

한국예술연구소 2015 추계 학술대회

미래의 예술, 미래의 고전

- 20세기 한국예술을 말한다

- ◆ 일시 : 2015년 11월 07일(토) / 오후 1시~6시
- ◆ 장소 : 한국예술종합학교 대학로 캠퍼스 1층 강당

목 차

I. 프로그램 1

II. 학술대회 내용

1. 고전의 조건: 음악의 경우 3
허영한 | 한국예술종합학교 음악원 음악학과 교수
2. 소극장 운동과 맞물린 컨템퍼러리 댄스 13
안애순 | 국립현대무용단 예술감독
3. 한국 현대 미술의 명작을 찾아서 27
양정무 | 한국예술연구소 소장
4. 20세기 한국 현대연극의 고전 5편 39
김윤철 | 국립극단 예술감독
5. 시대정신과 정체성의 모색
- 고전이 될 만한 10편의 영화 - 49
김종원 | 한국영화평론가협회 상임고문 / 영화사 연구가
6. 전통공연예술의 20세기 고전적 저작물 점검
- 한국음악학의 전·후 시기를 중심으로 - 61
송방송 | 한국예술종합학교 명예교수

◆ 프 / 로 / 그 / 램 ◆

| 시간 | 분 | 주제 및 연사 |
|----|---|---------|
|----|---|---------|

사회 : 박현정 (한국예술연구소 책임연구원)

| | | |
|-------------|----|--------------|
| 13:10-13:20 | 10 | 개회사 |
| 13:20-13:40 | 20 | 1부 |
| 13:40-14:00 | 20 | |
| 14:00-14:20 | 20 | |
| 14:20-15:20 | 60 | |
| 15:20-15:40 | 20 | coffee break |

사회 : 신정원 (한국예술연구소 책임연구원)

| | | |
|-------------|----|-----|
| 15:40-15:50 | 10 | 환영사 |
| 15:50-16:10 | 20 | 2부 |
| 16:10-16:30 | 20 | |
| 16:30-16:50 | 20 | |
| 16:50-17:50 | 60 | |



고전의 조건: 음악의 경우

허영한

(한국예술종합학교 음악원 음악학과 교수)

고전의 조건: 음악의 경우

히 영 한

(한국예술종합학교 음악원 음악학과 교수)

미래의 고전을 찾는 작업은 그 자체로 모순이라는 생각이 든다. 특히 우리 창작 음악처럼 그 역사가 지난 100년 정도로 제한되는 현실에서 고전을 찾는다는 것이 가능하겠느냐는 의문이 들었다. 우리의 전통음악은 이미 고전화되어 있는 것 같다. 수제천과 영산회상을 비롯한 아악과, 판소리 여섯 마당 등 최소한 100년 이전에 만들어지고 이어져오면서 지금까지 살아남았다는 그 자체로 고전의 반열에 올랐다고 할 수 있다. 반면에 서양예술음악의 작곡가라는 개념에 걸맞은 첫 한국인 작곡가 김인식(1885-1962)의 <학도가>가 1905년에 작곡되었으니 소위 “한국 창작 음악의 효시”라는 곡이 이제 정확히 100년이 된 것이다. 어쩌면 바로 그런 뜻에서 2015년 오늘 이 시점을 기준으로 우리 창작음악의 고전이 될 작품들을 생각해 보는 것이 제격인 지도 모르겠다. 미래에 우리의 고전이 될 작품이 지금 현재 어떤 모습으로 우리 곁에 있어야 하는가를 점검해 본다는 의미가 있을 것이다.

우선 우리의 고전이 되기 위해서는 ‘우리’ 작품이어야 할 것이다. 여기서 ‘우리’가 강조되는 이유는 창작음악이기 때문이다. 어떻게 보면 당연한 조건처럼 보이는 것이 사실 이기는 하지만 이 문제가 생각보다 복잡한 양상을 띤다. 또 이 문제가 제기되는 이유는 우리의 가장 유명한 작곡가가 윤이상(1917 통영-1995 베를린)이기 때문이다. 윤이상은 한국에서 태어났지만 독일에서 주로 활동하고 독일 국적의 작곡가인 관계로 과연 그의 작품이 ‘우리’의 고전이 될 수 있는가의 문제가 발생한다. 그의 음악에는 우리 전통음악의 요소들이 활용되었고 넓게는 동양적, 좁게는 한국의 사상과 이미지가 깃들여 있다고 스스로도 말하고 그렇게 평가받고 있다. 물론 한국이나 동양과는 전혀 관계없는 음악도 많이 작곡했다고는 하지만, 한국 출신의 작곡가가 우리의 사상을 내포한 음악을 작곡했다면 당연히 <예악>(Reak 1966)과 같은 작품이 ‘우리’의 작품이라고 생각하기 쉽다. 그런데 문제가 그렇게 간단치 않다.

여기서 서양의 고전인 오라토리오 <메시아>를 작곡한 헨델을 떠올리게 된다. 조지 헨델(George Handel, 1685-1759)은 독일 할레에서 태어나 이탈리아와 독일 하노버에 잠시 머문 후 1712년에 영국으로 귀화하면서 죽을 때까지 런던에서 활동한 작곡가였다. 19세

기 후반, 잠시 독일 학자들에 의해 헨델의 독일화가 진행되기는 했지만 지금은 그를 영국 바로크 작곡가로 평가하는 것이 일반적이다. 그런 학계의 일반적인 통설과는 달리 독일의 음악가들과 청중은 지금도 그의 일부 작품들을 독일어로 노래하고 있어서 그들의 ‘헨델 찾아오기’는 꽤 진지하게 보인다. 그러나 그의 주요 작품이 영국에서 작곡되었고 결정적으로 그의 최고 명작인 <메시아>가 영어로 작곡되었다는 점에서 영국은 그를 독일에 내어주지 않았다. 헨델 사례를 보면 윤이상의 작품은 그의 음악에 한국의 정신이 깃들어 있다고 해도 독일의 20세기 현대 음악 문맥 속으로 들어가게 되리라는 불길한 생각이 든다. 그의 작곡가로서의 삶에서 한국이 차지하는 부분이 너무 작기 때문이다. 심지어 그의 작품 중에 한국어를 사용한 곡은 칸타타 “나의 땅, 나의 민족이여!”(1987)가 유일하다. 이 곡마저도 북한에서 연주가 자주 되었다는 이유로 남한에서는 소외되고 있다. 어쩌면 지금이라도 늦지 않았는지 모르겠다. 통영에서 윤이상을 기리며 다양한 음악 행사를 만들고 있다. 우리의 ‘윤이상 찾아오기’가 시작되었는지 모른다. ‘헨델의 집’은 독일 할레와 영국 런던 두 곳에 있다. (할레에 있는 ‘헨델의 집’은 헨델의 이름에 올라 우트를 찍어 놓았다.) 어쩌면 ‘윤이상의 집’도 베를린과 통영 두 곳이 경합을 벌일지 모른다. 과연 우리가 윤이상을 통영으로 가져오는 데에 성공할지 궁금하다.

윤이상과 헨델을 생각하면 또 하나의 관점에서 고전의 조건을 생각하게 된다. 우리가 말하는 서양 음악의 고전은 대체적으로 1700년부터 1900년까지 약 200년 동안 만들어진 음악을 말한다. 르네상스의 지오토와 미켈란젤로, 그리고 20세기의 피카소의 작품을 언급하는 미술에서의 명작에 비하면 그 시간의 폭이 매우 좁다는 특징이 있다. 그 이유는 소위 그 200년 동안 만들어진 음악은 우리에게 비교적 친근한 조성을 기반으로 하고 있기 때문이다. 1700년 이전에도 많은 작곡가들이 학자들에 의해서 대가의 칭호를 받았지만, 그들의 음악은 지금 현재 고전의 대열에 합류하기 어려운 것이 현실이다. 헨델과 바흐가 바로 그 조성음악 작곡가 중에 첫 세대에 해당되어 마치 그들로부터 음악이 시작한 듯한, ‘음악의 아버지’라는 애칭이 붙게 된 것이다. 그들에 이어 비엔나 고전주의 하이든과 모차르트, 베토벤, 낭만주의의 슈베르트와 쇼팽, 슈만, 브람스 등이 모두 조성음악 작곡가라는 공통점이 있다. 따라서 윤이상의 음악이 고전의 조건을 충족시키기 위해서는 그가 활용한 비조성 음악에 대한 일반인들의 친숙도가 어느 정도 생겨야한다는 난점이 있는 것이다.

그러나 지난 100년 동안의 서양 20세기 음악을 볼 때 일반인들로 하여금 공포를 느끼게 하는 무조성 음악을 대표하는 독일의 아놀드 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874 비엔나-1951 로스엔젤레스)의 음악은 아직까지 고전 후보에도 이름이 올라있지 못하는 반면, 비

교적 조성음악에 가까운 음악을 남긴 그의 러시아 라이벌 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882 로모노소프-1971 뉴욕)의 작품들은 이미 고전이 되었다고도 볼 수 있다. 그의 3대 발레음악인 <불새>(1910년)와 <페트루슈카>(1911), <봄의 제전>(1913)은 이제 모두 100년이 넘었으며 지난 한 세기 동안 전 세계적으로 꾸준히 연주되었고 이 추세로 보아 앞으로도 상당 기간 음악회장에서 들을 수 있을 것으로 예상된다. 그렇다고 스트라빈스키의 음악이 베토벤과 같은 유형의 조성음악이라는 뜻은 아니다. 그러나 쇤베르크에 비하면 조성에 기대는 부분이 많아 조성음악을 연상시키기에 충분하다. 우리의 청중들이 율이상의 음악에 쉽게 다가가지 못하는 이유는 바로 율이상의 현대음악 어법 때문이다. 이 점에서 율이상의 음악이 우리의 고전이 되기란 쉬어보이지 않는다.

물론 사후에 일반인들에게 잊혀 졌다가 다시 인정을 받은 예가 없는 것은 아니다. 바흐의 경우 1750년에 죽은 후 그의 작품이 다시 일반인들을 위해 연주되기까지 약 80년이 걸렸다. 그동안 바흐의 명곡인 <마태 수난곡>은 그가 일했던 라이프치히 교회를 벗어나면 1829년까지 거의 연주되지 않았다. 그나마 라이프치히에서도 5-6번의 연주가 전부였을 것이라 한다. 바흐의 음악은 바로 이어지는 고전주의 세대에 의해 어렵고 고루한 음악으로 비쳐졌기에 새로운 경향의 도래와 함께 일반인들 사이에서는 잊힌 것이다. 바흐도 쇤베르크처럼 전문가 집단 사이에서는 널리 알려졌고 높은 평가를 받은 작곡가였다. 그의 후배 작곡가인 하이든과 모차르트, 베토벤이 그의 음악을 알고 있었고 공부한 것으로 전해진다. 어쩌면 쇤베르크도 재평가되는 날이 올지도 모른다. 최소한 그를 추종했던 많은 작곡가들이 있었고 새로운 경향의 창시자라는 프리미엄까지 갖고 있으니 그의 부활이 시간문제일지도 모른다. 그러나 쇤베르크의 음악이 고전이 되기 위해서는 어려운 음악이라는 부담이 가장 큰 벽으로 남는다. 중요한 것은 최소한 전문가 집단에서는 살아있어야 바흐처럼 80년 후에도 다시 살아날 수 있다는 점이다. 그렇다면 율이상은 일반인은 제쳐 놓더라도 우리 음악계의 전문가 집단 사이에는 살아 있는가? 장담하기 어려운 실정이다.

이런 점에서 율이상의 음악과 함께 우리는 김순남(1917 서울-1986? 북한)을 떠올릴 수 있다. 월북 이전에 김순남이 남긴 가곡들은 월북 작가들에 대한 새로운 조명과 함께 1988년부터 본격적으로 우리 음악학계의 논의 속에 들어왔다. 김순남은 월북 작가라는 굴레 때문에 한동안 강제로 잊힌 상태였으나 새롭게 발굴(?)되며 이름을 알리기 시작한 것이다. 더욱이 그의 일부 가곡은 많은 사람들의 기억 속에도 살아있어서 학계의 전폭적인 지원을 업고 그의 음악이 단숨에 고전의 반열에 오르는 듯 했다. 그러나 그런 분위기에도 불구하고 그의 음악은 25년만에 다시 조용히 묻혀가고 있다는 인상을 받게 된다. 그 원인은 우리 청중이 받아들이기 힘든 다소 난해한 음악 어법 때문으로 여겨진다. 1947년과 48년에

출판된 〈산유화〉와 〈자장가〉, 〈진달래〉 등 일부 가곡은 비교적 소위 ‘쉬운’ 음악으로 분류되기도 하지만 그래도 흥난파의 노래에 비하면 어려운 것이 사실이다. 또 다른 원인으로 약 1990년대부터 시작한 가곡의 몰락도 한몫했을 것으로 판단한다.

1970년대부터 우리 음악계에서는 가곡 열풍이 불기 시작했다. 이런 유행과 함께 업정행(1947년~)과 같은 스타 성악가가 출현했고 〈그리운 금강산〉(최영섭 곡, 1961년)과 〈비목〉(장일남 곡 1967년)이 일약 대중음악에 버금가는 인기곡으로 자리 잡기도 했다. 이때까지만 해도 가곡의 상승세는 뚜렷했고 이런 상승 곡선을 타며 고전에 오르는 곡이 나오리라는 예상도 가능했었다. 그러나 이 역시 이제는 기대하기 어려운 상황이 되었다. 가곡에 대한 인기가 예전 같지 않기 때문이다. 여기서 또 하나의 고전의 조건을 생각하게 한다. 가곡과 같이 작품의 규모가 작은 소품을 고전의 후보로 볼 수 있는가의 문제다. 예를 들면 톨스토이와 도스토예프스키 (〈죄와 벌〉 또는 〈카라마조프가의 형제〉)가 있기는 하지만, 또는 박경리와 황순원의 경우처럼, 대작과 소품이 주는 작품성에 대한 차이가 엄연히 존재한다고 볼 때, 흥난파의 〈고향의 봄〉이나 최영섭의 〈그리운 금강산〉이 대중적인 이유는 때문에 고전의 조건을 갖추었다고 할 수 있는지의 문제이다. 헨델의 〈메시아〉와 바흐의 〈나단조 미사〉나 〈마태 수난곡〉은 말 그대로 대작이다. 가곡 작곡가인 슈베르트는 흥난파나 우리 가곡 작곡가들처럼 소품 작곡가라 할 수 있지만 그의 〈물방앗간의 아가씨〉나 〈겨울나그네〉는 연가곡집으로 전체가 한 시간 가량의 대작에 속한다고 볼 수 있다. 이러한 규모의 한국 가곡 작곡가는 아직까지 없다고 볼 수 있다. 따라서 고전의 조건에 작품의 규모도 고려되어야 한다면 우리의 가곡들은 불리할 수밖에 없다.

지금까지의 논조는 고전의 조건으로 대중성을 가장 중요한 기준으로 삼는 것처럼 보인다. 여기서 대중성이란 대중음악의 대중성이라는 말보다는 보편성이라는 말에 더 가깝다고 할 수 있다. 고전의 사전적 정의인 “오랫동안 많은 사람에게 널리 읽히고 모범이 될 만한 예술 작품”에서와 같은 대중성을 말한다. 그러므로 어찌 보면 지금까지의 논의가 그런 의미의 대중성에 초점이 맞춰진 것은 당연해 보인다. “오랫동안 많은 사람”에게 사랑받기 위해서는 어떤 형태로든 청중들에게 작품이 노출되어야 한다. 즉 연주가 되지 않는 작품은 고전이 되기 위한 가장 기초적인 조건도 만족시키지 못하는 셈이다. 연주가 되지 않는 것을 작곡가의 탓으로 돌릴 수는 없다. 작곡가-연주가-청중으로 이어지는 생산부터 소비까지의 과정에 매개 역할을 하는 연주가의 역할을 강조하지 않을 수 없다. 그렇다고 연주가들에게 모든 책임을 돌릴 수도 없다. 청중이 찾지 않는데 연주자들이 의무감으로 프로그램을 채울 수는 없기 때문이다. 대중성이 강조되는 이유가 바로 여기에 있다. 작품의 인기가 짧은 기간 동안이 아니라 상당 기간, 또는 영속적이어야 하기 때문이다.

지금까지 고전의 조건을 작품이 갖추어야할 조건으로 이야기했다면 이번에는 우리 사회적 조건을 이야기해야 할 것 같다. “오랫동안 많은 사람”에게 사랑받기 위해서는 이를 가능케 하는 작품의 존재만큼 사회, 문화적 시스템의 작동도 중요하기 때문이다. 이 시스템 중 가장 중요한 것이 평론이다. 음악계는 이제 평론이 거의 기능을 상실했다고 할 수 있다. 평론가가 없다는 뜻이 아니라, 그 역할이 너무 왜소하다는 것이다. 특히 평론의 가장 중요한 지면인 일간지의 음악평은 완전히 사라졌다. 기자들의 감상 후기에 가까운, 또는 자신의 신문사가 주최한 음악회에 대한 찬사가 평론을 대체했으며 그마저도 요즘은 보기 힘들어졌다. 물론 클래식 음악의 평론이 전 세계적으로 위축되고 있는 것은 사실이다. 그러나 외국에서의 이러한 현상은 클래식 음악의 전반적인 퇴조의 결과이다. 클래식 음악 시장이 축소되면서 음악평론도 함께 구조조정에 들어간 것이다. 그러나 한국은 아직 클래식음악의 본격적인 퇴조는 감지되지 않고 있다. 그럼에도 불구하고 20여 년 전부터 우리의 일간지는 철저하게 음악평론을 회피하고 있다. 그나마 그 명맥을 유지하고 있는 월간지의 평론이 있기는 하지만 현장감과 시기성이 중요한 연주회 평보다는 음반평에 더 효과적이다. 창작/연주자와 청중 사이의 중요한 연결 고리 역할을 하는 평론이 활발해져야 한다.

슈베르트의 교향곡을 거의 재발견의 수준으로 평가하고 방금 초연된 베를리오즈의 〈환상교향곡〉의 중요성을 알리고, 막 데뷔한 브람스의 재능을 인정한 로베르트 슈만은 그 스스로가 작곡가인 동시에 평론가였으며 평론가가 어떤 역할을 해야 하는지 잘 보여주는 예이다. 전문가 집단(동료 작곡가, 연주가, 평론가 등)으로부터 완전히 외면당한 작곡가의 작품이 사후에 널리 알려지는 경우는 보기 드물다. 어떤 형태로든 전문가들의 평가가 먼저 이루어진 후에 일반 청중들이 그 작품을 들을 수 있기 때문이다. 작곡가들이 대부분 연주자였던 19세기까지 작곡가들의 작품 선택은 그 자체로 일종의 평가 활동인 것이다. 리스트가 바그너의 오페라를 지휘한 것은 그를 인정했다는 징표이기도 하다. 따라서 바흐처럼 일반인들로부터 외면당한다고 해도 최소한 당대의 전문가 집단 사이에는 충분한 평가를 받아야 작품의 생명이 유지되고 다시 재평가 받을 기회도 얻게 된다. 그런데 지금 우리 현실은 그 전문가 집단 중에 작곡가만 남았고 연주는 서양 클래식 음악에 매달리고 평론가는 그 존재감조차 느끼기 힘든 상황에서 일반 청중들은 우리의 고전이 될 후보 작품들을 접할 기회조차 갖기 어려운 것이다.

독일의 부단한 노력에도 불구하고 영국인들은 헨델을 빼앗기지 않았다. 이는 영국인들의 헨델 사랑이 극진했기 때문이다. 헨델은 죽은 후 1년이 지나지 않아 그에 대한 전기가 런던에서 출판되었다. 서양음악 역사상 전례가 없는 일이었다. 심지어 헨델이 살아있는

동안 런던의 공원에는 작곡가의 동상이 세워졌다. 이 역시 전례가 없는 일이었다. 헨델이 죽은 후에는 매년 메시아가 공연되었다. 공연에 참여하는 숫자가 점점 늘어나 1791년에는 천 명이 넘어가는 연주자가 무대에 오르기도 했다고 한다. 헨델 이전의 작곡가 중에 사후에 이토록 극진한 사랑을 받은 작곡가는 로마의 지오반니 피에르루이지 팔레스트리나(1525-1594) 뿐이다. 팔레스트리나는 로마의 대중들의 사랑 속에 살아남은 것이 아니라 교황청의 절대적인 지원 덕분이었다. 팔레스트리나의 모범적인 종교음악을 보존하기 위해 작곡가 사후에도 그의 음악을 교황청에서 공식적으로 인정하는 전례음악으로 만든 것이다. 헨델의 인기는 이같은 정책적 판단에 의한 영국 정부의 결정이 작용한 결과는 아니다. 물론 영국 왕실과 헨델이 밀접한 연관이 있는 것은 사실이다. 1713년 앤 여왕(Queen Anne)의 생일을 위한 송가를 헌정했고 1727년에는 영국의 왕 조지 2세 즉위식을 위한 〈차독 사제〉를 작곡했다. 이후 이 곡은 영국의 왕 즉위식에서는 매년 연주되는 공식적인 왕실 행사음악이 되었다. 그러나 이같은 왕실과의 연관보다 헨델이 영국에서 한 번도 잊힌 적이 없는 작곡가로 추앙받은 것은 영국인들의 헨델 음악에 대한 사랑이었다.

과연 우리는 우리 작곡가의 음악을 얼마나 아끼고 있는가를 생각해 보면 분명 미래의 고전이 될 후보 작품이 분명히 우리 가까이에 있지만 우리의 무관심으로 사장되고 있지 않는지 걱정된다. 앞서 예로 든 윤이상을 보자. 한때 윤이상은 ‘한국이 낳은’ 세계적인 작곡가라는 타이틀과 함께 일반인들에게까지 알려지며 2002년 통영국제음악제를 탄생시킨 장본인이었으며 이듬해인 2003년부터는 그의 이름을 딴 ‘윤이상국제음악콩쿠르’를 개최하고 있다. 그의 이름이 생생하게 기억되고 깊이 새겨진 통영에서조차 이제는 그의 음악이 점점 자취를 감추고 있다. 윤이상의 전 작품을 관리하는 영국의 음악출판사인 부시 앤 혹스(Boosey & Hawkes)의 홈페이지를 검색해 보면 2005년 1월 1일부터 2015년 10월 10일까지 전 세계적으로 그의 음악은 총 603회 연주되었다. (이 숫자는 같은 곡의 반복 연주를 포함한다.) 그 중에 우리나라에서 연주된 건수는 총 80건이었고 독일에서는 총 347건이 검색되었다. 이런 상황에서 우리에게 윤이상을 ‘한국이 낳은 세계적 작곡가’라고 부를 권리가 있는지 묻고 싶다. 어쩌면 우리는 윤이상을 말 그대로 ‘낳기만’ 했는지 모른다. 독일이 헨델을 낳은 것처럼 말이다. 작곡가를 기리겠다는 통영의 헌신적인 노력이 가상하기는 하나 막상 중요한 그의 음악은 빠져있고 그의 이름만 남아 있다. 연주가 되지 않는데 어떻게 고전이 될 수 있다는 말인가? 잊혔다가 다시 살아나기를 기대해야 한다는 말인가?

역시 ‘한국이 낳은 세계적인 작곡가’ 진은숙의 경우를 살펴보자. 그의 작품 역시 같은 음악출판사인 부시 앤 혹스가 관리하고 있으며 같은 방식으로 검색해 보면 그 10여년(2005년 1월 1일~2015년 10월 10일) 동안 그의 작품은 전 세계적으로 574건의 연주가

있었고 그 중에서 한국에서 있었던 연주는 총 26회였다. 예상대로 진은숙의 작품은 같은 기간 동안 독일에서는 총 111회 연주되었다. 진은숙은 정명훈이 서울시향을 맡은 2005년부터 교향악단의 상주작곡가(composer-in-residence)였으며 현대음악 소개 프로그램인 ‘아르스 노바’를 주재하고 있다. 윤이상에 비하면 한국에서의 활동이 그의 경력에 큰 부분을 차지하는 것처럼 보이지만 정작 작곡가로서의 진은숙은 한국에서 그 존재감이 매우 미미하다. 단적으로 그를 상주작곡가로 대우한 서울시향에 의해 세계 초연된 진은숙의 작품이 한 곡도 없다는 점이 놀랍다. 이는 지난 10년 동안 서울시향이 자기들의 상주작곡가에게 위촉한 곡이 한곡도 없었다는 뜻이다. 도대체 어떤 의미에서 상주작곡가인지 의문이 든다. 지난 10여년 동안 진은숙의 이름이 조선일보에 보도된 회수는 총 91건이었다. 꽤 많아 보이지만 대부분의 기사가 간단히 이름 석자 나오는 경우가 대부분이다. 작품에 대한 언급으로는 그녀의 작품이 외국 어디에서 연주되었다는 소식 정도이지 진지하게 작품을 들여다보는 기사는 보기 힘들었다. 반면에 같은 기간 동안 뉴욕타임즈는 남의 나라 작곡가에 대해서, 또 주요 활동지가 독일임에도 불구하고 총 32건의 보도 기사를 내보냈다. 물론 그 기사의 내용도 대부분 그녀의 작품과 관련된 것들이었다.

윤이상과 진은숙이 이 정도라면 국내에서 활동해온 우리의 다른 작곡가들은 그야말로 어둠 속에 갇혀있다고 해도 과언이 아니다. 이런 상황에서 어떤 작곡가의 작품이 고전의 조건을 갖추고 있는지를 따지는 것도 사치스러운 것이다. 더욱 큰 걱정은 이들의 음악이 점점 사라지고 있다는 사실이다. 말 그대로 ‘사라지고’ 있다. 그 이유는 우리 현대음악을 적극적으로 출판하는 출판사가 없기 때문에 이미 많은 양의 작품이 분실되었을 것이다. 그나마 지역 사회에서 적극적으로 나선 이상근의 경우는 매우 드문 예이다. 이상근의 고향 진주시의 정책적 결단으로--마치 교황청이 팔레스트리나 보호에 앞장 서듯이--그의 전 작품이 악보로 출판되었고 상당수의 곡들이 음반으로도 접할 수 있다. 이 같은 진주시의 노력에 찬사를 보내고 싶다. 또 한국작곡가협회(회장 황성호)는 2016년부터 한국 작곡가들의 오케스트라 작품을 발굴하여 연주하기로 했다는 기쁜 소식이 들린다. 그렇다. 이렇게라도 시작해야한다. 우리 작곡가들의 작품이 지속적으로 청중들에게 노출되어야 한다. 그래야 그 다음이 있는 것이다. 그리고 보면 작품이 갖추어야할 고전의 조건보다 중요하고 시급하게 떠오르는 것이 우리 창작음악의 연주이다. 우리 음악에 대한 일반 청중들의 사랑 없이 고전이 나오지는 못하기 때문이다. 소프라노 조수미는 지난 2002년 김순남의 〈산유화〉를 자신의 음반에 수록한 후 최근까지 독창회에도 포함시키고 있다고 한다. 성악가와 그의 청중이 모두 〈산유화〉를 사랑한다는 증거로 보고 싶다. 이같은 연주자와 청중들의 노력 없이 우리는 고전을 갖기 어려울 것이다.



소극장 운동과 맞물린 컨템퍼러리 댄스

안 애 순

(국립현대무용단 예술감독)

소극장 운동과 맞물린 컨템퍼러리 댄스

안 에 순

(국립현대무용단 예술감독)

목 차

들어가는 글

1. 새로운 공간의 탄생
2. 무용수에서 무용가로
3. 주요 안무가들
4. 예술적 성과
5. 맺는 말

들어가는 글

지난 20세기의 한국예술은 그야말로 비약적 발전과 변모를 거친다. 일제 강점과 근대화, 전쟁과 분단이라는 격변의 역사 속에서 한국예술은 내용과 형식이라는 측면에서 비약적 도약과 발전을 경험한다. 우선 사회 전반적으로 서구적 관점에서의 새로운 사상과 문물이 대거 유입되면서 우리들의 실생활은 물론, 그때까지 공유하고 사고했던 모든 것들에 있어서 새로운 시선과 정서가 요구되었다. 예술에서도 이는 마찬가지인데 서구의 수용은 물론 그 과정에서 동양적 전통과 미학을 근거로 한 예술관에 대한 관심과 논의가 촉발되기도 하면서 다양한 형태의 작업들이 왕성하게 전개되기 시작한다.

특히 공연예술, 그중에서도 춤은 많은 변화를 거치게 된다. 가령 춤을 하나의 독립된 장르로도 인식하지 못하고 있었고, 이로 인해 춤추는 연행자들을 예술가로 규정하지 않는 것이 당시의 일반적 시선이었다. 이러한 상황에서 가장 큰 변화는 서구적 극장 양식의

등장과 춤에 대한 새로운 인식의 변화였다. 1902년 협률사의 등장으로 인해 비로소 서구식 액자 무대에서의 공연물이 등장하고 여기에 춤들이 대거 포함되면서 독립된 예술로서의 춤이 조명되기에 이른다.

이후 배우자의 공연과 최승희의 등장은 굿이나 기녀들의 재기에만 국한되어 간헐적으로 소개되어 왔던 춤들을 근대적 의미에서의 예술로 본격적으로 자리매김하게 하는 계기가 된다. 하지만 그녀들의 춤 레퍼토리를 살펴보면 아직은 그 성격이 모호했다. 서양 춤의 단편적 소개와 더불어 아직 초보적 단계에 머물러 있는 우리 춤의 창작화 시도 정도였다. 근대적 극장 무용의 시작이라는 차원에서 보면 그 예술적 의미가 남다르지만, 아직은 작품들의 규모가 크지 않은 5분 내외의 소품들 중심이었고 그 춤들의 성격 또한 다양했다. 마치 성악가가 독창회를 하는 것처럼 자신의 기량과 표현력 중심으로 다양한 소재를 개발하여 작품을 나열한 형태였다. 그렇다 하더라도 당시로서는 파격적인 신여성의 독립된 작업으로 조명되거나 앞선 신문물을 소개한다는 의미만으로도 세인의 화제가 되고 또한 선구자적 역할을 분명히 담당하고 있었다.

이후 한국전쟁의 혼란 속에서도 한국의 창작춤은 그 지속적 발전의 가능성을 활성화하는 토대를 마련한다. 전쟁의 상흔이 가라앉고 문화예술에 대한 향유와 모색이 본격적으로 진행되면서 국내 지식인들 사이에서의 다양한 계기들을 통해 새롭게 무용문화의 활성화가 요구된다. 그중 하나가 바로 ‘공간사랑’이라는 소극장에서 진행된 다양한 무용가들의 작업들이었고, 이때 무용에서의 새로운 개념이 인지되고 논의되면서 이와 함께 작가의 등장이 본격적으로 조망되기 시작한다.

1. 새로운 공간의 탄생

위에서 이미 언급한 무용 공연들을 살펴보면, 대규모의 공간에서 진행된 버라이어티한 볼거리 중심이라는 특징을 띠고 있었다. 의상과 음악은 작품의 소재에 따라 변했고, 작품들의 규모는 5분 내외였다. 한 공연에서 10개에서 20개의 소품들이 줄지어 소개되는 형태였으며 그 내용을 보면 전통 클래식 발레에서 사용되는 토슈즈 댄스에서부터 남방춤, 한국적 소재의 춤, 클래식 음악에 맞춰 추는 전형적인 서양춤들까지 다양한 춤들이 혼재했다. 심지어 이 모든 춤들이 한 무대에 서는 경우도 있었다. 오늘날의 콘서트 같은 공연이었으며 공통점이 있다면 그 모든 프로그램들이 단지 무용이었다는 것뿐이었다. 흔히 배

구자와 최승희 같은 스타 무용가가 중심이었고 간간이 주인공의 배경으로 등장하는, 혹은 주인공이 무대 의상을 새롭게 갈아입는 시간을 벌어주기 위해 끼워 넣은 군무 프로그램 정도가 대부분이었다. 이를 위해 다양한 소재와 형태에 따른 다채로운 춤들이 줄지어 소개되는 형식이 될 수밖에 없었고 흥행에 성공하기 위해 많은 관객들을 모아야 하는 분명한 목적이 있었다. 따라서 극장은 클수록 좋았고 홍보와 무용수 개인의 스타성에 의존한 볼거리 중심의 공연이 주를 이루었다.

