

# 현대음악에서 나타나는 공간의 다양성

김 은 하

1. 들어가는 글
2. 현대음악에서 나타나는 공간성의 예
  - (1) 종교적 차원에서의 공간에 대한 상징적 표현
  - (2) 음향 공간의 다층적 구조
  - (3) 음향의 건축 vs. 한 음의 공간 연출
  - (4) 불확정성의 공간
  - (5) 기억의 시간과 공간
  - (6) 실제 전시 공간과 음악 - 설치음악
3. 나가는 글

## 개 요

하나님의 건물을 지으면서 하나님의 말씀을 올려 퍼지게 하려던 종교적 기능의 수행, 실제 건축물의 음향적 조건과 결부된 실험 및 환경이 악곡의 구성과 편성에 작용한 경우, 음악 외적 공간 및 현상을 음향으로 묘사하는 작업, 현실세계와 비현실세계에 대한 상징적 공간의 표현 등 음악사에서 음악과 공간과의 관계, 음악에서의 ‘공간성’의 의미는 다양하게 발견 된다.

20세기에 들어서 이전의 ‘공간성’이 소위 말하는 절대적 차원에서 인과적으로 흘러가는 전개인 ‘시간성’의 개념과 함께 더 이상 지속될 수 없게 된 이유 중 가장 큰 것은 ‘시공간’(時空間)이라는 개념의 형성이라 할 수 있다. ‘상대성 이론’에서 언급되는 이 개념의 적용은 자연과학 뿐 만 아니라 예술 전반, 즉 음악에서도 근대적 공간 및 시간 개념의 탈피를 보여주며 탈역사적, 탈인과적, 탈근대적 차원의 다양한 구성으로 나타난다. 본 주제는 20세기 이후 음악작품들에서 ‘공간성’의 의미가 어떻게 구현되고 있는지 구체적인 예를 들어 제시하고자 한다.

주제어: 공간, 시공간, 상대성 이론, 탈역사, 탈근대

## 1. 들어가는 글

음악은 시간의 예술이다. 실제 물리적 시간의 흐름에 근거하여 음악은 음향의 구성과 전개에 다양한 조절력을 통하여 작품마다 고유의 시간성을 형성하면서 물리적 시간성을 잊게 하는 능력을 가진다. 리듬과 박의 운영, 음향의 다양한 연결 및 펼침으로 인해 음악의 흐름은 청자로 하여금 유동적이게 느껴지기도 하고 때로는 몰입의 상황으로 이끌어져 멈추어진 듯 여겨지기도 한다. 또한 음악적 흐름의 단위가 연속적으로 연결, 유지되는 것이 아니라 여러 흐름의 단위가 중첩되는 상황이 나타나기도 하면서 음악에서의 시간성은 동시적으로 다층화 되기도 한다. 이렇듯 음악은 건축이나 조각, 회화 등 공간의 점유라든가 표현력에 있어 직접적인 예술 분야에 비해 시간성을 안고 가는 예술이지만, 실제 공간과 결부된 기능, 음향적 차원에서 비롯되는 상징적 공간 구도와 다양한 공간성의 연출에 있어 그 나름의 적극성을 보이는 분야이다.

특히 20세기 초 자연과학 분야에서 ‘상대성 이론’에 의해 제시되는 시간과 공간에의 새로운 개념 설정이 비단 물리학의 차원을 넘어서 사고와 예술 전반에 영향력을 발휘하였을 때, 중력을 벗어난 시공간의 세계, 원근을 탈피하거나 여러 시간 및 공간의 중첩과 투영을 나타내는 회화, 반음계의 적극적 수용이 조성의 기능 자체를 무의미하게 만드는 과정의 진척으로 나타나는 무조음악과 같은 현상들은, 입증 자료들로 제시해야 할 성격의 사안들이기 보다는 한 시대의 정신적 공유로 이해되어야 할 부분이다.

이 글에서는 음악사를 통해 제시되는 음악과 공간과의 관계에서 시간성과 공간성의 관계가 이전의 고전적인 관점에 머무르지 않고, 실제 과학 이론의 관점이 적용되는 시간과 공간의 유동적인 측면을 주제화하는 현대음악의 다양한 시도들을 제시하고자 한다. 개별 예제의 나열 및

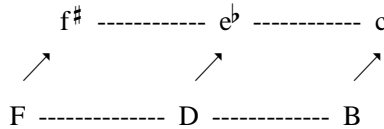
설정이 1)개념적인 상징 또는 은유의 공간, 2)음 또는 음향 공간, 3)실제 공간과의 연결이라는 접근점에 의거하여 다분히 자의적일 수 있으나, 방대하고 복합 다양한 현대 음악작품의 공간성을 제시하는 작업의 일부(一步)라는 측면에서 관찰될 수 있으리라 여겨진다.

