



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](#)

음악학석사 학위논문

틴티나불리(Tintinnabuli) 음악의

미학적 지향점은 무엇인가?

- 페르트(A. Pärt)의 틴티나불리 양식과
영성미학 연구 -

2021년 8월

서울대학교 대학원

음악과 이론·음악학 전공

유 태 연

틴티나불리(Tintinnabuli) 음악의 미학적 지향점은 무엇인가?

- 페르트(A. Part)의 틴티나불리 양식과
영성미학 연구 -

지도교수 오 희 숙

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함
2021년 6월

서울대학교 대학원
음악과 이론·음악학 전공
유 태 연

유태연의 석사 학위논문을 인준함
2021년 7월

위 원 장 민 은 기

부위원장 서 정 은

위 원 오 희 숙

국 문 초 록

에스토니아 출신의 작곡가 아르보 패르트(Arvo Pärt-)는 틴티나불리(Tintinnabuli) 기법이라는 고유한 작곡 기법으로 잘 알려져 있다. 틴티나불리 기법은 중세음악의 형식과 조성음악의 삼화음 원리를 결합한 작곡 방식으로, 1976년에 처음 등장한 이후 현재까지도 그의 대부분의 작품에 사용되고 있다.

틴티나불리 기법이 사용된 작품들은 단순하고 반복적이며, 명확하게 청취된다는 특징을 보여준다. 또한 많은 작품들이 종교적인 소재를 다루고 있기에 그의 음악은 주로 종교성과 단순한 형식이 결합된 ‘영적 미니멀리즘’의 경향으로 이해되거나 ‘새로운 단순성’의 경향으로 분류되었다. 이렇듯 외적으로 드러나는 형식은 음렬음악의 한계를 벗어나 음향의 핵심적인 본질을 찾으려던 시도의 결과물이지만, 동시에 러시아 정교에 대한 패르트의 신앙을 음악에 반영하고자 했던 시도로서의 결과물이기도 하다.

기존의 연구들은 패르트의 작품에 내재한 종교성을 설명하기 위해 그리스 정교의 전통인 ‘헤시카즘’이나 ‘침묵’ 등의 개념을 언급하고 있지만, 아직 그 본질에 대한 체계적인 논의는 이루어지지 않았으며 그 실체 또한 베일에 쌓여 있다. 무엇보다 틴티나불리 음악의 양식적인 특성이 시기에 따라 변화되어오고 있지만 그러한 양식적·장르적 변화에 따른 미학적 특성의 변화가 어떻게 일어났는지에 관하여는 구체적으로 논의되지 않았다. 그렇다면 틴티나불리 작품들이 드러내는 미학은 무엇이며, 틴티나불리 기법은 이를 어떻게 구현하고 있는가? 패르트가 처한 환경과 시기에 따라 음악양식이 구분된다면, 그에 따른 미학적 특성은 어떻게 변화하고 있는가? 그리고 과연 전체를 관통하는 메시지가 존재하는가?

본 연구는 패르트의 틴티나불리 기법의 발전 과정을 초기와 중기, 후기의 세 시기로 나누었다. 그리고 각 시기의 대표작으로 《프라트레스》(Fratres, 1977), 《테 데움》(Te Deum, 1985), 《교향곡 4번 ‘로스앤젤레스’》(Symphony No.4 ‘Los Angeles’, 2004)를 선정해 틴티나불리 기법의 발전 과정을 살펴보았다. 패르트는 작은 규모의 기악 앙상블에서

종교 합창, 교향곡 등 다양한 장르를 통해 틴티나블리의 원리를 확장해 나갔다. 그 과정에서 성부 간의 구조와 관계가 점차 복합적으로 활용되었고, 불협화음 또한 확대되었다. 그러나 순차적인 선율과 수직적인 화성이라는 두 축을 중심으로 하는 구조, 중심음 위주의 전개와 재료의 반복이라는 요소는 공통적으로 나타나고 있다. 본 연구에서는 이러한 음악적 구조를 통해 종교성에 관한 세 가지 측면에서의 해석을 제시하였다.

첫째, 패르트는 틴티나블리 기법을 통해 하나의 세계에 존재하는 이원론적인 요소들이 통합되는 구조를 강조하였고, 이를 통해 종교적인 신의 구원을 암시하였다. 틴티나블리의 본질은 선율과 화음이라는 두 가지 음악적 요소로 구성되며, 이들은 각각 인간의 유한함과 신의 무한함을 상징한다. 두 성부는 동등하게 대응하기 때문에 불협화음이 발생하지만 결국 삼화음으로 인해 통합된다. 패르트는 “ $1+1=1$ ”이라는 수식을 제시하였고, 인간의 죄가 신의 용서에 의해 구원받는 것을 나타낸다고 설명하였다. 따라서 틴티나블리 기법에는 신의 용서를 향한 바람이 내포되어 있다.

둘째, 패르트는 ‘침묵’을 통해 신의 세계를 구현하고 있다. 패르트의 작품에서 침묵은 소리의 부수적인 요소가 아니라 소리와 동등하고 중요한 요소로 다루어지고 있다. 패르트의 작품에서 침묵은 종소리의 울림을 통해 적막감을 생성하거나, 반복적인 선율이 되돌아가는 구조적 중심의 역할을 한다. 《프라트레스》에서 반복되는 선율은 중심음으로부터 뻗어나와 다시 중심음으로 통합되는 구조인데, 그 구조의 사이에서 자리잡은 것이 삼화음의 종소리이다. 패르트는 침묵을 정신적인 차원에서 이해해야 한다고 말하며, 성서에 등장하는 창조와 죽음에 비유한다. 이것은 구원에 관한 메타포를 확장하는 것이다.

셋째, 패르트는 앞서 언급한대로 틴티나블리 음악을 통해 신에 대한 믿음을 드러내고 있지만, 보다 궁극적으로는 신앙심을 토대로 더 넓은 인간의 도덕성을 이야기하고자 한다. 종교 작품인 《테 데움》은 러시아 정교의 요소를 반영하면서도 범종교적인 맥락을 암시하는 작품이었으며, 《교향곡 4번》은 종교적인 맥락을 간접적으로 감춘 채 인간의 숭고한 도덕성에 대한 헌사를 드러내는 작품이었다. 필자는 이것이 패르트가 틴티나블리 작품을 통해 궁극적으로 드러내고자 하는 정신성이라고 해석하였다.

패르트는 일관된 원칙과 체계적으로 조직된 음악적 요소들을 통해 신앙의 본질적인 정신성을 잃지 않으려 했다. 그러면서도 후기에 이르러서는 개인적인 경험을 투영함으로써 보다 보편적인 차원으로의 접근을 가능하게 했다. 패르트는 인간이 가지고 있는 더 높은 도덕성을 추구하고자 하였으며, 음악을 통해 이를 구현하였다. 따라서 인간의 정신성에 대해 이야기하고 있는 패르트의 작품은 역설적으로 우리의 삶에 관한 이야기를 포착할 수 있게 한다고 볼 수 있겠다.

주요어 : 아르보 패르트, 《프라트레스》, 《테 데움》, 《교향곡 4번 ‘로스엔젤레스’》, 영성음악, 종교음악, 틴티나블리

학번 : 2017-22894

목 차

I. 서론	1
II. 틴티나블리 기법의 원리 및 특징에 관한 고찰	5
1. 틴티나블리 기법의 등장 배경	5
2. 틴티나블리 기법의 특성	8
1) 《알리나를 위하여》에 나타난 틴티나블리 기법	9
2) 틴티나블리 기법의 구조적 원리	13
(1) 화성적 원리: T-성부의 구성 원리	13
(2) 선율적 원리: M-성부의 구성 원리	15
(3) 가사가 있는 틴티나블리 음악에서의 선율 구성	17
3. 시기에 따른 틴티나블리 음악의 양식적 특징	19
1) 초기(1976년-1980년): 실험적 기악음악	19
2) 중기(1980년-1990년대 초반): 대규모 성악작품의 등장	21
3) 후기(1990년대 후반-현재): 불협화음의 확대와 장르의 다양화 ..	23
III. 작품 연구	25
1. 초기 대표작: 《프라트레스》(1977)	25
1) 틴티나블리 기법에 의한 성부 구조	27
2) 반복적 모티브	28
3) 조성 및 화성 32	
4) 재료의 반복이 드러내는 단순함 34	
2. 중기 대표작: 《테 데움》(1984)	36
1) 텍스트의 선율적 구현	40
2) 틴티나블리 기법에 의한 선율적 구조	46

3) 대위법적 구조	48
4) 드론 베이스와 조성	51
5) 확장된 음향을 통한 종교적 엄숙함의 재현	55
3. 후기 대표작: 《교향곡 4번 ‘로스엔젤레스’》(2004)	57
1) 1악장	60
2) 2악장	66
3) 3악장	72
4) 인용을 통한 텍스트의 맥락화	75
IV. 미학적 논의	80
1. 통합적 구조가 암시하는 구원	80
2. 신의 세계를 구현하는 침묵	86
3. 종교성을 넘어서는 보편적 인류애를 향하여	91
V. 결론	95
참고문헌	98
Abstract	103

표 목 차

[표 1] 《알리나를 위하여》의 마디 별로 증가하는 음정 수	12
[표 2] 《프라트레스》의 개작 목록	26
[표 3] 《프라트레스》의 섹션A와 섹션B에 나타나는 네 음 모티브	29
[표 4] 《프라트레스》의 모티브 반복과 선율 변화	30
[표 5] 《프라트레스》의 성부 별 조성구조	32
[표 6] 《프라트레스》의 반복구조에서 나타나는 3도 순환 관계	33
[표 7] 《테 데움》의 구성 및 악장 별 편성	40
[표 8] 13세기 다성음악의 리듬 선법 분류	51
[표 9] 《교향곡 4번》의 악장 구성	59
[표 10] 《교향곡 4번》에 나타나는 3도권 순환 관계	64
[표 11] 《교향곡 4번》 마디104-124의 반복적 선율 구조	69
[표 12] 코다의 진행 구조	74

그 립 목 차

[그림 1] 《프라트레스》의 첨가 구조	30
-----------------------------	----

악 보 목 차

[악보 1] 《알리나를 위하여》 마디1-3	10
-------------------------------	----

[악보 2] 《알리나를 위하여》 마디10-11	11
[악보 3] 《알리나를 위하여》의 틴티나블리 구조	15
[악보 4] 틴티나블리 선율의 네 가지 모드	15
[악보 5] 《벤자민 브리튼을 추모하기 위한 칸타타》 마디8-15 ...	16
[악보 6] 《미사 실라비카》 마디1	18
[악보 7] 《미사 실라비카》 마디11	19
[악보 8] 《거울 속의 거울》 마디16-25	20
[악보 9] 세 개의 악기를 위한 《프라트레스》의 초판 버전, 마디 1-5	27
[악보 10] 바이올린과 피아노를 위한 《프라트레스》 마디1	28
[악보 11] 《프라트레스》 마디9	29
[악보 12] 《프라트레스》 마디10과 마디13에서 나타나는 선율 모 드	31
[악보 13] 《프라트레스》 마디11의 성부 구조	33
[악보 14] 《테 데움》 1악장 마디2-4	41
[악보 15] 《테 데움》 1악장 마디4	42
[악보 16] 《테 데움》 1악장 마디5	42
[악보 17] 《테 데움》 4악장 마디7-9	43
[악보 18] 《테 데움》 8악장 마디1	43
[악보 19] 《테 데움》 4악장 마디7-9	45
[악보 20] 《테 데움》 2악장 마디2-7	46
[악보 21] 《테 데움》 3악장 마디44-47	47
[악보 22] 《테 데움》 7악장 마디7-16	47
[악보 23] 《테 데움》 1악장 마디5-12	48
[악보 24] 《테 데움》 마디2-13에 나타난 선율의 반복	49
[악보 25] 《테 데움》 4악장 마디11-18	50
[악보 26] 《테 데움》 9악장 마디17-19	53
[악보 27] 《테 데움》 9악장 마디22-25	54

[악보 28]	《교향곡 4번》	1악장 마디1-4	61
[악보 29]	《교향곡 4번》	1악장 마디10-18	62
[악보 30]	《교향곡 4번》	1악장 마디107-112	64
[악보 31]	《교향곡 4번》	중 1악장 마디140-147	65
[악보 32]	《교향곡 4번》	중 2악장 마디1-4	66
[악보 33]	《교향곡 4번》	중 3악장 마디14의 음정 구조	68
[악보 34]	《교향곡 4번》	2악장 마디31-33	68
[악보 35]	《교향곡 4번》	2악장 마디75-83	69
[악보 36]	《교향곡 4번》	2악장 중 마디98-마디111	71
[악보 37]	《교향곡 4번》	2악장 중 마디 134-136	72
[악보 38]	《교향곡 4번》	중 3악장 마디1-2	73
[악보 39]	《교향곡 4번》	중 3악장 마디11-13	73
[악보 40]	《교향곡 4번》	3악장 마디26-33의 독주 바이올린 선율	74
[악보 41]	《교향곡 4번》	2악장 마디197의 《시편》 선율	78
[악보 42]	《테 데움》	16악장 마디3-7	84
[악보 43]	《프라트레스》	마디7-8	87
[악보 44]	《벤자민 브리튼을 추모하기 위한 칸투스》	마디1-6	87

I. 서론

아르보 페르트(Arvo Pärt, 1935-)는 틴티나블리 기법의 음악으로 알려져있다. 라틴어로 ‘종소리’를 뜻하는 이 기법은 1976년에 피아노 소품 《알리나를 위하여》(Für Alina, 1976)에서 처음 등장한 이후 현재까지도 페르트의 주요한 작품에서 사용되며 그를 대표하는 음악적 기법으로 자리매김하고 있다.¹⁾ 그는 중세음악의 형식과 삼화음의 언어를 현대음악으로 가져왔으며, 단순하면서 명확하게 청취되는 음악적 형식을 통해 고유한 어법을 구축하였다. 1970년대부터 최근까지 틴티나블리 기법은 기악곡과 성악곡의 다양한 장르에 적용되었다. 그의 작품들은 대중에게도 높은 호응을 얻었고, 그의 대표적인 앨범 《타블라 라사》(1984)는 발매 직후 상업적으로 큰 성공을 가져다주었다. 지금까지도 페르트의 작품은 영화, 드라마 등 다양한 미디어 매체에서 등장하고 있으며, 그가 에스토니아를 대표하는 작곡가로서 자리매김할 수 있게 하였다.

페르트의 틴티나블리 음악은 단순한 형식과 반복적 특성에 근거하여 ‘미니멀리즘’의 한 경향으로 이해되었다. 다이즈(David Dies)는 페르트의 틴티나블리 작품에서 발견되는 반복적인 특성이 ‘과정의 음악’(process music)으로서 라이히(S. Reich)나 글래스(P. Glass)와 유사하다고 보았다.²⁾ 슈워츠는 음악적 수단을 극단적으로 축소하고 조성의 가장 기본적인 요소만을 사용했다는 점에서 페르트를 미니멀리즘 음악의 한 경향으로 소개하고 있지만, 라이히나 글래스의 동적이고 대중음악적 영향을 받은 음악과는 구분하고 있다.³⁾ 이러한 맥락에서 페르트는 -고레츠키(H. Górecki), 태브너(J. Tavener) 등의 작곡가와 함께- 종교성을 단순한 형식의 음악과 결합한 ‘영적 미니멀리즘’(holy minimalism)으로 평가되었다.⁴⁾ 한편 피스크(Josiah Fisk)는 페르트의 틴티나블리 음악이

1) ‘틴티나블리’의 보다 구체적인 원리는 제2장에서 다루도록 하겠다.

2) David Dies, “Defining ‘Spiritual Minimalism’,” in *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, ed. Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll Ap Siôn, (Routledge, 2013), 316.

3) K. Robert Schwarz, *Minimalist* (London: Phaidon, 1996), 214.

4) 종교적인 성격과 결합된 미니멀리즘은 ‘종교적 미니멀리즘’(spiritual

단순한 형식과 종교성을 결합시킨 “새로운 단순성”(New Simplicity)의 음악이라고 주장하였다.⁵⁾

위와 같은 연구들은 외적으로 드러나는 형식과 단순성 뿐 아니라 이러한 특성이 종교성과 연관되었음을 함께 지적한다. 종교적 성격을 중요하게 본 연구자는 파울 힐리어(Paul Hillier)이다. 힐리어는 페르트의 틴티나블리 작품에서 드러나는 정적인 특징이 “우리 존재의 영적인 근간을 재확인시킨다”⁶⁾고 하였고, 러시아 정교회의 신비주의 전통인 ‘헤시카즘’(hesychasm)을 언급하였다. 고요함 속에서 명상을 통해 영성을 체험하는 것을 중요하게 생각했던 헤시카즘의 특징이 아르보 페르트의 음악에서 드러난다는 것이다.⁷⁾ 페르트 스스로도 틴티나블리 기법을 고안하는 과정에 자신의 종교적인 신앙이 반영되었다고 밝히기도 하였다. 그의 많은 작품이 종교적인 소재를 다루고 있는 점도 이러한 면을 뒷받침해 주고 있다. 이처럼 페르트 음악의 초월적인 요소를 환기시킨다는 점은 중요하다고 할 수 있다.

페르트의 틴티나블리 음악은 종교성을 반영함으로써 영성 음악으로서의 성격을 드러낸다고 할 수 있다. 그렇지만 종교적 요소 또는 영적 요소의 본질에 관한 본격적인 논의는 이루어지지 않았으며, 대부분 그 특성을 초기 양식 혹은 몇몇 성악 작품에만 한정 짓고 있다. 또한 틴티나블리 기법에 대한 개별적 연구가 주를 이루며, 이는 그의 음악에 반영된 정신적 측면을 설명하기 위한 단편적 시각을 제시할

minimalism), ‘영적 미니멀리즘’(holy minimalism), 신비주의적 미니멀리즘(mystic minimalism) 등으로 불리며, 넓게 보자면 소피아 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina), 알란 호프하네스(Alan Hovhaness) 등의 음악까지 포함된다. 한편 다이즈는 ‘영적 미니멀리즘’이라는 개념을 좀 더 명확히 설명하기 위해서는 각 작곡가들의 양식과 전체 작품의 경향을 일반화하는 대신 개별 작품에 집중해야 한다고 이야기한다. David Dies, 같은 글, 317-319. 그로브 사전 또한 이들 세 작곡가가 “‘영적 미니멀리즘’으로 불리는, 분명한 형태의 영적인 접근법을 통해 국제적인 명성을 얻었다”고 설명하고 있다. Keith Potter, “Minimalism,” in Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257002>, [2021년 5월 24일 접속].

5) Josiah Fisk, *The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Part*, *The Hudson Review* 47/3 (1993): 394-412 참고.

6) Paul Hiller, *Arvo Pärt* (New York: Oxford University Press, 1997), 1.

7) Hiller, 위의 책, 5.

뿐이다.⁸⁾ 틴티나블리 음악에 관한 종교학적 해석에 관한 논의는 바우테네프(P. Bouteneff)에 의해 이루어졌다. 그는 ‘침묵’이라는 개념을 중심으로 기독교적 신화에서 ‘침묵’이 등장하는 맥락을 다루고, 페르트의 음악이 ‘영적’이라고 받아들여질 수 있는 특성을 추적하였다. 그러나 그의 연구는 작품에 관한 분석적 접근이 이루어지지 않아 구체성의 측면에서는 한계가 있다. 또한 주지할 점은, 틴티나블리 음악이 1970년 이후 최근까지 지속적으로 페르트 작품의 근간을 이루었고, 음악학자 앵겔하트(J. Engelhardt)와 페르트 센터는 이를 세 시기로 구분하고 있는데, 시기에 따라 양식적 특성이 변화하고 있음은 언급되고 있지만 미학적 특성이 어떻게 변화되고 있는지는 논의되지 않고 있다.

이러한 맥락에서 필자는 두 가지 궁금증을 가지게 되었다. 첫째, 틴티나블리 음악의 미학적 지향점은 과연 무엇인가? 틴티나블리 작품들이 드러내고 있는 미학은 무엇이며, 틴티나블리 기법은 이를 어떻게 구현하고 있는가? 그리하여 그의 작품들이 본질적으로 전하고자 하는 메시지는 무엇인가? 둘째, 페르트의 긴 작곡활동 시기 동안 그가 처한 환경과 시기에 따라 음악양식이 구분된다면, 다양한 양식적 변용 속에서 과연 틴티나블리 기법과 미학은 어떤 변화를 보였는가? 그리고 전체를 관통하는 틴티나블리 음악의 미학적 특성이 존재하는가? 즉, 본 연구는 이 두 가지 문제의식을 가지고 페르트의 틴티나블리 음악의 양식과 미학을 고찰하고자 한다.

본 연구는 다음과 같이 구성된다. 제2장 ‘틴티나블리의 원리 및 특징에 관한 고찰’에서는 틴티나블리 기법의 기본 원칙과 페르트의 시기에 따른 음악 양상을 이론적 배경으로서 살펴본다. 1976년 이전까지는

8) 폴 힐리어는 전기적 서술과 기법의 연구를 종합적으로 망라하여 페르트에 관한 가장 선구적인 연구 자료를 제공하였다. 힐리어는 연구자이자 동시에 성악가, 지휘자이기도 하기 때문에 페르트의 음악적 기법을 정리하고 연주 해석까지 나아가고 있다. 이 연구의 제 II장에서도 틴티나블리 기법에 대한 분석 모델은 힐리어의 연구를 참고하였다. Paul Hillier, 위의 책 참고; 또한 틴티나블리 또한 토마스 로빈슨(Thomas Robinson)은 틴티나블리 양식의 조성적 특징에 기반에 센서 분석 모델을 도입하기도 했다. Thomas Robinson, “Analyzing Part,” in *The Cambridge Companion to Arvo Part*, edited by Andrew Shenton, New York : Cambridge University Press, 2012. 이들은 틴티나블리 기법 분석에 대한 기초적인 틀을 제공해주는 초기 연구들로 남아 있다.

모더니즘 기법과 다양한 장르에 대한 시도가 이루어지던 과도기적 시기이므로 배경적 맥락으로 다루고, 틴티나블리 양식의 발전 과정에 따라 크게 세 시기로 나눌 것이다. 제3장에서는 각 시기를 대표하는 작품들을 선정하여 연구할 것이다. 오랜 시간에 걸친 다양한 작품들을 모두 망라하는 것은 거대한 작업이기 때문에 틴티나블리 기법이 변화하고 발전하는 단계의 특징들을 대표적으로 보여주는 작품들을 선정하였다. 따라서 본 연구에서는 《프라트레스》(*Fratres*, 1977), 《테데움》(*Te Deum*, 1985), 《교향곡 4번 ‘로스앤젤레스’》(*Symphony No.4 ‘Los Angeles’*, 2008)를 예시로서 다룰 것이다. 그리하여 제4장에서는 패르트가 구현하고 있는 영성의 미학을 해석하고자 한다.

이러한 논의를 통해서, 틴티나블리 기법의 긴 발전 과정에 내재하는 미학관을 고찰하고 작품 세계에 체계적으로 접근할 수 있기를 바란다. 본 연구는 한 작곡가에게서 나타나는 음악의 변화를 종적(縱的)으로 다룬다는 점에서 시학적인 측면에서도 의미 있는 작업이 될 것이다. 나아가 현대음악이 구현할 수 있는 정신적인 가치에 대한 가능성을 보여주는 하나의 사례를 제시할 수 있을 것이다.

II. 틴티나블리 기법의 원리 및 특성에 관한 고찰

패르트는 1968년까지 에스토니아의 아방가르드적 움직임을 이끌었던 작곡가 중 한 명으로서 다양한 음악적 시도를 전개하였으나, 소련 합병이라는 정치적 상황으로 인하여 한계와 변화를 동시에 겪었다. 이러한 상황에서 탄생한 틴티나블리 기법은 그의 대표적인 작곡 기법으로 자리 잡았다. 이 장에서는 틴티나블리 기법이 어떠한 맥락에서 탄생하였고 그 원리는 무엇인지 고찰하고, 시기 별로 변화해온 양상을 개괄하여 작품 연구의 이론적 토대를 마련하도록 하겠다. 또한 본고에서는 삼화음과 성부 구성에 관한 기본 원리를 ‘틴티나블리 기법’이라고 표기하며, 이러한 원리가 작품 안에서 구체적인 활용 통해 선율과 조성의 구조로서 나타났을 때에는 ‘틴티나블리 양식’으로 표기할 것이다.

1. 틴티나블리 기법의 등장 배경

패르트는 에스토니아에서 태어나 직업 작곡가로의 활동을 시작할 때까지 그곳에 머물렀다. 서유럽으로 이주하기 전까지 패르트는 에스토니아에서 그의 중요한 음악적 스타일을 확립했다. 당시 유럽 열강들 사이에서 에스토니아의 정치적 환경은 혼란스러운 상황이었다. 1919년까지 수세기 동안 독일의 정치적 영향권 아래에 있었고, 짧은 독립 시기를 거쳐 1940년에 다시 소련에 합병되었기 때문이다. 그로 인해 에스토니아 내부의 언어와 교육 환경은 서유럽적인 시스템과 이를 수용한 러시아 방식의 교육 시스템이 결합된 형태가 지배적이었다. 에스토니아 내부의 음악적 환경 또한 고유의 국가적 경향이 형성되기보다는 서유럽권에서 발생한 다양한 시도와 작곡 기법들을 받아들인 형태였다. 이러한 교육과 시대적 환경은 패르트가 인격적, 음악적으로 형성되는 시기 동안 그를 둘러싼 규범과 맥락들을 형성한다.⁹⁾ 에스토니아 내에서 가해지던 소련의 정치적 압력과 사상에

9) Immo Mikhelson, “A Narrow Path to the Truth: Arvo Pärt and the 1960s

대한 강요는 러시아 본토의 작곡가들에게 가해지던 것과 비교하면 심하지 않은 수준이었지만, 페르트의 음악적 활동에 영향을 주었다.¹⁰⁾

1960년대에 에스토니아에서는 젊은 작곡가들이 주축이 되어 실험적이고 새로운 작곡 방식을 서유럽으로부터 소개하고 있었고, 페르트는 이러한 경향을 주도하던 작곡가 중 한 명이었다.¹¹⁾ 이 시기 그의 작품 목록에는 12음기법, 음렬주의, 음향음악, 콜라주 테크닉 등 서구의 현대적 기법을 수용한 다양한 양식의 작품들이 포함된다. 예를 들어 《네크롤로그》(Nekrolog, 1960)는 페르트의 첫 번째 12음기법 작품으로, 음렬기법이 매우 엄격하게 적용되어있지는 않지만 논리적으로 조직되어있으며, 대조되는 재료의 활용, 발전부와 재현부 요소의 사용 등 소나타 형식의 흔적을 보여준다.¹²⁾ 이러한 특징으로 말미암아 1960년대 후반까지는 페르트의 모더니즘 시기(혹은 아방가르드 시기)로 불린다.

