

이신우의 <오케스트라를 위한 시편 20> - 현대적 음악언어의 소통에 대하여

이 경 분

1. 들어가며: 수용되기 어려운 현대음악

20세기 초반의 현대예술 중 21세기가 된 지금도 새롭고, 낯선 분야는 문학이나 미술보다 음악일 것이다.

특히 문학의 경우에는 단연코 현대문학이 독자들의 사랑을 독차지한다 해도 과언이 아니다. 독일 바이마르 클래식의 거성 괴테의 <파우스트>와 같은 작품은 세계문학의 고전으로 높이 칭송되어 유명할지는 몰라도 실제 작품을 읽는 사람은 특별한 지식인이나 학자, 예술인들을 포함한 극히 소수에 지나지 않을 것이다. 이와 반대로 오히려 20세기에 탄생한 문학은 훨씬 대중성을 누리고 있다. 특히 현재, 지금과 가까운 시점에서 탄생한 작품일수록 더 관심 있게 읽혀지고 거론된다. 그 이유는 문학에서는 몇 백 년 전의 사람들이 고민한 문제보다 지금 당면한 인간의 갈등과 문제에 대한 소설화가 더 절실하고, 더 흥미 있게 느껴지기 때문일 것이다. 물론 제임스 조이스의 <율리시스>나 로버트 무질(Robert Musil)의 <성격 없는 남자 Der Mann ohne Eigenschaften>처럼 읽기가 어렵고 대중화되기 힘든 작품이 없는 것은 아니지만, 카프카의 <변신>이나 <심판>과 같은 수준 높은 현대문학은 쇠베르크의 음악이나 스트라빈스키의 음악에 비해 상대가 되지 않을 정도로 넓은 독자층의 사랑을 받고 있는 것이 사실이다.

또한 미술의 경우, 아무리 추상적인 20세기 그림이라도 그리 심각한

거부반응을 일으키지 않으며 수용에도 큰 방해가 되지 않는다. 칸딘스키와 피카소의 20세기 추상적인 회화는 이제 대중의 사랑을 받으며 가정집의 장식물로 서재나 응접실에 걸려있는 것을 자주 목격할 수 있게 되었다. 이는 미술이 시간적 예술이 아니라 공간적 예술이기 때문이 아닐까 한다. 음악처럼 순간적으로, 시간적으로 과도한 집중을 요구하지 않는다. 즉 회화는 수용자에게 심리적, 물리적 자유를 더 많이 제공하고 있다고 볼 수 있다. 예를 들면 렘브란트의 그림 <과수꾼>을 10분 감상할 수도 있고 또 종일 바라 볼 수도 있지만, 이 그림으로 영화를 만들고자 했던 영국의 영화감독 피터 그린어웨이(Peter Greenaway)처럼 영화작업 중에도 여러 달 동안 관찰할 수도 있다.¹⁾

더욱이 높은 진보적이어서 새로운 것에 대한 거부감이 보수적인 귀에 비해 훨씬 적기 때문일지 모른다. 당장에는 센세이션을 일으켰던 20세기 현대미술이 오늘날 이제 그리 낯설지 않은 것이 된 반면에 20세기 현대음악은 100년이 지나도록 익숙해질 기미가 보이지 않는다.

물론 현대문학이나 현대미술에서도 소설이나 회화가 아닌 퍼포먼스 예술일 경우 청중의 거부감을 불러일으키고 얼마든지 외면당할 수 있다. 그럼에도 전통적인 장르의 의미에서 현대문학과 현대미술을 현대음악과 단편적으로 비교해서 성급하게 말해보면, 첫째, 현대음악은 문학처럼 내용적으로 현실과 인간의 문제를 다루지 않기 때문이며, 둘째, 현대미술과 달리 시간예술과 청각예술이라는 현대음악의 속성 때문이라는 말이 된다. 다시 말하면 인간의 삶에 직접 개입하는 적극성이 음악에 부족하고, 또 책이나 그림처럼 시간적 여유를 가지고 독자, 관람자의 각자 템포에 따라 수용하는 것이 음악에서는 어려운 일이기 때문일 지도 모른다.

오늘날 아무리 재생복제기술이 발달하여 언제 어디서나 음악을 들을 수 있고 얼마든지 반복하여 들을 수 있는 상황이지만, 근본적으로 정해진

1) “Rembrandt war kein Maler”, *Die Zeit*, 2005. 12. 29. 피터 그린어웨이는 렘브란트 탄생 400주년(2006) 기념으로 그림 <과수꾼>을 소재로 한 렘브란트 영화를 만들기 위해 이 그림을 자세히 관찰하였고, 여기서 살인극을 읽어냈다고 한다.

음향의 짜임새는 청자 자신의 작위적인 확대나 시간적인 연장을 허용하지 않으니 이 문제는 마찬가지로 어렵다. 청중은 연주되는 시간적 틀 속에서 주어진 대로 일방적으로 받아들여도록 강요당하고 있기 때문이다.

그런데 현대음악만 청중의 불만을 받았던 것이 아니지 않은가? 당대의 음악관습보다 거의 항상 앞서갔던 서양음악사의 대가들은 범부들이 상상하기 힘든 새로운 작품으로 당시 청중의 반발을 사는 경우가 허다했다. 모차르트의 음악이 그러했고, 베토벤의 교향곡도 마찬가지였다. 그러나 이들의 음악은 얼마 지나지 않아 이해되고 청중의 사랑을 받게 되었다는 사실은 위의 두 가지 이유만으로 설명하기 힘든 점이 있다. 각 시대의 거장이 창출했던 새로운 음악과 20세기 현대음악의 차이는 무엇일까?

