

The Concept of Composition in Korean Music

Gyewon Byeon

Ph.D., University of London, SOAS

This paper will discuss the development of the concept of composition in Korean music as distinct from composition in Western art music. Several scholars have considered Korean composition within the framework of Western art music. However, lately, appreciation has grown for the fact that each society has its own unique musical culture and thus a different view of composition. This development has potential to broaden our study of ethnomusicology. Then, before getting into the main argument, we will attempt to define composition in Western art music.

In general the term “composition” is applied only where people engaged in making music consider themselves to be following a detailed and specific scenario created by someone acting in a capacity quite distinct from that of the performers themselves; and in Western art music this scenario is conveyed in written form rather than by personal instruction. Folksongs are seldom referred to as compositions, not just because they exist primarily in unwritten form, but more fundamentally because their creation and the compositional transformations that they are likely to undergo may be impossible to disentangle from their performance (Lindley 1980: 600).

“Composition”, according to the above definition from the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, signifies a piece of music embodied in written form by someone with relative expertise, talent and an observance of implicit or explicit rules to ensure that the music will serve the functions of its genre, or the process by which composers create such pieces (Lindley 1980: 599).

In the case of Korean traditional music, however, most genres were transmitted orally without the use of written notation. Folk music,

especially, was transmitted by word of mouth and, as a result, changed with each performer's improvisational elements, so it would never have been possible to disentangle a core piece from its performance. In the case of court music, several kinds of notation systems have been used, but these seem substantially to have had an archival or preservation role, often serving as mnemonic devices for performers rather than as something to aid composers in controlling and manipulating the performance. For example, *Sujech'ŏn*, a representative court music piece, can be found in an historical notation book. The piece originated from a simple Paekche dynasty (18 BC-AD 663) folk song, *Chŏngŭpsa*. It was refined as court music during the Koryŏ dynasty (918-1392), and modified and polished by the many performers who transmitted it through the Chosŏn dynasty (1392-1910), before arriving at its present stage of maturity. Therefore, the piece is not a product of a particular time or a particular individual.

For these reasons, Korean traditional music, whether folk or court genres, has not been classified as composition by several scholars such as Hwang Byung-ki, Chŏn Inp'yŏng and Andrew Killick (Hwang Byung-ki 1978; Chŏn Inp'yŏng 1987; Killick 1990). These three scholars argue that the concept of "composition" as a process never existed in Korean traditional music before the introduction of Western music at the end of the 19th century.

Hwang Byung-ki (b.1936), a noted composer of *ch'angjak kugak* and also a *kayagŭm* player, states that traditional pieces that survive to the present day are not the products of composers of a specific period. The basis of this is that there was no written form of any particular composition, and although notation systems did exist in the past, notations were not for composition but for memory aids (Hwang Byung-ki 1978: 208). Chŏn Inp'yŏng, a composer of *ch'angjak kugak*, argues that the concept of composition in traditional music was not one which denoted a unique expression of individual thought and feeling. It was, rather, like a stream which, flowing, slowly becomes a large watercourse and eventually a river; music, in the same way, passes through many people's hands, gradually becoming embellished and refined (1987: 182, quoted Killick 1990: 12). Andrew Killick argues that it is inaccurate to say that there was composition in Korean traditional music, because composition in the modern sense delineates an individual's creation of works or the existence of a musical piece in written form that is independent of actual performance (1990: 12-15). Therefore, scholars such as those cited above argue that the process of production in traditional music should be distinguished from the concept of composition. It seems that this opinion is perceived as a very logical idea amongst Koreans, because no opposing arguments have appeared.

According to this argument, therefore, composition in Korean music first started in the genre of *ch'angjak kugak* based on the influence of Western music in the early 20th century. However, today, I would like to offer an opposing view, because I do not think that such a concept of composition in western art music is appropriate in the case of Korean traditional music. Additionally, Lindley, who defined the concept of composition in *New Grove Dictionary* admits in his article that "perhaps the continued study by analytical scholars of Asian and African musical genres and traditions will lead to broader and more precise concepts of musical creation" (1980: 601). Indeed, the concept of composition has been re-defined by ethnomusicologists such as Nettl (1983) and Merriam (1964), and scholars in other countries such as Japan, India and Indonesia clearly distinguish between the concept of composition within their music and that in Western art music. It is, then, desirable to broaden the concept in Korean music beyond the definition found in *New Grove*. I will now offer several historical sources that prove composition did exist in Korean traditional musical culture.

