

아스트로 피아졸라의 생애와 누에보 탱고의 시기별 연주 형태의 변화 (The Life of Astor Piazzolla and the Transition of Instrumentation in Nuevo Tango per Period)

1. 서론

1-1. 연구목적

아르헨티나 출신의 반도네온(Bandoneon) 연주자이자 작곡가인 아스트로 피아졸라(Astor Piazzolla, 1921-1992)는 탱고라는 장르를 중심으로 다양한 장르 및 문화의 융합을 꾀한 대표적인 음악가이다. 그는 유년시절부터 반도네온 연주를 하며 재즈를 가장 처음 접했다. 또한 클래식 피아노를 배우며 재즈와 클래식 음악 연주자를 겸했으며, 안니발 트로일로(Anibal Troilo, 1914-1975)의 오케스트라에서 전통적인 탱고를 연주했다. 이러한 배경을 바탕으로 그는 전통적인 탱고에서 벗어나 누에보 탱고(Nuevo Tango)라는 그만의 독창적인 음악 세계를 펼쳐 나갔다. 누에보 탱고는 피아졸라의 생애에서 피아졸라에게 시기별로 영향을 주었던 다양한 장르의 음악들의 특징이 모두 포함되어 있다. 그는 모국 아르헨티나의 전통 음악인 탱고를 중심으로 하여 《부에노스아이레스》(Buenos Aires), 《부에노스 아이레스의 사계》(Las Cuatro Estaciones Portenas, 1965-1970) 등 교향곡 및 클래식 음악과 유사한 구성을 가진 악곡들을 다수 작곡했다. 한편 이러한 악곡들에서 그는 재즈와 유사하게 연주자들의 즉흥성을 강조했다.¹ 그가 주로 연주하던 반도네온이라는 악기 또한 피아졸라로 인해 그 쓰임이 변화했다. 반도네온은 독일에서 처음 고안된 간헐적 관악기(intermittent aerophone)로써 소규모의 교회나 길거리에서 오르간의 대체용으로 사용된 저음부 위주의 화성악기였다. 전통적인 반도네온의 연주 자세는 의자에 앉아 악기를 감싸 안으며 연주하는 수평적인 자세였는데, 피아졸라는 연주 자세를 바꾸는 것을 시작으로 반도네온의 쓰임을 완전히 뒤바꾸었다. 피아졸라는 일어선 상태에서 한쪽 무릎으로만 반도네온을 받치는 수직적인 자세를 선택했다. 이는 연주자로 하여금 더 자유롭고 연주에서의 기술적인 경우의 수를 늘려주었다. 또한 저음부 위주가 아닌 상대적으로 고음부 위주의 악곡을 연주할 수 있었고, 이에 피아졸라는 반도네온이 주된 멜로디를 연주하게끔 하는 악곡들을 다수 작곡했다.²

현대에 들어서도 피아졸라와 같이 서로 이질적인 둘 이상의 장르를 적절히 융합시키거나 기존의 악기가 갖는 역할을 탈피시키려는 시도가 다수 존재한다. 가령 모던락 음악에서 소리를 채워주고 독특한 느낌을 주기 위해 전자음악의 소리를 밴드 세션에 가미한다던가, 기타의 전통적인 역할에서 벗어나 기타를 타악기, 건반악기 등의 역할을 모두 하게끔 하는 핑거스타일 주법이 대표적인 예시이다. 현대 사회에서는 미디어가 발달하고 세계화로 인해 국가와 문화 간의 장벽이 쉽게 허물어지고 있는

¹ 서효경, “탱고음악의 역사와 피아졸라 《르 그랑 탱고》(Le grand Tango) 작품 분석 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2021), 15-17.

² Gabriela Maurino, “A New Body for a New Tango: The Ergonomics of Bandoneon Performance in Astor Piazzolla’s Music,” *The Galpin Society Journal* 62 (2009), 263-271.

흐름에서 이러한 새로운 시도들이 더욱 산발적으로 발생하기 쉽다. 하지만 피아졸라가 살던 격동의 아르헨티나는 문화적으로, 정치 및 경제적으로 그러한 움직임들이 태동하던 혼란의 시기였다. 그 중심에서 다양한 문화의 융합을 음악을 통해 꾀한 피아졸라의 실험적 태도와 음악적 재치는 현대의 음악가들에게 좋은 본보기가 될 것이며, 이에 다음과 같은 연구를 진행하고자 한다. 선행된 피아졸라의 누에보 탱고에 대한 연구에서는, 특정한 작품을 중심으로 클래식 혹은 재즈 음악의 요소를 찾고 유사성을 비교하는 식의 연구 방법이 사용되고 있다. 또한 대부분 탱고를 중심으로 하여 그 속에서 클래식과 재즈의 요소를 찾아가는 방식의 선행 연구가 일반적이다. 하지만 피아졸라의 음악은 시기에 따라 악기 구성의 특징이 상이하면서도 서로 다른 악기들이 유사한 역할을 공유하는 특징을 갖고 있다. 이에 필자는 악곡 자체의 장르적, 구조적 특징에만 초점을 맞추어 피아졸라의 작품 세계를 연구하는 경우가 다수라는 점에서 아쉬움을 느꼈다. 따라서 본 연구에서는 피아졸라의 누에보 탱고 악곡의 구조적 특징뿐만 아니라 피아졸라의 생애, 시기에 따른 악곡에서의 악기 및 악곡 편성의 변화 등을 복합적으로 연관지어 피아졸라의 작품 세계를 분석하였다.

1-2 연구 방법

본 연구를 위해서는 피아졸라의 생애와 시기별로 피아졸라에게 영향을 미친 장르와 음악가들에 대해 살펴보기 위한 문헌 연구가 선행되어야 했다. 이에 필자는 음악학 사전 및 선행 연구된 논문들을 강독하여 일반적으로 통용되는 피아졸라의 생애 전반과 음악적으로 세분화되는 시기를 파악했고, 피아졸라 이전의 탱고에 대한 선행 연구도 진행했다. 피아졸라의 누에보 탱고의 근간은 1950년대까지 발전되어온 아르헨티나의 탱고이기 때문에 리듬적 변형이나 악기 사용 양상 등 많은 영향을 주었고, 이에 필자는 탱고의 역사적 발전 과정, 전통적 탱고와 누에보 탱고의 차이점 등을 살펴보았다.

이러한 문헌 연구 이후에 피아졸라의 작품에 대한 분석 시기를 구분했다. 피아졸라의 음악적인 색채가 세분화되는 기점에는 주로 편성되는 악기의 절대적인 수 또한 변화하기 때문에 시기별로 달라지는 누에보 탱고의 악기 편성을 분석하는 데에 기초가 되었다. 다수의 선행 연구에서 누에보 탱고를 시기적으로 구분하는 기준은 1955년, 1960년, 1971년, 1977년, 1980년에 작곡된 곡들로 구분된다. 본 연구에서도 이러한 구분 기준을 어느 정도 차용했으나, 《아디オス 노니뇨》(Adios Nonino, 1960)와 같이 1960년에 작곡된 악곡이 1984년에 공연된 영상에서는 악기의 편성과 역할이 1960년 대와 달라지는 등 악곡의 발표 시기만을 두고 시기를 구분하는 것은 연구 목적에 맞지 않는다고 생각한다. 따라서 본 연구에서는 그러한 구분 기준이 되는 시기에 공연 혹은 녹음된 시청각 자료들을 중심으로 연구를 진행하였다. 또한 연구를 진행하면서 악기 편성뿐만 아니라 곡의 구성과 코드 진행이 연주 형태에 크게 영향을 준 사례가 다수 있는데 이러한 경우에는 코드 진행을 알아야 할 필요가 있었다. 하지만 즉흥성을 강조한 피아졸라의 악곡들에 대한 악보를 구하기에는 한계가 있어 필자가 직접 코드 진행을 파악하여 이를 연구에 담았다.

기존의 구분 기준에서 초기의 누에보 탱고의 특징들이 드러나기 시작한 시기는 1955년부터 1960년대에 피아졸라가 8중주단 부에노스 아이레스(Octeto Buenos Aires)로 활동하던 시기이다. 본 연구에서는 1957년에 발표된 8중주단 부에노스 아이레스의 음반인 《부에노스 아이레스 8중주》(Octeto Buenos Aires, 1957)의 녹음 자료 중 <Los Mareados>의 청각자료를 중심으로 이 시기에 대한 연구

를 진행하였다. 두 번째 구분 시기는 피아졸라가 5중주단 누에보 탱고(Quinteto Nuevo Tango)를 중심으로 활동하면서 누에보 탱고가 본격적으로 시작된 1960년부터 1971년경까지의 시기이다. 본 연구에서는 1961년에 발표된 《아디オス 노니뇨》의 청각 자료를 이용해 연구를 진행하였다. 세 번째 시기는 9중주단(Conjunto 9)을 꾸려 활동한 1971년 이후의 시기인데, 특이한 점은 1977년경에 전자 악기와 밴드 세션을 활용한 전자 옥텟(Conjunto Electronica)이 꾸려졌다는 것이다. 본 연구에서는 1974년에 발표된 《리베르탱고》(Libertango)를 1977년에 전자 옥텟으로 연주한 시청각자료를 이용해 전자 옥텟에서의 악기 형태에 대해 분석하였다. 마지막으로 피아졸라가 1980년에 다시 5중주단을 꾸려 세계적으로 누에보 탱고의 영향력을 떨쳤던 시기에 대해 연구할 것이다. 앞서 언급했던 1984년 몬트리올에서의 공연 자료를 활용하였다.

