creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

음악박사 학위논문

헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 <세리나데>(*Serynade* für Klavier, 1997/98) 분석연구 및 해석적 고찰

2018년 2월

서울대학교 대학원

음악과 피아노 전공

정 민 정

헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 <세리나데>(*Serynade* für Klavier, 1997/98) 분석연구 및 해석적 고찰

지도교수 서 정 은, 장 형 준

이 논문을 음악 박사 학위논문으로 제출함
2018년 2월

서울대학교 대학원
음악과 피아노 전공
정 민 정

정민정의 박사 학위논문을 인준함
2018년 2월

위 원 장 _____ 이 민 정 _____ (인)

부위원장 _____ 서 정 은 _____ (인)

위 원 _____ 장 형 준 _____ (인)

위 원 _____ 최 희 연 _____ (인)

위 원 _____ 이 희 경 _____ (인)

국문 초록

헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 <세리나데>(*Serynade* für Klavier, 1997/98) 분석연구 및 해석적 고찰

이 논문은 독일의 작곡가 헬무트 락헨만(Helmut Lachenmann, 1935-)의 피아노를 위한 <세리나데>(*Serynade* für Klavier)를 분석하고, 이를 토대로 연주 해석을 제시한 논문이다. 락헨만의 <세리나데>는 1997년부터 1998년까지 2년에 걸쳐 작곡된, 연주시간 30여분에 달하는 대규모 피아노곡이다. 이 작품은 락헨만이 짧은 길이의 실험적인 초기 피아노 독주곡들을 통하여 오랜 시간 발전시켜온 다양한 연주기법들과 피아노 음향에 대한 연구가 하나의 작품 안에 정리되었다는 점에서 연구대상으로서의 중요한 의미를 지닌다. 또한 락헨만의 다른 기악작품들과 마찬가지로 악기가 가지고 있는 소리의 가능성을 확대하였다는 점에서 20세기 후반 이후 현대 피아노 음악의 흐름에 있어 중요한 위치를 차지하는 작품이다.

이 연구는 먼저 락헨만의 시기별 작품경향과 음악관을 살펴본 후 <세리나데>의 구조 및 음향을 분석하고, 이를 토대로 연주자의 관점에서 작품을 어떻게 해석할 것인지를 고찰한다. 연주해석을 위하여 락헨만의 아내이자 작품을 헌정 받은 피아니스트인 유키코 수가와라와 북유럽을 대표하는 현대음악 전문연주자로 평가받는 엘렌 우겔비크의 연주 음원을 비교 분석하여 해석의 근거로 삼았다.

작품의 주요 특징은 다음과 같다. 첫째, <세리나데>는 선율이나 화성이 아닌 음향 위주의 작품이다. 특히 필터링 기법이 작품 전반에 걸쳐 다양한 방법으로 사용되며, 잔향이 소멸하는 과정에 변형을 가함으로써 입체적이고 다차원적인 음향을 만든다. 둘째, 이러한 다채로운 음향을 표현하기 위하여 락헨만은 여러 현대 피아노 연주기법들을 다양하게 사용하였는데, 단순히 기법의 나열에 그치지 않고 각각의 기법이 각 섹션의 음향을 특징짓게 하여 곡 전체의 구조를 확립하였다. 셋째, 음향을 결정짓는 모든 요소들이 악보에 매우 세밀하게 기보되었다. 특히 락헨만은 새로운 음향을 위하여 사용한 특수주법들을 표기하기 위한 기보법을 고안해내었다.

락헨만과 같이 상세한 기보 방식을 사용하는 작곡가의 작품을 해석하기 위하여, 악보를 최우선적으로 고려하는 객관적인 시각과 연주자 본인의 주관적 해석 사이의 균형을 유지하는 것이 매우 중요하다. 특히 <세리나데>를 연주하기에 앞서 작곡가가 연주자에게 해석의 여지를 가장 많이 남긴 '시간'적 요소와, 각각의 음에 개별적으로 지정된 다이내믹의 연주 '강도'에 대한 해석이 선행되어야한다. 실제 연주에서의 기법적

어려움은 피아노 메커니즘의 효과적인 활용과 신체적인 연결 동작의 연구를 통해 해결할 수 있다. 여기에 더하여 연주 행위의 연극적인 요소까지 고려하면 작품의 표현적 효과를 높일 수 있다.

피아노의 현대기법들을 사용한 작품을 마주하는 많은 연주자들이 새로운 기보법과 다양한 음향적 표현력에 압도당하고, 해석적 측면에서 많은 어려움을 겪는다. 이 논문은 연주자들에게 해석을 위한 기본적인 틀을 제공함으로써 락헨만의 음악세계와 작품의 이해를 돕는데 기여할 수 있을 것이다.

주요어 : 헬무트 락헨만, <세리나데>, 현대피아노기법, 음향, 수가와라, 우겔비크

학 번 : 2005-30591

목 차

국문초록

I. 서론 1

II. 헬무트 락헨만의 음악세계 5

1. 작곡가의 생애.....5

2. 작곡가의 작품세계.....7

3. 작곡가의 음악관과 피아노 음악.....17

3.1. 기악적 구체음악.....18

3.2. 미적 장치 21

3.3. 락헨만의 피아노 음악 22

① <구에로>(1969, rev.1988).....24

② <어린이 놀이>(1980).....26

III. <세리나데> 작품 연구 29

1. 작품 개요 29

1.1. 제목의 역설성.....30

2. 구조와 형식 32

2.1. 병치구조 35

2.2. 마디수의 내재적 의미 - 1935년 11월 27일, 64세.....36

2.3. 기법의 변화에 의한 구조분석 38

3. <세리나데>의 음향적 특징 44

3.1. 필터링 44

① 필터링의 유형 및 음향 45

② 필터링의 복합적 작용 53

3.2. 다이내믹 58

① 개별 다이내믹을 통한 크레셴도, 디미누엔도 효과.....59

② 성부별 다이내믹 분리 62
③ 다이내믹 변화를 통한 입체적인 음향 구성 66
④ 심리적 크레셴도 70
3.3. 페달 73
① 리듬이 더해진 페달 74
② 소스테누토 페달의 중요성 76
③ 타악적 페달기법 79
3.4. 일반주법으로 연주되는 패시지 82
① 숨겨진 선율선 82
② 마르텔라토 88
③ 쉼표에 의해 단절되며 진행되는 빠른 패시지 90
④ 역(逆)낮설게하기.....92
3.5. 다양한 색채감으로 표현되는 정적인 부분 93
① 피아노의 현(絃) 주법 93
② 최저음역에서의 스포르차토와 잔향 95
③ 입체적 음향 96
3.6. 정지의 요소들 98
① 빈 마디 98
② 페르마타 100

IV. 연주분석 및 해석적 고찰 106
1. 시간적 측면에 대한 해석 110
1.1. 연주 환경에 따른 템포 설정 110
1.2. 세부적 템포 설정 115
① 병치 구조에 따른 템포 설정 117
② 악곡의 유기적 통일성을 위한 템포 설정 118
③ 섹션 A의 템포 설정 120
④ 독립적 연결구의 템포 설정 121

⑤ 섹션 G의 템포 설정 125
1.3. 템포 설정에 대한 제언 128
2. 강도에 대한 해석 133
2.1. 독립된 다이내믹의 표현 133
2.2. 아티큘레이션이 더해진 음형의 강도 145
2.3. 복합적 요소가 더해진 음형의 강도 150
2.4. 강도 설정에 대한 제언 160
3. 수가와라와 우겔비크 연주의 섹션별 파형분석 162
4. <세리나데> 연주에 관한 종합적 제언 169
4.1. 기보법 해석에 대한 제언: 음가의 분석 170
4.2. 주법에 대한 제언 174
① 페달 연주법 174
② 묵음 연주법 179
③ 클러스터 연주법 183
④ 피아노의 현 주법 185
4.3. 표현에 대한 제언 188
① 연극적 요소의 표현 188
② 리듬감의 표현 194

V. 결론 198
참고문헌 203
Abstract 207

표 목차

[표 2-2-1] 락헨만의 장르별 작품목록
[표 2-3-2] 락헨만 <어린이 놀이>의 특징
[표 3-2-1] 섹션별 마디수, 박자수의 비교
[표 3-2-2] 병치구조
[표 3-2-3] 악곡에 사용된 중심 기법들
[표 3-2-4] 섹션별 세부 분석
[표 3-3-1] 다이내믹 조합 (마디74-77)
[표 3-3-2] 섹션 D 후반부의 다이내믹 분석
[표 3-3-3] 페르마타의 사용목적
[표 4-1-1] 우겔비크와 수가와라의 연주 소요시간 비교
[표 4-1-2] 수가와라와 우겔비크의 첫 세 화음의 잔향지속시간 비교
[표 4-1-3] <세리나데>의 템포 지시어
[표 4-1-4] 수가와라와 우겔비크 병치구조의 템포 비교
[표 4-1-5] 수가와라와 우겔비크의 템포 비교
[표 4-1-6] 템포 지시어와 메트로놈 빠르기의 일반적인 측정치
[표 4-1-7] 수가와라와 우겔비크의 템포 비교(포코 피우 라르고)
[표 4-1-8] 수가와라와 우겔비크의 템포 비교(메노 모소)
[표 4-1-9] 수가와라와 우겔비크의 템포 비교(포코 피우 렌토)
[표 4-1-10] 수가와라와 우겔비크의 템포 비교(안단테 칼모)
[표 4-1-11] 템포 설정 제안
[표 4-2-1] 다이내믹별 음량 (마디 1-25, 소리개체 1-21)
[표 4-2-2] 수가와라의 다이내믹별 음량
[표 4-2-3] 우겔비크의 다이내믹별 음량
[표 4-2-4] 수가와라와 우겔비크의 다이내믹별 음량 비교 그래프
[표 4-2-5] 수가와라와 우겔비크의 다이내믹별 음량 비교표
[표 4-2-6] 아티큘레이션이 더해진 음형의 음량 측정값

(마디 74-77)
[표 4-2-7] 다이내믹별 음량 측정값 (마디 145-181)
[표 4-2-8] 수가와라와 우겔비크의 음량 비교 그래프
(마디 145-181)
[표 4-2-9] 다이내믹별 음량과 연속되는 두 음의 강약관계
(마디 145-155, 수가와라 연주)
[표 4-2-10] 다이내믹 단계별 강도 설정에 대한 제안

악보 목차

[악보 2-3-1] 락헨만 <구에로> 도입부
[악보 2-3-2] 락헨만 <어린이 놀이> 중 '꼬마 한스'의 민요 선율 인용
[악보 3-3-1] 배음 (overtone)
[악보 3-3-2] 축소 필터링 (마디 3)
[악보 3-3-3] 축소필터링의 사용
[악보 3-3-4] 프리페어드 필터링 (마디 1-2)
[악보 3-3-5] 프리페어드 필터링과 축소 필터링의 결합 (마디 4-5)
[악보 3-3-6] 새로운 묵음을 이용한 필터링 (마디 56)
[악보 3-3-7] 동일한 화음으로부터의 다양한 필터링 (마디 6, 마디 11)
[악보 3-3-8] 페달 필터링 (마디 8)
[악보 3-3-9] 섹션 D 도입부
[악보 3-3-10] 동일 화음에 대한 다양한 필터링의 사용 (마디 145-152)
[악보 3-3-11] 장식적 요소들 (마디 167-168)
[악보 3-3-12] 다양한 다이내믹의 지정 (마디 74-77)
[악보 3-3-13] 크레센도와 디미누엔도의 사용 (마디 133-135)
[악보 3-3-14] 하모닉스와 유사한 음향 효과 비교 (마디 305-306, 마디 322-323)
[악보 3-3-15] 배음과 유사한 음향 효과 (마디 247과 마디 331)
[악보 3-3-16] 원근감의 표현 (마디 316-319)
[악보 3-3-17] 무게감의 표현 (마디 288)
[악보 3-3-18] 입체적 다이내믹 효과 (마디 182-186)
[악보 3-3-19] 다이내믹 교차 (마디 189-195)
[악보 3-3-20] 이중 클러스터 (마디 193-198)

[악보 3-3-21] 실음과 묵음에 사용된 심리적 크레셴도 (마디 3-6)
[악보 3-3-22] 페달선에 사용된 심리적 크레셴도 기호 (마디 43)
[악보 3-3-23] 심리적 크레셴도의 연속사용 (마디 10-13)
[악보 3-3-24] 페달에 나타나는 심리적 크레셴도 기호 (마디 44-46)
[악보 3-3-25] 리듬이 더해진 페달의 정교한 사용 (마디 19-20)
[악보 3-3-26] 베토벤 <피아노 소나타 21번, 작품번호 53> 3악장
[악보 3-3-27] 소스테누토 페달의 사용 (마디 48-50)
[악보 3-3-28] 소스테누토 페달과 댐퍼 페달의 결합 (마디 15-17)
[악보 3-3-29] 리듬이 더해진 타악적 페달기법 (마디 208-209)
[악보 3-3-30] 타악적 페달기법의 독립적 사용 (마디 228-232)
[악보 3-3-31] 꾸밈음 기능을 하는 음으로부터 만들어지는 선율 (마디 84-90)
[악보 3-3-32] 마디 84-90의 숨겨진 선율
[악보 3-3-33] 필터링 과정에 숨겨진 선율 (마디 3)
[악보 3-3-34] 마디 3에 숨겨진 선율
[악보 3-3-35] 멀리 떨어진 화음 사이의 선적인 흐름 (마디 1-3)
[악보 3-3-36] 마디 1-3에 숨겨진 선율
[악보 3-3-37] 꾸밈음에 숨겨진 반음계 선율 (마디 22-25)
[악보 3-3-38] 마디 22-25에 숨겨진 반음계 선율
[악보 3-3-39] 화음 안에 숨겨진 선율 (마디 322-324)
[악보 3-3-40] 마디 322-324의 두 개의 선율
[악보 3-3-41] 스크래치 기법 (마디 292, 293)
[악보 3-3-42] 하모닉스 기법
[악보 3-3-43] 스포르자토 타건 (마디 303)
[악보 3-3-44] 여러 기법의 복합적 사용을 통하여 형성되는 입체적인 음향 (마디 292-304)
[악보 3-3-45] 페르마타와 '아 템포' (마디 114, 115)
[악보 3-3-46] 페르마타 대신 쉼표로 표기 (마디 114, 115)

[악보 3-3-47] 페르마타 대신 빈 마디로 표기(마디 114, 115)
[악보 3-3-48] 페르마타의 사용-템포 전환 (마디 139-140)
[악보 3-3-49] 페르마타의 사용-섹션 전환 (마디 143-148)
[악보 3-3-50] 페르마타의 사용-음향 분리 (마디 209-210)
[악보 4-1-1] 포코 피유 라르고 (마디 22-25)
[악보 4-1-2] 메노 모소 (마디 48-52)
[악보 4-1-3] 포코 피우 렌토 (마디 129-130)
[악보 4-1-4] 섹션 A (마디 1-3)
[악보 4-1-5] 섹션 G (마디 309-312)
[악보 4-2-1] 다이내믹 기호의 세밀한 사용 (마디 345-347)
[악보 4-2-2] 섹션 A (마디 1-25)
[악보 4-2-3] 분명한 다이내믹 지정을 통해 연출되는 크레센도 효과 (마디 1-5)
[악보 4-2-4] 아티큘레이션이 더해진 음형 (마디 74-77)
[악보 4-2-5] 쉼표와 프레이즈 구분에 따른 음량의 설정 (마디 149-156)
[악보 4-2-6] 빈 마디의 유무에 따른 음량의 설정 (마디 153-159)
[악보 4-2-7] 크레센도와 셈프레 포르티시모의 효과적인 강조를 위한 음량의 설정 (마디 167-177)
[악보 4-2-8] 여러 요소의 변화에 따른 음량의 설정 (마디 173-177)
[악보 4-4-1] 음가에 관한 기보법 읽기 (마디 3)
[악보 4-4-2] 쉼표를 통한 음가의 이해 (마디 13)
[악보 4-4-3] 페달에 의해 결정되는 음가 (마디 6, 11-13)
[악보 4-4-4] 댐퍼 페달의 타이밍 (마디 7-9)
[악보 4-4-5] 소프트페달 사용 가능 부분 (마디 83-89)
[악보 4-4-6] 묵음의 연주 타이밍 (마디 51-53)
[악보 4-4-7] 미리 준비하는 연주동작 (마디 10-13)
[악보 4-4-8] 연주효과를 높이는 타이밍 (마디 4-5)

[악보 4-4-9] 양손 교대로 연주되는 클러스터 (마디 46-47)
[악보 4-4-10] 넓은 음역의 클러스터 (마디 204)
[악보 4-4-11] 동작의 연결 (마디 1-4)
[악보 4-4-12] 동작의 순차적 이완 (마디 109, 338-340)
[악보 4-4-13] 심리적 크레셴도로 연출되는 강렬한 마침 (마디 46-47)
[악보 4-4-14] 다른 뉘앙스로 연주되는 동일화음 (마디 1, 9, 12)
[악보 4-4-15] 다른 뉘앙스로 연주되는 동일화음 (마디 6, 11)
[악보 4-4-16] 꾸밈음처럼 분산되는 형태의 화음 (마디15, 18)

그림 목차

[그림 3-3-1] 필터링의 음향파형 분석 (마디 5-7)
[그림 3-3-2] 섹션 C 중 마르텔라토를 포함하는 10:20-10:55 구간
[그림 3-3-3] 섹션 F 중 마르텔라토를 포함하는 22:10-22:45 구간
[그림 3-3-4] 쉼표에 의해 끊기는 빠른 패시지의 음향 파형 분석 (마디 37-41)
[그림 3-3-5] <세리나데>의 연주파형 - 수가와라 연주
[그림 4-1-1] 수가와라와 우겔비크의 음반 표지
[그림 4-1-2] 수가와라 연주: 섹션 A 중 마디 1-25
[그림 4-1-3] 우겔비크 연주: 섹션 A 중 마디 1-25
[그림 4-1-4] 수가와라와 우겔비크 연주의 첫 세 개 화음 잔향 지속 시간 비교
[그림 4-3-1] 파형분석: 섹션 A - 수가와라
[그림 4-3-2] 파형분석: 섹션 A - 우겔비크
[그림 4-3-3] 파형분석: 섹션 B - 수가와라
[그림 4-3-4] 파형분석: 섹션 B - 우겔비크
[그림 4-3-5] 파형분석: 섹션 C - 수가와라
[그림 4-3-6] 파형분석: 섹션 C - 우겔비크
[그림 4-3-7] 파형분석: 섹션 D - 수가와라
[그림 4-3-8] 파형분석: 섹션 D - 우겔비크
[그림 4-3-9] 파형분석: 섹션 E - 수가와라
[그림 4-3-10] 파형분석: 섹션 E - 우겔비크
[그림 4-3-11] 파형분석: 섹션 F - 수가와라
[그림 4-3-12] 파형분석: 섹션 F - 우겔비크
[그림 4-3-13] 파형분석: 섹션 G - 수가와라
[그림 4-3-14] 파형분석: 섹션 G - 우겔비크

I. 서론

2차 세계대전이 끝난 1945년 이후, 음악의 새로운 가능성을 모색하려는 많은 젊은 작곡가들이 다름슈타트 등지로 모여들었다. 독일의 작곡가 헬무트 락헨만(Helmut Lachenmann, 1935-) 역시 이러한 작곡가들 중 한 사람이었다. 그는 현대음악의 선두주자들이었던 슈톡하우젠, 불레즈, 노노 등을 잇는 다음 세대로, 오늘날까지 현대음악계에서 비중 있는 음악가로 평가받고 있다.

락헨만은 건반악기, 현악기 및 목관악기를 위한 독주 작품, 성악 작품, 협주곡, 실내악, 오케스트라, 합창음악 등 다양한 장르를 넘나들며 활발한 작품 활동을 하고 있다. 또한 작곡 외에도 피아노 연주, 음악교육 등 여러 방면에서 활동을 하였고, 많은 저술과 강연 등을 통하여 자신의 음악세계를 적극적으로 알림으로써 동시대뿐 아니라 유럽과 세계 여러 나라의 많은 젊은 세대 음악가들에게도 영감을 주고 있다. 그는 1960년대에 '기악적 구체음악'(musique concrète instrumentale)을 창안하여 악기로부터 전통적인 소리가 아닌 새로운 음향을 탐구하고자 하였으며, 이는 락헨만의 대표적인 음악어법으로 자리 잡았다. 이후 1970년대 중반부터는 전통과의 대면을 통하여 과거에 관심을 기울이며 음악관에 변화를 보이기 시작하였는데, '미적 장치'(aesthetic apparatus)라는 새로운 개념을 주장하여 다시 한 번 현대음악계에서 주목받게 된다.

락헨만은 피아노 작품에 특히 큰 관심을 두고 일곱 개의 피아노 독주곡과 하나의 피아노 협주곡 등을 작곡하였다. 절대적 숫자는 많지 않지만, 그의 전체 작품 65곡의 편성이 거의 중복되지 않으며 다양한 장르에 걸쳐 있다는 점을 감안하면, 피아노 장르는 제법 큰 비중을 차지한다고 볼 수 있다. 더욱이 본인이 피아니스트이기도 했던 만큼 그의 피아노 작품 한 곡, 한 곡에서 피아니즘에 대

한 심도 있는 고려가 돋보인다.

락헨만의 피아노 작품 목록은 1957년에 작곡한 그의 첫 피아노 독주곡 <슈베르트 주제에 의한 다섯 개의 변주곡>(*5 Variationen based upon a theme by Franz Schubert*)으로 시작된다. 이어서 락헨만은 1960년대 초반에 실험적인 경향의 <에코 안단테>(*Echo Andante*, 1962)와 <요람음악>(*Wiegenmusik*, 1963)을 작곡한다. 두 작품 모두 다름슈타트에서 초연되었으며, 당시 주류를 이루던 현대적 작곡 기법이 많이 사용되었다. 1969년에는 <구에로>(*Guero*)가 작곡되어 음악계에 큰 반향을 일으켰다. 락헨만의 대표적인 작법인 '기악적 구체음악'으로 쓰여 전통적인 피아노 연주법이 거의 사용되지 않고 확장된 음향을 선보이는 <구에로>는 현재까지도 자주 연주되는 락헨만의 대표적인 피아노 작품이다. 1980년에 작곡된 <어린이 놀이>(*Ein Kinderspiel*)는 일곱 개의 소품으로 이루어진 모음곡으로, 독일의 민요를 차용하고 5음 음계를 사용하는 등 다양한 '미적 장치'가 사용된 작품이다. 극도로 실험적이던 이전 작품들과는 다른 전혀 새로운 방식으로 작곡된 이 작품은 락헨만의 작곡 경향의 변화를 보여준다.

이후 거의 20년의 공백기를 지나 작곡된 락헨만의 대표적인 독주곡 <세리나데>(*Serynade* für Klavier, 1997-98)[1]는 30분에 달하는 긴 연주시간 동안 그의 독특한 음악세계를 잘 표현한 작품으로 평가받는다. 특히 초기의 실험적인 피아노 독주곡들에서 오랜 시간 발전시켜온 다양한 연주기법들과 피아노 음향에 대한 연구가 하나의 작품 안에 응집되어 있다는 점에서 연구대상으로서의 의미를 지닌다. 2000년 초연 이후 최근까지도 여러 연주자들이 이 작품을 연주하고 있으며, 피아니스트 니콜라스 호지스(Nicolas Hodges)[2]

---

1) 'Serynade'라는 제목은 'Serenade'(세레나데)의 철자를 락헨만이 고의적으로 변형시킨 것이다. 이 내용에 관하여 III장에서 자세히 언급하도록 하겠다.

2) 니콜라스 호지스(1970-)는 영국 출생의 현대음악 전문 피아니스트로, 엘리엇 카터(Elliott Carter), 살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino) 등 여러 현대 작곡가

를 비롯한 여러 학자들이 이 작품을 연구한 바 있다.[3]

락헨만의 <세리나데>는 선율, 화성 등 전통적 의미의 음악적 요소보다는 음향, 즉 소리 그 자체를 중요하게 다루는 작품으로, 음향에 집중하는 경향이 강했던 20세기 중엽 이후의 현대 피아노 음악의 흐름에서 매우 중요한 위치를 차지한다. 음악평론가 막스 니펠러(Max Nyffeler)[4]는 "이 작품은 피아노 사운드를 어떻게 생생하게 유지할 수 있는지에 관한, 즉 사운드가 사라지는 것을 막아 시간 자체를 멈추게 하는 방법에 관한 것이다"[5]라고 서술함으로써 <세리나데>의 음향 중심적 특성을 강조하였다. 이 작품에서 락헨만은 이전까지 피아노라는 악기에서 익숙하게 들어왔던 소리와는 다른 소리 세계를 추구하며, 필터링 기법을 통하여 각각의 화음에 색을 더하고 타악기적인 소리를 발생시키는 등 피아노 음향의 잠재력을 깨우고자 하였다.

이 논문에서는 <세리나데>의 분석을 통하여 다양한 연주기법에 의해 형성되는 악곡의 구조와 락헨만이 만들어내는 독특한 음향을 연구하고, 이를 바탕으로 연주해석을 제언할 것이다. 이를 위해 먼저 II장에서 락헨만의 생애 및 작품세계를 살펴보고 그의 대표적인 작곡 경향인 '기악적 구체음악'과 '미적 장치'에 관하여 연구

들의 작품을 초연하였다.

3) Didier Guigue, "L'Ars subtilior de Lachenmann: Une incursion dans l'univers sonore de 'Serynade,'" *Esthétique de la sonorité: Lhéritage de Debussy dans la musique pour piano du XXe siècle*(Paris: L'Harmattan, 2009), 291-384; Nicolas Hodges, "Expressivity and Critique in Lachenmann's Serynade," *Contemporary Music Review*, 24/1(2005), 77-88; Eberhard Hüppe, Topographie der ästhetischen Neugierde. Versuch über Helmut Lachenmann, Nachgedachte Musik, Studien zum Werk von Helmut Lachenmann, (Saarbrücken: Pfau 2005), 85-104; Ian Pace, "Lachenmann's Serynade-Issues for Performer and Listener," *Contemporary Music Review*, 24-1(2005), 101-112.

4) 막스 니펠러(1942-)는 현대음악을 전문으로 하는 스위스의 피아니스트이자, 저술가 및 음악평론가이다.

5) Max Nyffeler, "Formen des Verklingens," *Helmut Lachenmann*, liner notes(Kairos, 2001), 7.

할 것이다. 이어서 III장에서는 이 작품의 구조와 음향에 대한 분석을 통해 락헨만이 사용한 새로운 작곡기법과 현대 피아노기법들이 단순히 보여 주기식의 나열에 그치는 것이 아니라, 락헨만 특유의 음향을 완성시키며 전체 악곡 구조에까지 연관되어 작용하는 과정을 살펴볼 것이다. 이러한 분석 내용을 토대로 IV장에서는 대표적인 연주자 두 명의 음원을 연주의 시간과 강도의 측면에서 계량화하여 비교분석하고, 연주자의 관점에서 이 작품을 어떻게 이해하고 해석할 것인지 논의할 것이다.

최근 많은 연주자들이 동시대 음악에 관심을 가지고 있으며, 현대음악만을 연주하는 음악회도 점차 늘어나는 추세이다. 그러나 낭만주의 이전의 음악에 익숙해져있는 연주자들은 20세기와 그 이후의 악곡들을 올바르게 이해하고 해석하는 데 여전히 어려움을 겪고 있다. 특히 락헨만 작품의 경우 연주에 대한 접근 방식이 전통적인 연주법과 크게 유리되어 있기에 막연함을 느끼기 쉽다. 이 논문에서는 현대 피아노 음악에 있어 중요한 위치를 차지하는 것으로 평가되는 락헨만의 <세리나데>를 다각도로 분석하고, 이를 근거로 피아니스트의 관점에서 이 작품을 어떻게 이해하고 해석할 것인지를 밝히고자 하며, 이러한 작업이 이 곡을 연구 혹은 연주하려는 음악가들에게 유용한 내용을 제시할 수 있기를 바란다.

II. 헬무트 락헨만의 음악세계

1. 작곡가의 생애

헬무트 락헨만은 1935년 11월 27일 독일 남부의 슈투트가르트의 성직자 집안에서 출생하였다. 그는 2차 세계대전이 끝난 후, 11세 때부터 지역 교회 합창단원으로 활동하였고, 10대 시절에 작곡을 시작하였다. 이후 1955년부터 1958년까지 슈투트가르트 음악대학(Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart)에서 위르겐 우데(Jürgen Uhde)에게 피아노를, 요한 네포묵 다비드(Johann Nepomuk David)에게 작곡 및 이론을 공부하였다.

1957년에는 다름슈타트 국제현대음악제 (Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt)에 참가하여 이탈리아 작곡가 루이지 노노(Luigi Nono)[6]를 만나게 되고, 이후 그의 첫 번째 제자가 되어 1958년부터 3년간 베네치아에서 수학하였다. 노노와의 수업은 락헨만의 음악관에 매우 큰 영향을 끼쳤고 그의 음악적 방향을 결정짓는 중요한 계기가 되었다. 1960년 독일 뮌헨으로 이주하여 작곡가와 피아니스트로서 본격적인 활동을 시작한 락헨만은 1962년에 베니스 비엔날레(Biennale Venedig) 등 유수의 음악제에서 두각을 나타내며 작곡가로서 공식 데뷔를 하였다. 그는 1965년 벨기에 겐트대학의 전자음악연구소에서 잠시 전자음악 공부를 한 적이 있었지만 이후로는 거의 전통적인 악기들을 위한 작곡에 집중하였다. 1966년부터 1970년까지는 슈투트가르트 음악대학(Musikhochschule Stuttgart)에서 음악이론을 가르쳤고, 1970년부터

6) 루이지 노노(1924-1990)는 이탈리아 태생의 작곡가로, 2차 세계대전 이후 현대음악계에서 가장 주목받는 작곡가 중 한 사람이다. 그는 베베른 후기의 기법을 계승 발전시켜 선율뿐 아니라 음가, 셈여림, 밀도, 템포 등에 음렬 기법을 도입하며 그만의 독창적인 작품세계를 확립하였다.

1976년까지 루드빅스부르크 교육대학(Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg)의 강사로 선임되었다. 또한 1972년 다름슈타트 국제 현대음악제의 작곡 스튜디오에서 첫 강의를 맡은 이래로 꾸준히 다름슈타트에서 강사로 활동하였을 뿐 아니라 유럽, 미국, 아시아 전역에서 여러 차례 강연을 하고 세미나를 이끌었다.

1976년에는 하노버 음악대학(Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover)의 교수로 임용되었고, 1981년부터 1999년까지는 슈투트가르트 음악대학의 교수로서 작곡과 음악이론을 가르쳤으며, 2007년에 미국 하버드 대학의 초청교수를 지냈다. 최근까지도 꾸준히 작품을 발표하고 있는 락헨만의 지난 반세기 동안의 열성적인 작곡활동은 아래와 같은 다수의 음악상 수상으로 인정받아왔다.

1965 뮌헨 음악문화상 (Kulturpreis für Musik der Stadt München)
1968 슈튜트가르트 작곡상 (Kompositionspreis der Stadt Stuttgart)
1972 함부르크 바흐상 (Bach-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg)
1997 지멘스 음악상 (Musikpreis der Ernst-von-Siemens-Stiftung)
2004 런던 로얄필하모니협회상 (Royal Philharmonic Society Award London)
2008 베를린 예술상 (Berliner Kunstpreis)
2015 독일저작권협회 음악상 (Deutscher Musikautorenpreis der GEMA)

2. 작곡가의 작품세계[7)]

락헨만은 1950년대 후반부터 현재까지 독일과 유럽을 대표하는 현역 작곡가로 활발한 작품 활동을 하고 있다. 특히 그는 특정 장르에 국한되지 않고 소규모 독주곡부터 대편성 관현악, 음악극에 이르기까지 거의 전 분야에 걸친 음악을 작곡하였고, 여러 작품들이 초연 이후에도 지속적으로 연주되고 있다.

그는 1962년 베니스 비엔날레와 다름슈타트 현대음악제에서 피아노 독주곡 <에코 안단테>를 발표하면서 작곡가로서 공식적인 데뷔를 하였고, 현재 독일의 대표적인 음악 출판사 브라이트코프 & 헤르텔(Breitkopf & Härtel)의 전속 작곡가로 소속되어 있다. 1958년 학창 시절에 작곡해 본인의 자필로만 남아있는 <두 대의 피아노를 위한 론도>(*Rondo für 2 Klaviere zu 4 Händen*)와 1960년대에 독일 출판사 에디치온 모데른(리코르디)(Edition Modern(Ricordi))에서 출판된 두 곡의 실내악 작품 <타악기 주자를 위한 인테리에 I>(*Intérieur I für einen Schlagzeuger*)와 <현악삼중주>(*Streichtrio*)를 제외한 락헨만의 거의 모든 작품이 브라이트코프 & 헤르텔에 의해서 독점 출판되고 있다. 브라이트코프 & 헤르텔에서 제공하는 락헨만의 작품 목록을 표로 정리하면 다음과 같다 [표 2-2-1].

작곡가가 공개를 원하지 않는 <다섯 개의 연>(*Fünf Strophen*, 1961), <삼중 육중주> (*Tripelsextett*, 1961), <안겔리온>(*Angelion*, 1962), <인트로버젼> (*Introversion*, 1963), <인트로버젼 II>(*Introversion II*, 1964), <사쿠라 II "베를린의 벚꽃나무">(Sakura II "*Berliner Kirschblüten*", 2008) 등 여섯 곡은 별도로 분류되어 있다.

---

7) 락헨만의 작품에 대하여 브라이트코프 & 헤르텔의 웹사이트를 참조하였다. Breitkopf & Härtel Website, [2017년 11월 24일 접속], (https://www.breitkopf.com).

[표 2-2-1] 락헨만의 장르별 작품목록

번호	구분	제목	편성	작곡 연도	연주 시간	초연 장소
1	음악극	<성냥팔이소녀> *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*	솔로, 관현악, 합창, 무대미술	1990-96	120분	함부르크
2	합창	<콘솔레이션>I *Consolation I*	합창, 타악	1967	10분	브레멘
3		<콘솔레이션 II> *Consolation II*	합창(16성부)	1968	6분	바젤
4	합창+관현악	<콘솔레이션> *Les Consolations*	합창, 관현악	1967-68	38분	다름슈타트
5		<눈> *NUN*	남성합창, 바순 플루트, 관현악	1997-99 /2003	38분	쾰른
6	관현악	<콘트라카덴츠> *Kontrakaden*	관현악	1973	17분	슈투트가르트
7		<파사드> *Fassade*	관현악	1970-71	20분	본
8		<경계의 흔들림> *Schwankungen am Rand*	관현악	1974-75	33분	도나우에싱엔
9		<독일노래 춤모음곡> *Tanzsuite mit Deutschlandlied*	관현악, 현악사중주	1979-80	36분	도나우에싱엔
10		<먼지> *Staub*	관현악	1985-87	23분	자브뤼켄
11		<회화> *Tableau*	관현악	1988-89	12분	함부르크
12		<기록> *Schreiben*	관현악	2003-04	25분	도쿄
13		<치명적인 행진곡> *Marche fatale*	관현악	2017	8분	슈투트가르트

14	현악합주	<소리의 그림자> *Klangschatten - mein Saitenspiel*	현악, 피아노	1972	25분	함부르크
15		<더블-그리도II> *Double-Grido II*	현악	2004	31분	루체른
16	협주곡	<노투르노> *Notturno*	첼로, 관현악	1966-68	15분	브뤼셀
17		<에어> *Air*	타악, 관현악	1968-69 /1994	20분	프랑크푸르트
18		<아칸토> *Accanto*	클라리넷, 관현악	1975-76	26분	자브뤼켄
19		<하모니카> *Harmonica*	투바, 관현악	1981-83	31분	자브뤼켄
20		<아우스클랑> *Ausklang*	피아노, 관현악	1984-85	50분	쾰른
21	합주곡	<기념> *Souvenir*	관악, 타악, 피아노, 현악	1959	15분	슈투트가르트
22		<무브망> *Mouvement(- vor der Erstarrung)*	관악, 타악, 피아노, 현악	1983-84	24분	파리
23		<레오나르도 텍스트에 붙인 두 개의 감정> *Zwei Gefühle - Musik mit Leonardo*	나레이터, 관악, 타악, 피아노, 현악	1992	20분	슈투트가르트
24		<콘체르티니> *Concertini*	관악, 타악, 피아노, 현악	2005	33분	루체른
25	성악곡	<테마> *TemA*	메조소프라노, 플루트, 첼로	1968	14분	브레멘
26		<갓 로스트> *GOT LOST*	소프라노, 피아노	2007-08	28분	뮌헨

27	실내악	<트리오 플루이도> *Trio fluido*	클라리넷, 비올라, 타악	1966	16분	뮌헨
28		<그랑 토르소> *Gran Torso*	현악사중주	1971/ 76/88	23분	브레멘
29		<커드웰에 대한 경의> *Salut für Caudwell*	기타 2중주	1977	30분	바덴 바덴
30		<바하 인벤션에 대한 세 번째 성부> *Dritte Stimme zu J.S. Bach's Invention*	3성부의 악기	1985	3분	뮌헨
31		<알레그로 소스테누토> *Allegro sostenuto*	클라리넷, 첼로, 피아노	1986- 88	32분	쾰른
32		<현악사중주 제2번 "에우리디체를 잃고서"> *Streichquartett Nr. 2 "Reigen seliger Geister"*	현악사중주	1989	28분	제네바
33		<사쿠라 변주곡> *Sakura-Variationen*	색소폰, 타악, 피아노	2001	6분	쾰른
34		<현악사중주 제3번 "그리도"> *Streichquartett Nr. 3 "Grido"*	현악사중주	2001	28분	멜버른
35		<베를린의 벚꽃나무> *Berliner Kirschblüten*	색소폰, 타악, 피아노	2010	7분	미상
36	독주곡	<슈베르트 주제에 의한 다섯 개의 변주곡> *5 Variationen based upon a theme by Franz Schubert*	피아노	1956	7분	슈투트 가르트
37		<에코 안단테> *Echo Andante*	피아노	1962	12분	다름슈 타트

38	독주곡	<요람음악> *Wiegenmusik*	피아노	1963	4분	다름 슈타트
39		<프레시온> *Pression*	첼로	1969 /2010	9분	꼬모
40		<구에로> *Echo Andante*	피아노	1969/ 88	5분	함부 르크
41		<달 니엔테> *Dal niente*	클라리넷	1970	12분	뉘른 베르그
42		<어린이 놀이> *Ein Kinderspiel*	피아노	1980	17분	토론토
41		<토카티나> *Toccatina*	바이올린	1986	5분	미상
43		<세리나데> *Serynade*	피아노	1997- 98	30분	아끼요 시다이
44		<치명적인 행진곡> *Marche fatale*	피아노	2017	8분	미토

위와 같이 락헨만의 작품들을 장르별로 나누어보면 작은 규모의 실내악, 독주곡, 성악곡에서부터 상대적으로 편성이 큰 합주곡, 합창, 관현악, 협주곡 등에 이르기까지 락헨만이 매우 다양한 장르의 곡들을 작곡했음을 알 수 있다. 그는 복합장르의 작품도 남겼는데, 합창과 관현악 편성으로 된 작품 <콘솔레이션>과 <눈>, 음악극으로 분류될 수 있는 작품 <성냥팔이 소녀>, 그리고 레오나르도 다빈치의 텍스트에 붙인 합주와 내레이터를 위한 <두 개의 감정> 등을 들 수 있다. 락헨만의 대표작들을 시대별로 소개하면 다음과 같다.

락헨만의 초기 대표작인 첼로 독주곡 <프레시온>(1969)은 그의 '기악적 구체음악'(musique concrète instrumentale)[8]이 잘 나

8) 이에 대하여 'II장 3.1. 기악적 구체음악'에서 보다 자세히 살펴볼 것이다.

타난 작품으로, 전통적인 연주 방식을 넘어서 첼로라는 악기에서 나올 수 있는 모든 소리들을 끌어낸다. 현대음악을 대표하는 첼로 독주곡으로 자리 매김하여 현재까지도 많은 연주회에서 연주되고 있으며, 현대음악 전문 첼리스트로 유명한 미카엘 바흐(Michael Bach),[9] 루카스 펠스(Lucas Fels)[10] 등 여러 연주자들을 통해 현재까지 총 9장의 음반에 수록되었다. 트롬본 연주자인 미카엘 스보보다(Michael Svoboda)[11]는 2011년 비텐 현대음악제(Wittener Tage für Neue Kammermusik)에서 이곡을 트롬본 독주곡으로 편곡하여 연주한 후 음반으로 녹음하기도 하였다. 뿐만 아니라 이 작품은 그 연구 가치가 높아 다양한 논문과 저서를 통해 연구된 바 있다.[12]

초기 협주곡 중에서는 특히 클라리넷 협주곡 <아칸토>가 가장 널리 알려져 있다. 2관 편성의 오케스트라에 전자 기타가 추가된 독특한 편성의 반주가 특징적이며, 1976년 독일 자브뤼켄 20세기 음악 페스티벌(Musik im 20. Jahrhundert Festival)[13]에서 초연되었다. 이 작품에서는 고전주의 시대에 작곡되어 현재까지도 많은 사랑을 받고 있는 모차르트의 클라리넷 협주곡이 원형 그대로 테이프를 통하여 재생되는데, 이러한 방법은 서양음악에서 흔히 볼 수 있는 음악적 인용[14]의 재해석이라 할 수 있다. 초연은 에두아르드 브루너

---

9) 미카엘 바흐(1958-)는 독일 태생의 첼로 연주자로 슈톡하우젠, 케이지 등 많은 현대 작곡가들의 작품을 초연하였다.

10) 루카스 펠스(1962-)는 독일 태생의 첼로 연주자로 프라이부르크의 앙상블 레세르세의 창단 멤버였으며 현재 아르디티 현악사중주단의 첼리스트로 활동하고 있다.

11) 미카엘 스보보다(1960-)는 미국 태생의 작곡가이자 트롬본 연주자로 2007년부터 스위스 바젤음악원 교수로 재직 중이다.

12) Eberhard Deltz, “Begegnung im Grenzbereich. Zwei Werke von Helmut Lachenmann und Hideaki Yamanobe im Spiegel eines Haiku von Matsuo Basho,” *Neue Zeitschrift für Musik,* 167(2006), 36-46; Francois-Xavier Féron, “Enjeux et évolution du système de notation dans <Pression pour un(e) violoncelliste> de Helmut Lachenmann,” *Circuit*, 25(2015), 55-65; Hans-Peter Jahn, “Simultan eine Erinnerung,” *Neue Zeitschrift für Musik,* 167(2006), 12-15.

13) 독일 자를란트 방송국에서 주최하는 현대음악제로, 1970년 이후 작곡가들의 신작을 꾸준히 위촉·초연하고 있다.

(Eduard Brunner)[15]와 자브뤼켄 방송교향악단의 협연으로 이루어졌으며, 2006년에 앙상블 모데른 오케스트라가 새로운 버전으로 베를린 무대에 올려 재조명 받기도 하였다. 락헨만의 부인이기도 한 피아니스트 유키코 수가와라(Yukiko Sugawara)가 동료 연주자들과 함께 결성한 트리오의[16] 이름에 '아칸토'(Accanto)라는 작품 제목을 붙일 만큼 락헨만을 대표하는 작품 중 하나이다.

1980년대와 1990년대는 락헨만이 작곡가로서의 국제적인 명성을 얻고, 여러 대표작들을 남기며 활발한 작품 활동을 했던 시기이다. 이 시기의 작품 중 주목할 만한 곡은 1983년부터 1984년까지 작곡한 합주곡 <무브망>과 1990년부터 1996년까지 장장 5년에 걸쳐 작곡한 음악극 <성냥팔이 소녀>이다. 두 작품 모두 학술적으로도 많은 연구가 진행되어 왔으며,[17] 현재까지도 여러 연주자들에 의해서 꾸준히 재연되고 있다.

<무브망>은 일반적인 고전 음악 합주 형태에서는 찾아보기 힘든 독특한 편성을 보인다. 현악기는 바이올린이 빠진 두 대의 비올라, 두 대의 첼로, 두 대의 더블베이스로 이루어지며, 관악기는 플루트 두 대, 클라리넷 두 대, 베이스 클라리넷 한 대, 트럼펫 두 대로 편성되고, 여기에 세 명의 타악기 주자가 더해진다. 헝가리 작

---

14) 서정은은 락헨만의 <아칸토>에 두 개의 음악이 공존하되, 거의 들리지 않는 역설적 인용이 나타난다고 설명한다. 서정은은 이를 락헨만이 말하는 '미적 장치'에 대한 반응으로 보고, 두 개의 음악이 독특한 방식으로 병존하면서 대위적 관계가 발생한다고 설명한다. 서정은, "숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 락헨만《아칸토》(Accanto, 1975/76)의 경우," 『서양음악학』, 14/3(2011), 179-210.

15) 에두아르드 브루너(1939년-)는 스위스 태생으로 250곡이 넘는 클라리넷 곡을 음반으로 녹음하였으며 특히 장 프랑세(Jean Françaix), 에디손 데니소프(Edison Denisov), 윤이상 등의 클라리넷 협주곡을 초연하였다.

16) 트리오 아칸토는 피아니스트 유키코 수가와라, 색소폰 연주자 마르쿠스 바이스(Marcus Weiss), 타악기 연주자 크리스티안 디에르슈타인(Christian Dierstein)가 1994년에 결성한 삼중주단이다. 2013년 이후 수가와라 대신 피아니스트 니콜라스 호지스가 참여하고 있다.

17) 피에트로 카발로티(Pietro Cavallotti) 외 다섯 명의 학자들이 <무브망>에 대한 음악분석을 발표했으며, 클라우스 안게르만(Klaus Angermann)을 비롯한 20명이 넘는 음악학자와 작곡가들이 <성냥팔이 소녀>에 관한 연구논문을 발표하였다.

곡가이자 지휘자인 페터 외트뵈시(Peter Eötvös)[18]의 지휘로 프랑스의 대표적인 현대음악연주단체인 앙상블 앵테르콩탕포랭(Ensemble Intercontemporain)이 파리에서 초연하였고, 이후 세계 유수의 현대음악 연주단체들이 수차례 연주와 음반작업[19]에 참여하였다. 총 25분 길이의 이 작품에서 락헨만은 새로운 편성을 통한 현대음악의 새로운 음향 조합을 들려주고자 하였다. 형식은 크게 세 부분으로 구성되며, 각각의 부분은 다시 중단 없이 이어지는 세 파트로 나뉜다. 매우 현대적인 기법이 집약되어 있는 작품임에도 불구하고 작품의 구조와 진행에 있어서 낭만주의적 전통을 따른 점이 특기할 만한 점이다.

<성냥팔이 소녀>는 유명한 덴마크 작가 안데르센의 단편소설 '성냥팔이 소녀'를 바탕으로 작곡한, '그림과 함께하는 음악'(Musik mit Bildern)이라는 새로운 개념의 음악극이다. 4관 편성의 관현악과 합창 이외에 두 명의 소프라노, 일본 전통악기 쇼(sho),[20] 그리고 두 대의 피아노로 이루어진 독특한 편성의 악곡이며, 안데르센 이외에도 레오나르도 다빈치 등의 텍스트를 함께 사용하였다. 성냥팔이 소녀의 죽음을 통하여 사회의 비정함을 비판한 이 작품은 함부르크에서 초연될 당시 무대미술감독 겸 연출가로 세계적인 명성을 가지고 있는 아힘 프라이어(Achim Freyer)[21]가 연출을 맡아 큰 반향을 불러일으켰다. 이후 이 작품은 20세기를 대표하는 현대 음악극 중 하나로 여겨지며 베를린 도이치오페라, 프랑크푸르트오페라 등을 통해 극적 요소가 한층 더해진 새로운 형태로 재연

18) 페터 외트뵈시(1944-)는 헝가리 태생의 지휘자로 슈톡하우젠 등 많은 현대 작곡가들의 작품 초연에 참여하였고, 작곡가로서도 활발한 활동을 하고 있다.

19) 클랑포룸 빈(Klangforum Wien), 앙상블 모데른(Ensemble Modern), 앙상블 아이스테시스(Ensemble Aisthesis) 등의 음반이 있다.

20) 일본의 전통음악에 사용하는 생황류의 악기로 일본 궁중음악에 주로 사용되었고, 현대음악 편성에도 자주 사용되고 있다.

21) 아힘 프라이어(1934-)는 독일 출생의 연출가로서 무대 미술 등에 정평이 나 있고 오페라 연출가로도 명성을 얻었다. 2007년 바이에른 국립오페라극장에서 초연된 진은숙의 <이상한 나라의 앨리스>(*Alice in Wonderland*), 2012년 국립창극단의 <수궁가> 연출을 맡기도 했다.

되었으며, 반대로 극적인 요소를 배제한 연주회용 음악으로도 연주되고 있다.

2000년대 이전까지는 하나의 작품에 오랜 시간을 들였던 반면, 2000년대 이후 락헨만은 보다 자주, 다양한 작품을 발표하였고 이미 발표된 작품들을 개정하거나 그와 이어지는 연작을 발표하기도 하였다.

2001년에 작곡한 <그리도>는 전통적 편성을 대표하는 현악사중주 편성으로 이루어진 작품이다. 1971년에 작곡한 첫 현악 사중주 <그랑 토르소>와 그로부터 18년이 흐른 1989년에 작곡한 현악사중주 2번 <에우리디체를 잃고서>에 이어 12년 만에 작곡한 현악사중주 작품이다. 앞서 발표한 두 작품이 실험적인 음향으로 채워저니 것과 대조적으로 현악기 본래의 음색이 돋보이는 이 작품은 락헨만과 긴밀하게 작업했던 세계적인 현대음악 연주단체인 아르디티 사중주단(Arditti Quartet)에게 헌정되었다. “그리도”(Grido)라는 제목은 아르디티 단원들의 이름의 이니셜을 모아서 만든 것이다.[22] 연주시간이 30분에 달하는 이 작품은 2001년 호주 멜버른에서 초연되었고, 2004년 영국 로열필하모닉 협회의 실내악 부문 대상을 수상하는 등 세계 각지에서 인정받았다. 이 작품은 작곡 3년 뒤인 2004년에 32명의 현악기 연주자들을 위한 <더블>[23]로 편곡되었으며, 이때 ‘그리도 II’라는 부제가 함께 표기되었다.

최근 락헨만은 3관 편성의 관현악 작품 <치명적인 행진곡>을 작곡하였는데, 이를 피아노 독주곡으로 편곡하여 2017년 미토에서 초연하였으며, 오케스트라 오리지널 버전으로는 2018년 1월 1일 슈투트가르트에서 세계 초연되었다.

82세의 나이에도 꾸준히 작품 활동을 하고 있는 락헨만은

---

22) 아르디티 4중주단의 연주자 그래미 제닝스(Graeme Jennings)의 이니셜 G와 로한 드 사람(Rohan de Saram)의 R, 이르빈 아르디티(Irvine Arditti)의 I, 도브 쉐인드린(Dov Scheindlin)의 D를 조합하여 “GRIDO”의 악곡 제목을 만들었다.

23) <더블>은 현악사중주의 각 악기 당 8명씩, 총 32명이 연주하는 편성이다.

1960년대에 본격적으로 작곡가로 활동하기 시작한 이래로 항상 새로운 음향세계를 탐구하는 작업을 지속하여왔다. 그의 이러한 다양한 실험들은 유럽은 물론 아시아를 포함한 여러 지역의 음악가들에게 많은 영향을 주며, 21세기 현대음악의 발전에도 큰 기여를 하고 있다.

3. 작곡가의 음악관[24]과 피아노 음악

2차 세계대전 종전 직후인 1940년대 중반부터 불어오기 시작한 새로운 음악의 바람은 유럽의 패기 넘치는 젊은 작곡가들에 의해서 주도되었다. 특히 슈톡하우젠, 불레즈, 노노 등이 20-30대의 젊은 나이에 실험적이고 전위적인 음악으로 20세기 음악사의 중요한 위치를 차지하였다. 락헨만은 이들의 다음 세대를 대표하는 작곡가 중 한 사람으로 평가받는다. 그가 이러한 평가를 받는 것은 80세를 넘긴 현재까지도 활발한 작곡 활동을 이어나가고 있을 뿐 아니라, 그만의 독특한 음악관과 작곡기법이 있었기 때문에 가능한 일이었다. 락헨만은 단순히 작품 활동만을 하는 음악가를 넘어서 많은 강연과 저술 등을 통해 본인의 작품에 담긴 사상적 측면을 대중에게 널리 알리고자 하였고, 이러한 활동은 다음 세대의 많은 작곡가와 예술가들에게 영감을 주었다.

1996년에 락헨만은 자신의 음악과 철학에 대한 생각들을 집대성하여 『실존적 경험으로써의 음악/1966-1995 저술』(Musik als existentielle Erfahrung/Schriften 1966-1995)[25]을 출판하였다. 본인의 작품에 대한 내용 뿐 아니라, "현대음악의 소리 유형들(Klangtypen der Neuen Musik)," "오늘날의 음악적 아름다움 문제에 대하여(Zum Problem des musikalisch Schönen heute)," "위험에

24) 국내에는 아직까지 락헨만에 대한 연구가 상대적으로 많지 않아 그의 '기악적 구체음악'과 '미적 장치'에 관한 연구물은 서정은의 두 논문이 유일하기에, 이에 관해서는 이 두 편의 논문을 중심으로 연구했음을 미리 밝힌다. 서정은, "헬무트 락헨만의 '기악적 구체음악'(musique concrète instrumentale)과 그 음악사적·미학적 해석," 『서양음악학』, 11/3(2008), 69-116; "숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 락헨만 《아칸토》(Accanto, 1975/76)의 경우," 『서양음악학』, 14/3(2011), 179-210.

25) 1996년 락헨만의 60세 생일을 기념하여 출간되었다. 작곡가로서 본격적인 활동을 시작한 1960년대부터 1995년까지의 그의 음악관과 작품에 대한 내용들을 담고 있다. 도나우에싱엔(Donaueschingen) 음악제의 감독이었던 요셉 호이즐러(Josef Häusler)가 편집을 맡았다.

처한 소통(Die gefährdete Kommunikation)” 등의 다양한 저술들과 말러, 쇤베르크, 노노에 대한 평론을 수록한 이 책에서 락헨만은 음악의 기능과 새로운 음악이 가야할 방향에 대한 자신만의 독창적인 음악관을 설명한다.

음악에 대한 락헨만의 확고한 생각은 그의 작품 속에 투영되어 새로운 작곡기법으로 발전되었고 음악에 대한 그만의 독특한 접근법을 만들어 내었다. 특히 그가 1960년대에서 1975년까지의 작품에서 주로 사용했던 기법인 ‘기악적 구체음악’(musique concrète instrumentale)과 그 토대를 마련한 ‘부정(Verweigerung)의 미학,’ 그리고 1970년대 중반 이후의 작품들에서 보이는 ‘미적 장치’(aesthetic apparatus)의 개념은 락헨만의 음악관을 대변하는 음악언어 및 기법으로 평가되고 있다.

3.1. 기악적 구체음악

메조소프라노와 플루트, 피아노를 위한 작품 <테마>(1968)와 타악기 협주곡 <에어>(1968-69), 첼로 독주곡 <프레시온>(1969)과 현악사중주 <그랑 토르소>(1971)등 락헨만의 독창적인 작품들에 나타나는 ‘기악적 구체음악’은 그의 초기 작품들을 대표하는 작곡기법으로 평가받는다.

