

창간 5주년 기념 특집-3

나운영(羅運榮) 2

나운영의 음악관 - 그의 민족음악론을 중심으로	홍정수
나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들	홍정수

나운영의 음악관
- 그의 민족음악론을 중심으로 -

홍 정 수

1. 시작하면서

나운영은 작곡가로서는 비교적 많은 글을 썼다. 그는 쓰면서 생각한 사람이었다. 그의 음악적 생각을 다루는 것이 이 글의 목적이다. 그의 생각이 잘 드러나게 하려면 글만 가지고는 충분하지 않고, 그의 작품들을 결부시켜 생각하는 것이 필요하다. 여기에서도 가능한 한 그의 작곡적 진행과정을 고려하려고 했으나 작품을 다루는 글이 아니라서 작품에 관한 언급은 극히 제한되었다. 다행히 나운영의 작품들은 그의 글들과 상당히 일치된 모습을 보여준다. 여기에서는 그의 글들이 집중적으로 거론된다 :

- ◇ 『주제와 변주』(민중서관 1964),
- ◇ 『독백과 대화』(민중서관 1970, 재판 1972),
- ◇ 『스타일과 아이디어』(보이스사 1975),
- ◇ 『여호와와 나의 목자시니』(세광음악출판사 1985).

이 수필집들은 여러 잡지나 간행물에 실린 글들을 묶어 만든 것이다. 거의

모든 글들은 청탁에 의한 글로 여겨진다. 글들은 한결같이 짧다. 다섯 페이지 정도이면 긴 글에 속한다. 짧은 길이는 나운영 글의 특징으로 여겨진다. 그는 좀 더 긴 글을 쓸 수 있는 간행물을 위해서도 짤막한 글들을 실었고, 긴 글을 쓸 수 있는 그 자신의 저서들 속의 설명들도 간결하게 썼다. 첫째, 둘째, 셋째... 또는 1조, 2조, 3조로 서술되는 요점 정리 식의 정리는 그의 글이 가진 지울 수 없는 특징이다. 나운영은 책의 내용을 테마별로 묶었는데, 중요한 테마들은 항상 같다. 그 핵심적인 것들은 “민족음악”, “교회음악”, “음악교육”, “현대음악”에 관한 것이다. 그러나 그 중에서도 단연코 “민족음악”이 두드러진다.

『주제와 변주』, 『독백과 대화』, 이 두 책은 모두 <1부 민족음악론>, <2부 현대음악론>, <3부 음악교육론>, <4부 교회음악론>의 순서로 글들을 묶었다. 『스타일과 아이디어』는 <1부 민족음악론>과 <2부 교회음악론>으로 되어 있다. 『여호와는 나의 목자시니』는 <1부 민족음악론>, <2부 교회음악론>, <3부 음악교육론>의 구성을 보인다. 이렇게 책들의 목차만 보아도 나운영의 중심적 생각들이 어떠한 것인지 벌써 드러난다. 그 중에서도 가장 중요한 것은 항상 맨 처음에 놓여지는 <민족음악론>이다.

이 글도 나운영의 민족음악론을 중심으로 다룬다. 그의 글 중 초기의 것을 몇 개 뽑아 다루었다. 그 이유는 그의 글 내용들은 많은 부분에서 중복되기 때문에 일일이 다 다룰 필요가 없기 때문이다. 물론 변화가 있는 부분들은 다루어진다. 그의 생각을 두드러진 구호들을 통해 알아보기도 한다. 또한 교회음악론의 일부를 민족음악론과 비교하여 다룬다. 많은 작곡가들이 <민족음악>을 말하기 때문에 그 차이를 보여주기 위해서 나운영 세대의 다른 작곡가들과의 비교도 필요했다.

2. 글 「민족음악의 당면과제」

나운영의 첫 수필집 『주제와 변주』에 나오는 글들은 모두 1950년대와 60년대 초에 씌어진 것들이다(1953-63). 그는 「민족음악의 당면과제」(서울신문 1953. 5월, 『주제와 변주』 9쪽 이하)라는 글에서 세계 각국에서 자기 민족의 “고전”을 수집·연구하는 것을 예로 들면서 그렇지 못한 우리의 실정을 비교시킨다

(“민속음악이 흔히 주석에서 불리어질 뿐 천대받고 있습니다”). 그가 구체적으로 제시하는 민족음악은 다음과 같은 것이다 :

- 민속악의 훌륭한 점(예 : “농악의 장단”)과 궁중 음악(“고유의 향악 속악”과 “중국의 아악 당악”)을 연구하고,
- “외래음악을 섭취해야 할 것”,

등을 주장한다. 그리고 그는 “고유음악인 향악, 속악과 외래음악인 중국의 아악, 당악, 그리고 구미의 음악(양악), 이 세 가지 요소를 어떻게 섭취해서 현대인의 감각에 맞는 우리 민족음악을 수립해야 할 것인가”가 중심적 당면 과제라고 말한다. 그의 민족음악론은 한국이라는 공간에 속한 역사적 전통과 현대라는 시간의 틀 안에서 사고된다. 현대라는 시간은 양악의 시간으로 보인다. 그러나 그는 그렇게 말하지 않고 “현대인”이라는 말로 시간을 표현하고 있다. 그렇다면 현대인은 누구인가가 문제이다. 이 현대인은 “감각”을 가지고 있다. 그 감각에 의해 국악도, 심지어는 양악도 새로운 것이 되어야 하는 것이다. 그는 그렇게 새로워질 음악을 “우리 민족음악”이라고 말하고 있다. 그러니까 “우리 민족음악”은 현대인의 “감각”에 의해 형성될 것이다. 나운영에게는 우리 음악이 없어져 버리고 서양음악이 범람하는 것을 걱정하는 <민족자존>의 입장이 물론 있다. 그러나 그는 <민족자존>의 입장으로만 말하지 않을 뿐만 아니라, 더 핵심적인 것은 듣는 “감각”에 의한 ‘새로운 창조’를 말하고 있다. 그런데 나운영의 글은 주장만 하는 데서 끝나지 않고 항상 구체적인 과제를 제시하는 것이 보통이다. 그가 이 글의 마지막에서 제시하는 당면과제들은 다음과 같다 :

- ① 삼분손익법에 의한 과학적인 악기제작 및 개량
- ② 미분음 부호 사용에 의한 정확한 선율채보 완성
- ③ 선율과 장단의 동시적인 채보 완성
- ④ 생황 기타의 악기에 의한 화성법 연구
- ⑤ 선율수식법(변주법) 개량 연구
- ⑥ 악식론·대위법·작곡법·관현악법·음악사 등의 연구 기타

이러한 당면과제의 제시는 그가 우선 국악을 상당히 연구를 했다는 것을 알려 준다. 그는 국악에서 무엇이 문제가 된다는 것도 잘 알고 있었다. 그러나

그의 견해는 양악가의 것임이 분명하다. 과학적 악기 개량, 정확한 선율 채보, 선율과 장단이 모두 들어 있는 악보, 화성법 연구, 선율장식법의 개량과 같은 것은 모두 서양음악을 배운 사람이 우리 음악에서 느끼는 부족함을 말하고 있다. 6번은 다른 설명이 더 필요 없을 정도로 서양적이다.

