

누에보 탱고의 역설: 뉴욕의 대중들을 사로잡은 피아졸라의 예술 음악

(The Paradox of Nuevo Tango:

Piazzolla's Art Music that Captivated the Public of New York)

1. 서론

내 이름은 아스트로 피아졸라(Astor Piazzolla, 1921-1992)이다. 나는 아르헨티나에서 태어났고, 뉴욕(New York)에서 자랐다. … 당신들이 보고 있는 이 요상한 악기를, 많은 사람들이 아코디언이라고 하지만 이건 아코디언이 아니고 반도네온(Bandoneon)이다. 독일의 교회에서 종교 음악을 연주하기 위해 1884년에 발명되었고, 몇 년 후 부에노스 아이레스(Buenos Aires)의 사창가로 들어오게 되었다. … 이것이 이 악기의 진짜 일생이다. 그게 탱고(Tango)가 태어난 방식이고, 탱고는 항상 나이트 클럽, 무도장, 뉴올리언스(New Orleans)의 재즈바에 있었다. 그 시작은 명확하지 않았지만 지금은 명확한 것으로 여겨지는데, 그 이유는 탱고와 사람들, 자유, 음악, 그리고 사랑의 관계가 명확하기 때문이다. …¹

위의 글은 아르헨티나 출신의 반도네온 연주자이자 작곡가인 피아졸라가 1987년 뉴욕 센트럴 파크(The Central Park) 공연에서 뉴욕 시민들 앞에 섰을 때 한 말이다. 실제로 그는 유년 시절의 대부분을 뉴욕에서 보냈다. 중간에 그의 가족들이 잠깐 아르헨티나의 마르 델 플라타(Mar del Plata)로 돌아갔을 때 피아졸라는 오히려 그곳에서 적응하지 못하고 뉴욕을 그리워했는데, 여기서 우리는 뉴욕이 그에게 어떤 의미를 갖는지 단번에 파악할 수 있다. 또한 피아졸라가 그의 아버지에게 처음 받은 반도네온 또한 뉴욕 맨해튼(Manhattan)의 전당포에서 구입한 것이었다.² 피아졸라의 개인적인 일생뿐만 아니라 그의 음악인으로서의 경력 또한 뉴욕에서 시작되었다. 1932년에 그는 반도네온 신동으로서 로어리치 홀(Roerich Hall)에서 “아르헨티나의 밤”(An Evening in Argentina)이라는 공연에 참가하면서 처음으로 연주자의 경험을 해보았고, 당시 뉴욕의 라틴계 언론들도 이를 대대적으로 홍보했다. 이후 그는 1935년까지 카를로스 가르델(Carlos Gardel, 1890-1935)과 같은 유명 탱고 음악가들과 함께 공연했고, 누에보 탱고를 시작한 이후 1989년까지 여러 차례, 미국의 그 어떤 도시들보다 많이 뉴욕에 방문하여 공연했다.³

피아졸라가 자신의 음악인 누에보 탱고(Nuevo Tango)와 함께 전 세계를 누릴 때에도, 그가 5중주단, 9중주단과 같이 시기별로 다른 악기 편성과 악곡들을 선보일 때 뉴욕은 빠질 수 없는 공연 현장이었다. 피아졸라가 5중주단 1기(Quinteto 1)을 꾸린 1960년 이후 그의 말년인 1992년 이전까지 뉴

¹ Astor Piazzolla, *The Central Park Concert*, Astor Piazzolla, Chesky Records JD107 (1994). / 음반의 다섯 번째 트랙인 《Astor's Speech》를 필자가 듣고 번역한 글을 사용함.

² Maria Susana Azzi, Simon Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla* (Washington D.C.: Oxford University Press, 2000), 15-19.

³ Azzi, Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, 23-28.

욕에서 총 11차례 공연을 진행했는데, 공연의 악곡 및 악기 편성과 더불어 그에 대한 뉴욕 시민들과 평론가들의 반응 또한 상이하다. 즉 뉴욕의 대중들이 피아졸라의 공연을 수용하는 방식과 인상이 시기별로 차이가 있었다.

관련된 선행 연구들에서는 이를 평론과 당시 뉴욕에서의 라틴계 음악 공연 기록을 중심으로 시기별 뉴욕 대중들의 수용의 차이점을 서술하고 있다. 그러나 이러한 평론들은 피아졸라의 공연이 음악적 혹은 상업적으로 성공했는가에 대한 결과론적인 평론이 다수이며, 성공과 실패에 대한 원인이나 환경적 요인에 대한 정보를 얻기에는 턱없이 부족하다. 게다가 이러한 평론들이 각 시기의 남미 이민자들의 문화적 경향성, 피아졸라와 유사한 특징의 남미 음악가들의 상업성 등 미국이라는 국가에서 특히나 영향력이 큰 이러한 외부적인 요인들의 영향을 완벽하게 차단된 상태에서 작성되었는지도 명확하지 않다. 평론을 참고를 하되 이를 중점으로 하여 연구를 진행하기에는 위험이 있다는 것이다.

이러한 결과론적인 평론에 치우치기 보다는, 탱고라는 장르와 누에보 탱고의 의의에 대해 짚고 넘어갈 필요가 있다. 탱고는 기본적으로 중산층의 대중적인 춤곡 음악으로써 시작되었고, 피아졸라의 누에보 탱고는 아르헨티나의 탱고를 대중적인 춤곡을 넘어서 예술 음악의 경지로 끌어 올렸다는 의의를 갖고 있다. 그렇다면 피아졸라는 누에보 탱고를 통해 탱고를 대중 음악에서 멀리하여 예술 음악의 영역으로 끌어들인 것인데, 이것이 실제로 이루어졌는지 확인하기 위해서는 누에보 탱고에 대한 대중들의 수용에 대한 연구가 더욱 유용할 것이다. 그리고 이를 파악하기 위한 방법 중 하나는, 피아졸라에게 가장 큰 의미를 가지며 피아졸라가 가장 많이 방문한 미국의 도시, 즉 뉴욕의 대중들이 누에보 탱고를 어떻게 수용했는지에 대한 분석이다.

따라서 본 연구는 피아졸라의 누에보 탱고에 대한 대중들의 수용을 탐구하고자 하는 목표로 시작되었고, 그 중 뉴욕에서의 공연들을 중심으로 연구를 진행하여 피아졸라와 누에보 탱고의 의의에 대한 새로운 고찰을 제시하는 데에 의의가 있을 것이다.

이를 위해 본 연구는 당시 평론들에서 언급되는 누에보 탱고 공연들의 몇 가지 흥망 요인들을 추측 및 상정하여 이에 대한 탐구를 바탕으로 연구를 진행했다. 그 요인에는 그 요인으로는 공연 및 악곡 자체의 특징, 악기 편성의 차이, 그리고 뉴욕에서의 탱고에 대한 경향성과 인식 등이 있다. 또한 특정 시기를 대표하는 공연인 1965년, 1976년, 그리고 1987년의 공연들을 기준으로 삼아 연구를 진행했다. 이 세 시기의 공연에서 드러나는 악곡 및 악기 편성의 특징을 당시 뉴욕에서 탱고를 어떻게 수용했는가에 초점을 두어 누에보 탱고와 대중성에 대해 탐구했다.

