

▶ 논문

강준일의 「해맞이 굿」(2001) 연구

이 회 경

1. 시작하며
2. 작품의 기본 구성과 전체 흐름
3. 분석적 검토
4. 작곡가의 전통 이해와 형상화 방식
5. 맺으며

1. 시작하며

올해 예순을 맞는 강준일은 한국 작곡계에서 아주 독특한 삶의 이력과 음악의 여정을 보여주는 작곡가다. 멀리 뭇소르그스키나 쇤베르크는 차치하고 이웃 나라 타케미츠의 경우만 보더라도 대학에서 작곡과를 졸업하지 않은 작곡가들이 적지 않다. 하지만 우리나라에서 독학으로 작곡가가 된 예를 찾기란 쉽지 않은데, 강준일이 바로 그 경우다. 그는 서울대학교 문리과대학에서 물리학을 전공했으며, 음악대학에서 잠시 수학하긴 했지만 거의 독학으로 작곡 공부를 했다. 더우기 강준일은 작곡가가 일년에 한 두 작품 써서 발표하는 일도 흔치 않은 한국의 창작계에서 꾸준히 작품을 발표하며 왕성한 창작 활동을 해온 '전업 작곡가'라는 점에서도 관심을 끈다. 한국의 기성 작곡가들은 대개 '대학교수'로 살아가는데, 대학에 자리를 잡지 않고 30여년이 넘는 세월을 작곡가로 살아왔다는 것 자체만으로 그의 존재는 주목할 만한 것이다. 또한 200여곡이 넘는 그의 작품들 중 상당 부분이 연주

자들과의 음악적 교류 속에서 탄생한 것이라는 점도 강준일을 눈에 띄게 만든다.¹⁾ 어느 작곡가에게나 창작의 계기와 예술적 상상력의 원천이 되는 연주자가 존재하게 마련이지만, 창작협회를 중심으로 작곡발표가 이루어지는 한국의 작곡계에서는 이 역시 예외적인 경우에 속한다. 뿐만 아니라 그는 국악계 여러 명인들과의 오랜 교류를 통해 전통 음악에 대한 폭넓은 시각과 깊이 있는 통찰을 지닌 몇 안 되는 작곡가의 한 사람으로서, 한국 작곡가들이 오랫동안 고민해 온 전통의 문제를 그만의 고유한 방식으로 통찰해내고 그것을 자신의 음악 어법으로 확립한 작곡가라는 점에서도 단연 돋보인다.

강준일은 1983년 사물놀이와 관현악을 위한 「마당」²⁾의 대성공으로 주목을 받기 시작했고, 이어진 또 다른 사물놀이 협주곡 「푸리」와 피아노와 사물놀이를 「열마당 열두거리」 등으로 작곡가로서의 명성을 확고히 했다. 1983년부터 매년 주관하고 있는 창작가곡발표회 「겨울나무」와 제3세대 창작음악발표회 및 여러 연주회들에서 꾸준히 작품을 발표해왔는데, 특히 2000년대 들어 더욱 더 왕성한 창작활동을 벌이고 있다. 최근 몇 년간 초연된 작품들만 하더라도, 가곡, 독주곡, 실내악곡에서 협주곡, 극적칸타타, 국악관현악을 위한 곡들까지 수십여 곡에 이른다. 바이올린과 피아노를 위한 「번뇌의 춤」(2000)과 「아룅」(2003), 바이올린과 가야금을 위한 「아우름」(2001), 첼로독주곡 「경기 민요 주제에 의한 변주곡」(2001), 첼로와 피아노 및 장고를 위한 「해맞이 굿」(2001), 가야금과 현악사중주를 위한 「소금곡(素琴曲)」(2003), 바이올린을 위한 「깽깽이의 세레나데」(2003), 클라리넷과 현악삼중주를 위한 「속요사구(俗謠四句)」(2003), 소리와 해금 및 피아노를 위한 「구음을 위한 소리타래 III」(2003), 대금과 클라리넷, 첼로를 위한 「한거사락(閑居四樂)」(2004) 등의 다양한 실내악곡들, 그리고 소프라노와 국악관현악을 위한 「詩歌三首」(2001), 사물놀이와 관현악을 위한 협주곡 「푸리2」(2001),

1) 이는 그가 1970년 이후 현재까지 이끌고 있는 '서울음악학회(SMA)'의 캠프 활동과 무관하지 않다. 이 캠프를 통해 배출된 수많은 연주자들은 그의 음악적 후배이자 동료로서 창작활동의 촉발제 역할을 하기 때문이다.

2) 초연 이후에도 이 작품은 꾸준히 연주되어 왔는데, 1995년 유엔본부에서 정명훈의 지휘로 KBS 교향악단이 가진 유엔창설 50주년 축하음악회에서 연주되어 감채를 받기도 했고, 2001년 2월에는 정치용의 지휘로 서울시향의 600회 연주회에서, 그리고 10월에는 전주소리축제에서도 연주되었다.

극적 칸타타 「백범 김구 내가 원하는 우리나라」(2002), 첼로와 국악관현악을 위한 「韻影」(2003), 국악관현악과 해금, 바이올린을 위한 협주곡 「소리 그림자(韻影) 2번」(2004) 등이 그것이다. 「마당」, 「푸리」 이후 20여 년간의 수많은 시도와 경험이 녹아든 이들 작품들은, 마치 새로운 창작의 국면을 맞이한 듯 분출되어 나오고 있어 더욱 우리의 관심을 끈다.

강준일이 시도해 온 작업들은 우리의 전통음악을 현대적인 창작 속에 융해시키는 하나의 독창적인 방식을 보여준다. 그럼에도 불구하고 지금까지 그에 대한 연구는 거의 없었다.³⁾ 이제 이 작가가 평생 갖고 있던 화두와 그 창작적 결과들을 연구할 때가 되지 않았나 생각된다. 이 글은 이후 본격화되어야 할 강준일 작가를 위한 하나의 부분적인 밑그림을 그리고자 하는 시도이다. 그의 최근 대표작 중 하나인 「해맞이 굿」을 분석적으로 검토하면서, 그의 음악이 갖는 양식적 특징의 일면을 정리하고, 그의 전통 이해 방식을 간략히 소개하면서 그것이 작품 속에 어떻게 형상화되는지를 간략하게 살펴보도록 한다.

