

진규영의 작품 <명상>에 대한 소고

변지연

들어가면서

진규영(Jin Kyu Yung, b. 1948)은 관현악은 물론 실내악, 독주곡, 가곡, 합창곡, 무용음악, 전자음악, 영화음악과 연극음악에 이르기까지 (필자의 개인적인 기억으로는 TV드라마 음악도 포함하여) 매우 다양한 음악활동을 해온 작곡가다. 이는 그가 우리 사회의 ‘소통’에 대해 소홀히 하지 않는 태도에 기인하기도 하며, 선천적으로 ‘자유로운’ 그의 성품에 기인한 듯도 하다. 일반적으로 한 작곡가의 작품세계를 짧은 몇 단어로 규정짓는 것은 매우 어려우면서도 경솔할 수 있는 일인 것이 자칫 시선이 쏠리는 몇 작품에 한정지어 작곡가의 모든 정신세계를 가두어버리는 우를 범하기 쉽기 때문인데, 진규영과 같이 여러 장르에 걸쳐 다양하게 작품 활동을 해온 작곡가의 경우 조금 더 조심스럽다. 이러한 조심스러움에도 불구하고 필자는 진규영의 작품목록을 대하면서 작곡가 진규영에 어울림직한 특정 수식어의 틀 안에서 그를 정리해보려는 유혹이 있었다. 그러나 진규영의 다양한 작품들을 아직 샅샅이 들여다보지 못한 시점에서 작곡가 진규영을 압축할 만한 하나의 수식어를 찾기에선 무리가 따랐으며, 그보다는 작곡가 자신의 말을 인용하여 그의 음악을 특징지우는 것이 그의 음악세계를 이해하는 것에 더욱 유용하리라 생각되었다. 곡을 쓰면서 무엇을 항상 염두에 두느냐는 본인의 질문에 진규영은 “작품을 쉽게 쓰건 어렵게 쓰건 한국적인 어법 안에

서” 그의 음악언어를 다듬으려 한다고 했다.

작곡가 진규영은 1948년 통영 출신으로 청소년기를 고향인 통영에서 보냈다. 그는 1967년에 서울에서 대학생활을 시작하였고, 한국 사회가 정치적으로나 사회적으로 군사정권 아래의 암흑기였다고 볼 수 있는 1970년대 말부터 80년대 초기에 작곡가로서의 본격적인 활동을 시작했는데, 특히 1981년에 이건용, 유병은, 황성호, 허영한 등과 함께 제3세대에 참여했었던 것이 눈에 띈다. 이들 제3세대는 “서양음악의 현재를 향한 음악”문화에 도전하면서 80년대 한국 사회의 문화변동에 동참함으로써 “한국음악의 미래를 향한” 음악계의 움직임에 이끌어내는 밑받침이 되었던 모임으로, 이들은 세계와의 연대감이라든지, 문화적 자존에 대한 의지, 그리고 무엇보다도 탈서구 의지 등을 명백히 하고 있다.¹⁾

진규영은 1980년부터 83년까지 효성여자대학 음악대학 작곡과에 재직하다가 1983년에 독일 카를스루에(Karlsruhe) 국립음악대학으로 떠났는데, 진규영이 “이 땅에 자생적인 음악문화”를 위한 제3세대 모임을 시작한 것이 1981년이니까 그는 그의 초기 작품들부터 한국적인 정서와 어법을 꾸준히 사용하려 했던 의지를 품고 있었음을 읽을 수 있다.²⁾ 진규영의 초기 작품들을 잠시 보자면, 1974년의 무용음악 <무영탑>, 1979년의 전자음악 <역행>, 1982년의 합창곡 <술개>와 <아베마리아>,

1) 김춘미, 『1세대, 2세대, 3세대, 그리고 제 4세대?』, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품 5』, 서울: 오작, 2006, pp.38-41.

2) “본도 소극장이라고, 그 소극장의 주인인 이성우라는 사람이 뭔가 음악 프로그램을 만들고 싶다하더군요. 그래서 진규영, 나, 그리고 몇 사람을 더 불렀어요. 그 몇 사람들이 황성호, 유병은, 허영한이었어요. 우리 다섯 사람은 음악회를 준비하면서 많이 토론했어요. 제2세대의 공로보다는 문제점에 대해 많이 토론했죠...말하자면 작곡기법에 있어서는 ‘제2세대를 극복하자’는 것이었죠. 그러다보니 서로 잘 맞아서 신나게 활동했어요. 자연스레 작품발표회를 해보자는 의견이 나왔고, 이름을 뭇로 할까 고민하다가, 제2세계라는 말이 생각났고, 음악에서의 제2세계가 뭐냐, 그런 것을 생각하는 세대가 되면 어떻겠느냐, 그러면서 ‘제2세대’라는 이름을 떠올린 거예요.” 이미경, 『도전, 혹은 스킴』, 서울: 예종, 2007, p.93.

오보에를 위한 <Seon IV>, 피아노를 위한 <Seon II>과 <소묘 II>, 1983년 첼로를 위한 <Seon I>, 어린이를 위한 피아노 소품 <덩실춤>, 소프라노, 두 대의 클라리넷, 피아노, 테이프를 위한 <세 개의 현상>, 1984년의 클라리넷을 위한 <Seon III>과 클라리넷과 피아노를 위한 <삼각>, 베이스 클라리넷과 비브라폰을 위한 <소묘>, 오보에, 타악기, 테이프를 위한 <추야> 등이 있다.

본 소고에서 살펴볼 <명상>은 1984년에서 85년에 걸쳐 작곡된 것으로 진규영이 독일 유학 시절 당시 한국적인 소재를 사용하여 작품을 구상하려는 생각을 더욱 확고히 함으로 본격적으로 한국 전통문화의 본질에 대한 연구를 하였고, 한국 전통음악 가운데서도 특히 범패를 바탕으로 하여 쓴 작품이다. 소프라노와 3인의 타악기 주자를 위한 <명상>은 진규영의 다양하고 자유로운 작품세계를 대표한다고 볼 수는 없지만, 작곡자가 한국 전통음악 소재를 취하여 어떻게 작곡자의 언어로 표현해내는지를 보여주는 대표적 출발 작품이다.

