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

살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino)의 〈피아노 소나타 1번〉(1976) 연주 분석 및 해석적 고찰

2020년 2월

서울대학교 대학원

음악과 피아노 전공

고 우 리

살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino)의 〈피아노 소나타 1번〉(1976) 연주 분석 및 해석적 고찰

지도교수 서 정 은, 아비람 라이케르트

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함

2020 년 1 월

서울대학교 대학원

음악과 피아노 전공

고 우 리

고우리의 음악박사 학위논문을 인준함

2020 년 1 월

위 원 장 박 종 화 (인)

부 위 원 장 주 희 성 (인)

위 원 아비람 라이케르트 (인)

위 원 지 형 주 (인)

위 원 서 정 은 (인)

국문 초록

살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino)의 〈피아노 소나타 1번〉(1976) 연주 분석 및 해석적 고찰

본 논문은 이탈리아 작곡가 살바토레 샤리노(1947~)의 〈피아노 소나타 1번〉의 작품 분석과 연주 해석에 관한 연구다. 〈피아노 소나타 1번〉은 샤리노의 초기작품 중 하나로, 샤리노의 음악 중에서도 특별히 리스트나 드뷔시 등 이전 시대의 피아노 레퍼토리와 일부 맞닿아 있으면서도 음향을 중시하는 샤리노의 독자적인 음악세계를 반영하고 있다.

음악을 둘러싼 여러 개념 중에서도 청취에 깊은 관심을 보인 샤리노는 작곡-연주-청취에 이르는 과정을 유기적인 상호연관관계이자 소리구조가 구축되어가는 과정으로 보았다. 음악에 대한 통합적 사고를 제시하는 샤리노의 음악은 연주자에게도 새로운 접근을 요한다. 청자가 물리적 시간 안에서 음악을 들으며 소리구조를 구축해 나가는 과정은 '작품'의 음악적 구조와 뗄 수 없는 관계를 맺을 것이며, 작품을 소리화하는 '연주'는 청자가 소리구조를 생리적으로 경험할 수 있게 만들어주는 실질적인 부분이기 때문이다. 따라서 연주자는 단순한 작품의 '전달자'가 아니라 해석자이자 실현자로서 어떻게 이 곡을 연주하고 해석해야 청취자에게 작곡가의 음악적 태도를 잘 드러낼 수 있는가라는 과제가 남게 된다.

샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉을 연구 주제로 삼은 본고는 이 곡의 적절한 연주해석을 위해 다각적인 시선으로 작품에 접근한다.

먼저 Ⅱ장에서는 샤리노의 고유한 음악적 입장을 이해하기 위해 그의 생애와 음악관, 그가 새롭게 주장한 ‘피겨’ 개념, 피아노 작품들을 살펴본다. Ⅲ장에서는 〈피아노 소나타 1번〉을 분석적 시각으로 접근한다. 첫째로는 작품에 주로 사용되는 음형들을 주요 음형과 부수적 음형으로 분류하고, 둘째로는 작품을 거시적 관점에서 세 개의 섹션으로 나누어 살펴보며, 셋째로는 피겨 개념에 입각해 샤리노의 음악을 ‘윈도우 형태’ ‘축적 과정’ ‘증식 과정’ ‘리틀 뱅’까지 총 네 가지 용어로 다시 한 번 살펴본다.

이러한 분석 결과를 연주 해석의 전제로 삼은 뒤, Ⅳ장에서는 〈피아노 소나타 1번〉을 템포, 다이내믹, 그리고 아티큘레이션이라는 세 관점에서 바라본다. 이 작품에는 시간적 측면에 대한 지시어가 쓰여 있지 않으며, 연주자마다 전체 연주 길이 및 세부적인 템포 설정이 각각 다르게 나타난다. 따라서 이 작품의 연주에서 전체적인 템포를 어떻게 잡을 것이냐부터 특정 음형을 어느 정도의 빠르기로 연주하는가, 쉼표나 페르마타 등을 어느 정도의 길이로 연주하는가 등 시간적 측면은 연주자가 이 작품을 바라보는 시각을 드러내주는 가장 핵심적인 요인 중 하나다.

다이내믹은 템포와 달리 〈피아노 소나타 1번〉에 매우 섬세하게 기보된 요소로, 샤리노는 *ppppp*—*ffff*에 이르는 넓은 범위의 다이내믹을 정교하게 사용했다. 다이내믹의 변화 양상은 부분마다 다르게 나타나지만 ‘축적 과정에 의한 점진적인 다이내믹 변화’와 ‘윈도우 형태에 의한 급작스러운 다이내믹 변화’로 크게 양분된다. 즉 연속적인 다이내믹 변화를 구현할 것인지, 다이내믹을 통한 중단과 단절을 표현할 것인지가 맥락에 따라 달라지게 되며, 이러한 다이내믹 해석을 통해 곡의 전체 흐름과 완급을 조절할 수 있게 된다.

마지막으로, 샤리노가 중시한 음향적 차원은 아티큘레이션 중에서도 페달링과 프레이징에 따라서 미세하게 조율된다. 몇 종류의 음

형이 반복적으로 등장하고 그것을 수십차례 반복하는 이 〈피아노 소나타 1번〉의 연주에서, 각자의 해석에 따라 그 반복을 구조화하고 이를 직접적으로 구현해내는 것은 페달링과 프레이징의 영역이다. 어느 정도의 길이로 페달링과 프레이징을 묶고 나눌 것인지에 따라 이 작품을 청취하는 시간적 경험이 매우 달라지기에, 본고에서 필자는 각 부분에 따라 연주자들의 페달링과 프레이징이 어떻게 상이하게 나타나는지를 분석하고, 이를 바탕으로 각 부분마다의 적절한 프레이징을 제시하였다.

앞서 언급한바 음악을 작곡-연주-청취의 유기적 관계로 이해한 샤리노의 관점은 연주자에게 의미 있는 시사점을 준다. 음악의 해석자로서 연주자에게는 작품의 구조와 핵심요소를 깊이 파악하고 이를 청중에게 잘 들려줄 것이 요청되는 것이다. 필자는 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉을 연구함으로써 샤리노라는 작곡가와 그 작품을 살펴볼 수 있었을 뿐만 아니라 연주와 그에 깊게 의존하는 청취라는 측면을 더욱 다층적으로 생각해볼 수 있었다. 본 연구를 통해 국내에서도 샤리노의 작품들이 더욱 활발하게 다루어지고, 더 나아가 현대음악 연주에 관한 후속 연구에도 도움이 될 수 있기를 기대한다.

주요어: 살바토레 샤리노, 〈피아노 소나타 1번〉, 음향, 청취
피겨 개념, 다메리니, 홀셔, 콜롯
학번: 2011-30514

목 차

국문초록

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 살바토레 샤리노의 음악 세계 ····· 11

1. 샤리노의 생애 ····· 11

2. 샤리노의 음악관과 피겨(Figure) 개념 ····· 15

2.1. 축적 과정(Processes of Accumulation) ····· 20

2.2. 증식 과정(Processes of Multiplication) ····· 25

2.3. 리틀 뱅(Little Bang) ····· 28

2.4. 유전자 변형(Genetic Transformation) ····· 30

2.5. 윈도우 형태(Windowed Forms) ····· 32

3. 샤리노의 피아노 작품 ····· 36

3.1. 1기(1966-1980) ····· 38

3.2. 2기(1981-1990) ····· 42

3.3. 3기(1991-현재) ····· 45

Ⅲ. 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉 작품 연구 ····· 49

1. 작품 개요 ····· 49

1.1. 전반적 특징 ····· 49

1.2. 프란츠 리스트의 영향 ····· 54

2. 작품 전개의 주요 요소 ····· 60
2.1. 구성 음형 분석 ····· 60
2.1.1. 주요 음형 ····· 60
A. 물결 음형 ····· 61
B. 트릴 음형 ····· 63
C. 아르페지오 음형 ····· 64
D. 블록코드 음형 ····· 67
2.1.2. 부수적 음형 ····· 68
E. 글리산도 음형 ····· 68
F. 클러스터 음형 ····· 68
2.2. 페달링 ····· 69
A. 프리페어드 필터링(Prepared Filterling) ····· 69
B. 소스테누토 페달(Tonhalte-Pedal) ····· 70
C. 소프트 페달 (una corda) ····· 72
3. 섹션별 분석 ····· 73
3.1. 개요 ····· 73
3.2. 섹션별 세부 분석 ····· 76
3.2.1. 섹션 Ⅰ(제시부) ····· 76
3.2.2. 섹션 Ⅱ(전개부) ····· 78
3.2.3. 섹션 Ⅲ(재현부) ····· 84
4. 피겨 개념에 입각한 작품 분석 ····· 86
4.1. 윈도우 형태 ····· 86
4.2. 축적 과정 ····· 88
4.3. 증식 과정 ····· 90
4.4. 리틀 뱅 ····· 93

Ⅳ. 〈피아노 소나타 1번〉의 연주 분석과 해석적 고찰 ····· 95
1. 시간적 측면에 대한 해석 ····· 101
1.1. 음반을 통한 템포 비교 ····· 101
1.1.1. 섹션 I: 쉼표와 잔향 ····· 105
1.1.2. 섹션 II: 음형의 빠르기 ····· 112
1.1.3. 섹션 III: 쉼표와 잔향 ····· 117
1.2. 템포 설정에 대한 제언 ····· 124
2. 다이내믹(dynamics)에 대한 해석 ····· 132
2.1. 음반을 통한 다이내믹 비교 ····· 132
2.1.1. 축적 과정에 의한 다이내믹 변화 ····· 135
2.1.2. 윈도우 형태에 의한 다이내믹 변화 ····· 145
2.2. 다이내믹 설정에 대한 제언 ····· 151
3. 아티큘레이션(articulation)에 대한 해석 ····· 160
3.1. 음반을 통한 아티큘레이션 비교 ····· 160
3.1.1. 페달링 ····· 161
3.1.2. 프레이징 ····· 165
3.2. 아티큘레이션에 대한 제언 ····· 170

Ⅴ. 결론 ····· 199

참고문헌 ····· 205
부록 ····· 211
Abstract ····· 215

악보 목차

〈악보 Ⅱ-1〉 슈톡하우젠 〈그루펜〉 무대 배치 ····· 21
〈악보 Ⅱ-2〉 슈톡하우젠 〈그루펜〉의 축적 과정 ····· 22
〈악보 Ⅱ-3〉 라벨 〈다프니스와 클로에〉 중 '일출' ····· 26
〈악보 Ⅱ-4〉 베베른 〈오케스트라를 위한 여섯 소품〉 4번 ····· 27
〈악보 Ⅱ-5〉 샤리노 〈피아노 소나타 2번〉 도입부 ····· 29
〈악보 Ⅱ-6〉 슈톡하우젠 〈콘탁테〉(1960) ····· 34
〈악보 Ⅱ-7〉 샤리노 〈전주곡〉 도입부 ····· 38
〈악보 Ⅱ-8〉 샤리노 〈연습〉 도입부 ····· 39
〈악보 Ⅱ-9〉 샤리노 〈콘서트용 연습곡〉 ····· 40
〈악보 Ⅱ-10〉 샤리노 〈밤〉 ····· 41
〈악보 Ⅱ-11〉 샤리노 〈피아노 소나타 2번〉 도입부 ····· 43
〈악보 Ⅱ-12〉 샤리노 〈피아노 소나타 2번〉 전개부 ····· 43
〈악보 Ⅱ-13〉 샤리노 〈피아노 소나타 3번〉 도입부 ····· 44
〈악보 Ⅱ-14〉 샤리노 〈피아노 소나타 5번〉 ····· 45
〈악보 Ⅱ-15〉 샤리노 〈두 개의 녹턴 2번〉(1998) ····· 46
〈악보 Ⅱ-16〉 샤리노 〈피아노 소나타 5번〉 ····· 47
〈악보 Ⅱ-17〉 샤리노 〈녹턴 4번〉 ····· 48
〈악보 Ⅲ-1〉 샤리노의 물결음형 ····· 55
〈악보 Ⅲ-2〉 리스트 〈에스테장의 분수〉 마디 1-4 ····· 56
〈악보 Ⅲ-3〉 샤리노의 반음계적 상행 트릴 ····· 56
〈악보 Ⅲ-4〉 리스트 초절기교연습곡 〈불꽃〉 마디 1-2 ····· 57
〈악보 Ⅲ-5〉 샤리노의 트릴 음형 ····· 57
〈악보 Ⅲ-6〉 리스트 초절기교연습곡 〈불꽃〉 마디 14-17 ····· 58
〈악보 Ⅲ-7〉 샤리노 이동하는 트릴 음형 ····· 58
〈악보 Ⅲ-8〉 리스트 초절기교 연습곡 〈회상〉 마디 42 ····· 58
〈악보 Ⅲ-9〉 샤리노의 아르페지오 패시지 ····· 59
〈악보 Ⅲ-10〉 리스트 초절기교연습곡 〈불꽃〉 마디 7-8 ····· 59

〈악보 Ⅲ-11〉 물결 음형 ····· 61
〈악보 Ⅲ-12〉 반복되는 음고의 물결 음형 ····· 62
〈악보 Ⅲ-13〉 고정된 트릴 음형 ····· 63
〈악보 Ⅲ-14〉 이동하는 트릴 음형 ····· 63
〈악보 Ⅲ-15〉 병진행 아르페지오 ····· 64
〈악보 Ⅲ-16〉 반진행 아르페지오 ····· 65
〈악보 Ⅲ-17〉 폴리리듬 아르페지오 ····· 66
〈악보 Ⅲ-18〉 호모리듬 아르페지오 ····· 66
〈악보 Ⅲ-19〉 블록코드 ····· 67
〈악보 Ⅲ-20〉 글리산도 ····· 68
〈악보 Ⅲ-21〉 클러스터 ····· 69
〈악보 Ⅲ-22〉 프리페어드 필터링의 예시 ····· 70
〈악보 Ⅲ-23〉 소스테누토 페달의 예시 ····· 71
〈악보 Ⅲ-24〉 소프트 페달의 사용 ····· 72
〈악보 Ⅲ-25〉 섹션 Ⅰ의 특징 ····· 77
〈악보 Ⅲ-26〉 섹션 Ⅱ의 전개부 1: 경과구 ····· 79
〈악보 Ⅲ-27〉 섹션 Ⅱ의 전개부 2: 확대된 트릴 음형 ····· 80
〈악보 Ⅲ-28〉 섹션 Ⅱ의 전개부 3: 글리산도, 클러스터, 소스테누토 페달 ·· 82
〈악보 Ⅲ-29〉 섹션 Ⅱ의 전개부 4: 새로운 블록코드의 등장 ····· 84
〈악보 Ⅲ-30〉 섹션 Ⅲ: 섹션 Ⅰ의 재현 ····· 85
〈악보 Ⅲ-31〉 윈도우 형태 1: 소리와 침묵의 교대 ····· 87
〈악보 Ⅲ-32〉 윈도우 형태 2: 갑작스러운 단절 ····· 87
〈악보 Ⅲ-33〉 축적 과정 1: 밀도와 다이내믹의 성장 ····· 88
〈악보 Ⅲ-34〉 축적 과정 2: 중첩 ····· 89
〈악보 Ⅲ-35〉 증식 과정 1: 물결 음형의 증식 ····· 90
〈악보 Ⅲ-36〉 증식 과정 2: 이동하는 트릴 음형의 증식 ····· 91
〈악보 Ⅲ-37〉 리틀 뱅 ····· 94
〈악보 Ⅳ-1〉 섹션 Ⅰ에 등장하는 쉼표 ····· 107
〈악보 Ⅳ-2〉 섹션 Ⅱ의 첫 번째 쉼표 154번째 단 ····· 112
〈악보 Ⅳ-3〉 섹션 Ⅱ의 두 번째 쉼표 250번째 단 ····· 113

〈악보 Ⅳ-4〉 18-21번째 단, 섹션 Ⅱ의 첫 프레이즈 음형 ····· 115
〈악보 Ⅳ-5〉 섹션 Ⅲ 쉼표 ····· 119
〈악보 Ⅳ-6〉 시작 전 페르마타와 20개 음형 ····· 125
〈악보 Ⅳ-7〉 ‘*lasciar vibr.*’ 처리 ····· 126
〈악보 Ⅳ-8〉 ‘*quasi accellerando*’ 처리 ····· 128
〈악보 Ⅳ-9〉 30-33번째 단 웨이브 음형 처리 ····· 129
〈악보 Ⅳ-10〉 154번째 단 잔향 처리 ····· 130
〈악보 Ⅳ-11〉 음형에 따른 각각의 템포 설정 ····· 131
〈악보 Ⅳ-12〉 점진적인 다이내믹의 상승 예시 1번 ····· 136
〈악보 Ⅳ-13〉 점진적인 다이내믹의 상승 예시 2번 ····· 140
〈악보 Ⅳ-14〉 22-26번째 단의 진행 ····· 143
〈악보 Ⅳ-15〉 236-238번째 단의 다이내믹 교차 ····· 145
〈악보 Ⅳ-16〉 211-214번째 단까지 *(sempre fff)* ····· 148
〈악보 Ⅳ-17〉 섹션 Ⅰ 첫장 ····· 152
〈악보 Ⅳ-18〉 섹션 Ⅰ에서 섹션 Ⅱ 넘어가는 브릿지 ····· 154
〈악보 Ⅳ-19〉 섹션 Ⅱ의 시작 부분 (18-21번째 단) ····· 156
〈악보 Ⅳ-20〉 다이내믹의 단계적인 상승 ····· 157
〈악보 Ⅳ-21〉 클라이맥스를 향해가는 다이내믹의 폭발과 중단 ····· 158
〈악보 Ⅳ-22〉 섹션 Ⅰ: 소프트 페달의 효과적 사용 ····· 161
〈악보 Ⅳ-23〉 섹션 Ⅰ- Ⅱ의 경과구 ····· 162
〈악보 Ⅳ-24〉 섹션 Ⅱ 64번째 단 페달링의 차이 ····· 163
〈악보 Ⅳ-25〉 *non smorzare del tutto* ····· 164
〈악보 Ⅳ-26〉 블록코드 페달링 ····· 164
〈악보 Ⅳ-27〉 세 연주자의 프레이징 차이 ····· 168
〈악보 Ⅳ-28〉 묵음 처리 ····· 171
〈악보 Ⅳ-29〉 페달링 제안 ····· 172
〈악보 Ⅳ-30〉 음형별 연주 방법: 물결 음형 ····· 175
〈악보 Ⅳ-31〉 음형별 연주 방법: 이동하는 트릴 음형 ····· 176
〈악보 Ⅳ-32〉 음형별 연주 방법: 고정된 트릴 ····· 176
〈악보 Ⅳ-33〉 음형별 연주 방법: 병진행 아르페지오 ····· 177

〈악보 Ⅳ-34〉 음형별 연주 방법: 호모리듬 아르페지오 ····· 178
〈악보 Ⅳ-35〉 음형별 연주 방법: 반진행 아르페지오 ····· 179
〈악보 Ⅳ-36〉 음형별 연주 방법: 블록 코드 ····· 180
〈악보 Ⅳ-37〉 섹션 Ⅰ의 첫 번째 *I.V.* ····· 183
〈악보 Ⅳ-38〉 섹션 Ⅰ의 두 번째 *I.V.* ····· 183
〈악보 Ⅳ-39〉 섹션 Ⅰ의 세 번째 *I.V.* ····· 184
〈악보 Ⅳ-40〉 섹션 Ⅱ, 전개부 1: 음형의 확장 ····· 187
〈악보 Ⅳ-41〉 섹션 Ⅱ, 전개부 2: 새로운 음향 ····· 189
〈악보 Ⅳ-42〉 섹션 Ⅱ, 전개부 3: 소스테누토 페달 사용에 의한 새로운 음향 · 191
〈악보 Ⅳ-43〉 섹션 Ⅱ, 전개부 3: 윈도우 형태 ····· 192
〈악보 Ⅳ-44〉 섹션 Ⅱ, 전개부 4 ····· 194
〈악보 Ⅳ-45〉 섹션 Ⅱ, 전개부 4: 갑작스러운 중단 ····· 195
〈악보 Ⅳ-46〉 섹션 Ⅲ ····· 197

표 목차

〈표 Ⅱ-1〉 샤리노 피아노 작품 목록 시기별 분류 ····· 37
〈표 Ⅲ-1〉 섹션별 단의 수 ····· 73
〈표 Ⅲ-2〉 피아노 소나타 1번 섹션 구분 ····· 74
〈표 Ⅲ-3〉 섹션별 세부 분석 ····· 75
〈표 Ⅲ-4〉 섹션 I의 구성 음형표 ····· 76
〈표 Ⅲ-5〉 섹션 Ⅱ의 전개부 1 구성 음형표 ····· 78
〈표 Ⅲ-6〉 섹션 Ⅱ의 전개부 2 구성 음형표 ····· 80
〈표 Ⅲ-7〉 섹션 Ⅱ의 전개부 3 구성 음형표 ····· 81
〈표 Ⅲ-8〉 섹션 Ⅱ의 전개부 4 구성 음형표 ····· 83
〈표 Ⅲ-9〉 섹션 Ⅲ의 구성 음형표 ····· 85
〈표 Ⅳ-1〉 샤리노 〈피아노 소나타〉 음반 발매 현황 ····· 96
〈표 Ⅳ-2〉 연주자들의 연주 당시 나이 비교 ····· 99
〈표 Ⅳ-3〉 세 연주자의 총 연주 시간 비교 ····· 101
〈표 Ⅳ-4〉 세 연주자의 〈피아노 소나타 1번〉의 섹션별 연주시간 ·· 103
〈표 Ⅳ-5〉 섹션별 연주시간의 비율 (%) ····· 104
〈표 Ⅳ-6〉 〈피아노 소나타 1번〉 섹션 I의 쉼표별 길이 ····· 109
〈표 Ⅳ-7〉 18-21번째 단 연주 소요시간 비교 ····· 116
〈표 Ⅳ-8〉 섹션 Ⅲ의 쉼표 소요 시간(단위: 초) ····· 118
〈표 Ⅳ-9〉 점진적인 다이내믹 변화 (RMS 수치) ····· 137
〈표 Ⅳ-10〉 피아노 소나타 1번의 전체 프레이즈 정리 ····· 166
〈표 Ⅳ-11〉 섹션 I 프레이즈 ····· 182
〈표 Ⅳ-12〉 섹션 Ⅱ, 전개부 1의 프레이즈 ····· 186
〈표 Ⅳ-13〉 섹션 Ⅱ, 전개부 2의 프레이즈 ····· 188
〈표 Ⅳ-14〉 섹션 Ⅱ, 전개부 3의 프레이즈 ····· 190
〈표 Ⅳ-15〉 섹션 Ⅱ, 전개부 4의 프레이즈 ····· 193
〈표 Ⅳ-16〉 섹션 Ⅲ의 프레이즈 ····· 196

그림 목차

〈그림 Ⅲ-1〉 피아노 소나타 1번 전체 다이아그램 ····· 92
〈그림 Ⅳ-1〉 세 음반의 이미지 ····· 97
〈그림 Ⅳ-2〉 세 연주자 곡 전체 파형 비교 ····· 102
〈그림 Ⅳ-3〉 세 연주자 섹션 Ⅰ 파형 비교 ····· 106
〈그림 Ⅳ-4〉 세 연주자의 '*lasciar vibr.*' 잔향 지속시간 파형 비교 ·110
〈그림 Ⅳ-5〉 세 연주자 섹션 Ⅱ 파형 비교 ····· 113
〈그림 Ⅳ-6〉 18-21번째 단, 섹션 Ⅱ의 첫 프레이즈 음형 파형 ····· 116
〈그림 Ⅳ-7〉 세 연주자 섹션 Ⅲ 파형 비교 ····· 123
〈그림 Ⅳ-8〉 세 연주자의 최대 음량 비교 ····· 133
〈그림 Ⅳ-9〉 점진적인 다이내믹 상승 예시 1번 파형 ····· 137
〈그림 Ⅳ-10〉 점진적인 다이내믹의 상승 예시 2번 그래프 ····· 141
〈그림 Ⅳ-11〉 22-26번째 단의 파형 ····· 144
〈그림 Ⅳ-12〉 236-238번째 단의 다이내믹 교차 파형 ····· 146
〈그림 Ⅳ-13〉 윈도우 형태에 의한 최대- 최소 다이내믹 ····· 147
〈그림 Ⅳ-14〉 211-214번째 단의 파형(*sempre fff*) ····· 149
〈그림 Ⅳ-15〉 *sempre fff* 음량 비교(212.5-214번째 단) ····· 150
〈그림 Ⅳ-16〉 섹션 Ⅱ의 쉼표 및 관계도 ····· 185

I. 서론

작곡가와 청중 사이에 위치한 '연주자'의 역할은 무엇인가. 일반적으로 연주자에게 기대되는 바는 음악을 재창조하며, 작곡가가 그 작품에서 의도한 바를 청중이 느낄 수 있도록 해석 및 전달하는 역할일 것이다. 그런데 기존 방식과는 달리 독특한 음향과 확장된 연주기법사용 등 여러 측면에서 실험성이 강조된 현대 음악을 연주하면서 필자는 동시대 음악의 연주에 관한 근본적인 의문들을 마주하게 됐다. 첫째는 '연주자인 내가 작곡가가 의도한 바를 정확히 인지하고 전달하고 있는가?', 둘째는 '청중은 이 음악이 연주되는 동안 무엇을 인지하며 어떠한 정서를 느끼는가?'라는 것이었다. 연주자의 태도 및 청중의 입장과 연결되는 이 물음들은 연주자인 필자로 하여금 동시대 음악에 관한 접근방식을 깊게 고민하게 만들었다. 이들은 '작품'에 국한되는 것이 아니라 연주와 청취라는 실제적인 행동에 관여하는 중요한 요인들이었기 때문이다.

이러한 맥락에서 이탈리아의 작곡가 살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino, 1947~)의 입장은 매우 독특해 보인다. 다름슈타트 악파의 음악이 이성적이고 형식적인 측면에 치우친 나머지 음악에서의 내러티브와 작곡가의 주관적 정신세계를 억압했다고 비판하며 이를 회복할 것[1]을 주장한 그는 음악에서 청취가 중요함을 강조하며 청자의 위상에 주목했다. 즉, 샤리노는 음악의 생산과 소비과정에서

1) 샤리노의 말은 다음과 같다. "After the Darmstadt years it seems that the musician has lost his psyche, impaled upon Modern(ist) spikes. He represses himself, both when he writes and while he listens and on the contrary privileges logical and formal aspects" Salvatore Sciarrino, *Carte da Suono,* Cidim Novecento Editore, 2001, 51. (James Dennis Bunch, "A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino" Diss. of Dr. University of Illinois. 2016, 146쪽에서 재인용)

다른 그 무엇보다도 청자의 수용이라는 측면에 큰 관심을 기울였다. 그는 작곡과 연주와 청취에 이르는 그 모든 과정을 '소리구조의 구축'으로 받아들였는데, 이중에서도 특히 청자가 이 구축된 소리 구조를 생리적(physiologically)으로 경험하고 체득하는 것을 중요시한 것이다.[2)]

샤리노의 이 말은 일견 청취에만 집중하는 것처럼 보이지만, 이는 여전히 작품 및 연주와도 깊은 관련을 맺는다. 청자가 물리적 시간 안에서 음악을 들으며 소리구조를 구축해나가는 과정은 '작품'의 음악적 구조와 뗄 수 없는 관계를 맺을 것이다. 또 작품을 소리화하는 '연주'는 청자가 소리구조를 생리적으로 경험할 수 있게 만들어주는 실질적인 부분이다. 즉 그런 의미에서 샤리노의 음악에서는 작품과 연주, 청취가 엄격히 분리되거나 위계적인 관계를 맺지 않으며, 모두 동등하게 연결되어 있다고 할 수 있다.

그의 음악에서 이러한 유기적 맥락을 분명히 드러내는 사례 중 하나는 '제로 사운드'(zero sound)[3)]다. 이는 쉼표(혹은 페르마타를 동반한 쉼표)로 표현되었던 '음을 연주하지 않는 상태' 뿐만 아니라 사라짐에 가까운 미세한 소리, 즉 소리와 침묵 사이의 경계를 나타내는 개념으로, 샤리노는 이를 나타내기 위해 작은 동그라미(o) 모양의 특별한 기보를 사용하기도 했다. 일반적으로 침묵은 아무것도 들리지 않는 상태를 뜻하지만, 샤리노는 자신의 음악에서 침묵의 절대적 조건은 존재하지 않는다고 말하며 침묵을 보다 넓은 의미로 이해했다. 그는 "침묵은 미세한 음향들이 스스로 그리고 무한히 퍼져

---

2) Salvatore Sciarrino, "Entretien avec Salvatore Sciarrino," *Entretmeps 9,* 1990, 135. (Ju-Ping Song, "The Sonic Experience: An Analytical Narrative of a Journey into Salvatore Sciarrino's *Five Sonata*," New York University, 2006, 210에서 재인용.) 그러나 샤리노가 청취에 관해서 음악의 지각·인지 차원까지 본격적으로 논의한 것은 아니었다. 그는 음악의 영역을 청중까지 확대시킨다는 의미에서 청취에 주목했던 것이며, 본고에서도 샤리노의 입장에 따라 소리를 생리적으로 듣는 청각의 지각 과정, 또는 청각을 해석하는 인지 과정에 대해서는 다루지 않는다.

3) Sciarrino, "Entretien avec Salvatore Sciarrino," *Entretemps 9*, 139.

나가는 발산으로, 모든 소리를 포함한다. 따라서 소리는 침묵의 이러한 특징을 항상 유지하고 보존하게 되는 것" 이라고 밝혔다.[4)]

침묵이 모든 소리를 포함하고, 소리가 침묵의 특징을 유지·보존한다고 말하는 샤리노의 입장은 결국 침묵과 소리라는 상반된 것들이 서로를 포함하고 있다는 것으로 파악된다. 이는 분명한 논리적 모순처럼 보이지만, 샤리노의 이 말은 실제로 연주에서 구현되는 침묵의 양상과 그 청취 경험에 한번쯤 비추어볼 법하다. 그의 음악에서 침묵은 빽빽한 밀도의 음표들과 극렬한 대비를 이루는 '고요함(silence)' 으로 나타난다. 때로 수많은 음표들이 만들어내던 화려한 소리는 침묵 속에 잔향처럼 남아 울리며, 다시 쉼 없이 몰아치는 진행은 앞선 침묵을 떠올리게 한다. 선명하게 반전되며 교대하는 이 침묵과 소리는 청취자에게 많은 긴장감을 불러일으키며, 이 침묵의 순간은 이따금 연주자 또한 '청취자' 의 입장에 서게 만들기도 한다. 이렇듯 침묵에 관한 새로운 접근에서 출발해 특별한 기보를 사용하고, 연주자와 청취자의 음악적 경험에까지 깊게 관여하는 '제로 사운드' 는 샤리노 음악에서 작품-연주-청취의 긴밀한 관계를 드러내주는 핵심적인 실례 중 하나라고 볼 수 있다.

샤리노가 '작품' 과 그에 관한 분석에 대해 취하는 입장 또한 이러한 유기적 관계와 일맥상통한다. 그는 어떠한 이론적 틀 없이 청자가 소리를 느끼고 인지하는 과정 자체를 곧 형식이라 설명하며, 분석의 목적은 청취에서의 효과를 만들어내는 과정을 탐구하는 것이라 말한다. 나아가 그는 작품의 목적은 청자를 작품에 연루시켜 작품의 내러티브를 쉽게 발견하고 어떤 음악적 형태를 감지할 수 있도록 돕는 것이라고 주장한다.[5)]

이렇듯 작품-연주-청취를 깊은 상호연관관계 속에서 이해하는 샤

4) Gavin Thomas, "The Poetics of Extremity: Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino," *The Musical Times* 134, 1993, 194.
5) Sciarrino, "Entretien avec Salvatore Sciarrino," *Entretemps 9*, 135.

리노의 음악은 그에 걸맞는 새로운 분석적 틀을 요구한다. 이러한 측면에서 샤리노가 사용하는 피겨(Figure)[6]라는 개념은 그의 관점을 이해하는 데 매우 핵심적인 열쇠를 제공할 것으로 보인다. 샤리노는 이 피겨 개념과 함께 자연의 구조적 특성을 분석적 사고에 도입하며 자신의 작품을 비롯한 서양음악사 속 수많은 작품에 새로운 개념으로 접근한다. 그는 피겨라는 새로운 개념을 제시하며 이와 함께 축적 과정(Processes of Accumulation), 증식 과정(Processes of Multiplication), 리틀 뱅(Little Bang), 유전자 변형(Genetic Transformation), 윈도우 형태(Windowed Forms)등, 일반적인 음악 분석에서 사용되던 것과는 사뭇 다른 방식으로 작품들을 다룬다. 이러한 독창적 개념들은 주로 다른 작품에 대한 분석·해석에서 사용되고 있지만, 이러한 입장은 샤리노 자신의 음악을 창작하는 근본적인 태도와도 뗄 수 없는 관계에 놓여있을 것으로 추측된다. 따라서 샤리노의 음악에 분석적으로 접근하는 데 있어서 그의 피겨 개념을 살펴보는 것은 필수적인 작업으로 보인다.

샤리노의 음악은 '연주'의 측면에서도 흥미로운 논점을 던진다. 샤리노가 '청자가 구축된 소리구조를 생리적으로 경험하고 체득하는

---

6) 살바토레 샤리노는 1998년에 『음악의 피겨: 베토벤부터 오늘날까지』(*Le figure della musica: da Beethoven a oggi,* Milano: Ricordi, 1998)라는 제목의 음악이론서를 발간했다. 이 책에서 그는 피겨(Figure)를 음악 분석의 기준으로 삼으며 피겨를 둘러싼 현상을 '축적 과정' '증식 과정' '유전자 변형' '리틀 뱅' '윈도우 형태'까지 총 다섯 가지로 분류해 설명한다. 또 샤리노가 '피겨'(Figure)라 이름붙이는 개념은 일반적으로 같은 단어의 번역어로 통용되는 '음형'과는 다소 차이가 있다. 이러한 맥락 차이를 고려하여 본 논문에서는 이를 '피겨'라고 표기한다. 관련 논의는 II장에서 보다 자세히 다룰 것이다.
또한, 이 책의 원문은 이탈리아어로 쓰여 있으나 제임스 번치(James D. Bunch)는 2016년에 샤리노에 관한 논문을 저술하며 샤리노의 이 책을 영문으로 전문 번역했다(Sciarrino, *The Figures of Music: from Beethoven to Today*, translated by James D. Bunch). 본 논문에서도 이 영역본을 참고하나 이 글이 정식으로 출판된 번역본은 아니고, 또 제임스 번치가 영역본에 이탈리아어 원문 페이지를 매번 기입한 점을 고려해 이 책의 내용을 인용할 때 이탈리아어 원서를 기준으로 서지정보를 기록하되, 'translated by James D. Bunch'를 명시해 번역본을 참고했음을 밝힌다.

것’을 중요시했다면, 상술했듯 그 생리적 경험을 만들어내는 이가 바로 연주자이기 때문이다. 샤리노 역시 청자가 갖게 되는 긴장감이 바로 연주자에 의해서 인지 가능하게 된다는 점을 강조한 바 있다. 청중으로 하여금 샤리노의 음악을 들으며 소리구조를 인지하게 하기 위해서는 연주자 또한 이를 경험하는 과정을 거쳐야 할 것이다. 그러므로 연주자들에게는 그의 작곡 원리이자 분석의 틀이 된 피겨 개념을 바탕으로 작품을 살펴볼 것이 요구되는 동시에, 어떤 방식으로 이 곡을 연주하고 해석해야 청취를 중시하는 그의 음악적 태도를 잘 드러낼 수 있는가라는 과제가 남는 것이다.

따라서 본고에서는 연주자의 관점에서 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉에 접근하여, 그의 특유한 음악관을 살펴보고 이에 대한 적절한 연주 해석을 제안함으로써 작품에 대한 통합적 이해를 시도하고자 한다. 샤리노의 음악 세계에서 피아노 작품은 기존 피아노문헌들의 비르투오조적 특징을 계승하면서도 자신의 고유한 음악세계를 드러내는 장르다. 그가 50년에 걸쳐 꾸준히 작곡해 온 피아노 작품에서는 새로운 테크닉과 스타일의 정착, 독자적인 개념의 형성 등이 나타난다.

특별히 샤리노에게 피아노는 그가 주목해왔던 음악 속 ‘침묵’을 표현하기에도 적합한 악기였다. 피아노는 현악기나 관악기처럼 음을 길게 지속할 수 있는 종류의 악기가 아니라 한번 타건을 하면 소리가 울린 뒤 건반을 다시 누르지 않는 한 음량이 점점 줄어들며 소리가 소멸해가는 구조의 악기이기 때문이다.[7] 샤리노는 빠른 패시지

7) 모든 소리는 발생-증가-감쇠-소멸의 과정을 거치는데, 이 소리의 발생부터 소멸까지의 파형을 그린 것을 ‘엔벨로프(envelope)’라고 한다. 엔벨로프는 ‘ADSR’이라는 각 구간으로 구분되며, ‘A(Attack)’는 소리의 발생 후 최고음량에 도달하기까지의 구간, ‘D(Decay)’는 최고음량에서 감쇠 후 지속 음량에 도달하기까지의 구간, ‘S(Sustain)’은 지속음이 유지되는 부분, ‘R(Release)’는 소리가 사라지는 구간을 뜻한다. 찰현 악기나 오르간 등 음을 지속할 수 있는 악기는 이중 ‘S(Sustain)’ 구간을 길게 유지할 수 있는 반면, 피아노는 그 연주의 메커니즘상 건반이 눌린 후 소리가 계속해서 감쇠하게 된다. 피아노 악기 음향에 관한 더 자세한 내용은 다음의 논문에서 찾아볼 수 있다. Juan José Burred, “La

의 음표로 이루어진 화려한 소리와 잦은 침묵을 통한 고요함의 경계에서 청자들이 새로운 음향 세계를 경험할 수 있다고 생각하였다. 이는 현악 및 관악을 위한 작품들에서도 드러나는 특징들이지만, 본고에서 보다 세밀하게 주목하고자 하는 부분은 샤리노가 피아노라는 악기의 특성에 맞춰서 소리와 침묵의 경계를 어떻게 효과적으로 선보이는지다. 그의 철학을 반영한 수많은 피아노 작품들은 악기의 효율적인 사용을 통해 화려한 사운드와 기교를 효과적으로 보여준다는 점에서 연주자와 청중 모두에게 흥미를 얻고 있다.

그가 작곡한 여러 피아노곡 중에서도 다섯 곡의 피아노 소나타는 색채와 흐름이 빠르게 변화하는 특징을 지닌 작품들로, 패시지들의 대조성이 두드러지게 나타난다.[8] 이 작품들은 각각 서로 다른 시기에 작곡됐으며, 이중 〈피아노 소나타 1번〉(1976)과 〈피아노 소나타 2번〉(1983), 그리고 〈피아노 소나타 5번〉(1990)은 샤리노의 1기, 2기, 3기작의 경향을 압축적으로 잘 보여주는 작품들이라 할 수 있다.

다섯 곡의 피아노 소나타는 제각각의 특징을 가지고 있지만 특별히 〈피아노 소나타 1번〉에서는 화려한 기교, 음악 속 침묵 등 앞서 언급한 샤리노의 피아노 음악의 전반적인 특징들이 두루 나타날 뿐만 아니라 리스트, 라벨 등 기존 피아노 레퍼토리와의 연관성 등이 유일하게 발견된다는 점에서 그가 피겨 개념에서 언급하는 윈도우 형태의 '시간적 초월성'[9]도 드러내고 있다. 또한, 〈피아노 소나

Acústica del Piano," Professional Conservatory of Music Arturo Soria, Revised version, 2004, Translated by David Ripplinger, "The Acoustics of the Piano," 2009.

8) David Osmond-Smith, "Sciarrino, Salvatore." *Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025228?rskey=iTBAQU.* [2019년 11월 18일 접속]

9) 윈도우 형태의 '시간적 초월성'은 한 작품이 선형적인 하나의 시간 안에서만 펼쳐지는 것이 아니라 작품의 구성에 따라 다양한 시간을 포괄할 수 있고, 그로인해 '물리적 시간'을 초월하여 다층적인 음악적 시간을 구성할 수 있음을 뜻한다.

타 1번〉은 선율과 화성 등 전통적 의미의 음악적 요소보다도 음향, 즉 소리 자체를 중요하게 다루는 작품으로 음향에 집중하는 경향이 강했던 20세기 중엽 이후 현대 피아노 음악의 흐름을 잘 보여주는 곡으로 판단된다. 이러한 이유로 본고는 〈피아노 소나타 1번〉을 연구대상으로 삼게 되었다.

샤리노가 피아노 문헌에만 집중한 작곡가는 아니지만, 그의 다섯 곡의 피아노 소나타는 연주자들 사이에서 점점 명성을 얻으며 이전보다 자주 연주되고 있다.[10] 그러나 샤리노의 음악에 대한 심도 깊은 논의는 그에 비해 상당히 부족한 실정이다. 자국인 이탈리아 내에서는 샤리노에 대한 꾸준한 연구가 있었으나 이탈리아 밖에서는 2000년도 이후에야 그에 대한 관심이 모아졌고, 심층적인 연구가 이루어지기 시작했다.[11] 샤리노에 대한 선행연구들은 주로 영미권의

관련 내용은 III장에서 상세히 서술할 것이다.

10) 현재 출시된 샤리노의 주요 피아노 음반들은 다음과 같다.
- Massimiliano Damerini, [Salvatore Sciarrino Complete Piano Works (1969-1992)], CD. Dynamic, 1993.
- Nicolas Hodges and Oscar Pizzo Shai Wosner, [Salvatore Sciarrino: Piano Sonatas No. 2-5; 4 Notturni], CD, Cypress, 2002.
- Florian Hoelscher, [Salvatore Sciarrino Piano Works; Piano Sonata No. 1,5; Notturno No.1-3], CD, NEOS, 2013.
- Jean-Pierre Collot, [Universe: Claude Debussy and Salvatore Sciarrino; Sonata No.1-3]. CD, Winter and Winter, 2016.

11) 샤리노에 대한 영미권의 선행 연구들은 다음과 같다.
- Gavin Thomas, "The Poetics of Extremity," *The Musical Times* Vol. 134, No.1802 (Apr. 1993): 193-196.
- Nicholas Hodges, "A Volcano Viewed from Afar," *Tempo* 194 (Oct. 1995): 22-24.
- Paul Griffiths, "Writing on the Edge of Silence" *New York Times*, Late Edition, (Mar 5th, 2000): 2-44.
- Brendan McConville, "Reconnoitering the Sonic Spectrum of Salvatore Sciarrino in 'all' Aure in una Lontananza' " *Tempo* 65 (2011): 31-44.
- Aaron Helgeson, "What is Phenomenological Music, and What Does it Have to Do with Salvatore Sciarrino?" *Perspectives of New Music* 51, No. 2 (2013): 4-36.
- Acácio Tadeu de Camargo Piedade "Time Modeling: Salvatore Sciarrino, Windows and Beclouding" *Opus* 23-2, (Aug. 2017): 131-154.
- Lucia D' Errico, "Derivative IX: How to Produce a Phantasm? Part III:

학술논문과 학위논문으로 샤리노의 음악을 전반적으로 다루나, 이중 피아노 소나타를 다루는 논문은 주핑 송(Ju-Ping Song)의 뉴욕대학교 학위논문뿐이다. 주핑 송의 논문은 조너선 크레이머(Jonathan Kramer), 로버트 핑크(Robert Fink), 엘리자베스 르 귄(Elizaberth Le Guin) 등 음악학자들이 현대 음악의 해석 및 청자의 음악적 경험에 대해 주장한 논의들을 샤리노의 음악관과 연결 지어 설명한다는 점에서 본고의 논의와 차이를 보인다. 또한 피아노 소나타 전곡을 다룬 주핑 송과 달리 본고는 〈피아노 소나타 1번〉을 중점적으로 다루며, 피아니스트 입장에서 접근한 독자적인 연주해석을 제시할 것이다.

따라서 본 연구는 최근 주목받고 있는 샤리노의 음악을 국내에 소개하며 그의 음악관을 대변하는 피겨 개념을 통해 〈피아노 소나타 1번〉을 분석함으로써 샤리노의 피아노 작품에 드러난 피겨의 모습들을 살펴본다. 또한 연주자의 시각에서 기존 연주에 대한 분석 및 해석을 통하여 샤리노와 그의 작품을 이해하는 초석을 마련하고자 한다. 연주자의 시각으로 그의 음악에 접근하는 이러한 시도는 작곡과 청취 사이를 '연주'라는 키워드로 이어줄 수 있다는 점에

Salvatore Sciarrino," *Powers of Divergence: AN Experimental Approach to Music Performance* (Leuven University Press, 2018), 111-117.

- Ju-Ping Song, "The Sonic Experience: An Analytical Narrative of a Journey into Salvatore Sciarrino's *Five Sonata*," New York University, 2006.
- Megan R. Lanz, "Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto, tesi di dottorato," University of Nevada, relatore Jennifer Grim, 2010.
- Brahim Kerkour, "Beyond The Poetry of Silence: Musical Process and Perception in Salvatore Sciarrino's 'Introduzione all'oscuro'," Columbia University, 2010.
- Marcelle Coulter Pierson, "The voice under erasure: Singing, melody and expression in late modernist music," The University of Chicago, 2015.
- James Dennis Bunch, "A Polyphony of The Mind: Intertextuality in The Music of Salvatore Sciarrino," University of Illinois, 2016.
- Chung Eun Kim, "Silence in the music of John Cage, Toru Takemitsu, and Salvatore Sciarrino," School of Graduate Studies Rutgers, The State University of New Jersey, 2018.

서 샤리노 음악에 대한 더욱 다각적인 접근을 가능하게 할 것이다. 작품에 있어 청취자의 인식에 주목했던 그의 입장을 잘 구현하기 위해서는 그 무엇보다도 연주자의 역할이 중요할 것이기 때문이다.

먼저 Ⅱ장에서는 샤리노 생애를 간략히 소개한 후 피아노 작품들을 세 시기로 나누어 파악하며, 작품 분석의 이론적 기틀을 마련하기 위해 샤리노의 피겨 개념과 그의 음악관을 전반적으로 살펴본다. 이러한 이론적 배경을 바탕으로 Ⅲ장에서는 샤리노의 작곡 방식에 따라 음형을 분석하고, 음형을 기준으로 본 작품의 전개양상을 살펴본 후, 피겨 개념을 중심으로 〈피아노 소나타 1번〉을 분석한다.[12]

이어지는 Ⅳ장에서는 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉의 기존 연주를 비교・분석한다.[13] 이 장에서 분석대상으로 삼은 것은 마씨밀리아노 다메리니(Massimiliano Damerini, 1951~)와 플로리안 홀셔(Florian Hoelscher, 1970~), 장-피에르 콜롯(Jean-Pierre Collot, 1965~)의 연주로, 세 연주자의 스타일은 대척점에 서 있는 것처럼 보일 정도로 상이하다. 따라서 이 장에서는 세 연주자가 각자 어떤 방식으로 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉을 해석하는지 비교・분석하며 〈피아노 소나타 1번〉의 어떤 측면이 다각적 해석을 가능하게 하는지 고찰한다. 또한 앞선 작품 분석과 연주 분석을 토대로 하여 작품에 대한 필자의 독자적인 분석 및 연주해석을 제시한다.

본 연구는 〈피아노 소나타 1번〉을 중심으로 이루어지는 이러한

---

12) "분석을 토대로 한 연주는 작품의 특성을 입체적으로 드러낼 뿐 아니라, 더 나아가 의미의 관계를 실현할 수 있다"는 입장을 견지한 아도르노는 음악적 의미를 정당화시키지 못한 대부분의 현대음악 연주를 비판하며, "적절한 연주(interpretation)를 통해 음악적 의미가 탄생한다"고 주장했다.
Theodor Adorno, *Der getreue Korrepetitor: Lebrschriften zur musikalischen Praxis,* frankfurt: S. Fischer Verlag, 1976, 251. (오희숙, "진정한 연주란 무엇인가? 아도르노(Th. W. Adorno)의 해석이론에 대한 소고," 『미학』 제73호, 2013, 112-120에서 재인용)

13) 음반에 수록된 음원 분석을 위해 Audacity, Amadeus Pro, Sonic Visualiser 프로그램을 사용하였고, 음원 분석 기준의 동일한 설정을 위해 "Normalization(정규화)하였다.

논의 과정을 통해 청자의 수용과 반응을 중시했던 작곡가 샤리노의 음악관과 그 작품을 통합적으로 이해하고, 연주자로서 그의 음악관과 부합하는 적절한 연주해석을 제안하여 연주자들의 실제적 필요를 돕고자 한다. 현대음악 연주자로서 마주한 '연주자인 내가 작곡가가 의도한 바를 정확히 인지하고 전달하고 있는가?' '청중은 이 음악이 연주되는 동안 무엇을 인지하며 어떠한 정서를 느끼는가?'라는 근원적인 질문들은 샤리노의 음악을 관통하는 핵심 주제들과도 맞닿아 있다. 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉을 연주자의 시각으로 살펴보는 본 연구는 이 개별 작품을 넘어서 현대음악의 연주에 관한 근본적 질문에 대해 논의하는 하나의 가능성을 제시할 것이다.

Ⅱ. 살바토레 샤리노의 음악 세계

본 장에서는 살바토레 샤리노의 생애사와 작품 세계를 살펴보고, 그가 저술한 이론서 『음악의 피겨: 베토벤부터 오늘날까지』(*Le figure della musica: da Beethoven a oggi*)의 내용을 바탕으로 작곡 원리이자 음악분석의 도구가 되는 피겨 개념의 핵심 내용을 제시할 것이다. 이러한 내용을 바탕으로 그의 음악세계에 영향을 미치는 그의 음악관에 관해 고찰하고, 〈피아노 소나타 1번〉이 어떠한 위치로 자리매김하는지 살펴보기 위해 샤리노의 피아노 작품들을 간략히 살펴볼 것이다.

1. 샤리노의 생애[14]

작곡가 살바토레 샤리노는 1947년 이탈리아 팔레르모 지역에서 태어났다. 그는 어린 시절 음악보다 미술에 먼저 흥미를 보여 4세부터 그림을 그리기 시작했다.[15] 이후, 회화에서 그가 접했던 동시대적 어법에 대한 감성이 음악으로 옮겨졌고, 1959년 12세에 되던 해 안토니노 티토네(Antonino Titone)의 지도하에 작곡을 배우기 시작했

14) 살바토레 샤리노의 생애사는 그의 공식 홈페이지(www.salvatoresciarrino.eu)와 그로브 음악사전(Grove Music Dictionary)의 내용을 참조하여 작성했다.
David Osmond-Smith, "Sciarrino, Salvatore." *Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025228?rskey=iTBAQU.* [2019년 11월 24일 접속]

15) 그의 미술에 대한 관심은 이후 잭슨 폴락(Jackson Pollock, 1912~1956), 루치오 폰타나(Lucio Fontana, 1899~1968) 등의 추상적 감성을 모방하는 것으로 발전했다. 미술에 대한 관심은 훗날 샤리노의 음악에도 많은 영향을 끼친다. James Dennis Bunch, "A polyphony of the mind: Intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino," University of Illinois, 2016, 138.

다. 1962년, 샤리노는 팔레르모 뉴 뮤직 위크(Palermo New Music Week)에서 공식적인 첫 공연[16]을 했고, 이후 투리 벨피오레(Turi Belfiore)에게서 정식 교육을 받았으나 곧 그만두고 독학으로 자신의 음악세계를 키워갔다.[17] 1969년, 샤리노는 로마로 이주하여, 산타 체칠리아 국립음악원에서 프랑코 에반젤리스티(Franco Evangelisti, 1926~1980)에게 전자음악을 배웠는데, 이 시기에 그는 동시대의 다양한 음악들을 접하게 된다.

1977년부터 로마에서 밀라노로 옮겨와 밀라노 콘서바토리에서 교편을 잡은 샤리노는 루이지 노노(Luigi Nono, 1924~1990)와 교류하며 관습적인 음악을 지양하고 음악은 항상 새로움을 향해 나아가야 한다는 생각을 공유하게 됐다. 1978년에서 1980년까지는 볼로냐의 테아트로 코뮤날레(Teatro Comunale)의 예술감독을 역임했고, 1983년부터 시타 디 카스텔로(Città di Castello)로 주거지를 옮겼다.

밀라노 콘서바토리 이후, 샤리노는 1983-87년에 페루자에서, 1987-96년에는 피렌체에서 교편을 잡았다. 이외에도 그는 시타 디 카스텔로에서 열린 특별 강의나 마스터클래스, 보스턴 대학교에서의 강의 등 다양한 기관에서도 음악을 가르쳤고, 2003년부터는 이탈리아 시에나에 있는 키지아나 음악 아카데미에서 가르치고 있다. 작품 활동과 교육을 지속하는 가운데 샤리노는 에세이나 오페라 대본 등

16) 샤리노는 훗날 이 공식 연주에서 "숨결과 작은 소음들, 작은 사건들의 하모니가 한데 엮인 연속적인 소리들"이 들려왔다고 묘사했다. Martin Kaltenecker, "L'Exploration du Blanc," Entretemps 9, 1990, 107-8. (Chung Eun Kim, "Silence in the Music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino," Doctoral Dissertation, The State University of New Jersey, 2018, 51에서 재인용.)

17) 다음은 투리 벨피오레에 대한 샤리노의 인터뷰이다. "[He] did not make me know music from texts, but by the rules. But instead I wanted to learn from the works themselves, as the painters used to do, that by the force of studying other painters discovered their own technique, their language…I studied the recorder but I studied above all, as soon as I knew how to read notes, all of the compositions of Mozart. Mozart, I believe to truly know everything, from the first to the last composition." Leonardo Pinzauti, "*A colloquio con Salvatore Sciarrino*" ,Nuova rivista musicale italiana 11, no. 1, 1977, 51.

다양한 글을 남겼는데, 그중 가장 괄목할만한 사례는 1998년에 리코르디에서 발매된 책 『음악의 피겨: 베토벤부터 오늘날까지』였다. 이 책은 샤리노가 로마에서 여섯 차례에 걸쳐 강연한 동명의 강의 내용이 책으로 출판된 것이다.

샤리노는 어떠한 음악적인 경향 또는 사조에 동조하는 것을 꺼려했고, 특정한 스타일로 편리하게 구분되는 것을 원하지 않았다.[18] 이러한 샤리노의 독특함은 스스로 학습했음을 주장하는 그의 태도에서 드러난다. 샤리노는 악보를 탐독하고 어떠한 해석이나 안내 없이 음악을 연구해서 스스로 학습했다고 말한다. 이처럼 샤리노는 홈페이지와 여러 인터뷰를 통해서 독학으로 음악을 공부했음을 주장하고 있지만, 여러 기록에 비추어 볼 때 대학교육 이전에도 그가 정식 교육을 받았다는 사실은 명백하다. 정식 교육을 받았음에도 불구하고 자신이 스스로 학습했음을 주장하는 이러한 샤리노의 태도가 당대 음악계의 전형적인 수사법을 거부하며 독창적인 작곡 어법을 구사할 수 있는 바탕이 되었을 것으로 보인다. 또한 그의 이러한 태도는 그 교육내용을 무비판적으로 받아들이지 않고 그와 거리를 둔 채, 음악사와 음악이론을 바라보는 자신만의 독특하고 독창적인 사상을 형성하는 밑거름이 되었을 것으로 추측된다.[19] 그는 자신의 피겨 개념을 설명하면서 자신이 선택한 폭넓은 시대의 다양한 종류의 예술작품을 자유롭게 넘나들며 그 작품들이 세계와의 의사소통을 위해서 어떤 독특한 전략을 취했는지를 독창적인 방식으로 해석하고 고찰한다.

2000년대 이후 그는 이전보다 더욱 많은 주목을 받으며 잘츠부르

---

18) 잘츠부르크 음악상(Salzburg Music Prize) 심사위원이었던 피터 해그만(Peter Hagmann) 또한 그의 개인적 음악언어에 주목한다. "샤리노의 개인적이고도 독특한 음악은 음렬주의 미학을 넘어서는 음악에 대한 가능성을 열었다." Winner of award: http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Laudatio_eng.html

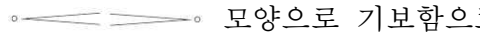
19) Grazia Giacco, *La notion de 'figure: chez Salvatore Sciarrino'*, Paris: L'Harmattan, 2001, 16.

크 음악상, BBVA재단 지식 프런티어상, 베니스 비엔날레 명예 황금 사자상 등을 수상했다. 독주기악곡을 비롯하여 실내악, 교향곡, 오페라, 협주곡, 편곡 작품 등 다양한 편성의 작품을 남긴 샤리노의 작품은 1969년부터 2004년까지 리코르디(Ricordi) 사에서 출판되었고, 2005년부터는 이탈리아의 기획사 라이 트레이드(Rai Trade)가 샤리노 작품을 독점적으로 관리 및 출판하고 있다. 샤리노는 매년 꾸준히 서너편 이상의 작품을 발표해오고 있으며, 현재 2019년까지도 유럽을 중심으로 활발히 활동하고 있다.[20]

20) 샤리노의 작품들을 장르별로 분류하여 본 논문의 부록으로 별도 수록하였다.

2. 샤리노의 음악관과 피겨(Figure) 개념

샤리노는 음악이 시대의 공통관습을 따르기보다는 늘 “혁신을 갈망하는 마음으로 움직여야 한다[21]고 여겼다. 이러한 사고방식을 바탕으로 그가 음악에서 중요히 다루며 새로이 성취하고자 했던 것은 바로 ‘청취’의 의미였다. 그의 음악에서 나타나는 다양한 음향과 중단, 소리 이후의 고립된 공명, 즉 그가 말하는 ‘침묵’은 모두 청취와 직간접적인 관계를 맺는다. 실제로 듣게 되는 음향 자체에 관심을 기울였던 만큼 청취자들이 자신이 제시한 음향을 분명히 인지할 수 있도록 특정 소리를 반복하고, 청취 감각을 극대화하기 위해 침묵을 빈번히 사용한 것이다.

이중 ‘침묵’은 서론에서 밝혔듯 샤리노가 음악에서 새로운 음향 효과를 만들어내는 핵심적인 요인이라 할 수 있다. 그는 단순히 소리가 부재하는 상태뿐만 아니라 사라짐에 가까운 미세한 소리들, 즉 소리와 침묵 사이의 경계 또한 세밀하게 표현하려 했고, 그러한 침묵이 더 수준 높은 청취를 가능케 한다고 여겼다. 이러한 샤리노의 시각은 크레셴도와 데크레셴도의 사용 전후에 ‘o’를 붙여  모양으로 기보함으로써 소리와 침묵의 경계를 점진적으로 표현한 ‘제로 사운드’에 반영된다. 반면 폭발적인 음향 다음에 *ppppp* 등으로 표기된 정적인 사운드가 뒤따라 나오며 강렬한 음향을 완화시키는 부분도 곳곳에서 등장하는데, 이러한 대조적인 다이내믹은 마치 지속되던 강렬한 음향군이 급작스레 멈추거나 방해되는 듯한 효과를 내게 된다. 궁극적으로 이러한 진행은 인과적으로 구성된 것이라기보다는 음악의 흐름을 끊는 효과를 내며 청취자

21) Alison Latham, “Sciarrino, Salvatore.” *The Oxford Companion to Music,* http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6017?rskey=2WUuzV&result=6581 [2019년 8월 24일 접속]

에게 긴장감을 선사한다.

이렇듯 청취 효과에 주목하며 직관적으로 음악을 전개한[22] 샤리노는 음악의 구조를 어떤 특정한 목적 지점을 향해가거나, 특정한 기능이 내재된 것으로 구축하지 않는다. 그보다는 단순히 어떤 부분들을 배열하고 배치함으로써 전체 음악을 구성하고, 때로는 곳곳의 흐름을 끊어가며 더욱 효과적으로 청취할 수 있는 부분들을 만들어 두기도 한다. 샤리노는 그의 작품을 모든 부분이 하나의 논리로 짜인 구조적 유기체로 보는 것이 아니라, 작곡이라는 행위를 통해 소리를 배치 및 배열하고, 그것들을 미세하게 다듬는 것으로 여긴다.[23]

샤리노는 그렇게 만들어진 자신의 작품에서 청자들이 음악의 내러티브를 발견하기를 원했다. 이는 청자와 명확한 소통을 위해 복잡성 없이, 듣기 위해 단순화하는 것이 더 유용하다는 것을 전제로 한다.[24] 샤리노의 입장에서 음악은 지극히 개인적인 차원에서 경험되어야 하는 것이다. 따라서 특정한 하나의 해석이 요구되기 보다는 감상자에게 해석의 여지를 많은 부분에서 남겨 놓게 되므로 청취의 역할이 무엇보다도 중요하게 된다. 또한 청자가 갖게 되는 긴장감은 바로 연주자에 의해서 인지 가능하고, 연주행위에 의해서 청자가 갖는 긴장감이 유지될 수 있으므로 연주자의 역할도 부각시켰다고 해석할 수 있겠다.

이러한 청취, 침묵과 소리, 작품의 구조에 관한 그의 음악관은 단

---

22) Sciarrino, “Der Klang aus der Stille der Nacht,” Programmbuch, Salzburger Festspele, 2008.

23) Sciarrino, *Le figure della musica: da Beethoven a oggi,* 19.

24) 샤리노는 브라이언 퍼니호우(Brian Ferneyhough, 1943~)의 음악을 예로 들어 ‘컴플렉시티’ 음악에 대한 의견을 다음과 같이 밝힌다. “Unlike Ferneyhough, I think the work should be given to the listener as much as possible. It is not by concealing [the structure] in abstraction that the work survives and resists the test of many hearings; it must be clear in order to communicate clearly. Complexity is not useful because we simplify in order to listen.” Kaltenecker and Pesson, “Entretien avec Salvatore Sciarrino,” 136.

순히 사상적 측면에 그치는 것이 아니라 본고에서 다룰 샤리노 〈피아노 소나타 1번〉과 더불어 샤리노의 음악 전반에서도 분명하게 드러난다. 또한, 그의 이러한 사고방식은 그의 작품뿐 아니라 이전 세대의 다른 작곡가들의 음악에 대한 시각에도 반영된다. 샤리노의 작품과 서양음악사 속 다른 작품들에 대한 샤리노만의 특별한 관점은 그가 로마에서 진행한 여섯 개의 강연을 책으로 묶은 『음악의 피겨: 베토벤으로부터』[25]에서 잘 드러난다. 그가 음악에 대해 생각했던 침묵, 작품의 전개방식, 음악의 텍스처, 청자들의 반응 등은 실제 그의 작곡 과정에도 많은 영향을 끼친 것으로 보이며, 그는 이러한 요인들을 작곡가 입장에서 어떤 방식으로 다뤄냈는지를 이 책에서 밝히고 있다. 이 피겨(Figure) 개념은 그의 음악을 분석하는 유용한 도구가 될 것이다.

샤리노가 저술한 피겨 개념은 '현재의 다양한 생각들, 그리고 우리가 지금 살고 있는 이 시대와 관계 안에서 우리는 음악에 대해 무엇을 말할 수 있느냐'라는 질문으로 시작한다.[26] 그는 현대음악을 심도 있게 이해하기 위해서는 현대적 사고방식에 대한 사실들과 전통적 사고방식에 대한 사실들을 모아, 이를 새로운 비평의 도구로 살펴볼 필요가 있다고 말한다. 그는 현대음악이 시대와 괴리되고 청취자로부터 외면 받은 이유는 그 음악이 이해받지 못하기 때문이 아니라고 진단한다. 그보다 더 정확히는 청자들이 거절한 것이라고 표현하는데, 이는 청자가 그 음악의 '참신함'에 내재된 공격적 태도를 인지하기 때문이라고 밝힌다. 이러한 문제를 해결하기 위해서 샤리노는 청취자의 입장에 다시 주목해야 한다고 주장한다.[27]

---

25) 샤리노는 1992년 레조 에밀라(Reggio Emilia)에서 "Perceptive Structures of Modern Music"이라는 주제로 세미나에 참여하였고, 이 세미나는 1995년 로마에서의 사이클 컨퍼런스로 발전되었다. 추후 "*Le figure della musica: da Beethoven a oggi*"란 제목으로 1998년 리코르디 (Ricordi) 사에서 출판된 원고는 이 로마에서의 컨퍼런스 내용을 바탕으로 하는 것이다.

26) Sciarrino, *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*, translated by James D. Bunch, 17.

그는 자신이 주장하는 피겨 개념의 정당성에 대한 근거를 이전 시대의 전통적 음악 작품들에서 찾는데, 그중 가장 근본적인 표본으로 손꼽는 것은 베토벤의 음악이다. 그는 베토벤의 음악에서 볼 수 있는 창조적인 피겨의 특징이 음악사를 통해 계속 이어져왔으며 그것이 현대음악에까지 도달하고 있다고 주장한다.[28] 또한, 샤리노는 베토벤의 작품을 비롯한 과거의 음악뿐 아니라 미술, 건축, 나아가 문학의 사례까지 폭넓게 포괄하며 피겨 개념이라는 자신만의 창조적 시각으로 다양한 예술작품에 접근한다. 여러 분야의 역사를 아우르는 이러한 방대한 설명을 거쳐 궁극적으로 그가 이야기하고자 하는 영역은 현대음악이다. 시대의 관습을 거스르는 창조성을 지닌 전통은 역사 속에서 계속 살아남아왔고, 그러한 특징들이 현대음악에서도 계속해서 발견된다는 것이다.

그렇다면 샤리노가 말하는 음악에서의 피겨란 도대체 무엇일까? 샤리노가 정의하는 피겨란 소리(sound)의 흐름(flow)과 그루핑(grouping)이다.[29] 그는 음악을 들을 때 어떤 특징적인 그룹(group)을 인지할 수 있고, 청취자들은 이러한 인지 가능한 요소들이 여러 부분(zone)에서 반복되는 것을 간파할 수 있다고 말한다. 그리고 섹션(section)은 이러한 작은 그룹들이 큰 그룹(large grouping)으로 조직화 된 것으로, 여기서 조직화란 음악의 재료들을 선택하고 배열하는 '의식적인 조직화'(conscious organization)를 뜻한다. 샤리노는 조직화 과정을 통하여 음악의 구조를 구축해나갔다.

즉, 샤리노의 설명에 따르면, 피겨는 '고정되어 있는 어떠한 형태'(form)와 같은 것이 아니라, 작품에 따라 다르게 인지될 수 있는

27) Ibid., 18-19. 이러한 의견 표명은 현대음악에 관한 샤리노의 문제의식을 전반적으로 이해하는 데 도움이 되지만, 이러한 사고가 샤리노의 작품들과 직결된다고 보기는 어렵다. 근본적으로는 그가 음악을 바라보는 태도는 그의 작품에도 어느 정도 반영되어 있다고 할 수 있으나, 반대로 샤리노의 음악 또한 그가 비판하는 '현대음악'과 같은 맥락에서 이해될 가능성 또한 적지 않다.

