



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](#)

음악박사 학위논문

베른트 알로이스 치머만(Bernd Alois
Zimmermann)의 두 대의 피아노를
위한 《독백》 (*Monologe*, 1964)
연주분석 및 해석적 고찰
- 시간성을 중심으로 -

2022년 8월

서울대학교 대학원
음악과 피아노 전공
손 정 현

베른트 알로이스 치머만(Bernd Alois
Zimmermann)의 두 대의 피아노를 위한
《독백》 (Monologe, 1964)

연주분석 및 해석적 고찰

- 시간성을 중심으로 -

지도교수 서 정 은

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함
2022년 7월

서울대학교 대학원
음악과 피아노 전공
손 정 현

손정현의 음악박사 학위논문을 인준함
2022년 7월

위원장	<u>이 민 정</u>	(인)
부위원장	<u>김 규 연</u>	(인)
위원	<u>김 규 동</u>	(인)
위원	<u>최 영 미</u>	(인)
위원	<u>서 정 은</u>	(인)

국문초록

본 논문은 독일 작곡가 베른트 알로이스 치머만(Bernd Alois Zimmermann, 1918-1970)의 두 대의 피아노를 위한 《독백》(*Monologe*, 1964)의 작품 분석과 연주 해석에 관한 연구이다.

치머만은 시간을 인간의 의식과 경험에 의해 인지되는 것으로 사유하였고, ‘공 모양의 시간’이라는 새로운 차원의 시간철학을 주장하였다. 공 모양의 시간개념은 시간이 선적 흐름에 그치는 것이 아니라 과거, 현재, 미래가 교차가능하고 반복되거나 되돌릴 수 있으며 동시에 공존하는 것을 의미한다. 치머만은 이러한 시간관을 자신의 음악에 반영하여 총렬 기법, 인용기법, 구체음악, 전자음악, 재즈 등의 다양한 기법들을 한 작품에 혼합하는 새로운 음악적 경향을 보여준다.

《독백》은 치머만의 독자적인 음악양식이 확립된 1960년대에 작곡된 피아노 작품으로, 그의 독특한 시간관이 반영된 다양한 음악적 특징들이 나타나있다. 따라서 본 연구에서는 《독백》의 분석을 통해 치머만의 시간관과 음악어법을 고찰하고 이를 토대로 하는 연주분석과 해석을 제시하고자 한다. 이를 위해 II장에서는 치머만의 전반적 생애와 작품경향 그리고 시간관에 대해 다루고, III장에서는 연주자의 관점에서 작품을 분석한다. 《독백》은 음렬과 템포열을 기반으로 작곡되었고 작품전반에 걸쳐 대칭구조가 빈번하게 사용되었다. 또한 그레고리오 성가에서부터 바흐, 모차르트, 베토벤, 드뷔시, 메시앙, 재즈에 이르기까지 다양한 작품들이 콜라주의 방식으로 등장한다. 뿐만 아니라 여러 피아노 주법들을 사용하여 다채로운 음향을 표현하였다. 필자는 이러한 음악적 특징들을 바탕으로 악장별 구조를 개괄적으로 분석하고 이를 표로 제시한다. 이어지는 분석에서는 《독백》에서 나타나는 시간성의 양상들을 다음의 세 가지 측면에서 심도있게 고찰한다. 첫째로는 인용과 폴리템포·폴리미터에서 나

타나는 다층적 시간성에 대해 살펴본다. 둘째로는 악곡의 전개과정에서 나타나는 역행과 대칭구조를 통해 구현되는 가역적 시간성에 대해 살펴본다. 마지막으로 템포, 박자, 리듬, 마디선 등과 같이 음악적 시간성을 구축하는 요소들이 규정되어 있지 않은 불확정적 시간성에 대해 고찰한다.

이러한 분석을 바탕으로 IV장에서는 콘타르스키 듀오와 그라우&슈마허 듀오의 《독백》 연주음원을 분석하여 연주자들의 해석을 비교·고찰하고 필자의 해석을 제언한다. 특히 작품에 나타나는 시간성의 여러 양상들 중 다각적인 연주해석이 가능한 부분들을 중점적으로 다루며, 이를 다음의 네 가지 관점에서 살펴본다. 첫째, 템포변화가 빈번하게 나타나는 구간에 대해 연주자들의 템포를 측정하고 연주 해석을 비교 분석한다. 둘째, 연주자에게 시간적 자유가 주어지는 불확정적 섹션에 대해 살펴본다. 셋째, 폴리템포와 폴리미터가 나타나는 구간에서 두 피아노 혹은 성부간의 물리적 시간층이 형성될 때 고려해야 할 여러 음악적 요소들에 대해 다룬다. 넷째, 음악적 전개가 역행하면서 대칭구조가 형성되는데, 이로 인해 창출되는 음향적 효과를 입체적으로 표현하기 위한 연주해석에 대해 고찰한다.

본 논문이 치머만과 그의 작품에 대한 후속 연구에 발판이 되고 《독백》의 연주에 있어 실질적인 도움이 되길 바란다.

주요어 : 베른트 알로이스 치머만, 두 대의 피아노를 위한 《독백》,
공 모양의 시간, 음악적 인용, 연주분석, 연주해석
학 번 : 2011-30521

목 차

I. 서론	1
II. 치머만의 음악세계	6
1. 생애	6
2. 작품경향	8
3. 치머만의 시간관 : ‘공 모양의 시간’	13
III. 《독백》 작품연구	19
1. 작품개관	19
2. 작품 전개의 주요 요소	23
2.1. 음렬	23
2.2. 템포열	29
2.3. 인용	31
2.4. 대칭구조	37
2.5. 음향적 장치	40
3. 작품의 개괄적 구조 분석	53
4. 작품에 드러나는 시간성의 다양한 양상	68
4.1. 다층적 시간성	69
4.1.1. 인용을 통한 시간의 중첩	69
4.1.2. 폴리템포와 폴리미터를 통한 시간의 중첩	91
4.2. 가역적 시간성	98
4.2.1. 음렬의 대칭적 운용	99

4.2.2. 템포열의 역행적 운용	102
4.2.3. 음고진행에서 나타나는 대칭구조	104
4.3. 불확정적 시간성	108
IV. 《독백》의 연주분석 및 해석적 고찰	112
1. 템포 변화	118
1.1. 리듬분할에 따른 템포 변화	118
1.2. 기준박 변화에 따른 템포 변화	126
1.3. 자연적 가속이 나타나는 구간	133
2. 불확정적 시간성	140
2.1. 1악장 섹션 A	140
2.2. 2악장 섹션 B	148
2.3. 3악장 섹션 C	154
3. 폴리템포와 폴리미터	159
3.1. 1악장 섹션 C	159
3.2. 2악장 섹션 C	166
3.3. 3악장 섹션 E	171
4. 대칭구조의 입체적 표현	178
4.1. 2악장 섹션 E	178
4.2. 3악장 섹션 D	183
V. 결론	188
참고문헌	192
Abstract	198

악보 목차

〈악보 III-1〉 베베른 《교향곡》 Op. 21, 1악장의 기본음렬	23
〈악보 III-2〉 치머만의 작품들에서 사용된 기본음렬	24
〈악보 III-3〉 《독백》의 기본음렬	25
〈악보 III-4〉 기본음렬의 음정간의 정수비에 따라 생성된 템포열	29
〈악보 III-5〉 부기우기 베이스 선율과 리듬	36
〈악보 III-6〉 메시앙 · 부기우기 인용구 : 5악장 마디 76-79(피아노II 마디 71-72)	36
〈악보 III-7〉 트럼펫 협주곡 《아무도 내가 아는 고통을 알지 못한다》 에서 사용된 부기우기.....	37
〈악보 III-8〉 음고진행에서의 대칭구조: 1악장 피아노II 마디 12-14	38
〈악보 III-9〉 음그룹의 대칭구조	38
〈악보 III-10〉 대칭구조의 수직적 중첩 : 4악장 마디 42(피아노II 마디 40)	39
〈악보 III-11〉 묵음 유형 1: 2악장 마디 16	42
〈악보 III-12〉 묵음 유형 2: 5악장의 마디 118(피아노II 마디 111)	43
〈악보 III-13〉 묵음 유형 3: 1악장 마디 1	44
〈악보 III-14〉 긴 음가의 클러스터: 3악장 피아노II 마디 25-32	46
〈악보 III-15〉 연속되는 클러스터 : 4악장 마디 20-25(피아노II 마디 18-23)	48
〈악보 III-16〉 꾸밈음 클러스터: 5악장 마디 11(피아노II 마디7)	49
〈악보 III-17〉 물결모양 글리산도: 3악장 마디 1	50
〈악보 III-18〉 곡선모양 글리산도: 3악장 마디 5	51
〈악보 III-19〉 직선모양 글리산도 : 5악장 마디 80-81(피아노II 마디73-74)	51

〈악보 III-20〉 클러스터글리산도: 4악장 피아노II 마디 34-35	52
〈악보 III-21〉 바흐·메시앙 인용구 : 2악장 마디 22-50(피아노II 마디 22-44)	72
〈악보 III-22〉 바흐의 《클라비어 연습곡집 제3권》 중 〈주기도문〉 인용부분	74
〈악보 III-23〉 메시앙 《그리스도의 승천》 중 〈아버지께 드리는 그리스도의 기도〉 인용부분	74
〈악보 III-24〉 바흐·메시앙 인용구 : 3악장 마디 52-54(피아노II 마디 42-45)	76
〈악보 III-25〉 베토벤·드뷔시 인용구 : 4악장 마디 1-8(피아노II 마디1-9)	78
〈악보 III-26〉 드뷔시·모차르트 인용구 : 5악장 마디 6-10(피아노II 마디 4-5)	79
〈악보 III-27〉 드뷔시 《불꽃》 인용구 : 5악장 마디 13-18(피아노II 마디 9-14)	82
〈악보 III-28〉 그레고리오성가·드뷔시·모차르트 인용구 : 5악장 마디 53-58(피아노II 마디 48-53)	85
〈악보 III-29〉 그레고리오 성가·드뷔시·모차르트 인용구 : 5악장 마디 59-61(피아노II 마디 54-56)	87
〈악보 III-30〉 모차르트·그레고리오 성가·드뷔시·메시앙·재즈리듬 인용구: 5악장 마디 66-79(피아노II 마디 61-72)	89
〈악보 III-31〉 드뷔시·모차르트 인용구 : 5악장 마디 104-107(피아노II 마디 97-100)	90
〈악보 III-32〉 폴리템포와 폴리미터 : 1악장 섹션 C 마디 10-18(피아노II 마디 12-21)	93
〈악보 III-33〉 폴리템포와 폴리미터 : 3악장 섹션 E 마디 34-51(피아노II 마디 33-41)	95

〈악보 III-34〉 폴리템포와 폴리미터: 2악장 섹션 C 마디 13-15	97
〈악보 III-35〉 P7과 R7(=P1)의 조합에 의한 대칭구조	
: 1악장 마디 2	100
〈악보 III-36〉 음렬의 대칭적 운용: 3악장 마디 1-4	101
〈악보 III-37〉 거울구조: 1악장 피아노II 마디 7-9	104
〈악보 III-38〉 음그룹의 대칭구조: 4악장 피아노 I 마디 37-39	105
〈악보 III-39〉 대칭구조의 교차 및 중첩: 2악장 마디 16-19	107
〈악보 III-40〉 불확정적 시간성이 나타나는 구간: 1악장 마디 1	109
〈악보 III-41〉 불확정적 시간성이 나타나는 구간	
: 5악장 마디 11(피아노II 마디 7)	111
〈악보 IV-1〉 템포와 리듬의 변화에 따른 연주 속도 변화	
: 2악장 마디 1-7	119
〈악보 IV-2〉 연주 비교: 2악장 마디 1-7	122
〈악보 IV-3〉 연주 제언: 2악장 마디 1-7	124
〈악보 IV-4〉 기준박의 변화에 따른 템포 변화	
: 3악장 마디 12-18(피아노II 마디11-17)	127
〈악보 IV-5〉 연주 비교: 3악장 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)	129
〈악보 IV-6〉 연주 제언: 3악장 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)	132
〈악보 IV-7〉 자연적 크레센도	
: 4악장 마디 14-19(피아노II 마디 12-17)	134
〈악보 IV-8〉 연주 비교: 4악장 마디 14-19(피아노II 마디 12-17)	136
〈악보 IV-9〉 연주 제언: 4악장 마디 14-19(피아노II 마디 12-17)	139
〈악보 IV-10〉 불확정적 시간이 나타나는 구간	
: 1악장 섹션 A(마디 1)	141
〈악보 IV-11〉 연주 비교: 1악장 섹션 A(마디1 구간 A~B)	144
〈악보 IV-12〉 연주 제언: 1악장 섹션 A(마디1 구간 A~B)	146
〈악보 IV-13〉 불확정적 시간성이 나타나는 구간	

: 2악장 섹션 B(마디 8)	148
〈악보 IV-14〉 연주 비교: 2악장 섹션 B(마디 8)	151
〈악보 IV-15〉 연주 제언: 2악장 섹션 B(마디 8)	153
〈악보 IV-16〉 불확정적 시간성이 나타나는 구간 : 3악장 섹션 C(피아노 I 마디 11)	154
〈악보 IV-17〉 연주 비교: 3악장 섹션 C(피아노 I 마디 11)	157
〈악보 IV-18〉 연주 제언: 3악장 섹션 C(피아노 I 마디 11)	158
〈악보 IV-19〉 폴리템포와 폴리미터: 1악장 섹션 C (피아노 I 마디 10-17, 피아노 II 마디 12-20)	161
〈악보 IV-20〉 연주 비교: 1악장 섹션 C (피아노 I 마디 10-17, 피아노 II 마디 12-20)	163
〈악보 IV-21〉 연주 제언: 1악장 섹션 C (피아노 I 마디 10-17, 피아노 II 마디 12-20)	166
〈악보 IV-22〉 폴리템포와 폴리미터: 2악장 섹션 C(마디 13-15)	167
〈악보 IV-23〉 연주 비교: 2악장 섹션 C(마디 13-15)	169
〈악보 IV-24〉 연주 제언: 2악장 섹션 C(마디 13-15)	170
〈악보 IV-25〉 폴리템포와 폴리미터 : 3악장 마디 34-51(피아노 II 마디 33-41)	172
〈악보 IV-26〉 연주 비교: 3악장 마디 34-51(피아노 II 마디 33-41)	174
〈악보 IV-27〉 연주 제언: 3악장 마디 34-51(피아노 II 마디 33-41)	177
〈악보 IV-28〉 대칭구조의 교차 및 중첩: 2악장 마디 17-19	179
〈악보 IV-29〉 연주 비교: 2악장 마디 17-19	181
〈악보 IV-30〉 연주 제언: 2악장 마디 17-19	183
〈악보 IV-31〉 대칭구조의 교차 및 중첩 : 3악장 마디 19-25(피아노 II 마디 18-24)	184
〈악보 IV-32〉 연주 비교: 3악장 마디 19-25(피아노 II 마디 18-24)	186
〈악보 IV-33〉 연주 제언: 3악장 마디 19-25(피아노 II 마디 18-24)	187

표 목차

〈표 III-1〉 《병사들》·《대화》·《독백》의 작곡년도와 초연정보	21
〈표 III-2〉 악장별 마디 수, 연주시간, 인용구 비교	22
〈표 III-3〉 각 악장의 템포 변화	30
〈표 III-4〉 《독백》의 악장별 인용 작품	32
〈표 III-5〉 《대화》와 《독백》의 인용 작품 비교	35
〈표 III-6〉 《독백》의 페달 표기	41
〈표 III-7〉 악장별 분석표에 쓰인 표기	53
〈표 III-8〉 1악장의 구조	55
〈표 III-9〉 2악장의 구조	57
〈표 III-10〉 3악장의 구조	60
〈표 III-11〉 4악장의 구조	62
〈표 III-12〉 5악장의 구조	66
〈표 III-13〉 2악장 바흐·메시아 인용구 배치	70
〈표 III-14〉 3악장의 역행적 템포 배열	103
〈표 IV-1〉 현재까지 발매된 《독백》 음반	114
〈표 IV-2〉 두 음반의 전체 연주시간과 악장별 연주시간 비교	116
〈표 IV-3〉 표기된 템포와 연주자들의 템포 비교	120
〈표 IV-4〉 기준박을 통일한 템포 : 3악장 마디 12-18(피아노 II 마디 11-17)	126
〈표 IV-5〉 연주자들의 템포 비교 : 3악장 마디 12-18(피아노 II 마디 11-17)	128

그림 목차

〈그림 III-1〉 《독백》의 음렬표	26
〈그림 III-2〉 《독백》에서의 음렬 P0, R0, P6 간의 관계	27
〈그림 III-3〉 24개로 축소된 음렬재료	28
〈그림 III-4〉 《독백》에서 나타나는 드뷔시 작품 인용의 악장별 분포 ...	34
〈그림 III-5〉 5악장의 드뷔시 《불꽃》 인용구 배치	80
〈그림 III-6〉 그레고리오 성가 · 모차르트 · 드뷔시 · 메시앙 · 재즈리듬 인용구: 5악장 마디 53-79 인용구 (피아노II 마디 48-79) ...	83
〈그림 III-7〉 음렬의 대칭적 구조: 3악장 마디 2-3	101
〈그림 III-8〉 3악장 템포열의 운용	103
〈그림 IV-1〉 두 연주의 섹션별 연주시간 비교	117
〈그림 IV-2〉 파형(다이내믹) 비교 : 3악장 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)	130
〈그림 IV-3〉 파형(다이내믹) 비교 : 4악장 마디 14-19(피아노II 마디 12-17)	137
〈그림 IV-4〉 악보에 표기된 구간별 연주시간: 1악장 섹션 A(마디 1) ...	140
〈그림 IV-5〉 연주시간 비교: 1악장 섹션 A(마디 1)	142
〈그림 IV-6〉 두 음반의 구간별 연주시간 비교: 1악장 섹션 A(마디 1) ...	143
〈그림 IV-7〉 2악장 총 연주시간 중 마디 8의 연주시간 비교	149
〈그림 IV-8〉 파형(다이내믹) 비교: 3악장 마디 11	155
〈그림 IV-9〉 파형(다이내믹) 비교 : 3악장 마디 34-51(피아노II 마디 33-41)	175
〈그림 IV-10〉 파형(다이내믹) 비교 : 2악장 마디 17-19	180

I. 서론

제 2차 세계대전 이후, 서양음악의 중요한 사조들은 총렬음악, 구체음악, 전자음악, 우연성 음악 등의 실험적이고 혁신적인 아방가르드 경향을 띠었다. 특히 독일에서는 1946년에 시작된 다름슈타트 하계 음악제를 중심으로 젊은 음악가들이 새로운 음악을 발표하였는데, 그 중 피에르 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016) · 카를하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) · 루이지 노노(Luigi Nono, 1924-1990) · 한스 베르너 헨체(Hans Werner Henze, 1929-2012) 등은 12음기법의 원리를 다양한 음악적 매개변수에 적용시킨 총렬음악을 선보였다. 총렬음악은 1950년대 음악 경향의 중요한 지표 중 하나로, 이후 나타나는 음향음악 · 구체음악 · 음악적 인용 등 다양한 음악적 경향들과 결합된다. 그리고 이러한 음악적 흐름은 1950-60년대 독일에서 활발하게 활동했던 작곡가 치머만(Bernd Alois Zimmermann, 1918-1970)의 작품에서도 살펴볼 수 있다.

치머만은 당대 새로운 음악적 어법들과 양식들을 수용하면서도 특정 주류에 편승하지 않고 독자적인 작곡기법을 모색함으로써 자신만의 음악적 정체성을 구축해나간 작곡가이다. 앞서 언급했듯 총렬 · 인용 · 구체음악 · 전자음악 · 재즈 등의 다양한 기법과 양식들을 혼합시킴으로써 자신만의 독특한 작품세계를 보여준 그는 음악적 포스트모더니즘¹⁾ 초기의 대표적 인물이기도 하다. 이처럼 하나의 작품에서 다양한 양식이 공존하는 치머만의 경향은 그의 독특한 시간철학인 ‘공 모양의 시간’(Kugelgestalt

1) 음악에서 포스트모더니즘은 모더니즘에 대한 반응과 저항 그리고 다양한 요소들의 상호침투를 통해 나타난다. 포스트모더니즘에서 나타나는 차용과 인용은 한 요소가 다른 요소에 대해 우위를 갖지 않으며 때로는 음악적이지 않은 요소까지 포함되기도 한다. Jann Pasler, "Postmodernism," *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.liproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-c-0000040721> [2022년 6월 9일 접속].

der Zeit)과도 밀접하게 연관되어 있다.

일반적으로 시간은 한 방향으로만 흐르는 선적이고 비가역적인 속성을 가지며, 시간 예술인 음악은 이러한 절대적 시간개념을 바탕으로 구성되고 전개되는 것이 보통이다. 그러나 치머만이 시간을 시작과 끝이 불분명한 공 모양에 빚댄 것처럼, 그의 음악에서는 끝을 향해가는 전개과정의 명확하게 드러나지 않는다. 시간의 흐름에 따라 악곡이 진행되다가도 다시 시작지점으로 돌아오는 구조가 빈번하게 나타나는가 하면, 장면이 바뀌듯 급격하게 음악적 맥락이 전환되고 단절되면서 음악의 연속성과 목적지향성이 약화되고 부유하는 음향음악으로 인지되기도 한다. 이처럼 치머만은 전통적 음악의 근본적인 시간구조를 뒤엎고 자신만의 새로운 음악적 시간성을 보여준다.²⁾ 그러나 이러한 시간성의 양상들을 청자가 즉각적으로 인지하기란 쉽지 않다. 치머만은 그의 시간관을 음악으로 구체화시키고 이를 청자에게까지 명확히 전달하는 방식으로 ‘인용’을 택한다. 무조성의 총렬음악 가운데 바흐, 모차르트, 드뷔시와 같은 전통적 음악의 등장은 연주자와 청자로 하여금 다양한 시간성의 공존을 경험하게 한다. 이처럼 치머만의 시간 철학은 그의 작품에서 소리로 구현되었다.³⁾

본고에서 집중적으로 다루고자 하는 두 대의 피아노를 위한 《독백》(Monologe, 1964)은 치머만의 고유한 음악양식이 본격적으로 나타나는 1960년대에 작곡된 유일한 피아노 작품이다.⁴⁾ 두 대의 피아노로만 편성된 곡이지만 오페라 《병사들》을 비롯한 다른 대규모의 작품들에서 나타나는 음악어법들이 동일하게 사용되고 있어 그의 시간관을 비롯한 다양한 음악적 아이디어들을 집약적으로 관찰할 수 있는 작품이라 할 수 있다. 이 작품은 시대적 배경이 다른 작품들의 인용을 통해 상이한 시간성의 공

2) 강지영, “20세기 후반 독일 음악극에 나타난 새로운 ‘시간성,’” 『한국예술연구』 33 (2021), 259.

3) ‘공 모양의 시간’에 대한 더 상세한 내용은 본고의 II장에서 다룬다.

4) 1960년대에 작곡된 작품 중, 피아노가 편성된 작품으로 두 대의 피아노와 대규모 오케스트라를 위한 협주곡 《대화》(Dialogue, 1960)와 피아노 트리오 《프레장스》(Présence, 1961)도 있으나, 피아노로만 연주하는 작품은 《독백》이 유일하다.

존이 상징적으로 드러나고, 두 연주자의 템포와 박자가 다르게 진행되어 폴리템포와 폴리미터를 형성함으로써 물리적 시간의 층이 나타난다. 이와 같이 작품에 나타나는 다양한 시간성은 연주자에게 다각적인 해석의 여지를 제공한다. 뿐만 아니라 피아노라는 악기의 특성을 살린 연주 기법과 장치들을 사용하여 다채로운 음향과 비르투오소적인 화려한 기교를 보여주는 작품으로 현대 피아노 레퍼토리로서 연구의 가치를 지닌다고 할 수 있다. 따라서 본 논문에서는 《독백》을 세부적으로 분석하여 치머만의 독특한 시간관이 어떻게 구현되는지 살펴보고, 작품에 나타나는 다양한 시간성들이 연주에는 어떠한 영향을 미치는지 고찰하고자 한다.

《독백》을 비롯한 치머만의 여러 작품들이 유럽과 미국에서 활발히 연주되고 있으나⁵⁾ 그의 음악에 대한 이론적 연구는 상당 부분 오페라 《병사들》에 집중되어 있으며⁶⁾, 치머만의 기악곡에 대한 관심과 연구가 매우 미비한 것이 사실이다.⁷⁾ 특히 그의 피아노 작품에 대한 연구는 1976년 출간된 안드레아스 폰 임호프(Andreas von Imhoff)의 “치머만의 피

5) 치머만의 작품들의 연주는 쇼트(schott) 홈페이지에 그 정보가 업데이트 되고 있다. 《독백》은 2021년 9월 독일 드레스덴에서 열린 Stefan Wirth&Gilles Grimaire 듀오의 연주가 가장 최근의 것이다. <https://en.schott-music.com/shop/authordata/performance/view/id/179604/sku/35813>

6) 치머만의 오페라 《병사들》에 대한 선행연구들은 다음과 같다. Pollock, Emily Richmond, “To do justice to opera's ‘monstrosity’: Bernd Alois Zimmermann's Die Soldaten,” *The Opera Quarterly* 30/1 (2014): 69-92; Elaine R. Fitz Gibbon and Emily Richmond Pollock, “Four Texts by Bernd Alois Zimmermann,” *The Opera Quarterly* 30/1 (2014): 135-151; Nam Hoon Kim, “Spherical Structured Time in the Three Toccatas of Die Soldaten by Bernd Alois Zimmermann and an Original Composition, Wer, Wenn Ich Schriebe for Soprano and Double Bass,” (Ph.D. Diss., Brandeis University, 2020); 강서희, “치머만의 오페라 《군인들》에 반영된 음렬적 사고에 대한 연구,” (한양대학교 박사학위논문, 2018); 강서희, “치머만의 오페라 《군인들》에서 시간성을 표현하기 위한 인용기법에 대한 연구,” 『음악논단』 39 (2018); 강지영, “20세기 후반 독일 음악극에 나타난 새로운 ‘시간성,’” 『한국예술연구』 33 (2021); 오희숙, “음악적 시간성의 변화에 대한 미학적 연구-20세기 후반 이후 음악에 나타난 시간성 개념을 중심으로,” 『음악과 민족』 49 (2015).

7) 치머만의 기악곡에 대한 선행연구는 다음과 같다. Matthew Haley, “A performance guide to Bernd Alois Zimmermann's trumpet concerto, 〈Nobody Knows de Trouble I See〉,” (DMA Diss., University of North Texas, 2013); Hugh Livingston, “The Solo Cello Sonata of Bernd Alois Zimmermann: Concepts of structure and memory,” (DMA Diss., University of California, 1998); 이돈웅, “B.A.Zimmermann의 작곡기법 연구: 비올라와 소편성 관현악을 위한 *Antiphonen*을 중심으로,” 『운지회 논문집』 2 (2003).

아노 작품 연구”가 거의 유일한 것으로⁸⁾, 총 9개의 피아노 작품 전곡에 대해 포괄적으로 분석하고 있다. 임호프는 치머만의 피아노 작품을 시기별로 구분하여 그 변천과정을 설명할 뿐만 아니라, 각각의 작품에 대한 전반적인 특징과 작곡기법을 음악학자의 시각으로 분석한다. 따라서 이 책은 치머만의 피아노 작품을 다루는 연구자나 연주자들에게 작품에 대한 전반적인 이해를 돕는 유용한 자료이자 유일한 자료로서 그 가치가 크다고 할 수 있다. 본 논문에서 다루게 될 《독백》의 작곡기법적 측면에 대한 분석도 개괄적으로 언급하고 있어 필자 역시 참고자료로 도움을 얻을 수 있었다. 그러나 임호프의 연구는 치머만의 피아노 작품 전반을 다루고 있어 작품에 대한 거시적인 조망에 그친다는 점에서, 한 작품을 시간적 관점으로 접근해 심층적으로 분석하는 본 논문과 차이를 보인다.

본 연구는 연주자의 관점에서 《독백》에 내재된 독특한 시간성을 다각적으로 분석하고 이를 토대로 하는 연주해석을 제시함으로써 치머만의 음악 어법을 이해하고 작품을 연주하는 데 있어 실제적인 도움을 주는 것에 목적을 둔다. 이를 위하여 먼저 II장에서는 치머만의 생애와 작품경향에 대해 간략히 살펴보고 그의 특별한 시간철학인 ‘공 모양의 시간’에 대해 고찰함으로써 작품분석을 위한 이론적 토대를 다지고자 한다. 이어지는 III장에서는 연주자의 관점에서 작품을 분석한다. 먼저 이 작품을 전개하는 데 주요하게 사용된 요소들에 대해 살펴보고 악장별로 개괄적인 구조 분석을 제시한다. 그리고 《독백》에서 나타나는 시간성의 양상들을 다음의 세 가지 측면에서 심도있게 분석하고자 한다. 첫째로는 인용과 폴리템포·폴리미터에서 나타나는 다층적 시간성에 대해, 둘째로는 음악적 흐름의 역행과 대칭구조를 통해 구현되는 가역적 시간성에 대해 살펴본다. 마지막으로 연주자에게 시간적 자유가 주어지는 섹션을 중심으로 불확정적 시간성에 대해 고찰한다.

이러한 분석의 내용을 바탕으로 마지막 IV장에서는 연주자의 관

8) Andréas von Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns* (Ratisbonne: Gustav Bosse Verlag, 1976).

점에서 악보를 분석하여 작곡가의 의도를 파악하고, 작품을 어떻게 이해하고 해석할 것인지에 대해 논의한다. 이 장에서는 알로이스 콘타르스키(Aloys Kontarsky, 1931-2017)·알폰스 콘타르스키(Alfons Kontarsky, 1932-2010) 듀오와 안드레아스 그라우(Andreas Grau, 1965-)·괴츠 슈마허(Götz Schumacher, 1966-) 듀오의 연주를 분석대상으로 삼아 템포 변화, 불확정적 시간성, 폴리템포와 폴리미터, 대칭구조의 입체적 표현과 같은 시간적 특징이 나타나는 부분들을 중심으로 연주자들의 연주속도, 연주시간을 측정하여 비교하고⁹⁾ 필자의 해석을 제시한다.

치머만의 두 대의 피아노를 위한 《독백》을 고찰해 보는 본 논문은 국내에서는 잘 알려지지 않은 작곡가 치머만에 대한 심층적인 연구로, 특히 지금까지 오페라 《병사들》에만 집중되었던 기존 연구의 한계를 넘어 그의 기악작품연구에 대한 공백을 채워줄 것이라 여겨진다. 이 연구를 계기로 다양한 시간성이 공존하는 치머만의 작품들이 조명되고 보다 많은 연주와 후속 연구들이 이어지기를 기대해본다.

9) 연주시간 측정과 파형 분석에는 음향분석 프로그램 소닉 비주얼라이저(Sonic Visualiser)와 오더시티(Audacity)가 사용되었다.

II. 치머만의 음악세계¹⁰⁾

1. 생애

1918년 3월 20일 독일 쾰른 근처의 블리스하임(Bliesheim)에서 태어난 치머만은 독실한 가톨릭 신자였던 부모님의 영향으로 어릴 때부터 깊은 신앙심을 가지게 되었다. 그는 슈타인펠트 지역의 수도원에서 운영하는 사립 가톨릭 학교와 쾰른의 공공 가톨릭 학교를 다녔고, 자연스레 교회음악과 오르간 음악을 접하면서 음악에 대한 관심을 가지게 된다. 1938년 쾰른음대(Hochschule für Musik in Köln)에 진학하여 본격적으로 음악교육, 음악이론, 작곡 공부를 시작하였으나 얼마 지나지 않아 제 2차 세계대전에 징집되어 참전하면서 학업을 중단하게 된다. 독일이 프랑스를 점령했을 당시, 치머만은 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)와 다리우스 미요(Darius Milhaud, 1892-1974년)의 음악을 접하게 되었고, 이는 이후에 치머만이 학업에 복귀하여 초기 음악을 형성하는 데 많은 영향을 끼치게 된다. 1942년, 전쟁 중에 생긴 피부병이 심각해지자 치머만은 치료를 받기 위해 쾰른으로 돌아왔고 쾰른대학(Universität zu Köln)에서 음악학으로 학업을 다시 시작하였다. 1945년부터는 쾰른음대로 옮겨 필립 야나흐(Philipp Jarnach, 1892-1982)에게 작곡을, 하인리히 레마허(Heinrich Lemacher, 1891-1966)에게 음악이론을, 파울 미즈(Paul Mies, 1889-1976)에게 음악사를, 한스 하스(Hans Haass, 1897-1955)에게 건반악기를 사사하며 음악적 배움의 폭을 넓혔다.

대학을 졸업한 후, 치머만은 1948년부터 1950년까지 다름슈타트

10) 치머만의 생애와 작품경향에 관해서는 다음의 문헌을 참조하였다. Andrew McCredie, *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook* (Westport, Conn : Greenwood Press, 2002), 599-606; Andrew D. McCredie and Marion Rothärmel, "Bernd Alois Zimmermann," *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com.libproxysnu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030977> [2021년 6월 7일 접속].

현대음악 하계 강좌(Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt)에 참가하여 르네 라이보비츠(René Leibowitz, 1913-1972)와 볼프강 포르트너(Wolfgang Fortner, 1907-1987)에게 음렬 기법을 배웠고 다양한 현대음악을 접하면서 많은 영감을 얻었다. 또한 치머만은 라디오 드라마, 다큐멘터리 음악, 댄스 오케스트라, 아마추어 합창단 등 다양한 분야의 음악을 작곡하고 편곡하면서 폭넓은 경험을 쌓는다. 이러한 경험들은 사실 생계를 위한 것이었지만 후에 쾰른 음대에서 라디오 드라마, 영화를 위한 세미나를 주관하는 감독으로 활동할 수 있는 기반이 되었다. 1957년부터 쾰른음대에서 강사로 임명되어 강의를 시작하였고, 1962년에 프랭크 마르틴(Frank Martin)을 이어 작곡과 교수로 임용되었다.

치머만은 현대음악협회의 독일지역 회장(President of the German Section of the International Society for Contemporary Music)으로 임명되었고 노르트라인 베스트팔렌 예술상(1960), 쾰른 예술상(1966)을 수상하였다. 또한 독일 작곡가로서는 최초로 로마의 빌라 마시모(Villa Massimo)¹¹⁾에서 다른 예술가들과 교류하며 수학할 수 있는 기회를 얻으면서 작곡가로서 크게 명성을 떨쳤다. 그는 1957년과 1963년 두 차례에 걸쳐 빌라 마시모에 머물며 작곡에 몰두하였으며 이곳에서 자신만의 음악에 대한 방향성과 그 방법을 끊임없이 모색하며 그의 대표작인 오페라 《병사들》을 완성한다.

1965년에 《병사들》의 초연을 성공적으로 이룬 후에도 《우부왕의 저녁식사를 위한 음악》(*Musique pour les soupers du Roi Ubu*, 1966), 《젊은 시인을 위한 레퀴엠》(*Requiem für einen jungen Dichter*, 1969)과 같은 작품들을 발표하며 작곡가로서의 자리매김을 단단히 하였다. 그러나

11) 빌라 마시모는 로마에 있는 독일의 문화 시설로 1910년에 설립되었으며, 비범한 예술가들에게 주어지는 상의 명칭이기도 하다. 독일과 해외에서 뛰어난 활동을 펼친 건축가, 작곡가, 작가, 화가 등 다양한 분야의 예술가들에게 이 상을 수여하며 부상으로 빌라 마시모에서 10개월간의 체류를 제공한다. 치머만을 선두로 볼프강 림(Wolfgang Rihm, 1952-)과 요르크 홀러(York Höller, 1944-) 등의 많은 작곡가들이 빌라 마시모를 거쳐갔다. https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Massimo [2021년 6월 10일 접속].

젊은 나이에 전쟁에서 얻은 부상과 질병으로 인해 치머만은 건강을 잃은 채 고통 속에서 여생을 보냈고, 1960년대 후반에 급격히 시력이 악화되면서 자기 자신에 대한 연민, 삶에 대한 무력감으로 인한 정신적 우울함이 극에 달하게 되었다.¹²⁾ 마지막 작품 《나는 태양 아래서 저지른 모든 불의를 돌이켜 보았다》(*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*, 1970)를 완성하고 5일 후인 1970년 8월 10일, 치머만은 그로스코니히도르프(Groß-Königsdorf)의 자택에서 스스로 생을 마감하였다.¹³⁾

2. 작품경향

치머만은 1930년대 후반에 작곡을 시작하여 마지막 작품을 작곡한 1970년까지 약 30년 동안 피아노, 현악기 및 관악기를 위한 독주곡과 협주곡, 실내악과 오케스트라, 오페라 등 다양한 장르의 작품들을 남겼다. 그의 작품경향은 음악어법의 변화양상에 따라 세 시기로 구분할 수 있는데¹⁴⁾, 각 시기의 작품들을 살펴보면 시기마다의 작곡경향이 단절되지 않

12) Andreas Skouras, *Bernd Alois Zimmermann : Complete Works for Piano Solo*, NEOS 11026 CD liner notes, 13.

13) 쇼트(Schott)에서 제공하는 치머만의 카탈로그. <https://en.schott-music.com/shop/autoren/bernd-alois-zimmermann> [2021년 6월 12일 접속].

14) 작품경향의 시기구분은 아래의 두 문헌을 참고하였다. Constantin Floros, “The Philosophy of Time and Pluralistic Thought of Bernd Alois Zimmermann,” in *New Ears for New Music*, Translated by Kenneth Chalmers (New York: Peter Lang, 2013), 143; Imhoff, *Untersuchung en zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns*, 1. 이 두 책에서는 치머만의 작품경향을 연도별로 구분하지 않고 작곡방식에 따라 시기를 나누고 있다. 콘스탄틴은 음렬을 사용하지 않았던 시기(pre-serial), 음렬을 사용했던 시기(serial), 그리고 음렬이후시기(post-serial)로 나누었고, 임호프는 신고전주의 영향과 더불어 음렬기법으로 전환하는 1기(Der Einfluss des Neoklassizismus und der Übergang zur Reihentechnik), 음렬을 사용한 2기(Die Serielle Phase), 총렬주의와 다원적 작곡 스타일의 3기(Die Spätserielle Phase:Der Pluralistische Kompositionsstil)로 나누었다. 본고에서는 이를 참고하여 치머만의 작곡기법에 도약적인 변화가 있었던 다름슈타트 현대음악 하계 강좌((1948-1950)와 빌라마시모(1957)의 첫 방문 시점을 기준으로 시기를 나누었다.

고 연결선 상에 있는 것을 알 수 있다.

먼저 제 1기는 스승들과 다른 작곡가들로부터 영향을 받은 초기 작품 시기이다. 치머만은 야나흐와 레마허에게 전통적인 작곡기법과 대위법을 습득하였고, 힌데미트와 서신을 주고 받으며 작곡기법의 폭을 넓혔으며, 스트라빈스키의 신고전주의 양식과 쇤베르크의 12음 기법을 고루 흡수하였다.¹⁵⁾ 특히 그레고리오 성가와 르네상스 음악에 관심을 보였으며, 신고전주의와 표현주의에서 발견되는 폴리포닉한 음악적 흐름에 강하게 매료되었고 이를 발판삼아 자신만의 음악적 정체성을 구축해나갔다.¹⁶⁾

학생이자 작곡가로서 치머만이 처음으로 시도했던 것은 피아노 모음곡이었다. 1938년에 시작하여 1946년까지 총 8개의 피아노 모음곡을 작곡하였고 이 중 5개의 모음곡이 《엑스템포랄레》(*Extemporale*, 1938-1946)로 발표되었다. 이 시기의 대표작이라 할 수 있는 이 작품은 각 악장이 사라방드(Sarabande), 인벤션(Invention), 시실리아노(Siciliano), 볼레로(Bolero), 피날레(Finale)로 구성되어 있으며, 화성·선율·리듬을 비롯한 음악적 어법이 이전 시대의 양식들에 기반을 두는 신고전주의 경향을 보인다.

이 시기의 또 다른 주요작품으로는 피아노를 위한 《카프리치오》(*Capriccio for Piano*, 1946), 《현악 3중주》(*String Trio*, 1944), 《오케스트라를 위한 협주곡》(*Concerto for Orchestra*, 1946) 등이 있다. 치머만의 초기 작품들이 발표된 후, 그의 음악은 본과 쾰른의 비평가들에게 주목을 받기 시작한다. 헤르베르트 아이메르트(Herbert Eimert), 하인츠 요아힘(Heinz Joachim), 한스 하인츠 슈투켄슈미트(Hans-Heinz Stuckenschmidt) 등의 여러 음악학자들은 치머만의 초기 작품들에 대해 강렬한 리듬과 신비로운 화성, 대비와 병치가 두드러지는 짜임새가 나타나며 독자적인 정

15) McCredie, *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, 599.

16) Christoph Schlüren, Bernd Alois Zimmermann.: *Alagoana / Sinfonie in einem Satz / Photoptosis / Stille und Umkehr*, Rheinland-Pfalz State Philharmonic, CAPRICCIO C5213, CD liner notes, 8.

체성을 가진다고 평가한 바 있다.¹⁷⁾

제 2기는 1948년에서 1957년까지로, 치머만이 조성음악에서 벗어나 본격적으로 음렬을 사용하였던 시기이다. 다름슈타트 하계 음악제를 중심으로 활동하였던 젊은 세대의 독일 작곡가들은 쇤베르크와 베르크의 12음 기법을 확장하여 총렬기법으로 발전시켰고, 과거와 단절하고 새로움을 추구하는 아방가르드 경향으로 나아갔다. 그러나 치머만은 음렬음악과 총렬음악의 어법들을 수용하면서도 그 원리와 방식을 따르는 데 있어서 유연함을 보였고, 전통에서 현대에 이르는 다양한 음악양식과 요소들에 관심을 두어 자신의 음악에 접목시키려 시도함으로써 스스로를 아방가르드 경향으로부터 분리하였다.

이 시기의 주요 작품으로는 피아노 모음집 《편람》(*Enchiridion*, 1949-1951), 《바이올린 소나타》(*Sonata for Solo Violin*, 1950), 《오보에 협주곡》(*Oboe Concerto*, 1952), 트럼펫 협주곡 《아무도 내가 아는 고통을 알지 못한다》(*Nobody Knows the Trouble I see*, 1954), 두 대의 피아노를 위한 《관점: 상상의 발레를 위한 음악》(*Perspektiven- Musik für ein imaginäres Ballet*, 1955-1956), 소프라노 솔로와 17개의 악기를 위한 칸타타 《모든 것에는 시간이 있고》(*Omnia tempus habent*, 1957) 등이 있다. 이 시기의 작품들을 살펴보면 이전 시기의 스타일인 신고전주의 경향 뿐 아니라 음렬기법을 엄격하게 사용한 작품들과, 음렬을 기반으로 하되 다른 음악작품의 선율이나 모티브를 가져와 인용한 작품들이 공존하는 것을 알 수 있다. 이렇듯 제 2기는 치머만이 이전에 사용하던 음악어법과 새로운 음악어법을 통합하고 중화하면서 자신만의 고유한 음악적 정체성과 방향을 찾아가는 과도기적 시기라고 볼 수 있다.

이 시기의 작품 가운데 《관점》과 《모든 것에는 시간이 있고》는 치머만의 주목할 만한 음렬 음악이다. 먼저 《관점》은 다름슈타트 현대음악 하계강좌의 창립 10주년을 기념하여 위촉받은 작품으로, 엄격하게

17) McCredie, *Ibid.*, 602.

음렬이 사용되었으며 1956년에 콘타르스키 형제가 초연하였다.¹⁸⁾ 칸타타 《모든 것에는 시간이 있고》 역시 음렬을 바탕으로 작곡되었고 치머만의 작품 중 가장 어려운 작품이라고 평가된다.

한편, 음렬과 인용이 모두 나타나는 작품으로는 《오보에 협주곡》(1952)이 있다. 이 작품은 신고전주의적 경향을 띠고 있으며, 12음 기법이 사용된 것과 더불어 스트라빈스키의 《다장조 교향곡》(*Symphony in C*, 1940)의 모티브가 파편적으로 인용되어 나타난다. 또한 1954년에 작곡된 트럼펫 협주곡 《아무도 내가 아는 고통을 알지 못한다》는 흑인 영가 “*Nobody Knows the Trouble I see*”의 선율을 인용한 것으로 재즈요소가 작품 전반에 걸쳐 드러난다.¹⁹⁾ 치머만은 재즈의 양식적 특징보다 재즈가 지닌 즉흥적인 속성에 더 심취하였는데, 자신의 저서 『음정과 시간』(*Intervall und Zeit*)에서²⁰⁾ “재즈는 음악의 외형적 구조나 규칙 등에 영향을 받지 않은, 자연과 같은 창조물”이라²¹⁾ 표현하며 재즈에 대한 각별함을 드러냈다. 이후에도 자신의 음악에 재즈를 접목시키려는 시도를 계속해 나갔다.

