



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 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.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

한 난 이 교수 지도

석사학위 청구 논문

이영자의 음악 어법 연구

-피아노 독주곡, 실내악곡, 예술가곡을 중심으로-

2015

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

오승미

이영자의 음악 어법 연구

-피아노 독주곡, 실내악곡, 예술가곡을 중심으로-

한 난 이 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

오승미

인 준 서

오승미의 석사학위 논문으로 인준함

2014년 11월

심사위원장 이 영 민



심 사 위 원 오 윤 주



심 사 위 원 한 난 이



성신여자대학교 대학원

논문개요

이영자(李英子, 1931-) 한국의 서양현대음악 작곡가로서 독자적인 음악어법을 구축하여 뚜렷한 음악세계를 이루고 있는 작곡가이다. 본 논문에서는 그의 생애 전반을 비중 있게 조명하고 그의 피아노 독주곡, 실내악곡, 예술 가곡 등을 통해 그의 음악 어법을 고찰한다. 본 연구가 갖는 특별한 의미는 몇 차례에 걸친 작곡가와의 인터뷰를 통해 그의 인생과 작품에 대하여 직접 듣고 자료화한 것이라고 할 수 있다. 이를 기반으로 이영자의 음악 세계를 이해하고, 나아가 차후에 이어질 연구의 방향을 제시 하는데 그 목적이 있다.

작곡가의 철학적 배경은 서양현대 창작음악의 불모지나 다름없었던 한국에서 일제시대에 태어나 6.25전쟁을 겪으며 단단해진 정신력을 기반으로 세계를 누비며 음악을 공부하였다는 것이다. 프랑스, 미국, 벨기에, 네덜란드, 인도네시아, 아프리카 등에서의 오랜 생활로 각 나라의 다양한 전통문화와 음악을 경험하였고 올리비에 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)등 세계 유수 작곡가들로부터 배운 다양한 요소가 그의 작품에 녹아 있다. 이영자는 일생동안 이 모든 영향을 바탕으로 자신만의 음악어법을 구축하여 체계적으로 작품에 담았다. 교향곡, 합창곡, 미사곡, 협주곡, 교성곡, 실내악곡, 예술가곡등 한 분야에 치우치지 않고 다양한 장르의 음악을 작곡하였는데 이중에서도 특히 피아노가 차지하는 비중이 매우 크다. 많은 피아노 작품 수가 이를 증명하기도 하지만 작품 안에 피아노의 음색을 다양하게 활용하였다는 점을 통해 작곡가에게 있어 피아노의 의미가 남다르다는 것을 알 수 있다.

그의 피아노 작품에 나타나있는 음악 어법은 크게 음색적인 요소와 한국적인 요소로 구분된다. 프랑스의 인상주의적 음색에 주목한 그의 음악에는 화성, 선율, 리듬이 모두 음색을 표현하는 매체로 사용된다. 이영자의 화성어법은 불협화음을 사용하는 것인데 무분별한 불협화음의 사용이 아니라 증4도, 감5도, 장

7도, 단9도 등 개인적인 취향에 따른 특정화음을 자신만의 기법으로 완성하여 화성의 새로움을 추구 하였다. 작곡가의 선율어법은 아름다움을 기본으로 하는 그의 음악에 서정성으로 나타난다. 특히 대위법은 그의 음악에서 키워드라고 할 수 있을 만큼 중요한 요소인데 캐논의 역행대위(retrograde) 기법과 펼치기(juxtaposition) 기법, 포개기(superposition) 기법 등을 사용하여 미학적 깊이를 더하고 있다. 또한 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 12음기법을 자신만의 작법으로 풀어내어 선율에 역학적 밀도를 높이는 한편, 5음음계와 온음음계의 사용으로 선율에 동양적인 느낌을 주기도 하였다.

작곡가는 리듬적인 요소에도 각별한 관심을 가져 1, 3, 5, 7, 9, 11 등의 둘로 나뉘지 않는 리듬과 박자를 작품 전반에 애용하였고 리듬적 등장인물기법(*Les personnages rythmiques*) 등의 기존의 작곡기법을 자신만의 것으로 소화하여 작품에 구체화하였다. 또한 음악을 숫자와 결합한 숫자리듬 대위기법을 독자적으로 개발하여 작품에 사용하였다. 이 밖에도 작곡가가 의도한 미분음적 음향과 다이내믹, 다양한 주법, 악기편성 등의 요소를 음색적인 아이디어를 충족시키는 매체로 사용하였다.

한국적인 색채가 짙은 것도 이영자 작품의 특징인데 1986년부터 1990년까지 한국의 정악에 심취해 있었던 네덜란드의 작곡가 톤 드 레우(Ton de Leeuw 1926-1996)¹⁾와 공부한 이후 이러한 특징이 더욱 본격화되었다. 지속적으로 국악에 관심을 가지고 국악기를 위한 곡을 작곡하였고 음악에 <엄마야 누나야>나 <새야 새야> 등과 같은 한국적인 선율을 사용하여 서양 작법으로 한국적인 음악을 창조하기도 하였다. 또한 한국의 국악리듬을 연상시키는 리듬형을 작품 안에 사용함으로써 한국적인 색채를 드러낼 수 있도록 하였다.

1) 네덜란드 작곡가, 교수. 파리에서 메시앙, 하트만(Hartmann)등을 사사하고 네덜란드로 돌아가 종족음악을 공부하였다. 암스테르담음악원(Amsterdam Conservatory)에서 작곡을 암스테르담대학교(University of Amsterdam) 음악학부에서 현대음악과 종족음악을 가르쳤다. 출처: *Jos, Wouters. "Ton de Leeuw" The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), Vol. 20, 603-604.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 목적	1
2. 연구의 범위 및 방법	2
II. 이영자의 생애 및 계보	3
1. 이영자의 생애와 음악철학	3
2. 이영자의 계보	6
III. 이영자의 작품경향	9
IV. 이영자의 음악어법	12
1. 음색	12
(1) 화성어법	12
(2) 선율어법	16
1) 대위법	19
2) 12음 기법	23
3) 선법	27
4) 옥타브	28
(3) 리듬어법	29
1) 비대칭 리듬과 박자(Asymmetrical Rhythms and Meters)	29
2) 리듬적 등장인물기법(<i>Les Personnages Rhythmiques</i>)	34

3) 숫자리듬 대위기법	38
4) 기둥이 없는 음표	39
(4) 음색을 좌우하는 다양한 매개변수	41
1) 미분음적 음향	41
2) 다이내믹	41
3) 주법	43
4) 악기편성	47
2. 한국적 색채	47
(1) 한국적 선율의 사용	48
(2) 국악적 리듬	50
V. 결론	54
참고문헌	56
부록1. 이영자의 피아노를 포함한 작품	61
2. 이영자의 수상내역 및 대외활동	65
3. 1, 2, 3차 인터뷰 내용	68
4. 수필	72
ABSTRACT	

I. 서 론

1. 연구의 목적

현대 음악은 2차 대전이 끝난 1945년 이전의 음악과 이후의 음악으로 구분할 수 있다. 2차 대전 이전의 음악은 인상주의, 무조성, 12음 기법, 민족주의 음악 등이 주류를 이루었고 2차 대전이후인 20세기 후반에는 총렬 음악, 우연성음악(chance music), 전자음악, 미니멀리즘(minimalism) 등의 실험적인 음악이 그 흐름을 이룬다.

이러한 다양성의 20세기 서양음악의 흐름 속에서 한국에서는 20세기 초 홍난파(1898-1941)를 비롯하여 안익태(1906-1965), 김성태(1910-2012), 윤이상(1917-1995), 나운영(1922-1993)등의 작곡가들이 활동하였다. 그들의 뒤를 잇는 이영자는 독보적인 음악세계를 가진 대표적인 작곡가로서 그 입지를 굳건히 하고 있다. 필자는 그의 작품을 연주할 기회를 가진 바 있는데 이를 통해 이영자의 피아노 작품에 뚜렷하게 나타나는 그의 작곡기법들을 확인할 수 있었다. 이에 작곡가와 대담을 통해 실제로 작곡가 자신이 확고한 주관에 의해 피아노 음악을 작곡하였다는 것을 알게 되었고 피아노 작품으로 그의 음악어법을 연구하는데 가치가 있다고 여겨져 이를 중심으로 하는 연구를 진행하게 되었다.

그러나 연구 과정에서 한국작곡가들의 연구 자료가 서양 작곡가들의 그것처럼 접하기 쉽지 않아, 한국작곡의 시류분석 등에 어려움을 겪었다는 점이 큰 한계점으로 존재하였다. 이에 본 연구는 작곡가와의 공식적인 인터뷰를 포함한 직접적인 대담의 내용을 자료화하여 작곡가 이영자에 대하여 차후에 이어질 연구의 기반이 되는 자료의 시발점으로서 그 방향을 제시함을 목적으로 한다.

2. 연구의 범위 및 방법

피아노를 사용한 작품을 중심으로 연구를 진행하되 작곡가의 음악어법 전반에 관한 내용을 헤아리기에 한두 개 작품만으로는 부족하다고 판단하여 피아노 독주곡을 비롯하여 실내악곡, 예술가곡 등으로 연구의 범위를 확대하였다. 단, 본 논문은 작곡가의 어법 전반을 살피는 것이 주제인 만큼 작품을 일일이 나열하여 소개하는 방법이 아니라 곡의 일부분을 발췌하여 특정 범주의 이해를 높이는 방법을 채택하였다.

II. 이영자의 생애 및 계보

1. 이영자의 생애와 음악철학

이영자는 1931년 6월 4일 강원도 원주에서 태어났다. 10세 되던 해에 학교에서 구니오카 다모쓰(國岡 保, 1940년경 활동)라는 일본인에게서 노래와 피아노를 접하고 배우기 시작한 것이 음악인생의 시작이었다. 이영자에게 처음으로 서양음악을 접하게 해준 일본인 스승은 1945년 8월 15일 해방이 되어 자국으로 떠나게 되었는데 자신이 갖고 있던 책들을 선물하며 음악공부를 계속할 것을 당부하였다. 스승의 권유대로 피아니스트가 되기로 마음먹고 1950년 이화여자대학교에 피아노과에 입학하였다. 입학 후 한 달 보름만인 6월 25일에 전쟁이 났는데 이때부터 연합군이 들어오기 전인 9월 28일까지 백일 남짓 동안 겪었던 일들은 피아니스트를 꿈꾸던 그를 작곡가의 길로 견게 한 전환점이 되었다. 또한 작곡가는 이 경험이 오늘날 그의 음악적인 감성과 철학을 결정짓는 중요한 경험이 되었다고 말한다.

맨발에 고무신을 신고 걸은 발이 다 짓물러서 감각이 없어도 걷고 또 걸어 아는 얼굴 하나 없는 곳에서 홀로 숨어 지냈다. 먹을 게 없어서 빈집에 남아있는 된장 간장에 다 자란 상추대를 넣어 끓여 먹으며 연명했고 이조차도 없을 때는 물만 먹어야 하는 일도 허다했다. 시체를 넘어 다니는 일도 예사였을 만큼 생사를 오가는 절박한 상황 속에서 나는 인생의 고통을 뼈저리게 경험했다. 전쟁에서 살아남기만 한다면 내가 겪은 쓰라린 아픔과 인생을 음악으로 써 내야겠다고 다짐하였다. 이때의 처절했던 시절의 경험은 나의 음악인생에 있어서 반석이며 뿌리이다.²⁾

2) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 9. 17.

1951년에는 작곡가 나운영(羅運榮, 1922-1993)³⁾을 만나며 작곡공부에 매진한다. 6.25로 인해 부산에서 피난생활을 하던 시절이었는데 이 해 가을에 문을 닫았던 학교가 부산에 다시 문을 열면서 2학년으로 복학을 하게 되었다.

작곡 공부를 시작하고 나는 맹렬히 공부하였다. 오선지 살 돈도 없어서 오선지를 직접 종이에 그려가며 밤을 새가며 악보와 씨름하였다. 또한 그 당시는 악보도 레코드도 구할 수 없었는데 부산역에 ‘르네상스 다방’⁴⁾에서 베토벤, 브람스 등의 고전음악을 들을 수 있었다. 4학년 졸업직전 1953년에 서울 환도 후에는 명동의 ‘돌체다방’으로 음악에 미치듯 하루 종일 음악을 들으러 다녔다. 이렇게 채운 감성으로 떠오르는 악상을 피아노로 치고 밤새워 작품을 쓰는 일을 매일 반복했고 이렇게 공부한 것이 훗날 파리에서 공부할 때 큰 도움이 되었다.⁵⁾

3학년이 되던 1952년에 임원식(林元植, 1919-2002)⁶⁾의 권유로 작곡과로 전과하였고 4학년 졸업직전인 1953년에 서울로 환도하여 1954년에 졸업한 후에 이화여자대학교 대학원 작곡과에 진학하였다. 대학원 재학당시 1955년에는 3악장으로 구성된 <바이올린과 피아노를 위한 소나타>(Sonata pour Violon et Piano)가 국립방송국에서 초연되었다. 1956년 3월 이화여대 강당에서 제 1회 작곡발표회, 1958년 7월에 국립극장에서 제 2회 작곡발표회를 가진 후 그해 8

3) 작곡가. 한국적인 작품을 만들기 위해 노력 했으며 12음 기법 등의 도입과 민속음악을 바탕으로 한 독창성을 표현하기 위하여 이론 정립과 창작을 병행하였다. 1946년에 민족음악연구소를 창립하고 1956년에는 국제현대음악학회ISCM(International Society of Contemporary Music)에 우리나라 최초로 가입하여 현대창작음악의 개척자로서 역사의 시발점이 되었으며 1973년에는 한국 민속음악박물관을 설립하였다. 교향곡, 협주곡, 미사곡, 오페라, 가곡 등의 다양한 음악을 작곡하였고 저서로는 「화성학」, 「대위법」, 「작곡법」, 「관현악법」, 「음악분석법」 등이 있다. 출처: 송방송, 「한겨레음악인대사전」 (서울: 도서출판 보고사, 2012), 275-276.

4) 당시 르네상스다방과 돌체다방만이 SP(short play), LP(long play) 를 다량 소장하고 있었다.

5) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 9. 17.

6) 지휘자 겸 작곡가. 1956년에는 KBS 교향악단을 창단해 초대 상임지휘자가 되었고 1961년에는 국내 최초의 예술전문 고등교육 기관인 서울예술고등학교를 설립해 초대 교장을 역임 하였다. 지휘와 교육 활동 외에도 작곡가로서 가곡 ‘아무도 모르라고’, ‘현충일 노래’ 등의 작품을 남겼다. 출처: 송방송, 「한겨레음악인대사전」, 749-751.

월 그는 프랑스 파리로 유학을 떠났다. 친구 전혜린(田惠麟, 1934-1965)⁷⁾과 함께 독일의 뮌헨으로 유학을 가려고 하였으나 나운영의 권유로 프랑스로 유학을 가게 된다. 어린 시절 일본인 선생님이 가르쳐준 <프랑스 인형>이라는 노래로 접한 프랑스에 대한 아련한 동경심도 이 결정에 영향을 주었다. 나운영은 본인의 유학목적으로 메시앙과 서신을 주고받았지만 그의 유학은 좌절되었고 자신의 이루지 못한 뜻을 이영자에게 밀어주었다.⁸⁾

1958년부터 1961년까지 파리 국립 고등 음악원 작곡과에서 토니 오뱅(Tony Aubin, 1907-1981)에게 작곡을, 노엘 갈롱(Noël Gallon, 1891-1966)에게 대위법과 푸가를 사사했다. 1959년부터 1961년까지는 프랑스 파리 스콜라 칸토룸(*La Schola-Cantorum*)에서 다니엘 르슈르(Daniel Lesur, 1908-2002)에게 사사하고, 1959년에서 1960년에는 프랑스 파리 IV-소르본느 대학(*Université de Paris IV*)에서 메시앙의 특강 세미나를 통하여 그의 음악을 접하는 기회를 가졌다. 프랑스 유학기간 중이었던 1960년에 주불한국공사관에 근무하던 외교관 한우석과 결혼하였다. 부군의 직업상 본국과 외국을 3년 간격으로 이주해야 했고 이 때문에 활동에 많은 제약을 받았으나 세계 여러 곳에서 그 나라의 문화와 음악을 접하는 기회가 되기도 하였다.

1964년에서 1966년에는 뉴욕 맨해튼 음대(Manhattan School of Music)에서 루드밀라 울레라(Ludmila Ulehla, 1923-2009)에게 사사했다. 1969년부터 3년간 벨기에 브뤼셀 왕립 음악원(*Conservatoire royal de Bruxelles*)에서 마르셀 퀴네(Marcel Quinet, 1915-1986)에게 작곡, 푸가, 관현악법을 사사하였다. 1976년에서 1980년까지 서아프리카 코트디부와르의 대사였던 부군을 따라 그 곳에서

7) 수필가, 번역문학가. 린저(Rinser, L.)의 「생의 한 가운데 *Mitte des Lebens*」, (1961), 뵐(Böll, H.) 「그리고 아무 말도 하지 않았다 *Und Sagte Kein Einziges Wort*」, (1964) 등 10여 편의 번역 작품과 수필집 「그리고 아무 말도 하지 않았다」, (1966)와 「미래완료의 시간 속에」, (1966) 등이 있다. 순수와 진실을 추구하고 정신적 자유를 갈망하였던 그의 모습은 당대의 새로운 여성상으로 평가받는 한편, 완벽한 정신세계를 지향하는 지성적인 현대여성의 심리로서 분석되는 등 관심의 대상이 되고 있다. 출처:이응백, 김원경, 김선풍, 「국어국문학자료사전 하」(서울: 한국사전연구소, 2004), 2593.