당시 평론들에서 언급되는 뉴욕에서의 누에보 탱고 공연들의 성공과 실패의 이유들은 분명하지 않지만 나름의 요인들을 추측할 수 있다. 본 연구에서는 기본적으로 몇 가지 요인을 바탕으로 연구를 진행하였는데, 그 요인으로는 공연 및 악곡 자체의 특징, 악기 편성의 차이, 그리고 뉴욕에서의 탱고에 대한 경향성과 인식 등이 있다.

이러한 요인들은 시기별 누에보 탱고 공연에 따라 확연한 차이를 보이는데, 본 연구에서는 요인별 분석에 앞서 공연의 중요성 및 자료 연구의 편의성 등을 고려해 세 가지 공연 시기를 기준으로 삼아 연구를 진행했다. 1965년의 필하모닉 홀(Philharmonic Hall)에서의 공연과 1987년의 센트럴 파크(The Central Park)에서의 공연이 음원 자료가 존재하여 이 둘을 위주로 공연 및 음악 자체의 특징을 분석하고 비교하였다. 우연하게도 이 둘 모두 5중주 때의 공연 자료이므로 5중주 편성의 공연 사

이에서의 음악 및 상업적 성공에 대해서도 비교할 수 있었다. 또한 1976년의 카네기 훌(Carnegie Hall)에서의 특이한 편성과 더불어 보컬을 함께 사용한 공연에 대한 실패 요인 분석이 연구에 도움이 될 것이라 판단해 1976년의 공연도 분석하였다.

언급했듯이 공연 및 음악 자체에 대한 분석은 직접 음원을 들으며 악기 편성 및 각 공연에서의 악곡 편성을 비교하였다. 이전의 필자의 선행 연구에서도 누에보 탱고의 시기별 악기 편성과 각 악기들의 역할에 대해 분석을 진행하였는데, 이번 연구에서는 이와 더불어 뉴욕이라는 도시에서 이러한 특징들 중 어떤 점이 뉴욕 시민들을 매료시켰는지, 혹은 어떤 점이 평론가들의 혹평을 이끌어냈는지에 대해 초점을 두어 다시 분석하였다. 또한 공연 내에서의 악곡 편성에 대한 분석도 함께 진행하였다.

그리고 이러한 선행된 요인 분석들과 당시 뉴욕에서의 탱고 문화에 대한 경향성과 인식을 연관 지어 피아졸라의 시기별 성공 및 실패에 대한 인과관계를 탐구하고자 하였다. 그러한 인과관계를 탐구는 크게 두 가지 경로의 방법과 함께 진행되었다. 첫 번째로는 뉴욕이라는 공간 내에서의 이민자들의 문화, 특히 탱고 관련 문화에 대한 역사를 알아보았다. 이와 관련된 선행 연구와 관련 서적을 참고해 피아졸라의 누에보 탱고가 이러한 역사의 틈에 잘 녹아들 수 있었는지에 대해 탐구하였다. 두 번째로는 피아졸라의 매 공연마다 존재하는 뉴욕의 언론사들과 비평가들의 평론을 분석했다. 앞서 평론을 중심으로 연구를 진행하는 것은 위험 요소가 존재한다고 언급했지만, 이러한 평론들을 완전히 배제하고 연구를 진행하는 것 또한 더 큰 위험 요소가 존재할 것이라 판단했다. 그러므로 평론들을 분석 대상에 포함하되, 단순히 관련 평론들을 그대로 받아들이지 않고, 평론에 영향을 준 외부적인 요인들을 파악하여 이를 뉴욕 내에서의 문화적인 배경과 연관 지어 지금까지 알려진 평가보다 조금 더 객관적으로 연구를 진행하였다.

일자	공연장	편성
1965.5.26	필하모닉 훌(Philharmonic Hall)	5중주단 1기
1976.5.24	카네기 훌(Carnegie Hall)	7중주+보컬, 8중주
1986.5.23-25	퍼블릭 씨어터(The Public Theater)	5중주단 2기
1987.9.6	센트럴 파크	5중주단 2기
1988.5.7	비컨 씨어터(Beacon Theater)	5중주단 2기 등
1989.4.24	엘리스 튜리 훌(Alice Tully Hall)	6중주단

예1. 피아졸라의 뉴욕 공연 기록 중 주요 공연 기록⁴

⁴ David Butler Cannata, "Making It There: Piazzolla's New York Concerts", *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, Spring-Summer 26 (2005), 61. / 표 중 일부를 번역하여 작성하였

2. 1950년대 말 - 1960년대 초의 강렬한 탱고의 유입

피아졸라는 뉴욕의 대중들이 탱고를 본격적으로 접하기 시작한 때부터 뉴욕의 탱고 문화에 일부 관여했다. 피아졸라는 8중주단 활동을 하던 1950년대 중반, 탱고 음악가이자 안무가인 후안 카를로스 코페스(Juan Carlos Copes, 1931-2021), 마리아 니에베스(Maria Nieves, 1934-)와 함께 춤과 관련된 작업을 다수 진행했다. 그들은 브라질, 베네수엘라, 쿠바, 멕시코시티 등 중남미를 위주로 진행했던 다수의 공연들에서 큰 성공을 거두었다. 특히 1959년에 푸에트리코에서 진행한 성공적인 공연 이후, 피아졸라와 두 안무가의 시선은 미국을 향하게 되었다.⁵

비슷한 시기에 “부에노스 아이레스의 저녁(Evening in Buenos Aires)”이라는 공연이 월도프-아스토리아의 스타라이트 볼룸(Waldorf Astoria's Starlight Roof Garden)에서 열리게 되었다.⁶ 공연에 참여한 탱고 안무가들과 음악가들은 슬픔의 인상을 드러내는 기존의 탱고 경향성과 다른 경향을 선보였다. 코페스와 같은 안무가들은 슬픔을 드러내는 경향성에 정면으로 맞서 빠른 속도와 강렬한 인상을 드러냈고, 이것이 공연장의 관중들을 열광시킨 것이었다. 공연의 연장선으로, 코페스와 니에베스, 그리고 피아졸라는 이러한 인상을 에드 설리번과 아서 머레이의 쇼에서 선보였고, 이것이 사실상 북미의 대중들이 처음 접한 빠른 박자의 강렬한 밀onga 춤이었다.⁷

이와 별개로 피아졸라는 이 시기에 뉴욕에서 그다지 행복한 나날을 보내지 못했는데, 그 이유는 그가 매 공연에서 부수적인 음악 감독이나 공연장의 구석에 자리하는 반도네온 연주자로서의 대우만 받았기 때문도 있었을 것이다. 게다가 8중주단 활동 때 피아졸라는 음원 녹음 등의 과정에서 금전적인 어려움에 직면했는데, 이를 뉴욕에서의 성공을 통해 해결해고자 하는 기대와 현실적인 부분들이 많이 달랐다고 한다. 당시 피아졸라는 전 세계에서의 탱고의 대중화를 꿈꾸기 위해 8중주단을 꾸리고 뉴욕에서 다른 예술가들과 협업을 하는 등의 노력을 펼쳤지만, 오히려 이러한 활동들의 결과로 그는 처음부터 다시 시작해야겠다는 결심을 하게 되며 부에노스 아이레스로 돌아갔다.

