

## Thoughts on Korean Instruments, from a Western Composer's Perspective

Donald Reid Womack

If the 20<sup>th</sup> century cracked open the door for composers to peek through and begin looking for potential interchange between different musical traditions, then the early 21<sup>st</sup> century has flung it wide open and is now standing on the other side with welcoming arms. Technology — most obviously the speed and ease with which we can travel great distances, both physically and virtually — has exponentially broadened our influences and made available to composers musical resources unimaginable to previous generations, with Korean instruments among the most potent of these.

Composers have naturally responded by breaking down barriers of culture and style, imagining new combinations of musical aesthetics and creating new works that run the gamut from sublimely inspired and brilliantly innovative to painfully kitschy and offensively appropriative. With opportunities to succeed in creating new intercultural work that is meaningful, come equal opportunities to fail.

But what is it that separates those that succeed from those that don't? While this topic is, truthfully, far beyond the scope of both this article and my own ability to fully articulate, I would nonetheless like to address the question, from a Westerner's perspective, in terms of how a composer might approach Korean instruments in ways that put the odds of success in one's favor.

The first step in composing for any instrument is, of course, acquiring basic objective knowledge: how is the instrument constructed, how does it produce sound, what notes can it play, how fast, how long, how loud, how soft? These fundamental questions are clearly necessary before one can even begin.

Yet until very recently, much of this information was difficult, if not impossible for non-Korean speakers to access, resulting in a very high barrier to entry, one that has only now begun to diminish.

In recent years several good books on various *gugak* instruments have appeared in dual Korean/English language publications, dramatically expanding access for non-Korean speakers. The present publication goes one step further, combining the major *gugak* instruments into a single authoritative source. This book is a welcome addition to the knowledge base for composers. It is, to put it simply, the book I wish I had had when I first began working with Korean instruments many years ago, and it should prove instrumental in providing greatly improved access for composers who have, until now, been effectively shut off from Korean instruments.

With access to knowledge now becoming less of a barrier, composers can turn to deeper issues of what it means to compose for Korean instruments. The question I am most often asked is "How can you write for Korean instruments?" On the one hand, I like to point out that the same could be asked about writing

for Western instruments, or any instruments — no matter the medium, to write capably one has to gain a basic understanding of how an instrument works.

But underlying that question, I recognize, is a deeper point, one that is both more elemental and more profound, more simple in conception yet more difficult to answer: “How can you write for an instrument that is from a different culture than your own?”

Indeed, it is this deeper idea that forms the starting point for addressing my initial question: In writing for Korean instruments, what is it that separates those who succeed in creating meaningful intercultural work from those who don’t?

Putting aside the inherently subjective notion of success and failure, my aim here is not to judge any particular piece, style, or aesthetic philosophy. Rather it is to point out how composers, in particular those whose backgrounds are rooted in the traditions of Western music, can engage with Korean instruments in ways that enable them to most convincingly express their musical ideas. Toward this end, it is crucial to first note some important basic differences between *gugak* and Western music, and how these musical concepts are embedded in the instruments themselves. First among these are differing approaches to pitch.

Over the past several centuries, and especially during the common practice period, music in Western Europe developed a unique, highly complex and nuanced system of pitch interaction and syntax that we encapsulate into the term “harmony.” Harmony is the overwhelmingly dominant concern of Western music, the single element that garners the most attention from composers, performers and listeners alike.

On the other hand, in Korean music harmony is not of central concern, at least not in the sense of vertical sonorities and related harmonic motion that underlies the Western concept. Pitch is instead conceived of more in terms of modal emotion, and — importantly — is frequently intertwined with timbre and related elements.

This conceptual difference manifests in the instruments themselves. While Western instruments generally aim toward pitch accuracy at the expense of pitch flexibility, Korean instruments generally do just the opposite, prioritizing ease of flexibility in pitch, while sacrificing ease in obtaining accuracy. The clearest example would be a comparison of piano and *gayageum*. Whereas the former easily achieves precision of intonation but has virtually no flexibility of pitch outside of equal temperament (or an alternate tuning), the latter has tremendous pitch flexibility but more difficulty achieving precise intonation. While the degree of difference obviously varies with other instruments, the basic distinction nonetheless serves as a good means of understanding the underlying purposes for which the instruments are conceived.

In addition to pitch, there are other essential differences between Western music and *gugak*, chief among them rhythm and timbre. Although there is not space in this article to address rhythm in *gugak*, I will nonetheless mention that it differs somewhat in conception and usage from the West, and is, many would argue, the most important element of Korean music, certainly in *sanjo* if not other genres. Suffice it to say here that *gugak* rhythm is complex and wonderful, and is well worth a study of how it is used to create a highly energized musical character as well as to underlie structural development in some genres.

