

‘음색’, 음악적 매개변수로의 자리매김 과정에 대한 연구¹⁾

A study on the process of klangfarbe(timbre) becoming an important musical parameter

신인선

1. 들어가는 글

음악 구성에 있어 부차적인 것으로 간주되었던 ‘음색’(Klangfarbe)에 대한 독립은 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 《다섯 개의 오케스트라 소품》(*Fünf Orchesterstücke* Op. 16, 1909) 가운데 제3번 ‘색깔’(Farben)로 시작되어 1960년대 리게티(György Ligeti, 1923-2006)의 《아트모스페레》(*Atmosphères*, 1961)까지에 걸쳐 독자적인 영역을 확립했다. 음색은 19세기까지 음악구성을 위한 주요 요소로서가 아니라, 음높이 그리고 음가와 분리할 수 없는 소재로서 음악 구성에 참여하고 있었다.

‘음색’이 결코 부수적인 음악 요소가 아니었음을 이론적으로 명료하게 설명할 수는 없지만, 본 연구에서는 역사적으로 ‘음색’의 관점에서 20세기 이전 그리고 이후의 음악을 관찰하여 ‘음색’이라는 매개변수(Parameter)²⁾를 어떻게 다루었는지, 그 비중의 정도 그리고 다른 음악 매개변수와 관계성 변화를 살펴보고자 한다. 그리고 ‘음색’의 자리매김 과정³⁾을 작곡가들의 다양한 음악적 사고와 결과물인 작품의 예를 통해 확인하고자 한다.

‘음색’에 대한 많은 연구가 1960년대 등장한 ‘음색작곡(Klangfarbenkomposition)⁴⁾을 대상으로 하고 있다. 그러나 본 논문에서는 우선적으로 음높이와 음가 그리고 강약을 음악 구성의 중심적인 매개변수로 하고 있으므로 ‘음색’을 부수적인 요소로 활용한 18-19세기 관현악곡에서 그 의미를 짚어 본다. 이는 20세기 음악에서 ‘음색’의 부각이 음악 역사적 과정에서 이미 준비되었음을 확인하고자 하는 목적을 갖는다. 20세기 음악에서 ‘음색’의 음악적 매개변수로의 자리매김 과정을 본 논문은 두 가지 방향으로 분류하여 살펴보고자 한다. 그 첫 번째는 ‘음’과의 밀접한 관계 속에서 진행된 음색의 독립을 그리고 두 번째는 ‘음’이라는 사전적 정의

1) 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2013S1A5B5A07048727)

2) 수학개념이었던 매개변수라는 개념이 에플러(Werner Meyer-Eppler, 1913-1960)에 의해 1953년 음악이론 용어로 사용되기 시작했고 열(列)의 법칙에 의거한 음악분석에서 중심적 역할을 했다.

3) 음악적 주요 매개변수로의 음색 독립은 회화에서 각각의 ‘색’이 명암과 원근 표현을 위해 본연의 색을 잃어버리고 혼합되어 보조적인 소재로 사용되었던 것으로부터 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944), 몬드리안(Piet Mondrian, 1872-1944) 등의 20세기 화가들 작품에서 하나의 색 자체가 온전하게 사용되고, 그 자체가 독립된 오브제로 변화한 것과 비교해 볼 수 있다.

4) 음색작곡이라는 경향은 협화와 불협화라는 수직적 관계를 버리고 각 음을 동등한 가치로 인정한 12음 기법 음악, 더 나아가 음악 구성의 매개변수인 음높이, 음가, 강세 등을 모두 동등하게 취급하고자 한 총렬음악이 ‘음색’을 고려하지 않았다는 비판을 배경으로 등장했다. 짜에린스키(Tadeusz A. Zielinski)는 12음기법이 조성음악 구조와 마찬가지로 음높이라는 재료의 조직을 위한 것일 뿐, ‘음향’(klang)을 무시했다고 언급하였다. 또한 로어(Jens Rohwer)는 12음기법과 총렬기법은 ‘음’을 중심으로 하는 음악에서 ‘음향’을 중심으로 하는 음악으로의 연결 다리였다고 언급하였다.

Tadeusz A. Zielinski, “Neue Klangästhetik,” *Melos* 33(1966), 211.

Jens Rohwer, “Von Tonmusik zu Klangmusik, Skizze einer musikalischen Konzeption für die Beurteilung der Musik des 20. Jahrhunderts,” *Zeitschrift für Musiktheorie* 3(Stuttgart 1972), 30.

를 벗어나 ‘악기의 복수적 정체성 찾기’를 통한 ‘음색작곡’의 과정을 작곡가들의 작품을 예로 제시하며 증명하고자 한다.

2. 18-19세기⁵⁾ 관현악곡에서 ‘음색’의 의미

20세기 이전 관현악곡에서 ‘음색’을 논하는 것은 관현악법과 불가분의 관계를 갖는다. 오케스트라를 구성하는 모든 악기들이 고유한 음색을 보유하고 있지만, 그것이 20세기 이전 관현악곡, 특히 근대적 오케스트라가 형성⁶⁾된 이후 초기 관현악곡에서는 일차적으로 선율, 화성 그리고 조성과 같은 음악 구성의 주요 요소에 묻혀 중요하게 취급되지 않았다. 또한 한 악기가 가진 고유 정체성은 악기의 ‘일반적인, 무난한’ 사용에서 그 악기가 포함된 족(族, family)을 대변하는 음색으로 포괄되었다. 선율이 음악적 매개변수 중 음고 뿐 아니라, 음악 지속과도 연관된 것과 같이 ‘음색’ 또한 음악을 구성하는 다양한 요소(강세, 리듬, 음역, 연주법 등)와 밀접한 관계를 갖는다. 그러므로 ‘음색’을 논하기 위해서는 다양한 요소의 혼합이 전제된 것이지만, 본 장에서는 특히 음, 선율, 화성 조성과의 관계 속에서 음색의 위치 그리고 리듬과 음색의 관계를 관현악법을 통해 살펴보고자 한다.

음, 선율, 화성, 조성, 형식, 다이내믹 등과 같은 음악 구성의 요건들을 전면에 둔 근대적 오케스트라가 형성된 후의 관현악곡에서 악기를 어떻게 운용하였는가?를 살펴보는 것은 바로 그 시대에 ‘음색’이 음악 속에서 어떤 위치에 있었는지를 확인시켜준다.⁷⁾ 근대적 오케스트라의 기초는 성악합창의 모방에 기초하였고 현악앙상블, 즉 동일한 음색을 창출하고 4성부 화성을 대변하는 현악4중주 형성과 함께 성립되었다. 이를 뒷받침하는 내용은 근대적 오케스트라 시작으로부터 몇 십 년이 지난 하이든의 《교향곡 45번》(Hob.I:45, 1772)의 제1악장은 물론이고 런던교향곡 중 1794년 완성된 《교향곡 101번》(Hob.I:101)의 제2악장 시작 부분에서도 볼 수 있다.

5) 본 장에서는 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 그리고 베토벤(Ludwig v. Beethoven, 1770-1827)의 교향곡을 예로 제시할 것이다. 세 명의 작곡가들에서보다는 이들 이후부터 19세기 후반까지 활동한 작곡가들의 작품에서 ‘음색’의 의미가 더욱 중요한 위치를 갖는다는 것은 자명한 일이다. 그러나 본 논문에서는 그에 대해서는 거론하지 않는다. 그 이유는 20세기 음악에서의 ‘음색’에 대한 관심과 음악적 매개변수로서의 수용이 이미 근대적 관현악법 형성과 그 직후에서부터 준비되었다는 것을 제시하기 위한 목적으로 본 장을 구성했기 때문이다.

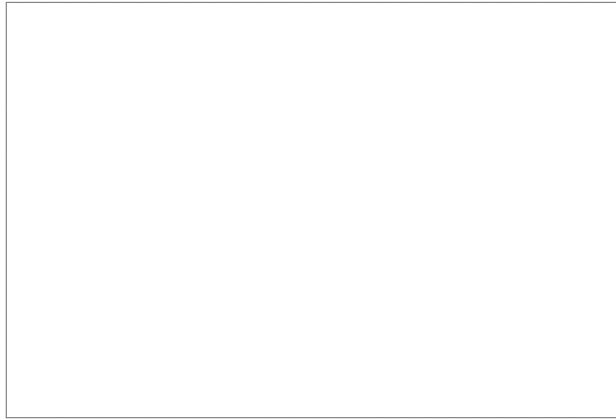
6) 근대적 오케스트라 형성의 시간적 범위는 베커의 저서에서 발췌한 아래의 인용문에 따르면 1750년을 그 시작으로 볼 수 있다.

“그러나[오늘날의 오케스트라에서 각 악기군들은 상호영향을 주고받는다] 그 이전까지 존재했던 수많은 악기들이 이러한 악기 그룹의 형태로 분리되어 각 악기들이 각자의 위치를 확보하고, 각자가 맡은 역할을 고려할 수 있도록 전체 통일성을 가져다준 것은 약 150년 동안[1600년경부터 1750년경까지]에 걸친 위대한 업적이라 아니할 수 없다. 주로 17세기와 18세기 전반기에 걸친 이러한 업적을 통하여 1750년경에는 비로소 오늘날의 구성형태를 갖춘 오케스트라가 그 모습을 보이게 된 것이다.”

Paul Bekker, *Das Orchester* (Bärenreiter Verlag, 1936), 김용환·김정숙 옮김, 『오케스트라』 (음악세계, 2003), 11.

7) 김진호는 “음고 변수의 수직, 수평적 차원을 위한 조직방법론으로 화성학과 대위법이, 음색변수를 위해서는 관현악법이 등장했다”라는 설명으로 관현악법과 음색의 밀접한 관계를 설명한다.

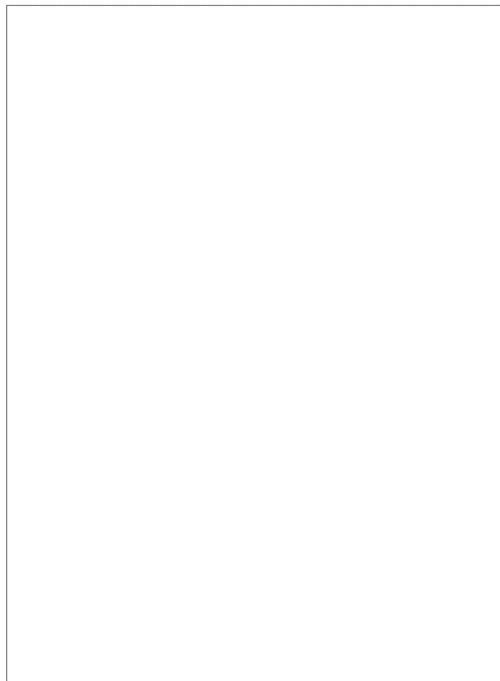
김진호, “서양음악에 있어서의 음악적 재료로서의 음색과 음고,” 『낭만음악』 48(2000), 15.



