

이만방의 작품 세계에 대한 연구

최애경

1. 글을 시작하며

1980년대 전반 ‘새로운 음향을 창조한 미래의 작곡가’¹⁾, ‘새로운 양식의 작곡가’²⁾로 국내외 음악계에서 주목을 받기 시작한 이만방(1945.12.1-)은 해방 이후 세대 한국 작곡가들 가운데서도 특히 투철한 작가정신으로 독창적인 작품을 써온 중요한 인물 중 하나라고 할 수 있다. 독일 유학시기(1978.9-1983.3)의 첫 작품인 독주 플루트를 위한 <흐름>(Flumen, 1979)으로 시작된 그의 음악작품은 양적으로는 많지 않지만 모두가 자신의 음악적 실체를 찾기 위한 끈질긴 노력의 산물이며, 우리 전통음악과 전통문화에 대한 부단한 천착으로 이루어낸 귀중한 결실이다. 또한 그의 예술적 작업은 정치적·경제적·사회적·문화적 격변기의 한국 현대사를 살아왔고, 살아가는 한 ‘소시민적’ 예술가로서 철

1) 이만방의 독일 유학시기의 작품인 기타, 비올라, 타악기를 위한 <삼중주>(1981)는 1983년 12월 ‘새로운 음향을 창조한 미래의 작곡가 5인’에 선정되어 파리 라디오 심포니오케스트라 홀에서 연주되었다.

2) 월간 음악·공연예술지 『객석』은 1984년 3월 창간호에 각 예술분야에서 새로운 예술세계를 창조한 새로운 세대 중 ‘내일을 여는 새얼굴 9’을 선정, 발표했는데, 작곡 부분에서는 이만방이 선정되었다. 이만방을 추천한 작곡가 박재열, 백병동, 그리고 평론가 유신은 이만방의 음악을 그들 제2세대와는 다른 ‘새로운 양식의 발견’으로 특징지으며, 그의 작품이 모두가 구체적인 어법과 확고한 논리, 소리에 대한 확신이 뚜렷하다고 평가했다. 『내일을 여는 새얼굴 9』, 『객석』, 1984년 3월, 창간호, 104쪽.

저한 시대의식과 역사의식을 토대로 하고 있다.

한국 현대음악사에서 결코 간과할 수 없는 중요한 위치를 차지하고 있는 이만방의 작품 세계를 조명해보는 것은 여러 가지 측면에서 매우 의미가 있을 것이다. 그의 삶과 작곡가로서의 길은 그가 경험한 해방 이후 우리 사회에서 급속하게 추진된 서구화, 선진화 정책으로 인한 음악문화의 이중구조와 서구식 음악교육의 문제점을 그대로 시사해준다. 그가 작품목록에 넣고 있는 음악 ‘작품’은 위에서 언급한 유럽 유학 시기부터의 것으로, 이미 그의 나이 30대 중반에 가까워서 쓰기 시작한 작품들이다. 이는 그가 한국의 음악대학에서 정규적인 작곡수업을 마치 고도 많은 시간이 흐른 후이다.

작곡적인 측면에서 볼 때, 이만방은 독일 유학 이전에 작곡한 그의 ‘작품’ 이전의 곡들에 대해 스스로 ‘모작기’의 것이라고 평가하고 있다. 즉 그의 ‘작품’은 1970년대 후반과 80년대 초반의 유럽의 작곡적 조건과 상황 속에서 더욱더 철저히 자신의 문화권에 대한 강한 반성으로부터 새로이 형성된 음악관에 기초하고 있다. 작곡가 이만방의 음악은 철저히 전통음악과 전통문화를 토대로 하고 있는데, 그에게 있어 우리의 전통은 서구적인 음악관과 음악양식으로부터 자신을 해방시켜 자신의 진정한 음악적 실체를 발견하고 독자적인 음악양식을 가능케 해준 음악적 모체이다. 바로 이러한 점에서 독창성을 지닌 그의 작품 세계는 한국 창작음악에 시사하는 바가 크다고 할 수 있다.

전통을 토대로 독자적인 음악양식을 발전시킨 이만방의 작품 세계에 대한 고찰을 통하여 그의 개성적인 작업방식과 작품의 특수성을 파악하고, 전통에 대한 그의 수용방식을 살펴봄으로써 한국 창작음악의 방향성에 대한 다양한 가능성을 모색해 볼 수 있을 것이다.

2. 이만방의 작품관 형성 - 주제의식, 역사의식, 작가정신

작곡가 이만방의 예술가적 특성을 가장 잘 표현해줄 수 있는 말은 ‘주제의식’과 ‘역사의식’, 그리고 ‘작가정신’일 것이다. 이만방 음악언어의 다른 동시대 작곡가들과의 차이점, 특수성은 바로 여기에 기인하고 있다. 그의 음악이 자신의 삶과 경험, 그가 속한 사회, 그리고 전통과 밀접한 관계를 맺고 있는 것도 바로 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 그의 작품의 특성을 파악하는 데는 이에 대한 이해가 도움이 될 것이다.

이만방이 작곡가로서 자신이 쓰고자 하는 음악을 자신의 고유한 음악언어와 표현방법으로 쓰게 될 때까지는 그가 짧지 않은 시간동안 엄청난 고민과 노력을 기울인 숙련의 과정을 거쳤음을 알 수 있다. 그는 1964년 연세대학교에 입학하여 정규적인 작곡수업을 받았고 3), 군 복무(1970.7-1973.5) 후 대학원에 진학하여 석사과정을 마치지만, 그가 작품 목록에 넣는 첫 작품은 1979년 이후에야 만들어진다. 작곡을 배우기 시작한지 16년도 더 지나서이다.

자신의 ‘습작기’에 찾고 고민했던 바가 무엇이었는지 작곡가 자신의 진술에 의거해 간략하게 살펴보자.⁴⁾ 그의 고민은 그의 세대에서나 지금이나 별로 변함없는 한국의 음악교육의 문제점에 대해 시사해주는 바가 크기 때문이다. 대학시절(1964-1968) 그는 서양의 고전·낭만음악을 들

3) 독학으로 작곡을 공부해서 도전한 입학시험에 실패한 후 이만방은 1963년 10월부터 12월까지 아주 짧은 기간동안 부산 좌천동의 한 음악학원에서 정식으로 작곡을 공부하게 되는데, 이때 그가 배웠던 스승은 미국에서 유학하고 당시 부산대학교 교수였던 이상근(1922-2000)이다. 이후 대학에서 그는 나운영, 이영자에게서 작곡을 공부했다.

4) 여기에 대해서는 이만방과 평론가 김규현의 대담을 정리한 「작곡가의 초상 6 - 이만방의 작품 세계와 작곡세계」, 『음악저널』, 1992년 4월호, 48-56쪽과 김춘미, 「이만방의 작품 세계」, 『낭만음악』, 통권 16호, 1992년 가을호, 41-76쪽을 참조했음.

고 그가 배운 서양 조성음악의 화성·형식의 틀에 맞춰 곡을 써보는 모양의 단계를 거쳐, 차츰 그가 쓰고자 하는 음악을 조성음악의 규칙과 형식에 얽매이지 않고 자유롭게 쓰고자 노력한다.⁵⁾ 대학졸업 후, 70년대 초·중반까지 유럽의 현대음악을 공부하며 슈톡하우젠(K. Stockhausen, 1928-), 루토슬라브스키(W. Lutoslawski, 1913 -1994), 리게티(G. Ligeti, 1923-) 등의 현대적 어휘에 충격을 받고, 이와 같은 유럽의 현대적 어휘들을 자신의 것으로 소화할 수 있는 방법을 모색하며 유럽 현대음악의 작곡기법 탐구에 열중한다. 이 시기의 작품을 그는 “마치 어휘는 있으나 문장이 되어지지 않은 글”과 같았다고, 즉 구조성이 결여된 것으로 평가한다. 이만방은 이러한 ‘단어’를 가지고 ‘문장’을 만드는 방법을 찾으며 작곡기술적인 문제에 대한 고민을 하기 시작한다. 이때 그에게 결정적인 영향을 주게 되는 선생이 독일에서 윤이상(1917-1995), 보리스 블라허(B. Blacher, 1903-1975)에게 작곡을 배우고 1975년 귀국한 작곡가 강석희이다.

강석희와의 만남에서 이만방은 음악과 자신이 안고 있는 문제에 대한 토론 및 작곡수업을 통해 이후 자신의 작품관 형성에 중요한 토대가 되는 ‘작가의식’과 ‘주제의식’에 대해 생각하기 시작한다. 즉, 왜 작품을 쓰는지, 무엇을 쓰고자 하는지, 어떻게 써야 하는지 등 작곡에 대한 근본적인 물음을 제기하고 이에 대한 자신의 생각을 내면화하기 시작한다. 그는 윤이상의 첼발로를 위한 <소양음>(Shao Yang Yin für Cembalo, 1966)을 분석하며 어떻게 음악의 수평과 수직이 음양법칙에 의하여 얽히며 전개되어 전체작품을 형성하게 되는가를 파악하게 된다. 이를 계기로 전체작품을 논리적으로 파악할 수 있는 ‘눈’을 뜨게 된 그는 화성 연구만으로는 작품을 이해할 수 없다는 것을 알게 되고⁶⁾, 바

5) 그의 대학시절 작품인 <목관 5중주>는 이러한 과정의 결과물이라고도 할 수 있는데, 이 곡은 갓 대학을 졸업한 신인 음악가들의 등용문이라 할 수 있는 조선일보사 주최 ‘신인음악회’에서 1969년 2월 연주되었다.