More directly useful to an understanding of how to compose for Korean instruments is a recognition of the role of timbre and related elements, which Korean instruments are highly adept at expressing, and on which Korean music places much emphasis. Subtle variations of timbre may carry great meaning, and *gugak* especially values the notions of *nonghyeon* (stylized vibrato that changes according to context) and *sigimsae* (various ways of ornamenting a note). Moreover, slight variations in pitch are a vital element, and bending is common. These aspects are employed not as a means of expressing pitch in an absolute or functional sense, but rather as a means of creating variety and emotional charge within a single pitch, or “timbralizing” a pitch, if I may suggest a new term.

In a sense, whereas Western instruments are largely “about” pitch, Korean instruments largely “about” timbre. Or, as I like to think of it, Western music generally uses the element of timbre to carry the element of pitch, while Korean music generally uses the element of pitch to carry that of timbre.

Grasping this difference forms the very heart of successfully writing for Korean instruments. It may seem an exceedingly obvious point, but my observation has been that it nonetheless needs pointing out — the most important thing for a composer to do when writing for Korean instruments is to write for them as if they are, in fact, Korean instruments. This one notion, when deeply considered, can be the single most dynamic principle in the effectiveness of one’s writing. This simple idea can put a composer on a path toward creating music that understands its resources, that marshals them into compelling contexts, and that uses the instruments to full advantage.

Yet I have encountered much music that fails at this fundamental step, music that essentially treats Korean instruments as if they were Western instruments, different only in timbre. This elemental misconception can lead to composers writing music better suited for Western instruments, while ignoring the very things at which Korean instruments most excel — pitch fluctuation, timbral vitality, *nonghyeon* and *sigimsae*.

Composers who can truly grasp this notion — in both an intellectual and visceral manner — and apply it to their work, have a great advantage in trying to wring from Korean instruments music of consequence.

Writing for them (conceptually and consciously) as Korean instruments does not mean that one must adhere to tradition. On the contrary, in order to keep tradition alive and moving forward, composers must innovate and find new means of musical expression, as a tradition that does not change ossifies into nothing more than a museum piece, a historical artifact. All traditions were once new of course. Interesting ideas introduced from outside a culture often become part of the culture. What ultimately matters is whether the music resonates with performers — the practitioners of the tradition. If so, they will adopt (and adapt) new ideas that are introduced.

The challenge for the composer is to balance the tension between old and new, between tradition and innovation. To use any instrument effectively, one must be attuned to writing idiomatically for its natural capabilities, which are, of course, the very things that make one associate the music of a culture with that culture. Yet using only traditional sounds in a traditional context will yield nothing more than imitation of

traditional music, so one must either find new techniques or re-contextualize traditional techniques. At the other extreme, complete avoidance of traditional techniques is often a recipe for poor music, and I have heard instances in which composers doing just that practically squeezed the life out of the instruments, so to speak. Thus, in the question of tradition vs. new, the answer lies in the balance — too much of the former results in mere derivation, but too much of the latter risks losing the essential characteristics of the instruments, the things that make them beautiful and interesting in the first place.

Recognizing this, it becomes imperative for composers to have at least an elemental understanding of the music the instruments traditionally play, to listen broadly to *gugak*, to learn the basics of various genres and gain an awareness of how they have evolved. Just as one should, in order to truly write well for piano, understand how its origins in the keyboard works of Bach were developed through a successive lineage of composers — Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy, all the way to Ligeti — one should, in order to truly write well for *gugak* instruments, understand how *sanjo*, which began as an improvised folk music, came to its present state as a largely fixed, complex genre that is the most representative form of Korean instrumental music.

Such knowledge enables one not only to approach the instruments with a sense of authenticity, respect and responsibility, but also better positions one to bring something new to the instruments and, more generally, to the larger musical aesthetic. It is my belief that the most meaningful intercultural work is that which involves true interchange, that in which both traditions contribute something of their own and both traditions gain something new. In my own work for Korean instruments, I am most satisfied when a collaboration yields a piece in which I feel I have offered something new, though that something new could not have happened without a basis in *gugak* itself. Ideally, I will have contributed something to the development of the *gugak* tradition, and *gugak* will have contributed something to my development as a composer. True interchange.