(악보 예 1) 하이든, 《교향곡 45번》, 제1악장, 마디 1-5

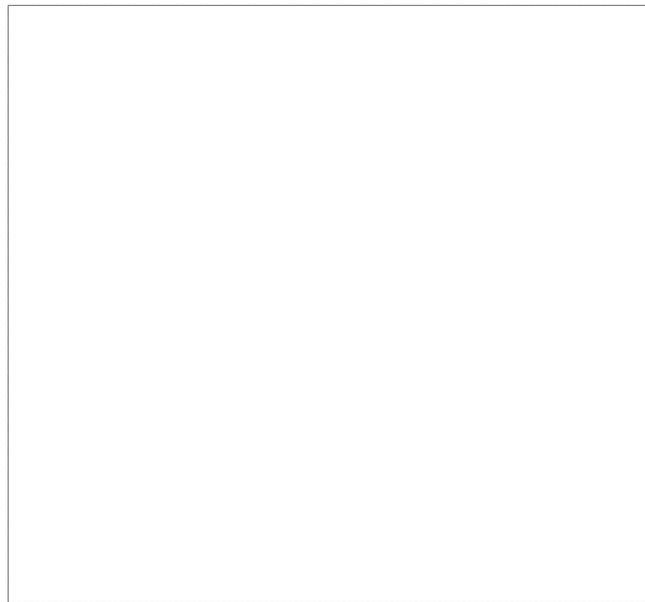
위 악보에서와 같이 현악파트에서 제1바이올린은 주제선율을 연주하고 나머지 현악기들이 화음을 형성하며 반주하는 형태는 근대적 오케스트라의 근간을 보여줄 뿐 아니라, 현악파트를 이루는 각 악기들의 고유 음색보다는 현악파트가 화음 나아가 조성을 구체화하는 ‘조성적 관현악법’을 대변한다. 현악기와 함께 등장하는 목관악기들이 각 악기들의 고유 음색을 부각시키기 위한 것이라고 보기에 그 음악적 내용이 독립적이지 못하다. 목관악기들의 첨가는 ‘조성적 관현악법’으로 드러난 현악파트 화음의 음향적 강화의 역할을 담당하고 있다.

현악기들의 음향적 효과를 높이기 위해 첨가된 관악기들의 사용은 모차르트 《교향곡 41번》(K. 551, 1788)에서 좀 더 발전된 형태로 볼 수 있다. 하이든 《교향곡 101번》보다 먼저 작곡된 이 곡에서 관악기들의 역할은 위에서 설명한 현악파트의 음향적 효과를 높이기 위한 것은 아니다. 《교향곡 41번》 제1악장의 팡파르처럼 시작하는 C장조 제1주제 시작 네 마디는 음형적으로 그리고 다 이내믹적으로 대조를 이루고 있을 뿐만 아니라 관현악을 통한 음색대조도 담고 있다.



(악보 예 2) 모차르트, 《교향곡 41번》, 제1악장, 제1주제(마디 1-4)

마디 1-2의 c^1 음을 중심에 둔 음형 a와 그의 반복(동기 A)은 이 교향곡에 사용된 전체 악기가 포르테(*f*)로 그리고 c^2 음으로부터 g^2 음으로 상행하는 동기 B는 피아노(*p*)로 현악기군, 좀더 정확하게 하자면 제1바이올린의 선율 연주에 나머지 현악기군의 화성적 지지를 받으며 연주된다. 특히 음형과 다이내믹에 의해 드러나는 제1주제의 대조성은 제1주제 확보(마디 24 이후)에 이르러서는 음색적 대조로 그 내용이 발전된다. 제1주제를 시작했던 네 마디는 모두 피아노(*p*)로 연주되어 주제에서 보여준 다이내믹 대조는 사라진다. 그러나 바이올린 파트에 의해 연주되는 시작동기 두 마디 위에 첨가된 목관악기(플루트와 오보에)의 선율(마디 24-25)은 제1주제의 팡파레풍을 목가적인 분위기로 전환시킨다. 새로운 음형 첨가와 다이내믹 변화를 수반하는 동기 A의 변화는 다음에 이어 마디 3-4와 마찬가지로 현악기에 의해 연주되는 동기 B(마디 25-26)와 음색적 대조를 이루며 변형된 제1주제를 보여준다.



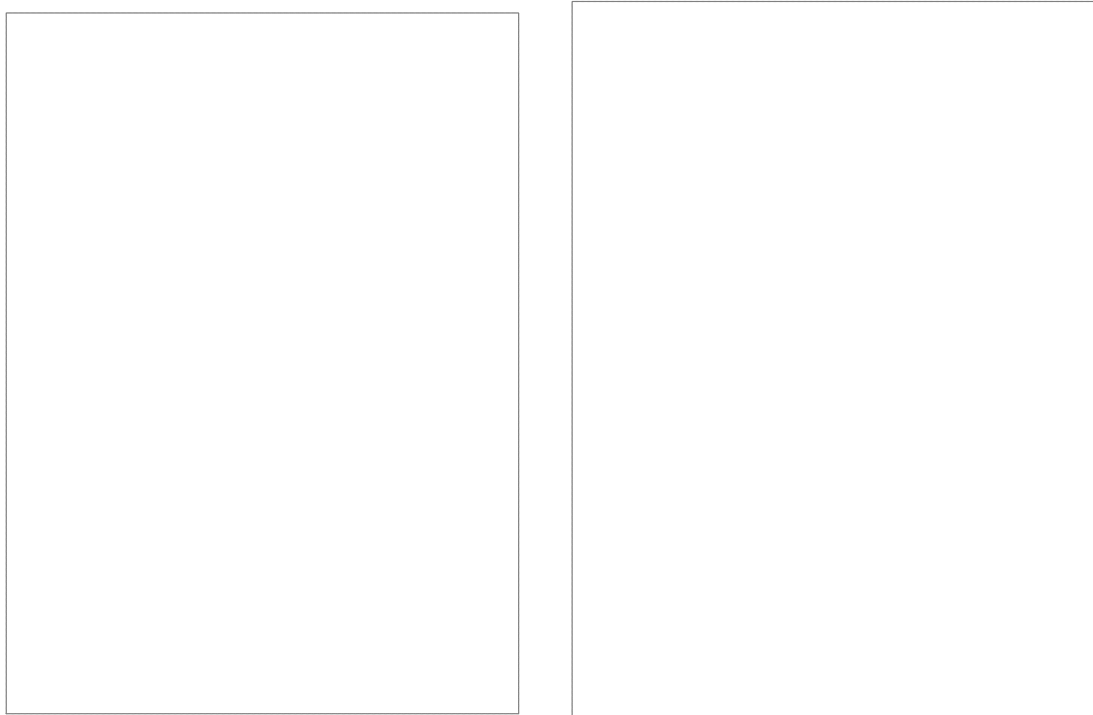
(악보 예 3) 모차르트, 《교향곡 41번》, 제1악장, 제1주제 확보(마디 24-27)

주제에 담긴 대조성을 주제 확보 부분에서 관악기와 현악기의 음색대조로 전환한 이 모습은 하이든의 교향곡에서와 같이 현악기의 화성적 음향을 뒷받침 했던 관악기의 사용을 벗어나 관악기의 고유 음색을 부각시킨 예가 된다. 이 교향곡 제1악장의 제2주제의 관현악법은 제1주제와는 사뭇 다르다. 마디 56-61까지 현악4중주로 제시되는 제2주제는 마디 62-71까지 반복된다. 이때 목관악기의 첨가(마디 64에서 바순→마디 67에서 플루트)는 제1바이올린이 연주한 선율의 음향을 채색한다. 이는 하이든의 교향곡을 예로 들어 설명했던 ‘조성적 관현악법’과는 달리 제1바이올린 파트가 연주하는 주제선율을 목관악기들이 순차적으로 첨가되며 연주하게 되므로 ‘선율적 음색 혼합’을 얻어낸다.

모차르트 《교향곡 41번》 제1악장에서 확인된 제1주제의 ‘선율의 음색적 대조’ 그리고 제2주제를 제시하는 관현악법의 결과인 ‘선율적 음색 혼합’은 앞서 설명한 화성적 음향을 강조하기 위한 관악기 사용보다 한 걸음 더 나아가 관현악법을 통해 ‘음색’이라는 음악적 매개변수를 주제 제시와 확보라는 형식 구성의 한 요소로 사용한 예를 보여준다.

화성적 음향 강조, 선율적 음색 혼합 그리고 선율의 음색적 대조와 같은 과정을 통해 등장

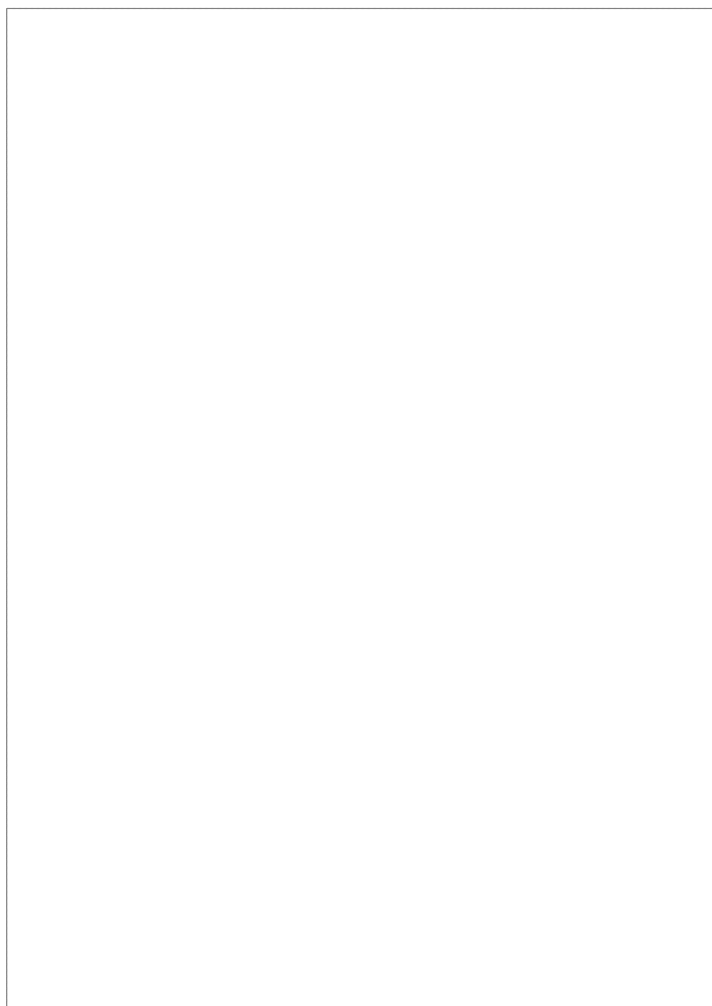
한 매개변수 ‘음색’에 대한 내용은 음고, 즉 선율과 불가분의 관계를 맺고 있다. 음고에서 한 걸음 더 나아가 음색은 조성 나아가 형식의 확립과 관계를 맺으며 그 역할을 확대한다. 베토벤의 《교향곡 5번》(Op. 67, 1808) 제1악장에서 그 예를 찾아 볼 수 있다. 《운명교향곡》 제1악장 시작 부분은 현악5부와 B^b클라리넷이 유니슨으로 연주한다. 이때 현악기와는 음색이 다른 클라리넷의 고유 음색 파악은 그리 용이하지 않다. 시작 네 마디 동안의 B^b클라리넷이라는 목관악기의 사용이 음색적으로 독립적이지 못했다는 것은 그 뒤에 이어지는 대위적 짜임새로 그리고 운명동기를 제1주제로 확장하는 부분에서 현악기에 대한 바순의 화성적 뒷받침으로 재차 확인된다. 하이든의 교향곡을 예로 하여 앞에서 설명한 ‘조성적 관현악법’과 유사한 내용을 보이며 시작한 베토벤의 《운명교향곡》 제1악장은 그러나 모차르트 《교향곡 41번》 제1악장 제시부를 예로 들어 설명했던 ‘선율의 음색적 대조’와 연결할 수 있는 내용을 포함할 뿐 아니라, 음색을 화음과 연관 지어 음악적 형식 구축에 활용한 모습을 보인다. 《운명교향곡》 제1악장 제시부의 마디 52-55와 마디 110-118은 음색을 통한 형식 강조를 담고 있다.



