

작곡가 진은숙의 사례를 통하여 본 여성 음악가의 재현 연구

우현주

1. 들어가며

루이스 캐롤(Lewis Carrol, 1832-1898)의 『이상한 나라의 앨리스』에 나오는 소녀 앨리스는 말하는 흰 토끼를 뒤쫓아 가다가 그만 이상한 나라에 빠져들어 버린다. 지금까지 알아왔던 현실의 논리와 규칙들로는 파악하고 대처할 수 없는 이상한 나라에서 혼란에 빠진 앨리스는 묻는다. “지금의 나는 누구지?” 앨리스가 서 있는 이상한 나라는 모순과 난센스가 가득한 무질서의 세계, 비이성적인 꿈과 환상의 공간이다. 그러나 동시에 자신의 비위에 거슬리는 모든 이를 처형시키는 하트 여왕으로 대표되는 억압의 공간이기도 하다. 앨리스가 만나는 여러 존재들은 다양한 방식으로 앨리스를 어떤 위치로 고정시키려 하지만, 처음에는 수동적으로 반응하던 앨리스는 점차 스스로의 확신에 따라서 행동하는 존재로 변화되어 간다. 하트여왕과 병정들의 기이한 재판 장면에서 여왕의 불합리한 선고에 맞서 “너희들은 카드 묶음에 불과해!”라고 외치는 앨리스의 모습은 지배하는 질서에 저항하는 탈주적인 존재의 모습을 보여준다.¹⁾ 앨리스는 이제 더 이상 혼란에 빠진 소녀가 아니며, 이 새로운 세계에서 자신은 누구이고 어떻게 행동해야 하는지를 스스로 결정하게 된 것이다.

진은숙(1961-)은 꿈과 환상의 사건들로 이루어진 앨리스 이야기를 오페라로 만든 첫 번째 작곡가이다. 그녀는 이 오페라를 기획하는 과정에서 바이에른 국립오페라 극장장인 크리스토프 알브레히트(Christoph Albrecht, 1930-2016)에게 보낸 편지에서 자신이 앨리스의 이야기에 느끼는 친근감에 대하여 쓰고 있다.²⁾ 진은숙은 어린 시절부터 간직하고 있던 꿈속의 비전들이 자신의 예

1) 이경화, “Deleuze와 Guattari의 ‘여성-되기’의 관점에서 본 『이상한 나라의 앨리스』,” 『아시아 여성 연구』 52-1 (2013), 68-69 참고.

2) Stefan Dress, 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 이희경 번역(서울: 휴머니스트, 2012), 진은숙, “바이에른 국

술적 이상의 중심이었으며, 일상생활의 모든 경험보다 더 존재론적인 경험이라고 말하면서, 자신의 꿈과 루이스 캐롤의 꿈 사이의 유사성에 대하여 언급한다. 여기에서 진은숙은 그녀의 커리어에서 가장 대중적이면서도 대규모의 기획이었던 오페라 프로젝트의 소재로 엘리스 이야기를 선택한 이유를 지극히 개인적이고 사적인 경험(꿈)과 관련하여 설명하고 있다.

그러나 엘리스라는 인물은 단지 그녀의 꿈속에 나타났던 초현실적 세계와 유사한 이야기 속의 등장인물에 불과한, 그러니까 사적인 차원에서의 유사성만 갖고 있는 존재가 아니라고 생각된다. 이와 동시에 엘리스는 동아시아 출신의 여성 작곡가로서 서구 음악계에서 자신이 누구인지를 확증하기 위하여 치열하게 노력했던 ‘작곡가 진은숙’, 즉 공적 차원에서의 합의를 내포하는 상징적인 인물로 볼 수 있다. 이상한 나라의 외부자였던 엘리스와 마찬가지로, 백인 남성 중심의 견고한 위계구조를 오랫동안 유지해 온 서구의 현대음악계에서, 진은숙은 여성이면서 동시에 동아시아 출신 작곡가로서 자신의 경력을 시작해야 했다. 켄트 나가노(Kent Nagano, 1951-)는 슈테판 드레스(Stefan Dress, 1966-)의 책에서 이 오페라의 소재에 관하여 쓰면서, 엘리스 이야기에 몰두했던 리게티의 제자인 진은숙이 스승의 영향을 받았겠지만, 한국인으로서 유럽과 독일이라는 다른 문화권에서 살고 있다는 사실이 중요한 역할을 했을 것³⁾이라고 해석하고 있다. 나가노의 이러한 해석 역시 같은 맥락에서 진은숙의 타자로서의 경험과 고민을 암시한다.

서구 음악계의 지배적 담론 속에서 진은숙의 출신 배경은 그녀를 주변화된 존재, ‘타자’로 고정시키는 요인이 되었으며, 이러한 담론의 타자화에 맞서는 진은숙의 반응은 그녀 스스로 자신을 새롭게 위치짓는 전략을 보여준다. 위에서 언급한 알브레히트에게 보내는 편지에서 진은숙은 이렇게 쓴다. “저는 한국인이고 엘리스는 매우 영국적인 인물입니다만, 저는 그런 방식의 민족적인 구별짓기를 별로 좋아하지도 않고, 현대 세계문화에 속하는 엘리스는 매우 보편적인 소재이므로 여기에서는 제 자신이 엘리스에 대해 느끼는 친근함을 좀더 자세히 설명해볼까 합니다.”⁴⁾ 민족적인 구별짓기를 지양한다는 이러한 발화는 진은숙이 자신을 위치짓는 전략의 한 단면을 보여주는 사례가 된다.

이 연구는 여성 작곡가 진은숙에 관한 다양한 텍스트를 고찰함으로써 한국 사회에서의 여성 음악가의 재현(representation)⁵⁾에 관하여 살펴보고자 한다. 진은숙은 서구에서 먼저 명성을

립오페라 극장장 크리스토프 알브레히트에게 보낸 편지,” 329-336.

3) 켄트 나가노, “진은숙의 〈이상한 나라의 엘리스〉에 대한 생각의 단편들,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 343.

4) 진은숙, “바이에른 국립오페라 극장장 크리스토프 알브레히트에게 보낸 편지,” 위의 책, 331.

5) 본고에서 사용한 ‘재현’이라는 용어는 에드워드 사이드가 ‘오리엔탈리즘’에서 사용한 것과 같은 의미로, 사이드

획득한 후 한국에서 활동하기 시작한 작곡가이다. 따라서 이 글에서는 먼저 여성의 재현에 대한 관련 이론을 간략히 소개하고 서구와 한국 음악학에서의 선행 연구 흐름을 정리한 후, 서구에서의 진은숙 재현의 특징을 언급하고, 1985년에서 2016년까지의 진은숙에 관한 한국 언론의 보도와 잡지 중 『객석』⁶⁾의 기사를 분석함으로써 한국에서의 진은숙 재현이 어떠한 모습으로 같고 또 다르게 나타나는지 살펴본다. 이 글의 목적은 서구 음악계에서 성공적인 입지를 구축한 한국 출신의 여성 작곡가 진은숙은 누구인가, 그녀를 둘러싼 텍스트들은 그녀가 누구라고 말하는가, 즉 한 여성 작곡가와 그를 둘러싼 텍스트가 서로 상호 작용하며 만들어내는 재현의 양상을 들여다봄으로써 그 말하기의 방식에서 드러나는 담론의 의도는 무엇인가를 탐구해 보는 데 있다.

모든 텍스트는 대상 자체가 아니라 대상의 재현이라는 면에서 공통점을 갖는다. 자끄 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)는 텍스트는 “언제나 이미’ 전사(轉寫)적인 기록들”로 구성되어 있으며,⁷⁾ “텍스트의 바깥은 없다”⁸⁾고 했다. 또한 문화적 현실 속에서 모든 것은 상징적 매개의 산물로서 존재하므로, “존재자는 이미 모두 어떤 텍스트”⁹⁾이다. 따라서 한국의 음악계라는 문화적 현실 속에서 존재하는 ‘진은숙’이라는 인물은 그 자체로서 해석을 기다리는 텍스트라고 할 수 있으며, 또한 끊임없이 서로 영향을 주고받는 수많은 텍스트들을 통해 재현의 양상은 계속해서 재구성된다. 진은숙, 서구 음악계와 한국 음악계의 음악가들, 평론가들, 학자와 기자들 등 다양한 행위주체의 역동적인 상호작용의 결과로써 나타난 다층적인 텍스트가 진은숙이라는 인물을 다양한 방식으로 재현한다. 그 재현을 바라보는 이가 누구인가에 따라 텍스트는 다르게 해석되며, 또한 누가 바라보느냐에 따라 대상의 수행도 달라진다. 따라서 ‘진은숙’이라는 대상의 재현을 살펴봄으로써, 그것을 바라보는 우리, 한국의 음악계는 그 대상을 어떻게 해석하고 받아들이기 원하는가를 파악할 수 있다고 본다.

이러한 연구를 통해서 본 논문에서 시도하고자 하는 것은 다음과 같다. 먼저 지금까지의

는 담론이 문화 속에서 생산하고 유통하는 것은 진실이 아니라 가시적으로 보이는 표상(재현)이라고 설명한다. 사이드에 따르면 동양은 이질성과 후진성을 특징으로 하는 ‘타자’로서 가시화되어 재현되며 이 재현의 반복이 실체로서의 ‘동양’을 구성한다. Edward Said, 『오리엔탈리즘』 박홍규 번역(서울: 교보문고, 1991), 26-27.

6) 『객석』을 선정한 이유는 음악을 전문으로 하는 잡지가 아님에도 불구하고 분석 기간 동안 진은숙에 관한 기사를 가장 많이 실었으며, 다양한 예술 장르를 다루기 때문에 상대적으로 독자층이 폭넓고 발행부수가 많아 대표성을 갖는 것으로 보았기 때문이다.

7) Jacques Derrida, *Écriture et différence*(Paris: Seuil, 1967), 314. (김상환, “데리다의 텍스트,” 『철학사상』 27 (2008), 106.에서 재인용).

8) Jacques Derrida, *De la grammatologie*(Paris: Minuit, 1967), 227. (김상환, 위의 글, 97.에서 재인용).

9) 김상환, “데리다의 텍스트,” 99, 104.

진은숙 연구가 주로 작품 중심으로 그녀의 음악을 깊이 이해하는 데 주력해 왔다면, 이 연구에서는 그간의 연구에서는 상대적으로 주목되지 않았던 진은숙의 음악을 둘러싼 ‘맥락들’에 초점을 맞추으로써, 서구와 한국의 음악계와 작곡가 진은숙이 만들어내는 역동적인 상호작용 속에서 나타나는 재현의 양상을 고찰하려고 한다. 또한 과거의 여성 음악가가 아니라 동시대 한국의 사례를 고찰함으로써 과거가 아니라 동시대 음악 연구의 한 부분이 되고자 한다. 이러한 시도를 통하여 작곡가 진은숙과 그녀의 음악이 인간의 삶, 사회, 그리고 문화와 동떨어진 음악이 아닌, 지금 여기에 살아있는 우리의 모습을 비추어볼 수 있는 사유의 통로가 될 수 있기를 바란다.

2. 이론적 배경과 선행 연구 흐름

2.1. 이론적 배경

푸코(Michel Foucault, 1926-1984)의 ‘담론(discourse)’이란 “지배계급이 피지배계급에 특정한 지식과 규율을 강요함으로써 ‘진리’의 장을 구성하는 언술체계(말하기와 글쓰기를 포함한)”를 의미한다.¹⁰⁾ 따라서 텍스트를 통하여 구성되는 ‘진리’로서의 언술체계는 결코 중립적이지 않다. 개인의 발화행위와 양식은 해당 문화체계 내에서의 문법 구조에 의해 영향을 받으므로,¹¹⁾ 한 저자의 글은 그의 개인적인 의견일 뿐 아니라 서로 교차하며 경쟁하는 다층적인 사회적 의미망 위에 놓여 있다. 따라서 담론 분석을 적용한 텍스트 읽기는 표면적으로 제시된 정보를 넘어 그것을 실제로 형성한 사회적 사고는 무엇이었는지를 밝히는 통로가 된다.

푸코는 “담론의 생산을 통제하고, 선별하고, 조직화하고 나아가 재분배하는 일련의 과정들”이 모든 사회에서 ‘배제(exclusion)’의 과정으로서 존재한다고 명시한다.¹²⁾ 어떤 것을 허가하거나 금지할 수 있는 독점적인 권리 혹은 관습은 우리가 ‘무엇을 어떻게 말할 것인가’에 끊임없이 영향을 주며, 가장 큰 영향을 주는 영역은 성(性)의 영역과 정치의 영역이다. 이 영역에서 담론은 결

10) 박종성, “탈식민주의에 대한 성찰-푸코, 파농, 사이드, 바바, 스피박,” 『살림지식총서 248』 (서울: 살림출판사, 2006), 51.

11) 소쉬르는 이를 랑그(langue)와 파롤(parole)로 설명하였는데, 랑그는 발화자 개인의 독특한 상황과는 무관하게 자체의 고유한 법칙에 따라 발화자를 구속하는 언어의 사회적 ‘체계’이고, 파롤은 발화자가 개별적인 상황 속에서 그것을 구체적으로 실현하는 ‘현상’으로서의 언어이다. 김종우, “구조주의와 그 이후,” 『살림지식총서 289』 (서울: 살림출판사, 2006), 15-16.

12) Michel Foucault, 『담론의 질서』, 이정우 번역, (서울: 도서출판 새길, 1993), 16.

코 중립적인 요인이 아니다.¹³⁾ 다시 말해서, 한 사회에서 유통되는 언어적 텍스트의 표면적인 의미 이면에는 그것을 통제하는 복수적인 담론이 존재하고, 이러한 담론은 불균등한 힘의 관계에 의해 생산되고 선별되고 재분배된다. 담론은 이해관계가 반영된 어떤 사안에 관해 특정 방식으로 발언하고 해석하게 함으로써 그 사회의 다양한 구성원들을 동일자와 타자로 가르는 배제의 과정을 수행한다. 담론의 작용을 통하여 동일자의 지배 구조는 유지되고 강화되며, 타자는 체계적으로 배제된다.

어떠한 담론이 특정 제도 권력의 역학관계에 의해 ‘진리’로써 생산되는 과정을 추적하는 푸코의 계보학에 기대어, 버틀러(Judith Butler, 1956-)는 타자 재현의 반복적 실천에 의해 고정된 젠더 정체성의 허구를 밝히려 했다. 이를 위하여 ‘수행성(performativity)’ 그리고 그것이 작동하는 공간인 담론, 즉 언어의 정치적 성격을 강조했다. 버틀러는 젠더에 관한 당연시된 지식이 실제에 대한 선제적이고 폭력적인 경계선으로 작동한다는 사실을 보여주려 한다.¹⁴⁾ 남성과 여성의 이분법적 형태론, 적합하거나 부적합한 남성성과 여성성이라는 이상과 규칙 등의 젠더 규범은 자연적이고 본질적인 것이 아니라 ‘작동되는 것’이다. 그것이 반복적으로 작동됨으로써, 즉 수행됨으로써 우리가 고정되어 있는 ‘실재’라고 여기는 것이 형성된다. 니체가 『도덕의 계보학』에서 주장했던 바를 인용하면서, 버틀러는 “젠더의 표현물 뒤에는 어떠한 젠더 정체성도 없다”고 말하면서 “정체성은 결과라고 알려진 바로 그 ‘표현물’ 때문에 수행적으로 구성된다”고 주장한다.¹⁵⁾ 젠더의 본질적 효과는 젠더 일관성의 규제적 관행 때문에 수행적으로 생산되고 강제된다, 즉 젠더는 수행적이다.¹⁶⁾

스피박(Gayatri Chakravorty Spivak, 1942-)에 이르러 중심에서 배제된 ‘타자’는 ‘하위주체(subaltern)’라는 새로운 이름을 얻는다. 재현의 문제는 타자성의 핵심 특성인 ‘스스로 말할 수 없음’과 관련되어 있다. 스피박의 글 “서발턴은 말할 수 있는가?”¹⁷⁾는 하위주체의 ‘목소리’ 즉 그들의 침묵에 관한 질문을 전면으로 가져온다. 로절린드 C. 모리스(Rosalind C. Morris, 1963-)는 스피박의 글과 관련된 논의를 담은 책 서문에서 서발터니티는 하나의 정체성이라기보다 “하나의 곤경(a predicament)”이라고 부름직한 것이라고 말한다.¹⁸⁾ 스피박의 정의상 서발터니티는 권력에 접

13) Foucault, 『담론의 질서』, 이정우 번역, 16-17.