1940년대 후반에 프랑스의 작곡가 피에르 셰페르(Pierre Schaeffer)[26]와 피에르 앙리(Pierre Henri)[27] 등에 의하여 처음 창안된 구체음악(musique concrète)은 소음, 악기소리, 새소리 등을 비롯한 ‘구체적인’ 소리재료를 마이크로폰을 통해 테이프에 녹음한 후

26) 피에르 셰페르(1910-1995)는 프랑스의 작곡가로 전자음악의 선구자로 평가받는다.

27) 피에르 앙리(1927-)는 프랑스 태생으로 특히 전자음악분야에서 많은 활동을 하였으며, 여러 구체음악 작품들을 작곡하였다.

필터링, 변환, 콜라주 등의 과정을 거쳐 본래 녹음된 소리와는 다른 결과를 산출하는 음악 장르로, 전기음향장치를 통해 가공된 소리가 스피커로 재생되는 방식을 사용한다.[28]

락헨만은 '구체음악'을 다른 방식으로 새롭게 해석하여 1960년대 말에 '기악적 구체음악'을 고안해내었다. '구체음악'이 직접적인 음원을 재료로 삼아 스피커를 통하여 재생하였다는 점과 달리, 이 기법은 순수한 악기에서 발생되는 소리에 집중한다는 점에서 차별성을 갖는다. 즉 특정한 악기를 이용해 그 악기가 가지고 있는 관습적인 용법에서 벗어난 다양한 소리들을 극대화시켜서 그것을 음악적 소재로 삼는 것이다. 락헨만은 이러한 음향 소재들을 사용하면서 그것이 단순한 나열에 그치지 않도록 음악적 의미를 부여하고 새로운 구조성을 확보하기 위해 노력하였다.[29] 이 기법은 락헨만의 독주곡뿐만이 아니라 합주 작품에서도 다양한 악기들에 적용되었고, 이후 10여 년에 걸친 기간 동안 여러 작품들 속에서 다양한 실험을 통하여 새로운 음향세계의 가능성을 제시하였다. 락헨만은 '기악적 구체음악'에 대하여 다음과 같이 설명한다.

> "'기악적 구체음악'에서 내가 의도하는 것은 음향적 사건들의 발생 방식이 그 음향적 결과 자체만큼의 비중으로 음악적 경험 안에 포함되도록 선택, 구성되는 음악이다. 즉 음색, 강세, 음고 등은 그 자체를 위해 울리는 것이 아니며, 그 구체적인 발생 상황을 나타내고 상징한다. 이로써 각 음이나 소음들이 어떤 조건에서, 어떤 재료들로, 어떤 에너지로, 어떤 저항에 부딪혀 발생하는지를 듣게 되는 것이다.
>
> 그러한 측면(소리 발생의 구체적 상황의 부각)은 저절로 발생하지 않는다. 그것은 '연주기법의 단계화된 낯설게 하

---

28) 서정은, "헬무트 락헨만의 '기악적 구체음악'(musique concrète instrumentale)과 그 음악사적·미학적 해석," 77.

29) 장세정, "헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 《어린이 놀이(*Ein Kinderspiel*)》에서 보여지는 피아노 연주기법의 연구," 『피아노음악연구』, 4(2010), 115.

기'(die abgestufte spieltechnische Verfremdung)라는 작곡기법을 통해서만 의식하게 되고 드러나게 되며 음악적 의미를 가질 수 있게 된다.

그러므로 생각 없는, 부주의한 음악청취, 즉 판에 박힌 일상적인 청취습관을 통해 음악을 듣는 것은 차단된다. 소리의 콘텍스트에 대한 새로운 상을 주의 깊고 면밀히 살핌으로써 전체는 미적 도발(provocation)이 된다."[30]

'기악적 구체음악'의 아이디어가 첫 번째로 적용된 플루트와 메조소프라노, 첼로를 위한 <테마>에서 락헨만은 전통적인 방식으로 작곡된 기존의 성악이나 기악 음악에서 찾아보기 힘든 실험성을 가지고 새로운 소리들을 만들어낸다. 또한 플루트와 첼로뿐 아니라 메조소프라노 파트에도 관습적인 성악의 범위를 넘어선 확장된 다양한 기법을 적용하여 새로운 음향을 표현한다.

이렇듯 락헨만이 자신만의 독특하고 새로운 방식으로 만들어낸 '기악적 구체음악' 기법은 1960년대 후반부터 1970년대 중반까지 락헨만의 작품들에 집중적으로 나타나며, 그의 작곡 경향이 변화한 이후의 작품들에도 지속적으로 적용되며 락헨만의 대표적인 음악어법으로 자리 잡았다.

'부정의 미학'은 락헨만이 '기악적 구체음악'의 체계를 확립할 당시부터 그의 미학적 토대가 되었던 음악관이다. 예로부터 계승되어온 서양음악의 진부한 전통과 모든 관습적인 것에 반기를 드는 '부정'의 개념은 락헨만의 중요한 작곡 원칙 중 하나였다. 락헨만은 정상적인 음들(the normal tone)을 주로 도발(provoke)해야 할 부정의 대상으로 규정[31]하였고, 이는 기악적 구체음악의 근본적 아이디

30) Helmut Lachenmann, "Pression," *Helmut Lachenmann-Allegro Sostenuto, Pression, Dal niente, Interieur I*, liner notes(col legno, 1994)(서정은, "헬무트 락헨만의 '기악적 구체음악'(musique concrète instrumentale)과 그 음악사적·미학적 해석," 77에서 재인용).

31) Elke Hockings, "Helmut Lachenmann's Concept of Rejection," *Tempo*, 193(1995), 8(서정은, 위의 글, 72에서 재인용).

어가 되었다.

3.2. 미적 장치

1970년대 중반 이후 락헨만의 작품에는 이전과는 다른 새로운 방식의 기법들이 사용되었고, 이 또한 음악계에 큰 반향을 일으키면서 그의 음악관이 다시 한 번 주목받는 계기가 되었다. 1970년대 중후반 현대음악의 상황은 이전까지 독일을 중심으로 펼쳐지던 급진주의적 경향과는 매우 다른 방향으로 전개되었다. 많은 작곡가들이 자신들의 음악사를 재조명하기 시작했고, 전통을 단호히 거부했던 이들도 다시금 과거에 관심을 기울이게 되었다. 락헨만 역시 1976년에 클라리넷 협주곡 <아칸토>를 작곡하기 시작할 즈음부터 전통과의 대면이라는 문제를 보다 심도 있게 다루면서 본인의 음악관과 미학적 사상에 변화를 보이기 시작한다.

그는 전통과 인습의 부정과 거부를 미학적 토대로 삼았었던 본인의 작품조차 다시 부정할 만큼 확고한 자신만의 철학을 구축했는데, 이렇게 만들어진 새로운 개념이 바로 '미적 장치'이다. 이는 서양문화에 존재해왔던 음악과 악기, 또한 음악사 자체를 뜻한다. 그는 분명한 입장의 변화를 보이며 이전까지 부정의 대상으로 여겼던 전통적 레퍼토리의 친숙한 사운드들을 작품에 사용함으로써 이전 시대와의 연관성 안에서 새로운 경험을 창조하려 하였다.[32]

'미적 장치'는 락헨만의 가장 긴 창작시기를 특징지으며 그를 대표하는 음악관의 하나로 자리매김하였다. 이 기법은 1976년부터 현재까지, 락헨만의 여러 작품에 사용되어 왔는데, 대표적인 예로 베토벤의 <교향곡 9번>을 참조한 관현악곡 <먼지>, 동요 리듬을 사용한 피아노 독주곡 <어린이 놀이> 중 '꼬마 한스'(*Hänschen*

32) 서정은, 앞의 글 72.

klein), 춤곡 리듬을 사용한 <독일노래 춤모음곡> 등이 있다.[33] 한편으로는 1960/70년대의 작품들에 지배적으로 나타났던 '기악적 구체음악'의 특성들이 그 이후에도 락헨만의 전반적인 창작 경향에 지속적으로 나타남[34]에 따라 '미적 장치'에 의해 쓰인 작품들에서 '기악적 구체음악'의 요소들이 동시에 발견되기도 한다.

3.3. 락헨만의 피아노음악

피아노 독주곡은 바로크 시대부터 여러 작곡가들에 의해 다양한 작품들이 작곡되었다. 피아노는 시대를 앞서가는 작곡가의 새로운 실험과 도전을 담는 대상으로 가장 주목받아왔으며, 이러한 다양한 레퍼토리들을 바탕으로 한 시대에서 다음 시대로 넘어가는 음악 발전의 견인차 역할을 하는 중요한 악기의 하나로 자리 잡았다. 락헨만의 피아노 작품은 거의 전 시기에 걸쳐 작곡되었으며, 이에 따라 시기별로 뚜렷이 구분되는 특징적인 작곡 경향을 확인할 수 있다.

락헨만은 거의 모든 장르의 음악에 관심을 가지고 작곡을 하였지만 특히 피아노 독주곡에 애정을 가지고 있었으며 단일 장르로서는 가장 많은 작품을 남겼다. 피아노는 60여년이 넘는 그의 작곡 활동 기간 동안 가장 중요한 악기로 자리매김하였는데, 이는 락헨만 스스로가 피아니스트일 뿐 아니라, 아내인 수가와라가 피아니스트로서 많은 작업을 그와 함께 해오고 있다는 점에서도 영향 받았을 것으로 생각된다.

락헨만의 첫 피아노 독주곡은 그가 20대 초반이었던 1957

---

33) 서정은, "숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 락헨만 《아칸토》(Accanto, 1975/76)의 경우," 189.

34) 서정은, "헬무트 락헨만의 '기악적 구체음악'(musique concrète instrumentale)과 그 음악사적·미학적 해석," 79.

년에 슈투트가르트에서 초연한 <슈베르트의 주제에 의한 다섯 개의 변주곡>이다. 그는 이 작품을 통해 슈베르트의 주제를 바탕으로 전혀 다른 성격의 변주곡을 만들어내었는데, 일부 변주에서는 스트라빈스키와 쇤베르크의 작곡기법을 사용하기도 하였다. 그로부터 5년 뒤인 1962년 다름슈타트에서 작곡가 본인의 연주로 초연한 피아노 독주곡 <에코 안단테>는 락헨만이 베네치아에서 루이지 노노를 사사한 후 처음으로 작곡한 작품이다. 제2 빈 악파의 피아노 작품들의 영향을 받아 현대적인 기법들이 많이 사용되는데, 피아니스트이기도 했던 락헨만이 피아노 음향의 새로운 가능성을 모색한 작품이다. <에코 안단테>가 작곡된 이듬해인 1963년에는 약 4분 길이의 짧은 독주곡 <요람음악>이 다름슈타트에서 초연되었다. 위의 세 작품 모두 작곡가의 초기 작품에 해당하며, 대중들에게는 상대적으로 잘 알려져 있지 않다.[35]

<구에로>(1969)와 <어린이 놀이>(1980)는 작곡가의 대표작일 뿐 아니라, 오늘날까지도 비교적 자주 연주되는 20세기 현대 피아노 독주곡의 대표적인 레퍼토리이다. 두 작품 사이에는 11년이라는 긴 공백이 있는데, 이 기간 동안 락헨만은 그의 음악관과 작곡 경향에 있어 큰 변화를 겪는다. <구에로>는 락헨만이 '기악적 구체음악'의 개념을 확립한 시기에 작곡되어, 같은 해에 작곡된 <프레시온>과 함께 '기악적 구체음악'을 가장 잘 나타내는 작품이다. <어린이 놀이>는 락헨만이 '부정의 미학'을 바탕으로 했던 기존의 실험적인 작곡 방식에서 벗어나 전통과의 대면을 시작한 '미적 장치'가 적용된 대표작으로 평가받는다.

1984년에는 그의 유일한 피아노 협주곡인 <아우스클랑>을 작곡하지만, 락헨만은 이후 피아노 작품 작곡의 긴 공백기를 거치게 된다. 그리고 이 공백기를 지나 1997년부터 1998년까지 2년에 걸쳐

35) 작품 소개에 관하여 브라이트코프 & 헤르텔의 웹사이트를 참고하였다. Breitkopf & Härtel Website, [2017년 11월 24일 접속], (https://www.breitkopf.com).

대규모 독주곡 <세리나데>를 작곡한다. <세리나데>는 락헨만이 오랜 시간 다양한 작품들을 거치며 완성시켜온 피아노 음향에 대한 연구를 응집시켜 다양한 연주기법과 독특한 음악세계를 잘 표현한 작품으로 평가된다. 그로부터 다시 20년이 흐른 2017년 6월에는 관현악 작품 <치명적인 행진곡>의 피아노 버전이 초연되었다.

본 장에서는 <세리나데>가 쓰이기 전까지 락헨만이 어떠한 음향적 실험을 하며 작곡 경향을 변화시켜왔는지 살펴보기 위하여, 그의 두 가지 작곡 경향인 '기악적 구체음악'과 '미적 장치'를 각각 대표하는 작품으로 <구에로>와 <어린이 놀이>를 연구해보고자 한다.

① <구에로>(1969, rev. 1988)

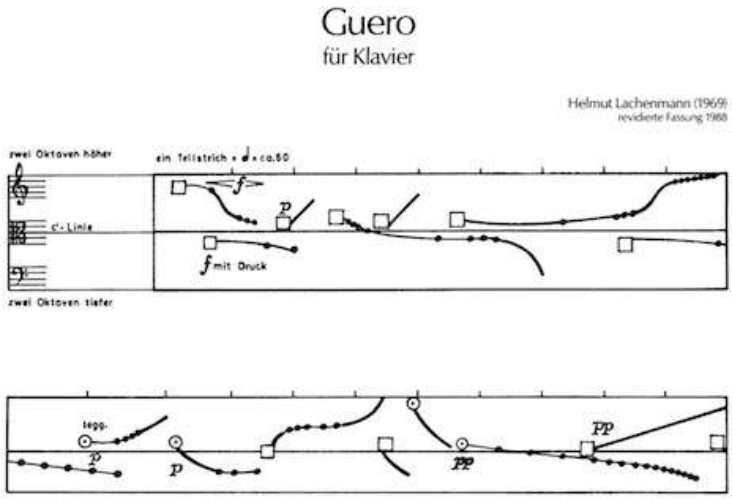
이 작품은 전통적 악기에서 발생되는 비전통적인 사운드의 탐구를 피아노에 적용시킨 작품으로, '기악적 구체음악' 시기의 대표작에 속한다.[36] 피아니스트 알퐁스 콘타르스키(Alfons Kontarsky)[37]의 위촉으로 작곡되었다. 락헨만은 타건과 관련된 모든 관습적인 연주행위와 건반 악기로서의 피아노의 본성 자체를 '부정'하는데, 피아노를 마치 남아메리카의 타악기인 귀로(guiro)[38]와 같이 다루며 악기의 성격을 새롭게 창조한다. 이러한 피아노의 타악기적 사용은 스트라빈스키나 버르토크 작품[39]에서 보이는 것보다 더 발전된 형태를 띤다. 건반 위에서의 연주 행위에 있어 '정상적인' 타건은 한 번도 나타나지 않으며, 흰건반과 검은건반 각각의 위, 옆, 아래 부분을

36) 서정은, "헬무트 락헨만의 '기악적 구체음악'(musique concrète instrumentale)과 그 음악사적·미학적 해석," 88.
37) 알퐁스 콘타르스키(1932-)는 독일 태생 피아니스트로, 다름슈타트 하계 강좌에서 강사로 활동했으며 다수의 현대음악을 연주하였다.
38) 귀로 또는 구이로. 라틴 아메리카의 타악기로, 속을 긁어낸 호리병박의 겉면에 톱니자국 같은 칼집을 내고 이 부분을 막대기로 긁어서 소리를 낸다.
39) 스트라빈스키의 <페트루슈카>(*Petrouchka*), 버르토크의 <피아노 협주곡 2번>(*Piano Concerto No.2*, Sz.95 BB101).

손톱으로 긁거나 튕기는 주법이 주를 이룬다. 또한, 피아노 내부의 현과 핀(tuning pegs)을 뜯어서 소리 내거나, 프레임이나 뚜껑을 두드리는 등 건반 외의 피아노의 다른 부분도 다양하게 사용한다.

락헨만은 이러한 새로운 기법들의 표기를 위하여 특별한 기보법을 사용하는데, 특히 이 곡의 악보는 전통적인 오선보 대신 직사각형 칸이 놓이고, 그 안에 음표가 아닌 새로운 기호들이 기보된다. 직사각형 칸의 세로 방향은 피아노의 음역, 가로 방향은 연주 시간을 나타낸다. 음표를 대신하는 기호들은 연주되는 피아노의 부위, 손을 사용하는 방법, 연주 속도 등 여러 세부 사항들을 자세하게 나타낸다.

[악보 2-3-1] 락헨만 <구에로> 도입부



이 작품은 피아노의 전통적 사운드와 연주 기법을 '부정'하며 악기를 재구성하고, 새로운 음향을 제시한다. 음원으로만 들었을 때 이것이 피아노를 위한 작품인지 아닌지를 전혀 알 수 없을 만큼 실험적인 작품으로, 그의 '기악적 구체음악'의 특징이 잘 나타난 곡으로 평가받고 있다.

② <어린이 놀이>(1980)

이 작품은 1976년 이후 락헨만이 '미적 장치'의 개념을 적용하여 작곡한 첫 번째 작품으로, 이전 시기의 '기악적 구체음악'의 요소들이 여전히 일부 남아있기는 하지만, 이전과는 확연히 다른 형태를 보인다. 이 곡에서 락헨만은 주로 전통적인 피아노 연주 기법을 사용하고, 독일 민요의 선율을 인용하며[악보 2-3-2], 청자가 각 곡에서 뚜렷한 시각적 이미지를 상상[40]하도록 유도하는 등 다양한 '미적 장치'들을 사용한다.

이 작품은 락헨만의 딸인 아키코가 피아노를 가지고 노는 것을 보고 구상한 것으로 알려져 있으며, 아들인 다비드에게 헌정하였다. 그러나 락헨만은 이 작품이 음악 교육을 목적으로 작곡한 것은 아니라고 직접 밝혔다.[41] 연주 시간 약 1-2분 정도의 짧은 소품 7곡으로 구성된 이 작품에는 피아노를 통한 다양한 음향적 실험이 나타난다. 각 곡은 다음과 같은 제목[42]과 특징[43]을 가지고 있다.

---

40) 우혜언은 각 곡의 특성을 설명하며, 1번곡은 동요를 사용하여 유년 모티브를 이미지화하였고, 2번과 6번곡은 자연풍경을, 5번과 7번곡은 어린이의 놀이를, 3번과 4번곡은 인물을 각각 비중 있게 묘사하고 있음을 언급하고 있다. 우혜언, "20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 '유년'(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의," 『서양음악학』, 16/1(2013), 26.

41) Breitkopf & Härtel Website, [2017년 11월 24일 접속], (https://www.breitkopf.com).

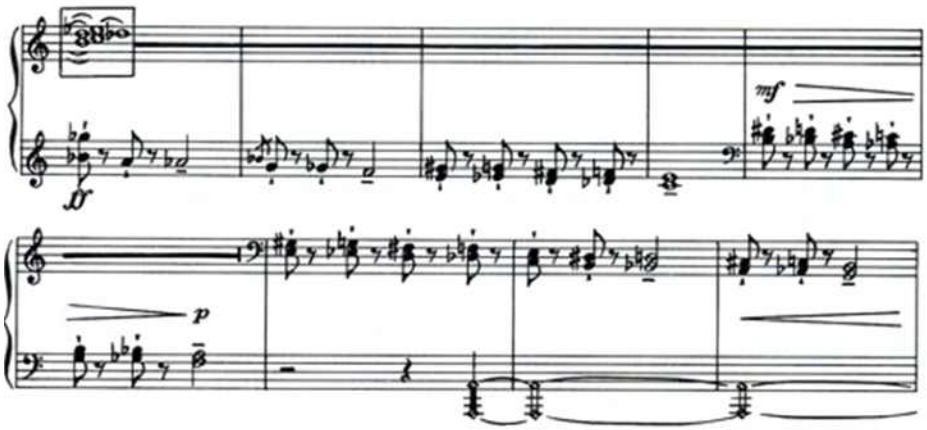
42) 제목의 번역은 우혜언의 논문 "20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 '유년'(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의"를 참고하였다.

43) 언급되는 새로운 기법들은 III장에서 자세히 다루도록 한다.

[표 2-3-2] 락헨만 <어린이 놀이>의 특징

	제목	특징
1	꼬마 한스 (Hänschen klein)	1. ‘나비야’로 알려진 독일민요를 사용 - ‘미적 장치’의 인용 기법 2. 피아노의 최저, 최고음역을 동시에 연주함으로써 만들어지는 음향
2	얼음 같은 달빛속의 구름 (Wolken im eisigen Mondlicht)	1. 최고음역에서 연속되는 8분음표에 엑센트가 더해져 피아노를 타악기적으로 사용하는 음향 2. 리듬이 더해진 페달
3	아키코 (Akiko)	1. 오른손: 프리지안 선법의 사용, 왼손: 5음 음계 사용 - ‘미적 장치’의 소재 2. 첫 묵음 클러스터는 악곡 전체에 걸쳐 지속되며 잔향을 더함
4	가짜 중국인 (Falscher Chinese)	1. 오른손: 전통적인 기본화음 3화음, 7화음의 사용, 왼손: 검은건반 5개만으로 연주함으로써 자연스럽게 5음 음계를 형성 - ‘미적 장치’의 소재 2. 양손에 각각 다른 조표를 사용하여 기보됨
5	필터-그네 (Filter-Schaukel)	1. 2분음표 단위로 (후반에는 1마디 간격으로) 반복되는 규칙적인 음형 2. 축소 필터링 기법을 통한 잔향 효과
6	종탑 (Glockenturm)	1. 3단 보표 사용 2. ‘스포르차토와 잔향’ 기법 사용 3. 종소리를 묘사하듯 잔향 위로 더해지는 음향
7	그림자 춤 (Schattentanz)	1. 지그(gigue)와 유사한 리듬이 사용된 론도 형식[44] - ‘미적 장치’의 소재 2. 극단적인 다이내믹의 사용 3. B-C 두 개의 음으로만 연주되며 리듬이 강조되는 타악기적 음향 4. 최저음역 묵음클러스터로 인한 잔향 효과

[악보 2-3-2] 락헨만 <어린이 놀이> 중 '꼬마 한스'의 민요 선율 인용



다음 장에서 분석할 <세리나데>는 1970년대를 전후하여 '기악적 구체음악'으로부터 락헨만의 음악관과 작곡 경향이 변화한 후의 작품으로, '미적 장치'의 개념이 적용된 작품이다. 그러나 '기악적 구체음악'의 요소들 또한 함께 나타나는데, 예를 들어 이전 시대의 친숙한 피아노 사운드는 여러 음향적 가능성 중 하나로 사용되며, 이와 동시에 비관습적 기법들의 사용으로 형성되는 새로운 음향들이 다양하게 나타난다. 다음 III장에서는 지금까지 '기악적 구체음악'의 대표적인 피아노 독주곡인 <구에로>와 '미적 장치'가 사용된 <어린이 놀이>의 특징을 살펴본 바를 토대로 하여, <세리나데>에서 두 가지 작곡 경향이 작품에 끼친 영향과 그 결과로서 나타나는 음향에 대하여 자세히 고찰해보고자 한다.

44) 장세정, "헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 《어린이 놀이(Ein Kinderspiel)》에서 보여지는 피아노 연주기법의 연구," 121.

III. <세리나데> 작품 연구

1. 작품 개요

락헨만의 <세리나데>는 1997년부터 1998년까지 2년에 걸쳐 작곡되었다. 이후 1998년 8월 27일 일본 아키요시다에서 미완성 버전으로, 2000년 2월13일 독일 슈투트가르트에서 완성 버전으로 세계 초연되었다.[45]

락헨만은 아내인 피아니스트 유키코 수가와라를 위한 세레나데로서 이 작품을 작곡하였으며, 'Serynade'라는 독특한 철자는 '세레나데'의 철자 'Serenade' 중 e를 'Yukiko'의 y로 대체한 것이다.[46]

이 작품은 그의 다른 기악작품들과 마찬가지로 악기가 가지고 있는 본연의 소리의 가능성을 확대하고자 하였다는 점에서 20세기 후반 이후 현대 피아노 음악의 흐름에서 중요한 위치를 차지한다. <세리나데>는 이전 시대에 피아노라는 악기를 통하여 익숙하게 들어왔던 소리와는 전혀 다른 소리 세계를 추구하며, 필터링 테크닉을 통하여 각각의 화음에 색을 더하고 타악기적인 소리를 발생시키는 등 피아노의 잠재 영역에 대한 연구가 장장 30분 길이의 작품 안으로 녹아든 결과물이다. 다시 말해, <세리나데>는 락헨만이 오랜 시간 다양한 작품들을 거치며 완성시켜온 피아노 음향에 대한 연구가 하나의 작품 안에 정리되어있다는 점에서 그 의의가 있다.

---

45) Breitkopf & Härtel Website, [2017년 11월 24일 접속], (https://www.breitkopf.com).

46) Nicolas Hodges, "Expressivity and Critique in Lachenmann's Serynade," *Contemporary Music Review*, 24/1(2005), 77.

1.1. 제목의 역설성

‘세리나데’(Serynade)라는 제목은 자연스럽게 세레나데(Serenade) 장르를 떠올리게 한다. 그러나 <세리나데>의 음악적 성격은 ‘세레나데’라는 단어가 일반적으로 의미하는 바와는 매우 다르다. 우선 이 악곡의 제일 처음에 표기된 “카프리치오소”(Capriccioso)라는 지시어는 세레나데의 오프닝의 분위기로 상상하기에는 매우 낯선 것이다. 강렬한 화음과 클러스터들로 가득 찬 도입부와, 그 이후로 이어지는 변덕스럽고 긴장감 넘치는 흐름은 세레나데의 본래 의미와 전혀 맞지 않으며, 그렇기 때문에 이 작품에 역설적 성격을 부여한다.

이러한 제목의 역설성에 대하여 호지스는 락헨만과 슈만의 음악을 비교하며 이것이 락헨만의 새로운 낭만적 표현법이라고 주장하였다.[47] 호지스는 ‘세레나데’라는 제목이 붙은 표제음악은 많지 않지만,[48] 이들 대부분이 사랑의 의미를 담거나, 구애의 선물로서 쓰인 작품들이라는 점을 지적했다. 대표적으로 슈만의 초기 피아노 작품 대부분이 클라라에 대한 수많은 암시를 담고 있는, 지극히 풍부한 낭만성을 담은 작품들인데, 호지스는 1830년대의 작품으로서 이러한 성향을 띠는 것은 당연한 일이었다고 설명한다. 왜냐하면 낭만주의 시대의 정서는 감정의 표현을 담는 낭만성에 근거를 두고

---

47) Nicolas Hodges, 앞의 글, 77.
니콜라스 호지스는 락헨만의 아내인 피아니스트 유키코 수가와라의 초연 이후, 2001년부터 락헨만과 같이 작업하며 이 작품의 연주를 계속해왔다. 따라서 <세리나데>에 대한 그의 해석은 작곡가에 의해 검증된 것으로서의 특별한 권위를 가진다고 할 수 있겠다.

48) 대표적인 세레나데 작품으로는, 브람스의 <로망스와 노래, Op.84>(*Romanzen und Gesange*, Op.84) 중 Ⅳ.‘허무한 세레나데’(*Vergebliches Ständchen*), 슈베르트의 <백조의 노래>(*Schwanengesang*, D.957) 중 제 4곡 ‘세레나데’(*Ständchen*), 슈만의 <네 개의 이중창>(*Vier Duette*, Op.34) 중 2곡 ‘연인의 세레나데’(*Liebhabers Ständchen*) 등을 들 수 있다. 세레나데라는 제목을 갖는 피아노 독주 작품으로는 드뷔시의 <어린이 차지>(*Children's Corner*) 중 ‘인형의 세레나데’(*Serenade for the Doll*) 정도를 들 수 있지만, 이는 완전히 다른 종류의 것이다.

있기 때문이다. 그러므로 그는 <세리나데>를 제목의 본래 의미를 벗어나 구애와 사랑의 의미가 배제된 작품이라고 판단하기보다는, 20세기 현대음악의 맥락 속에서 그 낭만성을 찾는 방식으로 해석해야 한다고 주장한다. 즉 여러 가지 주법을 사용하여 소리를 다면체적으로 다루는 폭넓은 표현력은 락헨만이 음악으로써 매력을 표출하는 하나의 방법이며, 작품 진행 과정에서 나타나는 섬세하고 예민한 작곡 기술들, 즉 작품 곳곳에서 드러나는 공들인 흔적들이 락헨만의 섬세한 감정의 표현이라고 생각한다면 세레나데의 속성이 이 작품 안에 내재한다고 해석할 수 있다는 것이다.

2. 구조와 형식

락헨만의 <세리나데>는 총 일곱 개의 섹션으로 구분된다. 락헨만은 각 섹션의 도입부에 A-G의 레터를 붙이고 겹세로줄을 사용하여 섹션을 구분하였다. 악곡 전체는 유기적으로 연결되어 있지만 각각의 섹션은 기법 상 한두 가지 제스쳐가 중심이 되기 때문에 텍스쳐의 특징이 뚜렷하게 구분된다. 또한 부분별로 병치구조가 나타나며 섹션 간의 뚜렷한 분리, 대조 관계가 형성된다.

섹션 A(마디 1-82)는 이 작품의 도입부로, 작품 전체의 축소판이라고 할 수 있다. 락헨만은 작품 내에서 섹션이 나뉘는 부분에만 겹세로줄을 사용하였으나, 예외적으로 섹션 A에서는 섹션을 구성하는 여러 개의 작은 파트를 구분하는 데에도 겹세로줄을 사용하였다. 섹션 B(마디 83-109)와 E(마디 247-273)는 공통적으로 27마디 길이를 가지며 악곡의 정적인 부분을 이룬다. 이와 대조적으로 섹션 C(마디 110-144)와 F(마디274-308)는 악곡의 역동적인 부분을 이루며 각각 35마디 길이로 구성된다. 락헨만은 섹션 B와 C, 섹션 E와 F를 나란히 병치시켜 서로 대조를 이루는 정적-역동적 섹션의 조합을 만들고, 두 조합이 동등한 무게를 갖게 하였다. 그리하여 작품은 A-(BC)-D-(EF)-G의 구조를 갖추며 전체적인 균형미를 가지게 된다. 작품의 중앙에 놓인 섹션 D(마디 145-246)는 락헨만의 가장 실험적이며 특징적인 음향을 담고 있다. 섹션 G(마디 309-372)는 마디수로는 전체 372마디 중 1/6에 해당하는 64마디로 구성되지만, 박의 수로는 전체 1589박 중 419박, 시간상으로는 31분 46초 중 7분 22초의 길이[49]를 차지하기 때문에 사실상 전체 악곡의 약 1/4에 해당하며, 긴 작품의 결론과 같은 역할을 한다. 특히 마디 367부터 시작되는 마지막 여섯 마디는 코다와 같은 역할을 한다. [표 3-2-1]은

49) 수가와라의 연주 시간 기준.

<세리나데>의 섹션별 마디수와 박자수, 악곡 전체에서 각 섹션이 차지하는 상대적인 비율을 그래프로 나타낸 것이다.

곡의 클라이맥스는 두 번 형성된다. 첫 번째 클라이맥스는 섹션 D의 마디 183-220에, 더욱 강렬한 두 번째 클라이맥스는 섹션 F의 마디 274-291에 놓인다. 섹션 D에서는 강렬한 클러스터가 쉼 없이 이어지며, 최저음역에서 최고음역까지, 피아노의 전 음역이 사용된다. 또한, 몇몇 음을 제외하면 모두 *fff* 이상의 다이내믹으로 연주되기 때문에 악곡에서 가장 음량이 큰 부분이다. 섹션 F는 빠른 스케일, 연타, 트레몰로 등 비교적 일반적인 피아노 연주법을 중심으로 쓰였는데, 이것이 악곡 전체에서 오히려 낯설게 느껴지는 효과를 낸다. 섹션 F는 각각의 독립적인 음향 위주로 작곡된 부분들 사이에서 추진력 있는 강한 흐름을 만들며 악곡을 효과적으로 고조시킴으로써 절정에 이르게 한다.

[표 3-2-1] 섹션별 마디수, 박자수의 비교

섹션	A	B	C	D	E	F	G
마디구간	1-82	83-109	110-144	145-246	247-273	274-308	309-372
마디수	82마디	27마디	35마디	102마디	27마디	35마디	64마디
박자수	293박	87박	120박	424박	96박	145박	419박

마디수	A 82	B 27	C 35	D 102	E 27	F 35	G 64

박자수	A 293	B 87	C 120	D 424	E 96	F 145	G 419

2.1. 병치구조

앞서 설명한 바와 같이 락헨만은 <세리나데>의 섹션 B-C, 섹션 E-F를 병치구조로 두어 악곡 전체의 형식미를 높였다. 병치구조를 이루는 각 섹션의 특성을 살펴보면, 우선 앞부분에 해당하는 섹션 B와 섹션 E는 27마디로 구성되고, 주로 여린 다이내믹으로 연주되며, 느린 템포의 정적인 움직임을 보인다. 중심 기법은 필터링을 통해 화성의 잔향을 만들어내는 것이다. 뒷부분에 해당하는 섹션 C와 섹션 F는 35마디로 구성되고, *pp*-*fff* 사이의 급격한 다이내믹 변화가 나타나며, 앞부분에 비해 다소 빠른 템포로 동적인 움직임을 보인다. 잔향 위로 연주되는 빠른 스케일 패시지가 중심을 이루며, 연타/트레몰로의 마르텔라토 연주를 통해 클라이맥스가 형성된다.

[표 3-2-2] 병치구조

	B	E	C	F
마디수	27마디	27마디	35마디	35마디
움직임	정적	정적	동적	동적
템포[50]	♩=40	♩=36	♩=46	♩=46
다이내믹	*ppp*-*p*	*ppp*-*mp*	*pp*-*fff*	*fff*를 향한 크레센도
기법	묵음과 페달을 이용한 10음구성 화음의 잔향	묵음위로 울리는 배음	잔향 위로 연주되는 빠른 일반음 패시지 연타-마르텔라토	잔향 위로 연주되는 빠른 일반음 패시지 트레몰로-마르텔라티시모

50) 수가와라의 연주 템포를 기준으로 하였다.

페이스는 대조적인 요소들을 사용하는 락헨만의 방법에서 병치의 특성이 작품 내의 개별적 요소보다 훨씬 더 중요하다고 주장한다.[51] 그는 락헨만의 이전 작품들에서 지속적으로 사용되어왔던 제스쳐들의 사용에서 따분함이 느껴지기까지 함에도 불구하고, 그것들의 특별한 배치가 새로운 아름다움을 만들어낸다고 말한다. 즉 락헨만은 작품 내에서 단순히 여러 기법들을 보여주기 식으로 나열하는 것이 아니라, 이 기법들을 배치하는 방식을 통해 작품의 형식미를 갖추고자 한 것이다.

2.2 마디수의 내재적 의미 - 1935년 11월 27일, 64세

필자는 이 작품의 구조를 연구하던 중 작곡가의 일생을 암시하는 듯한 의미 있는 숫자가 숨겨져 있다는 점을 발견할 수 있었다. 병치 구조를 이루는 섹션 B-C, 섹션 E-F는 동일하게 27마디-35마디의 길이로 구성되는데, 서로 간에 아무 연관성 없는 듯한 홀수 숫자가 두 번 반복되어 나타난다는 점이 필자의 호기심을 자극하였고, 곧 여기에서 락헨만의 유머러스함을 발견할 수 있었다. 27과 35는 그의 생일인 1935년 11월 27일에 들어있는 숫자들이기 때문이다. 나아가 곡이 완성된 해인 2000년에 그의 나이는 64세로, 64라는 숫자는 섹션G의 마디수로 나타난다. 뿐만 아니라 그는 마디 209에 쉼표 페르마타를 넣어 갑작스러운 정적의 순간을 만드는데, 이 지점은 섹션 D의 64번째 마디로, 섹션 G와의 마디수 균형을 맞추기 위한 숨은 의도가 있었던 것으로 생각된다. 더욱이 마디수 뿐 아니라 각 부분의 연주 소요시간도 ±10초 범위 내에서 비슷하다는 점도 이러한 해석에 설득력을 더한다. 27-35-64의 의미 깊은 숫자로 이루어진

51) Ian Pace, “Lachenmann’s Serynade-Issues for Performer and Listener,” *Contemporary Music Review*, 24/1(2005), 105.

이러한 섹션별 마디수 관계는 악곡의 형식미를 높인다.

이러한 숫자 관계가 우연이 아니라 철저하게 계획된 것이라는 근거는 섹션 E-F의 분리지점과 섹션 G의 후반부에서 발견된다. 락헨만은 섹션을 구분하기 위하여 사용하여 온 겹세로줄을 섹션 E의 시작 부분이 아닌 섹션 E보다 다섯 마디 앞의 마디 241과 242 사이에 놓았다. 더욱이 이 부분부터 섹션 E의 중심 기법인 배음에 의한 잔향으로 쓰인 음형들이 등장하므로 기법상 이미 섹션 E가 시작되었다고 볼 수 있다. 락헨만은 이러한 뚜렷한 음악적, 기법적 변화에도 불구하고 겹세로줄로부터 다섯 마디 뒤인 마디 247을 섹션 E의 시작점으로 지정함으로써 이 섹션의 마디수를 27마디로 유지한다. 또한 섹션 F의 후반부에 쓰인 피아노의 현 주법은 섹션 G가 시작된 후에도 계속되다가, 섹션 G의 네 번째 마디에 이르러서야 다시 타건 위주의 음향으로 돌아온다. 즉 기법상 섹션 G는 마디 312부터 시작되어야 하지만 그는 마디 309부터 시작하도록 레터를 배치함으로써 섹션 F는 35마디, 섹션 G는 64마디를 유지하도록 만든다. 그리고 마치 이 애매한 관계를 얼버무리려는 듯 섹션 F와 G의 사이에는 겹세로줄이 발견되지 않는다. 이렇듯 작품의 마디수 분석을 통해 필자는 기법의 변화에 따른 형식 분석에 의거하여 볼 때 불합리하게 보임에도 불구하고 섹션의 시작 지점을 인위적으로 이동시킴으로써 <세리나데>의 섹션 B, C, D와 섹션 E, F, G가 각각 27(탄생일)-35(탄생년도)-64(당시나이)의 마디수 구성을 이루도록 한 락헨만의 유머러스한 의도를 발견할 수 있었다. 이렇듯 의미 있는 숫자를 사용하였다는 점은, 락헨만이 유키코 수가와라를 향한 세레나데의 의미를 담아 곡명을 “Serynade”로 정하였다는 점과 더불어 <세리나데>가 그의 개인적인 인생의 의미를 담은 작품이라는 사실을 짐작할 수 있게 해준다.

2.3. 기법의 변화에 의한 구조분석

<세리나데>는 음조직 및 중심 기법에 있어 뚜렷한 특징을 보이는 세부 부분들로 구분된다. 따라서 기존 작품들이 주제의 흐름, 조성관계 등에 따라 분석되어왔던 바와 다르게, 락헨만의 작품은 중심 기법과 음향적 특성의 변화를 통해 그 구조를 파악할 수 있다. 필자는 이 작품을 7개의 섹션으로 나누고, 각각을 기법의 변화에 따라 세부 파트로 구분함으로써 이 작품의 형식을 분석하고자 한다.

[표 3-2-3]은 악곡 전체에 걸쳐 주로 사용된 특징적인 기법들을 보여준다. ①필터링을 이용한 화성잔향은 악곡 전반에 걸쳐 사용되며, <세리나데> 음향의 핵심을 이룬다. ④클러스터는 10음구성 화음을 더욱 확장시키는 효과를 내며 강렬한 표현적 요소로서 사용된다. ⑤타악적 페달 기법, ⑥배음, ⑦피아노의 현 주법은 락헨만의 '기악적 구체음악' 이론을 가장 잘 나타내는 기법으로, ⑤는 곡의 클라이맥스에 빈번하게 사용되고, ⑥과 ⑦은 작품의 후반부에만 나타난다. ⑧성부별 다이내믹 분리는 작품의 마지막 섹션에 쓰인다. ②잔향 위로 연주되는 빠른 일반음 패시지와 ③연타, 트레몰로는 섹션 C와 F에만 집중적으로 사용된다. 이는 사실상 우리에게 가장 익숙한 '정상적인 음'들이라고 할 수 있는데, 이 작품 안에서는 다른 섹션의 '락헨만스러운' 음향 속에서 오히려 낯설게 들리는 효과가 난다. [표 3-2-4]는 섹션별 템포, 다이내믹, 기법 등에 대한 세부 분석을 나타낸다.

[표 3-2-3] 악곡에 사용된 중심 기법들

기법	연주법
①필터링을 통한 화성 잔향	묵음과, 댐퍼페달, 소스테누토 페달을 복합적으로 사용하여, 잔향이 소멸하는 과정에 인위적인 조작을 가하여 울림을 변형시킴.
②묵음잔향 위로 연주되는 빠른 스케일 패시지	묵음으로 프리페어드 필터링을 준비한 후, 일반 주법으로 연주되는 빠른 스케일 패시지를 연주하여 새로운 잔향을 남김.
③연타, 트레몰로	동일음이 반복되는 음형. 가능한 빠르게 연주하도록 함.
④클러스터	음군, 음 덩어리. 주먹, 손바닥, 팔 등을 사용하여 건반을 강하게 무리지어 누름.
⑤타악적 페달기법	이미 눌려있는 댐퍼페달에서 발을 갑작스럽게 떼어냄으로써 페달이 '탁' 소리를 내며 되돌아 올라오며 타악적 효과를 내도록 함.
⑥배음	묵음을 누른 채로 저음을 연주함으로써 고음역대의 배음을 울림.
⑦피아노의 현 주법	스크래치: 현위를 긁어서 연주함 하모닉스: 현에 손을 가볍게 댄 상태로 건반을 연주하여 배음을 울림.
⑧성부별 다이내믹분리	양손에 각각 독립적인 다이내믹을 지정함.

[표 3-2-4] 섹션별 세부 분석

섹션	마디수	박자수	다이내믹	기법	박자표
A0	20마디 (1-20)	67박	*pp-fff* 다양한 사용	Allegretto Capriccioso (♩=63) ①필터링을 통한 화성 잔향 ④양손 클러스터(마디 4) ⑤페달 기법(마디 8)의부분사용	3/8*1 4/8*3 3/4*2 4/4*12 5/4*2
A1	5마디 (21-25)	21.5박	*fff*	Poco piu Largo ①필터링을 통한 화성 잔향	7/8*1 4/4*3 6/4*1
A2	12마디 (26-37)	42.5박	*f-fff* 위주	a tempo ①필터링을 통한 화성 잔향 ④양손 클러스터(마디 33) 부분사용	3/8*1 4/8*1 3/4*3 4/4*4 6/4*1
A3	10마디 (38-47)	32박	*f-ffff* 효과적 크레센도	②잔향 위로 연주되는 빠른 스케일 패시지 ④클러스터 부분 사용(마디 46)	5/16*1 2/4*1 3/4*3 4/4*5
A4	5마디 (48-52)	19박	*f-mf-pp-p* diminuendo	meno mosso ①필터링을 통한 화성 잔향	3/4*1 4/4*4
A5	30마디 (53-82)	112박	*pp-fff* 다양한 사용	a tempo 2가지 기법의 교차 사용 (①필터링을 통한 화성 잔향 +②잔향 위로 연주되는 빠른 스케일 패시지)	4/8*2 3/4*6 4/4*21 6/4*1

섹션	마디수	박자수	다이내믹	기법	박자표
B	27마디 (83-109)	87박	***ppp-p***중심 (후반 4마디만 ***mf-ff***)	calmo, quasi misterioso ①필터링을 통한 화성 잔향	4/4* 24 6/4* 2 8/4* 1 3/4* 1

섹션	마디수	박자수	다이내믹	기법	박자표
C	35마디 (110-144)	124.5박	***pp-fff*** 산발적 사용	②잔향 위로 연주되는 빠른 스케일 패시지 ③연타, 트레몰로-마르텔라토(마디 134) 글리산도 (마디 116, 139, 142)	2/4*1 3/4*11 4/4*18 5/4*1 8/4*1 4/8*1 5/8*1

섹션	마디수	박자수	다이내믹	기법	박자표
D0	38마디 (145-182)	136박	***pp*-*fff*** 다양한 사용 (마디 182: *ppppp* kaum hörbar quasi tonlos)	a tempo ①필터링을 통한 화성 잔향	3/8*1 5/8*2 7/8*1 2/4*5 3/4*12 4/4*14 5/4*1 6/4*1 13/4*1
D1	45마디 (183-227)	214박	연속되는 ***fff*** (소수의 경과적 화음, 꾸밈화음만 작게 연주) (***fff***사용-마디197)	Streng im Tempo, nicht schneller werden ④양손 클러스터와 10음구성화음의 교차 사용 ④클러스터와 ⑤타악적 페달 기법의 결합 (마디 206-) ②잔향 위로 연주되는 빠른 스케일 패시지 (마디 225-227)	4/8*1 3/4*2 4/4*27 5/4*4 6/4*8 7/4*1 9/4*1 10/4*1
D2	19마디 (228-246)	78박	다이내믹 표기 없음	⑤타악적 페달 기법 섹션 E의 도입부 역할 (마디 242-)	3/4*1 4/4*16 5/4*1 6/4*1

섹션	마디수	박자수	다이내믹	기법	박자표
E	27 (247-273)	96박	***ppp*-*mp*** 중심	⑥묵음위로 울리는 배음 건조한 음향 (페달 사용 최소화)	3/4*7 4/4*16 6/4*1 4/8*3

섹션	마디수	박자수	다이내믹	기법	박자표
F0	18 (274-291)	67박	*fff*를 향한 급격한 크레센도	②잔향 위로 연주되는 빠른 스케일 패시지 ③변형된 3연음부 연타 ③연타, 트레몰로-마르텔라티시모 (마디 134)	3/4*13 4/4*5 8/4*1
F1	17 (292-308)	78박	현에서 작은 울림	⑦피아노의 현 주법 (하모닉스, 스크래치)	3/4*3 4/4*9 5/4*1 8/4*3 12/4*1

섹션	마디수	박자수	다이내믹	기법	박자표
G	64마디 (309-372)	419박	양손 다이내믹 분리	Andate calmo ⑧성부별 다이내믹 분리 ⑦피아노의 현 주법 (마디 309-311: 섹션 F의 잔재)	3/8*5 4/4*15 5/4*3 6/4*9 7/4*2 8/4*9 10/4*5 12/4*3 3/2*5 4/2*1 5/2*2 7/2*1 8/2*1 4/2+1/4 *1 4/4+1/8 *1 8/4+1/4 *1

3. <세리나데>의 음향적 특징

3.1. 필터링

<세리나데>음향의 핵심은 필터링(filtering)기법[52]에 의해 만들어지는 다차원적 소리라고 할 수 있다. 필터링 기법이란 소리 없이 눌리는 묵음과, 댐퍼 페달, 소스테누토 페달을 복합적으로 사용하는 기법으로, 잔향이 소멸하는 과정에 인위적인 조작을 가함으로써 화음의 울림을 입체적이고 다양하게 변형시켜 궁극적으로 다차원적인 사운드를 만들어내는 방법을 말한다. 피아노 울림의 본성은 한 번 울린 소리는 자연적으로 줄어들 뿐 다른 어떠한 변화를 더할 수 없다는 것이다. 락헨만은 피아노의 울림과 댐퍼의 역량을 탐구하면서, 음의 소멸이라는 피아노의 본성을 다른 방식으로 전향해보고자 여러 방법들을 시도하였는데 이 중 가장 중심을 이루고 효과적으로 사용된 방법이 바로 필터링 기법이라 할 수 있겠다.[53]

필터링 기법은 작품 전반에 걸쳐 다양한 방법으로 사용되며 때로는 필터링 과정 자체가 중심이 되거나, 필터링 된 화음을 배경으로 새로운 기법이 더해지기도 한다. <세리나데>에서 화음의 울림은 단순히 이미 연주된 음을 지속시키는 것이 아니라, 원래의 화음 중 일부 선택된 음들의 배음으로 구현된다. 즉 "모든 울림은 필터링을 거치며 왜곡되어, 음의 실체가 아닌 연주된 소리의 흔적, 울림의 그림자를 창조한다는 점에서 일종의 모조품"[54]과 같다고 할 수 있다.

---

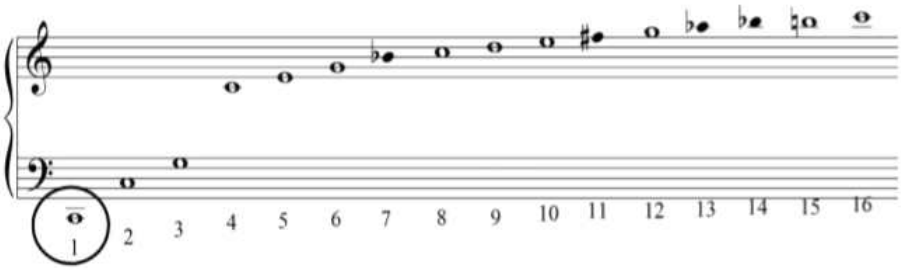
52) 이는 카탈린 루카스(Katalin Lukács)가 그의 논문 "In Pursuit of a Mental Model for the Architectural Interpretation of Music in Performance"(Ph.D. Diss.: University of California, 2013)에서 락헨만의 음향 기법에 대한 용어로 사용하며 소개하였다.

53) Katalin Lukács, "In Pursuit of a Mental Model for the Architectural Interpretation of Music in Performance," 59.

54) Katalin Lukács, 위의 글, 68.

필터링의 원리는 배음으로부터 시작한다. 즉 피아노가 자연적으로 가지고 있던 배음이 새로운 음악적 구상의 소재로 사용됨으로써, 락헨만의 새로운 음향이 된다. 이는 재료의 문제가 아니라 기존의 재료를 바라보는 관점이 중요하다는 락헨만의 음악관을 여실히 보여주는 것이다.[55] 배음은 특정 음이 울릴 때, 그보다 높은 음들의 울림이 연속적으로 발생하는 것을 일컫는다. 최초로 울리는 음을 기본음(fundamental)이라 하고 그보다 높은 정수배의 진동수를 갖는 모든 상음(overtone)들을 배음이라 한다. 기본음과 상음들의 정렬 규칙은 아래 악보와 같다.

[악보 3-3-1] 배음 (overtone)



기본음

① 필터링의 유형 및 음향

루카스는 필터링 과정을 프리페어드 필터링과 축소 필터링의 두 가지 유형으로 나누어 설명하였는데,[56] 필자는 이것을 더 세

55) 우혜언, “20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 ‘유년’(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의,” 10.

56) Katalin Lukács, “In Pursuit of a Mental Model for the Architectural Interpretation of Music in Performance,” 68.

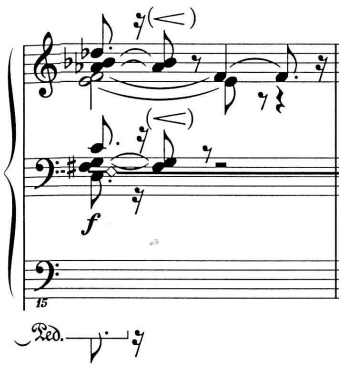
분화하여 프리페어드 필터링, 축소 필터링, 새로운 묵음을 이용한 필터링, 페달 필터링 의 네 가지 유형으로 나누어 보고자 한다.

ⓐ 축소 필터링

축소 필터링(reduction filtering)은 앞의 경우와 반대로 작용하며 울림을 인위적으로 감소시키는 음향을 만든다. 이미 소리 내어 울리고 있는 상태에서 건반을 누르고 있는 손가락 중 일부를 들어 올리거나, 페달을 떼는 동작 등의 방법들을 통하여 울림을 감소시킨다. 더 심화된 형태의 하나로, 넓은 음역대에 걸친 클러스터 직후에 일부 음만 건반이 눌린 상태를 유지함으로써 클러스터의 소리를 걸러내는 방식도 있다. 또한 시간차를 두고 차례로 한 단계씩 음의 개수를 줄여나감으로써 울림을 점진적으로 필터링하기도 한다. 다양한 예를 살펴보면 다음과 같다.

마디 3에서는 앞서 눌렀던 건반 중 일부를 차례로 들어 올림으로써 발생하는 점진적인 필터링 과정을 살펴볼 수 있다. D-F#-G-C-E-F-Ab-Bb-Db의 아홉 음을 누른 상태에서 최저음, 중간음, 최고음인 D-C-Db의 건반을 들어 올리고, 다음으로 F-G-Ab-Bb의 네 개 음을 들어 올리고 난 후, E음 건반에서 손을 떼면 마지막으로 F음만 남겨진다. 청자는 피아노 울림이 1/2정도씩 단계적으로 줄어드는 과정을 분명하게 들을 수 있다.

[악보 3-3-2] 축소 필터링 (마디 3)

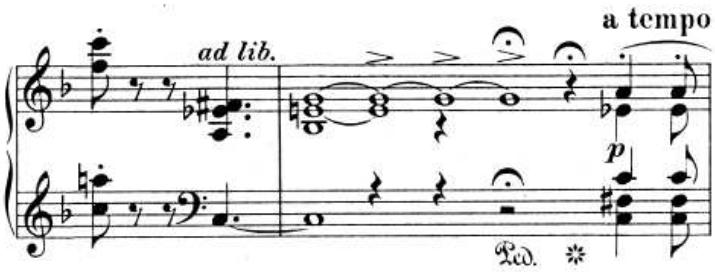


축소 필터링 기법은 이전 시대부터 전통적으로 사용되어온 기법들 중 하나로 슈만(Robert Schumann)의 피아노 작품 <아베그 변주곡>(*Variationen über den Namen Abegg* Op.1, 1829-30)과 <나비>(*Papillons* Op.2, 1829-31) 등에도 나타난다. 락헨만은 이를 조금 더 극대화시키고 주된 음향 소재의 하나로 사용하였는데, <세리나데> 전에 <어린이 놀이> 등에서 이미 사용한 바 있다.

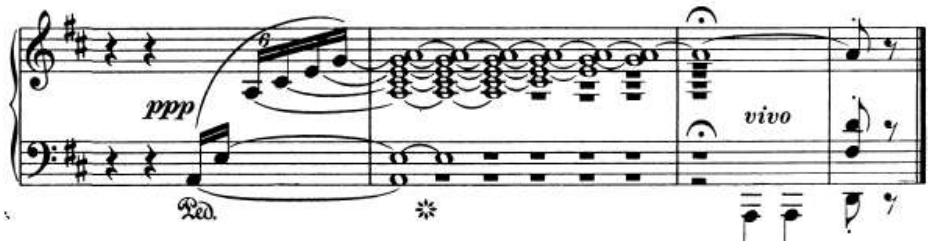
슈만의 <아베그 변주곡>에서 온음표로 이어지는 축소 필터링 음형은 빠른 16분음표 패시지 뒤에 놓이는 경과구적인 역할을 하며 갑작스러운 정지 상태를 만든다. <나비>에서는 작품의 가장 마지막 부분에 놓여 점점 사라지는 스모르찬도(smorzando)와 같은 음향 효과를 내도록 사용되었다. 락헨만의 <어린이 놀이>에서는 축소 필터링 음형이 2분음표 간격으로 지속적으로 반복되며 소제목에 쓰인 그네의 움직임을 묘사한다.

