

박영희의 《지신굿》(1993/94), 민속음향의 이산 혹은 재현*

윤 신 향

1. 들어가며
2. 이론적 배경
 - (1) 양식 관련
 - (2) 작품구상 관련
3. 네 명의 타악주자와 전자음향을 위한 《지신굿》(1993/94)
 - (1) 음향구조 및 음향재료
 - (2) 음고의 리듬적 변환과 기계적 채색
 - (3) 리듬주제
 - (4) 판소리의 기계적 재구성
 - (5) 즉흥-공연
4. 민속음향의 이산(離散) 혹은 재현(再現)
 - (1) 해체적 재구성과 숨겨진 저항
 - (2) 재현의 (불)가능성
5. 윤이상과 박영희
 - (1) 구분되는 제스처
 - (2) 공통적인 의식(儀式)
6. 나오며

* 이 논문은 2009년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구입니다(과제번호 KRF-2009-327-G00012).

개 요

이 연구의 주요관심은 박영희가 유일하게 기계음을 사용한 《지신굿》(1993/94)의 문화사회적 의미이다. 먼저 연구에 전제되는 이론적 배경을 소개한 다음, 《지신굿》의 양식적 특징을 살펴보았다. 네 명의 타악주자들이 라이브로만 연주하는 부분과, 이것이 전자음향과 공존하는 부분이 교체되는 방식으로 전개된다. 프롤로그, 공연적 에필로그가 라이브로 연주되고, 그 전의 라이브를 기억하는 즉흥연주가 전자음향과 혼합된다. 뒤로 갈수록 라이브의 비중이 커지고 전자음향의 비중이 적어진다.

한국의 민속악기들이 세 그룹에 배치되었으며, 중국, 남미, 아프리카 문화권의 타악기들이 적어도 한 그룹에는 배치되었다. 음고가 타악기 및 특수한 물체, 그리고 기계음으로 인해 채색되며, 악기 고유의 음색도 변화한다. 비서구 북의 트리올 리듬과 한국의 농악리듬이 주제의 성격을 띤다. 심봉사가 옷을 도둑맞고 절규하는 판소리 《심청가》의 일부분이 기계로 가공, 재생되었다.

비서구 타악기의 원초적 리듬, 농악음향, 판소리의 기계적 재생을 통해 묘사되는 비서구적 소리의 이산(離散)구조는 기계적 채색 - 즉흥 - 공연양식으로 도식화된다. 낡은 기계의 의도적 사용, 심봉사의 절규에 대한 기계적 가공에는 ‘남성’ 중심의 첨단기술에 대한 저항, 즉, 포스트모더니즘적 주체라기보다는 포스트식민적/페미니즘적 주체의 저항이 숨어 있다.

박영희의 창작의식은 제 3세계 여성을 이중적 의미에서의 소수자로 규정하는 스피박(G. Spivak 1942-)의 페미니즘적 사유와 부분적으로 만난다. 다른 한편, ‘타자의 진정한 재현’에 대한 사이드(E. Said, 1935-2003)의 회의적인 질문을 《지신굿》에서도 제기할 수 있다. 두 주자의 즉흥이 비서구적 타자의 재현 가능성을 시사하지만, 이것이 궁극에는 공연적 에필로그로 변환됨으로써, 그 가능성이 다시 질문 앞에 놓이게 되기 때문이다.

윤이상이 초창기에 아악의 음향특성을 현대화했다면, 박영희는 줄곧 민속음향의 토대 위에 한민족 고유의 음악언어를 포스트모더니즘의 흐름 속에 재적

응시했다. 이는 구분되는 제스처로 귀결되지만, 이 제스처적 어법이 모두 상호 문화적 의식(儀式)을 함유한다는 점에서는 공통적이다.

주제어: 지신굿, 타령, 저항시, 구체음악, 라이브일렉트로닉, 농악, 판소리, 디아스포라, 해체, 재현, 포스트모더니즘, 포스트식민주의, 페미니즘

1. 들어가며

<낮선 것, 새로운 것: 한국>이라는 세미나가 1993년, 필자가 유학했던 프라이부르크의 음악대학에서 개최된 적이 있었다. 박영희가 그 세미나에서 자신의 작품에 대해 강연을 하였고, 필자는 이즈음 그 학교에서 연주된 그녀의 《우물》(1992)을 매우 인상 깊게 들었던 것으로 기억한다. 그로부터 한참 뒤인 1999년, 박영희의 《지신굿》(1993/94)이 켈른 대학 음악학과의 초청 강연회에서 연주되었는데, 이 연주 또한 당시 윤이상을 연구하고 있던 필자에게 적지 않은 사유거리를 주었다. 특히 기계적으로 재생된 판소리 음향은 필자의 뇌리를 오랫동안 떠나지 않고 남아 있었다.

필자는 그간 주로 연구해 온 윤이상이 ‘남성’ 작곡가라는 점을 특별한 의식하지 못했었다. 이는 남성 위주로 기록되어 온 음악의 역사가 필자에게도 은연중에 당연한 것으로 인식되어 왔기 때문일 것이다. 그런데 박영희의 작품에 주목하다가 보니, 비로소 그녀가 ‘여성’이라는 점과, 그녀의 작업방식이 마찬가지로 한국 출신으로 독일에서 활동한 윤이상의 그것과 다르다는 점이 눈에 띈다. 그러면 그녀 작품의 무엇이 윤이상의 그것과 다른가, 그리고 이 다름은 세대의 다름에 기인하는가, 아니면 젠더의 구성방식과 관련이 있는가 등의 질문이 제기될 수 있을 것이다.

국내외의 박영희에 대한 기사들이나 논고들은 그녀의 문화적 태생에 근거하여 작품을 바라보거나, 작곡자의 언급에 의존한 분석의 한계를 넘지 못하는 경향을 보인다.¹⁾ 그리고 최근 여성주의 시각의 해석이 그

1) 현재 국내에는 다음의 논고들과 저서가 나와 있다. 신인선, “비교문화 관점의 박영희 연구 - 관현악작품 《소리》의 분석을 통하여,” 『음악이론연구』 7 (2002), 63-81, 김은하, “박·과안 영희의 음악세계 및 작품 《만남 1》에 관한 소고,” 『음악학』 14 (2007), 135-157, 강은수, 『내 마음의 소리 - 작곡가 박영희의 작품세계』 (예술출판사, 2009).

녀에 대한 연구에서 가능하다는 사실이 언급되기는 했으나, 이것 또한 지엽적인 언급에서 그치고 있을 뿐이다. 필자는 근자에 박영희를 연구하면서, 그녀의 음악이 결국은 여성주의를 민족주의와 한데 얹히게 했던 서구 포스트모더니즘(음악)을 전제하고 있다는 사실을 인식하게 되었다.

본 연구는 이러한 인식의 연장선상에서, 박영희가 유일하게 기계음을 활용한 《지신굿》(1993/94)을 고찰한다. 기계적 재생이 개입되는 악곡의 분석에서, 기보에 의존하는 전통적 분석방법은 한계를 지닌다. 어떤 음향재료와 악기도구가 사용되는지 악보에 모두 기록되지 않기 때문이다. 따라서 악보를 분석의 기초로 삼되, 작곡의 조리기술보다는, 연구자의 음향지각에 초점을 두어 분석하였다. 그러나 꼭 필요하다고 생각되는 부분에서는 작곡자의 설명을 참고하였다. 이를 토대로 《지신굿》이 박영희의 작품세계에서 차지하는 위치와 그것의 문화사회적 의미를 논의하고자 한다.²⁾

2. 이론적 배경

(1) 양식 관련

박영희의 본격적인 창작활동은 윤이상과 달리 유럽에서 시작되었다. 따라서 그녀의 음악을 진정한 의미에서 이해하기 위해서는 그녀가 거

2) 연구자는 2010년 5월, 베를린 예술대 콜로퀴엄에서 《불꽃》(1983)과 《님》(1987)을 중심으로 “박영희의 작곡구상에 나타나는 문화 - 젠더특성적 측면들”이라는 주제의 연구물을 발표하였다. 현재 출간 준비 중인 이 논고와의 중복을 피하기 위해, 본 논문의 이론적 배경을 축소, 재구성하는 데 그쳤다. 그러나 윤이상과 박영희를 비교 고찰한 제5장은 그 연구물과 부분적으로 겹치고 있음을 밝혀 둔다.