Traces of composition as a process can be found from about the 4th century. In early documents, the name of ancient musicians such as Urük, Imun, Wangsanak, Okpogo and Kükchong who were not only players but also creators of music, appear. *Samguk Sagi* (History of the Three Kingdoms), compiled by scholars such as Kim Pushik in about 1300, gives specific titles of pieces and specific names of creators.¹ A musician of the federation of Pon Kaya (42-532),² Urük (6th century), whose name is known to all Koreans as the inventor of the *kayagüm* (a twelve-string half-tube

¹*Samguk Sagi* deals mostly with the changes of the structure of ancient states in the Three Kingdoms period (1st century BC-circa AD 663). There are also many descriptions of cultural events. The principal author, Kim Pushik, was a politician and scholar in the Koryö dynasty. Some scholars argue that *Samguk Sagi* cannot be used as an accurate historical document for academic research, because it was written nearly 400 years after the end of the 700-year period it covers; and its historicity is sometimes questionable. For example, there was no Confucian ideology in the Three Kingdoms period, but *Samguk Sagi* was written based on a Confucian perspective. However, I think this document can be used with careful interpretation as an important academic source. Much of the descriptive content is supported by archaeological discoveries, and ancient Chinese documents like *Sanguozhi*. *Sanguozhi*, written in the late c 3 by Chen Suo who had not actually seen all the events he wrote about but relied on stories of people's travel, describes culture and events in China and nearby areas. *Samguk Yusa* (Memorabilia of the Three Kingdoms), written by Iryön in c 14, also supports the descriptive content in *Samguk Sagi*.

²Lee Ki-baik talks about two federations, Pon Kaya and Tae Kaya; Pon Kaya fell to Shilla in 532 and Tae Kaya in 562 (Lee 1984: 41). Many Japanese sources have claimed Kaya was merely a Japanese colony, but excavated artefacts suggest it had far more in common with its neighbouring Korean states, Paekche and Shilla (Howard 1994: 8).

plucked zither with movable bridges), is said to have produced twelve pieces for his instrument. The titles of the pieces were *Hagarado*, *Sanggarado*, *Pogi*, *Talgi*, *Samul*, *Mulhye*, *Hagimul*, *Sajagi*, *Koyŏl*, *Sap'alhye*, *Isa* and *Sanggimul*. Imun is also said to have composed three pieces for the *kayagŭm* to accompany dance and singing. Wangsanak, who is known as the inventor of the *kŏmun'go* (a six-string half-tube zither with sixteen fixed frets) during the kingdom of Koguryŏ (traditional dates 37 BC-AD 668), is said to have created approximately one hundred pieces for his instrument. Similarly, Okpogo created thirty pieces for the *kŏmun'go*, and Kukchong is said to have produced seven further pieces for the *kŏmun'go*.

None of these pieces have survived, so we do not know what kind of music they represented. Therefore, some scholars argue that these pieces cannot be included within the boundary of "composition" in the modern sense. However, in Western music, for example, the 77 lyrical poems, all known to have been musical, by Hildegard of Bingen (1098-1179) are undoubtedly perceived as composition, although these were written in an ancient notation system so that their interpretation can only be presumed (Bent 1980: 553). Hildegard is known as a woman composer of the medieval times and her music has been restored at present. Therefore, I think different notation systems, or a lack of notation cannot be a distinction used to categorise music within the concept of composition in Korea.

According to *Sejong Shillok* (Annals of King Sejong, compiled 1418-1450, *kwŏn* (vol.) 138), Sejong (reigned 1418-1450) himself is said to have made four new musical pieces: *Chŏngdaeup* (Founding the Dynasty), *Pot'aep'yŏng* (Preserving the Peace), *Palsang* (Omens Manifested) and *Pongraeŭi* (The Feng Arrives).³ Sejong was the most important king in the Chosun dynasty and his reign is known to have been an era when art, politics and culture flourished. Sejong, above all, is known as the creator of the modern Korean alphabet. He is also said have been concerned with the development of science and music, which was treated as a kind of science and philosophy. He supported musicians such as Pak Yŏn (1378-1458), who rearranged ritual music and constructed court music instruments such as the *p'yŏnjong* (tuned bronze bell chime set) in 1427, *p'yŏn'gyŏng* (tuned stone chime set) and *t'uk'gyŏng* (single stone chime) in 1428. In 1447, Sejong created the most widespread traditional notation system for court music, *chŏngganbo*, which indicated the duration of notes and exact pitches (*Sejong Shillok*, *kwŏn* 29), and is often said to have been the first mensural notation system in East Asia (Chang 1985: 59). It is assumed that this notation system was created to

³Titles of these pieces are translated by Jonathan Condit (1976: 258-260).

write out the king's four new musical pieces, and the notations of these pieces in *chǒngganbo*, given in *Sejong Shillok* (*kwǒn* 138), have been transmitted to the present. Therefore, these are undoubtedly traces of composition in Korean traditional music.