[악보 3-3-3] 축소 필터링의 사용

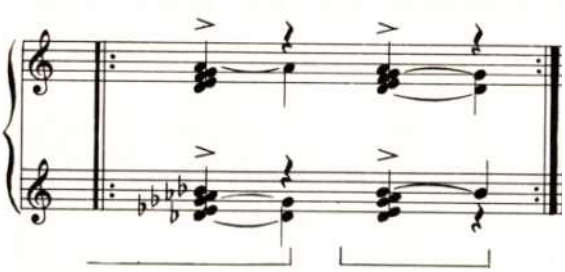
악보 3-3-3a. 슈만 <아베그 변주곡> 중 'Finale alla Fantasia'



악보 3-3-3b. 슈만 <나비> 중 마지막 부분



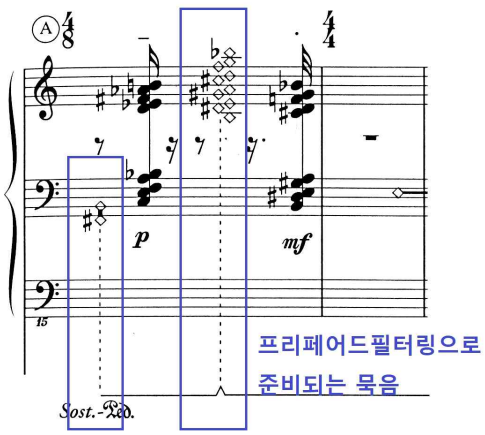
악보 3-3-3c. 락헨만 <어린이 놀이> 중 '필터-그네'



ⓑ 프리페어드 필터링

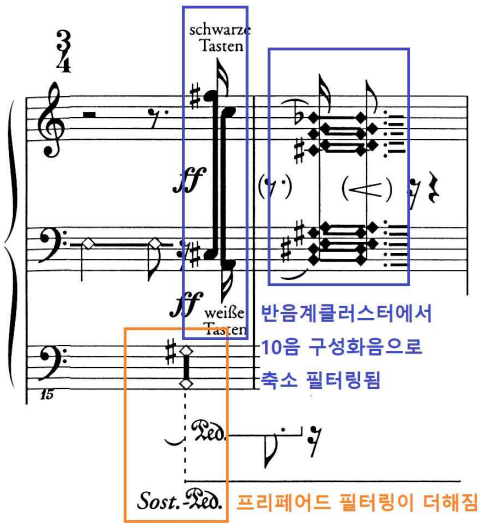
프리페어드 필터링(prepared filtering)은 소리 내어 연주되는 음의 울림 외에 다른 배음의 울림을 더함으로써 더 풍부하고 입체적인 음향을 만든다. 화음을 누르기 전에 몇몇 건반을 손으로 미리 누르고 있거나 소스테누토 페달의 도움을 받음으로써 건반이 소리 없이 눌려 있는 상태를 지속하도록 하는 것을 프리페어드 필터링이라고 한다. 이렇게 묵음을 누른 상태에서 화음을 연주하면 그 울림 뿐 아니라 묵음의 배음이 더해져 단순히 화음만 연주했을 때보다 더 풍부한 잔향이 만들어진다. 예를 들어, 마디 1을 살펴보면 프리페어드 필터링으로써 F#-B의 묵음 클러스터가 소리 없이 눌리고 소스테누토 페달로 지속된 상태에서 첫 10음구성화음이 연주되는데, 먼저 눌려있던 묵음의 배음이 더해지면서, 프리페어드 필터링 묵음의 예비 없이 연주할 때와는 다른 특별한 잔향을 남기게 된다. 특히 마디 1의 두 번째 화음의 울림은 다음 마디의 네 박 동안 지속되며 프리페어드 필터링으로 만들어진 잔향이 점차 소멸되어가는 과정에 주의를 집중시킨다.

[악보 3-3-4] 프리페어드 필터링 (마디 1-2)



프리페어드 필터링은 축소 필터링 기법과 결합하여 동시에 사용되기도 한다. 마디 4-5를 살펴보면, 마디 4에서 3옥타브 음역에 걸쳐 연주된 반음계 클러스터는 축소 필터링을 통해 마디 5에서 B-D#-E-G#-A-C#-D-F-G-Bb의 10개 음으로 축소된다. 이때 음의 개수가 1/3이상 줄어들면서 울림의 격차도 크게 느껴지게 된다. 이와 동시에 반음계 클러스터를 연주하기에 앞서 최저음역에서 A-G#의 묵음 클러스터를 누름으로써, 프리페어드 필터링이 더해진 더욱 풍부한 잔향이 만들어진다.

[악보 3-3-5] 프리페어드 필터링과 축소 필터링의 결합 (마디 4-5)

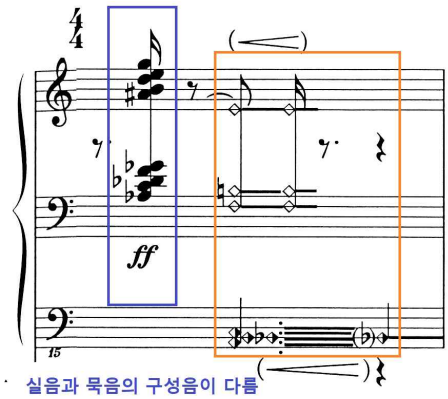


ⓒ 새로운 묵음을 이용한 필터링

이미 연주된 화음의 구성음 내에서 울림을 줄여나가는 축소 필터링과 달리, 먼저 연주되는 화음과는 그 구성음, 음역대 등이 전혀 다른 묵음을 눌러 새로운 잔향을 만들어내는 필터링도 발견된다. 특히 새로운 묵음이 최저음역, 최고음역에 놓일 경우, 공간감의

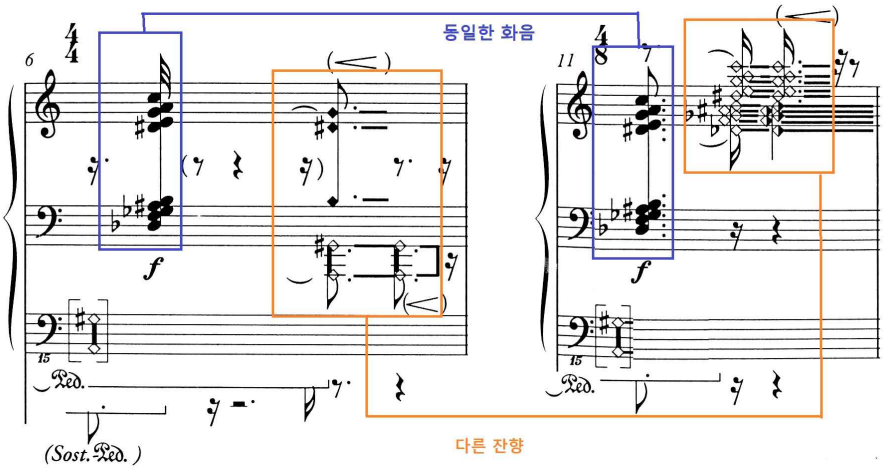
확장으로 음악에 입체감이 더해진다. 마디 56을 살펴보면 첫 번째 화음과 그 후에 뒤따르는 묵음은 그 구성음이 한 음도 겹치지 않으며, 묵음의 음역대는 최저음역까지 확장되었다.

[악보 3-3-6] 새로운 묵음을 이용한 필터링 (마디 56)



때로는 동일한 화음에 각기 다른 필터링 묵음을 결합시킨 형태가 발견된다. 마디 6과 마디 11에서 그 예를 찾아볼 수 있다. 먼저 연주되는 화음은 동일하지만, 마디 6에서는 실음보다 낮은 음역으로, 마디 11에서는 실음보다 높은 음역으로 필터링이 이루어짐으로써 잔향의 무게감이 매우 다르게 나타난다.

[악보 3-3-7] 동일한 화음으로부터의 다양한 필터링 (마디 6, 마디 11)

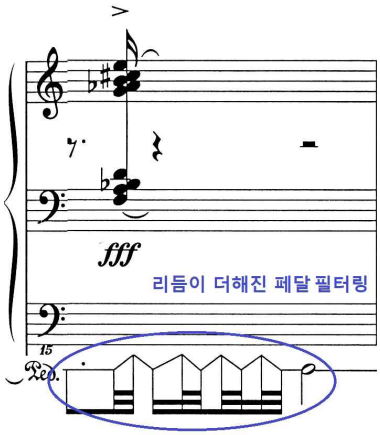


ⓓ 페달 필터링

페달 필터링은 댐퍼 페달의 진동에 의하여 이미 연주된 화음이나 클러스터의 울림을 줄이는 기법이다.[57] 이는 이전 시대의 작품들에서도 자주 사용되던 트레몰로 페달을 더욱 구체화시킨 것으로, 락헨만은 페달의 움직임에 정확한 리듬을 부여하였다. 락헨만은 페달 필터링을 통해 울림이 줄어드는 과정에 리드미컬한 맥박을 더하고자 하였다. 마디 8에서 그 예를 찾아볼 수 있는데, *fff*로 강하게 연주된 화음은 페달 진동의 리듬에 맞추어 줄어들게 된다.

57) Katalin Lukács, “In Pursuit of a Mental Model for the Architectural Interpretation of Music in Performance,” 59.

[악보 3-3-8] 페달 필터링 (마디 8)

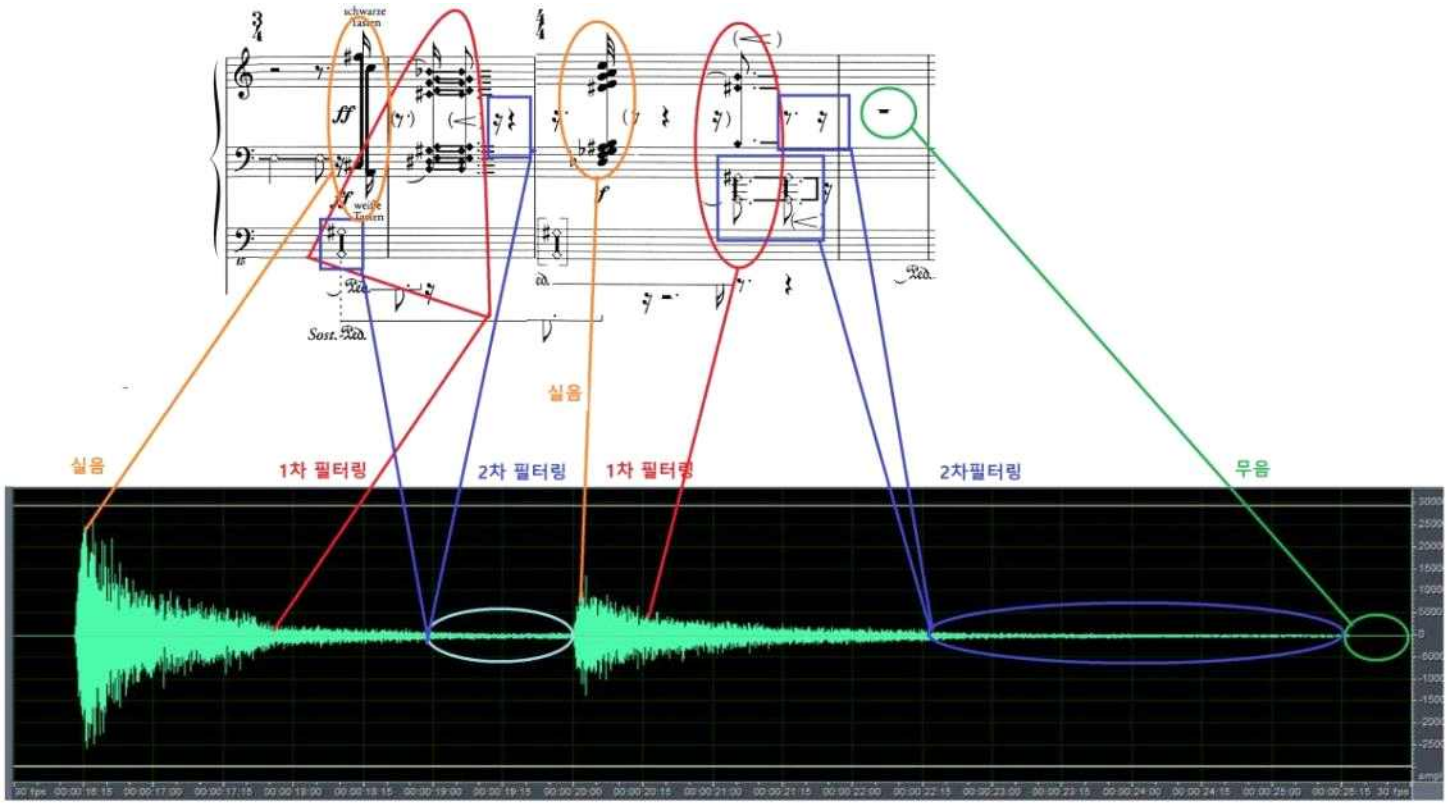


② 필터링의 복합적 작용

위에서 살펴본 필터링 기법들은 입체적 사운드를 추구한다는 같은 목표를 갖는 반면 울림의 효과는 각각 다르게 나타난다. 프리페어드 필터링이 잔향을 더한다면, 축소 필터링과 페달에 의한 필터링은 잔향을 감소시키고, 새로운 묵음을 이용한 필터링은 잔향을 변형시킨다. 또한 이들은 작품 안에서 결합되고 서로 영향을 주고받으면서, 필터링의 효과에 변형이 일어나기도 한다.

마디 5-7에서 이러한 예를 찾을 수 있다. 마디 5에서 실음이 눌리기 전 최저음역의 A-G# 클러스터로 프리페어드 필터링이 준비된다. 2옥타브가 넘는 음역에 걸친 반음계 클러스터가 연주된 후 10음 구성의 묵음으로 줄어들며 1차 필터링(축소 필터링)이 나타나는데, 이때의 음향파형 그래프를 살펴보면 진동이 심했던 파형이 어느 정도 안정이 된 상태로 접어든 것을 볼 수 있다. 이어서 프리페어드 필터링으로 눌려있던 음만 남겨지는 2차 필터링(축소필터링)이 나타나며, 이때의 음향파형은 거의 무음의 상태인 듯 그래프의 제로(zero)선에 가깝게 나타난다[그림 3-3-1].

[그림 3-3-1] 필터링의 음향파형 분석 (마디 5-7)



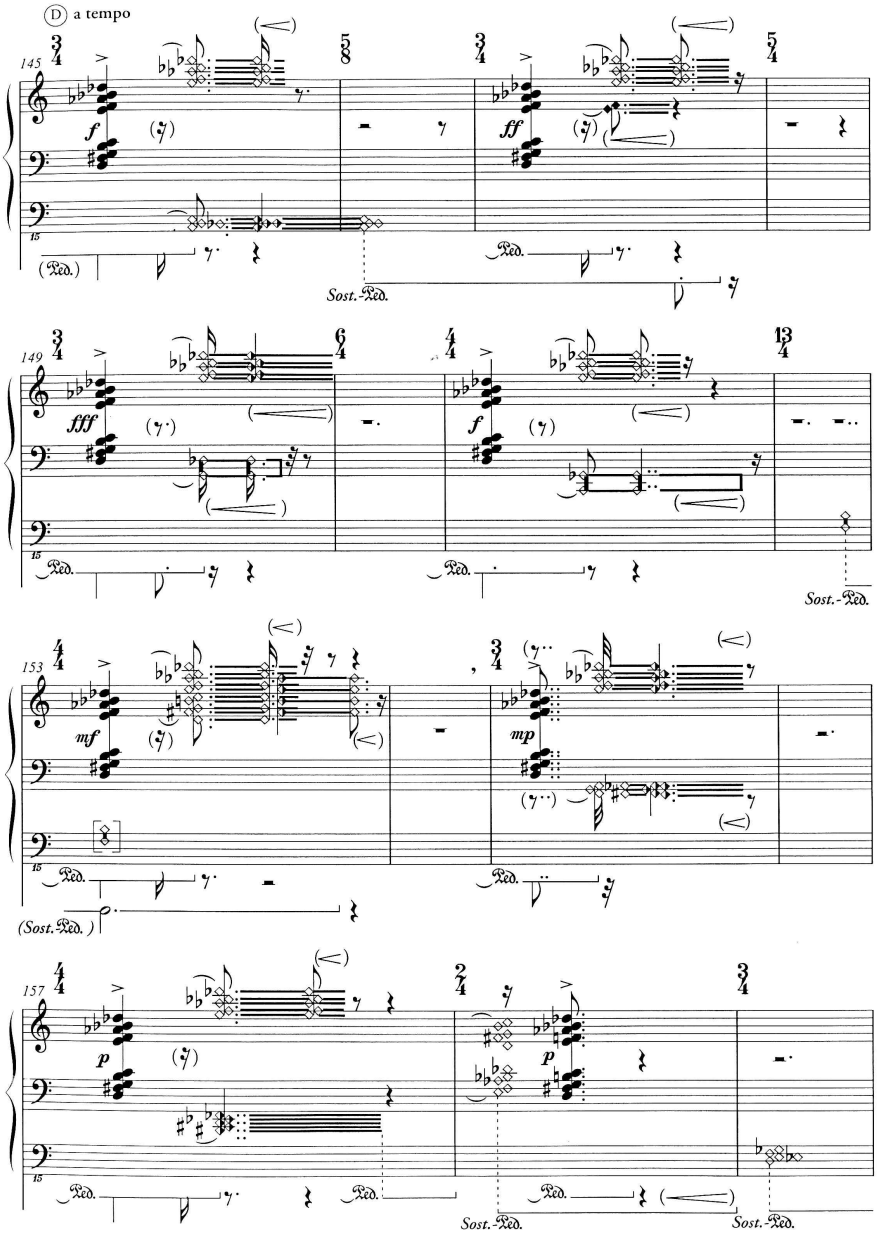
앞서 설명한 여러 종류의 필터링이 복합적으로 사용되며 독특한 음향을 만드는 부분은 마디 145부터 마디 209까지의 섹션 D 전반부에서도 찾아볼 수 있다. 동일 화음이 다양한 필터링을 지나면서 만들어지는 다채로운 화음의 잔향에 중점을 두고 있는 이 부분은 <세리나데>의 가장 특징적인 부분이라고 할 수 있다. 이 부분에서 락헨만은 하나의 화음을 여러 각도에서 조명하며 입체감을 드러내며 소리의 다면체를 형성한다.

<세리나데>에 대하여 연구한 많은 학자와 연주가들도 섹션 D에서 나타나는 음향의 강렬한 인상에 대하여 언급하고 있다. 예를 들어 루카스는 섹션 D에 대하여 화음의 다양한 측면을 보여주고, 시공간적으로 그 형태를 조형하면서 매우 독특한 방법으로 필터링되며, 그로써 추상적 건축물의 다차원적인 요소를 형성한다고 설명한다.[58] 호지스는 이 부분을 두고 "동시에 여러 각도에서 조각상을 바라보는 것과 마찬가지"라고 묘사하며, 다음과 같이 설명한다.

> "섹션 D에서는 락헨만이 화음을 쓰는 가장 독특한 방법이 나타난다. 그는 단순히 화음을 써내려가지 않고, 다면체적인 형상을 작곡하고자 한다. 여기에서 모든 화음들에 비범하게 무게를 준다는 점은 매우 중요한 포인트이며, 악곡을 화음들로 가득 채울 수 있는 또 다른 방법이다."[59]

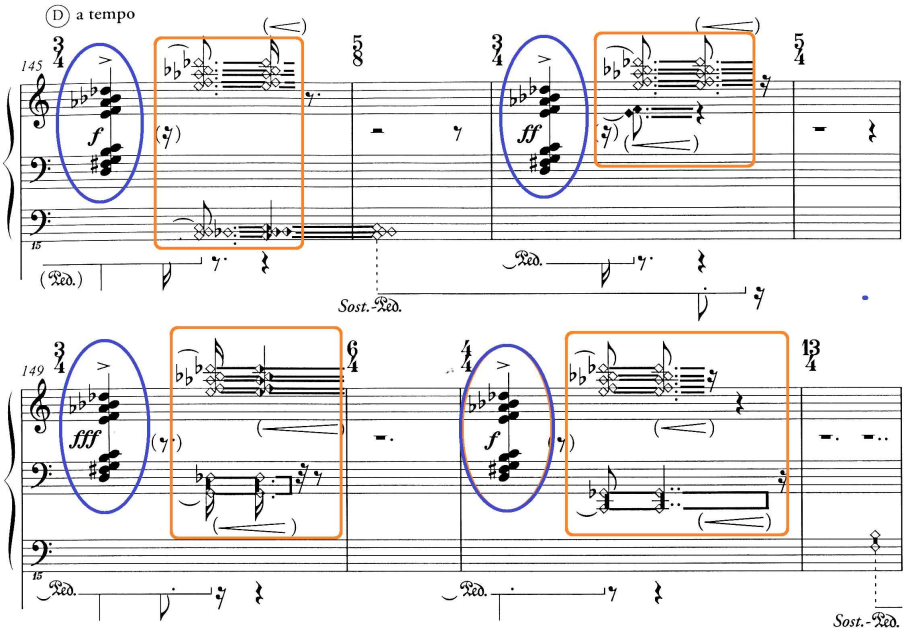
58) Katalin Lukács, 앞의 글, 67.
59) Nicolas Hodges, "Expressivity and Critique in Lachenmann's Serynade," 82-83.

[악보 3-3-9] 섹션 D 도입부



마디 145부터 182까지 38마디에 걸쳐 동일한 화음이 26번이나 반복되는데, 같은 화음이 다양한 필터링 과정을 거치며 그 울림의 잔향이 다채롭게 변화하는 과정은 매우 놀랍다. 우선 마디 145부터 마디 166까지 마디 첫 박에 10음구성화음이 연주되면, 음역, 다이내믹, 박절, 음구성이 다양하게 조합된 형태의 묵음이 뒤따르며 필터링한다.

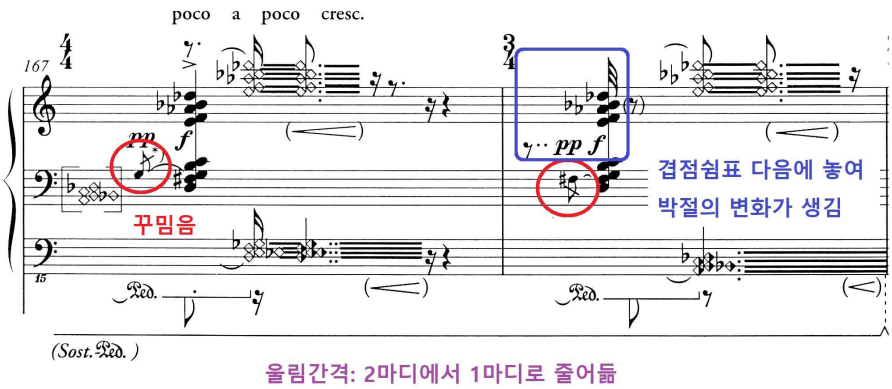
[악보 3-3-10] 동일 화음에 대한 다양한 필터링의 사용 (마디 145-152)



같은 화음이 단조로울 만큼 규칙적으로 움직이며 12번을 울린 후에 마디 167부터는 지시어 '포코 아 포코 크레셴도(poco a poco cresc.)'와 함께 점차 장식적 요소가 더해진다[악보 3-3-11]. 정확하게 첫 박에 울리던 10음구성화음은 겹점8분쉼표, 8분쉼표, 점16

분쉼표, 16분쉼표 다음의 불안정한 위치에 놓이며 박절감을 변화시키고, 단음 꾸밈음이 더해지기도 하며, 마디 173-175의 세 마디동안은 10음구성화음의 구성음까지 변화한다. 또한 울림의 간격이 두 마디에서 한 마디로 줄어들며 점점 긴장감을 고조시킨다.

[악보 3-3-11] 장식적 요소들 (마디 167-168)



3.2. 다이내믹

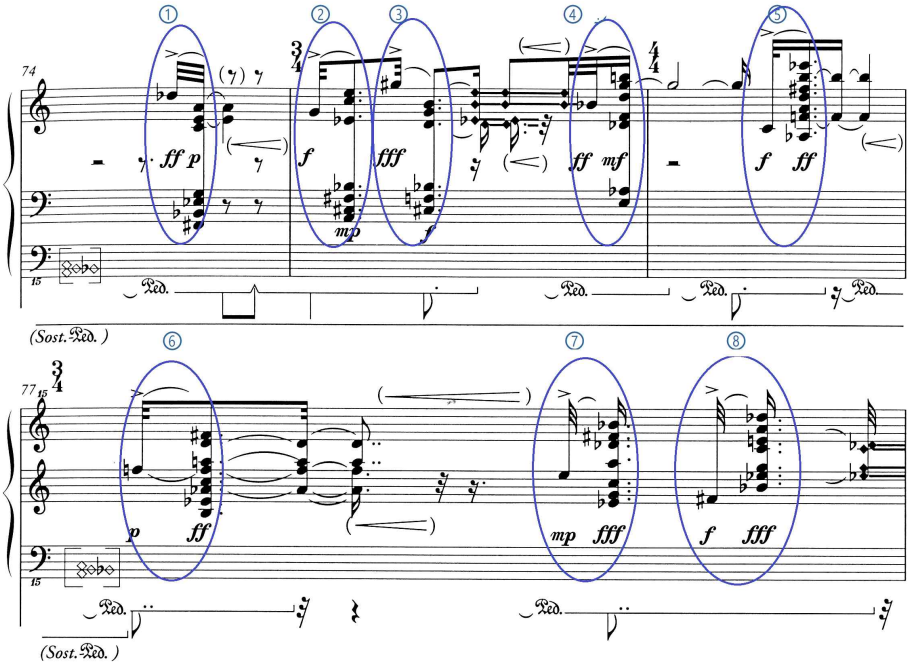
락헨만은 <세리나데>에서 거의 모든 음악적 요소들을 세밀하고 정확하게 지시하고자 하였는데, 그 중에서도 특히 다이내믹에서 그 섬세함의 극치를 확인할 수 있다. 그는 빠른 스케일, 트레몰로 등 각 음이 분리되지 않는 패시지를 제외하면, 거의 모든 음에 개별 다이내믹을 지정함으로써 각각의 음에 의미와 독립성을 부여하였고, 이로부터 철저하게 계산된 음향적 구조를 구축하였다.

① 개별 다이내믹을 통한 크레셴도, 디미누엔도 효과

앞서 언급한 바와 같이 락헨만은 거의 모든 음에 개별적으로 다이내믹 기호를 기보하였는데, 이는 음가, 박절, 강세, 음형, 화음의 중요도 등에 상관없이 기보 가능한 모든 음에 적용된다. 다만 락헨만은 크레셴도, 디미누엔도와 같은 점진적인 다이내믹 변화 지시어는 매우 드물게 사용하였는데, 각 음에 다이내믹을 지정할 때 전체적으로 커지거나 작아지는 효과를 내도록 순차적으로 계획함으로써, 오히려 치밀하게 계산된 다이내믹 변화과정을 만든다.

마디 74부터 77까지의 부분을 살펴보면, 붙임줄로 연결되는 음을 제외하고, 마치 꾸밈음처럼 보이는 32분음표의 짧은 음, 약박에 위치한 음 등 조건에 상관없이 거의 모든 음에 다이내믹이 기보되어 있음을 확인할 수 있다. 또한 이 부분의 음형을 32분음표와 그 뒤에 이어지는 긴 음표로 분리되어 나타나는 하나의 화음으로 보았을 때, 총 8개 화음의 다이내믹 조합은 모두 다르게 쓰였다. [표 3-3-1]은 마디 74-77에 나타나는 8개 화음의 32분음표와 긴 음표 각각의 다이내믹을 나타낸 것이다. 32분음표 뒤에 놓이는 긴 음가의 음들의 다이내믹을 연결하여 보면 세 번째 개체를 제외하고 *p*부터 *fff*까지 순차적으로 커지고 있음을 발견할 수 있다. 즉 복잡한 다이내믹 배치 속에 점진적인 크레셴도가 계산되어 있는 형태이다. 이로써 락헨만이 얼마나 섬세하게 다이내믹을 지시하고 있는지 알 수 있다.

[악보 3-3-12] 다양한 다이내믹의 지정 (마디 74-77)



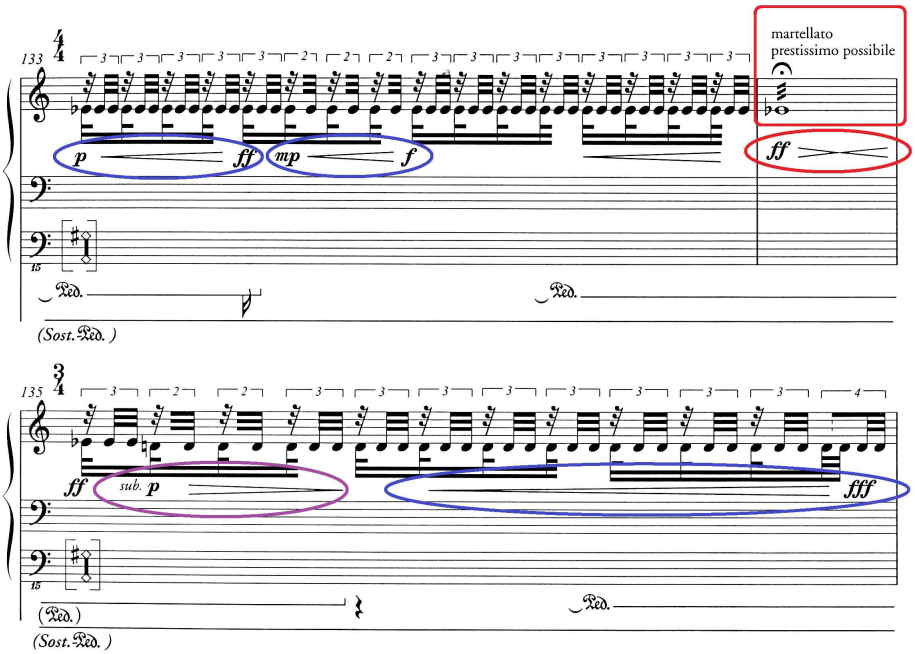
[표 3-3-1] 다이내믹 조합 (마디 74-77)

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
32분음표	*ff*	*f*	*fff*	*ff*	*f*	*p*	*mp*	*f*
뒤따르는 음	*p*	*mp*	*f*	*mf*	*ff*	*ff*	*fff*	*fff*
다이내믹의 전체 흐름								

일반음으로 연주되는 스케일 패시지나 연타, 트레몰로와 같이 각 음 마다의 다이내믹 지정이 불가능한 경우에만 락헨만은 크레셴도나 디미누엔도 기호를 사용하였다. [악보 3-3-13]을 살펴보면

연타 패시지에 쓰인 크레셴도와 디미누엔도 기호를 발견할 수 있다. 빠른 연타를 통해서는 갑작스러운 변화보다는 점진적인 다이내믹의 흐름을 연출하고자 한 의도가 보이는 부분이다. 특히 마디 134에서는 페르마타로 인해 음가가 2-3배 늘어나는 동안 디미누엔도-크레셴도로 연주하도록 지시함으로써 다이내믹의 세세한 변화를 완전히 연주자의 역량에 맡기고 있다. 이는 모든 지시사항을 통제하는 락헨만의 작법상 매우 예외적인 부분이다.

[악보 3-3-13] 크레셴도와 디미누엔도의 사용 (마디 133-135)



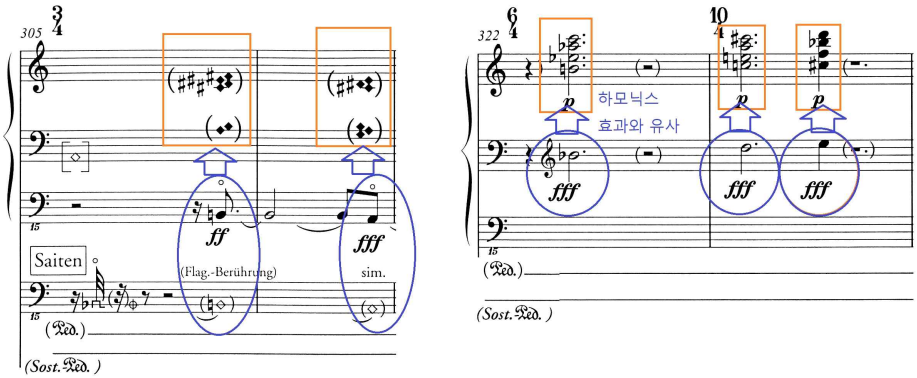
② 성부별 다이내믹 분리

락헨만은 악곡에서 성부별 다이내믹을 분리시켜 각각 다르게 지시하는 단순한 발상으로부터 다양한 음향적 효과를 만들어낸다. 필자는 그 효과를 하모닉스와 유사한 효과, 배음의 울림과 유사한 효과, 양손 밸런스 변화에 의한 입체적인 다이내믹 효과의 세 가지로 나누어 살펴보았다.

ⓐ 하모닉스와 유사한 효과

락헨만은 저음부에 강한 다이내믹을, 고음부에 여린 다이내믹을 지정함으로써 마치 하모닉스 기법에서 배음의 음량을 확성시킨 것과 같은 음향을 만들어낸다. 마디 305-306과 마디 322-323를 살펴보면 사용된 연주법과 소리가 만들어지는 과정은 다르지만 결과물로서의 음향 효과는 유사하게 나타난다. 마디 305-306의 경우, 앞에서 묵음이 눌린 뒤 소스테누토 페달로 유지되고 있는 상태에서 저음부의 B, A음을 하모닉스 주법으로 연주하면 4단 보표 상단 두 개의 오선보 위에 괄호 안에 적힌 음들이 배음으로 울린다. 마디 322-323의 가운데 오선보에 놓인 Bb-D-E 음은 비교적 강하게 건반에서 연주되는 음의 역할을, 최상단 오선보에 놓인 화음은 하모닉스 기법을 통해 작게 울리는 배음의 역할을 한다. 즉 배음으로서 울리는 소리와 건반으로 작게 연주하는 소리의 음색 차이가 있음에도, 저음부의 또렷한 단음과 고음부의 희미한 잔향을 연출하는 음향 효과는 비슷하다고 할 수 있다.

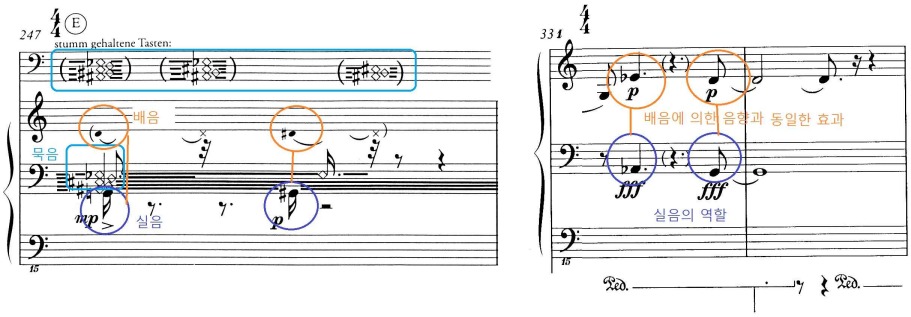
[악보 3-3-14] 하모닉스와 유사한 음향 효과 비교
(마디 305-306과 마디 322-323)



ⓑ 배음의 울림과 유사한 효과

앞의 하모닉스 음향 효과와 비슷하지만, 조금 더 뚜렷하게 단음으로 들리는 배음의 울림과 유사한 효과를 내는 부분이 성부별 다이내믹 분리를 통해 연출되기도 한다. 실제로 배음이 울리는 마디 247과 그와 비슷한 효과를 내는 마디 331을 비교하여보면 두 가지 방식의 음향적 유사성을 확인할 수 있다. 마디 247에서는 A#-B-C#-D-Eb의 다섯 음을 묵음으로 연결시키면서 아래 저음부에서 G, G#음을 연주하면 고음부에서 배음으로 울리는 D, D#음을 들을 수 있다. 마디 331의 ***fff***로 연주되는 왼손파트와 ***p***로 연주되는 오른손 파트는 각각 마디 247에서 저음부 단음과, 배음에 의한 울림과 같은 역할을 한다고 보이며, 유사한 음향효과를 낸다.

[악보 3-3-15] 배음과 유사한 음향 효과 (마디 247과 마디 331-332)

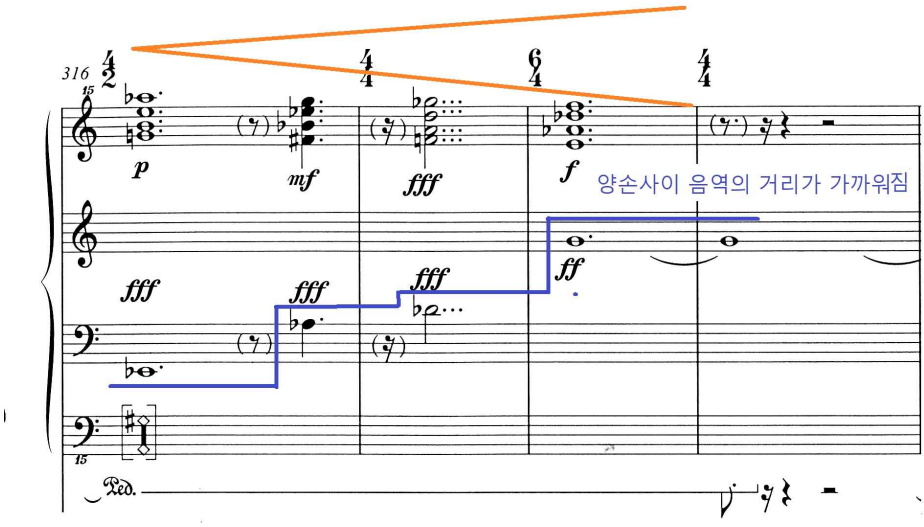


ⓒ 양손 밸런스 변화에 의한 입체적인 음향 효과

락헨만은 양손의 다이내믹의 격차를 치밀하게 계획함으로써, 1차적으로 크레셴도나 디미누엔도를 연출하거나, 그보다 더욱 발전된 형태로 무게감, 거리감 등을 표현함으로써 입체감을 나타낸다.

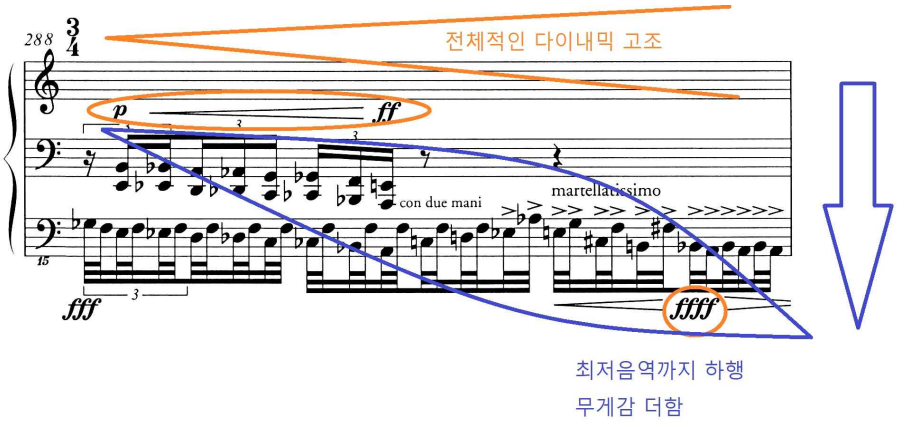
예를 들어 마디 316, 317의 연속된 세 개의 화음에서 원근감을 표현하는 크레셴도를 찾아볼 수 있다. 오른손은 비슷한 음역에 놓인 화음들의 다이내믹이 *p* - *mf* - *fff*로 점차 커지며 실체가 점점 뚜렷해지듯 들리고, 왼손은 모두 *fff*의 같은 다이내믹으로 연주되지만, 넓은 도약으로 상행하며 오른손의 화음과 음정의 거리가 가까워져 온다. 즉 세 개의 화음은 양손의 밸런스의 차이로 인하여 그 뉘앙스가 각각 다르게 들리게 되는데, 전체적으로 크레셴도 효과가 만들어짐과 동시에 양손이 물리적으로 점차 가까워지며 사운드가 뚜렷해지는 원근감이 표현된다.

[악보 3-3-16] 원근감의 표현 (마디 316-319)



앞의 예가 원근감을 표현하였다면, 마디 288에서는 무게감을 표현한 크레셴도를 찾아볼 수 있다. 왼손의 빠른 패시지는 *fff*의 강한 다이내믹을 유지하고, 그 위로 오른손은 완전5도 화음을 반음계로 병행 순차하행하며 *p*로부터 *ff*까지 급격한 크레셴도를 만든다. 오른손의 음역이 왼손의 음역과 만난 후에는 왼손의 음들이 >로 강조되고 다이내믹이 마침내 *ffff*까지 커진다. 이는 마치 왼손 반주의 거센 흐름을 뚫고 오른손 화음이 서서히 무게를 더하며 가라앉다가 양손이 한데 엉켜 한층 강해지며 최저음역으로 내려앉는 듯한 효과를 낸다. 즉 전체적으로 무게감이 더해지는 크레셴도 음향을 만들어 낸다.

[악보 3-3-17] 무게감의 표현 (마디 288)



③ 다이내믹 변화를 통한 입체적인 음향 구성

락헨만이 다이내믹 변화를 통하여 음향을 입체적으로 구성하는 기법은 마디 183부터 섹션 E의 시작 전까지 이어지는 섹션 D의 후반부에서 가장 특징적으로 나타난다. 그리하여 섹션 D는 앞서 설명하였던 필터링 기법의 극치를 보여주는 전반부와, 다이내믹 변화를 통한 입체적인 음향구성을 보여주는 후반부로 나뉘며 <세리나데>의 가장 특징적인 음향 파트를 완성한다.

섹션 D의 후반부는 하나의 소리 개체를 이루는 두 개 화음의 상관관계에 의하여 점진적이지만 치밀한 다이내믹의 계획 하에 진행된다. 이 때 두 개의 화음을 1번 화음과 2번 화음으로 지칭하여 나누어 살펴보자면, 1번 화음은 오른손으로 연주되는 10음구성화음, 2번 화음은 왼손으로 연주되는 클러스터(후반부에 다양한 묵음으로 대체)로 구성된다.

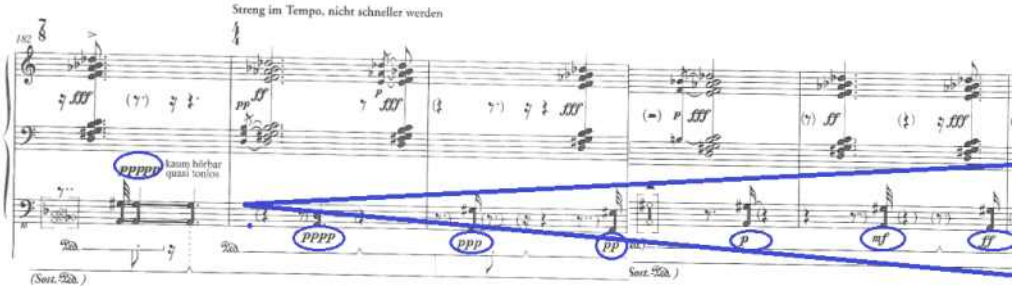
섹션 D의 전반부에서는, 1번 화음이 지배적인 역할을 하며 *fff*로 강하게 울리면 2번 화음이 다양한 묵음의 형태로 잔향을 만드는 방식이 주를 이루는 양상을 보였다. 마디 182부터는 2번 화음의

묵음이 최저음역에서 울리는 작은 규모의 클러스터로 바뀌며 점차 강해지기 시작한다. 마침내 마디 191에서 1번 화음과 2번 화음이 *f*의 동일한 크기로 울린 후, 1번 화음은 점차 줄어들고, 2번 화음은 점점 고조되어간다. 마디 197에서 강렬한 이중 클러스터[60]가 연주된 이후, 마디 198부터는 클러스터가 연속되는 *fff*로 강한 울림을 이어가고, 앞의 10음구성화음은 그 일부만 남아 묵음으로 연주된다. 마디 210부터는 그 묵음조차 소멸하여 클러스터만 남으며, 예외 없이 모두 *fff*로 강하게 연주된다. 이러한 변모 과정에서 클러스터의 왼손 파트와 10음구성화음 오른손 파트의 다이내믹의 교차가 중요하게 쓰이는데, 마디 182부터 마디 209까지 하나의 소리 개체를 이루는 전자와 후자의 화음 각각의 다이내믹을 살펴보면 [표 3-3-2]와 같다.

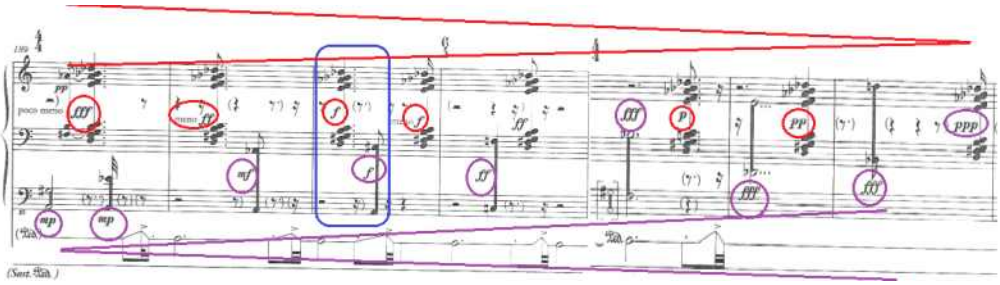
섹션 D의 후반부는 전체적으로 거대하게 고조되는 흐름을 이루는데, 이때 단순히 다이내믹만 커지는 것이 아니라, 다이내믹-음역대-음고의 3단계 변화 과정을 거친다. 1단계(마디 182-188)에서는 최저음역의 A-G#클러스터가 반복적으로 제시되며 단 하나의 예외도 없이 *pppp* - *ppp* - *pp* - *p* - *mf* - *ff*로 순차적으로 다이내믹이 고조된다. 2단계(마디 189-191)에서는 다시 한 번 *p* - *mf* - *mf* - *f*로 다이내믹이 고조됨과 동시에 클러스터의 최저음 A를 고정시킨 채 음역이 위로 점차 넓어지는 형태를 보인다. 3단계(마디 192-197)에 이르면 이미 두 옥타브로 확장되어 있는 클러스터의 음역을 유지하면서 그 음고가 점차 더 높아지고, 마디 197에서는 최고음역대에 다다르며 정점에 도달한 이중 클러스터가 연주된다.

60) 락헨만은 악보에 검은건반 클러스터를 양손으로 연주한 후 흰건반으로 미끄러져 내리도록 지시하였는데, 본 논문에서는 이를 이중클러스터라고 명명하도록 하겠다.

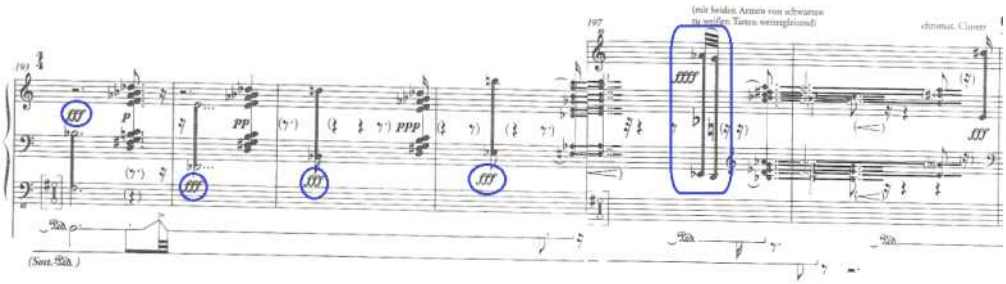
[악보 3-3-18] 입체적 다이내믹 효과 (마디 182-186)



[악보 3-3-19] 다이내믹 교차 (마디 189-195)



[악보 3-3-20] 이중 클러스터 (마디 193-198)



[표 3-3-2] 섹션 D 후반부의 다이내믹 분석

마디	-181	182	183-190									191	192-198						199-209
1번 화음	*fff*	*fff*	*fff*									*f*	*mf*	*ff*	*p*	*pp*	*ppp*	*ppp*	묵음
2번 화음	묵음	*ppppp*	*pppp*	*ppp*	*pp*	*p*	*mf*	*ff*	*p*	*mp*	*mf*	*f*	*ff*	*fff*					*fff*

④ 심리적 크레셴도[61]

[악보 3-3-21]과 [악보 3-3-22]에서 보이는 바와 같이 <세리나데>에서는 실음, 묵음 그리고 페달선 위로 괄호 안에 표기되는 크레셴도 기호가 자주 나타난다. 락헨만이 <세리나데> 악보 서두에 붙인 "연주지침과 기보법 해석(Performance instructions and comments on the notation)"(이하 "연주지침")에 따르면, 이는 지속되고 있는 음을 잡아 뜯어내듯이 음의 이완을 날카롭게 함으로써 생기는 심리적인 크레셴도 효과를 의미한다.[62] 이는 연극적인 효과의 일종으로 해석할 수 있는데, 화음이 자연적으로 점차 희미해지는 대신 울림의 끝을 날카롭게 잘라내는 느낌으로 단호하게 끊어내는 동작을 연출함으로써, 긴장감을 유지시키기 위한 것이다. 심리적 크레셴도로는 실제적인 음향적 효과가 발생하지 않는다. 그러나 시각적 효과에 의하여 청자가 마치 크레셴도를 들은 것처럼 느끼게 되므로 락헨만의 음향적 특성의 하나로써 살펴보도록 하겠다.

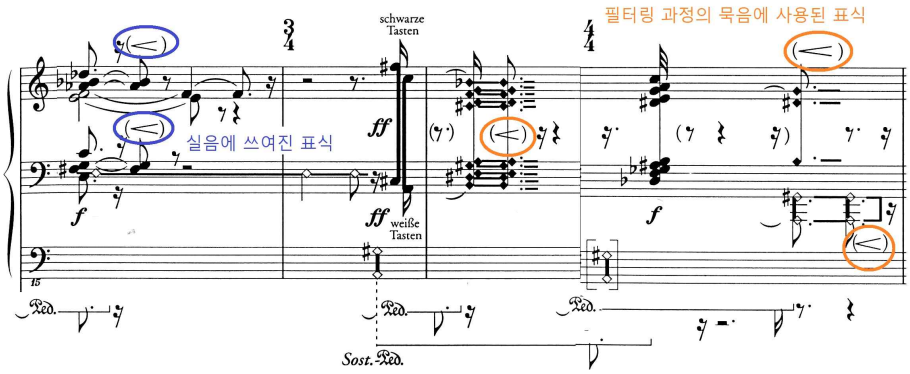
사실상 피아노는 한번 소리가 울리고 나면 그 이후에는 자동적으로 음량이 줄어들다가 사라질 뿐, 음의 마무리를 연주자 뜻대로 변형시키거나, 이미 타건된 소리보다 그 음량을 더 키워내는 것은 불가능하다. 그렇기에 락헨만의 설명 중 "심리적인 크레셴도 효과" 라는 말에 주의를 기울일 필요가 있다. 특히 작품 안에서 심리적 크레셴도는 실음보다 묵음에 더 빈번하게 사용되었는데, 원래의 울림에 비해 음량이 작은 화성 잔향이 길게 지속됨에 따라 작품이 늘어지지 않도록 긴장감을 유지하기 위한 장치라고 생각된다.

---

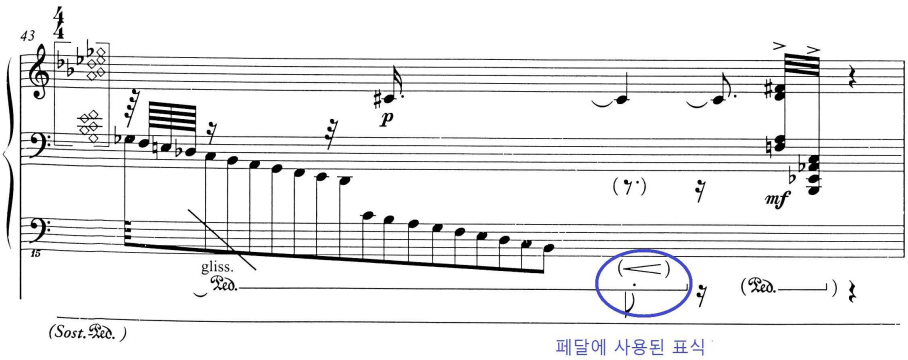
61) "psychological" crescendo effects

62) Helmut Lachenmann, "Performance instructions and comments on the notation," *Serynade*(Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2002), 1-4.

[악보 3-3-21] 실음과 묵음에 사용된 심리적 크레셴도 (마디 3-6)



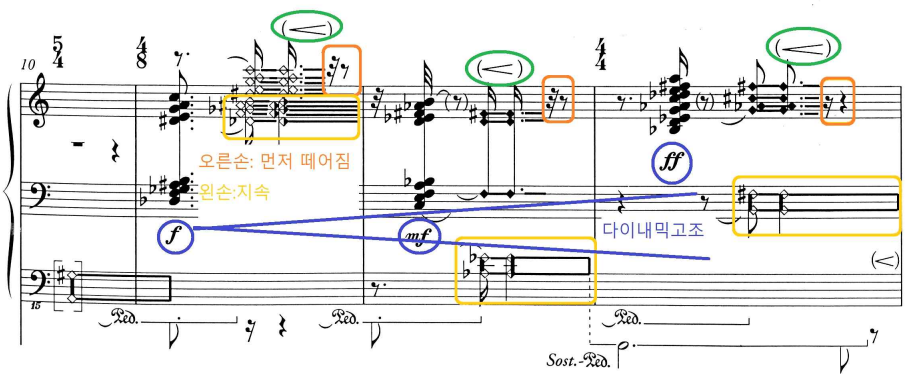
[악보 3-3-22] 페달선에 사용된 심리적 크레셴도 기호 (마디 43)



마디 10부터 마디 13까지를 살펴보면, 실음으로 연주되는 세 개의 화음은 각각 정박에 연주되는 점8분음표 음가, 32분쉼표 이후 연주되는 32분음표 음가, 점8분쉼표 이후에 연주되는 16분음표 음가 등 까다로운 리듬으로 연주되며, 여기에 다이내믹 변화까지 더해져 긴장감 있는 표현력이 요구된다. 이 때 각각의 화음에 이어지는 묵음의 끝마무리에 대하여 락헨만은 심리적 크레셴도 효과를 내는 동작으로 연주하도록 지시함으로써, 타건-이완의 모든 과정이 날

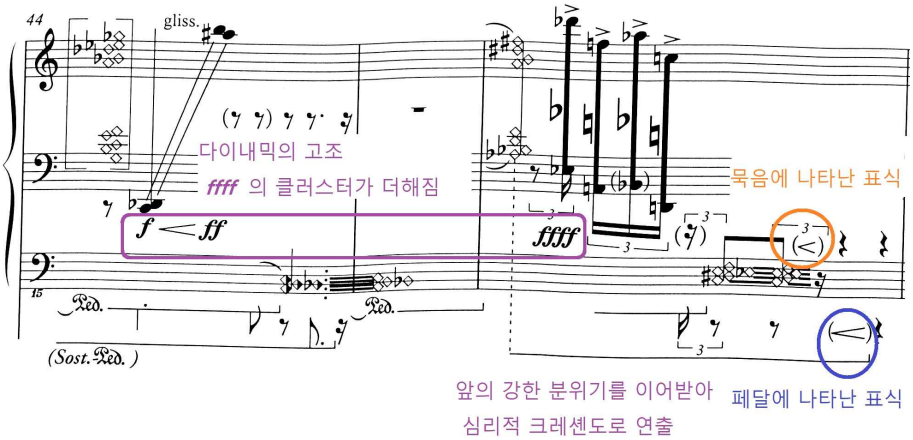
카롭고 단호한 동작으로 이루어지도록 만든다. 이것이 세 번 연속되면서 동작의 긴장도가 커지고, 리듬감은 긴박해지며, 전체적으로 점진적인 고조를 이룬다. 특히 이때 양손으로 잡고 있는 넓은 음역대의 묵음 중에서 왼손으로 연주되는 음들을 남기고 오른손 파트를 먼저 들어 올리게 되는데, 화음이 점차 희미해지는 느낌이 아니라 갑작스럽게 크레셴도 되면서 일부가 날카롭게 끊어져나가는 느낌으로 연주해야 한다.

