

로컬의 제스처와 전통의 현재화: 한국 창작음악에서 작곡가 강준일의 의미

이 회 경

- I. 들어가며
- II. 독특한 이력의 작곡인생
- III. 강준일 창작의 세 가지 화두
- IV. 나가며: ‘국악작곡’과 ‘한국음악작곡’을 넘어

I. 들어가며

지난 3월 19일 세상을 떠난 작곡가 강준일(1944-2015)은 한국 창작음악의 역사에서 누구보다 강한 개성을 보여준 존재였다. 20세기 후반 한국사회에서 활동했던 대부분의 작곡가들과 달리 유학을 다녀오지도 않았고, 그 어떤 작곡가협회에도 가입하지 않은 채 프리랜서 전업 작곡가로 평생을 살다 간 예외적인 인물이었으며, 150여 편에 이르는 그의 작품세계¹⁾는 서양음악과 전통음악의 경계를 넘어 어느 누구도 가지 않았던 독자적 영역을 개척했다. 해방 직전에 태어나 한국 현대사의 온갖 질곡을 거치며 살아 온 그의 세대가 온몸으로 맞닥뜨린 여러 문제들, 예컨대 근대화, 서구화, 전통, 민족, 세계화

1) 작품목록은 글 마지막에 첨부한 부록 참조.

등을 자신만의 방식으로 깊이 천착함으로써, 그는 앞으로의 한국 창작음악 연구에서 다뤄져야 할 중요한 담론과 이슈들에 대해 많은 연구 과제를 남겨 놓았을 뿐 아니라, 그의 음악적 삶 자체가 한국 창작음악의 역사에서 소중한 기록이자 중요한 준거점이다. 그럼에도 불구하고 그에 대한 연구는 별로 없다. 이미경과 필자의 세 편의 논문을 제외하고는, 2010년대 들어 서울대학교 국악과와 한국예술종합학교 전통예술원에서 석사 논문들이 조금씩 나오고 있을 따름이다. 그의 갑작스러운 죽음을 접하고, 그가 한국 창작음악에 남긴 의미는 무엇인지 정리해보는 일이 필요하다 여겨졌다.

작곡가 강준일에 대한 본격적인 연구는 개별 작품들에 대한 분석과 양식 형성과정에 대한 면밀한 검토를 거친 후에야 다각도로 조명될 수 있을 것이다. 이 글에서는 그의 창작 활동 전반에 걸친 핵심적인 문제의식들을 중심으로 그것이 한국 창작음악의 역사에서 어떤 의미를 지니는지에 집중하여 살펴 보려 한다. 1983년 사물놀이 협주곡 「마당」과 「푸리」로 작곡가로서 이름을 알린 이후, 마지막 유작인 독주 바이올린과 오케스트라를 위한 「세 개의 장면」²⁾에 이르기까지, 그의 음악세계를 관통하는 문제의식은 **우리 소리의 본질, 전통적인 정신이 어떻게 오늘날의 음악어법으로 표현될 수 있는가** 하는 것이었다. 그에게 서양음악은 따라잡아야 할 서구문물이 아니라 자신의 삶 속에서 체득된 것이었으며, 전통음악 또한 자신 앞에 놓인 ‘음악적 재료’가 아니라 ‘정신적 고향’이자 ‘예술적 토대’였다. 그가 서양음악과 전통음악을 하나의 화두로 삼아 평생 몰두할 수 있었던 것은, 작곡계와 거리를 두고 오히려 연주자들이나 전통음악 명인들을 가까이에서 접할 수 있었던 그의 독특한 삶의 이력에서 비롯되는 것이다.

이 글은 지난 십여 년 간 필자가 작곡가를 비교적 가까이서 지켜보며 행했던 대답이나 강연 등을 토대로 하여 이후 강준일 연구의 기초 자료가 될 만한 내용들을 정리해본 것이다. 먼저 물리학도에서 한국음악 작곡가로 살게

2) 세상을 떠나기 직전 완성된 이 작품은 작곡가의 갑작스런 죽음에도 2015년 6월 22일 독일 레겐스부르크에서 테츠로 반(Tetsuro Ban)이 지휘하는 레겐스부르크 교향악단과 재독 바이올리니스트 한동애에 의해 예정대로 초연되었다.

된 강준일의 ‘삶의 여정’을 간략히 개괄한 후, 그의 작품세계를 형성하는 데 핵심적인 부분인 ‘연주자들과의 긴밀한 협업’과 ‘전통에 대한 천착’이 어떤 것이었는지 살펴본다. 그런 다음 그의 작품 전반을 관통하는 핵심적인 화두 세 가지-‘로컬의 제스처’, ‘서양악기와 전통악기의 융합’, ‘국악 근대화의 또 다른 대안’-를 몇몇 작품들을 중심으로 논하고, 마지막으로 그가 남긴 음악적 유산들이 한국 창작음악에서 지니는 의미는 무엇이고 이후 과제는 어떤 것 인지를 짚어보려 한다.

II. 독특한 이력의 작곡 인생

1. 물리학도에서 한국음악 작곡가로

강준일은 독학으로 작곡을 공부한 특이한 이력의 소유자다. 일본 작곡가 타케미츠 도루(武滿徹, 1930-1996)가 유학파들 틈에서도 독학으로 자신의 고유한 음악세계를 선보였듯이, 강준일 역시 작곡과에서 잠시 수학하기는 했으나 거의 독학으로 작곡 공부를 했다. 1944년 생으로 1963년 당시 한국 최초의 수재만 들어간다는 서울대학교 문리대학³⁾ 물리학과에 입학한 그가 졸업 후 작곡가의 길을 걷게 된 데에는, 그 자신의 말처럼, 어떤 숙명이 작용했는지도 모른다. 1966년 작곡을 공부하기 위해 음악대학에 들어갔으나 1년도 못 되어 부친의 사업 실패로 학업을 계속할 수 없게 되었고, 그 후 지방을 전전하며 인생의 밑바닥에서 깨달은 것이 “모든 걸 다 버려도 음악과는 바꿀 수 없다”는 생각이었다 한다.⁴⁾ 그 후 서울로 올라와 교회에서 피

3) 1975년 동숭동캠퍼스에서 관악캠퍼스로 이전하면서 서울대 문리대는 인문대, 사회대, 자연대로 확대 개편된다.

4) 2005년 1월 7일 저녁 7시 동숭동 한국민족음악인협회 강당에서 열렸던 민족음악 포럼 작가와의 대화 “강준일의 음악과 삶” 중에서. 이 대답은 이후 21세기악회가 운영하는 웹 매거진에도 그대로 수록되었다. 줄고, “작곡가와의 대담: 강준일 편”,

아노를 빌려 연습하고, 대학로의 학림다방에서 아르바이트를 하며 음악을 듣고, 당시 서울음대 학생들과 음악캠프를 조직하면서, 그렇게 강준일의 음악 인생은 시작되었다.

작곡가 강준일을 있게 한 중요한 두 가지 원천을 들자면, 물리학과 ‘서울음악학회’⁵⁾라 할 수 있다. 작곡을 제대로 가르쳐 줄만한 사람이 없던 시절, 작곡을 어떻게 해야 하는가 때문에 너무나 많은 시간을 방황하던 그에게, 어떤 현상을 논리적으로 규명하는 물리학이라는 학문은 음악의 표현 방법을 찾아가고 소리에 대한 고민을 구체화할 수 있게 하는 사유의 토대였다. 말하자면 독학으로 작곡가가 된 강준일에게 물리학은 스스로 음악 공부를 할 수 있게 한 조건이었던 셈이다. 그가 이후 우리 소리의 본질을 통찰해내고 그 속에서 자신의 창작적 문제의식을 이론화하는 데에도 물리학 공부는 큰 사유의 틀을 제공했다.

한편 1968년 조직했던 음악캠프를 계기로 1970년 발족된 ‘서울음악학회’(이하 SMA)는 그의 음악 인생 그 자체라 할 만큼 중요한 존재였다. 1970년대 SMA 앙상블과 오케스트라 연주를 위한 편곡작업을 하면서 곡을 쓰는 실질적인 연습을 할 수 있었고, 뜻이 맞는 음악 동료들과 함께 ‘회관’⁶⁾을 만들어 함께 일상을 공유하며 미친 듯이 음악 공부에 매진했다. 대위법, 화성법, 음악분석, 음악사, 관현악법 등 그 모든 것이, 도움을 받은 스승 혹은 선배들이 없었던 건 아니지만, 독학으로 이루어졌고, 그 공부의 성과가 매년 두 번 열렸던 캠프를 통해 동료와 후배들에게까지 전해졌다. 지난 45년 간

『insidemusic V』, 30-45쪽 참조.

5) ‘서울음악학회(Seoul Musicians Academy)’는 약자로 SMA로 불리며 1970년 창립 이후 오늘날까지 매년 여름과 겨울 음악캠프를 열어 (일반적인 실기 레슨 중심의 캠프가 아닌) 음악에 대해 토론하고 연구하며 실내악 중심의 연주활동을 훈련하는 장으로서 중요한 역할을 수행해왔다. 줄고, “1970년대 음악”, 한국예술연구소 편, 『한국현대예술사대계 IV』, 305-306쪽 참조.

6) 1970년대 초 강준일이 동료들과 함께 공부하기 위해 만든 이 공간에 대해서는, 하영일, “그 간간한 잔소리 없어 허전...하지만 작업실은 잠들지 않을 터 -작곡가 강준일 선생님 영전에”, 한겨레신문 2015년 3월 26일 기고문 참조.

