



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

변 지 연 교수지도
석사학위 청구논문

구본우의 「dancing rhythm for
piano solo」에 대한 연구

2010

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김 유 경

구본우의 「dancing rhythm for
piano solo」에 대한 연구

변 지 연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2010년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김 유 경

인 준 서

김유경의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

한국을 대표하는 작곡가 가운데 한 사람으로 다양한 음악세계를 보여주고 있는 구본우의 유일한 피아노 독주곡인 「dancing rhythm for piano solo」는 1997년 한국페스티벌 앙상블의 위촉을 받아 작곡되었다. 이는 피아노가 가진 음향의 가능성을 다양하게 실험한 곡으로 피아노의 다양한 연주기법을 통해 악기가 지닌 소리세계를 확장시킨 작품이라 할 수 있다. 작곡가는 첫 마디에 제시된 기본 리듬(♩ ♪ ♩ ♪)의 다양한 변형을 통해 리듬 그 자체가 춤을 춘다는 개념으로 곡을 썼다. 다시 말해 춤을 추기 위한 춤곡이나 특정한 춤을 연상케 하는 음악이 아닌 음악작품 안에서 리듬 그 자체가 춤추고 있음을 드러내고자 하였다.

본 논문은 「dancing rhythm for piano solo」의 특징을 네 가지로 정리하였다. 첫째, 기본 리듬을 ♩ ♪ ♩ ♪로 하여 전개하고 있다. 마디1의 왼손에서 제시된 기본 리듬(♩ ♪ ♩ ♪)은 곡 전반의 리듬 성격을 결정하는 주요 리듬이며 그 리듬의 변형은 곡 전체를 통하여 여러 가지 모습으로 나타나고 있다. 둘째, 리듬뿐만이 아니라 크레센도 자체도 작곡의 소재로서 사용하고 있다. 일례로서 I 부분의 시작인 마디3에서는 피아노의 최저음 음역에서 왼손의 흰건반 음뭉치(tone cluster)와 오른손의 검은 건반 음뭉치(tone cluster)가 88/4박으로 교차되는데, 이때에는 무엇보다도 여린 소리에서부터 점차로 커져 *fff*에 이르는 크레센도가 음악소재로 쓰인 것이다. 셋째, 급격한 다이내믹의 변화 · 음뭉치와 단음의 사용 · 피아노에서의 최고음과 최저음의 동시 사용 · 소스테누토 페달과 댄퍼 페달의 흥미로운 사용으로 피아노라는 악기를 가지고 만들어 낼 수 있는 다양한 음색을 추구하고 있다. 예컨대 페달사용의 경우 소스테누토편페달을 31마

디까지 지속시킨다거나, 소스테누토 페달과 함께 강조되는 부분에 댐퍼 페달을 간헐적으로 사용한다든가, 댐퍼 페달을 사용한 후 긴 휴지를 가짐으로 특정한 잔향으로 연주공간을 채우는 것과 같은 것이다. 넷째, 독특한 운지법을 사용하였다. 예를 들자면, 마디60-66은 단음(F)으로만 이루어졌는데, 이를 하나의 손가락으로 연주하는 것이 아니라 양손의 세 손가락, 즉 2, 3, 4번 손가락을 동시에 사용(손가락 6개 모두)하여 타건할 것을 지시하고 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 작곡가 구본우와 그의 음악	3
2. 구본우의 「dancing rhythm for piano solo」	18
(1) 도입(마디1-2)	23
(2) I 부분(마디3-16)	25
(3) II 부분(마디17-59)	30
(4) III 부분(마디60-103)	41
(5) 마무리(마디104-105)	49
III. 결론	51
부록A: bonu koo 「dancing rhythm for piano solo」 (1997) 악보	53
부록B: 작곡가 구본우와의 인터뷰	56
부록C: bonu koo. “Beyond Cheap Imitations,” <i>The World of Music</i> <i>Traditional Music and Composition: For Gyorgy Ligeti on his</i> <i>80th Birthday</i> . Berlin: VWB, 2003, vol.45(2), 133-135. 원문과 번역본	91
부록D: 니콜라우스 A. 후버(Nicolaus A. Huber)	100

참고문헌

Abstract

표 목 차

〈표 1〉 구분우의 활동과 작품	7
〈표 2〉 「dancing rhythm」의 작품구조	21
〈부록 표 1〉 Nicolaus A. Huber 이력	105

그림 목차

〈그림1〉 작곡가 구분우	13
〈그림2〉 「dancing rhythm」에 사용된 기본 리듬과 변형	19
〈부록 그림1〉 『시집 “벌거숭이 바다”』	57

악보목차

〈악보1〉 「dancing rhythm」의 시작마디와 끝마디	22
〈악보1-a〉 「dancing rhythm」의 시작마디	22
〈악보1-b〉 「dancing rhythm」의 끝마디	22
〈악보2〉 「dancing rhythm」마디1-2	23
·〈악보3〉 「dancing rhythm」마디3-4	25
〈악보4〉 「dancing rhythm」마디5-8	27
〈악보5〉 「dancing rhythm」마디9-12	28
〈악보6〉 「dancing rhythm」마디13-16	29
〈악보7〉 「dancing rhythm」마디17-18	31
〈악보8〉 「dancing rhythm」마디18에서 사용된 음	32
〈악보9〉 「dancing rhythm」마디19-24	32
〈악보9-a〉 「dancing rhythm」마디19에 쓰인 오른손 음정	33
〈악보10〉 「dancing rhythm」마디25-29	34
〈악보11〉 「dancing rhythm」마디30	34
〈악보12〉 「dancing rhythm」마디31-36	36
〈악보13〉 「dancing rhythm」마디37	37
〈악보14〉 「dancing rhythm」마디38-44	38
〈악보15〉 「dancing rhythm」마디45-50	39
〈악보16〉 「dancing rhythm」마디51-59	40
〈악보17〉 「dancing rhythm」마디60-67	42
〈악보18〉 「dancing rhythm」마디68-78	43
〈악보19〉 C 도리안(Dorian)선법	44

〈악보20〉 「dancing rhythm」 마디79-90	45
〈악보21〉 「dancing rhythm」 마디91-100	46
〈악보22〉 「dancing rhythm」 마디101-102	48
〈악보22-a〉 「dancing rhythm」 마디101-102 양손의 4:3리듬패턴	48
〈악보23〉 「dancing rhythm」 마디104-105	49

I. 서론

한국에서 피아노를 전공하는 경우 주로 다루게 되는 곡은 바흐, 모차르트, 베토벤, 쇼팽 유럽 작곡가들의 곡이다. 전문 연주자를 양성하기 위한 음악대학원을 예로 들어보면, 대체로 바로크시대로 시작하여 고전파, 낭만파, 후기낭만-현대 음악으로 이어지는 일련의 과정을 공부한다. 현대음악이라 하여도 통상 드뷔시, 라벨 혹은 바르톡이나 프로코피예프 정도인데, 실상 이들 백인 외국작곡가의 곡들도 작곡 된지 거의 100여 년 전의 작품들이다. 더욱이 현대 대학원의 교육과정에서는 우리나라 작곡가들의 피아노 작품은 거의 다루고 있지 않다.

본 연구자는 현대음악문헌 수업을 듣게 되면서 20세기 이후에 쓰여진 피아노 음악에 관심을 갖게 되었고, 무엇보다도 현존하는 한국 작곡가들의 곡을 연주해보고 싶다는 생각을 갖게 되었다. 그러나 20세기 피아노 작품, 더 나아가 오늘 이 땅에 사는 작곡가들의 피아노 작품을 대할 기회가 거의 없는 현실에서 이러한 바람은 막연하기만 했다. 사실상, 작곡가들의 작품이 끊임없이 발표되고 있다 하더라도 일반청중은 고사하고 음대 학생들도 그에 대한 정보를 얻기가 힘들다. 더욱이 대중적인 음악회가 더욱 더 요구되어지는 현실여건상 순수 창작 작품을 위한 무대는 극히 미미해져 가는 실정이다. 이와 같은 이유들로 21세기 대한민국에 살고 있어도 이 땅에서 같은 시기에 작곡된 작품들을 들을 수 있는 기회가 좀처럼 없다. 혹 기회가 닿아 직접 음악을 들을 수 있다 하더라도 작곡가의 음악어법, 즉 작곡가들 특유의 곡의 전개방식, 음악적인 해석 등에 대한 심도 있는 접근은 쉽지 않다.

이처럼 열악한 여건이긴 하지만 현재 활동하고 있는 한국 작곡가의 작품을 연구한다는 것은 작곡가 본인의 음악관과 곡에 대한 배경 등을 보다 자세히 알

수 있는 좋은 기회이기도 하다. 본 연구자의 경우 대학원 재학 중에 ‘1945년 이후의 음악’이라는 수업을 들을 기회가 있었는데, 그 당시 교수가 작곡가 구본우였다. 그는 기존 교수의 권위적인 이미지와는 상당히 다르게 청바지 차림의 탈권위적인 이미지로 학생들 사이에서 인식되고 있었다. 본 논문은 이러한 작곡가 구본우에 대한 개인적인 인상으로부터 시작되었다. 오늘날 우리나라 작곡가들의 피아노 작품에 대한 연구는 한국 피아니스트들에게는 더욱 의미 있는 일 이기에 본고가 미미하나마 이 곡을 연주하려는 피아니스트들에게 하나의 가이드라인이 되어주기를 소망한다. 더불어 한국 작곡가의 피아노 작품을 연구한 논문이 앞으로 더욱 늘어나기를 바란다.

본 논문의 제1장에서는 구본우의 활동과 작품목록을 살펴보고, 특히 「dancing rhythm」이 작곡된 1997년 무렵의 구본우의 작품 활동에 관하여 정리하고 그만의 독특한 철학이 담긴 작곡의도와 「dancing rhythm」작곡에 대한 그의 생각을 언급하였다. 제2장에서는 「dancing rhythm」을 도입부분과 마무리 부분을 포함한 다섯 부분으로 나누어 각 부분의 음악적 구성요소의 특징을 고찰하고자 한다. 본고에서는 작곡가 구본우의 이름과 그의 모든 작품의 영문철자를 대소문자가 없는 소문자로만 쓸 것을 먼저 밝혀 둔다. 이는 소문자로 써도 뜻을 전달하는 데에 전혀 방해 받지 않기 때문에 굳이 대문자 사용을 고집할 이유가 없다는 작곡자 구본우의 철학에 따른 것이다.¹⁾ 또한 본고의 부록에서는 구본우의 「dancing rhythm for piano solo」(1997) 악보와 인터뷰 정리문을 첨부한다. 그리고 구본우의 글, “Beyond Cheap Imitations” 원문과 번역본을 첨부한다. 또한 이 곡을 헌정 받은 작곡가 니콜라우스 A. 후버와 그의 음악적 특징도 신고자 한다.

1) 본 논문 부록에 실린 인터뷰 자료 90쪽 참조.

II. 본 론

1. 작곡가 구분우와 그의 음악

작곡가 구분우는 1958년 서울에서 태어났다. 아버지는 시인 고 구자운(具滋雲, 1926-1972)씨로, 구분우의 자유로움과 창작에 대한 열정은 아버지로부터 물려받는 것일지도 모른다. 그는 용산고등학교에 입학한지 얼마 되지 않아 밴드부의 악장을 맡게 되었다. 당시 학교가 별다른 지원을 해주지 않은 탓에 밴드부는 매우 열악한 형편이었다고 한다. 우연히 인연을 갖게 된 배문고등학교의 밴드부의 도움으로 구분우는 거의 모든 관악기의 주법과 특성을 배문고등학교 밴드부를 통해 익혔다. 그는 1978년에서 1982년까지 나인용(b. 1936. 8. 6)과 함께 서울 연세대학교 음악대학에서 작곡을 공부하였다. 이어 동 대학원 작곡과에서 수학하다가 1984년에 독일로 건너가 슈투트가르트 국립음대(Musikhochschule und Darstellende Kunst Stuttgart)에서 에르하르트 카르코쉬카(Erhard Karkoschka)에게 지도받으며 작곡을 공부했고, 1990년 디플롬을 취득하였다.

1985년에 그는 독일의 에슬링엔(Esslingen)에 있는 뷔르템베르크 주립 연극단(Württembergische Landesbühne)에서 음악감독으로 활동하였으며, 1986년에는 불란서 메츠(Metz) 하기음악학교 레코더 캠프에서 위촉받은 레코더 독주를 위한 〈phantetik〉을 발표하였다. 1987년에는 독일의 슈투트가르트 하기음악학교에서 위촉받은 작품 〈nori〉를 발표했고, 1988년에는 불란서 파리 레코더협회에서 선정되어 리코더 4중주를 위한 〈profundus〉를 발표하였다. 같은 해에 독일의 슈투트가르트 하기음악학교에서 12명의 연주자를 위한 〈informazioni d'amore〉를 발표했고, 벨기에 겐트(Ghent)국립대학 소속 전자 음향 심리 연구소

의 IPEM(Institute of Psychoacoustics and Electronic Music)에서 공간에서 소리의 문제를 처리하는 심리 음향학과 전기 음향학음악에 대해 연구했다. 1991년에는 일본의 동경 일한 작곡가 교류전에서 현악 4중주를 위한 〈lebendige säule, 1989〉을 발표하였고, 같은 해에 미래악회에서 위촉받은 작품 〈상저가〉를 발표하였다. 1992년에는 독일의 에센(Essen)에서 Neue Musik aus Korea에 초청되어 작품 〈melody-together〉를 발표하였고 같은 시기에 페스티벌 앙상블 20세기 음악축전에서 세미나 및 작품 다수를 발표했다. 1993년에는 성신여자대학교 작곡과 교수로 임명되어 현재까지 재직하고 있으며, 같은 해에 미래악회에서 위촉받은 작품 〈adieu senior〉를 발표하였다. 1994년에는 예음문화상 작곡상을 수상하였으며 독일의 후라이부르크(Freiburg)국립음악대학에 초청되어 세미나 및 위촉 작품 〈aura futura, 1993〉를 발표하였다. 같은 해에 한국전자음악협회에서 위촉받은 작품 전자음악〈거짓을 감추고 있는 미디어〉, 제26회 서울음악제(The 26th Seoul Music Festival) 한국음악협회에서 위촉받은 작품 〈flexus, 1994〉를 발표하였다. 또한 서울 세종문화회관 소강당에서 현대음악 발표회를 가졌고 1994년에서 1997년까지 주한 독일 문화원(Goethe-Institute)의 새마당(Forum Neue Musik) 음악감독으로 활동하였으며, Mathias Spahlinger, Nicolaus A. Huber, Friedrich Goldmann과 Jörg Birkenkötter와 같은 작곡가들을 한국에 초대하였다.²⁾ 1995년에는 제1회 경주 실내악 페스티벌 · 노르웨이의 크리스티안산드 실내악 페스티벌(Kristiansand Chamber Music Festival), 일본의 기타큐슈(Kitakyushu) 제3회 히비키 홀 페스티벌(Hibiki Hall Festival)에 초청 받아 14인의 연주자를 위한 〈forte-piano〉외 작품 다수를 발표하였다. 같은 해에 미래악회에서 위촉

2) bonu koo, "Beyond Cheap Imitations," *The World of Music Traditional Music and Composition: For Gyorgy Ligeti on his 80th Birthday* (Berlin: VWB, 2003), vol.45(2), 133.

받은 작품 〈나비의 꿈(dream of butterfly)〉을 발표했다. 1996년에는 소프라노와 관현악을 위한 창작 가곡 연주회에서 소프라노 이승희와 KBS교향악단이 초연한 작품 〈소프라노와 관현악을 위한 귀천(kuichon), 1995〉, 한국페스티벌 앙상블 20세기 축전에서 작품 다수를 발표하였다.

1997년에는 독일의 뮌스터-데트몰트 국립음대에 초청되어 위촉받은 작품 〈possibilis〉, 한국페스티벌 앙상블에서 위촉받은 작품 피아노 독주를 위한 〈dancing rhythm〉을 발표하였다. 1998년에는 한국페스티벌 앙상블에서 위촉받은 작품 〈희망 없는 희망이 단지 꿈꾸는(hofnunglose hofnung, die nur träumt...)〉, 독일 국제 윤이상 협회에서 위촉받은 작품 〈nah/fern〉, 일본의 동경에서 위촉받은 피아노와 인성을 위한 〈twilight〉, 제30회 서울음악제에서 위촉받은 작품 〈소프라노와 피아노를 위한 귀천(kuichon)〉, 국립국악원에서 위촉받은 작품 〈보카키우사와 멜리스마의 노래(canti di bocca chiusa e melisma)〉를 발표하였다. 1999년에는 서울 전통음악 페스티벌에 초청되었고 국립국악원에서 위촉받은 5인의 연주자를 위한 〈la dolce momento e canto〉를 발표하였다. 2000년에는 서울 호암아트홀에서 작곡발표회를 가졌고 문화관광부 위촉 작품 〈락밴드, 소프라노, 재즈 트리오를 위한 카투타(katuta)〉, 국립국악원 위촉 작품 〈달콤한 순간과 노래〉, 국립국악원 정악단이 초연한 전자음향, 국악기, 혼성 합창을 위한 시극창 〈생명현상(Life appearance)〉을 발표하였다. 그리고 국립극장에서 크로스오버 연주회와 딸기 소극장에서 작곡발표회를 가졌다.

2001년에는 코리아 색소폰 앙상블 연주회에서 색소폰 4중주를 위한 〈passacaglia-momento〉, 미래악회 위촉 작품 〈trio tutta possibile〉를 발표하였다. 2002년에는 제3회 판 아트 2002 현대음악축제(3rd Panart 2002 Contemporary Music Festival)에서 작품 〈passacaglia-momento〉, 2002

통영국제음악제에서 작품 <forte-piano>가 연주되었다. 2003년에는 이향희 생
 황독주회에서 작품 <with/out>이 초연되었고, 2004년에는 독일 베를린에 있는
 행사장 포데빌(Podewil grosser saal Berlin Germany)에서 주독 한국대사관
 과 좋은 음악을 사랑하는 사람들(Freunde guter Musik Berlin)이라는 민간단
 체가 주관한 ‘한국의 고전 및 현대 음악 축제’의 일환으로 개최한 행사에 초
 청되어 작품을 발표하였다. 2006년에는 현대음악앙상블 CMEK 작곡가 시리즈
 I. 6인의 한국작곡가에 초청되어 작품 <divertimento for ensemble cmek>
 를 발표하였다. 같은 해에 가야금 연주자 유지영이 본인의 가야금 독주회를 위
 해 위촉한 작품 <change>이 초연되었고, 이지영의 가야금 연주회에서 작품
 <quasi sempre soffriare...>를 발표하였다. 2007년에는 뉴질랜드 아시아작곡
 가연맹(Asian Composer's League: ACL) 총회에 초청되어 작품 <divertimento
 for ensemble cmek>가 연주되었고 같은 해에 ‘2007 베니스 비엔날레’에
 초청되어 <nah/fern>이 연주되었고 호평을 받았다. 또한 강효선 · 한문경의
 ‘소리를 넘나들다’ 연주회에서 생황과 마림바를 위한 <katuta>를 발표하였다.
 2008년에는 제36회 범음악제(Pan Music Festival 2008)에 초청되어 작품
 <찬가(옛 노래-가곡에 대한) a love song(for the old song- gagok)>를 발
 표하였다. 2009년에는 가야금 앙상블 사계의 정기연주회에서 위촉받은 4대의
 산조가야금과 첼로, 마림바를 위한 <timelessness>가 초연되었고 미래악회 주
 최 제17회 작곡가의 초상 구본우 작곡발표회를 가졌다. 그 후에 계속해서 독일
 · 프랑스 · 이태리 · 네덜란드 · 폴란드 · 노르웨이 · 일본 · 뉴질랜드 · 미국 등에
 초청되어 작품이 발표되었으며, 현재 미래악회 회원이다.³⁾ 다음의 <표1>에서
 구본우의 활동과 작품을 연표로 정리하였다.

3) 한국예술종합학교 한국예술연구소 편, 「한국작곡가사전」(서울: 시공사, 1999), 32.

〈표1〉 구분우의 활동과 작품

	활동 ⁴⁾	작품 ⁵⁾
1958년	서울에서 출생.	
1978-1982년	연세대학교 음악대학 작곡과 졸업. 나인용에게 작곡 사사.	
1979년	제11회 서울음악제에서 입선.	가곡 〈분수〉
1980년	제7회 중앙음악콩쿨 작곡부문 1위.	
1982년	제22회 동아음악콩쿨 작곡부문 1위. 제45회 조선일보 신인음악회 출연.	
1982-1983년	연세대학교 대학원 작곡과 수료.	
1984-1990년	독일 슈투트가르트 국립음악대학원 졸업(작곡가 최종과정). 에르하르트 카르코슈카(Erhard Karkoschka)에게 작곡 사사.	
1985년	독일 에슬링엔(Esslingen) 뷔르템베 르크 주립연극단(Württembergische Landesbühne) 음악감독 역임.	
1986년	불란서 메츠(Metz) 하기음악학교 레 코더 캠프에서 위촉 작품 발표.	〈phantetik〉 ⁶⁾
1987년	독일 슈투트가르트 하기음악학교에서 위촉 작품 발표.	〈nori〉
1988년	불란서 파리 레코더협회에서 선정되 어 작품 발표. 독일 슈투트가르트 하기음악학교에서 작품 발표. 벨기에 겐트국립대학 연구원(IPEM).	〈profundus〉 〈informazioni d'amore〉
1990년	미래악회 · 한국전자음악협회 회원. 숙명여대, 연세대학교 출강.	

1991년	일본 동경 일한 작곡가 교류전에서 작품 발표. 미래악회 위촉 작품 발표.	〈lebendige säule〉 〈상저가〉
1992년	20세기 작곡 연구회 부회장 역임. Festival Ensemble 20세기 음악축 전에서 작품 다수 발표 및 세미나. 독일 에센에서 위촉 작품 발표.	〈Hommage à CAGE〉 〈melody-together〉
1993년	미래악회 위촉 작품 발표. 한국전자음악협회 부회장 역임.	피아노와 오보에를 위한 〈adieu senior〉 ⁷⁾
1993년-현재	성신여자대학교 작곡과 교수로 재직.	
1994년	주한독일문화원 “새마당” 음악감독. 예음문화상 작곡상 수상. 독일 후라이부르크(Freiburg)국립음악 대학 초청세미나 및 위촉 작품 발표. 한국현대음악교류회 회장. 한국전자음악협회 위촉 작품 발표. 구본우 현대음악 발표회/세종문화회 관 소강당. 제26회 서울음악제(The 26th Seoul Music Festival) 한국음악협회 위촉 작품 발표.	〈aura futura〉 전자음악 〈거짓을 감 추고 있는 미디어〉 〈flexus〉
1995년	일본의 기타큐슈(Kitakyushu) 제3회 히비키 홀 페스티벌(Hibiki Hall Festival)에 초청되어 위촉 작품 외	〈forte-piaon〉

	<p>작품 다수 발표.</p> <p>노르웨이 크리스티안산드 실내악 페스티벌에 초청되어 작품다수 발표.</p> <p>제1회 경주 실내악 페스티벌에 초청되어 작품 다수 발표.</p> <p>미래악회 위촉 작품 발표.</p>	<p>〈나비의 꿈(dream of butterfly)〉</p>
1996년	<p>소프라노와 관현악을 위한 창작 가곡 연주회에서 작품 발표.</p> <p>한국페스티벌앙상블 20세기 축전에서 작품 다수 발표.</p>	<p>〈소프라노와 관현악을 위한 귀천(kuichon)〉</p>
1997년	<p>독일 뮌스터-데트몰트 국립음대 초청작곡가 위촉 작품 외 작품 다수 발표.</p> <p>한국페스티벌앙상블 위촉 작품 발표.</p>	<p>〈possibilis〉⁸⁾</p> <p>〈dancing rhythm〉</p>
1998년	<p>독일 국제 윤이상 협회 위촉 작품 발표.</p> <p>일본 동경 위촉 작품 발표.</p> <p>국립국악원 위촉 작품 발표.</p> <p>제30회 서울음악제 위촉 작품 발표.</p> <p>한국페스티벌 앙상블 위촉 작품 발표.</p>	<p>〈nah/fern〉</p> <p>〈twilight〉</p> <p>〈canti di bocca chiusa e melisma〉</p> <p>〈소프라노와 피아노를 위한 귀천(kuichon)〉</p> <p>〈hofnunglose hofnung, die nur träumt...〉</p>

		〈homage a satie〉
1999년	국립국악원 위촉 작품 발표.	〈la dolce momento e canto〉
2000년	구본우 작곡발표회/호암아트홀. cross-over concert ‘충동! 충돌!/ 국립극장. lecture concert 구본우 작곡발표회/ 대학로 딸기 소극장. 문화관광부 위촉 작품 발표. 국립국악원 위촉 작품 발표.	〈aus der ferne mit kurt schwitters〉 〈락밴드, 소프라노, 재즈 트리오를 위한 katuta〉 〈달콤한 순간과 노래〉 전자음향, 국악기, 혼성 합창을 위한 시극창〈생명현상(Life appearance)〉
2001년	코리아 색소폰 앙상블 연주회에서 작품 발표. 미래악회 위촉 작품 발표.	〈passacaglia-momento〉 〈trio tutta ossibile〉

2002년	제3회 판 아트 2002 현대음악축제 (3rd Panart 2002 Contemporary Music Festival)에서 작품연주. 2002 통영국제음악제에서 작품연주.	
2003년	이향희 생황독주회에서 작품 발표.	<with/out>
2004년	주독 한국대사관과 좋은 음악을 사랑 하는 사람들(Freunde guter Musik Berlin)이라는 민간단체 주최 베를린에 있는 포데빌(Podewil grosser saal Berlin Germany)에 초청되어 작품 발표.	<fake>
2005년 ⁹⁾		<overture for donghae (east sea) fantasy>
2006년	유지영 가야금 독주회에서 위촉 작품 발표. 현대음악앙상블 CMEK 작곡가 시리 즈 I. 6인의 한국작곡가에 초청되어 작품 발표. 이지영 가야금 연주회에서 작품발표.	<change> ¹⁰⁾ <divertimento for ensemble cmek> <quasi sempre soffiare...>

2007년	2007 베니스 비엔날레에 초청되어 <nah/fern> 연주되었고 호평. 뉴질랜드 아시아작곡가연맹(ACL) 총회에 초청되어 <divertimento for ensemble cmek> 연주되었고 호평. 강효선 · 한문경의 ‘소리를 넘나들다’ 연주회에서 작품 발표.	<생황과 마림바를 위한 katuta>
2008년	제36회 범음악제(Pan Music Festival 2008) 국립국악원 위촉 작품 발표.	<a love song(for the old song-gagok)>
2009년	가야금 앙상블 사계 정기연주회에서 위촉 작품 발표. 미래악회 주최 제17회 작곡가의 초상 구본우 작곡발표회.	<4대의 산조가야금과 첼로, 마림바를 위한 timelessness> <dance for solo violoncello>
현재	미래악회 회원.	

