



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 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](#)

정 혜 경 교수 지도

석사학위 청구논문

소피아 구바이둘리나의
<피아노를 위한 샤콘느> 분석

2017

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

안 지 민

소피아 구바이둘리나의
<피아노를 위한 샤콘느> 분석

정혜경 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2016년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

안지민

인 준 서

안지민의 석사학위 논문으로 인준함

2016년 11월

심사위원장 이 영 민 (인)

심 사 위 원 오 윤 주 (인)

심 사 위 원 정 혜 경 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

현대음악의 살아있는 전설로 평가받는 러시아 작곡가 소피아 아스가토브나 구바이둘리나(Sofia Asgatovna Gubaidulina, 1931-)는 전통적인 음악 양식에 현대적 음악어법을 더하여 내면의 영적 영감을 표출하는 확고한 음악 세계를 구축하였다. 그녀는 자신의 성장배경, 러시아 정교(Russian Orthodox Church), 숫자 신비주의(number mysticism), 문학 등의 다양한 분야에서 영향을 받아 자신만의 독자적인 음악 세계를 확립하여 발전시켜 나갔고 기악곡, 성악곡, 영화음악 등 다양한 장르의 작품들을 작곡했다.

이 논문에서 살펴볼 구바이둘리나의 <피아노를 위한 샤콘느>(Chaconne for piano)는 그녀가 첫 번째로 위촉받은 피아노 작품으로 1962년에 완성되었다. 그녀는 이 작품에서 전통적 형식을 기반으로 하여 중심음을 사용하였고 불협화음, 클러스터 등의 현대적 요소를 가미하여 색다른 음향을 구현하였다.

본 논문에서는 구바이둘리나의 생애와 음악적 특징을 알아보고 <피아노를 위한 샤콘느>를 분석하여 이 작품을 이해하고 연주하는 데 도움을 주고자 한다. 곡 분석을 위해 사용한 악보는 Zen-on Music Co.의 Gubaidulina, Sofia. *Selected Piano Works*이다.

목 차

논문개요

I. 서 론	1
II. 소피아 아스가토브나 구바이둘리나(Sofia Asgatovna Gubaidulina, 1931-)의 생애	2
III. 구바이둘리나의 작품에 영향을 준 요소	7
1) 성장배경	7
2) 종교	11
3) 숫자 신비주의(Number Mysticism)	20
4) 문학	22
IV. 구바이둘리나가 받은 음악적 영향	25
1) 독일 음악가(J. S. 바흐, 안톤 베베른)	26
2) 드미트리 드미트리예비치 쇼스타코비치	30
V. 구바이둘리나의 피아노 독주곡에 드러나는 작품 경향	32
VI. 구바이둘리나의 <피아노를 위한 샹송> 분석	35
1) 주제(마디 1-8)	37
2) 변주(마디 9-48)	41

(1) 변주 1(마디 9-16)	41
(2) 변주 2(마디 17-24)	43
(3) 변주 3(마디 25-31)	44
(4) 변주 4(마디 32-44)	45
(5) 변주 5(마디 45-48)	47
3) 리듬 발전 부분(마디 49-97)	48
(1) 마디 39에서 사용된 리듬의 발전 부분(마디 49-56)	48
(2) 타악기적 요소 부분(마디 57-62)	50
(3) 폴리리듬과 클러스터 부분(마디 63-66)	51
(4) 마디 39에서 사용된 리듬의 재현 부분(마디 67-76)	52
(5) 점음표 리듬의 옥타브 진행 부분(마디 77-80)	54
(6) 잇단음표의 동형진행 부분(마디 81-92)	55
(7) 클러스터와 잇단음표의 확장 부분(마디 93-97)	57
4) 푸가(마디 98-159)	58
(1) 푸가 주제, 응답, 대주제(마디 98-142)	58
(2) 종결구(마디 143-159)	65
5) 변주(마디 160-210)	67
(1) 변주 6(마디 160-167)	67
(2) 변주 7(마디 168-176)	68
(3) 연결구(마디 177-210)	69
6) 코다(마디 211-230)	74
(1) 주제 재현(마디 211-219)	74
(2) 종결부(마디 220-230)	75
 VII. 결 론	 77

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표1> 상반되는 개념이 드러나는 구바이둘리나의 작품 목록	10
<표2> 숫자 7과 관련된 구바이둘리나의 작품 목록	20
<표3> 러시아 음악학자 발레리아 체노바(Valeria Zenowa)에 의해 정의된 알파벳 숫자와 이들의 조합으로 만든 바흐 숫자	28
<표4> 구바이둘리나의 피아노 독주 작품 목록	32
<표5> <피아노를 위한 샤콘느>의 형식 구분 및 특징	36
<표6> <피아노를 위한 샤콘느>의 주제를 이루는 5개의 모티브	38
<표7> 푸가에 등장하는 3개의 주제	59
<표8> 3개의 주제에 동반되는 대주제	61

악 보 목 차

<악보1> 무반주 첼로를 위한 <10개의 연습곡(프렐류드)>(<i>Ten Etudes (Preludes)</i> , 1974) 2번 ‘레가토-스타카토’(legato-staccato), 마디 1-11	9
<악보2> 무반주 첼로를 위한 <10개의 연습곡(프렐류드)> 3번 ‘콘 소르디노-센자 소르디노’(con sordino-senza sordino), 마디 1-9	9
<악보3> 첼로, 바얀 그리고 현을 위한 <십자가에 못 박힌 예수 그리스도의 일곱 말씀>의 7악장 - 아버지, 제 영을 아버지 손에 맡깁니다 (Father, Into Thy Hands I Commit My Spirit).	16
<악보4> 첼로, 바얀 그리고 현을 위한 <십자가에 못 박힌 예수 그리스도의 일곱 말씀>의 1악장 - 아버지, 저들을 용서해 주십시오. 저들은 자기들이 무슨 일을 하는지 모릅니다(Father, forgive them; for they know not what they do).	18
<악보5> 2대의 비올라와 오케스트라를 위한 <두 개의 길(마리아와 마르타의 헌신)> 마디 363-378, 381-395	19
<악보6> 바흐의 <음악의 헌정>(Musical Offering, BWV 1079) 중 주제의 도입부	27
<악보7> <피아노를 위한 소나타> 1악장 마디 23-26, 반음계적(왼손), 온음계적(오른손) 진행	33
<악보8> <피아노를 위한 인벤션> 마디 39-46, 불협화 음정(2, 7도)과 협화 음정(4, 5, 8도) 관계의 선율	34
<악보9> 어린이를 위한 14개 피아노 소품 모음곡 <장난감 악기> 제2곡 “요술 로터리(Magic Roundabout)” 마디 22-26,	

흰색 건반(오른손)과 검은색 건반(왼손) 연주	34
<악보10> 주제, 마디 1-8	37
<악보11> 모티브 1, 마디 1-2	38
<악보12> 모티브 2, 마디 1-3	39
<악보13> 모티브 3, 마디 1-2	39
<악보14> 모티브 4, 마디 3	40
<악보15> 모티브 5, 마디 4	40
<악보16> 모티브 5와 마디 6에서 나타나는 모티브 5의 변화	41
<악보17> 변주 1, 마디 9-16	42
<악보18> 마디 13에 나타나는 모티브 5의 변화	42
<악보19> 변주 2, 마디 17-24	43
<악보20> 변주 3, 마디 25-31	44
<악보21> 변주 4에 등장하는 새로운 리듬	45
<악보22> 변주 4, 마디 32-44	46
<악보23> 변주 5, 마디 45-48	47
<악보24> 마디 39에서 사용된 리듬의 발전 부분, 마디 49-56	49
<악보25> 타악기적 요소 부분, 마디 57-62	50
<악보26> 폴리리듬과 클러스터 부분, 마디 63-66	51
<악보27> 마디 39에서 사용된 리듬의 재현, 마디 67-76	53
<악보28> 점음표 리듬의 옥타브 진행 부분, 마디 77-80	54
<악보29> 잇단음표의 동형진행, 마디 81-84	55
<악보30> 잇단음표의 동형진행, 마디 85-92	56
<악보31> 잇단음표의 확장파와 클러스터, 마디 93-97	57
<악보32> 3개의 주제, 마디 98-109	58
<악보33> 푸가 주제 1, 마디 98-101	59

<악보34> 푸가 주제 2, 마디 101-105	60
<악보35> 푸가 주제 3, 마디 105-109	60
<악보36> 주제의 재현과 대주제의 등장, 마디 109-120	61
<악보37> 푸가 대주제 1, 마디 110-112	62
<악보38> 푸가 대주제 2, 마디 113-116	62
<악보39> 푸가 대주제 3, 마디 117-120	62
<악보40> 주제의 재현과 대주제의 전위, 마디 120-131	63
<악보41> 주제의 재현과 응답, 마디 131-142	64
<악보42> 마디 108과 마디 143	65
<악보43> 마디 143-151	66
<악보44> 마디 152-159	67
<악보45> 변주 6, 마디 160-167	68
<악보46> 변주 7, 마디 168-176	69
<악보47> 연결구, 마디 177-184	70
<악보48> 리듬이 세분화되는 연결구 선율, 마디 185-197	71
<악보49> 32분음표로 확대된 연결구 선율, 마디 205-208	72
<악보50> 연결구, 마디 209-210	73
<악보51> 주제 재현, 마디 211-219	74
<악보52> 종결부, 마디 220-230	76

I. 서론

샤콘느(chaconne)는 16세기에 멕시코에서 시작된 춤곡으로 17세기 초반에 스페인과 이탈리아를 경유하여 프랑스에서도 유행하였고, 독일을 거쳐 18세기 초에 독립된 변주 형식의 기악곡으로 자리 잡았다. 샤콘느는 일반적으로 3박자로 이루어지는데 두 번째 박이 강조되며 주로 느린 빠르기에 장중한 분위기를 갖는 단조 곡이 많은 것이 특징이다. 보통 8마디 정도의 화성적인 주제에 지속 저음(basso continuo)을 기초로 하여 연속적으로 변주를 이어가는 형식으로 이루어진다. 바로크 시대에 대중적인 장르로 성행했던 샤콘느는 19세기 동안 쇠퇴했다가 20세기에 이르러 현대 음악가들에 의해 재조명되어 부흥했다.

소피아 아스가토브나 구바이둘리나(Sofia Asgatovna Gubaidulina, 1931-)는 1950년대 중반부터 본격적인 음악 활동을 시작하여 다양한 장르의 작품들을 남겼다. 1962년에 작곡된 <피아노를 위한 샤콘느>(Chaconne for Piano)는 구바이둘리나의 초기 작품에 해당하는 곡으로 전통적인 양식의 구조 안에서 현대적인 작곡 기법을 더하여 그녀만의 독특한 음악적 특징들이 담겨 있다.

본 논문에서는 구바이둘리나의 생애와 그녀의 작품에 영향을 준 요소, 그녀가 받은 음악적 영향을 통해 그녀의 피아노 독주곡에 나타나는 작품 경향을 알아보고 <피아노를 위한 샤콘느>에서 보이는 샤콘느의 특징과 주제의 발전, 중심음, 다이내믹 등을 분석하여 작품에 대한 이해를 높이는 것을 목적으로 한다.

II. 소피아 아스가토브나 구바이둘리나 (Sofia Asgatovna Gubaidulina, 1931-)의 생애

러시아 작곡가 소피아 구바이둘리나는 1931년 10월 24일 소비에트 사회주의 공화국 연방 타타르 자치 공화국(현재의 러시아 타타르스탄 공화국, The Republic of Tatarstan)의 치스토폴(Chistopol)에서 타타르인 토지측량기사 아버지 아스가트 마스구도비치 구바이둘린(Asgad Masgudovich Gubaidullin, 1903-1996)과 러시아인 교사 어머니 페도시아 표도로브나 엘코바(Fedosia Fyodorovna Elkhova, 1903-1992) 사이의 3녀 중 막내로 태어났다.

구바이둘리나의 조부는 저명한 무라(mullah, 이슬람 율법학자)였는데 당시 소비에트 연방 정권은 종교를 금했기 때문에 그녀의 집안은 가난했다. 가난은 어린 구바이둘리나의 내면세계를 들여다보게 했고 창의력을 향상시켰다.

어떤 좋은 것이 빈곤에서 나올 수 있다는 것은 매우 낮은 것이다. 그러나 만약 빈곤이 극복될 수 있는 것이라면 이것은 몇 가지 낮은 방법으로 부(riches)로 변환된다. 나는 기억한다. 예를 들어 내가 어릴 적, 거기에 아이들이 즐길 거리가 아무것도 없었다. 우리는 빈곤한 가족이었다. 기술자 아버지를 상상해보자. 우리의 사회에서는 기술자들은 가난하며 항상 굶주렸다. 그 시대에 기술자의 가정은 매우 빈곤했다. 어떤 종류의 장난감 혹은 책을 사는 것, 혹은 여름에 휴가를 위해 떠나는 것은 불가능한 것이었다. 절대적으로 회색빛의 따분한 인생이었다. 아이들의 발달을 위한 대안은 없었던 것 같다. 꽤 명백히 기억한다. 집 마당에는 관목, 풀잎, 잔디가 없었고 나는 녹색 나뭇잎을 열망했다. 진정한 갈망이었다. 그러다 갑자기 아이의 상상이 하늘로 전환되었고, 나는 황량한 그 마당에 앉았다. 폐허가 된 땅 가운데에 앉았고 아이의 상상외에 아무것도 없었다. 나는 하늘을

올려다보았고, 거기에 살기로 했다. 지상은 모습을 감추었고, 하늘을 걷고 있었다. 하늘을 걷는 이 순간은 반복되지 않는다. 물론 모든 것은 빈곤에서 생겨났지만 그것은 풍요로움이었다.¹⁾

구바이둘리나의 아버지는 ‘학식이 있는 사람이 되려면 음악적 훈련이 꼭 필요하다’²⁾는 소신이 있는 사람으로, 음악에 관심이 있었던 것은 아니었지만 진심으로 딸의 재능을 지원했다. 덕분에 그녀는 아버지의 후원 하에 일찍이 음악적인 재능을 계발할 수 있었다. 그녀는 1949년에 타타르스탄 공화국의 수도 카잔(Kazan)에 있는 카잔 음악원(Kazan Conservatory)에 입학하여 그리고리 미하일로비치 코간(Grigory Mikhailovich Kogan, 1901-1979)에게 피아노를, 작곡가 앨버트 세묘노비치 레만(Albert Semyonovich Leman, 1915-1998)에게 작곡을 배웠다. 1954년에 카잔 음악원을 졸업한 후 모스크바 음악원에 입학해 1959년까지 러시아 작곡가 겸 작곡과 교수 니콜라이 이바노비치 페이코(Nikolay Ivanovich Peyko, 1916-1995)에게 작곡을 배웠으며 이후 소비에트 연방 작곡가 비사리온 셰발린(Vissarion Shebalin, 1902-1963)의 지도 아래 대학원 과정을 마쳤다.

구바이둘리나는 모스크바 음악원을 졸업한 후 모스크바 영화 산업계에서 일하며 작곡가로서의 활동을 이어갔다. 생계를 이어가기 위해 시작한 영화음악 작업은 자신만의 독자적이고 고유한 음악 세계를 구축해 나가는 것에 도움을 주었다. 그녀는 영화음악 작업에 대해 “음악 자체를 작곡하는 것과는 큰 차이가 있지만, 영화의 주제 범위 안에서 나의 영혼의 반응을 끌어내 작곡하도록 노력했다.”고 말했다. 그리고 이에 대해 당시 정부에서는 오케스트라에 많은

1) Barrie Gavin and Gerard McBurney, *The Fire and the Rose: A Portrait of Sofia Gubaidulina*, TV documentary aired on BBC 2, June 10, 1990.

<<http://www.youtube.com/watch?v=uwnEtWW0hWI>> (2016.03.22. 접속). 필자 번역.

2) Michael Kurtz, *Sofia Gubaidulina: A biography*, trans. Christoph K. Lohmann (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2007), 12. 필자 번역.