호, 모차르트, 베토벤, 슈만, 브람스 등의 음악언어가 왜 각기 그러한지에 대한 그때까지의 자신의 의문을 풀게 된다. 결국 작가는 자신이 표현하고자 하는 주제의식에 적합한 자신의 표현방법을 통하여 작품을 써야한다는 것을 깨닫게 된다.

자신이 쓰고자 하는 ‘주제의식’을 찾을 때 무의식적으로 그에게 떠오르는 것은 그가 어린시절 성장하며 자연스럽게 경험한 전통문화와 음악(굿과 민요선율, 아악 등)7), 그리고 그가 만 세 살도 되기 전에 돌아가신 어머니에 대한 향수 등이었다고 한다. 그는 이러한 것들을 어떻게 작품화할 것인가에 대해 고민하며, 각각의 주제의식에 맞는 화성, 선율, 악기주법 등을 나름대로 찾으려고 노력하면서 피아노를 위한 <Succession>(1975)과 인성, 플루트, 첼로와 타악기를 위한 <Transition>(1976) 등의 작품을 쓴다.8) 그러나 그가 표현하려는 것과 실제음악은 달라 고민하게 된다. 이의 해결을 위한 작곡기술적인 면을 공부하기 위해 그는 강석희의 도움을 얻어 1978년 7월 독일 프라이부르크(Freiburg i. Br.)로 유학한다.

그의 스승인 클라우스 후버(Klaus Huber, 1924-)는 두 번째로 그의 작품관에 영향을 준 작곡가이다. 후버 교수는 진실함과 언행의 일치가 예

6) 이만방은 대학시절 작곡이란 ‘화성을 푸는 것’으로 생각했다고 한다. 이러한 생각의 영향으로 작품의 분석에서도 그 작품의 부분과 전체의 관련성이 만들어 주는 의미를 이해하지 못한 채 화성분석 위주의 사고가 지배적이었던 것 같다(지금도 거의 변함없이 한국의 작곡과 지방생들이 몇 권의 화성학 문제집을 수학문제 풀듯이 반복하여 ‘푸는’ 것을 생각해보라!).

7) 이만방은 해방되던 해인 1945년 12월 1일 경남 거창에서 출생, 1964년 연세대학교에 입학하기 전까지 그곳에서 성장했다. 그때까지 그의 서양 음악에의 접근은 거의 학교의 음악수업과(대부분 가창 중심의) 음반을 통한 서양의 고전·낭만시기의 음악 감상을 통해서 이루어졌고, 음악적 감수성이 풍부했던 그는 그러한 음악에 심취되어 작곡가가 되기로 결심한다. 반면, 어린시절과 청소년기 이만방은 일상적인 삶을 통해 동네 어른들이 부르는 우리의 민속음악과 ‘굿’ 등의 전통음악 및 문화를 자연스럽게 체험하며 성장했다.

8) <Succession>과 <Transition>은 각각 ‘ISCM 한국지부’ 및 ‘미래악회’ 주최로 열린 음악회(공간사랑 및 국립극장 예서 1977년 1월 초연되었다).

술가의 가장 기본적인 양심에 속하는 것이며, 예술가는 결코 자신이 사는 시대상황을 등저서는 안 된다는 것을 몸으로 보여주는 사람이었다고 한다.⁹⁾ 그의 영향으로 이만방은 자신의 도덕성을 자문하며, 자신의 작곡행위가 그 자신을 형성시킨 자신의 문화와 사회를 떠나서는 의미 없는 것임을 강하게 의식한다.¹⁰⁾ 그는 “작가는 자기문화권 속에서 나오는 자기음악”을 만들고, 나아가서 이것이 세계문화 속에서 보편성을 가질 수 있도록 하는 것이¹¹⁾ 중요하다고 확신한다. 이러한 생각을 토대로 그는 무엇을 쓸 것인가를 확실히 한 후 이것에 맞는 표현방법을 탐구하며, 작품을 하나씩 써 나가기 시작한다. 그의 작품목록에 비로소 들어가는 작품은 모두 이러한 의식의 실천적 작업이라 말할 수 있다.

이만방의 작품관 및 작가관은 귀국 후(1983년 5월 귀국) 1980년대 우리 사회의 당시 혼란한 시대상황을 직접 체험하며 예술가와 사회, 자신이 속한 사회와 음악이라는 문제를 고민하며 시대의식과 역사의식에 대한 태도를 더욱더 분명히 한다. 그가 돌아왔을 때 우리 음악계는 70년대 말부터 이강숙을 비롯한 한국의 음악학자들에 의해 거론되기 시작한 ‘한국 음악론’ 내지는 ‘민족음악론’이 화두를 이루고 있었다. 또한 ‘자생적인 한국 음악문화의 창조’라는 기치 아래 1981년 결성된 ‘제3세대’ 작곡가 그룹은 창작인들 스스로 작품을 통해 민족음악을 실천하고자 하며, 동인 각자가 그들 나름대로의 방법을 모색하며 작품을 쓰기 시작했다. 이와 같은 시대적 음악환경 속에서 이만방은 우리 음악문화의 나아갈 방향에 대해 자신의 입장을 분명히 밝히고 그의 작곡행위를 통해 또한 적극적으로 모색하며 실천한다. 이와 같은 맥락에서 그의 ‘우리음악’

9) 「젊은 날의 초상 - 작곡가 이만방」, 『여성자신』, 1987년 10월호.

10) 이 점에 있어서 이만방은 또한 당시 베를린에 살며 활발한 작곡활동을 하고 있던 윤이상과 루이지 노노(L. Nono, 1924-1990)의 삶과 예술로부터 강한 영향을 받았다.

11) 「작곡가의 초상 6 - 이만방의 작품 세계와 작곡세계」, 『음악저널』, 1992년 4월호, 50쪽.

에 대한 시론을 살펴보기로 하자.

3. 이만방의 ‘우리음악’ 시론

1984년 10월 이만방은 한국일보에 「음악이란 무엇인가」란 제목의 글을 발표한다. 전면(全面) 분량의 이 글에서 그는 “그 사회의 음악은 그 사회를 재는 가장 정확하고 세밀한 척도가 된다”고 주장하며 대중음악과 예술음악 가릴 것 없이 서양 음악문화에 종속적인 한국 음악문화에 대한 사회 전체의 의식적인 반성과 재정립을 요구한다.

“팝이 흔들리면 국가의 위기를 초래하게 되고, 타민족의 음악이 한 사회에 팽배해지면 그 사회의 구성인은 이미 「타민족의 식민인」임을 우리는 알아야만 한다.

음악은 정신으로부터 출발하여서 그 속에서 탄생하고 그들의 결정체로서 만들어지며 표현되어지는 것이기 때문에 「음악적인 행위 속에는 모든 정신적인 결정이 순수하고 투명하게 강조」됨을 賢人들은 말하고 있다. [...]

교육기관이나 무대공연의장에서 또는 일반 대중들 속에서 외국의 음악이 판을 치고 있다면 왜 이러한 음악이 우리 社會에 팽배하고 있는가에 대해서 스스로 자문해봐야 한다. 또한 음악인은 스스로가 항상 자기가 하고 있는 음악적인 행위가 가장 바른 正道인가에 대해 반문과 반성을 계속해야 한다.

[...] 人間을 가장 人間답게 하고, 바른 사회와 영원한 人間의 이상향을 向한 밑거름이 되는 잠재력을 가진 소리가 바로 음악이기 때문이다.“¹²⁾

이후 이어지는 그의 80·90년대의 글들은 계속적으로 전통을 밀바탕

12) 이만방, 「音樂이란 무엇인가」, 『한국일보』, 1984. 10. 21.

으로 하는 독자적이고 자립적인 ‘우리 (창작) 음악문화’의 정립을 요구하고 있는 내용들로 이루어져있다. 해방 40주년을 맞는 1985년 그는 음악동아에서 특집으로 다룬 “1985년의 음악계 / 해방 40년의 서양 음악”이라는 주제하에 쓴 「이제는 우리 목소리로 우리 노래를 불러야」라는 글을 통해 다음과 같이 말한다.