주한 유럽사회의 작곡흐름과 문화를 이해하는 것이 한국문화에 대한 선지식 못지않게 중요하다. 박영희가 독일에 건너 간 1970년대 중반, 68혁명을 겪은 신세대는 새로운 방향의 예술을 모색하고 있었다. 전위 음악의 권위성에 저항한 슈팔링거(M. Spahlinger)나 후버(N. A. Huber)가 정치 참여적 작품을 쓰는가 하면, 림(W. Rhim)과 같은 작곡가는 ‘새로운 단순성’이라는 화두로 전통을 새롭게 사유하기 시작하였다. 베(F. Bayle)와 같은 프랑스의 작곡가는 독일과는 또 다른 양식의 확립에 주력하였다.

현대 전위주의를 비판하며 계승한 동시대 작곡가들이 그러했듯이, 박영희도 그녀의 전 세대 대가들의 기법을 습득하였다. 그녀는 특히 베베른, 메시앙의 작법들을 집중 습득하면서, ‘어미화음’(Mutterakkord)³⁾, 모드를 활용한 리듬작법을 개발하였다. 어미화음은 3음, 또는 그 이상의 음들로 구성된, 개별화된 음정조합이다. 이 음정들은 경계음 안에서 자리를 바꾸며 전개되는데, 이들의 자리바꿈이 결과적으로는 수평적인 음색변화를 이끌어 낸다. 《눈》(1979)에서 처음 개발된 이 기법은 작품들마다 조금씩 다른 양상으로 나타나지만, 수직구조의 화성이 수평적으로 ‘출렁이는 음향공간’⁴⁾을 지향한다는 점에 있어서는 공통적이다.

다른 한편, 박영희는 한국 전통의 아악뿐만 아니라 민속음악 요소, 특히 판소리 양식, 전통리듬을 음향, 또는 음색적으로 변용한다. 전통리듬은 헤미올 리듬, 불규칙적인 ‘리듬사슬’⁵⁾로 모드화되는데, 이것이 섬

3) 어미화음의 전개방식은 베스트캄프와 빈터펠트에 소개되어 있고, 그 후의 연구들은 이를 주로 인용하고 있다. Ariadne Westerkamp & Susanne Winterfeldt, *Younghi Pagh-Paan*, Berlin 1991 (=Klangportraits, Bd.3), 13, 강은수, 『내 마음의 소리 - 작곡가 박영희의 작품세계』, 57-58.

4) Younghi Pagh-Paan, “Unterwegs: Reflexionen ueber meine Taetigkeit als Komponistin”, *Neuland*(= Aufsätze zur Musik der Gegenwart Bd. 4), Bergisch Gladbach 1983/84, 22.

5) 여기에 대한 더 구체적인 설명은 강은수, 『내 마음의 소리 - 작곡가 박영희의 작품

세하게 분절하면서 ‘음색대위’에 기여한다. 뿐만 아니라 소음적 음향이 악곡의 특정한 부분에 종종 개입되면서 그녀 특유의 질감과 색채를 생성시킨다. 여러 작품들에서 감지되는 이 요소는 그녀가 지향하는 이른바 ‘유기체적 조직’⁶⁾에 기여한다.

나아가 박영희의 작품세계는 장르의 선택에 있어서도 특징을 보인다. 대규모의 악곡보다는 실내악과 성악, 또는 타악기가 수반되는 성악곡이 선호된다. 그녀 특유의 어법은 창악의 특색이 스며 있는 성악, 특히 성악가가 타악기를 직접 연주하는 양식에서 잘 나타난다. 김광균의 시에 붙인, 다섯 명의 여성과 열여덟 개의 기악주자를 위한 《눈》(1980), 한 명의 여성이 스스로 타악기를 연주하며 추임새도 하는 《불꽃》(Flammenzeichen, 1983)은 그 대표적인 예이다.⁷⁾

(2) 작품구상 관련

박영희의 창작에 영감을 주어 온 주요 음악외적 텍스트는 시(詩)이다. 그녀가 선택하는 시는 한국의 고전시 및 현대시에서부터 서양 고전시와 현대의 망명시에 이르기까지, 다양한 시대와 문화를 가로 지른다. 그리고 이 시들은 그녀가 선호하는 성악곡 뿐만 아니라 기악곡의 원천이 되기도 한다. 예를 들어 오늘날까지 실내악 시리즈로 작곡되어 오고 있는 《은빛 현들》은 켈러(G. Keller)의 서정시 ‘젊은 날에 대한 회고’에서 영감을 받은 것이다. 박영희가 창작초기부터 고향, 특히 모국어와 관계된 음악외적 계기들을 소급해 온 점은 주지하는 바이다. 송강 정철

세계』, 88-92 참조.

6) Younghi Pagh-Paan/Gisela Gronemeyer: “Organische Organisation strebe ich...”, Vom Schweigen befreit - Internationales Komponistinnenfestival, Kassel 1987, 41-43.

7) 악기주자 스스로가 소리를 내는 양식은 사실 1970년대 이후 다른 작곡가들에게도 나타난다. 박영희의 성악-타악기 연주양식은 그녀가 ‘비서구 여성’이라는 측면에서 이들과는 다른 의미부여도 가능하리라 사료된다.

의 시에 붙인 《내마음》(1990), 김지하의 시에 붙인 《황토 2》(1989-1998)가 한글 시어를 원용하는가 하면, 《소리》(1979/80), 《눈》(1980), 《마디》(1981), 《노을》(1984), 《님》(1987) 등 한국어 제목의 작품들이 ‘창작 3기’⁸⁾까지 높은 비중을 차지한다.

고향과 관련된 시 가운데, 특히 ‘땅’을 소재로 하는 한국의 저항시들이 1980년대 박영희의 작품구상에 자극을 주었다는 사실은 주목할 만하다. ‘땅’은 주지하다시피 동양사상에서 여성성을 상징하기도 한다. 이를 한 민족의 ‘육체’와 동일시한 한국 시인들의 의식은 《소리》에서 처음 표명되는 작곡자의 여성성 인식과도 맞물린다. 박경리의 대하소설 『토지』(1969-1994)에서 지퍼진 ‘땅’에 대한 그녀의 애정은 문병란의 『땅의 연가』, 김지하의 『황토』에 기초한 관현악곡 《님》(1986/87), 독창과 합창을 위한 《황토》(1988/89)⁹⁾의 구상에서 다시 한 번 확인된다.

이와 같은 성향은 농악음악을 표상하는 타령 시리즈의 구상과도 연결된다. 프라이부르크 음대 유학시절 시작된 타령 시리즈는 10년의 공백을 두고 탄생한 《타령 VI》(1988/98)에 이르기까지, 타악기 중심의 다양한 악기편성의 악곡에 이른다. 박영희는 《타령 IV》(1991)의 해설에서 다음과 같이 설명한다.