2. 작품의 기본 구상과 전체 흐름

이 작품은 2001년 첼리스트 요요마와 음악학자 시어도어 레빈을 주축으로 만들어진 실크로드 프로젝트의 위촉곡으로 작곡된 것이다. 이 프로젝트는 1999년부터 실크로드 지역 9개국 20여명의 작곡가에게 각 지역 전통음악과 유럽 음악 요소의 만남과 소통을 주제로 하는 새로운 작품을 의뢰했는데, 아르메니아, 아제르바이잔, 중국, 이란, 몽골, 타지키스탄, 터키, 우즈베키스탄의 작곡가들과 함께 한국 작곡가로서는 강준일과 김지영이 이 프로젝트에 선정되었다.

실크로드 프로젝트의 위촉곡이니만큼 작품을 구상하면서 강준일은, 지리상으로 실크로드 동쪽 끝에 자리 잡고 있는 한국을 ‘해뜨는 나라’ 혹은 ‘해돋는 나라’로 소개하고자 했다고 말한다. 그리하여 새해를 맞이하는 많은

3) 김대성과 문옥배의 “제3세대 연구”, 『낭만음악』 통권 13호, 1991에서 부분적으로 다루어졌을 따름이다.

민속 의식 가운데 동해안 바닷가 마을 혹은 동해가 보이는 고산 지대 마을에서 동짓날 치러졌던 의식인 ‘해맞이 굿’을 작품의 소재로 택하게 된 것이다. 거기서는 해가 뜨기 전에 마을에 모여 제사에 필요한 여러 물품을 준비한 후 해를 맞으러 바닷가 혹은 산언덕으로 행군한다. 그 곳에서 먼저 텃신들에게 고사를 드린 후, 해를 맞는 의식을 취하며, 의식이 끝나면 다함께 판굿을 벌여 하늘과 땅에 축원하며 함께 즐거움을 나눈다.⁴⁾

강준일의 「해맞이 굿」 악장 구성 역시 이러한 굿의 순서를 따른다. 총 다섯 악장으로 이루어지는데, 여는 소리 - 아우름 - 터벌림 - 맞이굿 - 닫는 소리(巫歌)가 그것이다. 고요한 아침의 나라, 먼동이 터오는 새벽의 정경을 나타내는 1악장 ‘프롤로그’가 하늘이 점차 밝아지며 햇빛이 비쳐나기 시작하는 모습을 보여준다면, 2악장 ‘아우름’은 사람들이 모여들어 해를 맞이하러 떠날 준비를 하고 북을 울려 춤을 추며 행군하는 모습을 그린 것이다. 3악장 ‘터벌림’은 해맞이 장소에 도착하여 텃신에게 고사를 지내며 제신들에게 정성을 다해 기원을 하는 것이고, 4악장 ‘맞이굿’은 떠오르는 붉은 해를 품에 받아 안고 춤을 추며 강복을 기원하는 것이며, 곧바로 이어지는 마지막 5악장 ‘에필로그. 무가(巫歌)’는 무당이 부르는 축원의 노래에 맞춰 함께 춤추며 제사를 끝맺는 것이다. 말하자면 이 작품의 각 악장은 ‘해맞이 굿’의 각 장면을 특징적으로 보여주는 것으로, 해가 뜨는 정경에서 시작하여 해를 맞으러 가는 행진에 이어, 터를 벌린 후, 맞이굿을 하고, 마지막에 무가를 부르며 마무리하는 것으로 이루어진다.

첼로와 피아노 및 장고를 위한 이 작품의 편성은, 강준일의 수많은 실내악 편성 중에서도 독특한 구성이다. 이는 실크로드 프로젝트의 작품들이 대개 요요마의 첼로 연주와 함께 각 지역 민속 악기를 포함하는 소규모 실내악 편성으로 이루어지는 것과 무관하지 않을 것이다. 강준일이 첼로에 장고와 피아노를 결합시킨 것은, 아마도 해맞이 굿이라는 작품의 소재로 볼 때 장단 악기인 장고가 가장 적절한 역할을 하기 때문일 것이며, 여기에 피아노는 선적인 첼로의 선율에 입체감을 부여할 뿐 아니라 장고의 장단이만 들어내는 리듬감을 더욱 강화시키며 두 악기를 이어주는 역할을 하지 않나

4) 작곡가의 「해맞이 굿」에 관한 설명을 참조. 『SMA 2003 여름캠프 자료집』 중에서.

생각된다.

작품 전체의 음악적 흐름을 보면, 여는 소리인 ‘프롤로그’는 첼로와 피아노의 이중주로 고요하게 아주 신비로운 듯한 아우라를 불러일으키며 시작된다. 행진을 해나가는 ‘아우름’에서는 장고가 가세하면서, 다스름, 덩덕궁 장단, 도입 3-5 장단, 삼채 등을 자유롭게 연주하면서 신명나게 몰아쳐간다. 산으로 올라왔음을 암시하는 듯 잠시 휴지부가 있는 후, 첼로와 피아노 왼손의 저음 지속음 위에 피아노의 오른손이 4도 겹침 화음들을 하행 연주하며 사라지듯이 끝난다. 텃신에게 고하는 ‘터벌림’에서는 장고의 터벌림 장단 위에 첼로와 피아노와 기원하듯이 각기 노래하는데, 좀더 움직여가는(Meno Mosso) 후반부에서는 장고 없이 두 악기가 부드럽게 넓은 음역을 아래위로 가로지르며 노래하듯이 연주하다가 역시 조용히 사라져간다. 장고가 올림채 장단을 연주하며 시작하는 ‘맞이굿’에서는, 첼로와 피아노가 엇갈리며 진행되던 이전 악장과 달리 두 악기가 장고의 장단에 맞춰 같은 리듬으로 움직인다. 춤을 추듯이 흥이 고조되어 가면 올림채몰이 장단이 나오고, 넘김채와 연결채 및 발빠드래 장단으로 이어진 후 24박 장단으로 마무리되면서 곧바로 에필로그인 ‘무가’로 연결된다. 분위기가 바뀌어 세 악기가 다같이 6박의 도살풀이 장단에 맞춰, 첼로와 피아노가 주고받으며 여섯 구절의 긴 무가를 노래하는데 사이사이 장고가 가세하여 분위기를 돋운다.