In closing, if I could submit some direct words of advice to the composer coming from a Western musical background and aspiring to work with Korean instruments, I would offer these:

- First and foremost, think of them as Korean instruments. Emphasize what they do well and de-emphasize what they are not designed to do. If you are not making extensive use of *nonghyeon*, *sigimsae* and pitch bending, you are probably not thinking of them as Korean instruments. If the essential element of a passage you write is its harmonic progression, you are probably not thinking of them as Korean instruments. Just as you would not (e.g.) write for piano as if it were *gayageum*, do not write for *gayageum* as if it were piano.

- While an important part of any instrumental guidebook, including this one, is to provide a concise compendium of the various techniques possible on a given instrument, it is wise not to view such a compendium as a list of techniques one must incorporate into one's work. Tempting as it may be to include

every technique available, the better approach is usually to exercise discretion and utilize only those that truly have a role in expressing the musical idea, lest the music turn into a technical exercise. (The same could be said for Western instruments — would a composer be well-advised to include every possible technique in a violin piece?) A wide variety of techniques may indeed be effective, provided that they remain in service to the music rather than the music becoming a vehicle to present techniques. Moreover, one should not assume that every technique listed is equally practical, as some may be quite difficult and rarely used. Here again, a basic foundation of knowledge in traditional music will prove useful in helping the composer understand which techniques are commonly used and which should be employed with more caution.

- As my colleague at the University of Hawaii, Thomas Osborne, has succinctly pointed out, there are essentially three ways a composer can use Korean instruments: with traditional techniques in a new context, new techniques in a traditional context, or new techniques in a new context. My observation has been that the most compelling music explores all three of these.

- Success in writing for Korean instruments has less to do with musical style than with simply writing idiomatically for them. I have heard numerous instances of Korean instruments being used well in widely different styles.

- As mentioned, it is worth undertaking a study of the rhythmic nature of Korean music. *Gugak* rhythm is strikingly sophisticated, with frequent use of complex and changing irregular patterns (quasi-meters) and constantly shifting cross rhythms. Delve into the rhythmic character of Korean music and examine where these rhythmic roots might find common ground with your own work as you explore Korean instruments.

- In combining different Korean instruments, realize that some instruments traditionally inhabit different musical contexts, i.e. they were not designed to be played together. Issues of balance are very much a concern that is still being worked out, and the use of amplification is often an accepted necessity.

- Understand that notation for Korean instruments is still evolving. This book will likely go a long way toward helping standardize various notational concerns, but realize that all performers will not necessarily be familiar with a particular notation, or that there might not be a standard notation for a technique you want to use. Work with performers to find notation that most efficiently and intuitively expresses the musical idea.

- Treat performers well. Ask for their advice and listen to their suggestions. Don't be afraid to push for what you want in your music, but recognize and acknowledge that they know their instruments better than you ever will. Know when to compromise. When they say something is too difficult — and they should occasionally, otherwise you are not pushing boundaries — work together to find a solution that is practical but still effectively expresses the musical idea. Strive to offer performers music that engages them and that

is rewarding to play. Most *gugak* performers I have met are eager to take on challenging music, as long as they sense it is worth the effort.

- Be aware of the physicality involved in playing the instruments. This is important for all instruments, but especially so for *gayageum*, *ajaeng* and *geomungo*. With every note you write, consider what it is that you are asking the player to physically do, where you are asking them to place their hands, how you are asking them to position their bodies, the distance you are asking them to move, and so forth.

- Keep in mind a sense of purpose when writing for Korean instruments. Whatever the style of the music, ultimately the composer should aim to use the instruments in a way that evinces some distinctly Korean element. After all, why else use Korean instruments?

- Finally, strive to reach the point where you can disregard the advice I have just given! Internalize what works for the instruments in such a way that your approach feels entirely intuitive, yet is grounded in knowledge and experience. The most effective writing is often that which can break the rules because its understanding of them is so thorough.

The 21<sup>st</sup> century indeed encourages us all to visit artistic places we have never been. The door to Korean instruments, in particular, now stands wide open, inviting composers worldwide to enter and make their contributions to the development of *gugak* as a vibrant and potent international musical medium for our times.

# 서양 작곡가의 관점에서 본 국악기를 위한 작곡

도널드 워맥(Donald Reid Womack)

번역 해주용

20세기가 서양 작곡가들에게 있어 살며시 문을 열며 여타 다른 전통과의 음악적 교류의 가능성을 엿보는 시기였다면, 21세기는 그 문을 활짝 열고 밖으로 나와 활개를 치는 시기임에 틀림없다. 과학기술의 발달은 우리에게 먼 거리를 빠른 속도로 여행할 수 있도록 물리적·실리적 편의를 제공했고, 작곡가들에게는 전대에는 상상할 수 없는 음악적 정보와 영향력을 광범위하게 넓힐 수 있도록 했다. 이 책자가 이를 대변하는 가장 강력한 예일 것이다.