(악보 예 4) 베토벤, 《교향곡 5번》, 제1악장, 마디 52-55/마디 110-115

마디 52-55는 c단조의 제1주제를 마감하면서 제2주제 제시로 넘어가는 부분이다. 이 부분에서 a감7화음으로 운명동기의 반복을 현악기 중 두 대의 바이올린이 연주하고, 화음을 이루는 긴 지속음은 관악기와 비올라, 첼로 그리고 더블베이스가 연주한다. 이 감7화음은 E^b장조 제2주제로 들어가기 위한 B^b장3화음으로 진행된다. 그러나 제시부를 종결하는 마디 110-118에서는 이와 동일한 음악적 구성을 E^b장조에서 관악기가 운명동기를 그리고 현악기가 긴 지속음을 연주한다. 제2주제로 넘어가는 과정에서는 운명동기를 현악기가 그리고 제시부를 종결하는 부분에서는 관악기가 연주하면서 나타나는 음색 대조와 운명동기 확장선율을 a감7화음 위에서 그리고 E^b장3화음 위에서 연주하는 차이나는 화성운용은 ‘음색, 화음 그리고 형식의 삼각관계’를 이룬다.

베토벤 《교향곡 6번》(Op. 68, 1808) 제1악장 발전부는 《운명교향곡》 제1악장 제시부에서 설명한 조성과 음색 변화를 분명하게 보여주며 시작된다. F장조의 딸림7화음에서 으뜸화음으로의 진행(마디 139-145)은 현악기로 그리고 B^b장조의 딸림7화음에서 으뜸화음으로의 진행(마디 146-150)은 목관악기 연주로 발전부가 시작된다. 이에 뒤따르는 발전부의 내용은 음색을 통한 형식 확립의 또 다른 예를 보여준다. 《전원교향곡》 제1악장 발전부의 전반부는 제1주제의 두 번째 마디만을 발전 소재로 하고 있다 해도 과언이 아니다. 제1주제의 두 마디 시작 동기를 반복하면서 시작한 발전부는 마디 151부터 246까지 주제로부터 가져온 한마디 동기의 변형·발전을 담고 있다. 이 부분은 다시 마디 151-196과 197-246으로 나눌 수 있다. 한마디 동기를 변형·발전시킴에 있어 베토벤은 조성과 관현악법을 밀접하게 활용한 부분(마디 151-174/197-220) 사이에 조성적 그리고 관현악적 연결구 역할을 하는 부분(마디 175-196/221-246)을 삽입하였다. 다시 말해서 마디 197-246은 마디 151-196에 대한 변화를 수반한 반복 구성이다.



(악보 예 5) 베토벤, 《교향곡 6번》, 제1악장, 마디 151-160

주제로부터 가져온 한마디 동기는 B^b장조(마디 151-162)-D장조(마디 163-174)-G장조(마디 197-208)-E장조(마디 209-220)의 조성변화를 기반으로 하여 계속 반복된다.⁸⁾ 한마디 동기를

한 조성으로 12마디 동안 반복하고, 또 다른 조성에서 지속되는 이러한 반복은 “기능적인 긴장관계를 나타내기보다 ‘색채적인’ 효과를 내는 화음”⁹⁾으로 설명될 수 있다. 이는 ‘발전’(Development)보다는 ‘전개’(Display)라는 표현이 더 적합한 소나타악장형식에서의 발전부를 구축한다. 또한 한 조성 영역에서의 동기 반복 또한 관현악법을 통한 음색적 변화를 포함하고 있어 한마디 동기의 ‘음색적 발전’을 볼 수도 있다. 아래 표에 정리된 B^b장조 영역의 관현악법, 즉 동기 반복을 담당하는 악기 운용은 동기의 ‘음색적 발전’을 잘 보여준다.

B ^b (마디 151-162)				
마디		151-154	155-158	159-162
동기 연주 악기	관악기	x	플루트	x
	현악기	제1바이올린	제2바이올린	제1바이올린

(표 1) 베토벤, 《교향곡 6번》, 제1악장 마디 151-162에서 보는 동기의 ‘음색적 발전’

D장조 영역에서는 오보에+제2바이올린→제1바이올린→플루트+제2바이올린으로 한마디 동기의 ‘음색적 발전’이 더욱 잘 보인다. G장조 영역은 B^b장조 영역 중간부분(마디 155-158)에 사용된 플루트 대신 오보에가 등장하고, E장조 영역은 D장조 영역의 관현악법과 동일하다.¹⁰⁾

베토벤이 《전원교향곡》 제1악장 발전부에서 보여준 이런 관현악법은 조성음악에서 음과 관계된 동기를 ‘색’과 관계된 동기, 즉 ‘음색 동기’로 볼 수 있게 한다. 이 음색 동기를 기반으로 하여 12마디 단위의 음색 프레이즈가 구성되고, 그 반복과 변주에 있어서도 음 또는 리듬의 변화가 아닌 음색 변화가 중심에 있다.

하이든, 모차르트 그리고 베토벤 교향곡 제1악장의 일부만을 분석했지만, 그 분석의 내용에서 조성을 중심에 둔 시대에서도 ‘음색’에 대한 관심과 음악 구성에의 참여도가 점차 커졌음을 확인할 수 있다. 다시 말해서 조성적 관현악법, 주제 선율에 담긴 음형의 대조성을 음색 대조로 풀어가기 그리고 선율을 음색적으로 혼합하기와 같은 내용은 관현악법을 통한 ‘음색’의 역할이 확장되었음을 보여준다. 이를 넘어 화음, 음색 그리고 형식의 관계 부여 그리고 ‘음색 동기’ 또는 ‘음색 프레이즈’ 형성까지 진행되며 ‘음색’은 음악을 구성하는 주요 매개변수로서의 자리매김을 준비하였다.

8) 《전원교향곡》 발전부에 대한 자세한 분석은 김진호의 논문에서 확인할 수 있다. 김진호, “베토벤 <전원교향곡> 1악장 전개부, 바그너 <라인의 황금> 중 ‘전주곡’, 그리고 라벨 <볼레로>의 분석을 통한 19세기에서 20세기 초의 음색작법 고찰,” 『서양음악학』 23(2010), 165-166.
 9) Walter Riezler, *Beethoven* (Zürich & Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1936), 나주리·신인선 옮김, 『베토벤』 (음악세계, 2007), 222.
 10) 본문에서 설명한 베토벤 《교향곡 6번》 제1악장 마디 151-220까지의 ‘색채적’ 화음 전개와 한 마디 동기의 음색적 발전을 좀더 일목요연하게 표로 정리하면 다음과 같다.

B ^b (마디 151-162)	D(마디 163-174)	G(마디 197-208)	E(마디 209-220)
Vn → Fl+Vn → Vn	Ob+2.Vn → Vn → Fl+2.Vn	Vn → Ob+Vn → Vn	Ob+2.Vn → Vn → Fl+2.Vn
12마디 단위 음색 프레이즈 A	A의 음색적 변주=B	A에 음색 변화를 준 A'	B 반복

3. 20세기 음악에서 음색의 음악적 매개변수로의 자리매김

19세기 말에 이르러 소리(Klang), 나아가 음색에 대한 음향물리학적 연구가 시작되면서 음악을 구성하는 요소로서 부차적으로 사용되었던 ‘음색’은 점차 부각되기 시작하였다. 그 연구의 시작은 헬름홀츠(Hermann von Helmholtz, 1821-1894)로 볼 수 있으며, 그는 악기로 얻을 수 있는 소리는 강세(Stärke), 음높이(Tonhöhe) 그리고 한 음을 바이올린, 플루트 또는 클라리넷으로 연주할 때 차별화되는 악기의 음색(Klangfarbe)으로 구분된다고 주장하였다.¹¹⁾

20세기 들어와 작곡가들은 음색의 의미를 다양한 창작 아이디어를 통해 새로이 조망하였다. 이전부터 음, 화음 그리고 조성과 밀접한 관계 속에서 다루어졌던 음색은 20세기 들어와 쇤베르크가 언급한 바와 같이 ‘음고는 음색을 통해서 지각’되므로 ‘음색이 음고보다 더 주요한 범주’라는 사고를 바탕으로 두고 음색을 음악적 매개변수로 확립하였다. 음색에 대해 새로운 의미를 부여한 또 하나의 경향은 악기가 갖고 있던 새로운 정체성 찾기를 통해 이루어졌다. 두 경향 중 후자에서의 ‘악기’의 의미는 인간의 ‘음성’으로까지 확대된다.

3.1. ‘음’과의 불가분의 관계 속에서

창작에 있어서 본격적으로 ‘음색’ 독립에 대해 논할 수 있게 된 작품은 쇤베르크의 《다섯 개의 오케스트라 소품》가운데 제3번 ‘색깔’이라 할 수 있다. 이 곡은 쇤베르크가 자신의 『화성학』(Harmonielehre, 1911)의 끝에 제시했던 ‘음색선율’(Klangfarbenmelodie)이라는 개념과 연계되면서 유명해졌다. 그러나 이 작품을 분석해보면, 쇤베르크가 자신의 저서에서 ‘음고(Klanghöhe)의 선율 형성 논리와 동일한 논리를 기반으로 한다고 정의한 음색선율’¹²⁾에 부합하는 음악적 내용을 찾아보기 어렵다. 다시 말해서 관현악법의 변화로 얻어지는 순수한 ‘음색 움직임’(Farbenbewegung)을 위하여 ‘음고의 움직임’(Bewegung der Tonhöhe)이 포기되어진 것과 같은 선율, 즉 음색선율에 대한 쇤베르크의 아이디어가 이 곡에 적용되지 않았다.¹³⁾ 세 부분으로 나눌 수 있는¹⁴⁾ 이 곡의 첫 번째 부분(마디 1-11)을 분석하면, 음색이 악곡 구성에 있어 주요 매개변수로 작용하고 있음은 확인된다.

11) H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig, 4. Auf. 1877), 19-20.

12) A. Schönberg, *Harmonielehre* (Leipzig/Wien: Universal Edition, 1911), 503.

13) Michael Mäckelmann, *Schönberg · Fünf Orchesterstücke op. 16* (Wilhelm Fink Verlag, 1987), 34.

Carl Dahlhaus, *Schönberg und andere-Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch* (Schott, 1978), 181.

위 두 문헌에서는 작곡기법적 차원에서 음색선율 개념이 ‘색깔’에 적용되지 않았다는 것 뿐 아니라, 작곡은 1909년에 그리고 이론서는 1911년에 발표되었고, 쇤베르크가 음색선율을 ‘미래의 환상’(Zukunftspantasia)이라 언급한 내용을 바탕으로 이 곡에서 음색선율의 개념이 구체화 되지 않았다고 설명하고 있다.