범패를 바탕으로 하다.

사찰에서 행해지는 불교의식을 흔히 재라고 부르는데, 이는 인도어 uposakha의 번역으로 그 원래의 뜻은 심신을 청정하게 하여 행위를 삼가고 반성하여 늘어진 마음을 경계하는 것이다.³⁾ 불교의식은 전문의식과 일용의식으로 나누어 볼 수 있다. 전문의식이라 함은 공식적인 예불로 죽은 사람을 위해 하루에 걸쳐 드리는 상주권공재(常住勸共齋)와 역

3) Uposadha의 또 다른 뜻은 정오를 지나면 먹지 않는 것, 즉 바른 때의 식사를 의미하는 것이라고 한다. 그 의미가 이제는 변하여 특히 우리나라에서는 부처님께 공양하는 것, 성대한 불공, 또 죽은 이의 천도를 위한 법회를 ‘재’라고 부르고 있다. 법현, 『한국의 불교음악』, 서울: 운주사, 2005, p.25.

시 죽은 사람을 위해 삼일에 걸쳐 드리는 영산재(靈山齋), 죽은 후에 극락에 가게 해달라고 생전에 미리 자신의 재를 지내는 생전예수재(生前豫修齋), 물과 육지의 홀로 떠도는 귀신들과 아귀에게 공양하는 수륙재(水陸齋) 등이 있는데, 이러한 전문의식은 불교음악(범패)과 무용(작법)의 기능을 전문적으로 갖춘 스님에 의해 진행되는 의식을 말한다.

불교음악을 일컫는 ‘범패’에서 범(梵)이란 부처님 당시 가르침을 적은 산스크리트어 경전을 말하며, 패(唄)는 절에서 주로 재를 올릴 때 부르는 노래를 일컫는 것으로, 범어 Bhasa의 음역으로 파사(婆師)라고도 한다. 범패의 선율은 그 호흡이 길고 부드럽고 유려한데, 이를 빗대어 우리나라에서는 ‘마치 물고기가 산을 넘듯 하다’하여 어산(魚山)이라고도 일컫는다. 불교의식 가운데 이러한 전문의식이 아닌 일용의식은 일반 불자나 스님들이 부처의 모습과 공덕을 생각하면서 아미타불을 부르거나 불경을 외우는 의식을 말한다. 이러한 불교의식은 전문의식이건 일용의식이건 참회와 발원을 통한 중생구제와 성불을 목표로 하는 점에서는 모두 동일하다.

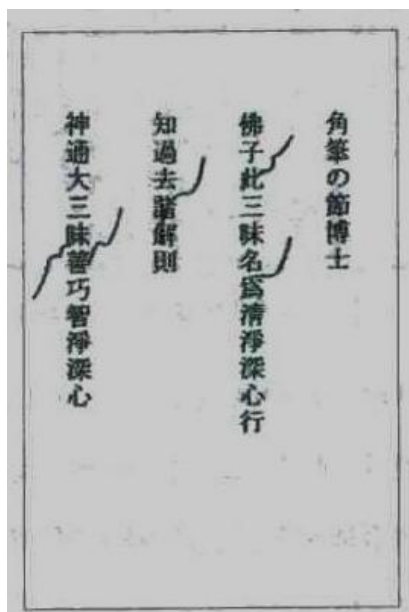
범패는 그 역할에 따라 안채비소리와 바깥채비소리로 구분한다. 안채비소리란 재를 올리는 절 안의 불전예식 집행자로 설법을 담당한 스님에 의해서 낭송되는 소리다. 바깥채비소리란 범패를 전문으로 하는 스님들이 다른 절의 초청을 받아가서 하는 소리를 이르는데, 범패는 주로 이러한 바깥채비들의 노래를 말한다. 바깥채비소리는 다시금 훗소리와 짓소리로 구분되는데, 훗소리는 재에서 사용되는 대부분을 차지하는 비교적 간단한 노래로 대개 7언 4구나 5언 4구의 정형으로 된 한문시를 노랫말로 하고 있다. 노랫말의 제1, 2구를 안쪽이라 하고 제3, 4구를 바깥쪽이라고 한다. 의식에 따라 안쪽은 노랫말을 빨리 촘촘히 읽어나가고, 바깥쪽만 제대로 불릴 경우가 많은데, 이럴 경우에 ‘안쪽은 쓸고 바깥쪽은 짓는다’는 표현을 사용한다.

이러한 훗소리를 모두 배우면 범패승들이 짓소리를 배우게 되는데,

짓소리의 노랫말은 한문이나 인도어, 즉 범어로 되어 있다. 짓소리는 연주시간이 훗소리에 비해서 상당히 긴 것이 특징으로 한 곡의 연주시간이 긴 것은 30분 혹은 40분 이상 걸린다. 예전에는 짓소리의 곡이 72곡이나 되었으나 요즘에는 의식이 간단해져서 짓소리가 불리는 기회가 줄어들게 되어 짓소리의 맥이 거의 끊어져 현재는 몇몇 범패승에 의해 15곡 정도가 불릴 뿐이다.

범패는 전통적으로 각필악보에 의하여 전승되어왔다. ‘각필’이란 고대 문헌(주로 불교 경전)에서 대나무나 사슴뿔 등 예리한 도구를 이용하여, 한자 옆에 발음이나 해석을 알려주기 위한 목적으로 종이에 자국을 낸 것을 말하는데, 글자의 행과 행 사이에 가느다란 선을 옆으로 길게 그어서 불경을 음의 높낮이에 맞추어 읽을 수 있도록 표기한 것이다. 예를 들어, <묘법연화경> 권8 문헌에 恒이라는 글자 옆에 약 1.4센티미터의 선이 오른쪽 하단 아래서 오른쪽 상단으로 올라가며 그어진 것이 있으며, 多라는 글자 옆에는 오른쪽 상단 위에서 오른쪽 하단으로 약 2.2센티미터 아래로 그어진 선이 있으며, 阿라는 글자 옆에는 글자의 오른쪽 하단 아래에서 약간의 굴곡을 이룬 후에 계속 오른쪽 하단으로 2.9센티미터 그어진 선 등이 있다. 아래 그림1)은 일본 나라 정창원 소장 『대광광불화엄경』 권41의 일부분이다. 아래 예시된 각필의 예에서는 글자 昧에서만 각필이 아래로 내려 그려져 있고, 나머지 글자들 옆에는 각필이 위로 올려 그려져 있다.

