

# Considering a Player's Cultural Background

Stefan Hakenberg

*CrossSound*

The title of this panel, "Interaction and New Trends in Music," highlights aspects of my compositions. A few years ago I began writing pieces for ensembles that included Asian instruments. Ever since then, in public discussions I have been faced with the question: "How can you write for instruments you don't know?" implying of course both technical as well as cultural aspects of the instrument. In this paper I will describe how I technically approach writing for instruments with which I am not previously familiar. I will also answer the implied question: "How can you write for these instruments which are part of a different culture than your own?" I will describe how I consider the cultural heritages of the players and how they find their ways into my music. Today composers like myself, Western in heritage and/or education, are facing these questions more and more frequently because there are more opportunities to write for non-Western classical instruments than ever before. Musicians from all over the world, especially those trained in East Asian traditional music departments, are playing, and in some cases settling, in the West where some of them have even founded their own schools teaching American and European students.

From my perspective, the players of the Japanese *koto* are the best point in case. The *koto* as an instrument seems to be on the verge of entering the curricula of conservatories and music schools in the West on a significant scale. The Sawai School of *koto* has been taught at Wesleyan University in Connecticut since 1989 following the tradition of *koto* instruction at Wesleyan by the preceding Seiha School of the Ikuta branch of *koto*, represented by Ms. Torii, who was in residence for a number of years in the 60's and 70's. The Sawai School is also taught at the University of Hawaii

and has branches in Seattle, Los Angeles, and New York City. Seattle even has a *koto* maker — Mr. Tsurukawa. At the German “Meistersinger” Conservatory in Nuremberg, all incoming students are required to learn about the *koto* as part of a class that traditionally has made students familiar with the instruments of the Western symphony orchestra. As an anecdote I would add that during my own entrance exam for composition at the Musikhochschule in Cologne in 1985, composer and faculty member Johannes Fritsch asked us candidates to describe the sound and the construction of a *koto*. I failed miserably on this question back then.

The establishment of the *koto* before other originally Asian instruments in the West has been helped by the fact that the *koto* has a repertoire of pieces written by former non-Japanese avant garde composers like John Cage and Christian Wolf. How much longer it is going to take until a symphony composer adds a *koto* section, including a couple of bass *kotos*, to the score? I can not wait for such an opportunity.

With the world becoming smaller and smaller, musicians of highest achievement are coming together more and more often in ways not seen or not possible before. Their cultural heritages are diverse, not in terms of social class as it has been between the so-called “high brow” and “low brow,” but diverse in terms of national and/or ethnic heritage. Some of these musicians have grown exclusively out of one single clearly defined musical tradition. Ji Aeri, the *kayagŭm* player who played the premiere performance of “Sir Donald,” for instance studied with Hwang Byung-ki among other Korean traditional musicians, and regularly premieres and performs his compositions. Phoebe Carrai on the other hand, the cellist of “Sir Donald’s” premiere, is a Baroque cellist who studied and worked with Nikolaus Harnoncourt and Reinhard Goebel, a member of whose “Musica Antiqua Köln” she was for over ten years. When she agreed to play “Sir Donald” she had played contemporary music last when she was a young student at Boston’s New England Conservatory. Other musicians may have more composite heritages due to their exposure to more than one musical repertoire: Kim Woongsik for instance, the *changgu* player for the premiere of “Sir Donald,” is trained in traditional Korean accompaniment for folk genres as well as court music, but is a member of the drumming ensemble “Puri” which presents its own unique blend of samulnori, African drumming, and elements of Western pop music.

Both types of musicians, those steeped in homogeneous cultural backgrounds as well as those actively crossing borders, of Western or of Eastern heritage, are asking for new pieces. They may want to further the

development of their instruments' repertoires; or, if such repertoires do not yet, or only rudimentarily, exist, stimulate their creation. They may also find that new compositions — in a way in which older pieces can not — offer matching reflections of today's world and convincing expressions with which they can identify as interpreters in front of a contemporary audience which itself is more and more diverse in all different ways. For musicians immigrating into other countries, new pieces may be a resource for creating a new musical identity which can express aspects of the change from one cultural environment into a new one.

