

나운영 가곡 작품의 유형별 분석

이 총 자

I. 서론	3. 서양식 음악어법이 주류를 이루되 한국적 음악요소가 부수적으로 사용된 곡
II. 작곡자가 처했던 시대적 특수성	4. 양대 음악의 합성으로 독자적 어법을 구사한 곡
III. 서양가곡의 토착화 과정	V. 결론
IV. 작품 분석	
1. 서양식 음악어법이 중심을 이루는 곡	
2. 한국 민요적 토속성이 중심을 이루는 곡	

I. 서론

서양음악이 우리 나라에 도입된 지 벌써 일백여년이 지났다. 지난 일세기 동안 우리 민족은 사회 전반에 걸친 모든 분야에 있어서 오천년 역사 중 어느 시기와도 비할 수 없는 커다란 변화를 겪었다. 또한 변화의 속도나 그 내용에 있어서도 극한 상황과 반전의 연속이었으니 문자 그대로 격변의 세월이었던 것이다. 오늘날 우리 민족이 누리고 있는 경제적인 풍요로움과 민족 문화에 대한 자부심을 생각해 볼 때 그 동안 겪어 왔던 모든 경험을 궁극적으로는 발전과 성장을 위한 탈바꿈의 과정이라고 단정해도 좋을 것이다. 그러나 이러한 단순한 결론에 앞서 지난 과거의 모든 경험을 돌이켜 보면 사회 각 분야에 있어서 얼마나 많은 시행착오를 겪었으며 그로 인하여 얼마나 많은 시간을 퇴보하거나 낭비해 왔는가를 느낄 수 있다. 특히 21세기를 목전에 둔 이 시점에서 그 동안 뜻 있는 예술가들이 받았던 고통과 아픔을 헤아려 보는 것은 우리 민족문화가 나아가야 할 방향을 설정하는데 꼭 필요한 일이

라고 생각한다.

나운영은 이러한 격변의 모든 과정을 몸소 체험할 수 밖에 없는 시대에 살았던 한국의 대표적인 예술지도자 중의 한 사람이다. 나라의 모든 주권을 빼앗긴 일제시대 중반에 태어나 청년 시절에 해방을 맞이 했고 30세 전후에 민족의 최대 비극인 6.25 전쟁을 겪어야만 했던 그의 음악은 우리나라 역사만큼 많은 변화와 발전을 시도해 왔다. 그러한 고난의 시간 속에서도 그는 서양 예술음악을 우리 나라에 도입하고 그것을 한국화 하는 작업에 있어서 선구자적인 역할을 해 온 한국 음악 예술의 개척자이다.

본 논문은 그의 가곡 작품의 분석을 통하여 그가 어떻게 서양의 예술가곡을 한국인의 정서에 맞는 가곡으로 재창조하였는가 하는 과정을 보여 주려 하는데 그 목적을 두고 있다. 수십 개에 달하는 그의 예술가곡 중에는 본 논고에서는 작곡자 자신이 그의 작품목록에 기재한 18곡만을 대상으로 하였음을 밝혀 둔다. 작품분석의 초점은 그가 배웠던 서양의 작곡기법과 그의 혼의 원천이었던 전통 음악적 요소가 융화되어 작곡자만의 독특한 음악세계를 구축해 나간 과정에 두고자 한다. 이들 작품의 분석을 통하여 그가 태어났던 특수한 시대적 상황 속에서도 민족음악에 대한 자긍심과 그것의 표출에 부단한 노력을 기울였던 그의 음악혼을 정립하고 밝혀 내는데 조금이라도 도움이 될 수 있기를 바라는 바이다.

II. 작곡자가 처했던 시대적 특수성

한 예술가의 작품은 그가 처한 시대적 공간의 특수성에 의해 결정 지어지게 마련이다. 즉 그가 언제 어디에 태어났는가 하는 조건이 그의 예술이 추구해야 할 방향을 결정짓는데 가장 큰 영향을 미치게 되는 것이다. 그러므로 한국 땅에 태어난 이상 그가 무엇을 경험했고 무엇을 배웠던지에 관계없이 그의 작품은 다른나라 사람들의 것과 같을 수 없으며, 20세기에 태어난 이상 그 이전의 작품이나 그 이후의 작품과도 다를 수 밖에 없는 것이다. 이와 같이 지극히 당연한 논리를 왜 새삼 설명하려 하는가.

앞서 말하였듯이 한국민에게 있어서 20세기는 더할 나위 없는 격변의 시기였다. 우선 정치적으로는 단군 이래 최초로 주권을 빼앗기는 수모를 당하였

으며 경제·사회적으로는 서양 문물의 무분별한 도입으로 대단한 혼란에 빠질 수 밖에 없었던 시기였다. 그전까지는 우리 나라가 접했던 이질적인 문화권이라고 해야 고작 중국이나 일본정도였다. 이들 나라는 여러 방면에서 우리 민족과 유사했고 공통점이 많으므로 크게 이질감을 느끼지 못했다. 그러나 동양인에게는 전혀 새로운 문물이었던 서양 문화에의 갑작스러운 개방은 아무런 준비작업도 없이 상대방의 일방적인 요구로 이루어져야 했다. 20세기 초반에 이루어진 이러한 문화적 급변화와 그에 대한 충격이 얼마나 컸었나 하는 점은 직접적인 경험이 없더라도 미루어 짐작하여 충분하리라 생각한다.

이러한 시대에 예술가로서의 길을 택했던 사람들의 고뇌는 다른 시대의 예술가들과는 비교할 수 없을 만큼 컸을 것이다. 자국문화에 대한 애착심·열등감이 혼재되고 새로운 문화에 대한 동경심과 배척감이 병행되는 가운데 자신의 작품이 나아가야 할 방향정립에서 조차도 커다란 고민거리에 부딪칠 수 밖에 없었을 것이다. 지난 일세기 동안의 우리나라 음악계와 작품 내용을 살펴보면 그 시대의 작곡가들의 작품이 이러한 조류에 휩쓸려 다양한 형태로 표출되고 있음을 알 수 있다. 그 중 한 부류의 작곡가들이 택한 길은 서양 음악어법의 착실한 답습이다. 창조의 모태는 모방이라는 점에서 모방자체가 아무런 가치가 없다고 생각하지는 않는다. 그러나 우리 위정자들의 잘못된 교육으로 또는 개인적인 가치관의 오류로 서양음악만이 최고로 훌륭한 가치를 지녔다고 생각했던 이들 부류의 작곡가들은 서양음악 어법에 심취해 있었으며 그것을 답습하고 개발하는데 힘썼다. 또 다른 부류의 작곡가들은 한국의 전통음악을 지키고 고수하려는 사람들이었다. 이들 대부분은 그들이 어렸을 적부터 개인적인 사사를 통해 한국 전통음악을 전문적으로 배우고 또한 그것을 일생의 직업으로 택하였으므로 한국음악의 부정은 곧 자신의 존재의 부정을 의미하는 것이었다. 해방 이후 서양식 교육제도에 밀려 이들은 세인의 인정을 받지도 못한 채 대부분은 비참한 생활을 영위해야 했으나 민족 음악의 전통계승자라는 정신적 자부심으로 고난의 시기를 극복해 왔다.

