

# **An Interaction and a Reaction**

## **Aspects of *Piano Sanjo No. 2* of Yoo**

Yoo Byung-Eun

*Korean National University of Arts*

Apparently, since the middle of 1960s musical avant-gardism in the West lost its momentum as a mainstream. Various reactions arose against the highly complex, cerebral, cacophonous music of the previous era. Minimalism, New Tonality, Neoromanticism, Polystylism were among others. Again, the musical scenes in the West since 70s became diversified as in the first half of the 20th century compared to those of the 50s and early 60s represented by the legendary Darmstadt or Donaueschingen.

In Korea, the avant-garde movement began in the early 70s. The lead was taken by young composers who studied abroad, especially in Germany where Isang Yun already had achieved his international reputation. Korea, much lagged behind in all aspects of life until the end of 60s, almost instantaneously could join in the international musical scenes because of him. Since then, most Korean composers have been eager to absorb the Western contemporary idioms, techniques, ideas and so forth. No minimalist, no neoromantist, no traditionalist emerged, only avant-gardists were coming to the front. This seemed inevitable since we had not have any proper opportunity to develop Western traditional music. Although Western music began to take over the musical life in this country around the end of the nineteenth century, until the end of 1960s, we had little political, economic, social and cultural background to create Western traditional style music with high artistic standard except some rudimentary songs and simple instrumental music. On this meager soil of Western traditional music the achievement and reputation of Isang Yun, known to Korean public through his involvement in the political incident in the late 60s, kindled the younger generation's latent interest in the Western avant-gardism. Since

then young composers tried hard to catch up with the Western avant-gardists without having a chance to give any serious thought as to whether they were going right direction or not.

Since the beginning of 80s I came to be sceptic about the values and aesthetics of many compositions by Western avant-garde composers as well as contemporary Korean composers. Do I really like music of Stockhausen or Boulez? Why should music be atonal and ametric which is not pleasing to me? Did we have any historical or sociocultural background for 12-tone or avant-garde music? Did Korean composers' music sound Korean? Or did Isang Yun's music really sound like Korean or Oriental as Westerners claimed? What was our own musical tradition for? Those were some of my questions occurred in my mind at that time. I answered myself and came to the conclusion that I should compose my own music that sounded more explicitly Korean, more directly rooted in our own tradition, more pleasing and enjoyable to general audience and also could keep up with modernity or even transcend it. To accomplish what I aimed I had to study hard our own traditional music because, unfortunately, Korean traditional music was not something to be learned effortlessly and spontaneously like mother tongue by most Korean composers who were trained in Western music.

*Sanjo* is one of the most indigenous and unique musical heritage of high aesthetic values in Korea. It began as an improvisation for a solo instrument, probably based on the tunes from *p'ansori*<sup>1</sup> or shaman ritual music in the southwestern part of the country. So the length of the performance rather varied according to the circumstances of the performance and the moods of the performer than fixed same all the time. They say it was given its formal structure by a virtuoso of the *kayagŭm*<sup>2</sup> in the late 19th century. Following the *kayagŭm* other instruments began to be used for the *sanjo*. In the course of time several schools have been established by some master players. Once established, they orally transmitted their music to their disciples.

<sup>1</sup>A narrative vocal music performed by a singer who solely plays many characters of the story with songs, recitations and gestures accompanied by a *puk* (double-headed drum). Developed prior to the *sanjo*, it provided basic materials such as rhythms, modes and tunes for the development of *sanjo* performance.

<sup>2</sup>One of the most popular string instruments in Korean traditional music. There are two kinds of *kayagŭm* in use today. One is for court music and the other is for folk music, especially for *sanjo* playing. Both has 12 silk strings, plucked by the thumb or fingers, on the movable bridges without a fingerboard, but the latter has a little smaller size and thinner strings to facilitate the fast passages. Having no fingerboard makes the instrument suitable for *nonghyŏn* which is executed by pressing and releasing the strings vertically making inflections from microtones to almost thirds.

