

이건용의 노래와 가곡: 사회문화적 컨텍스트와 연관된 양식변화를 중심으로*

김미영(독립 음악학자)

1. 들어가는 글

이건용(1947-)은 현대 한국의 대표적인 작곡가이자 음악학자이고 음악평론가로서 우리 시대의 한국음악계를 이끌어 온 인물이다. 그의 작품세계는 실내악·가곡·오페라·합창곡·관현악곡·음악극·무용극·국악 작품·교회음악 등 다양한 분야에 걸쳐있지만, 그를 작곡가로 인도한 것은, 그가 자주 말하였듯이, 슈베르트(F. Schubert, 1797-1828)의 연가곡 《겨울 나그네》(Die Winterreise)이다. 이건용은 “슈베르트의 가곡을 듣고는 ‘나도 저런 곡을 써보고 싶다’고 생각하고 작곡가의 길로 들어섰다”고 진술한다.¹⁾ 그의 첫 작품은 고등학교 2학년 때인 1963년 아버지의 시에 붙여 작곡한 ‘은혼에 부치는 노래’이고, 이듬해 김소월(1902-1934)의 시 「마른 강 두덕에서」를 노랫말로 하여 다시 한번 가곡을 작곡한다. 문학적 감수성이 있는 이건용은 또한 대학 시절인 1966년 연극 활동을 하며 문인들과 교류하였고, 1967년에는 『석기시대』라는 작품으로 신춘문예에 당선되기도 하였다. 그가 작곡을 전공하며 이렇게 문학에 관심을 가지게 된 것은 당시 한국 예술 음악이라는 매체에서 결여되었던 ‘현실 결부성’이다.²⁾ 그러므로 현실 즉 삶과 결부된 음악적 지향은 이후 그의 음악 활동과 비평에서 큰 지표가 된다. 이건용의 가곡 작곡은 군 복무를 마친 1973년부터 본격적으로 시작된다. 일제강점기 시인 윤동주(1917-1945), 당대 여류시인 김남조(1927-), 강은교(姜恩喬, 1945-)와 같은 서정시인의 시들을

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2021S1A5B5A17058767).

1) 이건용, “5·18과 음악,” 『서석사회과학논총』 6/1 (2013), 153.

2) 김춘미, “이건용의 성장과정과 내가 좋아하는 노래,” 『낭만음악』 34 (1997), 17.

가사로 하여 1970년대 13곡의 가곡을 작곡한다. 하지만 1977년 이후 이진용의 작품 활동에서 가곡 작곡은 긴 공백기를 가진다. 15여 년 후인 1993년도부터 그는 다시 가곡을 쓰기 시작한다. 그렇다면 1977년도와 1993년도 사이의 가곡 작곡 공백기는 어떻게 설명되어야 할까?

이진용은 1976년부터 1979년도까지 독일 유학을 한 후 귀국한다. 대구 효성여대에 재직 중 이던 1980년 그는 5·18이라는 비극적인 역사와 마주하게 된다. 5·18을 치유되지 않는 “내 몸의 상처”³⁾라고 비유한 그는 1981년 황성호·허영한·진규영·유병은과 함께 ‘제3세대’라는 작곡동인을 만든다. 제3세대는 제국주의에 의해 획일화되고 보편화되는 문화 동일화 현상에 저항하며 “스스로 이룩한 문화를 가져야 한다고 생각”하는 탈식민주의적인 시각에서 현실의 극복을 모색하는 작곡 세대이다.⁴⁾ 제3세대 작곡동인의 이러한 문화해방의식은 1960년 이후 나타나는 제3세계의 문화운동과 궤적을 함께한다. 2차 세계대전 이후에도 지속되는 정치·경제적 종속의 중요한 측면이 ‘문화’임을 깨달은 제3세계에서는 “문화적 종속을 다시 문화적 힘으로 돌파하려는 노력으로서 문화운동”⁵⁾이 일어난다. 문화운동은 두 가지 성격으로 나타나는데, 그 하나는 민족이 저항을 통해 자아를 실현하는 민족문화운동의 성격이고, 또 다른 하나는 “대다수 민중과 착취적 지배체제와의 계급적 모순을 극복하려는 민중문화운동이다.”⁶⁾ 진정한 식민주의 극복을 위해서는 서구 부르주아의 또 다른 형태인 민족 부르주아의 득세를 막아야 하며, 그러기 위해서는 ‘민중의 정치의식 수준을 함양하고 그들을 객체가 아닌 주체로 변화시켜야 한다는 것이다.’⁷⁾ 이진용을 리더로 하는 제3세대는 제3세계 문화운동의 이러한 ‘민중계몽적 참여의식’을 받아들임으로써 “백병동, 강석희 등으로 대변되는 세대를 제2세대로 규정함과 동시에 정면으로 도전장”⁸⁾을 던진다. 그렇다면 그들은 어떤 음악적 지향을 통해 제2세대와 스스로를 구분하고 있는가? 이진용이 설명한 3가지 특징은 다음과 같다.

- “1. 서양음악에 대한 맹목적 추구의 반성으로서 전통 음악의 계승에 대한 노력
 - 2. 현학적이고 고답적인 현대음악에 대한 반성으로서 쉬운 음악으로의 지향
 - 3. ‘순수한’ 예술이라는 또 하나의 이념에 대한 비판으로서 현실에 대한 관심 표명
- EX. 1. 유병은: 첼로와 피아노를 위한 <산조>
 EX. 2. 이진용: <그렇지요>”⁹⁾

3) 이진용, “5·18과 음악,” 154.

4) 남인순, “‘제3세대’ 연구-이진용의 음악사상을 중심으로,” 『한국음악논집』 2 (1994), 160 재인용.

5) 권진미, “제3세계 문화운동,” 『크로노스』 18 (1986), 55.

6) 권진미, 위의 글, 57.

7) 권진미, 위의 글, 59.

8) 김춘미, “이진용의 성장과정과 내가 좋아하는 노래,” 19.

9) 이진용, “5·18과 음악,” 157.

그가 제3세대가 추구하는 음악의 한 예시로 제시한 자신의 작품 《그렇지요》는 하종오(1954-)의 시를 가사로 하는, 1988년도에 작곡한 ‘노래’이다. 하종오는 1980년대 당시 민중적이고 현실참여적인 시를 썼던 시인이며, 이후 이주노동자, 결혼이민자, 탈북자 등 소외자들에 대한 폭력의 지양을 호소하고 소통을 추구하는 경향을 보이고 있다. 《그렇지요》 또한 분단과 사회적 분열을 극복하는 포용과 공감을 갈구하는 내용을 가지며, 가수 안치환(1965-)이 부른 쉽고 대중적인 노래이다. 이진용은 이러한 종류의 쉽고 대중적인 ‘노래’들을 1980년대에 많이 작곡한다. 1980년대 이진용의 가곡 작곡 공백기는 이러한 사회문화적인 컨텍스트와 연계된 예술의 윤리적 기능 즉 ‘예술의 사회적 책임’이라는 요구에 대한 작곡가의 신념과 관계함을 알 수 있다.¹⁰⁾

그러므로 이진용이 5·18이라는 역사적 현실 앞에서 예술가곡 작곡을 중단하고 대중적 장르인 쉬운 ‘노래’로의 양식변화를 보인 것은 주목할 필요가 있다고 생각된다. 부정적인 현실로부터 도피하여 미적 세계로 침잠하는 대신 대중과 소통하며 현실을 극복해 보고자 양식변화를 선택한 그의 시도는 한국 가곡사에서 의미 있는 족적이기도 하다. 하지만 이에 대한 학술적 연구는 활발하지 않은 상태이다. 가곡 장르가 그의 작곡의 모체가 되었으며 작곡의 여정에서도 중요한 역할을 하고 있음에도 불구하고 가곡 작품에 대한 연구는 이미배의 논문¹¹⁾과 2023년에 출간된 최환용의 박사학위논문이 전부이다. 최환용은 “이진용 가곡 작품연구”¹²⁾에서 그의 세 가곡집 《우리가 물이 되어》(1993),¹³⁾ 《저물면서 빛나는 바다》(2007),¹⁴⁾ 《겨울사랑》(2021)¹⁵⁾에 수록된 작품들의 특성에 대

10) 예술성이나, 민중성이나의 문제는 가곡 장르에서 자주 나타나는 미학적 논쟁이다. 낭만주의 미학의 영향을 받은 19세기 독일 예술가곡은 주관적 자아와 시심을 표현하는 미학적 장르로서 ‘예술의 현실 참여외는 거리가 멀다. 거둬드는 혁명과 반동으로 인하여 사회적 분열이 가속화되는 19세기 중반, 현실을 외면하고 자아의 세계로 침잠하는 폐쇄적인 낭만주의 예술에 대한 반성이 대두되면서 민중성을 확보하고 사회적 영향력을 실현하기 위한 양식변화가 리트 장르에서 나타난다. 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)를 비롯한 신독일악파는 음악적 소양이 있는 청중을 위한 소규모의 예술가곡 연주 방식을 지양하고 큰 연주회장을 겨냥한 콘체르트적인 리트 양식을 고안하면서 대규모 청중과의 소통을 추구한다. 음악 형식이 우선시 되는 선율성 대신에 가사 전달이 용이한 낭음적 작곡 방식과 시의 심층적 내용을 효과적으로 표현하는 기교적인 반주 성부가 그들이 제시한 새로운 리트 작곡 방식이다. 이를 통해 “단순하고 민중적이기는 하지만 예술적 가치를 가지지 못하는 통속적인 노래들”과 “예술적이긴 하지만 민중적이지 못한 폐쇄적인 낭만주의를 극복”하고자 하였다. 신독일악파와 이진용이 예술성과 민중성 사이의 갈등을 해결하고자 택한 양식변화는 분명 차이를 보인다. 이 차이는 이진용의 가곡 작곡이 가지는 독특한 의미이기도 하다. 김미영, “전통의 고수와 새로운 창조적 요구의 통합양식: 브람스의 리트작곡을 중심으로,” 『음악이론포럼』 5 (1997), 191.