-
- 4) 2000년 당시 <http://www.bonu.net>에 있는 작곡가 구본우의 프로필을 참고하였으나, 2010년 현재 사이트가 존재하지 않음.
 - 5) 1995년 이전의 작품들은 1994년 세종문화회관 소강당에서 열렸던 구본우 현대음악 연주회 프로그램에 실린 그의 작품목록 표를 참고하였고, 1995년부터의 작품들은 2009년에 열렸던 미래악회 주최 “제17회 작곡가의 초상: 구본우,” 프로그램 노트를 참고하였음.
 - 6) 9442 Les Cahiers du Toundion, strasbourg 출판.
 - 7) “The Duos Series Australia&Korea: Piano” Melbourne: Red House Edition 7-11.
 - 8) 독일 뮌스터 데트몰트 국립음대에서 악보원본을 소장하는 조건으로 위촉받음.
 - 9) 2005년은 안식년으로 2004년부터 들어온 작품 의뢰를 모두 거절하였으나 2009년에 열렸던 미래악회 주최 “제17회 작곡가의 초상: 구본우,” 프로그램 노트에는 2005년 작품으로 <overture for donghae(east sea)fantasy>가 나와 있음을 밝힌다.
 - 10) 가야금 연주자 유지영이 본인의 가야금 독주회를 위해 위촉한 작품.

〈그림1〉 작곡가 구본우¹¹⁾



〈표1〉에서 열거한 작품목록에는 사용한 악기를 모두 적어 넣지는 않았다. 그러나 년도 순으로 열거된 구본우의 작품들에서 가장 두드러진 특징을 꼽는다면 그가 1998년에 작곡한 〈가깝고 먼(nah/fern)〉 이후로 한국 전통악기를 사용하고 있다는 것이다. 서양악기와 서구 작곡법에 몰두하였던 구본우가 한국의 전통악기에 대하여 관심을 갖게 된 일은 사실상 일본인 작곡가 다카하시 유지(Takahashi Yuji)를 빼놓고는 논할 수 없다. 다카하시 유지는 피아니스트일 뿐만 아니라 현대음악의 연주에도 지속적인 활동을 했던 작곡가임과 동시에 비주류음악으로 취급받던 동양 각국의 악기와 음악에 지대한 관심을 갖고 작업을 하는 음악인이다. 구본우가 다카하시의 음악을 처음 접한 것은 1987년이였다. 특히 구본우는 다카하시의 〈1980년 5월 광주〉라는 작품에 호감을 갖게 되었

11) 본인제공.

다. 이 곡은 일본의 여류 미술가 타에코 토미야마(Taeko Tomiyama)가 광주 쿠데타의 희생자들을 기리기 위하여 만든 작품 〈영상(slides)〉을 위하여 작곡된 것으로 이 곡에서 다카하시는 한국의 민요인 “새야, 새야”를 인용하였다.¹²⁾ 구본우가 다카하시를 실제로 만나게 된 것은 1991년에 일본 동경 일한 작곡가 교류전에 참가하게 되면서였다. 그 후로 다카하시가 1995년에 열린 일본의 기타큐슈(Kitakyushu) 제3회 히비키 홀 페스티벌(Hibiki Hall Festival)에 구본우를 초청하면서 내심 동양악기(특히 한국 전통악기)를 사용한 곡을 써 줄 것을 기대하면서 곡을 위촉하였다. 그러나 당시 구본우는 다카하시에게 〈forte-piano, 1995〉를 헌정하면서 서양악기로만 구성된 14명의 연주자를 위한 〈forte-piano〉를 썼다. 왜냐하면 구본우는 당시 한국의 전통악기는 고사하고 동양의 악기나 음악에 대하여 별반 지식이 없었기 때문이었다. 〈forte-piano〉 초연 이후 다카하시의 작곡가 구본우가 한국 전통악기를 사용하지 않았던 것에 대하여 유감스럽게 생각하였다. 아시아 작곡가로 자국의 전통악기 사용을 너무나 당연시하는 다카하시의 사고에 자극을 받아 구본우는 1997년 이후 단소를 시작으로 한국 전통음악을 공부하게 된다.¹³⁾

구본우의 작품가운데 한국 전통악기가 처음으로 등장한 작품은 1998년에 작곡된 가야금과 현악 3중주를 위한 〈가깝고 먼(nah/fern)〉이라는 곡이다. 이는 독일 국제 윤이상 협회 위촉 작품으로 98 한국호랑이의 해 코리안 페스티벌 〈동시대의 한국음악〉 연주회(베를린 세계문화회관)에서 이지영¹⁴⁾이 초연하였다.

12) bonu koo, “Beyond Cheap Imitations,” *The World of Music Traditional Music and Composition: For Gyorgy Ligeti on his 80th Birthday* (Berlin: VWB, 2003), vol.45(2), 133-134.

13) 이윤석, 작곡가와의 대담 구본우 편 <http://www.musictoday21.com>.

14) 가야금 연주가 이지영은 5세 때 부터 가야금, 판소리, 전통무용을 배우며 한국 전통예술에 입문한 이래, 1987년 KBS국악관현악단과의 협연을 시작으로 가야금 연주자로 데뷔하였다. 이후, 국립국악원 등 우수한 연주단체의 단원으로 활동하며 전통국악에 정진하는 한편, 국악을 기조로 하는 현대음악단체를 주도하며 진보적 연주활동을 전개하는 등 국악의 현대화 작업에도 교두보적 역할을 수행하고 있다. 또한 미주, 아시아, 유럽 등지의

이 작품의 의도는 세계적으로 일반화된 유럽의 현악기와 한국의 전통악기 가야금을 동일선상에 올려놓고 취급한다는 데에 있다. 즉, 국악기가 세계성(world nationality)을 가질 수 있는가라는 문제를 다루고 있는 것이다. 작곡가는 프로그램 노트에서 다음과 같이 언급하였다.

국악기와 양악기가 함께 연주될 경우 조율의 문제, 음역의 문제, 연주기법의 우열성, 서로 다른 연주방식, 음량 등 연주 실습 시 문제가 되는 부분을 철저히 연구하여 해결하려 했다. 또한 악기 고유의 정체성을 잃어서는 안된다는 생각을 한 순간도 잊지 않고 작업하였다. 따라서 바이올린, 비올라, 첼로, 가야금이 각자 악기의 고유한 연주방식을 벗어나지 않고 연주하도록 요구되어 있다. 제목 원근의 의미는 가까움과 몹이 공존하는 것을 의미하는데, 양악기와 국악기는 서로 다른 역사와 전통을 내포하기 때문에 서로 선불리 다가가려 하거나 완전히 거리를 두어서는 합주가 되지 않고 따라서 항상 자신의 일과 상대방을 고려하여야 한다는 의미, 즉 각자 자신의 전통과 역사성을 잊지 않고 동시에 상대방이 모든 행동과 음향에 철저히 관심을 갖도록 작곡되어 있다.¹⁵⁾

10여 개국에서 활발히 전개해온 다양한 연주회 및 워크숍은 국악의 계승발전과 가야금의 미학을 범세계적으로 전파하는 중요한 족적으로 기록되고 있다. 1994년 이후에는 교육자로서의 본격적인 활동도 병행하며 후진양성에도 일익을 담당하고 있고, 2002년에는 가야금으로 한국 최초의 박사학위를 취득하였으며, 2003년에는 '오늘의 젊은 예술가상(문화관광광부)'을 수상한 바 있다. 또한 다양한 활동을 통하여 감성과 지성을 조화시켜 가장 예술적인 연주를 선보이는 음악인으로 평가 받는 한편, 현대창작음악 분야에서 보여주는 심미적 해석과 전인미답의 연주기량은 이미 독보적인 위상을 확보하고 있다.

현재 서울대학교 음악대학 국악과 교수로 재직 중이며 한국현대음악앙상블·금암회·정농악회·아시아 금 교류회·양금연구회·가야금병창보존회 회원으로 활동하고 있다.

15) 이지영, 가야금을 위한 세계의 현대음악 〈8개의 정경〉 음반해설에서 발췌.

Utz(Christian Utz)는 구본우의 <가깝고 먼(nah/fern)>에 대하여 말하기를 어떤 의미로는 말러(Mahler)의 교향곡에서의 군가나 민속음악이나 심지어 라흐만(Helmut Lachenmann)의 *Tanzsuite mit Deutschlandlied*에서 독일 국가와 민속 음악의 인용을 암시하는 유사한 기능이 있음을 지적하였다. 또한 그는 20세기 동아시아 음악의 아버지 하면 먼저 윤이상(Isang Yun), 다케미츠(Takemitsu Toru)와 조웬창(Chou Wen-Chung)이 떠오르지만 구본우는 이전 세대 작품들의 전통적 표현양식들을 재현하는 방법을 피하려는 의도에 있어서 그들과는 다르다고 보았다.¹⁶⁾

이 논문에서 다룰 「dancing rhythm for piano solo」는 1997년 이후 도입되었던 한국적인 색채의 곡은 아니다. 이 곡은 피아노라는 악기가 가진 소리를 다양한 각도로 연구하고 연주기법과 박자분할에 의한 소리의 다변화, 색채, 리듬의 실험을 시도한 곡으로, 2010년 현재에 이르기까지 구본우의 작품 가운데 피아노만을 위하여 작곡된 유일한 곡이다.

작곡가로서의 소명의식과 강한 자아를 가진 구본우는 구태의연한 것들을 좋아하지 않는다. 수많은 작곡가들이 사랑하는 악기였으며 가장 많은 레퍼토리를 가지고 있고 지금도 작곡가들이 가까이하는 악기인 피아노곡을 작곡하게 되면서 그가 가장 주안점을 둔 것은 고정관념의 탈피, 즉 피아노라는 악기를 새로운 시각에서 바라보고 오히려 그 고정관념에 도전하는 것에서부터 출발하는 것이었다. 작곡가는 「dancing rhythm」을 통해서 끊임없이 피아노의 정체성(identity)을 의심하고 질문을 던져가며 곡을 진행시키는데, 예를 들어 타건 전에 댐퍼 페달을 미리 밟지 않는다는 연주자들의 암묵적인 사고의 틀에 반하여 댐퍼 페달을 미리 밟은 상태에서 건반을 타건하기도 한다. 이렇듯 클래식 음악

16) Christian Utz, Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers, *The World of Music Traditional Music and Composition: For Gyorgy Ligeti on his 80th Birthday* (Berlin: VWB, 2003), vol.45(2), 17-18.

의 기나긴 역사 속에서 굳어진 피아노의 연주통념을 여러 가지 기법들을 통하여 고정관념을 탈피하고 있다.¹⁷⁾

구본우는 기존 연주나 감상의 통념에 반하는 작업을 하더라도 무조건적인 비판에서 출발하는 것이 아니라 음악의 역사 속에서 주어진 경험들을 표본으로 삼고 있다. 일례로 「dancing rhythm」에 나타나는 여러 가지 유형의 ‘반복’이 그것이다. 그는 통상적으로 ‘솔미미 파레레 도레미파 솔솔솔’의 선율을 지속적으로 반복할 경우 감상자는 5번 이후의 반복은 카운팅(counting)을 하지 않는다는 것을 알면서도 5번 이후의 반복도 감상자가 세면서 들을 것을 요구한다. 예를 들어, 「dancing rhythm」의 마디37의 경우 30회의 반복이 등장한다. 이 반복부분은 작곡가가 한 달여 동안 꾸준히 연주해보고 실제로 작곡가의 음악적 표현을 충분히 표현할 수 있는 반복횟수로 결정한 것이라고 한다.¹⁸⁾ 그러므로 「dancing rhythm」은 피아노의 진정한 정체성을 여러 가지 측면에서 넓히고자 노력한 결과물이다.

17) 본 논문 부록에 실린 인터뷰 자료 74-75쪽 참조.

18) 본 논문 부록의 인터뷰 자료 77-80쪽 참조.

2. 「dancing rhythm for piano solo」 분석

구본우의 유일한 피아노곡인 「dancing rhythm for piano solo」는 한국 페스티벌앙상블¹⁹⁾에 위촉을 받아 1997년에 니콜라우스 A. 후버에게 헌정한 곡으로 그해 1월 29일 피아니스트 한영혜에 의해 초연되었다.²⁰⁾

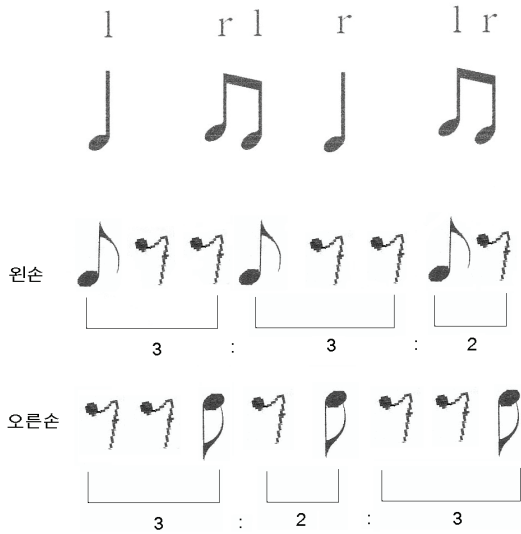
이 곡은 <그림2>에서 제시된 ♩♪♪♪ 리듬을 기초로 하여 전개되고 있다. 구본우가 후버에게 헌정하는 작품을 쓰면서 ♩♪♪♪ 리듬을 사용한 것과 관련해서는 하나의 에피소드가 있다. 구본우가 독일에서 후버를 통해 어느 타악기 주자의 이야기를 전해 듣게 된다. 그 타악기 주자는 ♩♪♪♪ 리듬을 오른손으로 시작해서 연주했을 때와 왼손으로 시작했을 때의 두 경우에 대하여 나누어 생각하다가 매우 단순한 듯이 보이는 ♩♪♪♪ 리듬 안에 감추어진 매우 재미있는 리듬형을 발견하게 된 것이다. 이는 다음 <그림2>에서와 같이 왼손으로 연주되는 부분과 오른손으로 연주되는 부분을 따로 추출해서 정리하자면 왼손은 3:3:2, 오른손은 3:2:3(물론 왼손과 오른손을 바꾸어 해도 동일한 결과가 나온다)의 리듬형을 얻을 수 있다. 특히 왼손의 3:3:2 리듬의 경우 재즈 락(Jazz Rock)의 기본 리듬패턴이다. 그러나 막상 이러한 이야기를 구본우에게

19) 1986년 창단된 한국 페스티벌 앙상블은 국내외에서 가장 활발한 활동을 벌이고 있는 56명의 연주자들이 모여 현악, 관악, 타악기, 성악, 건반악기 등 다양한 실내악의 모미를 들려줄 수 있는 구성과 어떤 곡의 실내악 형태라도 편성이 가능한 악단이다. 2회의 정기연주회와 더불어 매년 기획되고 있는 20세기 음악축제와 국립현대미술관에서의 여름축제, 야외무대 연주 등 바로크 시대의 음악부터 현대에 이르기까지 다양한 레퍼토리로 실내악의 진수를 들려주는 음악단체로서 1988년 2월 파리문화성 초청연주가 있었고, 1991년에는 워싱턴 DC의 케네디센터, 뉴욕의 카네기홀, 샌프란시스코의 박물관에서 초청연주회를 가진바 있다. 1992년 6월 홍콩 문화센터에서, 1993년 9월 일본 바하 홀에서, 1995년 11월 독일 콘서트 하우스에서, 1996년 9월 중국 청도에서, 1998년 10월 미국 오하이오 주의 미들타운 축제에서 각각 연주를 하였으며 국립현대미술관 관장으로부터 감사장과 한국 평론가 협회상, 1993년 음악동아 대상, 2006년 올해의 예술상을 수여 받은바 있다. 한국 페스티벌 앙상블 <http://www.korfestival.or.kr>.

20) 한국페스티벌앙상블 “20세기음악축전” : 주제를 같이하는 피아노 릴레이, 1997년 1월 27일 -2월 1일 오후 7시 15분, 프로그램, 3.

전해준 당사자인 후버는 이 리듬을 사용하여 작곡한 적이 없고 구본우가 이를 「dancing rhythm」에 적용하여 곡을 썼다.

〈그림2〉 「dancing rhythm」에 사용된 기본 리듬과 변형



작곡가에 따르면 이 곡의 제목인 「dancing rhythm」은 이러한 기본리듬의 다양한 변형을 통해 리듬 그 자체가 춤을 춘다는 개념을 바탕으로 곡을 썼다. 즉, 춤을 추기위한 춤곡이나 특정한 춤을 연상케 하는 음악이 아닌 작품 안에서 리듬 그 자체가 춤추고 있음을 뜻하는 것으로 감상자로 하여금 리듬 그 자체에 집중할 것을 기대한다. 구본우는 한국페스티벌양상블 “20세기음악축전” : 주제를 같이하는 피아노 릴레이 프로그램노트에서 다음과 같이 언급하였다.²¹⁾

21) 한국페스티벌양상블 “20세기음악축전”, Ibid., 8.

보통 리듬은 사람이 춤을 추기 위한 것으로만 이해되는데, 이 작품에서 작가는 춤추고 있는 리듬을 관찰하고 있다. 리듬이 춤을 춘다는 것은 작가는 쉽게 파악할 수 있는 리듬의 형태가 작품속에서 변화되어 가는 것을 의미하며, 넓은 의미로는 음악속에서의 리듬의 기능 전체를 말한다.

「dancing rhythm」의 전체 구조를 크게 다섯 부분으로 나누어 볼 수 있다. 다음의 <표2>는 「dancing rhythm」을 마디, 빠르기, 박자로 나누어 도표화 한 것이다. 이 곡은 총 105마디로 이루어져 있으나 반복되는 부분을 모두 합하면 실제 연주되는 마디는 총 183마디이다. 박자는 88/4, 4/4, 9/8, 7/8, 7+3/8, 7+2/8, 7+1/8, 7/8, 4/4, 25/8, 4/4, 7/8, 4/4, 7/8, 8/8, 10/8, 9/8, 8/8, 7/8, 6/8, 5/8, 4/8, 3/8, 2/8, 1/8 박자로 다양하게 바뀐다. 빠르기는 아다지오(adagio)로 시작하여 ♩=144(→184→?)까지 빨라진다. 여기서 작곡가가 최대 템포를 설정하지 않은 이유는 연주자가 가능한 최대한의 빠르기로 연주해 줄 것을 기대하기 때문이다. 다이내믹은 *pp* 또는 *p*로 시작하여 점차로 *ff* 또는 *fff*까지 도달하는 부분이 많은데, 왜냐하면 작곡가가 이 곡에서의 크레센도(crescendo) 그 자체를 독립된 음악적 소재로 사용하고 있기 때문이다. 또한 <악보1>에서와 같이 곡의 첫 마디와 끝의 두 마디에 제시된 리듬 ♩ ♪ ♩ ♪은 이 곡의 전체적인 리듬 성격을 결정하는 기본리듬이고, 이 리듬의 변형이 곡 전체를 통하여 여러 가지 모습으로 나타나고 있다.

〈표2〉 「dancing rhythm」 의 작품구조

구분	도입	I	II	III	마무리
구분 마디 (실제 연주되는 마디수)	마디1-2 (2마디)	마디3-16 (17마디)	마디17-59 (92마디)	마디60-103 (70마디)	마디104-105 (2마디)
빠르기 (Tempo)	adagio	♩ =120-144 ♩ =120	♩ =92 ♩ =60 ♩ =72 ♩ =168 ♩ =144 ♩ =144 (→184→?)	♩ =144	♩ =69
박자	없음	88/4, 4/4 9/8, 7/8 7+3/8, 7+2/8 7+1/8, 7/8 4/4	25/8 4/4 7/8 4/4	4/4, 7/8 8/8, 10/8 9/8, 8/8 7/8, 6/8 5/8, 4/8 3/8, 2/8 1/8	없음

<악보1> 「dancing rhythm」의 시작마디와 끝마디

<악보1-a> 「dancing rhythm」의 시작마디

adagio e molto espressivo

p

p

8 cluster stumm
n=ederdrücken

m.p.
(sostenuto Pedal)

<악보1-b> 「dancing rhythm」의 끝마디

$\text{♩} = 69$

ppp

p

(1) 도입

이 곡의 도입부분인 마디1-2는 <악보2>에서 제시된 바와 같이 *adagio e molto espressivo*로 연주하는데 조성감을 띄고 있으며 상행하면서 점점 커지는 선율선이 매우 고전적이다. 아다지오(*adagio*)의 빠르기는 통상적으로 $\downarrow = 54-58$ 로 연주함으로 고전적 개념에서 작곡가는 굳이 메트로놈 표시가 필요하지 않았다고 여긴 것이다.

<악보2> 「dancing rhythm」 마디1-2

adagio e molto espressivo

8 cluster stumm
niederdrücken

mf
(sostenuto Pedal)

앞서 언급했듯이 마디1의 왼손에서 제시된 기본 리듬(♩ ♪ ♩ ♪)은 이 곡의 전체적인 리듬 성격을 결정하는 주요 리듬이다. 조표는 제시되어 있지 않지만 마디1에서 사용된 음들 중 F, A^b, C는 f단조의 조성을 느낄 수 있다. 오른손

선율에 이러한 f단조의 구성음들은 강박이 아닌 약박에 출현하고 있다. 또한 최저음에서 옥타브 A음 사이를 흰건반과 검은 건반을 모두 포함한 음뭉치(tone cluster)로 처리하고 있는 것이 특징적이다. 이때 피아노 건반의 최저음인 옥타브 A음 사이의 음뭉치를 먼저 잡아준 상태에서 소스테누토 페달(sostenuto pedal)을 밟아 윗성부를 연주함으로써 조성감을 띤 고전적 선율을 방해하지 않으면서도 곡의 시작에 매우 미세한 울림으로 모든 음향이 서로 뒤섞여 공존하는 독특한 소리를 만들어낸다.²²⁾ 특히 이러한 소리를 30초 동안 연주공간에 머물도록 놓아둠으로 첫마디에서 생성된 음향이 자연적으로 그 생명을 다할 때까지 연주자는 기다려준다. 실제 연주 시 첫마디에서 생성된 음향은 피아노에 따라 그 울리는 길이가 달라서 대략 18초에서 23초 정도 연주 공간을 채우게 된다. 이러한 의미에서 작곡가는 12초에서 7초 동안은 완벽한 정적을 기대하고 있는 것이다. 실제로 연주자가 시계를 보지 않은 상태에서 정확하게 30초를 지켜주는 것은 매우 어려운 일로 상당한 집중력을 요한다. 그러나 정확하게 30초를 지켜주느냐의 여부보다는 자연스럽게 울림이 멈추고 완벽한 정적 후에 다음 마디로 진행하는 것이 중요하다.

이와 같이 긴 휴지부에 작곡가는 이 점차 사라지는 마무리를 ‘자연적인 디미누엔도(natural diminuendo)’ 라고 이름을 붙였는데, 자연적인 디미누엔도란 페달을 누른 상태에서 음을 눌렀을 때 음이 퍼져나가며 자연스럽게 잔향이 사라져가는 소리를 일컫는다. 휴지부분에서 종종 나오는 자연적인 디미누엔도는 실제의 소리의 잔향만이 아니라 소리가 사라지고 난 뒤에도 사람의 귀에 머물러 울리는 울림, 즉 마음속의 잔향까지 고려하여 고안된 것이다.

22) 악보상에서 본다면 첫 음을 동시에 연주해 주어야하겠지만 실질적인 연주에서는 불가능하다. 해서 본 연구자는 베이스의 음뭉치를 먼저 누른 후 윗 선율들을 연주하는 것이 적합하다고 판단했다. 앞으로 악보상에서 같은 연주기법이 나올 시에 이처럼 베이스의 음뭉치를 먼저 누르는 것을 전제로 분석을 진행한다.

(2) I 부분

I 부분은 마디3-16까지이다. I 부분의 특징은 흰건반과 검은 건반을 모두 포함한 음향이다. 즉 <악보3>에서 제시한 마디3을 보면, 피아노의 최저음 음역에서 왼손은 흰건반 음뭉치(tone cluster), 오른손은 검은 건반 음뭉치(tone cluster)를 짚고 있으므로 결과적으로 C, D^b, D, E^b, E, F, F[#], G, A^b, A, B^b, B 12개의 음들이 모두 쓰인다. 이 12개의 음들은 마디17까지 변함없이 지속적으로 사용된다.

<악보3> 「dancing rhythm」 마디3-4

$\text{♩} = 120 \sim 144$

ab 8ten Viertel
allmählich mit
dem rechten Pedal

1) *p poco a poco cresc. ----- fff*

m.p.