하지만 한국전쟁 이후 어느 정도 안정기에 접어들면서 남한에서 새로운 변화가 일어난다. 그중에서도 미군정에서 시작된 서양문물의 유입과 이에 따른 다양한 변화들이 있었고, 무용에 있어서도 새로운 경향들이 등장했다. 특히 당시 미국에서 진행되었던 모더니즘과 아방가르드한 예술적 작업들이 국내에 문헌이나 단편적인 자료들을 통해 소개되면서 호기심과 관심을 촉발시켰다. 또한 무용이 하나의 독립된 예술로서, 또한 새로운 표현 양식으로 적극 수용된다. 이는 예술로서의 무용의 가능성과 가치가 제대로 평가되면서 국내에서의 왕성한 작업들이 진행되는 밑거름으로 작동한다. 이에 대한 하나의 상징적인 사건이 바로 소극장 ‘공간사랑’의 등장이다.

극장 ‘공간사랑’은 건축가 김수근의 건립한 소극장으로 다양한 장르에 문호를 개방한 복합 공연장이었다. 연극이나 연주회 같은 공연은 물론이거니와 문학에서의 낭독회나 인형극, 재즈 공연, 팬타마임과 같은, 당시로서는 쉽게 접하기 힘든 다양한 예술적 작업들이 진행되었다. 그 가장 큰 성과 중 하나가 전통예술에 대한 조명과 춤에 대한 새로운 조망이었다. 예술로 제대로 인지하지 못하고 있었던 전통연희와 전통춤들을 발굴하여 예술로서의 가치를 찾아내고 하나의 독립된 예술로 자리 잡게 한 직접적인 계기를 마련한 공간이 바로 ‘공간사랑’극장이었다. 미신타파의 대상이었고 전근대적 유물이라는 인식이 팽배하던 시절, 우리의 곳, 연희가 하나의 예술로 자리매김하게끔 소개한 공간이 바로 ‘공간사랑’이었다.

무용 역시 이러한 인식과 별반 차이가 없었는데 단순한 볼거리로서 인식되다가, 담론화할 수 있는 독립된 장르이자 춤을 안무하는 무용가에 대한 작가적 견해에 주목을 하는 본격적인 계기로 극장 ‘공간사랑’에서의 실험적 작업이 세인들과 몇몇의 지식인들 사이에서 비로소 시도된 경우였다. 바로 이러한 점 때문에 ‘공간사랑’에서의 무용 작업들이 남다른 의미를 지닐 수 있었던 것이었고 비로소 춤에 대한 미학적 관점을 본격적으로 요구하면서 창작자의 사유에 관한, 혹은 작품의 경향에 대한 본격적 논의가 진행되는 발판을 마련한다. 또한 1990년대 등장한 포스트모더니즘에 대한 유입과 이해의 발판이 되었으며 적어도 무용에 있어 현대화가 본격적으로 진행된 창작의 중심이 된다.

2. 무용수에서 무용가로

무용에 있어 아카데미즘의 필요성은 일찍이 요구되었다. 이에 대한 반증으로 대학에서의 학문적 접근이 필요하다고 여겨 국내에서는 1963년 일찍이 이화여대에 무용과가 개설되어 전문 무용수들을 양산한다. 대학을 졸업한 이후 이들은 향후 국내 무용계에 다양한 활동을 펼치는데 이화여대는 물론 다른 대학에서의 무용과 개설에 힘입어 대학교육의 전문가로 자리 잡으면서 본격적인 확산과 인력 배출의 원동력이 된다. 이후 1980년대에 들어서 보다 안정화된 교육 시스템과 배출한 인력들을 통해 춤이 교육을 넘어 예술적 발로로 본격적인 조망이 요구된다.

당시까지만 해도 현대무용 공연이 1년에 열 작품도 안 되던 시절이었기에 이러한 활동만으로는 현대무용의 보급은 물론, 작가의 출현, 작업의 본격적 조망과 분석 자체도 어려웠던 상황이었다. 일례로 1975년에 창단한 컨템포러리무용단이 1980년까지 20여 차례 발표회를 가진 것이 전부였으니 말이다. 그런 상황에서 공간사랑 극장에서 마련한 ‘현대무용의 밤’은 당시로서는 획기적 사건이었다. 춤과 창작, 그리고 자유스러운 분위기와 현대무용 공연을 위한 독립된 공간이 그리웠던 무용인들에게는 그것은 결정적 기회였고, 또 공연들은 언제나 만석이었다. 춤 움직임의 지근거리에서 접하면서 무용가들의 개성과 자신들이 생각하는 무용예술에 대한 견해들이 도전적인 실험과 작품을 통해 드러났고 따라서 공연은 매우 집약적이었으며 신선했다. 전공과 직업과는 상관없이 현대예술, 혹은 실험예술에 관심을 가진 다양한 관객들이 항상 객석을 가득 메우고 있었고, 공간사랑과 자매지인 월간 <공간>을 통해 춤에 관한 다양한 논의들이 수용되고 있었기 때문이다. 이러한 전조는 이미 1975년 월간 <공간> 100호 기념 공연으로 무대를 마련한 홍신자 공연에 관한 대중적 관심과 1979년 장의근이 마련한 실험무용 콘서트가 중요한 영감을 준다. 국내에서의 현대무용의 가능성과 모색의 필요성을 인지하였고 아직은 무용 전문 단체가 자체 내 자생력을 미처 가지고 있지 못한 상황이었지만 미숙한 상황에서의 도전적 시도인 공간사랑의 기획과 공연이라는 기회 제공은 현대무용 발전의 초석을 이루는 결정적 계기가 되었다.

현대무용의 첫 시작은 1980년 기획된 ‘현대무용의 밤’이었고 이후 ‘공간무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈’를 거쳐 ‘공간무용의 밤’으로까지 진화한다. 이에 대한 자세한 내용은 아래 표와 같다.

| 년도 | 일시 | 기획 명 | 참여 작가 및 작품 |
|-------------|---------------|---------------------------|---------------------|
| 1980 | 3월 27, 28일 | 제 1회 현대무용의 밤 | 박명숙 <종이꽃> 외 |
| | 4월 24, 25일 | 제 2회 현대무용의 밤 | 김경옥 <우연에 관한 연구> <강> |
| | 5월 29, 30일 | 제 3회 현대무용의 밤 | <지속하는 것> <외출> 외 |
| | 6월 26, 27일 | 제 4회 현대무용의 밤 | 양정수 |
| | 8월 28, 29일 | 제 5회 현대무용의 밤 | <맥> |
| | 9월 1-3일 | 김명수 현대무용 | <실타레> 외 |
| | 9월 25, 26일 | 제 6회 현대무용의 밤 | |
| | 10월 30, 31일 | 제 7회 현대무용의 밤 | 안동옥의 현대무용 <20세>외 |
| | 11월 27, 28일 | 제 8회 현대무용의 밤 | |
| 1881 | 2월 26, 27일 | 제 9회 현대무용의 밤 | 정승희 |
| | 3월 26, 27일 | 제 10회 현대무용의 밤 | 김소라 |
| | 4월 23, 24일 | 제 11회 현대무용의 밤 | 김말복 |
| | 5월 28, 29일 | 제 12회 현대무용의 밤 | 안신희 |
| | 6월 25, 26일 | 제 13회 현대무용의 밤 | |
| | 8월 27, 28일 | 제 14회 현대무용의 밤 | 하정애 |
| | 9월 20일 | 김현옥 현대무용 | |
| | 9월 24, 25일 | 제 15회 현대무용의 밤 | |
| | 10월 29, 30일 | 제 16회 현대무용의 밤 | |
| 11월 26, 27일 | 제 17회 현대무용의 밤 | | |
| 1982 | 2월 23-26일 | 제2회 공간예술제(실내악, 시낭독, 현대무용) | |
| | 3월 26일 | 제 18회 현대무용의 밤 | 조항애 |
| | 4월 22, 23일 | 남정호 현대무용 | <대각선> <안녕하세요> <계속> |
| | 4월 29, 30일 | 제 19회 현대무용의 밤 | 전미숙 |
| | 5월 27일 | 제 20회 현대무용의 밤 | 정선아 |
| | 6월 24, 25일 | 제 21회 현대무용의 밤 | 이연숙 |
| | 7월 19일 | 백정희 무용발표회 | |
| | 9월 23, 24일 | 제 22회 현대무용의 밤 | 김혜경 |
| | 10월 28, 29일 | 제 23회 현대무용의 밤 | 김미경 <향토색> <소꿉놀이> |
| 11월 14일 | 마리코 산조 현대무용 | | |
| 11월 25, 26일 | 제 24회 현대무용의 밤 | 김희영 | |
| 1983 | 2월 24, 25일 | 제2회 공간예술제(실내악, 시낭독, 현대무용) | |
| | 3월 1일 | 제1회 공간춤판 | |
| | 3월 24, 25일 | 제 25회 현대무용의 밤 | |
| | 4월 1일 | 제2회 공간춤판 | |
| | 4월 24-27일 | 제 3회 공간예술제 | 안애순 <이브> |
| | 4월 28, 29일 | 제 26회 현대무용의 밤 | |
| | 5월 1일 | 제3회 공간춤판 | |
| | 5월 26, 27일 | 제 27회 현대무용의 밤 | 황문숙 |
| | 6월 1일 | 제 4회 공간춤판 | |
| | 6월 23,24일 | 제 28회 현대무용의 밤 | |
| 7월 1일 | 제 5회 공간춤판 | | |
| 8월 25, 26일 | 제 29회 현대무용의 밤 | | |

| 년도 | 일시 | 기획 명 | 참여 작가 및 작품 |
|------|-------------|---------------|--------------------|
| 1983 | 9월 1일 | 제 6회 공간츄판 | |
| | 9월 29, 30일 | 제 30회 현대무용의 밤 | 조은미 |
| | 10월 1일 | 제 7회 공간츄판 | |
| | 10월 27, 28일 | 제 31회 현대무용의 밤 | 박순남 |
| | 11월 1일 | 제 8회 공간츄판 | 박명숙 |
| | 12월 17~20일 | 츄판 <종합편> | |
| 1984 | 2월 23, 24일 | 제 32회 현대무용의 밤 | 조항애 |
| | 2월 25일 | 제 9회 공간츄판 | 김지희, 강대승 |
| | 3월 29, 30일 | 제 33회 현대무용의 밤 | 김양근 |
| | 3월 31일 | 제 10회 공간츄판 | 김선미, 안수옥 |
| | 4월 26일 | 제 11회 공간츄판 | 이종호 외 |
| | 5월 24, 25일 | 제 34회 현대무용의 밤 | 한선숙 |
| | 5월 26일 | 제 12회 공간츄판 | 김삼진 |
| | 6월 28, 29일 | 제 35회 현대무용의 밤 | 김인화 |
| | 6월 30일 | 제 13회 공간츄판 | 김경진, 이명희 |
| | 8월 25일 | 제 14회 공간츄판 | 진정의, 유영화, 장미화 |
| | 8월 30일 | 제 36회 현대무용의 밤 | 최은순 |
| | 9월 27, 28일 | 제 37회 현대무용의 밤 | 김희영 |
| | 9월 29일 | 제 15회 공간츄판 | |
| | 10월 27일 | 제 16회 공간츄판 | 이원구 |
| | 11월 29, 30일 | 제 38회 현대무용의 밤 | 김현남 |
| | 12월 21, 22일 | 김미경 현대무용 | |
| 1985 | 2월 21, 22일 | 제 39회 현대무용의 밤 | 배혜령 |
| | 2월 23일 | 제 17회 공간츄판 | 한성옥, 조인혜, 이진호, 이종호 |
| | 3월 28, 29일 | 제 40회 현대무용의 밤 | 황미숙, 허준호 |
| | 3월 30일 | 제 18회 공간츄판 | 홍경희, 이희경 |
| | 5월 25일 | 제 20회 공간츄판 | 이영희, 김경희 |
| | 5월 30, 31일 | 제 41회 현대무용의 밤 | 박은화 |
| | 6월 27, 28일 | 제 42회 현대무용의 밤 | 김현수, 장애수, 조성희, 문정은 |
| | 6월 29일 | 제 21회 공간츄판 | 안수옥, 김삼진 |
| | 8월 28, 29일 | 제 43회 현대무용의 밤 | 방희선, 안은미 <츄> 외 |
| | 9월 26, 27일 | 제 44회 현대무용의 밤 | 부산 하야로비 |
| | 9월 28일 | 제 22회 공간츄판 | 이원구, 설백희 |
| | 11월 28, 29일 | 제 45회 현대무용의 밤 | 남진희 |
| | 11월 30일 | 제 23회 공간츄판 | 김미나, 임창렬 |
| 1986 | 2월 22일 | 제 24회 공간츄판 | 계현순, 이종호 |
| | 2월 27, 28일 | 제 46회 현대무용의 밤 | 김원희 |
| | 3월 27, 28일 | 제 47회 현대무용의 밤 | 김금광 외 |
| | 3월 29일 | 제 25회 공간츄판 | 이희정 |
| | 5월 29일 | 제 26회 공간츄판 | 홍경희, 한정옥, 임창희 |

| 년도 | 일시 | 기획 명 | 참여 작가 및 작품 |
|------|------------------|------------------------|---------------------|
| 1989 | 3월 30, 31일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 | 김수희의 탈출1, 벗어나기 |
| | 4월 29, 30일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 | 떠도는 숨결 |
| | 5월 30, 31일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 | 홍경희의 춤판 |
| | 6월 28일 | 안무와 즉흥에 대한 무용 심포지움 | |
| | 5월 29, 30일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 | 서희 앤 댄서즈 |
| | 7월 30, 31일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 | 신상미 춤판 <우리가 가면> |
| | 8월 29, 30일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 | 김희진 |
| | 9월 25-10월 8일 | 공간 무용의 밤-제5세대춤꾼 페스티벌 | 이경옥, 서병구, 이윤경, 성재형 |
| | 11월 29, 30일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 | 짓무용단 |
| | 12월 30, 31일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 | 진선애, 최미란 |
| 1990 | 2월 27, 28일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | 조향 |
| | 3월 30, 31일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | <바지를 입은 구름> |
| | 4월 26, 27일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | 김미경 |
| | 4월 29, 30일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | 방미영 |
| | 5월 27, 28일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | <운야> |
| | 6월 26, 27일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | <공간> |
| | 6월 29, 30일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | <들리는 목소리> <보이는 환상> |
| | 7월 30, 31, 8월 1일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | <맥> |
| | 9월 26, 27일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | |
| | 10월 30, 31일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | |
| | 11월 24, 25일 | 공간 무용의 밤-안무와 즉흥 시리즈 90 | 장은정의 춤 |
| 1991 | 6월 27, 28일 | 공간무용의 밤 | 신경옥의 춤 <상한 영혼을 위하여> |
| | 8월 8, 9일 | 공간무용의 밤 | 김정선의 춤 |
| | 9월 28, 29일 | 공간무용의 밤 | 육미영의 춤 |
| | 10월 29, 30일 | 공간무용의 밤 | 유진영의 춤 |

세세한 기록과 증언들이 많이 남아 있지 않아 이 모든 공연의 실질적인 내용과 평가가 제대로 밝혀지지 못하고 있어 아쉬움이 있지만 이 무대를 통해 경희대 무용과 교수였던 박명숙을 필두로 조은미, 양정수, 남정호, 이정희, 김기인, 김명수, 김현옥, 박은화, 안신희, 김경옥, 김말복, 강혜련, 김해경, 전미숙, 홍경희, 한선숙, 안애순, 조향애, 김양근, 신상미, 서영희, 성은지, 배혜령, 이종호, 황미숙, 김인화, 방희선 등 국내의 현대무용 1세대 무용가들이 2, 30대에 작품을 올린 중요 무대였다. 그 중 대부분이 자신의 초연 무대였고 자신의 춤과 무용세계를 집중적으로 조망 받을 수 있는 본격적인 무대였다. 따라서 당시에 평단에 의해 새로운 춤, 현대성과 결부된 예술론이 본격적인 담론으로 형성할 수 있는 기회를 제공해 준 셈이다.

하나의 독립된 예술가로서 개성과 자신의 주관에 의해 작품 세계를 본격적으로 소개하고 조망 받는다는 것이야말로 본격적인 '작가'로서의 자리 매겨짐을 의미했고 이러한

태동을 물리적으로 가능케 해준 공간이 바로 ‘공간사랑’이라는 소극장이었다. 따라서 큰 대적 의미에서 작가의 탄생을 실현한 곳이 이곳이었으며 비로소 진정한 의미에서 현대 무용다운 현대무용이 등장한 것이었다.

3. 주요 안무가들

이러한 활동을 근거로 수많은 안무가들은 예술적 독립을 하였고 이후 자신의 작업을 중심으로 단체를 형성하고 운영하여 오늘에 이른다. 홍신자가 공간사랑에서 자매지 〈공간〉 출판 100호를 기념하여 마련한 무대가 기폭제가 되었고 이후로 공간사랑이 개관하면서 연속적으로 마련한 “현대무용의 밤”을 통해 연속적으로 수많은 안무가들을 배출한다.

그중 대표적인 안무가로는 박명숙의 경우, 초기에는 〈초혼〉(1981), 〈몇 개의 정적〉(1982) 〈결혼식과 장례식〉(1986) 등에서는 다소 추상적이면서 주제에 관한 자신만의 해석을 중심으로 표현 중심적 움직임을 구사하던 것이 서사의 시기를 잠시 거친 후 페미니즘적 경향의 작업들로 변모한다. 〈그날, 새벽〉(1989) 이후 이러한 면모는 더욱 강화되는데 중년 여성에 대한 작품인 〈혼자 눈뜨는 아침〉(1993)과 모성을 다룬 작품 〈에미〉(1996)에 이르기까지 일관된 주제의식을 살펴 볼 수 있다.

또 다른 안무가인 이정희 역시 공간사랑에서 초연한 〈검은 영혼의 노래〉는 이후 살풀이 연작 시리즈를 거쳐 그녀의 예술을 살펴볼 수 있는 대표적인 레퍼토리로 자리매김한다. 그녀의 춤은 현란한 춤사위 중심이라기보다는 그로테스크하고 안무가의 주관적 표현주의적 경향이 강한 작업들로 평가 받는다.

지금은 작고한 현대무용가 김기인 역시 독특한 자기만의 작품세계를 선보여 평단으로부터 많은 주목을 받은 안무가이다. 대표작으로 〈스스로의 춤〉이 있는데 그녀의 춤 세계는 동양적 음양사상과 호흡법을 기초로 움직임을 탐색해 내면적인 성격이 강하다. 그녀 스스로도 자신의 춤을 끊임없는 수도와 정진을 통해 내면의 흐름을 기(氣)로 감지한 움직임이라고 밝히고 있다.

여기에 또 다른 현대무용가 남정호의 경우 앞서 밝힌 안무가와와는 조금은 다른 배경을 가진 남정호의 데뷔도 공간사랑 극장이었다. 그녀는 특이하게도 프랑스 현대무용을 수학한 후 이전에 활동한 무용가들과는 다른 작품 성향을 보인다. 공간사랑에서 선보인 작품 〈대각선〉의 경우 시간과 공간 활용을 동시에 다룬 작업이었는데 이후 독자적인 무대 공연을 통해 유럽적이면서도 한국적인 작업에 집중한다. 이러한 경향은 〈우물가의 여인들〉,

〈빨래〉 〈아이야 달따러 가자〉 등으로 나타나는데 무용평론가 김영태는 이런 남정호의 작업 방식을 “오브제의 물신화”로 정의하기도 했다.

안신희의 작업 역시 여타의 안무가들과 비교되는 지점이 있다. 힘이 있으면서도 자신만의 독특한 작품으로 주목받은 작가로 삶 속에서 발견될 수 있는 모든 소재를 탐색해 적극적으로 작품에 투영한 안무가로 평가되었다. 〈지열〉, 〈안개와 불〉, 〈가을과 나무〉 등을 통해 “다양한 양식 결합을 통해 총체적으로 표현”했다는 평을 얻기도 했다.

이외에도 수많은 현대무용 안무가들이 자신의 작품 세계를 확립하고 점검할 수 있는 실험적 공간의 역할을 20여 년 동안 가능케 한 창작의 산실이었다. 또한 여성 중심으로 진행되어 오던 국내 현대무용의 한계를 벗어나 남성무용가들에게 기회를 제공함으로써 남성무용가의 등용문이자 발굴의 현장이라는 역할도 분명 존재했다. 이렇게 극장 ‘공간사랑’은 한국을 대표하는 현대무용가들을 대거 양산한 거점이었는데, 안무가로 성장하는 시작점인 자신의 데뷔무대였거나 주요 대표작들이 등장한 공연장이었다. 한마디로 춤추는 무용수에서 사고하고, 연구하며, 안무하는, 다층적 의미에서의 안무가가 본격적으로 등장한 의미 있는 공간이자 생산의 장이었다.

4. 예술적 성과

1년에 10여개도 안되던 현대무용 공연을 비약적으로 끌어 올린 수 있었던 것이 바로 현대무용 공연 자체가 가능한 공간의 제공이었고 이러한 물리적 증가로 인해 이후 자연스럽게 작품과 안무가에 대한 본격적인 논의가 평단에 의해 진행될 수 있었다. 물론 당시 평론가로 활동하던 사람들의 수가 국한되었고, 그 지면 역시 매우 한정적이었다는 점에서 당시의 활동을 모두 수용할 수 없었다는 아쉬움이 남는다. 그나마 다행인 것은 당시 극장 ‘공간사랑’의 자매기관지로 월간 〈공간〉이 있었고 건축 관련 잡지였음에도 불구하고 창립자인 김수근 선생의 취지에 따라 복합적인 성격을 띠고 있었기에 비교적 많은 공연예술 관련 글들이 실리고 있었다. 여기에 무용 전문지 〈춤〉지 역시 당시 공간사랑 극장에서 진행되던 현대무용 공연을 적극 게재했기에 몇몇의 평문이 실릴 수 있었다.

그럼에도 불구하고 모든 공연물을 소화해 내기에는 역부족이었기에 공연된 실제 내용보다 현격히 적은 수의 평문들이 실려 오늘날 그 공연물에 대한 평가의 근거가 부족한 상황이다. 당시 두 잡지를 중심으로 활발한 평문을 게재한 평론가로는 김영태, 김태원, 이종호, 김채현, 박용구, 이순열 등이 있었고 대부분이 문학가, 연극평론가, 언론인, 음악

평론가 출신으로 인접 분야에서 활동하던 분들이 주를 이루고 있었다. 간헐적으로 일간지에 글들이 실렸지만 대부분이 공연 안내 중심의 글들이었고 필자는 대부분 문화부 기자들이었다. 그중 가장 대표적인 인물로는 구히서가 있었고 당시 한국일보에 재직하면서 무용 공연에 관한 프리뷰를 꾸준히 게재하고 있었다. 여기에 동아일보의 홍찬식, 경향을 거쳐 국민일보에서 활동한 이은경 기자도 간간히 무용관련 기사를 소개하고 있었다.

이러한 상황의 원인으로는 단순히 무용관련 평문이 본격적으로 실릴 지면이 절대적으로 부족했다는 점과 리뷰가 관객들에 전달되어 공연 자체에 영향력을 행사하기엔 공연 자체가 너무 짧은 기간 동안 진행된다는 점이 동시에 작용했다. 하지만 무엇보다도 추상적이고도 모호한 현대무용에 대한 본격적인 작품 소개의 어려움과 더불어 대중과의 괴리감 때문에 필자들의 평론 활동 역시 인상 비평 중심으로 이루어졌다는 점이다. 작품의 내용과 소재를 중심으로 묘사하거나 작품의 이미지 중심으로 설명하는 내용이 대부분이었다. 하지만 그럼에도 불구하고 중요한 개념들이 당시에 등장하는데, 바로 ‘작가주의’에 대한 논의였다. 작품에 대한 전적인 책임을 안무가가 지고 자신의 개성과 취향을 직관에 의해 다양하게 풀어내는 작품들을 관찰하고 발견하면서 이를 예술적으로 평가하고 의미 부여한 점은 당시 평단의 성과였다. 당시만 해도 작가란 문단이나 화단에서만 사용하던 개념으로 무용에서는 다소 낯선 개념이었는데 각각의 작품에 집중하여 미학적 의미를 부여하려는 작업의 시작인 셈이었다. 이러한 독립된 구성체로서의 안무가의 활동에 초점을 맞춘 평가는 이후 안무가 중심의 작업에 주목하는 근거가 된다.

작품의 성격 또한 보다 선명해지는데, 당시 이화여대 졸업생 중심으로 활동이 전개되었다는 점이 그 한 원인이었다. 1963년 이화여대에 개설된 최초의 무용과로부터 배출된 졸업생들이 그대로 전문가적 활약을 실질적으로 펼쳤기 때문이다. 당시 이화여대 교수였던 육완순의 증언에 의하면 극장 ‘공간사랑’에서 처음 ‘현대무용의 밤’ 기획 논의가 이루어졌던 1980년을 기준으로 다른 대학에서는 아직 무용과 졸업생이 배출되지 못한 상황이었기에 부득이 이화여대 졸업생 중심으로 프로그램이 구성되었다. 이러한 이유로 작업들은 대부분 마사 그레이엄 스타일에 영향을 받았고, 주관적인 감정의 강화, 표현의 극대화, 개성 중시 등 표현주의 경향이 두드러졌다. 안무가들의 사고와 경험들, 그리고 주제에 대한 다채로운 해석들이 무용공연으로 나타났고 다양한 표현과 안무적 역량을 발휘할 수 있었던 절호의 기회였던 셈이다. 이후 이러한 작업들은 극장 ‘공간사랑’을 떠나서도 한국 현대무용 1세대들이 각자의 작품세계를 형성하는 토대가 되었다는 점에서 안무가 인큐베이터의 역할을 분명히 담당하였다. 이러한 면면은 1986년 1월 31일자 경향신문의 기사에 의하면 “1980년대의 공간사랑은 1960년대 뉴욕의 저드슨극장과 비교되는

극장과 활동을 보여”(이은경 기자)라는 평가가 대변해 준다. 그리고 오늘날까지 국내에서 성장한 대부분의 현대무용가들의 활동과 이력 역시 이를 증명하고 있다.

5. 맺는 말

한국 현대무용의 역사에서 주요 안무가에게 주어진 공간사랑의 기회는 단순히 공간과 기회 제공의 의미를 넘어선다. 이는 앞서 나열한 주요한 참여자가 오늘날 한국 현대무용에서 어떠한 역할을 담당하고 있는지만 살펴봐도 확인 가능하다. 더욱이 남성 무용가들의 발굴과 기회 제공, 다른 장르와의 적극적인 협업의 실례들의 등장, 작가의 발굴과 양성이라는 업적 또한 공간사랑이 남긴 성과라고 할 수 있다. 하지만 무엇보다도 당시에 등장한 안무가들의 활동과 모색이 이곳에서 시작되었으며 그것은 이후로도 공간과 상황을 떠나 자발적이면서도 개성적으로 숙성될 수 있었다는 사실이다. 그리고 그러한 공간사랑이 제공한 원동력은 안무가 각자에게 오늘날까지 유효하며 한국 현대무용의 큰 줄기를 이룬다.

오늘날 한국 현대무용은 국내 무대를 벗어나 해외 유명 극장과 페스티벌에 초청되고 있다. 이러한 급성장의 배경에는 무용가 개개인의 노력과 수고가 절대적이었지만 1980년대 진행된 ‘공간사랑’의 기획과 기회 제공이 중요한 초석을 이루었다. 당시에 공연한 작가들 대부분이 그 기회를 통해 예술적 성장을 도모할 수 있었고 전문가로서의 예술적 각성이 시작되었다고 할 수 있기 때문이다. 이러한 면면은 1990년대 이후 공간사랑이 운영의 어려움으로 중단된 이후로도 창무춤터, 바탕골소극장, 산울림소극장, 동숭아트센터 소극장 등에서 이루어진 소극장 운동의 모델이 되었고 1980년대 이후 춤의 르네상스를 이루었기 때문이다. 이를 토대로 이후 포스트극장, 씨어터 제로를 거쳐 두레 춤터, M극장과 같은 무용전문 소극장이 출현하게 되었다.

안무가의 탄생과 완성이 이루어지는 소극장에서의 선진적 작업은 현대무용 발전에 결정적 역할을 담당한다. 이러한 점들은 현재에도 유효하기에 다양한 공간에서 도전적인 작업들이 진행되고 있다. 그런 차원에서 불과 30여 년 전에 진행된 소극장에서의 현대무용 춤추기는 그 기획과 시도 자체만으로도 현대무용에 있어서 의미 있는 작업의 집합체였다.

발표
3

한국 현대 미술의 명작을 찾아서

- 미술의 변심 또는 비평의 한숨

양 정 무

(한국예술연구소 소장)

한국 현대 미술의 명작을 찾아서

- 미술의 변심 또는 비평의 한숨

양 정 무
(한국예술연구소 소장)

목 차

1. 20세기 한국 vs. 17세기 네덜란드
2. 미술의 변심 또는 비평의 한숨
3. 20세기 한국의 대표작 -설문조사를 기초로
결 어

1. 20세기 한국 vs. 17세기 네덜란드

20세기 한국미술을 대표하는 명작을 찾을 수 있을까? 이 질문에 대한 답을 고민하는 과정에서 본 발표자에게 다른 시대, 다른 지역의 미술의 사례가 머릿속에 떠올랐다. 17세기 네덜란드 미술이 그것인데, 네덜란드는 이 시기 남북으로 분리되었다는 점, 주변 강대국으로부터 정치적 영향뿐만 아니라 문화적 영향을 강하게 받고 있었다는 점, 그리고 무엇보다도 이러한 혼란한 상황 속에서 경제적 급성장을 통해 새로운 미술을 만들어 냈다는 점에서 지금 우리나라 미술에게 시사하는 바가 적지 않다고 생각한다.

본 발표의 핵심을 네덜란드에 적용한다면 답을 비교적 쉽게 얻을 듯하다. 17세기 네덜란드의 명작을 말할 때 렘브란트의 1644년작 <야간순찰대>를 빼놓고 논의를 진행하기는 쉽지 않을 것이다(그림 1). 17세기 네덜란드는 미술시장의 붐으로 일반 서민도 그림을 사고팔았다는 기록이 전할 만큼 미술 제작과 유통이 활발했던 시기였다. 따라서 수많은

은 미술작가들이 활동했고, 여기서 상당량의 미술품이 나온 것으로 알려져 있다. 한 연구에 따르면 1580-1800년간 네덜란드 공화국에서 약 700만 점의 회화 작품이 만들어졌다고 주장하기도 한다.¹⁾



그림 1. 렘브란트, [야간순찰대(프란츠 바닝 코크 대장과 부하들)], 1642, 오일 캔버스, 379.5x453.5cm 왕립미술관, 암스테르담.