In the early 20th century, *kayagŭm sanjo* players such as Shim Sanggŏn are recorded to have created new melodies whenever they played. It can be debated whether this kind of creation belongs within the boundaries of composition or improvisation. A Korean musician usually spends many years memorising and absorbing traditional models, so it is not clear whether their imagination within the constraints of a framework in which particular musical elements are obligatory, optional, or forbidden, is composition, improvisation, or something between the two (for a discussion of this beyond Korea, see Jairazbhoy 1980: 52). To some extent, every performance involves elements of improvisation. Also, every improvisation rests upon a series of conventions or implicit rules (Horsley 1980: 32). Also, many compositional procedures derive from improvisational experience (Lindley 1980: 600).

In the case of North Indian classical music, the performer learns *ragas* and *talas*, materials for melodic and rhythmic construction and certain kinds of pieces that enable him to internalise techniques for improvisation. In the context of Indian performance, this improvisation-like behaviour is treated as the most important element in the composition of music, although improvisation and composition are frequently regarded as completely separate processes in Western art music (Nettl 1983: 29-30; Powers 1980b: 107-113). In Javanese gamelan, improvisation is also recognised as one part of musical creation (Crawford 1980: 201-7). A further example comes from the Inuit of Canada, whose improvised songs show no basic dissimilarity of style when compared with composed songs (Nettl 1974: 5).

Bruno Nettl says that all musical creation, whether composition, improvisation or performance, is broadly alike, but that different societies have different views of what constitutes creation itself (Nettl 1983: 30). He argues that the juxtaposing of composition and improvisation as fundamentally different processes is false, and that the two are instead part of the same idea (1974: 6). Improvisation and composition are not, then, to be perceived as opposing concepts. It is not true that one is spontaneous while the other is calculated, or that one is primitive whereas the other is sophisticated, or that one is natural while the other is artificial. Improvisation is a type of composition, as Nettl concludes:

... the conclusion which recurs again and again in our thoughts is that perhaps

we must abandon the idea of improvisation as a process separate from composition and adopt the view that all performers improvise to some extent. What the pianist playing Bach and Beethoven does with his models - the scores and the accumulated tradition of performance practice — is only in degree, not in nature, different from what the Indian playing an *alap* in *Rag Yaman* and the Persian singing the *Dastgah* of Shur do with theirs (1974: 19).

Therefore, I also regard new melodies created in the performance by *sanjo* players as compositions.

Yi Sung-Chun (b.1936), both a well-known composer and a scholar, uses the term *hyöngsöng* to identify the process of generating folk music in Korea (1991: 3). The literal meaning of *hyöngsöng* is something that is gradually created. *Hyöngsöng*, to him, means a gradual formation over time by generations of musicians. Therefore, we can say that Korean traditional compositions, in both court and folk music, which existed at least from the Three Kingdoms period onwards, have the special character of evolving or being developed from generation to generation until the present. This is the most essential aesthetic character of traditional Korean music. It is Korean composition. Composition in Western style, using staff notation and Western elements such as functional harmony, structures, forms, conductors, and so on, were added to this long-standing tradition of Korean music in the early 20th century, and this resulted in the emergence of the genre of *ch'angjak kugak*, new compositions for traditional instruments. We must continue to think creatively about the concept of composition as applied to traditional musical creation. Only in this way can we consider afresh the direction of Korean composition in the future.

Reference

Bent, Ian D.

1980 "Hildegard of Bingen." *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 8: 553-556. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Chön Inp'yöng

1987 "*Ch'angjak kugak* (New Korean traditional music)." *Han'guk ūi onul ūi ūmak* (Today's Korean Music): 165-89. Seoul: Han'guk ūmak p'yöngnon'ga hyöp'hoe.

Crawford, Michael

1980 "Indonesia, V. East Java." *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 9: 201-207. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Horsley, Imogene

1980 "Improvisation." *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 9: 31-35. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Howard, Keith

1994 "The Korean *kayagŭm*: the making of a zither." *Journal of British Association for Korean Studies* 5: 1-22.

Hwang Byung-ki

1978a "Chŏnt'ong Ŭmakkwa hyŏndae ūmak (Traditional Music and Contemporary Music)." *Han'guk-ŭi minjok munhwa: kŭ chont'ong-kwa hyŏndaesŏng*: 202-19. Sŭngnam: Han'guk chŏngshin munhwa yŏn'guwon.