28) Ibid., 27.

29) Ibid., 19.

음악적인 현상에 가까운 것으로 이해된다. 샤리노는 이러한 현상들을 바탕으로 다섯 가지 주요 피겨를 정리하였고, 이는 아래와 같다.

1. 축적 과정(Processes of Accumulation)
2. 증식 과정(Processes of Multiplication)
3. 리틀 뱅(Little Bang)
4. 유전자 변형(Genetic Transformation)
5. 윈도우 형태 (Windowed Forms)

샤리노가 말하는 이 다섯 가지 피겨의 용어들은 본래 음악계에서 잘 사용되지 않던 다소 생소한 용어들이다. 샤리노 역시 이러한 용어들이 음악에 적용되기에 모호함이 있다는 사실을 분명히 인지했다.[30] 하지만 그는 자신의 피겨 개념에 대해 선입견, 아카데믹한 용어와 편견을 버릴 것을 요구했고, 여러 분야의 사례를 통해 피겨 개념이 보다 넓은 창조적인 맥락에서 이해되어야 한다고 생각했다.

한편, 기존의 음악분석에서 위와 같은 용어들을 사용하지는 않았으나 각각이 뜻하는 바는 이미 음악분석에서 다른 맥락, 다른 언어로 서술되고 있었던 것이다. 이러한 상황을 고려했을 때, 이 피겨 개념을 새로운 '음악분석이론'으로 보기에는 다소 무리가 있다. 따라서 피겨 개념은 샤리노가 기존의 분석과 어떤 방식으로 거리를 두고 음악을 새롭게 바라보고자 했는지, 그 작가세계를 이해할 수 있게 해주는 한 방편으로 받아들이는 것이 더욱 바람직할 것이다. 다음으로는 샤리노가 자신의 작품과 이전 시대의 음악작품 등 어떤 다양한 음악 실례를 들어 그의 피겨 개념들을 세부적으로 설명하는지를 항목별로 살펴보겠다.

---

30) Ibid., 22.

2.1. 축적 과정[31](Processes of Accumulation)

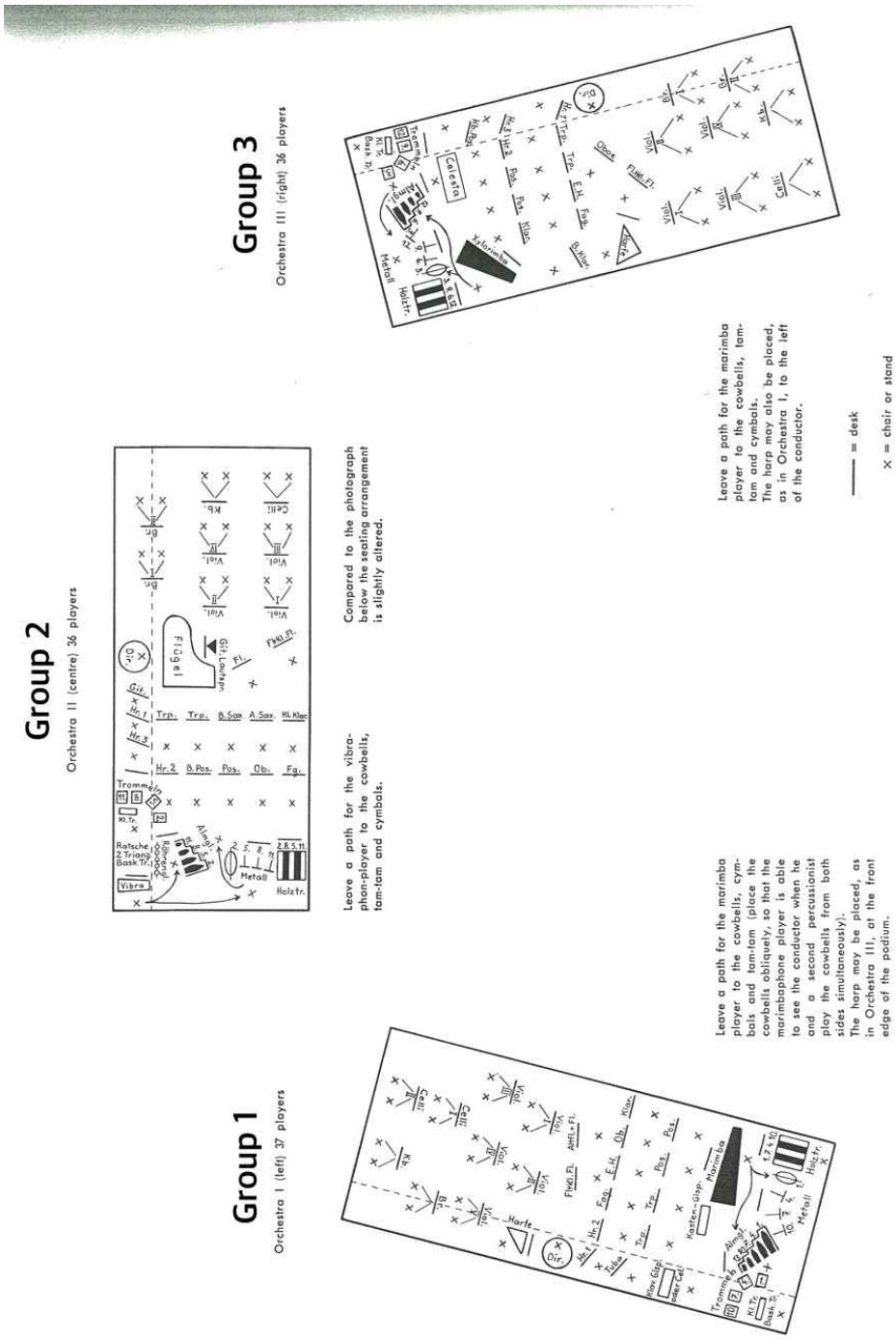
음악을 감상할 때 우리의 귀는 음향의 무한한 변화를 느낄 수 있다. 특히 청자의 귀를 사로잡는 것은 텅 빈 상태에서 꽉 찬 상태로 가는 '성장'이다. 샤리노는 이러한 성장의 프로세스를 축적과 증식의 두 가지로 구분했다.[32] 먼저 축적과정은 서로 다른 요소들, 즉 축적된 요소의 다양성에 기초한다. 즉 축적은 서로 다른 요소들(a, b, c)이 한데 누적되는 반면 증식과정은 각 요소들의 유사성에 기초한 질서정연한 성장(a, a, a)으로 규칙성이 보다 선명히 드러난다.

샤리노는 축적과정을 잘 드러내는 한 예로 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928~2007)의 〈그루펜〉(1958)을 제시한다.[33] 세 명의 지휘자와 세 그룹의 오케스트라가 각기 다른 장소에 분리되어 연주하는 〈그루펜〉의 특징은 음고, 음가, 강도, 음색이라는 네 가지 매개변수(parameter)에 공간이라는 새로운 영역을 작품을 구성하는 요소로 사용했다는 점이다.[34] 슈톡하우젠은 음향 공간 속의 음악이라는 차원을 깊게 연구하며 이 곡을 작곡했으며, 세 그룹의 오케스트라에 의해 만들어지는 음향들은 좌에서 우로, 혹은 그 반대로 흐르거나, 때로는 연주 공간을 둘러싸는 듯한 큰 음향으로 회전하기도 하며 공간 속을 자유롭게 이동한다. 샤리노는 〈그루펜〉의 악보에서 기보의 밀도가 점점 늘어나는 것을 통해 청중을 둘러싼 지속적인 축적과정을 보여준다.

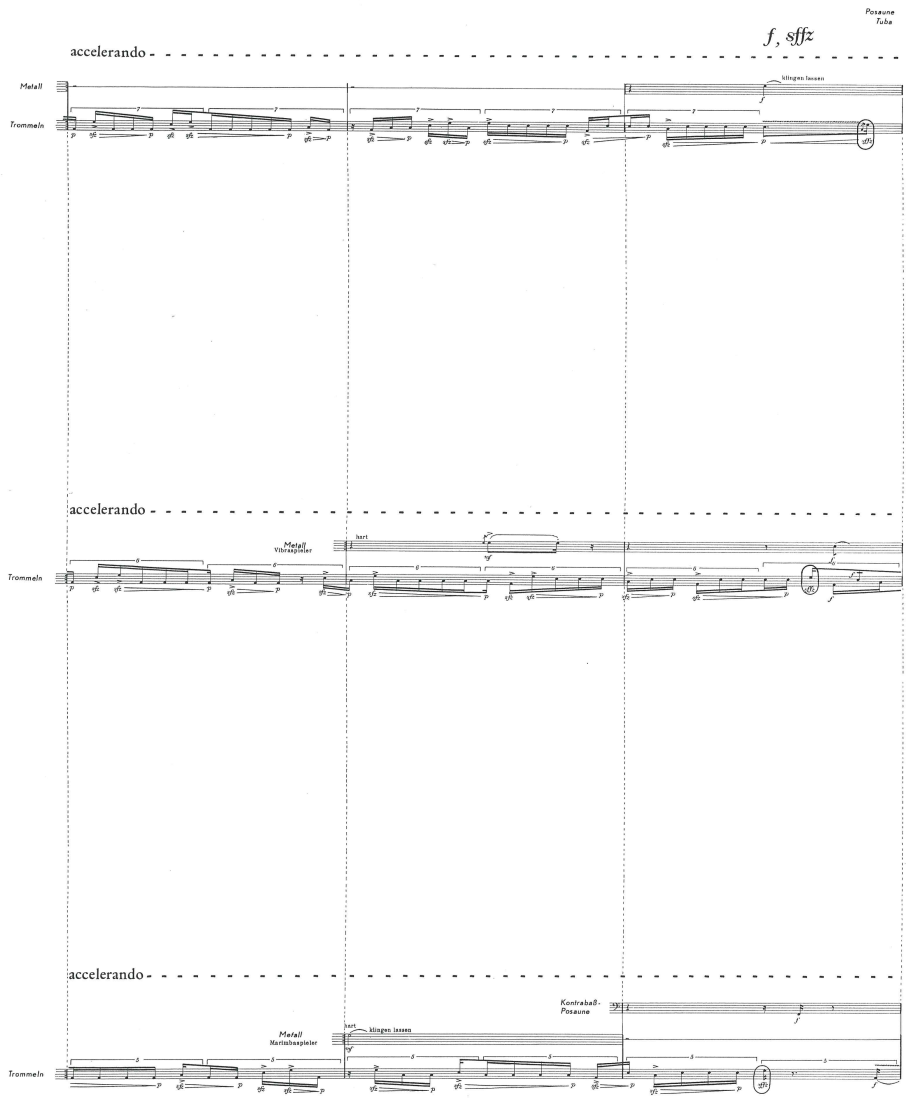
---

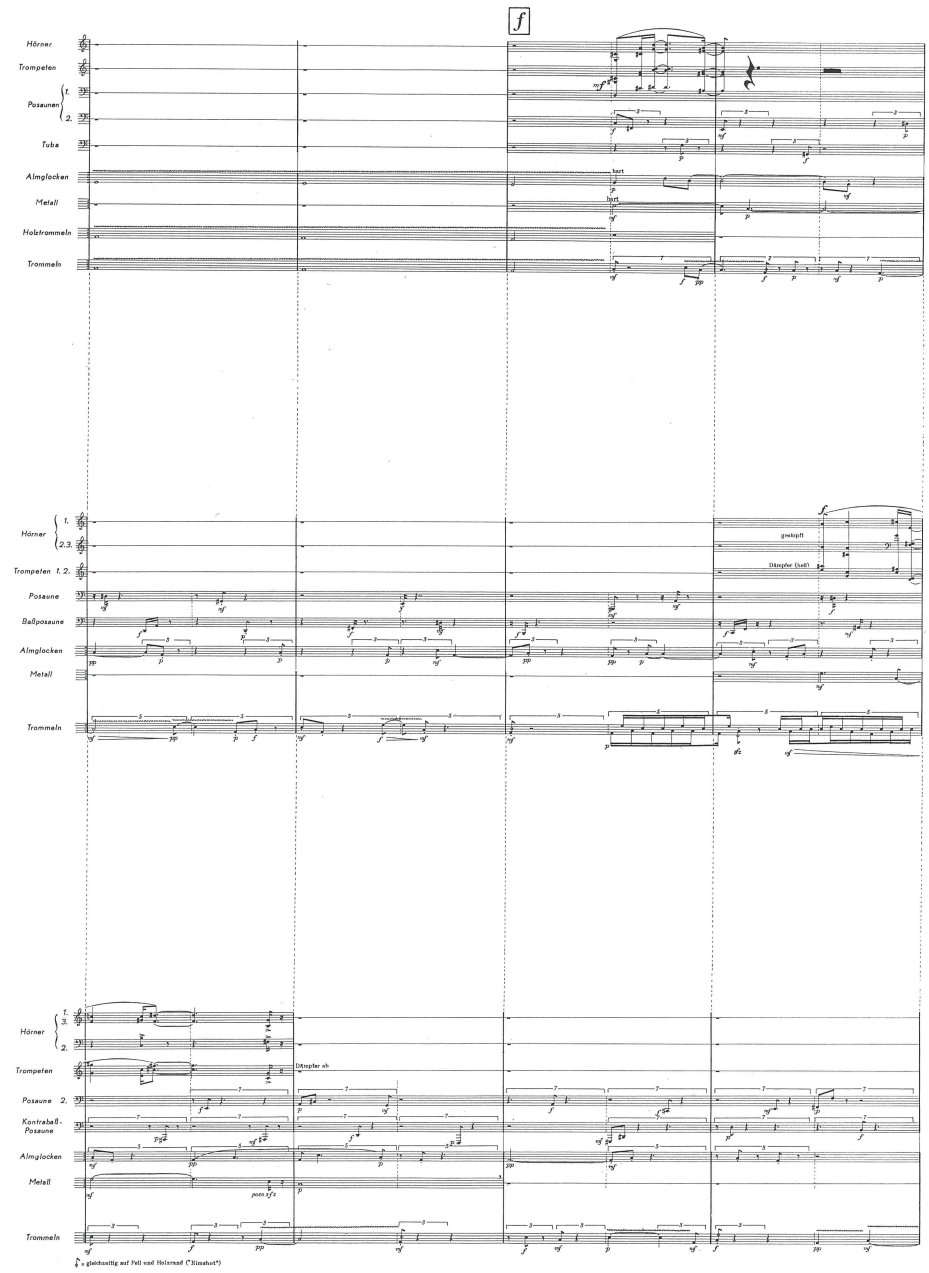
31) Sciarrino, *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*, 17-40.
32) Ibid., 27.
33) Ibid., 26.
34) Ulrich Michels, *Atlas zur Musik Band 2: Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*, 홍정수, 조선우 역, 『음악은이』, 서울: 음악춘추사, 2000, 523.

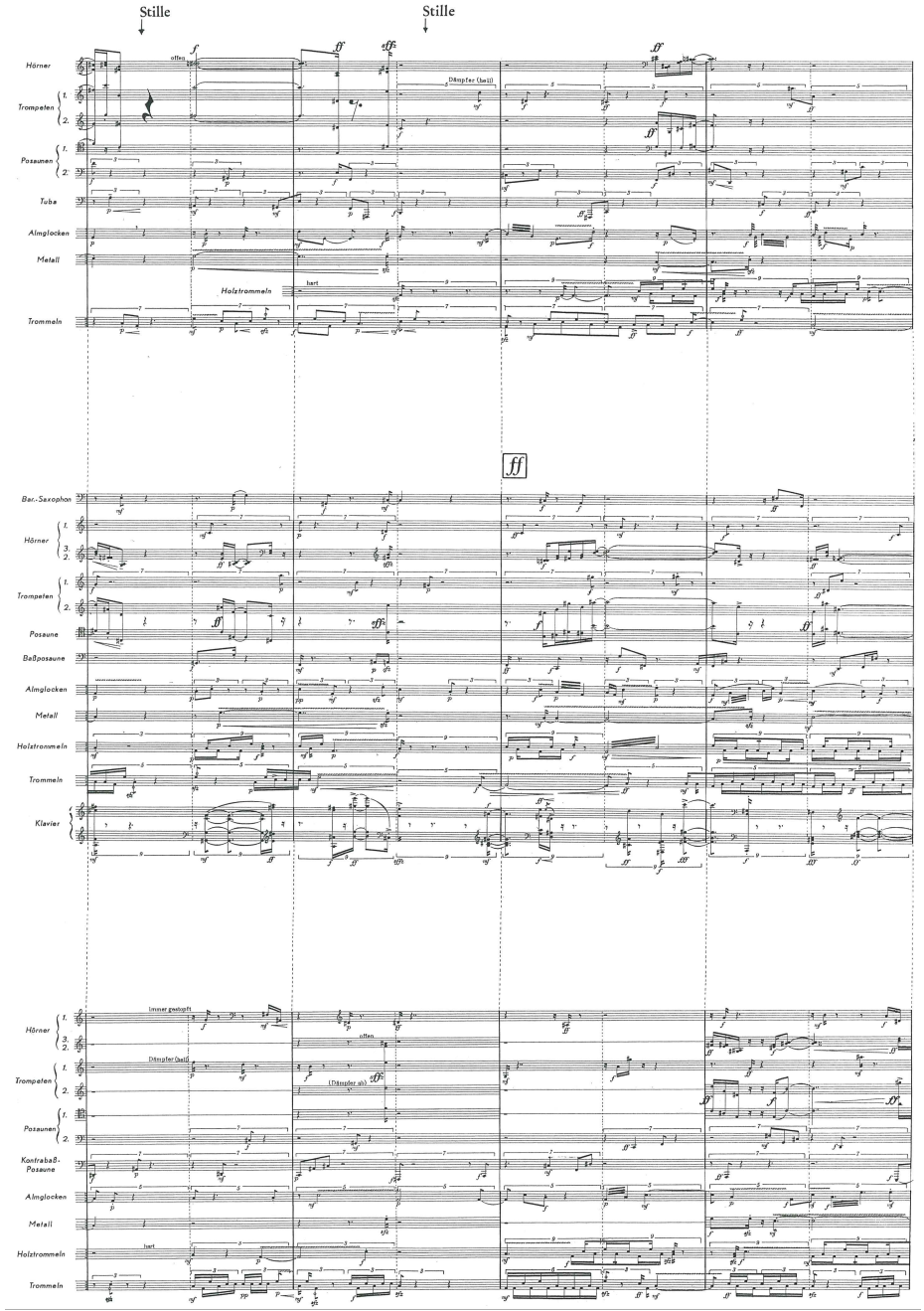
〈악보 Ⅱ-1〉 슈톡하우젠 〈그루펜〉 무대 배치



〈악보 Ⅱ-2〉 슈톡하우젠 〈그루펜〉의 축적과정




Hörner
Trompeten
Posaunen 1. 2.
Tuba
Almglocken
Metall
Holztrommeln
Trommeln
f
hart
hart
Hörner 1. 2.3.
Trompeten 1. 2.
Posaune
Baßposaune
Almglocken
Metall
Trommeln
gedämpft
Dämpfer (hell)
Hörner 1. 3. 2.
Trompeten
Posaune 2.
Kontrabaß-Posaune
Almglocken
Metall
Trommeln
Dämpfer ab
poco sfz
gleichzeitig auf Fell und Holzrand ("Rimshot")


Stille
Stille
Hörner
Trompeten
Posaunen
Tuba
Almglocken
Metall
Holztrommeln
Trommeln
offen
Dämpfer (hell)
hart
ff
Bar.-Saxophon
Posaune
Baßposaune
Klavier
immer gestopft
Dämpfer hell
offen
Dämpfer ab
Kontrabaß-Posaune

샤리노는 이러한 〈그루펜〉의 사례를 통해 축적과정이 곧 공간 개념과 연계된다는 점에 주목한다. 샤리노의 음악 작품에서 동일한 방식으로 공간을 다루는 작품은 현재로서는 없는 것으로 추정되며, 또 샤리노가 축적과정에 대한 내용을 언급할 때 이를 자신의 작품에 곧장 적용하지는 않는다. 그러나 샤리노의 음악을 청취할 때 발견할 수 있는 *p*에서 *f*로 향하는 다이내믹의 발전, 템포의 가속, 밀도의 증가 등의 측면은, 다양한 차원에서 음악적 공간을 채워나가는 축적과정의 한 사례로 이해된다.

2.2. 증식 과정[35](Processes of Multiplication)

샤리노의 피겨 개념에서 '증식 과정'은 동종의 요소로 이루어진 질서정연한 성장을 뜻하는 것으로, 축적과정에 비해 더욱 분명한 규칙성을 보인다. 이것은 크게 '변주'와 '인지 가능한 요소의 반복'으로 이루어진다. 샤리노는 대위법적 테크닉, 즉 바로크 시대의 푸가 형식으로 거슬러 올라가 이 증식과정의 기원을 추적한다. 푸가에서 주제는 단계적으로 여러 성부에서 출현하는데, 주기적이고 반복적인 이 과정이 바로 증식과정의 기원이라 할 수 있다.[36]

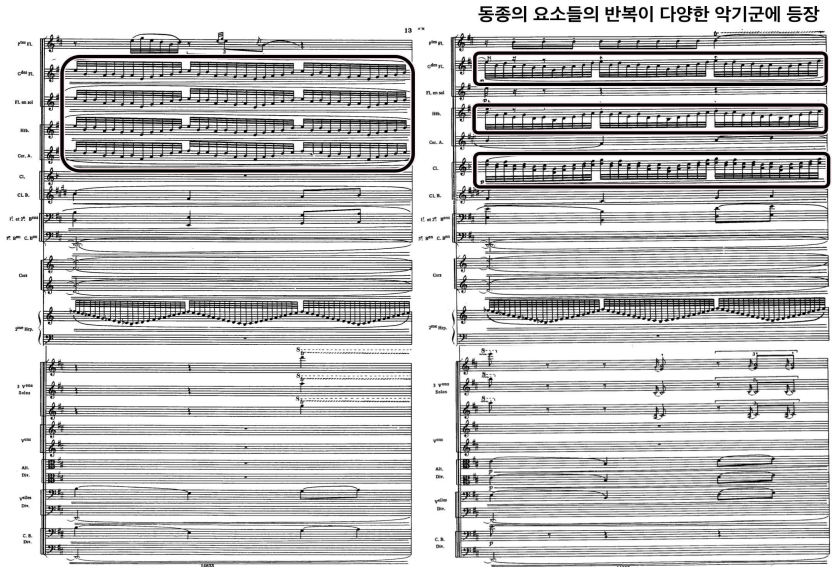
샤리노는 증식의 예로 라벨(Maurice Ravel, 1875~1937) 〈다프니스와 클로에〉(1912) 중 '일출'과 베베른(Anton von Webern, 1883~1945)의 〈오케스트라를 위한 여섯 소품〉(1909) 중 4번을 제시한다.[37] 라벨의 '일출'은 멜로디와 반주로 구성된 곡으로 매우

35) Sciarrino, *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*, 41-58.

36) Ibid., 42. 한편 샤리노는 증식이라는 주제 안에서 전체를 인식가능한 독립적인 부분으로 나누는 과정에서 '프랙탈 이론'을 함께 언급한다. 프랙탈 이론은 1975년 미국의 만델브로가 제창한 기하학 이론으로, 해안선이나 구름 등 자연계의 복잡하고 불규칙적인 모양은 계속해서 자세히 확대해도 전체와 같은 불규칙적인 모양이 나타나는 '자기상사성'을 가지고 있다는 것이다. 샤리노는 프랙탈 이론처럼 자연에서 나타나는 유기적인 구조와 관점을 그의 음악에 상응시키길 바랐다. 변형된 패턴은 자연 어디에나 존재하고, 샤리노는 그것들이 예술과 음악 안에도 있다고 지적한다.

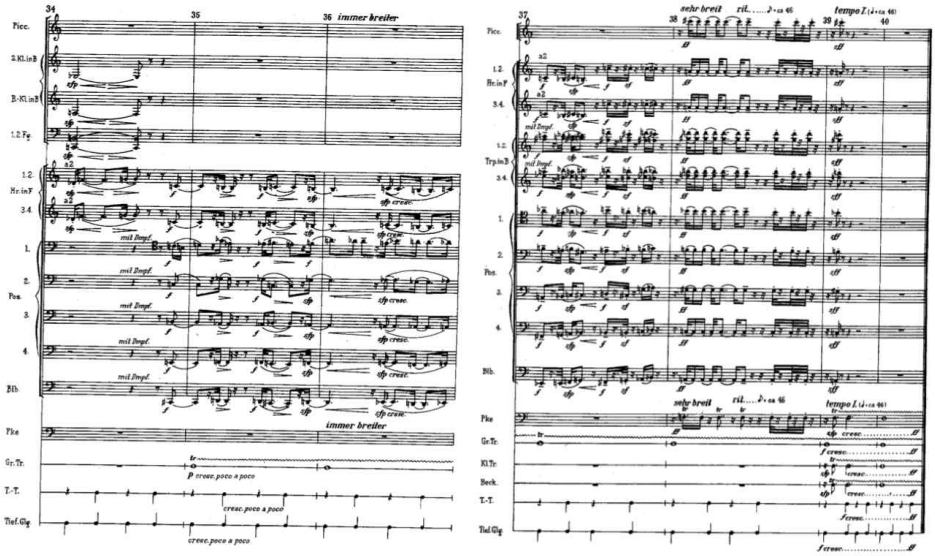
빠르게 연주되는 음표들이 그룹핑되어 계속 반복된다는 특징을 지닌다. 라벨은 이 곡에 대해 다음과 같이 말한다. “내가 목표로 한 것은 고대의 취향보다 나의 몽상 속에 있는 그리스에 충실한, 음악의 거대한 벽화를 작곡하는 것이었다. 작품은 아주 엄격한 조성의 설계에 의거하며, 작품 전체의 균질성을 확실하게 만드는 이 소수 동기의 전개에 의하여 교향 음악으로 만들어졌다.” [38] 샤리노의 입장에서 보았을 때, 라벨이 언급하는 소수 동기의 전개는 ‘증식 과정’을 통해 다양한 악기군으로 퍼져나간다. 일곱 번 가량 출현하는 선율은 베이스에서부터 그 위의 음역으로 상승하며 올라간다. 이 곡에서는 같은 요소가 다른 사운드로 바뀌어 계속해서 등장하는 것을 들을 수 있다.

〈악보 Ⅱ-3〉 라벨 〈다프니스와 클로에〉 중 ‘일출’



37) Ibid., 52-55.
38) 작곡가별 명곡해설 라이브러리, 『라벨』, 서울: 음악세계, 2002, 30-31.

〈악보 Ⅱ-4〉 베베른 〈오케스트라를 위한 여섯 소품〉



또 다른 예인 베베른의 〈오케스트라를 위한 여섯 소품〉 중 4번은 베베른의 중기 작품으로, 관악기와 타악기를 위한 장례행진곡이다. 이 곡은 총 41마디의 짧은 곡으로 A-B-C 세 부분으로 나뉘며 각 부분은 쉼표로 구분된다. 이 시기에 베베른은 극단적인 집중과 간결성을 보였는데, 이 곡 또한 3음 혹은 4음으로 이루어진 '트라이코드'(trichord) 혹은 '테트라코드'(tetrachord)의 짧은 동기가 재현되는 형태로 이루어지며 이러한 짧은 동기의 재현은 곡 전체의 통일성을 이루는데 기여한다. 모방적 대위법에서 그 기원을 찾을 수 있는 이러한 작법에 대해 베베른은 다음과 같이 말한다. "새로운 음악의 계속적인 태도는 음악적 공간을 확장시키는 것과 이를 이해할 수 있도록 해주는 통일성이 계속 이루어져야 한다."[39] 또한, 이 곡에서 쉼표는 작품의 섹션을 구분하는 중요한 순간이자 작품의 필수적 요소가 된다.[40] 샤리노는 〈오케스트라를 위한 여섯 소품〉 중 4

39) Anton Webern, *The Path To the New Music*, London: Universal Edition, 17-23.
40) William W. Austin, *Music in the 20th Century*, New York: W. W. Norton & Company, 1966, 349.

번에서 나타나는 정점에서 느껴지는 '단절'(cut off)을 언급하며, 이 단절이 축적된 격렬한 분출보다 더한 긴장감을 준다고 말한다.[41]

이 두 사례를 통해 샤리노는 증식의 프로세스가 동종적 요소의 반복이라는 것을 설명하고자 했다. 특히, 샤리노는 라벨과 베베른 둘 모두에게서 나타나는 공통점을 언급했는데, 그것은 증식과정 중에 드러나는 '예측 불가능성'이다. 라벨의 경우 멜로디, 즉 프랙탈의 특성을 지닌 유동적 요소가 곡의 어떤 부분에 나타날지 모른다는 점에서 예측 불가능하고, 베베른의 경우 단절, 즉 끝으로 향하는 추진력을 방해하는 황량한 패시지를 삽입했다는 점에서 예측 불가능하다는 것이다. 그리고 이러한 예측 불가능한 요소는 궁극적으로 청취자에게 긴장감을 부여한다는 것이 샤리노의 의견이다.

증식과정에서는 동질의 요소들와 함께 예측 불가능한 의외의 요소가 사용됨으로써 청취자에게 긴장감을 부여한다는 점에서, 궁극적으로 샤리노가 중요하게 생각했던 '청취'에까지 영향을 미치게 된다. 이러한 맥락에서 샤리노는 예측을 빗나가는 의외성을 사용하는 것이 무엇보다도 중요함을 강조한다.

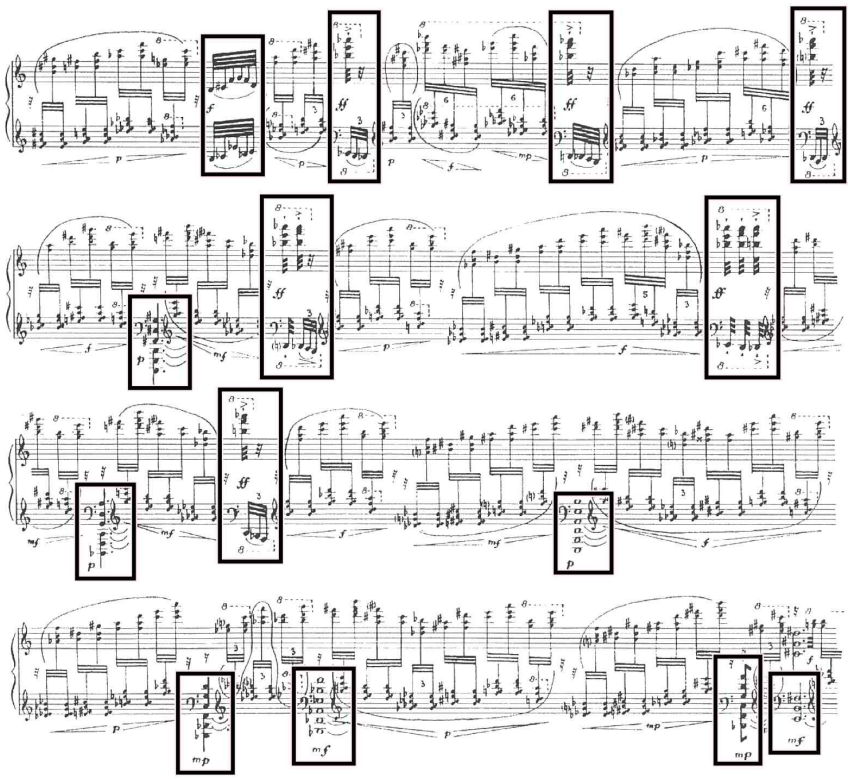
2.3. 리틀 뱅[42](Little Bang)

1927년, 벨기에의 천문학자 조르주 르메르트(Georges Lemaître, 1894~1966)는 10-20억년 전에 거대한 폭발이 있었고, 그것이 흩어져 우주적 팽창이 일어난 결과로 우주가 형성되었다는 빅뱅 이론을 제시했다.[43] 샤리노가 그의 피겨 개념에서 말하는 '리틀 뱅'은 바로 이 빅뱅 이론에서 따온 것이지만, 샤리노에게 중요한 것은 과학이론

41) Sciarrino, *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*, 55.
42) Ibid.,59-76.
43) Ju-Ping Song, "The Sonic Experience: An Analytical Narrative of a Journey into Salvatore Sciarrino's *Five Sonata*," New York University, 2006, 35.

이 아니라 이 이론이 연상시키는 이미지다. 샤리노는 빅뱅의 개념을 작품의 촉발점이 되는 요소와 연관시켜 이해한다. 즉, 이는 하나의 사건에서 다음 사건으로의 즉각적 변화를 만들어 내는 것, 이를테면 정체나 침묵의 상태에서 움직임과 사운드로 이어지는 것이다. 또한 샤리노는 처음에 등장하는 폭발과 그것의 결과로 공간속에 파편이 흩어져 있는 통일된 사운드 역시 폭발의 결과로 이해할 수 있다고 본다. 그 폭발은 더 큰 결과를 가져올 수도, 상대적으로 간단한 사건을 촉발할 수도 있으며 그 폭발과 파편의 밀도는 크기와 집중도에 따라 가변적이다. 샤리노는 이러한 방식을 자신의 〈피아노 소나타 2번〉에서 포르티시모로 반복 제시되는 코드를 들어 설명한다.

〈악보 Ⅱ-5〉 샤리노 〈피아노 소나타 2번〉



〈피아노 소나타 2번〉에 대해 샤리노는 악보에 표시된 것들이 "연속적으로 등장하는 재료(작은 음표들)를 간섭하는 역할을 한다." 고 말한다. 샤리노는 악보에 표시된 요소들의 형태나 배치된 음역은 각기 다르지만, 이러한 부조화스러운 하모니는 곡의 진행에 따라 더욱 두드러지게 나타난다고 설명하며, '리틀 뱅'의 역할을 하는 음형이 그 이후에 이어질 파편 같은 음형들로 어떻게 이어지는지를 간략하게 논한다.[44] 샤리노에게 있어 리틀 뱅은 변화를 야기할 뿐만 아니라 음악적 흐름 안에서 놀라움을 주는 역할을 하는데, 이는 예측을 빗나가는 의외성을 강조한 그의 생각과 뜻을 같이 한다고 생각된다.

2.4. 유전자 변형[45](Genetic Transformation)

샤리노가 말하는 피겨 개념의 네 번째 주제는 '유전자 변형'이다. 앞서 살펴본 축적과정과 증식과정이 목표와 상태에 관한, 즉 방향성을 지닌 프로세스에 해당한다면 유전적 변형은 반복(repetition)과 변주(variation)를 통한 변형(metamorphosis)의 하나다. 그는 변주의 형식을 빌어 유전적 변형을 설명하지만, 샤리노는 이것이 관습화된 변주곡 형식 이상의 것이라는 점을 분명히 한다.

샤리노는 스티브 라이히(Steve Reich, 1936~)의 〈컴아웃〉(Come out)(1966)을 제시하며 유전자 변형의 아이디어를 설명한다.[46] 이 곡은 시민운동가 트루먼 넬슨(Truman Nelson)이 라이히에게 위촉한 곡으로, 음성 녹음본을 활용해 만든 테이프 음악이다. 이 곡에 사용된 목소리는 백인을 살해한 혐의로 구속되어 유죄 판결을 받은 흑인 소년의 인터뷰 중 한 대목인데, 라이히는 그 부분을 반복하거나

---

44) Sciarrino, *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*, 74.
45) Ibid., 77-96.
46) Ibid., 94.

변형하여 페이징 기법을 사용하여 작품을 만들었다. 인터뷰 내용 중 라이히가 주목한 대목은 구치소에서 이루어진 경찰관들의 폭행에 관한 부분으로 그 내용은 다음과 같다. "말하자면 저는, 상처를 열어서 피가 나오게 해서 그들에게 보여줘야만 했어요"[47]

본래 라이히의 이 작품은 '페이징 기법'이 사용된 것으로 설명된다. 페이징 기법은 같은 음형을 여러 악기(혹은 성부)가 동시에 연주하다가 점점 시차가 생겨 박자가 어긋나게 되고, 그로 인해 새로운 조합의 소리가 발생하는 것을 뜻한다.[48] 이 기법의 관점에서 보자면, 〈컴아웃〉에서는 소년의 목소리가 점차 'come out to show them', 'come out', 'come'이라는 세 부분으로 나뉘며, 이들은 점진적으로 변화하는 속도와 함께 오버랩되어 위상(phase)의 차이를 만들어낸다. 점차 그 차이가 커져가면서 음악은 마치 캐논과 같은 느낌을 주게 되며, 2개의 목소리는 4개로, 다시 8개로 나뉘어진다. 결과적으로는 단어를 알아들을 수 없을 정도로 매우 두터운 음향이 여러 겹의 위상으로 쌓이게 되는 것이다.

하지만 샤리노는 이를 '페이징 기법'이 아니라 '유전자 변형'이라는 새로운 관점으로 접근한다. 페이징 기법에서는 단위는 고정되어 있고 그것을 연주/재생하는 속도가 달라짐에 따라 변화가 생긴 것이라면, 유전자 변형은 '유전자'라는 표현이 보여주듯, 단순히 피상적인 속도의 변화가 아니라 그 소리의 근본적인 속성이 변화한다는 점에 더욱 초점을 맞추는 듯하다. 샤리노는 〈컴아웃〉을 언급하며 여기서 우리가 무엇을 감지하냐는 질문을 던진다. 그리고 처음엔 아주 분명하게 들렸던 인간의 목소리로부터 아주 멀리

47) 〈컴아웃〉에서 샘플링된 소년의 말은 다음과 같다. "I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them."

48) Griffiths, Paul. "Reich, Steve." *Grove Music Online, Oxford Music Online,* http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023091[2019년12월18일 접속]

떨어진, 부드러운 괴물 같은 유체 속에서 길을 잃게 된다고 표현한다. 〈컴아웃〉에서 이루어지는 음악적 변화를 일시적인 위상 변화가 아니라 내재적 변화로 바라보는 이러한 샤리노의 시각은 음악에서 '작품의 구성요소'가 아니라 소리구조를 생리적으로 경험하고 체득하는 것을 중시하는 그의 사고방식과도 맞닿아있는 듯하다.

2.5. 윈도우 형태[49](Windowed Forms)

샤리노는 이제까지 전통적인 서양음악들이 구현해온 '음악적 시간'은 물리적으로 연속적인 시간 속에서 전개되었으나, 오늘날의 음악은 더 이상 그렇지 않다고 설명한다. 샤리노는 현대적 시간의 가변적이고 상대적이며 그리고 불연속적인 속성에 주목한다. 이러한 시간의 새로운 속성에 대해 그는 다음의 예를 들어 말한다. 첫째로 가변적(variable) 시간의 경우, 세계의 한 쪽에서 다른 쪽으로 갈 때 우리는 시간을 압축하기도 하고 팽창하기도 한다. 둘째로 상대적(relative) 시간의 경우, 우리는 각기 멀리 떨어져 있는 나라들과 동시에 소식을 주고받을 수 있다. 셋째로 불연속적(discontinuous) 시간의 경우, 우리는 시간을 닫고, 방해하는데, 이러한 특징을 극단적으로 드러내는 것은 바로 사진이다. 사진을 볼 때 우리는 그것을 보고 있는 현재의 시간에서 사각형 프레임 안을 바라보며 '과거'를 볼 수 있기 때문이다.[50]

다양한 관점에서 나타나는 '시간의 동시성'은 오늘날의 기술발전

---

49) Ibid., 97-148.

50) 가변적, 상대적, 불연속적 시간에 대한 샤리노의 설명을 영문으로 번역한 내용은 아래와 같다. "**Variable**: moving us from one place to another in the world we compress and dilate time. **Relative**: We can communicate with faraway countries, where, in the same moment, the clocks register a different time. **Discontinuous**: we can close time, interrupt it. It suffices to take a photo. When we look at a photo, we insert in the present in which we are living, a rectangle of the past." Ibid., 97.

에 의해 더욱 심화되고 있다. 텔레비전은 우리 앞에 다른 차원(dimension)을 열어줄 수 있다. 다른 사람들의 삶이 그들의 시간을 가지고 관람자의 집으로 들어오게 되고, 관람자는 다양한 시간의 차원을 자유롭게 오가며 이를 방해하거나 중단할 수 있다. 텔레비전의 채널을 돌리는 순간은 곧 중단(intermittence)의 순간이다. 같은 스크린에서 두 차원을 동시에 조정하는 행위는 자연스레 두 개의 다른 시간관을 형성하게 된다.

또한, 오늘날 우리는 같은 대상을 큰 스케일로도, 작은 스케일로도 볼 수 있다. 큰 스케일로 볼 때는 현재의 특정한 모습을 자세히 볼 수 있지만 작은 스케일로 볼 때 우리는 전체적인 이동(voyage)을 조정 및 제어할 수 있다. 이는 컴퓨터 안에서의 문서 작업에서도 동일하게 적용되는 현상이다. 작은 사각형으로 만들어진 창에서 우리는 글이 어느 페이지에 있는지, 몇 줄이 남아있는지를 알 수 있다. 우리는 이것을 '윈도우'라고 부른다.[51]

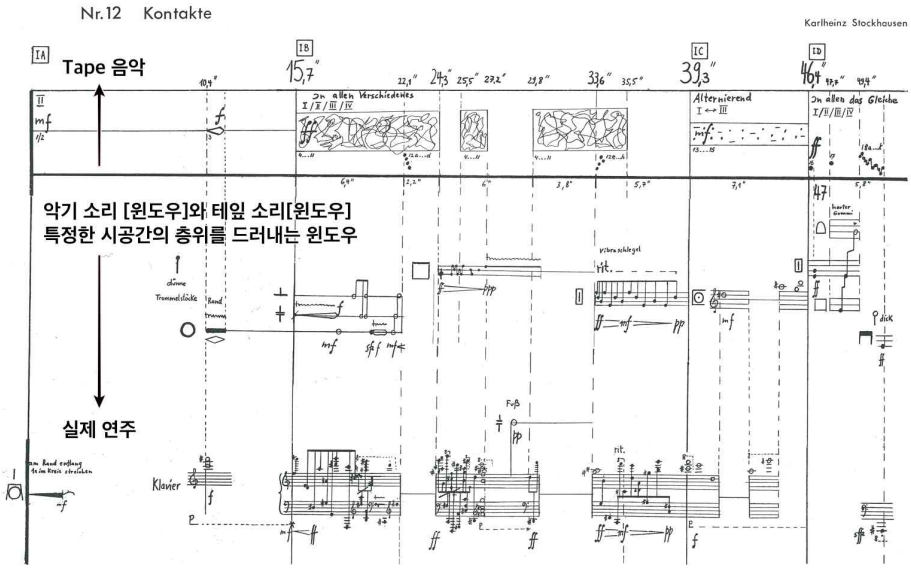
샤리노가 '윈도우 형태'라 지칭하는 용어의 기원은 바로 이 '윈도우'다. 공간은 윈도우를 가로질러 시간과 상호작용한다. 샤리노는 침범하는 사건들을 오버랩 시키고, 상호 방해하는 형식을 이중의 시공간으로 보았다. 윈도우 형태는 새로운 시간적 공간을 열어주거나, 곡의 앞부분에 나왔던 공간으로 되돌아가기도 하며, 일상생활의 소음이나 대중음악을 참조하는 등 외부로 향하는 창구를 열어주기도 한다. 즉, 윈도우 형태는 과거와 현재가 공존하고, 여러 시공간이 중첩되거나 자유로이 이동할 수 있는 형태를 폭넓게 통칭한다. 이러한 형식은 다층적인 공간을 한 작품 안에 구현하거나 지속되던 시간적 흐름을 방해하거나 그 위에 중첩하는 등, 다양한 형태의 효과를 낳는다.

샤리노는 윈도우 형태를 '방해, 불연속과 연속, 질서와 무질서'

51) Ibid., 99.

라는 개념으로 명확히 규정하였다.[52] 어떤 맥락에서든 이질적인 요소가 출현하면 계속해서 진행되어오던 논리를 방해하고 그 자체로 주의를 끌게 된다. 때로 이러한 이질적인 요소가 몇차례 반복 출현하면 그것이 역으로 응집력을 제공하게 되기도 한다.

〈악보 Ⅱ-6〉 슈톡하우젠 〈콘탁테〉(1960)



샤리노는 슈톡하우젠의 〈콘탁테〉를 들어 윈도우 형태에 대해 설명한다. 그는 슈톡하우젠이 스피커에서 나오는 소리와 현재 연주하는 소리가 섞이는, 즉 악기 소리와 테이프 소리 사이의 교류를 시도했고, 전자적으로 생산된 사운드 블록을 '옛날 증기기관 소리'나 '프로펠러와 반응 엔진' 등 여러 기계 소리로 묘사하며 이런 소리와 함께 산업화 시대로 향하는 분절된 윈도우를 구성했다고 본다.[53] 상호관련성 없는 소리들이 붙어있는 이러한 현상은 〈콘탁테〉라는 작품을 다층적 층위가 공존하는 소리세계로 만드는 데 일

52) Ibid., 115.
53) Ibid., 122.

조한다. 작곡가는 있는 그대로의 현실이 아니라 자신의 생각 속 현실을 반영한다. 즉, 정신적 공간에 소리를 배열한다. 이 작품은 이질적인 소리들이 맞붙어있는 것으로도 해석[54]되지만, 샤리노는 이것을 각각의 소리가 특정한 시공간의 층위를 드러내는 '윈도우'로 바라보는 것이다.

샤리노에게 있어, 현실이라는 연속적 시간을 초월하는 음악적 아이디어는 '불연속성'의 개념과 깊게 닿아있다. 그런 의미에서 '단절'(cuts)은 음악에서 핵심적 위치를 차지한다. 방해나 중단의 효과는 예측 불가능한 기대감을 만들어내며, 이는 궁극적으로 청취 단계에서 특별한 효과를 만들어내기 때문이다. 샤리노는 뜻밖의 요소가 만들어내는 중단은 비단 음악뿐 아니라 오늘날의 시각적인 세계 안에서도 지속적으로 나타나는 중요한 요소라고 보았다.

한편 이러한 윈도우 형태의 영향은 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉에서도 찾아볼 수 있다. 이 책이 발간된 것은 1998년이고 〈피아노 소나타 1번〉은 이미 그보다 약 20년 전에 작곡된 곡이지만, 단절이 지속적으로 등장하며 특별한 음악적 효과를 내고 있다. 이러한 점을 미루어봤을 때, 후에 '윈도우 형태'로 수렴될 아이디어는 일찍부터 그의 음악세계 전반에서 드러나고 있었던 것으로 추측된다.

54) 로빈 매코니, 강순미 역. 『슈톡하우젠 그의 음악세계』, 서울: 이화여자대학교 출판부, 103.

3. 샤리노의 피아노 작품

독주악기를 위한 샤리노의 작품 중에서도 현악기와 관악기를 위한 곡들은 악기의 주법을 비관습적으로 사용하고 그로부터 낯선 음향을 이끌어내는 경우가 많다. 루치아 데리코는 샤리노가 "바이올린에서 벗어난 바이올린, 플루트에서 벗어난 플루트를 사용하며, 소리의 주변부를 탐험하고, 종종 음향적 및 물리적 한계 혹은 그 경계에서 극단적인 음역을 탐구하거나 비르투오시티를 요구한다"[55]고 표현한다.

하지만 피아노 작품의 경우, 샤리노는 현악기나 관악기와는 사뭇 다른 피아노만의 방식으로 새로운 음악을 추구하는 듯하다. 비르투오조적 측면을 요구하는 특성은 분명히 존재하지만, 관습적인 방식으로 건반을 타건하고 페달을 밟는 것 외에 비관습적인 연주법이 쓰이거나 그로부터 새로운 음향을 추구하는 경우를 찾아보기 어렵다.

특히 샤리노의 1기 피아노곡에는 라벨의 곡을 직접 인용하거나 텍스쳐와 음색 차원에서 라벨과 비슷한 느낌을 주거나 인상주의의 색채가 강하게 묻어나는 곡들이 많다. 〈물의 유희〉(*Jeux d' eau*)의 트랜스크립션(transcription)이라고 할 수 있는 〈변형〉(*anamorfosi*)(1980)과 〈밤의 가스파르〉(*Gaspard de la nuit*)를 연상시키는 〈밤〉(*De la nuit*)(1971) 등이 모두 이러한 예에 속한다.

1기 작품들을 지나 2기작에 속하는 〈피아노 소나타 2번〉(1983)에 이르면 확연한 샤리노만의 색채가 드러난다. 2기는 극도로 치닫는 텍스쳐, 다이내믹의 대조, 음악의 중간에 끼어드는 폭발적인 사운드가 특징이며, 매우 빠르고 연주가 불가능해 보일정도로 어려운

55) Lucia D' Errico, "Derivative IX: How to Produce a Phantasm? Part III: Salvatore Sciarrino," *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*, Leuven University Press, 2018, 116.

테크닉이 사용된 시기다.

3기부터 현재까지는 '침묵'이 중시되는 고요한 음악을 만들고 있는 시기다. 시기별 피아노 작품을 분류하면 아래의 표와 같다.[56]

〈표 Ⅱ-1〉 샤리노 피아노 작품 목록 시기별 분류

1기(1966-1980)	2기(1981-1990)	3기(1991-현재)
• Prelude (1969) • *De la nuit* (1971) • *Esercizio* (1972) • *Etude de concert* (1976) • Sonata no. 1 (1976) • *Anamorfosi* (1980)	• Sonata no. 2 (1983) • Sonata no. 3 (1987) • *Variazione su uno spazio ricurvo* (1989)	• Sonata no. 4 (1992) • Sonata no. 5 con 5 finali diversi (1994) • *Polveri laterali* (1997) • Notturno no. 3 (1998) • Due notturni (1998) • Notturno no. 4 (1998) • *Recitativo oscuro* (1999) • *Il clima dopo Harry Partch*(2000) • *Due notturni crudeli* (2001)

시기에 따라 음악적 스타일에는 차이가 있으나 그가 작곡한 작품의 제목들을 보면 기존 피아노 레퍼토리와의 연결점을 지속적으로 찾을 수 있다. 특정한 제목을 붙여 만든 소품 외에도 녹턴이나 소나타 등 어느 정도 관습화된 형식이 지속적으로 사용하고 있기 때문이다. 다음으로는 각 시기별로 어떤 작품들이 어떤 형태로 작곡되었는지를 보다 자세히 살펴보겠다.

56) 이 장에서 필자는 피아노곡에 한정해 1기와 2기와 3기를 구분했으며, 이를 나눈 기준은 주요 음형의 형태, 새로운 작곡 기법, 새로운 양식 확립의 총 세 가지 항목이다.

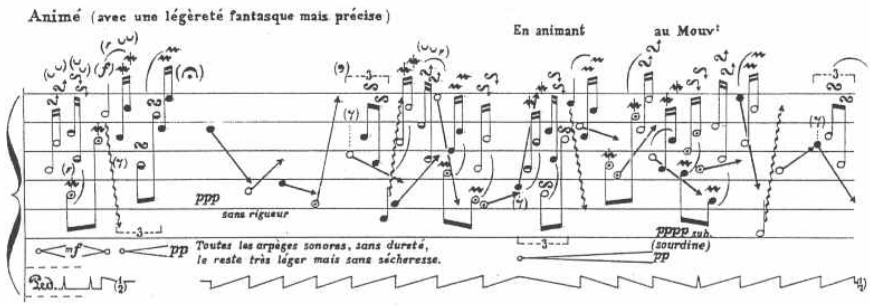
3.1. 1기(1966-1980)

1기의 곡에서는 특징적인 기보법이 나타나고, 또 기존 작품의 인용이 그 이후 시기보다 더욱 분명히 드러난다는 특징을 보인다. 작품 예시와 함께 이러한 1기 피아노곡의 특징들을 알아보겠다.

a. 특징적인 기보법

먼저 첫 피아노 곡이었던 〈전주곡〉(Prélude)(1969)의 악보를 보면 샤리노가 이 곡에서 적극적으로 그래픽 기보법을 사용하고 있음을 알 수 있다. 샤리노는 음표에 음정을 부여하기 전 스케치 과정을 통해 음악을 그려보는 것으로 알려져 있고[57] 이 스케치가 구체적인 작곡 과정을 통해 음표로 탄생한다고 한다. 화살표는 음역의 이동을 지시하고 있으며, 매우 기교적이고 화려한 글리산도와 트릴, 페달의 사용 등 〈피아노 소나타 1번〉(1976)의 여러 특징을 예견하고 있는 짧은 소품이다.

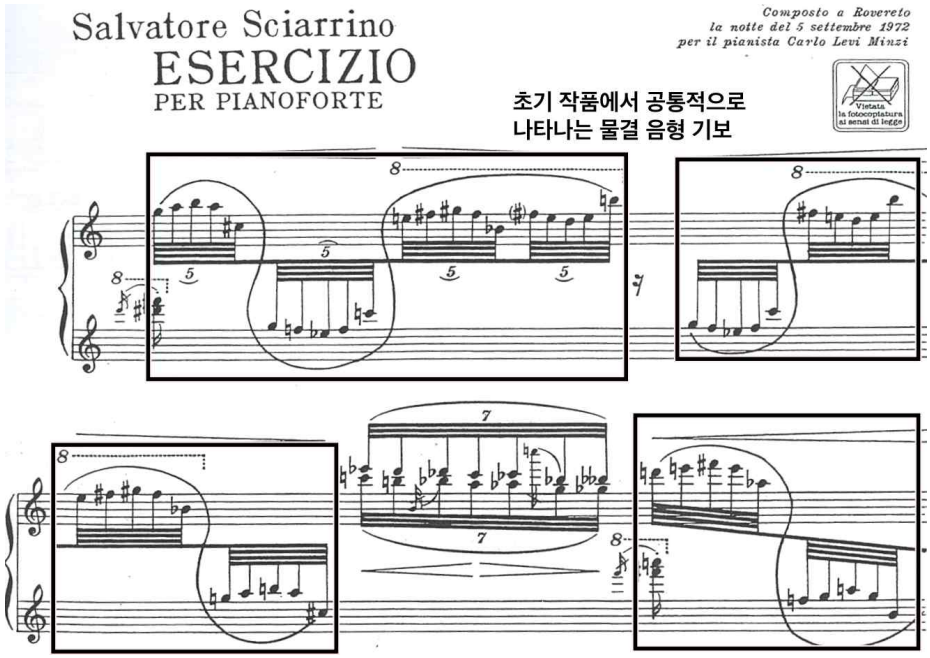
〈악보 II-7〉 샤리노 〈전주곡〉 도입부



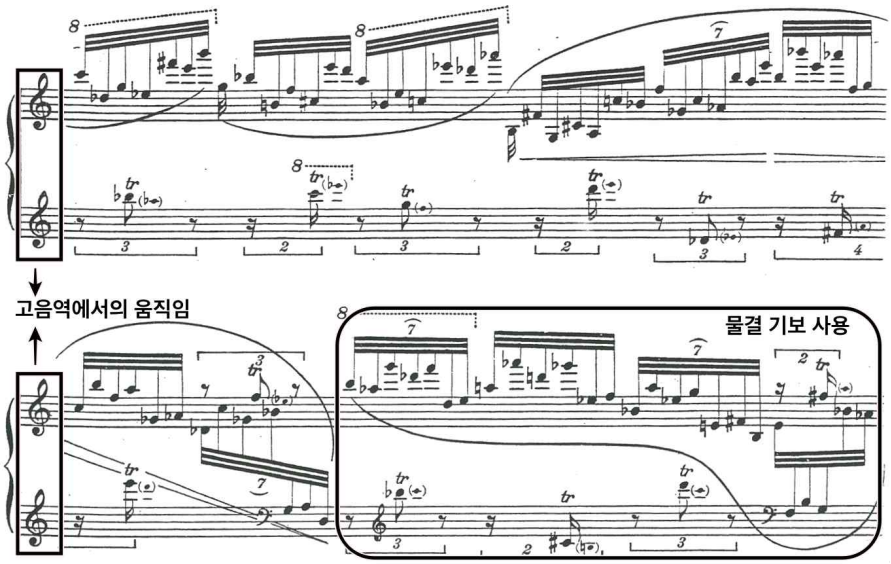
57) Sicarrino, "La genialita? Il segreto e nell' universo infantile." Interview with Donatella Bartolini. *Nuova rivista musicale italiana*, 229. 이 인터뷰에서 샤리노는 작품 스케치의 구조적 중요성에 대해 이야기한다. "[스케치는] 전체 작품에 대한 일종의 조감도다. 그래프는 작품 전체를 투시하고, 조합하고, 그 위에 무엇을 놓고, 쪼개는 등, 그 외 여러 가지 것들을 할 수 있게 만들어준다."

1972년작 〈연습〉(Esercizio)과 1976년작 〈콘서트용 연습곡〉(Etude de concert)에서는 공통적으로 '물결 기보'가 나타난다. 물결 기보는 유동적으로 움직이는 음들을 물결 모양의 슬러로 묶어둔 것으로, 이러한 기보는 샤리노의 1기 피아노곡에서 전반적으로 등장하며 본고에서 다룰 〈피아노 소나타 1번〉에서도 지속적으로 드러나는 것이다. 특별히 〈연습〉와 〈콘서트용 연습곡〉에서 사용된 물결 기보에서는 오른손과 왼손 모두 높은음자리표의 고음역에서 빠른 템포로 활발히 움직인다는 공통점을 보인다. 즉 1기 피아노곡에서 사용되는 물결 모양의 기보는 시각적으로나 청각적으로 매우 유사한 특징을 보인다고 할 수 있다.

〈악보 II-8〉 샤리노 〈연습〉 도입부



〈악보 Ⅱ-9〉 샤리노 〈콘서트용 연습곡〉



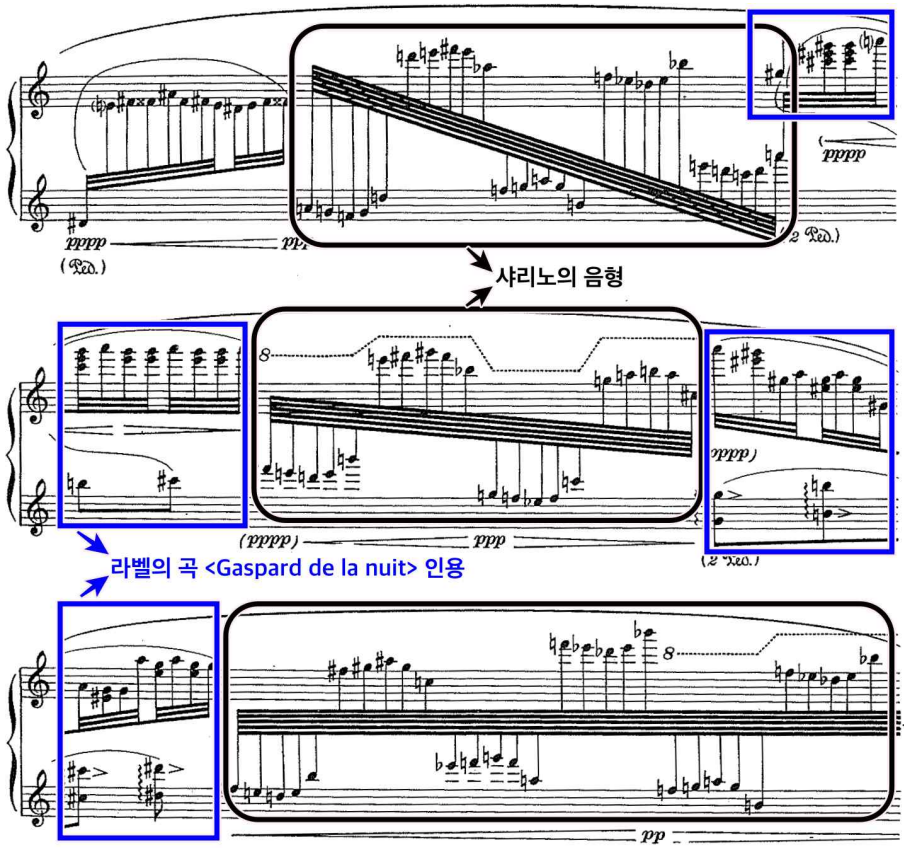
b. 인용[58]

샤리노의 1기 피아노곡에서 드러나는 또 다른 특징은 인용이다. 샤리노는 작품세계 전반에서 다양한 음악을 인용했지만, 특별히 초기 피아노곡에서는 라벨의 작품을 빈번하게 사용했다. 샤리노의 1971년작 〈밤〉이라는 곡은 라벨의 〈밤의 가스파르〉(Gaspard de la nuit)의 제목에서 'Gaspard'를 제외한 것으로, 제목에서부터 라벨의 해당 작품을 차용했음을 분명히 드러내고 있다. 이 곡은 직접 인용과 간접 인용, 즉 원곡의 악보를 잘라 붙인 듯한 부분들과 원곡의 테크닉적 부분을 차용한 부분을 뒤섞어 놓았는데, 이는 그 자체

58) "이미 존재하는 음악을 자신의 음악작품에 인용하는 '음악적 인용'이라는 기법은 서양의 중세 이래 많은 작곡가들이 사용해 온 작곡방식 중 하나이다." 서정은, "숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 락헨만 〈아칸토〉(Accanto, 1975/76)의 경우," 『서양음악학』 제14-3호, 2011, 179.
20세기 중후반 이후 포스트모더니즘으로 분류되는 작곡가들은 인용 기법을 많이 사용했지만, 샤리노가 이러한 사조에 속한다고 보기는 어렵다.

로 샤리노가 곡 내에서 추구한 대조와 연결된다. 이는 한편으론 손쉽게 모방할 수 없는 라벨의 테크닉에 대한 음악적 연구의 일환이었다고도 할 수 있다.

〈악보 Ⅱ-10〉 샤리노 〈밤〉



위에서 살펴본 곡 외에도 라벨의 물의 유희 선율과 뮤지컬 〈사랑은 비를 타고〉(Singing in the rain) 노래를 인용하여 유머러스하게 작곡된 〈변형〉(Anamorfosi)라는 곡이 있다. 본고의 Ⅲ-Ⅳ장에서 집중적으로 연구할 〈피아노 소나타 1번〉에 이르는 1기 피아노 곡들의 대표적 특징은 매우 기교적이고 화려하다는 것이다. 특히 높은

음역에서 전개되는 매우 빠르고 섬세한 32분음표의 사용은 소위 '인상주의'로 분류되는 작품 특유의 음향을 떠올리게 한다. 주제 선율들은 전개되거나 발전되기보다는 연속적인 처리나 반복을 특징으로 하며[59] 화성들은 악곡에서 기능적인 역할을 감당하기 보다는 음향적으로 화려한 색채감을 더해준다.

샤리노의 1기 곡에서 나타나는 자기인용 혹은 인용 수준의 동일한 음형의 사용은 같은 소재를 철저하게 탐구하고자 하는 태도에서 나왔다고 생각된다. 즉, 지속적으로 특정한 음형이나 구조에 대해서 연구하고, 그 안에서 가능성을 찾는 것이다. 다른 1기작의 길이가 대체로 3분 미만의 짧은 소품인 것과 달리, 규모가 커지고 긴 흐름으로 이어지는 〈피아노 소나타 1번〉에 이르러서는 물결 기보를 통한 음향적인 시도와 그 효과는 정점에 다다르게 된다. 이러한 규모 확장은 앞선 작품들에서의 깊은 탐구가 있었기 때문에 나올 수 있었던 것으로 추측된다.

3.2. 2기(1981-1990)

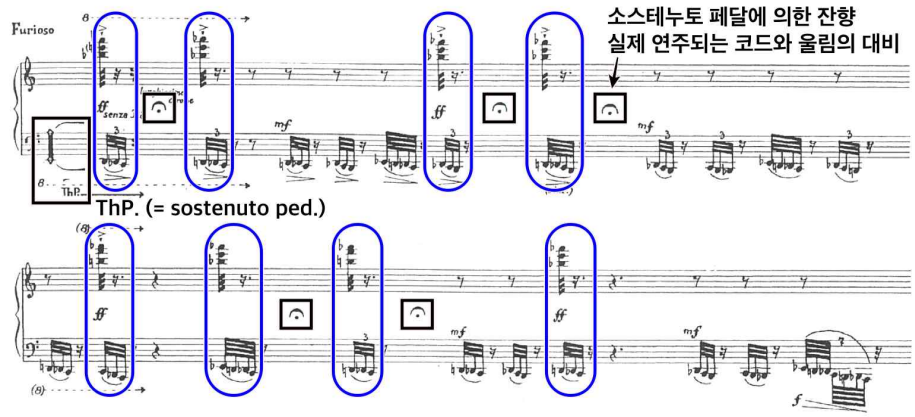
1981년부터 1990년까지 쓰인 샤리노의 피아노 곡들에서는 빡빡한 밀도의 음표들과 극렬한 대비를 이루는 숨 막힐 듯한 고요함이 나타난다. 화려한 음표들의 소리와 고요함의 간극에서 오는 긴장감은 그의 음악의 텍스쳐를 더욱 흥미롭게 만든다. 이 시기에는 1기 피아노곡에 지배적으로 나타났던 물결 기보들이 사라지고, 그가 주장한 피겨의 원칙이 가장 많이 적용된 곡들이 작곡되었다.

이 시기를 대표하는 작품은 〈피아노 소나타 2번〉(1983)이다. 이 곡에서는 음의 실체가 아닌 연주된 소리의 흔적, 울림의 그림자가 끊임없이 반복되는데 이러한 울림은 페달에 의한 필터링 기법에 의

59) Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, New York: Columbia University Press, 132.

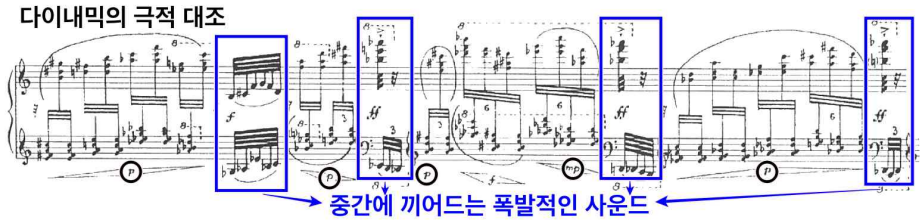
해서 창조된다. 이 곡은 공격적인 포르티시모(*ff*) 의 코드로 시작되는데, 이 코드는 오른손은 가장 높은 음역대, 왼손은 가장 낮은 음역대에서 연주되며, 날카롭게 액센트로 강조해서 연주된다. 이 코드는 그 자체로 이제까지 진행되어오던 울림을 방해하는 요인인 동시에 그로 인해 새로운 울림이 창조되기도 한다.