14) Judith Butler, 『젠더 트러블』, 조현준 번역, (서울: 문학동네, 2008), 67.

15) “행위, 수행, 과정 뒤에는 어떤 ‘존재’도 없다. ‘행위자’는 그 행위에 부가된 허구에 불과하다. 행위만이 전부이다.” 위의 책, p.131.

16) 위의 책, 130-131.

17) Gayatri Chakravorty Spivak and Hito Steyerl, 『서발턴은 말할 수 있는가? : 서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들』, 태혜숙 번역(서울: 그린비출판사, 2013), 42~139.

18) Spivak and Steyerl, 위의 책, 24.

근하는 능력이 근본적으로 차단된 일종의 “구조화된 장소(structured place)”라고 할 수 있다. 누군가가 서발터니티의 ‘말 없음’을 모면하게 된다면 그녀는 서발턴 되기를 그만둔다.¹⁹⁾

2.2. 음악학의 여성 연구

음악에서의 여성은 로절린드가 언급하는 하나의 ‘곤경’으로서의 서발터니티를 보여준다. 서양음악사에서 여성이 하나의 ‘곤경’으로서의 ‘서발터니티’였다는 것은 여러 가지 의미를 함축한다. 서양음악사에서 여성이 배제되는 과정은 촘촘하게 짜여진 여러 단계에 걸쳐 확인된다. 여성은 음악 교육을 받을 기회로부터 차단되어 있었기 때문에 음악 실체에 대한 접근성이 취약했다.²⁰⁾ 서양음악사에 기록된 여성 음악가들이 대부분 음악가 가정에서 자랐다는 것, 즉 부모로부터 사적인 음악교육을 받을 수 있는 환경에서 자란 여성이라는 사실이 이를 반증한다. 또한 어렵게 음악적 전문성을 갖추었다고 해도, 여성의 사회활동을 터부시했던 사회 통념은 남성 가족들의 반대를 야기했고, 그 결과 여성 음악가의 공적인 활동은 제약을 받았다.²¹⁾ 이러한 제약을 극복한 이후에도 여성 음악가들의 작품은 청중을 찾기 어려웠다. 즉 여성의 음악은 남성의 음악에 비해 상대적으로 시장에서 선호되는 상품이 아니었기 때문에 소비되지 않았다.²²⁾ 또한 비평의 전통은 여성의 음악을 전형적인 ‘여성성’에 귀속시키며 평가 절하하는 경향을 갖고 있었다.²³⁾ 이러한 체계적인 과정을 통해서 여성 음악가, 그리고 여성의 음악은 위대한 음악가들의 규범적인 작품들로 이루어진 서양음악사 정전의 흐름에서 배제되었다.

음악학의 여성 연구는 음악사에서 스스로 말할 수 없는 서발터니티를 담당해온 여성 음악가

19) Spivak and Steyerl, 『서발턴은 말할 수 있는가? : 서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들』, 태혜숙 번역, 24.

20) 이영민, “낭만주의시대 여성의 음악활동,” 『한국음악학회논문집 음악연구』 15-1 (1997), 6-8.

21) 위의 글, 14-15, 홍인경, “음악사 다시 생각하기: 19세기여성음악가들의 글을 중심으로” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2009), 17-22.

22) 홍인경, 위의 글, 48.

23) Susan McClary는 *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*(Minnesota, 1991)의 서문에서 여성 음악가에 관한 담론의 전략들에 관하여 다음과 같이 기술하고 있다: “음악 산업에서 여성이 깊숙이 관여하는 것을(혹은 전혀 관여하지 못하도록) 막기 위한 많은 장애물들이 있었다. 이러한 장애물들은 대부분 제도적이었 다: 여성은 필요한 훈련을 받고 직업으로 연결될 기회를 거절당했고, 창의적인 활동을 지속적으로 할 수 있는 능력이 결핍된 것으로 추정되었다. (모든 역경에도 불구하고) 여성에 의해 작곡된 음악은 종종 남성 중심 문화에 의해서 여성성으로 간주되는 본질주의자의 전형적인 용어들로 평가되었다: 그것은 반복적으로 매력은 있지만 하찮은, 혹은 -여성의 예외범절에 관한 기준에 부합하지 않을 경우에는- 공격적이고 여성에게 걸맞지 않은 것으로 비난을 받았다.” 12-13.

들의 목소리를 찾아가는 여정이었다고도 할 수 있다. 문헌과 기록에서 마치 없었던 것처럼 침묵당한 존재였던 ‘여성 음악가’와 ‘여성의 음악’을 발굴하고 남성 편향적인 음악사를 보충하여 균형을 맞추려는 노력은 음악학에서 페미니즘 이론의 적용을 보여주는 첫 번째 경향이며, 또한 페미니스트 음악학²⁴⁾에서 오랜 시간 동안 가장 많은 연구의 결과물을 축적한 주제이기도 하다. 이렇게 음악학이 음악에서의 ‘여성’에 관심을 기울이게 된 것은 페미니즘 이론의 수용과 관련되어 있다. 미국에서의 페미니즘 운동과 궤적을 함께해 온 서구 음악학의 젠더 연구는 음악사의 남성편향을 지적하고 그 대안으로서 ‘보충사’²⁵⁾적인 여성음악 발굴에서부터 시작하여 음악 자체의 내면적 요소들에 각인된 젠더화 된 관념들을 밝히거나, 다양한 비서구 문화에서 ‘여성의 음악’ 혹은 더 나아가 다양한 층위에서 분화된 하위주체의 음악 실체에 관한 민족지 연구 등 다양한 방향으로 연구의 주제를 확장해 나갔다. 이러한 과정은 연구자 자신을 반성함으로써 민족지의 대상이 스스로의 목소리로 말하게 하려는 노력을 통하여 이루어졌다.

코스코프(Ellen Koskoff, 1943-)는 최근의 저서에서 페미니스트 음악학의 역사를 세 개의 시기로 분류하고 있는데, 이를 간략히 소개하고자 한다.²⁶⁾ 1990년까지로 이뤄진 첫 번째 시기는 ‘현장 연구에 기초한 연구들’²⁷⁾로, 젠더와 음악의 관계, 여성의 음악 실체를 다룸으로써 “여성의

24) Ellen Koskoff의 책 *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*(University of Illinois Press, 2014)의 제목에서 가져온 용어로, 코스코프가 말하는 ‘페미니스트 음악학’은 페미니즘 이론을 수용한 음악인류학 연구를 뜻한다.

25) ‘보충사(compensatory history)’는 미술사가인 린다 노클린(Linda Nochlin)이 1971년 발표한 논문 “왜 위대한 여성 예술가는 존재하지 않았는가?”(Nochlin, Linda, "Why Have There Been No Great Women Artists?," *The Feminism and Visual Culture Reader*, (1971): 229-233.)에서 언급된다. 노클린은 이 글에서 남성, 여성, 그리고 그들의 예술적 표현에 관한 근본적인 추정들에 이의를 제기하면서, 여성의 불가시성은 유럽 예술 전통에서 남성과 여성의 예술적 활동을 둘러싸고 있는 위계적 가치들에 의한 결과라고 본다. Koskoff, *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*, 26.에서 재인용하였다. 코스코프는 노클린의 글에서 논의된 미술사의 시인들이 서구 예술음악 문헌에서 나타나는 남성 천재, 걸작, 정전과 관련된 젠더화된 통념과 유사하다고 언급한다.

26) 이 책은 연도가 제시된 세 개의 부분으로 나누어져 있고, 각각의 부분은 각 시기를 대변하는 제목을 가진 장으로 시작하고 있다. 각 시기와 첫 번째 장의 제목은 다음과 같다: PART I:1976-1990는 From Women to Gender, PART II:1990-2000는 Shifting Realities, PART III:2000-2012는 Unresolved Issues. *ibid.*

27) 코스코프는 여기에서 케네스 굴레이(Kenneth A. Goulay)의 파푸아뉴기니 악기들의 성적 상징주의에 관한 논문(1970), 로레인 사카타(Lorrain Sakata)의 아프가니스탄의 젠더와 음악 실체의 관련성에 관한 논문(1976), 노마 맥레오드(Norma McLeod)와 마사 헨던(Marcia Herndon)의 말타 여성의 민속음악에 관한 논문(1975), 은연중에 남성으로서 이해되는 문화적 음악 규범과 관련되어 있고, 어떤 면에서는 이 규범에 의해서 정의되는 한국의 기생 전통에 관한 이병원의 논문(1979)을 언급하고 있다. Koskoff, *ibid.*, 26.

문화적 경험에 감추어지고 침묵되도록(muted) 만드는 (음악학) 학문의 체계”²⁸⁾에 대응했다. 코스코프에 의하면 모든 알려진 사회에서 남성의 행위는 여성의 행위보다 더 높은 가치를 획득한다. 이러한 맥락에서 여성의 음악적 행위가 서구를 포함한 많은 사회에서 전문성과 중요성이 부족하거나 “음악이 아닌 것”으로 평가된다.²⁹⁾ 페미니스트 음악학이 막 태동한 이 첫 번째 시기에 학자들은 이미 ‘여성을 단일화 된 범주가 아니라 인종과 계층, 사회적 지위에 따라 차별화된 범주로 이해하기 시작했다. 젠더는 인간 행위를 규제하는 사회적 체계로서 개념화되었고, 젠더화 된 규범에 의한 차이는 문화적으로 구축된 것으로 받아들여졌다. 1980년대 이후에 나타난 포스트모더니즘 이론은 차이에 관한 새로운 이해를 낳았고, 이를 적용한 연구 문헌의 기반이 되었다.³⁰⁾ 따라서 이 시기는 초기의 보충사적 연구와 사회적으로 구축된 체계로서의 젠더 개념에 기반한 민족지적 음악 연구를 모두 포함한다.

두 번째 시기는 20세기의 마지막 십 년으로, 코스코프는 이 시기를 포스트모더니즘의 새로운 개념들과 연구 패러다임의 영향을 받아 “젠더와 음악을 비교 문화적으로 시험하는 문헌이 급증”하는 “페미니스트 음악학 전개의 초기 전성기”로 평가한다.³¹⁾ 음악인류학의 논의와 개념들에 관심을 가졌던 신음악학의 등장으로 이전에는 서구 예술음악 역사에 한정되었던 논문 모음집들이 음악인류학자들의 논문을 신게 되었고, 이에 따라 확장된 음악학의 주제에는 젠더 이슈도 포함되었다. 젠더와 계층에 관한 주제를 공유하면서 역사적 음악학과 음악인류학의 경계가 유연해졌다. 수잔 매클러리(Susan McClary)와 리디아 하머슬리(Lydia Hamessley)는 1991년에 제1회 페미니스트 이론 음악 학회(Feminist Theory and Music Conference)를 주최했다.³²⁾ 음악학 분야에서 대표적인 사전인 그로브 사전(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)의 2001년 개정판에 여성과 음악에 관한 항목이 최초로 수록되었고,³³⁾ 이 두 번째 시기가 끝나갈 즈음(1997)에는 음악학의 모든 관점에서 젠더와 음악을 탐구하는 논문들을 출판하기 위한 저널인 『여성과 음악(*Woman and Music: A Journal of Gender and Music*)』이 창간되었다.³⁴⁾ 연구 결과물의

28) Sadie & Tyrrell ed.(Martin Stokes), "Ethnomusicology: IV. Contemporary Theoretical Issues," *the new Grove dictionary of music and musicians* Vol.8, Grove, 2001. 392.

29) Koskoff, *ibid.*, 42-43.

30) *ibid.*, 26-27.

31) *Ibid.*, 69.

32) Koskoff, *Ibid.*, 70.

33) Sadie & Tyrrell ed.(Judith Tick & Ellen Koskoff), "Women in Music," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.27, 2001, 519-542.

폭발적 증가, 역사음악학과 음악인류학의 상호 교류, 지속적 연구를 위한 기반 마련 등 많은 성과를 거두었던 20세기 마지막 십 년은 실질적인 전환이 있었던 페미니스트 음악학의 전성기로 평가될 법 하다.

페미니스트 음악학의 세 번째 시기에는 1977년 출판된 존 블랙킹(John Blacking)의 ‘몸의 인류학’에 관한 논문 모음집으로부터 영향을 받아, 음악적 수행을 통해서 어떻게 ‘몸’이 사회적으로 구축되고 젠더화된 규범을 수행하는가에 관한 관심이 증가했다.³⁵⁾ 이 시기를 요약하자면 현장 연구에 기초한, 유동적으로 구축되는 젠더와 섹슈얼리티에 관한 묘사와 이론적 분석들, 그리고 정체성들의 수행 장소로서 여성 음악 축제를 기록하는 것,³⁶⁾ 더 젊은 세대에 의한 새로운 페미니즘의 출현, ‘몸의 읽기’에 초점을 맞추는 것, 계속되는 반성성의 추구 등으로 특징지을 수 있다.³⁷⁾ 코스코프의 평가에 따르면 서구의 페미니스트 음악학, 혹은 음악학의 젠더 연구는 21세기에 이르러 그 추동력을 일부 상실한 것처럼 보인다. 젠더 이슈를 전면에 내세운 저작이 90년대만큼 활발하게 출판되지 않고 양적으로 감소한 것은 사실이나, 연구는 계속되고 있으며 계속해서 새로워지고 있다. 따라서 서구 음악학의 젠더 연구는 초창기의 양적 성장에서 지속적인 질적 성장의 단계로 들어서고 있는 것이 아닌가 유추해 본다.

한국에서의 연구는 크게 ‘여성 음악가’ 그리고 ‘음악과 여성’이라는 두 가지 관점에서 정리해볼 수 있다. 90년대 이후로 현재까지 음악에서의 여성에 관한 다양한 연구들이 진행되어 왔는데, 2002년 한국 서양음악학회의 학회지인 『서양음악학』에 〈음악과 여성〉 특집이 실렸던 것이 연구 주제를 확장하고 연구를 수적으로 증가시킨 계기가 된 것으로 보인다. 내용면에서는 보충사적 성격을 띠는 음악사에서의 여성 연구와, 음악사를 제외한 ‘페미니즘 음악학’³⁸⁾의 두 가지로 크게 분류할

34) Koskoff, *ibid.*, p.70.

35) *ibid.*, 153.

36) Koskoff는 Eileen Hayes의 책 *Songs in Black and Lavender: Race, Sexual Politics, and Women's Music*(University of Illinois Press, 2010.)이 여성 음악 축제를 재현과 구조화, 그리고 젠더를 비롯한 다양한 정체성들을 확인하는 장소로써 세밀하게 조사하고 있다고 언급한다. *ibid.*, 155.

37) *Ibid.*, 155-156.