11) 이미배, “가곡의 동시대성을 일깨워준 ‘말과 노래 2019 봄 김사인,’” 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 15 (2019).

12) 최환용, “이진용 가곡 작품연구,” (상명대학교 대학원 박사학위논문, 2023).

13) 이진용, 《이진용 가곡집1: 우리가 물이 되어 개정판》 (서울: 예술, 2014).

14) 이진용, 《이진용 가곡집2: 저물면서 빛나는 바다》 (서울: 예술, 2007).

15) 이진용, 《이진용 가곡집: 겨울사랑》 (수원: eMusicbiz, 2021).

해서 개괄한 후, 이건용 가곡의 특징을 시와 음악, 조성과 비조성, 중심음, 반주의 기능, 색채를 흐리게 하는 화음, 형식, 전통적 요소의 활용 등으로 설명하고 있다. 또한 노래에 대한 연구로는 이소영, 김춘미의 논문들¹⁶⁾과 이강숙, 민현식의 글들¹⁷⁾이 있다.

이러한 선행연구를 바탕으로 하여 본 연구에서는 이건용의 노래와 가곡을 사회문화적인 컨텍스트와 연관된 양식변화에 초점을 맞추어서 고찰해 보고자 한다. 이를 통해 지금까지의 한국 가곡 발전사 연구에서 소홀히 하였던 중요한 문헌을 조명하고, 그 의미 지평을 음악내재적 시각에서뿐만 아니라 사회학적·미학적 측면으로까지 확장하고자 하는 것이 본 연구의 목적이다. 우선 예술적인 가곡에서 민중적인 노래로의 양식 전환을 그의 음악관과 연계하여 이해해 보고자 하며, 이러한 음악관에 근거한 가사와 음에 대한 그의 생각을 알아볼 것이다. 또한 1970년대 작곡된 초기 그의 예술 가곡의 성격과 양식적 특징을 살펴보고, 군사정권에 의한 인권유린이라는 비판적인 사회정치적 현실에 직면하여 1980년대 그가 선택한 민중적이고 사회참여적인 노래로의 양식 전환뿐만 아니라, 이후 군사정권이 물러나고 정치 사회적 상황이 개선되었을 때 다시 작곡된 1990년대 이후의 가곡과 초기 가곡의 양식적 차이에 대해서도 알아봄으로써 그의 가곡이 가지는 음악적·미학적 의미에 대해서 논해보고자 한다. 논문이라는 지면의 한정상 연구 대상의 범위를 1980년대 노래 작곡을 통해 분리되는 첫 번째 가곡집 《우리가 물이 되어》와 두 번째 가곡집 《저물면서 빛나는 바다》에 수록된 작품으로 한정하고자 한다.

2. 삶과 결부된 음악 추구

2.1. 가곡에서 노래로

음악학자이기도 한 이건용은 많은 글을 통해 그의 음악관을 피력하였다. 그의 음악관은 “예술은 가치로운가?”¹⁸⁾라는 질문에서 시작한다. 질문은 이어진다. 그렇다면 ‘예술적 가치는 무엇이고, 가치로운 행위는 무엇인가?’, “과연 예술은 아무 전제 없이 가치로운 것인가?”¹⁹⁾ 이건용에게 예술 행위를 하고자 하는 예술가는 자신의 예술이 가치로운가에 대해 끊임없이 질문하여야 한다.²⁰⁾ ‘예술은 가치

16) 이소영, “이건용의 노래 세상,” 『낭만음악』 9/2 (1997), 29-47; 김춘미, “이건용의 성장과정과 내가 좋아하는 노래.”

17) 이강숙, “이건용의 노래,” 『낭만음악』 9/2 (1997), 5-14; 민현식, “이땅, 이 시대의 노래,” 『낭만음악』 9/2 (1997), 25-28.

18) 이건용, “생각한다. 다시 민족음악을 생각하며,” 『음악과 민족』 14 (1997), 5.

19) 이건용, 위의 글, 5.

로운 것이다라는 전제를 믿으며 자신의 예술행위를 의심하지 않는 예술가들, 즉 “자기만의 세계에 빠져서 다른 세계와 다른 가치에 대해서는 전혀 관심을 두지 않는다”²¹⁾ 예술가들은 “자유인”이 아니라, “예술의 노예”라는 것이 이진용의 생각이다.²²⁾ 아래 인용문은 이에 대한 그의 자세한 설명이다.

“예술의 의미를 물으면서 작업하는 예술가와 그렇지 않은 예술가의 예술생활은 다르다. 주어진 전제를 의심하지 않고 작업하는 예술가가 이미 확립된 가치기준에 따라 오로지 어떻게 잘하느냐 하는 문제에만 관심을 가짐에 비하여, 그래서 결과적으로 이미 확립된 하나의 가치관에 묶여버림에 비하여 어떤 예술을 어떻게 하는 것이 옳은가를 물으면서 작업하는 예술가는 그 모든 것을 의심함으로써 자유로운 인간이 될 수 있기 때문이다.”²³⁾

이진용에게 “예술 자신의 논리에 빠져들어 예술 자체를 옹호하는 것을 일삼는 예술전문가들”은 모세의 율법을 진정으로 실천하는 대신, 그 율법으로 자신을 치장하고 특권의식을 가지는 “율법학자들과 바리사이파 사람들”과 다르지 않다.²⁴⁾ 그렇다면 ‘예술의 노예’가 되지 않는, 다시 말해 이미 확립된 예술의 가치에 매몰되지 않고, “어떤 예술을 어떻게 하는 것이 옳은가를 물으면서 작업하는,”²⁵⁾ 자유로운 예술가는 과연 어떠한 예술가인가?

이진용의 작품활동에서는 자신의 예술행위에 대해서 끊임없이 의심하고 질문하는 자유로운 예술가를 실현하고자 하는 그의 노력을 추적할 수 있다. 그것은 무엇보다도 그의 가곡과 노래 작곡에서 잘 나타난다. 이진용의 초기 1960-1970년대 가곡은 김남조·윤동주·김소월·강은교의 서정시를 가사로 하는 예술가곡이다. 그는 이 곡들을 “당시 가까웠던 친구들과 가졌던 작은 음악회 <빛과 바람>”에서 연주하기 위해 작곡하였다.²⁶⁾ 이 시기에 작곡한 14곡의 작품에서 8곡에 가사를 제공한 시인은 강은교이다. 강은교 시의 주요 내용은 삶과 죽음 및 인간 존재의 탐구, 허무의식, 고독, “사머니즘적 상상력”²⁷⁾ 등이다. 이는 1970년대 작곡된 이진용 초기 가곡의 가사 내용이기도 하다. 1970년대 강은교가 추구한 “자아와 세계에 대한 허무에의 인식 및 죽음에의 가열찬 탐구”는 결국 “자기 인식에로의 여행”이다.²⁸⁾

20) 이진용, 위의 글, 7.

21) 이진용, 위의 글, 5.

22) 이진용, 위의 글, 6.

23) 이진용, 위의 글, 7.

24) 이진용, 위의 글, 6.

25) 이진용, 위의 글, 7.

26) 이진용, 『이진용 가곡집: 겨울사랑』, 2.

27) 안지영, “강은교의 허무의식에 나타난 현상학적 인식론 고찰,” 『한국시학연구』 49 (2017), 52.