Jairazbhoy, Nazir A.

1980 "Improvisation, II: Asian art music." *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 9: 52-56. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Lindley, Mark

1980 "Composition." *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 4: 599-602. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Killick, Andrew

1990 *New Music for Korean Instruments: An Analytical Survey*. M.A. Thesis. Honolulu: University of Hawaii.

1992 "Musical Composition in Twentieth-Century Korea." *Korea Studies* 16: 43-60.

Chae Hyunkyung

1996 *Ch'angjak kugak: Making Korean Music Korean*. PhD Dissertation. University of Michigan.

Nettl, Bruno

1974 "Thoughts on improvisation: a comparative approach." *Musical Quarterly* 60(1): 1-19.

1983 *The Study of Ethnomusicology — Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

1985 *The Western impact on world music — change, adaptation and survival*. London: Schirmer Books.

Merriam, Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.

Powers, Harold S.

1980a "Mode, V. Mode as a musicological concept." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12: 422-450. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

1980b "India, II, 3, Performing practice: (ii) Improvisation, 4. Compositions, genres." *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 9: 105-118. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Yi Sung-Chun

1991 "Han'guk ūmak ch'angjak ūi yoksa wa Kim Kisu ūi ūmak (The history of creativity in Korean music and Kim Kisu's music)." *Han'guk ūmak* 23: 3-4. Seoul: Kungnip kugagwŏn.

1994 "Chakgok e taehan na'ui kyŏnhae." *2000 Nyŏndae rŭl hyanghan han'guk ch'angjak ūmak ūi hoego wa chŏnmang*: 93-95. Seoul: Han'guk kugak hakhoe/Kugak ūi hae chojik wiwŏnhoe.

1997 *Han'guk, han'guk in, hna'guk ūmak* (Korea, Korenas and Korean Music). Seoul: Pungnam.

한국음악에서 작곡의 개념

변계원(런던대 박사과정)

이 논문에서 필자는 서양 음악에서의 작곡의 개념과 구별되고, 또 구별되어야만 하는 한국 음악에서의 작곡의 개념에 대해서 논하려고 한다. 지금까지 몇몇의 학자들은 한국 음악에서의 작곡의 개념을 서양 음악에서의 개념의 틀에 묶어 두려 했다. 하지만 근래에 각자 다른 사회는 그들 나름대로의 음악 문화가 있고, 작곡에 대한 견해도 사회마다 다를 수 있다는 사실에 대한 인식이 점점 커져가고 있다. 이러한 발전은 민족음악학 연구의 지평을 넓히는 데에도 큰 도움을 주고 있다. 먼저 본격적인 논의를 시작하기 앞서 서양음악에서의 작곡의 개념을 검토하도록 하겠다.

일반적으로 작곡이라는 용어는 연주자들의 연주와는 구별되어지는 행위로 구체적인 시나리오를 따라 음악을 만드는 작업에 적용된다. 서양 예술 음악에서는 이 시나리오는 주로 개인적인 가르침이나 지시보다는 서면상의 악보화 형식으로 이루어진다. 민요는 일반적으로 작곡의 범위 안에 포함되지 않는다. 그 이유는 민요가 주로 악보화 되지 않은 상태에서 전해 내려온 것이고, 더 근본적으로는 민요의 창작이 전승되어지는 과정이 연주 그 자체와는 떨어질 수 없는 성질을 가지고 있기 때문이다(Lindley 1980: 600).

그로브 사전의 정의에 따르면 작곡은 재능이 있고 그것에 익숙한 사람이 음악을 악보화하면서 형상화시키는 것이다. 그러므로 그 음악은 생산되어지는 과정에서 이미 그 장르의 기능에 맞게 만들어질 수밖에 없다. 하지만, 한국 전통음악의 경우에 대부분의 음악이 악보로 기록되지 않고 입에서 입으로 전승되어 내려왔다. 특히 민속음악은 더욱 구전되어 왔고, 그 결과 각 연주자들의 즉흥적인 요소들에 의해 많이 변화되어 왔으며, 따라서 민속음악은 연주와 떨어져서는 존재할 수가 없는 음악분야로 인식되어져 왔다. 정악의 경우에도 여러 종류의 전통적 기보법이 사용되어오기는 했지만, 그러한 기보법은 작곡자가 연주자들의 연주나 주법 등을 지시하기보다는 기본적으로 어떤 곡의 보존의 역할을 하고 연주자들이 악곡을 외

우는데 도움을 주는 정도가 그 역할의 전부였다.