그림 2. 렘브란트, 미술 비평에 대한 풍자, 1644, 종이에 펜과 잉크, 15.5x20.1cm. 메트로 폴리탄 박물관, 뉴욕

이렇게 보면 렘브란트의 <야간순찰대>는 700만 대 1이라는 천문학적 확률을 뚫고 명작의 자리를 차지한 경이로운 작품이라고 할 수 있다. 그러나 지금은 확고부동한 17세기 네덜란드 미술의 대표작임에 틀림없지만 이 작품이 과연 당시에 이와 같은 대접을 받았을까 하는 데에는 의문이 든다. 사실 이 작품 이후 렘브란트는 점점 당시 미술시장으로 멀어지기 때문이다. 그는 점차 한물간 낡은 작가라는 평가를 받으면서 초라한 노년의 시간을 보내게 된다. 심지어 그의 그림은 ‘물감이 똥물처럼 흐른다’는 힐난한 평가를 받기까지 했다.

렘브란트도 자신에 대한 비평가의 독설에 분노하면서 이런 평단에 응답하는 듯한 그림을 그리기도 한다. <미술평론에 대한 풍자>가 그것인데 <야간순찰대>가 그려진지 2년 후에 그려진 드로잉이다(그림 2). 평론가로 보이는 듯한 사람이 좌측에 앉아 그림에 대한 평가를 내리고 있는데, 즐지어선 화가들이 그 앞에서 찢찢매고 있다. 평론가는 당나귀 귀를 하고 화가의 얼굴은 원숭이처럼 그리고 있다. 렘브란트는 평론가나 다른 화가들을 무식하고 탐욕스럽다고 조롱하고 있다. 무엇보다도 렘브란트 자신으로 보이는 인물이 오른쪽 구석에 앉아 쪼그리고 대면을 보면서 우리를 힐끔 쳐다보고 있다(그림 2).

1) J. M. Montias, "Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century", *Art Bulletin* (vol. 72), 1990, p. 373. 당시 국가에 등록된 작가 수와 작품 별 제작 기간, 작가 소득 등을 고려해 가정한 결과이다.

이제 오늘의 논의의 핵심으로 다시 돌아가고자 한다. 우리가 과연 20세기 한국미술을 대표하는 명작을 찾아낼 수 있을까? 20세기가 마감된 지 고작 15년이라는 짧은 시간밖에 흐르지 않은 지금 시점에서 논의를 너무나 성급하게 진행하는 것은 아닐까 하는 의문을 많은 연구자들이 가지고 있을 것이다. 사실 이번 학술대회를 진행하면서 여러 가지 어려움에 봉착했는데, 문제의 본질은 바로 다음과 같은 고민에 있으리라는 생각이 든다. 즉 “우리가 지금 우리 속에 있는 ‘렘브란트’를 놓치고 있지는 않은가?”, “우리의 선부른 판단이 훗날 조롱거리로 전락하진 않을까?”라는 두려움이 이번 학술대회와 관계된 연구자들의 뇌리를 떠나지 않을 것이라 본다.

그렇다면 우리는 지금 20세기에 대한 판단을 다음 세대로 넘겨야 하는가? 다른 한편이 문제에 대해서 보다 적극적으로 개입해야 한다는 연구자도 존재하기 때문에 오늘의 학술대회가 가능했다고 본다. 결론적인 주장이 될 수도 있는데, 본 발표자는 지난 20세기에 대한 평가는 지금뿐만 아니라 앞으로 계속되어야 하며, 이러한 과정 속에서 20세기 미술에 대한 보다 객관적인 평가가 나올 수 있으리라고 믿는다. 따라서 나의 오늘 발표도 이러한 과정의 연속선상에서 잠정적인 의미만을 지니는 것이라고 말할 수 있을 것이다. 무엇보다도 20세기 한국미술에 대한 평가에 앞서 이것을 둘러싼 기준과 조건에 대해서 논의를 출발할 필요도 있으며, 이 문제는 이어지는 다음 장에서 다루고자 한다.

2. 미술의 변심 또는 비평의 한숨

20세기 미술을 기존 한국미술사의 맥락에 집어넣는데 있어 가장 큰 난관이라고 한다면, 이 시기의 미술이 이전 한국의 미술과 완전히 다른 양상을 보여준다는 데 있다. 무엇보다도 20세기 미술은 시작부터 기존 전통 미술을 비판하고 해체하는데 그 목적을 두었기 때문에 이런 실험 미술을 전통의 맥락에 집어넣기 위해서는 상당한 수정과 조정이 필요할 수밖에 없다. 바로 이처럼 미술의 극적인 변화는 지금 이 시점에서 비평가들을 한숨짓게 할 만큼 혼란스러운 상황을 연출한다고 볼 수도 있다.

20세기 미술의 핵심 중에 하나로 일종의 ‘비물질화’ 경향을 손꼽을 수 있다. 회화의 전통적 재료인 수묵이나 유화가 20세기 후반에는 미디어와 웹 기반 미술 등으로 확산되었고, 조각의 경우에도 레디메이드(ready-made)부터 행위미술, 설치미술 등의 등장으로 전통적인 조각 재료인 대리석과 청동을 이용한 물질성과 판이하게 다른 미술이 벌어지

고 있으며, 심지어 물질성 자체가 부정되기도 한다. 심지어 명작에 대한 비판 자체를 노골적으로 목적으로 삼는 미술이 주목받는 현실 속에서 ‘20세기 미술의 명작을 찾는다’는 발상 자체가 시대착오적이라는 비판을 피할 수 없을지 모른다.

그러나 이러한 비판 속에도 20세기 미술도 그것의 본질이 어디에 있던 관계없이 결국 박물관이나 미술관의 맥락에 들어갈 수밖에 없는 것도 부정할 수 없는 현실이다. ‘근현대(Modern)’이라는 개념도 시간이 지날수록 결국 역사화 될 수밖에 없다는 것이고, 그것은 따라서 필연적으로 계열화, 계층화될 수밖에 없을 것이다.

한편 이미 우리나라의 등록 문화재 제도에 20세기 유적과 유물도 포함되고 있다는 것도 지적할 필요가 있다.²⁾ 아직은 대부분 건축물에 해당하지만, 이미 몇몇 수목화나 유화 작품도 등록문화재로 지정되고 있다는 것이 대표 3).

아울러 우리나라 지정문화재 중 가장 높은 단계인 국보에 대한 정의와 지정 절차도 흥미로운데 시행령에 따르면 국보급 유물을 평가하는 가장 중요한 기준은 “인류문화의 관점에서 볼 때 그 가치가 크고 유례가 드문 것”으로 되어 있다.³⁾ 20세기 한국 미술이 물질성이라는 부분에서는 전통미술과 많은 차이를 줄 수 있겠으나, 그것이 지닌 의미만큼은 지난 어떤 시기에 비교하여 뒤지지 않는다고 말할 수 있을 것이다.

2) 현재 근대 문화유산 중 “보존과 활용을 위한 조치가 특별히 필요한 것”은 등록문화재로 관리되고 있다. 『문화재 보호법』 제5장 등록문화재 제52조. 현재 651호까지 지정되어 있고 이중 회화는 총 9 점이다. [표 3] 문화재 보호법 시행 규칙에 의하면 등록문화재의 등록기준 제작 후 50년 이상이 기준이 되는데 예외 조항도 있다. 세부는 다음과 같다.

제53조 제2항에 따른 등록문화재의 등록기준은 지정문화재가 아닌 문화재 중 건설·제작·형성된 후 50년 이상이 지난 것으로서 다음 각 호의 어느 하나에 해당하는 것으로 한다. 다만, 다음 각 호의 어느 하나에 해당하는 것으로서 건설·제작·형성된 후 50년 이상이 지나지 아니한 것이라도 긴급한 보호 조치가 필요한 것은 등록문화재로 등록할 수 있다.

1. 역사, 문화, 예술, 사회, 경제, 종교, 생활 등 각 분야에서 기념이 되거나 상징적 가치가 있는 것
2. 지역의 역사·문화적 배경이 되고 있으며, 그 가치가 일반에 널리 알려진 것
3. 기술 발전 또는 예술적 사조 등 그 시대를 반영하거나 이해하는 데에 중요한 가치를 지니고 있는 것

3) 『문화재 보호법』 제4장 국가지정문화재

제1절 지정
제23조(보물 및 국보의 지정)

- ① 문화재청장은 문화재위원회의 심의를 거쳐 유형문화재 중 중요한 것을 보물로 지정할 수 있다.
- ② 문화재청장은 제1항의 보물에 해당하는 문화재 중 인류문화의 관점에서 볼 때 그 가치가 크고 유례가 드문 것을 문화재위원회의 심의를 거쳐 국보로 지정할 수 있다.
- ③ 제1항과 제2항에 따른 보물과 국보의 지정기준과 절차 등에 필요한 사항은 대통령령으로 정한다.

20세기 한국사가 지닌 세계사적 의미가 미술에서도 분명 살아 있으며, 이것의 의미부여와 연구가 앞으로 한국 근현대 미술사 연구의 중핵이 될 것으로 본다. 한국 전통 미술이 보여주었던 한국성과 한국 현대사가 지닌 세계사적 의미의 접합점으로 지난 세기의 미술을 바라보아야 할 시기가 다가 온 것이다.

3. 20세기 한국의 대표작 -설문조사를 기초로⁴⁾

한국예술연구소는 이번 학술대회 개최에 앞서 지난 10월 20세기 한국예술의 고전이 될 만한 미술 작품을 선정하는 설문조사를 전문가 10명을 대상으로 실시하였다.⁵⁾ 설문에 대한 응답자는 각각 세 작품씩을 선정하고, 이에 대한 선정 이유 등을 포함한 총평을 하도록 요청받았다.⁶⁾

설문 결과는 김환기의 <어디서 무엇이 되어 다시 만나랴>(1970년)가 총 4표를 받아 1위로 선정되었다(그림 3).⁷⁾ 박수근의 <나무와 두 여인>(1962년), 신학철의 <한국 근대사-종합>(1982-1983년), 이우환의 <관계향>(1971년), 이중섭의 <흰 소>(1954년), 이쾌대의 <군상>(1948년)이 각각 2표를 받아 2위로 선정되었다.⁸⁾



그림 3. 김환기, <어디서 무엇이 되어 다시 만나랴>(1970년, 개인소장)

-
- 4) 본 논문의 설문조사 결과는 한국예술연구소 고용수 연구원의 정리를 기초로 집필되었음을 밝힌다.
 - 5) 미술 분야 설문에 참여한 전문가(가나다 순)는 다음과 같다. 강승완(국립현대미술관 학예연구1실장), 고충환(미술평론가), 김미경(강남대학교 교수), 김백균(중앙대학교 교수), 김복기(아트인컬처 대표), 김현주(한국근현대미술사학회장), 조인수(한국예술종합학교 미술원 미술이론과 교수), 진휘연(서양미술사학회장), 최 열(미술평론가), 최태만(국민대학교 미술학부 교수)
 - 6) 이번 설문조사 결과와 분석은 향후 한국예술연구소 총서로 2016년 2월 경 출판될 예정이다.
 - 7) 강승완(국립현대미술관 학예연구1실장), 조인수(한국예술종합학교 미술원 미술이론과 교수), 최열(미술평론가), 최태만(국민대학교 미술학부 교수)이 김환기의 이 작품을 선정하였다.
 - 8) 김복기(아트인컬처 대표)와 최열(미술평론가)이 박수근의 <나무와 두 여인>을 선정하였고, 고충환(미술평론가)과 조인수(한국예술종합학교 미술원 미술이론과 교수)가 신학철의 <한국 근대사-종합>을 선정하였다. 김미경(강남대학교 교수)와 진휘연(서양미술사학회장)이 이우환의 <관계향>을 선정하였다. 김복기(아트인컬처 대표)와 최열(미술평론가)이 이중섭의 <흰 소>를 선정하였다. 고충환(미술평론가)과 최태만(국민대학교 미술학부 교수)이 이쾌대의 <군상>을 선정하였다.

한편, 전문가들은 20세기 한국예술을 대표할 고전이 될 만한 백남준의 작품을 다수 선정하며 각각의 작품이 지닌 의의를 높게 평가하였지만, 백남준을 대표하는 동시에 20세기 한국을 대표할 한 작품으로 수렴되지는 않는 것으로 보았다.

선정 작품의 수는 총 22점으로 작가별 세부 사항은 [표 1]과 같다.⁹⁾

선정된 작품의 발표 연도별 분포는 1970년대 6점, 1960년대 5점, 1980년대 5점, 1950년대 3점이다.¹⁰⁾ 선정된 작품의 장르별 분포는 평면 12점, 비디오아트 4점, 퍼포먼스(행위예술) 3건, 입체 및 설치 2점, 인공위성 생중계 쇼 1점 순으로 나타났다.

전문가들은 각자의 선정 기준을 총평에 밝히기도 하였다. 이를 살펴보면 강승완 학예실장은 생존 작가는 제외한다고 밝히며, “20세기 한국의 정신, 삶의 ‘시대’를 잘 드러내야 한다는 것과 동시에 세계와 공감할 수 있는 가치를 지닌 것”을 평가의 기준으로 삼았다고 답하였다. 고충환 평론가는 “상식적인 기준”에서 시대를 반영한 작품을 선정했다고 말했다. 김백균 교수는 “고전의 의미가 시대를 대표하는 것이라면 미술 분야에서 20세기 고전이 될 수 있는 최소한의 조건이란 ‘현대미술’ 개념 안에서 동시대의 감각과 형식으로 창작되고 유통되며 느끼고 소비되는 것”이라고 말하였다. ‘현대미술’의 개념을 내용과 형식이 일치된 작품으로 보고 이에 중점을 두었다고 볼 수 있다. 김현주 한국근현대미술사학회 회장은 여성미술가들이 미술사 서술에서 지워지는 우를 범하지 않기 위해 여성 작가의 작품을 중심으로 선정한다고 밝혔다. 한편 조인수 교수는 “역사성, 조형성, 실험성 등을 기준으로 하면서 심미적인 완성도”를 선정 기준으로 삼았다. 최열 평론가는 “20세기 한국 사회 속에서 이루어진 미술문화라는 특수성이 있는가, (...) 유채화라는 서구 미술의 도구와 재료를 이식하여 어떻게 자기화하였는가, (...) 20세기 한국인의 체험과 정서를 반영하고 있는가, 20세기 격동의 인류사라는 보편성을 반영하고 있는가”로 구체적인 선정 기준을 밝히기도 하였다.

9) 백남준의 작품이 총 6점이 선정되었고, 박수근 3점, 김환기 2점, 나혜석 1점, 신학철 1점, 이우환 1점, 이중섭 1점, 이쾌대 1점, 박생광 1점, 박서보 1점, 윤석남 1점, 이 불 1점, 이상범 1점, 이승택 1점이 선정되었다. 작품의 소장처가 파악되는 경우는 다음과 같다. 박수근의 <할아버지와 손자>(1964년)(국립현대미술관 소장), 김환기의 <어디서 무엇이 되어 다시 만나랴>(1970년)(개인 소장), 이중섭의 <흰 소>(1954년)(홍익대학교 박물관 소장), 이상범의 <유경幽境>(1960년)은 리움미술관 소장품이다.

10) 선정된 작품을 연대를 기준으로 보면 1970년대를 중심으로 한 시기의 작품들이 많다(총 6점). 1920년대, 1940년대, 1990년대는 각 1점씩만이 선정되었다.

표 1. 2015 설문조사 작품별 순위

| 순위 | 작가명 (가나다 순) | 작품명 | 발표 연도 | 득표수 |
|-------|----------------|-----------------------------|---------|-----|
| 1위 | 김환기 | 어디서 무엇이 되어 다시 만나라 | 1970 | 4표 |
| 공동 2위 | 박수근 | 나무와 두 여인 | 1962 | 2표 |
| | 신학철 | 한국 근대사-종합 | 1982-83 | 2표 |
| | 이우환 | 관계항 | 1971 | 2표 |
| | 이중섭 | 흰소 | 1954 | 2표 |
| | 이쾌대 | 군상 | 1948 | 2표 |
| 공동 7위 | 김환기 | 영원의 노래 | 1957 | 1표 |
| | 나혜석 | 자화상 | 1928 | 1표 |
| | 박생광 | 명성황후 | 1983 | 1표 |
| | 박서보 | 묘법 | 1973 | 1표 |
| | 박수근 | 나무와 두 여인 | 1956 | 1표 |
| | 박수근 | 할아버지와 손자 | 1964 | 1표 |
| | 백남준 | TV Bra for Living Sculpture | 1969 | 1표 |
| | 백남준 | TV Buddha | 1974 | 1표 |
| | 백남준 | TV Garden | 1974 | 1표 |
| | 백남준 | 굿모닝 미스터 오웰 | 1984 | 1표 |
| | 백남준 | 다다익선 | 1988 | 1표 |
| | 백남준 | 머리를 위한 선 | 1962 | 1표 |
| | 윤석남 | 핑크 룸 | 1998 | 1표 |
| | 이 불 | 낙태 | 1989 | 1표 |
| | 이상범 | 유경(幽境) | 1960 | 1표 |
| 이승택 | 바람 | 1971 | 1표 | |

표 2. 2015 설문조사 작가별 순위

| 순 위 | 작가명 | 득표수 | 선정 작품 (상세작품명, 발표 연도) |
|-------|-----|-----|-----------------------------------|
| 1위 | 백남준 | 6 | 머리를 위한 선, 1962 |
| | | | TV Bra for Living Sculpture, 1969 |
| | | | TV Buddha, 1974 |
| | | | TV Garden, 1974 |
| | | | 굿모닝 미스터 오웰, 1984 |
| | | | 다다익선, 1988 |
| 2위 | 김환기 | 5 | 어디서 무엇이 되어 다시 만나라, 1970 |
| | | | 김환기, 영원의 노래, 1957 |
| 3위 | 박수근 | 4 | 나무와 두여인, 1956 |
| | | | 나무와 두여인, 1962 |
| | | | 할아버지와 손자, 1964 |
| 공동 4위 | 신학철 | 2 | 한국 근대사-종합, 1982-1983 |
| | 이우환 | 2 | 관계항, 1971 |
| | 이중섭 | 2 | 흰 소, 1954 |
| | 이쾌대 | 2 | 군상, 1948 |
| 공동 8위 | 나혜석 | 1 | 자화상, 1928 |
| | 박생광 | 1 | 명성황후, 1983 |
| | 박서보 | 1 | 묘법, 1973 |
| | 윤석남 | 1 | 핑크 룸, 1998 |
| | 이 불 | 1 | 낙태, 1989 |
| | 이상범 | 1 | 유경(幽境), 1960 |
| | 이승택 | 1 | 바람, 1971 |

표 3. 국가 등록문화재 중 회화 목록

| 종목 | 작가 | 명칭 | 제작년도 | 소유자 | 지정일 |
|-------------|-----|-----------|---------|---------|------------|
| 등록문화재 제485호 | 안중식 | 백약춘효 | 1915 | 국립중앙박물관 | 2012-02-16 |
| 등록문화재 제486호 | 채용신 | 운남자상 | 1914 | 국립중앙박물관 | 2012-02-16 |
| 등록문화재 제487호 | 고희동 | 부채를 든 자화상 | 1915 | 국립현대미술관 | 2012-02-16 |
| 등록문화재 제534호 | 배운성 | 가족도 | 1930~35 | 전창곤 | 2013-02-21 |
| 등록문화재 제531호 | 노수현 | 신록 | 1920년대 | 고려대학교 | 2013-02-21 |
| 등록문화재 제532호 | 이상범 | 초동 | 1926 | 국립현대미술관 | 2013-02-21 |
| 등록문화재 제533호 | 이영일 | 시골소녀 | 1928 | 국립현대미술관 | 2013-02-21 |
| 등록문화재 제535호 | 김환기 | 론도 | 1938년경 | 국립현대미술관 | 2013-02-21 |
| 등록문화재 제536호 | 오지호 | 남향집 | 1939 | 국립현대미술관 | 2013-02-21 |

결 어

본 발표자는 지난해 소마미술관에서 한국 현대미술을 회고하는 전시를 기획한 바 있다. 〈Retro 96-88〉이라는 제목의 전시는 1986년부터 1988년까지 2년간 서울에서 벌어진 중요한 전시 7개를 복원해서 전시하는 것이었다. 전시를 기획하는 과정에서 당시 활발히 활동했던 작가와 기획자, 갤러리스트 등과 만나 당시 미술에 대해 이야기할 수 있었다. 여기서 공통적으로 발견되는 사항은 이들 모두 이 시기가 벌써 30년이나 된 과거라는 점에 대해 놀라며, 아울러 -기억은 생생할지 모르지만- 그것을 증명할 자료가 부족하다는 점에 아쉬워한다는 점이다. 그간 한국 미술사의 고질적인 문제인 자료 부족의 문제가 지난 30년 전 미술에서도 이미 나타난다고 볼 수 있다.

역사학자에게는 오래된 논란이 있다. 역사에 대한 정당한 평가는 동시대에만 가능하다는 학설과 한 세대가 지난 후에야 제대로 된 평가될 수 있다는 학설이 동시에 존재하기 때문이다. 기억과 경험이 생생하게 살아 있는 시기에야 나온 평가가 정확하다는 주장이 옳은 것인가, 아니면 객관적 자료와 역사가의 사관에 의해 재구성되는 것이 옳은지는 사실 답변이 불가능한 문제이다. 물론 기억과 경험이 생생하고, 객관적인 자료도 있고, 나

아가 연구자의 사관도 균형 있을 때 보다 좋은 역사적 평가를 내릴 수 있겠으나 이 모든 조건이 갖춰질 수 있을 수 있는 이상적 상황이 정착 갖춰질지는 의문이다.

‘모든 역사는 현대사이다’라는 주장은 과거는 결국 현재의 반영일 수밖에 없다는 논리를 극단으로 몰고 간 것이라 볼 수 있다. 이 주장은 다른 한편에서 보면 모든 역사에 대한 평가는 임시적이며, 나아가 평가 당시의 상황이 평가대상만큼 중요하다는 주장일 수 있다.

이상의 주장을 결합시켜 본다면 20세기 한국미술에 대한 평가는 지금뿐만 아니라 앞으로 계속될 수밖에 없으며 아울러 그것을 통해 평가는 항상 변할 것이라는 것도 인정해야 할 것이다. 다만 지금 시점은 -세대가 교차하고 있다는 점에서- 기억과 경험, 그리고 그것에 대한 사료와 사관도 살아있는 전환적 시기라는 것이며, 따라서 바로 지금 시점에서 내린 20세기에 대한 평가는 다분히 이중적일 수밖에 없다는 것이다. 이번 설문 연구를 진행하면서 많은 답변자들이 느낀 고민의 범위는 바로 기억과 경험이 생생히 살아있는 현장성을 어떻게 사료와 사관으로 객관화시킬 것인가의 문제에서 나온 것이라고 조심스럽게 제안하고자 한다. 그러나 바로 지금 시점이 지난 세기에 대한 평가에서 가진 이 같은 이중적 태도가 역설적으로 훗날 20세기 미술의 평가에 있어 독특한 지점으로 인정받게 될지도 모른다.



20세기 한국 현대연극의 고전 5편

김 윤 철

(국립극단 예술감독)

20세기 한국 현대연극의 고전 5편

김 윤 철
(국립극단 예술감독)

목 차

고전의 기준

1. 살아있는 이중생 각하
2. 산불
3. 오장군의 발톱
4. 심청이는 왜 인당수에 두 번 몸을 던졌는가?
5. 문제적 인간 연산
6. 결론

고전의 기준

20세기 한국의 연극에서 고전으로 추앙할 만한 작품을 찾아보라는 청탁을 받고, 우선 한국예술종합학교로 귀성할 수 있다는 생각에 선뜻 수락했습니다. 사실 퇴임한 후 오늘 처음 학교를 방문한 것입니다. 25년간 몸담았던 이 학교가 새삼 천국처럼 느껴지는 것을 여러 후배 교수님들은 아마 퇴임초기의 감상이라고 하겠지만, 그것만은 아닐 것입니다. 우리 사회에 아직도 가치와 의미를 위해 논하고 걱정하고 실험하고 열정을 바치는 곳이 학교 말고 또 있을까요? 나는 그것이 그리운 것이지요. 지금 국립극단 예술감독을 맡고 있지만 평생 처음으로 광야에서 사회생활을 하는 느낌입니다. 여러 교수님, 학생님, 학교에 머물고 있는 지금이 여러분 생애의 최고의 순간임을 기억하시기 바랍니다. 광야는 춥고 외롭고 메마르고 거칩니다. 그만 하죠. 이 얘기를 하러 귀성한 게 아니니까.

“고전의 반열에 오를만한 20세기 현대연극을 찾아라”라는 지령을 접수하고 우선 고전에 대한 나름대로의 기준을 생각해봤습니다. 첫째, 연극은 현장예술이고, 현재예술이기 때문에 주제나 그 다룸에 현대성이 있어야 할 것입니다. 둘째, 연극은 개인예술이면서 동시에 사회예술이기 때문에 지역성과 보편성을 갖춰야 할 것입니다. 셋째, 소통의 형식이 공식적이면서 통시적이어야 할 것입니다. 관습적이면서 동시에 탈관습적이어야 한다는 뜻이지요. 여러분들이 동의를 하시든 안 하시든 저는 이런 기준으로 5편의 한국현대 고전연극을 선정해봤습니다. 작품이 발표된 연대순으로 정리해봅니다. 이해충돌을 피하기 위해 연극원 교수님들의 작품은 제외했음을 양해해주시기 바랍니다.

1. 살아있는 이중생 각하

20세기 한국현대고전을 찾으라는데 1949년에 극예술협회제작 이진순 연출로 초연된 오영진의 <살아 있는 이중생 각하>라는 근대극을 먼저 거론하는 것은 이 작품이 시대를 초월해서 한국인과 한국사회를 통렬하게 비웃고 있기 때문입니다. 작품은 친일파청산이라는 작의를 넘어서서 미군정치하에 빌붙어 한 몫 챙기려는 이중생의 기회주의를 질타하는데, 친일파청산이라는 역사성과 지역성은 물론 현대인이 최고가치로 삼는 기회주의라는 보편적 인간상을 정확하게 포착하고 있습니다. 제가 국립극단에 예술감독으로 부임한 후 근현대극을 재조명하는 기획을 수행하면서 제일 먼저 이 작품을 선택한 것은 이런 맥락입니다. 놀랍게도 오영진은 희극성의 현대버전인 그로테스커리를 통해 주제를 섬기고 있습니다. 이중생이 수의를 입은 채 사위가 자기재산을 사회에 헌납하는 장면을 지켜보며 환장해 날뛰는 결말 장면은 “살아있으면서 죽은 이중적 생의 처지라는 절묘한 희극성을 분출합니다.”(김성희, 국립극단 프로그램 노트 13 쪽, 2014) 그것은 희극성이 아니라 그로테스커리입니다. 이 그로테스커리는 정용에서 돌아온 아들 하식이가 가짜로 죽은 이중생의 관과 그 뒤 병풍에 숨어서 아들을 내려다보고 있는 ‘살아있는 이중생’을 겹으로 향하며 절할 때 절정에 달합니다. 김성희가 예리하게 관찰한 대로 “그(이중생)가 삼림의 나뭇잎 하나하나를 지폐로, 나뭇잎에 맺힌 이슬방울을 보석으로 상상하며 막대한 치부를 꿈꾸는 장면은 판소리투의 해학적 율문체와 과장법으로 회화화되면서 천민자본주의를 풍자합니다.” 이중생은 주제면에서도 연극미학면에서도 지역성과 보편성, 역사성과 현대성, 즉 시의성을 두루 수용한 걸작입니다. 개인적으로는 이 작품을 한국을 대표하는 세계적인 희곡으로 현역한지 오래입니다.

2. 산불

1963년에 초연된 차범석의 <산불>은 6.25의 비극을 이념을 초월해서 다룬 최초의 사실주의극이라 해도 과언이 아닐 것입니다. 1920년대부터 시작된 근대극의 발전을 사실주의극의 형성사로 볼 때 <산불>은 가히 그 절정이며 종점입니다. 너무도 잘 알려진 작품이라 극의 내용은 생략해도 될테지요. 이 작품의 업적을 들자면, 우선 우리가 극복하기 어렵고 아직도 그 상처를 안고 살아가게 만든 민족최고의 비극 동족상잔의 갈등을 후경화시키고 인간의 원초적인 애욕을 전경화함으로써 이념극의 한계를 극복하여 보편적 인간드라마로 승화시킨 점입니다. 이념적 분열과 동족전쟁의 격동기에 한국인이 겪은 엄청난 파국을 민족의 불행으로 그리고자 하는 거대담론을 구상하면서 오히려 소백산맥 줄기의 외진 산촌을 배경으로 설정하여 이 과부마을의 젊은 아낙들이 공비 하나를 놓고 원색적으로 갈등을 벌이게 하는데, 차범석의 고백처럼 “나는 여기, 문명도 의욕도 찾아볼 길 없는 산 속에서 그릇된 사상의 희생과 갈등을 통해 지난 날 우리 민족이 겪었던 상처를 어루만지며 잃어버린 인간성을 찾고자 붓을 들었다”(재인용. 유민영, 한국현대희곡사, 흥성사, 1982, 457쪽)는 그의 작의가 연극적으로 절묘하게 형상화된 것입니다. 유민영은 위의 책에서 천승세의 글을 인용하고 있는데, 내용이 적확하여 다시 재인용합니다.

<산불>의 키 포인트가 되는 이 애정의 정황은 지극히 소박하고 진실한 본능의 바탕 위에서 개화된 성질의 것이기 때문에 한층 정직하면서 또 슬프고 아름답기까지 하다. 이같은 본능적인 애정의 카테고리에는 애초부터 사랑의 논리나 공식이니 가치니 하는 문제가 무관한 것으로 제외될 수 있기 때문에 이들의 정사는 한갓 산골짜기에 조각된 자연의 한 현상과도 같이 담백한 초연성을 보인다. (유민영, 같은 책. 458 쪽)

사실주의의 원리에 충실한 연극은 혼종미학이 큰 흐름을 이루고 있는 오늘의 관점에서 자칫 낡아 보이고 시대착오적인 양식으로 치부되기 쉽다. 그러나 서사가 흥미롭고 진실하게 잘 구성되었을 때, 거기다 등장인물들의 성격창조가 하나하나 살아있고 흥미롭고 구축되면서 서로 분명하게 차별화될 때 사실주의 양식은 관객과 가장 소통이 잘 되는 강력한 양식이 됩니다. 아직도 전세계적으로 가장 대중적인 호응을 받고 있는 양식은 사실주의라고 감히 말할 수 있습니다. <산불>의 노망든 김노인과 그의 며느리 양씨, 양씨의 며느리 점례, 양씨의 등신 딸 귀덕의 일가의 성격창조는 극적 환경에 부합하면서 각자의 행동목표가 분명하게 설정되어 있고, 이웃 사월과 그의 어머니 최씨는 양씨 일가와

정서적으로 대척점에 서면서 역시 성격적 신빙성과 정당성을 지니면서 극의 행동을 강력하게 추동하도록 창조되어 있습니다. 한 가지 유감은 이 사실주의극의 언어가 소백산 외진 산촌의 지방색을 갖추지 못하고 모두 서울말을 쓰고 있다는 점이다. 어쨌든 6.25라는 민족적 트로마를 다루면서 그것을 인간의 보편적이고 원색적인 애욕을 둘러싸고 누구나 공감할 수 있고 동화될 수 있는 이야기로 형상화한 <산불>은 아직도 국내에서 자주 공연되고 있을 만큼 시대와 공간을 초월한 수작임에 틀림없습니다.

