

강준일의 해금협주곡 〈사월(思月)〉

이 미 경

1. 들어가는 말

작곡가 강준일에게 ‘전통’이란 삶 그 자체이다. 작곡가가 자신의 삶에 가장 솔직할 때 드러나는 그 어떤 것이다. 그에게 ‘전통’이란 ‘추구해야 할 이상’처럼 높은 곳에 두고 개념적으로 치장해야 하는 어떤 관념적인 것이거나, 작가의 독창성을 확보하기 위한 재료가 아니다. 나를 드러내는 순간에 함께 영겨져 나오는, 아니 나올 수밖에 없는 그 어떤 것이다. 그의 표현대로, “충청도 사람이 충청도 사투리로 말할 수밖에 없는 것”과 꼭 같다. 그래서 그에게는 서양현대어법적 시기, 전통적 어법을 가미해 보는 시기, 그러다가 자신의 고유한 어법을 정착해가는 시기 등 흔히 서양음악과 전통음악의 양식 사이에서 그네를 타듯 건너다니는 창작시기 상의 구분이 없다. 첫 곡 <봄>에서부터 그의 음악은 ‘전통’적 정신을, ‘전통’적 소리를, ‘전통’적 음악 어법을 표현하고 있다.

‘전통’에 의지하고 있는 작곡가는 그만이 아니다. 그러나 전통을 이해하는 방식, 전통을 자신의 음악 안에 끌어들이는 방식은 작곡가마다 다르다. 윤이상의 작품에 들어 있는 한국적 전통과 강준일의 그것은 서로 다르다. 작곡가 강석희의 작품에서조차 한국 음악적 전통을 느낄 수 있지만, 그의 작품과 강준일의 음악은 확연히 다르다. 무엇이 다른 작곡가들의 작품과 강준일의 작품을 구별 짓게 하는가? 그의 작품에서 전통이란 다른 작곡가들의 작품에서와 어떻게 다르게 나타나고 있는가?

1970년대, 그가 작곡가로서 본격적으로 활동을 시작하던 시기에는 사물놀

이와 결합된 여러 가지 편성의 작품들을 많이 작곡하였다. 그러다가 80년대와 90년대 초에는 주로 실내악 편성의 서양악기에 우리 소리와 정신을 담는 작업에 몰두했다. 그리고 최근에 이르러서는 우리 악기와 서양악기가 혼합 편성된 작품들에 집중하고 있다. 그렇게 그는 우리적인 것의 본질, 전통음악의 정신을 표현하는 방식의 폭을 넓혀갔다. 그리고 그 중심에는 언제나 ‘우리 음악의, 우리말의, 우리 생각의, 우리 습관의, 우리 정신의 본질은 무엇인가 그리고 그와 같은 관점에서 볼 때 우주란 무엇이며, 인생이란 무엇인가’라는 화두가 놓여 있다.

그러나 그의 이러한 궤적을 세상과는 담을 쌓고 전통만을 붙들고 혼자 씨름하고 있는 모습으로 상상하고 있다면 그것은 큰 잘못이다. 오히려 그 반대이다. 그의 작품에서 끊임없이 시도되고 있는 새로운 실험들은 그 당시 우리 음악계가 가장 심각하게 고민하던 문제들에 대한 작곡가의 적극적인 응답이다. 박정희 정권이 우리의 전통문화를 구습으로 규정하고 말살하기 시작하면서 우리전통문화는 존재의 위기를 맞았다. 이 위기에서 전통예술을 건져올리는데 가장 큰 역할을 한 것이 소극장 ‘공간’이었음은 주지하는 바이다. 70년대 문화의 중심이었던 소극장 ‘공간’은 흩어져 있는 전통예술인들을 모아 우리의 전통예술을 새로운 시대에 맞는 새로운 형태의 무대예술로 끌어올리는데 지대한 공헌을 하였다. 이 ‘공간’을 통해 사물놀이가 처음으로 대중에게 선을 보였고 그것이 일으킨 돌풍은 대단한 것이었다. 70년대 강준일의 작품들은 바로 이러한 현상과 연결되어 있다. ‘사물놀이가 갖고 있는 폭발적 에너지가 작품이라는 틀 속에 어떻게 들어올 수가 있는가’라는 질문에 대한 작곡가로서의 답이었던 것이다. 이미 그 훨씬 이전부터 그는 전통음악의 명인들과 계속 만나면서 우리 음악의 정신과 본질이 무엇인지를 온 몸으로 체험할 수 있었다. 80년대 그는 서양악기로 이 체험을 표현해내기 시작한다. 이것은 80년대 부상되고 있던 ‘도대체 우리에게 민족음악란 무엇일까’에 대한 작가의 답이었다.