예를 들어, 『대악후보』라는 고악보에서 찾아볼 수 있는 〈수제천〉은 원래 백제 시대의 간단한 민요 〈정읍사〉에서 유래되었다고 한다. 이 간단한 곡은 고려시대 궁중음악으로 유입되었고, 조선시대를 거치면서 현재의 완숙한 단계에 도달되기까지 많은 연주자들에 의해서 수정되어지고 갈고 닦아졌다. 그러므로 이 곡은 어느 특정 시대 또는 어느 특수한 개인의 생산물이라고 볼 수 없는 것이 당연하다. 또 『대악후보』에 담겨있는 〈수제천〉의 악보가 과연 그 시대에 연주되었던 〈수제천〉을 얼마나 정확히 담고 있는지에 대해 의문이 가는 것은 당연하다.

이러한 여러 가지 이유를 바탕으로 황병기, 전인평, 앤드류 킬릭 같은 몇 명의 학자들에 의해 “한국 전통음악에는 민속음악이건 궁중음악이건, 작곡이라는 개념이 존재하지 않았다”는 주장이 꽤 오랫동안 한국 음악계의 지지를 받아 왔다. 이들이 보는 작곡에 대한 개념은 19세기말 서양음악이 한국에 수입되기 전의 한국 전통음악에서는 찾아볼 수 없는 개념이다. 창작분야의 유명한 작곡가이자 가야금 연주자인 황병기는 “오늘날까지 전해진 전통 곡들은 특정한 시대의 작곡가의 생산물이 아니다”라고 규정하고 그렇기 때문에 “한국 전통음악에는 작곡이라는 개념이 존재하지 않았다”고 말해왔다. 그 근거로 그는 “어떠한 작품들도 기보법을 통해 악보화되지 않았고 또한 기보법을 이용했다 하더라도 이는 작곡을 위한 것이 아니라 단지 기억력의 도움을 위한 것이었다”라고 주장하고 있다. 창작곡악 분야의 작곡가 전인평은 “전통음악의 작곡은 한 개인의 생각이나 느낌을 독특하게 표현한 것이 아니라, 조그만 시냇물이 흘러서 점점 더 큰 물줄기가 되고 마치 강을 만드는 것처럼 많은 사람들의 손을 통해서 점차 수정되고 제 모양을 찾아 왔다”고 말하고 이것이 우리가 지금 사용하고 있는 작곡의 개념과 일치하지 않는 이유라고 말하고 있다. 앤드류 킬릭 또한 “한국 전통음악에서 작곡이라는 개념이 있었다고 말하기는 어렵다”라고 주장하면서 그 이유로 그는 “현대적 의미의 작곡은 개인의 창조와 악보화 작업을 통하여 이루어지는 행위으로써 연주와는 분리된 독립적인 행위인데 한국에서의 이제까지의 창작활동은 이것을 충족시켜주지 않았기 때문이다”라고 말하고 있다. 그러므로 이러한 학자들은 전통음악에서의 음악 생산과정은 현재의 작곡의 개념과는 다른 것이고 구별되어야 한다고 말한다. 이러한 이들의 의견은 최근까지도 매우 논리적인 생각으로 한국음악계에서 알려져 있는 것 같다. 왜냐하면 지금까지 이에 반하는 의견을 제시한 단 한편의 논문도 발표되지 않았기 때문이다. 이들 학자들의 주장에 따르면 한국음악에서 작곡이라는 개념의 시작은 서양음악의 영향을 받아 이루어졌고, 특히 이 개념이 국악에 적용되면서 창작곡악이라는 장르가 새롭게 시작되었다고 한다.

그런데 오늘 필자는 이것과는 다른 의견을 제시해 보고자 한다. 그 이유는 작곡의 개념이나 혹은 기타 다른 문제도 더 이상 서양 예술음악에서 거론되는 이론에 우리의 사고의 폭을 한정해 둘 필요가 전혀 없기 때문이다. 그로브 사전에 작곡의

개념에 대해 쓴 린드리도 앞으로의 아시아, 아프리카음악을 공부하는 여러 학자들의 연구가 음악에서의 창작의 개념을 좀더 정확하고 넓게 이끌어 줄 것이라고 예견하고 있다. 실제로 최근 몇 십 년 동안 많은 민족음악학자들 사이에 이러한 사고의 전환이 일어나기 시작했고 작곡에 대한 개념도 네틀이나 메리엄같은 민족음악학자들에 의해 다시 정의되기 시작했다. 일본, 인도, 인도네시아 같은 나라의 학자들도 자기네 나라 음악 안에서의 작곡에 대한 개념을 더 이상 서양 예술음악에서의 그것에 구속하지 않고 명백하게 이 둘을 구별짓고 있는 실정이다. 이제는 한국 음악에서도 이 개념을 그로브 사전에 정의되어 있는 틀을 뛰어 넘어 좀더 광범위하게 넓혀줄 시점인 것 같다. 이제 이 주장의 근거가 될 수 있는 몇 가지 한국음악의 역사적 사실을 나열해 보고자 한다.