[악보 3-3-23] 심리적 크레셴도의 연속사용 (마디 10-13)



괄호 안에 표기된 크레셴도 표식으로 나타나는 심리적 크레셴도 기호는 손 뿐 아니라 페달에서도 나타난다. [악보 3-3-24]의 마디 46을 보면, 소스테누토 페달의 끝부분에 이 기호가 보이는데, 연주자는 이때 발을 페달에서 순간적으로 거칠고 빠르게 들어 올림으로써 크레셴도 효과를 표현해야 한다. 이는 바로 앞에 연주된 ***ffff*** 클러스터의 강렬한 타건과 일맥상통하는 페달의 표현법이라 할 수 있겠다.

[악보 3-3-24] 페달에 나타나는 심리적 크레셴도 기호 (마디 44-46)



이 기법은 곡 전체에 걸쳐 빈번하게 사용되었으나, 특히 섹션 D에서 중요하게 사용되었다. 섹션 D의 모든 묶음의 끝에 괄호 안에 표기된 크레셴도 기호가 쓰인 것을 확인할 수 있다.

3.3. 페달

<세리나데>의 가장 큰 특징인 화성 잔향은 페달로써 완성된다고 할 수 있다. 잔향을 지속시키는 데 있어서 손과 페달의 연결 타이밍이 중요하며, 소리 내어 연주되는 음은 거의 필터링이 더해져 잔향으로 마무리되므로 실제적인 울림의 리듬 역시 페달에 의하여 결정된다. 악곡 전반에 걸쳐 페달은 건반 위에서 손가락으로 만들어지는 소리만큼의 비중을 가지고 다루어졌으며, 페달에 관한 모든 지시사항이 악보에 기보되었다.

① 리듬이 더해진 페달

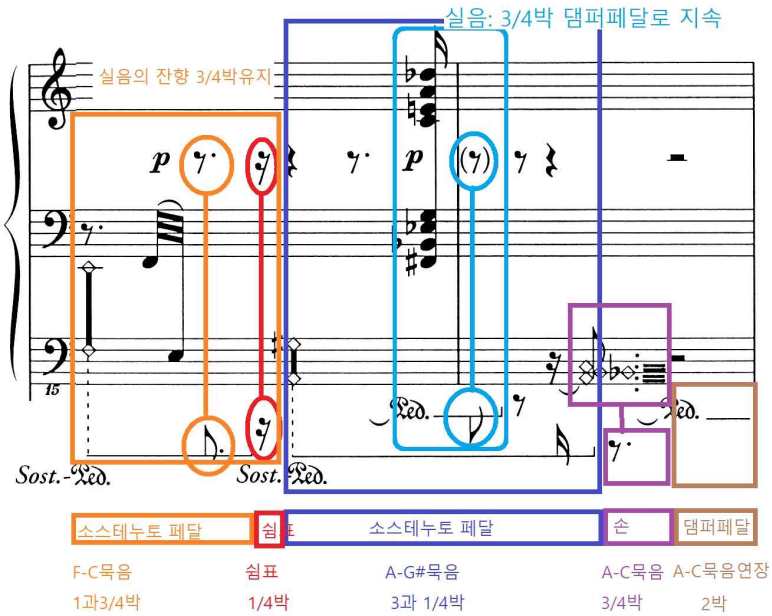
<세리나데>에서 실제 잔향의 길이는 손이 아니라 페달에 의하여 결정된다. 페달의 움직임에 더욱 정확한 리듬감을 더하기 위해 락헨만은 페달선 위에 음표와 쉼표를 도입함으로써 페달을 밟고, 바꾸고, 들어 올리는 각 동작의 타이밍을 정확하게 기보했다. 페달은 때로는 손과 일치하도록 움직이면서 보다 단호하게 끊기는 음향을 만들어 내거나, 손보다 길게 남아 잔향의 리듬을 정확하게 지켜 연주하고, 때로는 페달과 손을 넘나들며 소리를 연결시키는 역할을 한다. 타악적 페달 기법에서는 손으로 연주하는 패시지들보다 더욱 정교하고 빠른 리듬을 구사하기도 한다.

예를 들어, [악보 3-3-25]의 마디 19, 20에서 매우 정교하게 리듬이 지시되어 있는 페달의 사용을 살펴볼 수 있다. 먼저 마디 19에는 두 개의 프리페어드 필터링 묵음이 있는데, 첫 번째 F-C 클러스터 묵음은 4분음표+점8분음표의 길이를 유지한 후 떼어지고, 다음 묵음이 나오기 전까지 공백이 만들어지도록 손과 페달이 같이 16분쉼표 동안 휴지한다. 이때 연주파트에는 점8분쉼표와 16분쉼표가, 페달선에는 점8음표의 꼬리와 16분쉼표가 쓰여 정확한 리듬을 나타낸다. 이와 마찬가지로 두 번째 A-G# 클러스터 묵음을 연주할 때도 마디 20의 첫 박까지 소스테누토 페달을 통해 연장한 후, 페달선 위로 16분음표 꼬리가 그려져 있듯이 16분음표 길이만큼 더 유지한 후 페달을 들어올린다. 이때 소스테누토 페달이 떨어짐과 동시에 최저음역의 A-C의 클러스터 묵음이 시작되어 점8분음표 길이동안 손으로 눌린 후에, 손이 떨어지면서 동시에 다시 댐퍼 페달로 연결된다. 악보에는 음표 뿐 아니라 소스테누토 페달이 떨어지는 시점과 댐퍼 페달이 시작되는 시점 사이에 손으로 잡고 있는 클러스터 묵음과 같은 길이의 점8분쉼표가 기보되어 정확한 리듬에 맞추어 움직이도록 지시하고 있으며, 그로써 소스테누토 페달→손→댐퍼 페달

로 연결되는 음향이 끊어지지 않도록 요구한다.

마디 19의 마지막에 놓인 16분음표 화음은 댐퍼 페달에 의해 그 길이가 연장되어 원래의 음가보다 길게 울리게 되는데, 락헨만은 여기에서도 페달선에 8분음표 꼬리를 표시하여둠으로써 페달의 길이를 정해준다. 따라서 16분음표로 기보된 화음의 실제 음가는 점8분음표가 된다.

[악보 3-3-25] 리듬이 더해진 페달의 정교한 사용 (마디 19-20)



② 소스테누토 페달의 중요성

페달의 사용에 있어 특기할 만 한 점은 바로 소스테누토 페달의 비중이 증가하여 댐퍼 페달과 동등한 중요성을 가진다는 점이라고 할 수 있다. 특히 두 가지 페달이 동시에 사용되는 부분도 빈번하게 연출되며 락헨만 특유의 음향을 만들어낸다.

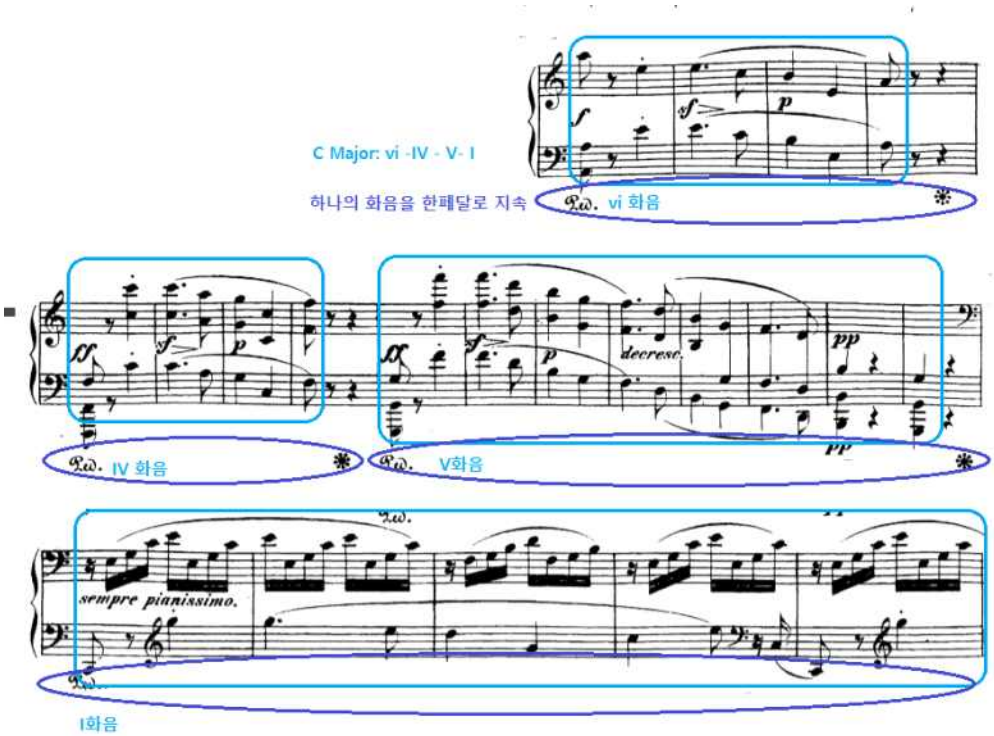
20세기 이전 시대 작품에서는 소스테누토 페달은 아주 특별한 경우에만 간혹 사용되거나 거의 사용되지 않았고, 댐퍼 페달이 주로 사용되었다. 댐퍼 페달의 기능은 여러 가지가 있으나, 주로 소리를 더 길게 울리게 하고 많은 배음이 어우러지는 풍성한 울림을 창출하기 위하여 사용한다. 이때 페달을 지속시키는 시간은 화성진행에 근간을 두고, 불협음이 출현하는 타이밍과 불협화의 정도, 소리를 쌓아올리는 조합의 정도에 따라 조절한다.

<세리나데>에서의 소스테누토 페달로 연장되는 프리페어드 필터링 화음은 마치 이전 시대 작품에서의 베이스음과 같은 역할을 한다. 이는 <세리나데>에서의 소스테누토 페달 사용을 통해 발생하는 음향과 이전시대 작품에서 댐퍼 페달 사용함으로써 발생하는 음향의 비교를 통해 확인할 수 있다. 소스테누토 페달로써 연장되는 프리페어드 필터링에 의하여 생기는 울림은 피아노 전체를 흔들 듯한 강한 잔향을 만들지 못하고 울림의 정도가 약하기 때문에, 댐퍼 페달의 울림이 이와 비슷한 정도였던 초기 피아노의 페달 음향과 비교할 필요가 있다. 비엔나 피아노를 사용하여 작곡된 베토벤 초·중기 시대의 작품 중 댐퍼 페달의 사용이 자세히 기보된 <피아노 소나타 21번, 작품번호 53>의 3악장이 가장 적절한 비교 대상일 것이다.

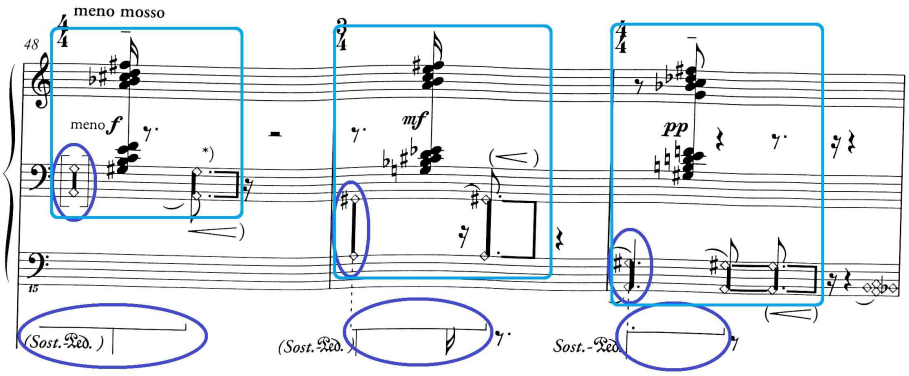
베토벤의 <피아노 소나타 21번>의 3악장을 보면, 어느 정도의 불협화를 수용하는 범위 내에서 기본적으로 vi-IV-V-I의 화성진행에 맞추어 페달을 사용하였음을 확인할 수 있다[악보 3-3-26].

락헨만의 <세리나데>에서는 앞서 설명한 베토벤 소나타에서 나타나는 화음 중 베이스음의 역할을 프리페어드 필터링으로 연주되는 묵음이 대신하는 것으로 보인다. 즉 락헨만의 <세리나데>에서 소스테누토 페달을 밟고 떼는 시점이 프리페어드 필터링 묵음이 변화하는 시점과 일치한다는 것은 이전 시대의 작품인 베토벤 피아노 소나타에서 I-V의 근음 변화에 맞추어 댐퍼 페달을 바꿔 연주하였던 것과 비교하여볼 때 화성적 잔향을 풍성하게 하고자 하는 동일한 의도를 갖는 것으로 보인다.

[악보 3-3-26] 베토벤 <피아노 소나타 21번, 작품번호 53> 3악장



[악보 3-3-27] 소스테누토 페달의 사용 (마디 48-50)



A-G 묵음 클러스터 A-G# 묵음 클러스터 A-G# 묵음 클러스터

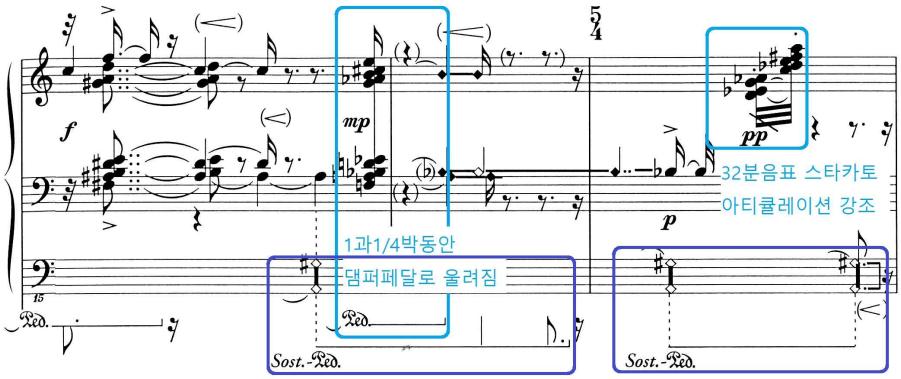
묵음의 변화에 따라 프리페어드 필터링이 변할 때마다 소스테누토 페달도 새로 밟음.

<세리나데>에서는 또한 소스테누토 페달과 댐퍼 페달을 독립적으로 따로따로 사용하거나, 혹은 결합하여 동시에 사용하는 부분도 많이 나타난다. 같이 사용하는 경우 음향을 더욱 다양하고 풍성하게 만들어주는 효과를 낸다. 반면 댐퍼 페달만 사용할 경우 이전 시대 작품의 울림과 유사한 효과를 내며, 소스테누토 페달만 사용할 경우 실음의 아티큘레이션을 강조할 수 있는 독특한 음향적 환경을 형성해준다.

예를 들어 마디 15-17에서는 A-G# 묵음 클러스터의 프리페어드 필터링이 소스테누토 페달로 길게 유지되며, 그 위로 화음이 연주된다. 마디 15의 마지막에 연주되는 화음은 댐퍼 페달로 그 울림이 길게 연장되어 1과 1/4박 동안 지속되다가, A-Bb-B의 세 개 음의 축소 필터링으로 연결된다. 반면에 마디 17에서 연주되는 32분 음표의 연속된 두 개의 화음은 댐퍼 페달 없이 스타카토로 연주됨으로써 짧은 아티큘레이션이 강조된다. 즉 같은 프리페어드 필터링 위에서 연주되는 짧은 음가의 화음이라는 동일한 조건에서, 댐퍼 페

달의 사용 유무에 따라서 길게 울려지거나 짧은 스타카토로 연주되는 아티큘레이션의 차이가 분명하게 표현된다.

[악보 3-3-28] 소스테누토 페달과 댐퍼 페달의 결합 (마디 15-17)

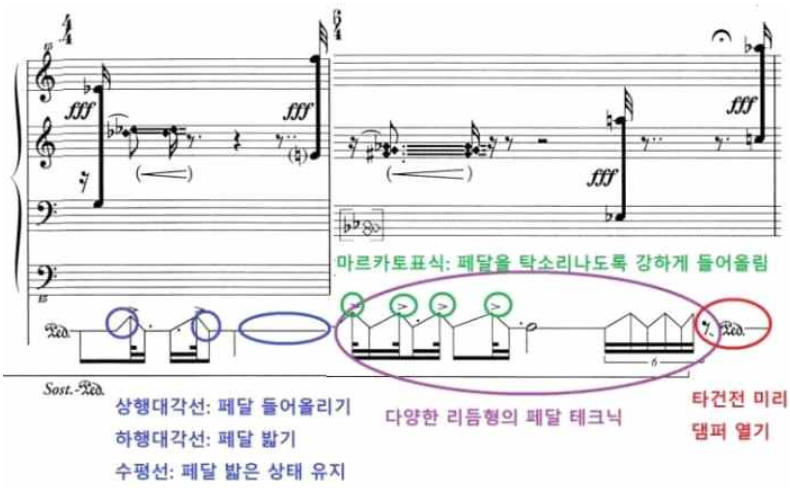


③ 타악적 페달기법

<세리나데>에서 페달은 단순히 소리를 지속시키고 음향을 강조하는 기능에 머무르지 않고, 타악적 사운드를 내고, 복잡하고 독립적인 리듬을 연주하며, 손의 연주로부터 자율성을 얻어 마치 하나의 새로운 성부가 등장한 듯 보인다. 타악적 페달기법은 이미 눌려 있는 댐퍼 페달로부터 발을 갑작스럽게 떼어냄으로써 페달이 되돌아 올라오면서 내는 '탁'소리를 강조하여 타악기적인 음향효과를 내도록 활용하였다. 이 때 피아노 본체 안에서 댐퍼의 펠트가 현 위로 떨어지면서 나는 소리의 잔향도 함께 더해진다. 이 기법은 소스테누토 페달이나 소프트 페달에는 사용하지 않고, 댐퍼 페달에만 사용되었다.

[악보 3-3-29]에서 다양한 리듬으로 연주되는 타악적 페달 기법을 살펴 볼 수 있다. 16분음표, 32분음표의 조합 및 6연음부까지 다양한 리듬이 사용되어, 손으로 연주하는 부분보다 더 복잡한 리듬이 나타난다. 기보법은 페달의 움직임을 시각적으로 나타내고 있는데, V를 엎어 놓은 모양의 꼭대기는 페달을 재빠르게 떼는 순간을, 아래쪽에서 길게 이어지는 직선은 페달을 밟은 채 유지하는 상태, 오른쪽으로 상승하는 대각선은 페달을 들어 올리는 동작, 하행하는 대각선은 페달을 밟는 동작을 의미한다. 락헨만은 마르카토 기호를 덧붙임으로써 특별히 더욱 강하게 '탁' 소리를 내며 들어 올리도록 지시하였다.

[악보 3-3-29] 리듬이 더해진 타악적 페달기법 (마디 208-209)



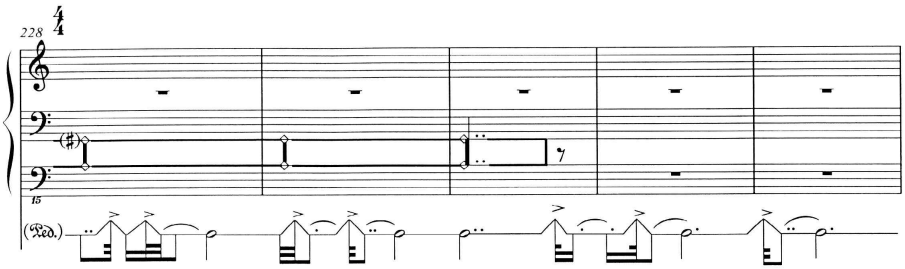
타악적 페달기법은 곡 전반부에 간혹 한두 마디 정도 짧게 등장하는 것을 제외하면, 마디 189부터 주로 사용되었고, 마디 206부터 마디 227까지의 부분에서는 타악적 페달기법이 클러스터와 절

묘하게 결합하여 드라마틱한 순간이 만들어지며 또 다른 클라이맥스에 도달하는 느낌을 준다.

특히 마디 228부터 마디 246까지는 페달 사운드만이 유일한 중심 음향으로 사용된다. 락헨만이 페달을 중요하게 사용한다는 점은 이미 기존의 작품들에서도 충분히 드러났으나, 건반으로 연주되는 소리들은 거의 사라지고 오직 타악적 페달기법에 의한 패시지로만 채워지는 음향은 매우 특별하다 할 수 있다. 페이스는 "세리나데에서 새롭게 발견된 이 독특한 음향은 숨이 막힐 만큼 놀라운 것"이라고 특별히 높게 평가하며 다음과 같이 묘사한다.[63]

> "이러한 종류의 기악적 울림을 전체적인 음악적 서술 과정에 통합시키는 락헨만의 능력은 극도의 작곡기술과 깊이를 입증하고, 그가 주로 사용하는 음향과 제스쳐들은 그 초기의 참신함이 사라져 갈 때에도 진부하게 들리지 않는다는 것을 보장한다."

[악보 3-3-30] 타악적 페달기법의 독립적 사용(마디 228-232)



63) Ian Pace, "Lachenmann's Serynade-Issues for Performer and Listener," 107-108.

3.4. 일반주법으로 연주되는 패시지

① 숨겨진 선율선

락헨만의 음악 언어는 매우 심하게 파열된 형태를 띠지만 이것이 그가 선적인 움직임을 전혀 고려하지 않았다는 것을 의미하지는 않는다.[64] 다만 악곡의 대부분을 이루는 화음의 사용에 있어서, 각 화음 간의 거리가 멀고 그 사이에는 대부분 복잡한 필터링 과정이 이루어지므로 화음과 화음을 연결시켜 어떠한 선율을 만들어내기는 매우 어려워 보인다. 선적인 성격을 보이는 음형은 섹션 C, F 등에 등장하는 빠른 스케일 패시지가 대부분을 차지하는데, 이들조차 빈번하게 삽입되는 쉼표들로 인하여 자주 단절되며 자연스러운 흐름을 방해받는다. 그리하여 <세리나데> 안에서 뚜렷하게 선율로서 설명될 수 있는 패시지는 매우 적다. 그러나 때로는 즉각적으로 드러나지 않는 숨겨진 선율을 찾아볼 수 있다.[65] 이렇게 숨겨진 선율을 찾아내는 것은 <세리나데> 악곡의 흐름을 파악하는 데에 도움이 된다.

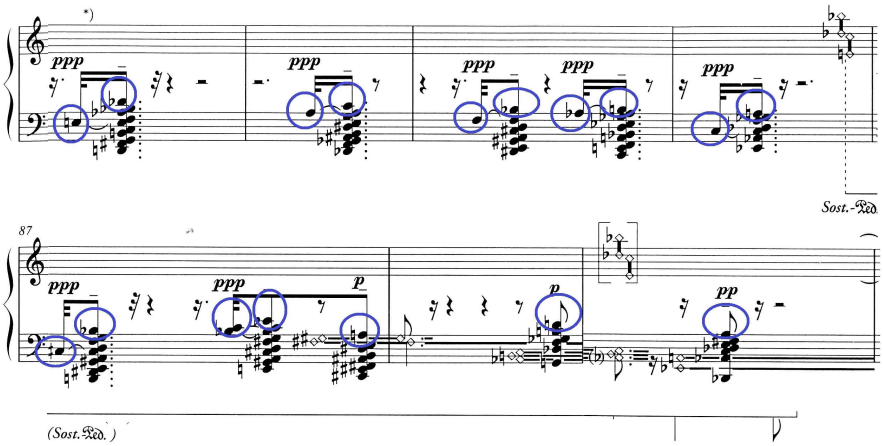
ⓐ 화음이 분리되며 만들어지는 선율

화음의 일부 음이 먼저 제시되는 경우 리듬이 강조됨과 동시에 새로운 선율이 만들어진다. 예를 들어 작품의 주요한 음형 중 하나인 10음구성화음은 마디 84부터 90사이에 약간의 변형이 더해져 사용되는데, 화음의 내성에 놓인 한 음 혹은 두 음이 미리 나오고 붙임줄로 처리됨으로써 마치 꾸밈음처럼 기능한다. 이 꾸밈음과 10음구성화음의 최상음 사이에 선적인 흐름이 형성되고, 연속되는

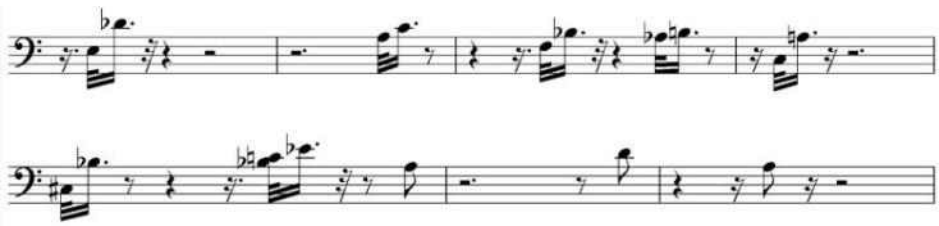
64) Ian Pace, 앞의 글, 111.
65) Nicolas Hodges, “Expressivity and Critique in Lachenmann′s Serynade,” 82.

화음들로부터 하나의 긴 선율이 만들어진다. 이 때 새로 창출되는 선율을 분리하여 기보하면 [악보 3-3-32]와 같은 선율이 된다.

[악보 3-3-31] 꾸밈음 기능을 하는 음으로부터 만들어지는 선율 (마디 84-90)



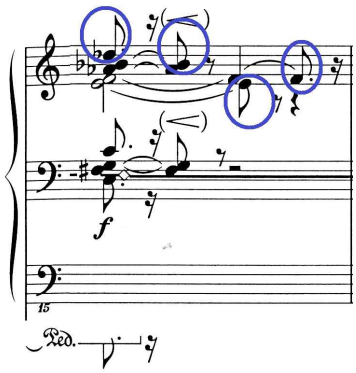
[악보 3-3-32] 마디 84-90의 숨겨진 선율



ⓑ 축소 필터링 기법에 의한 선율

클러스터나 10음구성화음의 축소 필터링 과정에서 구성음이 한두 음씩 사라짐에 따라 내성에 자리하던 성부가 외성으로 바뀌면서 새로 더 선명하게 들리는 음들이 생기며, 이로써 새로운 선율이 생성된다. 마디 3이 그 전형적인 예로, 화음의 구성음이 단계적으로 줄어드는 과정에서 최고음이 바뀌면서 들리는 Db-Bb-E-F 음들이 새로운 선율을 만든다.

[악보 3-3-33] 필터링 과정에 숨겨진 선율 (마디 3)

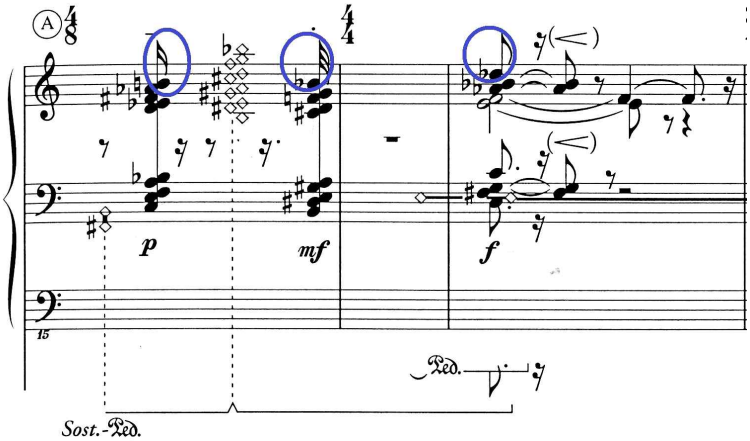


[악보 3-3-34] 마디 3에 숨겨진 선율

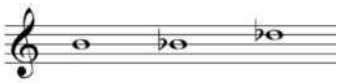
ⓒ 멀리 떨어진 화음들끼리 이어지는 선율

각각 독립적인 필터링 과정을 거치도록 멀리 떨어져 위치한 화음의 최고음들, 혹은 최저음들 간의 음정 관계로부터 새로운 선율이 구성된다. 예를 들어, 마디 1부터 마디 3까지의 세 화음은 서로 연결되지 않고 독립적으로 연주되지만, 각 화음의 최고음이 단2도 하행-단3도 상행하며 하나의 새로운 선율을 만들어낸다.

[악보 3-3-35] 멀리 떨어진 화음 사이의 선적인 흐름 (마디 1-3)



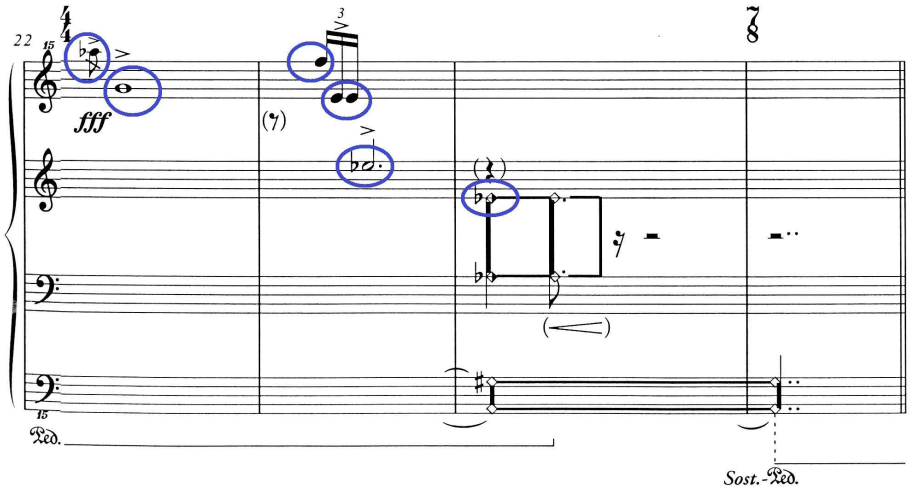
[악보 3-3-36] 마디 1-3에 숨겨진 선율



ⓓ 곳곳에 숨겨진 반음계 선율

때때로 예상치 못한 곳에서 반음계 선율이 형성되며 선율의 흐름을 유연하게 만든다. 마디 22-24에서 뚜렷한 예가 보이는데, 이 부분의 주요음은 긴 음가로 연주되는 G-Eb이지만, 그 사이에 꾸밈음과 같은 음들이 놓인다. 세 옥타브의 넓은 음역에 걸쳐 있기 때문에 선율적 흐름을 알아차리기에 어느 정도 어려움이 있음에도 불구하고, 이들을 종합하여 순서대로 나열하여 보면 Ab-G-F-E-Eb의 반음계 선율을 발견할 수 있다.

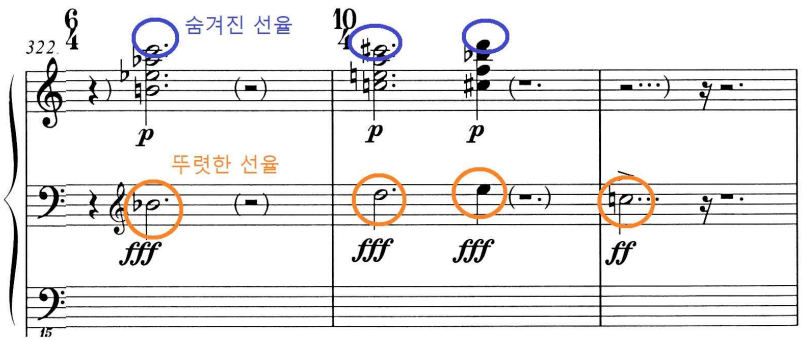
[악보 3-3-37] 꾸밈음에 숨겨진 반음계 선율 (마디 22-25)



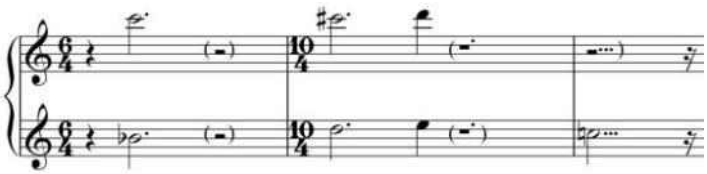
[악보 3-3-38] 마디 22-25에 숨겨진 반음계 선율

음향 관계상 다른 성부의 강한 울림에 가려진 채 미세하게 들려오는 반음계 선율 또한 자주 발견된다. 이들은 중심 선율로서 드러나지는 않더라도 다른 성부와 화음을 이루며 부차적 선율로서 기능한다. 마디 322-324를 살펴보면 중간 음역대에서 Bb-D-E-C의 단음이 *fff(ff)*로 연주되며 명확한 중심 선율을 이룬다. 이와 동시에 비슷한 음역대에서 섞여 울리는 화음들의 최고음을 나란히 이어보면 C-C#-D의 반음계 선율을 발견할 수 있다. 이는 높은 음역에서 *p*로 연주되고, *fff*로 연주되는 중심선율과 화음을 형성하며 음향적으로 그림자와 같은 역할을 한다.

[악보 3-3-39] 화음 안에 숨겨진 선율 (마디 322-324)



[악보 3-3-40] 마디 322-324의 두 개의 선율



② 마르텔라토(martellato)

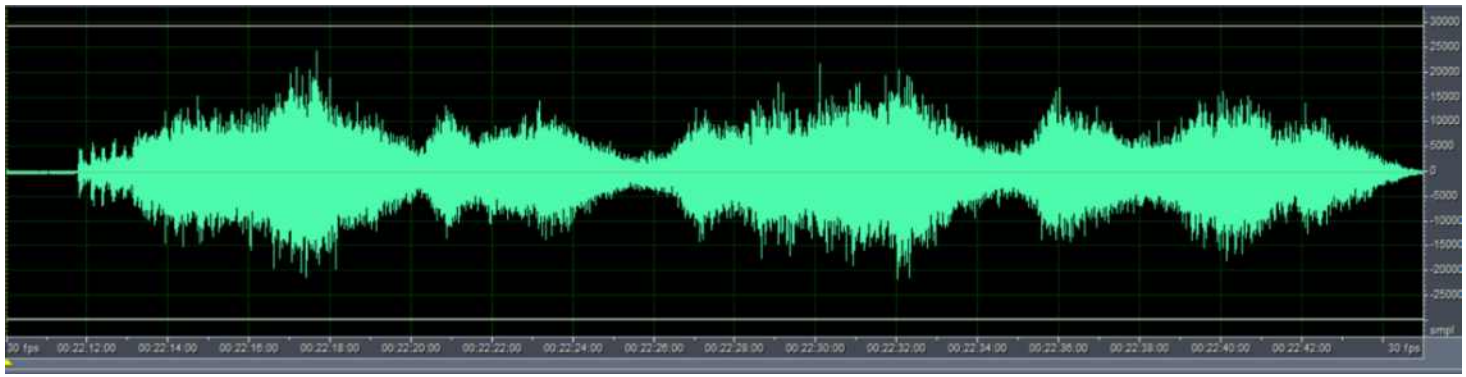
섹션 C와 섹션 F는 빠른 스케일패시지, 연타, 트레몰로 등 비교적 일반적인 피아노 연주법을 중심으로 쓰였으며, 각 소리개체의 독립적인 음향을 위주로 작곡된 다른 섹션들에 비하여 추진력 있는 강한 흐름을 만들며 악곡을 효과적으로 고조시킨다. 이 중에서도 특히 연타, 트레몰로 중심의 '마르텔라토(martellato)' 부분이 음악의 절정을 형성한다.

섹션 C에서는 마디 134-136의 비교적 짧은 부분에 '마르텔라토'가 지시되어 있다. 이 부분은 동음 연타를 중심으로 쓰였으며, *p*부터 *fff*까지 크레셴도로 고조된다. 섹션 F에서는 마디 286-291에 나타나는데, 마디 288부터는 한층 더 강렬하게 '마르텔라티시모(martellatissimo)'로 발전한다. 이 부분은 트레몰로를 중심으로 쓰였으며 액센트가 더하여지기도 한다. 다이내믹은 *p*와 *ffff* 사이의 크레셴도와 디미누엔도를 반복하며 몰아치는 음향을 만든다.

[그림 3-3-2]와 [그림 3-3-3]은 각각 섹션 C와 섹션 F의 '마르텔라토' 부분을 포함하는 음향파형이다. 두 부분을 같은 조건에서 살펴보기 위하여 그래프의 시작점을 동일하게 35초 지점으로 맞추었다. 섹션 C의 마르텔라토는 10:27-10:43의 구간에서 16초 동안, 섹션 F의 마르텔라토는 22:12-22:45의 구간에서 33초 동안 나타난다. 이 그래프를 통해 섹션 F의 마르텔라토 부분의 길이가 두 배 가까이 길며, 음량 또한 두 배 이상 크다는 것을 알 수 있다.

[그림 3-3-2] 섹션 C 중 마르텔라토를 포함하는 10:20-10:55 구간

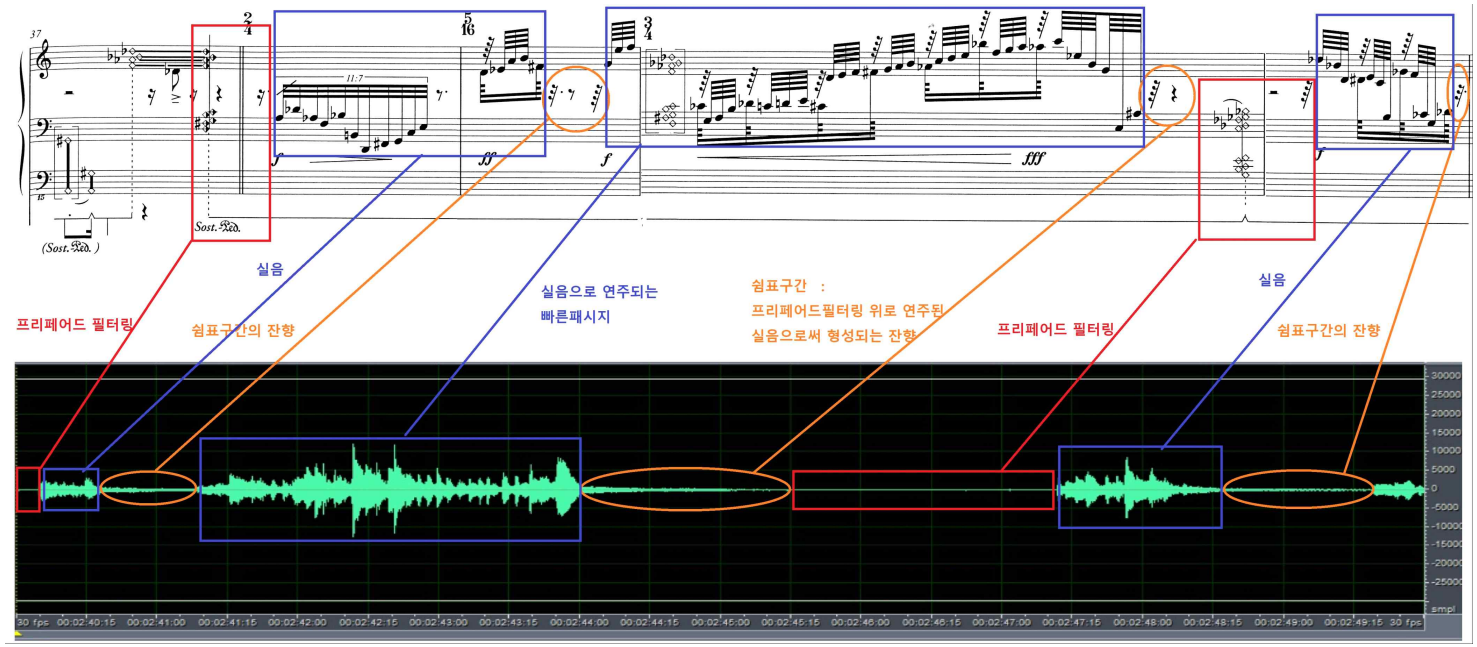
[그림 3-3-3] 섹션 F 중 마르텔라토를 포함하는 22:10-22:45 구간



③ 쉼표에 의해 단절되며 진행되는 빠른 패시지

섹션 C와 F, 그리고 섹션 A의 일부분에서는 일반적인 주법으로 연주되는 빠른 스케일 패시지들이 많이 사용되었다. 비록 다른 섹션에 비하여 최소화되긴 하였으나 이 부분들에서도 필터링 기법이 여전히 중요하게 사용되기 때문에, 거의 모든 스케일 패시지는 프리페어드 필터링으로 놓이는 묵음 위에서 연주된다. 그런데 독특하게도 이 스케일 패시지들은 뚜렷한 방향성을 가지고 길게 지속되기보다는 한 마디에 한 번 이상 쉼표에 의하여 중단된다. 그리하여 스케일 패시지가 진행되는 중에 쉼표에 의한 갑작스러운 단절이 형성되며, 바로 이 휴지 동안 앞서 프리페어드 필터링으로 미리 눌려 있던 묵음으로부터 발생하는 배음들이 풍성하게 울리게 된다. 즉 빠른 스케일 패시지의 일반적인 피아노 울림 사이사이에 프리페어드 필터링에 의한 배음 잔향이 삽입되는 특별한 음향이 형성되는 것이다. 패시지가 강하게 연주될수록 배음에 의한 잔향 또한 강하게 남겨진다[그림 3-3-4].

[그림 3-3-4] 쉼표에 의해 끊기는 빠른 패시지의 음향 파형 분석 (마디 37-41)



④ 역(逆)낯설게하기[66]

'낯설게하기'(Verfremdung, 소격효과)란 독일의 극작가 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)[67]가 주장한 것으로, 낯익은 것들의 새로운 측면을 밝혀내어 현실을 상기하기 위해 일상적인 사물들과 자기 자신을 외부의 시선으로 보는 것을 말한다. 조지 랠리스는 '낯설게하기'의 목적을 '관객의 수동성에 대한 투쟁'으로 본다.[68] 연극에서 가장 먼저 나타난 이러한 소격효과의 개념은 락헨만의 음악에서도 발견된다.

앞서 II장에서 설명하였던 '부정의 미학'을 토대로 락헨만은 우리에게 익숙한 전통적인 악기 음향을 거부하고 새로 연구된 연주기법들을 통하여 이전에는 전혀 존재하지 않았던 음향을 만들어 내었는데, 이러한 새로운 청취경험은 청중들로 하여금 낯설게 느끼게 하는 효과를 낸다. 역(逆)낯설게하기란 이렇게 전통을 벗어난 낯선 음향들이 중심을 이루는 가운데, 이전 시대의 익숙한 음향이 나타날 때 그것이 오히려 더욱 낯설게 느껴지는 것을 의미한다.

<세리나데>는 근본적으로 '미적 장치'의 개념을 토대로 만들어진 작품이지만, 동시에 '기악적 구체음악'의 특징도 포함한다. 이에 따라 전반적으로 '전형적이지 않은' 피아노 음향이 악곡 전체에 나타나며 '낯설게하기'의 음향 효과를 낸다. 그러나 30분이라는 긴 연주 시간 동안 이러한 음향이 지속됨에 따라 청중들은 이것이 마치 피아노의 본래 소리인 듯 익숙해지고, 그 사이에 섹션 C와 F에

---

66) 이는 널리 통용되는 용어는 아니지만 본고에서 '낯설게하기'의 반대어로 사용하기로 한다.

67) 베르톨트 브레히트(1898-1956)는 독일의 시인이자 극작가이다.

68) 조지 랠리스는 소격효과의 개념에 대하여 극작가와 무대 연출자가 사건을 낯설게 만들고, 그럴듯하고 자연스러운 콘텍스트 바깥으로 왜곡시키고, 관중에게 그들 앞에 표현되고 있는 연극적 환상을 항상 의식하게 만들기 위해 매우 부자연스러운 연극 같은 느낌을 만들어내는 것이며, 그 목적은 관중들이 당연하다고 생각하는 과정에 대해 주목하게 하고 비판하게 만드는 것이라고 설명한다. (조지 랠리스, 『브레히트와 영화』, 이경운·민경철 옮김(서울: 말길, 1993), 22-23.)

서 '일반적인' 방법으로 연주되는 음형들을 오히려 낯설게 느끼게 되는, '역낯설게하기' 효과가 나타난다.

3.5. 다양한 색채감으로 표현되는 정적인 부분

<세리나데>는 단순히 현대 기법을 나열하는 것이 아니라, 기법의 음향적 특성을 전체 구조 안에서 설득력 있게 사용하고자 의도하였다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. <세리나데>를 구성하는 7개의 섹션은 음향적 특성에 따라 매우 뚜렷하게 구분되며, 정적인 부분과 역동적인 부분이 교대로 배치되어 극명한 대조를 이룬다. 특히 정적인 파트에 해당하는 섹션 B, 섹션 E, 섹션 F의 후반부, 섹션 G에서 락헨만은 단순히 음을 작게 연주하는 것이 아니라 필터링 기법, 피아노의 현주법, 스포르차토 타건, 타악적 페달기법 등 여러 기법들을 복합적으로 사용함으로써 다채롭게 변화하는 음색을 연출하고자 하였다. 정적인 파트에 사용된 다양한 기법들을 살펴보면 다음과 같다.

① 피아노의 현(絃) 주법[69]

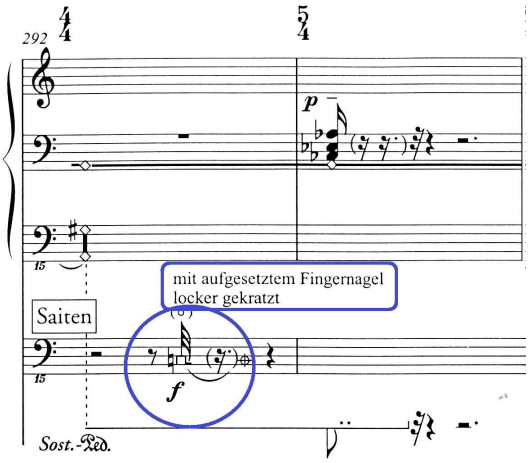
피아노의 현 주법은 현에서 직접 소리를 만들어냄으로써 해머를 사용하는 일반적인 피아노 음과는 다른 음색을 만든다. *fp*와 같이 커다란 음량을 요구하는 다이내믹으로 쓰였다 하더라도 기법

69) 피아노의 현 주법은 스트링 피아노(String Piano)로 불리기도 한다. 스트링 피아노는 미국의 작곡가이자 이론가인 헨리 코웰(Henri Cowell)이 현대 피아노의 확장된 기법을 설명하기 위하여 고안해낸 단어로, 건반을 누르는 대신 현을 직접 다룸으로써 생성되는 소리와 관련된 기법을 일컫는다. <에올리안의 하프>(*Aeolian Harp*)는 코웰의 스트링 피아노 기법을 사용한 작품 중 가장 널리 알려진 대표작이다. All Music Website, [2017년 12월 15일 접속], (https://www.allmusic.com).

자체의 음량이 크지 않기 때문에, <세리나데>에서는 주로 정적인 부분에 사용되었다. 피아노의 현 주법은 악곡의 후반부에서 발견할 수 있으며, 크게 스크래치와 하모닉스로 나누어 볼 수 있다.

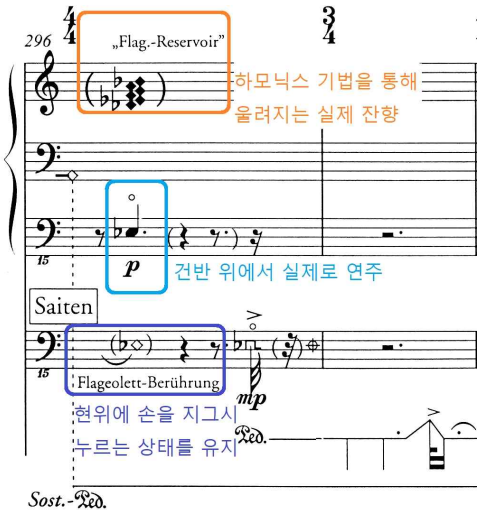
스크래치 기법은 손톱을 이용하여 현을 직접 긁어서 소리를 내는 기법이다. <세리나데>에서는 주로 최저음역대의 현 위에서 연주되기 때문에, 동선이 강하게 진동하는 소리가 더해진 음향이 만들어진다.

[악보 3-3-41] 스크래치 기법 (마디 292, 293)



하모닉스 기법은 현 위에 손을 댄 상태에서 건반을 연주하여, 음의 울림 직후에 그 배음이 잔향으로 이어지는 특별한 음향을 만든다. <세리나데>에서는 프리페어드 필터링으로 준비되는 묵음 위로 하모닉스가 더해지므로 원래의 배음이 아닌 조작된 배음이 울리게 된다. 하모닉스는 본래의 피아노 소리보다 작고 희미하게 들리며 음정의 명료성이 떨어진다.

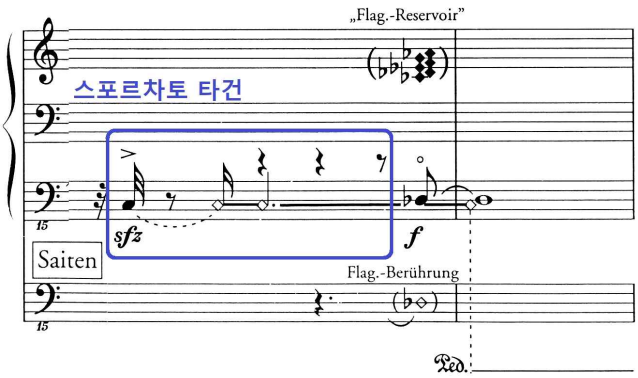
[악보 3-3-42] 하모닉스 기법



② 최저음역에서의 스포르차토와 잔향

짧고 강하게 타건되는 단음의 울림 직후 소리가 순간적으로 끊겼다가 곧이어 동음의 잔향이 이어진다는 점에서 매우 특별한 음향이라고 할 수 있다. 락헨만은 연주지시에서 '최저음역에서의 스포르차토 타건'을 독립적인 음향으로 따로 분리하여 설명하고 있는데, 이는 짧게 타건되는 첫 음의 잔향이 완전히 사라지기 전에 건반을 소리 없이 다시 누르는 방법으로 연주된다. 이전 시대 음악에서 *fp*나 *sfz*로 표기하고, 강한 어택 이후 갑작스럽게 줄어드는 효과를 내도록 지시하는 부분을 극대화시킨 것으로 보인다.

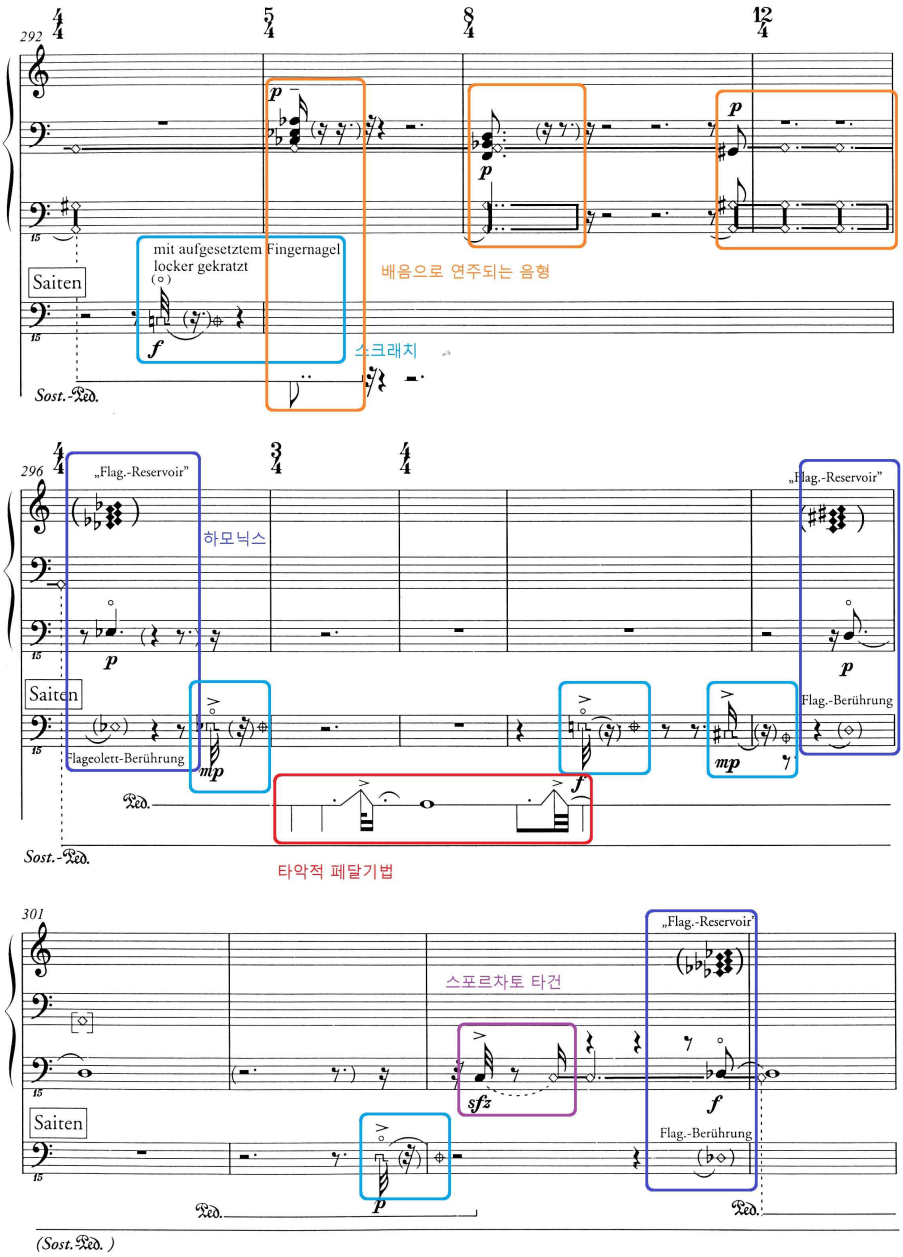
[악보 3-3-43] 스포르차토 타건 (마디 303)



③ 입체적 음향

섹션 F의 후반부에 해당하는 마디 292부터는 프리페어드 필터링, 스크래치, 하모닉스, 타악적 페달기법, 스포르차토 타건 등 여러 가지 기법이 복합적으로 사용되었다. 각각의 기법은 앞서 살펴본 바와 같이 서로 다른 음색을 내는데, 본래 표현 가능한 다이내믹의 폭이 넓지 않으며 주로 여린 소리를 낸다. 즉 이 부분에서 락헨만은 정적인 섹션의 여린 음량을 유지하면서도, 다양한 기법을 사용함으로써 음들에 다채로운 색채감을 더하며 입체적인 음향을 만든다.