Unfortunately, since the deaths of the masters, the tradition of improvisation was almost ceased and the performers nowadays reiterate what they learned by heart from their masters. Only recently, some composers took up the role of late masters and began to compose, rather than improvise, *sanjos* for various traditional or Western instruments.

*Sanjo* usually consists of 4 or 5 movements according to the agility of the instrument on which the player improvises. They usually do not play the last movement (the fastest one) on the *kōmun'go*<sup>3</sup> or *ajaeng*<sup>4</sup> because it is difficult to play the very fast music on them. Each movement is constructed on a distinctive rhythm the pattern and tempo of which varies from movement to movement.<sup>5</sup> The tempo of the movement becomes progressively faster from the beginning to the end. There is no pause

<sup>3</sup>36-stringed, *kayagŭm*-like instrument plucked with a bamboo stick. Unlike the *kayagŭm* it has frets for 3 strings. The other 3 are supported by movable bridges like the *kayagŭm*. In traditional Confucian society it was favored by aristocrats and literati for its profound timbre compared to the *kayagŭm*.

<sup>4</sup>Bowed string instruments with low range. 7-stringed *ajaeng* is used mostly for court music, although some has 8 or 9 strings. Like the *kayagŭm*, smaller one is used for *sanjo* playing.

<sup>5</sup>To enjoy the *sanjo* performance, understanding of the basic rhythm of the each movement is needed. They are as follows:

First Movement

*chinyangjo* *J.*=ca. 30

Right Hand  
Changgo  
Left Hand

Second Movement

*chungmori* *J.*=ca. 87

Third Movement

*chungjungmori* *J.*=ca. 60

Fourth Movement

*chajinmori* *J.*=ca. 88-120

Fifth Movement

*Tanmori* *J.*=ca. 104

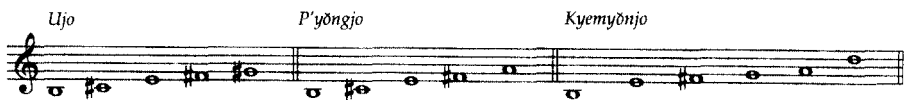
between the movements. It uses several modes.<sup>6</sup> Each mode differs one another by its scale formation and the mood it gives rise to. Most modes in Korean traditional music usually utilizes less than 7 tones based on traditional tuning system which is different from the Western equal temperament system.

Not only the structural features but the performing practice contributes very much to form the ethos of Korean traditional music. In court music *nonghyŏn* or *yosŏng*<sup>7</sup> was somewhat subdued compared to the folk music because the audience of the court music, then aristocrats and literati, had to conform themselves to the strict Confucian ethics. In folk music tradition, however, common people could express the feeling and emotion more explicitly with *nonghyŏn* or *yosŏng* because they did not have to conform themselves to the Confucian ethics so strictly as their dominant class did. In *sanjo*, especially in the slowest first movement, *nonghyŏn* is much of importance to give rise to the feeling and emotion which is characteristic to people of the southwestern part of the nation.

Usually few Western composers are interested in writing a piece for non-Western instruments. Even though they are interested they have little physical access to them. When they have a chance to get one they have little understanding of it. Simply knowing the structural features of an instrument does not mean that one understands it. One must have understanding of the music and culture in which it was used. When Mauricio Kagel, well publicized avantgardist in the 60s and 70s wrote the piece titled "Exotica" for extra-European instruments in 1971, I think he dealt with some two hundred extra-European instruments only as a means of producing exotic sounds. He just put the extra-European instruments into his European avantgardist tradition and produced what they called new music, which I didn't like.

I wanted to put Western instruments into our tradition. There might be

<sup>6</sup>There are still a little confusion and dispute on the traditional modes in terms of terminology and scale formation. According to Professor Paik, 3 modes are differentiated in *p'ansori* from which *sanjo* originated. They are as follows:



(Quoted from Paik, Tae-Ung, *The Melodic Structure of Korean Traditional Music*, Seoul: Dae-Gwang Munhwasa, 1985.)

