



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

헬무트 라헨만의 《어린이 놀이》
중 I, III, V, VI번 연구

2019

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
박 경 애

헬무트 라헨만의 《어린이 놀이》
중 I, III, V, VI번 연구

정혜경 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
박경애

인 준 서

박경애의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장 오 윤 주 (인)

심사위원 정 혜 경 (인)

심사위원 이 혜 진 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

20세기 독일 현대음악의 거장으로 평가받는 작곡가 헬무트 라헨만(Helmut Lachenmann, 1935-)은 제 2차 세계대전 후에 일어났던 실험적인 음악적 시도들에 자신만의 음악 언어를 더하여 현대음악의 새로운 시대를 열었다. 그는 전쟁으로 야기된 시대적 변화, 음악적 소양이 깊었던 부모님, 스승 루이지 노노(Luigi Nono, 1924-1990) 등의 영향을 받아 자신만의 음악 세계를 구축해나갔으며 다양한 편성의 독주곡, 성악곡, 관현악곡을 포함하여 음악이 테이프에 녹음되어 재생되거나 나레이터가 포함된 오페라 등의 작품을 작곡하였다.

이 논문에서 살펴볼 라헨만의 《어린이 놀이》(*Ein Kinderspiel*, 1980)는 그가 1980년에 그의 아들 다비드를 위해 작곡한 피아노 독주곡이다. 그는 이 작품에서 기악적 구체음악적 아이디어를 묵음 클러스터(stumm cluster), 매우 두터운 톤 클러스터, 피아노에서 발생하는 타악기적 음향 등을 사용하여 구현해내었다. 또한, 그는 이 곡에서 널리 알려진 동요 <꼬마 한스>의 리듬을 인용하였는데 이와 같이 이미 존재하는 음악을 새로운 작품에 인용하는 ‘미적 장치’의 개념을 도입하기도 했다. 더불어 동요, 그네, 어린이 등의 ‘유년성’을 대표할 수 있는 소재를 이용하여 유년의 순수함을 잃어버린 성인과 같이 예술가들이 물신주의를 추구하기보다 본질로 돌아가야한다고 비판하며 음악가의 사회비판적 역할을 수행하기도 했다.

본 논문에서는 라헨만의 생애와 음악적 특징을 알아보고 《어린이 놀이》를 분석하여 이 작품을 이해하고 연주하는 데 도움을 주고자 한다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 헬무트 라헨만(Helmut Lachenmann, 1935-)의 생애	3
III. 음악적 영향	7
1) 시대적 배경	7
2) 루이지 노노(Luigi Nono, 1924-1990)	9
3) 칼하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)	12
IV. 음악적 특징	14
1) 기악적 구체음악(musique concrète instrumentale)	14
2) 미적 장치(aesthetic apparatus)	19
3) 라헨만의 작품세계	21
V. 라헨만의 《어린이 놀이》	23
1) 작품 개요	23
2) 작품 분석	26
(1) No. 1 꼬마 한스(Hänschen klein)	26
(2) No. 3 아키코(Akiko)	37
(3) No. 5 필터-그네(Filter-Schaukel)	44
(4) No. 6 종탑(Glockenturm)	52

VI. 결론	62
참고문헌	
ABSTRACT	
부록	

표 목 차

<표1> 라헨만의 《구예로》 연주 지침	17
<표2> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스>의 형식	27
<표3> 《어린이 놀이》 중 <아키코>의 세 가지 연주 방법	37
<표4> 《어린이 놀이》 중 <아키코>의 형식	39
<표5> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네>의 형식	45
<표6> 《어린이 놀이》 중 <종탑>의 형식	53
<표7> 라헨만의 작품 목록	70

사 진 목 차

<사진1> 라헨만의 《구예로》 연주 지침에 따른 피아노 건반 위치 설명	16
--	----

악 보 목 차

<악보1> 루이지 노노의 《불 켜진 공장》 도입부	10
<악보2> 라헨만의 《구에로》 도입부	16
<악보3> 라헨만의 《세레나데》 마디 4-5, 6-7	18
<악보4> 동요 <꼬마 한스>	26
<악보5> 동요 <꼬마 한스> 마디 1-4	28
<악보6> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 1-4	28
<악보7> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 꾸밈음을 통한 온음 음 계 스케일	29
<악보8> 동요 <꼬마 한스> 마디 5-8	29
<악보9> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 5-8	29
<악보10> 《어린이 놀이》 서문에 있는 묵음 클러스터 연주 방법	30
<악보11> 동요 <꼬마 한스> 마디 9-12	31
<악보12> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 9-12	31
<악보13> 동요 <꼬마 한스> 마디 13-16	32
<악보14> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 13-16	32
<악보15> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 17-20	33
<악보16> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 21-24	34
<악보17> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 25-28	35
<악보18> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 29-31	36
<악보19> 《어린이 놀이》 중 <아키코>의 a방법과 b방법의 마디 2-3 비교	38
<악보20> C장조의 프리지아 선법	40
<악보21> 《어린이 놀이》 중 <아키코> 마디 1-4	40

<악보22> 《어린이 놀이》 중 <아키코> 마디 5-8	41
<악보23> 《어린이 놀이》 중 <아키코> 마디 9-12	42
<악보24> 《어린이 놀이》 중 <아키코> 마디 2-3과 마디 13-15의 왼손 5음 음계 선을 비교	43
<악보25> 《어린이 놀이》 중 <아키코> 마디 16-19	43
<악보26> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 1	46
<악보27> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 16	46
<악보28> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 2, 6	47
<악보29> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 10, 14, 15	48
<악보30> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 15, 52	48
<악보31> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 16-17, 22-23 ..	49
<악보32> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 28, 30, 36, 38·50	
<악보33> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 52-56	51
<악보34> 라헨만이 《어린이 놀이》 중 <종탑> 악보에 지시한 실제 연주 지침	52
<악보35> 《어린이 놀이》 중 <종탑>의 변박되는 마디	54
<악보36> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 1-4	55
<악보37> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 5-7, 14-16의 상성부	56
<악보38> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 7-11의 중간 성부	57
<악보39> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 15-18의 하성부	57
<악보40> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 5의 상성부와 마디 12-18	58
<악보41> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 7-11과 마디 19-22의 중간 성부 화음 비교	59
<악보42> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 24-27, 27-31	60
<악보43> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 32-34	61

I. 서론

20세기 현대음악은 두 번의 세계대전을 겪으며 다양하고 실험적인 방향으로 흘러갔다. 제 1차 세계대전과 제 2차 세계대전의 패전국이었던 독일은 나치 정권의 억압적이고 획일화된 문화정책과 전쟁으로 인한 경제적, 문화적 파괴 때문에 고통받았고 전쟁 이전에 성행했던 신고전주의, 12음기법 등의 다양하고 진보적인 흐름은 힘을 잃어갔다.

하지만 곧 전쟁으로 야기된 경제적, 사회적 피해가 복구되던 1950년대부터는 전 유럽에 걸쳐 아방가르드 음악이 대단히 활기를 띠게 되었다. 루이지 노노(Luigi Nono, 1924-1990), 칼하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007), 피에르 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016) 등으로 대표되는 작곡가들은 “아방가르드 음악의 본질이라고 할 수 있는 실험정신”¹⁾을 가지고 완전히 새로운 음악을 모색했다. 이들은 독일 다름슈타트 국제 현대 음악제를 중심으로 활동하였으며, 새롭고 실험적인 음악들을 추구하여 12음기법에서 발전된 형태의 음렬음악과 전자음악, 그 외에도 구체음악, 음향음악, 우연성 음악 등을 시도하였다.

라헨만 역시 1957년부터 다름슈타트 국제 현대 음악제에 참가하여 슈톡하우젠, 불레즈, 노노를 만나면서 당시의 현대음악들을 접할 수 있었다. 그는 특히 이탈리아 작곡가 노노의 영향을 받아 자신의 음악세계를 구축해나갔다. 노노는 슈톡하우젠, 불레즈와 함께 메시앙에 의해 발전된 음렬주의의 한 줄기인 총렬음악을 전성기를 일군 작곡가이며 사회참여가 활발했던 음악가이기도 하다. 그는 독창, 합창, 오케스트라를 위한 《중단된 노래》(*Il canto sospeso*, 1955-56)와 오페라 《인톨레란차 1960》(*Intolleranza*, 1960-61) 등

1) 오희숙, “신음악 - 중간음악 - 아방가르드 - 포스트모더니즘 : 20세기 음악의 패러다임 변화에 대하여,” 『음악연구』 13(1996), 195.

과 같은 작품을 통해 파시즘이나 자본주의로 고통받는 사람들의 목소리를 드러내고자 하였다. 그는 또한 작품에서 전통적 연주방식과 더불어 실제 대화나 연설 같은 음성이 테이프로 녹음되어 연주되는 전자적인 방법을 사용하기도 하였다.

라헨만은 노노에 의한 영향으로 무대미술이 설치되는 음악극 《성냥팔이 소녀》(*Das Mädchen mit den Schwefelholzern*, 1990-96) 등을 통해 사회비판적 역할을 수행하고자 했으며, 전자음악의 작곡도 시도하여 모차르트 클라리넷 협주곡의 일부가 테이프에 녹음되어 간헐적으로 재생되는 형태인 클라리넷 협주곡 《아칸토》(*Accanto*, 1975-76)를 작곡하기도 했다.

그는 비록 1950년대 유행했던 구체음악의 영향을 받았으나 그것을 그대로 수용하지 않고 음향에 집중한 기악적 구체음악이라는 작곡기법을 창안해내었다. 라헨만은 특히 전통 기악에서 추출할 수 있는 일반적이지 않은 음향을 추구하여 많은 작품을 작곡했는데 이러한 음악을 기악적 구체음악이라고 한다. 그는 자신의 기악적 구체음악의 아이디어를 실현하기 위해 목음 클러스터, 관현악기의 몸체 두드리기, 매우 두터운 음향의 톤 클러스터 등의 연주기법을 사용하였다. 또한 그는 1970년대 중반 이후부터는 18-19세기 음악을 미적 장치로 사용하여 자신의 작품에 인용하는 방식으로 작곡활동을 이어가고 있다.

본 논문에서는 라헨만의 생애와 그의 음악적 특징에 영향을 끼친 시대적 배경, 음악가들을 살펴보고, 그가 그의 음악세계를 어떻게 확립시켜나갔는지 살펴본다. 특히 라헨만이 본격적인 창작활동을 시작한 지 20년이 지난 1980년대에 작곡된 피아노 독주곡 《어린이 놀이》(*Ein Kinderspiel*, 1980)를 분석 및 이복희, 김윤아, 이복희의 선행연구와의 비교를 통하여 그의 아이디어가 이 작품에 어떻게 녹아있는지 살펴보도록 한다.

II. 헬무트 라헨만(Helmut Lachenmann, 1935-)의 생애

독일 작곡가 헬무트 라헨만은 1935년 11월 27일 독일 슈투트가르트의 성직자 가문에서 태어났다. 라헨만의 할아버지와 아버지는 개신교 목사였으며, 그의 아버지는 재능있는 오르가니스트 겸 작곡가이기도 했다. 그의 어머니 또한 아마추어 피아니스트로 라헨만은 어린 시절부터 음악적인 환경에서 성장했으며 이것은 후에 그의 음악 세계를 형성하는 데 좋은 영향을 주었다. 그는 “나는 아주 어렸을 때부터 음악가, 피아니스트, 작곡가가 되고 싶었다.”라고 밝히기도 했다.²⁾

라헨만의 부모는 8명의 남매를 두었는데, 그중 첫째는 네덜란드에서 군복무 중 제 2차 세계대전이 끝나기 며칠 전에 사망했으며 부모님 또한 전쟁 중 사망했다. 라헨만에게는 어린 시절에 겪은 부모의 죽음과 전쟁 중 미국과 영국의 공습이 매우 충격적인 일이었다. 그는 이러한 일들을 토대로 전쟁을 야기시킨 나치정권에 대한 반감을 가지고 있었으며 2010년 BBVA 재단의 지식 프론티어 상(Fundacion BBVA Frontiers of Knowledge Awards)의 수상자 연설에서 다음과 같이 회상했다. “나는 나치의 반유대주의 선전을 기억한다. 나의 아버지는 나치 정권을 반대했지만, 우리 형제들이 위협에 빠질 수 있었기 때문에 말하지 못했다.”³⁾ 이러한 전쟁에 대한 참혹한 기억은 후에 그가 사회비판의식을 갖고 작곡활동을 하는데 영향을 주기도 했다.

라헨만은 10대 시절부터 피아노 레슨을 받았으며 교회의 성가대에서 바로크와 르네상스 시대의 노래를 부르며 자랐다. 또한, 청소년 시기에 이미 첫 작곡을 시작했다. 그는 20살이 된 1955년부터 1958년까지 슈투트가르트 음악대학에서 위르겐 우데(Jürgen Uhde, 1913-1991)⁴⁾에게 피아노를, 요한 네

2) <https://www.frontiersofknowledgeawards-fbbva.es/galardonado/helmut-lachenmann-2/> [2018년 9월 14일 접속]

3) 위의 사이트

포묵 다비드(Johann Nepomuk David, 1895-1977)에게 이론과 작곡을 배웠다. 그는 1957년 독일 다름슈타트 국제 현대 음악제(Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt)⁵⁾에 참가하여 이탈리아 작곡가 루이지 노노를 만나게 되었으며 1958년부터 1960년까지 이탈리아 베네치아에서 그에게 작곡을 배웠다. 당시 총렬음악의 대가이자 대표적 아방가르드 음악가였던 노노는 라헨만에게 음악적으로 지대한 영향을 주었다. 라헨만은 1960년에는 슈투트가르트에서 뮌헨으로 이주하면서 작곡가와 피아니스트로서 본격적인 활동을 시작했다. 1962년에는 베네치아 비엔날레와 다름슈타트 국제 현대 음악제에서 작곡가로서 공식 활동을 시작했으며 1963년부터 1964년에는 슈톡하우젠의 강좌에 참석하기도 했다.

라헨만은 1950년대부터 ‘기악적 구체음악(musique concrète instrumentale)’이라는 자신만의 음악 언어를 창안하여 악기로부터 발생하는 일반적이고 전통적인 소리가 아닌 새로운 음향을 탐구하고자 하였다. 그는 기존의 낭만음악에서부터 이어져오던 전통을 거부하며, 일반적인 구체음악이 일상의 소리와 소음 등을 재료로 하여 시도된 것과 달리, 순수한 기악악기에서 발생하는 소리를 이용하여 음향을 확장하고자 하였다. 또한 이러한 확장된 음향으로 작곡된 음악은 그 결과물로 그치는 것이 아니라 그 음악의 본래 출처를 연상하는 것을 목적으로 하였다. 그는 당시 유행한 음악 장르 중 하나인 전자음악을 접하기도 했는데, 그 결과 1965년에 겐트대학의 전자음악연구소에서 잠시 일하며 녹음을 통해 그의 유일한 테이프 피스(tape piece)인 《시나

4) 위르겐 우데(Jürgen Uhe, 1913-1991): 독일 출신의 음악가 위르겐 우데는 베를린 음악대학을 졸업했으며, 프랑크푸르트 시립 음악고등학교와 슈투트가르트 국립음대에 1947부터 1980년까지 재직하며 많은 후학을 양성했다. 그는 음악회의 형식의 새로운 시도로 <대화가 있는 음악회> 시리즈를 열었다. 대표적인 저서로는, 벨라 베히토크에 관한 저서 『Béla Bartók』 (1959), 『베히토크 32 피아노 소나타(Beethovens 32 Klaviersonaten)』 (1968 - 1974) 등이 있다.

5) 다름슈타트 국제 현대 음악제는 현대음악의 흐름에 가장 큰 영향을 미친 유럽의 대표적인 음악제로서 ‘다름슈타트 현대음악강좌’ 혹은 ‘하계음악강좌’ 등의 이름으로 통용되기도 한다. 이것은 1946년 시작되어 현재까지 지속하고 있다.

리오》(Szenario, 1965)를 작곡하기도 했다. 하지만 그는 전자음악보다는 순수 기악작품에 더욱 집중하였고 1970년대 중반 이후부터는 기악적 구체음악에 이어 ‘미적 장치(aesthetic apparatus)’를 주로 사용하였다.