8) 이영자, 「불사조의 노래」(서울: 도서출판문학관, 2014), 223.

지내면서 아프리카의 문화를 많이 접하게 되었다. 또한 1981년부터 1984년까지는 인도네시아에서 생활하며 토속음악을 많이 접했는데 특히 가멜란(gamelan)⁹⁾이라는 인도네시아의 전통음악에 관심을 가지며 악기를 수집하였다.

1987년부터 1989년에는 프랑스 파리IV-소르본느 대학에서 수학하였고 같은 시기인 1986년에서 1990년에는 네덜란드 작곡가 톤 드 레우에게 사사했다. 레우는 한국의 정악에 매료되어 자신의 집에 한국음악에 관한 많은 자료를 소장하고 있었다. 이영자는 외국인의 집에 수집되어 있는 많은 한국자료들에 자극을 받아 이때부터 국악에 관심을 갖기 시작했고 가야금, 거문고 등을 직접 배우는 열의를 보이며 연구를 지속해 오고 있다.

2. 이영자의 계보

이영자는 드뷔시(Claude Debussy 1862-1918)로부터 시작하여 메시앙, 톤 드 레우로 이어지는 계보를 타고 공부하였다. 드뷔시는 1889년에 프랑스 파리에서 열린 만국박람회(The Great Exhibition of Industry of All Nations)¹⁰⁾에서 인도네시아 자바 지방의 민속음악인 가멜란 음악을 접하게 되었다. 징, 종, 북 등 각기 다른 음역과 음색을 지닌 다양한 타악기와 그들이 이루어내는 유연하고 복잡한 리듬 및 새로운 음향은 그에게 깊은 영향을 주었다.¹¹⁾ 이로 인해 드뷔시의 <펠리아스와 메리장드>(Pelléas et Mélisande, 1891-1901)¹²⁾가 탄생하게 되며 이 음악의 영향으로 메시앙도 동양음악에 심취하였다. 메시앙의 제자인 톤 드 레우 역시 동양의 음악에 관심을 두었는데 특히 한국의 정악에 심취해

9) 인도네시아에 존재하는 음악 합주 형태 또는 그 악기들이다. 일반적으로 발리, 자바 섬에서 쓰는 것으로 첼금, 실로폰, 북, 징 등의 다양한 악기를 포함한다. 이 모든 악기의 소재는 금속이다.

10) 각국의 중요한 산물을 전시하는 행사로 국가의 새로운 산업기술을 경쟁하는 장이기도하다. 1851년 런던에서 수정공을 세워 개최한 후 세계 각국에서 개최되고 있다. 1889년의 파리 만국박람회는 프랑스 대혁명 100주년을 기념하여 에펠탑을 남기며 역사의 큰 획을 그었다.

11) 서혜영, 「20세기의 피아노 음악」(서울: 도서출판지음, 2004), 5.

12) 드뷔시가 1892년부터 1902년까지 10년의 세월을 걸쳐 완성한 오페라. 과거의 오페라에 대해 위대한 개혁을 달성했다고 평가 받는다. 바그너의 오페라 개혁에 비해 조용한 개혁이지만 그 여운이 20세기 음악 전체에 영향을 미쳤다고 할 수 있다.

있었다. 이들 모두는 이국적인 소재에 매료되었다는 공통점을 갖고 있는데 그들의 줄기를 타고 공부했다는 사실은 이영자에게 더없이 큰 재산이자 축복이다.¹³⁾

이영자는 대한민국의 대표적인 작곡가 중의 한명으로서 흥난파, 안익태, 김성태, 나운영 등의 뒤를 이어 그 계보를 이어오고 있다. 또한 서양음악의 불모지나 다름없었던 한국에서, 서양현대음악의 여성작곡가 1세대로서 선구자적 역할을 하고 있는데 <한국여성작곡가회>¹⁴⁾를 창립하는 등 여성의 사회적 활동 영역을 확장에도 기여하였다(표1).

<표1> “대한민국 작곡예맥”¹⁵⁾

<대한민국 작곡예맥>

<제1세대>

흥난파	현제명	이호섭	안익태	김노현	이흥렬	윤극영	이건우	박태준	조두남
한상기	채동선	정순철	하대용	정윤주	김대현	김재훈	정인섭	강신명	구두회
금수현	김순남	김동진							



13) 이영자, 「불사조의 노래」, 224-225.

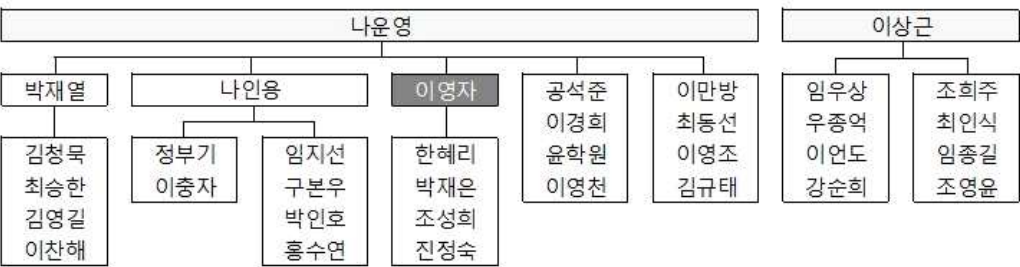
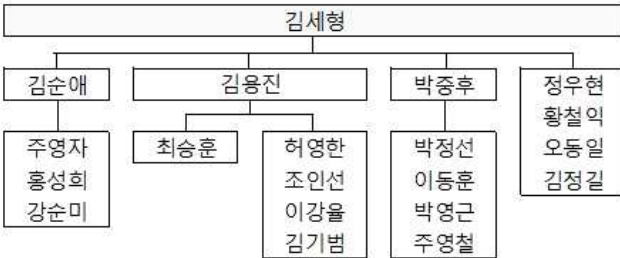
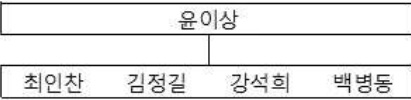
14) 국, 내외 적으로 활동하는 한국여성작곡가들의 작품발표는 물론 세계 여러 나라의 여성작곡가들과의 작품교류 및 서양음악을 근간으로 한 학술발표회를 개최하는 한편 우리 전통음악과의 접목을 통한 한국 전통문화 알리기에도 이바지 하고 있다.

2006년 사단법인 형태로 설립 변경되었다. [<http://womancomposer.or.kr/default/>] (2014. 10. 5. 접속)

15) 「한국일보」 1996년 1월 24일자에 게재된 계보도. 원로 작곡가와 평론가들의 의견을 종합해 작성된 것을 필자가 재구성함.

<제2-3세대>

성두영	이문근	김진균	변 훈	김형주	최인찬	이연국	조 념	윤용하	김연준
박은희	김희조	박찬석	김규환	정세문	한성석	정원상	윤이상		



<해외파>

김병곤	박영희	진은숙	심근수	한이선	김희경	이심영	남인화	김진희	나효신
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

III. 이영자의 작품 경향

이영자는 교향곡, 합창곡, 미사곡, 협주곡, 교성곡, 실내악곡, 예술가곡 등 다양한 장르의 음악을 작곡하였다. 한 분야로 편중되어 있지 않은 작품경향을 보이는데 이는 어떤 종류의 음악이든 소화해 낼 수 있는 작곡가로서의 능력을 가늠할 수 있는 부분이다.

그는 자신의 작품은 뚜렷하게 시기별로 분류되지는 않는다고 밝혔는데¹⁶⁾ 시기의 분류가 무의미할 정도로 초기 스타일이 일관되게 최근 작품에도 유지되고 있다는 의미로 해석할 수 있다. 이미 프랑스 유학을 떠나기 전부터 전통적인 형식을 사용하면서, 다양한 증, 감 화음을 비롯한 불협화음의 사용으로 의식적으로 조성을 탈피하고자 노력하였다. 초기작들에서 이미 발견되는 화성적인 요소들이 최근작에서도 발견됨을 알 수 있는데 이는 그의 음악어법이 이미 초기에 완성되었음을 말한다. 그렇지만 생활배경에 따라 당시의 경험들이 작품에 그대로 반영되는 경향을 보인다.

1958년부터는 프랑스에서 작곡가로서 학문을 연마하던 시기으로써 그의 음악철학의 한 기둥으로 자리한 메시앙을 비롯하여 세계 우수 작곡가들을 만나 교류하며 영감을 받은 흔적을 엿볼 수 있다. 이시기에는 다소 복잡하고 비르투오조적으로 작품을 쓴 것이 특징적이다. 특히 메시앙의 영향으로 리듬요소를 수학적으로 풀어내는 독자적인 작곡기법이 보여지는데 이러한 특별한 작곡기법들로 그만의 음악세계를 구축해간다.

2000년대 이후부터 한국의 정악에 심취했던 스승 톤 드 레우의 영향으로 한국적 색채가 그의 음악에 짙어 진다. 가야금, 거문고, 대금 등의 우리 전통악기 연주를 직접 배웠고 전통악기를 위한 곡을 작곡하였다. 서양음악과 우리

16) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 11. 5.

전통악기를 융합시킴으로써 전통적인 것이 가장 세계적이라는 것을 증명한다.

또한 <달무리>(박목월 시, 1953), <밤 호수>(모운숙 시, 1954) 이후로 작곡 활동이 중단되었던 예술가곡이 이 시기에 쏟아져 나온다는 것이 주목할 만한 점인데 그의 깊어진 음악세계와 아름다운 시어가 어우러져 그의 음악적 세계관이 무르익어간다고 해석할 수 있는 부분이다. 이해인, 조병화, 신달자 등의 다양한 시인의 시로부터 영감을 얻어 작곡을 하였지만 그 중에서도 특히 젊은 시절부터 교류를 가져온 천상병의 시와, 각별한 우정을 나눴은 김남조(1927-)¹⁷⁾의 시를 바탕으로 쓴 곡의 비중이 높다. <소프라노와 하프를 위한 “세 개의 사랑노래”>(김남조 시, 1991), <천상병 시에 의한 “네 편의 서정시곡”>(1996), 성남문화재단 위촉 ‘우리 가곡의 밤’에서 발표된 <소프라노와 관현악을 위한 “노래있기에”>(김남조 시, 2005), 운지회 위촉 ‘한국현대관현악 작품연주회’에서 발표된 <목숨>(김남조 시, 2007), <피아노와 테너를 위한 “세 편의 슬픈노래”>(김남조 시, 2014) 등이 그 예이다.

이영자 음악의 또 다른 큰 경향은 그의 작품에서 피아노가 차지하는 비중이 매우 크다는 것이다. 많은 수의 피아노 독주곡과 피아노를 포함한 실내악곡, 예술 가곡들이 이를 단적으로 증명한다. 비단 피아노 작품 수가 많다는 것으로만 이러한 경향을 알 수 있는 것은 아니다. 각각의 작품 안에서도 피아노라는 악기의 음색을 다양한 방법으로 활용하여 자신만의 음악어법을 완성시켰다. <피아노와 테너를 위한 “세 편의 슬픈 노래”> 는 김남조의 2013년에 발표한 3편의 시를 바탕으로 쓴 곡인데 제목에서도 알 수 있듯이 작곡가의 뜻이 인성보다 피아노에 더 비중을 두었음을 볼 수 있다. 슬픔의 묘사를 피아노에게 더 많이 그 역할을 두었다고 작곡가는 강조한다.¹⁸⁾ 자신의 대표작이라고

17) 시인. 1950년 연한신문에 <성수>, <잔상>을 발표해 등단하였다. 1953년 첫 시집 「목숨」을 발간하였다. 김남조는 사랑이라는 주제를 바탕으로 하였으며 그 내용이 종교적인 색채를 지닌다. 감정이나 사상의 표출이 소박하고 투명하다. 시어는 유연하고 겸손하며, 인생의 존재론적 탐구에 관심을 가졌다. 노천명, 모운숙 등의 뒤를 이어 1960년대 여류시인의 계보를 이루고 있다. 출처: 권영민, 「한국현대문학대사전」(서울: 서울대학교 출판부, 2004), 79-81. 이웅백, 김원경, 김선희, 「국어국문학자료사전상」(서울: 한국사전연구사, 2004), 497.

스스로 이야기 할 정도로 이곡에 쏟은 열정은 남다르다. 그러나 이 곡 뿐 아니라 그의 가곡에서의 피아노의 역할은 단순히 반주가 아니라 88개의 전체 음을 골고루 사용할 정도로 넓은 음역을 아우르며 적극적으로 시상(詩想)을 묘사하는 역할을 한다. 또한 성악 성부를 제외하고 피아노 성부만 연주해도 독주곡이 될 수 있을 정도로 피아노의 비중이 노래보다 훨씬 크다. 이처럼 피아노가 이영자에게 주는 의미는 남다른데 이러한 경향은 유년시절 강원도 시골에서 처음 접한 피아노라는 악기에 대한 향수이며 전쟁 당시 어려운 상황 속에서 접어야만 했던 피아니스트로서의 꿈에 대한 열망의 반영이기도 하다.

이영자는 이와같이 다양한 작곡가들을 만나 연구하며 차근차근 작곡가로서의 기반을 다져 나갔고 그만의 음악세계를 견고하게 구축하여 현재까지도 활발한 작품 활동을 이어오고 있다. 초기작에서 쏟아냈던 뜨거운 열정은 후기로 갈수록 간결하게 압축되어 많은 의미를 내포하는 작품들로 더욱 발전하는데 이는 그의 말에서도 알 수 있다.

현재에도 나는 늦은 밤까지 연필을 깎아가며 나의 영혼을 쏟아서 창작을 하고 있고 또한 그것이 감사하다. 젊은 나이에 그 시절의 정열로 작품 안에 많은 음을 사용하였고 복잡하게 썼다. 그러나 현재 쓰는 곡들에는 많은 음들이 숙청되어 불필요한 음들은 기보하지 않는다. 이런 작품의 성향을 싱겁다고 느낄 수도 있지만 이러한 절제된 철학에 담긴 영혼의 깊이가 더할 것이라 생각한다.¹⁹⁾

18) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 11. 5.

19) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 9. 17.

IV. 이영자의 음악 어법

1. 음색

작곡가마다 추구하는 고유의 음색이 있는데 이영자의 음악에는 프랑스적인 음색이 특징적으로 나타난다. 프랑스적인 색채는 넓은 의미에서 인상주의적 양상을 뜻하는데 이는 독일의 표현음악과 같이 특정한 감정을 묘사하기 보다는 암시적인 분위기에 더 의미를 둔다. 특히 시각적인 성격이 지배적이며 순간의 인상을 음빛깔로 표현하여 소리의 울림을 섬세한 표현으로 구체화 한다.

이러한 프랑스적 음색은 프랑스적인 정신과 감각을 바탕으로 하는 드뷔시 음악의 영향이라고 할 수 있다. 작곡가는 파리에서 드뷔시 이후의 프랑스 음악을 공부했기 때문에 “나의 음악에는 당연히 프랑스적 색채가 녹아있다”²⁰⁾ 고 말한다. 그는 한 작품 안에서 화성적 변화, 선율적 변화, 리듬적 변화 등의 모든 요소를 모두 음색을 표현하는 매체로 사용한다. 따라서 이 음색적인 요소는 그의 음악에서 중요한 위치를 차지하며 결과적으로 이렇게 표현된 음색적인 효과는 이영자 자신만의 고유한 색깔로 해석된다.

그러나 음색이라는 단어가 갖고 있는 특성은 작곡가 개인의 주관적인 어법을 설명하기에 다소 광범위한 개념을 내포하고 있으므로 본 논문에서는 그의 화성어법, 선율어법, 리듬어법 등으로만 제한하여 언급하고자 한다.

(1) 화성어법

20세기를 거쳐 현대에 활동하고 있는 이영자의 음악은 무분별한 무조의 음악이 아닌 기능화성에의 의식적인 탈피를 기본으로 한다. 현대음악이기 때문에 당연하게 생각될 수 있는 불협화음을 작곡가는 특징화하여 사용한다. 이것은

20) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 9. 17.

그의 음악에 계속해서 등장하는 2도, 7도, 9도 등의 불협화음과 증, 감 화음을 보고 알 수 있다. 이 불협화음들을 여러 가지 전위 기법으로 불협화음의 협화적 색채를 그만의 독특한 기법으로 확립하였다. 특히 화성을 생략, 축소하고 불규칙적으로 부가음을 확대하여 화성의 새로움을 추구하고 있다. “작곡가마다 즐겨쓰는 화음이 있는데 나는 버릇처럼 증 화음과 감화음을 사용한다. 이는 특히 내가 좋아하는 화음이다”²¹⁾ 라고 그는 말하는데 이처럼 그의 작품에서 나타나는 증, 감 화음을 포함한 불협화음들은 작곡가의 지극히 개인적 취향에 따른 것이다. 이미 오래전부터 그는 이 불협화 음정에 매료되었는데 해방 후 새로 나온 교과서에 실린 나운영의 <아! 가을인가>와 김순애(1920-2007)²²⁾의 <물레>가 그의 음악인생에 큰 기동으로 지금까지 존재하고 있으며 특히 <물레>라는 곡에서 9도의 불협화음정으로 선율이 도약하는 것은 그에게 매력적이었고 깊은 인상을 주었다.²³⁾ 이 불협화 음정들은 그의 음악에서 긴장감을 주는 요소로 작용한다(악보1).