28) 허금주, “강은교 시에 나타난 죽음 이미지 연구-<허무집> <풀잎> <빈자일가>를 중심으로-,” 『한국언어문화』 17

1970년대 이진용의 가곡에 나타난 이러한 자아인식적인 시적 내용과 예술적 가곡 작법은 5·18의 체험과 함께 방향 전환을 보인다. 거리에 저항노래가 넘쳐나는 1980년대 이진용은 자신의 심미적 예술행위를 의심하고 “평화로울 때에는 할 필요가 없던 질문을 붙들고 씨름들을 했다”고 한다.²⁹⁾ 이러한 비판적 의식은 당대 일군의 음악학자들과 작곡가들에게서도 나타나면서 ‘한국음악론’이라는 논의로 이어진다. 한국의 음악 현상에 대한 비판적 반성은 음악과 사회의 관계에 대한 논의로 발전되면서 한국음악의 “양식적 가치뿐만 아니라 한국 사람의 삶에 보탬이 되는 기능적 가치의 중요함을 지적”하게 되고, 이는 공동체에 대한 작곡가의 책임의식에 대한 담론으로 전개된다.³⁰⁾ ‘공동체에 대한 자각’은 “음악문화 활동의 주체”를 전문적인 소수의 음악가들이 아닌 일반 대중으로 인식하는 것이며, 보다 나은 사회를 위해 “대중의 참여”가 필요함을 깨닫는 것이다. 즉 ‘한국음악론’에서 음악문화의 주체는 이제 음악가들과 소수의 고급문화 향유층이 아니라, 이 땅의 대다수 ‘민중’이다. 이진용은 대중과 함께 “현실에 대한 관심”을 나누고 ‘소통’하기 위해서 “쉬운 음악”을 지향한다.³¹⁾ 그는 이제 더 이상 작은 규모의 예술가곡 음악회에서 친구들과의 친밀한 내적 소통에 머무르지 않고, 공동체의 위기를 함께 극복하기 위해 대중과 소통하고자 하는 것이다.

비판적 현실에 대한 자각을 대다수 민중과 소통하기 위해 이진용이 매개로 활용한 것은 단순한 ‘노래’이다. 그가 1980년대 이후부터 작곡한 노래들은 양극으로 분리된 한국 노래 문화의 비판적 대안으로 창작된 것으로 일반적인 가곡 장르와 구별되지만, 대중가요와도 다른 독특한 성격을 가진다. 이진용의 설명에 의하면 이러한 노래는 “기존의 대중가요의 상투적·말초적 정서가 아닌 보다 진실하고 깊이 있는 정서를, 예술가곡과 같은 고답적·전문적이 아닌 친숙하고 쉬운 노래들에 담아 내”고자 하는 “이중의 고려를 요구하는 것이다.”³²⁾ 가곡과 대중가요의 중간 정도에 위치하는 그의 새로운 노래 양식은 1970년대부터 이어져 온 ‘민중가요운동’ 즉 ‘노래운동’과도 접맥된다. <표 1>은 1980년대 작곡된 그의 노래 목록이다.³³⁾

(1999), 372.

29) <https://www.joongang.co.kr/article/19652925#home> [2023년 1월 8일 접속].

30) 이진용, “80년대 음악론의 전개과정: 한국음악론, 노래운동론, 민족음악론,” 『음악학』 2 (1990), 95-98.

31) 이미경, “작곡가 이진용의 ‘도전 혹은 스타’에 대하여,” 『낭만음악』 19-3 (2007), 146.

32) 이진용, “시, 노랫말, 노래,” 『민족음악』 1 (1990), 186.

33) 유윤주, “이진용 가야금작품 연구-독주곡을 중심으로,” (이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2020), 324; 최환용, “이진용 가곡 작품연구,” 196-197.

연도	제목	시인
1983	사랑	문익환
1985	시름-놀음 III, 윤동주의 십자가와 뗏목이	윤동주
1986	황색예수의 노래	김정환
1987	잠든 식구를 보며	황지우
1988	정이었다, 미아리, 그렇지요, 당신 아니었을까	하종오
	배웅	김해화
	바겐세일, 사랑, 시대의 꿈	박노해

〈표 1〉 1980년대 작곡된 이건의 노래

노랫말을 제공한 시인들은 윤동주를 제외하고는 모두 당대 현실참여적인 시를 썼던 저항 시인들이다. 하종오의 시에 곡을 붙이고 대중가수 안치환이 부른 《당신 아니었을까》의 가사는 화려한 경제발전의 조명 뒤에 가려진 어두운 1980년대 현실의 일면을 드러내고 있다. 1987년 5월 29일에 열린 ‘제3세대 창작음악 발표회’에서 이건의 시인 황지우(黃芝雨, 1952-)의 시를 노래화한 《잠든 식구들을 보며》를 소개한다. 이 시에서 황지우는 당대의 암울한 상황을, 그러나 그것을 극복하려 하지 않고 눈을 돌려버리는 행태들에 대한 분노와 절망을 이야기체로 풀어 놓고 있다. 이건용은 「잠든 식구들을 보며」를 비롯한 황지우의 여러 시들에서 슈베르트의 《마왕》과 같은 발라드를 생각하게 되었다고 한다. 다만 오늘날 이 땅의 시인은 숲 속 마왕에 대한 이야기가 아니라 “이산가족의 벽보 또는 TV와 신문에서 읽게 되는 얘기들을 그 시연으로 하고 있다.” 그리고 음악가인 자신도 “오늘 이 땅의 발라드로서 이 시들을 음악화해 보고 싶”었다고 말하면서 “발라드뿐만 아니라 모든 것이 오늘 이 땅의 것이 되고자 할 때에는 마땅한 변화를 감내해야 한다”고 덧붙인다. 즉 “음악의 양식뿐만 아니라, 음악을 하는 삶뿐만 아니라, 음악에 대한 생각”까지도 모두 “이제-여기-화”하여야 된다는 것이다.³⁴⁾

“오늘 이 땅” “이제-여기-화”는 이건의 글에서 중요한 논지이다.³⁵⁾ 다른 문화에서 발전한 음악예술, 세칭 ‘고급음악’에 몰두하면서 현실에 눈을 감은 한국 예술음악계의 행태에 그는 문제를 제기하는 것이다. 상업주의적 매카니즘의 지배를 받는 대중음악 또한 비판의 대상이 된다. 양극화된 두 음악문화에 대한 비판적 시선으로부터 이건용은 예술음악과 대중음악이 서로 교섭하며 “양쪽 다 스스로를 극복하여 참된 의미에서의 대중적인 음악으로 합쳐”³⁶⁾진 “예술 대중음악”³⁷⁾이라는 새로운

34) <https://www.daarts.or.kr/handle/11080/115505> [2022년 3월 20일 접속].

35) “오늘 날 이 땅”, “이제-여기-화”는 전통음악에도 적용된다. “우리 음악어법을 익히며 시대성을 상실한 전통음악을 보완하여 오늘날 한국인의 삶과 연관된 새로운 우리 음악인 민족음악을 만들어야 한다는 것”이다. <https://m.blog.naver.com/hyun677/222106446794> [2023년 1월 15일 접속].

36) 이건의, “80년대 음악론의 전개과정: 한국음악론, 노래운동론, 민족음악론,” 99-100.

패러다임을 제시한다. 이진용에 의하면, ‘예술 대중음악’은 “대중에 의하여 수용되는 음악이되 예술성을 충분히 지닌 음악”이다.³⁷⁾ 그의 ‘노래’는 시대적 당위성에 의거하여 작곡가가 변화와 도전을 시도하는 ‘예술 대중음악’에 대한 예시라고 볼 수 있다.

2.2. 선율의 자족성 지양

삶과 결부된 음악행위를 통해 공동체와 소통하면서 좀 더 나은 삶의 세계를 추구하는 그의 음악관은 가사와 결합한 노래 선율에 대한 생각에서도 나타난다. 그것은 선율이 가사에 우선되지 않아야 한다는 것이다. 노랫말의 리듬과 정서와 내용이 선율 형식에 구속되는 것이 아니라, 음악이 가사의 리듬과 억양 및 그 내용을 표현하는데 봉사하여야 한다는 것이다. 가사와 음의 관계에서 가사를 중요시하는 이진용의 생각은 김순남의 가곡 작곡을 설명하는 글에서 잘 나타난다.