## 2. 현대음악에서 나타나는 공간성의 예

### (1) 종교적 차원에서의 공간에 대한 상징적 표현

그리스도 교회의 역사에서 음악은 하나님의 건물을 지으면서 하나님  
의 말씀을 울려 퍼지게 하기 위한 종교적 기능을 오랫동안 수행하였다.  
그 기능의 모습이 다양한 악곡과 편성의 형태로 나타나는 가운데, 공간  
에 대한 종교적 차원에서의 상징 또한 시대의 흐름 속에 다채롭게 나타  
난다. 세기말 이후 본격화되는 조성체계로부터의 자유로움을 놓고 그  
이전과 이후의 공간성의 표현을 대비시키기 위해 낭만시대 조성적 음  
악체계의 운영과 조성체계로부터 자유로운 20세기 작곡의 경우를 들자  
면, 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 《A<sup>b</sup>장조 미사》 중 <상투  
스>(Sanctus) 악장이 흥미롭다. 첼로와 더블베이스에 의한 저음부의 옥  
타브-트레몰로가 아주 여리게 시작된 후 차곡차곡 호른, 클라리넷과 파  
곳, 비올라, 오보에 음향이 더해지면서 F장조의 I도 화음이 점차 확고해  
지는 가운데, 바이올린부가 등장할 때는 I 화음의 제5음이 반음 올려  
지며, 크레센도로 전체 음량이 빠르게 증폭된 끝에 텍스트 ‘Sanctus’가  
터져 나오고 조성은 F장조에서 F<sup>#</sup>단조로 변하게 된다. 이후 ‘Sanctus’  
부분은 다시 *p*로 시작하여 두 번 더 처음과 같은 방식으로 진행되는데,  
두 번째는 D장조로 시작하여 ‘Sanctus’ 부분이 E<sup>b</sup>단조로 나타나고, 세

번째 출현에서는 B장조로 시작하여 역시나 중간에 B장조 I 화음의 제5음이 반음 올려 지고난 후 C단조 화음 위에서 ‘Sanctus’가 불려진다.



슈베르트의 음악에서 종종 비현실적 세계에 대해 단조가 적용되는 경우가 있는데, 이 곡에서는 장조 화음의 제5음이 반음 올려 진다. 마침내 하느님을 거룩히 칭송하는 가사가 출현할 때는 근음까지 반음 올려지면서 성스러운 존재의 재림의 순간이 표현되고 있으며, 또한 세 번에 걸친 ‘Sanctus’의 울림이 나오기까지 슈베르트에게서 자주 발견되는 3도 관계 전조가 이루어지고 있음을 알 수 있다. 슈베르트의 다른 미사곡들과 차별되게 유독 《A♭장조 미사》의 <상투스>에서만 나타나는 위와 같은 조성적 음악체계의 운영을 통해 슈베르트는 독특한 상징과 은유의 공간을 이처럼 종교적인 맥락에서 제시하고 있다.

20세기에 들어와 특히 종교적 양식과 내용의 작품세계를 꾸준히 보여주는 에스토니아 출신 작곡가 아르보 피르트(Arvo Pärt, 1935-)의 《타블라 라사》(Tabula rasa, 1977)는<sup>1)</sup> 조성적 기능체계로부터 자유로운 구성을 통해 제목 자체가 지니는 의미의 해석을 음향이 있고 없음(정적)의 대비를 활용하며 이루어 낸다. 즉, 현상적 경험 이전의 전야(前夜), 신의 계시 이전의 상황 또는 신성한 우주의 신비와 비밀이 계시되기 직전의 모든 가능성을 포용하는 차원을 정적(靜寂)으로 나타내면서 정적의 부분은 음향의 흐름에 있어 구분점 또는 쉽표 역할을 하는 것 이상으로 음향이 있는 부분과 대등한 또 하나의 악곡 구성 요소로 작용하고

1) 김은하, “For Silence - 20세기 음악적 현상인 정적에 관하여,” 『이화음악논집』 5 (이화음악연구소, 2001), 35-57.

있다. 언제 어디서 신의 계시가 현현(顯現)하게 될지 모를 그 긴장의 순간을 정적으로 나타내면서 긴장감은 더욱 심화되며, 멀리서 아련히 다가오는 듯 연출되는 음향의 전개를 통해 구체화되던 음향이 다시금 정적으로 회귀하는 모습에서 종교적 상징과 은유가 정적과 더불어 구조적으로 활용되고 있음을 알 수 있다.