<http://www.hani.co.kr/arti/society/obituary/684140.html>(2015.8.25. 접속)

한 해도 거르지 않고 꾸준히 이어져 온 ‘SMA 캠프’의 역사는 작곡가 강준일이 일궈나간 음악에 대한 열정과 고민의 결실이라 해도 과언이 아니다.

강준일의 창작 활동은, 다양한 편곡 작업과 무용음악 및 앙상블곡을 쓴 1970년대 습작기를 지나, 1980년대 초 「만가」(1982)와 사물놀이 협주곡 「마당」과 「푸리」(1983)을 통해 본격화되기 시작한다. 농악장단에 기초한 「마당」과 무속장단에 기초한 「푸리」, 사물놀이와 피아노를 위한 「열 마당 열두 거리」(1983) 등은 사물놀이가 지닌 폭발적 에너지가 어떻게 작품이라는 틀 속에 들어올 것인가라는 고민에 대한 답이었다 할 수 있다. 1983년 12월에는 창작가곡발표회 ‘겨울나무’를 처음 열어 서정적인 노래들을 선보이기 시작했는데, 그 후로도 꾸준히 발표된 가곡은 강준일의 작품세계에서 중요한 부분을 차지한다.⁷⁾ 한편 1986년 4월부터 1987년 3월까지 88예술단 지도위원으로 있으면서 거문고와 해금의 명인인 김영재와 함께 총체극 「새불」을 발표했고, 1987년에는 이견용의 권유로 ‘제3세대 작곡동인’에 합류하여 활동하기 시작했으며, 1986년 문호근이 설립한 ‘한국음악극연구소’의 음악극 「우리들의 사랑」(1987)과 「구로동 연가」(1988)의 공동창작에도 이견용, 김철호와 함께 참여했다.

1990년대 강준일은 서양 악기들을 위한 독주곡과 실내악 작품들에 매진했는데, 세 대의 바이올린을 위한 「삼행절곡」(1990), 첼로와 피아노를 위한 「경기민요에 의한 소곡(小曲)」(1993), 클라리넷과 피아노를 위한 「허튼소리」(1998), 현악오케스트라를 위한 「슬픈 노래」(1998), 「구음을 위한 소리타래」(1998) 등은 다양한 서양악기로 우리의 소리와 감성을 양식화하는 작업에 몰두한 결과였다. 2000년대 들어서는 전통 악기와 서양 악기가 함께 만들어 내는 앙상블곡이 두드러지는데, 피아노, 첼로가 장고와 어우러지고, 가야금과

7) 작곡가로서 강준일의 한국가곡에 대한 관심은 1980년대에 와서야 비로소 시작되지만, 그는 노래를 좋아하던 부친 덕에 다섯 살의 나이에 이미 김순남의 가곡을 접했다고 한다. 그의 부친은 해방공간 시기 출판된 김순남의 가곡을 구입해 가지고 있었고, 직접 노래를 불러 아들에게 들려줬다. 월북 작가라 한국에서는 금기시되었지만 어린 강준일에게 김순남의 가곡은 마음속에 깊이 남아있었다. 2005년 2월 14일, 여주 작업실에서 이미경, 이희경과의 인터뷰 내용 중.

현악사중주가 서로를 보듬으며, 해금과 바이올린, 클라리넷과 대금, 소프라노와 판소리 창자가 함께 하나의 앙상블을 만들어간다. 이 시기 강준일의 창작적 화두는 지난 수십 년간 시도해왔던 우리 소리의 본질을 이처럼 서양 악기와 전통악기가 함께 빚어내는 새로운 앙상블을 통해 실현해보고자 하는 것에 집중되었다. 2010년대에 이르면 다시금 총체극 형태의 「거리곳」(2012)과 「백월산이 중천하여」(2012) 같은 대규모 작품과 함께 해금 앙상블곡 「민요 유람」(2011), 「결 셋」(2014), 국악관현악곡 「내나라 금수강산」(2014) 등 다양한 형태의 전통악기 앙상블 레퍼토리를 만들어냈다.

독학으로 작곡가가 되었지만 강준일은 음악 스승으로도 유명했다. 1980년대에는 음악대학에 입학하려는 작곡과 지망생들을 수없이 가르쳤고, SMA 캠프를 통해 많은 작곡과 학생들이 그의 가르침을 받았다. 1998년 한국예술종합학교 전통예술원이 개원한 후에는 그곳에서 줄곧 작곡을 가르쳐왔고, 생의 마지막 순간에도 ‘한국음악작곡과’에서 학생들을 가르치는 데 온 열정을 쏟았다. 물리학도에서 한국음악작곡가로 삶을 마감한 그의 40년간의 작곡 인생은 서양음악과 전통음악의 경계를 자유롭게 넘나들며 누구와도 비슷한 사례가 없는 독창적인 자신의 길을 개척한 것이었다.

2. 연주자들과의 긴밀한 협업에서 나온 창작

강준일이 이른바 제도권 작곡계 밖에서도 작곡가로 평생을 살아갈 수 있었던 것은 자신의 작품을 꾸준히 연주해온 음악가들이 있었기에 가능한 일이었다. 그의 음악 인생은 출발부터 개인이 아니라 ‘SMA’라는 음악공동체를 통해 이뤄져 왔기에 이들 연주자들과의 음악적 우정을 빼놓고 그의 작품 세계를 논할 수는 없다. 자신의 음악을 나눌 수 있는 연주자들과 ‘함께 음악을 한다’는 것이야말로 작곡가로서 그가 가장 소중히 여긴 음악적 가치였다. 그래서 그의 작품들에는 창작의 출발점이자 자신의 작품에 생명을 불어넣은

연주자들의 흔적이 고스란히 담겨있다.

강준일의 작품목록에 올라 있는 첫 곡은 1975년 작인 무용음악 「무영탑」(한성석, 진규영과 공동작업)이다.⁸⁾ 무용음악은 그의 초기 작품세계에서 꽤 큰 비중을 차지하는데, 1990년대 중반까지 총 15편의 무용음악이 작곡되었고, 그 중 반 이상이 한국적 현대무용을 추구했던 김복희·김화숙 무용단과 작업한 결과였다.⁹⁾ 그의 출세작이 된 「마당」과 「푸리」 역시 1978년 공간사랑에서 무대에 오른 ‘사물놀이’ 연주자들(김덕수, 김용배, 이광수, 최종실)과 교류하지 않았더라면 세상에 나오지 못했을 작품들이다. 1983년 이후 계속된 창작가곡발표회 ‘겨울나무’를 위해 쓴 60여 편이 넘는 가곡들도 오랜 지기인 테너 김무중과 바리톤 남의천 같은 동료 성악가들이 없었다면 가능하지 않았다. 1990년대 말 소프라노 김경희를 위해 쓰기 시작한 「소리타래」 시리즈도 마찬가지다.¹⁰⁾ 이탈리아 유학에서 돌아온 후 우리말의 어감과 소리에 맞는 발성과 표현을 모색하던 그녀에게 강준일과의 만남은 어느 성악가도 시도하지 않았던 색다른 실험을 가능케 했다.

1990년대 이후 나온 바이올린과 현악앙상블을 비롯한 다수의 기악곡들 - 「삼행절곡」, 「경기민요에 의한 “소곡”」, 「슬픈 노래」 외에 바이올린과 피아노를 위한 「번뇌의 춤」(2000)과 「깽깽이의 세레나데」(2003), 현을 위한 「달는 소리」(1998)와 「살푸리」(2008) 등- 도 김영준, 이보연 등의 SMA 출신 현악 연주자들을 위한 것이었다. 1990년대 후반 이후에는 오랜 벗 클라리넷 주자 오광호의 귀국으로 그를 위한 클라리넷 곡들이 작곡되었는데 - 「소곡」과

8) 1970년 피아노곡 「봄」을 쓰기는 했지만 이 작품은 습작으로 남겨져 있다가, 1999년 「봄 I, II」로 개작되어 작품목록에 포함되었다.

9) 강준일 작품세계의 첫 대표작이라 할 「만가」(1982)가 이들과의 첫 작업이었다. 그 후 「열마당 열두거리」(1983), 「흙으로 빚은 사리의 나들이」(1987), 「요석, 신라의 외출」(1988), 「火鐘(뒤로돌아 이 소리를)」(1989), 「진달래」(1993), 「꿈」(1995)이 모두 김복희 무용단을 위해 쓴 것들이다.

10) 「구름을 위한 소리타래」는 모두 세 곡이 작곡되었다(1998, 2000, 2003). 편성은 목소리와 피아노에 현악기가 더해진 트리오 구성이었는데, 각각 비올라, 첼로, 해금이 사용되어 서로 다른 음향이 시도된다. 그밖에 소프라노와 국악 관현악을 위한 「시가삼수(詩歌三首)」(2001), 「시경 5곡」(2007)도 그녀를 위해 쓰인 곡이다.

