

사운드스케이프와 음악의 만남: 《런던의 외침》(*Cries of London*) 전통에 대한 베리오의 재해석*

김 경 화
(한양대학교)

I. 들어가는 글

음악은 인간의 다양한 소리 경험들을 매개한다. 현대적 테크놀로지가 발달한 20세기에 이용 가능한 소리의 레퍼토리가 점점 증가하면서 음악이 다룰 수 있는 소리의 한계가 사실상 무너졌다. 현대음악은 테크놀로지에 의해 더욱 풍부해진 소리 재료를 활용하면서 다양한 음향적 세계를 탐구하고 있다. 20세기 동안 작곡가들의 소리에 대한 관심은 소음이나 침묵 같은 비음악적 영역들로 확대되었을 뿐 아니라 일상의 모든 소리들, 환경의 소리까지도 아우른다.¹⁾ 이렇게 소음과 음악의 경계가 무너지고 인간을 둘러싼 ‘모든 소리’들이 음악의 소재로 확대되면서 작곡가들은 소리에 대한 전통적 관념을 뒤엎거나 소리에 대한 새로운 해석을 시도한다. 전통적인 악기나 인성에서 얻을 수 있는 소리에 대한 새로운 접근법을 통해서, 혹은 전자적인 방법으로 소리를 변조하거나 조합하는 방식을 통해서 만들어진 음

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5B8037080).

1) Barry Truax, *Acoustic Communication* (New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984), 46 참조.

악 작품들은 감상자들에게 선율, 화성, 형식 등에 대한 전통적 기대를 버리고, 소리 그 자체로서 음악 작품을 경험하도록 초대한다.

루치아노 베리오(Luciano Berio, 1925-2003)는 다양한 음악 재료들을 가지고 새로운 음향 효과를 만들어내는 작업에 몰두하였던 작곡가이다. 그는 전자 음악적 경험을 바탕으로 과거의 음악이나 현재의 음악, 대중적, 민속적 소재나 예술적 소재, 말이나 말소리(speech sound) 같은 비음악적 재료나 일상의 소리들 할 것 없이 모든 요소들의 경계를 넘나들며 음악적 재해석을 시도하였다. 특히 사람의 목소리가 가지고 있는 다양한 음악적 가능성을 여러 측면에서 실험하였다. 성악곡 《얼굴》(*Visage*, 1961)에서는 말이나 단어를 의미론적 맥락에서 떼어내 음향적 요소로 다루거나, 음악적 경험과 무관한 목소리의 기본적 제스처인 흐느낌이나 절규 등을 음악적 재료로 사용한다. 또 목소리를 변조시키거나 변조된 양상으로 소리 내도록 하여 말(가사)에 기반 하지 않고 감정을 이끌어내는 어법을 창조하였다. 또 다른 작품 《신포니아》(*Sinfonia*, 1967-69)에서는 과거의 음악을 다양한 층위에서 중첩하기도 하고 전통적인 노래 방식을 말하거나 속삭이거나 외치는 소리들로 대체하기도 한다. 한편 《세쿠엔치아 III》(*Sequenza III for woman's voice*, 1966)에서는 목소리를 관악기 소리처럼 해석하고, 《합창》(*Coro*, 1976)에서는 북미 인디언, 아프리카, 페르시아, 크로아티아 등의 다양한 지역에서 유래한 민요들을 취하여 서로 이질적인 선율을 병행하거나 변조하고, 텍스트와 음악의 대응성을 깨뜨리면서 새로운 음향적 경험을 이끌어 낸다. 이와 같이 주목할 만한 작품들을 통해 베리오는 말 혹은 목소리가 가지고 있는 음향적, 음악적 특성들을 진지하게 탐구하였다.

그러나 음악에 대한 베리오의 실험은 예술적 목적으로 만든 진지한 작품을 통해서 뿐 아니라 대중성을 고려하여 가볍게 작곡한 음악 작품에도 나타난다. 이 글은 비교적 덜 알려진 베리오의 성악곡 《런던의 외침》(*Cries of London*)에 대한 관심으로부터 시작되었다. 《런던의 외침》은 베리오가 파리 IRCAM(Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique)의 전자 음향 분과 디렉터로 일하기 시작하였던

1974년에 여섯 명으로 구성된 영국 아카펠라 그룹 킹스 싱어즈(King's singers)를 위해 작곡하였으며, 1976년에 재작업한 곡이다. 제목에서 흥미로운 궁금증을 유발하듯, 이 곡은 옛 런던 거리에서 물건을 파는 상인들의 외침을 텍스트로 하여 가볍게 즐길 수 있도록 재치 있게 기획한 음악이다. 그러나 다른 한편으로는 음악에 대한 중요한 이슈들이 복잡한 층위로 얽혀있는 곡이기도 하다. 이 곡에서는 일상의 소리들이 음악과 만나고, 과거의 음악이 새로운 의미를 갖게 되며, 엔터테인먼트와 진지한 접근법의 경계가 넘나들기도 한다. 이러한 요소들은 베리오가 음악 작품을 통해 풀어내려 하였던 여러 작곡적 문제와 연결되기도 하지만 한편으로는 포스트 모던 시대의 다양한 문제의식과 맞닿아 있기도 하다. 이 글은 베리오의 《런던의 외침》에 담겨있는 여러 이슈들을 다양한 층위에서 해석해 봄으로써 그 의미를 읽어내는 것을 목표로 한다.

II. 본문

1. “런던의 외침”: 사운드스케이프와 음악과의 만남

인간을 둘러싼 소리 환경, 즉 사운드스케이프에 대한 음악적 관심은 현대에 와서 두드러진 현상이다. 그러나 과거에도 사운드스케이프가 음악에 반영되는 경우는 종종 발견된다. 오랜 역사가 증명해 주듯 음악은 자연 세계의 소리와 인간이 교감하면서 시작되었다. 자연의 소리를 모방하기 위해 악기를 만들어 연주하고, 때로는 목소리로 그것을 흉내기도 하였다. 또 새 소리나 시냇물 흐르는 소리, 바람소리, 천둥번개소리 같은 자연의 소리들을 음악 작품 안에 양식화하여 모방하거나, 때로는 가사를 추가하여 그 안에 의미를 부여하기도 하였다. 자연의 미메시스적 본질을 드러내는 것이 음악 예술의 주된 목적이었다는 것은 이러한 사실을 증명한다.

그러나 음악은 자연으로부터 오는 소리만이 아니라 일상의 사운드스케이프를 매개하기도 한다. 인간 커뮤니티에서 경험할 수 있는 다양한 소리 환경들이 그렇다. 어떠한 사회적, 문화적 공동체에 속해 있는 개인 혹은 집단은 그 안에서 공유되는 여러 소리들을 경험하게 된다. 청각적으로 경

힘된 소리는 음악의 소재로서 음악 작품 안에 담기게 되는데, 그 소리들은 또한 어떤 집단의 사회적 상황이나 문화적 현상을 보여주는 지표가 되기도 한다. 그 대표적인 예가 “런던의 외침”이다. “런던의 외침”은 음악 작품을 통해 매개된 런던 거리의 사운드스케이프이다. 정확히 말하자면 17세기 환경에서 경험될 수 있었던 일상적 소리이다.

일상생활에서 경험할 수 있는 비음악적 소리들, 예컨대 소음이 음악의 소재로서 적극적으로 사용된 것은 20세기의 주된 현상이라고 알고 있지만 과거 17세기 음악에서도 역시 발견된다. 기계소음이나 교통소음 같은 소리들이 현대적 일상생활의 기조음(keynote sound)²⁾을 이루는 것처럼 산업화 이전의 유럽 도시에서 “외치는 자”(crier)의 소리는 근대 초 유럽 사회의 중요한 사운드스케이프를 이루었다. 산업 기계와 엔진 소리가 일상을 지배하기 전, 상품을 팔기 위해 여기저기서 소리치는 행상인들의 목소리나 거리 악사들의 노랫소리, 야경꾼들의 순찰소리 같은 소리들은 도시의 길거리나 일터를 가득 메웠다. 특별한 복장을 하고 외치는 사람을 따로 세울 정도로, 호객하기 위해 외치는 사람의 목소리는 당시의 유일한 광고였다. 또 호객하는 가게들은 흉내 낼 수 없는 제각각의 소리를 가지고 있었다. 그 목소리의 역량은 멀리서 들어도 외치는 사람의 직업이 무엇인지, 무슨 물건을 팔고 있는지 알 수 있을 정도로 독특하였다고 한다.³⁾

당시 유럽의 주요도시 어디서나 거리가 조용할 날이 없을 정도로 물건 파는 상인들이 혹은 거리 악사, 구걸하는 사람들이 끊임없이 목소리를 내고 있었고, 여기저기서 떠들어대는 목소리로 인해 괴로움을 호소하는 사람들 역시 많았다.⁴⁾ 특히 파리나 런던, 나폴리 같은 도시에서 그것은 일상적

2) 본문에서 언급한 기조음은 머레이 쉐이퍼의 사운드스케이프 개념 중 하나로서 특정 장소에 늘 존재하지만 의식적으로 들리지 않는 소리를 말한다. 즉 너무 일상화 되어 어느 순간 습관 그 자체가 되어버린 소리를 의미한다. 그러나 특정 장소의 기조음은 그곳에 살고 있는 사람들의 특성이나 문화를 파악하는데 도움이 된다는 점에서 중요한 의미를 지닌다. Murray Schafer, 『사운드스케이프: 세계의 조율』(Soundscape: the tuning of the world), 한명호, 오양기 옮김 (홍성: 그물코, 2008), 24-25.