라헨만은 1963년 그래픽 아티스트 아네트 뷔트너(Annette Büttner)와 결혼해 3명의 자녀를 두었으며, 뷔트너와 이혼 후에 일본 피아니스트 유키코 수가와라(Yukiko Sugawara)와의 두 번째 결혼을 통해 두 명의 딸을 두었다. 라헨만은 유키코를 위해 피아노 독주를 위한 《세레나데》(Serynade, 1997-98, 2000)를 작곡하기도 했다.⁶⁾

그는 1966년부터 1970년까지 슈투트가르트 음악대학에서 음악이론을 가르쳤고, 1976년부터 1981년까지 하노버 음악대학에서 작곡 교수로 재직했다. 1978년부터 2006년까지 다름슈타트 국제 현대 음악제의 감독을 역임했고, 1981년부터 1999년까지 슈투트가르트 음악대학에서 작곡을 가르쳤다. 2007년에는 미국 하버드 대학교의 초청교수로 임명되기도 하며, 꾸준히 후학양성에 힘쓰는 동시에 작곡도 멈추지 않았다. 최근에는 2017년에 작곡된 오케스트라를 위한 《치명적인 행진곡》(Marche fatale, 2017)이 2018년 1월 1일에 독일 슈투트가르트에서 초연되었다.

라헨만은 1965년 뮌헨 음악문화상(Kulturpreis für Musik der Stadt München)을 시작으로 수많은 상을 받았다. 1968년에는 슈투트가르트 작곡상(Kompositionspreis der Stadt Stuttgart)을, 1972년에는 함부르크 바흐상(Bach-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg)을 받았으며, 1997년에는 지멘스 음악상(Musikpreis der Ernst-von-Siemens-Stiftung)을 받았다. 2004년에는 현악사중주를 위한 《그리도》(Grido, 2001)로 런던 로얄 필하

6) 작품 제목이 ‘Serenade’가 아닌 ‘Serynade’인 이유에는 아내의 이름인 Yukiko의 y로 대체한 것이다. Nicolas Hodges, “Expressivity and Critique in Lachenmann’s Serynade,” 『Contemporary Music Review』 24/1(2005), 77. 정민정, “헬무트 라헨만(H. Lachenmann)의 《세리나데》(Serynade für Klavier, 1997/98) 분석연구 및 해석적 고찰,” (서울대학교 박사학위논문, 2018), 29에서 재인용.

모니협회상(London Royal Philharmonic Society Award)을 수상했고, 2008년에는 베를린 예술상(Berliner Kunstpreis)을 수상했다. 또한, 그는 2011년 BBVA 재단에서 수여하는 지식 프론티어상(Frontiers of Knowledge)을 현대음악 분야의 수상자가 되었고, 2015년에는 독일저작권협회 음악상(Deutscher Musikautorenpreis der GEMA)을 수상했다.

라헨만은 각각 2001년 하노버 국립음대와 2010년 드레스덴 음악대학에서 명예박사 학위를 받았다. 또한, 2005년 스위스 루체른 페스티벌(Lucerne Festival)과 2007년 독일 메클렌부르크포어포메른주에서 열리는 현대 음악을 위한 브뤼켄 페스티벌(Brücken Festival für Neue Musik in Mecklenburg-Vorpommern)에서 상임작곡가를 역임했다. 그는 2011년 독일 연방공화국의 공로훈장(Verdienstkreuz 1. Klasse des Verdienstordens)과 2012년에는 프랑스 예술문학훈장(Commandeur des Arts et des Lettres)을 받았다. 라헨만은 1972년부터 현재까지 미주는 물론 남미, 아시아 등의 세계 각지에서 워크샵과 세미나를 진행하며 활발한 활동을 이어가고 있다.

Ⅲ. 음악적 영향

1) 시대적 배경

제 2차 세계대전이 끝난 후 유럽에는 새롭고 실험적인 음악적 시도들이 일어나게 되었다. 이를 주도한 아방가르드 음악가들은 대부분 1920-30년대에 태어나 유년시절이나 청년시절에 파시즘을 경험한 사람들이었다. 독일의 나치 정권 당시 음악은 파시즘의 선전도구로 전락했고, 바그너나 베토벤 같은 고전 스타일의 음악이 독일 민족의 우수성을 증명하기 위한 도구로 사용되었다. 그들은 18-19세기에 발전되고 꽃을 피웠던 독일 음악이 전쟁을 거치며 파괴되고 왜곡되는 것을 경험하며 자랐다. 그리하여 그들에게 그들의 전통 음악은 계승해야 할 대상이 아니라 거부하고 이겨내야 할 대상으로 인식되었다. 1945년 이후 독일의 현대음악은 이러한 사상을 가졌던 슈톡하우젠, 불레즈, 노노 등에 의해 주도되었고, 1950년대가 되자 40대의 원숙한 음악가가 된 이들의 음악세계는 구체음악, 음향음악, 전자음악 등으로 확대되었다. 이와 더불어 미국에서는 존 케이지(John Cage, 1912-92)로 대표되는 우연성 음악 등이 더해지면서 현대음악의 영역이 확장되었다.

특히 아르놀트 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-51)에서 안톤 베베른(Anton von Webern, 1883-1945)으로 이어지며 발전된 음렬주의는 많은 음악가의 관심을 끌어나며 지속해서 성장했다. 또한 1946년 이후 독일의 문화회복을 위해 시작된 다름슈타트 국제 현대 음악제가 음악가들이 활동할 수 있는 활발한 무대가 되어 이를 배경으로 올리비에 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992), 불레즈, 슈톡하우젠을 중심으로 이어졌던 음렬주의는 총렬음악으로 발전되었다. 68혁명⁷⁾ 또한 음악에 영향을 미쳤는데 노노, 한스 베르너

7) 68혁명은 1968년 5월 프리를 중심으로 일어난 문화혁명으로 공간적으로는 전 유럽, 시간상으로는 1970년대까지 영향을 끼쳤다. 이것은 기성 사회의 권위주의에 항거하며 일어난 운동으로 자본주의를 포함하여 권력에 의해 형성되는 사회 체제를 비판했다. 반권위주의에 입각

헨체(Hans Werner Henze, 1926-)등으로 대표되는 사회정치적 참여에 관심이 있던 작곡가들의 활동이 활발했다. 이들은 다양한 장르의 음악을 통해 자신들의 이념을 드러냈는데 그것은 주로 사회비판적 시각을 가진 것이 대부분이었다. 이러한 사회참여음악은 “텍스트가 있는 성악이나 음악극의 형태로 주로 등장하였으나, 음악 그 자체만으로도, 즉 기악음악으로도(특히 라헨만의 기악작품) 사회적 참여의 의지와 비판적 시선을 드러내기도 하였다.”⁸⁾

한 68혁명은 인간의 본능적인 욕구에 대한 억압에 저항했으며, 이는 권력으로부터 탈피해 민주주의와 자유주의 사회로 변화는 계기가 되었다. 정권의 교체가 없었기 때문에 실패한 정치혁명이라고 평가되기도 하나 유럽 문화를 근본적으로 바꿔놓은 성공적인 문화혁명으로 재평가되고 있다.

8) 신인선, 『20세기 음악』 (서울: 음악세계, 2007), 182.

2) 루이지 노노

1950년대 대표적인 아방가르드 음악가였던 루이지 노노는 1924년 이탈리아 베네치아의 유복한 예술 가정에서 태어났으며 그의 할아버지는 유명한 화가였다. 노노는 청소년기에 무솔리니 파시즘을 겪으며 레지스탕스 운동에 깊이 영향을 받아 일찍이 사회 현실에 눈뜨게 되었다. 그는 1952년 이탈리아 공산당에 입당하면서 일찍이 사회 비판적 문제의식을 지닌 음악가로 활동하기 시작했으며, 1955년 쇤베르크의 딸인 누리아 쇤베르크(Nuria Schönberg, 1932-)와 결혼하였다. 1958년 다름슈타트 학파⁹⁾를 창시하였지만, 1960년에 일어난 존 케이지의 우연성 음악에 대한 슈톡하우젠과의 견해 차이와 슈톡하우젠이 1957년 “음악과 언어”(Musik und Sprache)¹⁰⁾라는 강의에서 노노의 《중단된 노래》에 대해 발표했던 사건을 계기로 다름슈타트 그룹을 떠나 1960년대부터 독자적인 행보를 시작했다. 그는 “시대의 가장 진보된 음악 어법을 통해 낡은 현실을 지양하고 이상적인 미래에 부합하는 작품을 써야 한다”¹¹⁾고 주장했다. 그는 자신의 이념에 따라 대부분의 사회 정치적 이슈를 소재로 작곡 활동을 했으며 또한 1960년대부터 1970년대까지는 음렬음악과 전자음악의 작품들을 주로 작곡했다. 또한 “성악 가사를 단편으로 잘라 여러 성부에 나누어 배치하는”¹²⁾ 성악곡 양식을 창안해내기도 하였다.

노노의 작품인 독창, 합창, 오케스트라를 위한 《중단된 노래》에는 파시즘에 의해 정치범 수용소에서 사형선고를 받은 사람들의 마지막 편지의 내

9) 다름슈타트 학파(Darmstadt School)의 창시자는 노노이며, 1950년대 초반부터 1960년대 초반까지 다름슈타트 국제 현대 음악제에서 활동한 작곡가들과 그들의 작품을 지칭한다. https://en.wikipedia.org/wiki/Darmstadt_School [2018년 11월 21일 접속]

10) 차호성, “20세기 음악사에서의 ‘다름슈타트 국제 하계 현대음악강좌’(Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt)의 의미와 영향 (1): 1946년부터 1961년까지를 중심으로,” 『음악이론연구』 9(2004), 203.

11) 이희경, “음악, 정치, 매체 - 68혁명이 열어젖힌 현대음악의 새로운 지대,” 『낭만음악』 20/4(2008), 11.

12) 전정임, 『20세기 작곡가 연구 IV』 (서울: 음악세계, 2008), 15.

용이 포함되어 있는데 그는 이 작품을 통해서 그들을 추모하고자 하였다. 노동자들의 고통에 찬 절규와 시위대의 외치는 소리, 강제수용소에서 고문당하는 자들의 통곡이 울려 퍼지는 오페라 《인톨레란차 1960》와 실제 이탈리아 철광 노동자의 소리를 통해 그들의 삶을 담은 형태의 음성과 테이프를 위한 《불 켜진 공장》(*La Fabbrica Illuminata*, 1964) 등의 작품을 통해 자본주의적 착취를 고발하기도 했다. 《불 켜진 공장》은 테이프의 재생과 성악가의 노래가 어우러져 연주되는데, 테이프에는 실제 철공소에서 나는 소리, 철광 노동자들의 웅성거리는 소리, 노동자들의 정치적 견해를 보여주는 인터뷰 등이 어우러져 재생된다.

<악보1> 루이지 노노의 《불 켜진 공장》 도입부

PARTE I

CORALE I 합창 1

Inizio con il nastro → 테이프가 처음부터 재생된다.

테이프

SOPRANI
CONTRALTI
p

TENORI
BASSI

♩ = 50 ca.

non vibrato, duro

pp ————— *mp* ————— *p* ————— *pp*

M ————— A ————— FA ————— - BBRI - - CA DEI

ca. 18"

ca. 31"

I. B. I dei morti

II, IV esposizione operata *p* < *ff*

2

pp ————— *ppp* ————— *mp*

MO - - RTI LA CHIA - - MA - - VA - - NO

또한, 노노는 당시 모스크바의 타강카 극장의 감독이었던 유리 류비모프 (Yuri Petrovich Lyubimov, 1917-2014)와 함께 음악극 《사랑으로 충만한 위대한 태양을 위하여》 (*Al gran sole carico d'amore*, 1972-74)를 작곡하였다. 이 작품은 1871년 파리 코뮌과 1905년 페트르부르크 피의 일요일이라는 실패한 두 혁명을 소재로 사용하며, 공산주의와 계급투쟁에 대한 역사적 사건들을 대규모 오케스트라, 테이프, 전자음악, 음성 해설이 곁들여진 피아노 협주곡과 같은 형태로 풀어낸 것이다. 이외에도 《숲은 젊고 생명이 넘친다》 (*A Floresta É Jovem e Cheja de Vida*, 1966), 《음악-선언 1번》 (*Musica-Manifesto n. 1*, 1969), 《하나의 유령이 전 세계를 배회하고 있다》 (*Ein Gespenst geht um in der Welt*, 1971), 오페라 《프로메테우스》 (*Prometeo: tragedia dell' ascolto*, 1984-85) 등의 대표적인 작품이 있다.

라헨만은 노노가 사회적 이슈를 소재로 작곡한 것에 영향을 받아 예술가의 사회적인 책임을 강조했으며 “부르주아 문화의 과도한 사용으로 오래되고 타협된 기존의 음악을 부정하려고 했다.”¹³⁾ 이것은 그의 대표적인 음악 어법인 기악적 구체음악과 미적 장치를 통해서 구현되었다. 하지만 노노의 작품에서 사용된 소재가 사회적인 이슈들과 관련되어 있고 매우 광범위하게 정치적이거나 인도주의적인 것과는 달리, 라헨만은 추상적인 음, 음향에 의한 접근으로 사회정치적 의미를 담아내려고 했다는 차이점을 보인다.¹⁴⁾

13) 서정은, “헬무트 라헨만의 ‘기악적 구체음악’과 그 음악사적·미학적 해석,” 『서양음악학』 11/3(2008), 70.

14) 위의 글, 70.

3) 칼하인츠 슈톡하우젠

슈톡하우젠은 20세기 유럽 현대음악에서 중요한 역할을 한 독일 작곡가로 쾰른과 다름슈타트를 중심으로 활동하며 음렬음악, 공간음악, 전자음악, 구체음악 등 다양한 분야에서 두각을 나타내었다. 그는 1950년부터 본격적인 활동을 시작하였으며, 메시앙으로부터 영향을 받은 음렬음악을 기반으로 1951년 《크로이츠슈필》(*Kreuzspiel*, 1951)을 작곡하고, 1952년에는 파리의 ‘구체음악 스튜디오’에서 구체음악을 실험하며 《연습곡》(*Etude*, 1952)을 작곡하였다. 1953년부터는 독일 쾰른에 있는 전자음악 스튜디오(Studio for Electronic Music)에서 상임 공동 연구자로 일하며, 그 해에 첫 전자음악 작품인 《습작 I, II》(*Elektronische STUDIEN I, II*, 1953)을 작곡했다.¹⁵⁾

20대의 젊은 라헨만이 다름슈타트 국제 현대 음악제에 참여하기 시작했을 때 슈톡하우젠은 이미 다름슈타트를 대표하는 작곡가로 활동하고 있었고, 1953년부터 1974년까지와 1996년에 강의를 개최하였다. 1956년에는 ‘전자음악에 있어서의 작곡 가능성’을 주제로 당대의 음악가들과 토론을 벌이고, 1957년 ‘새로운 기악양식’(Der neue Instrumentalstil)의 논문을 발표하기도 했다. 1959년에는 노노와 함께 작곡세미나를 열기도 했으며, 1963년에는 공개강좌를 통해 그의 작품 3개의 오케스트라를 위한 《그루펜》(*Gruppen*, 1955-57)을 분석하기도 했는데¹⁶⁾, 라헨만 또한 이 공개강좌에 참석하였다. 라헨만은 2013년 10월 4일 영국 데일리 텔레그래프지에 실린 이반 휴이트(Ivan Hewett)와의 인터뷰에서 슈톡하우젠을 처음 만났을 때를 다음과 같이 회상했다.

15) 슈톡하우젠의 간략한 활동과 작품에 관하여는 www.karlheinzstockhausen.org의 ‘List of Works English’를 참조하였다. [2018년 11월 24일 접속]

16) 차호성, “20세기 음악사에서의 ‘다름슈타트 국제 하계 현대음악강좌’(Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt)의 의미와 영향 (1): 1946년부터 1961년까지를 중심으로,” 202-203.