지원을 해주었기 때문에 결과적으로 영화음악의 작곡 경험은 연주자들과 작업할 수 있는 많은 가능성을 갖게 해주었고 실제로 작곡에 큰 도움이 되었다고 한다.³⁾

구바이둘리나는 1975년에 동료 작곡가 바체슬라프 아르티요모프(Vyacheslav Artyomov, 1940-), 빅토르 수슬린(Viktor Suslin, 1942-2012)과 함께 민속 악기 즉흥연주 그룹 ‘아스트레이아(Astreja)’를 결성했다. 그것은 그녀에게 창의적인 영감의 매우 중요한 원천으로 소리의 영역 안에서 상상력의 범위가 확대된 점, 즉흥성 개발, 그리고 순전히 정신적인 경험에 의한 학습 이 세 가지 점에서 중요하다.⁴⁾ 그녀는 즉흥적으로 연주하면서 시베리아의 샤머니즘을 포함하여 러시아, 코카시아, 그리고 중앙아시아의 민속음악과 전례의식(ritual) 악기들을 실험했다.(구바이둘리나는 1970년에서 1980년대 사이 일부 자신의 작품에 샤머니즘에 대한 관심을 나타냈다.)⁵⁾

그녀는 반체제 인사들과 어울려 지내고 종교적 신념을 표현하는 음악을 써서 소비에트 정부와 종종 갈등이 있었다. 1979년에 그녀는 서방세계에서 열린 소비에트 음악 페스티벌에 참가하였다. 하지만 이것은 정부가 승인하지 않은 참가였기 때문에 제6회 소비에트 연방 작곡가 의회(Union of Soviet Composers)에서 의회 대표자 티혼 흐레니코프(Tikhon Khrennikov, 1913-2007)에 의해 6명의 다른 작곡가들⁶⁾과 함께 맹렬히 비난받았고 후에 블랙리스트(Khrennikov's

3) Nasha Gazetach, “София Губай дулина: Человечество может потерять измерение высоты(소피아 구바이둘리나, 인류는 영혼의 감각을 상실할 위험에 처해 있다),” <<http://www.nashagazeta.ch/news/12210>>. 2011.08.31., 황윤정, “소피아 구바이둘리나(S. Gubaidulina)의 첼로 앙상블 작품 연주를 위한 분석 연구: <퀴터니언>, <신기루: 춤추는 태양>을 중심으로” (연세대학교 박사학위논문, 2015). 14에서 재인용.

4) Kurtz, *Sofia Gubaidulina: A biography*, 158. 필자 번역.

5) Vera Lukomsky, “My Desire Is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!,” *Perspectives of New Music* 36-1 (1998), 6. 필자 번역.

6) 엘레나 피르소바(Elena Firsova, 1950-), 드미트리 스미르노브(Dmitri Smirnov, 1948-), 알렉산더 크나이펠(Alexander Knaifel 1943-), 빅토르 수슬린(Viktor Suslin, 1942-2012), 바체슬라프 아르티요모프(Vyacheslav Artyomov, 1940-), 에디슨 데니소프(Edison Denisov, 1929-1996).

Seven)에 올랐다. 흐레니코프는 그들의 음악을 “진정한 음악적 혁신 대신 무의미하고 시끄러운 것”이라고 여겼다.⁷⁾ 그러나 구바이둘리나는 “블랙리스트에 오르고 연주가 금지된 것은 나에게 예술적 자유를 주었다. 비록 나는 많은 돈을 벌진 못했지만. 대신 나는 타협 없이 내가 원하는 것을 쓸 수 있었다.”고 말했다.⁸⁾

이후 구바이둘리나는 친구이자 바이올리니스트인 기돈 크레머(Gidon Kremer, 1947-)에⁹⁾게 바이올린과 오케스트라를 위한 협주곡 <봉헌송>(Offertorium, 1980)을 헌정하였고 크레머가 초연했다.¹⁰⁾ 그는 그 후로도 서유럽의 여러 연주회에서 이 곡을 연주하였고 그의 전폭적인 지지에 힘입어 그녀는 세계적인 명성을 얻게 되었다.

구바이둘리나는 1987년 모나코상(Prix de Monaco)을 시작으로 프랑코 아비아티상(Premio Franco Abbiati, 1991), 하이델베르크 음악가상(Heidelberger Künstlerinnenpreis, 1991), 러시아 국가상(Russian State Prize, 1992), 쿠세비츠키 국제 음반상(Koussevitzky International Record Award, 1989, 1994), 루드비히 슈포상(Ludwig-Spohr-Preis der Stadt Braunschweig, 1995), 핀네베르크 문화상(Kulturpreis des Kreises Pinneberg, 1997), 일본 다카마쓰노미야 전하기념 세계문화상(Praemium Imperiale, 1998), 덴마크 썬닝상(Sonning Prize, 1999), 재단법인 성서와 문화상(Preis der Stiftung Bibel und Kultur, 1999), 바이마르 괴테 메달(Goethe-Medaille der Stadt Weimar, 2001), 스웨덴 폴라 음악상(Polar Music Prize in Sweden, 2002), 러시아 문화상(Russian Cultural Prize, 2007)

7) “Khrennikov’s Seven” *Wikipedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Khrennikov%27s_Seven> (2016.09.10. 접속).

8) Stuart Jeffries, “Sofia Gubaidulina: unchained melodies,” <<https://www.theguardian.com/music/2013/oct/31/sofia-gubaidulina-unchained-melodies>> (2016.09.24. 접속).

9) 라트비아 공화국 출생, 독일 국적의 바이올리니스트로 1967년 퀸 엘리자베스 국제 콩쿠르(The Queen Elisabeth International Music Competition) 3위, 1969년 파가니니 국제 바이올린 콩쿠르(Paganini Competition)와 1970년 차이콥스키 국제 콩쿠르(International Tchaikovsky Competition)에서 1위를 차지하여 세계적으로 주목을 받게 되었다. 그는 현대 작곡가들과의 지속적인 교류와 연주, 그리고 숨겨진 작곡가들을 소개하고 국제적으로 알리는데 많은 공헌을 했다.

10) Kurtz, *Sofia Gubaidulina: A biography*, 155. 필자 번역.

등을 수상하였으며 2011년에는 미국 시카고 대학교(University of Chicago)에서 명예박사학위를 받았다.¹¹⁾ 1985년 이후 세계 유수의 연주단체인 베를린, BBC, NHK 필하모닉과 미국 의회 도서관, 시카고 심포니 오케스트라, 뉴욕 필하모닉 등 많은 앙상블 단체로부터 작품을 위촉받았다.

2014 서울 국제 음악제(Seoul International Music Festival)의 초청으로 내한한 구바이둘리나는 5월 23일 서울대학교 음악대학의 강연(‘구바이둘리나의 삶과 음악, Gubaidulina’s Life and Music’)에 이어 26일 예술의전당 IBK홀과 콘서트홀에서 열린 그녀의 작품을 주제로 하는 연주회에 참석했다.¹²⁾ 이날 연주된 두 대의 첼로와 오케스트라를 위한 협주곡 <두 개의 길>(Two Paths)¹³⁾은 세계 초연, 바리톤과 실내 오케스트라를 위한 칸타타 <루바이야트>(Rubaiyat, 1969)와 피아노와 실내 오케스트라를 위한 협주곡 <입당송>(Introitus, 1978)은 국내 초연이었다.

‘현대음악의 살아있는 전설’로 불리는 그녀는 현재 독일 함부르크(Hamburg)에 거주하며 활발한 작품 활동을 하면서 청중과 평론가들의 높은 평가를 받고 있다.

11) “Sofia Gubaidulina,” *Wikipedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina> (2016. 10.15. 접속). 필자 번역.

12) 2014년 5월 26일 오후 5시 예술의전당 IBK홀: 「구바이둘리나와 동시대 음악가들(Gubaidulina and her Contemporaries)」, 오후 8시 콘서트홀: 「소피아 구바이둘리나 특별 콘서트(Sofia Gubaidulina Special Concert)」.

13) 본래 1998년에 두 대의 비올라와 오케스트라를 위한 곡으로 작곡했으나 후에 두 대의 첼로와 오케스트라를 위한 곡으로 개작했다. 서울바로크합주단(Korean Chamber Orchestra)과 독일인 첼리스트 율리우스 베르거(Julius Berger), 한국인 첼리스트 성현정에 의해 초연되었다.

Ⅲ. 구바이둘리나의 작품에 영향을 준 요소

1) 성장배경

타타르스탄은 러시아 연방의 남서부에 위치한 공화국으로, 타타르족이 인구의 절반 이상을 차지하며 러시아인, 추바시인, 우크라이나인 등 다양한 민족이 어울려 살고 있다. 타타르스탄 공화국은 1920년 소비에트 연방의 자치 공화국으로 분립되었고, 1991년 12월 소비에트 연방이 공식적으로 해체된 이후 자치공화국에서 공화국으로 승격했다. 타타르스탄 공화국의 수도인 카잔 지역에는 기독교적 문명과 이슬람교적 문명이 공존하고 있는데 러시아 정교를 국교로 한 정부의 박해에도 불구하고 타타르족은 이슬람을 고수하였다. 구바이둘리나는 동서양의 종교가 대립함과 동시에 두 문화가 공존하고 있는 독특한 환경의 영향을 받으며 자랐다.¹⁴⁾

내 이름 구바이둘리나는 몇 대에 걸쳐서 이슬람 사원의 종교 지도자(imam)¹⁵⁾로 일했던 근면하고 신앙심이 깊은 친가 측의 타타르 조상에게서 온 것이다. 나의 부모님은 나에게 그리스 이름 소피아(Sofia)를 지어 주었다. 나는 비록 각각 다른 문화의 혼합물이지만 작곡가로서 항상 보편적인 인간상을 바라보았다.¹⁶⁾

타타르인 아버지와 러시아인 어머니의 딸인 그녀는 “나는 동양과 서양이 만나는 지점에 있다(I am the place where east meets west).”고 말했다.¹⁷⁾

14) 이남옥, “20세기 후반 러시아 피아노 작품에 관한 교수학적 접근: 셰드린(Shchedrin) 구바이둘리나(Gubaidulina) 슈니트케(Schnittke)의 Piano Sonata를 중심으로” (한세대학교 박사학위논문, 2010). 45.

15) 이맘(imam): 마호메트의 후계자에게 주어진 칭호로 이슬람교 집단의 지도자를 말한다.

16) Kurtz, *Sofia Gubaidulina: A biography*, 7. 필자 번역.

17) Lukomsky, “My Desire Is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!,” 5. 필자 번역.

이러한 서로 다른 문화의 조합은 그녀의 악기 사용에서도 찾아볼 수 있다. 구바이둘리나는 몇몇 작품에서 다른 작곡가들이 흔히 사용하지 않는 악기의 조합을 사용하여 색다른 음색을 추구했다. 대표적인 예로 일본과 중국의 전통악기와 서양악기만으로 구성된 오케스트라 간의 새로운 음색을 시도한 고토(koto)¹⁸⁾, 베이스 고토, 쟁(zheng)¹⁹⁾ 그리고 오케스트라를 위한 <나무의 그림자에서>(In the shadow of the Tree, 1998)와 바얀(bayan)²⁰⁾, 바이올린 그리고 첼로를 위한 5개 소품곡 <침묵>(Silenzio, 1991), 색소폰 4중주와 6명의 타악기 연주자를 위한 <기대하면서>(In Anticipation[In Erwartung], 1994), 비올라, 콘트라베이스 그리고 2대의 기타를 위한 <소리를 낮추어>(Sotto voce, 2010/2013) 등이 있다.

또한 반음계와 온음계, 레가토(legato)와 스타카토(staccato)(악보1), 콘 소르디노(con sordino)와 센자 소르디노(senza sordino)(악보2)와 같이 상반되는 개념을 병치함으로써 새로운 조화를 만들어 내는 것을 중요하게 생각하였다.²¹⁾ 이러한 개념의 병치는 구바이둘리나의 일부 작품의 표제에서도 볼 수 있다(표1).

18) 고토(koto): 일본 전통 현악기로 우리나라의 가야금과 생김새가 비슷하며 전통 일본음악에는 13현 고토가 자주 쓰이고, 현대 일본음악에서 많이 쓰이는 것은 17현 고토이다. 1921년 일본의 작곡가 미야기 미치오(Miyagi Michio(みやぎ みちお), 1894-1956)에 의해 제작된 17현 고토는 13현 고토보다 음역이 낮고 주로 독주악기로 쓰인다.

19) 쟁(zheng): 중국의 발현악기로 거문고와 생김새가 유사한 슬(瑟)에서 파생된 악기이다.

20) 바얀(bayan): 러시아 민속 음악에 폭넓게 사용되는 악기로 모양은 아코디언과 비슷하나 건반이 버튼 식으로 되어있다.

21) 차수지, “Sofia Gubaidulina의 「Chaconne」 분석 연구” (영남대학교 석사학위논문, 2014). 6.

<악보1> 무반주 첼로를 위한 <10개의 연습곡(프렐류드)>(*Ten Etudes (Preludes)*, 1974) 2번 '레가토-스타카토'(legato-staccato), 마디 1-11

♩ = 76

p

7

p *pp* *f espr.*

<악보2> 무반주 첼로를 위한 <10개의 연습곡(프렐류드)> 3번 '콘 소르디노-센자 소르디노'(con sordino-senza sordino), 마디 1-9

♩ = 54

mp

con sord. senza sord. con sord.

5

con sord. senza sord. con sord.

<표1> 상반되는 개념이 드러나는 구바이둘리나의 작품 목록

작품명	작곡연도
신시사이저와 녹음된 자연 발생적인 소리를 위한 <유생물과 무생물>(<i>Vivente-non vivente</i>)	1970
오르간을 위한 <빛과 어둠>(<i>Light and Darkness</i>)	1976
플루트, 하프, 즉흥적으로 사용되는 목소리를 위한 <기쁨과 슬픔의 정원>(<i>Garden of Joy and Sorrow</i>)	1980
대규모 오케스트라를 위한 <찬성과 반대>(<i>Pro et contra</i>)	1989
하프시코드를 포함하여 7명의 타악기 연주자를 위한 <규칙과 불규칙>(<i>Even and Uneven</i>)	1991

2) 종교

구바이둘리나의 조부는 무라(mullah, 이슬람교 율법학자)로 코란(Koran, 이슬람교 경전)을 번역하는 신앙심이 깊은 이슬람교 지식인이었다. 종교가 달갑게 여겨지지 않았던 당시 소비에트 연방의 상황에서 무신론자였던 아버지와 종교에 관한 대화를 권장하지 않았던 어머니 밑에서 자란 구바이둘리나에게 신앙심이 생겨난 것은 이채로운 일이다. 그녀는 어린 시절의 우연한 종교적 체험을 통해 영감을 얻게 된다.

나는 5세 때를 기억한다. 우리는 신앙심이 깊은 여자와 마을에 머물고 있었고 그녀는 구석에 예수 그리스도의 성화를 갖고 있었다. 그리고 나는 그가 신이라는 것을 인식했다. 고작 경험이 부족한 다섯 살이었지만 나는 내 느낌을 표출했고 부모님은 놀라서 자지러졌다. 그 이래, 나는 그것이 금기된 것을 이해했으며 자라나면서 겪은 심리적 경험들을 숨겼다. 그러나 이 종교 체험은 내 안에 살아있다. 음악은 자연스럽게 종교와 어우러졌고, 소리는 내게 신성시되었다.²²⁾

1920년대에 소비에트 연방은 이오시프 스탈린(Iosif Vissarionovich Stalin, 1879-1953)의 독재체제에 접어들었고, 예술은 현실을 반영해야 한다는 ‘사회주의 리얼리즘(socialist realism)’이 강력하게 대두되었다. 소비에트 연방 정부는 예술가들의 다양한 시도를 부정했고 실험적인 음악 어법을 추구했던 서유럽과 미국의 음악을 비난하며 그들의 음악을 접하는 것조차 금지했다. 구바이둘리나는 정부가 원하는 사회주의에 부합하는 음악 대신 유년시절의 영적인 체험을 통해 얻게 된 내면의 영감을 자신의 작품에 표현하려 했다.

22) Gavin and McBurney, “*The Fire and the Rose: A Portrait of Sofia Gubaidulina*,” <<http://www.youtube.com/watch?v=uwnEtWW0hWI>> (2016.03.22. 접속). 필자 번역.