「허튼소리」 외에 클라리넷과 현악3중주를 위한 「속요사구(俗謠四句)」(2003), 클라리넷 독주곡 「석조(夕照)」(2007) 등, 특히 「석조」는 강준일이 40년 지기 오광호의 성실하고도 화려했던 예술적 삶의 발자취를 저물어가는 찬란한 저녁 해에 비유해서 그려 본 곡이라 한다.¹¹⁾

2000년대 들어서는 장고, 가야금, 해금, 판소리 등 전통음악 연주자들과의 작업이 눈에 띄게 늘어났다. 김영재와의 공동작업으로 나온 해금과 현을 위한 「적념(寂念)」(2000) 이후, 요요마의 ‘실크로드 프로젝트’ 위촉작 첼로, 장고, 피아노를 위한 「해맞이 곳」(2001)을 위시하여, 바이올린과 가야금을 위한 「아우름」(2001), 가야금과 현악사중주를 위한 「소금곡(素琴曲)」(2003), 클라리넷, 첼로, 대금을 위한 「한거사락(閑居四樂)」(2004)이 이어졌고, 해금 주자 정수년과 판소리 창자 정희석과의 만남 이후에는 이들을 위한 작품들이 쏟아졌다. 「심청가」를 양상블 반주로 재해석한 곡들을 위시하여, 소리꾼과 소프라노가 함께 노래하는 「신향가 3수」(2007) 같은 곡은 정희석과의 판소리 공부의 결실이었다. 또한 해금 독주곡에서 해금 실내악곡, 해금 합주에 이르기까지 스무 일곱 편에 이르는 다양한 편성의 해금 레퍼토리¹²⁾가 만들어질 수 있었던 것도 정수년과의 협업이 있었기에 가능한 일이었다.

어느 시대, 어느 지역에서나 연주자들은 작곡가들의 음악적 상상력을 자극하는 뮤즈이자 창조적 영감의 원천이긴 하지만, 한국에서 강준일만큼 여러 분야의 다양한 연주자들과 긴밀하게 교류하며 창작한 경우는 흔치 않다. 그의 창작이 연주자들과의 긴밀한 협업에서 나올 수 있었던 것은, 무엇보다 그가 연주자들에 대해 갖는 깊은 신뢰와 애정에서 기인하는 것이다. 그는 연주자들이 자신이 만든 작품으로 행복하게 살아갔으면 한다는 바람을 갖고 있는 작곡가이다.¹³⁾ 또한 그것은 음악이 결국 연주자를 매개로 해야만 살아있게

11) 작곡가의 작품 해설에서.

12) 강준일의 해금작품 목록에 대한 상세한 정리는 김혜빈, “해금창작곡에 나타난 해금연주법에 관한 연구-강준일의 해금과 피아노를 위한 이중주 「소리그늘에서」를 중심으로”, 한국예술종합학교 전통예술원 음악과 기악전공 예술전문사학위논문, 6-10쪽 참조. 여기에 정리된 21곡과 그 이후에 나온 6곡을 더하면, 강준일의 해금 작품은 총 27편에 이른다.

된다는 음악의 본질에 대한 통찰이기도 하다. 강준일은 앙상블 연주 레슨에도 탁월한 역량을 발휘해왔다. SMA 캠프에서는 물론이고, 아무리 바쁜 와중에도 자신을 찾아오는 제자들의 앙상블 연주 지도에 많은 시간을 할애했다. 헝가리 작곡가 죄르지 쿠르탁(György Kurtág, 1926-)이 프란츠 리스트 음악아카데미의 ‘실내악 연주’ 교수로 활동했던 것처럼, 강준일은 40년 이상 연주자들이 음악을 만들어가는 과정에 함께해왔다. 이는 그의 창작행위가 결국 연주자들과 함께 나누는 음악하기에 있음을 잘 보여주는 것이다.

3. 한국 전통에 대한 천착

한 작가의 삶과 작품 세계를 형성하는 데에는 여러 가지 복합적인 요소들이 작용하겠지만, 젊은 시절 어떤 사건, 어떤 인물 혹은 어떤 작품을 만났는지도 중요한 역할을 한다. 해방을 전후로 태어난 강준일의 세대는 어린 시절 전쟁을 겪었으며, 청소년기에 4.19 혁명과 5.16 군사 쿠데타를 경험했고, 박정희 정권 하에서 20-30대를 보냈다. 잘 알려져 있듯이 이 시기는 국가 주도의 근대화가 경제개발 논리와 함께 전 사회를 변화시켜갔고, 그 과정에서 대학가를 중심으로 사라져가는 전통 문화, 특히 민속 문화에 대한 관심이 일던 때였다. 20대 중반이던 1960년대 말 강준일은 우연히 ‘가락동인회’라는 모임에 관여하게 된다. ‘가락동인회’는 초대 박물관장을 지낸 민속학자를 비롯한 몇몇 뜻있는 지식인들이, 당시 삶의 터전을 잃고 힘겹게 살아가던 전통음악 명인들을 모셔다 연주도 듣고 녹음도 하는 일종의 국악감상모임이었는데, 여기서 강준일은 명인들을 모셔오고 모셔다드리는 실무 일을 맡게 되었다 한다. 이 때 신쾌동, 지영희, 김소희, 박귀희 같은 명인들을 만나고 이들의 음악을 가까이서 접하면서 전통음악을 그 본질로부터 꿰뚫어볼 수 있는 안목을 지닐 수 있게 되었다.¹⁴⁾

13) 줄고, “작곡가와의 대담: 강준일 편”, 42-43쪽 참조.

14) 앞의 글, 33-34쪽 참조.

30대 중반이던 1970년대 후반 사물놀이의 탄생 과정을 직접 지켜볼 수 있었던 것도 강준일에게는 큰 행운이었다. 한국 문화기획의 1세대라 불리는 그의 동생 강준혁(1947-2014)은 1977년 약관 서른의 나이에 소극장 ‘공간사랑’의 극장장을 맡게 되었는데, 1978년 이곳 무대에 오른 사물놀이의 탄생에도 산파역할을 했던 인물이다.¹⁵⁾ 이 과정을 함께 했던 강준일은 이후 사물놀이 협주곡들을 작곡하면서 민속악의 장단과 소리의 근원, 그 역동적 변화과정에 더욱 깊이 천착할 수 있었다. 또한 1970년대 근대화와 기독교적인 이데올로기에 의해 미신타파로 치부되던 ‘무속(巫俗)’이 실은 한국 전통문화의 원류이며, 하늘의 섭리와 인간의 삶을 아우르는 인간 본연의 감성이라는 통찰을 갖게 되었고, 다양한 양식의 굿 음악이야말로 우리 전통 음악의 고유함을 이해하는 단초가 될 수 있다고 보았다.¹⁶⁾ 이런 점에서 ‘무속적인 것’은 강준일의 음악 세계를 이해하는 하나의 중요한 실마리라 할 수 있다. 1980년대 초기 대표작의 하나인 「만가」를 비롯하여, 실제 굿을 소재로 작곡된 「해맞이 굿」(2001)이나 「거리굿」(2012)만이 아니라, 사물놀이 작품들과 「구음을 위한 소리타래」 시리즈, 여러 편성의 「비나리」 등 작품 곳곳에서 그 독특한 정신적 분위기가 묻어난다.

이렇게 전통문화, 특히 민속악과의 인연은 강준일의 음악 세계를 형성하는 중요한 토대였다. 그런데 강준일의 전통에 대한 관심은 당시 많은 작곡가들이 그러했듯이 음계나 리듬패턴 혹은 특정한 화성이나 민속적인 선율의 문제가 아니었다. 그는 좀 더 근본적으로 우리의 전통 소리가 갖는 고유한 모습에 관심을 가졌다. 예컨대 소방울이나 사립문에 걸린 종소리들은 서양음악의 완전5도나 3화음이 아니라 증4도와 완전5도가 공존함으로써 서로 상생, 상극하며 부딪치는 소리라는 사실, 징소리는 음~매에 하는 오뉴월 황소울음

15) 1970-80년대 ‘공간사랑’은 사물놀이, 마임, 인형극, 재즈, 현대무용, 무속, 전통춤 같은 모든 장르의 예술이 무대에 오른 산실이었다. 사물놀이 뿐 아니라 만신, 김금화의 굿, 공옥진의 병신춤, 김숙자의 살풀이춤, 이매방의 승무 등이 모두 이곳을 통해 처음으로 무대화되었는데, 강준혁은 이처럼 전통과 현대를 창의적으로 융합하는 문화예술프로그램을 기획했던 선구자였다.

16) 줄고, “강준일의 「해맞이굿」(2001) 연구”, 『음악과 민족』 제28호, 115쪽.

소리 같아야 하며 장구의 북편과 채편은 5도가 아닌 증4도로 맞춰야 더 생생하다는 옛 악인들의 얘기 속에서 강준일은 **우리 소리의 본질이 항상 변화하며 살아 움직이는 것에** 있음을 깨닫게 되었다.¹⁷⁾ 소리들이 어떻게 살아 있는가를 듣는 것이 우리 전통음악을 이해하는 첩경이며, 이런 살아있는 소리를 어떻게 만들어내는가가 작곡가의 과제라고 여겼던 것이다. 그리하여 생생하게 살아 움직이는 소리, 근대적인 체계 속에서 구속되지 않는 자유로운 소리를 음악에 담아내고자 했다.

또한 그는 이렇게 살아 움직이는 소리의 사상적 토대가 천지인(天地人) 삼재(三才)의 이치에 있다고 보았고, 이러한 전통적인 가치체계와 이념을 되찾고자 했다.¹⁸⁾ 그의 실내악곡 가운데 세 악기를 위한 작품이 빈번한 것은 우연이 아니다.¹⁹⁾ 2008년 미래악회가 주최한 ‘작곡가의 초상 강준일 편’의 프로그램 제목이 “4 Trios”였던 것도 세 악기의 어우러짐이 그의 음악 창작의 중요한 측면임을 말해준다. ‘셋’이라는 숫자는 ‘둘’이나 ‘넷’과는 전혀 다른 조합의 상상블을 가능케 하는데, 셋이 각기 따로 혹은 다함께 결합되기도 하지만, 둘과 하나의 조합이 끊임없이 바뀌어가며 다채로운 변화와 긴장감을 만들어낼 수 있기 때문이다.