14) 맥켈만은 그의 저서에서 이 곡을 마디 1-11/12-31/32-44로 구분하였고, A-B-A'의 세부분 형식으로 보았다.

Michael Mäckelmann, *Schönberg · Fünf Orchesterstücke op. 16*, 35.

	마디 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Fl.	a				b _b	a _b					
E. Hr.	e			f	e _b						
B ^b -Cl.	b						c	b _b			
Fg.	b						c	b _b			
F-Hr.	g _#					a	g				
B ^b -Tr.	e			f	e _b						
Vla.	c							C _#			
Kb.	c							C _#			

+

7

B^b Cl.
Fag.
Pos.

주요성부(H) 진행

B^b B-Cl.
Kb.

*실음 표기

(표 2) 쇤베르크, 《다섯 개의 오케스트라 소품》, 제3번 ‘색깔’, 마디 1-11의 화음진행과 주요성부

마디 7부터 11까지 당김음으로 반음 하행하는 두음에 의한 음형 반복이 B^b베이스클라리넷-B^b클라리넷+파곳+트럼본-콘트라베이스 순서로 연주되는 주요성부(H)¹⁵⁾의 등장은 음색선율이 라 여길 수 있다(표 2 하단의 악보 참조). 그러나 이러한 관현악법을 통한 음형 또는 동기의 음색변화는 전통적인 관현악법에서 주제선율의 확립 또는 발전부에서 자주 사용하던 선율의 음색적 변화에 그친다. 이 주요성부의 음색변화가 또한 이도동형진행 그리고 B^b클라리넷+파곳+트럼본 그리고 콘트라베이스의 5도 간격 중복은 ‘음고의 움직임이 포기되어진 것과 같은 음색선율’로 보기 어렵다.¹⁶⁾

그러나 ‘색깔’의 첫 번째 부분에서 쇤베르크가 언급한 음색선율의 개념 적용이 어렵지만, ‘음색적 화성’이라는 개념을 유추할 수는 있다. 마디 1에서 형성된 화음의 음색은 마디 8까지 변화하지 않고 지속된다. 물론 화음을 구성하는 음고의 변화(예를 들어 제1 플루트가 a→b^b→a^b으로 변화)를 내포하고 있지만, 악보에 쇤베르크가 제시해 놓은 ‘악기들의 강세가 전혀 드러나지 않게 연주하라’는 주석¹⁷⁾은 마디 1부터 8까지를 정적인 ‘음색적 화음’의 형성과 변화¹⁸⁾가 이루어짐을 설명한다. 단2도 상행→장2도 하행 진행에 있어 주석에 제시한 작곡가의 연주지시는 마디 4-8에 걸쳐 수직적으로 형성되는 화음들의 변화가 ‘음색’ 변화로만 인지되게

15) 쇤베르크는 작품에 주요성부는 ‘H’(주요성부인 Hauptstimme의 약자)로 표기하였다.

16) 이러한 관현악법은 르네상스시대 이래로 발전해 온 오케스트라의 원칙에 근거한 것이다.

Paul Bekker, *Das Orchester*, 김용환·김정숙 옮김, 『오케스트라』, 215.

17) “Der Wechsel der Akkorde hat so sacht zu geschehen, daß gar keine Betonung der einsetzenden Instrumente sich bemerkbar macht, so daß er lediglich durch die andere Farbe auffällt.”

18) 마이어로비츠는 이 ‘음색적 화음’을 ‘조성에서 감성적 음(Gefühlston)과 색깔(Farben)을 빌려온 화음’으로 설명하였다.

Jan Meyerowitz, *Arnold Schönberg* (Colloquium Verlag Otto H. Hess, 1967), 50.

하려는 의도로 해석된다. 그러나 하나의 ‘음색적 화음’에서 다른 ‘음색적 화음’으로의 변화를 야기하는 각 악기들의 음고의 움직임이 모두 단2도 상행-장2도 하행이라는 사실, 그러나 그 음고의 움직임이 감지되지 않게 연주하라는 연주지시는 ‘음색선율’ 형성으로도 설명이 가능하다. 다시 말해서 마디 1-8까지의 ‘음색적 화음’은 앞에서 언급한 ‘음색선율’이 구체화되지 않았다는 주장에 재차 반론을 제기할 수 있는 여지를 주기도 한다.

쇤베르크의 《다섯 개의 오케스트라 소품》 가운데 제3번 ‘색깔’의 첫 번째 부분으로 제시한 ‘음색’이 음악 구성의 주요 매개변수로 등장한 예는 쇤베르크와는 전혀 다른 음악적 경향을 보인 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)의 작품 속에서도 볼 수 있다. 《목신의 오후에의 전주곡》(*Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1894) 마디 1-4에서 시작하는 플루트의 주제 선율은 네 번 반복된다. 《목신의 오후에의 전주곡》 주제선율은 반복을 거치며 화음의 변화, 박자의 변화 그리고 관현악법을 통한 음색적 혼합으로 주제선율의 음색적 변화를 수반한다. 드뷔시의 음색을 중심에 둔 이러한 내용은 쇤베르크 ‘색깔’에서 다른 악기의 음색으로 연주되는 주요성부의 반복과는 분명한 차이를 보이지만, 오히려 앞에서 설명한 베토벤 《전원교향곡》 제1악장 발전부와 비교될 수 있는 모습이다.

	마디 1-4	11-14	21-25	26-29
플루트 주제선율의 음악적 변화	8/9	8/9--D장7화음	8/12--C#7화음	8/12--E9화음
관현악법을 통한 음색적 혼합		현악기 트레몰로, 클라리넷 지속음, 호른의 반음계적 선율 첨가	하프의 아르페지오, 보조음을 가진 현악기 선율 첨가	하프의 아르페지오, 현악기의 지속음

(표 3) 드뷔시, 《목신의 오후에의 전주곡》, 플루트 주제 선율의 음색적 변화

드뷔시가 《목신의 오후에의 전주곡》에서 보여준 음색에 관한 현상은 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)에 뿌리를 두고 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)로 이어진 프랑스적 오케스트라¹⁹⁾ 음향을 벗어나 ‘음악적 형식과 전개’의 관점으로 발전된 것이다. 이는 쇤베르크의 ‘색깔’에서도 도달하지 못한 음악적 매개변수로서의 음색의 위치 변화를 말하는 것이다. 드뷔시 《바다》(*La Mer*, 1905)에서는 ‘음색 주제’라는 새로운 개념을 정립하고, 이것이 음악 구성을 이끌었음을 확인할 수 있다. 세 곡으로 구성된 관현악곡 《바다》를 18-19세기 교향곡 형식으로 그리고 제1곡을 소나타악장형식으로 해석하는 경우가 많다. 그러나 제1곡 ‘바다의 새벽부터 낮까지’(*De l'aube à midi sur la mer*) 서주에 제시되는 음형들, 그 음형 가운데 하나를 변화시킨 주제(마디 12-16)가 제2곡과 3곡에서도 서주에서 제시된 음형들과 함께 재 등장하는 모습은 교향곡 형식으로 이 작품을 분석할 수 없게 한다. 또한 제1곡의 트럼펫에 의해 제시되는 주제에 담긴 음형(장2도 상행+단3도 상행)은 마디 33-40에서 또 다른 선율선들 형성의 재료가 된다.

19) 신인선, 『드뷔시·바다』 (음악세계, 2010), 10.

12 Tp. Eg. *pp* *expressif et soutenu* *piu pp*

(악보 예 6a) 드뷔시, 《바다》, 제1곡 ‘바다의 새벽부터 낮까지’, 마디 12-16

Cl. *mf* *p* 음가 확장

2도+3도 음형-->전위

35 Eng. *p* *expressif et soutenu* *p*

Sourdines aux 4 Cors

음가 확장 및 수식음형 첨가

38 *mf* *p* *piu p*

음가 확장

(악보 예 6b) 드뷔시, 《바다》, 제1곡 ‘바다의 새벽부터 낮까지’, 마디 33-40

이러한 진행을 하이든의 테마-모티브가공작업과 비교되는 제2 또는 제3주제로서의 독자성이 없는 단순한 주제의 변화 또는 베토벤 《전원교향곡》 발전부에서 한마디 동기의 음색적 전개로 설명할 수도 있다. 그러나 마디 33-40에서 등장하는 주제로부터 파생된 선율선들이 마디 12에서 제시된 주제에 대한 제2 그리고 제3주제로서 자리굳히기는 관현악법을 통해 이루어진다. 마디 33-34에서 클라리넷으로 그리고 35-40에서 호른으로 주제와 음형적으로 관계된 선율들을 연주한다. 그러나 이 선율들이 이후 마디 41-111에서 반복될 때마다 동일한 악기로 등장한다. 이를 통해 그 선율들은 마디 12-16에서 플루트로 제시된 주제와 음형적으로 유사하지만 ‘클라리넷 주제’ 그리고 ‘호른 주제’라고 칭할 수 있는 ‘음색 주제’로서의 역할을 한다.²⁰⁾ 주제로부터 유추한 음형의 가공작업으로 형성된 선율의 고유성을 음색으로 확립한 이 ‘음색 주제’는 제1곡을 소나타악장형식이 아닌 세부분 형식으로 분석할 수 있는 타당성을 준다.

‘음색’의 매개변수로서의 독립을 대변하는 음색선율 그리고 음색 주제로까지의 자리매김은 음색이 비독립적이어서 쇤베르크의 《다섯 개의 오케스트라 소품》에서도 형식을 이루는데 있어서 ‘음색’이 큰 역할을 하지 못했다는 달하우스(Carl Dahlhaus, 1928-1989) 주장을 무색케 한다.²¹⁾ 드뷔시에서의 형식과 결합된 음색 주제의 내용은 리게티의 《아트모스페레》에 이르러 새로운 차원으로 발전된다. 이 작품의 기반이 된 클러스터기법(Clustertechnik)은 오케스트라 음향 속에서 음고와 리듬의 인지 불가능 뿐 아니라, 각 악기들의 고유색을 인지할 수 없는 결

20) 신인선, 『드뷔시·바다』, 31-33.

21) 정혜민, “개념적 이해를 통한 음색과 클러스터의 상호관련성 연구,” 282.