총 17분 정도 되는 작품인데, 전체 악장의 시간 배분을 보면, 프롤로그와 에필로그가 각기 3분 30초와 3분이 좀 넘고, 3악장 ‘터벌림’이 가장 길어 5분 가까이 된다. 곡이 본격적으로 움직여가는 2악장 ‘아우름’이 4분 남짓으로 두번째로 길고, 네번째 악장인 ‘맞이굿’은 1분 30초 정도로 짧아 마지막 악장인 ‘무가’로 가는 연결구 같은 역할을 한다. 1, 3, 5악장이 느린데 비해, 장고가 곡을 주도하는 2, 4악장은 빠르다. 2악장 ‘아우름’과 3악장 ‘터벌림’이 음악적 흐름의 중심에 있다 할 수 있지만, 1악장 ‘프롤로그’ 역시 아주 인상적으로 곡의 전체적인 이미지를 보여주며, 5악장 ‘에필로그. 무가’ 또한 전체 굿의 화려한 마무리로 손색이 없다.

3. 분석적 검토

이 작품을 들을 때 가장 두드러진 특징은 무엇보다 독특한 음조와 영적인 분위기, 그리고 역동적인 소리의 흐름이다. 도대체 무엇이 이러한 음악적 감응을 불러일으키게 하는 것일까? 이를 제대로 설명하기란 결코 쉬운 일이 아니다. 단순히 사용되는 선율이나 화성의 구조, 혹은 리듬의 특징이나 형식 형상화 방식 등을 지적하는 것만으로는 부족한 것이기 때문이다.⁵⁾ 그럼에도 불구하고 이러한 요소를 지적하는 데서 출발하지 않을 수 없는데, 「해맞이 굿」의 독특한 소리와 아우라는 우선 이 작품에서 사용된 선율 및 화음의 구성 방식에서 그 근거를 찾아볼 수 있다.

<악보 1> 1악장 프롤로그의 첼로 선율 시작부분



곡의 시작 부분에 나오는 위의 첼로 선율은 이 곡 전체에서 사용되는 선율 구성 방식을 단적으로 보여준다. 작곡가는 근간을 이루는 몇 개의 구조음들을 중심으로 선율을 구성하는데, 첫 악구는 첫 음 f^b 가 결국 a 의 수식음을 거쳐 구조음 e^b 으로 가는 것이며, 두번째 악구는 구조음 c 음에서 시작하여 b 와 f 의 수식음을 거쳐 다시 c 로 가는 것이다. 이렇게 구조음들을 중심으로 선율을 구성하면서 작곡가는 그 사이에 있는 수많은 음들의 다양한 배치를 통해 음조를 밝게 혹은 어둡게 채색한다. 이 곡의 구조음으로 빈번하게 사용되는 4도들, 예컨대 도에서 솔로 내려가는 수많은 길이 있음을 인식하고 그 선법적인 다양함을 자유자재로 구사함으로써 곡의 섬세한 뉘앙스를 변화시켜나가는 것이다. 그런데 여기서 작곡가는 조율 체계 내에 있는

5) 고대 이래로 음악이 갖는 그 묘한 힘을 설명하고자 했지만, 지금까지도 그 시도는 그다지 성공적이었던 것 같지 않다. 살아 움직이는 소리를 말로 설명하고자 할 때 부딪히는 어려움은 차치하고, 우리가 흔히 사용해온 음악 분석의 도구들 역시 특정 시기, 특정 지역의 특정한 음악을 염두에 두고 발전해온 것이기에, 그렇지 않은 음악을 설명하는 데 큰 도움을 주지 못한다. 이 글 역시 그러한 한계를 인식한 채 쓰여졌다. 그런 점에서 새로운 창작음악을 연구하기 위해서는 각각의 음악을 제대로 드러낼 수 있는 새로운 사유의 틀과 개념적 범주가 요구된다.

음들 뿐 아니라 음과 음 사이에 있는 미분음들까지 사용한다. 첼로의 첫 음 f^b 에서 e^b 으로 하행할 때 연속적으로 미끄러져 내려오도록 하는 포르타멘토의 사용은 이러한 미묘한 음조 변화를 낳는 장치의 하나다. 곡 전체에서 종종 등장하는 이러한 첼로의 포르타멘토는 이 작품의 독특한 아우라를 만들어내는 데 일조한다. 한편 섬세한 뉘앙스의 변화는 세번째 악구에 나오는 하모닉스 음들의 사용에서도 나타난다. 하행하던 앞의 두 악구에 이어 상행하는 고음의 자연 하모닉스 음들로 인해 선율이 밝아지는 느낌을 갖게 되는데, 음조의 문제는 음 구성음들의 배치 뿐 아니라 음색의 문제이기도 한 것이다. 이렇게 강준일의 음악에서 선율들은 섬세하게 달라지는 뉘앙스를 통해 다양한 음조를 만들어내는 데 특징이 있으며, 이 작품이 갖는 독특한 분위기 역시 이러한 선율 구성 방식에서 그 이유를 찾을 수 있을 것이다.

또한 위에 나온 첫 부분의 첼로 선율은 소리와 구성 면에서 1악장 전체의 모습을 담고 있기도 한데, 수식음들을 통해 다양한 뉘앙스의 변화를 만들어내는 것이나, 하행하는 두 악구와 상행하는 마지막 악구가 자유롭게 펼쳐져가는 모습에서 그러하다. 이러한 선율 진행이 확대 혹은 축소, 밀집 혹은 분산되기도 하면서, 때로는 긴 호흡으로, 때로는 거칠게 몰아치거나 잠시 쉬어가기도 하면서 나온다. 여기에 피아노는 첼로의 선형적인 흐름에 보조를 맞춰, 화성적이기 보다는 대위적으로 혹은 헤테로포니적으로 혹은 각자 따로 움직이듯이 첼로와 결합한다. 첼로가 지속음을 연주할 때에는 화성적인 진행을 보이기도 하지만, 전반적으로는 선율적인 움직임이 두드러지며, 그래서 화음들도 아르페지오로 펼쳐 연주하는 경우가 많다.