슈톡하우젠은 내 작곡가로서의 삶을 크게 변화시켰다. 22살이었던 내가 1956년에 다름슈타트 국제 현대 음악제에서 슈톡하우젠을 만났을 때 슈톡하우젠은 불과 28세였다. 그는 당시 바르토크와 스트라빈스키에 국한되어 있는 나의 시야를 크게 변화시켜주었다. 당시 슈톡하우젠은 이미 베베른과 메시앙에 대해 받아들이고 있었고, 그만의 완전히 새로운 음악세계에 굉장한 확신을 가지고 있었다. 그는 자신만의 아이디어에 확신하다 못해 사로잡혀 있었고, 그러한 이유로 아무도 그에게 영향을 주지 못했다. 나는 슈톡하우젠의 오만함에도 불구하고 그를 좋아했다. 한번은 내가 슈톡하우젠에게 받은 영향에 대해 단지 감사를 표현하려 그에게 갔을 때, 그가 너무 따뜻해서 나는 거의 울먹였다. ... 슈톡하우젠은 여러 면에서 어린 아이와 같았다. 그러나 그의 급진적이면서도 아름다운 음악은 계속 남아있을 것이다. 나는 슈톡하우젠을 싫어하면서도 사랑했다.¹⁷⁾

라헨만은 다름슈타트에서 만난 슈톡하우젠을 통해 구체음악의 아이디어에 착안하여 기악적 구체음악을 발전시켜 그의 주요 작곡기법으로 삼았다. 하지만 슈톡하우젠 본인은 자신의 구체음악 작품인 《연습곡》을 작곡하는 중에 구체음악에 대해 환멸을 느끼고, 후에 그 작품을 실패한 결과물이라고 평가하기도 했다.¹⁸⁾

17) "Helmut Lachenmann: German modernist composer, with a political edge very unlike Stockhausen" <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/10309812/Stockhausen-Meeting-the-guru-of-modern-music.html> [2018년 10월 18일 접속]

18) Toop, Richard. "Stockhausen's Konkrete Etüde," 『The Music Review』 37/4(1976), 388.

IV. 음악적 특징

1) 기악적 구체음악(musique concrète instrumentale)

라헨만이 구현한 기악적 구체음악의 토대가 되는 구체음악(musique concrète)은 “전자음악 초기의 한 분류로, 1948년 프랑스의 방송국 기사인 피에르 셰페르(Pierre Schaeffer, 1910-1995)에 의해 이름이 지어지고 시도된 음악이다.”¹⁹⁾ 테이프 뮤직(tape music)이라고도 불리는 이 음악은 테이프에 소음, 악기 소리, 새소리 등의 일상의 구체적인 소리를 녹음하고 기계적인 방법으로 조작하여 만든 소리가 스피커로 재생되는 방식을 사용한다. 라헨만은 다름슈타트 국제 현대 음악제에 참석하며 구체음악에 대해 알게 되었으며 이것에 음악의 소재를 다르게 사용하여 기존의 구체음악이 아닌 ‘기악적 구체음악’을 창안했다.

기악적 구체음악은 기존의 구체음악이 발생 경로가 구체적이고 일상적인 것과 달리 순수한 악기에서 발생하는 확장된 음향에 집중한다. “특정한 악기를 이용해 그 악기가 가지고 있는 관습적인 용법에서 벗어난 다양한 소리들을 극대화해서 그것을 음악적 소재로 삼는 것이다.”²⁰⁾ 그러나 두 음악은 결과적으로 음악에 사용된 기본 음악적 재료의 처음 발생하였던 상황을 파악할 수 있게 한다는 점에서 공통점을 갖는다.

만약 내가 두 차가 충돌하는 소리를 듣는다면 “매우 흥미로운 소리군!”이라기보다는 “무슨 일이지?”라고 말할 것이다. 어떠한 음향의 발생을 이러한 관점으로 관찰하는 것이, 내가 ‘기악적 구체음악’이라고 부르는 것이다.²¹⁾

19) “구체 음악” https://ko.wikipedia.org/wiki/%EA%B5%AC%EC%B2%B4_%EC%9D%8C%E%95%85 [2018년 11월 29일 접속]

20) 정민정, “헬무트 라헨만(H. Lachenmann)의 《세리나데》(Serynade für Klavier, 1997/98) 분석연구 및 해석적 고찰,” 19.

라헨만이 기악적 구체음악을 중심으로 자신의 음악세계를 구축해나가는 데 바탕이 된 기본 이념은 기존의 낭만 음악을 거부하는 것이었다. 그는 청취자들이 음악을 너무 자연스럽게 수동적으로 받아들여지는 것이 낡은 전통이라고 여겼고 이러한 기존의 음악과 방식을 거부하였다. “그가 창안해 낸 기악적 구체음악은 소리 재료의 확장, 혹은 악기의 친숙한 사운드의 낯설게 함의 과정을 거친다.”²²⁾ 결과적으로 이러한 ‘낯설은 소리’는 청취자가 소리가 발생한 상황에 대해 인식할 때 “기존의 습관화된 청취가 아닌 능동적인 청취”²³⁾를 경험하게 된다. 그의 궁극적 목표는 “새로운 음향세계를 탐구하고, 과거에 사용되지 않아 오염되지 않은 음향들에 주로 기초하는 음악작품을 만드는 것”²⁴⁾이라고 볼 수 있으며 이 기법은 1960년대부터 1970년대 중반까지 라헨만의 대표적 작곡기법으로 자리잡았다. 그는 또한 악기가 가지는 최대한 확장된 음향을 끌어내기 위해 연주 행위를 지시하는 지침을 악보에 표기하여 연주자가 이를 정확히 따르도록 하였다.

그의 대표적 피아노 독주곡 《구에로》(*Guero*, 1969, 1988)를 살펴보면 그는 이 작품에서 피아노라는 악기의 전통적인 연주기법을 거의 사용하지 않는다. 《구에로》는 라헨만이 남아메리카의 전통 타악기인 귀로(*Guero*)²⁵⁾

21) “If I hear two cars crashing ... I do not say ‘Oh, what interesting sounds!’ I say, ‘What happened?’ The aspect of observing an acoustic event from the perspective of ‘What happened?’, this is what I call *musique concrète instrumentale*.” <http://www.nesssoftware.com/home/asn/homepage/teaching/exp-lectureNotes/110208-musiqueConcrete/musiqueConcrete.html> [2018년 12월 13일 접속]

22) 라헨만은 기악적 구체음악을 통해 음향적 결과의 비중만큼 음향적 경험을 통해 구체적인 발생상황을 연상시키고자 했다. 그러한 의도는 연주기법의 단계화된 낯설게 함(*die abgestufte spieltechnische Verfremdung*)을 통해서 의식하게 된다고 말했다. Lachenmann, “*Pression*,” (CD booklet). Helmut Lachenmann—*Allegro Sostenuto, Pression, Dal niente, Intérieur I*, (col legno: WWE 31863, 1994), 16. 서정은, “헬무트 라헨만의 ‘기악적 구체음악’과 그 음악사적·미학적 해석,” 77에서 재인용.

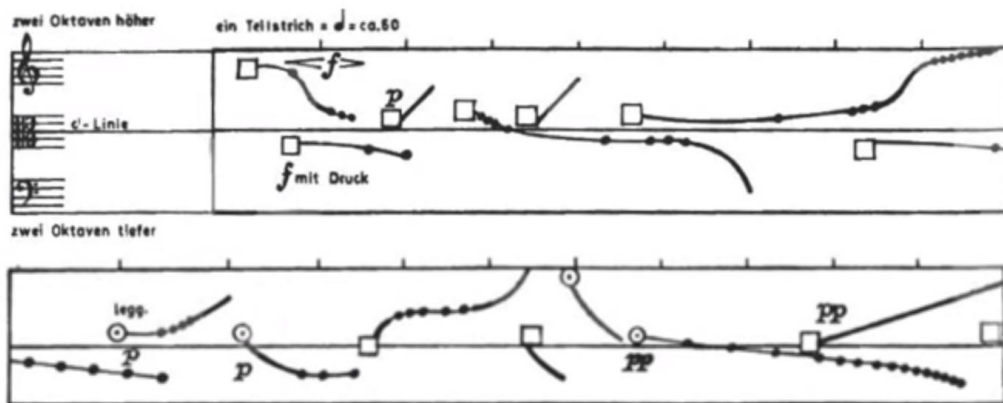
23) 우혜언, “20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 ‘유년’(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의,” 『서양음악학』 31(2013), 22.

24) Ulrich Mosch, “Helmut Lachenmann,” *Grove Music Online*. 서정은, “헬무트 라헨만의 ‘기악적 구체음악’과 그 음악사적·미학적 해석,” 77에서 재인용.

25) “귀로는 카리브 해 지역에서 생겨난 것으로 추정되는 타악기이다. 호리병박 열매의 속을 제거하고 껍질을 말려서 만든 단순한 형태의 악기로, 속이 비어 있고 한쪽 면 또는 악기 둘레

의 소리에 영감을 받아 이름을 따 작곡하였다. 이 작품에서 청취자는 이것이 피아노를 위한 작품인 것을 의심할 정도의 실험적인 사운드를 확인할 수 있는데, 이것은 그가 이 작품을 통해 청중들에게 낯선 사운드와 새로운 청취 경험을 제공하려 한 의도에 부합한다(악보2, 사진1, 표1).

<악보2> 라헨만의 《구어로》 중 도입부



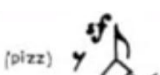
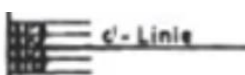


<사진1> 라헨만의 《구어로》 연주 지침에 따른 피아노 건반 위치 설명



진체에 가로로 긴 홈이 여러 개 패여 있는 것이 특징이다. 홈이 있는 부분을 나무 막대로 긁어서 연주한다.” <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3432181&cid=60476&categoryId=60476> [2018년 11월 29일 접속]

<표1> 라헨만의 《구예로》 연주 지침

기보된 형태	연주 방법
	A부분을 손가락 끝으로 긁어서 소리를 냄
	B부분을 손가락 끝으로 긁어서 소리를 냄
	C부분을 아랫부분에서 뜯어서 소리를 냄 ²⁶⁾
	C ¹ 를 중심으로 음높이가 정해짐

20세기의 독일 현대음악은 ‘음’ 하나하나를 중심으로 이루어졌던 과거의 음악에서 ‘여러 음’들을 하나로 보는 음렬적 사고로 변화되었고, 나아가 음향음악까지 발전되었다. 라헨만 또한 이러한 음악적 흐름에 발맞춰 그의 기악적 구체음악적 아이디어를 묵음 클러스터(stumm cluster)라는 주법을 통해 구현해내었다. 그의 대표작품인 《세레나데》를 살펴보면 다이아몬드 모양의 음표를 볼 수 있는데 이것은 묵음 클러스터를 의미하는 것으로 이것은 일반적인 피아노 소리가 발생하지는 않지만 건반을 누르고 있으면서 생기는 울림에 의한 음향을 의도하였다.

26) 라헨만은 대부분의 흰 건반의 끝에 아주 조금 돌출된 부분을 아래에서 뜯는(plucking) 주법을 《구예로》에서 사용하였으며, 이를 그의 악보에서 pizzicato로 명칭하였다.

<악보3> 《세레나데》 마디 4-5, 6-7

The image shows two systems of musical notation for a piano and cello. The first system is in 3/4 time and contains measures 4 and 5. The piano part has a forte (ff) dynamic and includes markings for 'schwarze Tasten' (black keys) and 'weiße Tasten' (white keys). The cello part has a 'Sost. Ped.' (Sostenuto Pedal) marking. The second system is in 4/4 time and contains measures 6 and 7. The piano part has a forte (f) dynamic and includes a 'Sost. Ped.' marking. The cello part also has a 'Sost. Ped.' marking. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins are present throughout the score.

이외에도 라헨만의 기악적 구체음악을 대표하는 작품으로는 메조소프라노와 플루트, 피아노를 위한 《테마》(Tema, 1968), 첼로 독주를 위한 《프레시온》(Pression, 1969), 타악기와 오케스트라를 위한 《에어》(Air, 1968-69, 1994) 등이 있다.

2) 미적 장치(aesthetic apparatus)

1950년대 이후 독일 음악이 아방가르드에 지배당한 것과 달리 1970년대 중반부터는 이전과 다른 양상으로 볼프강 림(Wolfgang Rihm, 1952-)으로 대표되는 포스트 모더니즘 음악이 성행하였다. “이때의 음악은 ‘새로운 단순성’(Neue Einfachheit)을 추구하며, 1910년대 신음악이 시작되기 전의 음악을 지향하며, 전통 음악을 매개로 작품과 청중의 의사소통에 큰 비중을”²⁷⁾ 두게 되었다. 이에 따라 작곡가들은 옛 음악에서 자신들의 음악적 소재와 영감을 찾으려 했다. 라헨만 역시 클라리넷 협주곡 《아칸토》(Accanto, 1975)를 작곡한 시점부터는 과거의 음악을 새로운 관점으로 바라보게 되었다. 그는 스스로 ‘미적 장치’라는 도구를 자신의 작품에 도입하기 시작했는데²⁸⁾, 미적 장치란 “한 시대의 예술 생산을 위한 사회적 조건들의 집합, 서양 문화 속에 존재해 왔던 음악과 악기들 또한 음악사 자체”²⁹⁾를 뜻한다. 그는 자신의 작품에 18-19세기 이미 존재했던 낭만 음악을 인용하는 방식으로 미적 장치를 사용하였으며, 현대음악과 과거 음악의 연관성을 작품에 부여하기 시작했다.

라헨만이 옛 작품을 인용해 새로운 작품을 작곡한 첫 시도는 《슈베르트 주제에 의한 5개의 변주곡》(Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert, 1956)에서 찾을 수 있다.³⁰⁾ 이 작품의 작곡연도는 1956년으로 라헨만의 스승인 노노를 만나기 전, 즉, 기악적 구체음악이라는 아이디어의 구체화 및 음악의 사회비판적 역할에 대한 통찰이 이루어지기 전이었다. 그리

27) 오희숙, “신음악 - 중간음악 - 아방가르드 - 포스트모더니즘 : 20세기 음악의 패러다임 변화에 대하여,” 196.

28) 라헨만이 지칭하는 ‘미적 장치’라는 용어는 『Die Schönheit und die Schöntöner. Zum Problem musikalischer Ästhetik heute』(1976)에서 처음으로 사용되었다. Elke Hockings, Helm ut Lachenmann's Concept of Rejection, 『Tempo』 193(1995), 12.

29) “미적 장치” <https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/76d1e9c005d946c99e36fe94c4dad748> [2018년 11월 27일 접속]

30) 서정은, “숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 라헨만 《아칸토》(Accanto, 1975/76)의 경우,” 『서양음악학』 27(2011), 187.

므로 1970년대 중반 이후 라헨만의 음악에서 중심적 아이디어인 미적 장치는 단순히 슈베르트의 《왈츠 C[#] 단조 D. 643》(*Waltz in C[#] minor, D. 643*)의 주제를 차용해 여러 변주로 발전하여 작곡한 이 작품의 형태보다 훨씬 더 발전적인 형태라고 볼 수 있다. 즉, 라헨만은 과거의 음악을 그의 작품에 직접적인 연주가 아닌 방법으로 사용 및 인용하여 과거의 연관성을 작품에 담고자 하였다. 이 작곡기법은 1970년대 중반 이후부터 현재까지 그의 작품에 전반적으로 사용되는 개념이다.

클라리넷 협주곡 《아칸토》에는 모차르트 《클라리넷 협주곡 K. 622》(*Clarinet Concerto in A major, K. 622, 1791*)가 사용되었는데 이것은 테이프에 녹음되어 재생되는 형태로 연주된다. “마디 193에서 튜바연주자가 기보된 리듬에 맞춰 ‘Bitte brazu das Zitat’(인용구를 연주하시오)³¹⁾라고 소리 치라는 지시가 되어 있는데, 이 지시 후에 모차르트 협주곡이 녹음된 테이프의 음량이 커진다.”³²⁾ 《아칸토》 외에도 새로운 시각으로 베토벤의 《교향곡 9번》(*Symphony No. 9 in D minor, Op. 125, 1822-24*)을 접근하여 참조한 오케스트라를 위한 《먼지》(*Staub, 1985-87*), ‘나비야’ 리듬을 사용한 피아노 독주곡 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스>(*Hänschen klein*), 춤곡의 리듬을 사용한 현악 사중주와 오케스트라를 위한 《독일노래 춤 모음곡》(*Tanzsuite mit Deutschlandlied, 1979-80*)등의 작품에서 라헨만은 미적 장치의 개념을 구체화하였다.

