

음악가의 시간관과 매체는 어떻게 만나는가: 슈톡하우젠의 초기 형식 실험과 구조화된 시간*

박 수 인
(안동대학교 강사)

1. 들어가는 말

이 논문의 목적은 달라진 매체 환경이 음악가의 시간관에 어떤 변화를 가져오는지, 그 시간관의 변화에 따라 음악의 시간성에 어떤 새로운 계기가 발현되는지를 카를하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)의 경우를 통해 밝히는 것이다. 슈톡하우젠의 여러 실험들 중에서도 이 논문의 주요 관심은 그가 전자음악 매체의 기법과 그 가능성을 집중적으로 실험했던 1960년대 이전의 초기 작품에 있다. 이 같은 목적에는 두 가지 해명이 선행되어야 한다. 하나는 매체 환경과 음악의 시간성의 관계에 관한 것이고, 다른 하나는 왜 슈톡하우젠인가 하는 점이다.

먼저 매체 환경과 음악의 시간성의 관계에 관한 문제다. 매체 연구에 따르면 새로운 매체의 등장은 인간의 인식과 사고, 사회와 문화를 재구성한다.¹⁾ 이는 달라진 매체 환경이 음악, 나아가서는 음악에 관한 사고를 재편할 수 있다는 점을 담지한다. 이때의 ‘매체’가 최첨단 기술 매체만을 지칭하는 것은 아니다. 최

* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2023S1A5B5A17083990).

1) 가령 현대 매체 이론의 기초를 다진 마셜 매클루언(Marshall McLuhan, 1911-1980)의 『미디어의 이해: 인간의 확장』(*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964) 중 특히 첫 번째 장 “미디어가 메시지다”에서는 매체가 전달 도구를 넘어 인간의 인식과 사고방식의 구조를 어떻게 변화시키는지 다룬다.

근의 디지털 기술 매체와 음악의 관계만이 아니라 20세기 초중반의 녹음, 확장, 재생 매체나, 더 멀게는 19세기의 개량된 악기, 17세기에 생겨난 공공음악회장, 15세기의 인쇄 기술 발전 등의 문제에도 적용될 수 있다. 예컨대 15세기에 발전한 인쇄술은 악보 대량생산을 통해 음악의 대중화를 실현시켰다. 독일 바깥에서 공부하지 않고 탁월한 해외 음악가의 악보를 필사하며 공부했다고 알려진 요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 이른바 국제적 음악 양식 또한 인쇄술과 떼어놓고 설명하기 어렵다. 클라우디오 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)의 오페라 《오르페오》(*L'Orfeo*, 1607)와 《포페아의 대관》(*L'incoronazione di Poppea*, 1643)²⁾을 두고 음악학자 리처드 타루스킨(Richard Taruskin, 1945-2022)이 ‘몬테베르디부터 몬테베르디까지’³⁾라고 한 것은 궁정과 공공음악회장이라는 서로 다른 장소매체만큼이나 두 작품 사이에는 좁히기 어려운 차이가 존재하기 때문이다. 이렇듯 서양음악 역사의 면면에는 매체 환경과 긴밀한 관계 속에서 달라지는 음악과 음악에 관한 인식의 변화가 각인되어 있다. 이 논문은 바로 이 문제를 매체 환경과 음악에 관한 ‘특정한’ 인식, 곧 음악의 시간관의 관계를 통해 살피고자 한다.

두 번째 문제, 왜 슈톡하우젠인가. 매체 환경이 음악의 시간성과 어떤 관계를 맺는가의 문제를 슈톡하우젠을 통해서 알아보려는 이유는 분명하다. 이 논문은 음악의 ‘시간’ 개념에 대한 슈톡하우젠의 남다른 관심이 당시 그가 처한 매체

2) 《오르페오》는 몬테베르디가 빈첸초 1세 곤차가의 만토바 궁정에서 연주하기 위해 만든 첫 번째 오페라다. 《포페아의 대관》은 몬테베르디가 베네치아의 성 마르코 성당에서 봉직하는 동안 만든 그의 마지막 오페라다.

3) 타루스킨이 쓴 『옥스퍼드 서양음악사』(*Oxford History of Western Music*) 여섯 권 중 바로크 시대 음악을 다룬 제2권 첫 장의 제목은 “몬테베르디부터 몬테베르디까지의 오페라”(Opera from Monteverdi to Monteverdi)다. 이 장에서 타루스킨은 궁정 오페라로 만들어진 몬테베르디의 첫 번째 오페라 《오르페오》와 공공음악회장에서 연주될 상업 오페라로 만들어진 마지막 오페라 《포페아의 대관》은 ‘오페라’라는 하나의 장르로 묶기 어려울 만큼 커다란 음악적 차이를 보인다고 강조한다. 어디서 연주하는가의 문제는 해당 작품의 청중이 누구인지, 작품 제작비가 얼마나 충분한지, 그 제작비는 어디서 마련되는지, 제작비의 규모에 따라 음악의 편성, 무대 장치 등은 어떻게 달라지는 등의 문제에 깊숙이 관여한다. 이러한 요소들은 완성된 작품의 형태에도 직접적으로 작용한다. 타루스킨은 이 같은 점이 몬테베르디라는 한 명의 음악가의 작품을 통해서도 선명히 드러난다는 점을 밝힌다. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music vol. 2: The Seventeenth and Eighteenth Century* (New York: Oxford University Press, 2005), 1-34.

환경과 분리하여 생각하기 어렵다는 인식에서 출발한다. 슈톡하우젠은 파리에서 올리비에 메시앙(Olivier Messien, 1908-1992)과 공부하는 동안 피에르 셰페르(Pierre Schaeffer, 1910-1995)의 구체음악 스튜디오에서 테이프 음악을 접했고, 이후 다시 독일로 돌아온 후에는 헤르베르트 아이메르트(Herbert Eimert, 1897-1972)가 이끄는 전자음악 연구소에서 구체음악에서와는 또 다른 음악 기술 매체를 다루며 음악적 실험을 계속해 나갔다. 슈톡하우젠은 전자음악을 실험하던 많은 음악가들이 그 기술적 한계를 인식하고 등을 돌리던 시기에도 전자음악 작곡을 놓지 않은 음악가였다. 그러면서도 어쿠스틱 음악 실험도 계속해 나갔다. 이 논문은 이처럼 구체음악과 전자음악, 그리고 전통적인 악기와 같이 슈톡하우젠이 처한 매체 환경이 그의 음악과 시간에 관한 독특한 사고와 무관하지 않다는 가정에서 출발한다.

이 논문은 슈톡하우젠을 둘러싼 매체들이 음악에 관한 그의 시간관과 어떻게 만나는지, 음악의 시간관의 변화가 그의 형식 실험에 어떻게 적용되는지 등의 문제들을, 특히 그의 초기 작품과 글을 통해 살펴본다. 본문에서 다루겠지만, 음악의 시간 문제에 관한 슈톡하우젠의 경우가 흥미로운 것은 그것이 '시간' 그 자체보다는 '시간'에 대응하는 차원인 '공간'의 문제로서 다루어지기 때문이다. 바꿔 말하자면, '구조'로서의 음악을 지향하는 슈톡하우젠의 형식 실험이 사실은 음악의 '시간'에 관한 문제에 천착한 데서 비롯되었다는 것이다. 이러한 맥락에서 이 논문은 슈톡하우젠의 형식 실험과 그 실험에서 펼쳐지는 공간적 사유의 전개 과정을 추적하고, 형식 실험에서 나타나는 그의 공간적 사유가 어떻게 음악에 관한 시간적 사고와 관계 맺는지를 따져본다. 슈톡하우젠의 음악 매체 환경, 특히 전자음악 매체가 이 같은 역설적 관계에 어떠한 결정적 계기를 마련했는지를 살피는 것까지가 이 논문에서 다루려는 바이다.

이를 위해 이 논문은 먼저 1) 슈톡하우젠의 음악관에 기본적인 토대를 이룰 만큼 커다란 영향을 미친 음악가와 그들의 음악에서 슈톡하우젠이 배운 것이 무엇인지 살핀다. 그 후에는 2) 슈톡하우젠이 여러 작품과 글을 통해 개진한 그의 실험적 형식들을 소개하고 각각의 중심 아이디어가 무엇인지 알아본다. 슈톡하우젠의 형식 실험은 이어서 다루게 될 음악의 시간성 문제와 밀접하게 연결된다. 주지해야 할 것은 슈톡하우젠에게서 '형식'과 '시간'이라는 개념은 음악적 맥락에서 일반적으로 사용하는 것과 같지 않다는 점이다. 이 점은 슈톡하우젠의

새로운 음악적 시간관을 이해하기 위한 중요한 출발점이기도 하다. 따라서 3) 마지막으로 슈톡하우젠에게서 고유하게 사용되는 형식, 시간 개념을 간단히 살핀 후 슈톡하우젠의 매체 환경이 형식 및 시간의 문제와 어떻게 접속하는지를 논할 것이다.

II. 시간의 무중력: 베베른, 드뷔시, 메시앙

전통적인 음악의 시간이 하나의 목적 지점을 향해 일방향적으로 흐르는 목적지향적 시간이라면,⁴⁾ 슈톡하우젠이 안톤 베베른(Anton Webern, 1883-1945)과 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918), 메시앙에게 배운 것은 방향을 지시하지 않는 시간, 극단적으로는 ‘구조화’된 시간이었다.

슈톡하우젠이 제2빈악파를 이끈 아르놀트 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)가 아니라 베베른을 계승했다는 것은 이미 잘 알려져 있다. 슈톡하우젠만이 아니라 전후 서유럽 예술음악의 중심에 섰던 50년대 다름슈타트 악파 일원들도 마찬가지였다. 이는 쇤베르크의 음악이 담지하는 보수성과도 무관하지 않다. 실제로 쇤베르크의 무조음악과 12음렬 음악은 20세기 초의 가장 실험적이고 급진적인 음악으로 설명되지만, 그 새로움은 음악 재료의 차원으로 제한

4) 여기서 ‘전통적인 음악’으로 일컫는 것은 장·단조 체계를 사용하는 18세기, 19세기의 조성음악이다. 조성음악은 목적지향적 시간을 형상화하는 대표적인 예다. 이러한 점은 조성음악의 미시적 측면과 거시적 측면 모두에서 드러난다. 미시적 측면은 조성 체계의 중요한 문법을 구성하는 화성 요소들이 문맥에 따라 고유한 ‘기능’을 수행한다는 점에서 찾을 수 있다. 가령 조성음악을 성립시키는 최소한의 화성 요소가 ‘긴장’을 발생시키고 이를 ‘이완’되도록 만드는 딸림화음과 으뜸화음 진행(V-I)이라고 할 때, ‘긴장’의 음악이 그 목적지인 ‘이완’의 음악으로 이행되는 일련의 선형적인 시간 과정이 펼쳐진다. 조성음악의 형식은 이러한 긴장과 이완의 선형적 시간 과정이 수많은 층위로 쌓이면서 형상화된다. 소나타 형식을 예로 삼아 보자. 제시부를 시작하는 주제선율이 악절(period)로 나타난다고 할 때, 미시적인 차원에서 음악을 시작하는 악절은 완벽하게 완성된 하나의 시간적 과정이다. 그러나 더 긴 시간적 과정의 맥락에서 이 악절의 ‘시작’(으뜸화음)은 여전히 진행되는 중이다(웬커의 그래프가 떠오른다면 크게 틀리지 않을 것이다). 이 ‘시작’은 제2주제와 발전부로 이행되면서 ‘긴장’의 강도를 높여가고, 이때 높아지는 ‘긴장’은 그 궁극적인 목적지인 ‘이완’, 곧 재현부(으뜸화음)에 도착하면서 마침내 해결을 맞이한다. 요컨대 조성음악에서 목적론적 시간은 ‘주제선율’이라는 미시적 측면에서만 아니라 ‘형식’이라는 거시적 차원에서도 중첩되어 나타난다. 바로 이 같은 점에서 조성음악의 형식은 선적으로 흘러가는 시간적 과정의 궁극을 내포한다.