<악보 예 1> 아르보 피르트 《타블라 라자》 1악장 <루두스>

**tabula rasa** (1977)  
doppelkonzert für zwei violinen, streichorcher  
und präpariertes klavier

arvo pärt  
(c. 1935)

**I. ludus**

Con moto (♩ - ca 120)

6/4      8/2      4/4

1

Ⓐ

Pianoforte

G. P.

Violino solo I

*sf*

G. P.

Violino solo II

*sf*      *pp*

Violini I div.

*pp* det.

Violini II

*pp* det.

Viole

G. P.

*pp* det.

Violoncelli

*pp* det.

Contrabassi

*pp* det.

© Copyright 1980 by Universal Edition A. G., Wien      Universal Edition No. 17328

The image shows a page of a musical score for 'Ludus' by Ludovico Einaudi. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Piano (Pf), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (VI. I), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The second system includes staves for Piano (Pf), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (VI. I), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The score features various dynamic markings such as ppp, p, mp, and pp, and time signatures including 5/4, 6/4, and 7/2. There are circled letters B, C, and D, and a boxed number 2, indicating specific sections or measures within the score.

1악장 <루두스>(Ludus)의 시작 부분을 보면, 처음 4옥타브 떨어진 A음이 강하게 울리고 난 후 휴지(G.P.)가 오는데, 사실 시작 부분의 강한 A음향이 있음으로 인해 다음에 오는 휴지 부분의 정적이 더욱 대비되어 느껴진다. 이후 현악기에서 2분음표 간격으로 두 악기씩 연주되고 한 악기가 A에 머무를 때 다른 악기는 A를 뺀 A단조 3화음의 구성음들을 연주한다. 악기 전체는 4분음표의 박으로 하강하면서 보행의 느낌을 주며, 음향이 가장 아래 음(콘트라베이스의 A와 피아노의 A2 위의 화음)으로 내려와 유지될 때, 솔로 바이올린 II가 A단조 구성음으로 된

선율을 연주한다. 이어지는 솔로 바이올린 I 과 II의 연결은 2:3:4로 리듬적 아첼레란도(*accelerando*)이자 꾸밈으로 간주될 수 있다. 이제까지의 하강 구성은 이후 상승하는 흐름으로 바뀌어 고음 a3(Vln. II)으로 점철, 소멸되면서 처음의 상태인 정적의 소리자리로 되돌아간다.<sup>2)</sup>

중세음악에 대한 연구와 더불어 작품에서 선법과 조성의 결합을 다양하게 제시하며 고유의 음향 세계를 구축하는 피르트의 《타블라 라자》 1악장은 A히포도리안과 A단조가 결합된 구성을 보이고 피아노의 프레퍼레이션(*Preparation*)은 헤테로포니성 타악기의 아우라를 형성한다. 하행하고 다시 상행하면서 정적의 심연으로 꺼져 들어가는 회귀의 틀이 매번 반복될 때마다 다양한 음향과 아티큘레이션으로 채워지는 가운데, 정적에서부터 비롯되어 정적으로 돌아가는 주기성은 악곡의 형식을 명료하게 드러낸다. 중심음 A소리가 나타난 후 음향의 주기는 점차 A단조 3화음의 도출로 이어지고 다시금 A음으로 소급되어가는 상황에서 A음은 하느님 즉 하느님의 말씀을 상징하는 음으로 여겨질 수 있다. 그리고 피르트에게 정적, 즉 침묵은 천지창조의 원천을 의미한다.

제가 침묵에 대해 얘기할 때는 신이 세상을 창조하실 때의 원천을 말합니다, 그렇기 때문에 (음악에서) 쉬는 부분은 신성합니다. 침묵은 그저 그냥 주어진 것이 아니라 우리에게는 양식(養食)인 것입니다. 이 양식은 결코 공기에 뒤지지 않습니다.<sup>3)</sup>

2) 제2바이올린의 A3음이 울리는 가운데 피아노가 연주하는 A단조의 구성음들인 C1 과 E는 프레퍼레이션으로 인하여 화성적 구성음이라고보다는 중심음 A에 대한 색채적 효과 또는 여운으로 작용한다.

3) Ulrich Mosch, "Tönende Stille - stilles Tönen. Zur Musik von Arvo Pärt," *Positionen - Beiträge der neuen Musik*, Heft 10 (1992), 18.