강준일은 전통음악의 특정 요소를 가져다 곡을 쓰는 방식이 아니라, 기운생동(氣韻生動)하는 전통음악의 구성 원리와 그 ‘정신적’ 가치를 작품 속에서 음악적으로 형상화하고자 했다. 그렇다고 해서 그것이 추상적인 관념의 형태로 나타나는 것은 아니다. 자신이 쓰는 음 하나하나에서부터, 끊임없이 살아 움직이는 소리를 낳게 만들고, 선형적인 텍스처 같은 우리 음악의 특이성, 우리 악기의 음조나 표현방식에 담겨있는 감성을 작품 속에 녹여내고자 했다. 그에게 ‘전통’은 창작의 어느 단계에서 나타나거나 특정 장르나 영역에

17) 줄고, “작곡가와의 대담: 강준일 편”, 38쪽.

18) 이에 대해서는 강준일, “전통음악 가치체계로의 원론적 접근”, 『민족음악의 이해 3』, 28-44쪽 참조.

19) 「삼행절곡」을 필두로 「구음을 위한 소리타래」 시리즈 세 곡과 「해맞이굿」, 「한 거사락」, 「너름새」가 모두 서로 다른 세 악기의 앙상블로 된 곡들이다.

국한된 것이 아니라, 삶 전체에서 전면적으로 나타나는 평생의 화두였다. 음악학자 이미경의 지적처럼, 강준일에게 전통은 “추구해야 할 이상처럼 높은 곳에 있는 어떤 관념적인 것이거나, 작가의 독창성을 확보하기 위한 재료”가 아니라, “삶 그 자체”이며, “나를 드러내는 순간 함께 엉켜져 나오는, 아니 나올 수밖에 없는 어떤 것”이었던 것이다.²⁰⁾

III. 강준일 창작의 세 가지 화두

1. 로컬의 제스처

강준일의 창작적 문제의식은 전통적인 소리가 갖는 고유한 특징이 무엇인지, 그것이 오늘날에는 어떻게 새로운 모습으로 살아날 수 있는지 모색해 나가는 과정에 다름 아니었다. 우선 그는 서양음악을 통해 한국의 전통적 제스처, 전통적 정신이 어떻게 표현될 수 있는가를 고민했다. 그것은 한편으로, 안정적인 배음구조를 탈피하는 증4도나 감5도 같은 음정을 중심구조로 삼고, 그 사이에 수많은 음들의 다양한 배치를 통해 음조를 밝게 혹은 어둡게 채색하거나, 선법적인 다양함을 자유자재로 구사함으로써 곡의 섬세한 뉘앙스를 변화시켜 가는 방식으로 나타나기도 하고, 다른 한편으로, 일정한 틀을 갖고 끊임없이 변화하는 리듬, 장단의 흐름이 작품 속에 살아 움직이게 만듦으로써 생생하고 역동적인 기운을 부여하는 형태로 드러나기도 한다. 또한 선형적인 텍스처를 통해 전체적인 조화 속에서도 소리가 각자 가는 길을 자유롭게 열어두는 방식으로 곡을 구성하기도 한다. 무엇보다 그의 음악에는 한국의 1960/70년대를 거치며 형성된 그만의 독특한 토속적 감성이 묻어난다. 이러한 그의 음악적 특이성은 초기 대표작인 「만가」에서부터 나타나는데, 무속 굿의 과장처럼 돌아가신 분의 영혼과 육신의 대화 같은 느낌으로 작곡

20) 이미경, “강준일의 해금협주곡 「사월(思月)」”, 『음·악·학』 14권, 119쪽.

가가 직접 시를 써서 만든 이 작품은 이후 등장하는 음악적 제스처들의 원형 같은 역할을 한다.

1980년대 사물놀이의 역동성과 무속장단의 신명을 다양한 편성의 음악으로 구현하던 그는 비올라 독주를 위한 「짓」(1985)에서 그것의 기악적 제스처를 탐색하며, 세 대의 바이올린을 위한 「삼행절곡」에서는 하나의 소리에서 파생되는 음악적 생성의 과정²¹⁾을 아이디어로 하여 선형적 진행들의 텍스처를 고음역의 선율악기 세 대를 통해 만들어낸다. 1990년대에 작곡된 바이올린, 클라리넷, 피아노를 위한 일련의 「소곡」들 역시 전통적인 소리의 제스처와 구성 원리가 어떻게 서양악기로 표현하느냐는 고민에서 나온 것이었다.

강준일의 작품에는 ‘소리’, ‘윙는 소리’, ‘허튼소리’, ‘소릿결’, ‘닫는 소리’, ‘소리타래’, ‘소리그림자’, ‘소리그늘에서’, ‘엇소리’ 같이 소리와 관련된 제목들이 많다. 이는 그만큼 그의 문제의식이 소리 그 자체에 있음을, 우리 소리의 변화하며 살아 움직이는 본질을 자신의 음악으로 만들어내는 데 있음을 말해준다. 그는 우리 음악의 본성이 ‘려’를 배제한 채 ‘율’을 중심으로 발전해온 서양음악과 달리, ‘음률 내에서의 자유로움’에 있음을 주목하고, 분명하게 설명되지 않는 미묘한 뉘앙스의 소리를 추구한다. ‘율’ 속에서 자유롭게 살아 움직이는 ‘려’를 되살려내는 것이 중요하다고 여긴 것이다.²²⁾ 「구음을 위한 소리타래」 시리즈에서 소프라노에게 ‘구음’을 사용하게 한 것도 그가 다른 두 악기의 소리를 들으면서 그에 맞게 미묘한 뉘앙스를 살려낼 수 있는 여지를 주기 위함이었다.

마지막으로 그의 작품에는 한국의 자연이나 삶의 양식에 대한 관조적 시선, 화가 박수근에서의 ‘향토성’ 같은 소박하면서도 구체적인 경험세계의 체취와

21) “하나로부터 시작되어 하나가 둘을 낳고(陰陽), 이 둘이 어우러져 다시 하나를 이루는 이른바 ‘음양삼재(陰陽三才)’의 원리야말로 우리 선조들로부터 물려받는 고유한 삶의 지혜다. 이를 토대로 소리를 운행해보려는 것이 이 작품의 의도다. (...) 우리 선조들의 독특한 변증법적 생성의 원리를 쫓아 옛 소리의 모습을 복원해보려 함이다.” 「삼행절곡」에 대한 작곡가의 작품 해설 중.

22) 강준일, “강준일의 작곡 교실(2): 전통음악으로의 접근”(SMA 2003 여름캠프 자료집), 2003 참조.

시정(詩情)이 담겨있다. ‘한적한 자연 속에서 느끼는 네 가지 즐거움’이란 제목의 「한거사락」이 예순이 된 작곡가의 일상을 담고 있는 풍경화 같다면, 작곡가가 판소리 공부를 통해 얻게 된 해학적이고 극적인 제스처를 표현하는 「너름새」는 일종의 풍속화처럼 느껴진다. 이때 클라리넷, 대금, 첼로라는 편성과 피리, 아쟁, 비올라라는 편성은 각기 다른 두 작품의 기본 아이디어와 그것이 담고 있는 정서를 표현하는 데 아주 적합한 형태이다. 또한 무의 세계로 돌아가는 도가적 공허함을 다룬 「소금곡」이나 밀도 끝도 없는 그리움의 정서를 담아낸 「사월(思月)」같은 작품에서는 마음을 비우고 소박하게 순리 대로 살아가는 우리 선조들의 독특한 정서를 때로는 애뜻하게, 때로는 통속적으로 그려낸다. 전자는 가야금과 현악기를 통해, 후자는 좀 더 원초적인 해금과 현악기로 표현된다. 이처럼 강준일의 음악은 한국이라는 로컬에서 형성된 전통의 정신을, 그 속에 사는 사람들의 고유한 정서를 자신만의 음악적 제스처를 통해 표현하기 위해 고민해온 것이라 해도 과언이 아니다. 정겨움, 고즈넉함, 판조, 해학, 신명, 무속적인 정서 등이 작품 곳곳에 스며들어 있다.

2. 서양악기와 전통악기의 융합

강준일에게 서양악기와 전통악기는 서로 다른 세계에 속하는 것이어서 만나야 하는 어떤 것이었다기보다, 자연스럽게 함께 사용할 수 있는 것이었다. 초기작에서부터 이른바 ‘국악과 양악의 이분법’은 그에게 적용되지 않았다. 그에게는 어떤 악기를 쓰느냐 보다 그 악기를 통해 무엇을 어떻게 담아내느냐 하는 것이 중요했다. 강준일은 한국 전통의 정신을 계승하고자 했고, 그것을 구현하는 것은 서양악기일 수도 있고 전통악기일 수도 있는 것이었다. 그러 했기에 1980년대 초 작품들에서 서양악기와 전통 타악기들이 함께 사용되었고, 사물놀이 협주곡이나 피아노와 사물놀이를 위한 작품들이 가능했던 것이다. 피아노와 사물놀이라는 전혀 다른 질감의 악기들이 함께 연주하면

서도 각자의 시너지를 발휘할 수 있었던 것은, 그가 피아노에서 사물의 소리와 부딪히면서도 어울릴 수 있는 음조를 찾아냈기 때문이다. 불협화적인 음정과 리듬, 피아노의 타악기적인 특성이 사물의 역동적인 소리와 결합되어 전에 없던 독창적인 형태의 음악이 만들어졌다.