“김순남은 가사를 다루는 데 있어서 음악의 요청보다는 시의 요청에 더 유의하였던 것 같다. 그는 시를 ‘노래 가락을 위해서 봉사하는 시녀’로 이해하지 않았다. 오히려 그는 김소월의 다분히 서정적이고 노래같은 시도 표현주의적으로 이해하고 그러한 이해를 제대로 표현하기 위하여 시에 음악을 복종시켰다. 이러한 ‘시에 대한 우선적 고려’는 먼저 시의 억양을 잘 반영하는 선율선에서 나타난다. 레시타티보나 아리오조 같은 선율선이 나타나는 것도 그러한 경우이다. 물론 ‘시에 대한 우선적 고려’는 여기에 그치지 않는다. 즉 시의 억양이 아니라 그 내용을 표현하는 것”이다.³⁹⁾

이러한 가사와 음의 관계는 그의 초기 가곡 ‘고독’(김남조 시, 1973)에서부터 나타난다. 선율은 말의 억양과 휴지, 그리고 의미적 강세 등을 리듬, 첩표, 음정을 통해 나타내고 있다(악보 1). ‘등나무가 있는 계곡’(윤재철, 1997)에서는 가사의 리듬과 억양뿐만 아니라 내용까지 표현하는 노래선율을 발견할 수 있다. 사랑하는 이를 떠나보내려 하는 마음을 계곡물에 흘러가는 등나무 꽃송이에 비유한 내용이다. 작곡가는 그러한 마음의 동요를 표현하기 위해 규칙적인 리듬인 박자표를 없애고, 언어의 내재적 리듬에 따라 2+3, 3+2, 3+3 등의 불규칙박을 사용하고 있다.

가사와 음악의 관계에서 가사를 우선시하는 이진용의 생각은 가곡에서뿐만 아니라 노래 작곡에서도 나타난다. 그의 노래에서는 일반적인 노래에서 나타나는 “선율성이 억제”되어 있다.⁴⁰⁾

37) 이진용, “대중시대의 예술음악의 존재 방식: 예술 대중음악,” 『민족음악의 이해』 6 (1997), 107.

38) 이진용, 위의 글, 106.

39) 이진용, “김순남 이진용의 가곡에 대한 양식적 검토,” 『낭만음악』 1 (1988), 23.

40) 이소영, “이진용의 노래 세상,” 33.

유려한 선율 대신 “말의 리듬을 살리는 낭송법을 부각시키고 기악곡에서처럼 선율적 동기가 일정하게 전개되는 방식을 취하기도 하고, 표현적인 반음계적 선율 진행”⁴¹⁾이 나타나기도 한다. 이러한 노래성의 억제는 가사와 분리된 “선율의 자족성을 차단하려는 의도”로 보인다.⁴²⁾ 감정에 즉각적으로 영향을 미치는 음악보다 노랫말을 중요시하는 그의 노래 작곡은 음악의 양식적 틀과 선율이 우선적으로 만들어지고 노랫말이 이 음악적 틀에 종속되는 대중가요와, 그리고 이러한 관행과 크게 다르지 않은 민중가요와도 구별되는 요소이다.

음악의 자족성을 차단하고 가사를 우선시하는 그의 생각은 음악과 삶의 결부성을 주장하는 그의 음악관과 맥을 같이 한다. 그것은 발성된 아름다운 소리를 목적으로 하는 성악 음악의 의미와 가치에 대한 문제제기에서도 나타난다. 이진용에 의하면, “우리에게 필요한 노래는 우리의 <생활>과 우리의 <애기>를 우리 <정서>로 우리의 <표정>에 담아 하는 노래이다.”⁴³⁾ 하지만 이를 방해하는 것은 오늘날 과도하게 커진 목소리이다. “목소리의 문제가 지나치게 커져서 노래를 위한 수단에서부터 그 자체가 목적이 되어 오히려 노래를 그의 수단으로 바꾸어버리고 마는 목소리의 소외”가 나타나는데, 이는 결국 성악가를 “다만 하나의 악기로 전락”시킨다는 것이다.⁴⁴⁾ 벨칸토 창법과 같은 발성된 소리가 성악 음악을 지배할 때, 가사의 내용을 해석하고 전달하는 가수의 역할은 없어지고 그의 몫은 “순수한 소리를 통하여 감정을 전달”하는 목소리에 한정되어 진다. 이는 곧 “성악이 기악을 닮아간다는 것”인데, 성악가의 입장에서 보면, 원래의 자신의 역할을 잃어버리고 목소리라는 “하나의 악기로 물화”된 것을 의미한다.⁴⁵⁾

이진용은 묻는다. 그렇다면 기악을 닮아가는 목소리의 아름다움은 그 상실한 것을 보상할 만큼 값어치 있는 것인가?⁴⁶⁾ 그의 대답은 부정적이다. 아름다운 목소리를 앞세울 때, 그 목소리가 통용되었을 때의 작품들은, 예를 들어 《요술피리》와 《라보엠》 같은 작품들은, 그 시대에 박제되어 버려서 오늘날의 의미에서 새롭게 재탄생할 생명력을 잃어버리고 만다. 기악적 목소리는 그러므로 작품 본래의 의미와 그 영원한 해석 가능성을 잃어버리게 하며, 작품을 “다만 목소리 전문가들의 특유한 기술을 펼쳐 보이는 틀”로 만들어 버린다.⁴⁷⁾ 이렇게 물화된 목소리를 반성하기 위해 이진용이 성악계에 제시하는 대안을 요약하자면 다음과 같다.

41) 이소영, 위의 글, 34.

42) 이소영, 위의 글, 34.

43) 이진용, “민족음악 양식론의 성격과 구조,” 『음악학』 3 (1992), 111.

44) 이진용, 위의 글, 107-108.

45) 이진용, 위의 글, 107-109.

46) 이진용, 위의 글, 110.

47) 이진용, 위의 글, 110-111.

- 각 문헌을 그 문헌이 생산된 역사적 맥락에서 이해하고, 이를 오늘날 우리의 삶의 맥락에서 재해석한다.
- 이를 위해 가수들은 물화된 벨칸토를 지양하고, 가사를 회복하며, 이를 우리의 삶의 표정과 개성을 담아 전달하여야 한다.⁴⁸⁾

목소리가 우선시 되는 예술 음악에 대한 이진용의 비판과 대안은 무엇보다도 예술과 삶의 관계 회복이다. 공동체와 소통하며 현실에 참여함으로써 새로운 역사를 만들어가는 역동적인 예술적 작업이 이진용이 추구하는 ‘가치로운 행위’이다. 이러한 행위는 정체된 것이 아니라 도전성과 변화를 전제로 한다. 그는 이러한 행위의 결과로 산출된 음악을 “민족음악 양식론”의 개념과 연계하여 설명한다. 민족음악 양식론은 “작품의 완결성보다 도전성을, 단혀서 스스로 하나의 세계를 가지는 작품의 창조보다는 열려서 다른 음악과 더불어 변증법적 역동 관계”를 이루는 것을 더 중요시한다. 역사와 문화가 “되어가는 과정”인 것처럼, 민족음악 또한 “늘 <있는> 것이 아니라 <되어 가는> 것”이고, 그 과정에 의하여 노정되는 “결과물의 예술적 완성도는 별다른 관심거리가 되지 못한다.” 중요한 것은 오히려 그 “되어감의 과정의 치열함,” 그 변증법적이고 역동적인 과정을 통해 이루어지는 수준 높은 음악 문화이고, 그러한 음악이 흡수되고 작용하며 상호관계를 이루는 공동체적인 삶의 발전이다.⁴⁹⁾ 그의 노래와 가곡에서 나타나는 양식변화는 이러한 ‘되어감’의 과정을 보여준다.

3. 노래에서 다시 가곡으로, 그리고 초기 가곡과의 차이점

음악과 공동체적인 삶의 상호관계를 통한 ‘되어감’의 과정은 인권이 유린되는 비판적 현실에 반응한 그의 노래 작곡에서뿐만 아니라, 정치적 상황이 개선되는 1990년대의 가곡 작곡에서도 나타난다. 1980년대 시작하였던 이진용의 노래 작곡은 1990년대에도 지속된다. <표 2>는 1990년대 이후에 작곡된 그의 노래 목록이다.⁵⁰⁾

48) 이진용, 위의 글, 112-113.

49) 이진용, 위의 글, 118.

우리에게 필요한 노래를 등한시하는 성악계에 대한 이진용의 비판은 대중음악계에게도 향한다. 대중음악은 삶의 얘기를 노래하지만, 삶의 진실한 모습과 그 문제의식을 대중과 소통하려 하는 것이 아니라, 말초적 즐거움을 제공함으로써 현실도피적인 성향을 조장하고, 대중을 상업적 목적의 도구로 이용하기 때문이다. 대중음악계에 대한 이진용의 비판의식은 1980년대의 ‘노래운동론’과 그 뜻을 함께 한다.

50) 유윤주, “이진용 가야금작품 연구-독주곡을 중심으로,” 325; 최환용, “이진용 가곡 작품연구,” 198-202.

연도	제목	시인
1991	밤의 노래	고정희
1995	슬픈 카페의 노래, 선운사에서, 북한산에 첫 눈 오던 날, 아도니스를 위한 연가	최영미
1996	혼자사랑 I, II	도종환
1997	누가 우리를 추운 가슴에, 그럴 수도 있겠지	백창우
1998	바다 같고 싶어라	김문환
1999	밤길	이승순
	저물면서 빛나는 바다	황지우
	겨울 감나무	윤계철
2004	눈은 나리네	박용철

〈표 2〉 1990년대 이후에 작곡된 노래

흥미로운 것은 군사정부가 물러나고 문민정부가 들어서서 1993년 그의 가곡 작곡이 다시 시작된다는 것이다. 2000년도에 들어서면서는 2004년 작곡된 ‘눈은 나리네’를 마지막으로 그의 노래 작곡이 중단되는 반면, 가곡 작곡은 더욱 활발히 이루어진다. <표 3>은 1980년대의 사회 참여적인 노래들을 통하여 분리된 그의 가곡들을 시대별로 정리한 것이다.