[악보 3-3-44] 여러 기법의 복합적 사용을 통하여 형성되는 입체적인 음향 (마디 292-304)



3.6. 정지의 요소들

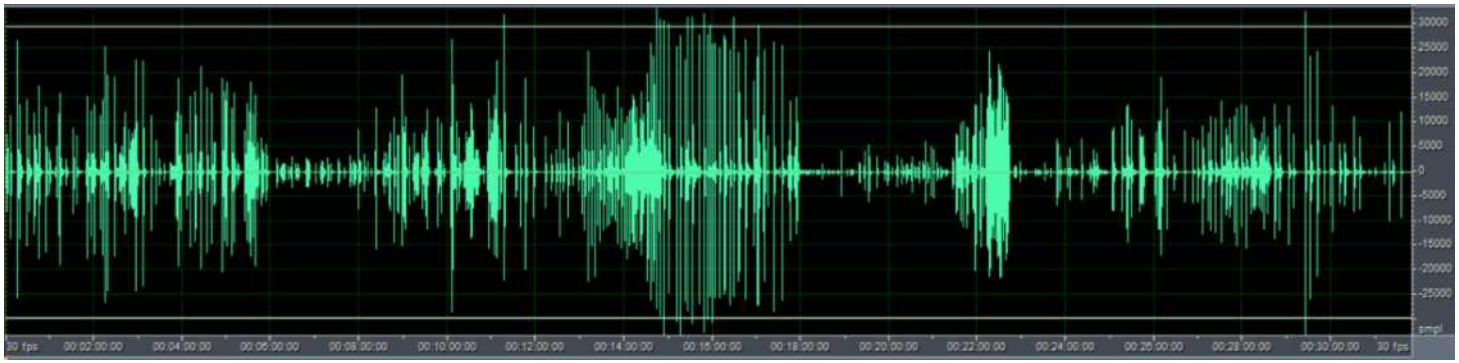
① 빈 마디

<세리나데>에는 “각각의 개별 사건들 사이에 고립된 격리 상태”[70]가 있다. 즉 하나의 음이 울린 후 다음 음이 연주되기 전까지, 이미 울린 소리의 잔향만이 천천히 소멸될 뿐 다른 새로운 소리는 더해지지 않는 정지된 시간이 존재한다. 이 작품에서는 이러한 격리 상태를 길게 유지하기 위한 방법으로써 아무 음도 놓이지 않는 빈 마디가 빈번하게 사용되었으며, 곡 전체의 1/4을 넘는 비중 차지한다.

이러한 빈 마디는 <세리나데>의 특징적인 음향을 만드는 가장 중요한 요소이다. 악곡의 전체적인 음향파형의 형태를 살펴보면 포물선을 그리지 않고 마치 세로선을 나열하여 놓은 듯 보이는데, 이는 음들이 연속적으로 이어지며 선율선을 이루기보다는 하나의 독립된 개체로 존재한다는 것을 나타낸다[그림 3-3-5].

70) Nicolas Hodges, “Expressivity and Critique in Lachenmann's Serynade,” 87.

[그림 3-3-5] <세리나데>의 연주파형 - 수가와라 연주



② 페르마타

앞서 설명한 바와 같이 <세리나데>에서는 음향적 공백이 필요할 때마다 빈 마디가 사용되었기 때문에 단순히 음의 길이를 늘이기 위한 목적을 갖는 페르마타는 필요하지 않는 것처럼 보인다. 그럼에도 몇몇 부분에서 페르마타가 사용되었는데, 이들은 음가의 연장 외에 각기 다른 쓰임을 보인다. 악곡 전체에 걸쳐 총 여섯 번 사용된 페르마타의 사용 목적은 다음 표와 같다.

[표 3-3-3] 페르마타의 사용목적

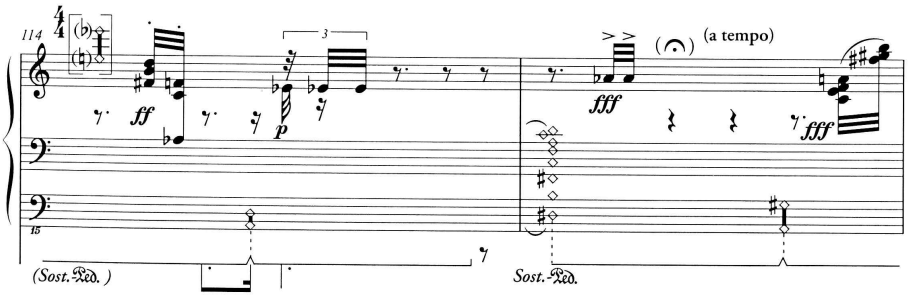
사용 마디	형태	사용목적
마디 115	쉼표 페르마타 + 아 템포	연극적 연주동작 강조
마디 140	쉼표 페르마타 + 아 템포	템포 전환
마디 144	쉼표 페르마타 + 아 템포	섹션 전환
마디 141, 209	쉼표 페르마타	음향 분리
마디 221	쉼표 페르마타	정적 표현 강조

ⓐ 연극적 연주동작 강조

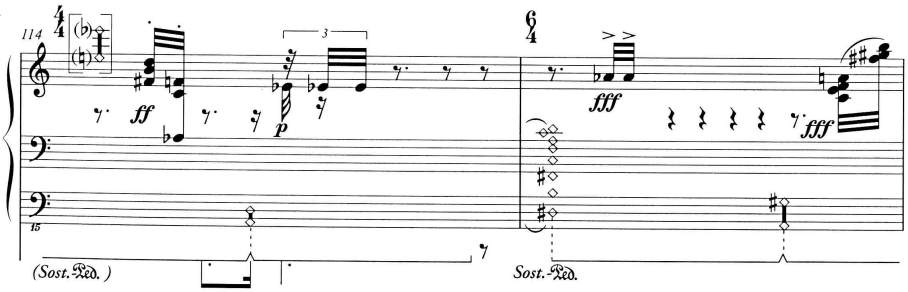
마디 115에는 두 번째 박의 쉼표 페르마타와 '아 템포'(a tempo)가 괄호 안에 적혀있다. 모든 요소들을 정확하게 지시하는 락헨만의 작법을 고려할 때 이러한 불확정성은 매우 예외적인데, 이는 연주의 표현적 측면을 지시하는 것으로 해석될 수 있다. 만약 락헨만이 쉼표 페르마타를 통해 4분쉼표를 세 배 늘려 3박 동안 쉬기를 바랐다면, [악보 3-3-46]이나 [악보 3-3-47]과 같이 쉼표나 빈 마디를 사용했을 것이다. [악보 3-3-46]은 안정적으로 규칙적인 흐름 속에 한 마디(총 6박)동안 *fff*의 강한 음형이 계속되고 있는 느낌을 주

고, [악보 3-3-47]은 2박을 한 호흡으로 묶어 움직이는 2/4박자의 빠른 진행감 안에서 점 8분쉼표의 부점 리듬을 더욱 리드미컬하게 강조하게 해준다. 이와 달리 쉼표 페르마타를 이용한 기보법은 동음 연타의 짧고 강한 연주 직후 갑작스러운 정지동작으로 이어지도록 음의 끝처리를 연극적으로 과장된 동작으로 연출하게 만든다.

[악보 3-3-45] 페르마타와 아 템포 (마디 114, 115)

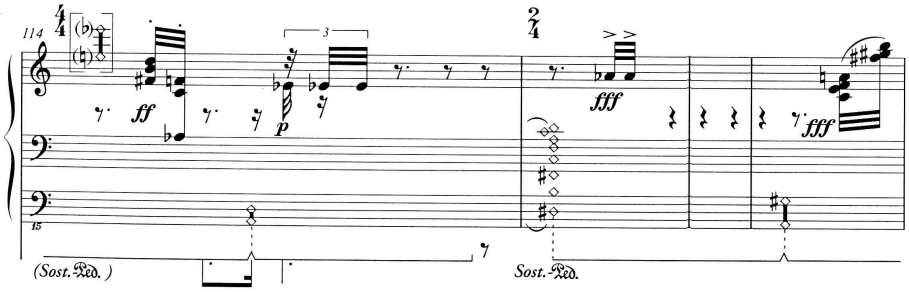


[악보 3-3-46] 페르마타 대신 쉼표로 표기 (마디 114, 115)*



*악보는 필자가 편집한 것이다.

[악보 3-3-47] 페르마타 대신 빈 마디로 표기(마디 114, 115)*



*악보는 필자가 편집한 것이다.

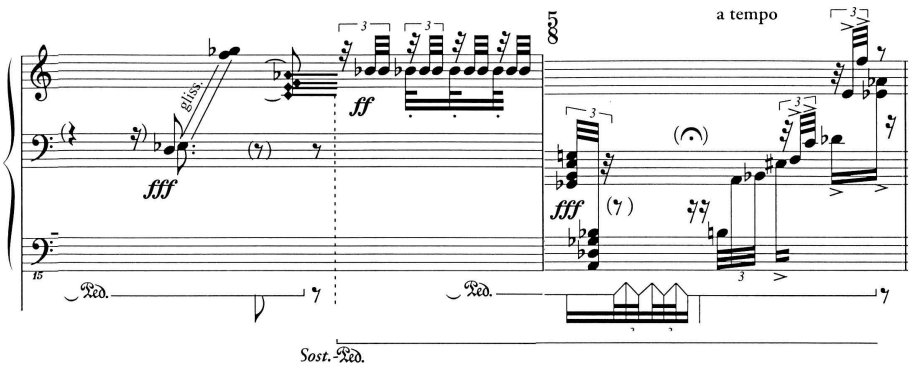
ⓑ 템포 전환

마디 140의 페르마타 역시 '아 템포(a tempo)'와 짝을 이루어 사용되었다. 여기에서 '아 템포(a tempo)'는 마디 134의 '프레스티시모 포시블(prestissimo possible)'로의 템포 변화가 있기 직전인 마디 132에서 '아 템포(a tempo)'로 회귀되었던 템포로 돌아가라는 의미로 해석된다. 즉 마디 140의 페르마타는 효과적인 템포 전환을 돕기 위한 목적으로 사용된 것으로 생각된다.

이 페르마타 전후에는 32분음표 3연음부의 리듬형이 동일하게 나타난다. 마디 139의 리듬은 앞서 '마르텔라토 프레스티시모 포시블(martellato prestissimo possible)'이 지시된 다섯 마디를 지나며 연주 가능한 최고 속도에 도달한 상태로 빠르게 연주되는 연타 패시지이다. 반면 마디 140부터의 3연음부 패시지는 표현적으로는 앞의 강렬한 분위기를 이어가더라도, 도약이 있기 때문에 연타와 동일한 속도로 연주하기는 테크닉적으로 거의 불가능하다. 따라서 그 사이에 쉼표 페르마타를 배치하여 앞의 빠른 템포를 완화시키고 '아 템포(a tempo)'로써 연주 가능한 템포를 새롭게 지정하는 것이 락헨만의 의도였다고 해석된다. 실제로 이 부분의 템포를 메트로놈으로

측정하여 보면[71] ♩=48에서 ♩=46으로 아주 미미하게 변하기 때문에 '아 템포(a tempo)'라는 지시어가 불필요해 보일 수 있다. 그러나 32분음표 3연음부 리듬으로 쓰여 한 박에 무려 12개의 음을 연주하는 부분에서 연주자가 체감하는 ♩=48과 ♩=46의 속도차이는 결코 적지 않다. 따라서 이 사이에 놓여 템포 전환의 기능을 하는 페르마타는 연주자의 입장에서 매우 실용적인 의미를 지닌다.

[악보 3-3-48] 페르마타의 사용-템포 전환 (마디 139, 140)

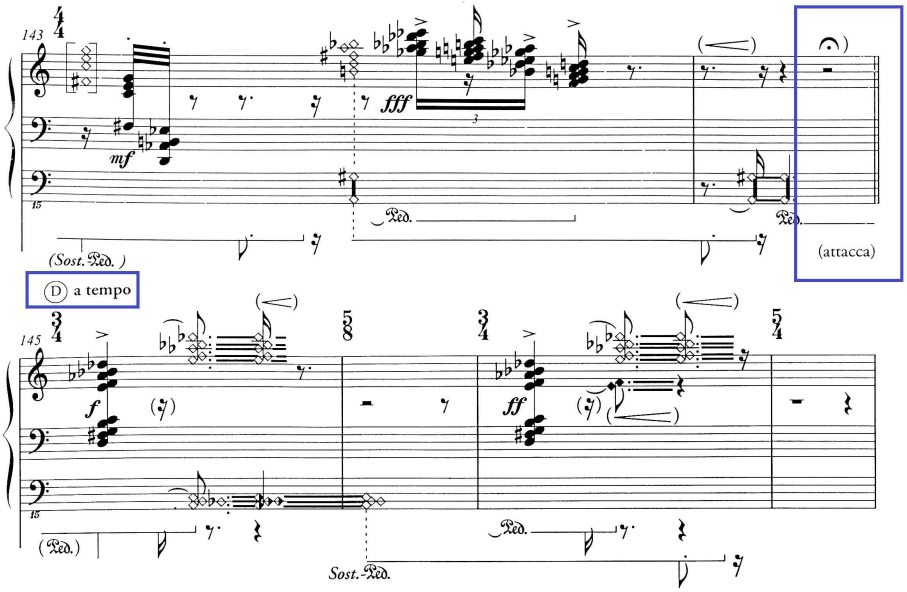


ⓒ 섹션 전환

마디 144의 마지막 쉼표에 사용된 페르마타는 섹션 전환을 위한 것이다. 이 지점에서 악곡은 가장 역동적인 부분 중 하나인 섹션 C로부터 정적인 부분인 섹션 D로 아타카(attacca)로 이어지는데, 이 때 자연스럽게 잔향이 정리될 시간을 확보하기 위해 쉼표 페르마타가 사용된 것으로 보인다.

71) 수가와라의 연주 음원을 측정하였음.

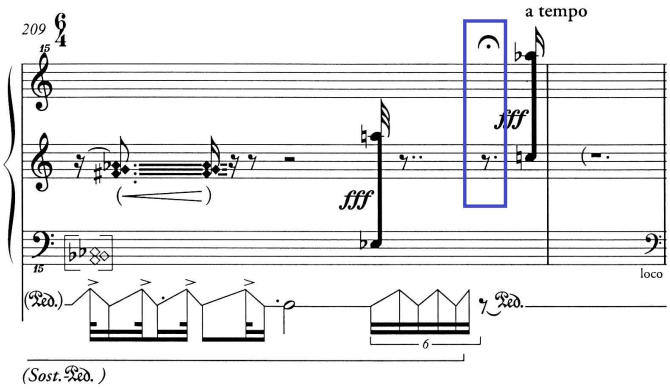
[악보 3-3-49] 페르마타의 사용-섹션 전환 (마디 143-148)



ⓓ 음향 분리

쉼표 페르마타는 두 개의 기법이 연속적으로 사용될 때 각 음향이 확실하게 분리될 수 있도록 시간적 여유를 두기 위한 목적으로 사용되기도 하였다. 마디 209에서 그러한 예를 확인할 수 있다. 마디 209 직전에는 *fff*의 반음계 클러스터에 빠르게 움직이는 페달이 더하여져 피아노 전체가 울릴 정도의 큰 음향이 만들어진다. 만약 연주홀의 울림이 좋다면, 손과 발이 모두 피아노에서 떨어진 후에도 클러스터의 잔향이 점8분쉼표의 시간 안에 완전히 사라지지 않고 길게 남을 수도 있다. 따라서 이 쉼표 위에 페르마타를 기보한 것은 두 개의 강한 클러스터 사이를 확실하게 분리시키려는 락헨만의 의도로 해석된다.

[악보 3-3-50] 페르마타의 사용-음향 분리 (마디 209-210)



IV. 연주분석 및 해석적 고찰

앞서 III장에서 분석한 내용을 토대로, 본 장에서는 <세리나데>의 해석에 있어 그 권위가 인정되는 두 피아니스트의 연주를 계량화하여 이들의 작품 해석을 비교하고, 연주자의 관점에서 이 작품을 어떻게 이해하고 해석할 것인지 논하고자 한다.

<세리나데>는 현재까지 여러 차례 음반으로 발매된 바 있으며, 온라인 동영상 플랫폼을 통해서도 다수의 연주 실황을 접할 수 있다. 최초의 음반은 유키코 수가와라가 녹음한 《Helmut Lachenmann》으로, 2000년 11월에 카이로스(Kairos)에서 발매되었다. 이 외에 2003년 이탈리아 피아니스트 마리노 포르멘티(Marino Formenti)[72]가 콜레뇨(Col Legno)를 통해 발매한 《Helmut Lachenmann: Piano Music》에 수록된 락헨만의 피아노 독주 작품 다섯 곡 중에 <세리나데>가 포함되어 있고, 가장 최근의 음반으로 2012년 6월 28일 그라파(Grappa)에서 발매된 노르웨이 피아니스트 엘렌 우겔비크(Ellen Ugelvik)[73]의 《Serynade》가 있다. 이들 음반 이외에도 유튜브[74]와 사운드클라우드[75] 등에서 안나 파올리나 하슬라커(Anna Paolina Hasslacher)[76]와 벤 스미스(Ben Smith)[77]의 연

---

72) 마리노 포르멘티(1965-)는 이탈리아 밀라노 출생으로, 카이로스, 콜레뇨 등의 음반사에서 다수의 음반을 발매하였으며, 헬무트 락헨만 뿐 아니라 베아트 푸러(Beat Furrer), 살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino) 등 많은 현대 작곡가들의 작품을 연주했다.

73) 엘렌 우겔비크(1971-)는 노르웨이 베르겐 태생으로, 북유럽을 대표하는 현대음악 전문 연주자로 평가 받는다.

74) 세계 최대의 온라인 동영상 플랫폼.

75) 독일 베를린에 본사를 둔 글로벌 온라인 음악 유통 플랫폼.

76) 안나 파올리나 하슬라는 멕시코 출신 피아니스트로 현대음악을 중심으로 활동하고 있으며, <세리나데>의 멕시코 초연(2010년 7월 1일, 멕시코 과나후아토)을 연주한 바 있다. 해당 연주 실황을 유튜브와 사운드클라우드에서 들을 수 있다.

77) 벤 스미스는 현대음악을 전문적으로 연주하는 영국의 피아니스트이다. 유튜브에서 들을 수 있는 연주 실황은 2017년 6월 16일, 런던 밀튼코트 콘서트홀(Milton Court Concert Hall)에서의 공연을 담은 것이다.

주 실황을 들을 수 있다.

본고에서는 위의 음반과 연주 실황 중 이 작품을 헌정 받은 인물이자 <세리나데>의 첫 음반을 녹음한 수가와라의 연주와, 가장 최근에 <세리나데>를 녹음한 우겔비크의 연주를 대상으로 삼아 두 연주자의 작품 해석을 비교 분석해보고자 한다.

[그림 4-1-1] 수가와라와 우겔비크의 음반 표지

유키코 수가와라의 음반

엘렌 우겔비크의의 음반

락헨만의 부인이기도한 유키코 수가와라는 일본 삿포로에서 출생하여 일본의 명문 토호 음악원을 졸업한 후 독일 베를린과 쾰른에서 피아노를 수학하였다. 특히 1960년대에 많은 현대음악을 초연했던 피아니스트 알로이스 콘타르스키(Aloys Kontarsky)의 문하에서 새로운 음악을 다양하게 접할 수 있었던 수가와라는 다름슈타트 음악제에서 크라니흐슈타이너 음악상[78]을 수상한 이래로 현대

78) 다름슈타트 음악제 크라니흐슈타이너 음악상(Kranichsteiner Musikpreis at Darmstadt): 1952년 다름슈타트 국제 음악연구소에서 개최하는 다름슈타트 여름학교에서 시작되었으며 국제적으로 권위를 인정받는 음악상이다. 작곡 부문과 연주 부문에서 수상자를 선정하며, 작곡 부문 역대 수상자로 데틀레프 뮐러-지멘스(Detlev Müller-Siemens), 슈테판 슐라이어마허(Steffen Schleiermacher), 볼프강 림(Wolfgang Rihm), 이자벨 문드리(Isabel Mundry) 등이 있고, 연주 부문 역대 수상자로 볼프강 마이어(Wolfgang Meyer), 유키코 수가와라(Yukiko

음악을 위한 유럽의 주요 음악제에 꾸준히 초청받는 연주자가 되었고, 여러 현대 작곡가들에게 작품을 헌정 받았다. 이러한 경력과 더불어, <세리나데>가 수가와라에게 헌정되었다는 점과 수가와라가 락헨만의 부인이었다는 점을 고려했을 때, 그가 락헨만의 작곡 의도를 가장 잘 이해하고 있는 연주자라고 판단할 수 있다.

우겔비크는 수가와라에 비해 상대적으로 젊은 연주자로, 《Serynade》 음반을 통하여 언론으로부터 뛰어난 업적이라는 찬사를 들은 바 있다. 노르웨이 베르겐에서 태어난 그는 네덜란드의 암스테르담과 독일의 라이프치히에서 피아노를 공부하였다. 첫 음반으로 조지 크럼(George Crumb)의 <매크로코스모스>(*Makrokosmos*)를 녹음했고,[79] 최근까지 다양한 현대 작곡가들의 신작을 연주하며 북구를 대표하는 현대음악 전문연주자로 평가받고 있다. 우겔비크는 <세리나데>를 비롯한 락헨만의 여러 독주곡을 연주하였을 뿐 아니라, 락헨만의 유일한 피아노 협주곡인 <아우스클랑>을 북유럽에서 초연하며 락헨만 피아노 작품의 연주에 대하여 전문성을 인정받았다.

이처럼 두 연주자 모두 현대음악을 중심으로 연주 활동을 하고 있으며, 그중에서도 락헨만의 음악에 대한 전문성을 인정받고 있다. 그러나 수가와라와 우겔비크의 <세리나데> 연주는 상당히 다른 연주 세계를 제시한다. 락헨만 전문가로 평가 받는 두 연주자의 서로 다른 연주를 비교 분석하는 것은 연주자의 관점에서 이 작품을 해석하는 문제에 관한 논의를 위한 적절한 출발점이 될 것이다. 두 사람의 나이 차가 20년이 넘으며, 녹음 연도 역시 12년의 차이가 나는 만큼 두 음반의 비교 분석은 세대가 다른 연주자들의 해석을 비교한다는 점에서 또한 의미 있는 연구가 될 것이다.

선율이나 화성이 아닌 음향을 중심으로 쓰인 작품의 연주

Sugawara), 임화경(Hwa-Kyung Yim) 등이 있다.

79) 2008년 시막스 클래식스(Simax Classics)에서 발매되었으며 음반명은 《George Crumb, Ellen Ugelvik - Makrokosmos I-II》이다.

비교를 위해서는 최대한 객관적인 수치로 계량화한 정확한 데이터를 통한 분석이 필수적이다. 따라서 본 논문에서는 비교의 기준점을 동일하게 설정하여 두 연주를 객관적 시각에서 비교하였다. 이러한 객관적 계량화의 작업은 서로 다른 환경에서 녹음된 연주를 비교한다는 사실로 인해 연구의 설득력이 상실될 우려를 지우기 위함이기도 하다.

강도 분석을 위해 무음 상태를 0으로, 컴퓨터가 인식할 수 있는 최대치의 음량을 1로 설정하여 음량을 데이터화하였고[80], 시간적 요소를 분석하기 위해 동일한 구간의 연주 소요시간 및 잔향지속시간을 측정하였다. 또한 섹션별 음향파형을 분석하여 연주의 강도와 속도를 시각적으로 비교할 수 있게 하였다. 데이터 측정과 음향파형 분석을 위해 사용한 프로그램은 쿨에디트 프로 2.0(Cool Edit Pro 2.0)[81]과 골드웨이브(Goldwave)[82]이다.

---

80) 음량을 데이터화함에 있어 화음의 성격을 배제하고 단순히 수치만을 비교하는 것에는 분명히 한계점이 있다. 화음 구성음의 개수, 음역대, 아티큘레이션 등에 따른 화음의 성격 차이로 인해 같은 강도로 연주하는 음이라도 반드시 같은 음량으로 기록되지 않는 문제가 발생하기 때문이다. 그러나 이들을 각각 구분하여 화음의 성격과 음량을 연관 짓는 어떠한 객관적 기준을 세우는 것이 불가능할 뿐만 아니라, 사실상 작곡가 역시 각 화음의 성격을 고려하여 다이내믹을 기보하였으므로, 화음의 성격에 따른 음량의 객관화 기준이 필요하지는 않다고 보인다. 더욱이 <세리나데>의 경우 작품 전반적으로 10음구성화음이 가장 빈번하게 사용되었으므로, 몇몇 화음을 제외하면 음의 개수에 있어서 공통된 기준이 유지되며, 이는 본 연구방법의 신뢰성을 높인다. 다양한 형태로 나타나는 화음들 각각의 경우에 대한 분석은 Ⅳ장에서 보다 자세히 다루도록 할 것이다.

81) 다중 트랙을 지원하는 디지털 오디오 편집 프로그램으로, 음원의 파형을 확인할 수 있으며 편집 또한 가능하다.

82) 오디오 파일을 편집할 수 있고 파형을 확인할 수 있는 프로그램이다.

1. 시간적 측면에 대한 해석

<세리나데>는 총 일곱 개 섹션으로 구성되어있고 전체 연주시간이 30분에 달하는 비교적 큰 규모의 현대 피아노 독주곡이다. 그럼에도 빠르기말은 단 여섯 번만 제시되고, 속도의 변화에 관한 지시어는 전혀 사용되지 않는 등 시간적인 측면에 대한 지시는 거의 나타나지 않는다. 앞서 III장에서 살펴보았듯이 락헨만은 일반적으로 연주에 관한 모든 사항을 세밀하게 지시하기 때문에 그의 작품을 연주하는 연주자는 기본적으로 개인의 해석보다는 작곡가의 지시사항을 우선적으로 지켜야 한다.[83] 그러나 <세리나데>의 경우 시간적 측면에 관해 최소한의 지시사항만 기보되어 있기 때문에 이 부분에 있어 연주자의 해석이 개입할 여지가 상대적으로 많을 수밖에 없다. 본 장에서는 수가와라와 우겔비크의 연주를 비교분석함으로써, 두 연주자의 템포 설정과 그 의도를 파악하고, 바람직한 템포 설정에 대한 제언을 하고자 한다.

1.1. 연주 환경에 따른 템포 설정

선율, 화성 중심의 작품이 아닌 음향 중심의 작품에 있어 작품의 절대적 속도는 잔향지속시간 등의 연주 환경에 의하여 변화될 수 있다. 예를 들어 울림이 풍부하지 못한 환경에서는 잔향이 작곡가의 의도보다 일찍 사라지게 되는데, 이때 다음 음이 연주되기까지 음향적 공백이 생기지 않도록 하기 위하여 연주의 속도를 빠르

83) 이와 관련해 피아니스트 카탈린 루카스(Katalin Lukács)는 “내가 락헨만 앞에서 연주했을 때 그는 악보상의 화음과 패시지들을 아무 첨가 없이 그저 지시된 대로, 음악의 단위로서만 바라보고 연주하기를 요구했다”고 말했다. Katalin Lukács, “In Pursuit of a Mental Model for the Architectural Interpretation of Music in Performance,” 66.

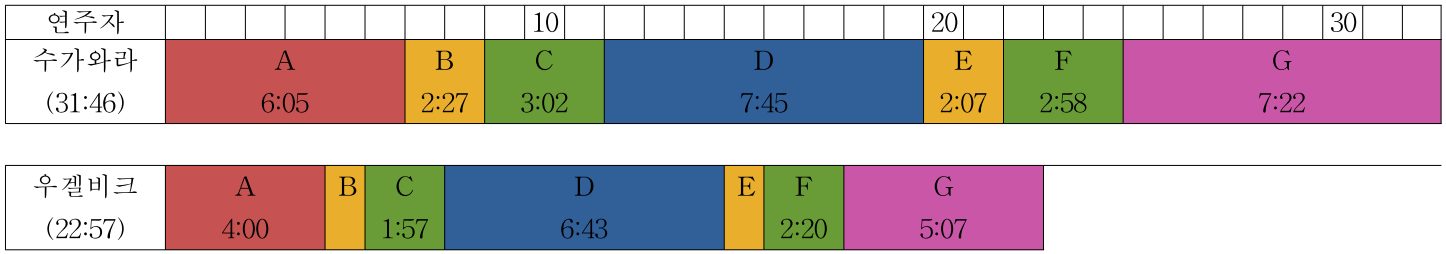
게 설정하거나, 때때로 박자를 다 채우지 않고 다음 마디로 넘어가야 하는 일이 발생하게 된다.

실제로, 수가와라와 우겔비크의 연주 소요시간은 각각 31분 46초, 22분 57초로, 8분 50여초의 차이를 보인다[표 4-1-1]. 섹션 A를 구체적으로 살펴보면, 마디 1부터 25까지, 총 25마디의 연주 소요시간은 수가와라가 1분 49초, 우겔비크가 1분 5초이다. 우겔비크의 그래프 가로축(소요시간)을 확대하여 수가와라와 그 길이를 같게 한 후 두 연주의 파형을 살펴보면, 그래프의 형태가 비슷하게 나타난다[그림 4-1-2, 4-1-3]. 즉, 두 연주자 모두 악보에 충실하게 리듬, 다이내믹 등을 정확히 지키는 객관적 연주를 보이며, 특별히 개인의 해석적 차이는 나타나지 않는다.

반면, 잔향지속시간의 경우 수가와라의 잔향지속시간이 우겔비크에 비하여 두 배 가까이 길다. [그림 4-1-4]은 <세리나데>의 첫 세 개의 화음을 연주하는 수가와라와 우겔비크의 음향파형을 비교한 것으로, 두 그래프의 가로축이 동일하게 맞추어져 있다. 우겔비크의 잔향이 거의 사라져갈 정도의 시간이 지난 후에도 수가와라의 잔향은 첫 울림과 비슷하게 유지되고 있음을 그래프에서 확인할 수 있다. 이는 수치로도 명확하게 드러나는데, 두 연주자의 잔향지속시간을 측정한 결과를 보면, 수가와라의 연주가 우겔비크의 두 배, 때로는 세 배 이상 긴 잔향지속시간을 나타낸다[표 4-1-2].

[표 4-1-1] 우겔비크와 수가와라의 연주 소요시간 비교

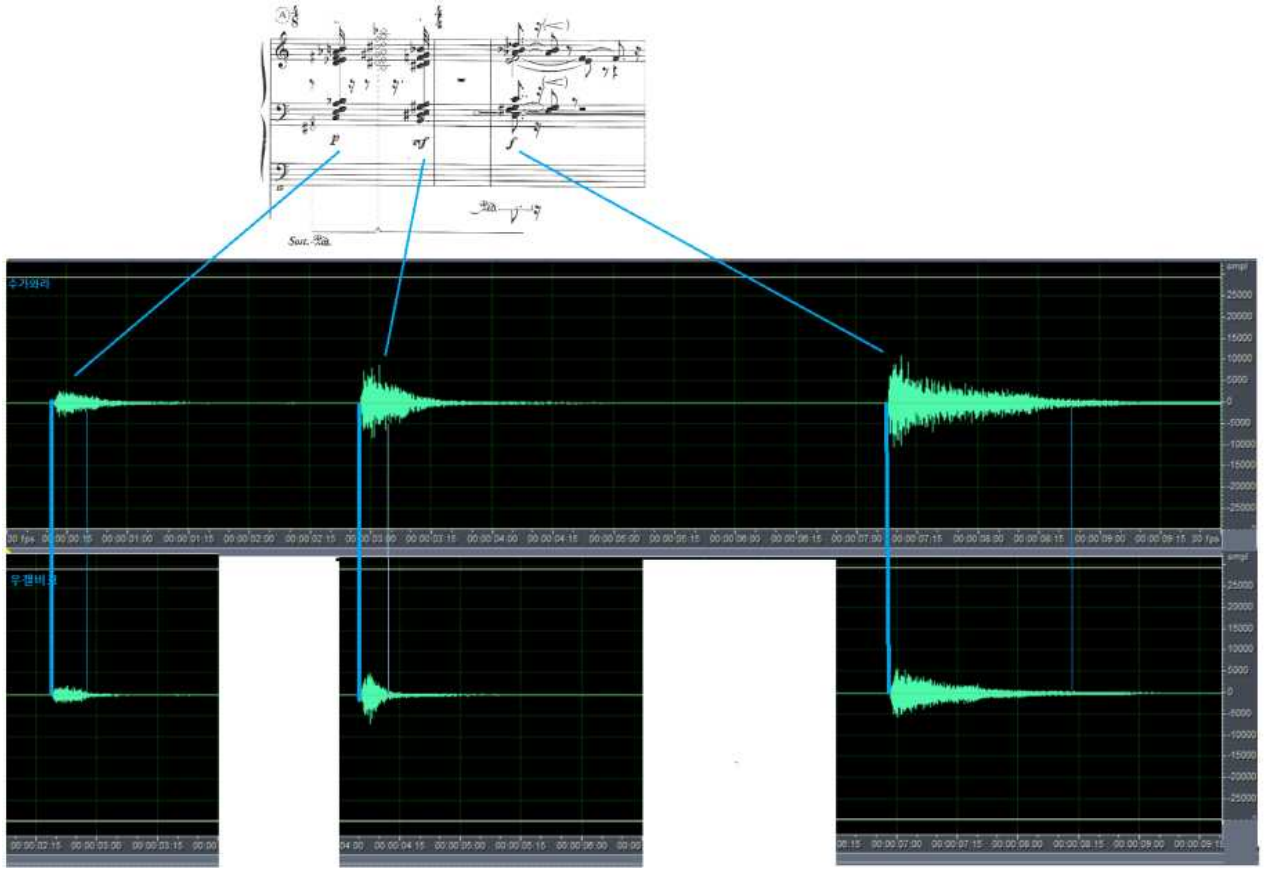
섹션		A	B	C	D	E	F	G
마디		1-82	83-109	110-144	145-246	247-273	274-308	309-372
마디수		82	27	35	102	27	35	64
수가와라	타임구간	0:00-	6:05-	8:32-	11:34-	19:19-	21:26-	24:24-31:46
	소요시간(초)	6:05 (365)	2:27 (147)	3:02 (182)	7:45 (465)	2:07 (127)	2:58 (178)	7:22 (442)
우겔비크	타임구간	0:00	4:00-	5:33-	7:30	14:13	15:30	17:50-22:57
	소요시간(초)	4:00 (240)	1:33 (93)	1:57 (117)	6:43 (403)	1:17 (77)	2:20 (140)	5:07 (307)



[그림 4-1-2] 수가와라 연주: 섹션 A 중 마디 1-25

[그림 4-1-3] 우겔비크 연주: 섹션 A 중 마디 1-25

[그림 4-1-4] 수가와라와 우겔비크 연주의 첫 세 개 화음 잔향 지속시간 비교



[표 4-1-2] 수가와라와 우겔비크의 첫 세 화음의 잔향지속시간 비교

연주자		우겔비크	수가와라
화음①	울림 구간	2.5초 - 2.9초	0.37초 - 1.25초
(마디1)	잔향지속시간	0.4초 지속	0.88초 지속
화음②	울림 구간	4.05초 - 4.35초	2.89초 - 3.95초
(마디1)	잔향지속시간	0.3초 지속	1.06초 지속
화음③	울림 구간	6.82초 - 10.55초	7.23초 - 12.0초
(마디3)	잔향지속시간	3.73초 지속	4.77초 지속

두 연주자가 음악적 해석에 있어 큰 차이를 보이지 않음에도 불구하고 연주 소요시간의 차이가 나타난다는 점과, 이렇게 잔향지속시간이 두 배 이상 차이나는 것으로 미루어, 두 사람의 전체적인 템포의 설정이 서로 다른 연주 환경으로부터 영향을 받았을 것으로 판단할 수 있다. 그러나 작곡가가 "연주지침"을 통해 구체적인 피아노 모델과 음향 환경에 대하여 매우 자세하게 지시[84]하고 있다는 점을 고려했을 때, 이렇게 열악한 환경에 의하여 불가피하게 템포의 차이가 발생하고 전체 연주소요 시간이 크게 달라지는 점은 바람직하지 않다고 생각된다. 바람직한 템포 설정에 대해서는 제언에서 다시 한 번 논의하기로 하겠다.

1.2. 세부적 템포 설정

<세리나데>에서 '아 템포(a tempo)'를 제외한 템포 변화에 관한 지시어는 섹션 A, G의 시작점과 세부 파트 시작점 일부분에만 적혀 있다. 즉 첫 마디의 '알레그레토 카프리치오소(Allegretto

84) Helmut Lachenmann, "Performance instructions and comments on the notation," 1-4.

capriccioso),' 마디 22의 '포코 피우 라르고(poco piu largo),' 마디 48의 '메노 모소(meno mosso),' 마디 129의 '포코 피우 렌토(poco piu lento),' 마디 134의 '프레스티시모 포시블(prestissimo possible),' 마디 309의 '안단테 칼모(Andante calmo)' 등 총 여섯 차례 등장한다. 이중 락헨만이 메트로놈 수치를 정확하게 지시하는 부분은 첫 마디가 유일하다[표 4-1-3].

[표 4-1-3] <세리나데>의 템포 지시어

섹션	마디	템포 지시어
A	1	**Allegretto capriccioso, ♩=63**
	22	**poco piu largo**
	26	a tempo
	48	**meno mosso**
	53	a tempo
B	83	Calmo, quasi misterioso
C		quasi liberamente, leggieramente
	129	**poco piu lento**
	132	a tempo -
	(134)	martellato **Prestissimo possibile**
	140	a tempo
D	145	a tempo
	183	Streng im Tempo, nicht schneller werden
	209	a tempo
E	247	
F	274	
G	309	**Andante calmo**
	367	quasi dolce

*굵은 글씨로 표시된 것이 템포 지시어이다.

이 중 첫 마디에 적혀있는 '알레그레토 카프리치오소'는 섹션 A부터 섹션 F까지의 주요 템포로서 악곡 전체를 지배하며, 작품 전체에 통일성을 부여하는 역할을 한다. 마디 309의 '안단테 칼모'는 섹션 G가 앞 섹션들과는 독립적인 결론 부분으로서 의미를 갖도록 한다. 나머지 네 개의 템포 지시어는 근본적 템포 변화가 아닌, 독립적인 짧은 연결구를 형성하기 위해 사용된 것으로 해석된다.

<세리나데>의 템포 구조의 또 다른 특징은 템포의 변화가 발생한 후에는 반드시 '아 템포'를 통해 원래의 템포로 복귀한다는 것이다. 악곡 전체에 걸쳐 끊임없이 원래의 템포로 회귀하는 이러한 구조는 작품에 유기적 통일성을 부여한다.

수가와라와 우겔비크는 작품의 이러한 전반적인 틀을 유지하면서도 각 섹션의 세부적 템포 설정에 있어서는 차이를 보인다.

① 병치 구조에 따른 템포 설정

앞서 III장에서 설명하였듯이 섹션 B-C, E-F는 병치구조를 이룬다. 이 부분에 관한 수가와라와 우겔비크의 연주 비교 결과가 매우 흥미로운데, 각 섹션의 템포 설정에 있어 정반대의 형태를 보이기 때문이다. 수가와라는 섹션 B, E 보다, 섹션 C, F의 템포를 더욱 빠르게 설정하였다. 이때 섹션 E는 섹션 B보다 느린 템포로 연주되기 때문에, 섹션 E와 F의 템포는 각각 ♩=36과 ♩=46으로 꽤 큰 차이를 보인다. 따라서 수가와라 연주에서는 음이 느리게 진행하는 섹션(B, E)과 빠른 32분음표가 이어지는 섹션(C, F) 사이의 상대적인 템포 차이가 매우 크게 느껴지게 되며, 악곡이 보다 더 극적으로 표현된다.

우겔비크는 수가와라와는 반대로 섹션 B와 E의 템포를 섹션 C와 F의 템포보다 오히려 더 빠르게 설정하였다. 다만 그 차이가 크지 않기 때문에 음의 진행에 있어 느림-빠름 구조는 실제 청

취시에 그대로 인지된다. 또한 우겔비크의 해석에서는 섹션 B와 E, 섹션 C와 F의 템포가 서로 정확히 일치한다는 점에서 연주의 정교함이 나타난다.

[표 4-1-4] 수가와라와 우겔비크 병치구조의 템포 비교

	섹션	수가와라		우겔비크	
느린 움직임	B	♩=40		♩=64	
빠른 움직임	C	♩=46	+6 빨라짐	♩=60	-4 약간 느려짐
느린 움직임	E	♩=36		♩=64	
빠른 움직임	F	♩=46	+10 매우 빨라짐	♩=60	-4 약간 느려짐

② 악곡의 유기적 통일성을 위한 템포 설정

<세리나데>에서는 템포가 한 번 변화한 후에는 반드시 '아 템포'를 통해 원래의 템포로 복귀하며, 이것이 악곡에 유기적 통일성을 부여한다. 이는 템포 변화가 빈번히 일어나는 섹션 A와 섹션 C에서도 예외가 아니다. [표 4-1-5]를 살펴보면, 수가와라의 연주에서 '아 템포'가 지시된 모든 부분이 직전 템포와 정확하게 일치하는 것을 확인 할 수 있다. 우겔비크의 경우 미묘한 템포 차이가 나타나기는 하지만, 각 섹션 내에서 '아 템포'로 돌아올 때 대체로 직전 템포와 유사한 템포로 연주한다.

여기에서 주목할 만한 점은 섹션 D의 시작 부분에 지시된 '아 템포'의 회귀점이 뚜렷하지 않다는 것이다. 바로 다섯 마디 직전인 섹션 C의 마지막 부분(마디 140)에 '아 템포'가 지시된 이후로 새로운 빠르기말이 나타나지 않았고, 섹션 D의 마디 145까지 다섯 마디 동안 '아 템포'를 유도할만한 '리타르단도'나 '아첼레란도' 등의 템

포 변화가 나타나지 않았기 때문이다. 따라서 여기에서의 '아 템포'는 악곡의 본래 템포인 '알레그레토 카프리치오소'(♩=63)로 돌아가라는 의미로 해석할 수 있다. 실제로 수가와라와 우겔비크는 악곡 전체에 있어 대부분 매우 다른 템포로 연주함에도 불구하고, 오직 섹션 D 에서만큼은 각각 ♩=63, ♩=60의 유사한 템포를 설정하고 있다. 이는 두 연주자가 섹션 D의 '아 템포'를 도입부의 '알레그레토 카프리치오소'로 돌아가라는 의미로 해석하여 락헨만이 유일하게 지정한 메트로놈 수치인 ♩=63을 정확하게, 혹은 유사하게 지켜서 연주하고자 했음을 암시한다. 이렇듯 곡 도입부의 템포 지시어가 악곡의 중간에 위치한 섹션 D에까지 영향을 미치도록 함으로써 두 연주자는 유기적으로 강하게 연결된 하나의 흐름을 구성한다.

[표 4-1-5] 수가와라와 우겔비크의 템포 비교

섹션	마디	템포 지시어	수가와라	우겔비크
A	1	Allegretto capriccioso, ♩=63	♩=48	♩=84
	22	poco piu largo	♩=60	♩=96
	26	a tempo	♩=48	♩=84
	48	meno mosso	♩=44	♩=52
	53	a tempo	♩=48	♩=82
B	83	calmo, quasi misterioso	♩=40	♩=64
C		quasi liberamente, leggieramente	♩=46	♩ =60
	129	poco piu lento	♩=35	♩=48
	132	a tempo -	♩=46	♩=57
	(134)	martellato prestissimo possibile	♩=48	
	140	a tempo	♩=46	♩=60
D	145	a tempo	♩=63	♩=60
	183	Streng im Tempo, nicht schneller werden	♩=80	♩=53
	209	a tempo	♩=63	♩=76
E	247		♩=36	♩=64
F	274		♩=46	♩=60
G	309	Andante Calmo	♩=48	♩=72
	367	quasi dolce	♩=60	♩=84

③ 섹션 A의 템포 설정

악곡의 시작부분에 락헨만은 '약간 빠른 듯 경쾌하게'라는 의미의 '알레그레토 카프리치오소(Allegretto capriccioso)'라는 템포 지시어와 함께 메트로놈 빠르기 ♩=63을 지시하고 있다. [표 4-1-6]에서 볼 수 있듯이 '알레그레토(Allegretto)'의 템포는 보통 ♩=112-120 정도로 측정된다. <세리나데> 도입부에 기보된 ♩=63은 이보다 거의 두 배나 느린 템포로, 락헨만의 이러한 템포 지시로 인해 실제 연주시의 템포 설정에 있어서 해석의 여지가 발생한다.

공교롭게도 두 연주자 모두 이 메트로놈 템포를 지키지 않았는데, 수가와라는 더 느린 템포인 ♩=48로, 우겔비크는 더 빠른 템포인 ♩=84로 연주하였다. 수가와라가 설정한 ♩=48은 ♩=63과 그 차이가 클 뿐 아니라 '알레그레토'의 의미에도 어울리지 않을 만큼 매우 느린 템포이다. 수가와라가 락헨만과 가장 가까이에서 소통하며 그의 의도를 가장 잘 반영한 연주를 선보였음을 생각했을 때 이는 매우 의외의 해석이다. 앞서 연주 환경에 따라 연주의 속도 차이가 발생할 수 있다고 밝혔던 바와 같이, 이 경우 역시 수가와라의 녹음 환경이 락헨만의 작곡 의도와는 다른 상태였던 것에서 기인했을 가능성이 있다. 만약 수가와라가 이보다 더 빠른 템포, 예를 들어 락헨만이 지시한 ♩=63으로 연주하였다면, 잔향이 줄어들면서 소리가 정돈되기 전에 다음 연주가 계속적으로 이어지게 되고 그로 인해 잔향이 섞여버리는 현상이 나타났을 것이다. 우겔비크의 경우는 '알레그레토'와 ♩=63의 격차를 생각하여 그 중간 정도의 속도를 설정한 것으로 판단된다.

[표 4-1-6] 템포 지시어와 메트로놈 빠르기의 일반적인 측정치

빠르기말	메트로놈 bpm
Largo	40-60
Lento	45-60
Adagio	66-76
Andante	76-108
Moderato	108-120
Allegretto	112-120
Allegro	120-168
Vivace	168-172
Presto	168-200
Prestissimo	200이상

④ 독립적 연결구의 템포 설정

마디 22의 ‘포코 피우 라르고,’ 마디 48의 ‘메노 모소,’ 마디 129의 ‘포코 피우 렌토’에 의해 템포가 변화하는 부분은 다섯 마디를 넘지 않는다. 따라서 이는 근본적인 템포 변화를 지시한다기보다는 일종의 연결구에 잠시 사용되는 템포 지시어로 해석할 수 있다. 각각의 템포 지시어에 대한 수가와라와 우겔비크의 해석은 다음과 같다.

ⓐ 포코 피우 라르고

‘포코 피우 라르고’에 해당하는 마디 22-25에 대한 두 연주자의 템포 설정은 이 작품에서 가장 독특한 부분 중 하나이다. 직전의 템포인 ‘알레그레토’보다 이 부분이 오히려 더 빠른 속도로 연주

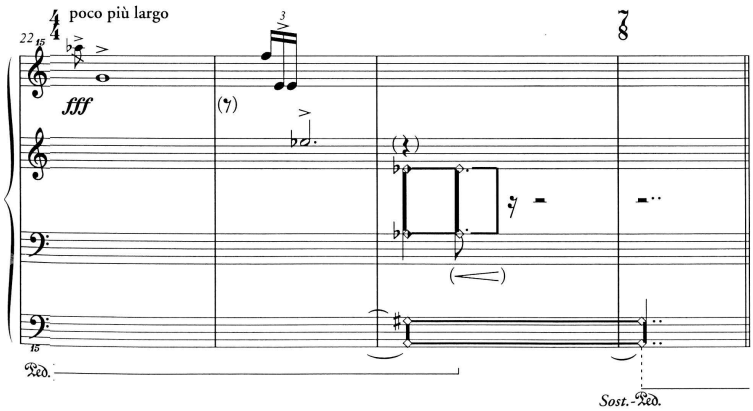
되기 때문이다. 수가와라와 우겔비크 모두 ‘알레그레토’의 첫 템포에 비하여 이 부분을 다소 빠르게 설정하였다.

[표 4-1-7] 수가와라와 우겔비크의 템포 비교(포코 피우 라르고)

	Allegretto	poco piú largo	템포 변화
수가와라	♩=48	♩=60	빨라짐(+12)
우겔비크	♩=84	♩=96	빨라짐(+12)

하지만 이 부분은 복잡한 리듬을 긴박하게 연주하는 전후 파트와 대조적으로 각 마디에 주요음이 하나만 놓이는 것처럼 들리면서 음의 밀도가 급격히 낮아지기 때문에[악보 4-1-1], 측정되는 메트로놈 속도는 높아졌음에도 불구하고 실제로 청자가 체감하는 템포는 매우 느리다. 이러한 이유로 수가와라와 우겔비크는 모두 ‘포코 피우 라르고’의 의미가 충분히 전달된다고 생각되는 범위 안에서 ‘알레그레토’보다 약간 더 빠른 템포를 설정한 것으로 보인다.

[악보 4-1-1] 포코 피우 라르고 (마디 22-25)



ⓑ 메노 모소

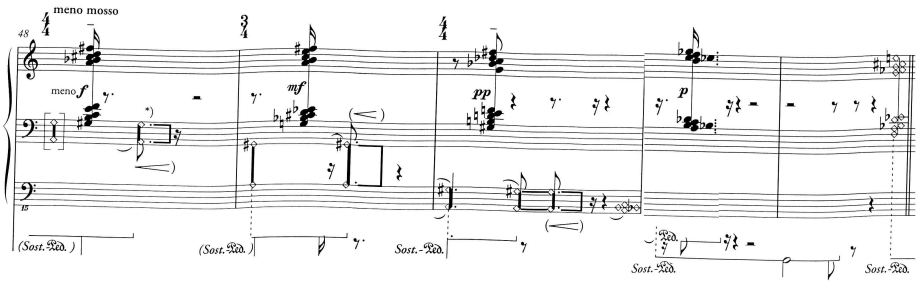
다이내믹 변화와 음 간격을 근거로 살펴볼 때, 마디 48-52의 '메노 모소'는 '사라지듯이(smorzando)' 혹은 '점점 느리고 약하게(calando)' 연주하라는 의미로 해석된다. 앞서 마디 46에서 클러스터가 빠르게 네 번 연속으로 울린 후 마디 48부터는 그 여운이 점차 줄어든다. 그리고 다섯 마디 동안 오직 10음구성화음 네 개만이 연주되는데, 이때 음 간격은 점차 멀어져 마치 '리타르단도'처럼 둘리고 다이내믹은 *meno f* - *mf* - *pp*로 점차 여려진다.

수가와라와 우겔비크 모두 '메노 모소'의 템포를 이 섹션의 본래의 템포인 '알레그레토'보다 느리게 설정할 뿐 아니라, 소리가 사라져가는 듯한 다이내믹의 효과를 매우 뚜렷하게 나타내고 있다. 특히 우겔비크의 연주는 템포가 거의 두 배 가까이 느려져, '메노 모소'라는 표현을 넘어 서는 것처럼 느껴지기까지 한다. 이를 통해 우겔비크는 소리가 사라지는 효과를 보다 뚜렷하게 보여준다.

[표 4-1-8] 수가와라와 우겔비크의 템포 비교(메노 모소)

	Allegretto	meno mosso	템포 변화
수가와라	♩=48	♩=44	느려짐(-4)
우겔비크	♩=84	♩=52	느려짐(-32)

[악보 4-1-2] 메노 모소 (마디 48-52)



ⓒ 포코 피우 렌토

‘포코 피우 렌토’는 이 작품에서 가장 느린 부분이다. 수가와라와 우겔비크 또한 이 부분을 각각 ♩=35와 ♩=48로 설정함으로써, 악곡 전체에서 가장 느린 템포로 설정, 연주하였다.

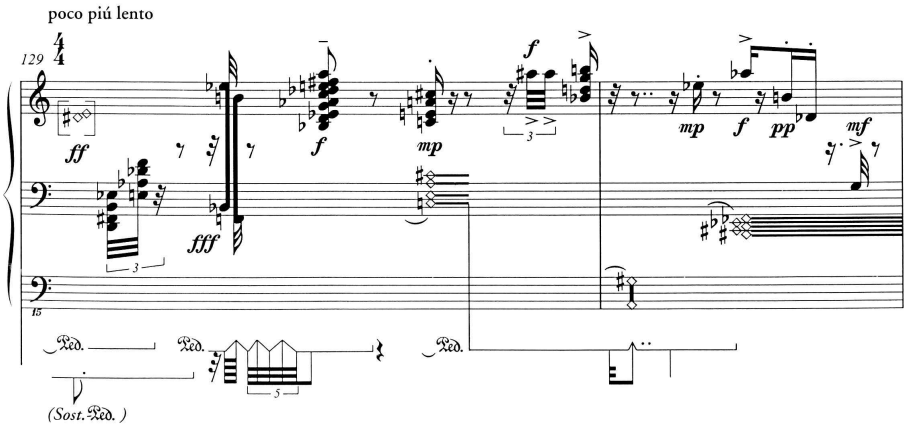
‘포코 피우 렌토’는 섹션 C 중간에 놓인 세 마디(마디 129-131)의 짧은 패시지이다. 분산된 8음구성화음, 반음계 클러스터, 10음구성화음, 단음 등 다양한 음형이 다양한 리듬으로 자유롭게 이어지는데, 이는 마치 ‘포코 피우 렌토’ 전후에 나오는 빠른 32분음표 패시지들을 여러 그룹으로 분리하여 몇몇 음씩 뭉쳐서 연주하는 것처럼 들린다. 즉 펼쳐져 있던 음들을 응집시키는 느낌으로 강하지만 날카롭지 않게 표현되며, 그 무게감을 표현하듯 악곡 전체에서 가장 느린 템포로 연주된다.

또한 이 세 마디는 섹션 C 중간에 독립적으로 놓이며, 이어지는 마디 132의 ‘아 템포’에서는 별다른 템포 변화 과정 없이 바로 섹션 C의 첫 템포로 돌아간다.

