

박-파안 영희의 음악세계 및 작품 <만남 I>에 관한 소고

김 은 하

1. 들어가면서

박-파안(琶案) 영희(Younghi Pagh-Paan, 1945~)는 윤이상 다음으로 유럽에서 활동하면서 세계적인 주목을 받는 한국인 작곡가 중 한 명이다. 여성 작곡가는 많아도 여성 작곡과 전임 교수는 귀했던 당시 유럽 교육 환경에서 그녀가 1994년 독일 최초의 여성 작곡가 교수(브레멘 국립 음대)가 되었다는 사실은 분명 그녀 음악에 대한 그리고 그녀의 교육자로서의 가치가 높이 평가되었음을 보여주는 대목이다. 무슨 이유에서인지 그러나 그녀의 음악은 알려진 것에 비해 이제껏 학문적으로 깊이 있게 연구되지 못하고 있다. 몇몇 음악제나 연주회를 위한 프로그램에 그녀가 쓴 작품 해설이 들어있는 경우, 자신의 작품세계에 관한 간략한 원고형태의 글들, 짧은 인터뷰들 몇 개 등이 그나마 1980년대에 중점적으로 나왔을 뿐이다. 이같이 박 영희 음악에 대한 연구가 한국은 차체하고 그녀가 활동하고 있는 독일에서조차 미비한 이유가 어디에 있을까? 혹여 윤이상의 음악을 바라보는 관점에서 우리가 그녀의 음악을 예측하는 것은 아닌지? 위 의문에의 답은 그녀 음악을 바라보는 시각이 다각도로 쬐을 때 자연스럽게 나오지 않을까 생각된다. 그 한 시도로 이 글에서는 박-파안 영희의 1978년 작품인 <만남 I MAN-NAM I>에 대해 알아보려 하며, 작품 소개에 앞서 간략하게 박영희의 약력 및 그녀 음악의 본질을 이루는 중요한 요인들 몇 가지가 제시된다.

2. 작곡가 박-파안 영희

1) 약력

작곡가 박-파안 영희는¹⁾ 1945년 충북 청주에서 태어났다. 그녀가 열 살 때 아버지가 돌아가심으로 인해 아버지와 같이한 시간은 많지 않았지만, 아버지에 대한 기억은 그녀가 작곡을 평생의 업으로 삼게 되는 데에 지대한 영향을 미쳤다. 건축가이면서도 즐겨 통소를 부르고 시(詩)를 읊었던 아버지처럼 —어릴 적엔 건축가가 되는 것이 꿈이기도 하였다— 박영희는 일찍이 다양한 예술 분야 —특히 시(詩)문학— 에 관심을 보였으며, 이는 아버지로부터 물려받은 건축학적 측면 또는 구조에의 감각과 더불어 이후 그녀의 작품에서 독특하게 발휘된다. 6, 7살 때부터 장이 설 때마다 아버지의 손에 이끌려 장의 이곳저곳에서 듣고 본 민요, 굿, 광대놀이, 농악, 판소리 등은 우리네 삶 속의 소리로 그녀의 기억 속에 살아있으면서 그녀가 생각하는 한국적 음향의 본질을 형성한다.

청주에서 중학교와 고등학교를 졸업한 후 1965년부터 71년까지 서울대학교 음악대학과 동 대학원에서 작곡을 공부하였을 때 그녀가 배운 스승은 김달성, 이성재, 김성태, 정희갑, 백병동, 강석희, 황병기 등이다. 이 시기 그녀는 국악 공부를 본격적으로 시작하게 된다. 1971년에는 윤이상의 <예약>을 듣고 그의 음악에 매료되어 독일로 가야겠다는 생각을 갖게 되었지만, 막상 1974년에 DAAD(Deutscher Akademischer Austauschdienst 독일 학술 교류처)의 장학생으로 독일로 유학하게 되었을 때 그녀는 윤이상에게 가지 않고 프라이부르크에 있는 클라우스 후버(Klaus Huber)에게 배우기로 결정한다. 여기에는 같은 문제의식, 심적 중

1) 파안(琶案)이라는 예명은 도올 김용옥 교수가 붙여준 것이며, 책상 위에 놓인 비파를 보며 생각한다는 뜻을 가진다(안진아, 「한 마음, 한 정성을 소리에 담아, 작곡가 박-파안 영희(朴-琶案 泳姬/Younghi Pagh-Paan)」, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품 2』, 서울: 도서출판 예종, 2004, 56쪽. 이 글은 박-파안 영희 홈페이지 <http://www.pagh-paan.com>에서도 읽을 수 있다.

압감을 안고 있는 윤이상에게서 어찌면 그녀 스스로의 자유로운 해결점을 찾기 힘들 것이라는 생각과 그녀가 추구하는 음악과는 다르지만 그 다른 세계를 한 번 제대로 배워보겠다는 의지가 동시에 작용하지 않았을까 여겨진다.²⁾ 프라이브룩에서 그녀는 클라우스 후버에게 작곡공부를 하는 것 외에도 브라이언 퍼니휴(Brian Ferneyhough)에게 분석을, 페터 피르티히(Peter Föritg)에게서는 음악이론을, 그리고 에디트 피히트-악센펠트(Edith Picht-Axenfeld)에게는 피아노를 배웠다.