<악보1> <바이올린과 피아노를 위한 소나타>(1955) 제 3악장, 불협화음 사용, 마디 1-5

Marcato Allegro

The image shows a musical score for Violin and Piano. The Violin part is mostly rests. The Piano part features complex chords with dissonances, including augmented 4th, 5th, and 7th intervals, and tritones. Dynamics range from ff to mf.

21) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 9. 17.

22) 한국 최초의 여성작곡가. 한국적인 것을 표현하기에 가곡이 가장 적합하다는 철학 하에 다수의 가곡을 작곡하였다. 첫 창작곡으로는 자작시에 의한 <네잎클로버>로 알려져있다. 출처: 한국예술종합학교, 「한국 작곡가 사전」 (서울: (주)시공사, 1999), 110-111.

23) 이영자, 「불사조의 노래」, 219-220.

<악보1>은 1955년도 작품인 <바이올린과 피아노를 위한 소나타>(Sonata pour Violon et Piano) 제3악장의 첫 부분이다. 이 곡은 이영자의 초기작으로 프랑스로 유학을 떠나기 전 작품이다. □로 묶은 음정들은 증4도, 증5도, 증11도 장7도 등의 화음이다. 이미 초기부터 그는 작품에 증, 감 화음을 즐겨 사용하였다는 것을 발견할 수 있다. 증 화음을 좋아하는 그의 성향은 그가 유학생 활을 하던 시기에도 계속해서 작품에 나타난다. 이는 1990년 작품인 <하프와 피아노를 위한 “자화상”>(Auto-Portrait I pour Harpe et Piano)도 발견할 수 있다(악보2).

<악보2> <하프와 피아노를 위한 “자화상”>(1990), 불협화음 사용, 마디 5

또한 이영자는 불협화음을 사용할 때 2도, 3도, 4도로 생성되는 간단한 형태의 화음 뿐 아니라 2개 이상의 음정유형이 결합한 혼합음정화음(mixed interval chords)²⁴⁾ 형태를 사용한다(악보3). 그의 2003년도 작품인 김남조 시에 의한 예술가곡 <봄에게>의 도입부에서는 이 화음형태를 볼 수 있는데 이는 작곡가가 즐겨 사용하는 화성 진행이기도 하다.

24) Stefan Kostka, 「20세기 음악의 소재와 기법」 박재은 역 (서울: 예당출판사, 2004), 64.

<악보3> <봄에게>(2004), 증·감 음정을 포함한 다양한 불협화음 사용, 마디 1-7

♩ = ca. 76 정감깊고 좀 애절하게

○ = 작곡가의 독자적인 혼합음정화음
 ⇨ = 장3화음으로의 해결진행

<악보3> 의 ○는 혼합음정화음을 사용한 부분이다. 화음②의 밑음부터 C와 F[#]의 음정관계는 증4도, F[#]과 B[♭]은 완전4도, B[♭]과 E[♭]은 감4도, E[♭]과 A[♭]은 완전4도이다. 이 화음은 3도씩 쌓아올린 조성음악의 3화음이 아니라 화음을 4도씩 쌓아올린 4화음, 즉 4도 화음(a quartal chord)²⁵⁾에 기초한 화음으로 화음②와 화음④가 이와 같이 풀이된다. 화음①은 밑음 부터 차례대로 E[♭]과 A[♭]의 음정 관계는 증4도, A[♭]과 D음은 완전4도, D와 F[#]의 음정관계는 장3

25) Ibid., 56.

도, F[#]과 C^b의 음정관계는 겹감5도이다. 화음①, 화음③, 화음⑤가 이러한 구성을 가진 같은 화음이다. 이때, 장3도와 감4도, 겹감5도는 완전4도는 기보가 다를 뿐 청각적으로 같은 소리를 내는 화음이다. 결과적으로 화음①부터 화음⑤까지는 기보 상으로는 다르지만 모두 같은 소리를 내는 화음임을 알 수 있다. 이 4개의 화음이 결합한 형태의 이 혼합음정화음은 묘한 긴장감을 주었다가 모두 장3도로의 동일한 해결과정을 거친다.

<악보1>은 1955년 작품, <악보2>는 1990년 작품, <악보3>은 2004년도 작품인데 이를 통해 초기작부터 현재에 이르기까지 증4도, 감5도, 장7도, 단9도 등의 불협적인 화성요소를 그가 일관되게 작품에 사용함으로써 그만의 음악적 미학을 추구하고 있다.

(2) 선율어법

이영자의 모든 음악어법은 유기적으로 상호관계를 이루고 있는데 그런 의미에서 선율적인 요소는 화성어법의 연장선이라고도 할 수 있다. 그의 음악에서 나타나는 선율은 서정적이며 작곡가의 감성이 고스란히 녹아들어 있는데 이는 6.25 전쟁을 경험하며 쌓인 그의 음악적 철학에 기인한 것이라고 볼 수 있다.

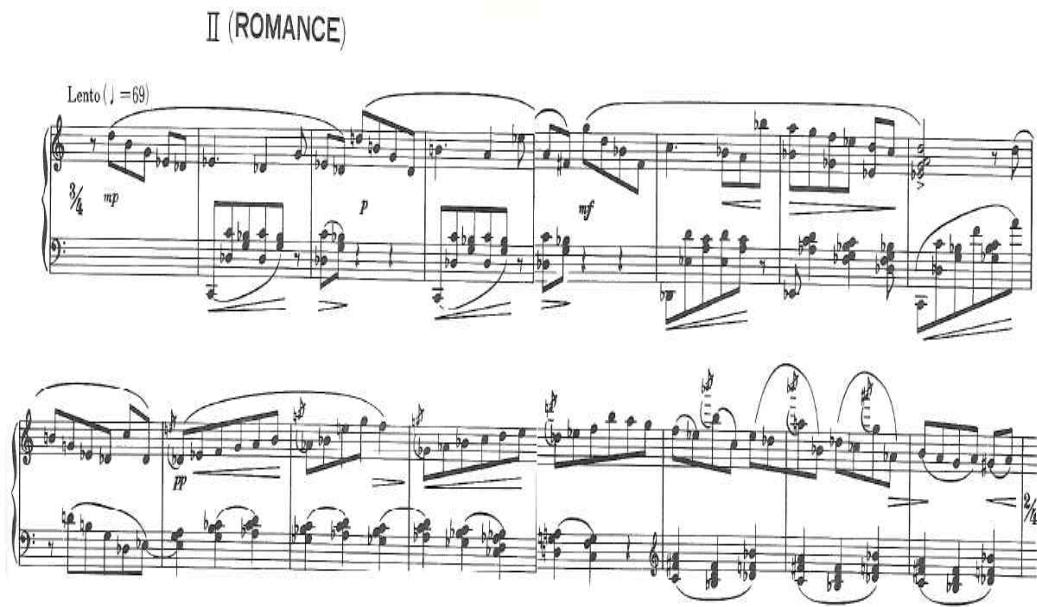
삶과 죽음의 경계를 오가던 그때 나는, 만약 다시 삶이 주어진다면 이런 처절한 인생의 쓰라린 고통을 음악으로 써내야겠다고 결심했다. 그 아픔으로 탄생한 음악들이 고통 받는 인류와 사람들에게 위로가 되었으면 하는 강한 염원이었다. 그 때의 처절했던 경험이 나의 음악의 뿌리이다. 그 때의 결심으로 지금까지 작곡해오고 있다.²⁶⁾

아름다움을 추구하는 작곡가의 이러한 경향은 그의 초기작에서부터 현재까지 이어지고 있다. 먼저 비교적 초기작으로 분류할 수 있는 그의 1972년도 작품

26) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 9. 17.

<피아노 소나티네>(Sonatine pour le Piano)는 3악장 구성으로 되어 있는 곡이다. 스스로 Romance라는 부제를 붙였을 만큼 서정적인 감정을 요하며 낭만적(neo-romanticism)²⁷⁾인 선율진행이라고 작곡가는 설명하고 있다(악보4).²⁸⁾

<악보4> <피아노 소나티네>(1972) 제 2악장, 서정적 선율진행을 볼 수 있는 그의 초기작, 마디 1-16



그의 2000년 작품<달맞이 꽃>은 김남조 시에 곡을 붙인 예술가곡이다. 이 작품에서도 낭만적인 성향을 알 수 있는데 특히 피아노가 분위기 묘사를 담당

27) 19세기 말부터 20세기 초에 융성하였던 문학사조에서부터 시작하여 비더마이어 양식(biedermeier, 19세기 중엽의 실리주의적이며 간소한 양식)의 반동으로서 일어난 정신적 경향이다. 바그너의 「예술과 혁명」(Die Kunst und die Revolution, 1849)에서 정점에 이르렀다고 본다. 이 말은 한 시기를 가리킬 뿐 아니라, 후기 낭만과, 20세기 작품에서 낭만파적인 경향을 지닌 작품, 신고전과 이후의 경향 등에 대해서도 사용된다. 출처: 이응백, 김원경, 김선풍, 「국어국문학자료사전 상」, 1739-1740. 김정태, 「클래식음악용어사전」(서울: 삼호뮤직, 2002), 233.

28) 이영자, 「불사조의 노래」, 232.

하고 있는 그의 가곡의 특징이 잘 드러난다. 서정시 가곡(*mélodies sur poèmes lyriques*)이라고 이름 하였을 만큼 서정적 시와 조화를 이루는 선율성 향을 지닌 작품이라고 할 수 있다(악보5).

<악보5> <달맞이 꽃>(2003), 서정적 선율진행 2000년대 작품, 마디 1-15

♩ = ca. 69 정감있게

김남조시
이영자 작곡(2003)

Piano

mp

f

sf

9

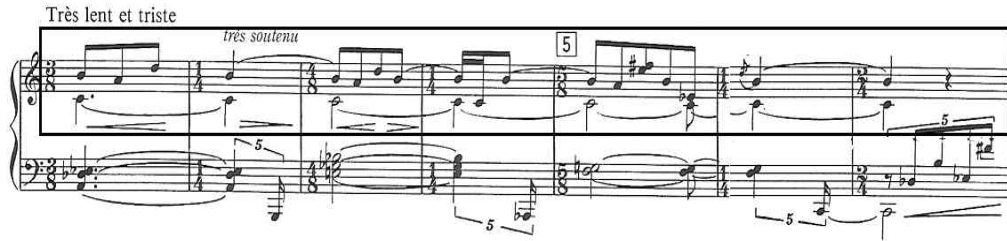
a tempo

밤 바-다 잔 - 물결 에 갈 - 매 기 흰 - 깃을 씻을

rit.

또한 이영자의 작품에 나타나는 선율은 호흡이 길다는 특징을 갖고 있다. 멜로디를 중단하지 않고 지속해 나가면서 반주부에서 때로는 화음으로 때로는 대위법적인 형태로 라인을 지속시킨다. 이 긴 호흡의 선율은 그의 서정성을 잘 보여주는 수단 중 하나이다(악보6).

<악보6> <피아노소나타 “열” 그리고 “정”>(1985) 제 2악장, 긴 호흡의 선율, 마디 1-10



<악보6>에서는 가장 위의 성부의 선율이 진행되는 동안 내성에서 C음을 지속하여 선율이 계속해서 긴 호흡을 가지고 갈 수 있도록 하고 있음을 볼 수 있다. 이처럼 작곡가의 선율어법은 서정성을 기반으로 하는데 어떠한 다양한 음악적 요소로 표면화 되는지 살펴보도록 하겠다.

1) 대위법(Counterpoint)

대위법은 그의 음악에 있어서 키워드라고 할 수 있을 만큼 중요한 요소이며 이러한 대위법적인 선율로 미학적 깊이를 더한다.

나의 음악은 대위법적이다. 만드는 소재, 기법, 방법을 초월한 음악의 가장 본질적인 요소, 즉 음 하나하나의 생명력은 균형 있는 대위로 구성, 발전시키며 수직적인 울림을 떠나 음악의 수평적 흐름에 예술적 영혼을 추구한다. 그러므로 내가 가장 강하게 고집하는 음대음의 균형은 나의 음악의 절대 필수적 반석으로 존재한다.²⁹⁾

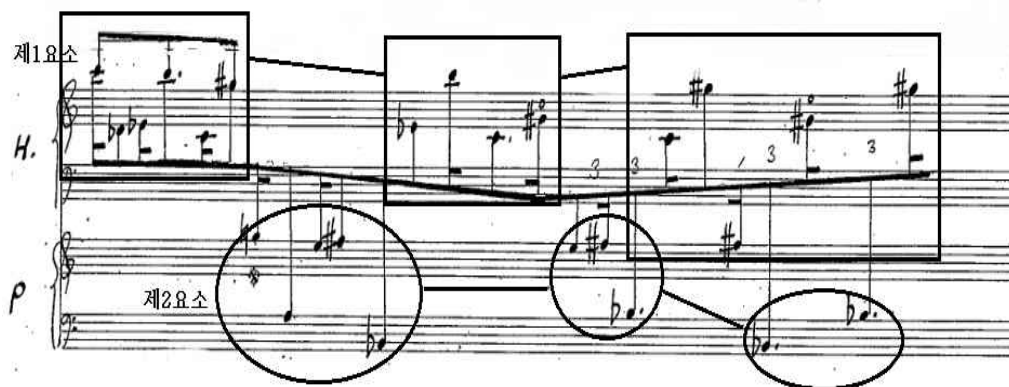
그는 다양한 대위기법을 작품에 구사하는데 작품을 통해 그가 사용한 대위기법을 펼치기(juxtaposition)기법과 포개기(superposition)기법, 역행대위(retrograde)기법, 교대로 가는 기법을 중심으로 살펴보겠다.

29) 이영자, 「불사조의 노래」, 227.

a. 펼치기(Juxtaposition)기법과 포개기(Superposition)기법

펼치기 기법은 각 파트에서 두 개의 선율요소가 각각 시간차를 두고 나오게 된다. 이렇게 수평적으로 가던 두 개의 선율이 수직적으로 병치되어 동시에 울리도록 하는 작곡기법이 포개기 기법이다. 이 기법은 이영자의 <하프와 피아노를 위한 “자화상”>에서 찾아볼 수 있다(악보7, 악보8).

<악보7> <하프와 피아노를 위한 “자화상”>, 펼치기 기법, 마디 4



<악보7>에서 하프파트의 □ 표시의 제 1요소와 피아노 파트의 ○표시의 제2요소가 시간차를 두고 연주되다가 제 1, 2요소의 두 개의 선율이 수직적으로 포개어져 같은 시간에 동시에 연주되고 있는 것을 <악보8>에서 확인 할 수 있다.

<악보8> <하프와 피아노를 위한 “자화상”>, 포개기 기법, 마디 4



b. 역행대위기법(Retrograde)

역행대위기법은 주선율을 모방하는 대위 기법중 하나로 16세기에 성행하였던 캐논기법에서 온 대위기법이다. 캐논기법은 시작하는 성부인 선행성부인 주제(subject)와 모방하는 성부의 응답(answer)으로 이루어진다. 이때 응답은 여러 가지 형태로 변이될 수 있는데 선행성부를 그대로 모방하는 방법도 있지만 주제 선율을 거꾸로 모방하거나(retrograde) 전위시키거나(inversion) 거꾸로 전위시키는 방법(retrograde inversion) 등이 있다. 르네상스 초기부터 캐논기법을 사용한 곡들이 작곡되었고 바로크시대의 바흐에 와서 그 형식이 완성되었다. 이후에 잘 사용되지 않다가 20세기 들어서 다시 옛 기법을 가져와 작곡을 하는 경향이 나타났다. 이영자는 주제선율을 모방하는 기법 중에 역행대위기법을 즐겨 사용한다(악보9).

<악보9> <꽃>(김남조 시, 1991), 역행대위기법, 마디 2

<악보9>에서 □-1의 선율을 살펴보면 성악파트의 B-D-E-B-D-B-A-C-A 라는 주제선율을 반주파트에서 A-C-A-B-D-B-E-D-B의 형태로 역행대위기법을 사용했음을 명백하게 확인 할 수 있다. □-2 도 □-1 과 같은 방법으로 성악선율이 G-C-D-G-C-G-A-E-D 로 배열된 주제 선율을 연주할 동안 반주파트는 D-E-A-G-C-G-D-C-G 로 역행하여 진행되는 것을 볼 수 있다.

이 대위기법은 그의 다른 작품에서도 볼 수 있는데 피아노를 포함한 작품은 아니지만 <플룻과 클라리넷을 위한 “반영”>(Réflexion pour Flute et Clarinette, 1987) 등에서도 역행대위기법을 사용하였음을 찾아 볼 수 있다.

c. 교대

주선율이 먼저 나오고 응답이 뒤따르는 전통적인 대위기법으로서 이 역시 그가 즐겨 사용하는 작곡기법이다(악보10).

<악보10> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡> 제 6변주, 교대로 가는 대위기법, 마디 5-6

<악보10>에서 볼 수 있듯이 제 1피아노에서 먼저 제시한 주제선율과 같은 리듬, 음정으로 제 2피아노에서 시간차를 두고 동일하게 응답하고 있다. 이 때 제 1피아노가 먼저 시작하기 때문에 제 2피아노가 주제선율을 응답할 동안 자연스럽게 제 1피아노 끝부분에는 비는 시간이 생기게 되는데 이 여유시간 동안에는 제 2피아노와 조화를 이루도록 주제선율을 변형하여 종지를 준비한다. 그리하여 마침내는 두 대의 피아노가 동시에 종지하고 숨을 고르게 되는데 여기서 대위법을 계획적으로 사용하는 그의 작곡기법을 볼 수 있다.