3. 글 「국악개혁론 7개조」

나운영의 감각에는 국악이 개혁되어야 하는 것으로 생각되었다. 그의 「국악 개혁론 7개조」(서울신문 1957, 5월, 『주제와 변주』 13쪽 이하)에 보면 위에 제시한 문제 중 중요한 것들이 더 자세하게 다루어져 있다.

그는 “제1조 조율법의 개혁”에서 한국악기의 조율상태가 순정율·평균율·중국식·일본식도 아니고 “연주자의 음감의 차이에 따라” 각양각색의 것이기에 이를 통일시킬 것을 주장한다. 그는 “일단 평균율로 조율을 하되 실제 연주에 있어서는 우리 조율에 맞도록 수음(數音)을 다소 조절하는 것”을 제안한다. 그는 이렇게 될 경우 서양 악기와 자유롭게 합주할 수 있는 장점이 있다고 말한다. 그리고 서양음악이 평균율을 사용하는 것은 조옮김 때문이었다는 말도 미리 해 놓았다. 이러한 제안은 앞에서 제시한 “삼분손익법에 의한 과학적 악기 개량”과 차이를 보인다. 이러한 그의 생각은 ‘국악기와 양악기의 무리없는 합주’를 한국 전통음악의 ‘고유한 조율’ 보다 더 소중하게 본다. 이렇게 그의 견해는 어느 때에는 <현대>가 <민족>에 우선한다. 반면에 <민족>이 현대에 우선하는 경우는 범람하는 서양음악을 개탄할 때이다.

“제2조 기보법의 개량”에서 정간보 대신이 오선보를 쓸 것을 권하고, “국악 특유의 장식음을 위한 부호를 제정하여 통일시켜 사용”할 것을 제안한다.

“제3조 악기제작법의 개량”에서는 악기마다 규격이 다르기에 8도 초차 서로 다른 점이 있다고 말하고 이의 통일을 역설한다. 굿는 악기는 개나리 막대기로 줄을 굿지 말고 활을 쓸 것, 관악기와 현악기들은 각각 크기를 달리하여 세 가지(관악기), 네 가지(현악기)로 만들어 음역별로 연주할 수 있게 할 것, 관악기는 건(鍵)을 장치하여 음역을 넓힐 것, 현악기는 마이크 없이 소리가 잘 들리도록 공명 문제를 개선할 것이 제시되어 있다.

“제4조 연주법의 개혁”은 발성법과 연주기법의 개발을 권하지만 구체적인 제안은 없다. 나운영이 국악의 전통 연주법에서 부족함을 느낀다는 사실만을 알 수 있다.

“제5조 화성화(和聲化)에 대하여”에서는 화성이 없는 음악을 자랑스럽게 생각하는 것을 못마땅하게 평가하고(“도리어 국악을 위해 수치스러운 일”), 화성의 필요성을 역설한다. 그는 서양 고전 화성인 3도화음만 사용하는 것을 피하고 “부가화음, 4도화성 등 근대화성을 절충 사용하되 선율에 잘 부합”되는 것을 붙여야 한다고 말한다. 그는 화성이 없는 음악을 “원시음악”이라고 말하고, 이 5조를 가장 강조한다고 말한다. 아마 나운영의 <감각>은 특히 화성의 면에서 전통 국악과 큰 거리를 보인다. 그는 화성의 문제를 감각과 연결시켜 얘기하지 않았지만, 그가 강조하는 강도로 보아 화성없는 국악에 대해 가장 준엄하게 꾸짖는 듯이 보인다.

“제6조 창작에 대하여”는 국악을 연구하여 그것을 바탕으로 한 작곡을 주장한다. 이는 국악인들을 향한 것이 아니고 양악인을 향한 발언이다. 양악인은 국악을 채보하고 “시대사조에 따라 좀 빠르고 경쾌하고 변화가 많은 곡”, “국악의 독특한 악곡형식에 의한 작곡” 뿐만 아니라, 서양음악의 여러 형식들(예 : 론도, 변주곡, 소나타 등)의 작곡도 있어야 한다고 말한다. 즉 그는 동서양의 양식 혼합을 주장하는 것으로 보인다.

“제7조 교육법에 대하여”에서는 국악이 발전하지 못한 점은 “구전심수식”(口傳心授式)교육에서 기인한다고 말한다. 모든 곡을 오선보로 채보하고, 교육단계에 따른 교칙본을 만들어 기악을 가르치고, 감상교육은 시대순으로 하지 말고, “속악, 향악, 당악, 아악의” 역순으로 해야 한다고 말하는데, 그 이유는 “현대인의 감정에 맞는 속악부터” 순서적으로 듣는 것이 좋다고 보기 때문이다. 즉 국악을 역사적으로 접근시키기 보다는, 심리적·심미적으로 접근하는 것이 좋다고 본 것이다. 이는 그가 다른 곳에서 말한 <감각>의 중요성이 이런 방식으로 나타난 것으로 보인다. 그는 감상교육이 “신화적 해설”에 머무르지 않고, 리듬·멜로디·화성·악식·관현악법과 같은 음악 자체에 대한 해설이기를 요구했다.