먼저 피아졸라의 작품적 특징을 악곡별로 분석한 각각의 논문들을 강독하여 누에보 탱고의 악곡에서 중점적으로 살펴봐야 할 특징들을 파악하였다. 선행된 연구에서는 악기별로 악센트를 통해 드러나는 탱고에서의 리듬적 변형에 대해 초점을 두어 연구하고 있고, 본 연구에서도 역시 악센트 위주로 드러나는 누에보 탱고의 리듬과 악기별 리듬 표현 방법에 대해 탐구하기 때문에 이에 초점을 맞추어 선행 연구를 분석하였다. 악기와 연주자들에 대한 연구에서, 피아졸라는 연주자들과 본인의 즉 흥성을 강조한 음악가이기 때문에 필자는 악곡이 기록된 악보를 중심으로 연구하기보다는 실제 연주에 초점을 맞추어 분석하는 것이 더 효과적이라 생각하였다. 따라서 본 연구는 선행 연구에서 발견했던 누에보 탱고의 악곡별 리듬적 변형의 경향, 주법, 악기 편성 등을 피아졸라의 연주가 기록된 시청각 자료들을 분석하면서 확인하였다. 또한 시기별로 기록된 시청각 자료들을 분석할 때 변화하는 악기 편성에서 서로 다른 악기들이 갖는 공통적인 역할과 리듬 경향이 어떠한 형태로 나타나는지 함께 분석했다.

2. 피아졸라의 작품 세계

2-1 피아졸라의 생애

작곡가이자 반도네온 연주자인 아스트로 피아졸라는 1921년 아르헨티나의 부에노스 아이레스의 마르델 플라타(Mar del Plata)에서 태어났다. 그는 1924년에 뉴욕으로 이주한 이후 소년기를 그곳에서 보냈다. 유년시절부터 반도네온 연주에 재능을 보인 피아졸라는 1934년, 당대 최고의 탱고 가수 카를로스 가르델(Carlos Gardel, 1890-1935)의 통역가이자 반주자로 잠시 활동하기도 했다. 1937년에는 다시 부에노스 아이레스로 돌아와 당시 아르헨티나의 탱고 문학을 이끌던 연주자이자 작곡가인 안니발 트로일로의 악단에서 활동했다. 동시에 알베르토 히네스테라(Alberto Ginastera, 1916-1983)에게 클래식 음악을 배우기도 했다. 이후 1954년에는 프랑스에서 유학할 기회를 얻어 나디아 블랑제(Nadia Boulanger, 1887-1979) 등에게 가르침을 받았다.

1955년에 다시 부에노스 아이레스로 돌아와 8중주단 부에노스 아이레스를 결성해 탱고 악곡을 작곡하고 연주하기 시작했다.³ 이 8중주단은 피아졸라가 전통적인 탱고에서의 단조로움을 탈피시키고

³ Cliff Eisen, "Piazzolla, Astor," in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2023년 10월 17일 접속].

연주자의 능력을 최대한으로 이끌어내기 위해 결성한 것이었다.⁴ 1960년대에는 누에보 탱고 5중주단을 결성하면서 그만의 독창적인 융합 장르인 누에보 탱고를 선보이기 시작했다.⁵

피아졸라가 선보인 누에보 탱고는 작품적으로도 훌륭하지만 시기 상으로도 큰 의의가 있다. 당시 아르헨티나의 탱고는 1950년대까지의 전성기 이후 급변하는 시대 상황으로 인해 혼란기이자 쇠퇴기를 겪고 있었다. 한편 그 이전부터 트로일로나 후안 다리엔조(Juan D'Arienzo, 1900-1976) 등의 작곡가들이 독자적으로 쓰아오던 탱고의 리듬적 변형이 존재했는데, 이것이 피아졸라에 이르러 정점에 도달한 것이었다.⁶ 또한 쇠퇴기를 겪고 있던 아르헨티나의 탱고를 클래식, 재즈와 같이 다른 장르와 적절히 융합시켜 전세계적으로 영향력 있는 장르로 성장시켰다는 평가를 받고 있다. 이 시기 피아졸라의 대표적인 작품으로는 《아디오스 노니뇨》, 《부에노스 아이레스의 사계》 등이 있다.

이후 1970년대에는 5중주단에 타악기 등을 추가해 9중주단으로 확장해 작품 활동을 펼쳤으며, 1977년경에는 전자음악 사운드를 더한 전자 옥텟으로 활동하기도 했다. 이후 다시 5중주단을 재결성하여 세계 각지에 누에보 탱고를 알리기 시작했다. 이 시기에 아르헨티나를 넘어 유럽, 미주의 클래식 음악계와 재즈 음악계에서 피아졸라의 탱고를 다시 주목하기 시작했다. 말년에는 6중주단을 꾸려 활동했고, 1992년 71세의 나이로 타계했다.⁷

2-2. 피아졸라의 누에보 탱고

피아졸라의 누에보 탱고는 탱고를 원형으로 하는 클래식, 재즈, 탱고 등 다양한 장르의 융합체로 볼 수 있다. 그 근간은 기본적으로 1910년대 이후에 본격적으로 등장한 아르헨티나의 탱고를 근간으로 하는데, 이는 주로 누에보 탱고의 리듬과 그것의 변형으로 잘 드러났다. 탱고는 여러 문화의 리듬이 섞인 춤곡이었고, 당시 아르헨티나 대중들은 빠르고 일정한 박자를 가진 춤을 추기에 적합한 음악을 원했다. 이에 1930년대의 탱고 음악가들은 빠르고 짧은 스타카토, 극적인 서사와 반전, 급정지 등의 특징을 가진 악곡들을 발전시켰고 이것이 대중들에게 큰 인기를 끌었다. 이러한 특징들을 기본으로 하여 빠르고 일정한 박자의 리듬이 대중들에게 주목받았다.⁸ 피아졸라는 더욱 유연한 리듬적 변형을 사용했고 그 중에서도 변형된 밀롱가(Milonga) 리듬을 주로 사용했다. 밀롱가는 19세기 무렵 남미에서 발생해 아르헨티나의 춤곡 형식으로 자리 잡은 장르이다. 피아졸라는 이 빠르고 경쾌한 밀롱가의 리듬에서 악센트를 다르게 주어 리듬을 변형시켰다. 4분의 4박자에서 8분음표를 3+3+2로 나누어 악센트를 주고 그 사이에 당김음과 엇박을 자주 사용했다. 3+3+2의 리듬 변형뿐만 아니라 같은 악곡 내에서도 4+1+1+2의 리듬이나 4+4의 리듬 등 다양한 리듬적 변형을 이용했다. 또한 모든 악기가 하나의 리듬을 따라가는 것이 아닌 악기마다 다른 리듬을 이용하여 더욱 강렬하고 앞으로 나아가는

⁴ Martin Kutnowski, "Instrumental Rubato and Phrase Structure in Astor Piazzolla's Music," *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, Spring-Summer 23 (2002), 106-113.

⁵ Eisen, "Piazzolla, Astor."

⁶ Pablo Aslan, "A Brief History of Tango," in *Tango Forge*, <http://www.tangoforge.com/> [2023년 10월 19일 접속]

⁷ 서효경, "탱고음악의 역사와 피아졸라 《르 그랑 탱고》(Le grand Tango) 작품 분석 연구," 14-16.

⁸ Pablo Aslan, "The Evolution of Tango Music," in *Tango Forge*, <http://www.tangoforge.com/> [2023년 10월 17일 접속]

듯한 인상을 주었다.⁹

이러한 아르헨티나의 탱고를 활용하여 발전한 피아졸라의 누에보 탱고는 다양한 장르의 음악들이 융합된 결정체라는 점에서 의의가 크다. 그는 클래식적인 작곡 기법을 근간으로 하여 소나타 형식이나 심포니 등의 형식을 탱고에서 녹여냈다.¹⁰ 또한 특정 선율을 모티브로 두고 계속 변형시켜가며 곡을 전개하는 특징도 그의 우상인 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)에게서 영향을 받은 것이다.¹¹ 그는 이러한 클래식 작곡 기법 이외에 재즈 음악계에서 주로 통용되는 작곡 및 연주 기법을 사용하기를 즐겼다. 그는 어떠한 악기 편성이 주어지는지에 상관 없이 연주자들의 즉흥성을 항상 강조했다. 또한 재즈 연주자들이 즉흥 연주 등에서 다른 연주자들이나 본인의 선율을 변형시켜 인용하는 기법도 사용했다.¹² 일례로 피아졸라의 대표곡 중 하나인 《부에노스 아이레스의 사계》 중 ‘여름’의 메인 모티브의 일부가 트로일로 악단에서 연주하던 《한 번 사는 인생이다》(Solo Se Quiere Una Vez)의 연결부 부분에서의 악센트와 선율과 상당히 유사하다.