38) 논문의 제목과 본문에 ‘페미니즘’이라는 용어를 사용하거나 페미니즘 음악 비평으로 분류할 수 있는 것, 여성에 대한 관심이 두드러진 논문들을 이 분류에 포함시켰다. 민은기는 “페미니즘 음악학의 성과와 전망”, 『서양음악학』 제5권 (서울: 한국서양음악학회, 2002), 33-81. 의 서두에서 “페미니즘 음악학”이라는 용어를 영미 학자들이 사용하는 “음악에서의 여성(women in music)”과 거의 동일한 의미로 사용하고 있으며, 체계가 확립된 학문 영역이라기보다는 여성과 음악에 관련된 모든 연구를 지칭하는 광범위한 의미를 갖는다고 언급하고 있다.

수 있다. 미국에서와 마찬가지로, 서양음악사에서 배제되었던 여성 음악가들과 그들의 활동을 기록으로 남기는 보충사적인 연구가 먼저 시작되었다. 또한 한국의 전통음악 역사와 양악사에서 여성 음악가를 연구한 흐름은 또 다른 의미에서의 보충사적 연구라 할 수 있다.

학술지에서 최초로 나타나는 보충사적 연구는 1991년 『음악논단』에 실린 이영자의 논문 “서양음악사 속의 여성 작곡가들”³⁹⁾이다. 이후 이영민은 1993년부터 2002년에 걸쳐 중세에서 낭만주의시대까지 각 시대별 여성들의 음악활동에 관한 연구논문을 여섯 편에 걸쳐 발표하였다.⁴⁰⁾ 시대별로 사회적 배경과 전반적인 경향, 여성 음악교육의 여건을 정리하고, 연주, 지휘, 작곡, 저술, 교육 등 분야별 여성음악가들의 활동상을 구체적인 사례와 함께 제시하였다. 전문적인 여성 연주자가 부각되기 시작한 르네상스 이전에 교회와 수녀원을 중심으로 이루어져 온 중세 여성의 음악활동으로부터 시작하여, 르네상스와 바로크, 고전주의 시대를 거쳐, 과거에 비하여 제약이 감소했으나 여전히 전문 음악가로서 여성의 공적 활동에 배타적이었던 낭만주의 시대에 이르기까지 끊임없이 사회적 편견과 싸워야 했던 여성 음악가들에 관한 고찰이 연구의 주요 내용이다. 이영민의 연구는 한 연구자에 의해 중세에서 낭만주의시대에 이르는 서양음악사 전반의 보충사적 연구로, 한국에서의 음악과 여성에 주목하는 연구의 출발점이면서 동시에 1990년대 초기 선행연구에서 가장 핵심적인 부분이라고 할 수 있다.

민은기의 “지배와 차이의 음악사”⁴¹⁾는 음악사에서 여성음악가의 소외와 배제를 야기하는 사회 구조적 배경을 고찰하는 논문이다. 여기에서 민은기는 여성음악가의 문제를 예술 작품의 창작 과정에 내재된 음악적 가부장제와 성차별적 교육환경에서 그 원인을 찾고 있다. 2000년대 이후 보충사적 연구는 박문정, 최미세의 서양음악사에서의 여성에 관한 연구, 2008년 『음악학』의 특집 “음악학: 새 길을 묻다”에 실린 두 편의 논문인 박정숙의 “왜 여성 음악사인가”⁴²⁾와 신혜승의 “음악사 서술의 미시(微時)적 접근: 계몽시기 여성작곡가, 두 명의 안나 아말리아”⁴³⁾, 그리고 두 명의 낭

39) 이영자, “서양음악사 속의 여성 작곡가들,” 『음악논단』 5 (1991), 157-202.

40) 이영민, “르네상스 여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 18 (1993), 121-140.

이영민, “바로크시대 여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 23 (1994), 49-75.

이영민, “고전주의시대 유럽여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 27 (1995), 59-82.

이영민, “낭만주의시대 여성들의 음악활동,” 『음악연구』 15 (1997), 187-220.

이영민, “중세여성들의 음악활동,” 『음악연구』 20 (1999), 173-196.

이영민, “서양음악사 속의 여성들-중세,” 『서양음악학』 5 (2002), 9-14.

41) 민은기, “지배와 차이의 음악사,” 『연세음악연구』 6 (1999), 103-134.

42) 박정숙, “특집: 음악학: 새 길을 묻다; 왜 여성 음악사인가,” 『음악학』 16 (2008), 113-140.

43) 신혜승, “특집 : 음악학: 새 길을 묻다 ; 음악사 서술의 미시(微時)적 접근: 계몽시기 여성작곡가, 두 명의

민주의시대 여성 작곡가의 정체성을 고찰한 이인화의 논문⁴⁴⁾으로 이어진다. 서양음악사에서 여성 음악가를 발굴하는 보충사와는 약간 거리가 있지만, 최근에 발표된 조연숙의 논문은 19세기 독일의 시민가정에서 가정 음악과 자녀들의 음악교육을 담당하고, 피아노 음악교사로 경제적 활동에 진출하기도 했던 여성들의 피아노음악이 갖는 사회적 의미를 고찰한다.⁴⁵⁾

한국 음악사에서의 여성 연구는 양악사와 전통음악 역사의 두 갈래로 나누어진다. 먼저 양악사에서의 여성 연구는 한국 초기 여성 작곡가에 관한 연구, 초기 한국교회음악에서 여성의 역할에 관한 연구, 서양음악 유입기에 음악교육을 담당했던 서양의 여성선교사에 관한 연구 등으로 이루어졌다. 채현경은 ‘최초의 한국 여성 작곡가’ 수식어를 갖는 김순애라는 한 인물에 비추어 한국의 근현대 음악사 서술을 읽으려고 시도했다.⁴⁶⁾ 이 연구에 따르면 우리 문화의 민족주의, 현대성의 추구와 같은 거대 담론들은 식민지와 분단의 역사적 상처에 기반을 두며 여성의 경험을 포함하지 못하는 남성중심적 담론이다. 채현경은 이러한 이유로 한국 근현대 음악사 서술에서 여성이 배제되었다고 지적한다.⁴⁷⁾ 김은하는 이화여자전문학교 출신의 초기 여성 작곡가들을 연구했다.⁴⁸⁾ 가장 최근의 연구는 허지연의 논문인데, 이화여전 음악과를 중심으로 여성선교사의 서양음악 교육을 고찰했다는 점에서 김은하의 연구와 맥락이 이어진다.⁴⁹⁾

전통음악에서의 여성에 관한 연구는 특히 ‘근대’의 시대적 배경, 즉 식민지와 개화의 사회적 환경 속에서, 여성이면서 전통예술 산업에 종사한다는 이중적 종속의 굴레에 놓여 있는 여성들에 초점을 맞춘다. 이경희의 논문은 조선시대부터 식민지 근대에 이르기까지 전통음악 역사 속의 여성 음악인들을 다루고 있다.⁵⁰⁾ 이 연구는 전통 사회에서 소수이며 약자였던 여성 음악인들이 전통을 계승하고 동시대의 음악을 유포하며, 궁중과 민간, 지역 간 음악 문화를 중개하는 역할을 담당했다는 점을 주목한다.⁵¹⁾ 권도희는 19세기 여성음악계와 그 이후 기생조직이 해체되고 나서

안나 아말리아,” 『음악학』 16 (2008), 81-112.

44) 이인화, “여성음악가들의 음악가로서의 정체성에 관한 생애 여성주의적 접근 -파니 멘델스존 헨젤과 클라라 비크 슈만을 중심으로,” 『음악연구』 44 (2010), 109-132.

45) 조연숙, “19세기 독일시민가정에서 나타난 여성들의 피아노음악,” 『음악논단』 36 (2016), 25-62.

46) 채현경, “한국 근·현대 음악사 서술과 여성 작곡가 김순애,” 『한국음악사학보』 4 (2009), 301-334.

47) 위의 글, 326.

48) 김은하, “이화여자전문학교를 중심으로 본 초기 한국 여성작곡가 연구,” 『한국음악사학보』 43 (2009), 47-78.

49) 허지연, “서양음악도입기 여성선교사의 교육활동: 이화여전 음악과의 설립(1925)을 중심으로,” 『음악학』 28 (2015), 87-116.

50) 이경희, “한국 전통음악 역사 속의 여성 음악인들,” 『음악논단』 17 (2003), 17-35.

달라지는 여성음악가들의 활동에 관하여 연구했다.⁵²⁾ 주성혜는 1950년대에 전성기를 구가한 후 근대적 장르로 치부되어 쇠락한 ‘여성국극’에 관한 연구에서, 이들의 근대성을 비판했던 비평가들의 본질주의적 오류를 지적하고, 여성국극이 50년대에 가졌던 공연예술로써의 현대성과 90년대 재건 운동에서의 현대성 결여를 언급하며 그 의미를 고찰한다.⁵³⁾ 주성혜는 이 논문에서 여성국극이라는 공연예술장르를 둘러싼 현상들로부터 “사회로부터 소외된 이들의 목소리”와 “이들을 격리시킨 더 큰 목소리”의 상호작용을 읽으며, 그것이 우리 자신의 이야기를 내포하고 있음에 주목한다.⁵⁴⁾

2010년 이후 김은영의 논문이 두 편 발표되었는데, “식민지 근대 공간에서 여성음악가의 사회적 성격”⁵⁵⁾은 “전통과의 구분을 통해 창출되는 근대”⁵⁶⁾에서 전통음악계 여성들이 식민지의 이중적인 담론에 의해 종속되는 것을 보여준다. 제국주의는 근대화된 세계에서 전통과 여성이 후진적 이면서 이질적인 타자의 이미지를 공유하게 만들었다. 김은영은 근대화된 세계에서 전통음악계 여성은 한편으로는 개량되어야 할 전근대성의 표상으로, 다른 한편으로는 보존해야 할 민족정체성을 대변하는 존재로서 양가적인 위치에 있었으며, 이러한 양가적 위치가 식민지 여성을 이중으로 종속시켰다고 분석한다. 김은영의 2014년 논문은 전통음악 전수자였던 지영희의 생애와 행적을 통하여 전통음악의 근대성을 고찰한 것이다.⁵⁷⁾ 김은영은 압축적이고 격렬한 근대화 과정 속에서 국악관련 악단의 창단 등 국악의 근대화를 모색한 지영희의 행적이 전통음악인들의 사회적 생존을 도모한 것 이면서 동시에 전통음악 정체성의 상실 위기를 초래했다고 지적한다.⁵⁸⁾

음악사 서술을 제외한 페미니즘 음악학의 연구는 “음악과 여성”을 주제로 열렸던 한국서양음악학회의 2001년 정기학술대회와, 이를 바탕으로 한 『서양음악학』의 2002년 특집호를 기점으로 시작되었다고 할 수 있다. 민은기의 논문 “페미니즘 음악학의 성과와 전망”⁵⁹⁾은 1980년대 시

51) 이경희, “한국 전통음악 역사 속의 여성 음악인들,” 30.

52) 권도희, “19세기 여성음악계의 구도,” 『동양음악』 24 (2002), 17-40.

권도희, “기생조직의 해체 이후 여성음악가들의 활동,” 『동양음악』 25 (2003), 129-165.

이 외에도 권도희는 ‘여성’을 제목이나 키워드에 넣지는 않았지만 일종의 여성 음악가였던 기생을 다양한 관점에서 연구한 다수의 논문을 썼다.

53) 주성혜, “전통예술로서의 여성국극 주변적 장르를 통한 중심적 가치관 읽기,” 『낭만음악』 79 (2008), 157-177.

54) 위의 글, p.174.

55) 김은영, “식민지 근대 공간에서 여성음악가의 사회적 성격,” 『음악과 민족』 39 (2010), 175-200.

56) 위의 글, p.175.

57) 김은영, “지영희와 전통음악의 근대성,” 『음악과 민족』 47 (2010), 15-42.

58) 위의 글, pp.35-38.

작된 페미니즘 음악학의 역사적 발전 추이를 정리하고, 음악사와 음악분석 및 비평, 음악교육학, 종족음악학(음악인류학) 등 각 분야에서 페미니즘 음악학의 연구 성과와 비판점을 제시하며 나아갈 길을 모색하였다. 함께 실린 김희정의 논문 “〈음악과 여성〉에 관한 시론: 음악과 페미니즘, 그 미래와 목표, 그리고 향방은?”⁶⁰⁾도 비슷한 맥락에 있다. 이에 앞서 김희정은 여성 작곡가에 대한 사회적 제약을 고찰하고 극복방안을 모색한 “창작음악과 여성: 진단과 개선방안”⁶¹⁾을 발표하였다.

한국에서의 선행연구 흐름은 서양음악사와 한국의 양악사, 전통음악사에서 여성 음악가를 다루는 것과, 페미니즘 음악학에 대한 반성과 미래의 모색 등으로 이루어졌다. 초기에는 연구의 경향이 서양음악사에 치중되어 있었으나, 2002년 이후 점차 한국에서의 음악과 여성에 관한 주제에 관심이 증가하면서 양악사와 전통음악사 양면에서 꾸준히 연구가 이루어져 오고 있다. 또한 21세기 초입에 페미니즘 음악학의 나아갈 방향을 고민하고 모색했던 학자들의 노력이 눈에 띈다. 2002년이라는 시기적 계기를 통해 연구가 크게 증가했고, 당시 민은기는 지난 연구의 성과를 되돌아보고, 미래를 전망하며 종족음악학 등 분야별 연구의 필요성을 역설했다. 그러나 이후 특집호 등 이외에는 연구의 양이 눈에 띄게 줄었으며, 현재 시점에서 보았을 때 음악학의 젠더 연구에 관한 관심은 점차 감소하였다고 할 수 있다. 반면 전통음악계에서는 현재까지 논문이 꾸준히 발표되면서 젠더 연구에 관한 관심이 조금씩 증가하고 있는 추세이다.

동서양을 막론하고 음악사에서 배제된 존재였던 ‘여성음악가’를 무대 위로 끌어올리는 작업은 계속되고 있고, 의미 있는 작업이다. 그런데 현재까지의 연구는 주로 과거의 소재를 다루거나, 작품 위주의 접근으로 이루어져 왔다고 생각된다. 이러한 전반적인 흐름과 달리 주성혜의 여성국극 연구가 동시대 여성국극인들의 격리된 목소리와 그들을 주변으로 배제시키는 중심의 목소리를 다룬 것이 눈에 띈다. 주성혜의 논문에서와 같이, 우리 사회의 여성음악가를 본다는 것은 그를 둘러싼 주체들의 상호작용을 통하여 우리의 이야기를 보는 것과 같다. 이러한 관점에서, 다음 장에서는 여성 작곡가 진은숙의 사례를 살펴봄으로써 ‘지금 여기’에서의 여성음악가와 그를 둘러싼 담론을 고찰하고자 한다.

59) 민은기, “페미니즘 음악학의 성과와 전망,” 『서양음악학』 5 (2002), 33-81.

60) 김희정, “〈음악과 여성〉에 대한 시론: 음악과 페미니즘, 그 미래와 목표, 그리고 향방은?,” 『서양음악학』 5 (2002), 97-100.

61) 김희정, “창작음악과 여성: 진단과 개선방안,” 『음악과 문화』 4 (2001), 33-57.

3. 서구에서의 진은숙 : 동아시아 여성 작곡가

독일 음악학자인 슈테판 드레스는 진은숙에 관한 단행본을 엮어서 먼저 독일에서 출판했고, 한국의 음악학자 이희경이 이 책을 번역 출판했다. 드레스와 진은숙 본인, 서구 음악계의 여러 명사들의 글과 진은숙의 인터뷰, 그리고 번역자인 이희경의 글을 포함하고 있는 이 책은 진은숙에 관한 전기적 서술과 함께 그녀의 음악을 바라보는 서구 음악계의 다양한 시선들을 드러내 준다. 이 장에서는 드레스의 책에 수록된 진은숙 재현에서 나타나는 특징을 간략히 살펴보고자 한다.