3) Schafer, 『사운드스케이프: 세계의 조율』, 116 참조.

4) Schafer, 『사운드스케이프: 세계의 조율』, 116 참조.

인 것이었다. 이러한 다양한 “목소리”들은 근대 초 유럽의 도시 환경에서 들을 수 있는 삶의 소리이자, 한편으로는 귀에 거슬리는 소음의 영역에 속하였을 것이다. 유럽에서 호객 상인들이 주로 활약하던 시기는 근대 초 16세기-17세기이며, 그 역사는 19세기까지 이어진다. 그러나 산업 혁명 이후 기계 소리와 산업 소음들에 대체되면서 외치는 소리들은 일상에서 서서히 사라져 갔으며, 그들에 대한 기록 또한 1880년경에 완전히 자취를 감추었다.⁵⁾

길거리의 외치는 소리가 음악 안에 포착된 것은 13세기 말 파리 모테트에서 처음 발견되는데, 특히 모테트의 테노르 성부의 텍스트에서 딸기를 파는 행상인의 외침이 묘사된다.⁶⁾ 또 16세기의 프랑스 작곡가 자느켁(Clément Janequin, 1485년경-1558)의 《파리의 외침》(*Les cris de Paris*) 역시 거리 행상인들의 외치는 소리들이 음악 작품 안에 묘사된 오랜 예이다. 이후 17세기 영국 작곡가들에게서도 거리 행상인들의 외치는 소리를 음악 작품에 담아내는 전통이 이어진다. 이처럼 파리나 런던의 작곡가들에게서 거리 행상인들의 외치는 목소리들을 소재로 하는 작품들이 집중적으로 작곡된 것은 유럽의 주요 도시가 형성되었던 근대 초의 소리 환경과 무관하지 않다는 것을 보여준다. 산업 혁명 이전 런던의 사운드스케이프가 창작 활동에 반영된 형태인 17세기의 《런던의 외침》은 비단 음악 분야에서만 국한된 현상이 아니었다. 문학이나 회화 등 여러 예술 분야에서 동시에 포착된다. “런던의 외침”은 일종의 토포스(topos)로 자리 잡으면서 오랫동안 여러 예술 작품의 소재가 되었다. 특히 음악에서는 17세기 초반에 활동하였던 영국 작곡가 기본스(Orlando Gibbons, 1583-1625), 월크스(Thomas Weelkes, 1576년 세레-1623), 데어링(Richard Derling, 1580년경-1630)이 《런던의 외침》이라는 같은 제목의 곡들을 남겼다. 어떤 곡은 4-5성부의 성악곡으로, 어떤 곡은 단선율에 반주가 붙은 형태로 나타난다. “런던의 외침”을 제목으로 하는 성악곡들은

5) Schafer, 『사운드스케이프: 세계의 조율』, 115-118 참조.

6) Craig Wright and Bryan Simms, *Music in Western Civilization* (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 69.

앞서 언급하였듯 상품을 팔기 위해 호객하는 상인들의 외치는 소리나 야경꾼들의 순찰소리 같은 일상의 목소리, 혹은 말소리들을 텍스트로 취한다.⁷⁾ 또 외치는 사람들이 가지고 있는 제각각의 독특한 말투나 목소리의 억양들이 음악 안에서 다양하게 묘사된다.

이처럼 근대 초 런던 타운의 사운드스케이프를 양식화하여 담아낸 “런던의 외침”은 수 세기가 지나 20세기 후반에 베리오의 손을 거쳐 새롭게 재탄생하게 된 것이다. 흥미로운 것은 베리오가 20세기적 환경에서의 일상 소리가 아니라 과거의 소리에 관심을 가졌다는 것이다. 그렇다면 베리오의 왜 과거의 거리 행상인들의 외침에 관심을 갖게 되었을까?

이 곡이 영국의 아카펠라 그룹을 위해 작곡되었기 때문에 그들의 민속적 소재를 반영하는 것이 당연하다고 단순하게 결론짓기에는 이 곡에 담겨 있는 이야기들이 너무 다양하다. 아마도 베리오는 과거의 소리 소재 안에 잠재되어 있는 현대적 표현 가능성을 발견하였을 것이다.

2. 상호텍스트성(Intertextuality): 과거와 현대의 만남

베리오는 《런던의 외침》에 대한 저자 노트에서 이 곡의 텍스트가 옛 런던의 길거리 노점상들의 잘 알려진 구절(phrase)들에서 자유롭게 선택된 것이라고 언급한바 있다.⁸⁾ 그는 옛 런던 거리의 외침을 텍스트로 취하여 시간적으로 먼 과거와 관계를 맺는다. 그러나 그는 과거를 먼지 쌓인 골동품이나 수집된 대상으로 혹은 회고적으로 추억하는 대상으로 취급하지 않는다. 오히려 새로운 의미를 만들어낼 수 있는 또 다른 텍스트로서 다룬다. 과거의 음악에 대한 그의 입장을 살펴보자.

우리는 역사의 모든 일이 특별한 연대기적 고려 없이 일어난다고 느끼며 산다. 음악도 마찬가지로 우리가 그것에 관심을 기울일 때, 감상자, 연주자,

7) Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England* (Chicago: The University of Chicago Press, 1999), 79-83 참조.

8) Luciano Berio, *Cries of London*, Swingle II, DECCA 425 620-2, Booklet, 4 참조.

작곡가로서 우리의 내적 필요와 욕망들에 따라 [연대기적 고려 없이] 자유롭게 다루어 질 수 있기 때문에, 그 상대적 지속성이나 망각, 연대기적 배치 등의 유효기간이 결국 아무런 상관없는 샘플들의 저장고이다. 그러한 일이 일어날 때 우리의 음악적 공간 안의 각 지층들이 과거와 미래가, 그리고 “이전”과 “이후”가 서로 관계되어 있으며 심지어 교환 가능한 실체들임을 함축한다는 것을 깨닫게 된다...진정한 의미의 음악적 발전을 이루기 위해 우리는 역사적 시간에 대한 일직선적 사고와 [그것이] 역행불가능하다는 관점으로부터 우리 자신을 분리시켜야 한다는 것이다...

우리는 장기, 단기 기억 사이를 구분하고 이전과 이후 사이를 구분하는 것이 이제는 황혼녘에 있다는 것을 경험하고 있다. 모든 것은 그 구분이 희미해질 때 유용하고 본질적으로 상호보완적인 존재가 되기 시작한다.⁹⁾

베리오에 따르면 음악에 대한 연대기적 사고에서 자유로워질 때, 그리고 역사가 일직선적으로 흐르며 과거로 돌아가는 것이 퇴행이라 여기는 근대의 목적론적 역사관에서 벗어날 때 비로소 과거의 음악은 음악적 저장고에서 선택 가능한 수많은 음악적 샘플들 중 하나가 된다는 것이다. 또 과거의 음악 혹은 현재의 음악, 이전의 음악 혹은 이후의 음악이라는 이분법적인 구분으로부터 우리의 사고가 유연해질 때 과거 음악이나 현재 음악 할 것 없이 모든 음악들은 서로 유용한 상호보완적인 존재가 될 수 있다. 역사적 과거에 대한 이러한 관점의 변화는 베리오로 하여금 과거의 음악 역시 새로운 음악적 의미를 만들어 낼 수 있는 수많은 선택지 중 하나로 인식하게 하였다.¹⁰⁾

베리오가 과거의 재료를 다루는 방식은 상호텍스트성의 맥락에서 이해할 수 있다. 상호텍스트성은 이미 존재하는 텍스트를 빌려와 그것을 변형시켜 새로운 텍스트를 형성하는 과정을 통해 두 텍스트들 사이의 상호관계를 만들어내는 문학적 고안물이다. 이러한 관계에 의해 별개의 작품은 그 속에서 관련된 이해를 발생시킨다. 즉 상호텍스트성은 독자들이 이전 지식

9) Luciano Berio, “Forgetting Music,” in *Remembering the future* (Cambridge: Harvard University Press, 2006), 63-65.

10) Berio, “Forgetting Music,” 72.