3. 피아졸라 작품의 시기별 연주 형태

3-1. 1955년~1959년 - Octeto Buenos Aires의 연주를 중심으로

1955년에 결성된 8중주단 부에노스 아이레스는 피아졸라가 미국에 있을 당시 게리 뮬런(Garry Mullen, 1????-19???)의 재즈 8중주단을 보고 감명을 받아 이를 아르헨티나의 탱고와 융합한 최초의 시도이자 재즈와 탱고의 융합체라고 볼 수 있다. 기본적으로 8중주단은 반도네온 2대, 바이올린 2대, 첼로, 더블 베이스, 피아노, 일렉기타의 편성을 사용했다. 게리 뮬런의 재즈에서 영향을 받았기 때문에, 1960년대 이후에 피아졸라가 흔히 사용하는 단조 외에 미국의 컨트리 혹은 재즈에서 흔히 사용하는 장조를 자주 사용하기도 하고, 이 시기부터 피아졸라가 연주자의 즉흥성을 드러내기 시작한다. 또한 연주하는 음악도 피아졸라가 직접 작곡한 곡을 연주하기도 했지만, 재즈 표준(standard jazz) 악곡들과 같이 이전에 작곡된 탱고 악곡들을 표준으로 하여 이를 다양하게 편곡하고 즉흥 연주를 선보이는 식의 연주를 행하기도 했다. 필자는 <Los Mareados>라는 곡을 1957년에 8중주단 부에노스 아이레스가 연주한 음원을 중심으로 당시의 연주 형태 및 악기 편성을 분석하였다. <Los Mareados>의 원곡은 1922년에 후안 카를로스 코비안(Juan Carlos Cobian, 1888-1953)에 의해 작곡된 곡이며, 피아졸라가 8중주단 이전에 소속되어 있던 트로일로의 악단에서도 이를 편곡하는 등 오케스트라와 가곡 등 다양한 형태로 편곡되었다. 피아졸라의 8중주가 연주한 <Los Mareados>는 피아졸라가 이후에도 계속해서 사용하는 실험적인 편곡 기법 및 연주 형태가 집약적으로 담겨 있으며 이를 통해 피아졸라의 음악적 가치관 또한 엿볼 수 있다. 때문에 피아졸라 악곡들의 악기 편성 및 연주 형태를

⁹ 서효경, “탱고음악의 역사와 피아졸라 《르 그랑 탱고》(Le grand Tango) 작품 분석 연구,” 24-31.

¹⁰ 이지영, “탱고에 나타난 재즈적 요소에 관한 연구: 아스트로 피아졸라의 《Histoire du Tango》를 중심으로,” (경희대학교 석사학위논문, 2009), 31.

¹¹ 서효경, “탱고음악의 역사와 피아졸라 《르 그랑 탱고》(Le grand Tango) 작품 분석 연구.” 18.

¹² 이지영, “탱고에 나타난 재즈적 요소에 관한 연구: 아스트로 피아졸라의 <Histoire du Tango>를 중심으로.” 26.

이야기할 때 본 악곡에 대한 연구가 필수적이고, 본 연구에서는 누에보 탱고를 이루는 핵심적인 악기 편성 및 역할을 자세히 살펴보기 위해 본 음원을 더욱 집중적으로 분석하였다.

예1. <Los Mareados> 원곡의 표준 악보¹³

원곡에서는 기본적으로 주제 선율이 나오는 E 단조의 A부분, E 장조의 B부분, 그리고 B부분을 모티브로 하면서 E 단조의 진행으로 변주된 C부분의 3단 구성을 갖는다. 3단 구성 안에서도 A부분은 a1(1-4마디)과 a2(5-8마디), 이들이 변형되고 코드 진행이 더 세분화된 a1'(9-12마디)와 a2'(13-16마디)로 세분화할 수 있다. E 장조의 B부분은 b(17-24마디)와 세부적인 코드 진행이 변형된 b'(25-32마디)으로 세분화할 수 있으며, C부분은 전체적으로는 B부분의 멜로디와 코드 진행을 모티브로 하며, c(33-40마디)와 c'(41-48마디)으로 나눌 수 있다. 이를 편곡하거나 연주할 시에는 혼한 재즈 표

¹³ <Los Mareados>의 경우 원곡의 대한 출처가 명확한 악보를 찾기 어려운 실정에 있으나, 여러 편곡된 음원을 바탕으로 온라인 상에 산발적으로 존재하는 코드 기호 및 선율 악보를 필자가 수합한 후 음원 자료와 비교하여 분석에 활용하였다.

준 악곡들이 그려하듯 이러한 구성과 코드 진행을 반복하며 즉흥 연주를 통해 멜로디를 계속해서 변형시켜 연주하곤 한다.

하지만 피아졸라는 이러한 일반적인 구성을 완전히 탈피하였다. 피아졸라의 8중주단이 연주한 <Los Mareados>를 들어보면 피아졸라가 얼마나 원곡으로부터 벗어나기 위해 노력했는지 단번에 알 수 있다. 8중주단 부에노스 아이레스가 연주한 <Los Mareados>의 곡 구성을 분석하면 다음과 같다. 음원과 원곡의 구성을 명확히 구분하기 위해 음원에서의 구성 부분은 P, Q, R 등으로 표기했다.

8중주단 음원의 곡 구성 부분	원곡에서의 곡 구성 부분
도입부 1	a1 + a2 (1-8마디)
도입부 2	a1' (9-12마디)
P부분	a2' (13-16마디)
Q1부분	b의 일부 (17-22마디)
Q2부분	b + b'의 일부 (23-28 마디)
Q3(혹은 Q2') 부분	b'의 일부 (29-32마디)
R1부분	c (33-40 마디)
R2부분	c' (41-48 마디) + a2의 일부 (6-8 마디)
도입부 2	a1' (9-12마디)
P부분	a2' (13-16마디)
R2'부분	c' (41-48마디) (F 단조로 전조)
R1'부분	c (33-40마디) (B 단조로 전조)
R2''부분	c' (41-48마디)
종결부	-

예2. 8중주단 부에노스 아이레스의 <Los Mareados>의 구성

이를 보면 알 수 있듯이 원곡의 A부분을 도입부로써 사용하고 이를 더욱 세분화하여 새로운 부분이 멜로디의 역할을 하게끔 전혀 다른 곡으로 듣게끔 하였다. 한편 원곡의 코드 및 마디 진행과 비교했을 때, 원곡의 구성과 마디를 세분화하여 사용하는 이질감을 줄이기 위한 다양한 시도를 엿볼 수 있다. 이러한 시도는 주로 원곡의 코드 진행을 여러 마디로 확장하여 활용하거나 원곡의 코드 진행을 한 마디에 몰아 넣는 식으로 드러난다. 예를 들어 원곡의 9번째 마디를 보면 Em와 A7이 한 마디 안에서 진행함을 알 수 있는데, 피아졸라는 여기서 Em를 거의 두 마디 정도 사용하면서 순간적으로 리듬이 느려지도록 한 후 원곡의 10번째 마디의 D 이후에는 박자를 더욱 빠르게 하여 음원의 도입부 1과 도입부 2의 느낌이 완전히 대조되도록 한다.

여기서 도입부 1과 도입부 2의 악기 편성도 대조되는 인상을 주는 데에 큰 역할을 한다. 도입부 1에서는 바이올린이 거의 단독으로 멜로디를 즉흥으로 연주한다. 특이한 점은 즉흥 연주를 하면서도 각 마디의 첫 번째 음과 두 번째 음은 원곡의 음을 그대로 가져온다는 점이다. 여기서 바이올린은

직후에 나올 도입부 2의 웅장한 느낌과 대조시키기 위해 고음에서만 연주한다. 다른 악기들은 현악기들의 활 연주를 중심으로 잔잔하게 코드 진행을 드러낸다. 이 때 반도네온은 독립적인 멜로디를 연주하지 않고 간헐적 관악기의 고전적 역할로써 화성 악기의 역할을 한다.

도입부 2에서는 모든 악기가 함께 나오면서 극도로 웅장한 인상을 준다. 이 때 주된 멜로디를 반도네온이 맡는데, 반도네온뿐만 아니라 바이올린, 첼로, 피아노 또한 동일한 음을 연주하며 계속해서 웅장한 느낌을 준다. 또한 Em 이후에 박자가 갑자기 빨라지면서 본격적으로 곡이 시작됨을 알린다. 일렉 기타는 Em 이후에 레스 폴(Les Paul, 1915-2009)과 같이 당대의 집시(Gypsy) 재즈나 쿨(Cool) 재즈 기타리스트들이 흔히 사용하던 속주법과 유사하게 벤딩이나 슬라이딩과 같은 어떠한 기교를 사용하지 않고 속주를 이어가는데, 이는 마치 도입부 2 직후에 빠르게 바뀌는 코드 진행을 암시하는 듯한 인상을 준다.

본격적으로 곡이 시작되는 P부분에서도 반도네온의 속주가 주된 멜로디를 맡는다. 원곡의 해당 부분의 멜로디와 비교했을 때 원곡의 멜로디를 모티브로 하여 속주를 진행한다. 이 때 현악기와 다른 반도네온은 스타카토를 통해 빠른 박자에서 더욱 급박한 인상을 준다.