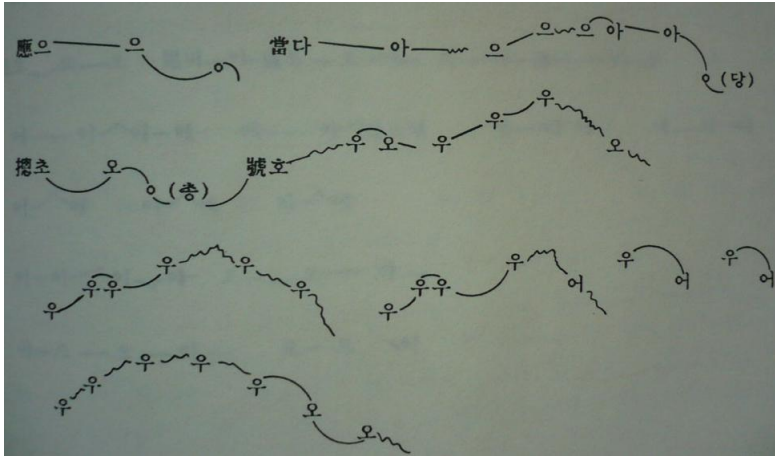
그림1) 『대광광불화엄경』 권41의 각필 예4)



이러한 각필악보 외에 범패의 기보에는 아래 그림2)에 예시된 실선보 형식이 있다. 이는 19세기말부터 범패승들이 범패의 길이를 실선형 그림의 형태로 표기한 형식으로 음의 고저와 시가(길이)를 선으로 표기한 것이다. 각필악보의 경우는 특정 글자에 한하여 가사 옆쪽으로 선을 그어 음을 끄는 길이와 높낮이를 표시하였으나 실선보의 경우는 가사뿐만 아니라 수식하는 모든 모습들에도 일일이 연결형태와 맺음형태를 기보해주고 있다. 20세기 이후부터는 서양음계 형식으로 옮긴 오선보도 많이 사용된다. 그러나 현재 범패승들이 주로 사용하는 악보는 여전히 19세기말부터 사용했던 실선보로 아래 그림1)은 법현스님이 실선보로 표기한 <영산재 연구> 가운데 일부이다.⁵⁾

4) 법현, 『불교음악감상』, 서울: 운주사, 2005, p.33.

그림2) 법현이 실선보로 표기한 <영산재연구>의 일부.



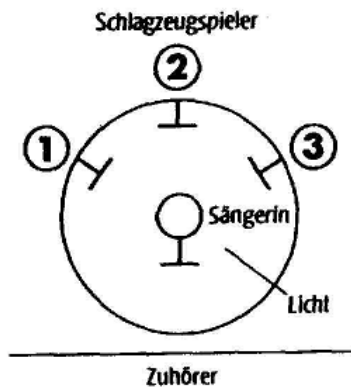
위에 예시된 실선보로 표기된 법현의 <영산재 연구>의 일부에서도 볼 수 있듯이 범패의 특징 가운데 하나가 가사 중간에 삽입된 의미 없는 모음을 대단히 많이 사용하는 것이다. 이러한 모음은 가사 한 글자 한 글자를 길게 늘이면서 나타나는데, 가사 한 글자를 늘이면서 붙는 모음이 워낙 길어지다 보니 귀로는 가사의 파악이 어렵다. 이러한 긴 모음들은 다양한 발성법(강하게 들어가는 소리, 미끄러지듯 끌어올리면서 들어가는 소리, 강하게 나가는 소리, 미끄러지듯 끌어내리며 나가는 소리 등)과 비브라토, 글리산도 등의 사용으로 음의 높낮이뿐만 아니라 음색의 미묘한 변화, 즉 소리 자체의 다양한 변화를 만들어낸다. 이와 같이 범패는 재에 참여하는 이들은 이미 범패의 가사를 숙지하고 있음을 전제하고 가사 전달보다는 범패를 부르는 스님이 의식에 신비성을 부여함과 동시에 자신의 몸 전체를 울려 오장을 통해 나오는 소리 자체로 재를 울리는 것에 초점이 맞추어져 있다.

5) 법현, 『영산재 연구』, 서울; 운주사, 1997, p.59.

내면으로의 집중을 돕다

깨달음의 세계로 향하는 소리 자체의 공양을 무대작업으로 재구성하면서 진규영은 연주자들의 배치를 먼저 고려하였다. 이러한 음악 외적인 요소의 첨가는 <명상>이라는 작품이 담고 있는 그 원형의 세계를 더욱 강조한 듯하다. 작곡자는 악보의 제일 첫 부분에서 작품을 연주하는 연주자들을 모두 마룻바닥에 앉도록 지시하고 있는데, 아래 그림에서 보듯이 소프라노가 앞에 앉고 타악기 주자들은 뒤편에 둘러앉는다. 그리고 소프라노 위에서 수직으로 내려오는 하나의 조명 이외에 객석과 무대의 조명은 다 끄도록 지시하고 있다. 이러한 무대연출은 연주자들이 모두 소리의 흐름을 타고 그들 내면의 세계에 보다 더 집중하는 모습을 담아내도록 돕는 것이며, 청중 또한 소리에의 집중에 도움을 준다.

그림3) <명상>의 연주자배치도.



타악기 편성은 방울, 심벌즈, 대나무종, 공, 쇠줄을 제거한 작은북, 큰북, 그리고 사발종으로 이루어져 있다. 타악기 사용의 특징적인 면이

있다면, 큰북과 작은북의 경우 채를 사용하지 않고 손으로만 연주하게 하고, 대나무종의 경우, 주로 흔들어서 소리를 내지만 정악연주 시 박처럼 모아 한 번에 두들기기도 한다. 주로 야외에서 이루어지는 바깥채비 소리는 태평소가 주요하게 쓰이지만 진규영은 범패 연주 시 반주로 사용되는 태평소나 단소와 같은 관악기 역할을 맡는 어떠한 선율악기도 쓰지 않고 보다 더 정적인 분위기를 만들어내고 있다.