아마도 이 행운, 전통음악 명인들의 음악을 가까이서 접할 수 있었다는 그 행운은 그에게 전통음악을 그 본질로부터 꿰뚫어볼 수 있는 안목을 가질 수

있게 했을 것이다. 바로 이점이 전통음악의 표피적인 것들만 붙들고 새로운 것을 창작해 보겠다고 하는 여타의 다른 작곡가들과 그가 갖는 가장 중요한 차이점이다. 그리고 최근에 이르러 그는 우리 악기와 서양악기의 어울림에 몰두하고 있다. 이것은 또 다른 새로운 긴장을 만들어 내는 일이다. 만약 전통 음악 연주자들의 창작음악연주에 대한 인식수준이 이전부터 높았다면 아마도 이 작업은 훨씬 전부터 본격적으로 시작되었을지 모른다.¹⁾ 그러나 이제는 우리 전통연주가들의 창작음악에 대한 인식이 달라졌고 창작음악 연주기량도 향상되어 가고 있다고 작곡가는 판단하고 있는 것 같다. 그리고 이럴 때는 질적인 창작음악들이 쏟아져 나와서 연주자들의 기량을 높여주고 그것을 통해 다시 창작의 질이 향상되는, 그야말로 전통의 진정한 창조적 계승을 이루어야 할 시기라고 판단하고 있는 것 같다. 이를 반영하는 것이 2000년 이후 작품들이다.

바이올린과 가야금을 위한 <아우름>(2001)

첼로와 피아노 및 장고를 위한 <해맞이 굿>(2001)

소프라노와 국악 관현악을 위한 <시가삼수(詩歌 : 三首)>(2001)

첼로와 국악 관현악을 위한 <韻影>(2003)

가야금과 현악사중주를 위한 <소금(素琴)곡>(2003)

소리와 해금 및 피아노 편성의 구음을 위한 <소리타래 III>(2003)

대금과 클라리넷, 첼로를 위한 <한거사락(閑居四樂)>(2004)

국악관현악과 해금, 바이올린을 위한 협주곡 <소리그림자(韻影)> 2번(2004)

해금과 피아노를 위한 3곡 <소리 그늘에서>(2005)

해금 협주곡 <사월(思月)>(2005)

1) 물론 80년대에도 우리 악기와 서양악기의 결합을 시도한 작품이 없었던 것은 아니다. 88예술단 창단공연으로 기획된 작품 <새불>(1987)에서 그는 김영재 선생과 함께 작업하기도 하였고, 무용음악 <요석, 신라의 외출>(1988)에서 인성, 현악기, 피아노, 타악기와 함께 대금을 사용하기도 했다. 1998년도 국악합주를 위한 <소릿결>의 국립국악원 연주단의 연주에서도 작곡가는 국악연주, 특히 국악합주의 연주수준을 현실보다 지나치게 높게 잡고 작곡했노라고 필자·이희경과의 대담에서 밝힌 바 있다.

아마도 작곡가는 자신의 작품들이 겪어온 여러 가지 변화들에 대하여 이렇게 말할 것 같다. 내가 원해서가 아니라 세상이 이런 곡을 쓰라고 해서 그래서 썼다고 우리 시대의 우리 음악이 겪었던 고민의 흔적이 그대로 그의 작품이 되고 있기 때문이다.²⁾

2. 열린 구조와 닫힌 구조 사이의 긴장

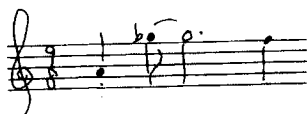
여기서는 가장 최근작인 해금협주곡 <사월>을 분석해보고자 한다. 이 작품의 제목, '사월(思月)'은 '달을 그리워함'을 뜻한다. 이 곡은 해금 연주자 정수년의 독주회를 위해 작곡되었고, 2005년 8월 31일 금호아트홀에서 정수년과 SMA 챔버 오케스트라에 의해 초연되었다.