2) 12음 기법(Dodecaphony)

12음 기법은 쇤베르크가 창시한 작곡기법으로 조성음악에 존재했던 으뜸음을 부정하고 한 옥타브 안에 존재하는 열두 개의 음에 동등한 자격을 부여하여 이를 수학적 규칙에 따라 배열하여 진행시키는 음악이다.

작곡가는 한 옥타브 안에 존재하는 열두 개의 음을 일련의 순서로 배열하여 하나의 음렬을 만들고 이 일련의 음계(original)를 캐논의 변이 기법을 차용한 역행(retrograde), 전위(inversion), 역행전위(retrograde inversion)등의 방법으로 음계를 변형 하여 총 48개의 다른 음렬을 만들어 낼 수 있게 된다. 쇤베르크의 이 음렬음악은 이러한 몇 가지 규칙을 잘 지키면 어떤 음을 어디에 써 넣을지에 대한 고민이 줄 게 되어 작곡가의 귀에도 익숙하지 않은 무조성 음악을 작곡하는데 도움이 된다.³⁰⁾ 또한 이러한 규칙이 지켜진다면 12개의 음이 동등한 비중으로 쓰인 음렬음악에는 특정한 음이 강조되지 않아 완전한 무조성을 이룰 수 있다.

이 12음 기법을 사용한 쇤베르크, 베베른(Anton Webern, 1883-1945), 베르크(Alban Berg, 1885-1935)의 작품들과 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 말년 작품들을 비교해보면 그 스타일이 천차만별임을 볼 수 있는데 이로

30) 이석원, 「20세기 작곡가 연구: 제 6장 쇤베르크」 이석원, 오희숙 편 (서울: 음악세계), 284.

인해 음렬기법을 사용하는 작곡가의 역량에 따라 그 결과물이 달라짐을 알 수 있다.

이영자 역시 쇤베르크의 12음 기법을 차용하지만 이러한 쇤베르크적인 의미의 음렬로 곡을 구성하지는 않는다. 그는 12음을 자유롭게 구사하면서 이를 통해 음악에 역학적 밀도를 높이고 있다(악보11).³¹⁾

<악보11> <피아노, 바이올린, 첼로를 위한 “영혼의 순례”>, 12음 기법 사용, 마디1-7

The image displays a musical score for the first seven measures of 'Spiritual Pilgrimage' for Piano, Violin, and Cello. The Piano part is the focus, with three specific rhythmic patterns highlighted by black boxes and labeled: '기본음형' (Basic form) in measures 1-2, '리듬변형1' (Rhythm variation 1) in measures 3-4, and '리듬변형2' (Rhythm variation 2) in measures 5-7. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *mp*, and *sf*. The Violin and Cello parts are also visible, with the Cello part starting in measure 5.

위의 <악보11>에서 볼 수 있는 일반적인 특징은 음가의 축소, 쉼표의 첨가 등으로 리듬형태에는 변화가 가해지고 있지만 처음에 주어진 C-B^b-G^b-A^b-E-C[#]-G^b-A^b-E^b-B^b-F-D의 순서를 가진 음계는 계속해서 등장하고 있다는 것이다. 또한 작곡가는 여기에 역학적 밀도를 사전에 충분히 계획하였

31) 이영자, 「불사조의 노래」, 226.

는데 ‘기본음형’ 과 ‘리듬변형1, 2’ 에 그 의도가 담겨있다(표2).

<표2> <피아노, 바이올린, 첼로를 위한 “영혼의 순례”>, 작곡가가 의도한 역학적 밀도의 의미

음렬번호	1	2	3	4	5 - 6 - 7 - 8 - 9 -10-11-12
음렬	C	B ^b	G ^b	A ^b	E -C [#] -G [♯] -A [♯] -E ^b -B [♯] -F-D
기본음형	♪	♪
리듬변형 1	♪	♪	♪
리듬변형 2	♪	♪	♪	♪	...

<표2>는 <악보11>에서 3번에 걸쳐 변화하는 리듬을 정리한 것이다. 작곡가는 2분음표가 놓이기 전의 변화하는 4분 음표 개수에 주목하였다. ‘기본음형’은 2분 음표 전에 놓인 4분음표가 1개, ‘리듬변형1’에서는 4분음표가 2개, ‘리듬변형2’에서는 4분음표가 세 개로 각각 늘어나는데 이는 2분 음표를 중심으로 기본 음렬을 구성하는 요소들이 이러한 규칙을 통해 의존적 관계를 이루어 구조적인 밀도가 높아졌음을 알 수 있다. 작곡가 자신이 작품에서 추구하는 역학적 밀도는 이것을 의미하는 것이다.

한편, 작곡가는 수학적인 12음 기법을 미학적으로 풀어내기도 하였는데 이는 <하프와 피아노를 위한 “자화상”>에서 찾아볼 수 있다(악보12). 이 곡은 이영자 자신의 모습을 그린 곡으로 <악보12>에서 볼 수 있는 이 부분은 끝없는 절망의 나락으로 떨어지는 작곡가 자신의 상념을 담고 있는 듯하다. 실제로 작곡가는 이 부분을 가리켜 “굴곡 많았던 나의 인생의 모습을 나타냈다.”³²⁾라고 하였다.

32) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 11. 5.

<악보12> <하프와 피아노를 위한 “자화상”>, 12음 기법, 마디 5

<악보12>의 □-1 안의 음렬을 분석해보면 하프파트는 B-G[#]-C-D^b-E^b-F 이고 피아노파트는 A-F[#]-B^b-G-D[♯]-E[♯]으로 이 12음 중 한음도 겹치는 음이 없이 동시에 수직적으로 울리게 설계하였음을 알 수 있다(표3).

<표3> <하프와 피아노를 위한 “자화상”> □-1 음렬 분석

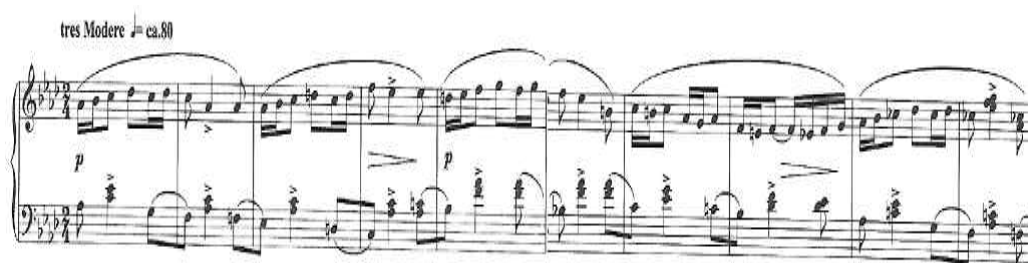
	1	2	3	4	5	6
Harpe	B	G [#]	C	D ^b	E ^b	F
Piano	A	F [#]	B ^b	G	D [♯]	E [♯]

같은 방법으로 □-1부터 □-7까지 12음 기법을 사용하여 작곡하였는데 여기에 ‘폭포수 같이’ (*cascade*) 연주하라고 지시함과 동시에 음렬을 하행하도록 구성하여 시각적으로나 청각적으로 폭포가 쏟아지는 듯하게 묘사하였다. 이로써 그는 수학적 개념인 12음 기법을 미학적 개념으로도 풀어낼 수 있음을 보여주었다.

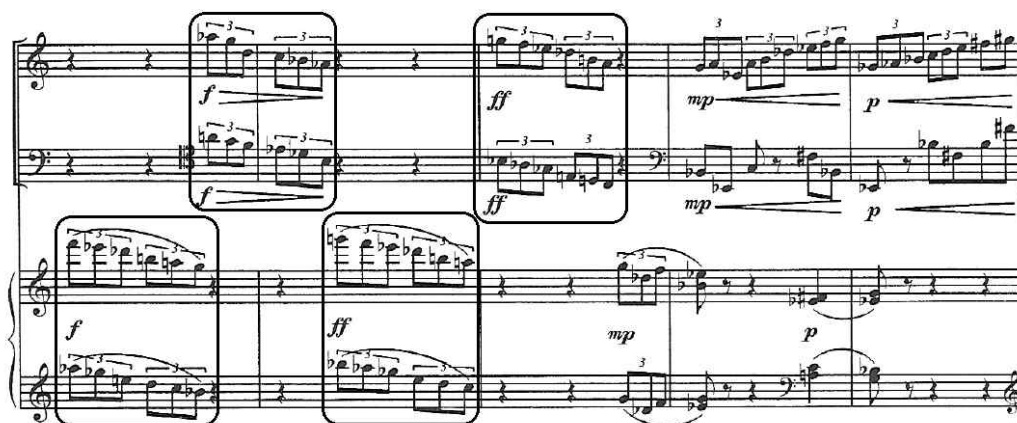
3) 선법

선법은 오묘한 동양적인 색채를 위해 작곡가들이 사용하는 요소이다. 5음음계(pentatonic), 온음음계(whole-tone scale)의 사용은 이영자 음악에서 나타나는 또 다른 특징이다. 서양음악의 조성적인 체계를 기반으로 하지만 이끔음이 없는 5음음계와 온음음계를 사용함으로써 명확한 조성감을 피할 수 있다. 이러한 선율기법은 동양적인 신비로움과 몽롱한 인상주의적 음색을 느끼게 한다. 드뷔시 등도 즐겨 사용한 이 선법은 이미 이영자의 초기작품(악보13)에서도 찾아 볼 수 있으며 네덜란드 작곡가 톤 드 레우 를 만난 이후 1990년대 작품 이후부터는 이러한 경향이 더욱 두드러지게 나타난다(악보14).

<악보13> <낭만적 조곡(1967) III. 물레방아(Le Moulin)>, 5음 음계, 마디 1-10



<악보14> <피아노, 바이올린, 첼로를 위한 “영혼의 순례”>(2003), 온음음계, 마디 66-70



이 외에도 그의 피아노 작품 중 <낭만적 조곡>(Suite Romantique pour Piano, 1967)의 V. 조용한 아침의 나라(Le Pays du Matin Calme) 등에서도 온음음계적 진행을 찾아 볼 수 있다.

4) 옥타브

다른 작곡가들의 작품에서도 옥타브진행은 흔히 볼 수 있는 진행이지만 이영자 음악의 옥타브는 주로 피아노 음악에서 주선율의 선을 굵게 하기 위한 방법으로 사용되는데 이는 이미 그의 초기작에서 나타남을 발견할 수 있다(악보15).

<악보15> <피아노 소나티네> 제 1악장, 주선율 유니즌 음형, 마디 1-13

<악보15>에서 보는 작품은 1972년도 작품 <피아노 소나티네>에서 이를 발견할 수 있는데 제 1악장 도입부에서 주제선율을 강조하기 위해 반복적이고 주기적으로 옥타브를 사용하고 있음을 확인할 수 있다. 이는 그의 최근작인 <바이올린, 첼로, 피아노를 위한 “영혼의 순례”> (“Le Pèlerinage de l’Âme” pour Violon, Violoncelle et Piano)(2003)에서도 발견되는데 초기부터 변함없는 그의 스타일을 알 수 있다(악보16).

<악보16> <바이올린, 첼로, 피아노를 위한 “영혼의 순례”>, 옥타브의 사용, 마디 1-3

피아노에서 하나의 성부씩 점차적으로 쌓이면서 선이 끊어짐과 동시에 음량이 증가한다.

(3)리듬어법

이영자는 메시앙의 영향으로 화성적 요소뿐만 아니라 리듬에도 각별한 관심을 가졌다. 수평적으로나 수직적으로 둘로 나뉘지 않는 비대칭적인 리듬을 작품 전반에 걸쳐 사용하였다. 스트라빈스키가 처음 도입한 개념인 리듬적 등장인물기법을 독자적으로 해석 발전시켜 사용하는 한편, 독자적으로 리듬 기법을 개발하여 사용하기도 하였는데 숫자리듬 대위기법이 그 예이다. 또한 음표에 기둥을 제거한 후 음가에 자율성을 부여하는 리듬기법도 구사하였다. 이러한 리듬 요소들을 중심으로 이영자의 리듬어법에 대해 자세히 살펴보자.

1) 비대칭 리듬과 박자(Asymmetrical Rhythms and Meters)

이영자는 그의 작품에서 둘로 나뉘지 않는 리듬과 박자를 애용한다. 그는 “분할불가분”의 이 리듬들이 자신의 음악의 바닥에서 미학적 밀도를 더해준다³³⁾”고 하였는데 이것은 리듬과 박자가 대칭적이지 않음을 의미한다. 이 비

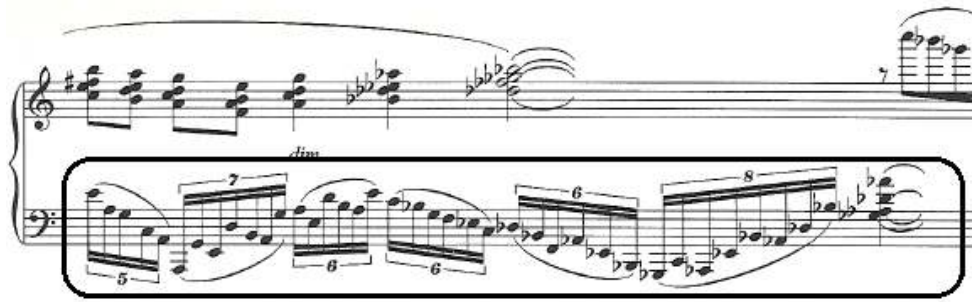
33) 이영자, 「불사조의 노래」, 247.

대칭적인 리듬과 박자를 수평적으로 혹은 수직적으로 배열하여 끊임없이 변화시키며 듣는 사람으로 하여금 예측을 불가능하게 한다. 이러한 리듬 패턴의 사용은 아프리카와 동남아시아의 음악에서부터 받은 영향으로 그가 여기에 한국적인 정서를 녹여낸 것이다.

a. 비대칭 리듬(Asymmetrical Rhythms)

이영자는 1, 3, 5, 7, 9, 11 등의 둘로 나뉘지 않는 소수를 선호한다. 이 리듬을 음악에서 확대 혹은 축소하여 수평적으로 연속 배열함으로써 유동적이면서 항상 변동 하는 듯한 느낌을 주어 박절감을 흐린다(악보17).

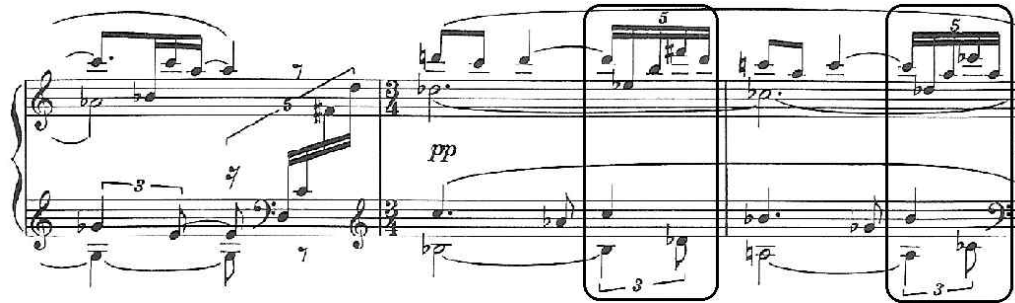
<악보17> <피아노를 위한 8개의 변주곡 “엄마야, 누나야 강변 살자”> 제 7변주, 비대칭리듬의 수평적 연속사용, 마디 1 중간부분³⁴⁾



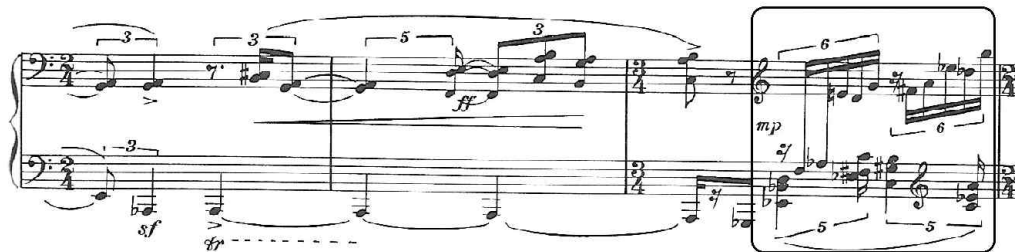
또한 이 비대칭적인 리듬을 피아노곡에서는 수직적으로 양손에 2:3 3:4, 3:5, 4:5, 5:6, 5:7 등으로 배치한 복합리듬도 자주 사용한다. 이 리듬은 20세기에만 사용된 작곡기법도 아니고 이영자만의 특징이라고 볼 수는 없지만 확실히 그가 작품에 즐겨 사용하는 것은 확실하다(악보18, 악보19).

34) <피아노를 위한 8개의 변주곡 “엄마야, 누나야 강변 살자”>의 제 7변주는 전체가 1마디로 이루어져 있다.

<악보18> <피아노소나타 “열” 그리고 “정”> 제 1악장, 비대칭 복합리듬, 마디 48-50



<악보19> <피아노소나타 “열” 그리고 “정”> 제 1악장, 비대칭 복합리듬, 마디 25-27



b. 비대칭 박자(Asymmetrical Meters)

본 논문에서 언급하는 비대칭 박자란 2박자, 3박자, 4박자 계통의 $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{4}$ 와 같은 전통적인 박자표가 아닌 한 마디 안에 5박 이나 7박이 들어가는 $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{8}$ 과 같은 박자표를 말한다. 이러한 비대칭 박자는 액센트의 위치가 일반적으로 기대하는 위치에 놓이지 않아 듣는 이로 하여금 박자를 한 번에 인지 할 수 없게 만드는 효과가 있다. 이 박자표들은 바르토크나 스트라빈스키와 같은 20세기 작곡가들의 작품에서 종종 볼 수 있다.