장단조 조성체계의 문제를 잠시 접어 두고 그 이유 하나를 포괄적으로 생각해본다면, 무엇보다도 현대음악이 소통을 전제로 하는 음악언어이기를 포기하였기 때문이 아닌가 한다. 서양음악은 19세기 이전만 하더라도, “인류에게 하는 언어이며 일종의 담화이자 대화 또는 연설”로 이해되었다.²⁾ 기악과 성악이 완전히 분리되기 전, 특히 바로크시기의 음악은 청중에게 뭔가 얘기하는 언어로 받아들여졌다. 다시 말해 노련한 성악가 살리아핀(Fjodor Schaljapin)이 젊은 바이올리니스트 산도르 벅(Sandor Vegh)에게 했던 것처럼 “당신의 연주는 아름답지만 충분하게 말하지는 못한다”³⁾라고 충고할 필요조차 없었다. 하지만 19세기를 통과하면서 음악의 언어적 성격은 점차 퇴색되어갔다.

200여 년 전의 고전적 대가들은 새로운 표현방식을 선택했지만, 그럼에도 불구하고 의사소통이 가능한 언어의 기본 문법과 어법으로 말했다고 한다면, 현대음악은 단어는 물론이고 기본 어순과 문법, 모든 것이 낯선 “일인용 외국어”가 되었다. 이 외국어의 특징은 배울 수 있는 가능성이

2) Erwin Ortner/Renate Brutscher, “In the beginning there was word”, 모차르트 국제 학술 심포지움 ‘Mozart today’ 자료집, 105.

3) Wolfgang Stähr, “Die Welt als Klang-Rede und Wort-Laut. Sprache und Musik, Musik als Sprache - eine Geschichte in Fortsetzungen”, *Neue Zürcher Zeitung*, 2006. 8. 5. 산도르 벅에게 살리아핀의 충고는 후에 일생동안 소중한 음악적 초석이 되었다 한다.

극히 제한적이며, 따라서 소통을 위한 것이라고 말하기 힘들게 되었다는 데 있다. 현대음악은 베토벤처럼 말하고, 베토벤처럼 이해되는 것이 불가능한가?

그러나 나는 현대음악으로 작곡된 이신우의 <오케스트라를 위한 시편 20 Psalm 20 for Orchestra>⁴⁾을 집중해서 듣고 깊은 인상을 받았으며, 뭔가 이해하는 느낌이 들었다. 현대음악언어로 씌어진 작품을 한 번 듣고 이런 느낌이 드는 것은 기쁜 일이 아닐 수 없다. 그런데 왜 이해했다는 생각이 드는가?

그 이유로 떠오르는 두 가지 생각 중 하나는 이 작품을 끝까지 집중해서 들을 수 있었기 때문이었다는 것이다. 그리고 다른 하나는 이 음악이 청중과 소통하려는 강한 의지를 가졌기 때문이라 생각되었다.

다시 말해, 청취자의 입장에서 볼 때, 집중적 청취가 가능한 것은 흥미롭게 전개되는 음향의 매력과 작품 속에 들어있는 여러 가지 암시를 통해 음악의 전개를 나름대로 따라갈 수 있었기 때문이었다. 이 곡에는 지금 어떤 일이 벌어지고 앞으로 어떤 일이 있을지 청자에게 암시하는 장치들이 음악이 진행되는 동안 곳곳에 제시되고 있다.⁵⁾ 따라서 청중이 이 작품을 귀 기울여 끝까지 듣고 이해한 느낌이 들었다는 것은 현대음악도 얼마든지 청중과 소통할 수 있으며, 이 음악이 말하려는 뭔가가 전달됨을 의미한다.

이신우의 <오케스트라를 위한 시편 20>은 이런 소통의 제스처가 두드러진 작품으로 보인다. 작품분석은 여러 가지 측면에서 할 수 있으나, 본

4) 이 작품의 초기 버전은 1997년 12월 예루살렘에서 있었던 레오나르드 번슈타인 국제 작곡 대회(Leonard Bernstein International Composing Competition)의 결선에서 지휘자 멘디 로단(Mendi Rodan)이 예루살렘 심포니 오케스트라(IBA)로 초연하였다. 수정본은 1998년 4월 맨체스터의 현대음악 축제 때 지휘자 마르틴 브라빈(Martyn Brabbins)이 영국 BBC필하모닉 오케스트라로 초연하였다. 이신우, *Psalm 20 for Orchestra*, 1998 인쇄본 첫 페이지.

5) 다른 한편 작곡가의 입장에서 본다면, 청자의 관심이 느슨해지지 않고 계속 귀를 기울일 수 있도록 음악을 전개한다는 것은 청자와 끊임없는 대화를 시도하고 있다는 결론이기도 하다.

고에서는 <오케스트라를 위한 시편 20>을 현대적 음악언어의 소통이라는 측면에 국한하여 분석해보고자 한다.

먼저 작품의 텍스트적 배경과 소재, 악기편성에 대해 살펴보고 난 후, 음악적 흐름을 분석해보자.

2. <오케스트라를 위한 시편 20>의 소재, 악기편성 그리고 음악적 흐름에 대하여

1) 성경 텍스트 <시편> 20편과 히브리 멜로디

<오케스트라를 위한 시편 20>은 1994년 10월 7일에서 1996년 9월 26일 까지 2년간 작업된 후 1998년에 다시 수정되었는데, 본고에서는 이 수정본을 분석의 대상으로 삼았다. 이 곡은 오케스트라를 위한 기악음악이지만, 제목이 암시하듯 성경의 <시편> 20편이 내용적으로나 형식적으로 작품탄생의 배경이 되고 있다.⁶⁾ 먼저 이신우 작품의 총보 첫 페이지에 수록된 <시편> 20편을 우리말 성서로 인용해보자.⁷⁾

<<구약 성경>>, <시편> 20
(성가대 지휘자를 따라 부르는 다윗의 노래)

1절: 야훼께 비읍니다.

우리 임금이 곤경에서 기도하거든,
야곱의 하느님 야훼께서는
그 기도를 들으시고 지켜 주소서.