이건용은 3권의 가곡집들, 《우리가 물이 되어》(1993), 《저물면서 빛나는 바다》(2007), 《겨울사랑》(2021)을 출간하였다. 15곡으로 구성된 첫 번째 가곡집 《우리가 물이 되어》에는 1970년대에 작곡한 12곡의 가곡들과 1980년대에 작곡한 3곡의 노래 ‘황색예수의 노래’, ‘잠든 식구를 보며’, ‘사랑’이 실려있다. 이건용은 2014년의 개정판에서 “두 사람이 부르는 <황색 예수의 노래>와 가곡이라고 하기는 지나치게 길고 내용이 많은 <잠든 식구를 보며>”⁵¹⁾를 제외한 13곡을 수록한다. 두 번째 가곡집 《저물면서 빛나는 바다》에는 1993년부터 2006년에 작곡한 13곡들과 부모님의 은혼을 위해 썼던 ‘은혼에 부치는 노래’(1963)를 부록으로 실고 있다. 이 두 번째 가곡집에서도 그의 노래 목록에 있는 ‘밤길’(1999), ‘저물면서 빛나는 바다’(1999), ‘겨울 감나무’(1999), ‘눈은 나리네’(2004)가 수록되어 있다. 세 번째 가곡집 《겨울사랑》은 2007년 이후의 가곡들과 김소월의 시를 가사로 이전에 작곡한 ‘마른 강 두덕에서’(1963)와 ‘엄마야 누나야’(1993)로 구성되어 있다. 가곡과 노래가 함께 수록된 가곡집들의 구성으로 볼 때, 이건용은 가곡과 노래를 특별히 개념적으로 구분하고 있지 않는 듯하다.⁵²⁾ 주목할 점은 1980년대 사회 참여적인 노래 이후에 작곡된 1990년대 이후의 가곡들이 1970년대의 가곡들에 비해 양식적으로 ‘단순화’되었다는 것이다.⁵³⁾

51) 이건용, 『이건용 가곡집1: 우리가 물이 되어 개정판』, 3.

52) 이미배, “가곡의 동시대성을 일깨워준 ‘말과 노래 2019 봄 김사인,’” 124.

53) 두 번째 가곡집 《저물면서 빛나는 바다》에 나타난 단순화 경향은 최환용의 박사학위논문에서도 언급한 바 있다. 최환용, “이건용 가곡 작품연구,” 75.

작곡연도	제목	시인	1980 년대 사회 참여 적인 노래 작곡	작곡연도	제목	시인
1963	은혼에 부치는 노래	이재면		1993	우리	오세영
1964	마른 강 두덕에서	김소월		1995	시편 23	성서
1973	고독	김남조			시편 98	
	남은 말				시편 130	
1975	서시	윤동주		1997	그날	서정주
	새로운 길	강은교			등나무가 있는 계곡	윤재철
	우리가 물이 되어			1999	겨울 감나무	이승순
	황혼곡조 1번				밤길	
	황혼곡조 3번				저물면서 빛나는 바다	
				허총가	2004	눈이 맑은 아이
	풀잎			눈은 나라네		박용철
1976	회유곡(嬉遊曲)			2005	한중 국경에서	하경지
1977	회귀(回歸)			2006	11월	오세영
	오래된 이야기			2009	베를린 노래	고정희
				2010	아네스의 노래	이창동
				2011	은파에서	고은
				2012	겨울 사랑	고정희
				2014	뚝뚝불미	제주도민요
					말뭉치	
				2016	기억	김소월
					하늘에 쓰네	
				2019	조용한 일	김사인
					봄바다	
					고비사막 어머니	
					맹기풀이	허수경
					외가	
	탈상					
2020	사랑	오세영				

〈표 3〉 이건용의 가곡 작품 목록

단순성은 1990년대 이후의 가곡들뿐만 아니라 초기가곡에서부터 나타나는 양식적 특성이 다. 여기서 ‘단순성’은 음악작법적으로 느슨하고 간단하다는 의미가 아니라, 시적 의미의 기본 울림을 착상으로 한 음악적 요소가 시적 의미변조에 따라 음악적으로 변형되면서 음악기법적·구조적으로 통일성과 집중성을 이룬다는 것이다. “본질적인 것으로의 집중” “통일성 속의 다양성” “느낌의 명료성”⁵⁴⁾을 의미하는 미학적 개념으로서의 ‘단순성’은 슈베르트⁵⁵⁾와 슈만 예술가곡의 특성이기도 하다.

54) 김미영, “독일 가곡에서 이상으로 추구되어진 ‘단순성’에 대한 현상 비교 연구,” 『음악이론연구』 6 (2001), 220.
 55) 김미영, “F. 슈베르트와 리트,” 『서양음악학』 4 (2001), 218.

이러한 단순성은 이건용이 본격적으로 가곡 작곡을 시작하는 1970년대 초반의 가곡에서부터 나타난다. 초기 가곡 ‘고독’(1973)은 다음과 같은 김남조의 단연시를 가사로 한다.

이제 나 다시는 너 없이 살기를/원치 않으나/진실로 모든 잘못은/너를 돌려놓고 살려던 데서 벗어졌거니/네
이름은 고독/내 오랜 뉘우침이/네 앞에 와서 머무노니//⁵⁶⁾

이 시에서 화자는 숙명적인 고독을 회피하고자 했던 잘못을 뉘우치고 영원한 진실인 고독을 그대로 받아들일겠다고 자신의 내면과 대화하고 있다.⁵⁷⁾ 이건용은 시의 내용을 ABA'의 3부분 형식으로 작곡한다. 고독이 피할 수 없는 숙명이라는 “실존적 존재로서의 이픔”⁵⁸⁾을 내용으로 하는 1-2행이 A부분(마디 1-9)이고, 고독으로부터 벗어나려 했던 헛된 노력을 반성하는 3-5행이 B부분(마디 10-24), 그리고 고독이라는 자아의 심연과 마주하고자 하는 6-7행이 A'부분(마디 25-34)이다.

피아노의 오른손에서 고집스럽게 당김음적으로 울리는 지속음 G₄는 인간이 결코 피할 수 없는 숙명적인 고독을 상징한다. 피아노 왼손의 베이스에서 단6도 음정을 반음계적으로 하행하는 선율(마디 2의 A_{b2}부터 마디 10의 C₂까지)과 중성부에서 엇갈린 리듬으로 완전4도 반진행하며 상행하는 반음계적인 선율(마디 5의 G₂부터 마디 10의 C₃까지), 그리고 이를 통해 왼손 두 성부 사이에서 점차 벌어지는 음정(장2-단3도-장3도-중3도-중4도-완5도... 완전8도)은 그러한 숙명의 아픔을 표현하고 있다. 낭송적인 성악 선율의 중심은 새아화현(GCD)이다. A부분의 조성은 C장조의 틀을 가진다. 반음계적인 A부분에 비해 헛된 노력을 내용으로 하는 B부분(F장조)은 3화음적이다. 하지만 이 부분에서도 반음계적인 진행(F₅-C₅)이 성악선율(마디 16-20)에서 나타나고 피아노의 오른손에서는 당김음적인 리듬이 A부분에 이어서 지속된다. 왼손의 베이스에서 길게 울리는 음들 또한 새아화현(CFG)이다. 고독이라는 삶의 아픈 진실은 이처럼 4성부의 폴리포니적 짜임새에서 반음계적인 선율, 당김음적인 리듬, 새아화현 등의 상호문화적인 작법을 통해 집중적이고 통일적으로 표현되어 있다(악보 1).

‘남은 말’(김남조 시, 1973)에서는 ‘남은 말’이라는 시어가 3음동기로 소리화되어 동기적 작업을 통해 변화하면서 전개된다. 한국전쟁의 참화를 겪은 시인은 절박한 상황에서 느낀 “인간의 실존 문제와 생존의식” 그리고 “절대자를 향한 안타까운 호소”와 같은 “내면의 고통과 갈등을 시로써 분출”하고자 한다.⁵⁹⁾ 시인은 이를 “뜨겁게 치받던 표현에의 욕구”⁶⁰⁾라고 말한다. 이 시에서는 죽은 자

56) 김예태, “김남조 시에 나타난 이픔과 치유의 과정.” (충북대학교 대학원 박사학위논문, 2020), 34, 재인용.

57) 김예태, 위의 글, 34-35.

