

「둔황·자비송」에 나타난 불교 음향의 재구성과 문화 정체성 형성

당현미

전북대학교 음악학과 박사과정, 사천문리대학교 음악과 강사

이악

전북대학교 음악학과 박사과정

목 차

- I. 서론
- II. 문화 혼종성과 문화 정체성 형성
- III. 「자비송」의 혼종적 음향 실천
- IV. 국제 비평과 문화 정체성의 형성
- V. 결론
- 참고문헌
- Abstract

국문초록

본 연구는 탄둔(Tan Dun)의 「둔황·자비송(Buddha Passion)」을 연구 대상으로 삼아, 문화 혼종성 이론의 관점에서 불교 음향이 대규모 교향 합창 장르 안에서 어떠한 구조적 재구성을 거치며 문화 정체성 형성에 참여하는지를 고찰하였다. 이를 위해 작품에 대한 음악 분석과 국제 비평 담론 분석을 병행하였다. 연구 결과, 「자비송」에 나타나는 호미 창법, 원생태 창법, 불교 법구, 그리고 불경 주제와 대비주 주제는 단순한 장식적 문화 요소가 아니라, 주제 발전, 음색 조직, 그리고 교향적 텍스처 속에서 새로운 구조적 기능을 획득하는 것으로 나타났다. 또한 작품의 문화 혼종성은 중국과 서양의 음악 요소가 병치되는 데서 나타나는 것이 아니라, 불교 의례 음향이 교향적 구조로 전환되는 과정 속에서 형성된다. 한편 국제 비평은 ‘동양적 영성(Eastern spirituality)’, ‘불교 의례(Buddhist ritual)’, ‘교차문

화(cross-cultural)’ 등의 담론을 통해 작품을 해석하며, 이를 중국적 음악 요소로 인식하고 의미화한다. 결과적으로 「자비송」은 혼종적 음악 구조를 통해 식별 가능한 중국적 음악 요소를 형성하며, 교차문화적 수용 과정 속에서 동시대 중국 음악의 문화 정체성 형성에 참여하고 있음을 확인할 수 있다.

■ 주제어: 탄둔, 「둔황·자비송」, 문화 혼종성, 음악적 중국성, 문화 정체성

1. 서론

20세기 이후 세계화의 진전, 미디어 기술의 발전, 그리고 초국적 인구 이동의 가속화는 서로 다른 문화 사이의 교류를 더욱 빈번하게 만들었다. 이러한 배경 속에서 본래 특정한 종교 의례와 지역적 전통에 의존하던 동양 종교음악은 점차 기존의 맥락을 벗어나 음악회 공연, 상업 미디어 유통, 교차문화적 예술 창작 등 새로운 문화 공간으로 확장되었다. 그 가운데 불교 음악은 독특한 독송 방식, 선율 구조, 음색적 특징, 그리고 법구 음향을 지니고 있어 동시대 작곡가들이 교차문화적 창작을 전개하는 데 중요한 음악 자원으로 활용되고 있다.

탄둔(Tan Dun, 1957-)의 대규모 성악 교향 작품 「둔황·자비송」(Buddha Passion, 2018, 이하 「자비송」)은 이러한 경향을 보여 주는 대표적인 사례이다. 이 작품은 둔황 막고굴 벽화의 이야기를 바탕으로 하며, 「보리수」, 「구색록」, 「천수천안」, 「선원」, 「반야심경」, 「열반」 등 여섯 개의 불교 서사를 중심 구조로 삼는다. 또한 불교 독송, 민족 성악, 법구 음향과 서양의 대규모 교향 합창 장르를 결합함으로써 뚜렷한 교차문화적 창작 특징을 보여 준다.

1. 연구 대상

「자비송」의 영어 제목은 Buddha Passion이다. 여기서 ‘Buddha’는 불교 문화 전통을 지시하며, ‘Passion’은 서양 기독교 음악의 수난곡(Passion) 장르를 의미한다. 두 개념은 각각 서로 다른 종교 전통과 문화적 맥락에 속하지만, 작품 제목에서의 병치는 이미 교차문화적 특성을 드러낸다.

전통적인 수난곡은 『복음서』를 텍스트적 기반으로 하여, 레치타티보(recitative), 아리아(aria), 합창 등을 통해 예수의 수난과 구원의 서사를 전개하는 종교음악 장르이다. 반면 「자비송」은 ‘Passion’이라는 장르 명칭을 차용하면서도, 기독교 수난 서사를 둔황 벽화에 나타나는 불교 이야기로 대체하고, 불교 경전과 진언, 그리고 중국 고전

시가를 작품의 텍스트 체계 안에 포함시킨다. 구조적 측면에서 볼 때, 「자비송」은 독창·합창·관현악이 함께 서사를 전개하는 수난곡의 구성 원리를 유지하고 있으며, 대규모 성악 교향 형식을 통해 종교적 극적 내용을 구축한다. 그러나 작품의 종교적 의미는 기독교적 구원 관념에서 불교의 자비 사상으로 전환된다. 따라서 「자비송」은 수난곡 장르를 직접 계승한 작품이라기보다, 그 구조적 논리를 유지하면서 새로운 종교 서사로 전환한 사례로 볼 수 있다.

사실 탄둔은 이미 「Water Passion after St. Matthew」(2000)를 통해 수난곡 장르를 차용한 교차문화적 종교 서사를 시도한 바 있다¹⁾. 작품은 『마태복음』의 수난 서사를 바탕으로 수난곡(Passion)의 장르적 구조를 유지하는 한편, 물을 받음 매체로 활용한 실험적 음향과 동양 타악기를 도입하여 종교적 음향을 구조적으로 재구성하였으며, 이를 통해 서로 다른 음악 전통 간의 구조적 재편과 문화 혼종성을 구현하였다.

「자비송」은 이러한 실천을 더욱 확장하여, 불교 서사를 서양 종교음악 장르의 틀 안에 배치함으로써 탄둔의 종교 주제 창작을 대표하는 작품으로 자리매김하였다. 이러한 점에서 「자비송」의 연구 가치는 단순히 불교 문화 요소를 활용하였다는 데 있는 것이 아니라, 불교 음향이 서양의 대규모 종교음악 장르 안으로 진입하여 새로운 음악 구조 속에서 어떠한 기능과 의미를 획득하는가에 있다. 이는 이후 문화 혼종성과 문화 정체성 형성 문제를 논의하기 위한 중요한 출발점이 된다.

2. 선행연구

탄둔은 동시대 국제 음악계에서 가장 영향력 있는 중국계 작곡가 가운데 한 사람으로 평가되며, 오랫동안 문화 교류와 종교 의례 등의 주제에 관심을 기울여 왔다.

「Ghost Opera」(1994), 「Marco Polo」(1996), 「Water Passion after St. Matthew」(2000)에 이르기까지 교차문화적 창작은 그의 음악 세계를 관통하는 핵심 특징으로 볼 수 있다.

현재 「자비송」에 관한 연구는 크게 세 가지 방향으로 구분할 수 있다. 첫째, 음악 구조와 작곡기법에 관한 연구이다. 호시·안성희의 「중국 현대 작곡가 탄둔의 전통음악 요소 활용 연구」는 전통 음악 소재의 현대적 전환이라는 관점에서 탄둔 작품에 나타나

1) Van Niekerk, Johann Jacob(2014), "Messiahs and Pariahs: Suffering and Social Conscience in the Passion Genre from J. S. Bach's *St. Matthew Passion*(1727) to David Lang's *The Little Match Girl Passion*(2007)," Ph.D. diss., 48.

는 민족 음악 자원의 활용 양상을 고찰하였다. 종화의 「중국 작곡가 탄둔의 불교 오라토리오 『둔황 자비송』의 주요 역할 음악 분석 연구」는 아리아 작법을 중심으로 작품의 성악 표현과 음악 구조를 분석하였다. 또한 수흡예의 「『둔황·자비송』 음악 분석」, 왕호원의 「탄둔 『자비송』의 관현악법 분석」, 장가연의 「탄둔 『둔황·자비송』 제2악장 『구색록』의 창작 사고와 구조 분석」 등은 오음음계, 주제 재료, 관현악 구조 및 작품 전체의 구성 방식을 중심으로 논의를 전개하였다. 이러한 연구들은 작품의 음악적 형식을 이해하는 데 중요한 기초를 제공하였으나, 음악 재료가 교차문화적 맥락 속에서 어떠한 새로운 구조적 기능을 획득하는가에 대한 논의는 상대적으로 제한적이다.