1978년 <만남 I>이 스위스 보스월에서 열린 ‘제5회 세계작곡가세미나’에서 1등상을 차지하고 나서 다음 해인 1979년에 ‘파리 유네스코 주최 작곡 콩쿠르’에서 1등을, 1980년에는 ‘난파음악상’ 및 독일 슈투트가르트 시(市) 주최로 열린 콩쿠르에서 작곡부문 1등상을 차지한 것을 기점으로 그녀의 작품들은 국제무대에서 주목받게 된다. 그녀의 첫 오케스트라 작품 <소리 Sor>은 1980년 『도나우에싱엔 현대음악제』로부터 위촉받은 작품으로 현대음악계에 그녀의 음악세계를 각인시키는 계기가 된다. 더욱이 그녀가 도나우에싱엔 위촉 첫 여성 작곡가였다는 사실 또한 그 역사적 의미가 크다고 하겠다. 박영희는 1980/81년에 ‘남서독일방송국의 하인리히 슈트로블 장학재단’의 장학생으로 선정되었으며, 1985년에는 독일 ‘바덴 뷔템베르그 예술장학재단’의 장학생으로 뽑히기도 하였다. 1995년에는 독일 하이델베르크 시(市) 선정 ‘여성작곡가상’이 그녀에게 수여되었다.

박영희는 1990년 오스트리아 그라츠 국립 예술대학에서, 1992~1993년에는 독일 칼스루에 국립음악대학에서 초빙교수를 지냈으며, 1994년에 독일어권 최초의 여성 작곡과 전임 교수로 브레멘 국립예술대학에 임명되었고, 현재 이곳에 재직 중이다. 작곡과 교수이면서 그녀는 학교 내 ‘현대음악연구소 Atelier Neue Musik’와 ‘전자음악스튜디오’를 설립, 연구소

2) “Organische Organisation strebe ich...”, Younghi Pagh-Paan im Gespräch mit Gisela Gronemeyer, *Vom Schweigen befreit*. Internationales Komponistinnen-Festival Kassel, 1987, 41쪽.

장직을 역임하고 있다. 박영희는 또한 세계의 유명 현대음악제의 심사위원이기도 하며 활발하게 작품 활동을 하고 있다.

2) 박·파안 영희의 작품세계에 관한 주제어들

* “나는 누구인가(Identity)” - “기억(Memory)”

“나의 뿌리인 한국 문화로부터 멀어지는 것은 절대로 작곡하지 않을 것이다”³⁾라는 그녀의 글귀에서 확인되듯이, 박·파안 영희는 그녀의 작곡가로서의 삶에 있어 그 어떤 순간도 한국문화에의 끈을 놓지 않는다. 작곡가로서의 자신의 문제점들을 해결하기 위해 고향으로부터 멀리 떠나왔지만 그녀가 원하는 소리와 음향의 세계는 그녀가 자라오면서 경험한 소리가 본질을 이루는 것이어야 했고, 그 본질에 가까이 가려는 노력과 자신의 정체성의 모습에 대한 갈구는 치열한 것이었다. 그리고 그 과정에서 ‘기억(Memory)’이란 그녀에게 소중한 생명 끈과 같았다. 한시도 그녀는 동양 사상을 공부하는 데에 게을리 하지 않았으며, 한국고전에서 현대에 이르기까지 — 최근에는 서양철학 및 신화로 그 범주가 확대됨 — 방대한 문학 작품에 심취하였다. 그녀의 대다수 작품의 원천에는 시(詩)가 존재한다. 그녀 음악에서 독특하고 중요한 시와의 관계를 나타내는 작품들을 열거하면 다음과 같다.

- <만남 I MAN-NAM I> - 신사임당의 사친(思親)
- 첼로 독주곡 <아가(雅歌)> - 천상병 시인의 시(詩) 중 편지 I, II
- <마디> - 송강 정철의 속미인곡 중 한 소절, 정철의 가사는 그 외에도 <마암>, <마음>, <내 마음>이라는 시리즈의 제목으로 사용된다. <마음>에는 또한 기독교 수도자 실레지우스(Silesius)의 구절⁴⁾

3) Younghi Pagh-Paan, “Unterwegs: Reflexionen über meine Tätigkeit als Komponistin”, *Neuland, Ans tze zur Musik der Gegenwart* (Jahrbuch), Band 4, 1983/84, 37쪽.

4) “너는 어디를 쫓아다니느냐? 네가 찾는 건 네 마음에 있는데...”가 해당 시 구절이다. (이희경 정리, 「강연과 대담: 재독 작곡가 박·파안 영희의 작품세계」, 『오늘의

이 들어있다.

- 관현악곡 <님> - 한용운의 님의 침묵과 문병란 시(詩) 땅의 연가
- <아직도> - 유태계 여류시인 로제 아우슬랜더(Rose Ausländer)의 시(詩) 네 개
- <하늘이 끝나는 저곳으로 Dorthin, wo der Himmel endet> - 몽고로 시집가서 쓴 중국 공주의 시(詩)와 김지하
- <이오 Io> - 그리스 극작가 에실로스(Aischylos)의 시(詩)
- 타악기 독주곡 <타령 4> - 김지하
- 합창과 앙상블을 위한 <황토> - 김지하 등

가사가 있건 없건, 위의 작품들에서는 시(詩)의 구절이 음악으로 바로 연결된다기보다 작곡가가 감지하는 시(詩)의 정신과 느낌이 중요하다.

* 한국적인 것 = 보편적인 것

자신 안의 한국적인 정서와 혼(魂)에 대한 성찰과 함께, 그녀가 작곡가로 이 시대를 살면서 그녀 나름의 방법과 모습으로 사회에 그리고 현실에 참여하는 것이 그녀의 음악에 녹아드는 것은 한 편으로 지극히 개인적인 부분이다. 그러나 우리가 박영희에게서 주목해야할 것은, 이러한 개별 작품의 창작에 직접적인 동기를 부여한 사건이나 지극히 한국적인 것으로 여겨지는 요소들이 국지적이고 개인적인 차원에 머물지 않고 문화와 언어권을 초월하는 인류공통의 부분을 동시에 표출, 지적하고 있다는 것이다. 대표적인 예가 슬픔, 즉 한(恨)(독: Trauer)인데, 이는 박영희에게서 한국적이면서 모든 민족의 역사에 내재하는 요소이자 시·공간을 초월하는 어떤 것이며, 이 주제를 다룸에 있어 그녀의 목표는 이러한 슬픔을 극복해 내는 강인한 힘으로의 승화에 있다.⁵⁾

작곡가 오늘의 작품 4], 2005, 12쪽.