<명상>에서 중심이 되는 음은 G이다. 이것은 작곡가가 성악가들이 가장 편안하게 낼 수 있는 음이라 생각되어 선택한 음고로, 곡의 시작 부분과 마무리 부분에 특히 중요하게 사용되고 있다. 이 G음을 중심으로 아래 위 한 옥타브씩, 즉 2옥타브가 이 작품의 성악 음역이다. 그러나 높은 D음 이상은 성악적으로 발성된 진성의 목소리가 아니고 순수한 가성으로 연주한다. 그리고 중심음 G 아래에 위치한 C음(가운 다) 아래로는 흉성으로 노래한다. 작곡가는 가성으로 노래하는 높은 음역의 소리들은 네모음표에 엑스표를 하여 분명한 가성으로 노래할 것을 요구하고 있으나, 흉성으로 부르기를 원하는 낮은 음역의 부분은 따로 기호를 표시하지 않았는데, 이는 이러한 음역에 따른 발성의 문제들은 연주가에 따라 음역이 다소 다르게 나타나므로 연주 때마다 연주가와 의논해야 하는 것이라고 지적하고 있다.⁶⁾

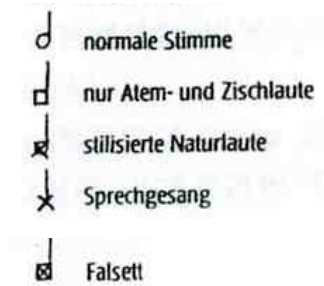
그림4) <명상>의 성악 음역.



6) 추계예술대학교 음악학부 작곡전공 2003학년도 세미나 강의기록.

자연스럽게 표현할 수 있는 여러 가지 모음(아, 에, 이, 오, 우) 소리로 이어지는 성악선율의 표현에는 전통적인 여러 가지 기법들-떠는 목, 흘리는 목, 꺾는 목-을 사용하고, 숨 들여 마시기(einatmen)와 내쉬기(ausatmen) 등도 쓰인다. 또한 여러 가지 자음들이나, 숨 쉬는 소리 등을 덧입혀서 성악 부분의 음색을 다양하게 창출해내기도 한다. 목소리의 여러 형태인 발성된 목소리, 목을 누르는 소리, 가성, 말하듯이 내는 소리, 그리고 여러 가지 숨표와 꾸밈음들과 미분음들도 사용하고 있는데, 악보상에서 표현되는 성악기법들은 다음과 같다: 1) 동그란 머리 모양의 음표는 일반적으로 쓰이는 발성된 소리, 2) 네모난 음표는 속삭이는 듯한 바람소리, 3) 엑스포가 덧입혀진 동그란 머리 모양의 음표는 발성된 소리가 아닌 생소리, 4) 머리 부분이 엑스포만으로 된 것은 쉼베르크 이래 일반적으로 쓰여 온 Sprechgesang, 5) 네모음표에 엑스포가 덧붙여진 것은 가성.

그림5) <명상>에서 여러 성악기법들을 위한 음표들.



<명상>은 비레기보법을 사용하고 있으므로 마디 표시가 없고 숨표가 프레이즈의 구분을 대신하고 있기 때문에 연주가에 따라 프레이즈의 구분을 위한 숨을 다소 길거나 짧게 연주할 수 있다. 물론 작곡가가 다양한 숨표 기호를 악보에 사용하고 있으나 이 곡은 무엇보다도 성악적

인 표현을 중요시하기 때문에 세세한 음의 길이뿐만 아니라 프레이즈 구분을 위한 숨의 길이도 그리 크게 문제되지 않으며, 이러한 이유로 타악기 부분 또한 대체로 성악가의 호흡에 따라 움직이면서 적절하게 처리되어야 한다.⁷⁾ 진규영이 <명상>의 바탕을 삼고 있는 범패 가운데 더러 반주 악기 없이 오직 스님의 소리 하나만으로 이루어진 곡들이 종종 있으며, 단소나 태평소, 북과 같은 악기반주가 있다 하더라도 그 연주를 매우 절제하여 소리의 색채감을 조금 입힌다거나 리듬감을 보강해주는 역할에만 제한적으로 쓰이고 있음을 이해한다면, <명상>의 성악 중심적인 설정에 공감이 갈 것이다.

명상의 과정을 소리화하다

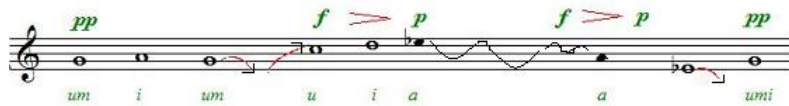
진규영의 <명상>은 범패의 소리 소재를 그 바탕으로 취하여 작곡되었으나 불교의식과 관련되어 스님이 소리로서 재를 올리는 정신세계를 담고 있다기보다는 작품의 제목이 되는 “명상”이 뜻하는 바와 같이 고요히 눈을 감고 아무런 왜곡이 없는 순수한 마음 상태로 되돌아가려는 우리의 명상 과정이 그대로 그려지고 있다. <명상>의 작품 구조는 4부분으로 구분된다. 첫째 부분은 명상에 도입되기 전 준비 부분을 의미하는데, 정적인 분위기가 중심이 되고 있다. 대략 3분 정도의 길이를 갖는 첫 부분의 선율선을 요약하여 아래 악보로 예시하였는데, 이를 앞서 그림2)에서 예시한 범현의 <영산재 연구> 일부의 실선보 악보와 비교하면 그 선율의 형(shape)이 매우 유사함을 알 수 있다.

진규영이 범패의 음악적 재료를 바탕으로 <명상>을 작곡하였다는 것

7) 작곡자가 <명상>에서 사용한 숨표들은 흔히 사용하는 숨표의 표시(‘)를 기준으로 했을 때, 이보다 조금 더 짧은 숨은 숨표가 반대로 뒤집혀 있는 모양(‘)이고, 일반 숨표보다 좀더 긴 숨은 숨표의 표시가 하얀머리 숨표(◡)로 되어 있다.