켄트 나가노는 진은숙에 관한 단행본의 첫 번째 헌사에서 그녀의 음악에 관해 이야기하면서, “동양과 서양이라는 서로 다른 전통의 긴장 속에서” 자신만의 언어를 찾아낸다고 쓰고 있다.⁶²⁾ 그리고 그것이 “우리 시대의 모습이자 현 시대에 부합하는 것”이라고 평한다. 나가노의 관점은 작곡가 진은숙의 재현에서 가장 핵심적인 주제를 다룬다. 진은숙은 자신의 음악이 출신 지역에 의해 ‘타자의 음악’으로 범주화되는 것을 경계했다. 한국에서 자랐고 독일에 거주하며, 한국을 비롯하여 북미와 유럽 여러 지역에서 활동하는 작곡가 진은숙의 정체성과 그녀의 음악은 특정 장소에 귀속시킬 수 없다. 진은숙의 정체성은 탈국가적, 탈민족적 세계화의 흐름 속에 있는 ‘우리 시대의 모습’을 반영하고 있다. 이러한 관점에서 볼 때, 진은숙의 음악은 서로 다른 전통의 경계 어딘가에 위치하는 것이 아니라 그 이질적 문화가 공존하고 상호작용하면서 만들어낸 “제3의 공간(third place)”⁶³⁾이라고 할 수 있다. 또한 그 공간은 서로 다른 것이 섞여 새로운 것이 되는 ‘혼종(hybrid)’의 공간이다.

드레스의 책에서 나타나는 진은숙 재현의 양상은 서구 음악계에서 스스로 말할 수 없는 하위주체인 동아시아 여성 작곡가가 평판을 획득한 주류 작곡가로서 자신의 목소리를 갖게 되는 과정을 보여준다. 진은숙의 음악은 서구의 비평가 등 다수의 화자에 의해 여러 텍스트에서 빈번히 동아시아의 특정 민족문화와 관계없는 그녀 개인의 독창성의 산물로써 재현된다. 예를 들어 마르틴 빌케닝(Martin Willkening)은 켄트 나가노를 인용하면서 진은숙의 음악이 특별한 이유는 그 음악이 무엇으로부터 영향을 받았는지 정확히 지적하기 어려울 정도로 “자신만의 개성적 언어”를 지닌 작곡가이기 때문이며, 그녀가 유럽과 아시아의 음악 전통을 아우르는 “자유로운 보편적 정신의 소유자”라고 쓰고 있다.⁶⁴⁾ 드레스는 진은숙 단행본의 서문을 시작하면서 그녀의 《바이올린 협주곡》

62) 켄트 나가노, “켄트 나가노 헌사,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 18.

63) Homi Bhabha, 『문화의 위치: 탈식민주의 문화이론』, 나병철 번역(서울: 소명출판, 2005), 93.

64) 마르틴 빌케닝, “오로지 자신의 판타지에 의존하여, 진은숙의 창작세계,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』,

에 관한 하바쿱 트라버(Habakuk Traber, 1948-)⁶⁵⁾의 평을 인용하고 있는데, 트라버는 이 작품을 “최고의 감각을 지닌 예술가가 개인적으로 이룩한 성과”라고 평가한다.⁶⁶⁾

이러한 ‘개인성’의 강조는 역설적으로 진은숙의 음악이 그녀 개인의 것으로 받아들여지기 보다는 그녀를 둘러싸고 있는 젠더와 지역성, 혹은 리게티에 관한 외부적 맥락에 쉽게 연결되는 현실을 반영한다. 진은숙과 서구 비평가들의 의도적인 ‘거리두기’에도 불구하고 여성이라는 젠더, 동아시아라는 지역성, 그리고 죄르지 리게티(György Ligeti)⁶⁷⁾라는 백인 남성 대가와의 관련성은 진은숙의 재현에서 여전히 그녀를 규정하는 요소로 빈번히 등장하며 진은숙의 재현을 그녀의 ‘타자성’과 관련시킨다. 따라서 진은숙은 작곡가로서의 경력 전체에 걸쳐서, 자신의 목소리가 아닌 담론에 의한 재현을 경험하고 있다고 할 수 있다.

드레스의 책에 수록된 대담 중 하나에서 유럽 음악계에서 활동하는 아시아 출신의 여성 작곡가로서 겪는 어려움에 관한 이회경의 질문에 진은숙은 다음과 같이 답한다.

글쎄요. 굳이 아시아계이고 여성이라서 힘들다고 이야기할 수는 없을 것 같아요. 유럽인이 우리를 무시한다고 하기도 어렵고요. 문제는 이 나라들은 너무나 탄탄한 전통과 안정된 사회구조 및 시스템을 가지고 있지만, 그 안에서 우리는 결국 이방인일 뿐이라는 겁니다. 어떤 외국인이 가도 어려운 것은 마찬가지예요.⁶⁸⁾

진은숙의 대답은 그녀가 자신이 속한 세계에서 ‘이방인’으로 정의됨을 보여준다. 아시아 출신으로서 서구 음악계에서 이방인이라는 것은 그녀가 ‘작곡가’로서 인지되기까지는 상대적으로 훨씬 더 많은 노력과 시간이 필요했다는 것을 의미한다.⁶⁹⁾ 진은숙의 노력을 단순히 작곡가로서의 평판과

406.

65) 하바쿱 트라버는 2006년부터 현재까지 진행되고 있는 〈진은숙의 아르스노바〉 콘서트 시리즈의 프로그램 해설을 담당하고 있다.

66) 슈테판 드레스, “독일어판 서문,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 12.

67) 진은숙은 서울대학교에서 강석희를 사사하고, 1985년 가우데아무스 콩쿨에서 우승(당시 유일한 여성이자 아시아여성, 최연소 참가자였다)한 후 독일학술교류처의 장학금을 받아 85~88년의 3년간 함부르크음대에서 죄르지 리게티를 사사했다. 진은숙은 당시 리게티의 가혹한 혹평과, 3년 동안 작품을 전혀 쓰지 못하며 보낸 혼란과 좌절의 시간에 관해 여러 인터뷰에서 언급했다. 리게티의 은퇴와 함께 진은숙은 함부르크를 떠나 베를린에 정착하였다.

68) 이회경, “작곡가로서의 삶과 한국 음악계에 대하여,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 108.

69) 위의 글, 109.

이방인으로서의 경험과 관련하여, 이 책에 실린 서울시향 상임작곡가 활동에 관한 글에서 진은숙은 젊은 작

인정을 얻기 위한 것으로 정의하는 것은 충분치 않다. 그녀가 ‘아시아 출신의 작곡가’ 혹은 ‘여성 작곡가’가 아니라 ‘작곡가’로서 정의되기를 원했다는 것이 중요하다. 진은숙은 작곡가로서 독자적인 작품세계를 구축하였다는 평판을 획득한 이후에도 지속적으로 리게티와 관련되어 언급되었다. 드레스는 진은숙과의 대담에서 리게티와 공부한 지 오랜 시간이 지났고 고유한 스타일을 발전시켰음에도 불구하고 여전히 그의 제자로 조명되는 것에 관하여 질문하는데, 진은숙은 그것이 독일에서 특히 두드러지는 현상이며 자신을 인정하지 않는 태도라고 답한다.⁷⁰⁾ 또한 이어지는 질문에서 진은숙은 1990년대 여성 작곡가들을 음악계 전면에 내세우려 했던 움직임 속에서 그녀가 전혀 언급되지 않은 것과 관련하여, “스스로 뭔가를 도모하려는 여성 작곡가들”과 거리를 유지했다고 말하고 있다.⁷¹⁾ 진은숙의 이러한 거리두기는 자신이 ‘아시아에서 온 여성 작곡가’로 규정되는 것과, 또한 그것이 자신을 ‘작곡가’로 인지시키는 데 제약으로 작용하는 것을 극복하기 위한 시도로 보인다.

진은숙은 대중을 상대로 한 공개적 발화인 하이델베르크 예술상 수상 기념 연설에서 스스로를 “자신의 작업이 젠더의 측면에서 평가되는 것을 좋아하지 않는 여성 작곡가”⁷²⁾라고 규정한다. 이어서 서구에서도 여성은 남성과 동등한 기회를 얻지 못하며, 음악가 중 가장 사회적 지위가 높은 작곡과 지휘 분야의 여성이 극소수인 현실 속에서 자신의 예술상 수상이 여성 작곡가들에게 고무적인 일이라고 언급한다.⁷³⁾ 자신은 ‘여성 작곡가’가 아니기를 원하지만, 자신의 성공이 ‘여성 작곡가들’에게 격려가 될 것이라는 진은숙의 발화에서 느껴지는 모순은 그녀가 외부세계에서 추구하는 정체성과 그녀 자신이 내면에서 인식하고 있는 정체성의 불일치에서 발생하는 것이다. 이러한 불일치는 여성성을 지위아만 성공한 여성 작곡가가 될 수 있다는 인식에서 비롯된다.⁷⁴⁾ 뉴욕타임스는 진은숙의 음악을 조명하는 기사에서 그녀를 “틀을 벗어난 작곡가(Composing Outside the Lines)”라고 명명했다.⁷⁵⁾ 서구에서의 진은숙 재현은 그녀가 서구 음악계의 관습적 틀에 의하여 규정되지 않

곡가를 양성하기 위하여 제공하는 기회들을 언급하면서, 유럽의 음악계에서 작품을 위촉받고 유럽의 현대음악 앙상블에서 작품이 연주되는 것은 아무리 오랫동안 유학을 하더라도 얻기 힘든 기회이며 자신이 부러워하고 동경했던 도움을 젊은 세대에게 주고자 한다고 쓰고 있다. “서울시립교향악단 상임 작곡가 활동에 대한 생각,” 위의 책, 147-149.

70) 슈테판 드레스, “음악에 매료되어 호기심이 가득했던 어린 시절과 학창 시절,” 위의 책, 48.

71) 위의 글, 48.

72) 진은숙, “하이델베르크 예술상 수상 기념 감사의 말,” 위의 책, 82.

73) 진은숙, “하이델베르크 예술상 수상 기념 감사의 말,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 83.

74) 이에 관하여 진은숙은 드레스와의 대담에서 “여성에 초점을 맞추는 일은 특정 관점을 따르는 하나의 선별 기준일 뿐”이며 “뭔가 희생 혹은 불이익을 담당할 역할”이 필요하기 때문에 존재하는 것이라고 언급하고 있다. 슈테판 드레스, 위의 책, 49.

기 위하여 분투했던 여정을 보여주며, 그 틀을 형성하는 담론들, 사람들, 그리고 진은숙 자신의 상호작용 속에서 계속적으로 재구성된다.

4. 한국에서의 진은숙 : 여성, 그리고 작곡가

한국에서의 진은숙은 그녀의 음악보다 ‘서구에서 성공한 한국 출신의 작곡가’ 진은숙에 관한 관심으로부터 그 재현의 양상이 시작된다고 할 수 있다. 진은숙이 서구의 주류 작곡가가 되었다고 해도 그녀는 여전히 서구 음악계에서 성공한 비서구 작곡가이다. 그런데 한국 음악계와 대중의 관점에서 진은숙은 서구를 향한 그들의 동경에 투사된다. 1세계의 패권을 동경하고, 동시에 그들의 주류에서 힘을 얻기 원하는 비서구 한국의 욕구는 서구 음악계의 주류 작곡가로 명성을 얻은 진은숙을 ‘서방 세계에서’ ‘한국을 대표하는’ 작곡가로 위치지음으로써 동일시를 통하여 대리만족을 얻고자 한다. 한국에서 진은숙은 서구를 대변하거나, 혹은 진은숙을 통하여 서구를 보는 일종의 ‘창’이라고 할 수 있다. 또한 다른 관점에서 진은숙은 서구를 향한, 혹은 1세계의 패권을 향한 한국의 동경과 욕망을 보여주는 창이 될 수도 있다.

한국에서 진은숙은 크게 네 가지 측면에서 다루어진다. 진은숙에 관한 초기 재현에서 두드러지는 것은 서구에서의 성공에 관한 언급이다. 진은숙에 관한 2005년 이전의 신문기사에서 가장 분량이 많은 주제는 그녀의 각종 콩쿠르 우승과 작곡상 수상 소식이며, 서구 음악계에서 유명 인사들과의 협업도 중요하게 다루어졌다. 다음으로 진은숙에 관한 전기적 설명과 그녀의 음악적 계보에 관한 설명이 또 다른 부분을 이룬다. 진은숙은 2006부터 2017년까지 서울시향의 상임작곡가로서 ‘진은숙의 아르스노바’ 시리즈를 이끌며 한국에서 활발하게 활동하였는데, 따라서 2006년 이

75) 2014년 9월 22일자 뉴욕타임스 기사(문화면 커버스토리).

http://www.nytimes.com/2014/09/23/arts/music/unsuk-chin-talks-about-her-music-and-influences.html?_r=2
(2019.10.28.접속).

뉴욕필의 2014-2015시즌 개막공연으로 진은숙의 클라리넷 협주곡이 미국 초연된 일자에 인터뷰를 바탕으로 한 진은숙 관련 기사가 실렸다. 슈테판 드레스의 책에서 언급된 내용들이 이 기사에도 동일하게 나오는 것을 볼 수 있다. 예를 들어, 독일에서는 여전히 진은숙의 작품이 독일 바깥에서처럼 연주되지 않는다는 것, 동서양의 전통을 섞어 이국적인 음악을 쓴다면 쉽게 성공할 수 있었겠지만 그것을 원하지 않았다는 것, 진은숙의 작품에서는 한국에서 자란 어린 시절의 기억이 어떤 방식으로든 재현적으로(in any representational way) 나타나지 않는다. 진은숙의 음악과 그녀의 개인적 경험은 직접적으로 관련되지 않는다는 것, 또한 그녀의 음악은 그녀 자신의 개인적 스타일(her own hybrid of styles)에 의한 것이라고 언급하는 점 등이다.

후에는 서구에서의 진은숙에 관한 재현보다 한국에서 진은숙이 수행하는 역할에 관한 재현이 주를 이루며, 재현의 양도 증가했다.

진은숙에 관한 텍스트는 대상으로 하는 독자층에 따라서 두 가지로 분류할 수 있다. 먼저 일반 대중을 대상으로 하는 일간지나 포털 사이트의 뉴스 기사가 있고, 클래식 음악 청중을 대상으로 하는 전문 잡지의 기사 등이 있다. 음악 전문 잡지를 구독하는 독자들은 전문가가 아니더라도 뉴스를 보는 독자들에 비해 확연히 높은 수준의 관심과 지식을 갖고 있다고 할 수 있으므로 일반 대중과 구분하는 것이 적절하다고 본다. 진은숙에 관한 학술논문은 사회의 담론을 보여주는 재현이 라기보다 전문가적 텍스트로서의 성격이 강하다고 보아 이 글의 분석 대상에서 제외하였다.

일간지나 포털 사이트에 게재된 뉴스 기사들에 나타나는 진은숙은 많은 경우 작곡가이면서 동시에 한 개인, 한 가정의 아내이자 어머니 즉 여성으로 재현된다. 그러나 잡지 기사에서 진은숙은 대부분 그녀의 음악 작품 혹은 음악 활동과 관련하여 '작곡가로써' 재현된다.⁷⁶⁾ 따라서 독자가 누구냐에 따라 텍스트에서 나타나는 진은숙 재현의 양상이 서로 다르게 나타난다고 할 수 있다. 일반 대중에게 보여지는 진은숙의 재현은 작곡가로서의 공적 영역과 개인으로서의 사적 영역 모두가 나타나는 반면, 음악계의 진은숙 재현은 작곡가로서의 공적 영역에 주로 관련되어 있다. 또한 음악계에서의 진은숙 재현이 상대적으로 일관된 양상으로 나타나는 것에 비해, 뉴스 기사에서 나타나는 진은숙 재현은 시간의 흐름에 따라 계속해서 변화하는 모습을 볼 수 있다.⁷⁷⁾⁷⁸⁾

76) 『객석』과 같은 전문잡지에서 다루어지는 진은숙의 재현은 음악에 대한 분석보다 작곡가에 관한 재현이 많다는 면에서 신문기사의 관심과 유사하다고 할 수 있지만, 작곡가를 다루는 태도 면에서는 일반 대중을 상대로 하는 신문기사보다 학계의 태도에 더 가깝다. 신문기사에서 진은숙이 주로 음악계의 '유명 인사'로서 다루어지고 가정생활과 같은 사적 영역에 관한 언급도 자주 나타나는 것에 비해, 객석의 진은숙 관련 기사는 진은숙을 주로 '작곡가로써' 다룬다.