타령의 매력은 농악에 특히 잘 적용되는, 늘 같은 기본형이 무한한 변주의 가능성을 지닌다는 데 있다. [...] 나는 내가 이 작곡으로 음악회장을 위한 차별화된 음악을 쓴다는 점을 의식한다. 그러나 나는 우리의 옛 전통을 특색 짓고 역사 속에서 늘 저항의 뿌리가

8) 강은수는 박영희의 창작시기를 네시기로 분류한다. 제1기를 한국시기로, 제2기를 1974년부터 1980년까지로, 제3기를 1980년부터 1999년까지로, 제4기를 2000년 이후의 시기로 본다. 강은수, 『내 마음의 소리 - 작곡가 박영희의 작품세계』, 48-52. 본 연구에서 다루어질 《지신굿》은 이 분류에 의하면 제3기에 속한다.

9) 박영희는 김지하의 시에 기초한 《황토 2》(1992)를 윤이상의 75살 생신에 즈음하여 헌정하였다. 이 작품은 한국어로 되어 있다.

되어 온 생동감과 힘의 그 무엇이 이렇게 다른 컨텍스트로 이전될 수 있도록 시도한다.¹⁰⁾

작곡자가 ‘저항의 뿌리’라고 말하는 농악의 역동성은 그녀의 1980년대 작품구상에 자극을 준 한국 저항시인의 시심(詩心)과도 맥락이 통한다. 농악음향의 재료화는 타악 독주를 위한 《타령 IV》(1991)에서 보다 구체화되며, 두 명의 타악주자를 위한 《지신/타령III》(1991), 나아가 네 명의 타악주자와 전자음향을 위한 《지신굿》(1993/94)에서 결집되었다고 할 수 있다.

3. 네 명의 타악주자와 전자음향을 위한 《지신굿》(1993/94)

박영희는 1990년 독일의 서독방송국(WDR)으로부터 전자기계를 활용한 작품을 요청받았다. 그녀는 이 분야에 대한 경험이 없었던 터라 오랜 고민 끝에 이 요청을 받아 들였고, 서독방송국 전자스튜디오에서 기계 전문가의 도움을 받아 3년 동안의 작업 끝에 《지신굿》을 완성할 수 있었다.¹¹⁾

그런데 이 작품이 쾰른의 서독방송국 전자스튜디오에서 탄생하였음에도 불구하고, 그 작업방식에는 파리를 중심으로 개발되었던 구체음악(musique concrète)의 전통이 발견된다. 주지하다시피 쉐퍼(P. Schaeffer, 1910-1995)와 파리아파에서 시작된 구체음악이란 작곡자가 특정한 음향재료를 통째로 녹음, 가공하여 전자기계로 재생산하는 음악을 일컫는다. 재료의 선택범위는 전통악기에서부터 물체에 이르기까

10) 필자 역. http://www.pagh-paan.com/dsp_wk.php?lg=de&op=017.

11) 참고로, 박영희는 그녀가 존경하던 종족음악학자 외쉬(H. Oesch, 1926-1992)에 대한 추모의 의미도 이 작품에 담았다.

지 무한정이다. 음원의 재료가 녹음된 음향에 남아 있기 때문에 구체음악인 것이다.¹²⁾ 그러나 ‘음향객체’가 악보상으로 기록되지는 않으며, 그것을 가공한 도구에 대한 정보 또한 스피커를 통해 듣는 청자에게 제공되지 않는다.¹³⁾

(1) 음향구조 및 음향재료

네 명의 주자가 타악기를 순수라이브로 연주하는 부분과, 라이브와 미리 가공 처리된 전자음향이 함께 연주되는 부분으로 구성되었다. 이 두 종류의 연주양식을 형식단위로 간주하면 다음 <표 1>과 같다.

12) Martin Supper, *Elektroakustische Musik & Computermusik*, Darmstadt: 1997, 19-20.

13) 이러한 ‘스피커들음’을 ‘아쿠스마티크’(acousmatique)라고도 하는데, 쉐퍼의 구체음악 전통은 베(F. Bayle)의 아쿠스마티크 음악(musique acousmatique)에서 계승된다.

<표 1> 《지신굿》의 음향구조¹⁴⁾

	프롤로그	I	II		III		에필로그
음향 분류 (시간)	순수 라이브	라이브와 전자 (4'48'')	순수 라이브 (2'43'')	라이브와 전자 (5'02'')	순수 라이브 (2'53'')	라이브와 전자 (3'16'')	순수 라이브
전체 시간		4'48''	7'31''	12'33''	15'26''	18'42''	
마디	0	1-62	63-100/ 3	101 (1-62)*	63-113	114-152 /3 (1-38/3) **	38/4-43
박자	6/4	2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 11(5+6)/4	3/4, 4/4, 5/4	4/4, 5/4, 8/4	2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4	5/4, 6/4	
템포		$\text{♩} = 60$	$\text{♩} \cong 48,$ 72, 60	$\text{♩} = 60,$ $\text{♩} \cong 96,$ $\text{♩} = 60$	$\text{♩} \cong 44,$ 132, 144, 72	자유	
음향 특성	비서구 복들, 방울다발, 조개차임	악기음과 기계소음 (빗소리 τύ브)	박, 농악리듬 등장	농악, 판소리의 일부 (기계음 혼합)	박, 큰 톰툼, 카씨씨, 귀로, 농악	즉흥 (앞부분을 기억하며)	제2, 3 주자의 액션 (목탁 부딪힘)

* 전자음향이 나오는 마디 101부터 마디 1이 다시 시작된다.

** 전자음향이 나오는 마디 114부터 마디 1이 다시 시작된다.

전자음향이 전체적으로는 많은 비중을 차지하지만, 뒷부분으로 갈수록 그 비중이 점점 더 줄어든다. 프롤로그를 연주하는 순수라이브가 부분 2에서는 39마디, 부분 3에서는 51마디로 점차 늘어나고, 부분 1과 2에서는 각각 62마디를 차지하던 전자음향이 부분 3에서는 38마디로 대폭 줄어든다. 4/4박자와 6/4박자가 비교적 많이 나타나며, 템포의 변

14) 박자의 순서는 악보에 표기된 순서가 아님을 밝혀 둔다.

화는 부분 3의 순수라이브에서 가장 크게 나타난다. 또한 농악음향이 두드러지는 부분 2의 마디 16과 30에서, 제2주자의 박자와 템포가 8/4 박자에 $J = 96$ 으로, 다른 세 주자들의 박자 및 템포(5/4박자, $J = 60$)와 다르게 설정되었다.

모두 서른 다섯 종류의 타악기, 또는 물체가 네 그룹에 나누어 배치되었다. 활용된 타악기, 또는 물체는 다음 <표 2>와 같다.

<표 2> 타악기의 배치구조¹⁵⁾

그룹 1	그룹 3
정지시계(기구를 킬 때 파이프음이 생성되지 않도록), 유리차임, 조개차임 , 방울다발 , 카씨씨(대,소), 용수철, 큰 귀로, 빗소리튜브, 나무상자북(대체용: 나무북 또는 로그드럼), 중국 톱툼(=중음, 저음), 팽파리 , 징, 큰 목탁	실로폰, 나사차임(높고, 밝은 음향), 조개차임 , 막대기관데레타, 귀로, 채가 있는 두 개의 나무상자북(대체용: 나무북 또는 로그드럼, 라카탁, 작은 북, 두 개의 남미 북, 큰 북(북, 채, 대나무자루, 얇은 금속 사슬), 작은 목탁
그룹 2	그룹 4
안티크 심벌즈(두 개의 채, 첼로의 활), 열매껍질방울, 조개차임 , 방울다발 , 멕시코 쿵, 마라카스, 비브라슬랩, 호루라기, 딸랑이, 쇠사슬(강철판에 형질을 덮고 원형으로 문지르며), 라카탁, 작은 북(딸랑이 없는 템버린), 아프리카북 (부가라부), 팽파리 , 중간크기의 목탁	F음의 공, 큰 대나무 묶음, 작은 대나무 차임, 섬세하고 작은 돌차임, 방울다발 (섬세하고 높이 울리는 종류음이나 작은 종), 박, 마라카스, 용수철, 비브라슬랩, 빗소리 튜브, 쇠사슬, 한쌍의 모래주머니, 중국 톱툼(중음, 저음), 팽파리 , 향응금의 완두콩으로 채워진 봉고