사물놀이를 통해 우리 소리의 본질을 간파한 강준일은 서양악기와 전통 악기가 함께 연주될 때에는 음조가 확정적이지 않아야 함을 깨달았다. 기본적으로 소리가 끊임없이 움직이는 전통 악기의 특성에 맞게 서양 악기도 선형적인 흐름으로 가면서 확정적이지 않은 소리를 만들어내는 것이 중요함을 인식한 것이다. 그런 생각을 처음으로 구체화해 본 작업이 대금과 피아노를 위한 「옹는 소리」(1989)였고, 서양악기에 그러한 우리 소리의 특성을 담아 낼 수 있는 가능성에 몰두한 1990년대를 지나, 2000년대에 이르면 본격적으로 전통 악기와 서양 악기가 혼합 편성된 작품들이 본격적으로 등장하기 시작한다. 그 곡들을 정리해보면 다음과 같다.

<표1>

곡 명	편 성	연 도
옹는 소리	대금, 피아노	1989
적념	해금, 현악 앙상블	2000
아우름	바이올린, 가야금	2001
해맞이 굿	첼로, 피아노, 장고	2001
시가삼수	소프라노, 국악 관현악	2001
소금곡	가야금, 현악사중주	2003
소리그림자 1번	첼로, 국악 관현악	2003
속요사구	클라리넷, 현악삼중주	2003
소리타래	소리, 해금, 피아노	2003
소리그림자 2번	바이올린, 해금, 국악 관현악	2004
한겨사락	클라리넷, 첼로, 대금	2004
소리그늘에서	해금, 피아노	2005
사월	해금, 현악 앙상블	2005

갈까보다	판소리, 해금, 현악 앙상블	2005
너름새	피리, 아쟁, 비올라	2006
신향가 3수	소리, 소프라노, 해금, 첼로, 피아노	2007
소담-우스갯소리	소리, 해금, 첼로, 피아노, 타악기	2009
삼다삼요	해금, 첼로	2009
현황지곡	거문고, 현악사중주	2009
허재비 춤	해금, 첼로	2014
정가 5곡	정가, 해금, 비올라, 피아노	2014-15

서양악기와 전통악기가 함께 앙상블을 이룰 때 중요한 것은 전통 악기가 단지 특이한 음향적 재료로 사용되거나 서양의 평균율 체계에 흡수된 채 자신이 지녀왔던 소리, 음조, 표현방식을 잃어버리는 것이 아니라, 자신의 고유함을 간직한 채 서양 악기와의 앙상블이 가능한 지대를 찾아가는 것이다. 이러한 탐색의 과정은 서양악기 연주자들에게도 마찬가지이다. 한쪽이 다른 쪽의 소리로 흡수되는 것이 아니라 이질적인 것들이 접촉할 때 만들어지는 긴장 속에서 새로운 생성의 지대가 만들어지는 것. 바로 이 새로운 가능성에 강준일은 천착한다. 가야금과 현악사중주는 같은 현악기이지만 소리 내는 방식이나 음색이 전혀 다른 종류의 악기들이다. 이들이 함께 어우러지기 위해서는 무엇보다 연주자들이 상대방의 소리를 들으면서 서로가 만날 수 있는 지점을 탐색해야만 한다. 해금과 서양 현악기도 마찬가지이고, 소프라노와 판소리 창자가 함께 노래할 때, 클라리넷과 대금의 함께 할 때, 비올라와 아쟁이 만날 때도 마찬가지다. 이를 이미경은 “열린 구조와 닫힌 구조 사이의 긴장”, “음색과 어법의 차이에서 오는 긴장”이라 표현한 바 있다.²³⁾ 이 긴장을 적극적으로 밀고 나감으로써 비로소 이전과는 다른 새롭고 유의미한 음악의 세계가 열릴 수 있음을 강준일은 간파하고 있는 것이다. 그렇기 때문에 그의 음악은 악보에 기보된 음정과 화성, 리듬의 문제가 아니라, 음조와 변화하는 소리의 뉘앙스, 그 소리를 만들어가는 선형적인 과정이 중요하다.

23) 이미경, “강준일의 해금협주곡 「사월(思月)」, 121-131쪽 참조.

강준일의 양악/국악 혼합 편성의 실내악곡들에서 핵심은 연주자들이 각자가 관습적으로 걸어왔던 길에서 벗어나 또 다른 영역에서 자신의 악기가 지닌 가능성을 새롭게 탐색할 과제를 부여받는다는 점이다. 그래서 그의 음악은 연주자들에게도 큰 도전이다. 자신이 익숙하지 않은 상대방의 소리를 들으며 그것이 자신의 소리와 결합될 수 있는 접점을 스스로 찾아가야 하기 때문이다. 각자가 자신이 밟고 있는 곳에서 한 걸음 나와 제3의 지대에서 만들어내는 새로운 질감의 앙상블이야말로 강준일이 서양악기와 전통악기의 융합을 통해 진정으로 얻고자 하는 것인지도 모른다. 작곡가가 어떤 정형화된 표상을 제시하기보다, 악보를 통해 가는 길을 정해두지만 동시에 정해지지 않은 여지를 남겨둠으로써 연주자들로 하여금 각자의 연주 순간순간에 새로운 표현의 영역을 개척하게 하는 것이다.

3. 국악 근대화의 또 다른 대안

강준일은 지극히 근대적인 사고를 했던 인물이다. 한국에서의 근대화가 자생적인 고민이 부재한 상태에서의 서구화에 불과했기 때문에 ‘근대성’이라는 말이 오늘날에는 서구주의의 다른 표현으로 이해되곤 하지만, 강준일에게서 ‘근대성’은 서양 음악을 근대화된 서구 사회의 맥락 속에서 깊이 통찰하는 것이면서 동시에 전통음악을 그 정신과 핵심을 지켜나가면서 근대적인 사회에 맞게 변모시키는 문제였다. 서양음악의 외양을 전통음악에 덧붙이는 형태가 아니라, 양자의 본질적 차이를 토대로 서양음악이 만들어진 배경과 맥락을 이해하고, 그것을 전통음악에 맞게 적용하려는 것이다. 그는 17세기 바로크 시대 성악곡에서 기악적 제스처로 양식화되는 과정이 존재했던 것처럼, 전통음악 역시 다양한 스타일의 기악음악 어법들이 만들어질 필요가 있다고 여겼다.

국악 관현악을 위한 협주곡 「하나되어」(2005)를 쓰게 된 계기도 2004년 국립국악원 창작악단 창단을 맞아 국악 관현악의 앙상블이 어때야 하는지를

고민한 결과였다. 수십 년 동안 국악 관현악곡들이 양산되었지만 악기들 간의 관계나 어울림, 성부들의 직조 방식, 전체 음향의 균형과 대비 등에 대한 관현악법이 정리되어 있지 않은 상태에서, 강준일은 서양 관현악법에 대한 오랜 경험을 토대로 국악기 앙상블의 다양한 음향적, 구조적 가능성을 찾아보 고자 했다. ‘관현악 협주곡’이라는 장르는 바르토크(Béla Bartók, 1881-1945)의 작품에서 알 수 있듯이 이러한 시도를 위한 최적의 형태였다. 여기서 관현악단의 구성원 모두가 협주곡의 독주악기처럼 최고의 기량을 발휘하게 할 뿐 아니라, 관현악곡 내부에서 각 성부들이 유기적으로 맞물려가는 다양한 앙상블의 조직화도 시도했다. 무엇보다 각 성부들, 앙상블들이 국악 관현악의 전체 음향으로 조화롭게 어우러지게 만드는 것이 중요했다. 관현악곡에서 지극히 당연해 보이는 ‘하나 됨’이라는 제목을 붙인 것도 연주자들의 마음과 소리가 하나로 모이는 것이 관현악 연주의 핵심임을 역설한 것이리라.²⁴⁾

한편, 가야금 독주곡 「수류」(2006), 「울새」(2010)나 해금 독주곡 「모놀로그」(2007)처럼 개별 악기의 고유한 소리세계를 유지하면서도 선율적, 구조적으로 현대적인 어법과 새로운 소리를 탐색하기도 하고, 민요나 기존 곡들을 여러 형태의 국악 앙상블로 편곡함으로써 국악 실내악곡의 레퍼토리에도 관심을 기울였다. 전통 현악기를 위한 「민요연곡」(2006)이나 합주 해금을 위한 「민요유람」(2011)처럼 민요의 제스처를 현악기 앙상블로 편곡한 곡도 있고, 합주 해금을 위한 「순남의 노래」(2010)처럼 김순남의 대표 가곡 세 곡 - 「산유화」, 「자장가」, 「진달래꽃」-을 해금 합주용으로 새롭게 구성하기도 했다. 강준일에게 김순남 가곡은 어린 시절부터 마음속 깊이 새겨져 있던 것이었고, 그 곡들에 내재한 한국적인 정서를 국악기를 통해 새롭게 표현해보고자 한 것은 지극히 자연스러운 일이었다고 보인다. 또한 윤이상의 가곡과 플루트 곡도 국악기로 편곡했는데, 초기 가곡집 「달무리」(1949)에 표현된 장단, 성음, 아 니리, 시김새 등을 국악 관현악 반주로 전환시키고, 알토플루트를 위한 「살로모」(1977/78)를 대금 둘과 소금의 삼중주곡으로 편곡함으로써 색다른 해

24) 이 작품에 대한 상세한 분석은 김보현, “음악작품에 담긴 작곡가의 이념에 대한 고찰: 강준일 작곡 국악관현악을 위한 협주곡 「하나되어」를 중심으로”, 서울대 대학원 국악작곡전공 석사학위논문 참조.