77) 1985년에서 1993년까지 진은숙은 주로 해외 콩쿨 수상자로 기사화된다. 96년의 크로노스 4중주단과 함께한 내한 작품발표에서 진은숙은 '금의환향'한 재독 한국인으로 집중 조명되며, 2004년과 2005년에는 그라베마이어 상과 쾰른베르크상 수상자로 보도된다. 진은숙에 관한 뉴스기사에서, 진은숙을 소개할 때 빈번히 등장하는 코멘트 중 하나는 베를린 필하모닉 오케스트라의 상임지휘자인 사이먼 래틀이 그녀를 세계 음악계를 이끌 '차세대 작곡가 5인' 중 한 명으로 꼽았다는 것이다. 진은숙의 정체성을 서구 음악계 유명 인사의 인정에 근거하여 설명하는 이 이야기는 진은숙에 관한 기사에서 최근까지도 흔히 볼 수 있지만, 정확한 출처는 찾기 어렵고 다만 한국일보의 2001년 7월 4일자 기사에서 그 시기가 1999년이라고 언급되어 있다. 2005년은 진은숙에 관한 재현의 양상이 변화하는 시점인데, 이 해에 진은숙은 통영 국제음악제의 상주작곡가로써 한국에서 본격적인 활동을 시작한다. 2006년부터 2017년까지 서울시향의 상임작곡가로 활동하였으며, 2006년 이후 진은숙의 재현은 해외(서구)에서의 성공보다는 주로 한국에서 어떤 활동과 기여를 하고 있는가에 관련하여 다루어진다.

78) 진은숙 관련 뉴스 기사에서 99년 이전 기사는 네이버 뉴스 라이브러리의 기사를 참고했다. 네이버 뉴스 라이브러리에는 경향신문, 동아일보, 매일경제, 한겨레의 99년 이전 기사가 등록되어 있다.

진은숙은 서울대를 졸업했던 1985년에 네덜란드에서 개최된 가우데아무스 작곡 콩쿨에서 우승했다. 이 콩쿨은 진은숙이 한국의 주요 언론에서 조명되기 시작한 사건으로, 동아일보는 진은숙을 유럽의 권위 있는 콩쿨에서 “최초의 여자이자 아시아인 그리고 최연소자라는 세 가지 기록”⁷⁹⁾을 세우면서 1위를 한 신예 작곡가로 다루었다.⁸⁰⁾ 진은숙은 1985년부터 88년까지 독일 함부르크 대학에서 리게티를 사사했는데, 이 기간에는 작품을 쓰지 않았고 공식적인 활동이 없어 미디어에서 보도되지 않았다. 이후 1993년 진은숙이 도쿄 콩쿨에서 공동 1위를 하면서 동아일보를 비롯한 주요 일간지에서 이 소식을 다루었고,⁸¹⁾ 이틀 후 경향신문은 진은숙의 인터뷰 기사를 다시 내보냈다.⁸²⁾ 경향신문의 인터뷰 기사는 언론의 보도에서 처음으로 나타난 진은숙에 관한 비교적 상세한 진술과 진은숙 본인의 이야기를 포함하고 있는데, 진은숙은 이 기사에서 “비유럽인으로서 또한 여성으로서 인정받는다는 것이 결코 쉽지만은 않았다”고 언급한다. 이 시기까지 진은숙은 서구에서 갖 자리를 잡아가는 한국 출신의 작곡가로 소개되고 있으며, 진은숙이 ‘아시아 여성’이라는 출신배경의 제약을 극복하고 인정을 받았다는 사실이 부각된다.

90년대 진은숙에 관한 기사가 가장 많이 다루어지는 시기는 1996년인데, 이 해에 진은숙의 음악이 한국에서 두 차례에 걸쳐 연주되었다. 먼저 5월에 ‘미국의 현대음악’이라는 주제로 개최된 크로노스 4중주단의 연주회에서 크로노스 4중주단이 위촉한 진은숙의 작품 〈파라메타 스트링〉이 연주되었고, 8월에는 KBS관현악단의 연주로 〈산티카 에카틸라〉가 한국 초연되었다. 대중적으로 인기 있는 현대음악 연주 그룹인 크로노스 4중주단의 내한연주 자체가 많은 신문에서 기사화 되면서, 진은숙이 이들에게 위촉받은 곡으로 고국에서 작품을 세계 초연하게 된 것이 “11년만의 금의 환향”으로 다루어졌다.⁸³⁾ 90년대의 마지막 사건은 영국 음악전문지 「클래식 CD」에서 차세대 거장으로 선정한 7인의 신진 작곡가에 진은숙이 포함된 것이다.⁸⁴⁾ 동아일보는 관련 기사에서 진은숙

79) “네덜란드 국제 作曲(작곡)콩쿠르 진은숙양 아시아인(인) 첫1位(위) 女子(여자)로도 처음—最年少(최연소) 기록까지,” 『동아일보』 (1985.10.15).

80) 월간 『객석』에서는 이보다 앞서 1984년 4월호에 당시 대학생이었던 진은숙의 세계음악제 입선소식을 기사로 실었고, 11월에 세계음악제 관련 소식을 특집 기사로 다루면서 강석희와 진은숙의 글을 실었다.

81) 동아일보와 한겨레는 사회면에, 경향신문은 생활/문화면에 진은숙의 우승 소식을 실었다. 1993년 10월 8일자 기사.

82) “동경 작곡콩쿠르 1위 진은숙씨 “日(일) 주취라 부담느꼈어요,” 『경향일보』 (1993.10.10).

83) “유학11년만에 세계적 작곡가로... 재독 진은숙씨 “나의 음악세계는 인류보편의 정서,” 『경향신문』 (1996.5.23).

84) 이 사건은 당시 기사화되었지만 이후에는 진은숙 관련 기사에서 전혀 언급되지 않는다. 오히려 이와 비슷한 사건으로, 베를린 필하모닉의 상임 지휘자인 사이먼 래틀이 1999년 당시 취임을 앞두고 '21세기를 이끌 다섯

이 미국인 이론제이 커니스와 함께 두 명의 비유럽인 중 하나라고 보도하며, 유럽 각 국에서의 앞으로의 활동계획을 전했다.⁸⁵⁾

2001년 진은숙은 도이체 심포니 오케스트라의 초빙작곡가로 선임되는데, 이것은 진은숙의 경력에서 유럽의 주요 관현악단과 함께 한 첫 정규 고용으로 중요하게 다루어진다.⁸⁶⁾ 진은숙은 90년대에 이미 주요 출판사인 부시 앤 호크스와 전속계약을 했고 다양한 무대에서 작품이 연주되었지만, 이 시기의 기사에서부터 비로소 서구 음악계의 주류 작곡가로서 평가되기 시작한다고 볼 수 있다. 서구에서 진은숙의 입지를 구체적인 사건을 언급하면서 외부적 인정과 관련하여 강조하는 이전 기사들에서 나타나는 경향과는 대조적이다. 2002년에는 아시아 현대음악제 워크숍의 폐막 연주회에서 고타로 시도가 지휘하는 서울시향과 비비안네 하그너의 협연으로 진은숙의 〈바이올린 협주곡〉⁸⁷⁾이 연주되었다. 한국일보는 이 사건을 보도하면서 진은숙과의 인터뷰 기사를 내는데, 이 기사의 제목은 “세계적 명성의 재독 작곡가 진은숙”⁸⁸⁾이다. 이전의 기사 제목들이 주로 수상 소식 등 특정 사건과 관련하여 진은숙을 설명하는 방식을 취했던 것과는 달리, 이 기사의 제목은 그녀가 다른 수사적 설명 없이 자신의 이름 자체로 설명되는 존재로서 표현됨을 보여 준다.

또한 이 기사에서 특징적인 것은 진은숙의 사적 영역이 언급된다는 것인데, 진은숙은 작곡가로서 뿐 아니라 “마흔에 첫 아기”를 낳은 어머니로서 재현된다. 1999년에서 2002년 사이 한국에서의 진은숙 재현의 흐름을 살펴보면 진은숙이 ‘서구에서 입지를 다지는 과정 중에 있는 재외 한인 작곡가’에서 ‘세계적(서구와 동일한 의미에서) 명성을 이미 획득한 한국 작곡가로 변모하고 있음을 알 수 있다. 이는 한 분야의 전문가적 업적 뿐 아니라 사적 영역까지 호기심의 대상으로 다루어지는 대중적 관심을 받는 유명인사로 진은숙을 다루고 있는 양상을 보여준다.

사적 영역에 대한 언급은 2016년까지도 계속되며 더욱 강화된다. 진은숙은 “핀란드 출신 피아니스트인 남편 마리스 고도니와 아들 리운(4)과 함께” 한국을 방문한 작곡가로,⁸⁹⁾ “음악평론가

명의 작곡가’ 중 한 명으로 진은숙을 언급한 일은 2000년대 진은숙 관련 기사에서 그녀의 명성을 입증하는 주요 사건으로 빈번히 언급된다. 이러한 현상은 래틀의 유명세 때문인 듯하다.

85) “지구촌 차세대작곡가 7인(인)에 진은숙씨 뽑혀,” 『동아일보』 (1999.10.14).

86) “[도이체 심포니오케스트라] 진은숙씨 초빙작곡가 선임,” 『한국일보』 (2001.7.4).

87) 켄트 나가노가 2000년 도이체 심포니 오케스트라의 상임 지휘자로 부임하면서 진은숙을 초빙작곡가로 선임하여 〈바이올린 협주곡〉(2001)을 위촉했고, 2002년 1월 20일 비비안네 하그너의 협연으로 베를린 필하모니홀에서 초연했다. 진은숙은 이 작품으로 2004년 그라베마이어상을 수상한다.

88) “세계적 명성의 재독 작곡가 진은숙,” 『한국일보』 (2002.5.7).

89) “통영음악제 상주작곡가 진은숙씨 “청중에 다가가는 현대음악 추구해요,” 『한겨레』 (2005.3.17).

인 진희숙의 동생이자 진보논객 진중권의 누나” 그리고 “18세 연하의 피아니스트 남편(마리스 고토니)과 잉글리쉬 체임버 오케스트라의 상임지휘자인 시아버지 랄프 고토니”까지 “가족관계를 더하면 화제가 더 풍부해지는데”⁹⁰⁾ 작곡가로 재현된다. 조선 비즈의 2016년 10월 15일자 인터뷰 기사는 진은숙의 남편에 관한 질문을 여러 개 다루었다. 이 기사는 진은숙의 “러브스토리”가 유명하다고 언급하면서 “연하의 남자”와 나는 “예술적 동지애”에 관하여 질문하며 음악적 교감에 관한 진은숙의 답변을 실었다.⁹¹⁾ 진은숙의 결혼은 어떤 텍스트에서도 정확하게 시점과 배경이 언급된 바 없으나, 결혼 관련 내용을 언급한 텍스트들을 살펴볼 때 2000년을 전후로 하여 이루어진 것으로 추측된다. 그런데 『객석』 기사를 예로 살펴보면 2000년 이후 첫 두 기사를 제외하고는 진은숙의 결혼과 관련된 사적 영역에 대한 언급이 전혀 없다.⁹²⁾ 2005년 이후 일관되게 진은숙을 독립된 한 명의 ‘작곡가로서’ 재현하는 『객석』 기사의 서술 태도와 최근에 이르기까지 진은숙의 연애사를 언급하는 뉴스 기사의 서술 태도는 대상을 바라보는 관점의 차이를 분명하게 보여준다.

진은숙 이후의 세대에서 해외에서 성공을 거둔 남성 음악가에 관한 기사에서는 아내나 자녀, 가정에 관한 사적 영역의 언급이 드물다. 특정 남성 음악가를 진은숙과 비슷한 위치에 놓기는 어렵지만, 예를 들어 진은숙과 비슷한 세대의 음악가로서 해외 무대에서 활동하며 국내 대학에서도 교수로 재직하는 성악가 연광철이나 바이올리니스트 강동석에 관한 기사의 경우 사적 영역에 대한 언급은 찾기 어렵다. 이러한 점을 감안할 때, 진은숙의 사적 영역에 관한 언급이 2002년 이후 지속적으로 등장한다는 사실은 대중이 진은숙을 한 개인 혹은 전문가가 아니라 호기심의 대상으로서의 ‘여성’으로 본다는 것을 시사한다. 스타의 사생활에 관심을 갖는 것과 유사한 맥락에서 대중은 진은숙의 사생활에 관심을 가지며, 일반 대중을 독자층으로 하는 뉴스 기사에서는 진은숙의 전문가적 면모 뿐 아니라 사적 영역까지 포함함으로써 대중의 호기심에 반응하는 것이다. 또한 진은숙 본인

90) “경계 없는 다양한 음악 하고 싶어요,” 『데일리한국』 (2009.4.29).

91) “[김지수의 인터스텔라] ‘별레의 시간’ 건너 세계적인 작곡가로, 진은숙 “창작은 제대로 된 지옥을 경험해야 나오는 것,” 『조선 비즈』 (2016.10.15).

92) 두 편의 기사에서 언급된 진은숙의 사적 영역은 다음과 같다. 2002년 6월호에 실린 인터뷰 기사의 도입부에는 그 자리에 함께한 사람들을 언급하면서 “그녀의 연하 남편, 그리고 15개월 된 아들”이라고 쓰고 있다. 진은숙의 남편을 언급하며 굳이 ‘연하’라는 사실을 밝힌 것은 그녀에 대한 호기심과 흥미를 불러일으키기 위한 서술방식으로, 뉴스 기사 보도와 유사한 태도라고 생각된다. 두 번째 기사는 2005년 3월호의 인터뷰 기사로, 남편에 관한 이야기를 이어가던 인터뷰 말미에서 특별히 음악이 잘 썬다는 시간이 있느냐는 기자의 질문에 진은숙은 “아유, 그런 게 어디 있어요. 애기 엄마가 아무 때나 짬 나면 쓰는 거지”라고 대답했다. 이런 방식으로 진은숙을 그 나이의 일반적 여성으로서 재현한 기사는 이것이 유일했고, 이후로는 진은숙의 가족에 관한 언급은 어떤 기사에서도 찾을 수 없다.

도 자신을 여성으로서 재현하는 이러한 질문들에 충실히 답함으로써 대중의 호기심을 만족시키는 데, 이러한 태도는 서구에서 적극적으로 ‘여성 작곡가’로 언급되기를 거부했던 진은숙의 위치짓기와는 상반되는 모습이라고 할 수 있다.⁹³⁾

자신을 작곡가 이전에 ‘여성’으로 접근하는 한국의 언론을 대하는 진은숙의 이와 같은 태도는 서구에서 ‘여성 작곡가’로 규정되는 것도 거부했던 것에 비하여 상대적으로 관대하고 여유롭다고 할 수 있다. 이러한 태도의 차이는 한국과 서구에서 진은숙의 위치짓기가 시작되는 지점이 다르기 때문에 나타난다고 추측해볼 수 있다. 한국에서 이방인이 아니라 내부자인 진은숙은 더 이상 여성이기 때문에 주변화 될 위험성을 내포한 존재가 아니다. 진은숙은 단지 한국에서의 주류가 아니라 ‘서구의 주류’ 작곡가이기 때문이다. 진은숙이 서구에서 획득한 명성이 그녀를 한국에서 중심으로 확고하게 위치시키며, 따라서 그녀의 젠더가 갖는 주변화의 가능성을 상쇄시킨다.