〈악보 Ⅱ-11〉 샤리노 〈피아노 소나타 2번〉 도입부



또한, 이어지는 전개부에서는 앞서 도입부에서보다 다이내믹이 더 극적으로 대조되고, 음악의 흐름 중간에 간헐적으로 폭발적인 사운드가 끼어든다는 특징을 보인다.

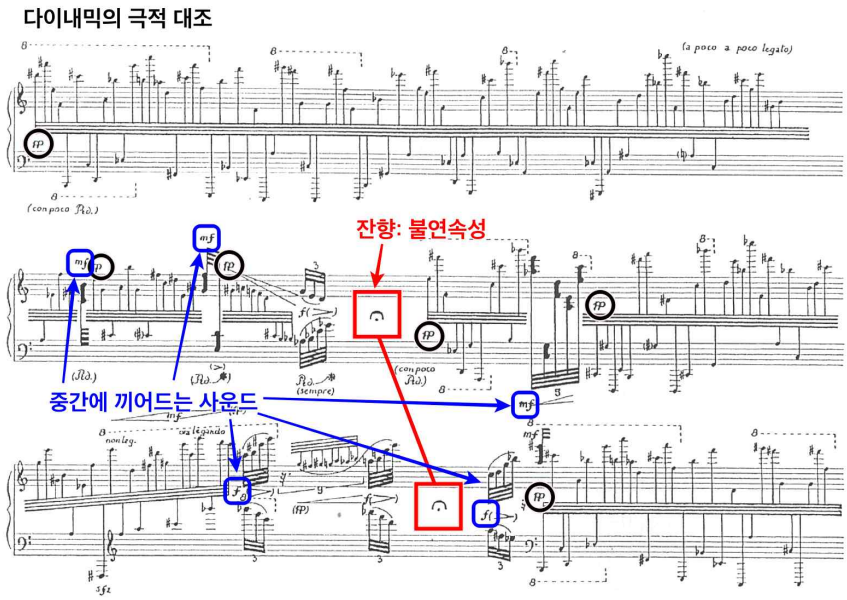
〈악보 Ⅱ-12〉 샤리노 〈피아노 소나타 2번〉 전개부



〈피아노 소나타 3번〉(1987)에서도 유사한 형태로 불연속성을 만들어내는 요소들이 작품 곳곳에 등장한다. 〈피아노 소나타 3번〉의 도입부는 건반 전체를 아우르는 큰 도약의 연속적인 움직임이 피아니시모로 연주된다. 그러나 중간 중간 파편적으로 등장하는 이질적인 사운드와 잦은 페르마타의 사용은 피아니시모로 연주되던 흐름의 연속성을 방해한다.

〈악보 Ⅱ-13〉 샤리노 〈피아노 소나타 3번〉 도입부

Salvatore Sciarrino
III SONATA (1987)
per pianoforte



이렇듯 2기 피아노 작품에서는 연속적인 음악적 흐름을 끊고, 그로부터 긴장감을 유발시키는 양상이 공통적으로 나타난다. 이는 샤리노가 그의 피겨 개념에서 지속적으로 언급하는 요인이다. 〈피아노 소나타 2번〉의 도입부와 전개부에서 나타나는 작고 강렬한 음형은 앞서 '리틀 뱅'에서 살펴본 것처럼, 어떤 폭발이 이제까지의 흐름을 중단하지만 그것이 또다른 파편으로 이어지며 새로운 관계를

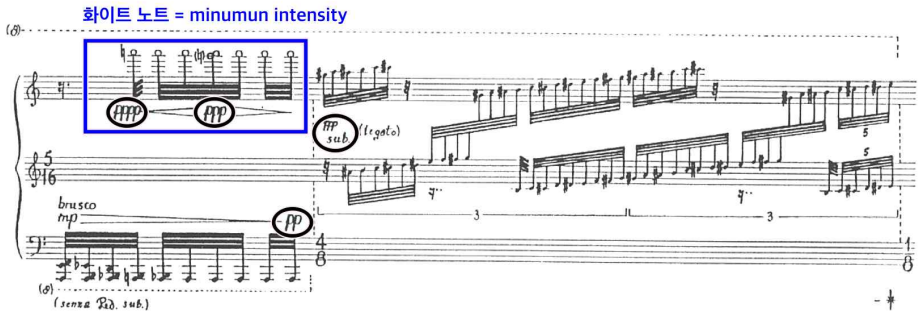
맺는 것과 유사한 것처럼 보인다. 또 〈피아노 소나타 3번〉은 마치 동시에 존재하는 여러 사건이 서로에게 겹치며 서로를 방해하고, 변형되며 전개되는 듯하다. 이러한 사례를 통해 샤리노의 윈도우 형태가 2기 작품 안에 반영된 것을 알 수 있다.

3.3. 3기(1991-현재)

1991년 이후 샤리노 피아노 곡의 특징은 매우 조용하다는 것이다. 극도로 조용한 사운드는 그의 작품 전체에 걸쳐 있으며 이와 대비되는 큰 사운드가 마침표의 역할을 한다. 연주자에게는 작은 다이내믹 안에서의 세분화된 악상과 다른 느낌을 표현할 것이 요구된다. 샤리노는 작은 다이내믹이 자신의 음악이 가진 섬세한 특징을 명확하게 해주고 청자가 더 수준 높은 청취경험을 할 수 있게 만든다고 여기며 이를 적극적으로 사용했다. 이러한 측면은 둘로 구분해서 살펴볼 수 있는데, 첫 번째는 '화이트 노트'로 기보된 음표들, 그리고 두 번째는 매우 작은 다이내믹 안에서도 이를 세분화하여 사용하는 양상이다. 먼저 화이트 노트부터 살펴보겠다.

a. 화이트 노트의 사용

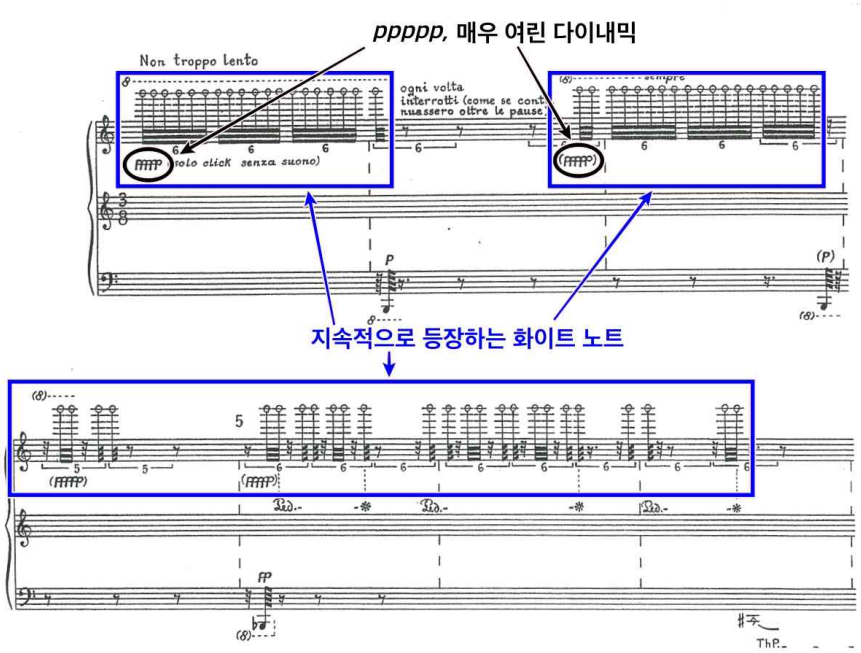
〈악보 Ⅱ-14〉 샤리노 〈피아노 소나타 5번〉



〈피아노 소나타 5번〉(1994)에서 샤리노는 지각할 수 있는 한도

내에서 최소한의 강도(minimum intensity)로 연주할 것을 요구하는 '화이트 노트'를 새롭게 등장시켰다. 이 곡에서 처음 등장한 화이트 노트는 샤리노의 또 다른 후기 피아노곡인 〈두 개의 녹턴 2번〉의 첫 부분에서도 매우 여린 다이내믹(*ppppp*)과 함께 지속적으로 등장하게 된다.

〈악보 II-15〉 샤리노 〈두 개의 녹턴 2번〉(1998)

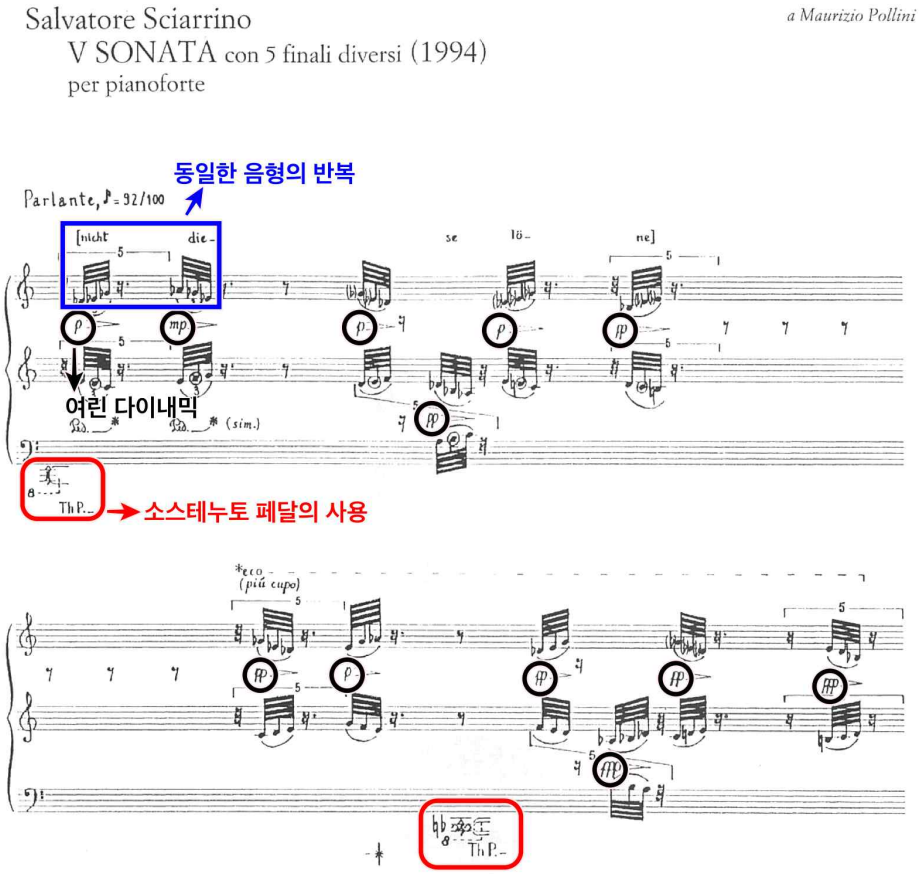


b. 매우 작은 다이내믹의 세분화된 사용

또한 〈피아노 소나타 5번〉에서 모티브가 된 주요 음형은 후기 작품 곳곳에서 같은 형태의 변형으로 지속적으로 출현한다. 소스테누토 페달의 사용으로 공간 속에서 울림은 끊임없이 발산되고, 그

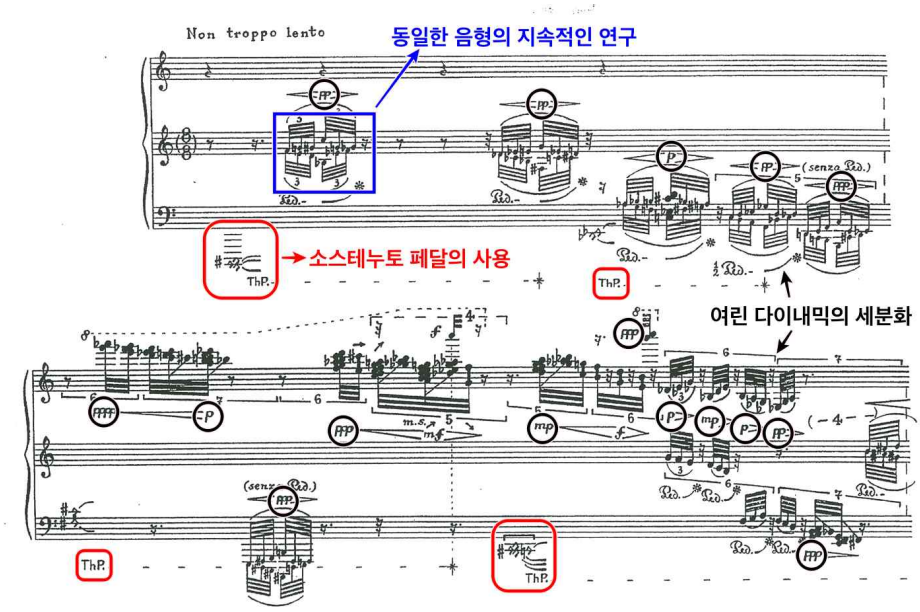
울림 안에서 빠른 음표는 세분화된 다이내믹을 가지고 움직인다.

〈악보 II-16〉 샤리노 〈피아노 소나타 5번〉



또한, 〈녹턴 4번〉(1998)에서는 아주 작은(*pppp*) 다이내믹, 그리고 *pppp—p* 로 향하는 크레센도 등 이미 아주 작은 음향들을 더욱 세분화하여 사용하는 양상이 나타난다. 이러한 작은 음향들 속에서 청취자들은 더 큰 긴장감을 느끼고 소리에 집중하게 된다. 샤리노의 후기 작품들은 현대적인 효과를 내는 기법과 매우 작은 다이내믹을 통해서 정적인 느낌과 투명성을 불러일으킨다.

〈악보 Ⅱ-17〉 샤리노 〈녹턴 4번〉



현재까지도 이어지고 있는 샤리노의 3기 작품들이 선보이고 있는 이 침묵에 가까운 고요함은 샤리노가 앞선 시기에서 드러났던 화려한 사운드나 선명한 대조와는 사뭇 다르다. 이 3기 작품들에서는 ‘제로 사운드’나 ‘침묵’ 등, 고요함과 관련된 것들이 단순히 작품의 일부를 구성하는 세부 요소로 사용된 것이 아니라, 곡의 근간을 이루는 소리 구조에 전반적으로 사용되고 있다. 이러한 3기의 특징은 샤리노가 계속해서 주목해온 청취의 중요성, 그리고 청취를 통해 소리구조를 인지하게 된다는 샤리노의 음악적 사고방식을 더욱 극단적인 형태로 드러내고 있는 듯하다.

Ⅲ. 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉 작품 연구

이 장에서는 〈피아노 소나타 1번〉을 분석적으로 살펴보기 위해 먼저 〈피아노 소나타 1번〉의 작품 개요를 살펴보며 이 곡이 어떠한 맥락에서 작곡되었는지를 알아보고, 기존 피아노 레퍼토리와의 연관성을 추적하며 이 곡의 역사적 맥락을 파악하려 한다. 또한, 이 작품의 전개 방식을 보다 구조적으로 파악하기 위해 곡에 쓰인 세부 음형을 분류한 뒤 그를 기준으로 진행 양상을 도식화하고, 마지막으로는 샤리노 본인이 주장한 피겨 개념에 입각해 이 작품을 분석적으로 다시 한번 접근할 것이다.

1. 작품 개요

1.1. 전반적 특징

1976년에 작곡된 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉은 그의 첫 번째 피아노 소나타이자 초기작 중 하나로, 같은 시기에 쓰인 곡들로는 〈전주곡〉(1969), 〈밤〉(1971), 〈연습〉(1972), 〈콘서트용 연습곡〉(1976), 〈변형〉(1980)이 있다. 샤리노의 초기작에서는 빠르고 비르투오조적인 측면, 소리의 유무의 명백한 대조, 리스트를 비롯한 라벨, 드뷔시 등 기존 피아노 레퍼토리와의 연관성 등이 발견되는데, 〈피아노 소나타 1번〉은 그러한 특성을 분명히 드러내면서도 비교적 대규모 작품으로 쓰인 곡이라는 점에서 그의 피아노 독주곡 초기작의 특성을 압축적으로 드러내는 듯하다.

이 작품은 이탈리아의 피아니스트 마씨밀리아노 다메리니에게 헌정되었다. 1976년에 완성되어 같은 해에 리코르디 사에서 악보가 출간되었으며, 초연 또한 같은 해에 열린 이탈리아 브레시아에서 열린

제8회 라쎄냐 국제 동시대 음악제(VIII Rassegna Internazionale di Musica Contemporanea)의 5월 19일 공연에서 이루어졌다. 당시 초연 현장의 연주자 또한 이 작품을 헌정받은 다메리니였다.

이 〈피아노 소나타 1번〉 악보의 첫 페이지[60]에는 독특한 인용문이 실려있다. 샤리노는 라틴어로 쓰인 고대의 글을 이 악보의 첫 머리에 실어두었는데 그 글은 '음악'에 대한 직접적인 글이 아니라 '진주'에 관한 글로, 본문은 아래와 같다.

> 인도와 페르시아 진주는 강하고 하얀 바다껍질에서 발견되며, 이슬과 섞임으로써 일년 중 정해진 시간에만 착상된다. 그 시기에 그들은 일종의 교합을 원하고, 종종 재빨리 개폐함으로써 달빛을 뿌리며 습기를 흡수한다. 그렇게 임신이 되면 그들은 각각 두 세 개의 작은 진주, 또는 다른 것들을 품게 된다. 이것이 그들이 조개라고 불리는 이유다. 조개가 진주를 하나만 내보낼 때도 있지만, 껍데기가 열렸을 때 살펴보면 더 큰 것을 품고 있을 수도 있기 때문이다. 이는 그들이 바다에서 파생된 영양분을 잉태해 먹인 것이라기보다 그들이 천상에서 유래한 것이라는 증거다. 아침 이슬은 그 보석 위로 떨어지며 이를 찬란하고 둥글게 만든다. 하지만 밤의 이슬은 오히려 그들을 불규칙한 모양으로 만들고, 붉게 만들고, 때로는 눈에 띄게 한다. 그리고 진주는 그들이 섭취한 것의 질에 따라 크고 작아지는 등 다양한 상태가 된다.[61]

---

60) 이 작품에서는 피아노 내부를 활용하는 등의 특수한 주법이 쓰이지 않는 만큼, 다른 악기를 위한 샤리노의 작품처럼 악보 첫 장에 이 곡에 쓰인 주법을 설명해주는 별도의 매뉴얼은 없다.

61) "Among the Indians and the Persians pearls are found in strong, white sea-shells, being conceived at a definite time of the year by mixture with dew. For at that time they desire, as it were, a kind of copulation, and by often opening and shutting quickly they take in moisture by sprinkling with moonlight. Thereby becoming pregnant, they each bear two or three small pearls, or else uniones, so called because the shell-fish, when opened, sometimes yield only one pearl, but in that case they are of greater size. And it is a proof that they are of ethereal origin, rather than that they are conceived and fed from nourishment derived from the sea, that when drops of morning dew fall upon these gems, they make them brilliant and round, but the dew of evening, on the contrary, under varying conditions, according to the quality of what they have taken in." 영역본은 다음의 문헌을 참고했다.

이 글은 로마의 군인이자 역사가인 암미아누스 마르켈리누스(Ammianus Marcellinus, 330~400)가 『역사』라는 책에 쓴 글로 맥락상 음악과 직접적인 관련이 없다. 하지만 글에 쓰이는 여러 형용사나 상태를 묘사하는 말들은 〈피아노 소나타 1번〉에 쓰이는 구체적인 음형이나 진행양상과도 일맥상통하는 듯하다. 정해진 시간에만 착상되는 진주처럼 이 작품에서는 소리가 울릴 때와 울리지 않을 때가 명확히 분리되어 있고, 마르켈리누스가 묘사한 진주 위에 아침이슬이 떨어지며 점점 더 둥글고 커지는 과정은 이 곡에서도 음형이 점점 더 큰 곡선을 그리며 커져나가는 과정과 유사해보인다. 보다 구체적으로는, 마르켈리누스가 쓴 '재빠른 개폐'(opening and shutting quickly) 같은 표현은 제시부에 등장하는 물결 음형과 쉼표의 교차와 '가끔 열리는'(opened, sometimes)이라는 말은 총 네 번만 등장하는 글리산도와도 연결점을 찾을 수 있는 듯하다.

마르켈리누스의 이 글은 다음 절에서 살펴볼 기존 레퍼토리와의 연관성 중에서도 '물'이라는 주제를 공유한다. 몇몇 선행연구[62]에서 언급된 것처럼 이 작품은 라벨과 더불어 리스트, 드뷔시의 작품과 유사점을 보이는데, 그중에서도 많이 언급되는 것이 리스트의 〈에스테장의 분수〉 등 물을 소재로 삼은 피아노 곡들이다. 이 곡의 제목에 물이 등장하는 것은 아니고 마찬가지로 샤리노가 명시해둔 것은 아니지만, 〈피아노 소나타 1번〉에서처럼 수면에 햇빛이 비추어 찰랑거리는 듯한 음형을 지닌 기존 레퍼토리들과 마르켈리누스의 글은 '물'이라는 공통의 소재를 지닌다고 할 수 있다.

Ammianus Marcellinus, *History*, Harvard University press, http://www.loebclassics.com/view/amminanus_marcellinus-history/1939/pb_LCL315.397.xml. [2019년 11월 19일 접속].

62) 〈피아노 소나타 1번〉와 리스트와의 연관성에 대해 언급한 선행연구는 다음과 같다. Nicholas Hodges, "A Volcano Viewed from afar," *Tempo* 194, 1995, 22-24., Claudia Tempo, [Sciarrino Complete Piano Works] CD 부클릿., Ju-Ping Song, "Writing the sonic experience: An analytical narrative of a journey into Salvatore Sciarrino's five piano sonatas," New York University, 2006, 42-52.

한편 이 작품의 나타냄말 '*Furioso e incalzando sempre*'에 대해 살펴보면, 나타냄말이 그 말뜻 그대로의 의미만 지니는 것이 아니라 보다 넓은 맥락에서 기능하는 듯하다. 이 나타냄말은 곡 전체를 관통하는 지시어로, 〈피아노 소나타 1번〉이 전반적으로 격렬하고 항상 급한 분위기 안에서 연주된다는 것을 알려준다. 그러나 그 바로 아래에는 그 나타냄말과 사뭇 다른, '조용하고 약한 소리로' 연주하라는 지시어 '*sotto voce*'가 적혀있다. 이후에 곡이 진행되며 음악적 맥락이 변할 때마다 다른 지시어가 쓰이는 것을 고려했을 때 '조용하고 약한 소리로'는 시작 부분에 한정적으로 적용되는 듯하나, '격렬하고 항상 급하게'는 곡 전체에 적용되므로 이 첫 부분에서 연주자는 서로 상반된 분위기를 동시에 구현하지 않을 수 없게 된다. 이러한 지시어 사용은 단순히 연주 행위에 필요한 실질적인 지시사항을 전달하는 데 그치는 것이 아니라 연주자에게 특정한 메시지를 전달하는 것으로 확장된다. 상반되는 두 지시어를 병치함으로써 연주자로 하여금 하나의 감정 내지는 행위만을 수행하는 것이 아니라 단 한마디로 표현할 수 없는 복잡한 정서를 표현할 것을 요구하는 것이다.

형식적인 측면에서 이 곡을 살펴보면, 〈피아노 소나타 1번〉은 제목은 소나타지만 관습화된 소나타 형식[63]을 엄밀하게 따르지는 않는다. 이를테면 제시부와 전개부와 재현부로 나뉘고, 제시부에서 1주제와 2주제가 등장하고 전개부에서 다양한 전략으로 이를 확장, 변주, 변형하고, 재현부에 이르러 제시부 부분으로 되돌아오는 구도는 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉에서 그리 명확히 드러나지 않는다. 이 작품은 세부적인 구조와 조성관계까지 관습적으로 정형화되어 있던 소나타 형식에 들어맞는다기보다는 거시적 차원에서 제시와 전개와 재현의 역할을 하는 세 부분으로 나뉘는 정도에 가까

63) 찰스 로젠, 강순희 역, 『다양한 소나타 형식』, 서울: 수문당, 1995, 8.

워 보인다.

또 〈피아노 소나타 1번〉에서는 인상주의 회화와의 연관성도 발견된다. 인상주의 회화는 어떤 구체적인 형상을 선명히 그리기보다는 형체 대신 한 장면의 분위기를 전면에 드러낸 사조로, 순간의 장면을 화폭에 담아냈던 클로드 모네(Claude Monet, 1840-1926)의 「인상, 해돋이」처럼 자연의 풍경이나 빛깔, 햇빛 등 시시각각 변화하는 대상들을 하나의 인상으로 그려낸 경우가 많다. 인상주의 음악으로 언급되는 드뷔시의 음악에서도 이처럼 소위 '주선율'이라고 부를 수 있을 법한 선명한 구성요소 보다도 큰 형체와 분위기를 그린다. 샤리노의 곡에서도 이와 마찬가지로, 곡에 쓰인 음형들을 하나씩 분리할 수 있지만, 그것을 형태가 아니라 개별 음 단위로 쪼개서 접근하기는 어려워 보인다. 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉 또한 음악의 구성요소가 하나하나 분리되기보다도 큰 형체가 흘러가는 듯한 인상이 구현된다.[64] 이런 면에서 샤리노의 초기 피아노 레퍼토리에는 라벨과 드뷔시의 영향이 엿보이며, 특히 〈피아노 소나타 1번〉은 리스트와의 연관성이 짙게 나타난다. 또 이 작품은 기존 피아노곡 중에서도 소나타보다는 표제가 있는 작품들과 보다 더 큰 관련성을 보이기도 한다.

즉 〈피아노 소나타 1번〉의 거시적인 모습은 음들을 구조적으로 전개하고 어떤 목적지점을 향해가는 것이 아니라, 몇 가지 음형들을 배치해놓은 형태인 듯하다. 따라서 이 작품은 샤리노가 주장한 피겨 개념에 입각해 분석하는 것이 더욱 적절해 보인다. 이를 위해 먼저 이 작품에서는 동기가 어떻게 주제적으로 발전되는지 보다도 등장하는 음형들이 어떤 식으로 배치되어 있는지를 조망해보고, 특

64) 한편 〈피아노 소나타 1번〉은 곡의 시간적 흐름을 규칙적으로 나누는 마디선과 박자표 없이 음표들만 나열하는 형태로 기보되어 있다. 따라서 이후 〈피아노 소나타 1번〉을 더욱 자세히 다룰 때는 악보상의 '단(system)'으로 각 부분을 지칭하겠다.

별히 샤리노가 악보 앞에 배치한 마르켈리누스의 라틴어 문헌이 작품의 음형들과 어떤 관계를 맺는지를 살펴보겠다.

1.2. 프란츠 리스트의 영향

프란츠 리스트의 피아노 작품에서는 비르투오조적인 측면이 가장 많이 부각되어 나타나는 경향이 있으나, 리스트의 몇몇 작품은 인상주의 사조와도 일부 연결된다. 샤리노 〈피아노 소나타 1번〉에는 이제까지의 수많은 피아노 레퍼토리와 기존 음악 어법들이 폭넓은 영향을 미쳤겠지만, 특별히 〈피아노 소나타 1번〉에서는 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 피아노곡들과의 연관성이 발견된다.[65] 예를 들어 〈에스테장의 분수〉, 〈샘가에서〉, 〈곤돌라를 젓는 여인〉에서 종종 보이는 고음역·중음역의 빠른 패시지에서는 인상주의적이라 부를 수 있을 법한 찬란한 느낌을 주는 부분도 있다.[66] 리스트의 음악은 일반적으로 인상주의 경향이라 불리는 드뷔시·라벨과 하나의 사조로 묶이지 않지만, 이 세 작곡가는 밝은 빛 아래 반짝이는 물결을 연상시키는 영롱한 음형과 빛깔 등 다양한 색채감을 공유한다.

매우 기교적이고 화려한 면모를 보이는 샤리노 〈피아노 소나타 1번〉에 대한 글 중 마씨밀리아노 다메리니의 음반 책자에 실린 클라우디아 템포(Claudia Tempo)의 글과 니콜라스 호지스가 템포(*Tempo*)지에 기고한 글은 모두 비슷한 시각에서 리스트와 〈피아노 소나타 1번〉의 연관성에 주목한다.

---

65) 이에 관해서는 음악학자나 연주자 등에 의해서 일찍이 몇 차례 언급된 바 있다(각주 62 참조).

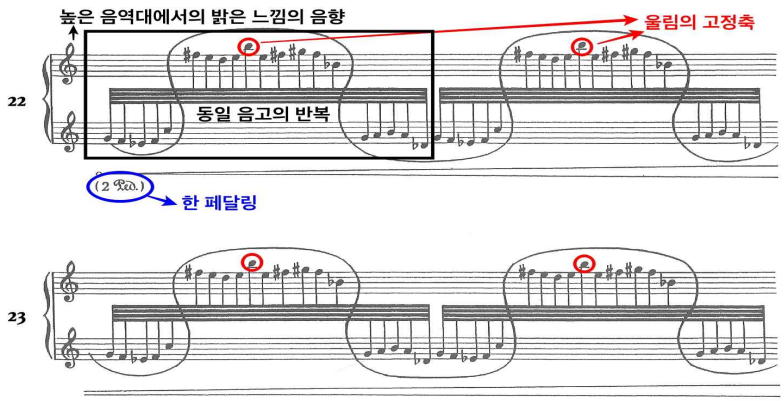
66) 리스트의 인상주의적인 또 다른 측면은 증3화음과 반음계적 진행을 통해 조성을 모호하게 하는 〈회색구름〉(*Nuages Gris*, 1881)에서도 발견된다.

> 분명한 예 중 하나는 의식적으로 리스트의 음악을 연상시키는 〈피아노 소나타 1번〉이다. 이 곡의 전체적인 텍스처는 〈에스테장의 분수〉와 현저하게 유사하고, 〈불꽃〉의 앞부분은 거의 그대로 인용되어 있으며, 이는 점점 〈물의 유희〉와 유사한 텍스처로 이어진다. 클라우디아 템포는 〈피아노 소나타 1번〉이 리스트의 또다른 작품 〈b단조 소나타〉를 참조한다고 언급한다.[67]

클라우디아 템포와 니콜라스 호지스가 언급한 것처럼, 〈피아노 소나타 1번〉에서는 리스트 피아노곡들의 흔적을 찾아볼 수 있다. 그중 첫 번째는 고음역에서 반복적으로 등장하는 물결 음형으로, 이는 〈에스테장의 분수〉의 도입부 음형과 형태상으로 유사하다.

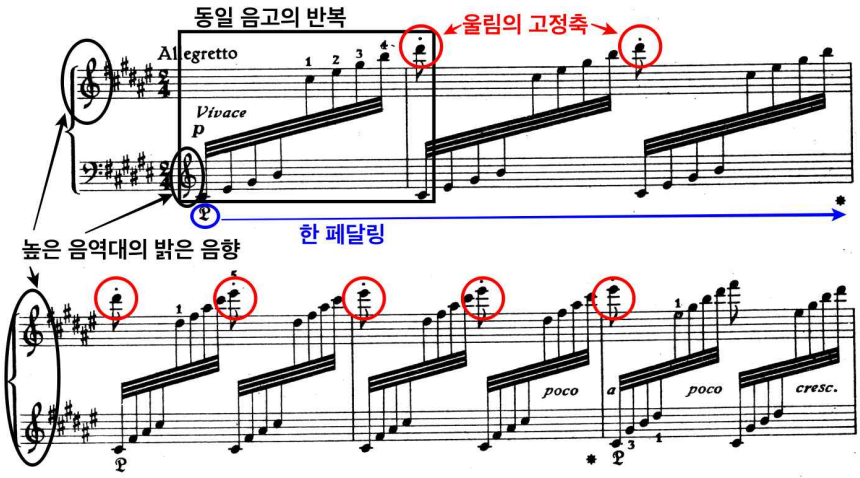
아래의 〈악보 Ⅲ-1〉과 〈악보 Ⅲ-2〉에서 알 수 있듯 두 작품에서 모두 상행하는 음형이 고음역에서 반복적으로 등장하고, 또 연주시 페달링이 길게 이어지며 음들이 섞여서 들리게 된다. 하지만 리스트 〈에스테장의 분수〉에서는 강박에 등장하는 스타카토로 표시된 음이 보다 울림 있게 들린다면, 샤리노 〈피아노 소나타 1번〉에서는 오른손의 B음이 울림의 고정축 역할을 한다.

〈악보 Ⅲ-1〉 샤리노의 물결음형



67) Nicolas Hodges, “ ‘A volcano viewed from afar’ : the Music of Salvatore Sciarrino,” *Tempo* 194, 1995, 23.

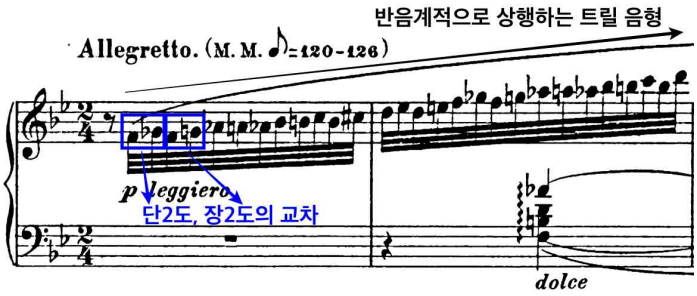
〈악보 Ⅲ-2〉 리스트 〈에스테장의 분수〉 마디 1-4



〈피아노 소나타 1번〉과 연관성이 언급된 또 다른 작품은 리스트의 초절기교연습곡 중 〈불꽃〉으로, 이 곡의 도입부는 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉에 등장하는 반음계적 상행 트릴과 거의 놀랍도록 일치한다. 단2도와 장2도의 교차로 움직이는 반음계적으로 상행하는 트릴 음형은 리스트의 흔적을 그대로 보여주는 예라고 할 수 있다.

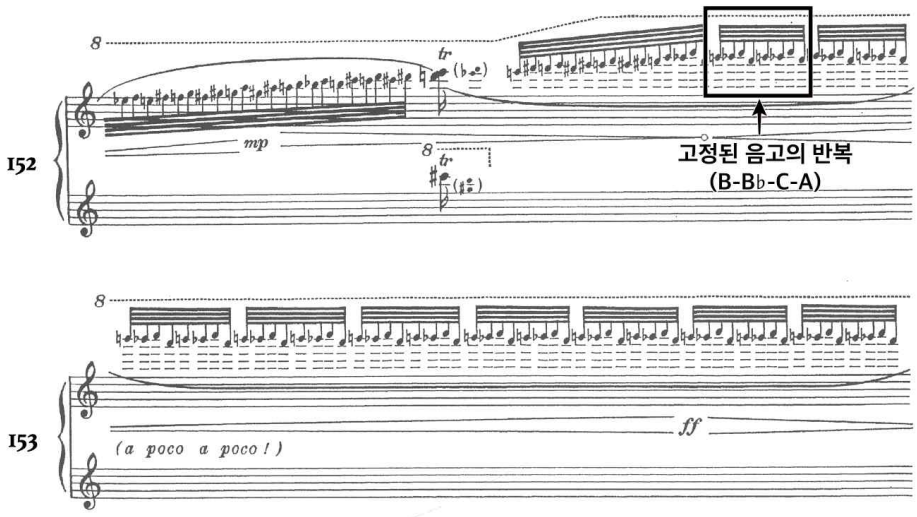
〈악보 Ⅲ-3〉 샤리노의 반음계적 상행 트릴

〈악보 Ⅲ-4〉 리스트 초절기교연습곡 〈불꽃〉 마디 1-2

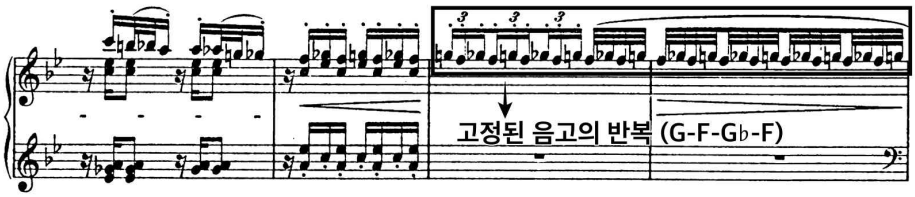


샤리노의 작품에서 등장하는 트릴 음형도 리스트의 연습곡들과 관련성을 보인다. 아래의 〈악보 Ⅲ-5〉는 샤리노 〈피아노 소나타 1번〉에서 나타나는 고정된 음고가 반복되는 트릴 부분이다. 이는 〈악보 Ⅲ-6〉의 리스트 초절기교연습곡 〈불꽃〉에서 등장하는 트릴과 고정된 음고가 반복된다는 공통점을 보인다.

〈악보 Ⅲ-5〉 샤리노의 트릴 음형

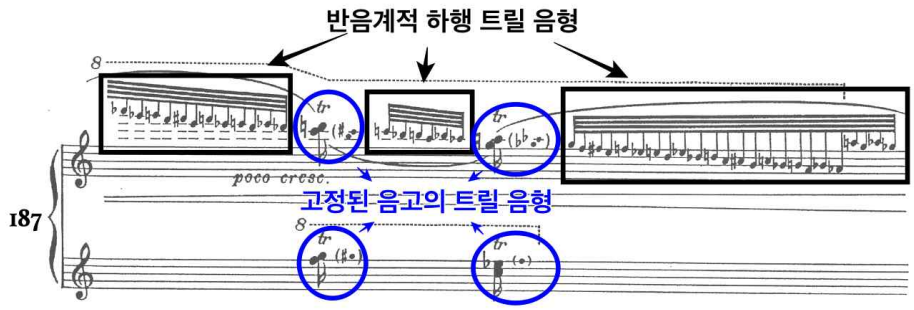


〈악보 Ⅲ-6〉 리스트 초절기교연습곡 〈불꽃〉 마디 14-17

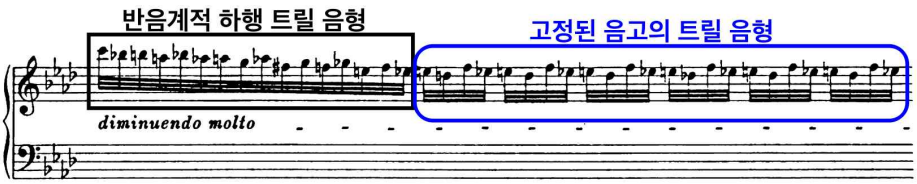


다음은 샤리노의 이동하는 트릴 음형이다. 리스트의 초절기교 연습곡 〈불꽃〉 에서와 같이 장2도와 단2도로 구성된 하행 트릴과 끊어지지 않고 바로 연결된 반복되는 트릴 음형은 완전한 인용이라고 봐도 될 만큼 유사해 보인다.

〈악보 Ⅲ-7〉 샤리노의 이동하는 트릴 음형



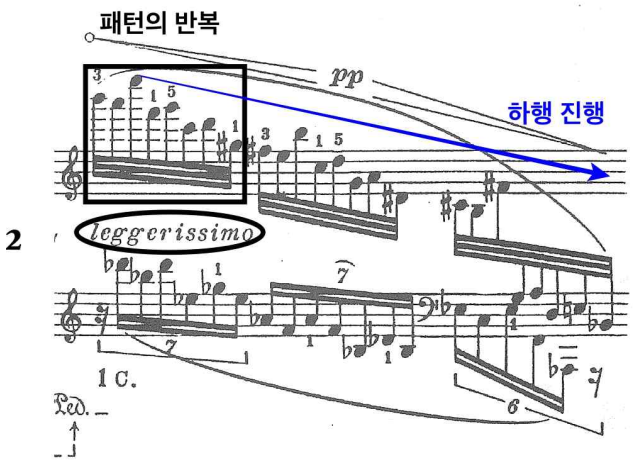
〈악보 Ⅲ-8〉 리스트 초절기교 연습곡 〈회상〉 마디 42



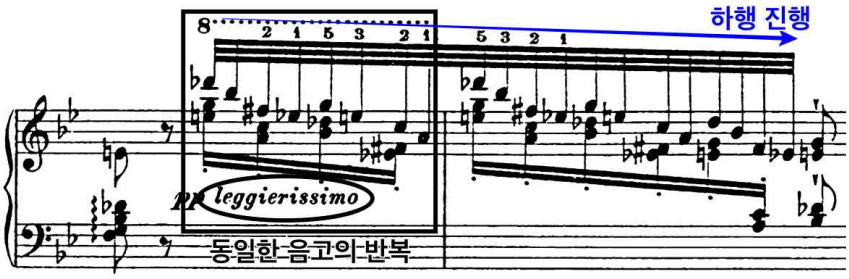
또한, 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉에 등장하는 아르페지오 또한 리스트 〈불꽃〉 중 일부와 유사하다. 두 부분 모두 피아니시모로 가볍게(*leggierissimo*) 연주되는 하행 음형으로, 음형의 형태나 다

이내믹의 차원에서 유사해 보인다. 하지만 리스트의 아르페지오에서는 같은 음정의 반복으로 인한 패턴이 명확하게 드러나는 것에 비해, 샤리노의 아르페지오에서는 규칙성이 정확하게 드러나지 않지만 그룹간 동일한 음정관계를 가지고 있다는 점에서 공통점을 찾을 수 있다.

〈악보 Ⅲ-9〉 샤리노의 아르페지오 패시지



〈악보 Ⅲ-10〉 리스트 초절기교연습곡 〈불꽃〉 마디 7-8



2. 작품 전개의 주요 요소

이 장에서는 곡에 등장하는 음형들을 주요 음형과 부수적 음형으로 분류하여 알아보고, 음형들의 배치에 따른 섹션을 나누어 전체 구조를 도표화하고자 한다. 또한 이 곡의 특징인 화성의 잔향은 페달로써 완성이 되는 만큼 이 곡에 사용된 페달링 기법에 대하여 알아보고자 한다. 필자는 이 작품을 소나타 형식에 따라 크게 세 부분으로 나누고 길이가 긴 전개부를 다시 네 개의 섹션으로 나누어 섹션 Ⅰ(제시) - 섹션 Ⅱ(전개1) - (전개2) - (전개3) - (전개4) - 섹션 Ⅲ(재현)까지, 총 여섯 부분으로 구분했다. 우선 이 곡에 등장하는 음형들을 살펴보겠다.

2.1. 구성 음형 분석

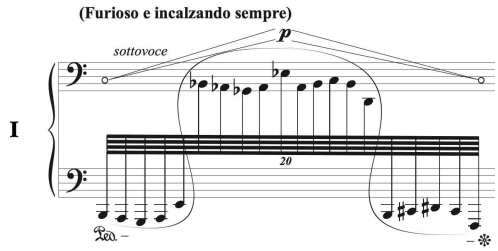
2.1.1. 주요 음형

이 작품에서 주요 음형이라 할 수 있는 요소는 물결 음형, 트릴 음형, 아르페지오 음형으로, 처음부터 끝까지 이 세 음형을 주된 요소로 하여 곡이 전개되고 있다. 이 중 트릴 음형은 두 가지 모습으로 나타난다고 볼 수 있는데, 제시부에서 나타나는 고정된 음정을 반복하는 트릴과 방향성을 가지고 이동하는 트릴이다. 이 두 가지 트릴은 곡 전반에 걸쳐 함께 등장하는 경우가 많기에 하나의 음형으로 간주했다. 또한, 섹션 Ⅱ의 후반부에 등장하는 블록코드 음형은 등장하는 빈도수가 많지는 않지만 그 중요도에 의해 주요 음형으로 분류하였다.

A. 물결 음형

A-1. 기본 물결(wave) 음형

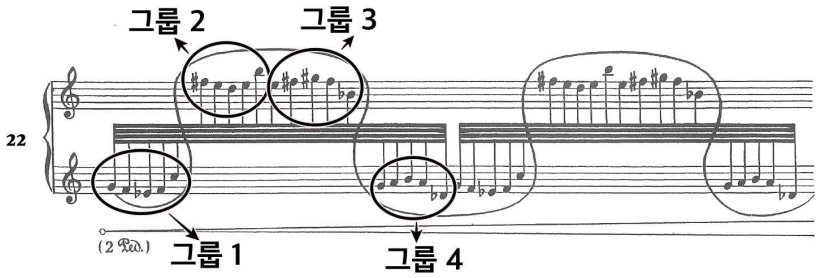
〈악보 Ⅲ-11〉 물결 음형



위의 악보는 섹션 I의 시작부분으로, 물결표시의 기본이 되는 단위는 음표 5개씩 4번 묶인 20개의 음표이다. 이 음덩어리는 같은 음정 간격이나 화성 구조를 가지고 있지는 않지만, 한 페달로 연주되며 하나의 음향으로서 기능하게 된다. 섹션 Ⅱ에 이르러 곡의 전개에 따라 이 음표는 300여개 이상으로 확장되어 이어지기도 하며, 연속적인 움직임 속에서 더욱 강한 음향적 특성을 갖게 된다. 그 구성이 짧을 때에는 최대강도의 다이내믹이 하나이지만, 긴 호흡에서는 여러개의 크레셴도와 데크레셴도가 출현한다.

A-2. 반복되는 음고의 물결 음형

〈악보 Ⅲ-12〉 반복되는 음고의 물결 음형



섹션 Ⅱ에서는 고정된 음고가 반복되는 물결 형식 음형이 총 10회 등장한다. 다양한 전조를 거듭하지만, 그 음정 관계는 동일하다. 위의 악보의 음정 관계를 분석해 보면 다음과 같다.

group 1: pentatonic G-F-E♭-F-C
group 2: pentatonic F♯-E-D-E-B
group 3: whole tone E-F♯-G♯-F♯-B♭
group 4: whole tone G-A-B-D♭(= C♯)

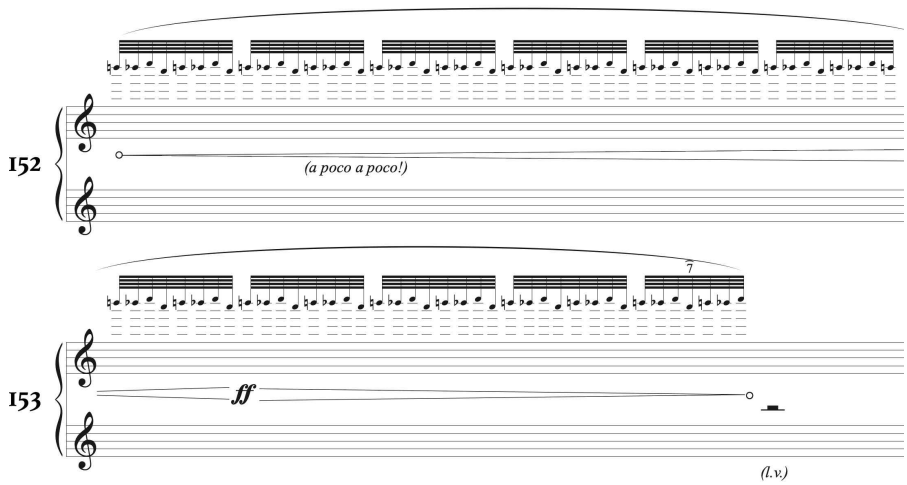
조성적 구심점이 없는 음들로 구성된 이들은 모두 합쳐서 열두개의 반음으로 이루어진 음계를 이룬다. 이 부분의 음색은 다른 물결 음형과는 매우 다르며, 그 흐름이 길고, 저음역대에서는 출현하지 않는다는 특징을 가지고 있다. 유려한 흐름과 음색에서 오는 이미지는 샤리노가 인용한 라틴어 원문에서 언급했던 '천상의 소리(ethereal origin)'를 표현한 부분으로 여겨진다. 또한 여기서 사용되는 온음계나 물이 햇볕에 비추어 찰랑거리는 듯한 음향적 특징은 인상주의의 색채를 떠올리게 하는 부분이다.

B. 트릴 음형

B-1. 고정된 트릴 음형

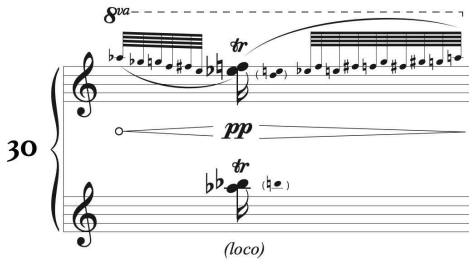
다음의 악보는 섹션 I에서 등장하는 트릴 음형의 한 예로, 같은 음정을 지속적으로 반복한다. 이 순환적 트릴 음형은 보통 고음역에서 제시되며, 이 음형 뒤에는 페르마타 혹은 쉼표 등이 함께 뒤따라 옴으로써 흐름의 일시적인 중단(cut)을 가져온다.

〈악보 Ⅲ-13〉 고정된 트릴 음형



B-2. 이동하는 트릴 음형

〈악보 Ⅲ-14〉 이동하는 트릴 음형



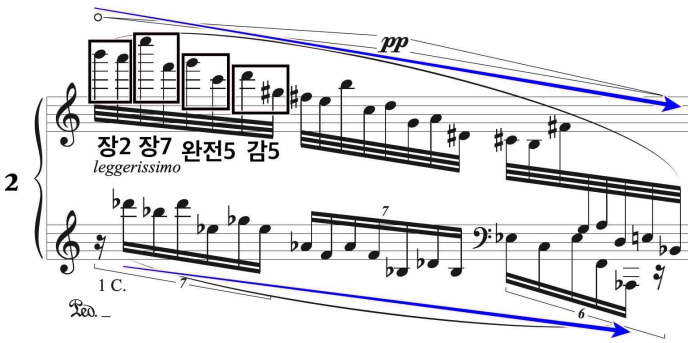
한편 하행 혹은 상행하는 방향성을 갖는 이동하는 트릴 음형도 존재한다. 위의 악보는 온음-반음의 진행으로 구성되어 있는 하행 혹은 상행하는 움직임과, 다이내믹이 지정되어 있는 가운데 큰 음표 트릴 기보가 결합된 형태이다. 큰 음표의 트릴은 앞서 섹션 I에서 제시된 고정된 음고의 트릴을 다르게 기보한 것으로 읽힌다. 이 음형은 서로 분리되지 않고 하나의 음향으로 간주하며, 방향성을 가지고 움직이는 부분에서는 선율적인 흐름이 드러난다.

C. 아르페지오 음형

아르페지오 음형은 물결 음형과 동등할 정도로 높은 비중을 가지고 있는 음형이다. 아르페지오 음형은 지속적인 물결 음형의 움직임을 갑작스럽게 방해하는 기능을 하기도 하고,(opening and shutting quickly) 상행 혹은 하행하는 방향성을 가지고 넓은 음역대의 극적으로 오가는 움직임을 보여준다. 물결 음형과는 다르게 다양한 리듬과 형식을 취한다.

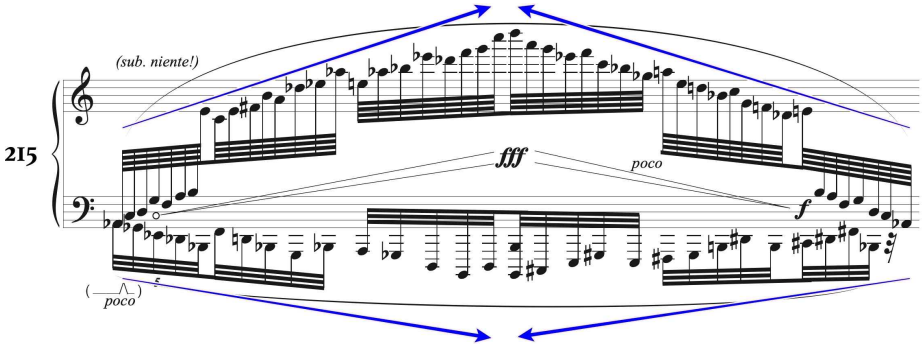
C-1. 병진행/ 반진행 아르페지오 (2번째 단 *leggerissimo*)

〈악보 Ⅲ-15〉 병진행 아르페지오



위의 아르페지오 음형에서 오른손은 32분음표로 구성되어 있으며, 8개씩 3묶음으로 음정간격은 장2도, 장7도, 완전 5도, 감5도이다. 왼손은 16분음표로 구성된 7잇단 음표와 6잇단 음표로 하행하는 방향성을 가지고 병진행한다. 물결 음형과는 달리 수직적이고 규칙적인 움직임을 가지며, 하행하는 같은 방향성을 가지고 있다.

〈악보 Ⅲ-16〉 반진행 아르페지오

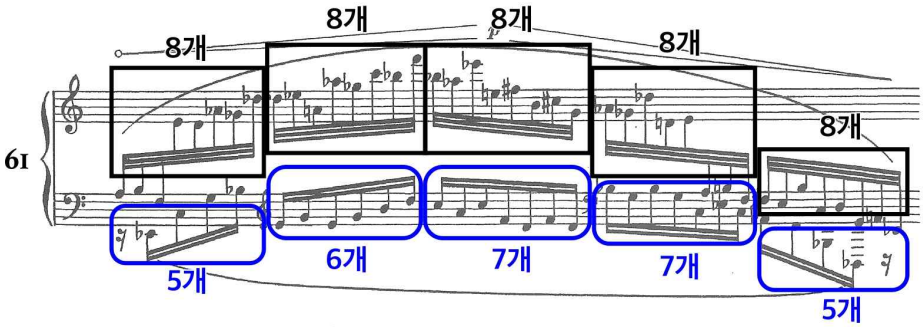


오른손은 상행하고, 왼손은 하행하는 이 음형은 마치 번개가 번쩍하는 것 같은 강렬한 효과를 낸다. 넓은 음역대를 오가는 역동적인 움직임과 *fff*의 다이내믹은 제로사운드로 돌아오지 않고 *f*로 향하며 폭발적인 운동력을 더해간다.

C-2. 폴리리듬/ 호모리듬 아르페지오 음형 (68번째 단)

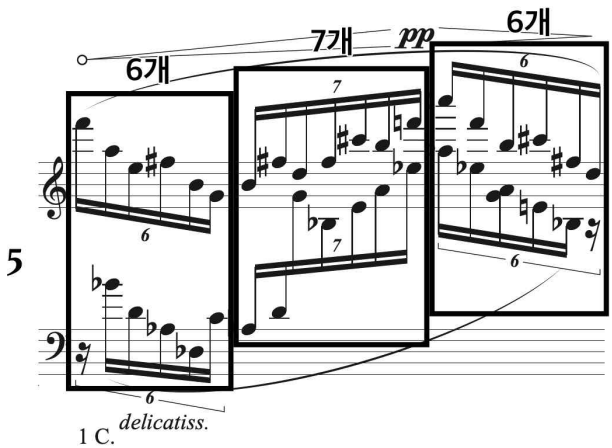
아래 악보의 오른손 파트에서는 32분음표 여덟 개로 이루어진 음형이 다섯 묶음 등장하고, 왼손은 16분음표로 구성된 5잇단음표+6잇단음표+7잇단음표+7잇단음표+5잇단음표로 구성됨에 따라 정확하게 맞아떨어지지는 않는 폴리리듬이 구현된다. 그 밀도와 스피드가 마치 우발적으로 만들어지는 것처럼 보이는 이 폴리리듬은 서로 다른 리듬으로 함께 연주되며 하나의 음향을 형성한다.

〈악보 Ⅲ-17〉 폴리리듬 아르페지오



아래의 악보는 왼손과 오른손이 동일한 리듬을 가진 아르페지오 음형의 예시로, 이 부분에서는 섬세하게 연주하라는 지시어 '*delicato*'가 동반된다. 샤리노는 곡의 특정한 부분에서 이러한 동일 리듬을 사용하여 음색의 변화와 음향의 환기를 시킨다.

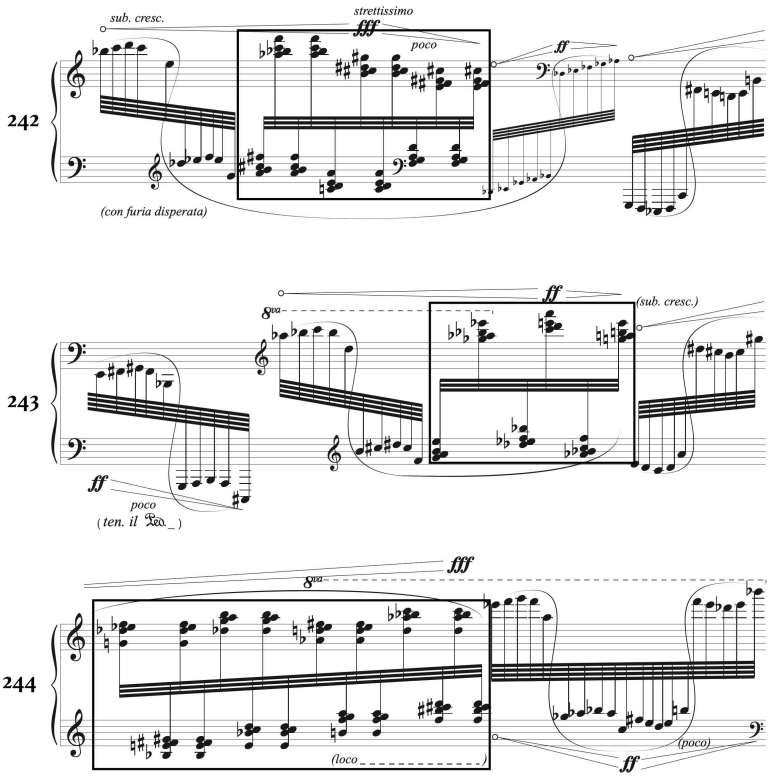
〈악보 Ⅲ-18〉 호모리듬 아르페지오



D. 블록코드[68] 음형

섹션 II의 클라이맥스 부분에 이르러서는 블록코드 형태의 새로운 음형이 등장한다. 이 음형에는 '*strettissimo*'라는 지시어를 동반하며, 곡 전체에 걸쳐서 처음으로 유연하게 이어져오던 진행을 끊어내는 듯한 음형이 등장한다.

〈악보 III-19〉 블록코드



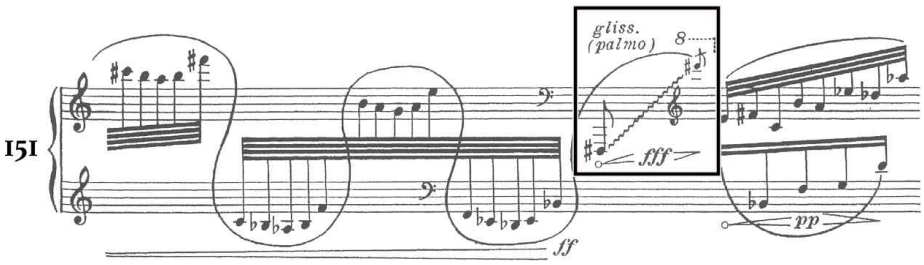
68) 블록코드는 음들이 선율 중심으로 진행하는 것이 아니라 마치 블록 모양처럼 3-4개 이상 음으로 구성된 수직적인 화음 중심으로 이루어진 형태를 뜻한다.
Strunk, Steven. "Harmony (i)." *Grove Music Online, Oxford University Press,* http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000990085.[2019년 12월18일접속]

2.1.2. 부수적 음형

E. 글리산도 음형

이 곡에서 총 네 번 등장하는 글리산도는 낮은 음역대부터 고음역에 이르는 구간을 아우르며 화려한 요소를 더해준다. 이는 샤리노가 인용한 라틴어 문헌에서 제시된 단어 중 'opened sometimes'(가끔씩만 열리는) 진주처럼, 자주 등장하지는 않지만 쓰일 때마다 번쩍이는 듯한 효과적인 음향을 창출해준다.

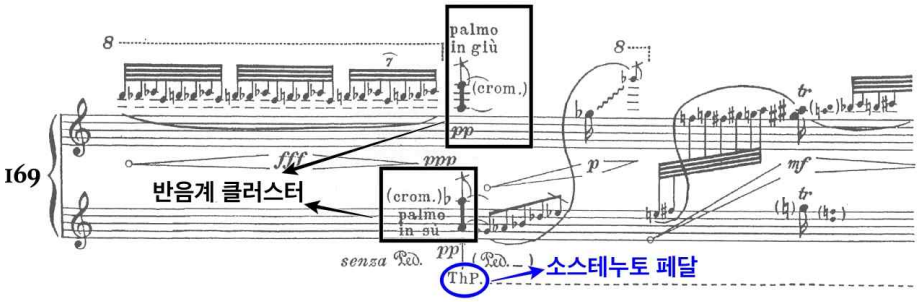
〈악보 III-20〉 글리산도



F. 클러스터 음형

반음계 클러스터는 곡 전체에 걸쳐 단 한 번만 등장하지만, 이 반음계 클러스터는 소스테누토 페달로 울림을 유지한 후 세 페이지에 걸쳐 그 울림을 유지하기 때문에, 단 한번만 쓰임에도 불구하고 이후의 음형들의 음색에 큰 영향을 미친다.

〈악보 Ⅲ-21〉 클러스터



2.2. 페달링

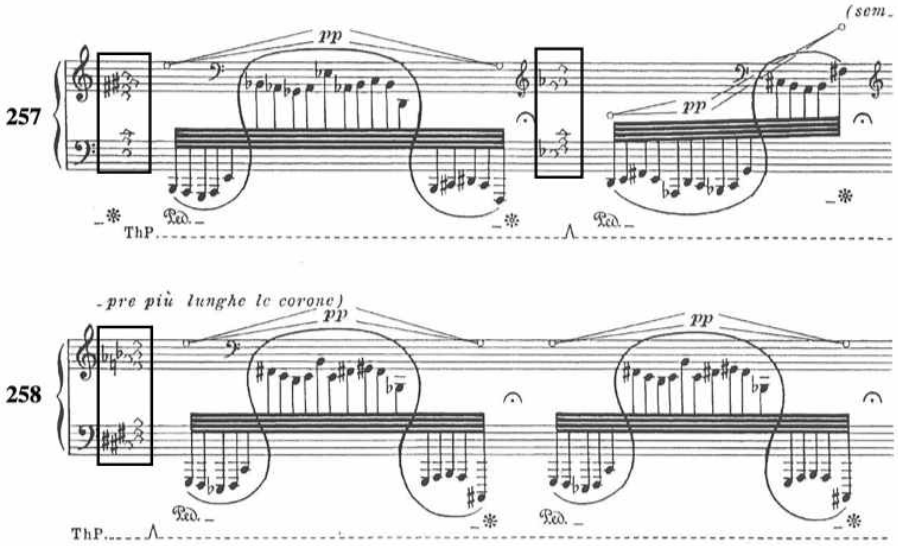
A. 프리페어드 필터링(Prepared Filtering)[69]

샤리노의 곡은 특정 음형(figure)들의 반복으로 구성되어 있다. 이러한 반복은 곡을 다소 단조롭고 지루하게 만들 수도 있지만, 샤리노는 예상치 못한 중단을 통해 다층적인 음향의 장을 열어 준다. 이 곡에서 사용된 '프리페어드 필터링'이라는 기법은 노트를 연주하기 전에 몇 개의 건반을 손으로 미리 누르고 소스테누토 페달의 도움을 받음으로써 건반이 소리 없이 눌려 있는 상태를 지속하도록 하는 것으로, 소리 내어 연주되는 음의 울림 외에 다른 배음의 울림을 더함으로써 더 풍부하고 입체적인 음향을 만들어준다. 이렇게 묵음을 누른 상태에서 웨이브 음형을 연주하고, 페르마타로 대변되는 빈 공간이 뒤따름에 따라 우리는 공간 안을 떠다니는 듯한 사운드를 지속적으로 듣게 된다. 더욱 길게 늘임표를 처리하라는 뜻을 지닌 '*pre piu lunghe le corone*'라는 지시어와 함께 샤리노는 다섯

69) 이는 카탈린 루카스(Katalin Lukács)가 그의 논문 "In Prusuit 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. 본래 '하모닉스'라 불리는 기법으로, 본고에서는 이를 '프리페어드 필터링'이라고 지칭하겠다.

번에 이르는 페르마타를 통해 잔향에 더욱 집중할 수 있도록 했다.

〈악보 III-22〉 프리페어드 필터링의 예시



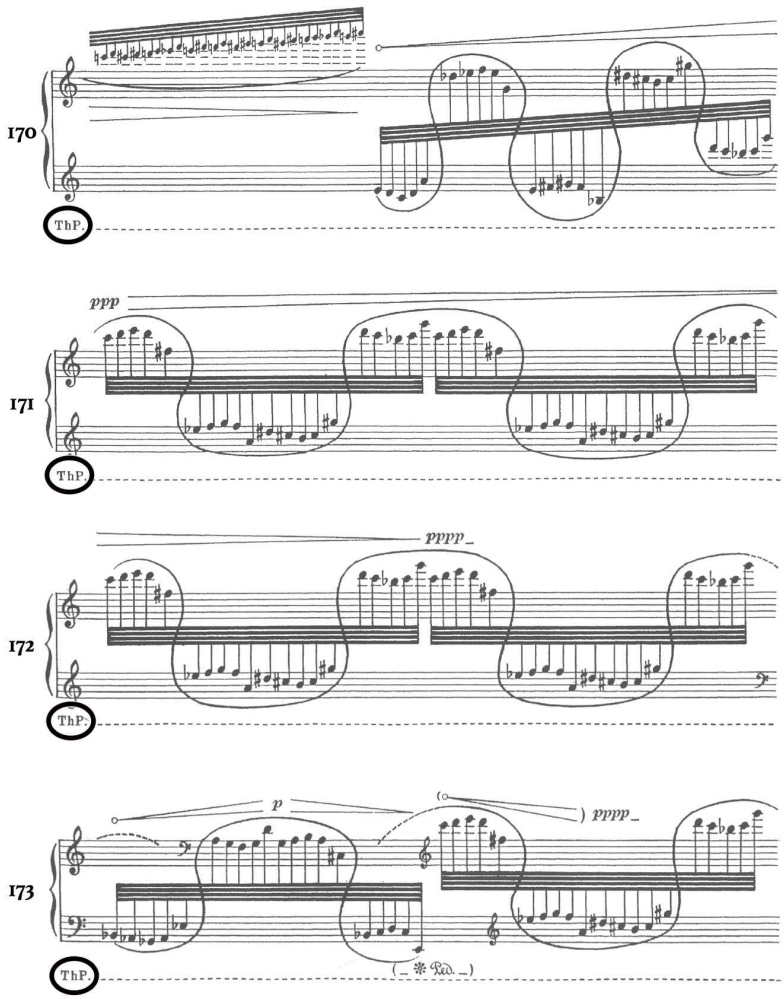
B. 소스테누토 페달(Tonhalte-pedal)[70]

곡 전체에서 지속적으로 등장했던 200여의 음표에 달하는 긴 프레이즈의 물결 음형에 이어서, 169번째 단에서부터는 반음계 클러스터와 함께 소스테누토 페달과 댐퍼페달이 함께 사용된다. 실제 연주에서 우리가 듣게 되는 울림에 페달이 많은 영향을 미침을 고려했을 때, 이러한 페달의 사용은 같은 음형이 제시되더라도 음향적으로는 크나큰 변화로 야기되는 것이라 할 수 있다. 샤리노의 제로 사운드 다이내믹은 대부분이 *f*로 커지면서 음량의 극단적인 변화가 뒤따르

70) 소스테누토 페달은 악보 상에 'ThP.'이라는 약어로 표기되어 있다. 이는 'Tonhalte-Pedal'을 지칭하는 것으로, 소스테누토 페달을 뜻한다. Michael Kennedy, Joyce Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2013, 955.