3. 오장군의 발톱

1974년에 씌어졌지만 1988년에야 초연됐던 박조열의 <오장군의 발톱>은 한국연극계의 대표적인 레퍼토리 가운데 하나입니다. 손진책이 주로 이 작품을 연출해왔는데 최근에는 이성렬도 명동예술극장에서 연출한 바 있습니다. <오장군의 발톱>은 전쟁과 군생활, 그리고 사랑을 다룬, 얼핏 보기에 매우 보편적이고 근본적인 주제를 담고 있습니다만, 박조열이 이북출신 작가이고 실제로 소총수로서 전쟁을 경험한 바 있기 때문에 작품은 남북대치의 한국현실에 기반을 두고 있다고 봐야겠지요. 이 한계를 극복하려고 작가는 대치중인 군을 남북이 아니라 동군과 서군으로 명명하지만, 군생활의 면모가 너무나 한국적이기 때문에 관객들은 작품의 간접적 우회적 동화적 접근에도 불구하고 한국의 상황에 대한 직접적 직설적 발언으로 받아들이게 됩니다. 아마도 그 때문에 공연을 못하다가 사실상의 군정이 종료된 1988년에 와서야 비로소 공연허가를 받지 않았나 생각됩니다.

극은 거대한 조직사회에서 개인이 파괴되어 가는 과정을 다루고 있고 이는 사실 세계적으로 현대연극이 다루고 있는 보편적 중심주제 가운데 하나이지요. 박조열은 이 보편적 주제를 서사극적 우화로 접근하면서 비극적 숭엄미를 이루고 있다는 것이지요. 잘못 배달된 소집영장을 받고 소처럼 순박한 시골청년 장군이 군에 입대하여 부적응하는 과정이 희극적으로 전개되다가 너무나 순진하여 아군의 역정보 작전에 동원되어 적군에게 총살되고 아군은 장군의 노모와 약혼녀 꽃분에게 훈련소에서 깎아두었던 오장군의 발톱을 유골대신 배달합니다. 이 단순한 이야기가 꽃분-장군-어머니-소로 연결되는 가장 원초적이고 본질적인 가족의 사랑이 군대라는 물개성적인 폭력조직에 의해 와해되어가는 과정이 다양한 층위의 희극미 속에 구현되면서 비극 같은 희극을 이루지요. 이 극을 연출했던 손진책은 초연당시엔 서사극적으로 형상화했고 두 번째에는 무당의 망자 굿을 극의 곁들과 내부연결고리로 활용

하면서 한국적 정서와 지역성을 한층 강화하였습니다. 재미있게도 이 한국화된 공연을 봤던 나의 서양평론가들이 작품의 보편적 소구성에 감동 받아 귀국해서 자국어로 작품을 번역하는 일을 주선했다는 사실입니다. 한국적 지역성이 국제적 보편성으로 확대인식되었다는 징표이지요. 캐나다의 평론가 미셸 바이스는 아직도 이 번역극을 캐나다에서 제작 공연하는 프로젝트를 포기하지 않고 있습니다. 평화주의라는 주제적 시의성, 보편성을 획득한 지역적 미학, 순수 희극미와 어두운 희극미를 병치하며 비극적 숭엄미를 이룬 이 작품은 20세기 한국연극의 고전의 반열에 충분히 오를 만한 작품성을 띄고 있습니다.

4. 심청이는 왜 인당수에 두 번 몸을 던졌는가?

1990년 초연된 <심청이는 왜 두 번 인당수에 몸을 던졌는가?>에서 오태석은 비인간화의 경지에 이를만큼 출세주의 황금만능주의에 빠져있는 한국사회를 고발하고 있는데, 이전의 어떤 작품보다도 주제가 명쾌했을 뿐만 아니라 작가가 직접 연출하면서 구사한 수용미학이 현대적이어서 관객으로부터 깊은 공감을 얻었습니다. 오태석의 대본은 사실 공연대본에 가깝습니다. 연습하면서, 심지어 공연하면서 끊임없이 수정보완하는 그의 습관 때문에 더욱 그런 것이지요. 그래서 그의 작품은 공연과 상관되게 평가할 수밖에 없고 여기서는 1994년 재공연된 공연을 중심으로 소개하려고 합니다.

극은 공중전화를 너무 오래 쓴다고 사람을 죽일만큼 살벌해진 한국사회에 분개하여 용왕과 심청이가 동대문시장의 암행에 나섭니다. 거기서 무슨 기적처럼 아직도 순박한 인간미를 간직하고 있는 황소 같은 청년 정세명을 만나지요. 용왕과 심청은 그리스극의 코러스처럼 등장인물과 해설자로서의 이중적인 역할과 기능을 오가면서 정세명이 돈과 권력과 쾌락이 지배하는 시류에 밀려 화염병제조업자, 유원지의 인간표적, 인신매매범이 되기까지의 비정한 여로를 동행합니다. 극의 절정은 정세명이 새우잡이 배인줄 알고 탕던 백구호가 사실은 유곽선임이 드러나자 분개하여 선주로 둔갑한 용왕을 물에 빠트린 후 47명의 몸 팔린 처자들을 인질로 잡아 인당수에서 합동기자회견을 자청하는 장면입니다. 그는 처자 하나에 30초의 시간을 배정하면서 그들이 진 빛을 갠줄, 그래서 그들로 하여금 고향에 돌아갈 수 있게 해줄 독지가의 전화를 기다리지만 좀체로 벨은 울리지 않습니다. 꽃 다운 처자들이 하나둘씩 물에 빠지자 심청은 사회구원을 위해서 두 번째로 인당수에 몸을 던집니다. 정세명이 승지의 머신건에 맞아 죽고 처자들이 우왕좌왕

하는데, 드디어 고대하던 전화벨이 울립니다. 그러나 그 전화는 독지가로부터 온 전화가 아니라 옥쇄에 동참하겠다는 또 다른 처자의 전화입니다. 계속 울러대는 전화벨 소리와 옥쇄하려는 처자들의 일그러진 표정이 교차하면서 서서히 조명이 꺼집니다.

초연 때와 달리 오태석은 두 번째 버전에서 몇 가지 변화를 시도하지요. 심청과 정세명의 관계에 사랑의 가능성을 주입하여 우화세계와 현실세계의 접목에 기름칠을 함으로써 관객과 배우 사이의 동호작용을 부추기는 한편, 용왕과 승지의 연출자적 기능을 강화하여 극의 서사극적인 분위기, 즉 무대와 객석간의 심미적 거리를 확대시켰습니다. 고전을 차용하여 현대 한국사회를 고발하고 인형극의 초시공간적 미학을 구사함으로써 주제적 시의성, 미학적 통시성을 이룬 〈심청이〉는 오태석 최고의 작품이기도 하지만 한국의 대표적인 현대연극이기도 합니다.

5. 문제적 인간 연산

제가 뽑은 5편의 20세기 한국현대연극고전작품은 이 가운데 가장 최근에 쓰여진 작품이지만 20년전에 초연된 작품입니다. 그러니까 2000년 이후의 작품이 한 작품도 포함되지 않았습니다. 그만큼 우리의 희곡쓰기가 제가 고전의 기준으로 제시한 시의성, 지역성, 보편성, 현대적 미학성을 만족시키지 못한 채 왜소화, 위축되지 않았나 하는 것이 저의 솔직한 판단입니다.

이윤택의 〈문제적 인간 연산〉은 무엇보다 연극성에 대한 다양한 실험을 성공적으로 수행하고 있습니다. 첫째, 격렬하고 치열한 갈등의 충돌로 이해되는 관습적 연극성입니다. 연산의 복수를 다룬 1막, 연산의 혁명을 다룬 2막, 연산의 죽음을 다룬 3막 모두 등장인물 상호간의 목표상충과 정서충돌을 극대화한 연극적 장면들이 중심을 이룹니다. 둘째, 등장인물의 사회적, 정치적 정체가 크게 반전될 때 우리는 연극성을 느끼는데, 〈문제적 인간 연산〉에서는 대신들과 연산의 정치권력적 관계, 연산과 녹수의 유사모자관계, 그리고 무엇보다 연산 자신의 변화에서 그 역전 또는 반전이 극대화됩니다. 1막에서 녹수는 연산의 대리모로서 모성의 상징이었다면 3막에서 피문은 적삼을 입고 있는 녹수를 거부할 때 연산과 녹수의 관계는 인식적으로 큰 전환을 맞지요. 2막에서 연산이 피로 평정했던 대신들이 3막에서 연산을 폐위시킴으로써 정치적 관계변화가 역전됩니다. 이와 같은 연산의

정서적, 정치적, 인식적 관계변화를 중심으로 작품의 연극성은 중첩되고 강화됩니다.

그러나 제가 이 작품에서 가장 주목하는 것은 연극의 연극임을 나타내는 연극성, 즉 메타적 연극성입니다. 극은 ‘연극임’을 여러 형태로 드러냅니다. 첫째, 극중극의 형식이 그렇습니다. 연산이 망제곶을 주재하는 중에 폐비 윤씨의 신이 녹수에게 내리면서 시작되는 이 극중극은 배우가 된 배우를 관객이 된 배우가 지켜보는 것을 다시 관객이 다시 봄으로써 당장 눈 앞에 펼쳐지는 행동은 현실성보다 ‘연극성’을 더 띄게 되지요. 그런데 이 극중극은 형식적으로는 ‘연극성’을 주장하지만, 기능상으로는 숨겨진 진실을 드러내는 ‘실제적’인 기능을 감당합니다. 폐비 윤씨의 님이 녹수에게 전이되어 녹수는 윤씨가 되고, 윤씨는 다른 죽은 자들은 물론 산 자들과 함께 과거지사를 실타래 풀듯 전개시키는 것이지요. 산 자 끼리, 산 자와 죽은 자 사이에, 죽은 자와 죽은 자 사이에서 자유롭게 진행되는 이 극중극은 ‘연극적’ 형식을 통해서 연산은 목수라는 현실적 목표를 달성합니다. 거기서 극과 극중극의 경계가 허물어집니다. ‘연극성’의 확장입니다. 배우들의 일인이역에서도 ‘연극임’이 강조됩니다. 연산 위에 군림하면서 권력을 휘두르다가 연산의 숙청을 당하는 대신들을 연기하던 같은 배우들이 나중에 쿠데타를 일으켜 연산을 퇴위시키는 혁명군을 연기하게 함으로써 역사의 악순환을 유희적으로 보여줍니다. 대신들의 일인이역은 단순히 유희를 넘어 권력의 형식을 다루는 이 극의 중심 주제 가운데 하나를 섬겨주기도 합니다. 즉, 개혁을 저지하고 부패를 일삼는 중국옷 차림의 훈구대신들과 나라를 걱정하여 쫓기겠다는 일본옷 차림의 혁명군이 동일시 됨으로써 “글 배우고 칼 찬” 사대주의적 기회주의자들이 세습적으로 이 나라 권력을 차지하는 악한 권력의 순환성을 도해해주는 것입니다. 주제를 비판적으로 생각하게 한다는 점에서 대신들의 일인이역은 극의 ‘서사극적’ 성격을 읽게 해줍니다. 그리고 서사극이야 말로 연극의 ‘연극임’을 가장 강조하는 양식이지요.

이처럼 <문제적 인간 연산>의 ‘연극성’은 참으로 다양합니다. 운명의 전환을 의미하는 고전적 연극성은 물론, 연극의 ‘연극임’을 반영하는 현대적 ‘연극성’에 이르기까지 다양한 연극성이 극의 양식과 형식, 주제와 구조, 글쓰기와 무대만들기 등 모든 마당에서 예술적 필요에 따라 때로는 논리적으로, 때로는 초논리적으로 실현되어 있습니다. 권력에 대한 정의에서 시의성이, 메타연극적 장치에서 미학적 현대성이, 고전적 성격창조가 통시적 보편성을 생산하면서 고전적 한국현대연극의 반열에 드는 것입니다.

6. 결론

현대 고전이 될만한 한국연극 5편을 골라놓고 보니 본의 아니게 너무 빈약해 보이는군요. 특히 젊은 현대극작가들이 한 사람도 포함되어 있지 않아 저로서도 상당히 아쉽습니다. 모두에 밝힌 기준에 충실하다보니 그렇게 됐습니다. 저는 그래서 한국의 극작가들에게 제가 피를 토하며 발표했던“한국연극에 고향”이라는 제목의 글 하나를 부분적으로 자기인용하면서 이 발제를 마치고자 합니다.

예술이 우리의 삶과 사회의 흐름과 패턴, 리듬과 무늬를 발견하여 형상화하는 작업이라면, 그래서 우리의 존재에 대한 인식과 의식을 확장하는 작업이라면, 사유를 촉발하지 않는 예술은 일단 제 기능과 역할을 다 하지 못한다는 질책을 면할 수 없고, 심각하게는 스스로의 존재이유를 주장할 수 없게 된다.

한국연극의 대부분은 아직 희곡을 출발점으로 삼고 있으므로 당연히 사유의 원천은 희곡으로 간주되는 것인데, 단적으로 말해서 한국의 극작가들은 동시대의 정신을 읽고, 그것을 연극화하는 양식의 개발에 무능하다. 나이트 극작가든 젊은 극작가든 마찬가지다. 요컨대 현대적 감각이 부족하다. 현대적 감각이 부족하다는 것은 동시대에 대한 관객의 인식보다 극작가의 인식이 뒤쳐져 있다는 뜻이다.

오늘날 유럽 연극을 보노라면 시대정신의 변화가 참 다양하게 구현되어 있기도 하거니와 전혀 다른 종들의 교접이 유기적으로 이루어져 새로운 종이 자주 탄생하고, 가장 빈번하게는 연극성 자체에 대한 탐구가 때로는 도발적으로 때로는 실험적으로 시도되면서 연극의 자기반영성을 극대화한 무대를 경험하게 되어, 관객들은 연극을 즐기는 동안 동시대와 조정하지 않음에 있다. 주어진 여백에 관객의 사유를 초대하기 때문이다.

한국의 관객들 또한 이러한 시대정신의 틀 안에서 살기는 마찬가지다. 그런데 한국의 연극을 보면 모든 갈등이 어떻게든 극 안에서 정리되거나 해결된다. 연극의 세계가 현실의 세계보다 훨씬 명료하다. 갈등의 원인도 해결의 실마리도 훨씬 단순하다. 그 결과 당위성이 진정성을 압도한다. 현실과 현실인식에서 유리된 동화의 나라가 무대에 펼쳐지기 일췌다. 물론 혼돈의 시대에 명료함과 단순함을 역으로 제공하면서 연극의 사회적 역할을 대신할 수도 있다. 그러려면 그 명료함과 단순함이 시대를 초월할 만큼 도저히 반박할 수 없는 절대적 논리로 정당화되어야 하는데, 우리 희곡문학은 논리보다는 감상으로 문제를 해결하는 상투적이며 단일한 드라마터지를 일삼고 있다.

채우는 연극에서 비우는 연극으로, 숨기고 엿보게 하는 연극에서 터놓고 도발하는 연극으로 연극의 미학적 중심이 이동하고, 혼돈의 고뇌로부터 혼돈의 쾌락으로 연극적 사유가 변하고 있는 오늘날, 한국의 극작가들은 아직도 연극 안에서 모든 것을 해결하려는 모더니즘 시대의 허구적 이상에 머물고 있다. 해결이 안 되는 삶의 모호함에 대한 심각한 고민을 진정하게 제시할 때 관객의 사유가 촉발되고, 그럴 때 무대와 객석 사이에 존재론적 고민이 공유되는 것이 아닐까. (아트뷰 2006.8)

발표
5

시대정신과 정체성의 모색

- 고전이 될 만한 10편의 영화 -

김 종 원

(한국영화평론가협회 상임고문 / 영화사 연구가)

시대정신과 정체성의 모색

- 고전이 될 만한 10편의 영화 -

김 종 원

(한국영화평론가협회 상임고문 / 영화사 연구가)

목 차

무성영화시대의 '아리랑'과 '임자 없는 나룻배'
해방 후 6.25전쟁 시기의 '마음의 고향'과 '피아골'
한국영화전성기의 수작 '하녀'와 '오발탄' '장군의 수염'
70년대 이후의 결실 '바보들의 행진'과 '깊고 푸른 밤', '서편제'

21세기의 시점에서 시대를 뛰어넘어 가치를 인정받고 후대에 전범으로 남을만한 20세기의 한국영화를 고르다는 것은 결코 쉬운 일이 아니다. 보는 이의 취향과 관점에 따라 얼마든지 결과가 달라질 수 있기 때문이다. 이런 한계를 전제로, 첫째 당대의 대중의식과 시대정신이 잘 반영된 작품, 둘째 장르적 예술적 완성도가 높은 작품, 셋째 소재나 형식면에서 새로운 경향을 보여준 작품, 이상 세 가지 기준 아래 미래의 고전이 될 수 있는 작품을 고르기로 하였다.

그런데 문제는 일찍이 신문, 잡지와 증언 등 기록을 통해 '명화'로 꼽혀왔으나 보존되지 않아 검증할 기회를 갖지 못한 경우 어떻게 할 것인가 하는 점이였다. 필름이 없다는 이유로 대상에서 제외시킬 것인가, 고심 끝에 영화사적 맥락에서 그 가치를 인정하고 이런 작품들도 선정대상에 포함하기로 하였다.

그 결과 <아리랑>(1926), <임자 없는 나룻배>(1932) 등 무성영화시대 작품 2편을 포함하여 <마음의 고향>(1949), <피아골>(1955) 등 해방 후 6,25전쟁 시기의 작품 2편, <하녀>(1960), <오발탄>(1961), <장군의 수염>(1968) 등 60년대의 작품 3편, <바보들의 행진>(1975),

〈깊고 푸른 밤〉(1984), 〈서편제〉(1993) 등 1970년대부터 1990년대 사이의 작품 각 1편씩 3편이 선정되었다.

이 결과는 1923년 조선총독부 체신국이 만든 저축계몽영화 〈월하의 맹세〉 이후 1990년대 말까지 76년 동안 제작된 영화가 총 4천8백49편인 점을 감안할 때 아주 적은 편수라 할 수 있다. 1960년대의 영화가 3편이나 들어가게 된 데는 한국영화사상 질적 양적으로 가장 융성했던 시점과 관계가 있다. 1960년(87편)과 61년(79편)을 제외하면 최하 112편에서 최고 229편까지 제작돼 모두 1천505편이 나온 시기였다.

무성영화시대의 ‘아리랑’과 ‘임자 없는 나룻배’

나운규 각본, 감독, 주연의 〈아리랑〉과 이규환 감독의 〈임자 없는 나룻배〉는 일제 강점기 아래서 만든 159편 가운데 빼어놓을 수 없는 정수라 하지 않을 수 없다. 두 작품이 뛰어난 상영후의 평가뿐만 아니라 1938년 조선일보사가 부민관에서 처음 영화제를 개최(11월26일~28)하며 독자들을 대상으로 뽑은 무성영화 베스트 텐 가운데 〈아리랑〉(4,974표)과 〈임자 없는 나룻배〉(3,783)가 각기 1, 2위를 차지한 사실에서도 확인할 수 있다.

개봉당시 포빙(抱氷 : 본명 고한승)은 〈아리랑에 대해 ‘대체로 보아 이 일편은 별로 흠잡을 곳이 없는佳作’(매일신보, 1926년 10월 10일)이라 했고, 김을한(金乙漢)은 ‘〈아리랑〉의 사막 장면은 전 조선 영화를 통하여 가장 우수한 것’(동아일보, 1926년 10월 7일)이라고 평가했다.

나운규와 같은 시대에 활동했던 이경손은 “구극조(舊劇調)를 탈피한 흑백 무성영화시대의 획기적인 작품으로 마치 어느 의열단원이 서울 한 구석에 폭탄을 던진 듯한 설렘을 느끼게 했다.”(「무성영화시대의 자전’, ‘신동아’, 1964년 12월호)고 했으며, 김유영(「명배우 명감독이 모여 조선영화를 말함」 ‘삼천리’, 1936년, 11월호)과 심훈(「조선 영화인 언퍼레이드」 동광, 1931년 7월호) 역시 ‘관중의 가슴에 폭풍우와 같은 고동(鼓動)과 감명을 준 명작’ ‘〈아리랑〉은 명편(名篇)’이라고 과찬했다. 〈임자 없는 나룻배〉를 만든 이규환 또한 〈아리랑〉은 “민족의 저항을 담은 그 내용과 함께 당시로선 생각하기 어려운 영화적 기법을 구사하여 관객들을 사로잡았다.”(「영화60년 / 태동기」 중앙일보, 1979, 12,22)고 회고했다.

서울에서 떨어진 어느 농촌 마을. 분명치 않은 이유로 실성한 후 마을 사람들의 놀림감이 된 영진(나운규)은 누이동생 영희(신일선)를 괴롭히는 지주의 앞잡이 오기호(주인규)를 죽인 살인범이 돼 아리랑고개를 넘어간다는 게 이 영화의 내용이다. 단순히 줄거리를

화면에 옮기는 역할로 만족했던 당시의 한국 영화 수준으로 볼 때 <아리랑>은 파격적인 작품이었다. 조선인 고유의 감정과 사상, 생활의 진솔한 면을 정확히 파악했다는 것이다.¹⁾ 이 영화에는 다른 데서는 찾아볼 수 없는 특유의 기법이 있었다. 곧 비유와 암시, 상징의 몽타주가 그것이다.

첫째, 비유의 예로 ‘개와 고양이’를 내세운 자막을 들 수 있다. 서로 앙숙인 영진과 지주의 앞잡이 오기호를 대립 관계로 만듦으로써, 지배자인 일본 제국주의와 피지배자인 한민족을 상기시키고 있다. 둘째는 미친 영진으로 하여금 물을 요구하는 독백의 암시이다. 주인공은 누구에게인지 물을 달라고 호소하는가 하면, “진시황도 죽었다지.”하고 중얼거린다. 여기에는 갈증을 호소하는 주인공을 통해 빼앗긴 나라의 비애와 독립에 대한 열망을 시사하고 일제의 패망을 암시하는 뜻이 담겨 있다. 셋째는 두 남녀 영희와 현구를 대치시킨 상징적인 사막 장면의 몽타주라고 할 수 있다. 그가 험상궂은 아라비아 상인을 등장시킨 사막과 물은 1920년대 우리나라 현실의 함축적인 반영으로 해석되었다.²⁾

<아리랑>을 미래의 고전으로 내세울 수밖에 없는 이유이다.

이에 버금하는 작품이 이규환 감독의 <임자 없는 나룻배>(1932)이다. 1930년대 최대 수확인 이 영화는 기쁨과 수해로 흉년을 만나 살 길이 막연해지자 임신한 아내(김연실 분)와 함께 서울로 올라와 겪는 젊은 농부(춘삼/ 나운규)의 수난기이다. 이 영화는 정상적인 검열절차를 받았음에도 불구하고 상영 당시 곤욕을 치렀다. 상영 직전 조선총독부 경무국 활동사진검열계로 불려간 이규환은 <임자 없는 나룻배>라는 제목이 조선민족을 암시하고 주인공이 철로를 때려 부수는 후반부 장면이 항일적 표현이라는 이유였다. 결국 마지막 부분 1백50여자가 다시 잘려 나간 뒤에야 빛을 볼 수 있었다.³⁾

사실주의적 기법에 따른 향토적 서정미로 주목을 받은 이 영화에 대해 허심은 “조선 영화계에서 일찍 보지 못했던 새로운 감독과 명쾌한 촬영으로 이때까지 나온 조선 영화의 패권을 잡을 만하다.”고 하였다. 아울러 “나운규가 주연하는 춘삼이란 한 개 농부 노동자의 슬픈 이야기를 우리는 한 개인의 이야기로 보지 말고 조선 민족의 이야기로 봐야 한다.”(「유신 키네마 2회작 ‘임자 없는 나룻배’ 시사평」 1932년 9월 14일)고 강조하였다. <유랑>(1928)과 <회륜>(1931) 등을 연출한 김유영(金幽影)도 ‘과거에 나온 작품 중에서 제일 뛰어난 좋은 작품’이라며 “이규환 군의 감독술은 재래의 나운규씨의 모션을

1) 이치가와 사이(市川彩) 『아세아영화의 창조 및 건설』 『조선영화사업발달사』 중 조선영화의 총아 나운규 항목, 1941, 동경 국제영화통신사 발행

2) 김종원, 『우리영화100년』 민족영화 <아리랑>의 성과, 120쪽. 현암사, 2001년.

3) 이규환, 『영화60년』 1979년 12월 17일~18일

어느 정도까지 없애버렸으며 촬영(손용진, 이명우)에 있어서도 특출한 재주를 발휘했다.”(조선영화평 ‘임자 없는 나룻배’ 조선일보, 1932년 10월 6일)고 언급했다.

“‘임자 없는 나룻배!’ 여러 가지 조선 영화 중에 가장 시적(詩的) 표현인 제목이다. 이 작품을 가리켜 조선의 현실을 잘 표현한 온건한 작품이라고 하고 싶다. 그래도 이만큼 현실의 일면을 잘 표현해준 것은 감독자 이규환 군의 공이다. 그리고 전편을 통하여 감독술에 있어서 청신(淸新)하면서도 무게가 있다.”

이것은 매일신보(‘임자 없는 나룻배’-시사를 보고-1932년 12월14일~15일)에 실린 송악산인(松岳山人)의 평이다. 이 같은 공통적인 호평에 비추어 〈임자 없는 나룻배〉 또한 고전의 여건을 갖춘 작품이라 하지 않을 수 없다.

해방 후 6.25전쟁 시기의 ‘마음의 고향’과 ‘피아골’

윤용규 감독의 〈마음의 고향〉은 절에 버려진 열세 살 소년의 애절한 사모곡이다. 주지스님(변기중)의 보살핌 아래 성장한 ‘까까중’ 도성(유민 분)은 어린 자식을 잃고 공양을 드리러 온 젊은 미망인(최은희)의 눈에 들었으나 친어머니(김선영)가 뒤늦게 찾아왔었다는 사실을 알고 절을 떠난다는 내용이다. 이 영화의 원작은 함세덕 화곡 「동승(童僧)」이다.

새벽안개 속에서 범종을 치는 어린 스님의 일상생활로 시작되어 안개가 걷히는 절에서 나온 도성이 범종 소리를 들으며 산을 내려가는 부감의 시퀀스로 마무리되는 〈마음의 고향〉은 ‘침체부진 하던 조선영화계를 찬란히 장식해 준 해방 후 최고봉에 오른 수작’⁴⁾이라는 평가를 받았다.

이 영화는 모두 10개의 시퀀스로 구성되어 있다. 어린 스님의 어머니에 대한 그리움은 새털 부채와 살생, 염주라는 피사체에 의해 주요 모티브로 투영된다. 전반적으로 차분한 극의 운영과 캐릭터의 표출에도 무리가 없었다. 미망인이 나타나면서 세속의 유혹을 받게 된 철부지 도념과 주지 스님의 관계는 이로 인해 경직된다. 이런 가운데 도념은 어머니를 찾는 길을 선택한다. 극의 전개 있어 도성 모의 부자연스런 등장 등 결함이 없지 않지만, 〈마음의 고향〉은 서정적 리얼리즘으로 승화된 해방 후 최초의 문예영화로서 오래 기억될 만한 가치가 있다.

4) 이태우, 『조선영화의 발전 / ‘마음의 고향’을 보고』 경향신문, 1949년 1월6일

이 강천 감독의 <피아골>(1955)은 반공이 최대 가치였던 냉전시대의 부산물이다. 미국 영화의 특징이 서부극에 있다면, 반공영화는 한국에만 존재한 특수 장르라고 할 수 있다. 반공영화는 1949년 홍개명 감독의 <전우>와 한형모 감독이 <성벽을 뚫고> 이후 정부의 영화정책에 힘입어 1980년대 초까지 기형적으로 양산되었다. 문제는 일당백(一當百) 정신을 강조하다보니 대부분의 내용이 인민군은 악이고 국군은 선이라는 선악이분법이 적용돼 리얼리티를 상실했다는 데에 있다.

그런 가운데 <피아골>은 균형감을 유지하려한 감독의 고심을 엿볼 수 있는 주목할 만한 작품이다. 이 영화는 지리산에서 활동하는 인민군 유격대 대장 ‘아가리’(이예춘)와 그 지휘하의 게릴라인 철수(김진규), 그리고 당성이 높은 냉철한 여자대원 애란(노경희)을 중심으로 전개된다. 당성이 높은 여자대원 애란과는 달리 철수(김진규)는 흘러가는 구름에도 반응하는 인텔리이다. 토벌대에 밀리는 극한상황 속에서 전의를 잃은 대원들이 죽어가는 가운데 철수는 애란과 함께 산을 내려간다.

이 영화는 제작 당시 용공영화라는 비판을 감수하지 않으면 안 되었다. “빨치산들의 산 생활을 통해서 인간본연의 존엄성을 역설적으로 표현하고 있으나 공산주의라는 이즘에 대해서는 아무런 적극적 비판이 없고, 빨치산 전원이 죽어가는 순간까지도 끝끝내 공산주의를 부정하지 않는 등 ‘적색 빨치산을 영웅화하는 맹점’을 내포했다(김종문, 「국산 반공영화의 맹점」 한국일보, 1955년 7월 24일)는 이유였다. 결국 이 영화는 일반 사회인에 미치는 영향이 우려된다는 관계당국의 견해에 따라 6개 장면이 삭제되고, 마지막 사막 장면이 펼쳐이는 태극기를 추가한 후에야 개봉할 수 있었다.

이 영화가 평가되어야 할 이유는 당초 의도와는 달리 결말이 변질될 만큼 표현의 자유가 보장되지 않았던 시대의 산물이라는 점에 있다.

한국영화전성기의 수작 ‘하녀’와 ‘오발탄’ ‘장군의 수염’

<하녀>(1960)는 그동안 김기영 감독이 <초설>(1958), <십대의 반항>(1959), <슬픈 목가>(1960) 등에서 추구해 온 사실주의를 지양하고 그로테스크한 사디즘 영화로 전환한 출발점이다. 이 영화를 계기로 그의 시선은 사회 밑바닥에서 가정으로 옮겨가고, 인간이 본능을 성악적으로 파악하는 경향을 보인다. 그 연장선상에 <현해탄은 알고 있다>(1961)를 비롯한 <고려장>(1963), <화녀>(1971), <충녀>(1972) 등이 있다.

그중에도 〈하녀〉는 마치 외과의사가 집도하듯이 인간의 내면에 잠재하고 있는 마성을 여과 없이 드러낸다. 방직공장 여직공들에게 음악을 가르치는 동식(김진규)은 새 집을 짓기 위해 무리하게 재봉 일을 하다가 몸이 쇠약해진 아내(주중녀)를 위해 하녀(이은심)를 들인다. 그는 아내가 친정에 간 사이 하녀의 유혹에 빠져 몸을 섞게 되고, 이 사실을 알게 된 아내는 하녀를 설득하여 계단에서 굴러 낙태하게 만든다. 앙심을 품은 하녀는 그들의 어린 아들(안성기)을 계단에서 떨어져 죽게 만들고도 모든 사실을 외부에 알리겠다고 협박한다. 이에 굴복하여 아내는 남편과의 관계를 묵인한다. 이런 상황에 괴로워하며 하녀와 동반자살을 기도한 남편은 하녀를 뿌리치고 아내의 곁으로 돌아와 숨을 거둔다.

실화를 모티브로, 신문 기사를 읽는 남주인공의 모습을 영화의 시작과 끝에 설정하여 액자 형식을 취한 〈하녀〉는 소녀가 마비된 다리를 끌며 불안하게 남은 2층 계단을 오르내리게 하거나, 쥐를 잡아 꼬리를 흔들던 하녀가 주인집 아들에게 쥐약을 먹여 살해하는 등 그 특유의 기괴한 장면을 선보인다.