2절: 성소로부터 임금에게 도움을 내리시고,

6) 작곡가는 이 시편으로부터, 특히 7절에서 “개인적이고 종교적인 감동”을 받아 작곡하였다고 한다. 정호정, 『이신우의 <Psalm 20>에 나타난 고대 히브리음악요소의 변용』, 서울대학교 석사논문, 2002년, 2-3쪽.

7) 원래 이 텍스트는 이신우의 악보에 영어로 씌어졌으나 대한 성서공회에서 1977년 발간한 공동번역 성서를 인용하였다.

- 시온산에서 임금을 붙들어 주소서.
- 3절: 임금이 바치는 예물을 마음에 두시고
드리는 번제를 달게 받아 주소서.
- 4절: 임금의 계획을 이루어 주시고,
그의 소원 그대로 채워 주소서.
- 5절: 임금의 승리를 소리 높여 기뻐하고
하느님 이름으로 깃발 높이 치키리니,
야훼여, 우리 임금의 모든 청원을 들어 주소서.
- 6절: 이제는 알았습니다.
야훼께서 기쁨 부으신 임금에게 승리 주심을,
그 거룩한 하늘에서 그의 기도 들으시고,
오른손 힘차게 뻗어 승리 주심을!
- 7절: 누구는 병거를 믿고 또 누구는 기마를 믿지만,
우리만은 우리 하느님 야훼의 이름을 믿사옵니다.
- 8절: 이 사람들은 휘청거리 쓰러지겠지만
우리는 곳곳이 선 채 넘어지지 않사옵니다.
- 9절: 야훼여! 우리 임금에게 승리를 주소서.
우리가 부르짖을 때에 들으소서.

이 다윗의 노래는 내용상 세 부분으로 나뉘어져 있는데, 1-5절까지는 기도하는 내용이고, 노래의 톤이 변하는 6절부터 8절까지는 승리에 대한 확신으로 가득 차 있다. 그리고 마지막 9절은 다시 야훼께 바치는 직접적인 기도로서 후렴구처럼 따로 구분되어 있다. 따라서 앞의 두 부분과 비교할 때 양적으로 차지하는 비중은 적지만, 전체 노래를 마감하는 역할을 한다.

이신우의 <오케스트라를 위한 시편 20>은 형식상 성경 텍스트의 골격을 그대로 따르고 있는 듯 보인다. 즉 이 작품도 크게 두 부분으로 되어있고, 제 II부 끝의 10마디는 코다처럼 다시 한 번 전체를 음향적으로 강조한다. 음악적 비중과 윤곽을 대략 상상할 수 있도록 먼저 외형적인 측면을 보여주는 숫자를 동원해보자.

I부: 177마디: 약 6분 40초-----A, B, C, D, E, F, G, H, I, J섹션

II부: 257마디: 약 13분 20초-----K, L, M, N, O, P, Q섹션

(Q의 마지막 10마디: 약 45초)⁸⁾

물론 이 작품에서 마디 수는 그리 중요하지 않다. 작품 시작부분만 해도 잦은 박자의 변화(8/8, 4/8, 2/8, 4/8, 7/8, 2/8 등)로 인해 귀로 들어서는 마디를 거의 인식할 수 없기 때문이다. 마디 수의 차이를 보면 단지 양적으로 제2부가 제1부보다 더 비중이 높다는 사실을 알 수 있을 정도이다. 그럼에도 적은 비중의 제1부가 10개의 섹션으로 되어 있고, 제II부는 다시 7개 섹션으로 나뉘어져 있는 것은 제1부가 제II부보다 더 잘게 나뉘었음을 말해준다. 그리고 제II부 섹션 Q의 마지막 10마디는 다시 한 번 전체를 아우르며 주장하는 것으로서 성경텍스트에서 전체 다윗의 노래를 마감하는 9절의 기능과 비슷한 역할을 하는데 아래에서 더 자세히 다룰 것이다.

작품의 내용적 소재가 시편에서 온 것과 비슷하게 이 작품의 음악적 소재도 고대 히브리의 민속적인 멜로디이다. 작곡가는 히브리 음악의 전문가인 헤이크-벤투라Suzanne Haik-Vantoura가 시편노래를 모아 집대성해 놓은 <성경을 새롭게 하는 음악La musicuq de la Bible revelee>에서 “시편 27”의 멜로디를 차용하였다.⁹⁾

8) 지휘자 마르틴 브라빈, 오케스트라 BBC필하모닉 오케스트라, 1998년 초연 녹음음반.

9) 정호정, 앞의 글 13쪽 이하. 여기서 왜 “시편 20”의 멜로디가 아니라 하필 27편의 멜로디인가 의문이 생길 수 있을 것이다. 하지만 여기에 특별한 의미가 있는 것은 아니고, 단지 20편의 멜로디를 구하지 못하였기 때문이다. 작곡가의 말에 따르면, 벤투라의 <성경을 새롭게 하는 음악> 복사본 제2권을 겨우 입수할 수 있었는데, 그 곳에는 20편이 들어 있지 않았지만, 27편의 내용도 전쟁에 관한 것이어서 이 멜로디를 이용했다고 한다. 2006년 12월 필자에게 보낸 메일.

악보 2) 이신우의 <오케스트라를 위한 시편 20>의 멜로디



물론 <오케스트라를 위한 시편 20>에는 이 멜로디 외에도 히브리 음악에서 차용한 다른 멜로디¹¹⁾가 있지만, 여기서는 자세한 언급을 피하고 본고의 분석에서 중요한 위치를 차지하는 선율만 소개하는 것으로 만족하고자 한다.

2) 음색과 악기 편성

이 <오케스트라를 위한 시편20>의 전체적인 음향적 인상은 오리엔탈적 분위기를 떠오르게 한다. 하지만 여기서 특별히 히브리 전통악기가 사용된 것은 아니다. 악기 편성을 보자.