이 작품을 특징짓는 또 다른 모습은 화성의 처리 방식에서도 나타난다. 일반적으로 화음이란 선율이 공존해 가는 것을 구조적으로 정리해주는 역할을 한다. 하지만 구조적이기 보다는 선형적인 특징의 음악에서는 화음이 선율의 흐름을 방해하거나 제한하지 않도록 쓰는 것이 중요하다. 이 곡에서 강준일은 화음을 구조적인 기능 화성의 역할이 아니라 오히려 (선율 구성이 그러했던 것처럼), 다양한 소리의 정조(情調)나 느낌들을 표현하기 위한 장치로 다룬다. 전반적으로 선적인 진행이 두드러진 이 작품에서 수직적인 화음들은 행진하는 2악장과 세 악기가 같은 리듬으로 움직이는 4악장에서 주로 사용되는데, 그때에도 주로 4도들(증4도와 완전4도 등)을 겹쳐 쌓은 이

중적인 성격의 혹은 복조의 화음들을 사용함으로써 아주 긴장감있고 모호 하면서도 복합적인 소리를 만들어낸다. 여기서 화성은 다채롭게 변화한다기보다 오히려 동일한 화음을 반복적으로 사용하며 강세에 따라 리듬감을 강화시켜주는 역할을 한다. 또한 이 곡의 선율 및 화성에서 빈번하게 사용되는 4도 음정, 특히 세온음(tritone, 중4도)은 조(調)적 중심을 모호하게 하는 기능도 하지만, 무엇보다 안정된 협화적 특성보다는 불협화적인 긴장과 부딪힘으로 생생함을 만들어내는 데 기여한다. 특히 장고가 처음 등장하는 2악장과 장고가 곡을 이끌어가는 4악장에서는 중4도를 겹쳐놓은 화음이 두드러지는데, 이는 장고의 복편과 채편의 음정이 중4도에 가깝다는 사실과 무관하지 않을 것이다.⁶⁾

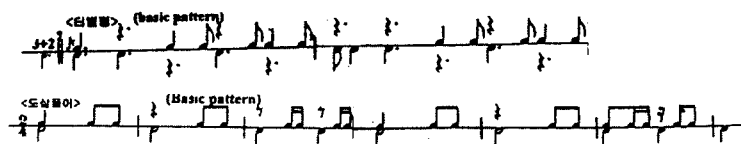
이 작품의 생생하면서 역동적인 기운은 무엇보다 전통 장단의 사용에서 그 근거를 찾을 수 있다. 이 곡에서 사용된 장단들은 대개 경기 무속음악에서 나오는 것들로, 12박의 덩덕궁 장단과 10박의 터벌림, 올림채, 넘김채 장단, 12박의 연결채와 발빠드래 장단, 6박의 도살풀이 장단 등이, 2-5악장에서 각 악장의 성격을 특징지으며 곡을 이끌어간다. 아주 고요하고 정적인 느낌의 1악장에 이어, 첼로와 피아노가 ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭의 리듬⁷⁾으로 장단을 타며 2악장을 시작하면, 장고가 '다스름'을 하며 등장한 후 곧바로 자유롭게 독주 카덴차로 이어져 순식간에 생동감있는 분위기를 만들어낸다. 카덴차가 끝나고 다시 다스름으로 시작하여 덩덕궁 장단과 3-5 장단의 다양한 변형태들이 번갈아 연주되면, 이 위에서 첼로가 때로는 같이, 때로는 엇갈린 리듬으로 화려하게 선율을 노래한다. 한바탕 세 악기가 어우러진 다음, 장고가 덩덕궁 장단을 즉흥적으로 자유롭게 임의로(Ad lib.) 연주하면서 첼로와 피아노도 함께 몰아쳐가다가 마지막에 삼채 장단으로 이어져 절정을 이룬다. 2악장에서 세 악기가 함께 장단을 만들어나간다면, 3악

6) 장고의 양쪽 음정을 완전5도가 아닌 중4도로 조율하는 이유에 대해 강준일은 소리를 생생하게 내기 위한 것이라고 지적한 바 있다. 좌담 "제3세대의 진로와 한국음악" 중에서, *낭만음악*, 통권 16호, 1992년 가을, 31-32쪽 참조.

7) ♭ ♭ ♭ ♭ 리듬은 3음 음양(陰陽)으로 다루는 암·수 장단의 기본적인 형태라 할 수 있다. 우리 전통 장단에 내재한 음양의 이치와 암·수 장단 등에 대해서는, 김동원, "한국 전통장단의 구성원리", 『한국전통연회의 이해와 실제 1』, 한국예술종합학교, 1998, 101-121쪽 참조.

장에서는 장고와 첼로/피아노가 다소 독립적으로 진행되는데, 장고가 3분박의 터벌림 장단을 연주하면 첼로와 피아노는 서로 주고받으면서 함께 선율을 노래해간다. 하지만 장고로 시작되는 빠른 4악장에서는 세 악기가 모두 변화하는 장단에 맞춰 움직이는데, 뒷부분에서 장고의 화려한 고법이 등장할 때에는 나머지 두 악기가 기본 박만 연주한다. 도살풀이 장단에 맞춰 무가를 부르는 마지막 악장에서는 첼로와 피아노의 선율이 장단의 움직임에 따라 구성된다.

<악보 2> 이 곡에서 사용되는 터벌림 장단과 도살풀이 장단의 기본 패턴



서양의 박자나 리듬과 달리 우리 장단은 그 자체로 운동하며 변화하는 실체이고, 일정한 틀을 갖고 끊임없이 변화하는 리듬이다. 그런데 지금까지 많은 작곡가들은 전통 장단을 패턴화하여 특정한 리듬 형태로만 사용했다. 하지만 강준일은 직선적인 서양의 박자와 달리 우리 장단이 원형적 시간 내에서 순환하며, 장단의 변화 속에 무한한 가락이 있고, 대삼소삼(大三小三)의 음양 구조가 내재되어 있으며, 내고 달고 맺고 풀고 하는 기경결해(起景結解)의 섭리를 따라 무한히 변화하며 순환한다는 우리 장단의 근원적인 특성과 구성원리에 천착하여, 이러한 장단의 흐름이 작품 속에서 살아 움직이게 만든다. 그러므로 이 작품에서 장단은 비단 장고가 등장할 때만이 아니라, 첼로와 피아노만이 나올 때에도 음악적 움직임의 토대가 된다. 그리고 작곡가는 장고 주자에게 자유롭게 즉흥적으로 연주할 수 있도록 했는데, 2악장에서 장고가 도입된 후 나오는 카덴차 부분만이 아니라 곡이 돌아쳐가는 대목들에서 장고의 다양한 리듬들이 음악의 호흡을 쥐고 당기면서 다채롭게 변화할 수 있도록 했다. 장단의 기본 패턴만이 기보되어 있는 부분에서도, 장고 주자는 반드시 악보대로 기본형만을 연주하지는 않는다. 전

통음악의 어떠한 고수도 악보를 그대로 외워서 연주하지는 않듯이, 그때그때 음악적 흐름에 따라 다양한 변형태의 리듬들을 구사한다.