<sup>7</sup>Both terms designate the same practice of tonal inflection. *Nonghyŏn* is used for string instruments and *yosŏng* is for wind and voice.

different ways to realize it. I thought using traditional forms could be one way of doing it. When it came to compose a *sanjo* for the piano, however, I had to deal with some problems. One was about the *nonghyŏn* and the other was about the temperament. To many Koreans, both musicians trained in traditional Korean music and those trained in Western music, it seemed incompatible to think of *sanjo* and the piano at the same time. One was characterized by its *nonghyŏn* regarded by many Koreans as one of the quintessential elements of Korean music and the other was one of the most Western product on which there was virtually no way to execute *nonghyŏn*. Also they thought that the traditional Korean temperament was of much importance to maintain the identity of Korean music. But there was no way to realize it on the piano unless I retune the usual Steinway, which I didn't want to, for I was no experimentalist.

If we look back at the history of Western music we can find that they chose some features in music at the expense of others in the previous era. Since the turn of the tenth century they developed polyphony at the expense of melodic and rhythmic subtleties of monophonic music. Around the turn of the eighteenth century they began to prefer equal temperament system to various unequal temperament systems of the previous era at the expense of some merits like pure triads for instance. In both cases they chose the possibilities of new expressive power at the expense of pre-existed advantages of expression. Harmony for the former and modulation for the latter were new potentialities they preferred.

Owing to the economic development since 1970s the piano became one of the most popular instruments in this country. "If so, why not a *sanjo* for piano? But what about *nonghyŏn* and the temperament? I can do without them. Instead I can take advantage of new possibilities of expression that the piano can provide such as the wider range, harmony and modulation, etc. Are *nonghyŏn* and temperament really the only characteristics that guarantee the identity of Korean music? I don't think so. Virtually in all non-European music are there practices of tonal inflection comparable to *nonghyŏn* or *yosŏng*. Then what else is important to distinguish Korean music from others? The syntax!" I came up with this conclusion at the time of brooding on the possibility of composing a *sanjo* for the piano.

The syntax of Korean traditional music that lacks the Western sense of harmony consists of two basic elements. One is melodic and the other is rhythmic. Melodic syntax determines the probability of occurrence of a certain tone following a specific tone in a mode. Rhythmic syntax determines the probability of occurrence of a certain duration following a

specific duration. The syntax of Korean traditional music is different from that of Chinese or Japanese even when they use similar modes based on common pentatonic scale. Simply using five tones does not guarantee a tune to sound like Korean. One must have understanding of the syntax of Korean music to make it sound like Korean. If I followed the syntax of our own I thought I could maintain the identity of Korean music to a certain degree even in well-tempered system without *nonghyŏn*. There was little thing I could do about the *nonghyŏn* and temperament as long as I used the piano. I had better try to exploit the new possibilities that traditional instruments did not have.

Musical syntax makes it possible for us to predict or expect what specific tone or duration will come next in the course of music. We can listen to music actively when we understand the syntax of the music we listen to. Tonality is inevitable for the establishment of melodic or harmonic syntax in music and regularity is necessary for the rhythmic syntax. But the tonality in the music of Common Practice Period in Europe is not the only one that gives rise to the sense of tonality in music. It arises not from the functional harmony only but from many other interacting pitch-related factors in music. There is no syntax for the listeners in avant-garde music for they are never able to predict or expect what specific tone or duration will come next in the course of music. So listeners can't listen to music actively any more. That was one of the reasons why avant-garde music alienated the general audience. Tonality is universal, for it is inherent in the human psychology. Atonality is not. If we wish to appeal to more general audience tonality in its broad sense is needed. The problem is how we can achieve a high aesthetic standard with tonality when all kinds of tonal experiments already have been made in the West since the turn of the twentieth century.