그들처럼 이영자도 작품에서 $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$ 과 같은 전통적인 박자표보다는 $\frac{1}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{9}{16}$ 등의 비대칭적인 박자표를 더 자주 사용하며 5와 7처럼 둘로

나뉘지 않는 숫자를 사용하는 박자표 윗부분에 사용하는 것을 즐긴다(악보20).

<악보20> <피아노소나타 “열” 그리고 “정”> 제 3악장, 비대칭박자, 마디 49-56



이 뿐만 아니라 $\frac{10}{8}$, $\frac{16}{8}$, $\frac{10}{16}$ 등의 박자표와 같이 둘로 나눌 수 있는 숫자를 박자표 위에 사용하더라도 둘로 나뉘지 않도록 하여 작곡한다(악보21).

<악보21> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡> 제 4변주, 비대칭박자, 마디 1-6



<악보21>에서 확인할 수 있듯이 8을 사용할 때 통상적인 4+4가 아니라 3+3+2 등으로 분할하는 방법을 사용하는 것이다.

c. 복합박자(Polymer)³⁵⁾

이영자는 앞서 논한 비대칭 리듬과 박자 등의 다양한 방법으로 박자감에 변화를 주었는데 이와 같은 맥락에서 논할 수 있는 또 다른 예가 바로 복합박자이다. <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡>(Variations pour deux Pianos sur un thème de Hong Nan Pa, 2003)의 제 3변주에서 복합박자가 사용됨을 볼 수 있는데, 전혀 다른 두 개의 노래가 대등하게 진행하면서 각각의 노래에 강약이 다른 두 개의 박자표를 동시에 사용하였다. 이로 인해 강박은 동시에 올리지만 약박이 올릴 때는 리듬적인 액센트가 미묘하게 달라진다. 작곡가는 서로 다른 박자표의 결합으로 청각적인 인지를 모호하게 하는 효과를 추구하였다(악보22).

<악보22> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡> 제 3변주, 복합박자, 마디 1-4

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. The score is in 3/4 time and consists of four measures. Piano I (top) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melody with accents (강) and dynamic markings (mf). Piano II (bottom) has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It features a bass line with triplets and dynamic markings (mf). The score is annotated with '강' (strong) and '약' (weak) above the notes, indicating the placement of accents. The first measure of Piano I has a vertical line on the left side, possibly indicating a specific rhythmic or structural element.

35) 본 논문에서의 복합박자란 강세가 다른 두 개 이상의 박자표를 동시에 사용하는 것을 말한다.

d. 변박

이영자는 작품에서 빈번하게 변박을 사용한다. 이는 곡의 흐름에 유동성을 부여하기도 하지만 전체적으로 기준음표의 박자감을 모호하게 하여 듣는 이로 하여금 호기심을 자극시킨다(악보23).

<악보23> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡> 제 7변주, 잣은 변박, 마디 1-7



<악보23>에서는 한마디내지 두 마디마다 계속해서 박자에 변화를 가했음을 볼 수 있다. 또한 전체적으로 비교적 짧은 음가를 가진 16분 음표를 기준음표로, 리듬을 다양하게 세분하여 불규칙하게 배열하였다. 결과적으로 곡이 진행됨에 따라 강약의 위치가 계속해서 바뀌어 16분 음표의 박자감이 흐려지는 효과가 나타난다.

2) 리듬적 등장인물기법(*Les Personnages Rhythmiques*)

이영자의 ‘리듬적 등장인물’ 개념은 스트라빈스키와 메시앙으로부터 영향을 받은 것이다. 스트라빈스키의 <봄의 제전> (*Le Sacre du Printemps*, 1913)³⁶⁾

36) 1913년에 발표된 발레곡. 스트라빈스키의 원시적인 음악과 니진스키의 안무의 내용이 당시로서 지나치게 과격적이고 선동적이어서 초연당시 공연장에서 폭동이 일어났다. 스트라빈스키의 대표작인 동시에 20세기 음악 중 중요한 작품 중 하나로 꼽힌다.

중 ‘신성한 춤(*Danse sacrale, L'Élué*)’의 악장에 처음 시도된 이 리듬기법은 첨가된 음길이의 개념을 확장한 것으로 일련의 리듬형을 그대로 두거나 더하고 빼거나 하여 음형을 계속 변형시키는 작곡기법이다.

즉 리듬이 변하는 것과 변하지 않는 것을 말하는데 이것은 작곡가에 의해 계획적으로 통제되는 것이다. 세 종류의 리듬군이 첫 번째 군은 증가하고 두 번째 군은 감소하며 세 번째의 것은 바뀌지 않은 경우를 말하는데 이 때 리듬은 규칙적으로 또는 불규칙적인 방법으로 확장되고 동시에 축소되어서 존재하지만 인식은 가능하다.

메시앙은 자신의 개인 세미나에서 스트라빈스키의 <봄의 제전>을 매우 중요하게 취급하며 이곳에서 사용된 리듬들을 개인화된 리듬(*personnages rythmiques*)³⁷⁾이라고 불렀다고 한다.³⁸⁾ 메시앙은 리듬을 박자가 아니라 음가(duration)의 문제로서 다룬다. 마디 속에 유기적으로 조직된 박들의 연속이라는 측면에서 리듬에 주목하였는데 최소음가의 순차적 확대에 의한 음가 집합으로서 음가들의 음계를 점진적 확대(*progressive augmentation, valeurs progressivement ralenties*)나 점진적 축소(*progressive diminution, valeurs progressivement accélérées*)가 일어나게 된다. 이를 독립적으로 활용할 경우 이는 리듬적 특성을 지니기 보다는 ‘점점 빠르게’나 ‘점점 느리게’의 템포의 변화로 인식하게 되는데 여기에 리듬적 의미를 부여하기 위해 박절적 오스티나토를 부가하거나 점진적 확대와 점진적 축소를 동시에 결합시키는 경우가 많다.³⁹⁾ 이 과정에서 형성되는 리듬을 리듬적 등장인물로 정의하는데 아래의 인용문을 통해 메시앙이 직접 설명한 리듬적 등장인물의 개념을 살펴보자.

37) 왕치선에 의한 번역으로 *les personnages rythmiques* 라는 용어가 필자와 다르게 표현이 되었으나 리듬적 등장인물기법과 같은 의미의 용어이다.

38) 왕치선, 「20세기 작곡가 연구III: 제 7장 올리비에 메시앙」 이석원, 오희숙 편 (서울: 음악세계, 2003), 254.

39) 전상직, 「메시앙 작곡기법: 아기예수를 향한 20개의 명상을 중심으로」 (서울: 음악춘추사, 2008), 21.

세 명의 배우가 있는 무대를 상상해보자. 한 배우가 다른 한 배우를 야만적으로 폭행하는 연기를 하면 폭행당하는 배우는 그 연기에 중속된 어떤 반응(연기)을 보이기 마련이다. 그리고 세 번째 배우는 그 다툼을 지켜 볼 뿐 아무런 연기도 하지 않는다. 이러한 관계를 리듬의 영역으로 옮겨 보면 우리는 세 가지의 리듬그룹, 즉 음가의 점진적 확대(공격하는 배우), 음가의 점진적 축소(공격당하는 배우), 그리고 변하지 않는 음가(지켜보는 배우)에 의한 리듬그룹을 얻을 수 있는 것이다.⁴⁰⁾

이영자는 자신의 저서 「불사조의 노래」 중 제 6장 ‘나의 음악을 말하다’에 자신의 리듬적 등장인물 기법에 대하여 기술하였다.⁴¹⁾ 그는 기본적으로 작품에서 박자기호가 없을 때 이 작법을 사용한다. 그의 리듬적 등장인물은 스트라빈스키와 메시앙의 그것과 마찬가지로 3개의 음군(선율군) A, B, C를 등장시킨다. 그 중 A는 확대되는 리듬으로 행동적으로 등장하고 B는 감소하는 리듬으로 수동적으로 행동하며 C는 변화하지 않는 리듬으로 움직이지 않는 행동으로 나타난다. 그는 <피아노를 위한 “회상”>(*Réminiscence pour Piano*, 1986)과 <하프와 피아노를 위한 “자화상”>에서 이 기법을 사용하였다고 설명하였다.⁴²⁾

<피아노를 위한 “회상”>에서는 정해진 리듬이 다시 돌아올 때 계이름과 리듬이 모두 일치되는 음군이 반복되는 모습을 보인다. 마치 론도형식과 비슷해 보일 정도로 각 리듬적 등장인물들은 비교적 확연하고 분명하게 드러난다. 그러나 <하프와 피아노를 위한 “자화상”>에서 나타나는 리듬인물은 오직 리듬적 요소만이 더 강조되어 일련의 리듬형이 다시 반복될 때 계이름은 자유롭게 변화하기도 하는 양상을 보인다. 이는 그가 이전보다 더 창의적으로 리듬적

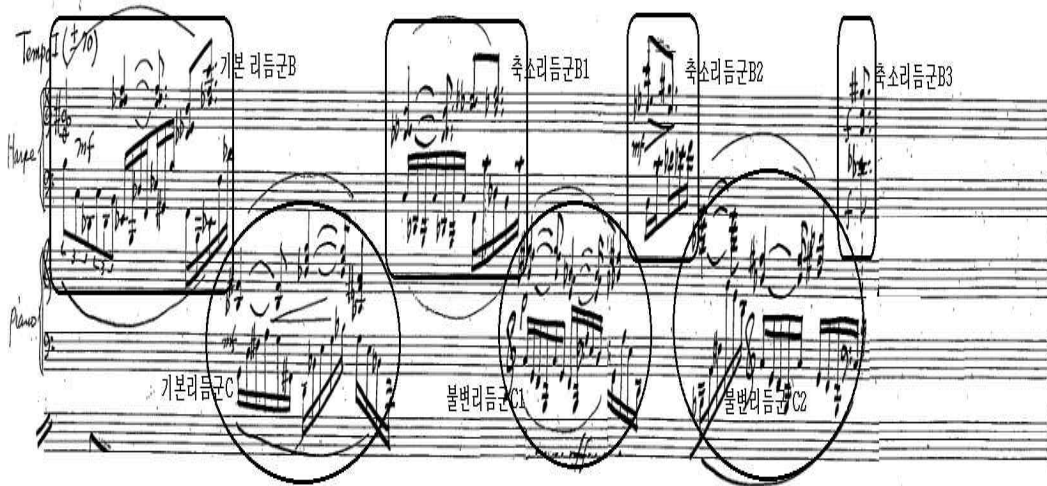
40) C. Samuel, Entretiens avec O. Messiaen, Pierre Belfond, 1967, 72. 전상직, 「메시앙 작곡기법: 아기에 수를 향한 20개의 명상을 중심으로」 21에서 재인용.

41) 이영자, 「불사조의 노래」, 247-249.

42) Ibid., 247.

등장인물 작법을 풀어낸 것으로 해석할 수 있다. 이 곡의 마지막부분에서 리듬적 등장인물기법을 발견할 수 있다(악보24).

<악보24> <하프와 피아노를 위한 “자화상”>, 리듬적 등장인물, 마디 14



확대되는 리듬형은 보이지 않지만 축소되는 음군 B와 변화하지 않는 음군 C가 하프 파트와 피아노 파트에 각각 등장한다. 앞서 설명한 바와 같이 <하프와 피아노를 위한 “자화상”>에 등장하는 그의 리듬적 등장인물은 계이름은 일치 하지 않는다. <표4>를 보면 축소하는 리듬군 B를 한눈에 확인 할 수 있다.

<표4> <하프와 피아노를 위한 “자화상”>, 점차 생략되는 리듬형

기본리듬군	♪	♪	♪	♪	♪
축소리듬군 B1	-	♪	♪	♪	♪
축소리듬군 B2	-	-	-	♪	♪
축소리듬군B3	-	-	-	-	♪

음군의 앞부분인 ♩, ♩ ♩ ♩, ♩ ♩ ♩ ♩ 의 리듬군이 차례로 생략되면서 이 리듬적 등장인물은 ♩ 만 남는 형태로 점차 축소된다.

변화하지 않는 리듬적 등장인물 C는 <악보24>에서 보여 지듯 ♪ ♫ ♪ ♫ ♪ 의 형태로 두 번 반복하여 등장한다. 축소되는 리듬적 등장인물 B와 변화하지 않는 리듬적 등장인물 C의 두 가지 인물이 교대로 등장하며 자연스럽게 축소의 과정이 일어난다.

3) 숫자리듬 대위기법

대위법적인 숫자리듬은 이영자의 독자적인 작곡기법이다. 그는 스스로 숫자리듬을 애용한다고 말했는데⁴³⁾ 실제로 이 기법은 그의 피아노 작품에서 자주 볼 수 있다. 이 기법은 리듬적 등장인물과 마찬가지로 박자기호가 없을 때 사용하며 최저 음가를 기준으로 하여 일정한 규칙으로 배열한 리듬군과 음군을 각각 홀수와 짝수로 배치하여 조합하는 수학적인 작곡기법이다(악보25).

<악보25> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡>변주6, 대위법적인 숫자리듬, 마디 3

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. The score consists of two systems of staves. The first system has two treble clef staves (I and II), and the second system has two staves (treble and bass clef). Annotations in Korean indicate 'top note 기준' (top note reference) with specific chord progressions and rhythmic patterns. For example, the first system's top notes are [A - B - C - F], [A - B - C - F], and [A - B - C - F]. The rhythmic patterns are [1 - 2 - 3], [1 - 2 - 3], [1 - 2 - 3], and [1 - 2 - 3]. The second system's top notes are [F - E - D - C], [F - E - D - C], and [F - E - D - C]. The rhythmic patterns are [1 - 2 - 3], [1 - 2 - 3], and [1 - 2 - 3]. The bass clef staff in the second system has top notes [G - F - Bb - Ab], [G - F - Bb - Ab], and [G]. The rhythmic patterns are [1 - 2 - 3], [1 - 2 - 3], and [1 - 2 - 3].

43) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 9. 17.

<악보25>에서 나타난 숫자리듬기법은 최저 음가를 16분 음표로 하여 1이라는 음가를 부여하고 이를 기준 했을 때, 8분 음표는 2의 음가가 되고 점8분 음표는 3의 음가를 갖는다. 즉, ♩ = 1, ♪ = 2, ♫ = 3 의 원리로 배열된 리듬군을 1-2-3, 1-2-3 형식으로 규칙적으로 반복시켜 배치한다. 여기에 A-B-C-F 순서의 4개의 음으로 이루어진 음군을 규칙적으로 반복 진행하되 동시에 두 가지 규칙을 적용시킨다. 비대칭적인 두 개의 규칙이 결합되면서 결과적으로 규칙적인 일련의 음군이 생성된다. 리듬과 음이 유기적인 관계를 가지게 되면서 이로 인해 역학적 밀도는 더해진다.

이 작법은 <하프와 피아노를 위한 “자화상”>과 예술가곡 <아가·4>(김남조시, 2002)등 에서도 찾아 볼 수 있으며 피아노 작품 외에도 <플룻과 클라리넷을 위한 “반영”>등에서도 대위법적인 숫자리듬 기법이 자주 사용되고 있음을 발견할 수 있다(악보26).

<악보26> <플룻과 클라리넷을 위한 “반영”>(1988), 대위법적인 숫자리듬, 마디 25-29

4)기둥이 없는 음표

이영자의 악보를 보면 머리는 있는데 기둥은 없는 음표들도 자주 등장한다. 20세기의 기보법이기도 한 이 기법은 박자에 구애 받지 않고 느낌에 따른 자율적인 연주를 의도한 것이기도 하다(악보27).

<악보27> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡> 제 4변주, 머리만 있는 음표, 마디 36-40

이 기보법은 <피아노를 위한 8 개의 변주곡 “엄마야, 누나야 강변 살자”>(*Variations pour Piano*, 1996), <두 대의 피아노를 위한 “환상적 변주곡”>(*Variations Fantaisie pour deux Pianos sur le thème du “Salut D’amour” d’ E. Elgar*, 2007) 등에서도 찾아 볼 수 있다.

지금까지 작곡가가 다양한 리듬적인 요소에 관심을 가지고 계획적으로 리듬을 중요하게 취급하였음을 살펴보았다. 둘로 나뉘지 않는 박자를 작품 전반에 적용하였고 리듬적 등장인물기법 등의 기존의 작곡기법을 자신만의 것으로 소화하여 작품에 구체화 하였다. 또한 숫자에 기초한 작곡기법인 숫자리듬 대위 기법을 독자적으로 개발하여 자신만의 리듬어법을 완성하였다.