제 3기는 1957년부터 1970년까지 해당한다. 이 시기에는 기존의 여러 음악작품들과 문학작품들의 텍스트를 콜라주하여 복잡적이고 다층적으로 활용하고, 음렬·총렬을 비롯한 다양한 현대 기법들을 한 작품 안에서 혼합하여 사용하는 경향이 나타난다. 특히 콜라주 하는 방식의 인용기법은 이 시기의 치머만의 작품 경향에 있어 핵심적 요소라 할 수 있으며 그의 시간철학과도 연관성을 가지며 상이한 시간성의 공존을 구현하는 수단으로 작용한다. 치머만이 “인용기법은 작품을 구성하는 데 있어 다원주의적 개념을 드러내는 근본적인 요소이다.”라고²²⁾ 언급했듯이, 인용은 단

18) Ibid., 603.

19) Matthew Haley, “A Performance Guide to Bernd Alois Zimmermann’s Trumpet Concerto, ‘Nobody Knows de Trouble I See,’” (DMA Diss., University of North Texas, 2013), 3.

20) 이 책은 음악과 시간, 옛 시대 그리고 동시대의 음악가들, 오페라와 발레, 영화음악, 전자음악, 재즈 등 여러 가지 주제에 관한 치머만의 생각들, 그리고 자신의 작품들에 대해 적은 글들을 한권에 담은 일종의 논문집으로 1974년에 발간되었다.

21) Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit* (Mainz: Schott, 1974), 62.

순한 첨가 요소가 아니라 작곡기법적으로 구조적 중심을 이루고 있다.²³⁾

이 시기의 대표작으로는 오페라 《병사들》이 있다. 1957년 빌라파시모에서 머무는 동안, 치머만은 음렬주의에서 벗어나 자신의 작곡의 방향전환에 대해 고찰하는 시간을 가졌고²⁴⁾ 구상 끝에 《병사들》의 작곡에 착수한다. 그의 음악적 아이디어가 총체적으로 담겨있는 《병사들》은 이 시기의 경향을 대변하는 작품이라 할 수 있다.

《병사들》은 그레고리오 성가·바흐·구체음악·전자음악·재즈 등 다양한 음악이 인용되어 있으며, 이질적인 작곡기법과 서로 다른 시대의 음악 양식들이 다양하게 나타난다.²⁵⁾ 또한 이 작품은 악기들의 주법에 따른 다채로운 음색과 스크린·스피커를 통한 새로운 음향들이 나타난다. 치머만은 악기그룹마다 다른 템포와 박자를 부여하여 각각 다른 시간성이 동시에 연주되도록 하였으며, 과거·현재·미래의 개별적 사건들이 시간의 순서와 상관없이 뒤섞이거나 한 장면에서 여러 시점들을 통합함으로써 상이한 시간성을 동시에 표현하고자 했다.²⁶⁾

이렇듯 치머만의 독특하고 다양한 음악적 아이디어가 구현된 《병사들》은 연주가 불가능 할 만큼 악보가 복잡하고 어려웠기 때문에 많은 수정작업을 필요로 했고 작곡을 시작하여 초연을 이루기까지 약 8년의 시간이 걸렸다. 치머만은 《병사들》의 수정작업을 하면서 규모가 작은 작품들도 계속해서 작곡하였는데, 이 기간 동안 작곡된 대부분의 작품

22) 치머만이 Aloys Kontarsky에게 1964년 5월 2일에 보낸 편지. Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann: Der Komponist und sein Werk* (DuMont Buchverlag: Cologne, 1986), 185-186.

Lise Gabrielle Viens, "La citation dans la pensée créatrice de Bernd Alois Zimmermann" (Ph.D. Diss., McGill University, 1995), 134에서 재인용.

23) 오희숙, "음악적 시간성의 변화에 대한 미학적 연구 -20세기 후반 이후 음악에 나타난 시간성 개념을 중심으로," 『음악과 민족』 49 (2015), 18.

24) Elaine R. Fitz Gibbon and Emily Richmond Pollock, "Three Scenes from the Opera Die Soldaten," *The Opera Quarterly* 30/1 (2014), 141. 원문: Zimmermann, Intervall und Zeit, 95. (이 학술논문은 일레인 기본과 에밀리 폴록이 치머만의 저서 *Intervall und Zeit* 중 네 개의 글을 번역하여 게재한 "Four Texts by Bernd Alois Zimmermann" 중 하나이다. 따라서 본고에서 이 학술논문을 인용할 시 원문의 페이지도 함께 표기하였다.)

25) 오희숙, 『20세기 음악1 역사, 미학』 (서울: 심철당, 2004), 253.

26) 강서희, "치머만의 오페라 《군인들》에 반영된 음렬적 사고에 대한 연구," (한양대학교 박사학위논문, 2018), 30, 124, 146.

들이 《병사들》의 영향 아래 동일한 음악적 아이디어를 바탕으로 한다. 그 예로 《첼로 소나타》(*Sonata for Solo Cello*, 1960), 두 대의 피아노를 위한 협주곡인 《대화》(*Dialogue*, 1960), 피아노 트리오를 위한 발레음악 《프레장스》(*Présence*, 1961), 비올라와 소편성 관현악을 위한 《안티포넨》(*Antiphonen*, 1961)등이 있으며, 본고의 연구대상인 두 대의 피아노를 위한 《독백》도 이 시기에 작곡되었다. 이외에도 《위뷔왕의 저녁식사를 위한 음악》(*Musique pour les soupers du Roi Ubu*, 1966)과 《젊은 시인을 위한 레퀴엠》(*Requiem für einen jungen Dichter*, 1969), 《트라토》(*Tratto*, 1967) 등 유명 작품들을 남겼다.

3. 치머만의 시간관 : ‘공 모양의 시간’

시간을 물리적 실체로서가 아닌 인간의 의식세계와 연관지어 철학적인 개념으로 바라보는 것은 고대 그리스 시대에서부터 비롯된다. 고대 그리스인들은 시간을 속성이 다른 두 가지의 개념으로 구분하여 크로노스(*chronos*)와 카이로스(*kairos*)라고 불렀다. 크로노스는 누구에게나 동일하게 주어지며 일정하고 고정된 흐름을 가진 절대적이고 객관적인 시간을 의미하는 반면, 카이로스는 상대적이고 주관적인 시간 개념으로 인간의 의식과 경험에 따라 다르게 지각된다.²⁷⁾ 이처럼 시간의 개념을 양분화하고 인간 의식에 따른 주관적 시간에 대해 의미를 부여하는 것은 고대부터 현대에 이르기까지 많은 철학자와 예술가들에 의해 이루어져 왔다.

치머만 역시 시간을 객관적 시간(*objective Zeit*) 과 내적 시간(*innerliche Zeit*)으로 구분하여 고찰한다. 그는 객관적 시간에 대해 반복되거나 전도되지 않고 시점들의 지속적인 순서로 설명된다 하였고, 이에 반

27) 김승중, 『한국인이 캐낸 그리스 문명』 (서울: 통나무, 2017), 33-37.

하여 내적이고 독자적인 시간은 지속적인 흐름의 변화를 가능케 하며 내재성을 지닌다고 하였다.²⁸⁾ 치머만은 시간을 절대적이고 객관적인 개념으로만 인식하는 것에서 벗어나 내적 시간 즉, 체험과 경험에 의해 지각되는 상대적이고 주관적인 개념으로서의 시간을 강조하여 자신만의 특별한 시간관을 고안하기에 이른다.

“우리가 알고 있듯이, 과거·현재·미래는 우주적 시간의 현상으로서 연속성을 띠며 진행된다. 그러나 우리의 정신적 실제에서는 이러한 연속적 진행은 사실 존재하지 않으며, 이는 엄밀한 의미에서 현재가 없다는 것보다 더 현실적이다. 시간은 공 모양(Kugelgestalt)의 형태로 휘어져있다.”²⁹⁾

이처럼 치머만은 시간을 인간의 정신적 차원에서 일어나는 현상으로 인식하여 ‘공 모양의 시간’(Kugelgestalt der Zeit)이라는 새로운 차원의 시간관을 주장하였다. ‘공 모양의 시간’은 시간이 단 방향의 선적 흐름에 그치는 것이 아니라 순서가 자유로이 바뀔 수 있고 동시에 나타날 수도 있음을 의미한다.³⁰⁾ 이는 과거·현재·미래가 인간의 경험과 의식의 흐름 안에서 서로 침투하고 스며들어 영속적인 현재로 통합된다고 인식하는 것에 바탕을 두는 것이다.³¹⁾

이와 같은 치머만의 특별한 시간관은 성 아우렐리우스 아우구스티누스(St. Aurelius Augustinus, 354-430)·앙리 베르그송(Henri Bergson, 1859-1941)·에드문트 후설(Edmund Husserl, 1859-1938)·에즈라 파운드

28) Zimmermann, *Intervall und Zeit*, 12.

29) Zimmermann, *Ibid.*, 35. 원문은 다음과 같다. “Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind wie wir wissen, lediglich in ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht, was eine realere Wirklichkeit besitzt als dass es keine Gegenwart im strengen Sinne gibt. Die Zeit biegt sich zu einer Kugelgestalt zusammen.”

30) *Ibid.*, 96; 오희숙, 『음악속의 철학』 (서울: 심설당, 2009), 43.

31) Floros, “The Philosophy of Time and Pluralistic Thought of Bernd Alois Zimmermann,” in *New Ears for New Music*, 143; Christoph Blitt, *Oper im 20. Jahrhundert* (Stuttgart: J.B.Metzler, 2000), 576.

(Ezra Pound, 1885-1972) · 제임스 조이스(James Joyce, 1882-1941)와 같은 철학자들과 작가들에게서 영향을 받아 형성되었으며, 치머만의 저서 『음정과 시간』(*Intervall und Zeit*)에서 이들의 시간적 성찰에 대한 내용이 언급된다.³²⁾ 이들은 인간의 의식에 근거하는 내적시간 또는 주관적 시간이 무엇인지에 대해 집요하게 파고들었고 각자의 사유에 따른 시간철학을 피력하였다.

아우구스티누스는 인간 영혼의 본질 안에서 시간의 통일성을 증명하려 하였는데, 인간의 영혼 즉 정신적 확장 속에서 과거와 미래를 하나의 영속적인 현재 안으로 끌어들이는다고 하였다.³³⁾ 그의 대표적 저서인 『고백록』(*Confessiones*)에 따르면 “시간은 과거의 현재, 현재의 현재, 미래의 현재라는 세 가지의 시간으로 나눌 수 있는데 과거는 현재의 기억으로, 현재의 현재는 직관으로, 미래의 현재는 기대로, 인간의 영혼 즉 마음 속에 존재하는 것”이라³⁴⁾ 하였다. 즉 아우구스티누스가 말하는 과거 · 현재 · 미래의 존재는 인간의 의식을 통한 지각에 근거하는 것이다. 이처럼 시간을 의식 속으로 내재화시켜 철학적 시간의 문제를 제기한 아우구스티누스는 주관적 시간론의 창시자로서 후대의 철학자들에게 많은 영향을 미쳤고 근현대 시간철학의 원천이 되었다.³⁵⁾

이후 현대 철학의 거장이라 할 수 있는 베르그송과 후설 역시 인간의 의식을 근간으로 하여 시간에 대해 사유하였다. 먼저 베르그송은 시간을 객관적 시간이 아닌 내재적 의식의 흐름으로 규정하면서 ‘지속으로서의 시간’, ‘체험의 시간’, ‘상호침투의 시간’을 주장하였는데 시간은 곧 의식의 지속이며 체험을 통한 의식의 양태인 기억, 직관, 기대에 의해 존재하는 것이라고 하였다.³⁶⁾ 또한 현재는 직접적 과거의 지각이면서 동시

32) Zimmermann, Ibid., 12-13.

33) Zimmermann, Ibid., 12.

34) Aurelius Augustinus, 『고백록』, 김희보, 강경애 옮김 (서울: 동서문화사, 2016), 323.

35) 소광희, 『시간의 철학적 성찰』 (서울: 문예출판사, 2016), 271; 정현숙, “아우구스티누스의 시간과 영원성,” 『종교 교육학 연구』 32 (2010), 133.

36) 오희숙, “음악적 시간성의 변화에 대한 미학적 연구-20세기 후반 이후 음악에 나타난 시간성 개념을 중심으로,” 40.

에 직접적 미래의 결정이라고 하면서 현재가 과거와 미래를 연속시키는, 즉 시간의 지속성을 보증하는 매듭이라고 강조한다.³⁷⁾ 후설의 경우에는 현상학적 측면에서 시간의 본질을 논하였는데, 시간은 인간이 자기 자신을 의식하는 내적 체험 영역 속에서 드러나는 것이며 의식의 경과 속에 내재한다고 하였다.³⁸⁾ 또한 ‘살아있는 현재’로서의 시간을 강조하며 시간의 흐름이 현재에서 과거와 미래의 방향으로 확산되어 나간다고 보았다.³⁹⁾

위의 철학자들이 시간에 대해 펼친 논의는 그들의 사유의 방향과 방식에 따라 미시적인 차이를 보이지만 과거·현재·미래가 단절되지 않고 의식의 흐름이라는 하나의 지평 속에 존재한다는 공통된 요지를 갖고 있다. 이는 곧 치머만의 시간철학인 ‘공 모양의 시간’의 근간이 되는 사고라고 할 수 있다.

치머만은 “시간의 동시성을 현실화하는 것에 음악보다 좋은 도구는 없었다.”라고⁴⁰⁾ 말한다. 치머만의 특별한 시간관은 그가 작곡을 함에 있어 출발점인 동시에 지향점으로 작용하였고, 하나의 작품 안에 다양한 시간성이 공존하는 양상으로 발현된다. 그의 작품 가운데 오페라 《병사들》은⁴¹⁾ 그가 추구했던 시간의 동시성이 다양한 방식을 통해 총망라된 작품이라 할 수 있다. 이 작품에서는 줄거리 전개가 시간의 흐름에 따라 순차적으로 진행되는 전통적인 배열을 벗어나 다양한 시간과 공간 속에서

37) 소광희, 『시간의 철학적 성찰』, 423.

38) Ibid., 455.

39) Ibid., 506.

40) 치머만이 Verner Pilz에게 1958년 7월 30일에 보낸 편지. “Bernd Alois Zimmermann: correspondance à propos des Soldats,” *Musica* 88, 125. Viens, “La citation dans la pensée créatrice de Bernd Alois Zimmermann,” 134에서 재인용.

41) 오페라 《병사들》은 18세기 작가 미하엘 라인홀트 렌츠(Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751-1792)의 동명연극 『병사들』 (Eine Komödie, 1774-75년 작성, 1776년 출판)을 오페라로 재구성한 작품이다. 귀족과의 결혼으로 신분 상승을 꿈꾸는 시민계급 처녀 마리가 출세를 위해 자신과 같은 계급의 약혼자 슈톨치우스를 버리고 귀족장교들과 교제하다가 결국 몰락하고 만다는 내용을 담고 있으며, 4막 15장으로 구성되어 있다. 강서희, “치머만의 오페라 《군인들》에서 시간성을 표현하기 위한 인용기법에 대한 연구,” 『음악논단』 39 (2018), 1.

일어나는 많은 사건 전개 of 단면들이 뒤섞이거나 동시에 포개져 나타난다.⁴²⁾ 치머만은 이와 같은 사건 전개 방식에 대해 다음과 같이 언급한다.

“내 오페라는 ‘이야기’를 말하는 것이 아니라 ‘상황’을 묘사한다. 정확히 말하면, 미래로부터 과거를 위협하는 상황에 대한 설명이다. 그리고 이러한 관점에서 볼 때 18세기의 재로 즉 오늘날 우리에게 너무나 구식인 그 언어의 사용은 선회하는 시간 영역에서 과거, 현재, 미래를 끊임없이 마주하며 끊임없이 발전하는 한 영원한 의미를 지니게 된다. 작품의 대부분은 과거, 현재, 미래를 오가며 진행된다.”⁴³⁾

또한 오페라의 마지막 막에는 10개의 장면이 동시에 배치된다. 치머만은 이를 두고 시간의 소용돌이 속으로 하강하는 것이라 표현하였으며 《병사들》에서 가장 매혹적인 순간이라고 말하고 싶은 장면이라 하였다.⁴⁴⁾ 또한 이렇게 겹겹이 쌓여진 과거·현재·미래의 이야기들은 상호간에 교환 가능해진다고 하였다.⁴⁵⁾

시간의 동시성은 극작법에서 뿐만 아니라 작곡기법적 측면에서도 구현된다. 이를 두 가지 측면에서 살펴볼 수 있는데, 첫째는 다양한 음악적 매개체들의 물리적 시간층을 형성하는 것이다. 치머만은 《병사들》에서 대칭적 구조를 가진 하나의 음렬을 만들고 이 음렬의 구조적 원리를 템포, 박자, 리듬, 다이내믹 등에 적용하는 총렬기법을 사용한다. 이렇게 만들어진 다양한 매개체들의 배열은 작품 내에서 여러 개의 층을 형성하며 진행된다.⁴⁶⁾ 뿐만 아니라 악기 혹은 악기그룹마다의 템포와 박자를 다르게 설정하여 서로 다른 시간성들이 동시에 진행함으로써 시간의 층이

42) 신인선, 『20세기 음악』 (서울: 음악세계, 2007), 192.

43) Elaine R. Fitz Gibbon and Emily Richmond Pollock, “On Die Soldaten,” *The Opera Quarterly* 30/1 (2014), 143. 원문 : Zimmermann, *Intervall und Zeit*, 97.

44) Gibbon and Pollock, “Three Scenes from the Opera Die Soldaten,” 140. 원문: Zimmermann, *Intervall und Zeit*, 94

45) Zimmermann, *Ibid.*, 96.

46) 오희숙, “음악적 시간성의 변화에 대한 미학적 연구-20세기 후반 이후 음악에 나타난 시간성 개념을 중심으로,” 18.

형성되도록 하였다.

둘째는 시대적 배경이 다른 기존의 작품들을 콜라주의 방식으로 인용함으로써 다양한 시간성의 공존을 상징적으로 구현한 것이다. 치머만의 작품에서 인용으로 등장하는 기존 작품들은 그레고리오 성가, 바흐 칸타타에서부터 전자음악, 구체음악, 재즈에 이르기까지 서양음악사의 다양한 시대의 것들이다. 이러한 음악적 재료들을 병치하거나 중첩하는 형태로 배치하여 시간의 층을 나타낸다. 《병사들》에서는 과거의 기존 작품들뿐만 아니라 음악양식이나 시문학 용어에 이르기까지 매우 다양한 시간적 배경으로부터 생산된 것들이 인용된다.⁴⁷⁾

이처럼 과거·현재·미래가 공존하고 상호 교차된다는 치머만의 시간철학은 그의 음악에 고스란히 반영되어 상이한 시간성이 다양한 방식으로 공존하는 양상으로 나타난다. 다양한 속성의 시간성들은 치머만의 치밀하고 엄격한 시간의 구성을 통해 구현되고, 흘러가는 단일한 시간과 공간에서 소리를 통해 연주되어 청자의 음악적 경험에 따라 독자적이고 주관적인 시간성으로 새롭게 창출된다. 치머만이 “음악은 시간을 다루는 예술이며 음악 안에서 일어나는 사건들은 시간을 벗어나 영원성을 지니게 된다.”라고⁴⁸⁾ 언급한 것 같이, 그는 음악을 통해 모든 시간성을 인간의 의식을 바탕으로 하는 내적시간 즉 영속적인 현재로 통합하고자 한 것으로 볼 수 있겠다.

47) 강서희, “치머만의 오페라 《군인들》에 반영된 음렬적 사고에 대한 연구,” 155.

48) Zimmermann, *Intervall und Zeit*, 103.

Ⅲ. 《독백》 작품연구

본 장에서는 두 대의 피아노를 위한 작품 《독백》을 심도있게 분석한다. 먼저 《독백》의 작곡배경과 연주정보와 같은 간략한 소개로 작품을 개관하고 이 곡에 쓰인 주요작곡기법과 음향적 장치들에 대해 살펴본다. 이를 토대로 각 악장의 구조를 개괄적으로 분석하여 제시함으로써 작품의 전반적인 이해를 돕고자 한다. 또한 세부 분석을 통해 《독백》에 나타나는 시간성의 여러 가지 양상에 대해 고찰하고자 한다.

1. 작품개관

《독백》은 두 대의 피아노를 위한 작품으로 1964년에 완성되었으며 콘타르스키 듀오에게 헌정되었다. 그리고 이듬해인 1965년 1월 7일 쾰른에서 콘타르스키 듀오에 의해 초연되었다.⁴⁹⁾ 《독백》의 작곡 배경에는 오페라 《병사들》이 있다. 치머만은 쾰른 시의 의뢰를 받아 1958-1960년에 《병사들》을 작곡하였고, 1960년 6월 10일에 이 작품의 초연이 예정되어 있었다.⁵⁰⁾ 그러나 당시 쾰른 극장의 음악감독이었던 볼프강 자발리쉬(Wolfgang Sawallisch, 1923-2013)가 《병사들》의 악보를 본 후 음악이 너무 복잡하여 지휘가 불가능하다며 연주를 거부하였고⁵¹⁾ 당시 쾰른의 전통 오페라 극장의 구조로는 치머만이 나타내고자 한 다중적인 시공간을 구현해 내는 데 한계가 있었던 이유로 초연이 미루어졌다.⁵²⁾

49) Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns*, 213.

50) Andrew Clements, "Soldaten, Die." *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000904504> [2021년 10월 19일 접속].

51) Christoph Blitt, *Oper im 20. Jahrhundert*, 581.

52) Konold, *Bernd Alois Zimmermann: Dialoge·Monologe·Perspektiven·Photoptosis*, Andreas Grau&Götz Schumacher, Bernhard Kontarsky, WWE 20002 CD liner notes, 13.

《병사들》의 연주가 난관에 부딪히자, 치머만은 자신이 구현하고자 하는 음악을 연주로 실현시키는 것이 그에게 단순한 바람 또는 희망을 넘어선 가장 중요한 과제가 되었다.⁵³⁾ 이에 《병사들》에서 사용한 음악적 아이디어를 적용하여 소규모 편성의 작품들을 작곡하기 시작하였다. 그 중 하나가 두 대의 피아노와 대규모 오케스트라를 위한 협주곡인 《대화》이다.⁵⁴⁾ 규모를 축소하여 작곡하였지만 《대화》역시 연주하기에 복잡하고 어렵다는 의견이 제기되었고, 이에 악기그룹마다의 박자와 템포가 다르게 진행되는 전개방식을 간소화하는 작업이 이루어졌다.⁵⁵⁾ 이후 치머만은 《대화》를 ‘연주 가능한’ 두 대의 피아노 버전으로 편곡하기 시작했고, 1964년에 《독백》을 완성하여 이듬해에 초연까지 이루어낸다.⁵⁶⁾ 그리고 몇 달 후 악기그룹간의 마디와 박자를 통일시켜 《대화》의 두 번째 버전을 완성하였고, 오페라 《병사들》도 수정과 보완을 거쳐 1965년에 비로소 연주되었다. 《병사들》, 《대화》, 《독백》의 작곡년도와 초연정보를 정리하면 다음의 〈표 III-1〉과 같다.

53) Emily Richmond Pollock, “To do justice to opera's ‘monstrosity’: Bernd Alois Zimmermann's Die Soldaten,” *The Opera Quarterly* 30/1 (2014), 69.

54) Konold, *Ibid.*, 13.

55) Imhoff, *Ibid.*, 174.

56) *Ibid.*, 213.

〈표 III-1〉 《병사들》·《대화》·《독백》의 작곡년도와 초연정보

작품	작곡년도	초연 정보		
		날짜	장소	연주자
《병사들》	1958 -1965년	1965년 2월 15일	쾰른	지휘: Michael Gielen 베이스: Zoltán Kelemen 소프라노: Edith Gabry 메조소프라노: Helga Jenckel
《대화》	초기 버전 1960년	1960년 12월 5일	쾰른	지휘: Sixten Ehrling 피아노: Alfons Kontarsky, Aloys Kontarsky
	최종 버전 1965년	1968년 3월 10일	만하임	지휘: Rudolf Alberth 피아노: Alfons Kontarsky, Aloys Kontarsky
《독백》	1964년	1965년 1월 7일	쾰른	피아노: Alfons Kontarsky, Aloys Kontarsky

즉 《독백》은 치머만이 빌라 마시모에 머물며 《병사들》과 《대화》의 두 번째 버전을 수정하던 때와 같은 시기에 동일한 음악적 아이디어를 바탕으로 작곡되었으며, 이러한 이유로 《독백》에서 사용된 음렬의 음정구조, 템포열, 여러 가지 형태의 대칭구조 그리고 악기들 간의 시간층을 형성하는 양상 등 작곡기법적으로 《병사들》의 것과 매우 유사하게 나타나는 것을 볼 수 있다. 또한 《독백》이 《대화》의 편곡 버전이지만 최종적으로 곡을 완성하고 연주까지 이뤄낸 것은 시기적으로 원곡보다 먼저였으며, 모태였던 작품 《대화》의 두 번째 버전 작곡을 위한 구조적 바탕이 되었다고 할 수 있다.⁵⁷⁾ 따라서 《병사들》은 《독백》의

근본적인 배경이라고 할 수 있으며, 《병사들》·《대화》·《독백》이 세 작품은 상호 연관성이 매우 깊다고 할 수 있다.

《독백》은 총 다섯 개의 악장으로 구성되어 있으며, 1악장을 제외한 2~5악장에서 인용구가 등장한다. 전체 연주시간은 약 17분정도 소요되며 마지막 악장이 차지하는 연주시간이 가장 길다.⁵⁸⁾ 이 곡은 음렬과 템포열을 기반으로 작곡되었으며 이에 따라 박자와 템포의 변화가 빈번하게 일어난다. 뿐만 아니라 두 피아노의 박자와 템포가 다르게 설정되어 서로 다른 시간성을 가지고 전개되기도 하는데, 이로 인해 두 피아노의 악장별 전체 마디수가 다르며 같은 시점이라도 마디선이 일치하지 않는 경우가 대부분이다(표 III-2). 따라서 본고에서는 피아노 I의 마디를 기준으로 설명하고 피아노 I 과 II의 마디가 일치하지 않을 경우 괄호 안에 따로 표기하였다.

〈표 III-2〉 악장별 마디 수, 연주시간, 인용구 비교

악장		1	2	3	4	5
마디 수	피아노 I	17마디	50마디	59마디	44마디	117마디
	피아노 II	20마디	44마디	51마디	42마디	110마디
연주시간 (총 17분 53초)		2분 3초	2분 50초	3분 10초	2분 9초	7분 43초
인용구		-	바흐 메시앙	바흐 메시앙	베토벤 드뷔시	드뷔시 모차르트 그레고리오 성가 메시앙 재즈리듬

57) Ibid., 214.

58) 이는 콘타르스키 듀오의 연주시간에 따른 것이다. 음반정보: Bernd Alois Zimmermann, Alfons&Aloys Kontasky, Deutsche Grammophon LC0173.

2. 작품 전개의 주요 요소

2.1. 음렬

다름슈타트의 많은 작곡가들이 그러했듯이, 치머만의 음렬기법은 안톤 베베른(Anton Webern, 1883-1945)에게서 영향을 받은 것으로 보인다. 특히 베베른의 작품 중 《교향곡》(Op.21, 1928)에서 사용된 음렬과 구조적으로 매우 유사한 음렬이 치머만의 여러 작품에서 사용되었다.⁵⁹⁾ 먼저 베베른의 《교향곡》 1악장에서 쓰인 기본음렬을 살펴보면, 음렬의 가운데를 중심으로 하여 음과 음 사이의 반음개수가 3-1-1-4-1-6-1-4-1-1-3으로 좌우대칭을 이루고 있으며 대칭 위치에 있는 두 음의 음정이 모두 증4도인 특징을 가진다(악보 III-1).

〈악보 III-1〉 베베른 《교향곡》 Op. 21, 1악장의 기본음렬

3 1 1 4 1 6 1 4 1 1 3

← 반음개수 대칭 →

이와 유사하게 치머만의 작품들에서도 증4도 관계를 바탕으로 하는 좌우 대칭구조를 가진 음렬들을 찾아볼 수 있다. 본 작품 《독백》 뿐만 아니라 《관점》, 《병사들》, 《프레장스》, 《첼로소나타》, 《안티포넨》, 《대화》에서 모두 이러한 대칭구조의 음렬을 사용하였다(악보 III-2).

59) Hermann Beyer und Siegfried Mauser, *Zeitphilosophie und Klanggestalt Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns* (Mainz: Schott, 1986), 72.

〈악보 III-2〉 치머만의 작품들에서 사용된 기본음렬⁶⁰⁾

〈병사들〉



〈첼로소나타〉



〈대화〉〈독백〉〈프레장스〉



치머만은 베베른의 음렬 구조를 그대로 차용하였으나 음렬을 사용하는 방식과 태도에 있어서는 베베른과 다소 차이를 보인다. 베베른은 12음기법을 엄격하고 철저하게 음악에 적용하였고 형식적으로 긴밀성과 균형감이 나타나⁶¹⁾ 반면 치머만은 음렬의 일부분을 선택적으로 사용하거나 여러 개의 음렬을 동시에 겹쳐 사용함으로써 12음 기법을 사용하는데 유연함을 보인다.

60) Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns*, 182; Hugh Livingston, "The Solo Cello Sonata of Bernd Alois Zimmermann: Concepts of structure and memory," (DMA Diss., University of California, 1998), 14.

61) 민은기, 『서양음악사. 피타고라스에서 재즈까지』 (과주: 음악세계, 2013), 627.

《독백》의 기본음렬은 전반부 6음군(A-D-B \flat -C \sharp -B-C)과 후반부 6음군(F \sharp -F-G-E-G \sharp -E \flat)으로 구성된다. 음렬의 가운데를 중심축으로 하여 음정구조가 5-4-3-2-1-6-1-2-3-4-5로 좌우대칭이며, 대칭 위치에 있는 두 음의 음정이 모두 증4도인 특징을 보인다(악보 III-3).

〈악보 III-3〉 《독백》의 기본음렬

증4도

P0: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

5 4 3 2 1 6 1 2 3 4 5

반음개수 대칭

이와 같이 《독백》의 기본 음렬에서 나타나는 구조적 특성은 기본음렬(prime)을 역행(retrograde), 전위(inversion), 역행전위형(retrograde inversion)으로 도출하였을 때 모두 동일한 음정구조를 유지할 수 있는 요인으로 작용한다. 즉 아래의 〈그림 III-1〉에 제시된 바와 같이 《독백》의 기본 음렬과 역행, 전위, 역행전위형은 반음개수가 5-4-3-2-1-6-1-2-3-4-5로 모두 동일한 음정구조를 가지게 된다.

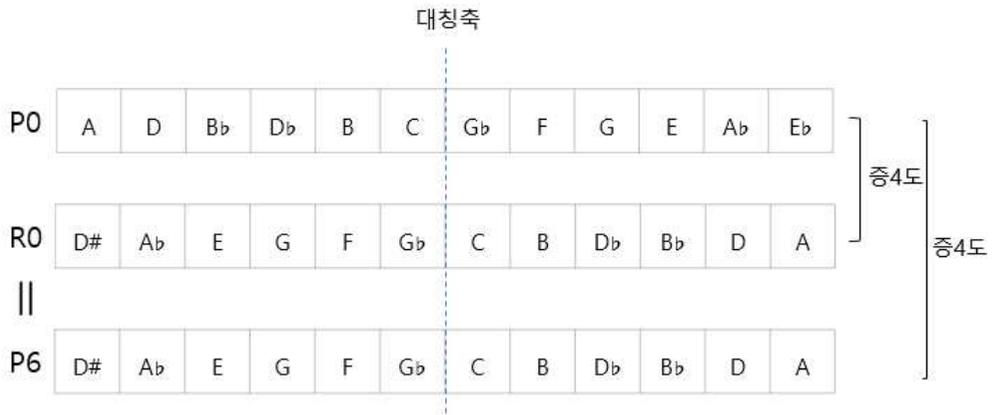
〈그림 III-1〉 《독백》의 음렬표

	I0	I5	I1	I4	I2	I3	I9	I8	I10	I7	I11	I6	
P0	A	D	B \flat	D \flat	B	C	G \flat	F	G	E	A \flat	E \flat	R0
P7	E	A	F	A \flat	F \sharp	G	D \flat	C	D	B	D \sharp	A \sharp	R7
P11	G \sharp	C \sharp	A	C	A \sharp	B	F	E	F \sharp	D \sharp	G	D	R11
P8	E \sharp	A \sharp	F \sharp	A	G	A \flat	D	C \sharp	D \sharp	B \sharp	E	B	R8
P10	G	C	A \flat	C \flat	A	B \flat	E	D \sharp	F	D	F \sharp	C \sharp	R10
P9	F \sharp	B	G	B \flat	G \sharp	A	D \sharp	D	E	C \sharp	F	C	R9
P3	C	F	C \sharp	E	D	D \sharp	A	G \sharp	B \flat	G	B	F \sharp	R3
P4	C \sharp	F \sharp	D	F	D \sharp	E	B \flat	A	B	A \flat	C	G	R4
P2	B	E	C	D \sharp	C \sharp	D	A \flat	G	A	F \sharp	A \sharp	F	R2
P5	D	G	D \sharp	F \sharp	E	F	B	A \sharp	C	A	C \sharp	G \sharp	R5
P1	A \sharp	D \sharp	B	D	C	D \flat	G	F \sharp	A \flat	F	A	E	R1
P6	D \sharp	A \flat	E	G	F	G \flat	C	B	D \flat	B \flat	D	A	R6
	R10	R15	R11	R14	R12	R13	R19	R18	R110	R17	R111	R16	

대칭축

따라서 음렬의 기본형을 증4도 전이한 것은 역행형과 같고, 전위형을 증4도 전이한 것은 역행전위형과 같다. 또한 음렬의 중심축에서 대칭되는 두 음으로 시작하는 두 개의 음렬도 증4도 간격으로 동일한 음고진행을 보인다. 예컨대 〈그림 III-2〉에서와 같이, 음렬의 기본형 P0(A-D-B \flat -D \flat -B-C-G-F-G-E-A \flat -E \flat)을 증4도 전이하면 역행형 R0(E \flat -A \flat -E-G-F-G \flat -C-B-D \flat -B \flat -D-A)과 같고, P0의 대칭관계에 놓여있는 P6(E \flat -A \flat -E-G-F-G \flat -C-B-D \flat -B \flat -D-A) 역시 기본형과 증4도 간격으로 역행형과 동일한 음고진행을 가진다. 즉 R0과 P6은 같은 음렬이 된다.

〈그림 III-2〉 《독백》에서의 음렬 P0, R0, P6 간의 관계



그러므로 〈그림 III-1〉의 대칭축을 중심으로 기본형의 전반부 여섯 개 음렬과 역행형의 후반부 여섯 개 음렬이 동일하고, 기본형의 후반부 여섯 개 음렬과 역행형의 전반부 여섯 개 음렬이 동일하다. 마찬가지로 전위형의 전반부 여섯 개 음렬과 역행전위형의 후반부 여섯 개 음렬이 동일하고, 전위형의 후반부 여섯 개 음렬과 역행전위형 전반부 여섯 개 음렬이 동일하다. 따라서 《독백》에서 쓰이는 음렬의 재료는 기본형과 전위형, 총 24개로 축소된다(그림 III-3).

〈그림 III-3〉 24개로 축소된 음렬재료

P0=R6	I0=RI 6
P7=R1	I5=RI 11
P11=R5	I1=RI 7
P8=R2	I4=RI 10
P10=R4	I2=RI 8
P9=R3	I3=RI 9
P3=R9	I9=RI 3
P4=R10	I8=RI 2
P2=R6	I10=RI 4
P5=R11	I7=RI 1
P1=R7	I11=RI 5
P6=R0	I6=RI 0

이렇게 축소된 24개의 음렬들은 6음씩 전반부와 후반부로 분할되어 악곡을 전개하는 기본재료로 사용되고, 이 음군들을 다양하게 조합하는 방식으로 운용된다.⁶²⁾ 6음군들은 수평적으로 혹은 수직적으로 각각 등장하기도 하고, 여러 개의 6음군들이 서로 관계를 가지며 연결되거나 층을 이루어 동시에 중첩되는 등 다양한 형태로 나타난다. 이와 같이 《독백》에서는 기본 음렬과 이로부터 파생된 여러 음렬들이 다양한 형태로 전 악장에 걸쳐 일관되게 사용된다. 이로써 표면적으로 공통점이 드러나지 않는 《독백》의 다섯 악장은 음렬에 의해 서로 유기적인 관계를 형성한다고 볼 수 있다.

62) 음렬을 체계적 속성을 가진 그룹으로 분할하여 사용하는 것은 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)나 베베른(Anton von Webern, 1883-1945)을 비롯한 다른 여러 작곡가들의 작품들에서도 찾아볼 수 있다. 예를 들어 쇤베르크의 《피아노 모음곡 Op. 25》(Suite for Piano, Op.25), 《관현악을 위한 변주곡 Op. 31》(Variations for Orchestra Op.31), 《피아노곡 Op. 33a》(Klavierstück, Op.33a), 《피아노곡 Op. 33b》(Klavierstück, Op. 33b), 《현악 4중주곡 4번 Op. 37》(Fourth String Quartet, Op. 37) 등에서 3음군, 4음군, 6음군의 조합으로 다수 발견되며, 베베른의 《현악 사중주 Op. 28》(String Quartet op.28)와 달라피콜라의 《다섯 개의 찬가》(Cinque Canti)에서도 찾아볼 수 있다.

2.2. 템포열⁶³⁾

《독백》은 템포열을 기반으로 작곡되었으며 템포가 상당히 빈번하게 바뀌면서 시간적 흐름에서의 변화가 역동적으로 일어난다. 이 곡에서 사용된 템포열은 기본음렬에서 생성되는 음과 음 사이의 정수비를 바탕으로 만들어진다. 템포열이 만들어지는 과정은 다음과 같다. 시작 템포를 먼저 설정하고 그 이후의 템포들은 음정들의 정수비에 따라 도출하는데, 이 곡은 시작템포가 $\text{♩} = 60$ 으로 설정되어 있다. 기본음렬 P0(A-D-B \flat -C \sharp -B-C-F \sharp -F-G-E-G \sharp -E \flat)의 첫 두 음인 A음-D음은 완전4도 음정이고 이것의 정수비 3:4에 따라 첫 템포와의 비율을 60:80로 계산하면 다음 템포가 80으로 정해진다. 다음으로, 음렬의 두 번째와 세 번째 음인 D음-B \flat 음은 장3도 음정이고 이것의 정수비 5:4에 따라 80:64의 템포 비율이 만들어진다. 치며만은 이러한 방식으로 12개의 음들 간의 정수비로 템포 비율을 계산한 값과 근사한 수치를 택하여 템포열(60-80-63-76-67-72-100-95-107-90-114-85)을 만들었고 이를 전 악장에 걸쳐 사용하였다(악보Ⅲ-4).

〈악보 Ⅲ-4〉 기본음렬의 음정간의 정수비에 따라 생성된 템포열⁶⁴⁾

The musical notation shows a sequence of notes on a treble clef staff: A4, D4, B3, C4, B3, C4, F4, G4, E4, G4, E4. Below the staff, the intervals between notes are listed as ratios: 3:4, 5:4, 5:6, 9:8, 15:16, 5:7, 16:15, 8:9, 6:5, 4:5, 4:3. Below these ratios, the corresponding tempo values are listed: 60, 80, 63, 76, 67, 72, 100, 95, 107, 90, 114, 85. In parentheses below the values 63 through 85, the exact numerical values are provided: (64), (75.6), (67.5), (71.4), (100.8), (93.75), (106.8), (89.1), (112.5), (85.5).

63) 《독백》의 템포열과 그 도출 과정은 다음의 두 문헌을 참고하여 작성하였다. Hermann Beyer und Siegfried Mauser, *Zeitphilosophie und Klanggestalt Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, 76; Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns*, 185.

64) 괄호 안의 수치는 정수비에 따라 계산된 정확한 값을 나타낸 것이다.

이렇게 생성된 템포열은 역행의 형태로 쓰이기도 하고 템포열의 일부분만 선택적으로 사용되기도 하며 순서가 자유롭게 뒤바뀌어 등장하기도 한다. 템포열을 기반으로 하는 각 악장의 템포변화를 정리하면 다음과 같다(표 III-3). 각 악장들의 템포를 살펴보면 템포열을 벗어나 있는 템포가 등장하기도 하는데, 기준박을 통일시켜 계산해보면 템포열 내에 있는 템포와 동일하거나 근접한 수치가 나오는 것을 알 수 있다. 예를 들어 2악장의 ♩=134는 4분음표 기준으로 계산하면 ♩=67이 되고, 3악장의 ♩=48 역시 4분음표를 기준박으로 계산하면 ♩=96, 즉 템포열에 속한 템포인 ♩=95에 근사한 값이 나온다. 이렇듯 이 곡은 템포열 안에 있는 12개의 템포들로 구성되어 있고 예외적으로 인용구가 등장할 때는 템포열 밖의 다른 템포가 설정되어 있다. 또한 기준박의 음가도 수시로 변하고 있어 아래의 <표 III-3>에서 괄호를 사용하여 이를 표시하였다.

<표 III-3> 각 악장의 템포 변화

악장		템포변화													
1	I	67	100	76	60	63	76								
	II	67	100	76	63	60	76								
2	I	85	114	90	107	95	67	76	80	76					
	II	85	114	90	107	95	67	60	80	60					
3	I	80	60	76	63	67	95	100	107	40	114				
	II	80	60	76	72	67	95	90	40	114					
4	I	120	60	72	63										
	II	120	60	72	63										
5	I	85	72	57	80	57	114	107	72	60	63	100	63	76	52
	II	85	72	57	80	57	114	107	72	76	63	100	63	76	52

2.3. 인용

총 다섯 악장으로 이루어진 이 작품은 1악장을 제외한 모든 악장에서 여러 작곡가들의 작품이 인용되는데, 특히 마지막 악장에서 더 많은 작품들이 복합적이고 빈번하게 인용된다. 각 악장에서 인용된 작품들을 표로 정리하면 다음과 같다(표 III-4).

〈표 III-4〉 《독백》의 악장별 인용 작품

악장	작곡가	작품명
2	바흐	《눈뜨라고 부르는 소리 있어 BWV 140》 (<i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>)
	메시앙	《그리스도의 승천》 중 제 2곡 〈천국을 희구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉 (<i>L'Ascension II. Alleluias sereins d'une ame qui desire le ciel</i>)
3	바흐	《주기도문 BWV 682》(<i>Vater unser im Himmelreich</i>)
	메시앙	《그리스도의 승천》 중 제 4곡 〈아버지께 드리는 그리스도의 기도〉 (<i>L'Ascension IV. Prière du Christ montant vers son Père</i>)
4	베토벤	《hammer클라비어》 4악장 (<i>Piano sonata No. 29 in B ♭ major, Op. 106 'Hammerklavier'</i>)
	드뷔시	《피아노 프렐류드》 제 2권 중 〈불꽃〉 (<i>Piano Prelude L.123 'Feux d'artifice'</i>)
5	드뷔시	《유희》(<i>Un ballet pour orchestra, L. 126 'Jeux'</i>)
		《피아노 프렐류드 제 2권》 중 〈불꽃〉 (<i>Piano Prelude L.123 'Feux d'artifice'</i>)
	모차르트	《피아노협주곡 21번》 (<i>Piano concerto No. 21 in C major, K.467</i>)
	그레고리오 오 성가	《오소서, 창조주 성령이여》(<i>Veni creator spiritus</i>)
	메시앙	《그리스도의 승천》 중 제 2곡 〈천국을 희구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉 (<i>L'Ascension II. Alleluias sereins d'une ame qui desire le ciel</i>)
	재즈리듬	<i>Boogie-Woogie</i>

위의 표에서 제시된 인용의 재료들은 특성에 따라 몇 가지로 나누어 살펴볼 수 있다. 첫째, 종교적 성격을 가진 작품들로 바흐와 메시앙의 음악 그리고 그레고리오 성가가 이에 해당된다. 이 작품들은 작곡 시기적으로 긴 간격을 두고 있지만 리브레토와 부제를 통해 기독교적 메시지를 담고있다는 공통점을 가진다. 치머만은 특히 바흐와 메시앙을 종교 음악의 기둥과 같은 작곡가라고 여겼으며, 이들의 종교적인 가사와 내용이 담긴 작품을 인용함으로써 자신의 기독교적 신앙심과 성서적 메시지를 전달하고자 하였다.⁶⁵⁾

예컨대 2악장에서는 바흐의 칸타타 《눈뜨라고 부르는 소리 있어》의 코랄선율과 메시앙의 《그리스도의 승천》 중 〈천국을 희구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉의 선율이 동시에 인용된다. 바흐 칸타타 《눈뜨라고 부르는 소리 있어》의 코랄은 “시온은 파수꾼의 노래를 듣고”(Zion hört die Wächter singen)라는 가사로 신부가 신랑이 도착함을 기뻐한다는 내용을 묘사하고 있으며⁶⁶⁾ 《독백》에서는 이 노래의 반주가 되는 현악기와 바소콘티누오 부분이 인용되었다. 그리고 메시앙의 오르간 작품 《그리스도의 승천》은 총 4악장으로 구성되어 있으며 각 악장에는 그리스도의 승천과 연관된 부제와 텍스트가 악보의 첫 머리에 명시되어 있다. 2악장 〈천국을 희구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉는 승천축일의 기도문 중에서 ‘전능하신 하나님, 당신께 구하오니 우리 영혼이 천상에서와 같이 살게 하소서’라는 구절이 적혀있다. 이 두 작품은 표면적으로는 매우 이질적인 특징을 보이지만 그 이면에는 인간이 하나님과 구원을 간절히 바란다는 내용을 공통적으로 담고 있는 것을 알 수 있다. 그리고 3악장에서도 ‘주기도문’이라는 공통된 성서적 메시지를 담고 있는 바흐의 오르간 작품 《클라비어 연습곡집 제3권》 중 〈주기도문〉과 메시앙의

65) Hanspeter Renggli, *Bernd Alois Zimmermann: Monolithen*, Susanne Huber, André Thornet, WER6809-2, CD liner notes, 25.