나는 음악원에서 매일 아침 2-3시간 동안 연습했었다. 연습실과 교실은 7시부터 9시 혹은 10시 사이에 비어있었다. 종종 배고프긴 했지만, 순수한 명상(pure meditation)의 상태로 들어가게 하는 “성스러운 시간(sacred hours)”이었고 러시아 순례자의 이야기(*The Story of a Russian Pilgrim*)로 묘사될 수 있는 상태였다. 이 시간은 나의 일과 중 최고의 순간이며 가장 중요한 시간이었다.²³⁾

구바이둘리나는 일평생 이러한 ‘성스러운 시간’을 유지해왔다. 그녀는 작곡을 “예배의 한 종류(a kind of worship service)”라 말했다. 또한 자기 성찰에 집중하는 그 이른 아침 시간을 중요하게 생각했다.²⁴⁾

그녀는 ‘강철 손가락’으로 불리던 러시아 피아니스트 마리아 베니아미노프나 유디나(Maria Veniaminovna Yudina, 1899-1970)와 친분이 두터웠는데 두 사람은 음악뿐 아니라 종교에 관해서도 대화를 나누었다. 유디나는 종교 사회의 일원이 되는 것이 구바이둘리나에게 중요할 것으로 생각하여 기꺼이 대모(代母)가 되어주겠다고 그녀에게 러시아 정교 영세를 권유했고, 구바이둘리나는 1970년 3월 25일 러시아 정교 세례를 받았다.²⁵⁾

그녀는 지속적인 기독교적 영성(spirituality)을 작품세계의 근간으로 삼은 현대음악 작곡가로서 메시앙 이후 개인의 신앙심이 구체적 음악 작품에까지 영향을 미친 것은 아르보 파르트(Arvo Pärt, 1935-)²⁶⁾ 등 극소수의 예를 빼고는 매우 드물다. 구바이둘리나는 그런 의미에서 ‘신(新) 영성 음악(new spirituality)’의 대표 주자라 할 수 있다. 그녀는 자신이 종교적인 작곡가로 간주되는 것에 대해 “종교(religion)란 본질적으로 관계의 회복이다. 삶에서 모든 종류의 잃어버린 연계성, 즉 사람과 사람, 사람과 자연, 사람과 신

23) Kurtz, *Sofia Gubaidulina: A biography*, 42. 필자 번역.

24) Ibid., 42. 필자 번역.

25) Ibid., 86. 필자 번역.

26) 에스토니아 국적의 작곡가로 러시아 정교 신자인 그는 본인의 곡에 에스토니아어 가사 대신 정교회에서 쓰는 라틴어나 교회 슬라브어로 쓰인 종교적인 가사를 썼다.

사이의 관계, 그것들의 회복을 시도하는 데 쓰이는 것이 음악의 보람이다.”
라고 대답한다.²⁷⁾

나는 ‘religion’이라는 단어를 그것의 직접적인 의미인 re-ligio (re-legato)로 이해했고, 말하자면 나(나의 영혼)와 신 사이 레가토 (legato)의 회복이다. 나는 나의 종교 활동의 도움으로 중단된 연결을 회복한다. 삶은 이런 연결을 막는다. 나를 다른 곳으로 안내하고, 각양각색의 문제들을 처하게 하며 신은 이 시기에 나를 떠난다. 이것은 참을 수 없는 고통이다. 창조함으로써, 우리의 예술을 통해, 우리는 그 레가토를 위해 정진한다.²⁸⁾

구바이둘리나는 1970년대 후반부터 종교성이 드러나는 표제를 붙인 작품들을 선보이기 시작했다. 대표적으로 피아노와 실내 오케스트라를 위한 협주곡 <입당송>(Introitus, 1978)²⁹⁾을 비롯하여 바얀을 위한 <깊은 곳에서; 시편 제130편>(De profundis, 1978), 첼로와 오르간을 위한 <십자가에서>(In Croce, 1979), 바이올린과 오케스트라를 위한 협주곡 <봉헌송>(Offertorium, 1980)³⁰⁾, 바이올린과 첼로를 위한 소나타 <기뻐하라!>(Rejoice!, 1981), 첼로, 바얀 그리고 현을 위한 <십자가에 못 박힌 예수 그리스도의 일곱 말씀>(Seven Words of Jesus Christ on the Cross, 1982), 남녀 혼성 합창단과 오르간을 위한 <하느님 앞에서 뛰놀며>(Rejoice before God, 1989), 남녀 혼성 합창단, 변성기 이전 소년의 목소리, 오르간 그리고 대규모 오케스트라를 위한 <알렐루야>(Alleluia, 1990), 소프라노, 테너, 바리톤, 베이스, 크고 작은 혼성

27) 김순배, “피아노음악 중심의 작곡가 집중 탐구, 케이지 · 슈톡하우젠 · 구바이둘리나. 그들의 음악적 실험주의: 전통을 부수면서, 때로는 전통 속에서,” 「The Piano」, 2008년 10월호. 129.

28) Vera Lukomsky, “‘The Eucharist in my fantasy’: Interview with Sofia Gubaidulina,” Tempo 206 (1998), 33. 필자 번역.

29) 입당송(入堂頌): 성찬 전례 전에 부르는 성가.

30) 봉헌송(奉獻誦): 성찬 전례에서 사제가 빵과 포도주를 제단에 바칠 때 외는 기도문.

합창단과 대규모 오케스트라를 위한 <요한 수난곡>(St. Johann Passion, 2000)과 <요한 부활절>(St. Johann Easter, 2001) 등이 있다. 그녀는 1995년 4월, 미국 캘리포니아의 산호세(San Jose)에서 있었던 러시아계 미국인 음악학 연구가 베라 루콥스키(Vera Lucomsky)와의 인터뷰에서 이것에 관해 언급한 바 있다.

루콥스키: 당신의 많은 협주곡 작품들은 종교적인 개념을 포함한다. 예를 들어 피아노와 실내 오케스트라를 위한 협주곡 <입당송>(Introitus, 1978), 바이올린과 오케스트라를 위한 협주곡 <봉헌송>(Offertorium, 1980), 그리고 첼로와 기악 앙상블을 위한 <데토-2>(Detto-2, 1972)는 미사교유문(입당송, 성찬 전례[희생 제물], 영성체³¹)의 세 부분을 시사한다. <봉헌송>에서 주요 주제가 점차 '희생 제물' 그 자체로 완전해지고 마침내 부활하여 변모시키고 승천한다. 이 협주곡들에 가톨릭의 종교 개념이 사용된 것인가, 아니면 러시아 음악의 이례적인 사용인가?

구바이둘리나: 가톨릭과 러시아 정교 둘 중 어느 것도 아니고, 교회 전례 밖에 있다. 개념적으로 엄격한 정통이 아님을 의미한다. 그것은 나의 판타지이다. 사실 나의 모든 작품이 종교적이다. 나는 종교적이지 않은 작품을 써본 적이 없다. 그러나 정교회는 우리 현대 작곡가들 또는 우리의 음악에 관심이 없다. 교회는 오로지 용인(容認)된, 종교적인 목적으로 바치는 옛 음악만을 사용한다. 그래서 우리는 교회를 위해 새로운 작품을 쓰고자 하지 않는다. 물론 우리는 우리의 판타지를 위해 종교적인 작품을 쓸 수 있고, 굳이 교회와 연관 지어 종교적인 작품을 써야만 하는 것은 아니라는 것이다. 나는 단지 참여하고 싶은 열망이 있는데, 예술 안에서 나의 종교적인 요구들을 인식하기 위한 엄청난 갈망을 느낀다. 내 모든 작품은 나의 판타지이다. 이 판타지는 성체성사(Eucharist)라 할 수 있다. 성체성사는 내게 많은 것을 의미한다. 나는 이것 없이 살 수 없으며 이 은총을 경험하기 위해 교회에 간다. 내게

이것은 가장 거룩한 것이고 나의 삶 안에서 가장 필요한 것이다.³²⁾

구바이둘리나의 작품에서 종교는 제목에서만 아니라 작품 안에서 기악적 상징과 악기의 의인화를 통해 명확하게 나타난다.³³⁾

<십자가에 못 박힌 예수 그리스도의 일곱 말씀>³⁴⁾의 분명한 특징이다시피, 나는 십자가의 상징을 나타냈다. 다른 종류의 많은 십자가가 있는데 예를 들어, 첼로 파트 안에서 음악적 공간의 많은 확장과 축소이다. 그들은 지극히 감정적이고 표정이 풍부한 외침처럼 들린다. 나는 그러한 외침을 오케스트라 부분의 마지막 맨 끝에 세 번 이용했다. 그 악보의 디자인(구조의 급격한 확장과 축소)은 십자가의 형태를 나타낸다(악보3).³⁵⁾

31) 영성체(領聖體): 성체(성스럽게 된 빵과 포도주를 예수의 몸과 피에 비유하여 이르는 말)를 받아 모심.

32) Lukomsky, “‘The Eucharist in my fantasy’: Interview with Sofia Gubaidulina,” 31-32. 필자 번역.

33) 이혜진, “20세기 후반 종교와 영성의 음악적 표현에 대한 연구: 존 태브너(John Tavener)와 소피아 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina)를 중심으로” (서울대학교 석사학위논문, 2014). 83.

34) 첼로, 바얀 그리고 현을 위한 <십자가에 못 박힌 예수 그리스도의 일곱 말씀>에서는 7개의 악장이 예수의 마지막 일곱 가지의 말씀에 근거한다. 이 작품에서는 삼위일체(Trinity) 아이디어가 사용되었고 첼로는 그리스도(Christ), 바얀은 아버지의 분노(The anger of the Father), 스트링 오케스트라는 성령(Holy Ghost)을 상징한다. Anders Beyer, “Sofia Gubaidulina: Into the Labyrinth of soul,” in *The voice of music: conversations with composers of our time*. (Burlington, Vermont: Ashgate Publishing Company, 2000), 50. 필자 번역.

35) Lukomsky, “My Desire Is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!,” 20. 필자 번역.

<악보3> 첼로, 바얀 그리고 현을 위한 <십자가에 못 박힌 예수 그리스도의
 일곱 말씀>의 7악장 - 아버지, 제 영을 아버지 손에 맡깁니다(Father, Into
 Thy Hands I Commit My Spirit).³⁶⁾

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. At the top, there is a tempo marking '♩ = 48' and a rehearsal mark '2'. The score is arranged in systems for different instruments: Vc. solo, Bajan, Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Vle (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). Each instrument part is written on a five-line staff. The Vc. solo part is a single line, while the other instruments have multiple staves (e.g., Vni I has 3 staves, Vni II has 3 staves, Vle has 2 staves, Vc. has 2 staves, and Cb. has 1 staff). The music is in a major key and 4/4 time. It features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Dynamics markings such as 'p' (piano), 'mp' (mezzo-piano), and 'f' (forte) are used throughout. There are also some performance instructions like 'v' (vibrato) and 'f' (fermata). The score is written in a standard musical notation style with a clear layout.

36) Ibid., 21.

십자가의 상징은 글리산도(*glissando*)나 반(反)진행을 이용한 음역의 교차를 통해 소리로 구현되기도 하고, 악보에 십자가의 형태로 빈번하게 등장한다. <십자가에 못 박힌 예수 그리스도의 일곱 말씀>에서 십자가는 글리산도로 표현된다: 글리산도로 첼로의 현을 교차하면서 (마치 예수가) 십자가에 못 박혀 고통을 받는 듯한 모습을 나타낸다.(구바이둘리나에 따르면 이 순간 첼리스트는 거의 육체적 통증에 가까운 느낌을 받는다.)³⁷⁾ 또한 이 작품에서 바얀의 호흡은 십자가에 못 박힌 예수 그리스도의 거친 숨을 표현한다.³⁸⁾ 마지막 7악장에서, 구바이둘리나는 첼로의 현과 브리지 사이의 상관관계(*correlation*) 안에서 새로운 십자가를 소개했다. 첼리스트는 활을 써서 점차 브리지를 향해 접근한다. 그 소리는 점점 더 불편하고 괴상하며 으스스해진다.³⁹⁾

1악장 중 D현에서 연주되는 B^b에서 G[#]까지의 글리산도는 개방현 A와 동시에 연주되는데 구바이둘리나는 B^b에서 G[#]까지의 글리산도가 개방현 A에게 십자가에 못 박히는 고통을 주는 것이라고 말한다.⁴⁰⁾

나에게 있어 매우 중대한 것은 그리스도의 십자가형에 관한 생각이 었다. 나는 인위적으로 만든 것이 아닌 악기 자체의 본성과 독특한 개성, 힌트를 주거나 확실한 뜻을 암시하는 악기에 의한 상징주의 발상을 대단히 좋아한다. 악기의 질(質)과 음악의 의미는 서로 합쳐진다. ‘상징(Symbol)’이란 단어의 의미는 ‘합성 또는 의미의 융합(*synthesis, or fusion of meanings*)’이다. 나는 악기 자체에 교차하는 발상을 찾길 원했다. 분명 가장 먼저 떠오른 생각은 현(絃)의 ‘그리스도 십자가형(Crucifixion)’이었다. 그 생각은 맨 처음부터 작품 전체에 걸쳐 쓰였다.

37) Valeria, Tsenova. “*Magic Numbers in the music of Sofia Gubaidulina*,” 254. 필자 번역.

38) Ibid., 254. 필자 번역.

39) Lukomsky, “My Desire Is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!,” 20. 필자 번역.

40) 황윤정, “소피야 구바이둘리나(S. Gubaidulina)의 첼로 앙상블 작품 연주를 위한 분석 연구: <쿼터니언>, <신기루: 출추는 태양>을 중심으로” 63.

첫 번째 악장은 A현의 십자가형으로 클리산도에 의해 십자가에 못 박혔다. 개방현 A의 소리는 B^b에서 G[#]으로 가는 클리산도에 의해 ‘차단(cut off)’되고, 첼로연주자는 옆에 있는 D현을 연주한다.(악보 4)⁴¹⁾

<악보4> 첼로, 바얀 그리고 현을 위한 <십자가에 못 박힌 예수 그리스도의 일곱 말씀>의 1악장 - 아버지, 저들을 용서해 주십시오. 저들은 자기들이 무슨 일을 하는지 모릅니다(Father, forgive them; for they know not what they do).⁴²⁾

The image shows a musical score for two instruments: Violoncello solo and Bajan. The Violoncello part begins with a pizzicato section marked 'pizz.' and 'f'. It then transitions to arco playing, with dynamics marked 'ff', 'mp', and 'pp'. The Bajan part features a triplet of eighth notes marked 'p' and 'f', followed by arco playing with dynamics 'p' and 'f'. The score includes various performance instructions such as 'arco', 'pizz.', 's.p.', and 'ord.'.

2대의 비올라와 오케스트라를 위한 <두 개의 길(마리아와 마르타의 헌신)> (*Two Paths (A Dedication to Mary and Martha)*, 1998)에서는 두 성부가 반진행하며 서로 교차하는 음역 간의 십자가(register crossing)를 볼 수 있다. 제1 비올라와 제2 비올라가 최고음과 최저음에서 출발하여 서로 반진행하며

41) Lukomsky, “My Desire Is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!,” 20. 필자 번역.

42) Ibid., 22.

C5와 D^b5에서 교차하여 제1 비올라는 최저음으로, 제2 비올라는 최고음으로 서로의 음역을 교환하게 된다. 381마디에서는 오케스트라의 악기들이 두 그룹으로 나뉘어 반진행하며 교차하는 십자가가 만들어진다(악보5).⁴³⁾

<악보5> 2대의 비올라와 오케스트라를 위한 <두 개의 길(마리아와 마르타의 헌신)> 마디 363-378, 381-395⁴⁴⁾

The diagram illustrates the crossing of instruments in two musical excerpts. The top excerpt, measures 363-378, shows two violas. At measure 363, viola 1 is in the higher register and viola 2 in the lower. Between measures 369-370, they cross: viola 1 moves to the lower register and viola 2 to the higher. The bottom excerpt, measures 381-395, shows four instruments: celesta (8va) and violin (8va) in the upper register, and contra bass (8vb) and piano (8vb) in the lower. Arrows indicate a cross between the upper and lower groups.