이 곡을 처음 들었을 때 느낌은 '분석할만한 것이 있을까'였다. 곡의 흐름이 그냥 자연스러웠기 때문이었다. 혹은 때때로 해금과 서양현악기가 부딪히는 소리가 불편하게 들리기도 했다. 익숙한 음향이 아니었기 때문이다. 그러나 이 낯설음은 곡을 몇 번 반복해서 들으면서 금방 사라졌다. 그리고 서서히 이 곡이 갖고 있는 매력이 귀에 들리기 시작했다.

먼저 이 곡의 시작부분을 살펴보겠다. 이 곡은 바이올린에 의한 다음의 동기로부터 시작한다.

2) 강준일의 작품을 연구함에 있어 가사가 붙은 음악에 대한 연구는 빠져서는 안 되는 중요한 부분이다. 그는 우리말에 음악을 붙이는 작업(가곡, 노래를 포함한 실내악에서 오페라에 이르기까지)을 쉬지 않고 오늘날까지 이어나갔다. 1982년 <만가>에서 작곡가는 스스로 가사를 만들어 작곡하기 시작하였고 그 후 가곡모음 <마을의 노래 I & II>(1983)를 필두로 거의 매해 개최되는 '겨울나무'와 '바람소리(작곡가 김광순과 함께 여는 공동 창작가곡연주회)' 연주회를 통해 새로운 가곡을 창작하였다. 2002년도에는 오페라 <백범 김구>를 창작하기도 한다. 가사가 붙은 음악에 대한 연구는 우리말이 갖고 있는 독특한 음조와 리듬에 대한 그의 생각을 읽을 수 있다는 점에서 특히 중요하다. 이것은 그의 민족정신에 대한 이해와 매우 밀접하게 연관되어 있기 때문이다.

(악보 1) 1~2마디



그리고 이것은 해금으로 이어진다. 이 동기는 여러 가지 매력을 갖고 있다. 우선 이것은 우리 전통음악이 선율을 시작할 때 자주 사용하는 전성과 길게 지속하면서 떨어지는 퇴성을 갖춘 ‘모양’ 혹은 ‘선율적 제스처’이다. 이것은 해금의 응답, 다시 제2성부 바이올린, 그리고 다시 해금으로 이어지는 동안 계속 반복된다. 중요한 것은 동기를 전개하는 방식이다. 이 방식은 크게 두 가지로 생각해 볼 수 있다. 하나는 대개의 서양 작곡가들이 많이 하듯이, 7도와 2도의 결합으로 이루어진 ‘구조’로 이해하고 7도와 2도를 뒤집기도 하고 (역행) 앞뒤를 바꾸기도 하면서 발전시키는 것이 있을 것이다. 또 다른 하나는 그것을 음정관계로 이해하기 보다는 ‘모양’으로 보고 그와 유사한 선율적 모양들을 만들어 가는 것이다. 이 곡의 시작부분의 동기의 주고받음에서 나타나고 있는 것은 후자에 가깝다.

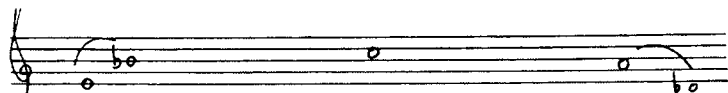
(악보 2) 1~9마디



그러면 이 곡은 이 동기를 ‘구조’로 이해하고 작곡하고 있는 부분은 전혀 없는가? 9마디의 서양악기 부분을 보자. 먼저 비올라가 경쾌한 리듬으로 시작한다. 마치 장구 장단을 대신해주는 듯하다. 그런데 이 선율에서 리듬을 빼고 보면 첫 동기의 퇴성에서부터 비롯된 것이라는 것을 알 수 있다.

를 위해 준비해 주는 것이다.