한편 옛 음악에 대한 관심은 이 시기부터 시작되고 있었다. 현악과 오보예를 위한 《B-A-C-H에 의한 콜라주》(*Collage über B-A-C-H*, 1964)는 페르트가 이미 12음 기법에서 벗어나기 위한 시도를 하고 있었음을 보여준다. ‘토카타’, ‘사라방드’, ‘리체르카레’라는 전통적 악곡 구성 안에서 B-A-C-H의 음정 모티브를 사용하고, 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)의 작품을 인용해 콜라주를 구성한 이 작품을 통해 페르트는 새로운 기법을 찾기 위한 실험적 시도를 보여주었다. 이러한 경향이 가장 극대화된 것은 1968년에 작곡된 《크레도》(*Credo*, 1968)로, 종교적 텍스트를 활용한 이 대규모의 작품을 통해 페르트는 중요한 전환점을 맞게 된다.

오케스트라와 합창단을 위한 코랄인 《크레도》는 콜라주 작품으로서

and 1970s in Soviet Estonia,” in *The Cambridge Companion to Arvo Part*, 10.

10) 페르트는 에스토니아에서의 공산주의 정치 기간은 소련에서보다 훨씬 짧았으며, 공산당의 직접적인 간섭을 받지 않았기 때문에 정치적 현실에 대한 인식이 “덜 고통스럽고 다른 방식으로 변화했다”고 진술하였다. Enzo Restagno, *Arvo Part in Conversation* (Champaign[Illinois]: Dalkey Archive Press, 2012), 9.

11) <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/biography/>. [2018년 6월 7일 접속]

12) Hiller, 위의 책, 36.

바흐의 평균율 1권 중 《C 장조 프렐류드》(*Well-Tempered Klavier, Book I, 'Prelude' in C Major, BWV.846*)를 인용하고 있다. 작품은 C장조라는 조성적 중심을 가지고 있지만, 12음에 의한 무조성적 요소들로 인해 조성이 와해됨으로써 대조적인 요소를 활용한다. 실제로 이 작품은 초연된 이후 청중들에게 좋은 반응을 얻어 재공연을 요청받기도 했다. 그러나 종교적인 내용을 직접적으로 드러내는 제목과 텍스트는 그의 활동에 제약을 받게 되는 이유가 되었다. 종교를 배척하던 소비에트의 정책 때문에 탈린 콘서바토리는 페르트에게 이 곡의 연주에 대해 간접적인 압력을 가하였고, 사상에 대한 의심과 연주 금지 조치가 잇달았다.

《크레도》를 향한 부정적인 반응은 페르트의 내적, 외적 고민들을 극단으로 이르게 하였다. 즉, 내적으로는 음렬 음악을 활용한 표현 수단의 한계를 느끼고 있던 페르트가 소비에트의 정치적 압력에 의한 환경적 제약과 직접적인 형태로 충돌하며 작곡가로서의 역할과 정체성을 고민하게 된 것이다. 이후 그의 공개적인 활동은 오로지 영화, 애니메이션, 다큐멘터리 등 상업영상을 위한 음악을 작곡하는 범위 안에서만 이루어졌다. 1971년에 작곡된 과도기적 작품 《교향곡 3번》(*Symphony No. 3*)을 제외하고 《크레도》 이후의 공식적인 작곡 활동은 이루어지지 않았다.

그러나 이는 창작의 불이 완전한 꺼졌다는 것을 뜻하지는 않았다. 1976년까지 페르트에게는 두 가지의 변화가 일어났다. 첫 번째는 그가 러시아 정교회의 신자가 되었다는 것이고, 두 번째는 옛 음악에 본격적으로 몰두하여 연구하기 시작했다는 것이다. 이 두 가지 변화는 새로운 음악 언어 발전에 중요한 토대가 되었다. 특히 《크레도》는 페르트가 옛 음악을 탐구하는 것이 자신이 고민하던 음악적 돌파구에 대한 답이 될 수 있음을 깨달은 계기가 되었다.¹³⁾

1960~70년대에 12음 기법의 한계를 극복하고 새로운 창작 방식을 추구하려던 움직임은 서구 음악권의 다양한 지역에서 여러 갈래로 나타나고 있었다. 음악학자 타루스킨(R. Taruskin)은 지리적 특성상 소련의 공산권 영향력 아래에 있었던 동유럽 작곡가들이 직접적으로

13) Hiller, 위의 책, 66.

종교적인 텍스트를 드러낼 수 없었기 때문에 옛 종교음악으로 눈을 돌림으로서 이를 예술적인 명분으로 활용했음을 지적한 바 있다.¹⁴⁾ 당시 서유럽과 미국에서 형성되었던 고음악(early music) 연주 문화가 소련에 뒤늦게 퍼졌고, 고음악 연주의 정통성을 강조하면서 정당성을 얻었다는 것이다. 그러나 페르트의 경우 고음악을 접했던 과정은 정치적인 결과보다는 그가 가지고 있던 음악적 흥미에서 시작되었다고 보는 것이 더 적절할 것이다. 그는 그레고리안 성가의 “화성, 박자나 특정한 음색, 기악적 장식 등이 없는” 특징을 새로운 음악적 아이디어의 출발점으로 삼았다.¹⁵⁾ 특별히 그는 중세 그레고리안 성가로 대표되는 평성가(Plain chant)와 프랑스 작곡가들의 초기 다성음악, 대위법, 르네상스 음악에서 많은 영향을 받았다. 평성가의 특징인 단순한 선율과 이를 다성부로 구성하는 초기 대위법의 특징, 라틴어 가사의 음운을 활용하는 리듬 방식 등은 이후 페르트의 작품에서 중요한 요소로 자리 잡는다.

1976년에 페르트는 새롭고 독창적인 기법과 함께 등장했다. 그는 단순한 구조의 피아노 독주곡 《알리나를 위하여》(Für Alina, 1976)를 작곡하였고, 이 작품에서 사용된 새로운 기법의 명칭을 ‘틴티나블리’라고 지었다.¹⁶⁾ 이후 그는 틴티나블리 기법을 자신의 대부분의 작품에 적용하여 점차 독창적인 양식을 확립해나갔다.

2. 틴티나블리 기법의 특성

‘틴티나블리’라는 단어는 라틴어 틴티나블룸(tintinnabulum)의 복수형으로서, ‘종소리’를 의미한다. 페르트의 음악에서 언급되고 있는 틴티나블리는 교회의 전례에서, 특히 행렬에 사용되던 작은 종소리를 가리키고, 이것은 작품 내에서 특정한 기법을 통해 종소리를 연상하도록 만드는 작용이나 그러한 기법을 통해 구현되는 양식을 가리키기도 한다.¹⁷⁾ 그러나 틴티나블리 기법을 통해 구현되는 종소리는 특정한 종의

R. Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music, Vol.5, 20th Century Music* (Oxford; New Your: Oxford University Press. 2005), 401.

15) Restagno, 위의 책, 18.

16) 이 작품에 대한 분석은 제3장에서 자세히 다루도록 하겠다.

17) 광진향, “아르보 페르트의 <프라트레스>(Fratres)에 나타난 음악 양식과 작

음향에 대한 음악적 모방에서 그치는 것이 아니다. 파트트는 삼화음을 중심으로 한 재료적, 음향적 차원에서 틴티나블리 기법의 의미를 설명하고 있다.

나는 침묵 가운데에 홀로 있다. 나는 하나의 음이 아름답게 연주된다면 그것으로 충분하다는 것을 발견했다. 이 하나의 노트, 혹은 고요한 비트 혹은 침묵의 순간은 날 편안하게 만든다. [...] 삼화음, 하나의 특정한 조성, 삼화음의 세 음은 종소리와 같다. 그리고 이것이 내가 틴티나블레이션이라고 부르는 이유이다.¹⁸⁾

그에 따르면 틴티나블리 기법은 우리의 귀에 포착될 수 있는 가장 순수하고 본질적인 소리에서부터 작품을 만들고자 하는 의도로 출발하였다. 그리고 음향의 본질이란 외부적인 환경 요인들을 모두 제외하고 음악을 복잡하게 만드는 요소들을 모두 제거하였을 때 비로소 본질로서 파악될 수 있는 아름다운 소리이다. 틴티나블리의 핵심은 바로 버림과 축약에서부터 발생하며, ‘종소리’는 비유적인 차원으로 이해될 수 있다.

《알리나를 위하여》는 틴티나블리 기법의 원리와 작품의 형식적 특성을 가장 기초적인 형태로 보여주는 작품이며, 이후에 작곡되는 작품들은 여기에서 확립된 규칙들을 바탕으로 창작되었다. 이 장에서는 틴티나블리 기법의 원리와 규칙을 구성요소 별로 나누어 살펴보고, 각 시기 별 발전 양상을 짚어보도록 하겠다.

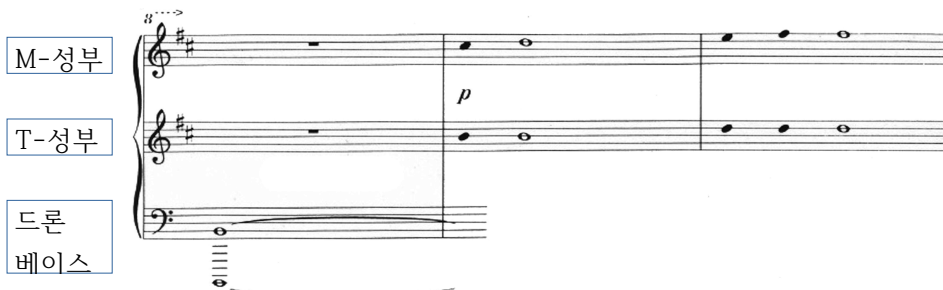
1) 《알리나를 위하여》에 나타난 틴티나블리 기법

틴티나블리 기법은 삼화음을 중심으로 하여 두 개의 축을 설정하는 것을 기본 원리로 한다. 보통 두 개의 성부가 한 쌍을 이루는데, 한 성부가 순차진행하는 선율을 통해 작품의 선적인 진행을 이끄는 수평

곡기법,” 『음악과 문화』 37 (2017), 132,

18) Marguerite Bostonia, “Bells as inspiration for tintinnabulation,” in *The Cambridge Companion to Arvo Pärt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 128.

축을 구성한다면 다른 하나의 성부는 삼화음의 구성음으로 이루어져 화성적인 역할을 함으로써 수직적인 축을 구성한다. 페르트의 틴티나불리 기법을 연구하여 이론화한 폴 힐리어(Paul Hillier)는 두 성부를 각각 M-성부(Melody-Voice)와 T-성부(Tintinnabuli-Voice)로 지칭하였다.¹⁹⁾ 최초의 틴티나불리 작품인 《알리나를 위하여》에서는 기법의 원리가 가장 기본적인 형태로 적용되어 있다.

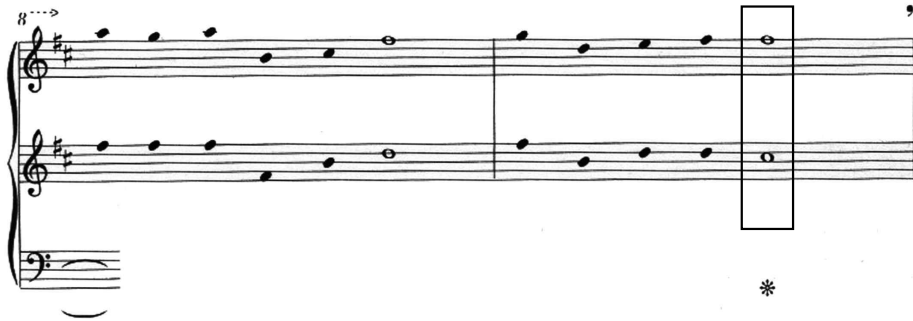


[악보 1] 《알리나를 위하여》 마디1-3

이 작품의 조성은 b단조이며, 구조상 크게 세 개의 층위로 구성된다. 가장 상위의 층은 순차적으로 움직이며 자유롭게 선율을 구성한다. 첫 다섯 마디동안 선율은 B-C#-D-E-F의 음정을 순서대로 상행하였다가 다시 같은 방식으로 하행한다. 중심음으로부터 5도 이상 벗어나지 않는 음역 안에서 도약은 거의 찾아볼 수 없지만, 5도 이상의 도약이 나타날 경우에도 이것은 B장3화음의 구성음 안에서 이루어진다. 이러한 특징은 중세 그레고리안 성가의 선율 진행 방식과 유사하다.

두 번째 층위는 선율 성부의 아래에서 진행되는 화성적인 성부이다. 이 두 번째 성부는 b단조의 으뜸화음인 B-D-F#의 음정으로만 구성되며, 선율 성부의 음정과 1 대 1로 대응한다. 이 두 번째 성부로 인하여 작품의 중심조성인 b단조는 그 중심성을 계속 유지한다. 아랫성부에서 삼화음의 구성을 벗어나는 음정은 마디11에서 단 한번 C#을 통해 등장한다. 페르트는 자필 악보에서 이 C#의 일탈 위에 꽃 모양의 그림을 그려 넣어 표기하였다.

19) 본고에서도 이 용어를 활용하겠다.



[악보 2] 《알리나를 위하여》 마디10-11

마지막 층은 첫 마디에서 B의 음정이 유니즌으로 연주된 뒤 페달로 유지되는 가장 아랫성부이다. 여기서 B는 작품의 중심이 되는 으뜸음이다. 이 음정은 가장 아래의 음역대에서 제시되고 긴 음가로 고정된다. 이는 음향적으로 배음에 의한 울림을 만들어내어 작품 전체의 화성적인 닳의 역할을 한다. 중세 다성음악에서 느린 음가로 진행되는 바소(Basso) 성부 혹은 드론 베이스(Drone Bass)와 동일한 역할을 하는 것이다.

이 작품에는 b단조 음계의 제 1음(B)과 제 5음(F#)이 가장 강조되어 있다. 삼화음은 조성적인 역할을 하지만, 수직적인 화음들의 관계에서는 조성음악의 전형적인 화성진행 규칙이나 V-I로 이동하는 종지를 찾아볼 수 없다. 그러므로 이 작품은 교회선법의 원리를 가져와 활용하고 있다고 말할 수 있으며, 이 때 중심음 B는 조성의 근음이자 동시에 교회선법의 중심음으로 해석할 수 있다. 이렇듯 단순한 선율로부터 성부를 구성하고 화음을 만드는 방식은 그레고리안 성가와 초기 다성음악에 대한 영향으로부터 비롯된다. 고음악과의 연관성은 리듬의 측면에서도 찾아볼 수 있다. 《알리나를 위하여》의 선율은 특정한 리듬 패턴을 이루지 않는 균일한 음가의 음들로 구성되어 있으며 오로지 한 마디의 마지막 음만 긴 음가로 표기되어 있다. 마디선의 표시는 있지만 박자표가 제시되어 있지 않기 때문에 한 마디는 박절의 단위가 아닌 각각의 음그룹을 기준으로 구성되어 있다. 독특한 점은, 각 음그룹을 이루는 구성음들의 개수가 반복을 거듭할수록 하나씩 늘어간다는

점이다. 선율 진행에 있어 순차적인 상행과 하행이 뒤따르는 모양처럼, 전체의 음그룹을 구성하는 음의 개수 또한 순차적으로 증가했다가 대칭을 이루며 감소한다.

마디	음정 수	마디	음정 수
2	2	9	7
3	3	10	6
4	4	11	5
5	5	12	4
6	6	13	3
7	7	14	2
8	8	15	3

[표 1] 《알리나를 위하여》의 마디 별로 증가하는 음정 수

두 성부를 각각 구성하는 음정들은 일반적인 조성음악에서와는 다른 방식으로 고유한 관계를 맺는다. 틴티나블리 기법의 규칙은 교회선법의 요소를 사용하는 동시에 조성의 기본원리인 삼화음을 여전히 중심 요소로 사용한다. 《알리나를 위하여》의 경우 베이스 성부를 통해 B라는 화음의 근음을 강조하면서 가운데 성부는 B장3화음의 구성음인 B, D, F#만으로 구성되어있는 반면, 상성부는 삼화음에 국한되지 않은 자유로운 음정을 사용함으로써 작품의 주 선율을 이끌어간다. 그러므로 틴티나블리는 조성과 선법 규칙의 새로운 혼합이라고 말할 수 있다.²⁰⁾

M-성부와 T-성부가 작품의 중심 구조로 작용함에 따라 긴장과 이완은 두 성부의 음정관계를 통해 만들어지게 된다. 《알리나를 위하여》의 첫 네 마디에서 만들어지는 B-C#, D-E의 장2도 불협화음은 각각 M-성부의 선율음이 근접음으로 진행하면서 3도의 협화음으로 해결된다. 그러나 두 협화음은 단지 두 음정이 3화음 관계의 수직적인 협화음정 관계를 이룬 것일 뿐 전통적인 조성음악에서처럼 불협화음정을 ‘기능화성’ 적으로 해결했다고 볼 수는 없다. 틴티나블리 기법은 이와 같이 새로운 방식으로 비화성음을 활용하여 음악적인 긴장-이완의

20) Hillier, 위의 책, 92.

관계를 형성한다. 이 때 발생하는 화음은 ‘기능’의 측면에서 해석하기보다는, 하나의 성부와 또 다른 성부가 서로 대응하는 움직임을 통해 만들어내는 음정 관계로서 이해해야 한다. 이것은 중세 대위법에서 성부 간 음정들의 화음 관계를 설명하는 방식과 유사하다. 틴티나블리 작품에 있어서 이러한 불협화음의 발생은 음향적인 청취에 있어서도 매우 중요한 역할을 한다.

더불어, ‘틴티나블리’ 기법에서 가장 본질적인 요소이자 기본적인 재료는 삼화음이지만, 그 삼화음을 발생시키는 것은 하나의 중심음이다. 순차적인 선율이 시작되고 중지하는 도착점은 이 중심음이며, 삼화음 또한 중심음에서부터 발생하기 때문이다. 이러한 특징은 작품에 조성적인 특징을 부여하지만, 조성음악에서 나타나는 화음들간의 위계구조를 부여하지 않음으로서 뚜렷한 차이를 보인다.

《알리나를 위하여》의 구조는 틴티나블리 기법의 가장 기초적인 도식을 제공하며, 틴티나블리 기법으로 작곡된 작품의 양식을 설명하는 유용한 모델이 된다. 이후 작곡된 작품들은 편성과 규모 면에서 점차 확장되지만 이러한 기본 원리는 그대로 찾아볼 수 있다. 그의 작품은 대부분 두 성부가 한 쌍을 이루도록 구성되어 있고 각 작품의 규모에 따라 이러한 쌍을 이루는 성부들이 다층적으로 배치된다. 그리고 각 쌍들의 틴티나블리 성부는 고유한 위치²¹⁾를 가지게 되기 때문에 독특한 음향을 형성하게 되는 것이다.

2) 틴티나블리 기법의 구조적 원리

(1) 화성적 원리: T-성부의 구성 원리

《알리나를 위하여》 이후 다양한 장르의 작품이 등장하면서, 성부 간의 관계를 활용하는 방식도 다양하게 나타나기 시작했다. 페르트는 화성과 선율이라는 두 개의 요소를 기본으로 한다는 원리를 유지하면서, 단순한 두 성부를 통해 구성되었던 T-성부와 M-성부의 관계를 점차

21) T-성부의 구성에 따른 위치는 바로 아래에서 설명하겠다.

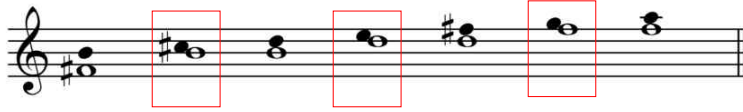
확대해 나갔다. 틴티나블리 기법을 두 개의 축, 즉 화성에 관한 수직적 축과 선율에 관한 수평적 축으로 설명할 때 각각의 축에서 나타난 응용들을 살펴볼 수 있다.

화성축을 구성할 때, 틴티나블리 기법의 기본 원칙은 T-성부가 하나의 삼화음으로만 이루어진다는 것이다. 이 때 T-성부는 삼화음의 세 음정 중 임의의 음정을 연주하는 것이 아니라 일정한 규칙을 가짐으로써 M-성부에 대해 특정한 ‘위치’를 가진다. 예를 들어 T-성부가 M-성부의 선율음에서부터 가장 가까운 곳에 위치한 음정으로 구성되는 경우, 이는 틴티나블리의 제1위치(first position)가 된다. 혹은 선율음과 두 단계만큼 떨어진 음에 해당하는 음으로만 구성될 수도 있으며 이 경우 제2위치(second position)가 된다. 이 두 가지 경우의 수 안에서, T-성부의 음고가 선율 음고를 기준으로 위 또는 아래에 위치하는지에 따라 가능성이 발생한다. 힐리어는 T-성부의 가질 수 있는 위치 관계를 아래와 같이 분류하여 명명했다.

- 가. T-성부가 삼화음 안에서 M-voice와 가장 가까운 음으로 구성된다면 제1위치
- 나. T-성부의 음고가 삼화음 안에서 두 단계 음으로 구성된다면 제2위치
- a. T-성부가 M-성부의 윗 성부에 고정되어 있다면 ‘상위’ (superior)
- b. T-성부가 M-성부의 아랫 성부에 고정되어 있다면 ‘하위’ (inferior)
- c. T-성부가 M-성부의 위와 아래에 한 음씩 교대로 구성된다면 ‘교차’ (alternating)

한 작품 안에서 하나의 틴티나블리 성부는 고정된 위치를 가진다. 하나의 성부는 여섯 개의 경우의 수 중 한 가지 위치 밖에 가질 수 없기 때문에, 결과적으로 T-성부의 음은 M-성부의 음이 무엇이냐에 따라 결정된다. 예를 들어 위에서 살펴 본 《알리나를 위하여》의 경우 틴티나블리 성부는 주 선율성부 아래에 위치하며 선율음으로부터 가장 가까운 거리에 위치한 b삼화음의 음으로 구성된다. 따라서 《알리나를

위하여》의 T-성부는 불협화음이 발생하는 구간으로 분석할 수 있다.



● = M-성부

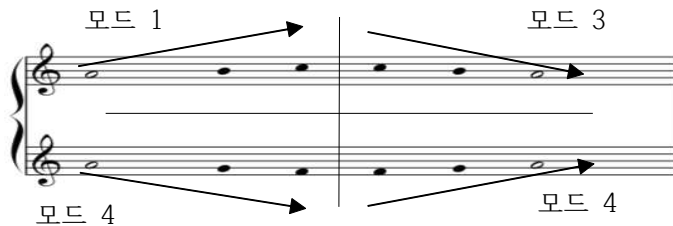
○ = T-성부

[악보 3] 《알리나를 위하여》의 틴티나블리 구조

T-성부가 위치에 따른 고정적인 음만을 가진다고 해도 M-성부를 어떻게 구성하는지에 따라 다양한 불협화음과 협화음의 조화가 나타날 수 있다. 80년대와 90년대가 지날수록 패르트는 틴티나블리 성부의 고정성이 주는 단조로움을 피하기 위해 지나치게 엄격한 규칙성을 완화하고 비교적 자유롭게 틴티나블리 성부를 구성한다.

(2) 선율적 원리: M-성부의 구성 원리

중심음 또는 중심화음에서 시작된 구조는 삼화음과 선율의 구조로 확대되어간다. 삼화음에 대한 기본 원리와 동일하게 패르트의 틴티나블리 작품에서 선율을 활용하는 방식에도 일정한 규칙이 발견된다. 힐리어는 틴티나블리 선율의 형태를 ‘거울구조’ (mirroring)로 정의하고, 네 가지 모드로 분류하였다.²²⁾



[악보 4] 틴티나블리 선율의 네 가지 모드

22) Leopold Bauneiss, “Musical Archetypes: the basic elements of the tintinnabuli style,” *The Cambridge Companion to Arvo Part*, 62.

위 도식에서 중심음을 A로 가정한다면, 선율은 A를 출발점으로 상행하거나 하행할 수 있고 혹은 A를 도착점으로 상행하거나 하행할 수 있으므로 총 네 가지의 경우의 수가 발생한다. 이 때 선율은 순차진행이라는 형태를 따른다. 경우의 수에 따른 네 가지 모드는 아래와 같다.

- 모드 1 : 중심음에서부터 상행하는 선율 형태
- 모드 2 : 중심음에서부터 하행하는 선율 형태
- 모드 3 : 하행하여 중심음에 다다르는 형태
- 모드 4 : 상행하여 중심음에 다다르는 형태

브라우니즈(Leopold Brauneiss)는 분석적인 연구를 통해 순차적으로 움직이는 선율의 네 가지 모드를 전제로 작품 안에서 선율이 구성되는 규칙을 정리하였다.²³⁾ 이것은 조금 더 구체적으로 패르트가 선율을 구성하는 방식에 대한 것으로서 미러링(mirrorings), 평행 움직임(parallel movements), 첨가(additions), 증가(multiplications)로 분류된다. 거울구조와 관련하여 대표적으로 발견할 수 있는 것은 첨가 구조이다. 이것은 선율의 반복 단위를 하나의 그룹으로 하여 반복될수록 그룹을 구성하는 음정이 순차적으로 증가하는 것이다. 대표적으로 《벤자민 브리튼을 추모하기 위한 칸타타》(Cantata in memory of Benjamin Britten, 1977)에서 그 예시를 발견할 수 있다. [악보 5]



[악보 5] 《벤자민 브리튼을 추모하기 위한 칸타타》 마디8-15

이 작품의 중심음은 A로, 하강하는 A단조 자연단음계 선율이 작품의 처음부터 끝까지 반복되는 단순한 구조이다. 이 때 선율은 A에서부터

23) Brauneiss, 위의 글 참고.

순차하행하는 구조이므로 틴티나블리 모드2가 사용되었으며, 다른 모드는 등장하지 않는다. 두 개로 나뉜 성부를 통해 틴티나블리 하위 제1위치의 규칙을 지키고 있다. A라는 단일음으로 시작한 선율은 그 다음 선율그룹에서 A-G로, 세 번째 그룹에서 A-G-F, 네 번째 그룹에서 A-G-F-E로 진행하며 선율의 구성음을 점진적으로 늘어나간다. 이러한 형태의 확장은 《프라트레스》를 비롯하여 《타블라 라사》 등 대표적인 기악음악 작품에서 나타난다.²⁴⁾

(3) 가사가 있는 틴티나블리 음악에서의 선율 구성

패르트의 틴티나블리 성악음악에서 드러나는 가장 큰 특징은 기악음악과 달리 가사로 사용된 텍스트의 문법적 구조가 선율의 구조를 결정한다는 것이다. 패르트는 가사의 각 단어를 구성하는 음절수와 장단을 활용하여 선율의 음고와 리듬의 형태를 결정지었다. 이처럼 단어의 장단음절을 중심으로 리듬을 결정하는 것은 서구 종교 음악에서 라틴어를 활용하여 성가를 작곡하는 전통적인 방식에서 영향을 받은 것이다.