1) 2) P (sustain Pedal)

Weiße Tasten Schwarze Tasten

마디3에서 제시하고 있는 88/4박자는 피아노 연주자들이 $\text{♩} = 120-144$ 의 빠르기로 박자를 정확하게 세면서 연주하기에 현실적으로 매우 힘든 박자이다. 작

곡가는 점차적으로 크레센도를 했을 때 88번 정도까지가 아주 작은 소리에서부터 큰 소리까지 연주하면서 낼 수 있는 횡수임을 언급하고 있다. 그러나 작곡가가 음역이 가장 낮은 저음의 음퉁치를 *pp*부터라고 관념적으로 결정했지만 피아노의 최저음이기 때문에 *pp*라는 소리를 내기는 매우 힘들다. 따라서 작곡가는 마디3에서 *pp*가 아닌 *p*로 시작하라고 지시하고 있다. 이 부분에서 악기에 대한 작곡가의 충분한 이해와 접근을 엿볼 수 있다. 이에 대하여 작곡가의 말에 따르면 이는 “악기의 소리가 결정한 다이내믹”이라는 표현을 쓰고 있다.

작곡가는 마디3에서 81번째 4분음표부터 서스테인 페달(sustain pedal) 즉, 댐퍼 페달을 사용하여 점차로 *fff*까지 커지라고 지시하고 있다.²³⁾ 이때 흥미로운 페달의 사용법은 소스테누토 페달을 누른 상태에서 이미 커질 대로 커진 81번째 4분음표에서의 댐퍼 페달 사용이다. *fff*의 상태에서 댐퍼 페달까지 사용하여 다이내믹을 더욱 증가시키는 이러한 페달 주법은 *fff*에서 또 다른 크레센도를 창출하려는데 그 목적이 있다. 포르테 안에서도 아주 미세하게나마 좀 더 큰 소리를 만들어내기 위해 댐퍼 페달을 사용한 것이다. 그러나 워낙 큰소리이기 때문에 주의해서 들어야만 알 수 있는 미세한 변화를 마디3에서 구사했다. 그러나 연주자에게 있어서 댐퍼 페달을 81번째의 4분음표에서 정확하게 누르는 것은 연주의 집중력에 있어서 쉬운 일은 아니다. 마디4에서의 온쉘표는 대략 2초정도로 음의 잔향을 충분히 들을 수 없는 짧은 정지 상태에 머무른다.

마디5는 <악보4>에서 볼 수 있듯이 9/8박자의 2:3:4 리듬패턴이 4번 반복되는데 특징적인 것은 작곡가가 마디5 아래에 표기한 바와 같이 처음에는 *pp*의 스타카토로, 두 번째 반복에서는 *pp*의 스타카티시모로, 세 번째와 네 번째 반복에서는 *pp*에서부터 *ff*의 스타카티시모로 점차로 커지면서 댐퍼 페달과 함께 끝마치는 것이다. 동일한 리듬패턴을 이와 같이 4번 모두 각기 다르게 연주함

23) ab 81ten Viertel allmählich mit dem rechten Pedal.

으로써 다양한 음향의 변화를 기대할 수 있다. 마디6에서의 온쉼표도 마디4에서 언급한 바와 같이 잔향을 충분히 들려주지 않고 한마디의 짧은 정지 상태를 맞는다. 마디7에서는 스타카토가 있는 7박의 리듬패턴을 *ff*로 연주하고 마디8에서 한마디 쉬어준다.

<악보4> 「dancing rhythm」 마디5-8

(♩ = ♩) X4

8 m.p.
 1. pp staccati
 2. pp staccatissimo
 3. 4. pp \rightarrow ff
 staccatissimo
 mit dem rechten Pedal.
 (nach 4ten Spiel rechten Pedal weg!)

마디9-11까지는 <악보5>에서 보는바와 같이 박자를 10/8, 9/8, 8/8 박자로 표기하지 않고 7+3/8, 7+2/8, 7+1/8 로 표기하고 있다. 이는 7박의 리듬패턴이 반복되어질 때마다 점차로 줄어가는 쉼표(8분쉼표)의 길이를 명시한 것이다. 7박의 리듬패턴을 자세히 들여다보면 이음줄이 있는 것과 없는 것, 테누토가 있는 것과 없는 것, 스타카토가 있는 것과 없는 것, 또한 오른손과 왼손부분

의 다이내믹의 변화와 같은 여러 가지의 배합을 구사하고 있다. 마디9-12까지의 다이내믹을 살펴보면 처음에는 양손 모두 *pp*로 시작해서 마디10에서부터 마디12까지의 오른손 부분은 작아졌다가 점점 커지는 부분이(*pp*에서부터 *f*까지) 공통점으로 되어 있다. 하지만 왼손은 마디10에서부터 마디11까지는 *pp*와 *f*로, 마디12에서는 *f*와 *ff*로 각기 다르게 연주하라고 지시하고 있다. 이처럼 작곡가는 연주기법상의 세심한 변화를 요구하고 있으며, 동일한 음을 가지고 조금씩 다른 연주기법들의 배합으로 이끌어 낼 수 있는 미세하면서도 다양한 음향의 변화를 기대하고 있음을 읽을 수 있다. 이와 같은 세심한 연주기법들의 배합은 다음 마디13-16에서도 계속된다.

<악보5> 「dancing rhythm」 마디9-12

마디13-16까지는 <악보6>에서 보는바와 같이 모두 *ff*로 연주하는데, 마디13의 첫 음은 양손 모두 스타카티시모의 8분음표로 짧게 끊어주고, 두 번째 음의 오른손은 테누토가 있는 4분음표로 길게 누르는 반면에, 왼손은 스타카티시모의 8분음표로 짧게 끊어준다. 마디14의 경우 첫 음의 오른손은 테누토가 있는

4분음표로 길게 누르고, 왼손은 스타카티시모의 8분음표로 짧게 끊어준다. 마디15의 첫 음은 마디14와는 반대로 오른손은 스타카티시모의 8분음표로 짧게 끊어주고 반면에 왼손은 테누토가 있는 4분음표로 길게 누른다. 마디16에서는 양손 모두 테누토가 있는 점4분음표로 길게 눌러준 후 12개의 음에서 생성된 음향이 30초 동안 연주공간에 머물도록 놓아둠으로 음이 자연적으로 그 생명을 다할 때까지 연주자는 기다려준다. 이 부분 또한 앞서 마디2와 같이 실제 연주 시 30초 동안 울리는 음향은 그 잔향이 멈추고, 얼마간의 정적을 경험하다가 소스테누토 페달을 떼어줌으로써 I 부분을 마무리한다.

<악보6> 「dancing rhythm」 마디13-16

(3) II 부분

I 부분이 피아노의 흰건반과 검은 건반의 12개의 음(C, D^b, D, E^b, E, F, F[#], G, A^b, A, B^b, B)들을 모두 포함한 음향 덩어리가 특징이었다면, II 부분은 특정한 음정으로 구성된 음향이 특징이다. 또한 II 부분은 「dancing rhythm」에서 클라이막스에 해당되는 부분으로 활기 있는 빠른 움직임, 급격한 셈여림의 변화로 곡의 긴장도를 높이고 있다. II 부분의 빠르기 변화는 $\text{♩} = 92(\text{마디}17)$, $\text{♩} = 60(\text{마디}18-24)$, $\text{♩} = 72(\text{마디}25-29)$, $\text{♩} = 168(\text{마디}30)$, $\text{♩} = 144(\rightarrow 184 \rightarrow ?)(\text{마디}31-59)$ 이다. 박자는 25/8(마디17), 4/4(마디18-29), 7/8(마디30), 4/4(마디31-59) 박자로 다양하게 변화한다.

마디17은 $\text{♩} = 92$ 의 빠르기로 연주되며 박자는 25/8 박자이다. 작곡가는 〈악보7〉에서 보는바와 같이 이 부분을 집게손가락만으로 *pp*에서부터 점차로 *fff*까지 크게 연주하라고 지시하고 있다.²⁴⁾ 따라서 연주자는 다섯 개의 손가락이 아닌 지정된 하나의 손가락 즉, 2번 손가락만을 사용해서 그 음들을 연주해야 한다. 그렇게 함으로써 다섯 개의 손가락을 사용해서 연주할 때와 하나의 손가락만을 사용해서 연주할 때의 다르게 표현되는 음색의 차이를 기대하고 있다. 마디17에서 사용된 음들을 살펴보면 마디3에서와 같이 12개의 음(C, B, B^b, A, A^b, G, F[#], F, E, E^b, D, D^b)들이 모두 쓰인다. 즉 I부분의 마디3과 II부분의 마디17은 12개의 음들을 모두 사용했다는 점에서 같다. 그러나 마디3이 12개의 음들을 화음으로 동시에 울리는 음향이었던다면 마디17은 음 개체 하나하나를 정확하게 연주한다는 점에서 다르다. 마디3과 동일하게 마디17에서도 크레센도 그 자체가 소재로 사용되었음을 알 수 있는데, 높은음에서 낮은음으로 내려오면서 점차적으로 커지기 때문에 연주 상 크레센도가 자연스럽다. 마디3에

24) immer mit dem rechten Zeigefinger.

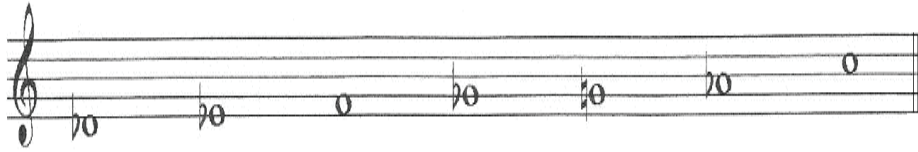
서는 피아노에서 사용할 수 있는 가장 낮은음에서 연주되는 모든 음이 포함된 음향 덩어리의 크레센도를 소재로 했다면, 마디17에서는 개개의 음이 피아노의 가장 높은음에서부터 낮은음으로 내려오는 크레센도가 소재로 사용되었음을 알 수 있다.

<악보7> 「dancing rhythm」 마디17-18

The image shows a handwritten musical score for two staves. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. The tempo is marked as ♩ = 92 for the first part and ♩ = 60 for the second part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'm.p.'. There are also handwritten annotations including 'smile' and '8' above the notes, and 'immer mit dem rechten Zeigefinger' written across the staves. The piece is in 4/4 time.

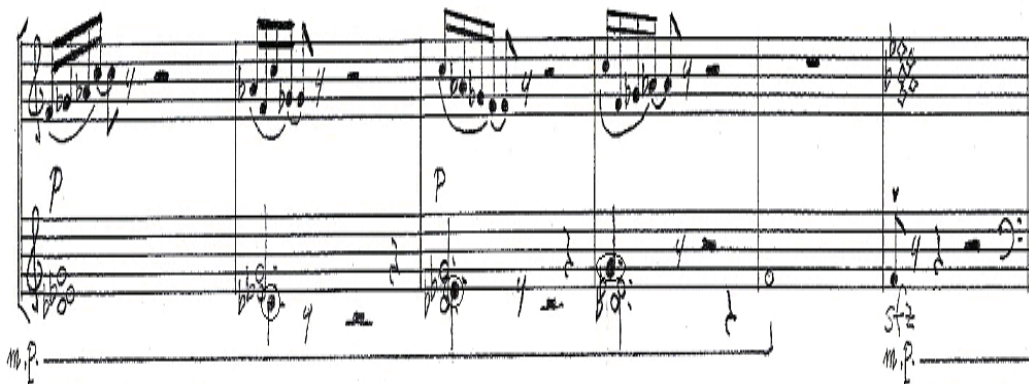
마디18은 ♩ = 60의 빠르기로 연주되며 박자는 4/4 박자이다. 마디18은 <악보7>에서 보는 바와 같이 건반을 소리 내는 것이 아니라 소리가 울리지 않도록 건반만 재빠르게 잡아주는 부분으로 건반을 잡아줄 때는 소리가 나지 않도록 주의한다. 마디18에서 사용된 음들을 살펴보면 <악보8>에서와 같이 D^b , E^b , F , $G^b(F^\#)$, G , A^b , C 일곱 개의 음들이 쓰인다. 이 7개의 음들은 마디22까지 출현한다.

〈악보8〉 「dancing rhythm」 마디18에서 사용된 음

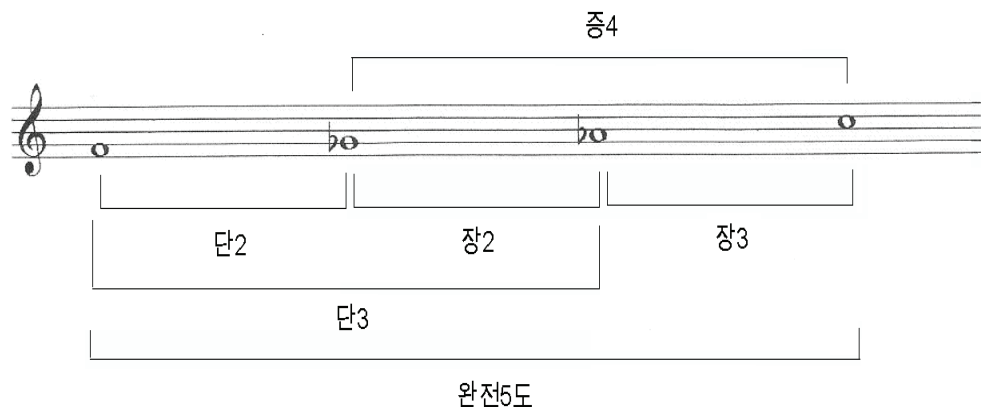


마디19는 특정한 음정으로 구성된 부분이다. 〈악보9〉에서와 같이 마디19에서 쓰인 오른손의 16분음표 음형을 살펴보면 다음과 같다. F에서 G^b사이의 거리는 단2도, G^b에서 A^b사이의 거리는 장2도, A^b에서 C까지의 거리는 장3도이다. 이를 〈악보9-a〉에서 다시금 제시하였는데, 이 음형 안에는 대부분의 모든 음정이 포함되어 있음을 알 수 있다. 마디20에서부터 마디22까지의 오른손 음형들은 이들 음정의 순서만 바뀌었을 뿐 마디19와 똑같은 음정들이 계속 출현한다.

〈악보9〉 「dancing rhythm」 마디19-24



〈악보9-a〉 「dancing rhythm」 마디19에 쓰인 오른손 음정



마디19에서 쓰인 왼손의 3개의 음 D^b , E^b , G로 구성된 화음은 〈악보9〉에서 보여 지듯이 마디19를 포함하여 4번 반복된다. 왼손의 3개의 음으로 구성된 화음은 마디19에서 온음으로 나타난다. 마디20에서는 D^b , 마디21에서는 E^b , 마디22에서는 G음의 순서대로 다른 음들보다 짧은 점4분음표로 처리되고 있다. 이 진행은 마디23의 F음으로 마무리 된다. 마디24에서는 오른손은 음뭉치를 움켜쥐어서 소리를 죽이지만 왼손에서는 마디23에서 연주된 F음을 다시 한번 짧게 강조한 스타카티시모로 프레이즈가 끝난다.

마디25-29는 $\text{♩} = 72$ 의 빠르기로 연주되며 박자는 4/4박자이다. 이 부분은 앞의 마디18-24에 비해 박자가 약간 빨라지고 음역도 높은 음역에서 좀 더 내려오고 있어서 마디30으로 가기위한 중간역할로써 볼 수 있다. 리듬 역시 앞의 도입부분인 마디1의 왼손에서 제시된 기본 리듬($\text{♩} \text{♪} \text{♩} \text{♪}$)이 마디25와 마디27의 오른손 부분에서 다시 등장한다. 다른 점이라면 〈악보10〉에서 보는바와 같이 마디25에서는 p 로 여리게 연주되고 마디27에서는 p 로 여리게 시작해서 점차로 커진다는 것이다. 마디28-29는 마치 아르페지오같이 마디30을 준비하기 위한 장식음으로 볼 수 있다.

〈악보10〉 「dancing rhythm」 마디25-29

마디30은 ♩=168의 빠르기로 연주되며 박자는 7/8박자이다. 〈악보11〉에서 보는바와 같이 마디30은 스타카토가 있는 8분음표와 악센트가 붙은 8분음표가 7로 7번 반복되어 연주되고 악센트의 사용은 당김음적인 효과가 나타나고 있어 단조로움을 피하여 마치 음들이 춤을 추는 듯한 효과를 주고 있다.

〈악보11〉 「dancing rhythm」 마디30

마디31에서부터 마디59까지는 썸여림과 빠르기를 달리하여 앞의 마디19-29와는 다른 분위기로 시작된다. 이 부분의 리듬은 전체적으로 격렬한 움직임이 인상적이다. 활기 있는 빠른 움직임 · 급격한 썸여림의 변화 · 특정한 음정으로 구성된 화음의 진행은 곡의 긴장도를 높이고 있어 II부분이 클라이막스임을 드러낸다. 또한 4/4 박자가 마디31에서부터 마디59에 걸쳐 지속되면서 통일감과 안정감을 부여해준다.

마디31-36은 $\text{♩} = 144$ 의 빠르기로 연주되며 박자는 4/4박자이다. 마디31-32의 리듬을 살펴보면 <악보12>에서 보는바와 같이 앞의 도입부분인 마디1의 왼손에서 제시된 기본 리듬($\text{♩} \text{♪} \text{♩} \text{♪}$)이 변형되어 등장한다. 마디31의 첫 음은 양손 모두 테누토가 있는 4분음표로 길게 눌러준다. 두 번째 음은 스타카토가 있는 8분음표로 짧게 끊어 연주한다. 마디32에서도 동일한 리듬이 반복되어 나오는데 마디31과 마디32는 썸여림만 달리하여 연주한다. 마디33에서는 댐퍼 페달을 누른 상태에서 테누토가 있는 4분음표를 f 로 올려주며 두 번 반복하여 연주한다. 마디34에서는 기본 리듬($\text{♩} \text{♪} \text{♩} \text{♪}$)이 다시 등장하며 p 의 스타카티시모로 4번 반복하여 연주하고 마디35에서 한마디 쉬어준다. 마디36에서는 마디34와 동일한 리듬패턴이 3번 반복되는데 마디34와 다른 점은 왼손과 오른손을 번갈아가며 연주한다는 점이다. 이와 같은 주법들의 다양한 조합은 II부분의 특징으로 리듬의 역동성을 부여해준다.

〈악보12〉 「dancing rhythm」 마디31-36

Handwritten musical score for measures 31-36. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked as quarter note = 144. The key signature has two flats. The music features a complex rhythmic pattern with dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *staccatissimo*. There are repeat signs with multi-measure rests for 2, 4, and 3 measures. A piano part is indicated below the main staff with a mezzo-piano (*m.p.*) dynamic.

마디37-59는 ♩ = 144(→184→?)의 빠르기로 연주되며 박자는 마디31이후로 계속되는 4/4박자이다. 마디37은 〈악보13〉에서와 같이 왼손에서 기본 리듬(♩ ♩ ♩)이 스타카티시모가 있는 8분음표로 변형되어 여러개 연주되고, 오른손은 스타카티시모가 있는 8분음표 리듬이 음표마다 *p*→*mf*→*f* 순으로 셈여림을 변화시키면서 반복되는데, 이를 30번 반복하여 연주한다. 이러한 30번의 반복은 정신적으로나 기교적으로나 연주자에게 상당한 집중력을 요한다는 측면에서 매우 어려운 부분이라 할 수 있겠다.

〈악보13〉 「dancing rhythm」 마디37

Handwritten musical score for measure 37. The tempo is marked as quarter note = 144, with a handwritten note "(→ 184 → ?)" and a repeat sign "x30". The treble staff has notes with dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. The bass staff has notes with dynamic markings *m.p.* and *p*, and the word "sempre" written below it.

마디38에서는 〈악보14〉에서와 같이 스타카티시모가 있는 8분음표를 여리게 두 번 반복하여 연주하고 마디39에서는 스타카티시모가 없는 8분음표를 두 번 반복하여 연주하되 처음에는 여리게 연주하고 두 번째 반복할 때만 점차로 커지며 *f*로 연주한다. 마디40에서는 3:3:2의 리듬이 3번 반복되는데 악센트가 붙은 8분음표는 *sfz*로 강하게 소리 내어 연주하고 악센트가 붙지 않은 8분음표는 *pp*로 매우 작게 연주한다. 또한 마디39와 마디40은 한 페달로 연주하도록 지시하고 있다. 이 부분은 도돌이표로 인하여 실제로는 5마디를 연주하게 되어있는데 마디39에서는 첫 번째에는 *p*로, 두 번째 반복에서는 크레센도 하여 *f*로 연주할 것을 지시하고 있다. 마디40에서는 세 번의 반복을 지시하고 있는데 3:3:2로 나누어진 리듬은 첫 박을 강조하고 있다. 누적된 음향으로 인하여 커진 소리는 세 번째 반복이 끝남과 동시에 떨어지는 페달과 마디41에서 주어진 휴지로 인하여 순간적인 정적에 빠져든다. 마디42부터 다시 시작된 리듬은 마디44까지 점차 전개되는데 마디45에서 나타날 재즈 락 리듬을 예고라도 하는

것처럼 3:3:2의 리듬을 그리고 있다. 마디42에서는 처음의 셋잇단음표만을 제시하고 휴지를 두었으나 마디43부터는 3:3:2의 리듬을 다시 선보인다. 마디43에서 전체를 *f*로 연주할 것을 지시한 후 마디44에서는 첫 박이 강조된 3:3:2의 리듬이 나타나고 곧바로 이어지는 마디45에서는 예고된 재즈 락 리듬이 나타난다.

〈악보14〉 「dancing rhythm」 마디38-44

마디45에서는 〈악보15〉에서와 같이 기본 리듬(♩ ♪ ♩ ♪)이 변형된 3:3:2의 재즈 락(Jazz Rock) 리듬패턴이 악센트와 *sfz*가 있는 8분음표로 3번 반복되어 연주되고, 온습표를 사이에 두고 마디47, 마디49에서 동일한 리듬패턴이 반복되어 나온다. 이때 마디45, 마디47, 마디49에서 댐퍼 페달을 눌러줌으로써 악센트와 *sfz*가 있는 8분음표의 울림을 강조해 주고 있다.

〈악보15〉 「dancing rhythm」 마디45-50

마디51에서는 〈악보16〉에서와 같이 3:3:2의 재즈 락(Jazz Rock) 리듬을 댐퍼 페달을 눌러줌과 동시에 *sfz*로 강하게 소리내어주다가 다음 마디인 마디52에서 화음을 소리 내지 않고 건반만 재빨리 잡아주고 댐퍼 페달은 떼어준다. 이와 같은 두 마디 단위의 동일한 리듬패턴은 마디53-54, 마디55-56, 마디57-58에서 반복되어 나온다. 단지 마디58의 왼손을 보면 낮은음부터 한음씩 건반을 놓음으로 점차적으로 미세하게 음향이 사라지는 효과를 얻고 있다. 마디45에서부터 시작된 재즈 락 리듬은 리듬의 연주와 한마디의 휴지를 반복하는 형태로 마디50까지 나타나고 있다. 마디51에서부터는 리듬의 연주와 소리 내지 않는 음봉치가 교대되는 형태로 마디58까지 나타나고 있으나 청자의 입장에서는 리듬의 연주와 휴지가 교대로 나타나는 반복패턴이 마디59까지 이어지게 된다.

<악보16> 「dancing rhythm」 마디51-59

Handwritten musical score for measures 51-59, first system. The score is written on two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains rhythmic notation with eighth notes and quarter notes, some with accents (>). The bass staff contains rhythmic notation with eighth notes and quarter notes, some with accents (>). There are three measures shown. The first measure has a dynamic marking 'p' (piano) under the bass staff. The second measure has a dynamic marking 'p' under the bass staff. The third measure has a dynamic marking 'p' under the bass staff. The key signature has one flat (B-flat).

Handwritten musical score for measures 51-59, second system. The score is written on two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains rhythmic notation with eighth notes and quarter notes, some with accents (>). The bass staff contains rhythmic notation with eighth notes and quarter notes, some with accents (>). There are three measures shown. The first measure has a dynamic marking 'p' (piano) under the bass staff. The second measure has a dynamic marking 'p' under the bass staff. The third measure has a dynamic marking 'p' under the bass staff. The key signature has one flat (B-flat).

(4) III부분

III부분은 마디60-103까지로, 그 시작마디인 마디60을 <악보17>에서 보자면, 우선 왼손에서 다이아몬드 모양의 온음표로 이루어진 음뭉치(D^b, E^b, F, G^b(F[#]), G, A^b, C 7개의 음)는 건반을 움켜쥐어서 소리를 죽인 후 소스테누토 페달을 누른다. 오른손은 마디60-66까지 단음(F)으로만 구성되어 있다. 이때 작곡자는 매우 특징적인 운지법을 요구하고 있다. 즉 연주자는 손가락 하나가 아닌 양손의 2, 3, 4번 손가락(손가락 6개 모두)을 한 건반(F음)에 올려놓고 동시에 연주해야 한다. 그렇게 함으로써 하나의 건반에 한 개의 손가락을 사용해서 연주할 때와 양손의 여섯 개의 손가락을 사용해서 연주할 때에 발생하는 미묘한 음색의 차이를 기대하고 있는 것이다.

마디62에서는 마디60-61에서와 같이 스타카티시모의 8분음표가 나오는데 마디60-61과 다른 점이 있다면 오른손과 왼손을 번갈아가며 *ff*로 연주한다는 점이다. 마디65에서도 F음을 오른손과 왼손이 번갈아가며 연주하는데 이때 오른손은 *p*로 연주하고 왼손은 *p*→*mf*→*ff* 순으로 셈여림을 변화시키면서 17번 반복하여 연주한다.²⁵⁾ 마디66에서는 다시 F음을 양손의 2, 3, 4번 손가락(손가락 6개 모두)으로 여리게 3번 반복하여 연주한다. 마디64-66에서는 댐퍼 페달을 세 마디정도 눌러줌으로써 F음의 울림을 더욱 강조해 주고 있다. 이토록 작곡자는 F음 하나에서 만들어낼 수 있는 다양한 음색을 여러 각도에서 구사하고 있다.