그 밖에 이 작품을 특징짓는 중요한 측면은 첼로와 피아노, 그리고 장고라는 세 악기의 결합일 것이다. 사람의 목소리에 가장 가깝다는 선율악기 첼로와 전통적인 리듬악기 장고, 거기에 가장 근대적인 화음악기(라 할 수 있는) 피아노, 이 세 악기의 서로 다른 특성들이 절묘하게 조화를 이룬다.⁸⁾ 특히 피아노는 노래하는 첼로와 소리의 움직임의 주도하는 장고, 말하자면 선율악기 첼로와 리듬악기 장고 양자를 연결하는 역할을 한다. 때로는 선율적으로 첼로의 독특한 음조를 좀더 두드러지게 만들어 주고, 때로는 기운생동(氣韻生動)하는 장고의 장단을 더욱 역동적으로 뒷받침하면서 말이다. 게다가 이 곡에서 피아노는 화음악기로 취급되기 보다는 선율적으로 다루어지며, 화음이 사용될 때에도 앞서 지적했듯이 증4도처럼 소속이 불명료한 화음이나 여러 개의 4도를 쌓아 만든 모호한 성격의 화음을 통해 정교한 선율적 움직임의 독특한 음조 변화를 방해하지 않고 오히려 그들과 비껴가게 한다.

각 악장별 이 세 악기의 결합 방식도 다양한데, 예컨대 2악장 첫 부분에서는 첼로와 피아노가 장고 없이 장단의 흐름을 야기시키기도 하고, 3악장 39마디 이하에서는 피아노가 선율을 담당하고 첼로가 반주를 맡기도 한다. 그리고 때로는 3분박의 장고 리듬과 비껴가며 첼로와 피아노가 서로 대위적으로 얹혀들기도 하고[3악장], 세 악기가 장단의 흐름을 타며 동시에 움직여가면서 첼로와 피아노가 함께 화음을 만들어내기도 하며[4악장], 장고의 기본 장단 패턴 위에서 첼로와 피아노가 변형된 장단의 리듬들을 다양하게 구사하기도 한다[5악장].

8) 그렇다고 각 악기가 서로 다른 영역을 담당하는 것이라 도식적으로 이해해서는 곤란하다. 피아노가 선율을, 첼로와 장고가 화음을 맡기도 하고, 첼로와 피아노가 장단의 기본 흐름을 연주하기도 한다.

<악보 3> 세 악기의 여러 가지 결합 방식

2악장 49-54마디

3악장 10-12마디

4악장 65-72마디

5악장 55-60마디



이 작품의 전체 형식은 ‘해맞이 굿’의 다섯 거리⁹⁾에 따라 구성된 것이다. 각 악장의 형식을 보면 1, 3, 5악장과 2, 4악장이 서로 연관된다고 할 수 있다. 신명나게 해를 맞으러 행군해나가는 것을 형상화한 2악장이나 떠오르는 태양을 보며 굿을 하고 강복을 기원하는 4악장에서 여러 장단의 사용으로 변화를 주다가 마지막에 점차 몰아쳐 가듯이 형상화된다면, 1, 3, 5악장은 구체적인 형태에서는 차이가 있지만 기본적으로 자유로운 악절의 긴 노래처럼 음악이 만들어져 간다. 악구나 악절이 단 한번도 동일한 모습으로 반복되지 않지만, 유사한 분위기에서 뉘앙스가 조금씩 달라지며, 호흡이 급해졌다 여유로와 졌다, 기운이 솟구쳤다 가라앉았다 하면서, 마치 긴 서사무가를 노래하는 듯 전개되어 가는 것이다.

4. 작곡가의 전통 이해와 형상화 방식

「해맞이 굿」도 그러하지만 1983년 사물놀이협주곡 「마당」과 「푸리」 이후 강준일의 많은 작품들은 우리의 전통적인 소리가 갖는 고유한 특징이 무엇인지, 그리고 그것이 오늘날에는 어떻게 새로운 모습으로 살아날 수 있는지를 고민하며 나온 것들이다. 그래서 그에게는 전통적인 선율 형태를 가져오거나 장단의 리듬 패턴을 사용하는 양식적인 문제보다는, 우리 소리의 본질과 그러한 소리를 낳게 한 사상적 토대와 구성원리를 이해하는 것이 더 중요했다.

9) 굿의 한 장의 이루는 단위.

우리 문화는 ‘살아있는’ 생기(生氣)의 문화이다. 따라서 우리 전통음악의 소리는 항상 생생하게 살아 있다. 살아 있는 모든 것이 그렇듯이, 살아 있는 것은 움직이고 변화한다. 따라서 살아 있는 소리는 숨쉬며 맥동하고 꿈틀거린다. 이에 비한다면 서양음악의 소리는 죽어 있다. 어떻게 말하면 죽는 순간을 잠시 보존하는 것이라고 말할 수 있다. 여러분은 가끔 영화에서, 살아 있는 사람의 심장박동이 상하로 진동하다가 죽을 때에 멈추어 직선이 되는 심전도의 화면을 본 적이 있을 것이다. 서양음악에서는 정지된 소리를 닫힌 공간에 가두어 보존시켜 잠깐 동안의 울림을 음미한다. 그러나 우리의 소리는 항상 변화하고 운동하는 살아 숨쉬는 생기를 지니고 있다. 정소리를 들어보라. 소리의 흔들림이 마치 ‘오뉴월의 황소울음처럼’ 생생하다. 그 ‘흔들림의 양 단면’이 음양(陰陽)을 이룬다. 높고 낮으며, 밝고 어둡고, 탁하고 맑으며, 솟구쳤다가 스러진다. 음양은 살아있음을 의미한다. 그 역도 성립한다. 즉 소리에 음양이 없다면 살아 있는 소리가 아니다.¹⁰⁾

강준일은 우리 소리의 본질이 항상 변화하며 살아 움직이는 것에 있으며, 이렇게 소리를 살아있게 만드는 사상적 토대가 음양의 운동이며, 그것의 음악적 표현이 우리 전통음악의 특성인 ‘농현’임을 주목한다. 말하자면 농현은 소리에 생명력을 불어넣기 위한 것이며, 우리 음악의 독특한 맛이라 할 수 있는 시김새 역시 소리를 흔들리게 만들기 위한 것이다. 그래서 그는 소리들이 어떻게 살아 있는가를 듣는 것이 우리 전통음악을 이해하는 첩경이며, 어떻게 이러한 살아있는 소리를 만들어내는가가 작곡가의 과제라고 말한다. 이는 그의 작품을 이해하는 핵심적인 열쇠이기도 한데, 그래서 그의 음악에서 소리는 끊임없이 움직이고 흔들리는 것이다. 「해맞이 굿」의 경우에도 소리는 끊임없이 움직이며 흔들린다. 예컨대 선율을 이루는 음들에 포르타멘토나 수식음, 장식음 등이 자주 사용되는 것이나,¹¹⁾ 피아노에서 복조성 화음들이나 여러 가지 4도들을 겹쳐 만들어내는 복합 화음들을 사용하여 선율의 구조적인 음들을 뒤흔들리게 하는 것 등이, 그가 소리를 끊임없이 움직이게 만드는 방식의 하나다. 살아 움직이는 소리를 만드는 것이 선율의 움직임만을 의미하는 것은 아니다. 오히려 그것은 한 음 한 음의 뉘앙스가 섬세하게 달라지도록 하는 것, 소리의 배음구조를 끊임없이 변화시키는 것에서 비롯되는데, 이는 곧 음조의 변화이자 음색의 변화를 포함하는 것이다. 그래서 강준일의 음악에서는 섬세한 뉘앙스의 음조 변화가 중요하며,