과를 초래한다. 《아트모스페레》를 연주하는 오케스트라 음향 속에서 악기의 존재감이 인지되지 않는 ‘악기 고유 음색의 중립성 형성’은 20세기 후반 작곡가들의 관심사였던 악기 고유 정체성 해체를 위한 한 방법이다. 리게티의 이 작품에서는 음의 연속을 통해 얻어진 ‘선율’을 대신하는 ‘음색 선율’ 또는 ‘주제’를 대신하는 ‘음색 주제’를 넘어 ‘음색’ 그 자체가 형식을 이룬다. 음클러스터(Ton-Cluster)와 리듬클러스터(Rythmischer Cluster) 그리고 대위적 전개를 통한 음고의 연속인 선율과 주제도 감지되지 않는 ‘선율과 리듬의 중립성’은 이 곡을 연주하는 각 악기의 고유 음색 정체성도 해체시킨다. 단지 악곡의 각 부분은 얼마나 넓고 좁은 음역 안에서 클러스터를 형성하였고 얼마나 촘촘하게, 즉 얼마나 밀도가 높은 클러스터를 형성하였느냐에 따라 음색적 감각의 차이를 주는 음색덩어리가 감지될 뿐이다. 이 음색의 차이를 통해 바로 이 곡은 형식력을 갖추게 된다.²²⁾ “형식은 심리적, 주관적일뿐만 아니라, 구조화된 대상이란 면에서도 파악되지 않으면 안 된다”²³⁾ 라는 기젤러 주장과는 조금 거리를 갖지만 ‘정적인 음악’을 대변하는 《아트모스페레》의 구조와 형식은 음색을 통해 감각적으로 다가온다. 다만 이 곡은 이전 음악에서 형식을 파악하는데 중요한 역할을 한 종지(Cadence), 좀 더 포괄적으로 이야기 하자면 단락 구분점(조성적 또는 음형적 종지 패턴, 긴 음가 또는 침표로 나타나는 시간적 휴지, 템포 또는 박자의 급작스러운 변화, 색채 또는 악곡 구조의 급격한 변화 등)이 없어서 작품의 형식을 듣지 못할 뿐이다. 《아트모스페레》 각 부분의 클러스터 유형이 다르므로 청취에 있어서도 감지되는 음색의 차이가 있음은 아래의 표에 정리된 것과 같다(표 4, 참조).

부분	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
마디	1-22	23-29	30-39	40-53	54-65	66-79	79-87	88-101
클러스터 유형	정지된	내부 움직임	정+내	정→내부 움직임	정+내	정지된	내부	내부
음색적 감각과 형식	정적인 구조 (Statische Struktur)		동적인 구조 (Dynamische Struktur)			정적인 구조		
	제1주제	제2주제				제1주제	제2주제	
	제시부		발전부			재현부		

(표 4) 리게티, 《아트모스페레》, 클러스터 유형, 음색 그리고 형식의 관계

부분 II 그리고 VII-VIII의 내부 움직임을 가진 클러스터와 부분 III-V까지의 클러스터 구성은 그 청취 감각에 있어서 상대적으로 정(靜)과 동(動)으로 구분할 수 있다. 이 곡의 각 부분을 이루는 클러스터의 성격과 그를 통한 음색은 결과적으로 소나타악장형식과 비교할 수 있는 구성력을 보인다. 부분 I과 부분 II의 대조되는 클러스터와 그로 인한 음색적 차이는 소나타악장형식의 제1주제와 제2주제로 그리고 부분 VI, VII 그리고 VIII의 클러스터 구성과 음색은 부분 I과 부분 II에 대한 재현으로 볼 수 있게 한다.²⁴⁾

22) ‘형식’을 이루는 요소에 대한 역사적 이론, 박절적 규칙과 화성적 규칙이 형식을 이룬다는 이론(J. Riepel), 이에 더해 선율적 구두점을 언급한 코흐(Koch)의 이론이나 리만(Riemann)에 의한 주제 강조가 형식을 이룬다는 이론에 근거해 본다면¹⁾, 선율적, 화성적 그리고 리듬적 중립에 의한 《아트모스페레》는 형식이 없는 음악이라고 할 수 있다.

Clemens, Kühn, “Form,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher (Bärenreiter-Verlag, 1995) 616.

23) Walter Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert* (Moeck Verlag, 1975), 김달성 역, 『20세기의 작곡』 (세광음악출판사, 1994), 129.

‘음’과 관계된 ‘음색’의 독립적 음악 매개변수로의 자리매김 과정의 결정체라 할 수 있는 음색작곡은 1970년대 이후 프랑스 작곡가들, 예를 들어 그리제(Gerard Grisey, 1946-1998)와 무라이(Tristan Murail, 1947-)같은 작곡가들에 의해 또 다른 방향이 제시되었다. 이들 작곡가에 의해 제시된 배음렬 음악(Spectrum music)²⁵⁾은 리게티의 음악적 사고와 공통점 그리고 상이함도 갖고 있다. 음렬음악에 대한 비판적 사고를 바탕으로 두고²⁶⁾ 음색의 중요성을 창작 아이디어 전면에 두었다는 점은 공통점이지만, 이들이 추구한 음색작곡의 방법론은 전자음악과의 관계에서는 차이를 보인다. 리게티가 전자음악의 인위적이고 기계적인 ‘음색’을 전통적인 악기로 전환하고자 음들을 반음 또는 미분음으로 중첩하는 클러스터기법을 사용하였다면, 배음렬 음악 작곡가들은 전자음악의 ‘기법’을 기악음악으로 실현하였다.

배음렬 음악 작곡가들은 배음들을 인위적으로 변화(전자음악 상의 기법)시켜 새로운 소리, 즉 음고 재료로서가 아니라 새로운 음색 창출을 위한 재료로 활용한다.²⁷⁾ 배음렬 음악 작곡가들의 창작 아이디어, 그것을 구현하기 위한 이론적 토대가 기계 발전(음향분석기-링 변조기-컴퓨터 등)²⁸⁾과 밀접하게 맞물려 있다. 전자음악 ‘기법’으로 한 개 기음에서 음향분석기를 이용하여 배음들을 분석하고, 그 음들을 전자음악에 기반을 둔 여러 합성기술을 통해 변화시켜 악기로 연주하게 한 배음렬 음악²⁹⁾이 전자음악의 ‘음색’을 클러스터기법으로 구현한 리게티의 음색작곡과 분명하게 차이나는 방법론을 가지고 있지만, 음향적 결과는 큰 차이를 주지는 않는다. 리게티의 클러스터기법에 의한 음고, 음의 움직임이 감지되지 않는 ‘정적인 음악’(statische Musik)과 음향적 결과와 유사하게 배음렬 음악의 융합된 음색에서는 각 악기가 연주하는 정확한 음고뿐 아니라 각 악기의 음색 인지도 불가능하다. 20세기 후반 ‘음색’을 주요 매개변수로 한 이 두 경향은 ‘음’과 관계한 ‘음색작곡’으로 규정할 수 있지만, 연주를 통해 청자에게 전달된 음향 결과물 속에서 전통적으로 인지하고 있는 악기들의 정체성을 파악하기란 쉬운 일은 아니다. 배음렬 음악과 리게티의 음색작곡은 결과적으로는 ‘악기 고유 음색 해체’를 가져온 작곡 방법이기도 하다. 이를 위한 또 다른 방법은 다음 장에서 언급할 악기의 복수적 정체성 찾기이고, 이를 통해 음과의 관계를 벗어난 ‘음색’ 독립을 이룬다.

24) 신인선, “죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전,” 『음악이론연구』 제4집(1999), 176-181.
 25) 배음렬 음악이라 함은 음이 가지고 있는 ‘자연현상적인 특징’, 다시 말해서 한 음 내부에 존재하는 수많은 각각의 음들, 즉 배음(patials)들 자체를 음악을 이루는 핵심요소로 사용한다.
 26) 리게티의 음색작곡 그리고 배음렬 음악도 음렬음악의 엄격하고 개념적인 음악적 결과가 청자들이 지각할 수 없다는 비판에서 시작되었다.
 신인선, “죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전,” 171.
 홍요섭, “배음렬 음악의 경향과 기법에 관한 연구,” (경희대학교 대학원 박사학위, 2011), 6.
 27) 이 설명을 일찍이 배음렬에 대한 사고를 바탕으로 새로운 화성체계 형성한 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)와 비교하면 좀 더 이해하기 쉬울 것이다. 힌데미트는 자연배음렬에 기초한 새로운 화성체계가 하나의 기음(fundamental ton) 내부에 존재하는 배음들로 구성된 화음을 전통적인 조성음악에서와 같이 협화적 그리고 불협화적 종속관계로 활용하였지만, 배음렬 음악에서의 배음들은 기능적 화성관계를 형성하는 요소로서가 아닌 음색을 규정하는 재료로 활용된다.
 28) 김진호는 자신의 논문 “배음렬 작곡가 트리스탄 무라이의 초기 음악들”의 결론에서 무라이 스스로 자신의 창작 여정에 대해 언급한 내용을 제시하고 있다. 작곡가가 ‘배음렬들과의 첫 경험들-배음렬적 계산의 체계화-형식화와 정보화-작곡가를 위한 진정한 워크 스테이션을 향해’ 네 단계로 자신의 창작 경향을 구분했는데, 그 구분이 초기 전자음악 기기로부터 개인용 컴퓨터 등장까지의 기계발전과 밀접한 연관이 있음을 확인할 수 있다.
 김진호, “배음렬 작곡가 트리스탄 무라이의 초기 음악들,” 『프랑스학연구』 44 (2008), 154-155.
 29) 본고에서는 배음렬 음악이 ‘음’으로부터 출발하여 전자음악 기법을 적용한 융합된 ‘음색’을 음악 구성의 전면에 두었다는 기본 개념을 설명하여 1960년대 이후 음색작곡의 또 다른 경향을 소개함에 그쳤지만, 배음렬 음악 작곡가로 간주할 수 있는 대표적 작곡가들이 각 작품에서 어떤 전자음악 기법을 적용하였는지에 대한 방법론적 분석은 홍요섭의 박사학위 논문에서 다루고 있다.

3.2. 악기의 복수적 정체성 찾기를 통해

리게티가 《아트모스페레》에서 보여준 오케스트라 음향 속에서 ‘악기 고유 음색의 중립성 형성’은 20세기 후반 작곡가들의 관심사였던 악기의 고유 정체성 해체를 위한 하나의 방법이다. 이를 위한 또 다른 방법은 이미 전통 오케스트라 음악에서도 시도되었던 한 악기의 복수적 정체성을 발견해내는 것이다. 한 악기의 고유 정체성이라 함은 선율악기로 인식된 현악기에서 바이올린은 선율악기로 그리고 첼로 또는 더블베이스는 화음을 위한 저음악기로 인식되었던 것도 그 한 내용이다. 그러나 악기 고유 정체성, 특히 음색적 내용과 연계된 정체성은 관악기에서 좀 더 부각되었다. 예를 들어 ‘전원적 분위기’하면 떠오르는 호른³⁰⁾, ‘승리 및 축제적 분위기’에 적합한 트럼펫, ‘장중한 음향’을 위해 사용되는 트롬본³¹⁾ 등과 같은 고정관념은 바로 각 악기의 정체성이라 할 수 있다. 이런 악기 정체성은 19세기 표제음악뿐 아니라 오페라 오케스트라에서도 효과적으로 활용되었다.

그러나 이런 악기 고유 정체성은 20세기 전반에 들어와 변화를 겪으며 악기에 내재된 새로운 음색찾기로 진행한다. 쇤베르크의 개념과도 차별화되는 베베른(Anton Webern, 1883-1945) 작품에서의 음색선율은 악기 고유 정체성 해체의 시작이라 할 수 있을 것이다. 베베른의 《교향곡》(op. 21, 1928)과 《9개의 악기를 위한 협주곡》(op. 24, 1934)을 피아노 악보로 편곡하여 연주한다면, 이 작품들이 가진 의미는 상실된다. 다시 말해서 각 악기들의 단편 음들로 구성된 선율이 피아노라는 악기를 통해 하나의 선율로 연주된다면, 베베른이 이 작품들에서 구현한 본질적인 ‘선율’의 의미를 갖지 못한다는 것이다. 베베른의 《교향곡 Op. 21》에서 드러나는 음색선율은 악기들이 몇 개의 음만을 연주한다는 것, 음역을 넘나드는 음고, 다이내믹의 잦은 변화 등과 같은 요소를 통해 이루어졌고, 그로 인해 각 악기들에 대한 전통적인 정체성이 해체된다. 이를 도와주는 것은 현악기에 첨가된 특수주법이다. 그러나 베베른 《교향곡 Op. 21》에서 사용된 이러한 주법들을 새로운 연주법의 확장이라고 단언할 수는 없다. 그러나 이 작품에서는 한 악기가 연주하는 몇 개에 불과한 음들이 이러한 연주법과 연결되므로 인해 각 악기들은 ‘선율 악기’라는 고유의 정체성으로부터 자유로워진다.