한편 피아졸라가 아르헨티나로 돌아간 이후, 뉴욕에서의 탱고 공연들이 다수 열리게 되었는데, 이 때 코페스와 피아졸라의 공연이 큰 영향을 끼쳐 탱고 예술가들이 공연장과 여러 계약을 맺을 수 있었다. 대표적으로 엔리케 멘데스(Enrique Mendez, ?-?)와 코페스의 공연이 대표적이었다. 특히 1963년에 열린 멘데스의 공연에서, 피아졸라와 같은 반도네온 연주자인 멘데스가 오케스트라를 이끄는 역할을 했다고 한다.

때문에 1965년에 열렸던 피아졸라의 공연에서 뉴욕의 대중들은 탱고와 반도네온, 강렬한 리듬과 강약조절에 대한 거부감은 없었을 것이며, 오히려 그러한 특징들이 유행하기 시작한 시기에 피아졸라의 공연이 진행됐다고 볼 수 있다. 게다가 이미 스�坦 게츠(Stan Getz, 1927-1991)와 같이 피아졸라의 남미 순회 공연 중 마주친 재즈 음악가들 사이에서는 피아졸라의 누에보 탱고의 혁신과 독창성

다.

⁵ Robert Thompson, *Tango: The Art History of Love* (New York: Pantheon Books, 2006), 262.

⁶ Azzi, Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, 98.

⁷ Thompson, *Tango: The Art History of Love*, 263-264.

이 이미 널리 알려져 있었고, 피아졸라 본인 또한 1965년에 아르투로 일리아(Arturo Illia, 1900-1983) 대통령의 미국과 브라질 방문에 동참하여 음악가들 사이에서 자신의 명성에 대해 확인할 수 있었다.⁸ 뉴욕에서의 성공은 시기적인 배경으로도, 피아졸라 본인의 명성 측면에서도 어느 정도 예견된 성공이었다고 볼 수 있다.

3. 1965년의 필하모닉 홀 공연

본 연구는 1965년 필하모닉 홀에서 선보인 악곡들을 스튜디오에서 그대로 연주한 음원을 바탕으로 연구를 진행했다. 이 음반은 필하모닉 홀에서의 공연 이후에 공연의 성원에 힘입어 제작된 프로젝트 형식의 음반이라고 할 수 있다. 때문에 당시 주미 아르헨티나 대사였던 노르베르토 바라네체아 (Norberto Barrenechea, 1924-2004)와 심지어 미국 대통령 린든 존슨(Lyndon Johnson, 1908-1973)의 추천사 및 축하 문구가 포함되었던 것이다.⁹ 피아졸라의 1965년 공연이 미국 전역으로 영향이 얼마나 컸는지를 추측할 수 있는 대목이다. 미국 대통령의 축전이 조금 과하지 않나 싶긴 하지만, 아마 존슨 대통령의 축전은 공연 직전에 있었던 일리아 대통령의 미국 방문과 연관 있을 것이다.

Side A	Side B
Tango diablo	Todo Buenos Aires
Romance del diablo (밀롱가)	Milonga del angel (밀롱가)
Vayamos al diablo (단자)	Resurreccion del angel
Canto de octubre	La mufa
Mar de Plata 70	

예2. 《Concierto de tango en el Philharmonic Hall de New York》 악곡 편성¹⁰

필하모닉 홀에서의 공연에서 피아졸라는 6개의 탱고, 2개의 밀롱가, 1개의 단자를 선보였다.¹¹ 그 중 2개의 밀롱가 악곡은 강하고 빠른 리듬의 밀롱가 악곡이 아니었다. 오히려 단조 조성의 느린 박자의 음악을 선보이는데, 이는 뉴욕의 대중들이 코페스와 같은 안무가들을 접하기 이전에 익히 알고 있는 탱고의 경향성, 슬픈 감상에 더 가까운 악곡들이었다. 또한 밀롱가 악곡이 아닌 6개의 탱고 악곡의 구성에서도 비교적 잔잔하고 슬픈 인상의 부분들이 모두 존재한다. 이는 1959년에 뉴욕에서

⁸ Azzi, Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, 111-117.

⁹ Cannata, “Making It There: Piazzolla’s New York Concerts”, 63.

¹⁰ Cannata, “Making It There: Piazzolla’s New York Concerts”, 64.

¹¹ Cannata, “Making It There: Piazzolla’s New York Concerts”, 63.

탱고를 춤곡으로써 받아들여 선보이려 했던 피아졸라의 노력과는 다른 방향인데, 당시의 애매했던 성공 혹은 실패를 통해 탱고를 다시 해석한 결과라고 볼 수 있다.

1965년에 연주된 악곡들을 장르가 아닌 제목으로도 구분할 수 있다. 공연 악곡 목록에는, 흔히 제목에 ‘악마(Diablo)’가 붙는 비교적 거칠고 날카로운 음색의 디아블로 악곡 3곡, 그리고 ‘천사(Angel)’가 붙는 비교적 잔잔하고 여유로운 인상의 앙헬 악곡 2곡이 포함되어 있었다.¹² 또한 디아블로 악곡 3곡은 탱고, 밀롱가, 단자가 각 한 곡씩 포함되어 있으며, 앙헬 악곡 2곡 또한 탱고와 밀롱가가 각 한 곡씩 포함되어 있다.¹³ 피아졸라는 그의 대표곡인 《아디オス 노니뇨》(Adios Nonino)를 연주하지 않았을까? 몇 가지 이유들을 추측해보자면, 피아졸라가 선보인 디아블로 악곡들은 1965년에 작곡되었으며, 사실상 피아졸라가 이 악곡들의 최초 공개를 필하모닉 홀에서 진행한 것이었다. 또한 공연의 전반적인 주제가 디아블로와 앙헬의 대립으로도 해석할 수 있는데, 여기에 아버지를 위한 추모곡의 성격이 다분한 《아디オス 노니뇨》를 연주했다면 공연의 주제와 어울리지 않았을 것이다.

