

1960년대 현대음악¹⁾에서의 그룹 임프로비제이션²⁾

홍 은 정

1. 들어가는 말

이 글은 1960년대 현대음악에서의 그룹 임프로비제이션(group Improvisation)을 주제로 삼고 있다. 앞에 붙여진 구체적인 시·공간, 장르 그리고 편성이란 제한적인 카테고리 수식어들을 빼고 보면 임프로비제이션이란 단어가 우리 눈앞에 남게 된다. 이 임프로비제이션은 그 어원적 뿌리를 ‘준비하지 않은’, ‘기대하지 않은’이란 의미를 지닌 분사형의 라틴어 ‘improvisus’에 두고 있다. 그의 쓰임은 여기서 다루고 있는 음악 뿐 아니라 건축, 미술, 무용, 문학, 연극, 수사학 등의 다양한 분야를 아우를 만큼 포괄적이고 광범위하다.

음악에서의 임프로비제이션은 독일어권의 주요한 음악백과사전들에 따르면 “뚜렷한 사전 준비 없이 음악을 만들어 냈고 동시에 연주하는 것”³⁾ 혹은 “음악의 착상과 동시에 이루어지는 그의 음향적인 실현”⁴⁾으

1) 이 논문에서는 다양한 음악문화권, 음악 장르에서 자리매김을 하고 있는 임프로비제이션 중 서양문화권 더 좁게 유럽이라는 울타리와 예술음악 분야에 국한시켜 다루고 있음을 미리 밝혀둔다.

2) 필자가 improvisation이란 단어가 포괄하는 의미를 제대로 살릴 수 있는 적합한 한국어어를 찾을 수 없었으므로 이 글에서는 계속 원어를 그대로 쓰기로 한다.

3) Ernst T. Ferand, “Improvisation”, *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*, F.

로 정의되고 있다. 그러나 단순히 보이는 언어적 의미규정과는 달리 실제로 임프로비제이션은 음악 내에서 아주 다양한 현상들을, 또 서로간의 음악적인 연관관계를 찾아내기 힘들 정도로 상이한 현상들을 지칭하는 말로 그의 쓰임은 복잡하고 때로는 불분명해 보이기까지 한다. 다양하고 상이한 음악 현상들을 임프로비제이션이라는 하나의 지붕 밑으로 끌어 모을 수 있는 것은 그의 대립항인 ‘작곡’이란 카테고리를 통해서다. 작곡에 포함되지 않는 음악 현상들을 우리는 흔히 통칭하여 임프로비제이션이란 표현으로 부르고 있는 것이다. 이러한 모호성에 대해 독일의 음악학자 칼 달하우스(Carl Dahlhaus)는 다음과 같이 예리하게 지적한다.

“그의 의미에 대해 제대로 고찰하지도 않고 이미 너무 쉽게 써버려 뒹아빠진 채 우리 주위를 떠돌게 되어 버린 단어인 임프로비제이션은, 작곡이란 특정한 카테고리에 대비되는 개념으로서의 기본적으로 정당하지 못한 자기규정을 감내해 내야만 했다. 이러저러한 이유로 작곡이라 이름 붙일 수 없는 음악 현상들은 임프로비제이션이란 반대 카테고리 속으로 밀어 넣어진다. 여기서 그 음악 현상들이 서로 공통적인 특징을 통해 연관되는가 아닌가 하는 문제는 전혀 중요하지 않다.”⁵⁾

달하우스는 여기서 고유의 특성은 무시된 채 ‘작곡’과의 강제적인 대립에 떠밀려 일면적으로만 굳어져 온 카테고리로서의 임프로비제이션이 안고 있는 부당함을 꼬집고 있는 것이다.

더 나아가 이러한 ‘작곡’과 ‘임프로비제이션’의 엄격한 이분법적 구분

Blume (Hg.), Kassel 1957, 6권, 1093쪽.

4) “Improvisation”, H. H. Eggebrecht (Hg.), *Riemann Musik Lexikon*, Mainz 1967, 390쪽.

5) Carl Dahlhaus, “Was ist Improvisation?”, R. Brinkmann (Hg.), *Improvisation und neue Musik*, Mainz 1979, 9쪽,

은 이보다 더 중요한 문제를 내포하고 있다. 그것은 둘 사이의 불균형한 가치평가다. 임프로비제이션은 일반적으로 음악의 발전과정에서 덜 진화된 혹은 덜 문명화된 작곡의 전단계로 인식되어져 왔다. 이 관점은 음악학 내에서 1960-70년대 이후로 진행된 개별적인 임프로비제이션의 연구 결과물들이 축적되면서 최근에 와서야 변화해 나가기 시작했다. 우리는 이를 가능하게 한 시발점을 그 시기의 음악적인 지평의 변화에서 찾을 수 있다. 재즈의 확산, 타 문화권의 음악에 대한 급증된 관심과 수용, 예술음악 내부에서의 음악언어의 변화 등 다양한 요소들이 맞물리면서 임프로비제이션에 대한 새로운 인식을 할 수 있는 제반 조건이 마련되었던 것이다.

2. 음악학 내에서의 임프로비제이션 연구에 대한 고찰

1) 문제제기

임프로비제이션이 문화권과 장르를 불문하고 광범위하게 확산되어 있는 음악 현상임에도 불구하고 음악학내에서 오랫동안 관심의 그늘에 놓여 있었다. 이를 극복하고 독자적인 연구영역으로 자리를 잡기 시작한 것은 최근 십여 년 전의 일이다. 그 대표적 예가 1990년에 시작하여 3년에 한 번씩 루체른에서 열리는 ‘임프로비제이션’ 심포지엄이다.

그렇다면 브루노 네틀(Bruno Nettl)이 지적한 대로 음악학 내에서 임프로비제이션이 오랫동안 가져왔던 “문화적 아웃사이더(cultural outsider)”⁶⁾의 위치는 어디에서 비롯되는 것인가? 흔히 받아들여지는 대로 임프로비제이션이 안고 있는 특이성 때문인가?

6) Bruno Nettl / Melinda Russel(Hg.), *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago and London 1998, 7쪽.

“임프로비제이션은 항상 흐름 속에 놓여 있고 결코 굳게 하거나 멈출 수 없다. 그는 정확한 묘사나 분석과는 거리가 먼, 본래적으로 비학문적인 분야다. 임프로비제이션을 묘사하려는 그 어떤 시도도 결국은 거짓일 수밖에 없다. 순간성에 존재의 핵심이 놓여 있는 임프로비제이션은 텍스트화 라는 사고의 반대 축에 놓여있는 것이다.”⁷⁾

비판과 성찰 없이 이 관점을 그대로 인정해 버리는 태도는, 음악학이 갖는 모든 음악 내지는 음향 현상을 다룰 수 있다는 잠재적인 열린 학문적 가능성의 지평을 스스로 닫아 버리는 것 밖에 되지 않는다. 이 문제의 답은 오히려 음악학 자체가 그의 발생 이후로 정립시켜 왔던 기본적인 관점, 경향과 관련하여 찾아야 한다. 왜냐하면 구체적이고 개별적인 연구영역은 일반적으로 매크로 학문의 틀 속에서 정해지기 때문이다.

2) 음악 = 음악작품?