석을 시도하기도 했다.²⁵⁾

이러한 강준일의 작업은 그의 전 세대 작곡가들과는 구분되는 것이었다. 이른바 ‘국악작곡’은 민요나 전통적인 선율에 조성음악의 3화음을 덧붙인 다거나 전통 악기의 음향을 고려하지 않은 채 서양관현악의 틀에 맞춰 국악 관현악을 구성하며 선형적인 음악의 흐름을 살리지 못한 채 천편일률적인 반복으로 악곡을 구성해나갔곤 했다. 서양 음악 작곡가들도 자신들이 접한 현대음악의 기법을 전통 악기에 적용하는 방식으로 접근하기 일쑤였다. 그 과정에서 흥미로운 작품들이 없었던 것은 아니나 그것이 어떤 하나의 스타일로 정착할 만큼 의미 있는 결과를 낳지는 못했다. 그에 비해 서양음악을 훈련하는 과정에서 동시에 전통음악을 함께 접했던 강준일은 유학이나 스승 없이 자신의 음악 스타일과 기법을 철저히 스스로 터득했기에 전통 악기를 다루는 방식에서도 그만의 독창적인 시도가 가능했는지도 모른다. 그는 전통음악의 정신을 이어가되, 서양음악이 그랬던 것처럼 국악기에서도 기술적인 진전이 이뤄져야 한다고 생각했다. 전통의 정신을 되찾는 것만큼이나 그것을 할 수 있는 기술을 갖추는 것 또한 중요하다 여겼기 때문이다. 바이올린이나 현악 실내악곡에서 전통적 제스처의 가능성을 탐색했던 것처럼, 해금이나 가야금, 대금이나 피리 같은 악기의 다양한 기술적 가능성들을 독주곡, 실내악곡, 관현악곡을 통해 찾아나갔다.

연행성과 구술성이 중요한 한국 전통음악에서는 연주자가 곧 창작자의 역할을 담보해왔다. 근대적인 제도가 도입된 이후 등장한 ‘국악작곡’ 혹은 ‘창작국악’이 연주자의 역량을 발전시키기보다 정형화된 상투적 어법을 답습하는 데 머무르는 동안, 연주자들이 직접 창작의 영역으로 나아가곤 했다. ‘연주 중심적 작곡’의 가능성도 충분히 모색되어야 하는 것이지만, 그와 별개로 작곡의 영역에서 국악기의 새로운 표현 영역을 개척하는 것 또한 중요하다. 강준일은 바로 그 점을 주목한 작곡가였다. 국가적이고 제도적인 차원에서 이뤄졌던 국악 근대화는 강준일이라는 근대적 인간, 한 사람의 작곡가를 통해 비로소 그 내적인 실체를 고민할 수 있게 되었다.

25) 이 두 작품은 2007년 10월 9일 윤이상 탄생 90주년 기념페스티벌의 일환으로 국립국악원이 특별기획한 공연에서 창작악단에 의해 연주되었다.

강준일은 서구적 작곡과 전통음악의 열린 형식 사이의 긴장을 정확히 인식하고 있었다. 그러면서도 어떤 이념이나 주의에 매몰되기보다 자신이 경험하고 느낀 것들을 자신의 음악 속에 자연스럽게 녹여내는 직관적인 작곡 방식을 따랐다. 그의 작품은 동짓날 해를 맞이하는 곳의 형태를 빌어 표현되기도 하고, 흐르는 물의 모습을 형상화하거나 자연에 대한 관조의 형태로 나타나기도 하며, 소리판의 해학적이고 익살스러운 모습을 주제로 하기도 한다. 20세기 후반 동아시아의 끝단에서 살았던 한 작곡가가 온 몸으로 느끼고 겪었던 한국인의 삶과 정서를 서양악기와 전통악기를 통해 자신만의 방식으로 담아낸 것이 강준일의 음악이다.

IV. 나가며: ‘국악작곡’과 ‘한국음악작곡’을 넘어

강준일은 20세기 후반 동아시아 출신의 많은 작곡가들이 그랬던 것처럼 서양음악을 공부한 후 자국의 전통 문제를 고민하게 되는 그런 창작의 단계를 거친 작곡가가 아니다. 작곡을 하던 초기부터 그에게 양자는 함께 공존하는 것이었다. 강준일의 정체성은 타자성의 장에서가 아니라 자생적으로 형성되었다는 점이 중요하다. 이런 그에게 ‘전통음악 작곡가’, ‘서양음악 작곡가’라는 구분은 적합지 않다. 그의 부고에는 “국악현대화의 주역”이라는 설명이 붙고, 포털의 인물정보에는 ‘국악인’으로 분류되었지만, 그것은 2010년부터 4년 간 한국예술종합학교 전통예술원의 객원교수로 활동했기에 편의적으로 붙여진 것에 불과하다. 그는 이른바 한국의 ‘국악계’, ‘양악계’ 어디에도 온전히 속하지 않으면서, 자신의 음악세계를 확고히 구축한 예외적인 존재였다. 그것은 그가 일궈놓은 ‘SMA’라는 독특한 형태의 음악공동체가 있었기에 가능한 일이기도 했지만, 무엇보다 ‘양악’과 ‘국악’으로 양분되어 온 한국 음악계에서 서양음악과 전통음악을 이분법적으로 구분 짓지 않고 양자를 함께 고민해왔기에 이를 수 있는 영역이었다. 전통이란 무엇인가를 고민하기보다 그 전통을 어떻게 가치 있게 이어갈 것인가를 강준일만큼 평생에 걸쳐 깊이 천착한 작곡가도 별로 없다.²⁶⁾ 한국음악사에서 작곡가 강준

일의 의미는 바로 그 점에 있을 것이다.

20세기 식민지 경험과 서구 중심적 근대화 과정을 거치며 ‘한국문화의 정체성’을 회복하는 것은 그의 세대가 공유한 문제의식이기도 했다. 21세기 전지구화 시대를 사는 다음 세대 작곡가들에게는 그러한 문화적 정체성이 이데올로기적인 문제라기보다 현대음악의 흐름에서 동아시아 작곡가들이 겪는 실존적인 고민으로 새롭게 대두되고 있다. 이때 강준일이 걸어간 길은, ‘국악작곡’이나 ‘한국음악작곡’²⁷⁾이라는 경계를 넘어 전통이 여전히 살아 꿈틀거리는 한국 사회에서 자신의 삶이 고스란히 투영된 작품세계를 보여준 의미 있는 하나의 사례로 귀감이 될 만하다. 최근 들어 전통음악과 서양음악 작곡가라는 경계를 허물고 자유롭게 전통의 문제를 창작의 화두로 삼는 작곡가들이 늘어나는 추세다. 전통음악에 대한 사회적 인식과 그간 창작된 음악의 성과가 그만큼 축적되었기 때문이라. 전통이나 로컬의 문제를 다루는 방식에서 강준일은 분명 다음 세대가 딛고 나갈 수 있는 뚜렷한 하나의 길을 개척해놓았다.

강준일에 대한 본격적인 작가론에 앞서 이 글은 그의 작품세계 전반을 간략히 개괄하고 한국 창작음악의 역사에서 그가 지닌 의미를 생각해보았다. 강준일의 음악은 무엇보다 평생을 창작에 매진한 한 작곡가의 치열한 삶의 흔적이라는 점에서 중요하다. 일생동안 하나의 화두에 깊이 천착했다는 것, 더욱이 그 화두가 20세기 후반 많은 한국 작곡가들이 고민했던 ‘전통’의 문제였기에 더더욱 그러하다. 그런 그가 평생을 통해 베풀어낸 작품 세계가 우리에게 남겨져 있다. 이제 그것을 거름삼아 싹을 틔우고 꽃을 피우는 것은 후학들의 몫이다. “한국적 음악을 탐구한 구도자”, “음악의 정신적 가치를 지켜온 구도자”²⁸⁾라는 부고기사처럼, 그는 서양음악과 전통음악으로 양분

26) 물론 1940년대 태어난 작곡가들 -예컨대 이영조, 이해식, 이만방, 이종구, 이진용 등- 은 비록 개인적인 차이는 있을지라도 전통에 대한 고민이 많았던 세대였다. 그것은 한국사회가 본격적인 근대화를 거치며 정체성의 혼란이 두드러진 시기였기 때문일 것이다. 이에 대해서는 줄고, “한국 현대음악의 담론적 배치에 관한 연구: 네 작곡가의 전통 담론을 중심으로”, 『음·악·학』 15권, 67-105쪽 참조.

27) 2013년 한국예술종합학교 전통예술원의 창작전공은 ‘한국음악작곡’과로 독립되었다.

28) 문학수 선임기자, “‘한국적 음악을 탐구한 구도자’ 작곡가 강준일씨 타계”, 경향신문 2015년 3월 20일 기사.

되어 있던 20세기 한국 음악문화 속에서 양자를 싸안고 그것의 정신적 가치를 구현하기 위해 평생 자기수련의 길을 포기하지 않았던 구도자였다. 작곡가 강준일이 걸어간 길에서 우리는 격동과 질곡의 한국 현대사 속에서도 음악의 고결한 가치를 잃지 않기 위해 부단히 노력해온 한 사람의 인간을 본다. 모든 것이 경제적 이익과 가시적인 성과로만 평가되는 신자유주의 시대에 작곡가로서의 삶에 충실히 살다간 강준일은 그런 점에서 남은 자들에게 많은 것들을 생각하게 한다.