과 이해에 기초하여 텍스트를 ‘다층적’으로 이해하는데 영향을 미치는 레퍼런스를 만들어낸다. 문학 비평가 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)가 처음 제안한 상호텍스트성은 포스트모더니즘과 연관되는 이론적 개념이지만 이러한 경향은 이전부터 이미 나타난다.¹¹⁾

제임스 조이스(James Joyce, 1882-1941)의 1922년 소설 『율리시스』(*Ulysses*)는 호메로스의 『오디세이』(*Odyssey*)와 상호텍스트적으로 관련시켜 다층적 캐릭터(multi-layered character)를 만들어냄으로써 삶의 복합적 측면을 끌어내었다.¹²⁾ 조이스는 예술 작품에서 이러한 다층적 캐릭터가 가지고 있는 중요한 가치에 대해 강조하였다. 베리오 역시 조이스의 개념이 자신에게도 중요하다고 언급한 바 있다. 특히 작곡의 과정이나 감상 과정에서 그것은 중요한 의미를 갖는다. 그에 따르면 “여러 층들이 각각 다른 정도로 존재하면서 만들어지는 다층적 조합은 매우 흥미로운 마그마(magma)를 만들어 낼 수 있다. 만약 이 층들이 밀도 있는 음악을 만들어 내는데 있어서 화성적으로, 시간적으로 실제적 기능을 가지고 있다면 그들의 공존은 매우 의미 있는 잠재적 ‘드라마’를 만들어 낼 수 있다.”¹³⁾ 즉 작곡 과정에 있어서 과거의 재료는 새로운 재료들과 상호보완적으로 작용하면서 다층적 관계를 만들어내는 요소로 사용된다는 것이다. 또 감상자들은 그들이 “이용할 수 있는 음악적 지식의 원천으로서 과거의 음악 전체를 이용하는 경향이 있기” 때문에 감상의 과정에서 상호텍스트성은 음악이 드러내는 요소를 복합적으로 연관시키는 역할을 한다.¹⁴⁾ 그러므로 과거 음악은 작곡가들에게나 감상자들에게 중요한 레퍼런스가 될 수 있다.

11) J. Peter Burkholder, “Intertextuality,” in *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [2016년 2월 5일 접속].

12) 베리오는 조이스의 『율리시스』를 바탕으로 1958년에 《조이스에 바치는 경의》(*Omaggio a Joyce*)를 작곡한 바 있다. 또 1968년에 《신포니아》(*Sinfonia*)를 통해 상호텍스트성에 대한 관심을 드러내기도 하였다. David Beard and Kenneth Gloag, “Intertextuality,” in *Musicology: The Key Concept* (New York: Routledge, 2005), 95-96 참조.

13) Theo Müller and Luciano Berio, “‘Music is not a solitary act’: Conversation with Luciano Berio,” *Tempo* 199 (1997), 18.

14) Berio, “Forgetting Music,” 61 참조.

작곡가가 과거의 음악, 혹은 텍스트를 빌려와 그것을 새로운 요소와 공존하게 하거나 변형시켜 또 다른 의미의 음악을 만들어 낼 때, 그 음악은 이전 지식과 이해에 기초하여 다층적(multi-layered)으로 경험되고 이해될 수 있는 상호텍스트적 관계를 유발한다는 것이다.

이제 베리오가 “런던의 외침”이라는 과거의 텍스트(제목이나 가사뿐 아니라 선율, 양식 등을 포함하는 의미에서)를 빌려와 그것과 어떻게 관련시키고, 어떻게 변형시키면서 새로운 음악적 경험을 이끌어 내는지 살펴볼 필요가 있다. 앞서 언급하였듯 베리오는 옛 런던 거리에서 노점상들이 자신의 물건을 팔기 위해 외치는 말소리들의 일부를 발췌하여 가사로 취한다. 이러한 거리의 외침은 대규모의 컬렉션으로 목록화되어 있거나 일부는 음악 작품 안에 포함되어 있어 오랫동안 잊히지 않고 남아 있는 것들이다. 특히 음악 안에서는 물건을 파는 상인들이 습관적으로 만들어낸 독특한 억양이나 선율적 프레이즈가 재미있게 묘사된다. 기본스나 윌크스, 데어링 같은 17세기 초반의 영국 작곡가들의 작품에서 그러한 요소들을 찾아볼 수 있다.

먼저 기본스의 《런던의 외침》에서는 런던 거리의 풍경을 비롯하여 상인들의 일상, 여러 물건들을 팔기위해 외치는 사람들의 목소리 등이 가사로 묘사되어 있다. 기본스의 《런던의 외침》의 가사 중 일부는 다음과 같다.

God give you good morrow my masters, past three o'clock and a fair morning.

(신은 당신에게 좋은 내일을 주실 거예요 내 주인님, 세 시가 지나고¹⁵⁾ 맑은 아침을)

New mussels, new lilywhite mussels. Hot codlings, hot. New cockles, new great cockles, New great sprats, new. New great lampreys, New fresh herrings...)

(새로 들어온 홍합, 백합처럼 흰 새 홍합. 방금 들어온 새끼 대구, 갓 들어

15) 세 시는 새벽 교회 종 치는 시간이다.

은 꼬막, 새로 온 큼직한 꼬막. 새로 들어온 큼직한 스프랫¹⁶⁾. 새로 온 큼직한 칠성장어, 갓 들어온 신선한 청어...)

Will you buy any brush of clear complexion, mistress?

(깨끗한 얼굴 화장 솔 사세요, 부인)

Buy a fine washing ball.

(좋은 비누 사세요.)

가사가 어떤 시적 의미를 담고 있기 보다는 물건 파는 사람들의 다양한 말소리 자체를 묘사하고 있기 때문에 가사에 음악을 붙이는 방식 역시 말이 나 외침들의 독특한 억양에서 오는 소리들을 묘사하는 것을 특징으로 한다. 말소리를 묘사하듯 한음으로 반복하거나, 짧게 여러 번 외치는 소리의 억양을 묘사하듯 넓은 음정으로 도약하는 짧은 모티브를 여러 번 반복한다. 마디4-10의 소프라노 성부에서는 “God give you good morrow my masters/past three o’clock/and a fair morning”의 세 단락으로 나누어지는 가사에 따라 선율 역시 세 개의 프레이즈로 나누어 리듬을 변화시키면서 한음을 반복하고 있다. 마디11-14에서는 가사 “New mussels/new lilywhite/mussels”가 가지고 있는 리듬과 흥합 파는 사람의 억양을 흥내내듯 한음으로 반복되다가 3도 하행하는 모티브에 리듬을 변화하여 세 번 반복한다. 마디15-18에서는 4도 하행 후 4도 상행하는 모티브가 테너와 알토 성부에서 모방된다. 이처럼 동일한 음을 계속 반복하거나 순차 진행보다는 3도나 4도, 5도 등의 넓은 음정으로 도약하는 짧은 모티브를 연속함으로써 목소리의 억양이나 말의 제스처를 음악적으로 묘사하고 있다.

16) 스프랫은 청어과의 생선이다.

<악보 1> 기본스, 《런던의 외침》 마디1-18

1

Sopran 1

Sopran 2

Alt

Tenor

Baß

God give you good mor-row, my mas - ters

7

New mus - sels, new

past three a-clocke and a faire morn - ing,

13

li-ly-white mus - sels,

New coc-les, new greate coc-les,

Hot cod-lings hot,

또 다른 작곡가 월크스의 《런던의 외침》은 네 개의 비올 반주가 붙은 단선율을 곡으로 앞서 살펴본 기본스와 비슷한 내용의 가사를 가지고 있으며, 선율적 특징 또한 비슷하다.

New oysters, new Wallfleet oysters; new mussels, new lilywhite mussels; New cockles, new great cockles, new; new sprats, new sprats, new great sprats, new...)

(새로 들어온 굴, 새로 온 월플리트¹⁷⁾ 굴; 새로 들어온 홍합, 백합처럼 흰 새 홍합. 갓 들어온 꼬막, 새로 온 큼직한 꼬막. 새로 들어온 스프랫, 새로 온 스프랫, 새로 온 큼직한 스프랫...)

<악보 2> 월크스 《런던의 외침》 마디7-16 선율

월크스의 선율 역시 기본스의 선율적 특징과 닮아 있다. 좀 더 긴 음가의 느린 템포로 진행되지만, 4도 도약 음정에 반복음이나 보조음, 경과음 등을 추가한 짧은 모티브들이 쉽표로 중단되며 연속되는 선율적 제스처가 기본스에서처럼 외치는 사람들의 말소리를 흉내 내고 있다.

한편 데어링의 《도시의 외침》(*The City Cries*) 텍스트에서도 당시 “런던의 외침”의 텍스트에 상투적으로 나타나는 오래된 부츠나 과일, 굴, 홍합, 화장품, 마늘 같은 물건을 파는 행상인들이 외치는 짧은 구절들이 나열되고 있다. 특히 마늘 파는 상인이 외치는 구절들은 베리오의 《런던의 외침》 제4곡의 가사에서도 동일하게 나타난다.¹⁸⁾

17) 월플리트는 런던의 주요 거리 중 하나이다.