나머지 부류의 작곡가들은 처음에는 서양음악의 음향의 우수성과 이론적 논리성에 매료되어 이것을 추종하였으나 후에는 자신의 민족문화에 대한 자긍심과 애정만이 진정한 창조의 원동력이라는 점을 깨닫고 두 문화간의 접목을 시도한 사람들로써 나운영은 이러한 사상의 선두주자 역할을 해 왔다. 후

에 이 정신은 그 가치를 인정받아 오히려 계승되어 오늘날의 대부분의 한국 작곡가들이 추구하고 있는 가치관으로 정립되지만 그가 활동했던 20세기 중반 당시에는 그 시대적 상황으로 비추어 볼 때 이러한 생각은 감히 엄두도 낼 수 없는 것이었다. 그렇다면 나운영이 청년기였던 1950년을 전후한 우리나라의 시대적 상황은 어떠한가. 한마디로 모든 것을 잃고 더 이상 나빠질 수도 없는 지경의 극한의 가난과 혈벗음 그 자체였던 것이다. 1945년에 맞은 해방조차도 우리의 힘으로 이루어 낸 것이 아니었던 만큼 우리는 일본 대신 소련과 미국이라는 새로운 주인을 맞은 셈이었다. 민족문화 말살정책이라는 극약처방으로 우리 민족정기를 없애려는 일본의 탄압속에서는 그래도 뜻있는 사람들의 항거와 인간본능의 반항심으로 민족의 자긍심을 어느 정도 지켜왔었다. 그러나 미국의 정책은 일본의 그것을 능가하는 고도의 수법이었다. 그들은 무상원조·무상지원이라는 허울좋은 명목아래 여유와 웃음으로 자국의 문화와 물질문명의 위대성을 유감없이 표출하였으며 우리 국민의 대부분은 그들의 물질공세 앞에서 그나마 지켜왔던 마지막 자존심을 내던져 버렸다. 혈벗고 굶주렸던 그들에게 서양의 세계는 바로 꿈꾸던 이상향이요 신천지 그 자체였던 것이다.

또한 민주자유주의라는 미명아래 우리 사회의 모든 제도와 문물은 서양식으로 바뀌어 갔다. 서양의 것은 우수하므로 모두 배울 가치가 있고 우리의 전통은 하잘 것 없다는 의식이 팽배해져 가면서 교육제도조차 서양사대주의로 흘러갔던 것이다. 이러한 시대적 흐름속에서 민족문화에 대한 확고한 가치관과 자부심을 갖기란 그리 쉬운 일이 아니었다. 특히 음악예술이 갖는 특수성 즉, 작곡자는 항상 감상자의 입장을 염두에 두어야 한다는 점은 작품속에 이들 양면의 공존을 시도한다는 발상 자체가 지극히 위험한 행위일 수도 있었던 것이다. 왜냐면 그 당시 일반사람들에게 있어서 서양음악을 감상하고 그것을 즐기는 것은 마치 상류사회와 고급문화를 향유하는 듯한 인식을 주었기 때문에 자신의 작품에 순수한 서양음악 이외에 한국 전통음악을 덧붙인다는 것은 이것도 저것도 아닌 외면당하기 쉽상인 무국적(無國籍)음악으로 취급당할지도 모르는 위험을 감수해야만 했기 때문이었다.

나운영이 1946년 작곡한 가곡 「박쥐」(유치환 시)에는 이미 그의 민족성이 엿보이고 있다. 이러한 사실은 그 당시 음악적 풍토에 비추어 볼 때 결코 무

심코 지나칠 일이 아니다. 이 곡은 표면상으로는 전형적인 유럽의 후기 낭만 파음악 또는 근대음악풍의 화성법을 표방하고 있으나 선율의 취급에 있어서 중저부분에 나타나는 완전4도의 강조와 단조부분에 있어서 강박에 씌어진 꾸밈음의 사용은 한국 민요적인 색채가 이 곡의 중요한 모티브로 작용하고 있음을 간과해서는 안된다. 또한 1947년 작곡된 「가는 길」(김소월 시)은 선율·리듬·화성 등 음악요소의 전반적인 처리에 있어서 전형적인 전통민요적 양식을 표출해 내고 있다. 즉, 국악의 장단을 강조한 리듬과 당김음과 꾸밈음을 주 모티브로 하는 선율은 전통민요의 색채를 그대로 살려내고 있다. 그 이후 작곡된 그의 대부분의 가곡은 이러한 한국적 선율과 리듬을 어떻게 하면 객관적이고 현대적인 감각으로 살려낼 수 있는가 하는 노력의 결정체임을 의심할 여지가 없다. 이러한 그의 작곡이념은 동시대의 다른 작곡가들의 서양음악풍 일색의 가곡작품과는 전혀 다른 스타일로써 전통음악에 뿌리를 내리려는 그의 확고한 창작의지를 나타내는 일면을 보여준다. 만약 그가 대중적인 취향이나 인기를 얻고자 하여 곡을 썼더라면 그 당시 유행했던 미려한 서양풍의 단순하고 아름다운 선율과 화성을 보다 더 중시하는 작품을 썼을 것이다. 왜냐하면 모든 음악장르 중에서도 천성적으로 노래를 듣고 부르기 좋아하는 우리나라의 국민성을 고려할 때 작곡가로서 명성을 얻기에 가장 좋은 방법은 모든 사람들이 즐겨 부를 수 있는 가곡을 발표하는 것이었기 때문이다.

대부분의 예술가들이 고민하는 가장 큰 쟁점의 하나, 즉 작품의 수준을 어디에 두어야 하는가, 예술적 가치와 자아실현에 둘 것인가 아니면 일반 청중과의 교감을 우선할 것인가 하는 점에서 나운영은 전자의 길을 택했던 것이다. 즉 명성보다는 자신의 창작이념을 중요시 했으며 그의 작품의 목표를 예술적으로 높은 수준에 설정함으로써 청중의 수준을 이끌어 나가는 지도자적 역할이야말로 진정한 예술가가 택해야 할 길이라는 점을 그는 그의 예술의 최종적 목표로 삼았던 것이다.

