

서울대학교
음악대학
현대음악시리즈
2014
SPRING

SNU
NEW
MUSIC SERIES
WITH
SEOUL
INTERNATIONAL
MUSIC FESTIVAL

STUDIO
20 — 21

S
O
F
I
A

5. 23
- 26
2014



소피아 구바이둘리나

GUBAIDULINA

LECTURE CONCERT
5. 23 · FRI · 13:00
서울대학교 예술관 콘서트홀

소피아 구바이둘리나의 삶과 음악
SOFIA GUBAIDULINA'S LIFE AND MUSIC

○ 강연
시진준 > JOHANNES PASSION

○ 대담
SOFIA GUBAIDULINA

○ 반주
SONATA
FOR PIANO(1965)

○ 협주곡
FOR PIANO(1962)

○ 소나타
FOR DOUBLE BASS & PIANO(1975)

STRING QUARTET NO.2(1967)

CONCERT
5. 26 · MON · 17:00
예술의전당 IBK챔버홀

구바이둘리나와 동시대 음악가들
GUBAIDULINA AND HER CONTEMPORARIES

○ GALINA USTVOLSKAYA
GRAND DUET
FOR CELLO AND PIANO 1ST MYL(1999)

○ 최정호 UZONG CHOE
SALUDS
FOR CONTRALTENOR, 2 TENORS AND BASS(2009)

○ SOFIA GUBAIDULINA
QUADRI HOCQUETUS
FOR VIOLA, BASSOON AND PIANO(1984)

○ 이진우 SHIMUN LEE
LAMENT- IS THE DAUGHTER OF ZION
FOR FLUTE AND PIANO(1974)

○ ALFRED SCHNITTKE
PSALMS OF REPENTANCE
FOR A CAPPELLA CHORUS(1988)

SEOUL INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL
5. 26 · MON · 20:00
예술의전당 콘서트홀

소피아 구바이둘리나 특별 콘서트
SOFIA GUBAIDULINA SPECIAL CONCERT

○ RUMAYAT
FOR BARITONE AND CHAMBER ORCHESTRA(1961)

○ INTRODUCTION
FOR PIANO AND CHAMBER ORCHESTRA(1978)

○ TWO PATHS
FOR TWO CELLOS AND ORCHESTRA(1996)

*RUMAYAT MEMBER CLASS VERSION

반주
서울대학교 교향악단(관악, 현악, 타악)
*관악악기에는 동시대 음악가들 4개 악단에서 연주(악기 15명)
*소피아 구바이둘리나 특별 콘서트에 4개 악단에서 연주하는 2014년
SNUF SOFIA 특별 콘서트 4개 악단 2014 연주 (2014.5.26 19:00-20:00-20:30)
www.snuif.or.kr

관공주
서울대학교 교향악단
서울국제음악제 후원악단
www.studio2021.co.kr

주최
서울대학교
문화재단 주관
www.snu.ac.kr

공동주최
서울국제음악제
www.snuif.or.kr

후원
KBS, SBS, MBC, EBS, YTN, JTBC, KBS2, KBS1, MBC1, MBC2, MBC3, MBC4, MBC5, MBC6, MBC7, MBC8, MBC9, MBC10, MBC11, MBC12, MBC13, MBC14, MBC15, MBC16, MBC17, MBC18, MBC19, MBC20, MBC21, MBC22, MBC23, MBC24, MBC25, MBC26, MBC27, MBC28, MBC29, MBC30, MBC31, MBC32, MBC33, MBC34, MBC35, MBC36, MBC37, MBC38, MBC39, MBC40, MBC41, MBC42, MBC43, MBC44, MBC45, MBC46, MBC47, MBC48, MBC49, MBC50, MBC51, MBC52, MBC53, MBC54, MBC55, MBC56, MBC57, MBC58, MBC59, MBC60, MBC61, MBC62, MBC63, MBC64, MBC65, MBC66, MBC67, MBC68, MBC69, MBC70, MBC71, MBC72, MBC73, MBC74, MBC75, MBC76, MBC77, MBC78, MBC79, MBC80, MBC81, MBC82, MBC83, MBC84, MBC85, MBC86, MBC87, MBC88, MBC89, MBC90, MBC91, MBC92, MBC93, MBC94, MBC95, MBC96, MBC97, MBC98, MBC99, MBC100, MBC101, MBC102, MBC103, MBC104, MBC105, MBC106, MBC107, MBC108, MBC109, MBC110, MBC111, MBC112, MBC113, MBC114, MBC115, MBC116, MBC117, MBC118, MBC119, MBC120, MBC121, MBC122, MBC123, MBC124, MBC125, MBC126, MBC127, MBC128, MBC129, MBC130, MBC131, MBC132, MBC133, MBC134, MBC135, MBC136, MBC137, MBC138, MBC139, MBC140, MBC141, MBC142, MBC143, MBC144, MBC145, MBC146, MBC147, MBC148, MBC149, MBC150, MBC151, MBC152, MBC153, MBC154, MBC155, MBC156, MBC157, MBC158, MBC159, MBC160, MBC161, MBC162, MBC163, MBC164, MBC165, MBC166, MBC167, MBC168, MBC169, MBC170, MBC171, MBC172, MBC173, MBC174, MBC175, MBC176, MBC177, MBC178, MBC179, MBC180, MBC181, MBC182, MBC183, MBC184, MBC185, MBC186, MBC187, MBC188, MBC189, MBC190, MBC191, MBC192, MBC193, MBC194, MBC195, MBC196, MBC197, MBC198, MBC199, MBC200, MBC201, MBC202, MBC203, MBC204, MBC205, MBC206, MBC207, MBC208, MBC209, MBC210, MBC211, MBC212, MBC213, MBC214, MBC215, MBC216, MBC217, MBC218, MBC219, MBC220, MBC221, MBC222, MBC223, MBC224, MBC225, MBC226, MBC227, MBC228, MBC229, MBC230, MBC231, MBC232, MBC233, MBC234, MBC235, MBC236, MBC237, MBC238, MBC239, MBC240, MBC241, MBC242, MBC243, MBC244, MBC245, MBC246, MBC247, MBC248, MBC249, MBC250, MBC251, MBC252, MBC253, MBC254, MBC255, MBC256, MBC257, MBC258, MBC259, MBC260, MBC261, MBC262, MBC263, MBC264, MBC265, MBC266, MBC267, MBC268, MBC269, MBC270, MBC271, MBC272, MBC273, MBC274, MBC275, MBC276, MBC277, MBC278, MBC279, MBC280, MBC281, MBC282, MBC283, MBC284, MBC285, MBC286, MBC287, MBC288, MBC289, MBC290, MBC291, MBC292, MBC293, MBC294, MBC295, MBC296, MBC297, MBC298, MBC299, MBC300, MBC301, MBC302, MBC303, MBC304, MBC305, MBC306, MBC307, MBC308, MBC309, MBC310, MBC311, MBC312, MBC313, MBC314, MBC315, MBC316, MBC317, MBC318, MBC319, MBC320, MBC321, MBC322, MBC323, MBC324, MBC325, MBC326, MBC327, MBC328, MBC329, MBC330, MBC331, MBC332, MBC333, MBC334, MBC335, MBC336, MBC337, MBC338, MBC339, MBC340, MBC341, MBC342, MBC343, MBC344, MBC345, MBC346, MBC347, MBC348, MBC349, MBC350, MBC351, MBC352, MBC353, MBC354, MBC355, MBC356, MBC357, MBC358, MBC359, MBC360, MBC361, MBC362, MBC363, MBC364, MBC365, MBC366, MBC367, MBC368, MBC369, MBC370, MBC371, MBC372, MBC373, MBC374, MBC375, MBC376, MBC377, MBC378, MBC379, MBC380, MBC381, MBC382, MBC383, MBC384, MBC385, MBC386, MBC387, MBC388, MBC389, MBC390, MBC391, MBC392, MBC393, MBC394, MBC395, MBC396, MBC397, MBC398, MBC399, MBC400, MBC401, MBC402, MBC403, MBC404, MBC405, MBC406, MBC407, MBC408, MBC409, MBC410, MBC411, MBC412, MBC413, MBC414, MBC415, MBC416, MBC417, MBC418, MBC419, MBC420, MBC421, MBC422, MBC423, MBC424, MBC425, MBC426, MBC427, MBC428, MBC429, MBC430, MBC431, MBC432, MBC433, MBC434, MBC435, MBC436, MBC437, MBC438, MBC439, MBC440, MBC441, MBC442, MBC443, MBC444, MBC445, MBC446, MBC447, MBC448, MBC449, MBC450, MBC451, MBC452, MBC453, MBC454, MBC455, MBC456, MBC457, MBC458, MBC459, MBC460, MBC461, MBC462, MBC463, MBC464, MBC465, MBC466, MBC467, MBC468, MBC469, MBC470, MBC471, MBC472, MBC473, MBC474, MBC475, MBC476, MBC477, MBC478, MBC479, MBC480, MBC481, MBC482, MBC483, MBC484, MBC485, MBC486, MBC487, MBC488, MBC489, MBC490, MBC491, MBC492, MBC493, MBC494, MBC495, MBC496, MBC497, MBC498, MBC499, MBC500, MBC501, MBC502, MBC503, MBC504, MBC505, MBC506, MBC507, MBC508, MBC509, MBC510, MBC511, MBC512, MBC513, MBC514, MBC515, MBC516, MBC517, MBC518, MBC519, MBC520, MBC521, MBC522, MBC523, MBC524, MBC525, MBC526, MBC527, MBC528, MBC529, MBC530, MBC531, MBC532, MBC533, MBC534, MBC535, MBC536, MBC537, MBC538, MBC539, MBC540, MBC541, MBC542, MBC543, MBC544, MBC545, MBC546, MBC547, MBC548, MBC549, MBC550, MBC551, MBC552, MBC553, MBC554, MBC555, MBC556, MBC557, MBC558, MBC559, MBC560, MBC561, MBC562, MBC563, MBC564, MBC565, MBC566, MBC567, MBC568, MBC569, MBC570, MBC571, MBC572, MBC573, MBC574, MBC575, MBC576, MBC577, MBC578, MBC579, MBC580, MBC581, MBC582, MBC583, MBC584, MBC585, MBC586, MBC587, MBC588, MBC589, MBC590, MBC591, MBC592, MBC593, MBC594, MBC595, MBC596, MBC597, MBC598, MBC599, MBC600, MBC601, MBC602, MBC603, MBC604, MBC605, MBC606, MBC607, MBC608, MBC609, MBC610, MBC611, MBC612, MBC613, MBC614, MBC615, MBC616, MBC617, MBC618, MBC619, MBC620, MBC621, MBC622, MBC623, MBC624, MBC625, MBC626, MBC627, MBC628, MBC629, MBC630, MBC631, MBC632, MBC633, MBC634, MBC635, MBC636, MBC637, MBC638, MBC639, MBC640, MBC641, MBC642, MBC643, MBC644, MBC645, MBC646, MBC647, MBC648, MBC649, MBC650, MBC651, MBC652, MBC653, MBC654, MBC655, MBC656, MBC657, MBC658, MBC659, MBC660, MBC661, MBC662, MBC663, MBC664, MBC665, MBC666, MBC667, MBC668, MBC669, MBC670, MBC671, MBC672, MBC673, MBC674, MBC675, MBC676, MBC677, MBC678, MBC679, MBC680, MBC681, MBC682, MBC683, MBC684, MBC685, MBC686, MBC687, MBC688, MBC689, MBC690, MBC691, MBC692, MBC693, MBC694, MBC695, MBC696, MBC697, MBC698, MBC699, MBC700, MBC701, MBC702, MBC703, MBC704, MBC705, MBC706, MBC707, MBC708, MBC709, MBC710, MBC711, MBC712, MBC713, MBC714, MBC715, MBC716, MBC717, MBC718, MBC719, MBC720, MBC721, MBC722, MBC723, MBC724, MBC725, MBC726, MBC727, MBC728, MBC729, MBC730, MBC731, MBC732, MBC733, MBC734, MBC735, MBC736, MBC737, MBC738, MBC739, MBC740, MBC741, MBC742, MBC743, MBC744, MBC745, MBC746, MBC747, MBC748, MBC749, MBC750, MBC751, MBC752, MBC753, MBC754, MBC755, MBC756, MBC757, MBC758, MBC759, MBC760, MBC761, MBC762, MBC763, MBC764, MBC765, MBC766, MBC767, MBC768, MBC769, MBC770, MBC771, MBC772, MBC773, MBC774, MBC775, MBC776, MBC777, MBC778, MBC779, MBC780, MBC781, MBC782, MBC783, MBC784, MBC785, MBC786, MBC787, MBC788, MBC789, MBC790, MBC791, MBC792, MBC793, MBC794, MBC795, MBC796, MBC797, MBC798, MBC799, MBC800, MBC801, MBC802, MBC803, MBC804, MBC805, MBC806, MBC807, MBC808, MBC809, MBC810, MBC811, MBC812, MBC813, MBC814, MBC815, MBC816, MBC817, MBC818, MBC819, MBC820, MBC821, MBC822, MBC823, MBC824, MBC825, MBC826, MBC827, MBC828, MBC829, MBC830, MBC831, MBC832, MBC833, MBC834, MBC835, MBC836, MBC837, MBC838, MBC839, MBC840, MBC841, MBC842, MBC843, MBC844, MBC845, MBC846, MBC847, MBC848, MBC849, MBC850, MBC851, MBC852, MBC853, MBC854, MBC855, MBC856, MBC857, MBC858, MBC859, MBC860, MBC861, MBC862, MBC863, MBC864, MBC865, MBC866, MBC867, MBC868, MBC869, MBC870, MBC871, MBC872, MBC873, MBC874, MBC875, MBC876, MBC877, MBC878, MBC879, MBC880, MBC881, MBC882, MBC883, MBC884, MBC885, MBC886, MBC887, MBC888, MBC889, MBC890, MBC891, MBC892, MBC893, MBC894, MBC895, MBC896, MBC897, MBC898, MBC899, MBC900, MBC901, MBC902, MBC903, MBC904, MBC905, MBC906, MBC907, MBC908, MBC909, MBC910, MBC911, MBC912, MBC913, MBC914, MBC915, MBC916, MBC917, MBC918, MBC919, MBC920, MBC921, MBC922, MBC923, MBC924, MBC925, MBC926, MBC927, MBC928, MBC929, MBC930, MBC931, MBC932, MBC933, MBC934, MBC935, MBC936, MBC937, MBC938, MBC939, MBC940, MBC941, MBC942, MBC943, MBC944, MBC945, MBC946, MBC947, MBC948, MBC949, MBC950, MBC951, MBC952, MBC953, MBC954, MBC955, MBC956, MBC957, MBC958, MBC959, MBC960, MBC961, MBC962, MBC963, MBC964, MBC965, MBC966, MBC967, MBC968, MBC969, MBC970, MBC971, MBC972, MBC973, MBC974, MBC975, MBC976, MBC977, MBC978, MBC979, MBC980, MBC981, MBC982, MBC983, MBC984, MBC985, MBC986, MBC987, MBC988, MBC989, MBC990, MBC991, MBC992, MBC993, MBC994, MBC995, MBC996, MBC997, MBC998, MBC999, MBC1000, MBC1001, MBC1002, MBC1003, MBC1004, MBC1005, MBC1006, MBC1007, MBC1008, MBC1009, MBC1010, MBC1011, MBC1012, MBC1013, MBC1014, MBC1015, MBC1016, MBC1017, MBC1018, MBC1019, MBC1020, MBC1021, MBC1022, MBC1023, MBC1024, MBC1025, MBC1026, MBC1027, MBC1028, MBC1029, MBC1030, MBC1031, MBC1032, MBC1033, MBC1034, MBC1035, MBC1036, MBC1037, MBC1038, MBC1039, MBC1040, MBC1041, MBC1042, MBC1043, MBC1044, MBC1045, MBC1046, MBC1047, MBC1048, MBC1049, MBC1050, MBC1051, MBC1052, MBC1053, MBC1054, MBC1055, MBC1056, MBC1057, MBC1058, MBC1059, MBC1060, MBC1061, MBC1062, MBC1063, MBC1064, MBC1065, MBC1066, MBC1067, MBC1068, MBC1069, MBC1070, MBC1071, MBC1072, MBC1073, MBC1074, MBC1075, MBC1076, MBC1077, MBC1078, MBC1079, MBC1080, MBC1081, MBC1082, MBC1083, MBC1084, MBC1085, MBC1086, MBC1087, MBC1088, MBC1089, MBC1090, MBC1091, MBC1092, MBC1093, MBC1094, MBC1095, MBC1096, MBC1097, MBC1098, MBC1099, MBC1100, MBC1101, MBC1102, MBC1103, MBC1104, MBC1105, MBC1106, MBC1107, MBC1108, MBC1109, MBC1110, MBC1111, MBC1112, MBC1113, MBC1114, MBC1115, MBC1116, MBC1117, MBC1118, MBC1119, MBC1120, MBC1121, MBC1122, MBC1123, MBC1124, MBC1125, MBC1126, MBC1127, MBC1128, MBC1129, MBC1130, MBC1131, MBC1132, MBC1133, MBC1134, MBC1135, MBC1136, MBC1137, MBC1138, MBC1139, MBC1140, MBC1141, MBC1142, MBC1143, MBC1144, MBC1145, MBC1146, MBC1147, MBC1148, MBC1149, MBC1150, MBC1151, MBC1152, MBC1153, MBC1154, MBC1155, MBC1156, MBC1157, MBC1158, MBC1159, MBC1160, MBC1161, MBC1162, MBC1163, MBC1164, MBC1165, MBC1166, MBC1167, MBC1168, MBC1169, MBC1170, MBC1171, MBC1172, MBC1173, MBC1174, MBC1175, MBC1176, MBC1177, MBC1178, MBC1179, MBC1180, MBC1181, MBC1182, MBC1183, MBC1184, MBC1185, MBC1186, MBC1187, MBC1188, MBC1189, MBC1190, MBC1191, MBC1192, MBC1193, MBC1194, MBC1195, MBC1196, MBC1197, MBC1198, MBC1199, MBC1200, MBC1201, MBC1202, MBC1203, MBC1204, MBC1205, MBC1206, MBC1207, MBC1208, MBC1209, MBC1210, MBC1211, MBC1212, MBC1213, MBC1214, MBC1215, MBC1216, MBC1217, MBC1218, MBC1219, MBC1220, MBC1221, MBC1222, MBC1223, MBC1224, MBC1225, MBC1226, MBC1227, MBC1228, MBC1229, MBC1230, MBC1231, MBC1232, MBC1233, MBC1234, MBC1235, MBC1236, MBC1237, MBC1238, MBC1239, MBC1240, MBC1241, MBC1242, MBC1243, MBC1244, MBC1245, MBC1246, MBC1247, MBC1248, MBC1249, MBC1250, MBC1251, MBC1252, MBC1253, MBC1254, MBC1255, MBC1256, MBC1257, MBC1258, MBC1259, MBC1260, MBC1261, MBC1262, MBC1263, MBC1264, MBC1265, MBC1266, MBC1267, MBC1268, MBC1269, MBC1270, MBC1271, MBC1272, MBC1273, MBC1274, MBC1275, MBC1276, MBC1277, MBC1278, MBC1279, MBC1280, MBC1281, MBC1282, MBC1283, MBC1284, MBC1285, MBC1286, MBC1287, MBC1288, MBC1289, MBC1290, MBC1291, MBC1292, MBC1293, MBC1294, MBC1295, MBC1296, MBC1297, MBC1298, MBC1299, MBC1300, MBC1301, MBC1302, MBC1303, MBC1304, MBC1305, MBC1306, MBC1307, MBC1308, MBC1309, MBC1310, MBC1311, MBC1312, MBC1313, MBC1314, MBC1315, MBC1316, MBC1317, MBC1318, MBC1319, MBC1320, MBC1321, MBC1322, MBC1323, MBC1324, MBC1325, MBC1326, MBC1327, MBC1328, MBC1329, MBC1330, MBC1331, MBC1332, MBC1333, MBC1334, MBC1335, MBC1336, MBC1337, MBC1338, MBC1339, MBC1340, MBC1341, MBC1342, MBC1343, MBC1344, MBC1345, MBC1346, MBC1347, MBC1348, MBC1349, MBC1350, MBC1351, MBC1352, MBC1353, MBC1354, MBC1355, MBC1356, MBC1357, MBC1358, MBC1359, MBC1360, MBC1361, MBC1362, MBC1363, MBC1364, MBC1365, MBC1366, MBC1367, MBC1368, MBC1369, MBC1370, MBC1371, MBC1372, MBC1373, MBC1374, MBC1375, MBC1376, MBC1377, MBC1378, MBC1379, MBC1380, MBC1381, MBC1382, MBC1383, MBC1384, MBC1385, MBC1386, MBC1387, MBC1388, MBC1389, MBC1390, MBC1391, MBC1392, MBC1393, MBC1394, MBC1395, MBC1396, MBC1397, MBC1398, MBC1399, MBC1400, MBC1401, MBC1402, MBC1403, MBC1404, MBC1405, MBC1406, MBC1407, MBC1408, MBC1409, MBC1410, MBC1411, MBC1412, MBC1413, MBC1414, MBC1415, MBC1416, MBC1417, MBC1418, MBC1419, MBC1420, MBC1421, MBC1422, MBC1423, MBC1424, MBC1425, MBC1426, MBC1427, MBC1428, MBC1429, MBC1430, MBC1431, MBC1432, MBC1433, MBC1434, MBC1435, MBC1436, MBC1437, MBC1438, MBC1439, MBC1440, MBC1441, MBC1442, MBC1443, MBC1444, MBC1445, MBC1446, MBC1447, MBC1448, MBC1449, MBC1450, MBC1451, MBC1452, MBC1453, MBC1454, MBC1455, MBC1456, MBC1457, MBC1458, MBC1459, MBC1460, MBC1461, MBC1462, MBC1463, MBC1464, MBC1465, MBC1466, MBC1467, MBC1468, MBC1469, MBC1470, MBC1471, MBC1472, MBC1473, MBC1474, MBC1475, MBC1476, MBC1477, MBC1478, MBC1479, MBC1480, MBC1481, MBC1482, MBC1483, MBC1484, MBC1485, MBC1486, MBC1487, MBC1488, MBC1489, MBC1490, MBC1491, MBC1492, MBC1493, MBC1494, MBC1495, MBC1496, MBC1497, MBC1498, MBC1499, MBC1500, MBC1501, MBC1502, MBC1503, MBC1504, MBC1505, MBC1506, MBC1507, MBC1508, MBC1509, MBC1510, MBC1511, MBC1512, MBC1513, MBC1514, MBC1515, MBC1516, MBC1517, MBC1518, MBC1519, MBC1520, MBC1521, MBC1522, MBC1523, MBC1524, MBC1525, MBC1526, MBC1527, MBC1528, MBC1529, MBC1530, MBC1531, MBC1532, MBC1533, MBC1534, MBC1535, MBC1536, MBC1537, MBC1538, MBC1539, MBC1540, MBC1541, MBC1542, MBC1543, MBC1544, MBC1545, MBC1546, MBC1547, MBC1548, MBC1549, MBC1550, MBC1551, MBC1552, MBC1553, MBC1554, MBC1555, MBC1556, MBC1557, MBC1558, MBC1559, MBC1560, MBC1561, MBC1562, MBC1563, MBC1564, MBC1565, MBC1566, MBC1567, MBC1568, MBC1569, MBC1570, MBC1571, MBC1572, MBC1573, MBC1574, MBC1575, MBC1576, MBC1577, MBC1578, MBC1579, MBC1580, MBC1581, MBC1582, MBC1583, MBC1584, MBC1585, MBC1586, MBC1587, MBC1588, MBC1589, MBC1590, MBC1591, MBC1592, MBC1593, MBC1594, MBC1595, MBC1596, MBC1597, MBC1598, MBC1599, MBC1600, MBC1601, MBC1602, MBC1603, MBC1604, MBC1605, MBC1606, MBC1607, MBC1608, MBC1609, MBC1610, MBC1611, MBC1612, MBC1613, MBC1614, MBC1615, MBC1616, MBC1617, MBC1618, MBC1619, MBC1620, MBC1621, MBC1622, MBC1623, MBC1624, MBC1625, MBC1626, MBC1627, MBC1628, MBC1629, MBC1630, MBC1631, MBC1632, MBC1633, MBC1634, MBC1635, MBC1636, MBC1637, MBC1638, MBC1639, MBC1640, MBC1641, MBC1642, MBC1643, MBC1644, MBC1645, MBC1646, MBC1647, MBC1648, MBC1649, MBC1650, MBC1651, MBC1652, MBC1653, MBC1654, MBC1655, MBC1656, MBC1657, MBC1658, MBC1659, MBC1660, MBC1661, MBC1662, MBC1663, MBC1664, MBC1665, MBC1666, MBC1667, MBC1668, MBC1669, MBC1670, MBC1671, MBC1672, MBC1673, MBC1674, MBC1675, MBC1676, MBC1677, MBC1678, MBC1679, MBC1680, MBC1681, MBC1682, MBC1683, MBC1684, MBC1685, MBC1686, MBC1687, MBC1688, MBC1689, MBC1690, MBC1691, MBC1692, MBC1693, MBC1694, MBC1695, MBC1696, MBC1697, MBC1698, MBC1699, MBC1700, MBC1701, MBC1702, MBC1703, MBC1704, MBC1705, MBC1706, MBC1707, MBC1708, MBC1709, MBC1710, MBC1711, MBC1712, MBC1713, MBC1714, MBC1715, MBC1716, MBC1717, MBC1718, MBC1719, MBC1720, MBC1721, MBC1722, MBC1723, MBC1724, MBC1725, MBC1726, MBC1727, MBC1728, MBC1729, MBC1730, MBC1731, MBC1732, MBC1733, MBC1734, MBC1735, MBC1736, MBC1737, MBC1738, MBC1739, MBC1740, MBC1741, MBC1742, MBC1743, MBC1744, MBC1745, MBC1746, MBC1747, MBC1748, MBC1749, MBC1750, MBC1751, MBC1752, MBC1753, MBC1754, MBC1755, MBC1756, MBC1757, MBC1758, MBC1759, MBC1760, MBC1761, MBC1762, MBC1763, MBC1764, MBC1765, MBC1766, MBC1767, MBC1768, MBC1769, MBC1770, MBC1771, MBC1772, MBC1773, MBC1774, MBC1775, MBC1776, MBC1777, MBC1778, MBC1779, MBC1780, MBC1781, MBC1782, MBC1783, MBC1784, MBC1785, MBC1786, MBC1787, MBC1788, MBC1789, MBC1790, MBC1791, MBC1792, MBC1793, MBC1794, MBC1795, MBC1796, MBC1797, MBC1798, MBC1799, MBC1800, MBC1801, MBC1802, MBC1803, MBC1804, MBC1805, MBC1806, MBC1807, MBC1808, MBC1809, MBC1810, MBC1811, MBC1812, MBC1813, MBC1814, MBC1815, MBC1816, MBC1817, MBC1818, MBC1819, MBC1820, MBC1821, MBC1822, MBC1823, MBC1824, MBC1825, MBC1826, MBC1827, MBC1828, MBC1829, MBC1830, MBC1831, MBC1832, MBC1833, MBC1834, MBC1835, MBC1836, MBC1837, MBC1838, MBC1839, MBC1840, MBC1841, MBC1842, MBC1843, MBC1844, MBC1845, MBC1846, MBC1847, MBC1848, MBC1849, MBC1850, MBC1851, MBC1852, MBC1853, MBC1854, MBC1855, MBC1856, MBC1857, MBC1858, MBC1859, MBC1860, MBC1861, MBC1862, MBC1863, MBC1864, MBC1865, MBC1866, MBC1867, MBC1868, MBC1869, MBC1870, MBC1871, MBC1872, MBC1873, MBC1874, MBC1875, MBC1876, MBC1877, MBC1878, MBC1879, MBC1880, MBC1881, MBC1882, MBC1883, MBC1884, MBC1885, MBC1886, MBC1887, MBC1888, MBC1889, MBC1890, MBC1891, MBC1892, MBC1893, MBC1894, MBC1895, MBC1896, MBC1897, MBC1898, MBC1899, MBC1900, MBC1901, MBC1902, MBC1903, MBC1904, MBC1905, MBC1906, MBC1907, MBC1908, MBC1909, MBC1910, MBC1911, MBC1912, MBC1913, MBC1914, MBC1915, MBC1916, MBC1917, MBC1918, MBC1919, MBC1920, MBC1921, MBC1922, MBC1923, MBC1924, MBC1925, MBC1926, MBC1927, MBC1928, MBC1929, MBC1930, MBC1931, MBC1932, MBC1933, MBC1934, MBC1935, MBC1936, MBC1937, MBC1938, MBC1939, MBC1940, MBC1941, MBC1942, MBC1943, MBC1944, MBC1945, MBC1946, MBC1947, MBC1948, MBC1949, MBC1950, MBC1951, MBC1952, MBC1953, MBC1954, MBC1955, MBC1956, MBC1957, MBC1958, MBC1959, MBC1960, MBC1961, MBC1962, MBC1963, MBC1964, MBC1965, MBC1966, MBC1967, MBC1968, MBC1969, MBC1970, MBC1971, MBC1972, MBC1973, MBC1974, MBC1975, MBC1976, MBC1977, MBC1978, MBC1979, MBC1980, MBC1981, MBC1982, MBC1983, MBC1984, MBC1985, MBC1986, MBC1987, MBC1988, MBC1989, MBC1990, MBC1991, MBC1992, MBC1993, MBC1994, MBC1995, MBC19

STUDIO2021

Music Director's Notes

이 신 우 (작곡가, 서울대학교 음악대학 작곡과 교수 / STUDIO2021 음악감독)

《구바이둘리나의 삶과 음악》, 《구바이둘리나와 그의 동시대 음악가들》이란 제목으로 구성되는 이번 행사는 스튜디오2021과 서울국제음악제의 공동주최·공동제작으로 열리는 음악회입니다. 무엇보다도 이번 행사를 위해 작곡가 구바이둘리나가 직접 내한하여 육성으로 그의 생애와 작품들에 대해 들려준다는 점에서 한국음악계에 매우 뜻깊은 일이 아닐 수 없습니다. 구바이둘리나는 러시아의 대표적인 여류 작곡가로 1980년대 초 기돈 크레머가 그의 바이올린협주곡 〈봉헌송〉을 연주하면서 널리 알려지기 시작했고 이후 1992년 독일로 이주하면서 그의 작품들이 더욱 서방에 적극적으로 소개되며 오늘에 이르고 있습니다. 슈니트케와 매우 절친한 러시아 동료이기도 했던 구바이둘리나는 〈요한수난곡〉을 비롯한 많은 대표작들을 남기고 있는데 이번 행사에서 강연과 대담, 실내악콘서트 및 관현악콘서트를 통해 그의 작품세계를 집중 조명하게 됩니다.

먼저 5월 23일 오후 1시에는 서울대학교 음악대학 예술관(49동)에서 구바이둘리나의 삶과 음악에 대해 살펴보는 시간이 마련됩니다. 첫 순서로 음악학자 서정은 박사의 강연을 통해 〈요한수난곡〉에 대해 조명하고, 이어지는 구바이둘리나와의 대담에서는 이 작품에 대한 보다 자세한 이야기들을 작곡가를 통해 직접 들을 수 있습니다. 또한 강연 및 대담과 더불어 서울대학교 음악대학 기악과 강사진과 학생들의 연주로 현악4중주 제2번, 더블베이스와 피아노를 위한 소나타, 피아노를 위한 샤콘느와 소나타가 무대에 오릅니다.

5월 26일 오후 5시와 8시에는 실내악과 관현악, 두 콘서트가 마련되어 있습니다. 오후 5시 IBK홀에서 《구바이둘리나와 그의 동시대 음악가들》이란 제목으로 구바이둘리나의 러시아 동료인 우스트볼스카야의 첼로와 피아노를 위한 〈그랜드 듀엣〉, 슈니트케의 무반주 합창을 위한 〈참회의 시편〉

이 연주되며 구바이둘리나의 비올라와 바순, 피아노를 위한 〈호케투스 풍으로〉가 함께 연주됩니다. 또한 구바이둘리나의 음악적 지향점과 어떤 지점에서 공유될 수 있는 작품경향을 보이는 한국의 작곡가로 최우정과 이신우의 작품이 소개됩니다. 이 공연에는 백청심, 주희성, 박종화, 윤혜리 등 서울대학교 음악대학 기악과 교수진과 이수민, 표규선, 이영우, 그리고 서울 모테트합창단이 출연하며 구바이둘리나와의 대담을 통해 그의 러시아 동료들과 그들의 음악에 대한 이야기를 들려줄 예정입니다.

5월 26일 8시 예술의전당 콘서트홀 공연에서는 그의 세 개의 협주곡들이 연주되는데 바리톤과 챔버오케스트라를 위한 〈루바얏〉, 피아노와 챔버오케스트라를 위한 협주곡 〈입당송〉, 첼로와 오케스트라를 위한 〈두 개의 길〉 등을 바리톤 정록기, 피아니스트 최희연, 첼리스트 올리우스 베르거와 성현정이 함께 하는 서울바로크합주단의 연주로 들을 수 있습니다.