“서구 작곡가들의 작업은 여러 세기에 걸친 역사적 사실을 바탕으로 하여 이루어졌다. 그에 견주면, 우리는 이제 겨우 제3세대를 배출했을 뿐이다. 따라서 한국 작곡가에게 우선했던 것은 작곡가로서 확고한 작품 세계의 위치를 갖는 일이었으리라 본다. [...] 이제 우리나라에서도 작곡가가 한국 음악적인 처리 방법을 발견하고 자기화함으로써 작품에 나타낼 때가 되었다고 본다. [...] 제1세대와 제2세대에 이어 제3세대가 앞으로 도래할 음악을 주도하게 된다면, 제3세대는 오늘날 사회적으로 요구하는 여러 문제에 당연히 눈을 돌려야 할 것이다. 그렇게 하려면 그들은 우선 음악에서 전통이라는 분야에 관심을 기울여야 할 것이며 우리의 전통음악을 분석하여 처리할 수 있는 능력을 키워야 할 것이다.”¹³⁾

광복 50주년을 맞아 이만방은 - ‘해방동이’인 그는 누구보다도 광복의 진정한 의미를 찾고자 하는 것 같다 - 「한국 작곡계의 제 문제와 전망 - 광복 50주년을 맞이한 한국 음악계를 진단하며 21세기를 향한 몇 가지 조언」이라는 글을 발표한다.¹⁴⁾ 여기서 그는 서양 음악의 수용 이래 한국 작곡계의 제 문제를 작곡가와 교육가의 입장에서 날카롭게 진단하고 있는데, 1990년대에 등장한 소위 ‘신세대’ 작곡가들의 음악에 대해

13) 이만방, 「이제는 우리 목소리로 우리 노래를 불러야」, 『음악동아』, 제10호, 1985년 1월, 45-49쪽, 인용은 49쪽에서.

14) 이만방, 「한국 작곡계의 제 문제와 전망 - 광복 50주년을 맞이한 한국 음악계를 진단하며 21세기를 향한 몇 가지 조언」, 『음악과 민족』, 제12호, 부산: 민족음악학회, 1996, 167-208쪽.

서는 매우 조심스럽게 “방향을 파악하기 힘들고 그들이 추구하고자 하는 목적의식도 파악하기가 매우 혼란”스러운 “방향을 상실한 세대들의 음악”으로 평가한다.¹⁵⁾ 그는 우리 음악의 정립을 위해 정부의 정책적인 개혁 외에 음악인들의 의식개혁과 인식전환이 필요함을 주장한다.

“서구 음악의 유입과 바른 인식을 위한 음악교육의 확장과 보급 및 서구 음악의 자기화란 기치하에 시행되어 온 우리의 음악적 행위들은 원로·구세대·기성세대 및 신세대에 이르기까지 서구음악의 형태와 세계관 및 서구의 음악관을 유입하고 이를 이해하며 그것을 만드는 기술습득을 위해 시간을 보내왔다. 서구음악의 자기화를 위해 시간을 투자한 결과는 우리가 서구음악인이 된 것이다. 이 결과 당연히 우리의 음악관이 정립될 수 없었고 우리 사회에 우리 음악의 자취는 사라져 버리고 말았다. 문제는 서구음악의 형태나 기술의 습득과 그것의 활용에 있는 것이 아니라 음악관을 어떻게 정립하는가에 있다. 중요한 것은 우리 사회의 음악이 정립되고 이를 심을 수 있는 방법들이 거론되어야만 우리 음악이 탄생된다.”¹⁶⁾

우리의 음악관 정립을 위하여 이만방은 구체적으로 다음과 같은 방법들을 제시하고 있다.

“우리의 음악관을 세울 수 있는 안목을 키우기 위한 교육이 절실히 요구된다.
우리 전통음악의 연구에서부터 새로운 음악관을 위한 안목이 싹터야 한다.
우리 음악의 뿌리 위에서 서구의 음악을 수용하려는 노력을 기울여야 한다.”

15) 위의 글, 19쪽 이하.

16) 위의 글, 20쪽.

우리 문화의 음악으로 음악과 우리 사회, 음악과 인간이란 측면을 깊게 생각하고 고민하여야만 한다.

한국사, 특히 근·현대사의 내용을 깊이 있게 파악하고 그 속에서 예술과 예술가가 담당할 수 있는 몫을 찾고 음악가의 몫과 장에서 올바른 역할을 수행할 수 있도록 노력해야 한다.

우리나라의 역사적 사실들을 바르게 파악할 수 있는 안목을 키워야 한다.

역사적 사실들 위에서 작품을 만들 수 있는 안목과 능력을 키워야 한다.

우리 작곡가들의 작품연구에서부터 음악교육이 이루어져야만 한다.”¹⁷⁾

그는 우리 민족만이 형성하고 있는 역사적 산물인 우리 음악이 - 현재 ‘국악’이라는 이름으로 묶여 있는 - 현시점까지 존속하고 있는 한 그 어떠한 형태의 음악도 ‘우리 것’으로 대체될 수 없다고 본다. 그의 아버지 세대까지만 해도 그들의 삶 속에서 하나의 생활음악이었고 우리 민족의 정신이 뿌리내려 있는 이 전통음악을 계승·발전시키고 이를 밑바탕으로 새로운 창조작업이 지속적으로 이루어지려면 전통음악에 대한 이해가 절대적으로 필요하다고 말한다. 우리 전통음악을 진정으로 이해하기 위해서는 문헌적·이론적 탐구만이 아니라 실제적인 연주를 통한 체험이 있어야 함을 이만방은 주장한다.¹⁸⁾

이만방의 이러한 주장은 공허하지 않다. 왜냐하면 그 자신의 노력과 실천이 함께하기 때문이다. 그는 교육과 작품활동 외에 우리 전통음악을 직접 배우고 탐구하며,¹⁹⁾ 더욱더 우리 음악의 본질을 이해하고, 이

17) 위의 글, 205쪽 이하.

18) 이만방, 「이만방의 음악 세계」, 『작곡가 10인의 고백』, 서울: 아시아음악학회, 2001, 171-230쪽, 179쪽 이하.

19) 그는 1984년 여름부터 인간문화재 진효준(남창가곡)에게 3년 동안 전통 남창가곡을 사사한다. 가야금 연주자인 박현숙, 김해숙에게 가야금 산조를 배우며, 그들의

를 작품에 적용해 나간다.

다음은 그의 이러한 ‘우리음악’에 관한 사고가 실제 작품에서 어떻게 나타나고 있는지 살펴보도록 하자.

4. 시기별 작품경향과 전통음악의 운용방식

이만방의 창작시기는 건강의 악화로²⁰⁾ 야기된 두 번의 긴 창작 휴식을 통해 자연스럽게 세 시기로 구분되며, 뚜렷한 양식적인 변화를 보인다. 그는 작품을 구성할 때 기본적으로 먼저 무엇을 쓸 것인가를 결정하고, 이에 적합한 구조적 자료를 만든 후, 이 자료를 주제의식에 맞는 표현방법을 찾아 전개시켜 나가는 작곡방식을 취한다.

제1기: 1979년-1980년대 (1979-1989: 구조적 표현의 시기)

제2기: 1990년대 (1994-1996: 시적·서정적 표현의 시기)

제3기: 2000년대 (2001-: 노래의 시기)

‘구조적 표현의 시기’라 할 수 있는 제 1기는 유학기간 동안에 쓴 작품과 귀국 후의 작품으로 구분된다. 먼저 유학시기의 작품들을 통하여 이만방은 긴 ‘습작기’를 벗어나 작곡가로서 확고한 자신의 작품 세계를 구축하게 된다.

1979: 독주 플루트를 위한 <흐름>(Flumen)

스승인 김죽파, 김명환(복), 함동정월 등의 산조 수업도 참관한다. 또한 국립 창극단의 왕기석에게 1년 반 동안 창도 배운다.

20) 이만방은 1991년 건강이 좋지 않아 쓰러졌고, 1995년 9월 위암수술 후 항암치료를 오랫동안 받았다.

- 1980: 현악 3중주를 위한 <락>(樂, Rhak)
 1981: 기타, 비올라, 타악기를 위한 <삼중주>
 1981-82: 관현악을 위한 <무당>
 1982: 실내 관현악을 위한 <회상>(Erinnerung)

<락>, <회상>은 그를 국제무대에서 당당히 작곡가로서 인정받게 한 작품들이다.²¹⁾ 그는 음악의 구성요소(음고, 리듬, 화성, 다이내믹, 음역, 음색, 형식, 시간, 악기구성 등)들을 가지고 마치 건축의 설계도처럼 치밀하게 미리 구성한 작품설계도를 만든 후, 이 설계도에 따라 작품을 완성한다. 개별 작품의 설계도를 만들 때 그는 수리적 방법과 다양한 기하학적 형태-이것은 이만방의 초기작품을 이해하는데 결정적인 열쇠구실을 한다-를 원용하여 작품마다 표현내용에 따른 독특한 구조를 형성한다.²²⁾ 이렇게 조직적으로 구성된 추상적 구조를 통해 사과의 지속성과 개별적 사과의 풍부한 연관성이 만들어진다. 음악의 구조적 자료(선율, 화음, 리듬 등)와 음 및 음향적 특성 등은 전통음악적 요소를 활용하고, 이의 전개방법은 수리적 방법과 기하학적 모형에 따르고 있는 이 시기의 작품들은(특히 <무당>과 <회상>) 특히 연주기법에

21) 특히 <락>은 1980년 7월 서독 다름슈타트에서 열린 국제현대음악 하기강습회의 강연 및 세미나에서 유럽 음악계의 관심을 주목시켰고, 같은 해 11월에는 스위스 취리히(Zürich)에서, 1983년 3월에는 이태리 베니스에서 각각 초연 및 재연되었다. 그는 또한 이 작품으로 1982년 9월 '공간대상'에 입상했다. 이만방은 <회상>으로 1983년 6월 이탈리아 시에나(Siena)에서 개최된 알프레도 카셀라(Alfredo Cassella) 100주년 기념 국제 콩쿠르에서 실내악 부분에 입상한다. 그의 <삼중주>는 1983년 12월 '새로운 음향을 창조한 미래의 작곡가 5인'에 선정되어 파리 라디오 심포니오케스트라 홀에서 연주되었고, <무당>은 1983년 9월 '대한민국 음악제'에서 초연되었다.