10) 강준일, “강준일의 작곡 교실 (2). 작곡이란 새로운 음악을 만드는 작업이다 - 전통음악으로의 접근”, 『서울음악학회(SMA) 2003 여름캠프 자료집』, 1-2쪽.

11) 윤이상 음악에서 자주 사용되는 트릴, 트레몰로, 글리산도, 꾸밈음 등 역시 이렇게 소리를 살아 움직이게 만들기 위한 장치들이다.

그것이 그의 음악이 갖는 독특한 아우라의 원천이 된다.

살아 움직이는 소리에 대한 고민은 농현이나 시김새의 문제 뿐 아니라 장단의 문제에서도 마찬가지로 나타난다.

단선율로 이루어진 우리 음악에서 장단의 역할은 매우 중요하다. 우리의 장단이 서양의 리듬 혹은 박자와 같다는 생각은 옳지 않다. '장단' 역시 소리 변화의 이해를 돕기만 서양의 박자처럼 단순히 시간을 헤아리는 장치는 아니다. 서양의 박자가 가상의 시간의 틀이라 한다면 우리의 장단은 그 자체가 운동하고 변화하며 실재하는 것이다. 그렇다고 서양의 리듬과 같은 것도 아니다. 왜냐하면 장단을 작품으로부터 떼내어도 자체적으로 존재할 수 있기 때문이다. 결론적으로 장단은 운동하며 변화하는 박자 내지는 일정한 틀을 갖고 변화하는 리듬의 양면성을 지닌 것이다. 서양의 박자는 직선적 시간 내에 존재하는 반면, 우리의 장단은 원형적 시간 내에서 순환한다. 따라서 우리의 시간은 우주의 순환을 좇아 끝없이 변화하게 마련이다. 정악은 하늘(天)의 순환주기를 따르는 10수, 속악은 땅(地)의 순환 주기인 12수에 바탕을 두고 있다. 한편 巫樂은 天地人의 원리를 좇아 이 두 가지 이치를 모두 자유롭게 따른다.¹²⁾ (필자 강조)

이렇게 장단을 특정 리듬 패턴이 아니라 소리가 운동하는 방식으로 이해하기 때문에, 강준일의 작품에서 전통 장단은 단지 리듬구조의 차원만이 아니라 소리의 움직임 전반을 낳는 것으로 작용한다. 「해맞이 굿」에서도 각 악장마다 사용되는 장단은 반복되는 어떤 리듬 패턴으로서가 아니라 일정한 틀 내에서 무수히 변형되어 소리의 흐름을 역동적으로 변화시키는 역할을 한다.

강준일은 이렇게 살아 움직이는 소리의 사상적 토대가 천지인(天地人) 삼재(三才)의 이치에 있으며, 우리 음악의 음률 역시 이러한 우주의 이치와 조화를 따라 조직된다고 설명한다.

우리음악의 음률은 천지인 삼재에 따르는 삼분손익법(三分損益法)에 기초하여, 이로부터 12律, 7聲, 60調의 체계를 갖추고 있다. 여기서 12율은 서양의 12반음계, 7성은 서양의 온음계와 거의 같다. 그러나 우리의 음률은 역시 음양을 좇아 양음율(陽律陰呂)로 구별짓는 율리(律呂)의 체계를 갖는 것, 속악에서 5성의 음률을 사용하는 점 등이 서양의 경우와 다르다. 율리의 이치는 음양만큼이나 넓고 난해하다. '율'은 정하여 나누는 것이며 '려'는 그 안에 포함되는 모든 것을 의미한다. 서양 음악이 구획된 음, 즉 음계를 구성하는 음정만 사용하는 반면에 우리의 음악은 그 사이에 어떤 음도 자유롭게 사용하고 있다. 그러나 이 모든 것은 음률의 섭리 내에 일어나고 있어 결코 질서를 해치는 것

12) 위의 글, 6쪽.

은 아니다. 사이 음들은 순간순간 표현의 필요에 의해 사용된다. 예컨대, 남도 계면의 단3도 음정은 평균율에 비해 좁게 연주되며 결과적으로 슬프고 어둡게 보이려는 의도에 따른 것이다. 이와 대조적으로 경기소리에서 상행하는 옥타브 음정은 완전8도를 넘어서는데 밝고 활기 있게 보이려는 의도에서 비롯된 것이다(...) ¹³⁾ (필자 강조)

그가 율려를 통해 이해하는 우리 음악의 본성은 ‘율’ 내에서의 자유로움, 즉 율려의 조화로 요약될 수 있다.¹⁴⁾ ‘율(律)’이 정해진 것, 법칙, 척도 등이라면, ‘려(呂)’는 자유로운 것, 척도들 사이의 나머지, 모호한 것을 의미한다. ‘율’이 합리적으로 측정가능한 것이라면, ‘려’는 율로서 파악되지 않은 무수한 소리의 모습들을 포함하는 것이다. 그렇게 본다면 서양의 근대 음악은 ‘려’를 배제한 채 ‘율’을 중심으로 발전해온 것이며, 우리 전통음악 역시 근대화를 추구하면서 ‘려’를 죽이는 방향으로 음악이 변해가고 있다고 할 수 있다. 서양 현대음악에서 탈근대의 사상적 흐름과 함께 비서구 음악에 주목하는 것, 특히 평균율을 벗어나는 자유로운 소리를 찾아나가는 것, 분명하게 설명되지 않는 미묘한 뉘앙스의 소리를 추구해나가는 것 등은, 무엇보다 ‘율’이 아닌 ‘려’를 되살리고자 하는 시도에 다름 아니다.