슈니트케, 리게티를 비롯하여 20, 21세기를 풍미했던 대부분의 작곡가들이 이미 역사 속으로 사라져 갔습니다. 이러한 시기에 이 시대에 몇 명 남아 있지 않은 거장과 그의 음악을 직접 만나볼 수 있다는 것은 아마도 한국 음악계뿐만 아니라 세계 음악계에 있어 매우 중요하게 기록될 일일 것입니다. 이번 행사를 통해 그가 평생 음악을 통해 추구했던 삶과 가치, 진실 그리고 영혼의 울림들이 한국 청중들에게 깊은 감동으로 널리 전해지기를 기대합니다.

STUDIO2021 Column

소피아 구바이둘리나의 Opus summum, 〈요한수난곡〉

서 정 은 (음악학자, 서울대학교 강사)

예술가들이 일생을 통해 탐색하고자 하는 가치들, 예술작품 안에서 구현될 수 있는 가치들 가운데 인간의 정신을 고양하고 내면의 깊이를 더해주는 것은 예술가와 예술작품을 보다 위대하게 만드는 중요한 덕목일 것이다. 우리의 생각과 정신의 지평을 넓혀주는 철학과 종교, 인문과 예술의 세계는 현재 우리 사회의 많은 분야에서 실용의 이름아래 또는 경제성장과 이익 증대라는 목표에 가려 잃어져가는 가치들을 지키고 담아내야 할 마지막 영역으로 보인다. 나아가 피상성과 가벼움의 시대, 찰나의 흥족을 좇는 경박한 시대를 극복하고 깊은 정신적 세계를 추구하는 수단으로서 음악은 매우 뛰어난 도구 중 하나다.

1931년 구소련 지역의 치스토폴에서 출생해 50여 년간을 정치사회적 제한 속에서 살았던 소피아 구바이둘리나는 자신만의 강력하고 투철하며 치열한 정신세계를 견지해온 작곡가다. 쇼스타코비치, 슈니트케와 함께 구소련 출신의 대표적 작곡가로 꼽히는 그녀는 20대였던 모스크바음악원 시절 정치적 압력에 직면하기 시작한다. 소련당국에서 예술가들에게 미학적 기치로 내건 사회주의 리얼리즘에 부합하지 않고 서구의 아방가르드를 지향했다는 이유로 그녀의 음악은 종종 검열과 공연금지의 대상이 된다. 1953년 스탈린 사망 후 흐루시초프가 집권했던 짧은 정치적 해동기엔 소련 내에서 연주되기도 했으나, 1964년 브레즈네프의 신 스탈린시대가 열리면서 다시금 작품연주가 어렵게 된다. 구바이둘리나는 이러한 상황에 순응하지 않고 당시의 많은 구소련작곡가들처럼 영화음악으로 생계를 유지하며 꾸준히 자신의 음악세계를 발전시켜 나간다. 주로 자국이 아닌 폴란드나 크로아티아의 현대음악 페스티벌에서의 작품연주를 통해 명성을 얻어가던 구바이둘리나의 인생은 마침내 1980년대 고르바초프의 개혁적 정치국면을 통해 커다란 전환을 맞게 된다. 서구로의 여행이 처음 허용된 1984년부터 국제적

인지도를 쌓기 시작한 후 점차 유럽전역, 미국, 캐나다, 호주, 일본 등지로의 연주여행을 통해 동유럽을 대표하는 현대작곡가로서의 입지를 굳히게 되며, 1992년 이후로는 독일 함부르크 근교에 거주하며 동서양의 무대를 아우르는 풍성한 작품활동을 벌이고 있다.

구바이둘리나의 음악에는 몇 가지 특징이 있다. 예컨대 색다른 악기편성을 통해 독특한 음향을 창출하는 것인데, 여기에는 1975년 이후 소련의 동료 작곡가들과 즉흥연주그룹을 창단하여 러시아, 코카시아, 아시아의 민속악기들을 사용한 연주활동을 했던 이력이 중요한 영향으로 작용한다. 이때의 경험은 서유럽의 클래식 악기전통을 넘어서서 타문화권의 것을 포함하는 자유로운 음향세계로 그녀의 청각적 상상력을 확장시킨다. 또 다른 특징은 음악적 상징, 즉 음악 밖에 있는 개념들을 음악으로 치환하는데 숫자나 도형, 몸짓 등의 상징을 도입하는 것이다. 이는 작품의 정서적 분위기뿐 아니라 형식 구성의 측면을 통해서도 드러나게 된다.

그러나 이들보다 더 중요한 구바이둘리나의 특징은 음악의 신비적 속성에 대한 깊은 신념 위에 대부분의 작품에서 종교적 성격을 추구하는 것이라고 하겠다. 이는 그녀의 음악이 거의 항상 표제적 성격을 띠는 사실과 통하는데, 즉 작품구성적인 측면에서는 어느 정도 신바르크 또는 신고전적 특징을 보임에도 불구하고 작품의 내적 동인은 음악외적(대부분 종교적)인 개념으로부터 비롯된다는 점이다. 러시아정교의 독실한 신앙을 토대로 최후의 심판, 계시록, 십자가, 부활, 변용과 같은 개념을 작품에 도입하는 구바이둘리나에게 있어 '종교성'은 앞서 말한 '상징'이란 방식과 결합하여 그녀의 많은 대표작들을 이해하는 중심축이 된다.

"나에게 있어서 진정한 예술은 본질적으로 종교적이다. 예술은 인간의 정신적인 본질(spiritual essence)에서 기원한 것이며, 그러므로 예술은 인류를 그 기원으로 되돌아가게 할 수 있다"는 말로 예술종교(Kunstreligion)에 가까운 자신의 사상을 언명하는 구바이둘리나에게 있어, 〈요한수난곡〉

과 〈요한부활곡〉의 사이클은 그녀의 수많은 작품목록 중에서도 특별한 의미를 지니는 것으로 보인다. 〈요한수난곡〉은 2000년 요한 세바스티안 바흐의 사망 250주년을 기념하여 독일 슈투트가르트의 국제 바흐아카데미(Internationale Bachakademie Stuttgart) 주관 ‘Passion 2000’ 프로젝트에서 4명의 작곡가에게 각기 4복음서에 따른 수난곡을 위촉함으로써 탄생되었다. 이 프로젝트에서 탄둔은 *Water Passion After St. Matthew* (마태수난곡), 볼프강 림은 *Deus Passus : Passions-Stücke nach Lukas* (누가수난곡), 오스발도 골리호브(Osvaldo Golijov)는 *La Pasión según San Marcos* (마가수난곡)을 각각 영어, 독어, 스페인어 텍스트로 작곡했고, 구바이둘리나는 *Johannes-Passion* (요한수난곡)을 러시아어로 작곡하게 된다.

이 위촉을 받은 구바이둘리나는 처음에 예수의 ‘부활’ 부분을 피날레로 하는 수난곡을 구상했으나, 부활사건을 독립적인 오라토리오로 작곡하는 쪽으로 생각을 바꾸어 결국 수년에 걸쳐 예수의 고난과 부활을 〈요한수난곡〉과 〈요한부활곡〉의 두 작품으로 완성하게 된다. 1996년 수난곡의 위촉을 받은 후 이 〈요한 사이클〉은 음악적, 정신적 측면에서 자신의 인생의 중심을 의미하게 되었다고 작곡가는 말하며, 작곡가 스스로 자신의 ‘최고의 작품’(opus summum)이라 칭하게 된다.

4명의 독창자(소프라노, 테너, 바리톤, 베이스)와 두 혼성합창(24명 구성의 실내합창 & 80명의 대규모합창), 대편성 오케스트라를 위한 곡으로 전체 연주시간 약 100분에 이르는 〈요한수난곡〉의 러시아어 초연은 2000년 9월 1일 슈투트가르트에서 발레리 게르기에프의 지휘로, 그리고 동일한 편성의 〈요한부활곡〉의 초연은 2002년 3월 16일 함부르크 성 미하엘리스 교회에서 역시 발레리 게르기에프의 지휘로 이루어졌다. 〈요한수난곡〉의 초연 직후 국제 바흐아카데미의 감독인 헬무트 릴링은 작곡가에게 독일어 버전을 부탁했고, 언어의 변경에 따라 음악적 세팅도 약간 수정된 독일어 버전의 〈요한 사이클〉은 2007년 2월 9~10일 드레스덴의 여성교회에서 릴링의 지휘로 초연되었다.

구바이둘리나는 〈요한수난곡〉의 작업을 시작할 때 당면했던 두 가지 문제점에 대해 다음과 같이 말한다. 첫째, 러시아정교회의 예배전통에는 수난곡이 존재하지 않았다는 사실이다. 이는 서방교회의 음악전통 안에서 발전해온 오라토리오양식 수난곡의 극적인(dramatic) 성격이 러시아정교에는 낯선 것이라는 사실도 함께 의미한다. 성경 이야기를 등장인물들에

의해 극적으로 구성하는 ‘재현’적 예술을 피하는 러시아정교회의 관습에 익숙했던 구바이둘리나는 그리스도의 고난 이야기를 드라마처럼 다루지 않는 것, 즉 연극적 성격을 약화하는 반면 관조적이고 절제된 태도로 그리스도의 고난과 최후의 심판을 보도해가는 방식을 취함으로써 이 문제를 해결한다. 작곡가가 말한 또 하나의 문제는 악기의 사용에 관한 것으로, 러시아정교회의 전통은 예배시에나 다른 교회의식에서 기악의 개입을 허용하지 않는다는 사실이다. ‘인간과 신 사이의 어떠한 외적이고 기술적인(technical) 중개자도 없이, 오직 너의 음성과 촛불을 든 손 뿐’이라는 러시아정교회의 신앙의식에서 벗어나는 관현악 수난곡을 작곡하게 된 구바이둘리나는 그와 같은 이유로 이 작품의 성격을 ‘깊이 종교적’이지만 ‘교회적이지는 않은’ 것으로 규정한다.

그리하여 구바이둘리나의 〈요한수난곡〉은 러시아어로 된 첫 번째 수난곡으로 기록된다. 작품을 좀 더 구체적으로 살펴보면 다음과 같다.

〈요한수난곡〉을 위해 구바이둘리나는 요한복음 1장과 13-19장, 요한계시록 4-9, 11, 12, 16, 19장을 주요텍스트로 하면서 히브리서 10장과 이사야 53장 중 한 구절씩을 발췌하여 전체 리브레토를 완성했다. 음악작품 가운데 예수의 고난 이야기와 계시록을 교차사용한 예는 흔치 않다고 하면서 작곡가는 미술작품의 예로 지오토(Giotto di Bondone)의 스크로베니 성당벽화와 미켈란젤로의 시스티나 성당천정화를 드는데, 사실상 시각예술과는 크게 다른 속성을 지니는 음악작품에서 두 가지 텍스트의 차원을 공존시키기 위해 작곡가는 고유한 방법을 사용한다.

우선 구바이둘리나는 성육신된 하나님으로서 그리스도가 당했던 이 땅에서의 고통이 기록된 요한복음, 그리고 그리스도가 다스리는 영원한 천국의 건설이 예언된 요한계시록의 내용을 이원론적으로 접근하여 각기 다른 음악적 장치들 사용한다. 복음서 부분에서 두드러지는 것은 반복적이고 정적인 특징으로, 동일한 음이나 화음에 머물거나, 상하 장·단2도 간격의 제한된 음역 안에서 맴도는 음고진행, 또 최소화된 악기사용을 통해 극히 제한된 선율성과 표현성을 보인다. 즉 극적이고 표현적인 성격보다는 관조적 성격이 강한데, 이는 대부분 독창 베이스의 세코 레치타티보와 흡사한 낭송을 통해 이루어진다. 앞서 언급했던 성경의 등장인물을 특정 배역과 연결하지 않음-예컨대 예수의 말씀이 여러 독창자에게 할당됨-으로써 연극적·재현적 성격을 띠지 않게 한 것은 이러한 음악적 특징을 정당화한다. 이로써 구바이둘리나의 작품은 독창과 합창, 오케스트라의 편성이라는 외적 유사성

에도 불구하고 바흐의 수난곡보다는 러시아정교회의 음악적 관습에 보다 가까워지며, 고요한 낭송 가운데 예수の内면적 고난에 더 집중하게 한다.

한편 복음서보다 양적으로는 적게 등장하지만 내용적인 두 개의 축 중 하나를 담당하는 계시록 부분의 음악은 상대적으로 강렬한 표현성을 띤다. 계시록 부분에서 보도의 역할을 맡은 성부는 독창 바리톤으로, 여전히 전통적 의미의 선율성을 띤 않지만 독창 베이스에 비해 잦은 음정도약과 풍부한 관현악성부를 통해 극적인 정점의 형성을 돕는다. 구바이둘리나는 요한 복음의 고난이야기는 질문의 역할을, 이에 상응하는 계시록의 부분은 질문에 대한 반응(reaction)의 역할을 하는 것으로 보아 이 작품을 일종의 응창(responsorium)으로 설명하기도 한다.

작곡가는 이처럼 서로 다른 음악적, 텍스트적 차원에 놓인 요한복음서와 계시록의 두 영역을 요한복음 1:1의 “태초에 말씀이 계시니라 이 말씀이 하나님과 함께 계셨으니 이 말씀은 곧 하나님이시니라”라는 구절을 통해 연결시킨다. 이 구절은 작품의 처음과 마지막, 그리고 제5, 8, 9곡의 중요한 부분에서 합창에 의해 낭송적으로 불리며 작품전체를 관통하는 주요개념으로 역할 한다.

작품의 구성을 살펴보면 전체 11개의 악곡이 휴지부 없이 attacca로 연결되며, 작곡가는 이를 리브레토의 내용을 기준으로 크게 두 부분으로 나누고 있다. 제1-7곡이 십자가라는 중심사건을 예비하는 부분이라면, 제8-11곡은 골고다 언덕에서의 십자가처형과 무덤에 장사되는 장면, 최후의 심판과 같은 핵심적 내용을 다룬다. 또 한편으로는 성경의 어떤 책을 주요 텍스트로 삼고 있는가에 따라 계시록(즉 하늘에서의 사건)을 중심으로 하는 제1, 6, 9, 11곡과 복음서(즉 땅에서의 사건)를 중심으로 하는 제2, 3, 4, 5, 7, 10곡으로 나누기도 한다. 구바이둘리나는 이 두 가지 차원의 중심에 제8곡 ‘골고다로의 길’이 놓이며, 이 곡에서 복음서와 계시록의 내용이 폴리포닉하게 교차되도록 했다고 밝힌다. 앞서 언급한 이원론적 접근을 보여주는 그녀의 말을 직접 인용하면 다음과 같다.

“이 작품은 우리에게 임하시며 우리 안에 사시는 하나님의 말씀을 드러내어 그의 육신(시간에 속박되며 zeitlich, 이 땅에 속한 ‘수평적인 것’, 즉 고난)과 그의 정신(시간을 초월하며 außerzeitlich, 하늘에 속한 ‘수직적인 것’, 즉 최후의 심판)이 다시 하나가 되게 하며 상호관계를 갖게 하며 서로 화해하게 하는 시도이다. 이러한 수직적 차원과 수평적 차원의 교차는 제8곡에서 일어난다.”

각 11곡에 대한 구체적인 설명 및 서양음악사 전통에서 발전한 본래의 수난곡과의 차이점에 대해서는 5월 23일 강연에서 다룰 예정이므로 이 글에서는 전체 작품 중 핵심적인 몇 곡에 대해서 간략하게 소개하려 한다. 제1곡 ‘말씀’은 두 장3화음(F와 G^b)의 제2전위로 구성된 복화음(polychord)을 토대로 진행되며, 주요악기로 사용되는 튜블라 벨과 오르간은 작품전체에서 주로 계시록 부분에 등장함으로써 ‘천상’의 세계를 표상하는 음색으로 쓰인다. 두 합창은 반복적으로 요한복음 1:1 구절을 낭송하듯 읊조린다.

제2곡 ‘발을 씻기심’에서는 베이스와 테너 독창이 본격적으로 등장하며, 전반적으로 G-A-B^b의 장·단 2도 인접진행이 주를 이루다가 강조하려는 부분에서 장·단 6, 7도 도약 후 다시 원래 음역으로 돌아오는 식으로 진행된다. 작품전반적 특징인 최소화된 선율성이 제1곡에 이어 뚜렷이 드러난다. 독창은 복음서, 합창은 계시록을 담당한다. 오케스트라 성부에서는 앞으로 이 곡에서 몇 차례 등장할 주요 요소가 소개된다. 하나는 현악기군의 부채꼴처럼 펼쳐지는 글리산도(중음역의 한 음에서 시작하여 상·하행 글리산도를 통해 여섯 옥타브로 확장됨)이고, 또 하나는 이와 동반하여 등장하는 피아노 현에서의 클러스터 글리산도로 즉흥연주되는 부분이다. 이 두 가지 요소는 작품전체에서 여러 차례 재등장하며 중요한 텍스트의 도입을 알리는 표식이 된다.

제6곡 ‘천국의 전례’는 이 수난곡 중 가장 긴 세 곡(제6-8곡) 중 첫 번째 곡으로, 오로지 요한계시록 구절만 사용된 유일한 곡이다. 시작부터 합창과 오케스트라, 그리고 이제 처음 등장한 독창소프라노가 고음역에서 인상적으로 출현하며 전체적 음역의 상승을 확연히 느끼게 한다. 합창의 완전5도 병행진행은 중세오르가눔을 상기시킨다. 이어서 도입되는 바리톤 독창은 이 제6곡의 3/4가량의 시간을 차지하는데, 역시 이전 곡들에서처럼 선율성이 최소화된 채 인접한 2-3개의 음을 순차상·하행하거나 이따금 단7-증8도의 도약을 통해 음역을 이동한다. 바리톤 독창은 천국에서 7개의 봉인을 하나씩 떼는 장면을 점층적 상승으로 표현하는데, 네 번째 봉인까지는 현악기군의 부채꼴 글리산도가 각 부분의 도입을 알리다가, 다섯 번째 봉인에서는 저음현악기(첼로, 더블베이스)의 강렬한 리듬이 이어받아 점차 확장되며 여섯 번째 봉인의 해제부분까지 전개된다. 마지막 일곱 번째 봉인은 무반주 바리톤 독창부분과 3대의 베이스드럼 부분이 교대되면서 보다 극적인 분출로 이어진다.

제8곡 ‘골고다로의 길’은 이 작품에서 가장 긴 곡으로 내용상으로도 핵

심을 이룬다. 작곡가는 예수의 십자가로의 길과 골고다에서의 죽음을 계시록의 일곱 나팔의 환상과 대조시키는데, 이 두 가지 차원은 각각의 음향세계를 가지며, 곡이 진행되면서 서로 점점 융합된다. 이 곡은 텍스처의 측면에서 몇 가지 층위를 이루는데, 하나는 예수가 고난을 당하기 이전 유대백성들이 예수에 대해 말했던 요한복음의 구절들을 두 합창이 낭송하듯이 (Sprechgesang으로) 부르는 층이고, 또 하나는 예수가 골고다 언덕에 올라 십자가에 못박히는 과정을 독창 베이스가 생생히 보도하는 층, 또 하나는 독창 바리톤이 이와 연관된 계시록의 구절을 노래하는 층이다. 독창 베이스와 바리톤은 각기 텍스트의 내용에 적합한 기악성부를 동반함으로써 음악적 효과를 더한다. 마침내 예수의 죽음을 무반주 독창베이스가 고요하면서도 장엄하게 선포하며 제8곡이 마무리된다.

제9곡 '해를 옷입은 여인'에서는 "일곱째 천사가 나팔을 불매 하늘에 큰 음성들이 나서 이르되 세상 나라가 우리 주와 그의 그리스도의 나라가 되어 그가 세세토록 왕노릇 하시리로다"라는 요한계시록 11-12장이 주를 이루는 가운데 요한복음 1:1 구절이 재등장한다. 제8곡과 10곡을 연결하는 짧은 간주곡과 같은 역할을 하는 이 곡은 급격히 빨라진 템포와 제6, 7곡 이후 다시 등장한 고음역의 소프라노 독창, 그리고 강한 다이내믹으로 거의 전 파트에서 급속히 진행되는 오케스트라로 인해 작품전체를 더욱 정점으로 이끌어간다.

마지막 제11곡 '진노의 일곱 대접'은 거대한 최후의 심판을 음악화한 곡으로, 인상적으로 출현하는 오르간의 힘찬 c#단3화음으로 시작된다. 이 3화음은 점차 불협화적인 클러스터로 변화하며, 이어서 독창 바리톤이 계시록 구절을 낭송하고 3대의 베이스드럼이 독창의 리듬을 강화한다. 이윽고 클러스터로 확장되었던 오르간성부가 d단3화음으로 돌아옴으로써 하나의 사이클이 형성되는데, 이 과정은 모든 '진노의 대접'을 쏟을 때마다 반음씩 상승되면서 반복되어 c#단3화음에서 출발한 진행이 g단3화음에 도달하면서 마무리된다. 총휴지부(G.P.)를 통해 잠시 중단되었던 하늘의 울부짖음은 다시금 fff로 한층 더 강력하게 오케스트라의 전 파트를 통해 이어지고, 두 합창이 금관의 뒷받침 속에 이 수난곡의 첫 구절인 요한복음 1:1을 g단3화음으로 외치며 전체작품이 끝을 맺는다.

'Passion 2000' 프로젝트를 위촉받아 작곡을 시작할 때 구바이둘리나가 세웠던 내면적인 목표는 "2천 년 전의 그리스도의 고난과 현재 20세기 말과의 관련성을 발견하는 것"으로, 20세기는 "발명과 발전의 회오리바람의 시

대, 그러나 역사상 가장 잔혹하고 폭력적이었던 세기"였다고 작곡가는 파악한다. 이어 그는 "예수의 이 땅에서의 삶의 이야기는 결코 '극적인 충돌의 해결'로 끝나서는 안되었다. 그러한 극적 사건 후에는 최후의 심판이 와야 했다"는 말로 <요한수난곡>의 구성에 대한 자신의 신학적 해석을 내놓는다.

'삶 안에서 단절되었던 것들의 회복' (restoring the legato of life), 즉 '다시 연결됨' (re-ligio)을 종교와 음악이 갖는 공통의 목표라고 말하는 그녀의 작품세계는 자신의 내면에서의 깊은 성찰과 투쟁으로부터 비롯되기에, 외부세계의 영향을 거의 받지 않는, 매우 독립적이고 고집스런 정신세계를 그대로 보여준다. 그리고 <요한수난곡>은 그녀의 이러한 점을 뚜렷이 드러내는 예 중 하나다. 수난곡의 전통을 이어가기보다는 자신의 신학적 해석을 통해 고유하게 완성한 결과물에 가깝다.

독일의 어느 비평가가 지적하듯이 1950년대 스탈린시대로부터 80년대 개방의 시대, 또 구소련으로부터 독일로의 환경적인 큰 변화에도 불구하고 그녀의 작품세계는 상당부분 통일성을 띤다. 이것은 작곡가의 분명한 강점이기도 하고, 동시에 한 가지 성격 안에 고립될 수 있는 위험을 안고 있는 것으로 보이기도 한다.

하지만 서두에 언급했듯, 인간의 삶에서 보다 근원적인 변화와 개선을 빚어낼 수 있는 수단을 음악과 예술 안에서 찾아가려는 시도, 이러한 가치 추구의 삶을 보여주었던 예술가들의 역사가 지금까지의 예술사, 음악사를 형성해온 하나의 중요한 축이라 할 때, 구바이둘리나는 예술가의 이러한 역할을 자신의 일생을 통해 보여주는 현대의 대표적 인물임에 틀림없다. 피상적 화려함을 넘어서는 그녀 음악의 깊은 정신적 울림이 바로 안네소피 무터, 로스트로포비치, 기돈 크레머 등 연주자들의 사랑을 지속적으로 받는 원동력이 아닐까. 내성(內省)이 필요한 이 시대에 구바이둘리나의 음악을 통해 성찰과 관조의 시간을 갖는 기회가 제공되길 기대한다.

2014 Spring Season

Sofia Gubaidulina's Life and Music

소피아 구바이둘리나의 삶과 음악

2014년 5월 23일 (금) 오후 1시, 서울대학교 예술관 콘서트홀

Lecture

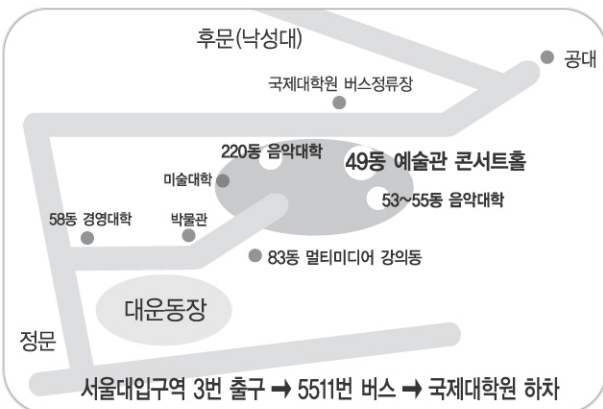
서정은 〈Johannes-Passion (2000)〉

Talk with Gubaidulina

소피아 구바이둘리나와의 대담

통역 | 안미현 Mee-Hyun Ahn (피아니스트, 성신여대 교수)

서울대학교 예술관 콘서트홀 오시는 길



Concert

Sonata for piano (1965)

Chaconne for piano (1962)

Sonata for double bass & piano (1975)

String Quartet No.2 (1987)

우용기 Yong Gi Woo Piano

전지훈 Jihoon Jun Piano

김남균 Namgyun Kim Double Bass

박소현 Sohyun Park Piano

하유나 Yuna Ha Violin

김예지 Yeji Kim Violin

박새록 Sae Rok Park Viola

이태인 Tae In Lee Cello

Program

2014 Spring Season

Concert

Gubaidulina and Her Contemporaries

구바이두리나와 동시대 음악가들

Galina Ustvolskaya | 최우정 | Sofia Gubaidulina | 이신우 | Alfred Schnittke

2014년 5월 26일 (월) 오후 5시, 예술의전당 IBK챔버홀

Concert

Galina Ustvolskaya
Grand Duet for cello and piano 1st Mvt. (1959)

최우정

Salmos für Countertenor, 2 Tenore und Bass (2000)

* 본 공연에서는 countertenor를 alto로 대체하며, 8인의 성악가가 연주함.

Sofia Gubaidulina
Quasi Hoquetus for viola, bassoon and piano (1984)

이신우

Lament - O, the daughter of Zion! for flute and piano (2014)

Alfred Schnittke
Psalms of Repentance for a cappella choir (1988)
(No. 2, 4, 10)

Program

백청심 Chung-Sim Baik_Cello

주희성 Hee-Sung Joo_Piano

한정민 Jeongmin Han_Alto

박은주 Eunjoo Park_Alto

김형수 Hyungsu Kim_Tenor

신정섭 Jungsub Shin_Tenor

이광석 Kwangseok Lee_Tenor

안세현 Sehyun Ahn_Tenor

민태경 Taekyung Mhin_Bass

서요안 Yoahn Suh_Bass

이수민 Soomin Lee_Viola

표규선 Kyu Sun Pyo_Bassoon

박종화 Jong Hwa Park_Piano

윤혜리 Hyeri Yoon_Flute

이영우 Young-Woo Lee_Piano

서울모테트합창단 Seoul Motet Choir

박치용 Cheeyong Park_Conductor

Seoul International Music Festival

Sofia Gubaidulina Special Concert

소피아 구바이둘리나 특별 콘서트

2014년 5월 26일 (월) 오후 8시, 예술의전당 콘서트홀

Concert

Rubaiyat for baritone and chamber orchestra (1969)

Introitus for piano and chamber orchestra (1978)

Two Paths for two violas and orchestra (1998)
arranged for two cellos and orchestra (2014) <World Premiere>
(Arr. Johannes X. Schachtner)

Program

페터 히르쉬 Peter Hirsch_Conductor

정록기 Locky Chung_Baritone

최희연 Hie-Yon Choi_Piano

율리우스 베르거 Julius Berger_Cello

성현정 Hyun-Jung Sung_Cello

서울바로크합주단 Korean Chamber Orchestra

김 민 Min Kim_Music Director

About the Composer

Sofia Gubaidulina

신상호 (서울대학교 음악대학 대학원 협동과정 음악학(서양음악학 전공) 수료)

소피아 구바이둘리나는 1931년 당시 소비에트 연방에 속해 있었던 타타르 공화국의 도시 치스토폴에서 태어났다. 타타르 공국의 수도인 카잔 음악원에서 피아노와 작곡을 배우고 1954년 졸업한 뒤 모스크바 음악원에 진학하여 1963년 대학원 과정을 마칠 때까지 작곡을 공부했다. 생계를 위해 외부 계약에 의한 영화음악 작곡을 병행하기도 했지만 구바이둘리나의 작곡가로서의 이력은 평생 전업작곡가로서의 상태를 벗어난 적이 없었다. 비록 당국의 호의적이지 않은 반응과 평가로 심각한 생활고를 겪기도 하고 심지어는 소련 작곡가 연맹에 의해 공개적인 비난의 대상이 되기도 했지만(이른바 1979년의 크레니코프 7인 사건) 무엇보다도 구바이둘리나는 1960년대 이후 본격적으로 시작한 자신의 작품활동을 오늘날까지 중단함 없이 꾸준히 이어왔다. 1970년대를 거치면서 점차 그의 음악은 철의 장막 너머 소련의 음악에 관심을 갖고 있던 서구의 음악계 인사들에게도 알려지기 시작했는데, 정작 그의 명성이 소련 내부와 음악계의 소수 인사들에 머무르지 않고 세계적으로 확산되기 시작한 것은 1980년대가 되어서였다. 여기에는 구바이둘리나를 음악적으로 지지해주었던 연주자들의 역할이 컸는데, 이들이 소련은 물론이고 국외에서도 그의 작품을 연주하기 시작하면서 비로소 소련 이외 지역의 청중들도 구바이둘리나의 작품의 음악의 진면목을 확인할 수 있게 되었다. 이 과정에서 무엇보다도 구바이둘리나를 서구 음악계에 널리 알리게 된 계기가 된 작품인 바이올린 협주곡 〈봉헌송 Offertorium〉의 작곡을 위촉하고 초연한 당사자이기도 했던 바이올리니스트 기돈 크레머의 역할이 종종 언급되기도 한다. 이러한 구바이둘리나의 상황은 소련의 작곡가들과 그들의 작품이 소련 당국으로부터 온전하게 평가받지 못했고 소련 외부의 관심과 주목을 필요로 했다는 점을 시사해준다.

구바이둘리나의 높아진 명성은 그에게 새로운 작품을 위촉한 단체와

기관들의 면면(영국 BBC, 베를린 음악제, 미국의 국회 도서관, 일본의 NHK, 뉴욕 필하모닉 등)을 통해서도 확인된다. 구바이둘리나는 베를린의 예술아카데미, 함부르크의 자유예술아카데미, 스톡홀름의 왕립음악아카데미 등의 회원이기도 하며, 30여개에 이르는 수많은 상의 수상자이기도 하다. 이들 가운데 몇 개만 뽑아본다면, 로마 국제작곡콩쿠르 수상(1974)을 시작으로 모나코상(1987년), 쿠세비츠키 국제음반상(1989년과 1994년), 하이델베르크 여성예술가상(1991년), 바이마르시에서 수여하는 괴테 메달(2001년) 등을 받았고, 가장 최근에는 함부르크시 자유예술아카데미상(2013년) 등을 받았다.

여러 유명 기관 및 연주단체들의 작품 위촉과 영예로운 수상 내역들은 그 자체만으로도 한 개인에게는 대단한 성취이며, 호의적이지 않았던 환경에서도 꾸준히 창작활동을 해온 한 작곡가에 대한 경의의 표현이고, 더 나아가 예술적 성취에 대한 인정으로서도 더 이상 바랄 것이 없는 것처럼 보인다. 그럼에도 구바이둘리나가 누리는 현재의 음악적 명성과 영예가 구바이둘리나를 전적으로 대변해준다고 하는 것은 적절하지 않을 것이다. 그의 작품을 출판하는 독일의 시코르스키(Sikorski) 출판사에서 제공하는 구바이둘리나의 긴 작품 목록은 한 작곡가의 50년이 넘는 작곡 활동의 이력을 통해 지금도 여전히 새로운 작품을 창조해내고 있는 노작곡가의 창작열을 유감없이 보여주고 있다. 물론 구바이둘리나 작품세계 전반을 한정된 지면에 정리한다는 것은 많은 작품 수와 그 방대한 규모를 고려하면 불가능한 일이다. 더구나 이들 중에서 몇몇 작품들을 개별적으로 언급하는 것 역시 그 대표성과 시의성에서 적절하지 않을 수 있을 것이다. 다만 단순화를 무릅쓰고 구바이둘리나를 비롯하여 그와 동시대 작곡가들의 음악에 영향을 미친 경향을 언급하고, 구바이둘리나의 작품 창작에서 중요하게 언급되는 가치를 중심으로 언급하면서 구바이둘리나와 그의 작품 세계에 접근해보고자 한다.

