

• • Studio I

Robert Aldridge | Ned Rorem | Krzysztof Penderecki | Dmitri Shostakovich

9월 16일 (월) 오후 7시 30분

• • Studio II

Sofia Gubaidulina | 최우정 | Dmitri Shostakovich

9월 30일 (월) 오후 7시 30분

• • Studio III

Rodion Shchedrin | Paul Hindemith | 송낙호 | Alfred Schnittke

10월 2일 (수) 오후 7시 30분

• • Studio IV

André Jolivet | 문석민 | Eugène Ysaÿe | Niccolò Paganini | 오정웅 | David Popper

György Ligeti | 유웅재 | Frédéric Chopin | Einojuhani Rautavaara | 임성완

11월 4일 (월) 오후 7시 30분

• • Studio V

Arvo Pärt | 정태봉 | Giovanni Pergolesi | Krzysztof Penderecki | Dmitri Shostakovich | 전상직

11월 11일 (월) 오후 7시 30분

• • Special Lectures

Robert Aldridge - Classical Music with American Folk Heritage

9월 16일 (월) 오후 1시 30분

서정은 - 예술가의 창작, 옛 것과 새 것, 그리고 개인과 사회 : 현대 동유럽 작곡가들의 경우

9월 30일 (월) 오후 1시

서울대학교 예술관 콘서트홀 (49동)

Dean's Message

김영률 (서울대학교 음악대학 학장)

지난 2003년부터 음악대학 작곡과 주관으로 시작한 Studio2021이 어느덧 열 한번째 시즌을 맞이하였습니다.

Studio2021은 작곡과의 독자적인 프로젝트로 시작하였지만, 지난 십여년간 훌륭한 음악 시리즈로 발전을 거듭하며, 음악대학 전체의 중요한 축으로서 그 역할을 해오고 있습니다. 이 프로젝트는 세계에서 활동중인 많은 음악가들이 매년 방문하여 콘서트와 워크샵, 특별 강연을 통해 학생들과 소통하고 각자의 음악세계를 조명하는 기회를 가지며 우리 학생들이 세계와 호흡하고 넓은 시야를 갖도록 하는 데에 큰 목적을 두고 있습니다. 이번 2013년 시즌에는 첼리스트 Wen-Sinn Yang, 바이올리니스트 Ulf Wallin, 피아니스트 권민경 교수를 초청하여 본교 교수진 및 학생들과 함께 20세기 이후 러시아 및 동구권 음악에 대해 집중 조명해보는 시간을 갖고, 미국 작곡가 Robert Aldridge의 강연을 통하여 그의 작품세계를 탐구해봅니다. 이들의 연주와 강연을 접할 수 있게 된 것을 기쁘게 생각하며, 이번 시즌에 초청된 작곡가와 연주자분들께 특별히 감사의 인사를 드립니다.

지난 2012년, Studio2021은 작곡과 이신우 교수를 음악감독으로, 그리고 기악과 최희연 교수를 공동 프로그래머로 위촉하며 새로운 출발을 한 바 있습니다. 한국에서 쉽게 만나기 어려웠던 현대 작곡가들의 프로그램 소개와 다양한 편성의 연주회 개최는 어려운 현실과 상황에도 좋은 프로그램의 연주와 강연을 준비하여 학계를 선도해온 우리 대학이 감당해야 할 역할이자, Studio2021이 개척해온 가치있는 길이라고 생각합니다. Studio2021이 실험적이고 흥미로운 경험의 장으로서, 우리 젊은 음악가들에게 영감과 자극을 주는 축제가 되길 바라며 이 글로 축하의 인사를 전합니다.



Studio2021 Music Director's Notes

이 신 우 (작곡가, 서울대학교 음악대학 작곡과 교수 / Studio2021 음악감독)

Studio2021을 십여년 넘게 진행해 오면서 어떻게 하면 학생들에게 현대 음악에 대한 흥미로운 교육환경과 기회를 제공할 수 있을까 하는 것이 중요한 고민 중 하나였습니다. Studio2021이 아카데미 안에서 이루어지는 현대 음악 시리즈이기 때문입니다. 그 고민에 대한 결과물로 지난 2012년부터 피아니스트 최희연 교수와 공동기획하여 작곡가와 기악과가 긴밀하게 협력하는 방식으로 이 현대음악시리즈의 방향을 전환하였고, 매 시즌마다 20세기 초, 중반에 만들어진 주요 작품들을 선정하여 서울대 교수진과 초청 음악가들로부터 집중적 지도를 받고 그 작품들을 무대에 올리고 있습니다. 작년 12월에 지휘자 클렘프의 지도로 기악, 성악과 학생들이 쇤베르크의 〈달에 홀린 피에로〉 전곡을 무대에 올린 바 있습니다.

이번 2013년 시즌에는 메조 소프라노 윤현주 교수의 지도로 성악과 학생들이 아르보 패르트, 쇼스타코비치, 펜데레츠키의 성악 음악과 작곡가 정태봉, 전상직 교수의 작품을 연주하게 됩니다. 또한 기악과와 작곡과 학생들이 한 팀을 이루어 바이올린, 첼로, 플루트, 피아노의 각 악기별 기교성을 살린 고전 작품과 신작을 함께 연주하는 공연을 준비하였습니다.

이번 시즌에는 특별히 20세기 이후 러시아와 동구권 작곡가들의 작품을 집중 조명하고자 합니다. 서유럽의 전통과 달리 이 지역 작곡가들의 작품에는 작곡가 개인의 내적 목소리가 보다 더 감성적으로 호소력있게 묻어나는 성향이 보입니다. 이 연주를 위해 지난해 Studio2021에서 연주하였던 뮌헨 음대의 첼리스트 벤신양 교수가 다시 초청되어 베를린음대의 바이올리니스트 울프 발린 교수, 기악과의 최희연 교수, 최경환 교수와 함께 구바이돌리나, 쇼스타코비치, 슈니트케의 작품 및 작곡가 최우정 교수의 작품을 연주하고, 뢰팅거스 음대의 피아니스트 권민경 교수가 기악과의 이경선 교수, 그리고 비올리스트 김상진 교수, 첼리스트 이강호 교수와 쇼스타코비치 피아노

오중주 및 펜데레츠키의 현악삼중주 등을 연주합니다. 국내외 초청 연주자들과 본교 음대 교수진 및 학생들이 함께 어우러져 만드는 이번 시즌 음악회를 통해 음악적, 예술적 성과 뿐만이 아니라 학생들에 대한 교육적 성과 또한 보다 선명히 나타나리라 기대합니다.

마지막으로 연주되는 작품에 대한 보다 깊은 음악적 이해를 위해 음악학자 서정은 선생님의 강연이 준비되어 있으며 9월에 내한하는 뢰팅거스 음대의 작곡가 겸 디렉터 로버트 알드리지의 작품세계에 대한 강연과 연주가 마련되어 있습니다. 아무쪼록 Studio2021에서 마련한 이 풍성한 음악적 향연에 현대음악에 관심있는 모든 분들을 초대합니다.

Studio2021 Column

예술가의 창작, 옛 것과 새 것, 그리고 개인과 사회

: 현대 동유럽 작곡가들의 경우

서 정 은 (음악학자, 서울대학교 강사)

예술가의 '창작행위', 그리고 이로부터 발생하는 '작품'을 결정짓는 요소에는 어떤 것들이 있을까?

현재 우리가 일컫는 '서양음악사'는 단순히 말해 '작곡가와 작품의 역사'라고 할 수 있다. 그리고 조금 구체적으로 말하면 '서유럽의' 고급예술 - 즉 대중음악이나 민속음악을 제외한 이른바 '클래식' - 범주에 속하는 작곡가와 작품의 역사라 할 것이다. 중세에 구전되던 종교음악을 중심으로 이어져 오던 음악의 역사는, 중세 후기에 이르러 폴리포니의 발전과 함께 '작곡가'라는 직업군의 발생으로 이어지게 되고 (이러한 흐름이 기보의 발전과 맞물려있음은 매우 자연스러운 일이다), 이로부터 본격적으로 서양 음악이 발달하기 시작하여 르네상스에 접어들면 인문주의 정신에 발맞춰 '작곡가' 개인과 그가 남기는 '작품'의 개념이 독립적으로 서게 된다. 그 이후 현대까지의 서양음악사를 이루는 근본적인 구조적 틀은 거의 변함없이 이어져왔다고 해도 틀린 말이 아니다. 다만 시대마다 변화하는 예술사조와 사회구조 안에서 다양한 양식과 기능의 음악작품들이 끊임없이 창작되어 온 것이다.

이러한 서구에 비해 비서구권의 음악문화에서는 작곡가나 작품의 개념이 훨씬 뒤늦게 발달했다. 시대순으로 나열할 때 프랑스 - 이탈리아 - 독일 (및 오스트리아) 3개국으로 대표되는 서양음악사의 주도권은 19세기말부터 서서히 다른 나라들과 공유되기 시작하고, 20세기 중후반에 이르르면 사실상 '서양' 음악사라는 개념이 모호해진다고도 할 수 있을 만큼 이제 어떤 지역 문화에 고유하게 귀속된 음악양식이나 사조를 말하기 어려워졌다(최소한, 위에서 말한 '클래식' 범주에 있어서는 그렇다).

그런데 이것은 거꾸로 말하면, 서유럽의 불과 몇 나라의 문화를 이루던 음악양식이 전 세계의 다른 지역에까지 놀라운 파급력으로 전파되었다는 것

을 의미한다. 긴 설명이 없이도 우리나라의 클래식음악 상황을 생각해보면 쉽게 이해된다. (서유럽 음악의 이러한 특수성 또는 영향력이 어디에 기인한 것인가 하는 점들을 살펴보는 것은 매우 흥미로운 일이 될 터인데, 이번 Studio2021 시즌의 초점이 그것에 있지 않기에 이 글에서는 다루지 않으려 한다. 하지만 Studio2021에서 소개될 작곡가들 - 대부분 서유럽 외의 작곡가들이며, 그 가운데서도 주로 러시아와 동유럽 중심 - 을 이해하는 데는 위의 사실들이 바탕이 될 것이다.)

앞서 언급한바 서유럽 외의 지역에서는 작곡가와 작품의 개념이 뒤늦게 발달했다는 사실은, 고유의 전통을 가진 민속음악이 그 나라 음악문화의 주류를 이루었다는 것과 통한다. 이는 러시아 및 동유럽의 경우에도 해당한다.

세계의 음악사에서 러시아와 동유럽이 차지하는 위치를 간략히 보면, 러시아정교회(Russian Orthodox Church)의 종교음악과 민속음악을 중심으로 이루어지던 자국 내의 음악문화가 18세기에 표트르1세와 엘리자베스 여제, 캐서린 여제 등 서유럽음악에 관심을 가진 황제들을 통해 서양 클래식 음악을 유입하게 되고, 19세기에 이르자 후대에 그 영향력이 자국 내로 한정되지 않을 몇몇 작곡가들을 배출하게 된다. 우리에게도 널리 알려져 있는 글린카(Mikhail Glinka, 1804 - 1857), 5인조('The Five', 또는 'The Mighty Handful')로 불리는 발라키예프(Mily Balakirev, 1837 - 1910), 보로딘(Alexander Borodin, 1833 - 1887), 큐이(César Cui, 1835 - 1918), 무소르그스키(Modest Mussorgsky, 1839 - 1881), 림스키 코르사코프(Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844 - 1908), 그리고 아마도 이 가운데 가장 대중적인 차이코프스키(Pyotr Tchaikovsky, 1840 - 1893) 등이 그들이다.

같은 19세기에 폴란드, 헝가리 등에서 쇼팽(1810 - 1849)과 리스트(1811 - 1886) 등 몇몇 탁월한 작곡가들이 나왔으나 동유럽에서 태어나 어린 시절을 보낸 후 본격적인 작품활동과 연주활동은 주로 프랑스, 이탈리아, 독일 등지에서 하면서 일생을 보냈기 때문에 이들의 음악을 폴란드의 음악 또는

형가리의 음악이라고 보기는 어렵다.

이후 20세기에 이르면, 위에서 언급했듯 지역간 음악문화의 교류와 공유가 활발해지면서 러시아와 동유럽 출신 중에서도 국제적으로 활동하는 상당수의 작곡가들, 그리고 그보다 더 많은 수의 세계적으로 뛰어난 연주자들이 쏟아져 나오게 된다. 19세기와 20세기의 전환기에 살았던 스크리아빈(Alexander Scriabin, 1872 - 1915)과 라흐마니노프(Sergei Rachmaninoff, 1873 - 1943), 프로코피예프(Sergei Prokofiev, 1891 - 1953)도 기억해야 할 인물들이며(특히 스크리아빈의 중후기작품은 동시대 제2비인악파의 음악 못지않게 진보적이다), 현대음악을 이야기하면서 빼놓을 수 없는 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882 - 1971), 그보다 많이 알려지진 않았으나 역시 현대음악의 선구자 중 하나인 모솔로프(Alexander Mosolov, 1900 - 1973) 등이 20세기 초·중기까지의 음악사를 장식했던 러시아 출신의 주요작곡가들이다.

Studio2021 이번 시즌에 소개될 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich, 1906 - 1975), 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina, 1931-), 셰드린(Rodion Shchedrin, 1932-), 슈니트케(Alfred Schnittke, 1934-98), 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki, 1933-), 파르트(Arvo Pärt, 1935-)는 위에 나열된 선배작곡가들의 뒤를 잇는 이들로서, 크게 다음의 두 가지 축을 통해 이들의 음악을 이해해 보기를 제안한다.

하나는, 음악뿐 아니라 모든 문화현상이 그러하듯이, 창작자가 속해 있는 사회와 그가 만든 작품들 간의 관계라는 축이다. 아시아와 서유럽 사이에 위치한 러시아 및 동구권이라는 특수한 지역적·문화적 배경과 더불어, 그리고 20세기의 대부분을(1917 - 1990년) 소비에트 공산정권의 장악 아래 있으면서 음악을 배우고 작곡을 했던 이 작곡가들은 공통적인 사회정치적 환경을 겪을 수밖에 없었다. 정치·사회적 구조뿐 아니라 문화예술의 영역에도 강력하게 관여했던 소비에트 정권은 '사회주의 리얼리즘'(Socialist realism)이라는 일종의 미학적 기치를 내걸고 예술가들을 간섭했다. 노동자 계급과 그들의 투쟁을 미화시켜 공산주의 정신을 고취시키는 것을 목적으로 하는 이 예술강령은 주로 문학, 회화, 조각, 영화 등 직접적인 메시지 전달이 가능한 분야에 적용되었으나, 추상성이 강한 음악분야도 예외는 아니었다.

작곡가들은 프롤레타리아의 삶과 투쟁을 표현하는 활기차고 선동적인 음악을 작곡해야 했고, 이것은 언어텍스트를 가진 성악작품 뿐 아니라 순수 기악작품에서도 구현되어야 하는 목표였다.

모순적이게도 소비에트 정권의 마음에 들었던 음악양식은 서유럽에서 19세기까지 발전해온 조성음악이었고, 반면 이 정권과 동시대에 서유럽의 새로운 음악경향을 이끌어가던 무조성 현대음악은 이른바 '형식주의'라는 이유로 비판되었다. 1936년 스탈린의 탄압을 받은 유명한 일화 외에도 쇼스타코비치는 일생 소련에 거주하면서 자신의 예술적 욕구와 생존을 위한 조건 사이에서 고민했던 것으로 알려져 있다. (작곡가들의 생애에 대한 개별적인 정보는 본 뉴스레터에 수록된 음악학자 이해진과 신상호의 프로그램 노트를 참조하기 바란다.)

1906년생 쇼스타코비치 뿐 아니라 그보다 먼저 태어나 이미 작곡가로 성장한 후 동일한 소련사회를 경험했던 선배 작곡가들, 그리고 이번 Studio2021 무대에서 소개될 1930년대 러시아와 동유럽 출생의 다섯 작곡가들은 - 창작은 기본적으로 개인의 작업임에도 불구하고 - 이처럼 정권에 의한 일정한 경향성, 그리고 특정 경향에 대한 배타성을 강요받으며 작품을 쓸 수밖에 없었다. 그래서 러시아가 아닌 '소련' 시대에 속했던 작곡가들 중 많은 이들은 서유럽이나 미국으로 망명 아닌 망명을 했고, 어떤 이들은 외국에 체류하다가 경제적 이유로 다시 영구귀국을 하여 창작에 속박을 받기도 했으며, 어떤 이들은 평생 소련 또는 그 위성국에서 살면서 자신의 작품노선을 체제에 순응시켜 가거나, 허용되는 한계선까지 자신의 음악세계를 펼치기도 했다.

작곡가들이 처했던 정치·사회적 배경(그리고 이들 대부분에게 강하게 든 약하게든 창작의 동기로 작용했던 종교적 배경)이 그들의 음악작품에 실제적으로 어떤 영향을 주었는가 하는 점, 다시 말해 가사가 있는 인성음악에서 정치·사회·종교 관련 텍스트를 사용하는 것 외에, 음악어법을 형성하는데 있어 어떤 영향을 미쳤는가 하는 점에 관심을 갖고 이번 연주회 시리즈를 감상하는 것도 한 가지 접근방법이 될 것이다.

그리고 또 다른 하나의 축은 보다 음악내적인 것으로, 이들의 작품에서 공통적으로 발견되는 이질적인 요소들의 결합, 슈니트케의 용어로 'Polystylism'이라 할 만한 특징들이다. 이는 시대적으로 서로 다른 재료들, 즉 옛 것과 새 것을 혼합하거나, 장르적 또는 양식적으로 서로 다른 요소들을 한 작품 안에 포함시키는 것이다. 음악사의 흐름을 볼 때 이렇듯 출처가 다른 재료들을 자신의 작품 안에서 하나로 엮는 시도는 이미 중세 말부터 현대까지 계속해서 있어 왔던 것으로, 이 글에서 주목하고 있는 특정 작곡가들만의 특징이라 보기는 어렵다. 하지만 단지 다른 작곡가의 작품이나 자신

의 다른 작품에서 차용한 재료들을 함께 결합하는 정도가 아니라, 전혀 다른 시대나 전혀 다른 장르, 다른 양식의 특징들을 매우 의도적으로 한 작품 안에 넣고, 이러한 기법을 자신의 주요 작곡스타일에 포함시키는 것은 그리 많은 작곡가들의 작업은 아니다. 물론 이러한 기법이 성공적으로 이루어졌을 때 ‘융합’이라 할 수 있을 것이고, 반면 단순히 한데 섞어놓은 결과에 그치게 된다면 ‘혼합’이라 해야 하지 않을까, 하는 점은 짚고 가려 한다.

폴리스타일, 인용, 콜라주 ... 이러한 기법들은 작품의 양식적 순수성 또는 통일성을 추구하는 것이 아닌, 여러 이질적인 요소들을 합하는 것이다. 현재 통용되는, 중세에서 19세기까지 음악사의 각 시대개념과 구분은 단순히 연대만을 기준으로 나뉜 것이 아니고, 그 시기에 만들어진 실제 작품들을 관통하는 몇 가지의 공유된 속성들이 있기에 세워진 개념과 구분이다. 과거 서양음악사의 어떤 한 시기가 가졌던 양식적 공통성, 그리고 한 작품 내에서 대부분 유지되었던 양식적 통일성을 이번 시리즈에서 소개될 러시아 및 동구권 작곡가들은 의도적으로 피하고 있다. 이들이 그러한 다원적 양식을 즐겨 쓰는 이유에 대해 피상적으로 추측할 수는 없겠으나, 앞서 언급했듯 러시아와 동유럽국가들이 20세기를 보내며 겪었던 서유럽음악의 유입과 단절, 서방으로의 이주, 공산체제의 몰락, 종교적 지향성, 아방가르드 음악에 대한 회의 등이 복합적으로 작용하여 그러한 양식을 이룬 것이 아닌가 짐작해본다. 물론 작곡가 개인에 따라 조금씩 다른 형태로 나타났다는 점은 굳이 말할 필요가 없을 것이다.

폴리스타일 외에도 이들 러시아와 동구권 작곡가들에게선 여러 가지 공통점들이 눈에 띈다. 그 중 하나는 이들의 작품이 전반적으로 갖는 감정적 깊이이다. 물론 어떤 음악에도 감정적, 정서적인 측면이 완전히 배제될 수는 없겠으나, 동시대의 서유럽 작곡가들에 비해 상대적으로 감정적, 주정(主情)적인 면에 무게를 두고 있다는 점이다. 이것은 음악을 직접 들었을 때 느껴질 뿐 아니라, 작곡가 자신들의 글 또는 이들의 작품을 즐겨 연주하는 유명 연주가들의 인터뷰에서도 확인된다. 이들의 작품은 정치·종교적 컨텍스트와 결합하여 청중에게 강한 호소력을 갖는다. 매우 모호한 표현이지만, ‘호소력 있는’ 현대음악으로서 전문가그룹 외의 보다 많은 청중에게 다가갈 수 있다는 점은 현대음악이 옛 음악에게 부러워하는 주요 포인트가 아닐까.

조금 다른 측면이지만, 20세기 초 이후 펼쳐진 현대음악의 스펙트럼 위에서 볼 때 이들은 상당히 보수적인 경향을 띤다. 이들 중 젊은 시절 포스트음렬(post-serialism) 시대의 한 기수로 등장해 1950년대 말~60년대 초

의 가장 진보적, 실험적인 어휘를 구사했던 펜데레츠키 또한, 1970년대 중반을 전후로 전통적, 관습적인 양식으로의 드라마틱한 전환을 보여주었다.

이 작곡가들이 안네소피 무터, 로스트로포비치, 기돈 크레머 등 현대음악 전문연주자나 단체가 아닌 포괄적인 클래식 대표 연주자들의 사랑을 공통적으로 받고 있다는 점도 위 사실과 무관하지 않다고 본다. 현대음악을 전문으로 하지 않는 경우, 연주자들이 현대작품에서 인식하고 감각하는 방식은 옛 클래식 작품을 대할 때의 방식과 근본적으로 비슷한 것으로 보인다. 즉, 그들이 느끼고 파악하는 ‘음악의 미(美)’는 수세기에 걸쳐 서양클래식 전통이 확립해놓은 작품구조와 전개방식, 소리재료를 다루는 방식 등을 대개 기초로 하고 있는 것으로 보이는데, 현대음악작품 가운데 러시아나 동구권 작곡가들의 경우 비교적 보수적인 어법을 통해 클래식전통에 익숙한 연주자들에게 매력적으로 다가가는 것으로 여겨진다.