66) 이가영, “요한 세바스찬 바흐의 칸타타 가사에 담긴 다층적 텍스트 구조에 관한 소고-정통루터교와 경건주의를 중심으로,” 『서양음악학』 16/2 (2013), 22.

의 오르간 작품들과 드뷔시의 피아노 프렐류드 《불꽃》을 비롯하여 베토벤 피아노 소나타 《hammerklavier》, 부기우기⁶⁹⁾ 스타일의 재즈리듬이 새롭게 인용된 것을 알 수 있다.

〈표 III-5〉 《대화》와 《독백》의 인용 작품 비교

〈대화〉		〈독백〉	
작곡가	작품명	작곡가	작품명
모차르트	《피아노협주곡 21번》	모차르트	《피아노협주곡 21번》
그레고리오 성가	《오소서, 창조주 성령이여》	그레고리오 성가	《오소서, 창조주 성령이여》
드뷔시	발레를 위한 작품 《유희》	드뷔시	발레를 위한 작품 《유희》 피아노 프렐류드 《불꽃》
		바흐	코랄전주곡 《눈뜨라고 부르는 소리 있어》 ⁷⁰⁾ 오르간 작품 《클라비어 연습곡집 제3권》 중 〈주기도문〉
		메시아	오르간 작품 《그리스도의 승천》 중 제2곡 〈천국을 회구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉, 제4곡 〈아버지께 드리는 그리스도의 기도〉
		베토벤	피아노소나타 《hammerklavier》
		재즈리듬	Boogie-Woogie

69) 부기우기(Boogie-woogie)는 블루스 스타일의 피아노 재즈 음악으로 왼손 베이스에 특정 선율과 리듬이 오스티나토로 진행되는 것이 특징적이다. Peter C. Muir, "Boogie-woogie (i)." *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grove/music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002228520> [2021년 4월 7일 접속].

70) 《눈뜨라고 부르는 소리 있어》는 바흐 칸타타 BWV 140의 코랄전주곡 중 일부이며, 오르간을 위한 코랄 전주곡 BWV 645로 편곡된 바 있다.

넷째, 치머만은 재즈의 즉흥성에 많은 관심을 가졌었고 오페라 《병사들》, 트럼펫 협주곡 《아무도 내가 아는 고통을 알지 못한다》, 《젊은 시인을 위한 레퀴엠》 등 자신의 많은 곡들에서 재즈요소들을 등장시켰다. 재즈에 대한 그의 애정은 《독백》의 5악장에서도 나타난다. 치머만은 부기우기의 옥타브로上行하고 하행하는 베이스 선율과 부점리듬을 차용하여 역동적으로 움직이는 베이스 진행을 만들었고 이를 메시앙의 선율과 동시에 등장시켰다(악보 III-5, III-6).

〈악보 III-5〉 부기우기 베이스
선율과 리듬



〈악보 III-6〉 메시앙·부기우기 인용구
: 5악장 마디 76-79(피아노 II 마디 71-72)

이 베이스 선율은 재즈의 영향을 많이 받은 작품인 트럼펫 협주곡 《아무도 내가 아는 고통을 알지 못한다》(1954)에서 먼저 사용된 바 있어 일종의 자기인용 부분이라고도 볼 수 있다(악보 III-7).

〈악보 III-7〉 트럼펫 협주곡 《아무도 내가 아는 고통을 알지 못한다》에서 사용된 부기우기

The image shows two pages of a musical score. The left page is for piano and the right page is for trumpet. Both pages have a tempo marking of 72. The piano part on the left has a blue box around a specific rhythmic pattern in the bass line. The trumpet part on the right has a blue box around a specific rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'f sempre'.

2.4. 대칭구조

《독백》의 기본음렬에서 나타나는 대칭구조는 음고에도 적용되어 악곡을 전개하는 데 주요한 요소로 작용한다. 좌우가 완벽하게 대칭을 이루는 거울구조 혹은 부분적으로 대칭을 이루는 형태들로 작품 전반에 걸쳐 나타난다.

《독백》의 음고진행에서 나타나는 대칭구조는 크게 세 가지로 분류할 수 있다. 첫 번째는 대칭축을 기준으로 이전의 음고진행이 역행의 형태로 나열되는 유형이다. 이때 거울구조처럼 좌우가 완벽히 일치하기도 하고, 몇몇 음은 제외되거나 순서가 바뀌어 부분적으로 대칭구조를 이루기도 한다(악보 III-8).

세 번째는 음고진행의 대칭구조가 수직적으로 중첩되어 나타나는 유형이다. <악보 III-10> 에서처럼, 피아노 I 의 16분음표 음형과 꾸밈음 진행의 역행형태가 수평적이고 단 반향인 시간 흐름에서 이어지는 것이 아니라 피아노 II 에 배치되어 동시적으로 진행된다.

<악보 III-10> 대칭구조의 수직적 중첩
: 4악장 마디 42(피아노 II 마디 40)

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. The top staff (Piano I) is marked with measure 42 and the bottom staff (Piano II) with measure 40. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red arrow labeled '순행' (forward progression) points to the right above the Piano I staff, and another red arrow labeled '역행' (backward progression) points to the left above the Piano II staff. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *f sempre*. There are also accents (^) and slurs over the notes. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

2.5. 음향적 장치

동일한 음색을 가진 두 대의 피아노만으로 연주되는 《독백》은 다양한 음색과 다양한 층위가 즉각적으로 표현되는 오케스트라 편성의 《대화》에 비해 다소 단조롭게 들릴 수도 있다. 그럼에도 불구하고 《독백》은 피아노라는 악기로 시도할 수 있는 여러 가지 연주 기법과 장치들을 통해 다양한 음향이 구현되었고, 이에 따라 인지되는 청각적 재미도 다양하다는 점에서 주목할 만하다. 또한 작곡가 스스로도 이 작품에서 피아노의 음향적 표현수단을 개발하는 것에 중점을 두었음을 밝힌 바 있다.⁷¹⁾ 이에 본 항에서는 이 작품에서 주요하게 드러나는 음향적 요소들과 특징에 대해 살펴보고자 한다.

2.5.1. 자세한 페달 표기

《독백》에서 페달은 다양한 음색과 음향을 창출하는 데 중요한 역할을 한다. 치머만은 이 작품에서 페달을 활용하여 피아노가 표현할 수 있는 음향의 스펙트럼을 넓히고자 하였으며, 이를 위해 페달을 가능한 한 자세히 표기하였다. 이 작품은 통상적으로 사용되는 페달 표기와는 다르게 화살표를 사용하여 표기된 것이 특징이라 할 수 있으며⁷²⁾ 일반적인 표기법도 몇몇 부분에서 함께 사용되고 있다. 댐퍼 페달은 화살표가 오른쪽으로 꺾여 있고, 소프트 페달은 화살표가 왼쪽으로 꺾여 있으며, 두 페달의 밟고 떼는 것을 화살표의 위·아래로 각각 지시하였다(표 III-6).

71) Konold, *Bernd Alois Zimmermann: Der Komponist und sein Werk*, 185-186. Viens, “La citation dans la pensée créatrice de Bernd Alois Zimmermann,” 134에서 재인용.

72) Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns*, 88.

〈표 III-6〉 《독백》의 페달 표기

표기	의미
└	댐퍼 페달 밟기
┌	댐퍼 페달 떼기
↓	소프트 페달 밟기
↑	소프트 페달 떼기
└┌	댐퍼 페달과 소프트 페달 동시에 밟기
┌└	레가토 페달링
.....	페달 지속

댐퍼 페달은 소리의 연결이나 지속, 풍성한 울림 등 여러 가지 기능을 위해 사용되며 각각의 목적에 적절하도록 페달을 밟는 방법도 다양하다. 댐퍼 페달은 불협화스러운 음향이 발생하지 않도록 화음이 변할 때마다 레가토 페달링으로 조절하여 밟는 것이 보통인데, 반대로 불협화를 부각시키기 위해 의도적으로 길게 밟아 화음들의 울림이 섞이게 하기도 한다. 《독백》에서도 이 두 가지의 경우가 모두 사용되었는데, 특히 후자의 경우인 불협화음들의 울림을 위해 댐퍼 페달을 지속하여 밟는 방식이 빈번히 사용되었으며 점선을 사용하여 이를 표기하였다.

소프트 페달은 매우 여리게 연주하는 부분에서 사용되며 부드러운 음색으로의 변화가 동반된다. 《독백》에서도 음색의 변화를 피하며 소프트 페달이 사용되었으며 정확한 지점이 표기 되어 있다. 이처럼 치며만은 댐퍼페달과 소프트 페달의 밟고 떼는 지점을 자세히 표기하였고, 묵음·클러스터·글리산도 등 다양한 음향적 장치들에서도 페달을 도구삼아 이로 인해 창출되는 음향효과를 세밀하게 구현하고자 하였다.

2.5.2. 묵음(*stumm*)

A. 묵음 유형 1

첫 번째는 일반적으로 쓰이는 방식으로, 몇 개의 특정 음을 소리 내지 않고 누른 후 다른 음들을 연주하여 그 배음들과 잔향을 만들어내는 것이다. 예로 2악장의 마디 16을 살펴보면, 피아노 I 과 II가 클러스터를 묵음으로 각각 누른 채 G⁵음을 변갈아가면서 연주한다.⁷³⁾ 이때 묵음에서 발생하는 공명으로 인하여 페달을 밟지 않고도 G⁵음의 울림이 생기며, G⁵음과 상호작용하여 형성되는 묵음의 잔향이 함께 어우러지는 음향적 효과를 만들어낸다(악보 III-11).

〈악보 III-11〉 묵음 유형 1: 2악장 마디 16

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II, for measure 16. The score is marked 'rubato'. The upper staff (I) has dynamics *mp*, *p*, *mf*, and *espr. molto*. The lower staff (II) has dynamics *mf*, *mp*, *mf*, and *espr. molto*. Both staves have a red box around the word '(stumm)' in the lower register, indicating a cluster mute. The notation shows a cluster of notes in the lower register that are muted, followed by a series of notes in the upper register. A 'k' symbol is present at the bottom of the lower staff.

73) 음역 표기는 American Standard Pitch Notation(ASP)을 기준으로 하였다.

B. 묵음 유형 2

둘째는 두 연주자가 동일한 음을 연주하되 한 사람은 소리 내어 타건하고 한 사람은 묵음으로 누르는 방식이다. 5악장의 마디 116(피아노 II 마디 109)을 살펴보면 피아노II가 클러스터를 짧고 강하게 연주하고 피아노 I 은 동일한 클러스터를 묵음으로 연주한다. 즉 피아노 I 이 묵음을 누름으로써 피아노의 댐퍼를 들어 현을 개방시킨 채로 길게 유지하는 것이다. 이는 페달을 밟을 때 피아노의 현이 개방되는 것과 같은 원리로, 두 대의 피아노가 함께 연주될 때 한 연주자가 페달을 밟고 있으면 다른 연주자가 페달을 밟지 않고 건반을 눌러도 울림이 형성되는 현상을 적용한 것이다. 피아노 I 의 묵음은 피아노II의 소리에 공명을 더하는 효과를 창출하게 되고, 결과적으로 짧게 강렬하게 끊어지는 소리와 미세한 잔향이 동시에 구현된다. 두 대의 피아노가 함께 놓여 있는 것만으로도 서로의 울림에 영향을 미치는 현상을 잘 보여주는 예라고 할 수 있겠다(악보 III-12).

〈악보 III-12〉 묵음 유형 2

: 5악장의 마디 118(피아노II 마디 111)

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. Piano I's part is on the top system, starting at measure 116. A red rectangular box highlights a cluster of notes in the right hand of Piano I, with the word "stumm" written below it. Piano II's part is on the bottom system, starting at measure 109. Both parts feature a cluster of notes in the right hand. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as slurs, accents, and asterisks. The dynamic marking "fffz" is present at the end of the measure for both pianos.

2.5.3. 클러스터와 글리산도

《독백》에서 클러스터와 글리산도는 다양한 형태로 등장하여 다채로운 음향을 만들어낸다. 치머만은 대부분의 클러스터와 글리산도의 최고음과 최저음을 지정하여 그 범위 내의 음을 연주하도록 하였고, 흰 건반과 검은 건반을 동시에 눌러 반음계적 소리를 만들도록 지시하였다. 또한 클러스터와 글리산도가 서로 연결하거나 동시에 연주되도록 조합하는 새로운 음향장치를 보여주었다. 임호프는 이러한 시도에 대해 평균율에 포함되지 않는 미분음의 영역까지 포함된 음향효과를 구현하기 위한 것이라고 해석하였다.⁷⁴⁾ 본 절에서는 클러스터와 글리산도의 형태에 따라 유형을 나누어 악곡에서 어떠한 음향 효과를 내는지 살펴보겠다.

74) Imhoff, Ibid., 218.

A. 클러스터

A-1. 긴 음가의 클러스터

3악장 피아노Ⅱ의 마디 25-32에서는 긴 음가의 클러스터가 리듬을 가지고 전개되는데, 양 팔꿈치(*beide Ellenbogen*)를 사용하여 매우 강하게 내리쳐 연주하는 타악기적 특성을 보이며 핑음과 같은 음향효과를 만들어 낸다. 불규칙한 리듬으로 진행되는 클러스터들은 대부분 약박에서 연주되는데 특히 피아노Ⅰ과의 수직적 일치를 의도적으로 피하고 있어서 엄청난 불협화의 울림이 피아노Ⅰ의 박절적 진행을 방해하는 현상이 나타난다. 이때 클러스터에 사용된 페달주법이 특징적인데 클러스터를 내려칠 때는 페달을 사용하지 않고 건조하게 연주하여 클러스터 사이의 쉼표가 들리도록 하고, 오히려 건반에서 양팔을 뗄 때 클러스터의 잔향에 페달을 밟음으로써 색다른 음향을 창출한다(악보 Ⅲ-14).

〈악보 Ⅲ-14〉 긴 음가의 클러스터 : 3악장 피아노Ⅱ 마디 25-32

The image shows a musical score for Piano II, measures 25-32. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The tempo/mood is marked "Pesante, ma non allargando". The score is divided into two systems: measures 25-26 and measures 27-32. The first system (measures 25-26) shows a cluster of notes in the right hand, with a red box highlighting it and the text "타악기적 음향효과" (percussive sound effect) written below. The second system (measures 27-32) shows clusters in both hands, with red boxes highlighting them and the text "클러스터의 잔향 울림" (resonance of the cluster) written below. Pedal markings are present: "Pedal X" under measure 25, "Pedal O" under measure 27, and "Pedal X" under measure 32. The instruction "subito con tutta forza sempre" is written above the second system. The score ends with a double bar line and the marking "l.v." (loco).

A-2. 연속되는 클러스터

4악장의 마디 20(피아노 II 마디 18)부터는 매우 짧은 음가의 클러스터가 연속적으로 등장한다. 클러스터는 최고음과 최저음으로 너비가 정해져 있으며, 손바닥을 오므렸다 폈다 하면서 흰 건반과 검은 건반을 동시에 연주하여 가능한 한 반응계적 소리를 내도록 한다.⁷⁵⁾ 페달을 밟은 상태에서 클러스터의 외성과 내성의 음정이 미세하게 변화하면서 빠르고 연속적으로 전개되어 하나의 음향덩어리를 형성한다. 또한 ‘신비한’(*misterioso*)이라는 지시어와 여린 다이내믹을 통해 신비로운 분위기를 자아내고 전면에 드러나기보다는 배경이 되는 음향적 역할을 하고 있다. 피아노 II에서 먼저 시작된 클러스터 진행은 마디 24에서 피아노 I이 이어받아 연주한다(악보 III-15).

75) 너비가 정해진 클러스터의 주법에 관한 지시사항은 《독백》에는 기보되어 있지 않으나 원곡인 《대화》에는 자세히 기보되어 있어 이를 참고하였다. 《대화》의 악보에 적힌 원문은 다음과 같다. Cluster mit Begrenzungstönen; die jeweilige Breite des Clusters ist durch die jeweilige Breite der Finger, der Hand(Finger zusammen und gespreizt), der Handkante bzw. der möglichst chromatisch sein; Ausnahmen bilden lediglich Clusters, welche mit Benutzung von Handkante und Faust gebildet werden.

A-3. 꾸밈음 클러스터

이 곡에서 등장하는 꾸밈음 클러스터는 여러 개의 클러스터가 순간적으로 빠르게 연주되도록 꾸밈음 처리되어 있으며 손바닥과 양 팔을 사용하여 연주한다. 매우 짧고 강하게 연주되어 화려하고 번쩍이는 음향 효과를 창출하며, 5악장 마디 11(피아노 II 마디7)에서처럼 섹션과 섹션 사이에서 등장할 때에는 음악적 흐름을 전환하는 기능으로도 쓰인다(악보 III-16).

〈악보 III-16〉 꾸밈음 클러스터: 5악장 마디 11(피아노 II 마디7)

The image shows a musical score for Debussy's "Jeux" and Mozart's "K.V. 467". It features piano and harpsichord parts with various dynamics and performance instructions. A red box highlights a cluster in the harpsichord part, with Korean text explaining its function as a sound effect and transition.

섹션 A
 8 ♩ = 85
 3 ♩ = 72
 Debussy „Jeux“
 ruvido, l.v. sempre
 PP → PPP

섹션 B
 8 ♩ = 85
 4 ♩ = 134
 Debussy „Jeux“
 L.v. sempre
 PP non cresc.
 Mozart K.V. 467

ca. 20" 3 ♩ = 57
 4 ♩ = 57
 con tutta forza
 duro e secco
 pppp senza cresc. ed espressione
 fantasioso molto
 (stumm)
 m.d.
 pppp sempre senza cresc. ed espressione
 so schnell wie möglich

**번쩍이는 음향효과
음악적 흐름 전환**

B. 글리산도

이 곡에서 빈번하게 등장하는 글리산도는 저음역대부터 고음역대에 이르는 폭넓은 범위에서 상행하거나 하행하면서 화려한 음향을 나타낸다. 글리산도는 연주하는 범위, 음량, 속도, 페달사용의 유무에 따라 창출되는 음향효과가 다르기 때문에 다채로운 분위기를 자아내는 소재로 적절하게 사용되며, 기본 물결모양을 비롯한 직선 그리고 곡선의 형태로 다양하게 기보되어 있다(악보 Ⅲ-17, Ⅲ-18, Ⅲ-19).

〈악보 Ⅲ-17〉 물결모양 글리산도: 3악장 마디 1

The musical score is written in 8/4 time with a tempo marking of quarter note = 80. It consists of two systems of staves, labeled I and II. System I shows a piano (pp) glissando in the right hand and a piano (pp) accompaniment in the left hand. System II shows a mezzo-piano (mp) glissando in the right hand and a mezzo-piano (mp) accompaniment in the left hand. A red box highlights a specific glissando passage in the left hand of System II.

C. 클러스터글리산도(Clusterglissando)

4악장 피아노 II의 마디 34-35에서는 클러스터와 글리산도주법이 혼합된 클러스터글리산도가 등장한다. 양팔을 사용하여 화살표 방향에 따라 위에서 아래로 혹은 아래에서 위로 연주한다. 이때 오른손과 왼손이 근접한 범위에서 각각 검은 건반(*neri*), 흰 건반(*bianchi*)을 나누어 연주하고 있어서 결과적으로는 반음계적 클러스터가 울리는 효과가 나타난다(악보 III-20).

〈악보 III-20〉 클러스터글리산도 : 4악장 피아노 II 마디 34-35

*) Clusteralissando sempre due (ped. al) * 검은 건반+흰 건반 = 반음계 클러스터 글리산도

3. 작품의 개괄적 구조 분석

이 작품은 여러 가지 음악재료와 기법들이 수평적으로 나열되는 방식으로 전개된다. 따라서 주제적 요소의 반복과 변형을 통해 구조를 파악하는 전통적 방식의 분석 접근에 어려움이 따른다. 이에 필자는 두 연주자에게 주어지는 시간성의 변화에 주목하였고, 시간성이 변화함에 따라 음악적 맥락과 분위기가 전환됨을 알 수 있었다. 이 곡에서 나타나는 음악적 시간성은 세 가지 유형으로 구분이 가능한데, 첫째는 두 연주자의 박자와 템포가 일치하여 동일하게 흘러가는 시간성, 둘째는 두 연주자의 박자와 템포가 서로 다르게 흘러가는 시간성, 셋째는 템포·박자·리듬 등의 요소들이 규정되어 있지 않은 불확정적 시간성이다. 시간성이 바뀌어도 맥락을 유지하며 전개되는 예외적인 부분도 있으나 대부분의 경우 시간성이 변하면서 새로운 프레이즈가 전개된다. 이에 필자는 두 연주자에게 주어지는 시간성의 변화를 기준으로 섹션을 나누었고, 각 섹션에 나타나는 주요 기법과 특징들을 간략하게 살펴봄으로써 작품의 구조를 파악하고자 한다.

이어지는 분석에서는 악장마다의 구조를 표로 정리하였고 템포열, 인용, 폴리미터, 폴리템포, 불확정적시간성, 대칭구조 등의 음악적 특징들이 나타나는 부분들을 색으로 표시하였다(표 III-7).

〈표 III-7〉악장별 분석표에 쓰인 표기

구분	표기
인용	
폴리미터	
폴리템포	
대칭구조	
템포열	
다층적 시간성	

(1) 1악장

1악장은 총 세 개의 섹션으로 이루어져 있으며 악곡이 전개되는데 음렬이 주요하게 사용된다(표 III-8). 섹션 A는 템포, 박자, 마디선, 리듬이 규정되어 있지 않은 불확정적 시간성이 나타나는 구간이다. 마디 1, 즉 한 마디에 해당하지만 연주시간이 1악장 전체 연주시간인 2분 3초 중 52초가⁷⁶⁾ 소요되어 1악장에서 약 3분의 1이상의 비중을 차지하며 작품 전체의 서주와 같은 역할을 하고 있다.

섹션 B에서는 템포가 $\text{♩} = 67-100-76$ 으로 변하면서 가속과 감속이 일어난다. 피아노 I 과 II의 템포와 박자가 동일하게 설정되어 있지만 성부마다의 리듬분할이 다르게 진행되고 있어서 두 연주자는 마디마다의 첫 박만 공유하고 나머지 박은 각자의 리듬분할에 따른 시간성을 가지고 연주한다. 연주자가 정확한 템포와 박자로 연주하여도 청자는 박절을 인지하기 어려우며, 중심이 되는 모티브나 선율이 나타나지 않기 때문에 섹션 B는 화려한 음향으로만 청취된다.

섹션 C는 피아노 I 과 II의 템포와 박자가 서로 다르게 진행되어 폴리미터와 폴리템포가 나타난다. 피아노 I 과 II의 음형, 템포, 박자가 연주자 간에 서로 대칭적으로 교차되어 진행되는 것이 특징이다.

1악장의 각 섹션의 첫머리에는 서로 대조적인 성격의 나타냄말이 표기되어 있다. 섹션 A는 ‘비현실처럼’(Quasi irreal), 섹션 B는 섹션 A와 상반되는 ‘정확한 템포로 현실처럼’(tempo giusto e reale), 섹션 C에서는 다시 ‘비현실적이고 중얼거리는 듯한’(quasi irreal, mormorando)이라고 표기되어 있어 지시어에 따른 섹션 간의 대조적 분위기가 형성된다.

76) 이는 본고의 IV장 연주분석 및 해석적 고찰에서 연구대상으로 삼은 두 개의 음반 중 콘타르스키 듀오의 연주시간을 측정된 것이다. 그라우&슈마허 듀오의 경우 1악장의 총 연주시간이 1분26이며, 섹션A를 연주하는 데 28초가 걸렸다. 따라서 그라우&슈마허의 연주에서도 섹션A는 1악장의 3분의 1정도의 비중을 차지한다.

〈표 III-8〉 1악장의 구조

섹션	A	B					C					
피아노I 마디	1	2-3	4	5-7	8	9	10-12	13-15	16-17		l.v.	
박자와 템포	-	$\frac{4}{4}$ ♩=67	$\frac{3}{2}$ ♩=67	$\frac{4}{4}$ ♩=100	$\frac{4}{4}$ ♩=76	빈마디	$\frac{4}{4}$ ♩=60	$\frac{4}{4}$ ♩=63	$\frac{4}{4}$ ♩=76			
피아노II 마디	1	2-3	4	5-7	8	9-11	12-14	15-16	17-20			
박자와 템포	-	$\frac{4}{4}$ ♩=67	$\frac{3}{2}$ ♩=67	$\frac{4}{4}$ ♩=100	$\frac{4}{4}$ ♩=76	$\frac{2}{4}$ ♩=76	$\frac{2}{4}$ ♩=76	$\frac{4}{4}$ ♩=63	$\frac{4}{4}$ ♩=60	빈마디	$\frac{4}{4}$ ♩=60	l.v. ⁷⁷⁾
시간성	불확정적 시간성	확정적/단일적 시간성					확정적/다층적 시간성					
폴리미터												
폴리템포												
대칭구조												
음렬	P7, P1, I11, I0, P11	P1, P0, P6, P9, I9, P10, P9					P0, P6					
지시어	비현실처럼 (<i>Quasi irreale</i>)	정확한 템포로 현실처럼 (<i>tempo giusto e reale</i>)					비현실적이고 중얼거리는 듯한 (<i>quasi irreale, mormorando</i>)					

77) l.v.는 이탈리아어 *lasciar vibrare*의 줄임말로 ‘울림을 유지하라’는 의미이다. 1악장은 피아노 I 과 II의 끝나는 시점이 상이한데, 마지막에 페달로 울림을 유지하여 두 피아노의 소리가 동시에 사라지도록 l.v.를 지시해두었다.

(2) 2악장

2악장은 총 열 개의 섹션으로 이루어져 있고, 인용구가 나타나는 부분을 기점으로 하여 전반부(섹션 A~E)와 후반부(섹션 F~J)로 나누어 살펴볼 수 있다(표 III-9). 먼저 전반부는 템포열에 따라 템포가 설정되어 있는데, 기본 템포열(J=60-80-63-76-67-72-100-95-107-90-114-85)에서 마지막 5개의 템포열이 역행하는 형태(85-114-90-107-95)로 부분적으로 사용되었다. 전반부는 템포와 박자가 급격하고 빈번하게 바뀌면서 진행되는 가운데 두 피아노의 템포와 박자가 일치하는 섹션(A,C,E)과 불확정적 섹션(B,D)이 번갈아 등장한다. 음악의 흐름이 연속적으로 진행하기 보다는 독립적인 각 섹션들이 대비를 이루며 병렬적으로 전개된다.

후반부(섹션 F~J)에서는 바흐 칸타타 《눈뜨라고 부르는 소리 있어》와 메시앙의 《그리스도의 승천》 중 제 2곡 〈천국을 회구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉의 인용구가 등장하며 분위기가 전환된다. 바흐와 메시앙의 작품은 섹션 F, H, J에서 세 번에 걸쳐 인용되고, 인용구 사이 섹션인 G와 I에 치머만의 음악이 배치되어 있다. 즉 전통적 음악과 새로운 음악이 교대로 등장함으로써 음악적 맥락의 급격한 변화를 보이게 된다(표 III-9).

〈표 III-9〉 2악장의 구조

섹션	A			B	C			D	E		F		G	H		I	J									
피아노 I 마디	1	2	3-7	8	9	10	11-15	16	17-19	20-21	22-27	28	29-30	31-32	33-34	35	36-43	44-48	49	50						
박자와 템포	$\frac{3}{4}$ ♩=85	$\frac{5}{4}$ ♩=114	$\frac{2}{4}$ ♩=90	-	$\frac{3}{4}$ ♩=107	$\frac{1}{4}$ ♩=107	$\frac{4}{8}$ ♩=95	-	$\frac{4}{8}$ ♩=95	$\frac{3}{8}$ ♩=134	$\frac{4}{4}$ ♩=76	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$ ♩=80	$\frac{4}{8}$	$\frac{4}{4}$ ♩=76	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{8}$ ♩=76	$\frac{2}{4}$ ♩=76	$\frac{4}{4}$ ♩=76	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$					
피아노 II 마디	1	2	3-7	8	9	10	11-15	16	17-19	20-21	22	23	24	25	26	27-28	29-30	31	32	33	34-39	40	41	42	43	44
박자와 템포	$\frac{3}{4}$ ♩=85	$\frac{5}{4}$ ♩=114	$\frac{2}{4}$ ♩=90	-	$\frac{3}{4}$ ♩=107	$\frac{1}{4}$ ♩=107	$\frac{4}{8}$ ♩=95	-	$\frac{4}{8}$ ♩=95	$\frac{3}{8}$ ♩=134	-	$\frac{3}{4}$ ♩=60	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$ ♩=80	$\frac{4}{8}$	$\frac{3}{4}$ ♩=60	$\frac{4}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{8}$ ♩=76	반마디	$\frac{4}{4}$ ♩=60	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$
시간성	확정적/단일적			불확정적	확정적/단일적			불확정적	확정적/단일적		확정적/다층적		확정적/단일적	확정적/다층적		확정적/단일적	확정적/다층적									
인용											바흐, 메시앙			바흐, 메시앙			바흐, 메시앙									
폴리미터																										
폴리템포																										
대창구조																										
템포열																										
음렬	P0, I6			P0													P7, P6, P0									

(3) 3악장

3악장은 총 일곱 개의 섹션으로 구성되며 인용구가 등장하는 섹션 F를 제외하고는 템포열에 따라 템포가 변화하며 전개된다. 3악장에서 사용되는 템포열은 기본템포열의 순행과 역행이 동시에 나타나는 예로 ‘Ⅲ.2.2.3 템포열의 역행적 사용’에서 구체적으로 살펴볼 것이다.

섹션 A는 여러 개의 음렬들이 대칭적, 다층적, 수직적으로 운용되고 있으며 층을 이룬 음렬들이 하나의 음향 덩어리로 표현된다. 반면 섹션 B에서는 한 개의 기본음렬 P0(A-D-B \flat -C \sharp -B-C-F \sharp -F-G-E-G \sharp -E \flat)이 옥타브를 넘나들며 수평적으로 나열되며, 섹션 A에 비해 텍스처가 매우 축소되어 나타난다.

섹션 C는 불확정적 시간성이 나타나는 구간으로 피아노 I 만 연주한다. 즉 피아노 I의 연주자에게 시간적 자유가 온전히 주어지는 섹션이라 할 수 있다.

섹션 D는 마디 12-18(피아노 II 마디 12-17)까지 동일한 템포 67로 설정되어 있으나 두 마디마다 기준박이 $\downarrow \rightarrow \downarrow \rightarrow \downarrow \rightarrow \downarrow$ 의 순서로 바뀐다. 따라서 두 마디마다 미세한 빠르기의 변화가 생기게 된다.

섹션 E는 3악장의 클라이맥스를 향해 분위기를 고조시키며 전개되는 부분이다. 템포는 $\downarrow = 48(\downarrow = 96) \rightarrow \downarrow = 100 \rightarrow \downarrow = 107$ 로 점점 빨라지고 텍스처가 두터워진다. 여기서 음렬 I2(C \flat -F \sharp -B \flat -G-A-G \sharp -D-E \flat -C \sharp -E-C-F)가 사용되었는데, I2의 전반부(C \flat -F \sharp -B \flat -G-A-G \sharp)가 수직적 화음의 형태로 지속적으로 등장하고 동시에 후반부(D-E \flat -C \sharp -E-C-F)는 수평적으로 나열된다. 이후 마디 42-51(피아노 II 마디 37-41)에서는 템포의 가속과 함께 음이 등장하는 간격이 점점 짧아지면서 분위기가 고조된다. 다이내믹도 *p-f-ff-fff*로 확대되면서 클라이맥스를 향한다.

매우 동적으로 전개되었던 섹션 E와는 대조적으로 섹션 F는 느리고 조용한 분위기로 바흐의 《주기도문》과 메시앙의 《그리스도의 승

천》 중 제 4곡 〈아버지께 드리는 그리스도의 기도〉가 갑작스럽게 등장하여 음악적 흐름이 전환된다.

섹션 G는 다시 빠른 템포와 활기찬 분위기로 전환된다. 다섯 마디동안 음형이 모방하면서 전개되고 3악장의 종결구와 같은 역할을 한다 (표 Ⅲ-10).

〈표 III-10〉 3악장의 구조

섹션	A				B		C	D					E				F			G
피아노 I 마디	1	2	3-4	5-6	7-10		11	12-13	14-15	16-17	18	19-25	26-33	34-40	41	42-51	52	53	54	55-59
박자와 템포	$\frac{8}{4}$ ♩=80	$\frac{4}{4}$ ♩=60	$\frac{5}{4}$ ♩=76	$\frac{8}{4}$ ♩=76	$\frac{4}{4}$ ♩=63		-	$\frac{3}{8}$ ♩=67	$\frac{2}{8}$ ♩=67	$\frac{3}{8}$ ♩=67	$\frac{2}{4}$ ♩=67	$\frac{1}{2}$ ♩=48	$\frac{1}{2}$ ♩=48	$\frac{4}{4}$ ♩=100	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$ ♩=107	$\frac{3}{4}$ ♩=40	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{4}$ ♩=114
피아노 II 마디	1	2	3-4	5-6	7-8	9	10	11-12	13-14	15-16	17	18-24	25-32	33	34-41	42-45		46-50		51
박자와 템포	$\frac{8}{4}$ ♩=80	$\frac{4}{4}$ ♩=60	$\frac{5}{4}$ ♩=76	$\frac{8}{4}$ ♩=76	$\frac{4}{4}$ ♩=63	$\frac{9}{4}$ ♩=72	빈마디	$\frac{3}{8}$ ♩=67	$\frac{2}{8}$ ♩=67	$\frac{3}{8}$ ♩=67	$\frac{2}{4}$ ♩=67	$\frac{1}{2}$ ♩=48	$\frac{1}{2}$ ♩=48	빈마디	$\frac{3}{4}$ ♩=90	$\frac{3}{4}$ ♩=40		$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{4}$
시간성	확정적/단일적				확정적/다층적		불확정적	확정적/단일적					확정적/다층적				확정적/다층적	확정적/단일적		
인용																	바흐, 메시앙			
폴리미터																				
폴리템포																				
대칭구조																				
템포열																				
음렬	P0, P2, P4, P6, II, I3, I4, I9, II1				P0								I2							
기타 특징	음렬의 다층적·수직적 운용				음렬의 수평적 진행			기준박의 변화에 의한 템포 변화					템포가속, 다이내믹의 확대, 분위기 고조				음악적 흐름의 급전환			

(4) 4악장

총 네 개의 섹션으로 이루어진 4악장은 드뷔시의 피아노 프렐류드 《불꽃》과 베토벤의 피아노 소나타 《hammerklavier》의 인용구로 강렬하게 시작한다. 두 작품은 음악어법의 대조가 분명하여 서로 융합되지 않고 각각 독립적으로 청취된다.

섹션 B는 박자와 템포가 2/8박자, ♩=60으로 지정되어 있으나 피아노 I 만 연주하기 때문에 연주자마다의 다양한 해석이 가능하고, 특히 ‘tempo rubato’나 ‘accelerando’와 같은 시간적 측면에서의 즉흥성이 가미될 수 있다.

섹션 C와 D는 두 피아노의 박자와 템포가 동일하게 진행되어 연주자들에게 주어지는 시간성의 변화는 없지만 두 섹션의 음악적 특징과 전개양상에서 차이를 보이기에 섹션을 각각 구분하였다. 먼저 섹션 C는 마디가 거듭될수록 음이 쌓여가며 텍스처가 두터워지고, 자연스럽게 다이내믹이 확대되어 점점 분위기가 고조된다. 마디 20(피아노 II 마디 18)부터는 음렬들의 중첩으로 형성된 매우 짧은 톤 클러스터가 연속적으로 등장하며 악곡의 분위기를 조성하는 음향적 역할을 한다.

섹션 D의 첫 부분에서는 드뷔시 《불꽃》의 음형이 파편처럼 등장한다. 이로부터 파생된 64분음표, 128분음표로 이루어진 물결모양의 음형들이 대칭구조를 이루면서 긴 호흡으로 전개된다. 또한 클러스터와 글리산도가 결합된 클러스터글리산도 음형들이 함께 등장하여 다채로운 음향을 만들어낸다(표 III-11).

〈표 III-11〉 4악장의 구조

섹션	A				B		C					D	
	피아노 I 마디	1-8				9-13		14-22	23	24-26	27	28-31	32-33
박자와 템포	$\frac{3}{4}$ ♩=120				$\frac{2}{8}$ ♩=60		$\frac{2}{8}$ ♩=60	$\frac{1}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{4}{8}$ ♩=72	$\frac{2}{8}$ ♩=63	$\frac{4}{8}$
피아노II 마디	1-5	6	7	8-9	tacet	10-11	12-20	21	22-24	25	26-29	30-31	32-42
박자와 템포	$\frac{3}{4}$ ♩=80	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{8}$		빈마디	$\frac{2}{8}$ ♩=60	$\frac{1}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{2}{8}$ ♩=72	$\frac{4}{8}$	$\frac{2}{8}$ ♩=63	$\frac{4}{8}$
시간성	확정적/다층적				확정적/단일적		확정적/단일적					확정적/단일적	
인용	드뷔시, 베토벤												
폴리미터													
폴리템포													
대칭구조													
음렬							P0, P2, P4, P5, P6, P9, P10, I2, I3, I4, I5, I7, I9, I10, I11					P0, P11, I2, I11	
기타 특징							텍스처·다이내믹 확대, 분위기 고조, 톤 클러스터 전개					물결 음형 클러스터글리산도	

(5) 5악장

5악장은 총 열다섯 개의 섹션으로 나뉜다. 《독백》에서 가장 연주시간이 긴 악장으로, 이전 악장에서보다 많은 작품들이 인용되어 있으며 트릴·톤 클러스터·글리산도와 같은 주법들이 복합적으로 사용되어 다양하고 화려한 음향이 표현된다. 이전 악장들에서 나왔던 음형·화음·인용구가 종합적으로 다시 등장하기도 한다.

섹션 A는 5악장의 서주라고 볼 수 있으며 이후 섹션 K에서 등장할 드뷔시와 모차르트의 인용구가 파편적으로 미리 나타난다.

섹션 B는 단순음형이 지정된 연주시간동안 반복하는 부분이고, 이어지는 섹션 C는 3/4박자 템포 ♩=57로 전개되는 한 마디이다. 이 두 개의 섹션은 드뷔시 프렐류드 《불꽃》 인용구인 섹션 D 후에 유사한 형태로 다시 등장하는데 섹션 B는 섹션 F에서, 섹션 C는 섹션 E에서 재출현한다. 즉 섹션 D의 인용구 《불꽃》을 중심으로 섹션 B와 C 그리고 섹션 E와 F가 좌우 대칭 구도를 이룬다.

섹션 G는 피아노 I 과 II가 총28마디 동안 오로지 G³음만 연주하는 부분이다. *ppp*에서 *fff*까지 넓은 범위의 다이내믹이 음마다 불규칙하게 부여되어 있고 두 대의 피아노에서 타건되기 때문에 한 음만 지속적으로 등장함에도 단조롭지 않으며 입체적이고 점묘적인 사운드가 청취된다. 처음에는 음이 등장하는 간격이 넓었다가 점점 그 간격이 좁아지면서 템포가 빨라지는 효과가 나타난다.

섹션 H, I, J는 섹션 G에서 섹션 K로 넘어가는 경과적 패시지로 간주된다. 시간성의 변화로 섹션이 구분되어 있으나 음악적 흐름은 하나로 이어져있다. *fff*와 *sfz*의 강한 다이내믹으로 넓은 음역을 오가며 크게 도약하는 음들이 모두 더해져서 거대한 불협화적 울림을 형성한다.

섹션 K에서는 여러 개의 인용구가 연속적으로 나타난다. 그레고리오 성가·드뷔시의 《유희》·모차르트의 《피아노 협주곡 21번》·메

시양의 《그리스도의 승천》 중 제 2곡 〈천국을 회구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉와 재즈 리듬이 서로 중첩되어 등장한다. 이전의 악장에서 기존작품의 원형을 그대로 콜라주 했던 것과는 다르게 임시표 혹은 다른 음을 첨가하기도 하고 음가와 음역에도 변화를 주었으며, 그레고리오 성가 《오소서, 창조주 성령이여》의 경우 원래의 선율에 몇몇 음을 더하여 톤 클러스터와 같은 현대적 음향으로 표현되기도 하였다.

섹션 L부터 섹션 O까지는 두 연주자의 시간성이 동일하게 흘러가지만 템포와 박자의 변화, 주요하게 나타나는 음형 그리고 전개방식에 따라 음악적 흐름의 변화가 동반되기 때문에 섹션을 세부적으로 구분하였다. 먼저 섹션 L은 템포 ♩ = 63 그리고 6/16, 4/16 박자로 진행되는 동안 큰 음량을 유지하며 화려한 음향적 요소들이 표현된다. 톤 클러스터와 글리산도가 꾸밈음·32분음표·64분음표와 같이 짧은 음가에서 빠르고 강하게 전개되며 음렬 P7과 P1, 음렬 I0과 P7이 수직적으로 중첩되어 등장한다.

섹션 M은 템포와 박자가 ♩ = 100, 2/4박자로 바뀌고 피아노 I의 두 마디 음형 패턴이 세 번 반복되면서 박절적으로 규칙성을 갖게 된다. 그러나 이 음형 패턴이 제자리에서 단순 반복하고 있기 때문에 방향성 혹은 지향성을 형성하진 않는다. 한편 피아노 II는 오른손과 왼손이 같은 음역에서 함께 움직이되 오른손은 흰 건반, 왼손은 검은 건반에서 상행하고 하행하는 스케일을 여섯 마디 동안 연주한다. 이는 톤 클러스터에서 흰 건반과 검은 건반을 분리시켜 스케일의 형태로 전개한 것으로 톤 클러스터와는 다른 독특한 음향 효과를 낸다. 이것 역시 일정 음역 내에서 상행과 하행을 반복하고 있기 때문에 음악적 방향성이 생기지 않는다.

섹션 N에서는 다시 템포 ♩ = 63, 6/16박자→4/16박자→16/16박자로 전개된다. 템포와 박자는 섹션 L과 유사하지만 음향적 분위기는 매우 다르다. *pppp*의 아주 여린 음량으로 매우 빠르고 섬세하게 움직이는 물결 음형들은 인상주의 음악의 색채를 떠올리게 하며 글리산도, 단9도 음정

트레몰로, 트릴 사용을 통해 다채로운 음향을 만들어낸다.

이후 섹션 O에서는 음이 점점 쌓이면서 다이내믹이 *pp*에서 *fff*까지 확대되고 텍스처가 두터워진다. 마디 95(피아노 II 마디 88)부터는 *fff*의 강한 트릴과 트레몰로가 낮은 음역대에서 높은 음역대로 상행하면서 분위기를 최고조에 이르게 한다.