우선 구바이둘리나가 타타르인 아버지와 슬라브계 어머니 사이에서 태

언란 여성작곡가라는 사실은 그에 대한 소개에서 종종 언급되는 내용이다. 하지만 이는 작곡가에 대한 이해를 도와주면서도 그에 대한 선입견의 원인이 되기도 한다. 이미 많은 연구와 분석에서 지적된 것처럼, 서구 클래식 음악의 오랜 역사 속에서 '여성'과 '이국적인 것'은 이른바 '타자화'된 대상이었고, 실제로 서양음악사는 구체적인 작품들과 실제 관행을 통해 이들의 왜곡된 이미지들을 제공하고 이들을 타자로 만들어왔던 역사이기도 하다.

하지만 정작 구바이둘리나의 경우에는 위와 같은 주제가 그렇게 중요하게 논의되기 보다는, 작곡가에게 영향을 미친 다양한 요인들 가운데 일부로 다루어진다고 보는 것이 적절할 것이다. 어떻게 보면 구바이둘리나는 자신의 정체성과 관련된 이러한 두 종류의 타자적 특징을 이미 성공적으로 극복했거나, 이러한 부분에 대한 논의 자체를 무의미하게 만들었다고 할 수 있을 것이다. 따라서 구바이둘리나의 음악에서 구체적으로 드러나는 민족적 요소라던가, 여성작곡가로서의 독특한 음악적 요소를 찾아내는 것은 무익한 노력에 불과할 수 있다. 굳이 언급하자면, 구바이둘리나의 정체성 형성에 기여한 다양한 요소들은 동시대 작곡가들이 살고 활동했던 소비에트연방의 정치와 사회적 상황과 밀접하게 관련되어 있으며, 구바이둘리나에게 호의적이지 않았던 이러한 음악외적 상황 속에서 오히려 작곡가는 자신의 내면에 잠재되어 있던 영적이고 종교적인 것에 대한 열망을 다양한 형식과 강렬한 음악적 표현으로 표출하기 위한 더 많은 노력을 기울인 것으로 언급할 수 있을 것이다. 구바이둘리나의 다음과 같은 말은 아마도 이러한 점과 관련하여 그 의미를 읽어낼 수도 있을 것이다. "나의 의도는 아이디어의 표현이라기보다는 삶 그 자체로 채워진 감정의 영적인 형식에 표현을 주는 것입니다. 중요한 것은 나의 음악이 현대적인지의 여부가 아니라 나의 음악이 지니고 있는 내적인 진실입니다. 여성은 남성과 다르게 느끼고 생각하는 것은 분명합니다. 하지만 내가 여성인지 남성인지의 여부는 중요하지 않습니다. 중요한 것은 내가 내 자신이 되는 것이고 진실을 향한 내 자신의 아이디어를 엄격하게 발전시키는 것입니다."

다만 구바이둘리나의 음악적 이력에서 중요하게 언급되는 사례가 있다면 1975년 즉흥연주를 위한 그룹 아스트레아(Astreya)를 두 명의 동료 음악가들과 만들고 그 구성원으로 오랫동안 활동하면서, 다양한 지역의 민속 전통악기들을 접하면서 이들을 그룹의 즉흥음악연주에 적용했다는 것인데, 구바이둘리나의 일부 작품들에서 확인되는 이례적인 악기 편성과 그로 인한 독특한 울림은 이렇듯이 작곡가 자신이 경험하고 수용하고자 했던 다양한

음악들의 영향과 무관하지 않은 것으로 보인다.

시기적으로 구바이둘리나를 비롯한 동년배 작곡가들이 본격적으로 작곡가로서의 활동을 시작한 시기는 20세기 소련에서 이른바 '해빙기'로 일컬어지는 시기와 겹쳐지는데, 이는 1953년 스탈린 사후 흐루시초프 집권기에 허용되었던 일시적인 변화의 시기로, 문화 및 예술에서도 검열과 통제가 아닌 자유롭고 다양한 생각과 시도들이 조심스럽지만 과감하게 표출되고 허용되었다. 철의 장막에 막혀 스탈린 시기에는 접할 수 없었던 아방가르드 경향의 음악이 다양한 경로로 소련을 통해 소개되기 시작한 것도 이 시기였다. (물론 '해빙기'라고는 하지만 소련의 음악계에는 여전히 과거의 보수적이고 경직된 분위기가 남아 있었기에 작곡을 배우는 학생들조차 원베르크나 베베른은 물론이고 앞선 세대의 쇼스타코비치의 음악마저 허락을 받아야 접근할 수 있었다.)

일부 작곡가들은 외부에서 조심스럽게 입수한 문헌과 악보를 통해 서구 작곡계의 급진적인 음악 경향을 구체적으로 접하면서 이를 적용한 작품들을 내놓기도 하였다. 구바이둘리나 역시 이러한 분위기 속에서 일시적이거나 주변 음악가들과의 교류를 통해 당시 소련에서도 뒤늦게 논의되고 시도되던 음렬음악과 전자음악을 작품에서 구현하려는 시도를 해보지 않은 것은 아니지만, 많은 공부와 시도 끝에 이내 자신의 길을 찾아 돌아오게 된다. 무엇보다 구바이둘리나에게 필요했던 것은 (동시대의 다른 작곡가들이 결국 도달했던 지점과 마찬가지로) 서구에 비해 뒤쳐진 것처럼 보였던 소련의 작곡상황을 혁신적이고 새로운 음악적 기법의 수용으로 타개하는 것이 아니라, 궁극적으로는 자신의 의도를 충분히 구현할 수 있는 음악을 창조해내기 위한 노력을 끊임없이 경주하는 것이었다.

구바이둘리나가 쇼스타코비치와의 개인적인 만남을 통해 전해 듣게 된, 구바이둘리나에 관한 언급에서 중요하게 회자되는 격려는 바로 이러한 점에서 더욱 인상적으로 들린다. "당신 자신이 되십시오. 당신 자신이 되는 것을 두려워하지 마시오. 당신이 당신의 '잘못된 길'(mistaken path)로 계속 가기를 바랍니다." 이는 구바이둘리나의 다음과 같은 말에도 잘 나타나 있다. "드미트리 쇼스타코비치와 안톤 베베른은 나의 작품에 가장 큰 영향을 끼친 작곡가입니다. 비록 나의 음악은 그들의 영향이 남긴 명백한 흔적을 지니고 있지 않지만, 이 두 작곡가는 나에게 모든 것 가운데 가장 중요한 교훈을 가르쳐 주었습니다. 그것은 내 자신이 되는 것입니다."

결국 소련이 서구의 문화와 예술에 대한 접근을 제한적으로 허용한 시기

About the composer

에 본격적으로 음악활동을 시작했던 젊은 작곡가들의 어려움은, 당국에 내세우는 음악과 서구의 급진적인 음악 사이에서 빚어지는 갈등으로 인한 혼란이기도 했지만, 보다 근본적으로는 자신만의 음악적 어법에 대한 추구에 있었던 듯하다. 결국 구바이둘리나를 비롯한 개별 작곡가들이 훗날 이르렀던 각자의 음악적 결과물들이란, 이들이 경험했던 문화와 예술의 통제라고 하는 상황과, 그러한 상황 속에서 나름의 음악적인 돌파구를 찾고자 했던 작곡가 개개인의 노력이 작용하여 만들어진 복잡한 화합물로도 볼 수도 있을 것이다.

이러한 노력의 과정을 거친 작곡가들에게서 무엇보다 두드러진 것은 바로 종교와 영적인 가치에 대한 주목이다. 현대음악에 등장하는 종교와 영성이라는 개념이 시대착오적인 것으로 비칠 수도 있지만 이러한 요소들이 이들 작곡가들의 다양한 작품 속에서 일정한 의미와 역할을 갖는다는 점은, 역사적으로 러시아 정교회의 강한 전통에도 불구하고 무신론적인 기조 속에서 일체의 종교를 탄압했던 소련의 종교정책을 염두에 둔다면 매우 흥미로운 부분이기도 하다. 어쩌면 그러한 체제의 반종교적 기조가 도리어 예술가들로 하여금 영적인 전통과 종교적 유산에 대해 더 많은 관심을 기울이게 했을 지도 모른다.

작곡가들의 개별적인 작품들에서 종교적인 경향은 제각각 다양한 모습으로 나타난다. 에스토니아 출신의 아르보 패르트의 경우, 작곡경향의 전환 이후 내놓은 작품 대부분이 가톨릭 전례 및 그 전통에 기반하고 있으며, 슈니트케의 경우도 그의 활동 후반기에 러시아 정교회 전통을 의식한 합창 작품들을 내놓은 바 있다. 다만 구바이둘리나의 경우는 조금 양상이 다른데, 〈입당송〉(Introitus), 〈봉헌송〉(Offertorium), 〈십자가상의 일곱 말씀〉(Seven Words), 〈요한 수난곡〉(Johann Passion), 〈깊은 곳에서〉(De Profundis), 〈두 개의 길〉(Two Paths) 등의 작품들은 제목과 작품에 대한 설명으로 볼 때 가톨릭과 프로테스탄트의 음악적 전통을 따르고 있는 것처럼 보이지만, 그럼에도 이들 작품은 특정한 교회음악의 형식과 틀을 따르고 있지 않으며 미사 및 예배와 같은 종교 예식에서 사용될 수 있는 음악도 아니다. 그럼에도 구바이둘리나의 음악이 종교적이라는 것은 어떠한 의미인가?

오히려 구바이둘리나가 이러한 종교적인 작품에서 염두에 둔 것은 특정 종교전통을 자신의 작품에 그대로 재현하는 것이기 보다는, 그것에 국한되지 않는 보다 넓은 영역을 지향한 것으로 보인다. 무신론적인 환경에서 성장

했음에도 어린 시절부터 종교가 품고 있는 영적인 영향력과 영성에 이끌려 왔음을 언급한 바 있는 구바이둘리나는 세례를 받고 정교회 신자가 되기는 했지만, 자신의 작품에 구체적인 정교회 음악의 특징을 반영하려는 노력은 확인되지 않는다. 그럼에도 자신의 모든 음악작품이 종교적이며, 종교적이지 않은 작품은 작곡한 적이 없다는 구바이둘리나의 언급은, 현실을 넘어서는 초월적 세계에 대한 열망이 구바이둘리나의 내면에 존재한다는 점과, 작곡가의 삶과 언급을 통해 확인되는 종교적이고 영적인 본질에 대한 관심만큼은 나름의 방식으로 작품에 반영되어 있다는 점을 보여준다고 할 수 있을 것이다.

많은 수의 다양한 작품들을 일목요연하게 설명하기에는 부족한 지면과 글이지만, 적어도 그의 음악세계는 다양한 층위의 한계와 조건들 속에서 적극적으로 자신만의 길을 찾으려고 노력했던 한 음악가의 노력의 축적으로 요약할 수 있을 것이다. 즉 음악 외부적으로는 작곡활동을 제약하는 당국의 간섭 속에서, 그리고 서구의 작곡계의 주류적인 흐름과는 일정한 거리를 둔 상태에서 작곡가 스스로 자신의 내적 신념을 구체화할 수 있는 음악적 어법을 찾으려고 했던 여정의 결과라고도 일컬을 수 있을 듯하다. 마지막으로 구바이둘리나 자신의 다음과 같은 언급은 자기 앞에 놓인 옛 음악의 역사를 의식하는 가운데 작곡가가 어떻게 과거와 현재, 옛 것과 오늘날의 것을 함께 고려하고 오롯이 자신만의 작품을 만들어 나갈 것인지에 대한 고민의 흔적을 전해주며, 그리고 무엇보다 이러한 과정이 작품에 작용하는 것까지 외적인 요인들에도 불구하고 작곡가 자신의 깊은 내적 확신과 영적 가치에 대한 믿음에 의해 이루어지는 것인지를 전해주고 있다.

“내 생각에 전통적인 작곡기법과 새로운 작곡기법 사이의 이상적인 관계란, 작곡가가 전통적인 방법과 새로운 방법 모두를 완전하게 구사하면서도, 하나의 방법이 다른 방법보다 중요하다고 강조하는 것과 같은 그러한 방식은 아닙니다. 그들의 작품을 매우 의식적으로 구축해가는 작곡가들이 있지만, 나는 나의 작품이 스스로 자라나도록 놓아두는 것에 더 이끌리는 작곡가에 속합니다. 이것이 내가 세상을 하나의 나무의 뿌리와 같고, 작품은 그 뿌리로부터 자라는 가지와 잎사귀들로 이해하는 이유이기도 합니다. 혹자는 그 작품을 새로운 것으로 볼 수 있겠지만, 이들은 여전히 잎사귀일 뿐이고, 이러한 점에서 작품들은 언제나 오래되고 전통적인 것이기도 합니다.

나는 예술을 통해 세계의 비즈니스에 영향을 미치기를 원할까요? 오히려 나는 우

리들의 삶에 내재한 영적인 요인들에 영향을 미치는 것에 더 관심이 있습니다. 하지만 이러한 요소는 항상 그리고 언제나 구체적인 표상(representation)과 물질화(materialization)를 요구합니다. 이러한 표상이 어떤 순간 혹은 어떤 장소에서 중단된다고 상상해 보십시오. 이는 자연적인 삶의 과정이 즉각적으로 중단되는 것과 마찬가지로 일 것입니다.

조성에 대한, 그리고 주제적인 발전에 대한 새로운 관심은 나로 하여금 보다 단순한 형식, 성찰과 명상, 그리고 마침내는 회고에 대한 성향으로 이끌었습니다. 나는 여기에 두 가지 이유가 있다고 믿습니다. (1) 사고에 대한 어떤 피로감, 커다란 분출 이전의 멈춤의 필요성 (2) 전통적인 재료와의 큰 대조를 추구하는 것. 회고와 단순한 형식은 기대하지 못한 효과를 갖고 있습니다.

드미트리 쇼스타코비치와 안톤 베베른은 나의 작품에 커다란 영향을 미쳤습니다. 비록 그들의 영향은 나의 음악에 어떤 분명한 궤적도 남기지는 못했지만, 이 두 작곡가들은 무엇보다도 중요한 교훈을 나에게 가르쳤습니다. 그것은 바로 나 자신이 되는 것이지요.”

신 상 호 (서울대학교 음악대학 대학원 협동과정 음악학(서양음악학 전공) 수료)

구바이둘리나의 피아노작품들

〈샤콘느〉(1962), 〈피아노 소나타〉(1965), 〈음악장난감들〉(1968), 〈토카타-트론카타〉(1971), 〈인벤션〉(1974)와 같은 구바이둘리나의 피아노 독주곡들의 창작시기는 오늘날까지 이어지는 구바이둘리나의 긴 창작기간을 돌아본다면 초기에 해당하는 1960년대와 70년대에 속한다. 전업 작곡가로 본격적인 활동을 시작한 초창기의 작품임을 염두에 둔다고 해도, 그의 명성을 본격적으로 확립시켜준 이후의 작품들에 비하면 이들 피아노작품들은 그 규모나 음악적인 면에서 그렇게 중요하게 간주되지 못하는 것 같다. 다른 측면에서 보면, 전통적인 클래식음악 내에서도 매우 규범적인 장르를 형성하는 피아노 독주곡이라는 레파토리는 일견 구바이둘리나의 음악세계와 별로 어울릴 것 같지 않을 것 같다는 인상마저 주는데, (비록 이러한 인상이 온당하지 않다고 해도) 이는 어느 누구와도 비견될 수 없을 만큼 독특하면서도 다양한 작품경향을 보여주었던 작곡가라는 구바이둘리나에 대한 선입견 아닌 선입견에서 유래하는 것으로 보인다. 무엇보다 구바이둘리나의 작품목록을 살펴보면 다양한 형식과 편성의 크고 작은 수많은 작품들 중에서도 피아노 작품들은 그다지 두드러진 자리를 차지하고 있지는 못한 것만은 분명하다. 더구나 구바이둘리나의 작품을 설명할 때 언급되는 이례적인 악기의 사용과 그들의 조합이 구바이둘리나의 음악세계를 설명하는데 간과될 수 없는 요소라고 할 때, 이에 비하면 피아노는 매우 '모범적인' (?) 악기로까지 여겨진다.

실제로 구바이둘리나의 작품들에서는 기존의 클래식 음악의 전통적인 악기편성에서 매우 이국적이면서 이질적으로까지 느껴질 수 있는 악기들(러시아의 아코디온인 바얀, 그리고 일본의 전통 악기인 고토 등)이 작품의 전면에 등장하거나, 클래식에서 일반적으로 사용되는 악기이기는 하지만 그 악기들을 이례적인 방식으로 조합하거나, 스포트라이트를 받지 못했던 일부 관악기 및 타악기들에게 주도적인 역할을 부여하기도 한다. 어떻게 보면 구바이둘리나는 작품에 대해 작곡가가 지니고 있는 음악적인 의도를 이미 악기선택에서부터 구체적으로 반영하고 있는 셈이고 이 과정에서 이례적인 악기의 사용은 작품의 창작과정뿐 아니라 그 결과적인 수용의 측면에서도 큰 역할을 하고 있는 셈이다. 반면에 피아노라는 악기의 사용은 이미 오랜

기간 레파토리는 물론이고 연주, 해석, 수용과 관련된 관습적인 의미가 축적되어 왔기에 상대적으로 관행과 틀을 넘어서는 새로운 음악적 효과와 의미를 만들어내기 어려울 것이라는 의구심에서 자유롭지 못하다.

굳이 현대음악이라는 맥락을 적용하지 않는다 해도, 구바이둘리나의 작품세계 전반에 등장하는 악기편성의 다양함과 그 편성과 조합의 이례적인 독특함이라는 측면에서 볼 때, 구바이둘리나의 피아노 독주곡은 구바이둘리나의 전체 작품이 주는 인상과는 매우 대조적인 의미로 다가올 수 있다. 더구나 구바이둘리나의 피아노 작품이 옛 음악에 대한 일방적인 모방이나 그 양식의 무미건조한 재현을 목표로 하고 있는 것이 결코 아님에도 〈샤콘느〉, 〈인벤션〉, 〈소나타〉, 그리고 〈토카타-트론카타〉와 같은 작품의 제목들은 바로크 및 고전시기 건반악기작품에 적용되던 음악형식과 밀접하게 연결되어 있기에 제목만으로는 일종의 의고(擬古)적인 느낌마저 주는 것이 사실이다.

하지만 위와 같이 제기되는 의문에 대한 답변으로 제공될 수 있는 것은, 이 작품들이 구바이둘리나의 작품이력에서 초창기에 해당한다는 점 이외에도, 구바이둘리나의 음악이력이 작곡 뿐 아니라 다름 아닌 피아노를 통해 시작되었다는 점이다. 모스크바 음악원 진학 이전 카잔 음악원(1949-54년) 재학 시절 구바이둘리나는 본래 작곡이 아닌 피아노전공 학생으로 음악을 시작했었다. 실력이 출중한 학생에게 일정한 심사를 거쳐 주어졌던 스탈린 장학금을 받은 것(1952)도 피아노 연주를 통해서였지만, 이내 작곡에 대한 열망이 구바이둘리나를 사로잡았고 결국 카잔 음악원의 3년차에 피아노 이외에 수업을 통해 작곡 공부도 시작하게 되었다. 결국 구바이둘리나는 어려운 시험을 통과하여 작곡으로 모스크바 음악원에 진학했고 본격적인 작곡 공부에 매진할 수 있었다.

구바이둘리나 주변의 지인들은 라흐마니노프를 비롯하여 프로코피예프와 쇼스타코비치와 같은 음악가들이 작곡가이면서도 동시에 뛰어난 피아노 연주자이기도 했다는 점을 이야기하면서 작곡과 피아노 사이에서 갈등하던 카잔 음악원 시절의 구바이둘리나를 격려하기도 했지만, 구바이둘리나는 자신의 능력으로는 피아노와 작곡 두 가지를 모두 충실히 병행할 수는 없을 것으로 생각했다. 다만 뛰어난 피아노 연주자로서의 소질도 지니고 있었던 그에게 피아노는 자신이 익숙하게 다룰 수 있는 악기였을 것이고, 작곡을 본격적으로 시작하는 상황에서 큰 고민 없이 자신의 작품에 적용하게 되었을 것이라는 점은 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 실제로 그의 초기 작품들의 악기편성은 종종 피아노를 포함하는 경우가 있었고 이 경우 구바이둘리나는

자신의 작품에 등장하는 피아노 파트를 직접 연주하기 위해 무대 위에 오르기도 했다. 〈피아노5중주〉(1957)나 〈플루트와 피아노를 위한 알레그로 루스티코〉(1963)는 초연 연주자들 가운데 한 명으로, 〈피아노 소나타〉(1965)와 〈음악장난감들〉(1969) 역시 구바이둘리나 자신이 작곡자이자 초연 연주자로 무대에 올랐다.

다만 이미 언급했던 것처럼 구바이둘리나를 대표할 수 있는 작품들이 대부분 1970년대 이후 지금까지 작곡된 작품에 있다고 생각하는 사람들에게는 구바이둘리나의 피아노작품들에 대한 평가는 때때로 엇갈리거나 상반되는 반응과 의견을 불러일으킬 수 있다. 왕성한 창작활동을 지속하는 현역 작곡가로서의 구바이둘리나가 새롭게 내놓은 최근작들에 비하면 이들 피아노 독주곡들은 이미 시기적으로도 반세기 전의 옛 작품이 된 셈이다. 하지만 이미 구바이둘리나의 피아노곡만을 수록한 음반들이 여럿 출시되고 〈샤콘느〉나 〈피아노 소나타〉 등의 작품들은 꾸준히 연주되어오고 있는 가운데 실제 연주로 접할 수 있는 기회 역시 늘어나는 추세이다. 무엇보다 이제 구바이둘리나의 피아노 작품들은 여전히 현대적인 감각을 잃지 않으면서도 연주자들의 연주 욕구를 자극하는 레파토리로 자리잡은 느낌이다.

《Chaconne》[1962]

〈샤콘느〉는 구바이둘리나에게 자신의 작곡활동에서는 처음으로 연주자와의 협업을 시작할 수 있게 해준 작품이자, 구바이둘리나가 이 시기에 작곡한 작품들 가운데 자신의 작품목록에 올리고 있는 유일한 작품으로서 의미를 지니고 있는 작품이기도 하다. 작품의 현정자이고 초연자이기도 한 마리아 트디바니는 피아니스트 에밀 길레스의 제자로, 무엇보다도 중요한 것은 〈샤콘느〉의 작곡과 관련해서 연주자로서 지니고 있던 예술적 개성이 구바이둘리나에게 영감을 주었다는 점이다. 구바이둘리나에 의하면, 트디바니는 구바이둘리나가 〈샤콘느〉에서 최대한 이끌어내고 활용하고자 했던 연주상의 특색인 “강력한 화음의 연주와 생기 넘치는 분위기”를 이끌어낼 수 있는 연주자였다.

샤콘느는 일정 수의 마디 단위로 반복되는 화성 진행에 바탕을 둔 바로크 시기의 변주곡 장르로, 구바이둘리나의 작품에서도 마찬가지로 느리고 장중한(andoante maestoso) 도입부로 시작되면서 제시된 주제에 대한 다양한 변

주 양식을 따르는 개별 변주들로 진행된다. 하지만 넓게 보면 구바이둘리나는 〈샤콘느〉를 통해 하나의 주제에 대해 피아노가 구사할 수 있는, 짧은 개별 변주 단위 속에서도 좀 더 자유롭고도 확장된 기교와 표현을 구사하려 시도하고 있으며, 샤콘느는 이것을 가능하게 해주는 하나의 음악적 틀의 역할을 제공하고 있다.

다만 바흐의 〈무반주 바이올린을 위한 파르티타 BWV1004〉의 ‘샤콘느’와 이를 피아노곡으로 편곡한 부조니의 〈샤콘느〉를 떠올리면서 이 작품을 듣게 되면, (폭풍처럼 몰아치다가 새로운 변주에 접어들면서 갑작스럽게 위축시킨 분위기를 점차 고조시켜가는 부분, 그리고 작은 주제적 모티브를 대위법적으로 발전시키면서 음악적 진행을 확장시키는 모습에서 보이듯이) 부조니와 구바이둘리나의 샤콘느가 전체적인 인상뿐 아니라 일부 세부적인 진행의 양상에서 매우 유사함을 느낄 수도 있을 것이다.

《Sonata》[1965]

〈피아노 소나타〉는 고전시기 소나타 구성과 마찬가지로 알레그로, 아다지오, 프레스토의 3악장으로 이루어졌다. 피아노 소나타라는 이름에서처럼 고전과 낭만 시기의 전형적인 소나타작품에서 기대할 수 있는 음악적인 특징은, 구바이둘리나의 작품에서는 악장구분과 악장별 빠르기와 같이 표면적인 공통점들 외에는 찾아보기 어려운 것처럼 보이지만, 주제 사이의 대조와 발전이라는 아이디어의 큰 틀은 여전히 구바이둘리나의 작품에서도 이어지는 것으로 보인다. 다만 음악적인 독창성의 측면에서 그는 이미 현대 피아노 음악에서 종종 적용되는 새로운 주법을 적용하는 것을 넘어서서, 음악적 재료를 다루고 발전시키는 자신만의 방법을 통해 이 작품만이 줄 수 있는 음악적인 인상을 분명하게 작품 속에 구현시키고 있다.

1악장의 경우 처음부터 피아노의 높고 낮은 음역을 넘나들며 질주하는 16분음표의 진행은 연이어 등장하는 스윙을 연상시키는 싱코페이션과 붓점 리듬의 음형과 대조되는데 이는 1악장에서 반복해서 등장하는 주제가 된다. 이후 등장하는 부분은 왼손의 콘 소르디노(con sordino)를 배경으로 오른손의 장2도 음정의 모티브에서 시작하지만 쉼표를 통해 끊어지는 선적인 진행인데, 음향적으로뿐만 아니라 텍스처 상으로도 대조를 이루며 집짐 표현적인 분위기를 자아낸다. 이렇듯이 1악장에 등장했던 여러 음형들이 함께 출

현하기 시작하면서 왼손의 오스티나토 음형을 통해 점진적으로 분위기가 고조되지만, 음량과 움직임에 있어서 정점으로 치닫는 대신 이전에 등장했던 장2도 음정 모티브를 중심으로 분위기가 잦아드는 가운데 1악장을 끝맺는다.

2악장은 리듬적으로나 화성적으로 분명하지 않은 몽환적인 분위기가 지속되면서 간헐적으로 등장하는 음들의 '홀썉림'과 반복적인 '두드림'을 연상하게 하는 다양하고도 독특한 피아노 주법을 동원한다.

3악장은 썬표의 빈번한 끼어들음으로 인해 당김음의 효과를 주는 단2도 음정의 3음 모티브로 시작되어 1악장의 스윙감을 주었던 부분처럼 강한 리듬감으로 듣는 이를 집중하게 하지만, 점차 썬표의 빈 자리를 음표가 채워가는 가운데 마침내 전체적인 움직임은 8분음표를 단위로 하는 박절의 일관된 흐름으로 넘어가면서 멈춤이나 끊어짐 없이 마지막을 향해 달려간다. 3악장의 마지막은 이 곡 전체의 클라이맥스이기도 한데, 클리산도와 특정한 음정 내의 음표에 해당하는 건반을 모두 누르는 클러스터효과를 동원하는 가운데 피아노의 모든 음역을 활용하면서 곡을 끝맺는다.

Galina Ustvolskaya

《Grand Duet》(1959), 1st movement

갈리나 우스트볼스카야는 오랫동안 낯선 이름이었다. 그의 작품은 물론이고 작곡가로서의 음악적 삶 모두 좀처럼 알려지거나 이해받지 못했다. 1919년 태어나 2006년 세상을 떠난 이 작곡가의 작품들은 생애 후반기에서야 그의 음악의 가치를 발견한 음악가들이 꾸준히 소개하기 시작하면서 비로소 인정받기 시작했고, 음악에 대한 기존의 고정관념을 넘어서는 많은 현대음악의 사례들 가운데에서도 매우 독특한 경우로 남아있다.

하지만 전반적으로 오랜 시간 잊혀진 '서랍 속의 작품'이었던 우스트볼스카야의 작품이 50년대 말과 60년대 초 서구 현대음악작곡가들에게도 소개될 기회가 있었다는 점은 의외의 사실로 다가온다. 실제로 우스트볼스카야의 1952년 작품인 〈바이올린 소나타〉가 각각 1958년과 1961년 소련을 방문한 로이 해리스와 스트라빈스키가 참석한 연주회에서 선보였고 이 작품은 이들 음악가들에게 소련의 당시 현대음악작곡의 지형을 대표하는 작품이 되고 말았다. (이 작품을 듣고 남긴 스트라빈스키의 전언은 다음과 같았다고

한다. “나는 이 곡으로 철의 장막이라는 것이 어떤 것인지를 알게 되었다.” 이러한 언급에 대해 평론가 알렉스 로스는 듣고자 하는 마음이 없는 이에게 아무리 말해도 소용이 없다는 것이 위대한 음악가들에게도 적용되는 사례로 기술하고 있다.) 하지만 우스트볼스카야에게는 안타깝게도, 이는 소련당국이 1950년대 말과 60년대 초 소련을 방문한 서구의 작곡가들에게 소련에도 모더니즘적인 경향의 음악을 작품에 구사할 수 있는 작곡가가 존재한다는 점을 보여주기 위한 것이었을 뿐, 근본적으로 우스트볼스카야의 음악을 정당하게 평가할 수 있는 자리는 결코 아니었다.

한 음악사전에서 설명하고 있는 우스트볼스카야에 대한 항목은 과거 우스트볼스카야에 대한 인식을 반영하듯 다음과 같이 매우 간명하다. “러시아의 작곡가. 레닌그라드 음악원에서 쇼스타코비치에게 작곡을 공부함. ‘편협하다’는 평가를 받은 그의 음악은 스탈린 치하에서는 거의 연주되지 않았지만, 쇼스타코비치는 우스트볼스카야의 작품에 대해 가해진 비판에 대해 그를 옹호함. 자신의 작품을 자필악보 형태로 보내 의견을 구하기도 했고, 우스트볼스카야의 작품 〈클라리넷 트리오〉(1949)의 마지막 악장을 자신의 〈현악 4중주 제5번〉과 〈미켈란젤로 시편 모음곡〉에 인용하기도 했음. 일부 작품의 경우 매우 큰 규모이고 음렬기법을 사용하기도 했음.” 이처럼 주로 쇼스타코비치와 관련된 내용을 언급하는데 항목의 설명이 주로 할애되어 있는 반면, 우스트볼스카야의 구체적인 활동이나 작품에 대한 좀 더 자세한 언급은 제공되고 있지 않다.

무엇보다도 쇼스타코비치에 관한 부분이 눈길을 끄는데, 쇼스타코비치는 좀처럼 자신의 제자들에게 호의적인 평가를 내리지 않는 인물로 알려져 있었지만, 적어도 이러한 점에서 우스트볼스카야는 예외적인 사례였던 셈이다. 자신이 우스트볼스카야에게 스승으로서 영향을 준 것이 아니라 자신이 오히려 우스트볼스카야에게 영향을 받았다는 쇼스타코비치의 언급 역시 우스트볼스카야에 대한 쇼스타코비치의 평가의 예외적인 성격을 시사해주고 있다.

하지만 자신의 스승이자 소련 음악계의 대가에게 인정받았음에도 정작 우스트볼스카야 자신은 스스로의 음악적 신념의 반영인 작곡을 철저한 고립과 무관심 속에 지속해야 했고 그 결과물인 작품들 역시 생애 후반기에 이르기 전에는 좀처럼 연주되지 못했다. 더구나 궁핍한 재정 사정을 타개하기 위해 계약을 통해 주문받은 음악들을 작곡하기도 했는데, 훗날 우스트볼스카야는 이들을 자신의 진정한 음악적 의도와는 무관하게 작곡된, 오로지 돈

을 위해 만들어진 것으로 여겼고 자신의 작품 목록에서 제거하기를 원했다.

최소한 1961년 이후 우스트볼스카야의 삶은 표면적으로는 음악과 관련된 대외적 활동과는 무관한, 오로지 자신의 내적인 창조성에 침잠하는 방향으로 흘러간 것처럼 보인다. 많은 다른 작곡가들이 자신에 대해 가해지는 여러 외부의 제약과 호의적이지 않은 여건에도 불구하고 꾸준히 대외적인 작품활동을 이어간 끝에 중국에는 국내외적으로 명성을 얻었던 것과 다르게, 이러한 우스트볼스카야의 내적 망명(inner exile)과 같은 모습, 그리고 말년의 뒤늦은 인정은 매우 대조적이면서도 이례적으로 비춰진다. 쇼스타코비치와 같은 대가의 인정을 받았던 만큼 어느 정도는 당국에서 요구하는 종류의 음악적 기조를 적당히 반영하면서 활동을 지속했다면 우스트볼스카야의 음악적 삶과 그 이력은 크게 달라져 있지 않았을까? 이러한 의문에 대한 대답은 작곡가 스스로 털어놓는 자신의 음악관과 더불어 그의 작품의 음악적 특징을 살펴보는 것을 통해 제공될 수 있을 것이다.