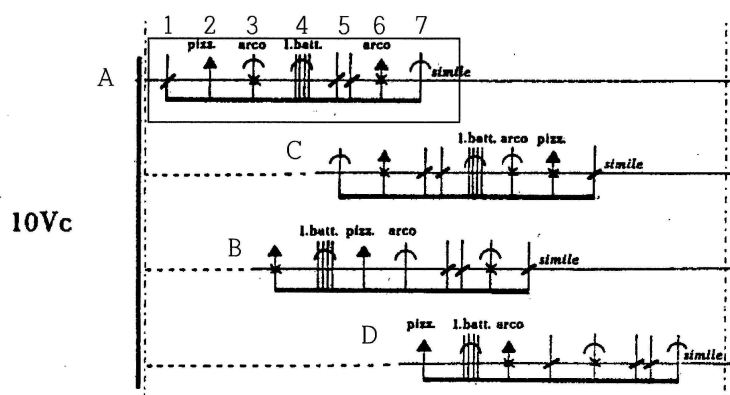
각 악기의 ‘현대적 주법’은 음고와의 관계를 거의 완벽하게 벗어버리고, 나아가 ‘소음’이라는 새로운 매개변수와 불가분의 관계를 형성하면서 각 악기의 복수적 정체성 발견의 길을 제시하였다. 작곡가들은 전통적인 악기들에서 자신들이 찾아낸 새로운 음색을 악보에 표기하기 위해 특수 기호들을 제시하며 그 주법을 설명한다. 특수 연주법으로 악기의 정체성을 해체하고 새로운 음색을 창출하는 내용은 1960년대 리게티와 함께 음색작곡을 대변하는 작곡가로 거론되는 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki, 1933-)의 작품에서 그리고 기존 피아노에 여러 물질을 장착하는 ‘미리 조작된’ 피아노(prepared piano)를 고안한 케이지(John Cage, 1912-1992)의 작품에서 쉽게 확인된다.

음색작곡을 대변하는 《아트모스페레》와 비슷한 시기에 작곡된 펜데레츠키의 52개 현악기를 위한 《히로시마 희생자를 위한 애가》(*Threnos den Opfern von Hiroshima*, 1959-61)도 악보에 사용된 기호의 설명을 첫 페이지에 담고 있다. 1/4음과 같은 음고와 관계된 그리고 이미 20세기 전반 이전부터 사용되었던 현악기의 특수주법을 빼고, 이 작품에 사용된 특수주법

30) 호른의 전원적 분위기를 위한 사용은 베토벤의 《전원교향곡》 그리고 《합창교향곡》 스케르초 악장에서 그리고 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 《마탄의 사수》에서 숲 또는 자연을 의미하는 부분에서 찾을 수 있다.

31) 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)의 《알체스터》에서 ‘지옥의 신’ 묘사, 베버 《마탄의 사수》에서 ‘늑대계곡’ 장면 등을 그 예로 볼 수 있다.

에서 주목할 것은 바로 음고와의 관계를 끊고 ‘소음’을 창출하는 몇몇 주법들이다. 작품의 시작부터 등장하는 전통적으로 규정한 각 악기들의 음역의 최고음을 넘어 ‘음으로 정의할 수 없는 높이의 음을 연주’하라는 기호는 소음에 가까운 음색을 요구하는 것이다. 이 작품의 기호 설명에서는 악기의 복수적 정체성을 기호화 한 것이 또 하나 눈에 들어온다. 현악기 활의 짐쇠(Forsch) 또는 손가락 끝으로 악기 몸체의 상부를 두들겨 타악기적 효과를 내라는 기호는 ‘활로 줄을 문질러 소리나는’ 현악기의 전통적 정체성을 벗어버리는 것은 물론 현악기에서는 상상할 수 없는 새로운 타악기적 음색을 도출한다. 이 기호는 악곡에서 소음을 얻어내는 다른 특수주법들(음으로 정의할 수 없는 최고음 연주기호, 현악기의 줄받침과 줄 걸이판 사이를 아르페지오 하라는 기호, 콜레노 바투토 등)과 함께 등장하여 현악기의 ‘타악기화’라는 복수적 정체성을 굳히고 있다. 특수주법을 통해 그리고 현악기의 타악기적 정체성을 찾아 펜데레츠키가 결과적으로 새로운 음색을 추구했다는 내용을 이 작품의 스코어 넘버 ⑥부터 ⑩이전까지의 음악적 짜임새가 더욱 확고하게 뒷받침한다. 이 부분은 소음과 타악기적 음색을 창출하는 특수주법을 음과 관계하는 대위적 짜임새로 전개하고 있다. 다시 말해서 동도모방, 이도모방 등과 같은 모방기법이 특수주법에 적용되어 ‘음색 모방’이라는 새로운 대위적 짜임새를 보인다.





(악보 예 7) 펜데레츠키, 《히로시마 희생자를 위한 애가》, 스코어 넘버 ⑥의 첼로 파트 기본 음색 패턴

스코어 넘버 ⑥의 첼로파트는 소음과 타악기적 음색으로 구성된 하나의 ‘음색 패턴’을 다양한 대위적 짜임새로 4성부로 연주한다. 음색 패턴(A)의 특수주법은 세 번째 성부에서 A를 모방할 때, 기본 음색 패턴은 6부터 시작하여 하나씩을 건너 뛴 음색 패턴 B(6 4 2 7 5 3 1)로 변화되고, 이 변화된 음색 패턴 B는 A에 대해 2개의 특수주법이 연주되는 시간적 간격(2개의 8분음표)을 두고 모방된다. 두 번째 성부는 패턴 A의 역행형이다(패턴 C: 7 6 5 4 3 2 1). 네 번째 성부는 세 번째 성부의 특수주법 순서를 3번째와 4번째 8분음표를 축으로 설정하고 각 그룹을 역행한 패턴 D(2 4 6 1 3 5 7)를 두 번째 성부에 대한 모방으로 연주한다. 기본 패턴 A의 다양한 대위적 짜임새를 통한 변화 패턴(B, C 그리고 D)과 동일한 시간적 간격을 둔 모방으로 짜여진 첼로 파트는 비올라, 바이올린 그리고 콘트라베이스에서 다시 모방된다(표 6, 참조). 전통적인 현악기 음색, 정확한 음고, 연주법 등이 모두 포기된 특수주법에 의한 음색 패턴을 대위적으로 구성한 이 부분은 펜데레츠키의 악기의 복수적 정체성을 통한 음색악곡의 면모를 분명하게 보여준다.³²⁾

32) 현악기의 다양한 연주법을 통한 새로운 음색을 모방대위적 짜임새로 악곡을 구성한 예는 리게티의

<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td colspan="2" style="text-align: center;">⑥</td></tr> <tr><td rowspan="4" style="width: 15%; vertical-align: middle;">10 Vc.</td><td style="text-align: center;">A</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">C</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">B</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">D</td></tr> </table>	⑥		10 Vc.	A	C	B	D	⇔	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td colspan="2" style="text-align: center;">⑦</td></tr> <tr><td rowspan="4" style="width: 15%; vertical-align: middle;">10 Vl.</td><td style="text-align: center;">D</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">B</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">C</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">A</td></tr> </table>	⑦		10 Vl.	D	B	C	A	⇔	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td colspan="2" style="text-align: center;">⑧</td></tr> <tr><td rowspan="4" style="width: 15%; vertical-align: middle;">24 Vn.</td><td style="text-align: center;">B</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">A</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">D</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">C</td></tr> </table>	⑧		24 Vn.	B	A	D	C	⇔	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td colspan="2" style="text-align: center;">⑨</td></tr> <tr><td rowspan="4" style="width: 15%; vertical-align: middle;">8 Cb.</td><td style="text-align: center;">C</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">D</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">A</td></tr> <tr><td style="text-align: center;">B</td></tr> </table>	⑨		8 Cb.	C	D	A	B
⑥																																		
10 Vc.	A																																	
	C																																	
	B																																	
	D																																	
⑦																																		
10 Vl.	D																																	
	B																																	
	C																																	
	A																																	
⑧																																		
24 Vn.	B																																	
	A																																	
	D																																	
	C																																	
⑨																																		
8 Cb.	C																																	
	D																																	
	A																																	
	B																																	

(표 5) 펜데레츠키, 《히로시마 희생자를 위한 애가》, 스코어 넘버 ⑥-⑨의 ‘음색 모방’ 짜임새

펜데레츠키 작품에서와 같이 전통적으로 인지되어왔던 악기의 정체성을 벗어버린 또 다른 예는 카겔(Mauricio Kagel, 1931-2008)의 실험적인 작품들에서 쉽게 확인할 수 있다. 1958-9년에 작곡된 《변화 II》(*Transición II*)는 피아노, 타악기 그리고 2대의 녹음기를 위한 (für Klavier, Schlagzeug und 2 Tonbänder) ‘열린형식’(offene form)³³⁾의 음악이다. 그러나 이 작품의 악기 편성에는 어떤 종류의 타악기도 포함되어있지 않다. 이 작품 편성에 포함된 타악기는 바로 피아노를 타악기적으로 연주하여 얻은 음색이다. 건반을 눌러 소리를 내는 악기, 선율과 화성을 동시에 연주할 수 있는 악기 등과 같은 피아노에 대한 고정관념을 벗어 버리게 하는 새로운 연주법을 통한 피아노의 복수적 정체성 찾기는 이곡에서 첼발로, 하프, 기타, 만도린, 첼레스타, 실로폰, 우드블록 그 밖의 모든 복과 피아노의 양상블을 듣게 한다.³⁴⁾ 악보에 포함된 수많은 기호해설은 피아노 연주자를 위한 것과 피아노 옆에 서서 연주하는 타악기 연주자를 위한 것으로 구분되어 있다. 피아노 연주자를 위한 기호 가운데 클러스터를 손끝, 손날로 또는 팔뚝, 팔목 등으로 연주하라는 다양한 기호는 정확한 음고를 연주하는 악기인 피아노를 ‘소음’을 산출하는 악기로 그 정체성을 이행시킨다. 타악기적 음색을 초래하는 연주기호들은 음과 밀접한 관계를 가졌다고 앞에서 설명한 리게티의 클러스터와 카겔의 클러스터가 분명하게 그 출발점이 다름을 뒷받침한다. 카겔이 이 작품에서 피아노를 타악기적으로 사용한 또 다른 예는 ‘반지’(Fingerring)로 건반을 때리라는 기호(⊕), 건반을 짧게 때린 후 소리 나지 않게 누르라는 기호()³⁵⁾, 눌러있는 건반을 때리라는 기호() 등으로 확인할 수 있다. 무엇보다도 이 작품에서 음고 산출로부터 해방된 새로운 음색 찾기는 피아노 옆에서 다양한 타악기 채(stick)³⁵⁾로 피아노 내부의 현들, 피아노 울림판 그리고 몸통을 연주하는 타악기 주자에 의해 이루어진다.