〈오발탄〉(1961)은 한국영화의 리얼리즘을 상징하는 유현목의 대표작이다. 북한 실항민의 고통과 시련을 통해 분단의 비애를 그린 이 영화는 일제 지배 아래서 미치광이 청년과 나룻배 사공을 통해 핍박받는 한민족의 울분을 우회적으로 표출한 〈아리랑〉, 〈임자 없는 나룻배〉의 시대정신과 맥이 닿아있다.

피난민들이 모인 해방촌에 사는 계리사사무소 직원 송철호(김진규)에게는 들보야 할 여섯 식구가 있다. 정신이상인 어머니(노재신)와 만삭인 아내(문정숙), 상이군인인 동생 영호(최무룡), 양공주가 된 여동생(서애자), 학업을 포기한 채 신문팔이에 나선 막내 동생, 그리고 어린 딸 혜옥이 바로 그들이다. 박봉과 치통에 시달리던 가장은 해산하던 아내를 영양실조로 잃고 동생마저 은행 강도짓을 하다가 붙잡히는 국면에 처한다. 철호는 썩은 이를 뽑고 아내 대신 새로운 생명체를 얻게 되지만 방향과 좌절의 국면에서 벗어나지 못한다. 이처럼 유현목의 현실인식은 매우 비관적이다.

〈오발탄〉에는 여러 기호가 등장한다. 고막을 찌르는 전투기 편대의 소음, 통금시간을 알리는 사이렌 소리, 퇴직금 보장을 요구하는 데모대의 외침, 미군병사와 양공주가 나타날 때 들리는 재즈와 판소리의 대비 등 불안한 전후의 사회상을 표출한 음향이 바로 그런 예이다. 〈오발탄〉은 이처럼 분단이 낳은 이산의 고통과 후유증을 강렬한 주제의식으로 빚어내고 있다.

이성구 감독의 〈장군의 수염〉(1968)은 한국모더니즘영화의 첫 페이지를 장식한 이색작이다. 플래시백을 이용한 다층적인 서사구조, 영화 속의 소설을 애니메이션(신동헌 작

화)으로 재현한 액자 구조, 고질적인 스토리텔링에서 벗어난 치밀한 구성과 조형적인 세트 등이 그러하다. 한국영화 가운데 모노크롬을 효과적으로 사용한 첫 사례이기도 하다.

영화는 산동네 허름한 하숙집에 묵고 있던 김철훈(신성일)이라는 사진기자가 의문의 죽음을 당하면서 비롯된다. 노련한 박형사(김승호)와 젊은 형사(김성욱)는 그의 죽음에 대해 의문을 갖고 탐문수사를 벌인다. 주변 사람을 만나도 진전이 없자 철훈에게 편지를 보낸 소설가 한정우(김동원)로부터 철훈이 쓰려고 했던 소설 '장군의 수염'의 내용에 대해 듣게 된다. 개선행진에 나온 독립군 장군처럼 수염을 기르는 것이 유행이었던 시대에 이를 거부했다가 곤욕을 치르게 된 한 사내의 이야기이다. 형사들은 한때 철훈과 동거했던 전직 댄서 신혜(윤정희)를 통해 그가 현실에 적응하지 못하는 사람이었다는 사실을 알게 된다. 그녀는 자신에게서 마음의 상처를 치유 받으려는 철훈에게 싫증을 느낀 나머지 그의 곁에서 떠나고 만다. 경찰은 철훈의 죽음을 자살로 결론 내린다.

이어령 원작, 김승욱 각색으로 이루어진 이 영화는 현재와 과거를 수시로 교차하며 필요에 따라 생략하거나 선택하는 영화적 시간과 확대·축소되는 영화적 공간을 효과적으로 만들어낸다.

70년대 이후의 결실 '바보들의 행진'과 '깊고 푸른 밤', '서편제'

하길종 감독의 <바보들의 행진>(1975)은 대학가를 중심으로 1970년대 군부가 통치했던 암울한 시대의 단면을 잘 드러낸 작품이다. 젊은이들의 울분과 불만이 푸념으로 변하던 시절, 대학 철학과에 다니는 병태(윤문섭)와 영철(하재영)은 그룹 미팅에서 같은 또래인 불문과 여학생 영자(이영옥)와 순자(김영숙)를 알게 된다. 병태의 짝이 된 영자는 데이트를 하면서도 선본 남자와 결혼할 것이라며 거리를 두려 한다. 술만 마시면 버릇처럼 예쁜 고래를 잡으러 가겠다고 영철은 신체검사에서 탈락하여 입대가 좌절되자 동해로 떠난 후 바닷가 벼랑에서 몸을 던진다. 학교는 무기한 휴교에 들어가고 친구의 죽음에 괴로워하던 병태는 영자가 배웅하는 가운데 입영열차에 오른다. 이 영화는 신체검사를 받으러 간 대학생이 일등병을 놀리는 장면, 대학생들이 구호가 적힌 현수막을 들고 행진하는 모습, 영철이 벼랑으로 떨어져 죽는 대목 등 여덟 군데, 15분 분량이 삭제되었다.

막걸리 마시기 대회, 함성이 쏟아지는 야구 경기장, 미팅이 대세인 대학가의 연애편지 등 역동적이고 낭만적인 화면과 병치시킨 폐쇄된 대학 정문 앞의 무장 군인들의 모

습은 청바지와 맥주, 통기타로 대변되던 이 시대의 아이콘으로 떠오른 청년문화와 대비되면서 역설적인 억압의 흔적으로 남는다. <바보들의 행진>은 신인 배우들의 대거 기용으로 생소한 면이 없지 않으나 검열이 극심했던 유신시대의 고뇌를 엿볼 수 있는 하길 종의 야심작이다.

배창호 감독의 <깊고 푸른 밤>(1984)은 작품의 수준과 흥행이 일치된 흔치 않은 경우에 속한다. 60여만 관객을 동원했을 뿐 아니라, 대중상, 한국연극영화예술상, 영평상 등 국내외 작품상을 모두 휩쓸면서 ‘스타감독’의 위상을 굳히게 된다. 이 영화는 미국사회에 정착하려 불법 입국한 한국청년의 카멜레온적 행각, 목적을 위해서는 수단을 가리지 않는 현대사회의 병리적 에고이즘에 초점을 맞춘다.

한국에 애인을 두고 온 백호빈(안성기)은 어떤 수단을 써서라도 미국사회에 뿌리를 내리려는 야망의 청년이다. 그는 영주권을 얻기 위해 그레고리 백이라는 미국식 이름을 앞세워 유부녀를 유혹하고 갈취한 돈으로 제인(장미희)이라는 교포 여인과 계약결혼을 한다. 뒤늦게 사랑을 깨우치게 된 여자와 그 굴레에서 빠져나와 야망을 실현 시키려는 사내, 이런 가운데 백은 기다리던 영주권을 얻게 된다. 그러나 미국 사회의 일원으로서 새로운 삶을 누리려던 사내는 초청장을 기다리던 한국의 애인이 다른 남자와 결혼했다는 소식을 듣자 제인과 함께 찾아간 사막에서 죽음을 맞는다.

<깊고 푸른 밤>은 간결한 커팅 처리를 앞세워 미국을 낙원으로 여기는 아메리칸 드림의 허상과 비정한 현실을 날카롭게 부각한다.

<서편제>(1993)는 임권택 감독의 93번째 작품으로, 정일성의 카메라에 힘입어 한국적인 특색과 정체성을 살린 역작이다. 그가 남도 특유의 정취와 한(恨), 체념의 정서가 어우러져 한 폭의 절묘한 ‘듣는 그림’을 만들어낼 수 있었던 데는 굽이도는 황토 길과 바람에 휘는 은빛 역새의 들판, 눈 쌓인 산야, 정겨운 논두렁 등 자연풍광과 잘 어우러진 전통적인 ‘진도 아리랑’과 ‘서편제’, ‘심청가’ ‘춘향가’ 등 김소희의 판소리가 있다.

며들이 소리꾼의 인생여정답게 로드무비 특유의 변화를 꾀한 이 영화는 1960년대 초 전라도 보성 소릿재의 주막에서 하룻밤을 묵은 길손(동호)이 여주인의 판소리를 들으며 과거를 회상하는 형식으로 진행된다. 소리 품을 팔기 위해 큰집 잔치에 불려온 소리꾼 유봉(김명곤)은 그곳에서 동호(김규택)의 어머니 금산 댁을 만나 자신의 수양딸 송화(오정혜)와 함께 새로운 생활을 시작한다. 오누이처럼 돌보며 송화에게는 소리를, 동호에게는

북을 가르쳐 소리꾼과 고수(鼓手)로 한 쌍을 이루게 하지만, 소리를 들어주는 사람들이 줄어들면서 화목이 깨진다. 유봉은 송화도 가난을 견디다 못해 떠난 동호처럼 될지 모른다는 두려움과 완벽한 소리에 집착한 나머지 부자(附子)를 먹여 송화의 눈을 멀게 한다. 유봉은 서서히 시력을 잃어가는 송화를 정성을 다해 돌보지만 죄책감 때문에 괴로워하다가 숨을 거두고 만다. 그로부터 몇 년 후 그리움과 죄책감으로 송화와 유봉을 찾아 나선 동호는 어느 이름 없는 주막에서 나그네를 상대로 의미 없이 살아가는 송화와 만나지만 다시 발길을 돌린다.

특음의 경지에 오르기 위해서는 한마저 넘어서야 한다는 이유로 딸을 장님으로 만든 소리꾼(유봉)의 이기주의는 그동안 임권택이 추구해온 인본주의와는 상반된 예술지상주의적 면모라고 할 수 있다. 이 영화의 하이라이트는 세 명의 소리꾼이 ‘진도 아리랑’을 부르며 룡샷의 고갯길을 내려와 큰 길에서 덩실덩실 춤추는 미디엄 샷까지 이어진 5분 40초가량의 룡테이크이다.

이상 한국영화의 고전으로 남기를 바라거나 남을 만한 열편의 작품에 대해 언급했다. 여기에 뽑힌 영화 외에도 평자의 기준과 관점에 따라 제외되거나 추가될 작품이 있을 것이다. 발표자 자신도 최종 순간까지 여러 차례 명단에 올렸다가 빼거나 추가하는 과정을 겪었다. 선택을 놓고 끝까지 고심하게 만든 작품은 1950년대의 <자유부인>(한형모)과 60년대의 <사랑방 손님과 어머니>(신상옥), <안개>(김수용), <만추>(이만희), 그리고 80년대의 <만다라>(임권택)와 <바보선언>(이장호)을 꼽을 수 있다.

그러나 발표자를 더욱 망설이게 한 것은 필름이 남지 않아 후진들에게 검증할 기회를 갖지 못한 <아리랑>과 <임자 없는 나룻배>의 경우였다. 하지만 여러 면에서 검토한 끝에 이 영화에 출연한 관계자들의 증언과 당대의 기록, 기존의 평가를 존중하여 여기에 포함하기로 하였다. 여기에는 한국영화 역사를 연구하는 학도로서 ‘미래의 예술, 미래의 고전’으로 남기고 싶은 충정과 사명감이 담겨 있음을 말하지 않을 수 없다.

발표
6

전통공연예술의 20세기 고전적 저작물 점검

- 한국음악학의 전·후 시기를 중심으로 -

송 방 송

(한국예술종합학교 명예교수)

전통공연예술의 20세기 고전적 저작물 점검

- 한국음악학의 전·후 시기를 중심으로 -

송 방 송

(한국예술종합학교 명예교수)

목 차

1. 머리말: 집필 동기 그리고 고전 및 한국음악학의 용어정의
2. 20세기 전반기 전통음악 관련 고전적 저작물
3. 20세기 후반기 전통음악의 고전적 저서 및 창작품
 - 1) 한국음악학 제1세대의 모범적 논저와 창작품
 - 2) 한국음악학 제2세대의 모범적 논저와 창작품
4. 맺는말: 한국음악학의 21세기 모범적 저작물에 주목하자

1. 머리말: 집필 동기 그리고 고전 및 한국음악학의 용어정의

지난 초가을 한국예술종합학교 부설 한국예술연구소(韓國藝術研究所)의 소장 양정무(梁廷茂) 교수로부터 2015 추계 학술대회의 원고청탁 관련 전화를 받았다. 그 후 박현정(朴炫貞) 책임연구원이 보낸 정식 원고청탁서를 받고 보니, 주제는 「미래의 예술, 미래의 고전 - 20세기 한국예술을 말한다」였다. 목적은 한국예술의 6개 장르(음악·미술·무용·연극·영상·전통예술)별 예술에서 고전(古典) 반열에 오를 20세기의 작품을 찾아 그 예술사적 의의 등을 진단한다는 것이었다.

고전 반열에 오를 20세기의 작품이 정확하게 무엇을 의미하는지가 궁금하여 9월 16일 책임연구원과 통화한 후, 책임연구원이 양정무 소장과의 상의한 결과를 알려주었다. 즉 예술창작품 이외 전통예술 분야의 학술적 연구성과물도 고전적 작품에 포함된다는 대답을

받았다. 다만, 고전의 사전적(辭典的) 풀이를 머리말에서 언급해줄 것을 당부하였다.

고전(古典)의 사전풀이는 세 가지로 정의되었다. ① 옛날의 의식(儀式)이나 법식(法式), ② 옛날 서적으로 후세에 남을 만한 가치 있는 책, 그리고 ③ [classics] 2세기 이래 고대 희랍(希臘) 및 로마의 대표적 저술. 나중에는 널리 학예상(學藝上)의 대가(大家)의 저술이나 거장(巨匠)의 작품 같은 것으로 후인의 모범(模範)·전형(典型)으로 할 만한 것을 가리킴,¹⁾ 이상 세 정의가 그것이다. 거장의 창작품 및 대가의 저술이 사전풀이의 고전에 포함됐기 때문에, “전통공연예술의 20세기 고전적 저작물 점검”으로 제목을 잡았다.

부제(副題)에 나오는 한국음악학(韓國音樂學)이라는 학술용어를 필자는 두 갈래로 구분하여 정의한 바²⁾ 있다. 즉 ‘한국의 음악학’(Korean musicology 또는 musicology of Korea) 및 ‘한국에서의 음악학’(musicology in Korea)이 그것이다.

‘한국의 음악학’은 이 땅에서 한국말을 쓰면서 민족문화의 동질성(同質性: homogeneity)과 정체성(正體性: identity)을 가진 한겨레의 음악에 대하여 연구하는 학문이라는 뜻으로 풀이하었다. 그리고 ‘한국에서의 음악학’은 전국 대학교 음대에서 다루는 서양음악 및 서양작곡가에 대해 연구하는 학문으로 규정하였다. 그러므로 부제에 나오는 한국음악학은 ‘한국의 음악학’이지, ‘한국에서의 음악학’과는 무관하다. 한국음악학(Korean musicology)이라는 학문은 1959년 서울대 음대 국악과의 설립과 더불어 학술적으로 학문체계를 잡아 나갔다. 본고에서 한국음악학을 20세기의 전·후 시기로 구분하여 검토하려는 까닭이 여기에 있다.

모범적 학술저작물은 독창성(獨創性: originality)·정확성(正確性: accuracy)·검증성(檢證性: verification)·객관성(客觀性: objectivity)·불편성(不偏性: impartiality)·일관성(一貫性: consistency)·평이성(平易性: readability), 이상의 기본 속성(屬性)을 갖추어야 한다.³⁾ 더욱이 고전적 예술작품에는 창조성이 무엇보다 필수적이다.

이러한 속성 중에서 “모방(模倣)하지 않고 자기 혼자 힘으로 비로소 생각해 내거나 처음으로 만들어냄”이 독창(獨創)의 낱말 풀이이고, “독창하려는 성향이나 성질”이 독창성이라고 낱말을 풀이하었다.⁴⁾ 따라서 필자는 독창성의 관점에서 한국음악학의 고전적 저술 및 창작품을 중심으로 조명해볼 것이다.

전통공연예술 분야의 고전적 저술이나 창작품은 앞서 언급했듯이 한국음악학의 정립 이전과 이후로 구분하여 서술해야 순리적이다. 1959년 서울대 음대 국악과의 설립 이전,

1) 이희승 편, 『국어대사전』(서울: 민중서관, 1976), 215쪽.

2) 宋芳松, “한국음악학의 연구성과 검토: 광복50년에 즈음하여,” 『한국음악학의 방향』(서울: 도서출판 예술, 1998), 153-54쪽.

3) 기본 속성(屬性) 관련 상론은 宋芳松, 『음악연구 어떻게 하는 것인가』(서울: 음악춘추사, 1994), 31-34쪽 참조.

4) 이희승 편, 『국어대사전』, 751쪽.

곧 20세기 전반기에는 재야 국학자(國學者) 및 이왕직아악부(李王職雅樂部) 출신들이 여러 저작물을 저술하였고 또 예술창작품을 발표하였다. 1959년 이래로 학문적 연구의 기반을 대학사회에 뿌리를 둔 20세기 후반기에는 한국음악학의 1세대 외 2세대도 합세하여 여러 고전적 저작물을 저술했고, 또한 예술적 창작품을 발표하였다. 따라서 본론을 20세기 전·후반으로 나누어 이들에 대해 각각 살펴보도록 하련다.

2. 20세기 전반기 전통음악 관련 고전적 저작물

20세기 전반기는 우리나라의 주권을 상실한 일제강점기(1910-1945)에 해당된다. 그 당시 조선악(朝鮮樂)이라고 불리운 우리 전통음악을 저술한 사람은 함화진(咸和鎭)·안확(安廓)·정노식(鄭魯湜)·이혜구(李惠求), 이상 네 분이다. 그 외의 창작 분야에는 최초의 관현악곡을 작곡한 김기수(金琪洙)가 있다. 그리고 양악 분야의 인물로 전통음악과 관련한 계정식(桂貞植)이 있고, 안드레 엑카르트(Andreas Eckardt)라는 외국음악학자도 있다.

조선왕조 왕립음악기관 장악원(掌樂院)의 전통을 계승한 이왕직아악부(李王職雅樂部)의 제5대 아악사장(雅樂師長)을 지낸 함화진(1884-1948)은 네 명 중 가장 많이 저술하였다. 아악사장으로 재직할 당시 펴낸 『조선악기편』(朝鮮樂器篇: 1933)·『아악곡해설』(雅樂曲解說: 1936)·『조선음악소고』(朝鮮音樂小考: 1943) 및 광복 후 『증보가곡원류』(增補歌曲原流: 1946)·『조선음악통론』(朝鮮音樂統論: 1948)·『이조악제원류』(李朝樂制源流: 1954)·『한국음악소사』(韓國音樂小史: 1959), 이상이 그것이다. 상기 저작물 중 『朝鮮樂器篇』(1933)·『雅樂曲解說』(1936)·『朝鮮音樂小考』(1943)는 이왕직아악부원양성소(李王職雅樂部員養成所)의 아악생(雅樂生) 교육을 위한 교재였고,⁵⁾ 나머지는 일반인을 위한 전통음악 개론서였다. 비록 학문적 깊이는 얕았지만, 그의 저작물이 후학을 위한 교재였고 일반인을 위한 개론서였다는 점에 그 저작물의 학술적 의의가 있다.

광복 후 일반인을 위해 펴낸 『朝鮮音樂統論』(1948)과 『韓國音樂小史』(1959), 두 저작물 중 우리전통음악 이론 및 상고시대로부터 조선왕조 말기까지의 역사를 서술한 『朝鮮音樂統論』은 그의 저작물 중 가장 뛰어난 역작이다.⁶⁾ 왜냐하면 우리전통음악의 최초 이론 및 역사 개설서인 『朝鮮音樂統論』의 고전적 저작물의 의의는 일반 교양인을 위한 전

5) 이 단행본들의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(성남: 한국정신문화연구원, 1981), 145-46쪽의 858항(『朝鮮樂器篇』)·859항(『雅樂曲解說』)·862항(『朝鮮音樂小考』) 참조.

6) 두 저작물의 출판정보는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 146쪽의 865항(『朝鮮音樂統論』) 및 867항(『韓國音樂小史』) 참조.

통음악 개론서였다는 사실 때문이다.

1914년 일본 니혼(日本)대학에서 정치학을 전공한 안확(1886-1945)은 당시 신채호(申采浩)·최남선(崔南善)·정인보(鄭寅普) 등과 국학연구에 매진할 때, 일찍이 『조선문명사』(朝鮮文明史: 1923)·『조선문학사』(朝鮮文學史) 등을 펴냈다. 1926년부터 이왕직이악부의 촉탁(囑託)으로 5년 동안 재직할 때, 안확은 조선악 관련 많은 글을 『별건곤』(別乾坤)·『불교』(佛敎)·『조선』(朝鮮) 등의 정기간행물에 발표하였다.

예컨대, 1930년 2월부터 12월까지 『朝鮮』 제149~158호에 연재한 “조선음악연구”(朝鮮音樂研究) 및 1931년 12월과 1932년 1월 『朝鮮』 제170~171호에 연재한 “조선음악사”(朝鮮音樂史)가 그것이다. 민간음악의 중요성을 부각시킨 안확의 『朝鮮音樂史』(1931)는 궁중음악 중심으로 역사를 서술한 함화진의 『朝鮮音樂統論』(1948)보다 시기적으로 앞서므로 우리전통음악 관련 최초 역사서의 고전적 저작물로 평가된다.⁷⁾

동경 동양음악학교(東洋音樂學校) 출신의 계정식(1904-1974) 박사는 1934 독일에서 우리전통음악을 소재로 삼은 박사학위(Ph.D.)를 취득한 최초 음악인이다. 서양의 바이올린을 전공한 계정식은 1934년 독일 스트라스부르그(Strassburg)대학에서 취득한 그의 박사학위논문을 *Die Koreanische Musik* (1935)이라는 단행본으로 출간하였다. 우리전통음악의 철학 및 17악곡(민요 채보 포함)에 대한 최초 음악학적 연구서라는 사실에 이 단행본의 학술적 의미와 가치가 있으므로 고전적 저서로 꼽힌다.⁸⁾

일본 메이지(明治)대학 법문학부 출신으로 3.1운동 때 민족대표 48명 중의 1인이었던 정노식(1891-1965)은 1922~1925년 민립대학(民立大學) 설립운동에 참가했고, 일제강점기 유명한 판소리명창들의 구술(口述)을 바탕으로 『조선창극사』⁹⁾(朝鮮唱劇史: 1940)라는 판소리학계의 고전을 출간하였다. 구전심수(口傳心授)로 전승되던 당시의 판소리를 최초로 문헌화(文獻化)시킨 결실인 『朝鮮唱劇史』(1940)는 우리음악학계 및 국문학계에서 고

7) 『朝鮮音樂研究』 및 『朝鮮音樂史』 관련 상문은 송방송, 『증보한국음악통사』(서울: 민속원, 2007), 580-81쪽 참조.

8) Kye Chông-sik(Keh Chung-sik 桂貞植), *Die Koreanische Musik* (Strassburg: Heitz & Co., 1935)의 내용은 韓國文化의 歷史의 概觀, 韓國音樂哲學, 韓國音樂의 本質, 音組織, 聲樂과 樂器, 樂器 形態와 演奏法(奚琴의 構造와 演奏法, 杖鼓演奏法, 리듬概觀, 旋律 概觀, 헤트로포니), 채보된 17곡(醉太平之曲·萬年長歡之曲·打令·本靈山·밤옛타령·이팔청춘가·담바구야·박연폭포·방아타령·양산도·육자매기·자진육자매기·태평가·한강수타령·영변가·산염불가·부모은택가)으로 구성됨. 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 168쪽의 1026항에서 인용함.

9) 『朝鮮唱劇史』(京城: 朝鮮日報社出版部, 1940)에 대한 학술정보는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 168쪽의 699항 참조. 이 책에 포함된 80명의 남자 명창은 權三得·黃海天·宋興祿·廉季達·牟興甲·方萬春·高壽寬·金龍雲·金成玉·宋光祿·朱德基·金齊哲·申萬葉·朴裕全·李錫淳·崔郎廳·宋壽喆·林蒼鶴·朱祥煥·文錫準·송우룡·朴萬順·金世鍾·李捺致·鄭春風·全海宗·金巨福·金壽永·韓松鶴·丁昌業·金正根·尹永錫·崔昇鶴·鄭興順·金昌淥·徐成寬·金道先·安益化·張子伯·崔相俊·白点奉·李昌雲·全尙國·黃浩通·朴尙道·金忠鉉·成昌烈·白慶順·李昌允·吳兌준·宋在鉉·裴喜根·張壽喆·姜載萬·金贊業·梁鶴天·姜龍煥·白根龍·金質燁·金昌煥·申學祚·金碩昌·柳公烈·宋萬甲·韓景錫·全道成·劉成俊·李東伯·廉德俊·金昌龍·申明學·金采萬·李善裕·丁貞烈·金奉文·宋業奉이고, 여류명창은 彩仙·許錦波·姜小春·金綠珠·李花中仙·金楚香·朴綠珠·金如蘭, 이상 8명이며, 鼓手로 韓成俊이 포함됨.

전적 저작물로 높이 평가되고 있다.

경성제국대학(京城帝國大學)에서 영문학을 전공한 이혜구(1909-2010)는 1932년부터 경성방송국(京城放送局)에서 이동백(李東伯)·김창룡(金昌龍)·정정렬(丁貞烈) 등의 관소리 명창 및 안기옥(安基玉)·정남희(丁南希)·한성준(韓成俊) 등의 명인과 더불어 방송활동을 전개하였다. 1943년부터 그는 전통음악 관련 학술활동을 시작하였다. 즉 당시 일본음악학자 다나베 히사오(田邊尙雄)의 회갑논문집¹⁰⁾(1943)에 기고한 그의 논문 “梁琴新譜의 四調子에 대하여”는 한국음악학 제1세대의 최초 논문집 『한국음악연구』(韓國音樂研究: 1957) 출간의 뿌리가 됐다는 데 막중한 의미가 있다. 『韓國音樂研究』의 고전적 역저에 대해서는 20세기 후반기 논의 때 상론할 것이므로, 여기서는 생략한다.

외국음악학자로 독일인 안드레 역카르트(Andreas Eckardt)가 지은 우리전통음악의 독문 개론서 *Koreanische Musik* (1930)은 계정식 박사의 *Die Koreanische Musik* (1935)보다 5년 먼저 출간된 최초 외국어 단행본이라는 점, 그리고 우리전통음악을 서구인들에게 소개한 최초의 개론서라는 점, 이 두 사실에 그 단행본의 학술적 의미와 가치가 있다. 이 독문 개론서는 1931년 영국 런던에서 영역하여 출간됐고, 나중에 동일저자가 간행한 *Musik, Lied, Tanz in Korea* (1968)의 뿌리가 됐다는 점에서도 고전적 저작물의 의의를 찾을 수 있다.¹¹⁾

20세기 전반기에 출간된 우리전통음악 관련 저작물 모두가 개인의 전문 음악서였다는 점에서 공통적이다. 그것들 모두는 한국음악학(Korean musicology)의 밑거름이었기 때문에, 고전적 저작물의 의의가 지대하다. 20세기 전반기에 출간된 상기한 간행물의 음악사적 의미와 학술적 가치는 바로 여기에 있다. 그러나 1959년 서울대 음대 국악과가 설립됨으로써, 전통음악 관련 한국음악학의 학문적 기반이 본격적으로 갖추어진 때는 20세기 후반기에 이르러서였다. 다시 말하건대, 한국음악학의 본격적 학술활동은 20세기 후반기에 이르러서 전개됐다는 뜻이다.

이왕직아악부원양성소(李王職雅樂部員養成所) 제4기 출신의 김기수(1917-1986) 선생은 본래 대금(大箏) 전공자였다. 그렇지만 1939년 12월에 실시한 이왕직아악부의 신곡공모에 그의 “황화만년지곡”(皇花萬年之曲)이 당선됨으로써 김기수 선생은 작곡에 관심을 두기 시작하였다. 이 당선작은 이능화(李能和)의 친일시(親日詩)를 바탕으로 창작한 작품이

10) 『田邊先生還曆記念東亞音樂論叢』(東京: 山一書房, 1943), 789-822쪽에 발표된 이 논문에 대한 학술정보는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 169쪽의 1035항 참조.

11) Andreas Eckardt, *Koreanische Musik* (Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1930) 및 *Musik, Lied, Tanz in Korea* (Bonn: H. Bouvier and Co. Verlag, 1968)의 내용 및 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 159쪽의 951항 및 952항 참조.

었다. 1940년 11월 9일 부민관(府民館)에서 열린 이습회(肄習會)의 제97회 특별기념 연주회 때 그 창작곡이 초연됐다는 사실에는 음악사적 의의가 적지 않다. 왜냐하면 우리 전통음악의 본거지였던 이왕직아악부의 음악인 및 아악부원양성소 출신들이 전통악곡이 아닌 최초의 창작곡 “황화만년지곡”을 처음으로 연주했기 때문이다.

1941년에 작곡한 그의 병주곡 “세우영”(細雨影)은 아악부의 일소당(併韶堂)에서 열린 이습회9주년기념 연주회 때 초연됐고, 후에 김기수는 그 곡명을 “자갈비”로 바꾸었다. 최초의 창작 관현악곡 “皇花萬年之曲”(1939) 및 병주곡 “細雨影”(1941)은 비록 전통악곡의 모방작이라는 테두리에서 자유롭지는 못하지만, 최초의 창작곡이라는 데 음악사적 의의가 큰 고전적 작품이다.

3. 20세기 후반기 전통음악의 고전적 저서 및 창작품

20세기 후반기는 한국음악학의 제1세대 만당(晩堂) 이해구(1909-2010) 박사님 및 운초(云初) 장사훈(張師勛: 1916-1991) 박사님, 두 분이 서울대학교 음대 국악과의 교수로 재직하던 1950년~1980년대, 그리고 두 박사님의 제자인 제2세대들이 활동한 1970년~2000년대로 나누어 전통음악 관련 학술적 저작물 및 예술적 창작품을 개관하면 서술하기가 편리하다.

1) 한국음악학 제1세대의 모범적 논저와 창작품

만당 이해구 박사께서 저술하시고 국민음악연구회(國民音樂硏究會)에서 간행한 첫째 논문집 『韓國音樂硏究』(1957)는 전통음악 관련 학술논문을 집대성한 것으로서 한국음악학의 초석을 다지는 기반이 되었다. 이 논문집의 역사적 의미와 학술적 가치 및 고전적 저작물의 의의는 바로 거기에 있다. 그의 둘째 논문집 『한국음악서설』¹²⁾(韓國音樂序說: 1967) · 셋째 논문집 『한국음악논총』¹³⁾(韓國音樂論叢: 1976) · 넷째 논문집 『한국음악논

12) 李惠求, 『韓國音樂序說』(서울: 서울대출판부, 1967)의 내용은 上篇 1. 古代音樂: 安岳三號 壁畫의 奏樂圖, 納曾利考; 2. 高麗朝 音樂: 韓國의 左方樂과 右方樂, 洛陽春放, 高麗의 動動과 敦煌曲 十二月相思, 雙花店, “高麗 大晟樂의 變遷”; 3. 李朝音樂: 中宗朝의 宗廟祭享樂, 朴堧이 後世에 傳 音樂遺産, 龍飛御天歌의 形式, 李朝 서울의 音樂文化, 白雲庵琴譜, 靈山과 短歌. 下篇 1. 宗教音樂: 儀禮上으로 본 八關會, 別祈恩考, 韓國 梵唄의 沿革; 2. 旋法: 現行 歌曲의 界面調, 靈山會相; 3. 韓國音樂의 特色: 韓國과 日本에 傳來된 中國音樂의 變化, 國樂과 洋樂의 差異, 音樂과 詩로 구성됨.