- 5) “저는 또한 단순히 한을 표현하는 데에 머물고 싶지 않으며, 그 한을 극복해내는 힘도 마찬가지로 저에게는 중요합니다. 그 힘은 저의 힘이기도 하며, 그 때문에 저는 곡을 씁니다.” “...Ich möchte auch nicht einfach Trauer zeigen, sondern auch die Kraft, sie zu überwinden, ist mir wichtig. Das ist auch meine Kraft. Deswegen

박·과안 영희의 한(恨)의 모습 중 구체적인 사건(1980년 5·18 항쟁)에 대한 음악적 토로는 80년대 작품들에서 두드러진다. <소리 Sori>, <봉화 Flammenzeichen>, <님 NIM>, <노을 NO-UL>, <황토 HWANG- TO>. <소리>에서 그녀는 한(恨)의 울부짓음을 보여주는데, 여기서의 ‘소리’란 모든 들을 수 있고 들려지는 것의 총칭을 나타낸다.⁶⁾ 위의 울부짓음의 근저에는 우리네 민족의 역사와 시련 속에서 참을 수 있을 때까지 속으로 참고 삭이다가 더 이상 견딜 수 없을 때 터져 나오는 성향이 들어있다. 이 울부짓음의 특별한 주체는 또한 남성존중의 가치관 속에서 제대로 소리 내지 못한 여성들이기도 하다.⁷⁾ 한국을 떠나 있으면서 그녀가 당시 민주화운동에 대해 작품에서 그녀의 저항을 표출한 것으로 그녀가 정치적인 작곡가로 비춰질 수 있지만, 그녀가 이해하는 정치성은 그 포용 범위를 인류적 차원으로 확대시킨다. “나는 인류의 존재성에 의미를 부여하기 때문에, 나는 결국은 정치적인 작곡가입니다. 나무, 강, 벼, 보리, 동물 등등 그 무엇하나도 환경오염에 시달리지 않는 것이 있다면 말씀해주시겠어요? 이 모든 것이 오늘날 정치적인 것이라고 생각합니다.”⁸⁾ 인류

schreibe ich.” “Organische Organisation strebe ich an...” Younghi Pagh-Paan im Gespräch mit Gisela Gronemeyer, *Vom Schweigen befreit*, Internationales Komponistinnen-Festival Kassel 20. bis 22. Februar 1987, 43쪽.

6) 안진아, 앞의 글, 60쪽.

7) 소리: “검은색 음향”, 탄식: ...이 작품 전체에 걸쳐 들어있는 공통 요소를 저는 “원망”이라고 말합니다. 이로써 저는 한국의 전형적 특성이라고 생각하는 것, 즉 더 이상 견디기 어려워 폭발할 때까지 어느 누구에게도 얘기하지 못하고 삼키고 또 품어온 원망과 미움을 암시 합니다 (오늘날에도 여전히 한국 여성들이 겪는 부당함은 저에게는 곧 그들 무방비성의 또 다른 모습이라 여겨집니다).

SORI: “Schwarzer Klang”, Klage: ...Das erste Element nenne ich den “Groll”, der das ganze Stück durchfließt und zusammenbindet. Ich spiele damit auf eine Eigenschaft an, die ich für typisch koreanisch halte: einen nieman gegenüber ausgesprochenen Groll oder Hass so lange in sich hineinzuschlucken und mit sich herumtragen, bis er unerträglich wird und ausbricht. (Die Unterwürfigkeit, die noch heute besonders die koreanische Frau an den Tag legt, wenn sie Ungerechtigkeit erleiden muss, scheint mir die andere Seite ihrer Wehrlosigkeit zu sein). Younghi Pagh-Paan, 앞의 글, 23쪽.

8) 안진아, 앞의 글, 60쪽.

의 화합과 공생 및 공유의 의미는 <우물>, <만남>과 같은 작품의 근간을 이루는 것이기도 하다.

* 화성=소리공간 / 모계화음(母係和音, 독: Mutterakkord)

음악역사에서 반음이 같게 조율되는 것과 함께 수직화성적 체계가 구축된 서양음악과는 달리 선적이고 헤테로포니적인 동양, 즉 한국음악에서는 화성이라는 개념이 서양음악에서처럼 구조적인 확고함을 보이지도 추구하지도 않는다. 그렇다고 화성이라는 차원이 전혀 없는 것은 아니다. 반음의 크기가 같지 않은 조율과 여러 악기 또는 목소리가 연주한다고 할 때, 같은 선적 진행을 한다고 해도 각기의 아티컬레이션과 장식음 처리, 그리고 표현력에 있어서의 자율성 등으로 인한 예견되지 않은 헤테로포니적 화음공간이 나타난다. 연주 실제에서 자연발생적으로 나타나 다채로운 음색들의 결합을 보여주는 순간의 음향공간에서 화성적 구조와 체계가 뚜렷한 서양음악에 비해 그 구성인자들이 개별적으로 인지되기 힘든 것이 사실이다. 바로 이 헤테로포니적인 소리공간을 한국음악에서의 화성적 특징으로 보고, 그 음향의 밀도 및 스펙트럼의 크고 작음의 특징을 화음구조로 이끌어내는 작업이 박영희에 의해 이루어지는데, 이를 그녀는 “모계화음”이라고 부른다. 각 곡마다 그 곡 특유의 모계화음 구성을 보이며 모계화음의 구성 음 수도 다 다르다. (악보 1)은 1979년도 작품 <눈 Nun>에 들어있는 모계화음과 그로부터 파생되는 변형들을 나타낸다. B는 모계화음인 A로부터 바깥 음들(E^b_1 과 f_4)은 그대로인 채 그 안의 음정들을 방향을 바꿔 나열한 것이다. 즉, A에서 아래서부터 위로 음정연결 순서가 옥타브 + 증4도(a) - 옥타브 + 단7도(b) - 장6도(c) - 장3도(d) - 옥타브 + 장6도(e)인 것을 위에서 아래로 진행시켜 만든 것이다. A와 B는 이제 파생될 화음구조의 기본형이 되며, 이들로부터 악보 예에서 A와 B 아래에 보이는 A_1, A_2, A_3, A_4 와 B_1, B_2, B_3, B_4 들이 만들어진다. 조성에서 화음의 전위 형에 비교되게 만들어 준 것이다. 역시 바깥 음들은 불변한 채 아래에서 위로 가는 A와 위에서 아래로 가는 B의 화음 전개