그리스도교 성가에 많은 영향을 미친 유대교 성가에서 가장 중요한 것은 낭송창(Cantillazione)으로서, 신성한 ‘말씀’을 낭송하기 위해 언어 리듬으로부터 자연스럽게 규정된 운율 구조를 갖고 있다.²⁵⁾ 그리스도교 성가는 낭송창의 관습을 발전시켜 운율과 음절 구조에 따라 선율을 작곡하는 방식을 확립하였다. 그레고리오 성가 시기의 라틴어는 특정한 단어에서의 동일한 음절 위에 ‘고음’과 ‘강세’라는 두 가지 특성을 부여하였고, 이는 그레고리오 성가의 전형적인 특성이기도 하다.²⁶⁾ 이는 성서의 내용을 전하는 것이 성가의 목적이었던 만큼 가사를 자연스럽게 낭독하여 보다 정확하게 회중들에게 텍스트를 전달하기 위한 목적에서 비롯된 것이다. 패르트는 가사의 음절에 따라 고음과 강세를 부여하는 중세 성가의 방식을 활용하였을 뿐 아니라 더 나아가 M-성부의

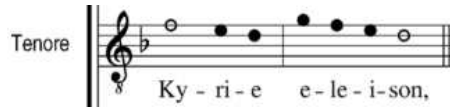
24) 다음 장에서의 <프라트레스> 분석을 통해 자세히 살펴보도록 하겠다.

25) 전정임, “초기 그리스도교 성가의 형성: 음악과 언어와의 관계를 중심으로,” 『미학 예술학 연구』 19 (2004), 3.

26) 전정임, 같은 글, 5.

구성음과 T-성부의 방향 등 틴티나블리 작품의 구조를 결정하는 핵심적인 근거로서 가사를 이용하였다.

1977년에 작곡된 《미사 실라비카》(Missa syllabica)는 패르트의 텍스트 활용 방식이 잘 나타나는 틴티나블리 초기 작품이다. 힐리어는 이 작품을 통해 패르트의 성악음악이 어떠한 구성 원리를 보여주고 있는지를 제시하였다.²⁷⁾ 통상미사의 텍스트들로 구성된 이 작품은 제목이 드러내듯 단어들의 음절(syllabic)에 의존하고 있다. 패르트는 텍스트를 구성하는 모든 단어에 있어서 하나의 음절이 하나의 음에 상응하도록 하였고, 음절의 장단에 따라 음고의 개수를 결정하였다.



[악보 6] 《미사 실라비카》 마디1

예를 들어 위의 [악보 6]에서 ‘Kyrie’와 ‘eleison’은 각각 독립적인 단어로써 하나의 단어가 하나의 마디를 결정한다. 중심음은 D음이므로 첫 두마디는 중심음을 향해 순차 하행하는 틴티나블리의 세 번째 선율모드를 사용하고 있다. 여기서 음고를 결정하는 것은 텍스트가 된 단어의 음절 개수, 장단, 문장에서의 위치이다. 예를 들어 첫 단어인 ‘Kyrie’는 ‘Ky-ri-e’의 3음절로 구성되어 있으므로 D음으로부터 3도 위인 F로부터 시작해 순차적으로 하행한다. 반면 다음 마디의 ‘eleison’은 ‘e-le-i-son’의 4음절 단어이므로 D의 4도 위인 G에서부터 하행하게 된다. 또한 첫 마디의 긴 음가는 F에 부여되어 있는데, 이것은 장음절인 ‘Ky-’를 나타내기 위한 음악적 장치이다. 또한 두 번째 마디에서 D에 부여된 긴 음가는 단어의 장단음절에 상관없이 한 문장을 끝맺는 마지막 단어에 부여된 것으로서, 음악적 마침표에 해당한다.

뒤따르는 ‘Christe eleison’ 구절도 마찬가지로 음절의 장단 구조에 따라 동일한 원칙을 적용하였다. 다만 중심음을 도착점으로 상행하는 선율모드4를 사용함으로써 앞선 ‘Kyrie eleison’ 구절과 구조적으로

27) Hillier, 107-108의 분석 참고.

대응하는 관계임을 나타내고 있다. 이러한 대응 구조를 통해 중심음을 기준으로 한 대칭 관계를 만들 뿐 아니라 선율의 첨가 구조 또한 텍스트에 맞추어 응용하고 있음을 알 수 있다.



[악보 7] 《미사 실라비카》 마디11

이처럼 가사의 운율구조에서 기인하는 규칙적인 텍스트 세팅은 성서의 전달이라는 종교음악의 본래적인 목적에 부합하려고 하는 의도에서 비롯된다. 페르트는 “나의 (개인적인) 감정과 이해가 지나치게 부여되기를 원하지 않았다. 단어들이 전례의 기능을 하도록 객관적으로 사용하고 싶었다” 고 말한다. 독실한 신앙인으로서 음악을 통해 이를 드러내고자 했던 작곡가이기 때문에 종교적인 가사의 내용을 충실하게 전달하고자 하는 목적으로 틴티나블리의 장치를 활용한 것이다.²⁸⁾

3. 시기에 따른 틴티나블리 음악의 양식적 특징

1) 초기(1976년-1980년): 실험적 기악음악

1976년부터 1980년까지는 틴티나블리 기법을 처음 정립해나가는 과정에서 많은 시도를 통한 실험이 이뤄졌다. 특히 1976년에서부터 1978년 사이에는 초기 양식을 보여주는 대표적인 작품들이 다수 발표되었다. 《벤자민 브리튼을 추모하기 위한 칸타타》, 《거울 속의 거울》, 《타블라 라사》 등의 작품들은 이 시기의 작품에 속한다. 작은 규모의 성악곡 또한 작곡이 되었지만 아직은 레퍼토리의 큰 부분을 차지하지 못하였고, 그보다는 기악곡을 통해 틴티나블리의 기본

28) 이원정의 연구는 동방정교회의 ‘말씀’을 전달하기 위한 도구로서 틴티나블리 기법을 해석 및 분석하였다. 이원정, “아르보 페르트(Arvo Pärt, 1935~)의 <수난곡>(Passio, 1982)에 관한 고찰: 틴티나블리에 의한 ‘말씀’(Word)의 음악적 형상화를 중심으로”, 서울대학교 음악학 박사논문, 2018.

원리들을 활용하는 방식을 확립하려 했던 것으로 보인다.

초기 기악곡들은 틴티나블리 양식의 층위들인 M-성부와 T-성부 간의 위치관계가 비교적 규칙적이고 T-성부의 일탈이 크게 나타나지 않는다는 특징을 보여준다. 편성의 규모 또한 크지 않으며, 각각의 악기군은 명확하게 구분된 두 성부로 나뉘어진다. 후기 작품에서 나타나는 성부들의 복합적인 결합은 아직 나타나지 않기 때문에 M-성부와 T-성부의 구조 및 위치 관계가 분명하게 파악된다는 것도 공통적으로 나타나는 특징이다. 예를 들어 독주 바이올린과 피아노를 위한 《거울 속의 거울》에서는 독주 악기의 느린 선율과 피아노의 호모포니적인 반주 성부가 M-성부의 역할을 하고, T-성부는 저음부와 고음부로 나뉘어 등장한다. 선율은 순차적이며, 발전해나가기 보다는 비슷한 형태로 곡 전체에 걸쳐 반복적으로 나타난다. 네 개로 나뉜 성부가 명확하게 구분되는 두 개의 그룹으로 짝지어지고 선율의 형태 또한 매우 간결하고 단순하다는 점에서 이 작품은 초기 양식을 대표적으로 보여주고 있다.

[악보 8] 《거울 속의 거울》 마디16-25

《타블라 라사》(Tabula Rasa, 1977)는 이 시기의 가장 잘 알려진 작품이다. 두 개 악장으로 구성된 이 작품은 ‘빈 종이’라는 의미를 가진 제목을 통해 철학적인 주제를 나타낸다. 1악장 ‘루두스’(Ludus)에는

8번에 걸쳐 변주 및 반복되는 선율이 등장한다. 각 변주마다 선율의 길이는 ‘첨가’ 원리를 통해 점차적으로 확대되고, 선율이 끝난 뒤 등장하는 휴지부의 길이는 짧아지는 구성이며, 이는 소리의 게임(Ludus)을 보여준다.²⁹⁾ 2악장 ‘실렌티움’ (Silentium)은 묵언 또는 침묵이라는 의미의 악장명에 걸맞게 명상적인 특징을 보여준다.

위의 작품들은 아직 에스토니아에서 머물던 시기에 작곡되었기 때문에 구체적인 종교성을 띤 작품은 아직 작곡되지 않았다. 그러나 종교와 철학에서 가져온 소재들은 이후 발전될 그의 미학관을 보여주고 있었다. 또한 단순한 선율적 재료를 반복함으로써 전개하는 구조로 인해 이 시기의 작품들은 ‘미니멀리즘’, ‘새로운 단순성’의 경향으로 분류되었다. 이러한 시도들을 통해 패르트는 독창적인 스타일을 확립해나가고 있었다.

2) 중기(1980년-1990년 초반): 대규모 성악작품의 등장

패르트가 틴티나블리 기법을 적용하여 작곡한 1970년대의 작품들은 비록 러시아 정교에 대한 노골적인 신앙심을 드러내지는 않았지만 종교적인 색채를 띠고 있었기 때문에 여전히 소비에트의 제재적인 시선에서 자유로울 수 없었다. 그러나 1980년에 패르트가 가족들과 함께 오스트리아로 강제 이주하면서 작품 활동에도 큰 변화가 찾아온다. 그는 곧 베를린으로 다시 이주하여 정착하였는데, 이 사건은 아이러니하게도 그의 창작 및 대외적 활동에는 큰 자유를 가져다주었다. 이에 더해 베를린의 ECM 음반사와 계약을 맺고 발매한 <타블라 라사>의 음반이 상업적인 성공을 거두게 되면서 본격적으로 이름을 알리기 시작하는 계기가 되었다.

이 시기의 그의 작품에 나타난 변화는 크게 세 측면에서 요약할 수 있겠다. 첫째, 여전히 기악음악의 작곡도 이어졌지만 성악음악, 특히 합창음악의 비중이 늘어났다는 것이다. 둘째, 종교적인 내용의 텍스트를 활용하여 본격적으로 종교성을 작품의 주제로 드러내기 시작했다는 것이

29) Hiller, 위의 책, 115.

다. 셋째, 대규모의 성악 작품들이 작곡되었다는 것이다.

종교적인 성악음악에 대한 관심은 1980년 이전에도 《숨마》(*Summa*, 1977), 《사라는 아흔 살이었다네》(*Sarah Was Ninety Years Old*, 1976) 등을 통해 이미 드러나고 있었다. 그러나 이들은 작은 규모의 작품들이었거니와 작품의 수 또한 그리 많지 않았다. 따라서 그가 본격적으로 성악 작품을 작곡하기 시작한 것은 베를린 정착 이후라고 할 수 있다. 사실상 이 시기의 패르트의 작품 목록은 거의 종교 성악음악에 치중되었다고 보아도 무방한데, 이는 소비에트의 영향권에서 벗어나 종교적인 표현이 자유로웠던 서유럽에 정착한 패르트가 종교음악 작곡가로서 자신의 정체성을 본격적으로 확립해나가기 시작한 것으로 볼 수 있다.³⁰⁾

종교 텍스트를 적극적으로 활용하는 만큼 패르트는 형식적인 측면에 있어서도 그레고리오 성가 혹은 중세 음악의 대위법을 보다 적극적으로 활용하고 있다. 1970년대의 작품들이 호모포니적인 조성 구조와 틴티나불리 원리를 결합한 것에 가까웠다면, 1980년대의 성악음악은 중세 음악적 형식에 틴티나불리의 원리를 결합한 것으로 볼 수 있다. 예를 들어 《수난곡》(*Passio*, 1982)는 틴티나불리 기법을 적용한 작품 중 가장 거대한 규모이며 전통적인 수난곡 장르의 문법을 따르고 있다. 이 작품에서 패르트는 복음기자, 예수, 빌라도, 베드로 등 수난곡의 등장인물의 역할에 따라 고유한 악기, 리듬, 틴티나불리 기법을 부여했다.³¹⁾ 그가 서구 종교음악에서 받은 영향을 집대성하는 동시에 이를 독창적 기법과 결합함으로써 현대 종교음악으로서의 정체성을 보여주는 것이다.

힐리어는 1980년대에 작곡된 틴티나불리 작품들에 있어서 틴티나불리 원리는 각 작품에 고유한 방식으로 적용되어 있지만 이것은 틴티나불리가 서로 다른 단계로 발전하는 것이 아니라 중심적인 컨셉트가 확장되는 방식 중 하나라고 보는 것이 적합하다고 말한다.

가장 초기의 작품이 연필과 종이를 가지고만 그린 그림 같다면 두 번째 시기는 이 아이디어를 프레스코화에 옮긴 것과 같다. 세 번째

30) 판매량이 높은 상업 앨범과 최근의 영화들에도 자주 사용되는 패르트의 작품 목록 중에는 1970년대에 작곡된 기악 작품의 비중이 상당히 높다.

31) 이원정, “아르보 패르트의 <수난곡>(Passio, 1982)에 관한 고찰: 틴티나불리에 의한 ‘말씀’ (Word)의 음악적 형상화를 중심으로,” 74.

시기에 이르러서 그는 유희를 그리고 있다.³²⁾

또한 그는 패르트의 성악 작품이 “초기 작품에서는 찾아볼 수 없는 섬세함과 다양함이 있다” 고 하면서도 “한편으로는 1970년대에 형성된 틴티나블리 미학의 기본적인 규칙을 여전히 지키고 있다” 고 말한다. 사용되는 편성과 악곡의 규모가 커졌기 때문에 외연적으로는 확장되었을지 몰라도 선율과 화성의 두 축이라는 틴티나블리 기법의 기본 원리와 삼화음을 위주로 핵심 구조만을 남기려는 미학관 또한 여전히 유지되고 있기 때문이다.

3) 후기(1990년 중반-현재): 불협화음의 확대와 장르의 다양화

에스토니아는 1991년에 소련으로부터 독립하여 완전한 자치권을 회복했다. 그에 따라 에스토니아의 관계도 다시 회복되어 에스토니아 내의 콘서트 프로그램에 패르트의 작품이 자주 연주되고, 패르트에 관한 저서와 에세이 등이 에스토니아어로 출판되기 시작했다.³³⁾ 2010년 이후에는 패르트가 에스토니아로 귀국하였고, 같은 해에 아르보 패르트 센터가 설립되는 등, 에스토니아를 대표하는 작곡가로서 정체성을 확립해가고 있다.

1980년대까지 주로 종교적 성악음악, 특히 대규모 장르의 작품들이 작곡되었다면, 1990년대 후반부터는 그의 작품 목록에서 다시 기악 작품의 수가 증가하기 시작했다. 패르트는 다양한 실내악 앙상블, 독주 및 협주곡 등을 작곡하는 한편 성악음악의 창작도 계속 이어갔다. 또한 이전에 작곡했던 작품들을 다른 편성으로 편곡·개작하는 시도도 꾸준히 이루어졌기 때문에 이 시기에는 매우 다양한 장르와 규모의 작품들이 공존하게 되었다. 또한 위촉을 통해 교향곡이라는 대규모 장르의 작품이 작곡된 것은 물론 이 외에도 표제가 없는 기악 작품들이 작곡되어 레퍼토리의 범위가 넓어지게 되었다. 오케스트라를 위한 《토리노의 수의》

32) Hiller, 위의 책, 163

33) Jeffers Engelhardt, “Perspectives on Arvo Part after 1980,” *The Cambridge Companion to Arvo Part*, 43.

(La Sindone, 2005)가 토리노 동계올림픽 페스티벌을 위해 작곡되었고, 2021년 최근에는 성 니콜라스 그리스 정교 건립을 위해 위촉받은 아카펠라 작품 《오, 성스러운 니콜라스 대주교》(*O Holy Father Nicholas*)을 작곡하는 등 꾸준히 활동을 이어오고 있다.

양식과 그에 따른 음향적 측면에서도 큰 변화가 일어났다. 그의 작품은 틴티나블리 초기 작품이 보여주었던 단순한 구조의 반복이라는 형식에만 머물지 않게 되었기 때문이다. 이것은 페르트가 아방가르드의 실험적 기법에 천착하지 않으면서도 불협화음을 자신의 기법과 결합할 방법을 찾은 것이라고 할 수 있다. 이러한 변화는 1980년대 후반에 이미 예견되었다. 예를 들어 《나의 길에는 봉우리와 골짜기가 있다네》(*Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler*, 1989)는 음향적으로 초기 미니멀리즘에 가까운 작품으로, 2도 클러스터와 증음정의 발생, 계류음 등을 통해 불안정한 음정이 지속적으로 발생한다.

성악 작품에 있어서도 후기의 합창곡들에서는 텍스트와 음악이 각각 동등하게 다루어지고, 보다 풍성한 텍스처를 형성한다.³⁴⁾ 그러나 틴티나블리의 기본 원리인 삼화음 중심적 구조, 복잡하지 않은 선율과 반복에 의한 규칙성은 일관적으로 유지하고 있기 때문에 이 시기의 틴티나블리 작품은 음향적으로 확장되었을 뿐 틴티나블리 기법의 기초적인 원리는 꾸준히 유지되고 있다고 할 수 있다.

34) Paul Hillier, “Arvo Part”, in The Grove Dictionary Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020964?rskey=NPjN9R>, [2019년 11월 3일 접속].

Ⅲ. 작품 연구

1. 초기 대표작: 《프라트레스》(1977)

《프라트레스》(1977)는 70년대 후반의 초기 틴티나블리 작품 중 하나이다. 표제인 ‘프라트레스’는 라틴어로 ‘형제들’ 또는 ‘수도자’를 뜻한다. 음악학자 로다(Richard E. Rodda)는 텔라크에서 발매한 《프라트레스》 앨범의 노트를 통해 “‘형제들’이라는 제목은 이 작품이 촛불을 들고 수도원의 예배당을 향해 걸어가는 중세 수도승들의 웅장한 행렬, 또는 수도원의 삶을 통제하는 끊임없는 의례의 연속에서 영감을 받았음을 나타낸다”고 이야기하였다.³⁵⁾

《프라트레스》는 본래 세 파트의 앙상블을 위한 곡으로 작곡되었으나 악기 편성은 정확하게 명시되지 않았다. 파트의 자필 스케치에는 드론 베이스와 함께 세 성부에서 연주되는 선율만 적혀있을 뿐이다. 이는 어느 악기로든 연주가 가능하게 하고자 함이었으며, 초연은 1977년에 고음악 연주단체인 ‘호르투스 무지쿠스’(Hortus Musicus)에 의해 챔버 앙상블 편성으로 연주되었다. 파트는 이후 다양한 편성으로 이 작품을 개작 및 편곡하였다. 《프라트레스》는 1980년의 바이올린과 피아노 듀오 버전을 시작으로 챔버 앙상블, 첼로 앙상블, 현악 오케스트라와 타악기, 현악 사중주 등 다양한 편성으로 재탄생했으며, 가장 최근에 편곡된 2015년 《색소폰을 위한 프라트레스》까지 총 17개의 버전을 가진다. [표 2]

35) Richard E. Rodda, inner note from the Album <Fratres>, http://www.musicolog.com/part_about2.asp#.Ylog9C2UHs0. [2021년 4월 28일 접속].

연도	편성	연도	편성
1977	편성 미정	1996	첼로, 현악 오케스트라와 타악기
1980	독주 바이올린과 피아노	2000	기타, 현악 오케스트라와 타악기
1982	챔버 앙상블	2003	비올라와 피아노
1982	4대, 8대, 12대....의 첼로	2004	관악 오케스트라
1983	현악 오케스트라와 타악기	2006	네 명의 타악기 연주자
1985	현악 사중주	2008	비올라, 현악 오케스트라와 타악기
1989	첼로와 피아노	2009	리코더, 타악기와 첼로
1990	관악 8중주와 타악기	2015	색소폰 사중주
1992	바이올린, 현악 오케스트라와 타악기	-	-

[표 2] 《프라트레스》의 개작 목록

패르트의 작품 목록에서 작곡가 본인에 의해 하나의 작품이 다양한 편성으로 개작되는 것은 흔히 볼 수 경우이지만, 그 중에서도 《프라트레스》의 개작은 가장 많은 숫자를 차지한다. 이러한 사실은 이 작품이 실제 연주를 위한 레퍼토리로 자주 선정된다는 것을 말해주며, 곧 현대 연주곡으로 가치가 있는 중요한 작품이라는 것을 반영한다.

본고에서는 《독주 바이올린과 피아노를 위한 프라트레스》를 중심으로 분석하고자 한다. 이 버전은 바이올리니스트 기돈 크레머(Gidon Kremer)에게 헌정되어, 1980년 잘츠부르크 페스티벌에서 기돈 크레머와 피아니스트 엘레나 크레머(Elena Kremer)의 연주로 초연되었다. 패르트는 이 연주를 위해 1977년작에는 없었던 독주 패시지를 새롭게 작곡했다. 이 버전은 나중에 작곡될 바이올린과 앙상블 버전, 첼로와 피아노 버전 등의 기초가 되었으며, 《프라트레스》의 여러 편성들 중 가장 많이 연주되고 있다. 또한 추가된 독주로 인해 비르투오조적 성격을 띠면서도 탄티나블리 기본 원칙을 충실히 보여주고 있다.³⁶⁾ 본 논문에서는 탄티나블리 규칙에 따라 수평적 선율을 구성하는

36) 데이빗 클라크(David Clarke)는 파가니니(N. Paganini, 1782~1840)의 카프리스를 떠오르게 하는 이 버전의 비르투오조적인 특성이 문제적인 동시에 흥미로운 점이라 지적했다. David Clarke, "Summa, for String Quartet: Score and Parts. Festina Lente, for String Orchestra and Harp Ad Libitum: Score.

모티브 구조와 수직적 화성을 구성하는 조성의 두 측면에서 이 작품을 분석하고자 한다.

1) 틴티나블리 기법에 의한 성부 구조

이 작품은 크게 즉흥적이고 빠른 성격의 독주 섹션(A)과 변주곡 형태의 느린 앙상블 섹션(B)으로 구분된다. 개작 과정에서 새롭게 추가된 A섹션은 피아노 반주가 없는 바이올린의 단선율로만 연주되며, 매우 빠르고 동적인 64분음표의 분산화음으로 이루어졌다. 그와 대조적으로 B섹션은 패르트가 처음 작곡한 원래의 버전을 피아노로 옮긴 것으로서, 느리고 화성적이다.

패르트가 최초로 구상했던 세 악기를 위한 성부들은 피아노와 바이올린을 위한 버전에서는 B섹션의 피아노 파트에서 독주자에 의한 연주가 가능하도록 함축되었다. 그러나 여기에는 공통적으로 세 개의 층위가 나타난다. 우선 가장 아래 층위에는 A음과 E음으로 고정된 드론 베이스 성부가 있다. 드론 위에서 움직이는 세 개의 성부는 크게 틴티나블리 기법의 M-성부와 T-성부라는 두 개의 층위로 구분할 수 있으며, 두 개로 나뉜 M-성부 사이에 T-성부가 내성으로 자리하고 있는 구조이다.



[악보 9] 세 개의 악기를 위한 《프라트레스》의 초판 버전. 마디1-5

Fratres for 4, 8, 12 ... Violoncelli: Score. Fratres for String Quartet: Score. Fratres for String Orchestra and Percussion: Score. Fratres for Violoncello and Piano: Score and Part. Fratres for Violin and Piano: Score and Part," *Music & Letters* 75/4 (1994), 657.

파트트는 원래의 앙상블을 피아노 버전으로 옮기면서 하성부의 M-성부 선율을 상성부로 옮기고 나머지 성부의 구성음을 바꾸었다. 그러나 T-성부가 a단3화음의 구성음인 A, C, E로만 진행된다는 점은 동일하게 유지된다. 또한 각 M-성부에 대해 T-성부가 첫 번째 M-성부를 기준으로 하는 하위 제2위치로, 두 번째 M-성부를 기준으로 하는 상위 제2위치로서 기능하고 있다는 점도 동일하게 유지되었다. 이를 통해 파트트가 삼화음을 중심으로 한 성부들간의 관계를 중심으로 편곡했다는 것을 알 수 있다.

2) 반복적 모티브

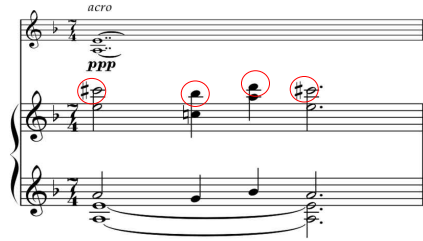
A섹션과 B섹션은 각각 대조적인 캐릭터를 보여주지만 본질적으로는 동일한 구조를 바탕으로 전개된다. 이는 파트트가 하나의 모티브 단위를 기본 재료로 하여 이를 반복하였기 때문이다. 이 작품에서는 C#을 중심으로 2도와 3도 관계 음정으로 이루어진 네 음 모티브 C#-B \flat -D-C#가 사용되었다. 이 모티브는 A섹션의 첫 마디에서 각 분산화음의 첫 음정에 나타난다. 네 개의 분산화음은 각각 A장3화음-E반감7화음-D단7화음-A장3화음의 순서로 진행되지만 중요한 것은 화성진행보다 네 개의 화음 그룹 각각의 밑음을 구성하는 음정 자체이다. [악보 10]³⁷⁾

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top staff is for Violin (Vln.) and the bottom staff is for Piano (P). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 7/8. The tempo/mood is marked 'legato'. The dynamics are marked 'ppp' (pianissimo) and 'poco a poco crescendo sino al fff' (poco a poco crescendo sino al fortissimo). The score features two staves of music. In the first staff, there are two circled notes: a C# in the first measure and a B-flat in the fifth measure. In the second staff, there are also two circled notes: a C# in the first measure and a B-flat in the fifth measure. Both staves contain triplets of eighth notes, indicated by a '3' below the notes.

[악보 10] 바이올린과 피아노를 위한 《프라트레스》 마디1

이 모티브는 B섹션의 마디9에서 더욱 명확하게 제시된다. [악보11]

37) 박진향의 분석에서도 서주가 동일구조의 반복임이 지적되고 있다. 박진향, 위의 글, 142-143 참고.



[악보 11] 《프라트레스》 마디9

마디1과 마디9가 동일한 구조라는 것은 네 개의 음정 각각이 지속되는 길이가 동일하다는 점에서도 드러난다. A섹션의 마디1에서는 A장3화음이 여섯 번, E감7화음은 세 번, D단7화음은 세 번 연주된 뒤 다시 A장3화음이 아홉 번 반복된다. 따라서 네 개의 밑음이 각각 지속되는 길이는 2:1:1:3의 비율로, 마디9의 네 음 선율 각각의 음가와 같은 비율로 연주된다.

섹션	화음	밑음	반복 횟수
A	A장3화음	C#	6
	E감7화음	B ♭	3
	D단7화음	D	3
	A장3화음	C#	9

섹션	화음	선율	지속 음가
B	A장3화음	C#	♪ × 2
	E감7화음	B ♭	♪ × 1
	D단7화음	D	♪ × 1
	A장3화음	C#	♪ × 3

[표 3] 《프라트레스》의 섹션A와 섹션B에 나타나는 네 음 모티브

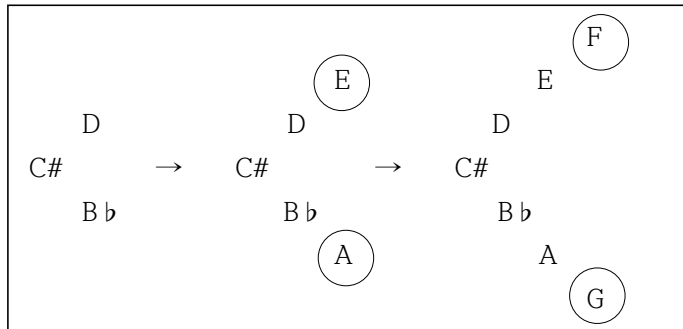
A섹션 전체를 이루는 여섯 마디의 선율은 모두 위와 같은 방식으로 요약될 수 있다. 또한 이렇게 추출된 마디1-6의 선율은 모두 B섹션의 첫 여섯 마디인 마디9-14의 선율과 1:1의 관계로 대응한다. 따라서 A섹션과

B섹션은 동일한 구조에 의한 변주라고 할 수 있다.