이밖에도 이들은 몇 가지의 흥미로운 공통점을 보인다. 요한 세바스찬 바흐의 음악을 인용하거나 대위기법의 모델로서 아이디어를 차용한다는 점, (1930년대 출생 작곡가들 대부분) 쇼스타코비치의 영향을 깊게 받았다는 점, 발레음악과 영화·연극음악을 생계를 위해서 또는 정권의 압박에 의해 상당수 작곡했다는 점 등이다. 이러한 측면에 연관해 각 작곡가의 작품들을 살펴보는 것도 재미있는 접근이 될 것이다.

앞서 제시한 두 가지 축 - 작곡가들이 처했던 특수한 사회·정치적 상황과 그들의 작품 간의 관계에 주목하는 것, 그리고 이들 대부분의 공통점인 다원적 양식을 살펴보는 것 - 은 쇼스타코비치를 비롯해 이번 시즌에 소개될 여섯 명의 동구권 작곡가를 이해할 수 있는 좌표를 만들어 줄 뿐 아니라, 이들과 함께 연주회를 꾸며줄 한국과 미국의 작곡가들을 바라보는데도 유의한 하나의 관점을 제시해주리라 본다. 또 한편으론, 이 동구권의 작곡가들이 보여준 일면 시대를 거스르는 듯, 일면 시대에 순응하는 듯한 음악양식들이 21세기를 열어가는 이른바 포스트 아방가르드(post-avant garde) 시대의 작곡가들이 시도해볼 수 있는 하나의 길이 아닐지 조심스럽게 추측해 본다.

Studio I

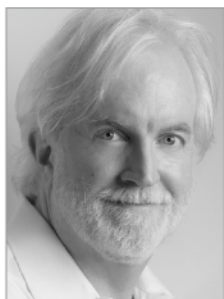
Lecture Robert Aldridge <Classical Music with American Folk Heritage>
Concert Robert Aldridge | Ned Rorem | Krzysztof Penderecki | Dmitri Shostakovich

Lecture

9월 16일 (월) 오후 1시 30분 서울대학교 예술관 콘서트홀

Robert Aldridge

<Classical Music with American Folk Heritage>



Robert Aldridge는 미국과 각 나라의 전통 및 민속음악에 영향을 받아 작품활동을 이어왔다. 이번 강연에서는 그의 작품을 통하여 음악과 민속, 종교, 그리고 전통적인 재즈 요소들이 어떻게 결합되는가에 대한 작곡가의 생각과 창작과정 및 음악철학에 대해 듣게 될 것이다. 또한 이러한 고유의 전통들이 미국 작곡가뿐만 아니라 세계의 많은 작곡가들에게 어떤 양상으로 영향을 주었는지 역사적인 관점에서 살펴보게 될 것이다.

Concert

9월 16일(월) 오후 7시 30분 서울대학교 예술관 콘서트홀

Robert Aldridge
Carolinian Dances for violin and piano (2003)

Ned Rorem
Autumn Music for violin and piano (1996-1997)

Krzysztof Penderecki
String Trio (1991)

– *Intermission* –

Dmitri Shostakovich
Piano Quintet Op.57 (1940)

Program

이경선 Kyung Sun Lee_Violin

권민경 Min Kwon_Piano

김상진 Sangjin Kim_Viola

이강호 Kangho Lee_Cello

하유나 Yuna Ha_Violin

Studio II

Lecture 서정은 <예술가의 창작, 옛 것과 새 것, 그리고 개인과 사회 : 현대 동유럽 작곡가들의 경우>
Concert Sofia Gubaidulina | 최우정 | Dmitri Shostakovich

Lecture

9월 30일 (월) 오후 1시 서울대학교 예술관 콘서트홀

서정은

<예술가의 창작, 옛 것과 새 것, 그리고 개인과 사회 :
현대 동유럽 작곡가들의 경우>



이 강연에서는 서양음악사의 본령을 점유했던 서유럽과는 다른, 고유의 음악문화를 형성해온 러시아와 동유럽의 음악사, 그리고 이 문화권의 20세기 작곡가들을 살펴봄으로써 예술가의 창작행위와 이로부터 발생하는 '작품'을 결정짓는 요소들에 관해 생각해본다. 창작하는 개인에게 영향을 미치는 사회와 시대의 환경, 그리고 그 안에서 음악어법의 형성과 변화를 거치는 예술가의 작업을 조망하는 시간이 될 것이다.

Concert

9월 30일(월) 오후 7시 30분 서울대학교 예술관 콘서트홀

Sofia Gubaidulina
Repentance for cello, double bass and three guitars (2008)

최우정
Sonatine for violoncello and piano (1990/2009)

- Intermission -

Dmitri Shostakovich
Symphony No.15 Op. 141a
(arr. for violin, violoncello and piano and
13 percussion instruments)(1971)

Program

Ulf Wallin_Violin
Wen-Sinn Yang_Cello
최희연 Hie-Yon Choi_Piano
이영우 Young-Woo Lee_Piano
최경환 Choi, Kyung Hwan_Percussion
이희경 Hee Kyoung Lee_Percussion
박라영 Layoung Park_Percussion
허원경 Heo, Wongyung_Guitar
이윤정 Lee, Yoon Jeong_Guitar
양은진 Yang, Eun Jin_Guitar
강재환 Jae-Hwan Kang_Double Bass

Studio III

Concert Rodion Shchedrin | Paul Hindemith | 송낙호 | Alfred Schnittke

Concert

10월 2일(수) 오후 7시 30분 서울대학교 예술관 콘서트홀

Rodion Shchedrin
Three Funny Pieces for piano trio (1997)

Paul Hindemith
Sonata Op.11 No.2 for violin and piano (1918)

송낙호
Tong Twee Rong for piano trio (2013) *STUDIO2021 공모당선작

- *Intermission* -

Alfred Schnittke
Piano Quintet (1972-1976)

Program

Ulf Wallin_Violin

Wen-Sinn Yang_Cello

최희연 Hie-Yon Choi_Piano

추현주 Hyunjoo Choo_Violin

지상희 Sanghee Ji_Violin

서수민 Sumin Seo_Viola

최정우 Jungwoo Choi_Cello

방지윤 Jiyun Bang_Piano

Studio IV

Concert Jolivet | 문석민 | Ysaÿe | Paganini | 오정웅 | Popper
Ligeti | 유웅재 | Chopin | Rautavaara | 임성완

Concert

11월 4일(월) 오후 7시 30분 서울대학교 예술관 콘서트홀

Program

André Jolivet

Chant de Linos pour flûte et piano (1944)

문석민

New Work for solo flute (2013)

Eugène Ysaÿe

Violin Sonata No.3 in d minor Op.27 'Ballade' (1923)

Niccolò Paganini

Caprice No.17 in E flat Major op.1 (1802-1817)

오정웅

New Work for solo violin (2013)

David Popper

Elfentanz for violoncello and piano Op.39 (1881)

György Ligeti

Sonata for solo violoncello, II. Capriccio (1948-1953)

유웅재

Chatterboxes for cello and piano (2013)

Frédéric Chopin

Etude Op.10 No.4 for solo piano (1832)

Einojuhani Rautavaara

Piano Sonata No.2 Op.64 'The Fire Sermon' (1970)

임성완

Concert Etude for solo piano (2013)

이지운 Lee, Ji Woon_Flute

최여은 Yeo-Eun Choi_Violin

최정우 Jungwoo Choi_Cello

최빛날 Bit Nal Choi_Piano

안현정 Ahn, Hyunjeong_Piano

Studio V

Concert Pärt | 정태봉 | Pergolesi | Penderecki | Shostakovich | 전상직

Concert

11월 11일(월) 오후 7시 30분 서울대학교 예술관 콘서트홀

Program

Arvo Pärt
Da Pacem Domine
(arr. for female choir, a cappella) (2004)

정태봉
하늘소리 für Stimme, 2 Flöten und Klavier (1987)

Giovanni Pergolesi
Stabat Mater (1736)

Krzysztof Penderecki
Sanctus and Benedictus (2002/2008)

– *Intermission* –

Dmitri Shostakovich
Seven Romances on Verses
by Alexander Blok Op.127, No. 1, 5, 7 (1967)

전상직
Magnificat for mixed choir & strings (2007)

윤현주 Hyun-Joo Yun_Conductor

전수미 Sumi Chun_Soprano

최윤정 Choi, Yun-Jeong_Soprano

변정윤 Jungyoon Byun_Mezzo Soprano

맹은경 Maeng, Eun Kyoung_Piano

SNU New Music Choir & Ensemble

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

Dmitri Shostakovich (1906-1975)

쇼스타코비치는 1906년 9월 25일 상트페테르부르크에서 태어났고 13세가 되던 해인 1919년 페테르부르크 음악원에 입학하여 작곡과 피아노를 배웠다. 그는 교향곡, 협주곡, 실내악곡, 피아노곡, 오페라, 성악곡, 영화음악 등 여러 장르의 음악을 작곡하였으며, 고전주의 음악양식에서부터 아방가르드의 실험적인 기법에 이르기까지 다양한 음악어법을 시도했다. 작곡가로서의 쇼스타코비치를 이해하기 위해서는 그가 살았던 시대적 배경을 이해하는 것이 필수적이다. 그의 창작활동이 냉전이라는 당시의 시대적 흐름과 직접적으로 맞닿아 있기 때문이다.

쇼스타코비치가 활동했던 20세기 전반기의 러시아는 소비에트 사회주의 공화국 연방 체제 하에 있었다. 초기 소비에트 당 지도부는 서유럽 예술계의 거장을 초빙함으로써 서방과의 문화적 교류를 시도했다. 1924년 레닌 사후, 스탈린 체제 하의 정부 문화정책에서 음악이 더욱 중요한 역할을 하게 되면서 정부는 자국의 재능 있는 작곡가들에게 주요 작품을 위촉하기도 했으며, 1924년에는 '현대음악연맹'과 같은 단체를 창립하기도 했다. 그런데 모든 종류의 음악양식·장르·어법을 수용함으로써 예술가의 창작의 자유를 보장해 주던 초기의 문화정책은 점차 작곡가들에게 체제 안정에 '유용한' 음악을 작곡할 것을 강요하는 것으로 변하고 만다.

스탈린 치하의 소비에트 당국은 사회주의 리얼리즘이나 공산당 체제를 선전할 수 있는 음악을 선호했으며, 그 특징으로는 체제 순응적 프로그램이나 가사의 사용, 평이한 음악어법, 민요나 민속춤의 인용, 전쟁과 연관된 음악어법 및 가사의 사용 등이 있다. 특히 베토벤 교향곡은 스탈린의 문화정책이 지향하는 가장 이상적인 음악 모델이었다. 베토벤의 교향곡에서 찾아볼 수 있는 고통과 신음 후 찾아오는 승리의 내러티브 뿐 아니라 청중들에게 감동을 주기까지 한다는 점에서, 소비에트 정부는 베토벤의 교향곡을 소비에트라는 체제를 선전하기에 적절하다고 여겼고 작곡가들에게 이와 유사한 교향곡을 작곡할 것을 강요했다. 소비에트 문화정책에서는 오케스트라 장르가 선호되었는데, 그 이유는 오케스트라의 거대한 편성이나 두터운 관현악 층들이 사회주의 체제를 선전하고 과시하기에 적합하다고 보았기 때문이다. 특히 스탈린은 체제 선전의 의도를 보다 명확히 드러낼 수 있는 가사가 포함

된 교향곡을 보다 선호했다. 반면 오페라는 궁정예술이란 이유로 거부되었고, 현악4중주가 혐오스러운 장르로 비하되었으며, 독주 협주곡이 공산주의가 지닌 전체주의 사상에 부합하지 않는다는 이유로 금지되었다. 또한 소위 구조주의, 형식주의, 아방가르드 등 당시 청중들이 쉽게 이해하지 못하는 다소 난해한 양식의 음악을 추구했던 엘리트 작곡가들의 음악은 서구의 예술을 추종하는 '낯아빠진 부르주아 문화'라는 비난을 받았다.

당시 정부가 주목했던 재능 있는 작곡가 쇼스타코비치 또한 스탈린의 문화정책에서 자유롭지 못했다. 일평생 그는 창작활동에 있어서 당대 정부 문화정책으로부터 단 한 번도 자유롭지 못한, 불행한 예술가였다. 쇼스타코비치가 본격적으로 작곡가로서 두각을 나타내게 된 것은 1926년 5월 12일 레닌그라드 필하모닉 오케스트라에 의한 《교향곡 제1번》의 초연이 대성공을 거두게 되면서이다. 이를 계기로 그는 일약 스타덤에 오르게 되고 더 나아가 러시아 당국의 주목을 받게 된다.

쇼스타코비치라는 작곡가를 국가의 후원 하에 자신의 재능을 마음껏 펼친 작곡가로 명쾌하게 이해할 수 있다면 좋으려만, 한 사람의 작곡가로서 쇼스타코비치를 정의하기란 쉽지 않다. 정부에 대한 쇼스타코비치의 태도는 전혀 일관된 모습을 보이지 않는다. 쇼스타코비치는 소비에트 연방 정부가 레닌그라드 극장에서 위촉하여 작곡한 발레음악 《황금시대 Op. 22》(Zolotoy vek, 1929-30), 스탈린의 산림경제 정책을 찬양하는 오라토리오 《숲의 노래 Op. 81》(Pesn' o lesakh, 1949), 영화음악 《잊을 수 없는 해 1919 Op. 89》(Nezabivayemiy 1919-y, 1951), 혁명을 기념한 시에 곡을 붙인 합창곡 《10편의 시 Op. 88》(1951), 중앙위원회로부터 유죄 판결을 모면하기 위해 만든 영화 제작소 렌필름을 위한 음악 등에서와 같이 당국의 입맛에 맞는 음악을 창작하는가 하면, 베토벤 교향곡의 숭고함이 담긴 아홉 번째 교향곡을 작곡하라는 스탈린의 요구에도 불구하고 정 반대의 난해한 작품을 작곡함으로써 노골적으로 정부에 대항하는 곡을 만들기도 했다.

알 수 없는 점은 쇼스타코비치에 대한 소련 정부의 태도 역시 일관되지 못하다는 점이다. 작곡가에게 체제에 부응하지 않는 음악을 만들었다는 이유로 그에게 유죄를 선고하며 생명을 위협하기까지 하면서도 또 세계적으로 명성을 누리던 그를 국가의 명성을 유지하기 위해 쉽게 포기하지 못하기도 했다. 일례로 1936년 오페라 《맥베스 부인》의 공연으로 위기에 처했던 쇼스타코비치는 돌연 스탈린이 입장을 바꾸면서 이듬해 레닌그라드 음악원의 비상근 교수로 발령을 받기도 했다.

쇼스타코비치는 체제에 순응한 작곡가인가? 아니면 체제로부터 자유롭고자 한, 다시 말해 예술가로서의 신념과 자유를 추구한 작곡가인가? 당대의 정부 문화정책에 따른 쇼스타코비치 음악양식의 변화무쌍함, 그리고 그 결과 만들어진 그의 이중의 이미지에 대한 질문은 아직까지도 완전히 풀지 못한 숙제로 남아 있다.

《Piano Quintet Op. 57》(1940)

음악 내에서 작곡가와 청중 누구나 공감할 수 있는 특정 음악 외적 아이디어를 표현하는 것이 가능한가? 하나의 작품을 두고 이 작품을 해석하는 사람이 누구냐에 따라, 또 그 사람이 어느 편에서 있는가에 따라 그 작품의 해석이 다양해진다면, 과연 음악작품이 표현의 진실성을 소유한다고 말할 수 있는가? 쇼스타코비치의 《피아노 5중주》는 가사, 프로그램, 제목 등과 같은 어떠한 해석상의 힌트도 없는 순수기악음악이며, 작곡가는 이 작품을 경험하는 청자들에게 다양한 해석의 여지를 제공한다.

《피아노 5중주》는 쇼스타코비치의 가장 대표적인 실내음악으로, 피아노와 두 대의 바이올린, 비올라, 첼로로 구성된 일반적인 피아노 5중주 편성을 따른다. 쇼스타코비치는 1940년 여름 이 작품의 작곡에 착수했으며 그 해 9월 14일에 이를 완성했다. 시기적으로 볼 때, 이 작품은 쇼스타코비치가 자유롭고 다양한 실험적 음악에서 당대 정부 체제의 요구에 부합한 음악으로 양식적 전환을 이루었을 무렵 작곡되었다.

1936년, 그는 오페라 《맥베스 부인》으로 인해 처음으로 심각한 위기에 처했다. 이 오페라가 러시아 전역은 물론 서방세계로부터도 큰 성원을 얻었음에도 불구하고 스탈린의 공연 관람 직후 《프라우다(Pravda)》지는 ‘음악이 아닌 혼돈’이라는 제목의 비판적인 논조의 기사를 게재하며 쇼스타코비치를 ‘민중의 적’으로 간주했다. 여기에 위기를 느낀 쇼스타코비치는 《교향곡 제5번》(1937)에서 자신의 음악양식을 소비에트 문화정책이 요구하는 양식으로 전환한다. 《피아노 5중주》는 바로 1936년 《프라우다》지의 비판을 받은 이후 발표한 《교향곡 제5번》과 《교향곡 제6번》(1939)에 이어 작곡된 곡이다.

음악양식적 측면에서 이 작품은 《교향곡 제5번》의 연장선상에 있는 작품이라 할 수 있다. 이 두 작품은 시기적으로 가까이 있으며 둘 다 스탈린 상을 받았다. 당시의 문화정책은 기악음악이라 하더라도 체제 선전에 유용

한 합창이나 독창, 그리고 제목이 있는 음악을 보다 선호했는데, 이런 정부에서 요구하는 요소들의 부재에도 불구하고 이 작품들이 긍정적으로 수용될 수 있었던 주된 이유는 여러 가지 이유가 복합적으로 작용했겠지만 그 중에서도 청중들에게 감동을 주는 비교적 익숙하고 쉬운 음악어법을 취한다는 점이었다. 예를 들어 《교향곡 제5번》에 나타난 전통적인 교향곡의 4악장 구조, 뚜렷한 선율선, 보편적이고 간결하며 명확한 음악언어 등이 소비에트 체제를 굳히기 위한 음악에 적합한 것으로 여겨졌다.

‘프렐류드-푸가-스케르췌-인터메췌-피날레’의 전체 다섯 개의 악장으로 이루어진 이 곡은 일종의 모음곡 형식을 취하고 있다. ‘g단조(1, 2악장) - B장조(3악장) - d단조(4악장) - G장조(5악장)’의 뚜렷한 조성계획, 기본 위치의 3화음 및 온음계적 프레이즈의 편제, 균형 잡힌 악장구성, 간결하고 명료한 성부구성 등 대중에게 친숙한 음악어법을 사용하고 있다. 또한 《피아노 5중주》는 바로크적 요소를 많이 지니는데, 동일 조성에 기초한 프렐류드와 푸가는 J. S. 바흐의 영향을 보이며, ‘느림 - 빠름 - 느림’의 3부 구조 및 느린 부분의 장식적이고 축제적인 분위기는 프랑스 서곡을 연상시키기도 한다. 또한 인터메췌의 파사칼리아 풍의 베이스 진행 또한 바로크 음악의 전형적인 양식적 특징이다.

이처럼 《피아노 5중주》는 형식적 측면에서 있어서 전통적인 음악양식에 많이 기대어 있고, 이곳에 사용된 음악어법은 소비에트 문화정책이 비하했던 현대음악의 난해하고 실험적인 시도들과는 거리가 멀다. 그럼에도 불구하고, 이 곡을 해석하는 것은 단순하지 않다. 감정에 호소하는 듯한 특이하고 부자연스러운 무조적인 음향들, 조용하면서 긴장된 푸가의 기묘한 분위기, 직설적인 성격의 3악장과 서정적 분위기의 4, 5악장 간의 연관성, 형식적 이슈들의 발전적 해결보다는 점차적인 승화에 가까운 특이한 전개 등은 단순히 스탈린이 좋아하던 ‘청중들에게 감동을 주는 익숙하고 쉬운 음악어법’으로만 들리지 않는다. 이와 더불어 이 곡에서는 어떤 내러티브가 느껴지기도 한다. 마치 베토벤의 교향곡이 순수기악음악임에도 불구하고 그 음악을 들었을 때 부인할 수 없는 어떤 내러티브가 존재하듯이, 이 작품에도 순수음악적 요소 이외의 작곡가의 어떤 음악 외적 의도가 감지된다. 이 곡의 외양은 매우 고전적이지만, 그 형식이 담고 있는 내용은 매우 주관적이며 낭만적이다. 1악장은 승리를 노래하는 듯하나 악장 끝에 가서 승리의 분위기는 사그라진다. 이어 등장하는 2악장은 아름답지만 슬프다. 3악장은 앞선 두 악장의 분위기를 완전히 뒤엎어 버린다. 그리고 이내 4악장은 2악장의

슬픔으로 회귀한다. 마지막 5악장은 네 개의 악장에 걸친 고군분투의 과정을 이겨내고 승화한다. 여기에는 분명 어떤 내러티브가 존재하는 듯하다.

그런데 문제는 쇼스타코비치가 이 작품에서 말하고자 하는 것이 무엇이며, 이 작품이 당대의 시대적, 정치적 배경과 어떠한 연관을 지니고 있는가이다. 실제로 학자들은 이 곡이 담고 있는 작곡가의 외적 의도, 혹은 내러티브를 읽어내기 위한 다양한 시도를 해 왔다. 일반적으로 쇼스타코비치를 연구하는 학자들은 그가 자신의 기악음악에서 당대의 정치적 상황과 관련된 어떤 비밀스럽고 아이러니한 역설의 카테고리를 사용하고 있다는 것에는 대부분 동의한다. 하지만 과연 그의 음악에서 무엇이 정치적이고 그렇지 않은지를 설명하기는 쉽지 않음을 피력한다. 학자들이 《피아노 5중주》를 해석하는 데에 있어서도 이 곡을 단순히 순수기악음악으로 보기에는 이 곡에서 나타나는 음악외적인 요소와의 연관성을 부인하기 어렵고, 이것이 무엇인지를 밝히자니 그것이 도대체 무엇인지 모르겠다는 어려움을 토로한다. 앞의 두 악장과 템포와 조성적 측면에서 대조를 이루는 B장조의 빠른 템포의 스케르쾅는 빠르고 화려한 움직임이 특징적인데, 다소 투박하고 목가적인 분위기의 이 스케르쾅에 대해 어떤 해설가는 이것이 스탈린과 그의 심복들을 풍자하기 위한 작곡가의 일종의 '암호'라고 간주하기도 했다. 또 어떤 이들은 이 곡이 일종의 아이러니적 요소를 내포하고 있다고 말하나 그 아이러니가 목표로 하는 대상이 무엇인지 불명확하다고 이야기한다.

