

구레츠키(H. M. Górecki) 아 카펠라(a cappella) 작품 분석 연구: 새로운 단순성(Neue Einfachheit)과 미니멀리즘(Minimalism) (음악어법의 비교 관점으로)



신인선

1. 들어가면서

구레츠키(Henlyk Mikołaj Górecki, 1933-2010)를 유명하게 한 작품은 1976년 작곡된 《교향곡 3번: 슬픈 노래들의 교향곡》(*Symfonia pieśni żałobnych*)이다. 이 작품과 함께 구레츠키는 ‘미니멀음악’(Minimal music)을 대표하는 작곡가로 언급되고 있고 또한 그의 작품들이 뿜어내는 음악적 표현은 70년대 이후 이방가르드를 벗어나 인간의 주관에 호소하는 미학 경향인 ‘새로운 단순성’(Neue Einfachheit)과도 비교할 수 있는 여지를 준다. 그러나 작품의 청취 감각에 따라 구레츠키의 1970년대 중반 이후 창작 경향을 ‘새로운 단순성’ 또는 ‘미니멀음악’과 같이 그룹화하는 단어로 묶어 설명하는 것에는 작곡가 개인의 음악관에 대한 이해에 어려움을 줄 수 있다.

본 연구는 구레츠키의 아 카펠라(a cappella) 합창음악 분석을 중심에 둔다. 분석 대상은 첫 번째 아 카펠라 합창음악이 작곡된 1972년부터 2004년까지 작곡된 총 15곡의 아 카펠라 합창음악 중에서 라틴어를 텍스트로 한 작품들과 폴란드어를 텍스트로 한 작품들로 한다. 아 카펠라 합창음악들을 분석함으로써 그의 창작관 변화를 확인할 뿐 아니라, 작품에 담긴 음악어법들이 ‘새로운 단순성’ 또는 ‘미니멀음악’ 작곡가로 설명할 수 있는가를 확인하고자 한다. 나아가 구레츠키를 ‘성스러운 미니멀리스트’(Holy Minimalist)²⁾로 명명할 수 있는 근거도 찾아

1) 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2014S1A5B5A07041112).

2) ‘성스러운 미니멀리스트’라는 용어는 위키백과와 그로브사전에서도 확인된다. http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_minimalism [2014년 5월 28일 접속]; Keith Potter, “Minimalism,” in *The*

보고자 한다. 또한 그의 작품에 담겨 있는 폴란드의 '민족적-종교적 영향'도 찾아 70년대 이후 그의 창작 경향이 '새로운' 민족주의 음악으로 해석될 수 있는지에 대한 가능성도 제시하고자 한다.

2. 구레츠키의 창작경향과 아 카펠라 합창음악

음악애호가이면서 여러 악기의 연주를 즐겼던 아버지를 둔 구레츠키의 본격적인 음악공부는 상대적으로 늦은 나이인 22살(1955)에 카토비체(Katowice)에 있는 국립음악학교에서 작곡을 공부하면서 시작되었다. 40년대 말부터 50년대 중반까지 스탈린주의식 정치가 펼쳐졌던 폴란드의 문화예술은 사회주의적 사실주의에 집중했었고 서방세계의 아방가르드를 경험하지 못한 채 고립되어 있었다. 그러나 그가 작곡 공부를 시작한 다음 해인 1956년부터 폴란드는 브와디스와프 고무우카(Władysław Gomułka, 1905-1982)의 집권³⁾으로 정치적 상황뿐 아니라 문화예술에 있어서도 큰 변화가 일어나기 시작하였다. 상대적으로 진보적이고 민족주의적인 성향이 강한 고무우카의 자유화 정책과 사회주의 이념과 대립했던 가톨릭 복원은 모든 예술창작에 긍정적 효과를 주었다. 오랜 시간 동안 서유럽 음악으로부터 고립되었던 작곡가들은 자유화 정책으로 인해 서유럽 음악과 접촉할 수 있었고, 그러한 과정에서 폴란드 작곡가들은 자신들의 자리를 잡아갔다.⁴⁾ 이러한 폴란드의 음악적 환경 변화는 1956년 10월 '현대음악 국제페스티벌'인 〈바르샤바의 가을〉(Warszawska Jesien)⁵⁾ 개최로 연결되었다. 이 음악축제에서 폴란드에 알려지지 않았던 20세기 작곡가들의 작품

New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed. (2001), 16: 716. 제 117회 부천시립합창단 공연 포스터에 쓰였던 '성스러운 미니멀리스트' 구레츠키가 본 연구를 시작하게 된 단초가 되었다. 이 연구를 위한 악보수집에 부천시립합창단 지휘자인 조익현님의 도움이 컸다. 기꺼이 자료를 제공해 준 조익현님께 깊은 감사를 표한다.

3) 폴란드는 1939년 독일과 소련에게 동시에 침공을 받았고 두 국가에 의해 민족성 말살과 탄압을 받았다. 제 2차 세계대전 동안 반나치 저항운동을 펼쳤고, 수많은 국민이 죽음을 당하였다. 전쟁이 끝난 후 공산당정부(1947)가 수립되었고, 1952년에는 소련의 위성국가라고 밖에 할 수 없는 폴란드 인민공화국이 세워졌다. 1956년 비에루트(Bierut, Bolesław, 1892-1956)가 소련을 방문하던 도중에 사망하고 그 직후 반소 자유화 운동이 펼쳐지면서, 스탈린주의 강경파는 실권을 잃어버렸다.

4) Gregorz Michalski, Ewa Obniska and Henryk Swolkień et al., *Geschichte der polinischen Musik*, Übertragen von Caesar Rymarowicz (Warschau: Verlag Interpress, 1988), 172.

5) 〈바르샤바의 가을〉은 폴란드의 대표적인 음악축제이다. 폴란드 출신 음악가 쇼팽(Fryderyk Chopin, 1810-1849)을 기리기 위해 베어드(Tadeusz Baird, 1928-1981)와 제로키가 1956년 처음으로 개최하였고, 그

이 연주되었고, 1950년대 신고전주의적 경향으로 작곡활동을 시작했던 제로키(Kazimierz Serocki, 1922-1981)와 같은 폴란드 작곡가들의 작품도 소개되었다. 이를 통해 폴란드 작곡가들이 국제적으로 소개되었고, 폴란드 작곡가들의 작품이 외국의 경향과 비교될 수 있는 장이 형성되었다.⁶⁾

구레츠키가 1955년 음악학교에 입학하여 1960년 졸업할 때까지 무조음악, 음렬기법(Reihentechnik) 그리고 총렬주의(total Serialism)를 학습할 수 있었던 것도 이러한 사회적·문화적 변화가 배경이 되었을 것이다. 구레츠키는 단기간에 습득한 서유럽의 새로운 음악적 경향을 창작에 반영했고, 1958년 〈바르샤바의 가을〉에 혼성합창과 기악앙상블을 위한 《비명》(碑銘 Epitaphium)으로 데뷔하였다. 당시 유럽의 아방가르드를 대변하던 총렬적 사고가 60년대를 접어들면서 리게티(György Ligeti, 1923-2006)를 필두로 하는 작곡가들에 의해 비판받고 음색작곡(Klangfarbenkomposition)으로 전환될 때, 구레츠키도 이 새로운 물결에 합류하였다. 그는 60년대 초반 작품에 ‘음색’을 중요시하는 경향과 함께 종교적 색채를 담아내기 시작하였다. 그는 음색을 자신의 창작에 있어 형식을 이루기 위한 가장 중요한 요소로 여겼고, 이러한 음악적 사고를 3부작으로 구상한 《창세기》(Genesis)에 담아냈다.

1960년을 시작으로 구레츠키는 많은 작곡 경연대회에서 수상⁷⁾하였다. 파리 유네스코 작곡 경연대회에서 3등상을 받은 《리프레인》(Refrain, 1965)은 이전에 그가 추구했던 음향적 울림을 중심에 둔 음색작곡을 벗어나 자신만의 새로운 스타일, ‘작곡재료의 축소와 단순화’를 보인 작품이다. 구레츠키의 《교향곡 3번》을 설명함에 있어서도 항상 언급되는 ‘작곡재료 축소와 단순화’는 현악오케스트라를 위한 《옛 스타일에 의한 세 개의 작품》(Drei Werke im alten Stil, 1963)에서부터 본격적으로 드러났다. 이 작품에 포함된 첫 번째 소품은 ‘동기 나열’, 두 번째 소품은 ‘반복 요소’ 그리고 세 번째 소품은 ‘화음과 긴 지속저음’을 특징으로 한다. 이러한 내용은 점차 그의 작품들 속에서 종종 2개에서 4개 음들을 옥타브로 중복하는 음악적 재료의 축소와 단순화 기법으로 자리 잡았다.⁸⁾

이후 이 음악제는 동유럽 최고의 정통축제로 인정받고 있다.

6) Gregorz Michalski, Ewa Obniska and Henryk Swolkień et al., 앞의 책, 173.

7) 구레츠키의 작곡경연대회 수상내역은 아래와 같다.

년도	경연대회	작품
1960	바르샤바 젊은 작곡가 경연대회 1등	<i>Monologhi per soprano e tre gruppi di strumenti</i> op.16
1961	파리비엔날레 1등	<i>Symphony No. 1 "1959"</i>
1967	파리 유네스코 국제 작곡경연대회 3등	<i>Refren [Refrain] for orchestra</i> op.21
1968	슈체친 작곡경연대회 1등	<i>Cantata for organ</i> op.26
1973	국제 작곡경연대회 1등	<i>Ad Matrem for soprano solo, mixed choir and orchestra</i> op.29

그의 창작세계의 새로운 구분점이 되는 재료 단순화라는 독자성은 소프라노, 혼성합창 그리고 오케스트라를 위한 《어머니께》(*Ad matrem* op.29, 1971)에서와 같이 성악을 포함한 종교적 음향과 결합되어 더욱 발전되었다. 종교적 ‘명료함’과 ‘단순함’으로 대변되는 구레츠키의 창작세계는 1976년 작곡된 ‘교향곡적 비가’라는 제목의 《교향곡 3번》에 교회음악과 민속노래를 인용하면서 더욱 독창적인 면을 구축했다. 이 교향곡에 인용 또는 작곡된 비가(Klagelieder)들은 폴란드라는 민족과 연관⁹⁾된 것이다. 1979년 교황 요한 바오로 2세(Pope John Paul II, Karol Wojtyła, 1920-2005)가 교황이 된 후 첫 방문지로서 모국 폴란드를 찾았을 때 초연된 시편 143, 30 그리고 37절을 가사로 한 종교적 작품 《복된 자》(*Beatus vir* op.38)는 가톨릭 신자인 구레츠키의 종교적 표현을 넘어 그 당시 폴란드의 문화적 정서를 반영한다.¹⁰⁾

종교적 영감과 음악적 재료의 단순화를 추구하는 작곡기법의 결합은 구레츠키 창작세계의 중심에 자리하였지만, 1980년 《첼발로와 현악기를 위한 협주곡》(*Konzert für Cembalo und Streicher*, 1980)에서부터 그는 ‘리듬의 움직임’을 이에 더했다. 또한 80년대 이후 종교적 표현을

8) 구레츠키의 2개에서 4개정도 음들의 옥타브 중복을 통한 음향표면 형성, 이를 구성하는 음색의 반복을 통한 시간적 확장은 동질적인 음색을 형성한다. 비록 그 속에서 다이내믹이 극과 극을 이루어도 그의 작품 전면에서 드러나는 음색은 동질화 된다. 이러한 내용은 그의 작곡기법을 리게티의 ‘정지된’ 또는 ‘내부 움직임’을 가진 클러스터를 통한 음색작곡과 동일선상에서 설명할 수 있게 한다. 《리프레인》에서의 ‘재료의 단순화와 ‘시간적 확장’ 속에서는 ‘화성’이 형성되는데, 호마(Martina Homma)는 이를 ‘구레츠키 화성’이라고 명명하였다. 이 화음은 클러스터의 다섯 가지 변주(온음계적 하얀 클러스터, 5음음계적 검은 클러스터, 선법적 클러스터, 온음음계 클러스터 그리고 반음 클러스터)와 전통적인 3화음들을 거의 완전하게 포함한다. 그 화성적 구축은 음색작곡으로 설명될 수 있는 여지 또한 내포하고 있다. Martina Homma, “Das Minimale und das Absolute-Die Musik Henryk Mikołaj Góreckis von der Mitte der sechziger Jahre bis 1985,” *Musik Texte* 44 (1992), 40.