마디	박자	선율	마디	박자	선율
1, 9	7/4	C#-B♭-D-C#	4, 12	7/4	C#-D-B♭-C#
2, 10	9/4	C#-B♭-A-E-D-C#	5, 13	9/4	C#-D-E-A-B♭-C#
3, 11	11/4	C#-B♭-A-G-F-E-D-C#	6, 14	11/4	C#-D-E-F-G-A-B♭-C#

[표 4] 《프라트레스》의 모티브 반복과 선율 변화

한편 위의 표에서 나타나듯, 모티브는 한 번 반복을 거칠 때마다 점진적으로 음이 첨가된다. C#-B♭-D-C#의 네 음으로 처음 제시되었던 기본 모티브는 마디2와 마디10에서 C#-B♭-(A)-(E)-D-C#로, 마디3과 마디11에서는 C#-B♭-A-(G)-(F)-E-D-C#로 변주된다. 이는 반복 단위마다 최고음과 최저음에 각각 한 음씩 추가되는 형태로, 선율이 순차적으로 확장되는 ‘첨가’의 방식이다.³⁸⁾ 필자는 중심음을 기준으로, 선율이 확장되어가는 모양을 다음과 같은 그림으로 나타내하고자 한다.



[그림 1] 《프라트레스》의 첨가 구조

선율이 반복될 때마다 7/4 → 9/4 → 11/4로 바뀌는 박자표는 첨가되는 선율로 인해 늘어나는 마디의 길이를 나타낸 것으로, 박자표는 구조상 박을 결정하는 역할보다는 선율의 반복 단위를 나타내주고 있다.

마디4와 마디11에서는 모티브가 다시 네 음으로 축소되었지만, 이

38) 브라우니즈가 사용한 용어로서, 이에 대한 설명은 제 II장을 참고하라.

때에는 C#-D-B \flat -C#라는 변형된 형태로 나타난다. 이 변형 모티브는 구성하는 음정은 같지만 C#을 중심으로 기본 모티브와 진행 방향이 정반대를 이룬다. 이러한 형태는 기본 모티브에 대해 수직적 방향을 기준으로도, 수평적 방향을 기준으로도 대칭되는 형태이다. 따라서 본 모티브는 본래의 모티브에 대해 전위(inversion)인 동시에 역행(retrograde)으로 해석할 수 있으며, ‘거울 모티브’로 지칭하는 것도 또한 가능하다.

힐리어가 정의한 틴티나블리 선율 규칙에 따르면 중심음에서부터 하행하거나 중심음을 향해 하행하는 기본 선율은 틴티나블리 선율의 모드2과 모드3으로 구성되어있고, 그와 반대로 중심음에서부터 상행하거나 중심음을 향해 상행하는 선율은 모드1과 모드4로 구성되어있다.³⁹⁾ 이 거울 모티브는 앞선 세 마디와 동일하게 세 번에 걸친 ‘첨가’ 구조를 통해 반복된다. 모티브 자체뿐만 아니라 반복을 통해 이루는 더 큰 구조 또한 거울 형태를 이루고 있는 것이다.



[악보 12] 《프라트레스》 마디10과 마디13에서 나타나는 선율 모드

《프라트레스》에서 기본 모티브와 거울 모티브가 이루는 여섯 마디는 더 큰 반복구조의 기본 단위가 되고, 각각의 반복은 종소리와 유사한 두 마디의 피아노 선율로 구분된다. A섹션은 마디7에서 등장하는 이 피아노 선율에 의해 즉각 중단되고 B섹션으로 진행되지만, B섹션에서는 동일한 반복이 선율의 중심음만 옮겨가며 총 8번에 걸쳐 이루어진다. 따라서 A섹션과 B섹션은 대조적인 텍스처로 구성된 동일한 구조이며, 《프라트레스》 전체를 이루는 더 큰 구조 또한 반복을 통해 전개되므로, 이는 한정된 재료를 활용하는 파트의 특징을 보여준다.

39) Hillier, 위의 책, 50.

3) 조성 및 화성

이 작품에서 중심 음정은 A로 세팅되어있다. 단선율의 분산화음이 이어지는 A섹션에서 가장 강조되는 화음은 전위된 A장3화음이며, 마디7부터 등장하는 드론 베이스 또한 A음정을 통해 지속되기 때문이다. 이후 M-성부와 T-성부가 분명하게 구분된 B섹션에서는 세 개의 성부가 호모리듬(homo-rhythm)적 텍스처에 의해 같은 리듬으로 움직이므로 수직적인 화성을 더욱 잘 드러낸다. 이 때 삼화음의 원리로 구성된 T-성부는 a단3화음인 A-C-E 음정으로 이루어져 있다.

그런데 여기서 드론 베이스와 T-성부, 두 개의 M-성부 사이에는 중심 조성이 모호하게 드난다. 드론과 T-성부는 A음을 중심으로 하고 있지만, 두 개의 M-성부는 d단조의 화성단음계를 수평적으로 배열하고 있기 때문이다. 게다가 첫 번째 M-성부의 중심음이 C#임에 따라 마디의 첫 화음이 A장3화음을 이루어 조성은 더욱 모호해진다.

성부		중심음	조성
M-성부	I	C#	d단조
	II	A	d단조
T-성부		A	a단조
드론 베이스		A	-

[표 5] 《프라트레스》의 성부 별 조성구조

T-성부와 M-성부의 관계에서 나타나는 수직적인 화성 진행을 살펴보면 이러한 조성의 모호성은 더 드러난다. 마디11에서 강박은 A단조의 장화음으로 시작되지만 이어지는 M-성부의 하강하는 선율은 d단조의 화성단음계를 구성한다. 한편 T-성부는 일정하게 a단3화음의 음정을 유지하고 있어 80년의 버전과 달리 [악보 9]의 초기 버전에서 조표의 위치에 B♭ 과 C#이 모두 표기되어 있다는 사실은 패르트가 이러한 조성의 모호성을 의도하였다는 것을 말해준다.

T-성부: a단3화음 M-성부: d단조 화성단음계

A장3화음

[악보 13] 《프라트레스》 마디11의 성부 구조

더불어 B섹션에서 6마디의 선율 단위가 반복될 때, 각 반복단위는 일정한 관계성을 가지고 이동하지만 이는 전통적인 조성음악에서의 이조(transposition)와는 다르다. 반복되는 선율은 각 중심음들 간 음정 관계를 중심으로 3도 아래씩 하행한다. 중심음이 다시 C#으로 돌아올 때까지 이와 같은 방식으로 되풀이되기 때문에, 마디9-16의 모티브는 두 옥타브 아래에서 동일하게 연주된 뒤 종결한다.

반복 구조(마디)	모티브	시작음
9-14	C#-B \flat -D-C#	C#
17-22	A-G-B \flat -A	A
25-30	F-E-G-F	F
33-38	D-C#-E-D	D
41-46	B \flat -A-C-B \flat	B \flat
49-54	G-F-A-G	G
57-62	E-D-F-E	E
64-	C#-B \flat -D-C#	C#

[표 6] 《프라트레스》의 반복구조에서 나타나는 3도 순환 관계

드론 베이스를 제외한 각 성부의 중심음이 3도 간격으로 변화하는 동안 표-에서 보았던 각 성부를 구성하는 음계는 변하지 않는다. 또한 T-성부는 a단조를 유지하기 위해 텀티나블리 규칙에서 벗어나는 C₄을 배치하고 있는 것도 볼 수 있다. 그러나 최종적으로 작품을 종결하는 드론 베이스는 d와 A의 혼용된 형태로 나타나던 조성을 중심음인 A로 통합한다.

4) 재료의 반복이 드러내는 단순함

《프라트레스》는 네 개의 음으로 이루어진 단순한 형태의 모티브를 확장하고 반복하는 방법을 통해 작품 전체를 구성하는 방식을 보여주었다. 모티브는 점진적인 방식으로 음역을 확장하거나 역행된 형태로 변주되었고, 반복으로 이루어진 하나의 단위는 더 큰 반복의 구조가 되었다. 여기서 반복과 함께 드러나는 특징은 ‘순환성’인데, 이는 세 가지 측면에서 알 수 있었다. 첫 번째는 전위와 동시에 역행으로 해석되는 거울 모티브의 형태이고, 두 번째는 작품 전체가 끊임없이 되풀이되는 반복 구조로 이루어져있다는 점이며, 세 번째는 선율이 이동하는 중심음의 관계가 3도 관계를 이루며 순환하는 형태에서 나타났다. 이처럼 페르트는 한정된 재료를 사용하면서 이를 명확한 논리적 규칙에 따라 다루었다.

다이즈는 《프라트레스》가 이처럼 네 음 모티브를 통한 ‘국지적 반복’ 과 이러한 구조가 더 큰 반복 구조로서 되풀이되는 ‘포괄적 반복’ 으로 구성되며 이러한 반복이 ‘과정의 음악’ (process music)으로서의 미니멀리즘적 성격을 보여준다고 서술하였다. 특히 모티브가 반복되면서 점진적인 과정을 거쳐 변화되는 과정이 라이히의 《피아노 페이즈》(*Piano Phase*, 1967)와 유사한 측면이 있다는 것이다.⁴⁰⁾ 그가 주장하듯이 《프라트레스》가 보여주는 초기 텀티나블리 음악의 특징은 페르트가 ‘영적 미니멀리즘’ 의 작곡가로 명명되는 것을 타당하게 보이도록 한다.

그러나 페르트는 단순한 구조를 통해 텀티나블리의 규칙을 지키면서도 음향적으로 풍성한 작품이 될 수 있도록 하였는데, 이는 조성이 아닌

40) David Dies, “Defining ‘Spiritual Minimalism’ ”, 326.

중심음을 통해 각 성부 간의 관계를 설정함으로써 조성을 모호하게 하는 방식을 통해 가능했다. 이러한 특징은 이후의 틴티나블리 작품들에도 나타난다.

2. 중기 대표작: 《테 데움》

《테 데움》은 패르트가 독일에서 거주하던 시기인 1984년에 작곡되었다. 이 작품은 그의 다른 작품들과 마찬가지로 유니버설 에디션에 의해 출판되었고, 1985년에 러셀 데이비스의 지휘로 쾰른의 WDR 라디오방송 합창단과 동명의 오케스트라의 연주로 초연되었다. ‘테 데움’은 라틴어의 기독교 찬미가, 즉 가톨릭에서 하느님을 찬양하기 위해 부르던 전례곡의 텍스트이며, 패르트는 이 작품의 작곡 배경에 대해 다음과 같이 밝히고 있다.

테 데움은 덧없는 것, 오랫동안 잊고 있던 어떤 것 또는 아직 발견되지 않은 어떤 것을 찾아나서는 탐색이었다. 즉, 존재하지 않는다고 여겨지지만 너무나 현실적이어서 우리들 안에서는 물론 우리들의 존재를 넘어서도 존재하는 어떤 것을 찾아나서는 탐색이다.⁴¹⁾

또한 그는 ECM에서 발매된 《테 데움》 앨범의 노트에서 “거대한 산에서 느낄 수 있는 측량할 수 없는 고요함”을 상기시키는 “불변의 진리”를 담고자 했음을 밝히고 있다.⁴²⁾

‘테 데움’의 텍스트는 4세기 초기 기독교의 암브로시오 성가에서 유래되었다고 전해진다.⁴³⁾ 아우구스티누스의 세례식을 위해 작곡되었다는 설이 있으며 전통적으로 행렬이나 축일, 축성 등을 기념하기 위한 전례곡으로서 불렸다. ‘사은 찬미가’라는 이름으로도 불리는 ‘테 데움’은 다음과 같은 29절의 텍스트로 구성된다.⁴⁴⁾

41) 번역은 2019년 11월 19일 한국 초연 프로그램 노트를 따름.

42) Hillier, 위의 책, 140에서 재인용.

43) 텍스트에 관한 설명은 다음을 참조하였다: “Te Deum” in Grove Music Online,

<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027618?rskey=SUrYCl>

44) “테 데움”의 텍스트는 최호영의 번역을 따랐다.

https://m.catholictimes.org/mobile/article_view.php?aid=262066.

1. Te Deum laudamus: Te Dominum confitemur.
찬미하나이다 우리 천주여, 주님이신 당신을 찬미하나이다.
2. Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
영원하신 아버지를 온 세상이 삼가 받들어 모시나이다.
3. Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae Potestates:
모든 천사 하늘들과 그 모든 능한 이들
4. Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:
케루빔과 세라핌이 끊임없이 목청을 높여 노래 부르오니
5. Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
거룩하셔라, 거룩하셔라, 온 누리의 주 천주 거룩도 하시어라.
6. Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae.
엄위로운 당신의 영광, 하늘에 땅에 가득도 하시어라.
7. Te gloriosus Apostolorum chorus:
영광에 빛나는 사도들의 대열
8. Te Prophetarum laudabilis numerus:
그 보람 뛰어나신 선지자의 대열
9. Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
눈부시게 무리진 순교자들이 아버지를 높이 기려 받드나이다.
10. Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:
땅에서는 어디서나 거룩한 교회가
11. Patrem immensae majestatis:
그 엄위 한량없는 아버지를
12. Venerandum tuum verum et unicum Filium:
피셔야 할 친아드님 당신 외아드님을 아울러
13. Sactum quoque Paraclitum Spiritum.
위로자 성령을 찬미하나이다.
14. Tu Rex gloriae, Christe.
영광의 임금이신 그리스도여
15. Tu Patris sempiternus es Filius.
당신은 아버지의 영원하신 아드님
16. Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis
uterum.
인간을 구하시려 몸소 인간이 되시고자 동정녀의 품 안을
꺼리지 않으셨나이다.

17. Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.
죽음의 가시를 쳐버리시고, 믿는 이들에게 천국을 열어주셨나이다.
18. Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
지금은 천주의 오른편 아버지의 영광 안에 계시어도,
19. Judex crederis esse venturus.
심판하러 오시리라 믿나이다.
20. Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.
보배로운 피로써 구속받은 당신 종들, 우리를 구하시기 비옵나니
21. Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.
우리도 성인들과 한목에 끼어 영원토록 영광을 누리게 하소서.
22. Salvum fac populum tuum Domine, et benedic haereditati tuae.
당신의 백성을 구원하시고, 당신의 기업을 강복하소서
23. Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.
그 백성 당신이 다스리시고, 영원까지 이끌어주소서.
24. Per singulos dies benedicimus te.
나날이 주님을 기리는 우리
25. Et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.
세세 대대 당신의 이름 기리오리다.
26. Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire.
비오니 주여 우리를 지키시어, 이날에 죄 없도록 하여 주소서.
27. Miserere nostri Domine, miserere nostri.
우리를 불쌍히 여겨 주소서, 주여 우리를 불쌍히 여기소서.
28. Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.
당신 자비를 우리에게 내리시어, 당신께 바란 대로 되게 하소서.
29. In te, Domine, speravi: non confundrar in aeternum.
당신께 바라오니, 영원토록 부끄럼이 없으리이다.

텍스트는 삼위일체에 대한 기도문으로서 크게 세 개의 섹션으로 구분된다. 첫 13절까지는 성부와 성령을 찬미하는 내용으로 구성되고, 두 번째 섹션이 시작되는 14절부터는 성자인 그리스도에 대한 찬양으로 구성된다. 마지막 섹션인 24절부터는 탄원 기도문을 낭송한 뒤 끝맺는다.

패르트는 24개의 절로 이루어진 텍스트 원문을 총 17개의 악장으로 나누었다. 17개의 악장은 음악적으로 3개의 섹션으로 묶을 수 있지만, 패르트는 작품을 청취할 때 그런 구분이 거의 들리지 않게 하여 하나의 선명한 전체를 형성하는 것으로 들리게 하였다.⁴⁵⁾ 따라서 모든 파트는 ‘아타카’(attacca)나 드른 베이스, 화음의 지속을 통해 연결되고 있다. 또한 ‘테 데움’의 원문 텍스트는 16개의 악장을 통해 모두 제시되고, 마지막 17악장에서는 ‘아멘’(Amen)과 ‘거룩하시다’(Sanctus)라는 가사만 반복된다.

29개 각각의 절은 단선율 혹은 2성부의 다음절적인 평성가로서 먼저 제시되고, 그 뒤에 4성 합창이나 부분 합창, 혹은 현악 오케스트라가 틴티나블리 텍스처를 통해 반복함으로써 응답한다. 합창단의 경우 여성합창단(합창1), 남성합창단(합창2), 혼성합창단(합창3)의 세 그룹이 무대에 올라가는데, 선창되는 평성가의 선율은 언제나 합창1과 합창2의 그룹이 부르도록 되어 있으며, 합창3의 그룹은 뒤따르는 응답 부분을 노래한다.

45) 2019년 11월 19일 한국 공연 프로그램노트. 10.

섹션	파트	절	제시(합창 1, 2)	응답(합창 3)
1	1	1	베이스	4성 합창
	2	2	알토	4성 합창
	3	3	베이스	현악 오케스트라
		4	알토, 베이스	현악 오케스트라
		5	테너	3성 합창
	4	6	알토, 테너, 베이스	4성 합창 + Tutti
	5	7	소프라노, 테너	현악 오케스트라
		8	알토, 베이스	현악 오케스트라
		9	알토, 베이스	테너, 베이스
	6	10	소프라노	현악 오케스트라
		11	소프라노, 알토	현악 오케스트라
		12	소프라노	현악 오케스트라
		13	소프라노, 알토	4성 합창
2	7	14	테너, 베이스	현악 오케스트라
		15	테너, 베이스	현악 오케스트라
		16	테너, 베이스	4성 합창
	8	17	소프라노, 알토	4성 합창
	9	18	혼성 2부	현악 오케스트라
		19	혼성 2부 + Tutti	4성 합창 + Tutti
	10	20	알토	4성 합창
	11	21	베이스	4성 합창
12	22	소프라노	현악 오케스트라	
	23	소프라노, 알토	테너, 베이스	
3	13	24	소프라노, 베이스	현악 오케스트라
		25	혼성 2부	테너, 베이스
	14	26	소프라노, 알토	4성 합창
	15	27	베이스	현악 오케스트라
		28	테너, 베이스	4성 합창
	16	29	소프라노	4성 합창
17	‘아멘’	4성합창 + Tutti		

[표 7] 《테 데움》의 구성 및 악장 별 편성

1) 텍스트의 선율적 구현

성악 작품을 작곡함에 있어서 패르트는 단어의 음절과 문법적 구조를

중심으로 선율을 구상했다. 각각의 단어가 가지는 음절은 선율의 음고와 길이를 결정하고, 그에 따라 진행 방향이 결정되면서 틴티나블리의 선율 모드가 결정되었다.⁴⁶⁾ 《테 데움》을 구성하는 29개의 절은 제시와 응답으로 구성되는 전형적인 응창 방식이며, 선창이 다음절적(melismatic)인 성격의 평성가 형태인 반면 응답 합창은 단음절적(syllabic)이고 틴티나블리와 대위법의 규칙이 혼합된 보다 엄격한 구간이다.

1악장에서 작품의 첫 구절인 ‘Te Deum laudamus, te Dominum confitemur’ (찬미하나이다 우리 천주여, 주님이신 당신을 찬미하나이다)의 구조는 가사에 따른 선율 구성의 원리를 잘 보여준다. 가장 첫 단어인 ‘Te’는 중요한 음절이자 문장이 시작되는 1음절의 단어이므로 중심음인 D에서 제시되었다. 이어지는 2음절 단어 ‘De-um’은 중심음 D에서 시작하여, 2도 위의 음정인 E로 순차상행한다. 그 중에서도 장음절인 ‘De-’는 강세를 가지기 때문에 멜리スマ를 통해 장식되어 있다. 마찬가지로 ‘lau-da-mus’의 3음절 구조는 3도 위인 F에서부터 하행하는 형태인데, 반점을 통해 문장의 중간 지점을 구분하는 단어이므로 중심음 D를 향해 돌아오도록 세팅되었다. 이 때 마지막 음절인 ‘-mus’는 짧은 음가로 처리되고 쉼표가 뒤따른다. 여기까지의 선율 구조를 보면 틴티나블리 선율의 모드1을 통해 상행하고 모드3의 형태로 하행함을 알 수 있다.⁴⁷⁾

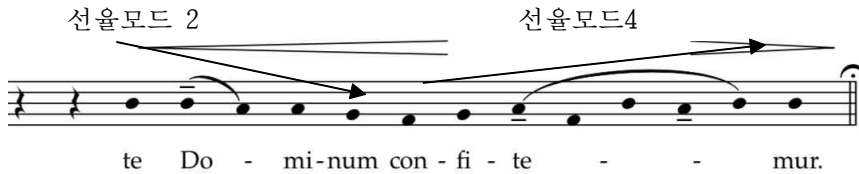
[악보 14] 《테 데움》 1악장 마디2-4

두 번째 구는 첫 번째 구와 대칭을 이룬다. 우선 텍스트상 ‘Te’라는 동일한 음절로 시작되고 있는데, 여기서도 해당 음절은 중심음 D에서 제시되고 있다. 반면 뒤따르는 단어인 ‘Dominum’의 선율은 앞 구의 ‘Deum’과는 다르게 하행하는 형태의 모드2로 진행한다. ‘Do-mi-num’의

46) 틴티나블리 기법에 대한 텍스트의 적용 방식에 대한 원리는 제2장을 참고하라.

47) Hiller, 위의 책, 141.

3음절 구조에 따라 D에서 시작된 음정은 3도 아래인 B까지 순차진행하며, 뒤따르는 ‘con-fi-te-mur’의 첫 음정인 A까지 이어진다. 해당 구는 문장을 마침표로서 끝마치고 있기 때문에 마지막 음은 페르마타를 통해 길게 연장된다. 이처럼 순차적 형태의 선율은 단어의 문법적 구조에 따라 자연스러운 낭송이 가능하도록 세팅되었다.



[악보 15] 《테 데움》 1악장 마디4

위에서 살펴본 두 개의 구에서 멜리スマ를 통해 장식되는 네 개의 음절(‘De-’, ‘da-’, ‘Do-’, ‘te-’)은 각 단어의 장음절이라는 공통점이 있다. 뒤따르는 응창 부분에서는 음절의 개수에 따라 선율의 음정 간격이 결정된다는 규칙은 동일하게 적용되었지만, 이들은 단음절적인 텍스처로 인해 축약적으로 나타난다. 그 대신 장음절에서 음고가 상승한다는 규칙이 추가되었다. [악보 16]

[악보 16] 《테 데움》 1악장 마디5

첫 번째 클라이막스가 등장하는 4악장에서는 보다 극적인 방식으로 음절의 강세를 강조하였다. ‘Ple-ni’, ‘cae-li’, ‘ter-ra’ 의 각 첫 음절에는 소프라노와 알토 성부, 테너와 베이스 성부가 각각 g-f#, b-a의 음정 관계를 보여준다. 이들은 7도의 불협화음정으로써 강박의 위치에 자리해 텍스트를 강조한 뒤 곧바로 협화음정으로 해결되고, 이 과정에서 음가를 늘린다.

7도

[악보 17] 《테 데움》 4악장 마디7-9

가사의 첫 음절을 강조하는 또 다른 방식은 순차선율이 아닌 삼화음을 통해 멜리스마를 전개하는 것이다. 8악장의 첫 음절인 ‘Tu-’ (당신)는 M-성부인 소프라노와 T-성부인 알토가 모두 d단3화음의 음정만을 사용하여 해당 단어를 장식한다. 이전 마디에서 7악장이 D장조로 종결했기 때문에 d단조로의 예비 없는 전개는 극적 효과를 더한다.

[악보 18] 《테 데움》 8악장 마디1

이처럼 각각의 절에 해당하는 선율은 가사를 이루는 음절들의 개수, 장단, 문장 내에서의 단어에 위치에 따라 그에 맞는 규칙으로 구성되어 있다. 총 17파트에 걸쳐 펼쳐지는 《테 데움》의 선율들 각각은 모두 음악적으로 구현된 문장이라고 할 수 있다.

반면 드물지만 음악적 요소들의 변화를 통해 텍스트의 구조가 아닌 내용을 드러내는 부분들도 확인할 수 있다. 예컨대 4악장은 이 작품에서 처음으로 등장하는 클라이맥스로서, 현악 오케스트라의 다이내믹이 크레센도를 통해 *fff* 까지 상승하고 세 그룹의 모든 합창단과 현악기의 총주가 거대한 음향을 만든다. 이것을 통해 가사의 첫 단어인 ‘가득하다’ (Pleni)는 단어를 표현하는 음악적 설득력을 가진다.

15 *Larghetto* (♩ = 69)

5

Coro I

21 *f*

Pre - - ri sunt cae - - li et ter - - ra ma - je -

Coro II

1 *f*

Pre - - ri sunt cae - - li et ter - - ra ma - je -

5 *f*

Pre - - ri sunt cae - - li et ter - - ra ma - je -

Coro III

5 *f*

Pre - - ri sunt cae - - li et ter - - ra ma - je -

1 *f*

Pre - - ri sunt cae - - li et ter - - ra ma - je -

5 *f*

Pre - - ri sunt cae - - li et ter - - ra ma - je -

15 *Larghetto* (♩ = 69)

4 *div.*

5

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

ff

[악보 19] 《테 데움》 4악장 마디7-9

2) 틴티나블리 기법에 의한 선율적 구조

틴티나블리의 원리는 4성합창 및 현악 오케스트라의 응답에 있어서 각 성부들간의 관계를 구성하는 구조로 나타난다. 대부분의 경우 알토와 베이스는 M-성부로, 소프라노와 테너는 T-성부로서 구성되고 T-성부가 M-성부의 상위 위치로 나타난다. 기악의 경우 제2바이올린과 첼로(더블 베이스)가 M-성부, 제1바이올린과 비올라가 T-성부를 구성한다. 그러나 T-성부를 전개하는 방식은 합창과 기악에서 다른 모습을 보인다.

단음절적인 4성합창에서는 네 개의 성부가 서로 음정의 단위로 대응하기 때문에 틴티나블리의 규칙이 비교적 엄격하게 적용되었다. 그러나 초기 틴티나블리 작품과 비교한다면 예외적 규칙의 활용이 좀 더 나타나고 있음을 볼 수 있다. 2악장의 응답에서 소프라노는 알토에 대하여 상위 1위치, 테너는 베이스에 대하여 상위 2위치의 T-성부를 구성하고 있지만, 각 단어의 첫 음절을 강조하기 위해 번갈아가며 규정된 위치에서의 음정을 벗어난다. 이는 M-성부에서 상승하는 선율의 형태를 강조하고 음악적으로 단조로움을 피하기 위한 장치일 것이다.