“작가론은 결국 인간론이기도 하다. 여기에서는 하나의 명작이 탄생하기까지 지불해야만 했던 무수한 시행착오의 의미와 끊임없는 장인적 수련과 연찬의 노고가 지닌 인생론적 교훈이 새겨진다.”²⁹⁾

hkleemuwi@hanmail.net

◎ 검색어: 강준일(Joon-Il Kang), 한국 현대음악(Korean Contemporary Music), 한국 작곡가(Korean Composer), 로컬 제스처(Local Gestures), 전통의 현재화(Realisation of Tradition)

투고일자	심사(수정)일자	게재확정일자
2015. 8. 30	2015. 9. 1 - 9. 20	2015. 9. 25

http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=201503201230341&code=960313

29) 유홍준, 『다시 현실과 전통의 지평에서. 유홍준 평론집』, 6쪽.

[부록] 강준일 작품 목록³⁰⁾

- 1975 무용모음곡 관현악을 위한 <무영탑> *한성석, 진규영과 공동작업
- 1976 발레모음곡 관현악을 위한 <봄>
- 1977 무용모음곡 현악오케스트라를 위한 <춤의 유희>
- 1981 인형극모음곡 실내오케스트라를 위한 <홍동지의 나드리>
- 1982 목소리, 비올라, 첼로, 피아노를 위한 <소리>
현대무용곡 목소리, 비올라, 첼로, 피아노, 타악기를 위한 <만가>
- 1983 사물놀이 협주곡 <마당>
목소리, 피아노, 타악기를 위한 <소리>
현대발레곡 <끈으로 이어지는>
사물놀이 협주곡 <푸리>
사물놀이와 피아노를 위한 <열마당 열두거리>
가곡 <마을의 노래 I & II> “낙화”/“도라지꽃”/“고목”/“낙엽1”,
“정야1”/“정야2”/“마을”/“산”
- 1984 합창과 관현악을 위한 <난파회상>
금관 앙상블, 합창과 사물놀이를 위한 <환희의 노래>
*교향 바오로2세 환영대회 팡파르
금관과 사물놀이를 위한 <판굿> *예술의전당 기공식
현대무용곡 소프라노, 비올라, 첼로, 피아노, 타악기를 위한 <비나라>
가곡 <겨울 노래 '84> “승무”/“떠나시던 날에”/“화석이 되고 싶어”/
“어머니 아직 촛불을 켜 때가 아닙니다”
- 1985 독주 비올라를 위한 모음곡 <짓>
현대발레곡 알토색소폰, 비올라, 피아노, 타악기를 위한 <세걸음>
가곡 <겨울 노래 '85> “귀천”/“바다”
가곡 <그림 있는 노래> “백야”/“여운”/“해으름”/“달무리”/“귀뚜라미”/
“두사람”
- 1986 시와 현대발레곡. 첼로, 피아노, 북, 낭송을 위한 <시정>
바이올린, 알토색소폰, 피아노, 사물놀이를 위한 <풍물굿>

30) 작곡가가 만들어놓은 작품목록을 토대로 정리한 것이다.

- 1987 총체극 <새불> (88예술단 창단공연, 김영재와 공동작업)
현대무용곡 독주 바이올린, 현악기, 타악기를 위한 <흙으로 빛은 사리의
나들이>
현대발레곡 목소리, 플루트, 현악기, 피아노, 타악기를 위한 <삼작노리개>
음악극 <우리들의 사랑> *한국음악극연구소 이진용, 김철호와 공동작업
목소리, 현악기, 피아노, 타악기를 위한 <별가> *삼작노리개 삼입곡
- 1988 피아노모음곡 <아이들의 나라>
음악극 <구로동 연가> *한국음악극연구소 이진용, 김철호와 공동작업
88올림픽 행진곡 한국 전통 악기와 관악 오케스트라를 위한 <북의 행렬>
*88 서울올림픽 개막식
현대무용곡 목소리, 대금, 현악기, 피아노, 타악기를 위한 <요석, 신라의
외출>
교향악 밴드를 위한 서곡 <여는 소리 세가락 “하늘, 땅, 사람”>
가곡 <겨울 노래 '88> “청포도”/“호수”/“광야”/“압천”/“향수”
- 1989 대금과 피아노를 위한 <울는 소리>
현대무용곡 현악기, 피아노, 신서사이저, 타악기를 위한 <火鑪(뒤로돌아
이 소리를)>
노래와 국악관현악을 위한 <송가 '89>
가곡 <낭송 있는 노래> “밤”/“유리창”/“달”
가곡 “강강수월래”, “어찌 님이라 하리”
- 1990 바이올린 세 대를 위한 <삼행절곡>
사물놀이와 국악관현악단을 위한 <풍물>
더블베이스와 피아노를 위한 <짧은 가락>
현을 위한 <살풀이>
- 1991 현악오케스트라와 정을 위한 <옛 이야기>
- 1992 낭송, 첼로, 더블베이스, 피아노, 타악기를 위한 <슬픈 영혼을 위한 서사>
독주바이올린을 위한 모음곡 1번
바이올린 협주곡 <장타령 주제에 의한 카프리치오>
- 1993 현대무용곡 목소리, 현악기, 피아노, 타악기를 위한 <진달래>
첼로와 피아노를 위한 <경기민요에 의한 소곡(小曲)>

- 독주바이올린을 위한 모음곡 2번
 무용모음곡 두 대의 피아노를 위한 <아리랑>
 가곡 <겨울노래 '93> “무덤”/“애가”
 가곡 여성 이중창을 위한 “바람과 봄”/“금잔디”/“별리”
- 1994 바이올린과 피아노를 위한 <소곡 1번>
 사물놀이 협주곡 <풍물>
 목관앙상블을 위한 <제주민요에 의한 카프리치오>
 합창곡 <동학시곡> “만석보”/“그 마을에 가면”
 독주바이올린을 위한 <소곡 2번>
 가곡 <동가심곡(童歌心曲) 1> “산 넘어 저쪽”/“홍시”/“산소”/
 “삼월 삼짱 날”/“산에서 온 새”
- 1995 합창곡 “봄 7”, “소리 9”
 클라리넷, 피아노, 낭송과 마임을 위한 <니르바나 이야기>
 피아노곡 <산수곡>
 관악과 사물놀이를 위한 <광파르 '95> * 광복50주년 길놀이
 사물놀이 협주곡 <마당 II> * UN총회 연주회
 현대무용곡 <꿈, 탐욕이 그리는 그림>
 가곡 <겨울 노래 '95> “새봄”/“황토길 1”/“송행”
- 1996 여성합창과 국악관현악을 위한 <달타령>
 클라리넷과 피아노를 위한 <소곡>
 이중창곡 <동가심곡 2> “지는해”/“별뚝”/“종달새”/“산엿색씨”/
 “들녘사내”/“비들기”
- 1997 음악극 <ㄷ, ㄴ샤던> (대본: 강준일)
 피아노곡 <함평귀뚜라미타령 주제에 의한 카프리치오>
 합창곡 <비나리 II>
 가곡 <겨울 노래 '97> “호수1”/“호수2”/“호면”
- 1998 클라리넷과 피아노를 위한 <허튼소리>
 현을 위한 <단가>
 독주 바이올린과 현을 위한 <슬픈 노래>
 낭송과 피아노를 위한 <시풍류>

- 현을 위한 <달는 소리>
 목소리, 비올라, 피아노를 위한 <구음을 위한 소리타래 I>
 국악합주를 위한 <소릿걸>
 가곡 <겨울 노래 '98> “이별”/“친구”/“슬픈나무”
- 1999 관악앙상블을 위한 <팡파르 서울윈드앙상블>
 칸타타 합창, 현악기, 타악기를 위한 <겨레곳 '99>
 피아노곡 <소곡> <봄 I, II>
 가곡 <겨울 노래 '99> “물방울 꿈방울”/“슬픈나무”
- 2000 목소리와 관현악을 위한 <만가>
 바이올린과 피아노를 위한 <변녀의 춤>
 교향악적 서곡 <천년천세지곡>
 해금과 현을 위한 <적념> * 김영재와 합동작업
 목소리, 첼로, 피아노를 위한 <소리타래 II>
- 2001 바이올린과 가야금을 위한 <아우름 I>, <아우름 II>
 첼로, 피아노, 장고를 위한 <해맞이곳> * 실크로드 프로젝트
 소프라노와 국악 관현악을 위한 <시가삼수시가삼수>
 사물놀이 협주곡 <푸리 II>
- 2002 극적 칸타타 <백범 김구 “내가 원하는 우리나라”>
 교향적 스케치 <아리랑>
 바이올린과 피아노를 위한 <소곡>
- 2003 가야금과 현악사중주를 위한 <소금곡(素琴曲)>
 첼로와 국악 관현악을 위한 <소리그림자(운영) 1번>
 바이올린과 피아노를 위한 <아롱곡>
 바이올린과 피아노를 위한 <깽깽이의 세레나데>
 클라리넷과 현악3중주를 위한 <속요사구(俗謠四句)>
 소리, 해금, 피아노를 위한 <소리타래 III>
- 2004 바이올린, 해금, 국악 관현악을 위한 <소리그림자(韻影) 2번>
 클라리넷, 첼로, 대금을 위한 <한거사락>
 피아노곡 <가을의 벗>
- 2005 해금과 피아노를 위한 <소리그늘에서>