음악학은 ‘음악작품’에 초점을 맞춘 학문적 전통을 발전시키고 정립해 왔다. 그 뿌리는 이미 음악작품을 뜻하는 ‘Opus’라는 개념이 확립된 16세기로 거슬러 올라간다. 음악이론가인 비텐베르크 출신의 칸토르(Kantor)였던 니콜라우스 리스테니우스(Nicolaus Listenius)는 당시에 보편적으로 분류되었던 음악의 두 영역인 ‘무지카 테오레티카’(musica theoretica)와 ‘무지카 프락티카’(musica pratica) 이외에 ‘무지카 포에티카’(musica poetica)를 음악에서 또 하나의 독자적인 영역으로 특화시켜

7) 임프로비제이션과 관련해서 자주 인용되는 이 문구는 오랫동안 영국의 라디오에서 임프로비제이션에 관한 음악프로를 진행해 왔고 임프로비제이션의 전문가로 인정되고 있는 영국 기타리스트인 데릭 베일리(Derek Bailey)의 것이다. Derek Bailey, *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Holfheim 1987, 7쪽.

났다. 이는 구체적으로 음악을 만드는 기술에 관한 영역이다. 이 ‘무지카 포에티카’를 설명하는 부분에서 “opus perfectum et absolutum(완전하고 절대적인 작품)”의 개념이 등장한다. 음악을 만든다는 의미는 더 이상 그 기술을 터득하고 실행하는 것만으로는 충분하지 않게 되었고, 완전하고 절대적인 작품을 남기는 것, 이것이 리스테니우스가 지적하는 음악을 만드는 영역의 궁극적인 목적이자 도달점이다. 우리가 만들어내는 완전하고 절대적인 음악은 이후에 어떤 보충이나 수정을 요구하지 않게끔 최대한 정확하게 악보에 기록된 ‘문자화된 음악’, ‘저자’라는 물리적인 존재와는 독립적으로 불변하지 않고 남을 수 있는 음악, 그리고 저자와는 분리된 독자적인 ‘연주자 층’을 필요로 하는 음악이어야 한다는 것이다. 이때부터 음악을 음악작품과 동일시하는 전통적인 관점이 만들어지기 시작한다.

음악학이 학문으로서 정립된 19세기 후반에는 이 관점이 당시의 역사주의 전통과 결합하면서 ‘편사학(Historiographie)’이 음악학의 중심적인 학문원칙으로 자리 잡아 갔다. 과거의 어둠 속에 가려진 음악을 찾아내고 해명하고 해석하려는 학문적인 관심은 일단 문자화되어 후세에까지 남겨진 ‘음악작품’에 국한될 수밖에 없었다. 이는 음악학의 주류로 그 기본적인 연구방향과 연구방식을 결정지어 왔다. 일면화된 음악학의 방향에 대한 게오르그 크네플러(Georg Knepler)의 지적은 이 문제점을 잘 드러내 주고 있다.

“전세대의 음악학자들은 그들이 다룰 수 있는 드넓은 음악의 바다 속에서 음악작품, 즉 작곡가에 의해 완성되고 문자화되고 재생산 가능한 음악만을 골라내어 연구했다. 이것은 역사학자들이 선택한 체계화 작업이고 음악이라는 전체 현상을 포괄해 낼 수 없는 하나의 영역에 불과할 뿐이다.”⁸⁾

8) Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1982, 9쪽.

바로 이 지점에 순간성, 역동성, 비문자화 등을 자기 존재기반으로 하는 임프로비제이션 음악의 아웃사이더로서의 출발이 놓여 있는 것이다.

3) 보편적 관점

임프로비제이션이 음악학 연구대상의 주변부에 머물러 있었던 또 다른 이유는 유럽 중심(Eurocentrismus)이라는 음악학의 관습적 전통에서 찾아질 수 있다. 위에서 지적한 음악작품 중심의 음악학 자체는 처음부터 다른 아닌 바로 유럽에 그 공간적인 뿌리를 두고 있는 것이었다. 다른 문화권의 음악에 대한 연구가 음악학의 대상에서 완전히 배제되었다고 볼 수는 없지만 그 관심의 출발은 유럽 음악의 시작이나 발전과정을 해명하기 위해서였다.

유럽 음악권이 아닌 다른 많은 음악권에서는 임프로비제이션이 음악 창작의 중심적인 위치를 점하고, 작곡과는 다른 방식의 대안적 창작방식으로 받아들여져 왔고 그 전통은 아직도 이어지고 있다. 이에 비해 문명화, 근대화라는 직선모양의 역사 발전 구상에 기반한 서양 음악의 발전과정에서 임프로비제이션은 작곡 영역에서 점차 그 자리를 잃어갈 수밖에 없었다. 유럽 음악의 예술음악 영역에서 임프로비제이션이 시대적으로 다양한 기능과 양태를 취해 왔음은 밝혀졌지만, 일반적으로 19세기 이후로는 오르간 임프로비제이션⁹⁾을 제외하고는 창작의 영역에서 사라진 것으로 간주된다.

여기서 우리는 임프로비제이션 연구와 직접적으로 관련된 기본적인 문제에 직면하게 된다. 작품 중심 그리고 유럽 중심을 근간으로 발전해 온 음악학이라는 학문이 갖는 원칙, 내용과 방식을 다양한 양태와 현상

9) 특히 파리 중심의 오르간 학파가 중심적 역할을 담당해 온 것으로 알려져 있다. 유명한 임프로비제이션 주자로는 Charles Tournemire, Gabriel Pierné, César Franck, Marcel Duprés, Jean Langlais 등을 꼽을 수 있다.

을 포괄하는 원칙적으로 복수명사인 음악에 그대로 적용할 수 있는가라는 점이다. 이는 이 논문의 범위를 넘어서는 광범위하고 더 심도 깊은 다양한 연구를 요하는 문제이다. 여기서는 단지 이 글의 구체적인 주제에 올바르게 접근하기 위한 열린 시각과 관점의 틀을 제시해 주는 것으로 만족할 뿐이다.

다양한 시간적, 공간적 경계를 넘나드는 음악현상인 임프로비제이션 중 필자가 개인적으로 관심을 가진 부분은 1960년대 급속하게 성장했던 현대음악 내에서의 그룹 임프로비제이션이다. 서양 음악의 발전과정에서 사라졌던 것으로 평가됐던 임프로비제이션이 어떻게 60년대 그 중에서도 특히 유럽의 예술음악 영역에서 새로운 음악적 경향들과 결합하면서 다시 부활하게 되었는가가 흥미로웠기 때문이다.

3. 1960년대 현대음악의 정황

1) 새로운 음악적 지평

유럽의 현대음악에서 1960년경은 새로운 통일적 질서체계를 시도했던 ‘음렬주의’(Serialismus)라는 단수적인 음악언어의 벽을 뛰어넘어 다양한 스타일과 실험을 허용한 복수적인 음악언어의 세계로 나아가는 과도기적인 시점이었다. 당시의 이러한 음악적 사고의 변화와 새로운 관점을 올리히 지겔레(Ulrich Siegele)는 「60년대 음악사를 위한 초고」라는 논문에서 두 가지로 정리하고 있다.