악기편성

그룹 1: 플룻 1, 2(*피콜로 사용)

오보에 1, 2

B^b클라리넷 1, 2

F호른 4

그룹 2: 플룻 3(*피콜로 사용)

오보에 3(*영국 F호른 사용)

B^b클라리넷 3(*B^b베이스 클라리넷 사용)

바순 1, 2, 3(*3만 콘트라바순 사용)

그룹 3: C트럼펫 1, 2, 3

F호른 1, 2, 3

11) 이에 대해서는 정호정의 글을 참고하라.

트럼본 1, 2

튜바

그룹 4: 하프 1, 2

그룹 5: 타악기1(심벌즈, 큰 탐탐, 시스트럼, 향현이 있는 베이스 드럼)

타악기2(심벌즈, 중간 탐탐, 탬버린, 향현이 있는 테너 드럼)

타악기3(심벌즈, 중간 탐탐, 탬버린, 테너 드럼)

타악기4(심벌즈, 작은 탐탐, 시스트럼, 베이스 드럼)

그룹 6: 바이올린 1, 2

그룹 7: 비올라

첼로

콘트라베이스

물론 오케스트라 편성에 시스트럼(Sistrum)이나 탬버린, 하프와 같이 이색적인 효과를 낼 수 있는 악기가 들어있기는 하다. 그리고 그룹 1, 2는 목관악기그룹과 금관악기그룹의 음색을 혼합하여 금관악기로만 구성되어 있는 그룹 3에 비해 음색의 경계가 모호하다. 그 대신, 파스텔 색처럼 밝은 톤(그룹1), 약간 어두운 톤(그룹2)과 같은 그 그룹의 음색이 결정되어 있어 각 악기의 원래 음색은 독주악기로 사용하지 않는 한 부차적인 역할을 하도록 되어 있다. 특히 타악기그룹이 4개로 세분화된 것은 이 작품의 독특한 음향세계를 암시해준다. 이것은 이 작품에서 타악기가 단순히 보조역할을 넘어서고 있음을 말해준다.

그럼에도 불구하고 <오케스트라를 위한 시편 20>은 원칙적으로 모두 서양악기에 서양적 주법¹²⁾을 사용하면서도 오리엔탈의 분위기를 낼 수 있는 것은 고대 히브리멜로디가 얼마나 이 오케스트라 곡에 잘 수용되었는지를 간접적으로 말해준다.

그렇다고 고대 히브리 노래가 먼 옛날의 지나간 과거의 노래로 그대로

12) 관악기에서 플레터팅 주법이나 현악기의 술 폰티(sul ponti) 주법이 사용되지만, 이것은 서양 현대음악에서 자주 등장하는 것으로 특별히 동양적인 효과를 겨냥한 주법이라 말하기 힘들다.

재현되었음을 의미하지는 않는다. 고대 히브리노래를 빌어오고, 내용적으로는 시편의 기도를 가져왔으나, 이것이 현대적 음악언어와 서양 오케스트라라는 틀 속에 들어옴으로써 오늘의 청중에게 말하는 메시지는 달라졌다.

3) <오케스트라를 위한 시편 20>의 음악적 흐름에 관하여

음악처럼 형식과 내용을 따로 구분해서 보기 힘든 예술이 있을까? 그런데 과연 형식이란 무엇인가? 쇤베르크의 말처럼 “여러 가지 힘들이 완전한 평형을 이루는 순간”일까?¹³⁾ 이신우의 <오케스트라를 위한 시편 20>에는 처음 들어도 감지되는 여러 가지 힘들이 자기주장을 강하게 내세우며 작품의 틀을 만든다. 대립되는 에너지, 결합하고 화해하는 힘들이 긴장감을 형성하고 해소하면서 작품도 살아 움직인다.

고대 히브리민족의 노래가 현대 서양 예술음악의 오케스트라 틀 속에 들어왔으니 일차적으로 이로 인한 긴장감은 이미 예측할 수 있는 것이다. 단성음악의 5도 음계¹⁴⁾를 바탕으로 한 고대 히브리음악의 특성과 음색은 아무 저항 없이 서양의 오케스트라 악기와 그 구조에 적용되고 편입되기에 무리가 있기 때문이다. 또한 고대 다윗의 노래가 현대에 어떤 의미를 지닐 수 있는지, 이를 어떻게 현대 음악언어와 어울리게 형상화할 수 있는지의 문제도 쉽지 않은 일이다.

이제 작품의 각 부분에서 추진력이 되고 있는 힘들이 1부와 2부에서 어떻게 서로 다르게 형상화되는지 작품의 흐름을 구체적으로 살펴보자.

* 제1부의 흐름

이 작품은 트럼펫과 강한 악센트를 지닌 심벌즈 음이 반복적으로 7마디 지속되면서 시작한다. 강렬한 트럼펫음색과 반복적인 음형은 시그널

13) Bertot Brecht, *Arbeitsjournal 1942-1955*, Werkausgabe Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, 441쪽.

14) 여기서 인용된 히브리멜로디는 d-e-f-g[#]-a 5음으로 되어 있다.

과 같은 효과를 주므로 이것을 신호음악이라 칭하자.

악보 3) <오케스트라를 위한 시편20>, 시작 부분

I

이 신호 음악은 서두 외에도 제1부에서만 3번 더 나타난다. 물론 섹션 C와 F에서는 4마디로 짧게 축약되었지만 강렬한 음향의 두드러짐은 여전하다. 반면, 섹션 J에서는 7마디 전부 반복된다. 하지만, 여기서는 호른이 트럼펫을 대신하여 전투적이고 강한 느낌은 완화되었다.