## (2) 음향 공간의 다층적 구조

20세기에 들어서 이전의 ‘공간성’이 소위 절대적 차원에서 인과적으로 흘러가는 전개인 ‘시간성’의 개념과 함께 더 이상 지속될 수 없게 된 이유 중 가장 큰 것은 ‘시공간’(時空間)이라는 개념의 형성이라 할 수 있다. ‘상대성 이론’에서 언급되는 이 개념의 적용은 자연과학 뿐만 아니라 예술 전반, 즉 음악에서도 근대적 공간 및 시간 개념의 탈피를 보여주며 탈역사적, 탈인과적, 탈근대적 차원의 다양한 구성으로 나타난다.

뉴턴의 이론(『자연 철학의 수학적 원리』(Principia, 1687)) 이후, 고전 물리학에서는 3차원적 절대 공간과 그 안에서의 상태의 질서에 따른 연속적 전개로서 시간 개념이 유효하다. 이와 더불어 서양 근대 철학에서 “절대 시간은 사건의 순서를 결정하고 절대 공간은 그들의 위치를 결정하게 된다.”<sup>4)</sup>

반면, ‘상대성 이론’(1905)이 발표된 후, 근대의 시간관에는 일대 변혁이 일게 되는데, 빛의 속도에 가까워지면 시간은 더디게 가고, 빛의 속도에 도달하면 공간은 협착하여 시간도 정지하며, 이동 주체의 성질이 불변한다는 전제 하에 이론적으로 과거, 현재, 미래의 이동이 가능하게 되었다. 고전 물리학에서 연속선에 의거한 시간관 그리고 관찰자와 관찰 대상과의 관계가 일정한데 비해, 현대의 ‘시공간’ 개념에서는 시간 및 공간의 유동성이 가능함으로 인하여 이전의 기독교적 결정론적 시간관, 직선적 시간관 또는 역사는 진보한다는 역사관과 함께 하는 인과론적 프레임이 해체된다. 시간과 공간이 하나의 연속적인 단일 구조에서만 가능하지 않으며 또 하나의 시간대 또는 공간대가 있는 것이 아니라 여러 층의 시간과 공간의 결합이 가능하다는 이론적 전제의 마련으로 인하여 시간의 흐름 역시 고정되지 않고 유동적이게 된다.

4) 한나 히긴스, “세상에서 가장 오래된 TV: 백남준 초기 작업에 나타난 시간과 시공간,” 『백남준의 선물 I: 관점이동과 시간성』 (백남준아트센터, 2009), 12.

여러 개의 시간대와 공간 또는 그들 편재의 결합이 중첩되어 나타나는 경우를 우리는 찰스 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)의 《대답 없는 질문》(The unanswered question, 1906)에서 찾아볼 수 있다. 악곡에서 G장조 음향층 위에서 출현하는 트럼펫 솔로와 그에 대답하는 다른 관악 앙상블의 관계를 볼 때, 일곱 번에 걸친 트럼펫의 물음에 대한 대답은 갈수록 더욱 난해해져 간다. 서로 다름의 간격이 더욱 극명해지면서 마지막 일곱 번째 반복되는 질문은 그저 대답 없이, 끝까지 울리는 G장조 음향층과 함께 사라져 가는데, 미국의 ‘초월주의’(Transcendentalism)<sup>5)</sup>로부터의 영향과 더불어 작품들에서 일찌감치 소음, 군악대 음향, 민요, 재즈 등 이질적인 요소들이 서양 전통 음악 구조와 혼재 또는 편재하는 특유의 작곡기법을 보여준 아이브스는 위 작품에서 조성적 음향층과 비조성적 음향층들이 동시적으로 함께하는 다층적 음향 공간을 형성해가고 있다.