58) 김예태, 위의 글, 33.

59) 정영애, “김남조 시의 변모 양상과 연구.” (숙명여자대학교대학원 박사학위논문, 2009), 52.

[A] Adagio $\text{♩} = 60$ 성악선율의 중심: 새야화현 GCD

p

이 제 나 다 신 너 없 이 살 기

지속음

C: V

[B] *mp*

를 원 치 않 으 마 진 실 로

I₆ i₆ V₄⁶ I F: V I

<악보 1> ‘고독’, 마디 1-11

들에게 미처 전하지 못한 ‘남은 말’에 대한 안타까움과 후회가 표현되어 있다. 이건용은 이러한 표현 욕구를 상징하는 ‘남은 말’을 3음동기로 형상화하여 전 성부에서 변형·전개시키고 있다.

강은교의 시를 가사로 하는 ‘우리가 물이 되어’(1975)는 이건용의 대표적인 가곡이다. 시의 전문은 다음과 같다.

우리가 물이 되어 만난다면/ 가문 어느 집에선들 좋아하지 않으랴/ 우리가 키 큰 나무와 함께 서서/ 우르르
우르르 비 오는 소리로 흐른다면// 흐르고 흘러서 저물녘엔/ 저 혼자 깊어지는 강물에 누워/ 죽은 나무뿌리를
적시기도 한다면/ 이어, 아직 處女인/ 부끄러운 바다에 닿는다면// 그러나 지금 우리는/ 불로 만나려 한다/
벌써 숲이 된 뻐 하나가/ 세상에 불타는 것들을 쓰다듬고 있나니// 萬里 밖에서 기다리는 그대여/ 저 불
지난 뒤에/ 흐르는 물로 만나자/ 푸시시 푸시시 불 꺼지는 소리로 말하면서/ 올 때는 人跡 그친 넓고 깨끗한
하늘로 오라.//⁶¹⁾

60) 정영애, 위의 글, 52 재인용.

61) 이영섭, “강은교론-허무와 고독의 숨길” 『현대문학의 연구』 10 (1998), 20, 재인용.

Andantino(♩.=65)

주제

p

a: v i v i e: iv₄ V₆ V vii⁰₃/V

5

우 리 가 - 물 이 되 어

5

V vii⁰₃/V V a: v VI₄ v₂ VI₆

9

만 - 난 다 면 가

9

i₆ E: V V₄/V V

<악보 2> '우리가 물이 되어', 마디 1-11

시인의 첫 시집인 『허무집』에 수록된 이 시는 죽음으로 소멸되는 유한한 삶의 허무를 극복 하고자 하는 생명 의지를 물과 불의 대립 구도를 통해 이미지화하고 있다. 4연으로 이루어진 이 시의 주요 제재는 ‘흐르는 물’이다. 강은교의 시어에서 물은 ‘죽음’을 표상한다.⁶²⁾ ‘흐르는 물’은 무화되어

62) 김경복, “죽음에로의 초대-강은교 시에 나타난 물의 이미지 연구,” 『문창어문논집』 25 (1988), 267.

가는 여정을 상징한다. 물은 비, 강물, 바다 등으로 변용된다. 물의 여로는 이 시에서처럼 비를 통해 허공에서 땅으로, 그리고 강, 바다로 점점 더 깊은 지하로 내려가며 무화되면서 원래의 원초적 물질로 되돌아가고 있다.⁶³⁾ 이렇게 죽음을 향해 있는 존재인 개별 인간은 마땅히 물이 되어 만나서 화합하겠지만, 그러기 위해서 그전에 ‘불’로써 정화되는 존재의 변화를 이루어야 한다.⁶⁴⁾ 영혼을 정화하는 불은 지상에서의 현재적 삶을 상징한다. 활활 타서 소멸하듯이 주어진 생명이 지상의 갈등과 대립을 불태우며 연소했을 때, 정화된 물은 비로소 궁극적인 도달 지점이자 조화와 합일의 세계인 ‘넓고 깨끗한 하늘’을 향해 흐를 수 있다는 것이다. 그러므로 물과 불은 서로 대립된 의미라기보다는 “상호보완적인 기능을 한다”⁶⁵⁾고 볼 수 있다. 곡은 ABA'CA"의 론도형식으로 이루어져 있다. A부분(마디 1-15)은 전주와 시 1연의 1-2행, B부분(마디 16-45)은 시 1연의 3행부터 2연까지 부르는 부분이다. 불의 의미를 환기하는 3연의 1-2행이 A'부분(마디 46-54)이고, 3연의 3행부터 4연의 4행까지가 C부분(마디 55-73), 그리고 마지막 행과 후주가 A"이다. 이진용은 죽음이러는 합일의 세계를 이미지화한 ‘흐르는 물’을 전주(마디 1-6)에서 5성부의 대위적 짜임새로 음향화한다.

전주(마디 1-6)는 3마디 악구의 변형·반복으로 이루어져 있다. 넘실거리는 물살을 표현하는 듯한 움직임은 A단조에서 시작하여 5도 위의 E단조에서 반복(마디 4-7)된다. 이 3마디 악구는 노래가 가사의 첫 행 “우리가 물이 되어 만난다면”을 부르면서 시작하는 마디 7부터 피아노 반주에서 다시 A단조에서 변형·반복된 후 E장조로 전조(마디 10)하면서 확장된다. 전주에서부터 반복되는 3마디 악구는 주제가 상성부에서만 올린다는 것을 제외하면, 대주제(3도 화성 진행)와 대선율을 가진 푸가적 짜임새와 유사하다. 노래 성부 또한 주제 선율의 변형이다. 그러므로 노래 성부와 반주 성부는 분리된 것이 아니라, 대위적 짜임새로 엮여 있다(악보 2). 이어지는 BA'C부분에서 노래 성부는 낭송적으로 바뀌고, 반주 성부와 대위적 짜임새로부터도 분리된다. 하지만 두 성부 모두 선율적 윤곽은 ‘흐르는 물’을 형상화한 전주의 세 마디 악구의 음악적 요소로부터 파생되어 변형·발전된 것으로, 이를 통해 다양한 물의 여로를 표현하고 있다. 주목할 만한 것은 대립적 시상인 ‘불’이 나타나면서 분위기가 환기되는 A'부분(마디 46-54)이다.

‘물’에서 ‘불’로의 분위기의 환기는 기악적 레치타티보(마디 46)를 통해 이루어진다. 이어지는 가사 “그러나 지금 우리는 불로써 만나려 한다” 또한 레치타티보로 처리되어 있다. 작곡가는 가사 내용의 도덕적 당위성을 강조하기 위하여 기악적·성악적 레치타티보를 사용하고 있다. 피아노 반주

63) 김경복, 위의 글, 274.

64) 허금주, “강은교 시에서 나타난 죽음 이미지 연구-〈허무집〉, 〈풀잎〉, 〈빈자일기〉를 중심으로” 『한국언어문화』 17 (1999), 362.

65) 하연경, “강은교 초기 시에 나타난 물의 이미지,” (강원대학교 교육대학원 석사학위논문, 2008), 20.

의 오른손에서는 물의 흐름을 표현했던 전주와 “우리가 물이 되어 만난다면”을 부르는 주제 선율이 높은 음역에서 변용되어 울린다. 왼손과 마디 52-53의 중성부 8분음표의 선율 또한 앞부분 피아노 반주의 대선율에서 파생된 것임을 알 수 있다. 이를 통해 불로써 정화되는 물이라는 불과 물의 상관관계가 음악적으로 표현되어 있다(악보 3). 이 부분의 음악은 정화된 영혼이 넓고 깨끗한 하늘로 상승하는 곡의 마지막 부분에서 밝고 고양된 E장조에서 변형되어 다시 나타나고 후주(마디 83-87)에서 지속된다. 전주와 후주는 수미상관의 구조를 가지지만 곡은 변격종지 이후 프리지아종지와 유사한 형태의 종지로 마무리되면서 한층 고양된 느낌을 준다. 시의 기본 울림에 집중하는 이러한 음악적 단순성과 통합성은 ‘서시’와 ‘새로운 길’의 반주 성부에서 울리는 분산화음, ‘풀잎’과 ‘희유곡’의 특정 리듬, ‘회귀’의 완전4도 선율 동기, ‘오래된 이야기’의 새아화현 등에서와 같이 다양한 방식으로 나타난다.