9) 《교향곡 3번》 제1악장에서의 15세기 중반 성십자가 수도원(Święty Krzyż)의 마리아가 그의 아들의 죽음을 슬퍼하는 ‘비가’(Lament swietokrzyski) 인용, 제2악장에서의 유대인 수용소에서 한 소녀가 벽에 쓴 텍스트로 구레츠키가 작곡한 비가 그리고 제3악장의 제정 러시아 폭정에 대항한 반란(1830과 1863년)에서 죽은 아들을 위한 엄마의 비가인 오폴레(Opole) 민요 인용은 구레츠키의 조국 폴란드에 대한 ‘민족성의 음악화’라 할 수 있다. 15세기부터 폴란드가 유럽에서 막강한 국력과 이탈리아와 프랑스와 음악적으로 나란히 하였다는 사실을 기반으로 할 때, 제1악장에서의 폴란드 가톨릭음악의 수용을 시간적으로 15세기 중반에 둔 것은 민족적 자긍심과 연결해 볼 수 있다. 또한 제2악장의 텍스트와 제3악장의 폴란드 민요의 인용은 나치에 의해 그리고 러시아에 유린당했던 국가에 대한 후손이 부르는 ‘폴란드의 비가’라 할 수 있다. 15세기 폴란드 음악의 융성함은 아래의 문헌에서 더 자세하게 확인할 수 있다. Gregorz Michalski, Ewa Obniska and Henryk Swolkień et al., *Geschichte der polinischen Musik*, 30-34.

10) 교황의 폴란드 방문은 소련의 간섭으로 폴란드의 경제가 효과적으로 가동되지 않았고 1970년대 말부터 다시 경제적으로 어렵게 된 상황에서 이루어졌다. 폴란드 가톨릭교도들은 교황의 방문을 맞아 열광적인 모습을 보였고, 폴란드인들의 교회에 대한 충성심의 표현은 소련식 정치체제에 대한 간접적인 시위이기도 했다.

담은 그리고 폴란드 민속음악을 인용한 작품들 창작과 함께 3개의 현악4중주(op.62/1988, op.64/1990-1991 그리고 1993년 시작했지만 미완성인 op.67)와 같은 전통적 편성의 작곡도 이루어졌다. 구레츠키는 1960년대 말부터 금욕적으로 절제된 간결한 음악적 소재를 기반으로 하면서도 거대한 형식을 구상하려 했던 자신의 음악적 사고를 ‘현악4중주’ 또는 ‘교향곡’이라는 장르 수용으로 더욱 구체화했다. 1985년 작곡된 클라리넷, 첼로 그리고 피아노를 위한 《레르헨뮤직》(Lerchenmusik op.53) 제3악장은 베토벤 인용을 아주 명료하게 드러내어 이전 작품에서의 교회음악과 민속음악 인용과는 차별화된 모습을 보인다. 이러한 내용들은 구레츠키 창작에서의 전통에 대한 새로운 해석적 접근을 가능하게 한다.

구레츠키의 ‘명료함’과 ‘단순함’으로 대변되는 음악어법은 이미 앞에서 설명한 바와 같이 성악을 포함한 《어머니께》와 《교향곡 3번》으로 종교적 영감을 강하게 표현하였다. 이러한 내용은 1972년 작곡된 구레츠키의 첫 번째 아 카펠라 합창음악인 《그들은 떠났고 울었다》 《그들은 떠났고 울었다》(Euntes Ibant et Flebant op.32)를 시작으로 하여 15곡의 아 카펠라 합창음악(표1, 참조) 작곡을 통해 더 명확해진다. 15곡의 아 카펠라 합창음악 중 9곡이 《교향곡 3번》이 작곡된 이후 10여년 정도의 시간 동안 작곡되었다는 사실은 구레츠키의 독자적 음악어법인 음악재료의 간결함 추구가 종교음악 그리고 민속음악과 결합되어 아 카펠라 합창음악 작곡으로 더욱 구체화되었으리라는 가정을 뒷받침해준다.

(표1) 구레츠키 아카펠라 합창음악

1972	<i>Euntes Ibant et Flebant</i> op.32
1972	<i>Two Little Songs of Tuwim</i> op.33
1975	<i>Amen</i> op.35
1979	<i>Broad Waters (Szeroka Woda)</i> op.39
1981	<i>Miserere</i> op.44
1981	<i>My Vistula, grey Vistula (Wisło moja, Wisło szar)</i> op.46
1984, rev. 1991	<i>Three Lullabies (Trzy Kobysanki)</i> op.49
1985	<i>Five Marian Songs</i> op.54
1985	<i>Pod Twoja Obrone</i> op.56
1985	<i>Na Aniol Panski</i> op.57
1987	<i>Totus Tuus</i> op.60
1988	<i>Come, Holy Spirit</i> op.61
1999	<i>Five Kurpian Songs</i> op.75
2000	<i>Lobgesang</i> op.76
2004	<i>The Song of Rodziny Katynskie</i> op.81

아 카펠라 합창음악 중 특히 라틴어 텍스트를 가진 종교적 작품들은 ‘성스러운 미니멀리스트 구레츠키’라는 표현을 거부감 없이 받아들여 준다. 구레츠키의 아카펠라 합창음악 가운데 2000년에 작곡한 《찬미가》와 1997년 작곡되기 시작하여 2000년에 완성된 《폴란드의 별을 구하소서》(*Salve, sidus Polonorum* op.72)에서 사용된 악기 글로켄슈필(Glockenspiel)의 음색¹¹⁾으로 그의 작품 또는 이름 앞에 붙는 ‘성스러운’이라는 표현을 뒷받침한다.

(표1)에서 제시한 아 카펠라 작품들 중 본 논문에서는 라틴어를 텍스트로 한 작품들(op.32, 35, 44, 60)과 폴란드어를 텍스트로 한 작품들(op.39, 46, 49)을 분석하여 미국에서 시작된 미니멀리즘 또는 독일의 1970년대 중반 젊은 작곡가들의 새로운 음악적 경향을 논하면서 사용된 새로운 단순성으로 그의 음악어법을 묶어 설명할 수 있는지를 확인할 것이다. 나아가 앞에서 설명한 폴란드 작곡가 구레츠키의 ‘작곡재료의 축소와 단순화’가 활동 당시의 폴란드의 사회적 환경을 배경으로 하는 ‘민족성’ 표현과 관계하는지도 확인해보고자 한다.

3. 구레츠키 아 카펠라 작품 분석

본 장에서는 시편 126편 6절과 95편 6절을 텍스트로 한 《그들은 떠났고 울었다》와 폴란드 시인들의 시를 가사로 한 《넓은 강》(*Szeroka Woda* op.39, 1979)의 전체 음악 구성 그리고 음악적 소재와 운용 그리고 성악 성부 짜임새를 비교 분석한다.¹²⁾ 두 곡의 분석에서 확인된 공통적 음악어법을 다른 작품들에서 찾고 비교하는 것을 통해 구레츠키의 독자적인 음악어법을 확인하게 될 것이다.









11) ‘종(Glocken)+연주(spiel)’라고 번역되는 악기의 이름이 말해 주듯이 교회의 카리용(교회 탑에 달린 한 벌의 종)의 음색과 효과를 준다. 관현악법에서도 같은 용법으로 사용되어 왔다. 이 악기의 음색을 ‘신비로움’과 연결할 수 있음을 영화 《은하수를 여행하는 히치하이커를 위한 안내서》(2005)에서 아서가 행성을 만드는 공장에 방문했을 때 등장하는 ‘Planet Factory Floor’ 음악에서도 찾을 수 있다. 이 음악에서 글로켄슈필은 피콜로, 하프, 차임벨 등과 조합되어 신비한 분위기를 연출한다.

12) 라틴어 텍스트와 종교적 제목을 가진 작품들 가운데 제일 먼저 작곡된 곡 《그들은 떠났고 울었다》와 폴란드 민속음악을 소재로 작곡한 《넓은 강》을 비교 분석하는 그 이유는 창작의 출발점이 다르므로 음악적 내용도 다를 것임을 전제로 한 것이다.

3.1. 《그들은 떠났고 울었다》 분석

《그들은 떠났고 울었다》를 음소재, 두 개 출처를 가진 텍스트 운용 그리고 성악성부 짜임새를 기준으로 하여 음악 구성을 표로 정리하면 다음과 같다.

(표2) 《그들은 떠났고 울었다》의 음악 구성

마디	1-39	40-56	57-86	87-122	123-152	
					123--(141)- 144	145-150
음소재 ¹³⁾	d-e-f(e)→→→→→→→→			a-b ^b -c-d-e-f	d-e-f-e--(e ^b)	
	d-도리안			d-에올리안	d도리안→d프리 지안	DM-B ^b M-dm
가사(시편)	126/6	95/6	126/6			
성악성부			3성부 S			
	3성부 A		3성부 A			
	3성부 T		3성부 T			
		1성부 B	3성부 B			

《그들은 떠났고 울었다》는 d단조 성격을 보이는 3개 음으로 축소화된 음소재로 시작한다. 곡의 끝에서도 d단3화음이 등장하여 이 곡의 조성을 d단조라 할 수 있다. 그러나 d단조 성격을 규정함에 있어 중요한 이끔음(c[#])이 등장하지 않으므로, 이 곡은 선법음악으로 볼 수 있다. 마디 1-86까지 3개 음들(d, e, f)로만 작곡되었기에 d-도리안 선법 성격이 강하게 드러난다. b^b과 d 장3도 음정으로 시작하는 마디 87 이후부터 마디 122에 이르기까지 음들의 첨가(마디 92에서 C음, 97에서 E음, 101에서 A와 F음)로 인한 최소변화는 d-에올리안으로 선법적 변화를 가져온다. 선법적 클러스터라 할 수 있는 불협화적 진행은 마디 123부터 다시 시작 부분의 단 3개 음을 소재로 하는 단순함으로 해결된다. 시작 부분을 재현하는 마디 123-144에서 마디 141의 E^b음 출현은 d-도리안 성격을 d-프리지안으로 색채를 바꿔주는 역할을 한다. 종결부분(마디 145-150)에서는 3화음의 울림(D장3화음, 제1전위 B^b장3화음 그리고 d단3화음)으로 조성적 색채감을 드러낸다(표2, 참조). 곡의 진행 속에서 드문드문 첨가되는 새로운 음들은 d음을 시작음으로 한 화성적-선법적 흐름의 최소변화를 이끈다.