다시 처음으로 되돌아 와서, 요란한 첫 신호음악이 나온 후, 이 신호음악이 변형된 형태로 계속 진행되다가 다시 7번째 마디에서 조용하고 은밀하게 첼로파트에서 d-e-e-d-e의 히브리 멜로디 첫 부분이 주인공처럼 등장한다. 이것을 곧 하프가 받아서 전체 멜로디로 선보인다. 여기에 곧 현악기도 힘을 보태어 멜로디의 진행을 뒷받침한다. 음악이 진행되면서 신호 음악적 요소와 히브리 멜로디적 요소가 서로 대조를 이루기도 하고, 영키기도 하여 힘겨루기를 하다가 결국 한 지점(섹션 E)에서 히브리 멜로디의 유니슨으로 통일되어 일차적인 해결을 본다.

악보 4) <오케스트라를 위한 시편20> 8쪽, 섹션 E

66 (E)

The musical score is organized into six systems:

- System I:** Piccolo (2 parts), Oboe (2 parts), Clarinet in Bb (2 parts), Horn in F (2 parts).
- System II:** Flute 3 (1 part), Oboe 3 (1 part), Bassoon in Bb (1 part), Bassoon 2 (1 part), Bassoon 3 (1 part), Trombone 3 (1 part).
- System III:** Harp 1 (1 part), Harp 2 (1 part).
- System IV:** Percussion (4 parts): Bass Drum, Tom-tom, Snare Drum, and another Bass Drum. Includes performance instructions like 'Sul Ponticello' and 'Scapiccio'.
- System V:** Violin 1 (4 parts), Violin 2 (4 parts).
- System VI:** Viola (2 parts), Violoncello (2 parts), Double Bass (2 parts).

하지만 트럼펫, 호른, 튜바의 관악기그룹3이 빠진 상태에서 이 상태는 오래가지 못하고 섹션 F지점에서 그룹3의 신호 음악적 요소가 등장하여 주위를 제압하는 듯하다. 그러다가 끈질긴 현악기 그룹6과 7의 유니슨 공략에 굴복하여 트럼펫그룹3도 이에 동조하게 된다. 여기서의 앞의 섹션 E지점에서보다 훨씬 경직된 상태로 d-g[#]-d의 모티브만 줄기차게 반복한다. 현악기그룹 6, 7의 끈질김에 트럼펫그룹3은 4도 하향한 음a-d[#]-a로(111마디부터) 화성적 합의를 보여준다.

그런데 이때의 박자는 4/4박자계열도 아닌 5/8박자이지만 2박마다 팔분음표를 강조하는 심벌즈의 강한 비트로 인해 일시적으로 행진곡과 같은 느낌을 준다. 그러나 앞으로 나아가는 행진이 아니라 같은 범위 내에서 맴도는 경직된 느낌이다. 간간히 틀에 박힌 숨 막히는 이 흐름에 변화를 주고자 하는 소극적인 시도가 다른 악기군에서 있긴 하지만, 성공하지 못하고 심벌즈가 가세하여 *mf*의 정점(127마디)에 이르러서야 이 집요한 흐름은 일단락을 맺는다.

악보 5) <오케스트라를 위한 시편20> 15쪽

Handwritten musical score for orchestra, page 15. The score is arranged in systems for various instruments including Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, Harp, Violins, Violas, and Double Basses. It includes dynamic markings like 'p' and 'f', and performance instructions such as '* Do not allow the tension to break'. The page number '15' is written at the bottom center.

그러나 이것이 제1부의 끝은 아니다. 페르마타 후에 다시 시작하는 음악(섹션 H)은 잠시 숨을 돌렸을 뿐 긴장을 늦추지는 않는다. 물론 음악적 흐름이 바뀌어 각 악기군의 짧은 음악은 매번 페르마타 쉼표에 의해 끊어진다. 마치 고요함 속에 가끔 이 음색, 저 음색이 무지개처럼 잠시 나타났다가 사라지는 듯한 인상을 주며 뭔가 할 말이 남아있음을 암시한다.

결국 제1부는 섹션 I와 J에서 지나간 흐름을 다시 회상하는 제스처어로 끝맺는다. 섹션 I에서 오케스트라 튜티는 히브리멜로디의 리듬적 요소와 신호음악의 멜로디적 요소를 합쳐 놓은 듯 a-g[#]-a-b^b-g[#]-f 선율을 강조하여 원래의 분명했던 성격이 흐려졌고, 섹션 J에서는 신호음악이 곡의 서두를 다시 시작하는 듯하지만, 트럼펫음보다 5도 하향한 호른의 낮은 음은 퇴색된 과거에의 회상처럼 들린다. 바순과 호른, 비올라가 마지막까지 여운을 남기며 다음 2부에서는 어떤 음악적 전개가 펼쳐질 지 궁금하게 한다.

* 제2부의 흐름

제2부는 제1부에 비해 훨씬 관조적으로 시작한다. 제1부의 시작과 달리 요란하게 들어달라고 신호를 보내지 않는다. 그러나 낮은 소리가 청중의 관심을 더 끄는 장점을 최대한 활용하고 있다. 먼저 탐탐이 시작을 알리는 종처럼 조용하게 두 번 신호를 주면 바순과 비올라가 이중주를 시작한다. 그리고 호른이 합세하여 바순 트리오 테마가 조용하게 끝나면 심벌즈가 다시 나지막하게 신호를 주어 단락을 맺어준다.

악보 6) 제 2부 첫 부분 섹션K의 바순트리오테마, 21쪽

II

The musical score for Section K is for a Bassoon Trio. It begins at measure 64 and continues to measure 10. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/8. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*, and performance instructions like *pizz* and *arco*. The score is divided into measures 64 and 10.