의 순서가 하나씩 밀려 올라가고 내려온다. 이는 a b c d e로 표시하고 있는 화음 순서를 보면 금방 알 수 있다. A₁은 아래에서 위로 읽어 e-a-b-c-d, A₂는 d-e-a-b-c, A₃는 c-d-e-a-b, A₄는 b-c-d-e-a / B₁에서 B₄까지는 위에서 아래로 읽어 A₁에서 A₄까지의 음정나열순서를 보여준다.

(악보 1) <눈 NUN>에 들어있는 모계화음과 파생화음들⁹⁾

The image shows a musical score for the piece '눈 NUN'. It consists of two systems of music. The first system is a short excerpt with two measures, labeled 'A' and 'B'. The second system is a longer excerpt with eight measures, labeled 'A1' through 'B4'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols. There are also annotations for harmonic analysis, including 'Oktav + gr. 6', 'gr. 3', and 'Oktav Trit.'.

3. 클라리넷과 현악 3중주를 위한 <만남 I>(1977)

이 곡은 박·과안 영희가 독일로 유학 떠난 뒤 <드라이잠 노래 Dreisam-Nore>에 이어 두 번째로 나온 작품으로, 이 작품에 대해 그녀가 “1년에 걸쳐 생사를 걸고 쓴 음악”이라고 말할 정도로 자신의 음악이 어떠한 것 이어야 하는지, 그 길을 찾는 과정에서의 뼈를 깎는 아픔과 고뇌의 시간을 통해 나온 수작(秀作)이다. 그런 만큼 <만남 I>은 그녀에게 연이은 수상의 영애를 안겨 주었고, 유럽 음악계에 그녀의 음악이 주목받게 되는 결정적 역할을 하게 된다.

작품구성은 네 부분으로 나누어지는데, 세 번째 부분의 마지막에 나오는 첼로의 카덴차로 인해 세 번째와 네 번째, 즉 마지막 부분이 바로 연결되고 있다. 각 부분마다 각기 특징적인 한자 시어(詩語)가 제시되어 있다.

9) Younghi Pagh-Paan, 앞의 글, 22쪽.

첫 번째 부분 “歸心(귀심)”, 두 번째 부분 “長在(장재)”, 세 번째 부분 “夢魂(몽혼)”, 네 번째 부분 “中(중)”. 이들 시어(詩語)들은 신사임당의 <사친(思親)>의 두 번째 시행에서 가져와 네 부분에 걸쳐 나뉘어, 배치된 것으로 이 작품의 배경과 내용, 그리고 음악적 구조에 깊숙이 관련되어 있다.

<思親> — 申師任堂(신사임당)

千里家山萬疊峯(천리가산만첩봉)	산 첩첩 내 고향은 천리이런만
歸心/長在/夢魂/中(귀심장재몽혼중)	자나 깨나 꿈속에도 돌아가고파
寒松亭畔孤輪月(한송정반고륜월)	한 송정 가에는 외로이 뜬 달
鏡浦臺前一陣風(경포대전일진풍)	경포대 앞에는 한줄기 바람
沙上白鷗恒聚散(사상백구항취산)	모래 위의 백구는 모일 듯 헤어지고
波頭漁艇每西東(파두어정매서동)	파도 위의 고깃배는 오고 가리니
何時重踏臨瀛路(하시중답임영로)	언제나 강릉길 다시 밟아 가
綵舞斑衣膝下縫(채무반의슬하봉)	색동옷 입고 앉아 바느질할꼬

늙으신 친정어머니에 대한 그리움이 절절이 배어 있는 신사임당의 시(詩)에서 박·파안 영희는 칠순이 되셨는데도 형편 상 찾아뵙지 못하고 노모(老母)를 그리워하는 자신의 처지를 발견한다. 악보의 작품 해설부분에 따르면 첫 부분(歸心)은 조심스럽지만 자신 안의 두려움을 극복하고자 하는 작곡가의 모습, 두 번째 부분(長在)에서는 바깥세상을 떠나와 산 속 깊은 곳에 자신을 숨기고 치열하게 고뇌하는 고독한 상황을, 세 번째 부분(夢魂)에서는 작곡가 내면에서 일어나는 문화적 충돌의 장(場)이 드러나며, 마지막 부분(中)에서 한국적 음향의 본질에 충실하면서 앞서 나온 작곡가의 내면의 혼돈이 사라지고 자신이 추구하고자 한 음향을 찾아 중심을 갖는, 순서로 내용상의 맥락이 잡혀있다. 기호 해설부분에 제시되어 있는 수많은 종류의 피치카드, 글리산도, 비브라토는 미분음, 즉 ¼음들의 활용과 더불어 악곡 전반의 음향적 특징을 감지케 한다.