강준일이 자신의 음악에서 추구하는 것 역시 바로 이러한 것이다. ‘율’ 속에서 자유롭게 살아 움직이는 ‘려’를 되살려내는 것. 그는 무한한 자유를 가진 소리가 벽 속에 갇힌 소리가 될 수는 없다는 점에서 우리의 전통 악기가 서양음악으로 들어갈 수는 없다고 여긴다. 반대로 서양악기가 우리 음악으로 들어와야만 새로운 소리의 다양한 가능성이 열릴 수 있다고 본다. 「해맞이굿」에서도 이러한 것이 시도되고 있는데, 피아노라는 지극히 근대적인 악기조차 구속받지 않고 자유롭게 소리를 펼쳐가는 것이나 첼로가 여러 음조를 넘나들며 무수히 많은 뉘앙스를 보여주는 것 등이 그것이다.¹⁵⁾

「해맞이 굿」은 굳이 제목과 구성의 의도를 알지 않더라도 무속적인, 혹은

13) 위의 글, 3쪽.

14) ‘율려’라는 말은 『악학궤범』에 나오는 개념이지만, 강준일은 이것을 단순히 12율의 구성 원리만이 아니라 우리 음악의 본성을 설명하는 보다 근원적인 범주로 다룬다.

15) 사실 이러한 ‘려’의 측면을 음악적으로 설명하기 위한 개념적 도구는 거의 없다. 어쩌면 그것은 애초부터 모호하고 설명 불가능한 것이어서, 설명 가능한 ‘율’의 문제만 지금까지 거론되어 왔는지도 모른다. 하지만 이제는 서양의 근대 음악을 넘어서는 새로운 음악 분석의 틀이, 끊임없이 변화하는 질감과 미묘한 뉘앙스의 감응을 설명할 수 있는 새로운 음악 연구방법이 모색되어야 할 것이다.

영적인 감응을 강하게 불러일으키는 작품이다. 그런데 여기서 ‘무(巫)’, ‘무속적인 것’은 천지인(天地人) 삼재(三才) 사상과의 연관 하에서 이해되어야 한다. 아악 내지 정악이 하늘(天)의 이치를 표현한 음악이고, 속악이 땅(地)의 이치, 즉 자연 속에서 살아가는 인간의 삶을 노래한 것이라면, 무악은 신과 인간의 세계를 연결하는 음악이다.¹⁶⁾ 그래서 무악은 하늘의 이치를 따르는 정악과 땅의 이치를 따르는 속악을 자유자재로 넘나드는 것이 허용되었고, 장단도 정악에서 주로 쓰이는 10박과 민속악의 12박 장단이 모두 자유롭게 사용된다.¹⁷⁾ 강준일은 이러한 우리 전통 문화의 원류인 무속이 기독교적으로 이해되어서는 안된다고 강조하며,¹⁸⁾ 인간 본연의 감성으로 표현되는 다양한 양식의 굿 음악이야말로 우리 전통 음악의 고유함을 이해하는 단초가 될 수 있다고 보았다.

무속적인 것은 강준일의 음악 세계를 이해하는 중요한 실마리의 하나다. 실제 굿을 소재로 하는 「해맞이 굿」이나 그의 대표작의 하나인 사물놀이협주곡 「푸리」와 피아노와 사물놀이를 위한 「열마당 열두거리」 및 목소리를 포함한 실내악곡 「구음을 위한 소리타래」 시리즈 등 무악을 토대로 한 작품들에서 뿐 아니라, 그의 작품 전반을 특징짓는 독특한 정신적인 분위기 역시, 하늘의 섭리와 인간의 삶을 아우르는 인간 본연의 감성에 대한 통찰과 그것의 음악적 형상화의 결과가 아닐까 싶다.

5. 맺으며

첼로와 피아노 및 장고를 위한 실내악곡 「해맞이 굿」은 우리의 전통적인 정신적 가치에 뿌리를 두는 강준일의 음악 세계를 아주 잘 보여주는 작품

16) ‘巫’라는 상형문자에서 윗변과 아랫변은 각각 하늘과 땅을 상징하고, 두 개의 사람 인(人)자는 사람의 무리를 뜻하며, 가운데 획은 이 우주를 구성하는 세 가지 요소인 하늘, 땅, 사람을 아우르는 것을 의미한다. 김동원, 앞의 글, 101-102쪽 참조.

17) 하늘(天)의 시간을 따른다는 아악 내지 정악의 10박 장단이 10천간(天干)에 뿌리를 둔 것이라면, 땅(地)의 소리인 민속악의 12박 장단은 12지지(地支)에 근거하는 것이다. 강준일, “전통음악 가치체계의 원론적 접근”, 『민족음악연구 3』, 민족음악연구회, 1994, 38쪽 참조.

18) 근대적인 서양 문명이, 특히 기독교가 지배계급의 이데올로기로 들어오면서, 무속적인 것은 전근대적인, 주술적인, 미신적인 것으로 치부되어 왔음은 주지의 사실이다.

이다. 그의 작품 전반이 그러하지만, 이 곡은 위촉 조건 자체가 동서양의 만남을 주제로 한 실크로드였고, 악기 편성도 그러한 조건에 부합하는 것이었기에, 그의 창작적 문제의식이 더욱 더 분명하게 드러날 수 있었다고 생각된다.

그의 문제의식은 무엇보다 우리의 전통적인 가치를 어떻게 현대적인 음악 양식의 형태로 되살려 이어가는가에 있다. 그의 작업이 우리 전통을 자신의 창작 속에 끌어들이는 다른 작곡가들과 구분되는 지점은, 전통음악의 선율이나 리듬을 작품의 소재로 가져오는 것이 아니라, 전통음악의 미학 내지 구성원리를 자신의 음악 양식 속에서 새롭게 살려내는 방식을 모색한다는 데 있다. 그는 전통적인 가치체계에 대한 올바른 이해와 전통적 이념을 되찾지 않는 양식적 재현이란 가능하지 않다고 생각한다. 왜냐하면 양식이란 시대적으로 변화해가는 것이며, 이미 사라져간 정신가치의 음악적 양식만을 되찾기란 어려운 일이기 때문이다.¹⁹⁾ 그가 찾아낸 전통적인 가치란 생생하게 살아 움직이는 소리, 근대적인 체계 속에 구속되지 않는 자유로운 소리이다. 그렇다고 그가 철학적, 이론적으로만 우리 전통 음악의 본질을 찾아나간 것은 아니다. 무엇보다 그는 지금 남아있는 소리의 흔적들, 예컨대 종이나 풍경, 장고나 징 등의 살아있는 소리들 속에서 우리 소리의 독특함을 발견했고, 그러한 소리를 낳게 된 사상적, 정신적 맥락을 통찰하게 된 것이다.