*Piano Sanjo No. 2* was composed in 1994 and premiered in 1996. It was fully modeled after traditional *sanjo* in its overall formal structure. It consists of five movements. There is no pause between movements. In traditional *sanjo* the *changgo*<sup>8</sup> is needed to accompany the solo instrument. But I did not use the *changgo* since I assigned its role mostly to the left hand of a pianist. Most tunes are based on traditional modes and the traditional cadential gestures, both melodic and rhythmic, were fully exploited. Although there was no way to play *nonghyŏn* on the piano I tried to simulate it with some other means like grace notes or crashing seconds. Many

<sup>8</sup>An hourglass-shaped drum. Its left side is struck by the left hand palm and right side by a stick.

aspects of rhythm in traditional *sanjo* were fully utilized such as syncopations and hemiolas. There is no theory or system of harmony in this piece. Each chord and each progression of chords were carefully chosen with my ears. The music sounds like tonal but there is no tonal center for the whole piece as in the music of Common Practice Period in the West. There does exist tonal center for short period of time but it shifts rather quickly all the time, which would be impossible on the traditional instruments. There is no concept of development based on a motive or theme like Western traditional music. It is nondevelopmental. Music moves on without a repetition or recapitulation. In this sense the form of each movement is open rather than closed as in many traditional forms in the West. In traditional *sanjo* there is no sense of link between movements. Each movement is complete in itself. They just play the whole movements successively without pauses. Actually they can play any movement separately. In my *Sanjo*, however, I tried to link each movement smoothly without the sense of ending of the previous movement. So the music keeps moving on from the first movement to the last one. Melody, rhythm, harmony and texture were all under control to fulfill the good shape of tension and resolution.

There is generally a tinge of sorrow in the tune based on *kyemyŏnjo* mode in the traditional *sanjo*. Actually tunes on the *kyemyŏnjo* mode are most prominent in the traditional *sanjo*. I tried to use the mode less frequently compared to the traditional one since I thought that the feeling of sorrow or the emotion it gives rise to is somewhat maudlin and negative to modern Koreans. On the whole I tried to express brighter and more positive feelings in the piece compared to the traditional *sanjo*.

If we look up the *Harvard Dictionary of Music* for "Nationalism," it reads as follows:

By about 1930 the nationalist movement had lost its impact nearly everywhere in the world. The pendulum swung back to supranational idioms, so much so that nationalism was called "the last illusion of people without talent."

I wonder what they exactly had in mind when they said the "world." Europe or America is not the only world on earth nowadays. Combining the non-European mind of creativity with European instruments or vice versa, I think there are still many possibilities of expression in music. I still believe that non-Western music could contribute to open a new vista for the world music today and the future.

Like all other forms or styles in arts *sanjo* has its own strength and potentialities as well as weakness and limitations. We cannot use the same forms, modes, rhythms on and on all the time. By doing that we may preserve the tradition but we cannot create the new one. *Sanjo* has to be transformed into a new creative form and style. At the moment I wish my work could serve as a bridge between the tradition and the better tradition in the future for this country.



## 상호작용과 반작용 <피아노산조 제2번>의 경우

유병은(한국예술종합학교)  
김세중 옮김(서울대 박사과정)

1960년대 중반 이후 서구의 음악적 아방가르드주의는 주류로서의 역동성을 잃은 듯하다. 전시대의 고도로 복잡하고 지적이고 소음같은 음악에 대한 다양한 반작용이 일어났다. 미니멀리즘, 신조성(New Tonality), 신낭만주의(Neoromanticism), 다양식주의(Polystylism) 등이 그것이다. 전설의 다름슈타트나 도나우에싱엔으로 대표된 1950년대와 60년대에 비하면 70년대 이후 서구음악의 풍경은 다시 20세기 전반만큼이나 다양해졌다.