서구에서 진은숙은 ‘여성’ 작곡가가 아니라 ‘작곡가’로 규정되기를 원했고, 그녀가 자신에게서 ‘여성’을 지우기 원했던 이유는 주변화를 극복하기 위함이었다. 그러나 진은숙은 중심으로의 진입에 성공한 이후에도 지속적으로 백인 남성 대가(리게티)와 관련된 존재로서 언급되었다. 한국에서 진은숙은 젠더와 관계없이 이미 중심에 위치한 존재로서 경력을 시작했다.⁹⁴⁾ 그러나 서구에서 성공한 주류 작곡가라는 명성으로 대중적 관심을 획득하면서, 작곡가로서의 전문가적 측면 뿐 아니라 대중의 호기심을 끄는 저명한 음악가 집안의 연하 피아니스트와 결혼한 ‘여성’으로서 언급되었다. 진은숙은 자신에 관한 재현에서 여성성을 부정하기도, 받아들이기도 했으나, 결과적으로 서구에서나 한국에서나 여성으로서 재현되었다고 할 수 있다.

뉴스 기사에서 진은숙은 공적 영역에 관련해서도 여성으로서 기술된다. 진은숙이 서울시

93) 슈테판 드레스의 단행본에서 진은숙의 과거 어린시절 가정에 관해서는 한 편의 긴 글로 설명되지만 현재의 가정에 관한 어떤 서술도 나타나지 않는 것은 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 드레스의 책에서 진은숙이 결혼을 했고 아들이 있는 아내이자 어머니라는 사실은 책 말미에 삽입된 한 장의 사진(345, 2007년 11월 15일 바이에른 국립오페라극장에서 열린 <이상한 나라의 엘리스> 공연이 끝난 뒤 플라시도 도밍고, 켈트 나가노, 남편 마리스 고토니와 아들과 함께 찍은 사진이다.)으로 넘치지 암시된다. 드레스의 책이 진은숙을 전적으로 ‘작곡가로서’ 재현하는 전체적 흐름을 유지했던 것을 감안할 때, 이 사진의 등장으로 제시된 정보-진은숙이 자녀를 키우는 기혼여성이라는 것은 상당히 갑작스럽고 문맥에서 벗어난 것으로 느껴진다. 드레스의 책에 진은숙의 사진이 여러 개 실려 있지만 가족과 함께한 것은 이 사진이 유일하며, 가족에 관한 어떤 부연설명도 없다. 이러한 방식은 일반 독자를 대상으로 하는 단행본의 성격상 가족에 관한 내용을 포함시키지만, 진은숙을 ‘여성’으로 재현하는 것은 경계하는 태도로 보인다.

94) 한국에서 진은숙의 본격적인 경력의 시작은 2005년 통영국제음악제 상주작곡가로 활동했던 시점으로 볼 수 있다. 이후 2006년 서울시향 음악감독으로 부임한 정명훈의 초청으로 서울시향 상임작곡가로 부임하여 2017년까지 활발하게 활동하였다.

향에서 활동하기 전, 2005년 동아일보에 실린 한 칼럼은 제목을 “한국 여성이 일을 저지른다”고 썼다.⁹⁵⁾ ‘저지른다’는 표현은 일반적으로 잘못이 생겨나게 행동한다는 의미를 갖는다. 권위 있는 여러 작곡상을 수상했던 진은숙의 성공을 기술하면서 ‘일을 저지른다’는 표현을 반어적으로 사용하는 것은 그 성공이 ‘예상치 못한’ 일이었다는, 혹은 그 성공을 만들어낸 진은숙의 시도가 ‘뒷일을 생각지 않는 무모한’ 것이었다는 어조를 띤다. 일상에서 반어적으로 사용되는 경우가 드물지 않으나, 공적인 기사의 제목에서 ‘저지른다’는 표현이 반어적으로 사용된 사례가 적은 이유는 아마도 그 표현이 암시하는 비하의 뉘앙스 때문이라고 생각된다.⁹⁶⁾ 칼럼의 필자는 당시 40대의 작곡가였던 진은숙을 “만년 소녀처럼 겁을 모르는, 경계도 모르는 ‘피트라 팬’(실례!), ‘어떤 실험도 마다않는 월경인(越境人)’”으로 설명하는데, 이러한 태도는 그녀를 한 분야의 원숙한 전문가로서 존중하기보다 음악적 경향조차 순수함을 가장한 무지함, 그에 기인하는 용감함과 미숙함으로 표현되는 여성성과 관련짓는다.

진은숙의 여성성은 정반대의 방식으로 나타나기도 한다. 위에서 언급한 칼럼이 진은숙을 실제와 관계없이 소녀적인 이미지로 재현했다면, 그녀를 “작곡 여걸”로 묘사한 중앙일보의 기사는 진은숙을 “화통하고 도발적”이며 “괴짜”인 여성으로 묘사한다.⁹⁷⁾ 진은숙은 세계 각지에서 날아드는 각종 초청장을 무시하고, 대학 시절 곡 쓰느라 한 달 내내 학교를 빠졌던 ‘별난 사람’으로 언급되며, 본인의 언어로 “말이 좋아 여걸, 여장부지, 사실은 강패”로 설명된다. 이 기사는 진은숙을 과격하고 규칙과 예의를 존중하지 않는 자극적인 이미지로 그려냄으로써, ‘여성성을 부정하는’ 방식으로 여성 작곡가 진은숙을 규정한다.

서구에서의 진은숙 재현에서 백인 남성 대가인 리게티와의 관련성으로 종종 다뤄졌다는 것이 특징이라면, 한국에서 진은숙은 서울대 재학 시절 스승인 강석희(姜碩熙, 1934-)와 강석희의 스승인 윤이상(尹伊桑, 1917-1995)과 연결된 존재로 그려진다. 한국적인, 혹은 ‘동양적’인 요소를 적극적으로 자신의 음악에 차용했던 윤이상과 의도적으로 지역성을 배제하고 서구 전통 어법에 충실했던 진은숙은 음악적으로 정반대의 길을 갔다고 할 수 있다. 그러나 한국에서의 진은숙 재현은 작품 경향과는 관계없이 독일에 거주하며 서구에서 활동하는 성공한 작곡가라는 점, 특히 윤이상과

95) “[최정호 칼럼] 한국 여성이 일을 저지른다,” 『동아일보』 (2005.3.30).

96) 네이버 뉴스에서 “저지른다”는 단어로 뉴스의 제목을 검색하면 1992년부터 현재까지 총 58건이 검색되는데, 그 중 진은숙의 기사를 포함하여 7건만 반어적 용법으로 사용되었다. 2건은 축구팀에 대한 기사이고, 연예인에 대한 기사가 2건, 그리고 나머지 2건은 최영미 시인의 시구 “부끄러움을 감추려, 詩를 저지른다”를 제목에 인용한 기사이다(2019.10.28.검색).

97) “유럽이 알아봤다 ‘작곡 여걸’ 진은숙,” 『중앙일보』 (2010.10.14).

진은숙이 모두 독일 뮌헨의 바이에른 오페라극장에서 자신의 오페라를 초연하여 성공을 거두었다는 점을 부각시키며,⁹⁸⁾ 진은숙을 한국 음악계의 계보에서 “윤이상, 강석희를 이어 급진적 모더니즘으로 분류”되는 작곡가로 규정한다.⁹⁹⁾

이에 관하여 진은숙은 “예술은 철저히 혼자 하는 것이니 ‘계’라는 표현에는 동의하지 않는다”고 말하며 한국적인 것보다 중요한 것은 독창성이라고 선을 긋는다.¹⁰⁰⁾ 그럼에도 불구하고 자신이 강석희의 제자이고 강석희가 윤이상의 제자라는 점에서는 이와 같은 진술이 일부 맞는 표현이라고 시인한다.¹⁰¹⁾ 진은숙이 상임작곡가로 활동했던 기간에 서울시향에서 진행했던 마스터클래스는 “제2의 진은숙을 발굴하기 위한”¹⁰²⁾ 작업이다. 이와 같은 서울시향의 프로젝트는 작곡가로서 진은숙이 이미 고유명사로 여겨진다는 점을 보여준다. 그러나 동시에 “제2의 윤이상”¹⁰³⁾이라고 규정되기도 하는 진은숙에 관한 묘사는 여전히 남성 작곡가에 견주어 설명되는 여성 작곡가 재현의 한계를 보여준다.

진은숙을 소개하며 윤이상과의 관련성을 언급하는 방식은 대중을 상대로 하는 뉴스 기사에서만 특징적으로 나타나는 현상이라는 점을 주목해볼 수 있다. 진은숙 본인은 자신의 음악적 배경을 설명할 때 윤이상이 아닌 리게티와의 경험을 통하여 ‘자신만의 언어’를 추구하게 된 것을 중요하게 언급하며,¹⁰⁴⁾ 『객석』 등의 잡지 기사에서도 윤이상에 관한 언급은 찾기 어려운 대신 리게티와 관련하여 다루어지는 경우가 많다. 음악적 유사성이 거의 없는데도 불구하고 진은숙을 윤이상과 같은 ‘음악적 계보’에 놓는 방식은 한편으로는 대중에게 보다 친숙하고 위인화된 인물과 관련시킴으로써 그녀를 민족적 자부심을 잇는 또 한 명의 신화화된 인물로 위치시키는 것으로 볼 수 있다.

한국에서 진은숙의 본격적인 활동은 2005년에 시작되었다. 윤이상 서거 10주년을 기념하던 그 해 통영음악제 상주작곡가로 초빙된 것이다. 그리고 1년 후인 2006년에 진은숙은 서울시향의 상임작곡가로 초청되었는데, 이 두 가지 사건에서 진은숙을 재현하는 방식은 약간 차이가 있다.

98) “뮌헨 무대 올라간 ‘이상한 나라의 엘리스’ 의 진은숙,” 『동아일보』 (2007.10.25).

경향일보 2015년 3월 11일자 기사, 「진은숙의 오페라 ‘이상한 나라의 엘리스’ 세계 무대에서 각광’. 이외에도 진은숙의 오페라에 관한 대부분의 기사가 윤이상의 <심청>이 같은 무대에 올랐던 것을 언급하고 있다.

99) “호암상 받은 세계적 작곡가 진은숙 “예술은 가혹한 것, 진짜 할 사람만 해야,” 『여성신문』 (2012.6.8).

100) 위의 글.

101) “호암상 받은 세계적 작곡가 진은숙 “예술은 가혹한 것, 진짜 할 사람만 해야,” 『여성신문』 (2012.6.8).

102) “제2의 진은숙 찾아오’, 서울시향 작곡가 마스터클래스,” 『뉴시스』 (2014.10.4).

103) “작곡가 진은숙이 안내하는 ‘이상한 나라...’, 『한겨레』 (2008.2.28).

104) 진은숙, “나의 작품 세계”, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품 3』 (서울: 예종출판사, 2005), 54~55.

2005년의 기사는 진은숙의 경력 중 화려한 부분들을 상세히 언급하는 경향이 있다. 예를 들어 2004년 그라베마이어상 수상 소식은 수상 당시 동아일보를 제외하면 보도된 기사를 찾기 어려운데,¹⁰⁵⁾ 진은숙의 통영음악제 초빙 소식을 보도하는 대부분의 기사는 그라베마이어상을 ‘음악계의 노벨상’이라 칭하며 언급한다. 이와 함께 2005년의 쇤베르크상 수상 소식도 소개된다. 또한 세계적 명성에 비해 고국의 무대에서는 홀대를 받았다는 내용이나, 타국에서의 노력을 고국에서 인정받게 되어 기쁘다는 진은숙의 발화가 삽입되는 경우가 많다. 강석희와 죄르지 리게티의 제자로 음악적 계보를 설명하거나, 유명한 진보논객인 진중권과 음악평론가 진희숙이 진은숙의 가족인 것이 언급된다. 당시 초연을 앞두고 있었던 《이상한 나라의 앨리스》 오페라는 진은숙의 작품 중에서 가장 규모가 크고 주목을 받은 프로젝트였는데, 대개의 관련 기사에서 이 오페라에 관한 소식을 언급한다.

2005년 한국에서 본격적인 활동을 처음 시작할 때의 기사들이 진은숙에 관한 상세한 설명과 소개를 포함하는 것과는 다르게, 진은숙이 2006년 서울시향의 상임작곡가로 초빙되었을 때는 상대적으로 수사가 적다. 관련 기사들은 진은숙에 관한 간략한 소개와 함께 그녀가 하게 될 활동을 설명한다. 서울시향 상임작곡가 활동을 기점으로 진은숙이 더 이상 한국에서 화려한 수사로 설명하지 않아도 되는 존재가 된 것은, 2001년 도이체 심포니 오케스트라의 작곡가로 초빙되면서 당시 보도된 기사의 제목에 외부적 사건과 관계없이 본인의 명성으로 소개되기 시작했던 것을 상기시킨다. 유럽의 주요 관현악단에 정규 고용된 것이 유럽의 음악계가 진은숙을 주류 작곡가로 받아들였음을 보여주는 것과 유사하게, 정명훈이 음악감독으로 취임한 한국의 가장 유명한 오케스트라와 함께 일하게 되었다는 점은 진은숙이 한국에서도 ‘이미 알려진’ 존재가 된 것임을 시사한다.

진은숙에 관한 보도 기사에서 2006년을 기점으로 서술태도의 변화가 나타나는 것과는 달리, 인터뷰 기사들은 2006년 이후에도 이전과 비슷하게 인물의 화려한 과거 이력을 강조하는 양상을 보인다. 진은숙의 화려한 경력과 앞으로의 계획, 어릴 적 가족과 현재의 가족에 관한 내용들을 포함한다. 그리고 여기에 한 가지 내용이 추가된다. 세계적 명성의 작곡가 진은숙이 고국의 척박한 현대음악계 풍토를 바꾸기 위해 헌신적으로 노력하는 기획자일 뿐 아니라, 다음 세대 작곡가를 양성하기 위해 시간과 노력 뿐 아니라 개인적인 재정까지 투자하는 “한국 순정파”¹⁰⁶⁾로 그려진다는 점이다.

105) “재독 작곡가 진은숙씨 그라베마이어상 수상,” 『동아일보』 (2003.12.3).

106) “[김지수의 인터스텔라]벌레의 시간 견뎌 세계적인 작곡가로, 진은숙 “창작은 제대로 된 지옥을 경험해야 나오는 것,” 『조선 비즈』 (2016.10.15).