이후 Q1부분으로 넘어가면서 거의 본격적으로 곡이 시작되자 마자 조성이 E 장조로 바뀌게 되면서 도입부 2와 P부분에서 이어져 오던 급박한 인상이 최고점에 달함과 동시에 피아노의 E 장조의 스케일 연주가 나오면서 한순간에 사라지게 된다. 이후 박자가 느려지면서 반도네온을 포함한 다른 악기들과 피아노가 연주를 주고 받는 식으로 곡이 진행된다. 이 때 반도네온의 멜로디 연주에서 특이한 점은, 반도네온의 루바토 연주에서 멜로디가 원곡과 비교했을 때 한 마디를 뛰어넘어 먼저 들어오거나 늦게 들어온다는 점이다. 피아졸라는 리듬과 박자의 변형뿐만 아니라 연주자의 즉흥 연주 및 멜로디 구성을 통해서도 리듬적 변형을 드러내고자 하였다. 원래의 멜로디보다 한 마디씩이나 빠르게 들어오는 경우 듣는 입장에서는 순간적으로 박자가 빨라진다거나 급박하다는 인상을 받는다. 반대로 한 마디씩이나 늦게 들어오는 경우에는 순간적으로 박자가 느려지고 여유 있는 것 같은 인상을 받는다. 이러한 멜로디의 리듬적 변형은 몇 마디를 간격으로 하여 드러나기도 하지만 보통 한 마디나 두 마디를 간격으로, 심지어는 한 마디 내에서도 이러한 변형을 사용하여 듣는 이가 지루할 틈이 없도록 한다. 이와 같은 특징은 이후 1960년대부터 1980년대까지 계속해서 드러나는 피아졸라의 누에보 탱고 고유의 특징으로 자리 잡게 된다.

Q1의 끝 부분에서는 피아노와 다른 악기들이 점점 하나의 연주를 하기 시작하고 Q2부분에서는 주고 받는 식의 연주를 멈추고 하나의 편성으로 연주하면서 박자가 다시 빨라진다. 이 때 현악기와 반도네온은 원곡의 멜로디를 모티브로 하는 동일한 멜로디를 연주하고, 피아노가 스타카토를 위주로 연주하면서 화성을 드러내는 역할을 맡는다. 중간에 일렉 기타가 고음부에서 상행하는 슬라이딩을 연주하여 특이한 인상을 주는 부분이 나오는데, 이러한 효과는 이후 1980년대에 바이올린에게 맡기는 역할이기도 하다. Q3로 넘어가기 직전에는 모든 악기들이 E 장조의 스케일에서 하행하는 연주를 하면서 다시 박자가 느려지면서 Q부분이 끝나게 된다.

Q2와 Q3 부분을 원곡의 마디 수와 비교해보면 피아졸라가 왜 곡 구성을 이와 같이 했는지 의문이 들 수 있는데, Q2와 Q3 부분의 코드 진행을 비교해 보면 이러한 의문이 해결될 것이다. 두 부분 모

두 E 장조 조성을 가지며 Am로 시작한다. 세부적인 코드 진행은 조금 상이하지만, 기본적으로 Am - E - C#7 - B7 - E의 코드 진행을 갖는다. 이러한 공통점을 빗대어 봤을 때 Q3를 사실상 Q2의 변형으로 해석해도 무방한 것이다. 또한 이러한 관점에서는 피아졸라가 Q부분의 주된 부분을 Q2로 두고, Q1은 사실상 P부분에서 Q2로 넘어가기 위한 연결부로 편곡했다고 해석할 수 있다.

R부분은 원곡의 C부분과 동일한 코드 진행을 따라가지만, 원곡에서는 이를 E 장조의 조성에서 진행시키는 것과 달리 피아졸라는 이를 D 단조로 바꾸어 연주를 진행한다. R1부분은 일렉 기타가 주된 멜로디를 맡으며, 이전 부분에서 원곡의 멜로디를 다양하게 변주한 것과 달리 원곡의 멜로디에 상대적으로 매우 충실히 연주를 진행한다. 다른 악기들은 최대한 빠지며, 더블 베이스의 핑거링과 다른 현악기들의 활 연주만 기타를 뒷받침한다. 박자도 매우 느려져 곡 전체에서 가장 여유 있는 부분으로써 듣는 이가 잠시 쉬어가도록 한다. R2부분에서는 바이올린이 고음부의 멜로디를 맡으며 반도네온을 비롯한 다른 악기들도 다시 들어와 화성을 채운다. 박자가 점점 빨라지긴 하지만 그래도 전체적으로는 느린 박자를 유지하면서 쉬어가는 부분임을 명확히 한다. 원곡의 c'부분에서는 코드가 단조로 끝나게 되는데, 피아졸라는 이를 단조가 아닌 D7의 장조로 끝내어 이후 나오는 C#dim7-F#7-B7과 자연스럽게 이어지도록 하여 다시 도입부 2로 넘어갈 준비를 하게끔 편곡했다.

도입부 2와 P부분이 다시 동일하게 나오면서 R부분에서 느려졌던 박자가 다시 빨라지고 악기들이 모두 들어와 웅장한 인상을 준다. 이후 다른 악기들이 최소한으로 들어오고 반도네온의 멜로디 연주와 피아노의 스케일 연주를 통해 곡이 F 단조로 전조되면서 R2'부분에서부터 진행되는 두 번째 R부분(R'부분)이 나온다. 여기서 반도네온과 일렉 기타가 멜로디를 각각 맡게 되는데, 두 악기가 서로 같은 멜로디를 연주하는 것이 아닌 완전히 별개의 즉흥 연주를 진행한다. 이 또한 집시 재즈 등에서 사용하는 연주 형태로, 동등한 위치의 두 악기가 일정한 코드 진행 내에서 각자의 연주를 행하는 것이다. 이러한 연주 형태는 두 악기가 서로 경쟁하는 듯한 인상을 주기도 하고 듣는 입장에서 서로 다른 선율들을 듣는 재미가 있는 것이다. 현악기를 비롯한 다른 악기들은 느린 박자로 반도네온과 일렉 기타를 뒷받침한다. R2'부분의 끝 부분에서는 바이올린으로 자연스럽게 멜로디가 넘어가고, 바이올린의 독주를 통해 B 단조로 전조된 R1'부분으로 넘어가게 된다.

R1'부분에서는 계속해서 바이올린이 멜로디를 맡는다. 첼로와 세컨드 바이올린은 활 연주, 더블 베이스는 핑거링 연주를 지속한다. 일렉 기타는 계속해서 독립적인 선율을 연주하지만 이 때에는 바이올린의 선율과 동등한 위치의 멜로디의 역할을 맡았다고 보기는 어렵다. 이전의 R2'부분에 비해서 속주의 빈도가 급격히 줄었고 음역대 또한 상대적으로 중음역대이기 때문에 바이올린의 멜로디를 뒷받침하는 정도의 역할을 한다. 반도네온과 피아노는 연주를 일절 멈추는데, 이는 상대적으로 악기들이 웅장하게 들어오는 R2'과 R2'' 사이에서 잔잔하고 편안한 느낌을 주어 듣는 이의 입장에서 밀집된 소리의 연속으로 인해 피로하지 않도록 완급조절을 하는 역할을 맡는다.

R2''부분에서는 반도네온과 피아노가 들어오면서 다시 웅장한 인상을 준다. 피아노가 굉장히 힘있는 연주를 하는데 때문에 R2''의 첫 4마디는 분위기가 굉장히 고조되는 느낌을 준다. 또한 반도네온과 피아노를 비롯한 모든 악기들의 하행을 통해 암울한 분위기를 형성하기도 한다. 이 때 반도네온과 바이올린은 동일한 멜로디를 연주하는데, 바이올린이 반도네온의 멜로디보다 한 옥타브 위에서

연주하여 소리가 더욱 풍성해진다. 마지막 4마디는 현악기들의 활 연주를 통해 상대적으로 잔잔한 느낌을 주며 종결부로 곡이 진행된다.

종결부에서는 바이올린이 B음을 모티브로 하여 옥타브를 오가는 연주를 한다. 세컨드 바이올린은 이를 뒷받침하며 독립적인 선율을 연주하고, 더블 베이스는 핑거링 연주로 소리를 채워준다. 반도네온 또한 화성 악기의 역할로 돌아가 작은 소리로 다른 악기들을 뒷받침한다. 곡은 바이올린과 일렉 기타의 B음과 함께 끝나게 된다. 원곡에서는 종결부가 존재하지 않는데, 피아졸라는 Bm를 중심으로 하는 종결부를 넣어 곡이 충분한 시간 내에서 서서히 끝날 수 있도록 했고, 듣는 이의 입장에서도 곡에 대한 여운이 남도록 하였다.

전체적으로 코드 진행의 변주 및 박자 변화를 통한 완급조절을 공통적인 특징으로 삼고 있다. 각 악기들의 역할 또한 명확하게 구분되어 있으며, 이러한 특징들은 피아졸라가 1960년대 이후 말년까지 계속해서 사용하는 누에보 탱고만의 특징으로 자리 잡게 된다.

3-2. 1960년대 - 피아졸라 5중주단의 <아디오스 노니뇨>를 중심으로

1960년 피아졸라가 뉴욕에서 돌아온 이후에 5중주 편성을 선택했다. 이 시기에 피아졸라와 5중주단은 기본적으로 반도네온, 피아노, 바이올린, 콘트라베이스, 일렉 기타의 편성을 고수했다. 1980년대에 사용하는 편성과 동일한 악기 편성임에도 각 악기의 역할과 연주 형태에서 확연한 차이를 보인다.