그는 글의 끝에 “국악을 무시하거나 경시하기 위해서” 이 글을 쓰지 않았다고 말한다. <감각>의 면을 중시하는 그의 견해는 <민족>을 가장 중요시하는

입장에서 보면 무시한 것으로, 잘못 생각한 것으로 여겨질 것이다. 그는 국악이 “골동품 중에서도 국보적인 존재”라고 말한다. “골동품”이란 어감 자체도 국악인들에게는 받아들이기 어려운 표현으로 생각된다. 그래서 필자는 이러한 말이 당시의 국악인들에게 전혀 위로가 되지 못했으리라고 판단된다. 왜냐하면 많은 국악인들은 국악과 다른 음악의 비교가 불가능하다는 주장을 통해 국악을 ‘살리려고’ 또는 ‘지키려고’ 생각했다. 그런데 나운영은 국악을 서양음악과 가차없이 비교했던 것이다. 그러나 나운영의 이 발언은 국악인을 향해 하지 않고 양악인을 향해 했다. 이렇게 우리나라의 민족음악론은 국악인은 국악인에게, 양악인은 양악인에게 말하는 전통을 갖고 있다. 이는 비단 나운영에게만 해당되는 것이 아니다.

나운영의 목표는 국악인들의 목표와는 달랐다. 그는 ‘지키기’ 보다는 ‘만들기’에 역점을 두었는데, 당시의 국악인들은 ‘만들기’에 치중한 사람이 거의 없었던 것으로 생각된다. 국악에서 ‘만들기’에 치중하는 사람이 나오는 것은 시기적으로 더 나중에 속한다. 그는 글의 마지막에 만들어야 할 세 가지 종류의 음악을 제시한다 :

- ① 신한국 고전음악 : 국악기만으로 연주되는 국악 자체를 개혁한 음악.
- ② 신한국음악 : 국악기와 양악기를 합주 절충시키는 음악.
- ③ 한국현대음악 : 양악기만으로 연주하여 국제성을 띠는 음악.

“新”자와 “현대”가 개념들의 첫머리를 장식한다. “새것”의 강조가 눈에 띈다. 나운영은 서양음악을 말할 때에도 대체적으로 드뷔시 이후의 음악을 말한다. 그는 18·19세기 서양음악을 말하기도 하지만, 작곡을 고려해서 얘기할 때에는 기피해야 할 것으로 지목된다.

세 가지로 생각해 본 음악의 외형적 모습과 똑같은 음악이 그 후에 나운영 자신과, 다른 여러 작곡가들에 의해 작곡되어 왔다. 그렇다면 그의 이상은 성취되었는가? 그건 아닐 것이다. 왜냐하면 나운영은 죽을 때까지 민족음악론을 외쳤기 때문이다. 그가 노린 것은 음악의 외형적 모습들만 위의 카테고리에 맞추는 것이 아니었을 것이다.

나운영은 <민속음악>은 방언(方言)이고, <민족음악>은 방언(邦言)이라고 말한다 그리고 한 걸음 더 나아가 “방언(方言)은 지방어를 말한 것이고, 방언(邦

言)이란 세계성을 띤 표준어를 말하는 것”(方言과 邦言 불기등 1958. 5월호, 『주제와 변주』 106쪽 이하)이라고 말한다. 이는 민속음악과 민족음악이 서로 연관은 있으나 ‘질적으로 가치가 다른 것’을 의미한다. 민속음악은 우리가 현재 가지고 있는 것이지만 사람들에게 의해 무시당하는 것이고, 민족음악은 앞으로 우리 민족이 ‘가져야 할’ 음악이다. 그러니까 그의 민족음악론은 단지 어떤 음악양식을 세우기 위한 것만이 아니다.

4. 글 「음악이 보다 한국적이려면」

그는 「음악이 보다 한국적이려면」이라는 글에서 한국적인 음악에 관해 구체적인 제안을 하고 있는데, 그 내용을 소개하면 다음과 같다(조선일보, 1959, 9월, 『주제와 변주』 22쪽 이하) :

- ① 우리 민요를 테마로 사용할 것.
- ② 박자기호에 있어서 6/8, 9/8, 12/8 계통의 것을 가급적으로 사용할 것.
- ③ 왈츠의 장단을 피하고 장고(북)의 장단을 활용할 것.
- ④ 가급적으로 전음계적으로 작곡할 것.
- ⑤ 가급적으로 4도 화성을 토대로 한 선율을 작곡할 것(4도 음정을 많이 쓸 것).
- ⑥ 6/8 선율에 있어서 < ♯+♭ >+< ♭+♯ > 또는 < ♭+♯ >+< ♯+♭ >의 리듬을 많이 사용할 것.
- ⑦ 정3화음보다 부3화음을 많이 사용할 것.
- ⑧ 부가화음을 애용할 것.
- ⑨ 4도 화성, 5도 화성을 많이 사용할 것.
- ⑩ 2부를 편곡할 때에는 주선율에 대하여 4도 아래의 음을 제2성부가 노래하도록 할 것(그러나 계명의 ‘미’가 주선율에 나올 때만은 3도 아래의 음 즉 ‘도’를 제2성부가 노래하도록 할 수 있다).
- ⑪ 화음의 병행법과 투영법을 활용할 것.
- ⑫ 화성적인 처리보다 대위법적인 처리에 중점을 둘 것(주선율에 대하여 아름다운 대선율을 부칠 것).
- ⑬ 국악의 맛을 살리기 위하여 미분음부호를 사용할 것.
- ⑭ 무조적인 것보다는 복조 또는 다조적인 기법을 활용할 것.
- ⑮ 대체적으로 템포가 빠르고 변화가 많도록 작곡할 것.

이러한 제안은 주장만 된 것이 아니라 그의 실제 음악에서 그대로 활용된

사항들이다. 그러니까 이 주장은 한국적인 것을 창작하는 과정에서 생각한 것들을 모은 것이라고 여겨진다. 여기에서는 우선 그 주장된 것들이 어떤 방향으로부터 오는 것인가를 살펴보는 것이 필요해 보인다. 한국전통음악을 배경으로 한 주장들은 이른바 ‘속악’으로부터 온다(1-4, 5, 15). 서양음악을 배경으로 한 것은 3화음과 3도 음정의 성격을 무력화 또는 약화시키기 위한 것이다(7-12). 그러니까 그의 <민족>은 속악의 요소들로 표현되고, 그의 <현대>는 ‘3화음의 지배적 위치’에 대해 의문을 제기하는 것에서 나타난다. 물론 그가 궁중음악적 요소를 완전 거부하는 것은 아니지만, 그의 전통음악에 대한 관심은 대체적으로 속악에 관한 것이다. 반면에 그에게 3화음 거부는 ‘민족음악을 방해할 수 있는 것’으로, ‘구시대적인 것’으로, 이렇게 2중으로 이해될 수 있을 것이다.