작곡가들은 문화와 양식의 장벽을 무너뜨리는 일에 매우 자연스럽게 반응한다. 이들은 항상 숭고한 영감과 날카로운 혁신을 통해 음악적 미와 새로운 작품의 완벽한 교합을 꿈꾸지만, 때로는 고통스러운 정도로 지속함은 물론 외래문화의 차용이라는 모욕적인 명예를 안기도 한다. 다시 말해 신선하고 의미 있는 통문화적 작품의 창작이라는 기회가 마련되기도 하지만 때로 결과의 실패라는 고배를 맛보기도 한다. 그렇다면 과연 무엇이 성공적 결과와 실패를 가름하는 기준이 될까? 실제로 이 주제에 대한 심도 있는 논의는 필자의 지식과 능력의 범주를 훨씬 넘어서는 것임에도 불구하고 서양 작곡가의 시각과 관점에서 이 문제에 대해 논의한다는 점을 이해해주기 바란다. 한 작곡가가 어떤 방법으로 청자의 기호에 맞게 국악기를 성공적으로 차용·접근해야 하는지에 관해서 말이다.

첫 단계로 기악 작품을 작곡할 경우 당연 다음과 같은 객관적 지식을 갖춰야 한다. ‘어떤 형태의 악기인지?’, ‘어떤 방법으로 소리가 만들어지는지?’, ‘음역과 가능한 음과 음고(pitch)는 어떠한지?’, ‘볼륨, 빠르기, 지속음, 쉼여림(dynamic)의 범위는 어떠한지?’ 등을 먼저 이해해야 한다. 작품을 시작하기 전 이러한 핵심적 사항을 먼저 숙지해야 하는 것은 필수적이다. 국악기의 활용 방법은 불과 몇 년 전까지만 해도 외국인에게 생소한 것이었다. 작품에 활용하고 싶어도 정보의 부재로 높은 장벽을 넘을 수 없었지만 이러한 문제는 점차 해결되고 있다.

최근 국악기에 관한 한·영문 동시 간행물이 몇 권 출판되었으며 이는 외국인에게 국악기를 이해하고 접근하는데 많은 도움을 주고 있다. 이 책은 그동안 국악기에 관련된 출판물에 비해 진일보한 것이며 개별적 악기를 한데 묶어 통합해 설명하고 있어 작곡가들에게 필요한 세부적 지식을 제공하고 있다. 수년 전 필자가 국악에 처음 입문했을 때 이런 국악기를 소개한 영문 저작이 존재했었다면 하는 생각이 들지만, 다행히 최근이라도 출간되어 아직 국악기가 생소한 외국 작곡가들의 지식을 향상시키는 데 매우 유용하게 사용되고 있다. 다시 말해, 이러한 용이한 접근성으로 인해 많은 외국의 작곡가들이 국악기에 관한 깊은 이



해를 하고 의미를 발견하게 되었다 할 수 있다. 사람들은 종종 필자에게 이런 질문을 한다. “어떻게 국악기를 위한 작품을 쓰는가?” 우선 필자는 이에 대해 어떤 악기를 위해 작품을 창작하든, 그것이 서양악기건 국악기건 상관없이, 작곡가는 항상 자신이 창작하고자 하는 대상 악기의 특성을 잘 이해하고 있어야 한다고 말하고 싶다. 그러나 이 질문의 근본적 의미를 고려하면 필자는 이에 대한 심오함과 중요성을 어떻게 설명할 것인지 난감해진다. 왜냐하면 개념상 단순하지만 매우 답하기 어려운 질문이기 때문이다. 즉, “어떻게 자신의 문화가 아닌 생소한 타문화의 악기를 위해 작품을 창작할 것인가?” 이 근본적 질문에 답할 만한 출발점으로 이러한 의미심장함으로써 “국악기를 위한 작품을 창작하는 데 있어 실패와 성공을 가름할 통문화적 작품을 구별하는 것은 과연 무엇인가?”