22) 그가 수학적 처리방법과 기하학적 형태를 어떻게 초기작품에 원용하고 있는가는 그의 다음 글을 참조하라. 이만방, 「音樂과 數學 - 수학적 사고와 논리가 필요하다」, 『공간』, 1986년 8월호, 86-105쪽.

의한 전통음악의 미묘한 음향적 변화와 효과의 표현방법을 찾는데 관심을 집중시키고 있다고 볼 수 있다.

<락>(樂)은 소리, 즐거움의 뜻을 지니고 있으며, ‘악’을 통해 정신을 수양하고 깨달음에 이르려고 했던 옛 선비들의 악의 정신과 소리 그 자체의 신비한 세계의 표현을 주제로 하고 있다. 이 곡에서 이만방은 E^b, A, B의 3음을 다양한 방법으로 조합한 21개의 화음과 전통가곡의 16악장단구조에서 원용한 3, 4, 7박의 유동적인 박절구조를 사용하고 있다. 현악기의 스크르다투라(scordatura) 조율을 통해(바이올린은 1/4음 높게, 비올라는 3/4음 낮게, 첼로는 정상으로) 미분음적인 음향효과를 극대화하고 있으며, 다양한 종류의 휴지부가 집중적으로 사용되고 있다. 휴지부 자체가 구조적 요인으로 사용되고 있는데, 휴지부를 통해 이미 울린 음의 잔향을 듣고 앞으로 울려질 음을 소리 없는 가운데 듣게 하는 역할을 한다. 또한 다양한 특수주법을 사용하여 국악기적 음향을 연출한다²³⁾(악보 1 참조).

<무당>은 신과 인간의 중개자인 무당을 통해 이상세계로 나아가고자 하는 인간의 기원과 의지를 표현하려 한 작품이다. 여기서 그는 C와 A음을 기음으로 하는 자연배음의 소리들과 C음의 자연배음열의 전위형태를 수직으로 쌓아올려서 만든 화음들을 연결한 소리들의 음향을 대비시켜 기본 자료를 만든다. 이 자료는 기하학적인 모형과, 이 모형의 변형체를 응용한 방법을 통하여 구조적으로 전개되어간다(보기 1 참조).

<회상>은 3악장 구성의 실내악곡으로 한국의 전통적 건축물이 가진 자연미의 표현과 함께 자신의 어린시절에 대한 회상을 주제로 하는 작품이다. 1악장은 ‘창’, 2악장은 ‘기둥과 공포’, 3악장은 ‘지붕과 마당’이라는 제목을 갖고 있다. 이 곡은 E^b, A, B^b의 3음을 핵으로 하고 있으며,

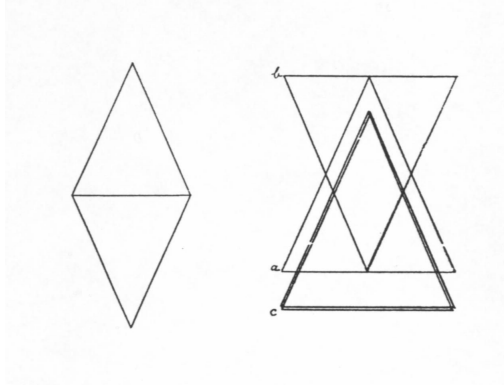
23) <락>에 대한 더욱 자세한 이해는 다음 글을 참조하라. 이만방, 「창작 작품에 나타난 한국 전통음악의 영향 - 『樂』을 中心으로」, 『숙명여자대학교 논문집』, 제 34호, 1993, 347-59쪽.

음악의 기초적인 자료는 각 악장의 표현내용에 따라 전통적 건축양식의 구조적 형태 및 전통적인 ‘음양오행 사상’에 의해 형성된다. 예를 들어 ‘창’에서는 전통가옥의 창틀의 형태가 갖고 있는 대칭과 비대칭의 구조를 적용하여 음을 조직하고, 이를 다시 순열법칙에 의해 조합, 전개해 간다.

유학 시기의 작품은 기본적으로 남도 계면음계의 3음구성의 구조적 틀을 활용하여 새로운 음조직을 만들고, 이를 각 작품의 수직적, 수평적 구조의 핵으로 삼아 작품을 구성하는 것이 특징이다.

(악보 1) 현악 3중주를 위한 〈락〉의 시작 부분

(보기 1) <무당>의 기본모형 (a = 인간, b = 신, c = 무당)



귀국 후에 쓴 1980년대의 작품은 다음과 같다.

1984: 대편성 관현악을 위한 <산조>

1985: 바이올린, 첼로, 클라리넷, 피아노, 2명의 타악기 주자를 위한
<고백>

1985-86: 대편성 관현악을 위한 <5장 - 브람스의 회상>

1986-87: 현악 4중주 제1번

1989: 현악 4중주 제2번 <아미타>(Amitayus Buddha)

작가의 예술적 의도는 개인적 사상과 경험뿐만이 아니라 그가 어떠한 사회적·음악적 주변 환경에 처해 있느냐에 따라 적지 않은 영향을 받게 된다. 이만방도 한 시대를 살아가는 예술가로서 예외는 아니다. 유학 시기에 썼던 음향적 실험정신의 작품이 국내에 발표되면서 그는 자신의 그때까지의 작업이 우리의 사회적·문화적 맥락과 거리감이 있음을 느낀다. 당시 열병을 앓고 있는 혼란한 사회상황에서 자신이 추구했던 예술적 작업이 지나친 엘리트의식의 산물로 느껴졌음은 시대의식을 가진

예술가에게는 당연한 것인지도 모른다. 또한, 음악적인 측면에서 자신의 그때까지의 작품이 한국 전통음악의 구조적 특성은 강하게 표현하고 있지만, 전통음악의 미학적 특성과는 상당히 거리가 있음을 느낀다.²⁴⁾ 이러한 외부적·내부적 문제의식에서 그는 다시 자신의 주제의식을 점검하고 정가, 산조, 창 등을 직접 배우고 탐구하여 우리 전통음악 전반에 걸쳐 실제적인 체험을 쌓으며 이를 작품화하는데 몰두한다. 그는 정악(正樂)의 이정보다 이제 서민들의 삶 속에서 그들이 직접 가꾸어온 민속음악의 감성을 살리는 작업에 자신의 관심을 집중시키고 음악의 전개방법까지도 전통음악의 원리에 따르려는 노력을 기울인다.

한편 이 시기는 작곡가 이만방이 당시의 혼란한 시대적 상황과 공권력의 횡포를 경험하며 예술가로서 현실에 대한 자신의 견해를 적극적으로 표명하는 시기이기도 하다.²⁵⁾ 1985년 4월 초연된 <고백>은²⁶⁾ 시대적 아픔에 동참하는 그의 음악적 양심선언이다. 이러한 사회 참여적 성격으로 인해 이 곡은 전통음악을 토대로 하고 있는 그의 전체 작품의 맥락에서 볼 때 예외적인 작품에 속한다. <고백>은 작곡가가 독일에서 보도를 통해 생생하게 본 1980년 5월 광주항쟁의 충격적인 경험에서 쓴 작품으로 연극적 요소를 도입한 참여적·정치적 음악이다.²⁷⁾ 그는 자신이 말하고자 하는 직접적인 메시지 전달을 위해 해설자를 통해 (곡

24) 이만방, 『이만방의 음악 세계』, 182쪽.

25) 1986년 4월 18일 이만방은 “오늘의 한국 사회를 살아가는 한 평범한 소시민적인 작곡가로서의 대학교수의 이야기”라는 제목으로 양심 선언서를 발표하고, 1987년 5월 24일에는 ‘제3세대’ 작곡동인인 이견용, 유병은, 진규영, 황성호, 강준일과 함께 시국선언문을 발표한다.

26) ‘제3세대’ 작곡동인 주최로 공간사랑에서 열린 음악회에서 초연됨.