나운영은 민속음악을 말할 때에 한국 전통음악 전체를 말하는 듯이 보이지만, 그 중심에는 속악이 있는 것으로 생각된다. 그가 속악을 궁중음악에 비해 높이 평가하는 것은 사람에게 미치는 음악적인 효과와 관련이 있다. 그러니까 있을 수 있는 민중론적, 또는 계급적 기준에 의한 평가가 아니다. 그러니까 나운영의 민족음악론은 사회적, 정치적 관점에 의한 것이 아니라, 음악적 관점에 의한 것이다.

5. 민족음악론의 발단

나운영이 민족음악론을 주장하는 것은 어떤 계기가 있었을 것이다. 그의 글에서 그러한 계기는 작곡스승으로부터 영향받은 것이라고 스스로 말하고 있다: “나의 스승은 작곡 레슨 때마다 「서양음악을 모방하지 말고 너희 나라의 음악을 쓰라」고 충고해 주셨다. 그 뒤로부터 나는 국악, 특히 속악에 관심을 갖게 되었고 무소르그스키·드뷔시·블로흐·팔라·바르톡의 작품을 연구하게 되었다. 이런 것이 오늘날 나로 하여금 현대적 스타일과 민족적 아이디어가 결부된 작품을 써야 된다고 주창하게 만든 것이 아닌가 생각된다.”(한국일보, 1962. 4월, 『주제와 변주』 239쪽)

그런데 위의 인용문에서 특히 관심을 끄는 것은 그가 거론한 작곡가들의 이름이다. 현대적 성격과 민족적 성격을 가진 작곡가들이다. 나운영의 <현대>에

대한 관심의 시작은 그러니까 쇤베르크 이전의 작곡가들에 대한 관심과 함께 시작된다(물론 그는 쇤베르크나 그 이후의 음악에 대해서도 부단하게 관심을 가져온 것이 사실이지만, 민족음악론을 얘기할 때에는 쇤베르크 이후의 음악가들을 관련시키는 일은 매우 드물다). 그러니까 민족음악론의 출발점은 19세기 음악을 거부했던 작곡가들을 모델로 한 것으로 보인다. 그가 3화음 타파를 생각한 것은 쇤베르크적으로 생각된 것이 아니라, 위에 거론된 사람들의 입장과 가깝다. 이렇게 보면 그의 생각은 서양음악에서 가장 보편적인 화성의 요소를, -더 구체적으로 말하자면- ‘기능화성적 체계’를 한국전통음악의 요소를 빌려서 개혁하려고 한 것이다. 이 3화성은 나운영에게는 음악을 가장 진부하게, 서로 같게 만들어 버리는, 비현대적인 것으로 생각된 것이다.

6. 구호 「선토착화 후현대화」

여기까지 거론한 것으로 나운영 민족음악론의 핵심은 거의 다 드러난 것으로 여겨진다. 그는 줄기차게 같은 주장을 계속하는데, 세부사항에서 약간의 변화가 있을 뿐, 크게 보아 그의 주장은 위와 같은 것이다. 그의 작곡도 그의 주장과 같이 가는 것이었다. 단지 70년대에 들어서면 <민족>과 <현대> 문제가 동시에 같은 가치로 얘기되지 않고, <민족>에게 우선권이 주어진다. 이는 “선토착화(先土着化), 후현대화(後現代化)”라는 구호를 통해 고착된다. <민족> 대신에 <토착화>라는 말이 사용되었지만 그 내용이 달라진 것은 아니다. 나운영은 「한국음악의 토착화와 현대화」라는 글에서 “선토착화”의 당위성을 ①과 같은 비유로, “선현대화의 위험을 ②와 같이 설명한다(1976. 6. 25. 국립극장 소극장, 강연원고로 추정된다, 『여호와 나의 목자시니』 14쪽과 18쪽) :

① “무릇 어학을 배우려면 국어를 배운 다음에 영어·제2외국어를 배워야 하고, 역사를 배우려면 먼저 국사를 배운 다음에 동양사, 서양사를 배워야 한다. 따라서 음악을 배우려면 먼저 국악을 배운 다음에 동양음악, 서양음악을 배워야 한다.”

② 한편 <선현대화 후토착화>를 주장하려 드는 사람도 있는 듯하나 이는 잘못이다. 왜냐하면 외국작품의 모방, 표절작품, 독일·미국의 2세적 작품, 국적

불명의 작품이 나도는 원인이 선현대화에 있기 때문이다.“

이렇게 나운영은 나중으로 갈수록 <민족>의 입장을 더 강화하려는 경향을 보인다. 이는 <민족자존>적 사고가 더 고조된 때문으로 여겨진다. 우선권을 생각하는 그의 사고는 그러나 그의 작품 방향을 전혀 다른 식으로 형성시킨 것으로 보이지 않는다. 하지만 이 구호와 함께 나운영의 작곡 장르에 일대 변화가 일어나는데, 그가 1958-74년까지 13개의 심포니 시대를 마감한 것과 이 구호는 관련이 있는 것으로 보인다. 75년부터는 거의 ‘교회음악만의 시대’이다. 그리고 그가 마지막으로 매달렸던 찬송가 작곡작업이 79년도부터 시작되어 죽는 해인 93년까지 지속된다. 나운영의 “토착화”란 구호와 찬송가 작곡은 관련이 깊은 것으로 생각된다. “토착화”라는 말 자체가 신학용어이다. 즉 기독교를 해당 문화의 옷을 입혀 전파하자는 선교전략적 용어이다. 이 말을 나운영이 자신의 음악을 위해 사용한 것은 그렇게 적절한 것으로 여겨지지 않는다. 그러나 그 언어의미적 문제와 상관없이 나운영이 갑자기 찬송가에 대해 중요하게 생각한 이유는 다른 곳에 있었을 것으로 추측된다. 즉 나운영은 “토착적” 찬송가의 보급을 통해 서양음악적이 아닌, 새로우면서도 한국적인 음악을 ‘보편화’, ‘일반화’시킬 수 있다고 생각한 듯하다.