18) 베리오가 데어링의 《도시의 외침》의 가사를 발췌한 것인지, 오래전부터 전해 오는 콜렉션을 참고한 것인지는 명확하지 않다. 그러나 당시의 여러 작곡가들의 작품에서

Garlic, good garlic, the best of all the cries; it is the physic
against all maladies; it is my chiefest wealth good garlic for to
cry, and if you lose your health, my garlic then come buy!

(마늘, 좋은 마늘, 모든 외침들 중 최고의 외침; 모든 병을 이길 수 있는
약; 나의 제일 좋은 재산, 외치기 위하여 좋은 마늘, 만약 당신이 건강을
잃었다면, 내 마늘을 와서 사세요!)

베리오는 17세기 “런던의 외침”에서 온 가사 뿐 아니라 17세기의 음악 어
법이나 양식까지도 과거의 텍스트로 취하여 다양한 방식으로 그와 관련시
키거나, 변형시킨다. 베리오의 《런던의 외침》은 1974년 두 명의 카운터테
너, 한 명의 테너, 두 명의 바리톤과 한 명의 베이스로 구성된 킹스싱어즈
를 위해 6성부 성악곡으로 처음 작곡되었다가, 1976년에 두 명의 소프라
노와 두 명의 알토, 두 명의 테너, 그리고 두 명의 베이스를 위한 8성부의
곡으로 재작업 되었다. 1976년의 새로운 버전에서는 편성뿐 아니라 전체
적인 구조 역시 변화된다. 7개의 곡 전체가 짧은 주기로 순환하는 구조를
취하며, 제7곡이 새롭게 추가되었다. 제1곡은 17세기 음악 양식을 환기시
키듯, 폴리포니로 조화로운 하모니를 이루며 나온다. 제3곡은 제1곡과 음
악적 내용은 조금 변형되지만 같은 가사를 갖고, 제5곡은 제1곡의 가사와
음악을 똑같이 반복한다. 반면 제2곡, 제4곡, 제6곡은 각각 다른 현대적
기법을 사용한다. 즉 제1곡, 제3곡, 제5곡은 같은 가사를 취하고, 17세기
의 음악 양식을 환기하듯 좀 더 조화롭고 단순하게 반복된다면, 제2곡, 제
4곡, 제6곡은 각각 다른 가사와 복합적인 음악 요소들이 현대적인 방식
으로 나타나며, 제7곡은 전체를 종합하는 형태로 나타난다. 제7곡은 “외침들
가운데 외침”(Cry of the cries)이라는 제목이 유일하게 붙어있으며, 앞선
외침들에 대한 코멘트의 역할을 한다. 이 곡은 앞선 곡들의 선율적, 화성

가사의 내용들이 비슷하게 혹은 똑같이 공유되고 있다는 것을 통해 이러한 외침은
문구들은 이미 정형화된 형태로 존재하고 있었다는 것을 알 수 있다. 중요한 것은
그 텍스트가 감상자들로 하여금 어떠한 기대를 불러일으키거나, 또는 그 기대에
상응하거나 상충되면서 만들어지는 다양한 음악적 경험들을 발생시킬 수 있는 레
퍼런스가 된다는 것이다.

적 특징을 취하고, 또한 먼 곳으로부터 그것을 기억해 내는 것처럼 음악적으로 벗어나기도 한다.

각 곡의 가사는 다음과 같다.

I, III, V.

These are the cries of London town. 이것은 런던 타운의 외침.
some go up street, some go down. 몇몇은 거리 위로 가고, 몇몇은 아래로 가네.

II.

Where are ye fair maids that have need of our trades? I sell you a rare confection. Will you have your face spread either with white or red? My drugs are no dregs for I love the white of eggs made in rare confection. Will ye buy any fair complexion?	어디 있나요? 어여쁜 아가씨들 우리의 장사를 필요로 하는 분들. 귀한 물건 팔아요. 당신 얼굴에 퍼 발라보시겠어요? 하얀색이나 붉은색을 내 약은 하찮은 것이 아니에요. 나는 귀한 물건에 들어간 달걀흰자를 좋아하니까요. 흰 살결 사시겠어요?
---	---

IV.

Garlic, good garlic the best of all the cries. It is the physic 'gainst[against] all the maladies. It is my chiefest wealth, good garlic for the cry. And if you lose your health my garlic then come buy. my garlic come to buy.	마늘, 좋은 마늘 모든 외침들 중 최고의 외침. 이것은 모든 병을 이길 수 있는 약. 나의 제일 좋은 재산 외침을 위한 좋은 마늘. 만약 당신이 건강을 잃었다면 그러면 내 마늘을 와서 사세요. 내 마늘 사러 오세요.
---	--

VI.

Money, penny come to me I sell old clothes. For one penny, for two pennies old clothes to sell. If I had as much money as I could tell I never would cry old clothes to sell.	돈, 동전 내게로 오라 오래된 옷 팔아요. 1페니, 2페니에 오래된 옷 팔아요. 내가 만약 돈이 많다면 나는 말 하겠지요 결코 외치지 않을 거라고 오래된 옷을 팔기 위해.
--	--

VII.

“Cry of the Cries”

Come (buy, some, old, cry, to, me)
money (to me)

Come

some go up street some go down

I sell old clothes

and if you lose your health

my garlic then

come buy

Cry (some, go, up, go, down)

Money (to me)

Penny (come, buy, me, old, cries)

Come buy

some go up street some go down

old clothes to sell

garlic good garlic

my garlic then come buy

if I had as much money as I could tell

I never would cry old clothes to sell

some go up street some go down

old clothes to sell

down

these are the cries of London town

some(some go...)

“외침들 가운데 외침”

오세요 (사세요, 몇몇의, 오래된, 외침, 에게, 나)
돈 (내게로)

오세요

몇몇은 거리 위로 가고, 몇몇은 아래로 가네

오래된 옷 팔아요

만약 당신이 건강을 잃었다면

그러면 내 마늘을

와서 사세요

외침 (몇몇의, 가네, 위로, 가네, 아래로)

돈 (내게로)

동전 (오세요, 사세요, 나에게, 오래된, 외침들)

와서 사세요

몇몇은 거리 위로 가고, 몇몇은 아래로 가네

오래된 옷 팔아요

마늘 좋은 마늘

내 마늘 와서 사세요

내가 만약 돈이 많다면 나는 말 하겠지요

결코 외치지 않을 거라고 오래된 옷을 팔기 위해

몇몇은 거리 위로 가고, 몇몇은 아래로 가네

오래된 옷 팔아요

아래로

이것은 런던 타운의 외침

몇몇은 (몇몇은 가네...)

제1곡은 교회 선법에 기초하고 폴리포니 짜임새를 이루면서 과거와 관련 시킨다. 선율의 윤곽과 방향성, 종지음, 사용된 음들을 전체적으로 고려할 때 제1곡은 온음-반음-온음-온음-반음-온음-온음으로 구성된 E-F[#]-G-A-B-C-D-E의 에올리안 선법에 기초한다. 마디1-7까지는 “These are the cries of London town”을 가사로 하여 첫 번째 종지가 일어나는 부분이다. 마디1에서 테너2의 B음으로 시작하여 테너1에서는 E음, 소프라노2는 A음, 소프라노1은 E음으로 성부가 완전4도 간격으로 순차 모방되고 있다. 마디2의 베이스 성부에서는 유니즌으로 F[#]음이 나오는데 이 역시 테너의 첫 음 B와 완전4도 관계를 형성한다. 각 성부의 음들이 완전4

도 간격으로 모방된 후 그 음이 지속되는 사이에, 마디1부터 알토1 성부에서 주선율(노래선율)이 나타난다. 이 선율은 E음부터 시작하여 A음으로 향하였다가 마디6-7에서 A-G-F[#]-E로 종지한다(x). 비교적 좁은 음역으로 진행하고 한 음절에 여러 음으로 장식된 멜리스마적 패시지를 특징으로 하여 마치 옛 교회 성가 선율을 환기하는 듯하다(악보 3).

<악보 3> 베리오, 《런던의 외침》 제1곡 마디1-7

The musical score is arranged in four systems, each with two staves (1 and 2). The parts are Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The time signature is 12/8, and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "these are the these are the these are the".

Soprano: Part 1 starts with a rest, then "these" (measures 2-3), "are" (measures 4-5), and "the" (measures 6-7). Part 2 starts with "these" (measures 2-3) and "are" (measures 4-5). Dynamics: *pp*.

Alto: Part 1 starts with a rest, then "these" (measures 2-3), "are" (measures 4-5), and "the" (measures 6-7). Part 2 is silent. Dynamics: *mf*.

Tenore: Part 1 starts with a rest, then "these" (measures 2-3), "are" (measures 4-5), and "the" (measures 6-7). Part 2 starts with "these" (measures 2-3) and "are" (measures 4-5). Dynamics: *pp*.

Basso: Part 1 is silent, then "these" (measures 2-3), "are" (measures 4-5), and "the" (measures 6-7). Part 2 is silent. Dynamics: *pp*.