[악보 20] 《테 데움》 2악장 마디2-7

《테 데움》에서 가장 두드러지는 것은 교대 위치를 활용한 T-성부의 움직임으로써, 이는 ‘Sanctus’ (거룩하시다)라는 핵심적인 가사를 강조할 때 발견된다. M-성부인 알토가 2도 음정을 통해 중심음 A를 맴도는 동안, T-성부인 소프라노와 테너는 d단3화음의 음정들을 크게 도약하며 M-성부를 감싸는 형태로 전개된다. 동일한 전개는 마지막

악장에서 ‘Sanctus’ 가 반복될 때도 나타난다.

S *pp dolciss.*
San - ctus, san - ctus, san - ctus,

A *pp dolciss.*
San - ctus, san - ctus, san - ctus,

T *pp dolciss.*
San - ctus, san - ctus, san - ctus,

[악보 21] 《테 데움》 3악장 마디44-47

무쵸(G. Muzzo)는 이 작품에서 엄격한 규칙에 따르지 않는 T-성부는 삼화음적 기능 자체를 강조하는 역할을 하는 것에 가깝다고 해석하였다.⁴⁸⁾ 그의 분석은 기악적 응답을 구성하는 T-성부에도 동일하게 적용된다. 3악장, 6악장, 7악장에서 나타나는 기악적 응답에서 첼로와 제2바이올린이 담당하는 T-성부는 M-성부에 대한 느슨한 위치관계만 유지한 체 리듬 분할을 통하여 삼화음을 반주한다.

Vln. I *pp*

Vln. II *p*

Vln. I *p*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

[악보 22] 《테 데움》 7악장 마디7-16

48) Grace Kingsbury Muzzo, *In Search of Divine: Arvo Part's Te Deum and John Tavener's Ikon of Light* (Saabruken: LAP Lambert Academic Pub., 2010), 43.

이처럼 《테 데움》의 T-성부는 초기 틴티나블리 작품에서 보았던 엄격함에서 조금 더 벗어나 삼화음을 중심으로 한 다양한 형태로 전개된다.

3) 대위법적 구조

《테 데움》은 텍스트 뿐 아니라 형식에 있어서도 전통적인 교회음악의 요소들을 사용하고 있으며, 대위법은 가장 두드러지는 요소 중 하나이다. 틴티나블리 기법은 페르트가 그레고리안 성가부터 르네상스 대위법에 이르는 이른바 고음악(early music)의 다양한 양식들을 탐구한 결과물로서 나타난 것이기 때문에, 대위법과의 연관성은 틴티나블리 양식과 별개의 요소로서 동떨어지지 않으며 서구 전통음악과의 관련성을 보여준다. 이 작품에서 페르트는 응답을 구성하는 악기가 합창과 현악 오케스트라에서 각각 다른 방식의 대위법을 활용하여 구조를 세팅하였다.

먼저 성악의 응답은 단음절적이며 모든 성부가 동일한 리듬으로 구성된 수직적인 텍스처이다. 이 때 4성부의 합창 중 M-성부를 담당하는 알토와 베이스는 언제나 수평축을 기준으로 거울대칭(mirroring)을 이루도록 설정되었다. 예를 들어 1악장의 다성합창부의 첫 세 마디에서 알토는 A-B-A-F-G-A의 선율로 진행되는데, 동시에 베이스는 선율의 중심음인 A를 기준으로 전위된 형태인 A-G-A-C-B-A로 나타난다. 따라서 두 성부는 정확히 반진행의 형태를 보인다.

The image shows a musical score for the 'Te Deum' in G major, 3/4 time, starting at measure 58. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: 'Te De - um lau - da - mus, te Do - mi-num con - fi - te - mur.' The score includes dynamic markings like *pp* and articulation like accents. A diagram on the left, labeled '대칭구조' (Symmetry Structure), shows a vertical double-headed arrow indicating the mirroring relationship between the Alto and Bass parts. The Alto part is highlighted with a red box, and the Bass part is also highlighted with a red box.

[악보 23] 《테 데움》 1악장 마디5-12

다성합창과 달리 현악 오케스트라의 응답은 보다 선적인 모방 대위로서, 수평적이고 선율적이다. 아래 악보에서와 같이 3악장에서 처음 등장하는 기악적 응답은 가장 낮은 성부에서부터 차례대로 제시된 선율을 모방하는 폴리포니 텍스처이다. 이 때 콘트라베이스에서부터 등장하는 주선율은 독창자에 의해 처음 제시된 선율을 좀 더 장식적으로 응용한 것이다. 텍스트를 통해 처음 제시된 선율의 음질 규칙을 그대로 지킴으로써 연관성을 유지한다.

The image displays a musical score for the 'Te Deum' section. At the top, the bassoon part (Corno II) is shown with a melodic line starting on a whole note 'Ti' and moving stepwise through 'bi', 'o', 'mnes', 'An', 'ge', 'ti'. The dynamic is marked *mf*. Below this, a downward arrow points to a larger score starting at measure 6. This score includes parts for Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Viola (Vla.). The cello and double bass parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, with several notes circled in red to highlight the melodic contour. The tempo is marked $\text{♩} = 108-116$. Measure 7 shows the Viola and Violoncello parts with a *p* dynamic, and measure 8 shows the Viola part with a *mp* dynamic.

[악보 24] 《테 데움》 마디2-13에 나타난 선율의 반복

합창에서와 마찬가지로 위의 선율은 다른 악기의 성부에서 전위된 형태로 모방된다. 마디 10에서 비올라는 F-G-A-G-A-B \flat -C의 형태인 원래의 선율을 F-E-A-B \flat -A-G-F로 변형하여 완벽한 거울대칭은 아니지만 반진행한다. 원래의 선율은 첼로가 이어받고 전위된 선율은 제2바이올린이 이어받음으로써, 모든 성부가 함께 연주되는 마디18에서는 제2바이올린

과 첼로가 서로 대칭하는 형태를 이룬다.

4악장에서는 T-성부인 제2바이올린과 비올라 성부가 서로 대응하며 음형의 순서를 교대하는 모습을 보여준다. 이러한 형태의 전개는 M-성부에 일대일적 대응을 보여주는 대신 선율을 삼화음적으로 장식함과 동시에 교차 위치로 나타난다. 모티브 자체 뿐 아니라 음정이 상승하거나 하행하여 진행되는 방향 또한 대조적임을 공통적으로 발견할 수 있다. 7악장과 9악장에서도 유사한 구조가 순차적으로 리듬형이 분할되는 형태로 나타난다.

[악보 25] 《테 데움》 4악장 마디11-18

이러한 대칭적 변형과 대위적 기법을 통해 패르트는 초기 작품과 마찬가지로 최소한의 선율 재료를 활용하여 성부를 확장하고 변주하는 특징이 이 작품에서도 드러내고 있다.

이 작품에서 사용된 리듬 역시 대위법의 영향을 드러낸다. 리듬 선법이란 정량 기보법이 아직 발견되지 않았을 때 리듬에 변화를 주기 위해 사용한 몇 개의 리듬 모델을 뜻한다. 13세기 다성음악에서 사용된 리

듬 선법은 아래의 6개로 분류된다. [표 8]

선법	형태
1	♪ ♪ ♪ ♪
2	♪ ♪ ♪ ♪
3	♪ ♪ ♪
4	♪ ♪ ♪
5	♪ ♪
6	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

[표 8] 13세기 다성음악의 리듬 선법 분류⁴⁹⁾

리듬 선법은 기본박을 3분할하고 이를 장음가와 단음가의 조합으로 이루어진 패턴으로 결합한다. 따라서 리듬 모델을 활용한 패턴은 규칙적이고 단순한 형태로 나타나게 된다. 또한 긴 음가는 짧은 음가로 채워질 수 있었는데, 예를 들어 ♪♪의 장단 패턴은 ♪♪♪♪♪ 등과 같이 변형될 수 있었다.⁵⁰⁾

《테 데움》의 리듬은 박자표에 의한 박자 구조 대신 리듬 선법의 박절들로 이루어져 있다. 예를 들어 악보-에서 볼 수 있었던 파트Ⅰ의 4성 합창 부분은 장단의 패턴으로 구성된 제1선법이 사용되었고, 파트Ⅲ의 기악 파트는 단리듬의 연속으로 구성된 제6선법이 사용되었다고 할 수 있다. 각각의 마디는 텍스트의 단어들을 음절구조에 따른 선율로 나타내기 적합한 리듬패턴을 선택하여 분배한 것이다. 이는 페르트가 작품에 부여한 중세 교회음악적 특징 중 하나가 된다.

4) 드론 베이스와 조성

이 작품의 중심음은 D로서, 도입부의 첫 마디는 낮게 연주되는 D

49) Diether de la Motte, 『대위법』, 최우정 역 (서울: 음악춘추), 25.

50) 같은 책, 25.

음정의 지속으로 시작되고 이어서 1악장은 본격적으로 d단조의 조성을 암시한다. 그러나 《프라트레스》에서 나타났던, 관계조성을 혼용하는 패르트의 특징은 이 작품에서 본격적으로 등장한다. 《테 데움》에서 패르트는 중심음인 D를 기준으로 D장조와 d단조를 자유롭게 혼용한다. 악장과 악장, 혹은 성악 구간과 기악적 구간 사이는 D라는 공통음만 가진 채 두 조성 사이의 이동이 예비 없이 등장한다. 이전 시기의 기악음악에서 반복 구조를 결정하던 종소리의 역할은 《테 데움》에 이르러 조금 더 적극적으로 발전했다. 특히 D장조와 d단조 사이에서 예비 없이 갑작스럽게 진행되는 전조 과정에서 4악장과 5악장을 단절하는 프리페어드 피아노의 단화음은 섬뜩한 느낌을 주기까지 한다. 이러한 조성적 특징은 중심음을 기초로 하는 틴티나블리 기법의 원리에 기인한다. D를 중심으로 D장조와 d의 자연단음계는 동등한 관계인 것이다.⁵¹⁾ 극단적인 예시는 9악장에서 드러난다. 작품의 두 번째 클라이막스에 이르는 동안, 마디18부터 마디21까지 네 마디의 구간은 의도적으로 하나의 조성을 강조하지 않는다. 합창의 선율은 D장조와 d단조의 음계를 번갈아가며 사용하고, 기악 반주는 3음을 배제한 채 두 조성 모두의 딸림음인 A를 강박적인 리듬으로 강조한다.

51) Muzzo, 위의 책, 45.

3

53 D장조 d단조

(♩ = 104)

3음 없는 5음(A)을 강조

(♩ = 104)

4

mp

[악보 26] 《테 데움》 9악장 마디17-19

이어지는 마디22에서부터 마디25까지의 구간에서 기악 파트는 d단조의 자연단음계와 D장조 음계의 선율이 병렬된 형태로 구성된다. 이를 통해 D를 중심으로 한 조성의 혼용이 극대화된다.

53 (♩ = 96) 5 d단조

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Icon

[악보 27] 《테 데움》 9악장 마디22-25

한편 저음역에서 중심음을 끊임없이 지속하는 드론 베이스는 조성적 역할 뿐 아니라 《테 데움》이 보다 웅장한 작품이 될 수 있도록 음향적인 장치의 역할 또한 담당한다. 드론 베이스는 초기 작품에서부터 꾸준히 등장한 장치이지만 이 작품에서는 그 역할이 강조된 것이다. 아이손은 ‘아타카’ (attacca)⁵²⁾의 지시어를 통해 끊어지지 않고 이어진다. 그로 인해 화성적인 정착감을 부여하고, 다성음악에서의 정선율과 같은 역할을 한다.

힐리어는 드론 베이스가 연주하는 D와 A가 “조성음악의 전통적인 기능화성으로 작용하는 으뜸음-팔림음 관계”로서 역할을 하는 것이 아닌, 가장 낮은 음역에서부터 펼쳐지는 배음을 만들어냄으로서 “D장조와 d단조의 가능성을 모두 여는 동시에 펼쳐지는 배음이 ‘산의 풍경’ 과도 같은 느낌을 자아내도록 하는” 역할을 한다고 말한다.⁵³⁾ D장3화음과 d단3화음이 배음이라는 공통된 범위 안에 포함된 요소이기 때문에 한 몸의 양면처럼 움직인다는 것이다. 그렇다면 5악장에 다시 등장하는 팔림음 A의 아이손은 역시 D에서 발생한 배음의 연장으로 해석할 수 있을 것이

52) 하나의 악장이 끝난 뒤 중단 없이 즉시 다음 악장으로 넘어갈 것을 지시하는 용어이다.

53) Hiller, 위의 책, 140.

다.

드론 베이스는 틴티나블리 기법의 특징인 불협화음을 야기하고, 이로 인해 낮은 음향을 발생시킨다. 《테 데움》에서는 녹음된 윈드하프의 소리를 사용하기 때문에 물리적인 제약 없이 소리를 조금 더 길게 유지할 수 있다. 이를 통해 웅장함을 연출하고 종교음악으로서의 기능을 할 수 있도록 하는 것이다. 힐리어는 《테 데움》에서 강조된 드론이 이 작품의 정신적인 측면을 드러낸다고 보았다.⁵⁴⁾ 이는 중세음악의 양식을 따르면서도 페르트만의 독특한 음향을 부여하는 장치가 되어 특유의 음악적 특징을 만들어내는 중요한 역할을 한다.

5) 확장된 음향을 통한 종교적 엄숙함의 재현

《테 데움》은 페르트의 이전 시기보다 확대된 양식을 보여주며, 틴티나블리 기법의 발전된 양상을 보여준다. 그는 기악과 성악 성부의 세분화를 통해 여러 겹의 음향 층을 형성하고 중심음에 대한 강조를 통해 작품의 규모를 확장시키는 방식을 선택했다. 그럼에도 틴티나블리 양식을 정의할 수 있는 공통적 특징을 유지하고 있는데, 몇 개의 선율적 재료를 반복적으로 활용하고 단순한 화음 중심의 구조를 유지한다는 것이다. 이와 더불어 페르트는 중세 교회음악의 형식과 음악적 어법을 전면에서 드러내었다. 이원정의 연구는 페르트의 발전된 틴티나블리 작품에서 나타나는 종교적 상징성을 중요하게 다룬다. 기독교신학의 ‘십자가’가 내포하는 ‘교차’와 ‘횡단’의 개념을 반영하기 위해 수사학의 ‘교차대구법’(Chiasmus)을 활용한다는 것이다.⁵⁵⁾ 그는 《수난곡》 분석을 통해 페르트가 대위법적 짜임새 속에서 성부 간 대칭되는 구조를 사용하거나 T-성부의 교차 위치를 사용함으로써 십자가의 모양을 상징한다고 보았다. 이와 같은 특징은 비슷한 시기에 작곡된 《테 데움》에서도 동일하게 나타나고 있으며, 이를 통해 페르트가 본질적인 종교음악을 구현하고자 했음을 알 수 있다.

그러나 《테 데움》은 기악의 역할을 확대함으로써 동시대의 다른 합

54) Hiller, 위의 책. 40.

55) 이원정, 위의 논문, 148-149.

창 작품들과 다른 특징을 보여준다. 무쥰은 이 작품이 풍부한 다이내믹의 변화와 텍스처, 음색으로 인하여 금속성이 상대적으로 덜한 작품이라고 평가했다.⁵⁶⁾ 필자는 무쥰이 언급하는 다이내믹과 대조적인 음색은 현악 앙상블의 주도적인 역할을 통해 이루어지기 때문에 기악의 중요성은 간과되지 않아야 한다고 생각하였다. 현악 앙상블은 합창을 보조하는 반주의 역할에서 그치는 것이 아니라 4성합창과 다른 방식의 대위적 성부를 구성함으로써 성악과 동등한 비중을 가진다. 이러한 음악적 장치들은 페르트가 작품을 통해 나타내고자 했던 “거대함”에 대한 이미지와 동시에 낮은 음향을 만들어낸다. 이를 통해 독창적인 방식으로 종교성을 구현하며, 후기 양식으로 발전되는 기악 어법들을 예견한다.

56) Muzzo, 위의 책, 37.

3. 후기 대표작: 《교향곡 4번 “로스엔젤레스”》(2004)

《교향곡 4번》은 로스엔젤레스 필하모닉의 위촉을 받아 작곡한 작품으로, ‘로스엔젤레스’라는 부제는 여기에서 기인한다. 초연은 2009년 로스엔젤레스의 월트 디즈니 콘서트홀에서 열렸고, 에사페카 살로넨(Esa-Pekka Salonen)의 지휘 하에 로스엔젤레스 필하모닉이 연주했다. 세계 초연 다음해인 2010년에는 영국의 로열 앨버트 홀에서 연주되고 ECM에서 음반이 발매되었다. 패르트는 이 음반을 통해 2011년 ‘클래식 브릿 어워즈’(Classic Brit Awards)에서 작곡가 부문을 수상했다. 초연 이후 각종 매체들은 “보기 드문 성과”⁵⁷⁾, “거대하고 아름다운”⁵⁸⁾ 작품 등으로 평가했다.

그러나 《교향곡 4번》을 둘러싼 평가는 기존의 작품들과 다른 양상을 보이기도 한다. 월스트리트 저널은 “그의 작품은 종종 다른 세상의 것처럼 보이는 한편 몹시도 불안한 감정을 야기한다”고 평하였으며, 2010년 영국 초연에 대해 작곡가 사이먼 커밍즈는 “기이하고 당황스러운 작품이며, 종교적인 측면과 종교에서 벗어나는 측면을 모두 가지고 있다”고 말했다.⁵⁹⁾ 이러한 다양한 평가들과는 별개로 이 작품이 패르트에게 다시 한 번 대중적인 성공을 안겨주었음은 분명했다.

한편 패르트가 《교향곡 4번》을 미하일 호도르코프스키(Mikhail Khodorkovsky, 1963-)에게 헌정하였다는 사실은 많은 주목을 받았다. 호도르코프스키는 석유 사업을 통해 부당한 러시아의 재벌 기업가로서, 2003년 푸틴 정권의 부정부패를 폭로하며 정치적 탄압을 받게 된

57) “Composer Arvo Part Debuts Fourth Symphony ‘Los Angeles’ in the United Kindom,” The Wall Street Journal. 2010년 8월 21일, <https://blogs.wsj.com/speakeasy/2010/08/21/composer-arvo-part-debuts-fourth-symphony-los-angeles-in-the-united-kingdom/>, [2019년 11월 15일 접속].

58) “Review: A mystic in La La Land - Arvo Pärt’s ‘Los Angeles’ Symphony,” LA Times, 2009년 1월 11일, <https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/01/review-a-mystic.html>, [2019년 11월 15일 접속].

59) Simon Cummings, Michael Palmese, “Politics and Protest,” *Arvo Part’s White Light: Media, Culture, Politics* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017), 174에서 재인용.

인물이다. 패르트는 이 곡이 이 인물의 도덕적 견고함으로부터 영감을 받았다고 밝히고 있으며, 이를 통해 에스토니아 시절의 구 소련 체제에서부터 현재의 정권까지 이어지는 러시아의 정치적 탄압에 대한 저항적 견해를 직간접적으로 드러내고 있다.⁶⁰⁾ 사이먼 커밍즈는 “이 교향곡의 비극적 색채는 호도르코프스키를 위한 라멘트가 아니라 한 인간의 영혼과 품위에 대한 헌사” 라고 언급하였다.⁶¹⁾

기존까지 패르트의 작품에 있어서 소비에트 연방의 제재와 환경적인 제약은 분명 중요한 영향을 끼쳤지만 이것은 어디까지나 작곡가의 개인적인 위기를 만들어내고 새로운 기법에 대한 필요성을 제시했을 뿐, 정치적인 목소리를 직접 드러내는 행보로 이어지지 않는 않았다. 패르트 또한 자신의 작품이 정치적 함의를 담고 있다고 해석되는 것을 지양하기 때문에 대부분 배경적인 요소로만 다루어질 뿐이었다. 그러나 《교향곡 4번》은 맥락을 조금 달리하여 정치적 탄압에 대한 공공연한 저항의 메시지를 보내고 있다. 마이클 팔메세는 2003년 호도르코프스키의 구속과 2006년 안나 폴리트코프스카야⁶²⁾의 사망이라는 두 사건이 패르트의 정치적 저항의 목소리를 높이는 계기가 되었다고 주장한다. 폴리트코프스카야의 죽음 직후 패르트가 다음 해에 연주되는 그의 모든

60) 미하일 호도르코프스키는 러시아 최대의 민간 석유 기업 유코스의 회장이었다. 2003년 사기와 탈세 혐의로 체포되어 2005년에 징역 8년형을 선고 받았고, 2010년에는 공금 횡령의 혐의로 추가 기소되어 14년의 징역을 선고 받아 시베리아 교도소에 수감되었다. 그의 수감에 대해 각지에서는 푸틴 정권이 과두제벌의 경제력과 권력을 견제하고 반대파를 제거하기 위해 정치적 보복을 벌인 것이라는 비판이 있어 왔으며, 유럽인권재판소(ECHR) 또한 러시아 법원의 판결이 부당한 처사였음을 지적한 바 있다. 호도르코프스키는 2013년 특별 사면 조치를 받아 석방되었으나, 2015년 또다시 살인교사 등의 혐의로 국제 수배령이 내려졌다. 현재까지도 서방의 보호를 받으며 망명생활을 이어가고 있는 그는 러시아의 민주 정치 투쟁을 위한 아이콘으로서 자리매김하였다.

61) “Arvo Pärt: Symphony No. 4 (ECM New Series 2160)”, <https://ecmreviews.com/2010/12/28/symphony-no-4/>, [2019년 11월 15일 접속].

62) 저널리스트이자 인권운동가. 제2차 체첸전쟁 당시 ‘노바야 가제타’ 라는 독립언론에 러시아군의 인권유린을 고발하는 정부 비판 기사를 써서 명성을 얻었다. 2004년에는 동일한 내용을 다룬 책을 출판하기도 했으나, 2년 뒤인 2006년에 아파트 엘리베이터에서 총상을 입은 시신으로 발견되었다. 살인범은 아직까지도 밝혀지지 않았지만 정권에 의한 보복 살인이라는 의혹이 제기되었다. <https://n.news.naver.com/article/032/0002945252> 참고. [2019년 11월 15일 접속].

작품은 그녀를 기리기 위해 헌정될 것이라고 말한 것이 그 근거이다. 또한 페르트가 호도르프스키의 수감 이후로 《교향곡 4번》 뿐 아니라 《파사칼리아》를 자선 콘서트에 헌정한 바 있다는 사실도 그의 주장을 뒷받침한다. 2010년 영국 초연에서 페르트는 “다윗과 골리앗”이라는 짧은 문구를 사용함으로써, 그가 이 작품을 헌정한 대상에 대한 비유를 드러냈다.⁶³⁾

총 3악장으로 구성된 이 작품은 타악기군(팀파니, 마림바, 크로탈, 튜블라 벨, 심벌즈, 트라이앵글, 북), 하프, 그리고 현악기군으로 이루어진 앙상블 편성이다. 일반적인 교향곡에서 볼 수 있는 관악기군의 편성은 제외되어 있다. 사실상 현악 오케스트라와 타악기라는 조합 자체는 페르트의 기악 작품에서 자주 발견할 수 있는 편성이지만, 그럼에도 이 작품을 ‘교향곡’으로 명명한 것은 이 작품이 보다 큰 규모의 맥락에서 받아들여지기를 바랐던 의도일 것이다.

세 개의 악장은 빠름-느림-빠름으로 구성된 일반적인 교향곡의 템포 구성을 따르지 않는다. 매우 느린 속도로 연주하도록 지시된 악장들이 ‘아타카’로 연결되어 있기 때문에 구분이 명확하게 드러나지 않고 하나의 긴 흐름을 형성하는 것처럼 느껴진다.

악장	템포
1악장	Con sublimità (숭고함을 담아)
	Marcando con maestà (장엄하게)
	Pacato (고요하게)
2악장	Affannoso (숨가쁜)
3악장	Deciso (단호하게)
코다	

[표 9] 《교향곡 4번》의 악장 구성

또한 페르트는 현악 파트의 성부들을 매우 정교하고 세부적으로 나누어

63) 팔메세는 더 나아가 출판된 악보의 존재 자체가 저항의 의미를 드러낸다고 주장한다. 페르트의 헌정을 비롯하여 이와 관련된 진술들이 유니버설 출판사에 의해 인쇄된 형태로 보급되었기 때문이라는 것이다. Michael Palmese, “Politics and Protest,” 162-169.

복합적인 화성을 만들어내었다. 필자는 틴티나블리 기법을 중심으로 《교향곡 4번》의 각 악장을 차례대로 살펴보도록 하겠다.

1) 1악장

1악장은 서로 다른 지시어와 주제 선율을 가진 세 개의 파트로 나뉘어져 있다. 그 중 파트A인 ‘콘 수브리미타’ (Con sublimità)는 일반적인 교향곡에서의 서주와 같은 역할을 하여 주요 주제가 등장하기 전 작품 전반의 비극적인 분위기를 암시한다. 이 작품의 중심조성은 a단조이지만 파트A는 전체적으로 E장조의 조성을 형성하여 a단조의 딸림화음 역할을 한다.

첫 마디는 바이올린과 하프의 최고음역에서 연주되는 E장3화음으로 시작된다. 이는 음향적인 공간감을 형성하는 장치로서 《테 데움》의 첫 마디를 떠오르게 하지만, 저음역에서 웅장함을 연출하던 《테 데움》의 경우와 달리 조심스럽고 위태로운 시작이다. 마디1에서 제1바이올린 파트는 E음을 중심으로 E장3화음과 A장3화음의 구성음이 수직적으로 배열되었지만 높은 음역에서 *pp*의 다이내믹으로 연주되기 때문에 불협화성이 강조되지는 않는다.

3 *Con sublimità* ♩ =66 ca

Violin I

[악보 28] 《교향곡 4번》 1악장 마디1-4

각각의 현악 파트는 T-성부와 M-성부의 소그룹으로 세분화되었다. M-성부의 선율은 2도 하행(D-C, F-E, A-G#) 혹은 상행(B-C)하는 형태로 변화하고 T-성부는 E장3화음으로 구성된다. 현악앙상블의 모든 악기가 수직적으로 형성하는 화음은 E장3화음과 a단3화음이 혼합된 형태이며, 한 화음은 두 마디 이상의 긴 음가로 지속되고 나서야 다른 화음으로 교체되어 고요하고 정체된 분위기를 형성한다. B파트가 시작되는 마디107에 이르기까지 화성적인 정착이 전혀 이루어지지 않기 때문에 A파트는 거대한 호흡을 가진 하나의 프레이즈와도 같다.

A **3.** *Con sublimità* ♩ = 76 ca

Violino I div. *pp* *div.* *poco*

Violino II div. *pp* *div.* *poco*

Viola *pizz.* *pp* *div.* *poco*

Violoncello *ppp*

Contrabbasso

Ar. *pp*

VI. I div. *pp* *poco*

VI. II div. *pp* *poco*

Va. *pp* *poco*

Vc. *pp* *poco*

[악보 29] 《교향곡 4번》 1악장 마디10-18

크게 보자면 A파트는 하나의 거대한 하강 선율이다. 첫 마디에서부터 하프와 첼로는 E음에서부터 시작하는 a단조의 화성단음계 음정을 순차 하행한다. 음정의 변화는 3마디 단위로 나타나기 때문에 매우 느리게 이뤄지며, 마디44부터는 콘트라베이스가 하강 선율을 이어받아 끊임없이

낮은 음역대로 이어진다. 마디99에서 이 하강 선율은 콘트라베이스의 낮은 G#까지 다다르고, 콘트라베이스와 첼로가 연주하는 장3화음만 남기며 모든 불협화적 요소들을 해결한다.