섹션 P에서는 톤 클러스터 진행과 트릴·글리산도 진행이 강하고 격렬하게 이어진다. 단 2도 음정으로 시작하여 음이 하나씩 추가되면서 형성된 톤 클러스터가 연속적으로 전개된다. 텍스처가 두터워지면서 음량은 더욱 확대되고 점점 상행하여 강한 추진력과 운동력을 더해간다. 이 같은 격렬한 분위기는 트릴과 글리산도 진행으로 이어져 절정의 분위기와 긴장감을 길게 유지시킨다. 글리산도와 트릴은 넓은 음역대를 오가며 동시에 연주되거나 글리산도에서 트릴로 연결되는 등 화려한 음향효과를 연출한다.

섹션 P의 격정적인 사운드를 유지하며 더욱 상승 분위기를 끌어가는 순간, 갑자기 섹션 Q인 인용구가 등장하면서 음악적 흐름이 단절된다. 드뷔시와 모차르트의 인용구는 조용하고 정적인 음악의 흐름으로 전개되는데, 마치 극 중의 긴장과 갈등이 해소되지 못하고 갑자기 다른 장면으로 이동한 듯한 효과를 내고 있다.

섹션 R은 정확한 템포 대신 ‘매우 빠르게’(Prestissimo)와 ‘가능한 빨리 연주하라’(so schnell wie möglich)는 지시어가 표기되어 있다. 여섯 마디를 단숨에 몰아치듯 진행한 후, 음렬을 수직적으로 쌓은 화음을 강렬하게 연주하며 악장을 마친다(표 III-12).

〈표 III-12〉 5악장의 구조

섹션	A		B	C	D					E	F	G	H	I	J	K				
	1-2	3-10	11	12	13-15	16	17	18	19	20	21	22-49	50	51-52	53	54-65	66	67-69	70-71	72-75
피아노 I 마디																				
박자와 템포	$\frac{8}{16}$ ♩=85	$\frac{3}{8}$ ♩=72	-	$\frac{3}{4}$ ♩=57	$\frac{2}{4}$ ♩=80	$\frac{2}{8}$	$\frac{4}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{3}{4}$ ♩=57	-	$\frac{1}{4}$ ♩=57 (♩=114)	-	$\frac{16}{16}$ ♩=107	-	$\frac{4}{4}$ ♩=72	변마디	$\frac{2}{2}$ ♩=72	$\frac{2}{2}$ ♩=72 $\frac{3}{8}$ ♩=72	$\frac{3}{8}$ ♩=72
피아노 II 마디	1-2	3-6	7	8	9-11	12	13-14		15	16	17-44	45	46-47	48	49-60	61-66		67	68-70	
박자와 템포	$\frac{8}{16}$ ♩=85	$\frac{4}{4}$ ♩=134	-	$\frac{3}{4}$ ♩=57	$\frac{2}{4}$ ♩=80	$\frac{2}{8}$	$\frac{4}{8}$		$\frac{3}{4}$ ♩=57	-	$\frac{1}{4}$ ♩=57 (♩=114)	-	$\frac{16}{16}$ ♩=107	-	$\frac{4}{4}$ ♩=72	$\frac{2}{2}$ ♩=72		변마디	$\frac{3}{8}$ ♩=72	
시간성	확정적/단일적		불확정적	확정적/단일적	확정적/단일적			확정적/단일적	불확정적	확정적/단일적	불확정적	확정적/단일적	불확정적	확정적/단일적						
인용	드뷔시 모차르트				드뷔시										그레고리오 성가 드뷔시	드뷔시 모차르트	그레고리오 성가 모차르트 드뷔시			
폴리미터																				
폴리템포																				
대창구조																				
기타 특징											G ³ 음 반복	거대한 불협화적 울림형성								

섹션	K				L		M	N			O					P				Q	R
피아노 I 마디	76	77	78	79	80	81	82-87	88-89	90	91	92	93	94	95	96	97-99	100	101	102-103	104-107	108-117
박자와 템포	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{16}{16}$	$\frac{4}{16}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{6}{16}$	$\frac{4}{16}$	$\frac{16}{16}$	$\frac{8}{16}$	$\frac{16}{16}$	$\frac{8}{16}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{4}{8}$	$\frac{4}{4}$	빈마디	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{1}{4}$
	♩=60				♩=63		♩=100	♩=63								♩=76				♩=52	-
피아노 II 마디	71-72				73	74	75-80	81-82	83	84	85	86	87	88	89	90-96				97-100	101-110
박자와 템포	$\frac{4}{2}$				$\frac{16}{16}$	$\frac{4}{16}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{6}{16}$	$\frac{4}{16}$	$\frac{16}{16}$	$\frac{8}{16}$	$\frac{16}{16}$	$\frac{8}{16}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{4}{8}$	$\frac{4}{4}$				$\frac{4}{4}$	$\frac{1}{4}$
	♩=76				♩=63		♩=100	♩=63								♩=76				♩=52	-
시간성	확정적/다층적				확정적/단일적		확정적/단일적	확정적/단일적			확정적/단일적					확정적/단일적				확정적/단일적	불확정적
인용	메시아 재즈리듬																			드뷔시 모차르트	
플리머																					
플리템포																					
음렬					P1, P7, I0																P0, P1, P6, P7
기타 특징					글리산도, 톤클러스터		동일한 음형 반복	물결음형, 글리산도, 트레몰로			텍스처, 다이내믹 확대 분위기 고조					톤클러스터, 트릴, 글리산도 클라이맥스					가능한 한 빠르게 (so schnell wie möglich)

4. 작품에 드러나는 시간성의 다양한 양상

앞서 살펴보았듯이 치머만은 ‘공 모양의 시간’이라는 특별한 시간 철학을 표명하였고 이를 자신의 음악에 반영시켰다. 《독백》에서도 시간 관에 기인한 음악적 시간성이 다양하게 나타난다. 필자는 이 작품에 나타나는 여러 가지 시간성을 양상에 따라 세 가지 유형으로 구분하였고 이를 ‘다층적 시간성’, ‘가역적 시간성’, ‘불확정적 시간성’으로 지칭하여 살펴보려 한다.

먼저 ‘다층적 시간성’은 상이한 시간성이 수직적으로 중첩되어 있는 양상으로, 시대적 배경이 다른 작품들이 동시에 인용되거나 두 연주자의 템포와 박자가 다르게 진행되어 폴리템포와 폴리미터가 형성되는 부분에 해당한다. 둘째, ‘가역적 시간성’은 음악적 요소들에 대칭구조를 사용함으로써 한쪽 방향으로 흘러가는 객관적 시간의 비가역적인 속성을 거스르는 부분들에 대한 것이다. 시작이 곧 끝이 되는 대칭구조는 시간의 시작과 끝을 명확히 구분할 수 없는 공 모양의 시간을 잘 나타낸다. 마지막으로 박자, 템포, 리듬과 같은 요소들이 규정되어 있지 않을 때 나타나는 ‘불확정적 시간성’에 대해 다루고자 한다. 이와 같이 음악적 시간성에 대한 여러 가지 분석적 접근을 통해 치머만의 시간관이 작품에서 어떻게 구현되었는지 살펴보겠다.

4.1. 다층적 시간성

4.1.1. 인용을 통한 시간의 중첩

이 작품에서 제시되는 인용의 재료들은 서양음악사의 특정 시대들을 대변할 수 있는 작품들이라 할 수 있다. 중세의 그레고리오 성가부터 바로크의 바흐 칸타타, 고전주의의 모차르트 협주곡, 초기 낭만주의로 향하는 베토벤의 피아노 소나타 29번, 인상주의를 대표하는 드뷔시의 발레작품과 피아노 프렐류드, 20세기 작곡가 메시앙의 오르간작품, 그리고 대중음악의 한 장르인 재즈까지 서양음악사의 흐름에서 각 시기의 음악적 특징을 충분히 드러내는 작품들이 《독백》에 인용되어 있다.

인용재료들은 치머만의 음악에 융화되지 않은 원형의 형태로 갑작스럽게 등장함으로써 곡의 흐름에 단절과 경계를 만들게 되고 새로운 음악과 기존 음악 사이의 이질성을 그대로 드러낸다. 또한 방향이 모호한 무조성의 음렬 음악 가운데 바흐의 칸타타나 모차르트 협주곡과 같은 익숙한 전통음악의 등장은 청중의 주의를 집중시키며 특정 시대를 연상케 하는 장치로도 작용한다.

대부분의 인용구들은 서로 다른 작품들이 중첩되는 형태로 제시됨으로써 서로 다른 시간성의 공존을 상징적으로 나타낸다. 뿐만 아니라 선율, 리듬, 박자 등의 변형 없이 둘 이상의 작품이 동시에 진행되면서 물리적으로도 시간의 층이 형성된다. 또한 동시에 등장하는 인용구들 간의 음악어법의 대조가 분명하여 서로 융합되지 않고 각각 독립적으로 진행된다.

이 작품에서 인용구는 1악장을 제외한 나머지 악장들에서 모두 등장하며 특히 마지막 악장인 5악장에서 더 많은 작품들이 등장한다. 본 절에서는 첫 인용구가 등장하는 2악장부터 5악장까지 등장하는 인용재료들이 어떠한 형태로 나타나는지, 또한 어떠한 방식으로 중첩되어 있는지 각 악장별로 살펴보고자 한다.

(1) 2악장

2악장의 마디 22-50(피아노Ⅱ 마디 22-44)에서는 바흐의 칸타타 《눈뜨라고 부르는 소리 있어》(1731년)의 코랄선율과 메시앙의 《그리스도의 승천》 중 〈천국을 회구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉(1932-33년)의 선율이 인용된다. 바흐·메시앙 인용구는 총 세 번에 걸쳐 등장하는데 각 인용구 사이에 치머만의 음악이 배치되어 익숙한 음악과 낯선 음악이 병치의 방식으로 전개된다(표Ⅲ-13). 이에 따라 바흐와 메시앙의 음악적 흐름이 치머만의 음악에 의해 의도적으로 단절되고 서로 다른 시간성이 교대로 등장하면서 마치 영화 속의 서로 다른 장면들이 교차편집 되어 동시선상에 놓여진 듯한 효과를 불러일으킨다.

〈표Ⅲ-13〉 2악장 바흐·메시앙 인용구 배치

마	피아노Ⅰ	22-28	29-32	32-35	36-43	44-50
디	피아노Ⅱ	22-26	27-30	31-33	34-40	41-44
인용구		바흐	치머만	바흐	치머만	바흐
		메시앙		메시앙		메시앙

두 작품은 중첩의 형태로 동시에 등장하는데 작곡 시기적으로 약 200년의 차이가 나는 만큼 음악적 특징이 대조적으로 나타난다. 〈악보Ⅲ-21〉에 표기한 바와 같이, 바흐의 《눈뜨라고 부르는 소리 있어》 인용구는 E♭ 장조의 전통적 조성을 사용하여 작곡되었고 종지를 향한 화성적 흐름이 있다. 또한 선율과 반주가 뚜렷하게 나뉘어져있고 4박의 규칙적인 박절감이 느껴진다. 반면, 메시앙의 《그리스도의 승천》은 F음으로 시작하여 F음으로 회귀하려는 성질이 보이지만 화성적 근거가 모호한 단선율의 진행이기 때문에 조성을 인지하기 어렵다. 또한 3/4박자, 2/4박자, 3/4박자, 4/4박자로의 잦은 변박 때문에 마디의 주기가 변화된다. 두

작품 모두 박자·선율·리듬이 원곡과 거의 동일하게 사용되었는데, 앞서 언급한 두 작품 간의 대조적인 음악적 특징들이 동시에 나타날 뿐 아니라 바흐는 ♩=76, 메시앙은 ♩=60으로 각각 다른 템포로 진행하고 있어 더욱 이질적이고 독립적인 전개를 보인다.

이 인용구는 세 층의 음역대에서 진행되는데, 바흐의 왼손이 저음역에서 베이스를 담당하고 바흐의 오른손 선율과 메시앙의 왼손이 중음역 즉 비슷한 음역대에서 연주되며, 메시앙의 오른손이 가장 높은 음역에서 연주된다. 두 작품이 모두 오르간 음악인만큼 바흐 칸타타 인용시작부분에 ‘오르간처럼’(quasi Organo)라는 지시어를 표기하였으며, 메시앙 작품의 경우에는 오른손과 왼손이 두 옥타브(15도) 간격으로 연주함으로써 오르간 음향과⁷⁸⁾ 유사하게 표현되는 등 음향적 측면까지도 원곡을 그대로 담아내려는 작곡가의 의도가 엿보인다. 두 작품은 서로 다른 템포와 박자로 전개되다가 약간의 시간차를 두고 끝낸 후, 마지막 음의 페르마타로 함께 잔향을 울리며 2악장을 종결한다. 이 인용구는 《독백》에서 과거의 작품이 재현되는 첫 순간이기도 하고, 특히 바흐 칸타타의 경우 대중적으로 널리 알려져 있는 선율이기 때문에 청자로 하여금 가장 인상적인 여운을 남길만한 부분이라 생각된다.

78) 메시앙의 《그리스도의 승천》 중 〈천국을 회구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉는 오르간의 플루트 파이프 8', 4', 2' 로 스탱을 설정하여 연주하도록 악보에 표기되어 있다. 오르간의 ‘스탑’은 건반의 음색 또는 음높이를 변화시켜주는 역할을 맡은 일종의 스위치이며, 8' 은 실제로 누른 건반의 음, 4' 는 누른 건반음의 1옥타브 위의 음, 2' 는 누른 건반음의 2옥타브 위의 음이 들리는 것을 의미한다. 따라서 스탱을 사용하게 되면 하나의 음을 누르지만 여러 개의 음이 동시에 울리게 된다.

Pas trop modéré, et clair
Not too moderate, and clear
G. P. R. Flûtes 3, 4, Octavin
Gr. Ch. Su. Flûtes 3, 4, 2

〈악보 III-21〉 바흐·메시앙 인용구
 : 2악장 마디 22-50 (피아노 II 마디 22-44)

바흐

$\text{♩} = 76$ Bach „Wachet auf, ruft uns die Stimme“
 (deutlich zitieren: deutlich machen, datiziert wird!)
mf quasi Organo, non cresc. **E♭장조 진행/규칙적 박절**

p legato molto, ben portato
 (Pedale giusto)
 Dynamik unbedingt einhalten

메시앙

$\text{♩} = 60$ Messiaen „Alléluia sereins d'une âme qui désiré le ciel“
두 옥타브 간격의 단선율 진행 / 불규칙적 박절

espr. molto
 (Pedale giusto)

바흐

$\text{♩} = 80$ (immer ohne „Übergang“)
con tutta forza sempre
 (sempre con tutta forza)
치머만

espr. molto
mf

so schnell wie möglich

33 $\text{♩} = 76$, Bach „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ 2 2 lo stesso tempo 치머만
 I *quasi Organo* *quasi spicc.*
p come prima, ben portato *(genoue Dynamik)* *m.d.* *pp* *pp*
 II *quasi Oboe* *lo stesso tempo*
sempre espr. dolce *cresc.* *pp* *pp* *murmurando* *pp* *murmurando*
 - - (Pedale giusto) *pp*

37 I *ben portato* *quasi pizz.* *pp*
 35 II *p*

44 $\text{♩} = 76$, Bach, come prima 4 4 3 poco rit.
 I *quasi Org.* 바흐 ③ *p* *c.f.* *pp*
come prima, ben portato
 41 $\text{♩} = 60$, Messiaen, come prima 2 3 4 poco rit.
 II *espr. molto* 메시앙 ② *pp*
come prima

(2) 3악장

3악장 마디 52-54(피아노Ⅱ 마디 42-45)에서는 바흐의 오르간 작품 《클라비어 연습곡집 제3권》 중 〈주기도문〉과 메시앙의 《그리스도의 승천》 중 〈아버지께 드리는 그리스도의 기도〉의 일부분이 동시에 인용된다(악보 Ⅲ-22, 악보 Ⅲ-23).

〈악보 Ⅲ-22〉 바흐의 《클라비어 연습곡집 제3권》 중
〈주기도문〉 인용부분



〈악보 Ⅲ-23〉 메시앙 《그리스도의 승천》 중
〈아버지께 드리는 그리스도의 기도〉 인용부분

Extrêmement lent, ému et solennel
Extremely slow, with feeling and solemn

P.R.
Ch.
MANUEL *pp*

Su.
PÉDALE

〈악보 III-22, 악보 III-23〉과 다음의 〈악보 III-24〉를 비교하여 살펴보겠다. 메시앙의 〈아버지께 드리는 그리스도의 기도〉 인용구는 피아노 I의 마디 52-54에서 음가를 원곡에 비해 두 배로 늘인 형태로 등장한다. 이때 원곡에서의 음가비율과 강박의 위치를 유지하여 박자가 3/4, 4/4, 5/4박자로 마디마다 바뀌면서 진행하고 있으며 마디 54의 마지막 A음의 길이만 원곡보다 축소되어 나타난다. 음역과 성부를 확장하여 오르간의 풍부한 음향을 표현하였고, 상행할 때 음량을 확대하여 최상음에 도달하였다가 하행할 때 음량을 축소함으로써 음악적 흐름에 방향성이 생기도록 하였다. 한편, 바흐의 〈주기도문〉 인용구는 피아노 II의 마디 42-25에서 원곡의 음고와 리듬을 변형시키지 않고 그대로 인용하였으며 b단조를 바탕으로 화성이 움직이고 있다. 또한 다이내믹과 이음줄 그리고 ‘*quasi organo espr. molto*’와 ‘*ben portato e legato*’와 같은 나타냄말을 첨가하여 연주에 요구되는 지시사항을 전달하고 있다.

두 곡의 템포가 모두 $\text{♩} = 40$ 이고 기본음가가 4분음표로 동일하기 때문에 피아노 I과 II가 박절적으로 수직적 일치가 되어 서로 동화되는 듯 보인다. 그러나 앞서 언급했듯이 메시앙은 원곡의 음가를 2배로 늘인 4분음표 리듬으로 진행하고, 바흐는 메시앙의 리듬보다 세분화된 부점리듬과 8분음표 리듬이 악곡을 리드하며 진행되기 때문에 실제로는 바흐와 메시앙의 연주속도 간 두 배의 차이가 난다. 뿐만 아니라 화성적으로도 두 작품이 매우 이질적이기 때문에 서로 융합되지 않고 독립적으로 청취된다.

〈악보 III-24〉 바흐 · 메시아 인용구
 : 3악장 마디 52-54(피아노II 마디 42-45)

52 ⑤ 3/4 = 40 4/4 Messiaen „Prière du Christ montant vers son Père“ 다섯 옥타브로 확장
 I 음역의 확장 p cresc. 음가를 두배로 늘려 사용 f dim. p
 „soutenu, ému et solennel“ 4분음표 리듬의 전개

42 ⑤ 3/4 = 40, Bach „Vater unser im Himmelreich“
 II mf quasi organo espr. molto 부점리듬/8분음표 리듬의 전개
 ben portato e legato
 b단조를 바탕으로 화성진행

(3) 4악장

4악장 마디 1-8(피아노II 마디1-9)에서는 베토벤 피아노 소나타 《hammerklavier》의 4악장 푸가부분의 경과구 일부와 드뷔시 피아노 프렐류드 《불꽃》의 주제부분이 함께 인용되며 원곡의 음고와 리듬이 그대로 재현된다(악보 III-25). 먼저 《hammerklavier》는 약박에서 *sf*로 강세를 주며 시작하여 16분음표와 8분음표로 이루어진 리듬이 동형진행하며 전개된다. 왼손 옥타브의 등장 역시 마디 4의 약박에서 시작하고 곧이어 상성부에서 8분음표 리듬이 왼손 진행을 모방하며 전개된다. 3/4박자로 기보되어 있지만 리듬패턴이 규칙적으로 나뉘지 않기 때문에 박절감이 모호하고 경과구인 만큼 조성적으로도 불안정하다.

한편, 피아노II에서 등장하는 《불꽃》은 E-D-C-B^b-G의 다섯 개의 음으로 이루어진 스케일이 반복적으로 하행하고 상행하면서 규칙적인

박절이 형성되고, G음이 중심이 되는 왼손의 강렬한 울림이 더해져 화려한 분위기를 연출한다.

원곡에서의 드뷔시 《불꽃》의 박자는 4/8인데, 치머만은 이를 2/4로 바꾸어 두 작품의 기준박을 4분음표로 통일하였고 《hammerklavier》는 3/4박자에 템포 ♩=120, 《불꽃》은 2/4박자에 템포 ♩=80으로 설정하여 정확히 3:2의 템포 비율로 진행하도록 하였다. 두 작품이 모두 순차적으로 상행하고 하행하는 물결음형으로 전개되는데 《hammerklavier》에서 오른손의 16분음표 물결음형과 이를 확장·변형시킨 왼손의 8분음표 물결음형의 파형이 잔잔하게 나타나는 반면, 《불꽃》에서는 오른손의 32분음표 물결음형이 세 옥타브의 음역을 넘나들며 큰 파형으로 나타난다. 이러한 물결음형들이 반복적으로 전개되면서 박절의 패턴을 형성하는데 《hammerklavier》는 3박의 패턴으로 세 번 반복된 후 오른손과 왼손의 8분음표 물결음형이 각각 진행되는 불규칙적 박절 패턴을 보이는 반면, 《불꽃》은 큰 물결음형이 하행하고 상행할 때 규칙적인 박절이 생기며 최상음인 E⁶음에서 음고 악센트가 자연스럽게 부각되어 한 박 또는 한 마디를 기본단위로 하는 박절감이 형성된다. 즉 두 작품이 3:2의 일정한 비율로 마디선을 공유하며 전개되고 각 마디의 첫 박에서 수직적 일치가 이루어지지만, 물결음형의 전개양상에 따른 박절 패턴이 서로 다르게 나타나기 때문에 두 연주자는 각자의 시간성을 가지고 연주하게 되며 두 인용 작품이 이질적이고 독립적으로 청취된다.

〈악보 III-25〉 베토벤·드뷔시 인용구 : 4악장 마디 1-8(피아노 II 마디1-9)

3
4 $\text{♩} = 120$

I
Béethoven „Hammer Klaviersonate“ 불규칙적 박절

2
4 $\text{♩} = 80$

II
Debussy „Feux d'artifice“
(Notation entsprechend der Debussys) f très en dehors

3박 3박

2박 2박 2박

3박 1박 1박 1박 1박 1박 1박 1박

2박 2박 2박 2박 2박

1 2 1 8 1

6 1박

I

7 2 3 4 8

II

4) 5악장

5악장은 《독백》에서 가장 많은 작품들이 인용되었고, 인용구가 등장하는 횟수와 그 길이가 이전 악장들에서보다 확대되어 나타난다.

■ 드뷔시 《유희》·모차르트 《피아노협주곡 21번》 인용구
: 5악장 마디 6-10 (피아노 II 마디 4-5)

5악장의 도입부에서 맨 처음 등장하는 인용구는 드뷔시 《유희》와 모차르트 《피아노협주곡 21번》이다. 이 두 작품은 5악장의 중반부터 지속적으로 등장하는데 이를 미리 보여주는 듯 도입부에서 아주 잠깐 파편적으로 나타난다(악보 III-26).

〈악보 III-26〉 드뷔시·모차르트 인용구
: 5악장 마디 6-10 (피아노 II 마디 4-5)

The image shows a musical score for Piano II, measures 4-5. The score is written in G major and 4/4 time. It features two systems of staves. The first system (I) has a treble clef and a bass clef. The second system (II) has a treble clef and a bass clef. The score includes various dynamics such as *pp*, *mp*, *mf*, and *ppp*. There are also tempo markings like *rit.* and *l.v. sempre*. Two specific fragments are highlighted with red boxes: one in the first system, measure 4, and another in the second system, measure 4. These fragments are labeled "Debussy 'Jeux'". A blue box highlights a fragment in the second system, measure 5, labeled "Mozart K.V. 467". The score also includes a tempo marking of $\text{♩} = 85$ and a time signature change to 3/8 in the first system, measure 6.

■ 드뷔시 《불꽃》 인용구 : 5악장 마디 13-18 (피아노 II 마디 9-14)

5악장의 마디 13(피아노 II 마디 9)부터는 4악장에서 먼저 등장했던 드뷔시 《불꽃》이 다시 인용된다. 원곡 드뷔시 《불꽃》에서는 주제가 마디 25-44까지 등장하는데, 치머만은 그 중 마디 27-32와 마디 35-39를 발췌하였고 이를 《독백》의 5악장에서 수직적으로 중첩시켜 동시에 연주되도록 배치하였다(그림 III-5). 즉 연속적이고 물리적인 시간성의 토대 위에 진행되는 드뷔시 음악의 앞부분(마디 27-32)과 뒷부분(마디 35-39)을 동시에 진행되도록 한 것이다. 이는 이전의 악장에서 서로 다른 작품을 동시에 인용하는 방식으로 상이한 시간성의 공존을 드러낸 것과는 다른 양상으로, 동일 작품 내의 서로 다른 시점의 부분들을 가져와 동시에 배치함으로써 ‘한쪽 방향으로만 흐르는 물리적 시간성의 해체’ 그리고 ‘서로 다른 시점의 통합’을 나타낸 것으로 해석할 수 있다.

〈그림 III-5〉 5악장의 드뷔시 《불꽃》 인용구 배치

드뷔시 《불꽃》



치머만 5악장 《불꽃》인용구



다음의 〈악보 III-27〉를 살펴보면 피아노 I 과 II가 2/4, 2/8, 4/8 박자, $\text{♩} = 80$ 으로 동일하게 진행되고 피아노 I의 마디 18에서 악곡의 마무리를 위해 3/8으로 박자가 바뀌어 반박 먼저 인용구를 종결한다. 이때 피아노 I은 고음역에서 시작하여 하행하였다가 다시 상행하는 물결음형을, 피아노 II는 저음역에서 시작하여 상행하였다가 하행하는 물결음형을 서로 동시에 연주한다. 즉 넓은 음역대에서 고루 분포되어 지속적으로 나타나는 물결 음형들이 화려하고 풍부한 음향을 만들어낸다. 또한 피아노 I의 왼손과 피아노 II의 베이스에서 지속적으로 울리는 페달 포인트 G음은 조성적 구심점의 역할을 하고 있다. 이처럼 이 인용구는 동일 작품의 서로 다른 시점의 통합을 통해 상이한 시간성의 공존을 드러내지만, 음악적으로는 피아노 I 과 II에서 나타나는 특징이 공통적이기 때문에 두 연주가 서로 융합되고 조화를 이루고 있다.

〈악보Ⅲ-27〉 드뷔시 《불꽃》 인용구
 : 5악장 마디 13-18 (피아노 II 마디 9-14)

Debussy, „Feux d'artifice“

1 2 = 80 4

I 13 *f* ① *très en dehors*

II 9 *f* ② *très en dehors*

넓은 음역대에서 화려하게 제시되는 물결 음형

G음 페달 포인트

15 I *f* *très en dehors* 2 8

11 II *piu f* 2 8

17 I 4 8 3 8 1 (ohne Übergang) 8 *mf* *cresc.* *Ped giusto*

13 II 4 8 *cresc.* *mf* *dim.* *p*

■그레고리오 성가 《오소서, 창조의 성령이여》, 모차르트 《피아노 협주곡 21번》, 드뷔시 《유희》, 메시앙 《그리스도의 승천》 중 〈천국을 희구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉, 재즈 리듬 〈부기우기〉 인용구
: 5악장 마디 53-79 (피아노II 마디 48-79)

5악장의 마디 53-79(피아노II 마디 48-79)에서는 다른 인용구들에 비해 많은 인용의 재료들이 연속적으로 등장하고, 때로는 3개의 재료들이 동시에 인용됨으로써 중첩되는 층이 두터워진다. 다음의 〈그림 III-6〉은 인용 재료들의 중첩 형태를 등장 순서에 따라 나타낸 것이다.

〈그림 III-6〉

그레고리오 성가 · 모차르트 · 드뷔시 · 메시앙 · 재즈 리듬 인용구
: 5악장 마디 53-79 인용구 (피아노II 마디 48-79)

마디	피아노 I	53-58	60-75	76-79
	피아노II	48-53	55-70	71-72
인용 작품		그레고리오성가		그레고리오 성가
		드뷔시	드뷔시	드뷔시
			모차르트	모차르트
				메시앙
				재즈

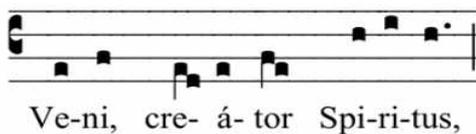
먼저 〈악보 III-28〉를 통해 마디 53-58(피아노II 마디 48-53)까지의 전개를 살펴보면, 그레고리오 성가 《오소서, 창조의 성령이여》의 선율과 치머만의 카리용(carillon)⁷⁹⁾ 묘사 패시지가 피아노II에서 여린 음량으로 연주되고, 피아노 I에서는 드뷔시 《유희》가 파편적으로 등장한다. 이

79) 카리용은 세계에서 가장 크고 무거운 악기 중 하나로, 49개의 벨이 연결된 건반과 페달을 사용하여 연주한다. 넓은 범위의 음량 표현이 가능하고 울림의 잔향을 길게 유지할 수 있어서 표현적이고 선율적인 효과를 낸다. Luc Rombouts, "Carillon." *Grove Music Online*, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004929> [2022년 6월 3일 접속].

로써 시대적 배경과 장르가 서로 다른 음악이 3개의 층을 이루게 되는데, 각 재료들이 독자적으로 진행하고 있음에도 그 소리는 잘 어우러지게 들린다. 그 이유는 세 작품의 음악적 특징이 각각 명확하게 드러나지 않기 때문이다. 먼저 단선율의 그레고리오 성가는 박절적으로나 선율적으로 명확한 형태가 드러나지 않고 저음역의 한 성부에서만 연주되기에, 이러한 베이스 선율 위에 어떠한 음악이 놓여도 이질성이 부각되지 않는다. 또한 드뷔시는 음악적 맥락을 가질만한 특정 패시지가 아닌 몇몇 단편들로만 등장하고, 다른 성부와는 간섭 없이 매우 여린 음량(*pp*)으로 연주되고 있어서 트릴과 같은 작은 음향효과로 인식된다. 치머만의 카리용 패시지는 7:4의 리듬이 규칙적으로 전개되지만 이것이 특징적인 박절을 형성한다기 보다는 리듬의 수평적 나열에 가깝다고 볼 수 있고, 조성적 배경이 없기 때문에 선율이나 화성의 진행으로 인식이 어려울 뿐만 아니라 뚜렷한 화성적 방향성이 나타나지 않는다. 이렇듯 세 작품 모두 조성이 특징적으로 나타나지 않고 모두 같은 템포($\downarrow = 72$)임에도 주기적인 박절이 없이 흘러가고 있으며, 그레고리오 성가 선율과 증8도, 증4도, 단2도, 단7도와 같은 다소 불안정한 음정들로 전개되는 카리용 묘사 부분 그리고 드뷔시의 단2도 트릴 음형들이 목적 없이 부유하는 공통된 경향을 보이며 서로 조화를 이루고 있다.

여기서 또 다른 주목할 만한 특징은 그레고리오 성가 《오소서, 창조의 성령이여》 선율이⁸⁰⁾ 에코 사운드와 같은 독특한 음향으로 표현된다는 것이다. 피아노 I의 마디 53부터 옥타브 간격의 꾸밈음이 동반된 8분음표 음형이 여섯 마디에 걸쳐 전개되고, 동시에 피아노 II 마디 49의 베이스에서도 동일한 선율이 등장한다. 피아노 I에서 *mf*의 음량과 피치

80) 그레고리오 성가 《오소서, 창조의 성령이여》의 인용부분



카토 주법(*quasi pizz.*)으로 가볍고 짧게 연주하는 반면, 피아노II에서는 *ppp*으로 소리를 길게 연결하면서 전개된다. 피아노 I의 옥타브 간격의 꾸밈음이 짧게 연주되어 소리가 끊어지지만 피아노II에서 동일한 음을 여러게 지속적으로 울려줌으로써 악보에 표기된 나타냄말 ‘정선율에 대한 에코처럼(*quasi ‘Echo’ des cantus firmus*)’이 구사되도록 하였다. 즉 피아노 I과 II가 동시에 같은 선율을 연주하되 아티큘레이션과 다이내믹에 차이를 두어 소리의 울림이 피아노 I에서 피아노II로 이동하는 색다른 음향효과를 구현하고 있다.

〈악보 III-28〉 그레고리오성가 · 드뷔시 · 모차르트 인용구
: 5악장 마디 53-58(피아노II 마디 48-53)

세 작품 모두 조성과 선율의 형태가 불분명함

그레고리오 성가 《오소서, 창조의 성령이여》

Veni creator spiritus

치머만 카리용 모사 패치지

드뷔시 《유희》 Debussy „Jeux“

단편적 등장

단편적 등장 (Debussy)

에코사운드 효과

이후 모차르트 《피아노 협주곡 21번》 즉 확실한 조성음악이 등장하면서부터 함께 등장하는 드뷔시 《유희》와 구분되어 인용재료들 간의 이질감이 명확히 드러나게 된다(악보 III-29). 마디 60(피아노II 마디 55)부터 등장하는 드뷔시 《유희》와 모차르트 《피아노 협주곡 21번》은 작품의 몇몇 부분들이 짜깁기 한 형태로 인용되었고 두 작품이 피아노 I 과 II를 서로 넘나들며 전개된다. 두 작품 모두 템포가 $\text{♩} = 72$ 로 동일하여 수직적인 박절을 공유하며 전개되고, 점점 확대되는 다이내믹을 구사하면서 최대 다이내믹의 지점에 함께 도달하고 있다. 또한 드뷔시 《유희》에서 전개되는 음형들에서 나타나는 음정관계를 모차르트 《피아노 협주곡 21》의 음형들에서도 유사하게 찾을 수 있다. 먼저 드뷔시의 오른손 진행에서는 2도의 음정관계로 순차 상행·하행하는 음형이 나타나고 왼손 베이스 음형에서는 5도 음정이 반복해서 등장한다. 이와 유사하게 모차르트 협주곡에서도 2도 음정의 순차적으로 움직이는 음형들이 지속적으로 등장하고 5도 음정의 진행도 나타난다. 종합해보면 이질적인 두 작품은 템포와 수직적 박절 주기 그리고 다이내믹의 변화양상이 동일하고, 유사한 음형을 서로 공유하고 연결하면서 중첩되어 있다는 점에서 음악내적 동화와 융합의 형태를 취하고 있다고 볼 수 있다.

〈악보 III-29〉 그레고리오 성가 · 드뷔시 · 모차르트 인용구
 : 5악장 마디 59-61(피아노II 마디 54-56)

The image shows a musical score for Piano II, measures 54-61. It features two systems of staves. The first system (measures 54-59) includes a vocal line (I) and a piano line (II). The vocal line is labeled '드뷔시 《유희》' and the piano line is labeled '모차르트 《피아노 협주곡 21번》 Mozart K. V. 467'. Red boxes highlight a '2도 상하행 음형' (second-degree ascending/descending motif) in the vocal line and a '5도 음정' (fifth interval) in the piano line. The second system (measures 60-61) shows the vocal line continuing with 'dim.' and the piano line with 'cresc.' and 'agato sempre'. A blue box highlights a '5도 음정' in the piano line. A note at the bottom states '두 작품이 동일한 다이내믹 변화 양상(cresc.)을 보임' (Both works show the same dynamic change pattern (cresc.).). A small asterisk is placed between the two systems.

〈악보 III-30〉의 마디 66-79(피아노II 마디 61-72)에서는 그레고리오 성가 《오소서, 창조의 성령이여》, 모차르트 《피아노 협주곡 21번》, 드뷔시 《유희》가 서로 중첩되어 나타나는데 원곡에 임시표를 첨가하기도 하고 음가와 음역에도 변화를 주어 인용되었다. 서로 다른 작품들이 하나의 인용구에 공존하며 독립적으로 전개되지만 공통된 성질의 음악적 요소들을 사용함으로써 음악 내적 유기성과 긴밀성을 구축하고 있다.

먼저 모차르트 《피아노 협주곡 21번》이 *ff*로 매우 강하게 등장

하는데 특히 피아노II의 마디 61-62에서 등장하는 16분음표 음형들이 세 개의 보표에 나누어 한손이 아닌 양손으로 연주하도록 기보되어 있고 ‘내려치듯이 건조하게 연주’(martellatissimo e secco) 라는 지시어와 함께 음마다의 악센트를 부여하여 타악기적 음향을 표현하도록 하였다. 원곡인 《대화》에서는 이 부분이 마림바로 연주되는데, 《독백》에서도 마림바와 같은 소리를 구현하기 위해 위와 같은 장치들을 사용한 것으로 생각된다. 그레고리오 성가 《오소서, 창조의 성령이여》에서도 타악기적 특성을 드러내는 장치가 사용되는데, 기존 선율에 협화음과 불협화음을 첨가하여 톤 클러스터의 형태로 등장함으로써 ‘종소리처럼’(quasi Campana)이라는 나타냄 말을 구현하였다.

피아노 I의 마디 67부터는 반음계적으로 상행하는 모차르트 《피아노 협주곡》의 스케일 부분이 전개되고, 마디 72의 드뷔시 《유희》 인용구에서도 상행하는 스케일 패시지가 사용되었는데 모차르트에서보다 스케일의 범위가 더 확장되고 성부가 추가되어 텍스처가 두터워진 형태로 나타난다.

마디 76(피아노II 마디 71)부터는 메시앙의 《그리스도의 승천》 중 〈천국을 회구하는 영혼의 고요한 알렐루야〉, 그리고 재즈 리듬이 등장한다. 이전의 흐름에서는 각 작품들이 동일한 템포($\text{♩}=72$)로 진행하였다가 메시앙과 재즈리듬의 인용구가 등장하면서 피아노 I 과 II의 템포와 박자가 서로 다르게 진행된다. 메시앙은 템포 $\text{♩}=60$, $3/2$, $2/2$, $1/2$, $1/4$ 박자로 마디마다 박자가 변하면서 불규칙적인 박절로 진행하고, 〈부기우기〉 스타일의 재즈리듬은 $\text{♩}=72$, $2/4$ 박자로 2박 주기의 규칙적 박절을 드러내며 진행함으로써 두 인용 재료 간에 폴리템포와 폴리미터가 형성된다.

〈악보 III-30〉 모차르트 · 그레고리오 성가 · 드뷔시 · 메시앙 · 재즈리듬
 인용구: 5악장 마디 66-79(피아노 II 마디 61-72)

톤 클러스터의 형태로 중소리 묘사 → 타악기적 특성

66 그레고리오 성가 *con tutta forza, quasi Campanone* „Veni Creator“

상행하는 스케일

61 모차르트 《피아노 협주곡 21번》
 내려치듯이 타악기적으로 연주

70 드뷔시 《유희》*„Jeux“*

상행하는 스케일

65 유사 음형 *„Jeux“*

76 메시앙 *„Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel“*

불규칙적 박절

폴리템포와 폴리미터 형성

71 재즈 *in modo di Jazz (Boogie-Woogie)*

규칙적 박절

〈악보 III-31〉은 이 작품에서의 마지막 인용구로, 5악장 마디 104-107(피아노II 마디 97-100)까지 드뷔시 《유희》와 모차르트 《피아노 협주곡 21번》이 매우 느리고 고요하게 등장한다. 드뷔시 《유희》는 피아노 I 에서 매우 여리게 울리는 B⁶음과 피아노 II의 왼손에서 반음계적으로 상승하는 C⁴-D^{b4}-D⁴ 음형으로 등장한다. 이와 동시에 모차르트 《피아노 협주곡 21번》은 피아노 II의 오른손에서 연주되는데, B^{b5}-A⁵-G⁵-F⁵-E⁵음으로 하행하였다가 상행하여 B^{b5}음으로 돌아가서 다시 E⁵음으로 하행하는 전개를 보인다. 다시 하행할 때에는 A⁵음에 플랫(b)을 첨가하여 하행하는 음형에 변형을 주었는데, 먼저 등장했던 하행 음형이 그대로 반복될 것이라는 예상과 다르게 진행함으로써 청각적 흥미를 만든다. 또한 모차르트 음형의 전개가 드뷔시의 것 보다 높은 음역에서 연주될 뿐 아니라 짧은 음가로 리드미컬하게 진행되고 있어 드뷔시보다 부각되어 나타난다. 여기서는 치머만의 음악도 함께 중첩되어 나타나는데 드뷔시에서 등장하는 B음과 모차르트에서 등장하는 B^b음이 공통적으로 사용되어 인용 작품들과의 유기적 관계를 드러내고 있다.

〈악보 III-31〉 드뷔시 · 모차르트 인용구
: 5악장 마디 104-107 (피아노II 마디 97-100)

4.1.2. 폴리템포와 폴리미터를 통한 시간의 중첩

치머만이 “《독백》은 연주자들이 같은 장소에서 동시에 시작하고 끝냄에도 불구하고, 항상 같은 ‘시간’을 연주하는 것은 아니다. 어느 정도는 그들이 같이 연주한다 해도 각자의 사고에 따라 몰두한다.” 라고⁸¹⁾ 언급한 바와 같이, 이 작품에서는 두 연주자의 시간성이 다르게 진행되는 부분들이 다양한 방식으로 나타난다. 두 연주자의 템포와 박자를 다르게 설정하여 폴리템포와 폴리미터를 형성하는 것을 비롯하여, 상이한 리듬들이 수직적으로 중첩되어 리듬층을 이루고 성부마다 서로 다른 박절로 진행되는 등 다양한 물리적 시간성이 동시적으로 나타난다.

(1) 1악장 섹션 C

1악장 섹션 C의 마디 10-18(피아노Ⅱ 마디 12-21)에서는 피아노Ⅰ과 Ⅱ가 하나의 통일된 시간척도에 의해 진행되는 것이 아니라 템포와 박자가 서로 다르게 진행되면서 폴리템포와 폴리미터를 형성한다. 피아노Ⅰ은 템포 $\text{♩} = 60-63-76$ 으로 전개되는 반면 피아노Ⅱ는 피아노Ⅰ의 템포를 역행하는 $\text{♩} = 76-63-60$ 의 순서로 두 피아노의 상이한 시간층이 동시에 진행하고 있다.

다음의 〈악보 Ⅲ-32〉를 통해 구체적으로 살펴보면, 섹션 C는 피아노Ⅰ의 톤클러스터 꾸밈음으로 인해 두 피아노의 시작점이 다르고, 템포와 박자가 바뀌는 시점과 마디선의 위치가 서로 다르게 나타난다. 그리고 박자, 템포, 리듬이 서로 다른 세 개의 패시지가 중첩과 교차의 방식으로 전개되고 있다.

먼저 패시지①은 피아노Ⅰ의 마디 10-12에서 템포 $\text{♩} = 60$, 4/4박자

81) Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns*, 227. 치머만이 WDR 쾰른 라디오 방송 인터뷰에서 이 곡에 대해 소개하면서 언급한 내용이다.

로 진행되며 8분음표로 이루어진 5잇단음표 리듬이 2분음표 길이의 단위로 세 마디 동안 연속적으로 전개되는데, 대부분의 음이 꾸밈음을 동반하고 있어 리듬패턴과 박절의 주기성을 지각하기가 힘들다. 피아노 I 에서 패시지①이 진행되는 동안 피아노 II 에서는 패시지②와 ③이 등장한다. 패시지②는 피아노 II 의 마디 12-14에서 템포 $\downarrow=76$, 2/4박자로 진행하는데, 한 마디를 8분음표 5개로 균등 분할하여 오른손에서는 8분음표로, 왼손에서는 16분음표 10개로 전개되며 특히 왼손의 16분음표 리듬이 한 마디를 주기로 하는 규칙성을 가진다. 이어서 등장하는 패시지③은 마디 15-16에서 템포 $\downarrow=63$, 4/4박자로 16분음표로 구성된 5잇단음표를 기본 단위로 진행하는데 쉽표가 등장하면서 흐름의 단절이 생기고 불규칙적인 리듬 패턴으로 전개된다. 패시지③은 피아노 I 에서 동시에 연주되는 패시지①보다 템포가 조금 더 빠르기도 하지만 8분음표 음형보다 짧은 음가인 16분음표 음형으로 생동감 있게 진행되고 있어 패시지①보다 훨씬 속도감 있게 인식된다.

이후 마디 13(피아노 II 마디17)부터는 피아노 I 과 II 에서 진행되는 패시지①과 ③이 서로 교차되어 전개되고 패시지②의 베이스 음형의 리듬이 변형된 형태로 파생되어 피아노 I 의 마디 16과 피아노 II 의 마디 19에서 동시에 전개되면서 섹션을 마무리한다.