(악보 2) <만남 I>의 마디 1~8

MAN - NAM für Klarinette und Streichtrio 古稀은 뜻이 아닌 아픔에 드림나라
Younghi Pagh - Paan (1977)

귀심(歸心) sehr ruhig, aber beweglich H.M. 4/4

Violin I: *sehr ruhig, aber beweglich*

Violin II: *sehr ruhig, aber beweglich*

Viola: *sehr ruhig, aber beweglich*

Clarinet: *sehr ruhig, aber beweglich*

Violoncello: *sehr ruhig, aber beweglich*

Violoncello: *dal niente (pppp) Halten Sie den ersten Ton bis Sie innerlich ganz ruhig werden.*

차분하고 고요한 것 같지만 내부의 동요, 움직임이 살아있기를 주문하는(sehr ruhig, aber beweglich) 첫 부분 “귀심(歸心)”의 시작은 박이나 빠르기의 제시가 전혀 없이 첼로가 거의 들리지 않을 정도의 작은 소리로(pppp) 지속음 d^b을 내면서 스스로 내면의 안정을 찾을 때까지 시간을 갖게 한다(Halten Sie den ersten Ton bis Sie innerlich ganz ruhig werden), 서서히 조심스럽게, 조금씩 모습을 드러내듯 비올라와 바이올린이 점차적으로 등장한다. 고요함의 긴장이 퍼져 나가는 가운데, 비올라의 장 2도 + 1/4음 위에서 클리산도로 도달한 d음이 지속될 때 피치카토로 약하게 감지되는 4도 음정은 다음으로 등장하는 바이올린에 의해 2도 음정-클리산도와 감4도-클리산도 음정으로 이어지고, 연이어지는 1/4음을 활용한 클리산도와 비교적 짧은 지속음들의 울림 위에서 클라리넷 역시 조심스레 1/4음-클리산도를 바람소리를 함께 쓰면서 등장한다(악보 2의 마디 5). 다음 마디에서 조금 더 명료한 음정을 소리 내지만, 마디 5를 지나 마디 6에서 현악 앙상블 그룹의 지속음들이 화음 구조를 형성할 때, 클라리넷은 그들과는

따로 떨어져 소리 내는 모습을 보인다. 잔잔하지만 내부에 흐르는 기류의 변화처럼 오래 지속되건 그렇지 않건 글리산도, 피치카토, 비브라토와 미분음의 연결로 다채로워지는 음들의 색깔이 현악기의 활을 사용하는 다양한 기법들과 클라리넷에서의 숨소리 및 혀 떠는 소리(플래터팅), 운지로 인한 음색변화 등으로 만들어진다. 이 첫 부분에서 각 악기들의 지속음의 음색변화가 개별적 표현력과 더불어 가장 뚜렷하게 나타나는 곳은 마디 12~13이다(악보 3). 특히 여기서는 현악 그룹에 대해 클라리넷의 강력한 자기표현이 이루어지고, 그런 다음 마디 14에서 클라리넷 혼자 한 숨 지으며(wie ein Seufzer) 사라지는 음향처리로 인하여 현악그룹과의 거리감이 가장 현저하게 느껴진다.

(악보 3) <만남 I>의 마디 9~16

작곡가 자신이 유학 생활을 시작한 후 경험하는 고독하고, 그래서 더욱 더 길게 느껴지던 칩거의 모습을 담은 “長在(장재)”부분에서 클라리넷은 전혀 등장하지 않는다. 앞서 첫 부분에서 다양한 음색 변화를 이끌어 낸

요소들이 계속 사용되면서, 이 두 번째 부분에서는 현악기의 배음구조를 활용한 연주기법인 하모닉스를 통한 개별 성부의 화음구성이 짧은 악곡 내내 특징적이다. 간결하면서 농축된 표현과 소리의 처리 방식에 있어 박·과안 영희에게 영향을 준 베베른적인 요소가 서서히 중첩되어 뺏어나 가다 사라지는 음향의 변화무쌍한 흐름들 속에 스타카토로 연주되는 다양한 리듬의 연결, 그리고 피치카토로 아르코(arco) 음향의 앞꾸밈음들을 만들어 주는 아티큘레이션의 연결과 어우러져 나타나고 있다. 베베른의 악곡에서 자주 보이는 연주지시인 “극도로 섬세하며 약한 음향(äusserst zart)”이 요구되는 두 번째 부분은 두 개의 페르마타(마디 25와 28의 끝 부분)와 더불어 피치카토-아르코 연주 및 스타카토 리듬이 밀집되어 나오는 세 마디(마디 26~28)를 중간에 두는 자체 세 부분의 구조를 가진다. 이는 템포지시의 변화(M.M. ♩=72에서 ♩=60으로)에서도 확인되어지는 것이다. 마디 29에서 비로소 울리는 하모닉스를 통한 동시적인 수직화성은 하모닉스와 결합된 글리산도 사용이 계속 나타나면서 개별 음향 따로 어긋나게 된다.

다시금 클라리넷이 출현하면서 어쩌면 작품 <만남>에서의 극적인 클라이맥스라고 할 수 있는 세 번째 부분이 강력한 아지타토-음향(subito agitato)으로 시작된다. “夢魂(몽혼)”이라는 한자어 부제가 시사하는 혼란, 꿈이라는 상황이 갖고 있는 시간과 공간의 비논리성은 곡의 성격뿐만 아니라 템포 및 흐름의 독특하고 다양한 변화를 나타내기도 한다. 예를 들어 현악기들에서 리듬의 대위가 날카롭게 펼쳐지고 클라리넷이 넓은 도약과 위로 향하는 거친 표현력으로 치달을 때, 마디 37에서는 마디 36의 박에 ⅓이 추가되고, 약 2초 동안(마디 38) 악보에는 쉼표가 그려져 있지만, 이전 음향의 기운이 아직 채 사라지지 않은 가운데 마디 39에서 새로운 아티큘레이션을 동반한 대조적인 음향이 전개된다. 첫 번째 부분에서 보았던 클라리넷과 현악기 그룹 간의 소원함이 여기 세 번째 부분에서는 더욱 심화되고 있는데, 마디 39~40의 현악기 그룹에서 넓은 음정을 미끄러져 해결되는 하모닉스-글리산도는 아주 잠깐이지만 두 번째 부분의 마