될 때만 그렇다. 쇤베르크의 음악 재료 혁신이 아무리 진보적이더라도, 그것이 지향하는 음악 미학적 이상은 여전히 전통에 뿌리내리고 있기 때문이다.⁵⁾ 쇤베르크는 일견 조성 체계를 무너뜨린 급진주의자처럼 보이지만, 그가 실험한 무조 음악과 12음렬 음악이 추구한 아름다움은 19세기 음악에서 가장 핵심적인 미학적 입장이라고 할 수 있는 유기체론(organicism) 미학⁶⁾이었다. 이러한 유기체론적 사고가 효과적으로 드러나는 것은 음악의 서사적 흐름에서다. 쇤베르크는 음렬음악을 작곡할 때조차 조성음악의 극적 형식을 따른다. 그의 음악은 주제 선율, 더 미시적으로는 동기(motive)에서 시작되어 음악 전체가 형상화된다. 쇤베르크는 이러한 아이디어를 설명하는 것으로 발전적 변형(developing variation) 기법을 제안하고, 이것을 브람스 음악의 새로움에 관해 설명하면서 사용했다.⁷⁾ 단일한 동기에서 시작하여 변형되고 발전되면서 ‘절정’(climax)이라는 목적지를 향해 선형적으로 추동되어 나가는 이 같은 과정은 이전 시대의 단단한 미학적 토대를 이룬, 동기들의 유기적인 일관성을 지향하는 유기체론 미학의 핵심이었다. 표면적으로 쇤베르크는 전통을 허물고 혁신적인 음악 재료를 확립한 급진주의자처럼 보이지만, 그가 전통적인 유기체론 미학적 입장을 지향한다는 점을 고려할 때 그의 음악은 오히려 보수주의에 가깝다. 요컨대 그의 음악 형식은 시간의 선형적 흐름을 내재한다는 점에서 전통 위에 서 있었다.

슈톡하우젠에게 베베른의 음악이 새로웠던 것은 바로 이런 맥락에 있다. 베베른의 음악은 쇤베르크와 같은 재료인 음렬을 사용함에도, 음악적 시간의 흐름에 관한 한 전통과는 다른 접근을 취한다. 베베른의 음악에서 시간은 선형적으로 흐르기보다 공간화되는 것이다. 이러한 점은 베베른 작품의 극도로 짧은 길

5) 박수인, “20세기 음악의 새로운 시간성을 만들어가는 형식들: 불연속적 형식과 정지적 형식을 중심으로,” (한양대학교 박사학위논문, 2022), 57-59.

6) 여기서 말하는 유기체론은 쉐커보다는 레티의 입장에 가깝다. 쉐커가 후경층, 중경층, 전경층의 화성의 유기체적 일관성을 강조하는 공간적 차원의 위계적인 유기체론을 강조했다면, 레티는 음악의 ‘세포’(cell) 개념을 통해 선형적으로 펼쳐지는 동기들의 일관성, 곧 시간적 차원의 유기체론을 설명한다. 쇤베르크가 브람스 음악의 혁신성에 대해 설명하면서 제안한 개념 ‘발전적 변형’에서도 드러나는 것처럼, 쇤베르크의 유기체론적 사고는 시간의 선형적 흐름을 타고 펼쳐진다. 쉐커와 레티의 유기체론에 관한 문헌은 다음을 참고하라. Ruth A. Solie, “The Living Work: Organicism and Musical Analysis,” *19th Century Music* 4/2 (1980), 147-156.

7) Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, ed. and trans. Dika Newlin (New York, Philosophical Library: 1950), 37-51.

이와 대칭적 구조에서 나타난다.⁸⁾ 특히 하나의 축에서 출발하여 두 방향의 흐름을 나타내는 대칭의 문제는 특정 목적 지점을 향해 선형적으로 흐르는 전통적인 음악의 시간적 흐름과 본질적으로 다른 것이었다. 예컨대 다음 〈악보 1〉⁹⁾은 대칭축으로부터 두 방향으로 뻗어나가는 흐름의 예를 잘 보여준다. 〈악보 1〉은 베베른의 《6개의 바가텔》(*Sechs Bagatellen*, Op. 9, No. 5, 1913) 중 다섯 번째 바가텔(*Äußert langsam*)의 첫 다섯 마디다.¹⁰⁾ 악보 아래 삽입된 〈도식 1〉에서 알 수 있는 것처럼, 음들의 대칭 구조는 마디2의 D음을 축으로 반음계적으로 이루어진다. D에서 반음 떨어진 C#과 D#, 온음 떨어진 C와 E가 마디1에서 각각 제2바이올린과 비올라, 첼로에서 울리고 이 음은 마디2에서 D로 수렴되었다가 마디3과 4에서 각각 B \natural 와 F, G \flat 과 B \flat 으로 이어진다.

〈악보 1〉 베베른 《6개의 바가텔》 중
제5번, *Äußert langsam*, 마디1-5

Äußert Langsam (♩ = ca.40)

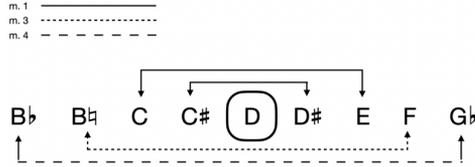
The score shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The tempo is *Äußert Langsam* with a quarter note equal to approximately 40 beats. The score is marked with *ppp* (pianissimo) and includes performance instructions such as *mit Dämpfer pizz.* (with mutes, pizzicato) and *arco* (arco). A central D note in measure 2 is highlighted as a pivot point, with arrows showing the movement of other notes towards it. The notes are: Violin I (D, F, G \flat , B \flat), Violin II (C#, D#, D, C), Viola (C#, B \flat), and Cello (E \natural , B \natural , F, G \flat).

8) Seppo Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen: Studies on the Esthetical and Formal Problems of Its First Phase*, trans. Brad Absetz (Helsinki, Suomen Musikkiteollinen Seur: 1972), 124.

9) Anton Webern, *Sechs Bagatellen*, Op. 9 (Vienna: Universal Edition, 1924), 7.

10) 타루스킨은 베베른 음악의 대칭적 구조에 관해 설명하면서 《6개의 바가텔》 중 5번을 예로 든다. 여기 소개된 분석은 타루스킨의 분석을 참고한 것이다. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music vol. 4: The Early Twentieth Century* (New York: Oxford University Press, 2005), 348-349.

〈도식 1〉 베베른 《6개의 바가텔》 중 제5번,
Äußert langsam 첫 다섯 마디 음들의 대칭 구조



죄르지 리게티(György Ligeti, 1923-2006)는 이와 같은 베베른의 음악이 “시간적 방향의 상호교환가능성을 통해 상상적 공간에 시간흐름을 투사한다”고 설명한다.¹¹⁾ 슈톡하우젠의 초기 전자음악을 미학적, 형식적 측면에서 포괄적이고 깊이 있게 연구한 핀란드 음악학자 세포 헤이킨헤이모(Seppo Heikinheimo, 1938-1997) 역시 리게티의 언급과 같은 맥락에서 베베른 음악의 시간성에 관해 언급한다. 그는 베베른 음악에 나타나는 이 같은 시간의 정지 개념이 쇤베르크의 음악과 비교할 때 가장 주목할 만한 지점이며, 베베른이 쇤베르크와 달랐던 점은 극적인 형식, 발전적 형식을 포기했다는 점임을 강조한다.¹²⁾ 이렇듯 베베른의 음악은 ‘시간’보다는 ‘공간’의 문제였으며 그것이 형상화하는 형식은 ‘선형성’보다는 ‘정지’에 가까웠다. 다시 말해 베베른의 음악은 공간에 투사되는 ‘구조물’과 같았다.

슈톡하우젠이 드뷔시 음악에서 발견한 것 또한 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 드뷔시는 쇤베르크가 무조음악과 12음렬 음악을 실험하던 시기 프랑스에서 독일의 음악 전통과는 거리를 둔 다른 양상의 음악을 선보이고 있었다. 쇤베르크가 조성을 벗어나 무조와 12음렬로 나아갔다면, 드뷔시는 조성적 3화음을 놓지 않으면서도 온음음계, 5음음계, 8음음계 등 조성 외의 음계들을 자신의 음악에 끌어들이며 인상주의 음악이라는 새로운 경향을 주도했다. 조성 체계의 장단조 음계와 기능 화성이 명확한 방향성을 지시하면서 운용되는 것과 달리 드뷔시가 사용한 비서구지역의 음계들은 일정한 방향으로 이끌리려는 힘에서 자유롭다. 심지어 드뷔시의 음악에서는 조성적 3화음이 사용될 때조차 각 화음

11) Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 124-125.

12) Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 125.

이 조성 체계 문법 안에서 갖는 고유 기능이 희미해진다. 그 결과는 음악의 흐름이 특정 방향으로 추동되지 않음으로써 음악적 절정이 생략되는 형식으로 형상화된다.¹³⁾

드뷔시 음악에서는 혹 절정이 나타나더라도 그 용법은 19세기와 달랐다. 드뷔시 음악에서 발견되는 불연속적 특성을 깊이 있게 연구한 매리언 월든(Marianne Wheeldon)은 드뷔시 음악의 절정이 “음역과 다이내믹, 짜임새 등 음악의 부차적인 요소들이 가장 높은 수준의 강도에 도달하면서” 만들어지는 통계적 절정(statistical climax)으로 구현된다고 주장한다.¹⁴⁾ 이때의 ‘통계적 절정’은 레너드 마이어(Leonard B. Meyer)가 19세기에 음악의 통일성에 관한 새로운 경향을 설명하면서 제시한 개념이다. 통계적 방법은 이후 슈톡하우젠에게서도 중요하게 다루어지는 개념인 만큼 좀 더 자세히 살필 필요가 있다.