이 트리오 테마에는 제1부의 신호음악 첫 부분 a-g[#]-a-g[#]이 들어 있어 1부와 2부가 서로 모티브적으로 연결되어 있음을 과시한다. 섹션 K는 1) 바순 트리오테마 외에도 2) 점진적으로 상향하는 화성적 지속음¹⁵⁾, 그리고 3) 꾸밈음, 스타카토, 플래터팅 주법flatt.으로 이루어져 있는데, 특히 화성적 지속음은 그 두드러진 역할로 인해 제2부의 음악적 흐름을 결정 짓는 원동력이 된다.

15) ‘화성적 지속음’은 협화음과 불협화음을 모두 포함한다.

악보7) '화성적 지속음', <오케스트라를 위한 시편20> 22쪽

세 가지 음악적 요소를 소개한 섹션 K는 시작할 때처럼 다시 탐탐으로 끝을 맺어 완결된 느낌을 주면서 마치 2부의 서곡과 같은 역할을 암시한다.

이 바순 트리오의 세 악기가 만들어내는 음색과 음악적 모티브가 제2부 전체에서 중요한 소재가 되리라는 것은 뒤이어 오는 섹션 L에서 곧바

로 알 수 있다. 섹션 L은 약간 변형된 트리오테마¹⁶⁾로 시작하면서 본격적으로 2부의 흐름을 보여준다. 다르게 말하자면, 앞으로 나아가려는 힘과 이를 차단하는 힘의 상호작용이 2부에서는 매우 작은 단위에서 자주 일어나는 것이 특징이다. 목관악기 그룹 1의 활발함은 끊임없이 (현악기 및 다른 악기군의) 화성적 지속음에 의해 중단된다.

예를 들면, 섹션 M에서는 날아갈 듯 자유로운 목관악기 그룹 1의 운동이 현악기 그룹 6, 7과 트럼펫 악기그룹 3에 의해 잠시 정지되고, 반대로 이들의 역할 바꾸기도 일어난다.

또한 섹션 N에서는 악기간의 대립적 구분을 넘어서서 각 악기군 자체 내에서 이중적인 운동과 차단이 공존한다. 섹션 O에서는 다시 바순 트리오 테마로 시작하는데, 화성적 지속음의 차단도 뚫고 계속된다. 나중에는 두 힘이 시간적으로 동시에 진행되어 팽팽한 관계를 유지하므로 운동과 차단의 개념마저 없어지고 하나로 움직이는 음향덩어리로 존재한다.(제2부의 153마디부터)

섹션 P에는 제1부에서 위세를 떨쳤던 신호음악이 다시 등장하여, 이제 <오케스트라를 위한 시편 20>의 재현부 역할을 암시한다. 다시 말해 작품의 전체적인 마무리가 시작됨을 알 수 있다. 심벌즈의 지속되는 강한 비트는 제1부에서 인상이 강했던 유니슨을 연상하게 하지만, 곧 페르마타로 사그라든다. 이것은 제1부의 마지막 부분에서 남겼던 여운과 비슷한 효과를 준다. 이제 마지막 섹션 Q에서 다시 바순 트리오 테마로 시작하지만 여기서는 오케스트라 튜티로 진행되어 음색과 세련됨에 있어 차이가 난다. 이것은 더 이상 가로막는 힘이 없으니, 긴장감도 없는 유니슨으로 연주되는데, 하나로 통일된, 평정된 상태를 이룬다.

그리고는 여기서도 제1부의 회상적인 끝 부분처럼 제2부의 첫 부분을 다시 회상하는 작업이 진행된다. 페르마타로 매듭짓는 듯한 화성적 지속

16) 섹션 O와 Q에서도 반복되어 제2부의 형식적 뼈대를 이루는 틀이 된다. 음악에서의 반복은 단순히 양적인 빈도수를 의미하는 것이 아니라 형식을 만들어내기 때문이다. 그렇다하더라도 분명하게 ABA'와 같은 단순한 형식으로 보기는 힘들다.

음이 진행되는 동안 악기 수는 점차 줄어서 원래 30여 개의 오케스트라 튜터에서 호른, 클라리넷, 바순, 트럼펫, 비올라 등 10개의 악기로 줄었다가 또 9개로 줄고, 나중에는 제2부의 시작처럼 바순, 호른, 비올라 3개만 남게 되고, 결국에는 침잠하듯 *ppppp* 속으로 사라진다. 그러나 이것으로 2부는 끝나지 않는다.

악보 8) <오케스트라를 위한 시편20> 끝 부분

작품의 끝, 마지막 10마디는 천둥처럼 갑자기 기습적으로 일어나는 돌풍과 같이 힘을 몰아붙여 정점(fff)에 이른다. 하지만 이 정점은 단번에 확보되어 강한 승리감으로 끝나는 것이 아니라, 3번 반복되어 힘들고 위태롭게 유지되는 듯한 느낌을 주다가 결국 점차 줄어들어 *p* 속으로 사라

진다.

3. <오케스트라를 위한 시편 20>과의 소통

1) 소통을 지원하는 장치들

<오케스트라를 위한 시편20>에는 청자가 여러 가지 작품을 따라 몰두할 수 있도록 도와주는 장치들이 있다. 먼저, 작품이 시작하자마자 ‘이제 중요한 얘기가 나올 터이니, 준비하십시오’ 라고 말하는 듯한 신호음악이 그러하다. 청중의 관심을 집중시키려는 이 첫 신호음악은 마치 집중이 안 되고 산만한 오늘날의 청중을 염두에 둔 것처럼 작품의 중간 중간에 자주 나타나서 반복을 통해 청중에게 이제 또 무슨 얘기가 진행될지 궁금하게 한다.

둘째, 작품의 주요 등장인물이라 할 수 있는 히브리 민속음악 주제는 이것이 히브리 멜로디임을 모르더라도 멜로디의 반복과 음색의 대조로 쉽게 간파된다. 트럼펫과 심벌즈의 강하고 날카로운 음색의 불협화음이 지속되다가 부드럽고 나직한 첼로의 음색이 대조되어 나타나듯이, 청자는 작품 곳곳에서 이런 대조를 쉽게 들을 수 있다. 오케스트라 튜터의 유니슨도 강한 인상을 주며 대조를 이루어낸다.