43) 이영미, “소피아 구바이둘리나 음악에 나타나는 이분법적 대립과 변형: 기독교적 세계관의 관점에서,” 『이화음악논집』 18-2 (2014), 20.

44) Young-Mi Lee, “Musical Contents and Symbolic Interpretation in Sofia Gubaidulina’s *Two Paths: A Dedication to Mary and Martha*” (D.M.A. diss., The Ohio State University, 2007), 58-59.

3) 숫자 신비주의(Number Mysticism)

구바이둘리나는 숫자 신비주의에 관심이 많았다. 숫자는 그녀에게 중요한 작곡 소재가 되었고, 그녀의 작품에서 수와 관련된 구조는 매우 다양한 종류로 나타난다(표2).

숫자 신비주의는 우리 시대에 대한 도전이라고 생각한다. 나는 이것을 연구 대상으로 하는 많은 작곡가를 관찰했고 이것을 탐구했다. ... 나는 1983년 이후로 나에게 영감의 원천이 된 숫자 신비주의를 좋아한다. 첼로, 바얀 그리고 현을 위한 <십자가에 못 박힌 예수 그리스도의 일곱 말씀>을 작곡했을 때 숫자 7을 다루어보기 시작했는데 나에게 신성한 숫자(holy number, 7을 뜻함)는 상징적인 숫자였다. 나는 음악의 형식을 집중적으로 연구하고 있다. 그리고 숫자는 내가 말할 수 있는 것보다 더 많은 것을 의미한다.⁴⁵⁾

<표2> 숫자 7과 관련된 구바이둘리나의 작품 목록

유형	작품명	작곡연도
7악장 구성	메조소프라노, 남성 합창단(사전 녹음된 테이프 혹은 콘서트홀 뒤에서의 실황) 그리고 실내 오케스트라를 위한 칸타타 <멤피스의 밤>(Night in Memphis)	1968/ 1988/ 1992
	첼로, 바얀 그리고 현을 위한 <십자가에 못 박힌 예수 그리스도의 일곱 말씀>(Seven Words of Jesus Christ on the Cross)	1982
	남녀 혼성 합창단, 변성기 이전 소년의 목소리, 오르간 그리고 대규모 오케스트라를 위한 <알렐루야>(Alleluia)	1990

45) Beyer, "Sofia Gubaidulina: Into the Labyrinth of Soul," 48. 필자 번역.

7명의 연주자	7명의 타악기 연주자를 위한 <신비>(Misterioso)	1977
	7명의 타악기 연주자를 위한 <맨 처음에 리듬이 있었다> (In the Beginning There Was Rhythm)	1984
	7명의 타악기 연주자를 위한 <규칙과 불규칙>(Even and Uneven)	1991
7개의 악기	소프라노, 바리톤, 7대의 현악기 (바이올린 2, 비올라 2, 첼로 2, 더블베이스 1) 그리고 미리 녹음된 테이프를 위한 <인식>(Perception)	1981/ 1983/ 1986
	7명의 타악기 연주자를 위한 <규칙과 불규칙>(Even and Uneven) - 7대 케틀드럼과 7개 다른 악기들 (레노(legno), 글로켄슈필 ⁴⁶), 템플 블록 ⁴⁷ , 마림바 2, 드럼 2)	1991
	7대 일본 고토(koto)를 위한 <이른 아침, 눈뜨기 전에> (Heute früh, kurz vor dem Erwachen)	1993
	7대의 첼로와 2대의 아쿠아폰(Aquaphone)을 위한 <나락의 언저리에> (On the Edge of the Abyss)	2002
7개 섹션으로 된 론도(Rondo)	피아노, 비올라, 바순을 위한 3중주 <호케투스처럼>(Quasi hoquetus)	1984/ 1985
7 변주곡	2대의 비올라와 오케스트라를 위한 <두 개의 길(마리아와 마르타의 헌신)> (Two Paths) (A Dedication to Mary and Martha)	1998

46) 글로켄슈필(glockenspiel): 조율된 금속 막대를 피아노 건반과 같은 방식으로 배열한 타악기이다. 실로폰(xylophone)과 유사하지만 실로폰의 건반은 나무로 된 반면, 글로켄슈필의 건반은 금속제라는 차이가 있다. 또한 글로켄슈필은 실로폰보다 더 작고 음역도 더 높다. 매우 맑은 종소리가 나며 높은 음역에서는 전체 오케스트라를 뚫고 나올 수 있을 만큼 강력한 소리를 낼 수 있다.

47) 템플 블록(temple block): 동아시아에서 비롯된 주로 종교 의식에 사용되는 타악기로 큰 틈새가 있는 속이 빈 목제 악기이다.

4) 문학

구바이둘리나는 본인에게 영향을 끼친 비(非) 음악적인 영역으로 ‘독서’를 꼽았다. 그녀는 많은 종류의 책을 읽는데 순수문학과 시를 즐겨 읽으며 무엇보다도 비(非) 기술적인 과학 문학(non-technical scientific literature)을 좋아하는 사람으로, 특히 칼 융(Carl Jung, 1875-1961, 스위스 정신과 의사)의 심리학과 연금술에 관심이 많다고 말했다.⁴⁸⁾ 그녀는 문학에 나타나는 철학적이고 종교적인 주제를 음악으로 많이 표현했고, 시를 인용한 작품도 남겼다.

그녀는 영국 시인 T. S. 엘리엇(T. S. Eliot, 1888-1965), 러시아 시인 마리나 츠베타예바(Marina Tsvetaeva, 1892-1941), 독일 시인 라이너 마리아 릴케(Rainer Maria Rilke, 1875-1926), 추바시야⁴⁹⁾ 시인 겐나디 니콜라예비치 아이기(Gennady Nikolaevich Aygi, 1934-2006) 등의 시에 담긴 종교적 메시지를 재해석하여 음악으로 표현했다. 그 예로는 엘리엇의 시 <4개의 4중주>(Four Quartets, 1936-1942)를 인용하여 작곡한 작품 소프라노와 기악 8중주(클라리넷, 바순, 호른, 2대의 바이올린, 비올라, 첼로, 더블베이스)를 위한 <T. S. 엘리엇에 대한 경의>(Hommage à T. S. Eliot, 1987), 코다 부분의 메조소프라노 성부에 츠베타예바의 시 <영혼의 시간>(The Hour of the Soul)이 인용된⁵⁰⁾ 무반주 합창단을 위한 <마리나 츠베타예바에 대한 경의>(Hommage à Marina Tsvetaeva, 1984), 릴케의 <시도시집(時禱詩集)>(Das Stundenbuch [The book of hours])>을 인용한 첼로, 오케스트라, 남성 합창과 여성 낭독자를 위한 협주곡 <시도시집에서>(From the Book of Hours [Aus dem Stundenbuch], 1991), 아이기에 의해 쓰인 시(詩)에 실내 오케스트라와 실내 합창단을 위한 <이제는

48) Vera Lukomsky, “Hearing the Subconscious’: Interview with Sofia Gubaidulina,” *Tempo* 209 (1999), 27. 필자 번역.

49) 추바시야(Chuvashia): 러시아 서부의 공화국으로 모스크바의 동쪽, 구바이둘리나의 고향인 타타르스탄 공화국의 서쪽에 있다.

50) Lukomsky, “The Eucharist in my fantasy’: Interview with Sofia Gubaidulina,” 31. 필자 번역.

어느 때나 눈이 온다>(*Now Always Snow*[теперь всегда снега], 1993) 등이 있다.

이들 중 마리나 츠베타예바는 구바이둘리나가 특별하게 생각했던 시인이다. 소비에트 연방 정부는 츠베타예바가 1922년에 프랑스로 이주했던 것과 1939년 본국 송환(本國 送還) 후에 KGB⁵¹⁾의 정보원 활동 요구를 거절했던 점을 문제 삼았다. 그래서 그녀는 취업원서를 낸 모든 곳에서 거부를 당해 절망에 빠져있었고, 자신이 소비에트 사회에서 추방당한 것이라 느꼈다.⁵²⁾ 츠베타예바는 결국 1941년, 엘라부가(Elabuga)에서 스스로 목숨을 끊었다. 엘라부는 구바이둘리나가 태어난 치스토폴과 매우 가까운 작은 마을인데 마을 간의 지리적 거리만큼 구바이둘리나는 그녀와의 관계에 대해 심리적 거리도 가깝게 느꼈다.

나는 츠베타예바와 매우 특별한 연결(connection)을 느낀다. 그녀는 작은 마을 엘라부가에서 자살로 생을 마감했는데, 그곳은 내가 태어난 치스토폴과 매우 가깝다. ... 즉, 그녀가 삶을 마감한 곳에서 나는 삶을 시작한 것이다. 그녀의 삶은 무자비한 소비에트의 이데올로기와 폭력적인 정치체제로 인해 파괴되었고 결국 비극적인 운명을 맞이했다. 나는 그녀의 비이성적이고 신비주의적인 영혼을 타악기라는 매체로 표현하고자 했다. ... 타악기를 통해 츠베타예바를 표현하는 것은 아주 적절하다고 생각한다. 츠베타예바는 타악기를 좋아했고 나는 이를 통해 완전히 그녀의 사랑을 공유할 수 있다. ... 내 협주곡에서 타악기 연주자들은 츠베타예바의 영혼을 표현한다. 어떻게 타악기 주자들이 여성의 영혼을 표현할 수 있을까? 이상하게 보일 수도 있다. 그러나 나는 진실을 표명하고 있다는 것을 확신한다.

51) KGB(소비에트연방국가보안위원회, Committee for State Security, Комитет государственной безопасности): 소비에트 자국민을 감시·통제하고, 대외 첩보 활동을 벌인 비밀 경찰 및 첩보조직이다.

52) Lukomsky, "‘The Eucharist in my fantasy’: Interview with Sofia Gubaidulina," 30-31. 필자 번역.

타락기가 지닌 신비주의와 반항적인 성격은 역시 신비함을 지니고 저항을 멈추지 않는 츠베타예바의 영혼을 나타내는 데 가장 적합하므로.⁵³⁾

53) Ibid., 31. 필자 번역.

IV. 구바이둘리나가 받은 음악적 영향

구바이둘리나는 카잔 음악원에서 피아노와 작곡을 배운 후 더욱 깊이 있는 작곡 교육을 받기 위해 모스크바 음악원에 진학하였다. 그녀는 자신이 정규 교육기관에서 받았던 교육에 대해 아래와 같이 말했다.

나는 처음에 모든 정형화된 기술적인 양식들(standard technical forms)을 공부하며 옛 거장의 기술적 양식과 스타일을 이해해야 했다. 특히 16세기의 엄격한 스타일에 관심이 있었고 그 시대의 작곡가들을 굉장히 좋아했지만 사실 나의 선생님이 내게 공부해야 한다고 권한 독일 고전음악(바흐, 하이든, 모차르트, 베토벤)부터 시작했다. 내 일생에서 바흐는 나의 작품에 중심이 되고 있다. 음악의 다양한 스타일을 살펴보기 시작한 후, 러시아 양식(Russian School)에 특별한 관심을 갖게 되었다. 내가 19-20세 때에는 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)에 완전히 매료되기도 했다. 또한 제2 빈악파와 쇼스타코비치(Dmitri Dmitrievich Shostakovich, 1906-1975), 그리고 그 후 나의 동시대 작곡가들에게도 관심을 갖게 되었다. 내 음악의 경로를 되돌아보면, 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 베베른(Anton von Webern, 1883-1945)의 이름이 중심에 위치한다.⁵⁴⁾

54) Beyer, "Sofia Gubaidulina: Into the Labyrinth of Soul," 51. 필자 번역.

1) 독일 음악가(J. S. 바흐, 안톤 베베른)

구바이둘리나는 수많은 독일 작곡가들 중 J. S. 바흐와 베베른에게서 많은 영향을 받았다고 말했다. 그녀는 1990년 6월, 영국 BBC 방송사의 TV 다큐멘터리 <불과 장미: 소피아 구바이둘리나의 초상화>(The Fire and the Rose: A Portrait of Sofia Gubaidulina)의 인터뷰에서 “나의 정신적 자양분은 괴테와 헤겔⁵⁵⁾, 노발리스⁵⁶⁾, 바흐, 베베른, 하이든, 모차르트와 베토벤 같은 독일 음악과 문학에서 왔다.”⁵⁷⁾고 언급했다.

그녀는 현대적인 것의 뿌리가 결국은 전통적인 것에 있음을 강조하면서 <샤콘느>(Chaconne, 1962), <토카타-트론카타>(Tocatta-Troncata, 1971), <인벤션>(Invention, 1974)과 같이 몇몇 피아노 작품의 제목에 바로크 시대의 장르에 대한 관심과 J. S. 바흐의 영향력을 드러냈다.⁵⁸⁾

현대 예술가들은 직관(intuition)과 지적인 작업(intellectual work) 사이의 연관성을 찾는 극도로 중요한 과제에 직면했다. 그것은 정말 시급하고도 어려운 과제이지만 절대적으로 새것(new)인지 혹은 옛것(old)인지로 볼 사안이 아니다. 예술은 깊이를 얻으려고 노력해야 한다. ... 바흐는 혁신의 관점에서 볼 때 우리에게 막대한 깊이를 아주 조금 주었다. 바흐의 하모니 또는 폴리포니에 새로운 것은 아무것도 없고 북스테후데의 작품에서 역시 아무것도 찾을 수 없다. 바흐는 ‘새것(new)’을 염두에 두지 않았다! 그렇기 때문에 그의 음악은 완전히 새로운 것이었다.⁵⁹⁾

55) 게오르크 빌헬름 프리드리히 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831): 칸트 철학을 계승하여 독일의 관념론(觀念論, 정신, 이성, 이념 따위를 본질적인 것으로 보고, 이것으로 물질적 현상을 밝히려는 이론)을 완성한 철학자이다.

56) 노발리스(Novalis, 1772-1801): 독일 초기 낭만주의의 시인이자 사상가로서 본명은 프리드리히 폰 하르텐베르크(Friedrich von Hardenberg)이다.

57) Gavin and McBurney, “The Fire and the Rose: A Portrait of Sofia Gubaidulina,” <<http://www.youtube.com/watch?v=uwnEtWW0hWI>> (2016.03.22. 접속). 필자 번역.

58) “Sofia Gubaidulina,” *Wikipedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina> (2016. 10.15. 접속). 필자 번역.

그녀는 바이올린과 오케스트라를 위한 협주곡 <봉헌송>(Offertorium, 1980)에서 바흐의 <음악의 헌정>(Musical Offering, BWV 1079) 중 주제의 도입부(악보6)를 음색선율(Klangfarbenmelodie)⁶⁰로 제시하였고, 1935년 베베른이 편곡한 <리체르카레>(Ricercare á 6)와 매우 유사한 기악 편성법을 차용했다.⁶¹

<악보6> 바흐의 <음악의 헌정>(Musical Offering, BWV 1079) 중 주제의 도입부



또한 그녀는 J. S. 바흐의 작품에서 볼 수 있는 숫자의 상징성을 분석하는 것에 집중했다.

놀랍게도, 바흐의 작품에는 하느님(God)에 대한 그의 가장 깊고 개인적인 관계가 반영되며 숫자로 나타난다. 바흐 음악학자들은 각각의 그 숫자들이 바흐의 서명처럼, 바흐의 이름을 상징하는 것으로 알고 있다. ... 41은 요한 세바스찬 바흐(J. S. Bach) ... 14는 바흐(Bach), 23은 제이 바흐(J. Bach), 37은 예수 그리스도(Jesus

59) Lukomsky, "My Desire Is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!," 9. 필자 번역.

60) 쇤베르크가 그의 <화성학>(Harmonielehre, 1911)에서 제시한 개념인데, 음높이의 변화에 따라서 선율을 만들 수 있다면 음색의 변화에 따라서도 그것이 가능할 것으로 보고 이것을 <음색선율>이라 하였다. 즉 선율이 음높이, 리듬의 변화에 의해서만 형성되는 것이 아니라 음색의 변화도 본질적인 구성 요소가 될 수 있다는 생각이다. 이것의 전형적인 실례는 쇤베르크의 <5개의 관현악곡>, Op. 16(1909, 1949년 개작)의 제3곡이며 똑같은 화음이 악기 편성을 바꾸어 잔물결처럼 음색을 변화시키고 있다. 또한 그의 제자인 베베른의 <관현악을 위한 5개의 소품>(1913)도 이 수법을 사용하고 있다.