세 그룹에 배치된 악기들 가운데, 조개차임을 제외한 악기들은 모두 한국의 민속악기들이며, 서구 전통 관현악의 타악기는 사용되지 않았다. 그리고 이들의 재질이 부분 2까지는 쇠, 흙, 나무 등으로 균등하게 분포되어 있다가, 나무가 재질인 악기들이 부분 3, 에필로그에서 부각된다. 마라카스, 귀로, 카씨씨, 빗소리튜브와 같은 특수악기, 또는 물체

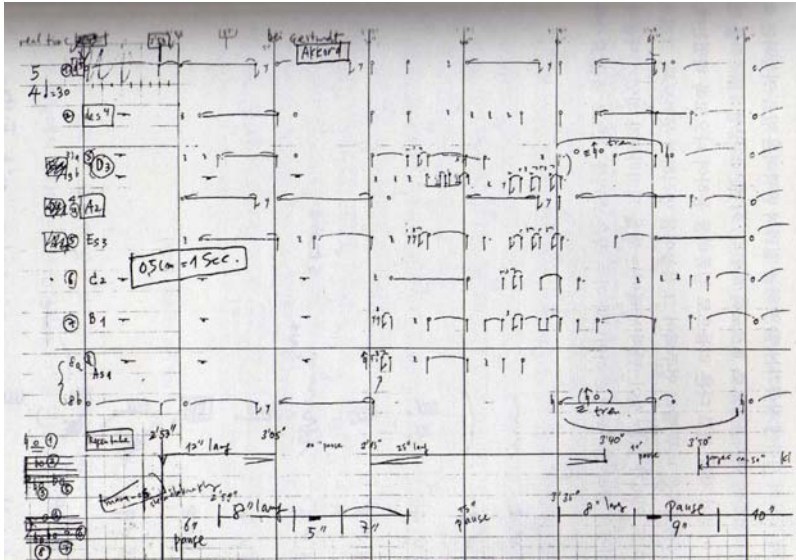
15) 세 그룹에 중복 배치된 악기는 짚개, 이국적인 악기는 비스듬히, 이국적이면서 선 호도를 보이는 악기는 짚으면서 비스듬히 표기하였다.

가 부각되며, 부분 3의 순수라이브에서 특히 부각되는 박은 큰 북, 카씨씨, 귀로의 특수음향과 함께 음색대위를 생성시킨다.

음향의 종류는 순수라이브, 변형된 악기소리, 소음적 기계음, 실제 음고보다 한 옥타브 낮은 베이스플루트, 음고악기(실로폰, 안티크 심벌즈, 공)의 소리로 구분되며, 인성(人聲)은 유일하게 판소리 창이 재생되는 부분에서 나온다. 리듬 및 다이내믹의 운용방식이 중요하지만, 어떤 재질의 타악기, 또는 물체가 어떤 주법으로 사용되는지도 그에 못지 않게 중요한 역할을 한다. 목탁들 사이나 빗소리튜브에 호흡을 불어 넣는다든가, 물체를 용수철로 문지른다든가, 콩을 붓고 위에서 쉼은 손동작과 숨호흡, 즉 다양한 신체의 움직임이 특수주법으로 활용된다.

(2) 음고의 리듬적 변환과 기계적 채색

전통적 의미에서의 음고는 기계음이 개입되는 음색작곡의 지각에 있어서 중심적 매개요소는 아니다. 다음에 제시되는 스케치는 단지 그것이 음향화되는 과정을 이해하기 위한 것이다.

<도식 1> 1분 단위의 계획음고와 리듬가의 스케치¹⁶⁾

즉, 계획된 여덟 음들의 음고는 기계화되기 전에 각각 리듬가로 변환된다. 기보되지 않은 계획음고와 기보된 세 음고악기의 음고구조를 도식화 하면 다음과 같다.

<도식 2> 기보되지 않은 계획음고



<도식 3> 기보된 음고악기의 음고



계획음고에서 제외된 b와 f음이 음고악기의 음들에서는 추가되었고,

16) 강은수, 『내 마음의 소리 - 작곡가 박영희의 작품세계』, 131 참조.

열두 반음 가운데 f#과 g를 제외한 열 개의 음이 계획음고와 음고악기에 나타난다. 저음역할을 하는 f음의 공, 계획음고에서도 비중이 큰 d음, 그리고 e가 기보된 음고의 골격을 이룬다. 기보되지 않은 아프리카 북이 시종일관 d음을 연주하며, 안티크심벌즈, 실로폰, 그리고 공이 각각의 음고를 연주한다. 그러나 이들은 이내 기계음, 귀로, 빗소리튜브와 같은 특수음향에 의해 채색, 소음화된다. 그런데 부분 1의 다섯 음들(f-b¹-d²-d^{#2}-e²)이 판소리가 나오는 부분 2에서는 두 음(e²와 f)으로 축소된다. 부분 3에서는 공의 f음만이 남고, 궁극에는 이 음이 즉흥연주에서도 여운을 남기며, 반짝이는 별을 연상시키는 기계음 속으로 흡수된다.¹⁷⁾

(3) 리듬주제

아프리카 북의 트리올 리듬형이 순수라이브의 프롤로그에서 제시되고, 농악 리듬형이 부분 2에 처음 등장한다. 다음은 아프리카, 남아메리카, 중국 톱툼, 방울다발, 즉 비서구의 원초적 소리로 구성된 프롤로그이다(악보 1).

17) 따라서 초기 박영희의 작품들에서 수직구조의 어미화음이 수평적인 음향공간을 끌어내고자 했다면, 이 과정이 《지신굿》에서는 음고의 리듬적 변환과 기계적 채색으로 극단화되었다고 할 수 있다.

<악보 1> 프롤로그

① ♩ = 60

1. Stopuhr, TB

2. Afrik. Tr. M

3. Schraub. ch. h, t

4. Schellenb. Chin. Tom. M

2

아프리카 북의 역동적인 트리올 리듬특성이 곡이 진행되는 가운데 배경음향으로 물러가기도 하고 다시 부각되기도 하는데, 그 잔재가 심지어는 부분 3의 즉흥연주에서도 나타난다. 농악음향은 부분 2의 순수 라이브에서 작은 북과 쟁과리에 의해 먼저 연주된 다음, 전자음향이 합세하는 둘째 부분에서 다시 라이브로 부각된다. 그런데 제2쟁과리 주자가 여기서 독자적인 박자(8/4)와 템포(♩ ≅ 96)로 연주하는 점이 특징적이다(악보 2).

<악보 2> 부분 2, 라이브+전자음향, 마디 16-17

16 1'08"

1. kwengkwar

2. kwengk.ri kl. Rahmtr

3. l. a. T. c.l. mano

4. kwengk.ri

16 1'08"

96 Tempo solo

16

약 1분 정도 지각되는 판소리 창의 음향구조적 중요성은 이 부분이 준비되고 마무리되는 과정에서 엿보인다. 그러므로 부분 2의 둘째 부

<악보 3> 부분 2. 라이브 마디 92-94

[illegible]

분을 판소리 부분이라고 해도 무리가 없다. 조개차임의 음영(陰影)이 드리워진 두 마디의 휴지부, 큰 톼툼과 공의 강렬한 신호음을 거쳐(악보 4), 반짝이는 별을 연상시키는, 흐르는 특성의 기계음향이 시종일관 긴장을 고조시킨다.