“60년대 음악의 핵심은 소음의 받아들임과, 연주자의 손에 주어진 것과 마지막에 울려 나오는 것 사이의 화해할 수 없는 간극에 있다.”¹⁰⁾

첫째 논점은 음악 재료의 확장을 말한다. 이미 20세기 초반부터 기계 음향에 대한 관심이나 소음음악의 아이디어는 존재해 왔다. 그러나 전통의 뿌리가 깊은 유럽의 음악환경 내에서 이 시도들은 창작영역의 중심문제로 떠오르지 못한 채 산발적으로 주변부에 머물러 있었다. 음렬주의에 이르기까지 이어져 내려오던 유럽 음악에서 창작의 핵심문제는 음악의 구조적인 형상이었던 것이다. 이미 존재하는 음향들을 기본으로 이들의 여러 매개변수들(음고, 음가, 강세, 음색 등)을 음렬이라는 고정화된 질서를 통해 하나의 거대한 통일적인 구조로 만들어 내는 것이 음렬주의가 지향하는 이상이었다. 그러나 음렬주의는 음렬들이 미리 고안되고 정해졌음에도 불구하고 필연적으로 나올 수밖에 없는 우연의 요소들을 배제할 수 없다는 자기모순을 안고 있었다. 50년대 후반부터 점차로 자기 비판인식과 함께 음렬주의는 사실상 현대음악의 주류로서의 자기 위치를 상실하게 된다. 이 변화와 더불어 창작의 관심은 추상적인 구조나 형상의 문제에서 구체적으로 울리는 소리, 음향의 문제로 그 축을 이동하게 된다. 기존의 음향에 대한 새로운 연구 뿐 아니라 새로운 소리를 찾아내는 것이 창작의 주요한 영역이 되었다. 비음악적 혹은 반음악적으로 여겨졌던 다양한 소리들까지 음악 재료의 영역이 포괄해 내게 되고 그럼으로써 음악 재료의 영역은 폭발적인 확장을 경험하게 된다.

지겔레가 지적한 둘째 논점은, 음렬주의 이후로, 음악을 처음과 끝을 계획하고 구성할 수 있는 하나의 닫힌 체계로 바라보는 등장한, 음악을 열린 구조로 바라보는 새로운 관점과 관련이 있다. 알레아토릭(Aleatorik)이 이 흐름의 대표적 예다. 작곡가가 정한 형식의 일부들이 구체적인 연주의 과정에서 교환되거나 또는 삭제되는 것을 가능하게 함으로써, 최종적으로 완성된 음악은 고정의 틀을 벗어나 예측 불가능한

10) Ulrich Siegele, "Entwurf einer Musikgeschichte der sechziger Jahre", R. Stephan(Hg.), *Die Musik der sechziger Jahre*, Mainz 1972, 25쪽.

것이 된다. 전체라는 틀과의 결합 속에서만 자기의 기능을 찾을 수 있었던 각각의 음악적 단편들이 자기 독립성을 갖게 되고 음악 작품이라는 고정된 틀 속에 얽매일 필요가 없게 된 것이다. 이 변화는 다른 한편으로 연주자의 새로운 역할과 위상을 만들어 냈다. 작곡가 한 개인의 의도와 계획에 의해 음악이 완성되던 구도는 깨지고 연주자 역시 동반자로서 음악 창작의 과정에 동참하게 되었다.

위의 두 논점으로 집약되는 1960년경의 음악 지평의 변화는 예전부터 지켜오던 음악의 전통적 카테고리들을 뿌리에서부터 흔들어 놓았다. 이는 새로운 음악 언어를 찾으려는 창작영역에서의 다양한 시도들이 성장할 수 있는 기반을 마련해 주었고 상이한 여러 음악 현상들의 공존을 가능하게 해 줄 수 있었다.

2) 현대음악의 임프로비제이션 이해

60년대에 들어서면서 새롭게 대두된 음악의 열린 형식의 문제는 임프로비제이션의 부활을 가능하게 한 직접적인 원인이었다. 다양한 양태를 띠며 임프로비제이션은 음악 창작의 영역으로 밀려 들어왔다. 초안만이 작곡된 채 전체의 완성은 연주자의 임프로비제이션에 맡기는 경우, 그레픽이나 텍스트의 형태로 표현된 창작의 아이디어를 임프로비제이션을 통해 음악적으로 실현하는 경우 등 개별 창작자의 관점과 기호에 따라 그의 구체적인 적용방식은 아주 다양하다.¹¹⁾

더 이상 작곡과 임프로비제이션을 가르는 전통적인 이분법적 사고는

11) 현대음악에서의 임프로비제이션에 관한 다양하고 구체적인 경우는 다음의 참고문헌에서 자세히 볼 수 있다. Hans Oesch, "Zwischen Komposition und Improvisation", R. Stephan (Hg.), *Die Musik der sechziger Jahre*, Mainz 1972, 39-52; Hermann Christoph Müller, *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik*, Kassel 1994; Sabine Feisst, *Der Begriff "Improvisation" in der neuen Musik*, Berlin 1997.

별 의미를 가질 수 없게 되어 버렸다. 오히려 창작의 과정에서 중재와 보완을 전제로 하는 둘 간의 변증법적 관계가 변화된 상황에 맞는 임프로비제이션을 제대로 이해하는 올바른 틀이다.

“고정되고 기록된 음악인가 아닌가 라는 차이에서 출발하여 임프로비제이션을 작곡으로부터 분리해 내려고 시도한다면, 여기서 얻어진 개념은 혼란을 초래하거나 혹은 임의성에서 벗어날 수 없게 만들 거다. 왜냐하면 엄격한 의미에서 이 두 영역은 서로를 고립시키거나 제외시키는 것이 아니라 오히려 다양한 중간적, 과도적 형태의 가능성을 담아내는 연속선으로 존재하기 때문이다. 이 연속선상에서 양 극단에 놓인 절대적 작곡과 절대적 임프로비제이션은 비현실적, 손에 잡을 수 없는 것으로서 그 의미를 상실하게 된다.”¹²⁾

이러한 변화와 맥을 같이 하여 현대음악 내부에서 임프로비제이션을 작곡을 대신하는 새로운 대안적 창작 모델로서 인식하는 흐름이 생겨났다. 이는 첫 임프로비제이션 그룹인 미국의 ‘뉴 뮤직 앙상블(New Music Ensemble)’을 모델로 60년대의 유럽에서 우후죽순처럼 생겨났던 다양한 임프로비제이션 앙상블을 통해 구체적으로 현실화되었다. ‘Musica Elettronica Viva’, ‘Audacis Musicae Magistri(AMM)’, ‘Scratch Orchestra’, ‘Gentle Fire’, ‘Hinz & Kunst’, ‘Once Group’, ‘Sonic Arts Union’, ‘Nuova Consonanza’, ‘New Phonic Art’ 등이 대표적 예들이다. 다양한 양태로 새로운 창작 양식을 실험해 나갔던 이들은 60년대 유럽 현대음악의 무대에서 주목해 보아야 할 대상임에 틀림없다.

12) Carl Dahlhaus, 앞의 글, 15쪽.

3) 정치 이론의 실천적, 음악적 모델로서의 그룹 임프로비제이션

60년대 음악현상의 특징으로 꼽을 수 있는 그룹 임프로비제이션 모델은 위에서 지적한 음악 내적인 변화의 기반 위에서만 가능했던 것은 아니다. 음악 외적인 정치적, 사회적 요소가 또 하나의 중요한 동인으로 작용한다. 유럽에서의 60년대는 이론운동으로서의 ‘신 좌파(Neue Linke)’ 운동이 이를 무기로 실천적 영역으로 뛰어든 학생운동과 결합하면서 다각적인 가치관의 변화와 사회 변동을 겪는 시기였다. 이러한 사회적 분위기의 영향으로 정치와 음악 내지는 정치적 음악이 하나의 중요한 담론으로 형성되면서 이를 기반으로 한 음악이 갖는 정치적 의미나 역할에 대한 고민이 구체성을 띠게 되었다.