(4) 음색을 좌우하는 다양한 매개변수

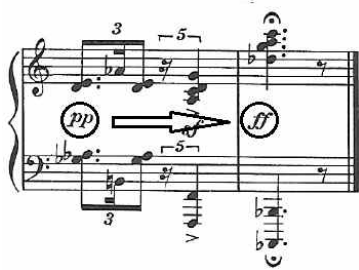
1) 미분음(Microtone)적 음향

<피아노와 국악 관현악단을 위한 협주곡II “땀을 내리며”>(2004) 라는 곡은 동서양의 악기가 한 무대에 올려지는 것에 있어 작곡가가 의도한 바가 흥미롭다. 연주전에 피아노는 4번째 A음을 440Hz⁴⁴⁾로 기준으로 하여 조율하고 국악기도 그에 상응하는 조율을 한다. 그러나 국악기가 갖고 있는 조건으로 인해서 연주가 진행되는 동안 음향이 약간씩 변하여 안정적인 음정으로 연주되는 피아노의 음정과 미분음적으로 가는 경향이 있다. 작곡가는 미분음적 음향과 절대음정의 만남의 미묘한 조화를 계획적으로 기대하고 있으며 약간의 우연성 음악의 효과도 기대한다.⁴⁵⁾

2) 다이내믹

이영자는 감정의 기폭제로 폭이 큰 다이내믹을 사용하는데 급격한 증폭으로 에너지를 단숨에 폭발시키거나(악보28) 반대로 단 번에 절제하는 기법을 사용한다(악보29).

<악보28> <피아노 소나타 “열” 그리고 “정”> 1악장, 급격한 다이내믹변화, 마디180-181



44) 18세기 초, 소리굽쇠(1711년 발명)에 의해 음높이가 조정되기 시작하였으나 18세기 말까지 A=400~450Hz 사이에 많은 변형들이 있었고 이로 인해 음높이 인플레이션(pitch inflation)까지 생겨날 정도로 문제가 생겨났다. 1955년 국제표준화기구에서 정한 표준 주파수로 1초에 440번 진동하는 4번째 옥타브의 A음을 기준으로 한다. 오케스트라나 실내악의 경우 442Hz를 기준으로 하여 조율하는 것이 최근의 경향이다.

45) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 11. 5.

<악보29> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡> 주제, 급격한 다이내믹 변화, 마디 8-9



다이내믹을 통해 음색의 변화를 주는 또 다른 방법은 하나의 노래를 두 번 반복 연주 할 때 대조되는 두 개의 악상을 번갈아서 사용하는 것이다. 처음 연주 때는 포르티시모로, 반복 연주 할 때는 피아니시모로 연주하도록 하여 같은 음으로 다른 음색을 추구하였다(악보30).

<악보30> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡> 제 4변주, 다이내믹 대조, 마디 19-24



3)주법

그는 피아노작품에서 악기가 구사할 수 있는 다양한 주법으로 음색의 변화를 가져왔다.

a. 음역적 도약

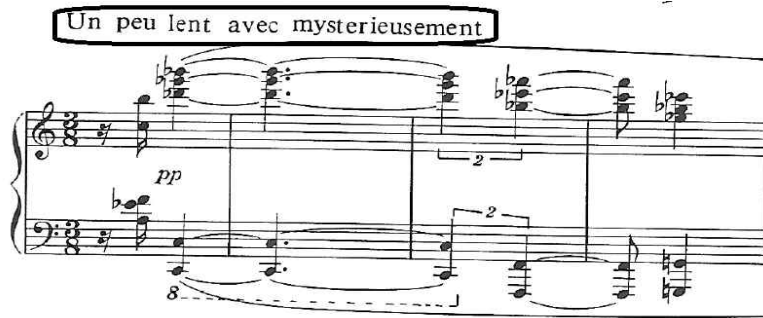
7도, 9도 이상의 넓은 음역에 걸쳐 진행되는 도약을 그 예로 들 수 있다. 오른손과 왼손이 각각 옥타브를 연주하면서 동시에 양손이 반진행하며 도약하는 음형을 사용한다. 이때 그의 음악에서 나타나는 음역적 도약은 주로 양손이 넓은 음역을 아우르며 움직이기 때문에 연주가 어렵다. 이 주법은 선율적이라고 할 수는 없지만 넓은 도약이 음색적인 효과에 기여한다(악보31).

<악보31> <피아노를 위한 “회상”>, 음역적 도약진행, 마디 76

b. 지시어

이영자는 원하는 음색을 얻기 위해 지시어를 상세히 기보하였다. 그는 지시어를 기보할 때 빠르기나 분위기를 나타내는 것뿐 아니라(악보32, 악보33)취향을 느낄 수 있는 조금 특별한 지시어도 사용한다(악보34).

<악보32> <피아노 소나타 “열” 그리고 “정”> 제 3악장, 빠르기와 분위기를 나타내는 지시어, 마디 101-104



<악보33> <낭만적 조곡 IV. Caprice>, 빠르기와 분위기를 나타내는 지시어, 마디 61-64



<악보32>와 <악보33>은 각각 ‘*Un peu lent avec mysterieusement*’ (조금 느리고 불가사의한 느낌으로), ‘*affectueusement un peu lent et agite*’ (다정스럽고 조금 느리게 그리고 조금 흥분된 마음으로) 라는 지시어를 사용하여 템포뿐만 아니라 곡의 분위기를 어떻게 표현해야 하는가에 관해 방향성을 제시하였다.

<악보34> <피아노를 위한 8개의 변주곡 “엄마야, 누나야 강변 살자”> 제 7변주, 지시어, 마디 1

Var. VII.
♩ = 72 *En dehors Lointain*

<악보34>에서 보여지는 부분은 프랑스적인 색채를 드러내기도 하는데 ‘멀리서 들리듯’이라는 다소 추상적일 수도 있는 지시어 사용하여 연주자로 하여금 몽상적인 뉘앙스를 충분히 느끼며 연주할 수 있도록 하였다.

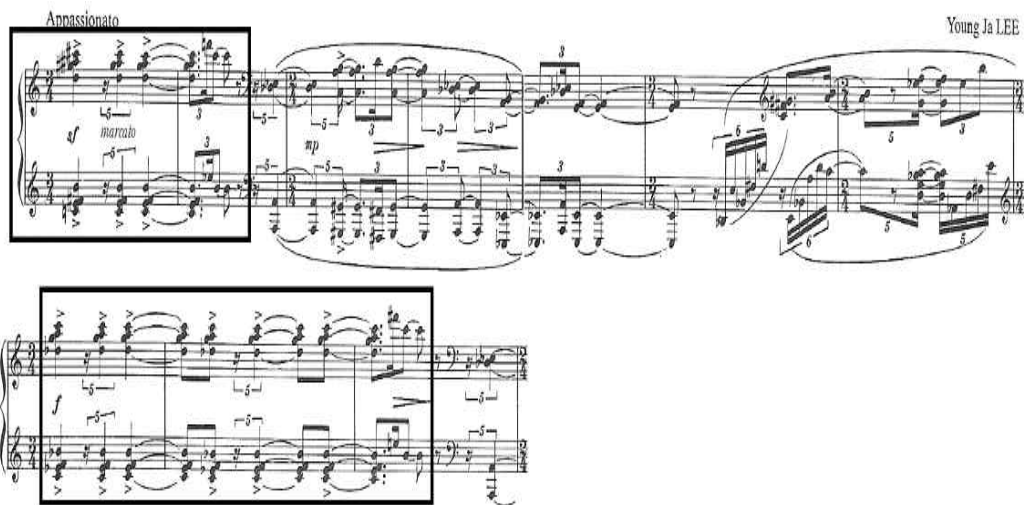
c. 타악기적 주법

동일한 리듬형 혹은 동음을 가진 음군을 반복하여 건반악기인 피아노를 타악기적으로 활용하여 얻어지는 음색효과를 말한다. 선율보다는 리듬적인 요소가 강조된다.

<악보35> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡> 제 7변주, 동일 리듬형을 가진 음군 반복의 타악기적 주법, 마디 30-33

<악보35>에서는 리듬형 ① ♪!♪ 와 ② ♪♪ 를 다양하게 변형하여 되풀이하고 있다. ①+②의 형태인 ♪!♪♪ 의 리듬형과 ②+①의 형태인 $\text{♪♪♪!$ 의 리듬형을 볼 수 있으며 각 리듬형의 단편들을 반복한 ②+②+②+②, ①+①+②등의 리듬형으로 활용하여 다양성을 추구하였다. 제 1피아노와 제 2피아노에서 동시에 같은 리듬형을 연주하는데 이때 울리는 화성은 특별히 큰 움직임이 없는 불협화음으로 구성되어 있다. 이를 선율적이라고 보기는 어려운데 리듬적인 요소만을 강조하기 위한 작곡가의 의도였음을 알 수 있다.

<악보36> <피아노 소나타 “열” 그리고 “정”> 제 1악장, 동음 반복의 타악기적 주법, 마디 1-10



위의 <악보36>에서는 음의 높이에 변화가 없는 음뭉치(tone cluster) 형태의 화음과 리듬 요소로만 곡이 지속됨을 볼 수 있다. *marcato*의 지시어와 함께 *f*의 악상에 각 음마다 악센트가 동반되어 타악기적 음색을 추구한다(악보 36).

4)악기편성

악기편성이란 각기 다른 소리를 가진 악기들을 조합하여 얻어내는 음색적 효과를 말한다. 이영자는 원하는 음색을 구현해 내기위해 악기편성을 중요하게 생각하는데 그의 이러한 성향을 알 수 있는 일화를 소개한다. <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡>은 원래 <홍난파 주제에 의한 두 대의 첼발로를 위한 변주곡>(2001)이었다. 이곡이 2001년도에 한 첼발리스트의 위촉으로 작곡되어 두 대의 첼발로로 초연되었는데 첼발로라는 악기로는 머릿속에 그렸던 다이내믹적 효과를 비롯한 음색적 효과를 얻는데 한계가 있다고 판단하였다. 그리하여 그는 2003년에 두 대의 피아노를 위한 곡으로 편성을 달리하여 편곡, 발표하게 된다.

2. 한국적 색채

초기부터 그의 음악에는 동양적 색채가 있었지만 한국적인 요소를 결합시키기 시작한 것은 1986년부터 1990년까지 사사한 네덜란드의 톤 드 레우의 영향이다.

네덜란드 톤 드 레우는 한국의 정악에 미쳐있던 사람이었다. 그가 말하기를 ‘너는 한국인이다. 네 나라 음악을 해야 된다.’ 그러나 당시 나는 국악의 문외한이었다. 그래서 60대에 가야금, 거문고를 사서 배우기 시작했다.⁴⁶⁾

이후에 국악에 지속적으로 관심을 가지고 가야금과 거문고를 직접 배우는 열의를 보였고 그 결과 다양한 국악기를 위한 곡들이 탄생했다. <대금과 현악삼중주를 위한 “나비의 연가”II>(1998), <가야금을 위한 “만가”>(2001), <회현 거문고 독주를 위한 “할미꽃 연가”>(2002), <대금 독주를 위한 “나비의 연

46) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 9. 17.

가”III>(2002), <대금 독주를 위한 “진혼의 노래”>(2002), <세 대의 거문고를 위한 “희수에 부르는 노래”>(2004) 등이 있고 피아노를 포함한 작품으로는 <피아노와 국악 관현악단을 위한 협주곡II “땀을 내리며”>(2004) 등이 있다.

(1)한국적 선율의 사용

이영자는 한국 사람들에게 익숙한 동요인 김소월 시에 의한 <엄마야, 누나야 강변 살자>나 흥난파 작곡의 <고향생각> 등의 선율을 주제로 하여 변주곡을 쓰기도 하였고 <새야 새야> 등의 우리 민요를 사용하여 작곡하였다. 또한 <두 대의 피아노를 위한 “환상적 변주곡”>에서는 한국동요인 <오빠생각>(최순애 작사, 박태준 작곡)을 엘가(Edward Elgar, 1857-1934)의 <사랑의 인사>(Salut, d'amour) 주제와 병렬 시키는 새로운 시도로 동양과 서양의 절묘한 조화를 이루어 내기도 하였다(악보37-40).

<악보37> <피아노를 위한 8개의 변주곡 “엄마야, 누나야 강변 살자”>, 주제, <엄마야, 누나야 강변 살자>선율 사용, 마디 1-16



<악보38> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡>, 주제, <고향 생각>
선율 사용, 마디 1-13

♩ = 72 Andante Cantabile

Piano I
mp mf

Piano II
mp mf Theme

I ff pp f mf

II ff pp f mf

<악보39> <피아노 협주곡 I>(1972) 제 1악장, <새야 새야> 선율사용, 마디 71-75

Ob. mf

Cl. in Bb mf

Pf.

Ob.

Cl. in Bb

Pf.

<악보40> <두 대의 피아노를 위한 “환상적 변주곡”>, 제 2변주, <오빠 생각>과 <사랑의 인사> 선율의 병렬, 마디 44-52

♩ = 40 보다 더 느리게
Andante Cantabile

Piano I
mp Plu dolce
rit.

Piano II
p
L.H. R.H. L.H. R.H. L.H. R.H.
rit.

47 a tempo mf
47 a tempo mf

□ = 오빠생각 선율
○ = 엘가의 사랑의 인사 선율

(2) 국악적 리듬

국악적 리듬, 즉 한국의 장단은 이영자의 작품 안에서 다양한 리듬형으로 나타난다. 특정 국악 리듬을 사용하지는 않았지만 그가 사용한 리듬형들을 살펴보면 국악장단을 연상시키는 리듬형이 많다. 그의 1998년도 작품 <혼성합창, 피아노, 하프를 위한 “대한민국 찬가”>(1998)의 첫 부분의 현악 파트에서 자진모리장단(예1)을 연상시키는 리듬형을 사용하였다(악보41).

<악보41> <대한민국 찬가>, 국악적 리듬 사용, 마디 1-5

The image shows a handwritten musical score for the first five measures of the Korean national anthem. The score is written for Piano, Violins I and II, Alto, Horns, and Contrabass. Two specific rhythmic patterns are highlighted with boxes and symbols: a diamond (◇) and a circle (○). The diamond symbol is placed over a rhythmic figure consisting of a quarter note followed by an eighth note, and the circle symbol is placed over a quarter note. These symbols correspond to the rhythmic patterns discussed in the text below.

<예1> 자진모리장단

The diagram shows a rhythmic pattern for the 'Jajinmori' (자진모리) meter. It consists of a sequence of notes and rests over a bar line. Above the bar line, the number 12 is written, and below it, the number 8 is written. The notes and rests are arranged in a way that suggests a 12/8 time signature. The notes are: a quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The rests are: a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, and a quarter rest.

그는 자진모리장단의 $\frac{12}{8}$ 박자를 $\frac{3}{4}$ 박자로 변형하여 사용하였는데 이때 자연스럽게 리듬이 변형된다. 이 장단의 $\frac{12}{8}$ 과 $\frac{3}{4}$ 음형은 각각 <악보41>에서 3연음부로 처리부분인 ◇, 리듬부분인 ○의 표시에서 그 변형된 형태를 확인할 수 있는데 자진모리장단이 연상되도록 리듬형을 사용하였음을 알 수 있다.

<악보49> <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡> 제 7변주, 국악적 리듬 사용, 마디 39-54

<예2> 휘모리장단

<악보49>는 <홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡>의 제 7변주의 마지막 부분이자, 곡 전체의 끝부분이다. ○안에 나타나있는 리듬형은 제 7변주의 도입부부터 사용된 리듬형 이기되는데 작곡가는 이 리듬으로 샤머니즘적 야성미를 추구하였다. 세련되지 않은 원시적인 이 성질이 바로 자신의 기질이라고 작곡가는 스스로 이야기 한다.⁴⁷⁾ 휘모리장단(예2)을 연상시키는 이

47) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 11. 5.

리듬형은 곡의 마지막 부분까지 리듬적인 요소가 선율적인 요소보다 강조되어 있다. 또한 이 리듬 에너지를 계속해서 응집시켜 포르티시모의 강한 리듬적인 요소로 대단원의 막을 내린다. 마치 농악놀이에서 마지막 부분에 빠른 휘모리 장단으로 몰아치며 한바탕 신명나게 오른 흥을 절정에 끌어올리는 듯한 사운드를 연상시킨다.

이처럼 이영자는 한국적 선율과 리듬형을 작품에 사용하거나 변형하여 사용하였고 또 국악기를 직접 작품에 사용하여 한국적인 색채를 작품에 나타내려고 하였다. 그러나 이렇게 직접적으로 한국적인 소재를 사용하지 않더라도 이영자의 작품은 한국적이다.

어느 인터뷰에서 보았는데 한국적인 정서를 담고 있는 <아리랑>과 같은 소재를 가져와서 음악에 담아야 한국적인가 하는 기사를 본적이 있다. 한국인 작곡가가 생각하는 모든 것이 우리나라에서 오는 것이고 우리나라 고유의 정서와 생각들이 마음속에서 반영되어 나오면 그것이 곧 한국적인 것이라는 기사였는데 나도 그 생각에 동의한다.⁴⁸⁾

그가 직접 이야기 하듯이 많은 나라에서 다양한 문화를 접하고 공부하였지만 그는 한국에서 태어나 자랐고 그의 뿌리는 한국에 두고 있기 때문에 그의 안에서 나오는 모든 작품은 한국적이라고 말하는 것이 어찌 보면 당연하다.

48) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 9. 17.

V. 결 론

본 논문에서는 작곡가와의 인터뷰를 통해 이영자의 생애, 작품 경향과 피아노 작품을 중심으로 그의 음악어법에 대해 연구하였다. 그가 일생동안 음악활동을 하는데 있어 중요했던 것은 전쟁을 겪으며 단단해진 정신력으로 형성된 그의 음악철학이었다. 이것을 반석으로 삼아 프랑스를 비롯한 세계 여러 나라의 우수 작곡가들을 만나 공부를 지속하였고 이렇게 받은 영향을 자신만의 독특한 어법으로 작품 안에 체계화시켰다. 그의 작품은 피아노 작품의 비중이 높는데 이는 작곡가의 피아노에 대한 높은 애정의 산물이다.