27) 이만방은 광주항쟁이 일어나고 얼마 후인 1980년 여름, 다름슈타트에서 열린 국제 현대음악 하기강습회에서 윤이상과 만났으며 그와 함께 광주항쟁에 대한 음악작품을 쓸 것을 약속했다고 한다. 윤이상은 이 한국 현대사의 비극에 대한 그의 분노와 충격을 관현악곡 <광주여 영원하라! *Exemplum in memoriam Kwangju*>(1981)에 기록하고 있다.

의 시작과 끝 부분에 등장) 이 사건을 회상하는 형식을 취하고 있으며, 또한 추상적인 음 언어 대신 당시 대중들 속에 널리 알려져 있는 노래들(새마을 노래, 조국찬가, 아침이슬, 상록수, 작은 연못, 일곱 송이 수선화 등)을 페러디적인 기법으로 사용하고 있다.

1980년대의 마지막 작품인 현악 4중주 제 2번 <아미타>²⁸⁾는 그의 음악 양식의 중요한 전환점이 되는 작품으로, 위에 언급된 문제의식으로부터 출발한 자신의 작업을 총 정리해 줌과 동시에, 이후 음악의 출발점이 되는 매우 의미 있는 작품이다. 강석희에게 헌정된 <아미타>는 한국의 전통 장례의식이 죽음을 통해 생명을 갈구하는 산자들의 기원, 희망, 염원 등을 의미하는 것임을 작품의 주제로 하고 있다. 전체 5악장으로 구성된 이 작품은 전통 굿 음악에서 사용되는 민속음악의 요소(산조의 진양장단, 남도 계면음계, 시나위, 상두가, 불교의식의 범패 등)가 원형, 또는 변형되어 활용된다.²⁹⁾

28) 이만방은 이 작품으로 1991년 국제 현대음악제(ISCM)에 입상하였고, 1992년 대한민국 작곡상 최우수상을 수상했다.

29) <아미타>는 한편으로 이만방이 1986년 5월 26일 공간사랑 소극장에서 행해진 사물놀이 상회 고 김용배의 추모곡에서 경험한 그의 잊지 못할 음악적·감정적 체험과, 다른 한편으로 자신이 어린시절 경험한 어머니의 죽음에 대해 가졌던 두려움, 그리움 등을 투영하고 있는 작품인 것 같다. 이 추모곡은 진도 셋김곳의 김대례, 김덕수 사물놀이패, 민속악회 시나위 회원, 동해 별신굿의 김석출과 김유선 일가족, 박병천, 김복석 스님, 무용인 이애주, 색소폰 연주가 강태환에 의해 연행되었다. 다 음은 이 연행을 본 후 쓴 그의 글 중에서 발췌한 것이다. “사자를 보내는 자리가 그렇게 흥겨웁게 어우러질 수 있다는 것도 불가사의 할 뿐 아니라, 이 흥겨움이 흥겨움에만 그치지 않고 닳두리로, 닳두리가 환희로, 환희가 애환으로, 애환이 비애로, 비애가 굳건함으로, 굳건함이 한없는 슬픔으로, 한없는 슬픔이 죽은 닳과 살아 있는 닳을 달래주는 애잔한 달렘으로 환원해가는 시간과 공간을 뛰어넘는 삼차·사차원을 넘나드는 이 굿판이 [...] 이 굿판에서 이루어진 음악적 행위는 민속음악적인 범위를 벗어난 것이 절대 아니다. 허나 이 민속음악적인 것 속에 모든 예술음악에서 나타내고자 했던 근원적인 음악매체가 존립해 있었다. 그것도 매우 강도 높은 질감을 주는 것으로 말이다. [...] 이상한 흥분을 야기시키는 이 음악이 아직도 우리의 때 묻지 않은 태고의 전설을 우리 속에 간직케 하고 있는 것이다. 아니 태

이 작품에는 그가 실지로 배우며 체험하고 탐구한 우리 음악의 특성이 종합적으로 표출되고 있다. 이를 요약하면 다음과 같다. 1) 그는 우리 전통음악의 특징을 장단의 특성에서부터 파악하고 있다. 즉 장단은 우리 음악의 가장 기본적인 요소로서 어떤 틀을 가지고 반복할 때도 반복할 때마다 변화되어서 생동감을 가진 변화무쌍한 형태를 만들고 있다. 선율적인 패턴도 바로 이러한 장단의 주도하에 형성된다.³⁰⁾ 2) 우리 음악의 음계적 자료에서 그는 주로 남도 계면음계를 원용하고 있는데 전조의 원리도 계면음계의 ‘엇청’을 이용한 전조의 방법을 사용하여 한국 전통음악의 음계적 특성을 자연스럽게 갖게 한다.³¹⁾ 3) 우리 음악의 독특한 미적 특성은 음계의 구조에 있는 것이 아니라 이 음계로 형성된 선율적 진행이 어떻게 구성되어 진행되는가, 즉 선율의 시김에 있다.³²⁾ 이만방은 이러한 우리 음악의 구조적 특성을 이론적으로는 이미 알고 있었다. 중요한 것은 그가 실지로 전통음악을 배우고 연주하며, 이를 통해 이론적 파악만으로는 알 수 없었던 우리 음악의 본질적인 세계를 구체적으로 터득하게 되었다는 것이다.

고의 전설을 간직케 하는 것이 아니라 잊혀져 가던 우리 삶의 리듬과 음악을, 우리 할아버지의 이야기를 내 몸속에서 끌어내어 미래의 나의 자식들에게 전해주고 있는 것이다. 소리가 땀과 땀이 지어 자꾸만 자꾸만 어제, 오늘, 내일의 세계를 넘나들며 내 귀를, 죽어가던 나의 기를 밝혀주고 있는 것이다. 난 이날 이렇게 들었다. 70년대 중반까지만 해도 내 고향산천에서 매일 매일 들었던 내 할아버지의 농요를, 내 사촌들의 노동요를, 어머니의 한의 노래를, 내 누이의 잊혀져 가던 노래를 들었다. 이것이 음악이다. 아니 음악이 아니라고 해도 좋다. 허나 이것이 살아있는 우리의 음악적 언어이지, 그 무엇이 우리의 살아있는 음악적 언어라는 말인가? [...] 고 김용배 추모곳에서 우리의 민속음악은 잊혀져 가는 것이 아니라 다시금 소생하고 있는 살아 숨쉬는 민속음악이라는 것을 발견할 수 있어 무척 기쁨을 느낀다. 이와 같은 뿌리가 있는 우리의 소리에서 예술음악을 만들 때 최소한 우리들 스스로 만큼은 공감대를 형성할 수 있는 음악적 문화를 서로가 향유할 수 있게 될 것이다.” 이만방, 「고 김용배 추모곳을 보고」, 『공간』, 1986년 6월호, 122-126쪽.

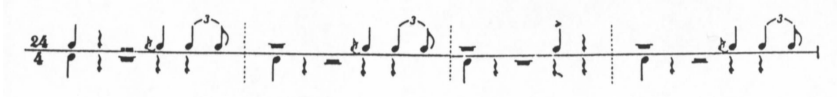
30) 이만방, 「이만방의 음악 세계」, 183쪽 .

31) 위의 글, 186쪽 .

32) 위의 글, 189쪽 .

<아미타>는 바로 이러한 이해를 토대로 쓴 작품이다. 제1악장은 산조의 느린 진양조장단을 원용하고 있다. 6박씩 4각, 총 24박으로 구성되는 진양조 기본 장단은 ‘밑고(기)·달고(경)·맺고(결)·풀고(해)’의 짜임새로 설명된다. 길게 뜬을 들여(기·경) 후반부에 힘을 모으고(결) 다시 풀어주는(해) 진양조 한 장단의 짜임새는 서구음악과는 근본적으로 다른 원리에 의한 ‘긴장과 이완’의 흐름을 형성한다.

(보기 2) 진양조장단



<아미타>에서는 진양조의 기·경·결·해를 각기 하나의 박절적 단위로 나누고 4개의 박절적 단위가 모여 하나의 악구를 이루며 전개되어 나간다. <아미타>의 시작 부분은 진양장단의 원형을 그대로 사용하고 있으며, 현악기의 다양한 연주기법의 조합을 통해 장고의 북편과 채편의 효과를 내고 있다. 곡을 시작하는 첫 박의 Tutti(브릿지 뒤에서의 pizz.)는 북편과 채편의 합장단을, 둘째와 넷째 마디의 비올라와 첼로 및 제2바이올린과 비올라의 몸통을 두드리는 연주는 채편의 효과를 내기 위한 것이다. 또한 셋째 마디 제5박의 위 세 성부의 pizz.와 첼로의 몸통을 두드리는 소리는 북편과 채편에 의한 맺는 박의 효과를 낸다. 또한 첫째, 둘째 마디의 5, 6박에서 arco와 pizz., 그리고 넷째 마디의 arco, pizz. sul-tasto에 의한 혼합기법의 연주를 통해 긴장과 이완의 효과를 나타내고 있다. 곡의 전개에서 이 리듬패턴은 축소, 확대되기도 하며 반복되고, 반복될 때마다 변화를 거듭하며 생명력 있는 흐름을 형성한다(악보 2 참조).