Another reason to commission new pieces comes with the wish to play together in ensembles. When musicians come together they inevitably consider the possibility of playing with each other. More and more often, however, one or more of the musicians may play instruments that are not part of the traditional ensembles of any culture. If a town's judge, its school principal, its pharmacist, and its librarian get together to play music, they may not necessarily form a traditional Western string quartet as may well have been the case in the European bourgeois past. If in this day and age they are lucky enough to have enjoyed a musical education, they may rather find themselves with a violin, *erhu*, *rebab*, and for instance a euphonium.

In Alaska, Jocelyn Clark and I have launched an organization addressing this circumstance. The name of the organization is CrossSound and its purpose is to commission new compositions for musicians from Southeast Alaskan communities and beyond. There, in small and remote communities we find musicians including players of Asian instruments thirsting to play together but without any repertoire. In Juneau, Alaska's capital, for instance, we have players of Western folk instruments such as the dulcimer and mandolin, next to a *koto* and a *sitar* player, next to players of traditional Western orchestra instruments. One of the last pieces we commissioned was for flute, French horn, *koto*, accordion, *erhu*, three violins, viola, cello, and contrabass.

Not many composers have written for all of these instruments. The composer we found up for this particular challenge was Hiroko Ito. She had never written for accordion or *erhu* so that she had to study the instruments before she could begin to work on her piece. That required collecting technical information such as ranges, registers, virtuosic possibilities, lengths of bows or breaths, possible dynamics, etc. The more interesting and inspiring part of approaching a new instrument, however, is to learn about its history and cultural heritage, and I personally prefer learning about it directly from the player for whom I am writing if possible.

Player and instrument form a symbiotic relationship in which neither can

be without the other. The player is a product of the tradition of his or her instrument through the music that is performed on it, and ultimately he or she perpetuates and rejuvenates the tradition through interpreting old and new pieces.

One of the ways in which I like to study a player's cultural heritage is by asking him or her a lot of questions. I would start with questions like: "What is the most recently written piece you played in the last year or so?" Ji Aeri may answer that she just premiered a new piece for *kayagŭm* and orchestra, whereas the most recently written piece Phoebe Carrai may have performed would perhaps be a string quartet by Robert Schumann. Asked what she would see as the core of the repertoire for her instrument Ji Aeri may point to *kayagŭm sanjo* and Phoebe Carrai to the cello suites by Johann Sebastian Bach. Then I would ask: "What is the weirdest piece you ever played?" or: "Which piece moved you most?" and then: "What does your instrument stand for?", "What role does it play, or how is it used in combination with other instruments?" The question "What does your instrument express best?" would lead me to ask the player to demonstrate different musical expressions. I would ask to hear something sad and something happy, something festive and something sacred, something related to country life and something related to the urban beat, etc. The goal of all these questions is to gather a compendium of the player's musical cosmos which will reverberate with the instrument's traditions and repertoire while getting to know the player's individual personality as well.

Another way to learn about a player and the music for his or her instrument is to listen to recordings and to study scores. Having an instrument at one's disposal and playing and experimenting with it of course also helps with a kinetic and corporeal understanding of the instrument and music. I like to try out the movements of the fingers and the arms and the whole body in order to get a sense for how it feels to play the instrument. Finally, it is helpful to try to improvise on the instrument, with whatever lack of skill.

After interviewing the player, studying recordings and scores, and experimenting with the instrument itself, one has a better sense for how it relates to different musical materials, gestures, and esthetics. For example, a diatonic scale as basic musical material has a very different sound on a *kayagŭm* compared to a Baroque cello. A Baroque cellist is very much used to playing diatonic material. In fact all he or she ever gets to play is diatonic in nature, except for some of the very few new pieces that have been written for this instrument. The build and playing technique of the Baroque cello allow an even access to all diatonic pitch classes. Even though there are

differences in sound between the different positions and ranges, all stopped notes have a similar sound quality and cello students are trained to hit the "right" pitch and to hold it stable rather than to modify it as it is sounding. As a reference to the characteristic quality of the sound beyond the pitch, composers have always been aware that as a result of the richer resonances on the strings to which the cello is tuned, the diatonic pitch classes of pieces in G or D major sound more resonant than those of pieces in keys on the opposite side of the circle of fifths.