앞서 언급했던 것처럼 당국은 그의 작품에 대해 ‘편협하다’(narrow)는 평가를 내리는데, 이는 소련당국이 내세웠던 이른바 사회주의 리얼리즘의 예술 기조에 부적합한 작품에 대해 내려진 부정적 평가임에 분명하지만, 오히려 그 ‘편협함’의 의미는 이후 우스트볼스카야의 음악이 지닌 강렬한 특징에 빚들어 ‘금속을 꿰뚫을 수 있는 레이저 광선’이 지니고 있는 집중도(narrowness)로 비틀어 표현되기도 하였다. 또한 이와 같은 음악을 작곡해내는 작곡가는 마치 결정적이고 치명적인 타격을 가하는 “‘망치’를 든 여성”(lady with hammer)과 같은 문구로 묘사되기도 하였다. 이러한 언급들 모두 우스트볼스카야의 작품이 지니고 있는, 상대적으로 단순히 보이는 작품 속 텍스트와 리듬을 통해 받는 인상과는 대조적으로 다가오는 강렬한 음악적 효과와 극단을 추구하는 표현에 대한 언급으로 보인다.

하지만 우스트볼스카야의 음악은 흔히 20세기 현대음악의 새로움의 극단적인 추구를 대표했던 서구 음악의 ‘아방가르드’적 특징과는 무관하다. 특히 1950년대와 60년대 현대음악계를 달구었던 총렬주의와 같은 극단적인 복잡성은 우스트볼스카야의 작품에서 찾아보기 어렵다. 결국 20세기 현대 음악 속에서 일정한 흐름과 유사성을 찾아내어 설명하려는 시도가 가능할지라도, 우스트볼스카야의 음악은 오로지 작곡가 자신의 음악적 이상에 극단적으로 충실한 나머지 특정한 사조나 흐름, 다른 작곡가들과의 유사성이라는 그물망을 쉽게 빠져나가 버리는 것 같다. 이러한 음악적 경향은 (자신의 스승이었던 쇼스타코비치, 그리고 후배 작곡가들인 슈니트케나 구바이둘리

나와는 다르게) 예술가의 자유로운 활동을 제약하는 음악적 환경 속에서 형성되었다기보다는, 보다 더 근본적인 차원에서 작곡가 자신의 내면에서 고수하고자 했던 어떤 엄격함과 무자비할 만큼의 완고함과 같은 특성과 관련이 있는 것으로 보인다.

구바이둘리나의 친구이자 동료이면서 우스트볼스카야의 작품을 알리는 데 일조했던 러시아 작곡가 빅토르 수슬린(Victor Suslin)은, 우스트볼스카야의 음악이 마치 망망대해에 떠 있는 외로운 바위섬을 닮은 것처럼 보이며, 그의 음악에 드러나는 자기충족적인 경향과 양식적이고 미학적인 고립은 우리 시대의 음악에서는 매우 독특한 현상이라 말한다. 덧붙여 우스트볼스카야는 쇼스타코비치와 같은 인물이 지니고 있는 막대한 질량의 행성이 지니는 중력으로부터 탈출할 수 있었던, 쇼스타코비치의 유일한 제자였다고 평가한다.

우스트볼스카야의 작품목록을 일별하는 것만으로도 그의 음악이 흔히 클래식 음악의 관행적이고 전통적인 악기편성 및 장르의 적용과는 거리를 두고 있다는 점을 확인하게 된다. 예를 들어 〈작품〉(Composition)이라는 이름을 달고 있는 3곡의 음악은 각각 가톨릭의 전례에서 가져온 이름(1번 : 〈저희에게 평화를 주소서 Dona nobis pacem〉, 2번 : 〈진노의 날 Dies Irae〉, 3번 : 〈오시는 분, 찬미 받으소서 Benedictus, qui venit〉)을 부제로 달고 있는데, 무엇보다도 1번은 피콜로, 튜바, 피아노, 2번은 8대의 더블 베이스, 타악기, 피아노, 그리고 3번은 4대의 플루트, 4대의 바순, 피아노를 위한 편성을 취한다. 5곡에 이르는 〈교향곡〉 역시 종교적인 제목을 달고 있으면서 그 음악편성 역시 (교향곡 5번의 경우) 오보에, 트럼펫, 튜바와 바이올린, 타악기와 같이 - 일반적인 교향곡에서라면 전혀 떠올릴 수 없는 편성으로 - 소규모로 연주되기에 이러한 특징 자체가 ‘교향곡’이라는 명칭이 사용되어온 서구 클래식음악의 맥락과 관행에 정면으로 도전하는 것 같은 인상마저 준다.

혹자는 여기에 우스트볼스카야의 음악이, 작곡가의 여하간의 의도에도 불구하고 교향곡이라는 장르의 악기편성을 무시하고 있으므로 결국은 ‘실내악’에 불과한 것이 아닌지 의문을 제기할 수 있겠지만, 이에 대해 우스트볼스카야는 단호하게 자신의 작품이 ‘실내악’으로 분류될 수 없으며, 오히려 ‘기악곡’이라는 용어로 대체되어야 한다는 점을 밝히고 있다. 이러한 작곡가의 의도는 〈그랜드 듀엣〉의 연주와 관련된 작곡가의 일화에서도 드러나는데, 1991년 스위스에서 열린 국제 현대음악회에서 〈그랜드 듀엣〉이 실

내악 연주 프로그램에 포함된 것을 확인하고는 〈그랜드 듀엣〉을 실내악이 아닌 일반 연주회에서 연주되도록 관철시킨 일화를 통해서도 드러난다. 작품 자체의 음향적이고 물리적인 규모와 무관하게 자신의 작품은 결코 기존의 단순한 실내악에 불과할 수 없음을, 오히려 자신의 작품을 통해 표출되는 음악적인 의도는 결코 실내악적인 규모와 차원과 국한될 수 없음을 일관되게 주장하고 있는 것이다.

이렇듯 음악 일반의 고정관념과 상충하는 것으로 여겨지는 우스트볼스카야의 작품을 파악할 수 있는 또 다른 맥락은, 자신의 작품이 영적인 것에 입각해 있다는 작곡가 자신의 주장에서도 찾을 수 있다. 물론 그의 교향곡들에 붙은 〈예수 메시아, 우리를 구하소서〉(교향곡 3번), 〈아멘〉(교향곡 5번)과 같은 제목, 그리고 3곡의 〈작품Composition〉에 가톨릭 전례에 입각한 제목이 붙어 있음에도, 이를 일반적인 의미의 종교음악으로 규정하기는 어렵다. 더구나 우스트볼스카야의 음악은 음향적으로나 형식적으로나 어느 지점에서 보아도 기존의 전형적인 종교음악 전통과 연관된 특정한 종교적 연상을 불러일으키지도 않는다.

하지만 작곡가 스스로 자신의 작품을 연주하고 청취하기에 가장 좋은 장소는 교회와 같은 종교적인 공간이라는 점을 밝히고 있으며, 무엇보다 작품에 붙여진 종교적인 제목이 시사하는, 작품이 영적인 가치를 반영하고 있다는 작곡가 자신의 확신을 일방적으로 간파할 수는 없을 것 같다. 무엇보다도 자신의 작품이 오랜 기간 주변의 관심과 주목으로부터 멀어져 있었음에도 이를 묵묵히 수용하고 견디어낼 수 있었던 것은, 다른 어떤 것으로도 타협할 수 없는 확고한 신념과 완고하기까지 한 음악적 기준의 결과가 다름 아닌 자신의 음악이라는 믿음이 있었기 때문이 아닐까. 비록 기존의 제도종교적인 의미를 빌리고 있음에도 그 안에 반영된 작곡가의 진정한 의도는 음악 그 자체에 대한, 우스트볼스카야가 ‘영적인’ 것으로 나타내고 있는 정신인 것이다.

우스트볼스카야의 음악은 1980년대 후반, 이미 60대에 접어든 노작곡가의 삶의 후반기에 서구에서도 들려질 수 있게 되면서 서구의 음악계 인사들에 의해 재평가되었다. 우스트볼스카야의 음악을 주제로 하는 다수의 음악제가 90년대와 2000년대에 연이어 열리기 시작했고 오랜 기간 동안 출판되지 못했던 작품들도 출판되어 빛을 보게 되었다. 하지만 그의 명성이 갑작스러운 방식으로 일정한 궤도에 오르게 된 뒤 우스트볼스카야의 삶은 이전과 다름없이 흘러갔고 상당수의 인터뷰 요청이나 음악회 참여 초청을 거절하기

도 했다. 그가 세상을 떠나기 1년 전 촬영된 다큐멘터리 필름(Ustvol'skaya: Scream into Space)에서 우스트볼스카야는 교향곡 2번을 작곡할 당시인 1970년대 말에 느꼈던, 그리고 다큐멘터리를 촬영한 당시에도 여전히 느끼고 있었던 형언할 수 없는 거대한 외로움에 대해 언급한다. 그리고 그 도저히 외로움에도 불구하고 (혹은 그 외로움으로 말미암아) 자신의 작품이 지니게 된 영적인 특징에 대해서도 언급한다.

“나의 음악은 종교적이지는 않지만 분명히 영적이다. 왜냐하면 나는 모든 것을 나의 작품에 부여하기 때문이다. 나의 영혼, 나의 마음, 내가 내 안에 지니고 있는 모든 것을 나는 나의 작품을 위해 사용했다.”

〈그랜드 듀엣〉은 우스트볼스카야가 1958년 작곡하여 첼리스트 므스티슬라프 로스트로포비치에게 헌정한 첼로와 피아노를 위한 작품이다. 모두 5악장이지만 이번 스튜디오2021에서는 그 가운데 1악장만 연주된다. 악보는 특정 조표나 박자표, 마디선도 기재하고 있지 않지만, 음악에서는 일정한 프레임즈와 유사 모티브들의 반복이 청취된다. 악보에는 작곡가가 직접 지시한 것으로 보이는 6가지의 사항을 명시하고 있는데, 이를 옮기면 다음과 같다.

- 1) 첼리스트는 단 위에 앉아서 연주한다. 3악장에서 첼리스트는 더블베이스 활을 사용한다.
- 2) 피아노는 무대를 향해 등지고 연주하도록 배치되거나, 만약 홀의 음향이 이를 적절하게끔 만들어준다면 무대중앙에 가까이 위치해야 한다. 피아노의 뚜껑은 항상 열려 있어야 한다.
- 3) 첼로연주자와 피아노연주자는 서로 일정한 간격을 떼고 위치해있어야 한다.
- 4) 악장과 악장 사이에는 일정한 시간 이상의 중단이 있어야 한다.
- 5) 메트로놈 표시는 허용될 수 있는 가장 빠른 템포를 지시한다. 이보다 더 빠르게 연주하지 않아야 한다. 그보다 약간 느린 템포는 가능하다.
- 6) 매우 열정적이고 엄격하게 연주하며, 그 방식은 표현적이고 창조적이며 독창적이어야 한다.

작곡가의 의도를 음악적 요소의 세밀한 부분까지 관철하고자 하는 입장과, 우연성 음악처럼 연주자의 선택 및 음악적 상황의 가변성을 최대한 반영하

고자 하는 입장이 현대음악에서 확인되는 음악적 의도의 극단적인 스펙트럼의 양 극단이라면, 〈그랜드 듀엣〉은 상대적으로 온건한 작품에 속하는 것처럼 보이지만 위와 같은 사항은 작곡가 자신이 작품의 연주마저도 자신의 작품 구상과 계획의 일부로 받아들이고 있으며, 좀 더 구체적으로는 이 작품 전반을 통해 염두에 두고 있는 특정한 음악적 상이 존재함을 시사해주는 것 같다.

1악장은 피아노에서 16분음표 2개와 8분음표로 구성된 리듬이 피아노 건반의 상성부와 저음부를 넘나들면서 지속적으로 제시되면서 시작된다. 피아노에서 연주되는 반복적인 진행을 바탕으로 두고 등장하는 첼로는 반음계적인 모티브를 반복적으로 등장시키면서 피아노와의 이중주를 전개해 나가는데, 특정한 음표들로 이루어진 다수의 모티브들이 첼로와 피아노를 넘나들면서 강박적인 분위기를 연출하면서 출현하고 있다.

Sofia Gubaidulina

《Quasi Hoquetus》 [1984]

구바이둘리나의 〈Quasi Hoquetus〉는 라틴어 제목으로 ‘호켓(hocket)과 같이’, ‘호켓처럼’의 의미 정도로 풀어볼 수 있는데, 여기서 등장하는 ‘호켓’이란 ‘딸꾹질’이라는 뜻이다. 작곡가는 실제로 13-14세기의 옛 서양의 중세음악에 등장하는 대위법적 기법인 ‘호켓’을 연상할 수 있도록 하는 작품을 작상한 것으로 보이는데, 실제로 작품 내의 한 부분에서는 2개 이상의 성부에서 진행되는 음표들이 동일한 박에 떨어지지 않도록 성부들 사이에 쉽표가 엇갈리게 배치되고, 이로 인해 음악이 진행되는 와중에도 전체 흐름이 잠시 끊겼다가 시작되는 것처럼 들리는데, 이는 실제로 딸꾹질의 느낌을 떠올리게 한다. 구바이둘리나의 〈호케투스 풍으로〉는 비올라와 바순, 피아노를 위한 작품으로, 악기 각각을 주목해 보았을 때에도 그렇지만 실내악에서도 함께 등장하는 일이 드문 악기들의 편성을 통해 이러한 ‘호켓’의 음악적 아이디어를 구현하고 있다.

구바이둘리나의 작품세계를 이야기하면서 종종 등장하는 내용은 바로 그의 폭넓은 음악적 관심과 그 일환으로서의 독특한 악기사용이다. 그의 음악과 악기에 대한 관심은 클래식음악에 국한되지 않았는데, 실제로 구바이둘리나는 다른 두 명의 음악가들과 즉흥음악연주그룹 아스트레아

(Astreya)를 만들고 이 그룹의 활동에 참여하면서 세계 각지의 독특한 민속·전통악기들을 즉흥연주에 적용했는데, 이러한 활동은 결과적으로 구바이둘리나의 작품창작에 일정한 영향을 미친 것으로 평가된다. 기존 클래식음악에서는 결코 사용된 적이 없는 악기들이 구바이둘리나의 작품 속에서 직접적으로 전면에 등장한 것(러시아의 아코디온인 바얀이나 일본의 전통악기인 고토를 사용한 작품들)은 이렇듯이 다양한 문화와 지역의 음악 및 악기를 접한 경험과 무관하지 않으며, 보다 폭넓게는 그가 접했던 다양한 악기들의 연주방식과 음향이 다양한 맥락에서 새로운 작품의 아이디어에 적용되기도 하였다.

또한 기존의 전통적인 클래식 악기를 사용해 작곡하는 작품 안에서도 좀처럼 어울릴 것 같지 않은 악기편성의 시도가 종종 발견된다. 무엇보다도 독주악기의 역할 등으로 주목받지 못했던 악기들일지라도 구바이둘리나는 자신의 작품에서 적용된 다양한 악기편성을 통해 이들 악기에게 새로운 음악적 가능성을 열어주고자 노력했다. 이는 개인적으로 친분이 있는 악기 연주자들의 위촉 요청과 이들의 연주 역량에 받은 감화를 통해 이루어진 경우가 많았다. 〈호케투스 풍으로〉의 경우 발레리 포포프(Valery Popov)라는 바순 연주자가 작품을 구바이둘리나에게 위촉하고 초연에 참여했으며, 작곡가는 이 작품을 그를 포함한 초연 연주자들에게 헌정했다.

이미 발레리 포포프는 1974년 구바이둘리나의 작품을 듣고 〈바순과 저음 현악기(4대의 첼로와 3대의 더블베이스)를 위한 협주곡〉을 위촉한 바 있었는데, 이는 뛰어난 연주자들의 위촉을 통해 이들을 염두에 두고 작품을 만들어내는 구바이둘리나 특유의 작업과정의 첫 사례이기도 하였다. 포포프는 구바이둘리나가 〈바순과 저음 현악기를 위한 협주곡〉을 작곡하기 위해 들었던 노력을 회고한 바 있는데, 이를 통해 새로운 작품과 악기에 접근하는 그의 생각과 태도를 엿볼 수 있다. 구바이둘리나는 작품을 위촉한 연주자와의 끊임없는 협업을 통해 자신이 작품에서 다루려고 하는 악기와 작품을 연주하게 될 연주자로부터 최대한의 것을 끌어내고자 노력했고, 작곡가 자신이 잘 모르는 악기인 경우에도 일단 작품을 위촉받으면 창작과정에서 개별 악기의 특성과 연주자의 성격에 완전히 몰두하는 열정과 헌신을 보여주었다. 구바이둘리나가 이러한 노력을 중요하게 생각했던 이유는 바로 작곡가 이외에도 연주가 역시 새로운 작품의 탄생에 기여할 수 있다고 생각했기 때문이다.

이렇듯이 일반적이지 않았던 악기편성을 전면에 내세워온 구바이둘리나

의 다양한 작품들은, 개별 악기 및 연주자의 차원에서는 레퍼토리를 풍성하게 해줄 수 있고 기법적으로도 실험적인 도전을 가능하게 하는 새로운 작품의 확보이면서, 작곡가의 입장에서 기존에 전형적인 악기편성을 답습해서는 도달하기 어려웠을 새로운 음향과 기법을 시도할 수 있다는 점에서 매우 고무적인 시도로 볼 수 있을 것이다.

〈호케투스 풍으로〉에서도 확인할 수 있는 이러한 시도는 이미 언급한 것처럼 독주곡으로는 좀처럼 동원되지 않는 악기들을 사용하고, 이들 악기의 서로 어울리기 어려운 대조적인 음향을 결합하면서 일종의 음향적인 실험을 감행하는 것으로 설명될 수 있다. 이 작품에서 사용되는 비올라와 바순 역시 각각 바이올린이나 클라리넷 등의 악기에 비해 독주악기로서 인식되기보다는 앙상블이나 오케스트라 내의 악기로 간주되는 경우가 많으며, 현악기와 관악기의 개별적인 조합이 자아내는 대조적인 음향은 좀처럼 어울리기 어렵기에 실험적인 차원의 시도를 넘어서기 어려운 것처럼 보인다. 작품편성에서 관습적으로 조합되어온 악기들을 선호하기 쉬운 작곡가들에게 이처럼 어울릴 것 같지 않은 악기들의 조합은 더 많은 음악적인 노력을 요구할 수밖에 없다. 하지만 〈호케투스 풍으로〉의 경우, 개별 악기들만으로는 좀처럼 드러나기 어려웠을 음악적 면모들이 부각되면서 더욱 돋보이는 결과를 가져올 수 있었다.

〈호케투스 풍으로〉에서 엿볼 수 있는 또 다른 특징은 “음악형식의 리듬”(the rhythm of musical form)이라는 용어로 설명될 수 있다. 1984년 한 해 동안 구바이돌리나는 〈호케투스 풍으로〉 외에도 타악기 앙상블을 위한 〈태초에 리듬이 있었다〉이라는 작품을 시작으로 혼성 합창을 위한 5성부 작품인 〈마리나 츠베타예바에 대한 오마주〉, 그리고 바얀을 위한 독주 소나타인 〈에트 엑스펙토〉를 작곡했는데, 비록 개별 작품들의 형태와 편성, 그리고 전반적인 특징들이 모두 제각각이기는 하지만, 모두 “음악형식의 리듬”을 주제로 하는 실험적인 시도의 차원에서 유사한 작품들로 그의 전기에서 언급되고 있다.

〈호케투스 풍으로〉에 등장하는 비올라, 바순, 피아노 세 악기들은 각각의 부분에서 수행하는 역할을 통해 악기에 따라 조성되는 차이와 어울림의 다양한 양상을 보여주고 있다. 작품의 시작 부분에서 비올라와 바순은 상대적으로 단편적인 화음의 지속과 같이 정적으로 머물러 있는 가운데 피아노가 주도적으로 전체 음악의 흐름을 끌고 나가는데, 이러한 모양새는 곧 움직임을 회복하는 비올라와 바순 성부가 본격적으로 호켓의 리듬적인 분주함과

각 성부의 자유로운 진행을 통해 악곡의 흐름을 주도하게 되면서 역전된다. 리듬적인 복잡성이 가장 두드러지게 감지되는 부분은 비올라와 바순 성부 사이의 이른바 ‘호켓’ 부분이지만, 이러한 복잡성은 중간 중간 등장하는 단순한 화음진행과 맞물리면서 대조적인 느낌을 만들어낸다.

작품 중반 이후 이들 세 악기가 모두 음악 전면에 등장하는 가운데에서도 개별 악기들은 감지될 수 있는 미묘한 리듬상의 차이에 따라 전개되는데, 이러한 차이는 개별 악기가 취하는 음악적인 텍스처와 음색의 차이에 의해서도 한층 강화된다. 무엇보다 다른 악기에 비해 넓은 음역을 지니고 있는 피아노는 비올라와 바순이 지닌 어두운 음색을 보완해주며, 작품의 전반부와 후반부에서 서로 다른 음역에서 다양한 음형을 통해 작품을 시작하고 끝맺는 역할을 수행한다.

연주시간 약 15분에 달하는 이 작품은 비올라와 바순이 여섯 마디에 걸쳐 진행되는 가운데 저음부에서 밀집된 음군을 피아노가 강하게 타건하는 것을 기점으로 해서 곡의 마지막 부분으로 접어든다. 곡 전체의 진행상황에 따라 각 악기성부별로 휴지부가 존재하면서 드문드문 진행되었던 전반부와는 다르게 이제 모든 악기들이 곡의 마지막을 향해 분위기를 고조시키기 시작하는데, 잇단음표 음형으로 일정한 음정을 연주하는 피아노가 낮은 음역에서 드론의 역할을 하면서 지속되는 가운데 비올라와 바순은 진행하면서 곡을 마무리 짓는다.

Alfred Schnittke

《Psalms of Repentance》 [1988]

러시아 정교회라는 제도 종교 및 그것이 파생한 깊은 종교적 문화를 지니고 있었던 러시아가 볼셰비키 혁명을 거쳐 공산주의 체제로 바뀌면서, 종교는 정치와 사회와 같은 공적 영역은 물론이고 개인의 믿음과 같은 사적 영역에서도 금지되었기에 당연히 음악을 비롯한 문화 예술에서도 가급적 다루지 않는 것이 바람직한 대상이었다. 이러한 시대적 상황 속에서 활동했던 작곡가들의 생애와 그들의 작품에서 종교적이고 영적인 성향들의 면면이 드러난다는 것은 매우 흥미로운 부분이다.

우선 종교음악이라는 범주와 관련하여 드는 가장 근본적인 의문은 종교 음악 작품과 그것이 표방하는 종교적 특징의 관계이다. 종교음악의 특정한

형식을 취하는 어떤 작품은 바로 그러한 형식을 통해 종교적인 음악으로 인정할 수 있는가? 조심스러운 접근을 필요로 하는 문제임에도 이에 대한 논의가 필요한 이유는 한편으로는 음악의 형식과 내용이라고 하는 오래된 난제에 대한 한 가지 중요한 사례이자 답변이 될 수도 있기 때문일 것이다. 음악 작품을 이해하기 위한 한 방법으로 그것이 바탕을 두고 있는 종교적인 맥락을 동원할 경우 비로소 그 음악의 정체성이 보다 명확하게 이해되는 것이 가능하다면, 그 순간이야말로 음악과 종교, 음악과 영성이라고 하는 외연을 통해 작품에 접근해도 무방하지 않을까.

일단 서구 기독교문화권의 예술음악에 한정하여 생각할 때, 직접적으로 가톨릭이나 정교회, 그리고 프로테스탄트와 같은 특정 종교의 다양한 전례 형식에 입각하여 작곡된 음악을 손쉽게 종교음악이라는 범주로 분류할 수 있겠지만, 그럼에도 특정한 작품이 취하고 있는 종교음악의 형식만으로는 그 음악이 특정 종교의 예식에 실제로 적용될 수 있는지 확정할 수는 없다. (이는 고전시기에 성행했던, 연주회용으로 작곡된 오케스트라로 반주하는 미사곡을 생각하면 명확하다.) 더구나 특정 종교의 예식에 직접 적용할 수 있도록 만들어진 종교음악도, 그 음악에 요구되는 어떤 종교적이고 영적인 느낌과 의미를 충분히 반영하고 있는지에 대해서도 손쉬운 결론을 내리기는 어렵다. 말하자면 음악사에 등장하는, 이른바 형식적 종교음악들이 그 내적인 의미에서도 종교적인지에 대한 판단은 별개의 문제이며, 이러한 종교음악만큼 음악의 내용과 형식, 혹은 그 실질과 꼴 사이의 합치 여부를 쉽게 판단하기 어려운 경우도 드물 것이다.

결국 특정 종교의 예배형식에 부합하는 음악적 틀을 갖추었다고 해도 그 종교음악이 실제 예식에서 사용될 수 있다고 명확하게 단정할 수 없는 것처럼, 형식과 제목, 가사와 같은 객관적인 지표를 떠나 오로지 작품이 구성하는 내적 관계만으로 종교적이고 영적인 경향을 특정 작품이 담고 있는지 여부를 판단하는 것도 어려운 문제이다. 하지만 그러한 모든 것에도 불구하고 우리는 어떤 작품을 받아들이고 이해할 때 논의할 수 있는 여러 다양한 배경 가운데에서도 특별히 그 작품이 지닌 종교적인 특성, 혹은 작곡가가 부여했을 것으로 믿고 그 작품으로부터 듣고자 하는 어떤 종교성 같은 것을 언급하고 그에 대해 질문하는 경우가 있다. 이렇게 특정한 음악이 종교음악이라는 논의의 맥락에 들어오게 되는 순간, 우리는 이에 대해 제기되는 가장 두드러지면서도 대답하기 쉽지 않은 위와 같은 여러 의문들에 접하게 된다.

다른 한편으로 이미 어떤 종교의 맥락 안에서 널리 통용되면서 명백히

특정한 종교적 의미를 지니는 음악 재료를 차용함으로써 지니게 되는 종교적인 의미도 언급할 수 있다. 하지만 관행적으로 이미 종교적인 의미 부여가 가능하게 된 음악적 재료의 사용이 작품에 무조건적인 종교적 의미를 부여해준다고 단정하는 것도 어렵다. 그러한 의미를 의도적으로 부여하기 위해 프로테스탄트의 코랄이나 가톨릭의 그레고리오 성가들을 자신의 작품의 주제나 모티브로 사용하는 경우가 서양음악사의 사례들 가운데 존재하기는 하지만, 대개 이러한 종교적 선율들과 음형들의 사용은 그 용도와 목적이 다양한 음악적 변형과 발전을 위한 기능적인 소재의 제공에 불과할 수 있기 때문이다.

슈니트케의 〈참회의 시편〉은 어떻게 판단할 수 있을까? 일단 이 작품의 창작 의도는 종교적인 것 이전에 기념을 위한 것임이 분명히 드러나 있는 것처럼 보이는데, 악보에 기재되어 있는 것처럼 이 작품은 1987년 “러시아 정교회 1000년을 기념하기 위해” 작곡되었고 1988년 12월 26일 모스크바에서 초연된, 무엇보다도 연주회용 작품이다. 20세기 구소련을 대표하는 작곡가로서 슈니트케는 그 자신이 구사한 음악의 특징을 일컫는 폴리스타일(polystyle)이라는 개념으로 알려진 것처럼 서양 클래식음악 역사에 등장했던 다양한 양식들 뿐 아니라 재즈 및 락과 같은 대중음악도 자신의 작품의 원천으로 사용하는 과감함을 보여주었다. 다만 슈니트케가 〈참회의 시편〉에서 현대음악 작곡가로서 구사하는 불협화음과 자유로운 박자표 및 리듬에도 불구하고, 〈참회의 시편〉은 매우 전통적인 종교음악, 특히 러시아정교회의 무반주 전례음악의 음향을 강하게 연상시키는 것으로 들려온다. 이는 〈참회의 시편〉이 현대음악작품으로서의 맥락에 위치해 있으면서도 특정 종교의 전통과 음악적 관습을 염두에 두지 않고서는 창출하기 어려운 음악적 효과일 것이다. 슈니트케가 염두에 두었던 것은 아마도 러시아정교회 전례 및 그에 사용되는 음악일 것인데, 이는 기본적으로 무반주 인성을 위한 음악으로 각 성부들이 구현할 수 있는 음역을 풍부하고 충실한 화음으로 채워가는 화성적 효과의 구사와 호모포니적인 짜임새 등의 형식적 측면을 보여준다. 아마도 슈니트케는 러시아 기독교 1000년을 기념하기 위해 작곡된 작품이라는, 음악에 부여된 공식적인 의미 이외에도 그러한 외표를 빌려 자신만의 종교음악, 특히 러시아정교회 전통에 입각한 종교음악을 자신의 음악어법을 적용하여 작곡하고자 했던 의도를 품었을 것이라 생각할 수 있다.

슈니트케의 개인적 삶에서도 종교는 그가 찾으려 했던 의미를 충족시켜 줄 수 있는 영역 중 하나였던 것으로 보인다. 무신론자였고 공산주의 이념에

헌신적이었던 슈니트케의 부모는 출생 후의 아들에게 유아세례를 받지 못하게 하였다. 소련체제에서 공식적으로 특정 종교의 신앙을 가진다는 것은 바람직하지 않은 일이었겠지만, 동서양의 다양한 정신적이고 영적인 세계에 꾸준한 관심을 기울였던 슈니트케는 결국 자신이 어린 시절을 보냈던 오스트리아 비엔나에서 1982년 가톨릭 신자로 세례를 받았다. 하지만 러시아인으로서 정교회에 대한 관심은 슈니트케에게 가톨릭에 대한 신앙 못지않게 간과할 수 없는 부분이었는데, 그가 세례를 받기 전에 어느 종파를 선택해야 할지 결정하지 못했던 시기에도 러시아정교회 신부에게 정기적으로 고해성사를 받을 만큼 러시아정교회는 여전히 큰 관심사로 남아있었다. 음악적인 차원에서 그의 작품들에 사용된 종교적인 선율과 재료들에 주목할 경우, 표면적으로는 종교음악으로 분류될 수 없는 〈현악4중주 제2번〉(러시아의 종교적인 선율을 사용)이나 〈교향곡 제1번〉, 〈교향곡 제2번〉(그레고리오 성가 선율의 차용)을 언급할 수 있고, 외적인 종교음악형식을 적용한 사례로는 1975년 작곡된 〈레퀴엠〉을 꼽을 수 있지만, 무엇보다도 그 음악적 양식과 정신의 측면에서 19세기와 20세기의 러시아 교회음악의 강한 영향을 받은 작품이라면 러시아정교회의 기도에서 가사를 가져온 〈세 개의 성스러운 성가〉(1984)와 무엇보다도 〈혼성합창을 위한 협주곡〉(1986), 그리고 이 〈참회의 시편〉(1988)을 언급할 수 있다.

〈참회의 시편〉은 모두 12개의 곡으로 구성되어 있으며 각 곡마다 3분~8분 내외의 연주 시간이 걸린다. 특징적인 것은 가사가 11번째 곡까지만 붙어있다는 점이며, 12번째 곡은 가사 없이 비음과 구음으로 부르는 곡이다. 전통적인 의미의 ‘참회 시편’(Penitential Psalms)은 성경에 등장하는 시편 51(70인역 성서의 경우 시편 50)의 〈Miserere〉, 시편 130(70인역 성서의 경우 시편 129)의 〈De Profundis〉처럼 참회와 회개의 내용을 담고 있는 7개의 시편을 지칭하며, 이미 음악사에서는 르네상스 시기 오를란도 디 랏소(Orlando di Lasso)의 작품과 같이 작곡가들이 ‘참회 시편’ 전체에 곡을 붙이거나 (알레그리의 〈미세레레〉처럼) 그 일부 시편에 대해 곡을 붙이는 것이 음악적 관례로 정착했다. 하지만 슈니트케가 자신의 작품에서 가사로 삼고 있는 것은 성경의 이러한 ‘참회 시편’이 아니고 1986년 모스크바에서 출판된, 16세기 옛 러시아의 자료에서 가져온 것이다.

가사에서 다루고 있는 내용의 전체적인 기조의 측면에서는, 비록 성경 시편의 가사를 사용하지는 않았지만 성경의 시편에서 나타나는 참회와 회개의 기조가 〈참회의 시편〉의 가사에서도 전반적으로 유지되고 있는 것으로

볼 수 있다. 서구(가톨릭 및 프로테스탄트)의 신앙적 정조와는 분명하게 구분되는 정교회적 영성과 러시아인들의 심성이 반영된 옛 텍스트를 슈니트케가 자신의 〈참회의 시편〉의 가사로 택한 것은, 이미 〈세 개의 성스러운 성가〉와 〈혼성 합창을 위한 협주곡〉에서 슈니트케가 구현한 바 있는 러시아 정교회 전례 음악의 전통을 보다 구체적이고 창조적인 방식으로 보여주기 위한 선택으로 평가할 수 있을 것이다.