은 그 무엇보다도 범패의 성(聲), 즉 그 원형적 선율형의 반복, 축소, 확대를 통한 선율선의 해체와 재구성의 과정을 기반으로 작곡되었음을 의미한다. 첫 부분은 중심음 G에서 시작하여 G에서 마무리되는데, 중심음 G로 아주 조용하게 시작되는 소프라노 솔로는 내적 안정감을 찾아 들어가면서 조심스러운 듯이 그 울림의 폭을 넓혀나간다. 이때에 타악기들은 다양한 음색의 창출 뿐 아니라 절제된 긴장감 속에서 그 역동성을 잃지 않도록 그 호흡을 같이 하고 있다. 방울에 이어 나타나는 사발중, 대나무중, 공, 작은북, 그리고 큰북은 소프라노의 강세와 그 흐름을 같이할 뿐만 아니라 악절을 마무리 짓거나 소프라노가 악절과 악절 사이를 쉽게 건너갈 수 있도록 돕는 역할을 한다.

그림6) <명상> 첫 부분의 성악 선율선의 요약.



2분 정도가 소요되는 둘째 부분은 명상에 도입되는 과정을 표현하고 있다. 타악기가 일정한 리듬형태를 반복하는 동안 소프라노는 타악기의 리듬에 따르면서 매우 동적인 선율형태를 노래한다. 둘째 부분은 우선 그 강세의 폭이 첫 부분에 비하여 매우 커지며 여러 차례에 걸친 강세 변화를 품고 있다. 아래 악보는 <명상>에서의 주요 음향선에 대한 개관인데, 특히 두 번째 부분은 다른 부분들에 비하여 중심되는 음들의 음고가 높아진 부분임을 알 수가 있다. 명상을 통해 참다운 나를 깨달기 위하여 끊임없이 질문을 던지며 내적인 싸움을 치열하게 싸워나가는 명상의 부분을 다양한 음색과 폭넓은 역동성을 지닌 선율로 구사하고 있다.

그림7) <명상>의 주요 음향선 개관.



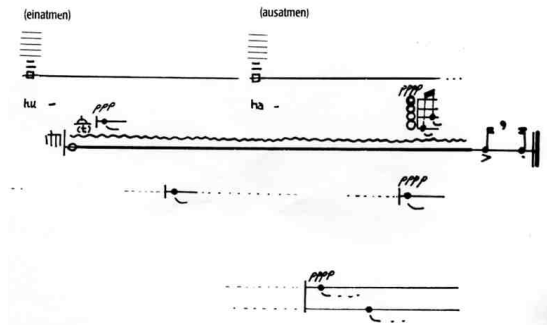
셋째 부분은 앞서 예시된 <명상>의 주요 음향선 개관에서도 보듯이 그 주요 선율선이 아래로 계속 하강하여 주요 선율선만을 본다면 마치도 곡의 긴장감이 이완되는 부분으로 읽힐 수도 있으나 셋째 부분은 또 다른 단계 내지는 깊이의 정신세계로 전환되는 것을 암시하는 부분으로 작품 전체에 있어서 그 구조적 정점으로 설정되어 있다. 소프라노가 약 30초 정도의 침묵을 깨고 감5도 도약을 하면서 시작되는 세 번째 부분은 2분 정도의 짧은 길이를 차지하면서도 전반적으로 강세가 여린 편이다. 그러나 이러한 세 번째 부분에서 소프라노는 넓은 음폭의 장식을 갖으면서도 비교적 짧게 끊어지는 악절을 사용하여 긴장감을 성취하는 반면, 특히 고요한 정적으로 사라지는 듯한 세 번째 부분의 끝은 그 이전에는 경험하지 못했던 또 아른 정신세계의 장(場)으로 들어가는 듯한 묘한 효과를 불러일으킨다. 필자는 개인적으로 세 번째 부분 끝에 위치하는 이 짧은 침묵이 이 곡 전체의 정점으로 받아들여지는데, 이는 마치 한국전통 춤사위에서 예술적 회열이 정점에 오르는 순간 일시적으로 동작을 정지시킴으로 절정을 이끌어내는 한국 전통의 제스처를 연상케 한다.

넷째 부분은 약 5분 30초 정도로 다른 어느 부분보다 길게 연주되는 부분이다. 반복되는 맑은 종소리와 허밍 형태의 노래가 매우 긴장된 정신세계로부터 자연스럽게 현실로 회귀하는 비교적 평화스럽기까지 한 부분으로, 타악기 주자들의 구음이 타악기 울림과 섞여 있어서 마치 타악기의 일부분처럼 느껴지도록 처리되어 있는 것이 특징적이다. 무엇보다도 넷째 부분의 특징은 작품의 마지막에 있다. <명상>의 마지막

부분의 악보가 예시된 그림7)을 보면 작곡자가 들여 마심(einatmen)과 내쉽(ausatmen)의 긴 호흡으로 끝맺음을 하고 있음을 명확하게 알 수 있는데, 숨을 이렇게 거칠게 들여 마심과 내쉽으로 소리를 만드는 것은 <명상> 전체(특히 첫 부분)에서 간간이 들을 수 있었다. 거칠게 들여 마심과 내쉽의 소리는 작곡자가 성악 중심의 곡의 쓰면서 자연스럽게 사용할 수 있는 현대적 어법이기도 하지만, 필자 개인적으로는 이러한 거친 호흡의 소리가 작곡가가 일반적으로 명상을 마칠 때 치열했던 상념의 소리들에서 벗어나올 때 가장 크게 느껴지는 본인의 숨소리를 묘사한 것으로도 받아들여지고, 또한 작곡가가 심장의 고동을 중시하는 서양의 의식 성향과는 달리 호흡, 즉 ‘내어 쉬고(呼)와 ‘들여 마심(吸)을 중시하는 한국 전통음악의 특성을 강조하고 있다는 것으로도 해석되어 졌다.⁸⁾

8) “서양음악의 경우 빠르지도 느리지도 않은 중용의 속도인 모데라토의 본래 박수는 1분간의 심장박동 수에 가깝고, 우리의 음악은 영산회상의 기본곡인 상령산이나 가곡의 원형이랄 수 있는 초삭대엽과 이삭대엽 같은 곡에서 확인할 수 있듯이 1분간의 호흡의 주기에 가깝다. 결국 한국음악에서 안온한 마음을 느낄 수 있는 모데라토의 기준 속도는 1분간의 심장의 박동 수와 호흡의 주기와 차이처럼, 서양음악의 그것에 비하면 무려 3배쯤 느린 것임을 알 수 있다.” 한명희, 『우리가락 우리문화』, 서울: 따비밭, 1994, p.25.