On the *kayagŭm* with a traditional tuning (concert G-c-d-g-a-c'-d'-e'-g'-a'-c''-d''), diatonic material has at least two distinguishable sounds. The strings are tuned to a pentatonic scale which means that there are notes in the diatonic scale that need to be produced by pressing down the strings with the left hand. Pressing strings to modulate the pitch of the string is common practice in *sanjo*. The tuning of the strings for *sanjo* even takes the pressing into account by tuning each string to the pitch at the lower end of the width of the particular vibrato that is to be produced on that string. In contemporary pieces however, the strings are tuned to tempered pitches so that the playing of harmonic intervals becomes possible. The sound quality of the notes that are produced by pressing is different from that of the open strings because the pitch content of the pressed notes is more in motion while the open strings sound more static. For practical reasons, the difficulty to properly intonate pressed notes rules out a number of note progressions and chords. For instance, to play two pressed notes consecutively without an open string in between makes the intonation of these two notes adventurous. It is like playing a chord on a cello without using open strings. Too many fingers have to find the right position for a proper intonation, a circumstance with which I played to produce the dense, soft, and vague sounds at the end of "Sir Donald." There I apply a *guzheng* technique to the *kayagŭm* glissandi when I ask the player to press from bar to bar alternating consecutive octaves. This is difficult to play, but, because this technique makes four strings ring with the same pitch class per bar, it produces an interesting thick chorus effect. At the same time the cello imitates the *kayagŭm* glissandi by playing arpeggios, a way to strike the strings which is similar to the glissandi on the *kayagŭm*.

These technical aspects of producing the sounds of diatonic material on the *kayagŭm* and on the cello are not just technical but relate to the esthetics of different musics and to the players and their ways of interpreting a piece of music. This is what people are really interested in when they ask how a composer can write for instruments of a different culture than his own. Esthetically, the particular pitch content of a sound has a different

significance to a *kayagŭm* player than to a Baroque cellist. Very simply, the space around a pitch is somewhat wider in a pentatonic setting, opening it up for more modulation through playing vibrato and portamenti. The same pitch on the cello sits in a tighter pocket and therefore gets modulated by a less wide vibrato. On the cello wider embellishments are played note by note as opposed to the *kayagŭm* where the notes of embellishments and grace notes are connected by glissandi. The particular relations of instruments to musical materials are direct results of the instruments' cultural heritages and thus the compositional process itself becomes an interaction with these heritages, no matter if the cultural heritage of the player for whom I am writing is familiar or new to me.

This brings up the question of how understanding music relates to cultural heritage. Some people like music that stems from their own ethnic roots, and others prefer music from foreign shores. It is true that once you have heard Giovanni Gabrieli's antiphonal choir compositions performed in a northern Italian cathedral you feel that you understand the pieces better. But does that take away from the effect the piece has if performed in an American high school auditorium where the audience may have a different set of musical experiences and cultural references with which it is receiving the music? Different does not mean more or less valuable. The important part is that the audience experiences music at all and that the engagement of the interpreters, the singers and the choir director in this case, is as important as the notated composition.

In my piece "Three Zithers and a Pair of Scissors," I have exhibited this circumstance. "Three Zithers and a Pair of Scissors" is a composition for *koto*, *kayagŭm* and *changgu*, and *guzheng*. It is a montage of clippings from Miyagi Michio's *koto* composition "Midare," from the *kayagŭm sanjo* of Sŏng Gŭmnyŏn, from a book of samulnori exercises, and a few traditional Chinese *guzheng* pieces arranged by *zheng* player Wang Changyuan. My part in this piece as a composer was choosing between the original pieces presented to me, the cutting of the clippings, their combinations, and the development of a harmonic language that would make these combinations possible in a contrapuntal way. While I personally was most concerned with representing each of the parts equally and with balancing the sounds of the instruments, the members of the ensemble and of the audience had individually quite different impressions of the piece. In general one can say that the better one or the other of the original pieces was known to an audience member, the more he or she heard the other parts as accompaniment to the one he or she knew best. The reception of the piece was very positive because almost everyone could find some old friend in the piece at almost any time.

However, not everybody had the same musical experience and surely I myself could not predict the individual ways of hearing the piece.