<아디오스 노니뇨>는 1959년에 피아졸라가 아버지의 죽음으로 쓴 악곡이며, 이전에 1954년에 극 초창기의 누에보 탱고의 형태인 <노니뇨>(Nonino)를 편곡한 것이다. 1961년에 발표된 5중주단의 <아디오스 노니뇨>는 피아졸라가 이후에도 자주 사용하는 대표적인 악곡 편성을 갖고 있다. 기본적으로 A-B-A'-B'-B”的 구성을 사용하며, 특히 B와 B’부분에서는 반도네온과 바이올린의 역할 변화에 따라 세부적으로는 다시 두 부분으로 나눌 수 있다.

A부분의 도입부에서는 콘트라베이스와 바이올린이 핑거링으로 2+2+4의 리듬으로 화성을 드러내는 역할을 맡는다. 반도네온이 주선율을 맡는데, 이때 반도네온의 메인 모티브는 대부분 8개의 8분음표 중 첫 번째 8분음표에서 휴식한 후 나머지 7개의 8분음표에서 멜로디를 전개하는 양상을 보인다. 이는 반도네온의 역할 및 연주법의 변화와 관련 있다. 피아졸라는 이 시기부터 반도네온으로 화성이 아닌 멜로디를 연주하기 시작하면서 열린 자세를 선택하기 시작했고, 이러한 연주법은 반도네온이 멜로디를 연주하기에 적합했지만 연주자의 입장에서는 불편할 수밖에 없었다. 때문에 곡 중간에 자세를 다잡는 식의 휴식할 수 있는 부분이 필요했는데 이러한 특징이 모티브에 반영된 것이다. 일렉 기타는 반도네온의 멜로디의 3도 화음을 쌓아준다. 반도네온과 일렉 기타의 메인 모티브가 끝난 이후 피아노가 상행하는 느낌의 연주 직후 다시 하행하는 식의 연주를 진행한다. 1980년대의 5중주와 비교했을 때 이러한 역할은 피아노가 아닌 바이올린이 맡았다. 둘을 비교해 본다면 피아노는 저음부의 상행 및 하행 연주를 통해 소리를 더 채워주는 느낌이 강하다.

F 단조의 I화음으로 시작된 첫 번째 도입부 이후, 메인 모티브의 시작음을 한 음 낮추어 IV화음으로 시작하는 도입부의 두 번째 부분이 나온다. 첫 번째 도입부에서는 코드 진행이 Fm - C7의 화성

단음계 스케일을 사용해 비교적 어두운 느낌을 주는 반면, 두 번째 도입부에서는 II-V-I의 코드 진행을 사용하면서 장조의 밝은 느낌을 주는 B파트로 자연스럽게 넘어가도록 한다.

B부분에서는 바이올린이 메인 멜로디를 맡아 연주한다. 이 때 반도네온은 바이올린의 멜로디를 뒷받침하는 반주 역할을 맡긴 하지만, 여기서 반도네온은 일정한 선율을 통해 반주를 하기 때문에 반도네온의 역할이 고전적인 화성 악기의 역할로 넘어갔다고 판단하기는 어렵다. 이 때 반도네온의 라인에서도 첫 번째와 다섯 번째의 8분음표에서 휴식을 취한다. 두 번째에서 네 번째의 8분음표에서는 천천히 한 음씩 상행하고 여섯 번째 8분음표에서는 빠르게 하행하는 느낌을 준다. 피아노의 반주는 반도네온의 리듬과 일치하게 악센트를 강조하는 역할을 맡는다. 이후 바이올린을 제외한 다른 악기들이 전체적으로 빠지면서 비교적 잔잔하게 악곡이 진행되는데, 이때 반도네온은 라인을 연주하지 않고 고전적인 역할로 돌아가 한 마디씩 화성을 연주하는 역할을 맡는다.

이후 피아노가 메인 멜로디를 동일하게 연주한다. 이 때 더블 베이스는 계속해서 일정한 박자로 저음부의 단음을 연주해 점점 고조되는 느낌을 주고, 바이올린과 반도네온은 한 음을 길게 연주하는 식으로 멜로디를 뒷받침해준다. 그 후에 피아노의 연주가 최고로 고조되면서 연주의 세기도 아주 강해지고, 피아노 단독으로 루바토를 통해 고조되는 느낌을 빠르고 자연스럽게 해결하는 느낌을 준다.

이후 A부분과 유사한 화성 진행으로 다시 반도네온 위주의 A'부분이 나온다. 이 부분은 모티브를 다시 연주하기보다는 이를 오히려 단순화하여 특정 음들을 반복하는 식으로 멜로디를 구성한다. 단순한 멜로디는 고정으로 연주하고 중간중간에 즉흥 연주와 같은 선율을 연주하기도 한다. 베이스와 바이올린은 도입부와 같이 핑거링을 주로 사용하여 반도네온에게 이목이 집중되도록 한다. F 단조로 시작하여 중간에 A 단조로 전조하면서 악기들이 전체적으로 강하게 연주하여 분위기를 다시 고조시키는 역할을 맡는다. 반도네온의 연주 이후 바이올린이 메인 멜로디를 맡으면서 반도네온과 같은 라인을 계속해서 연주한다. 이 때 다른 악기들도 다시 합류하여 강하게 연주를 하면서 분위기가 최고조에 이른다. 마지막에는 모든 악기가 빠지고 반도네온의 카덴차(cadenza) 연주가 나오면서 다시 잔잔한 B'부분으로 넘어갈 준비를 한다.

B'부분에서는 앞선 B부분과 유사한 화성진행을 사용한다. 또한 일정한 박자가 정해져 있다기 보다는 반도네온의 즉흥 연주에 다른 악기들이 끌려가는 느낌을 준다. 바이올린과 베이스는 다시 잔잔하게 핑거링을 사용하여 연주를 진행하고, 일렉 기타는 단순히 한 번씩 스트로크를 하면서 이 세 악기가 마치 하프를 연주하는 듯한 느낌을 준다.

동일한 코드 진행을 한 번 더 연주하는 동시에 반도네온은 대부분 즉흥 연주를 통해 악곡을 전개한다. 이 때 바이올린과 베이스가 다시 핑거링을 멈추고 활을 사용해 연주하며, 피아노가 현악기의 핑거링을 대신해 스타카토로 연주한다. 특이한 점은 바이올린과 베이스가 동시에 활 연주로 전환하는 것이 아닌 바이올린부터 차례대로 활 연주로 전환한다는 것이다. 두 악기가 모두 활 연주로 전환되는 시점에서부터 피아노의 반주가 점점 크게 들려오기 시작한다. 때문에 직전의 핑거링이 나오는 부분보다 훨씬 잔잔하고 느려지는 느낌을 준다. 이후 C 장조로 전조되면서 동일한 방식으로 악곡을 전개하다가 반도네온의 반복되는 화성 위주의 연주 이후에 악곡이 끝나게 된다.

3-3. 1970년대 후반 - 전자 옥텟으로 연주한 <리베르탱고>를 중심으로

1964년에 전압을 제어하여 소리를 내는 아날로그 신디사이저(analog synthesizer)가 로버트 무그(Robert Moog, 1934-2005)에 의해 처음 등장하게 되었다. 이후 1966년부터 본격적으로 신디사이저 제품들이 상용화되었다. 또한 1970년에 들어서 패치 코드(Patch Cord)를 사용하지 않고 건반을 통해 소리를 낼 수 있는 미니 무그(Minimoog)가 등장하면서 신디사이저가 더욱 대중화되기 시작했다.¹⁴ 때문에 당시 일렉트릭 라이트 오케스트라(Electric Light Orchestra)와 같은 밴드 세션뿐만 아니라 폴 비버(Paul Beaver, 1925-1975)와 같은 클래식한 작곡가들까지 이러한 전자 악기의 소리를 실험적으로 사용하기 시작했다.

피아졸라가 이 시기 전자 옥텟을 꾸린 것도 신디사이저 대중화의 연장선일 것이다. 이전부터 실험적인 시도를 계속한 피아졸라가 이러한 기술적이고 음악적인 발전 양상을 그저 흘려 보내기 어려웠을 것이다. 1977년, 피아졸라와 그의 전자 옥텟은 TSR 모자이크(TSR Mosaique)라는 프로그램에 나와 피아졸라의 불멸의 대표곡인 <리베르탱고>를 전자 옥텟만의 색깔로 연주했다. 전체적인 곡 구성은 도입부 - A - B - A' - C의 구성을 갖는다.

도입부에서부터 기타, 베이스, 피아노, 일렉트릭 오르간, 일렉트릭 피아노, 드럼, 플룻 등이 차례로 쌓이는 구성을 갖는다. 또한 이들 모두 기본적으로 변형된 밀롱가 리듬인 3+3+2의 리듬 변형을 기본으로 하는 즉흥 연주를 우선적으로 펼친다. 특히 피아노, 오르간, 플룻이 들어올 때 각 악기의 즉흥 연주가 도드라지는 편이다. 기타와 베이스는 상대적으로 즉흥 연주의 빈도가 많이 적고 주로 3+3+2의 리듬 변형을 유지하는 식으로 연주를 진행한다. 플룻의 즉흥 연주 도중에 고조되는 느낌을 준 후에, 피아노와 드럼을 제외한 악기가 하나 둘 빠지기 시작하면서 본격적으로 반도네온이 모티브를 연주하기 시작하는 A부분으로 들어갈 준비를 마친다.