한국의 아방가르드 운동은 1970년대 초 시작됐다. 그 선봉에는 외국, 특히 윤이상 이미 국제적 명성을 얻은 독일에서 공부한 젊은 작곡가들이 섰다. 60년대 말까지 삶의 모든 측면에서 크게 낙후해 있던 한국은 윤이상 덕분에 거의 하루아침에 세계의 음악지도 속에 자리를 잡았다. 이후 대부분의 한국 작곡가들은 서구의 현대 어법과 테크닉, 사상 등등을 섭취하는 데 골몰해 왔다. 미니멀리스트도 신낭만주의자도 전통주의자도 없이 오직 아방가르드주의자들만 전면에 섰다. 서구 전통음악을 발전시킬 적당한 기회가 전혀 없었음에 비추어 이는 어쩌면 불가피했는지도 모른다. 19세기 말 전후해 서구음악이 이땅의 음악생활을 잠식하기 시작했음에도, 1960년대 말까지 우리는 몇몇 초보수준의 가곡과 단순한 기악을 제외하면 서구 전통양식의 음악을 고도의 예술성으로 창작할 정치적, 경제적, 사회적 및 문화적 배경을 거의 갖지 못했다. 60년대 말 정치적 사건에 윤이상이 연루되면서 서구 전통음악의 이런 척박한 토양 위에 그가 일군 업적과 명성이 한국 대중에게 알려지자, 젊은 세대들이 서구 아방가르드주의에 은근히 갖고 있던 관심이 꿈틀대기 시작했다. 그 이래 젊은 작곡가들은, 자기네가 올바른 방향으로 나아가고 있는가 아닌가 진지하게 생각할 기회도 없이 서구 아방가르드주의자들을 따라잡기에 골몰했다.

1980년대 초부터 나는 서구 아방가르드 작곡가들은 물론 현대 한국 작곡가들의 수많은 작품의 가치와 미학에 회의를 품게 되었다. 나는 슈토크하우젠이나 블레즈

의 음악을 정말로 좋아하는가? 음악이 왜 꼭 듣기 싫은 무조, 무박(無拍)이어야 하는가? 12음이나 아방가르드 음악을 받아들일 역사적 또는 사회문화적 배경이 우리에게 있던가? 한국 작곡가들의 음악은 한국적으로 들리는가? 또는, 윤이상 음악은 서구인들이 주장하듯 정말로 한국적 또는 동양적으로 들리는가? 우리 나름의 음악전통은 어디에 쏘단 말인가? 당시 내가 갖던 질문을 몇 가지 들면 이런 것들이다. 나는 스스로 답안을 냈고, 그 결과 나는 더 분명히 한국적이고 일반청중이 더 듣기 좋고 즐길 만하며 모더니티도 충족하거나 심지어 극복할 수 있는 나만의 작품을 써야겠다고 결론내렸다. 그러나 아쉽게도, 의도하는 바를 이루려면 우리 전통음악을 열심히 공부해야 했다. 서구음악으로 훈련받은 한국 작곡가 대부분에게 한국 전통음악은, 모국어처럼 쉬이 저절로 배울 수 있는 것이 아니었다.

산조는 높은 미적 가치를 가진, 한국에서 가장 고유하고 독특한 음악유산의 하나다. 산조는 독주악기의 즉흥연주로 시작하는데, 대개 한국 남서부의 판소리나 무악(巫樂) 가락을 바탕으로 한다. 그래서 연주시간이 일정하지 않고 연주 환경과 연주자의 기분에 따라 들쭉날쭉하다. 산조형식의 틀이 짜인 것은 19세기 말 한 가야금 명인에 의해서라고 한다. 가야금에 이어 다른 악기들도 산조에 쓰이기 시작했다. 시간이 흐르면서 몇몇 명인들에 의해 유풀가 생겨났다. 유풀가 일단 성립하면 음악은 구전심수로 문하생들에게 전승되었다. 최근 들어서야 일부 작곡가들이 옛 명인들의 역할을 대신해 갖가지 전통 또는 서양악기를 위한 산조를 즉흥이 아니라 작곡으로 내놓기 시작했다.