### (3) 음향의 건축 vs. 한 음의 공간 연출

인과론적인 시간 및 공간이 해체되면서 두드러지는 비인과적 동시성으로 인해 음악에서 이전 음악의 인용 및 콜라주가 이루어지는 현상은

5) 19세기 미국 뉴잉글랜드에서 철학, 종교, 문화 등 사상계의 큰 흐름이었던 초월주의(Transcendentalism)는 독일의 선험주의(특히 칸트의 영향이 큰데, 명칭이 같은 독일의 Transcendentalism은 ‘선험주의’로 일컬어진다), 신플라톤주의, 동양사상의 적극적 수용 외 새로운 절충적 제안을 통해 기존의 관습을 거부하며 이상주의적 세계를 지향한 새로운 미국의 사상운동이다. 민족형성의 다원성을 미국 고유의 문화로 인식하고 그러한 민족성을 적극적으로 표출하는 방향으로 개혁이 이루어진 중심에는 메사츄세츠 주(州) 콩코드에서 살며 활약한 인물들인 ‘콩코드 그룹’이 있었는데, 그들 가운데 에머슨(Emerson), 호손(Hawthorne), 올cott 가(家)(The Alcotts), 소로(Thoreau)는 아이브스의 《피아노 소나타 No. 2》(일명 ‘콩코드소나타’) 개별 악장에 명시된 헌정 인물들이기도 하다. 현실 세계의 무한함과 그를 초월하는 이상세계의 전제라는 대명제로 귀납되는 초월주의는 남북전쟁 이후 미국 내 산업 체제의 변화와 더불어 도래하는 경험주의적 실용주의의 출현으로 쇠퇴해 갔다.

현재의 음향에 역사적 시간의 동시적인 투영이라는 측면에서 다양하게 발견된다. 그런가 하면, 이전에 조성과 같은 기능적 체계와 더불어 음악적 구성 요소로 작용하였던 주제 동기적 작업이 배제되고 음향적 사건과 휴지의 연결이 의도적으로 거부되면서 음향의 특성은 내부적으로 미세한 음 클러스터(Toncluster)와 내재적 움직임을 가능케 하는 리듬 조직과 다이내믹의 변이로 인해 음색뿐만 아니라 밀도, 팽창, 수축, 이완, 운동성의 방향 또는 음향의 출현과 사라짐 등의 차원에서 논하여지기도 한다. 위의 큰 스펙트럼의 음향 건축에 대한 예는 리게티(György Ligeti, 1923-2006)의 《아트모스페르》(Atmosphères, 1961), 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki, 1933- )의 《아나클라시스》(Anaklasis, 1959-60) 등과 같이 오케스트라 곡이면서 음향 전개와 특성상 전자음악의 음향 효과를 내는 악곡에서 찾아볼 수 있다.

전자 기기의 발달은 음향의 성질뿐만 아니라 공간적 유동성과 움직임에의 실험을 가능케 하였고 소리를 찾는 과정에서의 무한하고 다양한 실험은 다공간적이고 다시간적인 음향 편집을 통해 시간의 속도를 조절하고 그 단위들을 중첩, 분산시키거나 여러 시간대와 공간에서의 음향 작업을 라이브 음향과 연결시키며 다층적 시공간의 연출이 무한히 가능하게 되었다.

거대 음향 단위의 건축과 성향을 달리하여 한 음에 대한 공간 표현의 예도 발견된다. 자친토 쉘시(Giacinto Scelsi, 1905-1988)의 《단 하나의 음을 위한 네 개의 소품》(Quattro pezzi una sola nota per orchestra, 1959)에서 그가 한 음을 고집스럽게 계속 울리는 것은 단순한 의미의 반복이 아니라 미분음(microtone)과 미분음정(microinterval)을 찾아내어 그 한 음의 여러 색깔과 뉘앙스의 미묘한 변화를 탐색하려는 것이었다.

독일인 신학자, 작곡가, 화가, 연주자인 미하엘 페터(Michael Vetter, 1943- )는 언어적 소통 체계의 다름을 뛰어넘는 ‘트랜스버벌’(transverbal)을 추구하며 ‘움’(om)이라는 소리를 기본으로 노래를 통한

명상의 대가이다. 일본에서 12년 동안 선불교 수도승 생활을 하였던 그가 그의 많은 배음 관련 작품들에서 ‘옴’ 소리를 내며 노래하는 중에 근음 위에서 배음이 화려하고 다채롭게 독자적 선율선을 드러낸다(예를 들면 <목소리와 탬버라를 위한 배음>(Overtone for Voice & Tambura)이 있다).

#### (4) 불확정성의 공간

아인슈타인은 특히 미시적 차원에서 사물이 존재하는 내재적 특성을 밝히지 않고 확률에 의거해 그 변화 요인을 설명하는 양자 역학의 이론에 이의를 제기하며 신은 세계를 가지고 주사위 놀이를 하지 않는다고 말한 적이 있다. 양자론의 설명 구도인 필연성에 대비되는 우연성, 즉 확률에 의거한 불확정성이 음악 구성에 적용되게 된 예 중 존 케이지(John Cage, 1912-1992)의 《4분 33초》는 작품의 내재적 구성과 작품 탄생의 배경에 있어 미시적 차원에서의 확률, 즉 우연성의 ‘시공간’을 끌어들이고 있다. 1952년 《4분 33초》가 나오기까지 케이지의 이 작품에 대한 구상은 4년 전인 1948년으로 거슬러 올라간다. 선불교 및 동양 사상에의 심취와 더불어 케이지의 작품 《4분 33초》가 완성되는 데에 결정적 역할을 한 자극은 그의 친구인 라우셴버그(Robert Rauschenberg, 1925-2008)의 《하얀 그림》(White Painting, 1951)으로부터 비롯되었다. 이후 이 두 사람의 작품에서 보이는 미학은 백남준의 《영화를 위한 선(禪)》(Zen for film, 1962-64)으로도 연결된다.