61) Jennifer Denise Milne, "The Rhythm of Form: Compositional Processes in the Music of Sofia Gubaidulina" Ph.D. diss., University of Washington, 2007. 12.

Christ), 73은 그리스도의 죽음(Death of Christ)이다. 그의 마지막 코랄에서는 숫자의 상징성이 사용된다.⁶²⁾

<표3> 러시아 음악학자 발레리아 체노바(Valeria Zenowa)에 의해 정의된 알파벳 숫자와 이들의 조합으로 만든 바흐 숫자⁶³⁾

A	B	C	D	E	F	G	H	I/J	K	L	M
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
N	O	P	Q	R	S	T	U/V	W	X	Y	Z
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
9	=	J									
14	=	Bach									
23	=	J. Bach									
32	=	S. Bach									
37	=	J. Chr[istus]									
41	=	J. S. Bach									
51	=	Bach + J. Chr.									
73	=	S. Bach + J. S. Bach									
88	=	Bach + (2 × J. Chr.)									
114	=	Bach + (2 × J. S. Bach)									
158	=	Johann Sebastian Bach									
187	=	(2 × S. Bach) + (3 × J. S. Bach)									

구바이둘리나는 20세기 현대음악에서 선율이나 화성이 아닌 리듬이 가장 중요한 요소라고 생각하였다. 그녀는 음악의 역사적인 흐름에 따라 변화하는 선율, 화성, 리듬을 나무의 구성요소에 빗대어 세 그루의 나무로 설명하였는데 이것은 그녀가 존경했던 작곡가 베베른의 영향을 받은 것이다.⁶⁴⁾

62) Lukomsky, "My Desire Is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!," 17-18. 필자 번역.

63) Zenowa, Valeria. *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, 117. 황윤정, "소피아 구바이둘리나(S. Gubaidulina)의 첼로 앙상블 작품 연주를 위한 분석 연구: <퀴터니언>, <신기루: 춤추는 태양>을 중심으로" 14에서 재인용.

64) Milne, "The Rhythm of Form: Compositional Processes in the Music of Sofia Gubaidulina"

베베른은 스승 아르놀트 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)와 동료 작곡가 알반 마리아 요하네스 베르크(Alban Maria Johannes Berg, 1885-1935)와 함께 제2 빈악파(The Second Viennese School)로 불린다. 이들의 가장 큰 업적은 불협화음을 자유롭게 넘나드는 무조(無調)음악과 한 옥타브 안의 12음을 동등하게 취급하는 12음 기법을 발전시킨 것으로 오스트리아 음악학자 귀도 아들러(Guido Adler, 1855-1941)의 ‘음 예술은 하나의 유기체(Organismus)’라는 견해에 직접적인 영향을 받았다. 아들러는 음악 작품을 분석하는 데 있어 그 안에는 존재하는 법칙들이 있어야 하는데 이 법칙들이 음악의 재료, 즉 음에 의해 정해진다고 강조했다. 이러한 유기체사상을 이해하기 위한 실마리는 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 자연철학(Naturphilosophie)이다. 베베른은 음렬법칙(Reihengesetz), 즉 하나의 악곡이 한 음렬의 변형들로부터 만들어져야 한다는 것과 괴테의 원시식물(Urpflanze), 즉 그 씨앗 안에 줄기·잎·꽃의 각기 다른 모습이 정해져 있는 원형(原形)식물에 공통점이 있다고 보았다.⁶⁵⁾

구바이둘리나는 나무의 구성요소 중 뿌리(roots)는 생각, 줄기(trunk)는 그 생각을 실현하는 것, 잎(leaves)과 열매(fruit)는 음악적 변형의 일종으로 표현했다. 첫 번째 나무는 선(linear)적 다성음악(폴리포니, polyphony)으로 대략 17세기 전반까지의 성악음악 문화(Vocal culture), 두 번째 나무는 화성이 바탕이 되는 17세기부터 19세기의 화성음악(호모포니, homophony)을 의미하며 세 번째 나무는 리듬이 바탕이 되는 20세기 현대음악을 말한다. 리듬은 20세기 음악의 기초이므로, 이는 그녀에게 작품을 조직하고 구조화하는 수단으로 리듬을 사용해야 한다는 아이디어를 제시하였고, 음고(pitch)를 사용한 테크닉을 인위적으로 만들 필요가 없다는 것을 의미했다.⁶⁶⁾

38.

65) 정교철, “안톤 베베른의 이론적 사고: 20세기 음악의 미학·철학이론에 대한 연구 I,” 『음악과 민족』 15 (1998), 183.

66) 이혜진, “20세기 후반 종교와 영성의 음악적 표현에 대한 연구: 존 태브너(John Tavener)와

2) 드미트리 드미트리예비치 쇼스타코비치

쇼스타코비치는 20세기의 뛰어난 러시아 작곡가 중 한 명으로 러시아 혁명, 스탈린 체제, 제1·2차 세계대전 등의 파란만장한 시대에 살았던 인물이다. 그는 정치적 영향력에서 자유로울 수 없었기에 생존을 위한 일을 하는 동시에 본인의 이상을 실현하기 위해 창작 열정을 불태우며 작곡 활동에 몰두했다. 그는 음악적 이상과 사회주의 현실 사이에서 고뇌하던 많은 젊은 소비에트 연방 작곡가들의 우상이었다.

구바이둘리나가 모스크바 음악원에서 공부하던 시절, 스승 니콜라이 페이코는 자신의 친구인 쇼스타코비치와의 만남을 주선했다. 그는 쇼스타코비치에게 구바이둘리나가 졸업시험 과제를 위해 그 전년도에 써둔 교향곡을 들어 달라고 요청했다. 1959년 봄, 시험이 있기 몇 주 전 두 사람은 쇼스타코비치를 찾아갔고 구바이둘리나는 자신의 교향곡을 피아노로 연주했다. 그녀는 “그가 그것을 귀 기울여 들었다.”고 회상했다.⁶⁷⁾

모스크바 음악원의 작곡과에서 나와 몇몇 다른 학생 작곡가들은 극심한 비난의 대상이었다. 우리는 그들에게 ‘a false way’로 불리는 잘못된 길을 택했다(‘right way’는 사회주의 리얼리즘을 뜻한다). 쇼스타코비치는 당시 졸업시험의 심사위원장이었다. 위원회에서 우리들의 작품을 논할 때, 그는 나의 방향을 용납할 수 없는 것으로 생각하는 다른 교수들로부터 나를 매우 적극적으로 보호해주었다. 그들은 나의 작품이 잘 만들어진 것이지만 적절하지 못하다며 반대했다. 시험이 끝난 후, 쇼스타코비치는 나에게 개인적으로 말했다. “모두 네가 잘못된 방향으로 가고 있다 생각하지만 나는 네가 너의 ‘mistaken path’로 계속해서 가기를 기원한다.” 그는 자유를 갈구하는 나를 지지했다. 그것은 그가 예술가의 권리와 그들이 자신의 길을

소피아 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina)를 중심으로” (서울대학교 석사학위논문, 2014). 92.
67) Kurtz, *Sofia Gubaidulina: A biography*, 45. 필자 번역.

계속해서 가기를 옹호하는 것을 의미한다. 그것이 ‘틀린 것(false)’으로 보일지라도, 쇼스타코비치의 말은 나에게 매우 중요했다. 그의 지지는 커다란 의미가 있다.⁶⁸⁾

구바이둘리나가 러시아에서 공부하는 동안 그녀의 음악은 기존의 틀을 깨는 탐구 방식으로 인해 무책임(irresponsible)한 것⁶⁹⁾으로 간주되었지만 쇼스타코비치는 그녀의 음악적 가치관을 지지하고 격려했다. 쇼스타코비치와의 만남은 그녀의 작곡 인생에 큰 전환점이 되었다.

68) Lukomsky, “My Desire Is Always to Rebel, to Swim Against the Stream!,” 16. 필자 번역.

69) “Sofia Gubaidulina,” *Wikipedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina> (2016. 10.15. 접속). 필자 번역.

V. 구바이둘리나의 피아노 독주곡에 드러나는 작품 경향

구바이둘리나는 협주곡, 대규모 혹은 실내 오케스트라곡, 실내악곡, 영화음악 등 다양한 장르의 작품을 남겼다. 그중 피아노 독주를 위한 작품은 총 5곡으로 모두 초기에 작곡되었다(표4).

<표4> 구바이둘리나의 피아노 독주 작품 목록

작품명	작곡연도
<피아노를 위한 샤콘느>(Chaconne)	1962
<피아노를 위한 소나타>(Sonata)	1965
<어린이를 위한 14개 피아노 소품 모음곡 장난감 악기>(Musical Toys)	1969
<피아노를 위한 토카타-트론카타>(Toccata-troncata)	1971
<피아노를 위한 인벤션>(Invention)	1974

그녀의 피아노 독주곡의 제목을 살펴보면 딸의 교육적인 목표에 초점을 두어 작곡한 어린이를 위한 <장난감 악기>를 제외한 나머지 4곡의 작품 제목(표 4 참조)에서 알 수 있듯이 샤콘느, 인벤션 등 전통적인 장르에 대한 관심이 드러난다. 이것은 앞서 언급했듯이 바로크 시대에 유행했던 장르 및 J. S. 바흐에 대한 관심이 나타난 것이다. <피아노를 위한 샤콘느>에는 푸가를 삽입하여 본래 샤콘느 양식에 변화를 주었고, 그 외에 다른 곡들은 형식을 온전하게 사용하였다. 그녀는 이러한 옛 장르의 기반 위에 현대적인 요소

(불협화음, 클러스터, 특수 주법 - 피아노 줄감개(peg) 위를 대나무 막대로 연주하는 글리산도, 일어서서 피아노 현을 손으로 뜯는 기법, 피아노 현의 일정 범위를 손가락으로 쳐서 소리 내는 기법 등)를 가미하여 자신만의 독창적인 어법으로 작품을 만들어냈다.

또한 그녀는 일반적으로 상반되는 개념을 병치하였는데 이것은 종교가 대립하고 다양한 민족의 문화가 공존하던 그녀의 성장배경의 영향으로 보인다. 예를 들어 반음계와 온음계 진행(악보7), 불협화 음정(2, 7도)과 협화 음정(1, 4, 5, 8도)의 수평(선율)·수직(화성)적 관계(악보8), 흰색 건반과 검은색 건반 연주(악보9) 등이 있는데 이렇게 대립하는 다양한 음악적 소재를 동시에 사용함으로써 대조를 통한 조화와 균형을 이루었다.

<악보7> <피아노를 위한 소나타> 1악장 마디 23-26, 반음계적(왼손), 온음계적(오른손) 진행

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 23-26. The right hand (RH) has a melodic line starting with a forte (ff) dynamic and decrescendo to a diminuendo (dim.) dynamic. The left hand (LH) plays a chromatic descending line. The second system shows the final measure of the piece, ending with a chord in the right hand.

<악보8> <피아노를 위한 인벤션> 마디 39-46, 불협화 음정(2, 7도)과 협화 음정(4, 5, 8도) 관계의 선율

<악보9> 어린이를 위한 14개 피아노 소품 모음곡 <장난감 악기> 제2곡 “요술 로터리(Magic Roundabout)” 마디 22-26, 흰색 건반(오른손)과 검은색 건반(왼손) 연주

VI. 구바이둘리나의 <피아노를 위한 샤콘느> 분석

<피아노를 위한 샤콘느>는 구바이둘리나의 대표작으로 그녀가 다른 음악가의 예술적 개성에 의해 영감을 받아 작곡한 첫 작품이다.

그녀는 모스크바 음악원 재학 시절 기숙사 옆방에 살던 피아니스트 마리나 고글리즈 므디바니(Marina Goglidze-Mdivani, 1936-)70)와 친분을 유지했었다. 므디바니는 구바이둘리나에게 독창적인 피아노 작품의 작곡을 의뢰하였고, 그녀는 므디바니의 특징인 “강력한 화음(forceful chords)과 함께하는 활기 넘치는 분위기(vivacious temperament)의 연주”71)를 최대한으로 활용하여 작곡했다. 이 작품은 1962년 12월 15일 므디바니에 의해 러시아 모스크바에서 초연되었고 후에 그녀에게 헌정되었다.

샤콘느는 바로크 시대의 중요한 기악 형식이었던 변주곡의 일종으로 본래 멕시코로부터 스페인으로 건너간 춤곡이었으나, 이탈리아와 프랑스를 경유하여 독일을 거쳐 기악곡 형식으로 발전했다. 샤콘느는 3박자로 이루어지는 것이 통례이지만 이 곡은 4박자(큰 2박자)로 되어 있는 것이 특징이다. 이 곡은 크게 주제-변주-리듬 중심 발전 부분-푸가-변주의 다섯 부분과 코다로 구분되며 총 230마디 구성이고 연주시간은 대략 10분 내외이다. 전체 구성 및 특징은 다음 표와 같다(표5).

70) 20세기의 위대한 피아니스트로 간주되는 소비에트 연방 피아니스트 에밀 길레스(Emil Gilels, 1916-1985)에게 배우던 학생으로 1961년 롱-티보콩쿠르(Long-Thibaud-Crespin Competition) 1위, 1962년 차이콥스키 국제콩쿠르(International Tchaikovsky Competition) 4위 입상자이다.

71) Kurtz, *Sofia Gubaidulina: A biography*, 55-56. 필자 번역.

<표5> <피아노를 위한 샤콘느>의 형식 구분⁷²⁾ 및 특징

형식 구분	마디		내용	
주제	1-8		주제 제시	
변주	9-48	9-16	변주 1	주제요소 변주
		17-24	변주 2	옥타브 진행
		25-31	변주 3	분산화음, 도약
		32-44	변주 4	새로운 리듬 중심 발전
		45-48	변주 5 ⁷³⁾	주제요소 변주
리듬 발전	49-97	49-56	마디 39에서 사용된 리듬의 발전	
		57-62	타악기적 요소	
		63-66	폴리리듬과 클러스터	
		67-76	마디 39에서 사용된 리듬의 재현	
		77-80	점음표 리듬의 옥타브 진행	
		81-92	잇단음표의 동형진행	
		93-97	클러스터와 잇단음표의 확장	
푸가	98-159	98-142	푸가 주제, 응답, 대주제	
		143-159	푸가 종결구	
변주	160-210	160-167	변주 6	주제요소 변주
		168-176	변주 7	순차와 도약이 섞인 선율
		177-210	연결구	F [#] 음 중심의 연타, 리듬 세분화
코다	211-230	211-219	주제 재현	
		220-230	나단조 화음과 베이스 선율 중심의 종결부	

72) 차수지, “Sofia Gubaidulina의 「Chaconne」 분석 연구” 14. 형식 구분에 있어서 차수지와 필자의 의견이 같으나 변주 4와 5의 마디 구분과 형식의 세부 내용에는 견해의 차이가 있음을 밝힌다.

73) 차수지는 마디 42부터 변주 5로 보고 있다. 그러나 필자는 마디 42와 44에 변주 4에서 등장한 새로운 리듬 1, 2가 나타난다는 점에서 변주 4를 마디 44까지로 보았다(p.46, 악보 22 참조).

1) 주제(마디 1-8)

이 곡의 주제는 $\frac{4}{4}$ 박자로 $\text{♩} = 40$ 의 느린 템포에서 장엄하게(*Andante maestoso*) 연주해야 하며, 조성 없이 B음을 중심음(tonal center)으로 진행하는 것이 특징이다. 주제는 마디 1-8에서 등장하여 곡 전체에서 연속적으로 변주되며 반음계, 온음계, 큰 도약, 불협화 음정과 협화 음정의 병치와 같은 구바이둘리나 피아노 독주곡들의 전반적인 특징이 나타난다(악보10).