한국에서 작곡의 흔적은 약 4세기부터 발견된다고 볼 수 있겠다. 옛 문헌에 따르면, 몇몇 고대 작곡가들의 이름을 찾아 볼 수 있다. 그들은 우륵, 이문, 왕산악, 옥보고, 극중 등인데 이들은 연주자들이었을 뿐만 아니라, 음악을 만들었던 창조자이기도 했다. 약, 1300년에 김부식에 의해 편찬된 『삼국사기』에는 구체적으로 어떠한 작곡가가 어떠한 작품을 남겼는지에 대한 명시가 분명히 있다. 가야 연방제의 이름난 음악가이자 가야금의 창조자로 알려져 있는 우륵은 자신이 창조한 가야금을 위해 열두 개의 작품을 남긴 것으로 명시되어 있다. 이 이름들은 하라가도(下加羅都)·상가라도(上加羅都)·보기(寶伎)·달기(達己)·사물(思勿)·물혜(勿慧)·하기물(下奇物)·사자기(獅子伎)·거열(居烈)·사팔혜(沙八兮)·이사(爾敎)·상기물(上奇物) 등이다. 이문은 또한 가야금을 포함한 악가무(樂歌舞) 일체의 음악을 위해 세 개의 작품을 남겼다고 전해지고 있고, 거문고의 창시자인 왕산악 역시 고구려시대에 약 백곡이 넘는 거문고 곡을 남겼다고 이 문헌은 전하고 있다. 옥보고 또한 약 30개의 거문고 곡을 작곡했다고 하고, 극중도 거문고를 위해 7개의 곡을 남겼다고 전해진다. 이러한 작품들은 오늘날까지 전해지고 있지는 않다. 그러므로 이 곡들이 어떠한 곡이었는지, 그 시대의 다른 음악들과 어떠한 관계를 가지고 만들어 졌는지 등등을 우리가 정확히 파악 할 수는 없다. 그래서 이전까지의 학자들은 이러한 고대시대 곡들을 작곡이라는 개념의 범위에 포함시킬 수 없다고 주장해온 것이다.

하지만, 필자의 생각은 다르다. 유럽에서는 얼마 전 힐더가드라는 중세시대 여성작곡가의 작품들이 복원되어지고 이 곡들이 CD로 발매되어 많은 인기를 누렸다. 그리고 또한 작곡가 힐더가드에 대한 연구도 활발히 진행되어져 왔다. 이 힐더가드의 77개의 곡들은 고대의 기보법 위에 쓰여지고 최근에 발굴되어져 현대 학자들에 의해 재해석되어지고 연주되어 진 것이다. 그러므로 실은 이 곡들이 힐더가드가 작곡했을 당시의 음악과 같을 것이라는 상상은 무리일 것이다. 하지만 이 곡들을 누구도 “작곡이 아니다” 라고 하는 사람은 없다. 이 곡들은 힐더가드가 작곡한 77개의 중세시대의 노래로 인식되고 있다. 그러므로 다른 기보법 위에 쓰여져

있다가, 기보법이 아예 없다는 사실, 또는 우리가 그 시대의 음악을 접할 수 없다는 것이 작곡의 개념을 규정짓는 근거가 되어서는 안 되는 것이다.

세종실록에 따르면, 세종 스스로 〈정대업〉, 〈보태평〉, 〈발상〉, 〈봉래의〉 등 네 개의 새로운 음악을 만들었다고 명시하고 있다. 세종은 주지하다시피 조선시대에 가장 출중했던 왕으로 알려져 있다. 그의 시대에는 예술뿐만 아니라, 정치 문화 또한 굉장히 번성했던 것으로 알려져 있고 또한 세종은 무엇보다도 한글을 만든 창조자로도 널리 알려져 있다. 그는 과학과 음악의 발전에 많은 관심을 기울인 것으로 알려져 있는데, 이 시대에 음악은 과학과 철학의 한 분야로 인식되었던 것 같다. 어쨌든 그는 박연 같은 음악가에게 많은 관심을 보이며 그의 연구를 도와주었는데, 박연은 궁중음악을 재정비하고 편종, 편경, 특경과 같은 악기들을 제조하고 연구한 것으로 알려져 있다. 세종은 또한 한국 전통음악에서 제일 많이 쓰여왔고 현재까지도 쓰이고 있는 정간보를 만들었는데, 이는 각 음들의 길이와 음정을 정확하게 표현하는 동양음악사상 최초의 유량악보(有量樂譜)라는데 큰 의미가 있다. 아마도 이 기보법은 세종의 위의 4곡을 기보하기 위해 생긴 것이 아닌가 생각된다. 이 정간보에 기록된 4곡은 현대까지 전해지고 있다. 그러므로 이 곡들은 비록 오선보위에 기록되지 않았다 하더라도 의심할 것도 없이 한국음악에서의 작곡의 흔적을 보여준다.