또한 1966년에 피아졸라의 스승격인 알베르토 히네스테라(Alberto Ginestera, 1916-1983)의 50번째 생일을 기념하여 그의 제자들이 열었던 작품 프로그램에서, 피아졸라는 히네스테라에게 디아블로 악곡들을 헌정했다.¹⁴ 그만큼 디아블로 악곡들이 피아졸라의 작품들 중 기술적으로 가장 뛰어나고 자신 있는 악곡들로 생각했던 것이다. 때문에 피아졸라는 5중주단 결성 후 첫 뉴욕 방문에서 자신의 기술적인 완성도를 선보이며 이전과 다르게 뉴욕에게 자신을 증명해 보이고 싶었을 것이고, 이를 위해 디아블로 악곡들을 위주로 공연을 편성했을 것이다. 실제로 디아블로 악곡들의 특징과 악곡 편성 순서를 본다면 강렬한 《탱고 디아블로》를 선보인 후 잔잔한 밀롱가 악곡인 《로멘스 델 디아블로》(Romance Del Diablo), 그리고 빠르고 변칙적인 단자 악곡인 《바야모스 알 디아블로》(Vayamos Al Diablo)를 선보이며 악곡에서의 완급조절과 변칙적이고 기존의 탱고보다 난해하고 기술적인 면모를 확실히 드러냈다.

1965년에 공연했던 디아블로 악곡 중 음반의 첫 순서인 《탱고 디아블로》를 예로 들어 공연된 악곡의 특징을 살펴보겠다. 먼저 곡의 구성을 나눈다면 ‘인트로-A-B-A-아웃트로’의 구성으로 나눌 수 있다. 인트로에서부터 피아졸라의 누에보 탱고가 기존의 탱고와 비교했을 때 악기들의 소리를 어떻게 특이하게 사용하는지 바로 파악할 수 있다. 인트로는 명확히 음을 구분할 수 없는 현악기들과 피아노, 반도네온의 소리로 시작한다. 심지어 악보에서는 이 부분을 단순히 ‘높고 제한 없는 화음(acrodes indefinidos agudos)’, ‘중간음(medianos)’과 같이 즉흥 연주에 기반을 두는 듯한 모호한 지시어를 사용하고 있으며, 이후 나오는 9마디에서도 피아노와 현악기가 선율 연주를 하지 않고 글리산도와 트레몰로 등의 주법으로 타악기와 유사한 연주를 펼쳤다. 이는 춤곡이나 가요에 가까웠던 기존의 탱고와는 확연히 다르게 오히려 실험적인 소리를 시도한 현대 음악과 같은 인상을 주었다.

¹² Astor Piazzolla, *Concierto de Tango en el Philharmonic Hall de New York*, Astor Piazzolla y su Quinteto Nuevo Tango, Polydor 27136 (1965).

¹³ Cannata, “Making It There: Piazzolla’s New York Concerts”, 64.

¹⁴ Azzi, Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, 129.

또한 17마디에서는 악보와 녹음된 음원을 비교했을 때, 기타가 악보와는 다르게 슬라이딩을 통해 색 다른 소리를 냈다.¹⁵ 그러면서도 주성부를 연주하는 반도네온을 통해 3-3-2의 밀롱가 리듬을 드러낸다. 클래식 음악과 비슷한 악기들의 주법과 역할 사용, 그러면서도 피아졸라가 이후에도 주로 사용하는 3-3-2의 리듬 사용, 그리고 연주자들의 즉흥성을 강조한 특징까지, 도입부에서부터 누에보 탱고의 주된 특징을 파악할 수 있었다.¹⁶

예3. 《탱고 디아블로》 1-4마디.

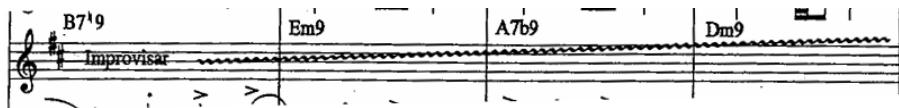
예4. 《탱고 디아블로》 13-16마디.

그러면서도 피아졸라가 8중주 때 이어오던 초기의 누에보 탱고의 특징들을 완전히 버린 것은 아닌데, 이는 B 단조로 전조되는 37마디 이후, 편성 상 A 부분에서 파악할 수 있다. 피아노의 오른손, 반도네온, 바이올린, 기타가 수직적인 화음을 주선율을 연주하며, 피아노의 왼손과 첼로는 정박으로 아랫 성부를 연주한다. 41마디 이후에는 기타 악보에서 코드만 명시되어 있고 ‘즉흥적으로(improvisar)’라는 지침으로 즉흥 연주를 의도했고, 비교적 안정된 화음 진행 속에서 박자의 변칙성

¹⁵ <https://youtu.be/uJisC98DaK8?feature=shared> [2024년 6월 2일 접속]

¹⁶ Astor Piazzolla, *Concierto de Tango en el Philharmonic Hall de New York*, Astor Piazzolla y su Quinteto Nuevo Tango.

을 드러냈다. 또한 A부분이 끝날 때 피아노의 하행 연주를 통해 잔잔한 B 부분으로 넘어가면서, 강렬하고 활기 넘치는 A부분과 함께, 감화음과 7화음을 통해 이전의 탱고 경향성이었던 잔잔하고 슬픈 인상의 B 부분을 한 악곡에 모두 담았다.¹⁷ 이러한 특징들은 피아졸라와 그의 8중주단이 1956년에 발표한 《하이디》(Haydee) 음원과 상당히 유사한 방식의 진행이었다.¹⁸



예5. 《탱고 디아블로》 41-44마디.

이것이 셀튼과 같은 대중음악 평론가들이 피아졸라의 누에보 탱고에 대해 ‘전위적인 탱고 (vanguard tango)’라고 묘사한 이유였다. 셀튼이 피아졸라의 누에보 탱고에서 인상 깊게 서술한 특징들로는 일반적이지 않은 악기의 음색, 1920년대의 탱고 춤곡에서 현대 재즈, 실내악, 보사노바로 변화하는 것 같은 장르적 유연성, 그 끝에서 장르 그 자체가 되는 예술적 융합, 그리고 연주의 강렬함과 활기 등이 있다.¹⁹ 1950년대 후반부터 슬픈 인상에서 강렬한 인상 위주의 음악으로 변화하기 시작한 탱고의 경향성과 일치하는 강렬하고 활기 넘치는 연주와 강세를 통해 드러나는 명확한 밀onga 리듬 등이 당시 뉴욕의 대중들을 사로잡았던 것이다.

그리고 이 때 공연에서 선보인 예술적이고 기술적인 악곡들로 피아졸라의 누에보 탱고는 아르헨티나의 춤곡이었던 탱고를 완전히 청취의 영역, 즉 예술 음악으로써 변모시키는 데에 일부 성공했다고 볼 수 있다. 피아졸라는 이 시기부터 예술성과 실험 정신을 발휘하여 1970년대의 전자 음향을 탱고에 사용하는 등의 진취적인 시도를 이어나갔다.