<악보10> 주제, 마디 1-8

Dedicated to Marina Mdivani

Chaconne

Sofia GUBAIDULINA

Andante maestoso $\text{♩} = 40$

모티브1(중심음 B의 하행) <1962>

모티브2(단2도 하행)
 ff B - A# - A - G# - G

모티브3
 $8va$ B - D - G - E#

모티브4
 F# - F

모티브5
 D - C# - C - B

4 완전4도 반진행

7 온음계 상행

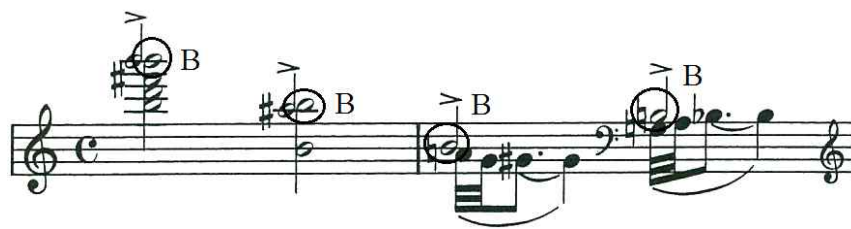
이 곡의 주제를 구성하는 요소들은 불협화 음정(2, 7도)과 협화 음정(1, 4, 5, 8도)의 관계로 이루어져 있다. 구바이둘리나의 작품에서 2도 음정 위주의 순차진행이 큰 비중을 차지하는데, 이는 선율의 도약을 위협하고 세속적인 것으로 여기는 정교회의 전통 때문이다.⁷⁴⁾ 주제를 이루는 모티브는 크게 5가지⁷⁵⁾가 있다(표6).

<표6> <피아노를 위한 샤콘느>의 주제를 이루는 5개의 모티브

번호	마디	특징
모티브 1	1-2	한 옥타브씩 하행하는 중심음(tonal center)
모티브 2	1-3	반음계 하행하는 단2도 관계의 선율
모티브 3	1-2	베이스에서 B-D-G-E ^b 으로 ‘상행-하행’하는 선율
모티브 4	3	완전4도의 음정 관계로 상행하는 셋잇단음표
모티브 5	4	‘반음-온음-온음’으로 ‘하행-상행’하는 8분음표 음형

주제의 중심음은 B로 마디 1-2의 오른손 제일 윗 성부에 계속해서 나타나 균형을 잡아주는 역할을 하며 한 옥타브씩 하행한다(악보11).

<악보11> 모티브 1, 마디 1-2



74) Caroline M. Askew, “Sources of Inspiration in the Music of Sofia Gubaidulina: Compositional Aesthetics and Procedures.” Ph.D. diss., University of Huddersfield, 2002.

103. 이영미, “소피아 구바이둘리나 음악에 나타나는 이분법적 대립과 변형: 기독교적 세계관의 관점에서,” 『이화음악논집』 18-2 (2014), 14에서 재인용.

75) 차수지는 모티브를 3가지로 보았다.

모티브 2는 마디 1-3의 오른손 화음의 내성에서 B부터 F까지 차례로 반음계 하행(B-A[#]-A-G[#]-G-F[#]-F)하는 단2도 음정 관계의 선율이다(악보12).

<악보12> 모티브 2, 마디 1-3

B - A[#] - A - G[#] - G - F[#] - F

모티브 3은 왼손의 베이스에서 B-D-G-E^b로 ‘상행-하행’하는 선율이다(악보 13). 모티브 3 선율의 진행방향은 곡이 끝날 때까지 각 부분에 지대한 영향을 미치게 된다.

<악보13> 모티브 3, 마디 1-2

B - D - G - E^b

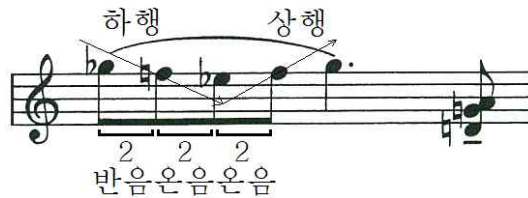
모티브 4는 완전4도의 음정 관계로 4도씩 상행하는 셋잇단음표 음형으로 마디 3에서 볼 수 있다(악보14).

<악보14> 모티브 4, 마디 3



모티브 5는 ‘반음-온음-온음’으로 ‘하행-상행’하는 2도 음정 관계의 8분음표 4개로 이루어진 음형이다(악보15).

<악보15> 모티브 5, 마디 4

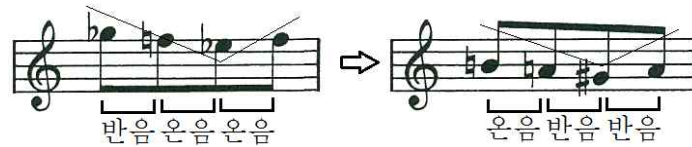


5가지 모티브는 곡 전체의 선율과 화성을 지배하며 여러 가지 형태로 변형되어 나타난다. 2·4도의 음정 관계는 주제를 구성하는 가장 중요한 요소로 사용되었다.

8마디의 주제에서 4마디 동안 모티브가 모두 제시된 후의 발전 방향을 살펴보면 마디 4-6의 오른손 아랫 성부와 마디 7-8의 오른손 윗 성부는 완전4도의 음정 관계로 진행하고, 마디 4에서 5로 이어지는 외성은 완전4도로 반진행 한다. 마디 5-6의 오른손 최상 성부 선율에서는 모티브 2에 이어서 모티브 5가 차례로 등장한다. 기존의 ‘반음-온음-온음’으로 ‘하행-상행’하던 모티브 5는 마디 6에서 진행방향은 같지만, 음의 간격이 ‘온음-반음-반음’으로 바뀌어 B-A-G[#]-A로

나타난다(악보16). 마디 7-8에서는 모든 성부가 온음계로 상행한다.

<악보16> 모티브 5와 마디 6에서 나타나는 모티브 5의 변화



2) 변주(마디 9-48)

(1) 변주 1(마디 9-16)

변주 1은 주제와 같이 8마디이며, 5가지의 모티브가 음역 및 음정 관계에서 변형되어 나타난다. 마디 9에서부터 모티브 1이 등장하는데 주제의 마디 1-2에서 중심음 B가 한 옥타브씩 하행하던 것과 달리 같은 위치에서 반복되다가 마디 10에서 한 옥타브 도약하여 오른손 최상 성부로 이동한다. 이에 이어지는 선율은 모티브 5를 이용하고 발전시켜서 2도와 4도 음정 관계 위주로 진행한다. 모티브 3은 마지막 E^b이 한 옥타브 위에서 재현됨에 따라 상행 진행으로 바뀐다. 마디 11의 셋째 박에서부터는 왼손이 주제 선율을 이어받아 제시한다(악보17).

<악보17> 변주 1, 마디 9-16

주제의 마디 6에서 모티브 5의 음의 간격이 바뀌고 방향은 동일하게 진행하는 것을 볼 수 있었는데(악보 16 참조) 마디 13에서는 ‘상행-하행’으로 방향까지 바뀌어 진행한다(악보18). 이것은 모티브 3의 진행 방향과 일치한다.

<악보18> 마디 13에 나타나는 모티브 5의 변화

(2) 변주 2(마디 17-24)

변주 2는 모티브 3에서 비롯된 ‘상행-하행’의 음형이 두드러지게 나타나는 것이 특징이다. 이 음형은 왼손의 옥타브 진행에서 볼 수 있으며 변주 2가 끝날 때까지 끊임없이 이어진다. 변주 2에서는 중심음이 기존의 B에서 3도 위인 D음으로 옮겨가고, 그 상태에서 5개의 모티브가 재현된다. 마디 21-24의 오른손 선율은 주제의 마디 5-8의 오른손 선율과 동일하여 모티브 2와 모티브 5가 등장하고 온음계 상행하는 선율이 있다(악보19).

<악보19> 변주 2, 마디 17-24

The musical score for Variation 2, measures 17-24, is presented in two systems. The first system (measures 17-18) is marked *Poco piu mosso* and *mf*. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Annotations include '중심음이 B에서 3도 위인 D음으로 이동' (Center pitch moves from B to D, a third higher) and '모티브1' (Motif 1) in the treble and '모티브2' (Motif 2) in the bass. The second system (measures 19-20) is marked *portamento misurato*. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Annotations include '모티브4' (Motif 4) in the treble and '모티브5' (Motif 5) in the bass. The third system (measures 21-24) is marked '온음계 상행' (Whole tone scale ascending). It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Annotations include '모티브5' (Motif 5) in the treble and '온음계 상행' (Whole tone scale ascending) in the bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(3) 변주 3(마디 25-31)

변주 3은 기존의 8마디 주제가 7마디로 축소되며, 분산화음과 매우 큰 도약이 가장 큰 특징이다. 변주 3에서는 변주 2의 왼손 옥타브 진행에 이어서 모티브 3에서 비롯된 ‘상행-하행’(악보 13 참조)의 진행 방향을 볼 수 있다. 마디 26-28의 오른손에서는 장2도 화음이 네 번에 걸쳐 등장하는데, 이 화음의 윗 성부 선율(C[#]-C-B^b-B)은 마디 17-18의 내성 선율을 구성하는 음들(C[#]-C-A[#]-B)과 동일하다(A[#]과 B^b은 이명동음이다). 또한 밀집(cluster) 형태의 좁은 음역을 활용하는 2도 화음과 큰 도약 형태로 넓은 음역을 활용하는 2도(실제 음정은 7도·9도) 음정이 함께 나타나는데 이 중 도약 형태의 2도를 사용한 것은 색다른 음색을 얻기 위해 두 음을 서로 다른 음역에 배치한 것으로 보인다. 마디 28-30의 오른손 윗 성부에서는 모티브 2와 모티브 5가 장2도 상행하여 제시된다(악보20).

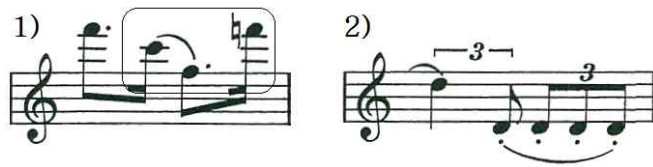
<악보20> 변주 3, 마디 25-31

The musical score for Variation 3, measures 25-31, is presented in two systems. The first system (measures 25-27) shows a right hand with a sequence of notes: C[#], C, B^b, B. Annotations include '도약형 2도' (leap interval 2nd) and '밀집형 2도' (cluster interval 2nd). The left hand features a bass line with similar intervals. The second system (measures 28-31) introduces '모티브 2' (Motif 2) and '모티브 5' (Motif 5). The right hand has notes E, E^b, D, C[#]. Annotations include '도약형 2도', '밀집형 2도', and '도약형 2도'. Dynamics include 'pp', 'poco cresc.', and 'mf'. The score is annotated with various interval types and motifs.

(4) 변주 4(마디 32-44)

변주 4에는 새로운 리듬형이 등장하면서 분산화음과 큰 도약 형태의 변주 3과 대비되는 리드미컬한 선율 중심의 형태로 변주된다(악보21).

<악보21> 변주 4에 등장하는 새로운 리듬



변주 4는 중심음 B로 시작하지만 이내 B에서 5도 위로 옮겨가 F[#]이 강조된다. 주제부터 시작된 중심음은 B(주제), D(변주 2), F[#](변주 4)으로 이동하는데 각 음은 B에서 3도, 5도 위의 음이기 때문에 B음을 으뜸음으로 하는 단음계인 나단조의 조성을 느끼게 한다. 이러한 지속음의 사용은 안정감을 주고 곡의 균형을 잡는 역할을 한다. 마디 42부터는 모티브를 등장시켜 변주 5를 예고하며 변주 5로 자연스럽게 이어진다. 변주 4에서도 모티브 3의 방향 진행(상행 - 하행)이 분명하게 나타난다(악보22).

<악보22> 변주 4, 마디 32-44

Poco piu mosso 중심음 B에서 5도 위인 F#으로 이동

31 모티브1
 모티브2 *p* F# - E# - E-D#-D
 모티브2 D# - D - C# - C - B

36 *새로운 리듬1
 리듬1 리듬1
 모티브2 A# - A - G# F# - F -

39 *새로운 리듬2
 리듬2 리듬2 리듬2 리듬2
 E - E^b
 온음계 상행(마디7-8 연상)

42 리듬2
 리듬1 리듬2 리듬2
 모티브2 D# - E - F-F# - G - G# - A - A#
 모티브4

(5) 변주 5(마디 45-48)

변주 5에서는 1T·2T 등의 표기를 볼 수 있는데 ‘T’는 러시아어로 ‘TAKT’이며 마디(measure)를 의미한다. 변주 5에는 보다 느리게(*Meno mosso*)의 지시어가 있으며 빠르기는 1T=3" (♩=40)이다. 변주 5는 총 4마디로 다른 변주에 비해 길이가 매우 짧은 편이다. 앞서 다른 변주들에서 볼 수 있었던 모티브의 재현, 발전 및 변화와 선율을 구성하는 2·4도의 음정 관계가 변주 5를 구성한다(악보23).

<악보23> 변주 5, 마디 45-48

45 *Meno mosso* (1T = 3")
 B - C - C# - D - D# C# - C - B 4
 반진행
 모티브4
 모티브4
 모티브4
 모티브2
 모티브4
 G - G# -

48 모티브5
 모티브4
Poco piu mosso (2T = 3")
 A - A# - B
 p
 gva

3) 리듬 발전 부분(마디 49-97)

(1) 마디 39에서 사용된 리듬의 발전 부분(마디 49-56)

마디 49에서 박자가 $\frac{4}{4}$ 에서 $\frac{12}{8}$ 로 변화한다. 조금씩 더욱 빠르게(*Poco piu mosso*)의 지시어가 있으며 빠르기가 $2T=3''$ ($\downarrow=80$)으로 바뀌어 리듬이 훨씬 생동감 있게 느껴진다. 이 부분은 마디 39에서 새롭게 등장한 셋잇단음표 리듬 음형을 위주로 발전하고, 모티브 3의 영향으로 '상행-하행'의 진행 방향을 계속해서 보여준다. 왼손 베이스는 모티브 3(왼손 선율 B-D-G-E^b)의 '상행-하행' 진행이 2도 하행하여 A-C-F-D^b으로 나타나는데 마지막 D^b을 한 옥타브 위에서 재현하여 모티브 3의 '상행-하행' 진행과는 방향을 달리했다(악보24).

<악보24> 마디 39에서 사용된 리듬의 발전 부분, 마디 49-56

48 *Poco piu mosso (2T=3")*
 1 3 2 1 3 1
 4 2 3 5 4 3 2 1
 모티브3 A C
 8va

50 *simile*
 2 1 5 2
 F D^b 8va

52 *mf* *p*
 도약형 2도 밀집형 2도

54 *mf*
 8va

56 *f*
 3 2 4 5 4

(2) 타악기적 요소 부분(마디 57-62)

마디 57에서부터 양손이 같은 리듬(♩)으로 진행하며 음역이 점차 좁아진다. 마디 59에서는 흥분하여, 노하여, 분개하여 연주하라는 지시어 아디라토(*ad irato*)가 명시되어 있다. 이 부분은 큰 다이내믹(*f*) 안에서 양손이 음가가 짧은 동일한 음을 번갈아 가며 연주($G^\#-G^\#-C-C-E^b-E^b\dots$)하기 때문에 마치 스타카토로 연주하는 것과 같은 효과를 불러일으키며, 타악기의 음색을 창출해낸다(악보25).

<악보25> 타악기적 요소 부분, 마디 57-62

점차 좁아지는 음역

f

ad irato

양손이 동일한 음을 번갈아 가면서 연주(마디59-62)

(3) 폴리리듬과 클러스터 부분(마디 63-66)

마디 63-64에서는 양손이 서로 다른 리듬으로 진행되는 폴리리듬을 볼 수 있다. 오른손은 8분음표 3개(♩), 왼손은 8분음표 2개(♩)로 대조적인 형태를 띠고, 앞서 변주 3에서 볼 수 있었던 밀집형 2도 화음과 이와 대비되는 도약형 2도(실제 음정은 7도·9도)의 음정 관계로 진행한다. 마디 65-66은 양손이 같은 리듬(♩)으로 병(並)진행 하행하는데 오른손은 검은색 건반만을 연주하고, 왼손은 흰색 건반만을 클러스터로 연주한다. 이 부분에서는 밀집·도약형 2도, 흰색-검은색 건반 연주, 폴리리듬(3:2)과 같이 상반되는 개념의 병치가 빈번하게 나타난다(악보26).