7. 구호 「국민개창」(國民皆唱)

나운영은 민족음악론을 이야기할 때에 현재 한국에서 범람하는 음악에 대해서 논하는 것으로 시작한다. 그는 일본 유행가(특히 미야꼬부시 음계의 노래)¹⁾, 서양 찬송가식, 서양 유행가 등의 범람을 비판한다. 그가 국민개창운동을 주장하는 것은 이러한 음악에 대한 응수로 보인다. 이 국민개창론은 처음 두 수필

1) 일본음악적인 유행가를 비판한 글은 다음과 같다: 「일본색 유행가란 무엇인가」, <왜색풍 가요곡 배경 계몽 강연회 1956. 3월, 『주제와 변주』 114쪽 이하. 「일본색 음악 일소의 재론」, <연세춘추 1960. 9월, 『주제와 변주』 118쪽 이하. 「미야꼬부시를 몰아내자」, <서울신문 1965. 9. 23, 『독백과 대화』 89쪽 이하. 「聞其樂而知其政」, <매일경제신문 1967. 9. 8, 『독백과 대화』 93쪽 이하. 「가요의 모작과 표절」, <세대 1969. 2월호, 『독백과 대화』 97쪽 이하

집에만 나오고(『주제와 변주』 111-114쪽, 『독백과 대화』 89-106쪽), 후에는 없어진다. 그는 국민개창론에서 온 국민이 하는, 건전하고 애국적인 노래를 강조한다 :

“...이 국민 개창운동을 기어이 전개시켜야만 할 시기가 당도했다고 나는 생각한다. 왜냐하면 사실상에 있어서 전란 이후로 국민가요가 없어졌다고 해도 과언이 아닐 것이며 퇴폐적인 일본색 국산 유행가가 이 이상 더 계속된다면 조국과 이 민족의 장래가 심히 우려되겠기에... 이것은 진실로 일대 구국 운동이며 민족운동이다. 그러므로 이 운동에는 군관민(軍官民)의 차별도 없으며, 선후도 없을 것이며, 더욱이 방해공작이란 있을 수 없는 것이다... 오직 이것만이 조국의 통일 재건 부흥을 위한 운동이라고 확신하는 자들이 중심이 되어 삼천리 도처에서 이 운동이 부단히 전개되기를 조국과 민족은 요구하고 있다.”(『국민개창운동을 제창함』 1954. 8월, 『주제와 변주』 111쪽 이하)

국민개창론은 대중적 민족음악론처럼 들린다. 그러나 일체 말의 개창운동을 기억하는 사람들은 그렇게 바람직스러운 논의로 여겨지지 않는다. 국민개창운동은 음악을 통한 군국주의적 국민동원 수단이었다. 물론 나운영의 개창운동론은 그 내용이 일본 것을 일소하자는 것이기에 다르지 않느냐고 말할 수 있다. 그러나 그는 용어선택을 달리할 수도 있었을 것이고, 필요성을 말할 때에 다른 표현을 쓸 수도 있었을 것이다. 이 글이 어떤 계기에 나온 것인지 알 수 없으나, 말들이 지나치게 상투적인 관청용어 같다. 나운영이 제3수필집부터 국민개창론을 쓰지 않은 것은 다행한 일이라고 할 수 있다.

8. 나운영 교회음악론의 한 단면

그의 <교회음악론>도 그 핵심적 내용이 <민족음악론>과 다를 바 없다. 대부분은 그의 민족음악론이 교회음악론이 그대로 적용되는 성격의 것이다. 그의 교회음악론은 신학적 입장에서 본 교회음악이 아니고, 실천적 교회성가대 지휘자가 본, 또는 작곡가가 본 ‘개선되어야 할 한국교회음악’이다.

교회음악에 대해서 그가 요구하고 있는 것 중의 하나는 세속적 음악에 대한 염려에 대한 경고이다. 그는 가톨릭교회 1967년 바티칸 공의회에서 각국의 민속음악을 교회에서 허용하는 결과로 미사 때 비트리듬과 재즈를 연주할 수 있

게 된데 대해 우려를 나타내면서 이에 적극 반대한다. 그는 재즈가 “아프리카 흑인의 리듬을 강조하여 작곡되는 음악 또는 순수음악의 리듬이나 멜로디나 화성을 바꿔서 흑인적인 연주법에 의하여 경음악적으로 연주되는 음악”이라고 말하고, 이런 것은 교회에서 용납될 수 없다고 말한다. 그는 비트리듬과 재즈가 용납되어서는 안될 이유를 “첫째, 둘째” 식으로 정리한다(『교회음악의 세속화』, 『교회연합신보 1967. 3. 19, 『독백과 대화』 67쪽 이하) :

첫째, “고상하지 못하고 경건하지 못하다”. 이런 것을 교회에서 연주한다면 교회음악과 세속음악이 다르지 않게 되어 교회와 사회가 같아진다. 이것은 곧 교회음악의 세속화이다.

둘째, “리듬을 가장 중요시하는 음악이며 비교적 많은 독소를 지니고 있어 건전하지 못하다.” “교회음악의 현대화를 위하여 이런 것을 교회 안으로 끌어들인다는 것은 어리석다.” “경박한 것, 사람의 마음을 뒤흔들어 놓는 난잡스러운 것은 교회음악으로 적합하지 못하다.” “이것은 곧 교회의 타락을 의미한다.”

셋째, 불신자나 청소년들에게 전도수단이 될 수 있으나 “경건한 신자”들을 교회 밖으로 내몰 수 있다. “성적(聖的)인 감정보다 성적(性的)인 감정을 불러일으킬 우려가 있다.”

넷째, “우리나라에도 찬송가 토착화가 크게 논의되고 있는 이 때에 아프리카 흑인식의 성가(聖歌) 아닌 성가(性歌)를 우리가 부른다는 것은 시대에 역행하는 것이다.”