(악보 5) 8마디 끝부터 15마디까지 해금 선율의 구조음



이것은 이 작품의 ‘선형적 특징’을 보여주는 것이다. 선형적이라는 것은 쉽게 말하면 각각의 선이 중요한 음악, 즉 ‘대위적 음악’이다. 서양의 선형적 음악의 대표적인 예는 푸가이지만 푸가는 처음에 너무 강력하게 주제를 선언하고 들어가기 때문에 사실 이 주제가 소진할 때쯤에는 (더 이상 나타나면 지겨워질 때) 곡을 끝내야 한다. 그래서 아주 길게 쓰기는 매우 어렵다(베토벤의 <대 푸가> 같은 예외가 없는 것은 아니지만). 그러나 서양음악이라도 그레고리안 성가의 선형성은 그와는 좀 다르다. 시작한 듯 안한 듯 평범하게 시작해서, 사실 가사만 아니라면 끝도 없이 이어져도 아무 문제가 없는 그런 긴 가락이다. 우리 음악의 선형성은 여기에 무척 가깝다. 뭔가 특별한 것 같지 않게 싱겁게 시작해서 계속 돌아오는 듯 보이지만 한 번도 같지는 않다. “봄은 봄이로되 그 봄은 아니로다”라는 말처럼. 작곡가는 한 인터뷰에서 자신의 음악에 대해 이렇게 말한 적이 있다. “... (내 음악에는) 많은 것들이 들어 있는 것처럼 보이지만 음악이 단 하나의 선을 타고 계속 지나간다”고. 서로 대립적인 두 주제 혹은 부분이 인위적으로 상정되고 그 사이를 메꾸어 가는 방식이 아니다. 아마도 소나타가 그와 같은 방식의 대표적인 것일 것이다. 소나타는 매우 역동적이다. 선형적인 음악은 역동적인 것과는 좀 다르다. 드라마틱한 대조나 걱정 같은 것이라기보다는 계속 밀려오는 파도 같은 것이다. 파도는 크고 작을 수 있다. 그러나 어디서 시작되었는지 모르게 계속 밀려드는 것이고, 그 끝이 분명치 않으며 끝의 의미가 그다지 크지 않다. 예를 들면, 15마디에서 17마디의 부분은 해금의 선율로 볼 때는 지금까지의 선율을 마감하는 부분이다. 그러나 현악파트의 선율은 뒤의 전개를 향해 있다.

이 상승하는 현악파트 선율의 응답은 24마디의 해금 선율인 듯 보이지만 이 24마디의 해금선율 역시 18마디부터의 해금 선율에 대한 마감인 듯 보이다가 도 곧 24마디 이후의 상승선율을 시작하는 선율이기도 하다(악보 6 참조). 이렇게 계속 마감하는 듯 하면서도 새로 상승하고 또 마감하는 듯 새로 상승하는 기운은 38마디에 이르러서야 처음으로 안정을 찾게 된다.

(악보 6) 1~33마디

강준일

그리움 ♩ = 54

해금

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

조금씩 빠르게

해금

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

강준일의 해금협주곡 <사월(思月)> 127

12

해금

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ff *f* *p* *cresc. f poco ritard. ff*

p *cresc. poco ritard. ff*

cresc. poco ritard. ff

cresc. p poco ritard. ff

pizz. p *p* *cresc. poco ritard. arco ff*

cresc. poco ritard. ff

13 **Tempo I** ♩ = 54

해금

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

piu f (간절하게) *f* *ff*

pizz. *arco* *S.*

pizz. *arco* *S.*

pizz. *arco* *S.*

pizz. *arco* *S.*

pizz. *arco* *S.*

24

해금 *p* *cresc. & accel.* *f* *rit.*

Vln. I *p* *pizz.* *arco* *cresc. & accel.* *f*

Vln. II *p* *cresc. & accel.*

Vla. *p* *cresc. & accel.* *pizz.*

Vc. *pizz.* *p* *arco* *cresc. & accel.* *f* *pizz.*

D.B. *cresc. & accel.* *f* *pizz.*

29 *rit.* 서두르며

해금 *p* *f* *rit.*

Vln. I *pizz.* *p* *arco* *f* *pizz.* *arco* *f* *pizz.* *f* *rit.*

Vln. II *pizz.* *p* *f* *arco* *f* *rit.*

Vla. *f* *arco* *f* *rit.*

Vc. *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *f* *rit.*

D.B. *f*

3. 서양악기와 전통악기의 음색과 어법의 차이에서 오는 긴장

이 작품을 들어보면 우리를 결코 쉽게 만들지 않는 섬세한 긴장이 있다. 그 긴장은 실은 서로 다른 두 세계가 부딪히면서 발생하는 긴장이다.