주제부의 역할은 마디107부터 시작되는 B파트부터 시작된다. 이 구간의 선율은 5도 혹은 6도 하행하는 장-단 리듬의 조합이 끊임없이 반복되는 형태이다. 여기에 ‘마르칸도 콘 마에스타’ (Marcando con maestà, 장대함을 가지고 음을 강조하여)라는 지시어와 ‘셈프레 포르테’ (sempre *f*, 포르테를 유지하여)의 다이내믹이 더해져 이 작품을 지배하는 비극적인 분위기를 연출한다. 마디107부터 마디116까지 이어지는 이 구간은 리듬의 분할과 전조를 통해 총 세 번 변주되는데, 마디117에서는 c#단조로, 마디127에서는 f단조로 이동한다. F는 C#과 장3도 관계인 E#의 이명동음 이기에 마디139에서 다시 되돌아오는 a단조에 이르기까지 장3도씩 순차적으로 상행하는 것과 같다고 볼 수 있다. 이전 작품인 《프라트레스》에서 보았던 것과 유사한 동일구조의 반복과 3도권으로의 순환인 것이다.⁶⁴⁾

64) 《프라트레스》에서의 중심음 이동 관계는 앞장을 참조.

B Marcando con maestà ♩ = 72 ca

UE 34 600

[악보 30] 《교향곡 4번》 1악장 마디107-112

마디	107-116	117-126	127-138	139-
조성	a단조	c#단조	f#(=E)단조	a단조

[표 10] 《교향곡 4번》에 나타나는 3도권 순환 관계

이 때 튠티나블리 양식에서 나타나는 순차적인 선율 규칙은 도약했다가 하행하는 모티브로 인해 교묘하게 감추어지고 지연된다. 마디114에서는 도달해야 할 F으로 진행하지 않고 E를 한 번 더 반복한 뒤, 오히려 A로 도약한다. 마디116에 이르러서야 선율은 비로소 F로 종결하는데, 이러한 진행은 도달하기 어려운 곳을 향해 나아가는 무거운 발걸음을 암시한다.

마디107부터 시작된 이 ‘마르칸도’ 파트에서 튠티나블리 규칙을 중심

으로 각 성부들 간의 관계는 매우 정교하게 짜여있다. 반복되는 장-단-단의 리듬을 가진 각 모티브에서 단리듬은 유니즌의 반복이고 튠티나블리는 각 마디의 강박에 위치한 장리듬의 음정에 적용되어 있다. 일반적인 방식이라면 두 파트로 나뉜 제1바이올린이 T-성부와 M-성부의 구조로 각각 나뉘겠지만, 여기에서는 제1바이올린의 두 성부가 모두 M-성부의 구조를 담당하고, 제2바이올린의 두 성부가 튠티나블리 하위 위치로서 화성적 역할을 한다. 각 마디의 강박에 위치한 음정은 튠티나블리의 하위 1위치와 2위치의 음정을 번갈아 오간다. 한편 비올라 성부는 독립적인 M-성부와 T-성부의 관계를 형성하는 것이 아닌, 제2바이올린에 대해 튠티나블리 하위 위치를 구성하고 있다.

마디139부터는 C파트로서, 제1바이올린이 3도의 음정을 순차 하행하고 제2바이올린은 E-C로 6도 상행하는 반진행을 하는 선율이 등장하고 있다. 이는 마디144에 이르러 갑작스러운 쉼표에 의해 끊기는 흐름으로 나타난다. 이러한 형태의 선율 단위는 반복적으로 등장하여 1악장의 C파트를 전체를 구성한다. 마디153, 165 등에 등장하는 쉼표는 동일한 역할을 하여 상승하거나 앞으로 나아가려는 의지를 단절시킨다.

T-성부: 삼화음적 보조 선율의 단절

[악보 31] 《교향곡 4번》 중 1악장 마디140-147

1악장의 종결구는 위의 악보에서 보았던 선율의 지연과 2도 음정관계로 진행되는 선율로 인해 불안함을 유지한 채 마무리된다. 또한 a단조로 종결되지 않고 E-D의 7도 화음으로 마무리되어 해결되지 않은 채 아타카를 통해 2악장으로 넘어간다. 《교향곡 4번》의 1악장은 비극적인 색채 안에서 거대한 상승과 하강, 지연으로 이루어진 구조이며 이는 2악장과 3악장에서도 이어진다.

2) 2악장

2악장은 현악기군의 피치카토로 연주되는 아파노소(Affannoso, 숨가쁜)의 불안한 리듬으로 시작된다. 셋잇단음표로 이루어진 ‘아파노소 리듬’은 쉼표와 약박으로 시작하고 2도의 조밀한 움직임을 통해 작은 아치형을 그린다. 비올라를 제외하고 각각 두 파트로 분리된 현악기군은 명확하게 T-성부와 M-성부로 나뉘었다. 비올라는 중간음역대의 악기로서 중심음인 A음을 유지해 수직적인 중심축 역할을 한다. 비올라를 기준으로 제1바이올린·제2바이올린은 T-성부가 상위 위치를 차지하고, 첼로와 콘트라베이스는 하위 위치이므로 성부의 구성은 수직 대칭을 이룬다.

D Affannoso ♩ = 72 ca '아파노소' 리듬 모티브

3. senza sord., pizz. tenuto

VI. I div. **T-성부**

M - 성

VI. II div. **T-성부**

M - 성

Va. **중심음**

Vc. div. **M - 성**

T-성부

Cb. div. **M - 성**

T-성부

[악보 32] 《교향곡 4번》 중 2악장 마디1-4

‘아파노소’ 리듬이 세 번 반복 된 뒤에는 모든 악기가 침묵하는 순간이 찾아오고(G.P.) E의 7화음이 넓게 펼쳐지면서 완전히 대조적인 패시지가 등장한다. 마디14부터 느리고 긴 호흡으로 진행되는 패시지는 튜티나블리 원칙이 명확하지 않고 다소 느슨하게 적용되어 있으며, 리듬적으로는 1악장의 ‘파카토’ 부분과 유사하다. 마디14부터 페르마타가 등장하는 마디22까지의 구간에서 네 개의 소그룹으로 나뉜 제1바이올린 파트를

단순하게 나타내면 다음과 같다.



[악보 33] 《교향곡 4번》 중 3악장 마디14의 음정 구조.

제1바이올린의 1그룹과 3그룹의 선율은 3도와 2도의 음정 관계로 병진행하고 2그룹과 4그룹은 각각 윗그룹과 유니즌을 이룬다. 이 중 T-성부의 원칙을 지키는 성부가 없기 때문에 이 구간에서 틴티나블리의 원리는 모호하다. 대신 마디19의 도약에서 상성부 선율은 E장3화음, 하성부 선율은 D단3화음으로 진행하는데, 이질적인 두 화성이 2도를 형성하며 동시에 연주되기 때문에 불협화음을 만들어낸다.

1악장에서와 마찬가지로 이 느린 패시지의 선율은 상승과 지연의 반복으로 이루어져있다. 마디14부터 등장하는 선율은 도약을 통해 높은 음역으로 상승하려고 하지만 곧 마디22의 쉼표와 페르마타로 교대되면서 좌절을 겪는다. 마디24부터는 G#-B를 중심으로 같은 자리를 맴돌다가 30마디에 다시 짧은 휴지부(G.P.)가 등장하고, 마디31부터 다시 상승하는 선율이 두 옥타브 위의 G음까지 다다른다. 이처럼 마디 58에서 다시 아파누소 리듬이 등장할 때까지 선율은 상승과 머무름을 반복한다.



[악보 34] 《교향곡 4번》 2악장 마디31-33

마디58에 이르러 다시 나타나는 ‘아파노소’ 패시지는 한 옥타브 높아진 위치이지만 앞과 동일한 형태이다. 마찬가지로 세 번 등장하는 ‘아파노소’ 모티브의 선율은 마림바와 크로탈로 연주되는 타악기의 종소리를 기준으로 하여 반복된다. 두 번째로 등장한 느린 패시지에서 최고음은 G#보다 3도 위인 B까지 상승한다.



[악보 35] 《교향곡 4번》 2악장 마디75-83

마디104부터 마디124까지는 패르트의 이전 작품인 《그 말...》(These Word..., 2008)에 대한 인용 파트이다.⁶⁵⁾ 이 부분은 4도 음정의 나열과 감7화음이 강조되어 있는데, 모두 같은 간격으로 순환되는 감7화음의 특성상 중심음이나 중심화성을 찾는 일은 어렵다. 대신 반복되는 아치 선율에서 틴티나블리 선율 양식 중 하나인 ‘첨가’를 발견할 수 있다. 이를 아래 표와 같이 나타낼 수 있다.

변주	1	2	3	4
마디	104-106	111-114	115-119	120-124
구성음	B, C, D#, E	B, C, D#, E, F	B, C, E, F, A, G#	B, C, D, C, F, G#, A

[표 11] 《교향곡 4번》 마디104-124의 반복적 선율 구조

이 인용 파트는 독특한 화성 진행을 보여주고 있다. 마디102가 강렬한 g#의 감7화음으로 시작된 이후 각 악기군에서 등장하는 화음은 삼음

65) 《교향곡 4번》의 인용과 그 텍스트에 대한 내용은 ‘4) 인용을 통한 텍스트의 맥락화’에서 다루도록 하겠다.

음(tritone, 증4도 혹은 감5도)의 음정으로 되어 있어 불안정한 정서를 가중시킨다. 장·단삼화음을, 3도와 5도 음정을 중심으로 구성되는 튜터나 불리 양식에서 이처럼 삼온음이 전면에서 드러나며 반복되는 것은 드문 경우이다. 증감음정은 명확히 해결되지 않고 유니즌이나 2도 음정으로 이어져 아치형 선율의 형태로 반복되기 때문에 ‘아파나토’의 불안한 정서가 유지된다.

하나의 반복 단위에서 순차적으로 상행했다가 다시 하행하는 아치형의 작은 선율단위들은 장-단 리듬의 배열로 구성되었다. 긴 음가의 화음은 삼온음으로 이루어지고, 뒤따르는 짧은 음가의 화음은 유니즌이나 2도 클러스터로 구성된다는 일정한 규칙을 발견할 수 있다. 삼온음과 유니즌, 2도로 구성된 리듬 패턴은 세 가지 형태로 나타난다. a패턴은 장-단 리듬의 결합으로, 마디105에서와 같이 이음줄을 통한 리듬의 연장이나([악보36]) 마디134-136에서와 같이 장음으로 끝나는 형태로 나타난다. [악보 37]

E Un poco più affannato ♩ = 80 ca

98 G.P. G.P.

Crot.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

div. con sord.

con sord.

div.

div. con sord.

pizz. con sord.

pp

mp

mp

mp

mp

p

mp

105

Crot.

Mba.

Pi. ch.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

< p

p

pp

solo

pp

tutti div.

p

pizz.

mp

solo

p

sola pizz.

mp

tutti div.

p

arco

mp

solo pizz.

mp

arco

mp

mp

mp

mp

mp

[악보 36] 《교향곡 4번》 2악장 중 마디98-마디111



[악보 37] 《교향곡 4번》 2악장 중 마디 134-136

두 번째로, 마디109-110에서 보이는 b패턴은 하나의 장음과 세 개의 단음으로 구성되어있다. 마지막으로 c패턴은 엇박으로 등장하여 긴 쉼표로 이어지는 리듬이다. 이 중 a패턴과 b패턴은 텍스트적 문법의 영향을 받은 장단 혹은 강약 구조이다.⁶⁶⁾ 는 화성적인 수식의 역할을 한다. 규칙적으로 반복되는 세 개의 패턴은 2악장의 바탕이 된 “수호천사 기도문”의 텍스트적 음절들을 바탕으로 구성되어있다.⁶⁷⁾

마디165에서부터 다시 반복되는 아파노소 리듬은 피치카토가 아닌 ‘아르코’ (활을 사용하여 연주하라)의 지시어와 함께 넓어진 음역으로 등장한다. 모든 현악기군이 틴티나블리의 두 성부로 나뉜 화음을 연주함으로써 숨가쁜 분위기 대신 비장한 발걸음이 연상되는 패시지로 변주된다.

2악장은 뚜렷한 상승과 하강의 움직임을 형성하는 대신 ‘머무름’에 가까운 악장이다. 부분적으로 높은 음역을 향해 상승하려는 의지를 보이지만, 선율은 파편화되고 휴지부에 의하여 단절된다. 따라서 2악장은 느린악장으로서의 역할을 할 뿐 아니라 악장 전체에 내재된 침묵의 요소들을 통해 작품에 인용된 텍스트를 묵상하는 악장이라고 할 수 있다.

3) 3악장

3악장의 시작은 반음계적 전조를 통한 g#단조에서부터 3도 아래인 e단조로의 직접적인 이동으로 시작한다. e단조의 화성은 다시 딸림음 아래인 a로 이동하여 이 작품의 원래 조성을 확립한다. a단조의 조성은 1악장에서 보여주었던 비극적인 분위기를 다시 회복한다.

66) Palmese, 위의 글, 170 참고.

67) 인용의 텍스트적 맥락에 관해서는 다음 항에서 살펴보도록 하겠다.

g# minor e minor

[악보 38] 《교향곡 4번》 중 3악장 마디1-2

마디11에서 비올라와 첼로의 유니즌은 E-F-G#-A-B-C-D의 음계로 진행하고 이는 1악장에서 처음 암시되었던 a단조의 화성단음계 스케일과 같다. 단 이 작품에서 a단조 스케일은 a로부터 시작하는 것이 아니라 5도 위인 e음으로부터 시작하는 음역을 갖는데, 이것은 2악장이 인용하고 있는 《시편》의 음계 구성과도 동일하다. 이러한 상행 음계 모티브는 역설적으로 하행음계와 같은 비극성을 부여한다.

[악보 39] 《교향곡 4번》 중 3악장 마디11-13

또한 3악장은 독주가 매우 부각되는 악장으로서, 마디26에서부터 이 작품을 통틀어 가장 돋보이는 바이올린 독주 선율이 등장한다. 이 작품의 최고음역인 C에서부터 시작하는 독주선율은 순차적인 진행을 통해 하행하지만, 3도하행-2도상승이 반복되는 형태로 힘겹게 걸음한다.

[H] Con intimo sentimento ♩ = 60 ca

4/4

26

VI. I *f* solo

VI. II *mf* div. pizz.

Va. *p* pizz.

Vc. *p* div. pizz.

Cb. *p* div. pizz.

[악보 40] 《교향곡 4번》 3악장 마디26-33의 독주 바이올린 선율

3악장에서 엄격한 틴티나불리의 원칙은 나타나지 않는다. 마디61에서부터 시작하는, 코다로 진행하기 전까지의 긴 경과구는 각 악기군이 두 성부씩 분리되어 있지만, T-성부에 해당하는 성부들은 중심화음의 음정을 명확하게 제시해주지 않는다. 그보다는 각 마디의 선율 진행을 삼화음적으로 보조해주는 역할을 한다. 잦은 휴지부로 인해 선율은 기약 없이 정제되고 반복된다.

3악장의 코다는 화성적으로 가장 흥미로운 부분이 등장하는 구간이다. 코다가 시작되는 69마디에서부터는 더블베이스의 저음현악기에서부터 시작된 선율을 다른 고음역 악기들이 차례로 모방하며 상승을 향해간다. 마치 오스티나토와 같은 방식으로 규칙적인 4분음표에 의해 등장하는 리듬은 3, 4, 5 단위로 번갈아가며 등장한다. 흥미로운 것은 a단조 조성을 중심으로 진행되는 이 구간에서, A장조의 조성이 파트를 이동해가며 등장한다는 것이다.

	마디71-78	마디79-87	마디88-97	마디98-108	마디109-120
제1바이올린	-	-			a단조
제2바이올린	-	-		a단조	A장조
비올라	-	-	a단조	A장조	a단조
첼로	-	A장조	A장조	a단조	A장조
더블베이스	a 단조	a단조	a단조	a단조	a단조

[표 12] 코다의 진행 구조

마디 71부터 148에 이르기까지 반복을 구성하는 각각의 부분들은 a단조를 중심으로 C장조와 c단조의 조성적 구분을 흐릿하게 하고, 대칭구조를 형성한다.⁶⁸⁾ [표 12]에서 드러나듯이, A장조의 구간은 다른 성부들과 이루는 수직적인 관계 속에서 규칙성을 가지고 등장한다. 또한 코다는 수직적인 동시에 수평적인 진행을 통해 대칭구조를 형성한다. 가장 아랫성부부터 시작되어 반복을 거칠 때마다 추가되는 성부의 범위는 마디 109-120의 구간에서 최대로 확장되었다가, 이후부터는 아랫성부부터 사라져나가기 때문이다. 반복되는 선율은 어떠한 중지도 없이 제1바이올린이 연주할 수 있는 최고 음역까지 반복을 계속해나가고, T-성부는 교차적인 움직임을 통해 《테 데움》의 경우와 같이 선율을 둘러싸는 삼화음의 역할을 한다.

패르트는 뚜렷한 조성의 확립을 통해 중지를 등장시키는 대신 상승하던 선율을 갑작스럽게 단절한다. 마지막 마디에는 최종적으로 A음정의 종소리가 배치되지만 *mf*와 *p*의 다이내믹을 통해 먼 곳에서부터 들리는 여운처럼 처리하였다. 1악장의 거대한 하강으로 시작했던 《교향곡 4번》은 마지막 악장을 통해 끝없는 상승에 이르르며 종결되었다.

4) 인용을 통한 텍스트의 맥락화

《교향곡 4번》은 본래 정교회 텍스트인 “수호천사에 관한 캐논”에 기반한 작품을 통해 처음 구상되었으며, 2악장에서 그 흔적이 드러난다. 패르트는 2008년 위촉작으로서 현악 오케스트라와 타악기를 위한 《그 말...》을 작곡했다. 이 작품은 인성이 첨가되지 않은 기악음악이지만 패르트는 텍스트의 강세와 장단을 이용해 마치 가사가 있는 작품처럼 틴티나블리 양식을 활용하였다. 팔메세는 패르트가 《교향곡 4번》의 2악장에서 《그 말...》의 인용함으로써 수호천사에 관한 캐논과 상호텍스트적 관련을 맺고 교향곡이 ‘무언기도’가 되도록 의도하였다고 해석하였다.⁶⁹⁾ 따라서 본 작품의 해석적 맥락을 제대로

68) 같은 글, 174.

69) Palmesse, 같은 글, 172.

파악하기 위해서는 인용한 작품의 원곡과 그것이 교향곡 안에서 어떤 맥락으로 재조립되었는지 살펴보는 것이 필요하다.

“수호천사에 관한 캐논”은 정교회의 텍스트를 기반으로 하고 있으며, 그 내용은 죄를 저지르는 것으로부터 구원해줄 것을 요청하는 간청의 기도문이다.⁷⁰⁾ 기도문의 사이사이에 다음과 같은 구절이 후렴구처럼 반복된다.

Holy Angel, my Guardian, pray for me

(거룩한 천사여, 저의 수호천사이시여, 저를 위해 기도해주옵소서)

그러나 작품의 제목인 《그 말...》은 셰익스피어의 <햄릿>의 대사에서 비롯된다.

왕비 오 햄릿, 그만 해라.
 넌 내 눈을 바로 내 영혼으로 돌려놔고,
 거기에는 시커멓게 착색되어 안 지워질
 오점들이 보이는구나.

햄릿 아니. 그리고도
 타락에 폭 질어, 역한 돼지우리 속에서
 아양 떨며 구애하고, 추한 땀 기름 묻은
 침대에서 살아요!

왕비 오, 더 이상 하지 마라.
 그 말이 비수처럼 내 귀를 찌른다.
 그만 해라, 햄릿.⁷¹⁾

70) Arvo Part, 2008년 초연 프로그램 노트, 아르보 파트 센터 홈페이지에서 재인용. <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/work/80/>, [2019년 11월 9일 접속].

71) 강조는 필자에 의함. 마지막 구절의 원문은 다음과 같다.

O Hamlet, speak no more:
These words, like daggers, enter in mine ears;
No more, sweet Hamlet!

이 구절은 남편의 동생과 부정한 결혼을 한 자신의 어머니에게 죄를 묻는 햄릿과 그 말로 인해 괴로움을 느끼는 왕비 거투르드가 나누는 대화의 인용으로, 이를 통해 페르트는 “죄로 인한 괴로움”을 나타내고 싶었다고 작곡 의도를 밝혔다.⁷²⁾ 따라서 《그 말...》은 인간적인 죄로 인해 괴로워하는 음악적 화자가 구원을 간청하는 기도문이라고 해석할 수 있다.

2악장에서 피치카토로 연주되는 ‘아파노소 리듬’은 세 번 반복되며, 이는 수호천사를 향해 세 번의 구절에 거쳐 기도하는 후렴구를 상징한다. 또한 2악장의 마디 98부터 나타나는 삼온음과 유니즌(혹은 2도 클러스터)는 교대되는 장-단 패시지는 단어의 문법적 구조에 따라 선율의 구조를 결정하는 틸티나볼리 양식의 선율 규칙을 따른다.

삼온음은 긴 음가로 배치되어 있고, 클러스터나 유니즌은 언제나 짧은 음가에 배치되어 있다.⁷³⁾ 이것은 어떠한 단어의 장단음절에 따른 배치에 기인하고, 긴 패시지에 걸쳐 끊임없이 교대되고 반복된다. 페르트는 직접적으로 이 단어가 무엇인지는 기입하지 않았다. 그러나 “단어의 의미와 관계없이 언제나 존재하는 요소”라는 페르트의 말로 미루어 보자면 중요한 것은 특정한 단어가 아니라 이 작품이 차용하고 있는 텍스트의 큰 맥락이라고 할 수 있으며, 2악장은 천사와 구원을 부르짖는 내용으로 해석할 수 있다. 반복이라는 장치를 통해 선율로서 끊임없이 천사의 수호를 부르는 셈이다. 음향적으로도 삼온음과 2도 음정은 모두 불협화음으로써 긴장감을 일으키는 역할을 한다.

텍스트적 문법을 통해 기악곡의 선율을 구성하고 시도는 《그 말...》 이전에도 이미 이루어진 바 있다. 1985년에 처음 구상되어 1995년 현악 오케스트라 버전으로 개작된 《시편》(Psalom) 역시 정교회의 시편 112절을 바탕으로 한 무언 기도이기 때문이다. 《교향곡 4번》의 2악장에는 이 작품의 인용 또한 나타나있다.

원곡인 《시편》에는 “이 순간부터 영원토록 주님의 이름이

72) Arvo Part, 2008년 초연 프로그램 노트, 아르보 페르트 센터 홈페이지에서 재인용. <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/work/80/>, [2019년 11월 9일 접속].

73) Palmese, 위의 글, 170.

복되리라” 라는 텍스트가 순차적인 도약의 모티브로 표현되었다. 선율은 E-F-G#-A-B-C-D의 음역 안에서 순환적인 구조를 형성하고 리듬은 장단의 교차라는 단순한 요소로 이루어졌지만, 패르트는 가사의 음절 구조에 따라 음정과 장단을 섬세하게 배분하여 각각 숫자가 적힌 마디로 표기하였다. 그는 프로그램 노트에서 다음과 같이 말했다.

중요한 것은 강세가 있는 음절, 그리고 강세가 없는 음절이라는 두 가지 요소이다. 그들 각각이 음악적 요소를 부여받았다. 강세가 없는 음절은 단성부의 선율로 표기되었고, 반면 강세가 있는 음절은 언제나 3도 음정으로 표기되었다. 이 두 요소는 단어의 의미와 관계없이 언제나 존재하는 요소이다.⁷⁴⁾

《시편》의 인용은 2악장의 느린 패시지에 파편화되어 암시되다가 마디197에 이르러 온전한 형태로 나오게 된다. 3도 음정과 유니즌이 반복되는 선율 구조는 시편의 가사를 직접적인 목소리로 드러내지 않으면서도 작품의 맥락 속에 교묘하게 감추어 놓는 역할을 한다. 주를 부르는 텍스트는 ‘비탄에 잠겨’ (doglioso)라는 지시어와 함께 비극적인 호소로 나타난다.

The image shows a musical score for measures 197-200 of the second movement of Arvo Pärt's 'Four Songs'. The score is for VI. I, VI. II, Va. div., Vc., and Cb. It features a 'doglioso con sord.' marking and a 'rall.' tempo change. Dynamics include mf and p.

[악보 41] 《교향곡 4번》 2악장 마디197의 《시편》 선율

74) Arvo Pärt, 프로그램 노트. <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/work/522/>. [2019년 11월 19일 접속]

이 작품이 세속적인 권력에 의해 희생된 사람을 위한 헌사라는 것과 전반에 흐르는 비극적인 색채를 함께 고려해 보다면 수호천사의 기도문과 시편의 기도가 암시하는 대상은 분명해진다. 악으로부터의 보호와 구원을 바라는 기도문은 구체적인 현실에서 한 사람에게 가해진 부도덕한 압력과 비극으로부터 그가 수호받길 바라는 기도로 해석할 수 있다.

IV. 미학적 논의

지금까지 틴티나블리 기법이 어떤 원리를 바탕으로 하고 있는지 살펴보고, 각 시기를 대표하는 세 작품 안에서 어떻게 적용되었는지 알아보았다. 이를 통해 페르트가 작은 규모의 기악 앙상블, 종교 합창, 교향곡 등 다양한 장르를 통해 틴티나블리 기법의 원리를 확장해나가며 각 작품의 장르적 특성에 따라 틴티나블리의 원리를 활용하였다는 것을 알 수 있었다. 두 성부 간의 관계라는 가장 단순한 구조에서 시작한 틴티나블리 양식은 시기가 지날수록 편성을 확대해나가며 복합적인 성부들의 결합으로 응용되었다. 그러나 몇 가지 규칙들은 공통적으로 유지되고 있는 것을 알 수 있는데, 첫째는 순차적인 선율과 수직적인 화성의 배열을 통해 구조가 결정된다는 것, 둘째는 중심음 위주의 전개가 선법과 조성의 혼용으로 이어진다는 것, 셋째는 복잡하게 보이는 구조가 단순한 몇 가지 재료의 반복으로 요약될 수 있다는 점이다.

그렇다면 페르트는 이러한 음악적 특징들로 하여금 어떠한 미학적 지향점을 보여주고 있는가? 필자는 틴티나블리 기법이 사용된 페르트의 작품에서 영적·종교적 메시지들이 발전적 과정을 거치며 일정한 방향을 향해 나아간다고 보았다. 이 장에서는 ‘영성’의 측면에서 페르트의 틴티나블리 작품이 가지는 미학적 측면을 세 단계로 접근하고자 한다.