마이어는 고전주의 시대의 음악적 통일성을 만들어내는 수단으로서 조성적, 화성적 구문론을 언급하고 이때의 절정을 ‘구문론적 절정’(syntactic climax)이라 부른 한편, 19세기 이후의 음악에서 점차 강화된 반음계주의적 성질에 따라 음악의 응집성을 구현하는 새로운 수단으로서 (1) 통계적 절정을 통한 통일성과 (2) 유사성(similarity)을 통한 통일성을 제시한다.¹⁵⁾ 유사성을 통한 통일성이 이른바 동기적 유사성을 통해 조직화되는 19세기 유기체론에 관한 문제라면, 통계적 절정은 이와 반대편에 있는 또 하나의 수단으로 이해할 수 있다.¹⁶⁾ 앞서 언급한 것처럼, 통계적 절정은 음악의 부차적인 요소들(음역, 다이내믹, 짜임새 등)이 강조되면서 구현되는 장대한 순간이며, 마이어에 따르면, 이를 통해 “화성적, 선율적, 리듬적 불균형, 짜임새와 음색의 대비, 실현되지 않은 암시와 해

13) 박수인, “20세기 음악의 새로운 시간성을 만들어가는 형식들,” 4-7; Marianne Wheeldon, “Interpreting Discontinuity in the Late Works of Debussy,” *Current Musicology* 77 (2004), 104-105.

14) Marianne Wheeldon, “Interpreting Discontinuity in the Late Works of Claude Debussy,” (Ph.D. Diss., Yale University, 1997), 160.

15) Leonard B. Meyer, *Style and Music: Theory, History, and Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997), 327-328. 더 구체적인 내용은 303쪽에서 시작되는 “Form, Implication, and Unity: Classic Scripts and Romantic Plans” 참고.

16) 각주 6)과 관련하여, 마이어가 설명하는 고전주의 음악의 구문론적 유기체론은 쉐커의 것에, 19세기의 유사성을 통한 통일성은 레티의 것에 가깝다.

결되지 않은 긴장”이 절정에서 뿔어져 나오는 압도감으로 인해 무효화된다.¹⁷⁾ 다시 말해, 모든 요소들이 인과관계에 따라 필연적인 연속성을 맺고, ‘문제’(갈등)가 제시되면 그것이 추후에 반드시 ‘해결’되어야 하는 유기체론의 원리와 다르게, 통계적 절정이라는 수단으로 형성되는 작품의 통일성은 비유기적이고 비연속적인 방법으로 구현되는 것이다. 그런 점에서 마이어는 19세기의 통계적 절정과 유사성의 문제를 고전주의의 구문론적 통일성에 ‘대한’ 두 가지 새로운 경향이라는 동일한 차원에서 설명하지만, 이 둘의 문제를 하나의 선상에 두고 다루는 데에는 헤게모니적 불균형이 존재한다. 월든이 통계적 절정이란 개념을 드뷔시 음악에 나타나는 불연속적 속성을 밝히면서 사용한 데에서도 짐작할 수 있는 것처럼, 통계적 절정의 문제는, 오히려 유기체론이라는 19세기의 음악미학적 거대담론을 저항하는, 유사성을 통한 통일성과는 또 다른 새 경향이기 때문이다. 슈톡하우젠은 이 같은 드뷔시의 통계적 절정의 방법을 음악의 전체적 차원에 적용한다. 다음 절에서 보다 자세히 다루겠지만, 이는 특히 그의 통계/집단 형식에서 음악의 형식을 형성하는 개별 단위들을 만드는 방법으로 도입된다.

한편 메시앙은 슈톡하우젠이 베베른과 드뷔시에게서 배운 무지향적 음악이 실제로 구현될 수 있는, 체계적인 방법론적 아이디어를 촉발한 경우였다. 제2차 세계대전 종전 후 실험음악의 주류를 이끌던 피에르 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016)와 슈톡하우젠 등 다름슈타트 악파라 불리던 일군의 젊은 음악가들은 제2빈악파의 12음렬음악을 확장하면서 이른바 총렬음악(total serialism 혹은 integral serialism)을 발전시켜 나간다. 그리고 그 출발점에는 메시앙의 ‘음가와 강세의 모드’(Mode de valeurs et d’intensités)¹⁸⁾가 있다. 이 작품에서 메시앙은 제2빈악파가 열두 반음에 번호를 매겨 음렬을 만들어낸 방법을 음가(duration), 다이내믹(dynamic), 강세(attack) 등 음고와 더불어 다른 음악의 매개변수들도 도입한다. 다름슈타트의 젊은 음렬주의자들은 베베른의 음렬음악에서 확인한 구조화된 음악을 자신들의 세대에서 새로운 방식으로 확장시켜 나갈 방법의 단초를 찾았다. 음고만이 아니라 음가와 다이내믹, 강세, 음색 등 음악의 여러 매개변수들을 시리즈화해 음악을 만드는 이 같은 아이디어는 1950

17) Meyer, *Style and Music*, 328.

18) 피아노 작품 《네 개의 리듬 연구》(*Quatre Études de Rythme*, 1949/50)에 수록된 두 번째 곡이다.

년대 이후 슈톡하우젠과 불레즈 세대의 젊은 음악가들이 20세기 초 제2빈악파의 음렬 기법을 전방위적으로 확장해 나갈 수 있는 토대가 되었다. 요컨대 슈톡하우젠이 베베른과 드뷔시에게서 익힌 것이 지향성, 또는 시간이 제거된 구조로서의 음악 형식이었다면, 메시앙에게서는 그 아이디어를 구현할 수 있는 체계적인 기법이자 시스템을 배운 것이다.

III. 슈톡하우젠의 형식들

베베른과 드뷔시, 메시앙이 다져둔 동기적 유기체론에 대한 저항으로서의 새 토대는 슈톡하우젠의 음악적 사유가 출발하는 밑바탕이 된다. 그의 음악은 동기를 전제하지 않으며, 오히려 그의 음악에서 최소 단위는 점이나 그룹, 집단과 같은 소리들의 무리로 제시된다. 그리고 이 같은 음악의 단위를 만드는 일은 전자음악 매체를 통해 더욱 효과적으로 이루어진다.

이 장에서는 슈톡하우젠의 글을 통해 그가 제안하고 개념화한 형식 용어들, 즉 점묘형식(pointillistic form), 그룹형식(group form), 통계/집단형식(statistical or collective form), 가변형식(variable form), 다가(多價)형식(multivalent form), 순간형식(moment form)¹⁹⁾을 살펴본다. 슈톡하우젠은 하나의 작품을 완성할 때마다 그에 대한 글을 발표할 만큼 음악에 관한 많은 글을 남겼다. 그의 초기 작품들은 슈톡하우젠이 가진 문제의식과 음악 매체가 만나는 장이자 음악 형식 실험의 장이었다. 작품과 함께 남긴 글에는 음악 형식에 대한 그의 사고와 그 발전 과정이 담겼다. 게다가 슈톡하우젠이 개진해 나아간 형식에 관한 사유 안에는 그의 독특한 음악적 시간관이 나타난다는 점에서 이 글의 주요 관심과도 만난다. 1950년대부터 2007년까지, 슈톡하우젠이 쓴 대부분의 글들은 『음악에 대한 글』(*Texte zur Musik*)에 방대한 분량으로 집성되어 모두 열일곱 권의 책으로 출판되었다. 이 중 그의 초기 작품과 관련된 글들이 담긴 1-3권의²⁰⁾ 편집을 맡았던 디터 슈네벨(Dieter Schnebel, 1930-2018)은 슈톡

19) 이 중 슈톡하우젠이 탐구한 초기 형식 실험의 완성으로 간주되는 순간형식은 이 장과 분리하여 다음 장에서 독립적으로 다룬다.

20) Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* vol. 1 (Cologne: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963); *Texte zu eigenen*

하우젠의 글이 “새로운 음악 언어만이 아니라 음악에 대해 말하기를 위한 새 언어를 발전시켰다”²¹⁾고 평가했다. 이는 그의 글이 단순히 자신의 작품을 설명하기 위한 해설 기록 이상의 의미를 갖는다는 것을 시사한다는 점에서도 주목할 만하다.

슈톡하우젠이 소개하는 여섯 가지 형식은 서로 긴밀하게 연결된다. 각각의 형식들은 독립적이고 개별적인 것이라기보다, 슈톡하우젠의 형식적 실험이 개진되어가는 과정 자체를 보여준다. 그런 점에서 슈톡하우젠의 형식 개념을 이해하는 것은 그의 음악적 문제의식이 무엇이었는지, 그 사유가 어떻게 확장되어 가는지를 검토하는 것과 다르지 않다. 또한 그의 형식 실험은 음악의 시간성에 관한 탐구와 함께 펼쳐진다는 점 역시 이 글에서 그 자체로 중요한 위치를 점한다.

그러나 슈톡하우젠의 형식은, 앞서 언급한 바처럼, 음악에서 일반적으로 통용되고 이해되는 형식 개념과는 의미상의 틈이 존재한다. 이 같은 점은 론도 형식이나 소나타 형식처럼, 하나의 형식 자체가 음악이 진행되면서 형상화되는 과정을 보여주는 전통적인 형식과 달리, 하나의 음악이 두 가지 이상의 형식 유형으로 설명되기도 한다는 점에서도 드러난다.

슈톡하우젠의 형식 개념이 독특하다는 사실은 그가 확립한 형식 개념을 범주화하는 방식에서도 드러난다. 그가 고안한 여러 형식들은 각각 상이한 범주 아래 포함된다. 곧 자세히 다루겠지만, <표 1>에서 확인할 수 있듯이 점모형식, 그룹형식, 통제/집단형식은 음악을 이루는 ‘요소’들의 문제라면, 가변형식, 다가형식은 ‘연결’의 문제, 마지막 순간형식은 ‘형식’과 관련된다. 이때의 ‘형식’이야말로 음악에서 통용되는 의미로서의 형식에 가깝다. 슈톡하우젠에 따르면, 아래 세 가지 범주(요소들, 연결 방법, 형식)는 다양하게 결합될 수 있고, 서로 다른 결합이 한 작품에서 나타나는 것 또한 가능하다.²²⁾ 연결의 문제에 해당되는 결정된 형식이나 형식 범주에 속하는 연속적 형식, 발전적 형식은 슈톡하우젠의

Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles vol. 2 (1964); *Texte zur Musik 1963-1970* vol. 3 (1971).

21) Robert P. Morgan, “Stockhausen’s Writings on Music,” *The Musical Quarterly* 75/4 (1991), 195.

22) 이를테면 ‘점모-가변-순간형식’, ‘그룹-결정된-발전적 형식’ 따위의 결합이 가능하고 이러한 여러 가지 결합이 하나의 작품에서 동시다발적으로 나타날 수 있다. Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 94-95.

실험보다는 전통적 형식에 가까운 개념이므로 여기서는 다루지 않는다. 아래 표에 병기된 독일어 원어는 슈톡하우젠이 제시한 것이다.