둘째, 성악 표현과 음색에 관한 연구이다. 장기의 「굳어 있는 둔황 벽화에 아름다운 소리를 흐르게 하다- 『둔황·자비송』 제2악장 『구색록』의 성악 분석」, 김가기의 「중국 신예술음악의 민족 성악 창법 연구-탄둔 『둔황·자비송』 중 공린나가 노래한 『반야심경』을 중심으로」 등은 민족 성악, 원생태 창법, 녹음 기법 등의 측면에서 작품의 음향 표현을 고찰하였다. 이러한 연구들은 작품의 음향 구성 방식에 대한 중요한 시사점을 제공하였으나, 음색이 문화적 의미 생성에 어떠한 방식으로 참여하는지에 대해서는 충분한 논의가 이루어지지 않았다.

셋째, 문화 요소와 문화적 의미에 관한 연구이다. 유역범의 「탄둔 『둔황·자비송』의 문화 요소 연구」, 유해체의 「음악의 본원으로의 회귀-중서(中西) 문화 교류 속 『둔황·자비송』의 창작 분석」 등은 둔황 문화, 불교 사상, 중국 전통문화 및 중서 문화 교류의 관점에서 작품의 문화적 의미를 해석하였다. 이러한 연구들은 작품에 내재된 문화 자원의 출처를 밝히는 데 기여하였으나, 해당 요소들이 구체적인 음악 구조 속에서 어떻게 재조직되고 변형되는지에 대한 분석은 상대적으로 부족하다.

종합하면, 기존 연구는 작곡기법, 성악 표현, 문화적 의미 등 다양한 측면에서 「자비송」을 고찰해 왔다. 그러나 대부분의 연구는 음악 요소의 정리나 문화적 의미 해석에 머무르고 있으며, 불교 음향 재료가 작품 내부에서 어떠한 방식으로 재구성되어 새로운 구조적 기능을 획득하는지, 그리고 그것이 문화 정체성 형성에 어떠한 역할을 수행하는지에 대해서는 체계적인 논의가 부족한 실정이다.

3. 연구 목적

「자비송」의 의의는 불교 요소와 서양 음악 장르의 단순한 결합에 있는 것이 아니라, 불교 음향이 대규모 교향 합창 구조 안으로 진입하여 새로운 기능과 의미를 획득하는

과정에 있다. 특히 불교 독송, 민족 성악, 법구 음향과 같이 본래 종교 의례를 위해 사용되던 음향 재료가 어떠한 방식으로 주제 발전, 음색 조직 및 구조적 재구성을 통해 관현악의 구조적 재료로 전환되는가에 대해서는 보다 심층적인 논의가 요구된다.

이에 본 연구는 「자비송」에 나타난 불교 음향 재료를 연구 대상으로 삼고, 문화 혼종성 이론을 바탕으로 음악 분석 방법을 결합하여 불교 독송, 민족 성악, 법구 음향이 서양 교향 합창 장르 안에서 재구성되는 과정을 고찰하고자 한다. 이를 통해 서로 다른 문화 요소들이 음악 구조 안에서 어떠한 새로운 기능적 관계를 형성하는지, 그리고 그것이 어떠한 특정 문화적 지향을 드러내는 음향 특성으로 나타나는지를 규명하고자 한다. 또한 국제 비평과 수용 담론을 함께 검토함으로써 이러한 음향 실천이 문화 정체성 형성에 어떠한 방식으로 참여하는지를 살펴보고자 한다.

결국 「자비송」에 나타난 문화 혼종성은 중서 음악 요소의 단순한 병치가 아니라 서로 다른 음악 전통의 구조적 재구성과 전환 과정으로 이해될 수 있으며, 문화 정체성 역시 고정된 민족적 본질이 아니라 구체적인 음악 실천과 교차문화적 수용 과정을 통해 지속적으로 형성되는 것으로 볼 수 있다.

II. 문화 혼종성과 문화 정체성 형성

세계적 문화 교류가 심화되는 배경 속에서 독일 철학자 볼프강 벨슈(Wolfgang Welsch, 1946-)는 ‘초문화성(transculturality)’ 개념을 제시하고, 현대 문화가 이미 국민국가와 지역의 경계를 넘어 상호 침투하고 교직되는 네트워크 구조를 형성하고 있다고 보았다²⁾. 본 연구는 초문화성을 『둔황·자비송』이 탄생한 시대적 맥락으로 설정하는 한편, 문화 혼종성을 작품의 문화횡단적 음악 실천과 문화정체성 형성을 분석하기 위한 핵심 이론적 도구로 활용한다. 이를 통해 불교 음향 재료가 서양의 대규모 성악 장르 안에서 어떠한 새로운 조직 방식을 획득하는지, 나아가 그러한 재구성이 문화정체성 형성에 어떻게 참여하는지를 고찰하고자 한다.

1. 문화 혼종성 이론

문화 혼종성은 문화를 고정된 실체가 아니라 지속적인 접촉과 교류, 그리고 재구성의 과정 속에서 형성되는 역동적 현상으로 이해한다.

2) Welsch, Wolfgang(1999), “Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today,” in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London: Sage, 194-213.

호미 바바(Homi K. Bhabha, 1949-)는 『문화의 위치(The Location of Culture)』에서 ‘제3의 공간(Third Space)’³⁾ 개념을 제시하며, 서로 다른 문화가 단순히 융합되는 것이 아니라 협상과 재구성의 과정을 통해 새로운 의미를 생성한다고 설명하였다⁴⁾. 이 관점에서 혼종성은 문화 요소의 기계적 결합이 아니라 문화 관계가 새롭게 조직되는 과정으로 이해된다.

스튜어트 홀(Stuart Hall, 1932-2014)은 문화 정체성을 고정된 본질이 아니라 역사적 맥락과 문화적 차이 속에서 지속적으로 형성되는 결과로 보았다⁵⁾. 따라서 문화 혼종성은 문화 재료의 재구성뿐만 아니라 문화 정체성 형성의 중요한 조건이 된다. 한편, 네스토르 가르시아 칸클리니(Néstor García Canclini, 1939-)는 문화 혼종성을 지속적인 생성 과정으로 이해하였다⁶⁾. 그는 서로 다른 문화 전통이 상호 대체되는 것이 아니라, 상호작용 속에서 끊임없이 재구성되고 변형된다고 보았다.

본 연구는 문화 혼종성을 가치 판단의 개념이 아니라 분석 도구로 활용한다. 즉, 서로 다른 문화적 배경을 지닌 음향 재료가 하나의 음악 구조 안에서 어떠한 방식으로 재조직되고 새로운 기능을 획득하는지를 고찰하는 데 초점을 둔다.

2. 음악에서의 문화 혼종성과 문화 정체성

교차문화적 음악 창작에서 문화 혼종성은 단순한 음악 요소의 병치가 아니라 서로 다른 음악 조직 원리의 재구성을 의미한다. 특히 불교 독송, 진언의 반복, 법구 음향과 같은 불교 음향은 강한 문화적 속성과 독자적인 음향 구조를 지니고 있어 새로운 음악 맥락 속에서 새로운 구조적 기능을 획득할 수 있다.

탄둔에게 불교 음악은 외부의 이질적 문화가 아니라 중국 문화 전통의 일부이다. 불교는 오랜 역사적 전파와 토착화 과정을 거치며 중국 특유의 음향 문화를 형성해 왔다. 따라서 「자비송」에서 나타나는 불교 음향과 교향악단, 합창, 수난곡 장르의 결합은 서로 다른 음악 전통 사이의 협상과 재구성의 과정으로 이해할 수 있다.

프니나 베르브너(Pnina Werbner)는 세계화 시대의 문화 정체성이 다층적이고 유동

3) “제3의 공간”은 호미 바바가 제시한 중요한 개념이다. 그는 문화가 서로 분리되어 고립적으로 존재하는 것이 아니라, 서로 다른 문화가 교차하고 충돌하며 대화하는 과정에서 하나의 ‘중간 지대’가 생성된다고 보았다.

4) Bhabha, Homi K.(1994), *The Location of Culture*, London: Routledge, 36-39.

5) Hall, Stuart(1990), “Cultural Identity and Diaspora,” in Jonathan Rutherford, ed., *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart, 222-237.

6) García Canclini, Néstor(1995), *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 28.

적이며, 지속적인 문화 혼종 과정 속에서 재구성된다고 보았다⁷⁾. 이러한 관점에서 볼 때, 「자비송」에 나타난 문화 정체성 역시 고정된 민족적 본질이 아니라 음악 구조의 재구성 과 문화적 수용 과정을 통해 형성되는 결과라고 할 수 있다.

따라서 본 연구는 문화 혼종성을 불교 음향과 교향음악의 조직 원리 사이에서 이루어지는 구조적 재구성으로 이해하며, 문화 정체성은 이러한 음향 실천과 수용 과정을 통해 형성되는 것으로 파악한다.