모두 러시아어로 되어 있는 가사에 붙여진 음악 역시 특정 박자나 리듬 단위에 의존하지 않고 가사 처리에 치중하며, 거의 매 마디에 걸쳐 변화하는 박자표를 통해 러시아어의 억양과 뉘앙스가 잘 살아나도록 음악적으로 처리되어 있다. 약간의 대위적인 기법이 사용되기는 하지만 전반적으로 호모포니적인 텍스처에 기반하고 있기에 가사의 전달이 최우선으로 고려되었음을 알 수 있으며, 4성부 곡이지만 빈번하게 각 성부를 음역에 따라 여러 세부 파트로 구분하여 부르도록 하여 음향적으로도 보다 풍성한 효과를 꾀하고 있다.

기존의 종교음악의 기준으로 보면 〈참회의 시편〉은 실제 전례에는 사용할 수 없는, 혹은 제도 종교적인 음악형식과 틀에 부합하지 않는 연주회용 음악이지만, 그럼에도 분명한 것은 러시아정교회의 전례음악적 전통을 염두에 두고 작곡되었으면서도 그와 동시에 작곡가가 보다 현대적인 방식으로 구현하고자 했던 종교음악의 음향적(외적) / 내용적(내적) 측면을 충실히 드러내려 한 작품으로 평가할 수 있을 것이다.

각 곡의 가사의 대략적인 내용과 그에 붙여진 음악의 특징적 측면은 아래와 같다.

■ 제1곡 : 인류의 조상이었으나 죄를 지어 타락하고 결국 천국에서 추방된 아담을 언급하면서 가사 속 화자 자신 역시 자신의 죄를 고백하고 타락한 인간의 용서를 구하는 내용. 첫 곡은 베이스만이 연주하나 베이스성부의 음역을 나누어 모두 3개의 성부를 구사하여 화성적 효과를 낸다.

■ 제2곡 : 사막에서 수도생활을 했던 초대교회의 은수자들처럼, 화자 역시 사막을 오로지 불모의 땅으로만 보지 않고 마치 “어머니가 자식을 품듯이” 자신을 부드럽게 품어줄 곳으로 본다. 화려하고 진귀한 것들로 가득한 차르와 세상의 어떤 방보다도 사막은 세상살이에 지친 화자를 위로해줄 공간이다. 가사의 마지막 부분에 이르러서는 자신에게 남아있는 이러한 천상의 영역을 거두어가지 말 것을 하느님께 간절히 요청한다. 테너 솔로로 시작하지만 여성성부(소프라노와 알토)와 남성성부(베이스와 테너)가 각각 가사가

아닌 구음으로 등장한다. 곡의 마지막 부분에 이르러서는 4성부가 모두 같은 리듬으로 호호포니적인 진행을 보여주면서 마지막을 협화음으로 마무리한다.

■ 제3곡 : 세상 사람들은 현실적인 이익을 취하려 다양한 활동들(농사, 무역, 장사, 항해 등)에 관여하지만 화자 자신은 이러한 온갖 일들과 거리를 두면서 가난하게 살아간다. 그럼에도 그는 자신이 교회를 따르지 않고 하나님의 분노를 샀음을 고백하며, 그의 삶이 끝나기 전에 자신의 죄를 고백할 수 있는 기회를 주시기를 기도한다. 소프라노에서 시작한 선율을 테너가 일정한 시차를 두고 그대로 모방하며 따라가는 진행을 보여준다. 베이스성부는 구음으로 일정한 화성적인 뒷받침을 제공한다.

■ 제4곡 : 죄에 대한 유혹에 시달리는 자신의 영혼에 대한 간곡한 호소. 자신의 행동을 성찰하며 참회하려는 화자가 다가올 죽음의 시간을 생각하며 늦기 전에 하나님에게 자신을 구해주기를 호소한다. 중간에 등장하는 죽음과 눈물, 고통, 두려움과 죄인과 같은 어휘들을 뒷받침하기 위한 격렬한 분위기를 제외하면 전반적으로 서정적인 분위기를 자아내는 단순한 성부의 진행과 화성의 구사가 인상적이다.

■ 제5곡 : 저주받고 비참한 인간의 영혼이 심판에 처해질 날이 멀지 않았음을 경고하면서 우리의 영혼을 구원해 주시기를 창조주에게 청원한다. 하지만 이러한 내용의 가사에 대한 음악은 상당히 차분하고 내적이며, 무자비한 심판이 자아내는 두려움 보다는 그 앞에 놓인 인간의 유약한 영혼이 구원을 바라며 절대자에게 청원하는 간절함과 정성을 엿보게 한다.

■ 제6곡 : 이 곡의 가사는 자기 고백적인 내용의 다른 가사와는 다르게 러시아 정교회 성인인 보리스와 글렘을 화자로 하는 순교 이야기를 다루고 있다. 988년 개종하여 러시아에 그리스도교를 도입한 러시아의 왕 블라디미르가 세상을 떠나자 왕자들 사이의 왕위쟁탈전이 벌어지는데, 그 과정에서 왕자 보리스와 글렘은 저항하거나 맞섬이 없이 순순히 형제의 칼에 죽음을 맞이한다. 비록 초기 그리스도교 교회에서 확인되는 것과 같은 의미의 순교자는 아니지만 체념과 순종의 태도로 죽음을 감수했다는 점에서 보리스와 글렘은 러시아정교회의 성인으로 인정받고 있다. 슈니트케는 짧은 길이의 가사에서 그 내용에 따라 서로 다른 분위기를 음악적으로 자아내고 있다. 우선 보리스와 글렘의 목숨을 빼앗기 위해 나타난 무리들의 배를 보았을 때의 순간은 알토와 소프라노의 (마치 푸가의 스트레토처럼) 모방하면서 쫓아가는 진행으로 이 두 형제의 놀라움과 두려움을 드러낸다. 이어서 이들은 자신들의

목숨을 거두기 위해 달려온 배다른 형제에게 황급하고 간곡한 어조로 자신들을 죽이지 말 것을 요청한다. 아주 느리고 차분한 분위기에서 아직 열매를 맺지 못하고 여물지 않은 곡식 같은 어린 자신의 목숨을 앗아가지 말 것을 여러 차례 간절히 호소한다. 하지만 결국 죽음을 피할 수 없으리라는 것을 예감하고 이를 받아들이면서 마지막으로 자신들을 비쉬고르드의 러시아 땅에 묻어달라고 청하고 하나님께 감사드리며 최후를 맞는다.

■ 제7곡 : 이 가사 속 화자는 무덤 속 누워있는 죽은 이들의 시체를 보고 삶에 수많은 물음표를 던져 나간다. 왕과 통치자들, 부자와 가난한 이들, 사랑스러움과 자혜로움, 자만과 명예욕, 재물에 대한 욕심과 탐욕, 심지어는 죄 지은 이를 심판하는 정의에 이르기까지 그 모든 것들이 지금 어디에 있는지 묻는다. 모든 세상 가치와 존재들이 죽음 앞에서는 결국 동일한 존재임을 일깨워주며, 창조주와 그의 가르침을 따르지 않았던 화자 자신의 영혼 역시 죽음 뒤의 판결과 영원한 고통에 두려움으로 떨 수밖에 없는 존재임을 고백한다. 모든 참회의 고백이 그러하듯, 질문의 끝에 화자는 자신의 영혼을 하나님께서 구원해 주시도록 청한다.

■ 제8곡 : 다른 가사들이 대부분 삶의 유한함과 현세적 이익에 집착하는 삶에 대한 경고, 그리고 불쌍한 영혼에 대한 구원을 기원하는 내용을 전해주지만, 제8곡의 내용은 일종의 감정적 중용에 대해 역설로 이해될 수 있는데, 즉 세속에서 겪게 되는 불운과 역경에도 상심하지 말고 기쁘게 살아가며 오로지 죄를 범했을 때에만 진정으로 슬퍼하라는 내용을 담고 있다. 음악적으로도 큰 기복이나 내용적인 구분 없이 진행된다.

■ 제9곡 : 이 가사의 화자는 한 평생을 수도원에서 살아온 성직자로, 가난과 정결과 순명을 맹세하는 수도생활의 서원과는 다르게 실제 수도원의 삶이 세속의 것과 다르지 않거나 오히려 더 많은 탐욕과 완고함에 물들어 있음을 한탄하면서 자신 역시 그러한 삶에 몰들지 않고 건디어낼 수 있는 인내를 주시기를 하나님에게 기원한다. 테너 솔로로 수도원 성직자의 독백을 시작하는 제9곡의 음악은 베이스성부를 주로 하고 이따금 테너성부가 거드는 구음의 지속이 피날레 부분 직전까지 지속되어 일종의 성찰적 분위기를 유지시켜준다. 위선적인 수도자들의 모습을 읊조리는 가사의 내용이 진행되는 동안 다양한 불협화음들이 여러 성부들 사이에서 빚어지면서 초심을 망각한 수도생활의 난맥상을 개탄하는 화자의 답답함을 제시하는 듯하지만, 결국 그리스도에게 도움을 간구하는 마지막에 이르면서 〈참회의 시편〉 전체를 통틀어서도 가장 장엄하고도 웅장한 악구로 인내와 구원을 간청한다.

■ 제10곡 : 죽음으로 신앙을 증명한 순교자들을 상기시키면서 자신들이 당하는 박해와 고난에 굴하지 않고 용기를 내어 신앙의 적들과 맞서 싸울 것을 동료 신자들에게 권고한다. 음악의 분위기 및 정조가 가사내용에 따라 변하는 다른 곡과는 다르게 제10곡은 마치 격려하고 힘을 북돋는 듯 음악 역시 처음부터 끝까지 동적인 분위기와 활기 속에서 진행되며 피날레의 마지막 화음은 온전한 G장3화음으로 마무리된다.

■ 제11곡 : 태어난 자는 모두 고통을 겪다가 예외 없이 죽음을 맞이해야 한다고 하는 삶의 덧없음과 유한함, 그리고 그 가운데 잠시 삶을 다채롭게 물들이지만 그 역시 일시적일 수밖에 없는 일상의 아름다움에 대해 노래한다. 이러한 점을 깨달은 화자가 외롭게 울조리며 독백하듯 음악 역시 베이스의 구음으로 지속되는 드론 위에서 테너 솔로가 담담하게 노래해가며 여기에 알토와 소프라노 성부가 가세한다. 조용함 가운데 느리고 차분히, 그리고 담담하게 흘러가는 제11곡의 근본적인 정조는 크게 변하지 않고 곡의 마지막에 이른다.

■ 제12곡 : 제12곡은 모든 성부가 가사 없이 구음으로(bocca chiusa)로 노래하는 곡으로, 두 개의 파트로 구분된 베이스성부가 곡을 시작하여 점차 테너와 앨토, 그리고 마지막으로 소프라노 성부가 합류하여 모음으로만 된 합창을 진행한다. 베이스성부는 처음부터 끝날 때까지 다른 곡에서도 이따금 보여주었던 베이스 드론으로서의 역할을 주도적으로 수행하면서 D음을 중심으로 A음과 한 옥타브 위의 D음을 구성음으로 하는 페달톤을 지속시키고, 그 위에서 다른 세 성부들은 주로 4분음표의 진행을 위주로 하면서 이따금 등장하는 셋잇단음표와 점음표 및 붙임줄을 통한 연장을 포함하는 리듬적으로 단순한 음표들의 진행을 지속시킨다. 특기할만한 점은, 위낙 차분하게 진행되는 음악 속에서 두드러지게 드러나지는 않지만 마디19와 20에서 테너 성부에서 B-A-C-H의 테마(B^b-A-C-B^b)가 등장한다는 점인데, 이 테마의 주요 음정인 단2도 음정은 제12곡 각 성부의 선적 진행에 주요한 소재로 빈번하게 사용된다. 그리고 (소프라노성부를 비롯하여 다른 성부들이 더 이상 의미 있는 진행을 멈추고 특정 음표로의 이탈과 복귀를 단조롭게 거듭하는) 마디83부터 다시 테너성부에 B-A-C-H의 테마가 처음에는 두 마디 단위로, 마디91부터는 세 마디 단위로 다시 반복되는데, 이는 곡이 완전히 끝나기 전 마디100에서 마지막 H음을 매듭짓지 못한 채 중단된다.

최우정

《Salmos für Countertenor, 2 Tenore und Bass》(2000)

Alzaré mis ojos a los montes ; 산들을 향하여 내 눈을 뜨네

¿De dónde vendrá mi socorro? 내 도움은 어디서 오리오? (시편 121:1)

¿A dónde me iré de tu Espíritu? 당신 열을 피해 어디로 가겠습니까?

¿Y dónde huiré de tu presencia? 당신 얼굴 피해 어디로 달아나겠습니까?

Si subiee a los cielos, allí estás tú ;

제가 하늘로 올라가도 거기에 당신이 계시고

T si en el Seol hiciere mi estrando, he aquí, allí tu estás

저승에 잠자리를 펴도 거기에 또한 계십니다.

Si tomare las alas del alba 제가 새벽놀의 날개를 달아

Y habitare en el extremo del mar, 바다 맨 끝에 자리 잡는다 해도

Aun allí me guiará tu mano, 거기에서도 당신의 손이 저를 이끄시고

Y me asirá tu diestra. 당신 오른손이 저를 붙잡으십니다.

Si dijere: Ciertamente las tinieblas me encubrirán; “어둠이 나를 뒤덮고

Aun la noche resplandecerá alrededor de mi.

내 주위의 빛이 밤이 되었으면” 하여도

Aun las tinieblas no encubren de ti, 어둠도 당신께는 어둡지 않고

Y la noche resplandece como el día ; 밤도 낮처럼 빛납니다.

Lo mismo te son las tinieblas que la luz.

(암흑인 듯 광명인 듯) (시편 139:7-12)

- 〈Salmos〉에 사용된 시편 가사. (한국천주교중앙협의회 성경번역 인용)

최우정의 〈Salmos〉는 카운터테너와 2명의 테너, 그리고 베이스를 위한 작품으로 전체 두 부분으로 구성되어 있다. 우선 눈에 띄는 것은 제목이다. 스페인어로 ‘시편’을 의미하는 ‘Salmos’를 제목으로 내세운 것은 우선 작품의 가사로 스페인어 시편을 사용했음을 강조하는 의도로 보인다. 작곡자의 창작노트에 의하면, 다양한 언어로 된 시편 121편을 살펴본 중, 시편 121편에 대한 느낌을 가장 잘 살려준다고 판단한 스페인어 시편을 가사로

선택하였다. 스페인어 가사의 사용은 기존의 라틴어 위주의 종교음악 가사의 사용이 일반적인 관행이었음을 굳이 감안하지 않는다 해도 스페인어의 특징으로 인해 그 자체로 새로운 느낌을 전해준다.

시편의 여러 번역을 염두에 두고 그 중 스페인어로 된 시편을 선택했다고 하는 작곡 배경은, 기독교가 근동의 유대사회를 벗어나 동시대의 그리스와 로마 문화권으로 전파되면서 세계종교로서의 발판을 마련했고, 이 과정에서 그 경전인 성경 역시 이들 문화와 지역의 언어로 번역되는 과정을 겪었다는 새삼스러운 사실을 떠올리게 한다. 히브리어로 기록되었던 성경이 각각 그리스어의 70인역과 라틴어의 불가타 본으로 옮겨지는 과정, 그리고 시기적으로 훨씬 후이기는 하지만 종교개혁 이후 각 지역의 언어로 번역되는 과정은 이러한 어려움과 복잡한 사정을 고스란히 보여주는 것에 다름 아닐 것이다. 성경의 언어만큼 동일한 내용을 바탕으로 그렇게 많은 종류의 언어로 번역된 텍스트는 흔치 않을 것인데, 그 중에서도 어떤 특정한 언어로 된 성경의 구절을 선택한다는 것은 동일한 내용에도 불구하고 그 내용에 부가적인, 다른 언어에는 존재하지 않는 뉘앙스가 충분히 있을 수 있음을 작곡가의 작품해설은 시사해주고 있다. 스페인어의 어떠한 부분이 시편 언어로서의 선택에 영향을 주었는지는 창작노트에서 구체적으로 밝혀져 있지는 않지만, 스페인이라는 특정한 지역의 풍토가 지니는 분위기가 종교의 측면에도 깊은 인상을 남겼을 것이라는 점, 그리고 무엇보다 작곡가의 마음을 사로잡았을 특정한 시편 구절(이 경우는 시편 121편과 139편)의 느낌이 바로 스페인어라는 특정한 언어를 통해 가장 잘 드러났을 것임을 짐작해 볼 수 있다.

음악적인 측면에서 부연하자면, 회람어나 그리스어, 라틴어 사용자에 한정되어 있던 성경의 내용이 번역을 통해 보다 많은 사람들에게 전달될 수 있었던 것처럼, 음악의 역할도 어떤 점에서는 특정한 생각이나 내용을 음악이라는 음향적 매체로 '번역' 하여 감각적으로 형상화해주는 것으로 볼 수도 있을 것이다. 물론 음악의 역할이 음악외적인 대상의 전달에 기여하는 것에만 한정되는 것은 아니기에 음악에 대한 이러한 이해는 분명 제한적일 수밖에 없지만, 그럼에도 <Salmos>라는 작품에 접근하기 위한 한 방법으로서 부적절한 것만은 아닐 것이다. 즉 이 작품이 스페인어 특유의 음운과 어감을 통해 시편에 반영된 특정한 뉘앙스, 하지만 언어적인 수단을 통해서만 명시적으로 세세하게 드러내기 어려운 그러한 뉘앙스를, 작곡가가 선택한 여러 음악적 장치를 통해 음악적으로 '번역' 해 내고 있는 것으로 보는 것은 어떨까.

일단 스페인어 시편 자체에 대한 분석 이전에 음악적으로도 흥미로운 것은, 작품에 사용된 시편 121편과 139편의 의미를 잘 드러낼 수 있는 언어로 스페인어 시편을 선택하면서 동시에 음악적인 아이디어의 측면에서는 르네상스 시기 스페인의 다성음악의 대가인 모랄레스(Christóbal de Morales, 1500-1553)와 빅토리아(Thomás Loui de Victoria, 1548-1611)의 작품에서 나타나는 음악적 특징이 고려되었다는 점이다. 16세기 스페인의 르네상스 교회다성음악을 대표하는 두 작곡가의 작품은 당대의 일반적인 다성음악의 특징을 공유하면서도 다른 한편으로는 동시대 작곡가들과는 구분되는 일정한 특징을 갖고 있는데, (작곡자의 창작노트에 따르면) 이 두 작곡가의 작품은 “폴리포니적 텍스처를 기반”으로 하지만 동시에 “호모포니적 요소”가 두드러지며, <Salmos>에서는 바로 이러한 호모포니적인 요소를 바탕으로 “성부 모방과 같은 다성 기법”을 통해 화성적 다양성을 구현하였다는 것이다. 물론 실제로 이들 두 스페인 작곡가의 옛 음악적 양식은 <Salmos>의 출발점이 되는 착상의 일부를 제공하였을 뿐, 작품 속에서 동일한 방식으로 일방적으로 모방되고 있지는 않다. 게다가 작곡자는 각 성부의 독립성을 유지하면서도 전체 음악의 흐름을 방해하지 않도록 하기 위해 다성음악에서 일반적으로 절제되는 개별 성부의 비르투오소적인 연주법을 위해 불교음악인 범패의 깃소리를 참고했다고 밝히고 있다.

결과적으로 <Salmos>는 스페인 시편에 의한 가사와 스페인 출신 작곡가들의 다성음악 작법에서 가져온 아이디어를 바탕으로 하는 한편, 수직적인 호모포니적 울림을 작품의 기조로 하면서도 개별성부 차원에서 이루어지는 모방진행 및 범패에서 가져온 효과를 수용하여 전체적으로 독특한 울림을 지닌 작품으로 탄생한 것으로 볼 수 있을 것이다.

우선 가사로 사용된 시편은 시편 121편 1절과 139편의 7-12절로, 각각 하느님의 도움이 어디에서 오는지 스스로 묻는 화자가, 그럼에도 장소를 막론하고 어디에서나 존재하는 하느님과 그의 도움을 깨닫고 이를 고백하는 내용이다. 특히 베이스성부에서 출현하는 시편 121:1 “산들을 향하여 내 눈을 뜨네, 내 도움은 어디서 오리오?” (Alzaré mis ojos a los montes ; ¿De dónde vendrá mi socorro?)의 구절은 작품 전체를 통해 의도적으로 강조되는데, 이를 위해서 중세 오르가눔에서처럼 가사 각 음절의 음가를 길게 늘려 진행시키므로서 자음보다는 모음의 지속으로 들리게 하는 멜리스마적인 효과를 만들어낸다. 이런 방식으로 베이스성부가 가장 아래 음역에서 카운터테너와 두 개의 테너성부를 뒷받침하는 가운데, 이들 상성부들은 시편 139:

7-12의 내용을 (멜리스마 효과를 보여주는 베이스성부와는 대조적인) 음절적 방식으로, 그리고 세 성부의 리듬적인 동일성을 바탕으로 하는 호모포니적인 방식으로 비교적 가사를 분명하게 전달하면서 진행한다.

하지만 마디45를 기점으로, 시편 139편 7절의 가사가 12절까지를 진행된 뒤에는 이후 가사의 처리 방식과 음악적 짜임새는 모두 새로운 양상으로 전환되기 시작한다. 마디46에서 아래 두 성부(베이스와 테너2), 그리고 위 두 성부(카운터테너와 테너 1)들이 각각 짝을 이루어 이미 음절적인 방식으로 처리된 가사에 포함되어 있던 “거기에 당신이 계시고... 거기에 또한 계십니다 allí estás tú... he aquí, allí tu estás” (시편 139:8의 일부)를 마치 후렴구처럼 반복한다. 다섯잇단음표 리듬의 음형은 동음으로 처리되는 가사의 반복적인 음절들을 더욱 강조하기에, 엃박과 음정 도약을 통한 ‘꺾임’의 효과가 두드러졌던 마디46 이전의 부분과도 음악적으로 큰 대비를 이룬다. 다만 마디70을 넘어가면서는 윗성부(카운터테너와 테너1)와 아래성부(테너2와 베이스)의 결속이 내부적으로 느슨해지는 기미를 보이는 가운데 다시금 성부들 사이의 조합은 곡의 첫 양상으로 회귀하고 베이스를 제외한 다른 성부는 침묵으로 빠져 들어간다. 가사 배치의 측면에서는 이른바 후렴구 가사들 사이에 (마치 “어디에나 계시는 당신”이 누구인지를 밝히려는 듯) “당신 일”(tu Espíritu)이라는 가사가 추가되고, 다른 성부들이 잠시 휴식을 취하는 사이 홀로 진행하는 베이스성부에서는 “거기에서도 당신의 손이 저를 이끄시고, 당신 오른손이 저를 붙잡으십니다 Aun allí me guiara tu mano, Y me asira tu diestra” (137:10)의 구절이 후렴구 반복 사이에 배치된다. 마디 97에서부터는 조금 더 빨라진 페이스로(J=ca.72) 모든 성부가 함께 진행하다가 베이스성부를 시작으로 아래 성부의 순서로 하나씩 사라지면서 카운터테너 성부만이 남아 <Salmo>의 첫 부분을 마무리한다.

<Salmo>의 두 번째 부분은 첫 부분에서도 언뜻 눈에 띄었던 범패의 ‘짓소리’ 음형이 각 성부를 넘나들면서 본격적으로 등장하기 시작하는데, 이러한 음형은 가사를 멜리스마적으로 처리하면서 나타나는 모음 발성을 통해 그 효과가 더욱 부각된다. 호모포니적인 양상은 첫 부분에 비해 상대적으로 약화되는 가운데, 성부들의 독자적인 움직임이 두드러지기는 하지만 그 가운데서도 개별 성부에서 동시적으로 혹은 시간차를 두고 지속적으로 출현하는 유사한 음형들은 성부들의 움직임을 구별해주는 동시에 유사하게 들리도록 해주는 효과를 보여준다. 구어적인 발성이 대부분을 차지하는 중에서도 첫 부분에 등장했던 “거기에 당신이 계시고... 거기에 또한 계십니다”(allí

estás tú... he aquí, allí tu estás), 그리고 “당신 일”(tu Espíritu)의 가사는 메시지를 선포하듯 다양한 양상(호모포니적으로 동일 음가의 음형과 리듬을 통해, 혹은 시간차를 두고 여러 성부에서 등장하는 방식)으로 등장하고, 작품이 두 번째 부분의 중반을 넘어가면서 잇단음표의 음형으로 구성된 성부 진행이 다시 작품의 전체적인 흐름을 주도하기 시작한다. 호모포니적인 부분과 스트레토적인 부분이 교차하는 가운데 각 성부들이 여러 조합으로 성부들 사이의 이합집산을 거듭하면서 마지막으로 앞서 등장했던 여러 음형들이 출현하고, 점차 곡의 분위기가 조용히 잦아들어가는 가운데 베이스의 지속되는 G^b음이 정해진 음고를 미묘하게 벗어나 읊조리는 가운데 작품 전체를 끝맺는다.

이 혜 진 (서울대학교 음악대학 대학원 협동과정 음악학(서양음악학 전공) 졸업)

이신우

《Lament - 0, the daughter of Zion! for flute and piano》[2014]

인간의 죄와 신의 구원. 이 주제는 기독교에 뿌리를 둔 다양한 예술작품에서 오랜 시간 끊임없이 다루어져 온 주제인 동시에, 여전히 풀 수 없는 문제이기도 하다. 이신우의 플루트와 피아노를 위한 <라멘트·오, 시온의 딸아>는 구약성서 ‘예레미야애가’ 2장 1절에 대한 작곡가의 깊은 성찰로부터 출발한다.

“슬프다 주께서 어찌 그리 진노하사 딸 시온을 구름으로 덮으셨는가
이스라엘의 아름다움을 하늘에서 땅에 던지셨음이여
그의 진노의 날에 그의 발판을 기억하지 아니하셨도다”

‘라멘트’란 사자(死者)의 죽음에 대해 애도의 뜻을 나타내거나 비애에 넘친 탄식을 나타내는 음악이다. 일종의 라멘트인 이 작품 또한 ‘슬픔’을 노래한다. 이는 예루살렘 함락을 마주한 선지자 예레미야의 ‘애통’이고, 오늘날 한국 교회에서 벌어지고 있는 종교적 타락에 대한, 더 나아가 그 안에 내재된 인간 본연의 ‘죄’에 대한 작곡가 이신우의 ‘슬픔’이기도 하다.

구약성경 및 유대인 성경의 하나인 ‘예레미야애가’는 기원전 586년에 벌어진 예루살렘 함락과 성전 파괴를 애도하는 다섯 편의 서정시로 구성되어 있다. 하나님께 탄함을 받았음에도 불구하고 그에 합당한 삶을 살지 못한 예루살렘 백성을 향해 하나님은 그 징벌로 바빌로니아의 침략을 허락했다. 바빌로니아는 예루살렘 성전을 불태우고, 도시를 약탈했으며, 많은 예루살렘 백성을 포로로 삼았다. 이런 민족의 수난을 바라보던 선지자 예레미야의 애통이 담긴 ‘예레미야애가’ 다섯 편 전체에 대한 교향곡을 이신우는 구상 중이며, 그 ‘전주곡’이라 할 수 있는 <라멘트·오, 시온의 딸아>는 이 주제를 플루트와 피아노의 듀엣을 통해 시적이고 암시적이며 상징적인 방식으로 다루고 있다.

작곡가는 이 곡에서 ‘예레미야의 탄식’ (Lamentations of Jeremiah), ‘구름’ (The cloud), ‘트럼펫! 천사’ (Trumpet! an angel), ‘시온의 딸’ (The daughter of Zion) 등, 텍스트의 내용 및 작곡가의 표제적 의도를 추

측할 수 있는 제목을 각 부분의 서두에 명시하고 있다. 도입부인 ‘예레미야의 탄식’에서는 피아노의 오른손이 코랄 선율을 세 차례 제시하며, 여기에 플루트와 피아노의 왼손이 코랄선율의 구성음과 선율에 불협화적 긴장을 유발하는 화음들을 더하여 앞으로 전개될 음악적 양상들을 암시한다. 첫 번째 코랄 선율에서는 플루트가 코랄 선율과 동일한 음 단편들을 제시함으로써 선법적 성격을 띠고, 두 번째와 세 번째 코랄에서는 플루트와 피아노의 왼손이 해당 코랄선율 음으로부터 비교적 배음렬의 위쪽에 해당하는 음 단편이나 화음을 연주함으로써 불협화적 패시지를 만들어내며, 이를 통해 원래 코랄의 뉘앙스가 계속 변화한다. 이어지는 8/4박자의 짧은 패시지는 일종의 경과구로, 다이내믹의 확대, 음역의 상승, 16분음표의 빠른 패시지 등과 함께 음악적 분위기를 점차 고조시킨다. 3/4박자의 두 번째 부분 ‘구름’은 플루트와 피아노 왼손의 듀엣으로 시작한 후 피아노의 오른손이 가세하여 마치 3성부 트리오 형식처럼 전개되며 폭넓은 선율도약, 폴리리듬, 계속되는 8분음표 리듬패턴에 의한 지속적으로 흐르는 듯한 인상 등의 특징을 갖는다. 세 번째 부분 ‘트럼펫! 천사’는 장3화음과 감3화음으로 구성된 복화음 위에 중첩된 피아노의 강렬한 연타음과 함께 이전의 분위기와 대조적인 성격을 띠며 마지막 ‘시온의 딸’에서 음악은 다시 이전의 템포로 돌아가고 조성적 패시지는 점차적으로 긴 불협화적 패시지로 전개되면서 ‘구름’ 부분의 확대, 발전에 의한 파국을 예측케 한다.

이와 같이 <라멘트·오, 시온의 딸아>는 템포, 박자, 음형, 다이내믹 등의 대조, 선법적·조성적 패시지와 불협화적 패시지의 수평적·수직적 병치를 통해 구약성서 ‘예레미야애가’에 담겨 있는 인간의 선과 악, 아름다운 시온과 하나님의 심판, 그리고 마침내 벌어진 예루살렘의 함락을 애통해하는 한 선지자의 슬픔을 음악적으로 그려내고 있다. 앞서 언급했듯이 이 작품이 표제적으로 기대고 있는 ‘예레미야애가’는 단지 수천 년 전의 유대민족의 슬픈 역사에 대한 작곡가의 음악외적 아이디어만은 아니다. 이 곡의 창작은 최근 들어 사회의 큰 이슈로 떠오른 대형교회의 문제들, 즉 세습, 종교지도자들의 배임, 횡령, 성범죄와 논문표절, 교회의 사유화 등과 같은 한국기독교의 현실적인 문제의식에서 출발한다. 일찍이 이신우는 전체 10 곡으로 구성된 피아노를 위한 코랄판타지 1번 <내 백성을 위로하라>와 클라리넷과 현악4중주를 위한 <라멘트> 등의 작품들에서 인간의 죄악과 그리스도의 십자가 구원의 문제를 다룬 바 있다. 그러나 성서의 기록들을 바탕으로 한 과거의 작품들이 단순히 인간의 죄의 문제를 성서라는 문학적 매체 안에서 관념

적으로 다루었다면, 이신우는 한국교회의 불미스러운 사건들을 현실적으로 체험하는 가운데 이 작품을 작곡한 것으로 보인다.

이 작품에서 작곡가 이신우는 죄의 문제보다는 신의 구원만을 이야기하고 싶어하는 인간에게, 과연 죄의 무게를 얼마나 직시하고 있는지, 신의 구원은 쉽게 말할 수 있는 것인지 묻고 있는 것 같다. 구원의 무조건적인 희망은 이 작품에서 찾아보기 어렵다. 인간의 죄로부터 그 죄를 용서받는 십자가 구원에 이르는 그리스도의 수난 이야기 전반을 다루고 있는 '수난곡'과 달리 이 곡에서는 온전히 죄의 문제에 집중하고 있다. 달콤한 희망만을 말하기 보다는 죄악의 표현에 집중하고 있는 이신우의 <라멘트 • 오, 시온의 딸아>. 이 작품은 인간이 죄로부터 구원을 얻기에 앞서 그 죄를 더욱 깊이 직시해야 하고 더 고통스럽게 그 무게를 느껴야 한다고 이야기하는 것 같다. 작곡가 이신우가 앞으로 다소 무거울 수 있는 이 주제를 얼마나 그리고 어떻게 다루어 나갈지, 또한 작곡가의 이러한 의식이 향후 작품경향에 어떠한 영향을 끼칠지 귀추가 주목된다.

올해 10월 원주시향에 의해 '예레미야애가' 다섯 장 전체를 다룬 <Symphony of Lamentation>중 첫 악장의 초연이 이루어질 예정이다.

Sofia Gubaidulina

<String Quartet No. 2> [1987]

<현악4중주 제2번>이 만들어진 1980년대 후반은 1970년대 후반부터 구바이둘리나의 작품세계에서 감지된 '음악적 상징', 특히 동방정교회에 대한 종교적 영감과 맞닿아 있는 '종교적 상징'이 더욱 본격화된 시기이기도 하다. <현악4중주 제2번>이 별도의 표제를 갖고 있지 않음에도 불구하고 다양한 차원에서 일어나는 음악적 대비를 천상과 지상의 대비로 해석하는 이유도 이런 연유에서이다.