그룹 임프로비제이션은 일반적인 경우처럼 음악이 정치적 프로파간다의 내용을 담고 있어야 한다는 데서 그의 정치성을 찾을 수 있는 것은 아니다. 그가 품고 있는 현실 사회에서는 실현할 수 없는 유토피아적인 사회상, 바로 여기에 그룹 임프로비제이션의 정치적 의미가 놓여 있다. 음악을 만들어 내는 주체로서 작곡가와 연주자가 하나로 결합된 새로운 예술가상 그리고 전체 집단 내에서의 개별 예술가들의 동등한 지위와 자유로운 역할은, 노동 분업으로 발생된 소외를 지양하고 지배와 피지배의 구조를 해방시키고 동등한 개인들 간의 자유로운 커뮤니케이션을 보장해 줄 수 있는 우리가 꿈꾸는 이상 사회 모습의 반영인 것이다. 이로써 그룹 임프로비제이션에의 참여와 경험은 곧 정치적 행위와 직결하여 이해될 수 있다. 60년대 그룹 임프로비제이션은 음악의 영역에만 국한된 현상을 뛰어 넘는 정치이론의 실천성을 담보하는 음악모델인 것이다.

위에서 살펴본 대로 60년대의 그룹 임프로비제이션 모델은 공통의 음악 내·외적 기반 위에 발을 딛고 있지만, 개별 그룹은 미학적 강령, 음

악적 지향점, 구체적으로 음악을 실행하는 방식 등에서 차별성을 보인다. 필자는 많은 그룹 중 두 개의 그룹을 선택하여 분석함으로써 당시의 그룹 임프로비제이션 현상을 구체적으로 이해할 수 있는 틀을 마련하고자 한다. 그가 갖는 넓은 스펙트럼에 좀더 쉽게 접근하기 위해, 서로 상반되는 음악 사고를 갖고 그래서 스펙트럼의 양끝에 위치하고 있다고 판단되는 ‘그루뽀 디 임프로비자찌오네 누오바 콘조난짜(Groupo di Improvisazione Nuova Consonanza)’와 ‘뉴 포닉 아트(New Phonic Art)’를 그 대상으로 삼았다. 각 그룹에서 구체적인 음악 활동 이외에 그룹 임프로비제이션의 이론적 문제를 지속적으로 고민하고 결과물을 내는 등 그룹의 이데올로기 역할을 담당했던 두 명의 예술가, 프랑코 에반젤리스트(Franco Evangelisti)와 빙코 글로보카(Vinko Globokar)를 중심으로 이 문제를 구체적으로 살펴보기로 하겠다.

4. 프랑코 에반젤리스트 — ‘그루뽀 디 임프로비자찌오네 누오바 콘조난짜’¹³⁾

1) 침묵을 뚫고 “새로운 음향세계”로

간단히 요약하자면, 에반젤리스트가 임프로비제이션을 이해하는 핵심은 크게 두 가지 중심축 위에 서 있다고 볼 수 있다. 그 첫째가 “새로운 음향세계(Neue Klangwelt)”라고 명명한 미래 음악에 대한 전망인데, 이는 평균율에 기초한 기존의 12음 체계와의 종말을 선언하는 것에서 출발한다. 지금까지 진보의 도식으로 정리해 낼 수 있는 음악 발전은 이제 역사적인 종말의 단계에 이르렀다는 것이다.

13) 이하 <누오바 콘조난짜>로 약칭.

“지난 발전과정 이후, 평균율에 기반한 음악 시스템의 시대는 이제 그 명을 다했다고 의심 없이 말할 수 있다.”¹⁴⁾

“무엇을 찾고 있는지조차 모르는 채 공기 중으로 냄새만 풍기며 진행되던 발효 과정이 이제는 끝났음을 나는 경험적으로 선언하고 싶다. 우리는 조용히 그러나 단호하게 말해야 한다. 음악은 종착점에 이르렀다. 즉 그의 발전 사이클은 종료한 것이다.”¹⁵⁾

아직 해결되지 않은 근본적인 음악 시스템의 문제는 작곡가로서의 에반젤리스트를 긴 침묵의 시간으로 몰아넣는다. 이 침묵의 시기에 그가 몰두한 것은 음악제의 조직 활동과 더불어 ‘누오바 콘조난짜’의 일원으로서의 임프로비제이션 활동이었고, 또 다른 한편으로 “새로운 음향세계”에 대한 구체적 고민이었다.

후자의 구체적 내용에 관해서는 사후에 출간된 『침묵을 뚫고 새로운 음향세계로』라는 책을 통해 짐작할 수 있다. 여기서 에반젤리스트는 석기에서 철기로의 전환에 비견될 만큼 기존의 음악 세계와 미래의 음악 세계는 전혀 다른 역사적 국면에 기반한 것임을 강조한다. 그래서 미래의 음악을 표현하기 위해 “음악”이 아닌 “새로운 음향세계”라는 단어를 선택한 것이다. 그가 그리는 새로운 음향세계는 앞서간 새로운 음악 시스템에 대한 시도들과 그 맥을 같이 하고 있음을 분명히 한다. 1907년 부조니(Ferruccio Busoni)가 주장한 6분의 1음 체계 (Sechsteltonsystem), 20년대 이태리 미래파인 루솔로(Luigi Russolo)의 소음음악(Geräuschmusik), 새로운 소리를 찾으려는 바레즈(Edgard Varèse)의 시도 등. 새로운 시스템은 더 이상 감성을 자극하거나 문화적 임의성에 바탕을 두

14) Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hg.), *Franco Evangelisti*, München 1985, 43-44쪽.

15) Harald Muenz (Hg.), ... *hin zu einer neuen Welt. Notate zu Franco Evangelisti*, Saarbrücken 2002, 34쪽.

고 있어서는 안 되며, 보다 과학적이고 합리적인 법칙에 근거해야 한다는 것이다. 또 이는 인간의 감성 자체의 변화와 모든 수용기관의 깨어있음을 전제로 해야 한다는 것이다. 그러나 유감스럽게도 에반젤리스트의 “새로운 음향세계”에 대한 구상은 지나치게 원칙적이고 일반적일 뿐 우리에게 그 어떤 구체적인 청사진을 안겨 주지는 못한다는 한계점을 벗어나지 못한다.

중요한 것은 에반젤리스트의 임프로비제이션 구상이 낡은 평균율에 기반한 12음 체계에서 미래의 새로운 음향세계로 나아가는 중간지점에 위치한다는 점을 분명히 하는 것이다. 임프로비제이션은 그에게 미래가 다가오기 전에 “오늘날 음악이 누릴 수 있는 마지막 호흡”¹⁶⁾일수밖에 없었던 것이다.

2) “음악적 알레아토릭 개념의 확장”으로서의 임프로비제이션

둘째 축은 임프로비제이션을 알레아토릭 개념의 확장에서 나온 음악적 결과로 규정하고 있다는 점이다. 당시 유럽 내에서 음렬주의 이후로 일종의 유행어가 되어 버린 알레아토릭이란 개념은 1957년 다름슈타트 음악제에서 가졌던 볼레즈(Pierre Boulez)의 강연 「Alea」에 그 뿌리를 두고 있고 이후로 음악에서의 열린 형식의 문제를 둘러싼 다양한 논의의 시발점이 되었다.

임프로비제이션을 이끌어 내게 된 에반젤리스트의 알레아토릭 개념은 크게 세 가지 논점으로 정리될 수 있다.

첫째, 그의 알레아토릭 개념은 움베르토 에코의 “열린 예술작품”의 구상을 출발점으로 삼는다. 이는 “작곡과정에서 드러난 문제점들의 해결을 위해 ‘열린, 움직이는 그리고 우연성의 형식’이란 에코의 개념을

16) Franco Evangelisti, “Komponisten improvisieren als Kollektiv”, *Melos* 33 (1966), 86 쪽.