본질적이고 주관적인 성공과 실패의 개념은 뒤로하고, 필자는 이 글에서 특정 작품과 양식 혹은 미학을 판단하려는 것이 아님을 먼저 밝히고 싶다. 오히려 서구 음악에 뿌리를 두고 있는 작곡가가 국악기를 차용함에 있어 어떤 방법으로 자신의 음악적 아이디어를 가장 설득력 있게 표현할 수 있는가를 제시하는 글이 될 것이다. 이를 위해 국악과 서양 음악의 중요한 차이점과 악기 자체가 갖는 고유한 음악적 특징과 개념을 어떻게 표현하고 담아내는지 먼저 살펴보는 것이 중요하다.

첫 번째는 음고에 대한 다양한 접근 방식이다. 지난 수 세기 동안, 특히 전 유럽 통합예술음악 시기(common practice period, 대략 18세기부터 조성이 붕괴되기 시작하는 19세기 후반)의 서양음악은 고도로 복잡하고 미묘한 음고의 상호작용과 어법을 수직적으로 함축한 시스템인 ‘화성’을 만들어 냈다. 이러한 화성 체계는 압도적이고 지배적으로 작곡가는 물론 연주자와 청중의 사고를 지배하는 가장 영향력 있는 요소가 되었다. 반면 국악은 이러한 화음 체계를 중요한 요소로 삼지 않는다. 최소 서양음악의 개념을 뒷받침하는 음의 수직적 조합으로 발생하는 음향과 이에 관련된 화음 구조에 있어서는 더욱더 그러하다. 달리 말해 국악은 음의 수평적 나열, 즉 선법(mode)의 감정을 자아내는 것에 초점을 두고 음색의 변화와 이에 연관된 다양한 요소에 더 집중한다.

이 개념적 차이는 악기 자체에서 찾을 수 있다. 일반적으로 서양악기는 음의 유연성을 희생시키더라도 고정된 정확한 음고를 내는데 목표를 두는 반면, 국악기는 음고의 정확도와는 별개로 음의 유연성을 우선시한다. 즉, 피아노와 가야금을 비교하면 아주 쉽게 이해할 수 있다. 피아노의 경우 평균율(또는 대체 튜닝을 사용하더라도) 안에서 정확한 음고의 억양(intonation)을 내는 것은 아주 쉽지만 음의 유연성은 기대하기 힘들다. 가야금은 한 줄에서 음을 자유자재로 만들 수 있는 반면, 정확한 피치의 억양을 얻는 것은 상당히 어려울 수 있다. 피아노와 가야금의 정도의 차이는 있지만 다른 악기에서도 서양악기와 국악기의 ‘근본적 다름’이 쉽게 발견된다.

음을 만드는 방법 외에 국악과 서양음악의 근본적 다름은 리듬과 음색에서도 찾을 수 있다. 이 글에서 한국의 장단에 대한 심도 있는 논의는 할 수 없지만, 국악에서 사용되는 리듬의 개념과 용도는 서양음악과 매우 다르다. 모든 이들이 동의하지 않을 수 있겠지만 국악에서 가장 중요한 요소는 장단이다. 특히 장단의 중요성은 산조란 장르에서 쉽게 발견된다. 국악의 장단은 매우 복잡하고 매력적이며 연구할 가치가 충분히



내재되어 있다. 산조 외에 다른 장르에서도 나타나듯이 장단은 특유의 활력적 역동성을 갖고 있으며 음악을 구축하는 구조적 틀로 사용된다. 국악기를 위한 작품을 창작하는데 가장 유용한 방법 중 하나는 한국음악이 강조하는 다양하고 능숙한 표현력을 지닌 국악기와 이에 관련된 음색 및 특별한 음색의 역할을 인식하는 데 있다. 특히, 국악에서 독특한 문화적·음악적 의미를 부여하는 미묘한 음색놀음은 농현(음악적 문맥에 따른 양식화된 비브라토)과 시김새(음을 꾸며주는 여러 가지 방법)에서 발견된다. 더 나아가 음을 꺾거나 흘리면서 섬세한 변화를 주게 되는데 이는 연주에 있어 매우 중요한 역할을 담당하는 보편적 연주 실재라 할 수 있다. 이러한 미묘한 음색놀음은 음의 절대적 표현방식이라기보다 한 음 안에서 얼마나 다양한 음색이 발현되며 정서적 감동을 불러일으키는지에 관한 방법, 즉 필자 나름의 용어를 사용해서 ‘음색화’란 개념으로 설명할 수 있다. 어떤 의미에서 서양악기는 정확한 음고의 악기임에 반해 국악기는 음색의 악기이다. 필자의 개인적 생각으로 서양음악은 일반적으로 음색의 요소를 이용해 음고를 구성한다면 국악은 반대로 음고의 요소를 매개로 특정 음색을 낸다고 볼 수 있다.