46 Tempo I 레지타티보
그 러
주제가 높은 음역에서 울림

46 Ad lib. 기악적 레지타티보
대선율에서 파생

48 나 지 금 우 리 는 불 로 서 만 나 려

51 한 다

<악보 3> ‘우리가 물이 되어’, 마디 46-53

이러한 집중성은 가곡 작곡 공백기 이후에 작곡된 1990년대의 가곡에서도 이어지며, 양식적으로 1970년대의 가곡에 비해 더 단순해졌다. 작곡가 자신도 이 시기의 가곡들을 수록한 가곡집 《저물면서 빛나는 바다》의 서문에서 “이번 가곡집이 훨씬 얇”은데 “노래들이 모두 짧아졌기 때문”이라고 쓰고 있다. “길이도 줄었거니와 피아노의 부분도 간결하게 되었”고, “그것이 그동안의 변화였던가 싶다”라고 말한다.⁶⁶⁾ 흥미로운 것은 가사 내용적으로도 차이를 보인다는 것이다. ‘죽음’ 같은 존재론적인 탐구와 개인의 초극의식이 주를 이루는 1970년대에 비해 1990년대 이후의 가곡은 ‘삶’의 정서와 공동체 의식이 강화되어 있다.

그것은 가곡집 《우리가 물이 되어》의 첫 번째 곡이 ‘고독’인 것에 반해, 가곡집 《저물면서 빛나는 바다》의 첫 번째 곡이 ‘우리’(오세영 시, 1993)인 것에서도 알 수 있다. “[...] 때로는 기쁜 날도 때로는 슬픈 날도 있었지만, 거기 우리가 있잖아요 [...], 이제 우리 늘 푸른 잎새처럼 살아요, 잎새처럼 잎새처럼”⁶⁷⁾이라는 가사를 부르는 ‘우리’는 부정적 시대를 공동체와 함께 극복한 이후에 작곡된 첫 가곡이기도 하다. 호모포니적 짜임새, 12/8 박의 리듬, 두 마디 단위 반주패턴의 반복 등 단순한 구조를 가지지만. 선법적 선율(도리아선법, 마디 1-12의 노래선율)과 전통 음악적 선율(남도계면조, 마디 22-27의 노래선율)의 혼용, 그리고 반주 성부에서 동시에 울리는 4도화현(새야화현)과 3화음으로 인한 모호한 화성적 색채감은 이 곡의 예술성을 충분히 나타내고 있다.

서정주의 시를 가사로 하는 ‘그날’(1997) 또한 ‘우리’는 공유적 감성을 내용으로 한다. 순이와 함께 하였던 과거의 행복했던 기억은 G장조의 단순한 화성적 진행으로 표현되어 있지만, 사용된 음계는 G믹소리디아 선법 혹은 전통적인 6음계 EGABCD이다. 장조의 조성을 확립하는 F#음이 지속적으로 울리지 않음으로 인해 모호한 음향을 창출하는데, 이는 ‘그날’ 순이와 공유하였던 특별한 기억을 효과적으로 표현한다(악보 4).

반주 성부에서 울리는 새야화현(DGA, ADE), 겹새야화현(GACD, DEGA), 그리고 노래 성부에서 불리는 3음이 첨가된 새야화현(EGAB, 마디 6-7) 등에서 알 수 있는 바와 같이 3화음적이라기보다는 5음음계적 화현이 두드러진다. 3화음이 명확히 나타나는 것은 변격종지를 이루는 IV(마디 10-11)이다(악보 4). 이진용은 이처럼 교회선법과 전통 음계의 융합, 변격종지 등을 통해 함께 공유하였던 과거의 행복했던 기억에 대한 그리움을 표현하고 있다. 이 곡은 ABA'의 형식을 가진다. <악보 5>는 B부분(마디 21-33)이다.

B부분은 과거, 자연과 융화했던 유토피아적 공간에 대한 서술이다. 조성은 A단조로 전조된

66) 이진용, 《이진용 가곡집2: 저물면서 빛나는 바다》, 4.

67) 이진용, 위의 책, 9-10.

♩ = ca 60 사용된 음계: G믹소리디아선법 혹은 전통적인 6음계(EGABCD)

mp 그

G: I V I V I V
(DGA) (ADE) (ADE)

4 EGAB

날 너와 내가 돌이 서 들길 을 갈 때 에 는 신 발

I V I v V
(DGA) (GACD) (DEGA)

8

아 래 풀 잎 들 도 유 난 - 히 더 푸 르 려 다 질 갱

I v I ii₄ IV IV I
(DGA)

<악보 4> ‘그날’, 마디 1-12

다. 이 부분에서도 사용된 음계는 교회선법으로, 6음이 반음 올려진 A도리아 선법이다. 노래 성부는 A부분과 동일한 전통음계(EGABCD)로 불린다. 순이와 함께, 그리고 순에게서도 느꼈던 모성적 자연과의 교감은 이처럼 쫄과 俗이 어우러진 음향세계로 표현되어 있다. 순이의 이름을 직접 부르며 그녀에 대한 기억에 집중하는 부분(마디 27-33)은 E단조로 전조된다. 여기서도 마찬가지로 교회선법인 E에 올리아 선법이 사용되었다. 감정이 최고조에 달하는 이 부분의 노래 성부는 남도계면조(BDEF#G, 마디 27-31)로 바뀌었다가 다시 원래의 음계(GABD)로 돌아오는 음색의 변화가 나타난다(악보 5).

B 조금 당겨서 (♩=68)

전통음계(EGABCD)

산 은 강 물 에 서 이 제 세 로 솟 은 듯 이 물 방 울

a: i v ii₇ i v i

A도리아 선법

남도계면조(BDEF#G)

흘 리 며 우 리 를 에 워 짜 고 *f* 순 이

v i₄ ii₇ e: i

E에올리아 선법

네 몸 에 서 도 네 몸 에 서 도 안 보 이 는 물 - 방

iv₆ i₆ v i v iv

GABD

움 이 듣 는 듯 하 였 다 듣 는 듯 하 였 다

i iv₆ v₆ i iv₆ v

표와 俗의 결합은 시편을 가사로 하는 가곡에서 사용된 5음음계에서도 나타난다. Gb장조의 조성을 가지는 ‘주는 나의 목자’에서는 Gb도선법(Gb Ab Bb Db Eb, 마디 1-11), Db솔선법(Db Eb Gb Ab Bb, 마디 12-17), Ab레음계(Ab Bb Db Eb Gb, 마디 18-20) 등 다양한 5음음계를 사용하고 있다. 이 밖에도 반주가 전통음악의 스프링 기법으로 일관되는 ‘저물면서 빛나는 바다’, 주요 시상(詩想)을 형상화한 동기가 반주에서 지속되는 ‘밤길’, ‘등나무가 있는 계곡’, ‘눈은 나리네’, ‘11월’ 등에서 나타난 바와 같이 시의 분위기를 집중적으로 표현하고 있으며, 1970년대에 작곡한 가곡에 비해 짧아진 길이와 함께 구조적 단순성이 돋보이고, 호모포니적 짜임새로 인해 가사집중성이 더욱 강화되며, 공감할 수 있는 삶의 정서를 대부분 가사로 하고 있다. 1970년대의 가곡에 비해 공동체적인 정서와 좀 더 융합한 이러한 음악구조적·내용적 단순성은 가곡의 폭넓은 수용성을 기대할 수 있게 한다.

4. 나가는 글

본 연구에서는 이건용이 5·18이라는 역사적 현실을 극복하기 위해 예술가곡 작곡을 중단하고 쉽고 대중적인 노래로 방향 전환을 한 양식변화에 주목하였다. 비판적 현실을 민중에게 자각시키고, 그들과 소통하면서 정치의식 수준을 함양시키고자 한 것은 민중이 사회개혁의 주체가 되어야 한다고 생각하였기 때문이다. 이건용에게 있어서 공동체적 삶의 위기를 외면한 예술적 가치의 추구는 ‘가치로운 것’도 ‘아름다운 것’도 아니다. 이미 확립된 어떠한 가치의 틀에 구속되어 의심 없이 이에 봉사하는 예술가는 ‘예술의 노예’와 다를 없다는 것이다. 진정한 예술가는 자신이 처한 삶의 환경과 자유롭게 호흡하며 공동체와 함께 새로운 가치를 창조해 가야 한다고 설명한다. 그러므로 노래 작곡을 통한 민중과의 소통은 5·18을 목도한 1980년대 한국의 작곡가가 ‘자유로운 음악가’로서 수행해야 할 당연한 음악 행위인 것이다. 그 결과물이 가지는 예술성의 유무는 예술과 윤리를 함께 생각하는 이건용에게 그리 중요한 것이 아니었다.