그가 이 글을 쓸 때에는 한국에 대중음악적인 20세기 영미의 복음성가가 전혀 알려지지 않는 때였다. 그가 이렇게 흥분하는 것은 어떤 구체적 음악을 교회에서 보고 말한 것이 아니라, 뉴스를 접하고 발설한 것이다. 필자의 견해는 그가 가톨릭 교회음악 규정의 변화배경에 대해 자세한 정보를 갖고 있었다고 생각하지 않는다. 몇 줄의 뉴스 보도가 그를 이렇게 격양시킨 것은 ‘교회음악으로서의 미국 흑인음악’에 대한 그의 부정적인 생각이 얼마나 큰 것인지를 알 수 있다. 그런데 둘째 항에 보면 “교회음악의 현대화”라는 말이 나온다. 그는 현대화를 위해서 재즈 대신에 “무조음악·12음음악·전자음악”으로 작곡할 것을 권한다. 그는 실용음악에 대신에, 비실용적인 ‘새로운 가능성을 탐구하는’ 음악을 추천하고 있다. 그는 일본식 미야꼬부시 음악과 재즈음악을 같은 격의 것으로 취급한다. 재즈를 평가하는 경우가 있는데, 그것은 예술음악가들이 다

를 때의 경우, 그리고 교회음악과 관련이 없을 경우이다.²⁾ 그러나 그는 한국적인 곡들이 속되다고 하는 것에 대해서는 크게 반발한다 :

“우리는 첫째로 찬송가, 창가 등 서양음악의 낡은 고전적 양식에서 벗어나야 되겠고, 둘째로 미야꼬부시(都節)를 비롯한 일본색과 흑인들의 음악인 재즈조(調)에서 벗어나야 되겠고, 셋째로 민족적 아이디어와 현대적 스타일이 결합된 민족음악을 창조해야 할 것이다. 이러한 뜻에서 우리나라의 교회음악계를 살피볼 때에 나는 더욱 한심스러운 느낌을 금할 수 없다. 즉 우리나라 사람들 가운데 무서운 편견에 사로잡혀 있는 분들이 많기 때문이다. 다시 말해서 ‘서양 곡은 성스럽고, 한국적으로 된 곡은 속(俗)되다.’ ‘고전적 양식으로 된 곡에는 은혜가 있고, 현대적 양식으로 된 곡에는 은혜가 없다.’고 주장하나, 이것은 민족성과 시대성을 망각한 그릇된 생각이라 아니할 수 없다.”

사실 가톨릭 교회의 성가개혁은 나운영처럼 토착적인 음악을 주장하는 사람을 위해 유리한 것이었다. 즉 나운영이 평생 세우기를 염원했던 민족적 교회음악을 위해 유리한 조건을 마련해 주는 것이었다. 나운영은 평생동안 그의 전통음악적 교회음악을 거부하는 사람들과 끈질긴 논쟁을 벌여야 했다. 그러나 그는 이러한 가톨릭의 조치가 자신의 교회음악과 무관한 것으로 보았던 듯하다. 재즈는 ‘민족’과 상관없는 것이기에 그러했을지도 모른다. 그는 가톨릭 교회의 조치가 가진 가능성보다는, 그런 음악이 가져올 해독에 대해서 더 염려했다.

9. 생활신조적 구호 : 「나의 길을 가련다」

“「나의 길을 가련다」라는 말은 나의 생활신조입니다. 우리네들은 남의 간섭을 하기를 좋아합니다. 뿐만 아니라 남이 하는 것은 무엇이든지 좋게 보여 그것을 따르려 하므로 그런 데서 시기와 질투, 모략 중상이 생기는 줄 압니다.

2) “오네게르 · 미요 · 힌데미트 · 거어쉬인 · 코플랜드 · 케이지 등도 재즈의 영향을 받은 작품을 많이 남기지 않았는가? 실로 재즈는 20세기 음악에 무시할 수 없는 큰 영향을 이미 과거에도 주었거니와...” “다만 이것을 연구하는데 그칠 것이 아니라 이것 중의 무엇을 어떻게 섭취하여 한국적인 현대음악을 창조하느냐가 앞으로의 과제일 뿐이다.” 『경음악을 즐기는 것은 인간의 본능이다』, 『음악세계』 1964. 6월호, 『독백과 대화』 288쪽 이하.

그러나 나는 사명감에 불타는 사나이인 까닭에 묵묵히 나의 길을 걸어갈 뿐입니다. 남과 경쟁하려는 생각조차 별로 없습니다. 남들이 하는 일과 나 자신이 할 일이 엄연히 다르다는 것을 자각하고 있기 때문입니다. 따라서 남들이 모두 달리는 그 길을 달리고 싶지 않습니다. 남들이 안하는 일을 하고 싶습니다. 즉 남들과는 다른 또 하나의 길을 조심스럽게 달릴 따름입니다. 민족적 아이디어와 현대적 스타일을 결부시킴으로써 현대적 한국음악을 창조하는 일과 서양음악의 작곡이론을 한국적으로 섭취하여 민족음악이론의 작곡학적 체계를 확립하는 일, 이것만이 나의 갈 길이라고 확신합니다.”(사상계 1962, 11월호, 『주제와 변주』 250쪽, 강조 부분은 필자에 의한 것)

위의 글은 나운영이 작곡가 나운영의 자화상이다. 그는 자신이 달릴 “나의 길”을 스스로 만들고 그 길을 걸어가고 있다고 생각했다. 그 느낌은 다른 사람들이 그를 본 것과 비슷할 것으로 생각된다. 그의 음악들은 그 세대의 다른 작곡가들이 보여준 것으로는 ‘독특한 것’, ‘유난스러운 것’에 속한다. 그에게는 남들과 다른 것을 하고자 한 흔적을 도처에서 찾을 수 있다. 다르고 싶다는 그의 희망은 위의 글에서도 확인된다: “나는 사명감에 불타는 사나이”라는 어법은 우리 문화에서 흔히 볼 수 있는 표현방법이 아니다. 그렇게 할 수 있는 것은 그가 그만큼 남을 의식하지 않는다는, 또는 양하려고 노력했다는 증거로 보인다. 남을 의식하지 않은 그만큼 그는 더 외로웠을 것이다. 한국적인 “민족적 아이디어”와 서양적인 “현대적 스타일”의 <결합적> 사고는 “한국적으로 섭취한다”는 <분리적>, 즉 <다르게 만드는> 사고에 의해 조절된다. 그는 한 평생 <다르게 만드는> 일에 몰두했다.