In an environment in which cultural heritages other than my own come together in the audience, it is hard to predict reactions and interpretations of my music. The cultural heritages of composers that nowadays study abroad, move abroad, and work abroad are so much more individual than they were only fifty years ago that their vocabularies are often more personal than universal. More than ever before does it take time to familiarize oneself with the language of an individual composer while shared national or ethnic backgrounds become less and less a guarantor for an understanding of an individual composer's music. In the process of composing, rehearsing, and presenting, both players and composers gain new views of themselves through redefining their known musical behaviors. Listeners or players that are making sense of what they are hearing may turn up in the most surprising places. Moreover, a fascination with expressions in foreign languages that we can not understand immediately, but that speak directly to our senses, is mutually musical and applies to any music we have not heard yet, be it newly composed or simply foreign to us. Writing for musicians of different cultural heritage necessarily requires one to familiarize oneself with the players' musical expressions. On that foundation, one can create one's own music even without fully understanding the meanings and references of the players' art within their own cultural environment. It is the composer's task to include the new instrument conceptually in a meaningful musical way which grows naturally out of his or her own cultural tradition. This tradition of course, just like that of the player's, is in flux, and both are impacting each other mutually if not equally. Already the second time that the players and composer work together, the traditions that they had in the beginning of their first collaboration are not the same, and the composer will need to reconsider the player's cultural background, a part of which he or she has become by then.

## 연주자의 문화적 배경을 생각한다

슈테판 하켄베르크(크로스사운드)

위 철 옮김(서울대 석사과정)

이번 세션의 주제, “음악의 상호작용과 새 경향”은 내 작품세계를 잘 말해 준다. 몇 년 전 나는 아시아 악기들을 포함한 합주곡들을 쓰기 시작했다. 그 이래 줄곧, 공개토크 때마다 이런 질문을 받아 왔다: “어떻게 알지도 못하는 악기를 위한 작품을 쓸 수 있는가?” 알지 못한다는 것은 물론 그 악기의 기술적 측면뿐 아니라 문화적 측면까지 암시하는 것이리라. 이 글에서는, 전에 알지 못하던 악기들을 위한 작곡에 내가 기술적으로 접근해 가는 과정을 말해 보겠다. 또, 이런 잠재적 질문에 대해서도 답해 보겠다: “당신과 다른 문화에 속한 이 악기들을 위한 작품을 어떻게 쓸 수 있는가?” 연주자들이 물려받은 문화적 유산을 내가 어떻게 생각하는지, 그리고 연주자들은 내 음악에서 어떻게 제 나름의 길들을 찾아나가는지 설명해 보겠다. 나처럼 서구적 전통 속에 있거나 거기서 교육받은 오늘날 작곡가들은 위와 같은 질문들을 점점 더 많이 받고 있다. 과거 어느 때보다 비서구 고전악기들을 위한 작품을 쓸 기회가 많아진 덕분이다. 세계 곳곳의 음악가들, 특히 동아시아 전통음악 분야에서 훈련받은 사람들은 서구에서 연주하거나 아예 눌러앉으면서 일부는 자기 학교를 세워 미국이나 유럽 학생들을 가르치는 경우까지 있다.

내 생각에는 일본 고토 연주자들이 가장 정확한 보기일 것 같다. 고토라는 악기가 서구의 콘서바토리아 음악학교 교과과정에 바야흐로 진입하려는 모습은 의미심장하다. 1989년부터 코네티컷주 웨슬레이안대학에서는 사와이 유파 고토를 가르치고 있다. 웨슬레이안에서는 이에 앞서 60년대와 70년대 여러 해 머무른 도리이 선생이 대표하는 이쿠타류 세이하 유파 고토를 가르쳐온 전통이 있다. 사와이 유파는 하와이대학에서도 가르치고 있고, 시애틀과 로스앤젤레스, 뉴욕시에도 지부가 있다. 시애틀에는 아예 쓰루가와라는 고토 제작자까지 있다. 독일 뷔른베르크의 마이스터징어 콘서바토리에 입학하는 학생들은 고토 수업을 들어야 하는데, 전통적으로 이 수업은 서구 교향악의 악기를 익히던 시간이었다. 일화를 하나 소개하겠다. 1985년 내가 쾰른 음악원 작곡과 입학시험을 치를 때다. 작곡가이자 요하



네스 프리치 교수는 수험생들에게, 고토의 사운드와 구조를 설명하라는 문제를 냈다. 당시 나는 이 문제에 손도 댈 수 없었다.