산조는 보통 연주하는 악기의 특성에 따라 4~5개의 악장으로 짜인다. 거문고나 아쟁은 아주 빠른 음악을 연주하기 어려우므로 맨마지막 가장 빠른 악장은 연주하지 않는 것이 보통이다. 개개 악장은 저마다 다른 독특한 패턴과 빠르기의 리듬 위에 구축된다. 악장의 빠르기는 처음 시작해서 끝날 때까지 조금씩 빨라지며 악장 사이에 휴지부는 없다. 선법은 몇 가지가 쓰이는데, 저마다 음조직과 자아내는 분위기가 다르다. 한국 전통음악 선법 대부분은 서구 평균율체계와 다른 전통적 조율체계에 근거한 일곱 미만의 음을 보통 사용한다.

구조적 특징뿐 아니라 연주실제도 한국 전통음악의 에토스 형성에 큰 몫을 했다. 궁중음악의 청자인 당시 귀족과 선비들은 엄격한 유교 윤리를 따라야 했으므로, 궁중음악에서는 민속음악에 비해 농현이나 요성을 자제하는 편이다. 그러나 민속음악 전통에서, 보통 사람들은 지배계급처럼 심하게 유교 윤리에 얽매이지 않았으므로 농현이나 요성으로써 느낌과 정서를 한층 직설적으로 표현할 수 있었다. 산조, 특히 느린 첫악장에서 농현은 한국 남서부 사람들의 특징적 느낌과 정서를 환기하는 데 매우 중요하다.

서구 작곡가로서 비서구 악기를 위한 곡을 쓰는 데 관심을 가진 이는 거의 없고, 관심이 있어도 물리적으로 접근할 길이 거의 없고, 접근할 기회를 잡아도 악기에

대한 이해가 거의 없다. 어떤 악기의 구조적 특징만 안다고 해서 그 악기를 이해하는 것은 아니다. 그 악기가 쓰이는 음악과 문화를 이해해야 하는 것이다. 1960년대와 70년대 풍미하던 아방가르드주의자 마우리치오 카겔은 1971년 비유럽 악기를 위한 〈엑소티카(Exotica)〉라는 작품을 썼는데, 그는 거의 200종류의 비유럽 악기를 다루었으나 이 악기들은 이국적인 음향을 내는 도구에 불과했다는 것이 내 생각이다. 그는 비유럽 악기들을 자기의 유럽 아방가르드 전통 속에 그저 놓아두고서 자기네들의 이른바 신음악—나는 좋아하지 않는다—을 만들어낸 것이다.

나는 서구악기를 우리 전통 속에 놓고 싶었다. 이를 실현하는 데는 여러 가지 방법이 있을 것이다. 전통 형식을 쓰는 것도 방법의 하나라고 나는 생각했다. 그러나 막상 피아노를 위한 산조를 쓰려고보니 두 가지 커다란 문제에 맞닥뜨려야 했다. 하나는 농현, 하나는 조율 문제다. 전통 한국음악으로 교육받든 서양음악으로 교육받든, 많은 한국인에게 산조와 피아노를 동시에 떠올린다는 것은 불가능해 보였다. 한쪽은 많은 전통음악인들이 한국음악의 본질적 요소로 여기는 농현이라는 연주실체에 의해 주로 특징지워지고, 다른 한쪽은 농현을 구사할 길이 사실상 없는 가장 서구적인 산물이었다. 전통적인 한국 조율도 한국음악의 정체성을 유지하는데 아주 중요하다고들 여겼다. 하지만 보통 스타인웨이 피아노를 다시 조율하지 않는 한 이를 실현할 길은 없었고, 내가 하고 싶지도 않았다. 나는 실험주의자가 아니었으므로.

서양음악사를 돌이켜보면, 음악의 어떤 [새로운] 특징을 위해 전시대의 특징 일부를 희생하는 경향을 발견할 수 있다. 10세기로 접어들 무렵 이래 서구인들은 단선율 음악의 선율과 리듬의 섬세함을 대가로 치르고 폴리포니를 개발했다. 18세기로 접어들 무렵에는 예컨대 순수 삼화음 같은 장점들을 희생하면서 전시대의 여러 가지 비평균율을 버리고 평균율로 기울기 시작했다. 두 경우 모두에서 저들의 선택은, 기존의 표현의 이점들을 버리고 새로운 표현력의 가능성을 택하는 것이었다. 앞의 경우 화성, 뒤의 경우 조바꿈이, 저들이 택한 새 가능성이었다.