사용한다”¹⁷⁾는 그의 고백에서 명백히 드러난다. 에반젤리스트는 현대의 열린 예술작품이 수용자를 “창작자와 함께 작품을 만드는 영역으로 초대”¹⁸⁾한다는 에코의 지적처럼 창작자와 수용자 간의 새롭게 변화된 역할에 특히 주목한다. 이미 작곡된 음악 단편들을 취사선택하거나 순서에 변화를 주는 데에서 연주자의 역할이 끝나서는 안 되고 창작 자체에 연주자가 함께 해야 한다는 실천적 결론을 이끌어 낸다.

둘째, 자신의 알레아토릭 개념을 존 케이지(John Cage)의 그것과 엄격히 구분한다. 케이지의 우연성음악은 일반적으로 독일어권에서는 ‘Aleatorische Musik’이 아닌 ‘Zufallsmusik’으로 번역되어 구분된다. 이를 위해 에반젤리스트는 알레아토릭의 언어적 뿌리인 ‘alea’란 단어의 의미를 되짚는다.

“우리는 알레아토릭이 갖는 의식적인 과정에 대해 이야기하고 있는 것이다. 알레아토릭의 라틴어 어원인 주사위를 뜻하는 ‘alea’라는 단어는 이에 대한 명백한 예를 제시해 준다. 주사위 놀이에 참여하는 자에게는 주사위 면에 찍어진 1부터 6까지의 상징적 숫자에 의해 이미 규정되어진 가능성만이 주어지는 것이다. 그러므로 ‘aleatorisch’와 ‘zufällig’란 표현을 동의어인 것처럼 혼동해서 쓰는 것은 말이 되지 않는다. 후자는 어떤 방식으로든 전제되지 않은 상황을 일컫는 표현인 것이다.”¹⁹⁾

여기서 에반젤리스트는 자신의 알레아토릭의 의미가 우연이나 예측 불가능이 아닌 의식적인 사건이나 그 과정에 기반하고 있음을 분명히 밝히고 있다.

셋째, 에반젤리스트는 당시의 현대음악 진영이 알레아토릭의 진정한

17) Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn(Hg.), 앞의 책, 62쪽.

18) Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1998, 57쪽.

19) Franco Evangelisti, 앞의 글, 88쪽.

의미를 음악에서 실현시키지 못하고 있음을 비판한다. 그는 그 원인을 한편으로는 지금까지의 음악작품이 한 작곡가의 노력의 결과였다는 사실에서 찾고, 또 다른 한편으로는 열린 형식의 음악을 제대로 완성해낼 역량을 갖춘 연주자 층의 부재에서 찾는다. 전자의 대안으로 개별 작곡가가 아닌 여러 작곡가들에 의한 집단 창작을 주장하고, 후자의 해결을 위한 열쇠는 인도의 음악가상에서 찾는다.

“아직은 존재하지는 않지만 새로운 창조적인 연주가상이 정립되어야만 한다. 그는 인도의 예술가에 근접한 타입으로, 작곡기법에 관한 폭넓은 지식과 악기를 능란하게 다룰 수 있는 기술을 겸비해야 한다. 이 방식으로 해석자는 지금은 생각하기 힘든 완전히 다른 차원으로 자신의 열린 예술로 접근해 들어갈 수 있을 것이다.”²⁰⁾

실제로 ‘누오바 콘조난짜’는 그의 주장대로 “작곡가들만으로 구성된 최초의 임프로비제이션 그룹”²¹⁾이었다.

3) ‘누오바 콘조난짜’의 임프로비제이션 음악

위에서 에반젤리스트를 중심으로 살펴본 대로, 12음 체계의 극복과 알레아토릭이라는 작곡 영역에서 제기된 문제들을 안고 1964년 로마에서 ‘누오바 콘조난짜’가 만들어졌다. 그리고 이 문제점들의 해결을 위한 다양한 시도들이 이 그룹의 임프로비제이션 음악을 규정하는 구체적인 내용이 되는 것이다.

구성된 이후로 많은 작곡가들이 거쳐 가며 변화를 가져왔으나 1967년 경의 다음과 같은 편성이 이 그룹의 기초를 이룬다.

20) Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hg.), 앞의 책, 63쪽.

21) 위의 책, 109쪽.

마리오 베르통치니 (Mario Bertoncini: 타악기, 피아노)
 월터 브랜치 (Walter Branchi: 콘트라베이스)
 프랑코 에반젤리스트 (Franco Evangelisti: 피아노)
 존 하이네만 (John Heinemann: 트럼본, 첼로)
 롤란드 케인 (Roland Kayn: 하몬드 오르간, 비브라폰, 마림바폰)
 에지스토 마찌 (Egisto Macchi: 타악기, 첼레스타)
 엔리오 모리코네 (Ennio Morricone: 트럼펫)

우선 이들에게는 “서로 간에 조정 혹은 적응하기(Aufeinander-eingestelltsein)”가 공동의 창작을 위한 기본적인 전제조건이다. 이를 위해 비판과 더불어 개인의 겸손이 중요한 미덕으로 여겨진다. 음악을 만들어가는 과정에서 이 조건은 구체적으로 ‘듣기(Hören)’를 통해 충족되는데, 듣기는 다른 구성원이 만들어 내는 음악을 듣는 것과 다른 구성원과 함께 만드는 자신의 음악을 듣는 것 두 층에서 동시에 행해져야 한다.

‘누오바 콘조난짜’가 갖는 특이성은, 그들 자신이 이 그룹의 핵심적인 내용으로 꼽는 “준비를 위한 연습(vorbereitende Übungen)”에서 찾아진다. 하나하나의 매개변수들을 독립적인 내용으로 삼는 연습에서부터 구성원간의 반응과 상호작용까지 연습의 대상이 된다. 반복되는 연습을 통해 함께 분석하고 비판하고 평가하고 수정하는 작업까지 거쳐 완성된 음악이 이 그룹의 임프로비제이션 음악이다. 여기서 우리는 “준비되지 않은 혹은 예측할 수 없는”의 본래적 의미와는 많이 동떨어진 다른 각도의 임프로비제이션을 발견하게 된다. 실제로 에반젤리스트는 그룹 임프로비제이션에 관한 논문에서 임프로비제이션을 “직접적인 혹은 순간적인 작곡”²²⁾으로 규정하고 있다.

낯은 12음 체계가 규정하는 음에서 벗어나 새로운 음향을 찾아내야 한다는 직면한 문제에 맞춰 ‘누오바 콘조난짜’는 기본 금지목록을 통해

22) Franco Evangelisti, 앞의 글, 86쪽.

이들의 음악적인 프로그램을 구체화한다. “어떤 경우에도 개별 연주자의 두드러짐을 허락하지 않는다. 일정한 리듬의 패턴을 만들어서는 안 된다. 조성체계에 묶여 있는 소리를 사용하지 않는다. 각인될 수 있는 모티브를 허용하지 않는다. 이미 만들어진 것의 반복을 허용하지 않는다”²³⁾가 목록의 구체적인 내용이다. 그리고 새로운 음향에 대한 또 다른 하나의 구체적인 접근은 관습적인 악기의 사용을 뛰어넘는 다양한 실험에서 찾을 수 있다. 연속적인 소리의 띠를 만들어내기 위해 바이올린의 활로 피아노의 줄을 긋는다거나 관악기에 대고 속삭이거나 말하기, 피아노를 다른 악기의 공명통으로 사용하기 등등의 실험이 이 그룹의 공동작업의 주요 내용을 이룬다.