마디67에서는 마디60의 왼손에서 출현했던 다이아몬드 모양의 온음으로 구성된 음뭉치를 다시 사용한다. 이는 역시 타건하는 주법이 아니라 건반만 재빨리

25) 마디65는 앞선 마디37과 비슷한 리듬패턴을 취하고 있으며 다이내믹도 유사하다. 다른 점이라면 마디37에서는 오른손에서 셈여림(*p*→*mf*→*ff*)의 변화를 반복적으로 유도하였으나, 마디65에서는 왼손에서 셈여림(*p*→*mf*→*ff*)의 변화를 반복적으로 요구하고 있다는 점이다.

움켜쥐어 해머가 현에서 분리된 상태에서 미세한 현의 울림이 30초 동안 연주 공간에 머물도록 놓아둠으로 음향이 자연적으로 그 생명을 다할 때까지 기다려 준다.

〈악보17〉 「dancing rhythm」 마디60-67

마디68-75까지는 〈악보18〉에서와 같이 왼손에서 F음이 스타카티시모의 8분 음표로 출현하는 가운데, 오른손의 선율은 F음을 제외하고 피아노의 가장 높은 음부터 하행하여 마디76에서 피아노 건반의 최저음인 A음까지 도달한다. 이때 마디68에서부터 마디71에 걸쳐 나오는 선율은 〈악보18〉에서와 같이 딸림음 F가 강조된 B^b장조로 볼 수 있으며, C 도리안(Dorian)으로도 볼 수 있겠다. 마디72에서부터는 하행하는 선율선이 오른손에서 왼손으로 이동하여 전개된다.

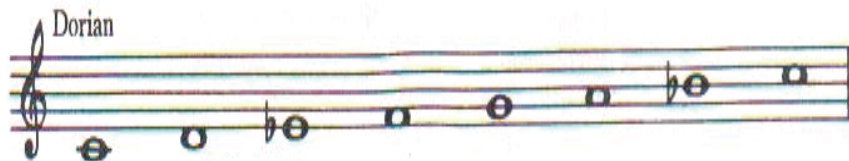
마디76과 마디78에서 기본 리듬(♪ ♪ ♪ ♪)이 등장한다. 이 때 마디76에서는 〈악보18〉에서와 같이 왼손이 피아노 건반의 최저음인 A음을 시작으로, 마디76을 3번 반복하고, 마디77에서 한마디 쉬고 다음 마디78에서 다시금 출현

하는 기본 리듬(♪♪♪♪)은 오른손의 F음을 시작으로 3번 반복하여 연주한다. 동일한 리듬 ♭♪♪♪를 왼손을 시작음으로 했을 때와 오른손을 시작음으로 했을 때 연주자가 오른손잡이나 왼손잡이나에 따라 또 다른 느낌의 연주가 이루어질 것을 기대한다.²⁶⁾

<악보18> 「dancing rhythm」 마디68-78

26) 본고의 도입부에서 기본리듬 ♭♪♪♪에 대한 설명을 참조.

〈악보19〉 C 도리안(Dorian)선법



마디78에서 피아노의 최저음 소리를 확실히 들려준 후 선율은 피아노의 최고음인 C음으로 달려간다. 마디79에서부터 마디87까지는 〈악보20〉에서와 같이 오른손에서 F음이 스타카티시모의 8분음표로 계속되는 가운데 왼손의 선율이 상행하면서 마디87의 최고음인 C음까지 도달한다. 이때 선율과 리듬패턴은 마디68-75까지의 하행선율과 동일하다. 단지 다른 점은 마디68-75까지는 위에서부터 아래로 하행하면서 연주하는 것이고 이와 대칭적으로 마디79-87까지는 아래에서부터 위로 상행하며 연주한다는 점이다. 마디88에서는 피아노 건반의 최저음인 A음과 최고음인 C음을 스타카티시모의 8분음표로 동시에 올려준다. 마디88의 이러한 음향은 마디89에서의 쉼표로 ‘자연적인 디미누엔도(natural diminuendo)’ 되면서 사라지게 놓아둔다. 마디90에서 기본 리듬(♩ ♪ ♩ ♪)이 스타카티시모의 8분음표로 다시금 출현하는데, 〈악보20〉에서와 같이 피아노 건반의 최저음인 A음과 최고음인 C음을 *fff*의 크기로 3번 반복하여 연주한다. 마디90에서의 기본리듬 ♩ ♪ ♩ ♪은 오른손이 먼저 시작한다. 그러므로 오른손잡이 연주자에게는 오른손에 강세가 오는 이와 같은 연주가 편하게 받아들여지게 되어 있다.

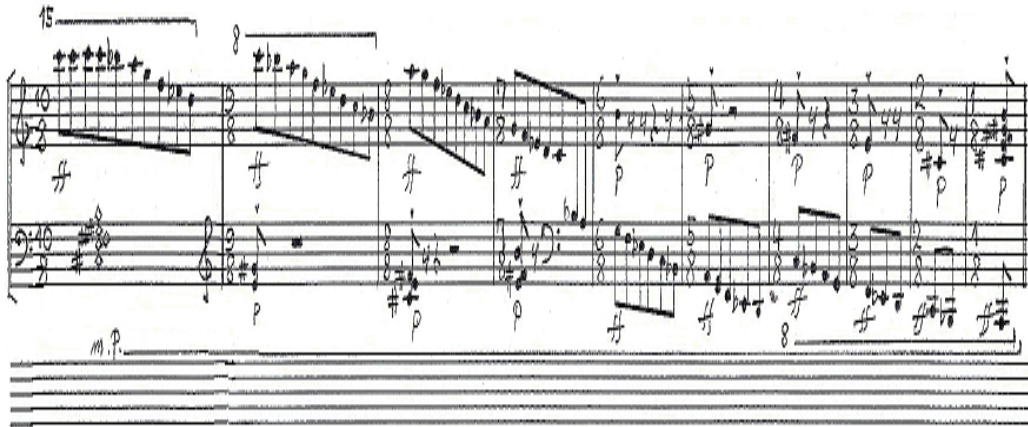
〈악보20〉 「dancing rhythm」 마디79-90

이렇게 피아노의 최고음과 최저음의 충분한 울림을 만들어 준 다음 〈악보21〉에서 보는바와 같이 다시금 작곡가는 피아노의 최고음에서부터 최저음으로 하행한다. 이때에 거의 한마디마다 박자가 변하는 변박의 형태를 갖는다. 마디 91-100까지는 10/8박자부터 1/8박씩 점차로 줄어들어 마디100에서는 1/8에 이른다. 이때 선율은 마디68-75에서와 동일한 C 도리안(Dorian)선법이다. 마디91에서 제시된 왼손의 다이아몬드 모양의 온음화음은 건반을 잡아 해머를 현

에서 펠 것을 뜻한다. 마디92-94까지 각 마디의 첫 박에 스타카티시모가 있는 8분음표 음들은 마디91에 속해있는 음들로 이루어져 있음을 알 수 있다.

마디95부터는 하행선율이 왼손으로 이동하는데, 이때 오른손은 마디91의 왼손 화음을 이루고 있는 음정이 하나씩 출현 한다: B, G[#], F[#], E, C[#]. 마디100에서의 오른손 화음과 마디91에서의 왼손 화음을 비교하면 같은 화음임을 알 수 있다.

〈악보21〉 「dancing rhythm」 마디91-100



마디101에서부터 마디102까지는 8분음표로 하행하는 선율이 등장한다. 피아노 건반의 최고음인 C음에서부터 최저음인 A음까지 위에서 아래로 하행하는 선율을 연주함에 있어서 〈악보22〉의 예를 자세히 살펴보자면, 처음 8분음표는 왼손, 그 다음 8분음표 세 개는 오른손이 담당한다. 뒤따르는 8분음표 하나는 왼손, 그 다음 8분음표 두 개는 오른손이 담당한다. 이런 식으로 계속되는 운지법을 사용하여 8분음표로 달리는 하행선율을 연주하는 것은 피아니스트들에

게는 매우 생소하다. 피아노연주자들은 이렇게 어색한 운지법을 사용하는 것과 일반적으로 사용하는 D^b장조의 운지법으로 연주하는 것과 과연 어떠한 차이가 있을까라는 의문을 자연스레 갖게 된다. 작곡자가 피아니스트들에게는 익숙하지 않은 운지법을 사용하여 연주하게끔 하는 것은 하행 선율의 매끄러운 연주보다는 다른 무엇을 요구하고 있는 것이다. *ppp*에서부터 점차로 커지면서 하행하는 8분음표의 연속된 선율을 <악보22-a>에서와 같이 왼손과 오른손으로 나누어 연주함은 선율의 화려함이나 그 유려함을 드러내기 위함이 아닌 8분음표 하나 하나에 보다 더 집중하기 위함으로 이해된다.

마디101에서 밟아주었던 댐퍼 페달을 마디103에서 떼어줌으로써 모든 음의 잔향이 소멸되고 20-30초 동안의 긴 정적만이 남은 채 Ⅲ부분이 끝나게 된다. 이 부분 역시 자연적인 디미누엔도(*natural diminuendo*)를 기대할 수 있는 부분이다. 103마디의 20-30초 동안의 정적은 연주자에게 *ffff* 뒤의 *ppp*를 충분히 예비할 수 있는 시간적인 여유를 줌과 동시에, 음악적인 긴장감을 부여해준다. 즉, 음이 완전히 사라지고 청자가 새로운 소리의 출현을 포기할 즈음에 연주되는 *ppp*의 화음은 오히려 집중도를 높이는 효과를 가져 오는 것으로 보인다.

〈악보22〉 「dancing rhythm」 마디101-102

Handwritten musical score for measures 101-102, top system. The music is written on a grand staff (treble and bass clefs). The treble clef staff contains the melody, starting with a measure number '15' above it. The notes are mostly eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bass clef staff is mostly empty. The dynamic marking 'ppp poco a poco cresc.' is written below the treble staff. A 'p' dynamic marking is written below the bass staff.

Handwritten musical score for measures 101-102, bottom system. The music continues on the grand staff. The treble clef staff shows a continuation of the melodic line. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking 'p' is written below the bass staff. At the end of the system, there is a 'fff' dynamic marking and a tempo marking '20-30''.

〈악보22-a〉 「dancing rhythm」 마디101-102의 리듬

Handwritten musical notation showing the rhythm for measures 101-102. It consists of a single treble clef staff with a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note. This sequence is repeated twice.

(5) 마무리

Ⅲ부분의 끝에서 *fff*의 울림의 잔향을 들었다면(마디103), 마무리 부분에서는 아주 여린 소리의 *ppp*로 연주한다. 이 곡의 마무리 부분인 마디104-105는 <악보23>에서와 같이 ♩=69의 빠르기로 연주하며 이 곡에서 쓰이고 있는 기본 리듬 소재(♩ ♪ ♩ ♪)에서 약간 변형된 음형이 다시 등장한다. 이 부분에서 주의할 점은 댐퍼 페달을 먼저 누르고 있는 상태에서 마디104는 왼손-오른손-왼손, 마디105는 오른손-왼손-오른손의 순서로 화음을 짚어가며 연주하는 것이다. 오른손만으로도 충분히 가능한 연주를 양손으로 굳이 나누어 연주하는 것은 타악기 주자가 북을 치는 것과 같은 주법과 연관시킨 것이다. 이는 작곡자가 이 곡의 기본 리듬 소재(♩ ♪ ♩ ♪)에 대한 아이디어를 후버를 통하여 독일 타악기 주자에게서 얻었기에 이를 곡의 마무리부분에서 다시 상기시킨 듯하다.

<악보 23> 「dancing rhythm」 마디104-105



지금까지 살펴본 구본우의 피아노 독주를 위한 「dancing rhythm」의 특징을 요약하면 다음과 같다. 첫째, 기본 리듬을 ♩ ♩ ♩ ♩로 하여 전개하고 있다. 마디1의 왼손에서 제시된 기본 리듬(♩ ♩ ♩ ♩)은 곡 전반의 리듬 성격을 결정하는 주요 리듬이며 그 리듬의 변형은 곡 전체를 통하여 여러 가지 모습으로 나타나고 있다. 둘째, 리듬뿐만이 아니라 크레센도 자체도 작곡의 소재로서 사용하고 있다. 일례로서 I부분의 시작인 마디3에서는 피아노의 최저음 음역에서 왼손의 흰건반 음뭉치(tone cluster)와 오른손의 검은 건반 음뭉치(tone cluster)가 88/4박으로 교차되는데, 이때에는 무엇보다도 여린 소리에서부터 점차로 커져 *fff*에 이르는 크레센도가 음악소재로 쓰인 것이다. 셋째, 급격한 다이내믹의 변화 · 음뭉치와 단음의 사용 · 피아노에서의 최고음과 최저음의 동시 사용 · 소스테누토 페달과 댐퍼 페달의 흥미로운 사용으로 피아노라는 악기를 가지고 만들어 낼 수 있는 다양한 음색을 추구하고 있다. 예컨대 페달사용의 경우 소스테누토편페달을 31마디까지 지속시킨다거나, 소스테누토 페달과 함께 강조되는 부분에 댐퍼 페달을 간헐적으로 사용한다든가, 댐퍼 페달을 사용한 후 긴 휴지를 갖음으로 특정한 잔향으로 연주공간을 채우는 것과 같은 것이다. 넷째, 독특한 운지법을 사용하였다. 예를 들자면, 마디60-66은 단음(F)으로만 이루어졌는데, 이를 하나의 손가락으로 연주하는 것이 아니라 양손의 세 손가락, 즉 2, 3, 4번 손가락을 동시에 사용(손가락 6개 모두)하여 타건할 것을 지시하고 있다.

Ⅲ. 결 론

현대작곡가로서 다양한 음악세계를 펼쳐온 구본우는 1997년을 기점으로 하여 한국전통음악에 대한 관심을 나타내기 시작했는데, 서양악기뿐만이 아닌 한국 전통악기들의 소리에 대하여 탐구하고 적극적인 실험을 도입함으로써 자신의 음악세계를 더욱 공고히 다져나갔다. 그의 유일한 피아노 독주곡으로서 1997년에 작곡된 「dancing rhythm for piano solo」는 한국적인 분위기보다는 서양악기로서의 매력과 피아노의 소리에 대한 실험적인 요소가 돋보이는 작품으로써 그는 이 곡에서 피아노의 기능적인 요소와 리듬분할에 의한 다양한 부분을 실험함으로써 피아노라는 악기에 대한 또 다른 가능성을 제시했다.

「dancing rhythm for piano solo」의 악보 상에 나타난 다양한 기법들은 피아노의 다양성을 최대한 살리고 있고 피아노가 가진 음향적인 효과를 극도로 실험한 곡으로, 악보 상에 보여 지는 것 이상의 다양한 음향과 리듬패턴을 엿볼 수 있는 실험적인 곡이다. 이 곡은 총 105마디로 이루어져 있으나 반복되는 부분을 모두 합하면 실제 연주되는 마디는 총 183마디이다. 크게 다섯 부분으로 나누어 살펴보았을 때 특징은 네 가지로 요약 할 수 있다. 첫째, 기본 리듬을 ♩ ♪로 하여 전개하고 있다. 마디1의 왼손에서 제시된 기본 리듬(♩ ♪ ♩ ♪)은 곡 전반의 리듬 성격을 결정하는 주요 리듬이며 그 리듬의 변형은 곡 전체를 통하여 여러 가지 모습으로 나타나고 있다. 둘째, 리듬뿐만이 아니라 크레센도 자체도 작곡의 소재로서 사용하고 있다. 일례로서 I부분의 시작인 마디3에서는 피아노의 최저음 음역에서 왼손의 흰건반 음뭉치(tone cluster)와 오른손의 검은 건반 음뭉치(tone cluster)가 88/4박으로 교차되는데, 이때에는 무엇보다도 여린 소리에서부터 점차로 커져 *fff*에 이르는 크레센도가 음악소재

로 쓰인 것이다. 셋째, 급격한 다이내믹의 변화 · 음뭉치와 단음의 사용 · 피아노에서의 최고음과 최저음의 동시 사용 · 소스테누토 페달과 댐퍼 페달의 흥미로운 사용으로 피아노라는 악기를 가지고 만들어 낼 수 있는 다양한 음색을 추구하고 있다. 예컨대 페달사용의 경우 소스테누토편을 31마디까지 지속시킨다거나, 소스테누토 페달과 함께 강조되는 부분에 댐퍼 페달을 간헐적으로 사용한다든가, 댐퍼 페달을 사용한 후 긴 휴지를 가짐으로 특정한 잔향으로 연주공간을 채우는 것과 같은 것이다. 넷째, 독특한 운지법을 사용하였다. 예를 들자면, 마디60-66은 단음(F)으로만 이루어졌는데, 이를 하나의 손가락으로 연주하는 것이 아니라 양손의 세 손가락, 즉 2, 3, 4번 손가락을 동시에 사용(손가락 6개 모두)하여 타건할 것을 지시하고 있다.

오늘날 우리나라 작곡가들의 피아노곡은 그 음원도 구하기 쉽지 않고 악보조차도 접하기 어렵다. 무엇보다도 각 작곡가 특유의 음악어법이나 전개방식에 대한 해석은 쉽게 접근할 수 있는 것이 아니다. 그럼에도 불구하고 오늘날 우리나라 작곡가들의 피아노 작품에 대한 연구는 한국 피아니스트들에게 당연한 일이며 이에 접근하려는 시도 그 자체에 의미가 있다. 이에 본고가 미미하나마 이 곡을 연주하려는 피아니스트들에게 하나의 가이드라인이 되어주기를 소망한다. 또한 한국 작곡가의 창작음악에 관심을 갖고 이에 대한 적극적인 소개와 음악관에 대한 배경지식 등을 계속해서 소개해나간다면 작곡가의 창작의욕 고취와 더불어 우리나라 작곡가들의 피아노곡을 공부하고자 하는 연주자들을 위해서도 이러한 노력이나 연구가 하나의 좋은 밑거름이 될 수 있을 것으로 믿어 의심치 않는다.

X17 X3 15

pp poco a poco cresc.
stabile

m.p.

X3 X3 *stabile*

f sempre

m.p.

8 15 X3

fff

m.p.

8 15 (1)

ppp poco a poco cresc.

m.p.

fff *ppp*

m.p.

21. Jan. 1997
SEOUL

부 록 B

작곡가 구본우와의 인터뷰²⁷⁾

성장배경과 아버지로부터의 영향

| 아버지가 시인이라고 들었습니다. 그 부분에 대해 듣고 싶습니다. |

시집을 잠깐 보면서 얘기 할게요(구본우 선생님의 아버님 시집을 보여주셨다 -부록 그림1). 어려서부터 보고자라서 작업(창작)에 대한 고통이 뭔지 잘 알고 있었어요. 그래서 ‘작업 한다’ 라는 것이 정말 힘들고 끔찍한 일이라서 절대 안하려고 했어요. 아버지처럼 안 살겠다고 했는데 아버지처럼 살고 있죠.

| 언제쯤 ‘절대 아버지처럼 살지 않겠다’ 라는 생각을 하셨나요? |

자랄 땐 그랬었어요. 그리고선 음대를 갈 때에는 이미 아, 나도 그렇게 살게 되는 거구나 하고 생각을 했죠. 그때 생각이 나더라구요. 아버지도 그래서 그랬구나. 원래 저희 아버지가 상업고등학교를 나오셨거든요. 그래서 은행에 다니셨어요. 저희 아버지는 저 보다 더 늦게 시작했어요. 27살에 시인으로 처음 데뷔를 한 거예요.

27) 작곡가 구본우와의 인터뷰는 두 차례에 걸쳐서 이루어졌다. 첫 번째 인터뷰는 2010년 5월 11일이었고 이때의 인터뷰에는 본 연구자의 논문지도교수님인 변지연 선생님이 동행했다. 두 번째 인터뷰는 2010년 5월 25일에 작곡가와 본 연구자와의 단독인터뷰로 진행되었다. 이로 인해 두 차례에 걸친 인터뷰에서 작곡가가 변지연 선생님께 말씀하실 때와 학생신분인 본 연구자에게 설명할 때의 어투가 달랐는데 이를 그대로 옮겼다.

〈부록 그림1〉 『시집 “별거승이 바다” 』



그래서 우리 집이 산수를 좀 해요. 막내 할아버지가 수학 선생님이셨어요. 집안이 워낙 산수를 좋아하고 또 수학이 음악하고 같아요. 그래서 나중에 생각을 해보니까 아버지도 자기가 하고 싶은 일을 하려고 하니깐 힘들었던 거죠. 중학교 때 새벽에 학교가려고 눈을 딱 떠서 보는게 온 방 가득 원고지 구겨진 게 있고 아버지는 탈진해 있고 허망해 하고 계신 모습. 그 어린나이에 나는 돈 안 되는 직업은 절대 하지 말아야지 하고 생각을 했죠.

| 다니던 고등학교가 용산고등학교가 맞으신가요? 다른 학교를 왔다 갔다 하면서 악기를 배우게 되셨다고 들었습니다. 이 부분에 대해 얘기 해 주세요. |

용산고등학교에 밴드부가 있어서 들어가긴 했는데 대학교 간다고 선배들도 안오고 밴드부 선생님이 없어요. 심지어 나보고 악장을 하래. 악보 볼 수 있는 사람 손들어? 그래서 손을 드니깐 나 밖에 없어 남자학교는 그래. 손을 드니깐 너 악장해. 해서 악장이 된 거예요. 교련이라는 수업이 있어서 밴드부가 있어야 하기 때문에 학교에서 없애지는 못하고 악기는 옛날부터 있던 것 그냥 있고 한 때 잘 썼다고 해요. 선생님도 없고 일 년 예산도 정말 조금 주고 제가 1학년 들어가자마자 악장이 된 거예요. 애들한테 악기 물어보기는 했냐고 물어보니 아무도 못 물어본거예요. 선배가 3월 달에 딱 한번 와서 악기를 가르쳐 줬어요.

그걸로 되나? 그런데다가 선배들도 엉터리지. 그래서 집에서 버스타고 학교를 오는데 고민스러워서 그 당시에든 제가 악보를 보고 있었던 거예요. 버스 안에서 항상 악보를 보고 이걸 어떻게 편곡을 해서 어떻게 해볼까 악보를 뒤적거리는데 옆에 앉아 있던 배문고등학교 3학년 학생이 너 음악 하니? 물어서 예 그런데요 그랬더니 너 밴드부하니? 예. 선생님도 없고 걱정이예요 하니깐 그럼 너 배문고등학교 밴드부에 와라. 우리학교 오면 내가 필요한 거 있으면 다 도와줄게 이러더라구요. 그래서 갔더니 그 사람이 정말 재 미있는게 배문고등학교가 그때 당시 한국에서 제일 좋은 밴드부였었어요. 배문고등학교 교장이 밴드부 1등 시키려고 운동장 밑에 방커를 만들어서 맘껏 연습할 수 있도록...그 정도가 아니고 그 사람이 갔더니 고3 애들이 들어오면서 인사를 하는 거예요. 그 사람은 졸업을 이미 한 사람이었는데 월급 받으면서 밴드부 학생으로 있던 거였죠. 그런데 그 사람이 경희대 특기 장학생으로 뽑혔었는데 경희대보다 배문고등학교에서 돈을 더 많이 준다고 해서 군대 가기 전까지 배문고등학교에 있다가 군

대 갔어요. 배문고등학교에서 그렇게 투자를 해서 학교 홍보를 위해 밴드경연대회에서 일등을 노린 거죠. 거기 갔더니 악기도 정말 좋고 24인조가 가장 완벽한 밴드이고 다 같이 할 때는 100명쯤 되는 그래서 1그룹, 2그룹, 3그룹 다 있는 거예요. 1그룹이 연습하는 걸 봤는데 기절할 정도로 잘하는 거예요. 그때 악기를 배우게 되었는데 정말 행복했어요. 그 친구들에게 악기를 배워서 용산고등학교 밴드부에게 하나부터 다 가르쳐 줬어요.

니콜라우스 A. 후버에 관하여

| 교수님께서 「dancing rhythm」을 후버에게 헌정하셨습니다. 왜 니콜라우스 A. 후버에게 헌정하셨습니까? |

사실은 후버와 「dancing rhythm」의 연관성이라는 건 직접적인 것은 전혀 없어요. 오히려 사상적인 면에서는 그 사람이 선생님이니 내가 그 분한테 배운 게 있다고 친다면 그런 거죠. 작곡을 어떻게 할 것인가 그런 것에 대한 전반적인 얘기들이겠죠. 이 작품에서 사용된 기본리듬(♪♪♪♪)은 후버를 통해서 알게 된 것인데 음악적으로 직접 연관성이 있는 건 아니지만 기본 소재를 받은 것이니까요.(웃음) 독일사람 중에 평생 친구라고 생각하는 사람이 세 네 명 되는데 우리 선생님한테 내 친구 명단에 너는 없다고 얘기했더니 선생이 슬퍼하더라구요. 그러면서 나중에는 인과응보라고 얘기하더라구요. 자기도 내가 너를 친구라고 생각한 적이 사실 없었다라고 얘기하더라구요. 그래도 친하긴 해요. 친하긴 한데 친구는 아니지.(웃음)

한국에 오면서 사실은 고민을 많이 했어요. 그런 부분이 니콜라우스 A. 후버가 나에게 그런 생각을 내가 그런 생각을 할 수 있는 토양을 만들어 준거예요.

좋은 선생은 토양을 만들어 주는 것 같아요. 한국에 오면서부터 고민이 되기 시작한 게 뭐냐면 한국에서는 현대음악이라는 것이 사회적인 이슈가 아니잖아요. 사회적인 이슈라는 건 9시 뉴스에서 얘기가 돼야 되는 것이거든요. 한국은 현대음악이 없어도 되는 나라예요. 여기 와서 내가 현대음악이라는 것을 한다라는 것은 잘못하면 내 취미활동처럼 되는 것이거든요. 그렇지 않아야 되는 이유를 나는 찾아야 되는 거예요. 타당성을 만들어야 되는 거예요. 이게 억지가 아니고 정말 타당한. 대책이 없죠 뭐. 어떻게 해야 될지 모르는...내가 유학 가서 배운 것을 여기 와서 베껴 먹는다는 것은 저로서는 도저히 용납이 안 되는 것이고.