이 하나의 작품을 두고 한 편에서는 이것이 국가적 애국심을 대변하는 곡이라 하고 또 다른 한 편에서는 국가의 강압적인 정책에 반대하는 작품이라고 한다. 어찌 보면 음악해석이란 것이 때로는 음악 작품 자체와 전혀 상관없이 해설가의 주관에 의해 이루어지기도 하나보다. 그리고 그 결과 때로는 서로 다른 정반대의 해석이 만들어지기도 한다. '말이 없는' 이 《피아노 5중주》처럼 말이다.

초연은 1940년 11월 23일, 모스크바 음악원 소강당에서 쇼스타코비치 자신의 피아노 연주와 베토벤 현악4중주단(Beethoven Quartet)의 연주로 이루어졌으며, 대성공을 거두었다. 이듬해 이 작품은 스탈린상을 받았다.

《Seven Romances on Verses by Alexander Blok Op.127, No. 1, 5, 7》 [1967]

작곡가들에게 사회주의 국가예찬이나 사회교화를 위한 작품을 쓸 것을 강요했던 소련 정부는 해빙 이후 예술 분야에서의 창작의 자유를 보장했다. 이러한 정부 정책 덕택에 쇼스타코비치는 브리튼(Edward Benjamin Britten, 1913-1976), 불레즈(Pierre Boulez, 1925-), 크세나키스(Iannis Xenakis, 1922-2001) 등 많은 서방 세계의 현대음악을 접할 수 있었고, 서구 자본주의, 형식주의로 낙인 찍혀 공연되지 못했던 과거의 작품들이 새롭게 조명 받는 기회를 갖기도 했다.

물론 이 때에도 정치적·음악적 측면 모두에 있어서 그의 이중적 면모는 여전히 존재한다. 1961년 그는 공산당에 가입을 하기도 했으며, 《교향곡 제11번 Op.103》 '1905년' (1957)에서는 1905년 러시아 혁명을 소재로 하여 그 당시의 혁명가와 최후의 노래를 음악적 재료로 사용하고 있기 때문이다. 그 반면 초르니의 풍자시를 가사로 한 《풍자 Op.109》(Satiri, 1960), 소련의 반유대 정책에 대한 신랄한 비판을 노래하는 합창이 포함된 《교향곡 제13번》 '바비 야르' (Babi Yar, 1962), 스탈린 시대의 반형식주의자들을 풍자한, 네 명의 베이스와 합창, 피아노, 해설자를 위한 《반형식주의자 라욕》(Antiformalisticheskiy Rayok, 1948-1968) 등 해빙 이후 1960년대의 작품들은 대체로 그가 국가선전 및 국위선양을 목적으로 하는 기존의 창작 태도와는 정반대의 입장을 취하고 있음을 보여준다.

1967년에 작곡된 《블로크 가사에 의한 일곱 개의 노래》 또한 이러한 연장선상에 있는 작품이라 할 수 있다. 소프라노와 피아노 3중주를 위한 연가곡인 이 곡은 러시아 상징주의 시인 블로크(Aleksandr Aleksandrovich Blok, 1880-1921)의 초기 습작 시절의 시를 가사로 사용하고 있다. 먼저 제1곡 '오헬리아의 노래'는 이별을 말하면서 사랑을 서약한 사랑스러운 그대가 결국 돌아오지 않았다는 한 소녀의 고뇌에 찬 고독을 노래한다. c단조의 이 곡은 ABA'의 세 부분으로 나뉘며, 첼로 반주에 의한 성악노래라기 보다는 두 성부가 대화를 주고받는 듀엣 형태에 가깝다. 제5곡 '폭풍'은 특정 조성에 매여 있지 않으며, 악기 파트는 바이올린과 첼로만으로 구성되어 있다. 폭풍이 밀려와 사납게 불어 닥치는 바깥 풍경을 묘사하는 부분 A, 떠도는 부랑자를 생각하고, 어둠의 세계, 비, 눈과 싸우면서 수난자와 운명을 같이 한다는 내용의 부분B, 그리고 다시 처음 부분을 반

복하는 ABA의 구조를 취한다. 부분A가 바이올린의 솔 폰티첼로 주법, f, 6잇단음표에 의한 바이올린의 빠른 움직임, 부정 리듬의 잦은 사용, 바이올린과 피아노 상성부의 유니즌 등과 함께 비바람이 치는 폭풍의 고조된 분위기를 표출하고 있는 것에 비해, 부분B의 전반적 분위기는 4분음표 단위의 선을 진행, 악상의 점차적 감소에 의해 보다 차분해져 있다. 느린 템포의 제7곡 '음악'은 12음기법에 의한 선을 구성을 보이며, 여기에서 처음으로 소프라노와 피아노 3중주의 모든 파트가 함께 등장한다. 이 곡에 사용된 시는 모두 세 개의 연으로 구성되어 있고, 이에 따라 음악도 세 부분으로 구성되어 있으며, 곡의 시작과 마지막에 피아노 트리오에 의한 전주와 후주가 포함되어 있다. 첫 두 부분이 움직임이 적은 3중주의 반주 위에 소프라노가 짧은 동기를 반복적으로 노래한다면, 마지막 부분은 현악기의 트레몰로, 8분음표의 빠른 움직임, 악상의 증가 등에 의해 보다 생기 있는 표정을 갖는다.

스탈린 사후 해방기를 거치면서 정치적 영향에서 점차적인 예술적 자유를 누릴 수 있었던 쇼스타코비치는 1950년대 말 오른손에 이상이 생기고 1966년에는 급기야 심장병에 걸리면서 육체적 쇠퇴라는 새로운 시련에 직면하게 된다. 《블로크 가사에 의한 일곱 개의 노래》는 이 같은 개인적 상황 가운데 만들어졌다. 이 곡은 소비에트 문화정책에 대한 비판에서 한 걸음 더 나아가 아예 정치적 의도와 전혀 무관한 순수예술작품이다. 이 작품에서 그는 평이하고 대중적인 음악어법을 멀리하고 조성과 무조성, 혹은 12음 기법을 자유자재로 활용하고 있으며, 인성과 악기의 다양한 조합에 의해 새로운 실내악적 가능성을 탐구했다. 이는 무엇보다 시의 내용을 보다 효과적으로 표현하고자 했던 그의 작곡 의도에서 기인한다. 특히 그 의도는 아름다운 선율보다는 가사가 내포하는 세세한 뉘앙스들을 음악적으로 표현해내는 데 보다 중점을 둔 낭송조의 성악선율에서 더욱 두드러지게 나타난다. 정치적 영향에서 자유했으나 건강의 악화라는 또 다른 어려움을 마주하게 된 쇼스타코비치. 우리는 이 곡에서 국가 및 사회교화가 아닌 예술의 자율성, 표현의 진실성을 추구하려 했던 그의 또 다른 일면을 엿볼 수 있다.

이 곡은 1967년 10월 23일, 모스크바 음악원에서 가리나 비시네프스카야의 독창, 로스트로포비치의 첼로, 다비드 오이스트라흐의 바이올린, 바인베르크의 피아노 연주로 초연되었다.

《Symphony No.15 Op. 141a》[1971]

쇼스타코비치의 《교향곡 제15번》은 1971년 여름에 작곡되었고, 이 곡을 작곡하고 4년 후 쇼스타코비치는 심장질환으로 생을 마감했다. 이 곡이 작곡된 1970년대는 1953년 스탈린의 사망 이후 소비에트 문화정책이 해빙 시대로 접어들어 20여년 가까이 지난 시기였다. 작곡가 생애의 말년에 작곡된 《교향곡 제15번》에는 과거 청년시절에 사용했던 어법뿐만 아니라, 해빙 이후의 예술적 자율성에 의거한 다양한 음악어법들이 사용되었다.

첫째, 조성과 온음계 등과 같은 비교적 익숙한 전통적인 재료뿐만 아니라 무조성과 12음렬 등 서구 모더니즘의 음 재료를 자유롭게 사용하고 있다. 특히 이 작품에서는 서로 이질적인 성격의 재료들이 함께 사용되었으며, 이 재료들이 작곡가 특유의 방식으로 결합되어 있는 점이 이목을 끈다. 둘째, 이 교향곡은 제목이나 합창이 없는 순수기악음악이다. 그의 열다섯 개의 교향곡 대다수에는 소비에트 당국이 선호하는 제목이 있거나, 합창이 있거나, (《교향곡 제7번》 이후부터는) 전쟁과의 연관성을 지니고 있다. 그러나 이 교향곡에는 음악외적 아이디어와의 연관성이 구체적으로 드러나 있지 않다. 셋째, 교향곡임에도 불구하고 이 곡은 실내악적 성격이 매우 강하다. 실내악을 선호한 쇼스타코비치는 1953년까지 작곡한 다섯 개의 현악4중주에 더하여 스탈린 사후에는 열 곡의 현악4중주를 추가로 작곡하기도 했다. 이 작품에 나타난 실내악적 특성, 즉 실내악적 기법을 토대로 표현의 가능성을 탐구하여 이를 교향곡으로 확대시켰다는 점 또한 이 시기 실내악에 대한 작곡가의 선호와 무관치 않다.

이 곡은 모두 네 악장들로 이루어져 있다. 빠른 템포(Allegretto)의 1악장은 서로 정반대의 두 가지 표정을 띠고 있다. 한 편으로 이 악장은 어린 아이의 순진무구함을 연상시킨다. A^b 장조와 a단조를 오가는 'E^b-A^b-C-B-A'의 5음 동기, 글로켄슈필의 규칙적 울림, 팡파레, 드럼소리 등이 여기에 이바지한다. 특히 쇼스타코비치는 이 악장에 로시니(Gioacchino Antonio Rossini, 1792-1868)의 서곡 《윌리엄 텔》(William Tell)의 마지막 부분의 금관 선율을 인용하였다. 총 5회에 걸쳐 반복된 이 인용 선율은 이 악장 전반에 걸쳐 매우 다양한 인상을 남긴다. 또 다른 한 편으로 모호한 화성, 예기치 못한 템포의 변화, 프롤레이션 캐논 기법에 의해 만들어진 복잡한 텍스처의 페시지들, '8:6:5'의 폴리 리듬의 사용 등에 의해 표출된 기묘하고 수수께끼 같은 분위기는 어린아이의 천진성과는 거리가 멀다.

어떤 해설가는 이러한 특성에 대해 ‘아이 같은 순수함과 곧 타락하게 될 소박함’을 동시에 표출하고 있다고 설명하기도 했다. Adagio - Largo의 2악장은 장송 행진곡 풍으로 진행된다. f단조 조성으로 시작하는 이 악장은 기괴하고 음산한 코랄로 시작하며, 여기에 동반된 악상의 급격한 대비는 비애감을 표출한다. 이어지는 첼로의 독주는 최저음으로부터 열 세 번째 자리에 이르는 거대한 음역 안에서 라멘트를 연주한다. 이후 피아노의 트릴 반주 위에 바이올린 6도 음정에 의한 동기가 제시되고 이 동기는 점차 확장된다. 이후 이 주제는 타악기의 동반, 악상의 증가와 함께 피아노의 코랄 연주로 제시되고, 이와 대조적으로 바이올린과 첼로가 1악장의 재료에서 파생된 반음계 선율을 연주한다. 특히 분위기가 매우 고조되어 있는 이 부분은 엄청난 ‘패러디’의 효과를 만들어 낸다. 3악장 Allegretto는 바순으로부터 시작되는 목관의 도입부, 바이올린 솔로로 시작되는 중간부, 현을 중심으로 하는 재현부, 타악기로 마무리 짓는 피날레로 구성된다. 특히 실로폰, 캐스터네즈 등의 타악기로 끝맺는 마지막 부분은 매우 그로테스크한 분위기를 표출한다. 마지막 4악장 Adagio-Allegretto에서는 무려 열 네 줄에 이르는 수많은 타악기가 사용된 점, 그리고 바그너의 《니벨룽겐의 반지》(Der Ring des Nibelungen, 1854)의 운명의 동기나 ‘지크프리트’ (Siegfried)의 장송행진곡, 《트리스탄과 이졸데》(Tristan und Isolde, 1857-1859) 동기 등 과거 작곡가들의 재료를 인용한 점이 특징적이다.

이번에 연주될 작품은 쇼스타코비치의 《교향곡 제5번》을 피아니스트 데레비앙코(Viktor Derevianko)가 피아노 트리오와 열 세 개의 타악기를 위한 곡으로 편곡한 것이다. 1972년에 완성된 데레비앙코의 편곡은 단순히 다른 악기를 쓰도록 하여 연주효과를 달리하는 것에 그치지 않고 이 작품에 담긴 작곡가의 본질적인 사상을 원곡 이상으로 보다 효과적으로 표현해 낸 것으로 평가 받고 있다. 악기편성은 전반적으로 바이올린과 첼로는 현 파트를, 그리고 피아노는 목관과 금관 파트를 담당하고 있다. 물론 편곡자가 의도적으로 음색을 변화시킨 부분도 종종 눈에 띈다. 예를 들어, 1악장에서 트럼펫이 담당하던 로시니의 《윌리엄 텔》 인용 부분이 편곡된 곡에서는 첼로에 할애되어 음색이 원곡과 현저하게 변형되었으며, 약음기를 댄 트럼펫 솔로가 담당하던 2악장의 절정부분이 바이올린 하모닉스에 의해 연주되기도 한다. 이 외에도 원곡의 4악장의 경우 감성적인 성격의 글림카 주제 인용부분이 제1바이올린에 의해 연주되나, 편곡에서 이 부분은 처음에는 피아노가 연주하고, 이후 분위기가 어두워지면서 음악이 절정을 향해가면서

이 선율은 바이올린이 담당한다. 원곡에서 바이올린만으로 연주되던 부분이 피아노와 바이올린이 번갈아 연주함으로써 분기기의 대조와 변형감을 보다 효과적으로 표현해내고 있다. 데레비앙코의 편곡에는 원곡에 담긴 산산이 부서진 듯한 충격의 효과가 그대로 보존되어 있으나, 원곡에 비해 음악이 표출하는 힘은 다소 축소된 듯한 인상을 준다. 이것은 편성의 축소에 의한 당연한 결과이기도 하지만, 편곡자 자신의 의도적인 결과이기도 하다. 이 축소된 힘들은 작곡가의 수많은 영혼의 사적 고백들과 관련된 원곡에 담긴 고도의 개인적 성질을 보다 강화하는 효과를 지니며, 그 결과 청자는 원곡과 다른 새로운 방식으로 작곡가의 의도를 경험하게 된다.

《교향곡 제15번》은 순수기악음악임에도 불구하고 다양한 음악외적 의미를 함축하고 있다. 이 곡은 무엇보다 많은 모순들로 가득 차 있다. 1악장은 언뜻 보면 어린아이의 장난기 어린 표정으로 가득 차 있으며, 여기에는 로시니의 《윌리엄 텔》 인용 부분이 큰 몫을 하고 있다. 작곡가 자신도 이 악장을 ‘장난감 가게’, ‘구름이 끼지 않은 하늘 아래 있는 어린 시절의 그림’ 등으로 비유했다. 그러나 보다 자세히 들여다보면 이 악장은 섬뜩한 이중적 얼굴을 하고 있다. 오싹하게 휘감은 광분이 로시니의 《윌리엄 텔》 선율에 의해 갑작스럽게 그리고 마치 수수께끼처럼 중단된다. 이어지는 2악장은 어두운 첼로 독백과 함께 매우 비극적이고 사색적인 성격을 지닌다. 목관과 금관에 차례대로 등장하는 두 개의 기괴하고 이상한 화음들, 그리고 이 화음들의 피날레 마지막에서의 재등장은 마치 작품의 마지막에 어두운 그림자를 드리우는 것 같다. 무언가를 갈망하는 듯한 바이올린의 《트리스탄과 이졸데》 모티브 연주와 향수를 불러일으키는 듯한 글림카 인용 선율로의 연결, 어둠 속으로 사라지는 듯한 음악의 점차적 소멸 등 마지막 4악장은 고별의 느낌을 표출한다.

쇼스타코비치의 《교향곡 제15번》은 작곡가 자신과 다른 작곡가들의 작품들의 인용들로 가득 차 있다. 그러나 인용된 부분들이 악곡 내에서 어떤 의미를 갖는지에 대해서는 해석이 분분하다. 쇼스타코비치는 이 같은 인용에 대해 그의 친구인 글리크만(Isaak Glikman)에게 “나 자신도 왜 이렇게 인용했는지 모르겠다. 그러나 나는 도저히, 정말 도저히, 하지 않을 수가 없었다”라고 말한 바 있다. 그러나 쇼스타코비치의 이 언급은 인용의 의미에 대한 어떤 실마리도 제공해주지 않는다. 그의 인용의 의미는 여전히 수수께끼로 남아 있다. 이 작품에 대해 사람들은 “오케스트라를 위한 훌륭한 협주곡”, “죽음과 타협한 작품”, “풍자적인 회극으로 시작했지만 결국 희망의 끈

을 놓지 못하며 비극으로 끝날 수밖에 없는 날카로운 세계”, “마지막 삶의 무대에서 작곡가 자신의 고통에 대한 번득스럽고 기괴한 반 - 자선적인 작품”, “전쟁의 희생자들을 기리기 위한 곡” 등 다양한 해석을 내놓았다.

쇼스타코비치의 《교향곡 제15번》은 다방면에서 후기낭만주의 작곡가 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)를 연상시킨다. 물론 쇼스타코비치가 이 곡에서 인용한 것은 말러가 아닌 로시니와 바그너, 그리고 글린카였지만, 인용의 의도에 있어서는 말러의 생각과 많은 부분을 공유한다. 말러는 과거 자신이 적어 놓았던 표제와 프로그램을 모두 삭제함으로써 음악이 언어로 표현되는 것, 음악이 언어의 틀 안에 갇히는 것을 거부했다. 그러나 다양한 인용을 통해 자신의 교향곡에서 암묵적으로 음악 이외의 어떤 표제적 아이디어를 전달하기 원했던 말러처럼, 쇼스타코비치 또한 청자에게 순수 음악적 요소 이외에 무언가를 강력히 전달하고 있음을 부인하기 어렵다. 물론 이 같은 인용이 고의적으로 암호화 된 메시지인지, 아니면 작곡가의 잠재의식에서 연상된 단순한 시그널에 불과한지 우리는 알 수 없다. 비록 쇼스타코비치가 우리에게 프로그램, 제목, 음악적 요소 등 어떠한 언어적 실마리도 남겨놓지는 않았으나, 《교향곡 제15번》에는 그의 개인적 삶과 경험, 사고의 틀, 감정 등이 투영되어 있다. 자신 안에 무언가 메시지를 강력하게 전달하기 위해 실체와 반대되는 뜻의 어법들을 사용하고 있다. 그것은 일종의 아이러니이다. 그러나 그는 청중이 어디까지나 선입견에 사로잡히지 않고 오직 귀로 들으며 상상할 것을 요구했다. “언어로 말할 수 있는 한 음악을 쓰지 않겠다”던 말러처럼 말이다.

곡의 초연은 1972년 모스크바에서 아들인 막심 쇼스타코비치(Maxime Shostakovich)의 지휘와 소련 국립 방송 교향악단(USSR Radio Symphony Orchestra)의 연주에 의해서 이루어졌다.

Paul Hindemith (1895-1963)

《Sonata Op.11 No.2 for violin and piano》[1918]

음악은 청취과정 동안 환기된 사고들의 유희인가? 아니면 구체성이 결여된 정서 언어에 불과한 것인가? 음악은 언어에 비해 열등한가? 아니면 우월

한가? 이 질문들은 가사가 없는 기악음악을 해석하려는 많은 사람들이 오랜 시간 매달려온 질문인 동시에, 여전히 논쟁 중에 있는 질문이기도 하다. 작곡가 혹은 비평가들은 이에 대한 저마다 다른 답을 내놓아 왔으며, 시기에 따라서도 그 답은 계속해서 변해왔다. 예컨대 계몽주의 시대 이론가들은 기악음악 작곡가들이 언어적 웅변에서 발견되는 생각들과 구조적으로 유사한 일련의 음악적 생각들을 구축하고 전달할 수 있다고 믿었다. 따라서 이들은 작곡가가 청자들이 자신들의 표현을 이해할 수 있는 작품을 창조해야 하는 책임이 있다고 주장했다. 그러나 19세기 초 독일 관념론 미학의 등장은 음악작품에 대한 이러한 인식이 근본적으로 변화하는 계기를 마련했다. 관념론 미학의 등장과 맞물려 음악 작품은 더 이상 언어 혹은 연설에 머물지 않고 숙고의 대상으로 간주되었으며, 진리의 장치로 인식되기 시작한 것이다. 이제 사람들은 음악이 단순히 언어와의 등가물이 아닌 철학의 원리 하에 작용한 낭만주의 진리의 근원이라고 생각했고, 고도의 이상을 반영하는 음악의 능력에 주목했다. 이러한 변화는 19세기 이래 작곡가들이 본격적으로 인간 내면의 추상적인 아이디어들을 언어만으로는 표현할 수 없는 음악 고유의 언어로 재현해내는 시도로 이어졌다. 음악을 통해 주관성, 개인의 내적 감정, 감상성 등을 표현하고자 했던 예술 경향은 20세기에도 지속되었다. 이는 쇤베르크로 대표되는 표현주의 예술에서 찾아볼 수 있는데, 이런 종류의 작품에서는 인간의 내면세계에 호소하는 자아분석적인 작품을 통해 예술가의 주관성에 큰 의미를 부여했다. 작곡가들은 예술가의 깊은 숙고를 통해 인간의 내면 깊숙이 억압되어 있는 내면적, 본질적 실체를 자신의 음악 작품에서 드러내고자 했고, 무조음악은 소외되고 고립된 현대인의 모습을 표현하는 도구로 사용되었다. 19세기 낭만주의 기악음악과 20세기 표현주의 무조음악에 내재된 이 미학적 사고는 청취방식에 있어서 하나의 큰 흐름을 형성했다. 그것은 바로 감상자는 단순히 들려지는 소리나 음악이 환기시키는 유희적 요소들에 집중하는 수동적 자세보다는 작곡가의 의도를 이해하고 파악하고 공감하기 위해 음악의 논리를 따라가고 그것을 전체로서 파악하기 위해 노력하는 능동적 자세를 취해야 한다는 것이었다.