[표 4-1-9] 수가와라와 우겔비크의 템포 비교(포코 피우 렌토)

섹션	시작 마디	템포 지시어	수가와라	우겔비크
A	1	Allegretto	♩=48	♩=84
C	110	quasi liberamente, leggieramente	♩=46	♩=60
	129	poco piu lento	♩=35	♩=48
	132	a tempo	♩=46	♩=57

[악보 4-1-3] 포코 피우 렌토 (마디 129-130)



⑤ 섹션 G의 템포 설정

앞서 살펴본 몇몇 템포 지시어들이 다섯 마디 이내의 짧은 부분에만 영향을 미치며 마치 연결구, 삽입구와 같은 쓰임을 보였다면, ‘느리고 조용하게’라는 의미의 마디 309의 ‘안단테 칼모(Andante calmo)’는 사실상 섹션 G 전체를 포괄하며, 곡 도입부의 ‘알레그레토

카프리치오소' 이후에 하나의 섹션을 대표하는 유일한 템포 지시어로 쓰였다. 따라서 연주자는 악곡의 구조상 이 지점에서 유의미한 템포의 변화를 만들어야 한다고 예상하게 된다. 그러나 [표 4-1-10]에서 나타나듯이 수가와라와 우겔비크 중 누구도 수치상으로는 '알레그레토'와 '안단테'의 차이를 명확하게 드러내지 않는다. 우선 수가와라는 두 섹션 모두 같은 메트로놈 템포(♩=46)로 연주하여 템포 지시어의 쓰임 자체가 무의미하게 보이도록 만든다. 우겔비크는 '안단테'의 템포를 '알레그레토'에 비해 다소 느리게 설정하지만, 이는 락헨만이 악곡 처음에 직접 지시했던 메트로놈 템포 ♩=63보다 빠를 뿐 아니라 바로 직전의 섹션 E(♩=64)와 섹션 F(♩=60)보다도 빠르므로, 이 또한 '안단테'의 의미를 충실히 표현하고 있다고 보기는 어렵다.

[표 4-1-10] 수가와라와 우겔비크의 템포 비교(안단테 칼모)

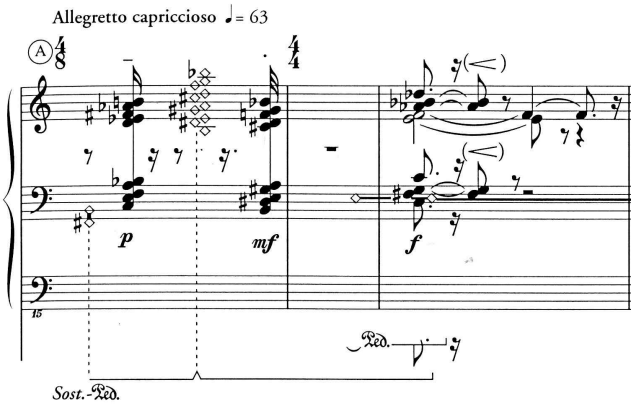
	섹션A Allegretto (♩=63)	섹션G Andante Calmo	템포 변화
수가와라	♩=46	♩=46	동일함
우겔비크	♩=84	♩=72	느려졌으나(-12) ♩=63 보다 빠름

두 연주자가 이러한 템포를 선택한 근거는 호지스의 <세리나데>의 시간 개념에 대한 언급에서 찾아볼 수 있다. 호지스는 메트로놈의 수치로 나타나는 실제적인 템포 지시어의 개념은 큰 의미가 없으며, 텍스쳐의 구성이 보여주는 힘, 뉘앙스에 따라 작품 안에서의 시간의 흐름이 결정된다고 설명한다.

> “작품 안에서 시간은 매우 천천히 그러나 매우 침착하게 흐른다. 시작부터 마침까지 저항할 수 없는 외적인 힘에 의해서 작품을 통해 돌아가는 실제적인 흐름이 있다. 그것은 멈추거나 시작하지 않는다. 빠른 섹션에서는 더 많은 힘이 있음에도 실제적인 음악 진행은 같은 속도를 유지한다.”[85]

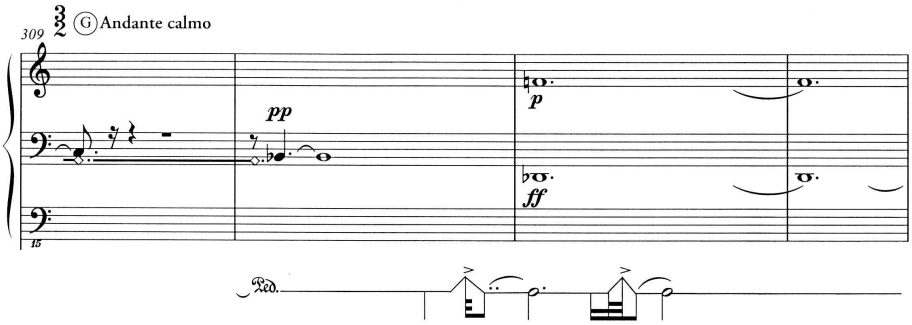
<세리나데>에서 섹션 A와 섹션 G의 텍스쳐는 뚜렷한 대조를 보인다. 섹션 A는 다양한 아티큘레이션과 다이내믹으로 표현되는 두터운 화음과 클러스터들이 복잡한 리듬 속에 섞여 있다[악보 4-1-4]. 이와 대조적으로 섹션 G는 단음 위주로 구성되며 길게 지속되는 단일한 아티큘레이션과 점진적인 다이내믹으로 평균적으로 한 마디에 한 음씩 연주된다[악보 4-1-5].

[악보 4-1-4] 섹션 A (마디 1-3)



85) Nicolas Hodges, “Expressivity and Critique in Lachenmann′s Serynade,” 88.

[악보 4-1-5] 섹션 G (마디 309-312)



섹션 A와 섹션 G의 밀도가 뚜렷하게 다르기 때문에 수가와라와 우겔비크처럼 섹션 A와 G를 비슷한 속도로 연주하더라도 청자는 템포 지시어의 의미 그대로의 속도감을 인지할 수 있다. 그럼에도 연주자의 입장에서는 작곡가가 구분하여 기보한 템포 지시어 '약간 빠르게'(Allegretto)와 '느린 걸음걸이의 속도로'(Andante)의 본연의 의미를 존중하여야한다. 그리하여 청자의 입장에서 들리는 체감 템포와는 별개로, 실제 메트로놈 템포에서도 분명한 빠르기의 차이가 나도록 연주하여야 한다.

1.3. 템포 설정에 대한 제언

락헨만은 악기의 사양과 연주 장소의 음향적 조건이 <세리나데>의 음향을 창조하는 데 매우 많은 영향을 준다고 생각했다. 그는 "연주지침"에 <세리나데> 연주을 통해 필요한 조건들을 정확하게 요구하는데, 특히 "소스테누토 페달이 있는 콘서트용 그랜드 피아노, 스타인웨이 D 모델 또는 C 모델이 필요하다"라고 구체적으로 언급한다. 이는 락헨만이 연주용 피아노의 선택을 얼마나 중요하

게 여겼는지 분명하게 보여준다. 락헨만은 이보다 더 작은 크기의 피아노는 이 작품을 연주하기에 충분한 잔향을 만들고 그것을 유지하는 능력이 부족하다고 여긴 것으로 보인다.

락헨만은 또한 이 작품은 충분한 잔향을 필요로 하며 하모닉스의 울림에도 적합한 음향을 갖춘 전문 연주홀에서만 연주되어야하고, 만약 하모닉스의 잔향을 듣기에 어려운 홀이거나 매우 약한 잔향을 남기는 피아노를 사용하여야한다면 아래와 같이 마이크나 전자앰프를 사용하도록 "연주지침"에 지시하였다.

- 마이크는 크라운(Crown)사의 PZW 모델을 사용하고, 가장 적합한 위치에 놓아야 한다. 스타인웨이 D 피아노의 경우 피아노 본체 안쪽 세 번째 사운드 홀에 가깝게, g^1 동선이 있는 지점에서 안으로 꺾여 들어간 위치가 가장 적합하다.
- 고출력의 스피커를 피아노 아래에 놓고, 그 방향은 피아노 뒤쪽을 바라보며 비스듬히 위쪽으로 향하게 한다.[86]

위와 같이 락헨만이 연주환경에 대하여 자세하게 언급하였다는 것은, 그가 구체적인 잔향지속시간까지 철저하게 계산하여 곡을 구상했다는 사실과, 실제 연주시의 음향이 작곡가 자신의 의도에서 크게 벗어나지 않기를 바랐다는 사실을 증명한다. 따라서 <세리나데>를 연주할 때는 연주환경에 맞추어 유동적으로 템포를 변화시키기 보다는, 작곡가가 요구한 연주환경을 최대한 갖추고, 작곡가의 의도에 맞는 템포를 설정하는 것이 바람직하다고 보인다.

이와 같이 작곡가의 의도에 맞는 환경이 조성되면 작곡가가 지시한 첫 템포(♩=63)를 지키도록 제언한다. 메트로놈 템포 63

86) Helmut Lachenmann, "Performance instructions and comments on the notation,", 4.

은 '알레그레토'의 템포로는 매우 느린 수치이기는 하지만, 작곡가가 작품에서 유일하게 제시한 메트로놈 템포라는 점에서 가능한 한 연주자들이 그것을 지켜야 한다고 생각된다. 그리고 이와 더불어 섹션 G의 '안단테 칼모'의 템포는 일반적인 '안단테'의 템포에 따라 ♩=ca.50 정도를 유지하도록 제언한다.[87]

앞서 언급하였듯이, 섹션 A와 섹션 G를 같은 속도로 연주하더라도, 두 부분의 텍스처의 차이로 인해 청자는 두 부분의 속도감을 서로 다르게 인지하게 된다. 그럼에도 불구하고 연주자는 안단테의 취지에 맞게 템포를 더 느리게 설정해야 한다. 그 이유는, 앞서 III장에서도 언급했듯이 섹션 G가 구조적으로 이 작품의 결론과 같은 역할을 하기 때문이다. 따라서 연주자는 '안단테 칼모'의 템포를 충분히 느리게 설정하여 작품이 마무리되는 느낌을 표현해야 한다.

섹션 B와 C, E와 F의 경우에는, 음악적 구조와 별개로 기본 템포의 설정이 동일해야 한다. 이 부분들이 서로 병치구조를 이루기 때문에 수가와라와 우겔비크는 섹션 B와 C, E와 F 사이에 템포 차이를 두었다. 그러나 비록 섹션간의 분위기가 전환되기는 하지만, 락헨만은 이 부분의 템포에 대해서는 아무런 언급을 하지 않았다. 섹션 B에는 '조용하게, 매우 신비롭게'(calmo, quasi misterioso), 섹션 C에는 '매우 자유롭게 그리고 가볍게'(quasi liberamente, leggieramente)라는 지시어가 섹션 시작 부분에 적혀 있을 뿐이고, 섹션 E와 F에는 아무런 지시어도 쓰여 있지 않다. 따라서 네 섹션 모두 곡 초반에 설정된 메트로놈 템포 ♩=63을 기본 템포로 삼아야 한다. 다만 템포가 같더라도 터치, 음색, 프레이징처리 등의 표현적 요소들에 차이를 두어 섹션 간의 병치 구조와 분위기의 차이를 드러내야 한다.

---

87) 안단테의 템포(76-108)와 알레그레토의 템포(108-120)의 평균치를 기준으로 계산하면 안단테와 알레그레토의 템포는 대략 4:5의 차이를 보인다.

독립된 연결구의 템포 설정에 있어서는 우겔비크의 해석과 같이 앞부분과 템포 차이를 크게 두어 연주하는 것이 바람직할 것이다. 락헨만이 이러한 부분들에서 음의 밀도가 낮아지도록 작곡했을 뿐 아니라, 짧은 구간임에도 불구하고 별도의 지시어를 적어 그 전후의 부분들과 차이를 두어 연주할 것을 요구했기 때문이다.

결론적으로 본 논문은 악곡 전체의 템포 설정에 대하여 아래 표와 같이 제시하고자 한다. 이러한 템포 설정은 섹션 A 이후 섹션 B와 C(느림-빠름)의 템포 변화를 지나, 섹션 D의 '아 템포'에서 처음의 템포로 돌아가고, 다시 섹션 E와 F(느림-빠름)를 거친 후 섹션 G에서 또 다시 처음의 템포로 돌아가는 대칭형의 템포 구조를 완성한다. 이는 앞서 III장에서 설명하였던 악곡 구조와도 일치한다.

다만 잔향의 길이는 연주 환경에 따라 차이를 보일 수밖에 없기 때문에 이를 늘 인지하고 어느 정도 유동적인 자세를 갖는 것은 필요하겠다. 특히 락헨만이 요구한 피아노와 연주홀의 조건을 충실히 갖추었다 하더라도, 연주홀을 채운 청중의 수에 따라 음향이 달라질 수 있다는 마지막 변수가 존재하므로 이 부분에 있어서 연주자의 섬세한 조절이 요구된다.

[표 4-1-11] 템포 설정 제안

섹션	마디	템포 지시어	♩=ca.
A	1	Allegretto capriccioso, ♩=63	63
	22	poco piu largo	35
	26	a tempo	63
	48	meno mosso	55
	53	a tempo	63
B	83	calmo, quasi misterioso	63
C		quasi liberamente, leggieramente	63
	129	poco piu lento	30
	132	martellato prestissimo possibile	80
	140	a tempo	63
D	145	a tempo	63
	183	Streng im Tempo, nicht schneller werden	63
	209	a tempo	63
E	247		63
F	274		63
G	309	Andante Calmo	50
	367	quasi dolce	50

2. 강도에 대한 해석[88]

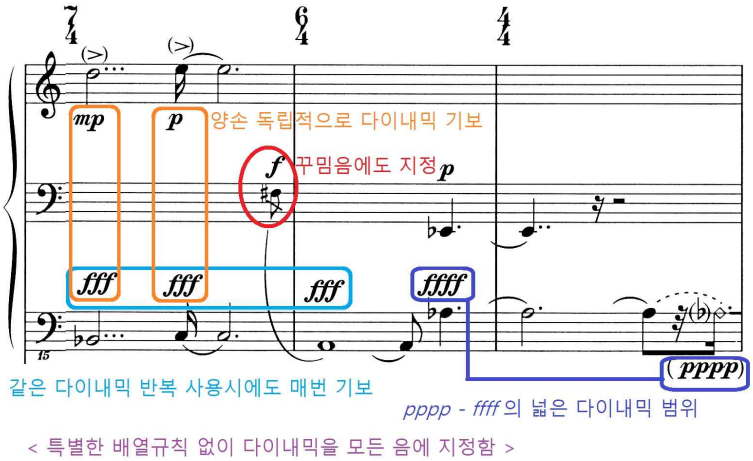
2.1. 독립된 다이내믹의 표현

락헨만은 <세리나데>에서 거의 모든 화음에 다이내믹 기호를 개별적으로 기보하였다. 다이내믹은 *pppp*에서 *ffff*까지에 이르는 넓은 범위에 걸쳐 다양하게 사용되었으며, 그 배열에는 특별한 규칙성이 보이지 않는다. 그는 음가, 박절, 음형(글리산도/꾸밈음 등), 화음의 중요도 등에 관계없이 가능한 모든 음에 다이내믹 기호를 붙여, 악곡 전체의 다이내믹을 견고하게 구축하고자 하였다. 또한 피아노의 왼손 파트와 오른손 파트를 분리하여 각각의 다이내믹을 지시하였고, 같은 다이내믹이 여러 번 반복될 때에도 매 번 새로 기보하였다. 꾸밈음이나 글리산도의 경우 시작음부터 끝음까지 모든 음에 다이내믹을 독립적으로 기보하였다. 따라서 연주자는 각 다이내믹별 강도의 범위를 뚜렷하게 설정하여 전체적인 다이내믹의 흐름이 균형을 이루도록 해야 한다.

---

88) 본고에서는 '다이내믹(Dynamic)'과 '음량(Sound Volume)', '강도(Intensity)'의 의미를 구분하여 사용하였다. '다이내믹'은 악보 위에 지시된 셈여림, '음량'은 다이내믹이 연주자의 실제 연주를 통하여 나타나는 결과적인 음량을 나타낸다. 즉 데시벨(Db) 등으로 측정되는, 악기 소리가 크거나 작게 울리는 정도를 일컫는다. '강도'는 연주자의 신체적(physical) 에너지의 실제 세기에 따라 작용하는 타건의 세기를 의미한다.

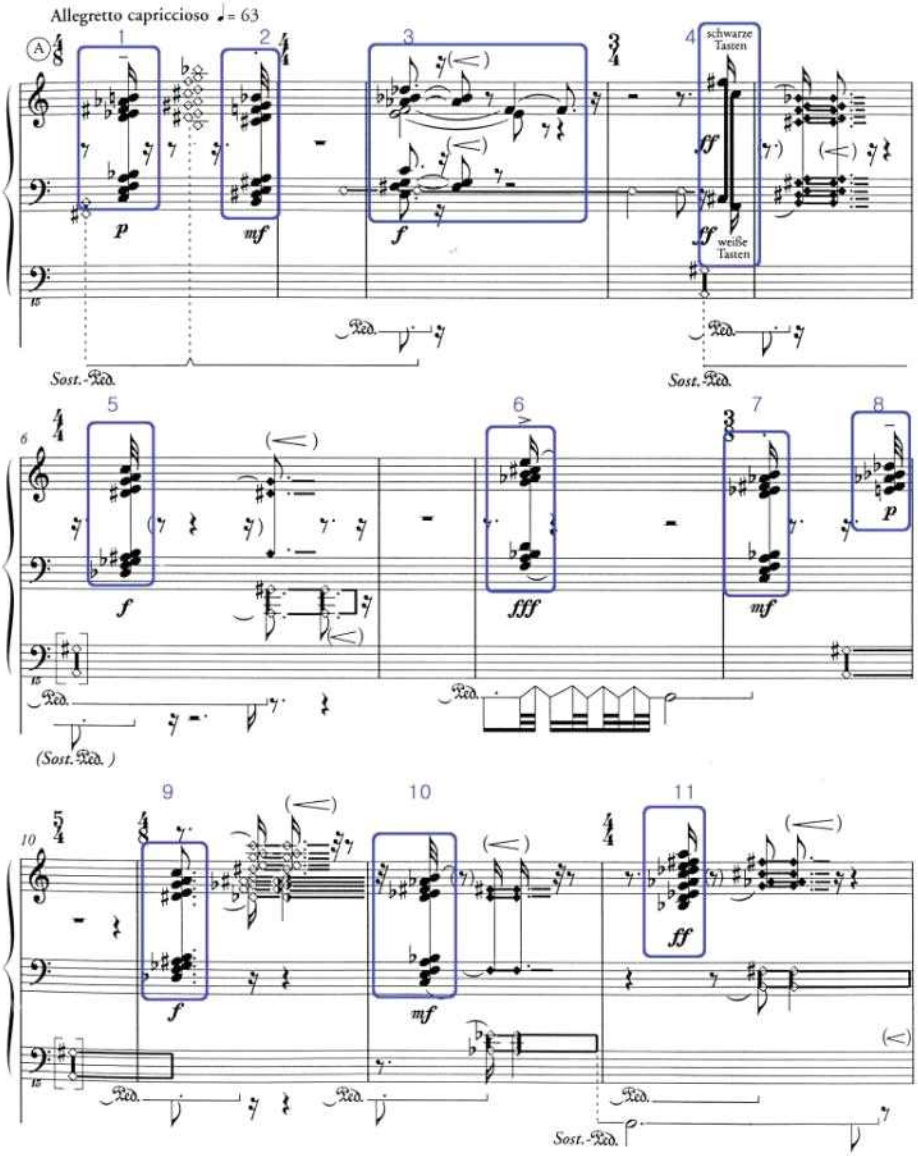
[악보 4-2-1] 다이내믹 기호의 세밀한 사용 (마디 345-347)

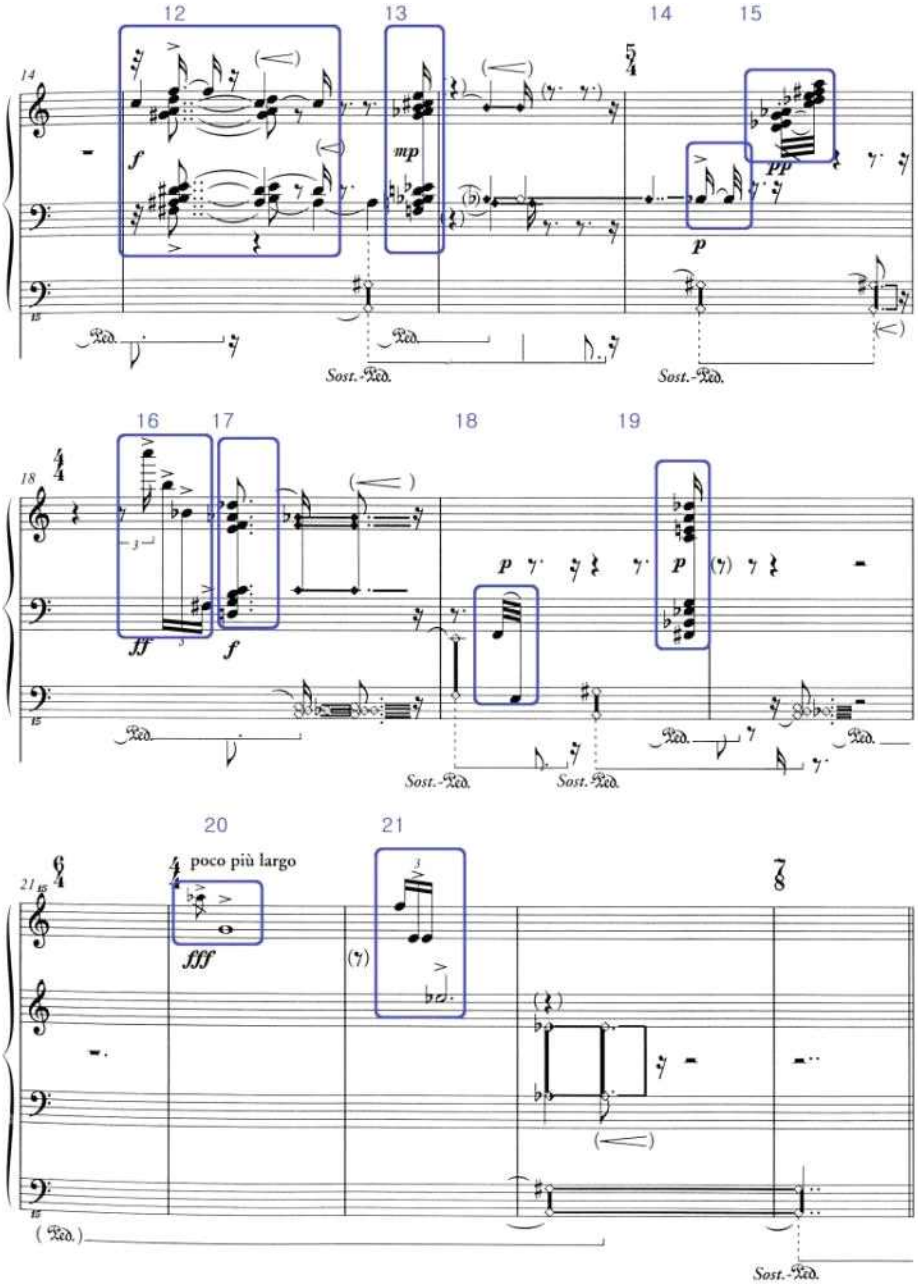


수가와라와 우겔비크의 다이내믹 강도 설정은 <세리나데>의 도입부를 통해 확인할 수 있다. 섹션 A에 해당하는 마디 1부터 마디 25까지에는 총 21개의 화음이 등장한다[악보 4-2-2]. [표 4-2-1]은 이 화음들에 번호를 붙이고 수가와라와 우겔비크의 연주 음량을 측정하여 그래프와 표로 나타낸 것이다. 앞서 설명한 바와 같이 서로 다른 환경에서 녹음된 음원을 비교하기 위해 무음 상태를 0으로, 컴퓨터가 인식할 수 있는 최대치의 음량을 1로 설정하여 두 연주의 강도를 객관적 수치로 비교할 수 있게 하였다.

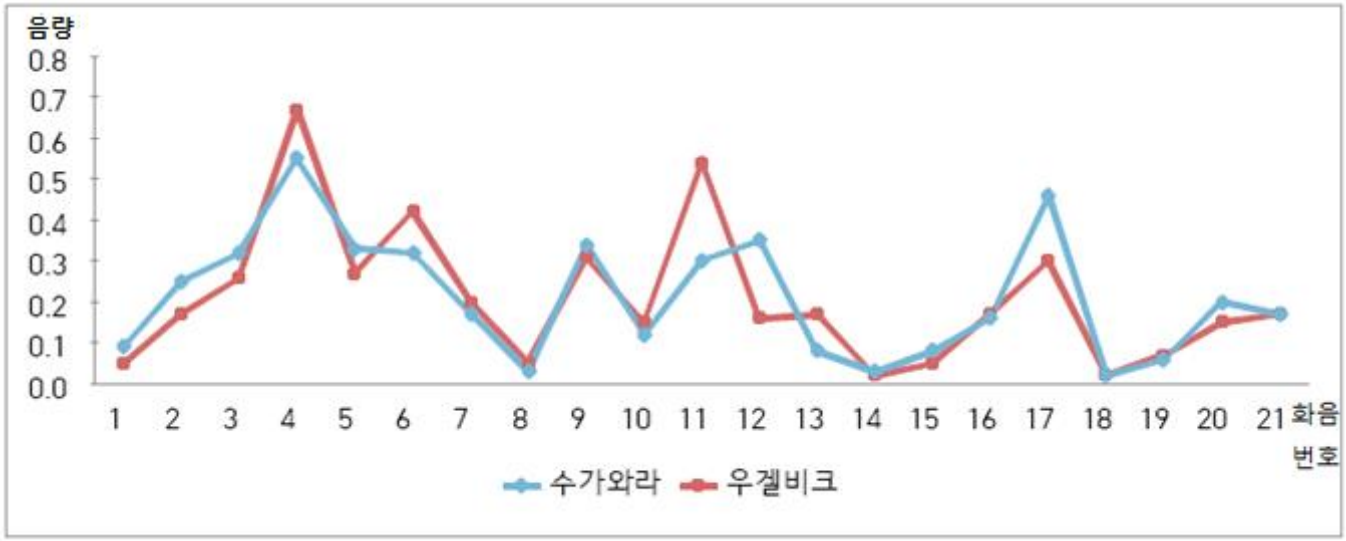
우선 두 그래프의 전반적 형태가 유사한 것으로 보아 두 연주자 모두 다이내믹의 상대적 증감을 비교적 충실하게 표현하고 있다는 점을 확인 할 수 있다. 다만 그 정도에 있어서 미세한 차이를 보이는데, 우겔비크가 수가와라에 비하여 다이내믹 간의 격차를 많이 두어 연주하며, 최소-최대치 다이내믹의 음량 차이도 수가와라가 0.53인 것에 비하여 우겔비크는 0.65로 더 넓게 나타난다.

[악보 4-2-2] 섹션 A (마디 1-25)




12
13
14
15
f
mp
pp
p
Sost.-Ped.
Sost.-Ped.
16
17
18
19
ff
f
p
p
Sost.-Ped.
Sost.-Ped.
20
21
poco più largo
fff
Sost.-Ped.

[표 4-2-1] 다이내믹별 음량 (마디 1-25, 소리개체 1-21)

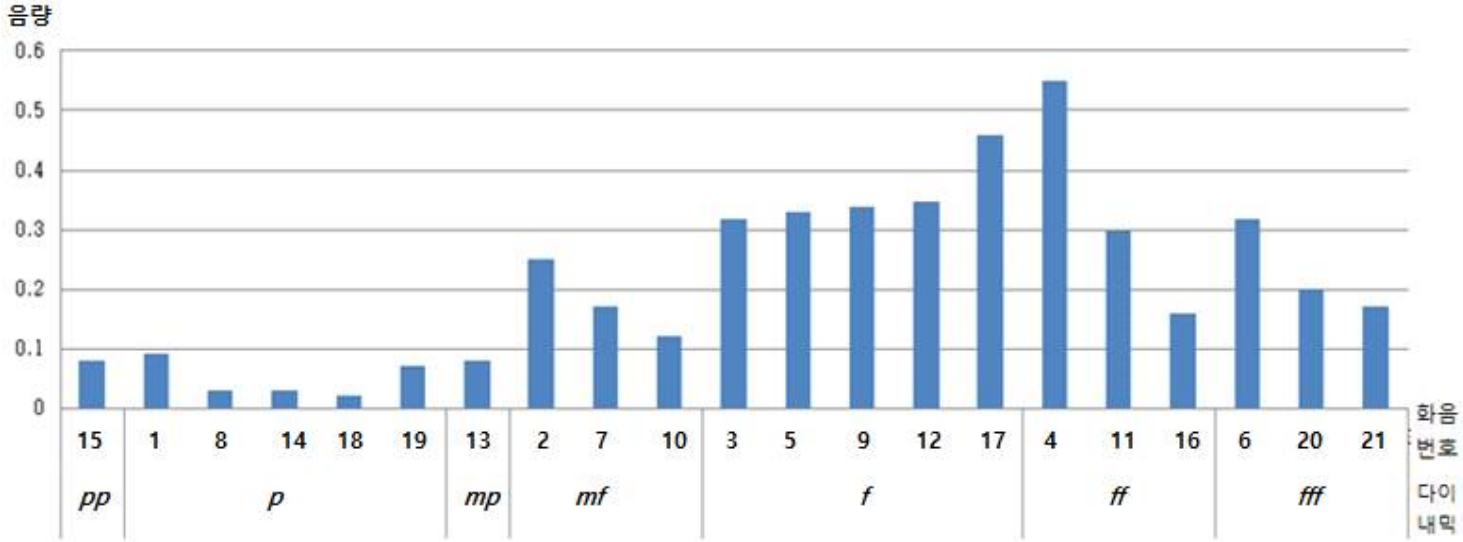


화음번호 / 다이내믹	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
	p	*mf*	*f*	*ff*	*f*	*fff*	*mf*	*p*	*f*	*mf*	*ff*	*f*	*mp*	*p*	*pp*	*ff*	*f*	*p*	*p*	*fff*	*fff*
수가와라	0.09	0.25	0.32	0.55	0.33	0.32	0.17	0.03	0.34	0.12	0.30	0.35	0.08	0.03	0.08	0.16	0.46	0.02	0.06	0.20	0.17
우겔비크	0.05	0.17	0.26	0.67	0.27	0.42	0.20	0.05	0.31	0.15	0.54	0.16	0.17	0.02	0.05	0.17	0.30	0.02	0.07	0.15	0.17

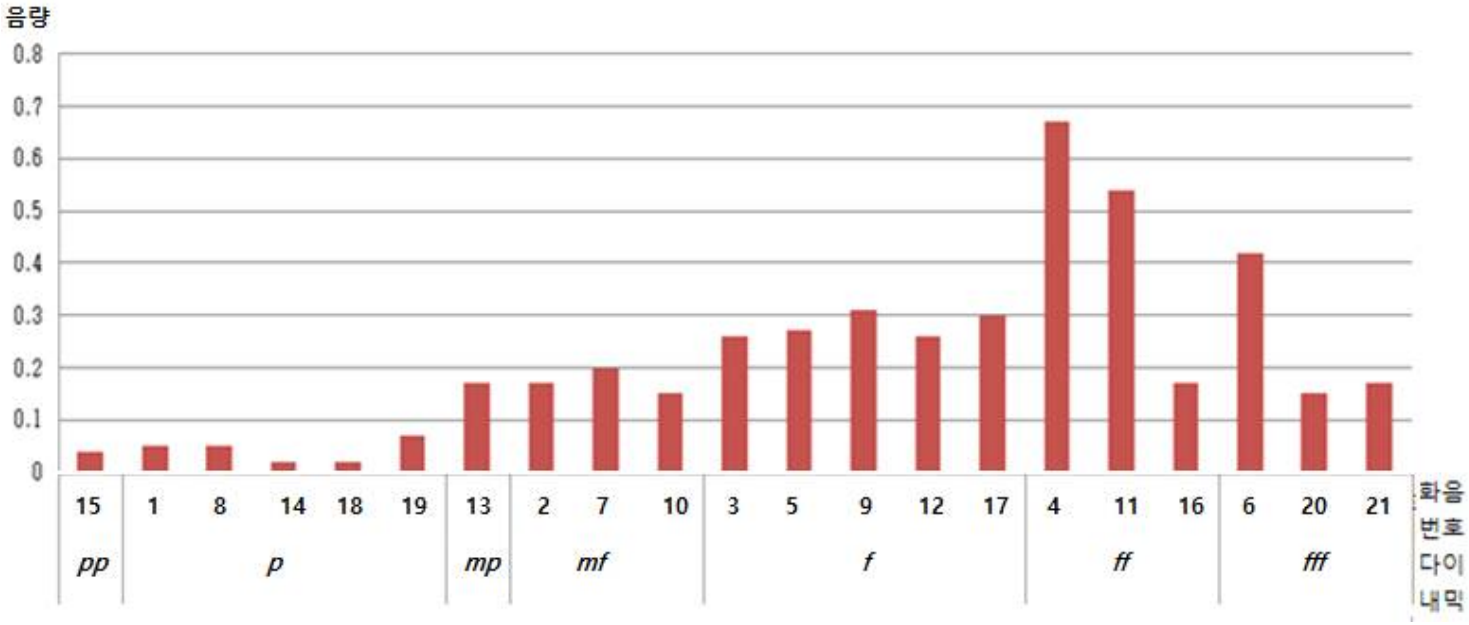
아래의 세 그래프는 마디 1부터 마디 25까지 등장하는 21개의 소리개체를 같은 다이내믹끼리 분류하여 그 음량의 측정값을 나열한 것이다. 간혹 서로 다른 다이내믹의 음량의 범위가 중복되는 경우가 있기는 하지만, 수가와라와 우겔비크 모두 대체로 다이내믹별로 음량의 범위가 분명하게 구분되도록 연주 강도를 설정했다. *pp*와 *p*는 0.1 이하의 낮은 수치를 유지하고 있으며, *mp*-*mf*는 0.1-0.25 사이, *f*는 0.26-0.46 사이를 유지한다. *ff*부터는 0.5 이상으로 측정된다.

다만 화음⑪, ⑱, ⑳, ㉑ 등 일부 소리개체의 경우 강한 다이내믹이 지시되어 있음에도 불구하고 여린 다이내믹보다 낮은 음량으로 측정된다[표 4-2-5]. 이러한 현상의 원인은 화음을 구성하는 음의 개수에 있다. 다시 말해, 다이내믹에 충실하게 연주한다 하더라도, 화음⑳이나 화음㉑과 같이 단음으로 구성되거나, 화음⑪과 같이 구성음이 모두 고음역대에 위치한다면, 아무리 세게 연주하더라도 저음을 포함하는 넓은 음역대의 두터운 화음이나 클러스터만큼의 울림을 만들기는 어렵다. 이러한 이유로 *p*로 연주되는 단음(화음⑱)이 그보다 여린 다이내믹인 *pp*로 연주되는 10음구성화음보다 더 작은 음량으로 측정되는 것이다. 반대로, *fff*로 연주되는 단음들보다, 넓은 음역의 클러스터로 연주되는 *ff*(화음④)가 더 강한 음량을 기록한다. 따라서 연주자는 다이내믹의 연주 강도를 설정할 때 개별 화음을 구성하는 음의 개수를 고려하여 전체 다이내믹이 일관성을 가지고 표현될 수 있도록 해야 한다.

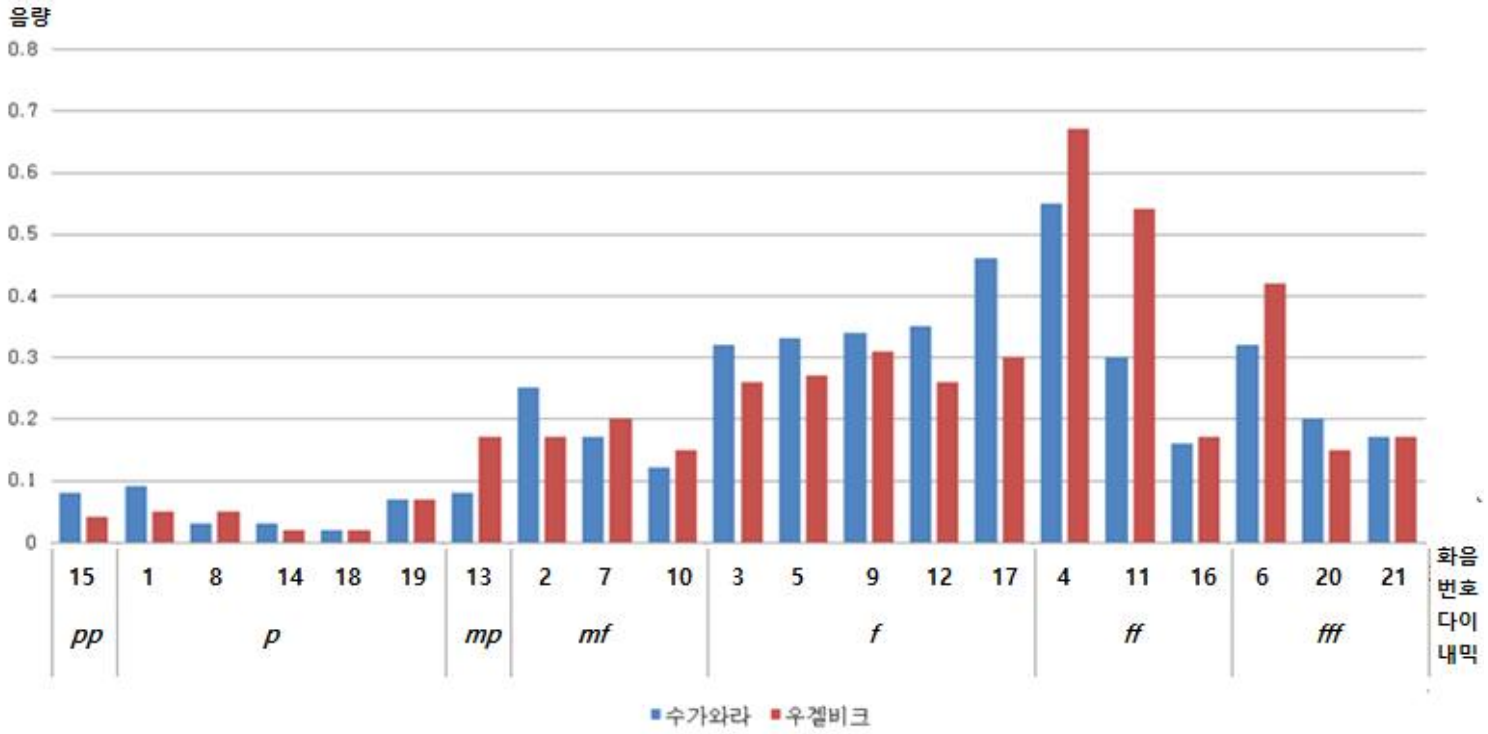
[표 4-2-2] 수가와라의 다이내믹별 음량



[표 4-2-3] 우겔비크의 다이내믹별 음량



[표 4-2-4] 수가와라와 우겔비크의 다이내믹별 음량 비교 그래프



[표 4-2-5] 수가와라와 우겔비크의 다이내믹별 음량 비교표

a. 수가와라

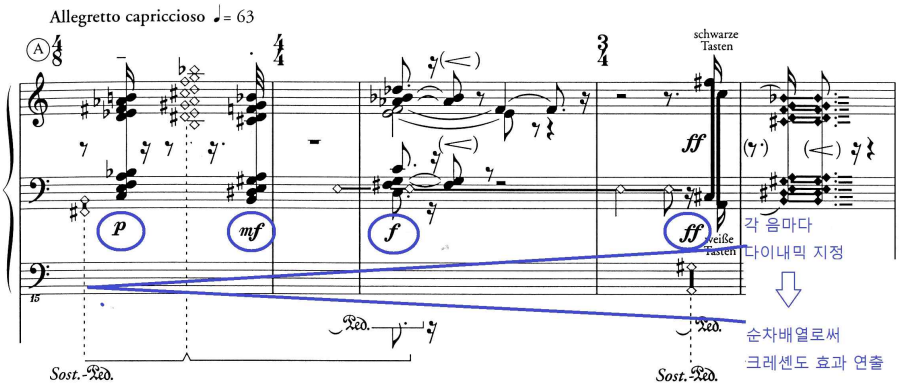
다이내믹		*pp*		*p*		*mp*		*mf*		*f*		*ff*		*fff*	
순서	음량	⑮	0.08	①	0.09	⑬	0.08	②	0.25	③	0.32	④	0.55	⑥	0.32
												클러스터			
				⑧	0.03			⑦	0.17	⑤	0.33	⑪	0.30	⑳	0.20
												고음		단음	
				⑭	0.03			⑩	0.12	⑨	0.34	⑯	0.16	㉑	0.17
												단음		단음	
				⑱	0.02					⑫	0.35				
				단음											
				⑲	0.07					⑰	0.46				
범위		0.08		0.02-0.09		0.08		0.12-0.25		0.32-0.46		Max. 0.55		0.32	

b. 우겔비크

다이내믹		*pp*		*p*		*mp*		*mf*		*f*		*ff*		*fff*	
순서	음량	⑮	0.04	①	0.05	⑬	0.17	②	0.17	③	0.26	④	0.67	⑥	0.42
												클러스터			
				⑧	0.05			⑦	0.20	⑤	0.27	⑪	0.54	⑳	0.15
												고음		단음	
				⑭	0.02			⑩	0.15	⑨	0.31	⑯	0.17	㉑	0.17
												단음		단음	
				⑱	0.02					⑫	0.26				
				단음											
				⑲	0.07					⑰	0.30				
범위		0.04		0.02-0.07		0.17		0.15-0.20		0.26-0.31		Max. 0.67		0.42	

<세리나데>에서는 각 소리개체마다 독립적으로 다이내믹이 지시되어 있기 때문에 '크레셴도(crescendo),' '디미누엔도(diminuendo)' 등 다이내믹의 점진적 변화를 요구하는 지시어는 섹션 C, F의 빠른 스케일 패시지를 제외하면 거의 사용되지 않았다. 그렇다고 해서 악곡 전체에 불규칙적으로 급변하는 다이내믹만 놓이는 것은 아니다. 실제로 점진적으로 고조되거나 하강하는 다이내믹 변화가 나타나는 부분이 있는데, 이때 락헨만은 다이내믹을 순차적으로 배치함으로써 철저하게 계획된 크레셴도와 디미누엔도의 효과를 연출한다. 일반적인 경우, 다이내믹의 점진적 변화는 작곡가가 해당 지시어를 통하여 시작점과 도달점 및 그 각각의 다이내믹을 지정하고 세부 과정은 연주자에게 맡기는 형식으로 이루어진다. [악보 4-2-3]은 락헨만이 <세리나데>에서 사용한 크레셴도의 방법을 보여준다.

[악보 4-2-3] 분명한 다이내믹 지정을 통해 연출되는
크레셴도 효과 (마디 1-5)



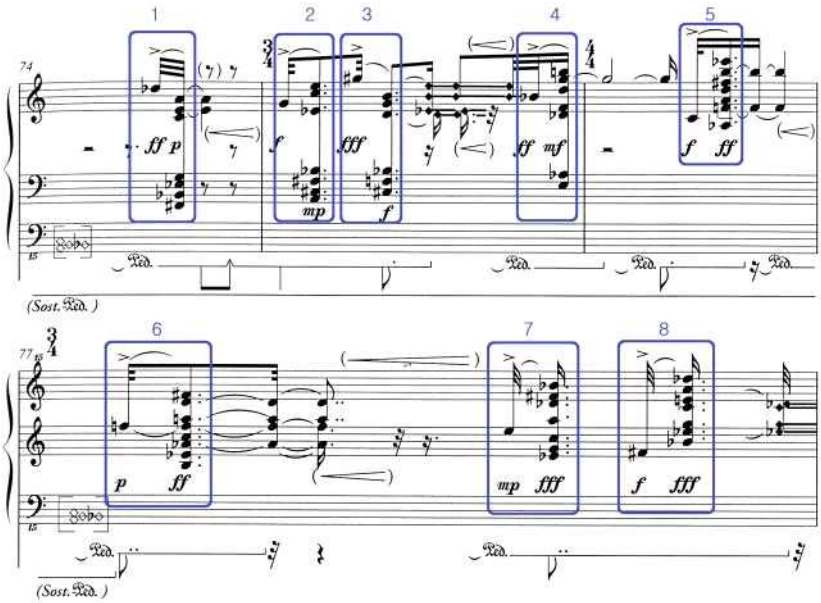
[표 4-2-1]의 그래프에서도 첫 여덟 음의 순차적인 상승-하강 곡선이 나타난다. 악보의 첫 여덟 음의 다이내믹 기호는 *p* - *mf* - *f* - *ff* - *(f)* - *fff* - *mf* - *p*로, 다섯 번째 음의 *f*를 제외하면 *p*에서 *fff*까지 음량이 점진적으로 커지다가 다시 급격하게 줄어들도록, 다이내믹의 흐름이 매우 치밀하게 계획되어 있다.

연주자는 이와 같은 락헨만의 세밀한 의도를 파악하고 독립적으로 기보된 다이내믹 기호들로부터 고조되거나 이완되는 음악의 흐름을 만들 수 있어야 한다.

2.2. 아티큘레이션이 더해진 음형의 강도

<세리나데>에는 10음으로 구성된 화음이 가장 빈번하고 중요하게 사용되었다. 10음구성화음은 주로 원형의 형태로 제시되지만, 때때로 특정 아티큘레이션이 더해져 꾸밈음과 같은 효과를 내며 리듬에 변화를 주기도 한다. 락헨만은 이렇게 꾸밈음처럼 빠르게 지나가는 짧은 음가의 음들 하나하나에도 개별적으로 다이내믹을 지시하였다. 또한 개별 다이내믹이 지시된 각각의 음에 엑센트나 스타카토 등의 지시사항까지 더해지기도 하는데, 특히 이런 경우에 다이내믹의 강도를 결정하는 데 있어 아티큘레이션의 표현을 함께 고려하여야 한다.

[악보 4-2-4] 아티큘레이션이 더해진 음형 (마디 74-77)



예를 들어, 마디 74-77에서는 10음구성화음 중 내성에 놓인 한 음 혹은 두 음이 먼저 제시되고 이어서 나머지 구성음이 지속화음으로서 함께 등장한다. 이때 먼저 제시되는 음은 32분음표로 매우 빠르게 연주되며 마치 앞꾸밈음과 같은 효과를 낸다. [악보4-2-4]에서 알 수 있듯이 락헨만은 32분음표의 짧은 길이로 빠르게 지나가는 음까지 포함하여 모든 음 또는 음군에 다이내믹을 지시한다. 32분음표와 지속화음으로 구성되는 각각의 음군은 *ff-p*, *f-mp*, *fff-f*, *ff-mf*, *f-ff*, *p-ff*, *mp-fff*, *f-fff*의 다이내믹 조합을 보이는데, 이중 단 하나도 동일한 조합이 없다.

이 부분의 특징은 꾸밈음처럼 연주되는 32분음표에 엑센트가 더해졌다는 점이다. 따라서 앞서 나열한 다이내믹의 조합과 더불어 엑센트가 붙은 32분음표와 긴 음가의 지속화음 중 어느 쪽을 더 강조할 것인지도 고려해야 한다. 이 부분에 관해 연주자에게 주어지

는 선택의 가능성은 다음의 세 가지로 압축된다.

1. 다이내믹과 상관없이, 엑센트 붙은 32분음표만을 강조하여 연주한다.
2. 다이내믹과 상관없이, 당김음 리듬본연의 강세를 살려 지속화음만을 크게 강조하여 연주한다.
3. 엑센트와 상관없이, 기보된 다이내믹만을 최우선적으로 지켜 연주한다.

수가와라는 두 번째 해석의 전형을 보여주며, 당김음 리듬이 갖는 본연의 강세에 충실한 연주를 들려준다. 수가와라의 연주에서 32분음표에 놓인 엑센트는 전혀 강조되지 않고, 뒤따르는 긴 지속화음이 항상 더 큰 음량을 유지한다.

이때 각 다이내믹의 절대적인 음량은 뚜렷하게 구분되지 않는다. 32분음표의 다이내믹은 *p*부터 *fff*까지 다양하게 기보되었음에도 불구하고 첫 음군을 제외하면 모두 음량이 0.1 미만으로 나타나는데, 수가와라가 의도적으로 음량을 줄여 연주하는 것으로 보인다. 긴 지속화음들 역시 후반 여섯 개의 다이내믹(*f, ff, fff*)들이 모두 0.2-0.25 사이의 좁은 범위에 놓여 사실상 거의 구분 없이 사용되었다. [표 4-2-2]에서 살펴봤던 악곡 도입부의 다이내믹 통계와 비교하여볼 때, 이 부분에서 수가와라의 연주는 화음들의 다이내믹 격차가 명확하게 계획되지 않았음을 보여준다. 즉 수가와라는 이 부분에서 세밀한 다이내믹 차이보다는 당김음 리듬의 강세를 최우선적으로 강조하고자 한 것으로 해석된다.

반면 우겔비크는 엑센트, 당김음 등의 다른 요소들과는 상관없이 기보된 다이내믹만을 최우선적으로 지켜 연주하는 세 번째 해석을 보여준다. 우겔비크는 두 번째 음군을 제외한 첫 네 음군의 경우에, 앞의 32분음표를 크게 연주하고 이어지는 긴 지속화음을 작

게 연주하도록 지시하는 두 음간의 상대적인 다이내믹 배치를 철저하게 지킨다. 그리하여 비록 크지 않은 차이라 할지라도, 두 음 사이의 상대적인 강약 관계가 명확하게 드러난다. 그러나 음량의 절대적 수치는 오히려 수가와라보다도 세분화되어 있지 않은데, 마지막 두 음에 쓰인 *fff*를 제외하면, 나머지 음 들 중 12개 음들은 *pp*-*fff*까지의 다양한 다이내믹 지시가 있음에도 불구하고 모두 0.10 이하의 수치를 나타낸다.

[표 4-2-6] 아티큘레이션이 더해진 음형의 음량 측정값 (마디 74-77)

<table>
<tr><td>순 서</td><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td></tr>
<tr><td>32분음</td><td>ff</td><td>f</td><td>fff</td><td>ff</td><td>f</td><td>p</td><td>mp</td><td>f</td></tr>
<tr><td>지속음</td><td>p</td><td>mp</td><td>f</td><td>mf</td><td>ff</td><td>ff</td><td>fff</td><td>fff</td></tr>
<tr><td rowspan="4">수가
와라</td><td>0.13</td><td>0.06</td><td>0.10</td><td>0.07</td><td>0.06</td><td>0.03</td><td>0.08</td><td>0.07</td></tr>
<tr><td>0.15</td><td>0.30</td><td>0.20</td><td>0.22</td><td>0.25</td><td>0.20</td><td>0.22</td><td>0.22</td></tr>
<tr><td colspan="5"><후반 지속화음끼리 크레셴도 효과></td><td colspan="3">후반 지속화음끼리
유사한 강도 유지</td></tr>
<tr><td colspan="8">엑센트를 중요시하지 않고 당김음 리듬 본연의 강세 지킴,
32분음표보다 뒤의 화음이 항상 더 크게 유지</td></tr>
<tr><td rowspan="4">우겔
비크</td><td>0.10</td><td>0.06</td><td>0.12</td><td>0.09</td><td>0.04</td><td>0.03</td><td>0.05</td><td>0.09</td></tr>
<tr><td>0.09</td><td>0.08</td><td>0.07</td><td>0.08</td><td>0.09</td><td>0.18</td><td>0.22</td><td>0.26</td></tr>
<tr><td colspan="4">후반 지속화음끼리
유사한 강도 유지</td><td colspan="4"><전체적으로 급격한 크레셴도
효과></td></tr>
<tr><td colspan="8">한 음군을 구성하는 두 음 간의 강약 관계를 정확히 지킴,
엑센트 상관없음.</td></tr>
</table>

락헨만이 각 음의 다이내믹을 순차적으로 배열함으로써 치밀하게 계산된 크레셴도 효과를 연출하는 부분에서도 아티큘레이션을 고려한 해석이 필요하다. 세밀한 다이내믹 지시에도 불구하고 연

주 환경의 잔향, 피아노 울림의 세기, 연주자가 설정한 다이내믹별 음량의 범위 등에 따라 실제 연주의 차이가 나타날 수밖에 없기 때문이다. 수가와라와 우겔비크의 크레셴도 효과 역시 서로 다른 양상을 보인다.

앞서 살펴본 바와 같이 수가와라는 32분음표에 놓인 엑센트는 전혀 강조하지 않고, 뒤따르는 긴 지속화음을 중심으로 음악적 흐름을 만든다. 따라서 크레셴도 역시 지속화음의 다이내믹 진행을 따른다. 수가와라는 시작점의 *p*로부터 *ff*까지 단계적으로 진행하는 전반의 다섯 음군에서 급격한 크레셴도를 만든 후, 마지막 세 개 음(*ff, fff, fff*)에서는 오히려 음량을 줄인 채 비슷한 수치를 유지한다. 즉 시작과 동시에 급격한 상승을 한 후 최고점에 달한 음량을 유지하는 방식이다.

우겔비크는 하나의 소리개체를 구성하는 두 음군 사이의 상대적 균형에 더 중점을 둔다. 우겔비크는 두 음군 중 더 큰 다이내믹을 연주하는 쪽을 기준으로 다이내믹의 흐름을 구성한다. 그리하여 전반부에는 32분음표의 다이내믹을 따라가는데, 이것이 *ff* - *f* - *fff* - *ff*의 불규칙적인 순서로 되어있기 때문에 전체적으로 큰 음량을 유지할 뿐 실제적인 다이내믹 변화는 나타내지 않는다. 후반 네 개 음군에는 지속화음이 32분음표보다 크게 연주되며 음악적 흐름의 중심을 넘겨받는다. 이 부분 역시 *ff* - *ff* - *fff* - *fff*의 유사한 다이내믹의 반복되는 진행을 보이지만, 우겔비크는 기다렸다는 듯이 폭발적으로 0.09부터 0.26까지 급격한 크레셴도를 연출한다.

다시 말해, 수가와라는 당김음 본연의 강세를 우선적으로 지키며, 전반에 지속화음들을 위주로 급격한 고조를 이룬 후 후반에 그 상태를 유지하는 크레셴도를 형성한다. 반면 우겔비크는 기보된 다이내믹 지시를 정확하게 지키면서, 전반에는 차분하게 긴장감을 쌓아가다가, 후반에 급격한 감정 표출이 더해진 드라마틱한 크레셴도를 연출한다.

2.3. 복합적 요소가 더해진 음형의 강도

섹션 D의 도입부는 <세리나데> 전체에서 필터링 기법이 가장 효과적으로 사용되어 음향을 가장 입체적으로 보여주는 매우 특징적인 부분이다. 특히 마디 145부터 181까지 동일 화음이 25번 제시되는 부분이 주목할 만하다. 락헨만은 여기에서 각 화음이 연주될 때 여러 가지 조건을 변화시킴으로써 하나의 대상을 여러 측면에서 바라보는 것과 같은 입체적인 음향 효과를 만들어낸다. 이 부분의 화음을 연주하는 강도는 악곡 전체의 음향을 결정짓는 가장 근본적이면서도 중요한 요소 중 하나로, 이때 단순히 그 음에 기보된 다이내믹만을 기준으로 강도를 결정하는 것이 아니라 모든 변화되는 조건들을 복합적으로 고려하여 결정해야 한다.