<아미타>는 남도 계면음계를 토대로 음계를 구성하고, 이 음계를 기

음으로 하는 자연배음열을 이용하여 미분음적인 화성을 만들어 사용하고 있다.³³⁾ 첫 번째 부분인 마디 10까지에서 4개의 현악기는 모두가 A음을 연주하고 있는데, 각 악기마다의 섬세하고 다양한 음색과 다이내믹의 변화, 음고의 차이를 통하여 헤테로포니적인 선율 흐름의 효과를 창출하고 있다. 또한 이 부분과 곡의 마지막 부분(마디 43이하)에서 등장하는 휴지부는 이만방 음악의 특징을 이루는 중요한 요소 중의 하나인데, 이는 울린 음향의 잔향을 음미하거나 또는 심연의 소리를 듣게 하는 의미를 갖는다. 이는 다른 요소들과 함께 1악장의 주제인 인간의 “기원, 바램, 희망, 그리움, 회상” 등의 표현과도 연관된다.³⁴⁾

(악보 2) 현악4중주 제2번 (아미타), 1악장

Streichquartett №2
(1989)

Lento (1/4 = 40)

*1) *placato hinter dem Schlag, das Timble die Tim) zeigt nur Seiten des Instrument.*
(2. K-Tim der Violine mit K-Schlag (oder 2. K.) Lento dem Schlag des Violone. 4.1.1.)

2) *placato hinter dem Schlag, mit Vibrato.*

3) *Schlagen den Decken von Triegel mit dem Finger*

33) 자연배음열을 이용한 음계, 화성의 조직은 그의 작품 <무당>에서도 사용되었고 이후의 작품에서도 계속적으로 탐구, 활용되는 이만방 음악의 중요한 요소 중의 하나이다.

34) <아미타> 제1악장에 대한 자세한 것은 다음을 참조하라. 이만방, 「현악사중주 제2번 “아미타” 분석 - 제1악장을 중심으로 본 한국 전통음악의 영향」, 『국악원논문집』, 제 9호, 1996, 67-99쪽.

The image displays three systems of handwritten musical notation for a string quartet. Each system consists of four staves: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), and Cello (Vc). The notation is dense with musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, *ppp*, and *mp*. Performance instructions like *Sul-punt*, *arco*, *pizz*, and *Sul-tasto* are interspersed throughout the score. There are also various annotations in parentheses and numbers, such as (I), (II), (III), and (IV), which likely refer to specific passages or techniques. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's working draft. The overall layout is organized into three distinct systems, each with its own set of staves and markings.

<아미타> 이후 이만방은 건강이 나빠져 작품 활동을 계속하지 못하고 거의 5년의 휴식기에 들어간다. 오랜 창작의 휴식과 계속되는 건강의 악화는 그의 음악에 많은 변화를 가져다주게 된다. 그의 창작 제2기는 1994년에서 1996년까지의 짧은 시기로, 극도로 단순화된 양식을 통하여 자신의 내면세계와 자연을 우리의 토속적인 정서로 표현하는 '시적·서정적 표현의 시기'라 할 수 있다.

1994: 독주 첼로를 위한 <허튼가락>

아쟁과 관현악을 위한 <아쟁 협주곡>

바이올린과 타악기를 위한 <영가>(靈歌)

독주 클라리넷을 위한 <연작시>(Poem)

1995: 탐탐을 위한 <心>(Mind)

독주 마립바를 위한 <소리>

1996: 관현악을 위한 <시선>(Poetry)

이 시기의 작품은 주로 독주악기를 위한 곡들로 민속음악의 선율적 요인이 집중적으로 다루어진다. 또 하나의 특징은 여러 개의 짧은 단편들을 모아 하나의 독립된 작품을 이루는 연곡 형식으로, 예를 들어 '나'와 자연을 시적으로 표현하고 있는 클라리넷 독주를 위한 <연작시>와 관현악을 위한 <시선>은 각각 15개³⁵⁾ 및 11개의³⁶⁾ 짧은 단편들로 이루

35) 독주 클라리넷을 위한 <연작시>(Poem): 1) Prologue ~ Epilogue, 2) 바람... 폭풍, 3) 산길, 4) 어지러움, 5) 산행, 6) 산 위에 누워 구름을 본다, 7) 바람, 8) 지저귐, 9) 일세에 이는 바람, 10) 스쳐지나가는 것들, 11) 소리, 12) 바위, 13) 일상적인 것들 I, II, 14) 그네들과 우리네, 15) 그리고... 나...

36) 관현악을 위한 <시선>(Poetry): 1) 四友歌: 松, 竹, 風, 岩, 2) 山寺, 3) 춤사위, 잔가락, 가곡(歌曲), 4) 지붕, 달빛, 달에 비친 정원, 5) 山 그림자, 고개마루, 개여울, 6) 저녁놀, 燈, 禮佛, 7) 창가에 이는 바람, 8) 물방울, 나뭇잎, 구름, 9) 古屋에 비친 햇살, 10) 僮舞, 11) ...나, ..地 山 ...

어져 있다. 그 중 몇 개의 곡은 휴지부를 포함한 단 1개의 음, 또는 2-3개의 음으로 이루어진 곡들도 있다. 바이올린과 타악기를 위한 <영가> (靈歌)는 작곡가의 마음의 노래, 즉 그의 몸속에서 울려오던 잊어버린 소리를 찾고 있는 작품으로, <허튼가락>³⁷⁾과 마찬가지로 민속음악의 선율적 요인이 집중적으로 다루어지는 작품이다. 곡의 처음에 제시되는 동일 음에 의한 바이올린의 리듬적 움직임이 변화되어 반복되면서 마디 35부터 점차 마음의 노래를 찾아간다. 이 선율은 경상도 지방의 노동요인 <상주(尙州) 모심기 노래> 선율의 원용으로 곡의 마지막 부분에 바이올린 솔로로 노래하는 Arioso는(마디 122-끝) 이 민요의 선율적 요소를 리듬적으로 변용시키고 있다.

(악보 3) <상주 모심기 노래>

정수분 창
최종민 채보

상 - 주 함 - 창 공 - 갈 - 못 - 에 - -
연 - 밤 - - - 따 - 는 지 - 큰 아 - 가
연 - 밤 - 즐 - 밤 다 - 따 - 주 - 마

37) 전통음악의 '허튼가락'은 남도의 육자배기 토리로 구성되어 있으며, 허튼가락의 기악곡이 바로 시나위라고 할 수 있다. 산조도 '허튼가락'으로부터 출발했다고 한다.

(악보 4) 바이올린과 타악기를 위한 <영가>, 마디 34-41

Violin and Percussion score, measures 34-41. The score is in 4/4 time and features a violin line with various dynamics and articulations. The tempo is marked "Arioso, Cantabile con animoso ed innocente" and "lento tempo". The dynamics range from "mp (sempre leggermente)" to "un poco, ritardando". The score includes a "rit." marking and a "poco" marking.

(악보 5) 바이올린과 타악기를 위한 <영가>, 마디 120-끝

Violin and Percussion score, measures 120-124. The score is in 4/4 time and features a violin line with various dynamics and articulations. The tempo is marked "Arioso (da. 50 n. 84) Raghetto" and "Ritardando calando con calma, tempo di Ritardato". The dynamics range from "mp" to "fff". The score includes a "rit." marking and a "continua" marking.

다음의 인용은 <영가>를 쓴 후 이만방의 음악이 어떠한 방향으로 나아가는지 짐작할 수 있게 한다.

“이번에 <영가>를 쓰면서 스스로 알게 된 또 다른 하나는 시간대가 과거로 올라갈수록 동과 서에 대한 관념은 밀접해 있었을 것이라 생각할 수 있게 된 것과 음악을 이루는 여러 제반 요소들을 최대

한으로 배제할 수 있는 데까지 한다면 시공(時空)이 초월 될 수 있으며, 또한 그럼에도 불구하고 시와 공은 개체적인 것으로 있게 되며 개별적인 특성을 지니게 된다는 것을 발견할 수 있었다.”³⁸⁾

<영가>와 비슷한 시기의 작품인 <연작시>의 제14곡 ‘그네들과 우리네’(Mozart and Me)에서 이만방은 모차르트의 선율과 여창가곡 평조 우락(羽樂) <바람은 지동 치듯 불고>에서 원용한 노래선율을 서로 연결시켜, 비슷한 음 구성으로 되어있지만 ‘개별적인 특성’을 지니는 두 음악 세계를 표현하고 있다(악보 6 참조).

극도로 단순화된 음악의 양식과 함께 이만방은 음악과 ‘나’가 하나 되고, ‘나’와 자연(우주)이 하나 되며, 음악과 ‘나’와 자연(우주)이 하나 되고, 나아가서 동양과 서양이 하나 되는 것을 추구하고 있는 것 같다.