✓ 라우셴버그, 《하얀 그림》(White Painting, 1951)

존 케이지, 《4분 33초》(1952)

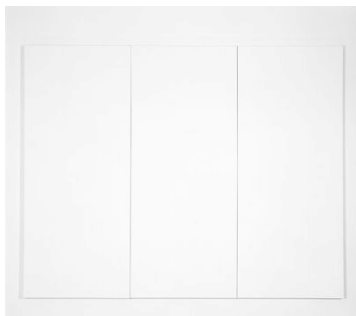
✗ 백남준, 《영화를 위한 선(禪)》(Zen for film, 1962-64)

라우센버그의 작품에서 하얀색은 침묵의 색이자 빛의 모든 스펙트럼을 포용하는 색으로서, 보이는 것에 대한 기대로부터 자유로워질 것을 의미한다. 작품을 비추는 불빛과 작품 주위 사람들에 의해 변화되는 빛의 반사, 조명 아래 공기의 흐름에 따른 먼지의 부유(浮游)가 관찰 대상이 되기도 하면서 캔버스에 제시되는 존재는 소거된다. 다시 말해 관찰 대상은 관찰 주체에 의해 다층화 되고 이전 같으면 주변적 현상에 불과하던 먼지나 빛의 반사 등이 부각되면서 그림 자체는 하얀색만을 드러내며 컨셉에 있어 미니멀적이고 환원주의적이다. 이 모든 것이 전통적 제단의 구조인 3단 구성(Triptych)과 함께 제시되는 점은 케이지의 《4분 33초》의 악보가 3악장 구성을 보여주는 것과 맥을 같이 한다.

백남준이 《영화를 위한 선(禪)》에서 아무런 영상을 담지 않은 비어 있는 투명 필름을 1시간 동안 투사할 때, 스크린에는 오로지 빛과 스크래치, 먼지들의 우연적인 흔적만 보이는데, 빛이 이제껏 어떤 대상을 비추며 그 모습을 투사했던 것에 반해 여기서는 빛 자체가 주체가 되는 작업으로 변환되는 것 역시 불확정성의 영상 공간과 시간을 반영한 것이다. 물리적 실제 공간에서 회화와 영상으로 투사되는 공간 모두 빛이 관여한다면, 케이지 음악에서의 시간 및 공간성은 그의 《4분 33초》를 제시하는 방법에서 다양하게 제시된다. 케이지가 실제로 연주 공간에 따라 작품을 형성하는 환경의 소리가 달라지는 것과 더불어 오픈 공간에서 연주할 때, 특히 『주역』(周易)에 근거한 확률적 조합을 지도상의 여러 시간대와 장소에 적용시켜 녹음하고 작품의 악장으로 재생시키는 작업에서 장소 및 시간 선택의 불확정성에 의한 다공간적이고 다시간적인 연결 및 구성이 강조된다.

&lt;그림 예 1&gt;

라우센버그, 《하얀 그림》(White Painting, 1951)



&lt;악보 예 2&gt;

존 케이지, 《4분 33초》(1952)



### (5) 기억의 시간과 공간

예전의 경험에 의거하여 불연속적 속성, 잠재와 중첩으로 불현듯 과거의 기억이 되살아나는 것은 곧 시공간적 차원에서 현재와 기억 그리고 가상이 동시적으로 연결될 수 있음을 의미한다. 한 예로 2009년 9월 23일 ‘공간화랑’에서 초연된 작곡가 조인선의 작품 《...지나간 시간의 하얀 그림자 ver. 2...》는 공간화랑 프로젝트 시리즈 중 작가 차기울의 《세 개의 장소》(Three Places)에 대한 창작곡으로 음악 속에 기억에 관련된 시간과 공간성을 담아내고 있다.