이와 같은 다름을 파악하는 것이야말로 국악기를 위한 작품을 성공적으로 창작할 수 있는 핵심이 된다. 이는 지극히 당연한 견해일 수도 있지만, 필자의 논리는 강조될만한 필요가 다분히 존재한다. 다시 말해, 국악기를 위한 작품을 작곡함에 있어 가장 중요시 여겨야 할 핵심은 국악기의 특성을 돋보이게 하는 작품을 창작하는 것이다. 이 유일한 원칙을 깊이 고려했을 때야말로 작곡가가 의도하는 음악적 영감을 가장 효과적으로 표현할 수 있다. 이 단순한 원칙은 음악적 원천과 재료를 잘 이해하는, 악기의 특성을 최대한 활용한 내실이 탄탄한 작품을 창작하게 하는 원동력이 된다.

이런 관점과 견해를 제시한다고 해서 필자가 항상 성공적 작품을 창작하는 것은 아니다. 때론 이 근본적 과정에 부합하지 않는 작품을 내놓을 때도 있다. 이는 본질적으로 국악기를 마치 서양악기로 간주하고 오로지 음색만 다르게 사용하려는 착오에서 기인한다. 이런 작품은 오히려 서양악기에 더 잘 어울릴 수 있다. 달리 말해, 이런 착오를 겪게 하는 가장 큰 이유는 농현과 시김새로 발생하는 국악기의 음의 유동성과 음색의 생동감을 일정 정도 무시했기 때문이다. 이 개념을 실제로 파악한 작곡가는—지적으로나 본능적 면에서—국악기를 위한 작품을 창작하는데 큰 장점을 얻는 결과를 낳게 된다.

국악기를 위한 작품을 창작한다고 하여(개념적으로 또는 의식적으로) 반드시 전통에 충실해야만 하는 것은 아니다. 반대로, 경직되고 무변하는, 마치 박물관에 전신된 역사적 유물로서의 전통이 아닌, 전진하는, 살아 숨 쉬는 전통을 유지하기 위해 작곡가는 혁신적인 새로운 음악언어를 만들어야 한다. 세상의 모든 전통은 한때는 당연 새로운 것이었다. 외래문화의 유입은 종종 새로운 전통을 만들기도 한다. 여기서 중요시 여겨야 할 사항은 어떤 음악이든 전통의 연행자인 연주자가 새로 유입된 음악 전통에 어떤 공감대를 형성하는가이다. 그것이 긍정적이라면, 새로이 유입된 전통은 차용·수용되는 것은 당연하다. 작곡가의 과제는 옛것과 새로운 것, 즉 전통과 혁신 사이에서 발생하는 팽팽한 긴장의 균형을 찾는 일이다. 어떤 악기든 작곡가는 자연스러운 소리를 발견하기 위해 선택한 악기의 어법에 능숙해야 한다. 그것은 바로 그 음악이 속해있는 문화를 음악과 연관을 짓게 하는 고리가 되기 때문이다. 하지만 전통적 어법을 변화 없이 그대로 차용한다면 단순한 모방에 불과하다. 그러므로 작곡가는 전통을 새로운 맥락으로 재해석하는 참신한 기

법을 반듯이 찾아야한다. 반면 전통적 어법을 전혀 사용하지 않는 작곡가는 형편없는 졸작을 만든다. 필자는 사실 많은 작곡가들이 이로 인해 악기의 생명력을 빼앗는 처참한 과정을 종종 목격한다. 결국 문제의 답은 전통과 새로움의 균형에 있다—전자가 전통의 과도한 반복으로 인해 단순한 전통의 ‘파생’ 정도의 작품을 낳게 한다면, 후자는 악기가 갖는 본질적 미와 고유한 특성을 파괴하는 위험을 초래하게 된다.

이를 인식한다면, 작곡가는 최소한의 악기의 전통적 연주법과 기본적 요소를 잘 이해하고 국악을 폭넓게 감상해야 함은 물론, 다양한 장르의 기초를 익혀 시간의 흐름에 따른 변화를 파악해야 한다. 쉽게 말해, 피아노곡을 잘 쓰려면 바흐의 건반 작품의 유래와 그 음악으로부터 영향을 받은 많은 후대 작곡가들의 작품, 즉 모차르트, 베토벤, 쇼팽, 리스트, 드뷔시는 물론 리게티까지 폭넓은 지식과 이해를 갖는 것이 필수인 듯 국악기를 위한 작품을 창작하기 위해서는 산조의 발생 과정, 즉 구전심수의 즉흥적 민속음악으로 출발하여 현재 정형화된 형식의 복합적 장르로 변모하여 한국 기악 음악의 정수로 자리매김하고 있다는 사실을 잘 이해하고 있어야 한다.