(악보 6) 독주 클라리넷을 위한 <연작시> 제14곡 ‘그네들과 우리네’(Mozart and Me)



38) 이만방, 『이만방의 음악 세계』, 210쪽.

1995년의 위암수술 이후 다시 오랜 기간의 휴식기를 거쳐 건강의 회복과 함께 시작된 그의 작품 제3기(2001-)는 또 다른 변화를 보이는 시기로 성악곡이 주를 이루는 ‘노래의 시기’라 할 수 있다.

2001: 관현악 소리 <반야>(Prajna)

여창, 소금, 대금, 거문고, 장구, 바이올린과 첼로를 위한 <樂章 I>

2002: 여창과 피아노를 위한 <樂章 II>

2003: 바이올린, 클라리넷, 피아노를 위한 <삼중주>

두 명의 여창과 장구를 위한 <樂章 III>

피아노를 위한 <隨想>(Essay)

클라리넷 합주를 위한 <슬픈노래>

2004: 피아노와 혼성합창을 위한 <찬, 마하반야바라밀다심경, 송>

국악 오케스트라와 소리를 위한 <우리 음악의 소묘>

국립국악원의 위촉으로 쓰인 <樂章 I>은 이만방의 첫 성악작품으로서 그 의미가 크다. 전통 국악기와 서양악기의 반주로 노래되는 이 곡은 정가를 전공한 그의 딸에게 헌정된 것으로 작곡가 스스로 쓴 시가(詩歌)를 바탕으로 하고 있다. 이 곡은 전통가곡의 5장 형식과 세악편성 및 음계를 원용하고 있다. <樂章 II>는 <樂章 I>을 피아노와 여창으로 재 작업한 곡으로서, 노래성부와 피아노성부의(부분적으로 장구의 타악기적 효과를 내는) 적은 음을 사용한 음 공간의 여백이 특징적이다. 이어지는 <樂章 III>은 역시 그가 쓴 시가를 바탕으로 작곡된 두 명의 여창과 장구를 위한 노래로서 <樂章 II>와 짝을 이루고 있는 작품이다.

(악보 7) 여창과 피아노를 위한 〈樂章 II〉

Adagio anima, con anima (ca. 52-54)
천천히, 영혼을 가지고

• ♯ or ♭ : 장구, 즉 타악기 효과를 내도록 연주할 것

Piano

Piano

Piano

The image displays three systems of a musical score. The first system, labeled 'Pno.', covers measures 16 to 20. It features a piano accompaniment with dynamics *pp*, *p*, *p*, and *ppp*. A tempo marking *Andante* is indicated above the system. The second system, labeled 'Female Voice' and 'Pno.', covers measures 21 to 25. The voice part begins with the Korean syllable '아' and includes a breath mark *(^h)*. The piano accompaniment uses the dynamic *pp*. The third system, also labeled 'Female Voice' and 'Pno.', covers measures 26 to 30. The voice part continues with the Korean syllables '바', '알', '고', '오', '오', '마', '알', '음', '이', '여'. The piano accompaniment continues with various chords and melodic lines.



(악보 8) 2명의 여창과 장구를 위한 〈樂章 III〉

Moderato, espressione con gentile
(J ca.80) 은화하며 표정을 풍부하게

여창 I
여창 II
장구

Adagio comodo (J ca.52)
느리고 유창하며 편안하게

3
여창 I
여창 II
장구

6
여창 I
여창 II
장구

mf sempre legato
시 이 인 비 이 하 나 비

mf sempre legato
시 이 인 비 이 하 나 비

mf sempre legato
mf sfz

mf sempre legato

안 나이 임

안 나이 임

9
여장 I
의 호 혼
여장 II
의 혼
장구
mf

14
여장 I
sempre legato
mf 시 이 인 이 이 하 - 나 비 아
여장 II
sempre legato
mf 시 이 인 비 이 하 - 나 비
장구
mf sempre legato

18
여장 I
한 니이 엄
여장 II
한 니이 엄
장구
10



두 창자가 기본적으로 같은 선율을 노래하면서 근소한 시간차를 두고 발생하는 미묘한 선들의 충돌, 선에서의 일탈을 통한 다성부적 움직임, 다시 이어지는 선으로의 합류 등의 연주방식은 헤테로포니적이면서도 폴리포니적인 독특한 선의 어우러짐을 만들어 낸다. 곡의 중간에(마디 72-80) 연주되는 장구 3중주(두 명의 여창주자와 장구주자에 의한)는 변화를 통하여 마지막 노래부분(마디 81-끝)에 대한 극적효과를 고조시켜준다. 우리말의 구조를 뚜렷하게 살리고 있는 이만방의 악장 시리즈는 한편으로 전통정가의 현대화라고도 할 수 있고, 다른 한편으로는 서양 음악의 수용 이래 정착된 ‘한국가곡’이라는 장르의 새로운 방향을 제시하고 있는 것으로도 평가될 수 있다. 그는 이 여창을 위한 성악곡을 양악 성악가도 노래할 수 있게 열어두고 있다.³⁹⁾ 같은 곡이면서도 한국과 서양의 발성법에 따라 그 미적 내용이 달라질 수 있는 ‘열린 작품’이다.

“[...] 서양의 악기나 발성법이 공명 위주로 소리를 띄우고 둥글게 밖으로 내보내려 하는 데 비하여, 한국의 악기나 발성법의 소리는 공명을 최소한으로 유지하고 소리를 안에서 잡고 있으면서도 밀기도 하고 당기기도 하여 사람의 호흡이 가지는 미묘한 다이내믹을 구사하며 소리를 낸다. 전통음악이 선호하는 성음(聲音)은 공명된 고른음의 소리가 아니라 악기를 만든 재료의 가공되지 않은 자연의 소리이다.”⁴⁰⁾

이만방의 최근 작품의 특징은 단순함 · 담백함 · 간결함에 있으며, 꾸미지 않은 여백의 미를 추구하고 있다. 2003년에 쓰인 바이올린, 클라리넷, 피아노를 위한 <삼중주>는 그가 초기작품에서부터 지속적인 관심을 보이고 있는 배음을 활용한 작품이다. 이 작품은 C음의 자연배음

39) <樂章 II>는 실지로 양악 성악가에 의해서도 연주되었다.

40) 최중민, 『한국전통음악의 미학사상』, 서울: 집문당, 2003, 159쪽.

열을 토대로 한 4악장 구성의 곡이다. 특히 명상적인 성격의 2, 4악장은 C음의 제7, 9, 10, 11배음으로 구성된 화음의 울림이 처음부터 끝까지 지속적으로 유지된다. 이를 배경으로 선율적으로 전개되는 장, 단3화음들은 배경화음의 미세하고 헤테로포니적인 잔향변화를 끊임없이 일으킨다(악보 9 참조). 이는 마치 여백의 미를 지닌 수묵화에서 은은하게 번지는 묵향이 빚어내는 담백한 명암의 효과와도 같다. 작곡가는 여기서 감상자가 스스로 음악을 통하여 자신이 듣고자 하는 내면의 소리가 무엇인지 찾아가도록 유도하고 있다고 한다. 이러한 작곡자의 태도는 그가 우리 정악이 추구하는 가치관인 천인합일을 지향하고 있음을 보여준다.

“천인합일의 전제는 ‘참 자아’를 찾는 것이다. 이것은 근본적으로 주관성의 원리를 필요로 하기 때문에 나에게서 나 아닌 것을 모두 제거해 버리는 사고를 하게 되고, 음악도 객관적인 존재로 보지 않고, 내 마음에서 파악하는 내용을 음악으로 보는 태도를 갖게 한다.”⁴¹⁾

K C I

41) 위의 글, 21쪽.

(악보 9) 바이올린, 클라리넷, 피아노를 위한 〈삼중주〉, 4악장

IV "왜..." (for what..")

Largo (♩ ca. 46-48) calrando et quieto. 차분하고 고요하게.

Violin

Clarinet

Piano

Adagio (♩ ca. 50-52)

legatissimo.

ppp

This musical score consists of three systems of staves, each containing two vocal staves and a grand piano accompaniment. The first system covers measures 22 to 27, the second system covers measures 28 to 34, and the third system covers measures 35 to 40. The piano part features a complex texture with multiple voices and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Dynamic markings include *ppp* at the end of the first system, and *pppp* at the beginning and end of the second system. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.



5. 글을 마치며

지금까지 양악과 국악으로 양분된 우리 음악문화의 이중적 구조 속에서 서구식 작곡을 공부했고, 서구 현대음악이 활발히 수입되던 1970년대에 음악교육을 마치고 작곡가로서의 길을 모색했으며, 1980년대의 혼란한 시대상황 속에서 예술가로서의 시대적 사명에 충실하려 했고, 예술가는 자신을 형성케 한 문화에 뿌리를 두고 자신의 음악을 만들어야 한다는 강한 신념에서 출발하여 작품을 써온 이만방의 작품 세계를 고찰해보았다.