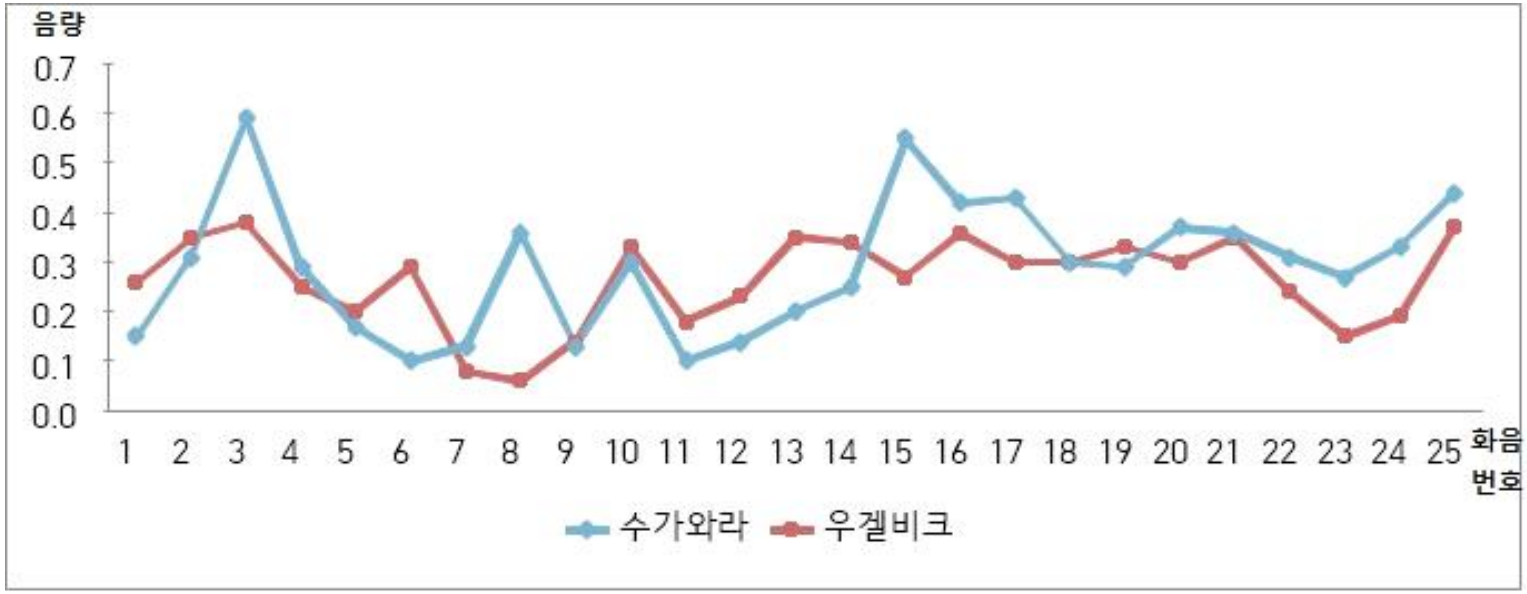
이 부분은 10음구성화음(실음)의 울림이 뒤따르는 묵음을 통해 필터링되는 형태로 진행되며, 음향을 변화시키는 조건들은 실음과 묵음 모두에 나타난다. 실음은 다이내믹, 연주되는 박의 위치, 음가, 아티큘레이션, 꾸밈음, 프리페어드 필터링 등이 변화되고, 묵음은 필터링의 단계, 묵음의 구성음, 음고, 음가, 다이내믹, 연주되는 박의 위치, 댐퍼 페달/소스테누토 페달의 사용 등이 변화된다. 또한 락헨만은 실음과 묵음 사이의 간격, 필터링된 후의 잔향지속시간, 아무 소리도 나지 않는 공백의 지속시간 등의 모든 요소들이 정교하게 변화하도록 모든 사항을 매우 정확하게 지시한다. 그리하여 37마디 동안 25번이나 반복적으로 쓰인 화음의 음향은 매번 다르게 울린다.

[표 4-2-7]은 마디 145부터 181 사이에 25번 반복적으로 연주되는 화음들의 다이내믹별 음량에 관하여 수가와라와 우겔비크의 연주를 계량화한 것이다. 본고에서는 각 화음에 대한 두 연주자의 연주를 비교하여 보고, 각각의 경우에 어떠한 요소들이 다이내믹 강도의 결정에 영향을 끼쳤는지 분석해보고자 한다.

[표 4-2-7] 다이내믹별 음량 측정값 (마디 145-181)

순서	마디	다이내믹	음량	
			수가와라	우겔비크
1	145	*f*	0.15	0.26
2	147	*ff*	0.31	0.35
3	149	*fff*	0.59	0.38
4	151	*f*	0.29	0.25
5	153	*mf*	0.17	0.20
6	155	*mp*	0.10	0.29
7	157	*p*	0.13	0.08
8	158	*p*	0.36	0.06
9	160	*mp*	0.13	0.14
10	162	*f*	0.30	0.33
11	164	*p*	0.10	0.18
12	166	*mp*	0.14	0.23
13	167	*pp f*	0.20	0.35
14	168	*pp f*	0.25	0.34
15	170	*p ff*	0.55	0.27
16	172	*p fff*	0.42	0.36
17	173	*ff*	0.43	0.30
18	174	*ff*	0.30	0.30
19	175	*ff*	0.29	0.33
20	176	*ff*	0.37	0.30
21	177	*ff*	0.36	0.35
22	178	*f*	0.31	0.24
23	179	*mf*	0.27	0.15
24	180	*f*	0.33	0.19
25	181	*ff*	0.44	0.37

[표 4-2-8] 수가와라와 우겔비크의 음량 비교 그래프 (마디 145-181)



화음 번호 / 다이내믹	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
	f	*ff*	*fff*	*f*	*mf*	*mp*	*p*	*p*	*mp*	*f*	*p*	*mp*	*pp f*	*pp f*	*p ff*	*p fff*	*ff*	*ff*	*ff*	*ff*	*ff*	*f*	*mf*	*f*	*ff*
수가와라	0.15	0.31	0.59	0.29	0.17	0.1	0.13	0.36	0.13	0.3	0.1	0.14	0.2	0.25	0.55	0.42	0.43	0.3	0.29	0.37	0.36	0.31	0.27	0.33	0.44
우겔비크	0.26	0.35	0.38	0.25	0.2	0.29	0.08	0.06	0.14	0.33	0.18	0.23	0.35	0.34	0.27	0.36	0.3	0.3	0.33	0.3	0.35	0.24	0.15	0.19	0.37

섹션 D에서는 각 음의 절대적인 음량보다, 연속하는 음들 간의 상대적인 강약관계가 중요하게 작용하며 그 안에서의 세밀한 필터링의 표현에 더 초점이 맞춰져 있다.

[표 4-2-9]는 수가와라와 우겔비크가 연주하는 섹션 D의 다이내믹별 음량을 나타낸 것으로, 다이내믹의 음량 범위가 중복되거나 뒤바뀐 경우가 자주 발견된다. *mf*(마디 153, 음량 0.17)의 음량이 *f*(마디 145, 음량 0.15)보다 크게 나타나기도 하고, 마디 145의 *f*와 마디 151의 *f*는 같은 다이내믹임에도 0.15와 0.29라는 큰 격차를 보이며, 때때로 *f*(마디 151, 음량 0.29)가 직전의 *f*(마디 145, 음량 0.15)보다 오히려 *ff*(마디 147, 음량 0.31)와 더 유사한 수치를 보이기도 한다.

그러나 이렇게 무질서해 보이는 음량 측정값에서도 어떠한 법칙을 발견할 수 있다. 즉 연속하는 두 음 사이의 다이내믹의 강약관계는 예외 없이 정확하게 지켜지고 있다는 것이다. 예를 들어 첫 여섯 개 화음의 다이내믹을 살펴보면 *f* - *ff* - *fff* - *f* - *mf* - *mp*의 순서대로 진행하는데, 이들의 절대적인 음량은 앞에 살펴본 바와 같이 불규칙적이지만, 상대적인 강약관계는 충분히 표현되고 있다.

[표 4-2-9] 다이내믹별 음량과 연속되는 두 음의 강약관계
(마디 145-155, 수가와라 연주)

섹션 D에서는 또한, 정도의 차이가 있음에도 전반적으로 비교적 유사한 흐름을 보이던 다른 섹션들에서와 달리 두 연주자의 다이내믹 흐름이 정반대로 나타나거나 다이내믹 격차가 크게 벌어지는 경우가 때때로 일어난다. 특히 마디 155, 158, 170/172, 173-177의 네 지점에서 가장 큰 차이가 나타난다. 이는 다이내믹에 다른 복합적 요소들이 더해지면서 연주자들의 음악적 해석이 가미된 결과라고 판단된다. 우선 마디 155에서 우겔비크는 다른 부분들에서는 평균적으로 0.10 정도의 음량으로 연주되는 *mp*를 직전의 *f*와 *mf*보다도 강한 0.29의 음량으로 연주하였다. 그 이유는 바로 직전의 마디 154의 숨표에서 찾을 수 있다. 마디 154의 숨표로 정리되기에 앞서 마디 145부터 마디 153까지 다섯 개의 화음이 *f* - *ff* - *fff* - *f* - *mf*로 상승-하강의 긴 흐름을 만든다. 이때 마지막 두 개의 다이내믹 *f*와 *mf*는 흐름을 마무리하며 정리하는 역할을 한다. 우겔비크는 이후 마디 154의 숨표를 통하여 짧게 휴지한 후에, 마디 155의 첫 화음에 새롭게 시작하는 깊은 호흡을 실어 강하게 타건한 것으로 보인다. 즉 다이내믹의 절대적인 의미보다는, 음악의 전체적인 흐름 안에서 그 음이 가지는 역할에 따라 연주의 강도를 결정한 것이다. 반면에 수가와라의 연주에서는 마디 149부터 156까지 *fff* - *f* - *mf* - *mp*의 흐름을 따라 음량이 0.59 - 0.29 - 0.17 - 0.10으로 순차적으로 감소하는 것으로 나타나며, 숨표에 대한 특별한 표현은 배재하고 있는 것으로 보인다[악보 4-2-5].

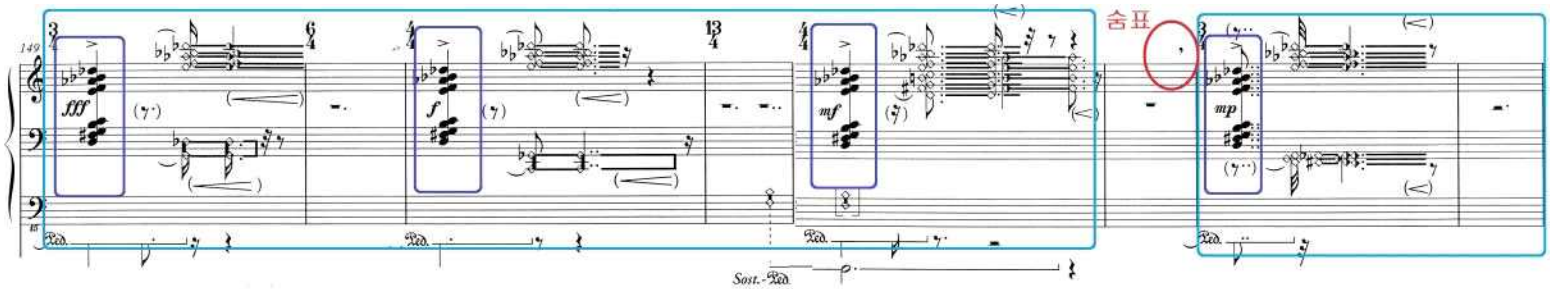
두 번째, 마디 158에서는 수가와라가 보통 0.10 미만으로 연주하는 *p*의 다이내믹을 0.36의 음량으로 아주 강하게 연주하였다. 이것은 음악이 마디 156까지는 두 차례나 빈 마디를 거치며 소리의 공백과 줄어드는 잔향을 강조하는 느린 흐름을 보이던 것과 대조적으로, 마디 157과 마디 158은 두 마디 연속으로 화음이 울리며 그에 따라 소리가 쌓여간다는 뉘앙스를 더욱 두드러지게 강조하려는 수가와라의 의도로 해석할 수 있다. 반면 우겔비크는 마디 155의 *mp*

를 0.29의 음량으로 연주한 데 이어, 뒤따르는 두 개의 *p*를 모두 그의 1/3에 해당하는 0.10 이하의 음량으로 줄여 연주함으로써 *mf* - *mp* - *p* - *p*로 다이내믹이 순차적으로 줄어드는 과정을 강조하였다[악보 4-2-6].

세 번째로, 유사한 음량이 지나치게 오래 지속되어 지루해지지 않도록 의도적으로 특정 음의 음량을 줄여 연주하는 경우가 발견된다. 여기에는 중간에 낮은 강도로 연주하는 지점을 설정함으로써 이후의 강한 음향을 더욱 강조하려는 의도도 있는 것으로 보인다. 마디 170에서 우겔비크는 *ff*의 다이내믹을 앞의 *f*(음량 0.35, 0.34)보다도 낮은 0.27의 음량으로 연주하였고, 마디 172에서 수가와라는 *fff*(음량 0.42)를 앞의 *ff*(음량 0.55)보다 약하게 연주하였다. 즉 마디 167의 '포코 아 포코 크레셴도(poco a poco cresc)'로 시작하여 마디 173부터 다섯 번 연속으로 *ff*화음을 연주하는 'sempre *ff*(셈프레 포르티시모)'에 도달하기까지의 점진적인 다이내믹 변화 과정에서 마디 170/172에 음량이 가장 작은 지점을 설정함으로써 극적인 대비를 준비하여 이후의 연속되는 *ff*를 더욱 효과적으로 강조하려는 것이다[악보 4-2-7].

네 번째, 마디 173부터 마디 177까지 다섯 마디 동안 'sempre *ff*'로 연주되는 다섯 개의 10음구성화음의 음량에 있어 우겔비크와 수가와라는 서로 다른 해석을 보인다. 다섯 화음의 음량이 0.30-0.35의 범위 안에 놓이며 비교적 유사한 정도를 유지하는 우겔비크는 '동일하게(sempre)'라는 의미를 충실하게 지키고자 한 것으로 보인다. 반면 수가와라의 음량의 범위는 0.29-0.43로 큰 편차를 보인다. 이는 수와가라가 다섯 화음 사이에서 음 구성, 음가, 박의 위치 등의 변화되는 조건에 조금 더 민감하게 반응함으로써 각 화음의 다이내믹을 다르게 연주하였기 때문으로 판단된다[악보 4-2-8].

[악보 4-2-5] 쉼표와 프레이즈 구분에 따른 음량의 설정 (마디 149-156)



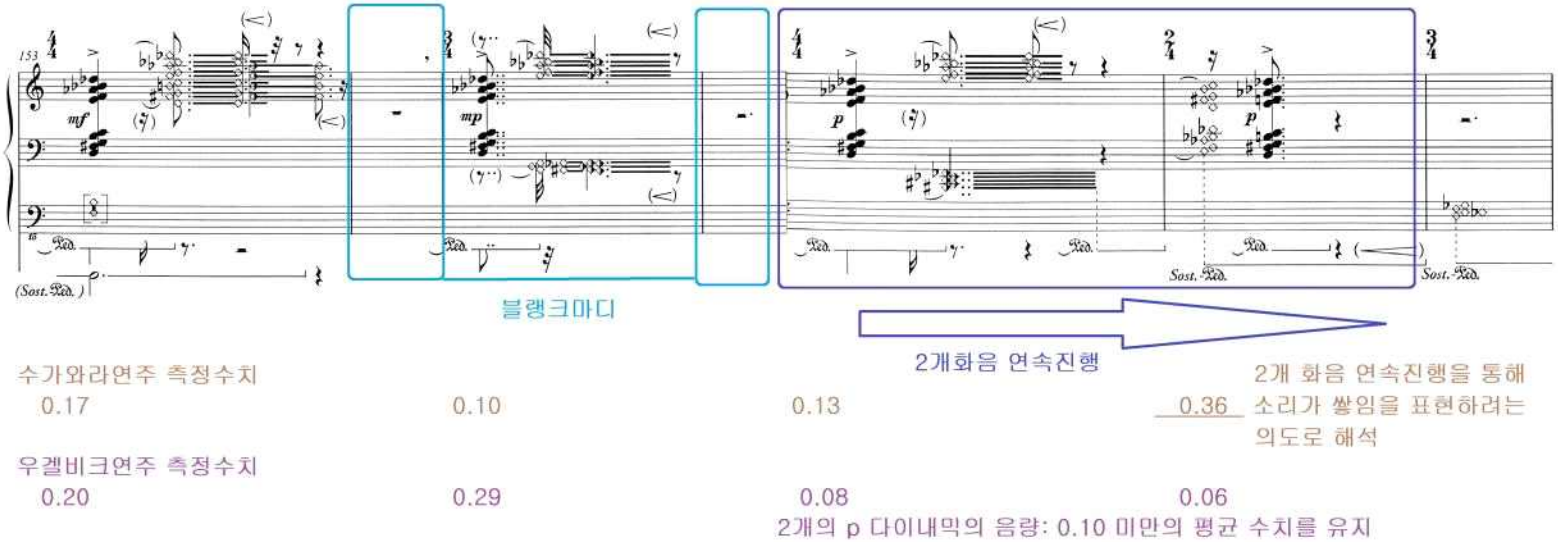
수가와라연주 측정수치

fff 0.59 *f* 0.29 *mf* 0.17 *mp* 0.10 : 순차적으로 감소하는 음량

우겔비크연주 측정수치

fff 0.38 *f* 0.25 *mf* 0.20 : 마무리} <숨표> { 새로시작: *mp* 0.29

[악보 4-2-6] 빈 마디의 유무에 따른 음량의 설정 (마디 153-159)



수가와라연주 측정수치

0.17 0.10 0.13 0.36

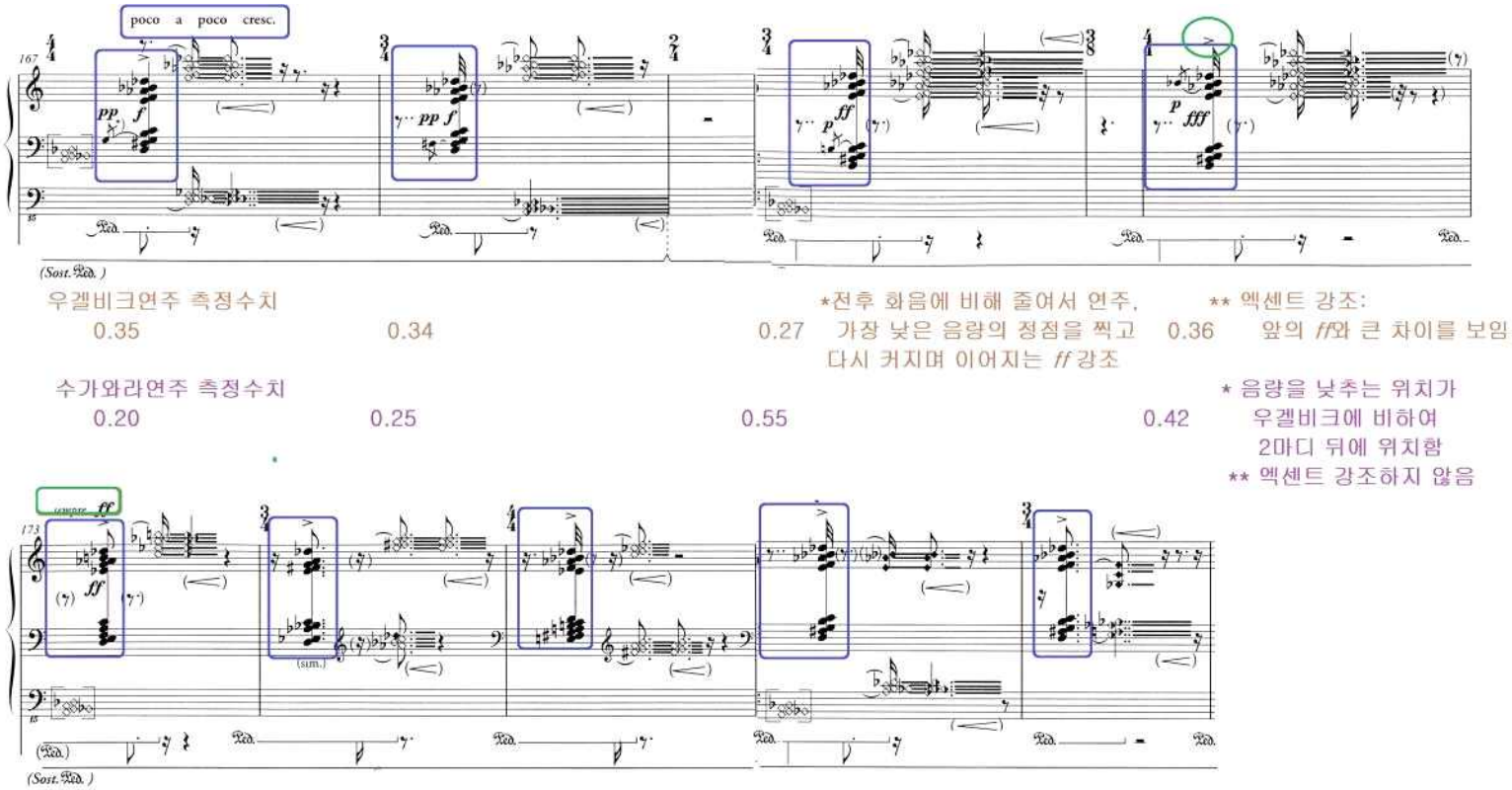
2개 화음 연속진행을 통해 소리가 쌓임을 표현하려는 의도로 해석

우겔비크연주 측정수치

0.20 0.29 0.08 0.06

2개의 p 다이내믹의 음량: 0.10 미만의 평균 수치를 유지

[악보 4-2-7] 크레셴도와 셈프레 포르티시모의 효과적인 강조를 위한 음량의 설정 (마디 167-177)



[악보 4-2-8] 여러 요소의 변화에 따른 음량의 설정 (마디 173-177)

우겔비크 연주 측정 수치					
0.30	0.30	0.33	0.30	0.35	유사한 강도를 유지
수가와라연주 측정수치					
0.43	0.30	0.29	0.37	0.36	화음,음가, 박절적위치 등 변화에 따라 큰 편차를 보임

sempre *ff* 5개 화음 강도

2.4. 강도 설정에 대한 제언

<세리나데>에서 락헨만은 거의 모든 요구사항을 악보에 지시하였지만, 그중에서도 모든 음에 독립적 다이내믹을 지정하였다는 점에서 다이내믹의 강도에 대한 연구가 중요하다. 더욱이 다이내믹의 범위를 *pppp*에서 *ffff*까지 폭넓게 사용한 것은 작곡가가 그만큼 다이내믹의 세밀한 차이를 염두에 두고 작곡을 했음을 말해준다.

따라서 <세리나데>의 연주에서 가장 우선시되어야할 작업은 연주에 앞서 피아노와 연주홀에서 발생할 수 있는 가장 작은 음량과 큰 음량을 파악하고, 그 범위 안에서 다이내믹을 세분화하는 것이다. 이 작품에 사용된 다이내믹의 범위에 따라 아래 [표 4-2-10]과 같이 연주 강도를 총 10단계로 나누어 볼 수 있다. 연주자는 이와 같은 단계별 다이내믹의 강도를 세밀하게 구분하도록 훈련하여 가능한 한 정확한 강도로 연주할 수 있어야 한다.

[표 4-2-10] 다이내믹 단계별 강도 설정에 대한 제안

단계	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
다이내믹	*pppp*	*ppp*	*pp*	*p*	*mp*	*mf*	*f*	*ff*	*fff*	*ffff*
주관적 강도의 범위 실제 구분하는	*pppp*									
	ppp									
	pp									
		p								
			mp							
				mf						
					f					
						ff				
							fff			
								ffff		

그러나 실제적인 연주에 있어 연주 강도와 그에 따른 결과적인 음량이 반드시 비례하지는 않으므로, 악곡의 맥락에 따른 다이내믹 지시어의 의미를 파악하여 보다 계획적인 강도 조절이 필요하다. 특히 음의 밀도에 따른 변수가 가장 크게 작용하는데, 같은 강도로 연주한다 하더라도 전 음역에 걸친 반음계 클러스터와 단음의 음량은 동일할 수 없고, 동일하게 인지되지도 않기 때문이다.

하나의 음향을 결정하는 데는 다이내믹 뿐 아니 라 음가, 박절, 아티큘레이션, 꾸밈음, 페달, 필터링 등 악보에 적힌 다양한 요소가 복합적으로 작용한다. 따라서 연주의 강도를 결정하는 데 있어서 단순히 그 음에 기보된 다이내믹만을 기준으로 하는 것이 아니라 모든 변화되는 조건들을 복합적으로 고려하여 결정해야한다. 다만 다른 요소들을 표현하기 위하여 다이내믹의 범위를 지나치게 많이 벗어나는 것은, 락헨만이 의도하는 전체적인 다이내믹 흐름의 균형을 깰 수 있으므로 주의하여야 한다. 때때로 음악적 요소들에 대한 종합적 판단에 의거하여 다이내믹별 강도의 정확한 표현이 최우선시 되지 않는 상황일지라도, 필자가 [표 4-2-10]에 나타낸 바와 같이 최대한 두 단계 전후의 다이내믹의 강도 범주를 벗어나지 않도록 유의할 것을 제언한다.

3. 수가와라와 우겔비크 연주의 섹션별 파형분석

[그림 4-3-1] 파형분석: 섹션 A - 수가와라

[그림 4-3-2] 파형분석: 섹션 A - 우겔비크

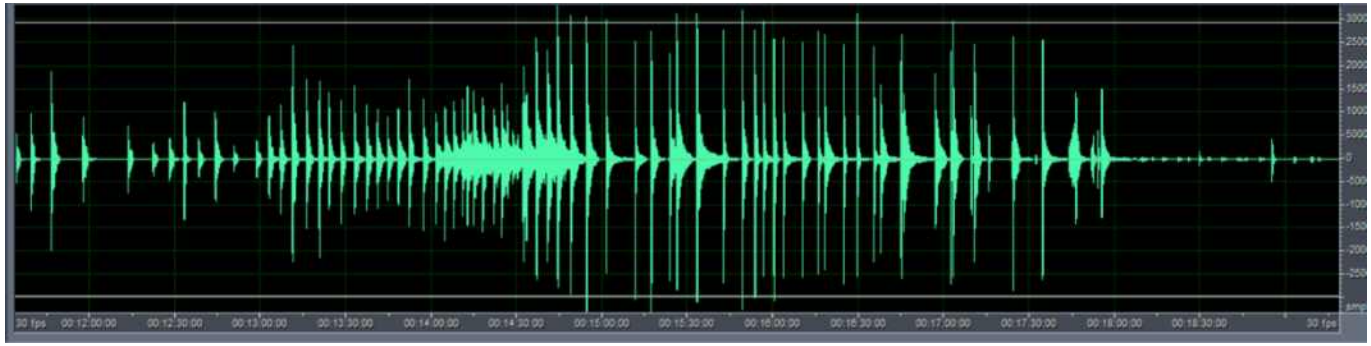
[그림 4-3-3] 파형분석: 섹션 B - 수가와라

[그림 4-3-4] 파형분석: 섹션 B - 우겔비크

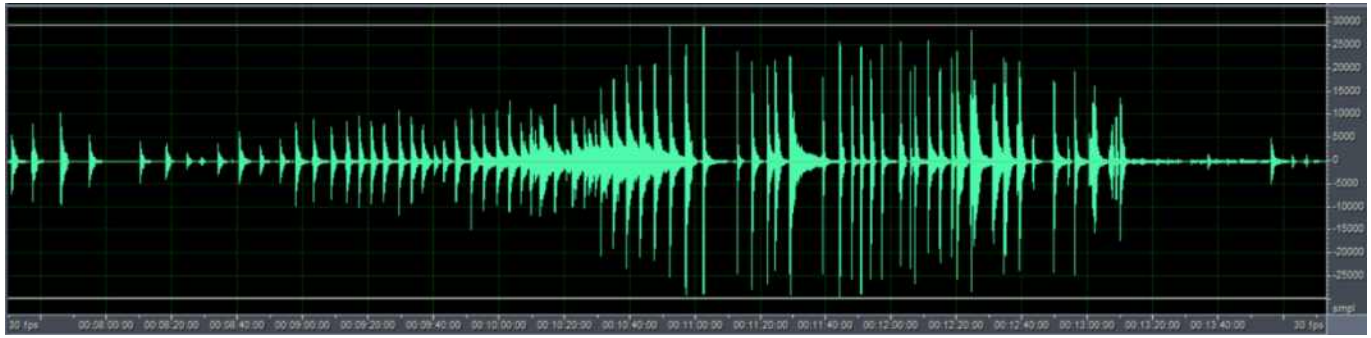
[그림 4-3-5] 파형분석: 섹션 C - 수가와라

[그림 4-3-6] 파형분석: 섹션 C - 우겔비크

[그림 4-3-7] 파형분석: 섹션 D - 수가와라



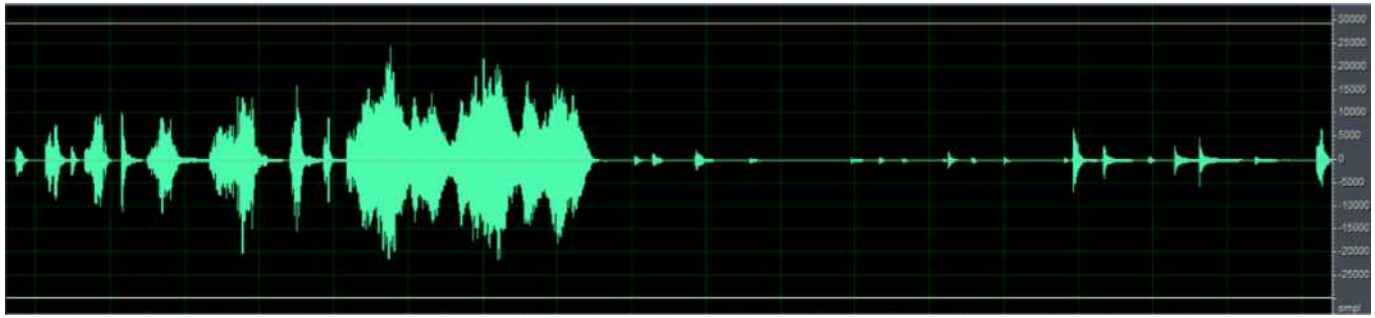
[그림 4-3-8] 파형분석: 섹션 D - 우겔비크



[그림 4-3-9] 파형분석: 섹션 E - 수가와라

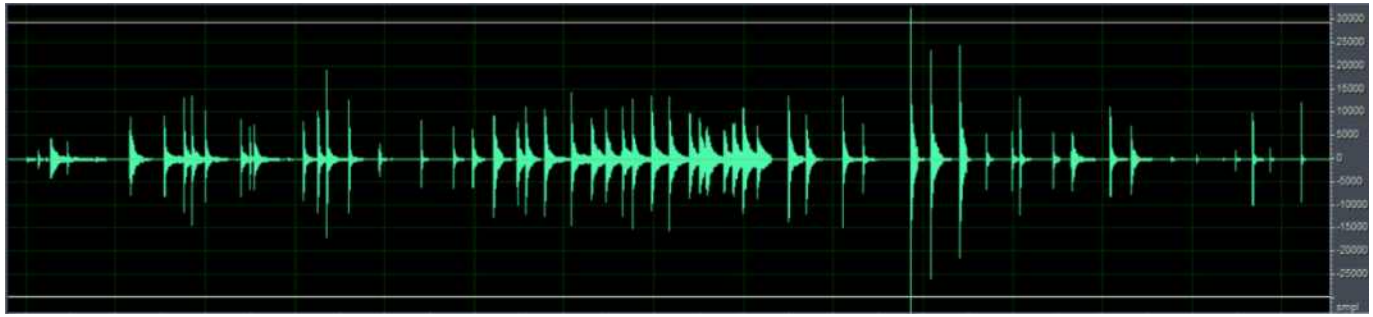
[그림 4-3-10] 파형분석: 섹션 E - 우겔비크

[그림 4-3-11] 파형분석: 섹션 F - 수가와라



[그림 4-3-12] 파형분석: 섹션 F - 우겔비크

[그림 4-3-13] 파형분석: 섹션 G - 수가와라



[그림 4-3-14] 파형분석: 섹션 G - 우겔비크

4. <세리나데> 연주에 관한 종합적 제언

<세리나데>의 가장 큰 특징은 기법적 연출이 단순하지 않고 깊은 내면적 몰입을 요구함에도 불구하고 연주자가 모든 지시사항들을 불가능함 없이 자연스럽게 이행할 수 있는 편의성을 갖추었다는 점이다. 페이스는 베아트 푸러(Beat Furrer)[89]의 작품에서 나타나는 신경과민적인 작법과 비교하여 락헨만 작품 연주의 용이성에 대하여 다음과 같이 설명한다.

> "베아트 푸러의 작품 중 특히 피아노 독주곡 <파즈마>(*Phasma*, 2002)와 피아노 5중주 <스푸>(*Spur*, 1998)에서는 최고조로 신경과민적인 작법이 발견된다. 연주가가 현의 울림을 정지시키기 위하여 손을 피아노 안쪽 부분으로 이동시켜 정확한 위치에서 뮤트한 후, 다시 건반으로 되돌아오기까지 1초도 되지 않는 찰나의 시간만이 주어진다. 그리하여 신체적인 본성과 정신적인 압박감은 연주자로 하여금 극한의 긴장이 담긴 과장된 동작을 필요로 하게 한다. 그러나 락헨만의 작품은 꽤 다르게 고안되었다. 신체적인 연출은 단순하지 않고, 연주의 수준은 앞서 내면적 몰입을 필요로 함에도 불구하고 <세리나데>에서는 타당한 정도의 용이함과 편의성을 갖춰, 실제로 해낼 수 없는 부분은 보이지 않는다."[90]

다만 기존의 전통에 익숙해져 있는 연주자는 락헨만이 피아노를 새롭게 탐구하는 과정에서 발생하는 여러 음악적인 요소들과, 그것들을 다루는 낯선 방법들 때문에 처음 작품을 대할 때 작품의 형태와 의미를 파악하는 데 어려움을 겪을 수 있다.[91] 심지어 악

89) 베아트 푸러(1954-)는 스위스 출생의 작곡가이자 지휘자이다. 1985년 현대음악 앙상블인 클랑포룸 빈(Klangforum Wien)을 공동 창립했다.
90) Ian Pace, "Lachenmann's Serynade-Issues for Performer and Listener," 103.
91) Katalin Lukács, "In Pursuit of a Mental Model for the Architectural

보상의 텍스쳐와 실제 음향은 서로 관련이 없는 것처럼 보이기까지 한다. 뿐만 아니라 <세리나데>는 음향에 기반을 두고 있고 기존의 작품과는 다른 새로운 구성 형태를 보이기 때문에 연주를 위한 해석에도 새로운 접근 방식이 필요하다.

필자는 <세리나데> 연주를 위한 가이드로 실제 연주까지의 접근 단계를 3단계로 나누어 제시하고자 한다. 첫 번째 단계는 기보법의 해석, 두 번째 단계는 연주 기법의 습득, 마지막 단계는 악곡의 해석과 표현에 대한 연구이다. 본 장에서 필자는 각 단계에서 발생할 수 있는 어려움에 대하여 연주자적 입장에서 제언을 함으로써 궁극적으로 실제 연주에 도움을 주고자 한다.

락헨만은 악보 서두에 "연주지침과 기보법 해석(Performance instructions and comments on the notation)"(이하 "연주지침")을 붙여 새로운 기보법과 연주법에 대하여 매우 자세하게 설명했을 뿐 아니라, 악보 중간 중간에도 지시문들을 덧붙여 두었다. 본 장에서는 락헨만의 "연주지침"을 바탕으로 일차적으로 기보법 해석의 어려움을 해결하고, 나아가 여러 기법의 활용에 대하여 실례와 함께 필자의 해석을 덧붙여 <세리나데>의 연주법을 총괄적으로 다룸으로써 실제 연주에 도움을 주고자 한다.

4.1. 기보법 해석에 대한 제언: 음가의 분석

새로운 음향을 만들어내기 위한 여러 주법들로 가득한 <세리나데>는 연주의 복잡성과 기보체계의 생소함으로 인해 연주자에게 매우 낯설고 어렵게 느껴질 수 있다. 그럼에도 연주법에 관한 지시사항이 매우 명확하게 기보되어있고, 실제 연주에서 모든 세부사항들이 악보에 표기된 방식 그대로 정확하게 실행 가능하다는 점에

Interpretation of Music in Performance," 59.

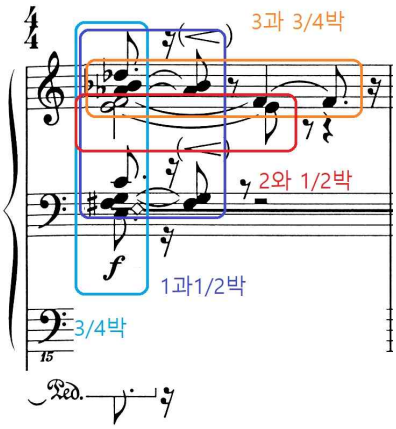
서 매우 잘 쓰인 작품이라 할 수 있다. 따라서 무엇보다 악보를 정확하게 파악해내는 것이 연주자에게 중요하다.

락헨만은 피아노의 전체 음역을 나타내기 위하여 보통 음역, 2옥타브 아래/위 음역(최저/최고음역), 피아노의 현 주법, 배음 등을 구분하여 각기 다른 오선보를 사용하였고, 다양한 조합을 기보하기 위해 한 번에 최대 4단의 모음 보표가 사용되었다. 일반적인 피아노 악보에서 특수한 경우를 제외하면 주로 2단 모음 보표가 사용되는 것과 비교하면 이러한 오선보의 사용만으로도 이미 작품의 복잡성을 예측할 수 있다. <세리나데>에 사용된 음향의 유형은 소리 없이 눌리는 묵음, 소리 내어 연주되는 실음, 하모닉스 음, 연장되는 음으로 나눌 수 있으며, 이들은 각기 다른 형태의 음표로 기보되었다. 음표/쉼표의 길이는 붙임줄, 연장선, 짧은 음가의 음표/쉼표들을 복합적으로 사용하여 매우 정교하게 기보되었다. 락헨만은 손으로 연주하는 음 뿐 아니라 페달에도 리듬을 결합시켜 연주 타이밍을 매우 정확하게 지시하는데, 소스테누토 페달과 댐퍼 페달의 표시선을 분리하여 기보하고, 음표와 페달의 수직적인 타이밍까지도 지시한다. 락헨만은 이 모든 지시사항을 매우 명확하게 표기해내는데 성공하였지만, 연주자의 입장에서는 방대한 정보의 양과 연주의 복합성으로 인해 실제로 악보를 읽어내는 것이 어렵게 느껴질 수밖에 없다. 그러나 일단 락헨만의 새로운 기보법을 익히고 나면 이전 시대 작품과 마찬가지로 자연스럽게 악보를 보면서 연주를 할 수 있다.

작품에 쓰인 다양한 기법들의 기보 체계를 익히고 나면 필터링 과정에서의 정확한 음가를 읽어내는 작업을 해야 한다. 필터링 기법은 악곡 전체에서 가장 높은 비중을 차지하며, 주로 10음구성화음에 적용된다. 필터링 기법은 대부분 10개의 구성음들이 각기 다른 길이로 연주되기 때문에 각 구성음의 정확한 길이를 파악해 내는 매우 까다로운 작업이 요구된다.

예를 들어 마디 3에서는 마디 2에서부터 연결되는 E 묵음에 더하여 D-F#-G-C-E-F-Ab-Bb-Db의 10음구성화음이 연주되는데, 이때 각각의 음이 다른 길이를 갖는다. 묵음 E는 다음 마디까지 계속 연장되며, D-C-Db은 점8분음표, F#, G, Ab, Bb은 4분음표+8분음표, E는 2분음표+8분음표, F는 2분음표+4분음표+점8분음표의 길이를 갖는다.

[악보 4-4-1] 음가에 관한 기보법 읽기 (마디 3)

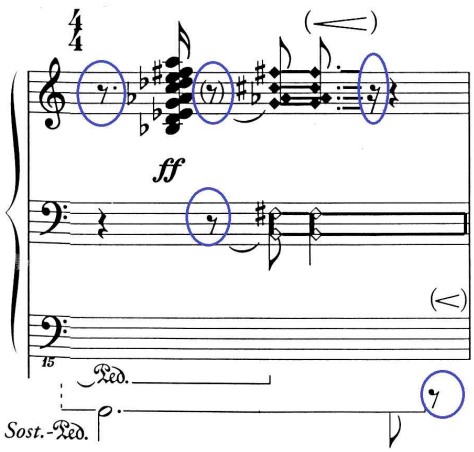


그나마 일반적으로 소리 나는 음의 경우에는 두세 개의 음표를 붙임줄로 연결하는, 연주자들에게 익숙한 형태로 기보되어 있지만, 묵음의 경우에는 붙임줄 대신 굵은 가로선으로 연결되기 때문에 때로는 오선보의 선과 섞여 음을 읽어내는데 어려움이 생기거나, 부점이 겹쳐져서 잘 안보이기도 한다.

이처럼 복잡한 음의 구성을 빠르게 파악하기 위하여, 첫째, 각각의 음을 수평적으로 한 음씩 분석해내기보다 동시에 움직이는 음들끼리 그루핑(grouping)을 해 수직적으로 읽어내야 한다. 특히

복잡한 단계에 걸쳐 이완이 이루어지는 경우 수직적으로 끊기는 음의 그루핑을 따라 해당 손가락들을 절도 있게 움직이면 더 정확하게 연주하는 데에 도움이 된다. 둘째, 음표 다음에 오는 쉼표를 먼저 읽어내어 음표의 길이를 파악한다. 붙임줄과 부점 음표로 복잡하게 이어지는 실음에 비하여 쉼표는 한 박자 단위로 끊어서 표기하므로 한 눈에 알아보기에 더욱 용이하다. 예를 들어 마디 13의 경우 첫 번째 화음은 10개의 구성음으로 이루어진 거대한 음표의 형태로 인하여 박자를 알려주는 꼬리 부분까지 한 눈에 파악하기 어렵지만, 음표 앞에 놓인 점8분쉼표를 먼저 읽어내면 화음의 정확한 타이밍을 쉽게 읽어낼 수 있다. 또한 이어지는 묵음 화음도 음표의 꼬리, 부점 등이 각 음마다 이어지는 가로선 및 오선과 섞여 음표의 길이를 읽어내기 어렵지만, 묵음 앞뒤에 놓인 8분쉼표와 16분쉼표를 통해 타건 타이밍과 지속길이를 더욱 쉽게 파악할 수 있다.

[악보 4-4-2] 쉼표를 통한 음가의 이해 (마디 13)



4.2. 주법에 대한 제언

① 페달 연주법

<세리나데>에서는 오선보 위의 음표만큼이나 페달의 역할이 중요하며, 그 사용법 또한 매우 자세하게 지시되어있다. 이전 시대의 피아노 음악이 음을 강조하거나 연결하기 위하여 주로 댐퍼 페달을 위주로 페달을 운용하던 것에 비하여 훨씬 다양한 쓰임을 보이는 만큼, <세리나데>를 연주할 때 페달의 정확한 사용법에 대한 연구가 반드시 선행되어야 한다. 본 장에서 필자는 댐퍼 페달과 소프트 페달의 사용에 대해 제언하고자 한다. 작품 안에서 소스테누토 페달은 댐퍼 페달과 동등한 비중으로 사용되었으나, 그 연주법에 있어서는 특기할 만한 점 없이 일반적인 방식으로 연주하면 되므로 제언에서 제외하였다.

ⓐ 댐퍼 페달

ⅰ) 타악적 페달효과

락헨만은 "연주지침"에 다음의 문장을 적어 넣음으로써 타악적 페달효과에 관한 주의사항을 강조했다.

> 페달을 구두로 때리지 않도록 하시오!
> (Do not hit the pedal with the shoe!)[92]

이 문장으로부터 락헨만이 페달 음향 외의 잡음들을 얼마

92) Helmut Lachenmann, "Performance instructions and comments on the notation," 2.

나 피하고자 했는지 알 수 있다. 타악적 페달기법을 사용할 때에는 명확하게 페달의 효과만 들리도록, 발바닥을 페달에 밀착시킨 상태를 유지함으로써 구두와 페달이 부딪히는 소리나 구두 밑바닥이 무대 바닥을 스치면서 나는 소리가 생기지 않도록 주의해야 한다. 그리고 페달 소리를 보다 크고 명확하게 내기 위해서는 페달 동작의 속도를 빠르게 해야 한다. 즉 페달을 밟을 때에는 순간 속도를 최대로 올려 현이 가능한 한 강렬하게 진동할 수 있도록 해야 하며, 페달을 뗄 때에는 페달을 누르고 있던 힘을 단숨에 제거함으로써 페달이 강한 소음을 발생시키며 스프링 작용에 의해 튀어 올라오도록 해야 한다. 페달을 뗄 때 발을 페달에 붙인 채로 같이 올리는 대신 시계방향으로 30도 내지 45도 옆으로 빠르게 수평 이동하며 페달에서 발을 순간적으로 제거하는 것도 효과적이다.

타악적 효과를 위한 댐퍼 페달의 사용에 대한 락헨만의 또 다른 지시사항은 지나치게 악보에 얽매이지 말라는 것이다. 그는 대신 피아노의 울림에 맞추어 리듬을 조절하여 더 공허한 소리효과를 만들어 내라고 지시한다.[93]

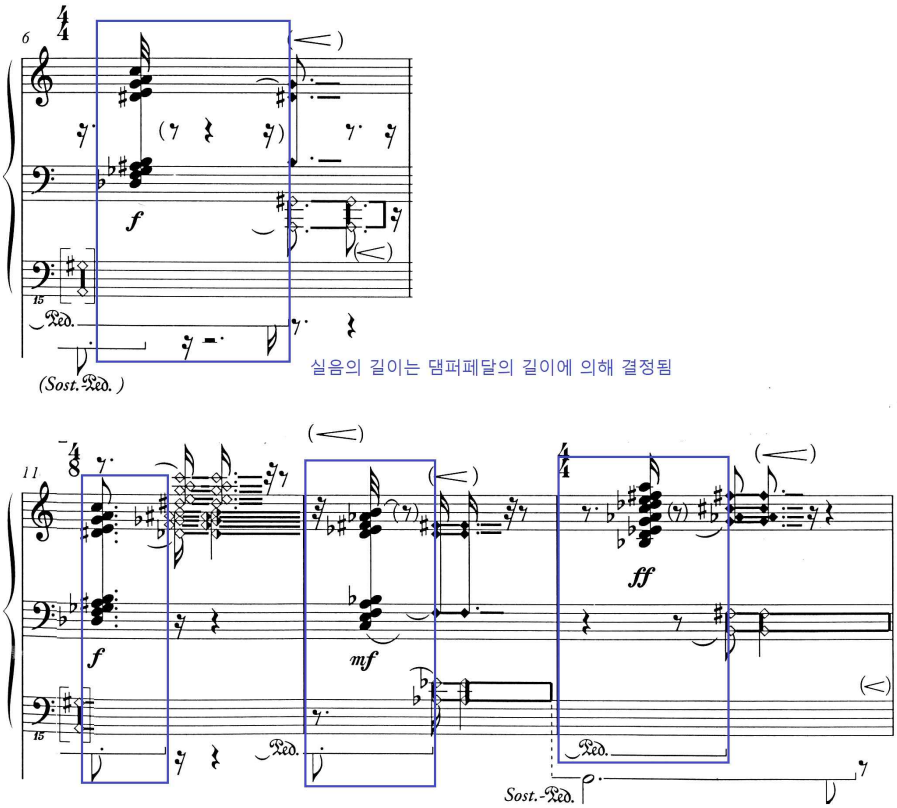
ii) 페달의 리듬

<세리나데>에서는 댐퍼 페달의 리듬이 곡의 리듬을 주도한다. 필터링의 리듬은 때때로 손이 움직이는 타이밍이 아닌 페달이 떨어지면서 울림이 끊기는 타이밍에 의해 정해진다. 예를 들어 마디 6에서 락헨만은 여러 쉼표의 결합으로 매우 섬세하게 필터링의 리듬을 기보해놓았는데, 음향이 변하는 순간은 손으로 두 번째 묵음의 건반을 누르는 타이밍이 아니라 댐퍼 페달이 떨어지는 타이밍에 적용되므로 손보다 페달을 정확한 리듬에 맞춰 움직이도록 해야 한다.

93) Katalin Lukács, “In Pursuit of a Mental Model for the Architectural Interpretation of Music in Performance,” 81.

이어지는 마디 11, 12, 13과 이후의 많은 부분에서도 이러한 예를 찾아 볼 수 있다.

[악보 4-4-3] 페달에 의해 결정되는 음가 (마디 6, 11-13)

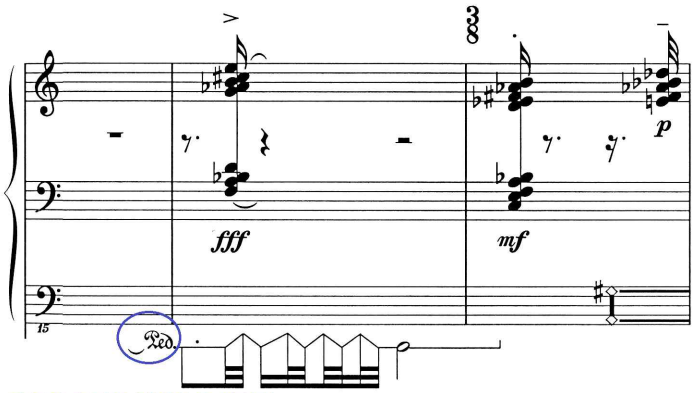


iii) 페달 연결 기호 "◡"

락헨만은 댐퍼 페달을 밟는 타이밍을 표기할 때, 음을 연주하기 전에 미리 밟으라는 지시로서 페달 기호 앞에 ◡기호를 붙여

놓았다. 이는 우리가 기존의 고전적인 작품을 연주할 때에 충분한 울림을 확보하기 위하여 페달을 미리 밟은 상태에서 연주하는 것과 동일한 이유이라고 생각된다. 이 기호가 사용되는 경우는 대부분 직전에 쉼표가 놓이거나 빈 마디로 아무 울림이 없는 경우이다. 이 경우 반드시 악보에 표시된 박의 위치에서 급하게 페달을 밟으려 하는 대신 미리 밟은 채로 이어지는 화음을 준비하면 시간적으로 여유 있는 연주가 가능해진다. 또한 페달의 기계적인 소리를 최소화하여 페달이 밟히는 순간이 드러나지 않도록 하기 위해서 가능한 한 조용히, 느리게 밟아야 한다.

[악보 4-4-4] 댐퍼 페달의 타이밍 (마디 7-9)



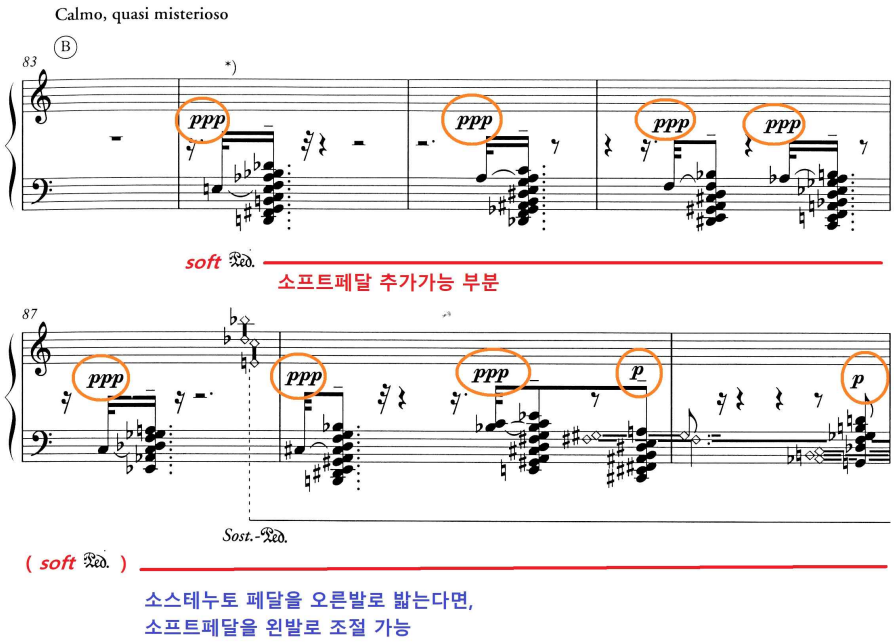
ⓑ 소프트 페달

여리게 연주하는 부분이 많음에도 불구하고, <세리나데>에서 소프트 페달의 사용은 전혀 명시되어있지 않다. 그러나 때때로

표기되지 않았다 하더라도, *pp*이하의 다이내믹으로 매우 여리게 연주하는 부분에서 가능하다면 소프트 페달을 밟음으로써 다이내믹 대비를 통한 연주 효과를 높일 수 있다. 사실상 연주자는 이미 소스테누토 페달과, 댐퍼 페달을 거의 쉼 없이 분주하게 사용하고 있기 때문에 소프트 페달의 추가적인 사용이 거의 불가능하다고 여겨질 수 있다. 그러나 왼발로 소스테누토 페달, 오른발로 댐퍼 페달을 밟는 방식이 아니라, 소스테누토 페달을 필요에 따라 양발 교대로 사용하게 된다면, 왼발의 움직임에 어느 정도 자유가 생김으로써 소프트 페달의 사용에 대한 최대한의 가능성을 찾아볼 수 있겠다. 또한 여리게 연주되는 많은 부분에서는 울림을 최소화하기 위해 댐퍼 페달을 거의 사용하지 않는 경우가 많기 때문에 이러한 경우 소스테누토 페달을 오른발로, 소프트 페달을 왼발로 밟는다면 소프트 페달의 연주가 가능하다.

예를 들어, 섹션 B의 도입부는 화음을 매우 조용하게, 가능한 고르게 연주해야 하므로 소프트 페달을 사용하는 것이 이상적이다. 보통 댐퍼 페달을 오른발, 소스테누토 페달을 왼발로 밟지만, 이 부분에서 소스테누토 페달을 오른발로 밟는다면 왼발로 소프트 페달을 연주하는 것이 가능해진다. 이후 마디 92의 첫 박, 마디 104의 앞의 두 박, 마디 109의 첫 박에서 댐퍼 페달과 소스테누토 페달이 동시에 사용되는 짧은 순간을 제외하면, 섹션 B 전체에 걸쳐 소프트 페달을 밟을 것을 제안한다. 이는 섹션 A 후반부의 강렬한 패시지, 섹션 C 도입부의 빠른 연타 패시지 사이에서 섹션 B의 도입부가 강한 대조를 이루게 만드는 데에도 도움이 된다.

[악보 4-4-5] 소프트페달 사용 가능 부분 (마디 83-89)



② 묵음 연주법

ⓐ 묵음의 터치

필터링 기법이 사용되는 모든 부분에 묵음이 사용되는 만큼, <세리나데>에서 묵음의 비중은 결코 적다고 할 수 없으며, 묵음의 정확한 연주가 필수적이다. 묵음은 악보에 특히 정교하고 자세하게 기보되어 있는 만큼, 건반을 누르는 터치의 강도에 대한 연주자의 섬세한 조절능력이 요구된다. 기본적으로 피아노 건반의 이중이탈구조[94]를 이해하고 각 피아노의 건반 터치감에 맞추어 힘을 조절

94) 이중이탈구조(Double Escapement)는 세바스티앙 에라르(Sebastien Erard, 1752-1831)가 줌페의 스퀘어 피아노에 기초하여 1808년 개발한 그랜드 피아노의 핵심적인 새로운 구조이다. 이중이탈구조의 피아노는 건반이 완전히 돌아오지 않은 시점에도 다음 타현이 가능하다.