〈표 1〉 슈톡하우젠의 형식과 그 범주들

요소들	점묘형식 Punktuellen-Formen	그룹형식 Gruppen-Formen	통계/집단형식 Kollektiven Formen
연결 방법	결정된 형식 Determinierten Formen	가변형식 variablen Formen	다가형식 vieldeutigen Formen
형식	발전적 형식 Entwicklungsformen (‘dramatischen’)	연속적 형식 Reihungs-Formen (‘Suite’)	순간형식 Moment-Formen

슈톡하우젠이 첫 번째로 제안한 개념은 점묘형식이다. 슈톡하우젠은 점묘형식을 다음과 같이 정의한다.

점묘형식에서는 모든 개별 요소들, 예컨대 다양한 속성을 가진 각 음들 사이에서 동등성을 확립하고자 했다. 문제는, 그 고립이 지나치게 심해져서 각 요소들이 끊임없이 다양화되다가 결국 일반적인 수준으로 평준화되는 상황을 방지하는 것이다. 이러한 ‘유기체’는 쉽게 단조로운 구조로 퇴보할 수 있기 때문이다. 다시 말해, 분절과 반복이 가능한 상태로 돌아가 버리기 때문이다.²³⁾

그의 초기 작품에서 실험되는 이 형식은 ‘점’(point)에서 시작한다. 이 ‘점’은 어느 방향으로도 이끌리지 않는 무중력 상태일 뿐만 아니라, 특정 의미나 상징, 암시도 갖지 않는 순수한 상태이기도 하다. 다시 말해 슈톡하우젠은 쇤베르크의 음악에서처럼 선율과 동기들의 관계를 통한 시간적 방향성만이 아니라 음악적 선율이 갖는 감정이나 분위기 같은 것을 덜어내 보고자 했다. 슈톡하우젠이 스스로 초기의 점묘형식 작품이라고 소개한 《십자놀이》(*Kreuzspiel*, 1951)와 《점》(*Punkte*, 1952)²⁴⁾은 〈악보 2〉²⁵⁾에서 볼 수 있듯이 베베른의 음악에서

23) Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 53.

24) 이 작품은 연주되거나 출판되지는 않았다. 슈톡하우젠 스스로 이 작품을 추후 개작하

특징적으로 나타나는 점묘주의적 성부 짜임새가 나타나는 작품이다. 타악기의 지속적인 울림 위에 나타나는 피아노에서는 음과 쉼표가 교대로 나와 개별적인 음, 곧 ‘점’으로서 성글게 조직화된다. 또한 이 곡은 메시앙의 작품 ‘음가와 강세의 모드’에 직접적으로 영향을 받은 음렬 작품으로,²⁶⁾ 베베른이 음고에만 적용했던 음렬 기법을 메시앙과 마찬가지로 음가, 다이내믹, 강세에 적용했다. 슈톡하우젠은 이 작품에서 음악을 이루는 각각의 요소들을 균형 있고 동등하게 취급할 뿐만 아니라 개별 요소들의 균형이 그 자체로 형식적 일관성을 갖도록 했다. 점묘형식에서 슈톡하우젠은 음렬 기법의 치밀하고 철저한 수학적 방법을 통해 음악의 형식적 논리를 극단적으로 높이는 한편, ‘점’들로 흩뿌려지는 성긴

〈악보 2〉 슈톡하우젠, 《십자놀이》 중 마디1-9

여 《반(反)-점》(Kontra-Punkte, 1953)으로 제목을 바꾸어 출판했다.

- 25) Karlheinz Stockhausen, *Kreuzspiel für Oboe, Bassklarinette, Klavier und 3 Schlagzeuger* (London: Universal Edition, 1960), 1.
- 26) 슈톡하우젠은 《십자놀이》의 프로그램 노트에는 이 작품이 메시앙의 ‘음가와 강세의 모드’와 카렐 후이바르츠(Karel Goeyvaerts, 1923-1993)의 《두 대의 피아노를 위한 소나타》(Sonata for Two Pianos, 1950-1951) 두 작품에 영향을 받아 작곡되었다고 썼다. Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 13, 16. 슈톡하우젠의 스승이었던 후이바르츠는 그에게 베베른과 메시앙의 음악을 소개한 인물이었다. 1951년 다름슈타트에서 슈톡하우젠과 후이바르츠는 《두 대의 피아노를 위한 소나타》 중 제2악장을 연주했는데, 이때 아도르노는 이 작품이 유기성이 없고 어설픈 스케치에 불과하다고 혹평했다. 이에 대해 슈톡하우젠은 이 작품은 ‘점묘 음악’이며, 아도르노는 “추상화에서 병아리를 찾”고 있다고 반박했다. Karlheinz Stockhausen, 『슈톡하우젠: 그의 음악 세계』(Stockhausen on Music: Lectures and Interviews), compiled by Robin Maconie, 강순미 역 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1995), 36-37.

성부 짜임새를 통해서는 연속적으로 진행되는 시간적 흐름이 아닌, 공간을 점유하는 사건으로서의 음악을 만들고자 한 것이다.

두 작품 직후 슈톡하우젠은 그의 초기 전자음악 작품 《연습곡 I》(*Studie I*, 1953), 《연습곡 II》(*Studie II*, 1954)를 작곡하면서 사인파 발진기를 실험하기 시작한다. 슈톡하우젠의 관심이 ‘점’에서 출발하는 음악, 그리고 그 원자화된 ‘점’을 통해 방향을 지시하지 않는 소리를 만들어내려는 데 있었다는 점을 고려할 때, 슈톡하우젠이 사인파로 이끌린 것은 자연스러워 보인다. 슈톡하우젠은 음들의 연결이 선형적 흐름을 만들어내지 않는 거시적 차원에서만이 아니라, 소리 자체로서도 어떠한 외적 암시도 담지 않는, 즉 어느 쪽으로도 이끌리지 않는 순수한 상태를 추구했다. 악기 소리의 경우, 특정 악기가 불가피하게 가지는 음색이나 음향적 질이 있기 마련이고, 이는 음렬적 방법으로 통제하기 어렵다.²⁷⁾ 슈톡하우젠이 사인톤을 다루기 전에 실험했던 멜로코드나 트라토니움 등의 전자 악기를 포기한 것 역시 이와 같은 맥락이었다. 그런 점에서 사인파는 어떤 악기나 그 악기가 연상시키는 무언가에서 자유로운 기계음, 곧 극도로 중립적이고 순수한 소리였다. 게다가 전자음악은 연주자가 개입되면서 생겨나는 통제 밖의 불가피한 문제들에서 자유롭다는 점 역시 슈톡하우젠에게 중요한 지점이었다.

슈톡하우젠은 두 곡의 《연습곡》을 그룹형식으로 분류한다.²⁸⁾ 슈톡하우젠은 그룹형식을 다음과 같이 정의한다.

그룹형식에서는 특징적으로 형성되는 그룹의 도움을 받아 더 높은 수준으로 조직화된 동등한 형식들을 만들고자 했다. 여기서의 문제는 그룹 규모와 그 근본적 성격들 사이에 수많은 차이를 만들어내면서도 균형을 유지하는 것이다.²⁹⁾

점묘형식은 시간의 흐름이 제거된 무지향적 움직임을 효과적으로 구현했지

27) Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 14-15.

28) 슈톡하우젠은 이 두 《연습곡》을 그룹형식의 범주에 포함시킨다. 그러나 헤이킨헤이모는 이 두 작품이 그룹형식인 동시에 점묘형식이기도 하다고 언급하면서, 슈톡하우젠의 음악은 대체로 하나 이상의 형식 개념으로 설명되곤 한다는 점을 덧붙인다.

Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 52-53.

29) Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 53.

만, 이처럼 성근 음악의 짜임새는 음향적 빈곤함을 피하기 어렵다. 점묘형식에서의 ‘점’들은 이제 점차 뻣뻣해진다. 마치 조형물의 앙상한 구조(점)에 점토가 덧붙여져 구체적인 형상을 갖게 되는 것처럼, 점에서 시작한 음악은 부피를 갖게 된다. 말하자면, 다소 빈약하게 들리던 ‘음고’로서의 점이 소리 합성과 필터링 등의 방법으로 왜곡되고 두터워지면서 음들의 덩어리로 만들어지는 것이다. 위 인용에서 “더 높은 수준으로 조직화된 동등한 형식들”은 하나의 점에 다른 점들이 합쳐지면서 규모가 커진 것으로 이해할 수 있다. 이 같은 아이디어가 실제 음악에 적용될 때는 음향 요소들이 겹쳐지면서 만들어지는 클러스터 효과로 나타난다. 그룹형식에서 음악은 점묘주의 음악처럼 명확히 구분되는 개별적 음향 요소들보다는 두터운 음향 덩어리들로 만들어진다. 점묘형식에서와 마찬가지로 그룹형식에서는 각 그룹들이 다양성을 유지하면서도 균형을 이루는 것이 무엇보다 중요했다.

통계/집단형식은 그룹들이 결합되어 다시 한 차원 규모가 확장된다. 슈톡하우젠은 이 형식을 다음과 같이 정의한다.

통계형식에서는 한편으로는 그룹과 점을, 다른 한편으로는 대수(代數)의 법칙으로 조직화된 집단들 사이를 매개하고자 했다. 문제는, 어떤 상황에서는 집단(통계적으로 결정된 복합체)으로서 나타나는 동일한 요소들을 다른 상황에서는 그룹과 점들로 인식하는 것이다.³⁰⁾

슈톡하우젠은 이 형식을 설명하면서 두 가지 용어를 사용했다. 하나는 통계형식, 다른 하나는 집단형식이다. 집단형식이라는 말은, 짐작할 수 있는 것처럼, 그룹형식의 상위개념이라는 점을 드러내는 용어다. 점묘형식에서 확장된 그룹형식이 다시 한 단계 복잡하고 밀도 높게 발전된 형태라는 의미를 담은 것이 집단형식이라면, 통계형식은 그 ‘집단’을 만드는 방법에 가깝다. 통계형식에서 집단은 통계적이고 확률적인 원칙을 통해 만들어진다. 음고, 리듬, 강세, 다이내믹 등 음악의 여러 매개변수들의 결합이 작곡가의 치밀한 계획이 아니라, 무작위한 확률적 원리에 의해 형성되는 것이다.