〈악보 III-32〉 폴리템포와 폴리미터
 : 1악장 섹션 C 마디 10-18(피아노 II 마디 12-21)

4 *quasi irreal, murmurando*
 ♩ = 60

10 I *PPP*

12 II *PPP murmurando* (m.s.) *pp quasi spicc.*

13 I *pp quasi spicc. e saltando* *senza espressione, quasi morendo* *leggiero mp PPP L.v.*

17 II *♩ = 60, quasi irreal, murmurando* *senza espressione, quasi morendo* *leggiero mp PPP L.v.*

*) Cluster chromatisch ausführen

↙ Piano I 과 II의 시작점이 다름

↘ 리듬패턴과 주기성을 인지하기 어려움

한 마디의 주기성을 가짐

패시지 ①보다 짧은 음가로 진행하여 가속효과

왼손리듬 파생

(2) 3악장 섹션 E

3악장 섹션 E 마디 34-51(피아노 II 마디 33-41)에서는 피아노 I의 박자가 4/4, 3/4, 2/4로 바뀌고 템포는 $\text{♩}=100$ 에서 $\text{♩}=107$ 로 변하면서 호흡이 점점 짧아지는 전개를 보이는 반면, 피아노 II에서는 3/4박자, 템포 $\text{♩}=90$ 로 일정하게 전개된다(악보 III-33). 먼저, 피아노 I에서는 마디 34에서 41까지 4분음표 음형(음렬 I2의 후반부 6음군: D-E \flat -C \sharp -E-C-F)의 수평적 진행과 동시에 C \flat ⁶-F \sharp ²-B \flat ⁴-G¹음의 수직적 울림이 반복적으로 등장하는데 그 패턴이 일정한 박마다 나오는 것이 아니라 불규칙적이기 때문에 박절을 인지하기 어렵다. 왼손에서는 꾸밈임이 동반된 $\text{♩}\text{♩}\text{♩}$ 리듬이 매우 강한 울림으로 전개되면서 오른손에서 나타나는 박절의 규칙성을 약화시키는 요인으로 작용한다. 피아노 I의 마디 42에서부터는 2/4박자, 템포 $\text{♩}=107$ 로 박절의 주기가 짧아지고 오른손의 상성부에서 G음을 반복하며 2박 계열의 박절로 다른 성부들을 이끌어 간다. 그러나 각 성부에서 동일한 음을 네 번 연타하는 리듬이 다양한 음가의 형태로 겹치면서 전개되어 성부들간의 폴리템포가 형성되는데, 이는 2박 주기의 박절을 약화시키고 시간성을 불분명하게 만드는 요인으로 작용한다. 마디 48부터는 1박을 분할하는 음표의 개수가 점점 늘어나면서 속도가 빨라지고 다이내믹이 확대되면서 분위기가 고조되어 클라이맥스를 향해 달려간다.

피아노 II는 마디 34(피아노 I 마디 39)부터 등장하는데, 3잇단음표 리듬으로 진행하다가 1박의 분할 개수를 더 늘린 16분음표 리듬으로 음가가 짧아지면서 속도감이 높아진다. 피아노 II 마디 35의 오른손의 마지막 박부터는 *sfz*가 1박마다 부여되는데, 이 *sfz*가 마디 37부터 2박 주기로 바뀌면서 점점 넓은 음역으로 성부가 추가되고 확장되는 진행을 보인다. 이로써 강세에 의한 박절의 주기가 형성되는 듯 보이지만, 추가되는 성부들이 당김음의 형태로 연속적으로 등장함으로써 박절이 모호해진다.

〈악보 III-33〉 폴리템포와 폴리미터

: 3악장 섹션 E 마디 34-51(피아노 II 마디 33-41)

음렬 I2의 후반부 6음군: D-E \flat -C \sharp -E-C-F의 수평적 진행
C \flat -F \sharp -B \flat -G음의 수직적 울림이 불규칙적 반복으로 등장

3잇단음표 리듬 → 16분음표 리듬진행으로 가속효과

연속적인 당김음 사용으로 박절이 모호함

46

I

40

II

음표의 분할 개수가 늘어나면서 가속됨

sempre martellato senza Ped.

sfz

f

sf

sfz

sfz l.v.

ritellatissimo

(3) 2악장 섹션 C: 마디 13-15

이 작품에서는 두 연주자의 박자와 템포가 동일하게 설정되어 있는 경우에도 성부마다 다른 박절을 가지는 리듬들이 층을 이루어 진행하면서 폴리템포와 폴리미터가 나타난다. 예컨대 2악장 섹션 C의 마디 13-15은 두 연주자의 박자와 템포가 4/4박자, ♩=95로 동일하게 전개된다. 그러나 피아노 I의 오른손은 5잇단음표가 4박 주기로, 왼손은 3잇단음표가 2박 주기로 서로 다른 리듬을 동시에 진행하고, 피아노 II는 3박의 주기를 가진 리듬이 반복적으로 전개되면서 각 성부들이 서로 다른 시간성을 가지고 진행된다.

〈악보 III-34〉를 살펴보면, 먼저 피아노 I의 오른손과 왼손이 동일한 음표(♩.)와 쉼표(♩)임에도 서로 다른 음가를 갖는 리듬으로 진행하면서 폴리템포를 형성한다. 오른손은 한 마디를 5잇단음표로 분할하였고 왼손은 한 마디를 3잇단음표 두 개로 분할함으로써 성부 간에 5:6의 리듬 비율이 형성되고, 오른손과 왼손의 성부는 각각 다른 템포로 진행하게 된다. 이때 각 음에 꾸밈음들이 길게는 5개의 음까지 복잡하게 동반되어 있어 주음보다 꾸밈음이 더 부각되는 특징을 보인다.

이와 동시에 피아노 II에서는 동일한 리듬패턴이 3박을 주기로 반복된다. 이때 첫 박에 해당하는 16분음표 음형보다 두 번째 박과 세 번째 박의 점8분음표의 음가가 더 길고 확장된 다이내믹(*mp*)과 강세가 주어져 있어서 실제 청취 시에는 첫 박이 아닌 두 번째 박이 강박으로 인식될 수 있다. 이럴 경우에는 두 번째 박부터 3박의 패턴으로 진행하는 것처럼 들린다.⁸²⁾

〈악보 III-34〉 폴리템포와 폴리미터

: 2악장 섹션 C 마디 13-15

5잇단음표 리듬의 4박 주기 진행

폴리템포 진행

3잇단음표 리듬의 2박 주기 진행

3박 주기의 리듬 패턴 반복

실제 청취 시, 두 번째 박이 강박으로 인식되어 두 번째 박부터 3박의 주기성이 형성됨

82) 이 부분은 연주자의 주관적 해석에 따라 다이내믹과 강세의 정도가 다르고 이에 따른 박질의 주기성이 다르게 나타날 수 있다. 이에 대하여 본고의 IV장에서 자세히 다루고자 한다.

4.2. 가역적 시간성

대칭구조는 치머만의 시간관을 보여주는 주요한 전개방식 중 하나라고 할 수 있다. 시간의 흐름에 따라 악곡이 진행되다가도 다시 시작점으로 돌아오는 구조가 반복됨으로써 음악적 맥락에서의 연속성이 거듭 해체되고 앞으로 나아가는 힘이 생기지 않는다. 따라서 음악적 긴장과 이완, 갈등과 해결에 대한 인지보다는 순간순간 청취되는 음향이 부각되고, 시간의 흐름이 멈추어 있는 듯한 느낌이 들기도 한다.

‘대칭’은 동일한 모습의 대상들이 중심축에 대하여 좌우 또는 상하로 마주 놓여 있는 것을 의미하며 과학, 수학, 미술, 예술 등 다양한 분야에서 이러한 현상을 설명하는 용어로 쓰인다. 음악학자 후고 리만(Hugo Riemann)은 대칭을 “똑같은 부분들이나 실체가 상대적인 관계를 맺거나 대응되면서 ‘규칙적인 반복’ 또는 ‘귀환’으로 나타난다.”라고 설명하며 대칭의 양상으로 세 가지 예를 제시하였다.⁸³⁾ 첫 번째는 ‘뒷부분에서의 반복’이다. 예컨대 A-B-A형식 혹은 론도형식 A-B-A-C-A-B-A와 같이 가운데에 있는 축을 중심으로 그 이전의 진행이 대칭축 이후에 반복되는 것이다. 두 번째는 선율을 비롯한 여러 요소들이 역행하면서 나타나는 형태이다. 이러한 역행은 전위 혹은 역행전위와 함께 나타나기도 하는데 역행에서는 수직적 대칭축이 나타나고, 전위에서는 수평적 대칭축이 나타나는 것을 볼 수 있다. 세 번째는 ‘음향의 반사적 대칭’으로, 음들이 다이내믹이나 악기의 편성 등을 통해 하나의 가상적 축을 사이로 대칭적 음향을 형성할 때 찾을 수 있다.

《독백》에서는 위와 같은 대칭의 양상들이 작품 전반에 걸쳐 나타난다. 본고는 여러 가지 음악적 요소들의 ‘반복’과 ‘귀환’을 살펴봄으로써 《독백》에서 나타나는 다양한 형태의 대칭구조를 찾아보고자 한다.

83) Hugo Riemann, *Musiklexikon* (Mainz, 1967), 923. 차호성, “개념풀이: 시메트리(symmetry),” 『음악과 민족』 18 (1999), 294에서 재인용.

이를 위해 음렬과 템포열에서 나타나는 대칭과 역행의 양상과 음고 진행에서 나타나는 대칭구조를 유형별로 나누어 살펴보겠다.

4.2.1. 음렬의 대칭적 운용

앞서 살펴보았듯이, 《독백》에서 사용되는 기본음렬은 음렬의 한 가운데를 중심으로 좌우의 음정이 대칭이며 대칭의 위치에 있는 두 음의 음정관계가 증4도인 특징을 가진다. 즉 음렬의 기본형 P0(A-D-B \flat -D \flat -B-C-G-F-G-E-A \flat -E \flat)을 증4도 전이하면 역행형 R0(E \flat -A \flat -E-G-F-G \flat -C-B-D \flat -B \flat -D-A)과 같고, P0의 대칭관계에 놓여있는 P6(E \flat -A \flat -E-G-F-G \flat -C-B-D \flat -B \flat -D-A) 역시 기본형과 증4도 간격으로 역행형과 동일한 음고진행을 가진다.

따라서 음렬의 기본형과 역행형 또는 기본형을 증4도 이도시킨 음렬을 순차적으로 연결할 경우, 좌우가 거울과 같은 대칭구조를 이룬다. 예컨대 〈악보 III-35〉에서는 기본형 P7(전반부 E-A-F-A \flat -F \sharp -G 후반부 D \flat -C-D-B-D \sharp -A \sharp)와 그 역행형 R7(=P1)(전반부 A \sharp -D \sharp -B-D-C-D \flat , 후반부 G-F \sharp -A \flat -F-A-E)가 결합하여 대칭적 구조가 나타난다. 이때 두 음렬을 그대로 연결하지 않고, 각각의 전반부 6음군과 후반부 6음군의 순서를 바꾸어 연결하여 P7전반부의 마지막 음이자 R7(=P1)의 첫 음인 G음을 축으로 하는 대칭구조를 형성하였다.

〈악보 III-35〉 P7과 R7(=P1)의 조합에 의한 대칭구조

: 1악장 마디 2

$Db-C-D-B-D\#-A\# / E-A-F-A\flat-F\#-G-F\#-A\flat-F-A-E / A\#-D\#-B-D-C-D\flat$
 대칭

음렬의 기본형과 역행형의 조합에 의해 나타나는 대칭구조는 위와 같이 단독으로 쓰이기도 하고, 여러 개의 대칭구조를 결합하여 보다 큰 단위의 대칭구조를 형성하기도 한다.

〈악보 III-36〉의 3악장 피아노II의 마디 2-4에서는 P4 · I9 · I3 · I4 총 4개의 음렬이 등장하며, 각 음렬들은 6음군의 기본형과 역행형이 연결되어 좌우대칭을 이룬다. 마디 2의 피아노II의 오른손에서 P4 후반부 6음군의 기본형+역행형(B \flat -A-B-G \sharp -C-G-C-G \sharp -B-A-B \flat)과 I9 후반부 6음군의 기본형+역행형(A-B \flat -G \sharp -B-G-C-G-B-G \sharp -B \flat -A)이, 왼손에서는 I3 후반부 6음군의 기본형+역행형(D \sharp -E-D-F-C \sharp -F \sharp -C \sharp -F-D-E-D \sharp)과 I4 후반부 6음군의 기본형+역행형(E-F-D \sharp -F \sharp -D-G-D-F \sharp -D \sharp -F-E)이 서로 연결·중첩되며 제시된다. 마디 3에서는 마디 2의 진행을 그대로 역행하여 마디 2와 마디 3이 A음과 E음을 중심으로 좌우 대칭구조를 이룬다. 마디 2와 마디 3의 대칭구조를 자세히 나타내면 다음의 〈그림 III-7〉과 같다.

〈악보 III-36〉 음렬의 대칭적 운용: 3악장 마디 1-4

〈그림 III-7〉 음렬의 대칭적 구조: 3악장 마디 2-3

	마디 2		마디 3
	P4 기본형+역행형		P4
	B \flat -A-B-G \sharp -C \circ -G-G \sharp -B-A-B \flat		B \flat -A-B-G \sharp -C \circ -G-G \sharp -B-A-B \flat
	← 대칭 →		← 대칭 →
	I 3		I 3
	D \sharp -E-D-F-C \sharp -F \circ -C \sharp -F-D-E-D \sharp		D \sharp -E-D-F-C \sharp -F \circ -C \sharp -F-D-E-D \sharp
	← 대칭 →		← 대칭 →
		대칭	

4.2.2. 템포열의 역행적 운용

Ⅲ장의 ‘2.2. 템포열’에서 살펴보았듯이, 이 곡에서 템포열은 비교적 자유로운 순서를 가지고 배열되어 있는데 2악장과 3악장에서 역행적으로 사용된 예를 찾아 볼 수 있다. 2악장은 템포열의 마지막 템포인 85로 시작하여 85-114-90-107-95까지 역행하며 전개되고, 3악장에서는 템포열이 순행하는 과정 안에 작은 단위의 역행이 계속적으로 나타난다.

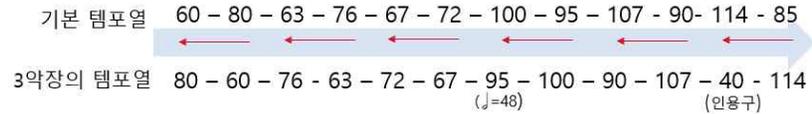
이 중 3악장의 예를 자세히 살펴보면, 피아노 I 과 II에서 동일하게 진행되는 템포가 있고 시간층이 나뉘지면서 각각 다르게 진행되는 템포도 있다. 이를 통합하여 오로지 템포가 등장하는 순서대로만 나열해보면 12개의 템포(80-60-76-63-72-67-48-100-90-107-40-114)로 배열되는 것을 알 수 있다(표 Ⅲ-14). 여기서 템포 $\text{♩} = 48$ 과 $\text{♩} = 40$ 은 기본 템포열에서 벗어나 있는 템포라고 생각할 수 있으나 템포 $\text{♩} = 40$ 는 인용구에 설정된 템포로 템포열에서 예외로 들 수 있고, $\text{♩} = 48$ 는 기준박을 4분음표로 바꿔 계산하면 템포 $\text{♩} = 96$ 으로 기본 템포열 95에 근접한 수치이기 때문에 템포열에 기반하여 설정된 템포라 할 수 있다. 따라서 3악장에서 나타나는 템포열 (80-60-76-63-72-67-95-100-90-107-40-114)은 기본 템포열 (60-80-63-76-67-72-100-95-107-90-114-85)에서 템포 두 개를 단위로 규칙적인 역행을 하면서 [80-60]-[76-63]-[72-67]-[95-100]-[90-107]-[40(인용구)-114]으로 전개되는 것으로 분석할 수 있다. 즉 순행과 역행이 동시에 이루어지고 있는 것이다(그림 Ⅲ-8). 수평적으로 흘러가는 시간위에 템포들을 설정하는 데 있어서 그 순서를 역행적으로 사용했다는 점에서 그의 시간관을 엿볼 수 있는 특징으로 주목할 만하다.

〈표 III-14〉 3악장의 역행적 템포 배열

피아노	마디	1	2	3-6	7-10	11	12-18	19-33	34-41	42-51	52-54	55-59	
I	템포	♩ = 80	♩ = 60	♩ = 76	♩ = 63	-	♩ = 67	♩ = 48	♩ = 100	♩ = 107	♩ = 40	♩ = 114	
피아노	마디	1	2	3-6	7-8	9	10	11-17	18-32	33	34-41	42-45	46-50
II	템포	♩ = 80	♩ = 60	♩ = 76	♩ = 63	♩ = 72	-	♩ = 67	♩ = 48	-	♩ = 90	♩ = 40	♩ = 114

악보	1	2	3-6	7-10	11	12-18	19-33	34-41	42-51	52-54	55-59
I	8/4 ♩ = 80	4/4 ♩ = 60	5/4 ♩ = 76 martellato	4/4 ♩ = 63	-	3/8 ♩ = 67	1/2 ♩ = 48	4/4 ♩ = 100	2/4 ♩ = 107	3/4 ♩ = 40	3/4 ♩ = 114
II	8/4 ♩ = 80	4/4 ♩ = 60	5/4 ♩ = 76	4/4 ♩ = 72	-	3/8 ♩ = 67	1/2 ♩ = 48	4/4 ♩ = 100	2/4 ♩ = 90	3/4 ♩ = 40	3/4 ♩ = 114

〈그림 III-8〉 3악장 템포열의 운용



4.2.3. 음고진행에서 나타나는 대칭구조

(1) 거울구조

다음의 <악보 III-37>는 한 음을 중심축으로 하여 좌우의 음고 진행에서 거울구조가 나타나는 부분의 한 예이다. 1악장 마디 7-11에서 피아노 II의 오른손 진행을 살펴보면, 꾸밈음이 동반된 증8도 음정이 지속적으로 등장하는데 마디 7에서 점4분음표 리듬으로 전개된 후 마디 8부터는 성부가 나누어져 8분음표 리듬과 5잇단음표가 동시에 진행된다. 이때 수평적 시간 흐름위에 제시되었던 음고진행이 중심축을 기준으로 그대로 역행하면서 좌우가 완벽히 일치하는 거울구조를 형성하고 이러한 대칭구조가 각 성부에서 독립적으로 나타나는 것을 볼 수 있다. 여기서 대칭구조에 따른 음고진행에는 꾸밈음도 포함되며 리듬은 완벽한 거울구조를 이루지는 않는다.

<악보 III-37> 거울구조: 1악장 피아노 II 마디 7-9

*) Pedal so benützen, daß die mit L.V. bezeichneten Klänge ausklingen. **) V = kurze, schnelle Pedaltritte

(2) 음그룹의 대칭적 배열

4악장 피아노 I 의 마디 37-39에서는 64분음표와 128분음표와 같은 짧은 음가로 구성된 작은 단위의 음그룹들이 긴 호흡으로 진행된다. 마디 37에서 각 단위의 음그룹들(a~n)이 상행과 하행 그리고 톤 클러스터의 형태로 나열되며 전개되었다가 마디 38의 마지막 음에서부터 그 배치가 역행하면서 대칭구조를 이룬다(악보 III-38).

〈악보 III-38〉 음그룹의 대칭구조: 4악장 피아노 I 마디 37-39

The image displays a musical score for Piano I, measures 37-39, with detailed annotations. The score is divided into four systems: measures 37-38 (Piano I), measures 35-36 (Piano II), and measures 37-38 (Piano I), and measures 36-37 (Piano II). The annotations include:

- Red arrow at the top:** **a → n 전개** (Development), indicating the forward progression of sound groups from right to left.
- Red arrow at the bottom:** **n → a 순서로 역행하며 대칭 구조 형성** (Symmetrical structure formation by retrograde order), indicating the backward progression of sound groups from left to right.
- Sound groups:** Labeled with letters **a** through **n** in red circles, representing small units of sound groups.
- Structural markers:** Circled numbers **1** through **6** in black, marking specific points in the music.
- Dynamic markings:** *mp*, *mf*, *mf pesante*, *m.d.*, *quasi-martellato*, *piu cresc.*, *leggero*, *m.s.*, *sempre*.
- Performance instructions:** *spicc.*, *sim.*, *6*, *8*, *5*, *3*, *2*, *1*.

(3) 교차 및 중첩

2악장 마디 17-19에서는 대칭구조가 교차적으로 나타난다(악보 III-39). 음그룹들이 나열되었다가 그 순서가 역행의 형태로 진행될 때 성부를 이동하여 교차되는 것이다. 각각의 음그룹들은 리듬이나 음의 순서에서 조금씩 변형을 갖기도 하고 역행이 아닌 원형이 등장하기도 한다. 먼저 마디 17-18을 살펴보면, 피아노II 마디 17에서 전개되었던 음그룹 (a~d)의 진행이 피아노I의 마디 18로 교차되고, 그 배열이 역행적으로 전개된다. 이때 음고진행뿐만 아니라 다이내믹과 나타냄말도 각 음형에 따라 함께 교차된다. 이렇게 대칭이 성부를 넘어 다른 악기로 교차하는 경우, 청자는 먼저 등장했던 음형들이 다른 피아노에서 재등장하는 것을 인지할 수 있으며 이로 인해 소리가 이동하는 공간적 음향효과가 창출되기도 한다.

이후 마디 19에서는 음그룹의 진행이 가운데에 있는 A음을 축으로 하여 두 피아노의 진행이 서로 교차되면서 대칭을 이룬다. 피아노I의 음그룹 e→f의 전개가 중심축 A음 이후에 피아노II로 교차되어 f→e로 역행하고, 피아노II의 음그룹 g→h의 전개가 중심축 이후에 피아노I에서 h→g로 역행하는 것이다. 마디 17-18과 비교하면 교차주기가 4/8에서 2/8박으로 더 짧아졌다고 볼 수 있다. 뿐만 아니라 마디 19는 피아노I의 진행 e~h가 피아노II에서 역행의 형태인 h~e로 동시에 진행되는 수직적 중첩이 나타나기도 한다.

〈악보 III-39〉 대칭구조의 교차 및 중첩: 2악장 마디 16-19

②
4 Vivace
8

rubato
I
16
mp p mf
espr. molto
mp
(stumm)

rubato
II
16
mf mp mf espr. molto
mf p
(stumm)

교차/대칭

a b c d

4 Vivace
8
2

martellato 5 5 3 5

pp spicc.

d c b a e f g h

18 I
pp spicc. 5 3 5 martellato
mf mf mf mf mf mf mf mf
martellato dolce

중첩
A 음을 중심으로 교차/대칭

18 II
pp
martello 5 dolce martello 5
h g f e

4.3. 불확정적 시간성

치머만이 주장하는 ‘공 모양의 시간’에서는 과거·현재·미래를 구분하거나 어느 한 시점을 확정지을 수 없다. 다만 연속적인 현재 즉 인간의 의식 가운데 모든 시점들이 놓여지는 것이다. 《독백》에서는 이러한 치머만의 시간관을 드러내는 방식 중 하나로, 시간성을 확정짓는 요소들 즉 템포·박자·마디선·리듬 등을 배제시켜 불확정적 시간성을 띠는 구간들이 악장마다 등장한다. 이 구간들에서는 연주자에게 시간적 자유가 부여되며 해석에 따라 연주의 결과가 달라질 수 있는 가능성이 생긴다.

그러나 치머만이 《독백》에 대해 “연주에 대해 세부적인 것에 이르기까지 정확히 지시하였다”라고 언급하였듯이, 이 작품은 음악적 시간성을 구축하는 요소들이 불확정적인 구간에서도 음고·다이내믹·아티큘레이션·나타냄말 등의 요소들이 자세히 지시되어 있다. 뿐만 아니라 연주시간을 지정하거나 음의 등장 순서와 상대적인 음가를 파악할 수 있도록 기보하였기 때문에 연주자에게는 오로지 속도나 음가와 같은 시간적인 측면에서의 자유만 제한적으로 주어진다. 따라서 작곡의 과정이 우연적이거나, 연주자에게 형식과 구성에 있어서 자유를 부여하는 불확정성 음악 혹은 우연성 음악과는 차이가 있다.

다음의 〈악보 III-40〉는 이 곡에서 불확정적 시간성이 나타나는 구간 중 한 예로, 템포·박자·마디선·리듬 등 시간성을 구축하는 요소가 명확히 나타나지 않는다. 1악장의 마디 1은 짧은 세로줄에 의해 네 개의 구간으로 구분되는데, 이를 구간 A·B·C·D로 지정하여 살펴보면 다음과 같다. 구간 A는 연주시간이 표기되어 있지 않아 총 연주시간이 온전히 연주자에게 달려있는 반면, 구간 B·C·D는 연주시간이 표기되어 있어 연주자의 시간적 자유가 지정된 시간범위 내에서 제한적으로 주어진다. 기보된 음표로는 흰 음표·꼬리와 기둥이 없는 검은 음표·아치아카투라 성격의 꾸밈음까지 세 가지 형태가 있는데, 흰 음표의 경우 4분음표

네 개의 음가가 아니며 각각의 음가가 다르다. 또한 검은 음표 역시 음가가 자유롭게 주어져 있다.

〈악보 III-40〉 불확정적 시간성이 나타나는 구간: 1악장 마디 1

The image shows a musical score for a piece titled "Quasi irreal". The score is divided into four sections, each with specific tempo markings and annotations in Korean:

- Section A (구간 A):** Marked "Quasi irreal" and "구간 A: 연주 시간 미지정" (Section A: Indefinite performance time). It features a red dashed line indicating a tempo change. Annotations include "선율 연주 속도 자유로움" (Melody performance speed is free) and "연주 시간 범위 내에서 연주 속도 조정 가능" (Performance speed can be adjusted within the performance time range).
- Section B (구간 B):** Marked "구간 B: 연주 시간 지정 (약7초)" (Section B: Performance time specified (approx. 7 seconds)). It features a blue shaded area. Annotations include "연주 시간 범위 내에서 연주 속도 조정 가능" (Performance speed can be adjusted within the performance time range) and "구멍음의 기동을 길게 연장하여 타건 시점을 지정함" (Extend the movement of the hole sound to specify the attack time).
- Section C (구간 C):** Marked "구간 C: 연주 시간 지정 (약7초)" (Section C: Performance time specified (approx. 7 seconds)). It features a blue shaded area. Annotations include "구멍음의 기동을 길게 연장하여 타건 시점을 지정함" (Extend the movement of the hole sound to specify the attack time).
- Section D (구간 D):** Marked "구간 D: 연주 시간 지정 (약8초)" (Section D: Performance time specified (approx. 8 seconds)). It features a blue shaded area. Annotations include "구멍음의 기동을 길게 연장하여 타건 시점을 지정함" (Extend the movement of the hole sound to specify the attack time).

The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, mp), articulation (spicc., con espressione, quasi legato), and performance instructions (quasi campane, dolce, leggiero). The score is written for two systems of staves (I and II).

먼저 구간 A에서는 피아노 I의 높은 음역에서 A \flat ⁶음이 강하게 등장하고 이에 답하듯 피아노 II의 낮은 음역에서 B \flat ¹음이 등장하는데, 연주자의 해석에 따라 두 음이 시간차를 두고 천천히 등장할 수도 있고 빠르게 이어서 등장할 수도 있다. A \flat ⁶음과 B \flat ¹음의 울림을 계속 유지하는 동안 연타 꾸밈음 C⁴음으로 시작하는 선율이 등장한다. 이 선율 역시 연주자의 해석에 따라 느리게 진행되거나 혹은 빠르게 지나갈 수도 있는데, 이 선율의 빠르기가 구간 A의 총 연주길이를 결정짓는 주요한 요인이 된다. 이와 같이 구간 A는 연주시간에 제한이 없기 때문에 음가속도, 타건 시점을 연주자가 자유롭게 결정할 수 있고, 연주자에 따라 혹은 같은 연주자일지라도 순간의 즉흥성에 따라 연주의 결과가 다르게 나타날 수 있다.

한편, 구간 B·C·D에서는 연주시간이 고정되어 있기 때문에 타건 시점·음가·속도의 변화가 제한된 시간 범위 내에서 조정 가능하다. 또한 꾸밈음의 기동을 길게 연장함으로써 두 피아노가 수직적으로 일치하는 지점과 음의 타건 순서가 지시되어 있다. 예컨대, 구간 B에서 피아노 I의 A \flat ⁶음과 피아노 II의 [E \flat ⁴-A \flat ⁴]이 동시에 타건 되어야 하고 피아노 II의 G³음은 피아노 I의 꾸밈음 A \flat ⁴음 후에 등장해야 한다. 이렇게 구간 B의 시작부분에 지정된 몇몇 음들 이후에는 타건 순서 및 시점을 비롯한 음가와 속도가 자유롭게 진행될 수 있지만, 이 또한 지시된 연주시간 안에서 이루어져야 한다. 즉 구간 B·C·D는 구간 A에 비해 연주자의 자유가 제한적으로 부여되고, 시간적 불확정성이 축소되어 나타난다고 해석할 수 있다.

불확정적 시간성을 드러내는 또 다른 유형의 예로 〈악보 III-41〉 5악장의 마디 11(피아노 II 마디 7)을 살펴보면, 음형패턴들이 일정시간동안 반복되는 부분으로 연주시간은 지정되어 있으나 음형 a와 b의 연주속도나 반복횟수가 정해져있지 않다. 즉 연주의 시작부터 20초에 이르는 시간동안 연주자들의 해석에 따라 음형패턴을 연주하는 속도와 시점이 결정

된다. 여기서 8분음표인 음형 a와 16분음표인 음형 b는 음가가 2:1이 아니며 음가를 연주자가 설정할 수 있다. 짧고 강렬한 클러스터 음형이 등장한 후, 피아노 I 은 8분음표 F⁶음을 연속타건하여 지속적으로 올리고, 피아노 II 에서는 상행했다가 하행하는 16음표의 스케일을 가능한 한 빠르게(*so schnell wie möglich*) 연주하라고 지시되어 있다. 마디의 마지막에 이르러 낮은 음역에서 등장하는 글리산도와 페르마타는 마디11을 마무리 짓는 역할을 한다. 페르마타 역시 20초안에 포함되며 어느 정도의 길이로 페르마타를 연주하여 잔향을 지속시킬지도 연주자의 해석에 달려있다. 20초라는 짧지 않은 시간동안 매우 여린 음량으로 일정한 음형패턴을 반복함으로써 시간의 흐름과 음악적 진행이 멈춘 듯한 느낌을 자아낸다.

〈악보 III-41〉 불확정적 시간성이 나타나는 구간:

5악장 마디 11 (피아노 II 마디 7)

The image shows a musical score for Piano I and II. The score is divided into two systems. The first system is for Piano I, measure 11. It features a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a cluster of notes marked '음형 a' with a red bracket. The bass clef part has a cluster of notes marked '음형 b' with a red bracket. The score includes various performance instructions such as 'con tutta forza duro e secco', 'pppp senza cresc. ed espressione fantasioso molto', and 'so schnell wie möglich'. There are also time annotations: 'ca. 20\"

IV. 《독백》의 연주분석 및 해석적 고찰

본 장에서는 III장의 분석 내용을 토대로 하여 《독백》의 연주를 위한 분석 및 해석에 관해 논의하고자 한다. 이 곡은 박자·템포·연주시간이 명확히 지정되어 있고, 다이내믹과 페달뿐만 아니라 분위기와 음향을 결정지을 수 있는 나타냄 말들이 매우 자세하게 표기되어 있다. 따라서 《독백》은 연주에 관한 많은 부분들이 작곡가의 통제 하에 놓여있는 곡이라 볼 수 있다. 그런데 흥미로운 것은 작곡가가 세밀한 기보로 연주자의 주관적 해석과 개입을 제한하였음에도 불구하고 연주자마다 다소 다른 해석을 보인다는 점이다. 이는 연주자의 관점에 따라 작곡가의 의도를 이해하는 바가 다르기 때문이기도 하지만, 《독백》에 나타나는 음악적 흐름에서의 시간적 특징과 다층적으로 울리는 음향적 특징에 기인한 다양한 해석이 가능하기 때문이다. 그러므로 서로 다른 해석을 가진 연주자들의 연주를 분석하고 그 의도를 파악하는 것은 이 작품을 다각적으로 이해하는 데 도움이 되며, 연주를 위한 해석을 논의하는 데 있어서 필수적인 과제라고 여겨진다.

필자는 아래의 〈표 IV-1〉에서 제시한 현재까지 발매된 《독백》의 음반들 중 알로이스 콘타르스키(Aloys Kontarsky, 1931-2017)와 알폰스 콘타르스키(Alfons Kontarsky, 1932-2010), 그리고 안드레아스 그라우(Andreas Grau, 1965-)와 괴츠 슈마허(Götz Schumacher, 1966-)의⁸⁴⁾ 음반을 연구의 대상으로 삼았다. 필자가 이 연주자들을 선정한 이유는 두 음반이 세계적으로 명성이 높은 연주자들의 것이기도 하지만, 무엇보다도 연주해석에서의 분명한 차이점을 찾을 수 있었기 때문이다. 먼저 콘타르스키 듀오는⁸⁵⁾ 이 작품을 헌정 받아 초연한 연주자들이고, 그 당시에 치

84) 이후로는 콘타르스키 듀오와 그라우&슈마허 듀오로 칭하기로 한다.

85) 콘타르스키 형제는 1949년 스트라빈스키의 《두 대의 피아노를 위한 콘체르토》를 연주하며 듀오 연주자로 데뷔하였고 1955년 뮌헨의 바바리안 라디오 국제 음악콩쿠르(Bavarian Radio International Festival) 듀오부분에서 1위를 하며 국제적 명성을 얻었다. 다

머만과 소통하며 협업하였기 때문에 작곡가의 의도를 가장 잘 이해하고 반영하여 연주했을 것이라 판단하여 가장 먼저 선정하였다. 그리고 그라우&슈마허 듀오는⁸⁶⁾ 콘타르스키 형제를 사사하면서 많은 영향을 받았음에도 이들과 다른 해석으로 연주하였으며, 다른 음반들과 비교해 보았을 때도 가장 개성이 뚜렷하게 나타났기에 비교분석의 자료로 적합하다고 보았다.

름슈타트 현대음악 하계강좌에서 강사로 활동하였고 슈톡하우젠(Stockhausen), 베리오(Berio), 블레즈(Boulez), 부조티(Bussotti) 등 많은 현대 작곡가들의 작품을 초연하며 현대 음악의 스페셜리스트로 정평이 나 있다. 치머만의 작품 중에서는 《독백》뿐만 아니라 《관점》과 《대화》를 초연한 바 있다. Rudolf Lück and Ateş Orga. 2001 "Kontarsky, Aloys.", "Kontarsky, Alfons." *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.libproxy.sn.u.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015343> [2021년 4월 17일 접속].

86) 안드레아스 그라우와 피츠 슈마허는 1981년에 그들의 스승인 프리드만 리거(Freidmann Rieger)에 의해 만나게 되었고 도르트문트, 프랑크푸르트, 슈투트가르트의 음악대학에서 수학하였다. 각자의 학업 이외에도 피아노 듀오를 위해 르네트 베르너(Renate Werner), 콘타르스키(Kontarsky)형제에게 가르침을 받았으며 독일학술 교류처(DAAD)의 장학금을 받아 프랑스에서 끌로드 헬페(Claude Helffer)의 가르침을 받았다. 국제 청소년 음악콩쿠르(Jeunesse International musicales competition), 빈첸조 벨리니 국제콩쿠르(Vincenzo Bellini International competition), 슈베르트 국제콩쿠르(Schubert Competition in Graz) 등 다수의 국제콩쿠르에서 듀오부문으로 수상하였고 독일과 다른 유럽나라에서도 많은 연주를 하며 국제적인 인지도를 쌓아갔다. 그라우와 슈마허는 세계적으로 가장 유명한 듀오 연주자 중 하나로 현재까지도 활발히 연주활동을 하고 있으며 고전에서 현대에 이르는 폭넓은 듀오 레퍼토리를 갖고 있다. 그라우와 슈마허 듀오는 2018년 치머만 탄생 100주년을 맞이하여 개최된 여러 행사들에서 활발히 연주한 바 있으며, 매해 유럽을 중심으로 치머만의 《독백》과 《대화》의 연주를 꾸준히 이어가고 있다. <http://www.grau-schumacher.de/> [2021년 4월 18일 접속].

〈표 IV-1〉 현재까지 발매된 《독백》 음반

No	연주자	녹음 연도	발매 연도	음반사	음반번호
1	Aloys Kontarsky, Alfons Kontarsky	1979년	1993년 /2007년	Deutsche Grammophon	LC0173 /00028947 773573
2	Andreas Grau, Götz Schumacher	1995년	1997년	Col legno	WWE 20002
3	Susanne Huber, Andre Thomet	2013년	2014년	Wergo	LC00846
4	Norie Takahashi, Björn Lehmann	2016년	2016년	audite	LC04480
5	Gülru Ensari, Herbert Schuch	2018년	2018년	CAvi-music	LC15080

본 장에서는 연주자가 《독백》을 연주하는 데 있어서 치머만의 시간관에서 비롯된 다양한 시간성과 그 특징들을 어떻게 이해하고 연주해야 할 지에 중점을 두어, 이를 다음의 네 가지 측면에서 살펴보고자 한다. 각 항마다 연주자의 관점으로 악보를 분석하고 두 음원을 비교·분석한 후, 필자의 연주해석을 제언하고자 한다.⁸⁷⁾

먼저 템포 변화에 대한 해석으로, 각 연주자의 템포를 측정하여 그 변화 양상과 연주해석을 분석한다. 앞서 III장에서 언급했듯이 이 곡은 템포열을 기반으로 작곡되었고 전 악장에 걸쳐 템포와 박자의 변화가 빈번하게 일어나는 것이 특징이다. 템포의 변화에 따라 음악적 맥락이 바뀌기도 하고, 동일한 맥락 안에서 짧게는 마디마다 급격한 템포의 변화가

87) IV장의 각 항에서는 ‘악보분석’, ‘연주비교’, ‘필자의 연주해석과 제언’에 해당하는 악보가 제시되며, 악보마다 다양한 색을 이용하여 분석과 해석을 표기함으로써 가시성을 높이고자 하였다. 이때 ‘연주비교’로 제시되는 악보에서는 두 연주의 해석을 동시에 나타내었는데, 각 연주의 해석을 구분하기 위해 콘타르스키 듀오의 해석은 붉은색 계열, 그라우&슈마허의 해석은 파란색 계열로 표기하였다.

나타나기도 한다. 이러한 특징은 연주에도 영향을 미치는데, 이는 템포 혹은 템포의 변화가 다이내믹·아티큘레이션·프레이징 등과 같이 연주를 하는 데 있어서 고려되어야 할 많은 요소들과 직접적이고 상호적으로 연관되어 있기 때문이다.

둘째로는 불확정적 시간성에 대해 논의한다. 이 곡은 거의 모든 마디의 템포와 박자가 정해져 있으나 예외적으로 템포·박자·마디선·리듬·음가와 같은 시간적 요소들이 명확하게 기보되지 않은 섹션들이 있다. 이 구간들 중에는 연주시간이 지정된 부분도 있고 지정되지 않은 부분도 있는데, 특히 후자의 경우에는 불확정적 시간성을 가지며 연주자에게 시간적 자유가 부여되고 이에 따른 연주자의 다양한 해석이 가능해진다.

셋째는 폴리템포와 폴리미터에 대한 해석이다. 성부들이 동일 음표이지만 서로 다른 음가로 전개되거나, 각각 다른 박절을 가지고 진행하면서 물리적 시간층이 형성될 때 연주자가 어떠한 점을 고려하여 연주해야 할 지에 대해 다루고자 한다.

마지막으로는 대칭구조의 입체적 표현을 위한 해석을 다룬다. 《독백》에서는 음악적 흐름이 역행하면서 형성되는 대칭구조가 작품 전반에 걸쳐 나타나는데, 그 중 성부를 넘어 피아노 I 과 II에서 서로 교차하는 경우 청자가 소리가 이동하는 양상을 감지하는 공간적이고 입체적인 음향이 창출되기도 한다. 이에 본 절에서는 이를 효과적으로 나타내기 위한 적절한 연주해석을 논의하고자 한다.

세부적인 분석에 앞서, 콘타르스키 듀오와 그라우&슈마허 듀오가 《독백》을 연주하는 데 걸린 전체시간과 악장별 연주시간을 살펴보고자 한다. 다음의 <표 IV-2>에서 볼 수 있듯이 두 음반의 총 연주시간의 차이는 2분 45초 정도이며, 모든 악장에서 콘타르스키 듀오보다 그라우&슈마허 듀오의 연주시간이 짧은 것으로 나타났다. 즉 그라우&슈마허 듀오가 콘타르스키 듀오보다 전반적으로 템포를 좀 더 빠르게 설정한 것으로 추측할 수 있다.

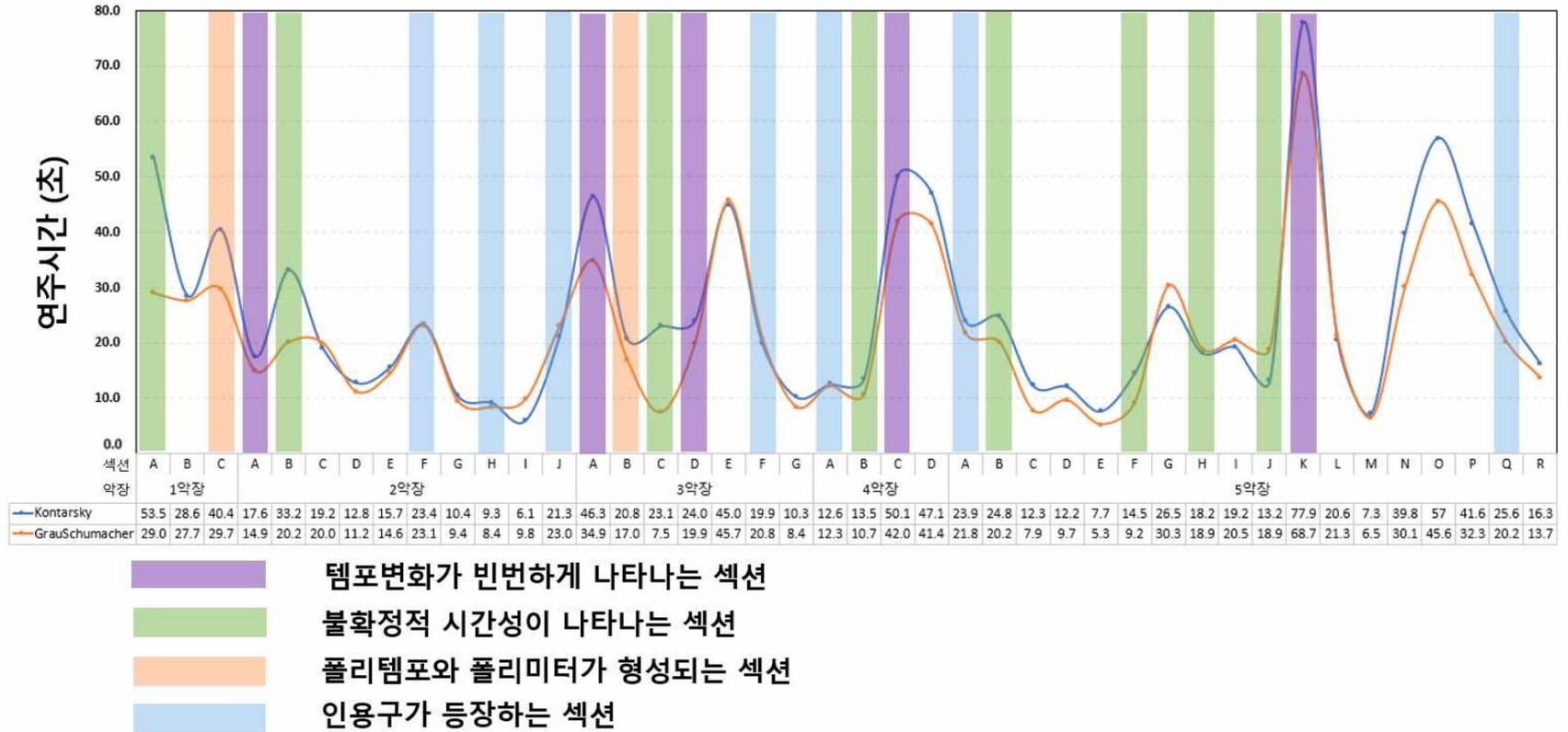
〈표 IV-2〉 두 음반의 전체연주시간과 악장별 연주시간 비교

연주자		콘타르스키 듀오	그라우&슈마허 듀오	두 듀오간 연주시간 차이
연주 시간	1악장(17마디)	2분 3초	1분 26초	37초
	2악장(49마디)	2분 49초	2분 32초	17초
	3악장(59마디)	3분 10초	2분 36초	34초
	4악장(44마디)	2분 8초	1분 43초	25초
	5악장(117마디)	7분 43초	6분 51초	52초
	전체	17분 53초	15분 8초	2분 45초

이와 같은 특징은 각 섹션별 연주시간을 측정하여 나타낸 아래의 그래프를 통해서도 파악할 수 있다(그림 IV-1). 아래 그래프에서 세로축은 연주시간을, 가로축은 각 악장의 섹션을 나타낸 것으로 그라우&슈마허 듀오의 그래프 선이 콘타르스키 듀오의 것보다 대체적으로 세로축의 더 낮은 값에 위치해 있는 것을 볼 수 있다. 또한 그래프에 색으로 표시한 바와 같이, 템포변화가 빈번하게 나타나는 섹션과 불확정적 시간성이 나타나는 섹션 그리고 폴리템포·폴리미터가 형성되는 섹션에서 연주자들의 연주시간 차이가 도드라지게 나타나는 것을 알 수 있다. 이에 다음의 분석에서는 앞서 언급한 특정 섹션들에서 두 연주의 연주시간 차이가 뚜렷하게 나타나는 요인이 무엇인지 그래프와 파형 분석을 통해 자세히 살펴보고자 한다.⁸⁸⁾

88) 각 음반들은 서로 녹음 환경이 다르기 때문에 파형에서 나타나는 데시벨을 절대적인 음량의 값으로 파악하는 것은 적절하지 않다고 판단된다. 따라서 필자는 각 연주의 파형 내에서 데시벨의 상대적인 높낮이를 통해 나타나는 다이내믹의 변화를 분석하였다. 연주시간 측정과 파형 분석에는 음향분석 프로그램 소닉 비주얼라이저(Sonic Visualiser)와 오더시티(Audacity)가 사용되었다.