III. 「자비송」의 혼종적 음향 실천

본 연구에서 말하는 ‘불교 음향’은 협의의 사찰 불교음악만을 의미하지 않는다. 이는 작품 속에서 불교 서사, 불교 의례성, 그리고 둔황 문화와 관련하여 조직된 음향 재료를 가리키며, 불경 독송, 진언적 반복, 호미와 원생태 창법(原生態唱法)⁸⁾, 싱잉볼과 목어 등 범구 음향을 포함한다.

1. 불교 음향의 성악적 재구성

「자비송」의 성악 체계는 단순히 서양 교향 합창 전통에만 기반을 두지 않는다. 작품은 독창, 중창, 혼성합창 등의 기본적인 성악 조직 방식을 유지하면서도 호미, 원생태 창법, 독송적 낭송 등 민족적·종교적 성격을 지닌 발성 방식을 도입한다. 전통적인 수난곡이 주로 벨칸토 창법을 통해 서사와 감정을 전달하는 것과 달리, 탄둔은 본래 민간 음악과 종교 의례의 맥락에서 사용되던 발성 방식을 대규모 교향 합창 구조 안에 재배치함으로써 새로운 음악적 기능을 부여한다.

1) 호미 음향의 재맥락화

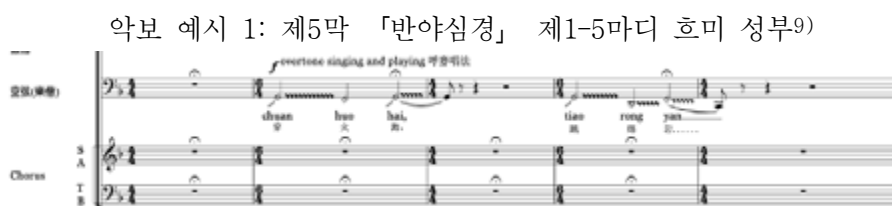
호미는 본래 몽골족 민간음악의 독특한 성악 양식으로, 지속되는 저음과 배음 공명의 결합을 특징으로 하며, 비교적 자유로운 리듬 속에서 주로 독립적인 가창 형태로 연행된다. 문화 혼종성 이론의 관점에서 볼 때, 문화적 요소는 새로운 문화적 맥락에 진입한 이후 기존의 기능을 그대로 유지하는 것이 아니라, 새로운 문화 체계 안에서의

7) Werbner, Pnina and Tariq Modood(1997), *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, London: Zed Books, 294.

8) 원생태 창법은 20세기 말 중국 민족성악 연구에서 제시된 창법으로, 일반적으로 벨칸토 창법 등 전문적인 성악 교육 체계의 훈련을 거치지 않은 상태에서 지방 민요, 전통 회곡 및 민족 전통 가창 양식의 특징을 비교적 온전하게 보존한 발성 방식을 의미한다. 그 특징으로는 자연스러운 발성, 자유로운 윤창(潤腔), 그리고 뚜렷한 지역적 음색을 들 수 있다.

협상과 재구성을 통해 새로운 문화적 의미를 형성한다. 따라서 『둔황·자비송』에 나타나는 호미는 몽골족의 전통적 가창 양식을 단순히 이식한 것이 아니라, 서양의 대규모 교향 합창 장르 안에서 새로운 구조적 전환을 거친 것으로 볼 수 있다.

제5막 「반야심경」에서 행음승(行吟僧)은 호미 가수에 의해 노래된다. 악보 예시 1에서 볼 수 있듯이, 제1-5마디의 호미 성부는 G음을 중심으로 지속적으로 전개되며, 배음 공명을 통해 D와 A 등의 음고 관계를 형성한다. 그 핵심 음고 구조는 G-D-A로 이어지는 연속적인 완전5도 관계에 기반한다. 이러한 완전5도 구조는 중국 오음 음계의 생성 논리와 내적 관련성을 지니며, 호미가 단순히 독특한 민족적 음색을 제시하는 데 그치지 않고 작품 전체의 선법적 공간 구축에도 참여하도록 한다.



선법적 측면에서 보면, 「반야심경」 제1-18마디에서 공현(空弦)의 호미 성부는 G음을 중심으로 하는 안정적인 음고 중심을 형성하며, 중심음은 명확하지만 기능화성은 약화된 선법 구조를 나타낸다. 즉, 음악은 서양 기능화성 체계에서와 같은 주-딸림화음 관계를 형성하지 않으며, 명확한 종지 또한 제시하지 않는다. 대신 지속음을 통해 선법적 안정성을 유지한다. 따라서 호미 성부의 지속음(drone)은 몽골 전통음악에서 지속음을 기반으로 하는 음향적 특성을 유지하는 동시에, 『자비송』에서는 교향악단의 전체 음향 구조 속으로 다시 편입되어 민족적 성음과 서양 교향음악의 음향 어법이 동일한 구조 안에서 상호 결합하도록 한다. 이는 호미의 선법적 기능이 전통 민속음악에서의 독립적인 음향 실천으로부터 교향합창 직조(texture) 안에서의 구조적 음향 자원으로 전환되었음을 보여준다. 또한 그 문화적 의미 역시 민속음악의 맥락을 넘어 대규모 교향합창의 음악적 맥락으로 다시 편입되었으며, 이는 문화 혼종성 이론이 강조하는 바와 같이 문화 요소가 새로운 맥락 속에서 재맥락화와 구조적 재구성을 거치는 과정을 잘 보여준다.

리듬적 측면에서 전통적인 호미는 비교적 자유로운 독송적 성격을 지니며, 속도와

9) 본 논문에 수록된 모든 악보 예시는 Tan Dun의 *Buddha Passion*(Full Score, 2018)을 바탕으로 연구자가 작성하였다.

박은 연주자에 의해 자율적으로 조절된다. 그러나 제5막 「반야심경」 제112-183마디에서 호미 성부는 고정된 박자와 관현악의 리듬 구조 안에 배치된다. 이 구간에서 악단의 템포는 $J=60$ 에서 $J=72$ 로 점진적으로 변화하며, 호미 성부 역시 이에 따라 동일하게 진행된다. 즉, 원래 자유로운 시간성을 지녔던 호미가 서양음악의 규격화된 시간 구조 안으로 재조직된 것이다.

화성적 측면에서 보면, 호미 성부는 더 이상 독립적인 선율로 존재하지 않고, 관현악단 및 합창과 수직적인 화성 관계를 형성한다. 공현(空弦)의 호미 성부는 주제를 제시하는 역할을 담당하며, 목관악기는 반음계적 밀집 음군(cluster)을 통해 불협화적인 화성 층위를 형성하고, 금관악기는 지속음을 저음으로 유지하여 ‘호미 주제층-목관 화성층-금관 저음층’으로 이루어진 3층 구조를 형성한다.

이와 같이 탄둔은 전통 민속음악의 독립적 성창 형식이었던 호미를 교향적 텍스처 속의 구조적 성부로 전환하였다. 따라서 호미의 기능은 단순히 민족적 음색을 제시하는데 머물지 않고, 선법 구조와 화성 조직, 나아가 작품 전체의 음악 구조 형성에 참여하는데 있다. 따라서 『자비송』에 나타나는 호미는 몽골 전통 가창 양식을 교향합창 안에서 단순히 재현한 것이 아니라, 대규모 교향합창 장르 안에서 음향적 기능과 문화적 의미가 새롭게 재구성되었으며, 나아가 작품의 문화횡단적 문화정체성 형성 과정에도 중요한 역할을 수행한다.

2) 원생태 창법과 합창 직조

호미와 달리, 원생태 창법은 중국 민요에서 나타나는 ‘의자행강(依字行腔)¹⁰⁾’과 ‘음수강전(音隨腔轉)¹¹⁾’의 가창 특성을 주로 유지하며, 선율에서는 활음(glissando)과 장식음을 광범위하게 활용한다. 문화 혼종성 이론의 관점에서 볼 때, 이러한 민족 성음은 서양 교향합창 장르에 도입된 이후에도 원래의 민요 가창 기능을 그대로 유지하는 것이 아니라, 새로운 음악적 맥락 속에서 재조직과 의미 전환의 과정을 거친다. 따라서 『자비송』에 나타나는 원생태 창법은 중국 민족 성악의 음향적 특성을 구현할 뿐만 아니라, 민족 성음이 문화횡단적 음악 실천 속에서 재맥락화되는 과정을 보여주는 사례이기도 하다.

제5막 「반야심경」에서 서역 여인은 원생태 여성 성악가에 의해 표현된다. 악보

10) ‘의자행강(依字行腔)’은 중국 전통 성악에서 선율의 전개가 중국어의 성조, 발음 및 어의(語義)를 기반으로 이루어져, 가사와 선율이 긴밀하게 대응하도록 하는 창법 원리를 의미한다.