그런데 이러한 흐름에 반하는 작곡가들이 있었으니, 그 중 한 사람이 바로 20세기 초반기를 대표하는 독일 태생의 작곡가 파울 힌데미트이다. 그는 창작과정을 무엇인가를 계시하는 비밀스러운 것으로 보는 낭만주의 예술 종교적 미학관을 거부했으며, 이와 함께 음악작품 안에 담긴 이러한 심오한 사상을 발견하려는 해석학적 연구들도 비판했다. 이러한 ‘반낭만적 미학관’

은 그의 창작세계에서 중요한 부분을 차지한다. 물론 헨데미트의 음악을 '낭만주의적 미학관' 하나로 정의하기는 어렵다. 그의 방대한 수의 작품들은 후기낭만주의, 인상주의, 표현주의, 무조음악, 실용음악, 신고전주의 등 폭넓은 음악양식을 지니고 있기 때문이다. 특히 헨데미트가 작곡수업을 받은 후 본격적으로 작품 활동을 시작한 1912년부터 대략 1919년 사이의 초기 작품들을 보면, 후기 낭만주의(《첼로협주곡 Op. 3》(1916)), 표현주의, 인상주의(《바이올린 소나타 Op. 11, No. 1 & 2》, 바로크적 음악양식(《바이올린 소나타 Op. 11, No.6》(1917), 《현악4중주 Op.10, No.2》(1918), 《비올라 소나타 Op.11, No.5》(1919)) 등 그가 다양한 음악양식을 시도했음을 알 수 있다. 그러나 헨데미트는 점차 거대한 오케스트라 음악을 거부하고 점점 더 소규모 편성을 선호하게 되었으며, 극단적인 '낭만주의적 사고'가 그의 작품세계 전면에 등장하게 된다. 이후 그의 음악양식은 소나타, 푸가, 파사칼리아, 카논 등의 '신바로크적', 혹은 '신고전주의적'인 전통적 음악 양식을 수용하고 이를 자신의 고유 언어로 재탄생시키는 방향으로 나아가게 된다.

헨데미트는 그의 작품이 해석학적으로 분석되기 보다는 청각적으로 이해되길 원했다. 그는 자신의 작품을 이해할 수 있는 엘리트 청중을 상징하고 작곡하지 않았으며, 전문가의 해석 없이도 일반 청중이 들었을 때 청각적으로 이해 가능한 음악을 작곡하고자 했다. 그의 음악은 종교적이고 심오한 계시도, 엘리트 그룹에 의해서만 이해될 수 있는 기호도 아니다. 따라서 낭만주의나 표현주의 음악을 들을 때 그 음악을 이해하기 위해 청중에게 요구되었던 적절한 교양수준이나 의도적 노력, 혹은 상상력이 헨데미트의 음악에서는 요구되지 않았다. 물론 그도 청중의 적극적인 동참을 요구했다. 그러나 이때의 적극성은 19세기 청취방식에서 작품 이해를 위해 요구되었던 청자의 적극적 노력, 다시 말해 작곡가가 작품에 숨겨 놓은 '예언적 메시지'를 발견하기 위한 청자의 적극적인 상상력과는 구별된다. 오히려 헨데미트는 기존의 음악회가 전제로 하는 이 같은 전통적 미학관이 연주자와 청중의 분리를 가져온다고 보았다. 대신 그는 청중이 원하는 음악회를 기획하고, 청중이 프로그램 기획에도 실제 영향력을 행사할 수 있게 함으로써, 음악연주에 있어서의 청중의 적극적인 동참을 장려했고, 그 결과로서 연주자와 청중 간의 자유로운 소통이 이루어질 수 있다고 믿었다. 음악을 인간의 삶과 일상생활에 되돌려 주어야 한다고 생각했던 헨데미트의 이 같은 사상은 '예화를 위한 음악', '실용음악'의 창작으로 이어지기도 했다.

헨데미트의 《바이올린 소나타 Op. 11, No.2》(1918)는 그가 자신의 독자적 음악양식을 확립하기 이전에 작곡된 매우 초기의 작품이다. Op. 11은 총 여섯 개의 소나타로 구성되어 있다. 헨데미트는 이 소나타 연곡을 기획하면서 "소규모의, 매우 자유롭게 구성된 '소나타와 비슷한' 작품을 쓰고자 하며 이러한 소규모 형식에서 도대체 무엇이 표현될 수 있는가를 보려고 한다"고 밝힌 바 있다. 전체 3악장으로 되어 있으며, 세 악장 모두 소나타 형식, 가곡형식, 거울구조 등 뚜렷한 형식구조를 취하고 있다. 제1악장은 '제시부-발전부-재현부'의 전통적인 소나타 형식 구조를 취한다. 제시부는 '활기 있는' (Lebhaft) 제1주제영역, 반음계적 상행 모티브 및 이것의 반복적 동형진행으로 구성되는 경과부, 3/4박자의 단순한 리듬 형태 및 선율적 흐름과 함께 제1주제와 대조를 이루는 '호르는 듯한 유창한' (Fließend) 제2주제영역으로 구성된다. 이어지는 발전부는 두 개의 주제 재료 및 경과부 재료의 가공·발전을 중심으로 전개되며, 특히 ff와 함께 경과부 주제 재료가 세 옥타브에서 '매우 격렬하고 계속 강하게 밀고 전개되는' (Sehrstürmisch und stets drängen) 부분은 발전부의 극적 긴장감을 한층 고조시킨다. 2악장은 ABA의 가곡형식을 취한다. '조용하고 장중한' (Ruhig und gemessen) 부분A는 부분B에 비해 길이가 짧고 템포가 느리다. 이와는 대조적으로 부분B는 비교적 길이가 길고 템포는 빠르며 '호르는 듯하고' (Fließender), '표정이 풍부하며' (Breit), '쾌활한' (Lebhaft) 성격을 갖는다. 특히 이 부분에서는 음가가 4분음표, 8분음표, 16분음표 등 다양하게 세분되어 옥타브로 연주되는 피아노 파트와 주제가공이나 변형 없이 단순히 동형진행적으로 전개되는 바이올린의 명확한 선율적 윤곽 사이의 뚜렷한 대조가 특징적이다. A - B - C - A' - C' - B' - A' 구조의 마지막 3악장은 가운데 A'를 중심으로 서로 대칭을 이루는 일종의 거울구조를 취하고 있다. '빠른 춤곡의 속도와 성격으로, 신선하고 계속 율동적으로' (Im Zeitmass und Charakter eines geschwinder Tanzes. Frisch und stets bewegt)란 악상기호가 지시되어 있으며, 계속적으로 변박되는 앞의 두 악장과 달리 춤곡 풍의 3박자 리듬 패턴이 이 악장 전체에 걸쳐 유지되고 있다.

이 곡은 헨데미트가 자신의 음악 미학관 혹은 음악양식을 확고히 하기 전에 작곡된 비교적 초기에 속한 작품이다. 그럼에도 불구하고 이 곡에는 앞으로 그의 음악창작에 있어 중요한 역할을 하게 되는 요소들이 곳곳에서 발견된다. 우선 여기에서는 D음을 중심으로 한 조성이 지배적이나 전통적인 D장조와 d단조와 같은 조성과는 구별되는 조성적 모호함(이 곡의 조성은

대해 힌데미트는 “D장조 또는 d단조가 아니라 - 소나타 in D”라고 언급하기도 했다), 계속되는 변박에 의한 명확한 박절의 부재, 세 성부 간의 작곡가 특유의 대위적 짜임새 등 작곡가가 전통적인 형식적 틀 안에서 다양한 음악적 표현의 가능성을 자유롭게 탐구했음을 알 수 있다. 그러나 이 곡에서 보다 눈길을 끄는 것은 뚜렷한 형식구조, 다양한 표정, 세 성부의 유니즌과 폴리포니 짜임새의 교대, 피아노 파트와 바이올린의 뚜렷한 구분, 발전부의 극적 긴장감, 주제변형이나 발전 대신 단순한 동형 진행적 반복, 선율 중심의 음악진행, 세 주제의 병렬적 제시 등 청자의 즉각적 이해를 용이하게 해주는 여러 음악적 장치들이다. 즉 청자는 이 곡에서 작곡가가 의도한 다양한 표정을 이해할 수 있다. 해설에 의해서가 아니라 청각적으로.

정태봉(Tai-Bong Chung, 1952-)

《하늘소리 für Stimme, 2 Flöten und Klavier》(1987)

작곡가 정태봉에게 있어 종교로서의 기독교, 사상으로서의 불교, 유가, 도가는 그의 작품세계를 형성하는 중요한 토대가 된다. 특히 목관5중주를 위한 《예언자》(1997), 플루트와 가야금을 위한 《학무》(1997), 교향시 《백두대간》(2002), 관악합주를 위한 《경복궁》(2010) 등 1990년대 이후 그의 많은 작품에서는 동양의 정신문명이 그 사상적 근간을 이루게 되며, 다양한 음악 어법·화음구성방식, 작품구조 안에서의 다양한 음고 및 리듬의 연관성 등-에 의해 음악 실재에서 드러난다.

《인성과 두 대의 플루트, 피아노를 위한 하늘소리》 또한 동양사상에 기초하여 작곡되었는데, 그 중에서도 삼재사상(三才思想)은 이 곡의 사상적 근간을 이루고 있다. 이 곡은 1987년 여름 정태봉이 독일에 거주하고 있던 시절에 작곡된 곡으로, 당시 그는 어떻게 하면 자신의 사고를 음악작품 안에 잘 표현해낼 수 있는지에 대한 생각에 몰두해 있었다. 특히 당시 민주화 운동이라는 우리나라의 정치적·역사적 상황과 맞물려 정태봉은 역사를 지배하는 ‘하늘의 뜻’ 혹은 ‘하늘의 소리’가 과연 무엇인지에 대하여 자문해 보곤 했으며, 이와 같은 고민은 이 작품의 근간을 이루는 사상인 삼재사상에 대한 관심으로 이어졌다.

유학 사상사의 한 흐름인 ‘삼재론’은 《역전 易傳》인 십익(十翼)에서 본격적으로 나타난 사상으로, 인본주의적인 동시에 인간과 자연의 공존과

조화를 전제로 하는 사상이다. 즉 이 사상은 자연적 구성 요소인 ‘천(天)·지(地)’에 ‘인간(人)’을 참여시킨 것으로, 인간의 위치를 천지와 동일한 수준으로 끌어 올린 인본주의적 사고가 삼재론의 사상적 배경을 이룬다.

이 같은 사상은 음악에서 다양한 방식으로 실현된다. 우선 세 개의 각 소리들은 삼재의 각 요소들을 대변한다. 즉 주로 고음역을 담당하는 플루트는 하늘을, 중간음역 이하를 커버하는 피아노는 땅을, 그리고 여성 소프라노에 의한 인성은 사람을 대변한다. 또한 이 곡은 제목 ‘하늘소리’에 나오는 네 개의 모음 ‘하, ㅎ, ㄴ, ㅣ’, 그리고 이 단어의 현대어 표기인 ‘하늘소리’에 들어 있는 모음 ‘ㅡ’를 포함하여 모두 다섯 개의 모음을 가사로 사용하고 있다. 이 중 ‘하, ㅎ, ㄴ, ㅣ’는 한글 제자 시 홀소리의 기본이 되는 세 글자로, 각각 하늘, 땅, 그리고 사람의 서 있는 모양을 본 떠 만든 것이었다. 물론 이 곡에서 작곡가는 각 모음에 삼재와 관련된 특별한 의미를 부여하지는 않았지만, 삼재의 각 요소가 여기에서 사용된 한글의 글자꼴에도 이미 내포되어 있었다는 사실은, 이 곡과 삼재사상과의 연관성을 보다 강화시킨다.

이 곡의 가장 큰 특징은 ‘불확실성’에 있다. 우선 불안정한 리듬패턴, 트릴이나 꾸밈음을 동반한 선율진행, 하모닉스에 의한 플루트의 무색의 소리, 실제 건반 소리 대신 배음을 유도한 피아노의 하모닉스 등은 이 곡에 불확실성을 부여하는 요소들이다. 특히 이 곡은 모음만으로 노래하는 성악곡인 일종의 보칼리제로서, 의미적으로도 모호하다. 모음은 자음과 만나야만 하나의 단어를 이루어 의미를 창출할 수 있는데, 자음 없이 모음만으로 이루어져 미완성인 형태로 존재하는 이 곡의 인성은 언어적 의미를 만들어 내지 못한다. 이 모든 요소들은 하늘의 뜻을 구하는 인간의 마음, 완전한 그 무엇을 갈구하는 인간의 원초적 불안정성을 대변하기 위한 작곡가의 의도적 장치들이다.

이 곡의 절정이라고 할 수 있는 후반부에는 인성이 마치 협주곡의 카덴차처럼 혼자 연주하는 부분이 있다. 이후 모든 악기가 참여하고 특히 소프라노가 처음으로 모음과 자음이 합해진 가사 ‘하늘소리’를 노래하며 곡이 끝난다. 정태봉은 각각의 악기에 서로 다른 삼재의 요소를 부여하였으나, 궁극적으로 그가 의도한 것은 이 세 가지의 경계를 허물고, 이 모든 것이 서로 합하여 하나가 되는 것이다.

Rodion Shchedrin [1932-]

《Three Funny Pieces for piano trio》 [1997]

셰드린은 모스크바 태생의 러시아 작곡가로, 쇼스타코비치와 함께 20세기 후반 가장 위대한 소비에트 작곡가 중의 한 사람으로 평가 받고 있다. 1964년 이후 5년간 모스크바 음악원의 작곡과 교수로 재직했으며, 42세가 되던 1973년부터 해임되던 1986년까지 쇼스타코비치의 뒤를 이어 러시아 작곡가 연맹의 의장직을 유지했다. 그는 소비에트 체제의 붕괴 이후, 서방 여러 나라를 여행하면서 다른 나라의 여러 음악가들과 교류하였고, 1983년 독일 민주공화국의 예술 아카데미(Academy of the Fine Arts)의 명예회원, 1985년 국제 음악 협의회(International Music Council)의 명예회원, 1989년 베를린의 예술 아카데미의 회원으로 활동하였으며 현재는 뮌헨과 모스크바에 음악적 기반을 두고 활동하고 있다. 셰드린은 교향곡, 협주곡, 극음악, 발레음악, 종교음악, 실내악, 피아노 독주곡 등 다양한 장르를 작곡했다. 유명한 피아니스트이기도 한 그는 《24개의 전주곡과 푸가》(24 Preludes and Fugues, 1964-70)를 자신이 직접 연주하여 녹음했으며, 피아노 협주곡 대부분을 자신이 직접 초연하기도 했다. 셰드린이 작곡가로서 주목을 끈 것은 1967년 모스크바 볼쇼이 극장에서 발레음악 《카르멘 조곡》(Karmen-syuita, 1967)이 초연되고부터이다. 현악기와 타악기만으로 연주되는 이 작품에서 그는 비제의 원곡에 현대적인 감각을 가미해 완전히 다채롭고 역동적인 곡으로 재탄생 시켰으며, 이 초연과 함께 작곡가로서의 첫 성공을 경험했다.

셰드린의 음악은 현대음악임에도 불구하고 어렵거나 난해하다고만 생각되지 않는다. 그의 작품 중에는 과거의 음악작품 혹은 음악양식을 이 시대의 음악으로 새롭게 탄생시킨 경우가 많은데, 여기에서 사용된 과거의 재료를 접했을 때 청자는 소외감이 아닌 친숙함을 경험한다. 그러나 이 친숙함은 진부하지 않은데, 러시아 민족적 요소나 전통적 음악양식 같은 기존의 음악 재료가 콜라주나 우연성 기법, 음렬음악 등과 같은 현대적인 작곡기법과 결합됨으로써 셰드린 특유의 색깔이 뚜렷이 나타나기 때문이다.

1997년도에 작곡된 《세 개의 유쾌한 소품들》은 ‘대화’ (Conversations)와 ‘로시니의 오페라를 연주하자’ (Let's play an Opera by Rossini), 그리고 ‘유모레스크’ (Humoresqu)의 세 개의 곡으로 이루어져 있다. 세 곡 모두 작곡가 자신의 초기 독주 피아노 작품들을 피아노 트리오로 편곡한 작품들

이다. 이 중 첫 두 곡은 모두 열다섯 개의 피아노 곡으로 이루어져 있는 《청소년을 위한 노트》(Notebook for Young People, 1981)에 포함되어 있던 곡들로, ‘대화’와 ‘로시니의 오페라를 연주하자’는 각각 10번과 3번에 속해있던 작품이다. 특히 이 작품에서 주목할 만한 것은 기존의 음악 양식 혹은 재료의 패러디인데, 이 기법은 동시대 작곡된 독주 바이올린을 위한 《발랄라이카》(Balalaika for solo violin, 1997)에서도 사용되었다. 발랄라이카는 삼각형 몸통에 줄이 두서너 개 있는 기타와 유사한 악기로, 이 작품에서 바이올린은 발랄라이카처럼 다루어짐으로써, 연주방식이 패러디 되었다. 즉 바이올린 주자는 의자에 앉아 바이올린을 기타처럼 연주하는데, 이 모습이 꽤 재미있다. 《세 개의 유쾌한 소품들》 또한 로시니 오페라의 음악양식, 19세기에 유행한 기악곡인 유머레스크 등 기존의 양식을 풍자적으로 비평하기도 하고 익살스럽게 하기 위해 과거의 양식에 다양한 방식으로 기대어 이를 패러디 하고 있다.

세 개의 곡들 중 길이가 가장 짧은 제1곡 ‘대화’는 서창풍의(recitativo) 자유로운 템포(Rubato)로 전개된다. 제목 그대로 세 악기(바이올린, 첼로, 피아노)의 대화로 전개된다. 두 개 이상의 성부가 동시에 제시되는 경우가 단 한 번도 없으며, 때로는 두 개의 성부가, 또 때로는 세 개의 성부가 차례대로 특정 동기나 선율을 주고받는다. 각 성부가 제시하는 선율 또한 인접해 있는 음들이 나열되어 있는 방식으로 구성되어 있고, 나열된 음정들 또한 대부분 최대 3도 음정을 넘지 않는 순차진행을 보임으로써 노래보다는 대사를 말하듯이 읊조리는 낭송조의 성격을 갖는다. 특히 여기에서는 사람의 목소리도 그 내용에 따라 다양하게 변하는 것처럼, 각각의 악기들이 술 폰티 첼로, 피치카토, 폴 레노, 하모닉스, 스냅 피치카토 등의 다양한 주법과 함께 매번 다른 음색, 다른 목소리로 반응하는 점이 이색적이다.

두 번째 곡인 ‘로시니의 오페라를 연주하자’에서는 선율 중심의 음 진행, 단순한 선율과 화성, 악상과 템포의 대비, 기교적 성악성부, 활기차고 명확한 리듬, 간단한 구성, 명량한 분위기와 생동성, 유희적 재치 등 단순하고 명량한 로시니 특유의 음악어법이 느껴진다. 그러나 이 같은 분위기는 도처에 뿌려진 ‘틀린 음들’에 의해 패러디 된다. 이 곡은 크게 ‘레치타티보’(Recitativo)와 ‘매우 빠른’(Allegro assai) 템포의 두 부분으로 나뉜다. 첫 번째 부분에서는 피아노의 화성반주 위에 바이올린과 첼로가 낭송조의 선율을 연주하며, 여기에서 이미 이 곡의 원조인 E장조 조성이 확립된다. 이어지는 빠른 템포의 부분에서는 E장조 조성 위에 바이올린이 단순하고 명

량한 선율을 연주하며, 로시니 오페라 특유의 분위기가 감지된다. 이 같은 명확하고, 고전주의적인 분위기는 의도적인 불협화음의 부딪힘, 비화성음의 삽입, 클러스터 등에 의해 반복적으로 깨진다. 예를 들어, 빠른 템포의 두 번째 부분에서는 e단조로 전조되어 첼로의 스타카토 반주 위에 바이올린이 선율을 연주하는 러시아 민속적 요소가 느껴지는 부분이 잠시 등장한다. 이후 첼로와 바이올린이 각각 'B[#]-D[#]', 'B[#]-D[#]'의 2음 동기를 네 차례 서로 주고받는데, 이 부분은 f, 현악기의 보잉 및 술 폰티첼로 주법 등에 의해 음악적으로 크게 강조되어 있다. 이 때 첼로와 바이올린이 각각 제시하는 B[#]과 B음이 강한 불협화를 만들어 직전의 조성적 공간과 극단적 대비를 이룬다. 이후 음악은 알레그로 아사이의 첫 부분을 재현하는데, 이번에는 바이올린이 제시하던 선율을 피아노가 연주한다. 여기에서 조성은 E장조에서 B장조를 지나 마지막에 가서 B^b장조로 옮겨간다. 그러나 각각 이 조성의 I와 V 화음에 삽입된 C[#]과 C^b은 강한 불협화를 만들며, 마치 '틀린 음'이 삽입된 듯한 인상을 준다. 명확한 조적 진행 안에 삽입된 비화성음, 소위 '틀린 음들'은 이 곡 곳곳에서 확인할 수 있다. 가장 인상을 끄는 부분은 마지막 부분이다. 마지막 종지를 이루는 부분에 느닷없이 E장조의 I 화음에 C와 F음이 삽입되고, 게다가 액센트로 강조까지 되어 있다. 전 성부가 E 장3화음을 마지막으로 한 번 더 연주하는데, 스냅 피치카토에 의한 현악기 연주 그리고 비화성음 C가 첼로에 강조되어 한 번 더 등장하는 이 마지막 엔딩 부분은 코믹하기까지 하다.

이 곡의 연주를 듣고 있으면 작품 곳곳에 퍼져 있는 조성에서 벗어나 있는 음들이 작곡가의 의도가 아니라 마치 연주자의 부주의로 인한 결과로 느껴지기도 한다. 그러나 로시니적인 음악 어법들, 다시 말해 명확한 리듬과 선율, 그리고 화성이 곳곳에서 으그러지는 것은 기존의 것을 익살스럽게 표현해 내려는 작곡가의 분명한 의도이다. 오히려 연주자가 마치 작곡가의 의도가 아닌 자신이 실제로 실수 한 것처럼 의도적으로 연출을 한다면 작곡가가 더욱 만족해하지 않을까.