<악보 4> 부분 2의 라이브와 전자음향의 연결부분, 마디 99-101(1)

The musical score is written for three staves in 4/4 time with a tempo of 60. The top staff is labeled 'Gong' and contains a rest in measure 99, followed by a note in measure 100, and a rest in measure (100)1. The middle staff is labeled 'Cy.-Ant.' and contains a rest in measure 99, followed by a note in measure 100, and a rest in measure (100)1. The bottom staff is labeled 'Gong' and contains a rest in measure 99, followed by a note in measure 100, and a rest in measure (100)1. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings (pp, sf, mf). A 'TONBAND' label is present, and a 'TB START' marker is at the end of the section. The score is divided into measures 99, 100, and (100)1.

청자는 작곡자의 설명을 듣거나 스케치를 보지 않는 한, 어떤 판소리 마당의 창이 음원으로 활용되었는지는 알 수가 없다. 작곡자는 판소리 《심청》에서 심봉사가 목욕하는 동안 옷을 도둑맞고 난 뒤 절규하는 부분을 ‘땅이 울부짖는 첫 부분’과 함께 생각해서 기계로 가공하였다고 설명한다.¹⁸⁾ 여성의 소리가 멀리서부터 점점 커지며 다가오다가, 탄식조의 절규, 선율적인 창, 놀란 듯한 소리가 층으로 겹쳐지는데, 이것이 타악기의 역동적 음향, 소음적 기계음향과 더불어 잠시 매우 가까이 있는 것처럼 커졌다가 다시 작아지며 멀어진다. 매우 극적인 이 부분은 다시 두 마디의 휴지부, 큰 톼툼, 공, 안티크심벌즈, 팽과리의 여린 잔향으로 마무리된다.

18) 이 정보는 필자와 작곡자의 메일교환에 의거한다. 작곡자는 오정숙의 《심청가》를 음원으로 작업하였다고 전한다.

(5) 즉흥-공연

곡이 끝나가는 부분 3의 둘째 부분에서, 두 타악주자가 앞부분을 기억하며 즉흥연주를 한다. 기계음향과 공존하는 이 즉흥연주는 부분 1의 원초적 리듬도 상기시킨다. 《타령 IV》(1991)에 사용되었던 호루라기와 봉고가 등장하며, 에필로그의 목탁 또한 그 존재를 미리 알린다. 마지막의 기계소음에는 흥미롭게도 공의 음높이인 f음의 채색효과가 나타난다. 두 타악주자는 긴 휴지부를 거친 에필로그에서, 서로 가까이 가며 목탁을 부딪치는 액션을 취한다. 한 번은 잔향 없이, 다음 세 번은 천천히 잔향이 울리게끔 반복하여 부딪치는데, 페르마타가 쉽표 뿐만 아니라 악곡의 마침을 의미하는 겹세로줄에도 붙은 점이 특징적이다 (악보 5).

<악보 5> 에필로그, 마디 41-43

살펴본 바와 같이 음고의 리듬적 변환, 민속음향의 기계화, 즉흥 및 라이브 공연이 《지신굿》의 양식을 특징지운다. 그런데 순수라이브는 그냥 단순히 기계음향으로 흡수되지 않는다. 라이브의 비중이 뒤로 갈수록 커지며 궁극에는 즉흥을 거쳐 실제의 공연양식으로 변모하는 것이다.

4. 민속음향의 이산(離散) 혹은 재현(再現)

박영희는 1977년 유학을 목적으로 도독하였으나, 30년 이상을 유럽에 거주하고 있으므로 한인 디아스포라의 구성원에 속한다. ‘디아스포라’¹⁹⁾란 고유의 문화를 해체하는 동시에 이를 재구성해야 하는 과제를 안고 있는 존재들이다. 박영희의 《지신곳》은 이러한 과제를 매우 독창적인 방식으로 해결한다. 다음은 이 작품에 대한 그녀의 설명이다.

《지신곳》은 어린 시절의 기억 속에 남아 있는 한국 농악음악 전통을 바탕으로 쓰였다. [...] 이 작품을 쓰게 된 계기 가운데 하나는 어떤 의미에서, 이미 어린이의 방에까지 침투한 컴퓨터 정신에 대한 의식(儀式)에 있다. 나는 이 작업을 통해 [옛 것들: 역자 보완] ‘던져버리는 사회’에 대한 비판을 유도하고자 한다. 나는 도구를 건설적으로 사용한 후 더 완전하고 편리한 기구를 사들이는 성향에 대해 거부감을 느낀다. 바로 그런 기구들의 음향생산과, 더 이상 신형에 속하지 않는, 단순하고 아주 오래된 타악기를 동등하게 취급하는 것이 나의 의도이다. 그리하여 나는 -새 기구에 굴복하는 대신- 그것을 새로운 ‘악기’로 이해하고 활용하고자 한다.²⁰⁾

(1) 해체적 재구성과 숨겨진 저항

작곡가는 첨단기계에 대한 거부감을 안은 채, 한국을 포함한 비서구의 소리를 기계적으로 가공함으로써 해체, 재구성한다. 악곡의 첫 마디가 프롤로그가 아닌 기계음향에서 시작되는 것은, 기계조작자와 타악

19) 최근 학계에서 회자되는 디아스포라의 개념적 정의는 그 구도가 복잡하다. 루트는 디아스포라에 대해 흩어진 민족이라는 좁은 의미의 측면에서부터 ‘인터넷공동체’라는 넓은 의미의 측면까지 폭넓게 논의한다. Ruth Mayer, *Diaspora. Eine kritische Begriffsbestimmung* hrsg. v. Rainer Winter, Bielefeld 2005.

20) 필자 역. http://www.pagh-paan.com/dsp_wk.php?lg=de&op=023.

주자의 협의를 위한 실용적 의미 그 이상이다. 유럽의 청중에게는 지각되지 않던 비서구의 소리가 이 순간에 기계적인 소리로 이산, 전이(轉移)되기 때문이다. 이러한 이산의 순간은 음향구조적으로 절정에 해당되는, 기계적으로 재생되는 심봉사의 절규가 응축해 주고 있다.²¹⁾

비서구의 민속음향은 기계적 가공을 통해 해체되는 과정에서 재료흔적을 남긴다. 이 흔적은 판소리뿐만 아니라 두 주자가 앞의 라이브를 기억하며 즉흥하는 부분 3의 전자음향 부분에도 나타난다. 그런데 작곡자는 이미 낡은 것으로 간주되는 기계를 의도적으로 사용했을 뿐만 아니라, 수많은 판소리 마당들 가운데 구태여 심봉사가 옷을 도둑맞고 절규하는 부분을 ‘땅의 울부짖음’과 함께 생각하며 기계적으로 가공, 재생하였다. 즉, 기술사회에 대한 ‘저항’²²⁾이 이러한 가공방식에 숨어 있는 것이다.

이러한 관점에서, 구체음악과 전자음악의 대가들은 물론이고, 마찬가지로 디아스포라적 삶을 살았던 백남준, 또는 한국의 강석희가 1960년대부터 기계 미디어를 적극적으로 활용하였다는 사실에 주목하게 된다. 주지하다시피 인터넷기술이 인류문화를 파고들기 시작한 1990년대에는 서구뿐만 아니라 한국의 ‘남성’ 작곡가들도 첨단 기술미디어를 받아들이고 있었다. 그러나 이것이 이 영역에 늦게 입문한 ‘여성’ 작곡가 박영희에게는 ‘저항’의 대상으로 다가 왔다.²³⁾ 이러한 현상은 작곡의

21) 이것은 비단 박영희의 《지신굿》에 국한되는 것이 아니라, 넓게는 한국 고유의 민속장르가 탈근대적으로 분기(分岐)하는 것을 의미하기도 한다. 기계소음은 필자가 데리다의 ‘차연’(差延)과 비교한 판소리의 ‘공소’(空所)에 비추어 연구해 볼 여지를 남긴다. 여기에 대해서는 줄고, “판소리의 미적 특성에 기초한 한국 현대예술 이론,” 『음악과 문화』 15 (2006), 35-58 참조.