‘컨셉 아트’(Concept Art)의 맥락에서 이해될 수 있는 차기울의 작품은 작가가 임의로 선정한 세 개의 장소(화성, 서울, 인천)의 발굴을 통해 거기서 얻어진 부산물들과 기록 등을 내놓으면서 그에게 발굴 작업이란 예전의 모습으로 부단히 되짚어가는, 근원으로 향하며 지나간 기억을 더듬는다는 차원에서 중요하다. 차기울이 추구하는 것이 스스로의 자연, 즉 정체성을 찾는 것이며 자신의 내면에 존재하는 원형으로의 접

근이라고 할 때, 조인선의 작품은 비록 차기율의 작품에 대한 음악적 표현이기도 하겠으나 기억의 잔상으로의 여행이라는 대목에서 조인선 작품을 따로 살펴보아도 무방해 보인다. 작품 제목에서처럼 시간의 그림자를 쫓아 자신의 옛 기억의 실체가 드러날 때, 거기에는 작곡가가 어릴 적 들은 엄마의 자장가, 《두껍아, 두껍아 헌집 줄게 새집 다오》, 《새야 새야 파랑새야》와 같은 아이들이 즐겨 부르던 노래, 자신의 행복한 음악적 기억 속의 바흐도 있다. 첼로 솔로곡인 이 작품은 기억의 시간과 공간으로의 이동을 음향으로 나타냄에 있어 낯그릇과도 같은 ‘시간의 때’를 표현하기 위해 변질감을 주는 여러 가지 다양한 활 주법과 함께 글리산도, 하모닉스 음향의 처치가 유효하고, 이 때 첼로의 소리는 사람의 목소리의 변형처럼 들리기도 하며 몸통 연주, 전자기타 주법 등 다양한 음향효과와 연주기법이 사용된다. 작곡가 개인의 정서가 배어 있는 기억으로의 여행이지만 자장가, 아이들의 놀이 노래 등 문화적 공감대의 음향과 음형 전개가 작품에서 소통의 내러티브(narrative)를<sup>6)</sup> 구성하고 있다는 점이 주요하다고 하겠다.

#### (6) 실제 전시 공간과 음악 - 설치음악(Music Installation)

음악적 소리의 범주가 소음, 환경의 소리까지 확대되는 가운데, 설치 예술과 연관되어 음악은 공간에서의 새로운 기능을 갖게 된다. 단순히 전시 공간에 다양한 음향이 함께 하며 감상자의 인식의 지평을 넓히는 것뿐만 아니라 설치음악은 다양한 공간의 연결을 통해 예술과 공간의 존재 방식에 대한 새로운 해석 및 가치를 추구하기도 한다. 일례로 미국

6) 내러티브란 언어가 나타내는 이야기식 전개 이외의 표현 기술들의 다양함과 복잡성을 아우르는 말로서, 영상 기술 및 음악 또는 음향적 차원에서의 의미 발생 및 연관성들이 언어에서의 스토리텔링과 같은 직접적인 서술 또는 전개 이면에서 중첩, 결합되어 발생하는 또 다른 ‘이야기적’ 차원을 의미한다.

출신이며 현재 스위스 거주 음악가이자 작곡가인 제이슨 칸(Jason Kahn, 1960-)은 그의 설치음악을 통해 소리를 매개로 하여 우리가 공간과 맺는 방식의 변화를 제시하면서 우리 주변 공간에의 인식과 감각을 확장시키는 것에 의미를 둔다. 지난해 2009년 11월 19일부터 26일까지 ‘서교실험예술센터’에서 전시회를 가진 칸은 마이크를 통해 밖의 소리가 갤러리 안에 설치된 60개의 스피커로 어떠한 음향 처치 없이 들리게 하였는데, 작품의 원천은 전시장 밖의 소리이며 이를 전시장 안으로 끌어들이는 이유는 일반적으로 보통 민감하게 반응하지 못하는 주변 소리를 의식적으로 듣는 것이었다. 이러한 공간 밖의 소리에 대한 공간 안에서의 인식에서 전시 공간은 외부 소리에 대한 적극적 수용 또는 외부와 내부의 소통의 스위치 역할을 하는 공간으로 기능한다. 그리하여 밖에서는 주의를 기울이지 않았을 소리를 전시 공간 안에서 청취하게 될 때, 소리는 그냥 들리는 소리에서 귀 기울여 듣는 적극적 수용의 소리로 변하게 되는 것이다.