진은숙은 한국에서 “현대음악 전도사”¹⁰⁷⁾를 자처하며 〈아르스 노바〉 시리즈를 통해 현대 음악이 창작되고 연주되는 환경을 조성하기 위해 애쓴 바 있다. 그리고 〈아르스 노바〉는 어려움을 극복해 나가면서 사실상 현대음악의 불모지였던 한국에서 새로운 공연 문화를 만들어내었다. 진은숙의 〈아르스 노바〉는 정기적인 연주회 시리즈로 현대음악 청중을 발굴해 내고, 서울시향의 현대음악 연주 능력을 향상시켰으며, 기존의 현대음악 레퍼토리를 연주할 뿐 아니라 국내외의 많은 작곡가들에게 작품을 위촉했다. 진은숙은 관객에게 생소한 현대음악 프로그램을 소개하기 위해 공연 전 렉처를 직접 진행했다. 공연 전 렉처는 청중이 난해하고 생소한 현대 음악 프로그램에 관하여 흥미를 느끼고 좀 더 친숙하게 받아들일도록, 그래서 연주회를 관람하는 데 만족감을 느끼도록 돕는다. 연주회장에서 프로그램 기획자와 연주자, 그리고 청중 사이에 실제 소통이 이루어진다. 이러한 소통의 효과는 대중의 취향과 거리가 먼 〈아르스 노바〉 연주회에서 초대권이 거의 발행되지 않는 3층 객석을 유료 관객이 가득 채운 것을 보면 알 수 있다.¹⁰⁸⁾

최근의 진은숙 관련 기사에서 눈에 띄는 표현은 진은숙을 고전음악과 현대음악 사이의 “다리”로 비유하는 것이다. 진은숙은 “미래에 고전이 될” 음악을 쓰는 작곡가로, 현대음악의 정전일 뿐 아니라 고전과 낭만의 다리로 상징되는 베토벤을 은연중에 연상시키는 존재로 상정된다.¹⁰⁹⁾ 월간 『객석』의 기사에서도 이와 유사하게 진은숙의 작품이 현대음악 레퍼토리 중에서 “고전적인 위치를 차지하면서 지속적으로 연주되고 있다”고 언급한다.¹¹⁰⁾ ‘미래의 고전’이라는 표현은 진은숙이 아르스노바 시리즈를 진행하면서 현대음악에 관해 이야기할 때, 우리에게 익숙한 고전음악처럼 지

107) “마음을 비우고 현대음악 들어라,” 『매일경제』 (2008.6.6).

“작곡가 진은숙 “현대 오케스트라 음악 만나 보라,” 『헤럴드POP』 (2009.4.16).

““현대음악이 어렵다고?” 당신의 편견,” 『이데일리』 (2013.10.9).

108) 홍형진(허핑턴포스트 블로거), “‘아르스 노바’ 10년치 성적표를 받아 든 서울시향”(2019.10.28. 접속).
http://www.huffingtonpost.kr/hyungjin-hong/story_b_9638882.html

필자도 2016년 봄과 가을에 〈아르스 노바〉 관현악 연주회를 2회 관람했는데, 객석점유율이 상당히 높았고 특히 3층 객석이 찬 것을 확인할 수 있었다. 한 가지 흥미로운 것은 두 번 다 1부보다 2부에 확연히 관객이 늘었다는 점이었다. 일반적인 클래식 콘서트 티켓이 고가이고 대부분 충성도가 높고 제한된 계층의 클래식 애호가들이 공연의 내용을 이미 알고 공연장을 찾는 것에 비해, 상대적으로 티켓이 저렴한(1-5만원선) 〈아르스 노바〉 연주회에는 다양한 배경의 사람들이 부담 없이 찾아오며 어차피 생소한 프로그램을 접하기 때문에 공연의 일부만 관람해도 충분하다고 여기는 것이 아닌가 생각된다. 클래식 공연문화에 익숙한 필자에게는 신선한 공연문화였다.

109) “[김지수의 인터스텔라] ‘별레의 시간’ 견뎌 세계적인 작곡가로, 진은숙 “창작은 제대로 된 지옥을 경험해야 나오는 것,” 『조선 비즈』 (2016.10.15).

110) 김동준, 『객석』 2015년 11월호, “파리 가을 축제의 초대 작곡가 진은숙.”

금은 현대음악이 생소하지만 미래에는 이러한 현대음악의 어법이 익숙해져서 고전의 명맥을 잇게 된다는 의미에서 종종 사용되었던 표현이다. 그런데 진은숙이 현대음악 정전을 언급할 때 사용했던 ‘고전’이라는 표현은 이제 진은숙 자신의 음악을 재현하는 데 사용된다. 재현을 통하여 진은숙을 고전의 위치에, 더 나아가 고전음악과 현대음악의 가교의 위치에 놓으려는 시도는 그녀가 대변하는 국가적 자부심과 거기에 투영되는 대중의 욕망을 보여준다. 진은숙은 서양음악사의 ‘악성’을 암시하는 위대한 작곡가로 상징됨으로써 그녀에게 투사된 대중의 욕구를 충족시킨다. 이념 문제에 휩쓸렸던 윤이상이 사후에 ‘상처 입은 용’으로 신격화된 것과 달리, 진은숙의 재현은 전성기를 구가하는 시기에 이미 판타지적인 요소를 포함하게 되었다고 볼 수 있다.

뉴스 기사에서의 진은숙에 관한 언급이 ‘작곡가 진은숙’ 즉 작곡하는 ‘그 사람’에 관한 호기심과 관심의 면면을 치중하여 보여준다면, 잡지에서의 진은숙은 ‘진은숙의 음악’에 관한, 그리고 ‘작곡가로서의’ 진은숙에 관한 관심을 좀 더 많이 보여준다. 월간 『객석』에 수록된 진은숙 관련 기사는 가우데아무스 콩쿨 우승소식을 처음 전했던 뉴스 보도보다 한 해 앞선 1984년부터 나타난다. 당시 대학생이었던 진은숙은 이 해 강석희, 윤이상과 함께 국제현대음악협회(ISCM) 주최의 세계음악제에 입선하였는데, 입선 소식과 함께 진은숙 본인의 참가기도 실렸다. 가우데아무스 콩쿨과 도쿄 콩쿨 입상 관련 기사도 실렸는데, 당시 뉴스 기사에서는 짧은 보도기사였지만 『객석』은 진은숙 본인의 글이나 긴 인터뷰 기사를 실었다.

1999년 진은숙의 《씨(Xi)》가 파리에서 앙테르콩탕포랑 앙상블에 의해 초연되었을 때 실린 『객석』 기사에서 30대 후반의 진은숙은 “긴 생머리에 아직도 옛됨과 발랄함을 간직한 활동적인 여성”으로 묘사된다.¹¹¹⁾ 진은숙의 외모에 관해 구체적인 이미지를 만들어내는 이러한 묘사는 이후 같은 잡지에서 더 이상 나타나지 않는다. 2005년 3월의 인터뷰 기사에서는 ‘결혼한 여성’ 혹은 ‘여성’으로서의 진은숙에 관한 언급이 많은 것이 눈에 띈다. 기사의 서두를 “웬만큼 독하지 않고서야” 유리할 것 없는 조건으로 현대음악계에서 성공했을 리 없는 “잘난 여자”에 관한 기자의 인상으로 시작하면서, 핀란드인 남편을 언급하고, 진은숙은 작곡가로서 자신을 짬 날 때마다 작품을 써야 하는 “애기 엄마”로 묘사한다.¹¹²⁾ 김정원은 여성음악가가 남성음악가와는 달리 ‘음악가’라기보다 ‘여성’으로 서술되고 재현되었다고 지적한다. 예를 들어 기혼 여성음악가는 음악가로서의 활동 외에도 배우자 내조 혹은 자녀 양육이라는 사적 역할까지 수행해야 하는 존재로 규정되었으며, 음악 잡지

111) 배운미, 『객석』 1999년 4월호, “파리 현지취재/작곡가 진은숙 창작곡 연주회전자음향과 기악 앙상블의 절묘한 조화.”

112) 박용완, 『객석』 2005년 3월호, “Memory of the Future: 재독 작곡가 진은숙 인터뷰.”

는 이러한 여성음악가의 사적 영역에 대한 기사를 지속적으로 게재하면서 담론화시켰다.¹¹³⁾

위에서 언급한 『객석』의 기사에서는 김정원이 지적인 서술 태도가 분명히 드러난다. 그러나 이 기사를 기점으로 이후에는 여성으로서의 외모에 관한 언급이나 결혼한 여성으로서의 사적 영역에 관한 언급이 전혀 나타나지 않는다. 2014년 7월호 커버스토리 기사에서 조수미의 콘서트가 처녀성을 상징하는 “백색 드레스”에 비유되거나, 2015년 1월호에 실린 정경화의 기사에서 그녀의 음악인생에 남편과 출산이 중요한 사건으로 언급되는 것을 생각했을 때, 여성음악가에 대한 음악 잡지의 재현 태도가 김정원의 논문에서 조사된 80년대 이후 완전히 바뀌었다고는 볼 수 없다. 따라서 이 매체에서 여성으로서의 진은숙에 접근하는 방식이 특정 시점을 기준으로 차이를 보이는 것은 일반적인 현상이라기보다 ‘진은숙’이라는 인물의 특성에 따라 나타나는 재현의 양상이라는 점에서 주목해볼 수 있다.

이후에 진은숙의 재현에서 뚜렷한 젠더적 함의를 찾을 수 있는 사례는 한두 차례 더 볼 수 있다. 2009년 10월호에는 아르스 노바 무대에 서는 진은숙과 지휘자 수산나 멜키, 바이올리니스트 강혜선에 관하여 쓴 ‘진은숙의 아르스 노바’ 프리뷰 기사의 제목을 “여성이어, 갈 길을 가자”라고 썼고, 이는 진은숙을 ‘여성’ 작곡가로 범주화한다.¹¹⁴⁾ 그 외에 진은숙 관련 기사에서 ‘여성’이 눈에 띄는 것은 2014년 10월호의 인터뷰 기사 정도로, 여기에서 진은숙은 “동양인·여성·한국인이기에 세상이 덧씌우는 선입견과 기대하는 이미지들”이 여전히 존재함을 언급하며 그에 맞서기 위해 더욱 음악적 완성도에 매달렸다고 말한다.¹¹⁵⁾

잡지 기사에서 눈에 띄는 것은 음악에 관한 질문과 언급이 뉴스 기사에서 다뤄지는 것보다 심화되었다는 점이다. 뉴스 기사에서는 진은숙의 음악에 관한 설명이나 한국 음악계에 대한 생각을 주로 몇 개의 문장으로 간략히 축약해서 삽입하였다. 이외는 달리 잡지에서는 진은숙의 음악 작품과 작곡 과정, 창작 영감의 원천에 관한 질문과 함께 프로그램 기획자로서 전달하려는 메시지, 청중의 활동에 대한 생각과 한국 클래식 미래 전망 등 음악과 음악가에 관한 다양한 질문에 관한 비교적 상세한 답변을 한 편의 기사에 실는 경우가 많다. 잡지 기사에서 나타나는 진은숙 재현은 주로 진은숙 본인의 목소리로 서술된 자신의 음악과 음악 인생에 관한 이야기로 볼 수 있다. 뉴스 기사보다 음악에 관하여 더 많은 이야기를 하지만 잡지 기사의 관심은 소리 현상으로서의 작품 자

113) 김정원, “1970-80년대 한국 음악 잡지를 통해 본 한국 여성음악가 담론,” (서울대학교 석사학위논문, 2008), 99.

114) 박용완, 『객석』 2009년 10월호, “[서울시향 진은숙의 아르스 노바]여성이어, 갈 길을 가자.”

115) 김나희, 『객석』 2014년 10월호, “작곡가 진은숙 내일을 비추는 오늘의 음악.”

체보다는 그것을 만들어내는 ‘작곡가’의 음악에 더 치중되어 있다. 따라서 잡지 기사는 일반 대중을 대상으로 하는 매스미디어인 뉴스의 기사와, 가장 적은 범주의 전문가를 대상으로 하는 학술 논문의 중간 지점에 위치해 있는 매체로서, 개인 특히 여성에 관한 호기심과 소리 현상으로서의 작품에 관한 관심 사이의 유동적인 지점에서 진은숙을 재현하며 작곡가 진은숙의 목소리를 상대적으로 더 많이 반영하고 있다고 할 수 있다.

한국에서 재현된 작곡가 진은숙의 정체성은 매체에 따라서 다른 양상으로 나타난다. 매스미디어의 담론을 보여주는 뉴스 기사에서 재현하는 진은숙의 정체성은 시간의 흐름에 따라서 가장 다채로운 변주를 보여주는 동시에, 결코 변하지 않는 요소를 일관되게 나타내기도 한다. 진은숙의 재현은 배타적인 서구 음악계의 주변화에 맞서 평판을 획득해가는 진은숙의 성공을 동일시하며 국가적 자부심을 고취하는 것에서 시작하여, 서구 음악계의 주류에 편입한 그를 고국의 척박한 환경을 개선하기 위해 헌신하는 애국자로 묘사하고, 마침내 서구 음악의 ‘고전’의 반열에 올려놓는 것으로 흘러오고 있다. 재현의 변화가 만들어내는 이러한 여정은 주변에서 중심으로 가는 뚜렷한 방향성을 보여주는 동시에, 그 방향성이 이루어 낸 성취를 동일시하며 헤게모니의 획득을 추구하는 한국 사회의 욕망이 투사되어 있다고 할 수 있다.

다른 한 편으로 진은숙은 국제대회의 ‘최연소 아시아 여성’ 우승자로 보도되었던 처음부터, 유럽 출신의 ‘연하의 남편’과 예술적 동지애를 나누는 작곡가로 묘사되는 현재에 이르기까지, 한 명의 독립적인 전문가로서의 작곡가이기보다 만년 소녀 혹은 작곡 여걸로 즉 언제나 ‘여성으로서’ 재현된다. 따라서 뉴스 기사의 담론에는 진은숙의 해외에서의 성공을 동일시함으로써 만족을 얻으려 함과 동시에 그녀를 여성으로서 주변화하는 양가적인 성격이 공존하며, 진은숙 본인의 목소리로 진술되었을 때조차 한국 사회 대중의 욕망이 가장 솔직하게 투영되어 나타났다고 볼 수 있다.

클래식 음악 청중을 대상으로 하는 잡지라는 매체는 다른 의미에서 뚜렷한 변화를 보여준다. 『객석』의 기사는 특정 시점을 기준으로 진은숙을 ‘여성’으로 재현하는 젠더 암시가 눈에 띄게 감소하였는데, 이러한 과정은 진은숙이 주류 작곡가로 성공함에 따라 ‘여성 작곡가’가 아닌 ‘작곡가’로서 정의되기를 원했던 진은숙 본인이 스스로의 목소리로 자신의 정체성을 말하게 되면서 생긴 변화라고 할 수 있다. 뉴스 기사에서와는 달리 진은숙의 음악적 계보는 윤이상이나 리계티와 연결되는 것으로 빈번히 언급되었는데, 이것 역시 진은숙 본인의 목소리로 서술된다. 이러한 면에서 음악 잡지의 재현은 다른 매체에 비해 상대적으로 진은숙 스스로의 목소리를 가장 많이 담고 있다고 할 수 있다.

5. 나가며

김성현이 “꿈꾸는 현대음악의 엘리스”¹¹⁶⁾라고 불렀던 진은숙은 이상한 나라와 같이 배척의 공간이었던 서구 음악계에서 중심에서 이중으로 배제된 외부자로서 스스로의 목소리를 획득하기 위한 과정을 지나오고 있다. 여전히 계속되고 있는 그 여정은 엘리스의 탈주와 같이 치열하고도 역동적이다. 이 연구에서는 여성 작곡가 진은숙의 재현을 들여다보고, 재현이 보여주는 주체들의 수행과 상호작용이 어떠한 역동을 만들어내는지 읽으려 했다. 또한 그 이면의 담론을 추적하며 한국의 음악계와 한국 사회, 그리고 그 속에 있는 나 자신을 돌아봄으로써 음악에서의 여성이 스스로 말할 수 없는 ‘근경’으로서의 서발터니티를 극복하는 또 하나의 과정이 되고자 했다. 진은숙의 음악은 그것을 둘러싼 사회와 문화, 작곡가 진은숙을 포함하여 그 속에 있는 사람들과 함께 존재한다. 이 연구는 여성 작곡가를 한국 사회의 한 현상으로 고찰함으로써 음악을 통하여 지금 우리가 살아가고 있는 이 시대 한국의 문화와, 그 문화 속에 있는 우리 자신의 이야기를 읽으려는 시도였다.