슈톡하우젠이 이 형식 범주로 설명하는 주요 작품은 《소년의 노래》(*Gesang*

30) Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 92.

der Jünglinge, 1956), 《시간의 척도》(*Zeitmasse*, 1955-1956), 《그룹들》(*Gruppen*, 1955-1957)이다. 그중 《소년의 노래》는 슈톡하우젠의 초기 작품에서 중요한 위치를 차지한다. 여러 이유 중 하나는 이 작품에서 구체음악과 전자음악의 결합이 처음으로 시도되기 때문이다. 구체음악과 전자음악은 비슷한 시기에 당시의 새로운 기술 매체를 작곡 수단으로 사용했다는 점에서 유사한 듯 보이지만, 이 둘은 각각 프랑스와 독일에서 독자적으로 실험, 발전된 음악이라는 점, 또한 음악의 소리 재료를 발생시키는 방법, 그것으로 음악을 작곡하는 기법에서도 큰 차이를 보였다. 그 차이는 물론 두 음악에서 다루는 매체와 관련 있다. 구체음악의 매체는 녹음기와 테이프, 전자음악의 매체는 사인파 발전기다. 테이프에 구체적인 소리를 녹음하고, 녹음된 소리를 주 재료로 하여 테이프를 자르거나 덧붙이고, 빨리 감거나 늘여지게 하는 등의 재작업을 통해 궁극적으로는 추상적인 음악 작품을 만드는 것이 구체음악이라면, 전자음악은 사인파 발전기로 전기 진동을 일으켜 일정한 소리를 얻어내고 이 소리들을 다양하게 합성하여 음악 작품으로 완성했다. 구체음악과 전자음악이 결합된 《소년의 노래》에서는 사인파 발전기에서 생성된 소리만이 아니라 녹음된 음성, 그리고 구체음악에서만 사용되던 기법인 테이프 조작 기법이 모두 활용된다. 요컨대 《소년의 노래》는 이러한 매체의 결합이 소리의 모든 매개변수를 시리즈화하는 총렬기법과 만나 통계/집단형식의 아이디어로 구현된 작품이라고 할 수 있다.

슈톡하우젠은 이제 '점'에서 시작해서 '그룹', '집단'으로 발전된 이 음 덩어리들³¹⁾을 어떻게 연결할 것인가의 문제를 다룬다. 연결의 범주에 해당하는 가변형식과 다가형식이 그에 대한 대답이다. '연결'이라는 말이 오해를 불러일으킬 수 있으나, 이때의 연결이 전통적인 음악의 형식에서처럼 논리적인 인과관계에 따라 선형적인 음악 서사로 형상화되는 과정을 의미하는 것은 아니다. 나름대로의 음악적 특징을 공유하는, 그러나 독립적인 음 그룹을 어떤 방식으로 '결합'할 것인가의 문제를 다룬 것이 바로 이 연결의 범주에 해당한다.

31) 슈톡하우젠의 음악에서 기초를 이루는 것이 '선율'이나 '동기'가 아니라 '음 덩어리' 혹은 '음 그룹'이라는 점을 기억해야 한다. 이때의 음 덩어리, 음 그룹이란 '점', '그룹', '집단'을 지시한다. 선율, 동기가 선형적 시간에 투사된다면 음 그룹은 부피를 가진 형상으로 공간을 점유한다. 선율은 그 자체로, 동기는 반복과 변형을 통해 선형적 시간에서 펼쳐지지만, 음 그룹은 '점'에서 시작해 규모를 키워간다는 점에서 이 둘은 커다란 차이를 보인다.

이 두 형식의 아이디어는 그 차이가 매우 작아서 사실상 구별하기 어렵다. 차이를 구분하는 것보다 더 중요한 것은, 확률 원리에서 확인한 변화와 유동성에 대한 아이디어가 음악 형식을 확립하는 데 더욱 폭넓게 적용된다는 점이다. 슈톡하우젠은 앞서 다른 통계/집단형식에서 통계적 원칙에 따라 확률적으로 형성되는 음 그룹을 실험했다. 이 확률 원칙에서 생겨난 우연적 요소들은 이제 하나의 음 그룹 다음에 어떤 음 그룹이 나오는가와 같은 ‘연결’의 문제, 더 나아가 매 연주마다 다르게 연결함으로써 동일한 음 그룹이라도 맥락에 따라 그 의미나 기능이 어떻게 달라지는가와 같은 ‘해석’의 문제로 다루어진다.³²⁾ 이는 슈톡하우젠의 주요 음악 언어였던 음렬음악이 작곡 이전에 모든 음악적 요소들을 치밀하게 계획하고 통제하는 것이 중요했다는 점에서, 그의 음악적 사고의 중요한 변화였다. 슈톡하우젠이 초기에 전자음악을 주목한 이유 중 하나가 어쿠스틱 악기를 사용하는 음악에서는 연주자의 해석이나 연주 오류 등을 통제하기 어렵다는 인식에서였다는 점 또한 우연적 요소에 대한 관심이 슈톡하우젠에게는 매우 커다란 사고의 변화였다는 점을 드러낸다.

그중 다가형식의 극단적 예는 《피아노 작품 11번》(*Klavierstück XI*, 1956)에서 나타난다(〈악보 3〉³³⁾).³⁴⁾ 여기서는 실제 연주에서 나타날 수 있는 불확정적 요소가 극단적으로 실험된다. 음 그룹은 분절들로 조각나 있는 작은 단위들로 작곡되고, 각 단위들을 어느 순서로 연주할 것인가의 문제는 실제 음악이 연주되는 과정에서 연주자의 직관적인 선택에 따라 결정된다. 《피아노 작품 11번》은 슈톡하우젠이 음악의 부분들을 시간의 흐름에 따라 진행되는 인과적인 사건들로 생각하기보다, 독립적인 부분들을 결합하는 구조로 이해한다는 점을 보여준다. 그런 점에서 《피아노 작품 11번》에서 형상화되는 음악적 시간은 연속적이기보다 불연속적으로 지각된다.

32) 명징하게 구분하기 어려운 가변형식과 다가형식을 구별해야만 한다면, 연결의 문제를 다루는 전자는 가변형식, 해석의 문제를 다루는 후자는 다가형식에 가깝다.

33) Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück XI für Klavier* (Vienna: Universal Edition, 1956), 1.

34) 본문에서 언급했듯이 가변형식과 다가형식을 명료하게 구분하는 것은 어렵다. 슈톡하우젠은 《피아노 작품 11번》을 다가형식으로 분류한 반면 독일의 음악학자 카를 뵘너(Karl H. Wörner, 1910-1969)는 가변형식이, 헤이킨헤이모는 두 형식 모두가 적절한 것으로 본다. Heikinheim, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 109-110.

〈악보 3〉 슈톡하우젠, 《피아노 작품 11번》

IV. 형식실험의 완성: 순간형식

마지막 순간형식은 형식에 관한 구조적 사고의 완성이라고 할 만한 것이다. 순간형식이 슈톡하우젠의 형식 범주들 중 마지막 ‘형식’에 분류되어 있는 것에서도 알 수 있듯이, 순간형식은 앞서 소개한 유형의 형식들 중 가장 상위 개념으로 이해할 수 있다. 다시 말해, 점모형식이나 그룹형식이 소리 요소들에 관한 아이디어, 가변형식이나 다가형식이 소리 요소들의 연결에 관한 개념이라면, 순간형식은 음악 전체를 형상화하는 방법과 과정에 관한 문제다.

순간형식에서는 모든 순간이 개별적이고 중심이 되는 상태와 과정을 구성하고자 했다. 이러한 순간들은 독립적으로 존재할 수 있고, 언제나 그 주변, 또 전체 작품과 관련될 수 있다. 여기서 모든 사건들은 특정한 시작점으로부터 종결지점으로 불가피하게 달려가지 않는다. 또한, 순간은 측정된 지속 시간의 한 단편인 듯 이전에 나온 것의 결과이자 뒤따르는 것의 원인이 되는 것이 아니다. 순간형식에서 현재의 모든 순간에 집중하는 것은, 말하자면, 수직적 단편을 만든다. 이 단편은 내가 영원이라고 부르는 무시간성에게까지 이

르며 수평적인 시간 인식을 가로지르는 것이다. 이 영원은 시간의 끝에서 시작하는 것이 아니라, 매 순간에 존재하는 영원이다.³⁵⁾

슈톡하우젠은 《접촉》(*Kontakte*, 1958-1960)을 순간형식 작품으로 소개한다.³⁶⁾ 《접촉》은 슈톡하우젠의 작품 목록 중 여러모로 중요한 곡으로 손꼽힌다. 이 곡의 제목 ‘접촉’에서도 암시되고 있는바, 이곡은 전자음향과 어쿠스틱 악기(피아노와 타악기)가 무대 위에서 실시간으로 만나는 첫 번째 작품이다.³⁷⁾ 그런 점에서 이 곡은 악기 매체에 있어서 《소년의 노래》에서 시도한 전자음악과 구체음악의 결합을 한 단계 확장한 것으로 이해할 수 있다.

게다가 이 작품을 연주하는 데 걸리는 시간은 30분이 넘는다. 일반적인 음악회와 다르게 무대 위에 연주자 없이 스피커에서 흘러나오는 소리만을 감상하는 전자음악의 경우 이렇듯 긴 길이의 작품이 연주되는 것이 당시로서는 매우 드문 일이었다. 이 곡이 연주된 후에는 비상식적으로 긴 작품 길이에 대한 비판이 일었는데, 이에 대해 슈톡하우젠은 일반적인 음악회와는 구별되는 《접촉》을 청취하는 새로운 방식과 더불어 이 곡의 형식적 독특성, 곧 순간형식에 관해 설명하며 답했다. 먼저 청취 방식에 있어서, 슈톡하우젠은 현대음악의 매체 환경과 음악, 그리고 음악회장이 서로 적절하게 호응하지 않는다는 점을 지적한다. 현대의 작곡가들은 19세기 낭만주의 시대와 다른 소리 매체로 과거와는 다른 음악을 만들고 있음에도 그 음악을 감상하는 장소가 여전히 콘서트홀이라는 점에 관한 문제 제기다. 정해진 시간에 음악이 시작하고, 역시 약속된 순간에 음악이 종결되고, 또 음악이 연주되는 동안 객석에서 꿈쩍 않고 계획된 프로그램들을 순서대로 듣는 것이 콘서트홀에서 음악을 듣는 방식이라면, 이것이 현대음

35) Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 122-123.

36) 이 작품은 두 가지 버전이 존재한다. 하나는 전자 음향으로만 되어 있는 것이고, 다른 하나는 전자 음향과 피아노, 타악기를 위한 작품으로 만들어진 것이다. 이 작품의 제목 ‘접촉’은 상이한 것으로 여겨지던 어쿠스틱 악기와 전자 음향의 결합을 암시한다.

37) 로빈 매클니(Robin Maconie)는 ‘접촉’의 의미를 무대에서 실황으로 진행되는 악기의 연주와 테이프에 미리 녹음된 전자음향이라는 서로 다른 시간적 세계가 만나는 것만이 아니라, 슈톡하우젠이 음악적으로 지향한 가장 완벽하고 이상적인 논리적 세계와 불안정한 악기, 불안정한 실황 연주가 조화를 이루는 것으로도 본다. Robin Maconie, *Other Planets: The Complete Works of Karlheinz Stockhausen, 1950-2007 Updated Edition* (London: Rowman & Littlefield, 2016), 173.