한편 필하모닉 홀에서의 공연 이후 피아졸라의 결혼 생활이 완전히 무너지게 되었는데, 1964년부터 위태로웠던 그의 결혼 생활이 뉴욕에서의 활동으로 인한 타지 생활로 인해 완전히 끝나버렸다. 1965년 공연 당시에도 피아졸라의 동료들은 이에 대한 불안함을 갖고 있었으며, 1966년 피아졸라의 이혼 후 2년 뒤인 1968년에 5중주단 1기 또한 활동을 중단하게 되었다. 피아졸라가 뉴욕에서의 음악적 성공을 완전한 상업적 성공으로 끝까지 이어가지 못한 이유가 바로 이 때문이었다.²⁰

4. 1976년의 카네기 홀 공연

뉴욕을 떠나고 5중주단 1기 활동을 중단했던 피아졸라는 그 이후 계속해서 실험적인 시도를 이어갔다. 특히 1970년대 후반에 들어서는 전자 8중주단을 꾸려 활동하는 등 탱고가 완전히 실험적인 예술 음악으로써 기능하도록 하는 활동을 이어나갔다. 자연스레 이러한 활동들은 유럽의 진취적인 청

¹⁷ <https://youtu.be/uJisC98DaK8?feature=shared> [2024년 6월 2일 접속]

¹⁸ Astor Piazzolla, *Tango Progresivo*, Octeto Buenos Aires, Allegro ALL 6001 (1956).

¹⁹ Robert Shelton, “Argentine Music at Philharmonic-Cancer Society Benefit is Part of ‘Cultural Panorama’,” *New York Times*, May 27, 1965.

²⁰ Cannata, “Making It There: Piazzolla’s New York Concerts”, 64.

자들을 겨냥한 악곡들로 채워졌고, 실제로 피아졸라 또한 유럽에서 음악적 성공과 함께 상업적인 성공 또한 크게 기대했다고 한다.²¹ 때문에 1976년 당시 피아졸라의 주 활동 무대는 뉴욕이 아닌 유럽이었고, 약 11년만의 뉴욕으로의 복귀이기 때문에 언론은 그의 공연에 대해 대대적으로 광고를 펼쳤다. 피아졸라에 대한 뉴욕 대중들의 기대치를 올린 배경 중 하나로는 그의 대표적인 누에보 탱고 악곡인 《리베르탱고》(Libertango)가 포함된 동명의 음반인 《리베르탱고》가 발표된 지 얼마 지나지 않은 시기인 것도 한 몫 했을 것이다. 무엇보다 1965년의 피아졸라와 비교했을 때 1976년의 피아졸라는 세계적으로 명성이 높아진 상태였다. 피아졸라 본인 또한 1965년에 탱고와 예술 음악의 선구자로서 이름을 떨치기 시작한 뉴욕에서 다시 한 번 실험 정신을 발휘하고 자신의 더 발전된 음악성과 예술성을 선보일 적절한 시기라고 생각했을 것이다.²²

실제로 피아졸라도 이를 의식했는지 카네기 홀에서의 공연에 기획자로 참여해 굉장히 세심히 악곡을 편성했다. 피아졸라는 그의 음악 생애에서 가장 실험적인 편성이었다고 할 수 있는 전자 8중주단을 카네기 홀에서 선보였으며, 연주된 악곡들은 모두 그의 자작곡이었다. 전자 8중주단에는 드럼, 신디사이저, 베이스 기타와 같은 재즈와 밴드 세션에 쓰였던 현대적인 악기들이 포함되어 있었다. 여기에 당대 탱고 가수인 호세 앙헬 트레예스(Jose Angel Trelles, 1944-2022)가 함께해 악곡 편성 중간에 성악곡 3곡도 포함되어 있었다.²³

하지만 이러한 피아졸라의 노력과 대중들의 기대, 그리고 언론의 대대적인 선전에도 불구하고 공연 흥행은 처참했다. 공연을 관람한 이탈리아계 미국인 지휘자 에토레 스트라타(Ettore Stratta, 1933-2015)는 카네기 홀 관객석의 절반 정도가 채워지지 않았다고 회상했다.²⁴ 공연 직후에 나온 공연 현장에 대한 평론이나 기사 또한 거의 전무했으며, 공연 이틀 뒤에 히스페닉계 언론에서는 혹평에 가까운 비평이 기고되었다. 이 혹평은 피아졸라의 공연을 단순한 재즈 리듬의 혼합 정도로 묘사했으며, 편성의 후반부에 있는 《지타》(Zita)와 《아디오스 노니뇨》 정도가 그나마 가치 있다고 언급했다.²⁵ 심지어 공연으로부터 약 5개월 후에 이에 대한 평론을 기고한 뉴욕의 재즈 음악 평론가 아놀드 제이 스미스(Arnold Jay Smith, 1934-2022)는 자신이 이전에 알던 고풋스러운 음악 거장이 맞는지에 대한 의문을 제기하기도 했다.²⁶

1976년 카네기 홀 공연과 직접적으로 관련된 음반은 존재하지 않지만, 그 이전에 1975년 9월에 트레예스와 함께한 음반이 존재하므로, 이를 바탕으로 실패 요인을 추측할 수 있었다.²⁷ 전체적으로 공통된 특징으로는 1965년에 작곡 기술 측면에서의 화려함이 사라졌다. 현악기의 주법 또한 한정되었고, 조성 측면에서도 그 복잡성이 많이 줄어들었다. 그 이유로는 악기 편성 자체의 한계가 크게

²¹ Azzi, Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, 237.

²² Cannata, “Making It There: Piazzolla’s New York Concerts”, 65.

²³ Cannata, “Making It There: Piazzolla’s New York Concerts”, 65-66.

²⁴ Azzi, Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, 238.

²⁵ Alberto Alonso, “Influencia Del Jazz en Musica de Piazzolla,” *El Diario / La Prensa*, May 26, 1976

²⁶ Arnold Jay Smith, “Piazzolla: Freedom and Frenzy . . . ,” *Downbeat*, October 21, 1976.

²⁷ Astor Piazzolla, *Balada Para Un Loco*, Astor Piazzolla Canta Jose Angel Trelles, Coco Records CLP 128 (1975).