13) 李惠求, 『韓國音樂論叢』(서울: 秀文堂, 1976)의 목차는 韓國音樂小史, 韓國音樂의 特性, 休命과 靑山別曲의 比較, 壽齊天의 調와 形式, 中靈山放, 판소리의 소리와 아니리, 臥箏篋와 玄琴, 日本에 傳하여진 百濟樂, 伎樂과 山臺都監劇, 楊州山臺놀이 의 음, 먹중, 연일科場, 中國禮樂思想이 韓國音樂에 미친 影響, 韓國과 中國의 現行 文廟樂 比較, 世宗實錄 所載 雅樂譜 序, 朴堧의 律管製作의 延大, 慣習都監, 이상 15편의 논문 및 A Short History of

집』¹⁴⁾(韓國音樂論集: 1985)·다섯째 논문집 『한국음악논고』¹⁵⁾(韓國音樂論攷: 1995)는 모두 한국음악학의 초석을 다지는 모범적 학술논문집¹⁶⁾으로서 2세대 연구자의 기본 지침서가 되었다. 바로 이 사실은 상기한 다섯 학술논문집의 학술적 의미와 가치를 높여주는 근거이다. 최초의 학술논문집 『韓國音樂研究』(1957)는 후학들에게 학술논문의 모범적 역할이므로, 그 속에 수록된 논문제목에 아래의 <인용 1>에 제시하였다.

- <인용 1> 1) 韓國의 舊記譜法, 2) 梁琴新譜의 四調, 3) 歌曲의 羽調, 4) 韓國音樂概要, 5) 雅樂 小考, 6) 步虛子考, 7) 與民樂攷, 8) 笙歌寥亮과 鼓吹樂, 9) 時調鑑賞法, 10) 巫樂研究, 11) 韓國音樂發達史草, 12) 高句麗樂과 西域樂, 13) 山臺劇과 伎樂, 14) 兜率歌考, 15) 시나위의 詞腦에 關한 試考, 16) 新羅의 梵唄, 17) 牧隱先生의 驅儺行, 18) 宋晚載의 觀優戲, 19) 韓國樂器由來小考, 20) 韓國의 琴樂, 21) 舊韓樂의 創作活動, 22) 東西音樂比較.

상기 22편의 논문 중 “한국(韓國)의 구기보법”(舊記譜法), “양금신보(梁琴新譜)의 사조”(四調), “가곡(歌曲)의 우조”(羽調), “고구려악(高句麗樂)과 서역악”(西域樂), “신라(新羅)의 범패”(梵唄)는 우리음악의 역사 및 이론 관련 연구성과물이다. “목은선생(牧隱先生)의 구나행”(驅儺行), “송만재(宋晚載)의 관우희”(觀優戲), “도솔가고”(兜率歌考), “산대

Korean Music, Les Caractéristiques de la Musique Coréenne, The *Yukcha paegi*, *Hyumyöng*, a Court Music Piece of the Yi Dynasty, *Ch'öngsan Pyölgok*, a Song of the Koryö Dynasty, A Study on *Chung-Yöngsan*, as a Variation of *Sang-Yöngsan*, *Kömun'go* and *Wo-K'ung-hou*, The Music of Paekche Introduced into Japan, The *Gigaku*, the Japanese Old Mask Play, The *Sandae-nori*, the Korean Mask Play, The Preface to the *Aak-Po* in the Annals of King Sejong, Music in the Confucian Shrine of Korea, with Comparison to the Current Situation in China, Chronology of Pak Yön's Pitch Pipes, The Kwansüp Togam, 이상 12편의 영문글로 구성됨. 이 논문집에 대한 서평은 Bang-song SONG, “*Han'guk ümak nonch'ong* (Essays on Korean Music),” *Ethnomusicology* (Ann Arbor, Mich.: Society for SEM, 1978), Vol. 22, No. 1. pp. 193-95. 이 서평은 宋芳松, 『韓國音樂史研究』(1982), 672-75에 수록됨.

14) 李惠求, 『韓國音樂論集』(서울: 세광음악출판사, 1985)의 목차는 1) 韓國音樂의 構造의 特徵, 2) 『韓琴新譜』의 羽調數大葉, 3) 靈山會相, 4) 笙歌寥亮, 5) 現行 動動과 井邑, 6) 世宗朝 音樂文化의 現代史의 再認識, 7) 日本에 있어서의 三國樂, 8) 獨立運動과 民族運動, 9) 楊州 山臺假面劇에서의 登場과 退場의 形式, 10) 越天樂의 拍子數 反復方法, 11) The Ultimate Aimm of Musicology and Ethnomusicology, 12) Ethnomusicology in Korea, 13) Introduction to Korean Music, 14) Difference between *Hyang-ak* and *Tang-ak*, 15) Variations in the Korean Classical Lyric Song (*Kagok*), 16) Quintuple Meter in Korean Instrumental Music, 17) 색인(Index)으로 구성됨.

15) 李惠求, 『韓國音樂論攷』(서울: 서울대출판부, 1995)의 목차는 1) 井間譜 大綱의 解釋, 2) 上靈山과 二數大葉의 리듬, 3) 『三竹琴譜』 中大葉의 時價 解釋, 4) 長短의 概念, 5) 女唱 羽調二數大葉의 旋律分析, 6) 韓國傳統音樂의 形式 問題, 7) 小歌曲의 形式, 8) 致和平과 眞勻, 9) 高句麗音樂과 百濟音樂의 國際性, 10) 高麗時代의 音樂文化와 思想, 11) 『高麗史』 樂志의 長嚴과 장기타령, 12) 『經國大典』 取材項目 中の 唐樂과 鄉樂, 13) 正樂의 概念, 14) 現存 거문고보의 年代考, 15) 韓國音樂史學과 韓國民俗音樂學의 方法과 課題, 16) Sung Dynasty Music Preserved in Korea and China, 17) 音樂上으로 본 韓日關係, 18) 催馬樂의 5박자(高杵子), 19) 催馬樂(사이바라)의 原曲, 20) 韓國傳統音樂의 美, 21) 나의 音樂研究生生活 回顧로 구성됨. 이 논문집의 서평은 宋芳松, “學問의 獨創性 담긴 한국의 음악이론과 역사: 李惠求 著, 『韓國音樂論攷』(1995),” 『출판저널』(서울: 한국출판금고, 1995), 통권185호, 19쪽 참조. 이 서평은 宋芳松, 『한국음악학의 방향』(서울: 도서출판 예술, 1998), 247-49쪽에 복간됨.

16) 이 다섯 논문집의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 92쪽의 526항(『韓國音樂研究』); 97쪽의 554항(『韓國音樂序說』); 100쪽의 572항(『韓國音樂論叢』) 및 『韓國音樂學論著解題 2』(서울: 민속원, 2000), 334쪽의 3919항(『韓國音樂論集』); 338쪽의 3951항(『韓國音樂論攷』) 참조.

극(山臺劇)과 기악”(伎樂) 같은 논문은 우리음악사 뿐만 아니라 국문학사나 연희연극사의 문제까지도 해결할 수 있는 실마리를 제공해주었기 때문에, 한국학(韓國學: Korean studies) 분야에서도 모범적 학술업적으로 평가되고 있다.

이렇듯 참고문헌과 각주를 갖춘 학술논문을 집대성한 만당 선생님의 『韓國音樂研究』(1957)·『韓國音樂序說』(1967)·『韓國音樂論叢』(1976)·『韓國音樂論集』(1985)·『韓國音樂論攷』(1995)는 모두 고전적 역작으로 꼽힌다. 따라서 제1세대 만당 선생님의 다섯 논문집은 한국음악학의 초석이라는 이유 때문에, 제2세대의 이론전공자와 그 후학들에게 모범적 학술지침서의 귀감(龜鑑)이 되었다.

연구논문집 이외 만당 선생님의 학술적 저작물로는 전통악기를 해설한 『한국악기도록』(韓國樂器圖錄: 1962), 우리나라 대표적인 기보법 관련인 『정간보연구』(井間譜研究: 1988), 그리고 『신역악학궤범』¹⁷⁾(新譯樂學軌範: 2000) 등이 있다. 『韓國樂器圖錄』 및 『井間譜研究』의 학술적 의미와 가치는 고악보 해독 및 악기학(樂器學) 등을 포함하는 한국음악학의 학문적 깊이를 심화시키고, 또한 학문의 폭을 넓혔다는 사실에 있다.

전통음악 관련 음악문헌 중 옛 악서(樂書)의 으뜸 고전인 『악학궤범』(樂學軌範: 1493)의 국역을 만당 선생님은 1955년에 시작하여 민족문화추진회(民族文化推進會)에서 『국역악학궤범』(國譯樂學軌範: 1979)을 출간했고,¹⁸⁾ 『國譯樂學軌範』을 수정·보완하여 드디어 『新譯樂學軌範』(2000)을 출간하였다. 이 『新譯樂學軌範』은 한글세대들을 비롯한 음악학 전공자들에게는 조선왕조(1392-1910)의 음악이론과 역사 공부를 위한 필독서이다. 그리고 한국음악학의 학문적 깊이를 심화시키기 위하여 『新譯樂學軌範』은 음악사료를 국역하는 중요성을 후학들에게 일깨워준 모범적 역저이다. 바로 이것이 『신역악학궤범』의 고전적 의의가 있음을 입증한다.

이왕직아악부(李王職雅樂部) 출신의 윤초 장사훈(1916-1991) 박사님은 만당 선생님과 더불어 한국음악학의 쌍벽을 이루는 제1세대의 대부(代父)이다. 광복 직후에 『민요와 향토악기』(民謠와 鄉土樂器: 1948) 및 『조선의 민요』(朝鮮의 民謠: 1949)를 출간한 그는 『국악개요』(國樂概要: 1961)라는 개론서를 펴냈고, 그의 첫째 논문집 『국악논고』(國樂論攷: 1966)를 출간하였다.¹⁹⁾ 『民謠와 鄉土樂器』(1948)·『朝鮮의 民謠』(1949)·『國樂概要』(1961)의

17) 『신역악학궤범』(서울: 국립국악원, 2000)에 대한 서평은 宋芳松, “둘다리로 두드려 보고 건느기: 『신역악학궤범』”, 『韓國音樂史學報』(서울: 한국음악사학회, 2009), 제43집, 299-304쪽 참조.

18) 李惠求, “樂學軌範 譯註(I)”, 『東方學志』(서울: 延大 東方學研究所, 1955), 제2집, 207-285쪽; “樂學軌範 譯註(II)”, 『東方學志』(1961), 제5집, 45-120쪽. 『국역악학궤범』(서울: 민족문화추진회, 1979)에 대한 서평은 宋芳松, “李惠求 譯, 『國譯樂學軌範』”, 『民族音樂學』(서울: 서울대 음대 동양음악연구소, 1979), 제3집, 117-23쪽. 이 글은 저자의 『韓國音樂史研究』(1982), 647-62쪽에 수록됨.

학술적 의미와 가치는 광복 후 일반 교양인을 위한 전통음악 관련 입문서였다는 사실에서 찾을 수 있다.

만당 선생님의 『韓國音樂研究』(1957)와 쌍벽을 이루는 『國樂論攷』(1966)는 1954년 이후 발표한 고악보(古樂譜) 해독 및 전통악기의 연주기법 관련 논문 16편을 수록한 윤초 선생님의 첫째 논문집이다. 『韓國音樂研究』처럼 『國樂論攷』는 한국음악학의 초석이 되는 고전적 저작물이므로, 아래 <인용 2>에 16편의 논문명을 제시하였다.

<인용 2> 제1편 高麗의 音樂: 1) 步虛子論攷, 2) 靑山別曲, 3) 西京別曲, 4) 風入松, 5) 滿殿春 形式考; 제2편 李朝의 音樂: 1) 宗廟祭禮樂의 音樂의 考察, 2) 靈山會相 中 三絃還入의 研究, 3) 念佛에 關한 研究, 4) 『遊藝志』의 軍樂打令과 現行 軍樂과의 關係, 5) 悤軍樂考, 6) 梅花點 長短考, 7) 『歐邏鐵絲琴字譜』의 解讀과 現行 平時調와의 關係, 8) 엇時調와 辭說時調의 形態論, 9) 時調와 巫女時調와의 關係, 10) 呈才 唱詞 管闕, 11) 弄絃法 研究으로 구성됨. 雅樂曲名의 再檢討, 國樂年表, 古樂譜解題가 부록됨.

“보허자”(步虛子) · “청산별곡”(靑山別曲) · “서경별곡”(西京別曲) · “풍입송”(風入松) · “만전춘”(滿殿春), 이상 고려 향악곡(鄕樂曲)의 음악학적 연구도 그렇고, “종묘제례악”(宗廟祭禮樂) · “영산회상”(靈山會相) · “삼현환입”(三絃還入) · “염불”(念佛) · “군악”(軍樂) · “길군악” · “매화점장단”(梅花點長短) · “시조(時調)와 무녀시조”(巫女時調) · “정재(呈才)의 창사”(唱詞) · “농현법”(弄絃法), 이상 조선시대 악곡의 음악학적 고찰은 전통음악의 새로운 연구방법을 윤초 선생님께서 보여준 학술적 독창성(originality)의 토대가 된다. 그 뿐 아니라 악곡의 음악적 분석 관련 연구성과들이 고려시대 및 조선시대 음악사연구의 기초 조성에 이바지했음을 상기할 때, 『國樂論攷』의 역사적 의미와 학술적 가치가 막중한 고전적 역저임을 인정할 수 있다.

저자의 둘째 논문집 『여명의 동서음악』²⁰⁾(黎明의 東西音樂: 1974)은 조선후기 논문 4편과 양악 관련 2편의 논문 및 부록으로 구성되었다. 셋째 논문집 『한국전통음악의 연구』²¹⁾

19) 이 단행본들의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 105-110쪽의 602항(『民謠와 鄕土樂器』), 603항(『朝鮮의 民謠』), 619항(『國樂概要』), 624항(『國樂論攷』) 참조.

20) 張師勛, 『黎明의 東西音樂』(서울: 寶晉齋, 1974)의 목차는 前篇 黎明의 傳統音樂: 朝鮮王朝 女樂의 敎育, 韓國 最初의 敏感음악 敎育機關, 唱劇 五十年史, 藝苑의 名人들(石瓊月 · 白牡丹 · 李翠蓮 · 吉眞紅 · 彩仙 · 洪素月 · 菊花 · 善琴 · 月仙이 · 朴錦紅 · 寶貝); 後篇 黎明의 西洋音樂: 洋樂界의 黎明期(曲號隊 · 軍樂隊 · 洋樂隊 · 軍樂隊長 白禹鏞 · 姜興俊 · 金昌熙), 愛國歌考로 구성됨.

21) 張師勛, 『韓國傳統音樂의 研究』(서울: 寶晉齋, 1975)의 목차는 1) 步虛子 續論攷, 2) 거문고 手法에 關한 研究, 3) 거문고 調絃法의 變遷, 4) 거문고의 力按法에 따른 演奏技法의 發展에 대하여, 5) 大笏의 原型과 變型, 6) 轉聲法과 退聲法, 7) 韓國音樂의 特徵을 찾기 위한 試論, 8) 言弄과 言編, 9) 十二歌詞의 音樂의 特徵, 10) 時調 杖鼓點數考, 11) 韓國音樂의 記譜法, 12) 古樂譜에 쓰인 符號譯解, 13) 『梁琴新譜』, 14) 『大樂後譜』, 15) 杖鼓 장단법으로 구성됨.

(韓國傳統音樂의 研究: 1975)는 『國樂論攷』(1966) 이후 발표한 10편의 논문 및 5편의 자료로 구성되었다. 넷째 논문집 『국악사론』²²⁾(國樂史論: 1983)에는 1) 사론편(史論篇)에 6편, 2) 가악편(歌樂篇)에 3편, 3) 고악보 해제, 4) 무용편에 1편, 5) 교육편에 2편, 그리고 6) 문헌자료편에 2편으로 구성되었다. 『黎明의 東西音樂』(1974) · 『韓國傳統音樂의 研究』(1975) · 『國樂史論』(1983), 이상 세 논문집의 학술적 의미와 가치 및 고전적 저작물의 의의는 한국 음악학의 새로운 연구방법 및 학문적 외연(外延) 확장 등을 보여주었다는 점에서 발견된다.

하나의 주제를 심층적으로 연구한 모노그래프(monograph) 형태의 연구서로는 『한국 악기대관』²³⁾(韓國樂器大觀: 1969) · 『시조음악론』²⁴⁾(時調音樂論: 1972) · 『한국전통무용연구』²⁵⁾(韓國傳統舞踊研究: 1977) · 『세종조음악연구』²⁶⁾(世宗朝音樂研究: 1982)가 있다. 전통악기 60여 종의 역사 · 기능 · 연주법을 해설한 『韓國樂器大觀』(1969)은 악기학(樂器學)의 새로운 분야를 개척한 모범적 역작이다. 오랫동안 문학적 측면에서 연구된 시조(時調)를 음악학적 관점에서 새롭게 조명했다는 사실은 『時調音樂論』(1972)의 학술적 의미와 가치를 높여주는 바탕이다. 고려왕조 및 조선왕조의 궁중무용, 곧 정재(正才) 관련 연구서 『韓國傳統舞踊研究』(1977)의 학술적 의미와 가치는 무용학자가 아닌 음악학자가 궁중무용을 학술적으로 조명했다는 사실에 있다. 세종대왕(1415-1450)의 음악정신을 탐구한 모노그래프 『世宗朝音樂研究』(1982)는 시대사연구의 모범적 연구성과물이므로, 이 연구서의 학술적 의미와 가치는 대단히 크다. 이상 네 모노그래프의 고전적 저작물의 의의를 입증하는 세 가지는

22) 張師助, 『國樂史論』(서울: 대광문화사, 1983)의 목차는 I. 史論篇: 1) 『三國史記』樂志의 新研究, 2) 韓國의 古代音樂과 隣接音樂과의 關係, 3) 新羅音樂이 日本에 끼친 影響, 4) 樂官職考, 5) 掌樂院考, 6) 宗廟所藏 編鍾과 特鍾의 調査研究; II. 歌樂篇: 1) 『歌曲原流』考, 2) 歌曲의 研究, 3) 現行 時調의 여러 가지 問題點; III. 古樂譜解題; VI. 舞踊篇: 1) 韓國傳統舞踊序說; V. 教育篇: 1) 隣接學問과 專攻, 2) 全國 初·中·高等學校 國樂教育의 實態 調査 研究; VI. 文獻資料篇: 1) 『三國史記』樂志, 2) 『高麗史』樂志로 구성됨. 이 논문집의 서평은 宋芳松, 『韓國音樂學의 한 結實: 張師助 著, 『國樂史論』, 『예술과 비평』(서울: 서울신문사, 1985), 통권6호, 293-305쪽 참조. 이 서평은 저자의 『韓國音樂學序說』(서울: 세광음악출판사, 1989), 280-97쪽에 수록됨.

23) 張師助, 『韓國樂器大觀』(서울: 韓國國樂學會, 1969)의 목차는 제1편 序說(樂器分類法, 音程의 問題); 제2편 管樂器(竹部·木部·匏部·土部·金部); 제3편 絃樂器(絲部の 擦絃樂器·撥絃樂器·打絃樂器); 제4편 打樂器(有律打樂器·無律打樂器); 제5편 國樂器 編成法(祭禮樂器 編成法·宴禮樂器 編成法); 제6편 名人錄(典樂案·假典樂案·掌樂院 樂人·各種 『進宴儀軌』·『進饌儀軌』·『進爵儀軌』)로 구성됨.

24) 張師助, 『時調音樂論』(서울: 韓國國樂學會, 1972)의 목차는 제1편 時調音樂: 時調歌曲의 成立 및 分類, 音樂上으로 본 時調의 形態, 梅花點長短의 正體, 時調長短의 點數, 時調와 巫女時調와의 關係, 時調와 휘모리雜歌와의 關係, 時調의 音樂의 特徵 및 말 붙이는 法, 歌曲과 時調와의 區分, 時調에 관한 文獻; 제2편 時調文學: 時調의 發生과 그 形成·名稱·大衆性·音樂과의 關係로 구성됨. 이 연구서의 서평은 Bang-song SONG, "Chang Sa-hun, Sijo ūmak non(A Treatise on Sijo Music)," *Ethnomusicology*(1976), Vol. 20. No. 1 참조. 이 논문은 宋芳松, 『韓國音樂史研究』(1982), 672-75쪽에 복간됨.

25) 張師助, 『韓國傳統舞踊研究』(서울: 一志社, 1977)의 목차는 1. 序說, 2) 『高麗史』樂志의 呈才, 3) 『樂學軌範』의 呈才, 4) 朝鮮朝 末期의 呈才, 5) 朝鮮朝 末期에 創作된 呈才, 6) 『樂學軌範』에 전하는 呈才儀物·樂器·冠履, 7) 각종 儀軌에 전하는 樂人·舞人의 服飾, 8) 宗廟와 文廟 佾舞 및 處容舞譜로 구성된 附錄에 『高麗史』·『樂學軌範』·『進饌儀軌』·『進爵儀軌』·『進宴儀軌』·『呈才舞圖笏記』·『時用舞譜』에서 拔萃된 舞踊 관련 原文과 資料가 影印됨.

26) 張師助, 『世宗朝音樂研究』(서울: 서울대출관부, 1981)의 목차는 1) 世宗初期의 音樂, 2) 世宗中期의 音樂, 3) 世宗後期の 音樂, 4) 世宗代의 樂器, 5) 掌樂機關의 歷史的 變遷로 구성됨.

첫째 한국음악학의 새로운 연구방법을 소개한 점, 둘째 학문적 외연을 확장시킨 점, 그리고 셋째 시대사연구의 모범을 보여주었다는 점, 이상 세 가지로 요약될 수 있다.

일반 교양인 및 전공자를 위한 개설서로는 고대부터 현대까지 음악의 역사를 서술한 『한국음악사』²⁷⁾(韓國音樂史: 1976)가 있고, 현행 전통음악의 이론과 실재를 쉽게 서술한 개론서는 『국악총론』²⁸⁾(國樂總論: 1976)이다. 그리고 일반 교양인을 위하여 펴낸 『국악 대사전』²⁹⁾(國樂大事典: 1984)은 운초 선생님의 학문적 연구성과를 총 집합시킨 모범적 저술물이다.

세 사람이 쓴 공저의 우리 음악역사서로는 『국악사』³⁰⁾(國樂史: 1965)가 있었지만, 『韓國音樂史』(1976)는 한 명의 저자가 집필했다는 점, 그리고 『韓國音樂史』와 『國樂總論』(1976)은 앞세대 함화진의 『朝鮮音樂統論』(1948)보다 학술적으로 심화시켰다는 점에서 독창적이라고 평가된다. 운초 선생님의 연구저서 중의 백미(白眉)인 『國樂大事典』(1984)의 학술적 의미와 가치는 제1세대의 학문적 성과를 집대성하여 일반인들에 전통음악을 널리 보급하고 홍보하는 역할을 담당했다는 사실 때문에 높게 평가된다. 바로 이것이 『國樂大事典』이라는 고전적 저작물의 의의를 높여주는 근거이다.

요컨대, 앞서 거론한 한국음악학 제1세대인 만당 이해구 및 운초 장사훈의 고전적 저작물 모두는 앞 세대와 다른 학술적 독창성을 지닌 탐구서라는 점에서 공통적이다. 이러한 독창성이 두 분의 저작물을 고전적 역작물로 평가받게 만든 토대가 된다.

우리전통음악 분야의 창작 제1세대로 꼽히는 김기수(1917-1986) 선생은 일제강점기 때 작곡한 관현악곡 “皇花萬年之曲”(1939) 및 병주곡 “細雨影”(1941)에 이어 광복 후 1952년 관현합주곡 “정백혼”(精白魂)·“송광복”(頌光復), 관악4중주곡 “명단풍”(明丹風), 가악(歌樂) “개천부”³¹⁾(開天賦), 합악(合樂) “하원춘”(河元春), 이상 다섯 창작품을 작곡하였다. 그 후 “회서양”(會瑞陽)·“파봉선”(破崩線) 등을 작곡함으로써 신국악운동에 세운 그의 공로가 인정되어 김기수 선생은 1954년 서울특별시 문화상의 음악부분을 수상하였다.

27) 상론은 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 669항(『韓國音樂史』) 참조. 이 연구서에 대한 서평은 Bang-song SONG, “Chang Sa-hun, *Han'guk ūmaksa* [History of Korean Music],” *Korea Journal*(Seoul: Korean National Commission for UNESCO, 1976), Vol. 16, No. 11, pp. 56-59 참조. 이 서평은 宋芳松, 『韓國音樂史研究』(1982), 663-71쪽에 복간됨.

28) 상론은 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 668항(『國樂總論』) 참조.

29) 張師助, 『國樂大事典』(서울: 세광음악출판사, 1984)에 대한 서평은 宋芳松, “韓國傳統音樂의 길잡이: 張師助著, 『國樂大事典』,” 『예술과 비평』(서울: 서울신문사, 1984), 통권3호, 318-37쪽 참조. 이 서평은 필자의 『韓國音樂學序說』(1989), 298-323쪽에 복간됨.

30) 李惠求·成慶麟·張師助 共著, 『國樂史』(서울: 韓國國樂學會, 1965). 저자들이 『韓國藝術總覽: 概觀篇』(서울: 대한민국예술원, 1974)에 기고한 글을 모아서 묶은 음악사임. 상론은 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 18쪽의 35항(『國樂史』) 참조.

31) “開天賦”의 시작 부분 악보는 송방송, 『증보한국음악통사』(2007), 726쪽의 <보례 7-1> 참조.

1960년대부터 김기수 선생이 작곡한 관현악곡으로는 “신양즉흥곡”·성악과 관현악을 위한 “5월의 노래”·“새나라”·“새아침”·“고원의 자성”·“전원만보서풍”·“신개지”·“광복의 환희”·“새마음”·“당굴” 등이 있다. 그리고 협주곡으로는 “명단풍”과 “무궁한 등불”이 있다. 실내악곡으로는 “낙화만강”·“허튼소리 새가락”·피리와 아쟁을 위한 중주곡 “다스름”·대금과 거문고 2중주곡 “미친 듯 취한듯”·“초롱”이 있다. 그리고 대금 독주곡 “해월”·“설죽”·가야금독주곡 “향란,” 그리고 피리독주곡 “가람” 및 해금독주곡 “등롱”이 있다.

앞서 지적했듯이 김기수 선생의 창작곡은 모두 서양음악의 작곡기법에 의거하지 않고 전통악곡을 모방해 창작했다는 한계성에서 벗어나기 어렵다. 그러나 신국악운동의 개척자로 인정을 받은 그는 1977년 대한민국예술원의 공로상을 받았고, 1979년에는 제11회 대한민국 문화예술상을 수상함으로써, 전통음악계에서 최초 작곡가의 자리를 확고히 차지하였다.

2) 한국음악학 제2세대의 모범적 논저와 창작품

한국음악학의 제2세대로 두 권 이상의 학술적 저서 또는 예술적 창작품을 발표한 사람은 한만영(韓萬榮)·황병기(黃秉冀)·이성천(李成千)·송방송(宋芳松)·백대웅(白大雄)·박범훈(朴範薰), 그리고 외국음악학자로 로버트 프로바인(Robert C. Provine) 등이 있다. 출생 연도 순으로 한 사람씩 그들의 논저 및 창작품에 대하여 거론하도록 하자.

제2세대 중 가장 일찍 『범패: 상주권공재』(梵唄: 常住勸供齋, 1969)라는 단행본을 펴낸 저자는 한만영(1935-2007) 교수이다. 1960년대 유창렬(柳昌烈)·김운공(金耘空)·박송암(朴松庵)·강동진(姜東振)·한동희(韓東熙)·윤동화(尹東和), 이상 여섯 범패승(梵唄僧)이 부른 35곡의 범패를 5선보로 채보한 사실, 그리고 우리나라 불교음악 연구를 위한 현장 조사(field reseach)라는 새로운 연구방법을 소개했다는 점, 이상 두 가지는 『梵唄: 常住勸供齋』(1969)의 학술적 의의를 높여주는 근거이다. 1965년 9월 25일 서울 청량사(淸涼寺)에서 녹음한 35곡의 범 곡명은 5선보에 최초로 채보된 불가(佛家) 관련 악곡이므로, 아래 <인용 3>에 제시하였다.

<인용 3> 종성(鍾聲)·옹호계(擁護偈)·다계(茶偈)·고아계(故我偈)·탄백(歎白)·초할향(初喝香)·등계(燈偈)·삼정례(三頂禮)·합장계(合掌偈)·고향계(告香偈)·상부개계(詳夫開啓)·여수계(瀝水偈: 일명 관음찬(觀音讚))·복청계(伏請偈)·천수바리(千手唵囉)·사방찬(四方讚)·도랑계(道場偈)·창혼(唱魂)·참회계(懺悔偈)·거불(舉佛)·보소청진언(普召請眞言)·

유치(由致)·삼청(三淸)·가영(歌詠)·고아계(故我偈)·헌좌계(獻座偈)·다계(茶偈)·향수나
열(香需羅列)·특사가계(特賜加持)·사타라니(四陀羅尼)·가지계(加持偈)·보공양진언(普供養
眞言)·보회향진언(普回香眞言)·반야심경(般若心經)·원아계(願我偈)·축원(祝願).³²⁾

한만영 교수의 첫 번째 논문집 『한국불교음악연구』³³⁾(韓國佛敎音樂研究: 1980)는 그의 석사학위논문³⁴⁾을 비롯하여 범패 관련 일곱 편의 논문 및 범패 짓소리 상주권공재(常住勸供齋) 35곡과 짓소리 13곡의 오선보, 그리고 동음집(同音集)의 색인으로 구성되었다. 범패 관련 문헌적 연구에 초점을 맞춘 제1세대 이해구 박사가 시도하지 못한 현장조사 연구방법에 의거한 범패 관련 그의 연구성과는 제2세대의 독창적이고 모범적 모노그래프(monograph)이기 때문에, 『韓國佛敎音樂研究』(1980)의 학술적 의미와 가치는 매우 크다. 따라서 그 저술물의 고전적 의의는 바로 이런 학술적 독창성에 있다.

저자의 두 번째 논문집 『한국전통음악연구』³⁵⁾(韓國傳統音樂研究: 1991)는 범패를 제외한 전통음악 관련 논문 10편으로 구성되었다. 이 둘째 논문집의 연구논문 10편은 제1세대의 업적에 없거니와, 새로운 연구방법으로 찾아낸 제2세대의 연구성과이고, 또한 영문서³⁶⁾로도 번역됐음을 감안할 때, 『韓國傳統音樂研究』(1991)는 후학들에게 모범적 저작물로 꼽히고, 이 논문집의 학술적 의미와 가치는 바로 그런 점에 있다.

6.25 때 부산 피난시절(1952~1959)부터 가야금을 배우기 시작한 서울대 법대 출신의 황병기 교수는 김영운(金永胤)에게서 정악(正樂)을, 그리고 김윤덕(金允德)으로부터 가야금산조를 사사하였다. 1959년 서울대 음대 국악과가 설립됐을 때부터 가야금강사로 출강한 그는 1962년 제자들에게 가야금산조를 가르치기 위해서 김윤덕류(金允德流)·박상근류(朴相根流)·심상건류(沈相健流) 가야금산조를 5선보로 채보한 등사물(謄寫物)의 『가야금산조』 악보를 교재로 출간하였다. 세 유파의 가야금산조 악보는 서양의 5선보에 최

32) 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 141쪽의 833항에서 인용함.