The musical score consists of four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The time signature is 10/8, with a 6/8 section in the middle. The lyrics are: "cries the cries of Lon-don town". The Soprano part has a melodic line with a fermata. The Alto part has a more active line with a fermata. The Tenor and Bass parts have a more rhythmic, repetitive line with a fermata. The lyrics are: "cries the cries of Lon-don town".

마디8-14에서는 마디1-7과 동일한 가사와 음악적 내용이 약간의 선율 변화와 함께 다시 한 번 반복된다. 마디15-21은 가사가 “some go up street, some go down”으로 변화되지만 주선율은 또 다시 반복된다. 마디22-29는 앞서 나온 가사가 다시 반복되는데, 주선율은 테너1 성부로 이동한다. 반면 알토1 성부에서는 도미넌트 음(혹은 낭송음) B가 꾸밈음으로 장식되면서 계속 반복된다. 이는 앞서 살펴본 기본스나 윌크스가 외치는 소리를 묘사하기 위해 한 음을 반복하는 방식과 같다. 그러나 베리오는 이 낭송음을 앞에서 짧게 꾸며주면서 외치는 소리의 역양을 더욱 강조한다. 알토1 성부의 외치는 소리와 테너1 성부에서의 노래 선율은 각각 독립적인 캐릭터를 가지고 병치된다. 이와 같이 이질적인 요소들이 어느 한 쪽으로 동화되지 않고 각각의 개별적인 층을 이루면서 공존하는 방식은 앞서 언급하였던 베리오의 다층적 조합 방식의 한 예이다(악보 4, 마디 22-25). 제1곡은 네 번의 총지가 이루어지면서 같은 패턴이 네 번 반복되는

한편 제1곡은 또 다른 층위의 상호텍스트적 관계를 만들어내는 레퍼런스가 된다. 즉 제1곡에서 사용된 음악적 재료들이 다른 곡에서 부분적으로 나타날 때 그것은 익숙한 참조적 요소가 된다. 그 요소들이 새로운 음악적 재료들과 각각 다른 정도로 조합되면서 또 다른 층을 형성하거나 원래의 의미에서 벗어나면서 변형적 층위를 만들어낸다. 요컨대 각 곡 사이에서 되풀이되거나 다른 곡 안에서 부분적으로 다시 나타나는 익숙한 재료들은 새로운 것과 만나거나 변형되어 완전히 다른 것이 될 때 훨씬 더 드라마틱한 효과를 이끌어낼 수 있다.

이러한 특징은 제3곡에서 잘 드러난다. 앞서 언급하였듯 제3곡은 제1곡의 가사를 그대로 반복하면서 연관성을 갖는다. 그러나 음악적으로는 제1곡의 선율을 부분적으로 사용하여 서로 관련되기도 하지만 한편으로는 새로운 요소와 만나 변형됨으로써 그로부터 벗어난다. 음악은 베이스 성부의 단선율로부터 시작되는데, 베이스의 시작 선율은 제1곡의 알토1 성부에서 나왔던 주선율이 단2도 이도된 것이다(마디1-5). 이 선율은 다섯 마디에 걸쳐 강조되다가 마디6의 테너 성부에서 새로운 음 재료로 구성된 선율과 병치되면서 변화를 맞는다. 마디6-7의 테너 선율은 새로운 4음군 $A-B^b-E^b-F$ 에 기초하여 구성된다. 이 4음군은 장7도(B^b-A)와 증4도(E^b-A)의 불협화음정을 포함하고 있는데, 선율은 장7도의 불협화 음정 B^b-A 을 외곽에 배치하고 B^b-F 의 완전5도와 E^b-A 의 증4도로 도약하는 B^b-F-E^b-A 로 진행된다. 불협화음을 강조하며 넓게 도약하는 테너 선율은 선법에 기초한 좁은 음역의 순차적이고 멜리스마적인 베이스 선율에 대응하여 나온다. 베이스 성부와 테너 성부의 이러한 대조적인 요소는 이 곡에서 두 개의 층위를 유지하면서 진행되지만 한편으로는 서로에게 영향을 받아 변형되기도 한다. 마디7 이후부터 베이스 선율은 테너의 새로운 요소의 영향을 받아 반음계적으로 변화하기도 하고 음역이 확장되면서 변형된 모습을 보인다. 그러나 프레이즈를 마무리 할 때는 오리지널 선율의 종지적 제스처(x')로 돌아오면서 연관성을 유지한다(마디17-19).

<악보 5> 베리오 《런던의 외침》 제3곡 마디1-9

$\text{♩} = 100$ [$\text{♩} = \text{♩}$]
f these are the cries of Lon-don town *mf* some go up street
 B
 장7도 증4도
 6 *p* *falsetto* some go up street some go down some go up *rall.*
 T *pp* some go up street go
 B some go down go down down

한편 마디13-19에서는 앞서 나온 테너 성부의 4음군이 소프라노 성부에서 “some go down”이라는 가사에 A-F-E^b/F-E^b-F-A/F-E^b-F-A/F-A-F-E^b/F-A-F-A 등으로 재배열 되어 16분 음표의 짧은 음가로 빠르게 반복되고, 알토 성부에서는 B^b과 E^b에 모음 “O”가 길게 지속된다. 또 테너에서는 F[#]-G-F[#]/G-F[#]-G, F[#]-G-F[#]/G-F[#], G-F[#]-G의 변박으로 인해 악센트가 바뀌면서 나타나는데 이러한 요소는 가사 내용이나 선율적 맥락에서 탈의미화되어 일종의 음향처럼 인식되도록 만든다. 동시에 베이스 성부에서는 이러한 음향 효과와 별개로 선율이 진행되면서 또 다른 층위를 만들어낸다. 이처럼 노래 선율과 음향적 요소가 대위적으로 조합되는 방식은 과거의 요소이든 현대적 요소이든, 익숙한 것이든, 새로운 것이든, 이질적 재료들을 보충적인 힘들로서 상호 작용하도록 다루는 베리오의 작곡방식을 보여준다(악보 6).

<악보 6> 베리오 《런던의 외침》 제3곡 마디13-19

pp e lontano *quasi stacc.*

13

S
some go down some go some

up street some go some go go

A
[o] [o]

T
pp impassive
some go up

B
some go up street some go down go

some go up

16 *(stacc.)*

S
go down

some go up street

A
go

go

T
ord.
street some go down

B
mf *pp (impassive)*
down some go down

street these are the cries of Lon-don town

mf (very dark, almost grotesque) x'

지금까지 살펴보았듯 17세기 “런던의 외침”의 텍스트와 과거의 음악적 재료들은 이 곡 전체를 위한 상호텍스트적 레퍼런스가 되고, 또 제1곡의 요소들은 다른 곡들을 위한 상호텍스트적 레퍼런스가 된다.¹⁹⁾ 과거 혹은 앞서 나온 요소들을 새로운 단위들과의 상호텍스트성 속에서 관련시키는 것은 어쩌면 감상자의 특권일지도 모른다. 그러나 작곡가에게 있어서도 어떤 익숙한 요소와 낯선 것들을 상호텍스트적 관계 속에 자리매기는 것은 그것과 얼마나 관련되는지, 혹은 얼마나 벗어나는지의 척도를 만들어내 더 드라마틱한 변형의 효과를 이끌어 낼 수 있는 중요한 방법이 될 수 있다.

3. 대중적 음악과 진지한 음악의 경계를 넘어: 베리오의 음악적 실험

베리오는 버르거(Bálint András Varga)와의 인터뷰에서 1974년에 킹스 싱어즈의 6명의 목소리를 위해 만든 첫 번째 버전이 더 직접적이고 더 “대중적”인데도 불구하고 1976년의 새로운 버전을 특별히 더 선호하는 이유에 대한 질문에 대해 새로운 버전, 특히 새롭게 추가된 제7곡에서 비로소 자기 “자신에게로 돌아갔다”고 답하였다.²⁰⁾ 또 같은 인터뷰에서 베리오는 과거의 음악들, 특히 “런던의 외침” 같은 민속적 소재와의 관련성은 “순전히 정서적인 이유에서 비롯된다”고 말하면서 “그러한 음악으로 작업할 때 늘 발견의 흥분에 사로잡힌다”고 언급하였다.²¹⁾ 17세기 작곡가들의 《런던의 외침》 역시 진지한 음악이기보다는 오락을 위해 가볍게 만들어낸 장르에 속한다. 그리고 베리오의 첫 버전은 그 당시의 가벼운 민속적 요소를 대중적으로 쉽게 접목하기 위하여 의도하였을지도 모른다. 그럼에도 불구하고 그 재료를 통해 베리오는 이미 새로운 가능성을 보았을 것이며, 그것을 활용해 자신의 진지한 음악적 문제들을 풀어낼 수 있을 것이라 여겼던 것으로 보인다. 그러한 가능성들에 대한 탐구는 구조적인 측면이 보완되

19) 제5곡은 제1곡이 그대로 반복되고 있기 때문에 분석에서 제외한다.