《현악4중주 제2번》의 제2악장 시작부분에서도 찾아볼 수 있다. 이 부분의 모방기법은 $g^{\#1}$ 한 음에 대한 다양한 음색의 모음이 마디 1-5까지의 시간적 범위 속에서 형성되므로 ‘음색클러스터’(timbre-cluster)로 설명된다.

신인선, “최르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전,” 197.

33) 이 작품은 35페이지의 악보가 낱장으로 되어 있어 연주자들이 연주전에 낱장 악보들을 임의로 배열하여 전체 작품을 구성한다. 35페이지 악보는 작곡가에 의해 세 가지 구조(A, B, C)로 분리되어 있다. 35페이지 악보 중에는 (이 작품 악보에 추가로) 첨부된 퍼즐 악보들의 첨가를 요하는 악보들도 있어, 전체 형식에서 뿐 아니라, 세부적 구성에 있어서도 ‘우연성’을 내포한 작품이다. 퍼즐 악보들은 연주하는 시간성, 즉 ‘악보의 왼쪽부터 오른쪽으로 연주’하는 퍼즐 악보 24 단편들과 ‘어느 시점에서나 연주를 시작할 수 있는 원으로 묶인’ 퍼즐 악보 14 단편들이다. 본문에 제시된 악보 8에서는 수평적 시간성을 갖는 단편 ⑨의 삽입 요구에 따른 연주 버전을 제시하고 있다. 이 퍼즐 악보들을 어디에 삽입하느냐, 어느 각도로 삽입하여 연주하느냐에 따라 여러 버전이 나올 수 있다. 바로 이러한 내용이 《변화 II》를 우연성음악으로 볼 수 있게 한다.

34) Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel-Musik Theater Film* (Verlag M. DuMont Schauberg, 1970), 26.

35) 타악기 주자는 재즈 블러쉬(jazzbesen), 클라베(clave), 또는 그와 비슷한 나무조각, 다양한 재질(펠트, 고무, 가죽)과 크기의 스틱, 큰북 채, 트라이앵글 스틱, 비브라폰 스틱, 실로폰 스틱 등과 같이 서로 차이 나는 음색을 산출하는 스틱을 사용하여 피아노의 내부 현, 울림판 그리고 몸통을 연주한다.

(악보 예 8) 카겔, 《변화 II》, 20/C 의 시작부분에 퍼즐 악보 ⑨를 끼워 넣은 연주버전

악보 예 8의 아랫단은 피아노 연주자가 관습적인 방법으로 연주할 수 있는 악보라는 것을 쉽게 알 수 있다. 악보 8의 피아노 연주자를 위한 5선이 전통적인 5선보는 아니지만 정확한 음고(A², B^{b2}, B², C¹, C^{#1})를 지정하고 있기에, 이 악보를 통해 피아노의 원래 소리를 상상할 수 있다. 그러나 이 부분이 타악기 주자에 의해 악보 위단(퍼즐 악보들이 첨가된)이 함께 연주 되었을 때는 ‘마술적’ 음색³⁶⁾이라고 할 만큼 상상을 초월하는 음색을 청중들은 듣게 된다. 악보 8에서와 같이 하나의 악기를 두 명의 연주자가 연주함에 있어 같은 음역대를 연주하므로 피아노라는 악기를 전통적인 연주방법으로 연주한다 할지라도, 그 악기의 고유소리를 들을 수 없다. 좀 더 부연 설명하자면, 악보 8의 피아노 연주자가 주어진 음들을 전통적으로 연주할 때, 타악기 연주자는 피아노 내부의 동일한 음에 해당되는 현들을 ‘손가락으로 소리 나지 않게 누르라는 기호’에 따라 연주한다. 퍼즐 악보 ⑨를 삽입한 악보 8 연주 버전의 두 번째 마디는 첫 번째 마디와 같은 연주에 첫 번째 음역대(A²-e)와 두 번째 음역대(f-b¹)³⁷⁾에 고무판(5mm정도 두께, 10x20cm 정도 사이즈의)을 악보에 제시된 음가에 준하여 올려놓게 된다. 이와 같은 결합은 피아노 연주자가 정확하게 연주하는 음고뿐 아니라, 타악기 주자에 의한 타악기적 음색도 확연히 들리지 않게 만든다. 이러한 결합에 의한 상상을 초월하는 음색(소음과 같은)은 전자적 수단과 다시 결합된다. 이는 카겔이 《변화 II》를 피아노라는 악기의 정체성을

36) Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel-Musik Theater Film*, 26.

37) 카겔은 이 작품에서 음역대 구분을 그랜드 피아노 내부에 있는 세 개의 쇠로 된 버팀목을 기준으로 하여 4개로 나누고 로마 숫자 I-IV로 악보에 표기하였다. I(A²-e), II(f-b¹), III(c²-e³) 그리고 IV(f³-c⁵)가 바로 카겔이 이 작품에서 구분한 음역대이다.

와해시키면서 음색을 전면에 둔 작품으로 구상하였다는 창작 아이디어를 더욱 강조한다. 2대의 녹음기, 한 대는 연주전에 녹음하고 또 다른 한 대는 연주 도중에 바로 녹음하여 재생하는 녹음기 사용(악보 9의 ‘aufnahme’<녹음>, ‘wiedergabe’<재생>으로 확인되는)은 음색을 이 작품 구성을 위한 가장 주요 매개변수로 삼았음을 확실하게 확인시켜 준다. 특히 녹음된 음원을 재생하기 위한 세 대 스피커의 설치에 있어, 한 대 스피커를 피아노 뒤에 두어 ‘음향적인 혼동’을 주려고 한³⁸⁾ 그리고 두 대 스피커를 피아노 전면에 두어 피아노에서 나오는 음색과 녹음기를 통해 재생되는 내용을 혼합하고자 한 작곡가의 의도는 ‘음색’이 음악구성에 있어서 주요 매개변수로 자리매김한 내용과 일치한다. 이 작품의 의미는 음색을 음악구성의 주요 매개변수로 했다는 것 외에도, 연주자들과 녹음과 재생의 혼합에 의한 완전히 ‘새로운’ 음색이라는 음향적 결과물 속에서 피아노를 전통적인 방법으로 연주하는 피아니스트의 역할을 무대 위 배우의 액션(action), 즉 행위예술가로 청중들이 인식하게 한다는 것이다.

악기의 복수적 정체성 찾기를 통한 음색 독립은 악기의 범위를 인성(人聲)으로 확대해보면 더 많은 내용을 찾아볼 수 있다. 20세기 후반의 복잡하고 다양한 성악음악 작곡, 텍스트의 의미론 강조를 벗어나고 텍스트를 해체한 ‘음성작곡’(Lautkomposition)과 ‘모음작곡’(Vokalkomposition)은 인간의 목소리라는 악기의 고유 정체성, 즉 가사 전달, 아름다운 선율 또는 기교적인 선율 연주 등과 같은 성악성부의 역할을 벗어나 ‘음색’을 전면에 둔 작곡방법이다. 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)의 《젊은이의 노래》(*Gesang der Jünglinge*, 1955-56), 카겔의 《아나그라마》(*Anagrama*, 1957-58), 리게티의 《아방튀르》(*Aventures*, 1962)와 《누블레 아방튀르》(*Nouvelles Aventures*, 1962-65), 베리오(Luciano Berio, 1925-2003)의 《테마-조이스 찬가》(*Thema-Omaggio a Joyce*, 1957)와 《시퀀차 III》(*Sequenza III*, 1965-66), 슈네벨(Dieter Schnebel, 1930-)의 《방언》(*Glossolalie*, 1959-60) 등과 같은 작품들은 텍스트를 음절 또는 그것보다 더 작은 음소로 분해하기, 텍스트의 분해와 재조합, 새로운 합성 언어와 발음기호의 사용과 같은 방법들을 통해 새로운 ‘음색’을 가진 목소리의 악기화를 꾀한다.³⁹⁾

4. 나가는 글

20세기 음악에서 ‘음색’의 독립적 음악 매개변수로의 확립과정이 역사적으로 근대오케스트라 성립 이후 지속된 음색에 대한 관심이 바탕이 되었음을 확인할 수 있었다. 다시 말해서 20세기 후반에 들어와 두드러진 양상이었던 ‘음색’에 대한 관심은 18-19세기 관현악 음악에서 조성적 관현악법, 선율적 음색혼합, 악기 음색-화음-형식과의 관계 형성, 음색적 동기와 발전 등에 의해 준비되었다. 20세기 전반 표현주의 작곡가들의 ‘음색 선율’ 그리고 인상주의를 대표하는 드뷔시의 ‘음색 주제’를 거쳐 ‘악기 고유 정체성 해체’로 연결되고 발전되었다. 특히 20세기 전반 쇤베르크와 베베른이 구현한 ‘음색 선율’의 차이점은 20세기 후반 ‘음색’을 음악구성의 주요 매개변수로 하는 창작 경향을 분류하는 기준을 제시하였다. 쇤베르크 그리고 드뷔시를 그 시작점으로 볼 수 있는 음악을 구성하는 중요 매개변수로의 음색의 자리매김은 ‘음’과 불가분의 관계를 유지한 클러스터기법을 통한 리게티의 음색작곡에서 또는 전자음악 기법을 기악음악에 적용한 배움럴 음악에서 이루어진다. 또 다른 한 분류는 베베른을 그 시작

38) Mauricio Kagel, “Erläuterungen,” in *Transición II* (universal Edition), 4.

39) 신인선, “20세기 성악이 포함된 실내악에서 텍스트와 음악의 관계-카겔의 《아나그라마》(*Anagrama*)와 리게티 《아방튀르》(*Aventures*)의 분석을 통해서-,” 『연세음악연구』 20 (2014), 57-58.

으로 한 악기의 복수적 정체성 찾기를 통한 '음색'의 독립이다. 펜데레츠키와 카겔 작품에서 확인한 악기의 특수주법들이 현악기를 타악기로 또는 피아노를 현악기 또는 타악기로 사용함으로써 각 악기들에 대한 음색의 전통적인 고정관념을 깨뜨리고 있다. 특수주법을 통해 얻어지는 '음색'은 연주자들의 위치를 행위예술가로 전환시키는 시각적 결과로 까지 연결된다. 무엇보다도 중요한 것은 20세기 후반 악곡 구성의 주요 매개변수로 자리매김한 음색은 '소음'이라는 또 다른 요소와 밀접한 관계를 맺고 있다는 사실이다.