III. 서양 가곡의 토착화 과정

음악의 여러 장르 중 가곡을 논하려면 우선 가곡이 갖고 있는 음악적 특성에 관하여 정확한 개념을 알아둘 필요가 있다. 가곡은 성악곡이다. 성악곡이란 사람의 목소리로 표현되는 음악예술이다. 이 사실은 지극히 단순하지만 반면에 많은 전제조건과 제한성, 그리고 감각적 특성을 내포하고 있다. 즉 기악곡과 성악곡의 가장 큰 차이점인 연주도구를 비교해 볼 때 전자는 악기를 사용한 간접표현이요 후자는 인성을 사용한 직접표현이라는 사실은 두 장르간의 커다란 차이를 단적으로 말해주는 것이다. 그러므로 서양음악이 우리나라에 도입되는 과정에 있어서 기악곡은 그다지 큰 변화를 필요로 하지 않았다. 왜냐하면 서양식 음악어법의 작품이 서양의 악기로 연주되기 때문에 작곡과 연주사이에 이질감이 있을 수 없기 때문이다. 단지 감상자가 서양사람이 아니라 한국민이라는 점이 문제가 되겠지만 과학적인 합리성에 이론의 근간을 이루고 있는 서양음악은 동서양 모두가 인간의 감성에 호소한다는 근원적 공통분모를 그 기반으로 하고 있기 때문에 감정소통과 상호간의 관계맺음에는 아무런 문제가 없었다. 그러나 성악곡의 경우는 동서양간의 교류에 많은 문제점을 갖고 있다. 우선 성악곡은 가사내용의 전달이 그 주된 목적이라는 점이다. 즉 성악곡은 그 곡의 가사가 되는 시어의 충실한 하인역할을 해야 하는 것이 가곡의 특징이다. 대부분의 서양의 예술가곡들은 그 당시 유명했던 시인들의 시를 그 가사로 하고 있기 때문에 시어(詩語)의 뜻을 정확히 알지 못한다면 제대로 그 작품을 감상했다고 말할 수 없다. 즉 가곡이 갖고 있는 특수성, 가곡은 언어와 선율의 결합이라는 점에서 서양의 예술가곡이 한국인의 마음에 직접적으로 파고들지는 못한다는 한계성이 있다. 그러므로 우리나라 작곡가가 가곡을 작곡하기 위해서는 먼저 시어선택이 중요한 과제로 될 수 밖에 없다. 우리나라 당시의 시대적 상황으로 보아 대부분의 시는 애국심을 강조하는 사회성, 정치성을 띠게 마련이었고 한국인이 선호하는 아름다운 선율에 부합되는 서정적인 시는 그 수에 있어서 극히 제한되어 있었기 때문이었다. 더구나 어렵게 시(詩) 선택이 이루어졌다 하더라도 그 시어를 어떠한 선율로 읊길 것인가 하는 점은 대단한 고심거리가 아닐 수 없었다. 여기에는 발성법의 문제도 포함되어 있다. 즉 서양의 발성법은 그들의 자국

어인 알파벳 언어권에 알맞는 것이었다. 이들 언어는 강한 액센트의 대비, 장단의 대비가 크기 때문에 우리의 언어구조와는 전혀 이질적인 형태를 지니고 있다. 이러한 언어에 적합한 서양식 발성법을 우리나라 언어에 그대로 적용시켰을 때 결코 어울릴 수 없다는 점은 지극히 당연한 일임에도 불구하고 대부분의 성악가들은 서양식 발성법을 그대로 모방하고 있었으므로 곡의 표현이 제대로 이루어질리가 없었다. 즉 언어와 선율 그것을 담아내는 발성법 모두가 일치하지 않는데서 오는 일종의 거부감을 청중들은 감지할 수 밖에 없게 되고 이로 인해서 예술의 궁극적 목표라 할 수 있는 작곡자와 청중간의 감정의 교류와 감동은 희석될 수 밖에 없기 때문이다.

이러한 어려움 외에 감상자 자체가 안고 있는 문제점에 대해 생각해 보자. 서양가곡이 수입되기 전 우리나라의 성악곡의 형태는 크게 두 종류가 있었다. 즉 양반 계급층에서는 가사와 시조가 있었지만 그 수는 상대적으로 제한되어 있었을 뿐 아니라 개방적이지 못했으며 일반 평민계급에서는 민요가 구전의 성격을 띠고 널리 불리워지고 있었다. 그러나 개화가 진행되면서 선교사들을 통하여 찬송가와 접하게 되고 이러한 가락의 영향으로 창가라는 새로운 형태의 대중곡이 생겨나게 되었다. 그 이후 도입된 축음기의 사용으로 대중가요 또한 일반사람들에게 호응받는 성악곡으로 인기를 얻게 되었다. 즉 기존의 시조·가사·민요 등 전통소리에서 창가·대중가요로 이어졌고 여기에 더하여 가곡이 새로운 성악예술로서 자리잡게 되자 작곡가들은 가곡이 예술적인 위치와 품위를 지키면서도 어떻게 일반청중들에게 어필할 수 있는가에 부단한 노력을 기울이지 않으면 안되었다.

그러므로 예술가곡은 내용상 지나치게 어려워서는 안되고 그렇다고 유치해서도 안되며 청중에게 듣기 쉬우면서도 예술적 가치와 고상함을 지닌 것이어야 한다. 이는 마치 귀족음악과 평민음악의 장점만을 결합하여 놓아야 하는 것과 같이 지극히 어려운 작업임에 틀림없다. 이에 더하여 작곡기법상 유럽식 음악어법과 전통적인 한국음악을 융해시킨다는 것은 부단한 노력없이 는 결코 이루어낼 수 없는 일일 것이다.

나운영의 가곡작품들은 이러한 제문제점들을 어떻게 성공적으로 해결해낼 수 있는가 하는 노력의 과정을 여실히 보여주고 있다. 그의 가곡의 일부가 대중적인 환호와 지지를 얻지 못했다고 해서 그것의 가치를 격하해서는 안된

다. 그가 그의 작품을 통해서 이루어내려고 했던 이념인 전통과 현대와의 조화 및 서양음악의 한국적 어법으로의 개발은 말처럼 쉬운 일이 아니기 때문이다. 다음 장에서는 구체적이고도 이론적인 분석을 통하여 앞서 언급한 내용에 대한 논증을 펼치고자 한다.

IV. 작품 분석

작품은 크게 4개의 범주로 나누어서 유형별로 분석해 보고자 한다. 첫째 유형은 서양식 음악어법이 중심을 이루는 곡으로서 선율성과 화성의 처리가 장단조의 음계 및 서양 전통화성에 입각한 작곡기법으로 쓰인 것들이다. 둘째 유형은 한국 민요적 토속성이 중심을 이루는 곡으로서 우리나라 전통적인 민요의 선율인 5음음계와 장단의 리듬이 중요한 역할을 하는 곡들이다. 셋째 유형은 서양식 음악어법이 주류를 이루되 한국적 음악요소가 부수적으로 사용된 곡으로서 양대 음악양식의 접목을 시도하되 보다 더 서양적 악풍을 드러내고 있는 곡들이며, 넷째 유형은 양대 음악어법의 합성으로 그의 독창성을 부각시킨 곡들로 이는 나운영이 평생의 작곡이념으로 삼았던 한국 전통음악의 현대화 및 자신만의 독자적인 음악어법의 객관화를 비교적 성공적으로 나타내고 있는 곡들이다. 물론 모든 가곡작품들이 이러한 네가지 유형으로 명확하게 분류되어지고 있는 것은 아니다. 그러나 작품의 내용상 보다 더 가까운 쪽으로 분류를 한 것인만큼 보다 더 정확한 판단은 독자들 자신의 분석과 직접 연주를 통하여 얻을 수 있기를 바란다.