마지막 곡인 '유머레스크'는 1957년 피아노 독주곡을 피아노 트리오로 새롭게 편곡한 것이다. 전반적인 음악 구조는 'A-B-A-C-A-B-A'의 론도 형식을 취하고 있으며, 곡의 시작과 마지막에 전주와 후주가 포함되어 있다. 또한 각 부분의 사이에는 거의 매번 브리지가 삽입되어 있는데, 이는 3/4박자로의 변박, 피아노 성부의 담당, 하행하는 5음 동기(A-G-F[#]-E-E^b)구성 등의 특징을 가지며, 총 여섯 차례 등장할 때마다 매번 같은 형태로

반복된다. '유머레스크'는 슈만, 드보르작, 차이코프스키, 루빈슈타인 등 19세기 작곡가들 사이에서 유행한 기악곡의 일종이다. 이 양식이 자아내는 분위기는 재치 있으며 약간 변덕스럽기도 한 것인데, 이 곡 또한 곡 전체를 지배하고 있는 유머러스한 분위기가 매우 인상적이다. 그러나 이때의 유머러스한 분위기는 19세기 작곡가들의 음악어법과 전혀 다른 방식에 의해 만들어진다. 무엇보다 이 곡의 유희적 성격은 소탈하고 담백한 토속적 냄새를 풍기는 폴카리듬의 사용에서 비롯된다고 할 수 있다. 2박자의 특징 있는 리듬을 지닌 이 곡은 보헤미아 지방에서 시작된 민속춤곡인 폴카 춤을 닮아 있기 때문이다. 그러나 무엇보다 눈길을 끄는 것은 단순한 폴카 리듬의 사용 외에 작곡가가 곳곳에 만들어 놓은 여러 유희적인 요소들이다.

이 곡은 무조음악이 아니라 무조적 성격을 지닌 조성음악에 가깝다. 명확한 조적 화성진행 위에 만들어진 불협화적 요소는 이 곡을 의도적으로 일그러트리는 듯한 효과를 만들어 내며, 여기에서 청자의 첫 번째 웃음이 유발된다. 부분B를 제외하면 피아노의 베이스는 거의 매번 'D^b-A^b', 'E^b-A^b'의 두 음을 반복적으로 제시한다. 마치 이것은 각각 D^b장조의 토닉과 도미넌트 화음을 구성하면서 작품 전체에 걸쳐 조성 확립에 견고한 토대가 되는 것처럼 보인다. 그러나 베이스 위에 전개되는 나머지 성부들은 비화성음들을 마구잡이로 제시하며, 그 결과 어색한 클러스터를 만들어 낸다.(이 때에도 전 성부는 2박자의 단순한 리듬을 박자에 맞추어 연주한다) 그렇다면 이후의 전개는 청자로 하여금 조성적 진행이라는 기대를 포기하게 만드는가? 그 반대이다. D^b장조의 토닉과 도미넌트의 베이스 진행이 마지막까지 유지되며, 브리지의 끝에는 항상 D^b장조의 완전한 종지가 나타나고 있기 때문이다. 여섯 차례 반복되는 브리지에서 청자는 매번 조적인 해결감을 맛본다. 즉 작곡가는 의도적으로 곡의 마지막까지 청자로 하여금 이러한 기대감을 유지하게 했다. 그러나 곡의 마지막 부분은 청자의 기대와는 정 반대다. 그나마 베이스에 유지되던 뚜렷한 조성 진행이 A[#]의 등장에 의해 점차 무너지기 때문이다. 조성적 기대의 좌절은 마지막 화음에서 더욱 증진된다. 이 곡은 전 성부가 sffff와 함께 E^b 장3화음을 강조하며 힘껏 내리치며 마친다. 이 외에도 이 곡의 유희적 분위기는 다양한 현악기 주법에 의한 음색의 변화들에 의해서도 만들어진다. 여기에서는 현악기의 글리산도, 스타카토, 피치카토 뿐만 아니라, 바이올린이 활대의 털이 아닌 나무 부분으로 현을 두드려 내는 소리(col legno), 활을 굿도록 정해진 공간 대신 브릿지의 위나 그 근처에서 활을 그어 내는 소리(sul ponticello), 현을 튕겨서 지판에 강하

게 부딪혀 나는 소리(snap pizzicato), 지판 끝 쪽에서의 보잉에 의한 작고 어렴풋한 소리(sul tasto) 등 다양한 음색적 주법들이 나타난다. 음색의 변화는 현악기 주법뿐만 아니라 성악적 요소의 첨가에 의해서도 이루어진다. 세 번째 반복되는 부분A에서는 바이올린과 첼로 성부에 제시된 대위 선율이 악기와 더불어 연주자의 목소리으로도 연주되도록 지시되어 있다. 우리는 이 작품에서 유머레스크 장르 고유의 분위기, 로시니의 음악어법을 경험한다. 그러나 그것은 세드린 고유의 음악언어에 의한 전혀 다른 방식에 의해서이다. 예컨대 유머레스크의 성격은 유지되었으나 19세기의 그것과는 느낌이 완전히 다른 것이다. 약간 기괴하기도 하고 코믹하기도 하다.

패러디의 핵심은 누구나 당연하게 생각하는 것을 그대로 따르지 않는 것이다. 이는 기존의 사고를 부정하는 것이며, 제 3자의 입장에서 기존의 것을 비판적이고 객관적인 시각으로 바라보는 것이다. 즉 주체자는 대상을 멀찌 감치에서 관찰하게 된다. 과거의 것을 감상하는 것이 아니라 '관찰' 하고, 이를 현대적 방식으로 새롭게 경험하는 것. 세드린이 이 작품에서 의도한 것이 바로 이것이 아닐까?

송 낙 호 (서울대학교 작곡과 석사과정 재학)

《Tong Twee Rong for piano trio》[2013] *STUDIO2021 공모당선작

통 튀~롱!(Tong Twee~~Rong!) 하는 외침으로 시작하는 이 작품은, 이 세 음절, 즉, 통, 튀, 롱이라는 언어적 요소들을 음악적으로 해석하여 다양한 방법으로 표현하고 있다. 예를 들면, '통'은 그 소리에 강도와 무게감을 다르게 부여하고, '튀'는 긴장도의 차이를 주는 것인데, 쉽게 말하자면 '튀'일 것인지 '뛰'일 것인지 아니면 글과 말로 표현 할 수 없는 '튀'와 '뛰'의 사이일 것인지를 상상해 보는 것이다. '롱'에서 그 구성 음운 중 '르'를 살펴보면, 혀를 굴려서 발음하는 '르'이 그 굴리는 속도가 빠르거나 느리게 됐을 때, 음악적으로 어떻게 표현될 것인가에 주목할 수 있다.

곡의 전반적으로, 장면의 성격은 단편적이고 그 전환 역시 급격하게 이루어 지나, 이것들이 앞서 제시된 제한적이고 단순한 세 가지의 요소들에서 파생되어 앙상블을 이루고 있다고 생각하면 감상에 도움이 될 수 있을 것이다.

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

Robert Livingston Aldridge (1954-)

《Carolinian Dances for violin and piano : theme and variations on an original fiddle tune》[2003]

로버트 리빙스턴 알드리지(1954-)는 현재 댈러스대 교수로 재직 중인 작곡가로 오케스트라, 오페라, 음악극, 독주 및 실내악을 위한 60여곡이 넘는 작품을 작곡했다. 구겐하임 재단을 비롯하여 여러 기관 및 단체의 후원을 받았고 여러 음악 축제와 대학의 상주작곡가로 활동했다. 그의 작품은 여러 연주 단체에 의해 작품 위촉을 받아 작곡되고 연주되었는데, 특히 2007년 미국 내쉬빌 오페라에 의해 세계 초연된 오페라 《엘머 갠트리》(Elmer Gantry)는 윌스트리트 저널과 오페라 뉴스의 호평을 받았고 이 오페라의 음반은 2012년 그레미 어워드의 현대 클래식 작곡 부문 최고상과 클래식 음반 부문에서 최고상으로 선정된 바 있다.

그의 바이올린과 피아노를 위한 작품인 《캐롤라이나 춤곡》은 바이올리니스트 보리스 쿠차르스키(Boris Kucharsky)와 피아니스트 멜리사 마르스(Melissa Marse)를 위해 작곡되었고 2005년 2월 미국 뉴욕의 CAMI 홀에서 초연되었다. 작곡가의 설명에 따르면, 이 작품은 1999년 쿠차르스키의 제안에 착상하여 작곡을 시작했는데, 그 제안이란 브람스의 《헝가리 춤곡》(Hungarian Dances)처럼 미국 노스캐롤라이나를 배경으로 하는 음악을 작곡해보라는 것이었다. (실제로 작곡자의 가족이 노스캐롤라이나 서부의 산간지역에 연고가 있어 작곡자는 자신의 어린 시절 중 일정한 시기를 그곳에서 보낸 적이 있었다고 한다.)

이 제안을 받은 후 얼마 되지 않아 작곡가가 작품의 주제와 일부 스케치를 준비했을 당시에는 작품의 형식 및 전반적인 구성에 대해서 명확한 계획이 없었지만, 추후 주제와 변주곡(a theme and variation)형식으로 생각을 굳혔다고 한다. 작품은 2003년 말 완성되었는데 결과는 오리지널 주제에 바탕을 둔 노스캐롤라이나 지방 춤곡 형식의 변주곡이 되었다.

이 곡의 오리지널 주제는 노스캐롤라이나 서부 애플래치아 산간지역에 알려져 있었던 춤곡의 일종인, 농가 댄스파티(barn dance)의 피들 곡조(fiddle tune)로부터 착상되었다. 작곡 과정에서 작곡자가 원했던 점은 다음과 같은데, 1) 각각의 춤곡 형태의 변주곡들이 간명해야(straightforward)

하며, 원래의 주제 곡조가 지니고 있는 선율의 윤곽과 그 선율의 단순한 AABA 형식이 작품 전체에 매우 명백하게 드러나야 한다는 점, 그리고 2) 미국 지방 특유의 감수성이 두드러져야 하며, 따라서 주제에 대한 변형으로 각 변주곡의 장르 및 분위기가 각각 지그(jig), 왈츠(waltz), 행진곡(march), 발라드(ballad), 리듬 앤 블루스(rhythm and blues), 변형된 재즈(inflected jazz)의 그것을 반영하는 것이었다. 비록 이 작품이 노스캐롤라이나의 서부 산간지대라고 하는 특정한 지역을 염두에 두기는 했지만, 보사노바(bossa nova)와 레게(reggae)풍의 장르 변주도 작품에 포함시킨 이유는, 미국적인 지역색을 작품에 반영한다고 했을 때 그 지역이란 미국의 남부와 북부 모두를 포함하는 것을 염두에 두었기 때문이다. 결국 작곡가는 미국 특유의 춤곡 형식에 바탕을 둔 주제와 변주곡을 원했을 뿐만이 아니라, 다른 한편으로는 연주자들의 비르투오소적인 역량을 이끌어내면서도 악기에 특유한 주법을 구사하도록 하는 도전적인 작품을 작곡하고자 했던 것이다.

Ned Rorem (1923-)

《Autumn Music for violin and piano》(1996-1997)

1923년 미국 인디애나주의 리치몬드에서 태어난 로렘은 노스웨스턴 음대를 거쳐 커티스 음악원과 줄리어드 음악원에서 수학했다. 1948년 자신이 작곡한 예술 가곡이 Music Library Association에 의해 그 해 출판된 최고의 노래에 선정된 이래, 그는 여러 펠로우십(1951년 풀브라이트 펠로우십, 1957년 구겐하임 펠로우십)과 많은 상(1968년 National Institute of Arts and Letters, 1976년 풀리처상, 1998년 Musical America 올해의 작곡가상, 2003년 ASCAP(American Society of Composers, Authors, and Publishers)의 Lifetime Achievement Award, 2003년 레종 도뇌르 상, 2004년 Chevalier of the Order of Arts and Letters)을 받았다. 로렘의 많은 위촉 작품들 중에는 포드 재단과 링컨 센터 재단, 쿠세비츠키 재단, 아틀란타 심포니, 시카고 심포니, 카네기 홀, 뉴욕 필하모닉 등 유명 재단과 연주 단체에 의한 작품들이 있으며, 레너드 번스타인, 쿠르트 마주어, 주빈 메타, 드미트리 미트로폴로스, 유진 오먼디, 앙드레 프레빈, 프리츠 라이너, 레너드

슬래트킨, 레오폴트 스토코프스키와 같은 유명 지휘자들이 그의 작품을 지휘하기도 했다.

로렘은 작곡가이기도 하지만 동시에 저술가로서도 널리 알려져 있는데, 자신의 일기를 비롯하여 강연 원고 및 음악 비평 등의 글을 실은 10여권의 책의 저자이기도 하다. 1951년에서 1961년 사이에 작성된 《파리 일기》와 《뉴욕 일기》에는 2차대전 이후의 시대적 상황 속에서 예술계의 주목을 받는 재능 있는 작곡가의 단상들이 상세히 묘사되어 있다. 특히 로렘은 자신의 동성애적인 취향을 드러냄으로써 논란을 일으키기도 했는데, 자신의 《일기》에서 레너드 번스타인과 버질 톰슨 등 유명 음악가들의 성적 정체성의 문제를 언급하기도 했다.

작곡가로서 로렘이 평생에 걸쳐 발표한 다양한 장르와 편성의 작품들(3편의 교향곡, 4곡의 피아노 협주곡, 오케스트라 작품들, 실내악, 10곡의 오페라, 합창곡, 발레 음악 및 극음악 등)은 자신의 저술과 함께 결코 간과될 수 없는 그의 예술적인 결실인데, 특히 5백여 곡에 이르는 예술가곡은 타임지의 평가(“세계 제일의 예술 가곡 작곡가 the world's best composer of art songs”)처럼 높은 예술성을 인정받고 있다.

올해 2013년 10월 90세 생일을 앞두고 있는 로렘은 노년에도 작품 창작에 지속적으로 노력을 기울여 왔고 2007년 2월에는 오페라 《Our Town》를 초연했으며, 이 작품은 초연 이후 지금까지 여러 오페라단에 의해 연주되었다.

로렘의 《Autumn Music》(1996)은 인디애나폴리스 국제 바이올린 경연대회(International Violin Competition of Indianapolis)를 위해 작곡된 바이올린과 피아노를 위한 작품이다. 작품의 첫 도입부는 자유로운 카덴차풍의 바이올린 독주로 시작되며 32마디부터는 사라지는 듯한 트레몰로가 바이올린으로 연주되는 가운데 단순한 음형과 리듬의 반복적인 피아노 파트가 조용히 등장하면서 바이올린의 (순차적으로 상행하는 선율이 피아노 반주와 함께 클라이맥스를 지나 조용히 잦아드는 느낌을 주는) 서정적인 악구를 연주하기 시작한다. 전체 10여분에 이르는 짧은 연주 시간을 지닌 이 작품은 특정 형식 없이 자유롭게 전개되고 있지만, 처음 등장한 바이올린 선율에 의한 서정적인 모티프가 (비록 주제와 변주의 형식적 느낌을 주기에는 부족하지만) 변화된 음악적 맥락에서 반복되며, 작품의 시작과 끝의 비슷한 분위기를 통해 원래 출발했던 곳으로 다시 돌아온다는 느낌을 준다. 작품의 제목이 시사하는 것처럼 전반적으로 활기와 기쁨보다는 쇠락과 고요함의 정조가 지배적이며, 그럼에도 고요하고 서정적인 악절들 사이에서 경쾌하되

경박하지 않은 바이올린의 질주가 자아내는 특징적 대조들이 바이올린의 음형과 피아노 반주로 잘 표현되어 있다.

Krzysztof Penderecki (1933-)

《String Trio》 [1991]

펜데레츠키의 《현악 3중주》는 독일의 바덴-뷔르템부르크 주정부 문화부의 위촉으로 작곡되었고 1990년 12월 폴란드 크라코프에서 작품의 2악장이, 1991년 11월 프랑스 메츠에서 전곡이 초연되었다.

시기적으로 보면 《현악 3중주》는 펜데레츠키 음악의 아방가르드적인 측면을 더 이상 찾아볼 수 없게 된 시기의 작품에 속한다. 즉 그의 이름과 함께 가장 많이 언급되는 작품인 《히로시마 희생자들을 위한 애가》(Threnody for the victims of Hiroshima, 1959)에서 드러나는 실험적이면서도 급진적인 성향은 더 이상 《현악 3중주》의 음악에서 발견하기는 어렵다. 결과적으로 《현악 3중주》는 그의 옛 작품들과 비교하면 상대적으로 온건한 성향의 작품으로 여겨질 수 있지만, 새로움의 추구를 지상명제로 삼았던 음악적 모더니즘만이 유일한 가치로 평가받았던 시기를 오래 전에 벗어난 지금, 《현악 3중주》는 그 자체로 내적인 음악적 가치로 충분한 작품으로 평가될 수 있을 것이다.

펜데레츠키가 현대음악계의 주목을 받기 시작한 1950년대 말 이래로 그의 이름은 종종 불레즈, 노노, 슈톡하우젠과 같이 새로운 음악을 주도적으로 이끌었던 아방가르드 진영 작곡가들의 이름과 함께 언급되었지만, 당시만 해도 첨예하게 부각되었던 그의 음향적 혁신의 추구는 1970년대를 거치면서 이른바 신낭만주의로 불릴 수 있는 방향으로 선회하고 있었다. 이미 이러한 변화는 1960년대부터 그 싹을 찾아볼 수 있는데, 전통적인 의미에서 종교 작품의 범주로 분류될 수 있는 그의 《누가 수난곡》은, 여전히 아방가르드 경향의 음악에 대한 지지를 유지하면서 그것의 존재 이유에 대한 명분을 제공하려고 했던 비평가들이 보기에는 일종의 절충주의적인 타협의 산물에 불과한 것으로 평가되었지만, 이후에도 그는 자신의 선회한 변화에의 방향으로 계속 나아갔다. 1975년부터 1985년 사이에 펜데레츠키는 전통적인 선율과 화성의 사용을 통해 신낭만주의적인 경향의 작품으로 돌아섰으며 《폴란드

레퀴엠》 및 오페라 《검은 마스크》와 같은 작품이 이 시기의 이러한 경향을 보여주는 작품들이다.

실제로 작곡가가 활동하던 1970년대 말과 1980년대 초 그의 고국 폴란드에서는 공산정권에 대항하는 자유노조운동이 활발하게 전개되고 있었는데, 급진적인 모더니즘의 첨병이었던 그의 음악적인 입장과 성향의 변화가 정치적이고 사회적인 연대를 내세워 현실에서의 변화를 이끌어낸 당시의 자유노조운동과 무관하지 않다는 지적(미국 음악학자 타루스킨의 의견)은, 음악과 음악외적인 대상들 사이의 상관관계에 대해 비판적으로 바라보는 일견 타당한 입장에도 불구하고 작곡가의 음악의 내적이고 외적인 변화를 이끌어내고 이를 설명하는 요인으로서 충분히 고려되어야 하는 부분일 것이다.

다만 《현악3중주》는 신낭만주의의 경향 이후의 작품으로, 펜데레츠키의 앞선 시기의 상반된 두 음악적 경향의 느낌과 분위기를 모두 재현하고 있다. 특히 작품 도입부에 세 악기의 총주로 강하게 몰아붙이는 불협화음들의 연타와, 연이어 (비올라, 첼로, 바이올린 순으로 등장하는) 카덴차 풍의 독주 부분이 자아내는 대조는 이 작품의 성격을 조심스럽게 시사해준다. 음향적으로는 비조성의 느낌이 지배적이지만 작품의 주요한 동력은 서로 다른 성부들 사이에 주고받으며 나타나는 주제적인 모티프(반음계적인 셋잇단음표의 연속)의 반복과 변형 등의 전통적인 방식에 기대고 있다. 2악장 역시 1악장 마지막에 등장하는 음형의 변형을 씨앗으로 하여 형성되며 특히 첫 두 성부는 20마디 넘게 이어지면서 비올라의 주제 선율을 바이올린 성부에서 엄격하게 모방하는 푸가 형식으로 시작되고 있다.

펜데레츠키의 《현악3중주》는 고전시기와 낭만시기 작곡가들이 실내악이라는 소규모 편성의 작품들을 통해 표현하고자 했던 긴장과 이완의 효과, 악기들간의 대조와 화합과 같은 전형적인 음악적 특징들을 드러내는데 있어서 옛 실내악의 사례들과 비교해도 결코 뒤떨어지지 않고 있다.

Sofia Gubaidulina (1931-)

《Repentance for cello, double bass and three guitars》 [2008]

소피아 구바이둘리나는 러시아의 작곡가로, 1931년 소련 타타르 자치 공화국 도시인 치스토폴(chistopol)에서 태어났다. 성장 후에는 카잔 음악원을 거쳐(1954년) 모스크바 음악원으로 진학하여 작곡을 공부했다.(1963년)

타타르인 아버지와 슬라브 혈통인 어머니의 존재, 그리고 그가 태어난 타타르 지역에 여전히 강하게 남아 있던 이슬람 문화의 분위기 등 어린 시절 구바이둘리나가 태생적으로 접할 수밖에 없었던 다문화적인 분위기는 구바이둘리나의 음악세계에 영향을 미친 다양한 요인들 가운데 하나로 종종 설명된다.

또한 구바이둘리나가 모스크바에서 음악을 공부하고 있던 1950년대 말과 1960년대 초, 기존에는 접하지 못했던 서구 아방가르드 음악이 소련에 여러 경로로 소개되고 있었다. (이 시기는 스탈린 사후 어느 정도 느슨해진 분위기 속에서 피아니스트 클렌 굴드, 작곡가 루이지 노노, 스트라빈스키가 소련을 방문하였고 이들에 의해 연주되고 소개된 서구의 음악은 소련에 문화적 충격을 선사하였다.) 다른 젊은 음악도들과 마찬가지로 구바이둘리나 역시 서구 현대 음악의 다양한 기법들을 수용하려고 노력했다. 한편 구바이둘리나는 러시아와 코카서스, 아시아의 민속 악기들을 수집하고 이들을 갖고 즉흥 연주를 했던 그룹인 Astreia를 결성하여 구성원으로 참여하기도 했다. 그의 작품에 종종 등장하는 - 전통적인 서구 클래식 음악에서는 좀처럼 등장하지 않는 - 비전형적인 악기들의 사용의 예들은 이렇듯 다양한 문화권의 민속 음악과 그 악기를 접하고 연주했던 경험과 무관하지 않은 것으로 보인다.