디 26에서 이미 나왔던 것이다. 마디 41부터 현악기 그룹의 대위적 리듬이 다시금 역동적으로 살아날 때, 클라리넷은 마디 36~37에서보다 더 긴 숨으로 f_3 음에 이르기까지 현란하리만큼 강도 높은 음색의 다채로움을 보여준다. 박이 제시되어 있어도 페르마타의 활용은 음악의 흐름에 있어서의 맥(脈)이 느껴지는 부분에서 뿐만 아니라 마디 48의 개별 성부(클라리넷)의 진행에서도 독특한 흐름의 자유로움을 가능케 한다. 이 작품의 연주 기호에 소개된 수많은 주법 및 테크닉의 종류가 총 망라되어 나타나는 음향의 소용돌이 부분이 마디 49부터 나올 때(악보 예 4), 이전까지 클라리넷에서 볼 수 없었던 현악기 그룹의 리듬들이 나타나면서 그야말로 음향은 격정적인 분출과 혼란을 표현하지만, 성부들 간의 관계는 이전의 소원의 관계를 넘어 서로 상충하되 구조적인 흡입이 일어난다. 대 혼란의 폭풍이 사라진 후 아련히 울리고 있는 클라리넷의 음($f^{\#}_3$)은 이제 첼로 음향으로 연결되고 클라리넷이 아닌 다른 악기, 즉 첼로의 표현력이 고조되면서 이 곡의 마지막 부분으로 연결되는 카덴차가 형성된다(악보 5).

(악보 4) <만남 I>의 마디 49~58

Handwritten musical score for '만남 I' by Park Gwan-yeong. The score is written on four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It includes tempo markings like 'Allegro' and 'Andante', dynamic markings like 'f' and 'p', and performance instructions such as 'arco' and 'pizzicato'. There are also handwritten annotations in Korean and German. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 43. The first system ends at measure 42, and the second system ends at measure 54. The tempo changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten annotations in German:

MI mit dem RNB für die angegebene Technik und mit Ausstrichänderung die angeleitete musikalische Gestalt nachahmen (Bewusst)

Handwritten annotations in Korean:

3) 악기들 사이에 두 대의 바이올린-비올라 교차리듬

4) 악기들 사이에 두 대의 바이올린-비올라 교차리듬

(악보 5) <만남 I>의 마디 71~73

첫 번째 부분에서 클라리넷의 외로운 선적 표출이 현들과 함께 어우러지지 못했고, 두 번째 부분에서는 아예 클라리넷이 모습을 드러내지 않은 채 현악기들로만 구성되어 선적인 지속음의 성격이 화음 단위로 뻗어 나가고 대위적 구조와 결합되었다가, 세 번째 부분의 마지막에서 클라리넷의 자율적 표현력이 첼로에 의해 적극적으로 수용되는데, 이 수용의 모습은 마지막 부분에서 나머지 현악기들인 바이올린과 비올라에까지 확대된다. 갈등과 충돌이 최고조에 도달하고 난 다음 “中(중)”이라는 부제를 달고 있는 이 부분(악보 6)에서 모든 성부는 공통된 언어를 쓰듯 지속적으로 다양한 색깔을 가지며 뻗어 나가는 음들을 묘사하고 있으면서도 개별 성부의 음들에 관련된 연주기법과 음색을 변화시키는 요소들은 개별 음들의 독자성을 나타낸다. 작곡가의 지적에서처럼 이 마지막 부분의 음향적 특성은 몇 개 되지 않는 음들이지만 그 음들이 각기 생명력을 갖는 음향현상으로 느껴지는 한국음악에서의 음의 본질을 보여준다. 이제 더 이상 현악기와 클라리넷과의 관계의 부자연스러움이나 불편함은 찾아볼 수 없으며, 이와 같이 공통된 음의 표현이라는 기반이 형성됨으로 인해, 계속 변화되는 지속음들에 들어있는 당김음과 반음 및 1/4음 사이를 오가는 글리산도 등과 함께 서양음악에서의 리듬적 차원과 구분되는 새로운 선적인 리듬의 아티클레이션이 부각된다. 주목할 것은 이 마지막 부분에서의 첼로의 역할이다. 다른 성부와 비교해 첼로는 여기서 선율적인 진행은 전혀 하지 않고 온전히 피치카토로만 연주하면서 타악기의 역할을 이

행하고 있다.¹⁰⁾

“모든 만남들을 해결 지으려 노력하지 않고 풀어진 채로 그대로 놓아두는 방식으로 처리하였다”¹¹⁾고 하는 이 마지막 부분은 성부 개개가 독자적 흐름을 가지면서 서로 같이 어울리도록 구상되었던 것이기 때문에 마디 줄도 없다.

(악보 6) <만남 I>의 마디 74~93

(118) $\text{♩} = 60-66$

114) ruhig flüchtig.

中

11) In diesem Schlüssel sind die vier Stimmen grundsätzlich unabhängig voneinander gedacht. Jedoch soll eine gewisse Koordinierung erhalten bleiben.

11) = 2. Fassung gleichbedeutend.

자신의 음악을 찾아가는 과정의 험난함과 문제의 극복이라는 음악적 전개에 맞게 신사임당의 시행 중 한 개를 네 부분으로 나누어 배치시키는 것, 그러면서 시(詩) 전체에 들어있는 어머니에 대한 그리움이 작품 창작에의 주요 동기가 되었다는 점에서 우리는 박·과안 영희의 시(詩)를 대하는 그녀의 독특한 모습을 발견하게 된다. 특이하게, 단어 자체가 바로 읽

10) 악보의 작품 설명에서 박·과안 영희는 두 개의 한국 전통 타악기를 염두에 두고 첼로 성부를 썼다고 한다.

11) 이희경 정리, 앞의 글, 6쪽.