나운영의 “민족”은 역사적 전통을 고수하는 것이 아니고, 전통을 새롭게 흡수하는 것이다. 나운영의 “현대”는 무조건적 새것을 추구하는 서양의 모더니즘과는 다르다. 그의 “현대”는 한국의 전통에 의해, 그리고 필요에 의해 절충된 것이다. 그는 서양음악만, 또는 국악만 취하려고 하지 않는다. 그가 자주 말한 “한국적 아이디어와 현대적 스타일”은 국악과 양악의 접합이다. 이 말은 언뜻 보아 정성적인 것(아이디어)은 한국 것을, 방법적인 것(스타일)은 서양 것을 쓴다는 어감을 풍긴다. 그러나 그의 음악에서는 “현대적 아이디어와 한국적 스타일”로 된 작품들이 얼마든지 있다. 그러니까 실제의 창작에서는 두 가지를 아이디어와 스타일로 구분하지 않는다. 그러나 이런 내용과는 다르게 짙막한 요

점 정리 식의, 구조적인 표현양식의 그의 글이 풍기는 인상은 단호하고 확고하게 한쪽을 주장하는 것처럼 보인다. 특히 무엇을 거부하는가에 대해 확실하게, 그리고 가끔은 신랄하게 밝히는 그의 글은 양악인에게는 국악만을 말하는 것 같고, 국악인에게는 지극히 양악적인 사고를 주장한다고 여겨질 수 있다.

10. 끝내면서(김동진 · 윤이상과의 비교)

나운영(1922년생)을 비슷한 연배의 작곡가들과 비교하면 그의 길이 좀 더 분명하게 보일 것이다. 김동진(1913), 윤이상(1917) 역시 민족적인 것을 염두에 두고 작곡한 사람들인데, 그 길들은 사뭇 다르다. 김동진은 판소리의 음악적 재료(발성·시김새 포함)를 토대로 거기에 19세기 식의 서양 화성학을 입히는 방식의 “신창악”에 관심을 기울였다. 반면에 윤이상은 유럽에서 활동하기 시작한 1960년대 초 이후 한국의 궁중음악과 조성을 훨씬 넘어선 음향음악을 서로 결합시키는 작업에 몰두했으며(이것은 대단히 단순화시킨 표현으로 그 대체적 방향을 말한 것이다), 그의 작업은 기본적으로 유럽의 음악적 동향과 같이 움직인 것이었다. 그러나 나운영의 길은 이 두 사람의 중간쯤에 위치한다. 그는 김동진처럼 전통적 한국음악과 서양음악을 사용하지 않고, 윤이상처럼 궁중음악으로부터 일정한 아이디어를 얻어 첨단적인 서양음악에 적용하지 않았다. 나운영은 상당히 다양한 서양의 음악양식들을 섭렵했지만, 그의 중심적 음악어법은 역시 “한국화성”이라고 말할 수 있다. 이것은 조성적 규범에 남아 있는, 한국 전통적 선율을 독자적으로 화성화시키는 방법이다. 하지만 그는 김동진처럼 전통음악의 선율적 틀을 거의 그대로 고스란히 가져다 쓰지 않고, 자기 식으로 변형하여 사용했다. 그는 그렇게 자기 식으로 만든 선율에 적절한 화성체계를 찾으려고 노력했는데, 그것이 “한국화성”의 모습으로 나타났다. 이 한국화성은 학교화성학이 아닌, 자신의 작곡을 위한 것이었다. 또한 그는 이것을 현대적 화성학으로 이해했다³⁾.

나운영 · 김동진 · 윤이상, 이들은 모두 나름대로 민족음악론자들이었다. 김동진의 말과 윤이상의 말을 들어보자 :

3) 나운영, 『현대화성론』, 세광음악출판사 1982. 이 책의 제10장이 “한국화성”이다.

- ① 김동진 : “한국정신음악이란 한국정신과 멋이 내포된 우리의 고유 전통음악의 바탕을 소재로 하여 서양음악기법과 현대악기를 사용하여 성악곡으로 작곡된 새로운 음악이다.”⁴⁾
- ② 윤이상 : “...한국음악 수립의 근본요소는 많이 작곡되고 많이 연주되고 많이 대중에게 접촉되어야 할 것이다. 이 많이 작곡되는데 있어서의 정신적인 근원을 국악에 두는 것은 당연한 일일 것이다.”⁵⁾

위에서 보듯이 양악 작곡가 김동진과 윤이상은 각각 “한국정신”과 “정신적인 근원을 국악에 두는 것”을 말하고 있다. 이는 나운영이 “민족적 아이디어”를 말하는 것을 연상케 한다. 이 세 사람에게 “정신적인 것”이란 <전통음악과 관련시키는 생각>을 의미한다. “정신적인 것”의 이면은 <서양의 악기, 평균율, 오선보 등을 사용하는 것>이다. 즉 도구는 서양적인 것을 쓰지만 정신적인 것은 한국 것을 써야 한다는 입장을 보이고 있다. 즉 이들의 작곡론은 동도서기(東道西器)적 사고를 보여준다.

그들을 서로 다르게 한 것은 한국음악의 전통이 아니라 양악이었다. 나운영 음악의 독특성은 음악관으로부터 나왔다가 보다는 작곡작업에서 나왔다. 나운영과 김동진은 한국 전통음악 중 속악과 연결시켜 작곡을 했다. 윤이상 역시 50년대에 쓴 글에서 속악을 중심으로 생각하는 것처럼 보이지만, 그의 60년대 이후의 작품에 흔적을 남기는 것들은 주로 궁중음악적 요소들이다.⁶⁾ 그러나 그들의 음악이 서로 다르게 된 데에는 작곡에 사용된 재료들이 속악적인 것이나

4) 김동진, 한국정신음악 신창악 연구 / 예술원 논문집 22집, 1983, 125.

5) 윤이상, 樂界構想의 諸問題 / 『文藝』 신춘호, 제5권 제1호, 문예사 1954, 176-181. 여기에서는 노동은의 해설과 함께 『민족음악의 이해 3』(민족음악연구회 1994, 331-339)에 다시 실려 있는 것을 재인용한 것이다.

6) 윤이상은 앞에 소개한 글에서 “그 사회조직의 일원인 예술가는 그 민중에 대해 시대개발의 책임을 지고 있다. 무릇 예술은 어느 시대이고 간에 그 시대의 산물이요 민중은 자기 세계의 감수력과 사고력을 타고 나는 것인...”라고 말하고 있다. 이는 나운영이 심리적·심미적 이유 때문에 속악을 취하는 것과는 다른, 민중론적인 접근이다. 그의 글에는 궁중음악이나 속악이나에 관해 뚜렷한 선호도를 밝히지 않지만, 비교되는 서양음악을 말할 때에는 항상 민속음악을 말하고 있다 : “...심지어는 베토벤이나 슈베르트까지도 그 시대까지의 민족이 가졌던 민요나 무용의 토대 위에 건립된 예술의 탑들이다.” 그러나 윤이상은 누구나 부를 수 있는, 비교적 단순한 노래를 작곡한 일이 없거나, 거의 없는 것으로 보인다.