31) brazu는 원래 독일어 사전에 없는 단어이지만, 라헨만이 음악학적 목적과 리듬효과를 만들기 위해 창조한 단어라고 볼 수 있다. Alastair Williams, 『Music in Germany since 1968(Music since 1990』 (Cambridge, 2013).

32) 서정은, “숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 라헨만 《아칸토》(Accanto, 1975/76)의 경우,” 186.

3) 라헨만의 작품세계

라헨만은 작은 규모의 실내악, 독주곡, 성악곡, 합주곡, 합창, 관현악, 협주곡 등 다양한 장르의 곡들을 작곡했다. 그의 편성은 솔로에서부터 목소리와 앙상블의 편성인 《콘솔레이션》(*Consolations I*, 1967)과 《눈》(*NUN*, 1997-99, 2003), 레오나르도 다빈치의 텍스트에 붙인 합주와 나레이터를 위한 《두 개의 감정》(*Zwei Gefühle*, 1992) 등의 복합적인 편성까지 다양하게 나타난다. 그의 초기로 볼 수 있는 1950-1960년대의 대표작품으로는 첼로 독주곡 《프레시온》과 클라리넷 협주곡 《아칸토》³³⁾가 있다.

1980-1990년대는 라헨만이 작곡가로서 국제적인 명성을 얻고 활발한 활동을 한 시기이다. 라헨만의 단 3개의 현악 사중주 중 2개의 작품이 이 시기에 작곡되었는데 현악 사중주 《그랑 토르소》(*Gran Torso*, 1971, 1976, 1988)와 《에우리디체를 잃고서》(*Reigen seliger Geister*, 1989)가 그것이다. 이외에도 이 시기의 대표작품으로는 매우 현대적인 기법들을 사용하였지만, 작품의 전통적인 구조와 진행을 따르고 있는 합주곡 《무브망》(*Mouvement*, 1983-84)과 성냥팔이 소녀의 죽음을 통하여 사회의 비정함을 비판한 음악극 《성냥팔이 소녀》를 들 수 있다. 2000년대 이전까지는 하나의 작품에 오랜 시간을 들였던 반면, 2000년대 후 라헨만은 보다 자주, 다양한 작품을 발표하였고 이미 발표된 작품들을 개정하거나 그와 이어지는 연작을 발표하기도 하였다.³⁴⁾

라헨만은 2001년 그의 세 번째 현악사중주 《그리도》를 작곡했는데, 이 작품은 2004년 32명의 현악기로 연주되는 《더블》(*Double-Grido II*, 2004)로 편곡되기도 했다. 올해인 2018년에는 오케스트라를 위한 《치명적인 행진곡》(*Marche Fatale*, 2016-2017)이 1월 1일 독일 슈투트가르트에서 세계 초

33) 라헨만의 부인이기도 한 피아니스트 유키코가 속한 트리오의 이름이 작품의 이름을 따 아칸토이기도 하다.

34) 정민정, “헬무트 라헨만(H. Lachenmann)의 《세리나데》(Serynade für Klavier, 1997/98) 분석연구 및 해석적 고찰,” 15.

연되었다. 그의 가장 최근 작품은 8개의 호른과 오케스트라를 위한 《나의 멜로디》(*My Melodies*, 2016-18)가 2018년 6월 7일 뮌헨에서 세계초연되었다.³⁵⁾

35) 라헨만의 작품목록은 www.breitkopf.com, en.wikipedia.org/wiki, www.musicandhistory.com, www.composers21.com 사이트를 참조하였다(부록 참조).

V. 라헨만의 《어린이 놀이》

1) 작품 개요

1980년에 작곡된 라헨만의 《어린이 놀이》는 어린이가 피아노를 치며 노는 모습을 묘사한 피아노 독주곡이다. 그는 당시 7살이었던 자신의 딸 아키코가 피아노를 치며 노는 모습에 영감을 받아 《어린이 놀이》를 작곡했으나, 후에 그는 이 작품을 그의 아들 다비드를 위해 작곡했다고 밝히기도 했다. 1982년 2월 17일 캐나다 토론토에서 초연되었다.

라헨만은 이 곡의 제목이 《어린이 놀이》이긴 하지만 이 작품을 어린이를 위한 연주나 교육을 위한 목적으로 작곡한 것은 아니라고 밝혔다.³⁶⁾ 하지만 “이 곡이 어린이가 연주하기에 난이도가 높다고 할지라도, 작품마다 정교하고 다양한 피아노 테크닉이 요구되는 만큼 음악교육의 목적으로 사용되거나 해석될 수 있는 여지 또한 존재한다.”³⁷⁾ 그는 오히려 이 곡을 어른들을 위해, 어른의 내면 세계와 깊은 연관이 있는 어린시절의 음악적 경험들을 소재로 작곡하였다. 그는 또한 이 작품에서 자신의 기법인 미적 장치를 통하여 과거와의 연관성을 내포하려 했는데 이러한 것은 역시 어린시절의 경험을 매개로 하여 이루어졌다. 그는 브라이트코프 앤 헤르텔의 서문에서 아래와 같이 밝혔다.

어린시절과 음악적 경험은 모든 성인의 내면세계의 중요한 부분이다. 더불어 이 작품은 내 작품 《독일노래 춤 모음곡》(*Tanzsuite mit Deutschlandlied*, 1979-1980)과 《커트웰에 대한

36) “Kinderspiel (childrens game) is not a pedagogical music or a music intended specially for children either.” <https://www.breitkopf.com/work/3861/childs-play> [2018년 11월 18일 접속]

37) 우혜언, “20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 ‘유년’(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의,” 25.

경의》(*Salut für Caudwell*, 1977)에서 획득한 경험에 의한 것인데, 그 경험은 이미 사회에 수용되어 존재하는 형식과 패턴, 예를 들어 동요, 춤곡 형식, 아주 쉬운 손가락 테크닉의 모델에 포함된 사회적 사고 경험을 말한다.³⁸⁾

라헨만은 이 작품에서도 기악적 구체음악의 철학을 이어가며 클러스터, 페달, 소음과 같은 화성을 이용하여 습관적 이해와 청취를 거부하는 여러 음향적 시도들을 모색했다. 그의 목적은 작품을 들으며 그것을 “이미 이해한다고 믿는 순간, 하나의 도발(Provokation)을 유발시키는 것이다. 즉 아이들의 놀이와 같이 쉽게 이해하고 믿는 그 순간에 전혀 타협 없는 높은 미학적인 가치가 숨어 있는 것”³⁹⁾을 발견하는 것이다.

라헨만이 이 작품에서 어린잇적 시각에서의 피아노 연주를 소재로 하였으나 어린이를 위한 작품이 아니라고 밝힌 것을 이해하는 데에는 그만의 관점을 이해할 필요가 있다. 일반적으로 어린이는 자유롭고 무한한 존재로 그들은 형식에 매여있지 않으며 호기심과 창의력을 바탕으로 제한 없이 새로운 경험들을 끌어낼 수 있다. 이것은 라헨만이 기악적 구체음악을 통해 청취자가 경험하게 하고자 했던 의도와 부합한다. 그는 청자가 음악을 들을 때 기존의 무의식적이고 습관에 의지하는 청취가 아니라, 새롭고 낯설기 때문에 해야만 하는 능동적인 청취를 요구했으며 이를 실현할 수 있는 가장 효과적인 주체로 어린이를 선택한 것이다. “라헨만이 가지는 유년에 대한 생각을 근거로 볼 때, 유년은 새로운 음향에 대한 발견과 새로운 청취에 열려있는, 음악적 판타지를 작동시킬 수 주체이자 라헨만 자신의 음악관을 투영시킬 수 있는 적절한 모티브가 되고 있음이 더욱 선명해진다.”⁴⁰⁾

38) <https://www.breitkopf.com/work/3861/chilids-play> [2018년 11월 18일 접속]

39) 박유리, “Helmut Lachenmann의 “Ein Kinderspiel” 중 I, III, IV에 대한 분석 연구,” (울산대학교 석사학위논문, 2005), 6.

40) 우혜연, “20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 ‘유년’(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의,” 24.

그는 또한 1번 <꼬마 한스>를 통해 예술인으로서 사회비판적 역할을 잃지 않았다. 독일의 사회학자 테오도어 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)는 그의 저서 『미니마 모랄리아』(*Minima Moralia*, 1951)에서 꼬마 한스가 7년 동안 성인으로 자라가며 방황하는 모습은 현대 자본주의에서 살아가는 지식인의 삶이라고 해석했다. 그는 각각 유년은 정신세계를, 성인은 물질세계를 대표하는 개념으로 사용하였다. 결국 한스는 어린이에서 성인으로 자라가며 유년의 정신세계와 성인의 물질세계 사이에서의 방황을 하게되는데, 라헨만은 이를 지식인들과 예술인들에게 적용했다. 즉 깨어있는 예술인들이 “문화의 물신주의에 의한 야만성에 빠지지 않으면서 사회비판적 역할을 지속적으로 수행해야 함을 암시한 한 것으로 해석할 수 있다.”⁴¹⁾

이 작품은 7개의 소품으로 구성되어 있으나 이 논문에서는 그의 기악적 구체음악적 음향과 미적 장치의 사용이 가장 잘 드러나 있는 1번 <꼬마 한스>(Hänschen klein), 그의 딸의 이름을 붙여 동양적인 색채를 띠는 3번 <아키코>(Akiko), 톤 클러스터와 묵음 클러스터의 변형을 통해 다양한 음향의 실험을 한 5번 <필터-그네>(Filter-Schaukel)와 6번 <종탑>(Glockenturm)의 4곡을 분석한다.

41) 위의 글, 30.

2) 작품 분석

(1) No. 1 꼬마 한스(Hänschen klein)

라헨만은 이 작품에서 널리 알려진 동명의 독일 동요 <꼬마 한스>(Hänschen klein)⁴²⁾를 소재로 사용했다. <꼬마 한스>는 독일의 교사 겸 작가인 프란츠 비데만(Franz Wiedemann, 1821-1882)이 작사한 것으로 꼬마였던 한스가 어른으로 성장하기까지의 이야기를 담은 것이다. 이 이야기에서 어린이 한스(Hänschen)는 집을 떠나 세상으로 나아가 7년 동안 살아가다가 다시 집으로 돌아오지만 이미 그는 어른 한스(Hans)가 되어 있었고 비록 그의 누이가 어른이 된 한스를 알아보지 못할 정도로 커버렸지만, 그의 엄마는 아들을 알아보고 집으로 돌아온 한스를 반갑게 맞이해준다.

<악보4> 동요 <꼬마 한스>

Hänschen klein

www.franzdorfer.com

C G C

Häns-chen klein ging al-lein in die wei-te Welt hi-nein. Stock und Hut

6 G C G C G

steht ihm gut, ist gar wohl-ge-mut. A-ber Mut-ter wei-net sehr,

11 C

hat ja nun kein Hän-schen mehr. Da be-sinnt

14 G C G C

sich das Kind, läuft nach Haus ge-schwind.

42) 이 곡은 한국에서는 <나비아>, 영미권에서는 <Lightly Low> 등으로 잘 알려져 있는데, 이러한 다양한 버전의 노래는 본래 1784년 독일 문헌에서 발견된 멜로디를 기반으로 만들어졌다.

라헨만은 이 곡의 도입부에 동요 <꼬마 한스>의 첫 소절 리듬을 차용하여 배치하였는데 이 리듬을 곡 전체의 주제 리듬으로 사용되며 곡을 이끌어가는 중요한 역할을 한다. 그는 이 곡에서 또한 동요의 리듬을 사용하는 것을 통해 유년성을 강조하고 있다. ‘어린이 놀이’의 대상인 성인이 유년기에 많이 접해 익숙한 동요와 비슷한 선율을 들으며 어린 시절을 회상함과 동시에 라헨만이 창조해낸 새로운 음악에 대한 의식적이고 능동적인 청취가 가능하도록 하는 것이다.

<꼬마 한스>는 C장조의 4/4박자(J=108) 곡이다. 이 곡의 주제는 동요 <꼬마 한스>에서 온 것으로 리듬과 음정에 약간의 변형을 거친 후 사용되었다. <표2>는 《어린이 놀이》의 <꼬마 한스>를 형식적으로 구분한 것이다. 이 표에서는 동요 <꼬마 한스>의 주제선율과 피아노곡을 마디별로 비교하여 동요의 변형된 형태가 어떻게 구분되었는지를 분류 기준으로 삼았다.⁴³⁾

<표2> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스>의 형식

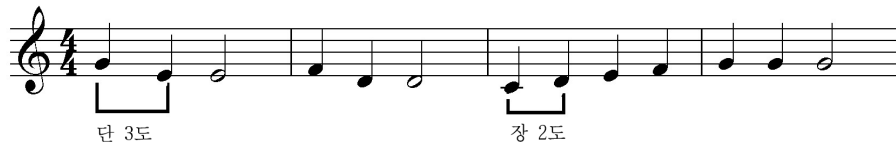
구분	마디	특징
A	1-8	동요 마디 1-8의 변형
B	9-16	동요 마디 9-16의 변형
B'	17-24	《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 9-16의 변형
Coda	25-28	《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 23-24의 확장
	29-31	《어린이 놀이》 마디 2의 변형을 통한 마무리

43) 박유리는 올림의 종류를 기준으로 크게는 3부분(A(mm.1-8)-B(mm.9-22)-C(mm.23-31), 작게는 6부분으로 나누었으며, 김윤아는 연주법에 의한 음향을 바탕으로는 총 8부분으로 구분하였다. 이복희는 음향을 바탕으로 8부분, 인용한 모티브를 바탕으로 2부분, 음역대를 바탕으로 3부분으로 구분하였다. 본 논문은 동요의 모티브를 인용한 형태를 기준으로 형식을 구분하였으며 모티브를 바탕으로 구분한 이복희와 유사성을 보이지만 세부형식 분류에서 차이점이 있다. 김윤아, “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 분석연구 - 《Ein Kinderspiel》의 음향을 중심으로,” (명지대학교 석사학위논문, 2007), 16. 박유리, “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 중 I, III, IV에 대한 분석 연구,” (울산대학교 석사학위논문, 2005), 15. 이복희, “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 분석연구,” (숙명여자대학교 석사학위논문, 1998), 10.

① A부분(마디 1-8)

동요의 마디 1-4에서 주선율의 리듬은 4분 음표와 2분 음표로 구성되어 있으나(악보5) <꼬마 한스>에서는 4분 음표가 8분 음표와 8분 쉼표로 변형되었다. 또한, 동요 주선율을 이뤘던 단 3도와 장 2도의 음정관계는 사라지고, 피아노곡 <꼬마 한스>의 주선율은 처음부터 끝까지 단 2도 하행이 대신한다.

<악보5> 동요 <꼬마 한스> 마디 1-4



<꼬마 한스>의 주제에서 8분 음표에는 스타카토가, 2분 음표에는 테누토가 붙어있어 짧은 음은 더 짧게, 긴 음은 더 길게 표현하면서 확실한 음가와 아티큘레이션의 대조가 생겨난다. 더불어 마디 1-8에서 등장하는 피아노의 가장 높은 음역대에서 일어나는 *fff*의 스타카토는 댐퍼페달의 도움을 받아 피아노의 타악기적 음향을 극대화시킨다.

<악보6> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 1-4



주선율에는 음가의 변형뿐 아니라, 꾸밈음 변형도 있는데, 이것은 마디 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11과 29에서 일어난다. 그 중 앞부분인 마디 2, 3, 5, 6, 8의 꾸밈음만 분리하여 나열하면 C-B^b-A^b-F[#]-E의 온음계 스케일이 사용된 것을 알 수 있는데 이를 토대로 볼 때 라헨만은 이 곡에서 단 2도의 반음계와 온음계 선율을 주로 사용한 것을 알 수 있다.

<악보7> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 꾸밈음을 통한 온음계 스케일

15ma

마디 2 마디 3 마디 5 마디 6 마디 8

마디 5-8 역시 주선율은 8분 음표와 8분 쉼표, 2분 음표로 단 2도 하행된다. 또한 이 부분에는 이 곡에서 가장 비중있게 쓰인 기법인 묵음 클러스터가 마디 5의 왼손에서 등장한다.