이러한 지식은 진정성, 존경심, 책임감을 갖고 타문화의 악기를 접할 수 있도록 도울 것이며 또한 보편적인 새로운 음악적 미를 탐색할 수 있는 위치로 작곡가를 안내한다. 가장 의미 있는 통문화적 작품을 창작할 수 있게 하는 원동력은 진정한 문화교류에 대한 이해와 관련이 있다. 즉 서로 다른 두 전통이 만났을 때 각각의 전통에 무언가를 기여해주는 동시에 두 전통 모두 어떤 새로움을 얻게 된다고 믿는 것이다. 국악기를 위한 필자의 작품을 빗대어 말한다면 협업을 통해 창작된 작품이 새로움을 선사했다는 느낌을 받았을 때 필자는 가장 만족감을 갖는다. 물론 이는 국악 자체의 기초 기식이 없이 불가능한 일임은 물론이다. 이상적으로 말해 필자는 국악 전통의 발전에 무언가를 기여하게 될 것이고, 국악은 작곡가로서의 필자의 발전에 큰 자산이 될 것이다. 이것이 진정한 교류라 믿는다.

마지막으로, 서양음악의 토양에서 자란 작곡가들, 특히 국악기를 위한 작품을 창작하길 원하는 작곡가들에게 다음과 같은 조언을 남기며 이 글을 마치고자 한다.

- 무엇보다도 먼저, 작품의 대상이 국악기라는 것을 항상 생각하라. 연주자가 잘 사용하는 기법을 강조하고, 악기에 어울리지 않는 연주법은 되도록 피하는 것이 좋다. 농현, 시김새, 꺾는음 등이 광범위하게 사용되지 않았다면 대상의 악기를 국악기로 생각하지 않고 있다는 증거다. 만약 작품이 악구가 화성적 동형 진행(harmonic progression)이나 서양 화음을 주 요소로 삼고 있다면 이 또한 대상의 악기를 국악기로 생각하지 않고 있다는 증거다. 예를 들어, 피아노곡을 가야금곡처럼 쓰지 않는 것처럼 가야금곡 또한 피아노곡처럼 작곡해서는 안 된다.

- 이 글을 포함해, 개론적 악기법 서적은 대략 악기의 기법을 압축하고 요약한 것임으로 작곡의 교본으로 삼는 것은 피하는 것이 좋다. 자신이 숙지한 모든 악기 기법을 작품에 사용하는 것이 매력적으로 다가올지 모르겠지만, 본인이 구상한 음악적 아이디어를 효과적으로 표현한다고 판단될 경우에 한에 이러한 현란한 기법을 재량껏 사용하는 것을 권한다. 자칫 잘못하면 기술을 단련하는 연습곡이 될 우려가 있다. (서양악기의 사용도 마찬가지다—작곡가가 모든 가능한 바이올린 테크닉을 한 작품에 담아내라고 아무도 말하지 않는다.) 다양한 기법의 차용이 작품에서 실제로 효과적일 수 있지만, 그런 기법은 음악적 내용을 보조하는 차원에서 사용하길 제안한다. 연주 기량

과 기법(테크닉)의 탁월함을 과시하는 작품은 피하는 것이 좋다. 악기론 저작에 소개된 모든 테크닉이 모두 실용 가능한 것이 아님을 인지해야 한다. 때론 연주가 매우 난해할뿐더러 실제로 거의 사용되지 않는 것일 수도 있다. 강조하지만, 전통음악의 이해와 지식은 작곡가가 어떤 기법이 일반적으로 사용되는지, 또한 어떤 기법을 주의 깊고 신중하게 선택해 사용해야 하는지에 큰 도움이 된다.

- 필자의 동료이며 하와이주립대학에 재직 중인 토마스 오스번(Thomas Osborn) 교수는 국악기를 위한 작품의 창작에 세 가지 주요한 방법을 간결하게 지적한 바 있다. 새로운 맥락에서 전통적 기법, 전통적 맥락에서 새로운 기법, 새로운 기법에서 새로운 맥락이 그것이다. 필자의 판단에 따르면 매력적인 작품은 이 세 가지의 개념을 모두 포함하고 있음을 깨달았다.