사회에서 유통되는 텍스트의 표면적 의미 이면에는 한 개인이 ‘무엇을 어떻게 말할 것인가’에 관여하는 복수적인 담론이 있다. 그것은 불균등한 힘의 관계에 의해 작동하며 동일자와 구별된 ‘타자’의 재현을 통해 타자를 배제하고 주변화하는 작용을 한다. 이름난 작곡가가 되어 스스로를 대변하게 된 후에도 진은숙은 자신의 목소리를 특정 방향으로 왜곡시키는 담론과 상호작용하며 자신이 누구인가를 스스로 말하기 위한 여정을 계속하고 있다고 할 수 있다. 그 여정 안에서 수없이 많은 서로 다른 주체들에 의한, 진은숙에 관한 모든 재현이 서로 상호작용하면서 텍스트 속에서 계속해서 재구성되고 재구축되는 존재로서 여성 작곡가 진은숙이 누구인지를 보여준다. 재현의 대상이 동일해도, 재현의 주체가 누구인가에 따라서 재현의 양상이 달라진다. 그 이유는 동일한 진은숙의 수행을 보고도 재현의 주체들이 서로 다른 관점으로 해석할 수 있고, 또한 재현의 대상인 진은숙의 수행 역시 누가 보느냐에 따라 달라질 수 있기 때문이다. 따라서 동일한 대상에 관한 매우 다양한 재현의 양상이 공존한다. 그리고 그 재현을 통해 우리는 진은숙의 이야기와 진은숙을 둘러싼 다양한 주체들의 이야기를 들을 수 있다. 또한 그 뒤에 자리한 각 주체의 관점과 태도를 유추함으로써 우리가 살고 있는 한국 사회의 한 단면을 살펴볼 수 있다.

116) 김성현은 『오늘의 클래식: 스트라빈스키에서 진은숙까지 현대작곡가 40인 열전』(과주: 아트북스, 2010)에서 진은숙에 관한 장의 제목을 “꿈꾸는 현대음악의 엘리스”라고 붙이고 엘리스 오페라에 관한 내용으로 시작하고 있다. 진은숙을 ‘현대음악의 엘리스’라고 명명한 이유에 대한 자세한 설명을 언급하고 있지는 않으나, 그녀의 여정이 계속되고 있다는 이야기로 글을 끝맺음으로써 이상한 나라로 여행을 떠났던 엘리스와 진은숙의 공통점을 시사하고 있다.

진은숙의 ‘곤경’은 무엇인가? 한국에서나 서구에서나 ‘가장 유명한 작곡가’의 반열에 있을 뿐 아니라 현대음악의 새로운 문화를 창출해내는 지금의 진은숙에게 ‘곤경’ 같은 것은 없는 듯 보인다. 그러나 스스로 말할 수 없는 서발터니티로서의 곤경을 극복하는 과정이 완성되었다고 단정하기는 어렵다. 대중문화의 담론 속에서 유통되는 진은숙의 재현이 한 명의 작곡가이기보다 ‘유명한 여성’으로서 대중의 관심에 의해 소비되는 현재에도 그 극복의 여정은 여전히 계속되고 있다. 어쩌면 이와는 다른 의미에서 그것은 끝나지 않는 여정이 될 수도 있다. 또 다른 여성 작곡가와 여성 음악가들이 스스로의 목소리로 말하기 위한 길을 걸어가고, 그들의 재현과 정체성을 탐구하는 또 다른 연구가 이어지기를 바란다. 그리고 그것이 한국 사회에서 여성 음악가가 말할 수 없는 곤경으로서의 서발터니티를 극복해가는, 멈추지 않는 여정의 한 부분이 되기를 기대한다.

검색어

여성(Women), 여성음악가(Women musicians), 작곡가(Women composers), 재현(Representation), 담론(Discourse)

참고문헌

단행본

- 김종우, 『구조주의와 그 이후』. 서울: 살림출판사, 2006.
- 박종성, 『탈식민주의에 대한 성찰-푸코, 피농, 사이드, 바바, 스피박』. 서울: 살림출판사, 2006.
- 진은숙, “나의 작품 세계”, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품 3』, (서울: 예종출판사, 2005).

번역 단행본

- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. routledge, routledge, 2012. 나병철 번역. 『문화의 위치: 탈식민주의 문화이론』. 서울: 소명출판, 2005.
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. routledge, 2011. 조현준 번역. 『젠더 트러블』. 서울: 문학동네, 2008.
- Dress, Stefan, ed. *Im Spiegel der Zeit. Die Komponistin Unsuik Chin*. Mainz, 2011. 이희경 번역. 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』. 서울: 휴머니스트, 2012.
- Foucault, Michel. "Orders of discourse." *Social science information* 10,2 (1971): 7-30. 이정우 번역. 『담론의 질서』. 서울: 도서출판 새길, 1993.
- Morris, Rosalind, ed. *Can the subaltern speak?: Reflections on the history of an idea*. Columbia University Press, 2010. 태혜숙 번역. 『서발턴은 말할 수 있는가? : 서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들』. 서울: 그린비출판사, 2013.
- Said, Edward, *Orientalism*. New York: Pantheon 80, 1978. 박홍규 번역. 『오리엔탈리즘』. 서울: 교보문고, 1991.

학술지 논문

- 김상환. “테리다의 텍스트.” 『철학사상』 27 (2008): 91-121.
- 권도희. “19세기 여성음악계의 구도,” 『동양음악』 24 (2002): 17-40.
- _____. “기생조직의 해체 이후 여성음악가들의 활동,” 『동양음악』 25 (2003): 129-165.
- _____. “19세기 여성음악계의 구도,” 『동양음악』 24 (2002): 17-40.
- _____. “기생조직의 해체 이후 여성음악가들의 활동,” 『동양음악』 25 (2003): 129-165.
- 김은영. “식민지 근대 공간에서 여성음악가의 사회적 성격,” 『음악과 민족』 39 (2010), 175-200.
- _____. “지영희와 전통음악의 근대성,” 『음악과 민족』 47 (2010): 15-42.
- 김은하. “이화여자전문학교를 중심으로 본초기 한국 여성작곡가 연구,” 『한국음악사학보』 43 (2009): 47-78.
- _____. “이화여자전문학교를 중심으로 본초기 한국 여성작곡가 연구,” 『한국음악사학보』 43 (2009): 47-78.
- 김희정. “〈음악과 여성〉에 대한 시론 : 음악과 페미니즘, 그 미래와 목표, 그리고 방향은?,” 『서양음악학』 5 (2002): 97-100.
- _____. “창작음악과 여성 : 진단과 개선방안,” 『음악과 문화』 4 (2001): 33-57.

- 민은기. “지배와 차이의 음악사,” 『연세음악연구』 6 (1999): 103-134.
- _____. “페미니즘 음악학의 성과와 전망,” 『서양음악학』 5 (2002): 33-81.
- 박정숙. “특집: 음악학: 새 길을 묻다; 왜 여성 음악사인가,” 『음악학』 16 (2008): 113-140.
- 신혜승. “특집 : 음악학: 새 길을 묻다 ; 음악사 서술의 미시(微時)적 접근: 계몽시기 여성작곡가, 두 명의 만나 아말리아,” 『음악학』 16 (2008): 81-112.
- 이경화. “Deleuze와 Guattari의 ‘여성-되기’의 관점에서 본 『이상한 나라의 앨리스』.” 『아시아 여성 연구』 52-1 (2013): 67-86.
- 이경희. “한국 전통음악 역사 속의 여성 음악인들,” 『음악논단』 17 (2003): 17-35.
- 이영민. “르네상스 여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 18 (1993): 121-140.
- _____. “바로크시대 여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 23 (1994): 49-75.
- _____. “고전주의시대 유럽여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 27 (1995): 59-82.
- _____. “낭만주의시대 여성들의 음악활동,” 『음악연구』 15 (1997): 187-220.
- _____. “중세여성들의 음악활동,” 『음악연구』 20 (1999): 173-196.
- _____. “서양음악사 속의 여성들-중세,” 『서양음악학』 5 (2002): 9-14.
- 이영자. “서양음악사 속의 여성 작곡가들,” 『음악논단』 5 (1991): 157-202.
- 이인화. “여성음악가들의 음악가로서의 정체성에 관한 생태 여성주의적 접근 -파니 멘델스존 헨젤과 클라라 비크 슈만을 중심으로,” 『음악연구』 44 (2010): 109-132.
- 조연숙. “19세기 독일시민가정에서 나타난 여성들의 피아노음악,” 『음악논단』 36 (2016): 25-62.
- 채현경. “한국 근·현대 음악사 서술과 여성 작곡가 김순애,” 『한국음악사학보』 4 (2009): 301-334.
- 허지연. “서양음악도입기 여성선교사의 교육활동: 이화여전 음악과의 설립(1925)을 중심으로,” 『음악학』 28 (2015): 87-116.

학위논문

- 홍인경. “음악사 다시 생각하기: 19세기여성음악가들의 글을 중심으로.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2009.

신문

- “네덜란드 국제 作曲(작곡)콩쿠르 진은숙양 아시아인(인) 첫1位(위) 女子(여자)로도 처음—最年少(최연소)기록까지.” 『동아일보』 (1985.10.15).
- “동경 작곡콩쿠르 1위 진은숙씨 “日(일) 주최라 부담느꼈어요.” 『경향일보』 (1993.10.10).
- “유학11년만에 세계적 작곡가로… 재독 진은숙씨 “나의 음악세계는 인류보편의 정서.” 『경향신문』 (1996.5.23).
- “지구촌 차세대작곡가 7人(인)에 진은숙씨 뽑혀.” 『동아일보』 (1999.10.14).
- “도이체 심포니오케스트라 진은숙씨 초빙작곡가 선임.” 『한국일보』 (2001.7.4).
- “세계적 명성의 재독 작곡가 진은숙” 『한국일보』 (2002.5.7).
- “재독 작곡가 진은숙씨 그라베마이어상 수상.” 『동아일보』 (2003.12.3).
- “통영음악제 상주작곡가 진은숙씨 “청중에 다가가는 현대음악 추구해요.” 『한겨레』 (2005.3.17).

- “경계 없는 다양한 음악 하고 싶어요.” 『데일리한국』 (2009.4.29).
- “최정호 칼럼 한국 여성이 일을 저지른다.” 『동아일보』 (2005.3.30).
- “초대석뒀힌 무대 올라간 ‘이상한 나라의 앨리스’의 진은숙.” 『동아일보』 (2007.10.25).
- “작곡가 진은숙이 안내하는 ‘이상한 나라...’.” 『한겨레』 (2008.2.28).
- “마음을 비우고 현대음악 들어라.” 『매일경제』 (2008.6.6).
- “작곡가 진은숙 “현대 오케스트라 음악 만나 보라.” 『헤럴드POP』 (2009.4.16).
- “유럽이 알아봤다 ‘작곡 여걸’ 진은숙.” 『중앙일보』 (2010.10.14).
- “호암상 받은 세계적 작곡가 진은숙 “예술은 가혹한 것, 진짜 할 사람만 해야.” 『여성신문』 (2012.6.8).
- ““현대음악이 어렵다고?” 당신의 편견.” 『이데일리』 (2013.10.19.).
- “제2의 진은숙 찾아요, 서울시향 작곡가 마스터클래스.” 『뉴시스』 (2014.10.4).
- “[김지수의 인터스텔라] ‘별레의 시간’ 건너 세계적인 작곡가로, 진은숙 “창작은 제대로 된 지옥을 경험해야 나오는 것.” 『조선비즈』 2016.10.15).
- 홍형진. “아르스 노바’ 10년치 성적표를 받아 든 서울시향.” 『허핑턴포스트』 (2017.2.6. 접속).
http://www.huffingtonpost.kr/hyungjin-hong/story_b_9638882.html
- “Composing Outside the Lines: Unsuk Chin Talks About Her Music and Influences.” *the New York Times*, 2014.9.22.
http://www.nytimes.com/2014/09/23/arts/music/unsuk-chin-talks-about-her-music-and-influences.html?_r=2 (2019.10.28. 접속).

잡지

- 김동준. “파리 가을 축제의 초대 작곡가 진은숙.” 『객석』 2015년 11월호,
- 박용완, “Memory of the Future: 재독 작곡가 진은숙 인터뷰.” 객석』 2005년 3월호.
- _____. “[서울시향 진은숙의 아르스 노바] 여성이여, 갈 길을 가자.” 『객석』 2009년 10월호.
- 김나희. “작곡가 진은숙 내일을 비추는 오늘의 음악.” 『객석』 2014년 10월호.

영문 단행본

- McClary, Susan. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. U of Minnesota Press, 1991.
- Ellen Koskoff, *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. University of Illinois Press, 2014.

A Study on the Representation of Female Musicians Through the Case of Composer Unsuik Chin

Hyunju Woo

This paper aims to examine the representation of female musicians in the Korean society through studying various texts about the female composer, Unsuik Chin. Chin is a Korean(Asian) female composer who has made a successful achievement in the Western music world. Also, she has been actively continuing her career in Korea over decades. The purpose of this study is to analyze what the texts surrounding her say about her, and the way these texts describe her which reveals the intention of the discourse. In order to do so, this paper first briefly reviews the relevant theories and the aspects of Chin's representation in the West, and studies how the aspect of representing female composer Chin in Korean society differs according to the different types of media.

The representation in the news papers begin with promoting national pride by identifying Chin's international success as Korea's, and then describes Chin, who works actively in Korea, as a patriot. In recent years, they place her work in the position of a contemporary music canon. On the other hand, as an individual and a composer, Chin is always represented as a 'woman' in the news articles. However, the magazines such as "The Seats" show a different point of view about Chin; she is no longer represented as a woman, yet a professional composer.

This research is an attempt to see in what way and attitude the Korean society perceives female musicians through studying the "discourses" about Chin, the composer. It is expected that this effort will offer a channel to look into the Korean society through music.

진은숙의 사례를 통하여 본 여성음악가의 재현 연구

우현주

이 글은 여성 작곡가 진은숙에 관한 다양한 텍스트를 고찰함으로써 한국 사회에서의 여성 음악가의 재현에 관하여 살펴보고자 한다. 진은숙은 동아시아 여성으로서 백인 남성 중심의 서구 현대 음악계에서 주류 작곡가로 자리매김한 작곡가이며, 현재 한국에서도 활발하게 활동을 이어나가고 있다. 이 글의 목적은 서구 음악계에서 성공적인 입지를 구축한 한국 출신의 작곡가 진은숙은 누가, 그녀를 둘러싼 텍스트들은 그녀가 누구라고 말하는가, 그리고 그 말하기의 방식에서 드러나는 담론의 의도는 무엇인가를 탐구하는 데 있다. 이를 위해 먼저 관련된 이론과 서구에서의 진은숙 재현의 양상을 간략히 정리하고, 한국 사회에서 여성 작곡가 진은숙을 재현하는 양상이 매체에 따라 어떻게 다르게 나타나는지 살펴본다.

뉴스 기사에서의 재현은 진은숙이 해외에서 거둔 성공을 동일시함으로써 국가적 자부심을 고취하는 데에서 시작하여, 한국에 돌아와 활동하는 진은숙을 애국자로 묘사하고, 그녀의 작품을 현대음악 정전의 위치에 올려놓는다. 다른 한 편으로 진은숙은 개인으로서나 작곡가로서나 ‘여성으로서’ 재현된다. 『객석』 등의 잡지기사에서는 진은숙을 더 이상 여성으로 재현하지 않고 전문가로서의 작곡가로 재현하며 서술 태도가 변화하는 특정 시점이 나타난다.

이 연구는 작곡가 진은숙에 관한 담론을 통하여 여성 음악가를 바라보는 한국 사회의 관점과 태도를 고찰하려 했다. 이러한 시도가 음악을 통하여 한국사회를 들여다보는 창이 될 수 있기를 기대한다.

논문투고일자: 2019년 10월 29일

심사일자: 2019년 11월 24일

게재확정일자: 2019년 11월 24일