작용했을 것이다. 트레예스의 노래가 원래의 멜로디를 기반으로 하여 약간의 즉흥적인 요소가 들어간 느낌인데, 1965년의 악곡들처럼 트레예스의 보컬에 비화성음을 통한 즉흥 연주를 요구할 수도 없는 노릇이었다. 또한 신디사이저와 같이 즉흥 연주에서 미분음이나 비화성음을 사용하기 어려운 악기들이 편성 내에 존재하므로 작곡 측면에서의 기술적인 면모를 드러내기에 한계가 존재했을 것이다. 게다가 성악곡을 제외하고도 다른 기악곡들도 비슷한 이유로 비교적 단조로웠으며 현대 악기들이 기존의 5중주 편성을 조금씩 보조하는 식의 역할에 그치므로 그렇게 실험적인지도 의문이었다. 물론 기존의 5중주 편성에서 더블 베이스가 전자 베이스로 대체되긴 했지만, 오히려 프렛이 없어 비화성 음과 미분음을 연주할 수 있는 더블 베이스보다 전자 베이스가 연주할 수 있는 범위가 한정적인 것도 비슷한 맥락이다. 그나마 《지타》와 《리베르탱고》는 현대 악기들이 누에보 탱고의 리듬을 드러내는 데에 주요한 역할을 했으며, 그 리듬 또한 3-3-2의 밀onga 리듬과 같이 이전에 피아졸라가 뉴욕에서 선보였던 주요 리듬이었기 때문에 상대적으로 호평을 받았을 것이다. 《아디オス 노니뇨》의 경우도 그나마 언급할 가치가 있었지만, 애초에 《아디オス 노니뇨》는 1959년에 작곡되어 꾸준히 연주된 악곡으로 기존보다 실험적인 악곡이라고 보기 어려웠을 것이다.

가혹한 대중들에 비해 당시 뉴욕의 재즈 음악가들은 피아졸라의 공연을 인상 깊게 수용했다는 평론도 존재한다. 시대를 대표하던 쿨 재즈 음악가 게리 멀리건(Gerry Mulligan, 1927-1996)은 피아졸라의 연주 기교와 베이스를 날려버릴 정도의 강렬함에 대해 언급했고, 위에서 언급한 스미스는 자신이 피아졸라의 음악에 조금 더 익숙했다면 좋았을 것이라는 언급과 함께, 리듬의 변화 측면에서는 론 카터(Ron Carter, 1937-)와 같은 재즈 연주자들이 누에보 탱고의 변칙적인 리듬에 대해 많이 배우고 영감을 받았다고 서술했다. 그러면서 스미스는 피아졸라의 연주에 대해 “그는 공기가 스윙하게 만들었다(He makes the air swing)”라는 평을 남겼다.²⁸

기존에 피아졸라를 알던 대중들은 탱고라는 장르 범위 내에서의 실험적인 시도와 탱고의 정체성이 조금 더 명확한 음악을 선보이기를 기대했지만, 재즈나 락과 유사한 음향을 듣고 실망했다. 하지만 이를 탱고가 아닌 재즈의 관점에서 바라본다면 그 시도는 새롭게 받아들이기에 충분했다. 특히 트레예스와 함께한 성악곡은 재즈나 팝에 가깝게 들리기도 했다.²⁹ 또한 재즈에서 비밥과 보사노바 등의 변칙적이고 이국적인 느낌의 리듬을 사용하는 것과 유사하게, 재즈 연주자들에게는 피아졸라가 재즈라는 범위 내에서 탱고와 밀onga 리듬을 변칙적으로 사용한 혁신적인 시도를 펼쳤다고 수용했을 것이다.

결과적으로 피아졸라는 나름대로의 혁신적인 시도를 대중들의 요구에 맞추지 못했으며, 그 시도 또한 탱고나 재즈, 전자음향의 실험적인 음악 그 어느 것도 아닌 애매한 장르에 그쳤다. 혁신적인 탱고를 기대하던 대중들에게는 탱고의 색체가 약해진 음악으로, 예술 음악을 기대하던 대중들과 평론가들에게는 재즈와 팝에 가까운 평범한 대중음악으로써 수용되었다. 다만 재즈 음악가들만이 누에보 탱고의 리듬적 변형에 영감을 얻은 것이 나름의 의의였다. 어쨌거나 피아졸라는 유럽 등지에서

²⁸ Arnold Jay Smith, “Piazzolla: Freedom and Frenzy . . . ”

²⁹ Astor Piazzolla, *Balada Para Un Loco*, Astor Piazzolla Canta Jose Angel Trelles.

쌓아온 자신의 국제적 명성을 뉴욕에서 상업화 하는 데에는 완전히 실패했다.³⁰

5. 1980년대의 탱고의 유행

1980년대 초반부터 뉴욕에 탱고 열풍이 불기 시작했다. 특히 뉴욕을 기반으로 활동했던 탱고 3중주단 탱고 프로젝트(The Tango Project)가 뉴욕의 여러 음악가들과 협업하며 활발히 공연 활동 및 음반 작업을 펼쳤다.³¹ 이들의 음악을 들어보면 피아졸라가 1960년대에 발표했던 악곡들과 분위기가 상당히 유사하며, 실험적인 시도보다는 탱고와 실내악을 적절히 융합한 편곡을 보여준다. 이들의 영향력은 꽤 커던 것으로 보이는데, 이를 단편적으로 확인할 수 있는 예시가 이로부터 약 10년 후에 나온 영화 《여인의 향기》(Scent of a Woman)의 OST인 《간발의 차이로》(Por Una Cabeza)가 이들의 연주곡이었다.³² 탱고 프로젝트의 주 활동 시기인 1980년대 초반부터 뉴욕에서의 탱고 유행이 시작된 것이었다. 또한 1950년대 후반부터 피아졸라와 함께 활동했던 코페스와 니에베스는 계속해서 탱고와 관련된 안무와 영화에 대한 활동을 지속했다. 이들의 활동은 《탱고 아르헨티노》(Tango Argentino)라는 1985년에 발표된 영화로 정점에 달했다.³³ 그리고 이 전에 있었던 동명의 탱고 음악 공연 또한 계속해서 성공 가도를 달렸다. 이 당시 뉴욕에서 탱고는 뜨는 시장이었던 것이다.³⁴

탱고 프로젝트의 악기 편성과 그들이 펼친 공연 활동들을 보면 대부분 비교적 작은 규모, 혹은 중간 규모의 실내악 공연이었다. 그동안 피아졸라가 탱고를 예술 음악, 청취의 영역으로 끌어들이기 위해 공연을 열었던 장소인 필하모닉 홀, 카네기 홀과는 규모가 많이 달랐을 것이다. 탱고 프로젝트는 소규모인 반면, 피아졸라는 대규모의 공연장에서 각자의 음악을 공연했다. 때문에 이 때 대중에게 더 친숙히 다가갈 수 있었던 것은 전자 음향과 함께한 피아졸라의 누에보 탱고보다는 탱고 프로젝트의 탱고 실내악 편성이었을 것이다. 게다가 탱고 프로젝트는 여러 음악가들과 협업하며 그들의 음악을 실내악 편성으로 편곡하여 대중들이 더 친숙히 들을 수 있는 탱고를 선보였다. 이것이 탱고 프로젝트가 대중성을 얻고 성공할 수 있었던 요인이었다. 코페스와 니에베스의 경우도 유사하다. 그들은 30여년동안 전 세계적으로 탱고 안무를 발전시켜 왔으며, 이 때 탱고 안무는 완전히 중산층과 서민들이 탱고 클럽이나 무도회장에서 쉽게 접할 수 있는 대중적인 장르로 자리잡았다.