- 국악기를 위한 창작은 음악양식에 치중하기보다 대상 악기의 어법에 충실해야 성공적 작품을 만들 수 있다고 믿는다. 필자는 국악기가 다양하고 폭넓은 음악양식을 연주하는데 사용되고 있음을 많이 목격했다.

- 앞서 언급했듯이, 국악의 리듬 구조, 즉 장단의 특성을 학습하는 것은 큰 가치가 있다. 국악의 장단은 놀라울 정도로 세련되어있다. 복잡하고 변화무쌍한 불규칙한 패턴이(quasi-meters, 탈 미터) 빈번히 사용되며 끊임없이 교차하는 리듬의 장단 구성은 매우 정교한 미학을 드러낸다. 국악을 학습하는 동안 역동적 장단의 특성의 탐구에 몰입하면 자신의 음악과 어떤 공통점을 가지고 있는지를 발견하게 된다.

- 여러 국악기를 조합할 경우, 특정 악기는 전통적으로 일정 장르와 음악적 맥락 안에서만 사용된다는 것을 인지해야 한다. 예를 들면, 특정 악기군은 같은 장소에서 함께 연주할 수 없도록 제작되어있다. 음향적 균형 문제는 여전히 해결해야 할 과제이며 앰프를 사용한 음향증폭이 요구되는 경우가 빈번히 발생한다.

- 국악기를 위한 기보법은 여전히 진화·발전되고 있다. 이 저서는 분명 기보법의 문제를 표준화하는 데 도움이 될 수도 있다고 생각한다. 하지만 분명한 것은 모든 연주자들이 통일된 표준 기보법을 사용하고 있지는 않다는 것을 알아야 한다. 특히 특정 기법은 표준화되지 않은 특수 기보법을 사용할 수도 있기 때문에 연주자의 직관을 고려해 작곡가가 원하는 아이디어를 가장 효과적으로 표현할 만한 기보법을 함께 연구하고 찾아야 한다.

- 연주자를 잘 대우하길 바란다. 연주자에게 조언을 묻고 그들의 제안점에 귀를 기울여야 한다. 작곡가가 원하는 음악과 방향을 요구하는 것에 두려워할 필요는 없지만, 항상 연주자들이 작곡가보다 국악기에 대해 훨씬 더 많은 지식을 갖고 있음을 인지하고 인정해야 한다. 절충점을 잘 찾아야 한다. 연주자가 연주의 난해함을 호소할 때—당연한 요구이고 이런 일은 종종 발생한다.—연주자와 논의하여 작곡가가 원하는 음악적 표현의 절충점을 효과적으로 찾는 것이 중요하다. 연주자가 작품에 관심을 갖고 연주에 보람을 느낄만한 음악을 작곡하도록 노력해야 한다. 필자가 만난 대부분의 연주자들은 노력에 가치가 있다고 느끼는 한 도전적인 음악을 접하는데 두려워하지 않았다.

- 악기 연주에 관련된 물리적 특성을 고려해야 한다. 이는 모든 악기에 적용되는 아주 중요한 문제이며, 특히

가야금, 아쟁, 거문고와 같은 지터류 악기에 유의하여야 한다. 작곡가가 표기한 모든 음이 어떤 물리적 방법을 통해 연주되는지, 어디에 연주자의 손이 위치하는지, 어떤 몸의 자세를 사용하는지, 음과 음의 간격을 연주할 때 어떻게 손이 움직이는지 등이다.

• 국악기를 위한 작품을 창작할 때 항상 목적의식을 가져야 한다. 음악의 양식을 불문하고, 작곡가는 반듯이 한국적 요소가 돋보이는 기악 작품을 작곡하는데 목표를 뒤야 한다. 결국, 왜 국악기를 위한 곡을 쓰는가?

• 마지막으로, 필자가 조언한 내용을 넘어서는 위치에 도달하도록 노력하기 바란다! 필자는 전적으로 직관적 감각에 기반을 둔 본인만의 접근 방법을 이용한 내면화된·자기화된 기악 작품을 창작하길 바라지만, 이것을 이루는 기본은 지식과 경험에 있다는 것을 잊지 말아야 한다. 규범을 완벽하고 철저하게 이해하고 있어야 주어진 규범을 깨뜨리는 영향력 있는 작품이 만들 수 있기 때문이다.

바야흐로 21세기는 우리에게 한 번도 가보지 못한 예술적 장소를 여행하도록 인도하고 있다. 특히, 국악과 국악기의 문은 활짝 열려있으며, 현재 전 세계의 많은 작곡가들은 국악을 생기 넘치고 막강한 국제적 음악 매체로 발전시키는데 큰 기여를 하고 있다.