검색어

음색(Klangfarbe/timbre), 소음(Geräusch/noise), 음색작곡(Klangfarbenkomposition), 음색선율(Klangfarbemelodie), 배음렬 음악(Spectrum music), 쇤베르크(A. Schönberg), 베베른(A. Webern), 드뷔시(C. Debussy), 리게티(G. Ligeti), 펜데레츠키(K. Penderecki), 카겔(M. Kagel), 무라이(T. Murail)

참고문헌

- Anderson, Christine. "Klang als Energie." In *Musik Texte Zeitschrift für neue Musik* 81/82(1999): 72-82.
- Bekker, Paul. *Das Orchester*. Bärenreiter Verlag, 1936. 김용환·김정숙 옮김. 『오케스트라』. 음악세계, 2003.
- Beyer, Richard. "Mehr als nur Töne-Zum Bedeutungsgehalt der Klangfarben von Orchesterinstrumenten." In *Das Orchester* 46/12(1998): 8-13.
- Blumröder, Christoph von. "Parameter." In *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Freiburg i. Br.: Steiner, 1982.
- Borio, Gianmario. *Musikalische Avantgarde um 1960*. Laaber, 1993.
- Cha, In Shun, "Die Entwicklung der Clustertechnik bei György Ligeti." Doktorarbeit am Fachbereich Altertumswissenschaft der Freien Universität Berlin, 1995.
- Dahlhaus, Carl. *Schönberg und andere-Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*. Schott, 1978.
- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber Verlag, 1996.
- Dibelius, Ulrich. *Moderne Musik I 1945-1965*. München: Serie Musik Piper, 1988.
- , *Moderne Musik II 1965-1985*. München: Serie Musik Piper · Schott, 1991.
- Gieseler, Walter. *Komposition im 20. Jahrhundert* (Moeck Verlag, 1975), 김달성 역, 『20세기의 작곡』 (세광음악출판사, 1994), 129.
- Helmholtz, H. v.. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig, 1877(4. Auf.).
- Janz, Tobias. *Klangdramaturgie*. Königshausen & Neumann, 2006.
- Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der neuen Musik*. Moeck, 1984(3. Aufl.).
- Kühn, Clemens. "Form." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Hg. von Ludwig Finscher, 607-643. Bärenreiter-Verlag, 1995.
- Mäckelmann, Michael. *Schönberg · Fünf Orchesterstücke op. 16*. Wilhelm Fink Verlag, 1987.
- Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer(hg.). *Musik-Konzepte John Cage*. edition text+kritik, 1990.
- Meyerowitz, Jan. *Arnold Schönberg*. Colloquium Verlag Otto H. Hess, 1967.
- Motte-Haber, Helga de la(hg.). *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Laaber, 2000.
- Muzzolini, Daniel. *Genealogie der Klangfarbe*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2006.
- Reuter, Christoph. *Klangfarbe und Instrumentation*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2002.
- Riezler, Walter. *Beethoven*. Zürich & Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1936. 나주리·신인선 옮김. 『베토벤』. 음악세계, 2007.
- Rohwer, Jens. "Von Tonmusik zu Klangmusik, Skizze einer musikalischen Konzeption für die Beurteilung der Musik des 20. Jahrhunderts." In *Zeitschrift für Musiktheorie* 3(Stuttgart 1972): 28-40.
- Schnebel, Dieter. *Mauricio Kagel-Musik Theater Film*. Verlag M. DuMont Schauberg, 1970.
- Schwinger, Wolfram. *Pendercki*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.
- Zielinski, Tadeusz A.. "Neue Klangästhetik." In *Melos* 33(1966): 318-323.
- 김진호. "베토벤 《전원 교향곡》1악장 전개부, 바그너 《라인의 황금》중 '전주곡', 그리고 라벨 《볼레로》의 분석을 통한 19세기에서 20세기 초의 음색작법 고찰." 『서양음악학』, 13/ 2 (2010): 155-202.
- , "서양음악에 있어서의 음악적 재료로서의 음색과 음고." 『낭만음악』 48(2000): 5-31.

- , “배음렬 작곡가 트리스탄 무라이의 초기 음악들-연속성과 변형, 그리고 절차로서의 음악-.” 『프랑스학연구』 44 (2008): 135-160.
- , “배음렬 음악가로서의 그리제이(Gerard Grisey)의 음악적 생각에 대한 연구-연작곡 『음향적 공간들(Les espaces acoustiques)』을 중심으로-.” 『프랑스문화예술연구』 22 (2007): 1-48.
- 권송택. “말리의 말년의 양식: 교향곡 제9번 스케르초 악장을 중심으로.” 『音樂論壇』 25 (2011): 61-96.
- 김은하. “For silence 20세기 음악적 현상인 정적에 관하여.” 『이화음악논집』 5 (2001): 35-57.
- 김중석. “베토벤 교향곡 제9번 d단조 op.125 “합창”의 관현악기법 분석연구 - 제4악장을 중심으로.” 『한국음악학회논문집 음악연구』 34 (2005): 1-33.
- 서정운. “20세기 음악에 나타난 대위적 텍스처의 양상들 1.” 『서양음악학』 10/2 (2007): 97-125.
- 신인선. “죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전.” 『음악이론연구』 4 (1999): 169-234.
- , 『드뷔시·바다』. 음악세계, 2010.
- , “20세기 성악이 포함된 실내악에서 텍스트와 음악의 관계-카겔의 《아나그라마》(Anagrama)와 리게티 《아방튀르》(Aventures)의 분석을 통해서-.” 『연세음악연구』 20 (2014): 55-107.
- 연상춘. “바로크 오케스트라에서 고전 오케스트라로.” 『서양음악학』 2/1 (1999): 115-135.
- 오희숙. “20세기 후반의 음악적 흐름 고찰-펜데레츠키(K. Penderecki)의 음악을 중심으로-.” 『이화음악논집』 1 (1997): 128-158.
- 이경미. “존 케이지.” 『20세기 작곡가 연구 III』. 이석원·오희숙 책임편집: 274-334. 음악세계, 2003.
- 이승선. “펜데레츠키(K. Penderecki)와 구레츠키(H. M. Gorecki)의 현악작품에 나타난 새로운 음향적 특징.” 『한국음악학회논문집 음악연구』 37 (2006): 83-104.
- 정신행(역). “SINFONIA CARACTERISTICA로서의 베토벤의 전원 교향곡(번역).” 『낭만음악』 18 (1993): 203-222.
- 정해민. “개념적 이해를 통한 음색과 클러스터의 상호관련성 연구.” 『음악과 민족』 37 (2009): 279-301.
- 주대창. “현대음악에서의 현악기 연주기법.” 『음악과 민족』 11 (1996): 243-262.
- 홍요섭. “배음렬음악의 경향과 기법에 관한 연구.” 경희대학교 대학원 박사학위, 2011.

-악보-

- Debussy, C.. *Prélude a l'après-midi d'un faune*. Dover Publications, 1983.
- , *La Mer*. Paris: Durand, 1905.
- Kagel, M.. *Trancisión II*. universal edition.
- Ligeti, G.. *Atmosphères*. universal edition, 1963
- , *Aventures*. Henry Litolff's Verlag/C. F. Peters, 1964.
- Penderecki, K.. *Threnos Den Opfern von Hiroshima*. Edition Eulenburg, 1961.
- Schönberg, A.. *Fünf Orchesterstücke op. 16*. C. F. Peters, 1912.
- http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP22608-PMLP51750-Haydn_Symphony_No.45.pdf
- http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP100325-PMLP01573-Mozart_Symphony_41_SCORE.pdf
- http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP52624-PMLP01586-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_1_No_5_Op_67.pdf
- http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP00083-Beethoven_Symphony_No.6_Mov.1.pdf

Abstract

A study on the process of klangfarbe(timbre) becoming an important musical parameter⁴⁰⁾

In-Shun Shin

Beginning with Schönberg's Op. 16, No. 3 <*Farben*>, Klangfarbe(timbre) emerged as an important parameter of music constituent through Ligeti's *Atmosphères* (1961), but it was not a subject for study of music theory in the 19th century.

Most of studies on timbre, historically a subsidiary element unseparable from pitch and rhythmic value, deal with Klangfarbenkomposition appeared in 1960s. This study cannot explain why timbre was never a subordinate music element theoretically and clearly, nevertheless, the study preferentially examines how those composers of 18th and 19th centuries manipulate this timbre as a parameter and its weight as well as changes in relationship between this and other parameters in music.

The first chapter explains the historical process of timbre becoming an important parameter, its relativity to pitch, melody, harmony and tonality and confirms the relation of rhythm and timbre through study of orchestration.

The second chapter looks into 'timbre melody' in place of melody, 'timbre theme' instead of theme and beyond, it follows a process of timbre itself grows to be a theme by analyzing compositions before and after 20th century and certifies the fact. Also, through the analyses it was concluded that 'timbre' being an important musical parameter leads to 'dissolution of instruments' own identities.' There are two methods available, the first is a materialization of timbre composition while maintaining the relation with 'pitch' and the second has something to do with special effects and articulations of instruments. This also leads to two branches; one for 'Schönberg/Debussy-Ligeti-spectrum music' and the other for 'Webern-Penderecki-Kagel.'

40) This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government(NRF-2013S1A5B5A07048727)

‘음색’, 음악적 매개변수로의 자리매김 과정에 대한 연구

신인선

쇤베르크(A. Schönberg, 1874-1951)의 《다섯 개의 오케스트라 소품》(Op. 16, 1909) 가운데 제3번 <색깔>(Farben)로 시작되어 1960년대 리게티(G. Ligeti, 1923-2006)의 《아트모스페레》(Atmosphères, 1961)를 통해 음악 구성의 매개변수(Parameter)로 등장한 ‘음색’(Klangfarbe)은 19세기까지 음악 이론의 연구 대상이 아니었다. 역사적으로 음높이 그리고 음가와 분리할 수 없는 부수적인 소재였던 ‘음색’에 대한 많은 연구가 1960년대 등장한 ‘음색작곡’(Klangfarbenkomposition)을 대상으로 하고 있다. 그러나 본 연구에서는 역사적으로 ‘음색’이 결코 부수적인 음악 요소가 아니었음을 이론적으로 명료하게 설명할 수는 없지만, ‘음색’이라는 관점으로 음악을 관찰하여 18-19세기 작곡가들이 이 매개변수를 어떻게 다루었는지, 그 비중의 정도 그리고 음색과 다른 음악 매개변수와의 관계성 변화를 우선적으로 살펴보았다. 특히 음과 관계된, 선율, 화성 조성과의 관계 속에서 음색 그리고 리듬과 음색의 관계를 관현악법을 통해 확인하는 작업을 포함한 제1장은 20세기 ‘음색’의 주요 매개변수로의 자리매김의 역사적 과정을 설명한다.

제2장에서는 음의 연속을 통해 얻어진 ‘선율’을 대신하는 ‘음색 선율’ 또는 ‘주제’를 대신하는 ‘음색 주제’를 넘어 ‘음색’ 그 자체가 형식을 이루는 과정을 20세기 전·후 창작된 작품분석으로 확인시켜준다. 또한 작품분석은 ‘음색’이 주요 음악적 매개변수로 자리매김 하는 과정이 ‘악기 고유 정체성 해체’에 종착점을 두었다는 결론을 이끌 수 있게 하였다. 그 방법에 있어서는 ‘음고’와의 관계를 유지하면서 구체화 한 음색작곡과 악기의 특수주법과 연결된 음색작곡이라는 두 가지 방법으로 분류할 수 있었고, 그 분류는 ‘쇤베르크/드뷔시-리게티-배움럴 음악 작곡가들’ 그리고 ‘베베른-케이지/펜데레츠키-카겔’에 이른다.