아시아를 대표하는 다른 악기들보다 먼저 고토가 서구에 자리잡은 데는 존 케이지나 크리스티안 볼프 같은 일본 외 아방가르드 작곡가들이 예전에 써놓은 고토 작품들이 꽤 축적된 덕도 있다. 교향곡을 작곡하면서 고토 파트(베이스 고토 포함)를 써넣을 날이 올 때까지는 앞으로 얼마나 더 많은 세월이 걸릴까? 나는 그런 기회를 기대할 수 없지만.

세계가 날로 작아지면서 최고의 음악가들이 함께 모일 기회가 전에없이 많아지고 있다. 이들 음악가의 문화적 전승은 다양하다. 과거의 이른바 '상류', '하류'라는 사회계층 면에서가 아니라, 국가적 및 민족적 전승이 다양하다는 얘기다. 이들 중 더러는 딱히 이것이다 하는 단일 음악전통을 아예 벗어나기도 했다. 예컨대 <서도날드(Sir Donald)>를 초연한 가야금 연주자 지애리가 그렇다. 그는 다른 한국 전통음악인들 틈에 섞여 황병기에게 배웠고, 황병기 작품을 정기적으로 연주 또는 초연한다. 반면, <서도날드>를 함께 초연한 첼리스트는 피비 카레이는 바로크 첼리스트인데, 니콜라우스 아르농쿠르와 라인하르트 괴벨에게 배웠고, 이들이 이끄는 무지카 안티쿠아 쾰른에 10년도 넘게 있었다. <서도날드> 초연을 승낙할 당시 그는 보스턴의 뉴잉글랜드 음악원 학생 시절 이후 현대음악이라고는 한 번도 연주해 보지 않은 상태였다. 다른 음악가들도, 여러 음악의 레퍼토리에 노출되다보면 이보다 더 복잡한 전승을 지닐 수 있다. 김웅식이 그 예다. <서도날드> 초연 때 장구를 맡은 그는 전통 민속악과 함께 정악 반주를 배웠지만, 그가 멤버로 있는 타악 그룹 '푸리'는 사물과 아프리카 북, 서구 팝음악의 요소 따위를 독특하게 섞어내고 있다.

동질적인 문화배경에 경도한 음악가나, 서양이니 동양이니 하는 전승의 경계를 활발하게 넘나드는 음악가나, 두 유형 모두 신곡을 원한다. 자기 악기의 레퍼토리를 확장하고 싶어서일 수도 있고, 레퍼토리라 할 만한 축적물이 없거나 빈약할 경우는 창작을 자극하고 싶을 수도 있다. 또, 옛 곡들과 달리 신곡은 오늘날의 세계를 적절히 반영하고, 역시 여러 가지로 다양함을 더해가는 현대 청중 앞에서 스스로를 연주가로 자리매김하게 할 만한 설득력있는 표현을 제공할 수도 있다. 다른 나라로 이주하는 음악가들에게 신곡은, 문화적 환경 변화의 면모들을 표현할 수 있는 새로운 음악적 자기정체감을 만들어내는 원천일 수도 있다.

신곡을 위촉하는 또 다른 이유 하나는 앙상블 욕구에서 나온다. 음악가들은 모이면 함께 연주할 가능성을 재보게 마련이다. 그러나 어느 문화권의 전통 앙상블에도 속하지 않는 악기들을 연주할 기회가 점점 많아지고 있다. 지방판사, 학교 교장, 약국 주인, 도서관 사서가 함께 모여 음악을 연주한다면, 반드시 옛 유럽 부르주아들이 그랬듯 전통적 서구 현악사중주를 엮지는 않을 것이다. 이 시대에 마침

그들이 다행히도 음악교육의 혜택을 누렸다면, 예컨대 바이올린이나 얼후, 레바, 유포니엄 같은 것들을 들고 모일 수도 있는 것이다.

알래스카에서 조슬린 클라크와 나는 이런 상황을 조성해 나갈 단체를 하나 출범시켰다. 이름은 크로스사운드(CrossSound)이며, 목적은 남알래스카 사회 안팎의 음악가들을 위한 신작을 위촉하는 일이다. 그곳 조그만 촌구석에도 아시아 악기 연주자를 포함, 음악가들이 있고 앙상블에 목말라하는데, 곡이 없다. 예컨대 알래스카 주도인 주노에는 덜시머나 만돌린 같은 서양 민속악기 연주자들이 있고, 고토와 시타르 연주자는 더 많고, 전통 서구 오케스트라 악기 연주자들은 더 많다. 우리가 가장 최근 위촉한 곡은 플루트와 프렌치호른, 고토, 아코디언, 얼후, 세 대의 바이올린, 비올라, 첼로와 콘트라베이스를 위한 작품이었다.