악을 듣는 데에는 적절하지 않다는 지적이다. 슈톡하우젠은 이렇듯 음악이 연주되는 장소와 맥락이 그 음악을 듣는 방식과 분리될 수 없다는 인식과 함께, 현대음악은 고정된 좌석이 마련되지 않은 홀에서 연주되고, 청중은 자유롭게 홀에 들어왔다가 원하는 대로 자리를 뜰 수 있어야 한다고 주장했다.³⁸⁾ 음악의 처음부터 끝까지 전체를 듣지 않아도, 부분적으로 들어도 그 자체로 온전한 음악, 그것이 바로 슈톡하우젠이 고안한 순간형식 작품이다.

위 인용에서 알 수 있는 것처럼, 순간형식은 각 부분이 “독립적으로 존재할 수 있”으며 “모든 사건들은 특정한 시작점으로부터 종결지점으로 불가피하게 달려가지 않”는다. 시간적 흐름에 따른 음악이 선형적인 음악적 서사를 만들고 이 같은 음악에서 각 부분들이 유기적으로 연결되면서 부분들 간의 관계에 따라 음악적 이야기를 갖는다면, 순간형식은 다르다. 순간형식에서 각 부분, 곧 순간들은 “이전에 나온 것의 결과이자 뒤따르는 것의 원인이 되는 것이 아니”라, 그 자체로 “개별적이고 중심이 되는” 하나의 구조로 존재한다. 하나의 음악을 이루는 각 부분이 독립적이라는 설명은 쉬이 납득하기 어렵다. 음악의 모든 부분들이 서로 어떠한 관계도 없이 제각각으로 놓인다는 오해를 불러일으키기 때문이다. 그러나 분명한 것은, 하나의 구조적 단위가 독립적이고 개별적이라는 것은 다른 부분들과 연관성이 없다는 것을 의미하지 않는다는 점이다. 가령 소나타 형식에서는 제시부, 발전부, 재현부가 각각 음악을 시작하고, 긴장을 고조시키고, 갈등을 해결하는 역할을 함으로써 전체 음악의 일부분으로서 존재하지만, 순간형식을 구성하는 부분들은 극적인 발전을 형상화하지 않고, 그런 점에서 각 순간들은 어떤 순서로도 배치될 수 있다.³⁹⁾ 슈톡하우젠이 “이러한 형식

38) 슈톡하우젠은 순간형식에 관해 서술한 논문 “Momentform - Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment”에서 이와 같은 경험적 차원의 문제와 함께, 전자음악과 같은 현대음악에 필요한 새로운 형식으로서 순간형식을 다룬다. Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 119.

39) Gaël Tissot, “The First Electroacoustic Pieces by Karlheinz Stockhausen: Technologies and Aesthetics,” *Organised Sound* 13/3 (2008), 173-174. 다음은 이에 관한 슈톡하우젠의 말을 인용한 것이다. “이러한 형식들은 절정을 목표로 삼지 않는다. 또한 청중이 절정을 기대하도록 하지 않고, 일반적인 음악 작품의 전체적인 발전적 곡선(development curve)에서 흔히 나타나는 도입, 상승, 경과, 소멸 같은 단계를 포함하지 않는다.” Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 120.

들은 항상 이미 시작된 상태이며, 영원히 지속될 수 있다”⁴⁰⁾고 말한 것은 바로 이와 같은 맥락에서다.

슈톡하우젠의 《접촉》은 모두 열여덟 개의 주요 부분들로 이루어져 있고, 슈톡하우젠은 이를 구조라 불렀다. 구조라는 것이 시간이 제거된 추상적 개념이라는 점을 고려할 때, 구조로서의 형식이라고 할 수 있는 순간형식은 목적론적 진행이나 발전적 곡선을 내재하는 기존의 전통적 형식 개념과는 상당히 다른 것이다. 순간의 “수직적 단면”, 곧 “수평적인 시간 인식을 가로”질러 “무시간성”을 향하는 순간형식에서 슈톡하우젠은, 극단적으로는, 시간예술인 음악에서 시간을 제거하려는 것처럼 보이기까지 한다. 그러나 주지하는바, 이처럼 그가 개진한 구조로서의 형식, 공간화된 음악에 관한 탐구는 오히려 음악의 시간에 대한 새로운 인식과도 직결되는 문제였다.

V. “모든 것은 시간이다”⁴¹⁾: 구조의 시간

이 장에서는 음악의 시간성에 관한 어떠한 인식적 계기가 구조로서의 형식이자 공간화된 음악이라는, 다소간 모순적이면서도 전복적인 사유를 촉발하였는가를 살핀다. 특히 그의 형식 실험을 구체음악의 매체 및 작곡 방법에 관한 관점에서, 음악의 시간관을 전자음악의 매체적 특성에 관한 시각에서 살핌으로써 각각의 기술 매체들이 슈톡하우젠의 사유와 어떻게 직접적으로 만나는지를 알아보려고 한다.

40) Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 120. 슈톡하우젠 원문은 『음악에 관한 글』(*Texte zur Musik*) 1권에 수록된 “Momentform”에서 확인할 수 있다.

41) 가엘 티소(Gaël Tissot)는 슈톡하우젠의 1971년 글 “Enteitién”(VH 101, 4: 112-114)의 일부를 인용하여 슈톡하우젠이 다음과 같이 술회했음을 언급한다. ‘모든 것은 시간이다. 나는 늘 이렇게 말한다. 심지어 소리 진동도 시간의 문제다.’ Tissot, “The First Electroacoustic Pieces by Karlheinz Stockhausen,” 173.

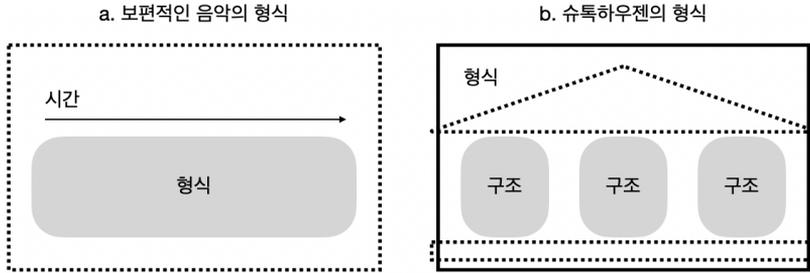
1. 형식과 구체음악

슈톡하우젠이 고안한 형식들을 이해하면 그가 형식이라는 말을 음악적 맥락에서와 다르게 사용한다는 것을 알 수 있다. 일반적으로 음악에서 형식은 시간적 경과에 따라 음악의 기본 요소들이 반복과 패턴을 이루면서 형상화되는 과정을 의미한다. 그 과정에서 음악의 요소들은 긴밀한 관계들로 조직화되어 나름대로의 음악적 사건으로 구성되고, 음악적 사건들은 유기적으로 연결되면서 전체 음악을 이룬다. 이러한 과정에서 만들어지는 작품 고유의 특수한 음악적 서사가 '내용'이라면, 그 내용이 담긴 보편적인 그릇을 '형식'이라고 이해할 수 있다. 이렇듯 일반적인 음악적 맥락에서의 형식이란 시간 안에서 만들어진다.

그러나, 반복하건대, 슈톡하우젠의 구조로서의 형식은 '구조'라는 말 자체가 함의하듯 '시간'을 배제하려는 듯 보인다. 그리고 이때의 형식에서는 시간이 제거된 자리를 대신하는 것이 구조인 것처럼 이해된다. 바로 그런 점에서 형식에 관한 일반적인 음악적 사고가 시간에 따라 펼쳐지는 음악적 사건들의 유기적인 과정들로 이해된다면, 슈톡하우젠은 구조로서의 음악 형식을 상상한 것처럼 보인다. 그러므로 보편적인 음악의 형식이 시간 안에서 만들어지는 '시간'적 형식이라면, 슈톡하우젠의 형식은 마치 구조와 뼈대를 통해 건축물을 짓는 '시각'적 형식인 듯 보인다(〈도식 2〉). 이렇듯 슈톡하우젠이 형식이라는 말로 지시한 것은 시간보다는 구조에 관한 문제다. 또한 그의 형식이란 시간의 흐름에서 형상화되는 '과정'이라기보다, 건축물을 짓거나 조형물을 빚어내는 것과 같은 '형태'에 가깝다. 실제로 슈톡하우젠은 자신이 고안한 형식 개념들을 '형식'이라고 번역되는 'form'보다 '형성', '형태', '구조' 등을 뜻하는 'formation'으로 이해하는 것이 적절하다고 언급한다.⁴²⁾ 요컨대 슈톡하우젠에게 음악의 과정이란 동기와 주제선율이 발전되어가는 수평적 시간의 흐름이 아닌, 점에서 시작하여 그룹, 집단으로 그 부피를 키워가는 공간적 규모에 관한 것이다. 이는 앞서 다룬 것처럼, 점모형식의 '점'이나 그룹형식의 '그룹'이 음악의 '서사'보다는 '사건'으로서 공간(곧 구조)을 점유한다고 설명한 것과 같은 맥락이다.

42) Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 101-102.

〈도식 2〉 보편적인 음악의 형식과 슈톡하우젠 형식의 이미지를 도식화한 것



슈톡하우젠이 형식이라는 말을 일반적인 음악적 맥락과 다르게 이해하는 것은 ‘형식’이라는 개념 자체가 가진 다의성에 기인한다. 미학자 브와디스와프 타타르키비츠(Władysław Tatarkiewicz, 1886-1980)가 지적하는 것처럼, ‘형식’이라는 말은 역사가 길고 국제적인 용어인 만큼 그 자체로 쓰임이 폭넓고 의미가 모호하다.⁴³⁾ 타타르키비츠는 맥락에 따라 의미가 달라지는 ‘형식’을 형식 A에서 E까지 다섯 가지 범주로 분류하고, 각각의 형식을 설명하되 각 범주의 반대말 또는 상대어를 제시하면서 그 의미의 모호함을 한 겹 벗겨내고자 한다. 그의 분류에 따를 때, 음악에서의 형식은 ‘형식 A’ 해당한다. 형식 A는 “부분들의 배열”을 일컫는 것으로 형식 A의 반대말 또는 상대어는 구성요소나 부분 같은 것들이다. 이 부분들을 어떻게 배치할 것인가가 형식 A의 문제이며, 배열들의 전체가 형식을 이룬다. 슈톡하우젠에게서 형식이란 용어가 다르게 사용되는 것은, 그가 음악적 맥락에서의 형식인 형식 A가 아니라, 일반적 의미에서의 형식인 ‘형식 C’를 염두에 두고 있기 때문이다. 형식 C는 “어떤 대상의 영역 또는 윤곽”을 뜻한다. 형식 C의 반대말 또는 상대어는 재료나 소재다. 아리스토텔레스가 형태(form)와 질료(matter)로 구분한 것이 형식 C의 경우다. 가령 형식 C의 입장에서 책상에 관해 말하자면, 책상의 ‘형식’은 네 개의 기둥과 그것이 받치고 있는 얇고 넓은 판자와 같은 형태라면, 책상의 ‘재료나 소재’는 나무, 금속, 철제 등 책상이 만들어진 원자재 같은 것이다. 이를 슈톡하우젠의 형식 개념에 적용해 보자면, 그는 음악의 요소들인 점, 그룹, 집단⁴⁴⁾을 가변적, 다

43) Władysław Tatarkiewicz, 『미학의 기본개념사』(*A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*), 손효주 역 (서울: 미술문화, 1999), 267.