1. 서양식 음악어법이 중심을 이루는 곡

가. 단순미와 대중성이 어필하는 작품

(1) 가려나

이 곡은 작곡자가 17세 되던 해인 1939년 12월 3일 완성된 곡으로 후에 동아일보 주최 신춘현상문에 중 작곡부문에 당선되었다. 가사는 김안서의 시로서 당시 나라를 잃고 열세주의에 빠진 지식인의 고뇌를 나타내는 내용으로 되어있다. 이 곡은 그의 나이로 보아 서양음악의 이론과 학문에 심취해 있던

이다. 당시 대부분의 가곡작품이 서양 포크송 스타일의 형식적 틀에 박혀 4소절 단위로 종지를 이루고 있으나 이 곡에서 17세의 나운영은 이미 그 틀을 벗어나 있음을 보여주고 있다. 우선 처음의 프레이즈는 11마디로 구성되어 있는데 전통화성에서 선호하는 5도 종지는 마지막 11마디를 위해 끝까지 유보되고 있다. 그대신 I 과 IV 그리고 IV의 부속화음 등을 적절히 사용함으로써 단조로운 가운데 변화성을 잃지 않고 있다.

두번째 큰 프레이즈는 마단조로 전조된 후 약간의 나단조의 프레이즈를 거쳐 18마디에 나타나는 솔(G)음이 첫번째 클라이막스를 이룬다. 이 부분의 가사 '멀어라'의 느낌을 잘 표현하기 위해서 리듬상 처음으로 점 4분음표를 사용한 점이 특히 주목된다. 마디 22에서 다시 처음의 선율이 나타나며 조도 원조인 사장조로 환원된다. 마지막 클라이막스를 이루는 30마디째의 '맘만이 아파라'의 마지막 음절에서 사용된 독일6의 증음화음은 앞뒤의 단조로운 화성속에서 그 진가를 발휘하여 독특한 개성을 보여준다. 이후 선율은 천천히 하행순차진행하며 마지막 종결을 이룬다.

(2) 달밤

이 곡은 작곡자가 24세 되던 해인 1946년 8월 16일 작곡되었고 3일 후인 8월 19일 JODK 방송에서 유경 독창 나운영의 반주로 초연되었다. 이 곡 또한 「가려나」와 더불어 그의 대표작으로 손꼽히며 다수의 재연으로 대중의 인기를 얻고 있는 작품이다.

이 곡은 선율의 음폭이 비교적 크면서도 매끄러운 융통성이 돋보이는 작품이다. 특히 반음계적인 선율선이 묘한 주의를 끌며 곡의 섬세함과 우아함을 더해주고 있다. 또한 반주 저음부분에 나타나는 대선율의 움직임은 당시 다른 가곡의 작품들과 비교해 볼 때 예술적 우수성이 돋보이는 기교성이 뛰어난 작품이다.

화성은 단순한 듯 하면서도 빠른진행을 보이고 있어서 간결하지만 듣기에 쉬운 작품은 아니다. 형식은 전반부와 두 악구(section)로 되어있다. 전반부는 아기가기하고 부드러운 선율선이 중심이 되나 후반부에서는 역동적인 진행으로 청중에게 호소력 있는 힘을 발휘한다. 클라이막스는 마지막 프레이즈인 '이 한밤'을 되풀이 하면서 A음에서 VI의 부속화음으로 화려한 장식

을 한다. 이 음을 준비하기 위해서 반주부분에서 나타나는 선율적 반진행과 베이스의 이중옥타브가 클라이막스의 라(A)음의 효과를 더욱 강조해 주고 있다.

이밖에 이 유형의 작품에 속하는 곡으로는 1948년 작곡된 「별과 새에게」(임만석 시)와 1955년에 작곡된 「당나귀」(조병화 시)를 들 수 있다.

(악보 2) 종결부분의 Climax 형성과 화성진행

10도 도악

이 한 밤 울 이 한 밤 울 예 기 하 고 싶 고 나
이 한 밤 울 이 한 밤 울 동 행 하 고 싶 고 나

급격한 반진행 submediant II⁷

V / VI VII⁰⁴ / III V⁶ / IV V⁷ / I

climax를 위한 급격한 화성변화

1946.8.16

나. 고도의 예술성이 강조된 작품

(1) 강 건너간 노래

이 곡은 이육사의 시를 가사로 한 곡으로서 작곡자가 27세 때인 1949년 작곡되어서 1952년 열린 제1회 나운영 작품연주회에서 초연되었다. 이 곡은 현재 그의 가곡집 『아혼아흠 양과 나운영 가곡선』에 수록되어 있다.

이 곡은 선율의 화려함과 화성의 다양함 그리고 복합적인 리듬의 사용과 반주부의 자유분방함 등을 고려할 때 가곡이라기 보다는 오페라의 아리아적 성격을 띤 매우 난해한 작품에 속한다. 특히 작곡당시의 음악적 수준과는 비교가 안되는 상당히 획기적인 테크닉과 고도의 예술성이 강조되었으므로 청중들에게는 매우 당혹스러운 느낌을 주었을 것이다.

이 곡은 구성상 3부분으로 되어있다. 전반부인 10마디 안에서 박자는 무려 8번 바뀌어 매 마디마다 변박이 되는 양상을 보이고 있다. 선율은 그리 어렵지 않으나 이는 중반부와 후반부의 역동성을 강조하기 위해서 전반부의 선율에는 에너지를 절약한 듯한 느낌을 준다. 반주부에는 특별한 음형이 없고 변화화음과 반음계적 화성을 강조하여 바장조의 기본조성을 거의 무시하는 듯한 현란함을 보이지만 마디 9·10에 나타난 전형적인 V-I도는 이 곡에서의 조성적인 틀의 중요성을 암시해 주고 있다.

(악보 3)

박자변화 : 2/4 → 3/4 → 4/4 → 2/4 → 3/4

끌격화성 : I의 확장 ————— V의 확장

박자변화 : 5/4 → 2/4 → 6/4 → 4/4
 ————— V의 확장 ————— I

중간부분은 관계단조인 라단조로 전조되고 솟아오르는 선율과 대조되는 반주부의 하행반진행 베이스 선율과 리듬이 매우 인상적이다. 후반부는 다시 전반부를 모티브로 하여 반복하면서도 반음계적 전조적 변화가 두드러지게 나타나나 박자는 비교적 안정되어 있다. 전체적인 분위기가 후기 낭만파적

인상이 짙은 매우 난해한 곡이다.