이 모든 악기를 위한 곡을 써 본 작곡가는 많지 않다. 이 독특한 도전을 위해 우리가 찾아낸 작곡가가 이토 히로코다. 그는 아코디언이나 얼후 곡을 써본 일이 없으므로 곡에 착수하기 전 악기부터 연구해야 했다. 연구에는 음역, 고난도 기교의 가능성, 활의 길이나 숨길이, 가능한 셈여림 한계 등등 기술적 정보를 수집하는 일이 필요했다. 그러나 새로운 악기에 접근하는 과정에서 가장 흥미롭고 짜릿한 것은 그 악기의 역사와 문화적 전승을 알게 된다는 것이다. 개인적으로는, 가능하면 내 곡을 연주할 사람에게 직접 이런 것들을 배우는 것을 좋아한다.

연주자와 악기는 공생 관계를 이루며, 어느 한 쪽도 다른 한 쪽 없이 존재할 수 없다. 연주자는 자기 악기로 연주하는 음악을 통해 악기 전통의 산물이 되며, 옛 곡과 새 곡을 해석함으로써 궁극적으로 이 전통을 영속화하고 회춘시킨다.

한 연주자의 문화적 전승을 연구하는 방법으로 내가 선호하는 것 가운데 하나가 직접 많은 질문을 해보는 일이다. 첫 질문은 이런 식이다: “연주해 본 곡 중에서 최신곡은?” 지애리라면 바로 얼마 전 가야금과 관현악을 위한 신곡을 막 초연했다고 대답하겠지만, 피비 카레이가 해 본 가장 최신 곡이라야 로베르트 슈만 사중주 쯤 될 것이다. 자기 악기 레퍼토리의 핵심이 무어라 생각하느냐고 물어보면 지애리라면 가야금산조를, 피비 카레이는 요한 세바스티안 바흐의 첼로모음곡 정도를 들 것이다. 다음 질문은, “연주해 본 곡 중 가장 괴상망칙한 것은?” 또는 “가장 감동적이었던 곡은?” 그리고 나서 “당신의 악기가 상징하는 것은 무엇인가?”, “당신의 악기가 하는 역할은 무엇이며, 다른 악기와 결합해서는 어떻게 쓰이는가?” 같은 질문이 이어진다. “당신의 악기가 가장 잘 표현하는 것은?” 하고 물은 다음에는, 다른 음악표현을 요구하기도 한다. 슬픈 것, 기쁜 것, 축제 분위기, 신성한 분위기, 시골풍, 도회풍 따위를 해보라고도 시킨다. 이 모든 질문의 목표는, 악기의 전통 및 레퍼토리와 화답할 연주자의 음악적 우주의 개요를 모으는 한편, 연주자의 개인적 성품도 알기 위해서이다.

연주자와 그 악기 음악을 아는 또 다른 방법으로, 레코드를 듣고 악보를 연주하는 것이 있다. 악기가 마침 있고 연주하거나 실험해 본 경험이 있어도 물론 그 악

기와 음악의 역동성과 본질을 이해하는 데 도움이 된다. 악기를 연주할 때 기분이 어떤가 느껴보기 위해 손가락과 팔과 온몸을 움직이며 해보기도 한다. 마지막으로, 솜씨가 형편없어도 그 악기로 즉흥연주를 해보는 것이 큰 도움이 된다.

연주자를 인터뷰하고 레코드와 악보를 연구하고 악기 자체를 가지고 실험해 보고 나면 악기가 여러 가지 음악재료, 제스처, 미학과 어떻게 연관되는지 더 잘 느낄 수 있다. 예컨대, 기초적 음악재료로서 온음계는 바로크 첼로에 비해 가야금에서 아주 다른 사운드를 낸다. 바로크 첼리스트는 온음계 재료를 연주하는 데 아주 익숙하다. 사실은 그가 늘상 연주하는 음악은 바로크 첼로를 위한 극소수 신곡을 빼고는 모두 성질상 온음계적이다. 바로크 첼로를 제작하고 연주하는 테크닉은 온음계의 모든 피치클래스를 무난히 낼 수 있게 해 준다. 포지션과 음역이 달라짐에 따라 사운드에 차이는 있어도, 왼손가락을 짚은 모든 음은 비슷한 음질을 가지고 있고, 첼로를 배우는 학생은 소리를 듣고 고칠 필요 없이 처음부터 '맞는' 음을 짚고 지속하도록 훈련받는다. 음고 외에 사운드 특성 면에서 작곡가들은, 사장조나 라장조 곡의 온음계 피치클래스의 사운드가 조율된 현의 풍부한 공명 때문에 5도 사이클 저편의 조로 된 곡보다 울림이 좋다는 것을 잘 알고 있다.