적⁴⁵⁾으로 결합하는 것으로 형식을 이해한다고 할 수 있다. 그 요소들의 결합으로 완성되는 것이 음악의 형식, 곧 순간형식이다.

슈톡하우젠이 음악 형식이란 용어를 다르게 사용하는 것은 그가 파리에서 접한 구체음악 매체와의 관계에서 고려할 때 이해할 수 있다. 구체음악의 일반적 작곡 방법은 실제 소리를 테이프에 녹음한 후 테이프를 자르거나 이어붙이고 순서를 뒤섞는 방식으로 재작업하는 것이다. 구체음악에서 소리의 단위들은 독립된 분절들로 다루어진다. 그 분절들은 가속화, 감속화되고, 삭제되거나 뒤죽박죽 엮갈리고 엉겨붙으면서 최초의 녹음된 소리 원료가 인식되기 어려운 수준으로 추상화된다.⁴⁶⁾ 구체음악의 작곡 과정에서 테이프에 녹음된 원본의 연속적인 시간 흐름은 왜곡된다. 셰페르는 구체음악의 진정한 새로움은 최첨단 기계를 사용하거나 소음을 음악에 끌어들이는 것이 아니라, 바로 이 작곡 방식에 있다고 강조한다.⁴⁷⁾ 요컨대 구체음악의 작곡 방법은 그 자체로 음악의 최소 단위들이 반복과 변형을 통해 발전적 형식으로 형상화되는 선형적 시간과 거리가 멀었다. 구체음악은 소리의 조각들을 자르고, 붙이고, 연결시키고, 떨어내고, 다듬는 식의 다양한 방식으로 결합하거나 분리하면서 음악의 형태가 구현된다. 이러한 구체음악의 작곡 과정에서 연속적인 시간 개념은 희미해진다.

44) 슈톡하우젠은 이를 ‘요소’로 분류했다(〈표 1〉 참고). 책상의 예에서는 나무, 금속, 철재에 해당하고, 타타르키비츠에게는 재료나 소재에 해당한다.

45) 슈톡하우젠은 이를 ‘연결’로 분류했다(〈표 1〉 참고). 이때 연결은 음 그룹들을 ‘결합’하는 방법의 문제다. 책상의 예에 대입하자면, 이는 네 개의 기둥과 넓은 판자를 어떻게 디자인하고 어떻게 결합할 것인가의 문제다. 그 결합의 통해 책상의 윤곽과 형태가 나타나게 된다.

46) 셰페르는 구체음악의 작곡 과정이 영화를 제작하는 방식과 크게 다르지 않다고 언급하는 한편, 구체음악의 궁극적인 목표가 추상음악이라는 점을 강조한다. ‘구체’음악이라는 용어에서 오해가 일어날 수 있지만, 셰페르에 따르면 구체음악은 실제로 녹음한 구체적인 소리들을 다양한 방식으로 조작하고 재작업함으로써 하나의 온전한 음악 작품을 만든다. 이때 처음에 녹음된 구체적인 소리들은 기존의 맥락과 철저하게 분리되어 조직화됨으로써 결과적으로 가장 추상적인 음악으로 완성된다. 박수인, “인식적 청취에서 촉각적 소리 경험으로: 구체음악과 ASMR 음악 작품의 경계 가로지르기,” 『이화음악논집』 26/4 (2022), 73-76.

47) Daniel Teruggi, “Musique Concrète Today: Its Reach, Evolution of Concepts and Role in Musical Thought,” *Organised Sound* 20/1 (2015), 52.

2. 시간과 전자음악

구체음악이 불연속적인 음악의 시간, 비선형적인 시간의 연속, 곧 구조들로 만들어진 형식에 관한 아이디어를 촉발했다면, 전자음악은 음악과 시간에 대한 새로운 인식이 음악 형식의 구조적 사고와 만나는 장소였다. 구조로서의 음악 형식을 통해 음악에서 시간을 배제하려는 듯 보이는 슈톡하우젠이 왜 음악의 시간성 문제에 천착했는가를 이해하기 위해서는 그가 구조라고 부르는 것이 사실은 시간과 관계있다는 점을 이해해야 한다. 다시 말해, 슈톡하우젠은 <도식 2-b>에서 형식을 이루고 있는 구조들이 시간으로 구성되어 있다고 간주한다. 그런 점에서 형식과 시간에 대한 슈톡하우젠의 사고는 전통적인 것과 정확히 반대된다. 전통적인 형식이 시간 안에서 펼쳐지는 것이라면, 슈톡하우젠의 형식에서는 그것을 구성하는 구조들이 있고, 그 구조를 채우고 있는 것이 바로 시간이기 때문이다. 여기서는 음악의 ‘구조’들이 ‘시간’으로서 확립될 수 있다는 것의 의미가 무엇인지, 그리고 이렇듯 구조가 시간으로 확립된다는, 다소간 모순적인 듯 보이는 사고에 다다른 슈톡하우젠의 인식적 계기가 무엇이었는가를 이해하는 것이 중요하다.

구조와 시간이 결국 같은 문제라는 이러한 사고방식은 슈톡하우젠의 ‘형식’ 개념과 마찬가지로 그가 ‘시간’을 독특하게 인식했다는 점과 관계있다. 구조가 시간으로 채워진다는 인식은 역설적이다. 앞서 슈톡하우젠의 형식들을 알아보면서 확인한 것처럼, 구조와 시간은 상반되는 개념이기 때문이다. 전통적인 음악에서 형식은 음고, 리듬, 다이내믹, 템포, 음색 같은 음악의 다양한 재료들이 시간의 흐름에 따라 주조되어 선율과 화성을 이루면서 형상화된다. 그러나 슈톡하우젠은 이 같은 음악의 재료를 전부 시간에 관한 것으로 인식했다. 말하자면, 음악의 개별적 매개변수라고 간주되는 음고, 리듬, 다이내믹, 음색 등 여러 요소들은 전부 시간에 관한 것이고, <도식 2-b>에서처럼 음악의 형식을 이루는 각각의 구조들은 그 시간을 어떻게 다루느냐에 따라 만들어진 음향적 결과물로 채워진다는 것이다. 형식을 구조로 인식하는 슈톡하우젠은 시간이 제거된 형태로서의 음악 형식을 상상한 것처럼 보이지만, 사실 그 구조는 시간이 추동시키는 소리들로 만들어지고, 그런 점에서 ‘구조는 곧 시간’이라는 사고가 성립되는 것이다.

구조와 시간에 관한 이 같은 사유는 당시 슈톡하우젠이 처한 매체 환경과 깊이 연결된다. 특히 시간에 관한 슈톡하우젠의 사유에 본질적이고도 결정적인 계기를 마련한 것은 다름 아닌 전자음악이었다. ‘구조는 곧 시간’이라는 인식을 가능하게 한 것이 바로 전자음악 실험이었기 때문이다.

슈톡하우젠은 전자음악 실험 초기 시기, 자신의 음악적 시간관에 핵심을 이루게 될 생각을 펼치는 매우 중요한 글, “...시간은 어떻게 흐르는가...” (“...wie die Zeit vergeht...”, 1955)⁴⁸⁾를 썼다. 독일의 음악학술저널 『디 라이에』(*Die Reihe*)⁴⁹⁾ 3권에 실린 이 글은 1955년에 쓰인 비교적 초기 글이지만, 그럼에도 불구하고 여기 담긴 내용은 슈톡하우젠에게 지속적으로 중요하게 작용하게 된다. 이 글에서 슈톡하우젠이 다루는 개념은 간단하다. 문제는 사인파 발진기에서 시작된다. 짧은 지속 시간에 커다란 진폭으로 만들어지는 충격파(impulse)를 일정한 속도로 지속적으로 발생시키면 이것은 ‘박’(beat)으로 인식된다. 그런데 이것을 가속화하면 충격파가 만들어내는 박의 진행이 빨라지면서 일련의 리듬이 생겨난다. 이 가속화되는 리듬에 계속해서 속도를 가하면 어느 순간 이 리듬은 음고가 된다. 절대음감을 가진 사람이라면 이 음을 5현 더블베이스의 가장 낮은 개방현 B0음으로 인식할 것이다. 리듬에서 음고로 전환된 이 저음을 다시 한번 가속화하면 음고는 점차 상승하고, 그 과정에서 음색에도 변화가 생겨난다. 심지어 특정 주파수 이상을 초과하면 더 이상 어떤 소리도 들을 수 없다. 침묵이다. 이 발견은 슈톡하우젠에게 결정적인 것이었다. 이 원리에 따르면 음악의 개별적 요소들이라고 간주되던 박, 리듬, 음고, 음색 등이 모두 시간을 어떻게 조율하느냐에 따라 형성되는 한 가지 문제로 귀결되기 때문이다.

음악의 각 매개변수들을 모두 개별적인 것으로 인식하여 각각에 해당하는 열(series)을 구성하는 총렬음악의 방법을 고려할 때, 모든 음악의 요소들은 독립적으로 분리될 수 있는 것이 아니라 결국에는 시간의 지속이라는, 한 가지 원칙

48) 이 글은 영어로 번역되어 1959년 『디 라이에』(*Die Reihe*) 3권 영역 판본으로 출판되었다. Karlheinz Stockhausen, “...How Time Passes...,” *Die Reihe* 3 (1959), 10-40.

49) 영어로 ‘The Row’ 혹은 ‘The Series’로 번역되는 이 학술지는 독일 쾰른 서독일 방송국(Nordwestdeutscher Rundfunk, NWDR)의 전자음악연구소에서 창간되어 1955년부터 1962년까지 약 7년간 전자음악과 음렬음악에 관한 연구들을 발표했다. 주로 연구소의 여러 음악적 실험들을 소개하는 글들을 발행했고 슈톡하우젠은 아이메르트와 함께 이 학술지의 편집인으로 지냈다.

에서 기인한다는 사유는 전복적이기까지 하다. 또한 슈톡하우젠의 형식을 구성하는 각 구조들은 음악에서 시간을 배제한 결과라기보다 오히려 그 반대, 곧 시간을 다양한 방식으로 조작해 얻어낸 음향들이라는 것 역시 주지해야 하는 지점이다. 이는 구조와 시간, 형식에 관한 슈톡하우젠의 실험적 작업과 개념이 그의 전자음악 매체와 얼마나 가깝게 만나는지를, 그리고 그러한 형식의 개념들이 어떻게 전통을 이탈하고 현대적인 음악의 시간관을 확립하는지를 선명하게 드러낸다.