11) ‘음수강전(音隨腔轉)’은 음고와 선율선이 성악적 선율의 흐름과 운강의 변화에 따라 자연스럽게 전개되는 창법 원리를 의미하며, 활음(glissando), 앞꾸밈음(appoggiatura), 장식음 등 다양한 운강 기법을 통해 민족적 특색이 두드러진 선율을 형성하는 것이 특징이다.

예시 2에서 볼 수 있듯이, 제14마디부터 시작되는 선율은 오음 음계를 기반으로 하며, 2도 순차진행을 중심으로 하면서도 4도와 5도의 도약진행이 부분적으로 나타난다. 또한 선율 곳곳에 글리산도와 장식음이 사용되어 중국 민요 특유의 시감새적 특징¹²⁾을 유지하고 있다.

그러나 이러한 지역 민요의 특징을 지닌 선율 어법은 독립적인 민요로 제시되는 것이 아니라, 교향합창의 직조 안에서 인물 형상화와 극적 서사를 구현하는 기능을 수행한다. 따라서 민족 성음은 본래의 음향적 특성을 유지하는 동시에, 음악적 기능이 새로운 음악적 맥락 속에서 재맥락화되고 구조적으로 재구성되었다.



2. 불교 음향의 기악적 재구성

「자비송」의 기악 편성은 서양 교향악단을 기본으로 하면서, 여기에 티베트 싱잉볼(Tibetan Singing Bowl)¹³⁾, 목어(Fish Block)¹⁴⁾, 티베트 이중 심벌즈(Large Tibetan Double Cymbals)¹⁵⁾, 중국 북, 반탄비파¹⁶⁾, 해금(奚琴)¹⁷⁾ 등 불교 의례와 관련된 악기를 추가하고 있다. 이러한 악기들은 단순한 장식적 음색 재료로 사용되는

12) ‘강화(腔化) 특성’은 중국 전통 회곡의 창강(唱腔)과 민요 가창에서 골격선율을 기반으로 활음(glissando), 앞꾸밈음(appoggiatura), 장식음 및 음고의 유동적 변화 등을 활용하여 선율선을 장식하고 변형하는 음악적 특징을 의미한다. 이러한 기법은 언어의 운율을 더욱 자연스럽게 반영하는 동시에, 지역적 음색과 정서적 표현력을 강화하는 역할을 한다.

13) 티베트 싱잉볼은 티베트 불음완 또는 경(磬)으로도 불리며, 타격과 마찰의 두 가지 방식으로 연주된다. 하나는 망치로 경을 두드려 음향을 내는 방식이고, 다른 하나는 손잡이가 달린 고대를 불음완 가장자리에서 회전시키며 마찰을 통해 ‘웅’ 하는 지속음을 발생시키는 방식이다.

14) 목어는 동아시아 불교에서 널리 사용되는 목제 타악기로, 형태는 어형 또는 원형이 일반적이다. 채로 타격하여 음을 내며, 경문을 염송할 때 낭송의 박과 속도를 유지하는 기능을 담당하여 불교 염송 의례에서 핵심적 리듬 악기로 활용된다.

15) 티베트 이중 심벌즈는 두 개의 금속 원반으로 이루어진 티베트 불교 타악기로, 서로를 충돌시켜 음향을 발생시키는 방식으로 연주된다. 그 소리는 강한 음향과 비교적 긴 잔향을 특징으로 하며, 주로 사찰 법회나 북·심벌 중심의 불교 의식 음악에서 사용되어 리듬을 강조하고 의례적 음향 효과를 강화하는 기능을 수행한다.

16) ‘반탄비파’는 비파 연주에서 나타나는 특정한 연주 자세를 가리키며, 연주자가 악기를 몸의 측면 또는 후면으로 반대 방향으로 감아 들고 연주하는 방식이다. 이는 둔황 벽화에서 빈번히 확인되며, 이후 고대 궁정 및 둔황 악무의 이미지를 상징적으로 환기하는 대표적 도상으로 자리 잡았다.

17) 해금은 중국 고대 북방 민족의 현악기로, 호금 계열의 초기 형태 가운데 하나이다. 일반적으로 말춤을 활로 사용하고 가죽을 공명판으로 삼으며, 음색은 거칠고 서사적 성격이 강해 초원 지역의 의례와 가무에서 널리 활용되었다.

것이 아니라, 음색 조직, 시간 구조, 주제 전개 등의 차원에서 작품 전체의 교향적 구조 속에 통합된다.

1) 불교 법구의 구조적 전환

전통적인 불교 의례에서 싱잉볼은 주로 명상, 독경, 그리고 의식의 전환 과정에서 사용되며, 지속적인 공명 공간을 형성하는 기능을 수행한다. 따라서 일반적으로 선율 전개나 화성 진행을 담당하지 않는다. 악보 예시 3에서 볼 수 있듯이, 제1막 「보리수」의 도입부에서는 싱잉볼이 활 마찰(arco) 주법을 통해 지속음을 생성하며, 현악기의 룡톤과 결합하여 개방적인 음향 배경을 형성한다. 이 시점에서 관현악은 명확한 으뜸화음-딸림화음(Tonic-Dominant) 관계를 구축하지 않고, 지속음을 중심으로 정적인 음향 공간을 조성한다. 싱잉볼에서 발생하는 지속적인 배음은 화성 진행의 방향성을 약화시키며, 청취의 중심을 화성적 운동에서 음색적 공명으로 이동시킨다. 음고 조직의 측면에서 볼 때, 싱잉볼은 특정한 조성 기능을 제공하지 않으며, 오히려 지속적인 공명을 통해 주제 음역의 안정성을 강화하는 역할을 수행한다. 이를 통해 『자비송』의 싱잉볼은 더 이상 전통적인 불교 의례에서 독경의 시작을 알리거나 의례 절차의 전환을 지시하는 기능을 수행하지 않으며, 교향악적 음향 직조(texture)의 중요한 구성 요소로서 선법적 공간과 음향적 층위의 형성에 참여하고 있음을 알 수 있다. 이러한 변화는 불교 법구가 문화횡단적 음악 실천 속에서 재맥락화되는 양상을 보여준다. 즉, 그 기능이 종교적 실천을 조직하는 의례적 기능에서 음악 구조를 조직하는 구조적 기능으로 전환된 것이다.

악보 예시 3. 제1막 「보리수」 제10마디

The image shows a musical score for four Tibetan Singing Bowls and one Percussion part. The top staff is labeled 'Tibetan Singing Bowl (arco)' and contains a single note with a long horizontal line indicating it is sustained. The second staff is labeled 'Perc.' and contains a single note. The third and fourth staves are also labeled 'Tibetan Singing Bowl (arco)' and contain single notes with long horizontal lines. The fifth staff is labeled 'Tibetan Singing Bowl (arco)' and contains a single note with a long horizontal line. The score is for measure 10 of Act 1 'Borису'.

이후 등장하는 불경 주제는 오음음계적 선율 소재를 바탕으로 전개되며, 관현악은 주제음을 중심으로 지속음 배경을 형성한다. 이 시점에서 싱잉볼은 더 이상 의례적 기물이 아니라, 불교적 주제와 교향적 텍스처를 연결하는 중요한 매개체로 기능한다. 즉,

그 기능은 종교 의례에서의 음향적 역할로부터 교향 구조 안에서의 음색적 중심축으로 전환된다. 불교 법구는 더 이상 종교 의례 자체를 수행하기 위한 도구에 머무르지 않고, 교향합창이라는 새로운 음악적 맥락 속에서 음향의 연결, 공간의 형성, 그리고 음악 구조의 조직이라는 새로운 기능을 수행한다. 이러한 기능의 전환은 불교 법구의 재맥락화를 보여주는 동시에, 문화 혼종성 이론이 강조하는 것처럼 문화 요소들이 문화횡단적 협상 과정을 통해 새로운 의미를 획득하는 의미 재구성의 과정을 잘 드러낸다.

싱잉볼 이외에도 목어, 워터폰(Waterphone)¹⁸⁾, 그리고 다양한 특수 타악기들은 작품 전반에서 극적 전개를 촉진하는 기능을 수행한다. 제1막 제110마디에서 목어는 규칙적인 리듬 패턴으로 등장하며, 저음 현악기의 지속음과 수직적으로 결합한다. 전통적인 불교 의례에서 목어는 독경의 박과 속도를 유지하는 역할을 담당하며, 그 규칙적인 타격은 강한 의례적 성격을 지닌다. 그러나 「자비송」에서는 목어의 반복적 리듬이 현악기의 지속음과 결합하여 안정적인 시간 구조를 형성하고, 성악 선율은 이러한 배경 위에서 전개된다. 이로써 본래 종교 의례를 위해 사용되던 리듬은 음악적 시간을 조직하는 중요한 구조적 요소로 전환된다.