20) Luciano Berio, *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, trans. and ed. David Osmond-Smith (New York: Marion Boyars, 1985), 148-149.

21) Berio, *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, 148.

고, 더 많은 노래들을 추가하면서 재작업된 새로운 버전을 통해 증명된다. 무엇보다 말소리를 가사로 하는 《런던의 외침》은 몇몇 실험적인 곡에서 이미 보여주었던 목소리에 대한 그의 진지한 호기심을 자극하였을 것이다.

베리오의 인간의 목소리(voice, 음성)가 가지고 있는 음악적 잠재력에 대해서 관심을 가졌다. 특히 음악과 언어와의 관계에 주목하면서, 말(words) 또는 말소리(sound of words)가 가지고 있는 음향적, 음악적 특성들을 재발견하였다. 그는 테오 뮐러(Theo Müller)와의 인터뷰에서 음악과 언어가 얼마나 관계가 있는지에 대한 질문에 대해 다음과 같이 답한다.

음악은 언어가 아니다. 물론 ‘언어’라는 개념 안에 포함되는, 아주 대단한 그 무엇에 의존하기도 한다...철학자가 말하였듯이, “언어는 존재의 집이다”(language is house of being). 그러나 언어를 좀 더 자세히 살펴본다면, 음악이 언어와 많은 부분들에서 다르다는 것을 발견할 것이다. 언어는 재현적인 기능과는 다른, 합리적이고 기표적인(signifying, 의미화하는) 요소들을 가지고 있다. 하지만 음악에서는 표면적인 레벨로부터 심층적인 레벨을 구분할 수 없으며, 기표[signifier, 글자 자체나 그것이 울리는 소리]로부터 기표적인 것[signifying, 의미화하는 것, 즉 의미작용]을 분리할 수 없다. 언어와 음악을 비교하려고 할 때 이러한 큰 문제가 발생한다...의사소통과 관련된 모든 것이 가장 보편적인 의미에서 언어라고 할 때, 그런 의미로 우리가 “음악의 언어”를 이야기 할 때, 우리는 실제로 메타포를 사용하고 있는 것이다. 그러나 음악과 언어가 공유하는 명백한 사실은 소리와 의미의 관계가-그것이 의미하는 것이 무엇이든지-임의적으로 관습들에 기초하며, 우리가 받아들이거나 거절하거나 할 일련의 기호들에 기초한다는 것이다²²⁾

우리는 언어적 차원에서 음성을 들을 때 울리는 소리 자체, 즉 음향적 레벨과 그것을 의미화 하는 단계 즉, 의미적 레벨에서 듣는다. 이 둘 사이에서 어떤 상호 작용이 일어나는데, 이 경우 한쪽이 다른 한쪽에 의미를 부

22) Müller and Berio, “‘Music Is Not a Solitary Act’: Conversation with Luciano Berio,” 16.

여한다. 그러나 베리오의 언어가 가지고 있는 이러한 이분법적 구분이 음악의 차원에서는 적용되지 않는다고 보았다. 다시 말해 음성이 음악적으로 다루어질 때 언어와 다른 새로운 의미를 발견할 수 있다는 것이다. 음성은 언제나 언어, 즉 말과 밀접하게 관련되어 있다. 그리고 언어적 수단으로서 음성은 의미 전달을 주된 목적으로 한다. 그러나 음성은 반드시 언어를 수반하지 않고서도 의미(감정 혹은 감각)의 전달이 가능하다. 예컨대 웃음소리, 신음소리, 흐느끼는 소리, 비명소리 등은 소리 그 자체만으로 감정을 전달할 수 있기 때문이다. 한편 오페라 가수가 모차르트나 베르디를 노래할 때, 가사가 있음에도 불구하고 노래 소리는 하나의 악기 소리로 여겨질 수도 있다. 이때 음성은 의미 전달과 상관없이 음향적 차원으로 다루어지기도 한다. 요컨대 음악의 세계에서는 목소리 자체가 언어보다 깊은 의미를 지니는 경우도 있으며, 반면 말이 의미적 맥락에서 떨어져 나와서 소리 자체로 울림으로써 전달하려는 대상, 혹은 감각 자체를 더 분명히 전달할 수 있다는 것이다. 결과적으로 음성(혹은 말)의 음향적 영역과 의미적 영역의 구분이 무의미해진다.

베리오는 인성이 언어의 의미론적인 맥락에서 떨어져 나왔을 때 음향적 차원에서, 즉 ‘소리’(sound)로 경험 가능하다는 사실을 발견하였다. 또 그것이 어떤 상황에서는 더 큰 의미전달의 힘을 가지고 있다는 점에 의미를 부여하였다. 이러한 관점에서 그는 음악적 경험과는 무관하다고 여겨지는 목소리 자체가 가지고 있는 무한한 가능성을 실험하였다. 목소리에 대한 그의 진지한 탐구는 《얼굴》, 《신포니아》, 《세쿠엔치아》 같은 실험적인 작품에서 직접적으로 나타난다. 그러나 《런던의 외침》에서 역시 음향적 현상으로서의 목소리, 혹은 말소리 자체나 외치는 소리들의 억양, 궁극적으로 인간 목소리의 기본적인 함축에 대한 광범위한 성악적 표현과 테크닉을 커버하고 있다. 이러한 양상들은 제2곡, 제4곡, 제6곡에서 주로 나타나고 있으며, 과거와 관련된 제1곡, 제3곡, 제5곡과는 극단적으로 다른 모습을 보여준다.

이 세 곡은 옛 “런던의 외침”에서 빌려온 가사에 기초한다. 그러나 현대적 성악 기법을 통해 그 외치는 소리들은 선율을 이끌어내는 전통적 의미

의 가사로서가 아니라 소리 자체, 즉 음향적 요소로 취급된다. 이러한 방식은 과거로부터 멀리 떠나 현대적으로 변형된 소리를 경험하게 하지만 한편으로는 외치는 소리 자체의 본래적 모습에 근접하게 되는 역설을 보여주기도 한다.

제2곡에서는 가사가 탈의미화 되는 과정을 통해 만들어지는 음향 효과를 볼 수 있다. 마디1-5에서는 가사 1-2행의 “Where are ye fair maids / that have need of our trades?”의 단어들이 테너 성부와 알토 성부에서 짧은 음가로 분산되어 “Where / are / ye fair / maids / that have / need / of our trades”로 배치함으로써 가사의 의미론적 맥락에서 벗어나게 만든다. 마디3에서 뒤쫓아 나오는 베이스 성부는 “e-o-a-e”의 모음에 음을 붙여 음향적 효과를 만들어낸다. 이후 마디6부터 알토와 테너 성부에서 “I sell you/ a rare confection”을 외치는 동안 소프라노1에서는 “u-i-u-i”의 모음을 한 음(C)에서 ‘가능한 빠른 속도로 반복하는’ 현대적 인성 기법을 사용하여 말의 최소 단위인 단어에서 더 작은 단위의 알파벳으로 분자화시킨다. 소프라노2에서 역시 C음에서 모음 “o-a-o-a-o-a-o-a-o”를 16분 음표의 셋잇단음표로 나누어 반복하고, 베이스1에서는 F음에서 모음 “i-e-i-e-i-e-i”를 8분 음표의 셋잇단음표로, 베이스2에서는 F음에서 모음 “i-o-a-e-o-a”를 8분 음표로 서로 속도를 다르게 하여 반복함으로써 리듬의 변화를 만들어낸다. 그러나 이러한 배치로부터 얻어지는 최종적 결과는 음향 효과이다(악보 7).

<악보 7> 베리오 《런던의 외침》 제2곡 마디1-8

♩=144 [♩ = ♩]

S
A
T
B

are maids need of our
where ye fair that have need of our trades

are rare con
I sell you a rare con

[u i u i] [u i u i] [u i u i]
[a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o]

[e] [o] [a] [e]

[i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e]

마디29의 테너 성부에서는 가사 “will ye buy any”에 붙은 선을 윤곽을 따라 “말하듯” 노래하라는 표기와 이어지는 마디31부터 테너와 알토 성부에서 똑같은 가사에 “애원하듯”(imploring) 노래하라는 지시를 통해 말소리를 직접적으로 흉내내기 시작한다. 또 마디35의 마지막 박부터 테너 성부에서는 “any fair complexion”에 세 음으로 구성된 D-C-A-C의 반복되는 패턴에 꾸밈음으로 장식하면서 외치는 소리의 역양을 묘사한다(악보 8).

<악보 8> 베리오 《런던의 외침》 제2곡 마디29-38

The musical score consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics and performance instructions: *poco*, *mf*, *p*, *f*, *tense*, and *imploring*. The lyrics are: "will ye buy any" and "will ye buy any". The Soprano part starts with a vocal line and includes lyrics: "will ye buy [e] [a]". The Alto part includes lyrics: "ye buy. [a]". The Tenor part includes lyrics: "will ye buy a - ny" and "will ye - buy - a - ny". The Bass part includes lyrics: "[i] [a] buy a - ny [i] [a] [e] [i] [a] [e] [i] [a] [e] [i] [a] [e] [i]".