22) 이 저항은 푸코(M. Foucault, 1926-1984)적 의미라기보다는 이것이 포스트식민/페미니즘적으로 변용된 것이라고 할 수 있다.

23) 《지신굿》은 기계를 사용한 박영희의 유일한 작품임을 상기하기 바란다. 기술실험이 박영희 세대 여성작곡가에게는 보편화되지 않았으나, 진은숙과 같은 그녀 다음의 세대에 와서는 비교적 자연스러운 것이 되었다.

재료구성이 사회의 젠더구성과 무관하지 않다는 점을 시사해 준다.

(2) 재현의 (불)가능성

《지신굿》의 작업초기였던 1991년, 박영희는 그라츠의 가치연구소 주최로 개최된 ‘재적응과 새 규정-음악에서 포스트모더니즘의 경우’(Wiederaneignung und Neubestimmung - der Fall ‘Postmoderne’ in der Musik)라는 주제의 심포지엄에서 타악 독주를 위한 《타령 IV》를 발표하였다. 그녀는 이 작품을 다음과 같이 해설한다.

우리의 현존의식은 모두 제 1세계를 중심으로 -예술음악의 영역에서도- 움직인다. 마치 다른 세계는 전혀 존재하지 않는 것처럼. ‘포스트모더니즘’과 같은 그런 개념은 배부른 소수의 머리에서만 생각할 수 있다(제 1세계 또한 소수이니까). 음악가가 세계와 역사가 생성시킨 모든 것이 단순히 그 개인의 것이고 그것을 자유롭게 소유할 수 있다고 생각한다면, 그것은 신식민주의적인 태도와 근본적으로 다름이 없다.²⁴⁾

작곡자는 《타령 IV》에 ‘포스트모더니즘의 이면’(die Kehrseite der Postmoderne)이라는 부제를 붙였다. 이 작품에서 순환적으로 변형되는 원초적인 농악리듬은 《지신굿》에서 아주 극단적인 제스처로 확대된다. 즉, 농악리듬의 재활용을 넘어, 다른 비서구의 민속음향, 심봉사의 절규를 기계화하는 방식으로 제스처가 확대되는 것이다. 역사는 더 이상 발전하지 않는다는 포스트모더니즘의 모토는 박영희에게 용납되지 않는다. 제 3세계라는 또 다른 세계의 역사가 엄연히 포스트모더니즘의 이면에 존재한다고 생각하기 때문이다.

24) 필자 역. http://www.pagh-paan.com/dsp_wk.php?lg=de&op=017.

서구 전위주의, 구체적으로는 1960년대 후음렬주의의 흐름 속에서 작곡적 정체를 확립했던 윤이상과 달리, 박영희는 1970년대 중반 이후 포스트모더니즘의 기술정신 속에서 ‘여성’ 디아스포라로서의 작곡적 정체를 확립해야 하는 상황에 처해 있었다. 즉, 그녀의 경우에는 윤이상과 조금 다른 시대적 특성과 ‘여성’이라는 젠더 특성의 부가어가 붙는다.

포스트모더니즘적 ‘새 기구’를 활용하며 그것과 대결한 박영희의 창작 의식은 어떤 의미에서 인도 출신의 여류 디아스포라 스피박(G. Spivak 1942-)의 사유와 닮아 있다. 스피박은 제 3세계여성을 “경제적 불평등과 성적 예측으로 인해 이중으로 주변화된 여성”²⁵⁾, 즉 이중적 의미에서의 소수자로 규정한다. 그녀의 이러한 이중적 소수의식이 《소리》(1979)에서부터 사회적 문화적 소수로서의 제 3세계 여성을 줄곧 의식해 온 여류 작곡가의 창작의식과 교차하는 것은 의외가 아닌 것이다.

다른 한편, ‘타자의 진정한 재현은 가능한가’ 하는 사이드(E. Said, 1935-2003)의 원론적인 질문을 박영희의 작품에서도 제기해 볼 수 있다. 《지신굿》의 비서구적 음악재료는 서구의 시선에서 타자성을 함유한다. 두 주자의 즉흥이 타자의 재현 가능성을 시사하지만, 이것이 궁극에는 공연적 에필로그로 변환됨으로써, 그 가능성은 다시 질문 앞에 놓이게 된다. 이는 과거의 시공간을 현시제로 재구성하는 영화적 오버랩 구성에서도 해당되는 질문이다. 즉, 영상(映像)의 문제와 상통하는 재현의 문제는 이미 그녀 이전의 아시아 디아스포라, 전통을 현대적으로 재구성하고자 했던 상호문화적 작곡영역에 보편적으로 해당되는 문제였던 것이다.²⁶⁾

25) 바트 무어-길버트/이경원 옮김, 『탈식민주의! 저항에서 유희로』 (한길사, 2001), 199.

26) 윤신향, “현대음악과 영상(映像)의 문제,” 『미학·예술학연구』 29 (2009), 132-134 참조.

5. 윤이상과 박영희

(1) 구분되는 제스처

박영희의 어법은 같은 한인 디아스포라 윤이상의 그것과 매우 다르다. 그것은 《지신굿》과 같은 해에 탄생한, 윤이상의 마지막 작품으로 알려진 《화염에 싸인 천사》(1994)만 보아도 쉽게 파악된다. 그러면 이들의 양식적 차이는 세대의 다름에 기인하는가, 아니면 젠더의 구성 방식과 관련이 있는가.

우선, 두 작곡가가 고향을 소급하는 방식, 즉 민족문화를 재료화하는 방식이 다르다. 윤이상이 아악의 음향특성, 또는 미술(건축)표상을 현대화시켰다면, 박영희는 이보다는 민속음향, 또는 시적 영감을 포스트모더니즘의 흐름 속에 재적응시켰다. 또한, 윤이상에게는 주제 역할을 하지 않던 리듬요소가 박영희에게는 주제영역에 속하고, 윤이상의 작품에는 나타나지 않는 즉흥, 그리고 민속리듬과 한국어 가사의 원용이 박영희에게는 나타난다.

구분되는 두 작곡가의 재료화방식은 구분되는 제스처로 귀결된다. 윤이상의 음악에서 이 이미지적 요소는 주요음(향)의 선형적 전개, 선형의 리듬적 투영, 그리고 다이내믹 및 특수주법을 통해 색채적 음향으로 형태화된다.²⁷⁾ 다이내믹과 특수주법이 박영희의 작품에서도 음향의 형태화에 기여하기는 하지만, 특정리듬의 주제화 및 공연 요소가 그녀에게는 추가된다. 즉, 윤이상이 소급했던 아시아 전통을 그녀는 ‘여성’ 고유의 방식으로 소급하고 있는 것이다.

27) 윤신향, “윤이상의 음향 제스처 진단,” 『음악학』 13 (2006), 9-34.