A부분에서, 반도네온의 도입 직전에 드럼이 하이햇 스트로크를 통해 3+3+2 리듬에 충실하게 연주하고 이에 맞추어 피아노와 베이스가 저음부를 동일한 주법으로 연주한다. 또한 반도네온과 함께 기타가 드럼 리듬에 맞추어 다시 연주를 시작한다. 반도네온은 전반적으로 메인 모티브의 변형을 최소화하면서 거의 동일하게 연주하고 있으며, 코드 진행이 다시 반복될 때 플룻이 독립적인 선율을 연주한다.

이러한 반도네온과 플룻의 역할에 대해서는 두 가지 해석이 가능하다. 첫 번째 해석으로는 플룻이 메인 멜로디를 맡고, 반도네온이 고전적인 역할로 돌아갔다는 것이다. 반도네온이 관악기로써의 저음부의 화성적 역할을 수행한다고 보면, 반도네온의 모티브는 계속해서 단음을 연주를 하고 있을 뿐 사실상 플룻의 반주를 위한 모티브이고, 메인 멜로디는 플룻이 가져가고 있다는 해석이 가능하다. 반대로 두 번째 해석으로는 반도네온의 모티브가 메인 멜로디이며, 플룻은 단지 고음역대에서 이를 뒷받침 하는 역할을 맡는다는 해석이다. 1980년대 5중주에서는 바이올린이 고음역대를 연주하면서

¹⁴ 정유석, “전자음악이 대중음악 사운드에 미친 영향 - 아날로그 신시사이저를 중심으로 -,” (단국대학교 석사학위논문, 2014), 7-9.

반도네온의 메인 멜로디를 뒷받침해주는데, 전자 옥텟에서는 플룻이 이와 같은 역할을 한다는 해석이 가능하다. 또한 반도네온이 모티브 끝 부분에서 약간의 즉흥 연주를 섞는 데에 비해 플룻은 비교적 정직한 박자에 단순한 멜로디를 연주하는 것을 보면 반도네온이 메인 멜로디를 연주한다고 볼 수 있다.

플룻이 고음부의 독립적인 선율을 연주하기 시작한 이후에 분위기가 계속해서 고조되는데, 이는 드럼의 역할이 매우 크다. 연주가 진행되고 분위기가 고조될수록 드럼이 하이햇을 조금씩 더 열면서 스트로크를 진행하고 있다. 또한 3+3+2의 첫 박에서 라이드 사용 빈도가 점점 늘어나면서 이전의 달힌 하이햇 소리에 비해 조금 더 열리고 웅장한 소리를 내며 분위기를 고조시킨다.

B부분에서는 반도네온이 온전히 주선율을 맡는다. 고음부를 연주하던 플룻은 상대적으로 저음부에서 워킹 베이스와 같은 진행으로 연주를 계속하면서 멜로디를 연주하지 않는다. 또한 주선율 모티브 연주 시에 계속해서 고조되던 드럼은 두 번째 구성이 나오면서 다시 하이햇을 닫고 연주한다. 또한 전자 오르간 연주자가 셰이커를 사용해 3+3+2의 리듬의 첫 박을 연주하면서 하이햇 스트로크를 지속하는 드럼을 대신해 스네어를 연주하는 듯한 효과를 준다.

다시 메인 모티브의 A'부분으로 돌아와 반도네온이 이를 아르페지오 형태로 변형시켜 연주한다. 이 때는 첫 번째 구성의 후반부와 다르게 플룻이 고음부를 연주하지 않고 음량을 줄여 반도네온에게 시선이 집중되도록 한다. 이후 다시 기존의 메인 모티브로 돌아와 플룻과 동일한 멜로디를 연주한다. 이 때 드럼이 하이햇 스트로크에서 탐 스트로크로 바꾸어 저음부를 강조한다. 첫 번째 구성과 비교하자면, 첫 번째 구성에서는 플룻과 드럼의 하이햇 스트로크가 고음부를 강조하는 느낌을 주었다면, 두 번째 구성에서는 플룻도 반도네온의 중간 음역대의 모티브를 따라 연주하고 드럼도 날카로운 하이햇 대신 탐을 주로 사용해 상대적으로 저음역대를 강조하는 효과를 낸다.

이후 C부분에서는 A 단조에서 C 단조로 전조된다. 이 때도 세 번째 구성과 동일하게 반도네온과 플룻이 같은 멜로디를 연주한다. 이 때 기타가 계속해서 슬라이딩을 하면서 고조되는 느낌을 보조한다. 드럼은 탐을 이용해 저음부를 강조한 연주를 지속하긴 하지만, 점점 단순 스트로크에서 필인 위주의 연주를 진행한다. 이후 종결부에서도 C음을 옥타브로 반복하면서 곡을 끝내는데 이 때에도 3+3+2의 리듬 변형을 유지하면서 곡을 마치게 된다.

전체적으로 반도네온, 플룻, 드럼이 주된 연주를 진행하고 있다. 기타와 베이스는 드럼의 3+3+2 리듬을 보조하면서 핵심이 되는 악센트를 잘 드러내는 역할을 맡는다. 피아노는 저음부에서는 베이스와 동일한 음을 연주하는 한편 전자 오르간과 신디사이저의 역할도 공유한다. 전자 오르간과 신디사이저는 사실상 보조 역할만 맡으며, 전체적으로 소리가 비지 않도록 각각의 화성에 맞는 음을 내고 있다. 또한 반도네온은 주요 모티브를 각 구성의 끝 부분까지 변형을 최소화하면서 유지하고 있는 특징과 앞서 언급한 특징을 함께 고려할 때 고전적인 역할로 어느 정도 돌아갔다고 해석할 수 있다.

3-4. 1980년대 - 5중주단의 1984년 몬트리올 공연 자료를 중심으로

1980년대는 피아졸라는 다시 5중주단을 결성하여 활동하던 시기로, 이 시기의 피아졸라의 음악성이 최고점에 달해 세계적인 명성을 얻었다는 평가를 받고 있다. 이전의 시기와 비교했을 때 가장 두드러지는 특징은 타악기의 부재에 대한 실험적인 시도가 주요하게 사용되었다는 점이다. 1970년대에 주로 사용하던 편성인 9중주 혹은 전자 옥텟 등에서는 드럼과 같은 타악기들이 포함되어 그러한 시도를 행할 이유가 없었지만, 악기 편성이 최소화된 5중주로 넘어왔을 때에도 탱고의 역동적인 리듬을 드러내기 위해서는 타악기의 역할을 대체할 수 있는 수단이 필요했다. 때문에 이 시기의 연주 영상이나 청각 자료를 분석하면 피아노, 첼로, 일렉 기타, 심지어는 반도네온까지 타악기의 역할을 하는 등 5중주 내의 5개 악기 모두 역할 변화가 유동적이며 그 역할에는 타악기의 기능까지 포함되어 있음을 알 수 있다. 각 악기들이 타악기로써 기능할 때에는 단순히 악기의 몸체를 두드리는 것이 아닌 일렉 기타의 스트로크나 현악기들의 스크래치 소리 등 드럼의 킥, 하이햇, 탐 등 퍼커션의 다양한 소리를 모두 대체하려는 시도를 볼 수 있다. 본 연구에서는 피아졸라와 그의 5중주단이 1984년 몬트리올 재즈 페스티벌에서 공연한 <Lunfardo>의 시청각자료를 바탕으로 해당 시기의 연주 형태를 분석했다.

<Lunfardo>는 피아졸라가 1980년대에 5중주단으로 자주 선보인 곡으로, 완급조절의 특징이 두드러지며 타악기의 대체 수단으로써의 악기들의 역할이 곡의 핵심으로 기능하는 악곡이다. 기본적으로 A - B - C - C' - A의 구성을 가지며, 각 부분 별로 일정한 모티브를 계속해서 유지하면서도 악기들 간의 유기적인 역할 변화를 통해 듣는 이의 입장에서 아예 다른 음악을 연달아 듣는 것 같은 효과를 준다.

1960년대부터 피아졸라는 곡이 시작하기 전에 반도네온을 제외한 다른 악기에게 즉흥 연주를 맡겨서 곡이 시작될 준비를 하도록 했는데, 1984년의 시청각자료를 포함한 이 시기의 공연 자료에서는 그러한 모습을 찾기 드물었다. 완전한 즉흥 연주를 선보이기 보다는 일정 모티브 선율 내에서 연주자들 간의 순간적인 즉흥성과 재치를 통해 연주자의 자율성을 보장하려는 시도로 보인다.