<악보8> 동요 <꼬마 한스> 마디 5-8

단 3도 단 2도 장 2도 완전 5도

<악보9> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 5-8

15ma

단 2도

Cluster stumm
niederdrücken 묵음 클러스터

8va bassa

이것은 《어린이 놀이》 작품 전반에 “공통적으로 나타난 것으로 A-A₁ 묵음 클러스터에 의해 배음의 영향에 의한 잔향이 나타난다.”⁴⁴⁾ 묵음 클러스터는 음표의 머리모양이 원형이 아니라 다이아몬드 모양으로 표기되어있는데, 라헨만의 《어린이 놀이》 서문에 따르면 이 클러스터는 A와 A₁⁴⁵⁾ 사이의 모든 음을 “평평한 손바닥 부분으로 표기된 두 음 사이의 모든 음을 소리가 나지 않게”⁴⁶⁾ 누르는 방법으로 연주된다(악보10).

<악보10> 《어린이 놀이》 서문에 있는 묵음 클러스터 연주 방법



This signifies a cluster consisting of all chromatic half-steps pressed down and held “mutely” (thus soundlessly) with the flat of the hand.

이것은 계속 묵음으로 유지되지만 다른 음이 놀리고 나면 배음에 의한 울림이 생기게 되는데, 이 울림은 선명하게 들리지 않기 때문에 이를 듣기 위해서 청취자들은 신중하게 귀 기울여야 하며, 익숙하거나 편안한 사운드가 아니기 때문에 새로운 청각적 경험을 하게 된다.

댐퍼페달이 마디 1에서부터 열려있다가 마디 5에서 묵음 클러스터와 맞물리면서 울림의 방법이 달라진다. 댐퍼 페달이 사라지면서 연주되는 모든 음들이 선명하게 울림이 유지되지는 않지만, 마디 5부터 연주되는 음들은 묵음 클러스터로 눌린 음들의 배음 현상에 의해 울림이 생긴다.

44) 이복희, “Helmut Lachenmann의 Ein Kinderspiel 분석연구,” (숙명여자대학교 석사학위논문, 1998), 8.

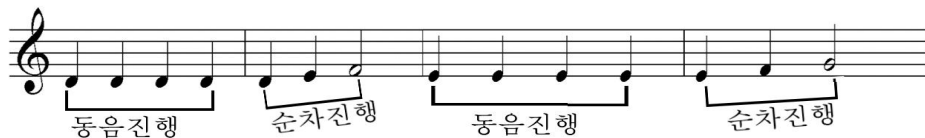
45) 본 논문에서는 옥타브에 따른 음이름을 미국의 음향학 학회(Acoustical Society)학자들이 사용하는 표기법을 따른다.

46) “This signifies a cluster consisting of all chromatic half-steps pressed down and held “mutely“ (thus soundlessly) with the flat of the hand.” Lachenmann, “Ein Kinderspiel”(Notes), Brietkopf & Härtel, 1982.

② B부분(마디 9-16)

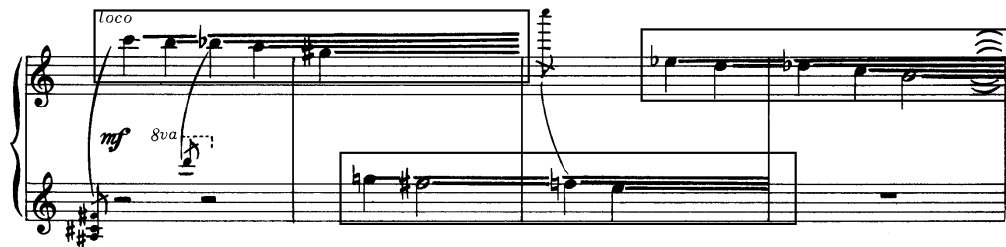
동요 <꼬마 한스>의 마디 9-12의 주선율인 4분 음표와 2분 음표가 그대로 사용된다. 또한 이 부분에서는 라헨만이 지시한 울림의 방법을 사용하여 연주되는 음들은 모두 눌러서 계속 유지한다. 그의 《어린이 놀이》 서문에 따르면 <꼬마 한스>, <아키코>, <종탑>에서는 <악보11>에서 볼 수 있는 음표 뒤에 붙은 굵은 선(♯ —————)이 사용되는데, 이는 한 손으로 모든 음을 길게 유지하여 연주하라는 지침이다(악보12).

<악보11> 동요 <꼬마 한스> 마디 9-12



<악보12> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 9-12

단 2도 하행, 굵은 선이 있는 곳까지 누른 음 계속 유지



마디 9에서 오른손으로 C에서 G#으로 반음관계의 음을 누른 상태에서 왼손으로 G, F# 등 2개의 음을 누른 채로 마디 10까지 이어가다가, 마디 11의 세 번째 박자에서 오른손은 다시 새로운 음을 누른다. 마디 10과 11에서 새로 누른 오른손의 E^b부터 B까지의 반음관계인 5개의 음들은 마디 18까지 지속된다. 이것을 순차적으로 나열하면 하행하는 반음계 스케일이 되는데

라헨만은 반음계 스케일을 순차적으로 소리내어 누르고 지속하는 것을 반복 하면서 독특한 음향적 효과를 피하였다.

또한, 동요의 주선율이 동음진행 혹은 순차상행으로 이루어진 반면(31쪽, 악보11), <꼬마 한스>는 일관되게 단 2도 순차하행하는 진행을 보이고 있다 (31쪽, 악보12). 마디 13-16에서는 주선율이 왼손에서 연주되는데 이전 부분 과 다른 점은 일부 주선율에 화음이 추가된 것이다(악보14). 이 추가된 화음 은 단 6도(마디 13)와 병행 장 3도(마디 15-16)로 묶음 클러스터와 함께 음 향의 확장을 가져온다.

<악보13> 동요 <꼬마 한스> 마디 13-16



<악보14> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 13-16



③ B' 부분(마디 17-24)

이 부분에서는 <꼬마 한스>의 B부분의 주선율이 장 3도로 변형되어 연속으로 사용된 것이 특징이다. 마디 17-18은 오른손에서 이미 이전에 누른 음들을 유지하고 있기 때문에 왼손으로 주선율이 연주되며, 마디 19부터 오른손으로 연주된다. 마디 19에서는 마디 5에 등장했던 묵음 클러스터가 다시 사용되어 네 마디(마디 19-22) 동안 울림을 만들어준다.

<악보15> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 17-20

묵음 클러스터

마디 21-24에서는 마디 13-16의 주선율이 모두 장 3도 화음으로 변형되었다. 리듬적으로는 마디 13-14의 주선율인 8분 음표와 8분 쉼표, 2분 음표는 그대로 사용되었지만, 마디 15의 4개의 8분 음표는 4분 음표로 대체되었다. 마디 16에서는 동요의 리듬을 그대로 사용하여 온음표가 마디를 채우고 있지만 마디 24에서는 2개의 2분 음표로 바뀌면서 마디 8과 비교했을 때 주선율의 단 2도 하행이 한 번 더 가능하게 되었다.

<악보16> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 21-24

2분음표
2개로
변형

음향적으로는 마디 19에서 시작된 묵음 클러스터가 왼손으로 연주되다가 마디 22에서 종료되며, 마디 22의 세 번째 박부터 댐퍼 페달을 사용한 울림이 시작된다. 앞서 마디 1에서 마디 5까지 처음 댐퍼페달이 등장했을 때에는 주선율의 음역대가 날카로운 높은 소리였지만, 마디 22에서 댐퍼페달이 다시 등장했을 때에는 주선율이 왼손 저음역대에서 연주된다는 음향적 차이도 발견할 수 있다. 또한 장 3화음의 낮은 소리의 울림은 페달을 통해 뒤섞이며 더욱 두터운 음향을 만든다.

④ Coda(마디 25-31)

마디 25-28은 마디 23-24가 확장된 형태이다. 마디 23에서 사용된 4개의 장 3화음은 동형진행을 통해 3마디(마디 25-27)에 걸쳐 12개의 연속 하행으로 진행된다. 또한, 마디 24에서 2분 음표 2개로 나누어져 있던 리듬이 마디 28과 같이 온음표 1개로 변형되었다.

이 부분에서는 이 곡에서 가장 낮은 음역대가 사용된 만큼 저음역의 두텁게 걸친 음향을 들을 수 있으며 마디 22부터 진행되는 댐퍼페달의 울림은 이러한 낮은 음역대의 특성을 확대시키는 역할을 한다.

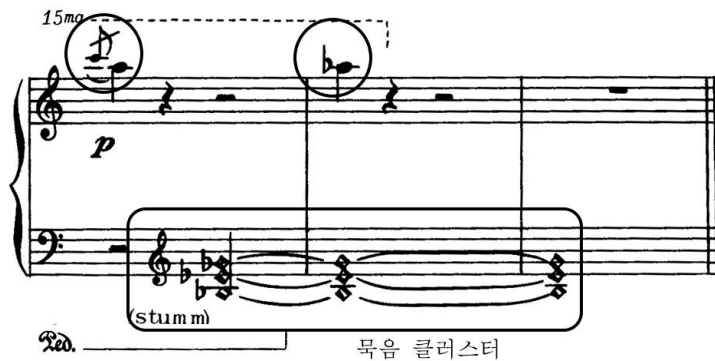
<악보17> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 25-28

The musical score for measures 25-28 shows a piano part. The treble clef part has three notes circled and labeled '15ma'. The bass clef part has a '장 3도' (tritone) label. The score includes dynamics like 'ff sempre', 'poco', and 'ff rit.'. A bracket under the bass clef part is labeled '동형진행' (homophonic progression).

또한, 마디 25-28에서는 이 곡의 마디 1의 소재를 변형 및 확장시켰는데, 마디 1의 주선율에 있는 세 개의 음이 각각 마디 25, 26, 27의 첫 번째 박에서 재현되었다. 그러나 8분 음표였던 C₈과 B₇은 4분 음표로 확장, 2분 음표였던 B^b₇은 4분 음표로 축소되었다. 이 세 마디에 4분 음표는 악센트와 함께 등장하며 타악기적 효과를 준다.

마디 29-31은 마디 25-28과 마찬가지로 이 곡의 마디 2를 소재로 확장시켰다. 마디 2의 첫 번째 박에 있는 C의 꾸밈음을 가진 8분 음표 A₇가 마디 29에서 4분 음표로 확장되었다. 그 후 마디 2의 두 번째 박에 나온 8분 음표 A^b₇가 마디 29에서 4분 음표로 확장되었다. 또한, 마디 29에서는 묵음 클러스터가 재등장하지만, 이전에 사용되지 않은 B^b-E^b-G^b 3화음이 사용되어 마디 31까지 채운 후 마무리된다.

<악보18> 《어린이 놀이》 중 <꼬마 한스> 마디 29-31



이 작품에서는 페달과 함께 묵음 클러스터의 사용이 빈번히 이루어지는 것을 발견할 수 있는데 라헨만은 이러한 기법을 통해 피아노가 가지는 다양한 음색을 모색하였으며 주선율의 스타카토, 레가토, 쉼표, 꾸밈음 등의 다양한 아티큘레이션으로 서로 다른 음향의 대조와 조화를 이루어냈다.

(2) No. 3 아키코(Akiko)

라헨만은 그의 딸 아키코가 피아노를 치며 놀고 있는 모습에 영감을 받아 이 곡을 작곡했다. 《어린이 놀이》는 아키코에 의해 부분적으로 초연되었을 가능성이 있는데, 제 3번 <아키코> 역시 아키코에 의해 직접 연주되었을 수 있다. 라헨만에 따르면 이 곡은 <표3>와 같이 세 가지의 방법으로 연주가 가능하다.⁴⁷⁾ 이 중 a방법은 a1, a2 모두 같은 악보를 사용하지만 두 명 또는 한 명의 연주자에 의해 연주될 수 있고, b방법은 독주자를 위한 방법이다.

<표3> 《어린이 놀이》 중 <아키코>의 세 가지 연주 방법

구분 ⁴⁸⁾	연주형태	연주 방법	
a	세 손(three hands)을 위한 버전	a1	한 명의 연주자가 묵음 클러스터를, 다른 한 명이 선율을 연주
		a2	한 명의 연주자가 소스테누토 페달이 있는 피아노에서 묵음 클러스터와 선율을 모두 연주
b	한 명의 연주자를 위한 버전	소스테누토 페달이 없는 피아노에서 왼손으로 묵음 클러스터를, 오른손으로 선율을 연주	

47) 라헨만이 이와 같이 상세한 세 가지의 버전은 이 작품이 어린이에 의해 연주될 가능성을 상당히 열어놓았다고 여겨진다. “인물의 묘사가 아니라 <아키코>가 실제로 아키코에 의해 연주되었을 가능성이 있다는 것을, 그리고 이 곡이 ‘세 손을 위한 곡’으로 작곡되었다는 점에서 아키코와 이 작품의 실제 주인인 아들 다비드에 의해 같이 연주되었을 가능성이 있다는 것을 미루어 짐작해 볼 수 있다. 상대적으로 다른 곡들에 비해 연주시간이 절대적으로 짧은 것도 이러한 추론을 뒷받침한다. 우헤언, “20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 ‘유년’(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의,” 37.

48) 이 곡의 a방법과 b방법의 구분과 명칭의 사용은 라헨만이 악보에 제시한 것이다.

b방법에서는 a방법에서 소스테누토 페달이나 다른 연주자에 의해 도움받는 묵음 클러스터를 왼손으로 연주해야 하므로 목표 클러스터 이외의 음들이 모두 오른손으로 연주되어지는 보표에 그려져있다.

또한, a방법과 b방법에서 이명동음적 표기를 발견할 수 있다. <악보19>에서 볼 수 있는 것과 같이 a방법의 마디 2와 3에서 왼손의 상행하는 E^b-G^b-A^b-B^b-D^b가 b방법에서는 오른손으로 D[#]-F[#]-A^b-B^b-C[#]를 연주하도록 표기되어있다.

<악보19> 《어린이 놀이》 중 <아키코>의 a방법과 b방법의 마디 2-3 비교

a방법 마디 2-3

b방법 마디 2-3

이 작품은 주제선율의 변형을 기준으로 볼 때 크게 5부분으로 구분된다 (38쪽, 표4).⁴⁹⁾ 라헨만은 오른손에 레가토로 이어지는 프리지아 선율을, 왼손에는 간헐적인 스타카토가 사용된 5음 음계를 배치하여 곡을 구성했는데 이 중 5음 음계는 이 곡의 제목인 동양의 이름인 <아키코>와 함께 동양적 색채를 지니고 있다. 본 논문에서는 앞서 언급한 3가지 연주 방법 중 보다 빈번히 연주되며 다양한 주법을 사용하고 있는 a2방법을 분석하였다.

<표4> 《어린이 놀이》 중 <아키코>의 형식

구분	마디	특징
A	1-4	오른손의 프리지아 선율의 하행과 왼손의 5음 음계 상행선율
B	5-8	오른손의 프리지아 선율의 하행과 왼손의 5음 음계 화음 스타카토
B'	9-12	오른손의 프리지아 선율의 상·하행과 왼손의 5음 음계 화음 스타카토
A'	13-15	오른손의 프리지아 선율의 하행과 왼손의 5음 음계 상행선율의 확장
Coda	16-19	두손의 5음 음계 상행선율의 확장과 묵음 클러스터

49) 박유리는 오른손과 왼손의 울림의 대조를 바탕으로 크게 2부분(A(mm.1-11)-B(mm.12-18))으로, 세부적으로는 7부분으로 구분하였다. 이복희는 마디 16마디에서 묵음 클러스터와 페달이 없이 일반적인 피아노 주법으로만 연주되는 소리를 기점으로 크게 2부분(제1부분(mm.1-16)-제2부분(mm.16-19))으로 구분하였다. 김윤아는 연주법에 의해 생기는 음향 바탕으로 보다 상세하게 5부분으로 구분하였다. 박유리, “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 중 I, III, IV에 대한 분석 연구,” 20. 김윤아, “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 분석연구 - 《Ein Kinderspiel》의 음향을 중심으로,” 31. 이복희, “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 분석연구,” 36

① A부분(마디 1-4)

이 곡은 C장조의 4/4박자(J=88)곡이다. 이 작품의 주선율에는 프리지아 선법과 5음 음계 2가지의 음계가 사용되었다. 묵음 클러스터를 제외하고는 프리지아 선율은 모두 흰건반에서, E^b 중심의 5음 음계 선율은 모두 검은 건반에서 연주된다.