20세기 초에, 가야금 산조 연주자 심상건은 그가 연주할 때마다 새로운 선율을 덧붙이기로 유명했다고 한다. 이 즉흥연주가 작곡의 범위에 들어가느냐 아니냐는 충분히 논쟁거리가 될 수 있다. 한국 음악가들은 대개 전통 음악 모델을 외우고 흡수하는데 많은 시간을 보낸다. 그래서 실은 이 즉흥연주에서 쓰여지는 어떠한 특별한 음악적 요소가 때로는 의무적이거나 선택적이거나 또는 금지된 상상력의 하나라고 볼 수 있다. 그렇다면 과연 이러한 요소들이 작곡의 범위에 들어가는가? 혹은 단지 즉흥연주의 범위에 들어가는가? 혹은 이는 위의 두 가지 사이에 존재하는 분명하지 않은 그 무엇인가?

모든 연주자는 자기의 연주에서 즉흥연주의 요소들을 포함하고 있다. 또한 모든 즉흥연주는 지켜져야 하는 법칙과 그 경험에 의존하고 있다. 인도의 북부 클래식 음악의 경우, 연주자는 라가(*ragas*)와 탈라(*talas*)의 기본 멜로디와 리듬의 구조를 배우고 몇몇의 작품들은 연주자들이 그러한 연주기법을 내재화시킬 수 있게 한다. 서양 예술 음악의 경우에서 종종 작곡과 즉흥연주가 두개의 완전히 다른 과정으로 여겨지고 있지만, 인도음악 연주의 전후관계에서 즉흥연주 같은 행동은 음악을 작곡하는데 있어서 가장 중요하고 필수적인 역할로 여겨진다. 자바의 가믈란 음악에서도 즉흥연주는 음악 창조, 곧 작곡 행위의 아주 중요한 부분으로 인식되고 있다. 또 다른 예로 캐나다 에스키모의 음악을 들 수 있는데 그들의 즉흥 연주된 노래는 이미 작곡된 노래들과 기본적으로 그 스타일에서 다른 것을 찾아 볼 수 없다.

네들은 음악적 창작은 작곡이든, 즉흥 연주든, 혹은 연주든, 넓게는 음악을 창조

한다는 의미에서 같다고 보고 있다. 그리고 그는 각자 다른 사회마다 그 창작을 보는 관점에는 많은 차이가 있다고 주장하면서 작곡과 즉흥연주를 기본적으로 전혀 다른 두 과정으로 위치해 놓는 것은 이제는 더 이상 맞지 않는다고 한다. 그 두 가지는 대신에 “같은 생각에서 출발했다고 보는 것이 맞는 것이다” 라고 그는 말하고 있다. 즉흥연주와 작곡은 그러므로 두개의 반대의 개념으로 인식되어서는 안되며, 우리가 생각해 왔듯이 더이상 하나는 자연발생적이고, 다른 하나는 계산된 것이 아닌 것이다. 또한 하나는 원시적이고 다른 하나는 세련된 것도 아니며, 하나는 자연적인 것이고 다른 하나는 꾸며진 것도 아닌 것이다. 네틀이 다음과 같이 결론 내렸듯이 즉흥연주도 일종의 작곡행위의 한 종류라고 할 수 있다.

우리의 생각 속에 계속 되풀이되는 결론은 아마도 더 이상 즉흥연주가 작곡과 분리되는 다른 과정이라는 생각을 빨리 버려야 할 것이다. 그리고 우리는 모든 연주자들이 크게 또는 작게는 어쨌거나 자기의 연주에서 즉흥연주의 요소를 가지고 있다는 사실을 받아들여야 한다. 피아니스트가 악보를 보면서 그 동안 축적된 자기 자신의 연주 기법을 가지고 바흐와 베토벤의 음악을 연주하는 것은 인디안 연주자가 래그 야만(Rag Yaman)의 알랍(alrp)을 연주하거나 페르시아인 성악가가 쉐(Shur)의 다스트가(Dastgah)를 그들의 연주 방법으로 연주하는 것과 정도의 차이가 있지 본질적으로 다른 것은 아니다(Nettl, 1974: 19).