이 작품은 신성한 분위기를 환기하는 조용한 침묵에서 시작하여 대조적인 여러 과정들을 지나 다시 원래의 침묵으로 돌아가는 구조를 취한다. 이는 1년 전에 작곡된 교향곡 <소리 ... 침묵 Stimmen ... Verstummen> (1986)에서도 발견되는 구조이기도 하다. <현악4중주 제2번>은 크게 두 부분으로 나뉘는데, 이 두 부분은 여러 측면에서 서로 대조적이다. 예컨대 첫 번째 부분의 구조가 G 지속음을 기초로 구축되어 있는 것과 달리, 두 번째 부분에서

는 다양한 완전5도 음정들이 수직적, 수평적으로 전개된다. 또한 각각 비박절적(non-metrical) 패시지와 박절적(metrical) 패시지로 구성된 이 두 부분은 박절적 특징에 있어서도 대조적이다.

먼저 첫 번째 부분에서 제2바이올린은 처음부터 끝까지 G 지속음만을 연주한다. 단, 자연적 하모닉스(sul G), 비브라토, 몰토 비브라토, 논 비브라토 등의 여러 주법, 그리고 ppp로부터 fff에 이르는 폭넓은 다이내믹의 변화로 인해 하나의 고정된 음고의 '캐릭터'가 지속적으로 변화한다. 즉 때로는 감정적 정서를 동반한 아름다운 소리를 내기도 하고(vibr.), 때로는 굴곡 없는 창백한 소리를 내기도 하며(non vibr.), 또 때로는 금속성의 유리질 같은 섬뜩한 음색을 지니기도 한다(s.p.). 제2바이올린과 달리 나머지 세 성부는 G 지속음 주변을 배회한다. 처음에는 나머지 세 성부도 기본음 G만을 연주하는데, 이때에도 술 폰티첼로, 비브라토 등 다양한 주법으로 음색적 변화를 꾀한다. 기본음 G로부터의 최초의 이탈은 이 음의 반음 위와 아래의 음들로 구성된 "G-A^b-F[#]"의 3음동기를 제시하는 비올라에서 이루어지며, 이 동기는 이후 첼로와 제1바이올린 성부에서 반복적으로 모방된다. 음가가 보다 세분화되기 시작하는 리허설넘버(이하 R로 표기함) 5는 첫 번째 부분 안에서의 구조적인 구획이 이루어지는 지점이기도 하다. 여기에서는 앞서 제시된 3음동기뿐만 아니라 다양한 수(8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 19, 21, 29개)의 음들로 구성된 동기들이 제시된다. 특히 제1바이올린과 첼로가 이 동기들을 주고받는 방식이 특징적이다. 첼로는 제1바이올린이 제시한 동기를 그대로 모방하기도 하고, 전위하여 모방하기도 한다. 첫 번째 부분에서 가장 눈길을 끄는 부분은 제1바이올린과 첼로가 시간적 간격을 두고 모방하던 동기들을 fff로 동시에 연주하면서 음악적 분위기가 한층 고조되는 마지막 부분으로, 이 때 각 성부에 제시된 동기가 서로 전위형태로 대칭을 이루는 점이 특징적이다.

이 곡의 두 번째 부분은 전술한 바와 같이 첫 번째 부분과는 달리 선율적 움직임이 많고 3/4박자, 5/4박자의 박절적 패시지를 중심으로 전개된다. p로의 악상의 감소 및 짜임새의 축소 등에 의해 음악적 절정을 이루던 바로 직전과 대조적인 분위기로 시작하며, 제1바이올린의 반음계적 하행 진행, 첼로의 글리산도, D 장3화음의 협화를 등과 함께 두 번째 부분은 시작부터 매우 표현적인 성격을 띤다. 특히 제1바이올린 성부에 최초로 제시된 "F[#]-F"의 반음계적 하행 모티브는 두 번째 부분의 주요 모티브이다. 이어지는 첼로 성부에는 이 부분의 또 다른 주요 모티브가 등장한다. 완전5도 음정

간격의 2성부로 제시되는 이 모티브는 D, A, E, B, F#의 다섯 개의 음들, 셋잇단음표, 8분음표, 피치카토와 하모닉스 주법 등으로 구성되어 있다. 이 모티브는 두 번째 부분 전체에 걸쳐 지속적으로 반복되는데, 매번 주법, 음색, 리듬, 선율 등의 다양한 변형이 이루어진다. 특히 정상적인 연주방법으로 연주되는 첫 번째 모티브와 피치카토 혹은 자연적 하모닉스 주법에 의한 두 번째 모티브는 음향적 대비를 이룬다. 서로 다른 주법에 의한 음향적 대비는 이 곡의 마지막에서 특히 두드러지며, 여기에서는 주법의 대비 외에도, p와 f의 다이내믹의 대비, 음역의 대비도 함께 나타난다.

이처럼 〈현악4중주 제2번〉은 악상의 대비, 음고의 대비, 그리고 음색의 대비 등 다양한 차원에서의 대비가 두드러지며, 이는 각각 지상과 천상에서의 서로 대조적인 삶을 음악적으로 형상화하고자 한 일종의 음악적 상징적 장치들로 볼 수 있다. 핀란드 ‘쿠모 실내악축제’ (Kuhmo Chamber Music Festival)의 위촉작이었던 이 작품은 1987년 7월 23일 시벨리우스 현악사중주단에 의해 초연되었다.

Sofia Gubaidulina

《Introitus for piano and chamber orchestra》 [1978]

피아노와 실내 오케스트라의 두 개의 음향체로 구성된 〈입당송〉은 협주곡 장르에 속한다. 독주와 합주의 조합이라는 측면에서 보자면 과거의 협주곡과 크게 다를 바가 없으나, 이 곡은 본질적으로 두 개의 음향체 간의 대립과 경합을 특징으로 하는 전통적인 협주곡과는 성격이 완전히 다르다. ‘협주곡’은 바로크시대에 생겨난 장르로, 원래 여기에서는 독주그룹과 합주그룹, 두 개의 합주그룹 등 서로 다른 두 그룹의 ‘대비’가 주된 특징이었다. 그런데 18세기와 19세기를 지나면서 ‘대비’와 ‘화합’이라는 협주곡 본래의 아이디어는 점차 퇴색되어 가고, ‘독주자’ 한 사람에게 모든 관심이 쏠리게 되었다. 독주자의 화려한 음악적 기교, 빠른 악장의 종결부 직전에 삽입된 화려한 카덴차 등 독주자에게 집중된 여러 음악적 요소들은 작곡가가 이 장르에서 매우 중요하게 다루는 기법적 요소들이 되기도 했다. 이 같은 흐름은 19세기에 이르러 독주자를 일종의 ‘영웅’으로 의인화시키는 현상을 빚기도 했다. 일반 사람들에게 비해 뛰어난 힘과 용기를 지니고 있으며, 현실적인 제약이나 죽음과 같은 한계에 도전하는 그런 ‘영웅’ 말이다. 따라서 19세기 협

주곡에서는 영웅으로서의 독주자의 승리적 이미지, 영웅과 군중의 극적 대립을 음악으로 형상화하기 위해 독주자의 화려한 기교나 독주자와 오케스트라의 극적 대립을 매우 중요하게 다루었다. 그렇다면 구바이둘리나의 〈입당송〉에도 이러한 ‘영웅’이 등장하는가?

구바이둘리나가 이 곡에서 그리고 있는 독주자의 모습은 ‘영웅’의 이미지와는 전혀 거리가 멀다. 독주 파트는 기교적 측면이 완전히 배제되어 있으며 명상적인 성격에 가깝다. 이것이 무엇을 의미하는지에 대해 살펴보기에 앞서 루콥스키(Vera Lukomsky)와의 인터뷰에서 그녀가 20세기 이전과 이후의 협주곡의 차이에 대해 언급한 것을 눈여겨볼 필요가 있다. 평소 협주곡이란 장르에 특별한 관심을 갖고 있는 것에 주목해 왔던 루콥스키가 그녀에게 “이 장르가 왜 그토록 중요한지”에 대해 묻는 질문에 대답을 하면서 구바이둘리나는 전통적인 협주곡에서 부여되었던 독주자의 영웅 이미지가 20세기 협주곡에서도 여전히 유효할 수 있는지에 대해 문제를 제기한다. 다시 말하면 19세기의 시대적 산물이라 할 수 있는 영웅의 이미지를 20세기라는 새로운 시대에 계속 보존하는 것에 대해 의구심을 갖는다. 그녀에 따르면 19세기의 영웅은 “절대적 진리를 알고 있으며 군중을 어디로 이끌어야 할지 알고 있는 뛰어난 개인이자 불공평한 경쟁에서의 승자”였다. 그러나 더 이상 “진리가 무엇인지 모르고, 하나에서 열까지 낙담”하는 20세기의 영웅을 19세기의 영웅과 동일시 하기는 어렵다. 이러한 시대적 상황에서 독주자 또한 19세기 독주자와는 달라야 하며, 더 나아가 독주자-오케스트라의 관계 또한 과거와는 다르게 설정되어야 한다. 즉 오늘날 협주곡을 작곡하는 작곡가들은 독주자와 오케스트라의 새로운 관계 설정을 위해 계속 고민하고 해답을 찾아나가야 한다고 그녀는 말한다.

구바이둘리나의 〈입당송〉은 ‘독주자’의 이미지 및 독주자와 오케스트라의 관계를 새롭게 설정함으로써 기존의 협주곡과 전혀 다른 이 시대의 새로운 협주곡의 개념을 구상하기 위한 여러 시도들 중 하나이다. 작곡가에 의하면 이 곡은 미분음, 반음계, 온음계, 5음음계에 의한 네 개의 음고류를 중심으로 피아노독주와 오케스트라의 다양한 조합에 의해 구성되어 있다. 서로 다른 음고류를 중심으로 전개되는 각 부분들은 서로 다른 음향공간을 만들어 낸다.

우선 도입부에 플루트와 바순에 의해 제시되는 ‘미분음정 공간’ (micro-intervalllic space)은 청자에게 시작부터 작품 특유의 인상을 남긴다. 플루트가 F#과 G, 그리고 이 반음 사이의 미분음들로 구성된 선율을 3연음과

5연음 등의 자유로운 리듬패턴과 함께 피아니시모로 제시하면 바순이 이를 모방한다. '미분음정 공간'은 이후 목관파트와 현파트에 여러 차례 등장한다. 특히 이 공간은 반음계적 공간, 5음음계 공간 등 종종 다른 음 공간들과 동시에 제시된다. 예를 들어 곡의 도입부에서 플루트와 바순의 교대가 이어지는 동안 바이올린의 5음음계 선율연주가 가세하며, 이 때 바이올린 파트 또한 여섯 개 성부의 모방대위적 짜임새를 취한다. 플루트와 바순으로 구성된 목관파트 그리고 여섯 대의 바이올린으로 구성된 현파트가 동시에 전개되는 이 부분은 '미분음정 공간'과 '5음음계 공간'의 대비, 그리고 빠른 리듬패턴(16분음, 32분음, 3연음, 5연음)과 느린 리듬패턴(4분음, 2분음, 8분음)의 대비를 이룬다. 이처럼 '미분음정 공간'은 서로 다른 음계재료, 리듬패턴, 음색 등에 의해 전개되는 이질적인 음 공간 안에 침투하여 일종의 '표현성'을 창출한다. '반음계적 공간' (chromatic space)은 F, F[#], G의 세 개의 음들로만 구성된 피아노독주 파트에서 반복적으로 등장한다. 그러나 이 부분이 보다 확연히 드러나는 부분은 반음계적으로 하행하는 코다의 바이올린과 비올라 파트에서이다. 여기에서는 여섯 대의 바이올린과 네 대의 비올라가 반음계적 하행음계를 트릴과 함께 포르테시모로 연주하는데, 이 때 한 프레임즈 안에서 각 성부가 폴리리듬(5:3, 4:3, 3:2 등)으로 진행한다. 목관파트(플루트, 오보에, 바순)의 '미분음정 공간', 피아노의 '5음음계 공간', 첼로와 콘트라베이스의 완전4도 음정 진행, 현파트의 '반음계적 공간' 등이 제멋대로 제시된 대부분의 음 공간이 동시에 제시된 이 곡의 마지막 부분은 "매우 표현적이고 극적인" 분위기를 연출한다. '온음계적 공간' (diatonic space)은 R35에서 플루트, 오보에, 제1바이올린, 피아노 성부 순으로 온음계 선율이 차례로 제시된 후, 네 대의 비올라 부분(R37), 피아노솔로 부분(R62) 등 곡의 중간 중간에 '삽입'되어 있다. 특히 코다 직전에 등장한 마지막 '온음계적 공간'이 꽤 인상적이다. 여기에서는 먼저 온음계적 선율이 피아노 솔로에 의해 여러개 제시된다. 이 때 피아노의 오른손 파트는 톤 클러스터 기법을 보이며, 동시에 누르는 음의 개수가 2개에서 6개로 점차적으로 늘어난다. 이 같은 피아노독주에 이후 플루트와 바이올린 파트가, 그리고 끝으로 비올라 파트가 가세함으로써, 다양한 음색에 의한 '온음계적 공간'이 펼쳐진다. 이 네 개의 파트는 동일하게 '온음계적 공간' 안에서 전개되는데도 불구하고, 서로 다른 리듬패턴 및 음색에 의해 뚜렷이 구별된다. 구바이둘리나는 이러한 '온음계적 공간'을 "매우 고요하고 명상적인" 공간으로 설명하기도 했다. 끝으로 R3-8의 제1, 제2 바이올린, R14-19의 바순, R25-29의 바

순, R70-77의 피아노 등 곡의 시작부터 끝까지 지속적으로 등장하는 '5음음계 공간' (pentatonic space)은 "가장 밝고, 가장 고상하며, 기이한" 분위기를 표출한다.

위에서 살펴보았듯이 서로 다른 네 개의 공간들은 독자적으로 등장하기도 하고 서로 다른 두 개 이상의 공간들이 동시에 연주되기도 한다. 이질적인 공간의 공존은 동시적으로 발생하기도 하고 순차적으로 병치되기도 한다. 서로 다른 공간들의 수평적 병치는 특히 R30에서 두드러진다. 여기에서는 피아노가 F[#]과 G의 두 음 주변을 맴돌기만 하던 이전의 진행과 달리 처음으로 선율적 움직임을 보이는데, 이 선율은 일종의 음렬의 성격을 띠기도 한다. 특히 이 독주 부분에서는 장3도 간격에 의한 동음반복과 음렬진행의 두 패턴이 계속해서 교대를 이룬다. 이후 플루트, 오보에, 그리고 바이올린이 차례대로 온음계 선율을 제시하는 부분, 피아노의 음렬진행, 첼로와 콘트라베이스의 피아노의 동음반복 진행의 모방 등이 나란히 '나열'된다.

그렇다면 과연 작곡가가 이 여러 음악적 장치들을 통해 새롭게 구상해 낸 협주곡 개념이란 무엇인가? 이와 관련하여 여기에서는 작품 도처에 포진되어 있는 상징적 장치들이 눈에 띈다. 이 곡이 작곡된 1978년은 구바이둘리나의 작품세계에서 의미 있는 전환이 이루어진 시기이다. 이 작품을 시작으로 그녀의 작품에는 '음악적 상징'이 본격적으로 나타나고 있기 때문이다. 실제로 콜로포바(Vaelntino Kholopova)와 같은 학자는 구바이둘리나의 1978년 이후의 작품들에서 나타난 '음악적 상징'에 주목해 왔다. 그는 이 시기 그녀의 작품들에서 특정 음계, 음역, 그리고 음향 등이 특정 연상적 의미들(associative senses)을 환기시키는데, 이는 소리 그 자체를 위한다기 보다는 음악외적 대상을 상징적으로 표현하기 위한 도구들이라고 해석한다. <임당송>에서 미분음, 반음계, 온음계, 5음음계 등 서로 다른 네 개의 음고류가 서로 다른 음향적 공간을 만들어내며, 청자에게 서로 다른 연상적 의미를 불러일으키는 것 또한 이러한 일환으로 볼 수 있다. 그렇다면 이것은 구체적으로 무엇을 상징하고 있는가?

이를 위해 먼저 이 곡의 제목 '임당송'을 환기해보자. '임당송'이란 가톨릭교회 미사의 고유문 중 하나로, 미사 시작시 주례 사제와 전례 봉사자들이 입당 행렬을 이루어 제단으로 입장하는 동안 부르는 노래를 가리킨다. 그런데 여기서 흥미로운 사실은 구바이둘리나의 <임당송>이 여러 가지 측면에서 미사의 입당송과 닮아 있다는 점이다. 이는 무엇보다 오케스트라와 피아노 독주의 조합방식에서 발견된다. 일반적으로 미사의 입당송에서는 후렴과 시

편구절의 반복적 교대로 전개되다가 마지막 후렴 직전 시편구절 대신 영광송을 부르는 것이 관례이다: “후렴(Antiphone) - 시편 구절 - 후렴 - 영광송 - 후렴.” 이 때 후렴은 성가대나 회중이, 그리고 시편의 각 절은 선창자(Cantor)가 부른다. 구바이둘리나의 〈입당송〉 또한 오케스트라와 피아노독주의 반복적 교대를 중심으로 전개되는데, 이 때 오케스트라는 성가대나 회중이 부르는 입당송의 후렴을 연상시키며, 피아노독주 부분은 독창자나 사제가 낭송하는 시편구절을 연상시킨다. 물론 이 같은 일대일적 대응을 곡 전체에 적용시키는 것은 무리가 있다. 현악파트가 피아노독주를 모방하기도 하고(R12), 오케스트라가 연주하는 도중에 피아노 선율단편이 짧게 삽입되기도 하고(R35), 피아노와 목관(플루트와 오보에)이 짧은 선율단편을 서로 주고받기도 하며(R38), 피아노가 다른 두 악기와 트리오로 참여하기도 하는 등(R41-42) 오케스트라와 피아노의 조합방식이 매우 다양한 양상을 보이고 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 오케스트라와 피아노독주에 반복적으로 등장하는 특유의 음형들을 볼 때 작곡가가 이 곡의 구상 시 회중(혹은 성가대)의 후렴과 독창자(혹은 사제)의 시편낭송의 반복적 교대를 중심으로 전개되는 입당송의 형식을 염두에 두었을 것이라는 인상을 지울 수가 없다. 우선 이 곡의 시작부분을 보면 오케스트라와 독주피아노의 두 부분이 F[#]과 G의 두 음들을 공통요소로 하되 서로 대비를 이루며 전개되고 있음을 알 수 있다. 먼저 이 곡은 F[#]과 반음 위의 G, 그리고 이 반음 사이의 미분음들로 구성되어 있으며, 3연음과 5연음의 리듬 요소를 중심으로 전개되는 플루트의 솔로로 시작한다. 거의 낭송조에 가까운 이 선율패턴은 작품 전체에 걸쳐 반복·확장된다. 이어지는 R11에서는 피아노독주가 처음으로 등장하는데, “F[#]-F-G-F[#]-F-F[#]”에 의한 피아노선율을 또한 F[#]과 G의 두 음을 중심으로 한다. 단 미분음이 아닌 반음계로만 진행하고, 옥타브를 넘나들며 전개되는 반음계적 선율은 큰 도약을 동반하고, 음가가 확장되었으며, 피아노의 왼손이 장3도, 단3도, 혹은 완전5도 아래에서 호모포니적으로 오른손선율을 뒷받침하는 등 플루트의 선율과 음악적 대비를 이룬다. “러시아정교회 성가 또는 사제의 낭송”으로 해석되기도 하는 이 패턴 또한 피아노독주의 등장 때마다 거의 반복된다. 이와 같이 곡의 시작 부분에 제시된 플루트와 피아노에 의한 두 가지 서로 다른 패턴 그리고 이 두 패턴의 작품 전체에 걸친 반복·확장은 이 작품을 구성하는 가장 중요한 구조적 요소들이며, 이것은 후렴과 시편구절이 반복적으로 교대를 이루는 ‘입당송’의 형식구조와 매우 닮아 있다.

한편 이러한 음악형식적 측면 외에도 구바이둘리나의 〈입당송〉은 미사에

서의 ‘입당송’이 회중에게 의도하고 있는 것과 매우 유사한 것을 청자에게 환기시킨다. 입당송은 본격적인 예배를 ‘준비하는’ 기능을 한다. 즉 미사 전체에서 이것은 신자들로 하여금 세속을 떠나 영적인 곳에 집중하게 만드는 부분이다. 마치 오페라 서곡이 단순히 공연의 시작을 알리는 기능 외에 해당 오페라의 줄거리를 예시하는 분위기를 조성함으로써 청자들로 하여금 해당 오페라의 세계로 들어가게끔 하는 것처럼, 입당송은 목소리의 일치를 통해 신자들의 마음을 일치시키고 점차적으로 예배에 몰입하게 하며, 이를 통해 신자들을 거룩한 신비의 세계로 이끌어 주는 기능을 한다. 물론 구바이둘리나의 〈입당송〉은 실제 미사를 위해 작곡된 예배용 음악이 아닌 순수 예술음악이다. 구바이둘리나 자신도 이에 대해 언급한 바 있다. 그녀는 〈입당송〉 외에도 바이올린협주곡 〈봉헌송 Offertorium〉, 첼로협주곡 〈데토 Detto-2〉 등이 종교적 개념들을 음악으로 형상화하고 있는 것은 사실이나, 이 작품들이 실제 교회예배를 위한 것이 아님을 강조한다. 이는 오늘날의 동방정교회가 이 시대 작곡가들의 종교음악이 아닌 여전히 옛 음악만을 사용하기 때문만은 아니다. 그녀는 자신의 종교적 욕구들을 예술 안에서 실현하길 원하며, 그 결과 구바이둘리나의 종교음악들은 일종의 판타지이다. 자신의 모든 작품들이 종교적이며, 비종교적인 작품을 쓴 적이 없다는 그녀의 언급 또한 이런 맥락에서 이해할 수 있다.

다시 처음으로 돌아가 보자. 구바이둘리나의 〈입당송〉은 ‘독주자’의 이미지 및 독주자와 오케스트라의 관계를 새롭게 설정함으로써 기존의 협주곡과 전혀 다른 이 시대의 새로운 협주곡의 개념을 구상하기 위한 시도들 중 하나라고 전술한 바 있다. 우선 구바이둘리나의 〈입당송〉에도 이러한 ‘영웅’이 등장하는가? 그렇지 않다. 구바이둘리나가 이 곡에서 그리고 있는 기교적 측면이 배제된 채 명상적인 성격에 가까운 독주자의 모습은 ‘영웅’의 이미지와는 전연 거리가 멀다. 〈입당송〉의 독주자는 오케스트라와 때로는 별개로 존재하고 또 때로는 연합하는 방식을 취한다. 그리고 이를 통해 종교적 분위기를 조성하며, 더 나아가 청자를 종교적 세계로 이끈다. 물질세계로서의 소리가 아니라 물질 안에 함축된 영혼 즉, “독주자는 그 소리(sound)의 깊이를 뚫고 들어감으로써, 청자를 영적 세계로 초청한다.” 그리고 이 작품에서 청자는 작곡가의 판타지 안에서 종교적 경험을 한다.

Sofia Gubaidulina

《Two Paths: a Dedication to Mary and Martha》[1998]

〈두 개의 길: 마리아와 마르다에 대한 헌정〉은 1999년 4월 29일, 뉴욕 에버리 피셔 홀(Avery Fisher Hall)에서, 쿠르트 마주어의 지휘로 펠프스(Cynthia Phelps)와 영(Rebecca Young)의 비올라, 그리고 뉴욕필하모닉 오케스트라에 의해 초연되었다. 이 작품은 두 대의 비올라와 오케스트라를 위한 이중협주곡으로, 합주와 독주파트의 교대 및 동반 연주에 의한 일곱 개의 변주로 구성되어 있다. 이 곡의 주요동기는 곡의 도입부에 등장한 16분음표 및 셋잇단음표에 의한 'E-F-A-E'의 4음구성 동기, 음색·리듬·음정 등의 다양한 변화를 겪으며 곡 전체에 걸쳐 반복적으로 등장한다. 특히 상행 단2도 및 완전5도는 이 동기를 구성하는 동시에 곡 전체에 있어서 주요 역할을 하는 음정 단위이다. 예를 들어 곡의 시작과 함께 목관과 현악 파트에 제시된 'E-F'의 상행 단2도 음정은 여러 성부에서 모방될 뿐만 아니라, 장7도 및 단9도로의 전위 및 확대를 통해 가공·발전되기도 한다. 'E-F'의 상행 단2도 음정과 결합하여 주요 동기를 만드는 'A-E'의 상행 완전5도 음정 또한 이 곡의 주요 음정단위이며, 완전4도로 전위되기도 한다. 한편 여기에는 3연음, 5연음, 7연음 등의 리듬 패턴이 빈번하게 등장하며, 이 중 3연음은 이 곡의 주요 리듬단위이다. 이 리듬 단위들은 종종 여러 성부들에 동시에 제시되어 폴리리듬을 만들어낸다. 이 외에도 총휴지부(G.P.)나 페르마타 등의 비박절적 리듬도 이 곡의 주요 리듬적 요소이다. 이 곡의 악기편성은 오케스트라와 두 대의 비올라 외에도 다섯 명의 주자들이 연주하는 다양한 타악기들, 첼레스타, 그리고 피아노를 포함한다. 이러한 이례적인 악기편성은 구바이둘리나 음악 특유의 음향적 효과 및 음색적 다양성을 강조한 것으로 보이며, 이것은 비전통적인 연주기법들에 의해서도 실현된다. 예를 들어 주로 음색적 효과를 위해 사용되는 첼레스타, 다양한 벨과 차임 등의 금속음향 타악기들이 이 곡에서는 주제를 표현하는 역할을 하는가 하면, 반대로 피아노가 트레몰로, 글리산도, 화음 클러스터 등의 주법에 의해 주로 음향적 효과를 위해 사용되기도 한다.

이와 같이 〈두 개의 길〉은 두 명의 독주자의 등장, 협주곡이라는 틀과 이를 구축하는 변주곡 형식, 박절적 모호함 및 침묵, 다양한 음색적 효과 등의 여러 가지 특징을 보인다. 그런데 이 작품을 보다 자세히 들여다보면 외양상 드러나는 이 음악적 특징들 외에도 또 다른 점들이 중요하게 작용하고 있음을 알 수 있다. 우선적으로 눈에 띄는 대목은 합주파트와 독주파트 간에, 그리고 두 명의

독주자 간에 이루어지는 음악적 대비이다. 특히 제1비올라와 제2비올라의 두 독주파트 사이의 음악적 대비는 이 곡 전체에서 가장 중요하게 다루어지는 부분이다. 이 대비는 음역, 악상, 음색 등 여러 요소들에 의해 이루어지는데, 무엇보다 두 비올라 파트의 대비를 가장 극명하게 보여주는 부분은 음역에서이다. 제1비올라가 고음역을 담당한다면 제2비올라는 주로 저음역을 담당한다. 이는 독주 비올라가 최초로 제시되는 지점부터 이미 확인된다. 제1변주에서는 오케스트라 등장 후 두 개의 독주 비올라가 처음으로 등장하는데, 이 때 각각 D^b과 C를 연주하는 두 비올라의 음정은 반음의 차이만 있을 뿐 모두 중간음역에서 시작한다. 그러나 이내 제1비올라는 고음역으로 상행하고, 제2비올라는 저음역으로 하행하면서 두 비올라 파트의 음역은 극명하게 갈린다. 이 외에도 두 독주자 간의 음역의 대비는 제1비올라가 최고음에서 최저음으로 내려오는 동안 제2비올라가 최저음에서 최고음으로 상행하는 제5변주, 제1비올라가 최고음역으로 상행하는 과정을 반복하는 동안 제2비올라가 최저음역에서 오스티나토 프레이즈를 반복하며 머무는 제7변주 등 곳곳에서 발견된다. 음역의 대비 외에 또 한 가지 짚고 넘어가야 할 부분은 두 비올라 간의 음색적 대비이다. 구바이둘리나는 독주파트의 많은 부분에서 두 비올라에게 서로 다른 주법을 요구함으로써 두 독주자 간의 음색적 대비를 시도했다. 예를 들어 제1변주의 첫 번째 독주 파트에서 제1비올라는 D^b에서 B^b으로 상행한 후 다시 한 옥타브 아래의 B^b으로 하행하는데, 이때의 B^b은 일반음색에서 하모닉스로 음색이 변화되며, 그 결과 제1비올라의 하모닉스와 제2비올라의 일반음 간의 음색적 차이가 발생한다. 하모닉스와 일반음의 대비는 제5변주의 첫 독주파트에도 나타난다. 제4변주의 마지막 부분에서 제1비올라는 고음역으로 상행하며 일반음에서 술 폰티첼로로 주법이 변화된다. 이와 동시에 저음역으로 하행하는 제2비올라의 주법 또한 일반음에서 술 타스토로 바뀐다. 이처럼 여기에서는 음색의 변형이 두 독주자 모두에서 동시에 나타나며, 특히 음색과 음역의 대비가 동시에 이루어지는 이 부분은 두 비올라간의 음악적 대비가 매우 선명하다.

한편 음악적 대비 외에 이 작품에서 눈여겨보아야 할 다른 하나는 여러 차원에서의 음악적 대비를 중심으로 전개되는 일곱 개의 변주 전체에서 어떤 내러티브가 감지된다는 사실이다. 제1변주에서 오케스트라가 ff와 함께 주요 동기를 투티로 제시한 후 pp의 대조적인 악상으로 독주파트가 등장한다. 이 때 제1비올라는 상행하고 제2비올라는 하행한다. 이 같은 음역의 대비와 달리 제2변주의 독주파트에서는 두 비올라가 함께 서로 다른 선율을 노래하기도 하고 한

성부가 다른 성부를 모방하기도 한다. 이는 마치 서로에게 화해의 제스처를 취하는 듯하다. 두 독주자 간의 관계는 제3변주, 제4변주로 이어지면서 오케스트라의 개입과 함께 더욱 복잡해진다. 그리고 제4변주의 마지막에서 다시 두 독주자는 각각 상행과 하행의 반대방향으로 진행하면서 처음으로 돌아간다. 제5변주에서 pp로 순차진행하는 오케스트라는 매우 적은 움직임만을 보이는 반면, 독주파트는 매우 표현적이고 동적인 움직임을 보인다. 이 때 두 독주 비올라는 서로를 향해 움직이지만, 이 같은 진행은 결국 다섯 옥타브의 간격을 사이에 두고 끝나고 만다. 그러나 제6변주에서 이들은 다시 한 번 서로를 향해 움직이며, 마지막에서 두 비올라 모두 E와 F로 구성된 단2도 음정을 3연음, 5연음 등 다양한 리듬패턴과 함께 연주한다. 그러나 여기에서 주목해야 할 점은 유사한 리듬 패턴과 음역에서 동일한 음을 연주함에도 불구하고 아주 미세한 박절적 차이로 인해 두 비올라가 동시에 같은 음을 연주하는 경우는 단 한 차례도 발생하지 않는다는 점이다. 이후 음악은 오케스트라 투티가 ff로 연주되면서 절정으로 치닫게 되며, 마지막 변주로 이어진다. 결국 제1비올라는 최고음역으로, 오스티나토에 의한 제2비올라는 최저음역으로 진행하면서 음악은 마무리된다.

이와 같이 〈두 개의 길〉에서는 음악적 대비가 여러 차원에서 발생하고 있으며, 거기에서 어떤 내러티브가 감지된다. 그렇다면 과연 이를 어떻게 해석할 수 있을까? 이는 작곡가가 직접 언급한 것에서 실마리를 찾을 수 있다: “당연히, 음악은 이러한 형이상학적인 자극을 우리에게 묻자 그대로 그리고 직접적으로 전달하지는 않는다. 그것은 나의 일이 아니다. 그러나 그것은 구체적인 것과는 별개인 일종의 비유로서, 은유를 만들어 낼 수 있다. 예를 들어, 서로 다른 방향으로 움직이는 소리는, 위쪽을 향하거나 아래쪽을 향하는 움직임은 이미 충분히 설명 가능한 두 개의 다른 정신적인 방향들, 삶의 영원한 다양성이라는 미지의 숲으로 가는 두 개의 길에 관한 은유가 될 수 있다.” 여기에서 우리는 이 작품을 이해하기 위해서는 상상력이 동반된 은유적 이해가 필요하다는 것을 알 수 있다. 이 작품에서 구바이둘리나는 오케스트라와 두 독주 비올라를 일종의 페르소나(persona) 혹은 행위자(agent)로 간주한다. 먼저 오케스트라는 극적 상황을 만들어내는 ‘개시인’(initiator)의 역할을 한다. 특히 이들은 다양한 상황들 안에서 독주자들에게 질문을 던지는데 때로는 그 방식이 매우 “공격적이며 야만적”이기까지 하다. 한편 두 독주비올라는 오케스트라의 여러 질문들에 답을 하는 양상을 보인다. 오케스트라가 질문을 하고 두 비올라가 답을 하는 반복되는 과정들은 변주곡이라는 형식 안에서 일련의 이야기를 만들어낸다.