<악보20> C장조의 프리지아 선법



일반적으로 오른손에서 사용되는 프리지아 선율의 다이내믹이 왼손의 5음 음계 선율보다 작은 것을 미루어 볼 때, 이 곡의 주선율은 왼손의 5음 음계 라고 볼 수 있다. 프리지아 선율에 사용된 다이내믹은 *p* 부터 *mf* 까지인 반면, 왼손의 5음 음계 선율에는 *p* 부터 *ff* 까지 다양하게 사용되고 있다.

<악보21> 《어린이 놀이》 중 <아키코> 마디 1-4

♩ = ca. 88

프리지아 선율의 하행

tenuto

mp

(stumm)

8va bassa durch

5음 음계의 상행

p

1
2

Tonhalte-Pedal
oder Mitspieler gehalten

⇒ 소스테누토 페달 혹은 반주자의 연주

마디 6-7은 마디 2-3과 동일하게 2도 하행 선율이 전개되어 마디 8의 세 번째 박자까지 이어지는데, 마디 3에서 종료된 E음을 시작으로 진행된다. A부분과 같이 이미 누른 음들을 계속 유지하는 음향적 테크닉이 지시되어 있다.

③ B' 부분(마디 9-12)

B' 부분에서는 앞서 A부분과 B부분에서 하행진행하던 프리지아 선율이 상행 후 하행하는 형태로 나타난다. B부분의 첫 번째 마디(마디 5)가 생략되고 오른손의 선율이 마디 9에서 시작된다. 선율은 A부분에서는 종료되는 음이자 B부분에서는 시작되는 음인 E에서 시작되어 2도 상행 후 4도, 2도, 3도 하행한다. 왼손은 B부분과 마찬가지로 간헐적인 5음 음계의 16분 음표 스타카토가 각 마디에 한 번씩 등장한다.

<악보23> 《어린이 놀이》 중 <아키코> 마디 9-12

The musical score consists of two staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score covers measures 9 to 12. Handwritten annotations in Korean describe interval movements: '2도 상행' (2nd degree ascent) from measure 9 to 10, '4도' (4th degree) from measure 10 to 11, and '2도 3도 하행' (2nd and 3rd degree descent) from measure 11 to 12. Dynamics are marked as *p*, *mf*, *p*, and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The left hand has a 'Tonhalte-Pedal' instruction.

④ A' 부분(마디 13-15)

A' 부분에서는 A부분의 첫 마디(마디 1)가 생략되고 마디 13부터 선율이 전개된다. 오른손의 선율은 A부분의 선율보다 두 옥타브 아래의 같은 음으로 진행된다. A부분에서 5개의 음으로 마무리된 5음 음계 선율은 마디 13-14를 짝 채우는 8개의 음으로 확장되었다. A부분에서 4/4박자였던 마디 4는 A' 부분에서 3/16박자로 바뀌고 새로 연주되는 음 없이 소스테누토 페달을 통한 울림만이 남는다.

<악보24> 《어린이 놀이》 중 <아키코> 마디 2-3과 마디 13-15 왼손 5음 음계 선율 비교

마디 2-4

5개에서 8개로 확대

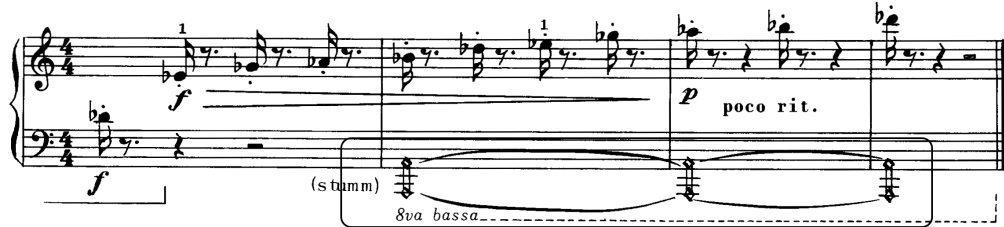
(Tonhalte-Pedal)

⑤ Coda(마디 16-19)

프리지아 선율은 B' 부분에서 종료되고, Coda에는 5음 음계의 주선율만 남아 왼손에서 오른손으로 이어지면서 16분 음표 스타카토로 상행한다. 마디 1에서 시작한 소스테누토 페달은 마디 16에서 종료된다. 대신 A부분에서 등장한 묶음 클러스터가 마디 17에서 재등장하여 마디 19에서 마무리된다. 묶음 클러스터는 이 곡에서 마디 16의 세박자를 제외하고 전 곡에 걸쳐 사

용되어 음향을 주도하는 역할을 한다.

<악보25> 《어린이 놀이》 중 <아키코> 마디 16-19



목음 클러스터

이 곡에서는 소스테누토 페달로 인해 곡의 처음부터 끝까지(마디 16의 세박자 제외) 잔향이 유지되며 또한 이 덕분에 왼손이 목음 클러스터를 내내 누르고 있지 않고 자유로워져서 다른 선율 연주가 가능해진다.

(3) No. 5 Filter-Schaukel(필터-그네)

라헨만은 ‘필터-그네’라는 제목을 통해 이 곡에서 나타나는 전반적 음향의 양상을 함축적으로 암시했다. 《어린이 놀이》 중 1번부터 4번까지의 곡은 음향이 추가 혹은 유지되면서 두터워지거나 확장되는 모습을 보이지만, 그와 대조적으로 <필터-그네>에서는 음향이 축소되거나 걸러진다. ‘필터’라는 제목은 음향이 걸러져 축소되는 형태를, ‘그네’는 음향이 지속적으로 두터웠다가 걸러지고, 다시 두터웠다가 걸러지는 모양을 연상케 한다. 동시에 ‘그네’는 라헨만이 《어린이 놀이》에서 소재로 다룬 유년성을 대표하는 소재가 된다. 이 작품에서 사용된 그네를 연상시킬 수 있는 음향을 위한 기법으로는 페달의 개방과 종료, 악센트와 쉼표 등을 들 수 있다.

이 곡은 4/4박자(♩=66)의 C장조 곡으로, 음향의 발생 방법과 음향의 형태의 발전을 바탕으로 <표5>와 같이 크게는 3부분, 작게는 8부분으로 나누

었다.⁵⁰⁾ 이 곡을 악보에 지시되어 있는 반복에 의하면 제1부분은 24마디, 제2부분은 40마디로 실제 연주 마디는 제2부분이 제1부분에 비해 약 2배 더 길다.

<표5> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네>의 형식

구분		마디	특징
제 1 부 분	A	1	악센트와 댐퍼페달에 의한 양손의 톤 클러스터 제시
	A1	2-9	A에 제시된 톤 클러스터의 확장과 축소의 반복되는 음형의 제시
	A2	10-15	A부분의 확장된 형태
제 2 부 분	B	16-19	A에 묵음 클러스터가 추가된 음형 제시
	B1	20-27	확장된 B의 형태
	B2	28-35	확장된 B1의 형태
	B3	36-51	확장된 B2의 형태
Coda		52-56	점차 축소되는 묵음 클러스터에 의한 음형

50) 이복희는 음향의 이동을 만들어내는 방법을 기준으로 크게 2부분(제1부분(mm.1-15)-제2부분(mm.16-56))으로 구분하였고, 김윤아는 같은 기준으로 크게 3부분(A(mm.1-15)-B(mm.16-51)-Coda(mm.52-56)), 상세히는 6부분으로 구분하였다. 본 논문에서는 김윤아의 크게 구분한 3부분 형식과 동일하지만 김윤아는 제2부분을 세부적으로 2부분으로 나누었으나 본 논문에서는 4부분으로 나누었다. 김윤아, “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 분석연구 - 《Ein Kinderspiel》의 음향을 중심으로,” 41. 이복희, “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 분석연구,” 53-54.

① A부분(마디 1)

이 곡에서는 오른손과 왼손의 큰 이동이 적은 것이 특징이다. 오른손은 D-E-F-G-A의 톤 클러스터를, 왼손은 D^b-E^b-G^b-A^b-B^b의 톤 클러스터를 동시에 누른다. 결국 오른손은 흰 건반을, 왼손은 검은 건반을, 두손으로 D^bB^b의 10개의 음의 톤 클러스터를 동시에 누르는 셈이다. 마디 1에서는 2분 음표의 톤 클러스터가 2번 제시되며 각각 댐퍼페달과 함께 눌러지는데, 이 2분 음표에는 *f*에 악센트가 있어 강렬하고 두터운 톤 클러스터 음향이 제시된다. 또한, 이 곡의 마디 1과 마디 16에는 2X, 3X 표기가 되어 있는데 이것의 뜻은 각각 2번씩, 3번씩 반복하라는 의미이다.

<악보26> 《어린이 놀이》 중
<필터-그네> 마디 1



<악보27> 《어린이 놀이》 중
<필터-그네> 마디 16



② A1부분(마디 2-9)

B부분부터는 A부분에서 제시되었던 톤 클러스터가 2개의 4분 음표로 나뉘지면서 이 곡 전체에 분포하는 음형을 만든다. 이 부분에서는 양손의 톤 클러스터를 댐퍼페달이 눌러있는 상태에서 악센트로 누른 후에, 불임줄로 연결되어 있는 몇 개의 음을 제외한 나머지 음들은 누르고 있는 손가락을 떼게 되면 (4분 음표) 그 소리가 사라지게 된다. 음을 떼는 것과 더불어 댐

<악보29> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 10, 14, 15

keine Wiederholung (반복 없이 연주) 마디 14 마디 15

7개의 음이 남음 9개의 음이 남음 Vi-

마디 15 아랫부분에 Vi-라는 문구와 마디 52마디 첫 번째 박에 -de라는 문구가 있는데 이것은 라헨만의 《어린이 놀이》 서문에 따르면 Vi-에서 -de까지 뛰어넘어 연주할 수 있다⁵¹⁾. 즉 연주자의 역량에 따라 마디 15까지 연주 후 바로 마디 52를 시작할 수 있다는 것이다(29쪽, 악보30).

<악보30> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 15, 52

마디 15 마디 52

-de

Vi-

Vi-부터 -de까지 뛰어넘을 수 있음

51) "In pieces 2, 4, 5 and 7, the mention and points out passages which can be cut, should the entire piece prove too demanding for the physical capacity or the concentration span of the young performer." Lachenmann, "Ein Kinderspiel"(Notes), Brietkopf & Härtel, 1982.

④ B부분(마디 16-19)과 B1부분(마디 20-27)

B부분부터는 음의 걸러지는 형태가 다소 달라진다. 첫 번째박은 앞부분의 첫 번째 박과 같이 오른손과 왼손으로 10개(D^b-D-E^b-E-F-G^b-G-A^b-A-B^b)의 톤 클러스터를 악센트와 함께 강하게 누른다⁵²⁾. 그러나 그 다음 박에서 한 손 혹은 양손으로 묵음 클러스터가 눌러진다.

<악보31> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 16-17, 22-23

마디 16 10개 음의 톤 클러스터
D^b-D-E^b-E-F-G^b-G-A^b-A-B^b
3x
3번 반복하라는 의미

마디 22
2개의 3화음 묵음 클러스터로 확대

묵음 클러스터가 눌러진 후에 댐퍼페달이 종료되므로 A1부분과 A2부분에서 실제로 눌러져있는 소리만 남는 것과는 달리, B부분부터는 묵음 클러스터로 눌러진 음의 배음 현상에 의한 잔향만 남는다. 기보상의 차이가 있지만 일반적으로 앞부분과 비슷한 음향이 발생하는데 “음향적 결과를 보면 전 반부와 크게 다르지 않다. 하지만 음의 존재유무는 음향의 울림과 잔향에 민감한 영향을 미치기 때문에 마치 그네 스윙의 속도와 세기 등을 앞부분과 다르게 표현하는 것처럼 시각적 움직임의 청각으로 묘사하고 있다.”⁵³⁾

마디 16부터 19까지는 톤 클러스터 후에 왼손의 묵음 클러스터가 있다가 E부분의 마디 20부터는 3화음의 묵음 클러스터로 변형된다. 마디 22부터는

52) 10개의 음(D^b-D-E^b-E-F-G^b-G-A^b-A-B^b)으로 이루어진 클러스터는 오른손과 왼손으로 연주되기도 하지만, 오른손의 손가락으로 검은 건반, 손바닥으로 흰 건반을 누르는 방식으로 연주되기도 한다.

53) 우혜연, “20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 ‘유년’(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의,” 38.

양손에서 모두 묵음 화음 클러스터가 사용되어 잔향을 발생시키는데 양손의 음역차이에서 오는 음향의 조화로 이전보다 폭넓은 울림을 들을 수 있다.

⑤ B2부분(마디 28-35), B3부분(마디 36-51)

B2부분과 B3부분은 B부분과 매우 유사한 형태를 보이지만 묵음 클러스터의 확장된 형태가 약간의 차이를 보인다. 마디 28부터는 왼손에 4화음이 등장, 마디 30부터는 두 손에 의해 2개의 4화음 묵음 클러스터가 등장한다.

B3부분은 B2부분보다 마디수가 2배로(16마디) 늘어나며 묵음 클러스터 역시 확장되어 마디 36부터는 왼손에 5음, 그리고 마디 38부터는 양손에 의해 2개의 5음의 묵음 클러스터가 등장한다.

<악보32> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 28, 30, 36, 38

마디 28 마디 30 마디 36 마디 38

4음 5음

⑥ Coda(마디 52-56)

마디 52에서는 댐퍼페달이 종료되며 마디 54까지 왼손부터 C[#]부터 상행하는 순차로 한 음씩 제거되면서 음향이 축소된다. 묵음 클러스터 중 마지막 음이 사라지기 직전인 마디 54의 마지막 박자에서 왼손의 A₀-G₁ 묵음 클러스터가 다시 등장한다. 그 후 마디 55의 첫 번째 박자에서 오른손에서 B^b의 16분 음표가 실제 소리가 짧게 나고 묵음 클러스터의 잔향으로 마무리된다.

<악보33> 《어린이 놀이》 중 <필터-그네> 마디 52-56

-de

묵음 클러스터 중 음이 사라지는 순서

C - D - E^b - E - F - G^b - G - A^b - A - B^b

묵음 클러스터

8va bassa

2156

앞서 살펴본 바와 같이 이 곡의 제1부분(마디1-15)이 톤 클러스터가 댐퍼페달로 걸러지는 음향에 집중했다면 제2부분(마디 15-56)에서는 제1부분의 음향에 묵음 클러스터에 의한 잔향이 추가되어 새로운 음향이 만들어졌다.

(4) No. 6 Glockenturm(종탑)

<종탑>은 종을 쳤을 때 종소리와 그 잔향에 대한 곡이다. 또한 앞서 제5번 《어린이 놀이》 중 <종탑>의 마지막 부분(마디 52-56)에서 볼 수 있는 ‘묵음 클러스터에서 한 음씩 사라지는 기법’이 일부 나타난다. 전반적으로 이 곡의 왼손에서 사용되는 음향의 기법은 <아키코>에서 사용되었던 이미 누른 음을 길게 유지하는 기법과 묵음 클러스터가 약간의 변형을 거친 것으로 볼 수 있다. 이 곡을 연주할 때는 첫 음을 강하게 누르자마자 같은 음을 소리가 나지 않게 눌러야 하는데, 그때에 배음의 울림을 통해 종소리의 울림 같은 잔향이 생기며, 그 음을 계속 누른 채로 다음 음 역시 같은 기법으로 연주되면 잔향이 계속 쌓이게 된다. 이것은 라헨만에 의해 이 곡의 악보 첫 마디에 어떤 방법으로 연주되어야 하는지 설명되어 있다(악보34).