그의 피아노 작품에 나타나는 그의 음악어법은 크게 음색적인 요소와 한국적인 요소로 구분해 볼 수 있다. 프랑스의 인상주의적 음색에 주목한 그는 자신의 음악에 화성, 선율, 리듬을 모두 음색을 표현하는 매체로 사용하였다. 그의 화성어법은 불협화음을 사용하는 것인데 작곡가 개인적인 취향에 따라 초기작부터 현재 작품에서 지속적으로 사용하고 있다. 작곡가는 일반적인 현대창작 음악의 무분별한 무조음악이 아니라 증4도, 감5도, 장7도, 단9도 등 개인적인 취향에 따른 특정화음을 자신만의 기법으로 완성하여 화성의 새로움을 추구하였다.

화성어법의 연장선이라고 할 수 있는 이영자의 선율어법은 아름다움을 기본으로 하는 그의 음악에 나타나 있는 서정성이 특징이다. 특히 그의 선율에 미학적 깊이를 더하는 대위법은 그의 음악에 있어서 키워드라고 할 수 있을 만큼 중요한 요소이다. 여러 가지 대위 기법중에서 펼치기기법과 포개기기법, 캐논의 역행대위기법 등을 즐겨 사용하였다. 또한 쇤베르크의 12음 기법을 자신만의 작법으로 풀어내어 역학적 밀도를 높였고, 5음 음계와 온음음계의 사용으로 선율에 동양적인 느낌을 주기도 하였으며 선율의 선을 굵게 하기위해 옥

타브를 사용하는 등의 다양한 방법으로 음색을 구체화하여 뚜렷한 선율어법을 구축하였다.

리듬적인 요소에도 각별한 관심을 가져 1, 3, 5, 7, 9, 11 등의 둘로 나뉘지 않는 리듬과 박자를 작품 전반에 적용하였고 리듬적 등장인물기법 등의 기존의 작곡기법을 자신만의 것으로 소화하여 작품에 구체화 하였다. 음악과 숫자가 결합한 숫자리듬 대위기법을 독자적으로 개발하여 작품에 사용하였는데, 이러한 다양한 리듬기법을 통해 리듬에 관한 작곡가의 관심을 알 수 있었다.

이 밖에도 작곡가가 의도한 미분음적 음향과 다이내믹, 다양한 주법, 악기편성 등의 요소를 음색적인 아이디어를 충족시키는 매체로 사용하였음을 살펴본다. 또한 한국의 정악에 심취해 있었던 네덜란드의 작곡가 톤 드 레우와의 만남 이후 지속적으로 국악에 관심을 가지고 국악기를 위한 곡을 작곡하는 등 한국적인 색채를 담은 곡들을 작곡하였다. 또한 음악에 <엄마야, 누나야 강변살자>나 <새야 새야> 등과 같은 한국적인 선율을 사용하고 한국의 국악리듬을 연상시키는 리듬형을 작품 안에 사용함으로써 서양 작법으로 한국적인 음악을 재창조하고 있다.

끝으로 작곡가는 창작음악에 대하여 “없음에서 있음으로 영적인 사색에서 탄생되는 창작음악은 시대를 초월하고 지속되어 공간으로 흘러가며 영원히 존재하는 고귀한 예술이라고 생각한다.”⁴⁹⁾ 라고 밝혔다. 이처럼 개인적인 철학을 작품에 그대로 투영시키는 작곡가에 대하여, 또 그 창작음악에 대하여 인터뷰를 통해 작곡가로부터의 직접적인 정보를 바탕으로 연구를 진행하였다는 것은 본 논문이 갖는 가장 큰 의미라고 할 수 있다.

49) 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 11. 19.

참 고 문 헌

<단행본>

- 김혜선. 「20세기 피아노 음악」. 서울: 도서출판 다리, 2010.
- 서혜영. 「20세기의 피아노 음악」. 서울: 도서출판 지음, 2004.
- 신인선. 「20세기 음악」. 서울: 음악세계, 2006.
- 오희숙. 「20세기 음악 1. 역사 · 문화」. 서울: 도서출판 심설당, 2004.
- 왕치선. 「20세기 작곡가 연구 III: 올리비에 메시앙」. 이석원, 오희숙 편. 서울: 음악세계, 2003.
- 이석원. 「현대사회 현대문학 현대음악」. 서울: 도서출판 심설당, 2011.
- 이영자. 「불사조의 노래」. 서울: 도서출판 문학관, 2014.
- 임현경. 「현대음악 분석 I: 1900년부터 전음렬주의까지」. 서울: 도서출판 수문당, 2013.
- 전상직. 「메시앙 작곡기법 : 아기예수를 향한 20개의 명상을 중심으로」. 서울: 음악춘추사, 2008.
- 정준호. 「스트라빈스키: 현대 음악의 차르」. 서울: 을유문화사, 2008
- 허영한. 「20세기 작곡가 연구 I: 이고르 스트라빈스키」. 이석원, 오희숙 편. 서울: 음악세계, 2000.

<번역서>

- Ansermet, Ernest. 「20세기 음악의 위기」. 서우석, 이건우 역. 서울: 서울출판사, 1982.
- Burge, David. 「20세기 피아노 음악」. 박숙련 역. 서울: 음악춘추사, 2004.

- Grout, Donald J., Claude V Palisca., and J. Peter Burkholder. 「그라우트의 서양음악사 하」 제7판. 민은기 외. 서울: 이앤비플러스, 2009.
- Gilles, Deleuze., Félix, Guattari. 「천개의 고원-자본주의와 분열증」. 김재인 역. 서울 새물결 출판사, 2001.
- Griffiths, Paul. 「현대음악사」. 신금선 역. 서울: 이화여자대학교 출판부, 2004.
- Kosta, Stefan. 「20세기 음악의 소재와 기법」. 박재은 역. 서울: 예당출판사, 2004.
- McCleery, David. 「클래식, 현대음악과의 만남: 필립글래스 쇼스타코비치 메시앙의 시대」. 김형수 역. 서울: 포노, 2012.

<논문>

- 김지은. “O. Messiaen 의 음악어법에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 1997.
- 김혜숙. “Le Sacre du printemps 에 관한 소고.” 이화여자대학교 석사학위논문, 1981.
- 박성신. “이영자의 Ballade 와 Réflexion 분석 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2000.
- 박현정. “올리비에 메시앙의 4개의 리듬연습곡 중 불의섬 II 에 대한 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2004.
- 유경은. “이영자 작곡 <나비의 연가III>분석연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2013.
- 이은주. “올리비에 메시앙의 음악언어와 작곡기법에 관한 분석연구: 오르간 작품 <승천(L'Ascension)>을 중심으로.” 목원대학교 석사학위논문, 2011.
- 이현경. “한국작곡가들의 피아노 협주곡 연구.” 경원대학교 석사학위논문, 2001.

- 임지영. “메시앙과 프랑스 음악.” 한양대학교 석사학위논문, 2007.
- 최문희. “1913년 <봄의제전>의 작품과 음악에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 1994.
- 한나리. “이영자 작곡 거문고 독주를 위한 <할미꽃 戀歌> 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2007.
- 현신애. “메시앙의 4개의 리듬 연습곡 중 불의섬 I, II에 대한 분석 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2003.

<정기간행물>

- 이영자. “고향소고.” 「현대수필」 통권 제 74호, 2010, 292-296.
- 김철훈. “한국의 예맥.” 「한국일보」 1996년 1월 24일.

<발표자료>

- 이영자. 2013 ACL-Korea 국제음악제 「이영자의 음악세계」 세미나자료, 2013.
- 한난이. 「제16회 한국 피아노학회 피아노심포지엄 작곡가의 초상: 이영자의 작품세계」 연구발표자료, 2006.

<사전>

- Jos, Wouters. “Ton de Leeuw.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, vol. 20, 2001.
- 권영민. 「한국현대문학대사전」. 서울: 서울대학교출판부, 2011.
- 김원구. 「음악사 대도감」. 서울: 한국사전연구사, 1996.
- 김정태. 「클래식음악용어사전」. 서울: 삼호뮤직, 2002.
- 송방송. 「한겨레음악인대사전」. 서울: 도서출판 보고사, 2012.
- 송방송. 「한국현대음악인사전 하」. 이경민 편. 서울: 도서출판 보고사, 2011.

이응백, 김원경, 김선풍. 「국어국문학자료사전 상」. 서울: 한국사전연구사, 2004.

이응백, 김원경, 김선풍. 「국어국문학자료사전 하」. 서울: 한국사전연구사, 2004.

한국예술종합학교. 「한국 작곡가 사전」. 서울: 시공사, 1999.

<홈페이지>

한국여성작곡가회 <http://womancomposer.or.kr/default/> (2014. 10. 5. 접속)

<악보>

이영자. Piano Sonata “熱” 그리고 “情”, (이영자의 피아노 음악) 서울: 도서출판 수문당, 2006.

_____. *Sonatine pour le Piano*, (이영자의 피아노 음악) 서울: 도서출판 수문당, 2006.

_____. *Réminiscence pour Piano* 피아노를 위한 회상, (이영자의 피아노 음악) 서울: 도서출판 수문당, 2006.

_____. *Suite Romantique pour Piano* 피아노를 위한 낭만적 조곡, (이영자의 피아노 음악) 서울: 도서출판 수문당, 2006.

_____. *8 Variations pour Piano* 피아노를 위한 8개의 변주곡 “엄마야, 누나야 강변 살자”, (이영자의 피아노 음악) 서울: 도서출판 수문당, 2006.

_____. *Variations pour deux Pianos sur un thème de Hong Nan Pa* 홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡, 서울: 도서출판 수문당, 2006.

- _____. *“Le Pèlerinage de I’Âme” pour Violin, Violoncello et Piano* 피아노, 바이올린, 첼로를 위한 영혼의 “巡禮”, 서울: 도서출판 수문당, 2009.
- _____. 봄에게, (김남조 시에 의한 이영자 서정시 가곡집), 서울: 도서출판 수문당, 2004.
- _____. 달맞이 꽃, (김남조 시에 의한 이영자 서정시 가곡집), 서울: 도서출판 수문당, 2004.
- _____. 꽃, (김남조 시에 의한 이영자 서정시 가곡집), 서울: 도서출판 수문당, 2004.
- _____. *“Auto-Portrait” I pour Harpe et Piano* 하프와 피아노를 위한 “자화상”, 필사본 미출판.
- _____. *Sonata pour Violon et Piano* 바이올린과 피아노를 위한 소나타, 미출판.
- _____. *Variations - Fantaisie pour deux Pianos sur le thème du “Salut D’amour” d’ E. Elgar* 두 대의 피아노를 위한 “환상적 변주곡”, 미출판.
- _____. *Cantate pour Soprano Solo, Tenor Solo, Choeur mixte et Orchestre* 혼성합창, 피아노, 하프를 위한 대한민국찬가, 필사본 미출판.
- _____. *Concerto pour Piano* 피아노협주곡, 미출판.
- _____. *“Réflexion” pour Flute et Clarinette* 플룻과 클라리넷을 위한 “반영”, 미출판.

피아노를 포함한 이영자의 작품⁵⁰⁾

-피아노 독주곡, 실내악곡, 예술가곡, 협주곡, 교성곡-

1953년: 가곡 <동심>(장애종 시), <달무리>(박목월 시)

1954년: 가곡 <길>(고고 시), <무덤>(박기원 시),
<밤 호수>(모윤숙 시), <오월에>(김세익 시),
<피아노를 위한 여섯 개의 변주곡>

1955년: <바이올린과 피아노를 위한 소나타>

1956년: <조병화 시상으로 두 개의 피아노를 위한 전주곡>,
<피아노를 위한 두 개의 바가텔>,
<피아노 3 중주>,
<클라리넷, 바이올린, 첼로, 더블베이스와 피아노를 위한 5 중주>,
<첼로와 피아노를 위한 소나타>(데뷔작)

1958년: <피아노를 위한 두 개의 시>(조병화 시)

1959년: <피아노 변주곡>

1966년: <첼로와 피아노를 위한 조곡>

1967년: <오보에, 바순과 피아노를 위한 삼중주>,
<피아노를 위한 낭만적 조곡>

1968년: 가곡 <송행>(조지훈 시), <완화삼>(조지훈 시)

1969년: <피아노와 바이올린을 위한 소나타>(제1회 서울음악제)

1970년: <클라리넷과 피아노를 위한 발라드>(제2회 서울음악제)

50) 한글번역표기.

- 1972년: <피아노 소나티네>(제4회서울음악제)
- 1973년: <피아노협주곡 I>(제5회서울음악제)
- 1985년: <피아노소나타 “열熱” 그리고 “정情”>(서울음악제 위촉)
- 1988년: <피아노를 위한 회상>(서울음악제 위촉)
- 1989년: <오보에와 피아노를 위한 “애가”>
- 1990년: <하프와 피아노를 위한 “자화상” I>
- 1995년: 가곡 <초록 노래>(노유섭 시), <내 혼에 불을 놓아>(이해인 시)
- 1996년: 연가곡 <빈 꽃 병의 말 그리고…>, <안개 꽃>, <아카시아 꽃>, <할미꽃>(이해인 시)
- 연가곡 <천상병 시에 의한 서정시 곡>(약속, 꽃빛, 회상, 들국화), <피아노를 위한 8 개의 변주곡 “엄마야, 누나야 강변 살자”>, <바이올린, 클라리넷, 피아노를 위한 삼중주를 위한 7개의 변주곡 “엄마야, 누나야 강변 살자”>, 여성3부 합창: 1.빈 꽃병의 말 2.안개 꽃 3.아카시아 꽃 4.할미꽃 (이해인 시)
- 1998년: <혼성 합창, 피아노, 하프를 위한 대한민국 찬가> (광복 50주년 국제음악제 초연), 연가곡 <내영혼의 만가> (1.허상 2.부재 3.흠이 되네 4.모습 5.바람 되어)
- 2000년: 가곡 <사랑>, <가을>(이해인 시)
- 2001년: 성가 곡 <소프라노를 위한 “우리를 만드신 하나님께 찬양”>, <두 대의 첼발로를 위한 흥난파 주제에 의한 변주곡>, <소프라노를 위한 송가>
- 2002년: <소프라노를 위한 “다섯 빛깔의 삶 이야기”> (1.그대 세월 2.아가 3.기쁨 4.겨울꽃 5.바람)

- 2003년: <소프라노를 위한 “이별이 아니면 영영 몰랐으리”>,
 <바이올린, 첼로, 피아노를 위한 “영혼의 순례”>,
 <칸타타 혼성 합창과 소프라노, 테너, 바리톤 독창을 위한
 “백두산을 바라보고”>(이은상 시), 미발표
- 2004년: <여성 3부 합창곡 “달맞이 꽃”>(김남조 시),
 <피아노와 국악 관현악단을 위한 협주곡 II “땃을 내리며”>,
 <김남조의 열 세편의 시에 의한 서정시 가곡>
- 2005년: <소프라노와 피아노를 위한 노래>(김남조 시)
 (1.달밤 2.노래 있기에 3.요람 소곡 4.모래 시계),
 <당신의 나의 사랑 그리고 슬픔>(정일근 시),
 <미사곡> (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei)
- 2006년: <소프라노와 피아노를 위한 “나비의 연가 IV”>,
 <박경리 시에 의한 세 개의 노래>(그리움, 기억, 내모습) 미발표,
 <신달자 시에 의한 세 개의 노래>
 (어머니의 땅, 어머니의 일생, 자정 기도) 미발표
- 2007년: <두 대의 피아노를 위한 “환상적 변주곡”>
- 2009년: <별들의 속삭임> (김후란 시),
 <프로방스의 추억>
- 2010년: <테너와 피아노를 위한 노래 “내가 사랑하는 사람”> (정호승 시)
- 2011년: <소프라노와 피아노를 위한 “구름카페”> (윤재천 수필),
 <비올라와 피아노를 위한 무언가 “처절하고 슬픈 봄의 기도”>,
 <하프와 피아노를 위한 “환상적 변주곡”>
- 2012년: <소프라노와 피아노를 위한 가곡 “고독이 아름다운 계절”>
 (윤재천 수필)

2013년: <피아노 협주곡 III “나의 조국”>(한국문화예술위원회 위촉),
가곡 <들국화>(이설주 시),
<메조소프라노와 피아노를 위한 “원圓에 대하여”>(문덕수 시)
2014년: 가곡 <피아노와 테너를 위한 “세 편의 슬픈노래”>(김남조 시)

이영자의 수상내역 및 대외활동

<수상내역>

1956년 문교부 주최 제4회 전국 음악 콩쿨 작곡 부문 수석 입상

1985년 제8회 대한민국작곡상 수상

1994년 한국음악협회 올해의 음악가상 수상

1995년 제27회 대한민국 문화예술상 대통령상

1996년 제15회 대한민국 작곡상 최우수상 수상

2000년 제14회 예총 예술문화대상 수상

2002년 제2회 강원도 여성상

2004년 자랑스러운 춘천여고 동문상

2008년 제57회 서울특별시 문화상

2009년 제50회 3.1문화상 예술상

2010년 한국음악상 대상

2010년 「현대수필」로 등단, 신인상 수상

2012년 한국문화체육관광부 주최

2012문화예술 발전 유공자 은관문화훈장 수훈

<대외활동>

1962년 이화여자대학교 음악대학 작곡과 전임강사

1967년 이화여자대학교 음악대학 작곡과 조교수

1973년-1975년 서울대학교 출강

1974년 이화여자대학교 음악대학 작곡과 부교수

1981년 이화여자대학교 음악대학 작곡과 교수
 1984년-1986년 서울대학교, 한양대학교, 추계예술대학교 출강
 1981년 <한국여성작곡가회>창립 1993년까지 초대회장
 1991년-1996년 아시아 작곡가연맹 한국위원회 위원장
 한국음악협회 부 이사장
 1991년-1998년 연세대학교 음악대학 출강
 1992년 아세아 작곡가연맹(ACL) 한국지부 회장
 1993년 한국여성작곡가회 명예회장
 1993년-1996년 한국작곡가협회 부회장
 1994년-1998년 경원대학교 출강
 1996년-1998년 국제전문직 여성 봉사단체
 국제 존타 (ZONTA) 서울 I 클럽 부회장
 1998년-2000년 국제 존타 서울 I 클럽 회장
 2003년 제4회 세계여성 음악제의 대회장
 2013년 국제 존타 32지구 I 지역 회장

<등재>

New Grove Dictionary of Women Composers (1995)
New Grove's Dictionary of Music and Musicians (2001)

<저서>

「엄격 대위법」 서울: 이화여자대학교출판부, 1992.
 연구논문 「메시앙의 관현악 작품에 나타난 화성과 리듬, 주제에 관한 연구
 (Rapports entre la thematique, La rythmique et L'harmonique dans
 les oeuvres orchestrales D'Olivier Messiaen)」, 1990.