어느 날부터 아픈 거예요. 어떻게 살아야 될지 몰라서. 사실 40대 중반 까지 거의 매일 아팠어요. 곡을 못 쓰기 때문에. 왜 살아야 되는지를 모르니깐. 항상 아파요. 아플 수밖에 없어요. 한국에서 현대음악을 쓴다는 것은 내 개인적인 취미 활동 이상이 돼야 된다면 어떤 의미일까. 어떻게 써야 되는 걸까...답은 없죠. 그걸 고민하기 시작한 거예요. 그런 고민을 할 수 있게 만들어 준 사람 중에 하나가 니콜라우스 A. 후버예요. 내가 다시 그 사람한테 공부를 하겠다고 그랬을 때 너 몇 살이냐? 32살이라고 얘기하니깐 네 나이에 공부를 하겠다는 건 네 개인적인 욕심이 너무 크다. 너희 나라에 돌아가서 너희 나라에 필요한 일을 해야 할 사람이다. 여기서 공부를 하고 여기서 그 많은 돈과 또 그 많은 젊은 시간을 보내지 않았느냐. 그런데 공부를 또 하고 싶어 한다는 것은 너 개인밖에 생각을 안 하는 거다. 나쁜 생각이다. 그 말을 딱 듣는 순간 부끄럽다는 생각이 들더라고요. 아 내가 32살이면 어른이구나. 그걸 몰랐던 거예요. 와서 일단 보니 어떻게 해야 될지를 모르겠는 거예요. 이런 상황 속에서 도대체 나는 뭘 할 수 있을까? 그게 굉장히 힘들었죠. 그런 식으로 정직한 사고를 할 수 있게 만들어 준 사람 중에 니콜라우스 A. 후버도 있다는 거예요.

| 1995년 작곡가 니콜라우스 A. 후버와의 작업주간 프로그램노트에서 언급하기를 “그가 개발한 ‘개념적 리듬작법’에 대한 강의를 듣고 난 후에 개인적으로 그를 만났을 때 그의 리듬작법이 아닌 선율작법에 관한 그의 견해를 듣고 나서 선율에 대해 집중적으로 생각하게 되었다. 슈투트가르트에서 졸업할 때에 졸업주제로 선율작법을 선택하였고 지금까지도 가장 중요한 주제로 남아있으며 많은 영향을 미치고 있다” 라로 말씀하셨는데 그 선율작법에 대해 듣고 싶습니다.(또 선율작법을 댄싱리듬에 부과하고 있는지도요.) |

몇 가지, 해서는 안 될 일과 해야 되는 일 정도로 얘기 할 수 있어요. 일단 옛날의 조성음악으로 돌아가서는 절대 안된다는 것. 옛날 개념의 선율이라는 것에 대해서 정확한 어떤 틀이 없어요. 실제로 반음계, 온음계에 관한 얘기들이에요. 아주 가까이에 있는 얘기들이죠. 그런데 저는 궁극적으로는 온음계로 된 새로운 선율을 만들어야 된다고 생각해요. 가능한 한 온음계적으로 정말 다이아토닉(Diatonic)한...

(존 케이지의 곡을 직접 연주 후 설명을 이어감)

그 이전에 있었던 전통적 온음계적 멜로디야. 이건 너무 뻔하기 때문에 나는 이렇게 못 만들지. 어쨌든 이런 걸해도 된다는 걸 처음 알게 된 거야. 20세기, 특히 독일은 막 따지고 그러는데 존 케이지의 곡을 들어보고 갑자기 궁금해 진거예요. 니콜라우스 A. 후버를 만나서 그런 얘기를 해요. 온음계 멜로디를 만든다는 것은 왜 중요하다고 생각하느냐? 자기는 중요하다고 생각을 한대요. 하지만 자기도 너무 어려워서 잘 못하고 있대요. 어떻게 해야 되는지 방법을 모르겠다고. 21세기에 새로운 온음계 멜로디라는 말은 가능하지만 방법은 저도 몰라요. 그때도 모르고 지금도 모르고 앞으로도 모르고. 그래도 만드는 거예요. 그 생각의 근본이 무엇이냐면 음악의 시작은 멜로디라는 것. 아도르노가

그런 얘기를 했어요. ‘아우슈비츠 이후에 인간은 노래를 하면 안된다’ 인간이 인간을 죽이는 정도인데 그런 것들이 무슨 자격으로 노래를 하느냐. 맞는 얘기죠.

케이지가 전쟁 끝나고 1950년의 일이에요. 1950년에 독일에서 곡을 처음 발표했다는 거예요. 케이지가 뭐라고 했냐면 독일 사람이 사람을 죽였지 내가 죽인 거 아니다. 나는 노래해도 된다. 노래를 하려면 멜로디가 있어야 한다. 그런데 제가 꼬마 때 음악을 처음 접한 것은 아마 누구나 다 그랬을 거라 생각하는 데

(나비야 연주 후)

이걸 들었을 때 “아하, 나 알아!” (음악적인 구조나 선율의 진행 등). 이렇게 해서 우리가 음악에 대해서 알기 시작을 한 거잖아요. 그거 없이는 음악이라는 게 의미가 없어요. 그런데 20세기에는 어쨌거나 전쟁이 나고 사상이 바뀌고 그러면서 멜로디라는 그 자체가 없어지죠. 그 첫 번째가 세계 제2차 대전이 가장 큰 원인이 되죠. 음표가 3개가 인접한 쪽에 있으면 어떻게든 멜로디가 된다는 것.

(예를 들어 직접 연주 후)

이게 어마어마한 파장을 가져온다는 것. 저도 처음에 이런 소리를 들었을 때 정말 너무 멋있었어요. 처음에 이런 소리를 들었을 때 머리카락이 서더라구요. 독일 가서 들었을 때 어마어마한 충격으로 왔어요. 그때부터 생각을 하게 된 거예요.

어쨌든 멜로디라는 것은 음악 속에 내재되어 있는 특성인데 그걸 인간들이 인위적으로 만든다 없앤다 할 수 있는 게 아니라는 것. 소리가 몇 개 나기 시작하면 무조건 멜로디가 되는 거야. 멜로디를 만든다는 것은 작곡가의 의무라는 거고 내가 멜로디를 좋아한다는 것이지. 그런데 정말 멋진 멜로디를 어떻게 만

들 것인지 이게...우리가 전 아직도 “나비야” 에서 벗어나지 못하는데 “나비야” 를 내가 고등학교 때나 대학교 때 즈음에

(나비야 직접 연주 후)

이렇게 들었더라면...하지만 이제는 이것도 아니거든. 이것도 너무 뻔해. 내가 알고 있는 모든 음악적인 경험과 지식이 아닌 또 다른 미지의 온음계를 찾아서 떠나가는 것, 이게 뭐가될지 나도 모르고 모르니까 하는 것이고. 이게 작곡가가 가져야할 모험심이에요. 답이 없어요. 내가 만나본 몇몇 중요한 작곡가들은 이 작업은 반드시 해야 한다는 얘기를 했고.

| 니콜라우스 A. 후버가 다양한 종족의 음악들을 작곡 재료로 사용하고 있는데 그 배경에 대해 혹시 알고 계신지요? 혹시 후버가 몸담고 있는 Folkwanghochschule 의 특성과 관련이 있는지요? |

Folkwanghochschule 학교라는 데가 재미있는 학교예요. 독일은 사립대학이라는 것이 없어요. Folkwanghochschule 학교는 1800년대에 Folkwang이라는 사람이 세운 거예요. 학교를 세우면서 그 당시 이미 세계적인 학교로 만들고 싶어서 그럴 욕심으로. 그래서 세계적인 연주자들이 그 학교에 교수로 많이 있었어요. 피아니스트나 세계적인 역사적인 거물들이. 그런 사람들을 스카웃 해오는 학교로 유명해요. 그 당시에 Folkwanghochschule 학교에 작곡이 없었어요. 기악하고 성악, 즉 연주만 있었지 작곡은 어떻게 해야 될지 몰라서 없었는데 니콜라우스 A. 후버가 그 학교에서 교수 뽑는다는 얘기를 듣고 가서 응모를 했죠.

니콜라우스 A. 후버는 사실 20살이 되기 전부터 스타였었어요. 10대에 이미 유명한 작곡가였었어요. 5살 때부터 오르가니스트(organist)로 집안을 먹여 살

린 사람이예요. 전쟁 후에. 후버가 성당에서 오르간을 연주해서 그 돈으로 먹고 살았어요. 그리고 영어를 그 집안에서 가장 먼저 배웠어요. 돈을 벌어야 되기 때문에. 지금은 굉장히 부자예요.(웃음)

그 당시 후버가 파리에 있었죠. 지금은 이쪽을 루어라고 그러는데 루어강이 있어요. 루어 지역이라고 얘기를 해요. 그게 어디서부터냐면 뒤셀도르프, 에센, 도르트문트 쪽인데 그쪽이 작곡이라는 게 아예 없었어요. 100년 이상을. 왜냐 하면 뒤셀도르프가 있고 쾰른이 있기 때문에 거기에 세계적인 거물들이 있었거든요. 쾰른은 워낙에 옛날부터 큰 도시였고 그 옆에 뒤셀도르프는 쾰른보다 사실 더 큰 도시거든요. 그 두 도시는 역사적으로도 옛날부터 오래된 오래전부터 대도시였었어요. 로마인들의 소금길이니깐. 쾰른 대성당이 있고, 뒤셀도르프는 지금도 사실 독일 상업의 중심이거든요. 사실은 거기 인터네셔널 에어포트가 프랑크푸르트 보다 더 커요. 근데 딱 프랑크푸르트가 중간이기 때문에 거기가 교통의 중심이 되어 버린 거지 원래는 뒤셀도르프가 더 큰 도시예요. 도시자체도 더 크고 돈도 더 많고. 근데 뒤셀도르프에는 슈만이 있었거든요. 1800년대에 슈만이 있었기 때문에 거기보다 조금 북쪽이거든요. 거기서 한 50km 딱 그 정도예요. 전쟁 후에 에센이 갑자기 급부상을 한 게, 에센이 상업도시이자 소비도시예요. 에센에 이상하게 돈이 몰리기 시작을 한거죠. Folkwang이라는 사람이 부자동네이고 하다 보니 음악학교를 만든 것인데 작곡은 필요성을 못 느낀 거죠. 세계적인 거물들이 그 근처에 다 있어서. 전혀 못 느끼고 있다가 작곡교수를 뽑는데 처음으로 뽑는다는 얘기를 듣고 후버가 간 거예요. 후버는 그 당시에 무슨 생각으로 간 것이냐면 “아무것도 없는 곳이니 내가 시작하겠다”. 그래서 후버는 천막음악 그런 것을 했었어요. 그 곳은 노동자들 밖에 없었거든요. 천막에서 연주하고 그런 것을 시작했죠. 대단한 일이에요. 그것을 10년 동안 했어요. 실제로 음악으로 사회운동을 한 작곡가예요. 노노가 그런 일을 했었

거든요. 후버의 스승인 노노가 평생 사회주의자로 살았어요. 사실 노노와는 사이가 안 좋았고 6개월 밖에 공부를 안했어요. 그 이전에 독일 스승이 있었는데 그 사람이 또 20세기 초반에 독일 최고의 작곡가라는 거물이었어요. 그 사람 제자 중에 가장 뛰어난 인물이 후버였고. 후버가 19살 때 이미 주변에서는 독일 음악을 끌고 갈 인물이라고 얘기했어요. 아무튼 그렇게 돼서 Folkwanghochschule 학교에 가게 된 거예요.²⁸⁾

다양한 종족의 음악들을 작곡재료로 사용한다라는 게 후버가 실제로 그렇게 많이 한 것은 아니고 몇 가지는 했어요. 유럽에서 이런 생각을 처음으로 하게 해 준 사람은 드뷔시예요. 드뷔시가 만국박람회를 보고 인도음악을 모방했거든요. 그야말로 모방이에요. 실제로 연구를 시작했던 사람은 메시앙이에요. 그래서 메시앙은 전 세계에 모르는 음악이 없는 사람이에요. 메시앙이 다른 나라에 있는 민속음악에서 민족음악에서 소재들을 찾는다는 생각을 최초로 했고 그게 유럽 전체에 이슈가 된 것이예요. 우리가 유럽에서 작곡가로 살려면 아프리카건 어디에서건 이런 것들을 해야된다는 생각을 한 것이죠. 사실 대단히 유럽 중심적인 사고로 꼭 좋은 것만은 아니죠. 근데 어쨌든 사실은 아주 순수하게 좋은 생각으로 뭐 아프리카 세네갈의 리듬을 내가 연구를 해서 해 본다는 식으로 한 거죠. 그래서 유럽에 가면 다 있지. 거기가면 동양음악도 있고 다 있으면 좋지 않아요? 그렇게 해서 음악의 메카가 되기를 원했고 그런 유토피아를 꿈꾼 거지요. 실제로 이런 일들을 참 많이들 했는데 니콜라우스 A. 후버뿐만 아니라 다른 사람들도. 결론적으로는 썩 대단한 일들은 별로 없었어요.

28) 후버는 독일의 에센 폴크방 음대(Essen Folkwang Musik Hochschule)에서 1969년에 강사로 초청된 후 1974년부터 2004년까지 정식교수로 재직하였다.

「dancing rhythm」에 관하여

| 「dancing rhythm」은 ♩♪♪♪ 리듬을 기초로 하여 전개되고 있는데 이 리듬을 사용한 것과 관련해서 하나의 에피소드가 있다고 들었습니다. 리듬이 어떻게 만들어졌는지 궁금합니다. |

이 ♩♪♪♪ 리듬 자체는 너무 뻘한 리듬이잖아. 특히 이게 타악기 하는 사람들한테는 가장 기본적으로 스틱이라는 것을 두 개 잡고

(스틱으로 기본리듬을 연주)

타악기 하는 사람이 처음에 하는 일이야. 스틱을 잡고 아주 숙달될 때까지 이 걸 평생을 한단 말이야. 그러다가 독일의 한 타악기 연주자가 도대체 이 리듬은 써 먹지도 못하는데 이 재미없는 리듬을 평생 해야 될까? 너무 재미가 없으니깐 생각을 해낸 거야. 그래서 오른손, 왼손을 따로 적어 본거야. 그랬더니 이런 3:3:2 라는 관계가 생겨난다는 거지. 이건 실제로 리듬을 따로 떼어보면

“띠라리 띠라리 띠라 띠라리 띠라리 띠라” 이게 재미있는 게 악센트를 가지고 있는 리듬이야. 악센트가 없으면 “띠라리 띠라리 띠라 띠라리 띠라리 띠라” 뭘지 잘 몰라. 그 얘기는 무슨 얘기냐면 악센트를 동반하고 있다는 거지. 그래서 악센트가 여기 있는 이유는 이 리듬 자체가 필요로 하고 있기 때문에 붙여준 거지 내가 붙여준 것이 아니고, 결론적으로 재즈 락이라는 그런 형태의 기본리듬 풀이 된다는 거야.

(리듬을 그리고 설명을 이어감)

l r l r l r
 J J J J

J J J J

3 3 2
 J J J Jazz Rock

4 4 4 4 4 4
 3 2 3

이걸 통해서 이 리듬과 내가 항상 사용하는 15. 15는 1-2-3-4를 하면 15가 되는데... 무슨 얘기냐 하면 이것을 한 바퀴를 돌리는 거야.

(15에 관한 것을 직접 적으면서 설명)

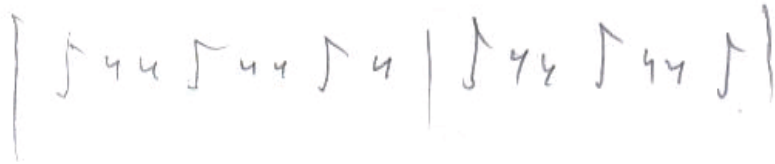
2 1 2
 3 4 3

15 4 - 1
 4 - 16

이게 어느 쪽으로 가든 똑같잖아. (앞의 1-2-3-4 그림)

무슨 얘기냐면 **까**띠란 띠라라 띠라라라 띠라라 띠라(리듬을 말로하면). 여기 까
지 하면 15가 되잖아. 15박이라는 건 여태까지 없었잖아. 이것을 예를 들자면
4/4로 한다면 4/4에서 1/16을 빼는 거야. 그러면 **따**가디다디다디다디다디다디
다디 **따**가디다디다디다디다디다디다디다디~이렇게. 그렇게 될 거 아니야. 그런데
그것을 **땃**띠라 띠라라 띠라라라 띠라라 띠라따 띠라 띠라라 띠라라 띠라라 띠
라따 띠라 띠라라 띠라라라 띠라라 띠라~이렇게 두자고. 이걸로 했을 경우 재
미있는 게 대중음악이나 이런데서 흔히 듣는...

(리듬을 그리고 설명)



이런 형태가 돼. 띠라라 띠라라 띠라 띠라라 띠라라 땃. 그래서 그냥 재즈 락이
아니라 이거보다 더 재밌어지지 리듬이. 15가 되니깐. 이런 형태가 되기도 한
다는 거지. 그래서 이게 내가 1986년 이후부터 해서 이것을 그냥 그때는
1-2-3-4 리듬이라고 이름을 붙였어. 지금도 그렇게 쓰고 있어.(웃음)

리듬하고 음정관계도 반음-온음 뭐 이렇게 해서 이것도 1-2-3-4로. 1-2-3
하면 4가 생기고 그렇게 하면 5도 생기고 이렇게 해서 모든 음정을 다 포함하
고 있는 화음²⁹⁾인데 이게 실제로 단3화음+네오폴리탄이 같이 있는 형태가 돼.

‘라-도-미’ 는 A-B \flat -C-E가 되잖아. B \flat 이라는 것이 네오폴리탄 이거든.
그게 같이 있는 형태. 전통적인 음악으로 보자면. 그러면서 실제로 모든 음정을
다 가지고 있고 재미있어서 이제 이것도 같이 한번 쓰지. 이것을 그냥 이름을

29) 본 논문의 32쪽 참조.

특별히 짓기가 뭐하고 그래서 1-2-3-4 리듬, 1-2-3-4음정. 여태까지 쓰고 있는데... 계속 쓰고 살아.

그래서 이걸 기본 소재로 썼다는 거지. 이것을 ‘basic material’ 이라고 얘기를 하고 한국말로 ‘음악적인 기본 소재(musical basic material)’ 라 하고 있지.

| 교수님만의 기본소재를 만들어내신 거군요. |

| 「dancing rhythm」 중에 ‘자연적인 디미누엔도(natural diminuendo)’ 와 15박의 사용이 매우 흥미로웠습니다. 이에 대해 작곡가의 직접적인 설명을 듣기 원합니다. |

슈톡하우젠이 쓴 책에 그런 내용이 있을 거예요. 작곡이 발견이나 발명이나에 관한 문제인데 여기 보면 ‘Erfindung und Entdeckung’ 라는 말이 있거든요.³⁰⁾ ‘Erfindung’ 이라는 것은 ‘만들어낸다’ 라는 말이에요. 즉 발명. 그리고 ‘Entdeckung’ 이라는 것은 발견이에요. ‘찾아내는 것’ 이라는 말이에요. 이 두 가지가 다 필요한 거예요. 그리고 어떤 경우에는 한 가지만 있어도 돼요. 그런데 실제로 중요한 것은 찾아내는 것들이 더 중요한 거예요. 만들어내는 것보다는. 왜냐하면 인간이 무엇을 발명한다라는게 거의 불가능한 얘기이거든요. 덧붙이자면 저 책이 굉장히 중요한 책이에요. 슈톡하우젠이라는 사람이 인간적으로 좋지만은 않은 사람인데 정말 천재이고 아는 것도 굉장히 많아요. 저 사람이 쓴 책이 총 4권인데 본인이 출판하고 책을 팔아서 떼돈을 벌었어요. 오사카 만국박람회에 전자음악으로 초청되었었거든요. 일본은 보여주고 하는 것

30) K. Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Verla M. DuMont Schauberg Köln, 1963).

을 좋아하니까. 그것을 하면서 꽤 큰돈을 받았고 그 받은 돈으로 출판사를 차렸고. 본인이 그 동안 써 냈던 글들을 모아서 책을 만들었고 그 책이 베스트셀러가 되었고 그게 전 세계에 팔려서 떼돈을 벌었어요.(웃음)

그 두 가지가 다 있으면 대단히 좋은 것이라 얘기해요. 그리고 그게 음악적이어야 한다는 것이죠(음악 고유의 특성을 얘기 하는 것). 근데 이건 실제로 발견이에요. 이 발견하고 제가 사용하는 15박이 있거든요. 15박은 제가 만든 거예요. 발명인 거예요. 두 가지를 다. 제가 곡 쓸 때 사실 그런 생각을 오래 전부터 했는데 슈톡하우젠 책도 읽어보고 그러면서 그리고 슈톡하우젠이 지어낸 이야기가 아니고 딱 읽어보면 누구든지 그 이야기를 들으면 수궁하는 게 작곡에는 발견도 있고 발명도 있죠. 그게 위대한 작품에 관한 얘기들인데 정말 지구 역사에 꼭 있어야 되는 작품들. 그런 생각을 한 거죠. 나도 감히 그런 일을 할 수 있으면 얼마나 좋을까? 그래서 그런 생각을 한건데 하다보니 저도 발명도 있고 발견도 있게 됐어요. 그게 진짜 하다보니까 된 거지 애초부터 꼭 그걸 만들어야지 했던 건 아니고.(웃음)

처음에 그런 생각이 저 책을 읽고 흥분해서. 그러니까 20대 말에 그런 생각을 하고 있을 때는 도저히 보이는 게 없더라고요.(웃음) 욕심만 있을 뿐이지 보이는 게 아무것도 없고 오히려 절망감이 더 크죠. 난 죽어도 못하는 거구나. 그랬는데 어떻게 하고 나서 나이43쯤 되서 생각해보니깐 그때 슈톡하우젠의 글이 생각나더라고요. 두 가지가 있긴 있구나.(웃음)

| 예, 그럼 교수님께서 언급하신 자연적인 디미누엔도(natural diminuendo)는 쉼표가 좀 길게 오는 부분들에서 모두 기대되는 거죠? |

그럼요. 왜냐하면 이 소리의 잔향이 줄어들어서 완전히 없어질 때까지. 없어

진 다음에도 조금 더.

| 「dancing rhythm」의 마지막 두 마디(마디104-105)에도 자연적인 디미누엔도(natural diminuendo)라는 말을 써도 되는지요? |

마찬가지예요. 왜냐하면 작은 소리는 사람이 더 집중에서 듣는 거고 그 집중해서 듣는 중에 소리가 완전히 사라질 때까지를 그 페달이 떨어지는 소리를 관객들은 열심히 들어요. 그래서 피아니스트가 페달을 함부로 떼면 큰일 나요. 자연적인 디미누엔도(natural diminuendo)를 설명하기에 앞서 문제 삼아 볼 곡이 바로 이곡입니다. 라벨의 볼레로. 이곡의 테마가 무엇이나면 크레센도예요. 처음부터 끝까지 점점 커져서 어마어마하게 커지는 거거든요. 아주 작은 소리에서 시작해서 그 얘긴 무슨 얘기이나면 0에서 아무소리도 없던 상황에서 아주 작은 소리부터 시작을 해서 그게 점점 커져서 극대화 될 때까지 풀 오케스트라 전체가 *ffff*로 있는 힘을 다해서 연주할 때까지를 하는 것이 테마예요. 그러니까 크레센도를 작곡을 하는 거예요. 크레센도라는 것은 볼레로 이전까지는 무엇이었나 하면 음악에서 크레센도는 잠깐 표현을 하기 위한 도구예요. 무슨 얘기냐면 만하임 학파에서 얘기했던 표현. 인간의 표현이 더 중요하다. 거기에 머물러 있었던 거예요. 얼마동안이었나면 무려 100년 넘게. 1780년대 말에서 1800년대 초부터 1900년대까지 100년 동안을 도구로만 썼던 거죠. 그랬던 것이 ‘그것 자체가 음악이다’ 라는 것을 생각을 해낸 것이 라벨이에요. 그게 놀라운 일이에요. 어마어마한 발견이에요. 발견이면서 실제로 크레센도를 작곡을 했다라는 것은 발명이에요. 볼레로는 최대의 그런 크레센도라는 것을 처음으로 작곡을 한 역사상의 선을 딱 긋는 작곡가예요. 그런 크레센도 때문에 나는 디미누엔도를 생각할 수 있었던 것이고 인위적인 디미누엔도는 의미가 별로 없기

때문에 그것은 라벨의 볼레로를 거꾸로 하는 거나 그렇게 작곡을 한다 치더라도 이미 라벨이 해 놓은 일이니깐 그걸 거꾸로 한다고 해서 의미가 있는 것이 아니니깐.

그러다보니깐 이제 인간이 하는 게 아니라 인간이 어쩔 수 없는 부분이 될까? 나도 악기를 만지면서 생각을 할 수 있는 게 부는 악기는 실제로 디미누엔도(diminuendo)를...그러니까 인간이 현악기든 관악기든 자연적인 디미누엔도(natural diminuendo)라는 게 없다고. 있을 수가 없잖아. 관악기는 자기가 자기 호흡을 줄여야 하는 것이고 현악기도 보잉을 자기가 조심해서 쳐야 하는 거니 그런건 인위적인 것이고. 피아노는 디미누엔도를 자기가 어떻게 할 수 없는 거잖아.(웃음) 어떤 패시지를 디미누엔도로 한다는 것은 할 수 있지만 그것 말고 누른 다음에 그 다음에 할 수 있는 것은 없거든. 그래서 이것은 피아노만이 가지고 있는 특성이구나. 굉장히 소중한 거라는 것이지. 이때까지 아무도 몰랐던 거거든. 왜냐하면 작곡하는 사람들이 아무도 손을 안댔던 부분이거든. 근데 피아노라는 악기는 내버려두면 알아서 작아지는데 그래서 내가 오랫동안 건반을 눌러봤는데 진짜 너무 멋져. 그러니까 큰소리에서부터 점점 줄어드는데 그래서 완전히 소리가 없어진다고 해도 우리 귀에는 또 들려. 길게 누르면 남아있거든. 그걸 생각을 해서 시간을 정한 거거든.