쇼스타코비치 사후 슈니트케(Schnittke)와 함께 20세기 중반 이후 러시아를 대표하는 작곡가로 일컬어지는 구바이둘리나이지만 그들이 지금과 같은 국제적인 명성을 얻기까지 걸어가야 했던 여정은 결코 쉬운 것이 아니었다. 한 음악사 서적의 필자(Oxford History of Western Music의 Richard Taruskin)가 언급하듯, 20세기 후반 소련 음악을 대표하는 구바이둘리나와 슈니트케에게는 그들의 삶과 음악으로부터 이끌어낼 수 있는 이와 관련된 유사한 지점들이 존재한다. 이들은 냉전 시기 소련의 암울한 분위기 속에서 활동하면서 전체주의적인 사회가 그들에게 남긴 결코 지워낼 수 없는 유산에 대해 유사한 견해를 지니게 되었다. (슈니트케: “이제 러시아에서 일어난다고 있는 거대한 문제들은 계속 남아있을 것이고 앞으로도 거의 해결될 기미는 보이지 않을 것이다”, 구바이둘리나: “우리나라에서 일어났던 일은 실존적으로 우리의 존재를 뒤흔들었다.”) 이는 음악적인 면에서 폐쇄적인 소련 사회로 인해 학생 시절에야 뒤늦게 경험할 수 있었던 서구 현대 음악에 대한 양가적인 감정으로 드러나기도 하고(현대 음악의 혁신적인 부분을 수용하고자 했지만 서구 모더니즘에 대한 맹목적인 추종으로 이어지지 않고 각자

자신의 고유한 길을 걸어간 것) 영화 음악 작곡(생계 해결의 방편이기도 했지만 검열과 비판적 평가에서 자유롭지 못했던 예술음악에 비해 기능음악이라는 이유로 상대적으로 비판과 제약을 덜 받을 수 있었던 점)에 관여하는 것으로 이어지기도 한다. 쇼스타코비치 사후 그의 후계자로 일컬어졌던 슈니트케와, 쇼스타코비치와의 만남에서 개인적인 격려를 받았던 일화로 알려져 있는 구바이둘리나 역시 정치와 음악의 복잡한 관계에서 고민했던 한 대작곡가의 고민을 이어받은 것으로 해석할 수 있을 것이다. 더불어 개인적 종교심의 발현마저 위축될 수밖에 없는 공산주의 체제였지만 두 작곡가 모두 자신의 작품에서 일말의 종교적 감정을 전달하려고 하였다라는 점도 유사하다. 두 사람은 결국 자신들의 고국을 떠나 독일에 정착하게 된다.

스탈린 사후에도 여전히 작품에 대한 당국의 평가를 염두에 두면서 활동해야 했던 다수의 소련 작곡가들처럼 구바이둘리나 역시 소련 내에서는 호의적인 수용을 기대하기 어려웠지만, 여러 음악가들의 지지를 통해 작품이 서구에 알려지면서 그에 대한 평가는 급상승하기 시작했다. 철의 장막에 가로막혀 오랫동안 빛을 보지 못했던 그의 작품들은 1979년 서독에서 처음 연주되었고, 특히 소련에서 망명하여 서구에서 활동하던 바이올리니스트인 기돈 크레머(《바이올린 협주곡 제1번 오페르토리움(Offertorium)》 헌정)가 1980년 그의 작품을 연주하면서 세계적인 주목의 대상이 되었다. 그는 베를린과 함부르크의 예술 아카데미를 비롯하여 세계 각지의 예술 및 학술 단체의 회원으로 위촉되었고 세계 각국으로부터 많은 상을 수여받았다. 세계 유수의 연주 단체들로부터 위촉받아 연주된 그의 작품들은 비평가들의 찬사를 받고 있다.

《첼로, 3대의 기타, 더블 베이스를 위한 Repentance》(2008, 이하 《Repentance》)는 미국에서 2009년 2월 초연된, 비교적 최근의 작품이다. 이 작품을 위촉한 샌프란시스코 심포니 오케스트라는 작곡가 상주 프로그램(Phyllis C. Wattis Composer Residency)을 통해 구바이둘리나를 미국으로 초청하였고 구바이둘리나가 샌프란시스코에 머무르는 2주일의 기간 동안 이곡을 세계 초연하였다. (2009년 2월 22일, 샌프란시스코 데이비스 홀) 더불어 샌프란시스코 오케스트라는 《Repentance》의 연주 외에도 구바이둘리나의 《바이올린 협주곡 제2번 In Tempus Prasens》과 《The Light of the End》을 각각 안네 소피 무터의 바이올린 협연과 샌프란시스코 심포니 오케스트라의 음악감독인 마이클 틸스 토마스, 쿠르트 마주어의 지휘로 공연하는 것은 물론, 작곡가가 대담자와 함께 직접 진행하는 연주 전 강연(pre-

concert lecture)도 제공하여 구바이돌리나에 대한 미국 청중의 음악적 관심을 높이는 기획을 선보이기도 하였다.

《Repentance》는 첼로와 3대의 기타, 더블 베이스라고 하는 혼치 않은 악기 편성으로 되어 있으며 본래 2007년 작곡된 《첼로와 기타 4중주를 위한 Ravvedimento》를 개작한 작품이다. 전반적으로 차분한 템포로 진행되는 이 작품은 기본적으로 콘트라베이스와 기타 3중주가 첼로를 뒷받침하면서 예상을 크게 벗어나지 않는 악기 편성의 성격을 보여주고 있지만, 반복적으로 등장하는 기타의 협화음적 부분을 통해 고요하고도 대조적인 분위기를 연출하는 한편 기타의 다양한 주법을 부각시켜 활용하는 등 작품에 등장하는 악기들에 일정한 역할을 부여하여 곡을 전개시키고 있다. 또한 현악기만으로 구성된 악기 편성임에도 서로 다른 악기들의 음향적 차이는 물론이고 동일한 악기에서 구현할 수 있는 다양한 음색적 질감의 미묘한 차이들이 작품 속에서 분명하게 드러나고 있다. 이는 빈번하게 등장하는 첼로의 반음계적인 단선을 진행과, 특수 주법을 적용하여 변화무쌍한 음향을 창출하는 기타 연주의 음향적 대조에서도 확인되는 부분이다.

종교적인 작품에도 많은 관심을 갖고 있는 작곡가의 이력과 《Repentance》라는 제목으로 유추해 볼 때 일종의 종교적인 의미를 부여한 것으로 여겨질 수도 있지만, 작곡가에 의하면 “Repentance”의 뜻은 작곡가라면 작품 위축과 그것의 창작 사이에서 느낄 수 있는 일종의 중압감과 부담, 그리고 무엇보다도 새로운 작품을 착수하기 위한 계획을 미룰 수밖에 없는 상황에서 느끼는 후회의 감정을 의미한다고 한다.

최우정 (Uzong Choe, 1968-)

《Sonatine for violoncello and piano》(1990/2009)

《첼로와 피아노를 위한 소나티네》는 그 명칭처럼 짧고 간결한 작품이다. 3악장 구성이지만 각 악장의 길이가 짧아 전체 연주시간 역시 5분여 정도에 불과하다. 처음 구상되어 완성되었을 시기(1990)에는 본래 비올라와 피아노를 위한 작품이었지만 이후 첼로와 피아노를 위한 곡으로 편곡되었고(2009) 작품의 초연 역시 첼로와 피아노를 위한 현재의 편성으로 이루어졌다.

비교적 짧은 연주 길이에 표준적인 독주 악기 편성을 지닌 이 작품에서

작곡가가 염두에 두었던 것은 일차적으로 음악적 요소들의 일관된 적용을 통한 작품 전개인 것으로 보인다. 작품은 일반적인 조성으로부터 벗어나 있지만 그렇다고 엄격한 음렬에 기반을 두고 있지도 않은데, 이는 (작곡가의 설명에 의하면) 원베르크나 베베른이 엄격하게 12음 기법에 의거한 작품을 내놓기 이전의 시기, 일반적으로 ‘자유로운 무조성’으로 일컬어지는 시기에 창작된 작품의 표현주의적 경향과 분위기를 염두에 둔 것이며, 더불어 조성 음악의 느낌을 비조성적인 방식으로 드러내어 구현하고자 했던 것이 작품 구상 과정에서 떠올렸던 아이디어라고 한다. 1악장과 3악장의 경우, 전체적인 음향은 기능화성 및 조성의 그것과는 무관하지만, 자세히 들여다보면 화음 및 선율을 구성하는 최소단위의 기본 요소는 3도 음정인 것으로 드러난다. 물론 이는 직접적으로 협화음적인 음향으로 등장하지 않으며, 단3도와 장3도 혼합 및 전위음정인 6도 음정의 동시적 울림을 통해 수직적으로 조성 및 기능화성의 느낌을 배제하면서, 수평적인 측면에서는 2도와 7도 음정을 적극적으로 활용하고 있다. 작곡 기법적인 측면에서, 작품 전개의 뚜렷한 중심이 되는 요소(그것이 조성이든 특정한 모티브의 주제이든 아니면 일정한 음렬의 적용이든)가 부재한 상태에서 일견 단순해 보이는 구성 요소를 바탕으로 음악의 흐름을 이어가는 것은 그 단순한 구성 요소를 얼마나 다양하게 변화시킬 수 있는가에 달려있다고 할 때, 이 곡은 비록 짧은 작품이기는 하지만 이러한 부분을 효과적으로 구현했다는 점에서 일정한 성과를 거둔 것으로 볼 수 있을 것이다.

다른 한편으로 작곡가가 작품의 구상 과정에서 염두에 두었던 것은 바로 대위법(counterpoint)의 적용인데, 이는 이 작품뿐 작곡가가 자신의 창작 활동을 통해 지속적인 관심을 갖고 그와 관련된 의미를 부여하려 애쓰는 화두(話頭)이기도 하다. 사실 대위법의 경우 음악사에서 중세 이후 르네상스시기에 번성한 세속과 교회 다성 음악에서 그 전형적인 음악적 사례를 찾는 것이 보통이지만, 은유적인 의미에서도 대위법은 쉽사리 그 전모를 드러내지 않는 주제와 응답이 서로 밀접하게 맞물려 전개되는 다층적인 음악을 시사한다. 작곡가가 특별히 대위법을 중요시하는 이유는 바로 이러한 의미에서 찾을 수 있을 것이다. 하지만 이 작품에 적용된 것은 (다성 음악의 복잡한 짜임새나 엄격한 대위법에 기초를 둔 푸가와 같은 전형적인 대위법이 아니라) 각각의 악기에서 이끌어낼 수 있는 다양한 음색의 차이가 여러 성부에 걸쳐 동시적으로 표출됨으로써 구성되는 그러한 의미의 대위법이다. (예를 들어 2악장에서 첼로가 동일한 음고로 연주하는 C#음이 술 폰티첼로(sul pont.)와

술 타스토(sul tast.)와 같은 주법을 통해 미묘하게 다른 소리로 울리는 것과, 피아노 반주부에서 F#음이 서로 다른 옥타브에서 출현하는 것을 통해 서로 다른 진동수의 음을 의도적으로 내는 것을 들 수 있다.) 다만 2악장에서는 위와 같은 아이디어가 동일한 방식으로 일관되게 적용되지는 못하기에, 이러한 부분이 작품 구성의 측면을 넘어서서 소리의 측면에서 얼마나 설득력을 지닐 수 있는지에 대한 확정적인 판단은 유보해야 할 것 같다. 무엇보다 특장적인 것은 프레스토로 시작하는 3악장 피날레 부분이다. 두 옥타브 이상의 음역을 첼로와 피아노가 스타카토와 액센트의 효과를 동반한 16분음표의 잇단음표의 움직임으로 오르내리다가 포르티시모의 격렬한 정점을 거친 후 일순간 몇 개의 음표를 끝으로 사라지면서 마무리된다. 무질서하게 나열되는 음들로 구성된 듯한 인상과는 다르게, 작곡가는 흠뻑러진 듯한 음표들 사이에서도 음과 음 사이의 연결과 성부의 구성이라는 대위법적인 측면을 염두에 두었다고 한다.

Alfred Schnittke (1934-1998)

《Piano Quintet》(1972-1976)

세상을 떠난 이에 대한 살아있는 자의 애도는 음악에서도 종종 등장하는 소재이다. 하지만 음악의 표현적 특성, 특히 슬픔과 같은 특정 감정에 대한 언급은 이에 대한 활발한 논의와 실제 음악의 사례가 두드러졌던 바로크 시기라면 몰라도 20세기 현대음악의 맥락에서는 낯설게 들릴 수 있는 여지가 크다. 20세기 중반 서구 현대음악을 주도했던 아방가르드적인 흐름에서 시도되었던 음악적 실험들이 가져다준 수학적이고 기술적인 인상을 떠올려 본다면 이러한 낯설음은 이해될 만도 하다. 하지만 이번에 연주되는 슈니트케의 피아노 5중주곡은 강렬하지는 않아도 은근한 여운을 남기는 슬픔과 비통함의 감정을 예리하게 표현하고 있다. 무엇보다도 20세기 후반 러시아의 대표적 작곡가인 슈니트케의 이 작품은 선배 작곡가인 쇼스타코비치가 견뎌내야만 했던, 예술에서의 사회주의 리얼리즘이 지상 과제로 통용되던 시기가 어느 정도 흘러간 뒤에, 개인적이고 내밀한 성격의 작품을 통해 체제에 대한 비타협적인 태도를 드러내기 시작한 작곡가의 사례로 언급될 수도 있으리라.

슈니트케가 모스크바 음악원의 학생으로 있던 1950년대 말까지도 소련을 포함한 동구권의 음악계는 20세기 초반 서구에서 진행된 음악적 변화의

충격이 여전히 미치지 못하고 있었다. 더구나 제2차 세계대전 이후 급격하게 악화된 냉전 상황 속에서 서방의 자유진영에서 진행되고 있었던 급진적인 아방가르드 경향의 음악은 더욱 의심스러운 시선의 대상일 뿐이었다. 하지만 스탈린의 죽음(1953년) 이후 느슨해진 봉쇄의 빗장의 틈으로 접할 수 있었던 12음 음악을 비롯한 서구의 현대음악들은 많은 소련 음악가들에게 큰 충격으로 다가왔다. 슈니트케의 작품을 설명해주는 “다양식주의(polystylism)”의 근원을 슈니트케가 음악적인 측면에서 절감했던 고향을 추종하고 서구 현대음악의 기법적 측면에서 벌어진 간극을 매우기 위한 시도에서 찾을 수 있다는 작곡가 자신의 증언은, 서구 음악계에 비해 한참 뒤쳐져 있다는 소련 음악계의 자각과도 연결되어 있다.

하지만 오히려 서구에서 진행된 음악적 발전의 양상을 구체적으로 접하게 된 슈니트케는 당시 자신의 작품에서 시도하고 있던 음렬기법의 사용을 이내 포기하게 된다. 이는 현대사회의 현실을 적절하게 반영하기 위한 유일한 음악적 양식은 존재하지 않으며, 그러므로 자신의 다양식주의와 같은 절충주의적인 접근이 필요하다는 인식에 기반한 것이었다. 공산주의 체제 하에서 정치와 음악의 복잡한 관계를 경험한 여타의 소련 예술가들처럼 슈니트케 역시 그가 발표하는 작품들에 대한 그다지 호의적이지 않은 비평을 상당 기간 동안 감수해야만 했다. 이는 서구의 아방가르드적 흐름에 대한 무조건적인 추종으로 인해 발생한 것이기보다는, 오히려 작곡가 고유의 음악 언어를 발전시키기 위한 노력이 존재하는 한 특정한 경향의 작품 창작을 암묵적으로 강요당했던 당시 상황을 고려한다면 당연히 수반되는 결과였을 것이다.

슈니트케의 《피아노 5중주》는 1972년 세상을 떠난 어머니의 죽음과 관련되어 있다. 어머니를 추모하는 간단하지만 진지한 작품을 만들고자 했던 작곡가의 의도는 쉽게 이루어지지 않았는데, 1972년 작품을 시작하면서 첫 번째 악장을 완성한 이후 작품의 최종적인 완성까지는 4년의 시간을 추가로 소요하게 된다.(1972~1976) 이는 이 작품이 유명을 달리한 어머니에 대한 애도와 추모의 성격을 지니고 있는 것 이외에도 어머니의 죽음으로 슈니트케가 감내해야 했던 작곡가 자신의 상실의 고통에 대한 반응이라고도 할 수 있을 것이다. 본래 슈니트케의 개인적이고 내밀한 성격의 작품이었던 이 작품은 지휘자 게나디 로제스트벤스키의 제안에 따라 1978년 《In Memoriam》이라는 제목의 오케스트라 곡으로 편곡되었다.

1악장(Moderato)은 반음계적인 5음의 주제 모티프를 연주하는 피아노와 이에 대한 현악기들의 응답으로 시작하는데 이 짧은 주제는 이후의 악장

들에서도 반복적이고 파편적으로 등장하면서 작품에 순환적인 성격을 부여하게 된다. 2악장(In Tempo di Valse)은 바흐 이름의 주제(Bb-A-C-B)음형을 바탕으로 진행되는 왈츠풍의 곡이다. 3악장(Andante)과 4악장(Lento)에 대해 슈니트케는 “매우 개인적인 특성을 갖고 있기에 말로 풀어낼 경우 제대로 전달할 수 없어 그것에 대해서는 내가 좀처럼 거의 말할 수 없는 순수한 슬픔의 상황에 바탕을 둔 것”으로 설명하고 있다. 5악장(Moderato pastorale)에 대해 슈니트케는 “겨울 이미지의 파사칼리아로, 주제는 14번에 걸쳐 반복되며, 그 이외의 다른 음향적인 사건들은 이미 사라져버린 비극적인 인식의 그림자일 뿐이다”라고 설명하고 있다. 피아노에 의한 반복적인 주제가 5악장 전체에 울려 퍼지는 가운데 현악기들은 1악장의 반음계적인 모티브, 2악장의 바흐 이름의 음형과 왈츠 리듬 등을 등장시키며 작품은 조용히 마무리된다.

Arvo Pärt (1935-)

《Da Pacem Domine》(2004)

아르보 파르트에 대한 현대음악계의 시각은 순전히 음악적인 면에서 볼 때 어떤 의구심을 배제하기 어렵다. 청자들에게 쉽게 다가설 수 있도록 해주는 음악적 단순성은 물론이고 작품 전반에 농후하게 나타나는 종교적 특성은 대부분의 현대음악이 지니고 있는 난해함과 복잡함과 대조되면서 일말의 시대착오적인 느낌까지 전해줄 위험성도 갖고 있다. 파르트를 비롯하여 고레츠키와 태브너와 같은 몇몇 작곡가들은 이들 작품의 단순성과 종교적인 내용으로 인해 몇몇 현대음악 서적에서 이른바 “성스러운 미니멀리즘(sacred minimalism)”으로 불리기도 한다.

하지만 《Modern Music and After》의 저자 폴 그리피스(Paul Griffiths)가 - 비록 “성스러운”이라는 수식어를 추가하기는 했지만 - 이 용어를 사용할 때의 미니멀리즘은, 스티브 라이히나 필립 글래스의 음악에서 드러나는 특징을 지칭하기 위해 적용되는 개념인 미니멀리즘과는 구분된다. 이른바 미국적 미니멀리즘 음악의 연원은 개별 작곡가의 경향 및 경험에 따라 락 음악과 아프리카 및 아시아 전통과 연결되어 있지만, 성스러운 미니멀리즘은 여기에 속하는 당시 작곡가들이 살았던 동구권의 시대적 상황(정치, 문화 등)과 밀접하게 관련되어 있다는 것이다. 비록 동일한 명칭을 사용하기

는 하나, 보다 온화하고 차분한 분위기의 “성스러운 미니멀리즘”은 미국의 그것과는 직접적인 관련이 없으며, 당시 일어났던 옛 음악(중세와 르네상스 시기)에 대한 관심과 이것을 반영한 현대 음악의 경향을 청중들이 보다 잘 들여다볼 수 있게 해주는 “렌즈”의 역할을 했을 뿐이라는 것이다. (위의 책, p.257) 즉 동일한 미니멀리즘이라는 이름 하에 일견 유사한 음악적 특징이 존재함에도 불구하고 두 음악은 서로 다른 근원과 맥락을 지니고 있다.

파르트의 곡들은 영화음악으로도 종종 사용되어왔고 특정한 레이블(독일 음반사인 ECM)의 음반 출시를 통해 많은 이들에게 알려져 있지만 그의 초기 음악 성향은 음악적 신념을 전향한 여타 음악가들의 경우와 마찬가지로 지금과는 매우 달랐다. 1950년대 말에서 60년대 초, 서유럽 작곡계를 풍미하던 전위 작곡가들과 그들의 작품이 소련 및 동구권 지역에 전해졌고 많은 음악가들이 이러한 영향을 받았는데, 에스토니아 출신의 파르트 역시 이러한 분위기에 무관하지 않게 자신의 작품에 음렬을 비롯한 전위적 기법을 적용하려고 노력했다. 하지만 1968년 발표된 《Credo》가 음악적 어법 뿐 아니라 그 종교적인 뉘앙스로 인해 그의 입장을 곤란하게 만든 이후, 그는 외부 활동을 접고 몇 년 동안 그레고리오 성가 및 중세 다성 음악에 대한 연구에 몰두한다. 오늘날 우리가 알고 있는 파르트의 작품의 성격이 어느 정도 자리 잡은 것은 1970년대 후반의 일이다.

1976년 비로소 파르트는 오늘날 파르트와 함께 각인된 틴틴나불리 tintinabuli 양식에 속하는 작품 《fur Alina》로 다시 작품 활동을 시작하였고, 이후 1976년에서 1977년 사이에 작곡된 《Cantus in memoriam Benjamin Britten》, 《Fratres》, 《Summa》, 그리고 《Tabular Rasa》와 같은 기악 작품들을 연달아 발표한다. 기악 작품들과 더불어 파르트의 명성을 높여준 많은 합창 작품들은 그가 가족을 데리고 서방으로 이주하여 독일 베를린에 정착한 이후 발표되기 시작하는데, 1982년 완성된 《요한 수난곡》을 비롯하여 《테 데움》, 《스타바트 마테르》, 《미제레레》, 《마니피캇》, 《베를린 미사곡》 등의 합창곡들은 대부분 그리스도교 전통에 바탕을 두고 있는 텍스트에 기초한 작품들이다. 대개 의고적(擬古的)인 의도로 작곡된 종교음악은 옛 음악 양식과 형식을 특징 없이 모방하는데에 그칠 수 있는 위험이 있지만, 파르트의 합창 음악은 옛 교회음악 및 전례와 같은 그리스도교 전통에 대한 그의 천착을 시사해주면서도 더 나아가 단지 작품이 지니고 있는 가사 내용 및 특정 종교의 맥락에 국한되지 않고 이를 넘어서 보다 깊은 영성의 느낌을 주기에 충분하다.