(2) 밤 거리에서

이 곡은 그의 나이 47세 때인 1969년 작곡된 곡이다. 이 곡은 자필악보로만 남아있어서 발표와 연주는 되지 않은 듯 하다. 이 곡의 가사는 박치원의 시를 빌어 온 것인데 '순간마다 또 다시 죽어간 시간 여기 창백한 호도 위에...' 로 시작되는 시의 내용은 매우 어둡고 냉소적인 퇴폐성을 띄고 있어 일반적 가곡스타일로 즐겨 사용되는 감미로운 낭만성과는 거리가 멀다. 작곡자가 이러한 시어를 가사로 선택했던 이유는 아마도 그의 가곡에서 여지껏 시도하지 않았던 비조성적인 곡으로 적합하다는 느낌을 얻었던 듯하다. 이 곡은 내림표 하나를 사용하여 조성을 바탕으로 한 곡 같기는 하나 전편적으로 펼쳐지는 선율은 조성과는 거리가 먼 형태를 취하고 있다. 리듬은 중지부분을 제외하고는 모두 8분음표·4분음표와 쉼표를 적절히 사용하고 있고 그 중 대부분이 8분음표의 연속으로 되어있음과 동시에 선율도 동음이 연속되는 부분이 많아 선율이 아니라 마치 독백하는 연주처럼 중얼거리는 분위기를 묘사하고 있다. 화성은 주로 감3화음과 증3화음 그리고 다양한 7화음으로 구성되어 있고 화성의 기능적 취급은 찾아볼 수가 없다. 매우 실험적인 측면이 강하고 전통적인 가곡의 이미지에서 완전히 벗어난 표현주의적 성격이 강한 곡이다.

2. 한국 민요적 토속성이 중심을 이루는 곡

(1) 가는 길

이 곡은 한국 작곡가들에게 가장 친숙했던 김소월의 시를 가곡화 한 것이다. 1946년 작곡자의 나이 25세 때 완성되었으며 이듬해인 1947년 서울중앙방송국에서 유경에 의해 초연으로 발표되었다. 작곡자 자신이 이 곡은 우리 민요에 대한 연구에서 얻은 산물로서 한국적인 멜로디와 화성, 리듬의 조화를 도모한 작품이다."라고 해설을 붙였듯이 선율의 전반적인 흐름은 두번째 프레이즈를 제외하고는 우리 민요의 대부분에서 볼 수 있는 분위기와 흡사하다. 서양의 가곡처럼 피아노를 동반한 성악곡이기는 하나 선율 및 리듬은 동

양적인 5음음계에서 크게 벗어나지 않고 장단도 국악적인 요소를 그대로 사용하고 있다. 프레이즈도 자유스럽게 구사하기 보다 4마디 단위로 절제된 형식미를 갖추고 있어서 전통민요의 현대적 재생을 시도해 낸 듯 하다.

(악보 4) 당김음과 꾸밈음을 사용한 국악풍의 선율, 국악풍의 장단을 활용한 리듬

The image shows a musical score for the song '꿈 팔아 외롭 사서'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are: '그림 다 말을 할 까 하니 그리 워 부가화음의 활용'. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a fermata over the first measure of the vocal line. The piano part features a steady bass line and chords that support the vocal melody.

(2) 꿈 팔아 외롭 사서

이 곡은 변영로의 시에 곡을 붙인 것으로서 작곡자가 47세 되던 1969년 9월 15일에 작곡된 곡이다. 발표연도가 기재되어 있지 않고 자필악보만이 남아 있는 것으로 보아 미발표작으로 생각된다. 이 곡은 단순화된 선율선의 음정 구조가 간결미를 돋보이는 동시에 지극히 토속적인 향취를 느끼게 하는 음정 구조를 갖고 있다. 즉 음계 구성은 'F-G^b-A-C-D^b'으로 되어 있는데 이는 전통적인 5음음계중에서 제2음과 제5음을 반음 내림으로써 형성되는 음계로서 중심음을 딸림음에 해당되는 도(C)음에 두고 있다. 이러한 음계구성은 민속적인 색채를 더욱 강하게 하는 특징을 갖고 있다. 즉 이 중 주로 쓰인 음정인 C'-F의 완전4도와 F'-G^b, C'-D^b에서 이루어지는 단2도의 음정들은 단순한 오음음계보다 더 토속적인 향내를 풍기게 해 준다. 그 까닭은 소위 국악음계로 알려져 있는 5음음계(궁상각치우)의 개념이 서양의 음계에 비교해서 그 근사치의 음들을 뽑아 놓은 것일 뿐 실제 사용되던 전통적인 소리의 구성음은 서양식의 주파수의 수치에 입각한 온음·반음의 음정으로 분류될

수 없기 때문이다. 그러므로 우리 나라의 토속선율을 서양식의 기보법으로 표기할 때 불가피하게 그 한계가 있을 수 밖에 없으며 이 곡에서 작곡자는 그러한 문제점을 최소화하기 위해서 반음의 사용과 비브라토의 사용 등 아티클레이션에서도 세심한 주의를 기울인 것으로 생각된다.

(3) 자장가

이 곡의 가사는 조병화의 시로서 작곡자가 51세 되던 해인 1973년 작곡되었으며 같은 해에 서울 예술극장에서 발표된 한국 작곡가회 제1회 신작 한국 가곡발표회에서 초연되었다.

앞서 분석한 「꿈 팔아 외롭 사서」와 마찬가지로 이 곡에서도 토속적인 정감이 풍기면서도 친근감을 느끼게 하는 민속적인 색채가 그 주류를 이루고 있다. 같은 음정구조와 리듬이 연속적으로 반복되어 선율선은 단조롭고 정아한 분위기를 연출한다. 마치 어린시절 등에 업혀 할머니의 자장가 소리를 듣고 있는 듯한 착각에 빠지게 할 만큼 정감어린 민요선율이 작품의 주된 동기로 쓰여지고 있다. 이미 불혹의 나이를 넘긴 시기의 작곡자의 작품이 그간의 모든 실험성과 전통음악의 현대화라는 어려운 작업을 멀리하고 이렇게 정갈하고 깔끔한 민속선율의 부각에 심취하였다는 점은 주목할만한 사실이다. 다른 가곡에서 찾아볼 수 없는 이 곡의 또 다른 특징은 헤테로포니의 기법으로 되어있다는 점이다. 서양음악의 가장 큰 특징인 화성의 사용은 모두 배제하고 오로지 주선율의 운곽을 돕는 장식적 보조선율이 상성부에서 흐르며 저음부는 노래가락을 그대로 옥타브 병행시키고 있다. 이는 자장가가 갖는 기능적 특성을 고려한 처리라고도 할 수 있겠지만 단순미와 토속미가 단연 돋보이는 수작이다.