- 해금과 현을 위한 <사월(思月)>
 교향적 스케치 <아! 정월성>
 국악 관현악을 위한 <하나되어>
- 2006 바이올린과 비올라를 위한 <...따라>
 전통 현악기를 위한 <민요연곡>
 판소리 <심청가> 중에서 “추월은”/“그때여 심봉사는”/“뽕파”/
 “도화동아 잘있거라”/“갓네그려”
 피리, 아쟁, 비올라를 위한 <너름새>
 해금과 가야금을 위한 <옛소리 1번>
 가야금 독주곡 <수류(水流)>
- 2007 클라리넷 독주곡 <석조(夕照)>, <석조 II>
 4인의 해금과 전통 현악기를 위한 협주곡 <다스름>
 소리, 소프라노, 해금, 첼로, 피아노를 위한 <신향가 3수> “헌화가”/
 “제망매가”/“찬기파랑가”
 소프라노와 아카펠라를 위한 <시경 5곡> “병”/“팔레”/“띠”/“바람2”/
 “풍랑몽2”
 해금 독주곡 <모놀로그>
 독주 바이올린과 현을 위한 <번뇌의 춤>(개작)
- 2008 가곡 <두 개의 노래> “해당화”/“달 있는 제사”
 현악 오케스트라곡 <현을 위한 살푸리>
- 2009 소리, 해금, 첼로, 피아노를 위한 <소담(笑談)-우스갯소리>
 해금과 첼로를 위한 <삼다삼요(三多三謠)>
 합주 해금을 위한 <순남의 노래>
 거문고와 현을 위한 오중주 <현황지곡(玄黃之曲)>
- 2010 바이올린과 비올라를 위한 <허공>
 기타와 노래 <야상곡>
 현을 위한 <소담>(개작)
 가야금 독주곡 <울새>
- 2011 합주 해금을 위한 <민요유람>
- 2012 거리악대와 오케스트라를 위한 협주곡 축제 퍼레이드 <거리굿>

- (피리, 해금, 바이올린, 더블베이스, 피아노, 장고와 관현악 편성)
 독주 해금과 타악기를 위한 <마른 비나리>
 총체무대극 <백월산이 중천하여>
- 2013 어린이를 위한 관현악 소품 <친구야 놀자>
 총체무용극 <노힐부득과 달달박박>
- 2014 국악 관현악을 위한 소묘 <내나라 금수강산>
 해금과 첼로를 위한 <허재비 춤>
 해금 협주를 위한 <결 셋>
 두 대의 비올라, 첼로, 베이스를 위한 <불의 전사>
 *광주비엔날레 화음프로젝트
- 2015 정가, 해금, 비올라, 피아노를 위한 <정가(正歌) 5곡>
 독주 바이올린과 오케스트라를 위한 <세 개의 장면> 1악장
 “슬픈 노래”, 2악장 “망각의 강”, 3악장 “번뇌의 춤”
 (1, 3악장은 이전 곡의 개작)

참고문헌

- 강준일, “창작음악의 과제: 한국적 양식의 실체는 무엇인가”, 『낭만음악』 통권 16, 1992, 19-29쪽.
- _____, “전통음악 가치체계로의 원론적 접근”, 『민족음악의 이해 3』, 민족음악연구회, 1994, 28-44쪽.
- _____, “강준일의 작곡 교실(2): 전통음악으로의 접근”(SMA 2003 여름캠프 자료집), 2003, 1-7쪽.
- 강준일·노동은·이건용, “전통음악의 정신은 무엇인가”, 『낭만음악』 통권 13, 1991, 37-58쪽.
- 강준일·유병은·이건용·정태봉·황성호·허영한, “제3세대의 진로와 한국음악”, 『낭만음악』 통권 16, 1992, 11-39쪽.
- 김대성·문옥배, “제3세대 작곡동인 연구: 역사성/윤리·실천성이 매개된 민족음악을 향하여”, 『낭만음악』 통권 13, 1991, 59-155쪽.
- 유홍준, 『다시 현실과 전통의 지평에서. 유홍준 평론집』, 창작과 비평사, 1996.
- 이미경, “강준일의 해금협주곡 「사월(思月)」”, 『음·악·학』 14권, 한국음악학학회, 2007, 119-134쪽.
- _____, “해튼의 ‘음악적 제스처론’의 적용가능성과 한계 탐구: 강준일의 클라리넷을 위한 「소곡」 분석을 중심으로”, 『음악과 문화』 제28호, 세계음악학회, 2013, 35-61쪽.
- 이희경, “1970년대 음악”, 한국예술연구소 편, 『한국현대예술사대계 IV』, 시공아트, 2004, 297-345쪽.
- _____, “강준일의 「해맞이굿」(2000) 연구”, 『음악과 민족』 제28호, 2004, 100-119쪽.
- _____, “작곡가와와의 대담. 강준일 편”(2005년 1월 7일 한국민족음악인협회 주최 민족음악포럼 ‘작가와와의 대화. 강준일의 음악과 삶’ 채록문), 『insidemusic V』, 2006, 30-45쪽.
- _____, “한국 현대음악의 담론적 배치에 관한 연구: 네 작곡가의 전통 담론을 중심으로”, 『음·악·학』 15권, 한국음악학학회, 2008, 67-105쪽.
- _____, “한국 전통 성악음악의 현대적 창작 가능성에 관한 소고: 구술성과 수행성의 관점에서”, 『음·악·학』 17권, 한국음악학학회, 2009, 121-148쪽.

문학수 선임기자, “‘한국적 음악을 탐구한 구도자’ 작곡가 강준일씨 타계”, 경향신문 2015년 3월 20일 기사.

http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=201503201230341&code=960313 (2015.8.25. 접속)

하영일, “그 짝한 잔소리 없어 허전... 하지만 작업실은 잠들지 않을 터 - 작곡가 강준일 선생님 영전에”. 경향신문 2015년 3월 26일 기고문.

<http://www.hani.co.kr/arti/society/obituary/684140.html> (2015.8.25. 접속)

석사학위논문

김보현, “음악작품에 담긴 작곡가의 이념에 대한 고찰: 강준일 작곡 국악관현악을 위한 협주곡 「하나되어」를 중심으로”, 서울대학교 대학원 음악과 국악작곡 전공 석사학위논문, 2010.

김지선, “강준일 作曲 가야금과 현악4중주를 위한 「소금곡(素琴曲)」 분석연구”, 서울대학교 대학원 음악과 국악작곡전공 석사학위논문, 2011.

김창환, “21세기 창작국악관현악 기법 연구: 김대성의 「청산」, 임준희의 「혼불Ⅲ」, 강준일의 「내 나라, 금수강산...」을 중심으로”, 한국예술종합학교 한국음악 작곡과 예술전문사학위논문, 2015.

김현승, “강준일 18현 가야금 독주곡 「수류」(2006) 분석”, 서울대학교 대학원 음악과 국악기악전공 석사학위논문, 2010.

김혜빈, “해금창작곡에 나타난 해금연주법에 관한 연구: 강준일의 해금과 피아노를 위한 이중주 「소리그늘에서」를 중심으로”, 한국예술종합학교 전통예술원 음악과 예술전문사학위논문, 2010.

류근화, “윤이상의 알토 플루트를 위한 「SALOMO」 한국전통음악기법 연구: 강준일 편곡 「SALOMO」와의 비교를 중심으로”, 한국예술종합학교 전통예술원 음악과 예술전문사학위논문, 2010.

박솔지, “강준일 편곡 해금합주곡 「순남의 노래」 연구: 김순남 가곡 ‘산유화, 자장가, 진달래 꽃’과의 비교를 중심으로”, 한국예술종합학교 전통예술원 음악과 예술전문사학위논문, 2014.

박용호, “윤이상의 알토 플루트를 위한 「SALOMO」 한국 전통음악 기법 연구: 강준일 편곡 「SALOMO」와의 비교를 중심으로”, 한국예술종합학교 전통예술원

음악과 예술전문사학위논문, 2010.

유민희, “강준일의 『소리 그림자 No.2』에 관한 연구: 작곡 기법, 음악 형식의 관점에
서”, 한국예술종합학교 전통예술원 음악과 예술전문사학위논문, 2007.

정다정, “강준일의 작품 피아노와 사물을 위한 모음곡 ‘열두거리’ 분석연구”, 한국예
술종합학교 전통예술원 한국음악작곡과 예술전문사학위논문, 2014.

Seeking Local Gestures and Spirit of Tradition: Joon-il Kang's Significance in the Contemporary Korean Music

Heekyung LEE

Joon-Il Kang(1944-2015) holds a unique place in the contemporary Korean music. After studying physics, he became a self-taught composer; his oeuvre, more than 150 pieces, embraces various ensembles including Western and Korean traditional instruments. As he encountered masters of Korean folk music in the 1970s, he became fascinated by traditional music. Since then, he first gained attention and success as a composer with his Concertos for *Samulnori* and Orchestra (1983), which were the product of his encounter with the Kim Duk-Soo Samulnori Band. During the 1980s and 1990s, Kang explored the use of traditional folk music gestures through Western musical instruments; in the new millennium, he has focused on the coexistence and assemblage of those different musical worlds in a new framework.

Indeed, Kang was an exquisite composer who devoted his entire life to scrutinize how to revive the spirit of Korean tradition in the context of fast modernizing South Korea. He musically expressed the local gestures that he obtained in his everyday life, instead of superficially imitating elements of traditional music; he inquired the fundamental essence ingrained in traditional music and attempted to elevate it into a new musical idioms. He was a truth seeker who strived for the identity and the spiritual value of Korean music.