《Da Pacem Domine, 주님 평화를 주소서》는 고음악 연주자인 호르디 사발(Jordi Savall)의 위촉으로 만들어진 작품이다. 작곡을 시작하려던 시기인 2004년 3월 11일 스페인 마드리드에서 폭탄 테러가 일어났고, 이 곡은 자연스럽게도 테러 희생자들을 추모하기 위한 예식에서 매년 연주되고 있다고 한다. 실제로 이 곡의 라틴어 가사 내용 역시 평화에 대한 기원을 담고 있기에 이는 현대에도 나름의 의미를 지닌다고 할 수 있겠다. 9세기 경의 그레고리오 성가 안티폰(antiphon)에 바탕을 두고 있는 이 작품은 본래 4성부 합창과 현악 오케스트라를 위해 작곡되었지만 이번 Studio2021에서는 무반주 여성 합창 편성으로 연주된다.

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

《Stabat Mater》(1736)

슬픔과 고통을 표현하는 많은 예술 작품 가운데에서도 그 범위를 서양의 그리스도교 전통에 속하는 미술작품으로 한정하자면, 십자가형에 처해진 예수와, 그 곁에서 아들이 죽어가는 모습을 고통스럽게 바라보는 성모 마리아의 모습을 묘사한 회화와 조각만큼 인간 본연의 감정을 드러낸 작품을 찾기 어려울 것이다. 신이었지만 인간의 모습으로 죽어가는 예수의 육체적인 고통과, 그 모습을 바로 곁에서 지켜보아야 하는 어머니 마리아의 슬픔과 고통은 서구 그리스도교 문화권에 속하는 많은 이들의 심금을 울려온 주제임에 틀림이 없다.

음악에서도 흔히 가상칠언(假上七言)으로 불리는 《십자가 위의 일곱 말씀》, 《수난곡》으로 일컬어지는 예수 수난기에 음악을 붙인 관련 작품들이 존재하는 가운데, 예수의 어머니인 성모 마리아의 슬픔과 고통을 다루는 별도의 작품으로 꼽을 수 있는 것이 바로 《성모애상》(聖母哀傷)이라는 한자 제목으로 불려온 《스타바트 마테르》(Stabat Mater, 십자가 곁에 서계신 어머니)이다.

성경에서 관련 구절을 가져온 《수난곡》과는 다르게 《스타바트 마테르》의 가사는 창작된 것으로, 창작 시기와 작자에 대해서는 여러 설이 있으나 대개 14세기 초 프란치스코 수도회 소속의 자코포네 디 토디(Jacopone di Todi)의 것으로 여겨진다.

교회음악의 전례적인 측면에서 볼 때 《스타바트 마테르》는 가톨릭교회의 전례력(liturgical year) 중에서 몇몇 특별한 축일에 드리는 미사에 사용된 부속가(sequence)에 속한다. 다만 서양음악사에 언급되는 내용처럼, 종교개혁에 대응하기 위해 이탈리아 트리엔트에서 열렸던 가톨릭 공의회(Council of Trent, 1543-63)에서는 기존에 무분별하게 사용되던 부속가를 4곡으로 정리하지만, 《스타바트 마테르》는 그 제한된 부속가의 목록에는 속해있지 않았다. 부속가로서의 《스타바트 마테르》가 다시 전례에 들어온 것은 18세기 초(1727년)인데, 부속가 Dies Irae가 죽은이를 위한 미사에서 사용되지 않게 되면서, 현재 전례에서 사용되는 4곡의 부속가에는 《스타바트 마테르》가 포함되어 있다.

(트리엔트 공의회에서 사용가능한 것으로 허용된 4곡의 부속가와 그 해당 축일은 다음과 같다: 예수부활대축일에는 Victimae Paschali Laudes, 성령강림대축일에는 Veni Sancte Spiritus, 그리스도성체성혈대축일에는 Lauda Sion, 죽은 이를 위한 미사에는 Dies Irae)

《스타바트 마테르》는 17세기 초 대중 신심으로 확산된 ‘성모 마리아의 일곱 가지 고통’의 내용을 반영하고 있다. 이 대중 신심은 1668년 ‘고통의 성모 마리아 기념일’(9월 15일)로 정착되었고 《스타바트 마테르》는 이 미사 전례의 부속가로 사용된 것이다, 모두 20연으로 구성되는 가사는 1연부터 8연까지 성모 마리아의 고통을 묘사하며, 9연부터 20연까지는 이러한 고통에 함께 참여할 수 있도록 기원하는 내용을 담고 있다.

페르골레지의 《스타바트 마테르》는 그가 세상을 떠나기 직전인 1736년 완성되었는데, 나폴리에서 오랫동안 매 사순시기에 연주되었던 도미니코 스카를라티의 《스타바트 마테르》를 대체하기 위해 위촉되었던 것으로, 실제로 두 작품 모두 소프라노와 알토, 두 대의 바이올린, 콘티누오를 위한 편성으로 세속 칸타타와 이중창의 관습에 영향을 받았다. 모두 12부분으로 나누어진 페르골레지의 악장들 가운데 Studio2021 음악회에서는 소프라노와 메조소프라노의 이중창으로 연주되는 1악장 “Stabat Mater”, 8악장 “Fac ut ardeat”, 그리고 마지막 12악장인 “Quando corpus”와 “Amen” 부분을 연주한다.

Krzysztof Penderecki (1933-)

《Sanctus and Benedictus》(2002/2008)

펜데레츠키의 이 작품 가운데 《베네딕투스》는 2002년 캐나다 토론토의 국제 합창 축제(Toronto International Choral Festival)를 위해 작곡되었고 초연 역시 2002년 5월 31일 토론토에서 이루어졌다.

《상투스》와 《베네딕투스》는 전형적인 4성부 혼성합창이 아닌 소프라노와 알토를 위한 합창곡으로 작곡되었다. 소프라노와 알토는 각 2개의 파트(《베네딕투스》의 경우 곡 중간에 소프라노와 알토가 각각 3개의 성부를 담당하기도 한다)로 구분하여 연주하도록 하였다.

Sanctus, Sanctus, Sanctus. 거룩하시도다, 거룩하시도다, 거룩하시도다.

Dominus Deus Sabaoth 온 누리의 주 하느님

Pleni sunt coeli et terra gloria tua 하늘과 땅에 가득한 그 영광

Hosanna in excelsis 높은 데서 호산나

Benedictus, qui venit in nomine Domini

주님의 이름으로 오시는 분, 찬미 받으소서

Hosanna in excelsis 높은 데서 호산나

위 내용은 “상투스”와 “베네딕투스”의 라틴어 미사 경문과 우리말 미사 경문으로, 실제로 미사 전례에서는 이것을 연속해서 낭송하도록 되어 있다. 따라서 이를 음악적으로 처리하는 미사곡의 경우, 보통은 베네딕투스를 상투스에 속하게 하여 하나로 포함시키거나, “상투스”와 “베네딕투스”의 음악적인 분위기의 구분을 통해 별개의 곡으로 작곡했을지라도 연속해서 연주하는 것이 일반적이지만, 펜데레츠키는 이 둘을 별개의 작품으로 나누어 작곡했다.

가사를 음악적으로 어떻게 처리했는지를 염두에 두고 볼 때 특기할 만한 부분은, 펜데레츠키의 작품이 “상투스”와 “베네딕투스” 단어의 반복 및 세 부 구절의 배치에 일정한 변화를 주고 있다는 점이다.

《상투스》와 《베네딕투스》 두 곡 모두 3/4박자를 기본으로 하여 4분음표와 8분음표를 주요 음형으로 삼고 있지만, 《상투스》의 “하늘과 땅에 가득한 그 영광”에 등장하는 단어 “땅”(terra)을 세 번에 걸쳐 거듭 강조하기 위해 이 단어가 등장하는 마디에 국한하여 박자를 4/4박자로 변화시키고, 붓점 리듬과 스타카토를 사용했다는 점은 주목할 만하다. 박자표를 변화시키는 정

도까지는 아니지만, 단어를 강조하기 위한 의도에서 이와 같은 사례는 “주님”(Dominus)과 “하느님”(Deus)와 같이 중요한 단어들, 그리고 “가득한”(pleni)처럼 작곡가가 임의로 강조한 것으로 보이는 단어들에서도 해당한다.

《베네딕투스》에서는 이러한 가사 처리 경향을 더욱 두드러지게 볼 수 있는데, 이것은 각 단어 및 구절의 반복이 음악적 흐름에 따라 더욱 자유롭게 나타난다는 점이다. 또한 각 성부들이 비슷한 리듬으로 흘러가는 《상투스》와는 다르게 《베네딕투스》는 상대적으로 리듬의 엇갈림을 통한 성부들 사이의 차별성이 조금 더 부각되는 것처럼 들린다. 이는 《상투스》에 비해 《베네딕투스》의 경우, 처리해야 하는 가사의 길이가 짧고 구성된 단어가 적기에 특정 단어의 반복과 리듬의 복합성을 의식적으로 적용하여 음악적으로 조금 더 복잡한 효과를 낼 수 있었던 것으로 보인다.

“높은 데서 호산나”(Hosanna in excelsis)의 부분은 본래 《상투스》의 끝에도 등장해야 하는 구절이지만, 펜데레츠키는 이를 《베네딕투스》에만 적용하여 그 마지막을 장식하게 하면서 가사의 의미와 관련된 특유의 분위기를 고조시키기 위해 포르티시모의 투티로 처리함으로써 환호와 기쁨의 의미를 충분히 드러내면서 곡을 마치고 있다.

전상직 (Sangjick Jun, 1963-)

《Magnificat for mixed choir & strings》(2007)

이번 Studio2021 가을시즌에 연주되는 페르골레지의 《스타바트 마테르》와 전상직의 《마니피캇》은 가사의 내용이 모두 성모 마리아와 관련이 있는 교회 음악이지만 다음과 같은 점에서 구별된다.

우선 《스타바트 마테르》가 14세기에 지어진, 십자가형에 처해진 아들 예수의 모습을 바라보는 어머니 마리아의 고통과 슬픔을 묘사하는 내용의 가사에 바탕을 두고 있다면, 《마니피캇》은 신약성서에 등장하는 마리아의 찬가(루카 1, 39~45)에 바탕을 두고 있다.

즉 아기 예수를 잉태한 마리아가 역시 세례자 요한을 뱃속에 갖고 있던 자신의 사촌인 엘리사벳을 방문하여 인사를 받은 뒤 이에 응답하여 부른 노래로, “내 영혼이 주님을 찬송하며”(Magnificat anima mea Dominum)로 시작하는 라틴어 불가타(Vulgate) 성경 구절의 첫 단어를 따라 《마니피캇》으로 부르며, 성서에 등장하는 다른 두 노래(즈카르야의 노래인 benedictus,

시메온의 노래인 Nunc Dimitis)와 함께 대표적인 복음 찬가(cantica de evangelio)를 구성한다.

가톨릭 교회의 전례적인 측면에서 볼 때 《스타바트 마테르》가 ‘고통의 성모 마리아 기념일’에 사용되는 부속가(sequence)라면, 《마니피캇》은 수도원에서 하루 3시간 간격으로 총 8번 거행되던 시간 전례인 성무일도(Office)의 저녁기도(Vespers)에 불러지는 찬가(canticle)에 속한다. 이른바 마리아 안티폰(Marian antiphon)이 포함되어 있는 성무일도의 끝기도(Compline)도 그렇지만 성무일도 가운데 저녁기도가 무엇보다 음악적으로 중요하게 여겨지는 데에는 저녁기도에 속해있는 《마니피캇》의 역할이 크다고 할 수 있다. 더구나 다성 음악의 황금기에 접어들면서 《마니피캇》은 미사의 고유문(ordinary)에 바탕을 두고 작곡되는 미사곡(Missa)을 제외한다면 15세기 중반에서 17세기 초반에 이르는 시기의 많은 작곡가들에게 자신의 음악적 아이디어를 실현하기 위해 가장 빈번하게 작곡하는 음악적 재료가 되었다.

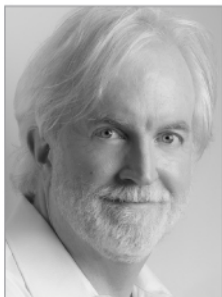
전상직의 《마니피캇》은 현악 반주를 수반하는 혼성 4성부 합창곡으로 작곡되었다. 느리지만 장중한 분위기로 시작되는 4/2박자의 아다지오의 첫 부분은 단음절적(syllabic)인 가사 세팅과 호모포니(homophony)적인 텍스처로 인해 라틴어 가사가 강조되는 효과를 자아낸다. 중간에 4/4박자의 안단테 트란퀼로(andante tranquillo) 부분이 변갈아 등장하는 가운데, 특정 성부 부분(엘토 성부에 등장하는 메조 소프라노 독창 부분)의 가사를 낭송하듯 전달하거나, 동일한 가사와 음형이 시간차를 두고 서로 다른 성부에서 따라가듯 시작하는 푸가의 스트레토 효과도 나타나지만 다시 곡을 처음 시작할 때의 분위기 및 빠르기로 귀환하면서 두 번째 부분인 알레그로 콘 에네르시아(allegro con energia) 부분으로 넘어간다.

두 번째 부분은 “그분께서는 당신 팔로 권능을 떨치시어”(fecit potentiam in brachio sui)의 가사로 시작하고 마무리되는데, 특히 “권능”(potentiam)이라는 라틴어 단어의 의미처럼 음악 역시 단호하고도 분명한 분위기로 전환된다. 특히 현악기군의 반주부는 급하게 상행하는 16분 음표 음형과 중간 중간 가미되는 액센트를 통해 합창부의 이러한 분위기를 복돋는다.

곡의 마지막 부분은 선조들에게 했던 자비의 언약을 언급하는 가사의 마지막 부분(“당신의 자비를 기억하시어 당신 중 이스라엘을 거두어 주셨으니...” Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae...)을

작품의 첫 시작부처럼 4성부 합창의 단음절적, 호모포니적인 투티로 시작하고 이를 소프라노 성부의 레치타티보 독창과 주고받으면서 마무리되고 이어서 “영광이 성부와 성자와 성령께...” (Gloria patri, filio et Spiritui sancto...)의 소영광송(lesser doxology)을 음악적으로 성대하게 선포하면서 끝이 난다.

Studio I



Robert Aldridge | Composer

1954년 리치몬드 출생. 위스콘신대학교에서 영문학을 전공한 후, 뉴잉글랜드콘서바토리에서 학사 및 석사학위를, 예일대에서 박사학위를 받았다. 그의 60여 작품들은 미국과 유럽, 일본에서 연주되어 왔으며, 특별히 2007년 공연된 오페라 <ELMER GANTRY>는 뉴욕타임즈와 월스트리트 저널에서 좋은 평가를 받았다. 이 작품은 이후 CD로 발매되어 낙소스 레코딩 오페라 부문 랭킹 1위에 올랐을 뿐만 아니라 2012년에는 그래미상(Best Contemporary Classical Composition/Best Engineered Classical Recording)으로 선정되었다. The National Academy of Recording Arts and Sciences, The New York Foundation for the Arts 등 미국 내 많은 협회 및 기관으로부터 지원

과 상을 받아왔으며, 다양한 연주단체 및 오케스트라에 의해 위촉된 작품들이 Jeffrey Kahane, Gidon Kremer, Martha Argerich 등 세계적인 아티스트들에 의해 연주되었다. The League of American Orchestras/Music Alive, 미네소타대학, 콜로라도대학의 상임작곡가를 역임하였고, 2006년부터는 Brevard Music Festival의 상임작곡가를 맡고 있다. 2012년까지 몽클레어 주립대 작곡과 교수를 역임, 현재는 텃거스 음대 교수이자 음악과장으로 재직 중이다.



이경선 Kyung Sun Lee | Violin

한국인 최초로 워싱턴 국제 콩쿠르 1위 입상 이후 몬트리올 국제 콩쿠르, 디안젤로 국제 콩쿠르, 레오폴드 모차르트 국제콩쿠르, 퀸엘리자베스 국제콩쿠르, 차이코프스키 국제콩쿠르에서 차례로 입상하였다. 몬트리올 심포니, 벨기에 국립교향악단, 모스크바 교향악단 등 유수의 오케스트라와의 협연뿐만 아니라 링컨센터, 카네기홀, 케네디센터 등 미국 전역에서 연주회를 가져왔다. 말보로, 아스펜, 시애틀, 라비니아 페스티벌과 프리시아코브 페스티벌에 초청되기도 하였으며, 세종솔리스트와 금호협약사중주단 멤버로 활동하면서 대통령 표창 수상 '대한민국 문화 홍보대사'로 위촉된 바 있다. 일찍이 동아, 이화경향, 한국, 부산 콩쿠르 등을 석권, 서울대 실기수석 졸업 후 도

미하여 피바디 콘서바토리에서 아티스트 디플로마와 석사학위를 받았으며, 줄리어드에서 전문연주자 과정을 마쳤다. 미국 오벌린 음대 조교수, 휴스턴 음대 부교수를 역임하였고, 현재 서울대 음대 교수로 재직하면서 대전 실내악축제 음악감독 및 화음 체임버의 리더로 활동하고 있다.



권민경 Min Kwon | Piano

스타인웨이 아티스트인 권민경은 커티스 음대와 줄리어드 음대(석사 및 박사), 그리고 잘츠부르크 모차르테움에서 박사 후 과정을 마쳤다. 카네기홀과 링컨센터를 비롯한 시카고, 필라델피아, 빈, 프라하, 노르웨이 등 미국과 유럽의 유수 공연장에서 연주하였으며, 또한 미국 아스펜, 라비니아, 카라무어, 프랑스 클마르, 오스트리아의 잘츠부르크, 알텐부르크, 핀란드 쿠호호, 스위스 인터라켄, 독일 프라이부르크, 체코 프라하 등 각종 페스티벌에서도 광범위한 연주 활동을 보여주었다. 최근에는 뉴욕 카네기홀에서의 리사이틀 공연과 런던과 시드니의 스타인웨이 홀에서의 공연으로 대외적으로 음악성을 인정받았다.



김상진 Sangjin Kim | Viola

일찍이 동아 콩쿠르 최초의 비올라 우승자로 음악계의 기대를 한 몸에 받았던 김상진은 필름 국립음대와 줄리어드에서 수학한 후 말보로, 아스펜, 라비니아, 라인가우, 빌라 무지카, 프라하 스포링, 뮤직알프 페스티벌, 그리고 카네기홀과 링컨센터, 케네디 센터, 알테 오퍼홀, 무직 페라인 홀 등 전 세계 40여 개국 80여개 주요 도시와 페스티벌에서 연주하며 대한민국을 대표하는 비올리스트로 활발하게 활동해 왔다. KBS 교향악단, 서울시향 등 국내 주요 오케스트라와 협연하였고, 'La Viola Romantica', 'Strings from Heaven', 'Brahms Sonatas'를 비롯한 10여 종의 음반을 발매하였다. 세종 솔리스트와 금호협약사중주단 활동으로 2001년 대통령 표창을 수상하고 2002년 '대한민국 문화홍보대사'로 위촉된 바 있으며, EBS '클래식 드라이브', 렉처 콘서트 시리즈 '김상진의 음악선물' 등을 통해 방송진행자와 해설자로도 활동하였다. 화음체임버의 리더로, 그리고 MIK 앙상블, 코리아나 체임버 뮤직 소사이어티, 서울 스포링 실내악 축제 등 다양한 무대를 통해 비올라의 매력을 보여주고 있다. 현재 연세대 음대 교수로 재직 중이다.



이강호 Kangho Lee | Cello

12세에 서울시향과의 협연으로 데뷔한 이후 KBS교향악단, 서울시향, 불가리아 소피아 국립 아카데미 오케스트라, 독일 할레 필하모닉 오케스트라 등 국내외 정상급 오케스트라와 연주해 왔다. 세계적인 페스티벌 및 아카데미에 초청받았고, 특히 외교통상부 초청으로 로마, 밀라노, 파리, 리옹, 제네바 등 유럽 각지에서 연주한 바 있다. 2005년에는 브람스와 슈만의 첼로와 피아노를 위한 작품 전국 연주회를 기획, 국내외 많은 도시에서 순회 연주하여 주목을 받았다. 스위스모어 대학에서 경제학 학사, 예일대학교에서 석사, 뉴잉글랜드콘서바토리에서 박사학위를 받았고, 26세에 남일리노이 주립대학 교수로 초빙되었으며, 코네티컷 주립대학 교수를 역임하였다. 현재는 한국예술종합학교 교수로 재직 중이며 토너스 트리오와 금호 체임버 뮤직 소사이어티의 멤버로 활동하고 있다.



하유나 Yuna Ha | Violin

동아 콩쿠르 2위, 바르코, 음연, 예원 콩쿠르 1위
이화경향, 한국 콩쿠르 입상
체코 야나ček 체임버 오케스트라, 화음 체임버 오케스트라,
수원시향, 서울대 심포니 오케스트라와 협연
동아음악콩쿠르 50주년 기념 음악회,
"Heart of JVF Concert" 출연
서울대학교 음악대학 수석입학 후 현재 기악과 4학년 재학 중
(사사: 이경선)

Studio II & III



최우정 Uzong Choe | Composer

서울대학교, 찰츠부르크 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〉, 〈달아달아밤은달아〉 등이 있으며, 음악극에

는 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.



송낙호 Nacco Song | Composer

2006 서울대학교 화요음악회 연주
2008 Studio2021 공모 당선
한국예술종합학교 예비학교, 서울대학교 음악대학 작곡과 졸업 및 동 대학원에 재학 중
(사사: 아신우, 전상직)



Ulf Wallin | Violin

스웨덴 출생. 스톡홀름 Royal 음악대학과 빈의 University of Music and Performing Art에서 수학하였고, 1996년부터 한스 아이슬러 음대 교수로 재직 중이다. Jesús López Cobos, Paavo Järvi, Andrew Manze 등의 지휘자들과 함께 연주하였고, 주요 페스티벌에 초청, 아시아와 유럽, 미국 등 세계 유수의 공연장에서 솔로 및 실내악 연주활동을 이어왔다. 40여 종의 음반을 발매하였고, Anders Eliasson, Alfred Schnittke, Rodion Shchedrin 등의 현대 작곡가들과 친밀한 관계를 맺어오면서 함께 작업해왔다. 2013년에는 독일 츠비카우시에서 수여하는 로버트 슈만상을 수상하였다.