6. 1987년의 센트럴 파크 공연

피아졸라가 1986년에 다시 뉴욕에서 활동을 시작했을 때에는 이미 탱고가 유행하던 장르였기 때문에 탱고 거장으로서의 명성을 쌓아온 피아졸라가 거의 모든 공연을 성공적으로 마친 것이 그리 놀

³⁰ Cannata, "Making It There: Piazzolla's New York Concerts", 68.

³¹ The Tango Project, *The Tango Project*, William Schimmel, Michael Sahl, Stan Kurtis, Nonesuch D-79030 (1982).

³² The Tango Project, *The Tango Project*, William Schimmel, Michael Sahl, Stan Kurtis.

³³ Thompson, *Tango: The Art History of Love*, 265.

³⁴ Azzi, Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, 308.

랍지 않다는 평도 존재한다.³⁵ 하지만 피아졸라는 1980년대 중후반 이전과 비교했을 때 많은 변화를 시도했다. 우선 공연장의 성격이 달라졌다. 1986년 5월 말에 열린 공연은 퍼블릭 씨어터(The Public Theater)에서 열렸는데, 이는 필하모닉 홀이나 카네기 홀과 비교했을 때 한 단계에서 두 단계 정도 낮은 규모의 공연장이었고, 1987년에는 아예 뉴욕 센트럴 파크에서 야외 공연을 개최한다.³⁶ 공연이 개최된 장소부터 대중들과 서민들이 쉽게 접할 수 있도록 한 것이었다.

1980년대에는 피아졸라가 주로 사용하던 악기 편성 또한 1960년대와 동일한 5중주로 변화했으며, 이에 실험적인 전자 음향을 거의 사용하지 않게 되었다. 대신 5중주단 악기들의 실험적인 주법과 역할을 더욱 구체화하고, 이를 누에보 탱고의 리듬을 드러내는 데에 적극적으로 사용하며 탱고의 정체성과 음악의 혁신성을 모두 잡을 수 있었다. 악곡들 또한 대중적인 성격의 악곡들을 위주로 공연해 역대 뉴욕 방문 중 가장 많은 대중들의 호응을 얻을 수 있었다. 이를 보여주는 예시 중 하나는 1987년에 열린 센트럴 파크에서의 공연 기록인데, 당시 비가 오는 날씨임에도 센트럴 파크의 좌석 4,000석이 모두 매진되었다.³⁷

또한 공연 중 있었던 피아졸라의 발화를 통해 공연을 관람하려 온 관객들의 특징을 유추할 수 있는데, 피아졸라는 “여러분들이 더 이해하기 쉽도록 3개 국어로 말하겠다”라는 말로 발화를 시작했다. 실제로 피아졸라는 발화 중간까지 같은 문장을 영어, 스페인어, 이탈리아어로 모두 말했다.³⁸ 공연의 주 청자들이 스페인어권의 남미 이주민과 2세, 이탈리아의 혈통을 가진 아르헨티나 출신의 이주민들로 구성되었던 것이다. 그들 중 고향과 혈통에 대한 향수를 지닌 이들이 뉴욕에서의 탱고의 유행과 함께 이를 향유하기 위해 피아졸라의 공연을 찾았던 것이었다. 이들의 대부분은 뉴욕 사회에서의 상류층보다는 중산층에 가까웠기 때문에 1965년과 1976년의 공연과 비교했을 때 보다 대중적인 장소에서 열린 피아졸라의 공연에 다수가 참석한 것이었다.

-
- | | |
|-----------------------------|---------------------|
| 1. Verano Porteno | 2. Lunfardo |
| 3. Milonga Del Angel | 4. Muerte Del Angel |
| 5. Astor's Speech | 6. La Camorra |
| 7. Mumuki | 8. Adios Nonino |
| 9. Contra Bajissmo | 10. Michelangelo |
| 11. Concierto Para Quinteto | |
-

예5. 피아졸라의 센트럴 파크 공연 음반 음원 목록

³⁵ Cannata, “Making It There: Piazzolla’s New York Concerts”, 68.

³⁶ Cannata, “Making It There: Piazzolla’s New York Concerts”, 61.

³⁷ Azzi, Collier, *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*, 313.

³⁸ Astor Piazzolla, *The Central Park Concert*, Astor Piazzolla.

센트럴 파크에서의 공연의 악곡 편성에서도 대중들을 충분히 의식하고 이해하려 했다는 피아졸라의 노력을 엿볼 수 있다. 악곡 편성의 첫 번째 악곡으로 《부에노스 아이레스의 사계 중 여름》(Verano Porteno)을 연주했고, 이외에도 《아디オス 노니뇨》와 같이 대중들에게 익숙한 5중주 악곡들로 꾸려져 있었다. 1965년의 성공을 의식한 까닭인지, 당시에 선보였던 《천사의 밀onga》(Milonga Del Angel)과 새롭게 선보이는 양헬 악곡인 《천사의 죽음》(Muerte Del Angel)의 두 양헬 악곡 또한 선보였다.³⁹

《부에노스 아이레스의 사계 중 여름》과 《아디オス 노니뇨》, 《천사의 죽음》과 같은 악곡들은 1965년의 피아졸라가 선보였던 예술성과 더불어 그 강렬함이 더욱 발전되었다. 처음부터 끝까지 강렬하기만 한 것이 아니라, 주로 A-B-A'의 구조로 잔잔한 부분의 B 부분을 통해 완급조절을 이루어냈고, 이는 A 부분의 강렬함이 더욱 강조되는 효과와 더불어 관객들이 듣기에 피곤하지 않도록 하였다. 타악기를 연상하게끔 하는 악기들의 다양한 주법들도 더욱 발전되고 완성되었다. 《룬파르도》(Lunfardo)와 같은 악곡들에서는 더블 베이스와 피아노가 악기를 때리고 긋는 등 악기 그 자체가 타악기가 되는 음향을 구현했다. 즉흥 연주도 다른 방식으로 전개되었는데, 1965년에는 기타의 즉흥 연주가 다른 악기들의 주선을 연주를 뒷받침하는 역할에 가까웠다면, 1986년 이후에는 잔잔한 B 부분에서 바이올린과 피아노 등의 악기가 주선을에서 즉흥 연주를 펼치는 것을 확인할 수 있었다. 《아디オス 노니뇨》에서는 피아노 연주자인 파블로 지글러(Pablo Ziegler, 1944-)의 4분 가량의 즉흥 연주 독주로 악곡을 시작하기도 했다.⁴⁰ 주요 언론사의 평론가들도 이에 대해 언급했다. 월스트리트저널(Wall Street Journal)은 피아졸라의 5중주단에 대해 손가락이 터질듯한 연주의 강렬함, 그러면서도 부드러운 연주, 팝과 재즈에서 받을 법한 인상, 그리고 악기들의 신비한 음향 효과에 대해 언급했다. 그리고 피아졸라는 5중주단의 중심에서 작곡가로서, 지휘자로서, 반도네온 연주자로서 공연의 모든 것을 이끌었다.⁴¹