### 3. 나가는 글

3차원적 공간 및 시간 개념의 해체와 더불어 4차원의 형성에서 가상 및 상상의 구도가 적극적으로 활용될 때, 비록 이론적이기는 하나, 시간 또는 공간은 직선적인 전개와 흐름으로부터 자유로워지게 되었다. 음악에서도 이러한 현상은 다층적이고 동시적인 편집, 음향 공간의 다양한 구성 및 특성에 적용되며 인과론적이며 직선적인 ‘시공간’의 해체와 함께 새로운 컨텍스트 결합의 예들을 제시한다. 이처럼 해체와 새로운 관계 짓기의 경향은 음악을 벗어나 현대 예술에서의 ‘시공간’에 해당되기도 하지만 보다 광범위한 문화적 차원에서도 언급될 수 있다. 즉 서구

적 시각에서 자유로워지려는 경향은 탈서양 중심의 사고로 이어지고 또한 시간과 공간에 있어 문화적 차이에 대한 인식이 커짐에 따라 비서구적 시간관과 공간에의 개념이 부각되었다. 실제로 이러한 관점들은 악곡의 형식과 음향 제반에 영향을 미치게 된다. 음악과 건축 또는 설치 미술과 같은 음악 외 매체와의 결합은 전시 공간과 음악과의 관계 설정에 새로운 의미를 부여하며 여기서 더욱 확대된 사운드 아트(Sound Art)의 세계는 음악과 영화, 음악과 애니메이션, 극음악 등과 같이 무한한 관계 형성을 통해 음향의 공간과 시간성의 다양한 실현 방법을 모색하고 있다. 음악에서 시도되는 시간과 공간의 표현은 음악사에서 볼 수 있었던 상징과 은유의 차원을 넘어 본격적으로 작품의 주제가 되어 그 다양한 결합과 존재의 모습을 보여주기에 이르렀다.

## 참고문헌

- 강현모. “찰스 아이브스의 114 노래집(114 Songs)(1922): 미국의 정체성을 찾기 위한 장르에 대한 탐색.” 『낭만음악』 81 겨울호 (2008), 7-115.
- 김은하. “For Silence - 20세기 음악적 현상인 정적에 관하여.” 『이화음악논집』 5 (이화음악연구소, 2001), 35-57.
- \_\_\_\_\_. “Timelessness & Spacelessness. 한옥미의 음악이 보여주는 시간성과 공간성의 다양한 모습.” 『오늘의 작곡가 오늘의 작품』 3 (예종, 2005), 72-86.
- 달하우스, 칼/조영주 · 주동률 옮김. 『음악미학』. 이론과 실천, 1991.
- 신인선. 『20세기 음악』. 음악세계, 2006.
- 이영훈. 『뉴 미디어 아트와 시간』. 도서출판 재원, 2004.
- 이진경. 『근대적 시공간의 탄생』. 푸른숲, 2002.
- 정재승(기획). 『상대성 이론, 그 후 100년』. 궁리, 2005.
- 히긴스, 한나(Higgins, Hannah). “세상에서 가장 오래된 TV: 백남준 초기 작업에 나타난 시간과 시공간.” 『백남준의 선물 I: 관점이동과 시간성』 (백남준아트센터, 2009), 9-21.
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.
- De Visscher, Erik. “Fragmente einer Geschichte der Stille.” *Positionen - Beiträge zur neuen Musik*. Heft 10 (1992), 8-12.
- Mosch, Ulrich. “Tönende Stille - stilles Tönen. Zur Musik von Arvo Pärt.” *Positionen - Beiträge der neuen Musik*. Heft 10 (1992), 17-18.

<http://www.vetter-transverbal.de>

<http://www.jasonkahn.net>

<http://www.njpartcenter.kr>

Abstract

## Various Dimensions of ‘Space’ in Contemporary Music

Kim, Eunha

The meaning of ‘space’ in music has been discovered as the performances of religious function in spreading God’s words with the construction of God’s building, the cases of effect in musical composition and form from experiments and environments with the sound condition in building, the works of portraying nonmusical space and phenomenon as the sound, and relationships between space and music within music history about expression of symbolic space in the world of reality and non-reality.

There are reasons that idea for previous ‘space’ in Twentieth century could not coexist with the concept of flowing ‘time’ as ‘cause and effect’ in absolute dimension. The main reason is the formation of concept of ‘time-space’. The application of this concept which came from the ‘theory of relativity’ shows in various structure of posthistorical and postmodern dimension with breaking from the concept for modern space and time in the general art and the music as well as the science.

This topic theme suggests the concrete examples for that how the meaning of ‘space’ realizes in pieces of music since Twentieth century.

Keywords: space, time-space, theory of relativity, posthistorism, postmodernism

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2010년 4월 30일	2010년 5월 6일~17일	2010년 5월 31일