33) 韓萬榮, 『韓國佛敎音樂研究』(서울: 서울대출판부, 1980)의 내용은 1) 佛敎音樂概說, 2) 誦 소리의 <聲>과 形式, 3) 梵唄 짓소리와 誦 소리의 比較研究, 4) 허덜퐁에 관하여, 5) 同音集의 復元, 6) 和請과 告祀念佛, 7) 짓소리 調査記로 구성됨. 상론은 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題 2』(2000) 448쪽의 5199항 참조. 이 논문집의 서평은 宋芳松, “韓萬榮 著, 『佛敎音樂研究』(1981),” 『韓國音樂史研究』(1982), 689-702쪽 참조.

34) 韓萬榮, “梵唄 짓소리와 誦 소리의 比較研究: 特賜加持를 중심으로”(서울: 서울대 대학원 석사학위논문, 1969)은 『李惠求博士頌壽紀念音樂學論叢』(서울: 한국국악학회, 1969), 267-90쪽에 발표됨. 이 논문의 상론은 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 142쪽의 836항 참조.

35) 韓萬榮, 『韓國傳統音樂研究』(서울: 도서출판 풍남, 1991)의 내용은 1) 韓國音樂의 源流, 2) 韓國과 日本의 佛敎音樂, 3) 世宗의 音樂의 業績, 4) 慢大葉과 中大葉, 5) 『梁琴新譜』中大葉의 變調, 6) 山打令에 관한 研究, 7) 관소리의 羽調, 8) 太白山 以東地方의 民謠旋法, 9) 濟州道의 巫樂研究, 10) 韓國音樂: 最近世史로 구성됨.

36) Hahn Man-young [Han Man-yǒng], *Kugak: Studies in Korean Traditional Music*(서울: 탐구당, 1991)에 대한 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題 2』(2000), 450쪽의 5215항 참조.

초로 채보했다는 점에서 그의 학술적 업적 및 그 음악사적 의의를 찾을 수 있다. 따라서 세 유파의 가야금산조 악장을 제시하면, 다음의 <인용 4>와 같다.

<인용 4-1> 김윤덕(1915년생)에게 사사한 가야금산조의 5선보는 진양조·중모리·중중모리·자진모리·휘모리·단모리, 이상 여섯 장으로 구성됨.

<인용 4-2> 박상근의 제자 성금연(成錦鸞)이 연주한 가야금산조의 5선보는 진양조·중모리·늦은 중모리·중중모리(긑거리)·자진모리·휘모리·단모리, 이상 일곱 장으로 구성됨.

<인용 4-3> 심상건이 연주한 가야금산조의 5선보는 진양조·중모리·자진모리, 이상 세 장으로 구성됨.³⁷⁾

1962년 국립국악원(國立國樂院) 주최 신작국악연주회 때 시인 서정주(徐廷柱) 시에 선율을 붙인 “국화 옆에서”를 발표하여 세인의 이목을 끈 이후부터 가야금연주가 황병기 교수는 작곡가의 길을 본격적으로 걷기 시작하였다. 다음에 거론할 창작품들은 모두 음악사적 의의를 지닌 그의 고전적 창작품으로 평가되고 있다.

1963년 가야금독주곡의 효시(嚆矢)인 “숲”을 발표한 이후 황병기 교수는 수많은 가야금곡을 창작하였다. “숲” 이외 1960년대 창작한 “봄”·“석류(石榴)집”·“가을”·“가라도”(加羅都)를 비롯하여 1970년대에는 “침향무”(沈香舞)·“비단 길”·“아이보개”·“전설”(傳說)·“영목”(靈木) 등의 실험적이고 색채감이 짙은 독주곡을 작곡하여 자신이 직접 시연(試演)하였다.

우리나라 최초의 가야금창작곡으로 알려진 그의 첫 작품 “숲”(1963)은 1장 ‘녹음’(綠陰), 2장 ‘땀꾸기,’ 3장 ‘비,’ 그리고 4장 ‘달빛,’ 이렇게 낭만적인 부제를 붙인 네 악장으로 구성되었다. 그윽하고 짙잖아 편안한 느낌을 주는 1장의 ‘녹음’ 및 4장의 ‘달빛’은 정악(正樂)에 그 뿌리를 두고 있다. 이와 대조적으로 산조(散調)에 뿌리를 둔 2장의 ‘땀꾸기’와 3장의 ‘비’는 발랄하고 신나며 재미있다. 가야금독주곡 “숲”이 지닌 예술적 창작성 및 고전적 작품의 의의는 서양의 작곡기법에 의거한 창작성이 아니라, 전래하는 정악과 가야금산조의 전통음악에 바탕을 두고 창작한 작품이라는 사실에 있다.

37) <인용 4>에 나오는 세 流派의 伽倻琴散調 5선보 관련 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 150쪽의 893항(金允德流), 894항(朴相根流), 895쪽(沈相健流) 참조.

“가라도”의 발표 이후 6년 간의 침묵을 깨고 내놓은 “침향무”는 작곡자의 대표적인 창작품 중의 하나이다. 가야금연주자라면 누구나 도전해보는 이 창작품의 ‘침향’은 인도의 향기라는 뜻이고, ‘침향무’는 그런 향기가 가득한 곳에서 추는 춤을 의미한다. 신라 문화와 정신에 관심이 많았던 작곡가가 “침향무”를 통해 신라 불상(佛像) 아래서 구도의 자세로 춤을 추는 승려의 모습을 표현해 내고자 하였다. 불교음악 범패(梵唄)의 음계에 바탕을 둔 새로운 창작기법에 의거한 작품이 “침향무”이므로, 이 창작품은 독창적 예술 창작품으로 평가를 받는다.

1980년대에 발표한 가야금독주곡 “남도환상곡”(南道幻想曲)·“밤의 소리”에는 전통과 현대가 원심력(遠心力)과 구심력(求心力)처럼 잘 조화되었다. “남도환상곡”에서는 전통성(傳統性)이 잘 반영됐지만, “밤의 소리”에서는 현대성(現代性)이 강하게 느껴진다. 다시 말해서 “남도환상곡”은 작곡자가 나름대로 산조를 재해석하여 창작한 작품이고, “밤의 소리”에서는 가야금의 실험적 연주기법을 새롭게 시도하였다. 황병기 교수의 가야금 창작품 중에서 실험성이 가장 돋보이는 작품은 “미궁”(迷宮)이다. “미궁”은 현대무용가 홍신자(洪信子)의 목소리와 그의 가야금이 만나 탄생된 창작품이라는 사실에 그 작품의 예술적 의의가 있다.

이상의 창작품 관련 서술내용을 요컨대, 전래 가야금음악의 든든한 밑바탕 위에서 창작활동을 전개한 황병기 교수는 서양음악의 작곡기법에 의거하지 않았고, 전통음악을 바탕으로 삼아 현대 감각에 맞는 새로운 아이디어를 근거로 수많은 가야금창작곡을 발표함으로써 우리나라 창작계의 새로운 지평을 열었다. 이러한 창작기법은 그가 작곡한 모든 가야금곡의 음악사적 의미를 보여줄 뿐 아니라, 가야금창작곡의 예술적 특징 및 고전적 작품의 의의를 입증하는 토대가 되었다. 다시 말하자면, 우리나라 창작계에서 차지하는 황병기 교수의 위치는 바로 이런 점에서 평가되어야 합리적이다.

모두가 부러워하는 의과대학(醫科大學)에 진학했지만 중도에 포기하고 서울대 음대 국악과 제3기생으로 입학하여 작곡을 전공하고 동 대학원을 졸업한 작곡가 이성천(1936-2003) 교수는 『놀이터』(1977)와 『숲속의 이야기』(1977)라는 창작곡집,³⁸⁾ 그리고 그의 창작품에 깃든 사상적 배경을 보여주는 『한국·한국인·한국음악』³⁹⁾(1997) 등의 저서를

38) 李成千, 『놀이터: 한국악기를 위한 창작곡집 1-가야고』(서울: 秀文堂, 1977) 및 『숲속의 이야기: 한국악기를 위한 창작곡집 2-가야고』(서울: 秀文堂, 1977)의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 83쪽의 409항(『놀이터』) 및 470항(『숲속의 이야기』) 참조.

39) 李成千, 『한국 한국인 한국음악』(서울: 도서출판 풍남, 1997)의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題 3: 1996~2000』(서울 민속원, 2003), 279쪽의 3557항 참조.

출간한 제2세대의 대표적인 인물 중 한 사람이다.

‘한국악기를 위한 창작곡집-가야금’이라는 부제(副題)가 달린 『놀이터』(1977)는 1966년부터 작곡한 가야금곡을 모아 놓은 이성천 교수의 첫 번째 창작곡집이다. 두 번째 창작곡집 『숲속의 이야기』(1977)에는 1967년 이후에 발표한 창작곡을 모아놓았다. 두 창작곡집은 황병기 교수의 창작기법과 대조적으로 서양음악의 작곡기법에 의거하여 가야금을 위해 창작한 그의 작곡집이다. 두 창작곡집의 이런 음악사적 의의를 감안하여, 가야금을 위한 창작곡명을 아래의 <인용 5-1 및 5-2>에 소개하였다.

<인용 5-1> 『놀이터』: “가야금독주곡 제7번·제8번·제9번·제10번·제13번·제16,”
모음곡 “놀이터”(정경·미끄럼·공기놀이·소나기), 모음곡 “살고지다리”(대보름·놀랑·
다리밟기), “중주곡 제6번·제8번.”

<인용 5-2> 『숲속의 이야기』: 모음곡 “숲속의 이야기”(다스름 등 19곡), “變奏曲 2,”
“獨奏曲 제18번,” “幻想的小曲,” “重奏曲 제3번.”

본래 이재숙(李在淑) 교수의 가야금독주회를 위한 위촉작품으로 작곡한 “놀이터”(1966)는 가야금을 위한 작곡자의 최초 창작곡이다. 본래 이 창작품은 문화공보부(文化公報部) 주최의 신인음악콩쿠르에서 입상한 “피아노를 위한 모음곡: 놀이터”를 가야금에 맞도록 현대적 기법으로 재창작한 작품이다. 전통적 리듬과 농현(弄絃) 그리고 형식에서 벗어나, 새로운 리듬의 변화와 형식 및 다채로운 기교를 예술적으로 잘 살린 점은 “놀이터”라는 창작품의 예술적 의미와 가치를 높여주는 증거이다.

『놀이터』의 출간 이후 10여 년 동안 작곡자는 가야금곡 20편을 작곡하여 모음곡 『숲속의 이야기』를 출간하였다.⁴⁰⁾ 이 가야금 창작품에서 작곡자는 동물과 곤충의 생활이나 우화(寓話)를 바탕으로 삼아 낭만적이고 색채감이 느껴지도록 창작한 작곡기법이 “숲속의 이야기”의 예술적 작품으로 평가하는 토대이다. 요컨대, 『놀이터』(1966) 및 『숲속의 이야기』(1977) 소재 가야금을 위한 창작곡 모두는 이성천 교수가 서양음악의 작곡기법에 의거해 창작했다는 사실이 황병기 교수의 가야금곡품과 구별되는 점이다.

우리전통음악에 내재한 의식(意識)을 찾기 위해서 이성천 교수가 노력한 글을 집대성한 단행본이 『한국·한국인·한국음악』(1997)이다. 우리전통음악의 정신을 화이부동(和而不同), 전통음악의 마음을 자연주의(自然主義), 전통음악의 개성을 포괄성(包括性)과 여유(餘

40) “숲속의 이야기” 중 1. 다스름의 악곡은 송방송, 『증보한국음악통사』(2007), 789쪽의 <보레 7-6> 참조.

裕), 그리고 전통음악의 얼굴을 곡선(曲線)·구수한 큰 맛·비정제성(非精製性)으로 정리한 그의 철학적 사변(思辨)에 의거한 사상적 내용은 다른 책에서 찾아볼 수 없는 독창적 견해이다. 바로 이것이 『한국·한국인·한국음악』이 지닌 독창적 저서의 근거이다.

제2세대 중 가장 일찍 펴낸 영문서의 저자는 송방송(宋芳松)이다. 미국 브라운(Brown) 대학에서 출간한 *An Annotated Bibliography of Korean Music*⁴¹⁾(1971)이라는 단행본이 그것이다. 이 영문서는 우리전통음악 관련 논문과 연구서 및 음악사료를 해제(解題)하여 영어권의 나라에 소개한 참고문헌(bibliography) 분야의 최초 단행본이라는 사실에 학술적 의미와 가치가 있다. 그리고 이 영문서의 증보한글판이 한국정신문화연구원(韓國精神文化研究院)에서 일반자료총서 8-1로 펴낸 『한국음악학논저해제』⁴²⁾(韓國音樂學論著解題: 1981)이다. 한국음악학의 학술적 기초작업이 얼마나 중요한지를 후학들에게 가르치는 모범적 지침서가 『韓國音樂學論著解題』(1981)이고, 그 이후 출간한 여러 논저해제집⁴³⁾의 뿌리였다는 사실은 이 영문서 및 한글판 논저해제의 고전적 의의를 더해준다.

캐나다 민속문화연구소(Canadian Center for Folk Culture Studies)의 열 번째 저작물로 출간된 필자의 둘째 영문서: *The Korean-Canadian Folk Songs: An Ethnomusicological Study*⁴⁴⁾(1974)는 캐나다-한국계 이민자의 민요에 대한 종족음악학(種族音樂學: ethnomusicology)적 연구서, 곧 모노그래프(monograph)이다. 한만영 교수의 『梵唄: 常住勸供齋』(1969)처럼 이 연구서의 학술적 의미와 가치는 종족음악학적 현장조사(field research) 방법론의 중요성을 일깨워 주었다는 점에 있다.

조선후기 조선왕조의 왕립음악기관 장악원(掌樂院)의 일기책인 『악장등록』(樂掌謄錄)의 국역을 포함한 『악장등록연구』⁴⁵⁾(樂掌謄錄研究: 1980)는 영남대 민족문화연구소(民族文化研究所)의 민족문화총서 제8권으로 출간되었다. 『樂學軌範』(1493)의 국역이 한국음악

41) 이 영문서에 대한 상론은 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 179쪽의 1112항 참조.

42) 이 단행본의 해제 관련 상론은 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題 2』(2000), 206쪽의 2340항 참조.

43) 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題 2: 1980~1995』(2000); 『韓國音樂學論著解題 3: 1996~2000』(2003); 『韓國音樂學論著解題 4: 2001~2004』(서울: 민속원, 2007).

44) Bang-song Song, *The Korean-Canadian Folk Songs: An Ethnomusicological Study*(Ottawa: Canadian Centre for Folk Culture Studies, National Museum of Man, 1974)에 대한 상론은 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 280쪽의 1117항 참조.

45) 宋芳松, 『樂掌謄錄研究』(慶山: 民族文化研究所, 1980)의 내용은 제1편 掌樂院의 歷史的 研究: 제1장 歷代王立音樂機關, 제2장 朝鮮初期의 音樂機關, 제3장 掌樂院의 歷史的 概觀, 제4장 『樂掌謄錄』의 分析的 考察; 제2편 『樂掌謄錄』 譯註 및 影印: 1637年(丁丑 仁祖 15), 1638年(戊寅 仁祖 16), 1639年(己卯 仁祖 17), 1640年(庚辰 仁祖 18), 1643年(癸未 仁祖 21), 1644年(甲申 仁祖 22), 1645年(乙酉 仁祖 23), 1646年(丙戌 仁祖 24), 1647年(丁亥 仁祖 25), 1649年(己丑 仁祖 27), 1650年(庚寅 孝宗 1), 1651年(辛卯 孝宗 2), 1652年(壬辰 孝宗 3), 1653年(癸巳 孝宗 4), 1655年(乙未 孝宗 6), 1656年(丙申 孝宗 7), 1657年(丁酉 孝宗 8), 1659年(己亥 孝宗 10), 1660年(庚子 顯宗 1), 1661年(辛丑 顯宗 2), 1662年(壬寅 顯宗 3), 1667年(丁未 顯宗 8), 1668年(戊申 顯宗 9), 1669年(己酉 顯宗 10), 1674年(甲寅 顯宗 15), 1675年(乙卯 肅宗 1), 1676年(丙辰 肅宗 2), 1677年(丁巳 肅宗 3), 1680年(庚申 肅宗 6), 1681年(辛酉 肅宗 7), 1685年(乙丑 肅宗 11), 1686年(丙寅 肅宗 12), 1723年(癸卯 景宗 3), 1744年(甲子 英祖 21), 1745年(乙丑 英祖 21), 1752年(壬申 英祖 28), 1753年(癸酉 英祖 29).

학의 기초작업 중 하나임을 일깨워준 이해구 박사님의 모범적 업적 『國譯樂學軌範』(1979)을 본받아 필자가 음악사료의 국역작업을 계승한 성과물이라는 사실에 『樂掌謄錄研究』의 학술적 의미와 가치가 있다.

필자가 미국 웨슬레안(Wesleyan)대학교의 재학시절(1973~1977) 예비박사생 겐이찌 쓰게(柘植元一: Genichi Tsuge) 및 프엔 첸(陳富烟: Fu-yen Chen)과 함께 일본재단(Japan Foundation)의 연구비로 추진한 Source Readings in East Asian Music 프로젝트의 일환으로 출간한 *Source Readings in Korean Music*⁴⁶⁾(1980)은 우리나라의 중요한 음악사료를 11장으로 나누어 해설과 함께 영역한 최초 연구서이다. 이 연구서의 학술적 의미와 고전적 가치는 미국대학에서 종족음악학(ethnomusicology)의 여러 연구분야 중 동아시아음악 전공자들의 교재로 출간했다는 사실에 있다.

필자의 또 다른 영문서 *The Sanjo Tradition of Korean Kōmun'go Music*⁴⁷⁾(1986)는 1975년 미국 웨슬레안(Wesleyan)대학교에서 취득한 박사학위논문⁴⁸⁾을 수정 보완하여 펴낸 신쾌동류(申快童流) 거문고산조를 종족음악학적 관점에서 조명한 일종의 모노그래프(monograph)이다. 영어권의 종족음악학자(ethnomusicologists)들에게 우리나라의 기악곡 산조에 대한 종족음악학적 접근방법에 의거한 연구성과를 처음으로 해외에 소개한 사실은 이 영문서의 학술적 의미와 가치를 높여주는 근거이다.

1963년부터 1982년까지 20년 동안 발표한 글을 모은 필자의 첫 번째 논문집 『한국음악사연구』⁴⁹⁾(韓國音樂史研究: 1982)는 한만영 교수의 『韓國佛敎音樂研究』(1981) 이후 출

46) Bang-song SONG, *Source Reading in Korean Music*(Seoul: Korean National Commission for UNESCO, 1980). 내용은 Introduction, Chapters 1) Myth and Legend Concerning Music Instruments, 2) Music Instruments, 3) Theory and Aesthetics, 4) Musical Notations, 5) Diary of the Royal Music Institute of the Yi Dynasty, 6) Music and Musicians Described in Literatures, 7) Religious and Ritual Traditions, 8) Musico-Dramatic Traditions, 9) Vocal Tradition, 10) Western Music and Musical Instruments Observed by Koreans, and 11) Importation of Musical Instruments from China로 구성됨.

47) Bang-song SONG, *The Sanjo Tradition of Korean Kōmun'go Music* (Seoul: Jung Eum Sa, 1986)의 내용은 Part One: A Historical Introduction to the *Kōmun'go* and *Sanjo*; Chapters 1) History and Etymology of the *Kōmun'go*, 2) *Kōmun'go* Literature and Its Notation, 3) The Instrument and Its Tuning, 4) *Kwangdae* Musicians and Their Musical Traditions, 5) The Historical Development of *Sanjo* Tradition; Part Two: Analysis and Discussion of *Kōmun'go Sanjo*: Introductory Remarks, 6) The Modal Structure of *Kōmun'go Sanjo*, 7) The Rhythmic Structure of *Kōmun'go Sanjo*, 8) Improvisation and Other Features of *Kōmun'go Sanjo*, 9) A Comparison of *Sanjo*, to Indian *Raga*, 10) Summary and Conclusion; Part Three: Transcriptions of *Kōmun'go Sanjo*, 1) The *Kōmun'go Sanjo* of Sin K'we-dong, 2) Th *Kōmun'go Sanjo* of Paek Nak-chun.

48) Bang-song Song, "*Kōmun'go Sanjo*: An Analytical Study of a Style of Korean Folk Instrumental Music" (Middletown, Conn.: Wesleyan University, Ph.D. dissertation, 1975). 이 박사논문의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 180쪽의 1118항 참조.

49) 宋芳松, 『韓國音樂史研究』(경산: 嶺南大出版部, 1982)의 논문 이외의 부록의 목차는 다음과 같다. ◀부록 I▶ 韓國音樂研究書 批評: 1) 李惠求 譯 『국역악학개범』(서울: 民族文化推進會, 1979), 2) 成慶麟 著 『韓國音樂論攷』(서울: 同和出版公司, 1976), 3) 張師助 著 『韓國音樂史』(서울: 正音社, 1976), 4) 李惠求 著 『韓國音樂論叢』(서울: 秀文堂, 1976), 5) 張師助 著 『時調音樂論』(서울: 서울대출판부, 1973), 6) 崔彰鳳 編 『韓國의 民俗藝術』(서울: 韓國文藝振興院, 1978), 7) Park Chon-Hwa (ed.) Survey of Korean Arts: Folk Arts(Seoul: National Academy of Arts, 1974), 8)

간한 제2세대의 논문집이다. 한국음악학(Korean musicology) 관련 글을 수록한 『韓國音樂史研究』의 내용은 학술적 의미와 가치를 지니므로, 아래의 <인용 6>에 제시하였다.

<인용 6> 제1편 韓國音樂學序說: 1) 韓國音樂學의 成長過程과 當面問題, 2) 韓國音樂學과 文化藝術機關, 3) 韓國音樂學 研究入門, 4) 韓國音樂史學의 研究方法論, 5) 韓國音樂學의 研究計劃書 作成法, 6) 韓國音樂學 研究論文의 註釋 形式論; 제2편 韓國音樂史料研究: 1) 韓國古代音樂史料의 比較檢討, 2) 『三國史記』樂志의 音樂學의 研究, 3) 『樂學軌範』의 文獻의 研究, 4) 『延大所藏琴譜』解題, 5) 『樂掌謄錄』解題; 제3편 韓國音樂史研究: 1) 鄉樂 河臨調의 音樂史學的 考察, 2) 王山岳과 玉寶高의 年代考, 3) 掌樂院과 宮中樂人 研究, 4) 慢大葉考, 5) 『遊藝志』의 笙簧字譜 解讀과 그에 나타난 紫芝羅葉(자진한뉘), 6) 韓國傳統音樂의 羽調論, 7) 連音標의 問題點에 對한 考察; 제4편 韓國傳統音樂의 特色論: 1) 散調를 통해서 본 韓國人의 傳統的 美意識, 2) 韓國 散調와 印度 라가(Raga)의 比較考察. (◀부록 I▶ 및 ▶부록 II▶는 본고의 각주 49 참조.)

상기한 글들은 저자가 1968년 캐나다 토론토(Toronto)대학교로 유학을 떠나기 전에 발표한 글, 그리고 1977년 말 귀국한 후에 발표한 글로 구분될 수 있다. 저자의 석사학위논문⁵⁰⁾을 비롯하여 “만대엽고”(慢大葉考), “『유예지』(遊藝志)의 생황자보(笙簧字譜) 해독(解讀)과 그에 나타난 자진나엽”(紫芝羅葉: 자진한뉘), “『연대소장금보』(延大所藏琴) 해제”(解題), 그리고 “연음표(連音標)의 문제점(問題點)에 대한 고찰”(考察), 이상 4편의 논문 및 “종족음악학(種族音樂學)이란 학문(學問)의 발달”(發達)이라는 번역문은 유학 전에 발표한 글이고,⁵¹⁾ 나머지는 귀국 후에 발표한 글이다. 한국음악학의 정립을 위해서 노력한 성과물, 음악사료 비평의 중요성 관련 글, 기존 연구서의 학술적 비평의 중요성을 일깨운 서평(▶부록 I▶), 외국 음악학계의 동향 관련 번역문(▶부록 II▶), 이상 여러 관점에서 조명한 2세대의 학술적 결실이라는 사실에서 『韓國音樂史研究』(1982)의 고전적 의의를 찾아야 순리적이다.

상고시대부터 현재까지의 우리나라 음악역사를 서술한 『한국음악통사』(韓國音樂通史: 1984)의 학술적 가치는 제2세대가 출간한 단독 집필의 우리음악사 개론서라는 데 있다. 음악의 역사적 사실과 사실간의 상호관계를 설명함으로써, 일관된 역사의 큰 흐름 곧 대세(大勢)라는 관점에서 서술한 『韓國音樂通史』는 날개의 사실 위주로 서술한 운초 선생님의 『韓國音樂史』(1976)와 다른 점⁵²⁾이다. 역사적 사실들의 상호관계를 찾아 음악사적

韓萬榮 著 『佛敎音樂研究』(서울: 서울대출판부, 1981); ▶부록 II▶ 西洋音樂學의 이모 저모: 1) 音樂學과 民族音樂學의 歷史的 概觀, 2) 種族音樂學이란 學問의 發達, 3) 音樂學·歷史學·人類學

50) 宋芳松, “連音標의 問題點에 對한 考察”(서울: 서울대 대학원 석사학위논문, 1967)은 『李惠求博士頌壽紀念音樂學論叢』(서울: 韓國國樂學會, 1969), 47-79쪽 및 저자의 『韓國音樂史研究』(1982), 579-614쪽에 복간됨.

51) 네 논문에 대한 상론은 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 57-58쪽의 301항, 302항, 303항, 304항 참조

대세에 따라 체계적으로 서술한 이런 상이점이 『韓國音樂通史』를 고전적 저서로 평가받을 수 있는 토대이다.

그러나 『한국음악통사』의 내용은 두 은사님의 연구성과를 바탕으로 서술됐고, 저자의 연구성과가 너무 미약한 것이 약점이자 한계점이다. 다시 말해서 『韓國音樂通史』의 서술과정에서 저자 스스로가 모르는 음악사적 문제들을 많이 발견했기 때문에, 통사 집필 때 발견한 여러 문제에 도전한 아래와 같은 여러 연구논문집을 지속적으로 출간하게 되었다.

『韓國音樂通史』(1984) 이후 필자의 첫째 논문집 『한국고대음악사연구』⁵³⁾(韓國古代音樂史研究: 1985)의 내용은 세 부분으로 구성되었다. 고려시대를 서술할 때 당면한 문제에 도전한 논문 및 음악사료의 주해와 색인으로 구성된 『고려음악사연구』⁵⁴⁾(高麗音樂史研究: 1988)는 『韓國古代音樂史研究』(1985) 이후 펴낸 필자의 둘째 논문집이다. 『한국음악사연구』⁵⁵⁾(韓國音樂史論叢: 1995)는 1988년과 1995년 사이에 발표한 21편의 논문을 네 갈래로 나누어 엮은 필자의 셋째 논문집이다. 필자의 넷째 논문집 『한국음악사논총』⁵⁶⁾(韓國音樂史

52) 특히 다른 점은 “구슬이 서 말이어도 꿰어야 보배”라는 옛 격언이 있듯이, 낱개의 역사적 사실 중심의 백과사전식 지식에 의거한 『한국음악사』의 역사 서술에서 벗어나 우리음악사의 대세(大勢), 곧 큰 흐름을 파악할 수 있는 이론적 지식을 바탕으로 삼은 『한국음악통사』의 역사서술임.

53) 宋芳松 『韓國古代音樂史研究』(서울: 일지사, 1985)의 내용은 제1편 韓國古代音樂史研究: 1) 長川1號墳의 音樂史學的 點檢, 2) 渤海樂 小考, 3) 新羅 中隊 鄉樂器의 受容問題, 4) 新羅 三絃의 音樂史學的 點檢, 5) 統一新羅時代 唐樂의 受容과 그 意義; 제2편 韓國古代音樂史料 註解: 韓國古代音樂史料 序說, 1) 三韓時代 音樂史料, 2) 三國時代 音樂史料, 3) 統一新羅時代 音樂史料; 제3편 韓國音樂史料 索引: 1, 『古事類苑』의 韓國音樂記事 索引, 2) 『三國史節要』 音樂記事 索引, 3) 陳暘 『樂書』의 細目 索引, 4) 考古學資料에 나타난 樂器 索引, 5) 『高麗史』의 音樂記事 索引, 6) 『高麗圖經』의 音樂記事 索引, 7) 『東國李相國集』 音樂記事 索引, 8) 『六國史』의 韓國音樂記事 索引, 9) 『經國大典』 音樂關係事項 索引, 10) 壬辰亂 以前 音樂史料의 樂曲 索引이 그것이다.

54) 宋芳松, 『高麗音樂史研究』(서울: 일지사, 1988)의 제1편 高麗音樂史研究: 1) 『高麗圖經』所載 鄉樂器의 音樂史의 意義, 2) 高麗의 大樂署와 管絃房, 3) 高麗 鄉樂의 樂調에 대한 音樂史學的 考察, 4) 高麗 鄉樂의 三絃 問題, 5) 高麗 三竹의 起源과 傳承 問題, 부록: 高麗音樂史 年表; 제2편 高麗音樂史料 註解: 序章 韓國中世音樂史料 序說, 1) 高麗의 王立音樂機關, 2) 高麗의 鄉樂과 樂器, 3) 高麗의 唐樂과 唐樂呈才, 4) 大晟雅樂의 登場, 5) 高麗社會의 音樂文化; 제3편 韓國音樂史料 索引: 1) 『高麗名賢集』의 音樂記事 索引, 2) 壬辰亂 以前 音樂史料의 樂調 索引, 3) 『大東野乘』의 音樂記事 索引, 4) 『增補文獻備考』 樂考 索引으로 구성됨.

55) 宋芳松, 『韓國音樂史論叢』(경산: 영남대학교출판부, 1995)의 내용은 제1편 古代音樂史研究: 1) 渤海樂의 音樂史學的 再照明, 2) 韓國古代音樂의 日本傳播, 3) 新羅 三竹의 唐樂調 研究, 4) 韓國古代音樂과 실크로드, 5) 六國史 所載 韓國古代音樂史 年表; 제2편 中世音樂史研究: 1) 高麗 唐樂의 音樂史學的 照明, 2) 世宗朝의 雅樂署와 典樂署, 3) 世祖朝 音樂業績의 歷史的 照明, 4) 掌樂院 소속 樂工·樂生의 奉足制度, 5) 朝鮮前期 鄉樂의 三絃 研究, 6) 鮮初 樂調 理論의 音樂史學的 照明; 제3편 近現代音樂史研究: 1) 韓國音樂史의 特殊性和 美意識 試論, 2) 親日音樂家의 民族音樂史의 照明, 3) 판소리傳統의 創造의 繼承, 4) 散調의 演奏傳統과 그 問題點, 5) 韓國音樂의 歷史와 主體性, 6) 韓國樂舞의 歷史的 概觀; 제4편 韓國音樂史料研究: 1) 韓國音樂史料 大系, 2) 『樂學軌範』의 文獻의 研究(續), 3) 『仁政殿樂器造成廳儀軌』의 文獻의 檢討, 4) 陳暘의 『樂書』解題, 5) 『樂學軌範』의 音樂史學的 照明으로 구성됨.