7. 결론: 누에보 탱고의 역설

피아졸라는 1986년 이후의 뉴욕에서 진행된 공연에서 마침내 모든 것을 이루었다. 고국 아르헨티나의 음악인 탱고를 전 세계로 알리고 유행하는 데에 성공했으며, 탱고가 단순히 춤을 위한 음악이 아닌 청취의 음악, 춤으로부터 독립된 비교적 자율적인 음악 장르로 자리잡도록 큰 기여를 했다. 그가 1959년에 방문했을 당시에는 누에보 탱고의 시작 이전에 탱고의 방향성에 대해 끊임없이 고민했으며, 자신이 조력자로서 뉴욕의 탱고에 관여하는 것에 약간의 회의감도 느꼈다. 1976년에는 탱고를 기반으로 한 음악적 실험을 끊임없이 펼쳤으며, 이 실험적인 시도는 모두 탱고의 리듬을 다양하게 드러내고 탱고가 변화하는 사회 속에서 살아남고 자리잡도록 하기 위한 시도였다. 결국 이러한 고민들은 1980년대의 5중주단을 통해 구현되었고, 이 때 피아졸라와 5중주단, 그리고 누에보 탱고는 타

³⁹ Astor Piazzolla, *The Central Park Concert*, Astor Piazzolla.

⁴⁰ Astor Piazzolla, *The Central Park Concert*, Astor Piazzolla.

⁴¹ Heidi Waleson, "Piazzolla's Tangos: No Song, No Dance," *Wall Street Journal*, September 23, 1987.

악기를 연상하게 하는 현악기들의 주법, 즉 흥연주, 그리고 그로 인해 명확해진 누에보 탱고의 밀롱가 리듬 등 실험적인 시도에 대한 호평과 더불어 대중적인 환호 또한 얻을 수 있었다. 피아졸라는 누에보 탱고를 시작하기 이전에도 탱고의 예술성을 높이기 위한 다양한 시도를 펼쳤는데, 역설적이게도 대중들에게 시선을 맞추었던 1986년 이후의 공연에서 그 예술적인 시도가 대중들에게 더욱 도드라지게 수용된 것이었다. 이것이 본 연구에서 말하고자 했던 누에보 탱고의 역설인 것이다.

본 연구는 시기별로 뉴욕에서 진행된 피아졸라의 공연 기록을 기반으로 누에보 탱고의 의의에 대한 탐구를 위해 진행되었다. 피아졸라에 관한 기존의 선행 연구에서는 단순히 ‘클래식과 재즈, 그리고 아르헨티나의 탱고를 융합한 예술 음악’ 정도로 누에보 탱고를 평가하고 있다. 하지만 피아졸라의 음악적 생애와 누에보 탱고의 시기별 변화 과정, 그리고 시기별로 달라지는 대중들의 수용을 고려했을 때, 누에보 탱고를 단순히 예술 음악으로써 규정하고 장르들의 융합에 초점을 맞추는 것은 누에보 탱고가 가진 장르적 융합을 오히려 잘 드러내지 못하는 부족한 평가라고 생각했다. 따라서 피아졸라의 누에보 탱고를 대중들은 어떻게 수용했는지, 평론가들은 어떻게 언급했는지, 그리고 그 수용 결과가 실제 음악의 어떤 특징을 기반으로 도출되었는지 등의 복합적인 상관관계를 탐구하고자 했다. 탐구를 위해 피아졸라에게 가장 큰 의미를 가지며 탱고가 전 세계적으로 유행하기 시작한 도시이자 재즈 음악의 핵심 도시인 뉴욕을 중심으로 이를 파악하고자 했다. 실제로 피아졸라는 그의 말년까지 탱고에 대한 실험적인 시도를 끊임없이 펼쳤으며, 역설적이게도 탱고에 대한 이 실험정신의 결과는 대중성을 기반으로 하여 정점에 이르게 되었다. 춤곡으로 인식되었던 탱고가 마침내 청취를 위한 예술 음악으로 인식되기 시작한 것이었다. 피아졸라의 실험적인 시도가 뉴욕 대중들의 취향에 맞물린 것도 요인이었지만, 그 당시 누에보 탱고뿐만 아니라 뉴욕에서 탱고라는 장르가 어떤 경향성을 갖고 있었는지도 큰 영향을 주었다.

본 연구는 피아졸라와 누에보 탱고의 장르적 융합이 피아졸라의 노력뿐만 아니라 뉴욕이라는 도시의 대중들의 수용 방식에게 큰 영향을 받아 그것이 탱고가 대중적인 예술 문화가 되었다는 누에보 탱고에 대한 새로운 관점을 제시했다는 의의가 있을 것이다. 그리고 피아졸라와 누에보 탱고에 대한 분석을 넘어 뉴욕과 누에보 탱고의 관계, 즉 도시의 수용과 관련된 제3세계 음악의 시대별 발전 경향을 분석한 연구의 일부로써 관련 연구에 도움이 되었으면 한다.

참고문헌

Alonso, Alberto. "Influencia Del Jazz en Musica de Piazzolla." *El Diario / La Prensa*, May 26, 1976.

Azzi, Maria Susana, Simon Collier. *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. Washington D.C.: Oxford University Press, 2000.

Cannata, David Butler. "Making It There: Piazzolla's New York Concerts." *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, Spring-Summer 26 (2005): 57-87.

Shelton, Robert. "Argentine Music at Philharmonic - Cancer Society Benefit is Part of 'Cultural Panorama.'" *New York Times*, May 27, 1965.

Smith, Arnold Jay. "Piazzolla: Freedom and Frenzy ..." *Downbeat*, October 21, 1976.

The Tango Project. *The Tango Project*. William Schimmel, Michael Sahl, Stan Kurtis. Nonesuch D-79030, 1982.

Thompson, Robert. *Tango: The Art History of Love*. New York: Pantheon Books, 2006.

Waleson, Heidi. "Piazzolla's Tangos: No Song, No Dance." *Wall Street Journal*, September 23, 1987.

참고음반

Piazzolla, Astor. *Tango Progresivo*, Octeto Buenos Aires. Allegro ALL 6001, 1956.

Piazzolla, Astor. *Concierto de Tango en el Philharmonic Hall de New York*. Astor Piazzolla y su Quinteto Nuevo Tango. Polydor 27136, 1965.

Piazzolla, Astor. *Balada Para Un Loco*. Astor Piazzolla Canta Jose Angel Trelles. Coco Records CLP 128, 1975.

Piazzolla, Astor. *The Central Park Concert*. Astor Piazzolla. Chesky Records JD107, 1994.