강준일의 음악은 그가 통찰한 전통적인 소리들이 작품 속에 살아 움직이게 하는 구체적인 방식 면에서, 특히 우리의 전통 소리들이 서양 음악과 만났을 때 자신의 고유함을 잃지 않은 채 새롭게 형상화될 수 있는 방식 면에서 시사하는 바가 많다. 예컨대 기본적으로 선형적인 우리 음악의 선율에 근대적인 화성을 갖다 붙인다면 선율적인 흐름을 화성적인 구조 속에 가두게 될 수 있으므로, 선율의 진행을 방해하지 않으면서 화음을 사용하는 방식을 찾아간다면,²⁰⁾ 살아 움직이는 우리 소리들의 독특한 배음 구조를 서

19) 강준일, “창작음악의 과제 - 한국적 양식의 실체는 무엇인가”, 『낭만음악』 통권 16호, 1992년 가을, 19-29쪽 참조.

20) 『해맞이 곳』의 피아노 성부에서 선적인 진행이 두드러지고 아르페지오 화음이 빈번하게 사용되는 것이나, 수직적인 화음들은 장단에 의한 역동적인 리듬감을 강화할 때 반복적으로 사용하는 것 등이 그 예가 될 것이다.

양 악기들, 특히 피아노의 소리로 재현할 수 있는 방법을 다양하게 모색하면서 불협화적인 소리들이 부딪쳐서 만들어지는 음들을 사용하는 것 등이 그 한 예다. 장단을 사용할 경우에도 그것을 하나의 리듬 패턴으로 쓴다기 보다는, 장단의 구성 원리가 그러하듯이 대삼소삼이나 기경결해의 호흡 속에서 구성해나간다.

강준일의 음악 세계는 한국 창작음악의 흐름에서 분명 하나의 중요한 물줄기를 이룰 것이다. 그것은 비단 그가 우리 전통음악의 가치를 인식하고 그것을 작품의 중요한 자원으로 삼았기 때문만도, 전통음악을 현대적인 어법 안에 살아있게 만드는 고유한 방식을 보여주었기 때문만도 아니다. 오히려 그의 음악은 한 평생 창작활동으로 살아온 한 작곡가의 치열한 삶의 흔적이라는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 그의 삶 속에서는 20세기 후반 한국 음악문화의 문제의식들이 모두 교차하고 있다. 그는 서양음악을 자신의 삶으로 받아들였고, 그래서 유학 한번 가지 않고서도 서양음악의 정신적 깊이를 그 본질에까지 꿰뚫어볼 수 있었다. 전통음악 역시 그에게는 자신 앞에 놓인 음악적 재료가 아닌 정신적 고향이자 예술적 토대였다. 어쩌면 그는 서양음악을 따라가야 할 '서구문물'이 아닌 자신의 '음악적 삶'으로 받아들인 첫 세대이자, 전통음악을 '교육'이 아니라 자신의 '예술적 환경' 속에서 체화한 마지막 세대인지도 모른다. 그렇기 때문에 그의 음악 세계는 우리에게 흥미로운 연구 대상이 되는 것이 아닐까.

hklmuwi@kornet.net

● 검색어: 강준일, 한국 현대음악, 전통의 문제, 해맞이 굿, 장단, 올려

참고문헌

- 강준일, “창작음악의 과제 - 한국적 양식의 실체는 무엇인가”, 『낭만음악』 통권 16호 (서울: 낭만음악사, 1992년 가을).
- , “전통음악 가치체제로의 원론적 접근”, 『민족음악의 이해 3』(서울: 민족음악연구회, 1994).
- , “강준일의 작곡 교실 (2)” (서울음악학회(SMA) 2003 여름 캠프 자료집).
- 강준일 · 노동은 · 이진용, “전통음악의 정신은 무엇인가”, 『낭만음악』 통권 13호(서울: 낭만음악사, 1991년 겨울).
- 강준일 · 유병은 · 이진용 · 정태봉 · 황성호 · 허영한, “제3세대의 진로와 한국음악”, 『낭만음악』 통권 16호(서울: 낭만음악사, 1992년 가을).
- 김대성 · 문옥배, “제3세대 연구”, 『낭만음악』 통권 13호, (서울: 낭만음악사, 1991년 겨울).
- 김동원, “한국전통장단의 구성원리”, 『한국전통연회의 이해와 실제 1』(서울: 한국예술종합학교, 1998).
- 김청만 · 김광섭, 『한국의 장단』(서울: 민속원, 2002).
- 임수정, 『한국의 무속장단』(서울: 민속원, 1999).

A Study of Joon-Il Kang's Hae-Maji Gut for Cello, Piano and Jang-Go

LEE, Heekyung

Joon-Il Kang(1944-) is a unique composer who graduated in physics and studied composition by himself - it's an unusual case in Korea. In contrast to most Korean composers living as Professor not able to concentrate on composition, he has been as a full-time composer for about 30 years. Moreover, he has been interested in Korean traditional music, especially folk music and shaman music, and acquainted with the masters of folk music for a long time. It's no accident that his first successful piece was Madang for Samul-Nori and Orchester (1983). Since then he composed more than 200 pieces that cover a great number of art songs, plenty of chamber music with various instruments, concertos for Samul-Nori or Korean traditional instruments and Western

orchester, or for Western instruments and Korean traditional orchester etc. His compositional activity has been more creative and energetic in the last three years. Hae-Maji Gut for Cello, Piano and Jang-Go (2001) is the representative piece of his recent works.

This piece was commissioned for the Silk Road Project led by Cellist Yo-Yo Ma and is derived from a shaman performance to the new sun called 'Hae-Maji Gut', as the composer's concept was to show Korea as "the land of morning clam" which located in the Far East in the Silk Road. So, the piece consists of five movements which present five scenes of the shaman performance: Prologue, Aurm, Teo-burlim, Mazi-Gut, Epilogue(Shaman Song). The characteristic features of the piece are the subtly fluctuating tones in the linear progression, the rhythmic vitality of the sound flow, and the spiritual aura of the whole piece. These characteristics arise from the compositional thought which the composer has sought all his life: i.e. the understanding of the philosophical essence and the constitutive principle inherent in Korean traditional music. Based on this understanding, he tried to find out the method to realize vitally moving tone and the way to rebirth spirituality of music. Hae-Maji Gut is a typical work which represents his artistic thinking and musical style.