(2) 공통적인 의식(儀式)

두 작곡가의 제스처적 어법은 모두 앞 장에서 언급한 재현의 문제와 관련이 있으며, 그런 의미에서 공통점도 함유한다. 예를 들어 그녀가 선호하는 헤미올 리듬, 종종 사용하는 박의 제스처는 아악음향의 특성이기도 하다. 이는 《지신굿》보다 훨씬 이전에 탄생한 윤이상의 《예악》(1966)을 떠오르게 한다. 이 작품들의 구상적 출발점과 작업방식은 물론 매우 다르다. 아악음향을 표상한 후자는 음향면작곡이 주요흐름이던 1960년대에 음의 구조적 측면에 집중하였으며, 전자는 소음의 음향재료화가 보편화된 1990년대에 민속음향을 표상, 기계화하였다. 그러나 이 두 작품은 모두 상호문화적 의식(儀式)의 요소를 가지고 있다는 점에서는 공통적이다.²⁸⁾

다른 한편, 박영희와 윤이상은 1980년대와 1990년대 전반 사이에 모두 한국의 사회현실을 표상하는 작품들을 썼다. 전자는 저항시인들의 시에 기초하여 관현악곡 《님》(1986/87), 독창과 합창을 위한 《황토》(1988/89)를 발표하였으며, 후자는 당시 한국의 사회현실을 표상한 《광주여 영원히》(1980), 《나의 땅, 나의 민족이여》(1987)를 발표하였다. 윤이상도 《나의 땅, 나의 민족이여》에서 저항시 일부를 활용하는가 하면, 박영희의 《님》과 윤이상의 《화염에 싸인 천사》(1994)는 모두 민주화를 위해 투쟁하다가 분신한 젊은이들을 기억한다. 이들의 구상과 소재가 이렇게 겹치는 것은 결코 우연이 아니다.²⁹⁾ 이는 언급한 포스트식민적 재현의 문제, 디아스포라의 상호문화적 의식(儀式)과도 연계되어 있는 것이다.

28) 참고로 박영희는 1971년 한국에서 윤이상의 《예악》(1966)을 처음 듣고 매우 깊은 감명을 받았으며, 이것이 유럽 유학의 한 계기가 되었다고 한다.

29) 박영희는 윤이상 생전에 그와 매우 간헐적으로 교류하였다고 전한다.

6. 나오며

이 글의 이론적 배경에서 밝혔듯이, 박영희가 1980년대 창작의 주요 계기로 삼았던, 여성성을 상징하는 ‘땅’은 한국의 저항시인들에게 곧 한민족의 ‘육체’와 동일시되었다. 즉, 여성성, 한민족에 대한 그녀의 소수의식이 제 3세계 민족주의 운동이 활발했던 바로 그 시기에 표출되었던 것이다. 민속음향을 가공, 기계화하는 《지신굿》이 《타령 IV》(1991)에 이어서 이러한 의식을 집약적으로 투영하고 있음은 두말할 나위가 없다. ‘라이브 일렉트로닉’³⁰⁾ 《지신굿》은 결과적으로 제 3세계 여성의 이주를 묘사한다.

독자적인 박자와 템포로 연주하는 농악리듬,³¹⁾ ‘땅의 울부짖음’을 함유하는 심봉사의 절규는 그런 의미에서 중요한 상징성을 띤다. 이것이 포스트모더니즘적 주체가 아니라 제 3세계적 한민족(여성)이 주체가 되는 포스트식민-페미니즘적 저항을 함유하기 때문이다. 이 저항은 그리하여 제 3세계적 민족주의가 보유하는 저항적 시심(詩心)과 은밀한 연대를 이룬다. 이 연대를 구성하는 키워드는 바로 타자의 진정한 재현을 (불)가능하게 하는 기술 미디어이다.

박영희에 대한 국내외의 음악학적 관심은 아직까지 미비하다. 무엇보다도 그녀의 음악에 접근하는 태도에도 문제가 엿보인다. 독일과 한국을 막론하고, 그녀를 연구함에 있어서 1970년대 전후 유럽의 작곡흐름을 간과하는 경향이 있다. 그곳의 흐름을 간과한 채 그녀 음악의 본질을 그녀의 고향, 또는 한국 전통에서만 찾으려는 시도는 반쪽 연구가 될 수밖에 없다. 한편으로는 스승 후버(K. Huber 1924-), 또는 노노(L.

30) 《지신굿》의 연주양식은 ‘라이브 일렉트로닉’의 여러 범주 가운데, ‘이미 생성된 음향재료를 함께 연주하는 기악공연’의 범주에 넣을 수 있다. Martin Supper, *Elektroakustische Musik & Computermusik*, Darmstadt 1997, S.13.

31) <악보 3>을 참조하라.

Nono 1924-1990)가 박영희의 작업기술(Handwerk)에 미친 영향, 다른 한편으로는 마찬가지로 민속전통을 소급한 한국 현대음악과 그녀 음악의 상관관계에 대해서도 연구되어야 할 것이다.³²⁾

박영희에게는 저항의 대상이었던 새로운 기술 미디어가 궁극에는 전 지구화를 불러 왔으며, 이로 인한 문화의 이주가 오늘날은 지구화와 지역화의 사이에서 전개되어 가고 있다. 박영희의 작품경향도 《이오》(1999/2000)에서부터 달라져 가고 있다. 이러한 시점에 그녀를 비롯한 여성음악 연구에 페미니즘 비평을 어디까지 적용할 수 있을까. 이를 묻기 전에 먼저, 여성(작곡가)의 대척점이 과연 남성(작곡가)인가라는 질문을 제기해 볼 필요가 있다. 이 질문은 국악의 대척점이 지구지역화의 시대에 과연 서양음악인가라는 질문과도 맥락이 통한다.

젠더, 혹은 민족이라는 개념이 근자에는 전통의 원형과는 무관하게 ‘트랜스’기술화해 가고 있기 때문에, 여성-남성, 국악-양악과 같은 단순한 이분법은 재고의 여지를 준다. 따라서 여성 관련 음악연구는 단순히 ‘여성’과 결부된 유전자를 추출하고 이들의 위상을 부상시키는 일에 그쳐서는 안될 것이다.³³⁾ 여성 혹은 젠더연구는 그 대상이 문학이든지 음악이든지간에 이미 사회학적, 정치학적 컨텍스트와 얽여 있다. 그러므로 이러한 컨텍스트를 배제한 여성음악 연구 또한 바람직하지 못하다. 아시아 디아스포라 혹은 여성음악에 대한 학제적 연구가 박영희 연구를 계기로 더욱 활발해지기를 바란다.

32) 그녀와 같은 세대인 강준일, 이만방, 이진용, 또는 제 3세대 동인으로 활동하지는 않았으나 1980년대 줄곧 ‘굿음악’을 작곡한 이해식이 비교의 대상이 될 수 있을 것이다.

33) 예를 들어 박영희는 《지신국》이 완성된 1994년, 여성으로는 처음으로 유럽문화권에서 작곡교수가 되었다. 그렇다고 해서 이것이 그녀 음악의 페미니즘적 의의를 대변한다고 할 수는 없을 것이다.

참고문헌

- 강은수. 『작곡가 박영희의 작품세계. 내 마음의 소리』. 예술출판사, 2009.
- 김은하. “박·과안 영희의 음악세계 및 작품 <만남 1>에 관한 소고.” 『음악학』 14(2007), 135-157.
- 바트 무어-길버트/이경원 옮김. 『탈식민주의! 저항에서 유희로』. 한길사, 2001.
- 박영희 · 이희경의 대담. “재독 작곡가 박·과안 영희의 작품세계.” 『오늘의 작곡가 오늘의 작품 4』. 도서출판 예종, 2005, 5-18.
- 벨쉬, 볼프강/박민수 옮김. 『우리의 포스트모던적 모던』 1. 책세상, 2001.
- 신인선. “비교문화 관점의 박영희 연구 - 관현악작품 <소리>의 분석을 통하여.” 『음악이론연구』 7 (2002), 63-81.
- 아파두라이, 아르준/차원현 · 채호석 · 배개화 옮김. 『고삐 풀린 현대성』. 현실문화연구, 2004.
- 윤신향. “윤이상의 음향 제스처 진단.” 『음악학』 13 (2006), 9-34.
- _____. “현대음악과 영상(映像)의 문제.” 『미학·예술학연구』 29 (2009), 119-145.
- _____. “음악과 이주 - 윤이상을 통해 본 경계선의 문화정치학.” 『음악학』 14 (2007), 235-253.
- _____. “판소리 공연의 미적 특성에 기초한 한국 현대예술시론.” 『음악과 문화』 15 (2006), 35-58.
- 이수자. 『후기 근대의 페미니즘 담론 노동, 몸, 그리고 욕망의 변증법』. 여이연, 2004.
- 푸코, 미셸/이승철 옮김. “저항과 해방의 정치전략.” 『문학과 사회』 69 (2005), 354-362.
- Grotjahn, Rebecca/Vogt Sabine(Hrsg.). *Musik und Gender. Grundlagen - Methoden - Perspektiven*, Laaber: Laaber, 2010.