<악보34> 라헨만이 《어린이 놀이》 중 <종탑> 악보에 지시한 실제 연주 지침

The image shows a musical score for No. 6 Glockenturm. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff has a 4/4 time signature. The bass staff has a 4/4 time signature and includes the instruction 'basso sempre' with a downward arrow. The score shows five measures of music. The first measure has a circled bass note with a '3' below it. The second measure has a circled bass note with a '2' below it. The third measure has a circled bass note with a '5' below it. The fourth measure has a circled bass note with a '1' below it. The fifth measure has a circled bass note with a '1' below it. The dynamic markings are *sfpp*, *sfpp*, *sfpp*, *pp*, and *sfpp*. The tempo marking is *p*. Below the bass staff, there is a performance instruction in German: 'Taste kurz loslassen und stumm nachgreifen' and its Korean translation: '(건반을 잠시 놓았다가 소리없이 누르시오.)'. There is also a circled '15' with an arrow pointing to the first measure of the bass staff.

이 곡에서는 묵음 클러스터가 주를 이루는 만큼 다양한 묵음 클러스터의 변화를 기준으로 형식을 나누었다(표6).⁵⁴⁾ 이 곡에서 왼손은 저음역에서 다양한 묵음 클러스터를 연주하고 오른손에서는 중간음역과 고음역에서 화음으로 된 선율을 연주한다. 또한 오른손에서 사용되는 화음은 고음역에서는 레카토 주법으로, 중간음역에서는 스타카토 주법으로 연주되어 대조를 이룬다.

<표6> 《어린이 놀이》 중 <종답>의 형식

구분	마디	특징	
		왼손	오른손
A	1-4	B ^b -C-D ^b -A-D 묵음 클러스터	고음역대 화음선율
B	5-7	D ^b -D-C-B ^b	고음역대 화음선율
	7-11	묵음 클러스터	중간 음역대 화음스타카토
C	12-18	D ^b -D-C-B ^b	고음역대 화음선율
	19-23	→F-E ^b -C [#] -B-A 묵음 클러스터	중간 음역대 화음스타카토
D	23-27	F-D [#] -E-C [#] -B-A	고음역대 화음선율
	27-32	음을 유지하다가 G-A ₁ 묵음 클러스터로 변환	중간 음역대 화음스타카토
Coda	33-35	G-A ₁ 묵음 클러스터	고음역대 화음선율

54) 이복희는 오른손의 악구형성에 의해 3부분(제1부분(mm.1-11)-제2부분(mm.12-24)-제3부분(mm.25-34)로 나누었으며, 김윤아는 연주법에 의해 크게는 이복희와 동일하게 3부분으로, 세부적으로는 7부분으로 구분하였다. 김윤아, “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 분석연구 - 《Ein Kinderspiel》의 음향을 중심으로,” 44. 이복희, “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 분석연구,” 59.

이 곡은 4/4박자(♩=66)의 곡이지만 마디 4에서 7/8박자, 마디 5에서 4/4박자, 마디 11에서 3/4박자, 마디 12에서 4/4박자, 마디 25에서 3/4박자, 마디 26에서 4/4박자 등으로 변박이 잦다.

<악보35> 《어린이 놀이》 중 <종탑>의 변박되는 마디

마디 1 마디 4 마디 5 마디 11 마디 12 마디 25 마디 26

The image shows a musical score for seven measures. Each measure is represented by a system of three staves (treble, alto, and bass clefs). The time signatures for each measure are: Measure 1 (4/4), Measure 4 (7/8), Measure 5 (4/4), Measure 11 (3/4), Measure 12 (4/4), Measure 25 (3/4), and Measure 26 (4/4). The notation includes various rhythmic values and rests across the staves.

또한, 이 곡은 악보가 3단으로 구성되어 있는데, 그것은 음역대의 차이로 인한 것이다. 상성부는 오른손의 고음역대에서 2분 음표와 4분 음표로 구성된 화음이 다양한 셈여림으로 표현된다. 중간 성부는 주로 중간 음역대에서 3화음의 8분 음표 스타카토들이 간헐적으로 등장하며 오른손으로 연주한다. 상성부와 중간 성부를 연주하는 오른손의 선율은 12개의 음을 모두 사용하는데 대체로 플랫(b) 음정으로 표기되어 있는 것으로 보아, 하행하는 12음계를 사용하고 있다고 볼 수 있다. 하성부는 왼손으로 연주하며 이 곡의 다양한 울림을 만드는 묵음 클러스터가 등장한다. 왼손 역시 12음계를 사용하지만 G#은 제외되었다.

① A부분(마디 1-4)

A부분에서는 앞으로 이 곡의 전반에 쓰일 주제가 제시된다. 먼저 왼손에서 가장 낮은 음역대의 B^b-C-D^b-A-D음을 누른 후 묵음으로 유지하는 클러스터가 제시된다. 처음에는 *sf*로 강한 2분 음표 스타카토 후에 같은 음을 묵음으로 누른 후에 유지한다.⁵⁵⁾ 그 중 A음은 *sf*가 없이 *pp*로 표기되어 있으므로 강한 타건 없이 유지한다. 그 후 마디 3과 4에서 오른손의 단 3도와 장 3도 화음이 등장한다.

<악보36> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 1-4

마디 3에서는 오른손으로 연주하는 고음역대에서 3도 화음이 등장한다. 이 화음은 A부분에서는 *p*에서 연주되지만 C부분에서는 *f*부터 *ff*까지 강한 타건으로도 연주된다. 이것은 <코마 한스>의 A부분에서 등장한 피아노의 타악기적 음향과 매우 흡사하다.

55) 2분 음표로 표기되어 있지만 라헨만의 표기에 따르면 결과적으로 8분 음표의 음가 후에 바로 묵음으로 다시 눌러져 유지된다.

② B부분(마디 5-11)

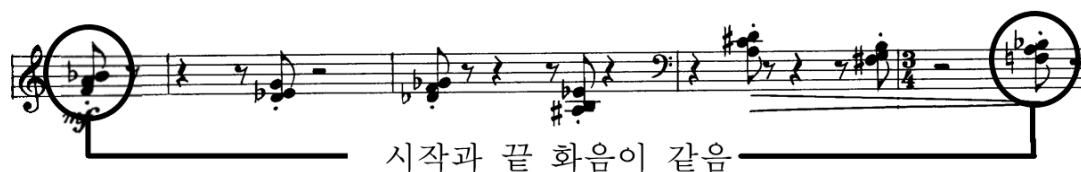
B부분에서는 A부분에서 유지되던 묵음 클러스터 중에 D^b과 D음이 지속되며 점차 C음과 B음이 추가된다. 오른손에서는 마디 3-4에서 등장했던 단3도와 장3도 화음이 2분 음표로 재등장하며 이어 마디 7까지 화음 선율이 제시된다. B부분에서 쓰인 오른손의 화음들은 이후 C부분에서도 사용된다(악보37). 오른손의 화음들은 장2도 관계를 중심으로(화음의 고음 기준) 순차진행하며(C-B^b-A^b-B^b-C-A^b-E-F[#]) 4분 음표와 2분 음표로 구성되어 있다.

<악보37> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 5-7, 14-16의 상성부

The image shows a musical score for the piece '어린이 놀이' (Children's Play). It consists of two parts: measures 5-7 and measure 14. The top part shows measures 5-7 in 4/4 time, with a piano part. The chords are connected by lines, and a label '장 2도 관계' (Interval of 2nd degree) points to the relationship between the chords. The bottom part shows measure 14, labeled 'C부분 마디 14'. The chords are also connected by lines, and a label 'C부분 마디 14' points to this section. The score includes various dynamics such as *sfpp*, *f*, *mf*, *p*, and *ff*. There are also annotations like '1-2 (stummer Fingerwechsel)' and '(loco)'. The chords in measure 14 are C^b, B^b, A^b, B^b, C, A^b, E, and F[#].

마디 7부터는 중간 음역대에서 7개의 3화음으로 구성된 8분 음표 스타카토들이 하행하며 간헐적으로 등장하는데 마디 7의 마지막 박자에 등장한 화음과 마디 11의 마지막 박자에 등장한 화음을 한 옥타브 아래의 같은 화음이다(악보38).

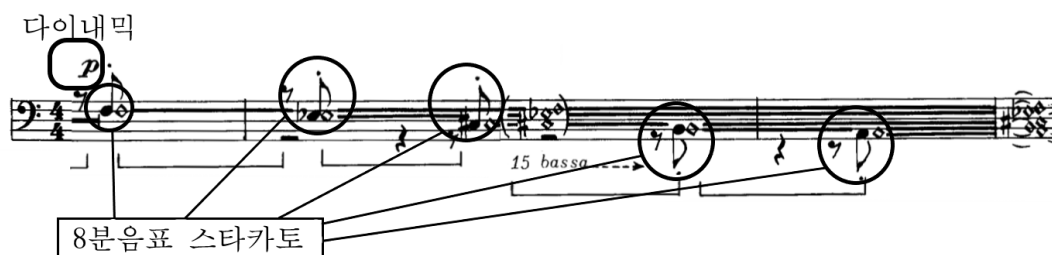
<악보38> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 7-11의 중간 성부



③ C부분(마디 12-23)

B부분에서 이어진 $D^b-D-C-B^b$ 목음 클러스터가 마디 15의 중간까지 유지되다가 마디 15부터 19까지 차례로 $F-E^b-C^\sharp-B-A$ 음이 8분 음표의 스타카토로 제시된 후 목음 클러스터로 유지된다. A부분과 큰 차이는 A부분의 왼손에서는 $s f$ 의 강렬한 소리의 2분 음표 스타카토가 먼저 제시되지만, 마디 15부터의 전체적인 다이내믹이 p 인 스타카토의 음가가 8분 음표인 것을 감안할 때에 A부분보다 덜 강렬한 소리를 의도한 것을 알 수 있다.

<악보39> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 15-18의 하성부



마디 12-15에서는 같은 화음이 세 번 반복되는데, 이 화음은 B부분의 마디 5에서 등장했던 장 2도 관계로 하행하는 화음이 상행하는 형태로 바뀐 것이다. 세 번 반복되는 동안 다이내믹이 *f*에서 점차 커져서 *ff*까지 다다른다. 이후 네 마디에 걸쳐(마디 15-18) 오른손에서 화음이 모두 장 2도 관계로(화음의 고음 기준) 순차진행(B^b-A^b-F[#](G^b)-E-D-C-D-E-D-C)한다(악보40).

<악보40> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 5의 상성부와 마디 12-18

마디 5

모두 장 2도 관계

마디 12

f *ff* *p* *f* *p*

3번 반복

(15) 15 bassa-----

마디 6-7의 고음역대 화음선율이 4마디로(마디 15-18) 확장된 후 마디 19-23에서 중간음역대의 7개의 화음 스타카토가 등장한다. 이 스타카토들은 마디 7-11의 7개의 화음 스타카토와 모두 동일하며 한 옥타브 위에서 전개된다.

<악보41> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 7-11과 마디 19-22의 중간 성부 화음 비교

The image shows two musical staves. The top staff is labeled '마디 7' and contains a sequence of chords with notes circled in ovals. The bottom staff is labeled '마디 19' and contains a similar sequence of chords, also with notes circled. Lines connect the circled notes between the two staves, showing that the chords in measure 19 are an octave higher than those in measure 7. Dynamic markings include '(loco)', 'mp', 'p', and 'f'.

마디 21-24에서는 <필터-그네>의 H부분에서 사용된 기법이 사용되었는데, 모여있던 묵음 클러스터들이 하나씩 소멸되면서 축소되는 것을 볼 수 있다. 마디 20에서 유지되던 F-E^b-C[#]-B-A 묵음 클러스터 중에 마디 21에서 C가, 마디 22에서는 F음이, 마디 23에서는 E^b음이 소멸되었다.

④ D부분(마디 23-32)

D부분의 묵음 클러스터는 마디 23의 두 번째 박자에서 F음을 시작으로 차례로 D[#]-E-C[#]-B-A가 쌓여가다가 마디 26에서는 A-G₁ 사이의 모든 음을 누르는 묵음 클러스터로 변환된다.

고음역대의 화음선율은 B부분, C부분과 같이 이전에는 상행과 하행이 병행되던 것과는 달리 D부분에서는 화음선율이 모두 장 2도 관계로(화음의

고음 기준) 상승한다. 동시에 다이내믹이 *p* 부터 *fff* 까지 증량되며 음높이가 고조되는 효과를 극대화하였다.

또한, 중간 음역대의 화음 스타카토는 C부분과 동일한 화음이지만 두 옥타브 아래에서 연주되며, 7개의 화음이 아니라 6개로 마지막 화음이 생략되었다. 불완전한 마무리는 코다로 이어진다.

<악보42> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 24-27, 27-31

모두 장2도 관계로上行

마디 24

마디 27

마지막 화음 스타카토 생략

⑤ Coda(마디 32-34)

마디 26에서 이어진 A-G₁ 묵음 클러스터가 왼손에서 유지되고 있으며 오른손에서 고음역대 화음선율이 상행하여 가장 높은 C₇까지 도달한다. 마디 34에서 왼손에서 마지막 B^b이 8분 음표로 짧게 등장하는데 *pp*이므로 주의 깊게 듣지 않으면 놓칠 수 있다.

<악보43> 《어린이 놀이》 중 <종탑> 마디 32-34

이 곡에서 묵음 클러스터는 매우 중요한 역할을 하는 기법으로 사용되어 제목인 <종탑>을 통해 라헨만이 표현하고자 했던 ‘종을 쳤을 때의 소리와 그 잔향’을 묘사하고 있다. 또한 저음역에서 사용되는 묵음 클러스터와 오른손 화음 선율은 서로 다른 음역대에서 레카토, 스타카토 등의 다양한 아티큘레이션의 변화를 거치며 함께 어우러져 독특한 음향을 발생시킨다.

VI. 결 론

본 논문에서는 라헨만의 생애와 그의 작품에 영향을 준 시대적 배경 및 작곡가들의 특징을 살펴보고, 《어린이 놀이》를 분석하였다. 이 곡은 라헨만이 본격적인 작곡활동을 시작한 지 20년 이상이 지난 시기에 작곡된 곡으로 그만의 음악언어와 철학이 잘 반영된 작품이다.

라헨만은 성직자이며 수준 높은 음악적 소양을 갖춘 부모님 아래에서 자라나 일찍이 음악적으로 깨어있었다. 20대 초반에 다름슈타트 국제 현대 음악제에서 노노와 슈톡하우젠을 만나 당시 가장 무르익었던 음렬음악을 접하기 시작했고, 특별히 노노에게 수학하면서부터 음악의 사회비판적 역할에 대해 깊은 영향을 받기도 했다. 그는 슈톡하우젠과 노노를 포함하여 당시 원숙한 음악가들에 의해 시도되던 실험적인 종류의 음악들을 시도해보기도 하였으나, 곧 자신만의 작곡언어를 창안하여 작품활동을 이어나갔다.

라헨만이 사용한 대표적 작곡기법으로 ‘기악적 구체음악’을 들 수 있는데 이것은 구체음악에서 발전된 형태로 일상이나 직접적인 상황에서 채취할 수 있는 소리(소음이라고도 할 수 있는)를 소재로 사용한다. 반면 기악적 구체음악은 순수 기악에서 발생하는 음향을 소재로 하지만 일반적으로 아름답다고 여겨지는 조성음악으로 일컬어지는 낭만음악의 연주방식을 따르지 않는 것이 특징이다. 라헨만은 기악적 구체음악을 구현하기 위해 악기를 두드리거나 긁는 등의 주법을 사용하고 피아노에서 강한 타건으로 인한 타악기적 음향 등을 만들어내기도 했다. 그는 기악적 구체음악을 통해 청취자가 익숙하지 않은 음향을 들음으로 그 음악의 소재가 발생되었던 상황을 연상하도록 하고자 하였으며 이 과정을 통해 자연스럽게 수동적인 청취에서 벗어나 의식적이고 능동적인 청취를 하도록 의도하였다.

라헨만은 1970년대 중반 이후부터 기악적 구체음악의 바탕 위에 ‘미적 장

치'라는 아이디어를 음악에 반영하였다. 미적 장치는 옛 음악을 인용하여 새 음악에 그것과의 연관성을 부여하는 것을 일컫는다. 30대의 젊은 라헨만이 활발히 음악활동을 하던 1950년대의 작곡가들은 제 2차 세계대전 전의 낭만 음악에 대해 거부감을 느끼고 있었다. 그들은 낭만음악을 수동적으로 받아들여지는 진부한 전통이라고 여겼다. 그러나 라헨만이 40대에 접어들었을 때, 독일 음악가들은 낭만음악에 대해 새로운 시각을 갖게 되었고, 이것의 영향으로 그는 낭만시대의 음악 또한 자신의 음악에 인용하기 시작했다. 하지만 그는 자신의 작품을 들었을 때 기존의 어떤 음악을 인용하였는지 알아내기 어려운 방식으로 인용한 것이 특징이다.