Wen-Sinn Yang | Cello

스위스 출생. 24세에 Bavarian 라디오 심포니 오케스트라의 첼로수석이 되어 2005년 뮌헨음대 교수가 될 때까지 활동했다. 1991년 제네바 국제콩쿠르에서 우승한 이후 전 세계를 무대로 왕성하게 활동하고 있으며 특별히 그의 레퍼토리는 20세기 작품들까지 아우른다. 독일에서 초연한 로린 마젤의 첼로 협주곡 〈Music for Cello and Orchestra〉를 비롯하여 Sir Colin Davis, Mariss Jansons와 Wolfgang Sawallisch 과도 함께 작업했다. 바흐의 무반주 첼로 모음곡, 하이든과 드보르작, 보케리니의 협주곡, 아리베르트 라이만의 실내악 작품 전곡을 비롯한 많은 작품들의 연주를 녹음하여 CD와 DVD로 발매하였다. 취리히와 베를린에서 Claude Starck와 Wolfgang Boettcher를 사사하였다.



최희연 Hie-Yon Choi | Piano

6세에 인천시향과의 협연으로 데뷔하여 국내에서 이화경향, 한국, 중앙, 동아콩쿠르 등을 모두 석권하였고 비오티 국제 콩쿠르, 부조니 국제 콩쿠르, 윌리엄 카펠 국제 콩쿠르, 에피날 국제 콩쿠르, 클라라 하스킬 국제 콩쿠르, 마리아 칼라스 국제 콩쿠르 등에서도 상위에 입상하며 국제무대에서 두각을 나타내기 시작하였다. 이태리 아씨씨 국제 음악제, 일본 요코하마 국제 음악제, 독일 쉴레스비히 홀슈타인 페스티벌을 비롯하여 세계 각지에서 초청 독주회를 가졌고 베를린 심포니, 베를린 방송교향악단, 워싱턴 내셔널, 로잔느 체임버 등 유럽과 미국의 유수 오케스트라와 협연하였다. 베토벤 피아노 소나타 전곡 연주, 리스트의 파가니니 연습곡 전곡 및 쇼팽 에튀드 전곡 음반 출시, 통영

국제음악제 첫 상주연주자로 위촉, 국내 주요 오케스트라와의 협연, 실내악 연주 등 귀국 후에도 다양하고 활발한 연주활동을 펼치고 있으며 2003년에는 난파음악상을, 2005년에는 올해의 예술상을 수상하였다. 현재 서울대 음대 교수로 재직 중이다.



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 TIMF 앙상블과의 초연 등을 통해 현대음악 연주자로

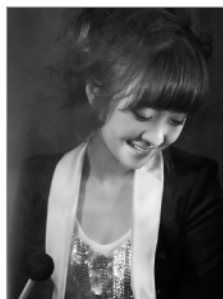
서도 활발하게 활동하고 있다. 현재 The Sonus Trio와 TIMF 앙상블 멤버이며 서울대, 경희대, 가천대, 예원, 서울예고, 계원예고에 출강 중이다.



최경환 Choi, Kyung Hwan | Percussion

타악기 연주자 최경환은 서울예고를 거쳐 서울대학교 음악대학, 벨기에 브뤼셀 왕립음악원을 졸업 후 네덜란드 스벨링크 음악원의 Advanced Course를 수료하였다. 유학 전 이미 국립교향악단과 KBS교향악단 단원을 역임하였으며, 이후 수차례의 독주회와 협연을 통해 음악적 예지를 빛내고 아시아 필하모닉 오케스트라, 부천 필하모닉 오케스트라, 수원 시립교향악단 등 여러 오케스트라의 객원수석을 역임하였다. 귀국 후 오랜 기간 서울시립교향악단의 수석연주자로 활동하였던 그의 음악적 정진은 여기에 그치지 않고 깊은 관심을 갖고 있던 실내악 분야로 확장되어 타악 전문연주단체인 "타악 그룹 4plus"를 창단, 한국 타악 연주문화의 수혜권 확대와 타악기만이 표

현해 낼 수 있는 실험적이고 다채로운 레퍼토리를 소개해, 매년 정기연주회마다 많은 주목을 받고있다. 또한 타악기의 이해를 돕기 위해 매년 청소년 해설음악회와 문화소외지역의 순회연주회를 5회 이상 개최해오고 있으며, 연주회 개최를 위해 100여종에 가까운 다양하고 많은 타악기의 운반과 레퍼토리를 구성, 공연기획 등의 어려움을 극복해내고 있다. 음악회를 통해 한국 창작 작품을 소개하고 있으며, 특히 한국 클래식 타악 연주회의 보편화에 힘쓰고 있는 그는 한국 타악인회의 회장을 역임하며 타악인들의 음악적인 정보교류와 역량 강화에 힘써왔으며 현재 서울대학교 음악대학 기악과 교수로 후학 양성과 타악그룹 4plus의 리더로 활발한 활동을 하고 있다.



이희경 Hee Kyung Lee | Percussion

서울대학교 음악대학을 졸업하고 보스턴 대학교에서 석사학위를 받았다. 현재 동아방송예술대학에 출강 중이다.



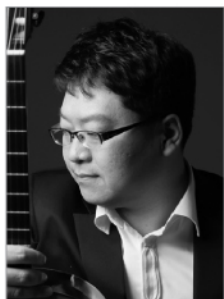
박라영 Layoung Park | Percussion

서울대학교 음악대학을 졸업하고 원주시립교향악단 단원을 역임하였다. 현재 수원시립교향악단에서 활동중이다.



허원경 Heo, Wongyung | Guitar

서울대학교 음악대학에서 허병훈을 사사하고, 졸업 후 스페인 Santiago de Compostela 국제 음악학교 기타부문 장학생으로 선발, 스페인 마드리드 왕립음악원을 스페인 정부 장학생으로 수학하여 최고 교수 및 연주자 학위를 취득하였다. 캐나다 Domain Forget 국제 기타학교를 비롯하여 스페인 U.N.E.F 주최 국제 음악학교에 참가한 바 있다. 1989년 성균관대 초청 연주회와 1995년 데뷔 독주회 이후 캐나다 La Salle Franoys-Bernier, 스텝키 국제페스티벌 초청연주 등을 비롯한 유럽 등지에서 활발한 연주활동을 해왔으며, 국내에서도 세종문화회관과 대전 및 전주 등에서 연주하였다. 대전 실내악 페스티벌, 한국기타양상을 페스티벌, 한국기타연주가협회 기타포럼 등에 참가하며 활발히 활동하고 있다. 현재 한국기타연주가협회의 이사이며 서울대, 목원대, 홍신대 콘서트바토리, 서울예고, 선화예고에 출강 중이다.



이윤정 Lee, Yoon Jeong | Guitar

미국 캘리포니아 주립대에서 아티스트 디플로마를 취득한 이후 독일 도르트문트 음대, 에센 폴크방 음대에서 최고연주자과정을 수료하였다. 허병훈, F. Geirstmeier, D. Kavanach, H. Koppel, J. Monno 등을 사사하였으며, T. Johnson, G. Garcia, E. Fisk, P. Marquez 등 세계적인 연주자들의 마스터클래스에도 참가했다. 세계 최대 기타음악 축제인 'International Gitarren Symposium Iserlohn'에서 우수 학생으로 선발되면서 유럽을 중심으로 다양한 연주활동을 펼쳐 오고 있다. 현재는 The Quartet for Guitar의 리더 및 Korean Guitar Forum 디렉터를 맡고 있고, 충신대 콘서바토리와 미국

Midwest 대학에 출강 중이다.



양은진 Yang, Eun Jin | Guitar

독일 도르트문트 음악대학에서 전문연주자 디플로마를 취득하였다. 허병훈, 신인근, F. Geirstmeier, D. Kavanach를 사사했고, T. Johnson, G. Garcia, E. Fisk 등 세계적인 연주자들의 마스터 클래스에 참가하였다. 유럽을 중심으로 독주 및 실내악 연주 활동을 펼쳐 왔으며 현재는 The Quartet for Guitar의 멤버로 관객들과 만나고 있다.



강재환 Jae-Hwan Kang | Double Bass

서울대학교 음악대학 기악과 졸업 후 독일 만하임 음악대학 전문연주자과정 및 최고연주자과정을 졸업하였다. 남서독일방송교향악단과 Kurpfälzisches Kammerorchester의 객원단원을 역임하였다. 독일 바덴바덴 오케스트라와 인천시향, 비르투오소 트롬본 사중주단과 협연한 바 있다. 현재 인천시향 수석 및 서울바로크합주단 단원으로 활동 중이며 서울대와 동덕여대, 서경대에 출강하고 있다.



추현주 Hyunjoo Choo | Violin

5살에 바이올린을, 6살에 피아노를 시작하고 9살에 줄리어드에 입학하여 도로서 딜레이를 비롯한 많은 대가들에게 바이올린을 배웠다. 2007년에는 인디애나 대학교에 전액 장학생으로 입학하여 Jaime Laredo를 사사했다. 케네디 센터, 카네기홀, 통영국제음악제, US Chamber of Commerce 등 많은 국제무대에서 연주했고, 비평가들로부터 큰 찬사를 받았다. 영 비르투오소 국제 콩쿠르, 앙리 마르토 국제콩쿠르, 파가니니 국제 콩쿠르, 한국음악콩쿠르 등에서 입상하였으며, 현재 서울대학교에서 김영옥과 백주영을 사사하고 있다.



지상희 Sanghee Ji | Violin

음악춘추 2등, 스트라드 콩쿠르 2위, 음연콩쿠르 1등 없는 2위
이화경향 콩쿠르 3위

부천필하모닉 오케스트라 및 서울대학교 현악합주 오케스트라와 협연
현재 서울대학교 음악대학 기악과 3학년 재학 중



서수민 Sumin Seo | Viola

서울대학교 음악대학 기악과 졸업 후 독일 프라이부르크 국립음대에서 전문연주자과정을 수석으로, 최고연주자과정을 심사위원 만장일치 최우수로 졸업하였다. 동아 콩쿠르 1위와 음악저널 신인음악상 대상, 그리고 한국인 최초로 브람스 국제 콩쿠르에서 1등, 독일 바덴바덴시장을 수상하였고 일본, 이탈리아, 스위스, 벨기에, 헝가리 등 세계 유수의 페스티발에 초청되어 연주하였으며, 독일 바덴바덴 필하모닉 오케스트라, 수원시향, 서울 아카데미 앙상블 등 국내외 주요 오케스트라와 협연한 바 있다. 충남교향악단 수석 역임 후 현재는 코리아나 체임버뮤직 소사이어티, 화음 체임버 오케스트라, 앙상블 에클라,

ERATO 앙상블 멤버로 해마다 60~70회의 연주에 참여하고 있다. 상명대, 숭실대, 예원, 서울예고, 선화예고 등에 출강 중이다.

Profile



최정우 Jungwoo Choi | Cello

바로크 합주단 콩쿠르 첼로부문 1위, 부산 콩쿠르 3위
'Spirit of SNU Strings' 출연
현재 서울대학교 음악대학 기악과 3학년 재학 중



방지윤 Jiyun Bang | Piano

그리스도신대 콩쿠르 및 음악교육신문 콩쿠르 1등
교대 콩쿠르 2등, 한미 콩쿠르 금상
서울대학교 음악대학 기악과 졸업 및 현재 동대학원 재학 중
(사사 : 최희연, 김귀현)



오정웅 Oh, Jung-Woong | Composer

현재 서울대학교 음악대학 작곡과 3학년 재학 중
(사사 : 최우정)



유웅재 Woong-jae Yoo | Composer

2011 STUDIO 2021-Young Composers' Studio 출연
2012 음악춘추 신인음악회 출연
2013 전주국제현대음악제 입선
서울대학교 음악대학 작곡과 졸업(총동창회장상 수상)
현재 동대학원 석사과정 재학 중
(사사 : 전상직, 최우정, 박영근, 조선희)

Studio IV



문석민 Seokmin Mun | Composer

2009 Festival Accento 참가
서울대학교 음악대학 작곡과 졸업 및 현재 동대학원 재학 중
(사사 : 이신우, 장정익)



임성완 Kenneth Lim | Composer

현재 서울대학교 음악대학 작곡과 3학년 재학 중
(사사 : 정태봉)



이지운 Lee, Ji Woon | Flute

음악춘추 고등부 1위, 연세 전국관악 콩쿠르 고등부 1위
국민일보/한세대 음악 콩쿠르 목관 고등부 1위, 부산 콩쿠르 입상
금호영채임버콘서트 리블리히퀸텟 연주 참가
현재 서울대학교 음악대학 기악과 4학년 재학 중



최여은 Yeo-Eun Choi | Violin

성정 콩쿠르 1등, 이화경향 콩쿠르 3등, 음악춘추 콩쿠르 1등
금호 영채임버콘서트에서 연주
현재 서울대학교 음악대학 기악과 3학년 재학 중
(사사 : 백주영)



최빛날 Bit Nal Choi | Piano

음악세계 콩쿠르 대상, 음악저널, 틴에이지 콩쿠르 입상
한미 콩쿠르 1위, 성정 콩쿠르 2위
한음오페스트라 협연 오디션부문 1위
영산 그레이스홀 목요초청 독주회
Amalfi-Festival Young Artist 연주
서울대학교 음악대학 기악과 졸업



안현정 Ahn, Hyunjeong | Piano

바로크, 음악교육신문사, 음협 콩쿠르 1위
국민/한세, 음악춘추, 서울 실내악 콩쿠르 입상
서울대학교 실기 장학생으로 입학
서울대 Travel Granted Award 수상
현재 서울대학교 음악대학 기악과 4학년 재학 중

Studio V



정태봉 Chung, Tai-Bong | Composer

대구에서 태어나고 성장기를 한국의 작은 도시 진주에서 보냈다. 대학에 입학하여 체계적인 음악교육을 받기 전까지 독학으로 피아노와 이론을 공부하였으며, 서울대학교 음악대학 작곡과 및 동 대학원에서 작곡을 전공한 후 독일 Karlsruhe 국립음대 대학원 Kongzertexamen과정을 졸업하였다. 대학 재학시절, 중앙콩쿠르에서 입상한 바 있으며 한국문화예술진흥원의 예술장학생으로 선정되기도 하였다. 독일 유학 중에는 소프라노와 두 대의 플루트, 피아노를 위한 〈하늘소리〉가 Karlsruhe 현대음악제에 입선, 연주되었다. 1999년 〈Nidana〉 for String Quartet으로 대한민국 작곡상을, 2002년 교향시 〈백두대간〉으로 대한민국 작곡상 최우수상을 수상하였으며 2007년에는 한국음악상을 수상하였다. 정태봉은 관현악곡, 실내악곡, 독주곡, 합창곡, 가곡, 한국 전통악리를 위한 곡 등 여러 장르에 걸쳐 이미 많은 작품을 발표함으로써 현재 한국을 대표하는 작곡가 중 한 사람으로 꼽히고 있다. 2007년부터 5년간 서울대 음대 학장을 역임하였고, 현재 서울대 음대 교수로 재직하며 활발한 작품 활동을 펼치고 있다.



전상직 Sangjick Jun | Composer

서울대학교 음악대학 작곡과 및 동 대학원, Universität Mozarteum in Salzburg를 졸업하였다. 2006년과 2010년에 대한민국작곡상을 수상하였으며 현재 서울대학교 음악대학 작곡과 교수로 재직 중이다.



윤현주 Hyun-Joo Yun
| Mezzo-Soprano, Conductor

서울대학교 음악대학 성악과 및 동대학원을 졸업하고 이탈리아 로마 아이 아카데미아에서 디플로마를 받았다. 코리안심포니, 수원시향, 프라임필, 서울심포니, 바로크합주단과 협연하였고 서울시오페라단의 〈마술피리〉, 강동아트센터초청 오페라 〈라보엠〉에서 주역을 맡았다. 현재 서울대, 수원대, 덕원예고, 강원예고에 출강 중이다.



전수미 Sumi Chun | Soprano

서울대학교 음악대학 성악과를 졸업하고 독일 만하임 국립음대 전문 연주자과정과 최고연주자과정을 최우수로 졸업했다. 한국과 유럽 등지에서 다수의 독창회를 개최하였고 여러 오페라와 오라토리오의 독창자로 활동해 왔다. 현재 선화예고와 성결대에 출강 중이다.



최윤정 Choi, Yun-Jeong | Soprano

서울대학교 음악대학 성악과 및 동대학원을 졸업하고 이탈리아 로마 아이 아카데미아에서 디플로마를 받았다. 코리안심포니, 수원시향, 프라임필, 서울심포니, 바로크합주단과 협연하였고 서울시오페라단의 〈마술피리〉, 강동아트센터초청 오페라 〈라보엠〉에서 주역을 맡았다. 현재 서울대, 수원대, 덕원예고, 강원예고에 출강 중이다.



변정윤 Jungyoon Byun
| Mezzo-Soprano

서울대학교 음악대학 성악과를 졸업하고 동대학원 석사 및 박사학위(성악박사 1호)를 취득했다. 서울대학교 오페라 〈리골레토〉에 출연하고(막달레나 역) 서울 국제 컴퓨터 음악제에서 Ensemble Aventure와 협연한 바 있다. D. Milhaud 가곡 세미나 음악회, 리스트 200주년 음악회, "4인 음악회"에 출연하였고 프리마돈나 앙상블 단원으로 활동해 왔다. 현재 서울대, 선화예고, 부산예고에 출강 중이다.



맹은경 Maeng, Eun Kyoung | Piano

성신여자대학교 반주전공 졸업 후 경원대, 성결대, 성신여대 강사를 역임하였다. 반주협회 회원으로 활동 중이며 현재 서울대에 출강 중이다.

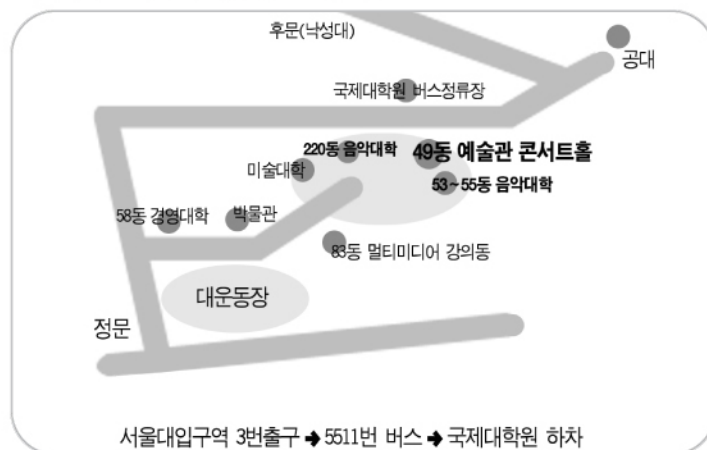


SNU New Music Choir & Ensemble

〈SNU New Music Choir〉는 현대음악 연주에 관심이 있는 서울대학교 음악대학 성악과 학생들로 구성되어 있다. 2007년 영산아트홀에서 있었던 STUDIO2021 종교음악 프로젝트 "Psalmen" 에서 발터 누스바움(Walter Nussbaum)의 지휘로 Morton Feldman의 Rothko Chapel을 국내 초연하였으며 Beat Furrer, Igor Stravinsky의 곡 등 다수의 현대곡을 연주하여 호평을 받은 바 있다.

〈SNU New Music Ensemble〉은 서울대학교 음악대학 재학생 및 졸업생으로 구성된 젊고 실력있는 현대음악 전문단체로, 음악사를 통해 검증된 20세기 작품들과 현존하는 작곡가들의 작품 초연을 목적으로 2004년 창단되었다. 2004년 〈양상블 앵터콘템프라인〉(The Ensemble InterContemprain)의 솔리스트 강혜선과 함께 파스칼 뒤사팽(Pascal Dusapin)의 바이올린 협주곡을 한국 초연하였으며, 2005년 〈양상블 모데른〉(Ensemble Modern), 〈윤이상 아카데미〉와의 연주를 통해 그 전문성을 인정받았다. 이후에도 2006년 독일 프랑크푸르트 국립음대 교수인 게르하르트 뮐러-혼바흐(Gerhard Mueller-Hornbach)의 지휘로 〈TIMF 양상블〉과 함께 〈스튜디오 2021〉의 아카데미 연주를 성공적으로 마쳤으며, 2007년 〈현대성악 양상블 VECM〉과 〈스튜디오 2021〉 'Vocal Music Project' 에 참여했다. 또한 〈스콜라 하이델베르크〉(Schola Heidelberg)의 예술 감독인 발터 누스바움(Walter Nussbaum)이 지휘한 'Sacred Music Project' 연주, 2008년 〈EAMT Ensemble〉(Estonia Academy of Music and Theatre)과의 연주를 통해 다양한 레퍼토리를 아우르며 수준 높은 음악성을 인정받았다.

서울대학교 예술관 콘서트를 오시는 길



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 | Chung, Tai-Bong

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

최우정 | Uzung 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 cello
- 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

- SE1306
관현악을 위한 무채색 원형 / A. chromatic Circle for Orchestra

STUDIO2021 CDs

produced by STUDIO2021 | mastered by Soundsketch

김정길 | Chung-gil Kim

원형상(源形相, 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]
 플룻과 가야금을 위한 원형상 [2004]
 현악합주를 위한 원형상 - 고향 [2004]

장정익 | Cheun-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 Scared 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]

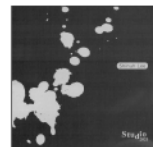
Juneyoung Joo [1983-]

〈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

Organizing Committee

Music Director

이신우

Co-Programmer

최희연

Executive Committee

정태봉 이돈응 전상직

최우정 Roland Breitenfeld 김규동

Chief Editor

서정은

Editor

신상호 이혜진

Secretary

지현주 문석민

Assistants

유혜림 최이삭 유영지 유웅재

유리나 장아름 김영선 송낙호 현옥초



SNU New Music Series | STUDIO2021

서울대학교 음악대학 현대음악시리즈 STUDIO2021

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