1970년대 이래 경제개발 덕분에 피아노는 이땅에서 가장 흔한 악기 가운데 하나가 되었다. “그렇다면 피아노 산조를 못 쓸 것은 뭔가? 하지만 농현과 조율은? 이 건 포기할 수 없다. 대신, 넓은 음역이라든가 화성과 조바꿈 등등 피아노가 줄 수 있는 새로운 표현가능성을 얻을 수 있겠지. 농현과 조율이 정말로 한국음악의 정체성을 보장하는 유일한 특성들일까? 그렇지 않다. 사실상 모든 비유럽 음악에는 농현이나 요성에 견줄 만한 음의 굴절 관행이 있다. 그렇다면 달리 무엇이 한국음악을 다른 음악과 구별하는 데 중요할까? 통사(syntax)다!” 피아노를 위한 산조를 작곡할 가능성에 골몰하던 당시 내가 다다른 결론이다.

서구식의 화성이 없는 한국 전통음악의 통사는 두 가지 기본요소로 이루어진다. 하나는 선율, 하나는 리듬 요소이다. 선율 통사는 한 선법에서 어떤 음 다음에 어

면 음이 잇따를 확률을 결정한다. 리듬 통사는 어떤 시가(時價) 다음에 어떤 시가가 나타날 확률을 결정한다. 한국 전통음악의 통사는 같은 오음음계에 터잡은 비슷한 선법을 쓰더라도 중국이나 일본의 것과 다르다. 한국음악을 한국음악처럼 들리게 하려면 한국음악의 통사를 이해해야 한다. 우리 고유의 통사를 따르면, 농현 없는 평균율 체계 속에서도 한국음악의 정체성을 어느 정도 유지할 수 있을 거라고 생각했다. 피아노를 쓰는 한 농현이나 조율에 관해 내가 할 수 있는 일은 거의 없었다. 차라리 전통악기가 갖고 있지 않은 새로운 가능성을 한껏 활용하는 편이 나았다.

음악적 통사는 음악이 진행되는 가운데 어떤 음, 어떤 시가가 다음에 나올지 예측 또는 기대할 수 있게 해준다. 우리가 듣는 음악의 통사를 이해하면 음악을 능동적으로 들을 수 있다. 조성은 음악의 선율적 또는 화성적 통사의 확립을 위해 불가결하고, 규칙성은 리듬 통사를 위해 필요하다. 그러나 유럽 공통관습시대 음악의 조성만이 음악에 조성감을 불러일으키는 것은 아니다. 조성감은 기능화성에서만 나오는 것이 아니라 음악 안에서 상호작용하는, 여러 다른 음고 관련 요소들로부터도 나온다. 아방가르드 음악을 듣는 이들에게 통사란 없다. 음악이 진행되는 가운데 어떤 특정 음이나 시가가 다음에 나올지 예측 또는 기대할 수 없기 때문이다. 그래서 청자는 더 이상 능동적으로 음악을 들을 수 없다. 아방가르드 음악이 일반 청중을 소외시키는 이유 가운데 하나다. 조성은 보편적이다. 인간 심리 속에 타고나는 것이기 때문이다. 무조성은 그렇지 않다. 더 많은 일반 청중에게 호소하려면 넓은 의미의 조성이 있어야 한다. 문제는, 모든 종류의 조성적 실험이 20세기에 접어든 이래 이미 서양에서 이루어진 마당에, 조성을 가지고 높은 미적 수준을 성취할 수 있는가이다.