그런데 특히 여기에서 주목해야 할 점은 오케스트라의 질문에 대답을 하는

방식에 있어서 두 비올라가 극단적 대비를 이루고 있다는 사실이다. 단순히 질문에 답을 하는 역할 외에 작곡가가 각 독주비올라에게 입혀 놓은 ‘행위자’의 모습은 어떠한 것인가? 이에 대해 살펴보기에 앞서 이 곡의 제목 〈두 개의 길: 마리아와 마르다에 대한 헌정〉에 등장하는 두 여성 마리아와 마르다에 대한 이야기부터 해보자. 쿠르트 마주어의 아내인 토모코 마주어(Tomoko Masur)로부터 뉴욕필하모닉 오케스트라의 두 명의 여성 비올리스트를 위한 작품을 위촉 받았을 당시, 구바이둘리나는 비올라라는 동일한 악기를 연주하는 두 명의 서로 다른 여성 모습에 착안하여 성경 속의 두 여성 마리아와 마르다를 떠올렸다. 마리아와 마르다의 이야기는 신약성서에 세 차례 나오는데, 특히 서로 대비를 이루는 이 두 여성의 이미지는 미술, 문학 등의 여러 예술작품의 주요 소재가 되기도 했다. 일반적으로 마르다가 ‘실용적’이고 ‘활동적’인 여성이라면 마리아는 ‘관조적’이며 ‘비실용적’인 인물로 알려져 있다. 이런 관점은 성서에 나오는 실제 그들의 행동양식에 근거한다. 한 예로 예수님의 방문 당시 그의 발치에 앉아 그의 이야기를 경청했던 마리아와 달리 마르다는 손님을 맞을 채비로 분주하며 자신을 돕지 않는 마리아를 원망한다. 마르다의 ‘비실용적’ 성격은 십자가 처형이 있기 며칠 전 예수가 다시 이들의 집을 방문했을 때에도 나타난다. 당시 그녀는 값비싼 향유를 예수의 발에 바르고 자신의 머리털로 발을 씻어 준다. 이런 그녀의 ‘비실용적인’ 태도를 향해 가룟 유다는 그 귀한 향유를 팔아 그 돈으로 불쌍한 사람들을 돕는 일이 더 맞지 않느냐며 항의하기도 했다. ‘비실용적’이고 ‘관조적’인 마리아와 ‘실용적’이고 ‘활동적’인 마르다. 바로 이 두 여성의 이미지가 구바이둘리나가 두 독주비올라에 부여한 ‘행위자’의 모습이다. 더 나아가 그녀는 마리아와 마르다의 이 같은 이미지를 각각 ‘종교적’인 사랑과 ‘세속적’인 사랑이라는 보다 보편적이고 인류애적인 두 가지 사랑 유형으로 확대시켰다.

일곱 개의 변주라는 긴 여정 동안 오케스트라는 다양한 현실의 상황을 제시하면서 문제를 제시하고, 두 독주자는 여기에 서로 다른 방식으로 답한다. 마리아와 마르다가 향하고 있는 천상과 지상의 두 길. 때로는 정반대의 길을 향하고, 때로는 서로를 향해 다가가고, 또 때로는 서로 비슷한 길을 걷기도 하면서 두 독주자 간의 관계는 계속해서 변화한다. 이 곡은 제1비올라가 최고음역에 이르면서 끝나며, 그 사이 제2비올라는 오스티나토로 최저음역에 머물러 있다. 이 곡은 구바이둘리나 자신이 밝혔듯이 진정한 사랑이란 “스스로 숭고함에 헌신하며 사랑하는 이와 함께 지독한 고난의 길을 건너 결국은 인생의 빛과 은총을 구하는 것”이라는 일종의 그녀의 신앙고백과도 같다.

Gubaidulina

《Rubaiyat for baritone and chamber orchestra》(1969)

기존의 학문적 논의에서 구바이둘리나의 음악양식의 발전에 대한 시기 구분은 1965년까지의 음악양식 형성시기, 1965년에서 1977년까지의 첫 번째 음악양식 성숙시기, 두 번째 음악양식 성숙이 이루어짐과 동시에 음악적 상징이 본격화되기 시작하는 1978년 이후의 시기로 구분된다. 《루바이야트》가 작곡된 1969년은 구바이둘리나의 첫 번째 작곡기법적 발전이 이루어지던 시기로, 독창자와 실내오케스트라로 구성된 이 작품에서 그녀는 보다 규모가 큰 ‘양상블’ 과의 작업을 시도했다.

이 작품의 제목에 등장하는 ‘루바이야트’ (Rubayat)란 ‘4행시’ 를 뜻하는 ‘루바이’ (Rubai)의 복수형으로, ‘4행시집’ 또는 4행이 한 연을 이루는 페르시아의 대표적 시 형식을 일컫는다. 페르시아 시인 오마르 하이얌(Omar Khayyám)의 4행시집은 ‘루바이야트’ 의 대표적 예로, 한 편에서는 ‘루바이야트’ 가 곧 하이얌의 시로 이해되기도 한다. 구바이둘리나는 중세시대의 이 페르시아어 시에 나타난 신비철학에 관심을 갖고 하이얌 외에도 하피즈(Hafiz), 하카니(Khaqani) 등의 또 다른 페르시아 시인들의 4행시들을 이 작품의 성악파트에 사용했다.

《루바이야트》는 단악장으로 이루어져 있으며, 다시 일곱 개의 부분으로 나뉜다. 각 부분들은 ‘물질적 세계’, ‘인류의 지상에서의 삶’, 그리고 ‘인간과 신의 대화’ 등 애도 혹은 고독으로부터 격정적인 저항에 이르는 인간의 다양한 감정을 음악적으로 형상화하고 있다. 특히 이 작품은 전년에 작곡된 또 다른 칸타타 《멤피스의 밤》(Night in Memphis, 1968/1988/1992)과 짝을 이루는 작품으로도 잘 알려져 있다. 메조 소프라노와 남성 합창, 그리고 실내오케스트라를 위한 칸타타인 이 곡은 고대 이집트 시를 텍스트로 사용하고 있다. 이 두 칸타타는 주제와 표현에 있어서 서로 대조적 성격을 띤다. 예컨대 《멤피스의 밤》이 인간의 피할 수 없는 죽음과 관련된 실존의 문제를 다룬다면, 《루바이야트》는 정신적 고통에 직면한 한 인간의 절망으로부터 분개에 이르는 다양한 감정을 다룬다. 음악적 측면에 있어서도 《멤피스의 밤》이 엄격한 12음기법 논리에 의해 통제되어 있다면, 《루바이야트》의 음악적 흐름은 특정 기법에 얽매이지 보다는 작곡가의 예술적 영감에 따라 보다 자유롭게 전개된다. 특히 이 작품에서는 성악 파트를 취급하는 구바이둘리나 특유의 방식이 매우 인상적이다. 메조 소프라노에게 노래 혹은 ‘말하는 듯한 노래’ (spoken song)만 요구

되었던 《멤피스의 밤》과 달리, 《루바이야트》의 바리톤은 이 곡의 연주를 위해 전통적인 발성 외에 수많은 새로운 성악기법을 숙련해야만 한다. 명시된 음고에서 노래하기, 보다 강한 숨으로 혹은 보다 약한 숨으로 들리도록 호흡하기, 말하기, 성악적 글리산도로 말하기, 속삭이기, 글리산도로 속삭이기, 비명지르기, 가성으로 노래하기, 마이크를 통해 노래하기 등이 바로 그것이다. 이러한 여러 성악적 기법들은 광범위한 표현성을 획득한다. 이처럼 독창자에게 요구된 성악적 기법에 있어서도 이 두 칸타타는 차이가 난다.

이 작품은 완성된 지 7년 후인 1976년 12월 24일 로제스트벤스키(Gennady Rozhdestvensky)의 지휘, 야코벤코(Sergei Yakovenko)의 바리톤 연주로 초연되었다.

Sofia Gubaidulina's Life and Music



박소현 Sohyun Park | Piano

안양예고를 졸업한 후 동덕여자대학교를 수석입학 및 수석졸업했다. 현재 바로크합주단 캠프 상임반주자와 서울대 음대 콘트라베이스 반주자로 활동 중이다.



우용기 Yong Gi Woo | Piano

서울예술고등학교를 졸업했으며, 현재 서울대학교 음악대학 1학년 재학 중이다. 음악세계 콩쿠르 전채대상, 이화강향 콩쿠르 1위, 세계일보 콩쿠르 2위, 서울예고 실기우수상, 홍콩 콩쿠르(Asia Hong-kong open competition)에서 1위를 수상했다. 금호영재 독주회와 서울국제음악제 프린지 페스티벌, 대관령 국제음악제 '떠오르는 연주자 시리즈', 일본 이시카와(Ishikawa) 뮤직페스티벌 등 주요무대에서 연주한 경력을 갖고 있다..



전지훈 Jihoon Jun | Piano

예원학교 재학 중 유학하여 14세의 나이로 오스트리아 모차르테움 국립음대 학사과정에 최연소 입학한 후 19세에 학사(Bachelor) 및 석사과정(Master-M.M)을 최연소 수석졸업(Mit Auszeichnung) 하였다. 재학당시 모차르테움 대연주홀과 비엔나홀, 미라벨궁전의 대리석홀(Marmorsaal), 프론부르크 콘서트홀, 오르프협회 테아터홀, 잘츠부르크 바로크박물관과 잘츠부르크 페스트슈필 등에서 수차례 독주와 실내악 및 협연을 했으며 2006년에는 독일에서의 독주 음반 녹음과 함께 모차르테움 국립음대 개관식 초청음악회(Tag der offenen Tür)에 참가해 현지 언론으로부터 큰 호평을 받았다.

2006년 베를린 국립음대(UdK)에 입학 후 학내의 실내악홀과 콘서트홀에서의 연주를 비롯해 베를린 필 하모니 실내악홀, 카이저-빌헬름 기념교회, 스타인웨이 & 섀츠 하우스, 야마하 라이징 아티스트 콘서트 등에서 독주회 및 다수의 초청 연주활동을 하였다. 2010년 전문연주자과정(Diplom) 수석졸업과 함께 "Return to Love" CD를 발매하였고, 2012년 베를린 국립음대 최고연주자과정(Konzertexamen)을 졸업했다. 그는 일찍이 한국일보 콩쿠르 전채 대상, 조선일보 · 음연 · 음악춘추 · 틴에이지 콩쿠르 입상을 비롯하여 2009년 비엔나 베토벤 국제피아노콩쿠르에서 50년 만에 한국인 최초로 2위없는 3위에 입상했고, 17세의 나이에 포르투갈 포르토(Porto) 국제피아노콩쿠르 3위 및 최연소 특별상을 수상했다. 또한 요제프 디힐러 피아노콩쿠르 1위, 예후디 메유인 오디션 합격, 블라디게로프 국제피아노콩쿠르 2위 및 스칼라티 특별상 수상 등을 통해 피아니스트로서의 위치를 굳혀나갔다.

신민자, 크리스토프 리이스케, 파스칼 드브이옹을 사사하였고, 현재 장형준 교수에게 사사 중이다. 국내 외 다수의 피아노 독주회를 비롯해 대한민국 국제음악제와 그랜드피아노콘서트, 클라리네티스트 첼 할레비, SNUA 앙상블, TIMF 앙상블, Ditto 오케스트라 등과 실내악 연주활동 이외에도 비올리스트 리처드 용재 오닐과 수차례 연주활동을 벌였다. 또한 슈테판 블라다르의 지휘로 이루어진 ORF 라디오 심포니오케스트라의 협연이 오스트리아 국영방송인 ORF를 통해 현지 생중계되면서 큰 호평을 받았고, 그 외 포르토 내셔널심포니오케스트라, 뮌헨 국립음대 오케스트라, 모차르테움 국립음대 오케스트라, 서울 바로크합주단, 헝가리 비르투오스 심포니오케스트라, 폴란드 쾰체 심포니오케스트라, 불가리아 슈엔 심포니오케스트라, 트리오 Z-Art, 강남 심포니오케스트라, 아마데우스 앙상블 등과 한국, 유럽, 미국, 호주 등지에서 활발한 연주활동을 하고 있다. 현재 서울대학교 박사과정(D.M.A)에서 전액 장학금을 지원받으며 재학 중인 동시에, 예원학교에서 후학양성에 힘쓰고 있다.



김남균 Namgyun Kim | Contrabass

한국예술종합학교 음악원 예비학교와 예술사과정에서 공부한 후 독일 프랑크푸르트 국립음대(전문연주자과정), 만하임 국립음대(오케스트라 수석연주자과정), 뮌헨 국립음대(최고연주자과정)를 최우수 성적으로 졸업했다. 특히 현대음악과 고음악에 관심이 많아 프랑크푸르트 음대에서 현대음악과정과 고음악과정을 공부했는데, 고음악과정에서는 비올로네를 전공, 비올라 다감바와 첼발로를 부전공하였다. 동아음악콩쿠르에서 2회 연속 우승하는 등 지금까지 14차례 국내 · 국제콩쿠르에서 우승 및 입상하였다. 17세에 미국 루터(Lutheran) 국제협주곡콩쿠르에서 최연소이자 최초의 동양인으로 우승했으며 그 계기로 미국 루터란 음악제에서 안토니 보네티의 지휘로 성공적인 미국 데뷔무대를 가졌다. 또한 요한 마티아스 슈페르거 콩쿠르 특별상, 베를린 국제콩쿠르 3위, 체코 브르노 국제콩쿠르 2위, 체코 시만들 국제콩쿠르와 폴란드 브로츠와프 국제콩쿠르에서 1위를 했으며 더블 베이스 단일 국제콩쿠르로서 세계최대규모인 미국 Bradetich Foundation 국제콩쿠르에서 준우승했다. 솔리스트로서 대구시향, 수원시향, 덴턴 심포니오케스트라, 제네바 솔리스트앙상블, 발렌시아 뉴 스트링스, 바인하임 스트링앙상블 등과 협연했으며 DAAD, H. Karajan, M. Luther, L. Bernstein, Pirastro, Tomastik, Bernburg Lions Club 등으로부터 장학금을 수여받았다. 또한 주요 음악페스티벌인 잘츠부르크, 루체른, 베르비에, 쉐레비히-홀슈타인, 라인가우, 베른부르크, 라비니아, 베를린, 루어, 루터란, 우제돔, 피사, 바인하임, 하이델베르크 페스티벌에 초청받아 연주했다.

그는 오케스트라 연주에도 독주 못지않은 열정을 쏟아, 19살 되던 해 베를린필하모니 아카데미 오디션에 합격함으로써 베를린필하모니의 준단원이 되어 사이먼 래틀, 클라우디오 아바도, 세이지 오자와,

다니엘 바렌보임 등 세계 최고의 지휘자들과 함께 연주했고, 22살 되던 해 독일 보름 심포니오케스트라의 최연소 수석단원과 동시에 최초의 아시아인 단원이 되었으며, 하노버 NDR 라디오필하모니오케스트라의 최연소 객원수석단원으로 활동했다. 2005년에는 지휘자 발레리 게르기예프의 초청으로 모스크바 부활절축제에서 마린스키극장 키로프 오케스트라의 수석주자로 활약했다. 또 현대음악에 관심이 많아 앙상블 모데른 아카데미단원으로도 활동했다.

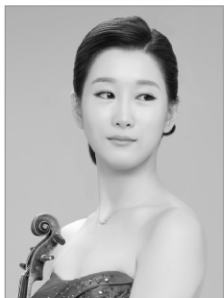
유양환, 권영주, 최성원, M. Wolf, E. Laine, J. Saksala, G. Klaus, F. Petracchi, H. Braun, D. Roberts, P. Iuga를 사사했다. 현재 시카고 North Park 음대(객원교수), 중국 시안 음대(명예 아티스트 교수), 서울대, 중앙대에 출강중이며 탕고앙상블 "레오정위드아이레스", 재즈팀 "Go Go Swing", 화음챔버에서 활동 중이다.



이태인 Tae In Lee | Cello

예원학교와 서울예고, 서울대학교 음악대학, 동대학 석사과정을 졸업하였으며 현재 동대학 박사과정(D.M.A)에 재학중이다. 음악저널 콩쿨 2위, 스포츠투데이 콩쿨 1위, 예원 실내악 콩쿨 2위, 이화 콩쿨 3위, 스트라드 콩쿨 1위 등 다수의 경연에서 상위 입상하였으며, 캘리포니아 주립 음대 초청 연주회, 영산 그레이스홀 독주회, 영산 신예음악회 초청연주, SNU Celli Ensemble 영산아트홀 연주, 슈투트가르트 객원 수석 연주, 이화 경향 60주년 입상자 연주, 서울대학교 현악합주 정기 연주회 협연, 예술의 전당 IBK 테디베어 객원 연주, 앙드레 나바라 25기 추모 음악제 파이널 연주, Ensemble Werther 정기 연주, 유로캠프 참가 및 SNU Celli Ensemble 초청 연주, 신예 음악가 연주 등

활발한 연주활동을 보였으며, 정선이, 이지은, 백청심에게 사사했다.



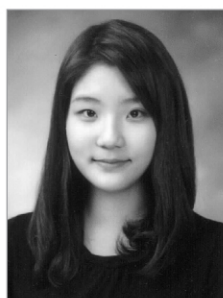
하유나 Yuna Ha | Violin

예원학교와 서울예술고등학교를 졸업한 후 서울대학교 음악대학을 수석입학 및 졸업했다. 노보시비르스크 국제 바이올린콩쿠르 1위, JVF 콩쿠르 1위, 동아음악콩쿠르 2위, 바로코, 음연, 예원콩쿠르 1위 외 이화경향, 한국음악콩쿠르 등 다수의 콩쿠르에 입상했다. 이경선에게 사사하던 대학 재학시 서울대 심포니오케스트라 악장을 역임한 하유나는 금호 영재독주회, 금호 영 아티스트 독주회, 금호아트홀 영재 임버 연주회(Risio Quartet), 조선일보 신인음악회, 예술의전당 앙상블 축제(화음 체임버오케스트라 협연), Heart of JVF 콘서트, Spirit of SNU Strings, 동아음악콩쿠르 50주년 기념 음악회 등 주요음악회에서 독주와 실내악으로 활발한 연주활동을 보였으며, 수원시립교향악단 및 체코 야나체 체임버오케스트라와 협연한 경력을 갖고 있다.



박새록 Sae Rok Park | Viola

서울대학교 음악대학을 졸업한 후, 현재 뉴잉글랜드 콘서바토리에 입학 예정으로 있으며 금호 아시아나 솔로이스츠 단원으로 활동 중이다. 대학 재학시 서울대학교 현악과 발전기금 전체 장학생으로 선발되었던 박새록은 금호 영재독주회, 금호 영 아티스트 독주회, 금호아시아나 솔로이스츠 연주회, 세종 솔로이스츠 연주회, 서울 스포링실내악축제, 서울대학교 체임버 프로젝트 연주회, NEC 실내악 연주회 등 다수의 주요음악회에서 연주활동을 벌였으며, 체코 야나체 오케스트라 및 국립 경찰교향악단과 협연한 경력을 갖고 있다.



김예지 Yeji Kim | Violin

예원학교와 서울예술고등학교를 졸업했으며 현재 서울대학교 음악대학 2학년에 재학 중이다. 세계일보 음악콩쿠르 1위, 이화경향 콩쿠르 3위, 코리아헤럴드 콩쿠르 1위, 음악저널 콩쿠르 1위의 수상경력을 갖고 있으며, 인천시립교향악단 및 성남시립교향악단과 협연한 바 있다.



안미현 Mee-Hyun Ahn | Interpreter

예원학교와 서울예고를 거쳐 서울대학교 음악대학 피아노과에 재학 중 러시아로 유학하여 모스크바 국립음악원(S. Dorensky 사사)의 전문연주자 과정(Stagiaire)과 연주자 최고과정(Aspirantur)을 졸업한 후 이어 이탈리아의 Imola 피아노 아카데미(Lazar Berman 사사)에서 디플로마를 획득했다. “음색, 호모니, 멜로디 상의 복합적 감정의 생생한 순간들을 잘 처리하고, 강력하면서도 화려함을 보여주는 피아니스트이며, 러시아의 현대적 기법을 완전히 마스터하였다”는 평(영국 평론가 Max Harrison)을 듣는 안미현은 런던의 위그모어홀, 모스크바의 볼쇼이홀, 라흐마니노프홀, 파리의 가보홀, 비엔나의 콘체르트하우스, 잘츠부르크 미라벨겐전, 로마 산타체칠리아홀, 제네바의 유럽 UN 본부 등 세계 각지의 유명연주회에서 독주회를 가졌으며, 모스크바 필하모닉, 상트페테르부르크 심포니, 루마니아 필하모닉, 리투아니아 카우나스 필하모닉, KBS오케스트라 등 국내외 다수 오케스트라와 협연하였다. 비오티 - 발레시아 국제콩쿠르와 레세티츠키 국제콩쿠르 등에 입상했으며, 오스트리아 Sony DADC 제작 협주곡CD와 KBS-FM '한국의 연주자' 시리즈 독주CD를 발매한 바 있다.

오스트리아 잘츠부르크 모차르테움, 스위스 엥가딘 하계아카데미 및 미국각지에서 마스터클래스를 지도한 바 있으며, 미국 예일대학교의 초빙 아티스트 겸 객원교원, 뉴헤이븐 대학교의 겸임교수를 역임한 후 현재 성신여대 교수로 재직 중이다.

Gubaidulina and Her Contemporaries



박종화 Jong Hwa Park | Piano

4세에 피아노를 시작한 그는 틴에이지콩쿠르 특상, 이화경향콩쿠르 입상, 한국일보콩쿠르 최연소 대상, 일본 마이니찌신문 음악콩쿠르 입상에 이어, KBS교향악단과 부산시향 등 국내 대표적 오케스트라, 그리고 보스턴 심포니오케스트라, 뉴햄프셔 심포니오케스트라, 벨지움 프랜더스 심포니, 벨지움 리에이지 심포니오케스트라, 홀랜드 하림 심포니오케스트라, 드레스덴 심포니오케스트라 등 저명한 세계적 교향악단과 협연했으며, 암스텔담 콘서트 헤보우 초청연주 등 유럽 6대도시 순회연주를 가졌다.

1995년 퀸 엘리자베스 국제음악콩쿠르 최연소 입상과 최우수 연주자상 수상, 스페인 산탄데르 국제피아노콩쿠르 입상과 청중 인기상수상,

부조니콩쿠르 입상 및 부조니상 수상, 그리고 국제 영 키보드콩쿠르 종합(독주 & 협연) 1위 등 수많은 국내외 콩쿠르에 입상한 그는 “박종화가 피아노 앞에 앉을 때는 세상을 다스리는 공룡의 제왕과도 같으며, 그의 탁월한 연주능력은 불멸의 거장 스비아토슬라브 리히터를 능가한다”(Richard Dyer), “더없이 맑은 연주와 피아노에 대한 뛰어난 해석, 선율의 완전한 통제의 능력으로 청중을 매혹시키며 천동같이 나타난 한국의 젊은 천재의 등장”(스페인 ABC) 등 세계각지의 언론으로부터 격찬을 받으며 피아노계에 새로운 스타가 탄생하였음을 알리면서 팬들의 가슴을 설레게 했다.

2007년 서른세 살의 나이에 서울대 음대 교수로 임용 후, 자유로운 인생을 청산하고 고국에 정착하여 음악이란 뿌리를 내리는 새로운 삶이 시작되었다. 오랜 시간 누적된 자신의 다양한 문화와 음악 경험을 자양분삼아 그는 현재 연주와 교육이란 두 가지 즐거움을 알차게 키우고 있다.



이영우 Young-Woo Lee | Piano

서울대학교 음악대학 재학 중 도독, 베를린 예술대학 전 과정을 최우수로 졸업했고 오스트리아 잘츠부르크 모차르테움에서도 수학하였다. 조선일보 콩쿠르에서 입상, 마리아 카날스 국제콩쿠르에서 Diploma D' Honor를 수상하였으며 독일 파울 힌데미트 재단 장학생, 베를린 정부에서 수여하는 젊은 예술가 후원 장학생으로 선발되었다. 베를린 필하모니 홀 데뷔 무대였던 베를린 다스 신포니 오케스트라와의 협연이 큰 호평을 받아 이후 수차례 초청되어 연주했다. 통영국제음악제와 홍콩아트페스티벌 초청 연주, 그리고 〈진은숙의 아리스 노바〉 및 TIMF양상블과의 초연 등을 통해 현대음악 연주자로서도 활발하게 활동하고 있다. 현재 The Sonus Trio와 TIMF 양상블 멤버이며 서울

대, 경희대, 가천대, 예원, 서울예고, 계원예고에 출강 중이다.



주희성 Hee-Sung Joo | Piano

날카로운 해석력과 탁월한 음악성으로 인정받고 있는 피아니스트 주희성은 서울예고, 서울대학교를 졸업하고 미국 뉴잉글랜드 콘서바토리에서 석사학위와 Graduate Diploma, Artist Diploma를 취득하였다.

일찍이 국내 유수 콩쿠르에 우승하며 주목을 받은 그녀는, 국내 뿐 아니라 미국 뉴올리언스 국제피아노콩쿠르, 영국 더들리(Dudley) 국제피아노콩쿠르, Simone Belsky 국제피아노콩쿠르 등에서 모두 우승하면서 국제무대에서도 명성을 떨치며 세계적인 피아니스트로서 자리매김을 하게 되었다.

이후, 수많은 국내외 정상급 교향악단과의 협연으로 뛰어난 연주력을 인정받으며 영국 런던 로열 페스티벌홀에서의 런던 데뷔 무대를 시작으로 영국 전역에서 7차례의 순회 독주회, 미국 보스턴, 독일 베를린 등지에서 수많은 독주회로, 또한 세계적인 연주자들과 함께하는 실내악 연주로 청중과 비평가들의 격찬과 함께 정상급 연주자로서의 입지를 확고히 했다. 국내외 음악제에 초청되어 다양한 연주활동으로 큰 활약을 펼치고 있으며 올해에는 미국 신시내티 국제피아노콩쿠르 심사위원, The Art of Piano 페스티벌에서의 연주 및 이태리 아말피 코스트(Amalfi Coast) 음악제에 초청되어 활동할 계획이다. 현재 서울대학교 음악대학 기악과 교수로 재직하면서 후학 양성에도 힘쓰고 있다.



백청심 Chung-Sim Baik | Cello

서울대학교 음악대학과 독일 데트몰트 국립음악대학을 졸업한 후 벨지움 왕립교향악단(ONB) 단원, 오스트리아 비엔나 라이몬트 극장(Raimund Theater) 오케스트라 첼로 수석, 벨지움 Musica Nova에 현악사중주단 단원, 미국 게인즈빌(Gainesville) 체임버오케스트라 첼로 수석을 역임했다. 서울대학교 음악대학 기악과 교수를 역임하고 현재 동 대학 명예교수로 있다.



이수민 Soomin Lee | Viola

예원학교 졸업 후 서울예고 재학 당시 세계일보 콩쿠르 대상, 동아일보 콩쿠르 비올라 최연소 우승을 비롯하여 여러 콩쿠르에서 입상했다. 서울대학교 음악대학을 졸업하던 해 독일정부 학술교류처인 DAAD의 장학생으로 발탁되어 도독하였고, 쾰른국립음악대학에서 디플롬 과정과 최고연주자 과정을 최우수성적으로 졸업하였다. 쾰른음대에서 라이너 모그에게 사사했고 노부코 이마이, 토마스 리블(잘츠부르크 모차르테움 교수), 볼프람 크리스트(전 베를린 필하모니 수석) 등 세계적인 비올리스트들에게 마스터클래스를 통해 지도를 받았으며 스위스 베르비에 음악제, 영국 프러시아 코브 음악제 등 세계적인 페스티벌에 초청받았다.

한편 현대음악에 대한 열정으로 앙상블 모데른 국제아카데미에 한국인으로 최초로 발탁되었으며, 그를 계기로 세계 현대음악의 중추적인 위치에 있는 독일 앙상블 모데른의 객원 비올리스트로 활동해왔다. 2010년 도이체 오페라 라인(Deutsche Oper am Rhein)의 두이스부르크 필하모니의 제1 비올라 수석으로 발탁되었고 유럽의 주요 공연장인 잘츠부르크 음악제, 파리 플라야엘홀(Salle Pleyel), 베를린 콘체르트하우스, 프랑크푸르트 알테 오페라, 로마 산타체칠리아, 밀라노 등에서 연주하여 호평을 받았으며 국내에서도 KBS교향악단, TIMF 앙상블의 객원 수석 및 서울 스프링 페스티벌에 초청되어 연주하는 등 활발한 연주 활동을 벌이고 있다. 그밖에 화음 체임버오케스트라와 코리안 체임버뮤직 소사이어티의 멤버로도 활동 중이다. 또한 현악사중주단인 카르테 크네히트의 멤버로서 최근에는 소니 클래식 레이블로 음반발매 하는 등 독주 및 실내악 연주자로 왕성한 활동을 하고 있다.

2012년 귀국하여 현재 서울대학교, 연세대학교, 한국예술종합학교에서 학생들을 지도하고 있으며 2011-12년 한국문화예술위원회의 차세대 예술인력으로 선정되었다.



윤혜리 Hyeri Yoon | Flute

1992년 스위스 제네바콩쿠르 관악부문에서 한국인으로서는 최초로 입상하며 유달리 관악부문에 취약했던 당시의 한국음악계에 신선한 충격을 안겨주었던 플루티스트 윤혜리는 이후 뉴 월드 심포니 오케스트라 오디션 우승을 통해 한국 관악연주자로는 드물게 세계 오케스트라에서 활동하게 되었고, 스페인 테네리페 심포니 오케스트라의 수석 플루티스트로도 활동하였다. 최근에는 일본 플루트 컨벤션 초청독주회에 이어 제2회 세계 플루트 콩그레스 한국대표와 2009 고베 국제 플루트콩쿠르 심사위원으로 위촉되었으며, 제2회 아시아 플루트연맹 서울대 초청 및 주관, 제1회 중국 플루트협회 콩그레스 초청강연 및 독주회 개최 등 다양한 활동을 통해 한국을 대표하는 플루티스트로 활약하고 있다.

현재 아울로스 목관오중주 및 금호 체임버 소사이어티 멤버, 프랑스 프레파유 페스티벌의 창단멤버로 활동하고 있으며, 서울대학교 음악대학 기악과 교수로 재직 중이다.



표규선 Kyu Sun Pyo | Bassoon

한국예술종합학교 음악원 예술사 및 예술전문사 과정을 졸업한 표규선은 음협 주최 전국학생음악콩쿠르 1위, 음협 주최 해외파견콩쿠르 1위, 동아음악콩쿠르 1위, 일본 관·타악 콩쿠르 3위에 입상했으며, 아시아 필하모닉오케스트라의 한국·일본 순회연주에 참가했고 코리안 심포니오케스트라와 협연한 경력을 갖고 있다. 현재 코리안 심포니오케스트라 바순 수석이면서 이너스 목관오중주와 유티모 목관오중주 단원으로 활동 중이며, 한국예술종합학교 음악원에 출강 중이다.



이신우 Shinuh Lee | Composition

서울대 작곡과에서 강석희를 사사하면서 본격적인 작곡 공부를 시작한 이신우는 서울대 재학 시절 작곡한 트리오<공간>이 1991년 류리히 ISCM세계음악제에 당선되면서 작곡가로 입문했다. 이후 영국으로 건너가 왕립음악원과 런던대학교, 서섹스대학에서 마이클 피니시를 사사하였다. 영국 체류기간동안 세계음악제, 가우데아무스 국제작곡콩쿨, 레오날드 번스타인 예루살렘국제작곡콩쿨에 입선하였고, 뮤지칼 타임즈, 코넬리우스 카듀 등의 작곡콩쿨에서 우승하였으며, 한국에서는 대한민국작곡상, 안익태작곡상, 한민족창작음악축전 대상을 비롯해 난파음악상과 문화관광부가 수여하는 오늘의 젊은 예술가상을 수상하였다. 이신우의 작품은 BBC 필하모니 오케스트라, 예루살렘 심포니 오케스트라, KBS 교향악단, 성남시향, 원주시향, 창원시향, 수원시향, 채리티 체임버 오케스트라, Asko 앙상블, Ixion 앙상블, New Classic Community, 채리티앙상블 등, 교향악단을 비롯하여 다양한 연주단체 및 독주자들에 의해 연주되고 있다. 2010년 서울국제음악제의 위촉으로 작곡된 클라리넷 협주곡이 미셸 레티엑의 클라리넷과 그레고리 노박이 지휘하는 바르코 합주단의 협연으로 초연되었고, 2011년 서울국제콩쿠르 피아노 부문의 위촉작곡가로 선정되었으며 2011년 프랑스 카잘스 음악제에서 그의 클라리넷 쿼텟 <라멘트>가 미셸 레티엑과 앙상블 오푸스의 연주로 세계 초연되었다.