이러한 음향은 선율 주제를 제시하는 기능을 담당하지 않으며, 오히려 음악에 선 수행 공간과 유사한 청각적 경험을 형성한다. 이로써 그 의미는 악기 자체의 물질성을 넘어 교향음악의 중요한 음향 자원으로 기능하게 된다. 다시 말해, 불교 법구는 더 이상 선율을 담당하는 역할에 머무르지 않고, 교향적 음향 구조의 구성과 조직에 적극적으로 참여한다. 이러한 과정은 『자비송』이 불교 의례의 음향을 단순히 재현한 것이 아니라, 불교 법구와 현대 오케스트라 사이의 관계를 새롭게 재구성함으로써 불교 음향이 새로운 문화적 맥락 속에서 새로운 구조적 기능과 문화적 의미를 획득하도록 했음을 보여준다. 이는 문화 혼종성 이론이 강조하는 바와 같이, 문화 요소가 문화횡단적 협상 과정을 통해 새로운 의미와 형식을 끊임없이 생성하는 생성적 특성을 잘 드러낸다.

18) 워터폰(waterphone)은 미국의 악기 제작자 리처드 워터스(Richard Waters)가 1960년대 후반에 개발한 비정음(非定音) 타악기이다. 이 악기는 금속 공명판, 중앙의 원통형 공명체, 그리고 공명판 가장자리에 길이와 굵기가 서로 다른 금속 막대를 용접하여 만든 구조로 이루어져 있으며, 공명체 내부에는 소량의 물을 넣을 수 있다. 연주자는 일반적으로 활로 금속 막대를 마찰하거나 말렛으로 공명판을 타격 또는 마찰하며, 연주 중 악기를 흔들어서 내부의 물을 흐르게 함으로써 공명 상태와 음고 분포를 변화시킨다. 이 과정에서 지속적인 진동과 유동적인 음고 변화, 그리고 불협화적 배음이 결합된 독특한 음향이 생성된다. 워터폰은 공허하고 신비로우며 예측하기 어려운 음색적 특성으로 인해 신비롭고 부유하는 듯한, 혹은 초현실적인 음향 공간을 조성하는 데 자주 활용된다. 『자비송』에서 워터폰은 생명의 유동성과 무상성을 상징하는 음향적 매개체로 기능한다.

2) 전통 악기와 교향적 주제 발전

불교 법구가 주로 음색적·구조적 기능을 수행하는 것과 달리, 둔황 벽화에 나타나는 반탄비파와 해금은 작품에서 보다 뚜렷한 주제적 기능을 담당한다. 악보 예시 4에서 볼 수 있듯이, 제3막 「천수천안」의 제37마디에서는 황제 성부와 비파가 주제 선율을 함께 제시하며, 목관 성부는 오보에, 클라리넷, 그리고 잉글리시 호른을 통해 악박에서 장식적인 음형을 삽입한다. 이 선율은 오음음계적 틀 위에 구축되어 있으며, 중심 음은 궁(宮)·상(商)·각(角)의 세 음급을 중심으로 전개된다. 선율 진행은 주로 2도와 3도의 순차 진행으로 이루어지며, 부분적으로 완전4도와 완전5도의 도약 진행이 나타난다. 순차진행을 중심으로 한 선율은 악구 전개의 연속성과 가창성을 유지하며, 부분적으로 나타나는 4도와 5도의 도약진행은 악구의 전환 지점에서 강조 효과를 형성하여 주제 제시의 극적 긴장을 더욱 고조시킨다. 이와 동시에 오음음계 선법을 기반으로 하고 순차진행을 중심으로 전개되는 이러한 선율 조직 방식은 중국 전통음악의 선율적 사고를 유지함으로써, 민족적 선율이 작품의 문화정체성 형성을 위한 중요한 음향적 매개체로 기능하도록 한다. 수 마디 후에는 동일한 주제가 비파에서 현악기로 이관되어 계속 발전하는데, 선율 재료는 그대로 유지되는 반면 연주 매체만 변화한다. 이러한 처리 방식은 오음음계 선율을 민족 악기의 음향에서 교향악의 전개 과정으로 자연스럽게 확장시키며, 민족적 선율 재료와 서양 교향악 작법 사이의 유기적인 연계를 실현한다.

악보 예시 4. 제3막 「천수천안」 제37-43마디

몇 마디 이후 동일한 주제는 현악 성부로 이관되어 지속적으로 발전하며, 비파는 점차 선율 제시의 전면에서 물러난다. 이러한 전개 과정에서 비파는 단순히 민족적 음색을 제공하는 역할에 머무르지 않고, 주제 제시의 매개체로 기능한다. 그러나 주제가 관현악 성부로 이관되면서 선율은 서양 교향악의 발전 논리 속에서 재구성되고 확장된다. 다시 말해, 전통 악기는 주제의 최초 제시에 참여하지만, 이후의 발전 과정은 교향악단이 담당함으로써 민족 악기의 선율 어휘가 서양 관현악의 주제 발전 구조 안으로

편입된다.

이러한 작곡 방식은 전통 악기를 독립적인 민족 음악의 재현 수단으로 사용하는 것이 아니라, 교향적 주제 발전 과정의 일부로 기능하도록 재배치하는 특징을 보여준다. 그 결과 전통 악기의 음색과 오음음계적 선율 소재는 서양 관현악의 발전 기법과 결합되며, 주제 차원에서의 혼종적 협상 관계를 형성하게 된다.

만약 민족 악기의 교향 구조로의 편입이 일종의 일방적인 수용 과정으로 이해될 수 있다면, 「자비송」의 더욱 중요한 특징은 서양 관현악 자체 또한 음색적 전환을 경험한다는 점에 있다. 작품에서는 콜 레노(col legno), 술 폰티첼로(sul ponticello), 글리산도(glissando), 인공 배음(artificial harmonics), 극고음 주법, 그리고 팀파니 위에 놓인 심벌즈를 활로 마찰하는 연주 기법 등 다양한 특수 주법이 빈번하게 사용된다. 예를 들어 제1막에서 작곡가는 팀파니 위에 올려진 심벌즈를 활로 문지르는 동시에 페달 글리산도(pedal glissando)를 병행하도록 지시한다. 이때 생성되는 음색은 전통적인 심벌즈의 음향과도, 일반적인 팀파니의 음향과도 구별되며, 오히려 티베트 불교 법구가 만들어 내는 지속적 공명 효과에 더욱 가깝다.

이와 같이 민족 악기가 서양 관현악 구조 안으로 편입되는 동시에, 서양 관현악 역시 민족 악기의 음향 세계를 향해 전환된다. 따라서 「자비송」에 나타나는 기악적 혼종성은 민족 악기와 서양 관현악이 단순히 병치되는 현상으로 설명될 수 없으며, 서로 다른 음악 체계가 구조적 차원에서 재구성되는 과정으로 이해되어야 한다. 한편으로 티베트 싱잉볼, 목어, 워터폰(Waterphone), 비파, 해금과 같은 민족 악기들은 기존의 종교적·민속적 맥락에서 벗어나 교향적 주제 전개, 리듬 조직, 그리고 극적 서사의 전개 과정에 참여함으로써 새로운 구조적 기능을 획득한다. 다른 한편으로 서양 관현악단은 특수 주법을 통해 기존의 음색적 특성을 변화시키고, 법구의 공명, 민족 악기의 음향, 그리고 자연의 소리를 모방할 수 있는 새로운 음색 자원을 형성한다. 따라서 『자비송』에서 나타나는 문화 혼종성은 동양 음악을 서양 교향악 체계 안으로 일방적으로 편입하는 데 있는 것이 아니라, 서로 다른 두 음악 체계가 지속적인 협상과 상호작용을 거치는 과정에서 각각 구조적 조정과 변화를 이루어 새로운 문화형단적 음향 관계를 형성하는 데 그 의미가 있다.

민족 악기의 역할은 작품에 이국적인 색채를 부여하기 위한 장식적 요소에 머무르지 않으며, 작품 전체의 구조를 구성하는 중요한 원리로 기능한다. 따라서 『자비송』의 관현악법은 민족 악기와 서양 교향악단이 주제 발전, 음색 조직, 그리고 구조적 기능의 세 차원에서 지속적으로 상호 재구성되는 과정으로 이해할 수 있다. 이러한 지속적인

협상과 재구성의 과정 속에서 민족 악기는 기존의 문화적 맥락을 넘어 새로운 교향적 기능을 획득하고, 서양 교향악단 역시 전통적인 음향적 경계를 확장한다. 이와 같이 두 음악 체계는 상호 재맥락화와 구조적 재구성을 통해 새로운 문화횡단적 음향 구조를 공동으로 형성한다. 이러한 구조적 상호 재구성은 『자비송』의 음악 실천에서 문화 혼종성이 구체적으로 구현되는 양상을 보여주며, 나아가 작품의 문화횡단적 문화정체성 형성에도 중요한 역할을 한다.