이러한 최소변화는 마디 1-86까지의 3개 음으로 이루어진 기본 동기 전개에서도 확인된다. 시편

13) 여러 성부가 함께 등장할 때 옥타브중복이 일어나므로, 표에 제시한 음은 음역표시를 하지 않는다.

126편 6절의 시작 부분 ‘Euntes ibant flebant’를 가사로 하는 마디 1-39까지를 예를 들어 분석해 보면, 3개 음으로 구성된 동기(마디 1-5)는 4분음표 3개(♩♩), 2개(♩) 그리고 4개로 구성된 마디들을 점차 첨가하며 시간적으로 확장된다(악보1, 참조). 즉 10개의 4분 음표 길이의 기본 동기가 한 마디 전체 휴지 후 반복될 때, 4분음표 3개를 포함하는 마디 첨가로 인해 13개의 4분음표 길이(마디 7-12)로 시간적 확장의 변화를 갖게 된다.

(악보1) 《그들은 떠났고 울었다》 마디 1-21, 알토 성부

또한 성악성부의 음색적 조합에서 드러나는 최소변화도 눈여겨 볼만하다. 각 3성으로 구성된 소프라노, 알토, 테너 그리고 베이스의 음색적 조합, 특히 전체 성부가 등장하는 마디 57 이후에서의 성부구성은 아주 세심한 음색적 배합을 담고 있다.

마디 1-39의 가사 ‘Euntes ibant flebant’를 알토와 테너의 세 개 성부가 같은 음으로 노래했지만, 그 가사를 반복하는 마디 57-86 그리고 마디 123-150까지의 각 성부의 조합은 알토와 테너 세

성부의 선율이 한 옥타브 위로(소프라노) 그리고 아래로(베이스) 옥타브 중첩이 이루어져 전체 음역이 세 옥타브(d-d2)로 확장된다(악보2, 참조). 그러나 마디 57-86에 뒤이어 마디 87-99도 같은 가사를 노래할 때, 음역이 b^b -d2로 축소되고 성부 짜임새에서도 변화를 갖는다. 소프라노 3성과 테너 3성은 유니슨으로 d음-c음-d음으로 움직이는 선율을 그리고 알토와 베이스 각 3성부는 유니슨으로 b^b 지속음을 노래한다.

(악보2) 구레츠키 《그들은 떠났고 울었다》 마디 57-61/마디 87-94

이에 이어지는 마디 100-122는 소프라노 3성의 각 성부는 한 옥타브 아래로 테너 3성에 의해 그리고 알토 3성의 각 성부는 베이스 3성의 각 성부에서 한 옥타브 아래로 유니슨 된다(악보3, 참조). 마디 87-99와 성부조합은 동일하나 마디 100-122는 각 성부들에서 한 성부씩 지속음인 b^b 음(알토 II와 베이스 II)과 d음(소프라노 III과 테너 III)을 유니슨으로 연주하고, 지속음을 연주했던 알토 3성부와 베이스 3성부 중 각 두 성부들(알토 I+베이스 I/알토 III+베이스 III)도 보조음형적 선율을 반진행으로 노래하여 미세한 음색적 차이를 유발한다.

(악보3) 구레츠키 《그들은 떠났고 울었다》 마디 100-105, 소프라노와 알토성부

100 (2) (3)

I *ff*
Ve - nien - tes au - tem ve - nient

S. II *ff*
Ve - nien - tes au - tem ve - nient

테너 3성은 한 옥타브 아래로
III *ff*
Ve - nien - tes au - tem ve - nient

I *ff*
Ve - nien - tes au - tem ve - nient

A. II *ff*
베이스 3성은 한 옥타브 아래로
III *ff*
Ve - nien - tes au - tem ve - nient

가사 'Euntes ibant flebant'는 최소한의 음재료(3개음 동기)를 사용했지만 이러한 성악성부의 짜임새로 음색적 변화를 수반하며 시간적으로 확장된다. 지금까지 살펴 본 분석을 바탕으로 이 작품을 가사, 음악적 소재, 성부 짜임새 등을 바탕으로 하면, A(마디 1-39), A'(마디 40-56), A(마디 57-86), B(마디 87-99), B'(마디 100-122), A(마디 123-144) 그리고 명확한 조성적 종지를 보이는 C(마디 145-끝)로 구분된 론도유형의 형식으로 볼 수 있다. 물론 마디 40-56의 가사가 시편 95편 6절 'Venite adoremus, et procidamus: et ploremus ante Dominum, qui fecit nos'로서 A부분의 가사와는 다르지만, 선율이 A부분의 3음 동기를 변화시킨 것이므로 A에 대한 변주이다. 이 부분의 변주는 베이스 한성부 첨가와 그 성부의 선율이 3음 동기에 음을 첨가하고 리듬 분할로 이루어진다. A부분과 동일한 가사를 노래하지만, 옥타브 확장 그리고 음색 변화를 수반하는 성부 짜임새를 보인 마디 87-122를 A부분과는 다른 음악적 내용 B로 본다. 이러한 형식 구분은 가사와의 관계보다는 최소한의 음악적 소재를 어떻게 시간적으로 확장하였는가의 관점에 의한 것이다.

음악적 소재의 반복 또는 성부의 짜임새에 따라 론도풍 형식으로 이 곡을 명확하게 나눌 수 있는 근거는 각 부분의 끝에 있는 전체 성부의 휴지(general pause)에 있다. 전체 성부의 휴지는 큰 단락이 나뉘는 부분에서만 아니라, 각 부분에서 기본 동기가 몇 개씩의 4분음표 첨가에 의해 최소의 변화를 담으며 반복되기 전에도 등장한다(악보1, 참조). 작은 부분들 사이 그리고 큰 단락들 사이에 오는 전체 휴지는 이 작품의 형식을 전통적인 론도형식과 차별화시키는 요소이다. 음악적으로

크고 작은 각 부분들을 연결하려는 어떤 가공도 없는, 서로 그 위치가 바뀌어도 음악 진행에 있어 문제가 없는 블록을 나열한 것과 같은 형식¹⁴⁾이다.

3.2. 《넓은 강》 분석

《그들은 떠났고 울었다》에서 확인된 음악적 특징은 《넓은 강》에서도 유사한 내용으로 확인된다. 《그들은 떠났고 울었다》의 종지부분에서 등장한 3화음은 텍스트와 선율을 민요에서 가져와 작곡된 《넓은 강》¹⁵⁾ 전체 구성의 중심에 있다. 3화음의 뚜렷한 울림과 함께 하나의 대표 조성 또는 선법으로 제1곡을 제외한 나머지 네 곡의 민요를 규정할 수 있다(표3, 참조). 《넓은 강》에서도 작곡재료의 축소와 반복을 통한 단순화를 확인할 수 있다. 《그들은 떠났고 울었다》에서와 같이 단 3개의 음들이 작곡재료의 간결함이었다면, 《넓은 강》의 각 곡들은 단순한 선율진행과 화성적 울림을 가진 두 마디(제5곡은 세 마디) 단위 동기들이 이에 상응한다. 기본 동기와 그에 대조되는 동기들의 반복 그리고 그 반복들로 구성된 큰 단위의 반복 구성은 청중들과의 소통이라는 맥락에 부응한다(표3, 참조).

(표3) 구레츠키 《넓은 강》 각 곡의 동기와 악곡 구성

곡	동기와 구성	중심 조
1곡	{ 동기 Ax2+(동기 Bx2)x2 } x3+동기 A	g(?)
2곡	{ 동기 Ax2+동기 Bx2+동기 Bx2 } x2+동기 Ax2+변화(화음)	gm
3곡	{ 동기 Ax2+동기 Bx2+동기 Cx2 } x3	e-에올리안
4곡	{ 동기 Ax2+동기 Bx2+동기 Bx2 } x2	fm
5곡	({ 동기 A+동기 B+동기 C+동기 B } x2+동기 Cx2+동기 Bx2) x3	GM

14) 이와 같은 내용을 가진 음악전개를 본 논문에서는 ‘블록 형식’으로 명명한다. 훔머는 벽돌을 나열한 것과 같은 이러한 형식을 구레츠키가 애착을 가졌던 타트라(Tatra) 산맥의 민속예술인 조각품과 비교할 수 있다고 한다. Martina Homma, “Das Minimale und das Absolute-Die Musik Henryk Mikołaj Góreckis von der Mitte der sechziger Jahre bis 1985,” 40.

15) 《넓은 강》의 텍스트와 선율은 고르체초브스카(Jadwiga Gorsechowska)의 1967년 바르샤바에서 출판된 『넓은 강』(Szereka Woda)와 고르체초브스카와 카스쯔르비나(Maria Kaczurbina)가 함께 1969년에 출판한 『쿠르피에 지역에서의 옛 날들』(Jak to dawniej na Kurpiach bywało)에서 가져왔다. H. M. Górecki, *Broad Waters* (London: Boosey & Hawkes, 1996).

(표3)에서 확인할 수 있는 것처럼 《넓은 강》에 포함된 다섯 곡은 모두 명확한 형식을 갖고 있다. 표에 정리된 내용 중 ‘동기’라는 단어와 반복을 표시하기 위한 x 표시는 《그들은 떠났고 울었다》의 ‘블록 형식’과는 차별화되는 형식을 각 곡들이 가졌고, 그것이 크게 세부분 형식으로 설명할 수 있음을 보여준다. 폴란드 민속음악을 바탕으로 한 《넓은 강》이 종교음악적 음향결과를 이끈 《그들은 떠났고 울었다》와 어떤 차별화된 음악적 내용을 가지고 있는지를 제1곡을 중점적으로 분석한다. 제1곡 ‘우리의 나레프강’(A ta nasza Narew)의 가사와 음악구성을 우선적으로 표로 제시하면 아래와 같다.