현재 서울대학교 작곡과 교수로 재직 중이며 현대음악시리즈 STUDIO2021의 음악감독으로 활동하고 있다.



최우정 Uzon Choe | Composition

서울대학교, 잘츠부르크 모차르테움, 파리국립고등음악원에서 작곡 및 음악이론을 공부했고, 현재 서울대 음대 작곡과 교수로 재직하며 통영국제음악제 상주단체인 Ensemble TIMF를 이끌고 있는 한편 극단 연희단 거리패와도 긴밀한 관계를 유지하며 작업하고 있다. 그의 작품은 실험적인 현대음악에서부터 음악극, 연극, 무용, 뮤지컬까지 다양한 장르를 아우른다. 주요작품으로는 기악곡인 〈임태하지 못하는 자의 노래〉, 〈San〉, 〈Air〉, 〈피아노를 위한 12개의 전주곡〉 등이 있고, 연극음악인 〈허재비 놀이〉, 〈문제적 인간 연산〉, 〈억척어멈과 그 자식들〉, 〈바보각시〉, 〈달아달아밝은달아〉 등이 있으며, 음악극에는

2006년 통영국제음악제 개막작인 〈Rose〉, 2010년 서울국제공연예술제에서 초연된 〈Francisca〉, 뮤지컬 〈Happy Prince〉, 2010년 세종문화회관에서 초연된 창작오페라 〈연서〉, 2011년 LG아트센터에서 초연된 음악극 〈더 코러스 : 오이디푸스〉가 있다. 1989년 동아콩쿠르 1위, 2006년 오늘의 젊은 예술가상을 수상했으며 가우데아무스 작곡콩쿠르, 맨체스터 세계음악제에서 입선했다.



서울모테트합창단(Seoul Motet Choir)

자연스러운 발성과 풍부한 배음, 환상적인 하모니로 대변되는 서울모테트합창단의 맑고 깊은 울림은 듣는 이의 마음을 정화시키며 합창단의 고결하고 순수한 정신까지 느끼게 한다. 깊이 있고 영감 가득한 음악은 인간의 내면을 위로하며 영혼까지 치유하는 음악의 참 의미를 깨닫게 한다. 또한 파트간의 균형과 조화, 단원들의 일체감 있는 리듬과 감정의 표출은 합창단의 풍부한 음악성과 지휘자와 모든 단원이 합창의 정신과 음악적 이상을 함께 나누고 있음을 보여준다. 2013년 9월 바흐 클레기움 슈투트가르트와 함께 내한한 바흐 음악의 거장 헬무트 릴링은 서울모테트합창단과 협연한 후 "평생 동안 전 세계에서 수많은 합창단들과 연주해 왔지만 서울모테트합창단과 같이 바흐음악을 잘 이해하고 독일이 누앙스와 표현의 문제를 훌륭히 소화해내는 합창단은 그리 많지 않았다"고 찬사를 아끼지 않았으며 그러한 서울모테트합창단에 대한 그의 마음을 "Chor bleibet meine Freude"(합창단이 나의 기쁨)라고 표현했다.

1989년 지휘자 박치용이 창단한 서울모테트합창단은 당시 어떤 기관이나 단체의 지원 없이 '순수하고 이상적인 합창음악의 실현'과 '교회음악의 바른 이상을 제시하고 실천' 하겠다는 두 가지 목표로 시작되었다. 2001년 서울시로부터 전문예술법인 1호로 지정받는데 이어 2004년 '개일문화상', '2004올해의 예술상' 음악부문 우수상, 2005년 '대한민국문화예술상' 음악부문 대통령상, 2011년 대원문화재단에서 수여하는 '대원음악상 연주상'을 수상하는 등 전문적 실력과 음악적 가치를 크게 인정받아왔다. 정기연주, 초청연주, 해외연주, 방송출연 등 1000여회의 경이적인 연주기록을 보유한 본 합창단은 2002년과 2005년 독일순회연주, 2002년 6월 6·15남북공동성명2주년을 기념하는 평양공연, 같은 해 10월 일본문화청 주최 공연페스티벌 초청연주를 비롯해 러시아, 베트남, 사이판, 미국 등의 해외공연을 통해 한국을 대표하는 합창단으로 우리의 문화와 음악수준을 세계 속에 알리는 문화사절로서의 역할을 꾸준히 수행하고 있다. 2005년 통영국제음악제, 2011년과 2012년 대관령국제음악제에 초청되어 청중은 물론, 함께한 관계자들과 외국 엔지니어들로부터 한국에서도 이런 합창단의 음악을 들을 수 있다는 것이 감격스럽다는 극찬을 받았다.

르네상스에서 바로크, 고전, 낭만시대의 합창 명곡들에서부터 실험적인 현대음악과 한국가곡 및 한국 창작합창음악에 이르기까지 폭넓은 레퍼토리를 기품 있게 소화해 내는 것으로 평평이 나있는 서울모테트합창단은 2014년 4반세기를 맞는 국내유일의 민간 프로합창단으로 재단법인 서울모테트음악재단으로 새롭게 태어났다. 진정한 프로정신을 통해 우리 음악계에 모델이 될 뿐 아니라, 우리 민족의 뛰어난 예술세대를 국제무대에 알리며 합창음악의 선구자적 역할을 감당하는 단체로서 최선의 노력을 경주하고 있다.



박치용 Cheeyong Park | Conductor

"가장 순수한 목소리의 울림, 자연스러운 리듬의 표출, 깊이 있는 음악해석으로 합창음악에 대한 새로운 깊이와 즐거움을 맛보게 하는" 지휘자로서 서울모테트합창단을 창단하여 지금까지 이끌어 오며 "섬세하고 치밀한 완벽주의자", "생명의 소리를 전하는 구도자"라는 평가를 받아오고 있는 지휘자 박치용은 서울예고에서 작곡과 성악, 서울대 음대에서 성악을 전공하면서 합창지휘자로의 길을 준비했다. 합창음악에 대한 남다른 열정과 재능을 인정받아 〈서울대음대콘서트라이어〉를 지휘하게 되면서 합창지휘자로서의 첫 걸음을 내딛게 되었고, 이후 27세의 나이인 1989년 당시까지 유례가 없던 음악가들에 의한 자생적 직업연주단체인 〈서울모테트합창단〉을 창

단함으로 본격적인 전문합창지휘자의 길로 들어서게 된다. 그는 서울모테트합창단의 음악을 통해 인위적이거나 가식적인 부자연스러운 소리를 일체 배제하고, 무리 없는 자연스러운 발성과 그에 따른 풍부한 배음, 이를 통해 만들어진 하모니의 영감 가득한 음악을 통해 정통 합창음악의 진수들을 선보여 왔다. 음악적인 것뿐만 아니라 합창단의 운영을 통해 우리의 문화 환경을 뛰어넘어 미래를 향한 창조적 음악활동의 모델을 제시해 왔다. 서울예고, 서울대 음대, 장신대, 한국예술종합학교 음악원에서 합창을 가르쳐 왔으며 성신여대 음대 교수, 장신대 교회음악과, 한양대 음대 겸임교수를 역임하였고, 서울모테트합창단의 상임지휘자로서 25년째 합창단을 이끌어 오고 있다.



김형수 Hyungsu Kim | Tenor

세종대학교 성악과 및 한국예술종합학교 전문사 지휘과, 백석대학교 기독교신학대학원(M. Div)을 졸업했다. 현재 서울모테트합창단 부지휘자로 활동 중이며 백석문화대학교에서 지휘를 강의하고 있다.



민태경 Taekyung Mhin | Bass

추계예술대학교 졸업 후 뉴잉글랜드음악원에서 석사, 인디애나대학 대학원에서 전문연주자과정을 마쳤다. 현재 서울모테트합창단 트레이너 및 베이스 파트장을 담당하고 있다.



박은주 Eunjoo Park | Alto

연세대학교 성악과를 졸업했으며 현재 서울모테트합창단 알토 파트장을 담당하고 있다.



서요안 Yoahn Suh | Bass

서울대학교 성악과를 졸업한 후 현재 서울모테트합창단 정단원으로 활동 중이다.



신정섭 Jungsub Shin | Tenor

경희대학교 성악과를 졸업한 후 현재 서울모테트합창단 정단원으로 활동 중이다.



안세현 Sehyn Ahn | Tenor

연세대학교 합창지휘과를 졸업했으며 현재 서울모테트합창단 정단원으로 활동 중이다.



이광석 Kwangseok Lee | Tenor

경원대학교 성악과 및 침례신학대학교 목회연구원(M. Div)을 졸업한 후 현재 Midwest 대학교 교회음악박사과정(DCM)에 있으면서 서울모테트합창단의 테너 파트장으로 활동 중이다.



한정민 Jeongmin Han | Alto

서울대학교 성악과를 졸업한 후 현재 서울모테트합창단 코치로 활동 중이다.

Sofia Gubaidulina Special Concert



최희연 Hie-Yon Choi | Piano

6세에 인천시향과의 협연으로 데뷔하여 국내에서 이화경향, 한국, 중앙, 동아콩쿠르 등을 모두 석권하였고, 비오티 국제콩쿠르, 부조니 국제콩쿠르, 윌리엄 카펠 국제콩쿠르, 에피날 국제콩쿠르, 클라라 하스킬 국제콩쿠르, 마리아 칼라스 국제콩쿠르 등에서도 상위에 입상하며 국제무대에서 두각을 나타내기 시작하였다. 이태리 아씨씨 국제음악제, 일본 요코하마 국제음악제, 독일 쉐레스비히 홀슈타인 페스티벌을 비롯하여 세계 각지에서 초청 독주회를 가졌고 베를린 심포니, 베를린 방송교향악단, 워싱턴 내셔널, 로잔느 체임버 등 유럽과 미국의 유수 오케스트라와 협연하였다.

베토펠 피아노소나타 전곡 연주, 리스트의 파가니니연습곡 전곡 및 쇼팽 에튀드 전곡 음반 출시, 통영국제음악제 첫 상주연주자로 위촉, 국내 주요 오케스트라와의 협연, 실내악 연주 등 귀국 후에도 다양하고 활발한 연주활동을 펼치고 있으며 2003년에는 난파음악상을, 2005년에는 올해의 예술상을 수상하였다. 현재 서울대학교 음악대학 기악과 교수로 재직 중이다.



율리우스 베르거 Julius Berger | Cello

1954년 독일 아우크스부르크에서 출생한 율리우스 베르거는 탁월한 음악적 재능으로 28세에 최연소로 독일 뷔르츠부르크 국립음대 교수로 임명된 후 자브뤼켄 국립음대, 마인츠의 요하네스 구텐베르크 대학교를 거쳐 현재 아우구스부르크 국립음대 교수로 재직 중이다. 또한 1992년 이후 잘츠부르크 모차르테움의 국제 하계아카데미의 강사로 활동해오고 있다.

이미 30장이 넘는 음반을 녹음한 그는 루이지 보케리니 전곡, 리하르트 슈트라우스와 로베르트 슈만의 작품 등을 녹음하여 세계적인 주목을 받았으며, 존 케이지, 소피아 구바이둘리나, 볼프강 림, 아드리아나 힐스츠키 등 여러 현대 작곡가의 작품들도 초연 및 녹음하여 크게 인

정받았다.

세계 각지에서 솔리스트 및 실내악 연주자로 초청되어 활동하고 있는 그는 레너드 번스타인, 오이겐 요훔, 기돈 크레머, 파울 로체크 등과 순회연주를 했으며, '에켈하우젠 뮤직 데이즈'와 '아시아고 페스티벌'의 음악감독을 맡고 있다. 또 아우크스부르크를 중심으로 유럽 전역에서 개최한 '모차르트 탄생 250주년 기념축제' 총감독으로 활약한 바 있으며, 다양한 국제 첼로콩쿠르의 심사위원으로 활동 중이다.



성현정 Hyun-Jung Sung | Cello

예원학교를 거쳐 서울예고 재학 중 독학하여 자브뤼켄 국립음대에서 디플롬을 마친 후 스위스 바젤 국립음대, 독일 마인츠 요하네스 구텐베르크 대학교에서 최고연주자과정(사사 : 율리우스 베르거, 토마스 데멘가)을 졸업하였다.

그녀의 뛰어난 예술성은 이미 국내외 화려한 수상경력과 연주활동으로 입증되었다. 1983년, 1985년 이화경향콩쿠르 1위, 1987년 중앙콩쿠르 2위, 1988년 동아콩쿠르 2위, 1993년 자브뤼켄 국립음대 기제킹(Giesecking) 상, 잘츠부르크 국제하계아카데미 최우수학생상에 이어서 1995년 마인츠의 구텐베르크 상, 그리고 듀오파트너 피아니스트인 호세 가야르도(José Gallardo)와 이태리 트레파니 국제 실내악콩쿠르 1위를 수상했다. 이로써 같은 해 유럽 주요신문사의 평론가들에게 최고의 낭만파 연주자로 선정되었으며, 1996년에는 독일 DAAD상을 수상하였다.

또한 코리아안심포니, 서울시향, 수원시향, 서울바로크합주단을 비롯해 루체른 페스티벌 스트링스, 바젤 심포니오케스트라, 크레메라타 발티카, 베른 필하모닉 아카데미, 쾰른 신포니에타, 포르츠하임 시립교향악단 등과 협연하였고, 모스크바 차이코프스키 음악원, 워싱턴 내셔널 갤러리, 라인가우 국제음악제, 잘츠부르크 국제음악제, 크론베르크 첼로 페스티벌, 스위스 비바 첼로 페스티벌, 덴버 바흐 페스티벌, 아펜 페스티벌, 에켈하우젠 페스티벌, 이태리 아시아고 페스티벌 등 유럽을 중심으로 활발한 솔로 및 실내악활동을 선보이며 여러 음반(ebs, Wergo, IFO)을 녹음하였다. 특히 보케리니 듀오소나타 음반은 발군의 실력과 정통을 추구하는 독특한 작품해석으로 찬사를 받았고, 2012년 호세 가야르도와의 새로운 앨범 '상송 & 보칼리제' (Solo Musica)가 발매되어 좋은 반응을 얻고 있으며, 2013년 율리우스 베르거와 함께 이끄는 앙상블 '첼로 파시오나타'로 음반 'Peace & Pieces'와 '4 for Peace'를 발매하였다.

2007년 아시아고 페스티벌 코리아의 예술감독으로서 이태리 아시아고 시장으로부터 공로패를 수상했으며, 1991년부터 자브뤼켄 국립음대, 마인츠 요하네스 구텐베르크 국립대학, 아우구스부르크 국립음대 강사를 역임한 후 2008년 가을부터 동대학에서 전임교수로 재직 중이다.



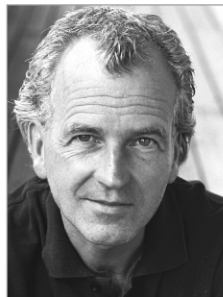
정록기 Locky Chung | Baritone

세계적으로 손꼽히는 국제 가곡콩쿠르에서 잇달아 우승하며 독일을 비롯한 중부유럽을 무대로 왕성한 활동을 보여온 바리톤 정록기는 영국의 〈그라모폰〉과 〈런던 타임즈〉, 프랑스의 음악잡지 〈오페라〉, 독일 〈마인 포스트〉 등의 지면을 통해 이미 소개된 바 있다. 유럽의 언론들은 그를 '차세대의 피셔 디스카우'라 칭하면서, 카리스마 있는 연주자라는 극찬을 아끼지 않았다. 그는 한양대 음대에서 박수길교수를 사사하고 졸업 후 1990년 도독, 칼스루에 국립음대에서 몰란트 헤르만과 하르트무트 뢰에게 사사, 최고연주자과정을 졸업하였다.

1992년 국제 ARD 뮌헨콩쿠르 3위에 입상, 1993년 로베르트 슈만 국제가곡콩쿠르와 그 이듬해 후고 볼프 국제가곡콩쿠르에서 연이어 우승하는 저력을 과시하였다. 이를 계기로 독일 슈투트가르트 후고 볼프 아카데미와 하노버 NDR 방송국, 런던의 위그모어 홀, 에딘버러 국제음악페스티벌, 프랑스 파리의 루브르, 네덜란드 암스테르담의 콘서트헤보우, 스위스 취리히 톤할레 등 전 유럽의 명성있는 무대 위에 섰으며, 일본 아사히신문사 주최 '볼프 가곡 전국연주회'에 초청을 받아 율리우스 드레이크, 하르트무트 뢰, 어윈 게이지, 에릭 슈나이더 등 세계적인 피아니스트들을 파트너로 연주하였다.

바로크에서 현대음악에 이르는 광범위한 레퍼토리를 소화하는 그는 톤 쿠프만이 지휘하는 암스텔담 바로크 오케스트라 & 콰이어, 페터 슈라이어 지휘의 피렌체 5월음악제 오케스트라, 브루노 바일 지휘의 캐나다 타펠무직 바로크 오케스트라&콰이어, 토마스 행엘브로크가 지휘하는 발타자르 노이만 오케스트라&콰이어, 외르크 바이글레가 지휘하는 슈투트가르트 필하모니커, 라파엘 프뤼베크가 지휘하는 드레스덴 필하모니, 그리고 마사야키 스즈키가 지휘하는 바흐 콜레기움 재팬과 함께 독일 솔레비히 - 홀슈타인 국제음악제, 라인가우 국제음악제, 이태리 볼로냐 국제음악제, 프랑스 라디오프랑스음악제 등 유수 국제음악페스티벌에서 활약 중이다. 그의 연주는 독일의 SWR, SDR, NDR, WDR, BR, 스위스 DRS, 오스트리아 ORF, 이탈리아 RAI, 프랑스 Radio France 등 여러 유럽 방송사에서 녹음 및 중계되었다. 발매된 음반으로는 스위스 클라베스(Claves)의 〈볼프 - 괴테 가곡집〉, WDR3의 〈헨델오페라 Imeneo〉와 2003년 유럽의 저명한 음반상인 Echo상을 수상한 하르모니아 문디(Harmonia mundi)의 〈하이든 천지창조〉 등이 있다.

국내에서는 독창회를 비롯해 임현정 지휘의 부천시향과 모차르트 마술피리, 이상훈 지휘의 부천시립 합창단과 바흐 요한수난곡, 나영수 지휘의 울산시립합창단과 브람스 레퀴엠, 박치웅 지휘의 모테트 합창단과 헨델 메시아 및 하이든 천지창조를 연주하였으며, 대전시립합창단과 멘델스존의 엘리야, 함신의 지휘의 대전시향과 브리튼의 전쟁레퀴엠 한국초연, KBS교향악단과 모차르트의 레퀴엠, 그리고 박은성 지휘의 코리아나소피니와 하이든 사계를 초연하였다. 1997년부터 독일 칼스루에 국립음대에 출강한 바 있으며, 2005년부터 모교인 한양대 음대에서 전임교수로 재직 중이다.



페터 히르시 Peter Hirsch | Conductor

1956년 쾰른에서 태어나 다섯 살부터 피아노를, 열 살부터 이론과 대위법을 배웠다. 쾰른에서 피아노와 지휘를 배운 이후 프랑크푸르트 오페라단에서 미하엘 길렌을 보조하였고, 1984년부터 87년까지 동 오페라단의 제1카펠마이스터로 활약했다. 1985년 루이지 노노의 '프로메테오' 지휘로 밀라노 라스칼라에 데뷔하였으며, 이듬해 한스 젠더의 '스티븐 클라이맥스' 초연을 지휘하였다. 이후 밴쿠버, 웨일즈 내셔널 오페라, 베를린 슈타츠오퍼, 암스테르담 오페라 등의 무대를 이끌면서 점차 지휘자로서의 위치를 확고히 했다.

현재 베를린 도이체심포니오케스트라, 베를린심포니오케스트라, 베를린 라디오심포니오케스트라를 비롯해 쾰른, 라이프치히, 슈투트가르트, 바덴바덴, 프랑크푸르트, 뮌헨, 런던, 파리 등의 유수한 오케스트라의 객원지휘자로 활동하면서 잘츠부르크 페스티벌, 베를린 페스티벌, 뮌헨 비엔날레, 무지카 스트라스부르 등의 무대에 서고 있으며, 앙상블 모데른, 클랑포룸 비인 등 현대음악앙상블 또는 현대음악제와도 종종 호흡을 함께 하면서 베른트 알로이스 짐머만, 루이지 노노, 헬무트 락헨만, 한스 젠더 등 현대작곡가들의 수많은 작품초연을 지휘해오고 있다. 또한 말러, 브람스, 브루크너, 쇤베르크, 베르크, 야나체크, 노노 등의 지휘음반을 소니클래시컬, 베르고 등의 레이블로 발매한 바 있으며, 짐머만의 관현악작품과 노노의 오페라 음반으로 독일 음반상을 수상하기도 했다.



서울바로크합주단 (Korean Chamber Orchestra)

1965년 서울대 故 전봉초 교수에 의해 시작된 서울바로크합주단 (음악감독 : 김민)은 우리나라 최고 (最古)의 체임버 오케스트라로 세계적인 거장 작곡가 크시슈토프 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki)와 세계적인 바이올리니스트 김영욱이 예술고문으로 있다. 올해 창단49주년을 맞이한 합주단은 1999년 파리 유네스코회관, 2000년 미국 뉴욕 유엔본부에서의 공연을 통해 '유엔 공식 평화의 실내악단'으로 지정받았으며 지금까지 국내외 총 529여 회가 넘는 공연을 소화해냈다. 바로크부터 현대에 이르기까지 다양한 레퍼토리를 선보이며 현재까지 총 15장의 CD를 발매함으로써 한국 레코딩의 수준향상과 클래식 인구 저변확대의 선봉에 서왔다.

특히 1995년 이후부터 본격적으로 시작된 해외공연은, 파리 'UNESCO 평화의 콘서트', 뉴욕 'UN Staff Day 콘서트', 한국 연주단체 최초 독일 베를린 필하모닉 체임버홀 공연, 핀란드 난탈리 페스티벌, 독일 라인가우 페스티벌, 에스토니아 모차르트 페스티벌, 폴란드 베토벤 페스티벌, 룩셈부르크 에히터 나흐 페스티벌, 독일 슈파이어, 막스레거 타게 페스티벌, 이태리 아스폴리 피체노 페스티벌, 루마니아 에네스쿠 페스티벌 등을 비롯하여 크로아티아, 러시아, 덴마크, 체코, 오스트리아, 프랑스, 중국, 일본 등을 망라하고 있으며, 2012년에는 한국 연주단체로는 최초로 남미 브라질 3개도시 투어를 성공적으로 마쳤다. 2015년 민간오케스트라로서는 한국에서 유일하게 창단 50주년이라는 기념비적인 해를 맞이하게 될 서울바로크합주단은 앞으로도 지속적으로 러시아, 중국, 영국, 폴란드, 독일 등지에서 수차례의 해외공연을 선보일 예정이다.



김민 Min Kim | Music Director

우리 음악계에서 가장 다채로운 경력을 자랑하는 바이올리니스트로 꼽히는 김민은 뛰어난 예술적 감각을 지닌 솔로이스트로, 탁월한 리더십을 가진 실내악단의 리더로, 섬세한 배려를 보여주는 음악교육자로 이미 그의 활동 범위는 세계무대를 아우르고 있다.

서울대 음대 학장(1999-2005, 서울대 최초 3선 학장)과 코리아 심포니 오케스트라 음악감독(2003-2007)을 역임하였으며, 현재 대한민국 예술원 정회원, 서울대 음대 명예교수이자 서울바로크합주단 음악감독과 서울국제음악제(SIMF) 예술감독을 맡고 있다.

Editor



서정은 | Composition / Musicology

서울대학교 음악대학과 독일 프라이부르크 국립음대에서 작곡을 공부한 후, 영국 서섹스대학교에서 음악학 석사, 서울대학교에서 서양음악학 박사학위를 취득했다. 현재 서울대, 한양대에 출강 중이며, 현대음악 전반 및 음악분석 분야에서 연구활동을 하고 있다. 주요논문으로 “음악에서의 반복의 의미와 20세기 이후 무조음악에서의 구조적 유기성 창출을 위한 반복의 기능”, “20세기 음악에 나타난 대위적 텍스처의 양상들”, “헬무트 락헨만의 ‘기악적 구체음악’과 그 음악사적·미학적 해석”, “불확정성의 요소를 띤 20세기 음악에서의 연주자의 해석적 관여”, “숨겨진 인용을 통한 두 세계의 병존과 대위: 헬무트 락헨만, (Accanto)의 경우”, “진은숙의 음악언어, 추상화(抽象化)를 통한 재맥락화(再脈絡化)”가 있으며, 역서 『화성학』(Diether de la Motte 저), 저서 『전환기의 작곡가: 새로운 예술을 향하여』가 있다.



신상호 | Musicology

서울대학교 음악대학 작곡과 이론전공을 졸업하고 동대학원(음악과 이론전공)에서 석사 학위를 받았으며 협동과정 음악학 서양음악학 전공(박사과정)을 수료하였다. 독일 제3제국 시기 음악학 연구에 나타나는 독일중심적 사고와 인종주의 이데올로기에 대한 관심에서 석사논문(“독일음악학의 독일정체성연구에 관한 비판적 고찰 - 제3제국 시기 독일 음악학자들의 연구를 중심으로”)을 작성하였고 현재는 20세기의 비극적 사건인 유대인 대학살을 두고 논의된 역사와 기억 분야의 담론을 20세기 현대음악의 사례로 확장하여 ‘홀로코스트의 음악적 재현’(musical representation of the Holocaust)을 주제로 박사 논문을 준비하고 있다.



이혜진 | Musicology

성신여대 음대를 졸업하고 서울대학교에서 음악학 석사 및 박사 학위를 취득했다. 현재 성신여대에 출강중이며, 서울대학교 현대음악리츠 스튜디오2021의 에디터로 활동 중이다. 주요 논문으로 “19세기 후반기 ‘표제적 연주회용 서곡’의 장르적 의미에 관한 고찰”, “차이코프스키 ‘환상서곡’의 장르적 경계의 모호성”이 있으며, 공역서로 “음악, 말보다 더 유창한: 현대 독일 영미 음악미학의 논의들”(“사료로서의 청취: 수사학에서 철학으로”)가 있다.

Organizing Committee

Music Director

이신우 Shinuh Lee

Co-Programmer

최희연 Hie-Yon Choi

Executive Committee

정태봉 Tai-Bong Chung

이돈응 Donoung Lee

전상직 Sangjick Jun

최우정 Uzong Choe

김규동 Gyoo-Dong Kim

Roland Breitenfeld

Chief Editor

서정은 Jeong Eun Seo

Editor

신상호 Sangho Shin

이혜진 Hyejin Yi

Secretary

김새암 Sae-Ahm Kim

문석민 Seokmin Mun

이용석 Yongsok Lee

STUDIO2021 EDITION & CDs

STUDIO2021 EDITION

produced by STUDIO2021 | published by 음악춘추사

전상직 | Sangjick Jun

- SE1001
Beyond Description for Strings
- SE1002
Magnificat for Mixed Choir & Strings
- SE1003
Ensemble Multicolore-II for Woodwind Quintet
- SE1004
Linie-IV for PIRI & Strings
- SE1101
3 Pieces for Violin solo
- SE1102
Linie-II for Clarinet and Piano
- SE1103
Composition with 3 Interludes for String Trio
- SE1104
5 Bagatelles for Brass Quintet
- SE1105
4 Lieder for Soprano and Piano



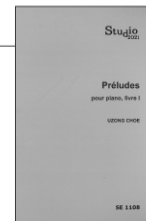
정태봉 | Tai-Bong Chung

- SE1106
교향시 "한국(韓國)"
Symphonic Poem "Korea"
- SE1107
교향시 "고구려(高句麗)"
Symphonic Poem "Koguryeo"



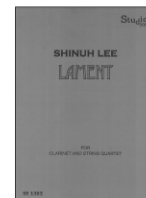
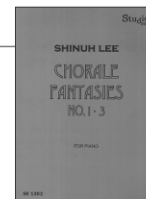
최우정 | Uzong Choe

- SE1108
Préludes pour piano, livre I
- SE1109
Air for Piano and String Quartet
- SE1110
Sonatine for Violoncello and Piano
- SE1203
anak for Komungo and Percussion
- SE1204
looper for Piano, Violin and Violoncello
- SE1205
Im Himmel gegraben for String Quartet
- SE1301
Three Songs



이신우 | Shinuh Lee

- SE1302
Chorale Fantasies for Piano No. 1-3 (2007-2013)
- SE1303
Lament for Clarinet and String Quartet (2011)
- SE1304
Psalm Sonata for Violin and Piano (2011-2013)
- SE1305
Expression for Violoncello (1992)

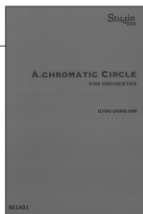


김규동 | Gyoo-Dong Kim

SE1401

관현악을 위한 무채색 원형

A. chromatic Circle for Orchestra



STUDIO2021 CDs

produced by STUDIO2021 | mastered by Soundsketch

김정길 | Chung-gil Kim

원형상(源形象, urfiguration)



4인의 타악기를 위한 원형상 (2002)

가야금과 두 그룹의 타악기를 위한 원형상 (1999)

현악합주를 위한 원형상 - 변이 (2003)

독주 호른과 8인의 호른합주를 위한 원형상 (2000)

플루트와 가야금을 위한 원형상 (2004)

현악합주를 위한 원형상 - 고향 (2004)

장정익 | Cheng-iek Chang

Cheng-iek Chang at 60 "虛堂"



독주 / Solo for Clarinet (1973)

갑사(甲寺) / Gap-sa for Clarinet and Piano (1982)

그림자 나무 / The Shadow Tree (1998)

명(鳴)II / Myung II for Flute, Clarinet, Bassoon and Piano (1988)

'사랑하는 이의 잠'에 부쳐 / On "My Lover's Slumber" (1995)

풀잎의 영혼 / The Spirit of Leaves (2000)

허당(虛堂) / Huh-Dang for Korean Traditional Orchestra (2004)

STUDIO2021 Sacred Music Project

"Psalmen"



Charles Ives (1874-1954)

〈The Sixty-Seventh Psalm〉 for Full Chorus of Mixed Voices, a cappella (1984)

Beat Furrer (1954-)

〈Psalm〉 for Choir a cappella (1997)

Johannes Brahms (1833-1897)

〈Psalm 13 op.27 "Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen"〉
for Female Voices and String Orchestra (1864)

Morton Feldman (1926-1987)

〈Rothko Chapel〉 for Soprano, Alto, Mixed Choir and Instruments (1971)

Sangjick Jun (1963-)

〈Magnificat〉 for Mixed Choir and Strings (2007)

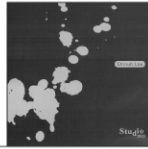
Juneyoung Joo (1983-)

〈Pater Noster〉 for Choir, Two Horns and String Orchestra (2007)

Igor Stravinsky (1882-1971)

〈Mass〉 for a Mixed Chorus and a Double Wind Quintet (1948)

이신우 | Shinuh Lee



보이지 않는 손 / Invisible Hands for Violin and Orchestra (2000/2008)

열린 문 / An Open Door for Strings (2004)

주를 찬미하라 / Violin Fantasy No.2 Laudate Dominum (2006)

전상직 | Sangjick Jun

"Inspired from Without"



Beyond Description for Strings (2008, Hwaum project Op. 66)

Ensemble Multicolore II for Woodwind Quintet (2008)

3 Pieces for Violin solo (2002/2007)

4 Compositions with 3 Interludes for String Trio

(2003/2005, Hwaum project Op.16)

Magnificat for Mixed Choir & Strings (2007)



"Lines & Songs"

Linie-IV for PIRI & Strings (2010)

Concerto grosso for Strings (2008)

Linie-II for Clarinet & Piano (2002)

5 Bagatelles for Brass Quintet (2007)

Linie-I for Oboe & Vibraphone (1994)

정태봉 | Chung, Tai-Bong
"4 Symphonic Poems"

교향시 "백두대간(白頭大幹)" / Symphonic Poem "Baekdu Mountains"

교향시 "남강(南江)" / Symphonic Poem "The Nam River"

교향시 "한국(韓國)" / Symphonic Poem "Korea"

교향시 "고구려(高句麗)" / Symphonic Poem "Koguryeo"



최우정 | Uzong Choe

"Préludes pour piano, livre I"

No.1- No.12

악보 및 음반 문의
Order & Contact

151-742

서울특별시 관악구 관악로 1

서울대학교 220동 410호

음악대학 작곡과 사무실

Department of Composition,
College of Music, Seoul National University,
1 Gwanak-ro, Gwanak-gu,
Seoul, Korea
151-742

Tel : 02) 880-7944

Email : studio2021@snu.ac.kr



SNU New Music Series | STUDIO2021

서울대학교 음악대학 현대음악시리즈 STUDIO2021
서울시 관악구 관악로 1 서울대학교 220동 410호 음악대학 작곡과 사무실
Tel. 02) 880-7944 Fax. 02) 878-7064 <http://www.studio2021.co.kr>