3. 불교 음향의 주제화 재구성

음고 조직의 측면에서 볼 때, 「자비송」의 주제 소재는 불교 음악의 선율을 직접적으로 이식한 것이 아니라, 불교 음향의 특징을 유지하면서도 교향음악의 주제 발전 기법을 통해 재구성된 결과물이라 할 수 있다. 작품에 등장하는 ‘불경 주제’와 ‘대비주 주제’는 모두 불교 문화적 맥락에서 유래하였으나, 작품 속으로 편입된 이후에는 종교 의례에서의 독송 행위를 재현하는 기능을 넘어 전곡의 구조를 조직하는 핵심적 음악 소재로 기능한다.

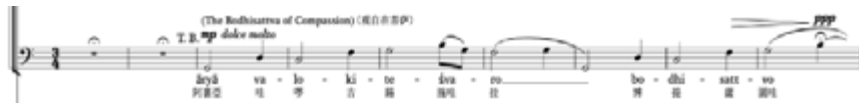
1) 불경 주제의 발전

제1막의 시작 부분에 제시되는 불경 주제는 작품 전체를 관통하는 가장 중요한 핵심 소재를 구성한다. 악보 예시 5에서 볼 수 있듯이, 이 주제는 G음을 중심으로 하여 전개되며, D-G-C로 이어지는 연속적인 완전4도 관계를 기초로 형성된다. 이후 음열은 D-G-C-F-B로 확장되며 보다 넓은 음고 구조를 형성한다. 전통적인 장·단조 주제가 으뜸음과 딸림음의 기능적 관계를 통해 조성 중심을 형성하는 것과 달리, 이 음열은 연속적인 4도 음정의 적층을 통해 G음을 중심으로 하는 음고 공간을 형성한다. 여기서 주목할 점은 D-G-C-F-B 음열 자체가 전통적인 오음음계의 고정된 음급 배열을 구성하는 것은 아니라는 점이다. 오히려 이는 연속적인 4도와 5도 관계에 기반한 중국 전통음악의 ‘오도상생(五度相生)’에 의한 음고 조직 원리에서 비롯된 생성 논리를 반영한다.

작품의 도입부에서 현악기는 지속적인 G음을 유지함으로써 안정적인 음향 공간을 형성한다. 이러한 배경 위에서 주제 음고는 G음을 중심으로 상행 및 하행 4도 관계를 통해 점진적으로 확장되며 전개된다. 그 결과 불경 주제는 전통적인 선율 진행보다는 독경 음조가 지속적으로 확장되는 것과 유사한 음향적 특징을 나타낸다. 즉, 주제의 발전은 화성적 긴장과 해결의 논리에 의존하기보다는 중심음을 둘러싼 음고 공간의

점진적 확장을 통해 이루어지며, 이를 통해 불교 독경이 지닌 지속성과 순환성을 교향적 주제 구조 안에서 재구성하고 있다.

악보 예시 5. 제1막 「보리수」 제1-9마디



더욱 중요한 점은 이러한 주제가 제1막에만 머무르지 않고, 이후 각 막에서 지속적으로 압축·확장·재조직된다는 데 있다. 제1막 제50마디에서는 불경 주제가 A궁조식(宮調式) 위에서 첫 번째 변형을 이루는데, 기존의 완전5도 음정 관계는 완전12도로 확장되고, 원래의 4+4마디 악구 구조는 1+1+1+1의 리듬 조직으로 압축되면서 새로운 주제 형태를 형성한다. 또한 제4막 「선원」에 등장하는 육조(六祖) 주제는 불경 주제의 핵심 음고 관계를 유지한 채, 음정의 축소와 리듬 변형을 통해 새로운 선율 윤곽을 형성한다. 이어 제5막 「반야심경」에서는 주제가 다시 D-G-C로 이루어진 4도 구조로 회귀하며, 현악기의 지속음과 순차진행(sequence)을 통해 더욱 강화된다. 이러한 점에서 육조 주제와 「반야심경」 주제는 독립적으로 생성된 선율이라기보다, 불경 주제로부터 지속적으로 파생·변형된 서로 다른 형태로 이해할 수 있다.

이와 같은 발전 과정은 불경 주제가 작품에서 일반적인 선율 소재 이상의 기능을 수행하고 있음을 보여준다. 즉, 이 주제는 서양 교향음악에서의 순환 주제(cyclic theme) 혹은 고정악상(idée fixe)에 가까운 역할을 담당한다. 각 막에서 나타나는 주제는 리듬, 음역, 조식의 측면에서 끊임없이 변화하지만, 그 핵심적인 음고 관계는 지속적으로 유지된다. 또한 이러한 음고 구조는 작품 전반에 걸쳐 반복적으로 재현되며, 전체 형식을 조직하는 중요한 구조적 원리로 작용한다. 다시 말해, 불경 주제는 제1막의 음악적 내용을 구성하는 데 그치지 않고, 이후 등장하는 여러 주제의 생성과 변형을 규정하는 근본적인 논리를 제공한다.

2) 대비주(大悲咒) 19) 주제의 발전

악보 예시 6에서 볼 수 있듯이, 제1막 제78마디에서는 대비주 주제가 산스크리트어 독송 형식으로 C상조식(商調式)²⁰⁾ 위에 제시된다. 이 선율은 동일 음의 반복, 순차

19) 「대비주」는 불교 의례에서 기복(祈福), 참회(懺悔), 재액 소멸(消災), 천도(薦度) 등의 의식에 널리 사용되며, 중요한 종교의례적 기능을 수행한다.

20) 중국 전통 오음 선법은 궁(宮), 상(商), 각(角), 치(徵), 우(羽)의 다섯 가지 기본 선법으로 구성되며,

진행, 그리고 2도와 3도 음정의 결합을 중심으로 구성되며, 2/4박자와 3/4박자가 교차하는 리듬 조직을 사용한다. 이러한 음고 진행 방식은 중심음을 둘러싸고 반복적으로 음을 읊조리는 전통 불교 독경의 선율적 특징과 유사성을 보인다. 그러나 이 소재는 교향적 구조 안으로 편입되면서 점차 본래의 독경 기능에서 벗어나게 되며, 성부 확장, 합창 직조의 강화, 그리고 리듬 변형을 통해 새로운 구조적 기능을 획득한다.

악보 예시 6. 제1막 「보리수」 제78-89마디



제1막 제90마디에서는 독창으로 제시되었던 대비주 주제가 4성부 합창으로 확장되면서 음향 밀도가 현저하게 증가한다. 이후 여러 막에 걸쳐 이 주제는 지속적으로 변형·재현되며, 불경 주제와 상호 호응하거나 대조를 이루는 관계를 형성한다. 그 결과 두 주제는 독립적으로 존재하는 선율 소재가 아니라, 작품 전체를 조직하는 이중 주제 체계(double thematic system)의 핵심 축으로 기능하게 된다.

특히 불경 주제가 비교적 안정적인 음고 구조와 지속적인 음정 관계를 바탕으로 작품의 통일성을 형성한다면, 대비주 주제는 보다 유동적인 리듬 조직과 독경적 선율 진행을 통해 음악의 서사적 긴장과 변화를 담당한다. 따라서 두 주제는 단순한 병렬 관계가 아니라 상호 보완적인 구조를 형성하며, 작품 전체의 주제 발전을 이끄는 중요한 원리로 작용한다.

이러한 점에서 대비주 주제 역시 종교 의례에서 사용되는 독경 선율을 그대로 재현한 것이 아니라, 교향적 주제 발전의 논리 속에서 재구성된 결과물로 이해할 수 있다. 즉, 불교 독경에 내재된 음고 조직과 리듬적 특성은 유지되지만, 그 기능은 종교적 수행행위의 재현에서 벗어나 작품 전체의 형식과 서사를 조직하는 구조적 요소로 전환된다. 결과적으로 불경 주제와 대비주 주제는 서로 다른 성격을 유지하면서도 지속적인 변형과 재현을 통해 전곡의 통일성과 다양성을 동시에 형성하며, 「자비송」의 혼종적 음향

각 선법의 명칭은 서로 다른 중심음을 기준으로 한다. 예를 들어 C궁선법(C-D-E-G-A)을 기준으로 할 경우, C상선법의 음급은 D-E-G-A-C로 이루어지며, 동일한 오음음계를 D음을 중심으로 운용하는 선법이다. 이러한 선법 개념은 서양의 교회선법(mode)이나 장·단조 조성 체계와는 서로 다른 음고 조직 원리에 기초하고 있다.

구조를 지탱하는 핵심적인 주제 소재로 기능한다.