서양악기는 고정되려는 지향성을, 우리악기는 열려지려는 지향성을 갖고 있다. 서양악기는 고정된 음, 고정된 구조를 잘 연주할 수 있도록 발전해왔다. 서양악기가 연주하는 세계는 구조를 향해 있고, 닫힌 완전한 자기 세계를 향해 있다. 그러나 우리 악기는 정반대이다. 우리 소리는 뒤를 항상 열어두어 살려두지 않으면 안 된다. 고정된 음으로 잡아두는 것은 그 음을 죽이는 것이라고 생각해 왔다. 우리 악기는 열린 세계를 향해 있다.

이렇게 서로 다른 악기가 어떻게 함께 어울릴 수 있겠는가? 이 곡의 처음을 보면 바이올린이 먼저 시작을 한다. 매우 비슷한 선율을 해금이 연주한다. 작곡가는 처음부터 서로 다른 두 세계를 보여주려고 의도한 것 같다. 거의 같은 선율인데, 두 악기가 만들어 내는 세계는 전혀 다르다. 흥미로운 것은, 이 곡의 실제 연주를 들어보면 두 진영, 즉 전통악기 연주자와 서양악기 연주자들이 서로 닮은 소리를 내려고 애쓰고 있다는 점이다. 서양의 현악기들은 해금소리를 흉내 내려 하고, 해금 연주자는 바이올린처럼 소리 내려 한다. 작곡가가 악보의 어딘가에 그런 주문을 하고 있는 것도 아닌데, 연주자들은 함께 양상을 소리를 만들기 위해 노력하다 보니까 서로 비슷한 음색과 음조를 소리 내려고 노력하는 것이다. 그래서 이 곡의 바이올린 소리는 베토벤 현악사중주에서 들을 수 있는 바이올린 소리가 아닌 독특한 소리를 만들어낸다. 해금주자 역시 마찬가지이다. 이 곡을 초연한 해금연주가 정수년은 창작 음악 연주라 할지라도 우리 전통 해금의 껍깡이 같은 진한 소리를 잃지 않으려고 노력하는 몇 안 되는 진정한 해금 연주자 중의 한 사람이다. 여러 가지 창작곡과 퓨전곡이 난무하게 되면서 해금 음조의 평균율화가 급속도로 진행되고, 해금이 원래 가지고 있는 맛깔스런 연주기법들이 사라져 가려는 요즘 시대에는 정말 귀한 연주가이기도 하다. 강준일의 국악기를 위한 창작곡들이 갖고 있는 특징 중 하나는, 우리 악기의 이런 전통적인 맛깔스러움을 연주자

가 충분히 살릴 수 있게 의식적으로 작곡되어 있다는 점이다. 예를 들면, 이 곡의 20-23마디의 해금 연주를 들어보면, 해금 주자가 자기 흥을 여실히 드러낼 수 있도록 선율적으로 배려되어 있다. 그러나 그런 정수년의 연주라 하더라도 서양 현악 앙상블의 소리에 동화되어가는 것은 어쩔 수 없는 것이다. 그래서 곡의 부분 부분마다, 어떤 곳에서는 아주 해금적인 소리를 내다가도, 어떤 부분에서는 능청스럽게 서양악기처럼 연주한다. 하나의 음악 안에서 서로 자기가 아닌 것으로 되어가다가도 자기를 지켜가려고도 하는 사이에서 발생하는 미묘한 긴장, 이것 역시 이 곡의 묘미 중 하나이다.