게 된다. 아래의 악보는 섹션 Ⅱ에서 샤리노가 유일하게 페달 마킹을 지시하여 놓은 곳으로, 이 부분의 다이내믹은 *pppp, pp, p*로 음량의 변화를 미세하게 조정하여 소스테누토 페달의 울림에 의한 잔향에 집중하게 되어 있다. 이러한 부분에서 샤리노는 이전과는 다른 새로운 사운드를 창조해내고자 한 것으로 보인다.

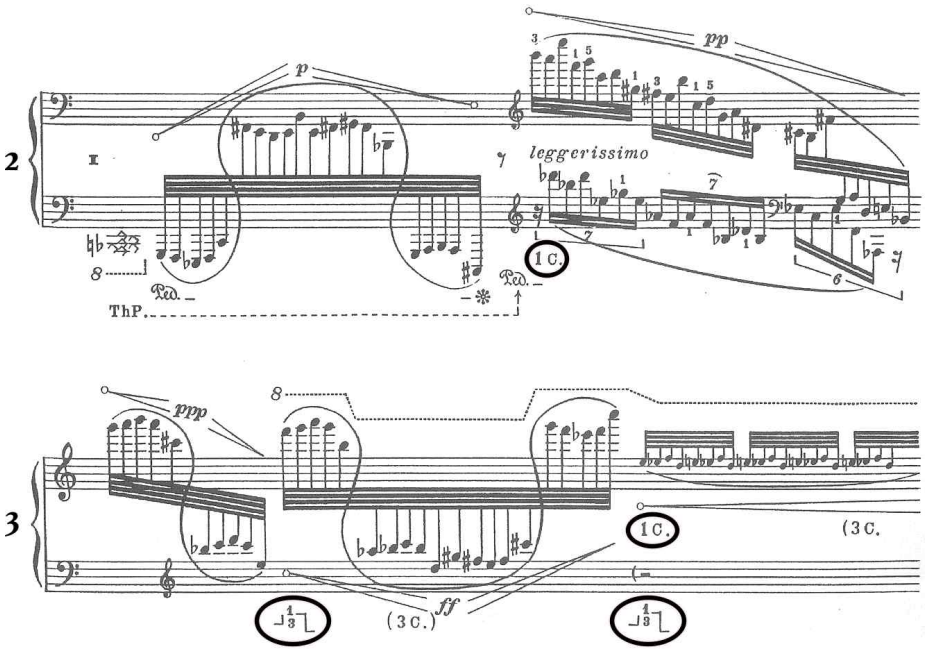
〈악보 Ⅲ-23〉 소스테누토 페달의 예시



C. 소프트 페달(una corda)[71]

샤리노는 소스테누토 페달을 사용하지 않을 때에만 소프트 페달을 명시하여주었다. 또한, 급작스럽게 다이내믹이 변화하는 패시지에서 소프트 페달을 밟는 위치와 떼는 위치, 그리고 다시 밟는 위치를 명확하게 표시해 줌으로 본인이 원하는 다이내믹의 효과적인 표현을 세밀하게 전달하고자 하였다. 즉, 섹션 I의 제로사운드에서 소프트 페달을 밟고 크레셴도 하며 최대강도 다이내믹에 이르렀을 때 잠시 떼었다가, 제로 사운드로 돌아갈 때 다시 소프트 페달을 밟아준다.

〈악보 III-24〉 소프트 페달의 사용



71) 악보에 표시된 1C. 와 3C.는 각각 1C= una corda (left pedal down), 3C= tre corde (left pedal up)을 의미한다.

3. 섹션별 분석

3.1. 개요

본 장에서는 이전 장에서 살펴본 음형들을 토대로 섹션을 나누고, 전체 섹션을 도표화 한 후 각 섹션별로 사용된 음형과 기법을 알아보고자 한다.

〈표 Ⅲ-1〉 섹션별 단의 수

섹션	섹션 Ⅰ (제시부)	섹션 Ⅱ (전개부 1)	섹션 Ⅱ (전개부 2)	섹션 Ⅱ (전개부 3)	섹션 Ⅱ (전개부4)	섹션 Ⅲ (재현부)
단	1~18	18~70	71~154	154~192	192~250	251~259
단수	18개	52개	83개	38개	58개	9개

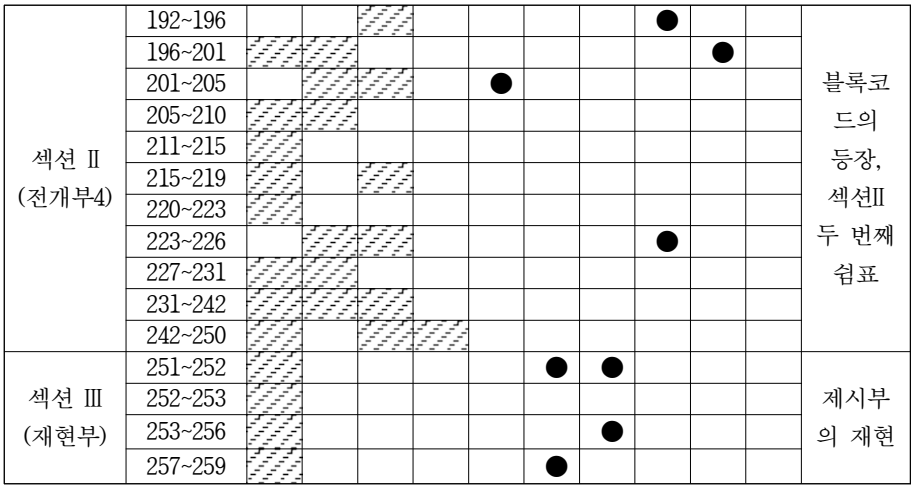
먼저 섹션을 구분하는 기준은 소나타 형식에 맞추어 크게 3부분으로 나누고, 주요 음형 A,B,C,D를 선택하고, 짧게 1~2번 정도 등장하는 음형들은 부수적 음형으로 간주하여 분석한다.[72] 길이가 긴 섹션 Ⅱ는 쉼표와 경과구를 기점으로 다시 4부분으로 나누어지는데, 경과구는 음형들이 짧은 단위로 다양하게 등장한다는 특징을 가지고 있다. 아래는 이후 분석에서 사용할 주요 음형의 표기 체제다.

- 주요 음형: 알파벳 대문자 표기
  A: 물결 음형 B: 트릴 음형 C: 아르페지오 음형 D: 블록 코드 음형
- 부수적 음형: 알파벳 소문자 표기
  a: 물결 음형 b: 트릴 음형 c: 아르페지오 음형 d: 블록 코드 음형
  (주요음형이 부수적 음형으로 간주될 때에는 소문자로 표시한다.)
  e: 글리산도 음형 f: 클러스터 음형
- 경과구(bridge): 음형들이 짧은 단위로 등장

72) 블록 코드가 주요 음형인 전개부의 마지막 프레이즈는 예외로 한다.

〈표 Ⅲ-2〉 피아노 소나타 1번 섹션 구분

섹션	단	주요 음형				부가 음형						나누는 기준
		A	B	C	D	a	b	c	d	e	f	
섹션 Ⅰ (제시부)	1~4	▨					●	●				물결음형 + 트릴 잦은쉼표
	4~6	▨					●	●				
	6~9	▨						●				
	10~18	▨					●	●				
섹션 Ⅱ (전개부1)	18~30	▨										주요음형 및 구성
	30~34	▨	▨									
	35~39	▨										
	39~44	▨	▨									
	44~68	▨	▨	▨								
	69~70	▨	▨	▨								경과구
섹션 Ⅱ (전개부2)	71~80	▨										부수적 음형의 등장
	80~91	▨	▨					●				
	92~95	▨						●				
	95~98	▨	▨					●				
	98~104	▨										
	104~109	▨	▨	▨								
	110~132	▨					●					
	132~145	▨	▨					●				
	145~154		▨			●		●		●		섹션 Ⅱ 첫번째 쉼표
섹션 Ⅱ (전개부3)	154~156	▨										글리산도, 클러스터, 소스테누토 페달
	156~157			▨								
	158~165	▨										
	166~170		▨	▨						●	●	
	170~182	▨										
	182~183			▨								
	183~190		▨					●				
	190~192	▨					●			●		경과구



〈표 Ⅲ-3〉 섹션별 세부 분석

섹션	단의 수	주요음형	부가음형	기타
섹션 Ⅰ (제시부)	18개의 단	물결	트릴 3회 아르페지오 4회	필터링을 통한 잔향
섹션 Ⅱ (전개부 1)	52개의 단	물결 트릴 아르페지오	X	경과구
섹션 Ⅱ (전개부 2)	83개의 단	물결 트릴 아르페지오	물결 1회 트릴 1회 아르페지오 5회 글리산도 1회	2분쉼표 (*l.v*)
섹션 Ⅱ (전개부 3)	38개의 단	물결 트릴음형 아르페지오	트릴 1회 아르페지오 1회 글리산도 2회 클러스터 1회	경과구
섹션 Ⅱ (전개부 4)	58개의 단	물결 트릴 아르페지오 블록코드	물결 1회	페르마타 (*l.v*)
섹션 Ⅲ (재현부)	9개의 단	물결	트릴 2회 아르페지오 2회	필터링을 통한 잔향

3.2. 섹션별 세부 분석

3.2.1. 섹션 I(제시부)

섹션 I은 총 4개의 프레이즈로 구성되어 있다. 물결 음형이 주요 음형으로 진행되고, 각 부분의 끝에는 고음역에서 트릴 음형이 연주된 후 *'lasciar vibr.'* 쉼표에 의한 긴 휴지부를 갖는다. 또한 묵음처리와 소스테누토 페달에 의해서 생기는 잔향은 제시부의 잦은 쉼표를 통해 울림을 갖게 된다. 화성의 잔향을 통해 생기는 울림과 실제 연주되는 음표들의 교차는 공간적인 입체감을 더하여 주고, 샤리노는 제시부에서 이를 지속적으로 반복함을 통하여 청자들이 다층적인 사운드를 좀 더 쉽게 인지할 수 있도록 하였다.

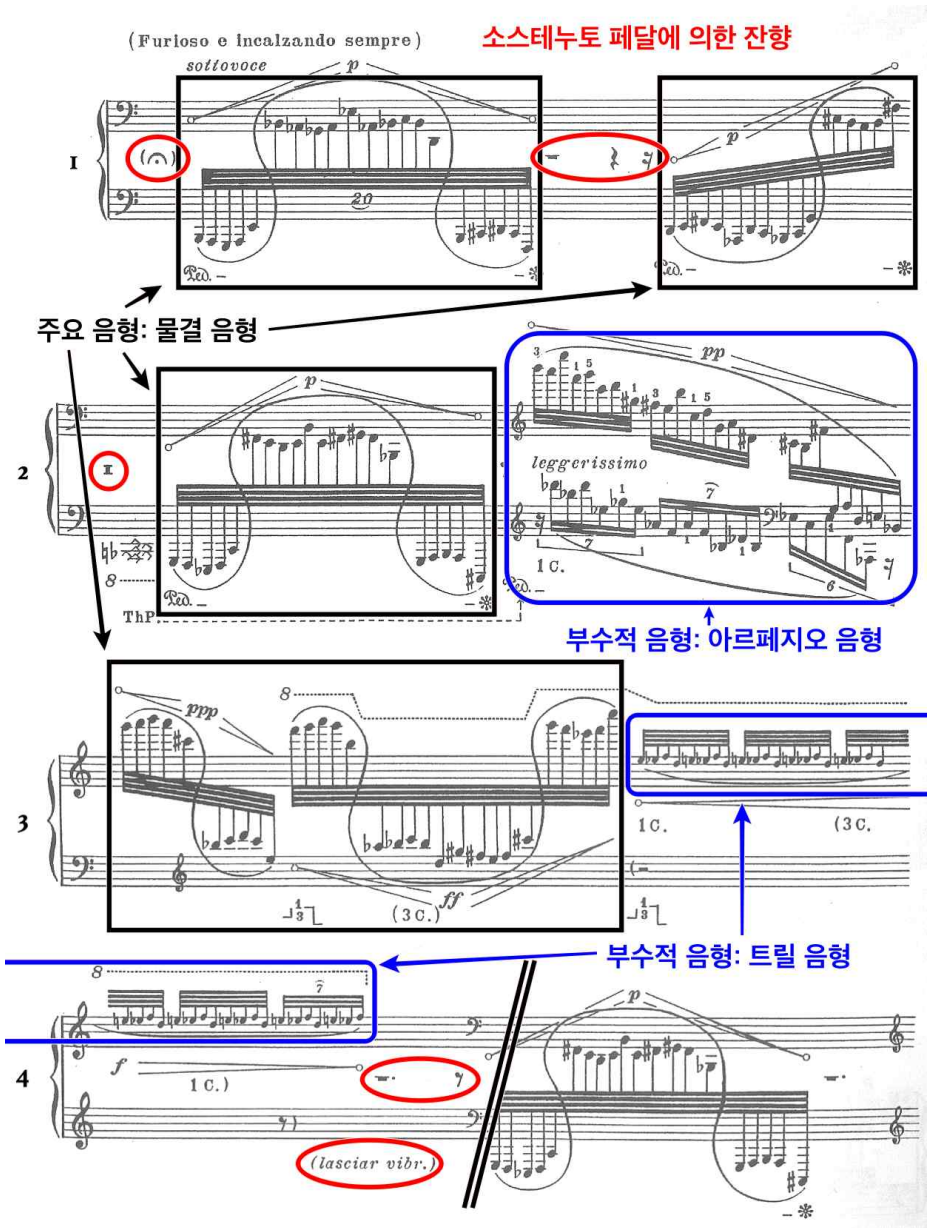
〈표 Ⅲ-4〉 섹션 I의 구성 음형표[73]

주요 음형				부수적 음형					
A	B	C	D	a	b	c	d	e	f

제시부				
구분	1~4	4~6	6~10	11~18
주요 음형				
부수적 음형				

73) 섹션별로 제시될 이 구성 음형표는 직관적으로 어떤 음형이 많이 쓰였고, 주요 음형과 부수적 음형 중 어떤 음형이 가장 많이 등장하는 지를 직관적으로 나타내기 위해 제시된 것이다.

〈악보 Ⅲ-25〉 섹션 I의 특징



3.2.2. 섹션 Ⅱ(전개부)

〈피아노 소나타 1번〉에서 가장 큰 부분을 차지하는 섹션 Ⅱ는 앞서 언급했듯 쉼표를 기점으로 먼저 두 부분으로 나뉘고 그 음형의 구성과 변화에 의해 또 다시 네 개의 부분으로 세분된다. 네 부분은 주요음형과 전개방식, 그리고 부수적 음형과의 관계의 차이를 기준으로 하며, 세부 부분의 마지막에는 음형들이 다양하고, 짧게 출현하는 경과구를 갖는다.

a. 전개부 1

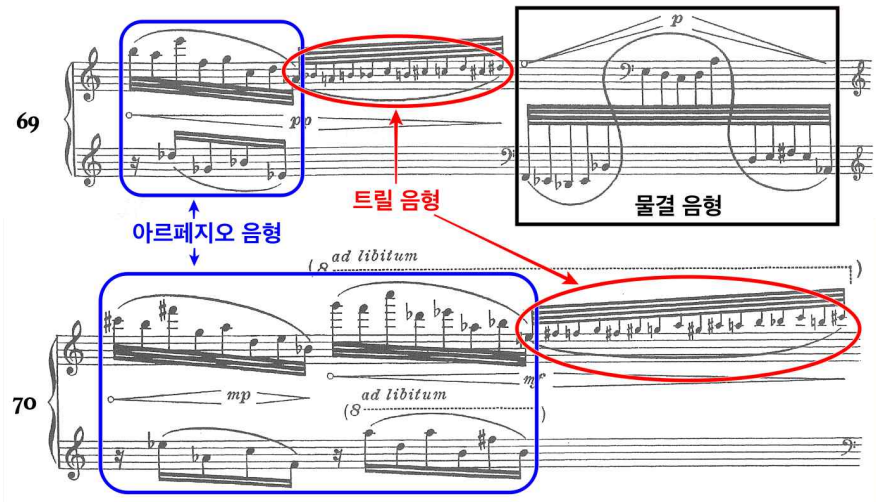
전개부 1에서도 제시부와 마찬가지로 물결음형이 주요 음형이 되어 전개가 되는데, 트릴음형과 아르페지오 음형도 좀 더 많이 등장하면서 주요 음형으로 구분된다. 반복되는 음정을 가진 물결 음형과 더불어 이동하는 트릴 음형이 등장하여 두 번 반복 된 후 전개부 1의 마지막에는 세 가지의 주요음형이 모두 등장하며 앞의 진행보다 다양하고 확대된 형태를 취한다.

〈표 Ⅲ-5〉 섹션 Ⅱ의 전개부 1 구성 음형표

주요 음형				부수적 음형					
A	B	C	D	a	b	c	d	e	f

전개부1						
	18~30	30~34	35~39	39~44	44~68	69~70
주요 음형						
부수적 음형	×	×	×	×	×	×

〈악보 Ⅲ-26〉 섹션 Ⅱ의 전개부 1: 경과구



위의 경과구에 적혀 있는 지시어 '*ad libitum*'은 '즉흥적으로', '자유롭게' 라는 뜻으로 템포의 범위 안에서 자유롭게 연주하라는 것으로 해석된다. 이 부분에서는 다양한 음형이 짧게 등장하면서 호흡이 짧아지고, 부수적인 음형이 자주 사용되는 전개부 2로 나아간다.

b. 전개부 2

전개부 2는 전개부 1과 매우 비슷한 양상을 보인다. 주요음형을 표시한 표를 보면 전개부 1과 거의 유사하지만, 부수적 음형이 사용되지 않은 전개부 1에 반해 전개부 2에서는 훨씬 더 자주 부수적 음형이 출현하며, 다양한 방식으로 변화를 꾀한다. 짧은 길이로만 제시되던 이동하는 트릴 음형이 5단에 걸칠 정도의 확대된 형식으로 변하기도 하고, 글리산도와 같은 새로운 음형이 출현한다. 전개부 2의 마지막은 제시부에서와 마찬가지로 사이클릭 트릴이 고음역에서 제시된 후 *l.v.*하며 잠깐의 휴지부를 갖게 된다.

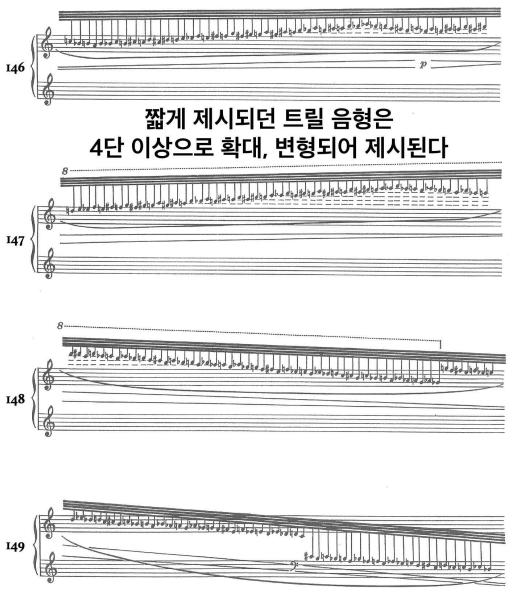
〈표 Ⅲ-6〉 섹션 Ⅱ의 전개부 2 구성 음형표

주요 음형				부수적 음형					
A	B	C	D	a	b	c	d	e	f

전개부2									
	71~80	80~91	92 ~95	95 ~98	98 ~104	104 ~109	110~132	132 ~145	145 ~154
주요 음형									
부수적 음형	×				×	×			

아래 악보는 스케일과 트릴이 결합된 형태였던 기존의 음형에서, 스케일 부분만 4단 이상으로 확대되어 변형된 예시다. 기존에 들어왔던 음형이지만, 부수적 음형들은 길이와 모습에서 예측 불가능한 다양한 방식을 취하며 변화하게 된다.

〈악보 Ⅲ-27〉 섹션 Ⅱ의 전개부 2: 확대된 트릴 음형



c. 전개부 3

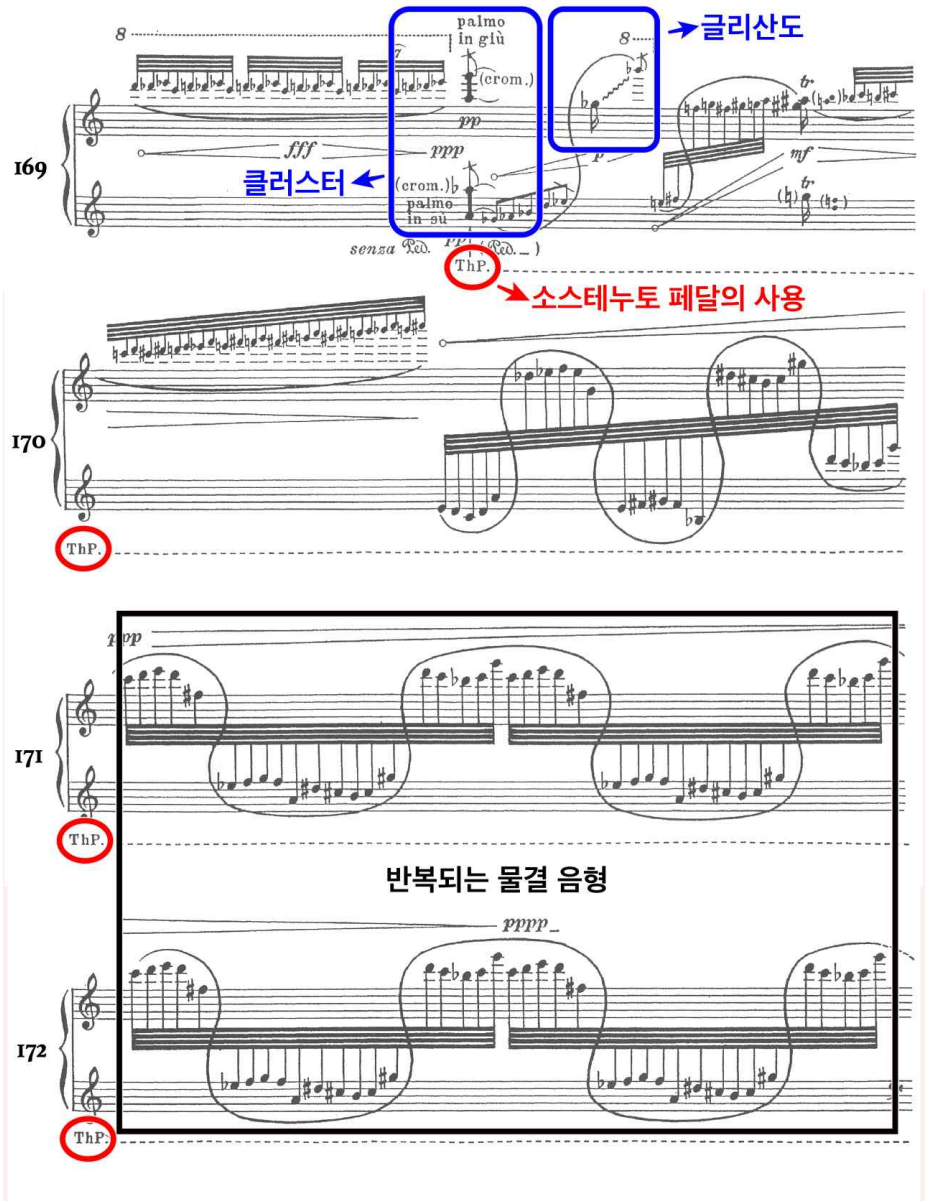
전개부 3의 특징은 앞선 전개부 1, 2와는 다르게 트릴음형보다 아르페지오 음형이 더 빈번하게 제시된다는 점이다. 여기서 물결 음형은 총 세 번 제시되는데, 짧게 등장한 첫 프레이즈(154-156번째 단)를 제외하고는 모두 같은 음고가 반복되는 물결 음형이 사용되었다는 점 또한 주목할 만하다. 또한 글리산도와 클러스터의 새로운 부수적 음형의 사용은 음향을 더욱 다채롭게 만들어준다. 글리산도는 단 2회 출현하지만 그 음향적인 효과에 있어서는 매우 극적이고, 클러스터는 소스테누토 페달을 동반하면서 이후에 전개되는 물결 음형에 새로운 울림을 추가해준다.

〈표 Ⅲ-7〉 섹션 Ⅱ의 전개부 3 구성 음형표

주요 음형				부수적 음형					
A	B	C	D	a	b	c	d	e	f

전개부3								
	154 ~156	156 ~157	158 ~165	166 ~170	170~182	182 ~183	183~190	190 ~192
주요 음형								
부수적 음형	×	×	×		×	×		

〈악보 Ⅲ-28〉 섹션 Ⅱ의 전개부 3: 글리산도, 클러스터, 소스테누토 페달



d. 전개부 4

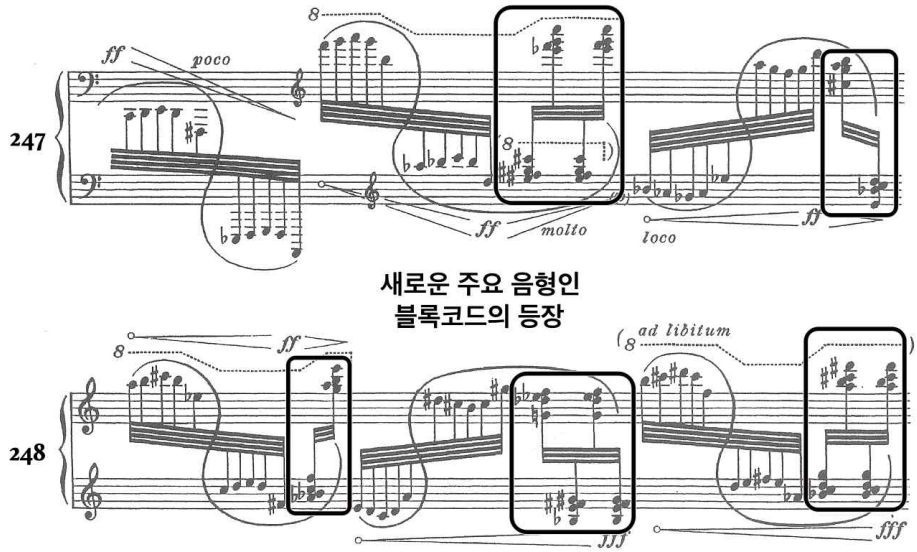
전개부 4는 물결음형이 여전히 자주 등장하지만 길게 제시되지 않고, 짧은 길이로 파편적으로만 등장한다는 특성을 보인다. 가장 눈에 띄는 부분은 전개부 4의 마지막 부분에 등장하는 주요 음형 D 블록 코드인데, 이 음형이 사용된 곳은 곡의 절정 부분으로 가장 큰 음량이 유지되는 곳이고, 반복적으로 제시된 이전의 음향이 아닌 새로운 성격의 블록 음형은 곡을 절정으로 몰고 나가는 역할을 한다. 모든 음형들의 호흡이 점점 짧아지며 격정적인 전개를 끌고 나가는 전개부 4의 마지막은 *ff*와 *p*의 다이내믹 교차가 이루어지다가 *fff*의 음량을 지속적으로 유지하며 클라이맥스에 다다르게 되는데, 바로 그 때 페르마타 사인과 함께 갑작스러운 침묵의 시간을 갖게 된다.

〈표 Ⅲ-8〉 섹션 Ⅱ의 전개부 4 구성 음형표

주요 음형				부수적 음형					
A	B	C	D	a	b	c	d	e	f

전개부4											
	192 ~196	196 ~201	201 ~205	205 ~210	211 ~215	215 ~219	220 ~223	223 ~226	227 ~231	231 ~242	242 ~250
주요 음형											
부수적 음형				×	×	×	×		×	×	×

〈악보 Ⅲ-29〉 섹션 Ⅱ의 전개부 4: 새로운 블록코드의 등장



3.3.3. 섹션 Ⅲ(재현부)

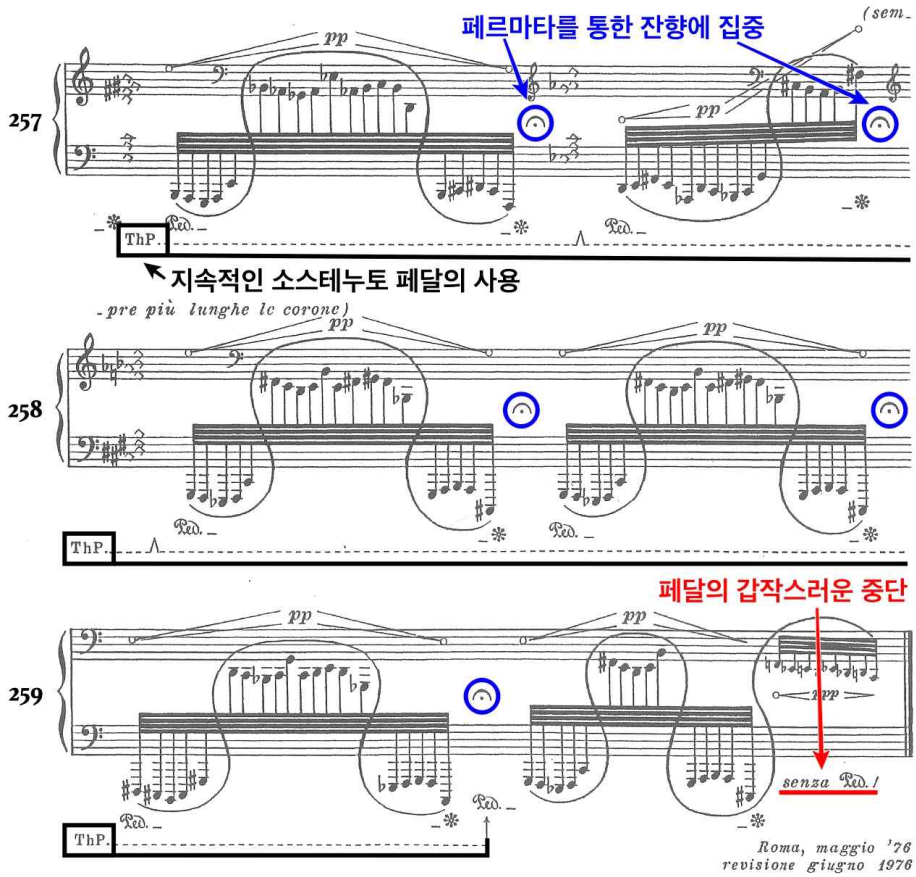
재현부는 제시부와 거의 비슷한 형태를 취하고 있지만 소스테누토 페달이 지속적으로 사용된다는 차이가 있다. 제시부에서 총 3회 간헐적으로 등장했던 소스테누토 페달은 재현부에 이르러 지속적으로 등장하고, 7번의 페르마타 사인은 페달 필터링기법을 통한 잔향에 더욱 주목할 것을 요구한다. 샤리노는 이러한 페달 사용을 통해 직접적으로 타현이 될 때마다 들리는 소리와 잔향이 만들어내는 메아리 같은 소리, 즉 두 시간이 중첩되는 듯한 음향을 창조했다. 샤리노는 재현부에서 페달의 울림으로 가득 찬 소리가 들리게끔 해두다가 마지막 부분에서는 페달을 사용하지 않으며 건조하고 조용한 음향으로 곡을 마무리한다.

〈표 Ⅲ-9〉 섹션 Ⅲ의 구성 음형표

주요 음형				부수적 음형					
A	B	C	D	a	b	c	d	e	f

재현부				
	251~252	252~253	253~256	257~259
주요 음형				
부가 음형		×	×	

〈악보 Ⅲ-30〉 섹션 Ⅲ : 섹션 Ⅰ의 재현



4. 피겨 개념에 입각한 작품 분석

4.1. 윈도우 형태

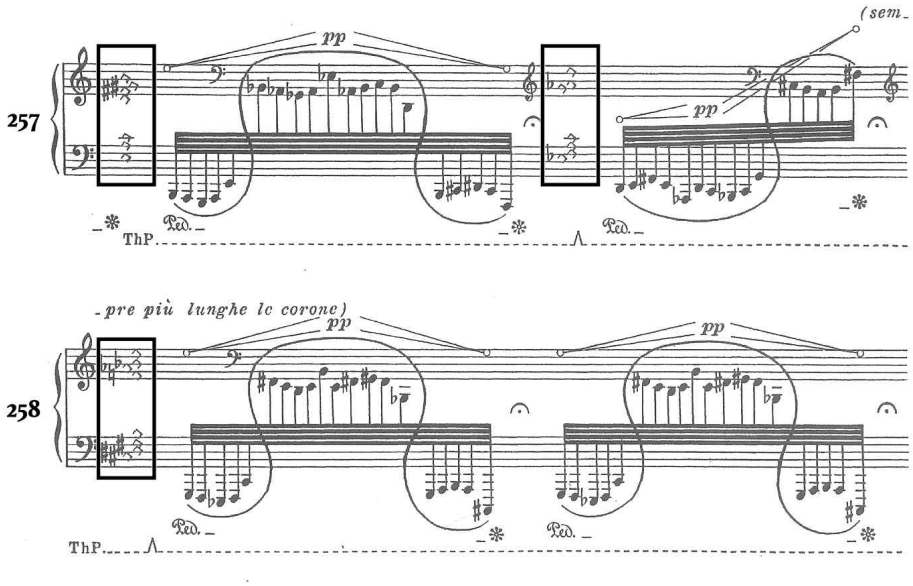
윈도우 형태의 시간적인 의미[74]에서 〈피아노 소나타 1번〉을 살펴본다면 우선 '이전의 시간', 즉 사람들이 기억할 수 있을 법한 이전의 작품들이 곡 안에 내재된 부분을 살펴보아야 할 것이다. 〈피아노 소나타 1번〉에 완전한 인용이 등장하지는 않지만, 이전 시대의 음향이 지속적으로 연상된다는 점에서 샤리노의 음악 안에 살아 있는 리스트, 라벨 등의 음악으로 향하는 '윈도우'가 존재한다고 생각할 수도 있다.

또한, 샤리노가 언급한 윈도우 형태의 핵심이 되는 다차원성이 실현되는 방법은 파편화, 단절, 침묵의 모습으로 나타난다. 샤리노가 작곡과정에서 자주 사용한 침묵은 곡의 전체적인 진행에서 그 흐름을 중단하고 예측에서 비껴나가기 위한 효율적인 요소로 사용된다. 실제로 〈피아노 소나타 1번〉의 제시부에서 우리는 반복되는 침묵을 마주하게 된다. 댐퍼 페달을 누르고 소리가 점점 사라지는 순간, 소스테누토 페달에 의한 화성의 잔향을 듣는 순간, 혹은 아예 페달을 떼고 모든 음향적인 요소가 사라지는 순간 등, 어떠한 순간에서든지 피아니스트가 건반을 연주하는 일을 멈출 때에는 어떤 단절이 생겨난다. 이렇듯 지속적인 흐름을 방해하는 과정을 통해 샤리노는 우리의 인식 너머에 있는 환경과 공간을 변화시키기를 원했다. 반복적인 침묵의 순간을 맞닥뜨리게 되면서 청자들은 표면의 소리가 아닌 다른 차원의 소리를 경험하게 된다. 샤리노의 침묵은 외부 공간

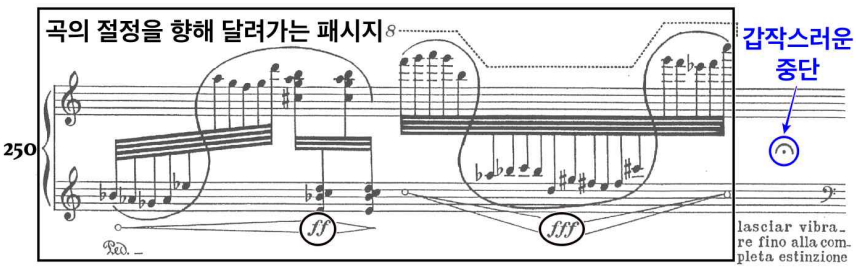
74) 이는 물리적 시간의 흐름을 부인하는 것이 아니라, 샤리노가 말하는 '윈도우 형태'의 시간적 의미에 관한 것으로, 본고에서 주목하고자 하는 것은 이러한 개념을 음악에서 어떻게 해석할 수 있는지, 그리고 기존 작품의 음향을 어떠한 방식으로 떠올리게 하는지다.

을 넘나들며, 청자와 연주자 모두 그 일에 적극적으로 참여하기를 원했다. 이러한 침묵으로 인한 중단의 의미를 매순간 즉시 알아차리는 것은 불가능하지만, 이러한 요소가 반복적으로 등장함에 따라 청중이 침묵을 각자의 방식으로 해석할 가능성이 커지게 된다.

〈악보 Ⅲ-31〉 윈도우 형태 1: 소리와 침묵의 교대



〈악보 Ⅲ-32〉 윈도우 형태 2: 갑작스러운 단절

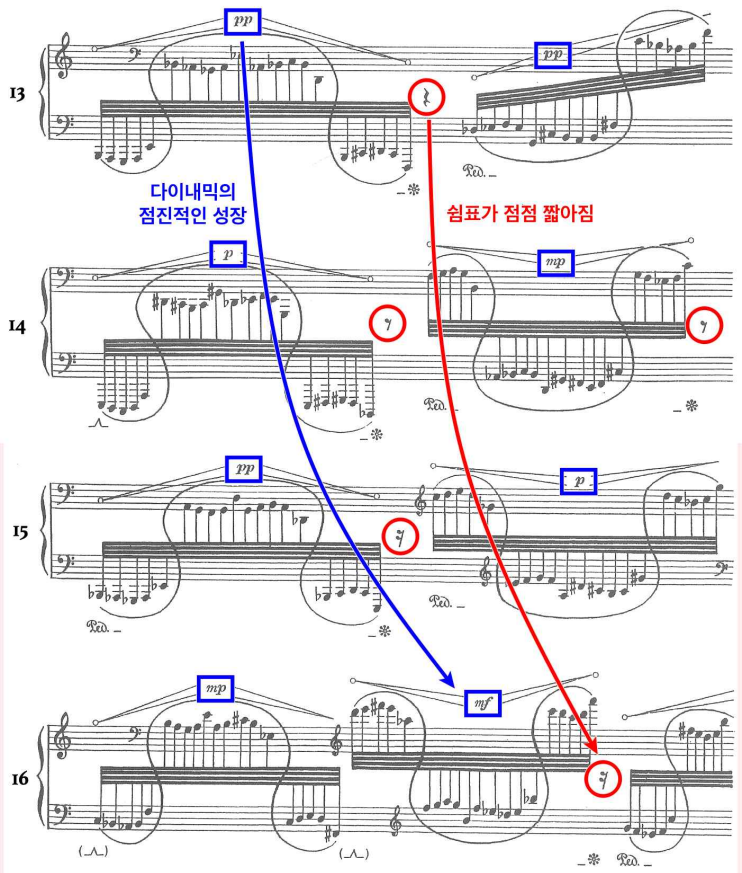


4.2 축적 과정

샤리노가 설명하는 축적 과정은 *p*에서 *f*으로 가는 다이내믹의 성장이자 성긴 것(비어있는 것)에서 꽉 찬 패시지로의 밀도의 변화를 통해 이루어진다.

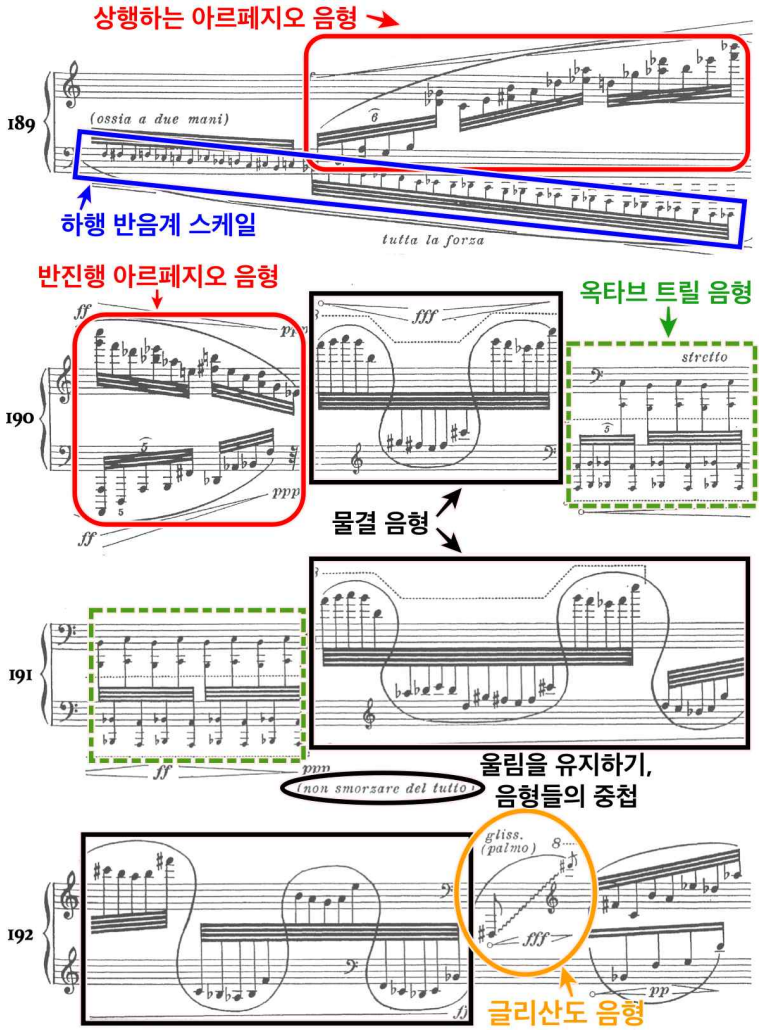
먼저 제시부의 축적의 예를 보면, 다이내믹이 *pp-p-mp—mf-f-ff*의 점진적으로 변화하면서 함께 쉼표가 점차 짧아진다. 쉼표의 짧아짐은 자연스러운 아첼레란도(*acellerando*)의 효과를 가져오며 쉼없이 진행하는 꽉 찬 패시지로의 변화로 이어진다.

〈악보 III-33〉 축적 과정 1: 밀도와 다이내믹의 성장



축적의 또 다른 예는 서로 다른 요소, 즉 다른 음형들이 동시 다발적으로 나오면서 새로운 음향을 만들어 내는 것이다. 〈피아노 소나타 1번〉에서는 기본적으로 곡이 주요음형 위주로 전개되고 차례로 부수적 음형들이 제시되며 이에 부가적인 음형들이 더해지는 양상을 보이고 있다. 하지만 다음 전개부의 예에서는 여러 가지 요소들이 동시 다발적으로 제시되며 두터운 축적의 음향을 보여준다.

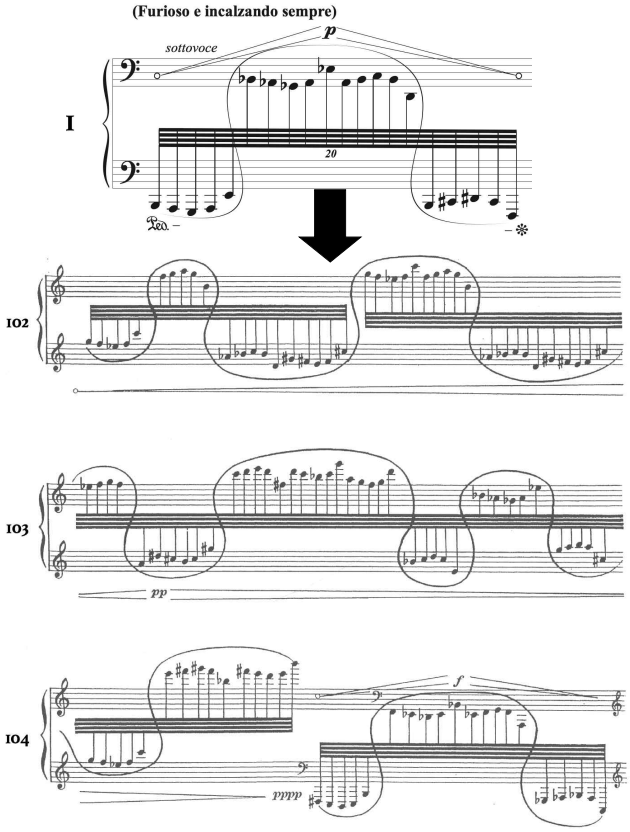
〈악보 Ⅲ-34〉 축적 과정 2: 중첩



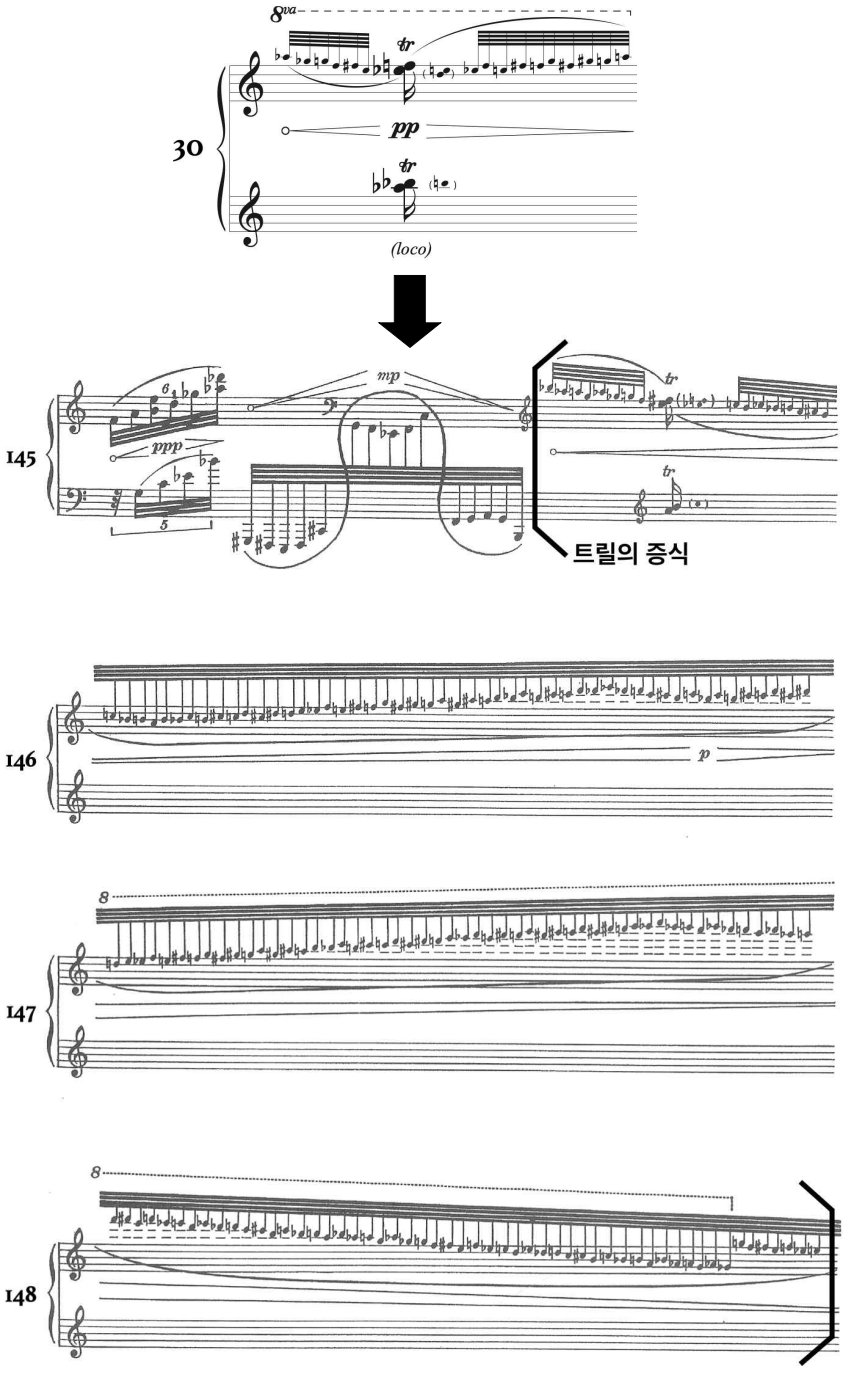
4.3. 증식 과정

〈피아노 소나타 1번〉은 리스트를 연상시키는 비르투오조적인 음형들이 집중적으로 나타나며, 이 음형들은 밝은 느낌을 주는 매우 빠른 텍스쳐로 이루어져 있다. 증식 과정은 때로 무질서한 느낌을 자아냈던 축적과는 달리 규칙성이 보다 선명하게 드러난다. 이는 증식 과정은 '인식 가능한 음형들의 반복'으로 이루어지기 때문이다. 앞서 전개도에서 살펴봤듯, 청취 과정에서 쉽게 구분되는 몇몇 음형은 반복의 과정을 통해 지속적으로 제시되는데, 진행이 이어지며 그 길이가 확장되며 점차 변화한다.

〈악보 Ⅲ-35〉 증식 과정 1: 물결 음형의 증식

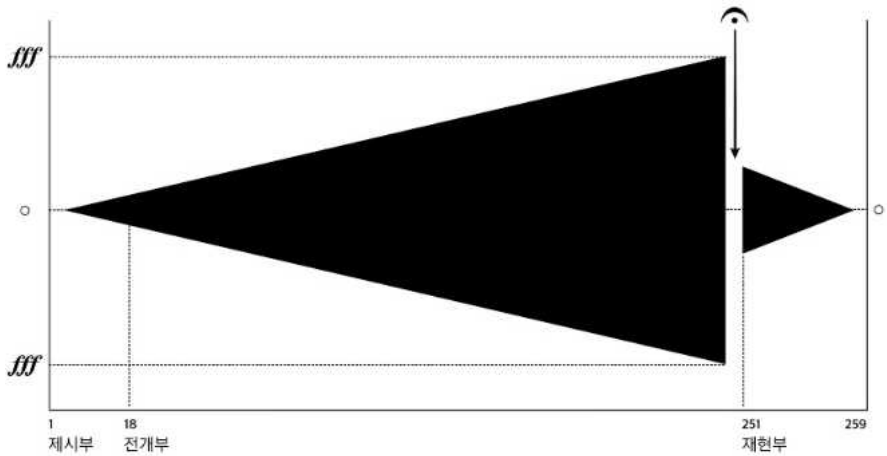


〈악보 Ⅲ-36〉 증식 과정 2: 이동하는 트릴 음형의 증식



또한 샤리노의 피겨 개념에서 언급한 프랙탈 이론 역시 증식의 하나의 예로서, 피아노 소나타 1번의 전체적인 다이내믹에 있어 이러한 특징이 잘 나타난다. 이 곡의 섹션 I은 매우 조용하게 시작하고, 섹션 Ⅱ에서 점점 가속화 되며 격정적인 다이내믹을 향해 흘러간다. 소리의 폭음이 가득 차 있는 그 순간 섹션 Ⅱ가 마무리되며 30초가 넘는 시간동안 페르마타는 지속된다. *fff*의 진동으로 댐퍼 페달 안에서 잔향은 여전히 울리면서 음향의 잔향은 공간을 변형시킨다. 샤리노는 긴장과 에너지가 상승된 가장 극적인 순간에 침묵을 경험하기를 원했다. 섹션 Ⅲ은 다시 제시부의 거울처럼 조용한 형태로 재현이 되는데 이곡의 끝에서 사운드는 어떠한 점진적인 사라짐도 없이 마지막 물결 음형을 연주하고는 갑자기 페달 없이(*senza pedal*) 건조하게 끝맺는다.

〈그림 Ⅲ-1〉 피아노 소나타 1번의 전체 다이아그램

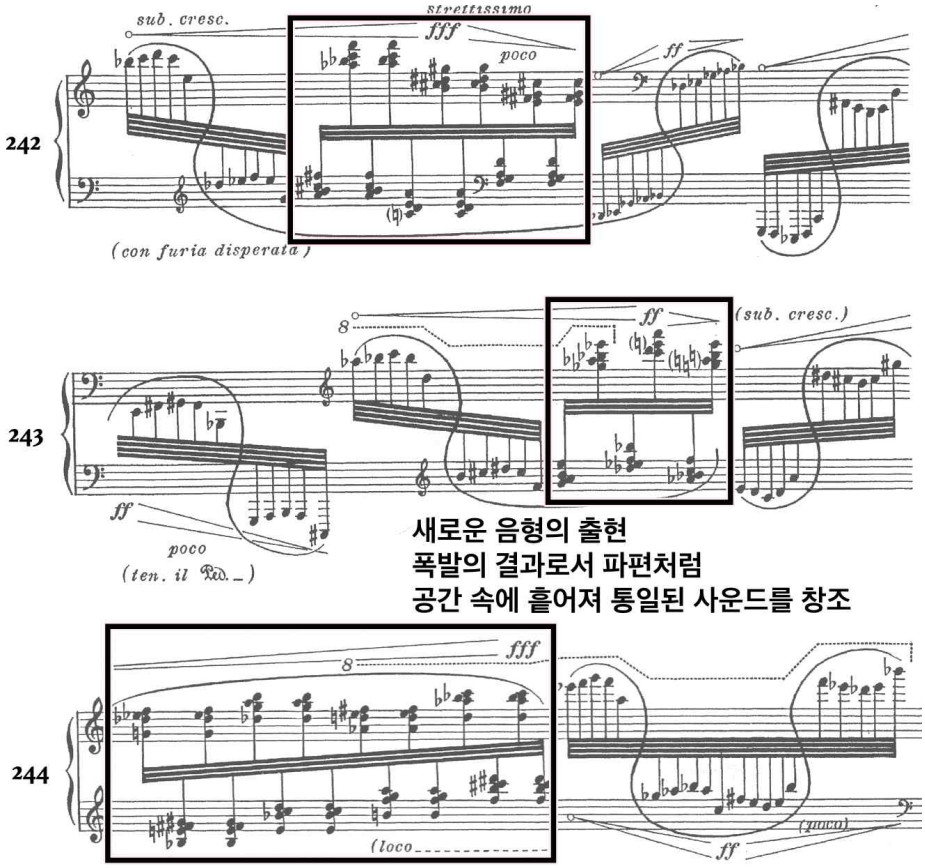


제로 사운드에서 시작된 음향은 점점 성장하고 발전하며 페르마타까지 방향성 있게 움직인다. 그 다음 마지막 사인 ‘final’ 제로까지는 침묵과 정지된 순간의 동작들이 증가한다. 이 다이아그램의 모습은 모든 프레이즈에 걸쳐 사용된 ‘제로 사운드 기보’ 와 일치한다. 이러한 측면은 전체와 각 부분이 일치한다는 점에서 프랙탈 이론과 맞닿아 있기도 하다.

4.4. 리틀 뱅

피아노 소나타 1번의 청취에서 가장 깜짝 놀랄만한 사건은 전개부의 마지막에 등장하는 블록코드 음형이다. 갑작스럽게 등장한 블록코드는 곡을 절정으로 끌고 가는 중요한 역할을 하다가 갑자기 정체, 침묵의 상태로 즉각적인 변화를 만들어 낸다. 또한 처음 등장(폭발)과 그것의 결과로서 공간에 파편처럼 흩어져 통일된 사운드를 만들어 내고, 앞서 듣지 못했던 익숙하지 않은 음향으로 말미암은 변화와 놀라움을 주는 역할을 하고 있다.

〈악보 Ⅲ-37〉 리틀 뱅



이처럼 〈피아노 소나타 1번〉에서는 샤리노가 주장한 피겨 개념 중 '윈도우 형태' '축적 과정' '증식 과정' '리틀 뱅' 총 네 가지 세부 개념들이 면면히 드러나고 있다. 이어지는 4장에서는 샤리노의 음악에서 나타나는 이러한 특징을 세 연주자들이 어떻게 표현하고 있는지 객관적인 데이터에 의해 살펴보고, 이를 보다 더 효과적으로 표현하고 청자들에게 더욱 잘 전달할 수 있는 연주 방법을 제안해 보도록 하겠다.

Ⅳ. 〈피아노 소나타 1번〉 연주 분석과 해석적 고찰

본 장에서는 〈피아노 소나타 1번〉의 해석에 있어 그 권위를 인정받고 있는 세 피아니스트의 연주를 비교분석하고, 필자의 관점에서 이 작품을 어떻게 이해하고 해석할 것인지 논의하고자 한다.

샤리노의 피아노 소나타는 현재까지 여러 차례 음반으로 발매된 바 있으며, 온라인 동영상 플랫폼을 통해서도 다수의 연주 실황을 접할 수 있다. 최초의 음반은 이탈리아의 피아니스트 마씨밀리아노 다메리니가 녹음한 *Sciarrino Complete Piano Works*로, 1993년에 음반사 다이내믹(Dynamic)에서 발매되었다. 2000년에 발매된 *Sciarrino: Live at Ars Musica 2000*은 아르스 무지카 페스티벌의 실황 앨범으로 니콜라스 호지스와 오스카 피조, 샤이 워스너가 각자 곡을 나누어 피아노 소나타 2번부터 5번을 함께 연주했다. 또 2013년에 네오스(Neos)에서 발매된 플로리안 홀셔의 *Salvatore Sciarrino Piano Work* 앨범에는 소나타 1번과 5번이 포함되어 있다. 가장 최근 앨범으로는 2016년에 음반사 윈터 & 윈터(Winter & Winter)를 통해 발매된 프랑스 피아니스트 장-피에르 콜롯의 음반 *Universe*에 샤리노의 소나타가 1번부터 3번까지 수록되어 있다.[75]

75) 이들 음반 이외에도 유튜브에 2009년 뒤셀도르프 벡슈타인 센터에서 열린 타스텐(Tasten) 페스티벌에서도 마틴 폰 데어 헤이(Martin von der Heydt)의 〈피아노 소나타 2번〉 연주실황이 업로드되어 있다.

〈표 Ⅳ-1〉 샤리노 〈피아노 소나타〉 음반 발매 현황

발매연도	연주자	음반명	음반사	수록작
1993	마씨밀리아노 다메리니	*Sciarrino Complete Piano Works*	Dynamic	1-4번
2000	니콜라스 호지스, 오스카 피조, 샤이 워스너	*Sciarrino: Live At Ars Musica 2000*	Cypress	2-5번
2013	플로리안 홀셔	*Salvatore Sciarrino Piano Work*	Neos	1, 5번
2016	장-피에르 콜롯	*Universe*	Winter& Winter	1-3번

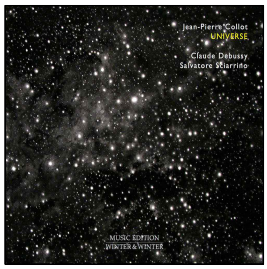
본고에서는 〈피아노 소나타 1번〉을 헌정받은 인물이자 처음으로 이 곡을 녹음한 다메리니와 샤리노 연주로 평론가의 극찬을 받은 홀셔, 마지막으로 가장 최근에 녹음된 앨범인 콜롯의 연주를 연구 대상으로 삼아 세 연주자의 해석을 비교 분석해보고자 한다.[76] 세 연주자는 모두 샤리노의 여러 피아노곡들을 집중적으로 다룬 바 있고, 현대음악 분야 전반에서 폭넓은 레퍼토리로 활동하고 있다.

76) 세 연주자가 〈피아노 소나타 1번〉을 연주한 시기와 발매한 시기는 조금씩 차이를 보인다. 다메리니는 1976년에 이 곡을 초연한 후 1993년에 음반을 발매했고, 홀셔는 2010년에 연주한 후 2013년에 음반을 발매했고, 콜롯은 2016년에 연주하고 같은 해에 음반을 발매했다.

〈그림 Ⅳ-1〉 세 음반의 이미지

마씨밀리아노
다메리니
Sciarrino Complete
Piano Works

플로리안 홀셔
Salvatore Sciarrino
Piano Works



장-피에르 콜롯
Universe

먼저 이탈리아 태생의 연주자 다메리니[77]는 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉을 헌정 받은 이로[78], 18세기 음악부터 20세기 현대음악에 이르는 폭넓은 레퍼토리를 아우르고 있다. 다름슈타트 국제하계 음악강좌에서 수차례 연주회와 마스터클래스를 열었으며, 1992년에는 이탈리아 음악비평가들이 연주자에게 수여하는 가장 큰 상 중 하나인 프랑코 아비아티 음악상(The Franco Abbiati Prize)[79]을 수상

77) 이탈리아 위키피디아에 다메리니의 간략한 행보와 그간 그가 발매한 음반 등이 소개되어 있다. https://it.wikipedia.org/wiki/Massimiliano_Damerini

78) 〈피아노 소나타 1번〉의 악보 서두에는 "나의 사랑하는 친구, 마씨밀라노 다메리니에게"(a son ami Massimiliano Damerini)라고 적혀 있다.

79) 프랑코 아비아티 음악상(The Franco Abbiati Prize)은 이탈리아 음악평론가협회에서 수여하는 상으로, 이탈리아 클래식 음악계에서 최고 권위를 자랑한다. 1981년 이탈리아 베르가모시의 후원으로 음악학자인 프랑코 아비아티의 이름을 따와 창시된 프랑코 아비아티 음악상은 매 시즌 음악계에 뛰어난 성과를 남긴 음악가와 작품에 수여하고 있으며, 역대 수상자로는 피에르 불레즈(Pierre Boulez), 주빈 메타(Zubin Mehta), 다니엘 바렌보임(Daniel Barenboim), 에브게닌 키신(Evgeny Kissin), 라두 루푸(Radu Lupu) 등이 있다.
https://en.wikipedia.org/wiki/Franco_Abbiati_Prize

했다.

다메리니의 음반 *Sciarrino Complete Piano Works*은 1993년까지 작곡된 모든 피아노 작품들을 연주 및 녹음한 것이다. 샤리노의 1994년작 〈피아노 소나타 5번〉 보다 1년 앞서 발매된 관계로 이 음반에 피아노 소나타는 1번부터 4번까지 수록되어 있다. 다메리니는 〈피아노 소나타 1번〉을 헌정 받았을 뿐만 아니라 이 곡을 초연했으며, 또 발매년도 기준으로 전곡을 녹음한 만큼 샤리노의 전문 연주자라고 판단된다.

2013년에 샤리노 작품들로만 구성된 *Sciarrino Piano Work* 음반을 발매한 플로리안 홀셔[80]는 이 음반을 통하여 언론으로부터 뛰어난 업적이라는 찬사를 들은 바 있다. 최근의 현대음악 작품들을 세계 초연하는데 주력하는 홀셔는 한 작곡가의 작품을 깊게 다루는 방식으로 음반을 발매해왔다. 2013년에 발매한 샤리노 피아노 작품집 또한 마찬가지로, 〈피아노 소나타 1번〉과 더불어 〈피아노 소나타 5번〉, 〈녹턴 1번〉, 〈녹턴 2번〉, 〈물의 도시에서 길을 잃다〉(*perduto in una citta d'acque*)를 수록하며 샤리노의 작품만을 집중적으로 다뤘다.

마지막으로 가장 최근에 샤리노의 피아노 소나타 앨범을 발매한 프랑스 태생의 장-피에르 콜롯[81]은 21세기 현대 음악의 초연과 연주에 매진하는 피아노 연주자로, 콜롯은 샤리노 뿐 아니라 헬무트

80) 홀셔는 프라이부르크, 파리, 쾰른에서 로버트 레빈(Robert Levin), 미셸 베로프(Michel Beroff), 피에르 로랑 에마르(Pierre-Laurent Aimard)와 함께 공부하였으며 그의 레퍼토리는 17세기부터 21세기까지 광범위한 영역에 이른다. 홀셔의 마르코 스트로파(Marco Stroppa)의 CD "Miniature estrose"와 조나단 하비(Jonathan Harvey)의 작품 녹음으로 디아파종 도르(diapason d' or) 등 수많은 상을 수상했다. 또한 슈투트가르트의 현대음악 앙상블 아스콜타(ascolta)의 창립 멤버로서 현대 음악에 매진하며, 프랑크푸르트 음악대학 교수로 재직하고 있다 https://www.hfmdk-frankfurt.info/index.php?id=528&no_cache=1&L=0&tx_mnmportrait_pi1%5Buid%5D=5609

81) 장 피에르 콜롯이 운영하는 자신의 홈페이지에 실린 정보를 참고하여 작성하였다. 링크: https://www.jeanpierrecollot.eu/espaces-imaginaires/english/bio/

락헨만(Helmut Lachenmann), 휴고 듀푸어(Hugues Dufourt)와 같은 작곡가들과 긴밀하게 협업하고 있으며, 스테판 볼프(Stefan Wolpe), 칼하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen), 볼프강 림(Wolfgang Rihm) 등 수많은 작곡가들의 곡을 녹음했다. 2016년에 출시된 솔로 앨범 *Universe*는 드뷔시와 샤리노의 작품으로 구성되어 있으며 "압도적인 생생함과 사운드의 마법을 지닌 앨범"[82]이라는 극찬을 들은 바 있다. 특별히 이 앨범에는 샤리노가 직접 쓴 자신의 피아노 작품과 콜롯의 연주에 대한 글이 수록되어 있다. 샤리노는 "공간적 감정을 움직임으로 옮겨놓은 장 피에르 콜롯의 해석을 통해, 성좌의 수축과 연장을 넘어서, 차원의 굴곡과 또 다른 음악에서의 소리의 기초를 지각할 수 있을 것"이라고 평했다.[83]

이처럼 세 연주자 모두 현대음악을 중심으로 활동하고 있으며, 그 중에서도 샤리노의 음악에 대한 전문성을 인정받고 있다.

〈표 IV-2〉 연주자들의 연주 당시 나이 비교

발매연도	연주자	연주 당시 나이	출생연도
1993	다메리니	42세	1951
2013	홀셔	43세	1970
2016	콜롯	51세	1965

위의 표에서 알 수 있듯, 다메리니와 홀셔, 콜롯 세 연주자 모두 이 작품을 40-50대에 연주했다. 작품을 연주했을 당시 연주자들의

82) 독일의 음악 평론가 라인하르트 브렘베크(Reinhard Brembeck)가 남독일 신문에 남긴 평이다.

83) 해당 내용의 영문 원고는 다음과 같다: "Now, we have Jean-Pierre Collots interpretations, which transfer the spatial emotion into movement; and beyond the elongation and contraction of the constellations, we may perceive the bend of the dimensional planes, and the foundation of the sound in another music."