<악보26> 폴리리듬과 클러스터 부분, 마디 63-66

폴리리듬 3:2(마디 63-64)

63 8^v 도약형 2도
 cresc. 밀집형 2도

클러스터(마디 65-66) 오른손 검은색 건반만 연주

65 simile 왼손 흰색 건반만 연주

(4) 마디 39에서 사용된 리듬의 재현 부분(마디 67-76)

마디 67은 거세게 몰아치던 클러스터에 이어 *sub. p*로 인해 급작스럽게 분위기가 전환된다. 이 부분에서 다시 한 번 마디 39의 리듬이 발전되어 주선율을 구성하는데 모티브 3에서 비롯된 ‘상행-하행’의 음형이 나타나고, 마디 67에서 75까지 계속해서 반복된다. 왼손에서는 연속적으로 나타나는 대칭 구조를 볼 수 있는데 높은 음역에서 낮은 음역으로 전위되어 나타나고 이는 대화하는 듯한 느낌을 준다. 마디 69-70, 71-72, 73-74가 짝을 이루며, 마디 75와 76은 각 마디 안에서 대칭 구조가 나타나는데 이들의 음정 관계는 주로 2·4도이고, 높은 음역과 낮은 음역을 번갈아 이동한다. 마디 73에서 $\frac{12}{8}$ 에서 $\frac{6}{4}$ 으로 박자의 변화가 있지만, 오른손의 선율, 리듬, 음가는 마디 68과 동일하다. 오른손의 ‘상행-하행’을 반복하던 선율이 마디 76에서 상승하면서 곡의 절정에 이른다(악보27).

<악보27> 마디 39에서 사용된 리듬의 재현, 마디 67-76

67 *sub.p*

69 *cresc.*

71 *cresc.*

73 *cresc.*

75 *cresc.*

높은 음역에서 낮은 음역으로 전위

(5) 점음표 리듬의 옥타브 진행 부분(마디 77-80)

마디 77에서 박자가 $\frac{6}{4}$ 에서 $\frac{4}{4}$ 로 바뀌고 오른손은 주로 2도, 왼손은 4도 음정의 관계를 보이며 점음표(♩ ♩) 리듬의 옥타브로 진행한다. 이 부분은 큰 다이내믹(**ff**) 안에서 매우 강렬하고 견고한 소리와 민첩한 움직임이 요구된다(악보28).

<악보28> 점음표 리듬의 옥타브 진행 부분, 마디 77-80

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system covers measures 76 and 77. Measure 76 is in 6/4 time and features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with a half note and a quarter note. Measure 77 is in 4/4 time, marked **ff**, and features a right hand with eighth-note pairs (fingered 2, 2) and a bass line with quarter-note pairs (fingered 4, 4). The second system covers measures 78 and 79. Measure 78 is in 4/4 time and features a right hand with eighth-note pairs (fingered 4, 4) and a bass line with quarter-note pairs (fingered 4, 4). Measure 79 is in 4/4 time and features a right hand with eighth-note pairs (fingered 4, 4) and a bass line with quarter-note pairs (fingered 4, 4).

(6) 잇단음표의 동형진행 부분(마디 81-92)

이 부분에서는 순차 진행하는 잇단음표와 두 개의 8분음표 음형(♩)이 여러 차례에 걸쳐서 동형진행 하는 것이 두드러진다. 지금까지 셋잇단음표만 쓰였던 것에 비해 다섯잇단음표, 여섯잇단음표, 일곱잇단음표로 다양하게 등장하며 8분음표 리듬에는 밀집형 2도가 나타난다(악보29).

<악보29> 잇단음표의 동형진행, 마디 81-84

The image shows a musical score for measures 81-84. The score is written for piano and features a series of eighth-note patterns. A box highlights a specific sequence of notes in measure 81, labeled '순차진행하는 잇단음표' (Sequential eighth-note pattern). The notes are marked with fingerings 5, 6, and 2. A label '밀집형 2도' (Dense interval of 2nd degree) points to a pair of notes. The score includes dynamic markings such as *f* and *pp*, and various articulation marks like slurs and accents. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

조용하게 시작(*pp*)된 마디 85에서부터는 오른손에 모티브 3의 ‘상행-하행’ 구조를 갖는 선율이 등장하고, 이 선율이 92마디까지 4번에 걸쳐 동형진행 한다. 마디 89-90의 오른손 최상 성부와 마디 91-92의 오른손 내성에서는 밀집형 2도 화음이 상행하는 것을 볼 수 있다(악보30).

<악보30> 잇단음표의 동형진행, 마디 85-92

85 4번에 걸쳐 동형진행하는 오른손 선율

pp

87

88

89 *cresc. poco a poco*

90

92 *f*

(7) 클러스터와 잇단음표의 확장 부분(마디 93-97)

마디 93부터는 F#을 기준으로 시작되어 오른손은 F#-E#을 번갈아 가면서 반음계로 진행되는데 이는 트릴의 연주 효과를 가져온다. 왼손은 하나의 음으로 시작하여 2도 음정의 간격(F#-G-A-B-C-D-E-F-G)으로 한 음씩 차례차례 쌓아져 클러스터를 형성하고, 6개의 음으로까지 확대된다. 이에 오른손의 잇단음표가 점차 확장됨에 따라 분위기가 더욱 고조된다(악보31).

<악보31> 잇단음표의 확장과 클러스터, 마디 93-97

92

94

96

97

연속적으로 나타나는 클러스터

잇단음표의 확장

f F#E#

F# - G -

A - B - C - D

E - F -

G

악보 31은 마디 92부터 97까지의 음악적 구절을 보여줍니다. 마디 92는 오른손이 F#과 E#을 번갈아 연주하는 트릴로 시작하며, 왼손은 F# 음으로 시작합니다. 마디 93과 94에서는 왼손이 A, B, C, D 음을 차례로 추가하여 클러스터를 형성하며, 오른손의 트릴이 계속됩니다. 마디 95에서는 왼손 클러스터가 E와 F로 확장되고, 오른손 트릴도 확장됩니다. 마디 96과 97에서는 왼손 클러스터가 G까지 완성되며, 오른손 트릴은 매우 강하게(ff) 연주됩니다. 악보에는 '연속적으로 나타나는 클러스터'와 '잇단음표의 확장'이라는 설명이 포함되어 있으며, 다양한 악보 기호(6, 7, 8va, 11, ff)와 음정 표시가 사용됩니다.

4) 푸가(마디 98-159)

(1) 푸가 주제, 응답, 대주제(마디 98-142)

이 부분에서는 푸가의 선율적 구조인 주제(subject), 응답(answer), 대주제(counter-subject)가 분명하게 드러나기 때문에 모방 대위법적인 푸가로 본다. 푸가에는 더욱 빠르게(*Piu mosso*)의 지시어가 있으며 $2T=2.5''$ ($\text{♩}=96$)의 빠르기로 연주해야 한다(악보32).

<악보32> 3개의 주제, 마디 98-109

98 *Piu mosso* ($2T = 2.5''$) 주제1 F - F# - G - G# - A -
반음계 상행
지속음 (Pedal point)
B^b *ff* A
A^b *gva*...

101 주제2 B-A# - A-G#-G-F#-E# - E-D#-D C# - D -
A^b G A^b G^b F *mf*
(8va) *ff*

105 D# E 동형진행 주제3
동형진행

109 (8va)

보통 푸가는 하나의 주제가 제시되고, 때에 따라 2개 혹은 3개의 주제가 있는 경우도 있는데 이 곡의 푸가는 3개의 주제를 갖는 3중 푸가이다. 주제는 마디 98-109에서 B음을 중심으로 제시된다. 각 주제의 상세 내용은 다음과 같다(표7).

<표7> 푸가에 등장하는 3개의 주제

번호	마디	특징
주제 1	98-101	악센트를 동반하며 반음계로 상행하는 선율
주제 2	101-105	반음계 '하행-상행'하는 선율
주제 3	105-109	흰색 건반만을 연주하며 '하행-상행'하는 선율

주제 1은 악센트를 동반하며 반음계 상행(F-F[#]-G-G[#]-A-A[#])하는 선율로 왼손에는 지속음(pedal point)이 나타나며 밀집형 장2도 화음이 단2도 음정 관계(상성부: B^b-A-A^b-G, 하성부: A^b-G-G^b-F)로 반음계 하행한다. 오른손 선율과 왼손의 지속음은 반음계 하행하는 단2도 관계의 선율인 모티브 2를 연상시키며(악보 12 참조), 수평(선율)·수직(화성)적 관계 모두에 2도 음정 관계를 자주 사용하는 구바이둘리나의 작품 경향을 잘 보여준다(악보33).

<악보33> 푸가 주제 1, 마디 98-101

Piu mosso (2T = 2.5")

F - F[#] - G - G[#] - A - A[#]

지속음 단2도 하행 *p* 반음계 상행

장2도 *ff* B^b A^b A G G^b F

화음 *8va*

주제 2는 마디 101-105에서 반음계 ‘하행(B-A[#]-A-G[#]-G-F[#]-E[#]-E-D[#]-D)-상행(C[#]-D-D[#]-E-F)’하는 선율이다(악보34).

<악보34> 푸가 주제 2, 마디 101-105

하행
B-A[#] - A - G[#] - G - F[#] - E[#] - E - D[#] - D

상행
C[#] - D - D[#] - E - F

주제 3은 흰색 건반만을 연주하며 ‘하행-상행’하는 선율로 하행하는 선율은 세 번에 걸쳐 동형진행 한다(악보35).

<악보35> 푸가 주제 3, 마디 105-109

동형진행

mp

3개의 주제가 모두 제시된 후 마디 109에서 다시 주제가 재현되는데 이때는 중심음 B의 5도 위의 음(F[#])에서부터 시작한다(악보36).

<악보36> 주제의 재현과 대주제의 등장, 마디 109-120

중심음 B의 5도 위 (F#에서 재현됨)

마디 109에서부터는 주제의 대위적인 부주제라 할 수 있는 새로운 선율인 대주제가 왼손에서 등장한다. 대주제의 내용은 다음과 같다(표8).

<표8> 3개의 주제에 동반되는 대주제

번호	마디	특징
대주제 1	110-112	헤미올라가 나타나는 '상행-하행'의 선율
대주제 2	113-116	반음계와 온음계가 뒤섞여 '상행-하행'하는 선율
대주제 3	117-120	2도에서 6도까지 확대되는 화음

대주제 1은 헤미올라가 나타나는 ‘상행-하행’의 선율이다(악보37).

<악보37> 푸가 대주제 1, 마디 110-112



대주제 2는 반음계와 온음계가 뒤섞여 넓은 음역 안에서 ‘상행-하행’하는 선율로 마디 113-116에서 볼 수 있다(악보38).

<악보38> 푸가 대주제 2, 마디 113-116



대주제 3은 E^b음을 시작으로 2도에서 6도까지 단2도(m2)-장2도(M2)-단3도(m3)-장3도(M3)-완전4도(P4)-완전5도(P5)-장6도(M6)로 확대되는 화음이다(악보39).

<악보39> 푸가 대주제 3, 마디 117-120



마디 120부터는 오른손이 제시했던 주제가 왼손에서 다시 중심음 B로 돌아와 재현된다. 오른손에서는 대주제의 전위가 나타나는데 F#의 5도 위인 C#음에서 시작한다(악보40).

<악보40> 주제의 재현과 대주제의 전위, 마디 120-131

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 120-123) features a treble staff with a circled annotation: "대주제1의 전위(F#음의 5도 위인 C#음에서 시작)". The bass staff contains "주제1" and "주제2". The second system (measures 124-127) is annotated with "대주제2의 전위". The third system (measures 128-131) is annotated with "대주제3의 전위" and "주제3". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*.

마디 131부터 또다시 주제가 재현되고, 마디 132의 왼손에는 주제에 답하는
 응답76이 주제의 전위 형태로 나타난다(악보41).

<악보41> 주제의 재현과 응답, 마디 131-142

The musical score consists of three systems, each with a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef).
 - **System 1 (Measures 131-132):** The right hand contains '주제1' (Theme 1) starting at measure 131. The left hand contains '응답1' (Response 1) starting at measure 132. A dynamic marking 'f' is present in the left hand at measure 131.
 - **System 2 (Measures 135-138):** The right hand contains '주제2' (Theme 2) starting at measure 135. The left hand contains '응답2' (Response 2) starting at measure 136. A 'cresc.' marking is present in the left hand at measure 137.
 - **System 3 (Measures 139-142):** The right hand contains '주제3' (Theme 3) starting at measure 139. The left hand contains '응답3' (Response 3) starting at measure 140. Fingerings (1, 2, 3, 5) are indicated in the left hand.

76) 대개 응답은 주제를 그대로 5도 위(또는 4도 아래)로 조옮김하는 진정응답(real answer)과 음정 등의 세부적인 것에 변화를 주어서 주제를 모방하는 조적응답(tonal answer)의 형태로 나타나며 주제의 자리바꿈, 확대, 축소의 경우로 나타나는 경우도 많다.

(2) 종결구(마디 143-159)

마디 143부터는 푸가의 종결구(코데타, *codetta*)로 대위법적인 푸가를 마무리하는 부분이고, 이 종결구에는 큰 다이내믹(**ff**) 안에서 광기를 띠며 신경질적으로 연주하라는 지시어 스마니오소(*smanioso*)가 있다. 왼손의 선율을 구성하는 5개의 음(C, E, G, B, D)은 푸가의 주제 3에서 비롯된 것으로(악보42) 마디 151까지 계속해서 나타난다. 마디 149는 완전4도로 하행하는 셋잇단음표 음형이며 모티브 4의 음가가 전위, 확대된 형태이다(악보43).

<악보42> 마디 108과 마디 143

108

B D G B E

4

C D E

143

ff *smanioso*

C G E B G D B

<악보43> 마디 143-151

141

ff smaioso

C GEBGDB

145

149

모티브4의 전위, 확대

마디 152에는 모티브 2와 모티브 5를 사용하여 뒤이어 주제가 나올 것임을 예상할 수 있게 한다. 마디 153부터 점차 빠르기가 늦춰지면서(*Poco a poco meno mosso*) 마디 158에 와서 $2T=3''$ ($\text{♩}=80$)로 연주되며 폭풍우처럼 몰아치던 옥타브 진행이 침착하고 차분하게 마무리된다(악보44).

<악보44> 마디 152-159

152 모티브2 Poco a poco meno mosso

155 모티브5

158 (2T=3") (2T=4") ff p

5) 변주(마디 160-210)

(1) 변주 6(마디 160-167)

변주 6은 주제와 같이 8마디 구성이고, 푸가가 종결됨과 동시에 중심음 B로 시작하여 곧바로 5도 위의 F#으로 이동한다. 왼손은 모티브 3으로 시작하여 주제의 베이스 선율을 그대로 재현함으로써 주제를 상기시킨다. 마디 160부터 빠르기가 2T=4" (♩=60)로 마디 158보다도 더욱 느려져 휘몰아치던 옥타브 진행에 이어 안정적인 빠르기로 연주된다(악보45).

<악보45> 변주 6, 마디 160-167

158 (2T=3")

(2T=4") 중심음의 이동(B-F#)

모티브3
B - D - G - E^b

162

165 모티브5

(2) 변주 7(마디 168-176)

변주 7에서 중심음이 B에서 3도 위인 D로 옮겨가고, 다시 한 번 모티브 3이 등장한다. 이 부분은 매우 작은 다이내믹(pp)으로 음산한 분위기를 연출하며 오른손에는 2도(밀집형·도약형)·4도의 음정 관계를 위주로 순차와 도약이 적절히 섞여 있는 형태의 선율이 흐른다(악보46).

<악보46> 변주 7, 마디 168-176

168 *legato* (2T=5")

도약형 2도

모티브3

B - D - G - E^b

171 *sotto voce* *pp*

도약형 2도

174 도약형 2도

도약형 2도

도약형 2도

도약형 2도

(3) 연결구(마디 177-210)

연결구의 오른손은 B에서 5도 위인 F[#]을 중심으로 하여 2도 음정 관계의 E[#]과 8분음표로 순차와 도약을 반복하고, ‘하행-상행’으로 진행되는 음형이 6번에 걸쳐 동형진행한다. 왼손에는 모티브 2와 모티브 4가 등장하여 2·4도의 음정 관계로 움직인다. 마디 177-180에 등장하는 모티브 2는 구슬프게 노래할 것이 명시되어 있고(*dolente*, *dolente*), 이 부분은 양손이 중첩되어 연주된다(악보47).