1. 통합적 구조가 암시하는 구원

하나의 음, 또는 그 음을 중심으로 조직된 삼화음이 울려서 만들어내는 아름다운 소리. 틴티나블리 기법의 핵심은 바로 여기서부터 출발한다. 틴티나블리 기법의 목적은 음향의 핵심만을 남기고 복잡한 요소들은 최대한 제거하여 아름다운 소리를 만들어내는 것이고, 페르트는 이를 구현하기 위해 철저하게 계산적이고 논리적인 방식을 사용하였다. 틴티나블리 기법으로 작곡된 음악은 청취하였을 때 직관적으로 포착되는 단순함이 존재하는데, 이것은 바로 삼화음이라는 하나의 구조로부터 발생하

고 중심을 유지하는 통합성으로부터 발생한다. 즉 틴티나블리 기법에는 ‘하나’라는 개념이 강조된다.

패르트는 틴티나블리 작품의 첫 마디에 항상 중심음이나 중심 화성을 단독으로 제시하며 이들은 드론베이스나 종의 음향을 구현하는 타악기 등을 통해 강한 울림을 가진 음정으로 등장한다는 공통점이 있다. 이 최초의 울림이 등장한다는 점은 ‘하나’에 대한 강조와 무관하지 않을 것이다. 하나의 음은 앞으로 전개될 음악의 중심음인 동시에 그 어떤 다른 요소 혹은 다른 음정이 개입되지 않은 음향적 핵심을 제시하는 역할을 한다. 그러나 최초의 울림이 등장한 이후 음악은 즉시 선율과 화성, 다시 말해 M-성부와 T-성부의 두 축을 제시함으로써 ‘하나’의 세계에 균열을 일으킨다. 패르트는 틴티나블리를 구성하는 두 요소가 하나의 세계에 존재하는 이원적 요소라고 보았다.

틴티나블리의 본질은 두 가지 음악적 노선들인 멜로디와 3화음의 보이שראל은 원래의 개념에 바탕을 두고 있다. 이 두 가지 노선들은 엄격한 규칙들을 통해 연결되며, 이 두 가지 노선들이 만나서 분리 불가능한 이원적 전체가 형성된다.⁷⁵⁾

나아가 M-성부의 음정은 삼화음에서 벗어나 진행하려는 속성 때문에 필연적으로 대응하는 T-성부의 음정과 충돌하여 불협화음을 만들어낸다. 이러한 불협화음과 그 불협화음의 해결은 작품에 틴티나블리 작품에 긴장감을 부여하는 중요한 요소이다. 패르트는 두 성부가 대응하는 이러한 구조를 통해 “유한함과 무한함이 서로 연결”되어 있음을 드러내고자 했다.⁷⁶⁾ 충돌하며 동시에 통합으로 나아가려는 두 성부는 그의 진술을 통해 각각 유한하고 가변적인 세계와 초월적인 세계로 대변된다.

틴티나블리 작품의 통합적 원리는 또한 ‘반복’이라는 요소를 통해서도 나타난다. 《프라트레스》의 선율은 중심점으로 되돌아오는 성격을 지닌 하나의 모티브가 끊임없이 반복되는 구조를 보여준다. 유사한 반복 구조는 《교향곡 4번》에서도 볼 수 있었다. 이러한 반복은 반드시 구심

75) Arvo Part 프로그램노트, 10.

76) Andrew Shenton, “Arvo Part: in his own words,” 112.

점 혹은 반복의 단위가 되돌아가는 중심점을 가진다.⁷⁷⁾ 선율은 일정한 방향성을 가지고 움직이며, 중심음을 상승이나 하강이 시작되는 출발지점으로 삼고, 다시 그 중심음으로 되돌아오으로써 하나의 구조를 종결한다. 이를 통해 작품 전체는 통합적인 원리를 통해 음향적인 핵심이자 구조의 중심이 되는 삼화음을 향해 되돌아가는 방식으로 나타난다.

결국 틴티나블리는 삼화음에 집중함으로써 M-성부와 T-성부를 통합하는 것을 목적으로 한다. 페르트는 이러한 틴티나블리 기법의 원리에 대해 종교적인 해석의 가능성을 부여했다.

M-성부는 항상 주관적 세계, 죄와 고통의 이기주의적인 삶을 나타낸다. 반면 T-성부는 용서의 객관적인 영역이다. M-성부는 방황하는 것처럼 보이지만, 언제나 T-성부가 굳게 붙잡고 있다. 이것은 신체와 정신, 지상과 천국의 영원한 이원성과 연관될 수 있다. 그러나 두 성부는 실제로는 하나의 성부이자 두 개로 나뉜 단일한 전체이다.⁷⁸⁾

그는 대응하는 M-성부와 T-성부의 관계에 대해 “1+1=1”이라는 수식으로 설명하였다. 이는 틴티나블리 기법을 나타내는 구조적인 도식이자, 동시에 신학적 해석에 관한 핵심적인 도식이기도 하다. 그의 표현에 따르면 자유롭게 움직이는 M-성부는 인간이 저지르는 죄를 나타내고, 고정된 음정을 가지고 있는 삼화음(=T-성부)은 그에 대한 신의 용서를 나타낸다. ‘죄’를 표현하는 M-성부는 상승과 하강의 방향성을 가지고 움직이며, T-성부에 비하여 상대적으로 자유로운 음정을 사용한다. 반면 T-성부는 언제나 삼화음의 음정으로만 구성되고 M-성부와 동시에 움직이며 M-성부에 관하여 특정한 위치 관계를 가진다. 그렇기에 M-성부는 자유 의지를 가지고 행동하는 인간의 속성과 비슷하고, T-성부는 언제나

77) 로버트 쇼일은 페르트의 작품이 전통적인 방식으로 모티브를 발전시키지 않으나, 틴티나블리 방식을 활용하여 재료의 변형, 긴장-이완 관계를 형성함으로써 일관적인 음악적 구조를 만들어낸다고 말한다. 이를 통해 음악적 서술과 구조에 대한 인식을 만들어내는 전통적인 방식과 변형에 관계를 맺고 이를 보여준다는 것이다. Robert Sholl, “Part and spirituality,” *The Cambridge Companion to Arvo Part*, 143.

78) Hiller, 위의 책, 96.

불변하는 진리의 속성에 가깝다. 이는 세계를 '성(聖)'과 '속(俗)'의 두 분리된 범주로 구분하여 영혼과 육체를 대립되는 것으로 바라보는 기독교 전통의 이원론적 사상과 비롯된다.⁷⁹⁾ 그렇기 때문에 인간의 죄를 상징하는 M-성부가 T-성부를 통해 다시 중심으로 되돌아갔다는 점은 T-성부가 상징하는 '신의 용서'로 나아갔다는 것을 은유하며, 이를 통해 무한하고 초월적인 세계에 대한 지향성을 드러낸다.

T-성부를 '구원'이라는 종교적 해석으로 본다면 최초의 울림이 가지는 의미와 드론 베이스의 의미 또한 더욱 분명하게 유추할 수 있다.⁸⁰⁾ 앞서 살펴본 세 작품 모두에서 나타나는 드론 베이스는 T-성부보다도 제한된 음정으로 구성되고, 가장 저음의 성부에 위치하여 중심음을 긴 음가로 유지한다. 그렇기 때문에 T-성부와 M-성부의 움직임에 영향을 거의 받지 않아 작품의 근본적 층위가 된다. 또한 근본적 층위로서 작품의 구조적 근간을 형성하는 드론 베이스는 "1+1"의 갈등이 귀결되어야 할 '하나'를 예견한다.

그러나 틴티나불리의 삼화음은 단순히 작품의 처음과 끝에 제시되는 드론으로서가 아니라 변화되는 음그룹들 사이에 편재된 소리들 속에서 지각된다.⁸¹⁾ 그러므로 T-성부는 원리상 M-성부의 음정에 따라 결정되는

79) 신경수, "기독교 전통에 나타난 교회와 세속의 이원론에 대한 기독교 윤리적 비판: 플라톤의 이원론의 영향을 중심으로," 『기독교사회윤리』 35 (2016), 221.

80) 드론 베이스는 페르트가 받은 두 가지 영향의 가능성을 가진다. 첫 번째는 12세기의 다성음악 작곡가 페로탱(Perotin)에게서 받은 영향으로 설명하는 것이다. 페로탱은 4성부 오르가눔은 매우 긴 음가의 테노르 정선율을 가진다. 예를 들어 그의 작품으로 전해지는 《비데룬트 옴네스》(Viderunt Omnes)는 긴 지속음가를 가지는 테노르 위에서 동일한 거의 동일한 리듬으로 움직이는 세 개의 성부가 자유롭게 진행한다. 여기서 불협화음은 비교적 자유롭게 발생하지만, 테노르 성부는 저음역에서 유지되기 때문에 화성적인 안정감을 부여한다. Hillier, 위의 책, 82.

두 번째는 더 근본적인 차원에서의 영향으로, 비잔틴 성가에서 사용되던 드론의 영향이다. 아르보 페르트와 마찬가지로 정교회의 신앙을 바탕으로 음악적 영성을 구현했던 존 태브너 또한 그의 작품에서 드론을 자주 도입하였는데, 이는 화성적인 안정감과 음향적인 효과 모두의 측면에서 드론이 큰 역할을 하도록 한 것이다. 특히 비잔틴 전통에서 드론스 '신의 존재'와 '영원성'을 상징하기 때문에 드론을 노래하는 것이 명예로 간주된다. 이해전, "20세기 후반 종교와 영성의 음악적 표현에 대한 연구: 존 태브너와 소피아 구바이둘리나를 중심으로", (서울대학교 석사학위논문, 2014), 62.

81) Leopold Brauneiss, "Tintinnabuli: an Instruction", 129.

종속적인 특성을 가졌을지라도 틴티나블리 핵심적인 메시지를 보여주는 구조이다. T-성부는 작품의 화성적인 중심축을 유지하며 불협화음으로 발생한 긴장과 충돌을 해결한다. 이러한 M-성부와 T-성부의 관계 구조는 후기 작품에서 두 성부의 조합이 얼마나 다층적으로 결합되었는지 여부에 관계없이 나타난다. 그러한 한편 후기 틴티나블리 작품에서는 T-성부의 독립성이 더욱 증가하는데, 위치에 관한 규칙의 엄격함이 완화되어 T-성부가 가진 삼화음적 기능의 중요성이 더욱 강조되고, M-성부를 압도하여 주요 선율의 역할을 하기도 한다. 《테 데움》에서 틴티나블리 성부는 M-성부가 대위법적 진행을 시작하는 구간에서 교차 위치를 활용함으로써 M-성부의 움직임을 둘러싸듯 진행한다.

The image shows a musical score for the 'Te Deum' section, measures 3-7. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The time signature is 6/8, and the dynamic marking is *pp* (pianissimo). The lyrics are 'In se, Do - mi - ne, spe - ra - vi:'. The Soprano part is highlighted with a blue box and labeled 'T-성부'. The Tenor part is also highlighted with a blue box and labeled 'T-성부'. The Alto and Bass parts are not highlighted.

[악보 42] 《테 데움》 16악장 마디3-7

이러한 T-성부의 교차적 활용은 거대한 삼화음의 음향층을 만들어내고, 중심음으로의 진행을 극적으로 만든다. 이러한 구조는 페르트가 이 작품을 통해 드러내고자 했던 “거대한 자연”, 또는 “불변의 진리”에 관한 중심성을 유지하고, 통합되는 과정을 극적으로 연출한다. 이러한 ‘교차’에 대한 강조는 ‘십자가’라는 종교적인 개념을 구체적인 음악적 상징으로 해석될 수 있음을 앞서 언급하였다. 그러나 필자는 T-성부가 가진 통합성의 측면이라는 시각에서, 이러한 장치들이 구원에 대한 은유라는 T-성부의 역할을 강조하고 초월성에 대한 암시를 더욱 분명히 한다는 점을

더욱 강조하고자 한다. T-성부의 화음이 기능적 종속성에서 벗어나 보다 적극적으로 M-성부와 충돌을 일으키고, 동시에 그러한 충돌을 통합하려는 의지를 보이는 것이다.

이처럼 대립되는 두 세계의 갈등과 이를 통합하려는 초월성의 의지는 언제나 틴티나불리 작품 안에서 표현되는 주요한 갈등 양상이 된다. 이는 종교적인 차원에서 죄를 인지하고 회개하는 과정의 고통과 구원에 대한 음악적 구현이라고 볼 수 있다. 그러나 페르트의 이원론은 전통적인 종교적 사고방식에서와 같이 세속적인 것을 부정해야 할 하위적인 차원의 것으로 보지 않는다. 그가 제시한 ‘1+1=1’의 수식은 한 요소와 그 반대편에 위치한 다른 요소가 더 높은 차원의 단계에서 하나로 합쳐진다는 것을 의미한다.⁸²⁾ 틴티나불리 구조의 두 대립항은 단지 혼합되는 것이 아니라, 틴티나불리 화음이 선적 역할을 하고 선율의 진행이 T-성부와 동시성을 만들어냄으로써 상호성을 보여준다.⁸³⁾ 페르트는 무엇보다 “아름다움”을 강조하였는데, 브라우니즈는 이 “아름다움”을 이루는 구조는 단계적인 선율의 움직임과 도약하는 수직적 소리라는 양극을 연결하는 데에 있다고 이야기한다. 그는 “아름다운 구조”가 갈등을 부정하는 대신 그들을 통합하고, 이는 곧 신학적으로 신의 용서를 의미한다고 해석한다.⁸⁴⁾ 이는 M-성부와 T-성부가 대등한 요소라는 점에서 드러난다. M-성부는 독립적인 선율 성부로서 작품의 형태와 모티브를 결정하며, 갈등과 통합이라는 음악적 사건을 의미 있게 만든다.

살펴본 바와 같이 M-성부와 T-성부의 관계를 기초로 하는 틴티나불리 기법의 구조적 원리는 육체와 정신, 세속과 신성이라는 서구의 이원론적 사고와 관련한다. 이는 인간의 죄와 신의 용서라는 페르트의 직접적인 진술로 드러난다. 틴티나불리 작품 안에서 두 성부는 대응 관계를 이룸으로써 불협화음이라는 갈등을 발생시키고, 삼화음은 이를 통합하는 역할을 한다. 틴티나불리 작품이 드러내는 미학적인 의미는 인간성과 신적 구원 모두를 긍정하고 통합적 차원에서 바라본다는 것에 있다.

82) Brauneiss, “Tintinnabuli: An Introduction,” in *Arvo Part in Conversation*, 139.

83) Brauneiss, 같은 글, 129.

84) Brauneiss, “Musical Archetypes,” 52.

2. 신의 세계를 구현하는 ‘침묵’

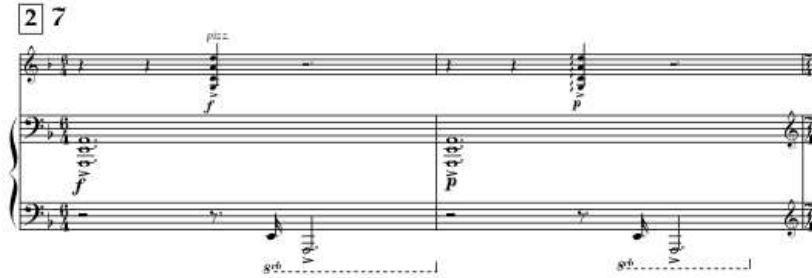
패르트의 틴티나블리 음악에서 나타나는 미학적 지향점을 연구할 때 중요하게 부각되는 요소는 ‘침묵’이다. 소리를 통해 전개되는 음악예술에 있어서, 전통적으로 ‘침묵’은 소리와 대비되는 부차적인 요소로 여겨졌다. 시간예술인 음악은 침묵을 깨고 소리가 등장함으로써 시작되고, 작품이 마무리되면 소리가 끝나 다시 침묵이 찾아온다. 따라서 침묵은 악장의 사이나 곡 전체에 있어서 음악이 시작하고 끝나는 경계선처럼 존재하거나, 리듬 구조 또는 프레이즈의 사이에 위치한 ‘숨’으로서 위치했다. 이 때의 ‘침묵’은 소리가 부재한 상태를 뜻하며, 그 다음에 어떠한 소리가 울지를 기대하게 하는 역할을 한다.⁸⁵⁾ 그러나 패르트의 작품에서 ‘침묵’은 중요하고 동등한 요소로 다루어지고 있다. 작품 내에서 ‘침묵’이 이어지는 시간 많은 부분을 차지하며 이를 통해 중요한 미학관을 드러내고 있기 때문이다. 힐리어는 패르트의 작품을 연주함에 있어서 침묵에 어떻게 접근하는지가 중요하다고 강조한다. 침묵에 어떻게 접근하고 소리와 어떻게 연결하는지에 따라 침묵의 독창성이 드러나며, 그러므로 “침묵은 연주되어야 한다”는 것이다.⁸⁶⁾ 또한 패르트의 작품에서 드러나는 침묵은 케이지가 ‘음악적 소리’의 부재 속에서 우연적으로 발생하는 소음을 음악으로 포함시키고자 했던 것과 다른 목적을 가지고 있다. 필자는 우선 틴티나블리 작품에서 ‘침묵’을 활용하는 방식을 두 가지 양상으로 분류하였다.

첫 번째로는 음향적 차원에서 소리의 울림에서 파생된 잔향이 적막감을 느끼도록 의도하는 순간이다. 틴티나블리 음악의 특징 중 하나는 선율을 이루는 음정이 많지 않고 이를 느린 속도로 연주함으로써 음정 간의 간격 충분히 느껴지도록 하는 것이다. 이로써 각각의 음정이 만들어내는 울림은 청자에게 충분히 전달되고 ‘정적임’ (stillness)이라는 음악적 특징이 발생한다. 패르트는 중요한 화음을 제시할 때 해당하는 화음을 긴 음가로 유지하고, 경우에 따라 불임줄 또는 페르마타로 연장하여 그

85) Nicky Loseff, *Silence, Music, Silent Music* (Florence: Taylor and Francis, 2017), 18.

86) Hiller, *Arvo Part*, 199.

화음의 여음까지도 청자가 충분히 느낄 수 있도록 하였다. 《프라트레스》에서 반복되었던 두 마디의 화음 진행은 피아노에서 A장3화음이 타건되어 울려나온 이후 그 울림이 자연스럽게 소멸되어 타악기 혹은 종소리처럼 들리도록 의도된 부분이다.([악보43]) ‘침묵’은 이러한 울림이 유지되는 동안 형성된 음향적인 공간감에서 발생한다.



[악보 43] 《프라트레스》 마디7-8

이러한 방식으로 적막함을 부여하는 방식은 작품을 시작하는 도입부에서 특히 강조되었다. 《테 데움》과 《교향곡 4번》에서는 고요하게 울리는 하나의 음 또는 하나의 화음으로 작품이 시작되었다. 패르트는 이에 대해 “적막과 비어있는 공간(emptyness) 속에서부터 서서히 끌어올렸다”고 서술하였는데, 이는 소리가 침묵과 경계를 이루는 대조적인 관계가 아님을 뜻한다.⁸⁷⁾ 비슷한 방식의 도입부는 《벤자민 브리튼을 추모하기 위한 칸투스》에서도 등장한 바 있다.



[악보 44] 《벤자민 브리튼을 추모하기 위한 칸투스》 마디1-6

이 작품에서도 타악기인 캠파나가 고요하게 종소리의 울림을 제시하면, 현악기의 주선율이 “적막 속에서 끌어올려지듯” 등장한다. 패르트는 이를 통해 정적과 소리의 두 요소가 우리의 의식 속으로 인지되도록 하였다.⁸⁸⁾ 이를 통해 알 수 있는 것은 터티나볼리 음악에서의 침묵은 단지

87) Arvo Part, inner note from album *Te Deum*.

‘소리가 없는 상태’로서의 침묵 그 자체에 관한 것이 아니라는 것이다. 린치가 “음악에서의 침묵은 단지 소리의 부재상태를 의미하지 않는다”고 서술한 것처럼, 틴티나블리 작품에서의 침묵은 소리의 미세한 지속, 소리의 발생과 사라짐의 관계를 통해 미학적인 의미를 발생시킨다. 청자들은 길게 지속되는 울림의 연속을 통해 청각적인 고요함을 체험하도록 하고, 이로써 침잠을 통한 명상을 가능하게 한다.

두 번째 양상은 침묵을 작품의 구조상 중요한 구간에 위치시키는 것이다. 일정한 선율 또는 선율의 파편이 반복되는 구조 안에서 침묵으로부터 발생한 소리는 다시 침묵으로 소멸하듯이 마무리된다. 《프라트레스》에서 ‘반복’과 ‘점진적인 차이’에 의한 선율의 전개 구조는 페달톤의 중심음으로부터 뺀어 나와 다시 중심음으로 통합되는 형태인데, 모든 반복 구간의 시작과 끝에 위치하는 것은 [악보 44]의 삼화음이다. 종소리는 강한 울림의 잔향만 남기고 그 전까지 전개되던 모든 음악적 요소를 침묵으로 되돌아가게 만든다. 이러한 원리는 《교향곡 4번》에서의 거대한 구조에도 적용된다. 반복 단위의 구분 지점마다 다양한 타악기로 변주되는 종소리가 배치되어 하나의 구간이 끝났음을 알리고, 새로운 반복이 시작됨을 예견할 수 있다.

앞서 ‘하나’라는 개념이 틴티나블리 구조에서 핵심적인 개념임을 언급하였다. ‘침묵’은 여기에서 한 단계 더 나아가 통합되고 순환되는 선율이 소멸되는 과정을 거치도록 한다. 반복되는 선율 사이에 위치한 ‘침묵’의 구간은 소리가 다시 되돌아가야 하는 곳을 제시한다. 동시에 새로운 선율은 침묵의 구간으로부터 “끌어올려지듯” 등장하기 때문에 침묵은 다시 소리가 발현될 수 있는 가능성의 상태로서 존재한다. 틴티나블리의 중심음은 그러한 과정을 가능하게 만드는 ‘씨앗’의 역할을 하며, 페르트의 표현에 따르면 침묵은 “우리의 창조적인 행위와 우리의 씨앗을 기다리는 비옥한 토양”⁸⁹⁾과도 같다.

88) Peter Bouteneff, *Out of Silence* (New York: St. Vladimir's Seminary Press, 2015), 97.

89) Tom Huizenga, “The Silence and Awe of Arvo Pärt” National Public Radio, 2014년 6월 2일자 인터뷰, <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2014/06/02/316322238/the-silence-and-awe-of-arvo-p-rt>. [2021년 5월 12일 접속]

그렇다면 틴티나블리 작품에서 음향적, 구조적으로 반복되는 침묵은 어떠한 의미로 해석될 수 있는가? 우선 ‘침묵’은 종교음악에 있어서 의사소통의 한 방식으로 여겨졌다. 린치(D. Lynch)는 음악은 “규정할 수 없는 방식으로 소통하므로 침묵을 통해 소통할 수 있게 하고, 그러한 침묵은 음악이 신학으로서의 역할을 할 수 있게 한다”고 서술한 바 있다. 음악에서의 침묵은 말로써 신의 신비로움을 설명하려는 욕망으로부터 더 많은 자유를 허락할 수 있기 때문이다.⁹⁰⁾ 음악의 형용불가능한 특성은 초월성에 대한 종교적인 차원의 체험을 가능하게 한다. 신은 인간의 이해를 뛰어넘어 눈에 보이지 않고 알 수 없는 부정(negative)의 속성을 지니기 때문에 침묵으로써만 설명될 수 있다.⁹¹⁾ 틴티나블리 작품에서 긴 침묵의 순간은 이러한 영원성을 암시한다.

한편 패르트는 ‘침묵’이 더 높은 정신적인 차원에서 이해되어야 한다고 이야기한다.

한편으로 침묵은 경외심을 가지고 접근해야 한다. 우리가 침묵에 대해 말할 때, 두 가지 차원의 침묵이 있음을 기억해야 한다. 우리의 외부에 존재하는 침묵이 있고 인간의 내면에 존재하는 침묵이 있다. 외부 세계의 왜곡에 영향을 받지 않는 우리의 영혼 안에 존재하는 내적인 침묵은 훨씬 중요하고 그만큼 도달하기 어렵다.⁹²⁾

그에게 침묵은 단지 편안함을 제공하는 외적인 소리가 아니라 내적으로 도달해야 하는 과정이며, 이는 끊임없는 반복을 통해서만 다다를 수 있는 것이다. 또한 “도달하기 어려운 침묵”이 무언가에 대한 해답은 패르트의 또 다른 언급에서 유추할 수 있다.

당신이 부활하기 위해선 죽음을 겪는 과정이 필요하다. 무언가를 말하기 위해선 침묵의 순간을 거쳐야 한다.⁹³⁾

90) David Lynch, *God in Sound and Silence: Music as Theology* (Oregon: Pickwick Publications, 2018), 190.

91) Steven Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art* (Boston: Bill Rodopi, 2017), 35.

92) Arvo Pärt; Bouteneff, *Arvo Part: Out of Silence*, 85에서 재인용.

위와 같은 비유는 신학적으로 중요한 여지를 내포한다. 페르트는 침묵을 거쳐 소리가 발생하는 과정을 ‘죽음’으로써 다시 태어나는 것으로 비유하였다. 구조적인 통합이 신의 구원을 은유하는 장치였다면, ‘침묵’은 구원을 통해 새롭게 탄생하는 순환 지점, 즉 신의 세계인 것이다.

죽음과 탄생의 은유는 기독교적 전통의 창조신화와 연관된다. 성서에서 ‘침묵’은 절대자의 말로써 세계가 생겨나기 전 아무것도 존재하지 시간이자 6일간의 창조가 끝난 뒤의 휴식기를 뜻한다. 이러한 침묵은 창조성을 내포하며, 준비된 침묵이다.⁹⁴⁾ 즉 세계를 창조하게 한 최초의 ‘말’이 있기 전 모든 소리가 부재하는 상황과 세계의 창조 이후를 모두 의미하기 때문에 발생의 과정으로 순환성과 가능성을 내포한 개념인 것이다. 종교학자 엘리야데는 기독교 전통을 넘어 모든 종교적 신화에 이와 유사한 상징 체계가 있음을 지적하였다. 그에 따르면 일상의 시간에서 벗어나 의례를 통해 이행되는 신화적인 시간은 무한하게 회복될 수 있고 반복 가능한 영원성의 성질을 지닌다. 그리고 이러한 재생과 회복이 일어날 때 지나간 시간은 죽음이라는 관문을 통해 재생된다. 그 시간을 시초부터 반복한다는 것은 정화를 거쳐 순수성을 회복한다는 것을 의미한다.⁹⁵⁾ 틴티나블리 작품에서 “무언가를 말하기 위해” 거치는 침묵은 따라서 혼란과 지속을 폐지함으로써 얻는 창조의 순간이며, 새로운 삶을 시작하는 출발점⁹⁶⁾으로 이해될 수 있다. 페르트의 언급에서도 이와 같은 해석의 실마리를 찾을 수 있다.

내가 생각하는 침묵이란 신이 세계를 창조한 토대로서의 “무”(無)를 뜻한다. 이상적으로, 고요한 멈춤의 순간은 신성한 무엇이다. (중략) 작곡가는 이따끔씩 그의 음악을 위해 긴 시간을 기다려야 한다. 이러한 종류의 숭고한 기대는 내가 가치 있게 여기는 바로 그 휴식이다.⁹⁷⁾

93) Bouteneff, 같은 책, 85.

94) Bouteneff, 같은 책, 127-129.

95) Mircea Eliade, 『聖과 俗 : 종교의 본질』 (서울: 학민사, 1983), 89.