본 논문에서 살펴본 《어린이 놀이》는 그러한 미적 장치와 기악적 구체 음악의 아이디어가 잘 구현된 작품 중 하나이다. 이 곡은 총 7개의 소품으로 구성되어 있는데, 그 중 1번 <꼬마 한스>는 동요 <꼬마 한스>의 주선율의 인용된 형태를 통해 8부분으로 구분된다. 그는 이 곡에서 동요의 익숙한 리듬을 미적 장치로써 사용하여 옛 음악과의 연관성을 부여하는 동시에 피아노 건반의 모든 음역을 단 2도 순차하행하는 주선율로 사용하여 듣는 이들의 전통적인 청취적 기대를 깨버린다.

3번 <아키코>는 프리지아 선율과 5음 음계 선율 등 2가지의 주선율의 대조가 특징이며, 5부분으로 나눌 수 있다. 이 곡은 라헨만의 표기에 따라 세 가지의 방법으로 연주될 수 있는데, 이 중 한 방법은 그가 어린이에 의해 연주될 수 있음을 전제한 것으로 볼 수 있다. 한 마디를 제외하고는 묵음 클러스터가 곡의 처음부터 끝까지 유지된다.

5번 <필터-그네>는 두텁고 강렬한 톤 클러스터로부터 걸러지는 방식을 기반으로 8부분으로 구분된다. 검은 건반 5개와 흰 건반 5개의 톤 클러스터에서 특정 음만이 걸러지는 음형으로 '그네'의 움직임의 청각적, 시각적으로 구현해내었다. 일반적으로 클러스터는 음이 추가되어 두터운 음향을 만드는

개념으로 사용되지만, 이 곡에서는 클러스터가 음을 걸러내는 ‘필터’의 역할로 사용된 것이 특징이다.

6번 <종탑>은 묵음 클러스터의 시작과 종료, 주선율의 출현을 기준으로 5부분으로 구분된다. 종을 친 후에 남는 잔향과 그 잔향이 사라지기 전에 다시 종소리가 나는 음향을 묘사했으며, 특정 음의 강렬한 타건 후에 그 건반을 소리 없이 눌러 4개 혹은 5개의 음이 쌓여 묵음 클러스터를 만드는 방식으로 표현되었다. 이러한 묵음 클러스터는 오른손으로 연주되는 화음선율과 대조를 이루며 독특한 음향을 발생시킨다.

라헨만은 음향음악의 세계를 확장한 작곡가로서 《어린이 놀이》에서 피아노라는 악기에서 기악적 구체음악을 실현하기 위해 묵음 클러스터, 톤 클러스터, 다양한 아티큘레이션 등의 대조를 사용해서 새로운 음향을 창조하고자 했다. 묵음 클러스터를 이용해 배음에 의한 잔향을 의도하고, 밀집된 음역의 톤 클러스터를 사용하여 개별 음정을 알 수 없는 두터운 음향을 만들었으며, 피아노의 고음역에서 강렬한 타건으로 타악기적 음향을 구현해내기도 하였다. 또한, 동요의 익숙한 리듬을 사용해서 과거 음악과의 연관성을 모색하였으며, 어린이, 그네, 동요의 인용 등 유년성을 상징하는 소재를 사용하였다. 특히 이러한 어린이 관련 주제들은 어린이로 대표되는 정신세계와 성인으로 대표되는 물질세계를 대조하여 예술인들이 자본주의 사회에서 만연한 물질세계에 매이지 않도록 지속해서 고민해야 한다고 주장하며 ‘깨어있는 예술인’의 역할을 강조하였다.

본 논문은 시대적 흐름 속에서 20세기 독일 현대음악의 계보를 잇고 있는 라헨만에 대해 살펴보았다. 본 논문에서 연구한 라헨만의 생애와 음악세계, 그리고 《어린이 놀이》의 곡 분석을 통하여 곡에 대한 이해를 높이기를 기대한다.

참고문헌

1. 학위논문

- 김윤아. “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 분석연구 - 《Ein Kinderspiel》의 음향을 중심으로.” 명지대학교 석사학위논문, 2007.
- 박유리. “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 중 I, III, IV에 대한 분석 연구.” 울산대학교 석사학위논문, 2005.
- 이복희. “Helmut Lachenmann의 《Ein Kinderspiel》 분석연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 1998.
- 정민정. “헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 《세리나데》(Serynade für Klavier, 1997/98) 분석연구 및 해석적 고찰.” 서울대학교 박사학위논문, 2018.

2. 학술지

- 서정은. “헬무트 락헨만의 ‘기악적 구체음악’(musique concrete instrumentale)과 그 음악사적, 미학적 해석.” 『서양음악학』 18(2008): 67-116.
- _____. “숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 락헨만 《아칸토》(Accanto, 1975/76)의 경우.” 『서양음악학』 27(2011): 179-210.
- 오희숙. “신음악 - 중간음악 - 아방가르드 - 포스트모더니즘 : 20세기 음악의 패러다임 변화에 대하여.” 『음악연구』 13(1996): 183-202.
- 우혜언. “20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 ‘유년’(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의.” 『서양음악학』 31(2013): 11-49.
- 이희경. “음악, 정치, 매체 - 68혁명이 열어젖힌 현대음악의 새로운 지대.” 『낭만음악』 20/4(2008): 5-38.

장세정. “헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 《어린이 놀이》(Ein Kinderspiel)에서 보여지는 피아노 연주기법의 연구.”

『피아노음악연구』 4(2010): 113-124.

차호성. “20세기 음악사에서의 ‘다름슈타트 국제 하계 현대음악강좌’(Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt)의 의미와 영

향 (1): 1946년부터 1961년까지를 중심으로.” 『음악이론연구』

9(2004): 183-215.

Hockings, Elke. “Helmut Lachenmann’s Concept of Rejection.”

『Tempo』 193(1995): 4-14.

Toop, Richard. “Stockhausen’s Konkrete Etüde.” 『The Music Review』

37/4(1976): 295 - 300.

3. 단행본

신인선. 『20세기 음악』 (서울: 음악세계, 2007).

전정임. 『20세기 작곡가 연구 IV』 (서울: 음악세계, 2009).

4. 인터넷 자료

<https://www.breitkopf.com/composer/561/helmut-lachenmann> [2018년 9월 14일 접속]

<https://www.frontiersofknowledgeawards-fbbva.es/galardonado/helmut-lachenmann-2/> [2018년 9월 23일 접속]

<http://composers21.com/compdocs/lachenmh.htm> [2018년 10월 21일 접속]

<http://www.musicandhistory.com/composers/8072> [2018년 10월 21일 접속]

https://en.wikipedia.org/wiki/Darmstadt_School [2018년 11월 21일 접속]

<https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/10309812/Stockhausen>

[usen-Meeting-the-guru-of-modern-music.html](#) [2018년 10월 18일 접속]

www.karlheinzstockhausen.org [2018년 11월 24일 접속]

<https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/76d1e9c005d946c99e36fe94c4dad748>

[2018년 11월 27일 접속]

https://ko.wikipedia.org/wiki/%EA%B5%AC%EC%B2%B4_%EC%9D%8C%EC%95%85 [2018년 11월 29일 접속]

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3432181&cid=60476&categoryId=60476> [2018년 11월 29일 접속]

<http://www.nessoftware.com/home/asn/homepage/teaching/exp-lectureNotes/110208-musiqueConcrete/musiqueConcrete.html> [2018년 12월 13일 접속]

ABSTRACT

A Study on Helmut Lachenmann's 《*Ein Kinderspiel*》 No. 1, 3, 5, 6

Bark, Gyong Yae
Instrumental Music Major
Department of Music
The Graduate School of
Sungshin Women's University

German composer Helmut Lachenmann(1935-), who is regarded as a master of German contemporary music in the 20th century, opened a new era of modern music by adding his own musical language to the experimental musical attempts that happened after the Second World War. He built his own music world under the influence of the war-induced changes of the times, his parents who had musical literacy, and his teacher, Luigi Nono(1924-1990). He composed various kinds of music such as instrumental music for solo and orchestra, and vocal music, opera with a narrator, and tape musics.

Lachenmann's 《*Ein Kinderspiel*》 is a piano solo piece that he composed for his son David in 1980. He used his stumm clusters and

percussive sounds from the piano to create his own sounds and realize musique concrète instrumentale ideas. In addition, he quoted the children's song <*Hänschen klein*> on this work, thus he used the music that is familiar to the listener in his new work as an 'aesthetic apparatus'. Also, he used the sources that can be symbols of 'childhood' such as children's song, swing, and child. Through this, he criticized artists' fetishism and insisted musician to perform the social critical role.

In this paper, I will examine Lachenmann's life and musical characteristics, and analyze *《Ein Kinderspiel》* for better understanding and performance.

부 록

<표7> 라헨만의 작품 목록

번호	제목	작곡 연도	편성	초연 장소 ⁵⁶⁾	출판사
1	Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert (슈베르트 주제에 의한 다섯 개의 변주곡)	1956	피아노 독주	슈투트가르트	브라이트코프 & 헤르텔 (Breitkopf & Härtel)
2	Rondo für 2 Klaviere zu 4 Händen (두 대의 피아노를 위한 론도)	1958	2대의 피아노	슈투트가르트	출판 안 됨
3	Souvenir (기념)	1959	41대의 관현타악, 피아노	슈투트가르트	브라이트코프 & 헤르텔 (Breitkopf & Härtel)
4	Tripelsextett (삼중 육중주)	1960-61	대규모 관현악 앙상블 (18개)		작곡가의 요청으로 연주할 수 없음
5	Fünf Strophen (다섯 개의 연)	1961	대규모 관현악 앙상블 (9개)	베네치아 (이탈리아)	

56) 라헨만의 작품의 다수가 독일에서 초연되었으므로 독일 내의 지역에는 국명(國名)을 생략했으며, 그 외 지역은 국명을 포함하였다.

57) 뒤에 나오는 연도는 개정된 해를 의미한다.

6	Echo Andante (에코 안단테)	1961- 62	피아노 독주	다름슈타트	브라이트코프 & 헤르텔 (Breitkopf & Härtel)
7	Angelion (안젤리온)	1962- 63	대규모 관현악 앙상블 (16개)		작곡가의 요청으로 연주할 수 없음
8	Wiegenmusik (요람음악)	1963	피아노 독주	다름슈타트	브라이트코프 & 헤르텔 (Breitkopf & Härtel)
9	Introversion 1 (인트로버전 1)	1963	대규모 관현악 앙상블	다름슈타트	작곡가의 요청으로 연주할 수 없음
10	Introversion 2 (인트로버전 2)	1964	대규모 관현악 앙상블	뮌헨	
11	Scenario (시나리오)	1965	테이프 뮤직		
12	Streichtrio (현악삼중주)	1965	현악 삼중주	젠트 (벨기에)	에디치온 모데른 (리코르디)
13	Interieur 1 (타악기를 위한 인테리에 1)	1965- 66	타악기 독주	산타페 (뉴멕시코)	(Edition Modern (Ricordi)
14	Notturuno (노트루노)	1966- 68, 1990 57)	첼로, 작은 오케스트라	브뤼셀 (벨기에)	브라이트코프 & 헤르텔 (Breitkopf & Härtel) ⁵⁸⁾

58) 이후 작품부터는 모두 브라이트코프 & 헤르텔(Breitkopf & Härtel)에서 출판되고 있다.

15	Trio fluido (트리오 플루이도)	1966-67, 1968	클라리넷, 비올라, 타악기	뮌헨
16	Consolation I (콘솔레이션 1)	1967, 1990, 1993	12명의 합창과 타악기	브레멘
17	TemA (테마)	1968	플룻, 성악, 첼로	슈투트가르트
18	Consolation II (콘솔레이션 2)	1968	16명의 합창	바젤 (스위스)
19	Air (에어)	1968-69, 1994	타악기, 오케스트라	프랑크푸르트
20	Pression (프레시온)	1969-70	첼로 독주	코모 (이탈리아)
21	Dal niente (Interieur III) (달 니엔테) (인테리에 3)	1970	클라리넷 독주	뉘렌베르크
22	Guero (구에로)	1970, 1988	피아노 독주	함부르크
23	Kontrakadenz (콘트라카덴츠)	1970-71	오케스트라	슈투트가르트
24	Montage (몽타주)	1971	클라리넷, 첼로, 피아노	프랑크푸르트
25	Klangschatten - mein Saitenspiel (소리의 그림자)	1972	3대의 피아노, 현악앙상블	함부르크

26	Gran Torso (그랑 토르소)	1971-72, 1978, 1988	현악 사중주	브레멘
27	Fassade (파사드)	1973, 1987	오케스트라	본
28	Schwankungen am Rand (경계의 흔들림)	1974-75	대규모 오케스트라, 테이프	도나우에싱엔
29	Zwei Studien (두 개의 연습곡)	1973-74	바이올린 독주	
30	Accanto (아칸토)	1975-76, 1982	클라리넷, 오케스트라	자르브뤼켄
31	Les Consolations (콘솔레이션)	1977-78	합창, 오케스트라	다름슈타트
32	Salut für Caudwell (커트웰에 대한 경의)	1977	2대의 기타	바덴
33	Tanzsuite mit Deutschlandlied (독일노래 춤 모음곡)	1979-80	현악사중주, 오케스트라	도나우에싱엔
34	Ein Kinderspiel (어린이 놀이)	1980-82	피아노 독주	토론토 (캐나다)
35	Harmonica (하모니카)	1981-83	튜바, 관현악	자르브뤼켄
36	Mouvement - vor der Erstarrung (무브망)	1982-84	오케스트라	파리 (프랑스)
37	Ausklang (아우스클랑)	1984-85, 1986	피아노, 오케스트라	퀵른

38	Dritte Stimme zu J. S. Bachs zweistimmiger Invention d-moll BWV 775 (바흐 인벤션에 대한 세 번째 성부)	1985	3대의 악기	
39	Staub (먼지)	1985-87	오케스트라	자르브뤼켄
40	Toccatina (토카티나)	1986	바이올린 독주	슈투트가르트
41	Allegro sostenuto (알레그로 소스테누토)	1986-88, 1989	클라리넷, 첼로, 피아노	쾰른
42	Tableau (회화)	1988-89	오케스트라	함부르크
43	Streichquartett Nr. 2 "Reigen seliger Geister" (현악사중주 제2번 "에우리디체를 잃고서")	1989	현악사중주	파리 (프랑스)
44	'...zwei Gefühle...' Musik mit Leonardo (레오나르도 텍스트에 붙인 두 개의 감정)	1991-92	나레이터, 관악, 현악, 타악, 피아노	슈투트가르트
45	Das Mädchen mit den Schwefelhölzern Musik mit Bildern (성냥팔이 소녀)	1990-96, 1999	(영화음악) 성악, 오케스트라	함부르크
46	Serynade (세레나데)	1997-98, 2000	피아노 독주	슈투트가르트

47	Nun (눈)	1997-99, 2002	합창, 플룻, 트럼본, 오케스트라	퀵른
48	Sakura-Variationen (사쿠라 변주곡)	2000	색소폰, 타악기, 피아노	
49	Streichquartett Nr. 3 "Grido" (현악사중주 제3번 "그리도")	2000-21, 2002	현악 사중주	멜버른 (호주)
50	Schreiben (기록)	2002-03, 2004	오케스트라	도쿄 (일본)
51	Double (Grido II) (더블) (그리도 II)	2004	현악앙상블	루체른 (스위스)
52	Concertini (콘체르티니)	2004-05	오케스트라, 피아노 앙상블	
53	GOD LOST (갓 로스트)	2007-08	소프라노, 피아노	뮌헨
54	Sakura II "Berliner Kirschblüten" (사쿠라 II "베를린의 벚꽃나무")	2008	색소폰, 타악기, 피아노	
55	Marche Fatale (치명적인 행진곡)	2016-17	피아노	미토 (일본)
			오케스트라	슈투트가르트
56	My Melodies (나의 멜로디)	2016-18	8대의 호른, 오케스트라	뮌헨