하나만 들어 보세요. 내가 종종 쓰는 것인데 페달을 먼저 밟아요. 애초에. 피아노의 오른쪽 페달을 먼저 밟고 피아노를 치는 법이라는 것은 없잖아. 그것이 「dancing rhythm」의 마지막 두 마디(마디104-105)라구. 거기서 그리고 스타카토가 된다는 거야.

이런 소리인데 큰소리. (소리를 듣기위해 직접 피아노 건반을 누름)

피아노가 소리가 변해. 피아노는 소리가 안변한다고들 생각하잖아. 이렇게 변하잖아. 이런 소리가 원래 피아노에 있다라는 것. 그리고 이렇게 작은 소리는 인

간은 절대 못내. 그리고 이 소리가 다 없어져도 연주 홀에서 스타인웨이 폴사 이즈면 한 24초에서 27초까지 걸린다고. 다 재봤어. 소리가 있게 없게? 없어. 우리 귀에 있어. 그 시간이 필요하다는 거야. 지금도 있는 것 같아. 이게 우리 귀에 있는 것 같고. 우리 뇌에 있는 것 같고. 우리 가슴에 있는 것 같고. 그 소리 까지를 들어야 된다는 거야. 그 시간이라고. 그래서 세종문화회관에서도 재보고 예술의 전당에서도 초시계로 재보고 다 재봤어.

| 니콜라우스 A. 후버를 조사하는 과정에서 ‘몸리듬’ 이라는 말을 설명하면서 쓰더라구요. 핑거링을 예를 들어 하나의 음(F)에 하나의 손가락으로 연주하는 것이 아니라 양손의 세 손가락, 즉 2, 3, 4번 손가락을 동시에 사용(손가락 6 개 모두)한다던가 하는 이런 것들. 교수님(구본우) 작품에 ‘몸리듬’ 이라는 말을 써도 되는지요? |

후버와 저와는 전혀 다른 부분입니다. 후버는 ‘리듬이 살아있는 거다’ 라는 걸 얘기 하면서도 근본적으로는 유럽의 전통이에요. 왜냐하면 그 사람은 개념으로 받아들여요. 모든 음악을 자기 리듬뿐만 아니라 자기 작곡기법 전체를 ‘conceptional’ 이라고 얘기하는데 그래서 제가 그걸 물어 봤었어요.

내가 알고 있는 작곡가들 중에서 당신의 리듬이 가장 살아있다. 나는 사실 개념적으로만 받아들인다는 것에 대해서 이해하기 어렵다했더니 후버가 씨익웃더니 나는 유럽 사람이다. 나는 아프리카의 살아있는 리듬이나 한국의 사물놀이와 같은 이런 살아있는 리듬들을 봤을 때 그게 더 대단하다고 느껴진다. 그게 신이 인간한테 전달해주는 정말 대단한 능력이라는 생각이 드는데 ‘개념적으로만 이해한다’ 라는 것에는 문제가 있다. 자기는 그 리듬을 즉 몸으로 즐기고 몸으로 받아들이고 이럴 수 없는 세대에서 자랐고(머리로 먼저 생각을 할 수 밖에

없는 세대임) 자기는 너무 나이가 들어버려서 그렇게 할 수 없는 세대라고 얘기를 하더라구요. 그런데 사실 저도 같은 세대라고 생각을 했어요. 저도 사실 그럴 정도의 세대인데 왜냐하면 제가 대학교 다닐 때 춤추러 다니는 친구들 봤을 때 한심해했거든요. 춤을 못 추는 내 자신을 한심스럽게 생각하면서도.(웃음)

이제는 인간의 그 관절의 움직임이 ‘리듬이다’ 라는 것을 알아요. 아니구나, 이제는이 아니라 꽤 오래전에 알았어요. 실행을 해 보려고 애는 쓰는데 작곡가가 꼭 실행까지는 아니어도 (웃음) 보고 쓰면 됩니다.

작곡의도에 관한 생각들

| 교수님께서 생각하시기에 저와 같은 연주자가 곡을 분석할 때 염두에 두고 해야 하는 것은 어떤 것이 있을까요? |

소재 취급법(material disposition), 작곡의도(intention), 의미론을 꼽는데 이것들은 논문을 쓸 때 쓰이는 방식이야. 사실 의도란 소재를 어떻게 취급했는가에 어느 정도 묻어나오거든. 분석을 하다보면 기본리듬의 갖고 다양한 시도를 하는데 그 시도 자체에서 이미 의도가 묻어나는 거지. 예를 들면 반복을 하는데 왜 10번이어야 하는가. 세세한 설명에 들어가면 그건 의도에 속하는게 되겠지. 그런 걸 통해서 이 작품의 의미는 무엇이다라는 이야기를 하는 거야. 이걸 철학하는 사람들이 접근하는 방식이야. 반드시 작곡의도는 있어야 해. 작곡의도는 독일어로 ‘identitätsproblem’ 이라는 한 단어야. problem of identity라는 건데 이 말 자체가 내포하고 있는 의미가 워낙 광범위해.

‘identity’ 란 ‘나’ 라는 사람이 무엇인가라는 거잖아. 그렇다면 피아노라는 악기는 무엇인가, 그 악기를 연주하는 연주자는 무엇인가. 청중은 무엇인가. 거

기에 관한 이야기야. 그것에 관한 identity에 대한 문제점과 의문점에 대한 질문이지. 우리가 흔히 대해오던 피아노인데 정말 그게 피아노일까? 다른 시점으로도 한번 바라보자는 거지.

작곡의도라는 것은 작곡가의 기본 철학이자 작곡을 하는 근본적인 이유거든. 이 곡만이 아니라 내 곡의 거의 모든 곡에 해당되는 건데 일단 소리의 identity라는 것을 생각한다고. identity라는 건 정체라는 건데 이 사람이 나는, 피아노에서 나는 소리의 정체가 무엇이냐? 그게 이 곡을 쓴 의도라는 거지. 그런데 대부분이 바로 그걸 의심하는 거야. 이미 고정관념화 된 부분들이나 어느 정도 굳어져 버려있는 것들. 예를 들어 오른쪽 페달을 미리 밟으면 안된다는 통념? 그런 고정관념들에 대해서 문제제기를 해보고 아니라고 말할 수 있는 부분들은 아니라는 말을 하겠다는 거야. 그게 다가 아니라는 걸. 제대로 된 민주주의를 예를 들어 설명하자면 민주주의의 최대 특징인 다수결의 원칙은 사실 다수의 의견을 모아서 소수를 존중해 주자라는 의미라는 거지. 그게 제대로 된 민주주의라는 거야. 그런 제대로 된 민주주의라는건 잘 살펴보고 잘 따져봐야 가능한 거야. 그 고정관념들을 깨 나가는 과정이기도 하고.

나는 작곡을 하는 사람이니까 말이 아니라 작곡을 통해서 해나가는 거지. 바로 identity를 다시 이야기하는 것인데 그게 항상 테마고 가장 큰 작곡의도야. identity에 관한 질문, identity에 관한 의심, 그게 바로 내가 곡을 쓰는 이유지. 단순한 의심이 아니라 우리가 그렇다고 막연히 알고 있는 것이 정말 그런지를 다시 보자라는 거지. 추상적인 음악에서 identity를 재확인 한다는 건 쉬운 일이 아니야. 하지만 우리에게는 긴 음악의 역사가 있고 그 속에서도 평균을 같이 이미 고정 관념화되어있는 부분들이 많거든. 다이내믹의 문제라든지 휴지부라든지. 그 모든 문제들을 다 identity에 대한 회의적인 생각 내지는 정말 그럴까라는 질문을 던지는 것들에서부터 시작 되는 거지.

(dancing rhythm의 악보를 보며 설명을 이어감)

실제로 이 곡의 첫마디는 f단조처럼 보이기 때문에 누가 봐도 낭만주의 시대의 음악으로 듣게 된다는 거지, 하지만 화성을 해결해 나가게 되면 비화성음으로 쓰인 것이 아니라 실제로 dominant자리에 왼손이 tonic이면 오른손은 dominant고 곧바로 왼손이 dominant면 오른손은 tonic. 조성음악에서 가장 중요한 dominant를 tonic과 바꾸어 놓았는데도 불구하고 이것 조성음악이라고 판단 한다는 거야. 우리는 이렇게 잘못 듣고 있다는 거지. 즉 잘못된 이야길 해도 말을 부드럽게 하면 예쁘다고 생각한다는 거야. 내(구본우)가 천재라서 이런 장황한 이야기를 하는게 아니라 이진 인생경험을 통해 알게 된 것들이야. 똑똑해서가 아니라 누구나 다 아는 이야기라는 거지. 가능하면 나는 음악에서, 특히 한국에서 누구나가 듣고 알 이야기를 쓰고 싶어. 감추려는 것도 아니고 잘 모르겠는 말을 하고 끝내는게 아니라 너도나도 아는 이야기를 하자는 거야.

음악에 대한 특별한 지식이 없는 보통 사람들이 듣고 아는 것이지만 생각하지 않으면 당연히 모를 수밖에 없는 그런 부분들. 그런 부분에 대해서 이야기를 하자는 것. 아주 선명한, 가능하면 선명한 부분들을. 그래서 일부러 이렇게 만든 것이고 거기에 이 소리 나지 않는 부분들(다이아몬드 모양의 온음으로 구성된 음뭉치). 소리가 나지 않는게 아닌 처음엔 들리지 않았지만 끝나면서부터 들려오는 소리들. 이 곡에 나오는 휴지부들은 전부 과연 소리가 있었는지 없었는지 자신의 귀를 계속 의심하게 해. 흘러간다고 생각했더니 똑똑 끊어지고, 다시 이어지고. 그런 맥락이 아니라 정말 음악을 들켰다라고 결정을 한 사람이면 소리가 있는 거야 진짜 없는 거야? 없는 줄 알았더니 있네 있는 줄 알았더니 없네. 그런 의미의 휴지부들이라는 거야.

identity를 자꾸 이렇게...아 내가 잘못 들었구나. 내가 제대로 들었나? 계속

확인하게 만드는 그런 순간들이라구. 그런 의미에서의 휴지부. 실제로는 휴지부가 아니지. 내 내면에 있는 소리를 듣는 시간인지 그것조차도 아닌지 진짜 아무 소리도 없는 것인지. 연주자건 작곡자건 연주 할 때는 어차피 청중 중에 한 명이니깐. 소리가 있는지 없는지, 또는 잘못 듣고 있는게 아닌지, 제대로 들은 건지. 나를 의심하게 만드는 거야. 대부분은 자신을 믿는 정도가 아니라 아주 자신 있게 얘기들을 하거든.

| 그렇죠, 그 순간은 연주자도 굉장히 듣는 것에 집중해야 하는 거니까요 |

연주자가 들어야 해요. 마디2에 30초 휴지부를 적어놓았는데 그러니까 템포 $J=60$ 을 해서 ($J=60$ 으로 마디1을 노래하면서) 만들 수도 있겠지만, 그것은 큰 의미는 없어. 연주자 자신도 소리가 사라지는 것부터 듣고 그 다음에 페달을 떼어도 될까 안될까 그런 고민까지 하는데 걸리는 시간, 그게 대략 30초라는 얘기지. 그래서 소리 만나게 눌러 놓은 건반을 통해서 올라나는 걸 음악전문용어로 ‘resonance’ 라고 얘기를 하는데 올려서 나는 소리라는 거지.

피아노라는 악기 전체에서 올려서 날 수 있게 resonance를 준비해주는 거잖아. 이런 것들, 즉 소리 만나게 눌러놓은 건반들. 그리고 소스테누토 페달로 유지하는 것. 이 부분들이 바로 그런 identity에 대한 질문을 계속 하게 만드는 부분이라는 것. 그리고 반복. 실제로 모차르트 소나타나 바흐를 보더라도 음악에서 반복이라는 것은 오래된 전통이야. 바흐 무반주 첼로 모음곡 제1번 G장조 BWV 1007을 예로 들자면 (바흐 무반주 첼로 모음곡 제1번 악보를 보면서) 항상 두 번씩 반복을 하다가 중간에는 두 번이 아니고 매번 두 번도 아니야. 여긴 또 두 번이고. 음악에서 반복이라는 것은 매번 반복을 할 때 마다 사용되는 방식이 이유가 다 있어. 특히 재미있는게 모차르트 피아노 소나타 K.330번을

예로 들어보죠. 처음의 두 마디를 계속해서 반복하면 다 웃어. 조성음악 시절에는 반복을 두 번, 그러니까 총 세 번을 하잖아 그런 일은 절대 없어. 한 번 하고나면 그 다음엔 어디론가 가. 꼭 그렇게 되어 있다구. 그렇지 않으면 음악이 안돼. 그걸 처음으로 없앤 게 미니멀 음악이야.

그래서 음악을 그렇게 들으려는 사람이 예를 들면 (바흐 무반주 첼로 모음곡 제1번의 처음 마디를 계속 반복한다면) 세 번째 반복에서는 의아해 했다가 네 번 다섯 번 반복해서 계속 나오면 어디로 어떻게 갈 건지 계속 보자. 이렇게 돼.(웃음) 그런데 인간이 어느 날 미니멀 음악 하는 사람을 만든 것이 아니야. 전통음악. 어느 나라든지 민속음악이 있잖아. 그 민속음악의 시간은 실제로 훨씬 더 긴 시간이라구. 민속음악은 최소한 오만 년 되지 않았을까 싶어. 인간이 있었으면 음악이 있었을 테니깐. 거기에서의 반복은 실제로 완전히 다른 의미지.

또 한 가지 서양의 조성음악은 dominant를 향해서 가는 음악이야. 그래서 어딘가를 향하는 목표점이 항상 정해져있어. 동요도 그래. 예로 “나비야”를 보면 솔미미 파레레 도레미파 솔솔솔~하면 어디론가 갈거라는 거야. 그래서 콤마(comma)인 거지. 실제로 조성음악이 아니면 전통음악에서 오만 년 전부터 인간이 왜 반복을 해왔는지는 모르지만 내가 음악을 공부하는 사람으로서 볼 때 음악 속에 있는 반복이 갖고 있는 방식은 상당히 여러 가지야.

그런데 우리가 알고 있는 것은 교육을 받아서 알게 된 조성음악 방식뿐이야. 조성음악에서 사용된 바흐의 아주 논리 정연한 방식. 그런데 미니멀 음악에서 반복을 ‘우리는 옛날부터 다른 방식도 써 을 테니깐 우리도 공부하는 셈 치고 한 50번 반복을 해보자’ 한 거야. 나도 그래서 실험을 해본 거지. 집에서 피아노로 계속 쳐 본다거나 노래를 계속 반복해서 불러본다거나 하면서 음악적으로 알게 된 경험들. 다른 사람들이 만든 음악도 들어보고. 그러면서 알게 된 음악

경험들이 생겨. 한 다섯 번 이상 넘어가면 카운팅(counting)을 아무도 안한다는 것. 카운팅(counting)하는 사람은 이상한 사람이라는 것.(웃음) 유럽 사람들은 실제로 카운팅(counting)을 해요. 교육이 아예 그렇게 되어 있어서 그래요. 근데 실제로 인간은 그럴 수 없거든. 유럽 사람이라 치더라도 한 10번 넘어가면 더 이상은 아니죠.

그래서 이 곡에 나오는 반복들이 그런 음악적 경험을 통해서 나온 것이지 내가 함부로 결정한 것은 하나도 없어요. 예를 들자면 마디3의 88/4박은 실제로 이게 176번이 되겠지. 176번의 타건이 되겠지하며 176번을 세야 되는 건 아니지. 또 81번째부터는 댐퍼 페달을 밟으면서. 어찌면 60박 정도가 될지도 몰라. 꼭 88박 이어야 하는 건 아니야. 그리고 88박이라는 의미도 아니고. 실제로는 176번을 연주하라는 것인데 나도 176번을 연주하면서 176비트가 나오나 그것을 세고 있지는 않지. 셀 수도 없고. 문제는 내가 한 60박 정도를 해봤었어. 내가 피아노에서 타건해 봤다고. 해보니깐 내가 이 곡에서 생각하는 모든 것들 즉 댐퍼 페달, 소스테누토 페달, 소리 만나게 건반을 누르는 것들 이런 것들이 다 나타나기에는 시간이 적당하지 않았어. 그래서 최대한 짧게 만든 거야. 이걸 다 표현하는데 있어서 최소한 이 만큼이 필요할 거다라고 생각을 한 거지.

무슨 얘기냐 하면 p 에서 시작해서 $f \rightarrow ff \rightarrow fff$ 까지 가는 동안에 그리고 음뭉치(cluster)를 피아노로 연주하려면 훈련이 됐어도 쉽지 않으니 그것까지 감안을 해서 정말 조금씩 조금씩 커져가서 있는 힘을 다해서 치는 데까지 가고 그 사이에 댐퍼 페달도 있고 그렇게 하려면 그리고 그 다음에 나타나는 4박자동안에 휴지부가 내가 원하는 적당한 의미를 가지려면 최소한 이 만큼이 필요하다는 거야. 이 템포로. 왜냐하면 60박에서 70박 정도를 해보니깐 그리고 80박도 해봤는데 80박도 안 되는 것 같아. 모자라더라고. 템포 $\downarrow = 120-144$ 정도로 메트로놈을 틀어놓고 해봤거든. 내가 원하는 소리가 안나. 무슨 얘기냐 하면 이

움직임, 이 음소재 자체가 원하는 시간이라는 거야.

소재가 원하는 시간을 해 놓은 것이지 내가 이렇게 딱 정한 건 아니라는 거야. 이게 85가 되도 괜찮을 거고 87이 되도 괜찮을 거야. 80이 부족하다는 것은 내가 알아. 80박도 해봤어. 아주 피아노를 잘 치는 사람이 한다면 더 짧게도 가능할지도 몰라. 이 내용들을 다 표현하면서, 근데 내가 해본 걸로는 정말 쉽지 않더라구. 그리고 한번 연습해 본 게 아니라 한 달 정도를 매일 쳐 봤어.

| 길게 하는 게 더 어렵지 않나요? |

물론 길게 하는 것도 어렵겠죠. 길게 하는 것도 어려울 텐데 악보에 있는 페달 표현하는 것. 페달과 이 다이내믹을 표현하는데 있어서 이 만큼이 안되게 60박이나 70박 80박까지도 해 보면 있는 힘을 다해서 내가 친다라는 거 하고 정말 조심스럽게 시작한다라는 것에서부터 그리고 정말 갑자기 커지는 것이 아니라 정말 못 느낄 정도로 조금씩 조금씩 커지는 것. 그렇게 하면서 하려면 이 정도가 필요해서 이렇게 정한거지 내가 정한 건 아니라는 거지. 그리고 그 다음에 이 휴지부는 실제로 음악적인 휴지부라고 나는 생각을 해. 보통 내가 혼자서 생각할 때 이 부분은 휴지부가 아니라 resonance를 듣는 시간이잖아.

resonance를 듣는데 있어서 가장 음악적인 시간. 왜냐하면 템포 \downarrow =120-144에서 2초나 2.5초 정도 사이에 들으면 모자라. 왜냐하면 그 전에 너무나도 긴 진행이 있었기 때문에 소리가 딱 이 순간에 끊어지지 않아. 이 순간에 소리가 남아있어. 묘한 소리가 있을 것 같다 하면 곧바로 그 다음이 나온다고. 그렇게 음악적으로 만든 휴지부의 길이야. 그리고 이 반복들은 그렇게 해서 생겨난 반복들이고. 일일이 하나씩 다 짚어서 몇 번이다 몇 번의 이유는 뭐가...그렇게까지는 지금 내가 기억은 못하겠지만 그 당시에는 그런 것도 생각을

다 했었고. 그래서 나온 반복의 횟수들이고.

| 그러면 마디5에서의 4번의 반복은 2:3:4의 리듬패턴이 한번으로는 뭔가 충분히 전달되지 않기 때문에 그리고 밸런스를 맞추는 의미로 봐도 되나요? |

musical context가 좀 있어요. 앞의 마디3이 너무 길기 때문에 한번 하고 끝내기에는 너무 짧아요. 그것을 생각해서 4번 정도 반복하면 충분하겠다는 거예요. 6번 반복은 너무 많고. 이 곡을 작곡할 당시 내가 느끼기에는 마디3의 길이하고 마디4의 휴지부 때문에 이 resonance 시간 때문에 마디5가 4번이면 되겠다고 생각을 한 거죠. 임의대로 결정한 것이 아니냐고 말한다면 할 말은 없지만 그렇지 않아요. 내가 음악교육을 받아왔고 음악경험을 통해서 이게 가장 적당하다고 생각이 들게 된 거지 내가 내 의지로 이거 4번 규정하게 아니라는 거죠. 최소한 함부로 정한건 아니라는 거예요.

마디17에서의 한 손가락에 관한 identity에 대해 살펴보죠. 우리가 어렸을 때 피아노를 처음 봤을 때 피아노를 배우기 전에, 대개의 어린 아이들이 피아노 건반을 손가락 한 개 즉 2번 손가락으로만 처음부터 끝까지 한번 훑어보고 나서 마스터했다고 생각을 해요. 실제로 마스터 한 거예요 그 나이에. 피아노를 처음 본 사람으로서 마스터한 거예요. 그것을 피아니스트에게 이야기 했을 때 그 연주자는 그건 너의 생각이야고 나는 다섯 손가락을 다 쓰는 핑거링을 쓰겠다 도저히 2번 손가락만을 사용해서 연주하는 것은 바보 같은 생각이다라고 할 수도 있겠지만 그게 바보 같은 생각은 아닐 거라고 생각해요. 그리고 전문 연주자가 그 행위를 다시 한번 할 때 더군다나 스타카티시모로 되어있고 다이내믹이 또 다시 이것도 크레센도인데 *pp*에서 *fff*까지이고. 음이 몇 개 안돼요. 딱 정해져 있는 음이고.

이 크레센도를 하면서 스타카티시모로 댐퍼 페달을 밟아놓은 상황에서, 댐퍼 페달을 밟아놓은 상황에서 스타카티시모라는 음악경험으로, 그걸 해 본 다는 건 엄청나게 다른 거거든요. 피아니스트가 평생 경험해 보지 못하는 거거든요. 이 건 반복 절대 안해요. 왜냐하면 한 번의 경험으로 충분하기 때문에. 근데 이걸 위해서는 연습을 해야 돼요. 연습안하면 못해요. 그런데 연주자들이 연습할 시간을 할애를 안하겠다고 딱 결정을 해요. 그건 연주자가 아니라고 봐요. 바로 그런 문제들인 거예요. 악기를 정말 사랑한다면 이게 궁금해야죠. 이게 무슨 소리가 난다는 거지? 어떻게 다르다는 거야. 내가 어렸을 때 피아노를 이렇게 맛 봤을 때와 무슨 차이가 있을까? 그 연주자만이 알 수 있는 것을 경험해 보라는 거지. 그래서 완성이 되었을 때 해 보면 아 이게 뭐구나라는 것을 알거거든. 그 얘기를 연주자에게 듣고 싶었어요. 그리고 연주자가 어렸을 때 맛 봤던 피아노와 어떤 점이 다르더라라고 얘기를 해야 되거든요. 아이들은 실제로 피아노를 친 다음에 얘기들을 해요. 뭔가 설명을 하려고 들어요. 그 얘기는 피아노에 대해서 이미 자기 나름대로 이미지를 받고 갔다라는 얘기거든요. 근데 이걸 연습해서 연주했는데 연주자가 손가락이 너무 아팠어라고 얘기하면 그건 정말 곤란하죠. 그럴 일은 절대 없고.

실제로 댐퍼페달을 밟은 상태에서 스타카티시모의 다이내믹 변화까지를 경험한다라는 것은 대단한 일이에요. 왜냐하면 이 소리가 스타카티시모인데 스타카티시모를 연주 하기는 하지만 소리는 남거든요. 댐퍼 페달 때문에. 그럼 이 많은 소리가 다 들려오는 것까지 경험을 해야 된다는 거거든요. 그리고 피아노를 앉아서 연주하는 악기인데 앉아서 과연 2번 손가락하나로 이 몸을 사용하면서 연주했을 때 어떤 문제점과 새로 얻게 되는 지식은 이런 거다라는..

마디19-22에서 쓰인 오른손의 16분음표 음형을 살펴보면 실제로 음이 4개 밖에 없는데 마지막에 끝나는 음이 뭔가 그리고 마지막에 손가락이 떨어지는

시간이 얼마큼인가? 그것에 따라서 같은 것인데 같은 소리가 아니다, 그 의미에요. 4번을 보는데 4번 동안 음이 4개인데 음 4개 중에서 한번은 이렇게 보고 한번은 이렇게 보고(예를 들어 볼펜을 다양한 각도로 보았을 때처럼). 그러니까 정확히 보자라는 거야. 이렇게 보고 나서 최소한 아~이게 음이 4개구나라고 얘기할 수 있다라는 거야. 그런 의미지.

마디101에서부터 마디102에 걸쳐 나오는 8분음표로 하행하는 선율의 운지법도 일부러 왼손과 오른손으로 나누어 연주하도록 해 놓은 거거든. 이거 한 손으로 연주하면 사실 별거 아니야. 이걸 왼손과 오른손으로 나눠서 하라고 하면 연주자들이 잘 못해. 아무리 세계적인 연주자가 이것을. 왜냐하면 마디 101-102의 8분음표를 질서 정연하게 오른손이 하듯이 연주해야 되잖아. 특별한 표시 없잖아. 많이 연습을 해서 아주 익숙해져도 한손으로 하는 것과는 완전히 달라. 대개가 다 그 얘기를 해. 연주자를 괴롭히는 일이라고. 설명을 아예 들으려고조차도 안해.

