보를 통한 지도가 심든 좋든간에 보편화된 형편이다. 국악교육이 대학에서 이루어지는 한 이는 어쩔 수 없는 것이다. 그렇다면 이러한 악보를 통한 지도하에서는 좀 더 적극적인 교재개발이 있어야겠다. 그래서 체계적이고 점진적인 교재로 학생을 지도해야 할 것이다. 흔히 교치본은 작곡전공하는 사람이 써야만 하는 것으로 오해하는 분들이 있다. 그러나 교치본은 그 악기를 전공하는 사람이 써야 가장 효과적인 교치본을 쓸 수가 있을 것이다.

5) 입학시험에 창작곡을 넣어야 한다.

어떤 국악교수의 고백을 들어보면 고교 3년동안 내내 영산회상과 산조를 배우고 대학에 들어왔는데, 대학에서도 계속 영산회상과 산조를 가르치더라고 했다. 그런데 대학에서 졸업연주 때 영산회상과 산조를 주로 연주하고 졸업했는데 전문 연주 단체에 입단시험에서도 역시 같은 곡으로 시험을 봤다고 한다. 그리고 대학에 강사로 나가게 되었는데 역시 영산회상과 산조를 주로 가르치게 된다고 했다.

형편이 이려고 보면 사실 영산회상과 산조만 잘 배워두면 공부는 거의 끝난 셈이니 대학이나 대학원에서 기를쓰고 밤새워 할 공부가 별로 없는 셈이다. 이런 얘기는 좀 과장된 듯 싶은 이야기이지만 국악계의 현실이다.

이런 경향은 곧 국악연주계에도 영향을 미쳐 연주회의 프로그램이 대동소이하다. 이는 곧 청중에게 전달되어 국악연주회는 일년만 다녀보면 들을만한 곡을 다 듣게 된다는 푸념을 듣게 된다.

이러한 연주곡목의 빈곤현상은 연주회의 단골연주곡목이 대거 등장하게 하고 더욱 연주자들은 공부를 덜해도 되고 청중은 더욱 공연장에서 멀어진다.

이런 악순환을 언제까지 계속할 것인가? 국악제는 이런 문제를 해결하기 위한 더욱 진지한 고민이 있어야 한다. (이런 문제 해결의 한 방안으로 입학시험 때부터 창작곡을 부과하여 창작곡에 대한 이해를 넓히고 이로 인해서 작곡가들은 자극을 받아 작품을 활발히 쓰게 되는 촉진제의 역할이 될 것이다.)

5. 결 론

지금까지 국악과 30년의 발자취를 창작분야를 중심으로 점검해 보았다. 이를 위해서는 창작교육과 창작곡 연주 배출된 졸업생의 활동등을 망라해야겠으나 형편상 정기연주회만을 대상으로 살펴보았다.

우선 30년의 역사를 10년 단위로 나누어 살펴보면 다음과 같다. 제 1기인 1961년부터 1970년까지의 10년간은 신음악 창달이라는 기치이래 창작국악제가 획기적인 발전을 했던 10년간이다. 정기연주회에 모두 14명의 작곡가가 등장했고, 14명중에 7명은 본대학 출신이었다. 이 시기에 모두 35편이 연주되었는데 31곡이 초연곡이었다. 이 시기에는 창작국악뿐 아니라 작곡계에까지 영향을 미쳐 서울대 정기연주회의 연주곡목은 장안의 화제가 되었으며 정기연주회는 작곡계의 가장 선도적 역할을 담당했었다.

제 2기는 1971년부터 1980년까지로 잡았다. 70년대 초에는 제 1기의 여세를 몰아 활발한 활동이 계속되었다. 그러나 70년대 후반에는 국악계의 전곡연주 풍조에 따라 창작국악제는 위축되었다. 이러한 전통 재래곡의 전곡 완주는 제 1기의 신음악 창달이라는 시각을 재래곡의 연주에 돌리게 하였다. 이런 분위기는 서울대의 국악정기연주회에도 영향을 미쳐 모두 23편이 연주되었는데 이중 16곡이 초연곡이었다. 제 1기의 총 35편 연주에 31곡이 초연곡이었던 것과 비교해보면 이러한 형편을 더 잘 알 수 있다.