(악보 5) Heterophony 기법과 Bass의 선율중복

악보 Heterophony 기법

차 거 타 아 가 야 착 환 잠
들 어 라 고 운 눈 고 운 코
어 서 라 고 운 눈 고 운 코

이 유형에 속하는 곡으로서 이 밖에도 1955년 4월 8일 작곡된 「꽃과 고양이」(조병화 시)를 들 수 있다.

3. 서양음악어법이 주류를 이루되 한국적 음악요소가 부수적으로 사용 된 곡

(1) 박쥐

이 곡은 유치환의 시를 가사로 한 곡으로써 작곡자가 24세였던 1946년 8월 14일 완성되었으며 같은 해 HLKA방송에서 나운영 반주 유경 독창으로 초연 발표되었다. 이 작품은 현재 그의 가곡집 『아혼아혼 양과 나운영 가곡선』에 수록되어 있다. 이 곡은 그의 다른 초기의 작품과 마찬가지로 다채로운 화성구사와 자연스런 전조 그리고 노래가락과 대비되어 반주의 저음부에서 흐르는 대위법적 선율선이 작품을 이루는 주된 요소로 쓰여지고 있다. 풍부

42 음악과 민족 제9호

한 화음감과 조성의 변화에도 불구하고 주선율은 순차진행을 주된 골격으로 사용하여 부르기 쉽게 작곡되었다. 표면적인 분석으로는 전형적인 조성과 음계에 의한 유럽풍의 양식을 취하고 있으나 종지 부분에 강조되는 완전4도의 음정구성에서 한국적인 멋이 살아나는 곡이다. 또한 저음부의 대선율을 장식하고 있는 꾸밈음은 강박에만 나타나고 음정은 완전5도로 되어 있어서 전형적인 국악의 선율을 느끼게 한다.

(악보 6)

완전4도

완전4도

너는 본래 기는 음성 무엇이 무엇이 힘

완전5도의 장식적 꾸밈음

am

완전4도

어서 밤 파랗을 피하여

em :
↑
완전5도 위로의 전조

완전4도

(2) 국화 옆에서

이 곡은 일반 대중에게도 널리 알려진 서정주의 시 「국화 옆에서」를 가사로 하여 씌어진 작품이다. 작곡자의 나이 63세 되던 해인 1985년도 작품으로 그의 가곡작품 중 가장 나중에 쓰여진 곡이기도 한다. 이 작품의 가장 큰 특징은 그의 후반부의 작품들이 대개 그러하듯 반주부의 선율이나 화성의 취급은 매우 정갈하고 단순화되어 있다는 점이다. 화성의 기본적인 골격은 4도 화성의 병행기법으로서 공명의 깨끗함을 강조하고 있으며 국악풍을 살리기 위해 주로 쓰였던 부가화음조차도 보이지 않고 있다. 초기 작품에서 음악성을 돋보이기 위하여 꾸준히 추구하여 왔던 대신율도 나타나지 않으며 반주의 선율은 노래가락을 그대로 중복하거나 약간의 장식은 가미한 수준에 머물러 있다. 그러면서도 선율선의 윤곽은 원조인 Am의 음계에 충실하면서 반음계적인 색채를 첨가하는 지극히 서양 낭만풍의 움직임은 구사한다. 형식은 크게 세부분으로 나누어 지는데 주로 클라이막스를 설정했던 중간부분에서도 선율의 극적인 변화는 보이지 않으며 솔(G)을 정점으로 하여 장식적인 리듬과 함께 차분히 순차하행하는 정적인 이미지를 부각시키고 있어서 독창적인 화성의 변화를 개성을 나타내기 위한 도구로 사용했던 초기 작품들과는 상대적으로 대조를 이루고 있다.

4. 양대 음악의 합성으로 독창적 어법을 구사한 곡

(1) 접동새

이 곡은 작곡자가 28세 되던 해인 1950년 1월10일에 작곡되어 1952년 부산 이화여대 강당에서 열린 제1회 나운영 작품연주회에서 초연되었다. 서정적이면서도 토속적 정서로 유명한 김소월의 시를 가사로 한 이 가곡은 접동새의 울음소리를 묘사한 음형이 성악파트와 피아노 반주 부분에서 대화식 기법으로 교차되며 선율을 풀어 나가는 형식으로 되어있다. 당김음을 사용한 완전4도의 음정이 이 곡의 핵심적인 모티브로 사용되고 있는데 이 완전4도의 음정은 선율선에서 뿐만 아니라 반주 화음의 기초적 음정으로서 주로 완전4도의 병행화음이 반주음형의 중심이 되고 있다.

(악보 7) 접동새의 울음소리를 묘사한 완전4도(⌈)와 4도 병행 화성(○부분)

M.M. ♩ = 44

ppp

접 동

mp mf

접 동 아 울 오라비 접 동

mp mf

즉 병행4도화음의 반주음형·당김음과 장식음이 중심적 역할을 하는 리듬과 3/8·6/8·9/8 등 3박 계통의 경박자를 그 기본박으로 한 점 등은 민족적 색채가 이 곡의 중심 모티브로 작용하고 있음을 보여주는 요소들이다. 이 곡은 형식면에서 크게 세부분으로 나뉜다. 첫부분은 전주를 포함해서 마디 42까지이다. 처음부터 마디 9까지는 전부부분으로서 접동의 울음소리를 묘사한

완전4도의 음정과 꾸밈음의 등장, 그리고 낭만적인 하행 반음계적 선율이 접목되어 있다. 10·11마디에서 시작되는 선율 역시 점동세의 울음소리를 묘사하면서 마치 레치타티보와 같은 역할을 한다. 마디 15부터 마디 19까지는 간주부분으로 본 곡이 시작되는 일종의 전주이다. 마디 20에서 시작되는 선율은 정형적인 4마디 단락으로 종지가 이루어져 있고 선율선 또한 온음계적 마단조의 음계이면서도 5음음계의 색채를 강하게 풍기기 때문에 대중적인 친근감을 느끼게 해 주는 형식미도 갖추고 있다.

마디 36에서 마디 42까지는 중간부분으로 진행하기 위한 일종의 전환구(Transition)이다. 선율에는 약간의 반음계적 음정이 가미되고 있다. 마디 43·44는 완전4도를 근간으로 하는 분산화음 구조의 새로운 반주음형으로 바뀐다. 마디 45부터 시작되는 중간부분의 선율은 도약진행과 반음계적 선율을 적절히 혼용함으로써 대단히 역동적이면서도 서양적 색채가 뚜렷한 구성미를 느끼게 한다. 마디 58부터는 종결부분으로 향한다. 음형도 첫부분의 음형으로 바뀌고 선율선도 온음계적으로 읊조리는 듯한 자연적 단음계로 되어 있어서 다시 첫부분의 정서와 비슷한 느낌을 주고 있다. 그러나 반주부분에서 반음계적 대선율이 흐르는 대위법적 기교가 서양의 음악적 양식을 사용하여 종결부분을 마무리 하고 있음을 보여준다. 이 곡은 전체적으로 한국적 음정과 리듬을 강조하면서 서양의 음악어법인 악곡의 틀과 구성, 그리고 역동성을 강조하기 위한 반음계적 도약적 음계가 혼합된 양식적 기법을 나타내 주고 있다.