5. 빙코 글로보카 — ‘뉴 포닉 아트’

1) 음악에 대한 기본적 이해

1969년 파리에서 네 명의 음악가로 만들어진 ‘뉴 포닉 아트’는, 작곡 영역의 문제의식을 안고 출발한 ‘누오바 콘조난자’와는 아주 다른 양상을 띤다. 그 차이를 밝히기 위해, 우선 그들이 음악을 어떤 관점에서 이해하고 있는가라는 기본적인 문제부터 접근하겠다.

유고슬라비아 출신의 빙코 글로보카는 트롬본 연주자이자 동시에 작곡가라는 현대음악 내에서는 보기 드문 경력을 갖고 있다. 이는 “음악가는 음악의 모든 영역에 손댈 수 있어야 한다”는 기본 전제에서 출발한 것으로, 연주나 작곡 모두를 포함한 “음악 만들기(Musik machen)”란 포괄적인 개념을 자주 사용하는 것에서도 잘 드러난다.

23) Gianmario Borio, “Die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza”. Booklet- Text der CD ‘Gruppo di Improvvisione Nuova Consonanza’, Berlin: RZ Edition 1993, 2쪽.

글로보카에게 음악은 개인적 차원에서 미와 추를 논할 수 있는 순수한 미학적 대상이 아니라 “비판적 담론(kritischer Diskurs)”을 의미한다. 음악이 음악 자체의 문제 뿐 아니라 주변 환경과도 비판적으로 대응하고 나아가 인류의 개선에 기여할 수 있어야 한다는 데 그 지향점을 두고 있는 것이다. 이에 맞게 구체적인 음악에서 이 인류적 사고를 드러내도록 하는 것이 가장 중요한 문제였다. 그에게는 정제되고 다듬어지고 완성된 음악이 아닌, 음악이 어떻게 만들어지는가와 그 속에서 인간이 서로를 어떻게 다루고 있는가라는 과정 자체를 드러내 줄 수 있는 음악이 진실한 음악인 것이다. 이 기본 생각은 한 인터뷰에서 한 그의 발언 속에 잘 드러나 있다.

“작곡과정 자체가 중요하다. 작품은 그 과정의 마지막 단계에 불과하고 그렇기 때문에 덜 흥미롭다. 청중이 늘 결과만을 접할 수 있다는 것은 불합리하고 모순이다. 작곡의 그 어느 단계도 다른 것보다 덜 중요하다고 볼 수는 없는 것이다.”²⁴⁾

글로보카가 주장하는 창작의 과정 자체를 있는 그대로 드러내는 음악은 고전적 카테고리인 음악작품에 대한 전면적인 부정을 의미하는 것이다.

그의 이러한 입장은, 이론적으로는 열린 형식을 주장하면서 실제로는 여전히 연주자가 기계적으로 다루어지고 있는 당시의 현대음악의 세태를 비판하는 것에서 구체성을 띤다. 이와 관련하여 그는 「창조적인 연주자」라는 글에서 다음과 같은 윤리적인 질문을 던진다.

“도대체 무슨 권리로 연주자들에게 창조할 것을 강요하고 게다가 이것을 작곡의 결과물로 한 작곡가의 이름을 내걸고 팔아버릴 수

24) Sigrid Konrad (Hg.), *Vinko Globokar. Laboratorium*, Saarbrücken 1998, 408쪽.

있단 말인가?”²⁵⁾

창조적인 연주자의 역할은 작곡된 작품의 틀 내에서 순종하는 데 있는 것이 아니다. 오히려 작품이라는 틀, 그 안에 정해진 구조 그리고 작품의 질서까지도 깨버릴 수 있어야 한다. 여기서 우리는 인류적 사고에 기반을 둔 그의 음악이 품고 있는, 유럽 내에서는 보기 드문, 급진적이고 아나키스트적인 성향을 엿볼 수 있다.

2) 그룹 임프로비제이션 모델의 핵심

글로보카의 임프로비제이션 모델은, 그가 산발적으로 여기저기서 서술한 입장들에 기초해 구체적인 몇 가지 논점으로 집약하여 설명할 수 있다. 첫째, 글로보카의 임프로비제이션은 곧 그룹 임프로비제이션을 의미한다. 임프로비제이션의 본질을 파트너간의 주고받음을 기본으로 한 “반응(Reagieren, Reaktion)”에서 찾기 때문에 이 반응의 가능성이 처음부터 차단된 솔로 임프로비제이션을 불신할 수밖에 없는 것이다.

둘째, 임프로비제이션이 갖는 “에너지”의 중요성이다. 주변과의 반응을 기본요소로 삼는 임프로비제이션 과정에서 반응의 복잡성, 복잡성과 이에 따라 요구되는 고도의 집중력 때문에 에너지가 발생한다. 여기서의 에너지가 바로 음악에게 생동감과 생명력을 불어넣어 주는 핵심 요소라는 것이다. 글로보카는 서양 음악이 역사적 발전과정에서 합리적인 요소에 밀려 생명인 에너지를 잃었음을 비판하고 역으로 에너지가 근본적인 힘으로 작용하는 임프로비제이션에서 서양 음악의 희망과 미래를 엿본다.

셋째, 그룹 임프로비제이션은 멀티 커뮤니케이션의 구조를 가지고 있다. 위에서 지적한 연주자들 간의 소통 이외에도 연주자와 악기간의 소

25) 위의 책, 75쪽.

통, 그리고 연주자와 청중간의 소통까지도 포함한 복합적인 구조이다.

넷째, 이 복합적인 소통구조에서 가장 핵심을 이루는 연주자들 간의 커뮤니케이션은 다섯 개의 상이한 반응양식의 카테고리를 통해 구체화된다. “모방하기(Imitieren)”, “융합하기(Sich-Integrieren)”, “억제하기(Sich-Zurückhalten)”, “반대적인 것을 만들기(Das Gegenteil tun)”, “상이한 것을 만들기(Etwas Verschiedenes machen)” 내지는 더 나아가 “지금까지 들어보지 못했던 새로운 것을 만들기(Etwas Neues, bisher noch nicht Gehörtes machen)”. 이 다섯 개의 반응 카테고리가 어떻게 구체적으로 작용하는가를, ‘뉴 포닉 아트’ 초기 시절에 글로보카가 임프로비제이션을 위한 제안으로 쓴 곡 <Correspondences>를 통해 살펴보겠다. 먼저 상이한 반응양식을 각각 서로 다른 기호로 표기한다. □-모방하기, ○-융합하기, △-반대적인 것을 만들기, ✕-새로운 것을 만들기.

The image shows a complex musical score for a piece titled 'Correspondences' by Globeika. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. There are also several symbols used throughout the score, such as squares (□), circles (○), triangles (△), and crosses (✕), which correspond to the five reaction categories mentioned in the text. The score is divided into sections, with some parts marked 'Solo' and others 'Ensemble'. The notation is dense and intricate, reflecting the complexity of the improvisation process.

T-음색, D-강세

위의 예에서는 개별 연주자가 자신에게 결여되어 있는 하나의 음악적 매개변수를 다른 파트너에게서 찾는 비교적 간단한 과정을 보여준다. III은 음색을 II의 음색에 맞추면서 만들어 가야하고, IV는 III의 강세를 모방하고 이렇게 만들어진 IV의 강세를 나머지 파트너인 I, II, III이 다시 순차적으로 모방한다.