그러므로 산조 연주자의 연주 속에 새롭게 창조된 선율들을 즉흥연주라는 범위에 한정시키고 작곡의 범위에 포함시키지 않는 것은 더 이상 옳지 않다고 생각한다. 이것도 작곡의 한 형태로서 손색이 없는 것이다.

창작국악 분야의 유명한 작곡가이자 학자인 이성천은 한국의 민속음악에서 그 음악이 발달해온 과정을 “형성”이라는 말로 설명하고 있다. “형성”의 어휘적 의미는 천천히 창조되어오는 그 과정을 가리키고 있다. 이성천은 “형성”이라는 말로 여러 시대의 음악가들에 의해 수많은 세월을 거쳐 오늘날에 이른 한국음악의 특성을 잘 표현하고 있다. 이는 작곡이라는 개념이 한국 전통음악에 존재하지 않았다는 주장을 편 학자들의 혼돈을 바로잡아 주고 있다. 결론적으로 적어도 삼국시대 이후 전해 내려온 한국의 전통음악은 민속음악이든 궁중음악이든 지금은 비록 서양의 오선보에 의해 고정된 상태에 머물러 있지만 현재에 이르기까지 수많은 세대의 음악가의 손길을 거쳐서 전개되어온 특별한 미학적 특성을 가지고 있고 이것은 모두 작곡의 범위에 들어가는 것이다. 요즘 들어 오선보를 사용하고, 화성법과 대위법, 구조, 형식, 지휘자 같은 서양음악의 요소들을 덧붙인 서양음악과 같은 작곡은 단지 이러한 오래된 전통 위에 20세기 초에 덧붙여진 요소인 것이지 새롭게 탄생된 작곡의 개념을 말해주는 것은 아니다. 우리는 한국 전통음악에서의 작곡의 개념에 대해서 보다 창조적으로 생각해야 한다. 오직 이 길만이 한국음악 창작의 미래를 새롭게 바라볼 수 있는 것이다.

참고문헌

이성천

1991 “한국음악 창작의 역사와 김기수의 음악” 『한국음악』 23. 서울: 국립국악원.

1994 “창작에 대한 나의 견해” 『2000년대를 향한 한국 창작 음악의 회고와 전망』. 서울: 한국 국악 학회/국악의 해 조직 위원회.

1997 『한국, 한국인, 한국음악』. 서울: 도서출판 풍남.

전인평

1987 “창작 국악” 『한국의 오늘의 음악』. 서울: 한국음악 평론가 협회.

황병기

1978 “전통음악과 현대음악” 『한국의 민족 문화 — 그 전통과 현대성』. 한국 정신문화 연구원.

Bent, Ian D.

1980 “Hildegard of Bingen.” *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 8: 553-556. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Crawford, Michael

1980 “Indonesia, V. East Java.” *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 9: 201-207. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Horsley, Imogene

1980 “Improvisation.” *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 9: 31-35. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Howard, Keith

1994 The Korean *kayagŏm*: the making of a zither. *Journal of British Association for Korean Studies* 5: 1-22.

Jairazbhoy, Nazir A.

1980 “Improvisation, II” *Asian art music. The New Grove Dictionary Music and Musicians* 9: 52-56. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Lindley, Mark

1980 “Composition.” *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 4: 599-602. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.

Killick, Andrew

1990 *New Music for Korean Instruments: An Analytical Survey*. M.A. Thesis. Honolulu: University of Hawaii.1992 *Musical Composition in Twentieth-Century Korea*. *Korea Studies* 16: 43-60.

Chae Hyunkyung

1996 *Ch'angjak kugak: Making Korean Music Korean*. PhD Dissertation. University of Michigan.

Nettl, Bruno

1974 Thoughts on improvisation: a comparative approach. *Musical Quarterly* 60(1): 1-19.1983 *The Study of Ethnomusicology — Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.1985 *The Western impact on world music — change, adaptation and survival*. London: Schirmer Books.

Merriam, Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.

Powers, Harold S.

- 1980a "Mode, V. Mode as a musicological concept." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12: 422-450. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.
- 1980b "India, II, 3, Performing practice: (ii) Improvisation, 4. Compositions, genres." *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 9: 105-118. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press.