(2) 구혼

이 곡은 작곡자가 33세 되던 해인 1955년 4월 10일 작곡되어 같은 해 서울 배재 대강당에서 열린 제2회 나운영 신작곡 발표회에서 초연되었다. 가사의 내용(조병화 시)은 일제시대의 조국을 잃은 우리 민족의 비통함과 처절함을 그대로 묘사하고 있다. 가사의 의미전달에 충실하기 위해서 작곡자는 반주 역할을 최소화 시키고 거의 무반주에 가까운 읊조리는 듯한 선율선이 전곡의 중심 아이디어로 채택하였다. 선율의 움직임은 완전4도를 중심으로 하고 있어서 국악적인 색채가 농후하다고 할 수 있으나 반음계적인 전조기법 및 반음계적인 선율의 움직임은 후기 낭만파적 또는 표현적 색채 역시 농후함을

보여준다. 이 곡의 핵심적 요소는 선율의 움직임이다. 거의 중얼거리는 듯한 (Sprechstimme) 독백적 묘사가 전반부를 장식하고 중간부분(마디 24-35)에서는 처음으로 증4도 음정과 감7화음이 등장하면서 절정감을 이루어 준다.

(악보 8) 마디 23~30 : 곡의 중심부분

완전4도

rit. a tempo

위치가 아니오리까 저 저 얼굴들을

rit.

Climax의 형성과정

증4도

rit. a tempo

더러다보십시오 멀리 저렇게 유원한어름에

감7화음!

Climax

영 거 들려오는 소리 들이 이렇 게 우 리 가 스 데

증3화음

(3) 초혼

김소월의 대표적인 작품으로 손꼽히는 시를 가사로 한 가곡이다. 이 곡은 작곡자가 42세 되던 해인 1964년 4월 4일 완성되었고 악보는 『나운영 가곡 선』에 수록되어 있다. 이 곡의 셀모티브는 두개의 대조되는 음정 증4도와 완전5도의 대립과 결합이다. 이 기법은 벨라 바르톡 음악의 근간이 되는 이론이기도 한데 이 곡의 서주부에서 보여주는 느린 속도의 반음계적 상행선율과 단2도의 부딪힘 음정의 사용 그리고 대위적인 연출은 바르톡의 영향을 받은 듯 하다. 특히 선율에서 시작음인 E^b 과 반주의 첫음인 A 에서 이루어지는 세 음음정 E^b-A 는 마디 8에서 $A-E^b$, 마디 10에서 $g'-D^b$ 으로 동형진행을 이루며 강조되어 가면서 도입부(처음부터 마디13까지)의 중심적 역할을 하고 있다.

마디 14부터는 도입부가 끝나고 본 곡으로 들어간다. 조성은 내림나장조의 조표 $B^b \cdot E^b$ 을 빌어 쓰고 있음으로 보아 내재적 중심음은 B^b 이지만 조성적 이미지는 뚜렷하게 잡혀있지 않다. 저음부에서 오르간 포인트(Organ point)로 연속되는 F 음을 기반으로 선율선은 B^b 프리지아 선법을 사용하고 있다. 마디 24에서 마디 29까지는 감7화음이 연속적으로 쓰이며 중간부분으로 넘어간다. 마디 30부터 흐르는 선율은 조성적으로는 B^b 을 중심으로 한 장조에서 단조로 옮겨가나 선율적으로는 민요적 색채가 농후하다. 반주부분 역시 원색적인 3화음으로 단순미를 살려주고 있다. 마디 39에서 마디 43까지는 중

결부분으로 들어가기 위한 연결구이다. 이 부분의 화성은 5도 병행화성으로 사용되어 다시 국악풍 이미지를 살려주고 있다.

중결구에서는 단3화음 감3화음 장3화음 등이 Block chord를 이루며 마디 51의 클라이막스를 형성해 간다. 여기서는 성악부분과 반주가 하나의 선율로 일치되면서 6화음의 병행화음이 연속되며 일체감을 느끼게 한다. 마디 54부터 끝까지는 중결부분이다. 성악선율에서 E^b음이 연속되면서 흐느끼는 듯한 정경을 묘사하는 반면 저음부 반주에서는 E^b-A^b-g^b-F-E^b으로 이어지며 굵은 대위적 선율을 연주하면서 종지에 이른다. 전체적으로 상당히 난해하고 연주하기 어려운 곡이다. 특히 현대 기법적 처리와 민요적인 이미지를 결합시켜 60년대 당시로서는 대단히 실험성이 짙은 작품에 속했다고 보여진다.

(4) 추야몽

이 곡은 작곡자가 58세 되던 해인 1980년 11월 4일 완성되었는데 이 곡은 특별히 시의 저자인 한용운의 시화집을 위하여 작곡된 것으로 알려져 있다. 가사의 내용은 지극히 서정적인 것으로님을 그리워하는 열렬한 사모의 정으로 꿈속에서 님과의 만남을 이루나 꿈을 깨고 보니 허망하다는 약간은 통속적이면서도 동양적인 철학이 담긴 내용으로 되어있다.

이 곡은 작곡자의 후반기의 작품으로 가곡으로서는 가장 최후의 작품에 속하는 곡이다. 그의 말기의 가곡들이 대부분 난해하고 기교적인 현대적 서양어법과는 거리가 멀고 보다 토속적이고 민요적인 색채가 강한 곡으로 전환되었다는 점은 우리 후세의 작곡가들에게 의미심장한 교훈을 던져주고 있다. 「추야몽」 역시 그의 노년기의 작품으로서 단순하고 소박한 아름다움을 내재하면서도 예술적인 향취 또한 잃지 않은 노작에 속한다.

이 곡의 특징은 한국적인 리듬 및 선율선이 중심 모티브를 이루면서도 중간중간에 변화를 시도하기 위하여 사용한 반음계적 동형진행 및 반주부분의 대위적 선율, 그리고 5도 화성과 3화음의 병결 사용 등이 핵심이 되는 작곡 기법으로 쓰인 점이다. 조표는 B^b으로 중심음은 F음이다. 즉 F음을 중심음으로 하여 팔림음인 C음 그리고 팔림음을 수식해 주는 D^b음이 선율의 핵심적 골격을 이루며 민요풍으로 펼쳐진다. 번박이 심했던 삼사십대의 작품들과는

달리 이 곡은 첫부분에서 9/8, 중간부분에서 6/8으로 변화를 주지만 다시 뒷부분에서 9/8로 환원된다. 9/8가 가장 국악적 이미지와 어울리는 박자라는 점을 작곡자는 의중에 두고 이 곡을 작곡한 듯 하다. 화성은 전의 곡들과 마찬가지로 4도 병행화음과 3화음을 사용하고 있으며 반주부분이 지극히 단순할 뿐만 아니라(Ostinato의 연속) 선율의 중복 및 교차가 전반부를 장식하고 있어서 중년의 작품처럼 현란한 기교나 복합적인 작곡기법이 거의 배제되어 있는 점이 이곡의 또다른 특징이다.