그림8) <명상>의 마지막 부분.



나오면서

진규영은 한국인이란면 누구나 공감할 수 있는 일반적인 소재에 관하여 관심을 갖고 작업을 해나가기 때문에 그의 음악 청중이 여느 작곡가들에 비해서 비교적 넓을 수 있었다고 생각되며, 동일한 이유로 한국인들이 보편적으로 바라는 음악이 바로 그의 음악이 아닐까도 여겨지는 작곡가이다. 물론 작품에 따라서 간혹 아르놀트 쇤베르크나 루치아노 베리오, 혹은 윤이상도 보이기도 하겠으나 진규영은 그의 초기 작품들에서부터 ‘한국적인 어법’ 모색을 사과의 중심에 두어왔다. 진규영의 초기 작품이라 할 수 있는 <명상>은 1984년과 85년에 걸쳐 작곡되고 1990년에 대한민국작곡상을 받은 작품으로 우리 전통음악 소재, 즉 범패의 원형적 선율선과 같은 음악적 요소를 해체시키고 재구성하는 과정을 통하여 서구 음악어법에 길들여진 현재의 청중과 소통할 수 있는 한국의 20세기 창작음악 가운데 그의 대표적 작품으로 꼽힌다.

진규영의 <명상>은 범패의 소리 소재를 그 바탕으로 취하여 성악 중심적인 구성을 취하고 있음은 물론 범패의 성(聲), 즉 그 원형적 선율형

의 반복, 축소, 확대를 통한 선율선의 해체와 재구성의 과정을 기반으로 작곡되었다. 한 개인의 지식, 사고, 가치 그리고 감정 등 존재를 제한시키는 주관적 편견과 선입견에서 벗어나 나를 포함한 모든 사물을 자유롭게 신선하게 보고자 하는 범패의 선율을 그 기본 재료로 삼고 있음과 더불어 떠는 목, 흘리는 목, 꺾는 목과 같은 전통적 한국 성악기법들을 타악기들의 섬세한 음색 작업과 함께 자연스럽게 녹여 내며서 명상의 이미지를 담고 있다.

진규영의 <명상>이 범패에서 그 음악적 소재를 취하였을지라도, 음악내용면에서 <명상>은 불교의식과 관련되어 스님이 소리로 재를 올리는 구도자의 고양된 정신세계를 담고 있다기보다는 작품의 제목이 되는 명상의 “과정”을 그리고 있다. 즉, 고요히 눈을 감고 아무런 왜곡이 없는 순수한 마음 상태인 진정한 나로 되돌아가려는 명상의 과정에서 우리가 흔히 경험하는 내적 싸움, 즉 자유롭지 못하며, 객관적이지 못하고, 평화롭지도 않은 우리의 마음이 더욱 크게 떠오르고 이러한 우리의 시끄러운 마음을 점차로 찾아들게 만들면서 경험하는 소위 초월(transcendence)에로의 시간들을 그려내고 있는 것이다.

참고문헌

김춘미, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품 5』, 서울: 오작, 2006.

법현, 『한국의 불교음악』, 서울: 운주사, 2005.

『불교음악감상』, 서울: 운주사, 2005.

이미경, 『도전, 혹은 스밈』, 서울: 예종, 2007.

한명희, 『우리가락, 우리문화』, 서울: 따비밭, 1994.

추계예술대학교 음악학부 작곡전공 2003학년도 세미나 강의기록

음반

일초스님, 『범패와 작법무』, 서울: 다다미디어, n.d.

진규영, 『Collection part I』, 서울: DASRM Electronic Music Studio, n.d.

악보

진규영, 『명상』, 서울: 아브라함기획, 1998.

검색어: 진규영, 한국창작음악, 제3세대, 명상, 범패

진규영 작품목록

가곡

- 1984 “진실로 당신은 그 자리에 계셨습니다”(양수완 詩)
- 1986 “남해금산”(이성복 詩)
 - “새”(천상병 詩)
 - “길”(천상병 詩)
 - “할렐루야”(시편 104편에서)
 - “예언 I”(이사야 書에서)
 - 1) 세계의 평화
 - 2) 부활
 - 3) 알렐루야—새 하늘과 새 땅
- 1988 “귀에는 세상 것들이”(이성복 詩)
- 1989 “호수”(문정희 詩)
- 1990 “에모”(정완영 詩)
- 1991 “나무처럼”(정순영 詩)
 - “고장난 날개”(정순영 詩)
 - “꽃술을 들며”(정순영 詩)
- 1992 “밀양 아리랑”(전래민요)
 - “포구의 노래”(천만성 詩)
- 1993 “달래 바람”(천만성 詩)
 - “소나무”(노향림 詩)
 - “푸른 것만이 아니다”(천상병 詩)
- 1999 “역사”(이승순 詩)
 - “마음의 고향”(진군흠 詩)
 - “후회”(진군흠 詩)
- 2000 “그대의 꽃을 보았네”(송미정 詩)
- 2001 “내가 꿈꾸는 세상”(김정자 詩)
 - “풀잎의 노래”(홍창국 詩)
- 2002 “호수”(정지용 詩)
- 2003 “폭포 앞에서”(정호승 詩)
 - “그대를 만나기 전에”(안도현 詩)