56) 宋芳松, 『韓國音樂史論叢』(서울: 민속원, 1999)의 내용은 제1편 古代音樂史研究: 1) 音樂의 初期樣相과 樂論形成, 2) 金銅龍鳳蓬萊山香爐의 百濟樂器攷, 3) 韓國高大 樂師의 社會的 地位, 4) 淸州와 忠州지역의 音樂史의 照明; 제2편 朝鮮音樂史研究: 1) 鮮初 唐樂의 音樂史學的 檢討, 2) 世宗大王의 音樂業績에 대한 歷史的 再照明, 3) 肅宗末·英祖初의 唐樂呈才와 鄉樂呈才, 4) 朝鮮後期 選上妓의 社會制度史의 接近; 제3편 近現代音樂史研究: 1) 府民館을 통해 본 日帝末期의 音樂狀況, 2) 북한이 주체사상과 민족음악, 3) 韓國音樂史學 50年의 回顧와 展望; 제4편 韓國音樂史料研究: 1) 『豐呈都監儀軌』의 文獻의 再檢討, 2) 英祖朝 甲子 『進宴儀軌』解題, 3) 己丑年 『進饗儀軌』의 公演史料의 性格; <부록> 韓國音樂研究 書評: 1. 魯棟銀의 『한국근대음악사』(1995), 2. 金鍾洙·李淑姬 공역의 『譯註詩樂和聲』(1996), 3. 金千興의 『心詔金千興舞樂七十年』(1995)으로 구성됨.

論叢: 1999)은 『韓國音樂史論攷』(1995)처럼 논문 14편의 네 갈래 및 부록으로 구성되었다.

『韓國古代音樂史研究』(1985) 및 『高麗音樂史研究』(1988)에 포함된 연구논문 및 여러 음악사료 주해(註解), 그리고 고대 및 고려시대 관련 수많은 음악사료의 찾아보기[索引]는 제1세대의 연구서에서 찾아볼 수 없는 제2세대의 새로운 연구성과라는 사실에 학술적 의미와 가치가 있다. 그런 새 시도는 두 논문집을 고전적 저작물로 평가될 수 있는 근거가 된다. 『韓國音樂史論攷』(1995) 및 『韓國音樂史論叢』(1999)의 논문 35편은 모두 고대·중세·근현대음악사 관련 문제 해결을 위해 노력한 연구성과물이다. 『韓國音樂通史』(1984)의 출간 이후 16년 동안 펴낸 네 권의 연구논문집에 포함된 연구성과 모두는 『증보한국음악통사』(2007)의 편찬 때 밑거름이 됐다는 사실에 음악사적 의의가 있다. 바로 그 사실이 네 논문집의 고전적 저서로 평가되는 증거이다.

각 시대 음악사료의 색인작업은 한국음악학의 기초작업 중 하나이기 때문에, 시대사연구를 위해서 필자가 마련한 색인을 모두 『韓國古代音樂史研究』(1985) 및 『高麗音樂史研究』(1988)에 발표하였다.⁵⁷⁾ 조선시대 음악사연구를 위한 기초작업의 또 다른 결실이 5년에 걸쳐 준비하여 출간한 『조선왕조실록음악기사총색인』(朝鮮王朝實錄音樂記事總索引: 1991)이다. 『태조실록』(太祖實錄)부터 『철종실록』(哲宗實錄)까지의 『조선왕조실록』(朝鮮王朝實錄)에 나오는 음악 기사를 모아서 펴낸 『朝鮮王朝實錄音樂記事總索引』(1991)의 학술적 의미와 가치는 조선시대 음악사연구를 위한 학술적 밑거름이라는 사실에서 찾아져야 타당하다.

전남대 및 중앙대 교수를 거쳐 한국예술종합학교 전통예술원(傳統藝術院)의 원장을 지낸 백대웅(1943-2011) 교수는 이성천 교수처럼 작곡가이자 이론가이다. 그는 “판놀음”·“남도아리랑”·“우조길에 의한 가야금산조”·“신관동별곡” 등의 여러 창작곡을 발표하였다. 그리고 『한국전통음악의 선율구조』(1982)·『인간과 음악』(1988)·『다시보는 판소리』(1996) 등의 음악이론서를 그가 출간하였다.

가야금을 위한 그의 최초 작품 “우조길에 의한 가야금산조”는 17현가야금을 위한 짧은 산조로 1991년에 개작되었다. 이 짧은 산조에서 작곡자는 슬프고 애잔한 계면조(界面調)와 깨끗하고 담백한 우조(羽調)의 음악적 특성을 최대한 살렸다. 또한 이 창작품에서 작곡자는 확대된 가야금 음역에 따른 양손 연주법을 적극 활용하였다. 이 “우조길에 의

57) 宋芳松 『韓國古代音樂史研究』(1985)의 제3편 韓國音樂史料 索引: 1) 『古事類苑』의 韓國音樂記事 索引, 2) 『三國史節要』 音樂記事 索引, 3) 陳暘 『樂書』의 細目 索引, 4) 考古學資料에 나타난 樂器 索引, 5) 『高麗史』의 音樂記事 索引, 6) 『高麗圖經』의 音樂記事 索引, 7) 『東國李相國集』 音樂記事 索引, 8) 『六國史』의 韓國音樂記事 索引, 9) 『經國大典』 音樂關係事項 索引, 10) 壬辰亂 以前 音樂史料의 樂曲 索引;

그리고 宋芳松 『高麗音樂史研究』(1988)의 제3편 韓國音樂史料 索引: 1) 『高麗名賢集』의 音樂記事 索引, 2) 壬辰亂 以前 音樂史料의 樂調 索引, 3) 『大東野乘』의 音樂記事 索引, 4) 『增補文獻備考』 樂考 索引이 그것임.

한 가야금산조”의 특징은 기존 작품에 없던 전조(轉調), 곧 길바꿈의 효과를 최대한 살렸다는 그의 독창적 작곡기법이다. 바로 이 작곡기법[길바꿈: 轉調]이 “우조길에 의한 가야금산조”의 창작품으로서 예술적 의의를 보여주는 토대이다.

17현가야금과 서양의 현악4중주를 위한 그의 “신관동별곡”은 전래 민요의 “한오백년”과 “강원도아리랑”을 밑그림으로 삼아 창작한 작품이다. 이 창작품에서 작곡자는 전통적 리듬을 현대적 감각에 맞는 리듬으로 재구성한 점이 특징이다. 동서양의 음악어법을 잘 조화시켜서 현대성과 입체감을 최대한 살려낸 그런 작곡기법의 특징은 “신관동별곡”의 역사적 의미와 예술적 가치를 더해주는 근거가 된다.

백대웅 교수는 전통성(傳統性)과 현대성(現代性)을 두루 포용할 수 있는 25현가야금을 개발하여 다섯 악기를 위한 창작품 “몽금포타령”을 발표하였다. 25현가야금·대금·해금·장구·징, 이상 다섯 악기를 위한 “몽금포타령”은 창작의 샘플 같은 전통민요를 민족문화의 공감대로 인식한 작곡자의 민요관(民謠觀)이 잘 반영된 창작품이다. 바로 이런 작곡기법의 특이점이 “몽금포타령”의 예술적 가치를 높게 만드는 토대이다.

요컨대, 백대웅 교수의 창작품 속에 담긴 매력은 “우조길에 의한 가야금산조”에서 보았듯이 유려한 길바꿈(轉調) 및 세련된 리듬감에 있다. 또한 “신관동별곡”의 예술적 의미와 가치는 동양과 서양의 음악어법을 잘 조화시켜 현대성과 입체감을 잘 살린 점에서 발견된다. 그리고 민요의 음악적 바탕 위에 작곡한 새 창작품 “몽금포타령”의 선율과 리듬은 둘이 아니라 하나임을 일깨워주는 작품이라는 역사적 의미와 예술적 가치를 높여주는 증거이다. 작곡자가 개발한 이런 작곡기법에 의한 창작품은 모두 고전적 예술품으로 평가되고 있다. 이렇듯 전통음악과 관련된 그의 창작품이 음악계에서 인정받은 결과, 백대웅 교수는 대한민국 작곡상(국악부분), KBS국악대상(작곡상), 한국음악가협회의 작곡상을 수상하였다.

저자의 석사학위논문⁵⁸⁾을 비롯해 작곡자 자신의 창작을 위한 전통음악적 요소를 탐구할 때, 판소리를 채보하는 과정에서 터득한 내용을 여섯 갈래의 글로 정리한 이로서 『한국 전통음악의 선율구조』(1982)의 학술적 의미와 가치가 인정되므로, 이 이론서의 내용을 다음의 <인용 7-1>에 제시하였다.

<인용 7-1> 내용은 1) 판소리에 있어서의 우조·평조·계면조, 2) 민속음악의 선법적 양상, 3) 「꺅는 목」에 대하여, 4) 전통음악에 쓰이고 있는 반음의 분석적 고찰, 5) 판소리 선율의 시대적 변천, 6) 판소리의 「전조」와 「변조」로 구성됨.⁵⁹⁾

58) 백대웅, “민속음악의 선법적 양상: 남도음악에 기하여”(서울: 서울대 대학원 석사학위논문, 1981). 이 논문은 저자의 『한국 전통음악의 선율구조』(1982), 79-111쪽에 수록됨. 이 논문의 해제는 宋芳松·金聖惠·高正閔, 『韓國音樂學論著解題 2』(2000), 177-78쪽의 2055항 참조.

관소리음악 관련 <인용 7-1>의 여섯 논문은 작곡자의 입장에서 관소리의 음악적 특성을 찾아 자신의 창작품에 응용하기 위한 연구성과들이기 때문에, 『한국전통음악의 선율구조』(1982)의 학술적 의미와 가치는 매우 높다. 그의 창작품 “우조길에 의한 가야금 산조”에서 보았듯이 유려한 길바꿈轉調의 작곡기법은 『한국전통음악의 선율구조』의 여섯째 논문에 의거하여 찾아낸 백대웅 교수의 독창적 업적이다.

음악의 기초 이론을 강의방식으로 풀어서 여덟 강좌로 구성한 『인간과 음악』⁶⁰⁾(2015)은 중·고등학생 및 일반인들을 위한 학술적 음악입문서이다. 그리고 일반인을 위하여 관소리의 이모저모를 여러 갈래로 나누어 알기 쉽게 서술한 <인용 7-2>는 『다시보는 관소리』(1996)의 학술적 의미와 가치를 인정할 수 있는 토대가 되므로 그 내용 목차를 옮겨 놓았다.

<인용 7-2> 내용은 제1장 관소리의 아름다움: 1) 관소리란 무엇인가? 2) 관소리 다섯 마당의 눈, 3) 명창과 관소리의 미학, 4) 관소리 다섯 바탕의 특징; 제2장 관소리의 발생과 시대 변화: 1) 관소리 유성기음반의 음악사적 가치, 2) 동편제 관소리 음악론, 3) 20세기에 생긴 관소리의 변화, 4) 관소리 생성의 세대성과 당위성, 5) 19세기 관소리의 모습과 극가류 노래들의 전개; 제3장 관소리의 음악구조: 1) 관소리와 산조의 음조직, 2) 관소리의 전조와 변조로 구성됨.⁶¹⁾

<인용 7-2>에 소개한 『다시보는 관소리』(1996)의 내용은 관소리의 역사와 이론을 탐구한 일종의 모노그래프(monograph)이다. 작곡가로서 자신의 전통적 창작기법을 모색하기 위하여 연구한 관소리의 음악적 특성 및 관소리의 여러 양상을 이해하기 쉽게 서술한 『다시보는 관소리』의 내용은 정노식의 『朝鮮唱劇史』(1940) 이후 출간된 관소리음악 관련 제2세대의 모범적 저작물이다. 작곡자이자 이론가로서 백대웅 교수가 일반인들을 위해서 쉬운 글로 엮은 두 개설서를 음악계에서 찾아보기 어렵기 때문에, 두 저작물의 학술적 독창성이 더욱 돋보인다. 『인간과 음악』(2015) 및 『다시 보는 관소리』(1996)의 고전적 의의를 바로 이런 독창성에서 찾아야 합당하다.

59) 宋芳松·金聖惠·高正閔, 『韓國音樂學論著解題 2』(2000), 178쪽의 2006항에서 재인용.

60) 백대웅, 『음악과 인간』(서울: 이론과 실천, 1988)의 내용은 1) 소리 그 신비로운, 2) 말과 음악 그 신비로운, 3) 말과 음악 그 소리와 느낌, 4) 리듬이란 무엇인가, 5) 음악의 리듬, 6) 음계란 무엇인가, 7) 화성과 조성 그리고 음악의 짜임새, 8) 음악의 역사를 우리는 어떻게 이해할 것인가, 강의를 마치며: 우리는 어떤 음악을 가꾸어 갈 것인가로 구성됨. 내용은 宋芳松·金聖惠·高正閔, 『韓國音樂學論著解題 2』(2000), 179쪽의 1125항에서 인용함.

61) 백대웅, 『다시보는 관소리』(서울: 도서출판 어울림, 1996)의 해제는 宋芳松·金聖惠, 『韓國音樂學論著解題 3』(2003), 178쪽의 2174항에서 인용함.

1979년 하버드(Harvard)대학교에서 박사학위⁶²⁾(Ph.D.)를 취득한 로버트 프로바인(Robert C. Provine) 교수는 1974년 한국에서 현장조사(field research)를 할 무렵 설장고명인 김병섭(金炳燮) 선생에게 설장고를 배워 *Drum Rhythms in Korean Farmers' Music*⁶³⁾(1975)이라는 설장고장단의 악보집을 펴냈다. 이 악보집은 외국음악학자가 현장에서 배워 직접 펴낸 최초의 장고악보라는 사실에 학술적 의미와 가치가 있다.

프로바인 교수는 우리전통음악 관련 여러 논문, 예컨대 『세종실록악보』 소재의 아악보(雅樂譜)의 음악학적 연구,⁶⁴⁾ 현행 석전제(釋奠祭)의 문묘제례악(文廟祭禮樂)에 대한 고찰,⁶⁵⁾ 한국 아악(雅樂)의 기원 및 역사적 변천에 대한 문헌적 고찰⁶⁶⁾ 등을 발표하였다. 그리고 단행본 *Essays on Sino-Korean Musicology*⁶⁷⁾(1988)라는 연구서를 펴냈다. 한국 아악을 문헌적으로 연구한 이 영문서의 학술적 의미와 가치는 서양의 일반독자를 위해 출간한 것이 아니고, 중국음악사나 일본음악사 전공자나 한국학 분야에 뜻을 둔 사람을 염두에 두고 출간했다는 사실에서 찾아야 합리적이다.

작곡자 겸 지휘자로 활약한 박범훈(朴範薰) 교수는 1968년 국악예술학교(國樂藝術學校)에 입학하여 지영희(池瑛熙) 명인에게 피리를 배웠다. 1972년 중앙대 음악과에서 작곡을 전공한 그는 졸업 후 일본 무사시노(武藏野) 음대의 작곡과에서 공부한 후 중앙대 음대 국악과 교수로 임명되었다. 1999년에는 동국대 대학원의 불교학과에서 철학박사학위(Ph.D.)를 취득함으로써 박범훈 교수는 이론가의 면모를 과시하였다.

작곡자 겸 지휘자로 활약한 그의 여러 창작품들은 전통음악의 대중화(大衆化)와 생활화(生活化)를 위하여 방송·무용·연극·드라마 등을 포함한 실용음악의 작곡분야에 새로운 지평을 여는데 크게 이바지한 증거물이다. 이렇듯 순수음악보다는 실용음악에 치중하여

62) Robert C. Provine, "Chinese Rialual Music in Korean Sacrifician Rites: Musical Palingenesis in Fifteenth-Century Korea." Cambridge Mass.: Havard University, Ph.D. Dissertation, 1979. 이 논문의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 177쪽의 1091항 참조.

63) Robert C. Provine, *Drum Rhythms in Korean Farmers' Music* [『全北農樂杖鼓長短』] (Seoul: Sinjin munhwasa, 1975)의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 176쪽의 1087항 참조.

64) Robert C. Provine, "The Treatise on Ceremonial Music (1430) in the Annals of the Korean King Sejong," *Ethnomusicology* (1974), Vol. 18, No. 1, pp 1-29. 이 논문의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 175쪽의 1083항 참조.

65) Robert C. Provine, "The Sacrifice to Confucius in Korea and Its Music," *Transaction of the Korean Branch of the Royal Asiatic Society* (Seoul: Royal Asiatic Society, 1975), Vol.50, pp. 43-69. 이 논문의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 176쪽의 1088항 참조.

66) Robert C. Provine, "Chinese Ritual Music in Korea: the Origin, Codification, and Cultural Role of *Aak*," *Korea Journal* (Seoul: Korea National Commission for UNESCO, 1980), Vol.20, No. 2, pp. 16-25. 이 논문의 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題』(1981), 177쪽의 1092항 참조.

67) 이 영문서에 대한 서평은 宋芳松, "미국대학 속의 한국음악연구 로버트 C. 프로바인(Robert C. Provine) 저 *Essays on Sino-Korean Musicology* (Seoul: Ilchisa, 1988)," 『韓國學報』(서울: 일지사, 1989), 제55집, 291-95쪽 참조. 이 서평은 宋芳松, 『韓國音樂學序說』(1989), 324-31쪽에 복간됨.

많은 작품을 발표한 박범훈 교수는 “하얀초상”처럼 가야금을 위한 섬세한 음악을 창작했는가 하면, 사물놀이를 위한 협주곡 “신모듬”에서처럼 역동적인 리듬음악을 작곡하였다.

박범훈 교수는 독주곡·중주곡·실내악·관현악·협주곡·관현악과 합창·교성곡·음악극·무용극·무용음악·마당놀이·연극·국악동요·신민요·찬불가 등 모든 분야에서 작품을 창작하였다. 작곡 분야의 이런 왕성한 창작활동이 인정되어 1973년 대한민국 국민훈장 석류장을 비롯해 대한민국 무용음악 작곡상, KBS국악대상 작곡상, KBS TV음악상, 대한민국작곡상 최우수상, 그리고 KBS방송음악 작품상 등을 수상하였다.

박범훈 교수의 독주곡으로는 “피리산조”·“고토(箏)산조”·“22현가야금을 위한 <새 산조>”·“22현 가야금을 위한 <가야송>” 등이 있고, 관현악곡으로는 “엇박”·“하늘나라 땅의 나라”·“신내림”⁶⁸⁾·“오케스트라 아시아(Orchestra ASIA)를 위한 <뱃노래>”·“춤을 위한 <나나니>” 등이 있다. 그의 협주곡 중에서 가장 널리 연주되는 작품은 “사물놀이를 위한 <신모듬>”이고, 그 이외 “피리를 위한 협주곡 <바라지와 창부타령>” 및 “22현가야금을 위한 <새 산조>”·“<가야송>” 등이다.

우리의 전통악기와 양악기의 만남을 시도한 작품은 1988년 호암아트홀에서 발표한 제2회 중앙국악관현악단(中央國樂管絃樂團) 정기공연 때 초연한 “하늘나라 땅의 나라”라는 창작품이다. 그리고 개량 가야금을 위한 창작품은 1995년에 발표한 “22현가야금을 위한 <새 산조>”와 1999년에 발표한 “22현가야금을 위한 <가야송>”이다. 이런 독주곡들은 다른 작곡가의 창작품에서 찾기 어려운 새로운 작곡기법을 보여주기 때문에 나름의 예술적 가치를 지닌 창작품이다. 이렇듯 새로운 창작기법에 의한 박범훈 교수의 창작품은 음악사적 의의를 지니므로, 고전적 창작품으로 평가된다.

그의 관현악곡 “신내림”은 신병(神病)에 걸린 사람이 무당이 되기 위해서 거쳐야 하는 내림굿과정을 음악적으로 재구성한 창작품이다. 경기굿의 흥겨운 분위기를 관현악과 노래로 구성한 창작곡은 엽불·허튼타령·굿거리·당악 등의 경기굿의 무악(巫樂)을 주로 사용하였다. 또한 관현악 반주와 더불어 부르는 “노랫가락”과 “창부타령”은 경기무가의 경쾌하고 낭만적인 멋을 느끼도록 창작한 창작품이다. 전통 무악의 현대화를 시도한 “신내림”의 예술적 의의가 여기에 있다.

1990년대부터 박범훈 교수는 불교음악을 위한 작품, 예컨대 “붓다·보현행원송”(普賢行願頌)·“부모은중경”(父母恩重經)·“용성”(龍城)·“진감”(眞鑑) 및 창작찬불가(創作讚佛歌)로는 “일연 큰 스님”·“보리이루리”·“탑돌이”·“거룩한 손”·“연꽃향기 누리 가득히”·

68) “신내림”의 첫 부분 악보는 宋芳松, 『증보한국음악통사』(2007), 803쪽의 <보례 7-8> 참조.

“연잎바람”·“부처님 사랑” 등을 발표했다. 창작찬불가 악보집 『보현행원송』·『아제아제』 등은 다른 작곡가의 창작품에는 찾아볼 수 없는 독창적 창작곡집이다. 창작찬불가의 음악 사적 의미와 예술적 가치를 현대화한 불가(佛家) 관련 노래종목의 확대에서 찾아야 미땅하다.

한만영 교수의 『佛敎音樂研究』(1981) 출간 이후 불교음악 관련 저서로 발간한 박범훈 교수의 『한국불교음악사연구』(韓國佛敎音樂史研究: 2000)는 작곡가로서 자신의 박사학위 논문⁶⁹⁾을 단행본으로 펴낸 모범적 사례이다. 이런 점을 감안할 때 『韓國佛敎音樂史研究』(2000)의 학술적 의미와 가치가 인정되므로, 그 내용목차를 아래의 <인용 8>에 제시하였다.

<인용 8> 서론; 제1장 불전에 기록된 불교음악: 1. 불전상에 표현된 불교음악, 2. 불전상의 악가. 3. 불전상의 음악용어와 그 의미, 4. 요약; 제2장 불교음악의 전래: 1. 범패의 전래와 변천, 2. 중국 범패에 관한 기록, 3. 한국의 불교음악, 4. 화칭, 5. 요약; 제3장 불교음악의 한국적 전개: 1. 불교음악으로서의 향가, 2. 조선시대 불교음악의 관심, 3. 불교음악의 전통음악적 전개, 4. 요약; 제4장 창작찬불가: 1. 창작찬불가의 의의와 창작 배경, 2. 제1기 승려들에 의한 찬불가운동, 3. 제2기 재가불자에 의한 찬불가운동, 4. 제3기 찬불가의 한국적 전개, 5. 찬불가의 회고와 발전적 제언, 결론으로 구성됨.⁷⁰⁾

<인용 8> 『韓國佛敎音樂史研究』(2000)의 제4장 창작찬불가에서 확인할 수 있듯이, 박범훈 교수의 찬불가 관련 연구 및 창작활동은 불교음악 중 범패 연구에 집중한 제1세대의 이혜구(李惠求) 박사 및 제2세대의 한만영(韓萬榮) 교수의 연구성과와 대조적이라는 점이 특징이다. 바로 이런 특징이 『韓國佛敎音樂史研究』의 역사적 의미와 학술적 가치 및 고전적 저서의 의의를 더해준다.

『韓國佛敎音樂史研究』의 이전부터 창작활동과 더불어 이론서를 출간한 피리산조의 올바른 지식과 연주를 위한 그의 저서가 『피리산조』⁷¹⁾(1985)이고, 국악기를 활용하여 작곡이나 편곡하려는 작곡가의 지침서로 출간한 이론서가 『작곡 편곡을 위한 국악기 이해』⁷²⁾(1994)

69) 朴範薰, “佛敎音樂의 傳來와 韓國的 展開에 관한 研究”(서울: 東國大 大學院 博士學位論文, 1999). 해제는 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題 3』(2003), 158쪽의 1850항 참조.

70) 朴範薰, 『韓國佛敎音樂史研究』(서울: 藏經閣, 2000)의 해제는 宋芳松·金聖惠, 『韓國音樂學論著解題 3』(2003), 158쪽의 1854항에서 재인용.

71) 朴範薰, 『피리산조』(서울: 세광음악출판사, 1985)의 내용은 제1장 피리산조 연주를 위한 기본 지식: 1. 향피리의 생김새와 구조, 2. 향피리의 종류, 3. 향피리의 음역, 4. 손 짚는 법, 5. 피리산조의 음계, 6. 피리산조의 장단, 7. 부호; 제2장 피리산조 연주를 위한 기본 연습: 1. 음계 연습, 2. 더듬치기 연습, 3. 혀치기 연습, 4. 목뒤김 연습, 5. 농음 연습; 제3장 피리산조 해설: 1. 피리산조의 짜임새, 2. 진양, 3. 중모리, 4. 중중모리, 5. 자진모리로 구성됨. 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題 2』(2000), 155쪽의 1712항에서 인용함.

72) 朴範薰, 『작곡 편곡을 위한 국악기 이해』(서울: 세광음악출판사, 1992)의 내용은 제1장 관악기(대금·소금·단소·피리·태평소); 제2장 현악기(가야금·거문고·해금·대아쟁·소아쟁); 제3장 타악기(장고·북·징·꽁꽁리·자바라·박·축·어·부·목탁·정주·방울·종); 제4장 특수악기(양금·편종·편경·특종·특경·훈·나각·나발·방향·운라)로 구성됨. 각 악기는 종류와 쓰임새, 음역, 음계 및 활용, 작곡기법을 위한 기초이론, 특수주법 및 부호활용, 어떻게 연주하나, 새로 만든 악기의 체제로 서술됨. 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題 2』(2000), 156쪽의 1713항에서 인용함.

이다. 1994년 3월 30일 서울중앙불교합창단 스튜디오에서 열린 서울중앙불교합창단 창단식에서 공연할 창작곡을 포함한 박범훈 교수가 편·창작한 합창곡집으로 발간한 악보가 『찬불가집』⁷³⁾(讚佛歌集: 1994)이다. 피리산조 연주자를 위한 『피리산조』(1985), 국악기를 바탕으로 작곡하려는 작곡자를 위한 『작곡 편곡을 위한 국악기 이해』(1994), 그리고 불교합창단을 위하여 펴낸 『讚佛歌集』(1994), 이상 세 단행본의 학술적 의미와 가치는 모두 제2세대 이론가나 작곡가의 작품에는 없었던 새로운 아이디어의 산물이라는 사실에 있다.

4. 맺는말: 한국음악학의 21세기 모범적 저작물에 주목하자

20세기 전통공연예술 분야에서 후학들에게 모범이 될 만한 음악학자들의 저술 및 작곡가들의 창작품을 중심으로 거론하였다. 여러 학술적 저서 및 예술적 창작물을 20세기 전반기와 후반기로 나누어 서술한 내용은 모두 필자의 선정 및 평가에 의거한 사적(私的) 견해에 불과하다. 그러므로 다른 학자들이 얼마든지 같은 저서나 창작물을 새롭게 조명 또는 평가할 수 있음은 물론이다. 후시 본고에서 누락된 작곡가나 음악학자를 거론할 수도 있고, 본고에 포함된 인물의 저술이나 창작품 중에서 거론한 고전적 작품의 선정 및 평가도 관점에 따라서 얼마든지 달라질 수 있다.

한국음악학(Korean musicology)의 깊은 뿌리는 일제강점기(1910-1945) 함화진(咸和鎭)·안확(安廓)·정노식(鄭魯湜)·이혜구(李惠求)·계정식(桂貞植) 박사의 저작물에 두고 있다. 그리고 광복 이후 1959년 서울대 음대 국악과의 설립과 더불어 한국음악학 제1세대의 이혜구·장사훈 두 박사님은 제2세대를 양성하면서 여러 논문집 및 모노그래프(monograph)을 발간함으로써 학문적 체계를 잡아 나갔고, 두 분의 그러한 학문활동은 제2세대들에게 전승되었다.

일제강점기의 창작 분야에서는 김기수(金琪洙) 선생이 최초의 창작품을 발표하였다. 그는 최초의 국악 작곡가로서 광복 후에도 지속적 작곡활동을 전개하였다. 20세기 후반기에 이르러 1963년 황병기(黃秉冀) 교수가 가야금창작곡을 최초로 발표함으로써 전통음악의 작곡계에 새 지평을 열었다. 전통음악에 근거하여 현대화(現代化)를 시도한 작곡가 김기수 선생 및 황병기 교수와 대조적으로 서양음악의 작곡기법에 바탕을 두고 작품을 발표

73) 박범훈, 『찬불가집』(서울: 도서출판 소리사, 1994)의 내용은 예불·어화너·가야지·무상계·찬미의 나라·답돌이·보리이루리·無常引·보림·보현행원송(제1장 서곡·개경계·예정계불원·칭찬여래원·광수공양원·참회업장원·수회공덕원·칭전법륜원·칭불주세원·향수불학원·보개회향원)·어제아제(마귀들의 춤·나의 모습)·붓다(탄생·고독·유관·출가·고행·항마·선정·성도·전법·열반)으로 구성됨. 宋芳松, 『韓國音樂學論著解題 2』(2000), 156쪽의 1716항에서 인용함.

한 이성천(李成千)·백대웅(白大雄)·박범훈(朴範薰) 교수 등은 서양음악의 작곡기법에 바탕을 둔 수많은 창작품을 선보임으로써 전통음악 창작계에 새로운 바람을 일으켰다.

제2세대 음악학자로 활동한 한만영(韓萬榮) 교수 및 송방송(宋芳松) 교수는 로버트 프로빈(Robert C. Provine) 교수와 더불어 제1세대의 학통(學統)을 전승한 바탕 위에 학문의 새로운 영역을 확대시킴으로써 한국음악학의 학문적 외연(外延)을 넓혔다. 저술활동을 통해 한국음악학의 창작이론 분야에 기여한 작곡가 이성천·백대웅·박범훈 등 제2세대들의 학술활동과 창작활동을 제3·4세대들이 21세기에 더욱 활발히 전개시키리라고 기대한다.

근래 제3세대들이 펴낸 새로운 출판물들은 21세기 한국음악학의 학문적 새 지평을 열리라는 필자의 기대감을 확인시켜주었다. 예컨대, 제1·2세대와 다른 정간보(井間譜) 해독 관련 새로운 연구방법에 의거하여 세종(1418-1450) 당시의 궁중무용 곧 봉래의정재(鳳來儀呈才)의 복원에 기여한 제3세대의 연구성과⁷⁴⁾가 첫째 사례이다. 그리고 한국음악학 연구방법론 관련 제2세대의 총론적 서술의 한계를 넘어 각론적 서술로 발전시킨 제3세대의 연구업적⁷⁵⁾은 또 다른 사례이다. 본고 맺는말의 제목을 “한국음악학의 21세기 모범적 저작물에 주목하자”고 제의한 이유가 바로 여기에 있다.

정년퇴임한 필자에게 20세기 한국음악학 및 창작계를 회고해볼 수 있도록 자리를 마련해준 한국예술연구소의 소장 양정무 교수에게 고마움을 전하고, 끝까지 경청해주신 여러분들에게 감사하면서 발표를 마친다. 한국예술연구소의 무궁한 발전을 기원합니다. 고맙습니다.

74) 조규익·문숙희·손선숙 공저. 『세종대왕의 봉래의, 그 복원과 해석』(서울: 민속원, 2015)에 대한 필자의 서평 “세 학문간의 모범적 연구 결실을 축하한다: 국문학·음악학·무용학의 공동연구성과물”은 2015년 말 국립국악원에서 간행 예정의 『國樂院論文集』에 기고 중.

75) 김우진. 『한국음악학 연구방법론』(서울: 민속원, 2015)에 대한 서평 “한국음악학 제3세대의 학술적 연구방법론”은 한국음악학학회(韓國音樂學學會)의 정기간행물 『音·樂·學』에 발표할 예정이다.

한국예술연구소 2015 추계 학술대회

**미래의 예술, 미래의 고전
-20세기 한국예술을 말한다**

발행인 : 양 정 무

기 획 : 박 현 정 · 고 용 수

발행일 : 2015년 11월

발행처 :  한국.예.술.연.구.소

서울시 종로구 창경궁로 215, 3층

전화 02)746-9595 팩스 02)746-9599

인쇄처 : (주)계문사 (02-725-5216)