제 3기는 1981년부터 현재까지를 잡았다. 이 시기는 전국에 4개뿐이던 대학의 국악과가 15개로 늘어났다. 현재는 전국의 국악과 전임교원만도 70명을 헤아리게 되었다. 이런 현상은 상대적으로 서울대 국악정기연주회의 비중이 약해지고 다른 대학의 연주회와 마찬가지로 일정한 패턴에 잠기게 되었다. 여기에 많은 연주단체의 등장은 더욱 서울대 정기연주회의 비중을 약화시켰다.

서울대 국악정기연주회에서 많은 곡을 발표한 사람은 이성천과 이해식이다. 특히 총 79편중에 16편이 이성천의 작품이었고, 11편은 이해식의 작품이었다. 특히 가야금음악을 필두로 중주곡 독주곡 등에 중요한 연주곡목을 국악계에 제공한 이성천의 공로는 잊지 말아

야 할 것이다(표 2 참조).

이제 마지막으로 서울대 정기연주회를 개관하면서 나타난 앞으로 해결해야 할 과제를 적어보겠다. 60년대의 국악정기연주회가 누렸던 영광을 되찾기 위하여 어떻게 해야할까?

우선 작곡층을 두껍게 다변화 시켜야 한다. 이를 위해 파격적으로 선두에 서서 이끌어가는 재학생의 작품을 정기연주회의 무대에 올리는 방안도 있다. 또한 연주회마다 초연곡을 반드시 연주해야 할 것이고 연주곡목의 선정도 학구적이고 실험적인 곡목들이 선정돼야 할 것이다.

국악계 전반에 창작음악의 중요성을 이해시키기 위해서 대학교과과정에 창작음악론을 개설하고 보다 적극적으로 창작음악을 가르쳐야 할 것이다. 또한 각 악기를 위한 적당한 교재가 개발되어 효과적인 창작음악 교육이 이루어져야 하겠다.

마지막으로 입학시험에 창작곡을 넣어야 한다고 본다. 이런 조치는 국악계의 창작곡에 대한 인식을 일신시키고 연주곡 빈곤으로 허덕이는 국악계를 쇄신시키는 하나의 방법이 되리라 믿는다.

참 고 문 헌

“국악교육지도서”, 1972, 서울 : 문화예술진흥원

“국악연혁”, 1982, 서울 : 국립국악원

성경린편, “한국음악논고”, 1976, 서울 : 동화출판사

성경린편, “세계대백과사전”, “한국음악의 창작”, 1979, 서울 : 태극출판사

이해식, “해동신곡”, 경산 : 영남대 출판부, 1983.

이해구, 『喜壽紀念 晩堂續文債錄』, 1985, 서울 ; 天豊印刷株式會社.

장사훈, “국악과 십년의 성장”, “음대학보” 제 5집, 1971, 서울 : 서울대 음대 학생회

전인평, “창작국악”, “음악평론”, 창간호, 1987, 서울 : 한국음악평론가협회

「창작분야의 회고와 전망」에 대한 논평

金 永 東

(작곡가)

국악과가 창설된 지 30년 동안 국악과의 업적을 살펴보면 창작분야는 이론이나 연주분야에 비하여 그리 활발한 편은 아니다. 실례로 초창기의 창작품이 말해 주듯이 대체로 국악 전공자의 작품보다는 서양음악작곡가들의 작품이 주류를 이루었다. 여기에서 우리는 짚고 넘어가야 할 점을 생각해야 한다. 그것은 우선 그동안(대체적으로 서양음악이 주도한 시기) 서양음악적 기준에 의한 국악의 기준이 튼튼하지 못했다는 사실에 대해 인식해야 한다는 것이다. 이 점은 지금의 시점에서 구태의연한 생각일지도 모르겠으나, 지나간 우리의 역사를 볼 때, 우리의 주체적 문화의 진정한 모습에 대한 정확한 인식없이 흘러간 것에 대한 반성이 필요하기 때문이다.