〈그림 IV-1〉 두 연주의 섹션별 연주시간 비교



1. 템포 변화

1.1. 리듬분할에 따른 연주속도의 변화

Ⅲ장의 분석에서 살펴보았듯이 2악장의 마디 1-7은 템포열이 역행적으로 사용된 부분으로, 짧은 패시지임에도 템포의 변화가 빈번하게 나타난다. 마디 1은 $\text{♩} = 85$, 마디 2는 $\text{♩} = 114$, 마디 3-7은 $\text{♩} = 90$ 으로 메트로놈의 수치가 증가되었다가 감소되는데, 템포가 변하면서 리듬의 변화도 동반되고 있어서 실제 연주속도는 템포의 수치보다 기준박의 리듬분할의 정도에 따라 변화하는 양상으로 나타난다.

〈악보 IV-1〉에서 구체적으로 살펴보면, 마디 1은 한 박이 16분음표 9개로 분할되어 있어 매우 짧은 음가의 음표들이 매우 빠른 속도로 진행되고, 마디 2에서는 첫 박과 두 번째 박이 16분음표 4개의 음형으로 전개된 후 세 번째 박부터는 긴 음가의 톤 클러스터들이 등장한다. 따라서 마디 1보다 마디 2에서 메트로놈 수치가 빨라졌음에도 한 박의 리듬분할의 정도가 16분음표 9개에서 4개로 축소되었기 때문에 실제 연주속도는 마디 2가 조금 더 느리거나 마디 1과 비슷하게 진행된다고 볼 수 있다. 마디 3-7은 템포 $\text{♩} = 90$ 으로 동일하게 설정되어 있지만 리듬의 변화에 따라 연주속도의 차이가 발생한다. 마디 3-4는 동음(A음)을 여러 음역대에서 반복적으로 연주하는 패시지로, 16분음표 5개와 6개로 이루어진 리듬이 교대로 전개된다. 이때 피아노 I 과 II가 이 리듬들이 5:6의 비율로 서로 엇갈리게 전개되는데, 이를 수직적으로 통합해보면 한 박에 11개의 음표로 분할된 것과 같아서 매우 빠른 속도로 연주하게 된다. 이후 마디 5에서 *sfz*의 강한 톤클러스터의 등장 이후 마디 6-7에서는 3잇단음표와 16분음표 4개의 리듬으로 연주 속도가 느려진다.

템포와 리듬의 변화와 더불어 악곡의 흐름에 전환을 가져오는 요인이 한 가지 더 있는데, 다이내믹의 변화이다. 마디 1-2까지 다이내믹이

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

아래의 <표 IV-3>은 2악장의 마디 1-7까지 악보에 표기된 템포와 두 연주자의 연주 템포를 비교한 것이다.

<표 IV-3> 표기된 템포와 연주자들의 템포 비교

마디		1	2	3-7
템포	악보표기	♩=85	♩=114	♩=90
	콘타르스키 듀오	♩=56	♩=60	♩=60
	그라우&슈마허 듀오	♩=56	♩=90	♩=72

먼저 콘타르스키 듀오는 마디 1-7의 연주템포가 ♩=56-60-60으로 템포의 변화가 거의 없었다. 즉 기준이 되는 한 박의 길이를 마디 1-7까지 모두 비슷하게 연주하였다는 것이다. 앞서 언급했듯이 마디 1은 한 박에 16분음표가 9개로 분할되어 있고, 마디 2는 첫 박과 두 번째 박이 16분음표 4개 음형으로 이루어져 있기 때문에 콘타르스키 듀오처럼 연주하였을 경우 마디 2에서 16분음표의 음가가 길어져 템포가 급격하게 느려진 것처럼 들리게 된다. 콘타르스키 듀오의 연주에서는 마디 1-2가 하나의 흐름 안에서 점진적으로 연주속도가 느려지는 양상을 보인다. 마디 1의 마지막 박에서 연주되는 톤 클러스터와 마디 2의 톤 클러스터를 연결시켜 음악적 흐름이 이어지도록 하였고, 마디 2에서는 악보에 표기된 템포 변화처럼 가속하지 않고 다소 느린 템포로 16분음표에 지시된 악센트를 명확히 구사하여 한음씩 강조되도록 연주한 후 가장 긴 음가인 세 번째 박으로 도달하도록 연주하였다. 마디 3부터는 한 박의 리듬분할개수가 마디 2보다 훨씬 늘어나기 때문에 동일한 템포를 유지한 것임에도 연주속도는

보다 빨라진 것으로 해석할 수 있다. 즉 측정된 메트로놈의 수치상으로는 큰 변화가 없지만 리듬분할에 의한 16분음표의 음가가 달라지면서 연주속도의 변화가 뚜렷하게 나타나는 것이다.

반면, 그라우&슈마허 듀오의 연주에서는 템포 ♩=56-90-72로 각 구간에서의 설정 템포가 다르게 나타났다. 기보된 템포 ♩=85-114-90과 메트로놈 수치상의 차이는 나지만, 마디 2에서 가속하였다가 마디 3에서 다시 느려지는 템포 변화의 양상을 반영한 연주라고 볼 수 있다. 그라우&슈마허 듀오는 마디 1을 연주한 후 음악적 흐름을 끊고 마디 2의 톤 클러스터를 타건함으로써 마디 1과 마디 2를 서로 다른 패시지로 표현하였다. 마디 2에서 템포가 ♩=90으로 빨라지지만 1박의 리듬분할이 16분음표 9개에서 4개로 줄어들면서 16분음표의 음가가 마디 1의 것과 큰 차이 없이 진행된다. 마디 3부터는 템포가 ♩=72로 느려지지만 한 박의 음가가 더욱 분할되면서 연주속도가 느려지지 않고 빠른 속도를 유지한다. 따라서 템포 구간마다 변화를 주면서 연주했음에도 각 구간의 16분음표의 음가의 차이가 크지 않았기 때문에 실제 연주속도에서는 큰 변화가 없게 들린다 (악보 IV-2).

〈악보 IV-2〉 연주 비교: 2악장 마디 1-7

콘타르스키 듀오: 템포 ♩=56→60→60

마디 1→2로 진행 시 리듬 분할에 따른 16분음표의 음가가 길어지면서 속도가 느려짐
 마디 3에서 음가가 짧아 지면서 다시 속도가 빨라짐

그라우 & 슈마허 듀오: 템포 ♩=56→90→72

실제 연주되는 16분 음표의 음가가 비슷하므로, 마디 1~3의 속도변화가 거의 없음

The image displays a musical score for two piano duos, comparing performance techniques. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-7) shows two different interpretations of the same piece. The second system (measures 4-7) shows performance instructions for the second system, including pedal usage and dynamics.

System 1 (Measures 1-7):

- Top System (I):** Tempo markings: ♩ = 85, ♩ = 60, ♩ = 90. Performance markings: *concreto*, *pp*, *quasi spicc*.
- Bottom System (II):** Tempo markings: ♩ = 85, ♩ = 56, ♩ = 60, ♩ = 72. Performance markings: *concreto*, *pp*, *quasi spicc*.

System 2 (Measures 4-7):

- Top System (I):** Performance markings: *pp dolce e legato*, *bisbigliando*, *pp*, *Tranquillo*.
- Bottom System (II):** Performance markings: *pp dolce e legato*, *bisbigliando*, *pp*, *Tranquillo*.

Annotations:

- Red arrows labeled "감속" (Ritardando) and "가속" (Accelerando) indicate tempo changes in the first system.
- Red text: "Pedal X 한음마다 악센트 구사" (Pedal X: accent every note).
- Blue text: "Pedal O 한숨으로 빠르게 진행" (Pedal O: progress quickly with a breath).
- Blue text: "비슷한 속도로 연주" (Perform at similar speed).

(2) 필자의 연주해석과 제언

2악장의 섹션A(마디 1-7)는 악곡의 흐름과 분위기를 좌우하는 다양한 음형들에 대한 적절한 아티큘레이션과 다이내믹 구사가 요구되는 부분이다. 따라서 템포를 설정하고 연주속도를 조절하는 데 있어 이러한 표현적 측면의 요소들이 통합적으로 고려되어야 할 것이다.

앞서 제시한 〈표 IV-3〉를 통해 알 수 있는 특징은 두 연주 모두 악보에 표기되어 있는 템포보다 전반적으로 느린 템포로 연주했다는 것이다. 이는 잇단음표 혹은 분할리듬으로 이루어진 음형들로 인해 한 마디에 너무 많은 음표를 타건해야 하고, 짧은 음가의 톤 클러스터를 비롯한 여러 음형들이 순차진행이 아니라 도약진행하고 있어 지정된 템포대로 연주하는 것이 기술적으로 불가능하기 때문인 것으로 판단된다. 예컨대 2악장의 마디 1은 세 개의 3잇단음표들로 이루어져 있고, 3잇단음표는 다시 16분음표 9개로 분할되어서 치머만이 기보한 템포 $\text{♩} = 85$ 대로 친다면 2.1초 만에 27개의 음을 타건해야 한다. 그런데 음형들이 크게 도약하며 진행하고 톤 클러스터도 연속적으로 등장하기 때문에 이를 연주하기에는 템포 $\text{♩} = 85$ 가 지나치게 빠른 템포라고 여겨진다. 뿐만 아니라 템포열에 맞추어 템포가 급격하게 변화하고 있어서 연주자 입장에서는 연주를 고려하지 않은 템포 설계라는 생각이 드는 것이 사실이다. 따라서 필자는 기보된 템포를 무조건적으로 따르려 하기 보다는 템포의 가속과 감속 그리고 리듬분할의 정도에 의한 악곡의 흐름을 고려하여 템포를 설정하는 것이 적절하다고 판단된다(악보 IV-3).

〈악보 IV-3〉 연주 제언: 2악장 마디 1-7

마디 1-3: 16분음표 음형의 연주속도가 비슷하도록 템포 설정

The score for measures 1-3 shows a piano part (I and II) and a violin part. The piano part features a 16th-note rhythmic pattern. Tempo markings are: 3/4, ♩ = 85, ♩ = 50~60; 5/4, ♩ = 114; 2/4, ♩ = 90, ♩ = 70~80. Dynamic markings include *concreto*, *pp*, and *quasi spicc.*. Performance instructions include "크레센도하여 B♭ 도착" (Crescendo to B♭ arrival) and "동적 흐름" (Dynamic flow). A red box highlights the dynamic change across phrases.

다이내믹의 변화에 따른 프레이즈 구획

The score for measures 4-7 continues the piano and violin parts. Performance instructions include "정적 흐름" (Static flow) and "Tranquillo". Dynamic markings include *pp dolce e legato*, *pp*, *mf*, and *pp*. A red box highlights the dynamic change across phrases.

앞서 살펴보았듯이 마디 2에서 템포가 빨라질 때 리듬분할의 개수가 줄어들고 마디 3에서 다시 템포가 느려질 때 리듬분할의 개수가 늘어난다. 따라서 기보된 템포가 마디마다 변함에도 리듬분할의 기본단위가 되는 16분음표의 음가가 비슷한 길이로 유지된다고 볼 수 있다. 이러한 이유로 필자는 악곡의 흐름이 연주속도 변화에 의해 단절되지 않고 유려하게 진행되는 것이 적절하다고 해석하였다. 이에 필자는 그라우&슈마허 듀오의 템포변화와 유사하게 마디 1은 ♩=55~60, 마디 2는 ♩=80~90, 마디 3-7은 ♩=65~70 정도의 템포로 연주하는 것을 제언한다. 마디 2에서 템포가 빨라졌다가 마디 3에서 다시 조금 느려지도록 설정하여 각 마디의 16분음표 음형의 연주속도를 비슷하게 유지하는 것이다.

또한 각 마디의 연주속도는 등장하는 음형들의 다이내믹과 아티클레이션의 구사 그리고 프레이징을 어떻게 구획할 지에 따라 결정될 수 있다. 필자는 앞서 악보분석에서 언급한 다이내믹의 변화(강-약-강-약)에 따라 프레이즈를 나누고자 하는데, 박절의 주기성이 없이 전개되는 음악에서는 연주속도의 변화보다는 다이내믹이나 음향의 변화 양상이 더 표면적으로 드러나기에 청자에게 악곡의 흐름을 효과적으로 인지시킬 수 있다고 보았기 때문이다. 마디 1은 톤 클러스터를 비롯한 짧은 음가의 음표들이 크게 도약하며 매우 빠른 속도로 진행되는 패시지로, 많은 음들이 산발적이면서도 단숨에 전개된다. 빠르면서도 매우 강하게(*fff*) 타건해야 하고 각각의 음들이 거칠게 표현되도록 페달을 밟지 않는 것이 좋다. 마디 2에서는 양팔로 내리치는 클러스터가 등장하는데 마디 1의 마지막 박에서 진행되는 클러스터와 단절이 생기지 않도록 연결하여 타건하고 곧바로 톤 클러스터를 묵음으로 눌러 잔향을 올려준다. 마디 2의 피아노II는 첫 박과 두 번째 박에서의 16분음표 음형이 마디 1의 흐름과 연결선상에 있도록 마디 1과 유사한 속도로 연주하고 점점 크레센도 하면서 세 번째 박의 B \flat 음을 향한 방향성이 생기도록 한다. 세 번째 박부터 다섯 번째 박까지 등장하는 긴 음가의 톤 클러스터들은 충분히 지속하여 강하고 풍성한 울림을 표현한 후 마디 3의 새로운 프레이즈로 들어간다. 마디 3-7의 전개에서 도드라지는 특징은 동음을 반복하는 음형들이 여러 형태로 등장한다는 것이다. 마디 3-4는 A음을 피아노 I 과 II의 넓은 음역대에서 반복적으로 연주하는 패시지로, 매우 여리면서도 재빠르고 활발한 분위기로 연주하여 A음이 여기저기 흩어져 있는 듯한 점묘적 음향을 구현한다. 마디 5에서는 클러스터와 꾸밈음으로 동음을 반복하는 음형 그리고 양팔 클러스터를 강하게 타건하여 음악적 흐름의 단절을 표현한다. 마디 7-8에서는 B \flat ⁵음과 G \sharp ⁴음을 반복하는 음형이 등장하는데 마디 3-4와는 다르게 고정된 한음을 레가토로 부드럽게 연주하여 조용하고 차분한 흐름을 보여줌으로써 분위기의 극적인 전환을 나타내도록 한다.

1.2. 기준박 변화에 따른 템포 변화

기준박은 박을 세는 기본단위를 말한다. 따라서 기준박의 음가가 달라지면 동일한 템포로 표기되어 있더라도 템포의 변화가 생긴다. 3악장의 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)은 표기된 템포의 수치가 모두 67로 동일하지만 두 마디마다 기준박이 ♩ → ♪ → ♩ → ♪로 바뀌면서 템포의 변화가 나타난다. 아래의 <표 IV-4>는 마디 12-18의 진행에서 기준박을 8분음표로 통일시켜 계산하였을 때의 템포를 나타낸 것으로 템포의 변화가 급격하고 빈번하게 나타나는 것을 알 수 있다.

<표 IV-4> 기준박을 통일한 템포
: 3악장 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)

피아노 I 마디 (피아노 II 마디)	12-13 (11-12)	14-15 (13-14)	16-17 (15-16)	18 (17)
악보에 표기된 템포	♩ =67	♪ =67	♩ =67	♩ =67
기준박을 통일한 템포	♩ =201	♩ =134	♩ =201	♩ =134

이렇게 기준박을 8분음표로 통일하면, 두 마디마다 박절의 주기가 다르게 형성되고 8분음표의 음가도 달라진다. <악보 IV-4>를 살펴보면 마디 12-17(피아노II 마디 11-16)까지 8분음표를 기본단위로 하여 박절의 주기가 3박-2박-3박으로 진행되고, 박자가 2/4로 바뀌는 마디 18(피아노II 마디 17)에서는 8분음표 네 개의 길이를 다섯 개의 음으로 다시 분할하여 새로운 박절이 형성된다.

그런데 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)은 템포의 변화와 함께 악곡의 흐름이 전환 되는 것이 아니라, 하나의 음악적 흐름 안에서 빠르게 전개되는 부분이기 때문에 위와 같은 기준박의 변화가 연주자에게는 매우

부자연스럽고 난해하게 느껴질 수 있다. 특히 동일한 음형 내의 동일한 음표임에도 음가가 달라지는 양상이 그러하다. 예로 피아노 I 마디 13-17의 왼손에서 32분음표의 음형이 연속적으로 전개되는데 기준박의 변화로 인해 32분음표의 음가가 두 마디마다 미세하게 달라진다. 마찬가지로 피아노 II의 마디 12와 13에서 붙임줄로 연결된 8분음표도 템포가 변하면서 음가가 달라진다. 따라서 이 부분은 연주자의 심도 있는 악보 분석과 그에 따른 적절한 해석이 필수적이라고 생각된다.

〈악보 IV-4〉 기준박의 변화에 따른 템포 변화
: 3악장 마디 12-18(피아노 II 마디11-17)

The image shows a musical score for Piano I and II, measures 11-18. The score is annotated with several key points:

- Measure 11:** Tempo is marked as $\text{♩} = 67$ and $\text{♩} = 201$. The annotation "동일한 음악적 흐름 안에서 템포가 빈번하게 바뀜" (Tempo changes frequently within the same musical flow) is present. Dynamics include *mp*, *quasi rubato*, *senza Ped.*, *non troppo rit. (Überleitet)*, *f pp*, and *pp non cresc.*
- Measure 14:** Tempo changes to $\text{♩} = 134$ (2/8), $\text{♩} = 201$ (3/8), and $\text{♩} = 134$ (2/4). The annotation "연속적으로 등장하는 32분음표의 음가가 변함" (Change in the pitch of the 32nd note appearing consecutively) is highlighted. Dynamics include *mf pp*, *pp*, *ppp*, *mf*, and *ppp*. Pedal markings include *Ped. giusto* and *espr.*
- Measure 13:** Tempo is marked as $\text{♩} = 67$ and $\text{♩} = 134$. The annotation "8분음표의 음가가 변함" (Change in the pitch of the 8th note) is highlighted. Dynamics include *pp*, *mp*, and *pp dolce*.

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

다음의 <표 IV-5>는 3악장 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)에 대해 기준박을 통일한 템포와 두 음반의 연주 템포를 나타낸 것으로, 콘타르스키 듀오와 그라우&슈마허 듀오의 템포 변화가 각각 다른 양상으로 나타나는 것을 볼 수 있다.

<표 IV-5> 연주자들의 템포 비교
: 3악장 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)

피아노 I 마디 (피아노 II 마디)	12-13 (11-12)	14-15 (13-14)	16-17 (15-16)	18 (17)
기준박을 통일한 템포	♩=201	♩=134	♩=201	♩=134
콘타르스키 듀오	♩=120	♩=120	♩=78	♩=72
그라우&슈마허 듀오	♩=120	♩=120	♩=138	♩=104

<악보 IV-5>를 살펴보면, 콘타르스키 듀오는 마디 12-15(피아노 II 마디 11-14)까지 템포변화 없이 ♩=120으로 연주하였다. 기준박을 통일한 템포의 변화를 보면 마디 14(피아노II 마디 13)에서 느려지도록 설정되어 있지만, 피아노 I의 마디 13-16의 왼손에서 전개되는 32분음표 음형의 진행이 한 호흡으로 이어지도록 템포를 늦추지 않고 유지한 것으로 보인다. 마디 16-17(피아노II 마디 15-16)에서는 표기된 템포 변화와는 다르게 템포가 ♩=78로 상당히 느려졌다. 이는 콘타르스키 듀오가 마디 12-17(피아노II 마디 11-16)을 한 프레이즈로 간주하여 프레이즈의 끝부분에서 약간의 리타르단도 처리를 했기 때문이다. 또한 감정을 실어서 부드럽게 끊어서 연주하라는 의미의 지시어 ‘*ben portato ed espr.*’을 반영하여 피아노 I의 오른손의 긴 음가들을 테누토 처리한 것과 왼손의 당김음으로 인해 속도감이 늦춰진 것도 템포가 느려진 요인으로 볼 수 있다. 새로운 프레이즈인 마디 18(피아노II 마디 17)에서는 템포가 ♩=72로 조금 더 느려

졌는데, 다섯 번의 악센트를 충분히 표현하기 위한 것으로 여겨진다. 또한 다이내믹이 *mf*로 기보되어 있지만 콘타르스키 듀오는 음량을 점점 줄이면서 프레이즈를 마무리하였다.

그라우&슈마허 듀오는 콘타르스키 듀오의 해석과 마찬가지로 마디 12-15(피아노II 마디 11-14)에서 악곡의 흐름을 고려하여 템포변화 없이 동일한 연주속도를 유지하였다. 이후 진행에서는 콘타르스키 듀오와 상반되는 템포변화를 보였는데, 마디 16-17(피아노II 마디 15-16)에서 ♩=138으로 템포가 빨라졌다가 마디 18(피아노II 마디 17)에서 ♩=104로 느려졌다. 즉 그라우&슈마허 듀오는 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)을 한 프레이즈로 간주하여 한 호흡으로 달려가듯 속도감을 높이며 연주하였다가 마디 18(피아노II 마디 17)에서 박자와 박절이 바뀌면서 템포를 감속시킨 것으로 볼 수 있다.

〈악보 IV-5〉 연주 비교 3악장: 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)

그라우&슈마허 듀오
콘타르스키 듀오

11 I *verso mp*
quasi rubato
... N. senza Ped.
non troppo rit. (überleiten)
f pp
pp non cresc.

10 II

가속 → 감속

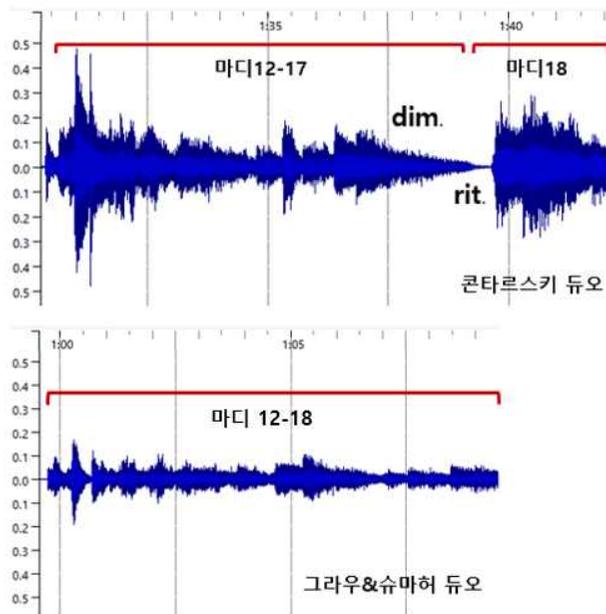
14 I *l.v.*
mf ben portato ed espr.
rit. dim.
mf pp p ppp
Ped. giusto
mf
pp dolce
dim. X
mf
mf

13 II

마디 12-15 : 두 연주자 모두
템포 변화 없이 연주
당김음 표현

아래 <그림 IV-2> 에서 두 연주의 파형 비교를 통해 프레이징과 다이내믹의 변화가 어떻게 나타나는지 살펴보면, 콘타르스키 듀오는 마디 17(피아노II 마디 16)까지 점점 디미누엔도 하면서 속도를 줄임으로써 프레이즈를 마무리하고 마디 18(피아노II 마디 17)에서 새로운 프레이즈를 시작한 것이 뚜렷하게 나타난다. 반면 그라우&슈마허 듀오의 파형에서는 다이내믹의 큰 변화 없이 유려하게 흘러가는 진행이 잘 나타나는 것을 볼 수 있다.

<그림 IV-2> 파형(다이내믹) 비교
: 3악장 마 디 12-18(피아노II 마디 11-17)



(2) 필자의 연주해석과 제언

3악장의 마디 12-18(피아노II 마디 11-17)은 템포 외에도 연주에 관한 여러 가지 지시사항들이 자세히 기보되어 있다. 따라서 템포를 포함한 여러 가지 요소들을 다각적이고 복합적으로 해석하는 것이 바람직 할 것이다. 만약 기보된 템포대로 연주하는 것이 악곡의 표현이나 흐름에 방해가 된다면 템포를 유연하게 설정하고 다른 측면들에 비중을 둬으로써 개성있으면서도 설득력을 갖춘 연주가 되도록 해야 할 것이다.

필자는 마디 12-17(피아노II 마디 11-16)을 한 프레이즈로 간주하고 마디 18(피아노II 마디 17)에서 분위기를 전환하여 새롭게 프레이즈를 만드는 것을 제언한다. 앞에서 살펴본 콘타르스키 듀오의 해석과 유사하지만, 차이점이 있다면 마디 18(피아노II 마디 17)에서 시작된 새로운 프레이즈를 한 마디로 마무리 짓는 것이 아니라 다음 섹션으로 나아가는 경과적 성격이 드러나도록 연주하는 것이다. 먼저 마디 12-15(피아노II 마디 11-14)는 한 호흡으로 빠르게 연주하면서도 각 음에 독립적으로 부여되어 있는 다이내믹을 구사할 수 있는 적절한 템포를 설정하는 것을 권한다. 필자 역시 두 듀오 연주자와 같이 $\text{♩}=120$ 가 적절해 보인다. 마디 16-17(피아노II 마디 15-16)에서는 피아노I의 양손에 지시되어 있는 테누토 처리 그리고 프레이즈의 맺음을 위한 디미누엔도와 리타르단도로 인해 연주속도가 느려진다. 또한 지시어 ‘*ben portato ed espr.*’와 ‘*dolce*’를 표현함에 있어도 마디 12-15(피아노II 마디 11-14)의 흐름과 속도보다 조금은 느려지는 것이 적절해 보인다. 따라서 마디 16-17(피아노II 마디 15-16)의 템포는 $\text{♩}=70-80$ 정도로 설정하는 것을 제언한다. 새로운 프레이즈인 마디 18(피아노II 마디 17)은 마디 16-17(피아노II 마디 15-16)보다 빠른 템포인 $\text{♩}=80-90$ 로 설정하여 분위기 전환을 시도한다. 그리고 다섯 개의 분할 리듬이 전개될 때 방향성을 가지고 크레센도하면서 악곡의 흐름을 다음의 섹션으로 이어가도록 연주하는 것을 제언한다(악보 IV-6).

〈악보 IV-6〉 연주 제언: 3악장 마디 12-18(피아노 II 마디 11-17)

동일한 템포 유지

11 I *verso mp*
quasi rubato
... l. senza Ped.
non troppo rit. (überleiten)
f pp
pp non cresc.

10 II
mf pp
pp
pp
mp
p
pp

감속

14 I *l.v.* $\text{♩} = 67$
32분음표 음가 동일하게 연주
mf ben portato ed espr.
rit. dim.
cresc.
dim. X
방향성 나타나도록
s: 4

13 II
pp
mp
pp
pp dolce

1.3. 자연적 가속이 나타나는 구간

4악장의 마디 14-19(피아노II 마디 12-17)는 리듬이 더 짧게 분할되면서 자연적 가속이 나타나고 마디가 진행될수록 점점 텍스처가 두터워지면서 음악적 흐름에 지향성이 나타나는 것이 특징적이다. 먼저 피아노 I의 오른손은 32분음표 음형이 클러스터의 형태로 쉼 없이 전개되는데, *pp*의 여린 음량으로 시작된 클러스터의 구성음이 2개에서 7개까지 점점 쌓이면서 자연적 크레센도가 형성된다. 피아노 I의 왼손은  리듬 패턴이 반복적으로 등장하는데, 마디 16부터는 이 패턴이 피아노II의 오른손으로 이동하여 전개된다. 2도 음정의 클러스터로 시작한 이 패턴의 진행도 음이 점점 쌓이면서 자연적 크레센도가 형성되고 음악적 밀도를 더해간다.

한편, 피아노II의 마디 12에서는 도약하는 32분음표 음형이 스피카토 주법으로 전개되면서 클러스터 진행과는 다른 성격의 음향효과를 나타낸다. 마디 14부터는 피아노II의 오른손의 진행이 피아노 I의 왼손으로 이동하여 전개되고, *sfz*가 불규칙적으로 등장하면서 다채로운 음향으로 표현된다. 도약하는 음형은 리듬분할이 6개(♩)→7개(♩)→8개(♩)로 늘어나면서 자연적 가속이 생겨나고, *sfz*의 등장하는 간격이 점점 좁아지면서 앞으로 향하는 추진력이 형성된다(악보 IV-7).

이처럼 자연적 가속과 자연적 크레센도가 동시에 형성됨으로써 멀리서부터 희미한 소리가 점점 다가와 *ff*까지 이르는 드라마틱한 음향적 효과를 창출한다. 이에 연주자는 다이내믹과 음색의 적절한 해석을 통해 박진감을 더해가는 가속의 양상을 더욱 효과적으로 나타낼 수 있다.

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

다음의 〈악보 IV-8〉와 〈그림 IV-4〉을 살펴보면, 4악장 마디 14-19(피아노II 마디 12-17)에 대한 두 연주의 해석이 매우 다르게 나타남을 알 수 있다. 먼저 콘타르스키 듀오는 마디 14-15(피아노II 마디 12-13) 동안 매우 여린 음량을 유지하여 멀리서 들려오는 듯한 분위기를 표현한다. 이후 마디 16(피아노II 마디 14)부터 클러스터 음형에 음이 쌓이면서 조금씩 크레센도 하여 소리가 점점 가까워지는 형태를 보여준다. 또한 여린 음량에서도 도드라지게 강조되어 나타나는 *sfz*의 음들은 조금은 공격적인 성격으로 들리는데, 등장 간격이 좁아질수록 점점 강도를 확대시켜 클러스터 진행과 함께 전체적인 음량의 확대를 만들고 가속효과를 극대화시킨다. 콘타르스키 듀오는 클러스터 음형의 텍스처가 두터워지면서 자연스럽게 크레센도가 형성되는 부분에 인위적인 크레센도를 더하여 극적 긴장감을 높이고 분위기를 고조시켜 피아노 I의 마디 20(피아노II 마디 18)에서 *ff*의 최대 강도에 도달한다.

반대로 그라우&슈마허 듀오는 자연스럽게 형성되는 크레센도를 거부하고 오히려 다이내믹이 확대되지 않도록 절제한 듯 보인다. 마디 14-19(피아노II 마디 12-17)의 전체적인 다이내믹을 여리게 설정하였고 *sfz*의 음들 역시 일정 강도 범위 이상으로 벗어나지 않도록 연주했다. 선명하지 않은 음색으로 드라마틱한 음량의 변화 없이 잔잔하게 진행되는 클러스터와 소극적으로 강조되는 *sfz*의 조합은 음악적 흐름을 만들기 보다는 멀리서 들리는 음향 그 자체로 표현된다. 어쩌면 음악이 앞으로 나아가지 않고 정체된 느낌이 들기도 하지만 이로 인해 피아노 I 마디 20(피아노II 마디 18)의 패시지에서 갑자기 분출하는 음향효과를 극대화시킨 것으로 볼 수 있다.

〈악보 IV-8〉 연주 비교: 4악장 마디 14-19(피아노 II 마디 12-17)

Lo stesso tempo, misterioso e (quasi irreal) quasi di lontano

② *pp* *Aggero sempre e legatissimo sempre*
pp (pp) de Dynamik zwischen *pp* und *mp*
 sempre due *ped.* al *

12 I

10 II **그라우&슈마허 듀오: 여린 음량/선명하지 않은 음색으로 연주 멀리서 들리는 소리로 표현**

15 I **콘타르스키 듀오: 크레센도 하면서 소리가 점점 다가오는 듯한 분위기 표현** (zwischen *pp* und *mp*)

cresc. 강하게 *sfz* 연주
no cresc. 여린 음량 유지하며 *sfz* 연주

13 II *ped. giusto*

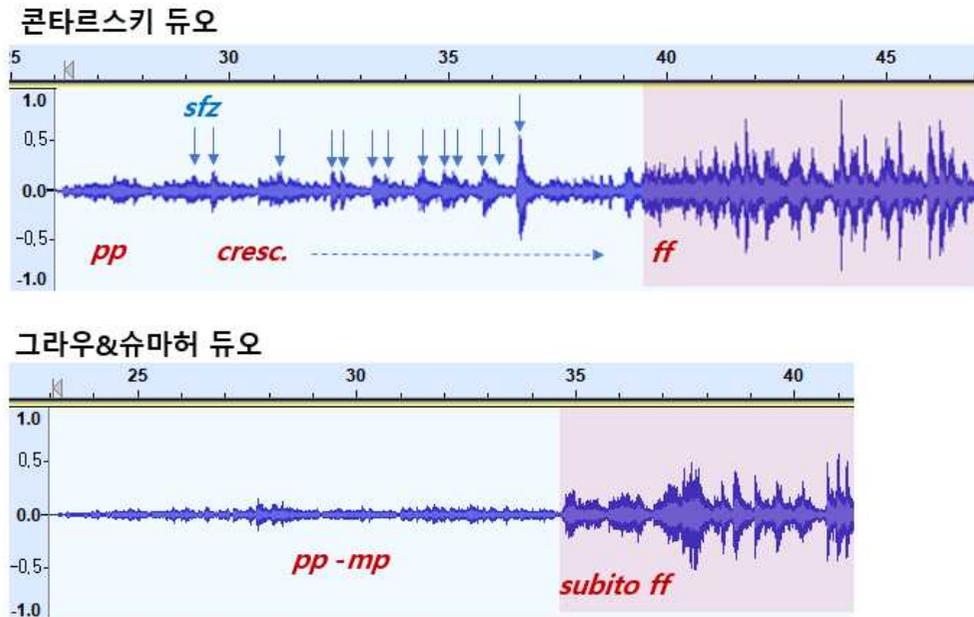
17 I *pp - mp*

15 II **연속적으로 등장하는 *sfz* 의 강도를 점점 확대시켜 방향성 표현** *piu cresc.*

19 I *molto cresc.* *ff* *sempre* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *sempre* *sempre* *(bianchi)* *(bianchi)*

17 II *pp - mp* *subito ff* *misterioso*
*sempre due ped. al **
 (pendelnde Dynamik zwischen *p* und *mf*)

〈그림 IV-3〉 파형(다이내믹) 비교: 4악장 마디 14-19(피아노II 마디 12-17)



(2) 필자의 연주해석과 제언

앞서 살펴본 두 연주는 서로 다른 해석을 보였지만 자연적 크레센도 구간을 피아노 I의 마디 20(피아노 II 마디 18)의 *ff* 패시지를 더욱 폭발력 있게 부각시키기 위한 과정으로 여겼다는 점에서 궁극적인 지향점은 같다고 할 수 있다. 필자 역시 그러한데, 그 과정을 보다 다채로운 음향과 드라마틱한 흐름으로 표현한 콘타르스키 듀오의 연주가 좀 더 설득력 있게 느껴진다. 리듬분할의 개수가 점점 늘어나고 클러스터 음형에 음이 쌓이면서 자연적으로 가속과 크레센도가 형성되지만, 필자는 기보된 다이내믹(*pp-mp*)의 음량을 유지하는 것만으로는 마디 20(피아노 II 마디

18)의 *ff* 패시지를 향하는 과정을 드라마틱하게 표현하기에 부족할 것이라 여겨진다. 따라서 필자도 콘타르스키의 해석처럼 기보된 다이내믹보다 더 확대된 크레센도를 구사하고 긴 호흡의 패시지를 만드는 것을 제안한다. 크레센도 하면서 점점 다가오는 소리를 효과적으로 표현하는 데에는 음색의 변화도 필요하다. 클러스터 음형의 시작부분은 소프트 페달의 사용과 함께 부드러운 건반 터치로 선명하지 않은 음색을 구사하여 멀리서 들려오는 소리로 표현하고, 점점 크레센도 하면서 선명한 음색으로 변화를 주어 가속하며 몰아쳐 다가오는 음향적 효과를 구현한다. 클러스터 음형의 진행 가운데 *sfz*로 등장하는 음들은 클러스터 음형보다 더욱 분명한 소리와 도드라지는 강세로 음향의 다양함을 나타내는 것이 좋다. 그러나 전체적인 흐름을 고려하여 맨 처음의 *sfz*음은 너무 강하지 않도록 유의하고, *sfz*의 등장 간격이 좁아지면 강세를 확대시켜 앞으로 나아가는 방향성을 갖도록 한다(악보 IV-9).

2. 불확정적 시간성

《독백》에서는 템포·박자·마디선·리듬 등이 규정되어 있지 않은 섹션들이 악장마다 등장한다. 이 섹션들은 전통적 의미로서의 음악적 시간성이 약화되거나 심지어 해체에까지 이르는 불확정적 시간성이 나타나며, 연주자에게 시간적 자유가 주어지는 만큼 주관적 해석에 따른 다양한 연주가 가능하다. 이에 본 항에서는 불확정적 시간성이 나타나는 섹션들 중 두 연주의 해석의 차이가 나타나는 섹션을 중심으로 음반을 분석하고 필자의 연주해석을 제안하고자 한다.

2.1. 1악장 섹션 A

1악장의 섹션 A인 마디 1은 총 네 개의 구간으로 나뉘져 있으며, 박자와 템포 그리고 리듬이 명확하게 기보되어 있지 않다. 네 개의 구간을 A·B·C·D로 구분하여 살펴보면, 구간 A는 연주시간도 지정되어 있지 않아서 연주자들에게 시간적 자유가 온전히 주어지는 반면 나머지 구간 B·C·D는 연주시간이 기보되어 있다. 다음의 〈그림 IV-4〉는 마디 1의 각 구간에 설정되어 있는 연주시간을 나타낸 것이다.

〈그림 IV-4〉 악보에 표기된 구간별 연주시간: 1악장 섹션 A(마디 1)

구간	A	-	B	ca. 7"	C	ca. 7"	D	ca. 8"
----	---	---	---	--------	---	--------	---	--------

이처럼 구간 A의 연주시간과 구간 B·C·D의 연주시간 22초를 합하면 마디 1의 총 연주시간이 된다. 구간 A에는 빠르기를 나타내는 지시어도 없기 때문에 연주자가 구간 A를 어느 정도의 빠르기로 연주하느냐에 따라 연주자마다 색다른 해석을 보여주게 된다.

〈악보 IV-10〉 불확정적 시간이 나타나는 구간: 1악장 섹션 A(마디 1)

The image shows a musical score for Section A and B of 'Quasi irreal'. Section A (measures 1-7) is marked 'A' and 'A^b6' in a red box, with the annotation '목음으로 잔향 유지' (Maintain resonance with wood tones). Section B (measures 8-14) is marked 'B' and 'B^b1' in a blue box, also with '목음으로 잔향 유지'. The score includes piano I and II parts with various dynamics like *pp*, *p*, *mf*, and *ppp*. Performance instructions include 'spicc.', 'con espressione', 'quasi legato', and 'p dolce sempre'. A green box highlights the piano I part in Section A with the text '조용한 분위기의 선을 진행' (Progress the line in a quiet atmosphere). A blue box highlights the piano II part in Section B with the text '음역 확대' (Range expansion).

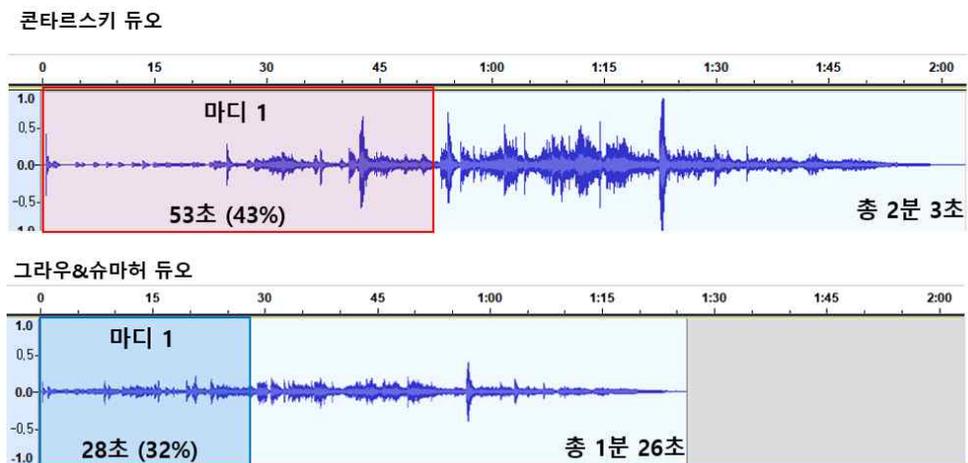
위의 〈악보 IV-10〉을 살펴보면, 마디 1에서는 A^b6음-B^b1음이 연속적으로 등장하는데 강하고 짧게 타건한 후 그 잔향을 유지하여 악곡의 배경적 음향효과를 만든다. 피아노 I에서는 높은 음역에서 A^b6음을 강하게 타건하고 피아노 II에서는 낮은 음역에서 B^b1음을 보다 약하게 타건하는데, 구간 A와 구간 B에서는 A^b6음-B^b1음의 순서로 등장하고 구간

C에서는 B \flat ¹음-A \flat ⁶음으로 역행하여 등장한다. A \flat ⁶음-B \flat ¹음의 잔향이 유지되는 동안 조용한 분위기로 선율이 전개된다. 연타 꾸밈음 C⁴음으로 시작하는 선율은 음정 간격이 단2도, 장2도, 감8도로 점점 확대되고, 구간 B와 C로 갈수록 음역대도 점차 넓어진다. 뿐만 아니라 온음표로 울림을 지속하는 음형도 텍스처와 다이내믹이 점점 확대되어 긴장감을 더해간다.

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

아래의 <그림 IV-5>는 콘타르스키 듀오와 그라우&슈마허 듀오가 마디1을 연주하는 데 걸린 시간을 나타낸 것으로, 각각 52초와 28초가 소요되었으며 1악장 총 연주시간에서 43%와 32%에 달하는 비율을 차지하고 있다. 이를 통해 단 한 마디지만 1악장에서 마디 1이 차지하는 비중이 크다는 것과, 마디 1의 연주시간이 1악장 전체 연주시간의 길이차이에도 직접적인 요인으로 작용한다는 것을 알 수 있다.

<그림 IV-5> 연주시간 비교: 1악장 섹션 A(마디 1)



다음의 <그림 IV-6>은 콘타르스키 듀오와 그라우&슈마허 듀오가 1악장 마디 1의 네 개의 구간을 연주하는 데 소요된 각각의 시간을 측정한 것이다.

<그림 IV-6> 두 음반의 구간별 연주시간 비교: 1악장 섹션 A(마디 1)

콘타르스키 듀오	A	23초	B	11초	C	9초	D	10초
그라우&슈마허 듀오	A	8초	B	5초	C	7초	D	8초

위의 그림에서 볼 수 있듯이, 두 연주의 구간별 연주시간에서 구간 A의 연주시간은 콘타르스키 듀오가 23초 그라우&슈마허 듀오가 8초로, 15초 정도의 차이가 난다. 이는 구간 A의 시간적 불확정성에 따른 두 연주의 해석 차이가 뚜렷하다는 것을 의미한다. 뿐만 아니라 연주시간이 지정되어 있는 구간 B·C·D의 경우에도 연주시간의 길이 차이가 다소 나타나는데, 이는 연주시간 외에 시간성을 구축하는 요소들 즉 템포·박자·리듬·음가가 명확히 표기되어 있지 않기 때문에 연주자마다 혹은 같은 연주자라 할지라도 연주시마다 연주시간의 길이가 조금씩 다르게 나타나는 것으로 해석할 수 있다. 특히 구간 B의 연주시간 차이가 구간 C·D보다 크게 나타났는데, 이는 구간 A와 구간 B를 어떻게 프레이징 하느냐에 따라 해석과 연주속도가 다르게 나타났기 때문이다. 이에 본 절에서는 마디 1에서 해석의 차이를 크게 보이는 구간 A와 구간 B를 중점적으로 살펴보고자 한다.