나는 피아니스트라는 사람이 갖고 있는 고정관념들을 바꾸고 이렇게 마디 101-102의 8분음표를 왼손과 오른손으로 나눠서 연주하는 것과 같은 연습을 해보면서 연주라는 공포만 없다면 연습하면서 내가 이게 안된단 말이야? 그걸 만들어 보이려고 하는 노력. 그리고 손모양과 몸 여기에서부터이니깐(마디 101-102의 8분음표를 왼손과 오른손으로 나눠서 연주할 때 나오는 자세를 말함). 왼손과 오른손으로 나눠서 연주하면 되게 불편하잖아. 이렇게 하는데 무대에서 내가 익숙해 질 때까지 연습을 해서 이렇게 연주하는 모습을 보고 그걸 연주자뿐만 아니라 관객들도 보잖아. 들리는 소리는 사실 크로마틱 스케일(chromatic scale)인데...저 사람 이렇게 하면 될 것을 왜 이렇게 이상하게 연주하고 있는 거야. 그런데 소리는 이상하네. 그게 달라. 인간이기 때문에. 이거 누가 못해. 이렇게 잘 할 거면 컴퓨터로 찍어서 하지. 무슨 의미가 있어. 아무

런 의미가 없는 거라구. 크로마틱 스케일이면 멋있기를 해 뭐 새롭기를 해. 뭐가 있어. 피아노 크로마틱 스케일이 뭐가 그렇게 대단한 일이라고.(웃음)

그것을 그런데 왜 우리는 이때까지 그렇게 한 번도 안해보고 살았던 거야. 그리고 그렇게 했을 때 그 소리. 크로마틱 스케일이지만 들을 거리가 생기잖아. 내가 보기에 연주자들은 여태까지 내가 안해 본 것은 할 필요가 없다라고 생각하는 것 같아. 그거 굉장히 잘못된 생각인 거지. 연주자들이 현대음악을 싫어하는 건 힘들게 연습한 결과도 별로 좋지 않고 어떤 소리를 만나게 될지한 두려움 때문일지도 모르겠어.

세계적인 연주자가 연주하는 것을 보면 뭔가 다른데 그냥 나오는 거 아니야. 그 만큼 들여다보고 뭔가 찾아보려고 했고 또 찾아 낸 거고. 그게 연주자의 아름다움이지.

마디60-66을 살펴보면 큰 의미에서 보면 피아노 건반을 연주자가 치는 방식에 관한 identity는 핑거링이니까. 마디60-66은 단음(F)으로만 이루어졌는데 이를 하나의 손가락으로 연주하는 것이 아니라 양손의 2, 3, 4번 손가락(손가락 6개 모두)으로 스타카티시모와 스포르찬도로 연주하는 것. 그리고 밑에 소리 만나게 눌러준 건반을 잘 내게 하기 위해서는 크게 연주하여야지만 되는데...

스타카티시모라는게 치는 것도 중요하지만 떼는 것도 중요하잖아. 빨리 떼어야 할 거 아니야. 보통 힘이 강한 세 번째 손가락으로 하겠지. 세 번째 손가락으로 하겠지만 이것을 여섯 개의 손가락으로 하면 떼는 방식이 상당히 문제가 된다는 거지. 실제로 훨씬 더 어려워지는 거야. 스타카티시모를 하나의 손가락으로 연주했을 때와 스타카티시모를 여섯 개의 손가락으로 연주했을 때의 소리가 다르니까. 내가 실험도 해 봤고. 그래서 이렇게 했던 것 같아.

또 한 가지는 한 건반을 양손을 다 써서 하는데 양손을 이렇게도 할 수 있잖아. 이렇게 하는 것은 실제로 한 손으로 하는 것과 큰 차이가 없더라고. 왜냐하

면 연주자의 자세가 피아노 건반을 이렇게는 한 번도 안쳐봤으니깐. 왜냐하면 손목과 팔, 어깨 전부 다가 다른 형태가 되잖아. 그래서 그렇게 한번 해 보는게 어떨까하는 생각을 한 거야. 연주자에게 제안(suggestion)을 하는 거야. 그래서 이렇게 한번 해 보면 어떨까. 그러니깐 그 결과는 나도 잘 모르지만 연주자에게 분명히 불편하지만 이렇게 해보는게 어떨까라는 얘기를 한 거지. 그런데 분명히 다르기는 해. 음색에 큰 차이는 있어. 건반을 소리 안나게 하는 것들이 항상 전에 잡는 건데 그래서 잡을 수 있는 시간을 좀 줘야 해.

| 피아니스트들이 습관적으로 사용하는 것 중의 하나가 페달링인데 음을 먼저 누르고 댐퍼 페달을 밟는 것이 일반적이잖아요. 그런데 댄싱리듬에서 지시하는 페달링(댐퍼 페달을 먼저 누른 상태에서 음을 누르는)은 피아니스트들이 사용하는 페달기법과 조금 다른 형태를 요구하고 있는데요. |

마디104-105를 살펴보면 댐퍼 페달을 먼저 밟은 상태에서 피아노를 연주한 다라는 것은 피아니스트에게는 영원히 없는 일인거야. 그런 부분이 소중한 부분 인데도. 처음에 연주자에게 이 곡을 줬을 때 연주자는 이게 무슨 말이냐고들 하지. 스타카토가 안되는 걸 어떻게 하라는 건지...이것을 말하는 것인데 그 연주자에게 악기와 대화를 해 보라고 얘기했어. 내가 다 해 본 거야. 내가 다 짚어봤어. 그리고 수도 없이 스타카토를 해 보려고 애를 썼어. 스타카토 레가토지. 스타카토 레가토가 된다고. 정성을 들이면. 그것도 high position도 아니고 normal position(가운데 음역)에서. 중간 음역에서 뻘히 알고 있는 Major chord라던지 minor chord라던지 이것을 가지고 댐퍼 페달이 이미 밟혀져 있는 상황에서 작은 소리를. 조심스러운 소리로. 몇 번 연습하다 보니 되더라고. 난 분명히 될 거라고 생각을 했었어.

그냥 만드는 것이 아니야. 무슨 얘기냐 하면 음악을 내가 작곡하는 것이 아니야. 쉽게 얘기하면 이런 거야. 세상에 소리가 있잖아. 그러면 소리를 내는 사람이 있을 거고 그리고 소리를 만들어 내는 사람도 있을 거고. 실제로 그게 중요한 것이 아니라 소리가 한번 왔다가 갔다라는 것이 중요한 것이지. 그 현상이 있었다는게. 작곡하는 사람이라는 한 인간을 빌어서 그 사람을 수단으로 사용해서 어떤 소리가 만들어지는 것이기 때문에 내 것이 아니라는 것이지. 그리고 작곡은 내가 해서 딱 놓는 순간 나와는 아무 상관이 없어. 그 다음부터는 연주자의 몫이고 청중의 몫이야. 나는 실제로 여기에 대해서 아무것도 몰라도 돼. 근데 잘 만들어져야 되겠지. 이때까지의 역사를 통해서 볼 때 문제가 없어야 되고 거기에 맞아야 되고 그러면서도 특별해야 되고. 이때까지 없었던 일이면 더 좋고. 무슨 얘기냐 하면 음악이 가지고 있는 고유의 법칙에 맞아야 된다는 거야. 그것을 함부로 내가 할 수 있는 게 아니라는 거지. 이것은 내가 결정하는게 아니야. 내가 알고 있는 거지. 알고 있는 독특한 것을 찾아서 모아놓은 거지. ‘작곡’이라는 뜻이 원래 그래. 한국말로 작곡은 한자말이야. ‘곡을 만든다’ 인데 실제로 ‘composition’이라는 단어는 라틴어거든. ‘함께 둔다’라는 뜻이야. 소리들을 함께 두는 거지 내가 만드는게 아니라고.

내가 만든거라면 내가 뭘 만들어서 잘난 체를 하는 것 같아. 나 한 개인이 굉장히 위대하다라고 얘기를 하는 거야. 나는 정말 부끄러워서 어디 가서 그런 얘기 못해. 뭐 그렇게 대단하다고. 그래서 배워야 되는 거야. 인간은 어차피 역사도 배우고 다 배워서 거기에서 뭔가를 자기가 알게 되고 찾아내게 되고 노력해서 얻어내거든. 그러니까 그 결과물인거지.

‘자연적인 디미누엔도(natural diminuendo)’라는 말은 내가 처음 만들어 낸 말이야. 아무도 그런 얘기를 한 적도 또 들어본 적도 없고. 그 단어를 들어보면 무슨 말인지 알 수 있잖아. 음악 하는 사람이 특히 자연적인 디미누엔도

(natural diminuendo) 그러면 배운 적 없는 얘기야. 그런 개념 자체가 없다고. 그 개념을 내가 생각을 해 낸 거야. 찾아낸 거지. 그 단어는 내가 만들어 냈고. 그런 생각을 해서 나도 확인을 받고 싶어서 독일까지 가서 선생님과 다른 저명한 작곡가들에게 물어봤지. 그랬더니 무슨 말인지는 알겠는데 공식적으로 자기도 배워 본 적은 전혀 없다고 누가 그런 얘기를 한 것을 들어본 적 없다고. 그래서 내가 찾아낸 것으로 하겠다고 했지.(웃음)

이건 내가 자랑스러워 할 수 있는 거야. 그게 상당한 고통과 노력을 통해서 아주 오랜 시간을 걸쳐서 찾아진 거야. 왜냐하면 라벨도 알고 그 다음에 현대 음악은 더더군다나 대단하지. 곡들을 너무 잘 쓰니 나는 작곡을 할 가치가 없다. 왜냐하면 내가 곡을 써 봐야 이 사람들보다 곡을 잘 쓸 리가 없지 않느냐, 그렇게 판단했다면 곡을 쓰면 원래 안돼. 헛일이야. 왜냐하면 지구 역사에 남길 일이 아니거든. 그런 고통이지. 그게 작곡가가 갖고 사는 고통이야. 그런 생각 속에서 최소한 10년 넘게 고민해왔어.

노력을 하고 고민도 하고. 내가 할 수 있는 건 뭘까? 피아노라는 악기는 왜 저렇게 만들어졌을까? 어떤 의미에서 집의 가구로 쓰는데 더 유용하지 않을까? 그리고 피아노 음색이라는 것은 뻘하거든. 음색을 바꿀 수도 없고. 거기에 비해서 부는 악기나 현악기는 음색을 연주자가 만들려고 생각하면 얼마든지 만들 수 있거든. 정말 멋진 음색을. 피아노는 가능성이 없잖아.(웃음)

그런 생각부터 시작이 된 거지. 아주 오랫동안 내가 가지고 있는 물건이나 예를 들자면 고려청자가 아름답다고 얘기하잖아. 그걸 진짜 아름답다고 생각하는 사람은 몇 명이나 될지는 모르는 거야. 그냥 그렇게 교육을 받는 거야. 집에 갖다놓고 열심히 들여다보는 사람들은 일반인들이 못 보는 다른 것을 많이 볼 수 있다고. 그 사람들은. 그런데 그게 무엇이냐는 거지. 도대체 피아노라는 악기는 내가 버릴 수도 없잖아. 작곡하는 사람은 피아노를 버릴 수가 없어. 저건

어차피 써야 돼. 나한테 있어야만 되는 악기야. 그렇게 그렇게 하다가 애정을 갖고 또다시 들여다보고 또 보고, 애초에 형태를 바꿀 수 있는게 아닌데.

피아노의 형태를 바꾸지 않는데 저게 내가 어려서부터 익숙해왔고 그래서 좋았고 이제는 싫증이 났고 이런 문제가 아니라는 거지. 정확히는 악기라는 것이고 인류역사에 남아있는 것. 그래서 사용하고 있는 거고. 피아노라는 악기의 새로운 면을 내가 찾을 수 있는 방법은 다 찾아보자. 피아노를 두들긴다거나 하는 이런 것은 사람들이 다 해봤잖아. 그런 것 말고 애초 저 소리가 갖는 특성이 뭘까? 그래서 생각을 해 낸 것이 댐퍼 페달을 밟고 한번 뭘 해 보자. 정말 그게 이상한 건가? 금지를 시켜야 하는 건가? 평소에 안하던 것을 다 해보기 시작한 거야. 그러면 뭔가 특별한 게 있을까 해서. 그러다가 자연적인 디미누엔도(natural diminuendo)에 눈을 뜬 거야. 정말 어떤 악기도 가지지 못하는 소중한 건데. 자연적인 디미누엔도(natural diminuendo)를 듣게 하는 방법의 곡을 써야 된다. 그럼 곡을 써야지 자연적인 디미누엔도를 듣지.(웃음)

근데 대부분의 사람들이 피아노의 소리가 그렇게 작아지면 탄 짓하고 하품해. 불안한 거야. 왜냐하면 저게 뭔지를 모르니깐. 그걸 열심히 들으면 정말 멋진 소리인데 말이지.

(오른쪽 페달을 먼저 누른 상태에서 마디104의 화음을 눌러서 연주하고 잔향이 사라진 후 이어서 스타카티시모로 연주)

마디104의 화음을 눌러서 냈을 때의 소리와 스타카티시모일 때의 소리는 완전히 다르다고. 이렇게 차이가 있어. 또한 오른쪽 페달을 미리 밟으라는 얘기를 분명히 써 놓은 데는 다 이유가 있어. 모차르트 곡에도 그런 부분들이 있는데 모차르트 피아노 소나타 K. 330에 재미있는게 두 번째 테마가 끝난 다음에 곧

바로 스포르찬도가 나와. 그 시절에 스포르찬도라는 것은 절대 함부로 쓰는데
아냐.

(모차르트 피아노 소나타 K. 330의 스포르찬도가 나오는 부분을 노래)

스포츠찬도 다음에 곧바로 *p*가 나와. 그 시절에 그렇게 섬세한 다이내믹은 없
었어. 그리고 그게 모차르트 원전악보에 나와 있거든. 아무도 그렇게 연주 안
해. 그런데 그렇게 연주하면 안돼. 작곡가가 작은 것 하나 써 넣을 때에도 이유
없이 쓰는 작곡가는 잘못된 거고. 그 소리가 무슨 소리인지를 연주자가 고민을
해야 돼. 왜 여기에 이런 지시사항이 있는 건지. 그것은 다년간의 음악경험과
특별한 이유가 있을 때 붙이는 거야. 페달도 그렇고 다이내믹도 그렇고...

그게 바로 identity에 관한 문제야. 문제를 제시하는 거지. 듣는 사람은 다
각자 듣는 거니까. 연주자건 작곡자건 청중이건 일단은 열심히 듣는다라는 가정
하에서 볼 때 “어째서?” 라는 생각이 들어야 된다는 거야. ‘왜’ 라는 그
런 의문점이 생기고 그런 것을 통해서 각 인간의 의식세계 내가 원하는 것. 인
간적인 바람은 무엇이나면 나도 잘못 생각할 수 있구나 나도 잘못들을 수 있구
나. 나도 남의 얘기를 잘못들을 수 있구나 내 친한 친구가 해준 얘기이지만 믿
을 수 없는 얘기일수도 있는 거구나. 친하다고. 해서 무조건 다 믿어주면 안되
는 구나. 그리고 세상에는 진리라는 것도 있구나. 내가 진리를 만드는 사람은
아니구나. 깨끗한 한 사회의 민주 시민으로서 살 수 있는 방식을 조금이라도
이 곡을 통해서 배우기를 원하는 거지.

이 곡을 쓰면서 내 자신도 그렇게 잘못 살고 있지 않나 다짐도 하고 내 자신도
다시 확인을 하고. 그래야 된다는 거야. 왜냐하면 인간은 실수투성이고 입만
열면 실수하게 되어있으니깐. 사람 만나면서 잘못 얘기할 수도 있는 거거든.

대문자 사용을 배제하는 이유

| 참, 이건 부가적인 질문일 수 있는데요. 교수님께서서는 모든 작품의 영문철자를 대소문자가 없는 소문자로만 쓸 것을 고집하시는데요. 그 이유가 무엇 때문 인가요? |

독일의 철학 프랑크푸르트 철학계가 독일 철학의 중심인데 사실은 거기서 오래전부터 해오던 일이에요. 인간이 그런 사고를 가지고 있는 것을 없애야 된다는 것(잘못된 사고). 서열을 결정해야 된다는 것. 그런 생각을 빨리 없애야 하지요. 왜냐하면 독일어를 쓰는 모든 사람에게 해당되는 일이니까. 독일은 유난히 대문자를 많이 쓰는데 왜냐하면 명사가 다 대문자로 하기 때문에 그래요. 실제로 우리가 귀로 들을 때에 이미 그게 각인이 돼요. 대문자로 어려서부터 배우면 뭔가 모르게 규칙이 뻔하게 드러나는 세상에 “바꿀 수 없는 게 있다”라는 생각을 하게 되는 거거든요. 그런데 그것처럼 나쁜 영향이 없는 것 같아요. 그런 생각들이 소문자 대문자 차이를 두고 사용하는 것에서 나온 거거든요.

부 록 C

구본우 Beyond “Cheap Imitations”³¹⁾의 원문과 번역본

bonu koo

Koo Bonu was born in Seoul in 1958. He studied at the College of Music, Yonsei University, Seoul (1978–82) with La In-Young and at the Stuttgarter Musikhochschule (1984–90) with Erhard Karkoschka. In 1986 he was music director at the Württembergische Landesbühne in Esslingen Germany, where he composed stage music. In 1990 he did research at the Institute for Psychoacoustics and Electroacoustic Music (IPEM) in Ghent, dealing with problems of sound in space. In 1995 he was composer in residence at the 3rd Hibiki Hall Festival in Kitakyūshū, Japan and at the Kristiansand Chamber Music Festival in Norway. In 1997 he was invited to the festival “Musik unserer Zeit” in Münster, Germany. Koo is now professor of composition at the Sungshin University Seoul. From 1993 to 1997 he was artistic director of the concert series “Forum Neue Musik” at the Goethe-Institute in Seoul and invited composers like Mathias

31) bonu koo, “Beyond Cheap Imitations,” *The World of Music Traditional Music and Composition: For Gyorgy Ligeti on his 80th Birthday* (Berlin: VWB, 2003), vol.45(2), 133–135.

Spahlinger, Klaus Huber, Friedrich Goldmann and Jörg Birkenkötter to Korea. In this statement he comments on his own determination to use Korean instruments in a way that avoids an easy imitation of traditional styles.

I started to deal with Korean instruments and Korean traditional music only a few years ago, around 1997. I was very sceptical about this issue before I met Japanese composer Takahashi Yūji. While I studied with Nicolaus A. Huber in Essen during the 1980s, he mentioned Takahashi's name to me and I realized for the first time that Takahashi was not only a pianist famous for his performances of contemporary music, but also one of the most interesting Asian composers. In 1987 I heard his music for the first time and I became even more impressed. When I heard his piece *Kwangju, May 1980*, originally composed to accompany the slides of the artist Taeko Tomiyama for the memory of the victims of the *coup d'état* in Kwangju 1980, I recognized the quotation of the famous Korean song "Saeya, saeya" (Bird, bird). Supporters of the late nineteenth-century Tonghak movement used this song as a key melody. Since the Tonghak movement was brutally suppressed, it soon became very dangerous to sing this song. Only children were allowed to sing it without repercussions. Meanwhile, it became a symbol of hope. The way Takahashi quoted this song was very moving and I felt that he had a deep understanding of Korean politics, for he connected the Tonghak

movement and the Kwangju protests. I had quoted the same song in my *String Quartet* of 1991 without having known Takahashi's piece at that time. My whole composition basically consisted of the song's three pitches(C-G-D), and these pitches created a 30-minute structure. Although I generally work with very limited material, I do not think of my music as minimal music, because in contrast to American minimal music my compositions have a very flexible rhythmical structure.

I met Takahashi for the first time in 1991, after I had returned to Korea from my studies in Germany in 1990. A few years later, I was commissioned to produce a work for his ensemble. I composed *Forte-piano* where I quoted "Saeya, saeya" again as a homage to Takahashi, in a way similar to his piano piece *Kwangju, May 1980*. Here, the song almost takes an ironical turn. At that time Takahashi asked me if I had ever composed for Korean instruments. I said not, and insisted that I wanted to write Western music, because I strongly objected to Korean society at that time. But Takahashi argued that it is important for Asian composers to study and develop competence for their proper traditions and instruments. After thinking this over for a while, I took up *tanso* (transverse flute) with one of my composition students who was a professional *tanso* player. Eventually, I continued to study Korean court music for three years without interruption.

At first, however, I was not ready to make use of this experience in my compositions. When I received a commission in 1997 to write

for the Korean zither *kayagŭm* and Western instruments, I struggled a lot. I felt that the climate in Korea was terrible, especially where traditional music was concerned. One knew that traditional music had been strongly suppressed under Japanese rule, but now it had become far too nationalist and –still worse– it was used by a broad number of Korean composers to give their conservative, mediocre music a special flavour which, to my ears, resulted in pseudo-Korean music. I definitively rejected such kind of cheap imitation. Therefore, before I started to compose *nah/fern* for *kayagŭm* and string trio, I conceived of four preconditions:

1. I never will compose “world music” (Weltmusik) of any kind.
2. I neither want to compose for Europeans nor for Koreans: my music—at best—should be a music for artists.
3. There should be no imitation of Korean instruments by Western instruments or vice versa.
4. There should be no national colour of any kind and no cheap imitation of Korean musical idioms or techniques.

What I then took as a point of departure for composing this work was sound. I tried to analyze and compare the quality of sound

production by the kayagŭm and the Western strings. I found that a pizzicato of the strings and a plucked tone of the kayagŭm most differ in their release phase and therefore a muted tone (that has no or only a very short release) makes it possible to let them sound more alike. This was how I conceived the title “nah/fern” (close/far): it is possible to let the instruments come close to each other, but it is also possible for either side to retain its identity. Later in the piece this happens when the *kayagŭm* “emancipates” itself from the Western strings with the result of something like a “faked tradition.” A similar concept is employed in my second piece for Korean instruments, *canti di bocca chiusa e melisma* (1998) which was a commission from the National Centre of Korean Traditional Performing Arts.

“값싼 모방” 을 넘어서(Beyond “Cheap Imitations”)

번역: 김유경

구본우는 1958년에 서울에서 태어났다. 그는 1978-1982년에 나인용(La In-Young)과 함께 서울 연세대학교 음악대학에서 그리고 1984-1990년에 슈투트가르트 국립음대(Stuttgarter Musikhochschule)에서 Erhard Karkoschka와 함께 작곡을 공부하였다. 1986년에 그는 독일의 에슬링겐(Esslingen)에 있는 뷔르템베르크 주립 연극단(Württembergische Landesbühne)에서 음악감독으로 활동하였으며, 1990년에는 벨기에 겐트(Ghent)국립대학 소속 전자 음향 심리 연구소의 IPEM(Institute of Psychoacoustics and Electronic Music)에서 공간에서 소리의 문제를 처리하는 심리 음향학과 전기 음향학음악에 대해 연구했다. 1995년 그는 노르웨이 크리스티안산드 실내악 페스티벌(Kristiansand Chamber Music Festival)과 일본의 제3회 하비키 홀 페스티벌(Hibiki Hall Festival)에서 전속 작곡가로 초청되었다. 1997년 그는 독일의 뮌스터(Münster) “Musik unserer Zeit” 페스티벌에 초청되었다. 구본우는 지금 서울 성신여자 대학교에서 작곡 교수로 있다. 1993-1997년까지 그는 서울 독일 문화원(Goethe-Institute)에 “새마당(Forum Neue Musik)” 콘서트 시리즈의 예술 감독이었고, Mathias Spahlinger, Klaus Huber, Friedrich Goldmann과 Jörg Birkenkötter와 같은 작곡가들을 한국에 초대했다. 이 성명서에서 그는 전통적인 스타일의 쉬운 모방을 방지하는 방법으로 한국 음악을 사용하는 그 자신의 견해를 밝히고 있다.

나는 불과 몇 년 전인 1997년경 한국악기와 한국의 전통 음악을 다루기 시

작했는데 일본인 작곡가 다카하시 유지(Takahashi Yuji)를 만나기 전에는 한국 전통음악에 대하여 매우 회의적이었다. 다카하시 유지가 현대 음악을 주로 연주하는 유명한 피아니스트일 뿐 만 아니라 가장 흥미로운 아시아 작곡가중의 한 사람이라는 사실을 처음 알게 된 것은 1980년대에 에센(Essen)에서 니콜라우스 A. 후버(Nicolaus A. Huber)와 함께 공부하는 동안 후버가 다카하시의 이름을 언급했을 때였다. 처음으로 그의 음악을 들은 것은 1987년도였는데 그의 음악은 내가 생각했던 것 보다 훨씬 더 감동적이었다. 그 곡은 원래 일본의 여류 미술가 타에코 토미야마(Taeko Tomiyama)가 광주 쿠데타의 희생자들을 기리기 위하여 만든 작품 〈영상(slides)〉을 위해 작곡되었던 것인데, 이 곡 〈1980년 5월 광주〉라는 작품을 들었을 때, 나는 그 작품이 유명한 한국의 민요인 “새야, 새야”를 인용했다는 것을 깨달았다. 이 민요는 19세기 후반 동학운동 지지자들이 주로 불렀던 노래인데, 동학운동이 잔혹하게 진압되면서 이 노래를 부른다는 것 자체만으로도 굉장한 위협을 감수하는 상황이었으나 오로지 별 뜻 없이 아이들이 부르는 노래만이 제재 받지 않았으며 오히려 희망의 상징이 되었다. 다카하시가 이 노래를 인용했다는 것은 나를 굉장히 감동시켰는데 동학운동과 광주항쟁을 연관시켰다는 것 그 자체가 다카하시가 한국정치를 상당히 잘 이해하고 있다는 것을 알려주고 있었기 때문이었다. 나는 그 당시 다카하시의 작품에 대해 알지 못한 채 1991년 현악4중주에 똑같은 노래를 사용했는데, 나의 곡들은 “새야, 새야”의 세 가지 음(C-G-D)으로 구성되었고 이 음을 사용해 30분짜리 작품을 만들어냈다. 비록 내가 전반적으로 매우 한정된 재료로 작업을 했을지라도 나의 음악을 미니멀 음악으로 생각하지는 않는다. 내 작품은 미국 미니멀 음악과는 달리 매우 유동적인 리듬 구조를 가졌기 때문이다.