어도 거꾸로 읽어도 똑같은 팔린드롬(palindrom) 구조를 갖는 <만남>이라는 말, 작품에서 표출되는 모든 대립과 갈등의 해소와 화해를 통해 인간이 추구하는 인류애의 염원을 투영시키는 것뿐만 아니라 박·파안 영희가 생각하는 진정한 음악, 즉 음 자체가 아닌 음과 음 사이에 나타나는 모든 현상들의 만남이 중요하다는 사고 또한 모두 이 한 단어에 농축되어 들어있다.

4. 맺음말

한 때 그녀의 음악은 페미니즘적 시각에서 논의된 적이 있었다. 이는 <소리>와 <마디> 같은 작품들에서 여자라는 이유로 억압받는 여성의 울부짖음과 오랜 인고의 세월 동안 그들의 가슴 속 마디마디에 맺힌 아픔, 즉 매듭을 풀어내는 것을 그녀가 작곡을 하는 중요한 의미라고 보는 관점 때문이기도 하거니와,¹²⁾ 자신의 화음구조를 설명함에 있어 “모계화음”이라는 용어를 사용하는 것 또한 페미니즘과 연결되는 부분이다. 여기서 모계, 즉 어미 모(母)자의 의미는 화음구조를 가리키기는 말이지만, 그보다는 재료적 차원에서의 원천인 화음이 앞으로의 변천과정에서 어떻게 나타날지, 그 잠재된 다양성과 가능성으로 인식되어야 한다.

같은 시대에 살아도 물론 개인차가 있겠지만, 시대와 사회·문화적 환경, 어릴 적 경험한 음악에의 기억 등이 젊은 세대로 갈수록 박·파안 영희가 속하는 세대와는 뚜렷한 차이가 난다. 삶 속에서 호흡하듯 자신의 음악적 자아를 형성하기 시작하면서부터 익숙했던 음악과 음향, 고향 또는 한국적 정서는 그녀에게 서양음악과의 관계 속에서 항상 살아 있어야 했다. 박·파안 영희의 음악에서 한국적이라 함은 특징적인 음향으로 가져와 쓰는 그러한 것이 아니라, 한국적 음향의 특징을 이루는 본질적인 요소가 무엇인지를 파악하고 그 요소를 새롭고 다양하게 제시하는 것이다. 주요

12) Younghi Pagh-Paan, 앞의 글, 37쪽.

음의 경우 윤희상의 음 현상에 대한 설명 부분과 다를 바 없으나, 그 음향 현상을 풀어 나가는 섬세함은 그녀만의 감각에서 나오는 것이다. 치열할 정도로 동양 사상과 예술에 몰입하고 연구하지만 그녀의 음악에서 동양 사상의 상징구도가 음정 또는 음향 구조에 적용 강조되는 경우는 없다. 그녀의 음악의 실태는 사상적이고 이론적인 체계를 드러내는 것이 아닌 그를 내포하는 음향의 다양성을 다채롭게 풀어내는 것이고, 그러면서 그녀 스스로 자신 안의 음향의 원천, 다시 말해 음향의 샘을 경험하는 것이 아닌가 생각된다.

참고문헌

- 신인선, 「비교문화 관점에서의 작곡가 박영희 연구: 관현악 작품 <소리>의 분석을 통하여」, 『음악이론연구』 제7집, 서양음악연구소, 2002, 63-79쪽.
- 안진아, 「한 마음, 한 정성을 소리에 담아: 작곡가 박·파안 영희」, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품 2』, 서울: 도서출판 예중, 2004, 56-66쪽.
<http://www.pagh-paan.com> 참조.
- 이희경 정리, 「강연과 대담: 재독 작곡가 박·파안 영희의 작품세계」, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품 4』, 서울: 도서출판 예중, 2005, 5-18.
- Pagh-Paan, Younghi / Gisela Gronemeyer, “Organische Organisation strebe ich...”, *Vom Schweigen befreit*. Internationales Komponistinnen -Festival Kassel, 1987, 41-43쪽.
- Pagh-Paan, Younghi, “Unterwegs: Reflexionen über meine Tätigkeit als Komponistin”, *Neuland* (= Ansätze zur Musik der Gegenwart), Band 4, 1983/84, 20-37쪽.
- Pagh-Paan, Younghi, *MAN-NAM I* für Klarinette und Streichtrio, 1977, (Partitur Sy. 2436), Ricordi.
- _____, *NUN* für 5 Sängerinnen und 18 Instrumentalisten, 1979, (Partitur, Sy. 2458), Ricordi.

검색어: 박영희, 만남, 사친(思親 신사임당), 한(恨), 헤테로포니, 실레지우스, 팔린드롬

[작품목록]

실내음악극

달그림자 Mondschaten / Moon Shadow (저녁을 채울 정도) 2006

- 실내악 편성(최대 17개의 악기)의 합창곡

혼성합창과 아홉 개의 악기를 위한 황토 HWANG-TO / Yellow Earth (16')

1988/89

아 카펠라 작품

소프라노, 메조-소프라노, 카운터테너, 테너, 바리톤과 베이스를 위한 흰 눈 II

Hin-Nun II / White Snow 2005

다섯 명의 성악가를 위한 황토 II HWANG-TO II / Yellow Earth II (16')

1989/92/98

여섯 명의 여성 성악가와 작은 타악기들을 위한 흰눈 I HIN-NUN I (8') 1985

오케스트라 곡

대규모 오케스트라 편성을 위한 님 NIM (17') 1986/87

대규모 오케스트라 편성을 위한 소리 Sori (16') 1979

목소리 솔로와 오케스트라를 위한 곡

메조-소프라노와 오케스트라를 위한 하늘이 끝나는 저곳으로

Dorthin, wo der Himmel endet (15') 2000/01

여성 목소리(메조-소프라노)와 오케스트라를 위한 소원... 보리라

sowon... borira (30') 1998

성악 솔로와 함께하는 실내악곡(총 연주자 수: 10~28명)