〈악보 IV-11〉 연주 비교: 1악장 섹션 A(마디1 구간 A~B)

A 구간 A와 B를 비슷한 속도로 빠르게 연주 8초 **B** 5초

구간 A - 느리게 연주 23초 구간 B- 가속 11초

Quasi irreale

spicc. con espressione spicc. spicc. p spicc. ca. 7th

pp p quasi legato pp p pp mf quasi legato

Quasi irreal

pp p dolce sempre p mf mf ca. 7th

콘타르스키 듀오: A^b6음-B^b1음 타건 후 충분히 시간적 여유를 갖고 선을 시작
다이내믹 *fff*-*mf* 대비 표현

그라우&슈마허 듀오 : A^b6음-B^b1음과 선율을 한 호흡으로 연결하여 연주
다이내믹의 변화가 크지 않음

위의 〈악보 IV-11〉에 표시한 바와 같이, 콘타르스키 듀오는 A^b6음과 B^b1음을 약간의 시간차를 두고 연주하였고 *fff*와 *mf*로 다이내믹의 차이를 명확하게 표현하여 두 음 사이의 넓은 간격이 느껴지도록 하였다. 두 음을 연주한 후에도 충분히 시간적으로 여유를 가진 후, 선율진행을 시작하였다. 선율부분은 선명한 음색의 첫 두 음과는 대조적으로 매우 여리고 신비로운 분위기로 연주하였다. 또한 기보된 다이내믹 *pp*와 *p*를 구분하여 레가토로 신중히 연주하였고 스타카토 꾸밈음과 테누토 꾸밈의 아티큘레이션도 정확하게 표현하였다. 다이내믹, 아티큘레이션, 지시어들의 표현은 연주속도에 따라 구현의 정도가 달라지는데 대체로 느리게 연주할수록 보다 정확하고 세밀하게 표현이 가능하고 반대로 빠르게 연주할수록

다이내믹의 차이나 아티큘레이션의 정교한 표현이 비교적 어려워진다. 콘타르스키 듀오는 연주속도를 다소 느리게 설정하고 표현적 측면에 보다 비중을 두고 연주한 것으로 해석된다. 이러한 해석으로 인해 연주시간의 제한이 없는 구간 A는 느리고 매우 정적인 분위기인 반면 연주시간이 지정되어 있는 구간 B에서는 구간 A에서보다 음가가 짧아지고 진행속도가 빨라져 분위기가 동적으로 바뀌었다. 즉 구간 A와 구간 B를 하나의 흐름이 아니라 다른 프레이즈로 구분하여 서로 다른 연주속도와 분위기로 연주한 것이다.

한편, 그라우&슈마허 듀오는 구간 A를 다소 빠르게 연주하였는데, 구간 A의 연주시간을 자유롭게 설정하기보다는 구간 B와의 연결과 흐름을 고려하여 구간 B의 빠르기와 유사하게 설정한 것으로 간주된다. 첫 두 음과 선율부분을 구분하여 연주한 콘타르스키 듀오와는 대조적으로 그로우·슈마허 듀오는 구간 A 전체를 하나로 간주하여 악곡의 흐름이 끊어지지 않고 흘러가도록 연주하였다. 악보상의 다이내믹이 A ♭⁶음은 *fff*, B ♭¹음은 *mf*이지만 그라우&슈마허 듀오는 두 음의 다이내믹 차이를 두지 않고 비슷한 강도로 연주하였다. 선율부분은 첫 두 음에 비해 전체적인 음량이 여리지만 그 차이가 크지 않고, 세부적인 다이내믹의 변화가 거의 없는 것으로 보아 *pp*와 *p*의 미세한 차이보다는 선율이 앞으로 나아가는 흐름을 더 중요하게 생각한 것으로 해석된다.

(2) 필자의 연주해석과 제언

필자는 구간 A와 구간 B에서 공통적으로 A \flat ⁶음과 B \flat ¹음의 울림이 지속되고 있고, 선율부분의 진행형태가 유사하다는 점에서 구간 A와 구간 B를 같은 음악적 맥락에 두는 것이 바람직하다고 보았다. 따라서 구간 A의 선율진행이 구간 B로 자연스럽게 흘러갈 수 있도록 두 구간의 선율진행 속도가 크게 차이나지 않게 연주하는 것을 제안한다. 그러나 선율부분에 지시되어 있는 것처럼 감정표현, 세밀한 다이내믹의 변화 그리고 스피카토, 레가토, 꾸밈음과 같은 아티클레이션의 구사도 간과 할 수 없기 때문에 이와 같은 요소들을 고려하여 적정 속도를 찾는 것이 중요하다. 이에 필자는 구간 A는 20초 내외, 구간 B는 10초 내외의 길이로 연주하는 것을 제안한다.

〈악보 IV-12〉 연주 제언: 1악장 섹션 A(마디1 구간 A~B)

The image shows a musical score for Section A and B of Movement IV-12. It includes piano (p) and violin (v) parts. The score is annotated with performance suggestions in Korean. Section A is marked 'Quasi irreal' and '목음으로 잔향 지속' (Sustained resonance with vocal timbre). Section B is marked 'Quasi irreal' and '점진적 가속' (Gradual acceleration). Annotations include '구간B와 자연스럽게 연결되도록 속도 조절' (Adjust tempo to connect naturally to Section B), '다이내믹 확대' (Dynamic expansion), and '소프트페달 사용으로 음색 변화 표현' (Express color change using soft pedal). A specific instruction at the bottom states: 'A \flat ⁶음-B \flat ¹음 타건 후 충분히 여유를 갖고 선율 연주하기 다이내믹 *fff*-*mf* 대비 표현' (After striking A \flat ⁶ and B \flat ¹, take sufficient time and play the melody with dynamic contrast from *fff* to *mf*).

〈악보 IV-12〉에 표기한 바와 같이, 곡의 시작부분에 등장하는 A^b 6음과 B^b 1음은 충분히 여유를 갖고 각 음의 다이내믹 대비(*fff*-*mf*)와 아티큘레이션 표현에 중점을 두고 연주한다. 특히 이 두 음에는 짧은 꾸밈음과 묵음이 이음줄로 이어져 있는데, 꾸밈음을 날카롭고 선명한 음색으로 강하게 타건함과 동시에 아주 느린 속도로 묵음 처리하여 잔향을 길게 지속한다. 이로써 소리가 짧게 끊어짐과 동시에 동일한 음의 울림이 지속되는 독특한 음향이 만들어지게 된다. 이러한 방식의 묵음을 사용한 작곡가의 의도와 음향 효과를 표현하기 위해서는 꾸밈음과 묵음이 거의 동시에 연주되어야 하고 페달을 사용하는 데 있어 연주자의 세심한 주의가 필요할 것으로 생각된다. 페달을 밟는 시점이 이르면 꾸밈음의 짧게 끊어지는 사운드를 표현하기 어렵고, 페달을 늦게 밟게 되면 꾸밈음의 잔향을 페달로 이어갈 수가 없기 때문이다. 따라서 페달을 밟는 시점을 정확히 듣고 판단하여 연주하는 테크닉이 요구된다.

잔향 가운데 조용히 등장하는 구간 A의 선율부분은 다이내믹과 음색에 있어서 첫 두 음과 대비되는 효과를 얻기 위해 소프트 페달의 사용을 권한다. 매우 여리고 모호한 음색으로 연주함으로써 ‘비현실인 듯 (*Quasi irreal*)’ 한 분위기를 표현할 수 있다. 이 구간 A의 선율은 구간 B의 선율과 자연스럽게 연결되도록 속도를 조절하고, 구간 B에서는 다이내믹의 확대와 함께 점진적으로 가속함으로써 방향성이 형성되도록 한다.

2.2. 2악장 섹션 B

2악장의 섹션 B는 마디 8에 해당한다. 템포·박자·리듬 또는 연주시간이 기보되어 있지 않기 때문에 음의 길이나 연주속도를 연주자의 해석에 따라 자유롭게 설정할 수 있다(악보 IV-13). 이 섹션은 페르마타를 기준으로 전과 후로 나누어 살펴볼 수 있다. 페르마타 이전 부분은 각 음에 독립적인 다이내믹이 기보되어 있고 비교적 도약이 큰 음정들로 진행하고 있어서 방향성 없이 부유하는 분위기를 자아낸다. 반면, 페르마타 이후의 부분은 피치카토와 포르타토로 지시된 바와 같이 짧게 끊어서 연주하기 때문에 앞의 부분보다 활기찬 분위기이며 크레센도하여 *fff*에 도달했다가 디미누엔도하는 다이내믹의 변화로 인해 방향성이 나타난다.

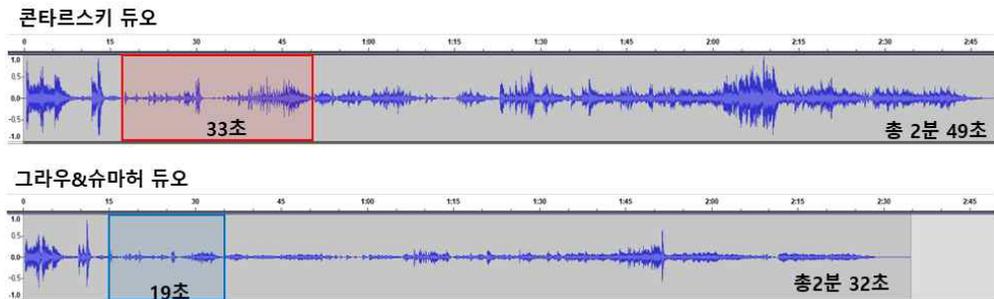
〈악보 IV-13〉 불확정적 시간성이 나타나는 구간: 2악장 섹션 B(마디 8)

The image displays a musical score for two staves, I and II, starting at measure 8. The score is marked with a fermata at measure 8, indicated by a red vertical line. The tempo is marked 'Tranquillo'. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, and *fff*. Performance instructions include 'bisbigliando', 'Tranquillo', 'pp dolce e legato', 'quasi pizz.', and 'mp ban portato'. A red horizontal line highlights the dynamic changes in the lower part of the score, showing a crescendo leading to *fff* and then a decrescendo to *p*. The text '페르마타 후 분위기 전환' is written in blue below the score.

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

아래의 〈그림 IV-7〉는 두 듀오 연주자의 2악장 총 연주시간 중에 마디 8을 연주하는 데 소요된 시간을 표시한 것이다. 2악장의 총 연주시간은 콘타르스키 듀오가 2분 49초, 그라우&슈마허 듀오가 2분 32초로 17초정도의 차이가 나며, 마디 8의 연주시간은 각각 33초와 19초로 14초정도의 차이가 나타난다. 즉 불확정적 시간성을 가지는 마디 8이 2악장 전체 연주시간에 영향을 미치는 것을 알 수 있다.

〈그림 IV-7〉 2악장 총 연주시간 중 마디 8의 연주시간 비교



마디 8에서 페르마타 이전 부분은 두 연주의 해석이 크게 다르지 않은 것으로 보인다. 두 연주 모두 여유를 가지고 다소 느리게 진행하였고 전반적으로 다이내믹을 여리게 구사하면서 조용한(*Tranquillo*) 분위기를 표현한다. 차이점이 있다면 페르마타 직전에 연속 타건으로 나타나는 E \flat ⁵음은 콘타르스키 듀오가 그라우&슈마허 듀오보다 더욱 강하고 거칠게 연주함으로써 타악기적 음향효과를 선명하게 표현한 것이다.

페르마타 이후의 진행에서는 두 연주자의 해석의 차이가 뚜렷하게 나타났다. 먼저 콘타르스키 듀오는 피치카토 패시지 시작부분에서 몇몇 음들을 루바토 처리 하였으며, 기보된 것처럼 음표들의 간격에 따라

자연스러운 가속과 감속을 하면서 시간적으로 자유롭고 유연하게 연주하였다. 피아노 I 과 II 이 동시에 타건 되는 음들에서 수직적 일치를 구사하였고 비교적 느린 빠르기로 연주하면서 아티큘레이션과 다이내믹의 변화를 섬세히 표현하였다. 앞서 언급한 것처럼 이 부분은 두 피아노의 다이내믹이 변화양상이 *mp-crescendo-fff-diminuendo-p* 로 동일한데 다만 피아노 I 과 II 에서 *fff* 의 지점이 다르다. 콘타르스키 듀오의 연주에서는 기보된 것처럼 두 번의 *fff* 가 시간차를 두고 구사된다. 이는 콘타르스키 듀오가 피아노 I 과 II 의 다이내믹을 독립적으로 구사하였음을 의미한다.

한편, 그라우&슈마허의 듀오는 페르마타 이후의 진행에서 콘타르스키 듀오보다 훨씬 빠르게 연주하였다. 즉 그라우&슈마허 듀오는 다이내믹 변화의 섬세한 표현보다는 이 스피카토 패시지를 한 호흡으로 빠르게 연주하는 것을 지향한 것으로 해석할 수 있다. 또한 피아노 I 과 II 이 각자의 다이내믹을 구사했던 콘타르스키 듀오의 연주와는 다르게, 그라우&슈마허의 듀오는 하나의 크레센도와 디미누엔도를 표현하고 있다(악보 IV-14).

〈악보 IV-14〉 연주 비교: 2악장 섹션 B(마디 8)

**콘타르스키 듀오:
개별 다이내믹 변화의 폭이 넓음**

루바토

Tranquillo

그라우&슈마허 듀오: 한 호흡으로 빠르게 연주 / 두 연주자가 동일하게 다이내믹 표현
콘타르스키 듀오: 비교적 느린 빠르기로 가속과 감속 구사
두 연주자가 각각 다른 다이내믹 표현

(2) 필자의 연주해석과 제언

2악장의 마디 8은 시간적 측면에서 연주자에게 자유가 주어져 있는 반면 다이내믹이나 아티큘레이션과 같은 표현적 측면에서는 작곡가의 지시 사항들이 자세히 기보되어 있다.

마디 8에서 페르마타 이전 부분은 *pp*에서 *fff*까지 폭넓은 범위의 다이내믹이 개별 음마다 지정되어 있다. 또한 음량의 변화가 점진적이지 않고 갑작스럽게 변화하고 있어서 너무 빠르게 연주하게 되면 다이내믹의

차이를 구사하기가 쉽지 않다. 따라서 다이내믹의 변화와 그 차이를 분명히 표현할 수 있는 적절한 속도를 설정하고, 지시어 ‘조용하게(*Tranquillo*)’와 같이 차분한 분위기로 연주하는 것을 권한다. 이와 같은 해석은 페르마타 이후 부분에서 상반된 분위기를 나타내는 데 도움이 될 것이라 생각된다. *fff* 로 연타하는 E♭⁵음은 강하고 거칠게 연주하여 음악적 흐름의 단절을 표현한다. 페르마타는 E♭⁵음의 울림이 완전히 사라질 때까지 충분히 쉬어주고 새로운 분위기의 피치카토 패시지가 등장하도록 한다.

페르마타 이후의 부분에서 피아노 I 과 II가 동시에 타건해야 하는 몇몇 음들이 있는가 하면, 동시에 타건하지 않고 지그재그로 연주되어야 하는 부분도 있기 때문에 이를 수행할 수 있는 정도의 빠르기, 그리고 섬세한 다이내믹의 구현을 위한 적절한 빠르기 설정이 중요하다. 피치카토 패시지의 8분음표들은 짧고 경쾌하게 연주하고 기보된 것처럼 피아노 I 과 II가 각자의 다이내믹 변화(*mp-crescendo-fff-diminuendo-p*)를 정확한 시점에 구사한다. 이처럼 피아노 I 과 II가 시간차를 두고 크레센도하여 *fff* 에 도달하게 되면 강한 음량의 소리가 피아노 I 에서 피아노 II로 이동하면서 일종의 공간적 음향을 창출하게 된다. 이를 더욱 효과적으로 나타내기 위해 먼저 진행되는 피아노 I 이 기보된 것 보다 조금 더 일찍 디미누엔도하여 피아노 II 의 *fff* 부분이 부각되게 연주하는 것을 제언한다(악보 IV-15).

〈악보 IV-15〉 연주 제언: 2악장 섹션 B(마디 8)

전반적으로 조용한 분위기/레가토 표현

4
I
II

4
I
II

fff
pp dolce e legato
bisbigliando
Tranquillo
pp
mf
pp
mf
pp

마디 8

흐름 단절 역할 가볍고 경쾌한 분위기 (짧게 피치카토 표현/다이내믹 폭 넓게)

8
I
II

8
I
II

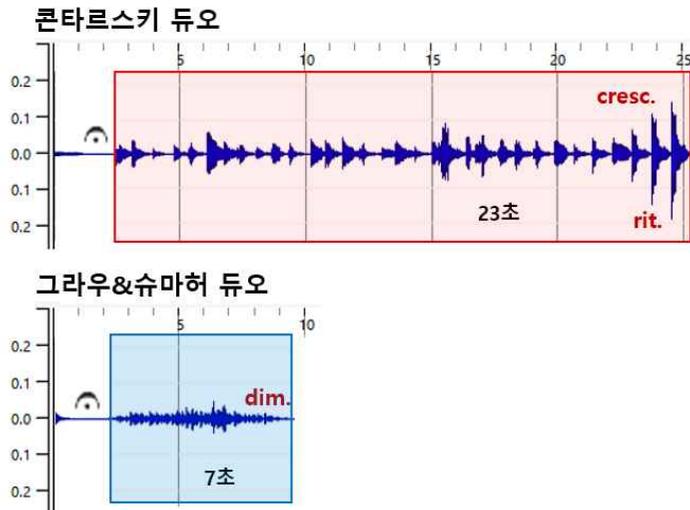
mp ruvido
cresc.
P dim.
p
quasi pizz.
mp ben portato
cresc.

강하게 타건 후 충분히 페르마타

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

아래의 <그림 IV-8>은 3악장 피아노 I의 마디 11에서 페르마타 이후의 패시지에 대한 두 음반의 연주시간과 다이내믹의 차이를 나타낸 것이다. 이를 통해 두 듀오 연주자가 페르마타 이후에 전개되는 8분음표 음형의 패시지를 연주하는 데 걸린 시간이 23초와 7초로 매우 크게 차이 나고 다이내믹 표현에 있어서도 상이한 해석을 보이는 것을 알 수 있다.

<그림 IV-8> 과형(다이내믹) 비교: 3악장 마디 11



먼저 페르마타 처리를 살펴보면, 두 연주 모두 마디 10의 마지막 클러스터를 연주하고 울림이 사라질 때 페달을 밟아 그 잔향을 페르마타에서 지속되도록 연주하였다. 다만 마디 10의 클러스터 연주에서 차이를 보였는데, 콘타르스키 듀오는 클러스터를 32분음표 길이보다 길게 눌러 연주함으로써 마디 10과 마디 11의 연결성을 잘 나타내 주었고, 그라우&슈마허 듀오는 클러스터를 매우 짧게 타건하여 악보에 충실한 연주를 한

것으로 보인다.

콘타르스키 듀오는 페르마타 이후에 전개되는 8분음표 음형의 패시지를 불규칙적인 단위로 프레이즈를 구획하였는데, 각 프레이즈의 첫 음인 $A^{\flat 5}$ 음 혹은 A^5 음을 테누토로 강조하였고 테누토로 강조되는 첫 음 외에는 스타카토와 논 레가토로 가볍게 처리하였다. A^5 음으로 시작하는 마지막 프레이즈에서는 크레센도를 동반하며 점점 느려지며 마지막 A^5 음 세 개를 테누토로 강조한 후 마디 12의 A^5 음으로 이어진다. 즉 $A^5 \cdot A^{\flat 5} \cdot B^{\flat 6} \cdot G^4 \cdot B^{\flat 4}$ 음을 맴돌다 비로소 A^5 음에 도달하는 극적 표현을 잘 나타낸 것으로 볼 수 있다.

한편, 그라우&슈마허 듀오는 8분음표 음형의 패시지를 한 호흡으로 빠르게 연주하였으며 가볍고 경쾌한 분위기를 연출했다. 패시지의 시작과 끝부분에 약간의 크레센도와 디미누엔도로 다이내믹의 변화를 주었으나 크레센도를 하더라도 전체적으로 여린 음량에서 벗어나지 않도록 하였기 때문에 변화의 폭이 매우 좁다. 패시지의 마무리 부분에서는 콘타르스키 듀오와는 다르게 점점 작아지면서 리타르단도 처리하여 소리가 사라진다. 따라서 마디 12로 향하는 느낌이 들지 않는다. 이는 마디 11을 마무리한 후 마디 12를 새로운 프레이즈로 연주하기 위한 해석인 것으로 판단된다(악보 IV-17).

〈악보 IV-17〉 연주 비교: 3악장 섹션 C(피아노 I 마디 11)

콘타르스키 듀오: 손으로 길게 누름
그라우&슈마허 듀오: 짧게 끊고 페달

7 ① 4/4 ♩ = 63, grazioso molto

9 4/4 ♩ = 72

11 ① 4/4 ♩ = 67, grazioso sempre

한 프레이즈로 빠르게 진행

불규칙적 단위로 프레이즈 구획

페르마타: 두 연주 모두 2초 정도 유지

quasi rubato senza Ped.

cresc.

non troppo rit. (überleiten)

non cresc.

(2) 필자의 연주해석과 제언

필자는 마디 10과 마디 11의 페르마타 올림까지를 한 프레이즈로 묶고, 8분음표 패시지부터 마디 12의 진행까지를 다른 한 프레이즈로 해석하였다. 따라서 마디 10의 클러스터는 짧고 강하게 타건하고 그 소리가 완전히 사라지기 전에 페달을 밟아 아주 미세한 잔향이 마디 11의 페르마타로 연결되도록 하고 8분음표 음형의 새로운 패시지가 시작되기 전에 잔향의 올림이 사라지도록 페르마타를 충분히 유지하는 것을 제언한다. 페르마타 이후 8분음표 음형의 패시지에서는 연주속도와 관련한 지시어가 제시되어 있다. 패시지의 시작부분에는 ‘quasi rubato’가 제시되는데, 이에 따라 패시지의 시작부분에서 $A \flat^5$ - A^5 - $B \flat^6$ 음을 루바토 처리하여 9도 도약하는 움직임의 부각시키는 것이 적절해 보인다. 그리고 나머지 8분음표들과 꾸밈음들의 진행은 페달없이 가볍고 경쾌하게 연주하는 것을 권한다. 패시지의 마지막 부분에서는 ‘non troppo rit. (überleiten)’(지나치지 않게

3. 폴리템포와 폴리미터

《독백》에서는 두 연주자의 물리적 시간성이 다르게 진행되는 부분들이 여러 양상으로 나타난다. 두 연주자의 템포와 박자가 서로 다르게 설정되어 있거나, 성부마다 리듬이 서로 다른 형태로 분할됨에 따라 서로 다른 박절을 가진 리듬이 동시에 진행하기도 한다. 이에 본 항에서는 상이한 시간성이 층을 이루어 진행할 때 연주자가 고려해야 할 여러 요소들에 대해 논의하고자 한다.

3.1. 1악장 섹션 C

앞서 III장의 분석에서 살펴보았듯이, 1악장의 섹션 C는 템포와 리듬이 서로 다른 세 개의 패시지가 등장한다. 세 개의 패시지들은 피아노 I 과 II에서 서로 중첩되고 교차되면서 폴리템포와 폴리미터를 형성한다. 서로 다른 빠르기로 전개되는 각 패시지들은 아티큘레이션, 페달 그리고 다이내믹 등의 표현을 어떻게 구사하느냐에 따라 다각적인 연주가 가능해진다.

〈악보 IV-19〉에서 피아노 I의 마디 10-12와 피아노 II의 마디 17에서 등장하는 패시지①은 8분음표로 이루어진 5잇단음표 음형으로, 낮은 음역에서 매우 여리게 전개된다. 이때 음형들이 도약적으로 진행하면서 일종의 웨이브가 만들어지기도 하는데 이 웨이브 표현에 있어서 다양한 해석의 여지가 있을 수 있다. 이 웨이브 음형 진행 가운데 높은 음역에서 *sfz*의 꾸밈음(F#⁶-C⁷)이 짧고 강하게 등장하여 새로운 음향 효과로 작용한다.

패시지②는 피아노 II의 마디 12에서 먼저 등장하고 섹션 C의 마무리 부분에서 왼손 리듬만 파생된 형태로 다시 등장한다. 왼손의 16분음표 음형은 낮은 음역에서 매우 여리게 전개되면서 중얼거리는(*murmurando*)

듯한 분위기를 형성하고 오른손은 꾸밈음을 동반한 8분음표의 음형이 전개된다. 이때 오른손과 왼손 간에 넓은 음역의 차이와 아티큘레이션의 차이로 인해 서로 다른 음색이 구현될 수 있고 상대적으로 오른손의 진행이 선명하게 드러날 수 있다.

이어서 전개되는 패시지③은 A \flat -E \flat -G-E-F \sharp -F의 6음군이 옥타브를 넘나들며 짧은 음가로 전개되며 스피카토 주법을 사용함으로써 이전 패시지들과 사뭇 다른 분위기를 형성한다. 패시지①과 패시지③의 진행 후에는 각각 빈 마디가 주어지 있는데, 이 빈 마디는 4/4박자에서의 4박을 의미하는 것이 아니라 상대 연주자의 연주를 들으면서 작곡가가 점선으로 표기한 패시지②의 연주시점을 찾기 위한 장치라고 할 수 있다. 빈 마디 후에 등장하는 패시지②는 점점 여리고 느려지면서(*quasi morando*) 연주하고 페르마타로 마무리 된다.

〈악보 IV-19〉 폴리템포와 폴리미터: 1악장 섹션 C
 (피아노 I 마디 10-17, 피아노 II 마디 12-20)

4 *quasi irreal, murmurando* $\text{♩} = 60$ 도약적 음형/웨이브 형성 새로운 음향체

10 I *PPP*

12 II *PPP murmurando* $\text{♩} = 76$ 배경적 음향 역할 새로운 음악적 흐름/짧은 음가의 진행으로 가속효과

13 I *quasi spicc. e saltando* $\text{♩} = 63$ ①, ③ 교차 진행

17 II *P* $\text{♩} = 60, \text{quasi irreal, murmurando}$ *leggiero* *senza espressione, quasi morendo* *morendo*

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

콘타르스키 듀오는 패시지①의 진행에서 페달 사용을 최소화하여 각 음들의 울림이 섞이지 않도록 하였고 이로써 낮은 음역대의 음들도 비교적 선명하게 들리면서 웨이브 음형의 움직임이 드러나도록 하였다. 다만 음량은 여리게 유지하여 패시지②와 패시지③의 배경적 역할을 하도록 구사하였다. 패시지②는 피아노 II에서 왼손의 16분음표 음형과 오른손의 꾸밈음을 동반한 8분음표 음형으로 전개되는데, 왼손 진행은 낮은 음역에

서 매우 여리게 연주하면서 페달을 밟아 한 덩어리의 음향체로 표현하였고 이와 대조적으로 오른손 진행은 음량을 확대하여 선명하게 나타나도록 하였다. 이어서 패시지③에서는 16분음표 음형을 짧고 가볍게 타건하면서 생동감 있게 표현하였다. 패시지①과 패시지③의 교차진행 후 빈 마디를 이용하여 패시지②의 등장 타이밍을 조절하였고 이전 패시지보다 다소 확대된 다이내믹인 *mp*로 시작하였다가 점점 느리고 여리게 패시지②를 마무리 한다.

한편 그라우&슈마허 듀오는 패시지①에서 페달을 길게 밟아 도약하는 5잇단음표 진행이 하나의 음향체로 섞이게 하고 매우 여리게 연주함으로써 중얼거리는 듯한 분위기를 표현하였다. 이와 동시에 연주되는 패시지②는 왼손과 오른손 모두 여린 음량으로 연주하였고 이어지는 패시지③에서 음량을 확대하고 첫 음을 악센트로 강조하여 시작함으로써 새로운 성격의 음악적 흐름을 보여주었다. 즉 패시지 ①과 ②를 후경에 두고 패시지③을 부각시켜 전경으로 드러내는 해석이라고 볼 수 있다. 섹션 C를 마무리 짓는 패시지②에서는 콘타르스키 듀오와 다소 다른 해석을 보여준다. 그라우&슈마허 듀오는 패시지②의 시작을 여린 음량으로 설정하여 이전 흐름과 자연스럽게 이어지도록 하였고, 리타르단도 하지 않고 계속 진행한 후에 페르마타에 이르러 소리가 점점 사라지도록 길이를 충분히 유지하였다. 이는 그라우&슈마허 듀오가 마지막 패시지②의 전개 후의 잔향 자체를 주요한 음향효과 중 하나로 간주하였기 때문이라고 해석할 수 있다.

섹션 C는 두 피아노가 서로 다른 템포 변화에 따라 진행하지만, 피아노 I(마디 13)과 피아노 II(마디 17)에서 패시지들이 서로 교차되면서 전개되고 악곡의 흐름상 수직적 조화를 고려하여야 할 부분들이 있기 때문에 두 연주자가 각자의 시간성을 가지고 연주하면서도 상대방의 연주를 들으면서 빠르기를 조절해야하는 구간이라 할 수 있다. 두 듀오 연주자 모두 패시지①과 패시지③가 교차될 때 상대 연주자의 속도와 흐름에 맞

추어 빠르기를 조절함으로써 음악적 맥락이 자연스럽게 이어지도록 연주 하였다. 또한 패시지③이 진행될 때, 패시지①의 높은 음역에서 새로운 음향요소인 *sfffz*의 꾸밈음(F#⁶-C⁷)이 두 차례에 걸쳐 짧고 강하게 등장하는데, 기보된 템포대로 연주할 경우 꾸밈음이 패시지③이 진행되는 동안 타 건되어 패시지③의 흐름을 방해하는 요인이 될 수 있다. 두 듀오 연주자 모두 패시지①의 연주속도를 피아노II의 진행 속도에 맞춰 조절하여 두 번의 꾸밈음을 패시지③의 쉼표 타이밍에 타건함으로써 자연스러운 음악적 진행과 새로운 음향체의 조화를 이루고 있다(악보 IV-20).

〈악보 IV-20〉 연주 비교: 1악장 섹션 C
(피아노 I 마디 10-17, 피아노 II 마디 12-20)

콘타르스키 듀오: ① 페달 올림 최소화/각 음의 움직임이 잘 드러나도록 연주
그라우&슈마허 듀오: ① 페달 길게 사용/매우 어린 음량으로 배경적 음향체 표현

두 연주 모두 쉼표 타이밍에 타건

no rit.
senza espressione, quasi morendo

no rit.

페르마타 충분히

(2) 필자의 연주해석과 제언

섹션 C에서 등장하는 세 개의 패시지는 템포와 리듬이 다를 뿐 아니라 각 패시지가 지닌 음악적 흐름과 분위기가 상이하다. 따라서 필자는 섹션 C에서 세 패시지가 중첩되어 전개될 때 패시지 혹은 성부간의 다이내믹 밸런스와 아티큘레이션 표현을 세심히 고려하여 각 패시지의 해석을 제언하고자 한다.

먼저 패시지①은 도약적으로 상행·하행하면서 형성되는 웨이브 음형의 움직임에 따라 다이내믹의 변화를 세밀히 조절하되 전체적인 음량이 커지지 않도록 유의하고 페달을 사용하여 피아노II의 배경이 되는 하나의 음향체로 표현해 주는 것을 제언한다. 패시지②의 왼손의 16분음표 음형은 손가락의 움직임을 최소화하여 부드러운 터치로 매우 여리게 연주하고, 오른손 8분음표 음형은 다이내믹을 좀 더 확대하고 꾸밈음의 정확한 아티큘레이션을 표현함으로써 선명하게 드러나도록 한다. 즉 음량, 음색, 아티큘레이션의 표현에 있어서 오른손과 왼손의 밸런스를 다르게 연주하여 오른손은 선율로 드러나게 하고 왼손은 반주의 기능을 하도록 하는 것이다. 이어서 패시지③에서는 페달을 사용하지 않고 스타카티시모 표현을 통해 가볍고 경쾌한 분위기를 표현하며, 이와 동시에 연주되는 패시지①보다 전경으로 드러나기 위하여 상대적으로 음량을 확대시키는 것을 제언한다.

여기서 각 패시지의 연주속도는 서로 다르게 설정되어 있어 두 연주자가 각자의 시간성대로 연주하는 것이 작곡가의 의도이나 앞서 설명한 패시지마다의 특성을 고려하여 상대적으로 후경에 있는 피아노 I 이 피아노 II의 연주를 들으면서 속도를 조절하는 것이 적절하다고 판단된다. 따라서 피아노 I의 패시지①의 경우 8분음표 음형의 연주속도가 일정하지 않고 피아노 II의 흐름에 따라 가변적으로 흘러갈 수 있다. 이렇게 속도를 조절함으로써 피아노 I에서 등장하는 *sf*의 꾸밈음(F#⁶-C⁷)을 피아노 II의

패시지 ③의 쉼표 타이밍에 맞춰 타건하여 독립적이고 새로운 음향체로 부각시킬 수 있다. 피아노 I(마디 13)과 피아노 II(마디 17)가 교차된 이후에는 후경으로 연주하는 피아노 II가 전경에 드러나는 피아노 I의 연주속도에 맞추도록 한다.

피아노 II의 마디 19에서 등장하는 패시지②는 기보된 다이내믹과 같이 이전 흐름에서의 음량보다 확대하여 연주함으로써 새로운 패시지의 등장을 뚜렷하게 보여주고, 두 마디 진행되는 동안 점점 여리고 느려진 후 페르마타에서 페달을 길게 사용하면서 자연스럽게 사라지도록 기다린다. 이때 피아노 I에서도 한 마디 정도의 간격을 두고 패시지②가 등장하는데 피아노 II의 흐름에 자연스럽게 합류할 수 있도록 여린 음량으로 시작하는 것을 제언한다. 패시지②는 음가가 점점 길어지면서 전개되어 자연적으로 리타르단도가 형성되기 때문에 박절의 진행 속도 자체가 너무 느려지도록 연주할 필요는 없다고 판단된다. 따라서 음가를 고려하여 적절한 리타르단도의 정도를 구사하고, 마지막의 페르마타를 길게 처리하여 울림의 소멸을 기다리는 것을 제언한다(악보 IV-21).

〈악보 IV-21〉 연주 제언: 1악장 섹션 C
 (피아노 I 마디 10-17, 피아노 II 마디 12-20)

The image shows a musical score for two piano parts, I and II, with several annotations and performance instructions:

- Staff I (Measures 10-17):**
 - Tempo: $\text{♩} = 60$, *quasi irreal, murmurando*
 - Annotation ①: 후경: 전반적으로-여린-음량-유지-(ppp) 음정 도약에 따른 미세한-다이내믹 변화 구사
 - Dynamic: *ppp*
 - Performance instruction: 페달X (Soft pedal and damper pedal are not used)
- Staff II (Measures 12-20):**
 - Tempo: $\text{♩} = 76$
 - Annotation ②: mp
 - Annotation ③: 전경으로-드러나도록-음량-확대
 - Dynamic: *ppp murmurando ppp* (measures 12-13), *pp quasi spicc. mf* (measures 14-17)
 - Performance instruction: 페달X
- Staff I (Measures 13-17):**
 - Tempo: $\text{♩} = 63$
 - Annotation ③: mf
 - Dynamic: *pp quasi spicc. e saltando*
- Staff II (Measures 17-20):**
 - Tempo: $\text{♩} = 60$, *quasi irreal, murmurando*
 - Annotation ①: p
 - Annotation ②: mp *La espressione, quasi morendo*
 - Annotation ③: *rit.*
 - Dynamic: *p*, *mp*, *pppp*
 - Performance instruction: 페르마타 충분히 (Fermata sufficiently)

3.2. 2악장 섹션 C

앞서 III장의 분석에서 살펴보았듯이, 2악장의 섹션 C 마디 13-15에서는 성부마다의 리듬분할이 상이하게 진행되거나 서로 다른 리듬패턴이 동시에 진행되면서 폴리템포와 폴리미터가 나타난다. 따라서 연주자는 각 성부의 독립적인 진행을 고려하여 프레이즈를 어떻게 구획하고 어느 위치에 강세를 부여해야할 지에 대한 계획이 필요하다. 뿐만 아니라 이 부분은 ‘중소리처럼’(quasi Campanelli)이라는⁸⁹⁾ 나타냄말이 동반되어 있어

이를 표현하기 위한 적절한 아티큘레이션과 다이내믹의 설정 그리고 페달링에 대한 논의도 필요하다고 생각된다.

먼저 피아노 I 을 살펴보면, 오른손은 한 마디가 5잇단음표로 분할되어 진행하고 왼손은 3잇단음표 두 개로 분할되어 진행하면서 두 성부가 서로 다른 템포를 갖게 된다. 그런데 두 성부를 구성하고 있는 음형을 살펴보면, 음고와 꾸밈음의 모양을 기준으로 하여 총 6개의 음형으로 분류할 수 있고 이 음형들이 오른손과 왼손에서 공통적으로 쓰이되 순서만 다르게 배열되어 전개되는 것을 알 수 있다. 따라서 연주자는 리듬적 측면에서 오른손과 왼손의 진행을 독립적으로 해석할 수도 있고, 동일한 음소재로 이루어진 두 성부를 통합적으로 접근하여 해석할 수도 있다.

한편, 피아노 II 는 오른손과 왼손이 동일한 시간성으로 진행되며 뚜렷한 리듬패턴을 가지면서 박질의 주기가 형성된다. 또한 ‘중소리’와 ‘중소리가 아닌 부분(ord.)⁹⁰⁾ 교대로 전개됨으로써 다채로운 음향적 효과가 나타난다(악보 IV-22).

〈악보 IV-22〉 폴리템포와 폴리미터: 2악장 섹션 C(마디 13-15)

피아노 I: 6개 음형으로 구성
5:6의 비율로 전개 → 두 성부의 템포가 다름

3박 주기의 리듬 패턴 반복

ord.(피아노)와 Campanelli(중소리)가 교대로 등장

89) ‘Campanelli’는 방울에 가까운 작은 중으로, 흔들릴 때의 맑고 영롱한 소리를 낸다.

90) ‘ord.’는 ‘ordinary’의 줄임말로, ‘일상적인, 보통의’라는 뜻으로 쓰인다. 여기서는 중소리가 아닌 일상적인 소리 즉 피아노 그대로의 소리로 표현하라는 의미로 해석할 수 있다.

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

콘타르스키 듀오는 피아노 I 과 II 의 진행이 모두 뚜렷하게 인지 되도록 비중을 동등하게 두어 연주하고 있다. 먼저 피아노 I 의 오른손과 왼손의 음량을 동일한 벨런스로 연주하였고 페달 없이 꾸밈음의 아티큘레이션을 명확하게 구사함으로써 각각의 음들이 작은 종소리의 묘사로 표현된다. 피아노 II 에서는 첫 박인 16분음표 음형의 오른손에 *ppp*, 두 번째 박과 세 번째 박의 점8분음표 음형에 *mp*라고 표기 되어있으나 이와 다르게 16분음표 음형과 점8분음표 음형의 다이내믹에 큰 차이를 두지 않았고 16분음표 음형에 더 비중을 두어 첫 음에 악센트로 강조함으로써 규칙적인 3박 리듬패턴을 드러내었다. 점8분음표 음형에서 페달을 사용하여 종소리의 울림을 잘 묘사하고 있으나 16분음표 음형이 강세로 인해 도드라지면서 종소리와 종소리가 아닌 부분이 음향적으로 구분되지 않는다.

반면 그라우&슈마허 듀오는 피아노 I 을 후경으로 두고 피아노 II 의 진행을 더욱 선명하게 드러낸다. 피아노 I 은 서로 다른 리듬으로 진행하는 두 성부를 하나의 음향체로 표현해주었는데, 이를 위하여 두 성부 모두 다이내믹을 여리게 하고 페달을 길게 사용하여 각 음들의 울림이 섞이도록 하였다. 전경으로 드러나는 피아노 II 는 전반적으로 피아노 I 보다 음량이 확대되어 나타난다. 16분음표 음형보다 8분음표 음형을 더욱 강조하여 종소리와 종소리가 아닌 부분을 구분하였으며 이로 인해 첫 박이 아닌 두 번째 박에 강박이 주어지면서 두 번째 박부터 3박의 리듬 패턴을 가지는 것으로 인지된다(악보 IV-23).

〈악보 IV-23〉 연주 비교 : 2악장 섹션 C(마디 13-15)

콘타르스키 듀오: 피아노 I의 두 성부를 독립적으로 연주
각 음의 아티큘레이션을 명확히 구사

그라우&슈마허 듀오: 피아노 I의 두 성부를 하나의 음향체로 표현

16분음표 음형 첫 음에 악센트 강조 → 3박 리듬패턴 형성
점8분음표 음형에서 음량 확대하여 중소리와 피아노 소리를 구분함
→ 두 번째 박부터 3박 리듬패턴 형성

(2) 필자의 연주해석과 제언

앞서 언급했듯이, 피아노 I은 두 성부가 서로 다른 음역과 템포를 가지고 진행되나 동일한 음형들로 구성되어 전개된다는 점에서 두 성부를 하나의 음향체로 간주할 수 있다. 또한 서로 다른 음고와 다양한 형태의 꾸밈음으로 이루어진 6개의 음형(a~f)은 6개의 작은 종소리(*quasi Campanelli*)가 사방에서 울리는 것을 묘사한 것으로 해석 할 수 있다. 이에 필자는 이러한 종소리 묘사 음향을 효과적으로 표현하기 위해 오른손과 왼손을 폴리포닉하게 연주하기보다는 두 성부를 통합하여 5+6, 즉 11잇단음표의 진행으로 인식하고 연주하는 것을 제언한다. 꾸밈음의 정확한 아티큘레이션 구사를 위해 꾸밈음 연타 시에 손끝으로 정확하고 재빠르게 타건하고 각 음들의 울림이 섞이지 않도록 페달을 밟지 않는 것이 좋다. 전반적으로 여린 음량을 유지하되, 음고의 변화와 음정의 도약에 따라 음

색과 음량의 미세한 차이를 두어 다양한 종소리를 표현한다.

피아노 II는 기보된 것과 같이 16분음표 음형(*ppp*)과 점8분음표 음형(*mp*)의 다이내믹의 차이를 크게 설정하여 종소리와 종소리가 아닌 부분을 명확히 구분하는 것을 제안한다. 이에 따라 그라우&슈마허 듀오의 연주처럼 두 번째 박에서부터 3박 리듬을 형성하게 된다. 다이내믹이 *ppp*에서 *mp*로 확대될 때 소프트 페달이 기보되어 있는데 이는 작곡가가 소프트 페달을 통해 음색의 변화를 나타내고자 한 것으로 해석할 수 있다. 즉 음색의 변화와 다이내믹의 확대를 동시에 나타내야 하는 것이다. 따라서 8분음표 음형이 등장하는 두 번째 박에서 소프트 페달을 밟아 음색을 변화시키되 소프트페달로 인해 음량이 줄어들지 않도록 기보된 다이내믹보다 확대된 *mf* 정도로 연주하는 것이 적절해 보인다(악보 IV-24).

〈악보 IV-24〉 연주 제안: 2악장 섹션 C 마디(13-15)

두 성부의 리듬을 통합하여 11잇단음표(5+6)로 연주
음고의 변화와 음정의 도약에 따라 음색과 음량의 미세한 차이를 두어 다양한 다채로운 음향 표현

소프트 페달 사용으로 음색 변화
점8분음표 음형에서 음량 확대 → 두 번째 박부터 3박 리듬 패턴 형성

3.3. 3악장 섹션 E

III장에서 분석하였듯이, 〈악보 IV-25〉는 피아노 I 과 II가 서로 다른 시간성을 가지고 진행되는 구간이다. 먼저 피아노 I 은 템포 $\downarrow=100$ 으로 오른손에서 일정하게 등장하는 4분음표 음형의 진행이 악곡의 수평적 흐름을 이끌어 가는 동시에 $C^b^6-F\#^2-B^b^4-G^1$ 음의 강한 수직적 울림이 불규칙적 반복으로 등장한다. 피아노 I 의 마디 34-41까지, 오른손 진행의 텍스처가 점점 두터워지고 최상성부가 상행하면서 D음 중심의 진행에서 G음으로 이동된다. 마디 42에서는 최상성부의 G음 도달과 함께 템포도 $\downarrow=107$ 로 가속되면서 더욱 고조된 분위기가 연출되고 다이내믹은 *sempre con tutta forza*로 모든 성부가 강하게 연주된다. 마디 48의 첫 음까지 강하게 타건한 후 다이내믹이 *p*로 갑자기 축소된 16분음표 음형이 등장하고, 리듬분할의 개수가 점점 늘어나면서 다이내믹의 확대가 동반되어 *fff*에 도달한다.