셋째, 움직임과 정체의 반복은 이 작품에서 쉽게 간파되는 원칙처럼 청자의 청각에 부각된다. 따라서 이를 이해한 청중은 앞으로 나타날 음악적 전개에 대해서도 어느 정도 예측하면서 들을 수 있게 된다.

넷째, 무엇보다도 제1부와 제2부의 구분이 휴지를 통해 뚜렷하게 드러나고, 재현부라고 할 수 있는 것이 분명하게 귀로 감지되어 작품의 틀을 어느 정도 예측하며 청취할 수 있다.

2) 현대음악도 베토벤음악처럼 이해할 수 있는가?

제1부의 음악적 흐름을 다시 되돌아보자. 음악이 시작하자마자 강렬한

신호음악의 다이내믹과 불협화음은 청중의 귀를 자극한다. 이것은 청중으로 하여금 앞으로 뭔가 특별한 것이 나오리라는 암시도 하지만, 동시에 전투적인 공격성을 암시하기도 한다. 시작부분부터 음악은 내면적이고 정적이기보다 움직임과 행동을 형상화하며 앞으로 나아가려는 제스처를 보인다. 투쟁적이라 할 수 있는 이러한 움직임은 나중에 행진곡을 연상할 수 있는 오케스트라 튜티로(섹션E, G, I) 발전하지만, 이 움직임은 몇 개의 음을 중심으로 계속 반복(악보4 참고) 하면서 왠지 제자리걸음을 강요당하는 듯하다. 목표를 향해 앞으로 나아가지 못하고 원을 그리며 맴도는 듯 정체된 느낌을 준다. 다르게 말하면 승리에 대한 전투는 격렬하지만 그 열망과 달리 결과는 보이지 않는다.

제2부에서는 에너지의 흐름과 차단이 음악적인 추진력이 되고 있다. 다시 말해 운동하려는 힘과 정지하려는 힘이 서로 상호작용을 일으키며 음악은 진행된다. 앞으로 나아가려 하면 이를 저지하려는 음들이 막아서는데, 이러한 진행이 반복된다. 나중에는 운동하려는 힘과 정지하려는 힘이 동시에 평행으로 진행되다가 섹션 O의 마지막 부분에서 일단 운동에너지가 승리(fff)를 거둔 듯 보인다. 그리고 이어 섹션 P에서 제1부의 승리를 알리는 듯한 신호음악이 다시 나온다. 그러나 이번에는 *mf*의 출현으로 긴장감이 풀어져 제1부에서 보았던 전투적인 일사불란함은 찾아볼 수 없다.

악보 9) <오케스트라를 위한 시편20> 37쪽

Handwritten musical score for orchestra, page 37. The score includes parts for Flutes (Flac 1, Flac 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (Cl. 1, Cl. 2), Bassoons (B. Cl. 1, B. Cl. 2), Trumpets (Tr. 1, Tr. 2, Tr. 3), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Percussion (Toms 1, 2, Snare, Cymbal), and Strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses). The score features dynamic markings such as *cresc. accel.*, *fff*, and *rit.*, along with tempo and performance instructions like *ca. 100* and *sempre*. There are handwritten annotations in blue ink, including a circled 'D' and 'ca. 100' with a note '2' above it, and a circled 'rit.' with 'sempre' below it. The page number '37' is written at the bottom center.

그래도 제2부는 무거운 걸음(J = 92)으로 마침내 정점(ffff, 186마디)에 도달한다. 하지만 그 이후에 오는 섹션 Q는 이러한 노력이 무의미한 듯 자신의 해체과정을 보여준다. 바순트리오 테마가 오케스트라 튜티로 시작하여 점차 악기들이 빠져나가는 과정을 겪고 나중에는 바순, 호른, 비올라만 남게 되는 음향적 축소과정은 승리에의 확신과는 거리가 먼 음악적 진행이다.

승리의 힘과 희망이 보이지 않는 지점에서 마지막으로 천둥처럼 일어나는 오케스트라 튜티(악보 8 참고)는 그럼에도 불구하고 희망과 승리를 갈구하는 자기 다짐과 같으며, 듣기에 따라서는 마지막 절규같이 해석할 수 있다. 시편의 텍스트를 염두에 둔다면 이것은 마지막 부분 “야훼여! 우리 임금에게 승리를 주소서. 우리가 부르짖을 때에 들으소서”를 음악적으로 해석한 것으로도 볼 수 있다.

지금까지의 서술을 정리해보면, 이신우의 <오케스트라를 위한 시편 20>은 외형적으로 승리를 확신하는 강한 제스처로 희망을 외치는 듯하지만, 작품 속 깊이 들어 있는 고민과 좌절의 측면이 은연중에 암시되고 있다 하겠다. 이런 식으로 들을 수 있는 까닭은 앞으로 나아가려는 힘과 이를 저지하는 힘의 대립과 갈등은 누구나 동감할 수 있는 몇 안 되는 인간의 보편적인 경험 때문이다. 이렇게 보면, <오케스트라를 위한 시편 20>는 걸음으로는 다윗의 노래를 옛 멜로디로 부르는 듯하지만, 옛 시대의 언어가 아닌 현대적 언어로 현대청중에게 좌절과 희망을 동시에 얘기한다. 이것은 오늘날 성서의 <시편>20편을 어떻게 음악적으로 새로이 해석할 수 있는지 보여주는 좋은 예라 할 수 있다.

4. 끝맺으며

본고는 이신우의 <오케스트라를 위한 시편 20>을 통해 현대음악도 베토벤 음악처럼 이해할 수 있음을 보여주고자 했다. 이를 위해 우선 작품

의 흐름을 힘들의 상호작용이라는 측면에서 살펴보았다. 지금까지의 서술을 결론적으로 정리해보면 다음과 같다.