위의 단순한 구조는 반응하는 매개변수가 늘어남에 따라 혹은 개별 연주자들이 한 사람의 파트너가 아닌 여러 명에게 동시에 반응해야 함에 따라, 임프로비제이션에서 보이는 상호간의 반응구조는 더 복잡적이고 집중적인 모양이 되기도 한다.

3) ‘뉴 포닉 아트’ — 자유로운 공동연주(Freies Zusammenspiel)

‘뉴 포닉 아트’는 글로보카 이외에 미셸 포탈(Michel Portal: 클라리넷), 장 뻐에르 드루(Jean-Pierre Drouet: 타악기), 까를로스 로페 알시나(Carlos Roqu Alsina: 피아노)로 구성된다. 이 그룹의 특징은 현대음악 내에서 유일하게 자유로운 임프로비제이션만을 주장하는 그룹이었다는 점에 있다.

그렇다면 이들이 주장하는 자유로운 임프로비제이션이란 무엇인가?

“이는 절편과 금지라는 두 가지 기반 위에 서 있다. 말을 해서도 안 되고, 악보나 여타의 다른 스케치가 이용되어서도 안 되고, 계획을 세워서도 안 되고, 토론을 해서도 안 되고, 공동으로 준비해서도 안 되고, 개인의 소망을 사전에 표현해서도 안 되고, 악기와 관련해 뭔가를 미리 결정해서도 안 되고, 그 어떤 규칙이나 코드가 허용되어서도 안 된다. 무대에서 만나고 바로 시작된다. 콘서트 후에도 방금 전에 일어난 것에 대한 평가나 토론은 허용되지 않고 어떤 경우에도 비난도 없고 칭찬도 없다.”²⁶⁾

구체적으로 “자유로운 공동연주”라는 개념을 내걸고 있는 이 그룹의 임프로비제이션은 어떤 정해진 연습적인 틀도 거부하는 것이다. ‘뉴 포닉 아트’가 음악을 통해 실현하고자 하는 미학적 강령은 “완전한 자유 (totale Freiheit)”이다.

첫째, 창작의 통제로부터의 완전한 자유를 지향한다. 이는 글로보카의 열린 형식의 등장 이후 임프로비제이션이 작곡된 작품의 일부로 통합되어 들어가는 당시의 음악적 경향들에 대한 비판과 직결되는 문제이다. 이처럼 이미 정해진 미학적 틀이나 방향의 틀 내에서 이루어지는 임프로비제이션을 “통제된(kontrollierte) 임프로비제이션” 혹은 “규정된(gelenkte) 임프로비제이션”이라 정의하고 ‘뉴 포닉 아트’의 자유로운 임프로비제이션 모델과는 엄격히 구분한다.

둘째, ‘뉴 포닉 아트’의 임프로비제이션은 그 어떤 특정한 목적성으로부터의 자유를 지향한다. 이들에게 임프로비제이션은 순수하게 개인 내부의 절실한 요구에서만 성립할 수 있는 지극히 사적이고 충동적이고 본능적인 영역이다. 그렇기 때문에 누구나 원하는 사람에게 임프로비제이션은 열려 있고 실제로 콘서트에서 청중들의 능동적인 참여를 유도하기도 한다. 여기서 우리는 현대음악이 안고 있는 견고하고 높은 엘리트주의의 벽을 깰 수 있는 하나의 다른 가능성을 읽어낼 수 있다.

셋째, 특정한 음악 스타일로부터의 자유를 지향한다. 개인적인 성향이나 교육으로 인해 특정한 스타일에 얽매이게 될 수도 있지만, 원칙적으로 모든 스타일의 음악이 한 데 어우러질 수 있는 유일한 곳이 바로 자유로운 임프로비제이션의 영역이다.

넷째, 시장 메커니즘으로부터의 자유이다. 임프로비제이션은 개인적인 동기에서 출발하고 일회적이며 장소나 상황에 묶여 있는 특성을 갖고 있기 때문에, 다른 음악처럼 상품의 카테고리에 더 이상 맞지 않는

26) Sigrid Konrad (Hg.), 앞의 책, 268쪽.

다는 점을 강조한다. 자본주의적 메커니즘으로부터의 자유를 선언한 이들의 임프로비제이션 음악은 온갖 종류의 실험을 허용하면서 더 아나키스트적이 된다.

6. 결론

마지막으로 두 그룹을 비교하면서 60년대의 그룹 임프로비제이션 모델이 음악사에서 갖는 의미를 짚어 보는 것으로 마무리하려고 한다. ‘뉴오바 콘조난짜’의 임프로비제이션 모델은 당시의 작곡계가 해결하지 못한 채 안고 있었던 딜레마인 12음 체계와 알레아토릭의 문제로부터 시작한 것이다. 그래서 이들에게 임프로비제이션은 개별 작곡가가 해결할 수 없었던 작곡의 문제를 공동으로 해결할 수 있는 장으로서의 역할을 했던 것으로 보인다. 이를 통해 이들은 음악창작에서의 기존의 카테고리나 방식을 부정하는 것이 아니라 임프로비제이션을 작곡의 영역으로 통합시켜 확장되고 넓혀진 의미로 작곡을 새로이 이해하고 있는 것이다.

이와는 정반대로 ‘뉴 포닉 아트’의 임프로비제이션은 그 어떤 사전적인 틀도 부정하는 완전한 자유에 기반하고, 본래적 의미의 임프로비제이션에 근접하게 서 있는 모델이다. 여기서는 사회에서의 인간 상호간의 관계와 반응을 반영해 주는, 음악을 공동으로 만드는 작업 과정 자체가 그 결과물보다 더 중요시 여겨진다. 합리화에 치중하여 인간적인 에너지를 잃어버린 서양 음악의 경향에 대한 정면 도전으로 이해되어질 수 있다.

이 두 모델 속에서 우리는 음렬주의의 아성이 무너진 이후 60년대 현대음악 두 진영의 모습—즉 음렬주의의 관점을 살려 통일성, 규정성을 중요시하는 우측 진영과 비형식성, 부정형의 관점이 중심을 이루는 좌

측 진영—이 계속 살아남아 있음을 본다. 어쩌면 이것은 이미 존재해왔고 앞으로도 음악이 존재하는 한 계속 제기될 수도 있는 합리성과 직관, 질서와 무질서, 규범과 자유 사이의 대결의 문제일 런지도 모른다.

K C I

참고문헌

1. 프랑코 에반젤리스트 - ‘그루뽀 디 임프로비자찌오네 누오바 콘조난 짜’

Borio, Gianmario, “Klang als Prozess. Die Komponisten um Nuova Consonanza”. *Giacinto Scelsi, Im Innern des Tons. Symposionsberichte des Musikfestes Hamburg*, Holfheim 1993, 11-25.

_____, “Die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza”, Booklet-Text der CD Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, Berlin: RZ Edition 1993.

Boulez, Pierre, “Alea”, *Werkstatt-Texte*, Berlin 1966, 100-113.

Childs, Barney/Hobbs, Christopher, “Forum: Improvisation”, *Perspectives of New Music* 21 (1982/83), 26-111.

Evangelisti, Franco, “Towards Electronic Composition”, *Ordini* 1 Juli 1959, 106-110.

_____, “Für eine neue Form der elektronischen Komposition”, *Römische Reden. Zehn Jahre Deutsche Bibliothek Rom Goethe-Institut 1955-65*, München 1965, 114-116.