1990년, 독일에서 공부를 마치고 한국으로 돌아온 후에 1991년에 처음으로

다카하시를 만났다. 몇 년 후 그에게 앙상블을 위한 작품을 만들자는 의뢰를 받았는데 그의 작품 <1980년 5월 광주>와 비슷한 방법을 사용하여 다카하시에 대한 경의의 표현으로 다시 “새야, 새야” 를 인용해 <forte-piano>를 작곡했다. 여기에서 그 노래는 거의 모순적인(ironical) 전환을 보인다. 다카하시는 나에게 한국 악기로 작곡을 하면 어떻겠냐고 제의했으나 나는 서구식 음악을 쓰길 원한다고 말했는데 왜냐하면 그 당시 한국사회에 강하게 반감을 가지고 있었기 때문이다. 그러나 다카하시는 아시아 작곡가들이 그들의 고유 전통과 악기의 기능을 발전시키고 연구하는 것이 중요하다고 주장했다. 나는 한동안 고민한 후에 단소 연주가였던 작곡 제자에게 단소를 배우기 시작하여 3년 동안 한국 궁정 음악 연구를 이어나갔다.

그러나 악기를 갖 배우기 시작한 단계에서는 작품의 재료로 사용할 수는 없었다. 1997년 한국의 가야금과 서양악기에 대한 작곡의뢰를 받았을 때 많은 생각을 했는데 한국의 분위기가 특히 전통음악과 관련해서 매우 좋지 않다는 것을 알게 되었다. 일제 강점기 아래 전통음악은 심하게 억압되었고 지금에 와서는 민족주의적인 색채가 지나치게 강한 것이 되어버리고 말았다. 더 좋지 않았던 것은 수많은 한국 작곡가들이 보수적이다 못해 평범한 음악에 조금 특색 있는 맛(flavor)을 주기위하여 전통음악을 차용한 것이 내 귀에는 ‘유사-한국음악’ 으로 들렸다는 것이었는데 절대로 그런 값싼 모방의 방식을 취하고 싶지 않았다. 그래서 가야금과 현악 3중주를 위한 <nah/fern>을 작곡하기 전에 4가지의 전제조건을 세우기로 했다.

1. 결코 어떤 종류의 월드뮤직도 작곡하지 않을 것이다.
2. 유럽인들만을 위한, 또는 한국인들만을 위한 작곡을 원치 않는다. 나의 음악은 예술가들을 위한 음악이어야만 한다.

3. 서양악기에 의한 한국악기의 모방은 없어야 하며 또한 그 반대의 경우도 하지 않을 것이다.
4. 어떤 종류의 국가적인 색도 사용하지 않을 것이다. 한국 음악의 어법이나 기법의 값싼 모방을 하지 않을 것이다.

그때 이 작품을 작곡하기 위한 출발점으로 생각했던 것은 ‘소리’ 였다. 가야금과 서양의 현(string)에 의해 나오는 소리의 특색을 비교하고 분석하기 시작했다. 현의 피치카토와 가야금의 통기는 톤이 그것들의 놓는 단계에서 달라진다는 것을 알게 되었다. 그러므로 소리를 줄인 음(muted tone, 약음기를 낀 소리, 거의 소리가 없는 것) 즉 작은 소리로 연주하면 두 악기의 음색이 거의 흡사해 진다는 것을 알게 되었고, 이러한 사실 두 가지³²⁾가 “nah/fern(가깝고 먼)” 이라는 제목을 만들어 내게 된 것이다. 가능한 한 두 악기³³⁾들이 서로에게 가까워지도록 하였으나 또한 그들이 갖고 있는 고유한 소리도 잃지 않도록 했다.³⁴⁾ 후에 이 작품에서 이것은 가야금이 위조된 전통성(faked tradition)으로서 서양의 현으로부터 구애받지 않을 때에 나타난다.³⁵⁾ 앞에서 설명한 개념들은 국립국악원(National Centre of Korean Traditional Performing Arts)로부터의 위촉받은 한국 악기를 위한 두 번째 나의 작품 〈보카키우사와 멜리스마의 노래(canti de bocca chiusa emelisma, 1998)〉에서도 사용된다.

32) 동양악기나 서양악기나 작은 소리는 거의 흡사하다는 사실.

33) 가야금과 바이올린/동양악기와 서양악기.

34) 작은 소리로 연주할 때는 가야금 소리인지 바이올린 소리인지 구별 없이 연주하기도 하고, 또 큰소리로 연주할 때는 고유한 소리를 내주기도 하는 것.

35) 가야금을 그 자체로부터 이탈시킨 것, 가야금이 갖고 있는 고유한 소리와 전혀 다른 소리를 만들어 내는 것. 마치 바이올린과 같은 소리를 가야금이 만들어 내고 가야금과 같은 소리를 바이올린이 만들어 내는 서로 구별할 수 없는 소리를 만들어 냈으므로써 가야금 그 자체로부터 이탈이 되는 것을 의미함.

부 록 D

니콜라우스 A. 후버(Nicolaus A. Huber)

후버(Nicolaus A. Huber)는 1939년 12월 15일 독일 남동부 바이에른 주에 있는 도시 파사우(Passau)에서 태어났다. 1947년 8세 무렵부터 이미 작곡을 시작하였고, 만 17세가 되던 해인 1956년에 작곡가 및 오르간 주자로 유럽 음악계에 공식 데뷔하였다.³⁶⁾ 1958년부터 뮌헨국립음악대학(Munich Musik Hochschule)에서 오스카 쾨벨(Oskar Koebel)에게 4년간 피아노를 배웠고, 1962년부터 그 다음 해인 1963년까지는 프란츠 크사버 레너(Franz Xaver Lehner)에게 지도를 받으며 작곡을 공부하였다. 이와 함께 1962년부터 1964년까지 공립학교인 Schuldienst에서 가르치는 일을 맡았다. 초기 학습시기에는 드뷔시와 베베른의 음악에서 많은 자극을 받았다.

1964년부터 1967년까지 귄터 비알라스(Günter Bialas)로부터 지도받게 되면서 여러 가지 미학에 눈뜨게 된다. 이 시기에 후버는 그의 음악에 결정적인 영향을 미치게 될 경험들을 하게 되는데 민요적인 요소와 대중음악에 관심을 갖게 된다. 비알라스의 음악은 기교의 과시가 없는 간결한 음악을 추구했는데 이 또한 후버의 음악에 적지 않은 영향을 주었다. 존 케이지(John Cage), 슈네벨(Dieter Schnebel), 카겔(Mauricio Kagel) 등의 미학을 접한 것도 이 시기이다. 케이지는 후버에게서 독일식의 음악을 해야 한다는 강박관념을 벗어나게 해준 계기가 되었으며 음악의 극적인 요소와 언어에 대한 관심을 강조했던 슈나벨과 카겔의 미학은 그에게도 언어와 극적인 요소에 대한 강한 호기심을

36) 구본우, 작곡가 니콜라우스 A. 후버와의 작업주간, 독일문화원, 1995. 8.31-9.5 프로그램 노트.

심어주었다. 같은 시기에 그는 중요한 작업에 참여하게 되는데, 1965년과 1966년에 뮌헨 전자음악 연구소에서 요셉 안톤 리들(Josef Anton Riedl)과 함께 작업한 것이 그것이다. 이 경험은 그의 초기 음악을 대표하는 곡 〈언어의 실험: Versuch über Sprache〉를 작곡하는데 큰 영향을 미쳤으며, 그의 음악이 시위적·계몽적인 특성을 띠게 만들었다. 리들의 작품인 〈Klang(소리), Film(필름), Dia(슬라이드), Licht-Galerie(화랑)〉의 제작에 참여한 경험 역시 〈Harikiri〉, 〈Aion〉, 〈승인과 폐지: Annerkennung und Aufhebung〉를 작곡하는데 영향을 미쳤다. 이 작품들은 극단적으로 길게 지속되는 크레센도, 후각적인 요소인 향기의 사용, 필름을 이용한 시각적 접근, 일상의 생활과 공장의 소음을 이용하는 것 등의 다양한 요소들을 포함하고 있다. 1967년에는 다름슈타트에서 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen)의 음악인 〈Ensemble〉의 작곡 과정 중 일부를 담당하여 클라리넷 파트를 작곡하였다. 이 곡은 프로세스(process)음악으로서 앙상블의 배치와 전체 과정의 설계는 슈톡하우젠이 했고, 개별적인 계획은 다른 12인의 작곡가가 만들었다.³⁷⁾ 이 경험은 2년 뒤인 1969년에 작곡된 〈Aion〉에 영향을 주게 된다.

그 후 2년 동안 그는 독일 교환-교육 프로그램의 추천으로 베니스에서 루이지 노노(Luigi Nono)에게 작곡 지도를 받게 되었다. 노노의 정치적인 예술과 치밀한 학습은 〈개체신생설: Epigenesis III〉에서 그 영향력을 나타내고 있다. 독일과 이태리 등지에서 작곡수업을 마친 후 만 30세가 되던 1969년에는 독일 뮌헨 시로부터 음악 문화상을 수상하였고, 같은 해에 독일의 에센 폴크방 음대(Essen Folkwang Musik Hochschule)에서 이론과 분석을 가르치게 되었다. 이 해는 후버에게 있어서 또 다른 중요한 계기가 생기는데, 요셉 안톤 리들의 실내악의 일원으로서 1971년까지 활동한 것이다, 여기서의 활동은 그가 멀티미

37) Walter Gieseler, 김달성 역, 「20세기의 작곡」 (서울: 세광음악출판사, 1990), 147-149.

디어(multi media)의 표현 양식에 눈뜨게 해주었다. 1970년에는 작품 〈언어의 실험: Versuch über Sprache〉로 다름슈타트 작곡상을 수상하였으며, 1971년에는 파리 시의 예술 장학생(Cite Internationale des Arts, Paris)으로 연구비를 지급받았다.

1971년 국제현대음악협회(ISCM) 독일지부(GNM) 부회장이 되어 4년 동안 일하였으며, 1974년에는 폴크방 음대(Folkwang Musik Hochschule)의 교수로 임명 되었다. 1975년부터 1980년까지는 페터 마이발트(Peter Maiwald)와 무소속 극장그룹과 협력하여 작업하였다. 그들은 정치 풍자극인 〈비판: revue〉으로 서독을 순회하였으며, 대규모 시위대회, 술집, 천막 속에서 연주하였다.

1985년에는 베네수엘라 라틴현대음악제(Cursos Latinoamericanos de Musica Contemporanea)의 강사로 초빙, 1988년에는 다름슈타트 현대음악제에 초청되어 강의하였다. 같은 해에 베를린에서 음악상을 수상하였으며, 그 후에 계속해서 오스트리아, 벨기에, 헝가리, 그리스, 이탈리아, 스웨덴 등 유럽은 물론 미국, 남미, 에콰도르, 우루과이, 베네수엘라, 일본, 한국 등에 초청되어 작품연주 및 강연을 하였다.

20세기의 음악을 대표하는 작곡가로서의 그의 명성은 이미 전 세계적으로 널리 알려져 있으며 만 71세가 된 지금도 타의 추종을 불허하는 그의 독창적인 리듬어법은 그의 음악세계 뿐 아니라 전 세계 음악의 지표가 되고 있다. 〈부록 표1〉에서는 후버의 이력을 연도순으로 간단히 정리하였다.

후버는 초기 학습기로부터 노노의 수업에 이르기까지의 경험들을 바탕으로 다양한 음악어법을 수용하였는데, 구자만은 후버의 음악적 특징을 6가지로 꼽고 있다.³⁸⁾ 그 첫 번째는 명쾌함과 정확함이다. 그의 음악은 장식을 붙이거나 과장하려 하지 않고 오히려 축소 지향적인 방법으로 표현하려 한다. 그의 작품

38) 구자만, 「음악 감상을 위한 20c 후반의 현대음악분석」(대구: 예성기획, 2006), 83-84.

들을 살펴보면 독주나 소편성 앙상블이 전체적으로 많은 수를 차지하고 있으며, 큰 편성으로 된 관현악곡들 또한 압축된 형태로 나타난다.

두 번째는 정치적인 또는 사회적인 참여를 들 수 있다. 그의 작품은 그의 스승인 노노의 영향으로 정치적인 성향을 띠는 경우가 많다. 즉 그의 곡들은 거리에 나가서 민중과 동참하는 형태의 곡과 실내에서 기악연주에 극적인 표현을 포함시켜 역설적인 표현을 함으로서 청중들을 계몽하고자 하는 곡으로 나누어 볼 수 있으며, 이러한 작품들에는 ‘언어’에 대한 연구와 다른 예술 분야에 대한 연구가 포함되어 있다.

세 번째는 리듬전조(rhythmic modulation)이다. 그의 Oboe 독주곡 〈오보에를 위한 전진과 후퇴: Vor und Zurück für Oboe〉에서 이러한 기법이 잘 나타나고 있다. 이 곡에서는 하나의 리듬 모델이 점차적으로 변하여 결국 많이 변화된 리듬이 되는 것, 즉 처음리듬과 상반 혹은 대립되는 리듬이 곡에서 변화의 과정을 통해 나타난다. 또한 후버의 작품에서 두드러지게 많이 등장하는 리듬이 있는데 그것은 점8분음표와 16분음표로 이루어진 붓점 리듬(♪ ♪)이다.

네 번째는 이국문화에 대한 관심이다. 아시아, 라틴아메리카, 아랍국가, 다른 유럽국가에서 받아들인 선율이나 리듬을 그의 작품에서 자주 사용하고 있다. 그 예로 쿠바의 과라차(guaracha) 리듬을 바탕으로 작곡한 오케스트라 작품인 〈아침노래: Morgenlied〉에서 볼 수 있듯이 다른 민족의 음악과 민속음악을 연구하여 그의 창작에 필요한 음색과 소재의 영역을 넓혔다.

다섯 번째는 변증법적 논리이다. 그는 ‘긴 것과 짧은 것’ 등 대조되는 요소를 제시하고 이것들을 융합함으로서 다른 하나의 합에 도달하도록 한다. 또한 하나의 요소를 지속적으로 펼치면서 그것의 다양한 면을 나타내 보이는 방법을 사용하기도 하는데, 예를 들어 snare drum을 위한 〈snare drum을 위한 같은 것은 같은 것이 아니다: dasselbe ist nicht dasselbe für snare drum〉와 같

은 작품을 들 수 있다. 이 곡은 지속적으로 반복되는 붓점 리듬 속에서 다양한 울림을 만들어 내고 있을 뿐만 아니라 흔히 음정이 없는 악기라 여겨지는 snare drum(향현 달린 작은북)을 통해 선율을 만들어 냄으로서 고정 관념에 대한 도전을 시도한다. 이러한 변증법적 논리는 전통적인 요소를 도입하여 새로운 형태로 만들어내는 결과를 가져온다.

여섯 번째는 음소재를 들 수 있다. 리듬적 특징과 더불어 현저히 많은 단선 악구(monophonic passages), 테이프에 미리 녹음된 소리를 이용하는 것,³⁹⁾ 때때로 여러 작품들에서 드러나는 일상의 소리, 공장의 소음, 자연의 소리, 그리고 〈Aion〉에서와 같이 후각적인 요소가 도입되거나 〈승인과 폐지: Annerkennung und Aufhebung〉에서의 영상적인 요소, 극단적으로 길게 지속되는 긴 음 등이 후버의 음악에서 종종 나타나는 요소이다. 극단적인 긴 음이 지속되는 예는 〈Annerkennung und Aufhebung〉, 〈언어의 실험: Versuch über Sprache〉에서와 같은 작품에서 볼 수 있다.⁴⁰⁾

39) 구자만, 「음악 감상을 위한 20c 후반의 현대음악분석」(대구: 예성기획, 2006), 83-84.

40) 이문승, “Nicolaus A. Huber의 음악언어에 관한 새로운 개념,” 「교수논총」(서울: 서울 신학대학교 출판부, 2003), 제14집, 431, 434.

〈부록 표1〉 Nicolaus A. Huber 이력⁴¹⁾

1939년	12월 15일 독일의 파사우(Passau)에서 출생
1947년	8세에 첫 작품 완성
1956년	17세 때 작곡가와 오르겐 주자로 유럽음악계에 공식 데뷔
1958-1962년	뮌헨 국립음대(Munich Musik Hochschule)수학 오스카 쾨벨(Oskar Koebel)에게 피아노 사사
1962-1963년	뮌헨 국립음대에서 프란츠 크사버 레너(Franz Xaver Lehner)에게 작곡 사사
1962-1964년	고등학교 교사
1964-1967년	뮌헨에서 귄터 비알라스(Günter Bialas)에게 작곡 사사
1965-1966년	뮌헨 전자음악 스튜디오에서 요셉 안톤 리들(Josef Anton Riedl)에게 전자음악 사사
1967년	다름슈타트에서 슈톡하우젠의 작곡수업 참가 (그와의 공동작품 ‘Ensemble’ 에 참여)
1967-1968년	베니스에서 루이지 노노(Luigi Nono)에게 작곡 사사
1969년	뮌헨시(음악부문) 문화상 수상 에센 폴크방 음대(Essen Folkwang Musik Hochschule)에서 이론 및 분석강의
1970년	작품 ‘Versuch über Sprache(언어의 실험)’ 로 다름슈타트 작곡상 수상
1969-1971년	요셉 안톤 리들의 실내악의 일원으로 활동
1971년	파리시의 예술 장학생(Cite Internationale des Arts, Paris)
1971-1974년	국제현대음악협회(ISCM) 독일지부(GNM) 부회장
1974년-2004년	에센 폴크방음대(Essen Folkwang Musik Hochschule) 작곡 교수로 재직
1975-1980년	술집, 천막 등에서 정치적인 프로그램으로 개최되는 연극 행위의 작가였던 패터 마이발트(Peter Maiwald)와의 공동 작업
1985년	베네수엘라(Venezuela) 라틴현대음악제의 강사로 초빙

1988년	다름슈타트 현대음악제 강사로 초빙 베를린시의 음악상 수상
1989년	일본 초청 강연 및 Huber작품 순회 연주
1990년	에쿠아도르의 키토에서 초청강연 및 Huber작품 기념연주 스웨덴에서 초청강연 및 Huber작품 기념연주
1992-1993년	라히프찌히(Leipzig)와 베를린(Berlin)의 아카데미 데어 쿤 스트(Akademie der Künste)의 정식회원
1995년	한국방문 및 독일문화원에서 강의
2005년	21세기악회가 주최, 주관한 'Music Today, Seoul 2005' 에 초청되어 상명대, 성신여대에서 강연
2007년	'2007 윤이상 페스티벌' 과 제1회 '국제윤이상음악상' 에서 페스티벌 참가와 음악상 심사위원으로 방한

참 고 문 헌

〈국내자료〉

- 구본우. 작곡가 니콜라우스 A. 후버와의 작업주간, 주한독일문화원, 1995.
8.31-9.5 프로그램 노트.
- 구자만. 「음악 감상을 위한 20c 후반의 현대음악분석」 대구: 예성기획, 2006,
82-88.
- 권도희. 「한국 근대음악 사회사」 서울: 민속원, 2004.
- 김규현. “다름슈타트 현대음악제 및 강좌의 과거와 오늘,” 「음악저널」 1994,
10월호, 통권58호, 38-47.
- 김육동 편. 「포스트모더니즘의 이해」 서울: 문학과지성사, 1990.
- 김육동 편. 「포스트모더니즘과 예술」 서울: 청하, 1991.
- 김은하. “For Silence-20세기 음악적 현상인 정적에 관하여,” 「이화음악논
집」 서울: 이화여자대학교 음악연구소, 2001, 제5집, 35-58.
- 김춘미. 「한국예술학으로 가는 길」 서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소,
1997.
- 니콜라우스 A. 후버와 박재수. “현대음악의 작곡가를 찾아서: 니콜라우스 A.
후버,” 「음악저널」 2003, 4월호, 66-69.
- 민경찬, 장전, 야스다 히로시, 류인옥, 김성준. 「동아시아와 서양음악의 수용」
서울: 음악세계, 2008.
- 박철하. 「Nicolaus A. Huber Sechs Bagatellen의 분석연구」 석사학위논문,
대구: 계명대학교 대학원, 1995.
- 이강숙, 김춘미, 민경찬. 「우리양악 100년」 서울: 현암사, 2001, 287-293.

- 이문승. “Nicolaus A. Huber의 음악언어에 관한 새로운 개념,” 「교수논총」 서울: 서울 신학대학교 출판부, 2003, 제14집, 425-455.
- 이순정. “한국작곡가들의 현대 피아노 음악④: ‘새야 새야’ 주제를 가진 곡들,” 「피아노 음악」 2006, 7월호, No.292, 161-163.
- 이희경. “한국 현대음악의 전통담론,” 「오늘을 사는 한국의 현대음악2」 서울: 예술, 2007, 49-66.
- 전원경. “화제의 인물·무대: 10주년 맞은 한국페스티벌 앙상블 음악감독 박은희,” 「객석」 1996, 9월호, 통권151호, 54.
- 전지영. 「근대성의 침략과 20세기 한국의 음악」 서울: 북 코리아, 2005.
- 정순영. “국악과 양악의 전형적 작품동향,” 「한국음악평론Ⅱ」 서울: 지음, 2007, 267-293.
- 정현아. “커버스토리 20년간 한국페스티벌 앙상블 이끌어 온 피아니스트 박은희,” 「피아노음악」 2006, 7월호, No.292, 28-31.
- 한국예술종합학교 한국예술연구소 편. 「한국작곡가사전」 서울: 시공사, 1999.
- “제17회 작곡가의 초상: 구본우,” 프로그램 노트, 2009년, 미래악회.

〈번역서 및 국외자료〉

- bonu koo. “Beyond Cheap Imitations,” *The World of Music Traditional Music and Composition: For Gyorgy Ligeti on his 80th Birthday*. Berlin: VWB, 2003, vol.45(2), 133-135.
- Christian Utz. Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers, *The World of Music Traditional Music and Composition: For Gyorgy Ligeti on his 80th Birthday*. Berlin: VWB, 2003,

vol.45(2), 7-38.

Jean Claude Piguet, 서우석, 이견우 공역, 「20세기 음악의 위기」 서울: 흥성사, 1982.

K. Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Verla M. DuMont Schauberg Köln, 1963.

Musical Instruments of the World, New York: Sterling, 1997.

Rhythm & Beauty, New York: Watson-Guptill, 1999.

Stefan Kostka, 박재은 역, 「20세기 음악의 소재와 기법」 서울: 예당, 2002.

The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments, Cologne: Könnemann, 2000.

Walter Gieseler, 김달성 역, 「20세기의 작곡」 서울: 세광음악출판사, 1990.

〈동영상 및 인터넷자료〉

Huber의 “감금과 파열 - 〈나를 가두지 마세요 Don't fence me in〉” 에 나타난 유럽의 전통과 작곡방식: 세미나자료, 이윤석 통역, 21세기악회
<http://www.musictoday21.com>

니콜라우스 A. 후버의 리듬작법에 나타나는 리듬단위 제 1, 2부: 세미나자료, 이병무, 21세기악회 <http://www.musictoday21.com>

브라이트코프 출판사 <http://www.breitkopf.com>

작곡가와의 대담 구분우 편, 이윤석 <http://www.musictoday21.com>

한국 페스티벌 앙상블 <http://www.korfestival.or.kr>

〈악보〉

구분우, 「dancing rhythm for piano solo」, 1997.

ABSTRACT

A Study of bonu koo 「dancing rhythm for piano solo」

Kim, Yukyoung

Major in Instrumental Music

Department of Music

The Graduate school of

Sungshin Women's University

In 1997, bonu koo, one of Korea's representative composers, was commissioned to write for solo piano, *dancing rhythm for piano solo*, for the Korean Festival Ensemble. This is a work in which koo experimented the potential of the piano's sonority through its various techniques. The composer variously reshapes the rhythm(♩ ♪ ♩ ♪) presented in the first measure throughout the work. With this piece the composer intended to show the "dancing" of the rhythm itself rather than to actually dance to the music or to remind the listeners of a specific dance.

Four major features of *dancing rhythm for piano solo* are as follows. First of all, the piece proceeds through the rhythm(♩ ♪ ♩ ♪),

which determines the work's rhythmic character. It is first presented in measure 1 on the left hand and appears in various shape throughout the composition. Secondly, not only rhythm but also crescendo is used as a material for the composition. For example, in the beginning of part I (measure 3), where the tone cluster of the white keys on the left hand and the tone cluster of the black keys on the right hand intercross in 88/4 time, the sound begins quietly and then gradually becomes louder and louder until reaching *fff*. Thirdly, the work presents various sonorities of the piano through the use of tone cluster and single notes, dramatic shift of dynamics, simultaneous use of the highest and lowest pitches, and an interesting use of the sostenuto pedal with the damper pedal. As for the use of the pedals, koo uses techniques such as sustaining the sostenuto pedal for 31 measures, intermittently using the damper pedal to highlight certain parts while mainly using the sostenuto pedal. Finally, koo uses unique fingerings in the piece. In measures 60–66, for instance, the pianist must play the F note with finger number 2, 3, and 4 of both hands, thus playing one note with six fingers.