(표4) 《넓은 강》 제1곡 ‘우리의 나레프강’의 가사와 음악 구성

형식	A			A'				A''				후렴
	a	b	b	a	b	b	b'	a	b''	b''	b'''	a
	T. 1-4	5-8	9-12(13)	14-17	18-21	22-25	26-28 (29)	30-33	34-37	38-41	42-45 (46)	47-50 (51)
가사	1연			2연				3연				1연
	1-2행	3-4행	3-4행	1-2	3-4	3-4	4	1-2	3-4	3-4	4	1
구성	동기 Ax2	동기 Bx2	동기 Bx2	Ax2	Bx2	Bx2	B'x2	Ax2	B'x2	B'x2	B'x2	Ax2
성 부	S				div.			div.				
	A							div.				
	T											
	B											
음역	c ¹ -d ²	c ¹ -b ¹		a-d ²	a-a ¹			c ¹ -d ²	c ¹ -b ¹			a-d ²
나타 냄말	Lento malincolico			a tempo ma molto espressivo			*	pochiss. piu lento-dolce			**	***

* poco allarg.---rall. e dim.---

** rall. e poco dim.---molto rall. e poco dim.---

*** Molto lento e largo-espressivo molto allarg. e molto rall.

(악보4) 《넓은 강》 제1곡의 동기 A와 반복(마디 1-2, 마디 14-15, 마디 30-31)

Lento(♩=42-44) **malincolico (smętnie)**

a tempo ma molto espressivo

Pochiss: Più lento - dolce

g단조와 G장조의 딸림화음

전체 51마디로 구성된 제1곡은 두 개 동기(A와 B)의 반복을 통해 대조가 없는 세부분(A, A', A'') 또는 가사와의 관계로 본다면 변형유절형식을 이룬다. 부분 A에 대한 최소의 변화를 보여주는 부분 A'와 A''는 한 마디의 전체 휴지 후에 시작한다.¹⁶⁾ 그러나 부분 A를 이루는 작은 부분(a, b) 들은 휴지 없이 진행될 뿐 아니라, 음악적으로 엮여져 있어 《그들은 떠났고 울었다》의 ‘블록 형식’과는 분명한 차이를 보인다. 동기 A와 B로 이루어진 부분 A의 조성적 흐름은 g음을 중심으로 한다. 그러나 좀 더 자세히 보면, 소프라노 선율과 알토 대선율로 제시되는 동기 A의 구성음은 g단조 음계를 이루고 알토 선율과 소프라노 대선율로 제시되는 동기 B는 G장조의 성격을 띤다(악보4와

16) 《넓은 강》의 제1곡을 제외한 나머지 곡들에서는 2마디 또는 3마디 동기의 반복으로 형성된 작은 부분들 뿐 아니라, 시와 연관하여 나눌 수 있는 큰 단락 부분에서도 전체 휴지는 없다.

5, 참조). 같은 으뜸음조의 관계에 있는 동기 A와 B는 f¹-g¹음을 동일한 시작 음형으로 한다. 이 공통된 시작 음형은 각 동기들 반복으로 구성된 작은 부분들을 음악적으로 연결하는 고리가 된다.

(악보5) 《넓은 강》 제1곡의 동기 B(마디 5-6)와 반복

The image shows a musical score for the song 'Wide River' (《넓은 강》). It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two sections. The first section starts at measure 5, with lyrics in Korean and Polish. The second section starts at measure 18. Dynamic markings include *mf* and *mf en dehors*. The lyrics are: 'Oj, na łą-kach na po-lach' and 'Oj, i Na-rew już nie gniew-na,'.

축소된 음악적 재료의 반복과 그로 인한 명확하고도 단순한 형식은 성부 짜임새의 최소 변화로 인해 변주된다. 이 곡에서의 최소 변화는 성부 짜임새에서 나타난다. 성부 짜임새의 변화는 또한 각 성부의 진행을 변화시킨다. 남성 성부가 첨가되어 4성부로 진행되는 부분 A'의 동기 A(마디 14-15)는 연속되는 7화음을 g단조의 딸림화음으로 해결하면서 단조 성격을 명확하게 한다. 마디 31 알토 제1성부에서 첨가된 e¹음은 g단조 화성단음계 제6음으로 마디 14-15에서보다 더 확실하게 동기 A의 g단조 성격을 드러낸다. 성부 첨가로 인해 동기 A와 B의 다른 조성적 감각이 확실하게 드러나지만, 부분 A'의 동기 A에서 동기 B로 연결되는 마디 17-18은 부분 A에서 동기 A와 B의 연결(마디 4-5)보다 더 자연스럽다. 마디 17-18의 동기 A와 B의 연결은 첨가된 성부로 인해 4성부가 명확하게 g단조와 G장조의 공통화음인 D장3화음 연주하기 때문이다.

동기 A를 여성 2성부로, 혼성 4성부로 그리고 여성 4성부로 반복하는 부분을 비교해 보면, 성부의 첨가와 삭제가 각 성부의 선율 진행과 음색 변화를 가져옴을 알 수 있다. 여성 2성부로 제시된 동기 A가 혼성 4성부로 반복되는 마디 14-17 그리고 여성 4성부로 반복되는 마디 30-33은 소프라노 주선율은 변하지 않지만, 나머지 아래 성부들은 동일한 화성적 울림 속에서 최소의 변화를 갖는다(표4와 악보4, 비교 참조). 소프라노를 제외한 각 성부들의 진행에서 일어나는 최소의 변화를 청

각적으로 감지하기는 쉽지 않다. 그러나 여성과 혼성의 음색적 변화 그리고 여성 성부의 동일한 음색이지만 대위적 진행의 2성부 그리고 호모포니적 4성부 짜임새에 의한 음악의 차이는 감지할 수 있다. 이 곡에서의 절제된 음악 재료를 성부 짜임새라는 최소 변화로 이끌어 나가는 모습은 동기 B의 반복에서도 찾을 수 있다(악보5, 참조).

단순한 음악적 소재와 그 반복을 통한 명확한 형식은 《넓은 강》의 나머지 곡들에서도 분명하게 드러난다(표3, 참조). 그러나 각 곡들에서의 최소 변화가 제1곡에서처럼 성부 짜임새로 일어나지는 않는다. 예를 들어 시작부터 끝까지 혼성4부로 노래하는 제3곡 ‘오, 자니, 자니’(Oj, Janie, Janie)에서의 최소 변화는 소프라노를 제외한 성부에서 나타나면서 기본 동기와는 다른 화성적 울림을 만든다. (표3)에서 확인할 수 있듯이 제3곡은 부분 A(마디 1-12)-A'(마디 13-24)-A(마디 25-36)로 균등하게 각 부분이 12마디씩으로 구성된 세부분 형식이다. 각 부분은 서로 다른 두 마디 동기(A, B, C)의 반복으로 구성된다(표5, 참조).

(표5) 《넓은 강》 제3곡 ‘오, 자니, 자니’의 구성, 기본 동기들과 변화

시	1연			2연			3연		
	1행	2-3행	4행	1행	2-3행	4행	1행	2-3행	4행
형식	A			A'			A		
구성	동기 Ax2	동기 Bx2	동기 Cx2	동기 A'x2	동기 B'x2	동기 C'x2			
진행	e음---b ₆	e-----a	D---e음	e음---G ₄₆	e---C ₄₆	D ₄₆ -e/c-e음			
나타 냄말	Molto lento dolce cantabile			a tempo ma espressivo			Ancora piu lento		
	<i>p</i>			<i>f</i>			<i>p(quasi pp)</i>		

부분 A'에서 세 개 동기들이 반복될 때, 소프라노 성부를 제외한 3성부에서의 최소 변화는 결과적으로 화성적 변화로 이어진다. 각 동기들의 e-에올리안 성격은 각 동기가 다른 동기로 연결될 때는 조성적 진행을 보인다(악보6과 표5, 참조). 부분 A의 동기 A와 B의 연결 그리고 동기 B와 C의 연결은 딸림화음과 으뜸화음의 관계로 조성적 울림을 강하게 드러낸다. 그러나 부분 A'에서의 소프라노를 제외한 성부들의 변화된 음들로 인해 매 박들은 3화음과 7화음의 울림을 갖지만, 각 동기들의 연결은 부분 A에 비해 화성적 중지감을 명확하게 보이지 않는다. 제3곡에서 음역 확장 없이 이루어지는 최소의 음 변화는 선법적 흐름을 조성과 결합한 복잡한 화성적 울림으로 이끌고, 이를 통해 부분 A'가 대칭적인 세부분 형식에서 상대적인 대조의 의미를 갖게 한다.

(악보6) 《넓은 강》 제3곡 ‘오, 자니, 자니’의 기본 동기들과 변화

기본 동기들		동기들의 변화	
<p>동기 A (마디 1-2)</p> <p><i>Molto lento</i> (♩ = 33, ♪ = 66) <i>Dolce cantabile</i></p> <p>S. A. <i>p</i> Oj, Ja - nie,___ Ja - nie.</p> <p>T. B. <i>p</i> Oj, Ja - nie,___ Ja - nie.</p>		<p>동기들의 변화</p> <p>A' (마디 13-14)</p> <p><i>a tempo ma espressivo</i></p> <p>13 <i>quasi f</i> S. A. Przy - nio - słem___ ro - sy</p> <p><i>quasi f</i> T. B. Przy - nio - słem ro - sy</p>	
<p>동기 B (마디 5-6)</p> <p>5 S. A. Có - żeś nam przy - niósł no - we - go?</p> <p>T. B. Có - żeś nam przy - niósł no - we - go?</p>		<p>B' (마디 17-18)</p> <p>17 S. A. Oj, i da - łem ma - cie rzan - ki,</p> <p>T. B. Oj, i da - łem ma - cie rzan - ki,</p>	
<p>동기 C (마디 9-10)</p> <p>9 S. A. Ja - nie zie - lo - ny?</p> <p>T. B. Ja - nie zie - lo - ny?</p>		<p>C' (마디 21-22)</p> <p>21 S. A. Pan - nom na___ wian - ki.</p> <p>T. B. Pan - nom na___ wian - ki.</p>	

상대적인 대조와 반복의 세부분 형식의 제3곡과 제1곡에서의 변주적 진행은 서로 상이한 나타냄 말에 의해 형식적으로 명확하게 된다(표3과 5, 참조). 제1곡의 부분 A가 최소의 변화로 변주되는 부분들에서의 ‘느리고-슬프게’(*Lento malincolico*), ‘박자대로-그러나 매우 풍부한 표정으로’(*a tempo ma molto espressivo*) 그리고 ‘조금 더 느리게-달콤하고 부드럽게’(*pochiss. piu lento-dolce*)라는 연주지시어는 이 곡의 각 부분의 점차적인 변화를 블록과 같이 인지할 수 있게

한다. ‘여리게’(p), ‘세게’(f) 그리고 ‘여리게’(p)의 각 부분의 다이내믹은 《그들은 떠났고 울었다》와 같이 ‘블록 형식’으로 인지하게 한다. 음악적으로 연결된 구성에 나타냄말과 다이내믹의 대조를 주어 구레츠키는 《그들은 떠났고 울었다》에서와 같은 ‘블록 형식’으로의 음향 인식은 제3곡에서도 나타난다(표5, 참조).

3.3. 간결한 음악 소재, 최소 변화 그리고 형식

종교적 라틴어 텍스트를 가진 《그들은 떠났고 울었다》와 민속음악에서 가져온 선율과 텍스트로 작곡한 《넓은 강》 분석에서 공통적으로 뽑을 수 있는 음악적 내용은 ‘간결한 음악적 소재’와 ‘반복’을 통한 단순한 구성이다. 그러나 두 작품들에서의 최소의 음악적 소재의 내용은 3개 음 그리고 두 마디 동기라는 차이가 있다. 라틴어 텍스트를 가진 작품과 폴란드어 텍스트를 가진 작품에서의 최소 음악 소재의 차이는 각 작품 이후 작곡된 아 카펠라 합창음악에서도 드러난다. 1975년 작품인 《아멘》(Amen op.35) 그리고 1981년 작품인 《불쌍히 여기소서》(Miserere op.44)는 3음 동기가 시작부분부터 등장하고 전 곡에서 변화되며 반복된다(악보7).