- Motte-Haber de la, Helga(Hrsg.). *Geschichte der Musik im 20.Jahrhundert: 1975-2000*. Laaber: Laaber, 2000.
- Mayer, Ruth. *Diaspora. Eine kritische Begriffsbestimmung* hrsg. v. Rainer Winter, Bielefeld: transcript, 2005.
- Noeske, Nina/Unselde Melanie. *Musik und Gender(Bd. 2). Blickwechsel Ost/West. Gender-Topographien*. Hildesheim/Zuerich/New York: Olms, 2009.
- Pagh-Paan, Younghi. “Unterwegs: Reflexionen ueber meine Taetigkeit als Komponistin”, *Neuland(= Aufsaezte zur Musik der Gegenwart Bd. 4)*. Bergisch Gladbach: Neuland Musikverlag, 1983/84, 20-37.
- _____/Gronemeyer, Gisela. “Organische Organisation strebe ich...”, *Vom Schweigen befreit - Internationales Komponistinnenfestival*. Kassel 1987, 41-43.
- Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Speak? Postkolonialitaet und subalterne Artikulation”, uebers. v. Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny, Wien: Turia+Kant, 2008.
- Supper, Martin. *Elektroakustische Musik & Computermusik*. Darmstadt: wolke, 1997.
- Ungeheuer, Elena(Hrsg.). *Elektroakustische Musik(=Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 5)*. Laaber: Laaber, 2002.
- Westerkamp, Ariadne/Winterfeldt, Susanne. *Younghi Pagh-Paan (=Klangportraits, Bd.3)*. Berlin, 1991.

인터넷 자료

<http://www.pagh-paan.com>

<http://www.erlebte-musik-geschichte.de/hoerbilder/ligeti/pagh-paan.html>

Abstract

***Tsi-Shin Kut* of Younghi Pagh-Paan,
Deconstruction or Representation of Folk sound**

Yun, Shin-Hyang

This study aims to examine how folk sound of the non-western culture including Korea was deconstructed or represented in *Tsi-Shin Kut*(1993/94), masterpiece of Younghi Pagh-Paan. After introduction to the theoretical background for works of Younghi Pagh-Paan was presented, stylistic characteristics of *Tsi-Shin Kut* were drawn. Musical composition consisted of the part in which four percussion groups were performed by four performers and the part in which electronic sound was performed and two parts got joined together. Seeing pure live and electronic sound as the whole, musical composition of this work can be classified into the prologue, deconstruction of the non-western folk sound, mixture of improvisation and electronic sound, and epilogue

Stylistic characteristics can be summarized as follows: the further musical composition goes, the more pure live and the less electronic sound; folk musical instruments of Korea were positioned in three groups and exotic percussion instruments from China, South America and Africa were positioned in at least one group; the designed pitch value was changed to the rhythmic value and was diluted due to mechanical sound; the rhythm of korean farm music was transformed and the Shim blinder's lamention of *p'ansori Shim-Chung* was reproduced as mechanical sound at second section.

The core of this work was that original sound of percussion instruments of non-western cultural area including Korea was mixed with sound that

was reproduced mechanically. Therefore, mechanical deconstruction and reproduction of the Korean farm rhythm and the Shim blinder's lamentation of *p'ansori* are significant. The process of the deconstructively restructuring of the folk sound becomes schematized with 'mechanization of folk sound-impromptu - performance' pattern.

In the Usage of old machinery, and in the illustration of Shim blinder's lamentation is hidden resistance of the third world, or of the women. The two percussion instrumentalist's impromptu implies at the possibility of the representation of the Others, but in the end, it only raises doubts on the possibility of a 'real' representation transfigured into a performance epilogue. *Tsi-Shin Kut* can be also explained through the 'subaltern' concept of G. Spivak. Spivak's feministic view, which applies to the 'deconstruction', or the 'hidden resistance' of postmodernism, meets partly with the 'backstage of the postmodernism' that was also referenced to the subtitle of Younghee Pagh-Paans' *Taryong IV*(1991). Migrant musical composition belongs to the category of migrant labor. As a result, *Tsi-Shin Kut* describes the mechanical trans of the women of the third world.

Keywords: musique concrète, resistance poem, live-electronic, farm music, *p'ansori*, diaspora, deconstruction, representation, postmodernism, postcolonialism, feminism

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2010년 10월 29일	2010년 11월 5일~23일	2010년 12월 1일

<부록>

박영희 관련 국외문헌(연도순)

- Schalz, Nicolas. “Younghi Pagh-Paan”, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. v. W.-W. Sparrer, Muenchen: edition text+kritik, 2009.
- _____. “Dialektik des Eigenen und Fremden am Beispiel von ‘No-Ul’ und ‘U-Mul’”, Gronemeyer, Gisela/Schlaegel, Reinhard(hrsg.), *MusikTexte 119*, Koeln: MusikTexte, 2008, S.39-46.
- Kim, Jin-Ah. “Erinnerung und die zweite Natur zu Younghi Pagh-Paans musikalisch-aesthetischem Konzept”, in: Gronemeyer, Gisela/Schlaegel, Reinhard(hrsg.), *MusikTexte 119*, Koeln: MusikTexte, 2008, S.47-51.
- Liedtke, Ulrike (ed.). *Frau Musica heute: Konzepte für Kompositionen*, Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg 2005.
- Rautmann, Peter/Schalz, Nicolas. *Passagen: Kreuz und Quergänge durch die Moderne*, Regensburg: conbrio, 1998, S.630-641.
- Rosch, Charlotte. “Die Komposition Flammenzeichen von Younghi Pagh-Paan: eine musikalische Begegnung mit einem ganz anderem Deutschland”, in: *Das Andere*, Frankfurt a. Main 1998, S.87-96.
- Schalz-Laurenze, Ute. “Die Sprache der unterdrueckten Menschen - Zur Kompromisslosen Musik von Younghi Pagh-Paan”, in: *Bremer Jahrbuch fuer Musikkultur 2* (hrsg.) Nolte Frank, Bremen 1996, S.94-103.
- Wilson, Peter Niklas. “Furiöse Freiheit und stetiger Fluß. Zu vier Kompositionen von Mathias Spahlinger und Younghi Pagh-Paan”, in: *Programmheft der Wittener Tage für Neue Kammermusik*, Wittener 1992, S.88-95
- Emigholz, Marita. “Töne, die Pinselstrichen gleichen. Die Begegnung von zwei Musikkulturen in den Kompositionen Younghi Pagh-Paans”, in: *Neue Zeitschrift für Musik 9*, Mainz: Schott, 1991, S.19-26.
- Gronemeyer, Gisela. “Den Knoten im eigenen Herzen auflösen - Ein Portrait der Koreanerin Younghi Pagh-Paan”, in: *MusikTexte 7*, Koeln: MusikTexte, 1984, S.11-15.