33

S
[a] ny a - - - ny a - ny

A
[a] ny[a] - - - ny a - ny will you buy a - ny

T
a - ny a - ny a - ny [a]

B
a - ny

will ye buy [e] [i] [e] [i] [e] [i] - [a] - a - ny a -

36

S
ny a - ny a - ny a - ny a - ny a - ny a -

A
a-ny a-ny a-ny a-ny

T
ny fair com - ple - xion com -

B
a - ny a - ny a - ny a - ny a - ny a - ny

fair fair fair fair

fair comple comple comple

제4곡에서는 또 다른 테크닉을 사용하여 새로운 효과를 만들어낸다. 마디 1부터 테너2 성부에서 가사 “garlic good garlic”에 민요 선율을 같은 노래 선율이 새롭게 나오고, 마디5의 테너1의 “the best of all the cries”에서 그 선율을 이어 받는다. 베리오는 악보에 “나폴리풍의 노래처럼”(like a neapolitan song)이라는 지시를 통해 나폴리 민요의 뉘앙스를 유도하고 있다. 반면 선율을 맡지 않은 다른 성부들은 현대적 테크닉을 통해 이질적 요소가 동시에 나타나는 효과를 만들어낸다. 마디1의 소프라노, 알토, 테너1, 베이스 성부에서는 “R-a”라는 음절에 혀를 말아 성대를 떨면서 내는 트레몰로 표시와 숨소리를 섞어 속삭이며 소리 내는 인성 표시를 붙여 음색적 효과를 만들어낸다. 마디2에서는 “같은 음고를 피해서”(avoid same pitches)라는 지시를 통해 명확한 음고 없이 음절 “R-a”를 발음하듯이 소리 낸다. 마디3에서는 숨소리를 섞어 속삭이듯 “a-R”을 발음하고, 마디5에서는 혀를 말아 성대를 떨면서 내는 소리(트레몰로)와 숨소리가 섞인 속삭이는 소리를 순차적으로 내면서 음향적 변화를 준다(마디1-8).

마디9부터는 알토1에서 선율을 받고, 나머지 성부들은 새로운 음성 효과를 만들어낸다. 알토2와 테너2에서는 “a”를 숨소리를 섞어 글리산도로 미끄러져 올라가는 소리를, 테너1과 베이스2에서는 글리산도로 미끄러져 내려오는 소리를 낸다. 이러한 글리산도를 통한 음향적 표현은 마디11의 가사 “good garlic”을 통해 테너1을 제외한 모든 성부에 확대된다(악보 9).

<악보 9> 베리오 《런던의 외침》 제4곡 마디1-11

breathy tone

S
[R] [a] [R] [a] [a] [R] [R] [a]

A
[R] [a] [R] [a] [a] [R] [R] [a]

T
ga - a ga - rlic good gar - lic
like a neapolitan song
the best of all the

B
[R] [a] [R] [a] [a] [R] [R] [a]

*) Avoid same pitches

S
[R] [R]

A
it is the on - ly phy - sic gainst all the ma - la - dies - *)

T
cries [i] [a] [a] [R] [i] good gar - lic

B
[i] the best of all the cries the best of all the

*) Pronounce maladiäs

**) Avoid same pitches of 1st Tenor

제6곡은 “money”와 “penny”라는 단어를 모든 성부에서 음고 없이 속삭이듯 매우 빠르게 반복하면서 시작한다. 마디2에서는 똑같은 테크닉을 사용하지만 음고를 붙이고, 다이내믹의 변화를 통해 음색에 변화를 준다. 이러한 음향적 효과는 마디9까지 지속된다(악보 10). 마디10부터는 “come / to / me”라는 구절을 각 성부에 다양한 방식으로 배치한다. 소프라노 성부에서는 한 단어씩 서로 모방하면서 분절시키고, 알토와 테너 성부에서는 쉼표로 중단하면서 “come / to / me”를 속삭이고, 베이스1에서는 “get/ rea / dy/ your / mo / ney / your / your”로 단어를 분절하여 속삭이고, 베이스2에서는 “come to me”를 빠르게 중얼거리듯 반복한다. 각 성부에서 다성적으로 서로 다른 목소리를 내며 반복하는 이 부분은 앞선 인용문에서 베리오가 언급하였던 “기표적인 것”으로부터 “기표”를 분리하는 방법을 보여준다. 다시 말해 의미작용으로부터 벗어나 글자 자체가 울리는 소리를 음악적인 방법으로 환원하여 마치 음성이 악기 소리로 변조되는 것 같은 음향 효과를 만들어낸다(악보 11).

<악보 10> 베리오 《런던의 외침》 제6곡 마디1-2

♩ = 66 *Deciso e vivace* 음고없이 이 단어를 매우 빠르게 속삭이듯 반복

S
money

A
penny

T
money

B1
penny

B2
penny

음고를 붙여 이 단어를 매우 빠르게 반복

S
money x 5

A
penny x 5

T
money x 5

B
penny x 5

<악보 11> 베리오 《런던의 외침》 제6곡 마디10-11

10 *pp*

S
come to me come to me to me

A
pp come to me come to me come to me come to me

T
pp come to me to me come come to

B
pp get ready your money your your

p come to me *pp* come to me

이 곡에서는 말소리를 흉내 내는 또 다른 특징적인 요소들이 나타난다. 마디25-27에서는 테너1이 솔로로 오래된 옷을 파는 행상인의 외침을 모방한다. “old clothes to sell”이라는 구절에 음을 붙여 비강을 이용하여 외치는 소리를 만들어내고, 꾸밈음으로 억양을 표현한다. 마디27의 마지막 박부터 테너2가 그 소리를 받아 같이 외치는 동안, 베이스2에서는 “If I had as much money as I could tell I never would cry old clothes to sell”을 마치 랩을 하듯 한음으로 빠르게 반복하고, 베이스1에서 이 구절의 꼬리 부분인 “old clothes to sell”을 받으면서, 말소리를 모방한다 (악보 12).

<악보 12> 베리오 《런던의 외침》 제6곡 마디25-30

25

A

T

open.....gradually "closing".....diminuendo.....and...nasal.....

old clothes to sell old clothes to sell old clothes

pp 3

B

28

A

T

B

o to sell old clothes to sell
clothes old clothes

If I had as much mo-ney as I could tell I ne-ver would cry old clothes to sell

제7곡은 두 번째 버전에서 새롭게 추가된 곡이다. 이 곡은 다른 곡들과는 다르게 “외침들 가운데 외침”이라는 제목을 가지고 있으며, 앞서 나온 곡들에 대한 종합적인 코멘트의 역할을 한다. 베리오가 첫 번째 버전과 구분할 수 있는 지점이 코멘트 같은 이 마지막 곡에 있다고 보았듯, 이전 곡들(제1곡-제6곡)을 “멀리서 온 어떤 외침들을 고찰”하는 방식으로 취급하였다면, 마지막 곡의 코멘트에서는 비로소 그의 음악적 테크닉이 집약적으로 나타난다.²³⁾

실제로 제7곡은 가사뿐 아니라 음악적으로도 앞선 곡들의 코멘트이다. 앞서 제시한 제7곡의 가사를 보면 이전 곡에서 나온 가사들이 다시 나타나고 있다. 그러나 탈맥락화된 방식으로, 마치 기억의 조각들처럼 단편적으로 일관성 없이 나열되고 있다. 여러 외침으로부터 온 구절이나 분절된 단어들이 공존하고, 새롭게 조합되기도 하면서 변형된 또 다른 통일체(unity)를 만들어 낸다. 이러한 양상은 음악에서도 나타난다. 앞서 나온 선율의 단편들이나 여러 기법들이나 음향 효과들-분절된 단어들을 다성적으

23) Berio, *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*, 149.

로 배치하기, 외치듯 말하기, 빠르게 속삭이듯 말하기, 꾸밈음으로 말의 억양 표현하기, 혀를 말아 트레몰로로 연주하기, 음성을 지속하여 악기 소리 같은 효과 내기 등이 뒤섞여 나오면서 이전의 곡들과 연관시킨다. 그러나 다른 한편으로 그러한 요소들은 서로 다른 레벨에서 만나 완전히 새로운 형태로 변형되기도 한다.

마디1에서는 문장에서 떨어져 나온 단어들, come (buy, some, old, cry, to, me)가 각 성부에 다성적으로 배치된다. 마디2에서는 money (to me)가 서로 다른 패턴으로 조합되어 나오다가 두 번째 박 뒤 8분음표에서 me로 모아진다. 마디4에서는 모든 성부가 동시에 come으로 시작하여 “some go up street / some go down / I sell old clothes / and if you lose your health” 등의 다른 맥락에서 온 구절들이 공존하면서 다성적 목소리를 만들어낸다(악보 13)

<악보 13> 베리오 《런던의 외침》 제7곡 “Cry of cries” 마디1-6

The musical score for Luciano Berio's "Cry of cries" (measures 1-6) is presented for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 72. It features complex polyphonic textures with overlapping vocal lines. Dynamics range from *sfp* to *f*. The score includes lyrics for each voice part, such as "come", "money", "old", "to me", "cry", "some", "buy", and "me".