메조-소프라노와 10개의 악기를 위한 소원 SOWON / The Wish (17') 1995/96

메조-소프라노와 12개의 악기를 위한 마음 MA-UM (15') 1990/91

다섯 명의 여성 성악가와 18개의 악기를 위한 눈 NUN (12') 1979

실내악곡 (솔로 악기와 함께하는 경우 포함 / 총 인원: 10~20명)

아홉 명의 기악 연주자들을 위한 이오 IO (16') 1999/2000

현악 실내 오케스트라를 위한 고운 님 GO-UN NIM (11') 1997/98

오보에와 오케스트라를 위한 비단실 BIDAN-SIL / Silk Thread (17') 1992/1993
일곱 명의 기악 연주자들을 위한 우물 U-MUL / The Well (11') 1992
16명의 기악 연주자들을 위한 타령 II TA-RYONG II (14') 1987/88
12명의 기악 연주자들을 위한 마디 Madi (12') 1981

악기들과 함께하는(최대 9개까지) 솔로 성악곡

메조-소프라노와 아코디온을 위한 모이라/운명 Moira (9') 2003
메조-소프라노, 오보 다 모르, 클라리넷(A), 바이올린과 타악기를 위한
루이제 라베 Louise Labé (8') 2002
소프라노, 베이스 플루트, 클라리넷과 첼로를 위한(소프라노, 클라리넷,
첼로는 소규모 타악기들과 함께 연주) 비유 BI-YU (9') 1999
말하는 성부(메조-소프라노 혹은 바리톤), 플루트와 비올라를 위한
어두운 꿈속에서 In dunklen Träumen... (4') 1997
메조-소프라노와 비올라를 위한 아직도 NOCH... (10') 1996
소규모 타악기들과 함께하는 여성성부와 남성성부의 듀엣 내 마음
Mein Herz (6') 1991
소규모 타악기들과 함께하는 여성 성악솔로곡(중간 또는 높은 음역을 위한)
봉화 Flammenzeichen (Sign of the Flames) (9') 1983

실내악곡(최대 9명의 연주자까지)

플루트, 오보에, 클라리넷, 바이올린과 첼로를 위한 상흔을 꿈에 보듯이
Wundgeträumt (12') 2004/05
피아노, 바이올린, 첼로를 위한 은빛 현들 Silbersaiten (6') 2002
일곱 개의 악기를 위한 포효하는 말발굽들 Roaring Hooves (6') 2000
피아노와 타악기를 위한 섬은 헤엄치며 Die Insel schwimmt (8') 1997
두 대의 클라리넷과 소(shô ad.lib.) 또는 두 대의 클라리넷과 아코디언을 위한
타령 V TA-RYONG V (11') 1995
네 명의 타악기 연주자와 전자음향을 위한 지신굿
TSI-SHIN-KUT / The Ritual of the Earth Spirit (19') 1993/94
알토 플루트, 기타, 프레임드럼을 위한 항상 HANG-SANG (11') 1993
두 명의 타악기 연주자를 위한 지신/ 타령
III TSI-SHIN / TA- RYONG III (15') 1991
여섯 개의 악기를 위한 타령 VI TA-RYONG VI (9') 1988/98

비올라, 첼로, 더블베이스를 위한 노을 NO-UL (13') 1984/85
피아노와 타악기를 위한 편경 PYON-KYONG (9') 1982
알토 플루트와 현악 삼중주 편성을 위한 만남 II - MAN-NAM II 1977/86
클라리넷과 현악 삼중주를 위한 만남 I Man-Nam I (15') 1977

기악 독주곡

아코디언을 위한 내 마음 NE MA-UM (14') 1996
베이스 플루트를 위한 어느 옛 사원에서의 휴식 Rast in einem alten Kloster (3')
1992/94
타악기를 위한 타령 IV TA-RYONG IV (5') 1991 (The return of post modernism)
첼로를 위한 아가 (雅歌) I AA-GA I (13') 1984
플루트를 위한 드라이잠 노래 Dreisam-Nore (7') 1975
피아노를 위한 파문 (波紋) PA-MUN (6') 1973

솔로 성악곡

여성의 목소리를 위한 마암 ma-am (Mein Herz) (4') 1990

Abstract

A Study of Some Fundamental Principles in Music Younghi Pagh-Paan's with an Analysis of Man Nam I für Klarinette und Streichtrio (1977)

Kim, Eun-Ha

Younghi Pagh-Paan is one of the famous Korean composers in the world who is in activity in Europe following Isang Yun. Recently, in our country, the interest of people in her music has been increased through several invitation concerts and lectures. But, except some fragmentary examples, studies about her music are rare not only the inside but the outside of the country. As an attempt for legitimate studies of Younghi Pagh-Paan, first this inquiry starts from Man-Nam I für Klarinette und Streichtrio which was composed by Younghi Pagh-Paan in 1977. Man-Nam I is an outstanding work from her painful and anguish time she thought over the what of her music and found the answer. And it is also a decisive work that made her music attract the attention of the European musical world. Before introducing the work, a biographical statement about Younghi Pagh-Paan and some important factors forming the essence of her music are presented. At the parts of "Identity" - "Memory", there appear efforts that she reached Korean culture and the essence of sounds she experienced in her childhood and an earnest desire for her identity as a composer. And at the part of "Things of Korea = Things of the World", there are the beauty and spirit of Korea melted in her works, the trend of having a share in reality. And then, at the part of "Harmony

= Sound Place / Motherchord(Ger. Mutterakkord)", the important element of her music is mentioned. Following analysis of Man-Nam I and my argument about the source of sounds that her music pursues, the list of works of Younghi Pagh-Paan is represented at the end of this study.

Keywords: Younghi Pagh-Paan, Man-Nam I, Mutterakkord, Shinsaimdang, Silesius, heterophony, lament, palindrome