하는 것이 묵음 연주법의 핵심이다.

이중이탈구조는 원래 연타를 비롯한 빠른 테크닉을 위해 고안되었지만, 건반이 중간에 한번 걸리면서 눌러지는 타건감을 묵음의 터치에 이용하며, 힘의 기준점을 제시한다는 점에서 묵음을 누르는 데에도 도움이 된다. 힘을 너무 많이 주면 소리가 울리게 되고, 힘을 부족하게 주면 건반이 바닥까지 눌리지 못하고 중간 지점에서 타건이 멈춰버리게 된다. 손톱 끝부분보다는 손가락 지문이 있는 부분의 면적을 사용하고, 화음을 누를 때에는 특히 검은건반과 흰건반의 높이 차이를 고려하여 손의 균형을 맞추도록 한다. 여러 단계에 걸쳐 필터링할 때에는 손가락을 빠르게 높이 들어 올리는 것이 리듬을 더욱 정확하게 연주하는 데에 도움이 된다.

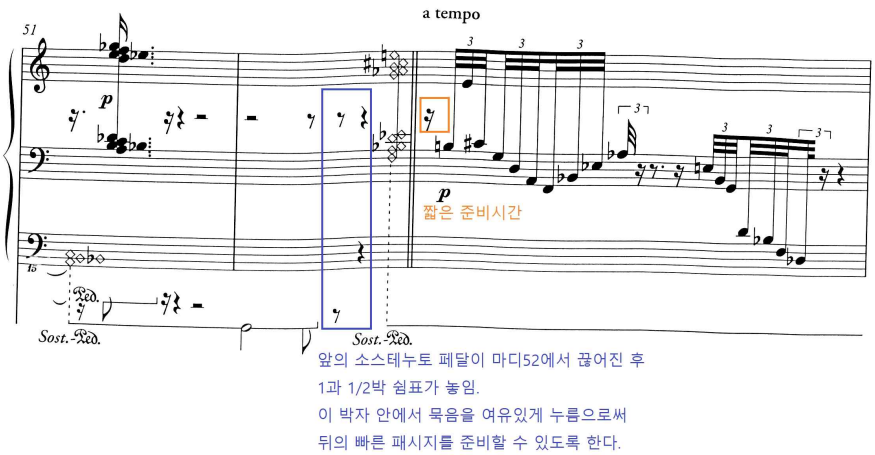
ⓑ 연주 타이밍

락헨만은 모든 묵음들을 정확한 리듬에 맞춰 기보하였다. 그러나 실제 연주에서는 악보 그대로 리듬을 지켜 묵음을 연주하는 것이 오히려 역효과를 내어 음악적 흐름을 방해할 수 있다. 묵음을 준비하는 데 소요되는 시간이 있기 때문에 악보에 기보되어 있는 시점에 맞춰 묵음을 준비하다가 타이밍을 놓쳐서 작곡가가 의도한 시점에 그 효과를 낼 수 없는 경우가 발생할 수 있기 때문이다. 따라서 음악적 흐름이나 기법적 용이함을 위하여 동작의 타이밍을 조절할 필요가 있다.

특히 곡의 도입부나 프리페어드 필터링의 경우 묵음 화음을 미리 누른 후 페달로 지속시킴으로써 손의 움직임에 자유를 줄 수 있다. 예를 들어 [악보 4-4-6]의 마디 53에서는 16분쉼표 직후 빠른 패시지가 시작되므로 마디 52의 프리페어드 필터링 묵음을 가능한 한 일찍 눌러준다면 다음 패시지의 테크닉적인 준비 시간을 확보할 수 있다. 특히 마디 52와 같이 묵음 앞에 공백이 있는 경우

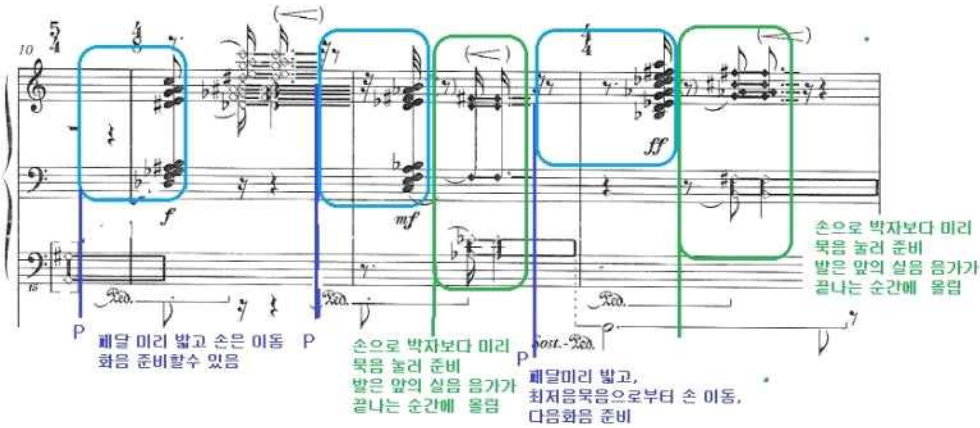
는 더 시간적 여유를 가질 수 있다.

[악보 4-4-6] 묵음의 연주 타이밍 (마디 51-53)



손과 발의 움직임이 서로 이어지며 복잡하게 섞여있는 경우 각 동작의 타이밍 설정에 따라 연주의 편의성이 높아질 수 있다. 댐퍼 페달을 통해 프리페어드 필터링 화음이 이어지고 있는 상태에서 시작되는 마디 11에서는 첫 박에서 실음으로 화음이 연주되어 점8분음표 동안 지속된 후, 건반과 페달이 들림과 동시에 묵음으로 연결되며 잔향이 이어지도록 기보되어있다. 이때 마디 11의 첫 화음의 정확한 길이를 채워 누르며 연주하겠다는 의도로 손과 페달을 동시에 움직이고자 한다면 서로 연결되는 순간이 매우 짧게 지나가게 됨에 따라 울림이 제대로 이어지지 못하여 묵음의 연주 효과를 만들어내는 데 실패할 가능성이 크다. 이때에는 손을 먼저 묵음의 위치로 이동시켜놓은 후 점8분음표의 길이에 맞춰 페달을 움직임으로써, 연주 동작을 유연하게 연결함과 동시에 음향이 변화하는 타이밍도 작곡가의 의도에 맞춰 연출해낼 수 있다.

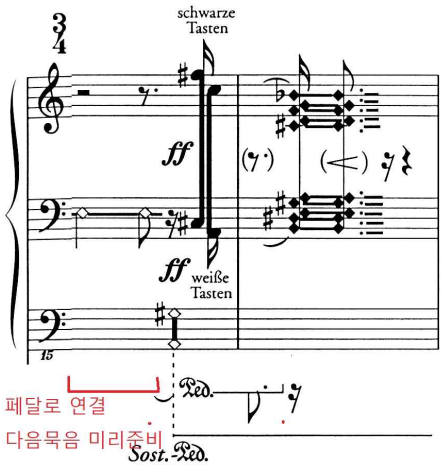
[악보 4-4-7] 미리 준비하는 연주동작 (마디 10-13)



페이스는 락헨만과의 작업 과정에서 겪었던 실제 연주 경험을 실례로 들어 설명하는데, 이는 좀 더 교묘한 연주법을 보여준다.[95] 페이스는 악보에 페달 사용이 기보되어 있지 않더라도 편의에 따라 사용할 수 있음을 보여주는 예로서, 마디 4에서 묵음 E를 누르고 있는 동안 댐퍼 페달을 임의로 사용하여 연결시킴으로써 손을 자유롭게 이동하도록 하였다는 락헨만의 방법을 설명한다[악보 4-4-8]. 이 방법을 따르면 연주자는 16분음표의 짧은 시간 안에 묵음 E에서 최저음역의 묵음 클러스터로, 다시 *ff*의 클러스터로 이동하는 움직임을 서두를 필요가 없어진다. 묵음 E를 첫 박에서 페달로 잡음으로써 만들어진 세 박자의 시간 안에 신중하게 묵음 클러스터를 잡고, 충분히 준비된 상태에서 *ff* 클러스터를 강하게 연주하면 각각의 연주 효과를 더욱 높일 수 있게 된다. 이러한 실용적인 접근은 실음과 묵음 사이의 지나치게 빠른 전환에 의해 야기되는 과장된 긴장을 피할 수 있게 해준다.[96]

95) Ian Pace, “Lachenmann’s Serynade-Issues for Performer and Listener,” 104.
96) Ian Pace, 위의 글, 104.

[악보 4-4-8] 연주효과를 높이는 타이밍 (마디 4-5)



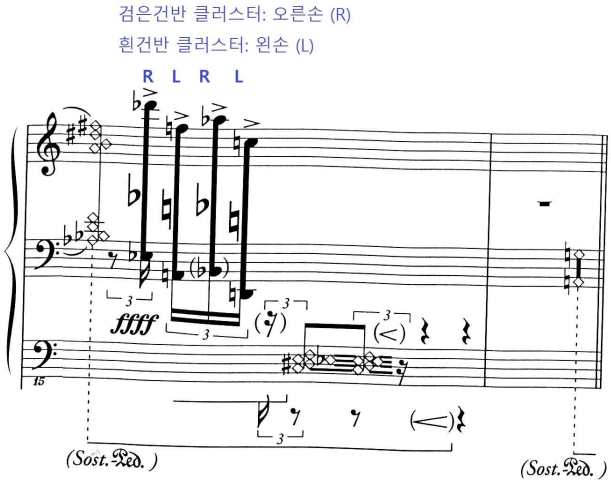
③ 클러스터 연주법

클러스터는 손바닥이나 주먹, 때로는 아래팔을 사용하여 연주한다. 이 작품에서는 주로 클라이맥스 부분에 쓰이며, 넓은 음역을 다루기에 손바닥 전체나 아래 팔 부분을 많이 사용한다. 팔의 모양이 곡선이기 때문에 표면이 평평한 건반에서 완전히 눌리지 않는 부분이 생기지 않도록 주의해야 하는데, 팔의 안쪽 면보다는 팔의 바깥쪽 옆면을 이용해야 더 고르게 누를 수 있다. 큰 다이내믹의 효과를 내기위한 의도로 팔을 지나치게 높이 들어 올린 후 떨어뜨리듯 연주하게 되면 팔과 건반이 부딪히는 소리가 발생하게 되므로, 건반 가까이에서 빠른 속도의 순간 동작으로 체중을 실어서 연주하도록 한다.

때때로 검은건반과 흰건반 클러스터가 교대로 연주되기도 하는데, 이때에는 각 팔의 정확한 포지션을 잡고 동선이 겹치지 않도록 한다. 특히 클러스터를 연속적으로 빠르게 연주할 때에는 양손

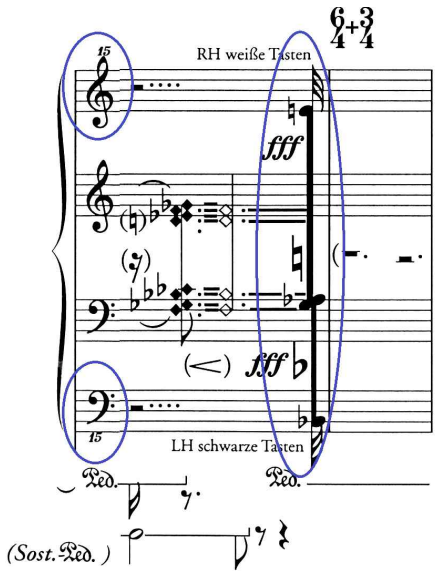
을 교대로 사용하여 움직임의 속도를 높이는 것이 좋다. 이때 높은 음역에 높인 클러스터를 오른손으로, 낮은 음역에 놓인 클러스터를 왼손으로 연주한다. 마디 46에 쓰인 네 개의 연속 클러스터는 오른손-왼손-오른손-왼손으로 교대로 연주 할 수 있다.

[악보 4-4-9] 양손 교대로 연주되는 클러스터 (마디 46-47)



마디 204에서와 같이 피아노 전 음역에 걸친 클러스터가 등장하기도 한다. 이때에는 상체를 낮춘 상태에서 손끝까지 쭉 뻗은 채로 손바닥은 건반을 보도록, 팔꿈치는 몸 바깥쪽으로 향하게 하여 양팔을 일(一)자로 유지함으로써 팔과 손이 최대한 넓은 음역에 닿을 수 있도록 한다.

[악보 4-4-10] 넓은 음역의 클러스터 (마디 204)



④ 피아노의 현 주법

피아노의 현 주법은 의자에 앉아서 연주하거나 때로는 일어나서 연주하기도 한다. 효과적 연주와 편안한 자세를 위해서는 일어나서 연주하는 것이 더 좋지만, 몸을 움직이는 데 어느 정도 시간이 소요되므로 피아노의 현 주법 전후의 내용을 잘 살펴서 자세를 결정하는 것이 좋다. 손을 뻗어 현 부분을 연주하기에 불편한 상황일지라도, 댐퍼 페달과 소스테누토 페달을 동시에 사용 중이거나, 피아노의 현 주법 전후에 건반을 이용해 연주하는 패시지가 비중있게 사용된다면 앉아서 연주하는 것이 더 바람직하다. 또한 피아노마다 내부 틀의 형태가 다르므로 피아노에 따라 피아노의 현 주법의 연주 상황이 달라지고, 이에 따라 몸의 움직임도 달라지게 된다. 따라서 피아노 내부의 형태를 미리 파악해 두는 것은 효과적인 리허설을 돕는다.

ⓐ 스크래치

이 작품에서 스크래치 기법은 최저음역대에서 나타나므로, 모두 왼손으로 연주된다. 스크래치를 연주할 때 손톱의 안쪽, 즉 살과 맞닿아있는 부분의 끝부분을 이용하면 피아노의 저음부 쪽을 향하여 틀어진 몸의 자세에서 스크래치 동작의 방향을 잡기에 용이하고, 더욱 짧게 연주가 가능하다. 만약 스크래치를 연주하기가 불가능할 만큼 손톱이 짧거나, 손톱이 손끝보다 안쪽에 위치하여 손톱의 끝부분이 손끝까지 미치지 못하는 경우에는 손톱의 바깥쪽을 이용할 수도 있다. 손톱의 바깥쪽을 이용할 경우 손가락을 아래에서 위로 들어올리는, 중력에 반하는 동작을 하게 되므로 힘이 더 들어가며 움직임이 느려지는 경향이 있으나, 손톱 안쪽을 이용할 때에 비하여 조금 더 강하고 또렷한 음향을 만들 수 있다는 장점이 있다.

손톱의 앞뒷면 어느 쪽을 사용하기에도 어려운 경우에는 기타 피크를 사용할 수도 있다. 단단한 피크와 무른 피크가 있기 때문에 여러 가지 피크를 구분해서 사용하면 다양한 음색을 표현하는 데에 도움이 된다. 그러나 궁극적으로 스크래치의 도구로서 손톱과 피크의 음향의 차이가 있으므로, 가능하다면 손톱으로 연주하기를 권장한다.

ⓑ 하모닉스

하모닉스를 연주할 때에는 현을 누르는 위치와 압력, 그리고 연주 동작의 타이밍이 매우 중요하다. 현을 너무 강하게 누르면 울림이 막힌 타악기적인 소리가 나고, 너무 약하게 누르면 선명한 하모닉스 음색을 내기가 어렵다. 현을 누르는 동작은 건반을 누르기 이전에 미리 준비하는 것이 연주의 정확도와 안전성을 높일 수 있다. 떼는 타이밍은 내고자 하는 하모닉스의 음색, 크기에 따라 다양

하게 조정할 수 있다. 만약 울림의 진폭을 약하게 하여 건조한 음색을 내고자 한다면 건반을 눌렀다 뗀 이후에도 지속적으로 현을 누르고 있는 상태를 유지하면서 현의 강한 진동을 막도록 한다. 반대로 좀 더 공명이 있는 하모닉스 음을 내고자 할 때에는 악보상의 실제 음가에 구애받지 않고 마치 트라이앵글, 마림바, 징 등의 타악기를 울리는 듯한 동작으로 건반을 누르고, 울림의 진폭이 가장 강해진 순간에 현을 누르고 있던 손을 떼어냄으로써 공명을 극대화시키도록 해야 한다.

하모닉스 기법의 핵심은 또렷한 배음을 낼 수 있는 정확한 운지 지점을 현 위에서 찾아내는 것이다. 피아노마다 그 지점이 다르므로, 연주용 피아노에 적응할 수 있도록 충분한 리허설 시간을 확보하고, 사전에 조용한 환경에서 정확한 지점을 찾아야 한다.

또한 이렇게 찾아 놓은 운지 지점을 현 위에 정확히 표시해 놓는 일도 매우 중요하다. 실제로 필자는 마커펜(혹은 네임펜)이나 스티커를 이용한다. 마커펜은 현과 손끝이 닿는 정확한 지점 위에 매우 정교하게 표시할 수 있다는 장점이 있지만, 여러 번 반복하여 연주하다보면 옅어지거나 심지어 지워질 위험이 있다. 스티커는 표식이 사라질 위험은 없으나, 스티커가 붙여진 부분을 직접적으로 누를 수 없으므로, 정확한 연주 지점과 스티커 표식 사이의 간격을 늘 일정하게 유지하도록 하고, 연주할 때에 그 간격을 정확히 기억하도록 해야 한다. 가까운 간격으로 여러 음에 표시해야할 때 스티커가 특히 유용한데, 스티커 위에 음이름을 써놓음으로써 알아보기 쉽게 만들 수 있다. 리허설 시간이 충분하다면 마커펜과 스티커 두 가지로 이중 표기함으로써 안전성을 확보할 수 있다.

마커펜이나 스티커의 색을 다양하게 사용하면 구분을 더욱 쉽게 할 수 있다. 이 경우에는 연주시에 색깔과 음의 매칭을 정확하게 기억해야 하는데, 동일한 표시를 악보 위에도 해두면 혼돈을 피하는 데에 도움이 된다.

연주에 크게 방해되지 않는다면, 하모닉스 음의 건반 위나 옆면에 스티커를 붙이는 것도 유용한 방법이다. 피아노의 현 주법을 위해 일어나서 연주하게 되는 경우, 현과 건반을 동시에 한 시야 안에 두는 것은 거의 불가능하다. 만약 현의 운지 지점이 건반으로부터 멀리 위치한다면, 피아노 안쪽으로 구부려 기대어 서는 자세를 취하게 되므로 건반에 대한 시야 확보는 더욱 어려워진다. 물론 전문 피아니스트라면 대체로 건반을 보지 않고도 정확한 건반의 위치를 찾아낼 수 있으나, 건반 표면에 어떠한 표식이 있다면 그 과정이 더욱 빠르고 편리해질 것이다.

4.3 표현에 대한 제언

① 연극적 요소의 표현[97]

<세리나데>에서 요구하는 다양한 연주 행위의 복잡성 때문에 피아니스트는 의도치 않게 시각적인 효과를 만들게 된다. 양발을 복합적으로 사용함에 따라 몸의 중심이 변화하거나, 손끝으로 음이 눌리는 속도를 다양하게 조절하고, 손가락 뿐 아니라 팔꿈치까지, 팔 전체를 사용하여 연주하고, 피아노의 현을 누르거나 긁기 위하여 서서 연주하기도 한다. 연주자의 동작을 따라가는 것만으로도 청중은 '새로운 청취경험'[98]을 하게 된다. <세리나데>에서 연주자는 하모닉스와 공명을 울리기 위해 계속해서 건반을 소리 나지 않게

97) 서정은은 '기악적 구체음악'에서 '연극성'이 그 핵심개념으로 논의된 경우가 이제까지 거의 없었음에도, 이를 '비연극적 기악음악에서의 연극성'이라는 맥락에서 해석 가능하다는 관점을 보이며 다른 작곡가들의 '기악극(instrumental theater)'과는 구별되는 락헨만 음악의 연극적 개념에 대한 견해를 밝힌 바 있다. 서정은, "헬무트 락헨만의 '기악적 구체음악'(musique concrète instrumentale)과 그 음악사적·미학적 해석," 92-100.

98) Katalin Lukács, "In Pursuit of a Mental Model for the Architectural Interpretation of Music in Performance," 63.

누르도록 주의를 기울여야하는 동시에, 자신이 하는 행위의 연극적인 측면을 고려해야 한다.[99] 또한 페달의 세분화된 용법을 섬세하게 실행하기 위한 연주자의 몸짓도 연극성을 띤다고 볼 수 있으므로[100] 건반 위에서의 움직임만이 아닌 연주 행위의 모든 과정을 종합적으로 연출하도록 해야 한다. 서정은은 락헨만의 '기악적 구체음악'에서 연극적 개념이 발견된다는 관점을 취하며, 이것이 대본이나 텍스트 등 음악 외적 요소로부터 부여받은 연극성과는 다르게, 음악의 구조적 요소들에 기인한 더욱 음악 '내적'인 연극성이라고 설명한다. 그리하여 연주의 음향적 결과 뿐 아니라 연주행위의 모든 과정이 작품 안으로 포함된다는 것이다.[101]

락헨만은 한 인터뷰에서 연주의 연극적 측면에 대해 다음과 같은 언급을 한 적이 있다. 연주의 시각적 행위를 고려하는 가에 관한 질문에 그는 "음악을 만드는 것은 그 자체로 기악적인 연극 행위가 된다. 이것은 나에 의해서 뿐 아니라 음악적으로 규정된 콘텍스트에 의해 요구된다"고 답했다.[102]

ⓐ 동작의 연결

<세리나데>는 여러 가지 연주 기법이 교대로 복합적으로 사용되었기에, 이를 매번 정확한 테크닉으로 구사해내는 것은 쉽지 않다. 그러나 신체적인 연결 동작을 잘 계획하면 연주의 편의성을 높일 수 있다. 이는 궁극적으로는, 해체된 구성 요소들을 연결하려는 의도와 각 요소들 사이의 팽팽한 긴장감을 신체적 동작으로 표

99) Ian Pace, "Lachenmann's Serynade-Issues for Performer and Listener," (서정은, 앞의 글, 96에서 재인용).
100) 서정은, 위의 글, 99.
101) 서정은, 위의 글, 99.
102) David Ryan & Helmut Lachenmann, "Composer in Interview," *Tempo,* 210(1999), 20-24 (서정은, 위의 글, 97에서 재인용).

현함으로써 연주의 표현력을 높이고 작품의 구조를 드러낼 수 있는 방법이다. 루카스는 분리된 구성 요소들을 연결하려는 의도를 시각적으로 보여줌으로써 그 요소들을 함께 묶을 것을 연주자에게 요구한다. 다시 말해, 적극적인 신체적 움직임을 통해 음악에 내재된 긴장을 표현하는 동시에 각 요소들을 연결하라는 것이다.[103] 따라서 연주자는 이러한 동작을 통해 만들어지는 음악 언어를 이해하여야 한다.

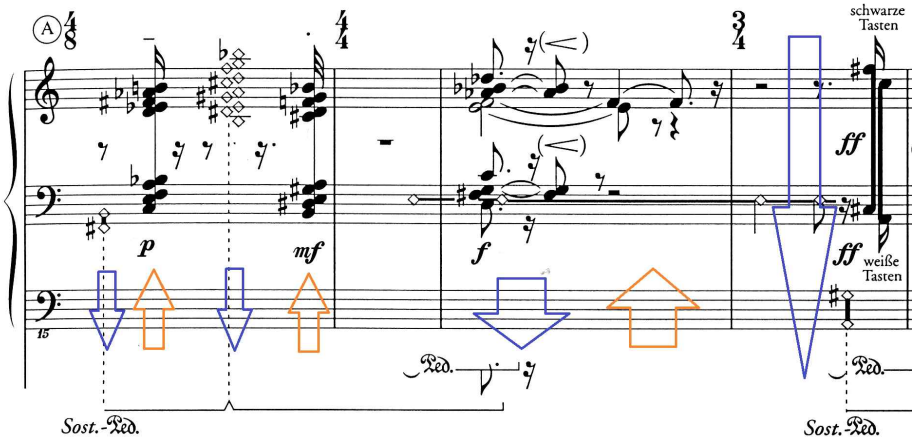
악곡의 도입부를 예로 들어보면, 첫 번째 마디는 두 개의 묵음과 두 개의 실음이 교대로 나타나기 때문에 연주자는 네 개의 연주 동작을 행하게 된다. 이때 첫째, 셋째 묵음은 느린 다운(down) 동작으로, 둘째, 넷째 실음은 빠른 업(up) 동작으로 연주함으로써 다운-업-다운-업의 연속동작으로 네 화음을 자연스럽게 연결시킬 수 있다. 업 동작은 엇박의 위치에 연주되는 리듬의 긴장감을 나타내기에 효과적이며, 두 번의 업 동작의 속도를 다르게 함으로써 다이내믹, 음가, 아티큘레이션까지 효과적으로 표현할 수 있다. 즉 두 번째 박은 여유 있는 속도로 튀어 오르는 가벼운 터치로 *p*의 16분음표를 표현하고 네 번째 박의 마지막 32분음표는 이보다 강한 *mf*의 세기로 빠르고 짧게 끊어 칠 수 있다. 이렇게 업으로 끝난 동작은 체중을 실어 무겁게 눌러서 연주해야 하는 마디 3 첫 화음의 다운 동작으로 자연스럽게 연결된다. 그리하여 마디 1에서 시작해 마디 3에 도달하는 프레이즈의 진행감을 두 번의 점프를 통한 연속 동작으로 연출할 수 있다.

또한 마디 1의 첫 묵음에서 마디 4의 클러스터에 이르기까지 다이내믹이 *p*부터 *ff*까지 점차 크레셴도 되는데, 이때 계획적으로 타건 동작이 점진적으로 커지게 하면 소리의 크레셴도와 맞추어 시각적으로도 음과 음 사이를 긴장감 있게 연결시키고 네 개의 음을

103) Katalin Lukács, “In Pursuit of a Mental Model for the Architectural Interpretation of Music in Performance,” 74.

하나의 그룹으로 묶을 수 있다.

[악보 4-4-11] 동작의 연결 (마디 1-4)

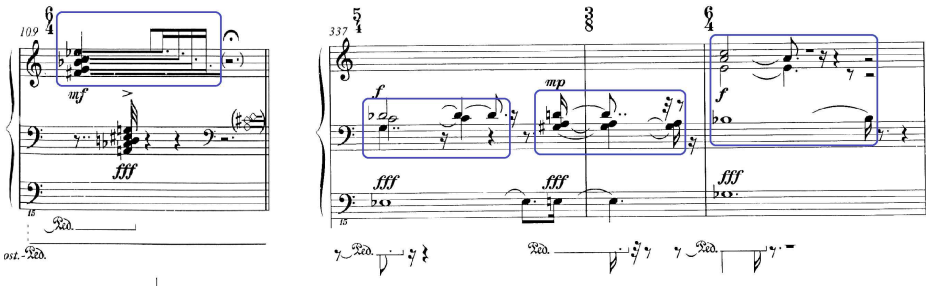


ⓑ 이완동작

실음 혹은 묵음으로 건반을 누르는 동작만큼이나 이미 눌려 있는 음을 이완시키는 동작도 이 작품에서 매우 중요하다. <세리나데>에는 음의 마무리가 가장 현저하게 표면화되는 부분이 몇 군데 있는데, 가장 먼저 마디 109에서 나타나고, 마디 338에서부터 곡의 끝으로 향해가는 부분에서도 나타난다.[104]

104) Ian Pace, “Lachenmann’s Serynade-Issues for Performer and Listener,” 110.

[악보 4-4-12] 동작의 순차적 이완 (마디 109, 338-340)



이 음형은 피아노의 본성에 따라 음이 서서히 사라지게 하는 대신 인위적인 조작을 가하여 단호하게 끊겨 나가는 뉘앙스를 표현한다. 연주시에 이를 실행함에 있어서 어려운 점은 소리 그 자체에는 어떠한 변형이나 표현을 더하는 것이 불가능하고, 오직 이미 눌려 있는 건반을 하나씩 들어 올리는 단순한 행위를 통해서만 단호함을 나타내야 한다는 것이다. 이를 위하여 연주자는 손가락을 각각의 건반에서 분리하여 떼어내는 이완 동작을 절도 있게 움직이는 연극적인 행위로 연출함으로써 표현력을 높일 수 있다.

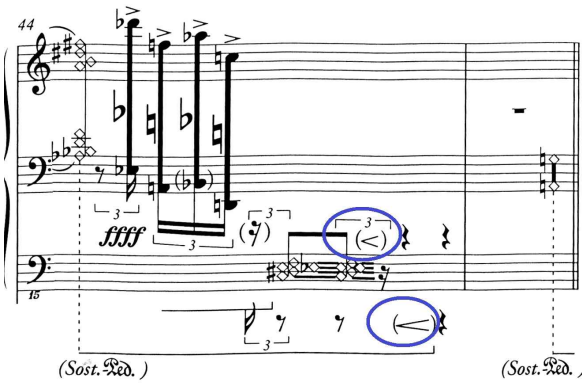
ⓒ 심리적 크레셴도

앞서 3장에서 언급했듯이 괄호 안에 크레셴도 기호가 쓰인 부분은 심리적인 크레셴도를 나타낸다. 크레셴도 기호가 붙은 음을 연주할 때는 이완 동작을 단호하게 연출함으로써 순간적으로 증폭하는 긴장감을 만들어야 한다. 또한 손을 떼어낸 직후에 순간적으로 몸의 움직임을 정지한다면 심리적인 크레셴도의 효과를 보다 극대화시킬 수 있다.

때때로 페달에서도 심리적 크레셴도와 같은 효과를 낼 수 있는데, 예를 들어 발끝으로만 움직이는 대신 동작을 크게 하여 다

리 전체를 들어 올릴 경우 몸 전체의 움직임이 크게 연출되면서 과장된 연극적 효과를 낼 수 있다. 마디 46을 보면 ffff의 강렬한 클러스터 이후 묵음과 페달에 순차적으로 괄호 안의 크레셴도 기호가 쓰였는데, 여기에서 팔과 다리를 단호하고 강하게 들어 올림으로써 한 부분을 강렬하게 마치는 효과를 낼 수 있다.

[악보 4-4-13] 심리적 크레셴도로 연출되는 강렬한 마침 (마디 46-47)



ⓓ 몸의 무게중심

<세리나데> 연주의 또 다른 어려움은 몸의 무게중심을 잡는 데에서 발생한다. 대부분의 섹션에서 양발이 독립적으로 페달을 연주하는 상태에 놓이고, 팔의 이동범위는 건반의 전체 음역 뿐 아니라 피아노 내부까지 넘나들기 때문에, <세리나데>를 연주할 때는 일반적인 연주 자세와 다른, 때로는 부자연스러운 동작까지 취하게 되고 몸의 무게중심이 크게 흔들리게 된다. 양발을 모두 사용할 때에는 발끝보다는 발뒤꿈치에 무게를 실어 마치 '투명의자' 자세를 취하듯 양쪽 허벅지에 고르게 힘이 실리도록 의자에 몸통을 밀착시켜 앉은 자세를 유지해야 한다.

② 리듬감의 표현

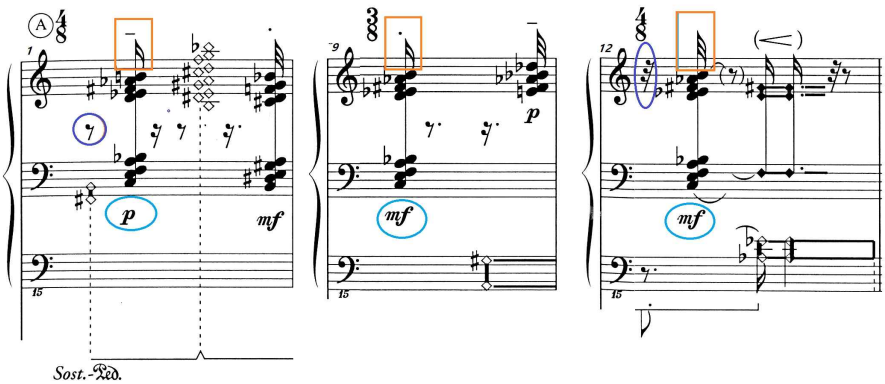
이 작품은 연주자에게 특히 예민한 리듬감을 요구한다. <세리나데>에는 매우 세분화되고 복잡한 리듬이 사용되는데, 이는 실음과 묵음은 물론이고, 필터링되어 떨어지는 음들, 클러스터 및 페달에까지 적용된다. 빠른 패시지를 제외하면 평균적으로 두 마디에 한 음씩 제시되기 때문에 음과 음 사이의 거리가 매우 멀다. 그렇기 때문에 청자의 입장에서 일정한 박자를 세면서 이 복잡한 리듬을 따라가는 것은 거의 불가능하며 오로지 음이 연주되는 뉘앙스로부터 리듬감을 느끼게 된다. 따라서 실제로 연주를 할 때는 메트로놈에 맞춰 기계적으로 박자를 맞추는 것보다는 각 음의 길이, 쉼표, 다이내믹, 아티큘레이션과의 관계로부터 강조되는 리듬감을 표현해내는 것이 더 중요하다.

음표가 정박에 놓인 경우 안정감 있게 천천히 건반을 누르고, 강한 다이내믹으로 연주되는 긴 음가의 음표일수록 무게를 실어서 몸 전체를 사용하여 큰 동작으로 연주해야 한다. 반면에 날카로운 아티큘레이션이나, 짧은 음가의 경우 재빠른 동작으로 건반을 잡아채듯이 연주한다. 다이내믹이 여린 경우에는 타건 후 연결 동작을 부드럽게, 큰 경우에는 타건 후 절도 있는 정지 동작으로 연결하도록 한다.

예를 들어 섹션 A에서 마디 1, 마디 9, 마디 12에 같은 음으로 구성된 화음이 나오는데, 이들은 각기 다른 리듬, 음가, 다이내믹, 아티큘레이션으로 쓰였으므로 이러한 차이를 두어 연주해야한다. 마디 1의 화음은 앞서 눌린 묵음과 소스테누토 위로 여리고 부드럽게 울려주는 터치로 연주한다. 16분음표의 짧은 길이지만 테누토 기호가 있으며, 4/8박자의 두 번째 박, 즉 정박에 놓이므로 날카롭기보다는 안정적으로 연주하도록 한다. 마디 9에서는 마디 1과 마찬가지로 16분음표로 기보되었지만 다이내믹이 다소 커졌고(*mf*) 강

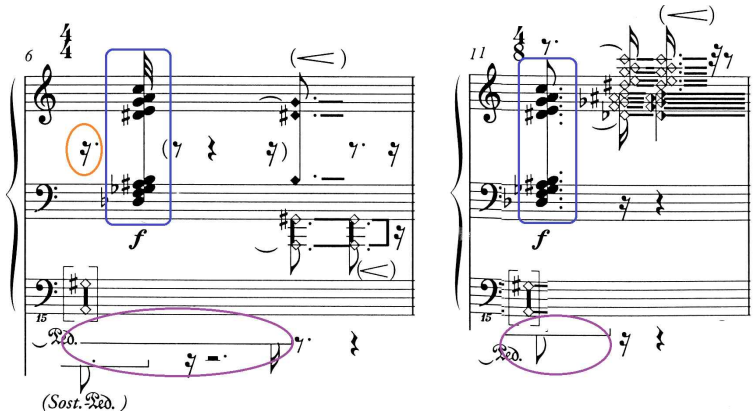
박인 첫 박에 연주되며, 직전 마디에서부터 이어지는 페달의 울림에 마침표를 찍는 역할을 하고 있으므로 단호함이 느껴지는 터치로 연주하도록 한다. 마디 12는 마디 9와 다이내믹은 같지만 32분쉼표 다음에 연주되는 긴장감 있는 리듬감이 나타나도록 빠른 터치로 긴박감이 느껴지도록 연주해야한다. 다만 음표 뒤에 울림의 여운을 남기도록 이음줄이 표시되어있으므로 타건 후의 이완 동작을 느리게 하여 시각적인 효과를 연출할 필요가 있다.

[악보 4-4-14] 다른 뉘앙스로 연주되는 동일화음 (마디 1, 9, 12)



마디 6과 마디 11에서는 동일한 예비 묵음(A-G#)위에서 같은 다이내믹으로 연주하는 동일한 10음구성화음이 놓이지만 그 표현은 다르다. 마디 6의 화음은 점16분쉼표 뒤에 32분음표 길이로 연주되므로 매우 긴박하고 날카로운 타건이 필요하다. 마디 11에서는 강박의 첫 박에서 점8분음표의 다소 긴 리듬으로, 댐퍼 페달과 함께 연주되므로 팔 전체를 사용하여 무게감 있게 강하지만 느린 속도로 연주해야 한다.

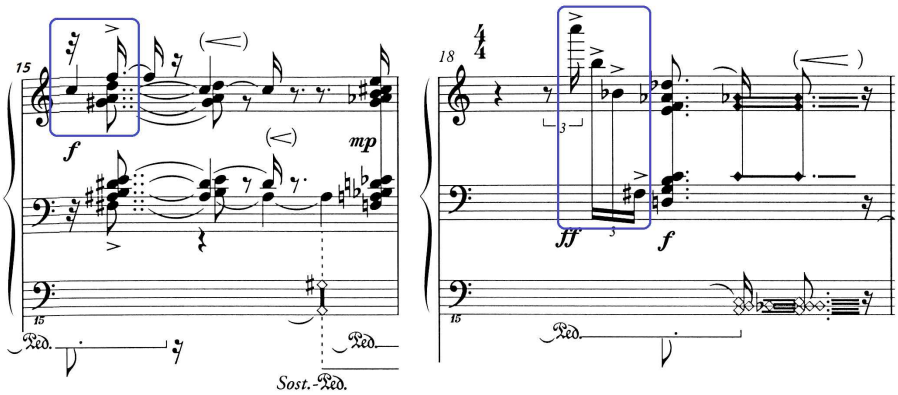
[악보 4-4-15] 다른 뉘앙스로 연주되는 동일화음 (마디 6, 11)



때로는 화음의 한두 음이 미리 제시되어 꾸밈음의 효과를 내기도 한다. 마디 15에서는 10음구성화음의 구성음 중 한 음인 C가 첫 박에 놓이고 나머지 9개 음은 32분쉼표 후 등장한다. 이때 C음이 정박에 위치하며 4분음표로 쓰였으나, 두 음의 관계를 보면 C음의 32분음표 동안 울린 뒤에 곧바로 9음구성화음이 울리게 된다. 즉 C음은 마치 앞꾸밈음과 같은 효과를 내며 불안정한 음으로 사용되고, 뒤의 화음이 중심음으로 작용한다. 특히 9음구성화음에 액센트가 붙어있기 때문에, 이를 더욱 강조하기 위해서는 C음을 너무 강하지 않게 연주해야한다.

마디 18에서도 역시 꾸밈음 음형이 보이지만 마디 15와는 반대로 해석, 연주된다. 셋째 박에 놓인 10음구성화음 중 두 음(Bb, F#)은 앞 박에 높인 3연음부 리듬으로 미리 연주되는데, 이들은 마치 겹꾸밈음과 같이 들리게 된다. 다만 이때에는 3연음부가 더 강한 다이내믹으로, 더 높은 음고에서, 액센트를 붙여 연주되도록 쓰였다는 점에서 강조의 조건을 세 가지나 갖추었다. 따라서 이러한 경우에는 뒤에 이어지는 긴 음가의 화음보다 꾸밈음 역할을 하는 3연음부를 더욱 강조하여 연주하도록 한다.

[악보 4-4-16] 꾸밈음처럼 분산되는 형태의 화음 (마디 15, 18)



V. 결론

이 논문에서는 오늘날 현대음악계에서 슈톡하우젠, 불레즈, 노노 등을 잇는 다음 세대로 가장 중요한 위치를 차지하고 있는 작곡가 중 한 명인 헬무트 락헨만의 피아노 독주곡 <세리나데>를 고찰하였다. 20세기 중엽 이후의 많은 음악이 그렇듯 <세리나데> 역시 선율, 화성 등 전통적 의미의 음악적 요소보다는 음향 중심적으로 쓰인 작품이다. 이에 필자는 음향 그 자체와 그것들로써 발생하는 새로운 맥락, 나아가 새로운 구조의 창출에 초점을 맞추어 이 작품을 분석하면서 다음과 같은 특징들을 확인할 수 있었다.

첫째, <세리나데>는 이전 시대 작품들로부터 피아노라는 악기를 통하여 익숙하게 들어왔던 소리와는 다른 피아노 음향의 새로운 영역을 탐구한 작품이다. 다양한 주법을 통해 만들어지는 음향적인 특징은 다음과 같다.

a. 이 작품에서 가장 높은 빈도로 사용된 음향적 소재는 묵음을 이용한 필터링 기법을 통하여 만들어지는 화성적 잔향이다.
b. 모든 개별 음에 다이내믹이 지정되어 정확하게 계산된 다이내믹 변화가 나타나며, 이로써 개개 음에 대한 집중도가 높아지고 음향에 입체감이 부여된다.
c. 페달의 역할이 건반만큼이나 증대되어 페달에도 정확한 리듬이 지시되고, 이로써 페달이 실제 잔향의 길이를 결정하게 된다. 또한 타악적 페달기법이 두드러지게 사용되었다.
d. ‘일반적인 음으로 연주되는 패시지’는 악곡 전체에서 적은 비중으로 쓰여 ‘역(逆)낯설게하기’ 효과를 내면서 클

라이맥스를 만들어낸다.

e. 정적인 부분에는 피아노의 현 주법, 스포르차토 타건의 음향 등 여러 특수 주법들이 복합적으로 사용되어 다양한 색채감을 준다.

f. 전통적인 피아노 작품에서 대개의 경우 건반악기라는 특성상 타건되는 순간이 중요시되지만 락헨만은 빈 마디, 페르마타 등을 통하여 시간을 멈추는 듯한 작법을 보이며, 음을 누르는 것보다 잔향이 변해가는 과정을 중요시하였다.

둘째, 악곡의 구조는 이러한 여러 연주 기법들로써 특징지어지는 각 섹션의 음향에 의하여 확립된다. 이 작품에는 총 여덟 개의 기법이 복합적으로 사용되어 다채로운 음향을 만드는데, 음향의 구분에 따라 전체 일곱 개 섹션으로 나뉜다. 악곡 전체는 유기적으로 연결되어 있지만, 섹션 간의 뚜렷한 구분, 대조 관계가 형성되며 부분별로 병치구조가 발견된다.

셋째, 작품의 다채로운 음향을 나타내기 위하여 악보 상에 기보할 수 있는 모든 요소들을 가능한 한 상세하게 표기하는 기보법적 특징을 보인다. 리듬, 음고, 아티큘레이션, 다이내믹 등의 전통적인 요소 외에도 소스테누토 페달의 독립적인 사용이나 댐퍼 페달의 타악적 운용에 있어서의 음가까지도 정확하게 나타냄으로써 기보 가능한 모든 요소들을 최대한 통제하고자 하였다. 또한 일반적인 음 외에 새로운 음향을 표현하기 위하여 사용된 현대적인 기법들, 묵음, 피아노의 현 주법, 배음 등을 표기하기 위한 새로운 기보법을 사용하였다. 보표의 경우 넓은 음역 안에서 자유롭게 전개되는 음악적 특징에 맞추어 3단, 4단으로 구성된 보표가 많이 사용되었다.

연주자적 관점에서 작품을 연구한 결과, 락헨만이 악보에 구체적으로 기보한 개개 음의 특징과 음악적 지시사항을 정확하게

실행하는 것만으로도 작곡 의도에 부합하는 연주를 할 수 있을 것으로 판단된다. 그러나 하나의 음향을 결정하는 데에는 다양한 요소들이 복합적으로 작용하며 각각의 우선순위에 따라 여러 해석이 가능하므로, 연주자에게는 모든 상황을 고려한 선택적 판단이 요구된다.

<세리나데>의 실제 연주에 앞서, 특히 '시간'과 '강도'에 대한 연구가 선행되어야 한다. '시간'적 요소는 락헨만이 연주자에게 해석의 여지를 가장 크게 남긴 부분이고, 이와 반대로 '강도'는 각각의 음에 개별적으로 지정해놓은 요소인 다이내믹의 표현과 관련된 부분이다. 락헨만은 '시간'과 관련된 지시어들은 거의 사용하지 않았고, 빠르기말조차 여섯 번만 사용했다. 따라서 악곡의 전체 구조를 세우기 위해서는 템포 설정에 대한 연구가 필수적이다. 락헨만은 첫 번째 템포인 알레그레토(Allegretto, ♩=63)를 악곡 전체를 지배하는 기본 템포로 정하고 '아 템포'를 매우 정교하게 활용함으로써, 전체 악곡을 유기적으로 연결시키면서 병치구조와 일치하는 대칭형의 템포 구조를 완성시켰다. 연주자는 작품의 이러한 구조와 템포의 연관성을 염두에 두고 세부적 템포를 설정해야 한다. 연주자는 또한, 다이내믹의 단계에 따라 연주 '강도'를 세밀하게 설정하고, 가능한 한 정확하게 연주해야 한다. 락헨만이 *pppp*에서 *ffff*까지 넓은 범위에 걸쳐 거의 모든 음에 다이내믹 기호를 붙인 만큼, 그 치밀한 계획을 실행하는 연주 '강도'는 여러 가지 요소들의 복합적 표현의 기준점이 되기 때문이다. 이 논문에서는 연주자를 위한 '시간'과 '강도' 설정의 기준을 제시하였으며, 이를 위하여 수가와라와 우겔비크의 연주를 계량화하여 비교분석하고, 파형분석 그래프를 통하여 섹션별 음향의 차이를 시각적으로 확인해 볼 수 있도록 하였다.

<세리나데>에는 다양한 현대 피아노 기법들이 사용되기는 하였지만 락헨만의 '기악적 구체음악' 시기의 작품들에 비하여 상대적으로 실험적인 작법들은 나타나지 않으며, 현대음악이라는 넓은

범주에서 보자면 '일반적인' 작곡어법으로 쓰였다고까지 할 수 있다. 더욱이 작품의 연주기법들을 살펴보면, 각각 개별적으로는 불가능함 없이 실행될 수 있도록 타당한 정도의 편의성을 갖추었다. 그럼에도 불구하고 이 작품을 실제로 연주해 보면 많은 어려움을 느끼게 되는데, 이는 여러 지시사항들이 동시에 복합적으로 제시되는 악보의 복잡성으로부터 야기된다. <세리나데>는 그저 주법들을 나열하는 것이 아니라, 음향의 모든 부분을 통제하는 까다로운 기법적 연출을 연주시간 30분에 달하는 대규모의 작품 내내 쉼 없이 이어갈 것을 연주자에게 요구한다. 이러한 상황에 직면한 연주자는 작품의 실연(實演) 가능성과 완성도에 관한 의문을 품을 수 있다. <세리나데>는 연주자에게 고도의 집중력을 요구하는데, 때로는 위와 같은 연출의 복잡성 때문에 집중력을 잃지 않고 악보에 지시된 세부 요소 모두를 지켜내는 것이 거의 불가능에 가까워 보이기도 한다. 이러한 경우 완벽함에 대한 강박관념은 오히려 음악적 흐름에 역효과를 줄 수 있다. 본문에서 분석한 바와 같이 작곡가의 의도를 비교적 정확히 표현하였을 것으로 짐작되는 초연 음반조차도 악보와 어느 정도 차이를 보인다는 점은 작곡가의 이상과 연주의 실현 가능성에 어느 정도 간극이 있음을 증명한다. 이에 필자는 이러한 작품의 한계를 인지하고 악보에 기보된 사항들을 가능한 한 정확하게 지키고자 노력하되, 중요도에 따른 선택적 접근을 통하여 연주 실행의 편의성을 높일 것을 제언한다. 이로써 연주자는 개개의 기법보다는 결과로서의 음향에 집중할 수 있게 될 것이다.

이 논문은 락헨만의 생애, 작품 경향, 음악관에 대한 정보 및 <세리나데>의 기보법, 기법, 구조, 음향 등에 대한 분석을 제공하고, 이를 바탕으로 실제 피아니스트들의 연주를 비교분석하여 연주자적 관점에서 새로운 해석을 제시하였다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다. 락헨만의 다른 피아노 작품에 비하여 현재까지 상대적으로 많이 연주되지 않았을 뿐 아니라 연구마저 부족한 <세

리나데>와 작곡가 락헨만에 대한 후속 연구에 본 연구가 도움이 될 수 있기를 기대한다.

참고문헌

1. 단행본

Lachenmann, H. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*. ed. Josef Hausler. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996.

Sandor, G. *On piano Playing-Motion, Sound and Expression.* New York: Schirmer Books, 1981.

2. 학술논문

서정은. “헬무트 락헨만의 ‘기악적 구체음악'(musique concrète instrumentale)과 그 음악사적·미학적 해석.” 『서양음악학』, 11/3(2008), 67-116.

_____. “숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 락헨만 《아칸토》(Accanto, 1975/76)의 경우.” 『서양음악학』, 14/3(2011), 179-210.

우혜언. “20세기 후반 피아노 음악에서 나타난 ‘유년'(Kindheit) 모티브에 대한 미학적 논의-헬무트 락헨만의 《어린이 유희》를 중심으로.”『서양음악학』, 31(2013), 11-49.

장세정. “헬무트 락헨만(H. Lachenmann)의 《어린이 놀이(Ein Kinderspiel)》에서 보여지는 피아노 연주기법의 연구.” 『피아노음악연구』, 4(2010), 113-124.

Abbinanti, F. “Sections of Exergue/Evocations/Dialogue with

Timbre, in: Helmut Lachenmann - Inward Beauty." *Contemporary Music Review*, 23(2004), 81-90.

Guigue, D. "L'Ars subtilior de Lachenmann. Une incursion dans l'univers sonore de Serynade." *Esthétique de la sonorité: Lhéritage de Debussy dans la musique pour piano du XXe siècle*. Paris: L'Harmattan, 2009. 291-384.

Hockngs, E. "A Portrait of Helmut Lachenmann." *Tempo,* 185(1993), 29-31.

_____. "Helmut Lachenmann's Concept of Rejection." *Tempo,* 193(1995), 4-14.

Hodges, N. "Expressivity and Critique in Lachenmanns Serynade (in conversation with Tom Service)." *Contemporary Music Review*, 24/1(2005), 77-88.

Lachenmann, H. "Klangtypen der neuen Musik." *Zeitschrift fur Musiktheorie*, 1(1970), 21-30.

Meph, J. "Review: Lachenmann's 'Das Mädchen mit den Schwefelhölzern'." *The Musical Times,* 138(1997), 44-45.

Pace, I. "Lachenmann's Serynade-Issues for Performer and Listener." *Contemporary Music Review,* 24/1(2005), 101-112.

Ryan, D & Lachenmann, H. "Composer in Interview." *Tempo*, 210(1999), 20-25.

Samuel, W. "Building an Instrument, Building an Instrumentalist: Helmut Lachenmann's Serynade." *Contemporary Music Review,* 32/5(2013), 425-436.

Steenhuisen, P. "Interview with Helmut Lachenmann - Toronto, 2003." *Contemporary Music Review*, 23/3(2004), 9-14.

3. 학위논문

Cater, R. “Helmut Lachenmann's Gran Torso and the Analysis of musique concrete instrumentale.” Ph.D. Diss., New York University, 2014.

Lin, C. “My Music and Helmut Lachenmann's Concept of Sound.” D.M.A., Ohio State University, 2015.

Lukács, K. “In Pursuit of a Mental Model for the Architectural Interpretation of Music in Performance.” Ph.D. Diss., University of California, 2013.

4. 사전

Mosch, U. “Helmut Lachenmann.” Grove Music Online. [2017년 9월 19일 접속]. (http://www.oxfordmusiconline.com/).

5. 인터넷 자료

Breitkopf & Härtel Website. [2017년 11월 24일 접속]. (https://www.breitkopf.com/composer/561).

All Music Website.

6. 프로그램 노트

Formenti, M. “Serynade.” *Rainy Days 2010: back to the future*, program book. Philharmonie Luxembourg(2010), 150.

Lachenmann, H. “Pression.” *Helmut Lachenmann-Allegro Sostenuto, Pression, Dal niente, Interieur I* (WWE 31863), liner notes. col legno, 1994.

Nyffeler, M. “Formen des Verklingens.” *Helmut Lachenmann*, liner notes. Kairos, 2001.

7. 악보

Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten Band II*(HN34). München: G. Henle Verlag, 1980.

Lachenmann, Helmut. *Guero* für Klavier(EB9018). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1969.

_____. *Ein Kinderspiel*(EB8275). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980.

_____. *Serynade* für Klavier(EB9117). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998.

*위의 락헨만 악보의 저작권에 대해 브라이트코프 & 헤르텔 출판사로부터 승인 받았음을 밝힌다.

Abstract

Analysis and Interpretation on Helmut Lachenmann's *Serynade* für Klavier(1997/98)

Minjeong Jeong
Department of Instrumental Music (Piano Major)
The Graduate School
Seoul National University

This study analyzes German composer Helmut Lachenmann's *Serynade* für Klavier, presenting interpretation of performance based on the analysis. Lachenmann's *Serynade* is his largest-scaled piano piece, composed for two years from 1997 to 1998. This work has a significant meaning as a study object, in that the studies of the diverse playing techniques, which Lachenmann has developed for a long time through early short experimental piano solo works, and the piano sound is arranged

in one piece. In particular, in the way that he intended to expand the possibilities of the instrumental sound, it is noteworthy as a work that occupies an important position in the flow of modern piano music since the second half of the 20th century.

First of all, this study examines Lachenmann's life, work trends by each period and his music style. Then I analyze the structure and sound of *Serynade* and study how to interpret it in the performer's view based on this analysis. In order to study performing interpretation, I compared and analyze the recording of Yukiko Sugawara, the dedicatee of this music, who is the Lachenmann's wife and pianist, and Ellen Ugelvik, the Norwegian pianist.

The main features of this work, apprehended through these research, are as follows: First, *Serynade* is written as a sound-oriented work, not melody- or chord-oriented. Second, the diverse modern piano techniques are used in various ways and each technique characterized the sound of each section, establishing the structure of the entire piece. Third, all elements of music were notated very minutely in musical score.

When interpreting this work in the performer's view, understanding the notation must precede essentially. The solution of technical difficulties can be found by understanding the separation of touching and relaxation and effectively using the piano mechanism. If you want to accurately and precisely notate all the elements of music, like Lachenmann, it is much more important to look at the work from an objective viewpoint.

However, since the interpretation and research of the performer could not be excluded to a certain extent in order to solve the complex elements shown in *Serynade*, the performer should by priority put the basis on the musical score, and try to build the entire musical piece by his own interpretation on it.

Many performers who face the works using modern techniques of piano are overwhelmed by new music notation and a variety of acoustic expressiveness, and get to suffer many difficulties from the interpretational viewpoint. This study could contribute to helping understand Lachenmann's music world and works by providing a basic framework to the performers for the interpretation.

keywords : Helmut Lachenmann, *Serynade*, Modern Piano Technique, Sound, Sugawara, Ugelvik
Student Number : 2005-30591