한편 피아노II는 마디 34(피아노 I 마디 39)부터 템포 $\downarrow=90$ 으로 전개되는데, 마디 35의 두 번째 박까지 3잇단음표 리듬으로 진행하며 음마다 다이내믹이 개별적으로 부여되어 있다. *pp~ff* 그리고 *sffz* 까지 폭넓은 범위의 다이내믹이 혼재되어 있어 청각적으로 인지되는 음량의 크기가 작지 않다. 마디 35의 세 번째 박부터는 긴 음가의 음들이 *sffz*로 강조되어 전개되고 왼손은 16분음표 리듬으로 이전의 흐름에서보다 음가가 짧아지면서 속도가 빨라진다. 이후 점점 넓은 음역으로 성부가 확장되면서 마디 41에서 *sfffz*로 다이내믹이 확대된다.

두 피아노가 시간적으로 상이한 전개를 보이지만, 전반적으로 큰 음량으로 진행되고 최종적으로 도달하는 다이내믹의 정도가 시작시점보다 확대되었다는 점에서 다이내믹의 변화 양상에 의한 공통된 음악적 지향성을 갖고 있다고 볼 수 있다.

〈악보 IV-25〉 폴리템포와 폴리미터: 3악장 마디 34-51(피아노 II 마디 33-41)

4
3 4 = 100 D음 지속적으로 등장

I

II (L.V.)

Cb6-F#2-Bb4-G1음 불규칙적 반복 등장

성부가 더해지면서 텍스처가 두꺼워짐 → 음량 확대

3 4 D음 → G음으로 상행이동 (un poco allargando)

I

II

3잇단음표 리듬전개

16분음표 리듬으로 음가가 짧아지면서 가속

2 4 = 107 G음 도착
martellatissimo e pesante

I

II

sempre con tutta forza

f - sffz

sempre martellato senza Ped.

martellatissimo
최대 음량

f - sffz

최대 음량

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

콘타르스키 듀오는 *ff* 정도의 매우 큰 음량으로 피아노 I의 4분음표 음형의 수평적 진행이 뚜렷하게 들리도록 한음한음 강하게 연주하였다. 그리고 $C\flat^6-F\sharp^2-B\flat^4-G^1$ 음의 수직적 울림에 음량을 더 확대함으로써 불규칙한 박절을 강조한다. 또한 낮은 음역에서 *sffz*로 등장하는 긴 음가의 음들을 페달과 함께 강하게 연주함으로써 전체적으로 풍부한 울림이 만들어지게 하였다. 피아노 II가 마디 34에서 등장하면서 음량이 더욱 확대되었는데, 피아노 I과 II의 음량이 동등한 밸런스로 연주되면서 피아노 I의 4분음표 음형의 진행이 구분되지 않고 모든 성부의 음이 한데 섞여 음향적으로 불협화가 극대화된다. 피아노 I의 마디 42(피아노 II 마디 37)에서는 텍스처가 단순해지면서 파형상의 전체적인 음량이 줄어든 것으로 나타나지만(그림 IV-9), 오른손의 상성부와 내성부에서 동음을 연타하는 음형들과 피아노 II에서 음역의 범위를 넓히며 연속적으로 등장하는 긴 음가의 음들이 모두 강하게 연주되면서 상승된 분위기를 잘 나타낸다. 피아노 I의 마디 48에서 급격히 다이내믹을 줄였다가 자연적 가속과 함께 크레센도하여 최대음량으로 최고조의 분위기를 표현하였다.

그라우&슈마허 듀오 역시 매우 큰 음량으로 시작하였고, 4분음표 음형의 진행을 강조한다. 그러나 콘타르스키 듀오와 다르게 $C\flat^6-F\sharp^2-B\flat^4-G^1$ 음이나 왼손의 긴 음가들을 부각시키지 않고 4분음표 음형의 박절적인 진행이 보다 선명히 드러나도록 연주하였다. 뿐만 아니라 피아노 II가 마디 34부터 등장함에도 피아노 I의 4분음표 음형이 가장 큰 음량으로 청취된다. 이는 피아노 I의 4분음표 음형 진행에서 D음을 지속하다 G음으로 이동하는 양상을 뚜렷하게 보여주기 위해 피아노 II의 음량을 상대적으로 여리게 조절한 것으로 해석할 수 있다. 피아노 I의 마디 42(피아노 II 마디 37)에서도 마디 34에서와 다름없이 큰 음량을 유지하지만 피아노 I의 상성부의 진행을 가장 부각시켰다는 점에서 모든 성부를 동일한 비중으로 연주한 콘타르스키 듀오와 차이를 보인다(악보 IV-26).

〈악보 IV-26〉 연주 비교: 3악장 마디 34-51(피아노 II 마디 33-41)

4 그라우&슈마허 듀오: 4분음표 음형의 수평적 진행이 더 선명하게 들리도록 연주

34 3 4 = 100 pesante
 I ff sempre ff sfz sfz2
 II (l.v.)
콘타르스키 듀오: 4분음표 음형의 수평적 진행과 C^b6-F#2-B^b4-G¹음의 수직적 울림을 모두 강조

39 3 4 = 90 (un poco, allargando)
 I sfz sfz2 sfz
 II sfz sfz2 sfz

피아노의 상성부를 더 큰 음량으로 연주

34 3 4 = 90
 I p mf sfz sfz2
 II p mf sfz sfz2 f sempre

피아노와 피아노II를 동등한 비중으로 모두 강하게 연주

42 2 4 = 107 G음 도착
 I ff sfz sfz2
 II sfz sfz2 sfz2

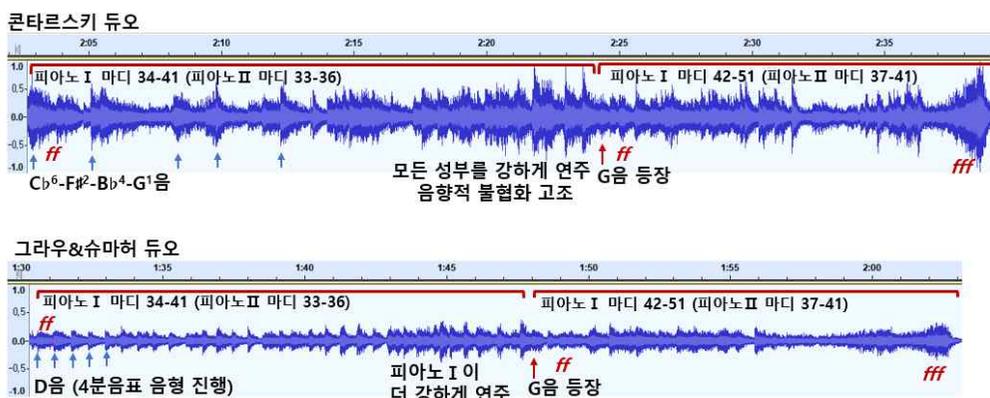
피아노의 상성부를 더 큰 음량으로 연주

46 sfz sfz2 sfz2 sfz2 sfz2 sfz2
 I sempre martellata senza Ped. sfz2 sfz2 sfz2 sfz2 sfz2 sfz2
 II sfz2 sfz2 sfz2 l.v. sfz2 sfz2 sfz2 sfz2 sfz2 sfz2

두 연주 모두 크레센도하여 sfz 표현

위와 같은 특징은 아래 <그림 IV-9>의 파형분석에서도 잘 나타난다. 특히 피아노 I의 마디 34-41에서 콘타르스키 듀오의 파형의 최대강도는 $C^b6-F\#^2-B^b4-G^1$ 음에서 나타나고, 그라우&슈마허 듀오의 파형에서는 4분음표 음형마다 최대강도가 일정하게 나타나는 것을 볼 수 있다.

<그림 IV-9> 파형(다이내믹) 비교: 3악장 마디 34-51(피아노II 마디 33-41)



(2) 필자의 연주해석과 제언

필자는 콘타르스키 듀오의 해석과 유사하게 피아노 I의 마디 34-41에서 $C^b6-F\#^2-B^b4-G^1$ 음의 불규칙적 반복에 비중을 두어, 4분음표 음형의 진행에 따른 4/4박자의 규칙적 박절이 형성되지 않도록 연주하는 것이 작곡가의 의도에 부합하는 해석이라 여겨진다. 따라서 $C^b6-F\#^2-B^b4-G^1$ 음의 음량을 다른 성부보다 확대시켜 강조하되 매번 같은 음량으로 강하게 연주하는 것이 아니라, 총 7회 등장하는 동안 단계적으로 크레센도 하여 음량의 변화를 통한 방향성이 생기도록 연주하는 것을 권한다. 또한 오른손과 4:3으로 진행되는 왼손의 $\underline{\underline{d}}\underline{\underline{d}}\underline{\underline{d}}$ 리듬도 강하게 타건함으로써 오

른손의 박절을 더욱 모호하게 만들 수 있다. 피아노 I 마디 42(피아노 II 마디 37)부터는 ‘*sempre con tutta forza*’, ‘*martellatissimo*’ 라고 지시된 것처럼 모든 성부의 음량을 동등한 비중으로 하여 타악기적으로 연주해도 좋다. 각 성부에서 전개되는 다양한 음가의 동음반복리듬은 악센트로 강조하여 서로 다른 층에서 시간차를 두고 등장하는 양상을 명확하게 보여주는 것이 중요한데, 긴 음가의 동음반복리듬보다 상대적으로 짧은 음가로 이루어진 동음반복리듬에 비중을 두어 음량을 확대하거나 강세를 더욱 부여한다면 동시에 진행되는 리듬의 층을 표현하는 데 효과적일 것이라 판단된다.

마디 34부터 등장하는 피아노 II 의 3잇단음표의 리듬 진행은 매우 크게 도약하는 것과 더불어 개별음마다 불규칙적으로 다이내믹이 부여되어 있는데, 급격하게 변하는 다이내믹의 차이를 분명하게 구사함으로써 여러 음들이 흩어져 나타나는 점묘적 음향효과를 표현한다. 마디 35의 세 번째 박에 등장하는 오른손의 D⁵-E^b5-C[#]4-E⁶음은 *sfz*로 한음씩 강조하여 앞서 피아노 I 에서 반복적으로 전개된 D⁵-E^b5-C[#]4-E⁶음의 진행을 다른 층위에서 드러내준다. 이후 마디 37부터는 점점 넓은 음역으로 성부가 추가되고 확장될 때의 *sfz*와 당김음을 명확하게 구사함으로써 클라이맥스를 향한 박진감을 표현할 수 있다.

이 구간에서 피아노 I 마디 34-41의 다이내믹은 *sempre ff* 로 기보되어 있지만 필자는 이보다 축소된 *f* 정도의 음량으로 시작하고 점점 크레센도하여 마디 42부터 음량을 더욱 확대 시키는 다이내믹의 변화를 보여주는 것을 권한다. 즉 D음이 지속적으로 등장하는 마디 34-41(피아노 II 마디 33-36)과 G음에 도달 후 클라이맥스를 향해가는 마디 42-51(피아노 II 마디 37-41) 사이의 음량에 차이를 둬으로써 음악적 흐름의 방향성을 만들고, 하나의 거시적인 크레센도를 구사하여 극적 효과를 높이는 것이다(악보 IV-27).

4. 대칭구조의 입체적 표현

이 작품에서는 악곡의 전개가 교차적으로 역행하면서 나타나는 대칭구조에 의해 피아노 I 과 II가 서로 주고받는 방식의 전개가 빈번하게 나타난다. 본 절에서는 이처럼 악곡의 흐름이 악기를 넘나들며 진행될 때 발생하는 공간적이고 입체적인 음향을 청자에게 어떻게 효과적으로 전달할 수 있을지에 대해 고찰한다.

4.1. 2악장 섹션 E

III장의 분석에서 살펴보았듯이, 2악장 마디 17-19에서는 음그룹의 대칭구조가 피아노 I 과 II에서 교차적으로 나타난다. 먼저 마디 17에서는 피아노 I 이 완전5도+증4도 화음을 지속하고 피아노II가 꾸밈음을 동반한 32분음표 음형의 음그룹(㉑~㉒)을 연주하는데, 이러한 전개가 마디 18에서 교차되어 피아노II가 완전5도+증4도의 화음을 지속하는 동안 피아노 I 이 음그룹의 역행형(㉒~㉑)을 연주한다. 마디 19에서는 두 피아노의 음그룹의 진행이 중심축인 A음을 중심으로 교차되고 있어 2/8박 주기의 교차적 대칭구조로 볼 수도 있고, 피아노 I 의 음그룹(㉑~㉒)의 진행이 피아노II에서 역행형(㉒~㉑)으로 수직적 중첩을 이루고 있는 것으로 볼 수도 있다. 이렇게 음그룹의 진행이 대칭적으로 전개될 때 음그룹마다 부여된 다이내믹도 함께 대칭적으로 배열되는데 음량의 변화가 대칭적으로 나타나면서 음향적으로도 대칭구조를 형성하게 된다. 이에 필자는 두 연주에서 나타나는 다이내믹의 변화를 중점적으로 살펴보고자 한다(악보 IV-28).

〈악보 IV-28〉 대칭구조의 교차 및 중첩: 2악장 마디 17-19

The image displays a musical score for two instruments, Piano (I and II) and Violin (I and II), covering measures 16, 17, 18, and 19. The score is annotated with various musical terms and dynamic markings. Key annotations include:

- Measure 16:** Starts with *rubato*. Dynamics range from *mp* to *pp*. Includes *espr. molto* and *(stumm)* markings.
- Measure 17:** Features a **교차** (crossing) section. Dynamics include *pp*, *mf*, and *pp*. Includes *spicc.* and *martellato* markings.
- Measure 18:** Features a **중첩** (overlapping) section. Dynamics include *pp*, *mf*, and *pp*. Includes *martellato* and *dolce* markings.
- Measure 19:** Continues the **중첩** section. Dynamics include *pp*, *mf*, and *pp*. Includes *martella* and *dolce* markings.

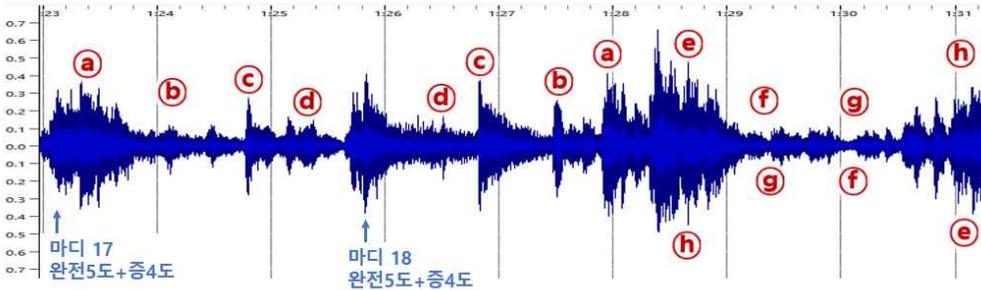
Red circles labeled (a) through (h) mark specific phrasing points across the measures. A blue text box in the upper right of the score reads: "음고그룹의 진행과 함께 다이내믹도 대칭적으로 배열되어 음향적으로도 대칭구조를 형성함" (Along with the progression of pitch groups, dynamics are arranged symmetrically, forming a symmetric structure in sound).

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

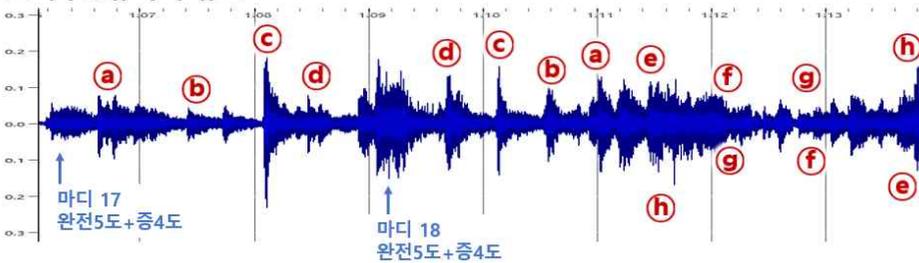
다음의 〈그림 IV-10〉은 두 연주의 2악장 마디 17-19에 대한 파형분석으로, 각 음그룹에 대한 상대적인 음량과 그 변화 양상을 보여준다. 이를 통해 콘타르스키 듀오의 연주가 그라우&슈마허 듀오보다 다이내믹 변화의 폭이 더 큰 것과 음량 변화에 따른 음향적 대칭 구조가 더 분명히 드러나는 것을 알 수 있다.

〈그림 IV-10〉 파형(다이내믹) 비교: 2악장 마디 17-19

콘타르스키 듀오



그라우&슈마허 듀오



먼저 콘타르스키 듀오는 피아노 I의 마디 17의 첫 박에서 등장하는 완전5도+증4도 화음을 기보된 다이내믹(*mp*)보다 확대하여 다소 큰 음량(*f*)으로 연주한다. 이는 새로운 프레이즈의 시작을 인지시키고 피아노 II의 마디 18에서 완전5도+증4도 화음이 재등장할 때 소리가 교차되어 나타나는 양상을 분명히 나타내기 위한 것으로 해석된다. 마디 17의 음그룹(㉠~㉤) 진행에서 강-약-강-약으로 그룹간의 다이내믹의 대비를 크게 보여 주었고 마디 18의 음그룹(㉤~㉠)진행에서는 이를 역행하는 약-강-약-강으로 연주하였다. 마디 19에서도 기보된 다이내믹을 충실히 이행하여 피아노 I의 첫 박에서 가장 큰 음량으로 음그룹㉠을 연주하고 피아노 II의 마지막 박에서 대칭적으로 배치된 음그룹㉠을 다시 가장 큰 음량으로 연주하였다. 또한 두 번째와 세 번째 박의 음그룹 진행은 음량을 매우 축소시켜 음그룹㉠이 더욱 부각되도록 함으로써 음향의 대칭과 소리의 이동을 효과적으로 나타내었다.

그라우&슈마허 듀오는 콘타르스키 듀오와 다르게 피아노 I의 마디 17의 완전5도+증4도 화음을 기보된 것처럼 여린 음량으로 연주한다. 그럼에도 이 화음이 마디 18에서 연주될 때 마디 17에서 등장했던 화음의 재등장임을 분명히 인지할 수 있었는데, 이는 그라우&슈마허 듀오가 마디 17에서 완전5도+증4도 화음과 음그룹①을 서로 다른 패시지로 해석하여 완전5도+증4도 화음을 누른 후 약간의 시간차를 두고 음그룹①을 연주하였고, 이로써 완전5도+증4도 화음이 음그룹①과 울림이 섞이지 않고 독립적으로 청취되었기 때문이다. 마디 17-18의 음그룹의 진행에서는 콘타르스키 듀오와 유사하게 강-약-강-약-약-강-약-강으로 연주하였고, 마디 19에서도 파형상의 음량 변화가 대칭적으로 나타나고 있으나 그 변화의 폭이 상대적으로 좁게 표현되었다는 차이점을 보인다(악보 IV-29).

〈악보 IV-29〉 연주비교: 2악장 마디 17-19

② 콘타르스키 듀오: 완전5도+증4도 화음 강하게 연주

그라우&슈마허 듀오:
완전5도+증4도 화음 여리게 연주 후
시차를 두고 음고그룹 ① 연주

완전5도+증4도 화음이
피아노II로 교차되어 재등장

(2) 필자의 연주해석과 제언

필자는 2악장 마디 17-19에 나타나는 대칭구조가 실제 연주에서도 구현되어 이를 청자에게 효과적으로 전달할 수 있는 것에 중점을 두어 해석하고자 한다. 피아노 I의 마디 17의 첫 박과 피아노 II의 첫 박에서 두 차례에 걸쳐 등장하는 완전5도+증4도 화음은 콘타르스키 듀오의 해석처럼 강하게 연주함으로써 이 화음의 등장을 부각시키고 피아노 I에서 피아노 II로의 교차를 분명하게 나타내는 것을 권한다. 마디 17-18의 음그룹 진행은 기보된 다이내믹과 다르게 점진적인 디미누엔도와 점진적인 크레센도를 표현하는 것을 제언한다. 피아노 II가 마디 17에서 강하게 시작했다가 점점 디미누엔도 하고 피아노 I이 마디 18에서 점점 크레센도함으로써 음량 변화의 대칭적 양상과 두 피아노의 교차연주를 더 효과적으로 나타낼 수 있을 것이다. 마디 19 역시 음량의 대칭구도가 드러나도록 강-약-약-강으로 다이내믹을 설정하되 이전 마디들 보다 대칭의 주기가 짧기 때문에 다이내믹의 대비를 크게 보여주는 것이 적절하다고 판단된다(악보 IV-30).

화적 화음이 *sfz*와 *fff*의 강한 음량으로 마치 킁음과 같이 표현된다. 마디 23(피아노 II 마디22)부터 진행되는 두 개의 음형을 A와 B로 구분하자면 A는 도약하는 음들로 이루어진 음형으로 부드럽게(*dolce*)라는 나타냄말이 기보되어 있으며 B는 한음을 연속타건하는 음형으로 명확하게 끊어서(*spiccato*)라는 지시어가 기보되어 있어 두 음형의 특성이 뚜렷하게 차이를 보인다. 음형 A는 피아노 I이 먼저 연주하고 이어서 피아노 II로 교차되고, 음형 B는 피아노 I이 음형 A를 연주하는 동안 피아노 II에서 등장하여 피아노 I이 이어받아 연주한다. 이처럼 다양한 음향체들이 피아노 I과 II를 이동하면서 입체적인 음향이 창출된다(악보 IV-31).

〈악보 IV-31〉 대칭구조의 교차 및 중첩:
3악장 마디 19-25(피아노 II 마디 18-24)

The image shows a musical score for Piano I and II, measures 19-25. The score is annotated with 'A' and 'B' boxes and arrows. A blue box labeled 'A' is titled '도약진행 / dolce' and a red box labeled 'B' is titled '연타 / spiccato'. Purple arrows labeled '대칭' indicate symmetrical relationships between notes in the two staves. Dynamics include pp, f, sfz, and fff. Time signatures include 5/4 and 3/2.

(1) 음반을 통한 연주해석 비교

3악장 마디 19-25(피아노II 마디 18-24)의 콘타르스키 듀오와 그라우&슈마허 듀오의 연주는 다이내믹 표현에 있어서 유사한 해석을 보인다. 두 연주 모두 마디 19-22(피아노II 마디 18-21)까지를 전반적으로 큰 음량으로 연주하였는데, 음원 상에서 두 피아노에서의 교차적 진행과 이로 인해 생성되는 입체적 음향을 인지하기는 어려우나 강하고 뚜렷한 소리로 연주함으로써 대화방식의 전개가 잘 표현되었을 것이라고 여겨진다. 특히 콘타르스키 듀오는 6.52초, 그라우&슈마허 듀오는 5.07초가 소요된 만큼, 상대적으로 느리게 연주한 콘타르스키 듀오의 연주에서 소리의 이동이 보다 효과적으로 드러났을 것이다.

두 연주 모두 피아노I의 마디 21과 피아노II의 마디 21에서 등장하는 긴 음가의 불협화적 화음을 강하게 타건한 후 마디 23-25(피아노II 마디 22-24)에서 *subito pp*로 급격히 음량을 축소하였다. 따라서 음량 차이에 의한 대비가 명확하게 나타난다. 마디 23-25(피아노II 마디 22-24)에서는 두 연주 모두 음형 A와 B의 음량의 차이를 두지 않고 모두 여리게 구사하여 하나의 음향체로 표현하였다. 다만 아티클레이션의 표현에서는 차이를 보이는데, 콘타르스키 듀오는 음형 A와 음형 B를 모두 스피카토 처리하여 각 음들이 뚜렷하게 들리도록 연주한 반면 그라우&슈마허 듀오는 부드러운 터치와 페달 사용으로 여러 음의 울림들이 섞이도록 연주하였다(악보 IV-32).

〈악보 IV-32〉 연주 비교: 3악장 마디 19-25(피아노 II 마디 18-24)

콘타르스키 듀오: 개별음이 잘 들리도록 스피카토 구사
 그라우&슈마허 듀오: 부드러운 터치와 페달사용으로
 울림이 섞이도록 연주

전반적으로 강한 음량으로 연주 최대 음량 subito pp B pedal X pedal O

음량 차이에 의한 대비 두 연주 모두 음형 A와 음형 B를 구분하지 않고 하나의 음향체로 묶음

(2) 필자의 연주해석과 제언

앞서 살펴본 두 연주 모두 마디 19-22(피아노 II 마디 18-21)까지의 진행을 큰 음량으로 연주하였다. 필자 역시 마디 19-22(피아노 II 마디 18-21)를 전반적으로 큰 음량으로 설정하여 23-25(피아노 II 마디 22-24)와의 음향적 대비를 보여주고, 피아노 I 과 II의 주고받는 방식의 전개가 분명하게 드러나도록 연주하는 것이 적절해 보인다.

이후에 등장하는 음형 A와 B의 경우는 두 연주 모두 기보된 아티큘레이션과 나타냄말이 서로 다름에도 표현의 큰 차이 없이 연주하여 각 음형이 구분되지 않는다는 아쉬움이 남는다. 이에 필자는 음형 A와 B의 특성을 고려하여 음색과 아티큘레이션 그리고 다이내믹의 설정에 있어서 차이를 두고 이를 통해 두 음형이 독립적인 음향으로 청취되도록 연주하는 것을 제언하고자 한다. 앞서 언급했듯이 도약하는 음정들로 이루어져 있는 음형 A는 부드럽게, 한 음을 연속타건하는 음형 B는 스피카토로 연주하라고 지시되어 있다. 따라서 음형 A를 정적으로, 음형 B는 동적으로

표현하여 두 음형의 상반된 성격을 드러내는 것이 적절해 보인다. 악보에는 음형 A와 B가 *pp*로 동일한 다이내믹이 기보되어 있지만, A보다 B를 동적인 음향으로 부각시키기 위해 A는 *pp*로, B를 *mp*정도로 다이내믹에 차이를 두는 것을 권한다. A는 댄퍼 페달을 사용하여 개별 음의 울림이 섞이게 하는 동시에 소프트 페달을 밟아 음색의 변화를 보여주고, B는 페달을 사용하지 않고 손끝으로 짧고 명료하게 타건하는 것을 권한다. 이처럼 두 음형을 서로 다른 음향체로 간주하여 실제 무대 양쪽의 피아노에서 음형 A와 음형 B가 보다 다채롭고 입체적으로 표현하는 것을 권한다(악보 IV-33).

〈악보 IV-33〉 연주 제언: 3악장 마디 19-25(피아노 II 마디 18-24)

음형A: 부드러운 터치와 페달 사용으로
울림이 섞이도록 연주
소프트 페달 사용으로 음색 변화
음형B: 페달 사용 없이 짧고 명료한 소리로 연주
A보다 다이내믹을 확대하여 더 부각시킴

전반적으로 강한 음량으로 연주

최대 음량

음량 차이에 의한 대비

V. 결론

본 논문에서는 치머만의 두 대의 피아노를 위한 《독백》에 내재된 다양한 시간성에 주목하여 연주자의 관점에서 세밀히 분석하고, 이를 토대로 음원 비교 및 필자의 해석을 제안하였다.

2차 세계대전을 전후로 본격적인 작곡활동을 시작한 치머만은 당대 음악의 주류였던 총렬음악과 아방가르드 음악의 경향을 따랐다. 그러나 치머만은 여기서 한발 더 나아가 전통에서 현대에 이르는 다양한 음악 양식과 요소들을 자신의 음악에 접목시키는 시도를 하였다. 그레고리오 성가를 비롯한 오래된 과거의 작품들뿐 아니라 구체음악·전자음악·재즈에 이르기까지, 한 작품 안에 이질적인 요소들이 혼재하는 치머만의 음악 양식은 포스트모더니즘을 향하는 선구적 행보를 보여준다. 이러한 음악적 특징들은 그의 시간에 대한 철학적 사고와 맞닿아 있었다. 치머만은 시간을 인간의 의식과 경험에 인지되는 개념으로 사유하였고, ‘공 모양의 시간’이라는 명칭으로 자신의 시간관을 설명하였다. 그리고 이를 자신의 음악으로 구현시켰다.

1964년에 작곡된 《독백》은 음렬·템포열·폴리템포·폴리미터·대칭구조·음악적 인용 등 다양한 기법과 양식을 아우르는 치머만의 고유한 음악어법이 집약적으로 담겨져 있다. 뿐만 아니라 이 작품에는 그의 시간관에 기인한 음악적 특징들이 다양한 방식으로 나타난다. 이러한 관점에서 본고는 《독백》에 나타나는 시간성의 다양한 양상들에 대하여 다층적 시간성, 가역적 시간성, 불확정적 시간성으로 나누어 살펴보고, 그 결과 다음과 같은 특징들을 파악할 수 있었다.

먼저, ‘다층적 시간성’은 서로 다른 시간성이 수직적으로 중첩되어 있는 양상으로, 인용 그리고 폴리템포, 폴리미터를 통해 나타난다. 5개의 악장으로 이루어진 《독백》은 1악장을 제외한 나머지 악장, 즉 2~5악

장에서 인용구가 등장한다. 그레고리오 성가·바흐·모차르트·드뷔시·메시앙·재즈에 이르기까지 다양한 작품들이 콜라주의 방식으로 인용되어 있으며, 인용구마다 2개 이상의 작품들이 중첩의 형태로 동시에 전개되어 상이한 시간성의 공존을 상징적으로 드러낸다. 이처럼 여러 개의 층을 이루어 진행되는 각각의 인용 재료들은 서로 전혀 동화되지 않기 때문에 청자의 입장에서는 이를 독립적이고 명확하게 인지할 수 있고, 아울러 서로 다른 음악이 동시에 울릴 때의 새롭고도 독특한 사운드를 경험할 수 있다. 뿐만 아니라 《독백》에서 인용된 기존 작품들은 대부분 조성을 바탕으로 하여 화성의 방향과 흐름을 느낄 수 있고 주기적인 박절을 가진다. 따라서 음렬과 총렬을 바탕으로 하는 치머만의 무조성 음악과 수평적으로 병치될 때 음악적 요소의 대비가 강하게 나타난다.

다층적 시간성을 나타내는 또 다른 장치로 폴리템포, 폴리미터가 사용되었다. 두 연주자의 템포와 박자를 다르게 설정함으로써 형성되는 폴리템포와 폴리미터는 악기와 악기 그리고 성부와 성부 사이에서 복합적으로 나타난다. 폴리템포와 폴리미터는 서로 다른 리듬의 중첩에 의해서도 발생하는데, 성부마다 다른 박절을 가지는 리듬들이 층을 이루어 진행하면서 물리적 시간의 다층성이 구현된다.

두 번째, ‘가역적 시간성’은 흘러간 시간이 되돌아오는 속성으로, 음렬과 템포열 그리고 음고진행에서의 역행과 대칭구조를 통해 나타난다. 먼저 음렬의 진행에서는 기본형과 역행형을 결합하여 대칭구조를 형성하였는데, 이렇게 만들어진 대칭구조 여러 개를 결합하여 큰 단위의 복잡한 대칭구조를 보여주기도 했다. 그리고 템포열을 역행적으로 배열한 것은 2악장과 3악장의 예를 들어 살펴보았다. 마지막으로 음고진행에서 나타나는 대칭구조는 좌우가 완벽히 대칭을 이루는 유형, 음그룹들이 대칭적으로 배열되는 유형, 대칭구조가 수직적으로 중첩을 이루는 유형으로 나누어 분석하였다. 이와 같은 분석을 통해 음고, 템포, 리듬 등 여러 음악적 요소에서 적용되어 나타나는 대칭구조가 이 작품의 구조적 통일성을 구축

하는 역할을 하는 동시에, 한쪽 방향으로 진행되던 음악적 흐름을 역행하는 양상이 계속적으로 나타나면서 비가역적이고 절대적인 시간의 속성을 거부했던 치머만의 시간관을 드러내는 수단으로 사용되었음을 알 수 있었다.

세 번째, ‘불확정적 시간성’에서는 박자, 템포, 리듬과 같은 음악적 시간을 구축하는 요소들이 규정되어 있지 않은 섹션들을 다루었다. 이 섹션들에서는 전통적 음악에서 말하는 음악적 시간성이 약화되거나 해체되어 연주자에게 시간적 자유가 부여되고 이에 따른 연주자들의 다양한 해석적 여지가 발생한다.

이러한 고찰을 근거로 IV장에서는 《독백》에서 음악적 시간성들이 나타나는 구간들이 실제 연주에서는 어떻게 해석되는지에 대해 논의하였다. 연주 분석으로는 콘타르스키 듀오와 그라우&슈마허 듀오의 음원을 선택하여 이들의 연주해석을 비교·고찰하였고 이에 대한 필자의 연주해석을 제안하였는데, 이를 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째, 템포열을 기반으로 작곡된 이 작품은 전 악장에 걸쳐 템포의 변화가 빈번하게 나타나는데, 이를 연주자들이 어떻게 해석하느냐에 따라 섹션이 연결되기도 하고 전환되기도 하는 다각적인 양상을 확인할 수 있었다. 필자는 치머만이 기보한 템포의 절대적 수치보다는 템포의 변화 양상에 주목하였고 음악적 맥락에 따른 적절한 템포를 제안하였다.

둘째, 불확정적 시간성이 나타나는 섹션에서는 연주자에게 시간적 자유가 주어지는 만큼 두 음원의 연주시간과 해석의 차이가 극명하게 드러났다. 특히 이 섹션에서는 연주자들의 해석에 따른 다이내믹, 아티큘레이션, 프레이징 등의 요소들이 연주속도를 결정하는 요인들로 작용함을 알 수 있었다. 필자 역시 이러한 요소들을 종합적으로 고려하여 악곡을 해석하고 적절한 빠르기를 제안하였다.

셋째, 폴리템포와 폴리미터가 나타나는 구간에서는 두 피아노 혹은 성부간의 물리적 시간층이 형성될 때 고려해야 할 여러 음악적 요소들

에 대해 논의하였다. 서로 다른 시간성으로 전개되는 각 성부들은 시간적 측면뿐 아니라 음악적 흐름에서도 독립적인 성격을 가지고 진행됨을 알 수 있었다. 따라서 필자는 성부들의 각기 다른 음악적 흐름과 분위기를 입체적으로 보여주기 위한 다이내믹 밸런스, 음색, 아티큘레이션 등의 표현적 측면에 중점을 두어 연주해석을 제안하였다.

넷째, 음악적 전개가 역행하며 형성되는 대칭구조는 성부 혹은 악기를 넘나들며 나타나는데, 이때 형성되는 공간적이고 입체적인 음향을 효과적으로 표현하기 위한 다이내믹에 대해 고찰하였다.

본 논문은 치머만의 두 대의 피아노를 위한 《독백》을 중심으로 치머만의 시간관과 이에 기인하여 나타나는 음악적 시간성에 대해 고찰하였고, 이를 연주에 적용하여 연주자적 관점에서의 적절한 해석을 제시하였다. 본 연구를 계기로 다양한 시간성이 공존하는 치머만의 작품들이 조명되고 보다 많은 연주와 후속 연구들이 이어지기를 기대해본다.

참고문헌

단행본

- 김승중. 『한국인이 캐넌 그리스 문명』. 서울: 통나무, 2017.
- 민은기. 『서양음악사. 피타고라스에서 재즈까지』. 파주: 음악세계, 2013.
- 소광희. 『시간의 철학적 성찰』. 서울: 문예출판사, 2016.
- 신인선. 『20세기 음악』. 서울: 음악세계, 2007.
- 오희숙. 『20세기 음악1 역사·미학』. 서울: 심설당, 2004.
- _____. 『음악속의 철학』. 서울: 심설당, 2009.
- Augustinus, Aurelius. 『고백록』 (*Confession*). 김희보·강경애 옮김. 서울: 동서문화사, 2016.
- Beyer, Hermann and Siegfried Mauser. *Zeitphilosophie und Klanggestalt Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*. Mainz: Schott, 1986.
- Blitt, Christoph. *Oper im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2000.
- Floros, Constantin. *New Ears for New Music*. Translated by Kenneth Chalmers. New York: Perter Lang, 2013.
- Imhoff, Andréas von. *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns*. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1976.
- McCredie, Andrew. *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde : A Biocritical Sourcebook*. Westport, Conn : Greenwood Press, 2002.
- Zimmermann, Bernd Alois. *Intervall und Zeit*. Mainz: Schott, 1974.

학위논문

- 강서희, “치머만의 오페라 《군인들》에 반영된 음렬적 사고에 대한 연구.” 한양대학교 박사학위논문, 2018.
- Haley, Matthew. “A Performance Guide to Bernd Alois Zimmermann’s Trumpet Concerto, ‘*Nobody Knows de Trouble I See*’.” DMA Diss., University of North Texas, 2013.
- Hicks, Michael Custin. “The New Quotation: Its Origins and Functions.” DMA Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984.
- Livingston, Hugh. “The Solo Cello Sonata of Bernd Alois Zimmermann: Concepts of structure and memory.” DMA Diss., University of California, 1998, 14.
- Viens, Lise Gabrielle. “La citation dans la pensée créatrice de Bernd Alois Zimmermann.” Ph.D. Diss., McGill University, 1995.

학술논문

- 강서희. “치머만의 오페라 《군인들》에서 시간성을 표현하기 위한 인용 기법에 대한 연구.” 『음악논단』 39 (2018): 1-40.
- 강지영. “20세기 후반 독일 음악극에 나타난 새로운 ‘시간성.’” 『한국예술연구』 33 (2021): 257-278.
- 오희숙. “음악적 시간성의 변화에 대한 미학적 연구-20세기 후반 이후 음악에 나타난 시간성 개념을 중심으로.” 『음악과 민족』 49 (2015): 13-50.
- 이가영. “요한 세바스찬 바흐의 칸타타 가사에 담긴 다층적 텍스트 구조에 관한 소고-정통루터교와 경건주의를 중심으로.” 『서양음악학』 16/2 (2013): 11-34

- 정현숙. “아우구스티누스의 시간과 영원성.” 『종교 교육학 연구』 32 (2010)
: 129-146.
- 차호성. “개념놀이: 시메트리(symmetry).” 『음악과 민족』 18 (1999): 292-299.
- Pollock, Emily Richmond. “To do justice to opera's ‘monstrosity’:
Bernd Alois Zimmermann's Die Soldaten.” *The Opera
Quarterly* 30/1 (2014): 69-92.
- Gibbon, Elaine R. Fitz and Emily Richmond Pollock. “Three Scenes from
the Opera Die Soldaten.” *The Opera Quarterly* 30/1 (2014)
: 140-141.
-
- _____ . “On Die Soldaten. *The Opera
Quarterly* 30/1 (2014): 142-144.

사전

- Burkholder, J. P. “Collage.” *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053083>. 2020년 6월 11일 접속.
- Clements, Andrew. “Soldaten, Die.” *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000904504>. 2021년 10월 19일 접속.
- Lück, Rudolf and Ateş Orga. “Kontarsky, Aloys.” *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015343>. 2021년 4월 17일 접속.
-
- _____ . “Kontarsky, Alfons.” *Grove Music Online*. <http://>

www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015342. 2021년 4월 17일 접속.

McCredie, Andrew D. and Marion Rothärmel. “Bernd Alois Zimmermann,” *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030977>. 2021년 6월 7일 접속.

Muir, Peter C. “Boogie-woogie (i).” *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002228520>. 2021년 4월 7일 접속.

Rombouts, Luc. “Carillon.” *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004929>. 2022년 6월 3일 접속.

Pasler, Jann. “Postmodernism.” *Grove Music Online*. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040721>. 2022년 6월 9일 접속.

인터넷 자료

“Grau-Schumacher Piano Duo” <http://www.grau-schumacher.de/en>. 2021년 4월 18일 접속.

“Bernd alois zimmermann” <https://en.schott-music.com/shop/autoren/bernd-alois-zimmermann>. 2021년 6월 12일 접속.

“Villa Massimo” https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Massimo. 2021년 6월 10일 접속.

악보

Bach, Johann Sebastian. *Chorale Prelude BWV 682 : Vater unser im Himmelreich*. Kassel : Bärenreiter, 1983.

Bernd Alois Zimmermann. *Monologe für zwei Klaviere*. Mainz: Schott, 1964.

_____. *Dialoge Konzert für zwei Klaviere und großes Orchester*. Mainz: Schott, 1977.

_____. *Konzert für Trompete in C und Orchester: Nobody knows de trouble I see*. Mainz: Schott, 1954.

Debussy, Claude. *Jeux*. Paris: Durand & Cie, 1913.

Messiaen, Olivier. *L'Ascension*. Alphonse Éditions Alphonse Leduc, 2002.

*위의 치머만 *Monologe für zwei Klaviere* 악보의 저작권에 대해 Schott 출판사로부터 사용을 승인받았음을 밝힌다.

© 1964 SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

음반

Bernd Alois Zimmermann. *Dialoge·Monologe·Perspektiven·Photoptosis*.

Andreas Grau, Götz Schumacher and Bernhard Kontarsky. WWE 20002.

Bernd Alois Zimmermann. *Présence·Intercomunicazione·Perspektives·Monologues*.

Alfons&Aloys Kontasky. Deutsche Grammophon LC0173.

Liner notes of CD

Konold, Wulf. *Bernd Alois Zimmermann: Dialoge·Monologe·Perspektiven·Photoptosis*. Andreas Grau, Götz Schumacher and Bernhard Kontarsky. WWE 20002.

Renggli, Hanspeter. *Bernd Alois Zimmermann: Monolithen*. Susanne Huber and André Thornet. WER6809-2.

Skouras, Andreas. *Bernd Alois Zimmermann : Complete Works for Piano Solo*. NEOS 11026.

Schlüren, Christoph. *Bernd Alois Zimmermann .: Alagoana / Sinfonie in einem Satz / Photoptosis / Stille und Umkehr*. Rheinland-Pfalz State Philharmonic. CAPRICCIO C5213.

Abstract

Performance Analysis and Interpretation on Bernd Alois Zimmermann's *Monologe* for two pianos(1964) -focused on the Temporality-

Jung Hyun Son

Department of Instrumental Music(Piano Major)

The Graduate School

Seoul National University

This study discusses the interpretation of Bernd Alois Zimmermann's *Monologe* for two pianos (1964) from the performer's perspective based on an analytical survey of the work.

Zimmermann described the concept of time as the 'sphericity of time,' and saw time as being repeatable, reversible resulting in a unity of past, present, and future in human experience and consciousness. Zimmermann

applied this philosophy of time into his approach to composition and presented a new musical style that incorporated various techniques such as total serialism, quotation, musique concrète, electronic music, and jazz in a single piece.

Monologe is one of the works that reflects his unique compositional style and language by reflecting his philosophy of time. Therefore, this study explores Zimmermann's concept of time and musical style by analyzing *Monologe*. Then, it presents a performance interpretation based on this analysis. Chapter II examines Zimmermann's life, works, phases of musical styles as well as the concept of spherical time. Chapter III analyzes the major elements in the piece such as 12-tone technique, musical quotation, symmetry and presents briefly a structural overview of each movement. Furthermore, this chapter focuses on the temporal aspects of *Monologe*. Section 1 analyzes the multilayered temporality found in quotation, polytempo, and polymeter. Section 2 analyzes the reversible temporality formed through the retrograde and symmetry in the piece. Section 3 examines indeterminate temporality in which the elements such as tempo, meter, rhythm, and bars are not defined.

Based on the analysis, Chapter IV discusses the various possible interpretations for performances by analyzing two recordings of *Monologe*, each played by Kontarsky Piano duo and Grau&Schumacher Piano Duo and proposes the author's own interpretation as a performer. Section 1 analyzes the tempo of the two recordings for the sections where tempo changes frequently and compares the interpretation of the performances. Section 2 focuses on the indefinite temporality which provides the performer with temporal freedom. Section 3 analyzes elements of multilayered textures like polytempo and polymeter between two pianos or voices. Section 4 examines

how to express the acoustic effects created by the symmetrical structure formed by retrograde.

This thesis will hopefully serve as a stepping stone for subsequent research on Zimmermann and his works and be of help to the performers of *Monologe*.

**Keyword: Bernd Alois Zimmermann, *Monologe* for two pianos,
Musical Quotation, Sphericity of Time, Performance Analysis,
Performance Interpretation**

Student Number: 2011-30521