연령은 모두 비슷하나 다메리니와 나머지 두 연주자가 음반을 발매한 시기에는 각각 20년, 23년의 차이가 있다. 세대는 다르지만 모두 비슷한 연령대에 녹음된 것이다.

그러나 〈피아노 소나타 1번〉의 경우, 다메리니와 홀셔, 콜롯의 연주는 전체 연주 길이부터 템포, 다이내믹까지 여러 차원에서 서로 상당히 다른 연주 스타일을 보여준다. 따라서 세 연주자의 서로 다른 연주를 비교 분석하는 것은 연주자의 관점에서 이 작품을 해석하는 문제에 관한 논의를 위한 적절한 출발점이 될 것이다.

샤리노는 음 단위로 이루어지는 그간의 분석을 거부하며, 유일한 분석의 기준으로 자신의 '피겨' 만을 제시했으나, 이 작품의 연주에서 나타나는 차이점을 잘 드러내기 위해서는 최대한 객관적인 수치로 계량화한 정확한 데이터를 통한 분석이 필수적이다. 따라서 본 논문에서는 비교의 기준점을 동일하게 설정하여 세 연주를 객관적 시간에서 비교할 것이다. 첫째, 시간적 요소를 분석하기 위해 동일한 구간의 연주 소요시간과 비율을 측정하려고 한다. 둘째, 섹션별 음향 파형을 분석하여 연주의 강도와 속도를 시각적으로 비교할 수 있도록 할 것이다. 셋째로 음반을 통한 아티큘레이션의 해석의 차이를 살펴보고, 필자의 연주 해석을 제안하는 것이 본 Ⅳ장의 요지이다.

1. 시간적 측면에 대한 해석

1.1. 음반을 통한 템포 비교

이 곡은 악보가 총 50페이지에 달하는 비교적 큰 규모의 피아노 독주곡이다. 그럼에도 불구하고 샤리노는 마디선을 전혀 그리지 않았고, 박자, 빠르기말, 속도의 변화에 대한 지시사항을 거의 남기지 않았다. 즉 〈피아노 소나타 1번〉에는 시간적 측면에서 최소한의 지시사항만이 기보되어 있기 때문에 그만큼 연주자의 해석이 개입할 여지가 많아지며, 이는 다양한 연주 해석이 존재할 수 있는 근거가 된다. 본 장에서는 다메리니와 홀셔, 콜롯의 연주를 비교분석함으로써, 세 연주자의 템포 설정과 그 의도를 파악하고, 바람직한 템포 설정에 대한 제언을 하고자 한다.

먼저 세 연주자가 〈피아노 소나타 1번〉을 연주하는 데 걸린 전체 시간을 제시하고, 각 섹션당 연주시간이 얼마나 걸리는지를 살펴볼 것이다. 아래의 표는 세 연주자의 총 연주시간을 비교한 것이다.

〈표 IV-3〉 세 연주자의 총 연주 시간 비교

연주자	총 길이
다메리니	13분 20초
홀셔	22분 29초
콜롯	17분 24초

위의 표에서 볼 수 있듯, 같은 작품을 연주한 것임에도 불구하고 연주의 길이가 가장 긴 경우는 22분 29초(홀셔), 가장 짧은 경우는 13분 20초(다메리니)로, 연주길이의 차이가 거의 9분에 달한다. 이러

한 연주 길이 차이는 각 연주자가 〈피아노 소나타 1번〉의 템포를 해석하는 데 각기 다른 방식을 취했다는 것을 암시한다. 구체적인 비례를 보기 위해서 다음으로는 연주 음원을 섹션별로 나누어 파형으로 살펴보며 세부적으로 연주를 분석해보겠다. 아래의 이미지들은 오디오 편집 프로그램 오더시티(Audacity)를 사용하여 추출한 것이다. 먼저 세 연주자의 전체 연주 파형을 살펴보면 다음과 같다.

〈그림 IV-2〉 세 연주자 곡 전체 파형 비교

이러한 전체 연주 길이의 차이는 다양한 요인에 의해 발생한다. 곡 전체에 적용되는 템포가 다른 것인지, 혹은 섹션별 템포 해석이 다르기 때문인지, 특정 부분에서 템포가 확연히 달라지는지 등, 템포 변화는 여러 요인에 의해 발생하므로 어떤 요인이 템포에 핵심적으로 기여했는지 보다 자세히 살펴보아야 할 것이다. 먼저 아래의 표는 연주자별로 각 섹션의 연주 길이를 비교·정리한 것이다.

〈표 Ⅳ-4〉 세 연주자의 〈피아노 소나타 1번〉의 섹션별 연주시간

섹션		섹션 Ⅰ(17개) (1-17번째 단)	섹션 Ⅱ(233개) (18-250번째 단)	섹션 Ⅲ(9개) (251-259번째 단)
다메리니	재생시간	0:00-1:55	1:55-10:50	10:50-13:20
	소요시간(초)	1분 55초(115)	8분 55초(535)	2분 30초(150)
홀셔	재생시간	0:00-2:19	2:19-19:54	19:54-22:29
	소요시간(초)	2분 19초(139)	17분 35초(1055)	2분 35초(155)
콜롯	재생시간	0:00-1:54	1:54-14:22	14:22-17:24
	소요시간(초)	1분 54초(114)	12분 28초(748)	3분 2초(182)

이를 통해 알 수 있는 곡의 특징은 섹션 Ⅱ의 길이가 두드러지게 길며, 섹션 Ⅰ과 섹션 Ⅲ의 길이가 비교적 짧다는 점이다. 연주자들의 공통된 특징은 섹션 Ⅲ의 연주 소요시간이 섹션 Ⅰ보다 더 길다는 점인데, 악보의 단으로 살펴보면 섹션 Ⅰ은 16단, 섹션 Ⅲ은 9단으로 악보의 길이는 섹션 Ⅰ이 더 길다. 또한 세 연주자의 전체 소요 시간은 22분 29초, 17분 24초, 13분 20초로, 다메리니와 홀셔의 연주시간의 차이는 9분 9초로 거의 두 배 가까이 차이나는 것을 알 수 있다. 이 섹션별 연주길이를 전체 연주길이에 대입해 각 시간에 대한 비율을 수치화하면 아래와 같다.

〈표 Ⅳ-5〉 섹션별 연주시간의 비율 (%)

연주자	섹션I (17개의 단)	섹션 Ⅱ (233개의 단)	섹션 Ⅲ (9개의 단)
다메리니	14.375%	66.875%	18.75%
홀셔	10.3%	78.2%	11.5%
콜롯	10.9%	71.6%	17.5%

위의 표를 통해 각 연주에 대해 알 수 있는 점은 아래와 같다.

◉ 다메리니의 경우 다른 연주자들에 비해 전체 연주 길이에서 섹션 I과 섹션 Ⅲ이 차지하는 소요 시간이 상대적으로 길다. 특히 다메리니의 섹션 Ⅲ 연주 비율은 홀셔의 경우와 현저한 차이를 보이며, 전체 연주에서 18.75%에 달하는 비율을 차지하고 있다. 이러한 점을 미루어보았을 때 다메리니는 다른 연주자들보다 특별히 섹션 Ⅲ에 중요성을 부여하여 연주했을 것으로 추측된다.

◉ 홀셔의 경우는 전체 연주시간에서 섹션 Ⅱ의 비율이 눈에 띄게 크고, 섹션 I과 섹션 Ⅲ의 비율은 상대적으로 적다. 전체 연주시간인 22분 29초에서 17분 35초라는 긴 시간을 섹션 Ⅱ에 집중했다는 점에서, 홀셔의 연주에서는 섹션 I이 일종의 서주, 섹션 Ⅲ이 일종의 후주 역할을 하고 있음을 유추할 수 있다. 또한, 다른 연주자들과 달리 홀셔의 연주에는 섹션 I과 섹션 Ⅲ의 비율에 큰 차이가 없다는 특징도 있다.

◉ 콜롯의 연주에서 나타나는 섹션별 비율은 다메리니와 홀셔의 사이 부분에 위치한다. 하지만 섹션 I과 Ⅲ의 연주시간 비율에서 다메리니는 4%, 홀셔는 1%의 근소한 차이를 보이며 두 섹션을 비슷한 비율로 연주한 것과 달리, 콜롯은 섹션 I보다 섹션 Ⅲ을 약 7% 정도 더욱 길게 연주한다. 또 홀셔와 콜롯의 연주 소요시간은 약 5분이라는 큰 차이를 보이지만, 전체 연주 소요시간에서 섹션 I이 차지하는

비율은 거의 동일하다는 특징도 나타난다.

이렇듯 연주시간 비율 비교를 통해 연주자마다 각자 어떤 섹션에 중요도를 부여하는지를 알 수 있었다. 다음 장에서는 섹션별 비율이 다르게 나타나는 요인을 고찰해보기 위해 섹션별로 각 연주자의 파형과 시간적 요소에 기여한 요인에 대하여 구체적으로 살펴본다.

1.1.1. 섹션 I : 쉼표와 잔향

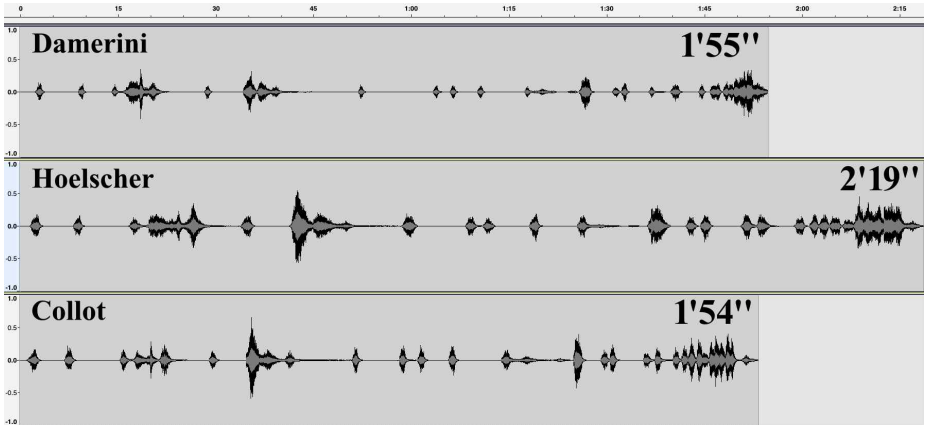
〈피아노 소나타 1번〉의 시작 부분인 섹션 I에는 박자표나 빠르기말, 메트로놈 등이 전혀 지시되어 있지 않다. 이 곡 전체를 통틀어 샤리노가 곡에 제시한 템포 관련 지시어도 '*quasi accellelando*', '*stretto*', '*stringendo*', '*rapidissimo*' 정도에 불과하다. 그러나 곡의 첫머리에는 '언제나 급한 느낌을 가지고'라는 뜻을 지닌 지시어 '*Furioso e incalzando sempre*'가 적혀있다. 이러한 점을 보았을 때 이 곡이 느린 속도의 곡이 아니라는 것은 명백하다.

하지만 샤리노는 여기에 '*sotto voce*'라는 상반되는 지시어를 함께 병치하여 연주자로 하여금 색다른 해석을 가능케 한다. 예컨대 홀셔의 경우, '*Furioso*'와 '*sotto voce*'라는 두 지시어가 함께 쓰인 부분을 다소 느리게 연주하는데, 이러한 점은 '*sotto voce*'를 더욱 의미 있게 해석했기 때문인 것으로 보인다. 반면 전반적으로 매우 빠른 템포로 이 곡을 연주한 다메리니는 '*Furioso*'에 해당하는 느낌을 보다 잘 살려낸다. 콜롯은 어느 한 쪽으로 치우치지 않고, 템포의 빠르기를 유연하게 변화시키며 두 가지 상반된 감정을 복합적으로 표현한다.

한편 쉼표나 페르마타의 빈 공간을 통해서 새로운 사운드를 창조하는 샤리노의 음악에서는 쉼표 사용이 매우 잦고, 〈피아노 소나타

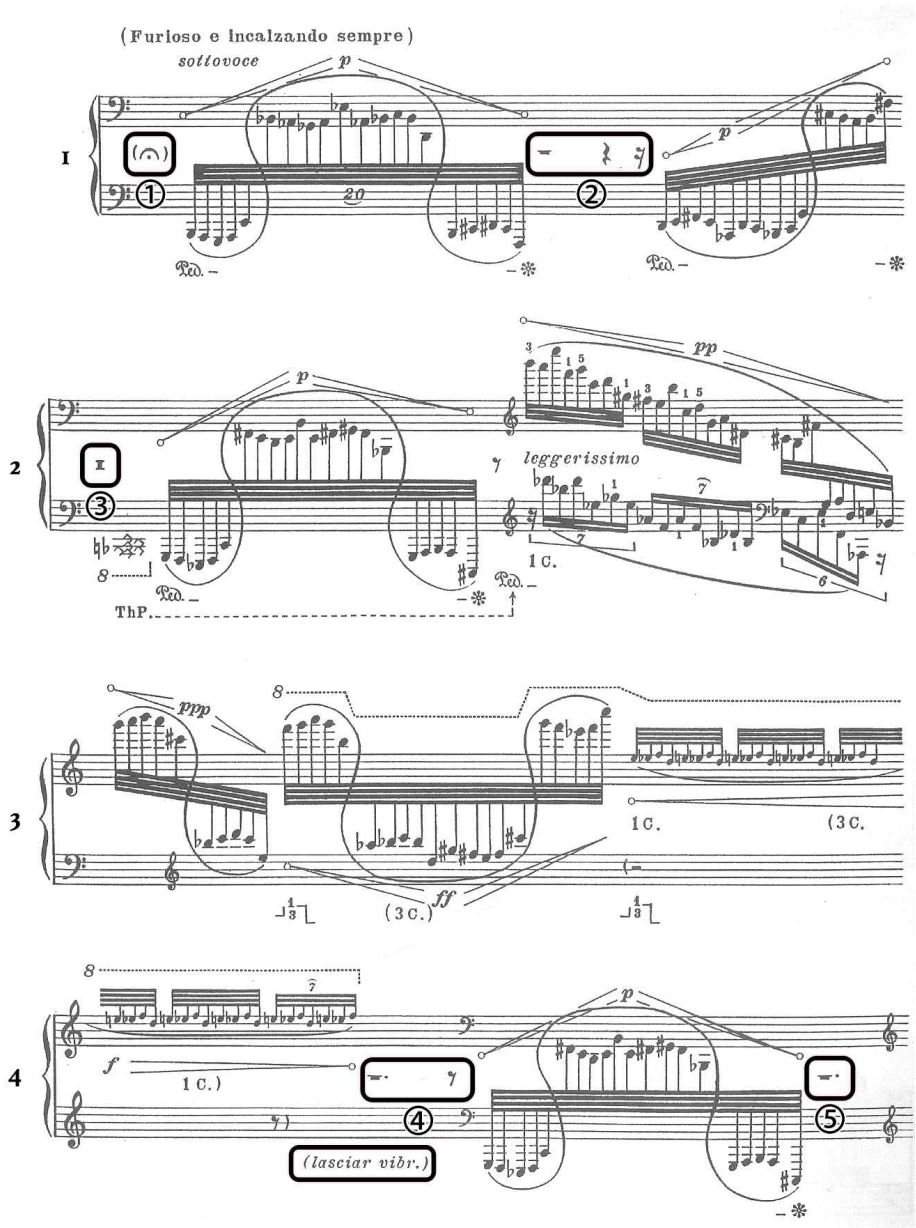
1번〉에서도 마찬가지로 쉼표가 매우 자주 등장한다. 하지만 박자표가 없을뿐더러 시간에 대한 구체적인 지시어가 없기 때문에 샤리노가 '온쉼표'를 기보해둔 부분에서 우리가 몇 박을 쉬어야 하는지 정확히 파악할 수가 없다. 또한, 아래의 섹션 I 파형 이미지에서 알 수 있듯 쉼표가 많이 등장하는 섹션 I에서는 각 연주자들마다 쉼표의 길이가 서로 다르며, 전반적으로 다메리니의 쉼표 지속 시간이 다른 두 연주자들에 비해서 길다는 점을 알 수 있다.

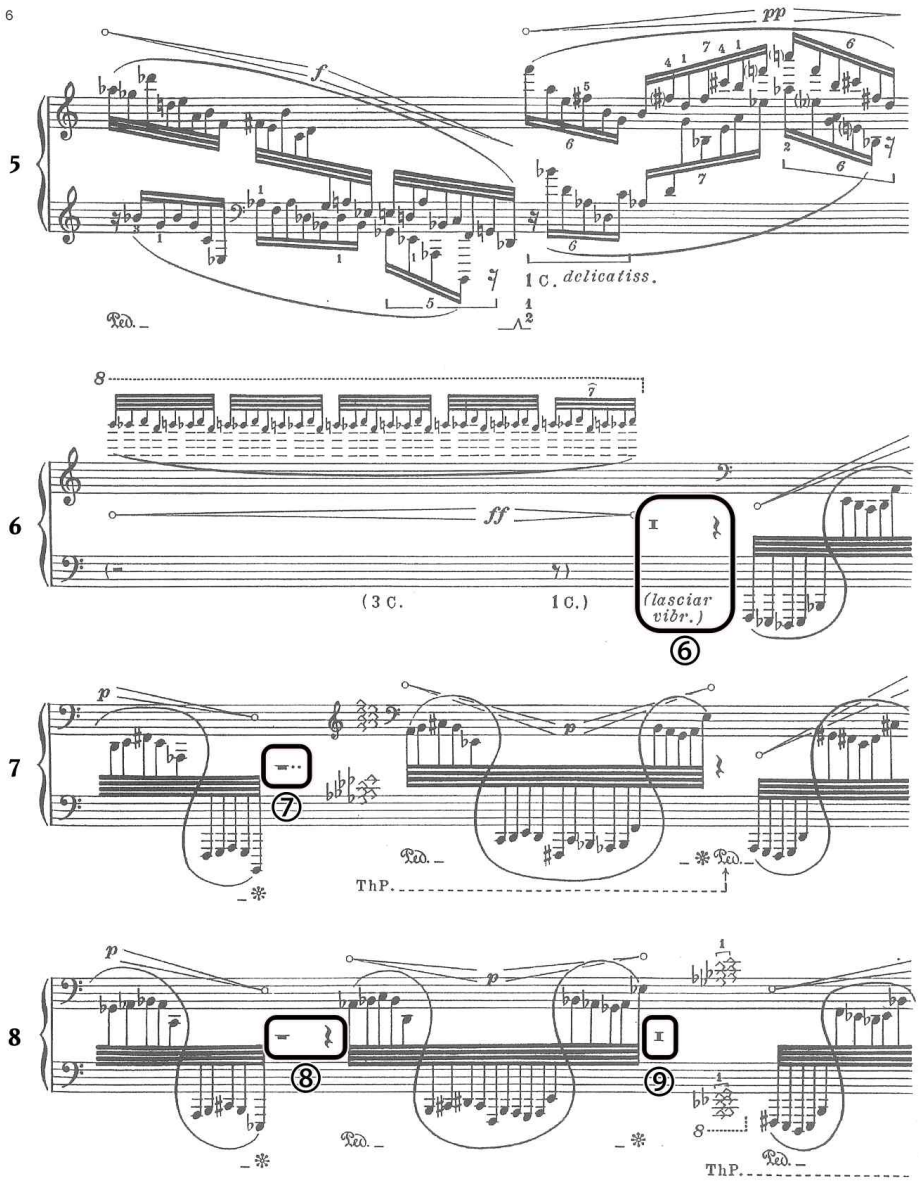
〈그림 Ⅳ-3〉 세 연주자 섹션 I 파형 비교



〈피아노 소나타 1번〉 섹션 I의 초반에는 비교적 긴 음가의 쉼표가 제시되지만 점점 등장하는 쉼표의 길이들이 짧아진다. 아래의 악보는 작품의 첫 부분에 등장하는 쉼표들을 표시한 것이다.

〈악보 Ⅳ-1〉 섹션 I에 등장하는 쉼표




6
5
f
pp
1 C. delicatiss.
Ped.
8
7
6
ff
(3 C.
1 C.)
(lasciar vibr.)
⑥
7
p
⑦
Ped.
ThP.
8
⑧
⑨

다음의 표는 쉼표의 지속시간을 초 단위로 비교 기록한 것이다. 소수점 둘째 자리에서 반올림했으며 점4분쉼표 이하의 짧은 쉼표는 생략하였다.

〈표 Ⅳ-6〉 〈피아노 소나타 1번〉 섹션 I의 쉼표별 길이

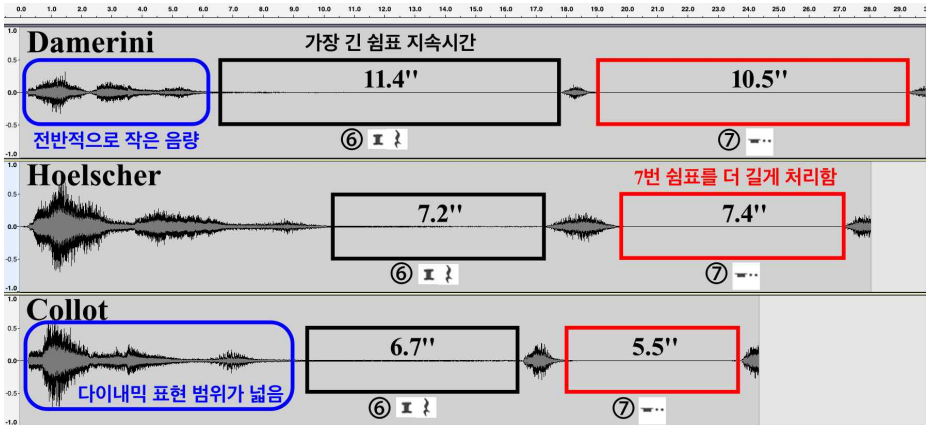
	쉼표	다메리니	홀셔	콜롯
1				
2		5.4	4.6	3.7
3		4.1	7.0	**6.9**
4	(*lasciar vibr.*)	6.6	5.8	5.3
5		4.8	5.4	4.2
6	(*lasciar vibr.*)	**11.4**	7.2	6.7
7		10.5	**7.4**	5.5
8		3.2	5.2	3.2
9		6.2	5.4	6.5
10	(*lasciar vibr.*)	1.8	1.7	1.9
11		3.1	2.5	2.8
12		3.0	4.3	4.1
13		2.7	3.3	1.7

섹션 I에서 64분음표의 음형을 연주하는 빠르기에서 많은 차이가 남에도 불구하고 섹션 I의 연주길이는 다메리니가 1분 55초, 홀셔가 2분 19초, 콜롯이 1분 54초로 약 20초밖에 차이가 나지 않는데, 그 이유는 바로 쉼표 지속시간에서 비롯된 것으로 보인다. 쉼표 지속시간은 단순히 쉼표의 길이 뿐 아니라 쉼표 직전에 연주되는 패시지의 음역, 빠르기, 프레이징 등 다양한 요인에 의해 연주자마다 맥락

상의 차이를 가져오게 됨으로 이러한 맥락을 고려하여 분석을 하는 것이 바람직할 것이다.

아래의 파형 이미지는 〈악보 Ⅳ-1〉의 6번째 단에 등장하는 '*lasciar vibr.*' 부분으로, 여기서 다메리니는 약 11.4초간, 홀셔는 7.2초간, 콜롯은 6.7초간 잔향을 지속한다.

〈그림 Ⅳ-4〉 세 연주자의 '*lasciar vibr.*' 잔향 지속시간 비교



세 연주자의 '*lasciar vibr.*' 잔향 지속시간 비교를 통해 각 연주에 대해 알 수 있는 점은 아래와 같다.

◉ 다메리니는 전반적으로 다른 연주자들에 비해 쉼표를 길게 연주했다. 특히 다메리니가 6번과 7번의 쉼표를 콜롯보다 두 배 길게 처리했다는 점은 주목할 만하다. 다메리니는 홀셔와 콜롯이 길게 유지한 3번 쉼표를 짧게 연주하여 가장 긴 지속시간을 갖는 6번 쉼표 전까지를 마치 한 호흡처럼 연주했다. 더불어 해당 부분에서 다이내믹 변화가 적다는 점을 고려했을 때, 다메리니는 6번 쉼표 이전까지를 마치 인트로처럼 연주했고, 6번 쉼표에서 들리는 침묵(silence)을 더욱 효과적으로 표현하길 바랐던 것으로 보인다.

◉ 홀셔는 다른 연주자들과 달리 7번 쉼표를 6번 쉼표보다 길게 처리했다. 7번 쉼표에는 묵음을 동반하는 소스테누토 페달이 기보되어 있는데, 대체로 홀셔는 묵음 처리가 동반된 쉼표(3번 쉼표, 7번 쉼표) 등을 길게 연주한다. 이는 묵음 처리를 준비하는 데 물리적인 시간이 필요해서였을 수도 있고, 혹은 소스테누토 페달에 의한 새로운 음향을 중요시 여겼기 때문이었을 수도 있을 것이다.

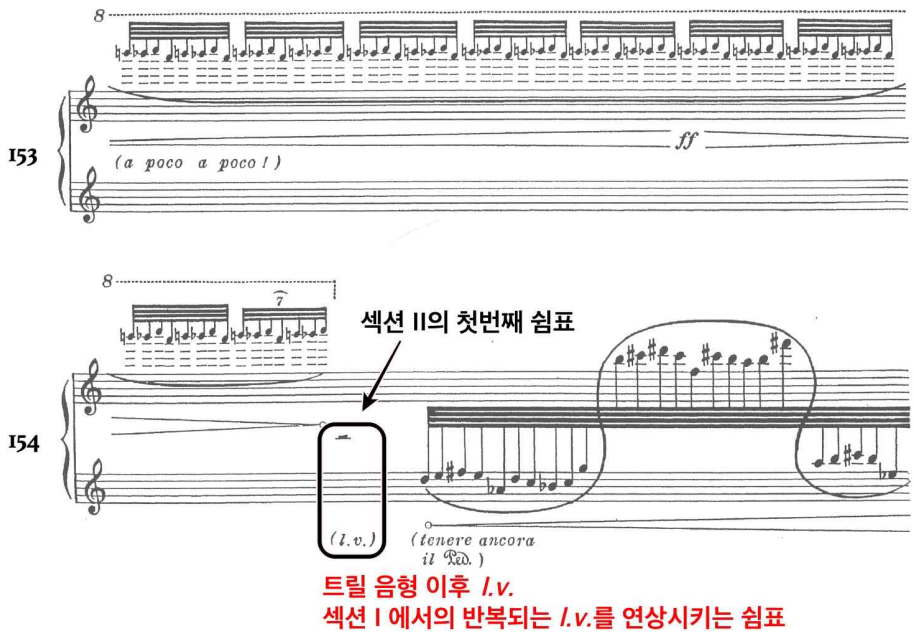
◉ 콜롯은 다른 두 연주자에 비해 전반적으로 쉼표 지속 시간이 짧다. 이는 콜롯이 다이내믹의 측면에서 제로 사운드로 수렴되는 데크레셴도를 매우 잘 표현해서인 듯하다. 쉼표에 도달하기 이전 패시지에서 이미 다이내믹이 제로 사운드에 도달했다면 잔향이 짧아질 수밖에 없기 때문이다. 이러한 이유로 콜롯의 연주에서는 쉼표 길이가 모두 7초를 넘지 않는다.

세 연주는 상술한 것처럼 쉼표 지속시간의 측면에서 큰 차이를 보이지만, 64분음표로 이루어진 음형을 연주하는 시간에 있어서도 상당한 차이를 보인다. 이는 쉼표가 빈번하게 등장하지 않는 섹션 Ⅱ에서 더욱 명확하게 드러나므로 이어지는 장에서 자세히 살펴보겠다.

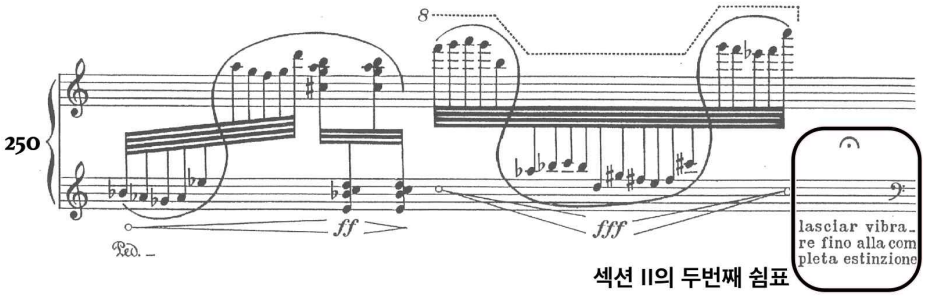
1.1.2. 섹션 Ⅱ : 음표의 빠르기

이어지는 섹션 Ⅱ에서는 각 부분의 연주 길이 차이가 더욱 두드러지게 나타난다. 섹션 Ⅰ과는 확연하게 다른 섹션 Ⅱ만의 특징은 빈번한 쉼표의 등장으로 중단이 계속됐던 이전과 달리 쉼 없이 흐름이 이어진다는 점이다. 물론 섹션 Ⅱ에서 쉼표가 아예 없는 것은 아니며, 이 섹션에서는 총 두 번의 쉼표가 등장한다. 첫 번째 쉼표는 154번째 단에서 나오는 *'l.v.'* 이고, 두 번째 쉼표는 섹션 Ⅱ를 마무리하는 긴 페르마타이다.

〈악보 Ⅳ-2〉 섹션 Ⅱ의 첫 번째 쉼표 154번째 단



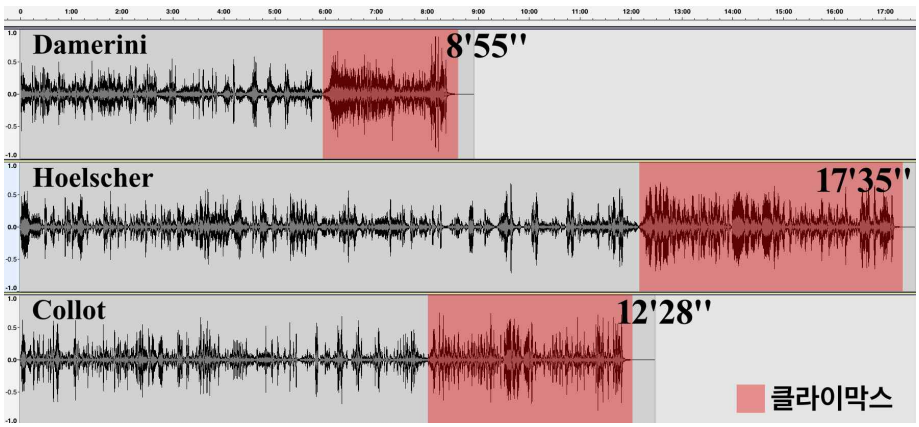
〈악보 Ⅳ-3〉 섹션 Ⅱ의 두 번째 쉼표 250번째 단



하지만 세 명의 연주자들 모두 154번째 단에 나오는 *l.v* 쉼표를 제대로 쉬지 않고 바로 다음 패시지로 연결하여 연주한다. 이는 아마도 샤리노가 괄호 안에 하나의 옵션처럼 기보했기 때문에 모두 중단 없이 이어가는 흐름을 선택한 것으로 생각된다. 즉, 17-250단에 이르는 매우 긴 섹션 Ⅱ는 두 번째 쉼표까지 하나의 긴 호흡으로 이어지며, 이 두 번째 쉼표에서는 지속적인 흐름과 폭발적인 음량으로 인해 현의 진동이 계속되는 매우 긴 침묵의 순간을 맞는다.

이어서 아래의 세 연주자의 파형을 비교해보면, 모두 음표의 빠르기 설정에 있어 다른 견해를 보여주는 듯하다.

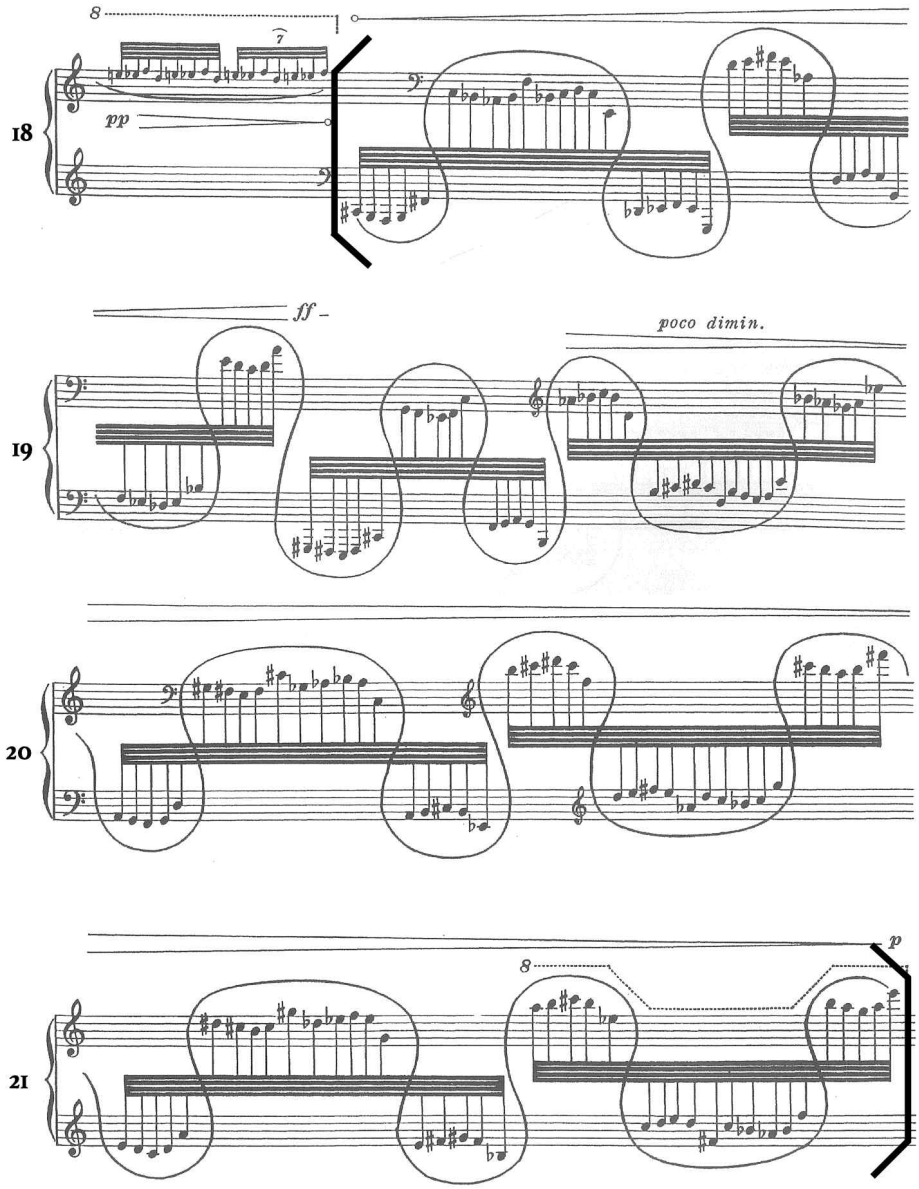
〈그림 Ⅳ-5〉 세 연주자 섹션 Ⅱ 파형 비교



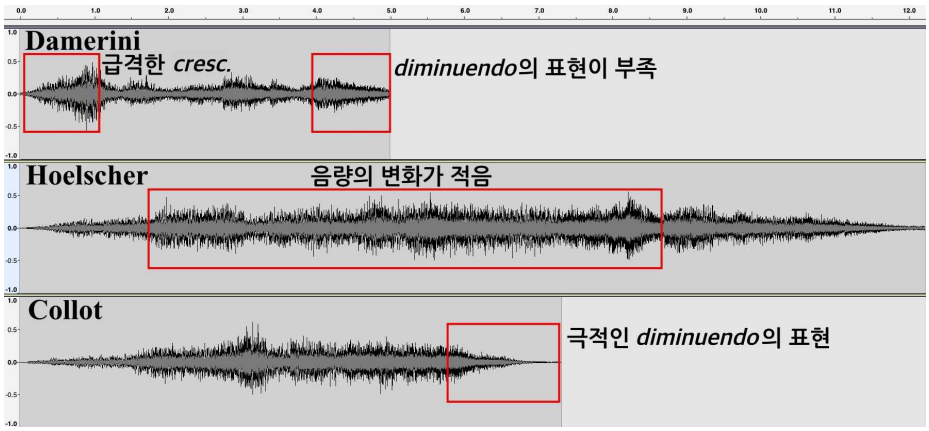
먼저 다메리니의 연주에서는 20개의 음표가 하나의 음덩어리처럼 연주된다. 이는 개별 음들이 정확하게 들리지 않으며, 마치 휘파람을 불어 엷은 소리를 내고 그 소리가 사라지듯, 어떠한 음향이 들렸다가 사라지는 것에 주목하게 만든다. 하지만 홀셔의 연주에서는 모든 64분음표의 음들이 귀에 정확하게 들리는 것을 발견할 수 있다. 콜롯의 연주는 다메리니의 연주보다 느린 템포로 연주되지만 음들이 선명하게 들리고, 다메리니의 연주는 홀셔보다 훨씬 빠르게 움직이며 극적인 다이내믹을 구현한다.

세 연주자가 섹션 Ⅱ 구간을 연주하는 데 걸린 시간은 다메리니는 8분 55초, 홀셔는 17분 35초로, 다메리니의 연주보다 홀셔가 64분음표를 두배 느리게 연주했음을 알 수 있다. 그리고 콜롯은 12분 28초로 다메리니와 홀셔의 중간정도의 템포의 빠르기를 가지고 있다. 첫 번째 프레이즈는 155개의 음표로 구성되어 있는데, 처음 20개의 음표로 구성된 웨이브 음형을 연주하는 속도를 살펴봤을 때, 다메리니는 0.50초, 홀셔는 1.63초, 콜롯은 1.54초로 연주하고 있으며, 콜롯은 첫 프레이즈는 느리게 연주하다가 두 번째 프레이즈부터는 점점 빠르게 연주한다.

〈악보 IV-4〉 18—21번째 단, 섹션 II의 첫 프레이즈 음형



〈그림 Ⅳ-6〉 18-21번째 단, 섹션 Ⅱ의 첫 프레이즈 음형 파형



위의 이미지는 해당 프레이즈의 연주를 파형으로 나타낸 것이며, 아래의 표는 위의 파형이 연주되는 소요시간을 첫 프레이즈(20개)와 전체 155개 음표 소요시간으로 나누어 제시한 것이다.

〈표 Ⅳ-7〉 18-21번째 단 연주 소요시간 비교

연주자	첫 프레이즈(20개) 소요시간	전체 155개 음표 소요시간
다메리니	0.50초	5.0초
홀셔	1.63초	12.2초
콜롯	1.54초	7.3초

이 프레이즈를 구성하는 음의 개수와 빠르기는 대체로 제각각이라 고정된 템포를 구하는 데는 근본적인 어려움이 있다. 하지만 '♩=60' 처럼 4분음표를 기준박으로 잡아 이를 템포 60으로 연주하듯, 이 곡에서도 기준박을 설정해 나름의 템포를 추측해볼 수는 있을 듯하다. 전체 155개 음표 연주 소요기간에서 만약 세 연주자가 음표 하나하나를 모두 같은 길이로 연주한다고 가정한다면, 이 음표들을 연주하는 데 걸린 시간을 155으로 나누어 음표 하나당 몇 초가 걸리는지

그 정보를 얻어내고, 그 이후 다시 20을 곱하면 이 전체적인 흐름의 기준점이 되는 '20개 음으로 구성된 프레이즈'의 템포를 구할 수 있을 것이다. 20개 음으로 구성된 프레이즈를 기준 박(♩)으로 템포를 계산하면 다메리니는 ♩=90, 홀셔는 ♩=38.5, 콜롯은 ♩=63.5의 속도를 갖게 된다. 이 수치가 모든 음형에 동일하게 적용되는 것은 아니지만, 각 연주자들이 음형의 빠르기를 설정하는 데 있어 큰 차이를 보이고 있음을 설명할 수 있는 근거가 될 것이다.

1.1.3 섹션 Ⅲ : 쉼표와 잔향

섹션 Ⅲ[84]는 아홉 단이라는 짧은 길이를 가지고 있다. 제시부를 연상시키는 재현부로서의 기능을 잘 보여주고 있는 이 부분에서는 다메리니보다 홀셔가 두 배 느리게 연주함에도, 섹션 I과 마찬가지로 잔향의 울림과 자주 등장하는 쉼표 처리에서 각 연주자가 상이한 해석을 보임에 따라 섹션 Ⅲ의 전체 연주 길이는 2분 30초~3분 정도로 나타난다. 아래의 표는 섹션 Ⅲ에 등장하는 쉼표와 그 길이를 비교한 것이다. 8분쉼표 이하의 쉼표는 생략했고, 소수점 둘째 자리에서 반올림했다.

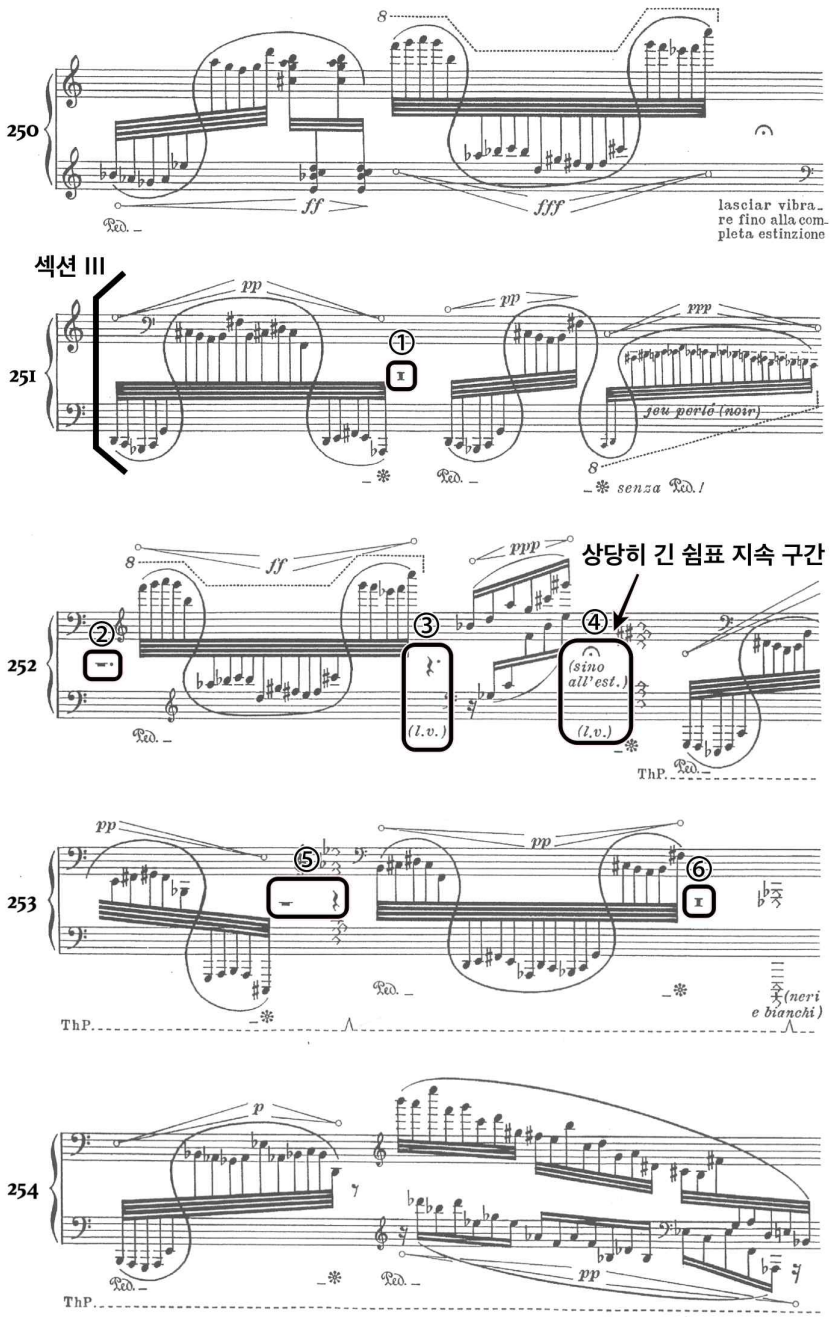
84) 섹션 Ⅲ는 악보 55쪽 두 번째 단부터 끝까지로 구분하였다.

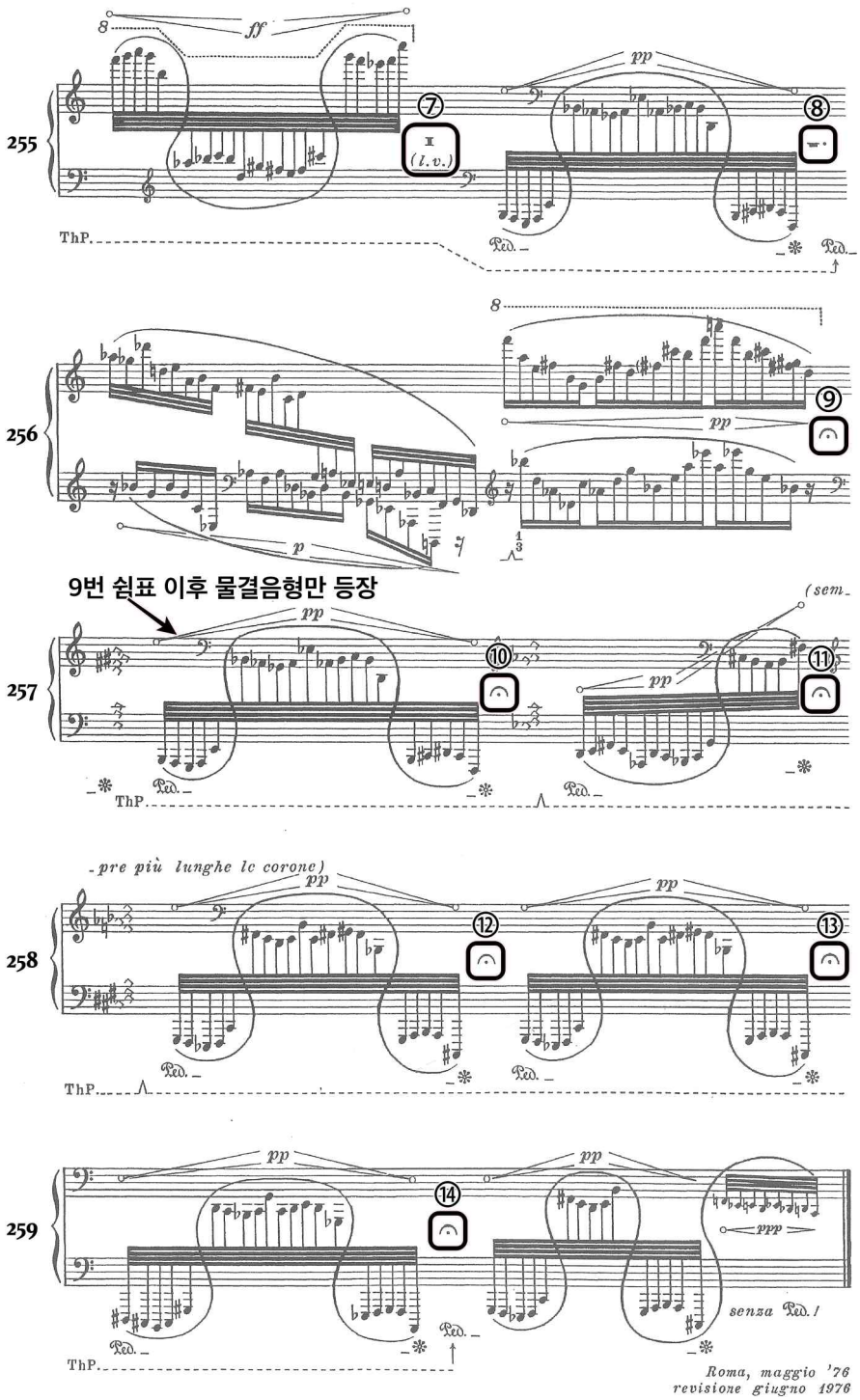
〈표 Ⅳ-8〉 섹션 Ⅲ의 쉼표 소요 시간(단위: 초)

* 샤리노 기보 사분쉼표=1초

	쉼표	다메리니	홀셔	콜롯
1	8	×	6.1	7.6
2	6	3.7	6.1	6.7
3	1.5 *(lasciar vibr.)*	1.9	2.0	1.2
4	*(lasciar vibr.)*	**21.2**	**13.4**	**39.3**
5	5	7.9	7.9	5.8
6	8	10	8.0	8.5
7	8 *(lasciar vibr.)*	9.1	7.0	7.8
8	6	4.4	7.6	6.0
9		**23.9**	**12.3**	**6.6**
10		7.0	7.8	8.0
11		6.9	7	10.3
12		5.6	6.5	10.7
13		6.4	6.3	11.1
14		7.2	6.9	13.7

〈악보 Ⅳ-5〉 섹션 Ⅲ 쉼표


250
lasciar vibrare fino alla completa estinzione
섹션 III
251
jeu perlé (noir)
senza Ped.!
상당히 긴 쉼표 지속 구간
252
(sino all'est.)
(l.v.)
ThP.
253
(neri e bianchi)
254


255
256
257
258
259
9번 쉼표 이후 물결음형만 등장
(l.v.)
ff
pp
p
ppp
(sem-
-pre più lunghe le corone)
ThP.
senza Ped.!
Roma, maggio '76
revisione giugno 1976

위의 〈표 Ⅳ-9〉 섹션 Ⅲ의 쉼표 소요 시간을 보면 연주자들이 각자 특정 부분에서 쉼표를 상대적으로 길게 연주하는 부분이 있다는 사실을 알 수 있다.

먼저 페르마타로 기보된 네 번째 쉼표에서 다메리니는 21.2초, 홀셔는 13.4초, 그리고 콜롯은 39.3초를 쉰다. 그리고 아홉 번째 쉼표로 표기된 페르마타의 경우 다메리니는 이를 23.9초에 걸쳐 연주하는 반면 홀셔는 12.3초, 콜롯은 6.6초로 연주한다. 즉 홀셔가 콜롯의 두배, 다메리니가 홀셔의 두 배 길이로 연주할 정도로 쉼표 길이는 연주자에 따라 큰 차이를 보인다.

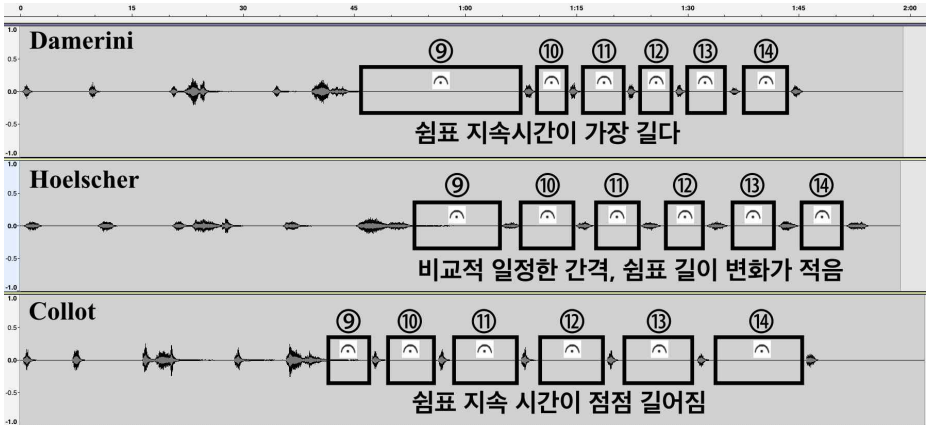
이러한 차이가 나타나는 요인은 섹션 Ⅲ을 구분하는 기준의 차이에서 오는 것으로 보인다. 필자는 250번째 단에 등장하는 침묵의 순간 이후를 섹션 Ⅲ의 시작점으로 본 반면, 다메리니와 콜롯의 경우는 4번 쉼표 (*sino all' est*)를 섹션 Ⅲ의 시작으로 구분하여 연주한 듯하다. 그렇게 때문에 위의 표에 정리한 쉼표 길이 중 다메리니 파트에는 길이 대신 '×' 기호를 적어두었다. 다메리니의 연주에서는 이 부분은 전혀 쉬는 부분이 없는 것처럼 들리기도 하고, 혹은 섹션 Ⅲ의 첫 번째 물결 음형을 연주하지 않고 두 번째 음형부터 바로 시작하는 것처럼 들리기도 한다. 즉, 4번 이전의 쉼표를 매우 짧게 처리하고, 251-252번째 단을 매우 빠르게 연주한 후 4번 쉼표에서 충분히 지속시킴으로써 그 이후에 섹션 Ⅲ을 시작하는 것 같은 인상을 받게 되는 것이다.

또한 9번 쉼표 이후에는 물결 음형만 반복적으로 등장하며 이전의 진행 양상과는 다른 특징이 나타나는데, 다메리니와 홀셔는 그 9번 쉼표 부분을 길게 처리하고 있다. 즉, 다메리니는 섹션 Ⅲ를 4번 쉼표와 9번 쉼표 이렇게 크게 두 부분으로 나누어 연주하고 있음을 알 수 있다. 홀셔의 경우 4번과 9번 쉼표를 약간 길게 처리하긴 했지만, 다른 두 연주자들에 비해 확연하게 쉼표 지속 시간이 짧으며,

쉼표를 처리하는 길이에 있어서도 상대적으로 변화가 적다. 콜롯은 위의 표를 토대로 유추해보면 4분 쉼표를 1초로 계산하여 샤리노가 기보한 쉼표의 길이를 비교적 정확하게 이행하고 있음을 알 수 있는데, 이는 샤리노의 의도와 부합하는 해석이라고 판단된다.

마지막 6개의 페르마타에서 샤리노는 '언제나 더욱 늘임표를 길게 처리하라'(*sempre piu lunghe le corene*)라는 지시어를 더함으로써 점점 쉼표 지속 시간을 길게 할 것을 요청하는데, 아래의 파형 이미지를 살펴보면 콜롯의 연주에서는 그 간격이 점점 확연히 넓어진다는 것을 알 수 있다. 이러한 점을 미루어 보았을 때, 각 연주자의 전체 템포 설정은 서로 다른 연주환경에서 비롯된 잔향 지속시간 차이도 있겠지만, 쉼표를 연주함에 있어서도 어떤 부분을 더 강조할 것인지, 쉼표들간의 변화를 어떻게 만들어낼지 등, 쉼표에 대한 해석 스타일이 연주자마다 상이함을 알 수 있다.

〈그림 Ⅳ-7〉 세 연주자 섹션 Ⅲ 파형 비교



홀셔와 콜롯의 경우, 앞으로 자세히 살펴볼 아티큘레이션이나 다이내믹을 기보된 대로 자세하게 지키고, 다양한 음색을 구현하려 했던 것으로 보인다. 그러한 세부적인 표현을 잘 살리기 위해서라면 템포를 상대적으로 더 천천히 잡을 수 없었을 것이다. 반면 다메리니는 디테일한 표현보다는 음들을 하나의 덩어리로 표현하여 소리의 유무, 즉 '사운드'와 '사일런스'의 대비시키는 데 초점을 맞추는 듯하다. 앞서 언급했듯 이 곡에서는 템포 관련 지시어로 '*quasi accellelando*', '*stretto*', '*stringendo*'가 등장하는데, 이미 극도로 빠르게 연주되는 다메리니의 연주에서 점점 더 빠르고 몰아치듯 연주하라는 이 지시어들이 지켜지는 것은 거의 불가능에 가까워 보인다. 샤리노가 곡의 빠르기나 쉼표의 길이에 대하여 자세하게 지시해놓지 않았다는 점을 고려하여, 바람직한 템포의 설정에 관해서는 다음 장인 제언에서 보다 구체적으로 논의하겠다.

1.2. 템포 설정에 대한 제언

앞서 살펴본 것처럼 〈피아노 소나타 1번〉에서는 이전 시대의 작곡가들, 즉 리스트나 드뷔시, 라벨을 연상시키는 아르페지오와 트릴, 트레몰로, 글리산도, 넓은 음역과 고음의 사용, 오른손과 왼손의 교차진행 등의 특징이 그대로 나타난다. 하지만 이에 가속적인 변형을 가하고, 페달을 사용하여 모든 음이 섞이게 함으로써 우리가 이전에 듣지 못했던 사운드를 창조해낸다. 샤리노가 원하는 음향은 개별 음이 차례로 이어지는 것이 아니라 음의 덩어리들이 한데 섞인 음향에 가까워 보인다.

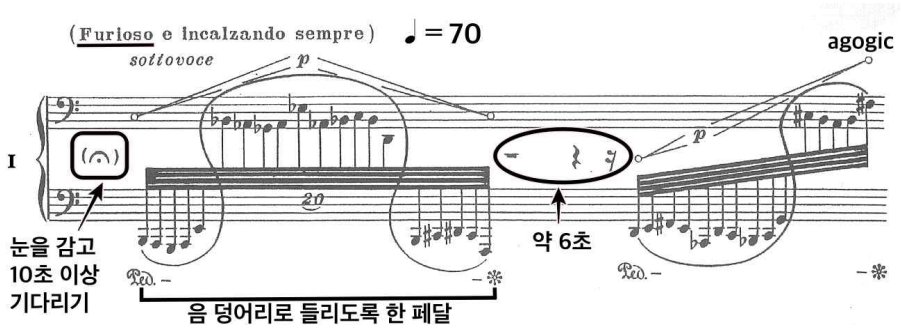
이러한 작품의 전반적인 특성은 템포와도 깊은 관련을 맺고 있다. 어떤 한 패시지를 연주한다고 했을 때 음향적 움직임이 두드러지는가, 음형의 구체적인 형태가 두드러지는가의 문제는 템포와 직결되는 사안이기 때문이다. 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉의 템포 설정이 연주자의 해석에 맡겨져 있는 만큼, 위의 세 연주자들은 모두 각각의 특성을 가진 연주 스타일을 보여주고 있고, 그 해석에 있어서도 어떤 연주가 우위에 있다고 판단하기는 어렵다.

하지만 샤리노가 악보에 세밀하게 기보한 다이내믹과 디테일은 과도하게 빠르게 연주되는 다메리니의 연주에서는 잘 들리지 않는다. 그에 반해 홀셔의 연주는 디테일을 너무나 잘 살렸음에도 인상주의 음악처럼 들리는 느낌을 피할 수가 없다. 그렇기 때문에 음형에 따른 적합한 템포를 설정하는 것이 작곡가의 의도를 잘 전달하고, 음악을 더욱 세밀하게 표현할 수 있는 출발점이 될 것이다. 또한, 샤리노가 중요하게 생각했던 침묵에 있어서 쉼표와 잔향의 길이를 어떻게 할 것인지에 대한 구체적인 계획이 제언되어야 하겠다.

우선 이를 위해서는 곡 첫머리에 음표보다 앞서 샤리노가 지시해 놓은 페르마타에 대해 인지해야 할 것이다. 연주자가 피아노 앞에

앉는 순간부터 음악이 시작되게 만드는 이 페르마타 기호는 연주자로 하여금 많은 생각을 하게 만든다.

〈악보 IV-6〉 시작 전 페르마타와 20개 음형



주위 환경에 따라 많은 변화가 생길 이 페르마타의 연주는 녹음된 음원보다는 연주회장의 실제 상황에서 더욱 변화폭이 크겠으나, 음악을 시작하는 적절한 타이밍은 철저하게 연주자의 감각에 의해 좌우된다. 만약 연주회였더라면 곡의 시작 전에 분위기를 압도할 수 있는 의도적인 동작을 취하는 것도 페르마타를 효율적으로 표현하는 데 도움을 줄 수 있을 것이라고 생각된다.

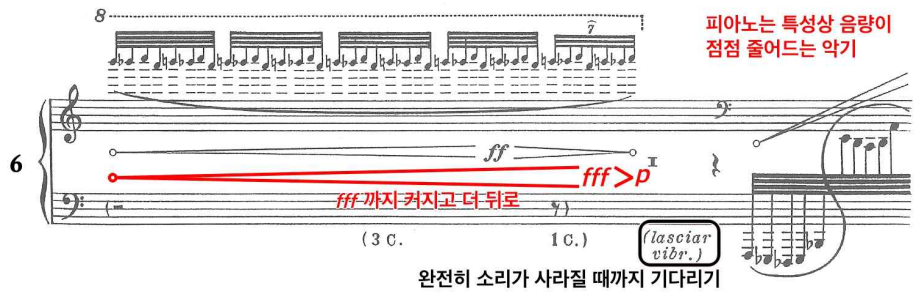
샤리노는 절대적인 침묵은 존재하지 않으며, 빈 방에서도 사람이 있는 한 심장 박동 소리에 의해 침묵은 존재하지 않는다고 설명한다. 그리고 인식이 있을 때 음악이 있음을 강조한다.[85] 이렇듯 연주를 본격적으로 시작하기 전에 놓인 페르마타에 큰 의미를 부여하여 청자와 교감하고 함께 호흡하며 시작을 하는 것이 곧 바로 이어지는 쉼표에서의 긴장감을 더욱 극대화해 줄 것으로 생각된다.

이어지는 섹션 I에서는 대부분의 진행이 20단음표로 구성된 웨이

85) "For in absolute terms silence does not exist. Even in an empty room there are still heartbeats. As long as one is human there is no silence; and when there is perception, there is music." Sciarrino, "Entrein avec Salvatore Sciarrino," *Entretemps 9,* 139.

브 음형으로 구성된다. 이 부분에서는 그 음형이 이루는 음향의 움직임에 주목할 수 있도록 매우 빠르게 연주되어야 할 것인데, 세 연주자의 빠르기를 비교해 본 결과♩=70 정도의 빠르기가 적절할 것으로 판단된다. 또한 잦은 쉼표가 사용이 되는데 이 쉼표의 길이는 매번 다르게 쓰이고 있다. 샤리노는 쉼표 속에서 현의 울림을 통한 잔향, 혹은 완전한 침묵을 표현하려 했다. 처음 나오는 쉼표에서는 페달 없이 완전한 침묵을 충분하게 들려주며 이를 청자들에게 인식시키고, 그 이후부터는 정확하게 샤리노가 기보한 쉼표의 길이만큼 쉬어주도록 한다.

〈악보 Ⅳ-7〉 '*lasciar vibr.*' 처리

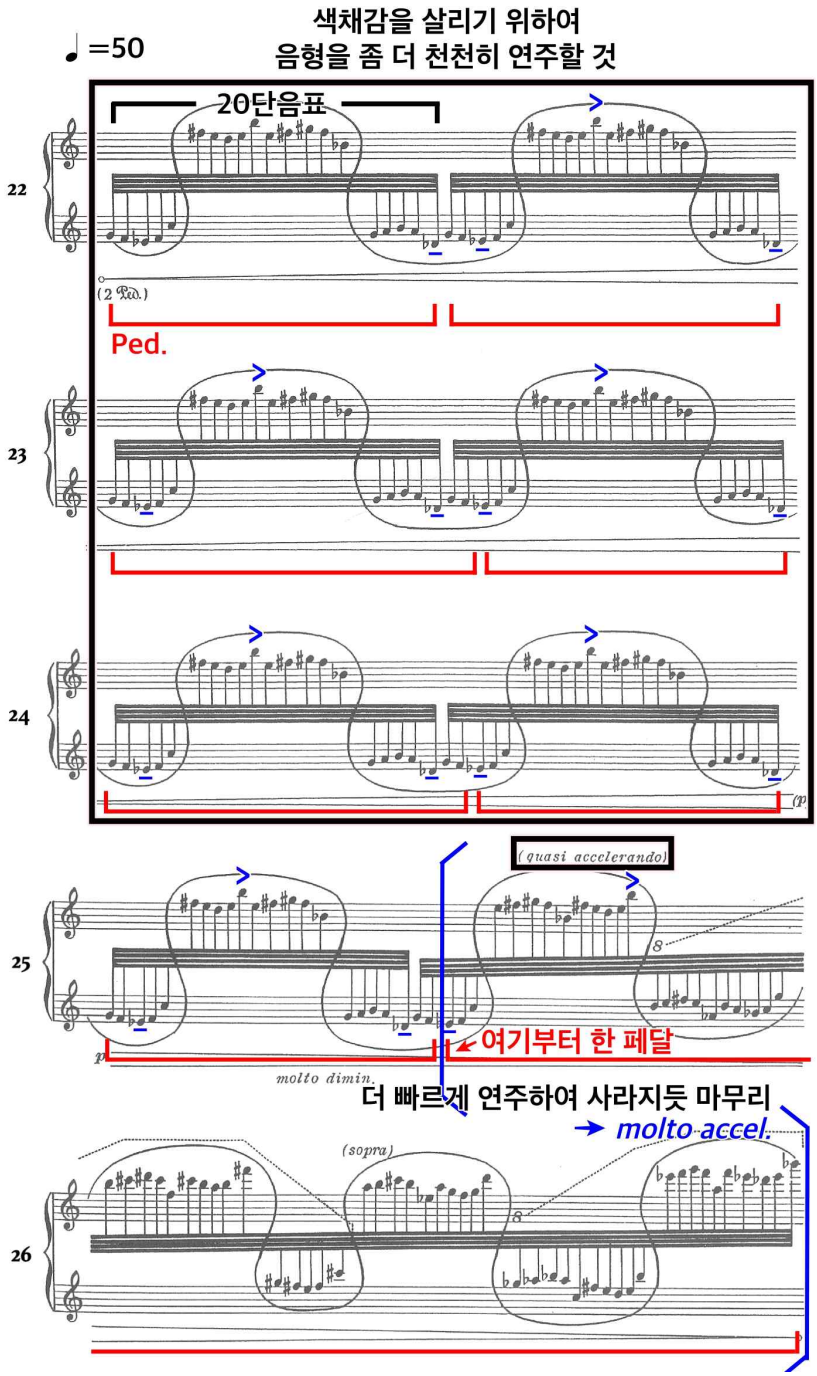


'*lasciar vibr.*' 마킹은 섹션 I에서만 트릴 음형 이후 세 번이 나오는데, 특별히 여섯 번째 단에서 나오는 두 번째 '*lasciar vibr.*'는 완전히 잔향이 사라질 때까지 기다리게 한다. 세 번의 '*lasciar vibr.*' 마킹 중 유독 두 번째를 강조하는 이유는 첫 번째 마킹과 세 번째 마킹에 있는 쉼표보다 훨씬 더 긴 쉼표가 사용되는 부분이기 때문이다. 샤리노의 음악에는 실제 건반을 타건하여 들리는 소리와 에코처럼 돌아 오는 소리의 흔적이 존재한다. 따라서 쉼표의 길이에 따라 작곡가가 가장 오래 잔향을 듣기를 원했던 부분을 정확하게 파악하여 연주하는 것이 바람직할 것 이다. 세 연주자 중 가장 잔향을 길게 처리하는 것은 다메리니지만, 여전히 미세하게 소리가 들려오는

데도 곧장 다음으로 연결된다. 하지만 이 부분에서는 완전히 소리가 소멸하여 흐름이 끊기는 것을 경험한 뒤에 다음으로 넘어가는 것이 더욱 적절할 것으로 판단된다.