(악보7) 《아멘》과 《불쌍히 여기소서》의 3음 구성 동기

a) 《아멘》 마디 1-6

Lento e tranquillo (♩ = 52)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

A — ME — N

A — ME — N

A — ME — N

A — ME — N

b) 《불쌍히 여기소서》 마디 1-4

Lento (♩=48) Blaganie

Bass II

Do - mi-ne De - us, Do - mi-ne De - us,

단 3개의 음들로 구성된 동기는 《그들은 떠났고 울었다》에서와 같이 각 작품들 속에서 반복된다. 도리안 또는 에올리안 선법을 시작하는 세 음 그리고 반음 내려오는(d-e-f-e 또는 a-c-d-c) 이 동기는 구레츠키 종교적 아 카펠라 합창음악들에 공통되는 특징이다.¹⁷⁾ 그러나 최소한의 음 소재에 의한 이 동기는 1987년 라틴어 텍스트를 가진 종교적 아 카펠라 《당신의 모든 것》(*Totus tuus* op.60)에서는 전면에서 드러나지 않는다.

《그들은 떠났고 울었다》와 《넓은 강》 분석에서 최소의 음악적 소재 내용을 3개 음 그리고 두 마디 동기라고 구별했고, 그에 따라 바로 위에서 종교적 그리고 민속적 아 카펠라 작품들에 구분되어 나타난다고 설명했다. 그러나 이와 같이 명확하게 3음 동기 그리고 두 마디 동기라고 구분할 수 있는 것은 이 간결화 된 음악적 소재를 악곡의 진행에서 어떻게 운용하느냐에 따른 것이다.

3음으로 구성된 이 동기를 음악적 소재로 한 《아멘》은 그 단순한 음악적 소재를 반복하여 악곡을 구성하는 방법이 《그들은 떠났고 울었다》와 비교할 수 있다. 다시 말해서 《아멘》의 3음으로 구성된 다섯 마디 기본 동기(악보7, 참조)를 반복할 때 《그들은 떠났고 울었다》에서와 같이 마디의 첨가 또는 삭제를 통해 변화한다. ‘아멘’을 16번 반복 노래하는 이 곡은 3음으로 구성된 기본 동기뿐 아니라, 새로운 동기들(마디 54/98)과 그 동기들의 반복으로 구성되어 있다. ‘아멘’이 16번 등장할 때마다 전체 휴지(G.P.)가 각 반복을 분할시켜주고 있고, 나타냄말과 다이내믹으로 큰 부분의 구분을 명확하게 함으로 《그들은 떠났고 울었다》와 같이 아멘을 노래하는 각 부분들이 음악적으로 연결되는 것이 아니라 하나의 독립된 덩어리로 인지되는 ‘블록 형식’이다. 《아멘》은 기본 동

17) 구레츠키 종교적 작품에서 특징적으로 등장하는 단3도 음역을 순차적으로 상행한 후 반음 하행하는 동기에 서 반음 하행을 토마스(Adrian Thomas)의 문헌을 근거로 하여 위키페디아에서는 치마노브스키(Karol Szymanowski)의 영향을 받은 폴란드 민속음악 수집가의 이름을 딴 “Skierkowski tum”이라고 명명한다. [https://en.wikipedia.org/wiki/Miserere_\(G%C3%B3recki\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Miserere_(G%C3%B3recki)) [2017년 4월 23일 접속; Adrian Thomas, *Intense Joy and Profound Rhythm: An Introduction to the Music of Henryk Mikołaj Górecki*, retrieved on 3 March 2009.

기와 새로운 동기들의 반복에 있어서 마디의 첨가뿐 아니라, 혼성 4성부를 기본으로 하면서 각 성부를 분할하여 10성부까지 확장하거나 또는 축소하는 성부 짜임새의 변화를 통해 최소 음악적 소재를 시간적 영역으로 확대하고 있다. 긴 시간적 범위로의 확대에서 3음으로 구성된 동기에 대한 최소 변화는 마디의 첨가 그리고 성부 짜임새의 변화이다. 이 최소변화는 결과적으로 선법으로 시작한 이 곡을 3화음 음향 그리고 그 중첩으로 인한 클러스터적 음향으로 까지 서서히 변화시킨다.

종교적 아 카펠라 《불쌍히 여기소서》 또한 세 개 음이라는 음악적 재료를 전면에 두고 있지만, 《그들은 떠났고 울었다》 그리고 《아멘》과는 다른 음악구성을 보인다. 시편 51편 ‘Domine Deus Noster, miserere imaginem nobis tuam et explica serrum tuum’에서 ‘저희 주님이신 하나님, 당신 종을 굽어보시어’로 번역될 수 있는 부분만을 텍스트로 하여 작곡한 《불쌍히 여기소서》는 11곡이 아타카로 연결되어 연주시간이 35분 정도 소요된다. 각 곡들은 3음으로 구성된 시작 동기(A-B-C-B)에 담긴 단편적 음형(a-b-c/a-b/c-b-c 등)을 시작동기의 앞, 위, 중간 등 다양한 위치에 첨가하며 변화시킨 두 마디 동기와 반복으로 구성된 네 마디 프레이즈로 시작한다(악보7-b와 8).

(악보8) 《불쌍히 여기소서》 2곡과 3곡의 시작 부분

a) 2곡, 마디 1-4(프레이즈 a')

Lento (♩=48-50) **Błagalnie - Dolce cantabile**

Bass I
Bass II

Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us,

↑ 첨가 ↑

b) 3곡, 마디 1-4(프레이즈 a''')

Lento (♩ = 52) **Błagalnie - poco espressivo**

Tenor II

D - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us,

Bass I
Bass II

D - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us,

《불쌍히 여기소서》의 두 마디 기본 동기와 음 또는 음형첨가로 인한 변화된 기본 동기 그리고 새로운 동기들(예를 들어 제3곡의 테너 성부, 악보8-b, 참조)과 그 반복은 《넓은 강》에서와 같이 각각 프레이즈를 구성하고, 네 마디로 구성된 각 프레이즈들은 또 반복되면서 파악이 명확한 세 부분 또는 두 부분 형식을 이룬다. 민요풍인 《넓은 강》과 유사한 음악적 구성을 가진 《불쌍히 여기소서》에서 최소 변화는 음 또는 음형 첨가 외에도 가사의 반복과 함께 시간적 확장을 이룬다(표 6). 처음부터 10곡까지는 표 6에 제시된 1곡과 2곡에서와 같이 ‘Domine Deus noster’ 세 단어를 각 단어의 반복, 두 단어씩 묶은 반복, 전체 세 단어의 반복을 통해 끊임없이 노래한다. 세 개 음 재료를 가진 두 마디 동기 그리고 다음 마디에서의 반복으로 구성된 4마디 프레이즈 a(악보7-b, 참조)는 ‘Domine Deus noster’를 끊임없이 반복 노래하는 10곡까지 다양하게 최소로 변화되지만 동일한 가사로 인해 그 변화는 쉽게 드러나지 않는다.

(표6) 《불쌍히 여기소서》 1곡과 2곡을 중심으로 본 가사 반복과 음악구성

1곡	가사	Domine Deusx2-[Domine Deusx2]x2-[Domine Deusx2-Deus nosterx2]x2
	형식	a-----[b]x2-----[c+d]x2
2곡	가사	Domine Deusx2-Domine Deusx2-[Domine Deusx2]x2-noster Deus noster
	형식	a'------a''x2-----[a'''x2]x2-----a'''x2
3곡		Domine Deusx7-[Domine Deus noster]x2
4-10곡		위 3곡과 같이 Domine Deus noster 세 단어의 다양한 조합과 반복
11곡		miserere nobisx3-nobisx2-miserere nobisx2-novisx4

동일한 가사 ‘Domine Deus’의 수많은 반복은 낮은 음역부터 한 성부씩 첨가되는 성부 짜임새 변화(베이스 솔로로 시작하여 9곡에서 혼성 8성부로 그리고 10곡에서는 혼성 10성부)로 인해 음색적 변화를 수반한다.

《불쌍히 여기소서》의 각 곡은 독자적인 하나의 형식(세부분, 론도, 변주)을 바탕으로 하고 있고 아타카로 연주되는 각 곡이 전체 휴지로 끝나므로 《그들은 떠났고 울었다》, 《아멘》 그리고 《넓은 강》과 같이 ‘블록 형식’으로 충분히 볼 수 있다. 그러나 이 세 곡들과는 달리 《불쌍히 여기소서》 각 곡들의 마지막 부분에 ‘점차 빠르게’, 또는 ‘점차 느리게’와 같은 나타냄말이 등장하면서 다음 곡의 나타냄말과 자연스럽게 연결된다. 이러한 나타냄말의 기록은 각 곡을 개별적인 ‘블록’이 아닌, 각 곡들이 서로 연관된 하나로 묶으려는 구레츠키의 형식 변화로 이해할 수 있다.

《넓은 강》에서 보여주었던 두 마디(혹은 세 마디) 동기를 최소의 음악적 재료로 사용한 내용

은 《불쌍히 여기소서》와 같은 해에 작곡된 《나의 비스와 강, 잿빛 비스와 강》(*Wis̄to, moja, Wis̄to szara* op.46)과 《세 개의 자장가》(*Trzy kōtysanki* op.49)에서도 나타난다. 1981년 작곡된 《나의 비스와 강, 잿빛 비스와 강》의 형식은 《넓은 강》의 다섯 곡들과 같이 명확하다. 크게 A, B, B/A, B, B/C 세 부분으로 나눌 수 있는 《나의 비스와 강, 잿빛 비스와 강》¹⁸⁾의 각 부분의 끝에는 4분셈표가 있어 단락감을 명확하게 한다. 그러나 악보에 기재된 점차적인 속도와 다 이내믹 변화를 요하는 나타냄말은 같은 해 작곡된 《불쌍히 여기소서》에서와 같이 이 곡을 하나의 흐름으로 인식하게 한다. 《나의 비스와 강, 잿빛 비스와 강》에서는 나타냄말뿐 아니라, 가사의 언어적 구조와 관계없이 진행되는 베이스 성부가 이 곡을 하나의 음악적 흐름으로 묶어준다. 처음부터 끝까지 a음을 노래하는 베이스 성부는 3도 병진행 하는 선율(주로 테너 I&II, 간헐적으로 소프라노와 알토 등)에서 드러나는 조성적 성격을 선법적으로 만드는 역할을 하여 전체 악곡을 F장조가 아닌 d-에올리안으로 보게 한다. 또한 작은 B부분 베이스 지속음 형태인 4분음표 a 연타음을 작은 A의 마지막 마디에서 미리 제시하여 작은 A와 B(예를 들어 마디 8-9)를 자연스럽게 연결한다.

가사의 언어적 구조와 관계없이 노래하는 베이스의 지속음, 특히 작은 A부분과 B부분을 연결하면서부터 등장하여 B부분 전체 베이스를 노래하는 4분음표 a 연타음은 ‘점차 음 하나 하나를 강조’(sempr̄e poco marc.)하라는 지시어를 수반한다. 지속음의 타악기적 또는 리듬적 울림은 1980년대 들어와 구레츠키 음악에서 간결한 음악적 재료 그리고 단순한 구성과 함께 중요하게 다뤄지기 시작한 ‘리듬의 움직임’에 대한 인식 반영으로도 볼 수 있다. 구레츠키의 ‘리듬 움직임’에 대한 사고는 민요적 아카펠라 작품과 유사한 구성을 가진 종교적 아 카펠라 《당신의 모든 것》에서도 찾아볼 수 있다. 라틴어 가사를 음절적으로 작곡한 콘дук투스 양식의 이 작품은 지금까지 설명한 작품들과 같은 최소의 음악 재료 그리고 그것의 반복과 변화를 통한 단순한 구성보다는 4/4 박자와 3/4 박자가 주는 리듬 움직임(특히 4/4와 3/4이 교대되는 마디 50-58/59-66/67-72/73-)이 음악 구성의 중심에 있다.