_____, “Komponisten improvisieren als Kollektiv”, *Melos* 33 (1966), 86-88.

_____, “Die musikalische Rückentwicklung in der Avantgarde”, Otto Kolleritsch (Hg.), *Der musikalische Futurismus*, Graz 1976, 114-126.

Keller, Matthias, “Franco Evangelisti”, *Komponisten der Gegenwart* (KdG Blatt-Lexikon).

Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.), *Franco Evangelisti*, München 1985.

Mollia, Michela, “From Silence toward a New Sonorous World”, *Perspectives of new music* 17 (1978/79), 14-15.

Muenz, Herald (Hg.), *...hin zu einer neuen Welt. Notate zu Franco Evangelisti*, Saarbrücken 2002.

- Schnebel, Dieter, “Neues aus Palermo”, *Denkbare Musik. Schriften 1952-53*, Köln 1972, 276-280.
- Schneider, Norbert J., “Im Brennpunkt 1960 der neuen Musikgeschichte: spazio a 5 von Franco Evangelisti”, *Melos* 46 (1984), 4-16.
- Vogel, Christian, “Über die Arbeit der Improvisationsgruppe Nuova Consonanza”, <http://www.elbehnon.de/themen/erz/erz1009b.htm>.

2. 방코 글로보카 - ‘뉴 포닉 아트’

- Bachmann, Claus-Henning, “Schildkröte in der Analyse”, *Fono Forum* 2 (1975), 198-200.
- Bachmann, Claus-Henning, “Eine musikalische Allegorie”, *Noema I* (1984), 24-27.
- Bozic, Renate, “Laboratorium: Die Werkstatt des Komponisten Vinko Globokar”, Otto Kolleritsch (Hg.), *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung*, Wien, Graz 1991, 187-201.
- Frankfurter, Johannes, “Apperzeption und Rezeption”. *Noema I* (1984), 28-31.
- Globokar, Vinko, “Drama & Correspondences”. Beiheft von Schallplatte.
- _____, *Correspondences für vier Solisten*, Frankfurt · London · New York 1971.
- Glodschmidt, Werner, “New Phonic Art”, Beiheft von Schallplatte Begegnung in Baden-Baden WERGO 60060, 1971.
- Gronemeyer, Giesela, “Landschaft mit steigender Flut”, *MusikTexte* 48 (1993), 50-51.
- Jost, Ekkehard/Klppelholz, Werner(Hg.), *Vinko Globokar. Einatmen Ausatmen*, Wolke Verlag 1994.
- Kloss, Berthold, “Die Grenze als Sternbild”, *MusikTexte* 12(1985), 56.
- Kluppelholz, Werner, “Vinko Globokar - Eine physiognomische Skizze”. *Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart*: Sammelband

der Vortrge, Ljubljana 1992, 288-298.

_____, “Die Alchimie des Alltags”. *MusikTexte* 11/1985, 3-8.

König, Wolfgang, *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation*, Wiesbaden 1977.

_____, “Das Instrument als Sprechwerkzeug bei Vinko Globokar”, *Das Orchester* 26 (1978), 6-9.

Konrad, Sigrid (Hg.), *Vinko Globokar. Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997*, Saarbrücken 1998.

Kumpf, Hans, *Postserielle Musik und Free Jazz. Wechselwirkungen und Parallelen*, Herrenberg 1976.

Kurtz, Michael, “Vinko Globokar”, *Komponisten der Gegenwart* (KdG Blatt-Lexikon).

Nimezik, Ortwin, “Es handelt sich um Neuschpfung, um Erfindung”, *Musik & Bildung* H.1/1998, 46-49.

Stockhausen, Karlheinz, *Texte zur Musik 1963-1970* Band 3, Köln 1971.

© 검색어: 그룹 임프로비제이션, 1960년대 현대음악, 에반젤리스트, 글로보카, 알레아토릭

Abstract

Die Gruppenimprovisationsidee der Neuen Musik
in den sechziger Jahren

Hong, Eun-Jung
(Master of Humboldt University)

Die vorliegende Arbeit hat “die Gruppenimprovisationsidee der Neuen Musik in den sechziger Jahren” zum Thema. Abgesehen von einer Abgrenzung nach Gesichtspunkten der Besetzung, der Gattung und der zeitlichen Einordnung geht es hier hauptsächlich um Improvisation. Im 1 Kapitel wird es betrachtet, was die musikalische Improvisation ist. Auffällig ist die Tatsache, dass der Begriff der Improvisation immer durch den Bezug auf Komposition erklärt wird: viele musikalische Phnomene, die schwer als Komposition bezeichnet werden können, werden pauschal der Improvisation zugeordnet. Diese zwanghafte Konfrontation mit der Komposition hängt direkt mit den Forschungsrichtungen und Perspektiven der Musikwissenschaft zusammen. Damit beginnt diese Arbeit.

In Kapitel 2 wird der Stand der Improvisationsforschung innerhalb der Musikwissenschaft ausführlich betrachtet. Ich werde der Frage nachgehen, warum die Improvisationsforschungen lange Zeit an der Peripherie der musikwissenschaftlichen Forschung bleiben mussten, mit welchen Perspektivwechseln sich diese Bedingungen verändert haben, und skizzieren, wie die Improvisationsforschung angefangen hat und weiter

entwickelt wurde.

Von den vielen Improvisationserscheinungen wird die Gruppenimprovisation der Neuen Musik, die besonders in den sechziger Jahren aufkam, als konkretes Thema für diese Arbeit ausgewählt. Ich halte es für interessant, dass die in der abendländischen Musikkultur – hier ist die Kunstmusik gemeint, in der europäischen Volksmusik wird die Improvisation immer noch gepflegt und erhalten – schon verschwunden geglaubte Improvisation in der avantgardistischen Musikentwicklung nach dem Serialismus eine neue Restitution erlebte und dadurch die in der abendländischen Musikentwicklung im Schatten stehende Improvisation anfang, neu bewertet zu werden.

Zunächst wird in Kapitel 3 zu erklären versucht, wie das Phänomen der Improvisation überhaupt in den sechziger Jahren erneut im Kunstmusikbereich Aufmerksamkeit gewinnen konnte. Das wird anhand dreier Punkte – innermusikalisch und auermusikalisch – zusammenfassend dargestellt.

Danach werden in Kapitel 4 und 5 zwei ausgesuchte Improvisationsgruppen *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* und *New Phonic Art* analytisch behandelt. Hier stehen die Fragen, von welcher Grundidee jede Gruppe ausgeht, wie sich diese Idee konkret entwickelt und in welchem Zusammenhang sie mit der zeitgenössischen Musikentwicklung steht, als Hauptinhalte im Vordergrund. Diese Fragen werden mit Hilfe der Schriften von zwei Komponisten bzw. Improvisatoren beantwortet, die in der jeweiligen Gruppe eine zentrale Rolle spielen, und zwar *Franco Evangelisti* und *Vinko Globokar*. Auch wenn die beiden Gruppen im Prinzip aus einzelnen gleichberechtigten Mitgliedern bestehen, ist es gerechtfertigt, von einer zentralen Rolle der beiden Musiker zu sprechen,

weil sie durch ihre langjährige theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema der Gruppenimprovisation zur Konzeptrtstellung und erklärung beigetragen haben. Man kann sagen, dass die beiden Personen Theoretiker und Ideologen innerhalb ihrer Gruppe sind. Dadurch die Konzeption und Dimension der Gruppenimprovisation der sechziger Jahre aufzuzeigen, ist das Ziel dieser Arbeit.

© Key Words: Group Improvisation, Contemporary Music in the 1960's, Evangelisti, Globokar, Aleatoric

K C I