옛것이 되어버린 우리의 전통적인 문화유산들로부터 창조적인 가능성을 발견해 그것을 현재의 것으로 살아 숨쉬게 만들고 이 현재로부터 진정한 ‘우리 음악’의 미래를 향해 나아가야한다는 그의 확고한 예술가적 태도와 실천은 높이 평가되어야 한다. 적은 음 재료의 사용을 특징으로 하고 있는 그의 음악은 전통적인 소리에 대한 진지한 연구에서 나온 구체적이고 다양한 음향을 만들어 낸다. 리듬과 선율의 자유로운 전개와 짜임, 미분음적 음향변화, 전통적인 음계를 이용한 독특한 미분음적인 화음과 새로운 음계구성, 휴지부의 구조적 활용 등은 그의 음악의 특징을 이룬다. 전통음악의 구조적인 특성뿐만이 아니라 그 음악의 정신을 살려내는 이만방의 작업은 최근까지도 이어지고 있다.

이만방의 ‘우리 음악’관은 분명하다. 외래의 그 어떤 형태의 음악도 ‘우리 것’으로 대체될 수 없다는 것이 그의 확고한 생각이다. 한국의 전통음악을 어떻게 현대적으로 작품화 하는가는 근본적으로 작곡가 개인의 개성적 양식과 음악관에 의해 다르게 표현될 것이다. 이때 누구의 어느 작품이 더 ‘한국적’이냐는 물음보다는 그 음악의 ‘독창성’과 ‘예술성’에 대한 질문이 더욱더 근본적이고 생산적일 것이다. ‘독창성’과 ‘예술성’은 남의 것의 모방에 있지 않다. 현대 창작음악으로 한국 전통문화와 전통음악에 대한 세계인의 관심을 불러일으킨 첫 작곡가는 윤이상

일 것이다. 그는 1950년대 말부터 유럽에서 한국 전통음악과 서구 예술 음악의 독창적인 결합으로 이루어낸 독자적인 음악작품을 통하여 명실 상부하게 세계적인 작곡가의 반열에 올랐다. 윤이상이 단지 서구인에게는 새로운 한국의 전통음악을 서구의 작곡기법으로 표현했기 때문에 작곡가로서의 명성을 얻은 것이 아니다. 윤이상의 예술적 작업에 대한 평가는 그가 자신의 음악적 정체성을 찾기 위해 생사를 걸고 치절하게 이루어낸, 서구음악에는 그 유례가 없는 그의 음악의 독창성과 예술성의 결과임을 상기할 필요가 있다. 윤이상은 유럽적 매체를 이용하여 그만의 방법으로 한국 전통음악의 특성을 담아낸 ‘윤이상적’인 음악을 창조했다.

이만방의 음악은 서양 음악의 수용 이래 전통의 단절을 초래하며 형성된 서양 음악 중심의 한국 음악문화와 창작음악의 문제들을 끊임없이 반성하며 이의 해결을 위한 작곡가의 끈질긴 실천적 작업의 결정체라 해도 과언이 아닐 것이다. 이만방의 예술적 작업은 자신의 삶과 그가 속해 있는 사회 속에서 생명력 있는 음악을 통해 끊임없이 자신과 우리를 찾는 일이다. 올해로 60을 맞이한 그는 지금도 자신의 작업이 무엇 때문에 이루어져야 하는지 자문하며 소리를 찾아 나서고 있다. 음악은 그에게 사회와 인간의 영원한 이상향을 향해 나아가는 도구이다. 그의 작품은 우리음악의 과거와 현재를 이어주며 미래를 향해 나아가고자 한다.

참고문헌

- 김춘미, 「이만방의 작품 세계」, 『낭만음악』 통권 16호, 1992년 가을호, 41-76쪽.
- 「내일을 여는 새얼굴 9」, 『객석』 1984년 3월, 창간호.
- 김해숙, 『산조연구』, 서울: 세광음악출판사, 1987.
- 이만방, 「고 김용배 추모곡을 보고」, 『공간』 1986년 6월호, 122-126쪽.
- _____, 「아들에게 할아버지의 노래를」, 『전통문화』 통권 149호, 1985년 2월호, 전통문화사, 23-26쪽.
- _____, 「예술에 있어서의 오리지널리티」, 『음악 세계』 통권 제5호, 1986년 5월호, 64-65쪽.
- _____, 「音樂과 數學 - 수학적 사고와 논리가 필요하다」, 『공간』 1986년 8월호, 86-105쪽.
- _____, 「音樂이란 무엇인가」, 『한국일보』 1984년 10월 21일자.
- _____, 「이만방의 음악 세계」, 『작곡가 10인의 고백』, 서울: 아시아음악학회, 2001, 171-230쪽.
- _____, 「이제는 우리 목소리로 우리 노래를 불러야」, 『음악동아』 제10호, 1985년 1월, 45-49쪽.
- _____, 「창작 작품에 나타난 한국 전통음악의 영향 - <樂>을 中心으로」, 『숙명여자대학교 논문집』 제34호, 1993, 347-359쪽.
- _____, 「한국 작곡계의 제 문제와 전망 - 광복 50주년을 맞이한 한국 음악계를 진단하며 21세기를 향한 몇 가지 조언」, 『음악과 민족』 제12호, 부산: 민족음악학회, 1996, 167-208쪽.
- _____, 「현악사중주 제2번 <아미타> 분석 - 제1악장을 중심으로 본 한국 전통음악의 영향」, 『국악원논문집』 제9호, 1996, 67-99쪽.
- 「작곡가의 초상 6 - 이만방의 작품 세계와 작곡세계」, 『음악저널』 1992년 4월호, 48-56쪽.
- 「젊은 날의 초상 - 작곡가 이만방」, 『여성자신』 1987년 10월호.
- 최종민, 『한국전통음악의 미학사상』, 서울: 집문당, 2003.

© 검색어: 이만방, 한국 창작음악, 한국 전통음악과 현대음악, 락, 무당, 회상, 아미타, 연작시, 악장

K C I

Abstract

Eine Studie zum kompositorischen Schaffen von Man-Bang Yi

Choi, Ae-Kyung

(Lecturer of Sook-Myung Women's University)

Das Schaffen von Man-Bang Yi, geboren am 1. Dezember 1945 in Köch'ang/Südkorea, wurzelt tief in der koreanischen Kultur- und Musiktradition. Seine kompositorische Arbeit zeichnet sich durch den Versuch, eine eigenständige Musik zu schaffen, die den Forderungen der Zeit und Gesellschaft entsprechen und im Fundament der traditionellen koreanischen Musik eine zukunftsweisende Moderne anstreben soll.

In den ersten Kompositionen wie Rhak für Streichtrio (1980), Mudang für Orchester (1981-82) und Hoe-Sang [Erinnerung] für Kammerensemble (1982), die er während seines Kompositionsstudiums in Deutschland komponierte, setzte Yi sich vor allem mit der Musikästhetik und -praxis der koreanischen Hof- und Literatenmusik auseinander. Für die horizontale und vertikale Gestaltung in diesen Kompositionen von Man-Bang Yi sind die Intervalle Quarte und Sekunde konstitutiv. Für die rationale Strukturierung seiner kompositorischen Intention verwendete der Komponist in dieser ersten Schaffensperiode vor allem mathematische Verfahren und geometrische Gestalten.

Nach seiner Rückkehr aus Deutschland benutzte Yi in Werken wie Sanjo für großes Orchester (1984) und dem 2. Streichquartett Amitayus

Buddha (1989) verstärkt Elemente der Volksmusik bzw. schamanistischer sowie buddhistischer Ritualmusik. Amitayus Buddha ist ein bedeutendes Werk, das zum neuen Stil mit gesteigerter Expressivität führte. In diesem Stück setzte sich der Komponist mit der Entwicklung von neuen Akkorden und Modi, die aus der Obertonreihe gewonnen werden, auseinander, um sie an den spezifischen Klang der traditionellen koreanischen Musik mit ihren Mikrointervallen anzunähern.

Die in den 90er Jahren komponierten Werke wie Young-Gah für Violine und Schlagzeug (1994), den Zyklen Poem für Klarinette solo (1994) und Poetry für großes Orchester (1996) ist durch die starke Ausdruckskraft und die Einfachheit gekennzeichnet.

In einer immer mehr vereinfachten Musiksprache widmete sich Man-Bang Yi in den neueren und neuesten Kompositionen vorwiegend den Vokalwerken. Die Stücke wie die in der Akjang-Serie mit unterschiedlicher Besetzung (2001, 2002 und 2003) charakterisieren vor allem die Auseinandersetzung mit dem Gesang, der mit heterophoner Klangwirkung und farblich nuancierter dynamischer Wandlung nach der Vitalität der Musik strebt.

© Key Words: Man-Bang Yi, Neue Musik in Korea, Traditionelle koreanische Musik und Neue Musik in Korea, Rhak, Mudang, Hoesang, Amitayus Buddha, Poem, Akjang