전통적인 불교 독송은 본래 종교 의례를 수행하기 위한 기능을 지녔으나, 『자비송』에서는 이러한 음향적 특성이 주제 제시, 동기 발전, 구조적 변형, 그리고 악장 전반을 관통하는 음악적 재료로 재조직된다. 이로써 불교 음향은 더 이상 종교적 분위기를 조성하기 위한 장식적 요소에 머무르지 않고, 작품 전체의 구조를 생성하는 중요한 원리로 기능하게 된다. 다시 말해, 탄둔은 불교 독송을 단순히 교향음악에 이식한 것이 아니라, 이를 서양 교향음악의 주제 발전 논리 속에서 새롭게 재맥락화하고 재구성함으로써 본래 종교 의례에 속했던 음향 자원이 새로운 음악 구조적 의미를 획득하도록 하였다. 따라서 불교 음향은 종교 의례를 수행하는 기능에서 작품의 구조와 음악적 서사를 조직하는 음악 구조적 기능으로 전환된다.

문화 혼종성의 관점에서 볼 때, 「자비송」에 나타나는 혼종성은 불교 음악 요소와 서양 교향악단이 단순히 병치되는 현상으로 설명될 수 없다. 오히려 그것은 불교 음향이 의례적 소재로부터 구조적 소재로 전환되는 과정을 통해 실현된다. 본래 불교 의례 전통에 속했던 독경 음조는 교향음악의 맥락 속에서 주제 발전의 기능을 부여받으며, 반대로 서양 교향음악의 주제 변형, 순환 구조, 그리고 동기 발전 기법은 불교적 소재를 조직하고 발전시키는 중요한 수단으로 활용된다. 이와 같이 불교 음향은 더 이상 문화적 기원을 보여주는 요소에 머무르지 않고, 작품 전체의 구조를 조직하는 중요한 음악적 자원으로 기능한다. 이러한 과정에서 문화 혼종성은 불교 의례의 음향이 교향음악의 맥락 속에서 재맥락화되는 과정으로 구체화된다. 불교 음향은 장식적인 문화 요소로 존재하는 것이 아니라, 성악, 기악, 그리고 주제 재료라는 세 가지 차원을 통해 작품의 구조에 편입되어 교향적 음향 구조를 구성하는 중요한 요소로 작용한다. 따라서 『자비송』에서 불교 음향의 의미는 불교 문화의 음향적 특징을 유지하는 데에만 있는 것이 아니라, 주제 발전, 구조 조직, 그리고 교향적 직조(texture)의 형성을 통해 작품 전체의 문화정체성 형성에 적극적으로 참여한다는 점에 있다. 이처럼 종교 의례의 음향이 교향적 구조 재료로 지속적으로 재구성되는 과정은 문화 혼종성 이론이 강조하는 바와 같이, 문화 요소가 문화횡단적 협상과 재맥락화의 과정을 거치면서 새로운 의미를 끊임 없이 생성하는 생성적 특성을 잘 보여준다.

IV. 국제 비평과 문화 정체성의 형성

스튜어트 홀(Stuart Hall)은 문화 정체성이 선형적으로 주어진 본질적 속성이 아니

라, 역사적 경험과 문화적 재현, 그리고 사회적 수용 과정 속에서 지속적으로 형성되는 결과라고 설명하였다. 앞서 제3장에서 살펴본 바와 같이, 「자비송」에 나타나는 불교 음향은 단순한 장식적 문화 요소가 아니라 주제 발전, 음색 조직, 그리고 구조적 재구성을 통해 교향음악의 구조 안으로 편입되며 식별 가능한 혼종적 음향 구조를 형성한다. 그러나 문화 정체성은 작품 내부의 창작 과정만으로 완성되는 것이 아니라, 작품이 유통되고 수용되는 과정에서 지속적으로 명명되고 해석됨으로써 비로소 구체화된다. 따라서 이러한 음향이 국제 비평 담론 속에서 어떠한 방식으로 이해되고 문화적 의미를 부여받는지 살펴볼 필요가 있다.

2018년 드레스덴 음악제 초연 이후 「자비송」은 유럽과 미국의 주요 언론 및 클래식 음악 비평계로부터 지속적인 관심을 받아 왔다. 국내 연구가 주로 둔황 문화, 불교 사상, 그리고 작곡 기법에 주목해 온 것과 달리, 국제 비평은 이 작품을 문화적 재현과 교차문화적 소통의 관점에서 이해하는 경향을 보인다.

『Financial Times』는 「자비송」을 불교 서사, 둔황 문화, 그리고 대규모 교향 전통이 결합된 작품으로 평가하면서, 특히 작품이 드러내는 “Eastern spirituality(동양적 영성)”를 강조하였다²¹⁾. 이 비평에서 관심의 대상은 불경 주제가 어떠한 방식으로 변형되어 전곡의 구조를 조직하는가에 있지 않으며, 불교 법구가 교향적 텍스처 속에서 어떠한 기능을 수행하는가에도 있지 않다. 오히려 이러한 음향이 어떠한 방식으로 ‘동양적 문화’를 상징하는 소리로 인식되는가에 초점이 맞추어져 있다.

『The Guardian』 역시 작품을 논의하는 과정에서 “Buddhist”, “ritual”, “spiritual”과 같은 용어를 반복적으로 사용하며, 작품이 지닌 종교적 의례성과 정신성을 강조하였다²²⁾. 이는 국제적 수용 맥락에서 불교 음향이 더 이상 단순한 음악적 소재가 아니라, 동양 문화와 정신적 전통을 상징하는 중요한 기호로 이해되고 있음을 보여준다.

한편 미국 언론은 「자비송」을 보다 적극적으로 교차문화적 창작의 관점에서 해석하는 경향을 보인다. 『Los Angeles Times』는 탄둔이 “westernizing Asian melodies and easternizing Western instruments(아시아 선율을 서양화하고 서양 악기를 동양화하는 방식)”을 통해 독특한 음악 언어를 구축하였다고 평가하였다²³⁾. 이러한 평가는 작품에 나타난 문화 혼종성에 대한 비평가들의 인식을 잘 보여준다. 즉, 「자

21) Pritchard, Stephen(2018), “Tan Dun’s *Buddha Passion*, Barbican, London — Review,” *Financial Times*, November 5, 2018, 접속일: 2025. 11. 5.

22) Maddocks, Fiona(2023), “*Buddha Passion* Review — Tan Dun’s Message of Love and Compassion Opens EIF in Spectacular Style,” *The Guardian*, August 6, 2023, 접속일: 2025. 11. 5.

23) Swed, Mark(2019), “Review: Tan Dun’s *Buddha Passion* Receives Its U.S. Premiere with L.A. Phil,” *Los Angeles Times*, February 11, 2019, 접속일: 2025. 11. 5.

비송」은 단순히 중국 음악이나 서양 음악 가운데 어느 한 범주에 속하는 작품으로 이해되지 않으며, 서로 다른 문화 자원이 재구성되고 전환되는 과정에서 형성된 결과물로 인식되고 있다.

2023년 음반 발매 이후에는 OperaWire와 The Classic Review를 비롯한 여러 클래식 음악 전문 매체들이 「자비송」을 “cross-cultural work(교차문화 작품)”, “hybrid work(혼종적 작품)”, 그리고 “East-West dialogue(동서양의 대화)”를 대표하는 사례로 규정하였다. 비록 이러한 평가가 서로 다른 국가와 매체에서 제시된 것이지만, 불교 문화, 둔황 전통, 중국적 음향, 그리고 교차문화적 소통을 작품 이해의 핵심적인 키워드로 제시한다는 점에서는 공통된 특징을 보인다.

홀의 정체성 이론에 따르면, 문화 정체성은 주체의 자기 표현만을 통해 형성되는 것이 아니라 타자의 시선과 명명을 통해서도 지속적으로 구성된다. 이러한 관점에서 볼 때 「자비송」의 문화 정체성 형성은 이중적인 과정을 통해 이루어진다. 한편으로 작품 내부에서는 불경 주제, 대비주 주제, 민족적 성감(聲腔), 그리고 불교 법구의 음향이 구조적으로 재구성되면서 식별 가능한 혼종적 음향 구조를 형성한다. 다른 한편으로 국제 비평은 이러한 음향을 “동양적 영성”, “불교 의례”, “교차문화”와 같은 담론을 통해 지속적으로 해석하고 명명한다. 바로 이러한 수용과 해석의 과정 속에서 「자비송」은 점차 중국 문화를 대표하는 하나의 문화적 표상으로 이해되기 시작한다.