대학 4년 간의 음악적 경험이란 음악에 대한 깊이나 폭에 비해 그리 긴 경험의 시간이라고 볼 수 없다. 그러나 대학 4년 간의 올바른 음악에 대한 교육과 음악적 경험은 졸업후의 음악활동에 지대한 영향을 미칠 수 있다. 그러므로 국악이 앞으로의 한국음악문화의 주체를 담당해야 할 의무가 있다면 창작분야의 미래의 전망을 위해 철저히 짚고 넘어가야 할 문제들을 제시해야만 한다. 첫째로, 창작교육에 있어 전통음악에 나타난 음악적 형식이나 양식에 대한 발굴이 얼마나 되어있는가? 라는 점이 있겠고 둘째로, 위와 같은 기준에 창작교육의 방법론이 아직도 없다는 점이다. 셋째로, 국악창작품으로서의 창작음악문화를 주도하려고 하는 생각부족 및 안목부재를 들 수 있다. 물론 창작에 대한 모순과 허점은 좀 더 많이 있을 수 있지만 근본적인 문제를 접어둔 채 계속되어지는 작품의 양적팽창에 대해 비평과 아울러 점검이 없을 시에는 앞으로의 혼돈은 더욱 심해질 것이다. 대체로 창작은 문화적 변화에 따른 지금의 상황이 더욱 중요한 시기라고 생각된다. 그러나 앞에 제기된 문제들이 진지하게 토론되고 발전되어질 때 창작분야 전망은 좋은 방향으로 발전될 수 있으리라 생각한다. 따라서 국악창작분야의 활동이 지금부터는 우리나라 뿐 아니라 세계음악제에 던져야 할 문제(양식·형식·음악의 새로운 시각등)가 제기되어야 한다.

「창작분야의 회고와 전망」에 대한 논평

尹 重 剛

(평론가)

전인평교수의 '창작분야의 회고와 전망'은 서울대학교 국악과의 정기연주회를 중심으로 서술한 글로서, 그간의 국악과의 대외적인 행사를 일목요연하게 정리해주었다는 점에서 가치있는 노작(勞作)임에 분명하겠다.

대체로 공감하는 입장이나, 본인의 경우 부분적으로는 견해를 달리한다.

가장 이점이 있는 부분은 1981년부터 현재까지의 제 3기에 대한 평가이다.

정기연주회에서 연주된 초연작품의 양과 참여한 작곡가의 수(數)에 의존한 앞의 글에서, 제 3기는 이들 모두를 충족시켜주지 못하여서 폄하되어지고 있다.

하지만 생각을 조금 전환시켜보면 결과는 달라진다.

제 1기의 경우는 국악과 창설의 초창기이기 때문에 신작국악이 적은 상황에서 당연히 작품을 새로 위촉할 수 밖에 없고, 또한 전문적인 국악작곡가가 적기 때문에 작곡가의 참여 수가 증가될 수 밖에 없었을 것이다.

제 3기는 수량적인 면에서는 열세이나, 연주작품의 질(質)적인 점을 고려한다면 긍정적인 평가가 가능하다.

앞선 시기에 국악과에는 작곡전공의 교수가 없었다. 그러나, 제 3기에는 전문적인 작곡 교수가 전임으로 부임하여 지도하였기 때문에 연주의 완성도 면에서 본다면 이전 시기보다 앞선 점이 발견되는 것이다.

또한 제 3기는 전인평과 이해식의 창작음악을 지속적으로 다루었다는 점에서도 소홀히 할 수 없겠다.

특히 기성관현악단체에서 연주된 바 없는 이해식의 '굿' 형식을 띤 일련의 작품을, 젊은 국악학도들의 정열로 만들어 낸 것은 서울대 국악정기연주회가 아직도 비중있는 행사임을 증명해주는 것이다.

국악과의 정기연주회가 창작음악은 대외적으로 평가하는 음악활동의 얼굴임에는 분명하겠으나, 진정으로 창작음악이 발전되려면 대학의 필수적인 교과과정에 창작음악이 얼마만한 비중으로 다루어지고 있느냐하는 점이 관건이다.

이런 점에서 전교수가 대학의 커리큘럼에 '창작음악론'을 넣어야 한다는 점에 전폭적으로 동조를 보낸다.

'창작음악론'은 작품론과 작곡가론을 지향하는 심도있는 '창작음악비평론'과 새로이 만들어진 음악의 내용과 형식을 깊이있게 살펴보는 '창작음악분석론'의 커다란 두개의 즐거움으로 뻗어가야 한다고 부연하고 싶다.