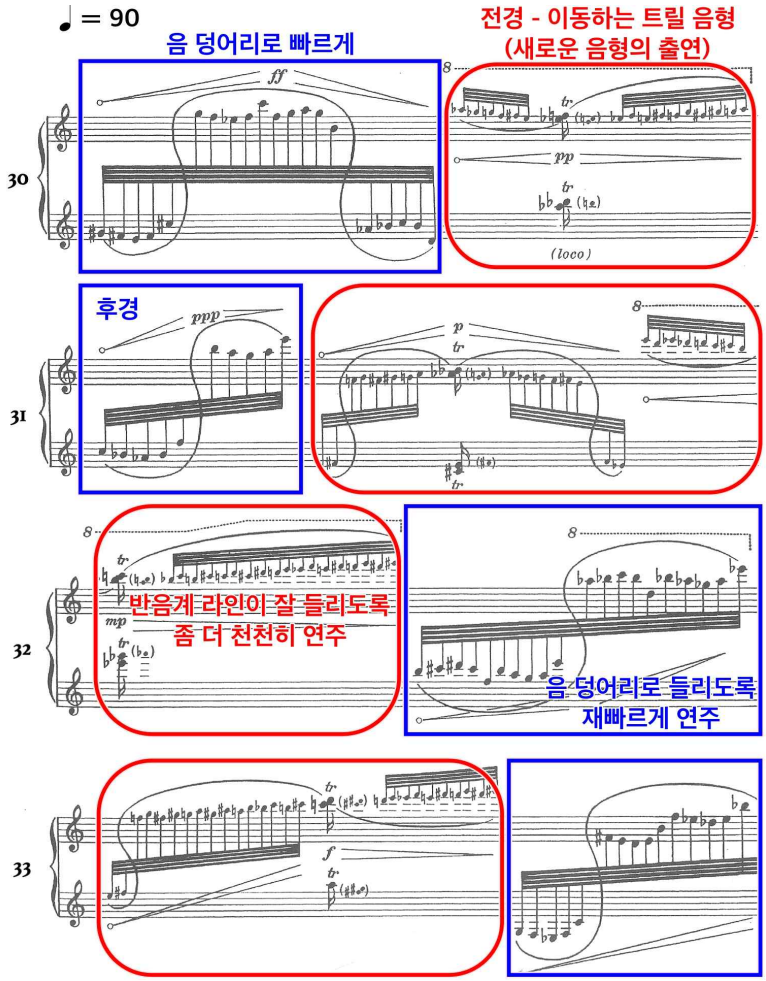
22번째 단에서 음정의 변화 없이 반복되는 물결 음형 부분에서는 분석에서 살펴본 '천상의 소리'가 울리는 부분이므로, 색채를 살릴 수 있도록 조금 천천히 음형들을 연주하는 것이 음색을 표현하는데 도움이 될 것이다. 이후 25번째 단에서 반복되는 음형이 끝나고 이전 음형이 고음역대에서 제시되며 긴 프레이즈가 마무리되는데, 이 부분에서는 점점 가속하라는 지시어 '*quasi accellerando*' 대로 연주하여 더 빨라지며 사라지듯 마무리해주도록 한다.

〈악보 Ⅳ-8〉 ‘*quasi accellerando*’ 처리



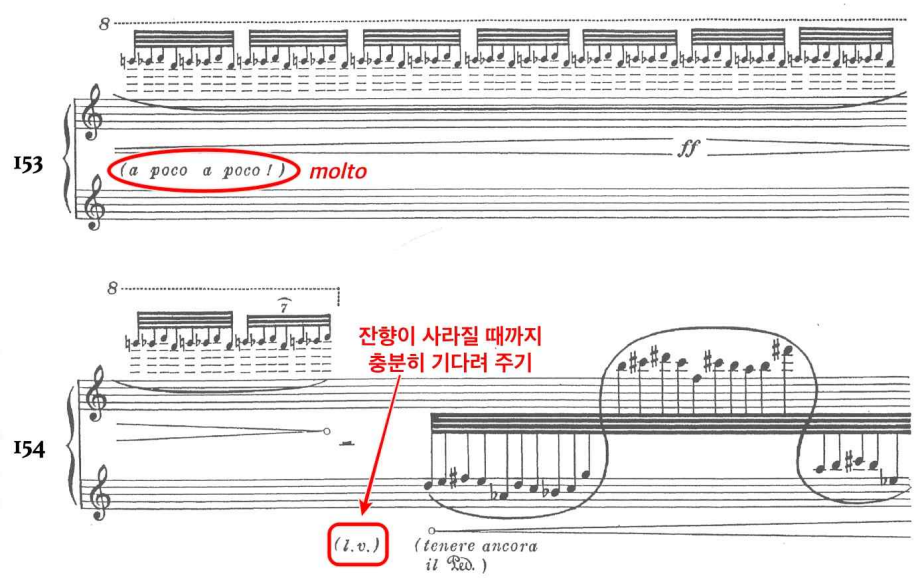
30번째 단에서 처음 출현하는 이동하는 트릴 음형은 이전의 음형과는 다르게 선율적인 특징을 가지고 있고, 이 선율은 바로 뒤따라 나오는 물결 음형과 대조를 이룬다. 새로운 음형이 출현한 만큼 이동하는 트릴 음형을 좀 더 천천히 잘 들리도록 제시하고, 뒤이어 나오는 물결 음형을 음 덩어리로 빠르게 연주하여, 불연속성의 특징을 보이며 서로의 흐름에 침범하는 윈도우 형태의 특징을 잘 살릴 수 있도록 대비되게 연주해주도록 한다.

〈악보 Ⅳ-9〉 30-33번째 단 웨이브 음형 처리



154번째 단에서 글리산도와 반음계 트릴의 화려한 장식적 요소들이 매우 높은 고음역에서 제시되면 *l.v.* 하게 되는데, 샤리노는 곡의 전개에 있어서 쉼표를 통한 침묵의 순간을 매우 중요하게 여긴 작곡가이므로, 전개부에 두 번 기보되어 있는 쉼표의 역할은 상당히 중요하다고 생각된다. 세 연주자 모두 전개부의 중간 지점에 있는 *l.v*를 충분히 쉬어주지 않고 바로 넘어가는 양상을 보이는데, 필자는 전개부의 중간 지점에 위치한 이 쉼표에서도 충분하게 잔향이 모두 사라질 때까지 기다려주도록 할 것을 제언한다.

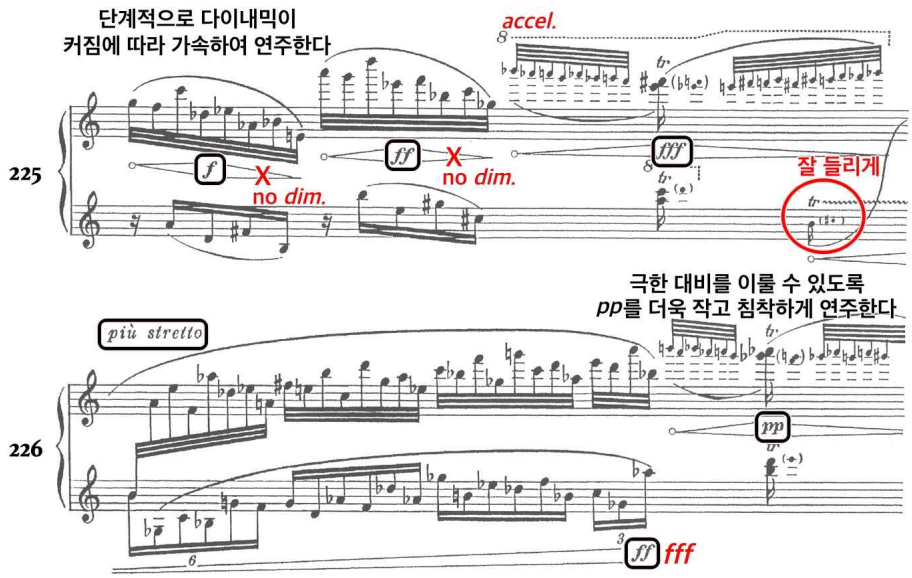
〈악보 Ⅳ-10〉 154번째 단 잔향 처리



224번째 단의 '*stringendo*', '*piu stretto*', '*rapidissimo*'라는 지시어와 함께 점점 더 고조되며 더욱 빠르게 연주하되, *pp*의 트릴 음형은 더욱 작고, 침착하게 완전하게 분리하여 극한 대비를 이루며 연주하도록 한다. 이처럼 매우 길게 이어지는 섹션 Ⅱ는 반복되는 여러 요소들의 음형들의 다양한 조합과 배치로 구성되어 있다. 그러므로 음

형에 따라 다른 템포를 설정하여 연주하는 것이 훨씬 더 극적인 효과를 내고, 청자들의 인지에도 도움을 줄 것으로 보인다.

〈악보 Ⅳ-11〉 음형에 따른 각각의 템포 설정



2. 다이내믹(Dynamics)에 대한 해석

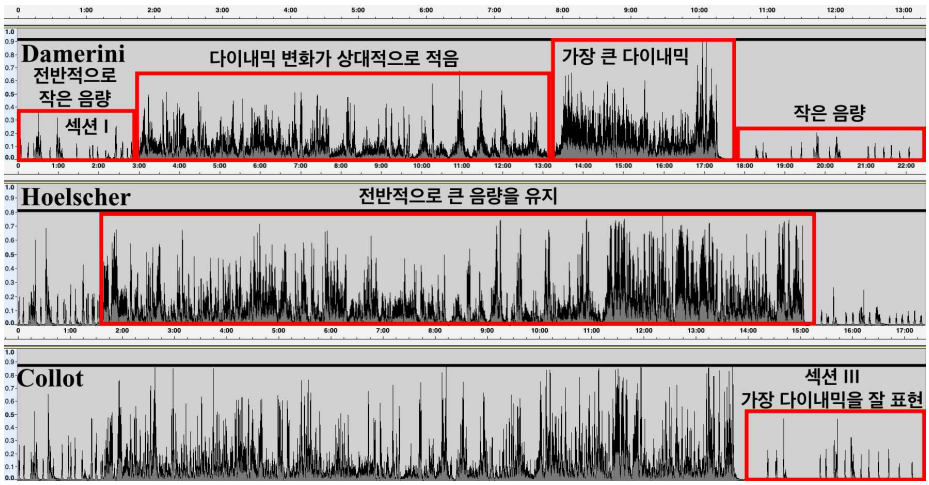
2.1. 음반을 통한 강도 비교

샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉에서 볼 수 있는 가장 큰 특징은 모든 프레이즈마다 공통적으로 기보되어 있는 제로 사운드 다이내믹 표시( )이다. 이 기보 표시는 제로사운드에서 시작해서 최고점에 이르는 다이내믹을 자세하게 나타내주고, 긴 프레이즈의 크레셴도와 데크레셴도 라인에서 어디까지 다이내믹을 유지시킬지에 대한 단서를 제공한다.

또한, 샤리노는 피아니시시시모(*pppp*)에서 포르티시시모(*fff*)에 이르는 넓은 영역의 다이내믹을 기보하였는데, 이렇게 다양한 다이내믹을 어떻게 빠른 템포와 움직임 안에서 표현할 것인지에 대한 자세한 계획을 하지 않는 다면 다소 산만하고, 계획성이 없는 연주가 되기 싶다. 따라서 연주자는 다이내믹에 대한 구체적인 계획을 세우고 인지하여야 할 것이다.

먼저 아래의 파형은 다메리니와 홀셔, 콜롯의 연주 음량을 데시벨 기준으로 측정한 것이다. 무음 상태를 0으로, 최대치의 음량을 1로 설정하였다. 음반의 데시벨은 각 음반의 녹음환경이나 마스터링 등 여러 주변적 요인에 따라 달라지므로, 완전히 동일한 기준으로 연주의 음량만 비교하는 것은 불가능하다. 하지만 그럼에도 불구하고 각자의 연주 안에서 상대적으로 부분별 음량 차이가 어떻게 나타나는지를 보여줄 수 있고, 또한 녹음 및 편집된 음반에서 음량을 적절히 조절하는 것 또한 연주자의 의도를 효율적으로 표현하려는 요인일 가능성도 있을 것이다. 그러한 점에서 각 음량을 비교하자면, 다메리니 연주의 최대 음량은 0.9, 홀셔는 0.8, 콜롯은 0.88로, 0과 1 사이의 수치임을 고려했을 때 적지 않은 차이를 보인다.

〈그림 Ⅳ-8〉 세 연주자의 최대 음량 비교



다이내믹의 측면에서 섹션 I 부분의 다메리니의 연주 특징은 음량이 매우 작다는 것이다. 소리의 진폭 모양을 보면 최대 연주 음량이 0.7인 다른 두 연주자들에 비해 0.3 정도로 그의 연주는 매우 조용하게 시작하며, 크레셴도와 데크레셴도를 거의 하지 않고 음형을 연주하였음을 알 수 있다. 섹션 II의 중에서도 2-6분의 연주 음량을 살펴보면, 그 다이내믹의 범위가 역시 0.2에서 0.5 사이로 크레셴도와 데크레셴도의 표현이 잘 이루어지지 않는 것을 볼 수 있다. 너무 빠른 템포를 설정하였기 때문에, 그 표현에 있어서의 제한이 있었던 것으로 해석된다. 반면, 9-10분을 살펴보면 그 다이내믹의 상승폭이 매우 극단적으로, 0.4에서 0.9까지 폭발적으로 최대강도 다이내믹이 커진 것을 볼 수 있다. 전반적으로는 다이내믹의 변화가 가장 덜 느껴졌지만, 섹션 III 이전의 몰아치는 긴장감과 폭발적인 성장의 측면에서의 연주가 매우 효과적인 부분이었다.

홀셔 연주의 다이내믹은 다메리니와 전반적으로 비슷한 형태를 보이지만 홀셔 연주 다이내믹의 최고점과 최대점, 즉 다이내믹의 전체 폭이 조금 더 크다. 곡 전체의 파형을 보았을 때, 최대 강도 다

이내믹이 꾸준히 0.7에서 0.8까지의 강도를 보이며 부분마다의 크레셴도와 데크레셴도가 잘 표현되고 있는 한편, 전체적으로 최대강도 다이내믹이 분포되어 있어 섹션 Ⅱ 후반부의 몰아치는 긴장감은 다소 떨어질 수 있다. 템포도 다메리니보다 두 배나 느리기 때문에 자칫하면 음악이 정체된 느낌을 주는 경향이 있고, 긴장감 측면에서 설득력이 떨어지는 음악이 될 수 있다.

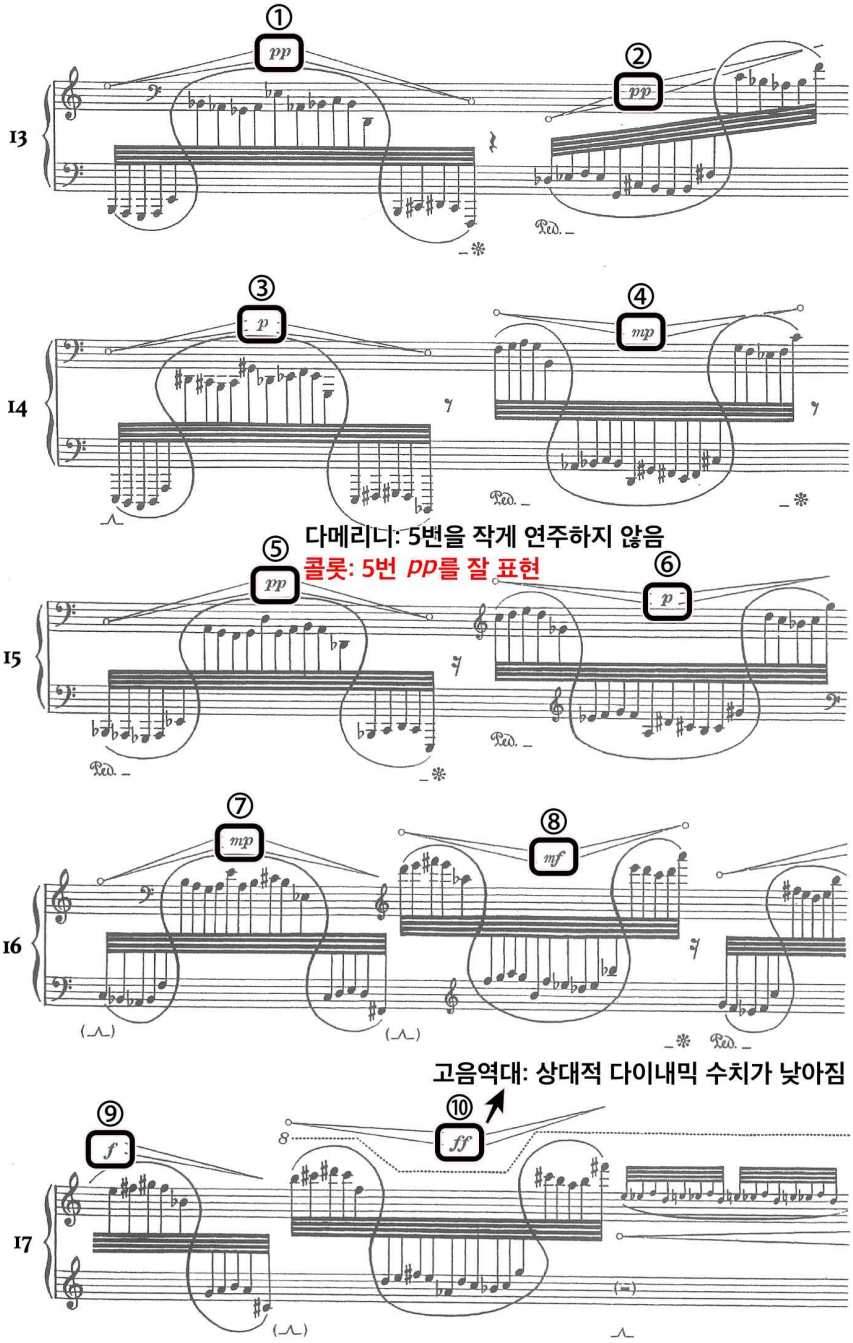
콜롯의 파형은 다메리니와 홀셔와 아주 다른 측면을 보여준다. 콜롯의 연주에서는 특별히 다이내믹의 변화가 아주 극단적으로 다이내믹 간의 격차를 많이 두어 연주했음을 알 수 있다. 또한 콜롯은 세 연주자 중에서도 제로사운드로 회귀하는 디미누엔도를 가장 충실히 표현하고 있다.

이러한 다이내믹의 차이를 만드는 핵심 요인은 바로 템포다. 아무리 표현하고자 노력을 해도 물리적으로 제한된 시간 안에 수많은 다이내믹과 리듬, 음색을 표현하고 담아내는 데에는 한계가 있기 마련이다. 그래서 템포가 극적으로 빠른 다메리니의 연주에서는 세부적인 한계가 있고, 상대적으로 느린 홀셔의 연주에서는 작은 부분까지 담아낼 수 있었다. 단 한 번의 쉼표도 없이 235단에 달하는 섹션 Ⅱ part를 한 호흡으로 거침없이 달리는 다메리니와는 다르게 아티큘레이션과 리듬, 음색, 다이내믹을 세밀하게 표현한 홀셔의 연주는 마치 다른 곡을 연주 하는 듯한 느낌마저 자아낸다. 같은 다이내믹에서도 어떠한 강도와 단계를 가지고 이를 효과적으로 표현할 수 있는 방안을 제언하기 위해 우선 이 작품에서 나타나는 특징적인 다이내믹과 해당 부분의 연주들을 먼저 살펴보겠다.

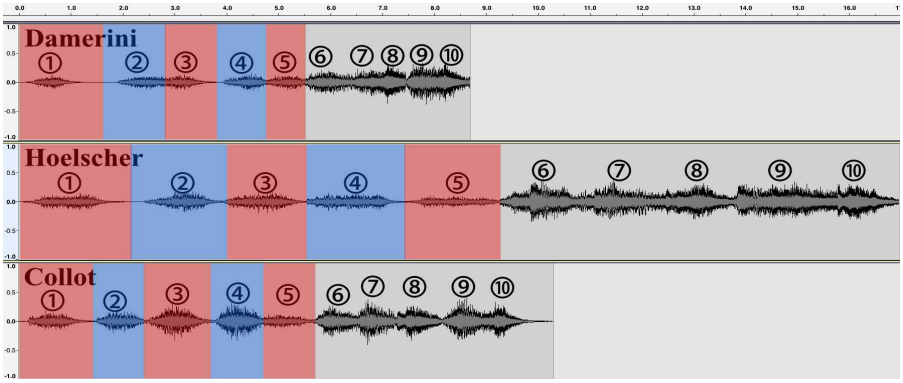
2.1.1. 축적의 과정에 의한 다이내믹 변화

섹션 I의 13-17번째 단에서는 쉼표가 점점 짧아지고 점진적으로 다이내믹이 변화한다. 아래의 악보와 해당 부분의 연주 파형, 그리고 이어지는 표는 각 연주자가 이 진행에서 어떤 식으로 다이내믹을 변화시키고 있는지를 보여준다. 먼저 악보 상에 표시한 1번부터 10번까지의 짧은 프레이즈들에는 각기 다른 다이내믹이 지시되어 있는데, 이러한 부분이 다메리니, 홀셔, 콜롯의 연주에서 어떤 음량의 변화를 나타내고 있는지를 구체적인 수치와 함께 살펴보겠다.

〈악보 Ⅳ-12〉 점진적인 다이내믹의 상승 예시 1번



〈그림 Ⅳ-9〉 점진적인 다이내믹의 상승 예시 1번 파형



아래의 표는 위의 악보에서 살펴본 점진적 다이내믹 변화 부분을 음량을 측정하는 ‘RMS’ 데이터 값으로 정리한 것이다. RMS레벨은 Root-mean-square방식으로, 구간마다의 평균 음량의 수치를 측정한 것이다. 0에 가까울수록 볼륨이 크고, 최저/최대 차이가 클수록 음량의 변화가 크다고 할 수 있다. 아마데우스 프로(Amadeus Pro)라는 프로그램을 사용하여 계산하였다.

〈표 Ⅳ-9〉 점진적인 다이내믹 변화 (RMS 수치)

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
		pp	pp	p	mp	pp	p	mp	mf	f	ff
다메리니	최저	-43.5	-38.4	-33.5	-35.7	-32.4	-28.7	-26.5	-23.3	-21.4	-20.9
	평균	-31.5	-30.5	-29.0	-28.8	-29.0	-24.3	-25.2	-21.8	-20.0	-20.5
	최대	-28.9	-28.2	-27.4	-26.6	-27.4	-23.0	-23.6	-20.2	-19.3	-20.2

홀셔	최저	-45.4	-39.6	-34.0	-35.2	-41.0	-30.8	-25.0	-25.4	-22.5	-24.2
	평균	-28.6	-27.1	-27.0	-27.6	-31.7	-20.5	-20.9	-21.9	-20.5	-21.8
	최대	-26.2	-23.9	-25.3	-26.3	-29.3	-17.0	-18.3	-19.3	-19.2	-19.6
콜롯	최저	-32.3	-32.9	-29.7	-28.8	-31.6	-25.3	-23.5	-28.3	-25.9	-24.6
	평균	-27.6	-25.9	-22.5	-22.1	-28.9	-22.3	-20.8	-23.1	-19.9	-22.5
	최대	-26.0	-24.2	-19.6	-19.9	-27.7	-20.7	-18.8	-20.9	-17.9	-21.0

세 연주자들의 RMS 수치는 모두 전반적으로 다이내믹의 증가를 비교적 잘 표현하고 있으며, 다이내믹이 커짐에 따라 RMS수치가 감소함을 볼 수 있다. 하지만 이 표에서 한 가지 고려해야 할 점은 이러한 점진적인 다이내믹이 동일한 음역대가 아닌 다양한 음역대, 특히 저음에서 고음으로 상승하며 진행되기 때문에 높은음역대의 포르티시모(*ff*)에서의 RMS수치가 그보다 낮은 포르테(*f*)보다 작게 나타난다는 것이다. 이 부분은 섹션 Ⅱ로 넘어가는 경과구로 쉼표가 짧아짐에 따라 호흡이 점점 짧아지고, 최고 다이내믹도 점진적으로 커짐에 따라 그 음량이 증가하게 된다.

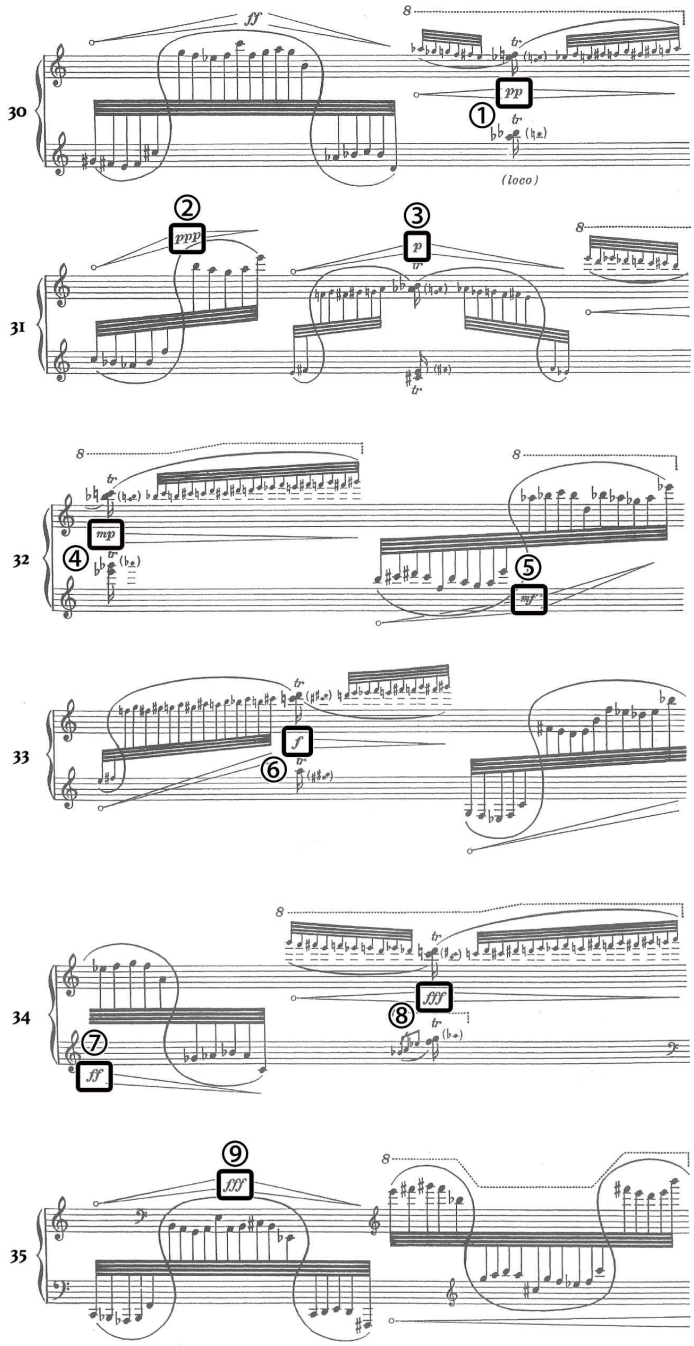
세 음원 중에서도 가장 정확하게 다이내믹이 드러나는 것은 다메리니의 연주다. 특히 다메리니는 *pp*로 표시된 5번 물결음형을 일부

러 많이 작게 연주하지 않는데, 이는 전체적인 진행방향과 큰 그림을 그림에 있어 도움을 준다. 실제 템포가 너무 빠르기 때문에 청취상으로 다이내믹을 구분하기는 어려우나 데이터 상에서는 다메리니의 연주가 상승하는 진행과 몰아치는 효과를 가장 분명히 나타내고 있다.

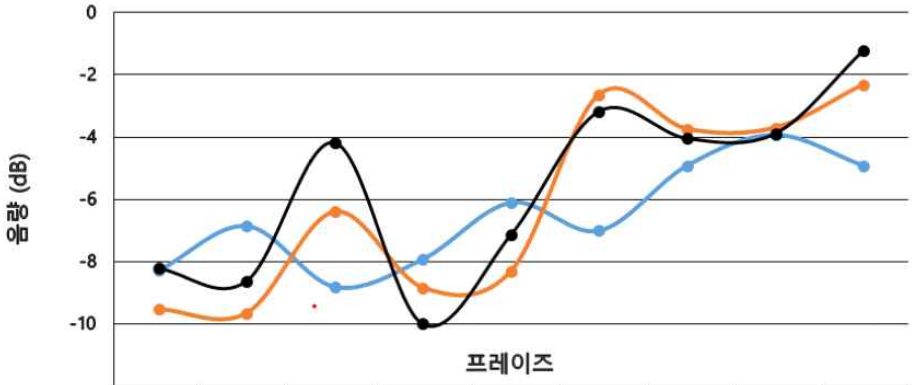
홀셔의 연주에서는 최저 RMS와 최고 RMS의 차가 다른 두 연주자들에 비해 가장 폭이 크게 나타난다. 이러한 점을 미루어봤을 때, 홀셔가 그만큼 각각의 프레이즈의 크레셴도와 데크레셴도를 섬세하게 표현하고 있다는 것을 알 수 있다. 콜롯의 RMS 수치는 그가 샤리노의 기보를 충실하게 이행하고 있음을 잘 드러내 준다. 특히 다메리니와는 반대로 *pp*로 표시된 5번 물결음형에서 RMS수치가 갑자기 커지는 것을 볼 수 있는데 이는 5번 *pp*를 아주 잘 표현한 것으로 갑자기 음량이 작아졌음을 알 수 있다.

다음으로는 또 다른 점진적 다이내믹 상승의 예를 살펴보겠다. 악보 11페이지 첫 번째 단부터는 이동하는 트릴 음형이 처음으로 출현하며 물결음형과 교차되며 진행한다. 여기에서도 다이내믹이 *pp-ppp-p-mp-mf-f-ff-fff* 까지 점진적으로 커지는 것을 볼 수 있는데, 마찬가지로 0에 가까울수록 볼륨이 큰 것이다. 소닉 비쥬얼라이저(Sonic Visualiser)라는 프로그램을 사용하여 측정하였다.

〈악보 Ⅳ-13〉 점진적인 다이내믹의 상승 예시 2번



〈그림 Ⅳ-10〉 점진적인 다이내믹의 상승 예시 2번 그래프



	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨
	pp	*ppp*	*pp*	*mp*	*mf*	*f*	*ff*	*fff*	*fff*
다메리니	-8.29	-6.86	-8.81	-7.92	-6.11	-7.01	-4.92	-3.94	-4.92
홀셔	-9.54	-9.66	-6.4	-8.85	-8.31	-2.63	-3.74	-3.7	-2.31
콜롯	-8.21	-8.62	-4.18	-10	-7.13	-3.17	-4.05	-3.88	-1.21

위의 데이터는 이동하는 트릴 음형과 물결 음형이 교차되며 점진적으로 다이내믹이 상승되는 구간의 세 연주자별 다이내믹을 비교한 그래프다. 먼저 그래프의 곡선 변화에서 알 수 있는 가장 큰 특징은 연주자들이 상반되는 해석을 보여주고 있다는 점이다. 홀셔와 콜롯의 곡선은 수치상의 차이는 보이지만 대체로 비슷한 양상을 보이는 반면, 다메리니의 곡선은 두 연주자와 반대로 움직이는 것을 볼 수 있다. 이런 상반되는 양상이 나타나는 원인은 연주자마다 전경에 드러나는 주요 요소로 선택한 음형이 다르기 때문이다. 홀셔와 콜롯은 새롭게 출현한 이동하는 트릴 음형을 좀 더 주요하게 잘 들리도록 음색처리를 하고 있어 그 부분에서의 음량이 크게 나타나고, 다메리니는 대체로 물결 음형에서 큰 음량이 나타난다.

다메리니의 연주는 음형의 차이에서 오는 음색과 음량의 변화가 잘 드러나지 않는다. 이는 전반적으로 음량의 변화가 미미하기 때문이기도 하고, 템포가 지나치게 빠르기 때문이기도 하다. 다메리니의

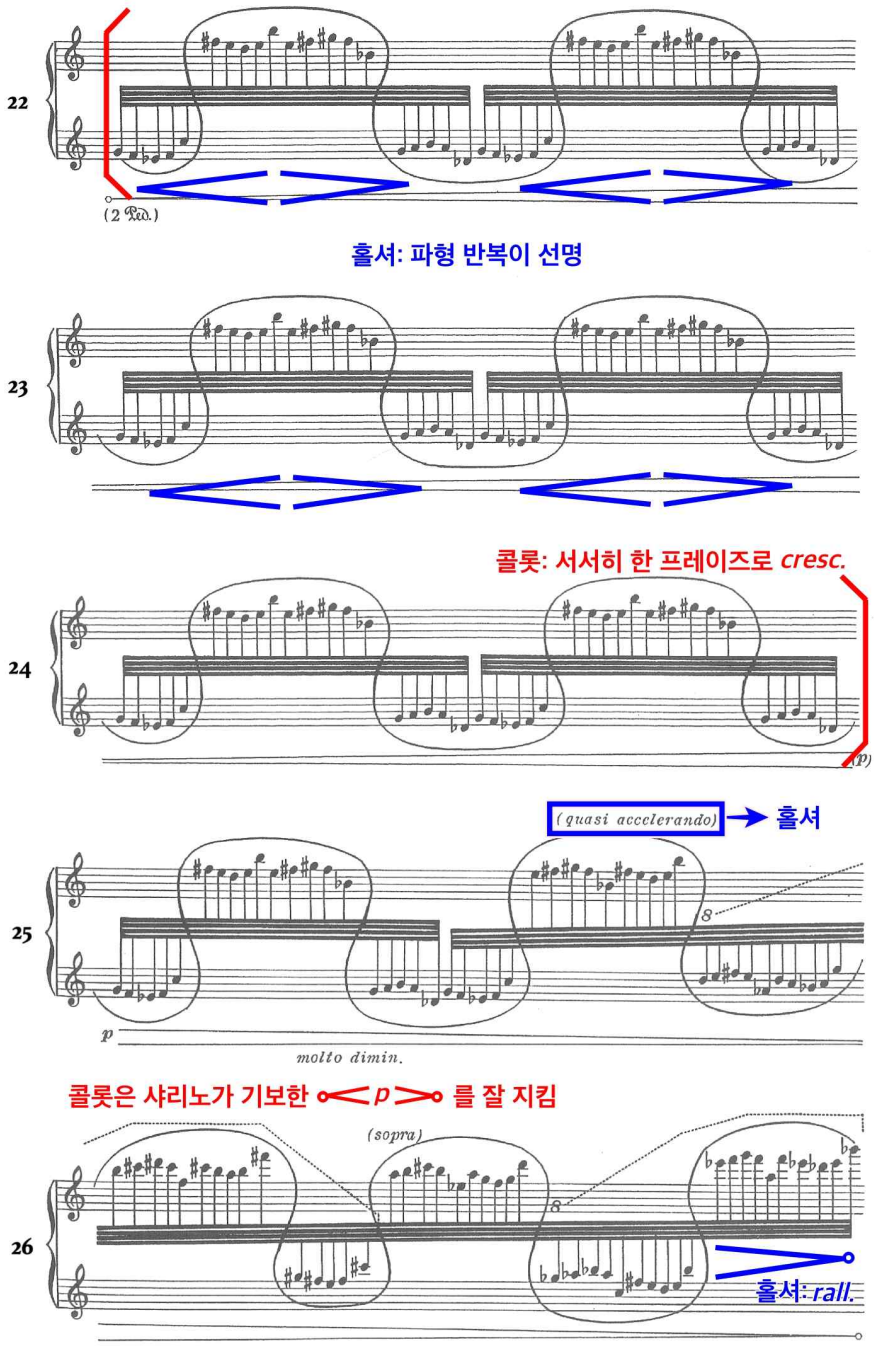
최대-최소 음량 차이는 4.75로 다른 두 연주자에 비해 그 격차가 가장 적다.

홀셔의 연주는 다이내믹 차이를 섬세히 표현하고 있으며, 또 이질적인 음형 사이에 호흡을 해주어서 음형에 따른 음색 차이를 명확하게 느낄 수 있게 한다. 최대-최소 음량차이도 7.23으로 다메리니에 비해 상대적으로 변화가 잘 드러나고 있는 것으로 보인다. 그러나 샤리노가 기보한 대로 단계적으로 커지기보다는 중간지점 6번 *f*에서 최대음량에 가까운 큰 다이내믹을 기록하고 줄어드는 양상을 보여 마지막부분으로 갈수록 긴장감이 떨어지는데, 이는 음역대에서 오는 다이내믹의 차이를 고려하지 않은 한계점으로 판단된다.

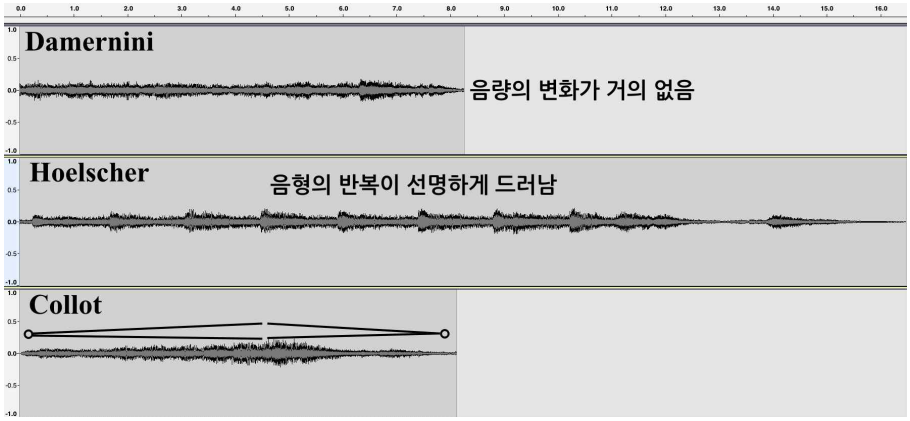
콜롯의 최대-최소 음량차이는 8.79로 음량의 차이도 가장 넓게 나타나고, 다이내믹의 변화에 따라 음량 변화의 폭이 가장 극단적인 하락과 도약을 보여준다. 특히 콜롯은 마지막 9번 *fff*부분의 크레센도를 가장 극적으로 잘 표현하였다.

다음으로는 반복되는 음정이 나타나는 물결음형을 연주하는 22-26번째 단의 진행과 그 파형으로, 연주자별 음량이 조금씩 상이하게 나타난다.

〈악보 Ⅳ-14〉 22-26번째 단의 진행



〈그림 Ⅳ-11〉 22-26번째 단의 파형



이 부분은 특별히 인상주의 색채의 음향이 잘 드러나는 곳으로, 22번째 단부터 시작되는 160개 음표에 걸친 크레센도가 20음표를 총 6번 반복하고 있다. 이 프레이즈 역시 제로사운드에서 시작하여 *p*에 이르기까지 방향성을 가지지만, 동음 반복에서 나오는 울리는 음색에 더욱 주목하여 연주할 것이 요구 된다. 정점이 *p*이기 때문에 급작스럽게 커지지 않도록 주의하여야 하며, 또한 80개의 음표 안에 피아노에서 제로 사운드로 서서히 줄어들어야(*molto diminuendo)* 하는데, 여기에는 점점 빨라지라는 '*quasi accelerando*' 라는 지시어가 함께 쓰여 있다.

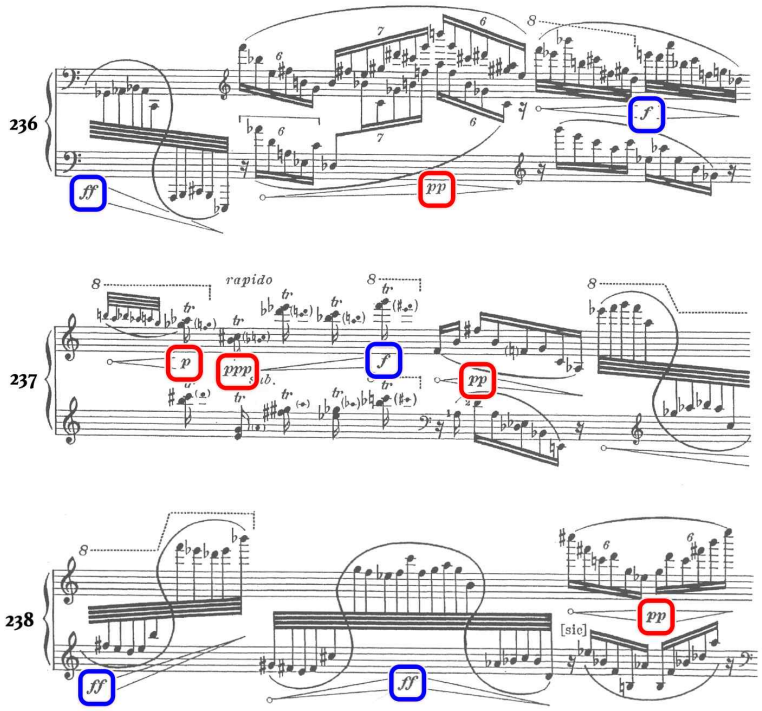
즉 다메리니의 파형을 살펴보면 굴곡이 거의 없이 평평한 점을 발견하는데 이는 연주템포가 너무 빨라서 디미누엔도가 거의 표현되지 않고 있으며, 음량의 변화가 거의 없음을 알 수 있다. 홀셔의 연주는 반복되는 패시지 마다 동일한 파형이 반복되고 있음을 발견할 수 있다. 색채감을 표현하려 했던 홀셔의 연주는 반복이 명확하게 들리며, 살짝 빨라지는 듯 디미누엔도 하다가 마지막 고음역 대에서는 살짝 느려지며 더욱 악상을 표현하며 프레이즈를 마무리한다. 콜롯의 연주 파형은 다메리니가 기보해 놓은 제로에서 시작하여 크레

센도하고, 디미누엔도하여 제로로 돌아가는 다이내믹이 가장 정확하게 지켜지고 있음을 발견할 수 있고, 그 격차도 가장 크다.

2.1.2. 윈도우 형태에 의한 다이내믹 변화

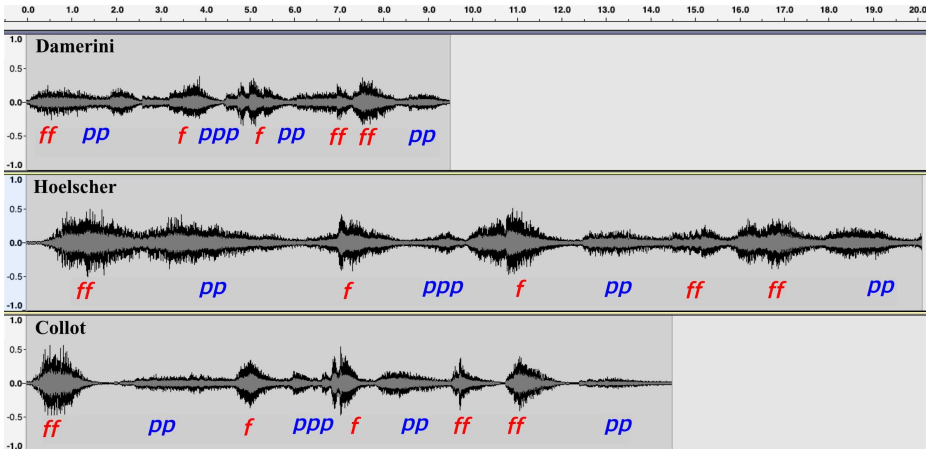
앞 장에서 살펴보았던 점진적 강도 변화와 달리 〈피아노 소나타 1번〉에서는 샤리노 피겨 개념 중 하나인 '윈도우 형태'처럼 갑작스럽게 등장하는 부분들이 나타난다. 이러한 갑작스러움이 음형이나 프레이징의 변화뿐 아니라 다이내믹의 변화를 가져오는 경우도 찾아볼 수 있다. 아래는 236-238번째 단의 악보로, 서로 상대적으로 큰 차이를 보이는 다이내믹이 교차하는 방식으로 구성된다.

〈악보 IV-15〉 236-238번째 단의 다이내믹 교차



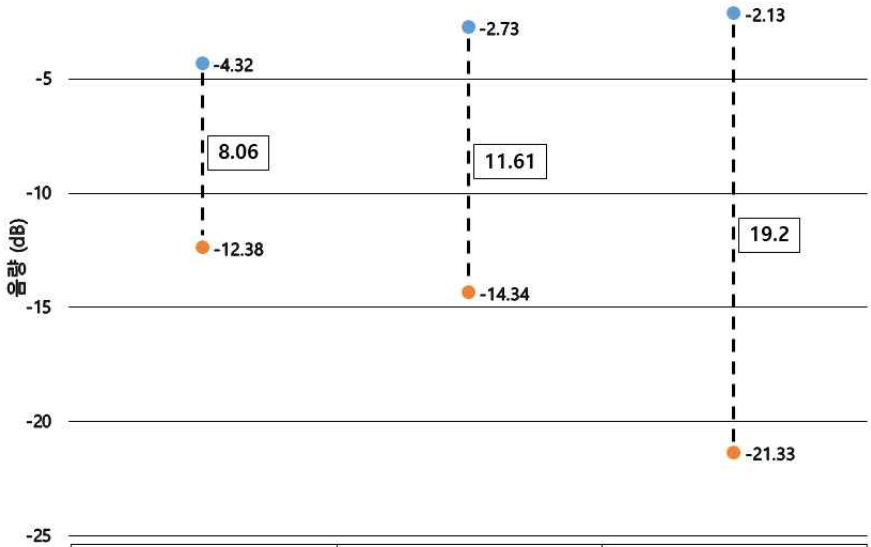
위의 진행에서는 계속해서 포르티시모와 피아니시모의 교차가 이루어진다. 피아니시모의 아르페지오 음형에서는 왼손, 오른손이 같은 리듬으로 진행되어 개별음 하나하나가 깨끗하게 발음되면서 음덩어리인 포르티시모와 더 큰 대조를 이룬다. 아래는 다이내믹의 병치를 표현한 각 연주자별 파형이다.

〈그림 IV-12〉 236-238번째 단의 다이내믹 교차 파형



이 부분에서 세 연주자 모두 비교적 급작스러운 다이내믹의 병치를 잘 표현하고 있다. 다메리니의 경우는 대체로 음량의 변화가 많지 않고, 데크레셴도가 잘 이루어지지 않아 파형의 변화가 크지 않다. 홀셔는 다이내믹의 변화가 아주 잘 드러나는 파형을 보여주고 있지만 콜롯에 비해 *pp*의 표현이 약하다. 콜롯의 경우 음형을 연주하는 속도도 빠르고 제로 사운드로 돌아가는 데크레셴도가 잘 되어 그 파형의 모습이 두 연주자들과는 상이하다.

〈그림 Ⅳ-13〉 윈도우 형태에 의한 최대-최소 다이내믹

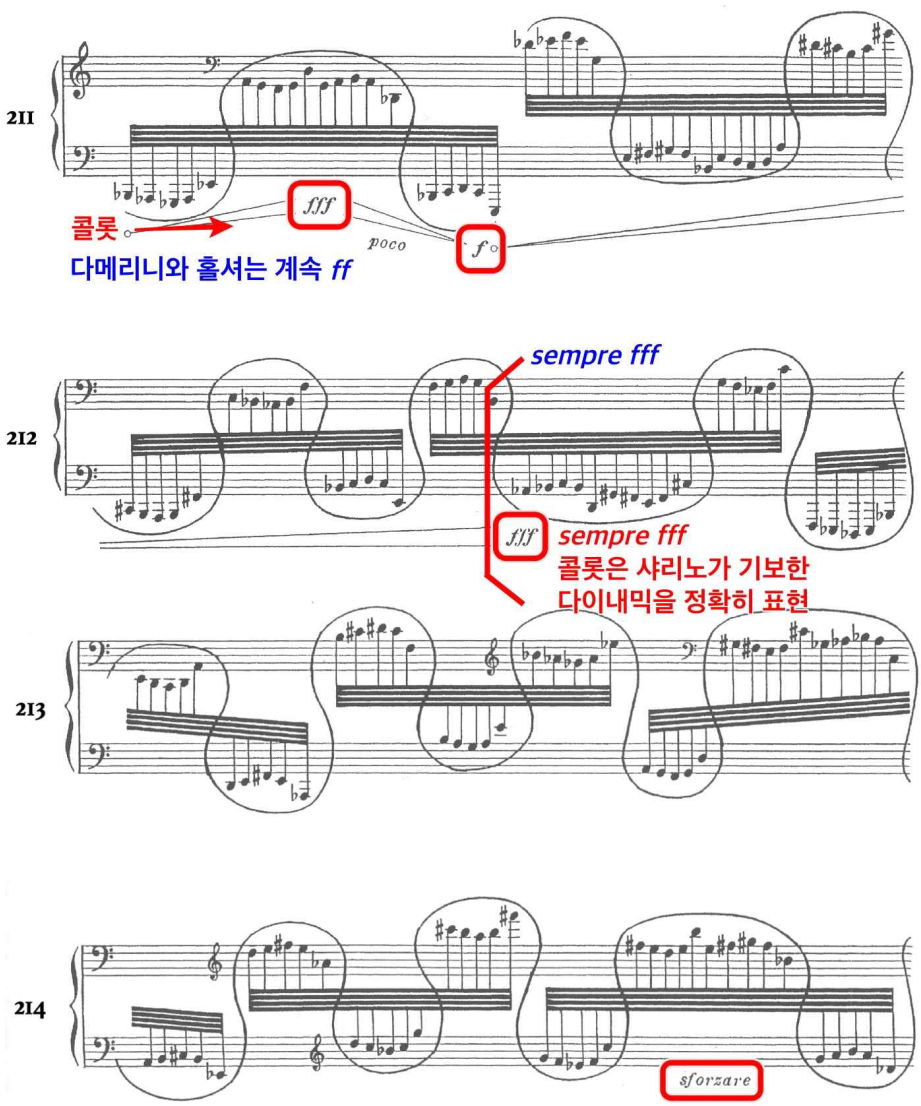


	다메리니	홀셔	콜롯
■최대	-4.32	-2.73	-2.13
■최소	-12.38	-14.34	-21.33
□차이	8.06	11.61	19.2

위의 데이터는 세 연주자의 최대-최소 다이내믹을 비교한 그래프이다. 앞서 언급한대로 음량의 변화가 상대적으로 크지 않았던 다메리니의 경우는 최대-최소 음량차이가 8.06으로 가장 차이가 적게 나타난다. 홀셔의 최대 음량은 -2.73, 최소 음량은 -14.34로 최대-최소 음량차이는 11.61로 나타나고, 파형의 모습이 상이했던 콜롯의 최대-최소 음량 차이는 19.2로 가장 극단적인 음량 차이가 나타나고 있다. 콜롯의 최소 음량은 무려 -21.33으로 다메리니의 최소 음량보다 두 배 가까이 *pp*를 작게 연주했음을 알 수 있다.

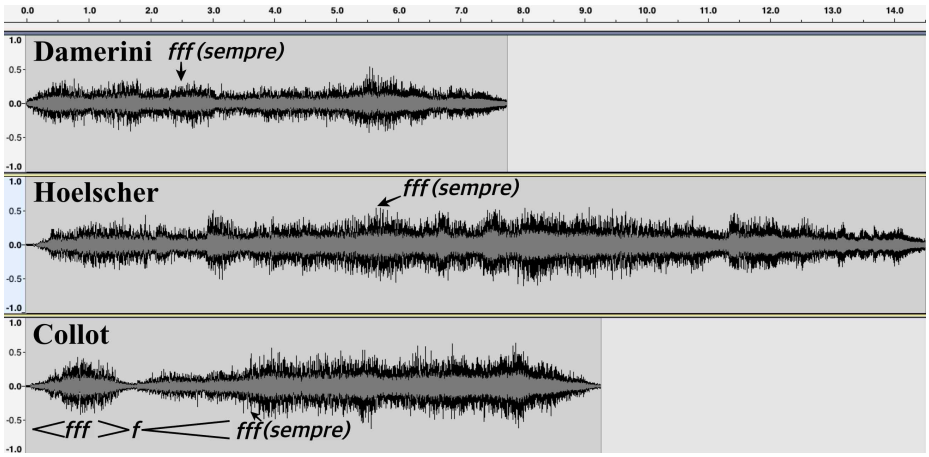
한편, 212.5번째 단부터 214번째 단까지는 *sempre fff*를 표현해야 하는 부분이다.

〈악보 Ⅳ-16〉 211-214번째 단까지 (*sempre fff*)

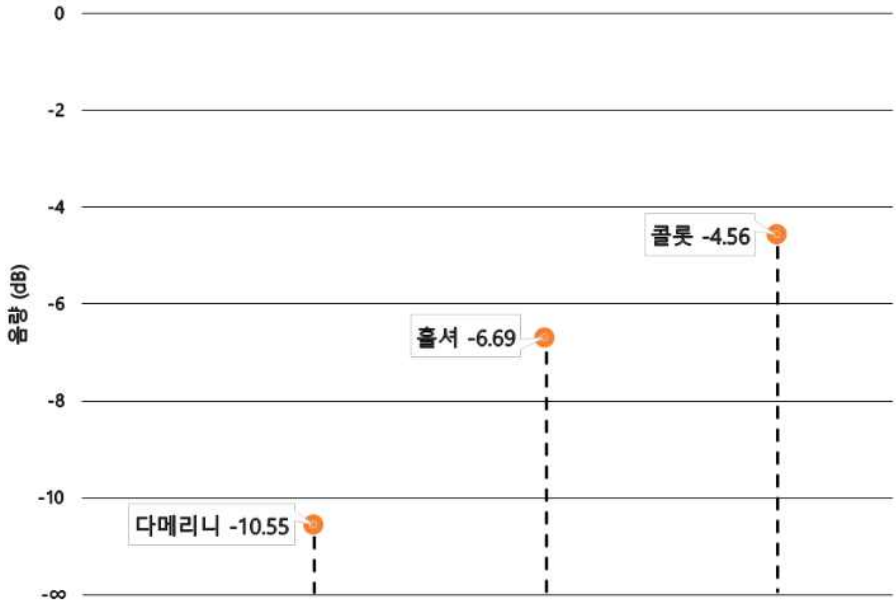


해당 부분의 연주 흐름을 보여주는 아래의 파형 이미지를 보면, 전반적으로 세 연주자 모두 음량도 크고, *fff*를 잘 유지하는 파형을 보이고 있음을 알 수 있다. 하지만 이러한 큰 음량 안에서도 콜롯의 연주는 샤리노가 기보해 놓은 다이내믹의 변화곡선을 보여주고 있다.

〈그림 Ⅳ-14〉 211-214번째 단의 파형 (*sempre fff*)



〈그림 Ⅳ-15〉 *sempre fff* 구간 음량 (212.5-214번째 단)



위의 그래프는 *sempre fff* 구간(212.5-214단까지)에서의 세 연주자의 평균 음량을 비교한 것으로, 다메리니의 음량은 -10.55, 홀셔는 -6.69, 콜롯은 -4.56으로 콜롯이 가장 큰 음량으로 연주했음을 알 수 있다. 위의 파형과 그래프를 통해 알 수 있듯 콜롯은 샤리노가 기보해 놓은 다이내믹의 변화곡선을 가장 잘 표현했고, 곡의 절정에 이르는 *sempre fff* 연주 음량 역시 가장 크게 연주했다. 또한 윈도우 형태에 의한 최대-최소 다이내믹에서도 가장 큰 격차를 보여주고 있으며, 특히 그는 작은 다이내믹과 제로사운드로 돌아가는 데크레센도를 잘 표현한 연주자였다. 지금까지의 데이터를 비교해 보았을 때 다이내믹에 있어서 샤리노의 의도를 가장 잘 표현한 연주자는 콜롯으로 보여진다.

2.2. 다이내믹 설정에 대한 제언

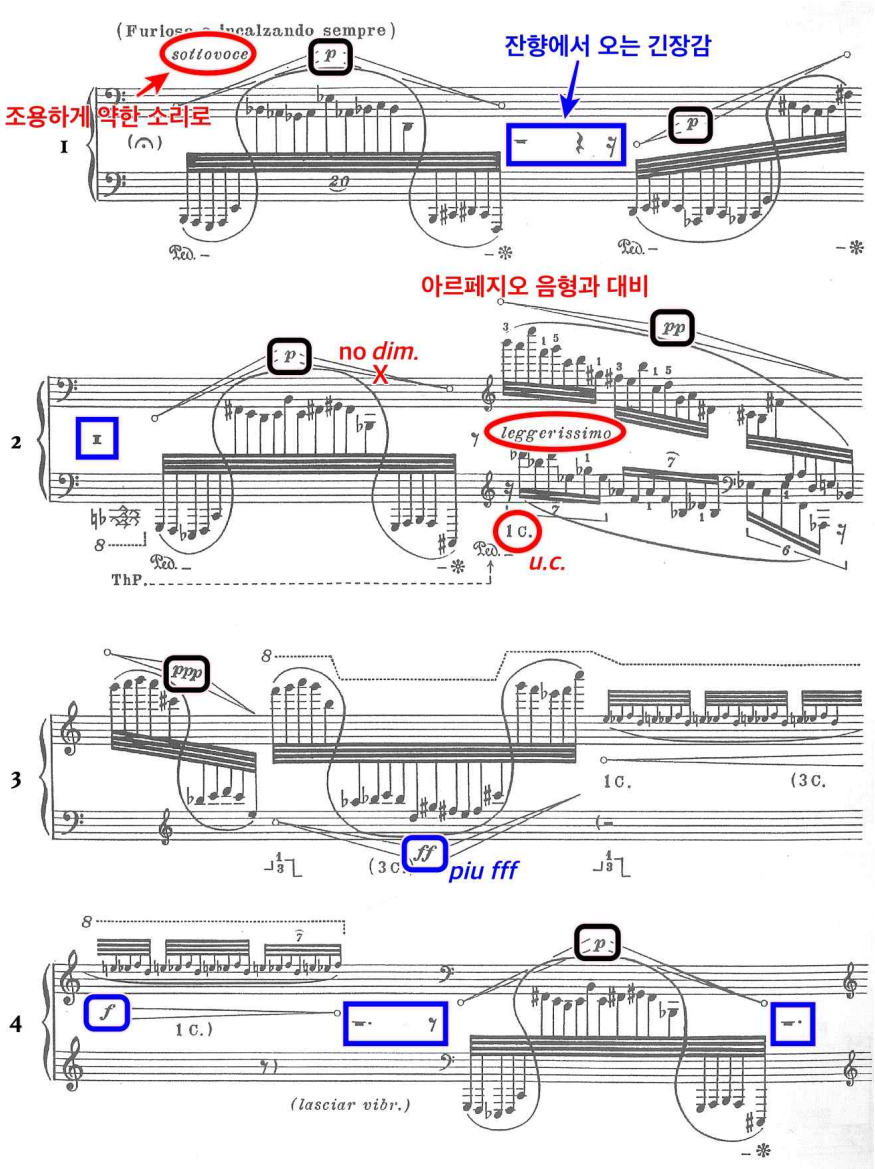
모든 프레이즈마다 자세한 다이내믹을 지정했을 정도로 샤리노는 이 곡에서 다이내믹에 섬세히 접근했다. 특별히 그는 직접 고안한 제로 사운드 기호를 통해서 다이내믹의 최소 강도를 설정하였고, *pppp*에서 *fff*에 이르는 폭넓은 다이내믹 범위를 사용하였다. 또한 같은 다이내믹이 여러 번 반복될 때에도 매번 다이내믹을 새로 기보하였다는 사실도 특징적인 부분이다. 엄청나게 빠른 속도로 연주되는 〈피아노 소나타 1번〉에서 작곡가가 기보한 다이내믹을 지키는 것은 연주자에게 엄청난 집중과 연습을 요하며, 특히 저음역에서의 다이내믹 중 몇몇 부분은 그 템포와 음역 때문에 디미누엔도 사인을 지키는 것이 불가능해 보이기도 한다. 또 연속적인 흐름으로 이어지는 섹션 II에는 쉼표가 아닌 음표 위에 제로 표시가 쓰이기도 하는데, 이를 구현하는 것은 물리적으로 불가능하기 때문에 샤리노가 의도한 다이내믹 변화곡선을 어떻게 효과적으로 표현할 수 있을지에 대한 세심한 연구가 필요하다고 할 수 있다.

세 연주자의 연주 강도 파형을 살펴보면 빠르게 연주하는 다메리니는 다이내믹의 진폭이 홀셔와 콜롯에 비해 변화가 적은 것을 알 수 있다. 그만큼 다이내믹을 세밀하게 표현하기 위해서라도 적절한 템포를 설정하는 것은 필수적이며, 같은 강도의 다이내믹일지라도 음의 밀도, 페달, 아티큘레이션 등에 따라 음향이 달라지므로, 변화되는 조건들을 복합적으로 고려하여 다이내믹을 단계적으로 구분하는 과정이 필요하겠다. 이에 따라 섹션별로 다이내믹의 강도를 나누고, 진행 과정의 특성에 따라 다이내믹을 제언하겠다.

먼저 섹션 I은 20단 웨이브 음형과 쉼표의 반복을 통해, 페달링에 의한 다른 차원의 음향을 집중적으로 들려주는 부분이다. 여기서 주목할 만한 특징은 20단 음형보다 쉼표에서 오는 긴장감이 더욱 크

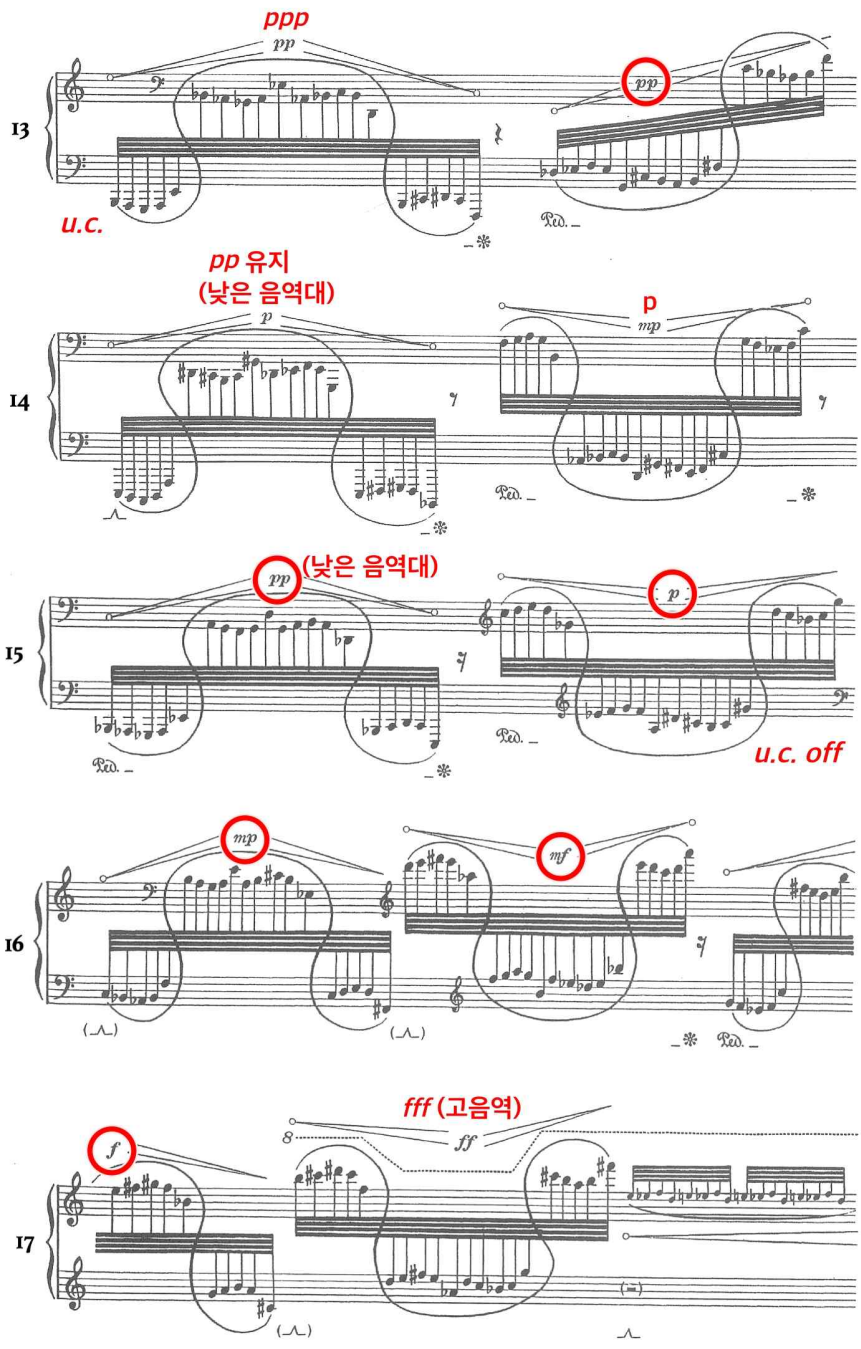
다는 사실이다. 따라서 계속되는 *p-p-p-pp-ppp*에서 예상치 못하게 갑자기 *ff*로 다이내믹이 크게 변할 때에 이 부분을 훨씬 더 효과적으로 표현해야 할 것이다.

〈악보 IV-17〉 섹션 I 첫장



한편, 13번째 단부터 섹션 Ⅱ로 넘어가는 브릿지에서 다이내믹 역시 *pp-p-mp—mf-f-ff*로 상승한다. 모두 20단음표로 구성되어있지만, 쉼표가 점점 짧아져가면서 더욱 꽉 찬 밀도를 가지게 되는 이 부분은 저음역부터 고음역으로 상승하며 다이내믹도 강화되므로, 음역대별 연주 강도에 대한 인식을 가지고 음량을 조절하여 연주해야 할 것이다. 앞선 연주 분석에서 세 연주자들 모두 상승되는 다이내믹의 표현을 하고자 한 바를 확인하였지만, 그 음량의 효과가 미비하였는데, 필자는 *pp*로 연주되는 저음역대에서의 다이내믹에서 음량이 커지지 않도록 더욱 주의하며 연주하며, 가장 큰 음량인 ff가 고음역에서 제시되기 때문에, 따라서 필자는 *f*의 다이내믹이 더 크지 않고 단계적인 양상으로 진행될 수 있도록 음역대를 고려하여 전체적인 음량을 설정할 것을 제안한다.