- “비슬산”(김황희 詩)
- 2004 “진혼곡-용아시인영전에”(이승순 詩)
“먼 나라”(정춘복 詩)
- 2005 “막걸리”(이순철 詩)
“떠나가는 배”(박용철 詩)
“꽃이 내게로 와서”(이근배 詩)
“아직도 끝나지 않은 길”(추영수 詩)
- 2006 “내 사랑은”(박재삼 時調)
“제야”(이수익 詩)
“사라짐에 대하여”(유자효 詩)
- 2007 “연가”(정진규 詩)
“한 가지 소망”(박정희 詩)

실내악

- 1983 Sop, 2 Clar, Piano, Tape를 위한 “세 개의 현상”
- 1984 클라리넷과 피아노를 위한 “삼각”
Bass clar.와 Vibraphone을 위한 “소묘”
Oboe, 타악기, Tape를 위한 “추야”
- 1984-5 Sop.와 3인의 타악기 주자를 위한 “명상”
- 1986 6명의 인성과 1명의 타악기 주자를 위한 “부챗살 속의 바다”
Bariton(내레이터), Sop, 타악기, Tape를 위한 “예수가 계신 곳은”
- 1988 Sop, Bar, Tape를 위한 “묘비명(Epitaph)”
- 1991 Mezzo Soprano와 타악기, Tape를 위한 “Pranja(반야)”
- 1993 Vn과 Va를 위한 “두개의 선”
- 1994 Flute, Clarinet과 Piano를 위한 TRIO
- 1995 Flute과 2인의 타악기주자를 위한 “Daegum Sori”
- 1996 6인의 타악기 주자를 위한 “고도의 정경”
 1. 새벽에....
 2. 가을축제
 SEON for string quartet
- 1997 바리톤과 플루트, 타악기를 위한 “탄생-황혼”
- 1998 두 대의 플루트를 위한 “대조와 조화”

- 2000 성악 가야금 타악기를 위한 “당신은 메아리”
- 2001 가야금과 거문고를 위한 “마주보기”
- 2005 “AMITIE” for Clarinet Quartet
“Two Landscapes” for Vn. Cla. and Piano
- 2007 소프라노와 실내앙상블을 위한 “Die HEIMKEHR(귀향)”

독주곡

- 1982 Piano를 위한 “Seon II”
Piano를 위한 “소묘 II”
Oboe를 위한 “Seon IV”
- 1983 Violoncello를 위한 “Seon I”
어린이 Piano 소품 “덩실춤”
- 1984 Clar.를 위한 “Seon III”
- 1990 Piano를 위한 “Nonfigurativeness”
- 1997 Piano를 위한 “Nonfigurativeness 2”
- 1999 Piano 독주를 위한 세 개의 Sketch
- 2000 “In The Orient” for Piano Solo
가야금 독주를 위한 “그리운 노래”
- 2003 오르간을 위한 Prelude based on Arirang Melody

관현악 및 앙상블곡

- 1986 Soprano Solo와 남성합창, 현악합주 및 타악기群을 위한 “진혼가”
(연주시간 약 12분, 아브라함기획사 출판)
- 1987 4명의 독창자와 관현악(2관)을 위한 “예언 II”
(연주시간: 약 10분, 아브라함기획사 출판: 1989년)
편성: 2Fl. 2Ob. 2Cla. 2Bn. 4Hn. 2Tp. 3Tb. Tim.
1st Vn. 2nd Vn. Va. VC. DB
- 1991 Flute solo와 현악합주 타악기를 위한 “밤을 위한 노래”
(연주시간: 약 8분, 아브라함기획사출판: 1993년)
- 1993 Orchestra를 위한 “바로크의 회상”(2관편성)

- (연주시간: 약 10분, 미출판)
 편성: 2Fl. Picc. 2Ob. 2Cla. 2Bn. 4Hn. 2Tp. 3Tb. Tim. 1stVn. 2ndVn.
 Va. VC. DB.
- 1995 천상병 시에 붙인 네 개의 노래
 (바리톤 솔로, 현악합주. 피아노와 타악기)
 (연주시간: 약 13분, 아브라함기획출판: 1998년)
 - 1997 소프라노와 관현악을 위한 “자유”(소프라노 솔로, 2관)
 (연주시간: 약 6분 30초, 미출판)
 - 1998 테너와 국악 관현악을 위한 “웃놀이”(테너 솔로와 국악 관현악)
 교향시 “남해” 부천시향 위촉 작품(2관)
 (연주시간: 약 8분, 미출판)
 편성: 2Fl. Picc.2 Ob. 2Cla. 2Bn. 4Hn. 2Tp. 3Tb. Tim. Perc.
 1stVn 2ndVn Va. VC DB.
 - 2000 4명의 독창자, 혼성합창, 어린이합창, 관현악(3관편성)을 위한
 “숲의 노래”
 (연주시간: 약 25분, 서울내셔널심포니 위촉 작품)
 - 2001 소프라노와 관현악을 위한 “The Future of the Ground”
 (연주시간: 약 6분 30초, 미출판, 동경 필하모니 위촉 작품- 3관)
 편성: 3Fl. Picc. 2Ob. 1E.H. 2Cla. 1B.Cla. 2Bn. 1C.Bn. 4Hn.
 3Tp. 3Tb. 1Tuba, Tim. Perc. 1st Vn 2ndVn Va. VC. DB. Sop.
 - 2002 1인의 독창자, 혼성합창, 어린이합창 관현악(2관 편성)을 위한
 “불목하나의 연가”(연주시간: 약 1시간 20분, 창원시 위촉 작품)
 15인 이상의 거문고 합주를 위한 “소리 1”
 색소폰과 관현악을 위한 “ARIRANG FANTASY”
 (연주시간: 약 10분, 미출판, 색소폰 솔로와 2관)
 편성: 2Fl. 2Ob .2Cla. 2Bn. 3Hn. 2Tp. 2Tb Tim .Perc.
 1stVn 2ndVn Va. VC. DB. Sop. Sax. solo
 - 2003 소프라노와 국악 관현악을 위한 “슬픈 노래”(강은교 詩)
 - 2006 Low-voice 와 국악 관현악단을 위한 “문 열어라”