<악보47> 연결구, 마디 177-184

177 F# 2 E#
dolente
 F - E - D# - D - C# - C - B - A# -

181 동형진행
 A 3 - G# 8va - G - F# - F 8va

모티브2
 모티브4

8분음표 4개로 진행되던 오른손 선율은 셋잇단음표(마디 189), 16분음표(마디 197), 32분음표(마디 205)로 세분화되고 음가가 축소되어 동력을 일으킨다. 마디 184부터 옥타브를 넘나들며 크게 도약하는 왼손은 2도씩 상행한다(악보48).

<악보48> 리듬이 세분화되는 연결구 선율, 마디 185-197

185 2도씩 상행 8va

188 리듬의 세분화 8va

191 8va

194 8va

196 cresc. 8va

마디 205는 F[#], E[#]의 이명동음인 G^b과 F로 시작하고, 이전의 16분음표 4개의 조합에서 32분음표 8개의 조합으로 세분화되어 진행된다. 마디 205-206의 왼손에서는 2도 음정 관계의 음형이 제시되면 그 음형은 낮은 음역에서 전위

형태로 나타나고, 오른손은 G^b과 F가 이루는 선율이 5번에 걸쳐 동형진행 한다.
 마디 207-208에서는 구바이들리나가 흔히 사용하는 완전4도와 완전5도의 개방
 화음으로 진행되는 것을 볼 수 있다(악보49).

<악보49> 32분음표로 확대된 연결구 선율, 마디 205-208

205 *Molto marcato*
f G^bF (F[#]과 E[#]의 이명동음으로 시작)

전위와 역행

206
 높은음역에서 낮은음역으로전위

207
 동형진행

P4 P4 P5 P5 P4 P4 P5

208
 P5 P5 P4 P4 P4 P5 P5 P5

마디 209부터 박자가 $\frac{4}{4}$ 에서 $\frac{6}{4}$ 으로 바뀐 후 오른손에 다시 G^b 과 F의 이명동음인 F^\sharp 과 E^\sharp 이 나타난다. 아울러 왼손은 E-D $^\sharp$ 로 진행하여 수평·수직적 관계 모두에서 2도 음정 관계를 보이며 클러스터와 같은 효과를 낸다. 게다가 32분음표로 음가가 짧기 때문에 트릴과 같이 들린다. 마디 209에서는 양손이 같은 방향으로 진행(병진행)하다가 마디 210에 이르러 오른손은 다섯잇단음표로 흰색 건반만을 연주하며 상행하고, 왼손은 클러스터로 검은색 건반만을 연주하며 하행하여 반진행의 형태를 띤다. 마디 210에서는 상반되는 개념의 병치가 다양하게 등장하는데 양손의 서로 다른 리듬, 흰색-검은색 건반 연주, 상행과 하행, 넓은 음역의 도약형 2도와 좁은 음역의 밀집형 2도를 볼 수 있다(악보50).

<악보50> 연결구, 마디 209-210

209 수평·수직적 2도 음정 관계
 ff 클러스터와 트릴 효과
 반음계 진행
 병진행
 다섯잇단음표로 흰색 건반 연주
 도약형 2도
 8va
 반진행
 밀집형 2도
 클러스터로 검은색 건반 연주

6) 코다(마디 211-230)

(1) 주제 재현(마디 211-219)

마디 211에서 시작하는 코다는 주제 선율이 등장하며 시작되고, 주제와 유사하게 큰 다이내믹(*ff*)과 짝 찬 화음으로 연주된다. 또한 종결부로 연결되는 구간에 세 번의 폴리리듬이 사용된 것을 볼 수 있다(악보51).

<악보51> 주제 재현, 마디 211-219

Tempo I (Andante maestoso) $\text{♩} = 40$

211 **모티브1** ff B - A# - A - G# - G - F# - F

모티브2 B - D - G - E^b

모티브3 *gva* B - D - G - E^b

214 **모티브5** **모티브2** D^b - C - B - B^b

모티브3 A - C# - F# - D

217 **폴리리듬**

(2) 종결부(마디 220-230)

종결부는 주제의 시작 음(나단조의 으뜸화음)과 모티브 3으로 시작하여 주제의 마디 1-7의 베이스를 구성했던 모든 음(B-D-G-E-F-E-D-F[#]-C(B[#])-D^b(C[#])-F-C-F[#](G^b)-B^b-D-G[#](A^b)-C[#])들이 차례로 옥타브로 진행된다. 이 옥타브 선율은 마디 225까지 총 3번 동형진행 하고, 오른손에는 주제의 시작을 알렸던 첫 화음이 7번 연속해서 나타나는데 모티브 1을 적용시켜 한 옥타브씩 하행하는 것을 볼 수 있다. 마디 226에서 점차 작아지면서(*poco dimin.*) 이 곡의 중심음인 B로 마무리한다. 마디 227의 두 번째 박에서부터 곡의 끝까지 페달이 표시되어 있는데, 이 네 마디 동안 페달을 유지하다가 끝으로 갈수록 발을 페달에서 점차 떼어내어 마디 230의 B음만 남게 하라는 해설이 제시되어있다(악보52).

<악보52> 종결부, 마디 220-230

219 주제의 첫 음

3 3

ff 모티브3

221 *con ped.*

223

225 모티브1 *poco dimin.*

227 나단조 화음의 옥타브 하행

f *p*

ped. * * * * *

VII. 결 론

본 논문에서는 구바이둘리나의 생애와 그녀의 작품에 영향을 준 요소, 그녀가 받은 음악적 영향 및 피아노 독주곡의 작품 경향에 대해 알아보고, <피아노를 위한 샤콘느>를 분석하였다. 이 곡은 구바이둘리나의 초기 작품으로 전통적인 양식에 현대적인 요소를 보태어 만든 작품이다.

타타르인 아버지와 러시아인 어머니 사이에서 태어난 구바이둘리나는 소비에트 연방의 타타르스탄 공화국 출신으로 러시아의 국교인 러시아 정교와 타타르족이 고수하는 이슬람교가 대립하고, 여러 민족의 문화가 공존하는 환경 속에서 성장했다. 이러한 성장배경의 영향으로 그녀는 작품에 쉽게 볼 수 없는 이색적인 악기 편성을 과감하게 시도하였고, 상반되는 개념들을 많이 병치하여 조화와 균형을 꾀했다. 그녀는 피아니스트 유디나의 강력한 권유로 러시아 정교 세례를 받은 이후 상당수 작품에 내면의 영성을 표출하였다. 또한 숫자 신비주의에 지대한 관심을 두어 7악장 구성, 7개의 악기, 7명의 연주자 등 숫자 7과 관련된 구조의 곡을 많이 썼고, 다양한 분야의 책을 섭렵하여 얻은 영감을 작곡의 재료로 사용하기도 했다.

구바이둘리나가 받은 음악적인 영향으로는 J. S. 바흐와 베베른, 쇼스타코비치가 손꼽힌다. 그녀는 초기에 작곡한 피아노 독주곡의 제목에서 바로크 시대에 유행했던 장르와 J. S. 바흐의 영향력을 나타냈다. 베베른에게서는 그가 구사한 독특한 음색과 음악적 구조에 많은 영향을 받았으며 자유가 제한되어 예술가들이 억압받던 사회주의 상황 속에서는 쇼스타코비치의 적극적인 격려로 자신의 작품 세계에 확신을 갖고 자주적인 작곡가로 성장할 수 있었다.

<피아노를 위한 샤콘느>는 구바이둘리나가 피아니스트 르디바니의 의뢰로 작곡한 곡으로, 그녀가 처음으로 다른 음악가의 예술적인 개성에 영감을 받아

작곡한 작품이다. 이 곡은 총 230마디이며 주제-변주-리듬 중심 발전 부분 - 푸가-변주의 다섯 부분과 코다로 구성되었다. 조성이 없는 대신 중심음 B를 위주로 진행되며 또 다른 중심음인 D와 F#이 사용되어 나단조의 조성을 느끼게 한다. 이 곡에는 구바이둘리나의 대표적인 음악적 특징인 상반되는 개념의 병치가 매우 두드러지게 나타나는데 예를 들어 검은색 건반과 흰색 건반 연주, 넓은 간격의 도약형 2도(7·9도)와 좁은 간격의 밀집형 2도, 반음계와 온음계, 불협화 음정과 협화 음정, 서로 다른 리듬의 동시 사용 등이 있다.

이 곡의 주제는 샤콘느 양식의 기본적인 특징과 같이 8마디에 화성적으로 제시된다. 주제를 구성하는 모티브는 총 5가지로 대부분 그녀가 수평적·수직적인 관계에서 즐겨 쓰는 2·4도의 음정 관계로 이루어져 있고, 곡 전체에 영향을 미친다. 특히 모티브 3에서 비롯된 ‘상행-하행’ 구조의 음형은 곡 전체를 통해 매우 두드러지게 나타난다. 주제가 제시된 후 곧바로 변주가 이어지고 주제는 음역, 음정 관계, 음의 간격 등에서 다양하게 변형된다. 변주 외에도 리듬 발전 부분과 바로크 시대의 대표적인 장르인 푸가 부분이 삽입되어 있는데, 이것으로 볼 때 20세기 음악에서 리듬을 선율이나 화성보다 더욱 중요한 요소로 여긴 구바이둘리나의 생각과 함께 그녀의 바로크 시대 장르에 대한 관심을 엿볼 수 있다. 리듬 발전 부분은 변주 4에서 새롭게 등장한 리듬을 중심으로 발전하며 푸가는 3개의 주제를 갖는 3중 푸가이다.

구바이둘리나의 <피아노를 위한 샤콘느>는 기악 샤콘느라는 일정한 틀을 기반으로 하여 전통 형식인 푸가를 삽입하고 현대적인 요소를 사용하여 발전시킨 독창적인 곡으로 작곡가의 독보적인 음악 세계를 엿볼 수 있다. 본 논문에서 연구한 구바이둘리나의 생애와 <피아노를 위한 샤콘느>의 전체 구성, 곡 분석을 통하여 곡의 이해를 높이고 연주에 도움이 되기를 바란다.

참 고 문 헌

<단행본>

Beyer, Anders. "Sofia Gubaidulina: Into the Labyrinth of soul." In *The voice of music: Conversations with composers of our time*, 43-52. Burlington, Vermont: Ashgate Publishing Company, 2000.

Kurtz, Michael. *Sofia Gubaidulina: A biography*. Translated by Christoph K. Lohmann. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2007.

<정기간행물>

김순배. "피아노음악 중심의 작곡가 집중 탐구, 케이지 · 슈톡하우젠 · 구바이둘리나. 그들의 음악적 실험주의: 전통을 부수면서, 때로는 전통 속에서." 「The Piano」, 2008년 10월호, 126-129.

성용원. "피아노음악 중심의 작곡가 집중 탐구, 케이지 · 슈톡하우젠 · 구바이둘리나. 구바이둘리나의 삶과 음악: 새로운 전통을 찾아서." 「The Piano」, 2008년 10월호, 120-125.

신정희. "현대 피아노 음악의 이해, 슈톡하우젠 · 크럼 · 구바이둘리나. 구바이둘리나의 피아노음악: 여성 작곡가의 '음악적 실험주의'." 「The Piano」, 2004년 3월호, 92-94.

<학술지>

이영미. “소피아 구바이둘리나 음악에 나타나는 이분법적 대립과 변형: 기독교적 세계관의 관점에서.” 「이화음악논집」 18-2 (2014), 7-34.

정교철. “안톤 베베른의 이론적 사고: 20세기 음악의 미학·철학이론에 대한 연구 I.” 「음악과 민족」 15 (1998), 178-202.

Lukomsky, Vera. “‘Hearing the Subconscious’: Interview with Sofia Gubaidulina.” *Tempo* 209 (1999), 27-31.

_____ . “My Desire Is Always to Rebel, to Swim against the Stream!” *Perspective of New Music*, 36-1 (1998), 5-41.

_____ . “The Eucharist in my Fantasy’: Interview with Sofia Gubaidulina.” *Tempo* 206 (1998), 29-35.

<학위논문>

서혜원. “Sofia Gubaidulina의 <Musical Toys>에 대한 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2009.

이남옥. “20세기 후반 러시아 피아노 작품에 관한 교수학적 접근: 쉘드린 (Shchedrin) 구바이둘리나(Gubaidulina) 슈니트케(Schnittke)의 Piano Sonata를 중심으로.” 한세대학교 박사학위논문, 2010.

이은화. “Sofia Gubaidulina의 Piano Sonata(1965)에 대한 연구.” 서울대학교

석사학위논문, 2013.

이혜전. “20세기 후반 종교와 영성의 음악적 표현에 대한 연구: 존 테브너 (John Tavener)와 소피아 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina)를 중심으로.” 서울대학교 석사학위논문, 2014.

차수지. “Sofia Gubaidulina의 「Chaconne」 분석 연구.” 영남대학교 석사학위논문, 2014.

황윤정. “소피아 구바이둘리나(S. Gubaidulina)의 첼로 앙상블 작품 연주를 위한 분석 연구: <퀴터니언>, <신기루: 춤추는 태양>을 중심으로.” 연세대학교 박사학위논문, 2015.

Lee, Young-Mi. “*Musical Contents and Symbolic Interpretation in Sofia Gubaidulina’s Two Paths: A Dedication to Mary and Martha.*” D.M.A. diss., The Ohio State University, 2007.

Milne, Jennifer Denise. “*The Rhythm of Form: Compositional Processes in the Music of Sofia Gubaidulina.*” Ph.D. diss., University of Washington, 2007.

<인터뷰>

Gavin, Barrie and Gerard McBurney. “*The Fire and the Rose: A Portrait of Sofia Gubaidulina.*” TV documentary aired on BBC 2, June 10, 1990. <<http://www.youtube.com/watch?v=uwnEtWW0hW>>

I>(2016.03.22. 접속).

<사전류>

박세원. 「음악용어사전」. 서울: 세광음악출판사, 1986.

Michels, Ulrich. 「음악은이」. 홍정수 · 조선우 역. 서울: 음악춘추사, 2000.

<악보>

Gubaidulina, Sofia. *Selected Piano Works*, ed. Aki Takahashi. Tokyo: Zen-on Music Co, 1991.

<인터넷 자료>

Jeffries, Stuart. “Sofia Gubaidulina: unchained melodies” <<https://www.theguardian.com/music/2013/oct/31/sofia-gubaidulina-unchained-melodies>> (2016.09.24. 접속).

“Khrennikov’s Seven,” *Wikipedia* <https://en.wikipedia.org/wiki/Khrennikov%27s_Seven> (2016.09.10. 접속).

“Sofia Gubaidulina,” *Wikipedia* <http://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina> (2016.10.15. 접속).

Tsenova, Valeria. “*Magic Numbers in the music of Sofia Gubaidulina.*” <<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2002/1450-98140202253T.pdf>> (2016.11.16 접속).

ABSTRACT

A Study on Sofia Gubaidulina's *Chaconne for Piano*

Ahn, Ji Min

Instrumental Music Major

Department of Music

The Graduate School of

Sungshin Women's University

The Russian composer Sofia Gubaidulina(1931-), evaluated as a living legend of contemporary music, added a contemporary musical elements to traditional musical format and expressed an inner spiritual inspiration.

She was influenced by various fields such as her family background, religion(Russian Orthodox Church), number mysticism, literature, etc., which established her own unique music world. She had developed various piece in different genres such as instrumental music, vocals and film music.

In this thesis, I examine Gubaidulina's <*Chaconne for piano*>, her first piano work which was commissioned and completed in 1962. In this piece, she used tonal center in traditional form and achieved unique sound by using contemporary elements such as dissonance and tone cluster etc. This paper also investigates Gubaidulina's life and musical characteristics for better understanding and performance of the piece.

The music score used for the analysis is Gubaidulina Sofia, *Selected Piano Works* published by Zen-on Music Co.