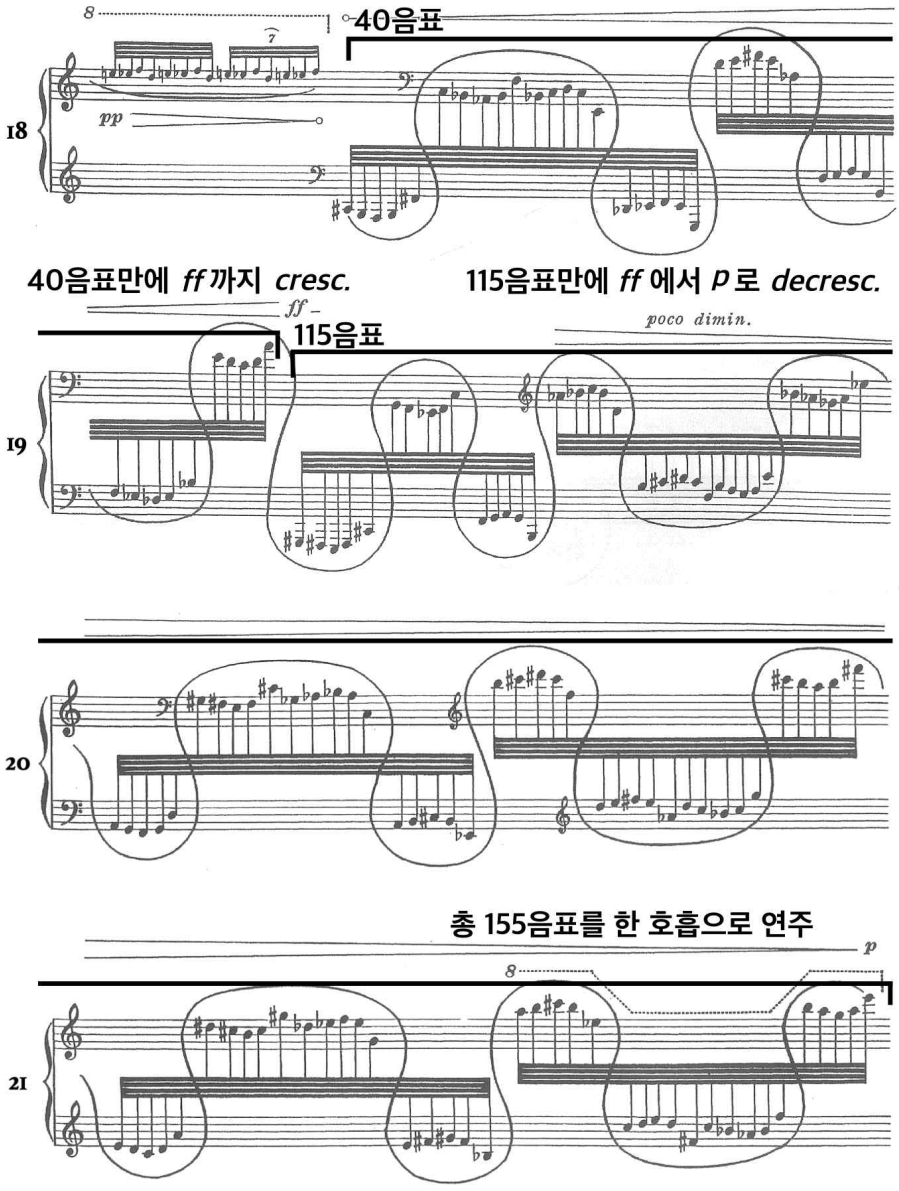
〈악보 Ⅳ-18〉 섹션 I에서 섹션 Ⅱ 넘어가는 브릿지



섹션 Ⅱ의 시작 부분에는 확장된 웨이브 음형이 나오는데, 여기에서는 40음표만에 제로사운드에서 급격하게 *ff*로 커져야 하며, 115음표만에 서서히 디미누엔도 하여 *p*에 이르게 되는 다이내믹을 지시해 놓았다. 특히 이 부분에서는 특히 긴 디미누엔도 지시를 기억하고, 어느 지점부터 서서히 줄어들 것인지에 대한 치밀한 계획을 세워야 작곡가가 원한 음향과 가장 부합하는 해석이 될 것이다.

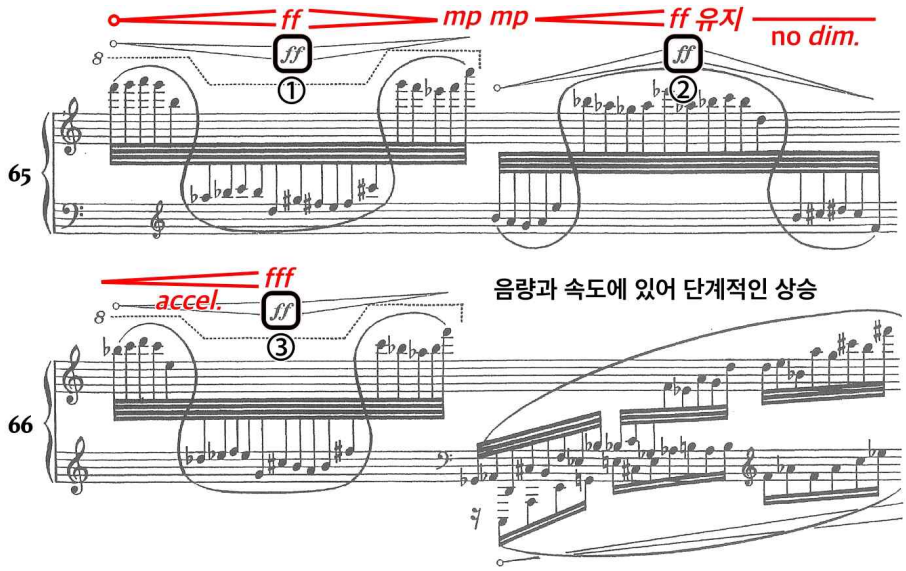
크레셴도와 데크레셴도 사인은 매번 다른 위치와 강도를 가지게 되는데, 샤리노가 지시한 최대 강도의 지점이 어디인지를 정확히 알고 연주해야 얼마나 급하게 커질지, 혹은 서서히 커질지를 예비할 수 있다. 또한 이 사인은 멀리서 들리는 소리, 가까이에서 들리는 소리와 같은 소리의 원근감을 부여할 수 있는 장치가 된다.

〈악보 Ⅳ-19〉 섹션 Ⅱ의 시작 부분 (18-21번째 단)



29번째 단의 연속된 세 번의 20단음표는 모두 같은 밀도와 *ff*의 같은 다이내믹을 가지고 있지만, 세 번에 걸쳐 단계적으로 상승하도록 연주한다. 음량의 차이뿐 아니라 그 속도에 있어서도 가속화하여 더욱 드라마틱한 흐름을 구현하도록 한다.

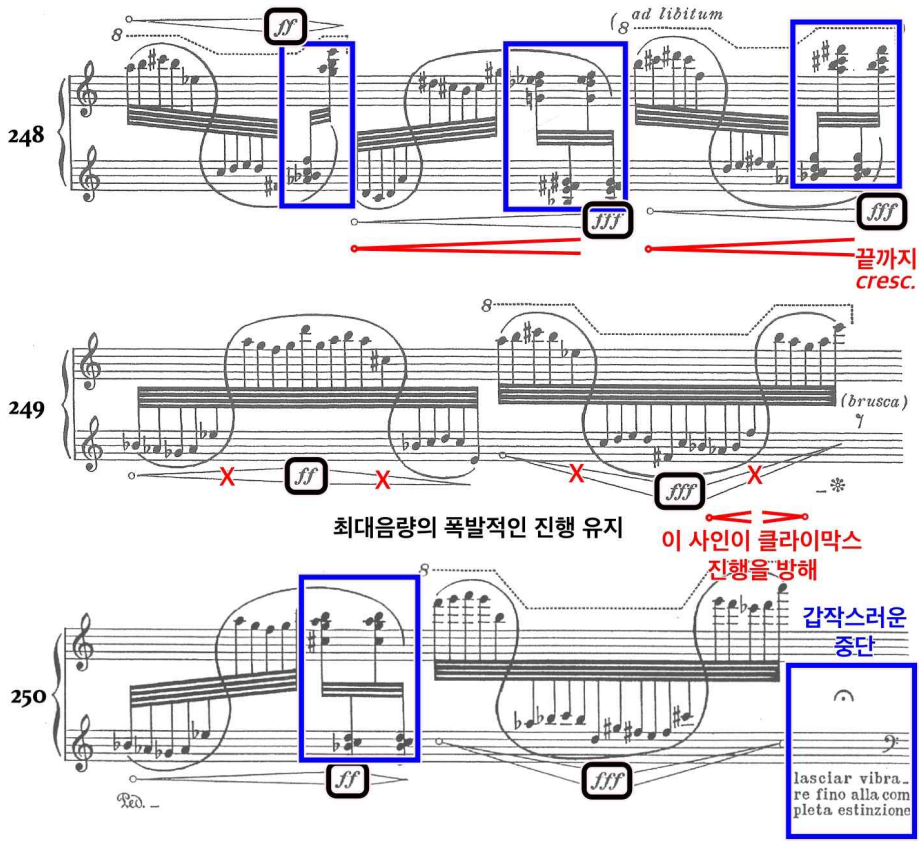
〈악보 Ⅳ-20〉 다이내믹의 단계적인 상승



섹션 Ⅱ의 마지막 부분은 *fff*와 *pp*의 연속적인 교차가 나타나는데, 빠른 템포로 쉼 없이 연속되는 패시지이지만 이러한 극단적인 병치를 더욱 극적으로 드러날 수 있도록 연주해야 할 것이다. 이렇듯 음형과 다이내믹의 대조가 반복되며 그 패턴이 청자의 귀에 익숙해졌을 때 새롭게 등장하는 블록코드 음형은 디미누엔도 없이 끝까지 *ff*로 밀고 나가며 곡을 극한 클라이맥스에 이르게 한다. 위의 악보는 섹션 Ⅲ로 넘어가기 직전 계속된 *ff-fff*의 최대 강도 음량으로 폭발전인 사운드를 보여주고, 이 드라마틱한 순간에서 샤리노는 갑자기 아무런 예고 없이 30초가 넘는 중단의 시간으로 우리를 이끈다.

이 부분에서 작곡가는 예상치 못한 반전으로 청자의 주의를 끌며 현의 진동에 의한 무한한 울림 그 소리의 흔적으로 청자의 귀를 인도하기를 원했다. 그렇기에 연주자로서 *ff*로 빠르게 연주하는 패시지보다 이 정적 속에서 느껴지는 입체적 소리의 세계로의 경험을 잘 전달하려면, 더욱 충분히 완전히 잔향이 없어질 때까지 기다려주도록 해야 한다. 또한 오직 소리에만 집중할 수 있도록 아무런 동작도 취하지 않는다면 시각적인 효과가 더해져 이러한 음향적 효과를 증폭하는 데 더욱 도움이 될 것으로 생각된다.

〈악보 Ⅳ-21〉 클라이맥스를 향해가는 다이내믹의 폭발과 중단



이렇듯, 전통적인 음으로만 만들어내는 음악적 영역에서는 청자가 자신의 존재를 인식하기에 불충분하다. 그렇기 때문에 샤리노는 청자가 갖는 주위환경에 대한 인식을 강화시키기 위해 반대로 사운드의 결핍을 지각시키는 효과를 사용했다. 이런 청취 경험은 쉼표와 페달링을 통한 잔향 등을 통해 생산되며 상당한 시간동안 지속되는 극도로 조용한 사운드의 성질에 집중할 것을 요한다. 조용한 사운드는 페달링을 통한 확장된 테크닉으로 만들어진 것이기에 이전과는 다른 차원의 음향을 들을 수 있다.

샤리노는 극도의 다이내믹을 사용해서 다양성을 만들어 냈고, 그 다이내믹은 윈도우 형태와 같이 여러 윈도우를 넘나들며 갑작스럽게 바뀌기도 하고, 폭발로 향해 축적의 과정을 거치며 단계적인 성장을 이루기도 한다. 빠른 패시지가 연속적으로 이어지는 부분에서도 그가 기보한 제로 표시는 다이내믹의 변화 곡선을 잘 드러낼 수 있도록 고안되었으므로, 이런 경우 연주자는 소프트 페달을 적절히 사용하여 그 효과를 극대화하도록 한다. 또 점진적으로 상승하는 부분은 더 큰 그림을 그릴 수 있도록 다이내믹뿐 아니라 아티큘레이션, 페달 등을 복합하여 고려하고, 병치를 이루는 부분에서는 샤리노가 의도한 대로 더욱 수비토(*subito*)로 연주하여 다른 공간을 넘나드는 다차원적인 대조를 이루어 연주하도록 해야겠다. 또한 갑자기 중단시키고, 끼어드는 음형들과 지속적이며 선형적인 음형들 간의 극적인 다이내믹 대조를 통해 청자들이 쉽게 인지할 수 있도록 이를 지각하여 연주해야 할 것이다.

3. 아티큘레이션(articulation)

3.1. 음반을 통한 아티큘레이션 비교

〈피아노 소나타 1번〉에서 샤리노가 주목했던 '음향'의 측면을 효과적으로 조정하는 핵심 요인은 페달링과 프레이징, 즉 아티큘레이션이다. 이 곡에서는 페달링을 통해 구현되는 다차원적 음향을 들을 수 있으며, 이러한 페달 사용은 다시 프레이징과도 긴밀한 연관관계를 맺으며 곡 전체의 흐름에도 깊게 관여하게 된다.

앞서 언급했듯 피아노는 악기 특성상 한 번 울린 소리가 자연적으로 줄어들며 소멸해간다.[86] 샤리노는 이 사라져가는 잔향에 주목하여 페달링을 통한 음향을 창조했다. 댐퍼 페달을 사용하여 소리가 완전히 사라지는 '제로'의 순간까지 과정을 청취자들에게 들려주기도 하고, 소리 없이 눌리는 묵음과 소스테누토 페달을 이용하여 잔향이 소멸하는 과정의 섬세한 음향에 주목하게 만들며 〈피아노 소나타 1번〉의 울림을 입체적이고 다양하게 변형시켰다.

페달링은 잔향 뿐만 아니라 음표 연주에도 적용된다. 샤리노는 하나의 페달을 사용하여 의도적으로 모든 음을 섞음으로써 음 덩어리처럼 들리는 새로운 음향을 만들었고, 같은 음형이 반복되는 경우에도 소스테누토 페달의 사용 유/무에 따라 각 부분에서의 음향은 상당한 변화를 보인다. 또한, 소프트 페달의 사용은 샤리노가 주목한 제로사운드를 구현하는데 실질적인 도움을 준다.

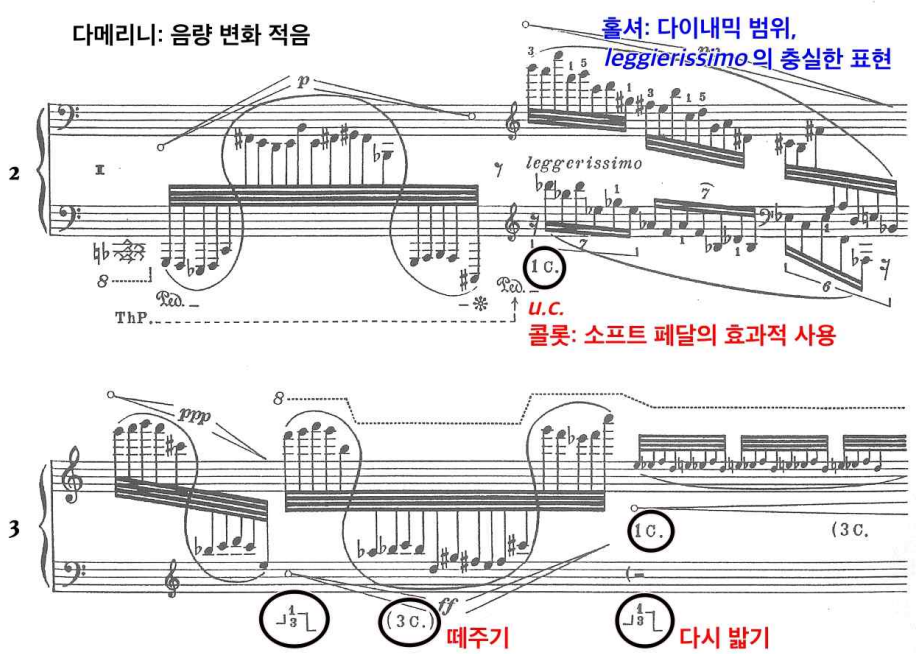
반복되는 음형을 배치하고 나열한 이 곡의 연주에서는 어느 정도의 길이로 페달링을 묶고 나누는지, 즉 프레이징을 어떻게 하느냐에 따라 연주자마다 색다른 해석을 보여주게 된다. 따라서 필자는 각

86) 피아노 악기 음향에 관한 설명은 5쪽의 각주 7번을 참고한다.

부분에 따라 연주자들의 페달링과 프레이징이 어떻게 상이하게 나타나는지를 분석하고, 이를 바탕으로 각 부분마다의 적절한 연주법을 제시하겠다.

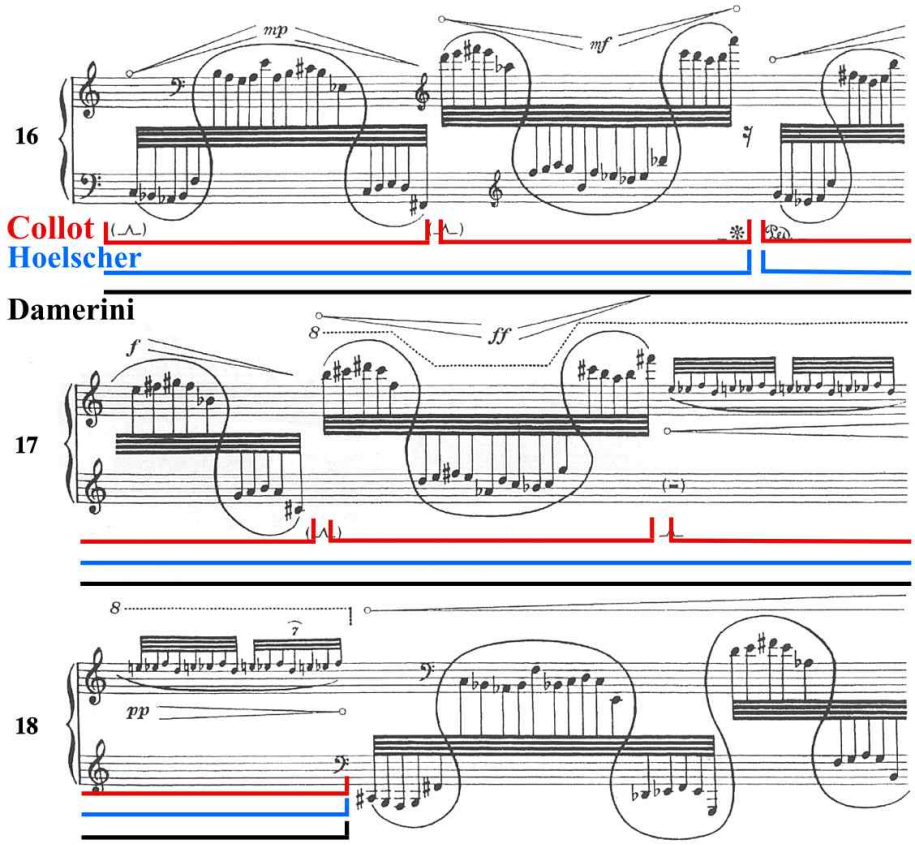
3.1.1. 페달링

〈악보 IV-22〉 섹션 I: 소프트 페달의 효과적 사용



섹션 I의 두 번째-세 번째 단에서는 소프트 페달을 사용하는 부분이 나타난다. 전반적으로 음량 변화의 폭이 적은 다메리니의 연주에서는 소프트 페달의 효과가 미비하게 나타난다. 하지만 홀셔는 소프트 페달 사용을 통해 *leggerissimo*하게 음색을 변화시켰고, 콜롯 또한 실제적인 음량을 줄이는데 소프트 페달의 도움을 받아, 다이내믹의 선명한 움직임을 잘 살릴 수 있었던 것으로 판단된다.

〈악보 Ⅳ-23〉 섹션 Ⅰ — Ⅱ의 경과구

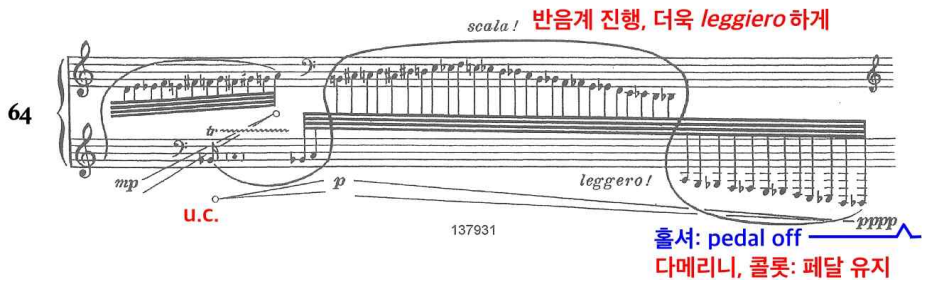


위의 악보에 제시된 16—18번째 단에서는 세 연주자마다 상이한 페달링을 보여준다. 먼저 다메리니는 중단 없이 모든 프레이즈를 한 호흡으로 이어가며, 이에 따라 페달링 또한 끊김 없이 모든 음형을 연결해간다. 이러한 페달링은 층층이 누적되는 음향을 구현하는 데에는 효과적이겠으나, 청취자의 입장에서는 음형들을 거의 구분할 수 없다는 단점이 있다.

홀셔는 16번째 단의 끝 부분에서 페달을 한번 교체하지만 그 이후로는 계속해서 한 페달로 이어가며 의도적으로 서로 다른 음형들이

섞여있는 음향을 구현한다. 그에 반해 콜롯은 제로사운드가 나올 때마다 페달을 명확하게 교체해주어 프레이징이 선명히 들리게 된다.

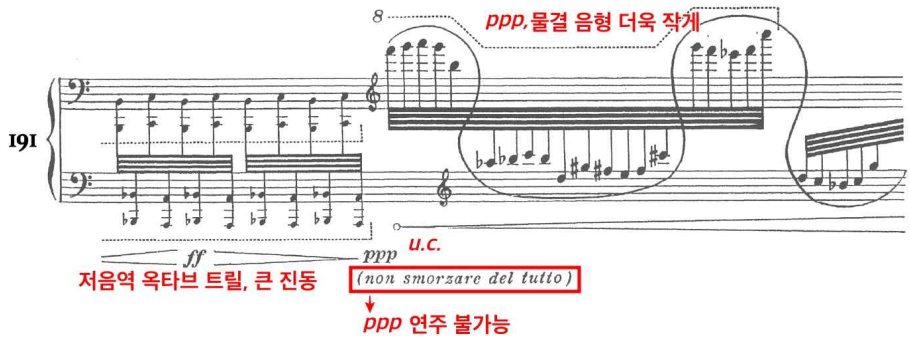
〈악보 IV-24〉 섹션 II 64번째 단 페달링의 차이



특별한 경우를 제외하고, 섹션 II에는 페달링에 관한 지시사항이 거의 기보되어 있지 않으며, 따라서 연주자의 다양한 해석이 적용될 수 있다. 지속적인 울림 안에서 연주를 이어가던 홀셔는 섹션 II의 64번째 단에 나오는 '*scala!*' 로 기보된 부분에서 처음으로 페달을 아예 끊고, 프레이징을 다시 시작한다. 다른 연주자들과 비교했을 때 홀셔의 연주에서 나타나는 특징은 유려한 흐름과 선형적인 움직임이었기 때문에 이 부분에서 페달링이 구분됐을 때 그 중단의 효과가 더욱 크게 나타났다. 콜롯과 다메리니의 연주는 홀셔가 멈춘 이 부분에서 중단 없이 한 페달로 이어간다.

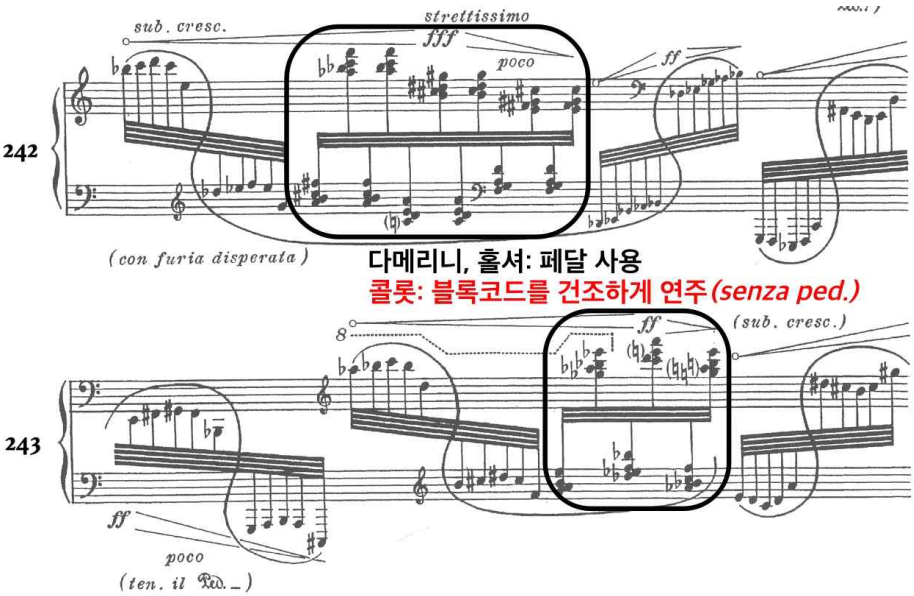
한편 191번째 단에서 샤리노는 예외적으로 시끄러운 저음 울림을 정리하지 말라는 지시어 '*non smorzare del tutto*' 를 남겨두었다. 이 부분에서는 모든 연주자들이 울림을 정리하지 않은 채 다음 음형의 연주를 이어가며 샤리노의 의도를 정확하게 구현하고 있다. 여러 음형들이 동시다발적으로 두텁게 쌓이는 이러한 부분은 음향의 중첩이라는 측면에서 또 다른 '축적 과정'으로 해석된다.

〈악보 Ⅳ-25〉 *non smorzare del tutto*



242번째 단에서는 새로 '블록코드'가 등장하는데, 여기서 다메리니와 홀셔는 페달을 밟은 채로 이 블록 코드를 물결음형과 연결하여 자연스럽게 연주한다. 그런데 콜롯은 블록코드 음형을 연주할 때 조금 더 강한 악센트를 주고, 페달을 건조하게 처리하여 더욱 잘 드러나도록 연주하고 있다.

〈악보 Ⅳ-26〉 블록코드 페달링



3.1.2. 프레이징

음악의 해석에서 프레이즈[87]는 매우 중요한 역할을 한다. 프레이징이 어떻게 나누어지는지에 따라 다이내믹이나 음색, 아고긱[88] 등의 표현을 어떻게 해나갈지 계획하여 연주할 수 있기 때문이다. '프레이징'이란 연주자들이 바로 이 프레이즈를 다루는 방법을 나타내는 것으로, 연주자의 스타일을 가르는 특징적인 부분이자, 또 음악의 큰 호흡을 나누어주는 기점으로 기능한다.[89]

샤리노의 음악은 특정한 음형들이 반복적으로 배치되며 진행되므로, 청자들은 이러한 반복을 통해 음향을 인지하고, 기억하게 된다. 동일한 음형의 반복이 상당히 길게 이어지는 이 〈피아노 소나타 1번〉에서 어떤 단위로 프레이징의 기점을 나눌 것이냐에 따라 그 음향과 세부적인 연주법이 달라지게 된다. 하나의 음형이 중단 없이

---

87) 프레이즈란 언어학적 구문론에서 차용된 용어로, 다양한 길이의 짧은 음악적 단위를 말하며 일반적으로 동기(motif)보다 길고 악절(period)보다 짧은 것을 일컫는다. 프레이즈는 멜로디의 함축을 지니고 있으며, 프레이징이란 용어는 보통 멜로디 라인을 세부 분할하는 것을 의미한다. 형식 단위로서 프레이즈는 다성부적인 전체, 악절, 센텐스(sentence), 테마(theme)등을 고려해서 나누어져야 한다 Jane Bellingham, "Phrase," *Grove Music Online, Oxford Music Online,* http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021599. [2019년 11월 26일 접속]

88) 아고긱이란 연주를 하는데 있어서 엄격한 템포와 리듬에 미묘한 변화를 주는 표현법들을 통칭하는 용어다. 개념상 *rallentando, ritardando, accelerando , tempo rubato, pause, fermata* 등을 모두 포함한다.
Matthias Thiemel, "Agogic," *Grove Music Online, Oxford Music Online,* http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296.[2019년 11월 28일 접속]

89) Jane Bellingham, "phrase." *In The Oxford Companion to Music,* http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5148. [2019년 11월 26일 접속] "The term 'phrasing' refers to the way in which a performer interprets both individual phrases and their combination in the piece as a whole. Such a technique is often instinctive and is one of the features by which a supreme artist may be distinguished from others."

반복되며 큰 흐름을 형성하는 것을 ‘하나의 프레이즈’로 본다면 그 거시적인 흐름을 강조하는 방향으로 연주될 것이며, 반면 여러 음형으로 구성된 프레이즈에서는 주요 음형과 부수적 음형들의 미세한 차이를 더욱 두드러지게 연주하게 될 것이기 때문이다. 따라서 이 장에서는 샤리노의 음악에 등장하는 음형들의 조합들을 큰 흐름으로 이어가는 프레이징을 연구하려 한다.

아래의 표는 필자가 3장의 분석에서 음형을 기준으로 섹션을 나누어 본 것으로, ‘프레이즈’를 섹션을 이루는 작은 단위로 삼았다. 앞서 언급한 바와 같이 프레이즈는 하나의 음형으로만 구성될 수도 있고, 주요 음형에 부수적 음형이 더해져서 다양한 방식으로 구성될 수도 있다. 하나의 프레이즈 안에는 다양한 요소 즉, 동기들이 존재한다. 세 연주자들은 동기들을 처리하는 방식에 있어서도 각각 다른 해석을 가지고 연주한다.

〈표 Ⅳ-10〉 피아노 소나타 1번의 전체 프레이즈 정리

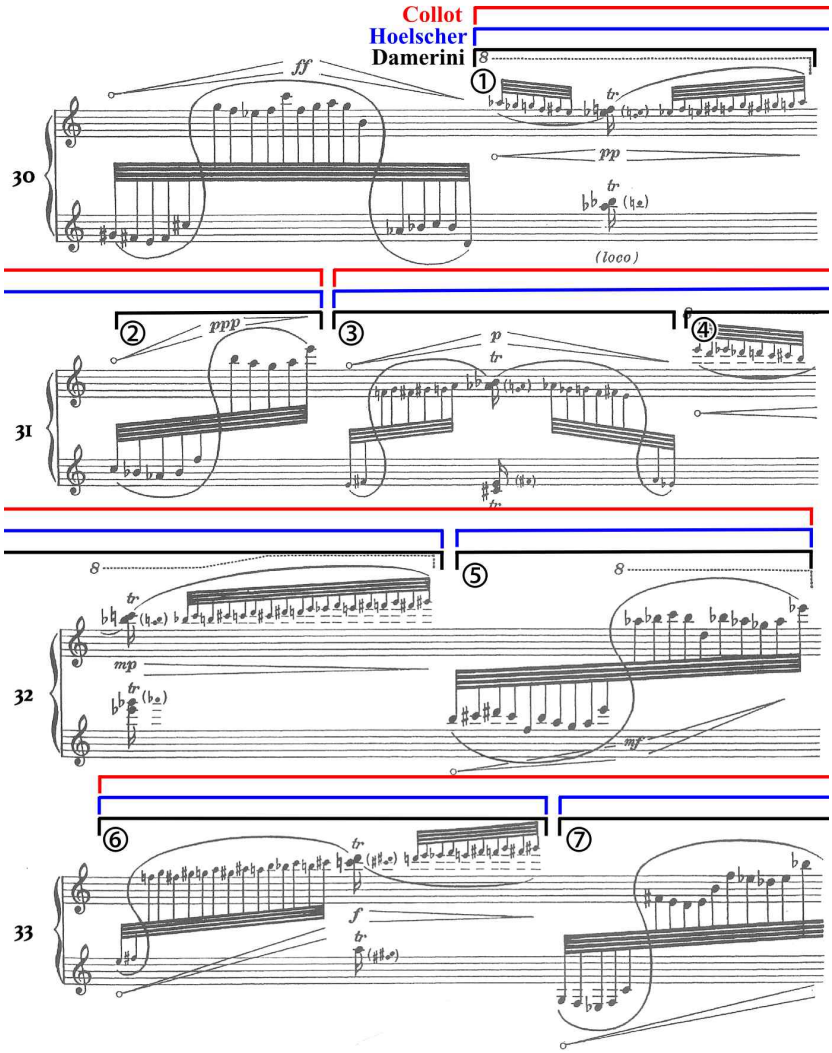
섹션	프레이즈 (단)	주요 음형				부가 음형						나누는 기준
		A	B	C	D	a	b	c	d	e	f	
섹션I (제시부)	1~4						●	●				물결음형+트릴 잦은쉼표
	4~6						●	●				
	6~9							●				
	10~18						●	●				
섹션II (전개부1)	18~30											주요음형 및 구성
	30~34											
	35~39											
	39~44											
	44~68											
	69~70											Bridge

섹션II (전개부2)	71~80											부수적 음형의 등장
	80~91							●				
	92~95							●				
	95~98							●				
	98~104											
	104~109											
	110~132						●					
	132~145							●				
	145~154					●		●		●		섹션II 첫번째 쉼표
섹션II (전개부3)	154~156											글리산도, 클러스터, 소스테누토 페달
	156~157											
	158~165											
	166~170									●	●	
	170~182											
	182~183											
	183~190							●				
	190~192						●			●		Bridge
섹션II (전개부4)	192~196								●			블록코드의 등장, 섹션II 두 번째 쉼표
	196~201									●		
	201~205					●						
	205~210											
	211~215											
	215~219											
	220~223											
	223~226								●			
	227~231											
	231~242											
	242~250											
섹션III (재현부)	251~252						●	●				제시부의 재현
	252~253											
	253~256							●				
	257~259						●					

보다 상세한 설명을 위해 섹션 II의 30-34번째 단까지의 프레이즈를 각 연주자가 어떻게 다루고 있는지를 비교분석해보겠다. 아래 악보의 30번째 단부터 34번째 단까지는 이동하는 트릴 음형과 물결 음형이 결합된 형태로 진행되고 있다. 각 연주자들은 프레이즈를 구

분짓기 위해 프레이즈의 끝부분을 디미누엔도 하거나 다이내믹을 단계적으로 조절하는 등 다양한 측면에서 그 매무새를 다듬는다. 또 음색 변화, 페달링 등의 방법으로도 프레이징을 표현할 수 있다. 우선 해당 부분에서 세 연주자가 어느 부분을 기점으로 프레이징을 구분하는지를 아래의 악보로 살펴보겠다.

〈악보 Ⅳ-27〉 세 연주자의 프레이징의 차이



음형들이 총 아홉 번 교차되어 등장하는 이 부분에서 다메리니는 이를 모두 한 호흡으로 빠르게 연주하며 모든 음형을 동일한 음색과 비중으로 처리한다. 작은 음형들이 연속적으로 등장하며 점진적으로 다이내믹이 증가하고 있지만, 특정 음형들이 전경-후경으로 나뉘지 않은 채 한 데 뒤섞이고 있다. 다메리니의 연주에서는 음색의 변화나 페달링에 변화 없이 한 프레이징으로 쭉 이어지는 만큼, 청자의 입장에서는 귀로 그 부분의 구조를 인지하기 어렵다는 아쉬움이 남는다.

홀셔의 연주는 처음 시작 부분에서는 두 개의 음형을 한 프레이즈로 나누어서 진행하고 있다. 먼저 *pp*(1번)와 *ppp*(2번)를 하나로 묶고, 그 다음 *p*(3번)와 *mp*(4번)를 하나로 묶는데, 홀셔는 이중 이동하는 트릴 음형을 마치 선율처럼 전경에 드러낸다. 홀셔는 1번을 전경에 드러나는 요소로 또렷하게 연주한 뒤 2번 물결음형은 *ppp*로, 선율에 뒤이은 메아리처럼 순식간에 사라지듯 연주한다. 3번 *p* 또한 선명하게 연주한 뒤, 4번을 메아리처럼 연주한다. 여기서 4번은 *mp*로 3번과 같은 이동하는 트릴 음형이지만 높은 음역대에서 연주하게 되면서 자연스럽게 음량이 작아지며 3번의 메아리처럼 연주가 된다. 그 이후로는 물결 음형과 이동하는 트릴 음형이 계속해서 교차되어 나타나는데, 이때 홀셔는 물결 음형을 느리게 연주하며 그 디테일을 선명히 표현한다. 이어지는 *mf*(5번), *f*(6번), *ff*(7번), *fff*(8번), *fff*(9번)에는 음역의 차이도 동반되어 사이사이에 매번 호흡하며 프레이징을 나누게 되고, 템포 차이에서 비롯된 이러한 프레이징은 홀셔의 연주가 단편적으로 조각난다는 인상으로 이어진다. 홀셔는 이 부분에서 총 일곱 번 호흡한다.

콜롯 또한 홀셔와 마찬가지로 두 음형을 하나로 묶어서 연주하며 이동하는 트릴을 주된 음형으로, 물결 음형을 후경의 요소로 연주한다. 콜롯은 모든 물결 음형을 휘파람 같은 음향으로 연주하는데 그

속도가 이동하는 트릴 음형보다 매우 빠른데다 물결 음형 뒤에는 항상 페달을 바꿔줌으로써 프레이징이 매우 명확히 전달된다. 또한 전경에 드러나는 요소와 후경에 있는 요소들이 구분됨으로써, 입체적인 소리가 잘 표현되며 점진적인 다이내믹을 드러내주는 효과도 매우 극적으로 나타난다. 콜롯은 이 부분에서 총 네 번 호흡한다.

이 연주 부분에서 필자는 콜롯의 연주 방식이 적합하다고 생각된다. 콜롯의 연주에서는 물결 음형과 이동하는 트릴 음형을 하나로 묶어 두 가지의 윈도우가 동시에 진행되며, 윈도우마다 페달링과 연주 방식에 있어서 차이가 명확하게 드러난다. 또 전체적인 진행에서 콜롯의 연주에서는 다이내믹의 축적, 성장의 과정이 매우 선명하게 나타난다. 이는 샤리노의 피겨이론과 청취라는 음악관에 부합하는 해석으로 이러한 연주 해석은 결국 샤리노의 음악을 더욱 돋보이게 만들 수 있을 것이라 판단된다.

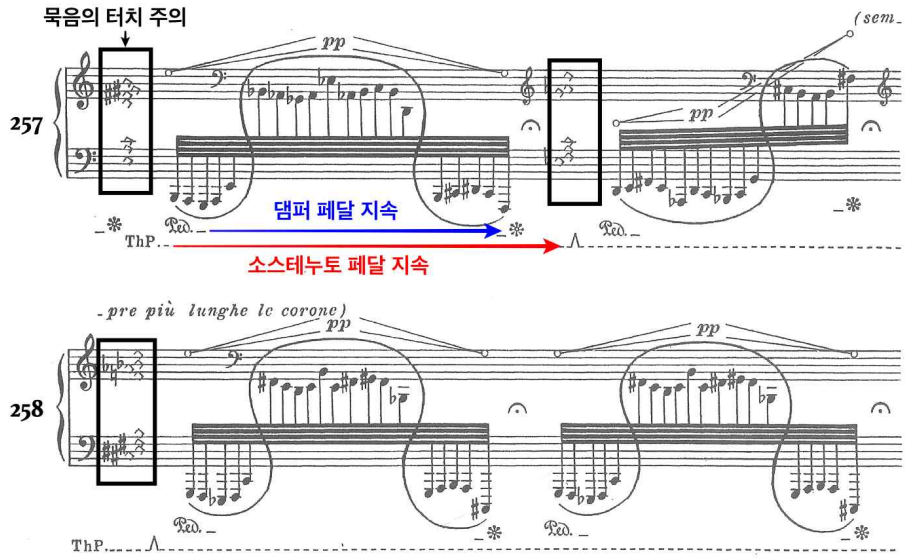
3.2. 아티큘레이션에 대한 제언

3.2.1. 페달링에 대한 제언

일반적인 침묵이란 아무것도 들리지 않는 소리를 말하지만, 앞서 언급했듯이 샤리노는 자신의 음악에서 침묵은 미세한 음향들이 스스로 그리고 무한히 퍼져나가는 모든 소리를 포함하는 것으로 인식한다. 또한, 피아노 악기 음향 특성상 한번 타현된 뒤 소리가 소멸해가는 구조이므로 이 음향을 조율하기 위해서는 페달링의 미세한 조절이 필수적이라고 할 수 있다.

먼저 확장된 음향, 즉 잔향을 만들기 위해 샤리노가 사용했던 소스테누토 페달에는 항상 화이트 노트로 연주되는 묵음이 동반된다.

〈악보 IV-28〉 묵음 처리

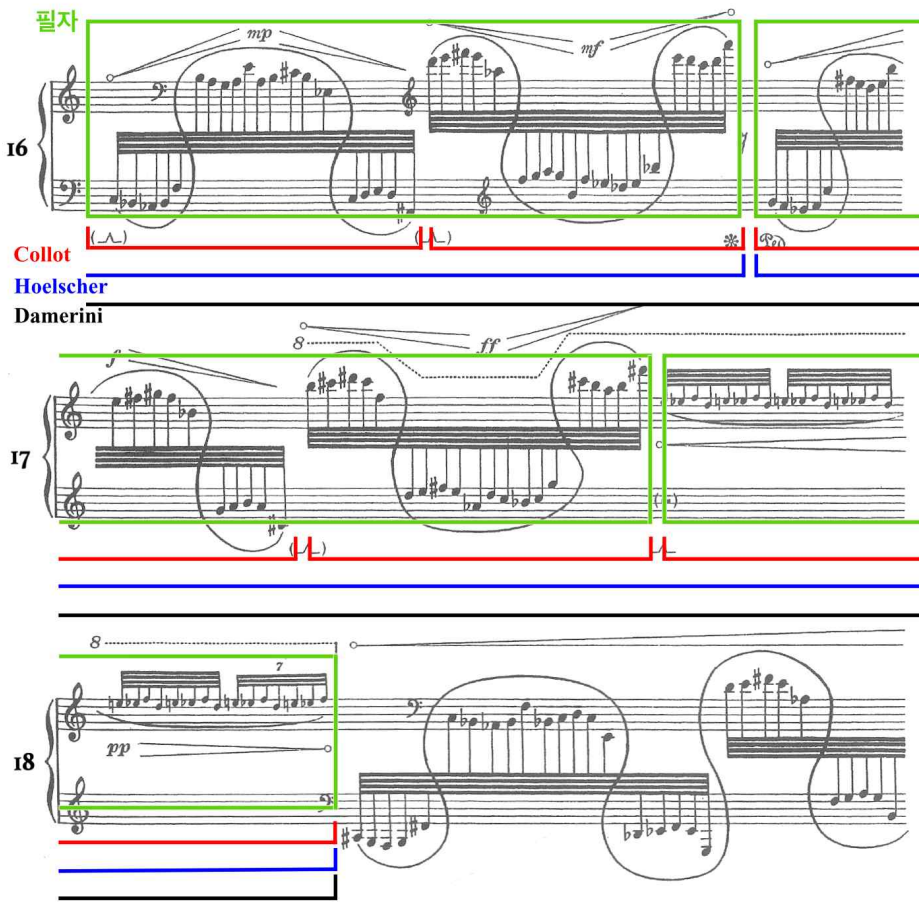


이 묵음을 처리하는 데에는 연주자의 터치와 그 강도가 매우 중요하다. 연주자가 힘을 너무 많이 주게 되면 소리가 울릴 수도 있고, 반대로 힘을 너무 적게 주면 제대로 눌리지 않게 된다. 그렇기에 건반이 중간에 한번 걸리면서 눌러지는 타건감을 묵음의 터치에 이용할 수 있도록 연주자의 손끝 감각을 익히는 것이 무엇보다 중요하겠다. 샤리노의 작품에서는 잦은 쉼표 사이에 묵음이 사용되므로, 시간적으로 준비할 수 있는 여유가 주어진다는 사실은 연주자로서 매우 다행스러운 일이 아닐 수 없다.

소스테누토 페달과 함께 사용되는 댐퍼 페달은 잔향을 발산하는 역할을 한다. 샤리노가 댐퍼페달과 소스테누토 페달이 함께 사용되며 섞이는 음향과 댐퍼페달을 뗀 후 소스테누토 페달만 사용할 때 들리는 음향을 명확히 구분하기 원했던 만큼, 연주자는 악보에 표시되어있는 페달 기보를 정확하게 지키는 노력을 기울여야 할 것이다. 또한 섹션 I과 III과는 다르게 섹션 II에서는 페달링에 대한 아무런

기보가 나와 있지 않다. 이에 따라 댐퍼 페달 사용은 연주자의 해석의 몫으로 남는데, 필자는 프레이징의 기점에 따라 깨끗하게 페달을 매번 나누어줄 것을 제언한다.

〈악보 Ⅳ-29〉 페달링 제안



위의 악보는 세 연주자의 페달링 차이를 극명하게 보여주는 부분이다. 하나의 페달로 모든 음형을 섞은 다메리니(페달 교체 1회), 제로사운드마다 명확하게 페달을 교체해주는 콜롯(페달 교체 5회), 페달의 울림 안에서 다음 음형을 시작했던 홀셔(페달 교체 2회)까지,

세 연주자는 서로 다른 페달링 스타일을 보이고 있다.

페달 교체를 명확하게 해 주면 제로사운드로 돌아가는 다이내믹을 명확하게 표현할 수 있으며, 64분음표의 기교적인 긴 프레이즈와 넓은 음역을 오가며 연주할 때 더욱 선명한 음색 차이를 구현할 수 있게 되어 결과적으로 더 설득력 있는 음악을 만들 수 있게 된다. 하지만 연속된 짧은 프레이즈의 전개에서 페달을 매번 정리해주고 다시 시작하면 긴 흐름을 놓치게 될 우려가 있다. 따라서 지나치게 자주 페달 교체를 하지 않되, 제로 사운드와 색채감이 분명히 표현될 정도로 페달링을 하는 방향이 적절할 것이다.

또 위의 〈악보 Ⅳ-29〉에는 페달 교체를 뜻하는 기호가 괄호 안에 적혀 있는데, 이는 제로 사운드로 돌아올 때마다 페달을 교체하면 전체적인 흐름이 너무 파편화될 것을 우려한 샤리노가 마련해둔 선택사항으로 이해된다. 특히 이 부분은 저음역에서 물결 음형을 연주한 뒤 고음역에서 다시 한번 물결 음형을 연주하며 다이내믹이 상승하는 부분이다. 필자는 이 두 개의 물결 음형을 하나의 흐름으로 간주하여 더 큰 호흡을 이어가며, 괄호 안의 페달 교체 표시를 제외하고 총 3회의 페달 교체 표시만 지킬 것을 제안한다.

페달링은 프레이즈를 나누는 실질적인 기준이 되기도 한다. 페달링이 표시되지 않는 섹션 Ⅱ에서는 프레이징에 따라 페달링을 하되, 특별히 저음역에서의 패시지에서는 다음 진행에 꼭 필요한 울림이 있는 경우를 제외하고는 페달을 주의 깊게 교체하여야 할 것이다.

소프트 페달에 대한 기보는 섹션 Ⅰ에서만 몇 군데에만 표시되어 있다. 연주자가 소스테누토 페달을 밟고 있는 경우에는 세 종류의 페달을 모두 사용하는 것이 불가능한 일이겠지만, 섹션 Ⅱ에서는 특정 부분을 제외하고는 소스테누토 페달 사용이 언급되어 있지 않으므로, 섹션 Ⅱ에서 제로로 돌아가는 디미누엔도 부분을 연주할 때 소프트 페달을 많이 사용한다면 다이내믹 대비를 통해 연주효과를 높

일 수 있을 것이다. 특별히 *pppp, pp, p* 등의 조용한 다이내믹에서 소프트 페달을 사용한다면 매우 효율적으로 미세한 음량 차이를 표현할 수 있으므로 이러한 부분에서 소프트 페달의 사용이 더욱 중요하다고 할 수 있겠다.

적절한 페달링은 색다른 음향을 창조하고, 프레이징을 명확하게 구분 지으며, 다이내믹의 효과를 극대화할 수 있다. 특히 〈피아노 소나타 1번〉에서 중요히 다루어지는 잔향과 그 지속시간은 페달을 얼마나 길게 유지하느냐에 따라 달라지므로, 연주자는 페달링에 대한 섬세한 계획을 세워야 할 것이다.

3.2.2. 프레이징에 따른 연주 방법 제언

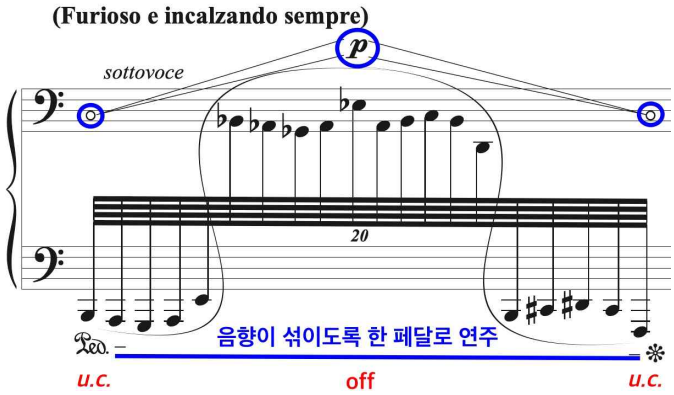
프레이즈를 나누는 기준은 다이내믹과 음색 처리, 페달링, 호흡 등 여러 방향이 있겠으나 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉은 음형의 구성 관계에 따라 큰 흐름이 달라지기 때문에 프레이징을 살펴보기 위해서는 음형에 따른 연주법 제안이 선행되어야 할 것이다. 이 곡은 매우 빠르고 음들이 매우 빽빽한 밀도로 꽉 차있지만, 그 안에는 여러 음형과 음가, 리듬 등이 존재한다. 이 곡에 사용되는 주요 음형들을 몇 가지로 분류해서 각 음형에 대한 연주법을 제안하겠다.

a. 물결 음형

물결 음형을 연주할 때 주의할 점은 바로 '음향'이다. 연주에서 음향은 연주가 이루어지는 공간의 구체적인 음향 조건에 따라 달라지겠지만, 우선 기본적으로 페달이 적으면 각 음이 낱낱이 분리되어 들려 일렁이는 듯한 효과가 사라지며, 이 음형의 독특한 특색을 살

리기가 어려울 것이다. 따라서 이 음형이 쓰일 때는 댐퍼페달을 사용하고 템포도 가속하여 하나의 소리로 들릴 수 있도록 연주하되, 지정된 최대강도 다이내믹을 잘 표현해준다.

〈악보 Ⅳ-30〉 음형별 연주 방법: 물결 음형

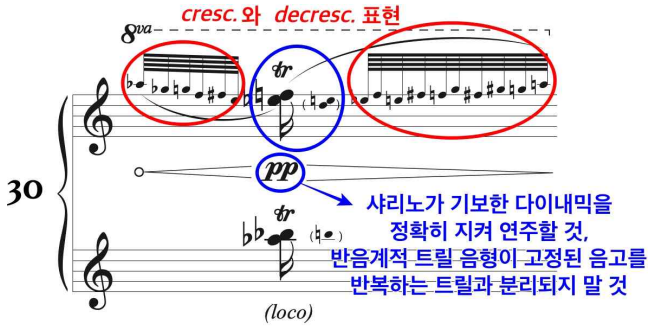


b. 트릴 음형

b-1. 이동하는 트릴 음형

상행—하행하는 움직임으로 이루어진 트릴 음형은 언제나 고정된 트릴 음형을 향해 크레셴도 혹은 데크레셴도 하고 있다. 이 이동하는 트릴 음형은 물결 음형처럼 64분음표로 구성되어 있지만, 진행이 뚜렷한 방향성을 가지고 있는 만큼 그 선율선이 잘 들릴 수 있도록 여유를 가지고 연주하는 것이 중요하다. 이 음형은 대개 연속적인 진행안에서 등장하는 음형으로 그 트릴의 다이내믹이 매번 달라지므로, 전후 맥락을 넓게 살피며 다이내믹을 설정해야 하겠다. 또한 고정된 트릴을 마무리하고 데크레셴도 하는 부분에서는 상행하는 움직임과 분리되지 않고 자연스럽게 연결될 수 있도록 만들고, 왼손이 결합되어 고정된 트릴을 연주할 때 더 풍성한 음색을 표현한다.

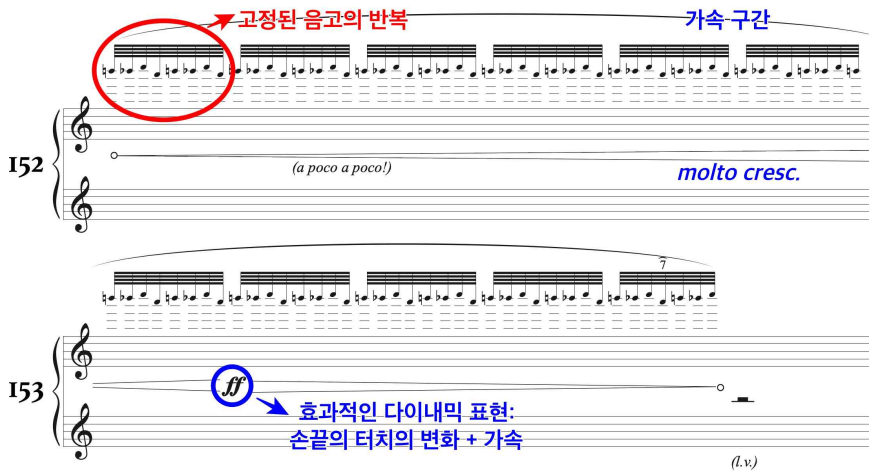
〈악보 IV-31〉 음형별 연주 방법: 이동하는 트릴 음형



b-2. 고정된 트릴 음형

고정된 트릴 음형은 대체로 높은 음역에서 동일한 음을 반복하며 *ff*에 이르는 강렬한 진행에서 등장하므로, 그 음향적 효과가 매우 크다고 할 수 있다. 이 음형을 보다 입체적으로 연주하기 위해서는 무엇보다도 크레센도를 효과적으로 하는 것이 중요하다. 손끝의 터치를 다르게 하여 그 강도를 조절하되, 그와 함께 속도에도 가속을 해서 효과를 극대화하도록 한다.

〈악보 IV-32〉 음형별 연주 방법: 고정된 트릴

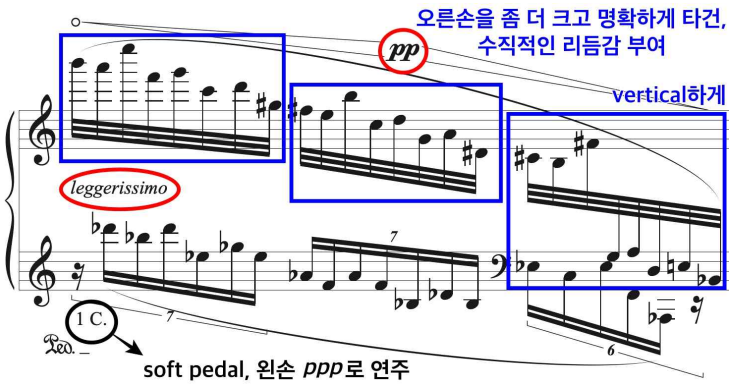


c. 아르페지오 음형

c-1. 병진행 아르페지오

병진행 아르페지오 음형은 오른손은 32분음표, 왼손은 16분음표로 구성되어 있으며 폴리리듬으로 연주된다. 이 음형에서는 선형적으로(수평적으로) 진행되는 물결 음형과 대비를 줄 수 있도록 오른손의 리듬을 명확하게 연주하고, 왼손을 작게 연주하여 수직적인 리듬감을 구분해주는 것이 더욱 적절할 것이다. 또 오른손과 왼손의 밸런스를 유지한다면 '*leggerissimo*'를 효과적으로 표현할 수 있으므로 손끝으로 더욱 가볍고 재빠르게 연주하여 리듬감을 살리도록 한다.

〈악보 Ⅳ-33〉 음형별 연주 방법: 병진행 아르페지오

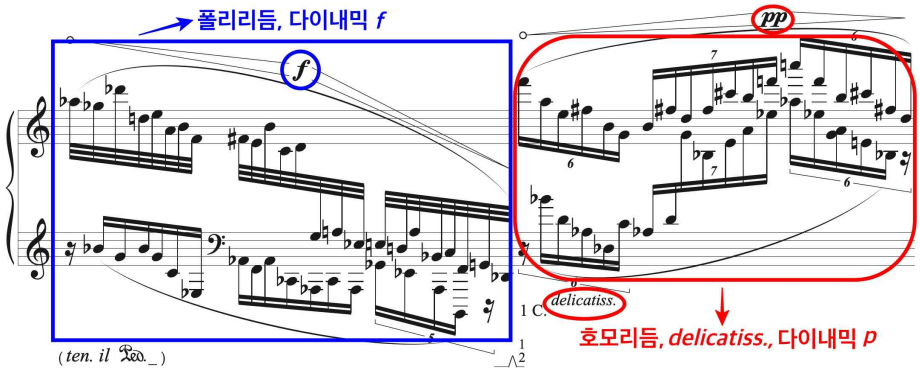


c-2. 호모리듬 아르페지오 음형

왼손과 오른손이 같은 리듬으로 아르페지오를 연주하는 음형에서는 '*delicato*'라는 지시어를 살펴볼 수 있다. 샤리노는 특별히 작고 부드러운 음색을 표현하고자 할 때 이러한 호모리듬 아르페지오 음형을 사용하였다. 호모리듬 진행은 샤리노의 곡에서 매우 특별한 위

치를 차지하는 순간으로 속도에 있어서도 여유를 가지고, 천천히 연주하되 페달을 깨끗하게 처리해 다른 음형에서 쉽게 들을 수 없던 투명한 음색을 표현한다. 호모리듬 아르페지오는 언제나 *ppp, pp* 등 여린 다이내믹으로 연주된다는 특징을 보인다. 따라서 이 음형을 연주할 때는 손끝에 힘을 빼고 가볍고 투명한 뉘앙스를 잘 표현하는 것이 중요하겠다. 이 아르페지오는 도약이 많은 음정들의 연속이고, 이따금 왼손 연주 음역이 오른손보다 높게 올라가 양손이 교차되는 경우가 많다. 이때 특정 음이 불쑥 튀어나오지 않도록 주의한다.

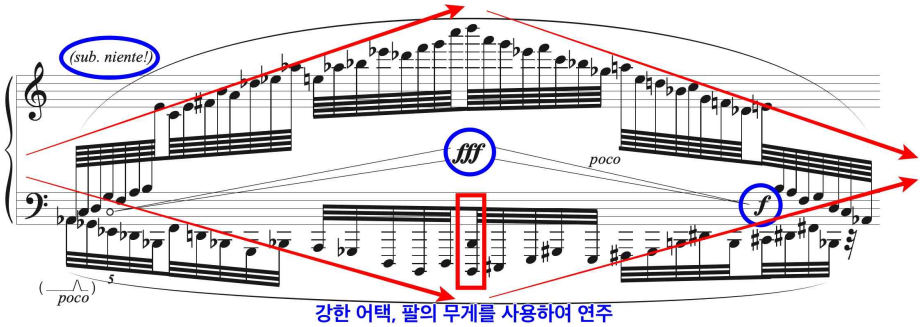
〈악보 Ⅳ-34〉 음형별 연주 방법: 호모리듬 아르페지오



c-3. 반진행 아르페지오 음형

오른손은 고음역으로, 왼손은 저음역으로 향하는 반진행 아르페지오 음형에서는 양 팔을 넓게 벌려 연주하게 된다. 이때 최대강도 다이내믹인 *fff*에 도착하면 위에서 아래로 팔을 떨어뜨려 강한 어택을 주어 가장 낮은 음역대의 왼손 옥타브를 강하게 악센트로 연주한다.

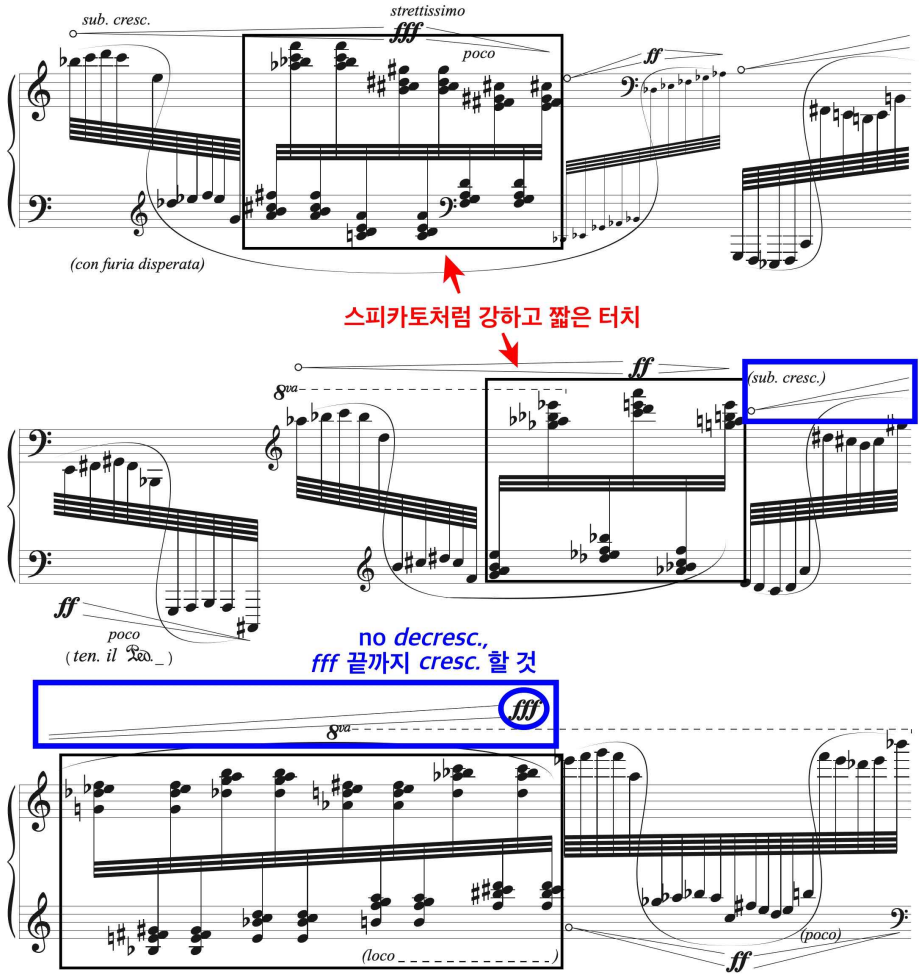
〈악보 Ⅳ-35〉 음형별 연주 방법: 반진행 아르페지오



d. 블록코드

섹션 Ⅱ의 클라이맥스에 이르러서 새로 등장하는 음형인 블록 코드는 '*strettissimo*' 라는 지시어와 함께 나타난다. 곡을 통틀어 처음으로 건조한 음향을 구현해야 하는 이 블록코드에서는 손끝을 단단히 하고, 스피카토로 짧고 강하게, 페달도 건조하게 하여 모든 코드가 선명하게 들리도록 연주한다. 블록코드가 등장할 때 함께 쓰이는 지시어 '*strettissimo*' 는 본래 푸가에 등장하는 '*stretto*' 처럼 한 성부가 끝나기 전에 다른 성부가 겹쳐지며 계속해서 빽빽한 밀도로 진행을 쌓아가는 것을 말한다. 그러나 필자는 여기서 블록코드와 함께 등장하는 '*strettissimo*' 를 이러한 음악적 맥락보다는 '좁은', '빽빽한' 등의 의미를 지닌 '*stretto*' 의 사전적 의미를 더욱 살려서 연주하는 것이 더욱 적절해 보인다.

〈악보 Ⅳ-36〉 음형별 연주 방법: 블록코드



이렇듯 음형에서 오는 미세한 차이를 섬세히 인지하고 실제 연주에서 구현하는 것은 〈피아노 소나타 1번〉에서 다차원적 음향 공간을 만들어내는 실질적인 방법이 되므로, 연주자들은 우선적으로 음형의 유형과 그것이 등장하는 맥락을 유심히 살피며 연주해야 할 것이다.

상술했듯, 음악의 구조적인 면 대신 음향 자체에 관심을 기울인 샤리노는 논리적인 구조나 체계적인 계획이 아닌 직관적인 방법으로 작품을 전개시켜 나갔다.[90] 그는 음악의 구조를 어떤 목적이나 기능이 내재되어 있지 않은 단순한 배열 또는 배치로 인지했고, 청자가 이를 들으며 그 소리구조를 체득해나가는 것이라 보았다. 샤리노의 이러한 입장은 〈피아노 소나타 1번〉에서 청자가 그 음형의 형태와 진행양상을 분명히 파악할 수 있도록 특정 음형들을 수차례 반복하는 것과도 일부 맞닿아있는 듯하다.

〈피아노 소나타 1번〉에 계속해서 등장하는 그 음향은 청자가 그 음형에 친숙해지고 스스로 소리구조를 능동적으로 구축해나가며 들을 수 있는 발판이 된다. 하지만 이러한 곡의 구조는 자칫 단순한 반복으로 인지될 가능성도 있으므로, 이를 어느 정도 구조화하고 거시적인 흐름을 다듬는 것이 연주자의 몫이라 할 수 있다. 연주자는 반복되는 요소들을 프레이징 하는 작업을 통해 단순한 음악으로 여겨질 수도 있을 이 작품을 새로운 방식의 구조로 구축할 수 있다.

앞서 필자는 259개의 단으로 구성된 곡 전체를 여섯 부분으로 나누고 그 안에서 프레이즈를 총 42개로 나누었다. 그렇다면 이제 곡의 전체적인 큰 그림을 위해 42개의 프레이즈를 구성하는 방법을 제안하도록 하겠다. 〈피아노 소나타 1번〉 연주의 큰 그림을 그릴 때 가장 중요한 기준점이 되는 것은 바로 샤리노의 쉼표이다. 이 쉼표는 침묵을 강조한 샤리노의 음악관과 맞닿아 있기 때문에 프레이징을 할 때도 기준이 되는 주요한 요소로 작용한다.