그의 가곡 작곡은 군사정권이 물러나는 1993년에 다시 시작된다. 민주화 투쟁이라는 거대 담론이 사라진, 상대적으로 평화로운 시대에 그는 서정적인 시적 세계와 다시 조우한다. 이건용은 슈베르트적인 예술가곡이 좋아서 작곡을 시작하였다. 본 논문에서는 그가 그러한 양식의 가곡을 작곡 하였던 1970년대의 가곡과 가곡 작곡 공백기 이후에 작곡된 가곡에 나타난 양식적·내용적 차이에 대해서도 주목하였다. 고독, 허무, 죽음 등과 같은 존재론적이고 자기 인식적인 가사가 주를 이루는

노래 작곡 시기 이전의 가곡의 시적 내용은 공동체 의식과 그들과 공감할 수 있는 삶의 서정 세계로 바뀌었고, 양식적으로는 좀 더 단순화되는 경향이 나타난다. ‘단순성’은 그의 초기 가곡에서도 나타나는 양식적 특성이기도 하다. 여기서 단순성은 간결하다는 의미가 아니라, 음악 구조적 짜임새의 통합성과 집중성을 의미한다. 이를 통해 시의 기본 정조가 명료히 느껴지는 것이다. 이러한 특성과 더불어 1990년대의 가곡에서는 길이가 짧아지고, 호모포니적인 구조가 주를 이루며, 피아노 반주 부분도 간결해진 양상을 보인다. 이러한 단순화된 양식과 시적 내용은 작곡가가 폭넓은 수용성을 추구하고 있다는 것을 알 수 있게 한다.

2019년 한 언론과의 인터뷰에서 이진용은 “가곡이 일반이 참여하는 음악 활동 분야가 됐으면 좋겠다”고 강조하면서 “현악사중주 같은 것은 단기간에 배우기 힘들지만, 가곡은 1시간이면 배울 수 있고 예전에 피아노를 쳤던 사람이라면 쉽게 반주를 할 수 있다”고 말한다.⁶⁸⁾ 결국 1990년대 이후의 가곡에 나타난 단순화 경향은 가곡의 수용성을 확대하고, 그러한 대중화를 통해 수준 높은 음악 문화를 이루기 위한 작곡가의 새로운 도전과 관계함을 알 수 있다. 이진용은 음악의 가치를 작품의 완결성에서보다 공동체적인 삶과의 상호관계 속에서 역동적으로 변화하는 ‘되어감’의 과정에서 파악한다. 그의 노래와 가곡 작곡에 나타난 양식변화는 공동체적인 삶의 발전을 향한 이러한 ‘되어감’의 과정을 보여주고 있다.

검색어

이진용(Geon-Yong Lee), 5·18 민주화운동(the May 18 Democratization Movement), 예술가곡(Art Song), 노래(Song), 한국 가곡(Korean Art Song), 사회문화적 컨텍스트(Sociocultural Context), 양식변화(Stylistic Change)

68) <https://www.sedaily.com/NewsView/1VOFOMP40G> [2024년 4월 20일 접속].

참고문헌

- 권진미. “제3세계 문화운동.” 『크로노스』 18 (1986): 54-64.
- 김경복. “죽음에로의 초대-강은교 시에 나타난 물의 이미지 연구.” 『문창어문논집』 25 (1988): 259-288.
- 김미영. “전통의 고수와 새로운 창조적 요구의 통합양식: 브람스의 리트작곡을 중심으로.” 『음악이론포럼』 5 (1997): 187-206.
- _____. “F. 슈베르트와 리트.” 『서양음악학』 4 (2001): 207-231.
- _____. “독일 가곡에서 이상으로 추구되어진 ‘단순성’에 대한 현상 비교 연구.” 『음악이론연구』 6 (2001): 207-234.
- 김예태. “김남조 시에 나타난 아픔과 치유의 과정.” 충북대학교 대학원 박사학위논문, 2020.
- 김춘미. “이건용의 성장과정과 내가 좋아하는 노래.” 『낭만음악』 34 (1997): 15-24.
- 남인순. “‘제3세대’ 연구-이건용의 음악사상을 중심으로-.” 『한국음악논집』 2 (1994): 159-198.
- 민현식. “이 땅, 이 시대의 노래.” 『낭만음악』 9/2 (1997): 25-28.
- 안지영. “강은교의 허무의식에 나타난 현상학적 인식론 고찰.” 『한국시학연구』 49 (2017): 39-70.
- 유윤주. “이건용 가야금작품 연구-독주곡을 중심으로.” 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2020.
- 이강숙. “이건용의 노래.” 『낭만음악』 9/2 (1997): 5-14.
- 이건용. “김순남 이진우의 가곡에 대한 양식적 검토.” 『낭만음악』 1 (1988): 6-36.
- _____. “시, 노랫말, 노래.” 『민족음악』 1 (1990): 184-207.
- _____. “80년대 음악론의 전개과정: 한국음악론, 노래운동론, 민족음악론.” 『음악학』 2 (1990): 95-98.
- _____. “민족음악 양식론의 성격과 구조.” 『음악학』 3 (1992): 83-120.
- _____. “대중시대의 예술음악의 존재방식: 예술 대중음악.” 『민족음악의 이해』 6 (1997): 100-107.
- _____. “생각한다: 다시 민족음악을 생각하며.” 『음악과 민족』 14 (1997): 5-12.
- _____. “5·18과 음악.” 『서석사회과학논총』 6/1 (2013): 154-164.
- 이미경. “작곡가 이건용의 ‘도전 혹은 스밈’에 대하여.” 『낭만음악』 19/3 (2007): 139-162.
- 이미배. “가곡의 동시대성을 일깨워준 ‘말과 노래 2019 봄 김사인’.” 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 15 (2019): 122-129.
- 이소영. “이건용의 노래 세상.” 『낭만음악』 9/2 (1997): 29-47.

- 이영섭. “강은교론-허무와 고독의 숨길.” 『현대문학의 연구』 10 (1998): 9-39.
- 정영애. “김남조 시의 변모 양상과 연구.” 숙명여자대학교 대학원 박사학위논문, 2009.
- 최환용. “이건용 가곡 작품연구.” 상명대학교 대학원 박사학위논문, 2023.
- 하연경. “강은교 초기 시에 나타난 물의 이미지.” 강원대학교 교육대학원 석사학위논문, 2008.
- 허금주. “강은교 시에 나타난 죽음 이미지 연구-〈허무집〉, 〈풀잎〉, 〈빈자일기〉를 중심으로.” 『한국언어문화』 17 (1999): 357-373.

악보

- 이건용. 《이건용 가곡집2: 저물면서 빛나는 바다》. 서울: 예술, 2007.
- _____. 《이건용 가곡집1: 우리가 물이 되어 개정판》. 서울: 예술, 2014.
- _____. 《이건용 가곡집: 겨울사랑》. 수원: eMusicbiz, 2021.

인터넷 자료

- <https://www.daarts.or.kr/handle/11080/115505>. 2022년 3월 20일 접속.
- <https://www.joongang.co.kr/article/19652925#home>. 2023년 1월 8일 접속.
- <https://m.blog.naver.com/hyun677/222106446794>. 2023년 1월 15일 접속.
- <https://www.sedaily.com/NewsView/1VOFOMP40G>. 2024년 4월 20일 접속.

**Geon-Yong Lee's Songs and Art Songs:
Focusing on Stylistic Changes in Response to the
Sociocultural Context**

Miyoung Kim

This study sheds light on how Geon-Yong Lee transitioned from composing Art Songs to creating popular and easy “songs” in response to the historical realities of the May 18 Democratization Movement. His shift in songwriting aimed to convey the critical realities of the 1980s period to the public, aligning with his view of music as intrinsically linked to life. Following the deposition of the military government in the 1990s, Lee resumed composing Art songs, marked by stylistic changes that distinguish them from his earlier works. While his compositions from the 1970s focus on existential and self-exploratory themes, those from the 1990s onward emphasize communal and shared emotions. Stylistically, they tend to be simplified.

이건용의 노래와 가곡: 사회문화적 컨텍스트와 연관된 양식변화를 중심으로

김미영

본 논문은 이건용이 5·18 민주화운동이라는 역사적 현실에 직면하여 예술가곡 작곡을 중단하고 대중적 장르인 쉬운 ‘노래’로 양식변화를 한 것에 주목하였다. 1980년대의 비판적 현실을 민중과 소통하기 위한 그의 노래 작곡은 음악과 삶의 관계성을 중시하는 그의 현실결부적인 음악관에 따른 것이다. 군사정부가 물러난 1990년대에 그의 예술가곡 작곡은 다시 시작된다. 이 시기의 가곡 작곡에서도 이전 시기의 가곡 작품들과 구별되는 양식변화가 나타난다. 1970년대의 작품들에서 존재론적이고 자아탐구적인 시적 내용이 두드러지는 것에 반해, 1990년대 이후의 작품들에서는 공동체와의 공유적 감성이 강화되어 있으며, 양식적으로도 단순화된 경향을 보인다. 이건용은 음악의 가치를 작품의 완결성보다는 공동체적인 삶과의 상호관계 속에서 역동적으로 변화하는 ‘되어감’의 과정에서 파악한다. 그의 노래와 가곡 작곡에 나타난 양식변화는 이러한 ‘되어감’의 과정을 보여주고 있다.

논문투고일자: 2024년 04월 29일

심사일자: 2024년 05월 18일

게재확정일자: 2024년 05월 21일