《세 개의 자장가》 중 세 번째 곡 ‘까마귀와 닭들이 울지 마라’(Nie piej, kurku, Nie piej)¹⁹⁾

18) 이 곡은 폴란드 전통음악을 토대로 구레츠키가 아 카펠라 합창음악으로 작곡한 것이다. 이 곡에 사용된 가사와 선율은 고르체초브스카의 《넓은 강》(*Szereka Woda*)에서 가져왔다.

19) 《세 개의 자장가》도 폴란드 텍스트를 가진 다른 아 카펠라 합창음악과 마찬가지로 가사와 선율을 전통음악에서 가져와 작곡한 것이다. 제1곡 ‘잘 자거라’(Usnij̄ze mi, usn̄sij̄)와 제3곡 ‘까마귀와 닭들이 울지마라’는 1958년 한나 코스티르코(Hanna Kostyrko)가 선별하여 출판한 『벽 위를 걷고 있는 Baj』(*Chodzi chodzi Baj po ścianie-Wiersz:Kōtysanki*)에서 그리고 제2곡 ‘흔들어라, 흔들어라’(Kōtysz̄cie sīe kōtysz kōtysz̄cie sīe kōtysz̄)는 오스카 콜베르크(Oskzr Kolberg)에 의해 1963년 출판된 『작품전집』(*Dziēra Wszystkie*) 제26권, 제3부, 549번의 선율과 가사를 가져와 작곡한 것이다.

는 구레츠키 창작에서의 음악 소재의 간소화와 단순한 구성뿐 아니라, 리듬 움직임에 대한 내용을 잘 보여준다. 4행씩 구성된 2연의 시를 가사로 한 이 곡은 크게 두 부분으로 나뉜다. 특히 첫 번째 부분(마디 1-62)은 두 번째 부분(마디 63-95)의 4성부 코랄풍 진행과는 달리 아래 3성부들을 오스티나토로 반복시키면서 소프라노 솔로를 두드러지게 한다. 각 연의 1-2행 가사를 테너와 베이스는 a^b-b^b음을 교대 반복하고, 알토 성부는 종교적 아 카펠라 작품 《그들은 떠났고 울었다》, 《아멘》 그리고 《불쌍히 여기소서》에서 설명한 3음으로 구성된 동기를 오스티나토 음형으로 마디 3부터 지속적으로 반복한다(악보9).

(악보9) 《세 개의 자장가》 제3곡, 마디 1-3

Mosso - ma non troppo (Moderato ♩ = ca 84)

Soprano

Alto

Tenor
Bass

mp sempre staccato assai ma ben marcato

Nie piej, kur - ku, nie piej, Nie piej, kru - ku, nie piej, Nie piej, kur - ku, nie piej

이런 오스티나토 반복에 더해지는 소프라노는 1연 3-4행에 해당되는 텍스트를 마디 7-18에서 네 음으로 구성된 여섯 마디 선율(악보10-a)로 두 번 반복한다. 다시 테너와 베이스의 두음 반복과 알토의 오스티나토 음형이 2연의 1-2행을 네 마디 반복 노래한 후, 마디 23-62까지 소프라노 성부가 2연의 3-4행을 24마디에 걸쳐 노래한다. 2연 3-4행의 소프라노 선율은 1연 3-4행 선율의 시작 두 마디를 보조음형으로 리듬 분할한 변주이고, 이 변주선율은 네 번 반복된다(악보 10-b). 이 곡에서는 최소의 음악 재료, 반복 그리고 선율을 첨가한 변화뿐 아니라, 아래 3성부는 각 연의 1-2행 가사 전달보다는 반복되는 리듬의 인상을 청자들에게 강하게 준다.

(악보10) 《세 개의 자장가》 제3곡, 소프라노 선율

a) 마디 7-12, 소프라노 선율

7 **espressivo - legato**
mp(mf)

No - cka by - ła kró - tka, _____

b) 마디 23-28, 소프라노 선율

23 *mp(mf)*

Lu - laj lu - laj - że, Ma - ry - siu, _____

4. 나가면서: 구레츠키 음악어법, 새로운 단순성 그리고 미니멀음악

70년대 초부터 작곡된 구레츠키 아 카펠라 합창음악 분석에서 드러난 그의 음악어법은 다음의 인용문들에서도 그 내용을 확인할 수 있다.

“…… 60년대 말에 즈음하여 구레츠키의 창작에는 작곡재료들의 단순화와 축소가 나타났다. 종종 구레츠키를 종교적인 주제와 연결하여 펜데레츠키와 비교하기도 하지만, 그는 적은, 종종 반복되는 세포와 같은 동기로부터 두터운 교향곡적 작품들을 작곡한다. 그 작품들은 찬가와 같은 성스러움을 형성하기도 하고 시편을 낭송하는 비가(Lamento)풍으로 연주된다.”²⁰⁾

“[구레츠키의] 새로운 창작시기는 작곡재료들의 단순화와 극도의 축소를 특징으로 한다. …… 이 경향은 종종 단 2개에서 4개까지 음들로 제한하고, 그것들을 옥타브로 중복하면 층층이 쌓인 넓

20) Helga de la Motte-Haber(Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000* (Laaber: Laaber-Verlag, 2000), 72.

은 음향층이 결과로 이어진다. 음향적 결과의 경미한 압축과 그것들의 반복 가능성은 시간적인 확장을 가져온다. 비록 다이내믹 대조가 극단으로 치닫는다 할지라도, 음색은 동질성을 갖게 된다.”²¹⁾

구레츠키의 창작 경향에 대해 언급한 위 두 인용문에서 공통된 ‘작곡재료들의 축소와 (극도의) 단순화’, ‘적은, 종종 반복되는 세포와 같은 동기’, ‘단 2개에서 4개까지 음들로 제한’ 등과 같은 표현은 구레츠키의 60년대 말 이후 음악어법을 ‘새로운 단순성’ 또는 ‘미니멀음악’과 연결하여 해석할 수 있는 여지를 충분히 준다.

20세기 모더니즘 또는 적어도 바로크시대 이후의 다른 서구의 예술 음악보다는 비서구음악, 재즈 그리고 록에 더 많은 영향을 받았으며²²⁾ 미국에서 시작된 미니멀음악은 최소의 음악적 요소(리듬, 선율, 화성)에 의한 창작, 좀 더 자세하게 설명하자면, ‘최소 단위, 반복(오스티나토), 최소 변화, 위상변이(phase shifting)’ 등을 기본 어법으로 한다.

‘미니멀리스트’라는 커다란 카테고리로는 묶은 작곡가들(라이히, 라일리, 영 등)은 그러나 위에서 설명한 것과 같은 미니멀음악의 기본 어법을 형성함에 있어 각자의 개성적 언어를 보였다. 그러므로 구레츠키의 음악을 미니멀음악과 연결하는 해석²³⁾들은 미니멀음악의 특징을 그들의 초기 작품들에서 유추한 미니멀음악의 기본어법에 초점을 두고 있다. 다시 말해서 최소의 음악적 요소, 반복,

21) Zofia Helman, “Henryk Mikołaj Górecki,” Hanns-Werner Heister & Walter-Wolfgang Spatter(Hg.), *Komponisten der Gegenwart* (München: edition text-kritik, 1992).

22) Potter, “Minimalism,” 16: 716. 스티브 라이히(Steve Reich, 1936-) 그리고 테리 라일리(Terry Riley, 1935-) 같이 미니멀음악을 대표하는 작곡가들의 작품에서 공통적으로 뽑을 수 있는 미니멀음악의 기본 아이디어인 ‘최소의 음악적 재료의 반복’-미학적 이념으로 설명하자면 ‘반 예술(anti-art)로 그리고 ‘예술가의 주관적 의도의 축소’-은 비서구음악에 대한 흥미와 연구의 결과라 할 수 있다. 라 몬테 영(La Monte Young, 1935-)은 재즈, 라 일리는 인도네시아 가믈란음악, 라이히는 가나의 드럼음악 등에 몰입하면서 그들의 예술적 영역을 발전시켰다. 영화음악 작곡가로도 대중에게 알려진 필립 글래스(P. Glass, 1937-) 또한 1966년 아방가르드-연극양상블 마부 마인즈(*Mabou Mines*)를 위해 작곡한 작품으로 미니멀리스트 대열에 합류했다. 그의 첫 번째 미니멀음악이라 할 수 있는 이 작품에 담아 놓은 그의 음악적 사고는 1965-66년 인도, 북아프리카 그리고 중앙아시아를 여행하면서 경험한 비서구음악을 바탕으로 하였다. 신인선, 『20세기 음악』 (서울: 음악세계, 2006), 178-179 참조; 오희숙, 『20세기 음악 1 역사·미학』 (서울: 심설당, 2004), 269-271 참조; Fabian R. Lovisa, *minimal-music: Entwicklung, Komponisten, Werke* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996), 23-29, 45-51, 60-65, 87-91 참조.

23) 로비자(Fabian R. Lovisa)는 구레츠키의 《교향곡 3번》에 담긴 음악어법을 좁은 의미에서의 미니멀음악으로 설명하였다. Lovisa, 위의 책, 203. 그로브사전에는 1990년대 유럽의 구레츠키, 아르보 페르트(A. Pärt, 1935-) 등과 같은 작곡가들이 영적(靈的)으로 미니멀리즘을 접근하였고, 이로 인해 미니멀리즘이 “성스러운 미니멀리즘”(holy minimalism)이라는 다른 이름으로 불리면서 국제적 명성을 얻었다고 기록되어 있다. Potter, 위의 글.

최소 변화의 내용이 앞에서 분석된 아 카펠라 작품들 구성의 중심에 있으므로 미니멀리즘의 경향으로 또는 그를 미니멀리스트 작곡가로 그룹화 할 수는 있다. 그러나 아 카펠라 작품들 분석의 결과에서 드러난 반복의 방법과 최소 변화로 얻어진 내용은 초기 미니멀음악, 특히 라이히의 미니멀음악과는 다른 모습을 띤다. 라이히의 《바이올린 페이스》(*Violin Phase*, 1967) 그리고 《페이스 패턴스》(*Phase Patterns*, 1970)에서와 같이 오스티나토 음형을 반복함에 있어 ‘조금씩의 속도 변화’라는 최소변화로 순간적으로 약간씩의 ‘어긋남’이 형성되는 위상변이를 구레츠키의 아 카펠라 합창음악들에서는 찾아볼 수 없다. 반면에 라이히의 1979년 작품 《8중주》(*octet*)²⁴⁾에서 5도 도약 진행을 특징으로 하는 한 마디 동기를 다른 성부가 5도 병진행하고, 또 다른 성부들에서는 4분음표 또는 2분음표의 시간적 공백을 두고 키는 모방하는 성부들 짜임새는 종교적이고 ‘신비로운’ 음색을 결과적으로 가져올 뿐 아니라, 협화적 성격의 한 마디 기본 동기를 불협화적 음향으로 진행시킨다. 한 마디 동기의 지속적 반복이 성부 짜임새에 의한 최소 변화로 그 음향적 성격이 점차적으로 변화시키는 것은 구레츠키의 아 카펠라 작품들 중 《그들은 떠났고 울었다》, 《불쌍히 여기소서》, 《넓은 강》 제3곡 등과 같은 작품에서 성부 짜임새 변화로 음향의 성격을 변화시킨 것과 비교될 수 있다. 또한 구레츠키 아 카펠라 합창음악들에서 선법과 조성의 혼합 또는 선법으로 시작하지만 다양한 성부 짜임새에 의해 드러나는 3화음, 7화음 등 조성적 내용(예를 들어, 《그들은 떠났고 울었다》와 《넓은 강》)은 20세기 최후반의 ‘포스트미니멀리스트’에 의한 미니멀음악, 즉 화성적 움직임 중 중요 특징으로 하는 현상²⁵⁾과 비교될 수 있다.