전통적으로 조율된 가야금(G-c-d-g-a-c'-d'-e'-g'-a'-c''-d'')에서 온음계적 재료는 두 개 이상의 구별되는 사운드를 갖는다. 현은 5음음계로 조율되어 있으므로, 온음계를 내려면 왼손으로 현을 눌러 내야 하는 음들이 있다. 음고를 바꾸기 위해 현을 누르는 것이 산조에서는 흔한 관행이다. 산조 조현에서는 현을 누를 것을 고려해 모든 줄을 그 줄이 낼 농현 쪽의 하한선까지 낮게 맞춰놓기까지 한다. 그러나 현대 곡에서는 화음 연주가 가능하도록 현을 꼭 맞게 조율한다. 눌러서 내는 음의 음질은 개방현 음질과 다르다. 누른 음이 동적이라면 개방현은 한결 정적이다. 실용적인 이유에서, 제대로 낸 누른 음을 내기 어렵다는 사실은 수많은 음과 화음 진행을 불가능하게 한다. 예컨대, 개방현이 한 번도 없이 누른 음 두 개씩만을 연속해서 내려 하면 정확한 음을 자신할 수 없는 것이다. 마치 개방현을 쓰지 않고 첼로로 화음을 내는 것과 같다. 제대로 음을 내려면 너무 많은 손가락이 제자리를 찾아야 하는 이런 상황을 나는 〈서 도날드〉 마지막 부분에서 뻘뻘하고 부드럽고 모호한 사운드를 내는 데 활용했다. 이 부분에서 나는 가야금 클리산도에 구정(古箏) 테크닉을 써, 마디마다 번갈아가며 옥타브를 잇따라 내도록 했다. 연주는 어렵지만, 한 마디 안에서는 네 개의 현이 같은 피치클래스로 울리므로 재미있는 두터운 코러스 효과를 낸다. 이 때 첼로는 가야금 클리산도와 비슷하게 현을 치고나가는 아르페지오로 가야금의 클리산도를 모방한다.

가야금과 첼로에서 온음계적 재료의 사운드 산출의 기술적 측면은 기술적이기만 한 게 아니라 다양한 음악의 미학, 그리고 연주가와 그들의 악곡 해석방식과도 관계있다. 자기와 다른 문화권의 악기를 위한 음악을 어떻게 작곡할 수 있느냐고 할 때 사람들이 정말로 관심을 갖는 부분이 이것이다. 미의식 면에서, 같은 음높이이

도 바로크 첼로보다 가야금 연주자에게 사운드의 의미는 다양하다. 아주 단순하게, 5음음계일 때는 한 음의 위아래 공간이 넓은 편이어서 농현이나 포르타멘토를 통한 변조가 가능해진다. 같은 음이라도 첼로에서는 여유가 없어서 비브라토 폭이 덜 넓다. 장식음과 잔꾸밈음이 글리산도와 연결돼 있는 가야금과 달리 첼로에서는 음 하나하나에 많은 종류의 장식이 붙는다. 악기와 음악재료 사이의 관계는 악기의 문화적 전승의 직접적 결과이며, 그래서 내가 쓰는 곡을 연주할 사람의 문화적 전승이 나에게 낮익든 새롭든 작곡과정 자체는 이 전승과의 상호작용이 된다.