궁중음악적인 것이냐 하는 문제가 결정적인 것은 아니다.

이렇게 세 사람을 비교한 데에서 당시 한국 작곡가들의 역사적 상황을 읽을 수 있다. 이들을 서양음악사적 눈으로 보면 다음의 모습이 나타난다. 19세기적인 김동진, 1950년대 이후적 모습의 윤이상, 이러한 모습이다. 나운영의 중심적 음악들은 낭만주의 음악을 벗어나려고 몸부림쳤던 19세기 말과 20세기 초의 음악과 흡사하다. 그러나 나운영을 서양음악사적으로 자리매김하는 것은 쉽지 않다. 왜냐하면 나운영의 음악은 여러 시대가 공존하는 듯한 인상을 주기 때문이다. 그의 병행투영기법은 4도, 5도 병행 때문에 중세적으로 들리는가 하면 무조음악도 있고, 우연음악적 요소를 포함한 그래픽 음악도 있다. 그러나 쇤베르크 이후의 기법들은 그에게 임시적인 것으로 보인다.

이 세 작곡가들이 활동한 20세기 중엽의 한국에서는 서양의 중세음악도, 조성음악도, 현대음악도 모두가 새로운 것이었다. 그러니까 서양의 중세, 19세기, 현대는 우리에게 모두 현재적인 것으로 체험되었다. 물론 음악의 종류에 따라 약간의 시간차이는 있겠지만 그것은 그렇게 큰 것이 아니다.

서양음악의 한국유입을 다루는 글들이 선교사가 들어온 1885년부터 당장에 서양음악이 활성화된 것처럼 말하지만 사실은 그렇지 않다. 서양음악이라는 정착은 그리 손쉬운 것이 아니었다⁷⁾. 1920년대에 창가조의 노래를 작곡할 수 있는 몇몇의 사람들이 있었는데, 그 음악은 사실 <발전사적 의미의> 서양음악이 있는가 하는 점은 의심스럽다. 이 때의 찬송가가 서양을 대표하여 한국문화와 만난 것은 엄연한 사실이지만, 그것은 음악사적인 것이라기 보다는 역사적 위치를 별로 탐하지 않는 실용음악이었다. 홍난파가 활약한 1930년대 이후를 서양음악에 대해 어느 정도 알게 된 시기라고 인정한다 해도 그것은 결코 너무 늦게 잡은 시기가 아니다. 1950년대에 이미 나운영은 당시의 서양 첨단음악들을 음반을 통해 듣고 있었다.⁸⁾ 그러니까 일부의 음악인들에게 1930년대에서 50

7) 참조, 홍정수 : 찬송가의 초기 정착과정 / 1994년 음악학 연구회 여름 학술 세미나 논문집, 음악학연구회 1974.

8) 나운영은 1952년 부산 피난 시절에 <한국현대음악협회>를 세우고 레코드를 통한 현대음악 보급에 힘썼는데, 소개된 작곡가들로는 맥다웰 · 드뷔시 · 스트라빈스키 · 바르토크 · 프랑크 6인조 · 프로코피예프 · 쇼스타코비치 · 블로흐 · 하이버 등을 거론하고 있다. 1959년 서울에서 있었던 <수요 정기 현대음악 감상회>에서는 베르

년대까지 약 30년간 서양음악사 전 시기의 음악이 한꺼번에 들어온 것이라고 말할 수 있다. 이를 보면 우리에게는 김동진도, 윤이상도, 나운영도 모두 20세기 작곡가이다. 서양음악은 우리에게 통째로 20세기 음악이다. 우리에게는 중세, 19세기, 20세기 식으로 음악을 나누는 것은 추상적일 수 밖에 없다. 한국의 음악사가들은 이런 이해로부터 출발할 수 밖에 없다.

세 작곡가의 서양음악에 대한 태도는 다음과 같이 정리될 수 있을 것이다. 김동진은 19세기적 음악에 별 이의 없이 그대로 남아 있었고, 나운영은 19세기 음악을 파기해야 서양인들의 보편성에 휘말리지 않으리라고 생각했고, 한국이 필요한 음악을 제시하려고 했다. 윤이상은 보편성에 대해 개의치 않고, 음악을 듣는 대상이 새것을 탐하는 서양인으로 잡혀 있다.⁹⁾

이 세 사람의 작품들을 서양음악사의 시대개념에 맞추어 분류하는 것은 그들 생각과 부합되는 것으로 여겨진다. 왜냐하면 이들은 모두 서양의 시대개념을 받아들인 것으로 보이기 때문이다. 그러나 다른 한편으로는 세계문화의 통합적 역사는 이제야 겨우 시작되었다. 즉 모든 나라들이 서로 문화적으로 활발하게 접촉되는 20세기에 들어와서야 시작되었다. 나운영의 음악은, 동시대의 다른 작곡가들의 것들과 마찬가지로 이런 새로운 문화역사의 여명에 나타난 것이다. 나운영은 무언가를 새로 시작했다. 그는 민족정신이라는 시대적 사고와 함께 자신의 작업을 남기고 갔다. 그가 남긴 작업은 아직 새벽의 어두움 속에 놓여 있다. 새로운 날을 여는 것은 그러나 역사에 대한 새로운 해석을 필요로 한다. 새로운 해석은 국악과 양악을 별개의 것으로 다루지 않고, 하나의 것으로 묶는 것이다. 나운영의 음악관은 여기에 대해 긍정적인 신호를 보내고 있다.

크·헌데미트·아이브스·바레즈·메시앙·줄리베·슈톡하우젠·베리오·크세나키스·부조니·카젤·다비도프스키·블레즈 등을 음반으로 감상했다고 되어 있다. 『현대음악의 수입과 풍토 조성』 객석 1984. 11월호 / 『여호와 나의 목자시니』 28쪽.

9) 이는 물론 그가 유럽에서 작곡한 작품들에 관한 것이다. 그가 한국에서 작곡한 작품들은 나운영의 것보다 덜 현대적이다.