종교적이건 민속음악에서 가져온 작품이었던 간에 구레츠키의 아 카펠라 합창음악들에서의 공통된 내용은 바로 ‘형식의 명료함’이다. 아 카펠라 합창음악에서의 ‘명료한’ 형식은 미니멀음악과는 차별화되는 내용으로 ‘새로운 단순성’과 연결하여 볼 수 있다. 물론 이 개념은 구레츠키의 아 카펠라 합창음악 《그들은 떠났고 울었다》와 《아멘》보다 시간적으로 더 늦게 등장하였고 또한 독일의 젊은 작곡가들의 작곡성향을 지칭하는 개념²⁶⁾이다. 새로운 단순성을 대변하는 작곡가들 중 한 명인

24) 2대의 피아노, 목관악기(피콜로, 플루트, 클라리넷 그리고 베이스클라리넷으로 구성되었지만, 2대 악기로 짝을 이루며 등장) 그리고 현악4부 편성의 《8중주》는 1983년 큰 편성의 앙상블 음악으로 개작되었고, 《8개의 선들》(*Eight Lines*)라는 제목으로 발표되었다. 작품은 라이히가 1976-77년 집중했던 유대교회의 음악으로 그레고리오풍 낭창인 캔틸레이션(cantillation)의 음악적 특징을 근간으로 한다. 캔틸레이션이 짧은 선을 패턴 또는 동기로 구성되고 응답송식(Responsoriale)으로 연주되는 특징을 라이히는 자신의 초기 미니멀음악 특징과 연결하였다.

25) Potter, 앞의 글, 16: 717.

26) 쾰른의 음악회 시리즈(1977년 독일 방송국 WDR 주최) 제목에서 시작되어 몇몇 젊은 작곡가들의 작곡방법을 총괄하는 개념으로 사용되었다. 볼프강 부르데(Wolfgang Burde)가 1979년 『새로운 음악신보』(*Neue*

림(Wolfgang Rihm, 1952-)의 음악적 시학에 근거한 ‘관계의 단순함-형식적 명료함’, ‘음악 재료의 단순화’ 그리고 ‘감정의 단순화’²⁷⁾(다시 말해서 내용적으로 복잡하게 얽히고설킨 표현 탈피)는 새로운 단순성의 특징으로 설명된다. 미니멀음악으로는 설명할 수 없었던 구레츠키의 아 카펠라 합창음악들에서의 명료한 형식은 새로운 단순성을 특징짓는 이 세 가지 단순함 가운데 ‘관계의 단순함-형식적 명료함’과 같은 맥락에서 이해할 수 있다.²⁸⁾

음악어법적인 측면에서 드러나는 유사한 내용(최소의 음악적 소재, 반복, 최소의 변화 등)이 있지만, ‘전통으로의 복귀’ 그리고 구조적으로 복잡하지 않은 음악을 통해 청중이 이해할 수 있는 음악 창작을 추구한 ‘새로운 단순성’ 그리고 전통과의 거리를 둔, 즉 전통을 거부한 ‘반-예술’(Anti-art)인 미니멀음악의 미학적 관점은 전혀 다르다. 서로 다른 대륙에서 어느 정도의 시간적 간격도 있게 등장했고 미학적 관점이 다른 이 두 음악적 경향은 그러나 20세기 음악에서의 ‘청중과의 소통’을 공통으로 이루었다.

‘청중과의 소통’을 이루었다는 점은 구레츠키의 아 카펠라 합창음악들에서도 분명히 파악된다. 그러나 ‘청중과의 소통’을 폴란드 작곡가 구레츠키가 활동했던 시기의 폴란드 정치, 사회 그리고 문화적 측면과 연결해본다면, 그의 작품들 속에서 드러나는 음악적 특징을 ‘민족성’ 발현으로도 볼 수

Zeitschrift für Musik)에 새로운 단순성으로 총칭되는 그 젊은 작곡가들에게 자신들의 창작 입장을 대변할 장을 마련해주었다. 볼프강 림과 만프레드 트로얀(Manfred Trojahn, 1949-)은 자신들의 음악어법이 민중을 위한 예술로 오해될 수 있음을 그리고 대중식당으로 배달되는 음식을 끓이듯이 한 냄비에 집어넣어 평가하는 것에 큰 불만을 표하였다. Siegfried Schmalzriedt, “Bemerkungen zum Gebrauch des Begriffs 'Neuen Einfachheit',” in *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14, hrsg. Otto Kolleritsch (Wien · Graz: Universal Edition, 1981), 17-19.

27) 다누저는 림의 기본적인 음악시학을 설명하면서 새로운 단순성의 개념을 간접적으로 제시하였다. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber Verlag, 1996), 404 참조. 이에 대한 더 깊은 내용은 아래의 문헌들에서 다루고 있다. Schmalzriedt, 위의 글, 17-24; Elmar Budde, “Formen der Einfachheit in der Musik-einige Aspekte kompositorisch-ästhetischer Wertung,” in *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14, hrsg. Otto Kolleritsch (Wien · Graz: Universal Edition, 1981), 25-37; 김미영, “20세기 후반 독일 음악계에 대두된 ‘새로운 단순성’, 『서양음악학』 5 (2002), 227-252.

28) 구레츠키와 마찬가지로 ‘성스러운 미니멀리스트’로 묶여 설명되기도 하는 아르보 페어트는 ‘새로운 단순성’을 대표하는 작곡가로 언급(오희숙, 『20세기 음악 I』, 277, 283-285.)되기도 하지만, 구레츠키의 음악어법-음악적 재료의 축소, 반복과 최소의 변화, 시간적 확장을 통한 명료한 형식을 ‘새로운 단순성’이라는 개념과 꼭 집어 연결 설명하는 문헌을 찾는 것은 쉽지 않다. 페어트의 《프라트레스》(*Fratres*, 1977)의 음악적 구조는 구레츠키의 《그들은 떠났고 울었다》, 《아멘》 등에서 마디를 첨가하며 단순한 음악적 소재를 반복하는 내용 그리고 조성적 울림 등과 같은 유사한 내용을 확인할 수 있다.

있다. 앞서서도 잠깐 언급된 바 있지만, 구레츠키의 아 카펠라 합창음악이 집중적으로 작곡된 시기는 민족주의적인 성향이 강했고 가톨릭을 복권시킨 고무우카 이후 폴란드가 소련의 정치적, 경제적, 군사적 압력으로 힘들었던 때이다. 바로 이 때 폴란드 출신 교황이 임명되었다. 이를 기점으로 폴란드 음악에서 종교적 내용은 정점을 이루었다. 이러한 현상은 70년대 말부터는 자유노조 연대가 결성되고 계엄령이 선포되었던 그 어려운 시점에 교회는 자유로운 사고를 나눌 수 있는 피난처이자 애국적이고 종교적인 음악뿐 아니라, 신음악까지도 공연되는 장소로서 중요한 기능을 하였다.²⁹⁾ 이러한 상황에서 종교음악은 종교를 탄압한 사회주의 국가이상에 대항하는 음악으로 인식되었다. 폴란드 출신 교황의 등장은 폴란드의 자부심을 성장시켰고 이러한 배경을 바탕으로 하여 음악은 ‘도덕적이고, 지성적이고 문화적인 엘리트를 끌어 모으는 사회적인 움직임’³⁰⁾이었다.

구레츠키가 서유럽의 이방가르드를 상대적으로 빠르게 벗어나 60년대 말부터 ‘독자적인’ 음악어법으로 걸음을 내딛고, 특히 1970년대 말부터 거의 10여 년 동안 종교적이고 민속적인 요소를 바탕으로 한 아 카펠라 합창음악을 집중적으로 작곡한 것은 바로 이러한 사회적 환경의 반영으로 해석할 수 있다. 다시 말해 구레츠키의 70년대 초반부터 작곡된 아 카펠라 합창음악 분석에서 드러난 미니멀음악 그리고 새로운 단순성으로 설명될 수 있었던 음악어법은 폴란드의 사회적 정서와 요구를 반영한 ‘새로운’ 민족주의로도 이해될 수 있다. 이를 뒷받침 할 수 있는 음악적 내용은 종교적 텍스트를 하는 작품뿐 아니라, 폴란드 민속음악을 기반으로 한 작품들에서도 공통으로 나타나는 d-도리안 선법을 연상시키는 3음을 소재로 한 동기(d-e-f-e)라 할 수 있다.

구레츠키의 아 카펠라 합창음악을 연주하는 프로그램의 ‘성스러운 미니멀리스트: 구레츠키’라는 표기가 20세기 후반 활동한 구레츠키라는 작곡가에 대해 ‘청중과의 소통’의 문을 여는 단초가 된다는 것은 확실하다. 그러나 음악 역사 연구에 있어 ‘한 명의 작곡가를 또는 한 작품을 하나의 예술사조 또는 하나의 음악적 기법으로 규정하고 그에 맞춰 이해하려는 시도’가 작곡가의 음악관 그리고 음악과 사회와의 관계를 놓치고 가는 문제점이 있음을 간과해서는 안될 것이다.

29) Andrzej Chłopecki, “Geschichte der Postmoderne-kompositorische Positionen in mittel- und osteuropäischer Musik,” *Musik Texte* 44 (1992), 35.

30) Chłopecki, 위의 글, 36.