VI. 나가는 말

이 논문은 슈톡하우젠의 혁신적인 형식 개념들을 이해함으로써 그의 형식적 사유가 어떻게 현대의 새로운 음악적 시간관을 담고 있는지, 그리고 그 현대적인 음악적 시간성이 슈톡하우젠이 실험한 전자음악 매체와 어떻게 만나는지 밝히고자 했다. 그 과정에서 다소 난해한 그의 형식과 더불어, 그가 받아들이는 형식과 시간에 관한 남다른 관점 또한 함께 살폈다. 구체음악 작곡 방식이 형식에 관한 독특한 이해를 가능하게 했다면, 전자음악 실험 과정은 ‘모든 것은 시간’이라는 인식에 도달하도록 한 기제였다.

한 가지 덧붙여야 할 점은 슈톡하우젠의 이러한 형식이 실제 음악에 얼마나 들어맞는지에 관한 문제다. 슈톡하우젠의 초기 작품들과 그의 형식 실험을 치밀하게 분석한 헤이킨헤이모가 지적하듯, 슈톡하우젠의 형식 개념과 그의 실제 작품에는 괴리가 있다. 특히 그는 순간형식 작품 《접촉》을 분석하면서, 슈톡하우젠의 형식적 정의가 언제나 실제 음악과 원칙적으로 정확하게 맞아떨어지지 않는다는 점을 확인한다.⁵⁰⁾ 보편적으로 음악이론이 음악적 관습이나 현상이 충분히 축적된 후 확립된다는 점을 고려하면, 슈톡하우젠의 형식 이론은 예외적인 측면이 있다. 그러나 실제 음악과 이론 사이에 존재하는 틈은 사실상 불가피하다.

50) 헤이킨헤이모는 헬무트 키르히마이어(Helmut Kirchmeyer, 1930-)의 《접촉》 분석을 언급하면서, 가령 슈톡하우젠은 순간형식의 시간적 영입성을 강조하면서, 음악이 시작하고 종결하는 것의 경계가 모호하다고 설명했지만, 실제 작품에서는 음악의 종결적 제스처가 나타난다는 점을 지적한다. Heikinheimo, *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*, 206-208.

개별 작품들이 일반 이론에 반듯하게 들어맞는다면, 그 작품의 특수성은 어디에 있는가 하는 문제를 피할 수 없기 때문이다. 작품과 이론 사이의 거리는 오히려 전제되어야만 하며, 작품과 이론 사이의 틈으로 이론의 결여를 판단하기는 어렵다. 게다가 이 논문에서 확인할 수 있는바, 슈톡하우젠의 형식 이론은 실제 작품에 얼마나 정확하게 적용되는가의 문제와는 별개로 음악가의 사유가 변화하는 흐름과 그 발전 과정을 담기도 한다는 점에서 그 자체로서의 의미를 획득한다.

매체 환경과 음악 작품, 그리고 음악가의 사고방식을 복합적으로 살핀 이 글은 물질적 환경이 비물질적 사유와 어떻게 상호작용하는지 드러낸다. 새로운 기술은 음악가에게 창조적 영감을 부여하기도 하지만, 때로는 음악가의 혁신적 사유가 기술의 경계를 앞서기도 한다. 이처럼 기술 매체와 사고방식의 관계를 탐구하는 이 같은 접근은 흥미롭지만, 기술과 매체가 특정 음악과 사유로 귀결된다는 기술 결정론적 오류에 빠질 우려가 있는 것도 사실이다. 슈톡하우젠의 음악 형식 실험을 전자음악 매체와의 관계로서 이해하는 것만이 옳은 것도 아니고, 전자음악 매체를 분석하는 것만이 슈톡하우젠의 음악을 적절하게 해석하는 길이라고 하기 어렵다. 그럼에도 전자음악 매체가 슈톡하우젠의 음악과 사유를 탐구하는 데 커다란 자리를 차지한다는 점은 부인하기 어렵다. 심지어 그의 전자음악 연구 과정은 그 자체로 그의 초기 음악적 시간관을 이해하기 위한 핵심을 이룬다. 그런 점에서 이 논문의 의의는 슈톡하우젠의 형식적 사유와 음악적 시간관의 변화를 일목요연하게 추적한다는 점과 더불어, 슈톡하우젠이 만난 당시의 기술 매체가 그의 음악적 사유에 적극적으로 작용한다는 점을 강조한다는 데서 찾을 수 있다. 덧붙여, 여기서는 음악의 시간성 문제를 작품의 존재론으로서 다루는 데 그쳤지만, 추후에는 이를 청취자의 관점에서 다루는 음악의 시간성과 수용이론 연구도 이루어져야 할 것이다.

한글검색어: 카를하인츠 슈톡하우젠, 음악의 시간성, 형식, 구조, 매체와 음악, 전자음악, 구체음악, 현대음악

영어검색어: Karlheinz Stockhausen, Musical Temporality, Form, Structure, Media and Music, Electronic Music, Musique Concrète, New Music

참고문헌

- 강지영. “20세기 후반 독일 음악극에 나타난 새로운 ‘시간성’.” 『한국예술연구』 22 (2021): 257-278.
- 박수인. “인식적 청취에서 촉각적 소리 경험으로: 구체음악과 ASMR 음악 작품의 경계 가로지르기.” 『이화음악논집』 26/4 (2022): 59-88.
- _____. “20세기 음악의 새로운 시간성을 만들어가는 형식들: 불연속적 형식과 정지적 형식을 중심으로.” 한양대학교 박사학위논문, 2022.
- 오희숙. “음악적 시간성 변화에 대한 미학적 연구: 20세기 후반 이후 음악에 나타난 시간성 개념을 중심으로.” 『음악과 민족』 49 (2012): 13-49.
- 이희경. “20세기 현대음악과 시간의 문제.” 『미학』 32 (2002): 331-363.
- _____. 『리게티. 횡단의 음악』. 서울: 예술, 2004.
- Coenen, Alcedo. “Stockhausen’s Paradigm: A Survey of His Theories.” *Perspectives of New Music* 32/2 (1994): 200-225.
- Heikinheimo, Seppo. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen: Studies on the Esthetical and Formal Problems of Its First Phase*. Translated by Brad Absetz. Helsinki: Acta Musicologica Fennica, 1972.
- Maconie, Robin. *Other Planets: The Complete Works of Karlheinz Stockhausen 1950-2007 Updated Edition*. London: Rowman & Littlefield, 2016.
- McLuhan, Marshall. 『미디어의 이해: 인간의 확장』(*Understanding Media: The Extensions of Man*). 박정규 역. 서울: 커뮤니케이션북스, 2001.
- Meyer, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- Morgan, Robert P. “Stockhausen’s Writings on Music.” *The Musical Quarterly* 75/4 (1991): 194-206.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea*, Edited and Translated by Dika Newlin, New York, Philosophical Library, 1950.
- Solie, Ruth A. “The Living Work: Organicism and Musical Analysis.” *19th Century Music* 4/2 (1980): 147-156.
- Stockhausen, Karlheinz. 『슈톡하우젠: 그의 음악 세계』(*Stockhausen on*

- Music: Lectures and Interviews*). Compiled by Robin Maconie. 강순미 역. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1995.
- _____. “...How Time Passes...” *Die Reihe* English Edition 3. Translated by Cornelius Cardew (1959): 10-40.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music Vol. 2: The Seventeenth and Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.
- _____. *The Oxford History of Western Music Vol. 4: The Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Tatarkiewicz, Władysław. 『미학의 기본개념사』(*A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*). 손효주 역. 서울: 미술문화, 1999.
- Teruggi, Daniel. “Musique concrète Today: Its Reach, Evolution of Concepts and Role in Musical Thought.” *Organised Sound* 20/1 (2015): 51-59.
- Tissot, Gaël. “The First Electroacoustic Pieces by Karlheinz Stockhausen: Technologies and Aesthetics.” *Organised Sound* 13/3 (2008): 167-175.
- Wheeldon, Marianne. “Interpreting Discontinuity in the Late Works of Claude Debussy.” Ph.D. Dissertation. Yale University, 1997.
- _____. “Interpreting Discontinuity in the Late Works of Debussy.” *Current Musicology* 77 (Spring, 2004): 97-115.

악보

- Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstück XI für Klavier*. Vienna: Universal Edition, 1956.
- _____. *Kreuzspiel für Oboe, Bassklarinette, Klavier und 3 Schlagzeuger*. London: Universal Edition, 1960.
- Webern, Anton. *Sechs Bagatellen*, Op. 9. Vienna: Universal Edition, 1924.

국문초록

음악가의 시간관과 매체는 어떻게 만나는가: 슈톡하우젠의 초기 형식 실험과 구조화된 시간

박 수 인

이 논문의 목적은 20세기에 등장한 기술 매체가 어떻게 새로운 시간적 사고를 가능하게 했는지를 슈톡하우젠의 경우를 통해 밝히는 것이다. 슈톡하우젠은 20세기 중반 당시 작곡의 새로운 기술 매체로 등장한 사인파 발진기와 녹음테이프를 작곡의 주요 수단으로 삼아 심도 있게 연구하고 실험했다. 이 논문은 이러한 매체 환경에 처한 슈톡하우젠이 형식과 음악의 시간성 문제에 특별한 관심을 기울였다는 점에 주목한다. 점묘형식(pointillistic form), 그룹형식(group form), 통계/집단형식(statistical or collective form), 가변형식(variable form), 다가형식(multivalent form), 순간형식(moment form) 등 슈톡하우젠이 확립한 형식 개념을 살핀 후, 형식과 시간에 관한 슈톡하우젠의 구조적 사고를 분석하여 음악가가 속한 매체 및 기술 환경이 음악가의 시간적 사유와 어떻게 만나는지 밝힌다. 이 논문은 달라진 매체 환경이 음악에 미치는 영향을 구체적인 사례를 통해 밝힘으로써, 물질적 환경과 음악적 사고관 사이 분리 불가능한 상호 역동성을 강조한다.

Abstract

How Composer's Temporal Perception Intersects with Media?:

Stockhausen's Early Formal Experiments and Structured Time

Park, Suin

The purpose of this paper is to elucidate how the technological media that emerged in the 20th century enabled new ways of thinking about musical time, specifically through the case of Karlheinz Stockhausen. Stockhausen extensively studied and experimented with new technological media for composition in the mid-20th century, particularly sine wave generator and magnetic tape, which became central tools in his compositional process. This paper focuses on how Stockhausen, within this media environment, paid special attention to the issues of form and musical temporality. By examining the formal concepts established by Stockhausen — such as pointillistic form, group form, statistical or collective form, variable form, multivalent form, and moment form. By analyzing the structural thinking in form and time found in his work, the paper seeks to reveal how the media and technological environment that musicians engage with influences their temporal conceptualization. Through a concrete case of Stockhausen, this paper emphasizes the inseparable and dynamic interaction between the material environments and musical thought.

[논문투고일: 2024. 08. 28]

[논문심사일: 2024. 09. 19]

[게재확정일: 2024. 09. 23]