여기서, 음악을 이해하는 것이 문화적 전승과 어떤 관계인지 하는 물음이 나온다. 어떤 이는 자기의 민족적 뿌리에서 뻗어나온 음악만 좋아하고, 또 어떤 이들은 물 건너 온 음악을 선호한다. 조바니 가브리엘리의 안티폰 합창은 북이탈리아의 성당에서 한 번 들어 보면 그제야 제대로 이해하는 것 같은 느낌이 드는 사실이다. 하지만 이 경우는 음악 체험과 문화적 기준이 다른 청중이 음악을 수용하는, 미국의 고등학교 강당에서 연주했을 때의 효과를 앗아가 버리는 것은 아닌지? ‘다르다’는 것은 더 가치있다, 덜 가치있다 하는 뜻이 아니다. 중요한 것은 아무튼 청중은 음악을 체험한다는 것이며, 해석자(이 경우 합창단원과 지휘자)의 개입도 기보된 작품 만큼이나 중요하다는 것이다.

〈세 대의 지터와 한 벌의 가위(Three Zithers and a Pair of Scissors)〉에서 나는 이런 상황을 연출했다. 〈세대의 지터~〉는 코토와 가야금과 장구, 구짚을 위한 작품이다. 미야기 미치오의 고토 작품 〈난(亂れ)〉, 성금연의 가야금산조, 사물놀이 교습서, 쟁 연주가 왕 창위안이 편곡한 전통 중국 구짚 곡 몇몇 등에서 따온 패시지를 몽타주했다. 이 곡에서 작곡가로서 나의 역할은, 제시된 원곡 중에서 패시지를 고르고, 잘라내고, 합치고, 대위법적 결합이 가능하도록 화성 언어로 발전시키는 일이었다. 나는 개인적으로 각 성부를 동등하게 재현하고 악기들간 사운드의 균형을 잡는 데 가장 관심을 쏟았는데, 앙상블 멤버들과 청중은 개인적으로 사뭇 색다른 인상을 받았다. 일반적으로 청자는 원곡에서 좋아하는 패시지가 나올수록 나머지 성부들을 자기가 좋아하는 성부의 반주처럼 듣게 된다. 청중 거의 모두가 작품에서 거의 어느 순간에나 옛 친구를 만난 듯했을 터이므로 반응은 매우 긍정적이었다. 그러나 모든 사람이 같은 체험을 겪은 것은 아니고, 정말이지 나 자신도 개개 청자가 작품을 어떻게 들을 것인지 예측할 수 없었다.

남의 문화적 전승들이 뒤엎힌 청중이 있는 환경에서 내 음악에 대한 반응과 해석을 예측하기란 힘들다. 오늘날 외국에 나가 공부하거나 외국으로 이주하거나 외국에서 활동하는 작곡가들의 문화적 전승은 불과 50년 전에 비해서도 한층 더 독자적이어서, 이들의 어휘는 보편적이기보다 개인적일 경우가 많다. 특정 작곡가의 언어에 익숙해지는 데 전에 없이 많은 시간이 걸리는 반면, 공유하는 국가적 또는 민족적 배경은 개인 작곡가의 음악 이해를 담보하는 역할을 점점 더 못하고 있다.

작곡, 리허설, 연주 과정에서 연주자와 작곡자는 자기네가 알고 있는 음악적 행동을 재규정함으로써 스스로 새로운 시야를 얻는다. 자기가 듣고 있는 것의 의미를 알아차린 청자나 연주자는 경악할 수도 있다. 게다가, 얼른 알아들을 수 없지만 우리의 감각에 직접 호소하는 외국어를 통한 표현이 주는 매력은 그대로 음악적이며, 신곡이든 그저 생소한 것이든 생전 처음 듣는 음악에도 적용할 수 있다. 다른 문화적 전승의 음악가를 위해 곡을 쓰는 것은 필연적으로 스스로를 그 연주자의 음악적 표현과 친숙하게 할 것을 요구한다. 이 기초 위에서 비로소, 연주자의 예술이 본래의 문화적 환경 속에서 갖는 의미와 함의를 모르면서도 자기만의 음악을 쓸 수 있다. 자기 나름의 문화적 전통에서 흘러나오는 의미있는 음악적 방법 안에 새로운 악기를 포함시키는 과업은 작곡자의 몫이다. 여기서 전통은 물론 연주자의 전통과 마찬가지로 유동적이며, 작곡자와 연주자의 전통은 동등하지는 않더라도 상호 영향을 끼친다. 연주자와 작곡가의 공동작업이 어느 새 두 번째가 되면 그들의 전통은 처음 공동작업을 시작했을 때와 달라지고, 작곡자는 연주자의 문화적 배경을 다시 생각할 필요가 있다. 자기도 어느덧 그 전통의 일부가 되어 있음을 느끼며.