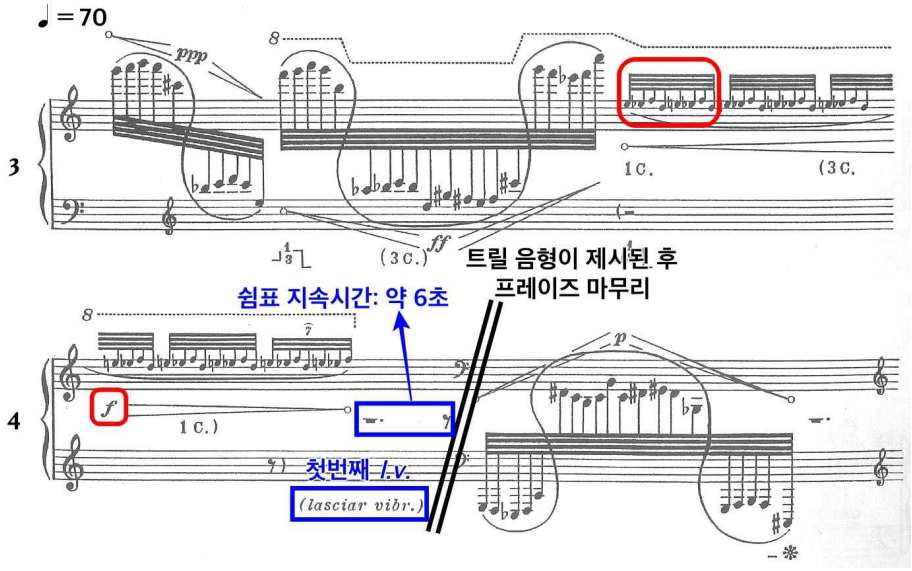
90) Salvatore Sciarrino. “Der Klang aus der Stille der Nacht,” Programmbuch, Salzburger Fest Spiele 2008.

〈표 Ⅳ-11〉 섹션 I 프레이즈

번호	프레이즈	음형 구성	쉼표 길이 제안
1	1-4	물결+아르페지오+트릴	6초
2	4-6	물결+아르페지오+트릴	12초
3	6-9	물결+트릴	2초
4	10-18	물결+아르페지오+트릴	X

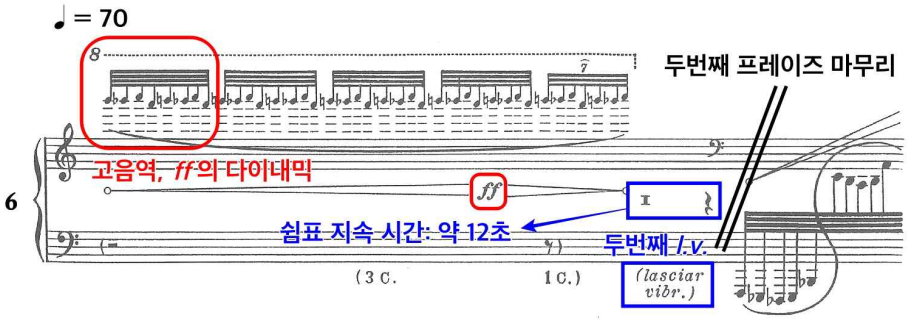
먼저 섹션 I은 총 4개의 큰 프레이즈로 구성된다. 프레이즈를 이루는 주요 음형은 물결 음형이고 마지막에는 항상 트릴 음형이 제시되며 쉼표에 의한 휴지부를 갖게 된다. 여기에서 중요한 것은 곡의 시작에서 이렇게 같은 패시지를 반복시키는 샤리노의 의도를 파악하는 것이다. 연주자는 다른 무엇보다도 쉼표를 통해 구현되는 침묵 속에서 페달링에 의한 미세한 현의 진동 소리를 지속적으로 인지시키기 원했던 샤리노의 의도를 파악하여, 특별히 잔향에 주목해야 한다. 또 섹션 I에서도 소스테누토 페달을 사용하긴 하지만, 프레이즈를 마무리하는 트릴 다음의 쉼표에서는 항상 댐퍼페달의 잔향이 완전히 사라질 때까지의 *lasciar vibr.* 라는 지시어가 쓰이고 있으므로, 섹션 I에서 이 세 번의 쉼표 길이를 달리 연주한다면 더 유기적인 흐름을 계획할 수 있을 것으로 판단된다.

〈악보 Ⅳ-37〉 섹션 I의 첫 번째 *l.v.*



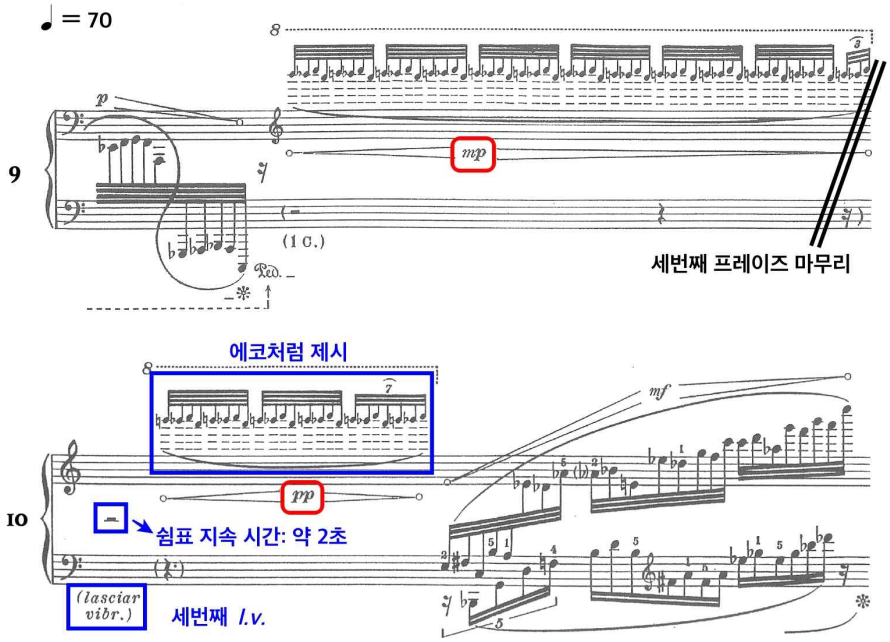
처음 제시되는 1-4번째 단 첫 프레이즈의 트릴보다 4-6번째 단의 두 번째 프레이즈 끝에 나오는 트릴은 훨씬 고음역에서 제시되고, 최대 강도 다이내믹도 *ff*로 더욱 극적인 양상을 띤다. 그렇기 때문에 연주자는 두 번째 프레이즈 다음 쉼표에서 훨씬 더 길게 쉼표를 지속하고, 잔향의 울림에 주목해야 할 것이다.

〈악보 Ⅳ-38〉 섹션 I의 두 번째 *l.v.*



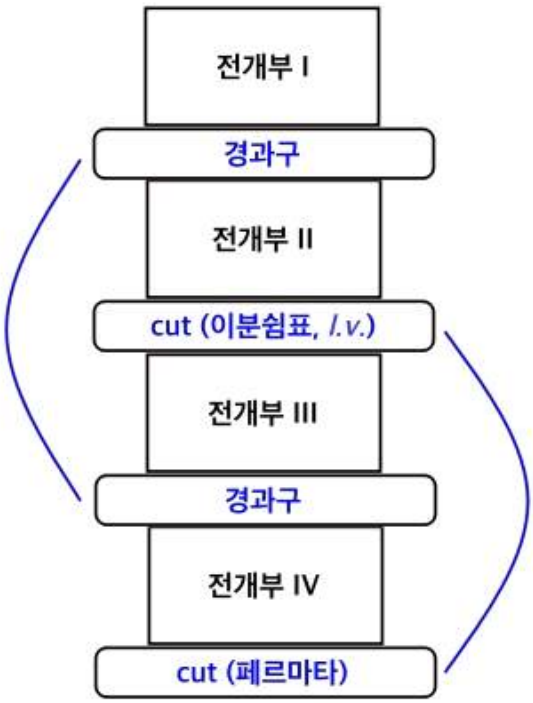
세 번째 프레이즈에 곧장 이어 등장하는 다음 트릴은 다이내믹도 *mp*이고 '*lasciar vibr*' 기보 바로 뒤에 에코처럼 트릴이 다시 *pp*로 짧게 등장하기 때문에, 너무 오래 쉬지 않고 네 번째 프레이즈로 자연스럽게 연결하는 것이 더욱 바람직할 것이다.

〈악보 IV-39〉 섹션 I의 세 번째 *l.v.*



네 번째 프레이즈는 섹션 II로 자연스럽게 이어지는 경과구 역할을 하고 있기 때문에 트릴 음형 다음에 휴지부 없이 바로 이어서 연주하는 것이 적절할 것이다. 위의 표에서 필자는 프레이즈를 마무리 짓는 세 번의 쉼표(*l.v.*)의 길이를 각각 적절히 조율하라는 제언을 했다. 이외에도 한 프레이즈 안에 여러 번 쉼표가 등장하고 있다. 중간에 등장하는 쉼표들이 너무 긴 지속 시간을 갖게 되면 한 프레이즈의 전체적인 호흡을 잡는 데 방해가 될 수 있으므로 이에 주의하여 연주한다.

〈그림 Ⅳ-16〉 섹션 Ⅱ의 쉼표 및 관계도



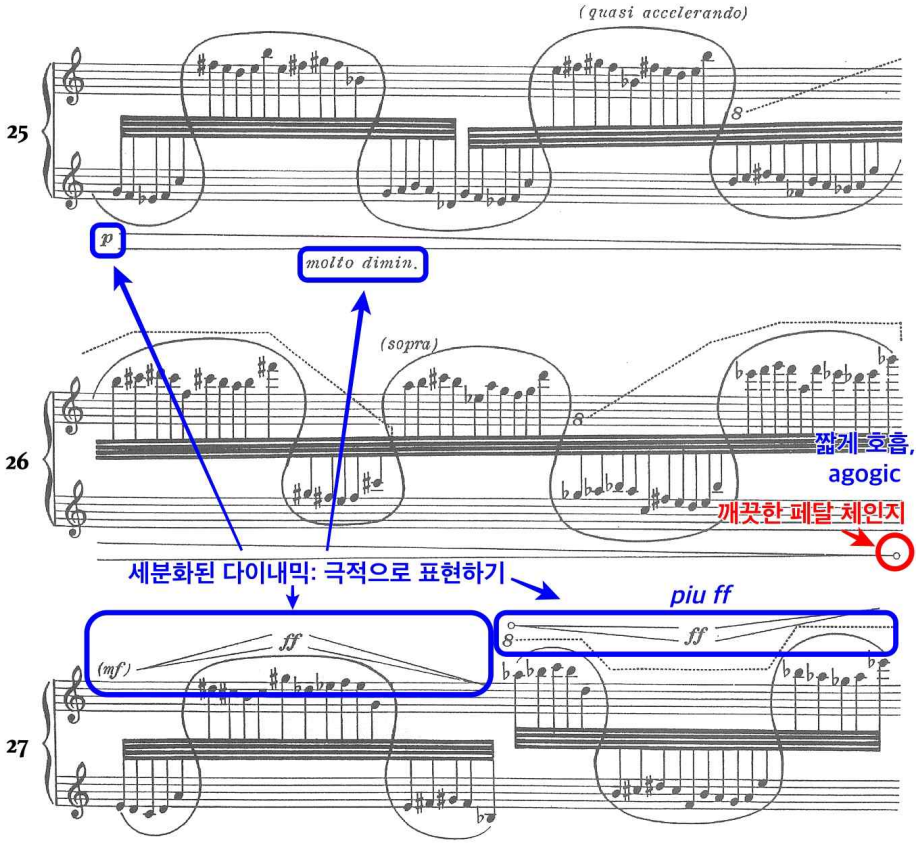
길이가 긴 섹션 Ⅱ는 쉼표를 기점으로 크게 두 부분으로 나뉘며, 그 안에서 음형들이 다양하고 짧게 등장하는 경과구를 기준으로 또 다시 네 부분으로 나눌 수 있다.

〈표 Ⅳ-12〉 섹션 Ⅱ, 전개부 1의 프레이즈

번호	프레이즈	음형구성	연주 제안
5	18-30	물결	확장된 길이, 한 호흡
6	30-34	물결, 이동하는 트릴	음형간의 음색 구분
7	35-39	물결	하나의 음형, 한 호흡
8	39-44	물결, 이동하는 트릴	음형간의 음색 구분
9	44-68	물결,아르페지오, 이동하는 트릴	윈도우 형태: 다양한 음형들의 지속적 교차
10 (경과구)	69-70	물결, 스케일, 아르페지오	여러 음형이 짧게 등장

먼저 전개부 I은 물결 음형이 지속되는 18-30번째 단을 다섯 번째 프레이즈로 구분한다. 이 부분에서는 음형이 확장되고 길이가 길어짐에 따라 제로사운드 기보( )가 한 프레이즈 안에 여러번 등장하는데, 제로로 돌아갈 때마다 페달을 깨끗하게 교체해주되 흐름이 끊기지 않도록 주의한다.

〈악보 Ⅳ-40〉 섹션 Ⅱ, 전개부 1: 음형의 확장

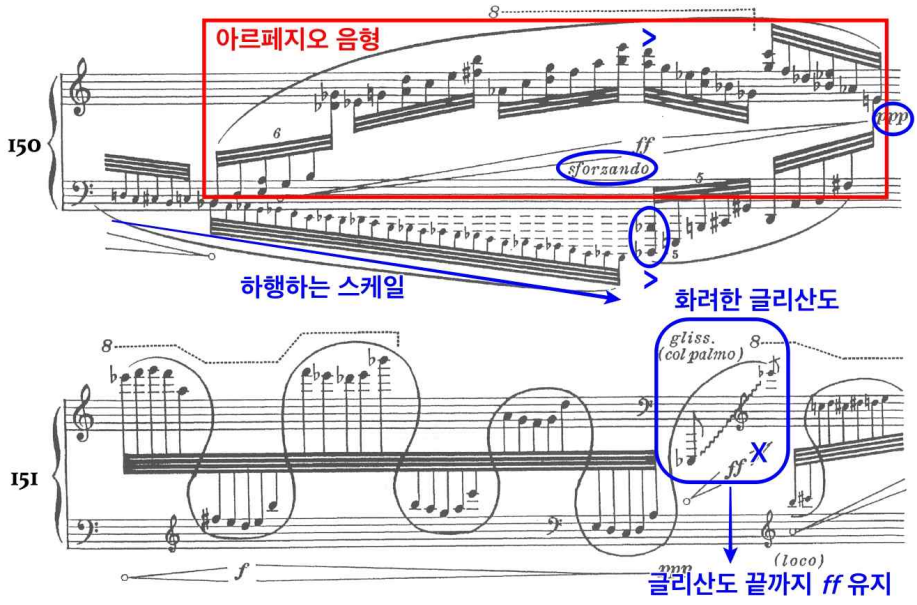


30-34번째 단에서 새롭게 등장하는 이동하는 트릴 음형은 이전에 듣지 못했던 음향을 들려주기 때문에 여섯 번째 프레이즈로 구분하였다. 앞서 프레이징 파트에서 살펴본 것처럼, 이 부분에서는 전경에 드러나는 요소와 후경에 드러나는 요소를 분리하여 연주해 주도록 한다. 이후에 나오는 프레이즈는 앞서 분류한 방식을 따라 일정 기간동안 하나의 음형이 연주되거나, 여러 음형들의 조합이 꾸준하게 유지되는 것을 기준으로 분류하였는데, 이러한 음형에 따른 분류는 청자들의 청취와 인지에 도움을 줄 수 있을 것으로 판단된다.

〈표 Ⅳ-13〉 섹션 Ⅱ, 전개부 2의 프레이즈

번호	프레이즈	음형	연주 제안
11	71-80	물결	다양한 다이내믹 표현, 한 호흡으로 연주
12	80-91	물결, 이동하는 트릴	점진적인 다이내믹 표현
13	92-95	물결	subito 표현
14	95-98	물결, 이동하는 트릴	음형별 음색 구분
15	98-104	물결	천상의 소리를 표현 한 호흡으로 연주
16	104-109	물결, 아르페지오, 이동하는 트릴	다이내믹의 대조, 병치
17	110-132	물결	음색 표현 중요, 프레이즈가 단편화 되지 않도록 큰 흐름 계획
18	132-145	물결, 이동하는 트릴	음형별 음색 구분
19	145-154	물결, 이동하는 트릴, 아르페지오, 글리산도	음형간의 결합: 새로운 음향 글리산도 화려하게 연주, 쉼표에서의 오랜 휴지.

〈악보 Ⅳ-41〉 섹션 Ⅱ, 전개부 2: 새로운 음향



전개부 2의 프레이즈를 나눈 기준은 앞선 분류기준과 동일하며, 이 부분은 전반적으로 전개부 1과 비슷한 양상으로 진행된다. 위의 〈악보 Ⅳ-41〉에서는 전개부 2의 마지막에 등장하는 쉼표를 향해 곡이 고조되며 새로운 음향적 요소들이 나타남을 볼 수 있다. 전개부 2의 마지막 부분에서는 이동하는 트릴 음형에서 트릴이 빠진 스케일만 상당히 길게 제시된다. 이는 아르페지오 음형과 결합되며 새로운 음향을 만들어내며, 이 부분에서는 매우 화려한 글리산도 음형이 처음으로 등장한다.

앞서 살펴 보았던 세 명의 연주자들 중 다메리니의 연주는 전반적으로 너무 빠르고 아티큘레이션의 차이나 프레이징이 느껴지지 않아서 청취에 어려움이 있었고, 홀셔의 연주는 세부적인 표현이 잘 되는 대신 상대적으로 느린 빠르기와 자주 끊어지는 프레이징으로 인해 곡이 늘어지고, 지루한 느낌이 없지 않았다. 반면에 콜롯의 연주는 다이내믹의 표현 범위가 넓고, 프레이징이 명확해 청취의 측면

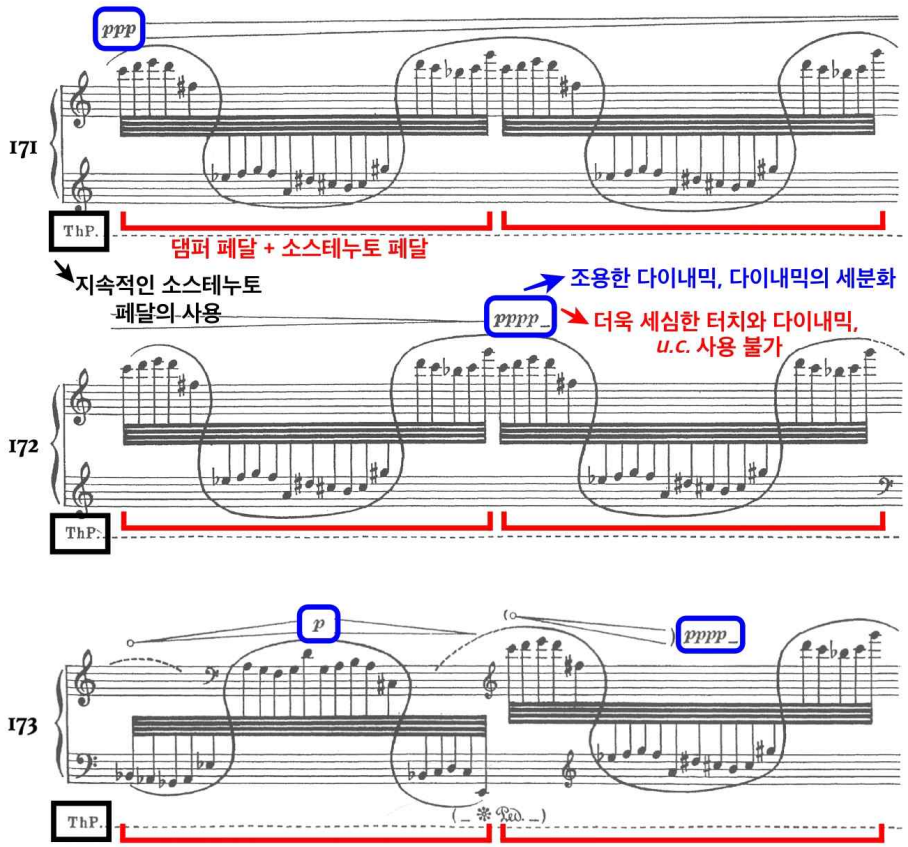
에서 곡의 구조를 입체적으로 이해하는 데 매우 효과적인 연주로 판단된다. 따라서 연주자는 136개의 단에 이르는 이 섹션 II의 전반부가 종료되는 쉼표까지 큰 그림에 대한 계획을 가지고 프레이징을 하되, 샤리노가 추구하였던 다이내믹을 통한 대비, 동시에 등장하는 다층적인 윈도우, 잔향을 통한 새로운 음향과 불연속성에 대한 이해를 바탕으로 연주 계획을 세우도록 한다.

〈표 IV-14〉 섹션 II, 전개부 3의 프레이즈

번호	프레이즈	음형	연주 제안
20	154-156	물결	조용한 물결 음형: 작은 다이내믹
21	156-157	아르페지오	윈도우 형태: 물결 음형을 방해하는 *ff*의 아르페지오 음형 표현
22	158-165	물결	매우 정적인 다이내믹의 표현, 선형적 흐름 표현
23	166-170	아르페지오, 이동하는 트릴 클러스터, 글리산도	윈도우 형태: 물결 vs. 아르페지오 클러스터와 글리산도 효과
24	170-182	물결	소스테누토 페달의 울림: 독특한 음색 표현, 작은 다이내믹
25	182-183	아르페지오	윈도우 형태: 물결음형을 방해하는 기능
26	183-190	이동하는 트릴	스케일의 증식, 멜로딕하게 연주
27 (경과구)	190-192	물결,아르페지오, 이동하는 트릴	스케일과 아르페지오 음형의 중첩, 옥타브 트릴의 강한 효과

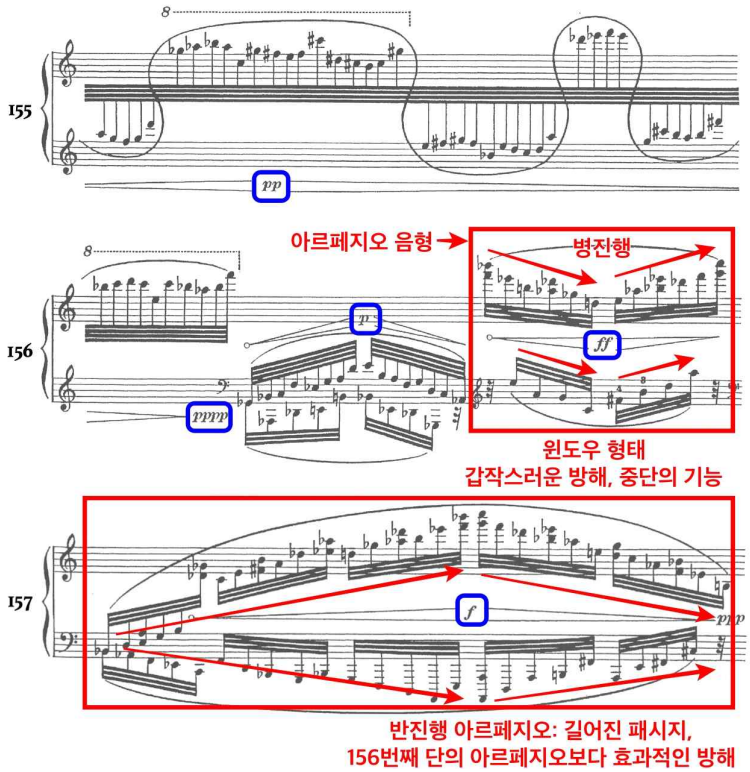
전개부 3은 섹션 II의 전반부에 비해서 조용한 다이내믹으로 연주된다. 물결음형은 대체적으로 최대 강도 다이내믹이 *p*를 벗어나지 않는 범위 내에서 제시되고 네 페이지에 달하는 동안 지속적으로 소스테누토 페달을 사용하며 다소 신비하게 느껴질 정도로 새로운 음향을 들려주는데, 이 물결음형은 대개 325개의 음표, 200개의 음표 등 그 길이에 있어 상당히 확장된 형태로 선형적인 흐름을 만들어가게 된다.

〈악보 IV-42〉 섹션 II, 전개부 3: 소스테누토 페달 사용에 의한 새로운 음향



위의 악보에 제시된 긴 프레이즈는 짧게 등장하는 포르티시모 다이내믹의 반진행 아르페지오에 의해 방해받기도 한다. 전개부 3의 프레이징에서 특히 주의할 점은 정적인 부분에서 흐름이 끊기지 않도록 긴 호흡으로 연주하되, 소스테누토 페달 사용과 *p, pp, pppp*의 미세한 다이내믹 변화에 따른 음향에 집중해야 한다는 점이다. 특히 이 부분에 등장하는 정적인 물결음형과 이를 방해하는 아르페지오 음형과의 대비를 극적으로 보여주어 샤리노의 윈도우 형태를 잘 표현해주는 것 또한 중요하다. 방해하고 끼어드는 듯한 아르페지오 패시지를 연주함에 있어 페달을 명확하게 교체해주고, 다이내믹의 표현을 좀 더 과장하여 큰 대비를 준다면 더욱 입체적이고 효과적인 연주를 구현하는 데 도움이 될 것이다.

〈악보 IV-43〉 섹션 II, 전개부 3: 윈도우 형태



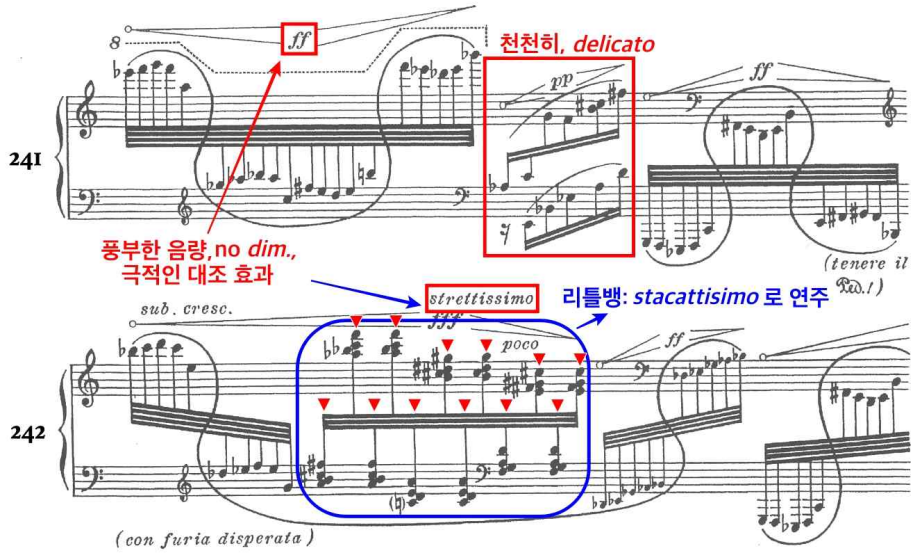
이후 전개부 4에서는 다가올 폭풍을 준비하듯 조용하면서도 정적인 흐름이 이어지다 경과구에서 여러 음형들이 중첩되고 옥타브 트릴이 극적으로 제시되며 고조된 다이내믹으로 변화한다.

〈표 Ⅳ-15〉 섹션 Ⅱ, 전개부 4의 프레이즈

번호	프레이즈	음형	연주 제안
28	192-196	아르페지오	반진행 아르페지오 넓은 음역대의 효과적인 표현
29	196-201	물결, 이동하는 트릴,글리산도	음형들이 단편적으로 제시 긴 호흡, 하나의 흐름
30	201-205	물결, 이동하는 트릴, 아르페지오	*sempre ff*
31	205-210	물결, 이동하는 트릴	음형간의 음색 구분
32	211-215	물결	*sempre ff*
33	215-219	물결, 아르페지오	축적: 음형들의 중첩
34	220-223	물결	*no dim.*(예외적) *molto ff*의 표현
35	223-226	아르페지오, 이동하는 트릴	*piu stretto*의 표현
36	227-231	물결, 이동하는 트릴	점진적인 다이내믹의 표현
37	231-242	물결, 이동하는 트릴, 아르페지오	윈도우 형태: 다이내믹 대조 다층적 윈도우.
38	242-250	물결, 아르페지오, 블록 코드	리틀 뱅: 블록코드 절정의 다이내믹, 클라이맥스 페르마타: 갑작스러운 중단

전개부 4는 클라이막스로 향해 드라마틱하게 달려가는 부분으로 전반적으로 모든 음형들이 단편적으로 제시된다. 전개부 3과 비교해서 물결음형은 두 번의 예외를 제외하고는 모두 20개의 음표로 짧게 등장하며 음 덩어리로서의 사운드를 보여준다. 이 부분에서는 점차 음형들이 짧게 제시됨에 따라 호흡도 짧아지고 이에 더불어 '*agitato*' 라는 지시어도 동반되어 있다. 따라서 이 부분의 전체적인 흐름은 긴 호흡 안에서 더욱 서두르는 느낌을 구현하도록 한다. 다이내믹에 있어서 최대강도가 거의 *ff* 로 더욱 풍성하고 넓은 음량을 가지게 되며, 이는 전개부 4의 마지막에 등장하는 블록코드의 폭발적인 등장으로 인해 정점을 찍게 된다.

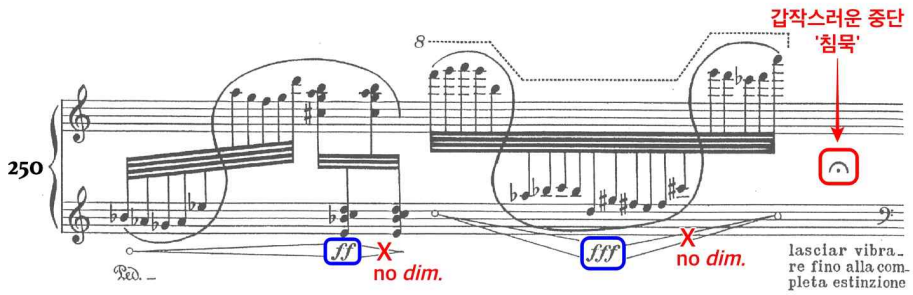
〈악보 IV-44〉 섹션 II, 전개부 4



전개부 4에서 블록코드는 마치 '리틀 뱅'의 역할처럼, 폭발 이후 공간 속에 파편이 흩어진 것처럼 지속적으로 등장하며 통일된 사운드와 강한 타건감으로 곡을 절정으로 이끄는 역할을 한다. 이렇게 숨 가쁘게 섹션 II의 클라이맥스까지 달려왔지만, 갑작스럽게 아무런

예고도 없이 페르마타로 이어지는 침묵의 시간이 찾아온다.

〈악보 IV-45〉 섹션 II, 전개부 4: 갑작스러운 중단



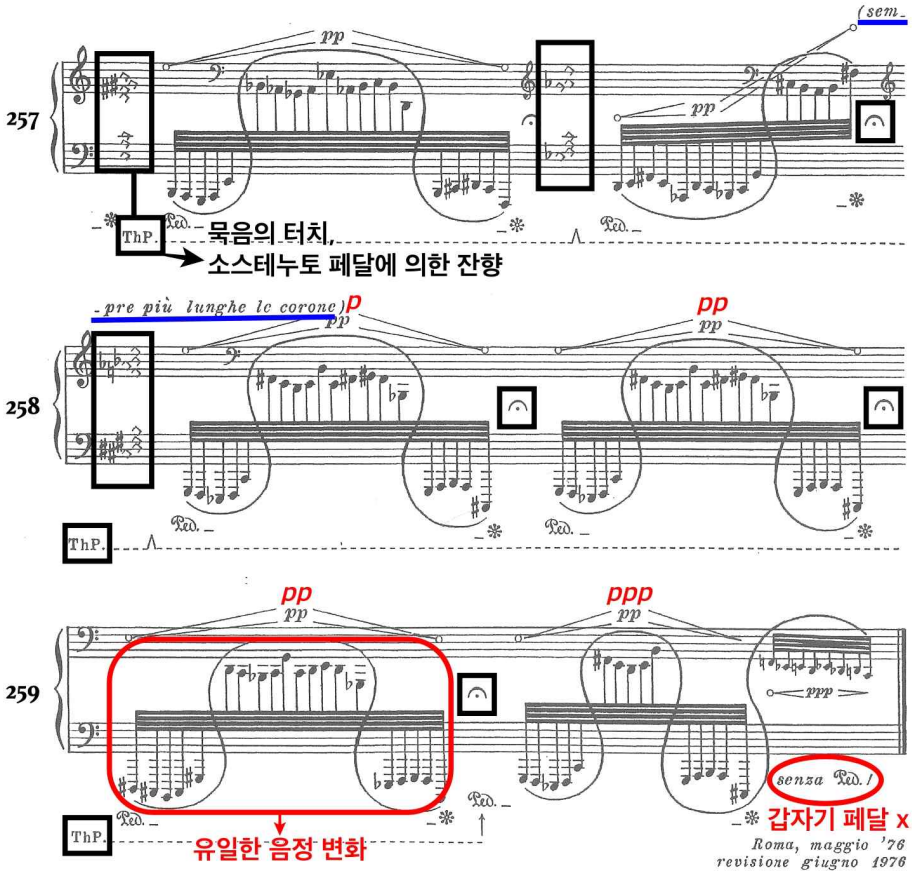
이 부분에 등장하는 페르마타는 이 곡에 쓰인 모든 쉼표 중에서 가장 중요하고, 곡의 진행 면에서도 가장 큰 충격을 주는 부분이 아닐 수 없다. 연주자들마다 이 침묵을 지속하는 시간의 차이는 있지만, 대체로 이 부분에서는 앞보다 훨씬 더 오랜 시간 쉼표를 지속한다. 필자 또한 이러한 연주자들의 해석에 동의하며, 이 부분에서 더욱 충분하게 모든 소리가 제로로 사라질 때까지 쉼표를 지속할 것을 제안한다. 음향적인 공간의 차이에 따라 지속 시간은 달라지겠지만, 이 극적인 침묵의 순간, 그 긴장감과 미세한 현의 진동에 의한 잔향을 청자에게 전달하는 것이 연주자의 임무일 것이기 때문이다.

〈표 Ⅳ-16〉 섹션 Ⅲ의 프레이즈

번호	프레이즈	음형	제안
39	251-252	물결,스케일,아르페지오	잦은 쉼표의 사용에 의한 불연속성 댐퍼페달에 의한 *l.v.* 효과
40	252-253	물결	묵음의 사용, 소스테누토 페달의 지속적인 사용
41	253-256	물결, 아르페지오	윈도우 형태: 물결 vs 아르페지오
42	257-259	물결	소스테누토 페달에 의한 잔향 계속되는 페르마타에서 점점 더 쉼표 지속시간을 길게 유지

격정적인 섹션 Ⅱ가 지나고 섹션 Ⅲ이 시작되면, 완전한 의미의 재현은 아니지만 섹션 I의 흔적을 분명히 인지할 수 있을 정도로 앞에 나타났던 진행들이 다시 등장한다. 섹션 Ⅲ은 섹션 I과 마찬가지로 계속되는 쉼표로 인해 불연속적으로 조각나는 흐름을 갖지만, 섹션 I과 다르게 트릴 음형은 등장하지 않는다. 섹션 I에서는 트릴 음형을 화려하고 제시하고 그 사라지는 잔향을 댐퍼페달을 통해서 지속적으로 인지하게 됐다면, 섹션 Ⅲ에서는 묵음 사용을 통한 소스테누토 페달을 통해 좀 더 신비로우면서도 입체적인 사운드를 연주하게 된다.

〈악보 Ⅳ-46〉 섹션 Ⅲ



샤리노는 섹션 Ⅲ를 통해 침묵과 소리의 경계선를 고민하게 만든다. 현실세계 속에 존재하는 소리, 페달에 의해 창조된 공간 속을 떠도는 소리, 그리고 모든 소리가 사라지는 진정한 침묵의 순간까지. 그 모든 소리의 흔적들은 미세한 울림을 가지고 소리의 흔적을 보존하고 있다. 샤리노는 섹션 Ⅲ를 통해서 절대적인 침묵이 존재하지 않음을 드러내고 있으며, 연주자인 필자는 이러한 음악적 메시지를 청자에게 전달해야 할 것이다.

필자는 이 곡의 전체적인 흐름을 잡고 프레이징을 나누는 데 있어

먼저 주요 음형을 선택하고, 그에 맞게 전경과 후경의 요소를 분리해 보다 더 효과적인 프레이징을 만드는 방법을 살펴보았다. 그리고 이러한 음악을 만들어냄에 있어 작곡가의 음악관과 의도를 파악하여 이를 어떻게 효과적으로 청자들에게 전달할 수 있을지를 고민하며 필자가 생각하는 적절한 연주 방법을 제안하였다. 연주자의 해석을 통해 작품을 더욱 다각도로 조망하는 이러한 시도는 본 논문의 서두에서 필자가 던졌던 근본적인 질문인 '동시대 음악 연주에서의 연주자의 역할'과 '청자의 인식'과도 여전히 맞닿아 있다.

V. 결론

본 논문은 이탈리아 작곡가 살바토레 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉을 분석하고 이를 근거로 한 필자의 연주해석을 제시했다. 〈피아노 소나타 1번〉은 20세기 중엽 이후의 많은 현대음악과 샤리노의 작품 대다수가 그러하듯 전통적 의미의 음악적 요소보다는 '음향' 중심적으로 쓰인 작품이다. 이에 필자는 이러한 작품의 전제와 샤리노의 음악적 관점을 보다 엄밀히 파악하기 위해 샤리노의 생애사와 음악관, 그가 주장하는 피겨 개념 등을 살펴보았고, 이러한 관점들을 폭넓게 고려하며 작품을 분석한 결과 우선 다음과 같은 특징들을 확인할 수 있었다.

첫째, 〈피아노 소나타 1번〉은 이전 시대 피아노 작품들에서 익숙하게 들어왔던 소리와 주법, 그리고 그로부터 파생되는 샤리노 고유의 음향이 공존하는 작품이다. 이 곡에서 들을 수 있는 샤리노 특유의 음악적 특징은 다음과 같다.

a. 이 작품에서 가장 빈번하게 사용된 음향 소재는 묵음을 이용한 필터링 기법을 통하여 만들어지는 화성적 잔향이다.

b. 빈 마디, 페르마타 등을 통하여 연속적인 흐름을 방해하는 잦은 중단은 침묵을 중요시하는 그의 음악관과 일맥상통한다.

c. 빠르고 화려하게 이어지는 패시지는 기존 인상주의 음악에서 볼 수 있는 익숙한 형태지만, 샤리노는 하나의 페달을 사용하여 모든 음을 섞음으로써 음 덩어리처럼 들리는 새로운 음향을 창출한다.

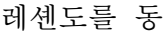
d. 모든 음형에 크레셴도, 데크레셴도 기호와 함께 최대 강도의 다이내믹이 지정되어 있어 세밀한 다이내믹 변화가 나타나고, 이로 인해 음향에 입체감이 부여된다.

e. 곡의 전개는 음형의 반복과 배치를 통해 이루어지는데, 조합되는 방식과 길이 등 다양한 변수에 의해 새로운 색채감이 나타난다.

f. 음형들이 중첩되고 다이내믹이 폭발적으로 증가하며 클라이맥스로 향하던 순간에 갑작스레 움직임이 중단되며 침묵하는 순간이 등장한다. 이는 청취 효과를 극대화하는 장치로 사용된다.

이러한 점을 미루어보았을 때, 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉은 기존의 구성요소들을 사용하면서도 이를 새로운 방식으로 조합하여 새로운 음향효과를 창출해냄을 알 수 있었다.

둘째, 〈피아노 소나타 1번〉의 구조는 그 제목처럼 '소나타' 형식에 따라 크게 3부분으로 나뉘지만, 관습화된 소나타 형식과는 달리 느슨한 차원에서 제시, 전개, 재현의 기능만을 하고 있으며, 부분마다 특징적인 기법과 음형들이 상이하게 나타난다. 먼저, 섹션 I은 연속적인 쉼표와 페달 필터링 기법에 의한 음향이 나타난다. 곡에서 가장 큰 부분을 차지하는 섹션 II는 음형의 구성과 전개방식에 따라 다시 네 부분으로 나뉘며 음형의 확장과 변형, 다양한 방식의 배치, 조합이 나타난다. 섹션 III는 섹션 I을 연상시키는 음향과 기법이 반복되지만, 페달 필터링 기법이 섹션 I보다 더 지속적으로 사용된다는 차이가 있다. 악곡 전체는 반복이라는 과정을 통해 유기적으로 연결되어 있지만 각 섹션은 뚜렷이 구분된다.

셋째, 작품의 새로운 음향을 표현하기 위해 샤리노는 물결 표시와 제로 사운드라는 독특한 기보법을 고안하였다. 곡 전체에 걸쳐 지속적으로 연주되는 물결 음형은 개별음의 연속적인 진행이 아닌 하나의 소리(덩어리)로서의 새로운 음향을 만들어냈고, 모든 패시지에 사용된 크레셴도와 데크레셴도를 동반한 제로 사운드()는 음향의 입체감을 더해주는 장치가 된다. 또한 샤리노는 묵음에 의한 소스테누토 페달의 사용, 댐퍼 페달, 소프트 페달의 사용 지점과 떼는 지점까지도 자세하게 기보하여 원하는 음향을 더욱 세밀하게 표현해내고자 하였다.

연주자로서 작품을 연구한 결과, 샤리노가 악보에 기보한 페달과

다이내믹 등 음악적 지시사항을 정확하게 실행하는 것만으로도 작곡의도에 부합하는 연주를 할 수 있을 것으로 판단된다. 그러나 음향을 결정하는 데에는 공연장의 규모나 피아노 상태, 템포와 페달링 등 다양한 요소들이 복합적으로 작용하며 각각의 우선순위에 따라 여러 해석이 가능하므로, 연주자들마다 각자의 상황을 고려한 판단이 필수적이라 할 수 있다.

샤리노는 음악의 구조적인 면이 아닌 실제로 듣게 되는 음향 자체, 즉 청취에 관심을 기울였다. 필자는 청취 경험이 근본적으로 연주를 통해 인지 가능하다는 점에 주목하여 그의 음악적 특징을 청자들에게 효과적으로 전달할 수 있는 연주 해석을 제시하고자 했다. 이를 위해 악보를 중심으로 작품을 분석하고, 음반으로 발매된 기존 피아니스트들의 연주를 파형 등 여러 계량화된 데이터로 분석함으로써 샤리노 〈피아노 소나타 1번〉의 연주에 있어 템포와 다이내믹, 그리고 아티큘레이션에 대한 면밀한 연구가 선행되어야 함을 알 수 있었다.

상술했듯 샤리노는 시간적 측면에 대해서는 지시사항을 거의 남기지 않았다. 박자표와 마디선이 생략되어 있고, 지시어도 거의 없는 상황인 만큼 전체적인 템포나 각 부분의 템포, 음악적 맥락에 따른 템포 변화 등은 연주 해석의 영역에 남게 된다. 특별히 이 곡 〈피아노 소나타 1번〉에서 템포는 샤리노가 중시했던 '음향' 및 '청취'와 직결되는 문제다. 곡 전체에 걸쳐 지배적으로 나타나는 물결 음형은 빠르게 연주한다면 움직이는 입체적인 음 덩어리로 들릴 것이며, 느리게 연주하면 음표 하나하나의 선형적인 움직임으로 들릴 것이기 때문이다. 즉, 이 곡에서 템포는 음형이라는 작품의 기본적인 구성 요소를 다르게 인지하게 만드는 핵심 요인이었다. 필자는 부분에 따라 음 덩어리로서 들리는 음향을 구현하는 것도 중요하지만 음형을 섬세히 파악하며 듣는 것도 중요하다고 판단했고, 이

러한 관점에서 음향과 음형이라는 두 요인을 고루 아우를 수 있는 적절한 템포로 연주할 것을 제언하였다.

필자가 〈피아노 소나타 1번〉의 연주해석에서 주목한 두 번째 요인은 다이내믹이다. 특별히 침묵을 중시해 '제로 사운드'라는 새로운 개념을 사용하기도 했던 샤리노에게 다이내믹은 연주의 차원에서 매우 섬세하게 다뤄져야 하는 부분으로, 그는 이 곡에서 *pppp*에서 *fff*에 이르는 넓은 범위의 다이내믹을 거의 매 프레이즈마다 자세하게 지시했다. 다이내믹은 크게 점진적으로 변화하는 부분과 갑작스럽게 대조적인 다이내믹으로 급변하는 부분으로 나뉜다.

이중 점진적 변화는 계속해서 축적되고 누적되는 음악적 구조와 맞닿아있다면, 급변하는 다이내믹은 '윈도우 형태'라 칭할 수 있을 샤리노의 피겨 개념과 일맥상통한다. 단순히 대조적인 다이내믹으로 청취 효과를 노린 것이 아니라, 한 시점에서 갑작스럽게 다른 시공간의 장면을 보여주는 수준으로도 확장되어 이해될 수 있는 것이다. 따라서 필자는 이 곡에서 다이내믹은 단순히 기계적으로 지시된 다이내믹을 연주하는 것에 그치는 것이 아니라 해당 부분의 음악적 맥락과 사용되는 음형을 유기적으로 고려하여 연주할 것을 제언하였다.

마지막으로 필자가 주목한 것은 아티큘레이션이다. 반복되는 음형을 배치하고 나열한 이 곡의 연주에서 필자는 특별히 페달링과 프레이징이 중요하다고 보았다. 몇 종류의 음형이 반복적으로 등장하고 그것을 수십차례 반복하는 이 〈피아노 소나타 1번〉의 연주에서, 각자의 해석에 따라 그 반복을 구조화하고 큰 섹션을 구분하여 전반적인 흐름을 만들어내는 작업은 필수적이기 때문이다. 이는 앞에서 다뤘던 템포 및 다이내믹과도 연결되는 부분이지만, 연주자의 해석에 따라 능동적으로 작품을 구조화하고 이를 직접적으로 구현해내는 것은 페달링과 프레이징의 영역이다.

곡 전체가 어떠한 하나의 목표점을 향해 나아가는 구조로 짜여있지 않고 각 부분들이 배치 및 나열된 이 곡에서 페달링과 프레이징은 연주자가 이 곡의 전체 흐름을 구조화하는 첫 단추라 할 수 있다. 어느 정도의 길이로 페달링과 프레이징을 묶고 나눌 것인지에 따라 이 작품을 청취하는 시간적 경험이 십분 달라지게 될 것이기 때문이다. 따라서 필자는 각 부분에 따라 연주자들의 페달링과 프레이징이 어떻게 상이하게 나타나는지를 분석하고, 이를 바탕으로 각 부분마다의 적절한 프레이징을 제시하였다.

샤리노의 음악에서는 연주자들이 단순히 작품의 '전달자' 역할이 아니라 작품의 해석자이자 최초의 실현자라는 중요한 위치를 차지한다. 샤리노는 청취를 중요히 다뤘고, 이는 음악이 만들어지는 일련의 과정 중에서도 작품이 작곡가의 손을 떠나 작품의 형태로 기록되는 과정이 아니라 연주자의 손을 거쳐 청중에게 전달되는 그 실제적인 과정에 주목하는 것이기 때문이다.

본고의 서두에서는 '연주자인 내가 작곡가가 의도한 바를 정확히 인지하고 전달하고 있는가?', 그리고 '청중은 이 음악이 연주되는 동안 무엇을 인지하며 어떠한 정서를 느끼는가?' 라는 질문을 던졌다. 이러한 질문에 답하기 위해 필자는 샤리노의 의도를 파악하기 위해 우선 그의 생애사와 음악관, 그가 주장한 특별한 개념 등을 고루 살펴보았고 작품 및 연주를 분석했다. 그리고 이러한 내용을 바탕으로 청중이 이 곡을 듣는 동안 무엇을 인지하고 어떠한 정서를 느끼도록 할 것인지를 고찰했고, 이를 효과적으로 전달하기 위해 세 가지 요인을 중심으로 구체적인 연주법을 제안했다.

한 작품을 연구하고 연주하는 이 일련의 과정은 특별히 현대음악의 연주에 있어서 더욱 필수적이라 할 수 있다. 작곡가들이 작품의 개념을 바꾸어감에 따라 연주자가 개입해야 하는 부분도 한층 달라지며, 작곡가에 따라서는 음악 개념을 근본적으로 새롭게 접근해야

하는 경우도 있기 때문이다.

현대음악은 작품의 개념만 바꾼 것이 아니라 그에 직결되는 연주와 청취의 개념도 함께 바꾸어가고 있다. 오늘날 현대음악의 연주자에게는 작품의 전제와 핵심요인을 파악하고, 이를 청중에게 잘 들려줄 것이 요구된다. 필자는 샤리노의 〈피아노 소나타 1번〉을 연구함으로써 샤리노라는 작곡가와 그 작품을 살펴볼 수 있었을 뿐만 아니라 연주와 그에 깊게 의존하는 청취라는 측면을 더욱 깊게 생각해볼 수 있었다. 본 연구를 통해 국내에서도 샤리노의 작품들이 더욱 활발하게 다루어지고, 더 나아가 현대음악의 연주에 관한 후속 연구에도 도움이 될 수 있기를 기대한다.

참고문헌

단행본

Angius, Marco. *Come Avvicinare il Silenzio: la musica di Salvatore Sciarrino.* Rome: RAI-ERI, 2007.

Maconie, Robin. 『슈톡하우젠: 그의 음악세계』 강순미 번역. 서울: 이화여자대학교 출판문화원, 1995.

Michels, Ulrich. *dtv-Atlas Musik Band 2: Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, Munchen, 1985. 홍정수・조선우 역.『음악은이』. 서울: 음악춘추사, 2000.

Sciarrino, Salvatore. *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi*. Milan: Ricordi, 1998.

_____. *Carte da suono*. CIDIM: Novecento Editore, 2001.

_____. *The Figures of Music: from Beethoven to Today,* Translated by James D. Bunch, Unpublished Text. 2016.

학술논문

서정은. “숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 락헨만 <아칸토>(Accanto, 1975/76)의 경우.” 『서양음악학』 제14-3호(2011): 179-210.

오희숙. “진정한 연주란 무엇인가? 아도르노(Th. W. Adorno)의 해석이론에 대한 소고.” 『미학』 제73집(2013):107-145.

D'Errico, Lucia. "Derivative IX: How to Produce a Phantasm? Part III: Salvatore Sciarrino," *Powers of Divergence: AN Experimental Approach to Music Performance* (2018): 111-117.

Giacco, Grazia. "La Notion De Figure Chez Salvatore Sciarrino." Translated by Peter, Cedric. *Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities* 27, No. 2 (2007): 16-25.

Griffiths, Paul. "Writing on the Edge of Silence." *New York Times, Late Edition* (2000): 2-44.

Helgeson, Aaron. "What is Phenomenological Music, and What Does it Have to Do with Salvatore Sciarrino?" *Perspectives of New Music* 51, No. 2 (2013): 4-36.

Hodges, Nicholas. "A Volcano Viewed from Afar." *Tempo,* No.194 (1995): 22-24.

Kaltenecker, Martin, and Gérard Pesson. "Entretien avec Salvatore Sciarrino." *Entretemps,* No.9 (1990): 135-142.

McConville, Brendan. "Reconnoitering the Sonic Spectrum of Salvatore Sciarrino in 'all' Aure in una Lontananza." *Tempo* 65 (2011): 31-44.

Thomas, Gavin. "The Poetics of Extremity." *The Musical Times* Vol. 134, No. 1802 (1993): 193-196.

학위논문

Bunch, James Dennis. "A Polyphony of the Mind: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino." Ph.D.Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016.

Hodkinson, Juliana. "Presenting absence: Constitutive silences in

music and sound art since the 1950s." Doctoral diss., University of Copenhagen, 2007.

Kerkour, Brahim. "Beyond the poetry of silence: Musical process and perception in Salvatore Sciarrino's Introduzione all'oscuro" Columbia University, 2010

Kim, Chung Eun. "Silence in the Music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino." Doctoral diss., Rutgers, the state university of New Jersey, 2018.

Lanz, Megan. Silence: An exploration of Salvatore Sciarrino's style through "L'opera per flauto" University of Nevada, Las Vegas, ProQuest Dissertations Publishing, 2010.

Leipert, Trent. "Feeling in the cracks: Subjective binds in contemporary European composition." The University of Chicago, ProQuest Dissertations , 2014.

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

Michel, Roberta. "Producing Incantations: Salvatore Sciarrino's Works for Flute" Doctoral diss., New York University, 2012.

Song, Ju-Ping. "Writing the sonic experience: An analytical narrative of a journey into Salvatore Sciarrino's five piano sonatas" (Doctoral diss., New York University, 2006.

사전

Bellingham, Jane. "phrase." *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press. Accessed 25 Nov. 2019.

http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5148.

Fastl, Christian. “Salvatore Sciarrino.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopadie der Musik*, Bd. 15, herausgegeben von Ludwig Finscher, 455. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Barenreiter, Stuttgart: Metzler, 1996.

Latham, Alison. “Sciarrino, Salvatore.” *The Oxford Companion to Music,* Accessed 25 Nov. 2019. http://lps3.www.oxfordreference.com.libproxy.snu.ac.kr/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6017?rskey=2WUuzV&result=6581

Osmond-Smith, David. “Sciarrino, Salvatore.” *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Accessed 25 Nov. 2019. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025228?rskey=iTBAQU.

Thiemel, Matthias. “Agogic.” *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Accessed 25 Nov. 2019. http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000296.

악보

Liszt, Franz. *Etudes d’ execution transcendante, S. 139*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

_____. *Années de peélerinage III, S. 163.* Budapest: Edito Musica, 1975.

Ravel, Maurice. *Daphnis et Chloé Suite No.2.* Paris: Durand, 1913.

Sciarrino, Salvatore. *Prélude Pour Le Piano.* Milano: Ricordi, 1970.

_____. *Esercizio per Pianoforte.* Milano: Ricordi, 1975.

_____. *Etude De Concert per Pianoforte.* Milano: Ricordi, 1976.

_____. *Cinque Sonate per Pianoforte.* Milano: Ricordi, 1977.

_____. *Notturno N.3 per Pianoforte.* Milano: Ricordi, 1998.

_____. *Notturno N.4 per Pianoforte.* Milano: Ricordi, 1998.

_____. *Due Notturni per Pianoforte.* Milano: Ricordi, 1998.

_____. *Due Notturni Crudeli per Pianoforte*. Milano: Ricordi, 2001.

Stockhausen, Karlheinz. *Gruppen für 3 Orchester.* London: Universal Edition, 1963.

_____. *Kontakte*. London: Universal Edition, 1968. Kürten: Stockhausen Verlag Edition , 1995.

Webern, Anton. *6 Stücke für Orchester*. Vienna: Universal Edition, 1956.

*위의 샤리노 악보의 저작권에 대해 Ricordi 출판사로부터 사용을 승인받았음을 밝힌다.

© Casa Ricordi srl, Milano – All rights reserved

*위의 슈톡하우젠 악보의 저작권에 대해 Universal Editionr과, Stockhausen Verlag Edition에 사용을 승인받았음을 밝힌다.

©Copyright 1963 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE13673

음반

Collot, Jean-Pierre. *Universe: Claude Debussy and Salvatore Sciarrino.* Winter and Winter, LC02829, 2016.

Damerini, Massimiliano. *Salvatore Sciarrino Complete Piano Works* (1969-1992)]. Dynamic, CDS82, 1993.

Hoelscher, Florian. *Salvatore Sciarrino Piano Works*. NEOS, LC15673, 2013.

부록: 샤리노의 작품 세계

샤리노의 폭넓은 작품세계는 독주곡부터 오케스트라곡, 성악곡, 무대 작품를 넓게 아우른다. 샤리노의 공식 홈페이지[91]에서는 그의 작품들을 연대기별, 작품제목별, 장르별로 제시하는데 연대기별 분류에서는 2019년의 최근작부터 지난 작품들까지 순서대로 나열되어 있으며, 작품제목별 분류는 알파벳순으로 나열되어 있다. 장르별 분류는 아래와 같은 여덟 개의 카테고리로 세분된다.

범주	대표작
극적인 작품(Theatrical works)	*Lohengrin*(1984), *Vanitas*(1987) *Luci mie traditrici*(1998) *Infinito nero* (1998)
교향적 작품(Symphonic works)	*Sui poemi concentrici I, II, III* (1988) *Recitativo oscuro* (1999) *Shadow of Sound* (2005)
합창 및 성악 앙상블 (Choir and vocal ensemble)	*Tutti I miraggi delle acque*(1987) *12 Madrigali*(2007)
실내악(Chamber music)	*Introduzione all' oscuro*(1981) *Quaderno di strada*(2003)
독주곡(Solo instrument)	*Tre notturni brillanti*(1975) *The Sei Capricci*(1976) *Hermes*(1984)
편곡류(Cadences, blooms, elaborations)	*Allegro KV 15 di* *Wolfgang Amadeus Mozart*(2003), *Cadenze e fermate*(2018)
무대 및 라디오 음악 (Stage and radio music)	*Prologo in terra*(1985) *Morte a Venezia*(1991),

91) 홈페이지 주소는 다음과 같다: https://www.salvatoresciarrino.eu/ [2019년 12월15일 접속]

전자음악(Electronic music)	*La voce dell' inferno*(1981)

'극적인 작품'은 오페라를 비롯한 극적인 작품들을 모은 것으로, 1973년의 첫 오페라 〈*Amore e Psiche*〉부터 2019년의 〈*Il canto s' attarista, percheé?*〉까지 총 14개의 작품이 포함되어 있다. 〈*Perseo e Andromeda*〉나 〈*Amore e Psiche*〉 등 고대 그리스 신화의 영향이 엿보이며, 이외에도 〈*Macbeth*〉, 〈*Lohengrin*〉 같은 다른 시대의 작품들과의 연관성도 찾아볼 수 있다.

'교향적 작품'에서는 작품연도가 기록되어 있지 않은 〈*La bocca, I piedi, il suono*〉과 1970년의 작품 〈*Da a da da*〉부터 2018년작 〈*Languire a Palermo*〉까지 총 51개의 곡이 소개되어 있다. 오케스트라 편성을 사용하는 작품에서 샤리노는 종종 그가 음악 세계 전반에서 주목했던 '침묵'이라는 요소를 드러내기도 했다. 몇몇 오케스트라 작품의 초반부는 마치 오케스트라곡이 아니라 실내악곡처럼 느껴질 정도로, 많은 악기들이 침묵하는 시간이 매우 길고, 또 〈*Shadow of Sound*〉(2005)의 초반부에는 특별히 많은 음악적 진행이 이루어지지 않지만 탐탐의 울림과 큰북의 트레몰로 소리가 마치 저 멀리서 들려오는 배경음을 깔아두는 것처럼 전반부를 가득 채우고 있다. 이러한 사례는 샤리노의 침묵을 단순히 말 그대로 소리가 없는 순간이나 '빈 공간'으로만 일축할 수 없다는 점을 암시한다.

'합창 및 성악음악' 카테고리에는 독주자와 합창단을 위한 첫 작품이었던 1980년작 〈*Le donne di Trachis*〉부터 2007년의 〈*12 Madrigali*〉까지 총 여섯 곡이 포함되어 있다. 합창곡 〈*Tutti I miraggi delle acque*〉(1987)와 더불어 4-8인 편성의 중창곡들인 〈*L' alibi della parola*〉(1999), 〈*Responsorio delle tenebre*〉(2001) 등도 있다.

'실내악' 카테고리에는 총 89개의 작품이 소개되어 있다. 편성

은 피아노와 플루트, 바이올린과 플루트 등 작은 규모의 이중주곡부터 피아노 트리오나 현악사중주, 13명 내외의 연주자를 위한 앙상블 곡까지 다양하며, 소프라노와 피아노를 위한 〈*Due nuove melodie*〉(1980)와 〈*Aspern Suite*〉(1987), 자바의 가믈란과 목소리를 위한 〈*Waiting for the wind*〉(1998) 등 악기와 인성을 위한 작품도 이 카테고리에 포함되어 있다.

'독주곡'에는 작품연도가 기록되어 있지 않은 플루트를 위한 〈*Moragna*〉와 피아노를 위한 〈*Prelude*〉(1970)부터 알토 색소폰을 위한 최근작 〈*All' aure in una lontananza*〉(2018)까지 총 58개 작품이 소개되어 있다. 독주악기 중에서도 특별히 현악과 플루트를 위한 곡들에서 샤리노는 비르투오조적인 면모와 관습에서 벗어난 낯선 주법을 다양하게 탐구했다. 그러한 예로 1970년대 중반에 작곡된 대표적인 비르투오소 독주 현악곡 〈*Tre notturni brillanti*〉(1974-5), 〈*The Sei Capricci*〉(1975-6), 그리고 솔로 플루트곡 〈*Fabbrica degli incantesimi*〉 등이 있다. 이 곡들은 번뜩이는 빠른 패시지를 통해 다양한 색채와 음향 효과를 드러내며, 관습을 넘어선 사운드의 향연을 들려준다. 새로운 음향을 선보이기 위해 샤리노는 일정 기간 동안 특정 악기에 집중하여 그 악기의 물리적, 소리의 한계를 넘어서 확장된 테크닉을 탐구 및 발전시켜 나갔다.[92]

'편곡'에는 총 24개의 작품이 포함되어 있다. 이 카테고리에 소개된 것들은 카덴차(candenza)와 장식악구(fioritura), 편집(elaborazione) 등 다양한 방식으로 다른 작품의 일부 혹은 전부를 새롭게 재구성한 작품들이다. 샤리노의 음악에서는 미국 대중음악과 현대음악의 이질적인 조합, 과거의 작품에 대한 재해석 등, 인용의 측면에서도 흥미로운 작품들이 등장하는데, 이 '편곡' 카테고리에 있는 곡들이 바로 그러한 예라고 할 수 있다. 일례로 〈*Nove*

92) Ju-Ping Song, "The sonic experience: An analytical Narrative of a Jeourney into salvatore Sciarrino's Five Sonata," New York University, 2006, 2-3.

canzoni del XX secolo〉(1991)는 미국 대중음악을 인용한 작품으로 팝송까지도 아우르는 샤리노의 넓은 관심사를 엿볼 수 있다.

'무대 및 라디오 음악'은 모두 기존 음악 혹은 기존 극작품과 관련하여 쓰인 작품들로, 바흐의 작품을 재작업한 2막의 발레곡 〈*Morte a Venezia*〉(1991), 〈*Musiche per il "Paradiso" di Dante*〉(1988), 〈*Musiche per "Trachinie" di Sofocle*〉(1980) 등 그 구체적인 소재와 주제 또한 작품에 따라 상이하다. 총 10곡이 소개되어 있다.

'전자음악'은 가장 적은 수의 곡이 포함된 카테고리로, 라이브 일렉트로닉을 위한 〈*Nom des airs*〉, 〈*Lohengrin*〉, 멀티미디어 설치작 〈*Implicor*〉, 테이프 음악 〈*La voce dell'inferno*〉까지 총 네 곡이 포함되어 있다.

Abstract

Performance Analysis and Interpretation on Salvatore Sciarrino's *Piano Sonata No.1*(1976)

Woori Ko
Department of Instrumental Music(Piano Major)
The Graduate School
Seoul National University

This dissertation analyzes Italian composer Salvatore Sciarrino's <Piano Sonata No.1> and presents the interpretation of performance upon the analysis. Piano Sonata No.1, one of Sciarrino's earliest works, reflects the composer's unique world of music which emphasizes the notion of sound while being associated with the piano repertoires of previous periods such as those by Liszt or Debussy.

Sciarrino, who showed a keen interest in the act of listening among various concepts related to music, identified the process of composition, performance, and listening as an organic correlation and a process of constructing the sound structure. In this way, Sciarrino's work presents to the listener a comprehensive way of thinking toward

music, and hence requires new approaches for performers as well. The process of constructing the sound structure in the actual duration of listening has an inseparable relationship with the musical structure of the work, and the performance is the actual means by which the listener can physiologically experience the sound structure. Hence, in order for the audience to recognize the sound structure, the performer must experience it first. The question, therefore, remains for performers on how to play and interpret the music to reveal the musical attitude of Sciarrino and his emphasis on listening.

This study examined Sciarrino's Piano Sonata No. 1 and approached the work in a multi-faceted manner suited to the proper interpretation of the music. In order to understand Sciarrino's musical stance, the study investigated his life, thoughts on music, and the concept of 'Figure' suggested by Sciarrino. The study also examined his piano works by time period, not only Piano Sonata No.1, to understand the course of his work. Based on the findings, Piano Sonata No.1 was analyzed in Chapter III. First, figures were classified into main and subsidiary figures, and second, the work was divided into three sections for analytical purposes of the study. Finally, in response to the conception of the 'Figure', the study examined Sciarrino's work under the notions of the 'Windowed Form,' 'Accumulation,' 'Multiplication,' and the 'Little Bang.'

Based on the analysis, Chapter IV investigated Piano Sonata No.1 in terms of tempo, dynamics, and articulation. There are no temporal instructions for the work, and hence performers play the music to different durations and tempo settings. In this sense, the temporal aspect, such as the overall tempo, and how fast a particular figure is played or how long a rest or a fermata is, are deciding factors that reveal the thoughts of the performer.

Dynamics, unlike tempo, is described in detail in Piano Sonata No. 1 from a wide-ranging *pppp-ffff*. The change of dynamics varies from part to part but is largely divided into the more gradual 'dynamic change by Accumulation' and the drastic 'dynamic change by the Windowed Form' which creates change through sharp contrasts. In other words, depending on the context, the performer can progress through gradual dynamic change or express abrupt interruptions and breaks, and control the overall flow of the music through such interpretations.

Finally, the sound dimension which Sciarrino cared about deeply is finely controlled through pedaling and phrasing. In this Sonata where several figures appear repeatedly and are played dozens of times, the structure of the repetitions and its realization is manifested through the pedaling and phrasing, based on the interpretation of individual performers. Depending on how the music is divided in regards to pedaling and phrasing, the temporal experience of the listener may differ greatly. Therefore, this paper analyzed how the pedaling and phrasing of musicians differed in each part, and based on the analysis, suggested appropriate ways of phrasing.

In Sciarrino's music, performers are important agents as interpreters and the first realizers of the work, not merely those who deliver the work. Sciarrino placed special emphasis on the process of listening because he focused on the process of how music is delivered to the audience through the performer rather than the process of how music is notated as scores by the hands of the composer.

Modern music has not only changed the concept of musical work but also has influenced the notions of performance and listening. Today's musicians are required to understand the main premise and factors of a piece, and to deliver these well to the audience. This paper not only discussed Sciarrino as a composer and his works but

considered the aspects of performance and how the act of listening relies on performance. It is hoped that Sciarrino's work would be more widely discussed and that this study would provide a basis for further research in performance of modern music.

Keyword: Salvatore Sciarrino, 〈Piano Sonata No.1〉, Sound, Listening, Figure, Damerini, Hoelscher, Collot

Student Number: 2011-30514