96) 같은 책, 89.

97) Jeffers Engelhardt, “Perspectives on Arvo Pärt after 1980,” The Cambridge Companion to Arvo Pärt. Ed. by Andrew Shenton. Cambridge 2012, p 35.

시간에 의해 발현된 소리는 죄(M-성부)와 구원(T-성부)의 얽힘으로서 진행되지만, 이러한 음악적 사건들은 다시 죽음으로 되돌아간다. 페르트의 진술을 종합하면, 침묵으로 돌아가고자 하는 틴티나블리의 음악적 특성은 종교적인 인간으로서 신의 세계에 도달하고자 하는 내적 바람에 대한 구현이라고 할 수 있다. 또한 신적인 세계로의 도달은 외적인 침묵이 아닌 “내적 침묵”을 통해 이루어질 수 있기에 틴티나블리는 음악을 통한 기도의 매개체가 된다. 그러므로 페르트가 언급한 “구원”이라는 틴티나블리의 메타포적 원리는 침묵을 통해 확장되는 것으로 볼 수 있다.

3. 종교성을 넘어서는 보편적 인류애를 향하여

지금까지 살펴본 바에 의하면, 틴티나블리 작품에는 신적 존재에 대한 믿음을 바탕으로 한 페르트의 종교관이 반영되어 있으며, 정교회의 신앙으로부터 비롯된 상징과 전통을 담고 있다. 그리고 이는 작품의 텍스트와 같은 표면적인 맥락에서뿐 아니라 틴티나블리의 원리 및 구조적 특성에서도 드러나고 있었다. 음향의 ‘본질’이라는 요소는 종교적 지향점으로서 신적 ‘본질’과 연결되었고, 침묵을 강조하는 음악적 특성은 신적 세계로 도달하려는 내면적인 사색의 과정이라고 볼 수 있었다. 그렇다면 페르트가 궁극적으로 말하고 있는 것은 종교적인 세계의 구현, 특히 그리스 정교 세계의 구현이라고 할 수 있을까? 틴티나블리 작품이 정교회의 신앙을 반영하고자 하는 의도에서 탄생하였으며 그의 음악이 종교의 개념들로 설명될 수 있다는 것은 분명한 점이다. 그러나 필자는 틴티나블리 작품을 통해 드러나는 종교적인 구원의 메시지가 후기에 이르러 보편적인 인간의 정신에 대한 것으로서 보다 확대되었다고 생각한다. 그리고 이러한 변화는 갑작스럽게 나타난 것이 아니라 방향성을 가지고 진행되었다고 생각한다.

우선 페르트의 음악적 미학관은 정교회적 신앙을 바탕으로 하면서도 기독교의 폭넓은 전통을 수용하고 있다. 그는 “정교의 전통에 영향을 받았는지는 모르겠지만 음악 분야에서는 아니었다”⁹⁸⁾ 고 말한 바 있다.

98) Restagno, *Part in Conversation*, 36.

《프랏트레스》의 구조는 그가 구현하고자 한 신적 세계를 암시하고 있지만 표제에는 특정 종교에 대한 연관성을 찾을 수 없으며, 정교회의 음악이라고 단정할 수 없는 서구 종교음악의 다양한 형식들을 보여주고 있다. 부테네프는 패르트가 정교의 의례와 텍스트, 기도적인 삶에 영향을 받았을지 몰라도 원칙주의적인 정교회 신자는 아니었으며, 오히려 전(全) 기독교적인 성향에 가까웠다고 말한다.⁹⁹⁾ 이는 《테 데움》의 경우에서도 비슷하게 나타난다. 이 작품은 전통적인 기독교 텍스트를 사용하고 초기 교회음악의 형식을 사용하면서, 한편으로 드론의 배치 등을 통해 러시아 정교와의 연관성을 보여주었다. 초기 틴티나블리 음악에서는 도달할 수 없었던 구체적인 종교의 세계로 넘어왔음에도 범종교적 맥락을 사용함으로써 보편성에 대한 여지를 드러내고 있는 것이다.

이러한 경향은 《교향곡 4번》에서 보다 확장되어, 종교적 텍스트를 작품의 맥락 속에 감추었던 음악적 흐름으로 이어진다. 이 작품에서 패르트가 전달하고자 했던 정치적 메시지는 작품과 관련된 텍스트와 암시적으로 연관되고, 따라서 ‘구원’이라는 주제를 청자로 하여금 유추하도록 한다. 엔겔하트(J. Engelhardt) 2000년 이후 패르트의 행보에 있어서 교향곡의 작곡이 틴티나블리의 음향적, 논리적 측면에서부터 보다 근본적인 ‘도덕성’의 영역에 대한 것이 되었음을 드러낸다고 지적하였다.¹⁰⁰⁾ 필자도 이 의견에 공감하는 바이다. 이 작품은 “성악 대위 작품과 마찬가지로 기도에 관한 이야기를 한다”(ECM Reveiw)고 평가받지만, 종교적 내용은 직접적인 표제로 드러나는 대신 상호텍스트적 맥락으로 감춰졌다. 또한 이 작품에서 틴티나블리의 구조는 앞선 시대의 작품들과 비교하였을 때 가장 불규칙하며 불안정하게 나타난다. 엄격한 규칙성에서 벗어나 삼화음적인 기능만을 유지하거나 여러 겹의 성부 구성을 통해 불협화음을 야기하는 것이다. 그러나 필자는 이러한 특성에도 불구하고 T-성부가 가진 구원의 암시라는 성격은 변하지 않았으며, 오히려 이러한 층들은 ‘속’의 세계에서 사투하는 구체적인 인간성의 갈등을 드러내기 위한 필연적인 장치라고 해석하였다.

이러한 측면에서, 셴튼이 패르트의 틴티나블리가 다양한 맥락에서 발

99) Bouteneff, *Out of Silence*, 50.

100) Engelhardt, “Perspectives on Part after 1980,” 45.

견되기 때문에 그의 영성이 교리를 넘어 개개인의 신성함을 표현할 수 있도록 한다고 언급한 것은 의미가 크다.¹⁰¹⁾ 그는 보다 구조적인 차원에서 보편성에 관해 언급한다. 《수난곡》에 관한 논의에서 셤튼은 패르트의 작품이 음악적 수단을 가장 단순하고 기초적인 차원으로 축소했고 이러한 특징을 이어오고 있기 때문에 청취의 여러 가능성이 생겨난다고 주장하였다.

‘누구를 위하여 틴티나블리의 종은 울리나?’ 그 답은, 거의 모든 사람을 위해서이다. 틴티나블리 양식의 성긴 특성은 국가적이거나 개인적인 정체성으로 덧입혀지지 않았기 때문에 본질적이고 보편적인 정신을 나타낼 수 있다.¹⁰²⁾

그는 패르트의 음악이 작곡가의 개인성에 대해 아무것도 말하지 않기 때문에 오히려 폭넓은 공감의 성격을 갖게 되었다고 말한다. 이를 통해 청자들은 각자의 의미를 만들어내는 것이 가능하다는 것이다. 이는 피스크가 “새로운 단순성”의 작곡가들이 단순한 구조를 통해 아무것도 말하지 않는다고 주장한 것에서 더 나아간 논의이다. 박수인은 패르트의 틴티나블리 양식이 “자신에게 주어진 정치적 압박과 개인의 창조성을 화해시키는 작업의 열매”였다고 말한다.¹⁰³⁾ 그의 음악 양식을 사회주의 리얼리즘의 맥락으로 이해할 수 있다는 주장에는 의문의 여지가 있지만, 패르트가 삶과 밀접하게 연관된 예술을 하고자 했으며 “연결되는 생각의 다른 양상”을 통해 드러냈다는 주장에는 시사하는 바가 있다. 《교향곡 4번》으로 대표되는 후기 작품에서는 이러한 특징들이 더욱 구체화되었다고 필자는 생각한다.

패르트는 사람의 영혼이 그물망처럼 이어진(net-like) 패턴을 가진다고 말하며 근본적으로는 모두 유사하다고 본다. “다양한 물질과

101) Andrew Shenton, “For Whom the Bells Toll: Arvo Pärt’s Passio, Metamodernism and the Appealing Promise of Tintinnabulation,” in Contemporary music and spirituality (London; New York: Routledge, 2017), 35.

102) Shenton, 같은 글, 34.

103) 박수인, 익숙한 새로움의 독창성: 아르보 패르트(Arvo Pärt)의 《크레도》(Credo)를 중심으로, 『음악논단』 45 (2021): (45): 2021, 183.

사물들을 확대경으로 들여다본다면 유사한 기초 패턴을 가지고 있는 것을 발견할 수 있으며, 따라서 사람의 영혼 연결된 패턴을 발견할 수 있을 것”이라는 것이다.¹⁰⁴⁾ 이는 보편적인 인간성과 그들의 관계에 대한 페르트의 사고를 드러내는 견해라 할 수 있다. 이에 필자는 여기서 페르트의 음악이 드러내고 있는 ‘영성’이 개념적으로 어떠한 측면을 나타내고 있는지 유추할 수 있을 것이라 생각한다. 영적 혁명(Spiritual Revolution)이라고도 명명되는 20세기 후반의 새로운 종교적 현상은 현대 사회로 하여금 본래의 기독교적 개념인 영성의 좁은 의미에서 벗어나 “모든 종교적 태도에 걸쳐 그 초월적 영역과 관련된” 개념으로서 영성을 수용하도록 하였다.¹⁰⁵⁾ 현대의 종교 개념은 개개인이 선택하고 내면화하여 보다 나아간 정신성을 추구하는 개념에 가까워졌다. 이러한 시대 속에서, 페르트의 작품은 인간의 도덕성에 관한 구원을 이야기함으로써 보편성의 언어를 확보하고 보다 넓은 전체를 포용할 수 있게 되었다. 이로써 틴티나불리의 음악이 추구하던 종교적인 구원의 메시지는 보편적인 차원으로 나아갔다고 할 수 있다.

104) Leopold Brauneiss, “Basic Elements of Tintinnabuli Style,” 50.

105) 신승환, “현대문화에서의 영성론 연구,” 『존재론연구』 15 (2007), 15.

V. 결론

만약 감상자들이 내가 작곡하는 동안 느꼈던 것을 알아차린다면 난 매우 기쁠 것입니다. 난 작품을 통해 어떤 종교나 정교회의 특정한 가치관을 논하기 위해 작곡하는 것이 아닙니다. 난 내 음악을 통해 모든 개개인들, 모든 사람들이 감명 받을 수 있는 가치관을 반영하고자 합니다.¹⁰⁶⁾

지금까지 페르트의 틴티나블리 기법의 작품을 살펴봄으로써 그가 구현하고자 하는 영성의 의미는 무엇인지 고찰해 보았다. 틴티나블리 기법은 음악의 가장 순수한 본질로 돌아가려는 시도로서, 그가 추구하던 본질은 음악적 재료의 측면에서 그치는 것이 아니라 정신적인 차원에서 가장 중요한 것만을 남기고자 했던 가치관으로서의 본질이었다. 《알리나를 위하여》에서 가장 기본적인 형태로 처음 등장한 틴티나블리 기법은 구체화된 양식으로 발전하여 점차 다양한 장르를 통해 확대되어왔다. 《프라트레스》에서는 단순한 재료의 반복과 순환적인 구조의 기악곡으로 나타났고, 1980년대 대규모 성악 작품인 《테테움》에서는 중세 종교음악의 요소를 직접적으로 결합함으로써 종교의 거대함과 본질적인 힘을 드러내는 방향으로 나타났다. 반면 2000년대 이후의 후기 작품인 《교향곡 4번》에서는 화성적인 불규칙함과 양식의 거대화가 더욱 심화되었다. 그러나 중요한 것은 변화하는 양식 속에서도 틴티나블리 기법이 초기에 추구했던 본질적인 의의가 시대를 관통하여 유지되고 있다는 것이다. 변화한 요소는 무엇인지, 본질적으로 유지되고 있는 요소는 무엇인지를 살펴본다면 그 핵심에 접근할 수 있으리라는 것이 연구의 출발점이었다. 기존의 연구들은 페르트의 작품에 드러나는 영성의 측면에 관한 개념들을 제시하여왔고, 정교회적 요소의 구현으로서 해석하기도 하였다. 필자는 기존의 연구들을 보완하여 통시적인 관점에서 그의 작품을 고찰하고 페르트의 미학이 궁극적으로

106) 아르보 페르트 2014년 5월 16일 인터뷰.

<https://www.nytimes.com/2014/05/18/arts/music/at-heart-of-arvo-parts-works-eastern-orthodox-christianity.html>. [2021년 5월 28일 접속].

어떠한 방향으로 나아가고 있는지 규명하고자 하였다. 본 연구에서는 틴티나블리 작품에서 드러나는 영성의 미학을 크게 세 단계로 해석하였다.

첫 번째로, 패르트는 틴티나블리 기법을 통해 통합성의 원리를 강조하며, 이는 종교적인 신의 구원을 암시한다. 틴티나블리를 구성하는 두 기본요소는 M-성부와 T-성부로, 이들은 하나의 세계의 존재하는 이원적인 요소를 상징한다. 이에 관해 패르트는 “1+1=1”이라는 수식을 제시하였다. 틴티나블리 기법에서 자유롭게 움직이는 M-성부는 인간의 자유의지와 유사한 성격을 지녔고, 언제나 삼화음의 음정만 연주하도록 되어있는 T-성부는 신의 용서와 유사한 성격을 가진다는 것이 그의 진술이다. 이원론적인 두 성부는 서로 동등하게 대응하며 갈등하고 불협화음을 만들어내는데, 이러한 특징이 인간이 죄를 저지름으로써 겪는 갈등과 유사하다는 것이다. 또한 통합적 원리는 반복 요소를 통해서도 나타나는데, 《프라트레스》와 《교향곡 4번》에서는 특정한 모티브가 끊임없이 반복되며 중심구조로 되돌아가는 모습을 보인다. 이러한 구조를 통해 그는 유한한 세계와 무한한 세계가 연결되어있음을 드러내고, 인간성에 대한 신적 구원을 드러낸다.

두 번째로, 패르트는 통합적인 구조가 ‘침묵’을 통해 소멸되도록 함으로써 신의 세계를 구현하고자 한다. 패르트의 작품에서 침묵은 음향적 울림으로 인해 파생된 적막감이 ‘정적인’ 특성을 만들어내는 방식으로 등장하거나, 반복적인 선율이 되돌아가는 구조적 중심의 역할을 한다. 이러한 침묵으로부터 다시 소리가 끌어올려지듯 등장함으로써 반복의 구조를 형성하는 것이다. 이로써 패르트는 ‘소리의 상태’와 ‘침묵의 상태’를 동등한 요소로 다루고, 침묵을 통해 핵심적인 미학을 드러낸다. 그는 침묵을 신학적 차원에서 창조의 가능성을 지닌 상태이자 부활하기 위한 죽음의 상태로 해석한다. 이는 구원에 관한 T-성부와 M-성부의 메타포적 원리를 확장한다.

통합과 침묵에 관한 앞선 두 측면은 정교회 신자로서 신앙심에서 비롯된 종교적 측면을 반영한다. 그러나 패르트는 종교적 세계의 구현을 넘어 더 넓은 차원에서의 인간적 도덕성을 이야기하고자 하며, 이것이 필자가 생각하는 틴티나블리 작품의 본질적인 지향점이다. 이는 초기

작품의 보편적 언어에서부터 그 기반을 구축해 온 것으로, 이후의 종교 작품에서는 기독교 전통의 폭넓은 종교적 텍스트를 받아들이는 모습으로 나타났다. 그리하여 《교향곡 4번》에서 패르트는 종교적 맥락을 작품 속에 암시하는 가운데 숭고한 도덕성에 대한 헌사를 드러냈다. 이는 종교적인 태도에 기반하여 신앙을 내면화하면서도 인간의 정신에 대한 넓은 문제로 표현의 범위를 확장하였다고 볼 수 있다. 다시 말해, 패르트의 작품은 신중하게 조직된 음악적 요소들과 일관적인 원칙을 통해 본질적인 정신성을 잃지 않으면서도, 동시에 작곡가의 개인적인 삶의 경험들을 투영함으로써 보편적 차원으로의 접근을 가능하게 만들었다. 그는 인간이 가지고 있는 정신이 더 높은 도덕성을 추구할 수 있다고 믿었으며, 음악을 통해 이를 구현하고자 하였다. 그의 후기 작품이 정치에 대한 저항적 메시지를 던지고 있는 것은 이러한 맥락에서 정치적 사상의 발현이라기보다는 인류적 차원에서의 도덕성을 훼손하는 큰 권력의 힘에 대한 저항이었다.

엘리아데는 예술적 상징이 삶의 깊은 원천에 닿아 있는 것으로서, “영적인 것에 대한 ‘삶’을 표현” 하는 것이라고 말한다.¹⁰⁷⁾ 상징은 직접적으로 인간의 실존에 관여되어 있는 것이며, 개념 언어가 포착할 수 없는 실재의 모순적인 측면들을 이야기해주고 우리가 어떠한 사물을 다르게 볼 있는 관점을 제공해준다는 것이다.¹⁰⁸⁾ 그렇기 때문에 인간의 정신성에 대하여 이야기하고 있는 패르트의 작품은 역설적으로 우리의 삶에 관한 이야기를 깊은 차원에서 포착할 수 있게 할 것이다.

107) Mircea Eliade, 『상징, 신성, 예술』, 박규태 옮김 (서울: 서광사, 1991), 34.

108) 엘리아데, 같은 책, 34-36.

참 고 문 헌

1. 논문

- 곽진향. “아르보 패르트의 <프라트레스>(Fratres)에 나타난 음악 양식과 작곡기법.” 『음악과 문화』 37 (2017): 127-164.
- 신경수. “기독교 전통에 나타난 교회와 세속의 이원론에 대한 기독교 윤리적 비판: 플라톤의 이원론의 영향을 중심으로.” 『기독교 사회윤리』 35 (2016): 219-249.
- 신승환. “현대문화에서의 영성론 연구,” 『존재론연구』 15 (2007): 567-596.
- 이원정. “아르보 패르트(Arvo Pärt, 1935~)의 <수난곡>(Passio, 1982)에 관한 고찰: 틴티나블리에 의한 ‘말씀’ (Word)의 음악적 형상화를 중심으로.” 서울대학교 음악학 박사논문, 2018.
- 이혜전. “20세기 후반 종교와 영성의 음악적 표현에 대한 연구: 존 테브너와 소피아 구바이둘리나를 중심으로.” 서울대학교 석사학위논문, 2014.
- 전정임. “초기 그리스도교 성가의 형성: 음악과 언어와의 관계를 중심으로.” 『미학 예술학 연구』 19 (2004): 177-207.
- Clarke, David. “Summa, for String Quartet: Score and Parts. Festina Lente, for String Orchestra and Harp Ad Libitum: Score. Fratres for 4, 8, 12 ... Violoncelli: Score. Fratres for String Quartet: Score. Fratres for String Orchestra and Percussion: Score. Fratres for Violoncello and Piano: Score and Part. Fratres for Violin and Piano: Score and Part.” *Music & Letters* 75/4 (1994): 652-658.
- Fisk, Josiah. “The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt.” *The Hudson Review* 47/3 (1993): 394-412.

2. 단행본

- Bindeman, Steven. *Silence in Philosophy, Literature, and Art*. Boston: Bill Rodopi, 2017.
- Bouteneff, Peter. *Out of Silence*. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 2015.
- Dies, David. "Defining 'Spiritual Minimalism' ." in *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Edited by Keith Potter, Kyle Gann and Pwyll Ap Sión. Routledge, 2013.
- Eliade, Mircea. 『상징, 신성, 예술』. 박규태 옮김, 서울: 서광사, 1991.
----- 『聖과 俗 : 종교의 본질』. 서울: 학민사, 1983.
- Hiller, Paul. *Arvo Pärt*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Lynch, David. *God in Sound and Silence: Music as Theology*. Oregon: Pickwick Publications, 2018.
- Motte, Diether de la. 『대위법』. 최우정 역. 서울: 음악춘추, 2013.
- Muzzo, Grace Kingsbury. *In Search of Divine: Arvo Part's Te Deum and John Tavener's Ikon of Light*. Saabruken: LAP Lambert Academic Pub., 2010.
- Restagno, Enzo, Leopold Brauneiss, Saale Kareda. *Arvo Part in Conversation, Translated in English by Robert Crow*. Champaign[Illinois]: Dalkey Archive Press, 2012.
- Schwarz, K. Robert. *Minimalist*. London: Phaidon, 1996.
- Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music, Vol.5, 20th Century Music*. Oxford; New Your: Oxford University Press, 2005.
- Shenton, Andrew, Immo Mikhelson, Jeffers Engelhardt, Leopold Brauneiss, Marguerite Bostonia, Thomas Robinson, Andrew Shenton, Robert Sholl and Benjamin Skipp. *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Edited by Andrew Shenton.

Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Shenton, Andrew. “For Whom the Bells Toll: Arvo Pärt’s Passio, Metamodernism and the Appealing Promise of Tintinnabulation.” in *Contemporary music and spirituality*. London; New York: Routledge, 2017.

Palmese, Michael. “Politics and Protest.” in *Arvo Part’s White Light: Media, Culture, Politics*, 154-178. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017.

3. 온라인 자료

1) 사전

Hillier, Paul. “Arvo Part.” In The Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020964?rskey=NPjN9R>, 2019년 11월 3일 접속.

Potter, Keith. “Minimalism.” In The Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257002>. 2021년 5월 27일 접속.

Steiner, Ruth, Keith Falconer and John Caldwell. “Te Deum.” in Grove Music Online. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027618?rskey=SUrYCl>.

2) 기사

아르보 파르트 인터뷰.

<https://www.nytimes.com/2014/05/18/arts/music/at-heart-of-arvo-pa>

[rts-works-eastern-orthodox-christianity.html](https://www.nytimes.com/2021/05/28/arts/music/arvo-part-eastern-orthodox-christianity.html). 2021년 5월 28일 접속.

“우리가 이반 콜루노프다.” 경향신문. 2019년 6월 11일.
<https://n.news.naver.com/article/032/0002945252>. 2019년 11월 15일 접속.

LA Times.

<https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/01/review-a-mystic.html>. 2019년 11월 15일 접속.

Wall Street Journal.

<https://blogs.wsj.com/speakeasy/2010/08/21/composer-arvo-part-debuts-fourth-symphony-los-angeles-in-the-united-kingdom/>. 2019년 11월 15일 접속.

3) 그 외

《그 말...》 아르보 파트트 센터 등재 프로그램 노트.

<https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/work/80/>, 2019년 11월 9일 접속.

《시편》 아르보 파트트 센터 등재 프로그램 노트.

<https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/work/522/>. 2019년 11월 19일 접속.

아르보 파트트 전기

<https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/biography/>. 2018년 6월 7일 접속.

‘테 데움’ 텍스트 번역

https://m.catholictimes.org/mobile/article_view.php?aid=262066.
2019년 11월 30일 접속.

ECM 리뷰

<https://ecmreviews.com/2010/12/28/symphony-no-4/>, 2019년 11월 15일 접속.

4. 그 외 자료

에스토니아 필하모닉 챔버 콰이어 내한 공연 프로그램노트(《테 데움》
한국 초연), 2019년 11월 19일 예술의전당에서 공연.

Abstract

What is the aesthetic intention point of Tintinnabuli music?

- A study of A. Pärt's Tintinnabuli style
and Sprirituality-

Taeyeon Yoo

Musicology Music Theory, Dept. of Music

The Graduate School

Seoul National University

Estonian composer Arvo Pärt(1935-) is well known for his unique composition technique called *Tintinnabuli*. The Tintinnabuli technique combines the form of medieval music with the triadic principles of tonal music, and has been used in most of his works since it first appeared in 1976.

Works using Tintinnabuli techniques are simple, repetitive, and clearly listened to. In addition, as many works deal with religious subjects, his music was mainly understood as a tendency to ‘spiritual minimalism’ combining religiosity with simple forms, or classified as ‘new simplicity’. This external form is the result of an attempt to find the essence of sound, but at the same time, it is also the result of an attempt to reflect his faith in Russian Orthodoxy in music.

Prior studies refer to Orthodox traditions such as ‘hesychasm’ or term ‘silence’ to explain the religious nature inherent in Pärt’s work,

but no systematic discussion of its nature has yet been made and its substance is also veiled. Most of all, the stylistic feature of Tintinnabuli music has been changing over time, but it has not been discussed in detail how changes in aesthetic have occurred. So what are the aesthetics that Tintinnabuli works reveal, and how does Tintinnabuli technique embody them? If music styles are distinguished by the environment and period that Pärt faced, how are the aesthetic characteristics changing accordingly? And is there a message that penetrates the whole?

This study divided the development of Pärt's Tintinnabuli technique into three periods: early, mid and late. Then, I selected *Fratres*(1977), *Te Deum*(1985), and *Symphony No.4 'Los Angeles'* (2004) as his masterpieces of each period to explore the development of Tintinnabuli techniques. Pärt expanded the principles of Tintinnabuli through various genres from instrumental ensemble to religious chorus and symphonies, In the process, the structure and relationship between the musical lines were increasingly utilized, and the use of dissonance was also expanded. However, elements such as sequential melodies and vertical harmony, central triad-oriented deployment and material repetition, are common. In this work, we present three aspects of religious interpretation through this musical structure.

First, Pärt emphasized the structure in which the dualistic elements present in a single world are integrated through the Tintinnabuli technique, suggesting religious salvation. The essence of Tintinnabuli consists of two musical elements, melody and harmony, each representing the finiteness of man and the infiniteness of God. Because the two voices respond equally, dissonances occurs, but eventually they are integrated by triad chord. Pärt presented the formula "1+1=1" and explained that human sins represented the salvation of God's forgiveness. Thus, the Tintinnabuli technique implies a desire for God's forgiveness.

Second, Pärt embodies the world of God through silence. In Pärt's work, silence is treated as an equal and important element as sound, not as an incidental element of sound. In Pärt's work, silence creates a sense of stillness through the ringing of bells, or plays a structural center where repeated melodies return. The repeated melody in *Fratres* extends from the central sound and is incorporated into the central sound, which is the sound of the bell. Pärt says silence should be understood on a spiritual level, comparing creation and death in the Bible. This is an extension of the Metaphore on salvation.

Third, Pärt reveals his faith in God through Tintinnabuli music, as mentioned earlier, but more ultimately, he wants to talk about broader human morality. The religious work *Te Deum* was a work that not only reflected elements of Russian Orthodoxy but also implied a pan-religious context, while *Symphony No.4* was a work that indirectly concealed the religious context and revealed a tribute to the noble morality of human morality. I interpreted this as the mentality that Pärt ultimately wants to show through Tintinnabuli work.

Pärt would not lose the intrinsic spirituality of faith through consistent principles and systematically organized musical elements. However, by the end of the day, personal experiences were projected, enabling us to access to a more universal dimension. Pärt wanted to pursue the higher morality that humans had, and realized it through music. Therefore, Pärt's work, which is talking about human spirituality, paradoxically allows us to capture stories about our lives.

keywords : Arvo Pärt, Fratres, Te Deum, Symphony No.4 'Los Angeles' , Spiritual Music, Religious Music, Tintinnabuli

Student Number : 2017-22894