서양악기와 우리 악기는 서로 잘 어울릴 수 있는 악기가 아니다. 음색이 다를 뿐만 아니라 음조도 다르고 표현하는 방식도 다르다. 국악기를 작품에 끌어들이기 위해 가장 손쉬운 방법은 그 특이한 음향을 음향적 재료로 사용하는 것이다. 그러나 그러기 위해서 우리 국악기는 자기가 가지고 있는 많은 것을 버려야만 한다. 하지만 우리 국악기는 한낱 소리나는 물건이 아니다. 우리 국악기의 제작방식, 지금의 이 소리, 이 음조, 이 표현방식에는 우리의 5000년 역사가 담겨있다. 우리 악기는 자기가 하고 싶은 말이 있고 자기가 하고 싶은 표현이 있고 자기 역사를 갖고 아직도 우리와 함께 살아가고 있는 생명체다. 그걸 어떻게 그렇게 쉽게 다 잘라 버릴 수 있는가? 강준일의 작품에서 우리 악기들은 자신의 고유한 소리세계를 결코 포기하지 않는다. 바로 그렇기 때문에 전혀 이질적인 다른 음악세계가 접촉을 시도했을 때 새로운 생성이 가능하다. 우리적인 것 다 포기하고 서양의 음악적 질서에 편입되기 위해 안간힘을 쓰는 한, 창조적인 생성을 기대하기는 힘들다. 두 개의 서로 다른 문화가 만난다고 다 ‘창조적인 생성’이 일어나는 것은 아니다. 여러 가지 ‘변용, 변태’가 가능할진 모르지만 그 모두가 ‘창조적인 생성’인 것은 아니다. ‘창조적인 생성’은 누구도 뵈아보지 않은 새로운 세계를 여는 것이다. 강준일의 작품에서 연주자들은 평균율이 만들어내는 세계와 전통음률의 세계 사이를 더듬거린다. 그리고 그 결과로서 그의 음악은 ‘사이존재’로서의 새로운 음악의 한 영역을 개척해나가고 있다. 이 새로운 음악세계는 아직까지 누구도 경험하지 못한 세계임에 틀림없다. 왜냐하면 세계 역사 어디에서도 평균율의

세계와 전통 음률의 세계가 이런 방식으로 만난 적은 없었기 때문이다. 윤이상의 작품에서도 우리의 음악이 서양음악과 직접 만나고 있지는 않다. 오히려 우리음악의 관념의 세계가 서양음악과 만나고 있는 것이라고 말하는 것이 정확할 것이다. 서로 다른 음악세계가 음악 그 자체로 만나서 서로를 향해 더듬거리며 만들어내는 음악, 이것은 서로 다른 문화가 공존함을 인정하게 된 21세기이기 때문에 가능한 일이다.

Abstract

Kang Joon-II and his Hae-guem Concerto <Sa-Wol> (2004)

Lee, Mi-Kyung

Kang Joon-II as a Korean composer has a unique place in the history of Korean compositions. As many other Korean composers, he applies Korean traditions-from the musical sound to the musical convention and philosophy-for his own style. But the 'Korean tradition' in his music does not mean the conceptual ideal which we should keep in mind, nor is used just as sound material to produce the composer's unique sound. What the Korean tradition of his music means, is our life itself. To him, Korean tradition is not the old one which belongs to the past, but is our life, which is mixed with the past and the present, Korean and non-Korean styles. His music reflect that one.

Since 2000, he has tried to write the music for many kinds of ensemble composed with Korean traditional instruments and western instruments. <Sa-Wol (Longing for the Moon)> for Hae-guem (a korean string instrument) and western string ensemble (2004) also belongs to this series. In this piece, there is the tension between two music-worlds. Korean music is inclined to be open-ended. The Korean music piece is not structured as well as the western, so it does not exist as the complete work itself. To Korean, the well-structured and close-ended work is a dead artwork, not living. The Korean instruments have developed to be adjusted to that perspective. But western instruments are different. They have developed to be aimed at sounding more accurate pitch and rhythm, because the evolution of western

music was headed for fixed structured artwork. Each of both instrumental groups has its own technique and convention. The composer, Kang doesn't try to reconcile the two different worlds. He just shows the difference of both worlds and let them to be resembling each other. Hae-guem plays sometimes the typical Korean melodic line, but sometimes tries to form the structured sound-contour with western ensemble. The western strings sound sometimes like Hae-guem's tone-color and tune. The further the music flows, the more naturally both sound-worlds get together. That flow, which is unfolded by two different worlds, sometimes struggling and sometimes assimilating, makes his music unique. This paper is intended to analyse how that feature reveals itself in Kang's music <Sa-Wol>.

Keywords: Kang Joon-Il, <Sa-wol(Longing for the moon)>, Hae-guem Concerto, analysis of korean modern composition, creative generation

이미경 서울대학교 작곡과 이론 전공 졸업, 동 대학원 음악학 석사, 독일 프랑크푸르트예술대학 음악학 박사. 현재 한국예술영재교육연구원 책임연구원, 한국예술종합학교 강사. 번역서로 『음악적 아름다움에 대하여』, 논문으로 「한국음악과 철학이 윤이상 음악에 미친 영향」, 「한슬릭 음악미학의 음악미학사적 의미」, 「최근에 일고 있는 음악영재교육에 대한 몇 가지 제안」 등.