A부분을 세부적으로 나눈다면 반도네온이 모티브를 변주하지 않고 연주하는 a1, 이후 모티브가 변주되는 a2 부분으로 나눌 수 있다. A부분의 도입부인 a1에서는 반도네온이 주선율을 맡아 계속해서 모티브를 연주한다. 피아노와 더블 베이스가 주로 화성을 드러내는데, 두 악기 모두 스타카토를 통해 반도네온의 악센트를 보조한다. 이 때 특이한 점으로는 일렉 기타가 뮤트 스트로크를 통해 드럼의 스네어와 같은 소리를 낸다는 것이다. 게다가 해당 부분에서 3+3+2의 변형 밀onga 리듬을 직접적으로 드러내는 악기가 일렉 기타뿐이라는 것이다. 때문에 듣는 이의 입장에서는 A부분의 리듬을 파악할 때 피아노와 더블 베이스의 스타카토에 맞춰 2+2+2+2 리듬으로 파악할 수도 있고, 혹은 피아졸라의 누에보 탱고의 근간이 되는 리듬인 일렉 기타의 3+3+2의 리듬으로 파악할 수도 있는 것이다. 모티브를 한 번 연주한 뒤에는 반도네온의 주선율 연주 직후 바이올린이 고음에서 이를 뒷받침하며 두 악기가 연주를 주고 받는 듯한 느낌을 준다.

a2에서는 반도네온이 모티브에 화음을 추가하여 화성 악기로써 주선율을 연주한다. 때문에 a1에

비해 곡이 훨씬 더 풍성하고 강한 인상을 준다. 바이올린은 a1에서보다 더 높은 음역대에서 연주를 진행하며, a1에서 바이올린이 맡았던 역할은 a2에서 일렉 기타가 대신하며 반도네온을 뒷받침한다. 또한 a1의 시작부분과 박자를 비교하면 듣는 이의 입장에서는 박자가 극도로 빨라진 것을 잘 인지 할 수 없게끔 정말 서서히 빠르기를 올려왔다는 것을 알 수 있다. 이는 곡이 점점 고조되는 인상을 정말 확실하게 주는 효과를 가져온다. B 부분으로 넘어가기 직전의 모티브 변형은 속주가 아닌 화성 연주를 위주로 하며, 그 코드 진행 역시 기존의 모티브와 많이 상이하다. A와 B 사이의 연결부의 코드 진행은 Dm7 - G7 - CM7 - FM7 - Bm7 - F#7 - Em7b5로, Em7b5를 중심으로 전개되는 B부분으로 자연스럽게 넘어가기 위해 이러한 코드 진행을 사용했다.

B부분을 세부적으로 나눈다면 A부분의 끝 부분과 연결되는 Em7b5의 단일 화성만 사용하는 b1, 그 이후의 b2로 나눌 수 있다. b1에서는 반도네온과 바이올린이 각각 선율을 주고 받으면서 멜로디를 연주한다. 다만 반도네온의 소리와 존재감이 바이올린에 비해서는 상대적으로 많이 크기 때문에 반도네온을 주선율로, 바이올린은 이를 뒷받침하는 역할 정도로 해석할 수 있다. 또한 서로 선율을 주고 받으면서 연주를 진행하면서도 이후에는 두 악기가 동시에 독립적인 선율을 연주한다. 독립적인 선율을 연주하긴 하지만 두 악기의 선율이 점점 하나로 모이면서 반도네온을 주선율로 하면서 바이올린이 유사한 선율로써 이를 뒷받침하는 형태로 선율이 수렴하게 된다. 이 때 다른 악기들은 피아노 저음부의 스타카토를 중심으로 화성을 드러낸다. b1의 끝 부분에서는 더블 베이스가 핑거링으로 줄을 강하게 통기면서 줄이 지판에 부딪혀 나오는 퍼커션 소리로 b2로 넘어감을 암시한다.

b2에서는 b1과 다르게 피아노가 단일 화성의 스타카토를 통한 연주가 아닌 워킹 베이스와 유사한 연주를 진행한다. 반도네온과 바이올린은 같은 선율을 멜로디로써 연주하며, 더블 베이스는 피아노와 동일한 저음 진행을 핑거링으로 계속해서 강하게 연주하면서 타악기가 있는 듯한 느낌을 준다. 일렉 기타 또한 비중은 많이 적지만 a1에서의 스네어 역할을 하기도 한다.

B에서 C부분으로 넘어갈 때에는 코드 진행을 통한 자연스러운 연결보다는 마지막 마디에서 한 박자 쉰 후 C부분으로 들어가는 방식을 채택했다. C부분은 B에 비해서는 박자가 급격하게 느려지고, 여전히 반도네온과 바이올린이 주선율을 맡는다. 또한 피아노가 반주의 주를 이루는 것은 B와 유사 하지만, 일렉 기타가 피아노 반주의 선율을 함께 연주한다는 것이 특징이다. 반도네온과 바이올린이 함께 C부분의 주선율을 연주한 이후에는 바이올린이 이를 모티브로 하여 멜로디를 맡는 C'부분으로 넘어가게 된다.

C'부분에서 바이올린이 멜로디를 연주하는 비중을 보면 C부분에서 반도네온이 주선율을 연주한 것과는 그 분량 차이가 매우 크다. 사실상 C부분에서 반도네온은 C'부분의 바이올린이 연주할 선율의 원형 모티브를 미리 보여주는 정도의 역할만 다했다고 볼 수 있다. 바이올린이 즉흥 적으로 선율을 연주하는 한편, 반도네온은 완전한 화성 연주는 아니지만 이를 반주로써 뒷받침하는 등 어느정도 반도네온의 고전적 역할로 돌아가 연주를 진행한다. 더블 베이스는 줄을 강하게 통기거나 지판을 강하게 때리는 등 타악기의 소리를 내며 연주한다. C'부분에서는 동일한 코드 진행이 두 번 반복되는 데, 모두 연주 방식은 동일하지만 바이올린이 한 옥타브 내려와서 연주를 한다는 점이 차이가 있다. 이 또한 피아졸라의 완급조절이라고 볼 수 있는데, 계속해서 고음부에서만 멜로디를 연주하면 듣는

이의 입장에서 같은 멜로디를 연주하여 지루하다고 느낄 수 있고 고음부를 계속해서 들을 시 피곤할 수 있기 때문에, 피아졸라는 그저 옥타브를 내리기만 하여 이 두 문제점을 모두 해결한 것이다. 또한 선율이 진행될수록 점점 장조의 화성으로 바뀌어 곡의 분위기가 고조될 준비를 한다. 조성이 점점 높아지면서 결국 다시 Em7b5의 화성으로 끝나며 연결부가 시작된다.

C'부분과 A부분 사이에는 연결부는 다른 악기들은 모두 연주를 멈추고 사실상 반도네온과 일렉 기타가 연주를 한다. 그럼에도 이에 비해서는 소리가 너무 비어있다는 느낌을 받기는 어렵다. 그 까닭에는 우선 반도네온의 연주가 화려하고 일렉 기타가 스네어의 소리를 내고 있는 것 또한 한 몫을 하지만, C'이 가장 마지막 부분에서 모든 악기들이 Em7b5를 강하게 연주한 이후 그대로 울리도록 두었기 때문에 그것의 잔향이 들려 더 여운을 남기는 것이다. 이후 반도네온의 루바토와 함께 다시 A부분이 시작된다.

두 번째로 등장한 A부분은 크게 세 부분으로 나눌 수 있다. 세 부분 모두 기본적인 모티브를 바탕으로 연주를 진행하지만 반도네온을 비롯한 다른 악기들의 역할과 표현 방식이 완전히 상이하다. 첫 번째 부분의 초반에는 처음의 a1과 같이 느린 박자에서 기본적인 모티브를 연주한다. 다만 그 이후에 다시 모티브를 연주하는 두 번째 부분에서는 피아노와 더블 베이스가 악기의 몸체를 마구 때리면서 대놓고 타악기의 역할을 하게 된다. 더블 베이스는 그나마 역동적인 활 연주와 함께 타악기의 역할도 수행하지만, 피아노는 아예 건반 연주를 멈추고 피아노의 몸체를 때리고 발로 차는 등 건반 악기로써 전혀 기능하지 않고 완전히 타악기의 역할을 한다. 이 때 바이올린은 일정한 박자로 스크래치 소리를 내면서 드럼의 하이햇 역할을 맡는다고 볼 수 있다. 일렉 기타는 고음에서 슬라이딩을 통해 하행 연주를 하여 더욱 고조되고 화려한 소리를 낸다. 이렇게 보면 사실상 화성을 드러낼 수 있는 악기가 일렉 기타와 더블 베이스만 존재하지만, 피아졸라는 이를 반도네온의 속주를 통해 화성을 파악할 수 있도록 하였다.

세 번째 부분에서는 극도로 고조되었던 두 번째 부분과 달리, 피아노가 고음부에서 스케일 연주를 진행함으로써 상대적으로 저음부의 소리가 빠지고, 다른 악기들도 바이올린은 그저 핑거링으로 작게 연주하는 등 힘있게 연주하는 편이 아니다. 반도네온은 계속해서 모티브를 연주하고, 더블 베이스는 활 연주를 통해 유일하게 저음부를 연주하며, 사실상 화성을 드러내는 악기는 일렉 기타와 반도네온의 모티브뿐이다. 피아노가 고음부에서의 즉흥 연주를 통해 연주를 이끌어 간다. 또한 점점 전체적인 악기들이 작게 연주하면서 매우 작은 소리로 악곡이 끝나게 된다.