중간부분에서 약간의 반음계적 대위 선율이 반주부분에 나타나나 그 정도는 심하지 않다. 종결부분의 선율은 단순한 듯 하면서도 조성감을 희석시킨 동형진행과 선율의 도약 그리고 반음계적 클라이막스와 포르타멘토로 연주상 정확성이 요구되는 부분이다. 반주부분의 화성 역시 지극히 절제된 3도 화성과 7화음으로 현대적인 색채를 부각시켜 주고 있다. 이 작품을 통하여 우리는 작곡자가 통상적으로 작품을 구상할 때 매우 중시해 왔던 악곡형식이나 구성미로부터 자유로워졌음을 알 수 있다. 즉 일반 가곡이 갖는 양식의 스타일과 이미지를 벗어나 작곡자 자신의 느낌과 시어(詩語)에서 얻는 악상을 규격화 하지 않고 유유하고 담백하게 연출해 나갔다는 인상을 주는 곡이다. 청장년기에 섭렵했던 모든 지식과 기법을 융화시키고 정제하여 틀어낸 이 작품에서 우리는 간절미와 전통에 대한 자부심 그리고 극도의 절제감을 위한 절제감을 엿볼 수 있다.

(악보 9) 곡의 시작 부분

중심 선율 : F-G-C

Bass의 Ostinato 연속적 사용



V. 결 론

문화란 일정한 시대와 공간에서 생성된 한 민족의 삶의 결집체이다. 일정한 시대나 공간이라 함은 역사의 맥을 끄는 어느 한 순간의 표면상의 결과물 의미하는 것이 아니라 역사적 한계성과 타지역간의 교류속에서 형성된 복합성 그 자체를 의미하는 것이다. 그러므로 한 민족의 문화는 인위적으로 파기한다고 해서 쉽게 무너지거나 소멸될 수 없다. 또한 경제력과 군사력이 열등하다고 해서 그 민족의 문화마저도 열등한 문화라고 할 수는 없는 것이다. 실제로 한 민족의 문화와 다른 민족의 문화 사이에 종속관계 또는 우열관계가 성립될 수 있는가 하는 문제를 우리는 심각하게 짚고 넘어갈 필요가 있다. 즉 물리적 힘의 크기와 관계없이 문화는 그 존재 자체로 귀중한 것이며 그것의 다양성이야말로 인간의 삶의 근원이요 원동력이라고 필자는 생각하기 때문이다. 만약 문화간에도 적자생존·약육강식의 법칙을 대입시킨다면 인간의 삶은 극도로 황폐화 되고 말 것이 분명하다.

예술가란 바로 자기 민족문화의 혼을 닦아서 그것을 새로운 형상으로 담아내는 작업을 하는 사람이다. 그가 어느 지역의 또는 누구의 영향을 받았든 무엇을 배웠든 그것을 합성하고 재창조하는 과정에서 자아라는 존재를 심어 넣을 수 없다면 그것은 진정한 의미의 작품이라 할 수 없을 것이다. 이러한 이유로 예술가는 자신과 민족과 그 문화에 대한 진정한 의미의 대변자라고 할 수 있다. 나운영은 격변의 세기에 살면서 예술가로서의 고뇌와 창작의지, 그리고 작곡이념의 형성과정에서 커다란 변화를 겪어야만 했다. 또한 그 변화의 모든 과정은 이 땅의 음악계에 실로 지대한 영향을 미쳤다. 우선 그는

서양음악을 배우고 그것을 이 땅에 도입한 첫세대의 작곡가이다. 그는 문화적 경험에 무지했던 우리들에게 진정한 음악의 가치와 아름다움에 눈뜨게 하는데 많은 공헌을 했다. 또 그의 가곡작품에서 알 수 있듯이 그는 서양음악의 모방이나 개발보다는 한국의 전통적 모티브를 어떻게 하면 합리적이고도 객관적인 형태를 갖추어 작품 속에 담아 내는가 하는 점에 부단한 노력을 아끼지 않았다.

초기의 작품에서 보여주었던 서양음악에 대한 동경은 30세를 전후해서 이미 국적있는 선율과 리듬화성을 찾아내는 것으로 변화된다. 삼사십대에 그가 추구했던 전통성과 현대성의 결합은 고도의 테크닉과 예술성이 강조된 수준 높은 예술가곡을 탄생시켰다. 이 당시의 작곡기법은 민요적인 선율선에 부합되는 독창적인 화성어법의 개발, 그리고 한국의 장단을 재창조하기 위한 리듬과 박자의 표현방법에 대한 연구, 악곡을 담아내는 구성미와 형식미의 보완, 반주음형의 효과적 사용법 등으로 요약될 수 있다. 말년에 이르른 그의 작품은 보다 단순화 되고 토속화 된다. 현란한 화성이나 역동성은 감소되고 지극히 단아하고 정갈한 민속선율을 그대로 부각시키기 위해 박자·선율·리듬은 단정하고 듣기 쉽게 정리된다. 화성적 처리나 대위법적 기교는 거의 찾아볼 수 없고 오히려 모노포니의 단선율의 움직임이 마치 길고 먼 여행을 떠났다가 다시 어머니의 품으로 돌아온 아들을 따뜻하게 감싸주는 포근함과 원초적 아름다움을 표출해 내고 있다. 이러한 사실은 현재 우리나라 음악계를 이끌어 가는 중장년층의 작곡가들과 젊은 세대의 음악가들에게 의미깊은 교훈을 던져주고 있다. 우리는 과연 무엇을 추구하는가. 한국음악의 세계화가 대부분의 한국작곡가들의 공통된 목표로 자리잡았다면 이제 그 방법론에 있어서 적극적이고도 구체적인 방안이 제시되어야 할 것이다. 오늘날처럼 청중과 작곡가 사이의 거리가 멀게 느껴진 시대는 없었다. 현대음악이라는 미명아래 더이상 청중을 외면하는 독단적인 자기주장을 계속해서서는 안된다. 예술이란 정신의 교류요 사람과 사람사이의 관계맺음에서 오는 공감대의 형성을 통한 영혼의 감동이야말로 그 최후의 목표가 되어야 하기 때문이다.

나운영이 그의 작품을 통해서 보여주었던 것처럼 이 땅의 근원적 모태가 되는 소리의 발굴과 그것의 표현의 간결성과 객관화를 통하여 진정한 의미의 창조적 작품이 탄생되기를 그는 이 땅의 후학들에게 기대하고 있을 것이다.