결국 「자비송」의 문화 정체성은 어떠한 본질주의적 민족성으로부터 자연스럽게 주어지는 것이 아니며, 단순히 작곡가 개인의 문화적 배경으로부터 환원될 수도 없다. 오히려 그것은 작품 내부에서 이루어지는 혼종적 음향 실천과 외부에서 이루어지는 국제적 수용 및 해석이 상호작용하는 과정 속에서 형성된다. 제3장에서 논의한 혼종적 음향 구조는 이러한 정체성 형성을 가능하게 하는 음향적 토대를 제공하며, 국제 비평은 그 위에 ‘중국’, ‘불교’, ‘동양’이라는 문화적 의미를 지속적으로 부여함으로써 작품의 문화 정체성 형성에 적극적으로 참여하게 된다. 따라서 「자비송」의 문화 정체성은 작품 내부의 음향 구조와 외부의 담론적 수용이 상호작용하는 과정 속에서 끊임없이 생성되고 재구성되는 결과로 이해할 수 있다.

V. 결론

본 연구는 탄둔의 「둔황·자비송」을 연구 대상으로 삼아, 문화 혼종성 이론의 관점에서 불교 음향이 대규모 교향 합창 장르 안으로 편입되는 과정에서 나타나는 구조적

재구성과 문화 정체성 형성 과정을 고찰하였다.

연구 결과, 「자비송」에 나타나는 문화 혼종성은 불교 요소와 서양 작곡 기법의 단순한 병치로 설명될 수 없으며, 서로 다른 음악 조직 원리가 재구성되는 과정 속에서 실현되고 있음을 확인하였다. 작품에 등장하는 호미 창법, 원생태 창법, 불교 법구, 그리고 불경 주제와 대비주 주제는 본래 종교 의례나 지역 음악 전통에 속한 소재들이지만, 작품 안에서는 주제 발전, 구조적 변형, 음색 조직, 그리고 교향적 텍스처를 통해 새로운 음악적 기능을 획득한다. 특히 불경 주제와 대비주 주제는 더 이상 종교적 문화 기호에 머무르지 않고 작품 전체를 관통하는 핵심적인 구조적 소재로 기능하며, 불교 법구의 음향 역시 종교적 분위기를 조성하는 역할을 넘어 시간 조직과 음색 구성에 참여하는 중요한 요소로 작용한다. 이러한 점에서 「자비송」의 불교 음향은 장식적인 이국적 요소가 아니라 작품 구조를 생성하는 핵심 원리로 이해될 수 있다.

둘째, 「자비송」의 문화 혼종성은 무엇보다도 소재의 기능 전환 과정에서 두드러지게 나타난다. 전통적인 불교 독송은 반복과 순환, 그리고 지속성을 통해 의례적 기능을 수행하지만, 교향음악은 주제 발전, 동기 발전, 그리고 구조적 전개를 통해 전체 형식을 형성한다. 탄둔은 불교 독송 소재를 발전과 재조직이 가능한 주제 동기로 전환함으로써 불교 의례의 논리를 교향적 구조의 논리로 변환하였다. 따라서 혼종성은 더 이상 서로 다른 문화 요소의 병렬적 결합을 의미하는 것이 아니라, 새로운 음악 조직 방식의 형성을 의미한다.

셋째, 국제 비평은 「자비송」을 설명하는 과정에서 ‘동양적 영성(Eastern spirituality)’, ‘불교 의례(Buddhist ritual)’, ‘교차문화(cross-cultural)’, 그리고 ‘혼종성(hybridity)’과 같은 개념을 지속적으로 사용하고 있다. 이는 작품의 문화 정체성이 음향 실천과 수용 담론의 상호작용 속에서 지속적으로 형성되고 있음을 보여준다. 다시 말해, 「자비송」의 문화 정체성은 작품 내부에 미리 존재하는 것이 아니라, 음향 실천과 수용 담론이 결합되는 과정 속에서 끊임없이 생성된다.

종합하면, 「둔황·자비송」이 보여주는 문화 혼종성은 전통과 현대, 중국과 서양의 단순한 융합이 아니라, 서로 다른 음악 전통이 지속적인 협상과 재구성을 거치며 형성한 새로운 음향 실천이라 할 수 있다. 이러한 과정 속에서 불교 음향은 의례적 소재로부터 구조적 소재로 전환되며, 나아가 국제 사회가 식별할 수 있는 중국적 음악 요소로 기능하게 된다. 결국 이러한 혼종적 음향 구조는 동시대 중국 음악의 문화 정체성 형성에 참여하는 중요한 음악적 실천으로 이해될 수 있다.

참고문헌

- 호시·안성희. 2022. “중국 현대 작곡가 탄둔의 전통음악 요소 활용 연구.” 『한국콘텐츠학회논문지』 22(6): 283-294.
- 종화(Zhong Hua). 2024. “중국 작곡가 탄둔(譚盾)의 불교 오라토리오 《둔황 자비송(敦煌 慈悲頌)》의 주요 역할 음악 분석 연구.” 세종대학교 대학원 박사학위논문.
- 金佳琦. 2023. “‘中國新藝術音樂’民族聲樂演唱特徵初探——以譚盾《敦煌·慈悲頌》中龔琳娜演唱的〈心經〉為例.” 碩士學位論文, 西安音樂學院.
- 劉亦凡. 2024. “譚盾《敦煌·慈悲頌》的文化元素研究.” 碩士學位論文, 江南大學.
- 劉海蒂. 2020. “回歸音樂本源——中西文化交匯中的《敦煌·慈悲頌》創作分析.” 『音樂創作』 6: 118-123.
- 壽歆睿. 2023. “《敦煌·慈悲頌》音樂分析.” 碩士學位論文, 上海音樂學院.
- 王浩源. 2025. “譚盾《敦煌·慈悲頌》配器分析.” 碩士學位論文, 中國音樂學院.
- 張嘉妍. 2022. “論譚盾《敦煌·慈悲頌》第二幕〈九色鹿〉創作思維及結構解析.” 『黃河之聲』 13: 70-72.
- 張祁. 2025. “讓凝固的敦煌壁畫流淌出美妙的聲音——《敦煌·慈悲頌》第二樂章〈九色鹿〉音聲探析.” 『樂器』 (11): 44-46.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- García Canclini, Néstor. 1995. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Translated by Christopher L. Chiappari and Silvia L. López. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hall, Stuart. 1990. “Cultural Identity and Diaspora.” *Identity: Community, Culture, Difference*. Edited by Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart. 222-237.
- Tan, Dun. 2018. *Buddha Passion*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Van Niekerk, Johann Jacob. 2014. “Messiahs and Pariahs: Suffering and Social Conscience in the Passion Genre from J. S. Bach’s *St. Matthew Passion*(1727) to David Lang’s *The Little Match Girl Passion*(2007).” Ph.D. diss.
- Welsch, Wolfgang. 1999. “Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today.” *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Edited by Mike Featherstone and Scott Lash. London: Sage. 194-213.
- Werbner, Pnina, and Tariq Modood, eds. 1997. *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books.
- Maddocks, Fiona. 2023. “Buddha Passion Review—Tan Dun’s Message of Love and Compassion Opens EIF in Spectacular Style.” *The Guardian*. August 6, 2023. 검색일: 2025. 11. 5.
- Pritchard, Stephen. 2018. “Tan Dun’s *Buddha Passion*, Barbican, London—Review.” *Financial Times*. November 5, 2018. 검색일: 2025. 11. 5.

Swed, Mark. 2019. "Review: Tan Dun's Buddha Passion Receives Its U.S. Premiere with L.A. Phil." Los Angeles Times. February 11, 2019. 검색일: 2025. 11. 5.

Abstract

**Reconstruction of Buddhist Sound in *Buddha Passion* and the
Formation of Cultural Identity**

Tang, Xian Mei

Jeonbuk National University & Sichuan University of Arts and Science

Li, Yue

Jeonbuk National University

Taking Tan Dun's *Buddha Passion* as its object of study, this article explores the structural reconstruction of Buddhist sonic materials and the process of cultural identity formation after their incorporation into the large-scale symphonic choral genre from the perspective of cultural hybridity theory, combining musical analysis with international critical reception. The study finds that materials such as khöömii singing, indigenous vocal styles, Buddhist ritual instruments, the Sutra Theme, and the Great Compassion Mantra Theme do not function merely as decorative cultural elements. Instead, they acquire new structural functions through thematic development, timbral organization, and symphonic texture. The hybridity of *Buddha Passion* is not manifested in the simple juxtaposition of Chinese and Western musical elements, but rather in the translation of Buddhist ritual practices into symphonic structures. Meanwhile, international critics have interpreted the work through discourses such as "Eastern spirituality," "Buddhist ritual," and "cross-cultural dialogue," contributing to the formation of a recognizable Chinese musical signifier. Through the process of intercultural dissemination and reception, the work further participates in the construction of contemporary Chinese musical cultural identity.

■ Keywords: Tan Dun; *Buddha Passion*; cultural hybridity; sonic Chineseness; cultural identity