「불사조의 노래」 서울: 도서출판 문학관, 2014.

<역서>

Dupré, Marcel. 「학습 후 그의 연구와 실습 (Cours complet de fugue)」.

서울: 이화여자대학교 출판부, 1999.

1차 인터뷰 내용

2014. 9. 17.

하나의 작품에는 작곡가 안에 내재되어있는 것이 그대로 투영된다고 생각합니다.

선생님의 음악에 나타나있는 뚜렷한 음악어법은 선생님께서 작곡가로서 성장기에 접하셨던 사회적 배경이나 삶의 배경에서 접한 다양한 문화예술이 음악에 그대로 스며든 특징이라고 생각되는데 어떠한 배경을 통해서 음악어법들이 완성되었는지 연구하는 것이 논문의 목적입니다. 그런 의미에서 선생님의 생애와 어법에 대해 선생님께 직접들을 수 있다는 것이 영광입니다.

1. 선생님께서는 6.25전쟁을 직접 겪어내시는 등 모든 악조건 속에서도 음악활동을 지속할 수 있었던 원동력이 무엇인지 궁금합니다.

2. 선생님의 음악에서는 프랑스적 색채를 발견 할 수 있습니다. 이는 프랑스파리에서의 오랜 생활의 영향이라고 볼 수 있을것 같은데 선생님께 프랑스는 어떤 의미입니까?

또 프랑스 유학중에 파리소르본느 대학에서 메시앙의 특강 세미나를 통해서 메시앙의 음악을 접하셨고(1959-60), <메시앙의 관현악작품에 나타난 화성과 리듬 주제에 관한 연구>로 음악학 학위 취득하셨을 만큼 메시앙에 대한 관심과 애착이 크신 것 같은데 메시앙의 음악은 선생님의 음악에 어떤 의미인지 궁금합니다.

3. 남편의 외교관생활로 인해서 세계 여러 나라에서 생활하시면서 그 나라의

음악, 문화를 접하신 것이 인상적입니다. 여러 나라의 생활 중에서 프랑스 외에 아프리카와, 인도네시아에서 각별하셨던 점이 궁금합니다.

4. 선생님께서 즐겨 사용하시는 화성이 증4도, 감7도 등 증감화성을 비롯한 불협화음을 자주 볼 수 있는데 특별히 증4도나 감7도 등의 불협화음이 선생님께 특별한 의미가 있는 화음인지 궁금합니다.

5. 선생님의 음악은 대위법적인데 구체적으로 어떤 아이디어로 작곡하는 것인지 궁금합니다.

6. 선생님의 작품을 보면 $\frac{1}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{9}{16}$ 등 비대칭 적인 박자표의 사용과 나뉘지지 않는 리듬을 선호하시는 것 같습니다. 또한 리듬적인 요소가 작품에서 두드러지는데 구체적으로 어떤 아이디어들을 가지고 작곡하시는지 궁금합니다.

2차 인터뷰 내용

2014. 11. 5.

1. 피아노 작품의 작곡동기와 작품을 통해 특별히 말하고자 하셨던 부분을 알고 싶습니다.

<바이올린과 피아노를 위한 소나타>(Sonata pour Violon et Piano, 1955)

<피아노 소나티네>(Sonatine pour le Piano, 1972)

<피아노소나타 “열熱” 그리고 “정情”>(1985)

<피아노를 위한 “회상”>(Réminiscence pour Piano, 1986)

<하프와 피아노를 위한 “자화상”>(Auto-Portrait I pour Harpe et Piano, 1990)

<꽃>(1991)

<홍난파 주제에 의한 두 대의 피아노를 위한 변주곡>(Variations pour deux Pianos sur un thème de Hong Nan Pa, 2003)

<바이올린, 첼로, 피아노를 위한 “영혼의 순례”>(“Le Pèlerinage de l'Âme” pour Violon, Violoncelle et Piano, 2003)

<피아노와 테너를 위한 “세 편의 슬픈 노래”>(2013)

<피아노 협주곡 III “À ma Mère Patrie” (나의 조국)>(2013)⁵¹⁾

51) <한국문화예술위원회>위촉곡이다. 작곡가는 이곡을 원래 3악장 구성으로 기획하였으나 위촉에 따른 시간제약으로 인해 단악장으로 축소하여 Movement Concertants pour Piano et Orchestra 로 이름하였다. 후일에 이 음악을 처음에 계획하였던 3악장곡으로 다시 작곡하고 싶다고 밝혔다. 출처: 이영자, 필자와의 인터뷰, 2014. 11. 5.

3차 인터뷰 내용

2014. 11. 19.

본 논문에 대하여 전체적인 의견 부탁드립니다.

수 필

고향소고52)

나의 고향은 어디인가.

이따금 어느 모임에서 ‘고향이 어디입니까?’ 하는 질문을 받으면 시원스레 답을 못하고 망설인다. 성격이 급하고 분명한 것을 좋아하는 내 모습이 아니다. 질문을 받는 순간 왠지 마음의 평정을 잃었던 쑥쓰레한 경험이 있다.

아버지 고향은 경상북도 김천이고 어머니는 대구 교외 왜관이 본가이다. 두 분이 결혼을 하고 바로 취직하여 강원도 원주로 떠나왔다. 그곳에서 첫 자식으로 나를 출산하였고, 여섯 살 무렵 원주에서 다시 강원 도청으로 발령을 받아 춘천으로 이사했다. 그리고 열아홉, 서울의 대학으로 진학할 때까지 강원도에서 유년기를 보냈다. 청소년기를 보낼 때까지 긴 본적지 주소 ‘금능군 감천면 양천동’을 앵무새처럼 외우며 살았다. 결혼 후에 남편 호적지인 경기도 광주로 옮겨와 있다. 그때까지 나는 부모의 고향을 한 번도 찾아간 적이 없다. 오래 전에 강원 도민 연감을 만든다고 자료를 보냈는데 한참 뒤에 보니 원주 사람으로 등재돼 있다. 지금은 원주에도, 춘천에도 아마 내가 아는 사람, 나를 아는 사람이 없다.

이 세상 어디가 내 고향일까 가끔 생각한다. 정(情)들어 사는 곳이 고향이라는데, 마음을 내려놓으면 고향이 아닌가. 보헤미안처럼 세상 좁다 하고 이역만

52) 이영자, 「현대수필」, 292-296.

이영자는 2010년 「현대수필」에 이 ‘고향 소고’라는 수필로 등단하여 신인상을 수상하였다. 그의 음악적 철학을 엿볼 수 있는 작품이라 할 수 있다. 이외에도 여러편의 수필을 썼는데 그가 쓴 수필은 그의 저서 「불사조의 노래」로 묶여져 있다.

리를 돌아다녔다. 세계를 품에 안고 유목민처럼 돌아다니며 외교관의 내조자로 살았다. 프랑스, 미국, 아프리카, 벨기에, 동화의 나라 같은 네덜란드, 어느 곳이 그리움과 추억이 가장 많을까? 향기 짙은 신비스런 남양의 나라 인도네시아일까?

1950년 5월 10일, 나는 대학 입학식을 했고 한 달 보름 만에 전쟁이 났다. 신촌 기숙사에서 아는 사람이 아무도 없었다. 서울에서 살 길이 없어 기숙사에서 나누어 가진 쌀 한 대접으로 신촌 시장에서 까만 광목치마에 흰 옥양목 적삼과 까만 남자 고무신을 바꿨다. 무작정 걸어서 집으로 향했다. 청량리까지 한나절 또 걸어서 금곡, 마석고개 넘어 어느 길모퉁이 농가에서 잤다. 아침에 다시 걸어 대성리, 청평, 가평근처에서 자고 사흘 쯤 오후에 공지천 근처 우리 집 동네에 도착했다. 물집 터진 발은 피가 흐르고 무감각했다. 멀리서 보는 우리 집은 인민군 사무실이라고 낮익은 얼굴이 귀땀해주어 그 때부터 정처 없는 공포에 살았다. 고위 공무원 가족은 모두 죽인다고 했다.

동서남북 돌아봐도 어디로 가야 하는지 막막했다. 논두렁 흙냄새와 연초록 벼 이삭이 나부끼며 나를 맞아주는데 나는 어디로 가야 하나. 내 몸 하나 뉘 일 곳 없이 처참한데 눈물은 오히려 한 방울도 나오지 않았다. <엄마 찾아 삼만리>로 흥천을 지나 횡성 가까이 갔다 되돌아 왔다.

빈 집을 전전하며 숨어 살았다. 절망과 공포를 안고 얼마 동안 굶어도 죽지 않는다는 것을 그때 배웠다. 부엌바닥에서 풍로에 숯불 피우고 찌그러진 냄비에 장독대에 지천으로 있던 된장, 간장, 고추장을 넣고, 무성하게 자란 상추대와 꽃이 핀 쑥갓 대를 넣고 연명했다. 문단속도 안 되는 허허벌판처럼 살았다. 날마다 B29라는 비행기가 폭음과 함께 시도 때도 없이 쑥뚝했다. 그 땐 옆집 노부부가 만들어 놓은 방공호에 숨어 살며 여름을 지냈다. 9월이 되면서 우리는 부산만 남기고 모두 적토화(赤土化) 되었다. 부산까지 피난 간 정부와 정부고관들은 쥐구멍으로 쫓겨 바다에 빠져 죽는 것도 시간문제라고 수근댔

다. 그러면 몽땅 인민군 통치가 된다고 했다. 열아홉 소녀의 마음엔 지구상에 이보다 더한 절망과 공포가 없었다.

나는 어디로 가야 하나. 굶어 죽을 순 없다. 몇 날을 고민했다. 부모 형제의 생사는 몰라도 경상도 아버지의 고향까지 걸어가면 친척이라도 있겠지. 걸어가는 길뿐이다. 김천까지 보름 동안에 못 가면 스무날, 조금 더 걸으면 한 달이면 갈 것 같았다. 몸은 35kg도 안되게 피골이 상접 됐지만 기(氣)는 살았고 뱃속에 굶은 쇠기둥이 나를 지탱하고 신념을 밀고 가라고 채찍질하는 것이 선명하게 느껴졌다. 사는 목적과 길을 찾은 것이다. 사흘을 다시 걸었다. 1950년 9월 25일, 아버지 따라 물고기 잡으러 자주 왔던 신연강다리(의암댐)까지 왔을 때 멀리서 산울림 같은 소리가 들렸다. 강촌을 지나 남이섬 근처에 왔을 때 산이 내려앉는 것 같은 무거운 울림이 무서웠다. 청평에 다가갈수록 세상이 몽땅 꺼지는 소리 같고 그 옛날에 내가 본 영화 ‘폼페이 최후의 날’이 나를 엄습했다. 나는 죽음의 문턱에 섰다는 공포에 휩싸였다. 후퇴는 불가능하고 앞으로 나가는 길밖에 없었다.

마석까지 왔을 때는 세상의 종말을 고하는 고별의 노래라고 생각했다. 지나가는 길목 어느 농가마당에 밭으로 가득 진홍의 백일홍이 백일 가까이 굶주린 나의 목숨을 꽃 넋으로 위로해주었다. 꽃밭에 주저앉아 하늘을 보며 기도했다. 이대로 죽어도 좋다. 아낌없이 내 영혼을 다해 몸부림치며 기도했다. 굶어도 배고픔을 모르고 발바닥도 무감각이고 의식도 극락세계에 반은 들어가 있는 듯했다. 그 산울림의 소리들은 연합군이 인천항에 상륙해서 서울로 들어오는 대포소리였다. 9월 27일 밤, 나는 서울 낙원동 어느 여관에 들어갔다. 강원도에서 아버지가 출장오시면 숙박하던 여관이였다. 밤새도록 대포소리에, 유탄 날아오는 소리에 시달리다 새벽에 날아온 유탄에 여관 지붕이 내려앉는 바람에 서까래와 기왓장에 깔려 피투성이가 됐다.

아버지의 고향 김천까지 가야 하는데... 걸어서 가야 하는데... 헛소리하다가

여관식구들과 모두 길로 나섰다. 이불을 뒤집어쓰고 피 흘리며 헤맸다. 파고다 공원 일대는 아수라장이다. 아무렇게나 덩굴어 있는 시체들, 팔 잘린 모습. 처참의 바닥은 차마 눈뜨고 볼 수 없었다. 정오 무렵, 우리들은 연합군을 맞이하고 뒤집어 쓴 이불을 벗어던지고 처절하게 만세를 불렀다. 이로서 9. 28의 승리는 왔고 아버지의 고향 찾아 가기는 중단되었다.

나의 고향은 어디일까?

나의 몸과 마음이 가장 깊숙이 자리하여 온 녀을 송두리째 던지고 자라던 곳, 강원도가 내 고향이 아닐까? 만용 같은 꿈을 키우려고 몸부림치던 곳 서울이 고향일까? 아니면 세느강 기슭 교회에서 외롭고 쓸쓸하게 결혼하고 7년 세월 예술 속에서 고뇌하던 파리가 나의 고향일까….

어느 날 남편에게 물었다.

“내 고향은 어디지?”

“당신 고향은 경상도지…”

“그곳에서 산 적이 없는데…”

산 적이 없는 것이 고향이란단다. 그렇다면 고향은 없는 것인가. 아니면 고향이 많은 것인가. 이 연륜에도 오선지 위에 삶의 빛을 더하고 있음이 축복이다.

음악이 고향인가 보다.

ABSTRACT

The Musical Language of Young Ja Lee:
An Analytical Study Based on Piano Solo Works,
Chamber Music and Art Songs

Oh, Seung Mi
Instrumental Music Major
Department of Music
The Graduate School of
Sungshin Women's University

Young Ja Lee (b.1931) is one of the leading composers of Western contemporary music of Korea. She has created a distinctive musical style, establishing a unique musical language of her own. The purpose of this paper is to shed light on Lee's musical life through the study of her works for piano. The particular significance of this research lies in the documentation of interviews given by the composer, bringing an authenticity to the contents of this study.

Born during the Japanese occupation and having gone through the Korean War, little information on western music was available for Lee. Nevertheless this hardship brought forth a strong mentality and a passionate longing for study that gave birth to Young Ja Lee's powerful musical personality. Having spent a long period of time in various

countries such as France, U. S. A., Belgium, the Netherlands, Indonesia, as well as in Africa, Lee has personally experienced diverse cultures and has studied with worldly renowned figures such as Olivier Messiaen. The diversity of these cultures have inspired Lee's personal and musical life, and helped form into her unique musical expression which is systematically captured in her works.

Lee's distinct musical language is well represented in her piano music. The musical expression shown in her piano pieces are distinguished largely by tonal elements and Korean elements. Influenced by the French Impressionistic musical language, Lee's music uses chords, melodies and rhythms as a means to express tone color.

Lee's harmonic language makes frequent use of dissonances, exploiting specific chords such as tritones and chords of her personal preference to pursue newness in harmonic expression. The composer's melodies emphasizes lyricism. Counterpoint is especially significant in Lee's music and canonic techniques such as retrograde, juxtaposition and superposition are used to polish the melody. Moreover, Lee uses twelve-tone techniques to increase dynamics in the melody and applies pentatonic and whole tone scales to give an Eastern feeling. Lee also brings special attention to rhythmic elements, applying odd number rhythms and beats like 1, 3, 5, 7, 9 and 11 and makes use of existing compositional techniques such as the *Personnages Rythmiques* (les *Personnages Rythmiques*) exploited earlier by Stravinsky and Messiaen. Furthermore, Lee developed an original numerical rhythmic and contrapuntal technique which combines music and numbers. In addition, the composer employs microtonal sounds, as well as a large

spectrum of dynamics, various styles and orchestrations as a way to fulfill the tonal texture.

Strong Korean traditional cultural color is one of Lee's musical characteristics and after the encounter with the Dutch composer Ton de Leeuw who was fascinated by Korean court music, this feature was further emphasized in her works. Young Ja Lee continues to express her interest in Korean traditional music and has written for numerous Korean traditional instruments and has borrowed Korean folk tunes such as <*Umma ya, Nuna ya, Hey Mom, Hey Sis*> or <*Sae ya, Sae ya Birdie Birdie*> to create her own kind of Korean music based on Western composing techniques, with the use of irregular rhythms to bring reminiscence of Korean colors in her works.