4. 결론

피아졸라의 누에보 탱고에 대해서는 여러 해석들이 존재하지만, 대부분의 관련 문헌에서 공유하고 있는 특징으로는 클래식, 재즈, 아르헨티나 탱고가 융합된 결정체라는 점과 시기별로 세부적인 특징과 주된 악기 편성이 달라진다는 점이 있다. 필자는 시기별로 변화하는 악기 편성 및 연주 형태 속에서 분명히 악기들 간의 공통되는 역할과 기능이 있을 것이라 생각하여 본 연구를 진행하였다. 또한 악기들의 역할과 연주 형태를 중심으로 연구와 분석을 진행한다는 점과 즉흥성을 강조한 피아졸

라의 악곡들에 대한 악보를 찾아보기 힘든 실정으로 인해 피아졸라의 시기별 연주 및 공연의 시청각 자료들을 중점으로 하여 연구를 진행했다.

피아졸라의 누에보 탱고는 그 이전의 음악가인 트로일로나 다리엔조 등의 리듬적 변형에 영향을 받았다. 대체로 피아졸라는 3+3+2의 변형 밀롱가 리듬을 기반으로 당김음 등을 적절히 활용한 리듬을 자주 사용했다. 이러한 리듬적 특징은 누에보 탱고의 악기 편성 중 타악기를 통해 드러나기도 하고, 타악기와 유사한 역할을 하도록 작곡된 일렉 기타나 더블 베이스 등의 악기들을 통해 드러나기도 한다. 또한 피아졸라는 교향곡 양식 등을 사용하거나 일정 모티브를 기반으로 계속해서 곡을 전개해 나가는 방식과 같은 클래식 음악의 요소들을 적극 활용하였다. 뿐만 아니라 그는 항상 연주자들의 즉흥성을 강조하고 다양한 화음을 사용하는 등 재즈의 요소 또한 활용했다. 이러한 점에서 피아졸라는 아르헨티나의 문화인 탱고를 클래식, 재즈와 적절히 융합해 예술 음악의 위상을 갖도록 했다는 평가와 아르헨티나의 탱고를 세계적으로 널리 알렸다는 평가를 받고 있다.

1955년에 결성된 8중주단의 연주에는 피아졸라가 추구하고자 하는 음악적 특징들이 모두 집약적으로 담겨 있었다. 피아졸라를 비롯한 탱고라는 장르 자체가 추구했던 역동성이 담겨 있고, 피아졸라는 이 역동성을 위해 완급조절이라는 방식을택했다. 피아졸라의 완급조절은 박자 및 악기 편성의 변화를 통해 이루어지기도 했지만, 다른 탱고 연주들과 피아졸라 8중주단의 차이는 바로 코드 진행에 있어서도 이러한 완급조절을 드러냈다는 점이다. 기존의 코드 진행을 더 확장된 마디 내에서 자유롭고 즉흥적으로 사용하기도 하고, 이를 오히려 극도로 축소된 마디 내에서 급박하게 화성 변화를 주기도 하면서 완급조절을 이루어냈다. 이러한 특징들이 자리 잡혀 1960년대, 1970년대를 거쳐 1980년에 그 예술성과 대중성이 최고점에 달한 것이다.

1960년대에 5중주로 활동하던 시기에는 피아졸라가 반도네온 연주 자체의 자율성을 추구하기 시작한 시기이다. 때문에 8중주 시기에 드러나던 반도네온의 화성적 역할의 빈도가 극도로 줄기 시작한 시기이다. 반도네온을 화성 악기로써가 아닌 주선율을 연주하는 역할로써 의도적으로 사용하던 시기이다. 이러한 특징은 1960년대에서 1980년대로 갈수록 계속해서 심화되어 1980년대에는 아예 화성적인 역할을 전혀 담당하지 않는 악곡도 등장했다.

1970년대에는 피아졸라가 9중주단, 전자 옥텟 등을 꾸리며 타악기와 전자 악기를 사용하는 등 현대적인 시도들을 펼쳤는데, 이후 1980년대에 5중주단을 꾸린 시기에는 타악기에 대한 부재를 해결할 수단이 필요했다. 이에 피아졸라는 5중주 내의 모든 악기에 타악기의 역할을 부여하는 등 이 시기의 악기들간의 유기적인 역할 전환 및 연주 형태가 극에 달하기 시작했다.

필자가 생각하기에 피아졸라는 실험가이자 혁신가였다. 아르헨티나의 탱고를 기반으로 하는 본인의 색채를 명확히 하고 그 속에서 실험 정신을 발휘하여 악기 편성을 지속적으로 바꾸고 반도네온의 쓰임 자체를 변화시키는 등 다양한 시도를 펼쳤다. 그러한 실험 정신을 펼치는 한편 탱고라는 근본적인 장르와 본인만의 색깔을 절대 포기하거나 놓치지 않았다는 점에서는 음악적 소신이 있는 사람으로 생각할 수 있을 것이다. 무엇보다 그는 모국 아르헨티나 고유의 문화인 탱고를 전세계적으로 통용되는 장르로 널리 알린 예술가였다. 이러한 피아졸라의 철학은 그의 음반 설명과 인터뷰 등에서도 엿볼 수 있다. 피아졸라가 《부에노스 아이레스 8중주》를 발표하면서 남긴 글에 따르면 그가 결성한

8중주단 부에노스 아이레스의 목적은 침체기의 탱고를 부흥시키고, 그것의 정수를 지키면서도 새로운 리듬과 화음, 악기와 형식 등을 소개하는 것이었다고 한다.¹⁵ 또한 1980년에 아르헨티나 언론 클라린(Clarin)에서 진행한 인터뷰에서 피아졸라는 “나의 꿈은 나의 음악과 나의 모국 아르헨티나의 음악을 전세계에 도입하는 것이다”¹⁶라고 말했다. 따라서 피아졸라는 아르헨티나의 탱고를 부흥시키고 전세계에 알리고 싶어했음을 알 수 있다.

이러한 피아졸라의 창작 철학과 실험 정신을 살펴보는 것에 있어, 본 연구는 피아졸라의 생애와 시기별 누에보 탱고 작품의 악기 편성과 연주 형태의 변화를 파악하고자 한다. 특히 이러한 변화 양상을 분석하면서 시기별로 다른 악기 편성 안에서 공통되는 악기들의 역할과 리듬에 더욱 초점을 맞추고자 하였다. 기존의 연구에서는 피아졸라의 누에보 탱고 악곡의 악보만을 두고 분석하는 것과는 다르게, 본 연구는 녹음 자료나 연주 실황과 같은 시청각 자료를 중심으로 연구를 진행함으로써 연주 시의 즉흥성을 강조한 피아졸라의 누에보 탱고를 설명하기에 유용한 문헌을 제공한다는 점에서 의의가 있다.

¹⁵ Kutnowski, “Instrumental Rubato and Phrase Structure in Astor Piazzolla’s Music.”

¹⁶ Gabriela Maurino, “Reviewed Work(s): Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla by Maria Susana Azzi and Simon Collier,” in *Music & Letters* 83, (Oxford: Oxford University Press, 2022), 146–147.

참고문헌

- 1) 서효경. “탱고음악의 역사와 피아졸라 《르 그랑 탱고》(Le grand Tango) 작품 분석 연구.” 성신 여자대학교 석사학위논문, 2021.
- 2) 손소. “피아졸라 탱고 음악의 중기 창작 특징에 관한 연구 - 「Primavera Porteña」, 「Milonga del Angel」, 「Libertango」를 중심으로.” 동의대학교 박사학위논문, 2021.
- 3) 이지영. “탱고에 나타난 재즈적 요소에 관한 연구: 아스트로 피아졸라의 《Histoire du Tango》를 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 2009.
- 4) 정유석. “전자음악이 대중음악 사운드에 미친 영향 - 아날로그 신시사이저를 중심으로 -.” 단국대학교 석사학위논문, 2014.
- 5) 최보란. “아스토르 피아졸라(Astor Piazzolla), <Adios Nonino>의 음악적 특징에 관한 연구.” 동의대학교 석사학위논문, 2019.
- 6) 최재원. “Astor Piazzolla(편곡 Desyatnikov)의 Las Cuatro Estaciones Portenas 연구: 역사적 분석적 연주기법적 관점에서.” 세종대학교 박사학위논문, 2018.
- 7) Aslan, Pablo. “A Brief History of Tango.” In *Tango Forge*,
<http://www.tangoforge.com/> [2023년 10월 17일 접속].
- 8) Aslan, Pablo. “The Evolution of Tango Music.” In *Tango Forge*,
<http://www.tangoforge.com/> [2023년 10월 17일 접속].
- 9) Eisen, Cliff. “Piazzolla, Astor.” In *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/> [2023년 10월 17일 접속].
- 10) Kutnowski, Martín. “Instrumental Rubato and Phrase Structure in Astor Piazzolla’s Music.” In *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 23, 106–113. Texas: University of Texas Press, 2002.
- 11) Maurino, Gabriela. “Reviewed Work(s): Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla by Maria Susana Azzi and Simon Collier.” In *Music & Letters* 83, 146–147. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- 12) Maurino, Gabriela. “A New Body for a New Tango: The Ergonomics of Bandoneon Performance in Astor Piazzolla’s Music.” *The Galpin Society Journal* 62 (2009): 263–271.