전자음악

- 1979 “역행”
- 1988 “신화”
- 1989 “점, 선, 점, 면”
- 1991 “환상 I”
- 1997 “Time-travel”

무용음악

- 1974 “무영탑”(송수남 무용단)
- 1990 “긴 여행”(대구시립무용단)
 - “Dance Movement”(대구시립무용단)
 - 1부; 어느 비 오는 날의 몽상
 - 2부; 별 보기
 - 3부; 언제나 미묘한 것(1995, 대구시립무용단)
- 1996 “시나위 2000”(1996년 제18회 국제무용제 참가 작품)
 - “와서, 흠과 몸을 섞으라”(대구시립무용단 제30회 정기공연)
- 1997 “언어에 관한 보고서”
 - “나비 카페“
 - “시간여행”
 - 제1장: 추억특급
 - 제2장: 사색의 경계
 - 제3장: Mr.K씨의 시간여행

영화음악 및 연극음악

- 1997 “홀스토펠르”(유인촌 극단, 음악감독: 호암아트홀)
- 1998 “달마가 동쪽으로 간 까닭은?”(배용균 프로덕션)
 - “이보다 더 나쁠 순 없다”(유인촌 극단, 국립극장소극장)

합창곡

- 1982 “솔개”(남성합창)
“아베마리아”(남성합창곡이지만 여성합창으로도 가능)
- 1985 “엘리엘리나마사박다니”
“부활 - 할렐루야”
“세상을 사랑하셨다”
- 1997 소프라노, 바리톤, 타악기, 그리고 혼성합창을 위한 “예언”
(성남시립합창단 위촉)
- 1998 “모심기소리”(부산시립합창단 위촉)
“플레타령”(창원시립합창단 위촉)
“벧노래”
- 1999 소프라노, 테너, 플루트, 타악기, 그리고 혼성합창을 위한
“대전팔경”(大田八景) (대전시립합창단 위촉)
“연 꽃”(진군흠 詩, 제주도 위촉)
- 2000 “삶과 꿈” 위촉 칸타타
“새천년슬기의 탑”
 1. 찬란한 천년
 2. 셋별 같은 슬기
 3. 바보들의 합창
 4. 가늘고 높은 탑
 5. 찬란한 천년
- 2001 “조선대”(부산 위촉 작품)
- 2003 “남해의 노래”
 1. 이어도 사나
 2. 농부가
 3. 강강수올래(부천시립합창단 위촉)
- 2005 APEC CANTATA “부산”(부산시립합창단 위촉작품)
 - 1악장: Amor-사랑
 - 2악장: Pax-평화
 - 3악장: Excelsus-고귀함
 - 4악장: Concordia-일치 혹은 화합“고래. 고래. 고래”(울산시립합창단 위촉 작품)

- 2006 “복사 골 찬가” (부천 필 코러스 위촉 작품)
 1. 성주산 복사골은
 2. 소사 골 아침안개
 3. 춘의 산 진달래 꽃
 진주의 사계 중 “가을-그 아름다운 결실”
 (진주시립합창단 위촉 작품)
- 2007 남성합창곡 “아리랑” “뱃노래”

찬송가

- 1992 “죽을 죄인 살려주신”(김창인 詩)
 “내 모든 것 아시고”(한찬공 詩)
- 1994 “하나님 고맙습니다”(전영기 詩) 어린이 찬송가
 “빛 아래서”(권택영 詩) 어린이 찬송가
 “마음은 하나”(정치근 詩) 어린이 찬송가

편곡

- 1995-96 대구시립합창단 위촉 한국가곡(혼성합창) 편곡
- 1996 부산시립합창단 위촉 한국가곡(혼성합창) 편곡
 학예출판사 요청 “피아노 명곡집” 편곡
 서울 KBS 열린음악회 요청 관현악 편곡
- 1999 국립합창단 위촉 가곡 “밀양아리랑”
 합창과 국악 관현악단을 위한 편곡
 KBS 위촉 진규영 작곡 가곡 “달래바람” 실내악 편곡
- 2003 국립합창단 위촉: 진규영 가곡 “호수”(문정희 작사)
 “달래바람”(천만성작사) 합창곡 편곡
 대구 하계 유니버시아드 축하음악회 위촉:
 김진균 가곡 “또 한 송이 나의 모란” “그리움” 관현악 편곡
- 2004 부천시립합창단 위촉: “밀양아리랑” “농부가” “강강수올래”
 관현악 편곡

Abstract

**Jin Kyu Young's *Myung-Sang*
for Soprano or Tenor with three Percussionists**

Byeon, Jiyeon

Jin, Kyu Young(b.1948) spent his adolescent period in Tong Yeong where is his birth place. In 1967 he started his campus life at Seoul National University, and made a wide activities as composer during the late of 1970s and early of 1980s when Korean society was the dark period politically under the military regime. Especially from the year of 1981, as a member of the Third Generation Group he was against the cultural phenomenon towards contemporary European music and made activities for the future of Korean music. At that time the Third Generation Group announced a strong tie with third world, an emphasis of self-respect of Korean culture, and a free from the bondage of European culture. Jin wrote his works in various musical genre such as orchestral pieces, ensembles, solos, lieder, choral pieces, dance music, electronic music, film music etc. Through all his works he concerned communication with our society and made his musical language within the expression and elements of Korean music.

“Myung-Sang” is Jin’s representative early work, which he composed in 1984 and 1985. And with it he was awarded the Korean National Composition Prize in 1990, and performed many places around world including Poland and Germany(ISCM World Music Days 1995). For this piece Jin used the melodic materials of Korean Buddhist chant, Beompae.

So the voice part is most important in that piece and also reveals the nature of Korean traditional voice techniques. Although it is based on the melodic line of Beompae, its musical description is about a meditative world as the title “Myung-Sang” says, which is the act of remaining in a silent and calm state for a period of time, or so that we are more able to deal with the problems of everyday life. “Myung-Sang” consists of four part: preparation for meditation, induction of it, the internal sound of severe introspection, and retracing to sense of the real.

Keywords: Jin Kyu Young, Contemporary Korean Music, Third Generation Group, Myyoung-Sang, Beompae