검색어

구레츠키, 축소된 음악 소재, 반복, 최소 변화, 성부 짜임새, 미니멀리즘, 미니멀음악, 성스러운 미니멀리스트, 새로운 단순성, 《그들은 떠났고 울었다》(*Euntes Ibant et Flebant*), 《넓은 강》(*Szeroka Woda*), 《아멘》(*Amen*), 《불쌍히 여기소서》(*Miserere*), 《나의 비스와 강, 잿빛 비스와 강》(*Wisła, moja, Wisła szara*)과 《세 개의 자장가》(*Trzy kołysanki*)

참고문헌

- 김미영. “20세기 후반 독일 음악계에 대두된 ‘새로운 단순성.’” 『서양음악학』 5 (2002): 227-252.
- 박지영. “스티브 라이히의 Tehillim(1981) 제1부에 나타난 ‘음악적 진행.’” 『연세음악연구』 13 (2006): 32-46.
- 박혜경. “지루함의 미학에서 본 미니멀음악에서 반복의 역할.” 『音樂論壇』 13 (2014): 211-234.
- 서의석. “필립 글래쓰의 앙상블을 위한 초기 작품들(1968-1976)에서 나타나는 그의 음악 언어의 발전(제1부).” 『낭만음악』 37 (1997): 63-98.
- _____. “필립 글래쓰의 앙상블을 위한 초기 작품들(1968-1976)에서 나타나는 그의 음악 언어의 발전(제2부).” 『낭만음악』 38 (1998): 133-204.
- 서정은. “20세기 이후 무조음악에서의 "반복"을 통한 새로운 유기성 창출: 새로운 음악적 통사론의 가능성에 대한 고찰.” 『음악이론연구』 9 (2004): 216-248.
- 신인선. 『20세기 음악』. 서울: 음악세계, 2006.
- 오희숙. 『20세기 음악 1 역사·미학』. 서울: 심설당, 2004.
- 이승선. “〈구레츠키〉의 교향곡 제3번의 분석 연구.” 『音樂論壇』 10 (1996): 17-40.
- Budde, Elmar. “Formen der Einfachheit in der Musik-einige Aspekte kompositorisch-ästhetischer Wertung.” In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 25-37. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Chropecki, Andrzej. “Gesichter der Postmoderne-Kompositorische Positionen in mittel-und osteuropäischer Musik.” *Musik Texte* 44 (1992): 32-39.
- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag, 1996.
- Epstein, Paul. “Pattern Structure and Process in Steve Reich's Piano Phase.” *The Musical Quarterly* LXXII/4 (1986): 494-502.
- Gann, Kyle. “Ein Wald aus der Saat des Minimalismus.” In *minimalism Rezeptionsformen der 90er Jahre*. Herausgegeben von Sabine Saino, Nina Möntmann und Christoph Metzger, 124-131. Ostfildern: Cantz Verlag, 1998.
- Helman, Zofia. “Henryk Mikołaj Górecki.” In *Komponisten der Gegenwart*. Herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Spatter,

- München: edition text-kritik, 1992.
- Homma, Martina. "Das Minimale und Absolute-Die Musik Henryk Góreckis von der Mitte der sechziger Jahre bis 1985." *Musik Texte* 44 (1992): 40-59.
- Kelkel, Manfred. "Meditationsmusik gestern und heute. Unzeitgemäße Betrachtungen über ein aktuelles Thema." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 167-195. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Kolleritsch, Otto. "Zur Wertbesetzung des Begriffs der 'Neuen Einfachheit'." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 9-16. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Kupkovič, Ludislov. "Die Rolle der Tonalität im zeitgenössischen und zeitgemäßen Komponieren." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 90-95. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Lovisa, Fabian R.. *Minimal Music*. Entwicklung-Komponisten-Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Marek, Tadeusz and David Drew. "Górecki in Interview(1968)-And 20 Years After." *Tempo* 168 (1989): 25-29.
- Michalski, Gregorz, Ewa Obniska, Henryk Swolkień and Jerzy Waldorff. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*. Übertragen von Rymarowicz, Caesar. Geschichte der polinischen Musik. Warschau: Verlag Interpress, 1988.
- Motte-Haber, Helga de la(Hg.). *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Laaber: Laaber-Verlag, 2000.
- Pärt, Arvo. *Tabula Rasa*. Wien: Universal Edition, 2010.
- Potter, Keith. "Minimalism." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, edited by Stanley Sadie, 716-718. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.
- Restagno, Enzo, Leopold Brauneiss, Saale Kareda and Arvo Pärt. *Arvo Pärt im Gespräch*. Wien: Universal Edition, 2010.

- Rexroth, Doeter. "Der 'Neoklassizismus' in den zwanziger Jahren und die 'stilistische Ruckentwicklung' in der Musik der Gegenwart." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 222-235. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Rihm, Wolfgang. "Die Klassifizierung der 'Neuen Einfachheit' aus der Sicht des Komponisten." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 79-82. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Saino, Sabine. "Ein anderes Verhältnis von Musik." In *minimalism Rezeptionsformen der 90er Jahre*, Herausgegeben von Sabine Saino, Nina Möntmann und Christoph Metzger, 86-105. Ostfildern: Cantz Verlag, 1998.
- Schmalzriedt, Siegfried. "Bemerkungen zum Gebrauch des Begriffs 'Neuen Einfachheit'." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 17-24. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Stoianova, Ivanka. "Das Wort-Klang-Verhältnis in der zeitgenössischen Musik. Formbildend Strategien in der Verwendung der Sprache." In *Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung*, Studien zur Wertungsforschung Band 20. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 51-67. Wien · Graz: Universal Edition, 1988.
- _____. "Die 'Neue Einfachheit' in der heutigen Praxis, repetitive Musik, Klangenvornments und Multimedia-Produktionsprozesse." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 144-166. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Trojan, Manfred. "Formbegriff und Zeitgestalt in der 'Neuen Einfachheit'. Versuch einer Polemik." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 83-89. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Ullmaier, Johannes. "Minimalismus als Minimalkonsens musikalischer Alltagskultur? Zum

Verhältnis von Minimal und Pop.” In *minimalism Rezeptionsformen der 90er Jahre*. Herausgegeben von Sabine Saino, Nina Möntmann und Christoph Metzger, 132-145. Ostfildern: Cantz Verlag, 1998.

Wilson, Peter Niklas. “Erster und zweiter Blick. Zur Rezeption der Minimal Music in Europa.” In *minimalism Rezeptionsformen der 90er Jahre*. Herausgegeben von Sabine Saino, Nina Möntmann und Christoph Metzger, 76-85. Ostfildern: Cantz Verlag, 1998.

악보

- Górecki, Henryk. *Euntene ibant et flebant* Op. 32. London: Boosey & Hawkes, 1977.
_____. *Amen* Op. 35. London: Boosey & Hawkes, 1976.
_____. *Broad Waters* Op. 39. London: Boosey & Hawkes, 1996.
_____. *Miserere* Op. 44. London: Boosey & Hawkes, 1990.
_____. *My Vistula, Grey Vistula* Op. 46. London: Boosey & Hawkes, 1996.
_____. *Three Lullabies* Op. 49. London: Boosey & Hawkes, 1996.
_____. *Totus Tuus* Op. 60. London: Boosey & Hawkes, 1989.
_____. *Salve, sidus Polonorum* Op. 72. London: Boosey & Hawkes, 2001.
_____. *Lobgesang* Op. 76. London: Boosey & Hawkes, 2001.

인터넷 자료

http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_minimalism. 2014년 5월 28일 접속.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Miserere_\(G%C3%B3recki\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Miserere_(G%C3%B3recki)). 2017년 4월 23일 접속.

An analytical study of H. M. Górecki's a cappella works—in comparison of musical language between Neue Einfachheit and Minimalism³¹⁾

Shin, In-Shun

The explanations of works by Henryk Mikołaj Górecki, a composer from Poland, generally employ a mixture of various concepts such as 'ethnic-religious influence', 'Neue Einfachheit' from Germany and 'minimal music' originated in the United States. Through analyses of his works, this paper accounts for the reason why.

Because Górecki went through changes in his writing tendency, the range of time period and genre for this study is limited to a cappella choir music since 1972. Due to his orchestral works of late 60s, 'perspicuity' and 'simplicity' became representative of Górecki's inherent characteristics. Through the following approaches, this paper defines what elements could be identified as 'Neue Einfachheit' or 'minimal music'. Before going into analyses of a cappella choir works, the changes found in his writing tendency will be mentioned and this will confirm the validity for the selection of works to be studied in this paper. His innate musical language, established in *Symphony* No.3 (1976) by employing church music and folk songs, is confirmed.

The research is centered on analyses of *Euntenes ibant et flebant* op.32 (1972), written in Latin, and *Zeroka Woda* op.39 (1979), based on the lyrics and melodies of Polish folk music. Common musical characteristics found in both pieces will be applied to the study of works using Latin text such as *Amen* op.35 (1975), *Miserere* op.44 (1981) and *Totus Tuus* op.60 (1987), and others based on Polish folk music like *My Vistula*, *grey Vistula* op.46 (1981) and *Three Lullabies* op.49 (1984, rev. 1991) in order

31) This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government(NRF-2014S1A5B5A07041112).

to confirm the unique musical language of Górecki.

Based on analyses of works, the last part of this paper which stands in for conclusion sums up how Górecki's peculiar musical language differs from or analogous with Neue Einfachheit, minimalism technique, and musical thoughts of the time. Furthermore, this paper suggests that the musical characteristic of Górecki, who is neither a minimalist composer nor a representative composer of Neue Einfachheit, maybe viewed as that of 'new' nationalistic music in connection with spatial and temporal environment where he was actively involving.

구레츠키(H. M. Górecki) 아 카펠라(a cappella) 작품 분석 연구: 새로운 단순성(Neue Einfachheit)과 미니멀리즘(Minimalism) 음악어법의 비교 관점으로

신인선

본 논문은 구레츠키(Henlyk Mikołaj Górecki, 1933-2010)라는 한 작곡가의 작품을 설명하는데 있어서 '민족적-종교적 영향, 독일을 중심으로 한 '새로운 단순성'(Neue Einfachheit) 또는 미국에서 시작된 '미니멀음악'(minimal music)과 같이 상이한 개념이 혼용되어 사용되는 그 이유를 작품 분석을 통해 확인한다.

구레츠키 창작경향의 변화에 근거하여 분석대상 작품의 시간적 범위와 장르 범위는 그의 1972년 이후 아 카펠라(a cappella) 합창음악으로 한다. 60년대 말 관현악 작품 창작에서 드러나기 시작한 '명료함'과 '단순함'으로 대변되는 그의 독자적인 창작세계의 어떤 내용들이 새로운 단순성 또는 미니멀음악으로 규정될 수 있는지를 다음과 같은 연구 방법으로 접근한다. 아 카펠라 합창음악 분석에 들어가기 전에 그의 창작경향 변화를 간단하게 언급하여 본 연구의 분석대상 작품 선정의 타당성뿐 아니라, 1976년 작곡된 《교향곡 3번》에 교회음악 그리고 민속노래를 인용하면서 작곡가가 확고히 한 그의 독자적인 음악어법을 확인한다.

작품 연구는 라틴어 텍스트로 작곡된 《그들은 떠났고 울었다》(*Euntenes ibant et flebant* op.32, 1972)와 폴란드 민속음악에서 가사와 선율에 기초하여 작곡된 《넓은 강》(*Zeroka Woda* op.39, 1979) 분석을 중심에 둔다. 이 두 작품 분석에서 공통으로 드러나는 음악적 특징들을 라틴어를 텍스트로 한 《아멘》(*Amen* op.35, 1975), 《불쌍히 여기소서》(*Miserere* op.44, 1981), 《나는 당신의 소유》(*Totus Tuus* op.60, 1987), 그리고 폴란드 민속음악에 기초한 《나의 비스와 강, 잿빛, 비스와 강》(*My Vistula, grey Vistula* op.46, 1981), 《세 개의 자장가》(*Three Lullabies* op.49, 1984, rev. 1991)에 적용하여 구레츠키 고유 음악어법을 확인한다.

결론을 대신하여 본 논문의 마지막 부분에서는 작품 분석을 바탕으로 구레츠키의 독자적인 음악어법이 새로운 단순성 또는 미니멀음악 작곡기법 그리고 음악적 사고와 어떤 점이 유사하고 어떤 점이 상이한지를 정리한다. 나아가 미니멀음악 작곡가도 아니고 새로운 단순성을 대변하는 작곡가

도 아닌 구레츠키의 음악적 특성을 그가 활동한 공간적·시간적 환경과 연결하여 ‘새로운’ 민족주의 음악으로 볼 수 있음을 제시한다.

논문투고일자: 2017년 4월 30일

심사일자: 2017년 5월 17일

게재확정일자: 2017년 5월 19일