첫째, 작품 탄생의 배경이 된 성경의 <시편> 20편 텍스트는 전체의 외적인 틀을 형성하는 일차적인 동기가 되었다. 2부로 나뉘고 후렴구가 있는 시편의 구조가 <오케스트라를 위한 시편 20>에서도 2부 구성에 마지막 10마디가 코다처럼 되어 있어서 외형적으로 서로 상응한다. 하지만 음악이 나아가는 추진력과 이로 인해 결국 형성되는 내용은 성경의 <시편> 20편을 음악적으로 새로이 해석하는 결과가 되었다.

둘째, 현대음악으로 씌었지만 <오케스트라를 위한 시편 20>은 청중이 흐름을 따라 갈 수 있도록 징검다리과 같은 장치가 다양하게 들어 있다. 운동과 정지의 서로 모순되는 힘들의 원칙, 음색의 대조 및 신호음악 뿐 아니라, 2부 구성의 뚜렷한 테두리와 함께 쉽게 재현부라고 인식할 수 있는 전통적인 형식적 요소 등이 청중에게 음악이 암시하는 바를 이해하게 도와준다. 다시 말해 청중에게 뭔가 말하고자 하는 작곡가의 의지는 결국 현대음악과 전통적인 요소의 결합 또는 화해를 통해 드러난다. 이것은 현대음악이 어떻게 이전의 음악처럼 청중과 소통이 가능한 언어가 될 수 있는지 암시하는 하나의 시도라 할 수 있다.

셋째, 음악적 흐름이라는 형식을 통해 내용을 말하는 <오케스트라를 위한 시편20>은 승리에의 희망을 암시하지만, 이것은 알팍한 낙관주의와는 거리가 멀다. 즉 제 1부에서는 신호음악과 유니슨 튜티가 승리로 향한 투쟁을 연상하도록 하지만, 제2부에서는 나아가려는 힘이 좌절되어 결국 자기 해체로 귀결된다. 하지만 <오케스트라를 위한 시편20>은 암울하게 끝내지 않고 마지막으로 있는 힘을 다해 또다시 희망을 얘기하며 마친다. 그러나 폭풍처럼 일어나는 이 끝 부분의 희망도 그리 설득력 있게 들리지 않고, 희망 뒤에 숨어있는 뭔가를 염두에 둔 자기 암시로 보인다.

넷째, 이렇게 본다면 <오케스트라를 위한 시편20>은 히브리 멜로디와 다윗 시대의 시편언어를 소재로 삼았지만, 고대언어가 아닌 현대의 언어로 현대인에게 승리에 대한 믿음을 알리려한다. 그럼에도 불구하고 어쩔

수 없이 스며드는 좌절과 자기 해체의 위협을 동시에 얘기하고 있는데, 이것은 승리에의 믿음을 얘기하는 현대적 방식이라 할 수 있을 것이다.

다섯째, 베토벤의 교향곡이 “고통-의지-극복”이라는(유치하게 들릴지 모르지만) 개념¹⁷⁾으로 이해되고 수용되어 끈질긴 생명력을 과시하고 있듯이, 이신우의 <오케스트라를 위한 시편 20편>도 무의미한 소리의 나열, 어려운 현대음악으로 치부되어 서랍 속에 감금될 것이 아니라 인간의 삶(나아가 각자의 삶)을 관조해보는 계기를 주는 훌륭한 수단으로 청중에게 수용될 수 있으리라 생각된다.

17) Hans H. Eggebracht, *Musik im Abendland*, München, 1990, 571-573. 이 개념은 진부하고 낡은 것이지만, 베토벤 음악이 수용되어온 핵심적 개념임은 확실하다고 에게 브레히트는 말한다.

참고문헌

- 이신우, <오케스트라를 위한 시편 20 Psalm 20 for Orchestra> 총보 1998.
『공동번역 성서』, 대한성서공회 1977.
- 이신우, 「리게티 음악에 나타난 아프리카 음악의 영향 - 피아노 에튀드 제 1권을 중심으로」, 낭만음악 통권 47호, 2000, 33-55.
- 정호정, 이신우의 <Psalm 20>에 나타난 고대 히브리음악요소의 변용, 서울대학교 석사논문, 2002년.
- 조선우 / 홍정수 옮김, 『음악은이』, 서울: 음악춘추사 2001.
- 조선우 / 권오연 옮김, 『음악과 언어』, 부산: 세종출판사 2000.
- Wolfgang Stähr, “Die Welt als Klang-Rede und Wort-Laut. Sprache und Musik, Musik als Sprache — eine Geschichte in Fortsetzungen”, *Neue Zürcher Zeitung*, 2006. 8. 5.
- Erwin Ortner / Renate Brutscher, “In the beginnig there was word”, 모차르트 국제 학술 심포지움 ‘Mozart today’ 자료집, 104-115.

검색어: 이신우, <오케스트라를 위한 시편 20>, 히브리 멜로디, 현대음악언어, 한국작곡가

Abstract

The Modern Music Language of the *Psalm 20 for Orchestra* by Shinuh Lee

Lee, Kyung-Boon

This essay concerned with the question how we can understand a modern music work as the *Psalm 20 for Orchestra* by Shinuh Lee, premiered by BBC Philharmonic Orchestra, conducted by Martyn Brabbins in 1998. The *Psalm 20 for Orchestra* inspired of Bible, but written in a modern music language supports Audience with lots of orientation: great contrast of colourful instrumentation groups, the principle of forwards-stopping- movement and the traditional form with reprise. This study asserts that the *Psalm 20 for Orchestra* by Shinuh Lee speaks not only hope and belief, but also discouragement and frustration.

Keywords: Shinuh Lee, Korean Composer, Psalm 20 for Orchestra, Hebrew melody, modern music language