〈피아노산조 제2번〉은 1994년에 작곡되고 1996년 초연되었다. 작품은 전통 산조의 거시적 형식구조를 철저히 본받았다. 모두 다섯 악장으로, 악장 사이 휴지부는 없다. 전통 산조에서는 독주악기의 반주를 위해 장구가 필요하지만, 그 역할을 거의 다 피아니스트의 왼손에 맡겼으므로 나는 장구를 쓰지 않았다. 대부분의 가락은 전통 선법에 터잡고 있고, 선율 면에서든 리듬 면에서든 전통적 종지 제스처를 한껏 활용했다. 피아노로 농현을 할 길은 없었어도, 예컨대 잔꾸밈음 같은 것들로 흥내내려 애썼다. 당김음이나 헤미올라 등 전통 산조 리듬의 많은 면모를 한껏 활용했다. 이 곡에는 화성이론이나 화성체계 같은 것은 없다. 개개 화음과 개개 화음진행을 선택하는 일은 귀에 맡겼다. 음악은 조성적으로 들리지만, 서양 공통관습시대 음악에서처럼 전곡을 지배하는 조성중심은 없다. 조성중심이 잠깐 있다가도 어느새 읊아가 버리는 모습은 전통악기에서라면 불가능했을 일이다. 서구 전통음악처럼 모티프나 주제에 바탕한 발전 개념도 없다. 다시 말해, 비(非)발전적이다. 음악은 반복이나 재현 없이 움직인다. 이 점에서 개개 악장의 형식은 서양의

전통적 형식 대부분처럼 단혀 있는 것이 아니라 열려 있다. 전통 산조에는 악장과 악장을 잇는 고리 관념이 없다. 개개 악장은 자기완결적이다. 그냥 휴지 없이 모든 악장을 이어 연주할 따름이다. 사실상 어느 악장이라도 따로 떼어 연주할 수 있다. 그러나 내 산조에서는, 앞 악장이 끝난다는 느낌 없이 각 악장을 부드럽게 이었다. 그래서 음악은 첫악장부터 끝악장까지 계속해서 움직인다. 선율, 리듬, 화성과 텍스처는 모두, 좋은 긴장과 해결의 모습을 띠도록 통제되었다.

전통 산조에서, 계면조 선법에 터잡은 가락에는 약간의 애상조가 스며 있는 것이 보통이다. 사실상 계면조 선법의 가락이 전통 산조에서 가장 두드러진다. 슬픈 느낌이나 그것이 자아내는 정서는 현대 한국인에게 다소 감상적이고 부정적으로 비칠 것이라 여겨, 전통 산조에 비해서는 계면 선법을 덜 쓰려 했다. 전체적으로, 전통 산조에 비해 밝고 긍정적인 느낌을 곡에서 표현하려 했다.

『하버드 음악사전』의 “국민주의(Nationalism)” 항은 이렇게 되어 있다:

1930년 무렵 국민주의 운동은 이제 세계 거의 어디서나 영향력을 상실한다. 중심축은 다시 초국가적 어법 쪽으로 이동해, 국민주의는 “재능 없는 국민의 마지막 환상”이라고까지 불리기에 이르렀다.

여기서 ‘세계’라는 말이 정확히 무엇을 염두에 둔 것인지 궁금하다. 유럽이나 미국은 오늘날 지구상 유일한 세계가 아니다. 비유럽의 창조적 마인드를 유럽 악기와 결합하거나 또는 그 거꾸로나, 아직 음악에는 표현의 가능성이 많이 있다고 생각한다. 오늘날과 미래에, 세계음악의 새 지평을 여는 데 비서구 음악이 공헌할 수 있다고 나는 아직도 믿는다.

다른 모든 예술형식이나 양식처럼 산조도 나름의 강점과 잠재력은 물론 약점과 한계도 지니고 있다. 똑같은 형식, 선법, 리듬을 마냥 쓰고만 있을 수는 없다. 이렇게 하면 전통은 보존할지 몰라도 새 것을 창조할 수는 없는 것이다. 산조는 새로운 창조적 형식과 양식으로 거듭나야 한다. 현재로서는 내 작품이 이땅의 전통과 미래의 더 나은 전통을 이어주는 가교가 될 수 있었으면 하는 바람이다.