4

mf *pp*

S
come some go down down

mf *pp*

come some go down

mf *pp*

A
come some go up street some go down

mf *pp*

come

mf *pp*

T
come some go up street some go down

mf *pp*

B
come I sell old clothes and if you lose your health

앞서 나온 요소들이 다양한 방식으로 조합되고, 변형되는 과정은 이 곡 전체에서 계속 나타난다. 특히 마디20부터는 이전의 요소들이 다층적으로 겹쳐지고, 전혀 다른 요소들과 만나 변형되는 모습을 보여준다. 마디20의 테너1 성부에서 제4곡에서 나왔던 “the best all the cries”의 나폴리 민요풍의 선율이 다시 나오는 동안, 마디19부터 베이스 성부에서는 같은 곡에서 나온 다른 행의 가사 “if you lose your health my garlic then come buy”가 동시에 나타난다. 반면 소프라노 성부는 제6곡에 나왔던 “old clothes to sell”이, 그리고 알토 성부는 제1곡에서 나왔던 “some go up / some go down”이 나타난다. 마디21부터는 이전의 요소들이 새로운 성악 기법들과 만나 변형되고 있다. 먼저 소프라노 성부에서는 “old clothes to sell”의 외치는 노래 선율이 말하는 소리로 변형되다가, 혀를 굴러 만들어내는 트레몰로로 다시 변형된다. 테너1에서는 앞서 나온

민요 선율이 트레몰로로 변형되고, 테너2에서는 제6곡에서 나온 “If I had as much money as I could tell I never would cry old clothes to sell”이 추가되어 음고 없이 속삭이는 말소리로 빠르게 반복된다. 한편 알토1에서 “some go up / some go down”으로 외치는 노래 소리를 묘사하는 동안 알토2에서는 “R-o”가 트레몰로로 반복되고, 마디23에 이르면 알토1 역시 “R-o”의 트레몰로로 변형된다. 베이스 성부에서는 마디19에서 시작된 베이스1의 선율을 베이스2가 받아 음고가 있는 말소리로 바꾸어 부르다가, 마디22부터는 트레몰로로 변형된다. 한편 베이스1에서는 테너2의 빠르게 속삭이는 소리를 받고, 마디23에서 트레몰로로 변형된다. 결국 마디23에 이르면 모든 성부의 요소들은 빠르게 속삭이는 말소리나 혀를 굴러 내는 트레몰로 소리로 변형된다(악보 14).

<악보 14> 베리오 《런던의 외침》 제7곡 “Cry of cries” 마디19-26

The musical score for measures 19-26 of "Cry of cries" by Luciano Berio is presented for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in a single system with four staves. Measure 19 begins with a Soprano part marked *mf* and a Bass part marked *mf*. Both parts feature a triplet of eighth notes. The Soprano part continues with "old clothes to sell" and "old clothes to" in measure 21, with a dynamic shift to *f*. The Alto part has lyrics "me some go down some go up go" across measures 19-21. The Tenor part has "the best of all the cries" in measure 21, with a dynamic shift to *mf*. The Bass part has "if you lose your health my garlic then if I had my garlic then come buy come" across measures 19-21. Measure 22 shows the Soprano and Bass parts with tremolos. Measure 23 shows all parts with tremolos. The score includes various musical notations such as triplets, dynamic markings (*mf*, *f*), and articulation marks.

22 *f* *p*

S sell _____ [R]

old clothes if I had *)

A go up go up [R] _____ [o] (*p*)

T if I had... *) [o] [R] if I had *)

B buy _____ [R] if I had

*) Repeating this phrase, very fast: "If I had as much money as I could tell I never would cry old clothes to sell"

이처럼 이전에 나온 요소들이 비유기적이고 탈맥락화된 방법으로 뒤섞이면서, 공존하기도 하고, 그들이 새롭게 조합되고 연결되면서 또 다른 통일체를 만들어내는 방식은 베리오가 자신의 작곡 과정을 설명할 때 자주 언급하였던 변형(transformation)의 원리와 관련된다. 다양한 요소와 때로는 정반대의 요소, 이질적 요소들을 통합하여 하나의 통일체를 이끌어내는 방법으로서 이 변형은 여러 요소들을 맞닥뜨리게 하고, 그들을 합성하여 새로운 형태들을 재출현시키는 과정을 통해, 혹은 서로 관련된 재료들을 층층이 겹쳐 놓음으로써 그들의 상호 작용을 통해 만들어진다. 여기에서 베리오 음악이 가지고 있는 복잡성(complexity)이 파생된다. 때로는 그 변형을 통해 그의 음악을 특징짓는 미로 같은 구조들이 증식되기도 한다.

베리오의 변형 개념은 오랫동안 서구 근대 음악의 이데올로기였던 유기체주의를 전제로 하지 않는다. 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 원형식물(Urpflanze)처럼 전체의 형상을 잠재적으로 가지

고 있는 하나의 기본적 형태로부터 뿌리에서 줄기로, 줄기에서 잎으로 발전되고, 각 기관들이 서로의 기능을 가지고 유기적으로 관련되는 나무 식물의 원리와는 거리가 멀다. 오히려 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)가 언급한 리좀(rhizome)의 원리로 설명가능하다. 목적론적이고 수직적이고 위계적인 구조를 상징으로 하는 나무와는 다르게 뿌리 식물의 리좀은 그 뿌리와 줄기를 땅 속에서 수없이 증식한다. 그러므로 리좀은 “자신의 어느 지점에서 다른 지점으로 연결 접속할 수 있다. 그러나 그 특질들 각각이 반드시 자신과 동일한 본성을 가진 특질들과 연결 접속되는 것은 아니다.”²⁴⁾

전체의 형상을 잠재적으로 가지고 있는 하나의 기본적인 형태, 즉 셀 모티프로부터 음악의 각 요소들이 유기적으로 연관되어 발전되는 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)의 변형 개념과는 다르게, 베리오의 변형은 서로 동질적이지 않은 다양한 요소들의 개별적 수평면들이 결합되고 연결되어 새로운 블록들을 형성함으로써 이루어진다.²⁵⁾ 그러므로 베리오가 상호텍스트성의 관계를 이끌어내기 위해 이전의 재료들을 사용했던 것의 연장선에서, 혹은 또 다른 측면에서 이전의 재료들을 사용하는 이유를 설명할 수 있다. 그에게 이전의 재료들은 변형적인 상호 관계를 만들어 낼 수 있는 소재가 된다. 먼 과거에서 온 것이든, 바로 직전에 나온 것이든 이미 존재하는 재료들로부터 어떠한 모티프(motif)들을 포착하고 추출한 다음, 그것들을 서로 다른 레벨에서 연결시키고, 또 다른 지점에서 만나게 하여 다원적인 통일체를 만들어내는 것이다.

그러나 더 중요한 것은 이전 혹은 과거의 재료들을 단순히 순간적으로 재구성하여 또 다른 고정된 관계들의 연속체를 형성하는 것이 아니라, 새로운 의미의 ‘다른 것이 되게 하는’ 능동적인 변형의 과정을 거친다는 것

24) Gilles Deleuze and Felix Guattari, 『천 개의 고원』(*Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie*), 김재인 옮김 (서울: 새물결, 2003), 46.

25) Bruce Quaglia, “Transformation and Becoming Other in the Music and Poetics of Luciano Berio,” in *Sounding the Virtual Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, ed. Brian Hulse and Nick Nesbitt (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2010) 243-244.

이다. 이는 베리오가 언급한 “능동적 잊기”(active forgetting) 개념과 연관시킬 수 있다.²⁶⁾ 베리오에 따르면 어떤 음악적 재료들을 그 태생 환경으로부터 분리시켜 마치 영화감독처럼 포커스를 맞추고 줌인/줌아웃 하거나 앵글과 스피드를 바꾸고, 확대하거나 편집하듯 다른 각도에서 조명할 때, 그리고 그 본래적 의미를 지워갈 때 전혀 다른 무엇인가가 될 수 있다.²⁷⁾ 마치 노랫소리가 언어와 멀어지면서 악기소리가 되고, 말소리가 가사가 아니라 음향적 요소가 되는 것처럼. 이는 들뢰즈의 탈영토화된 요소들이 ‘다른 것 되기’(Becoming other)의 변형 과정을 거치는 것과 비슷한 맥락에서 이해할 수 있다.

III. 나가는 글

베리오가 과거의 소재를 재해석하여 작곡한 《런던의 외침》은 단순히 대중적 재미와 오락을 위해 작곡한 곡이라고 가볍게 여기기에는 너무 중요한 이슈들이 다양한 층위에서 관련되어 있다. 이 곡에서는 말, 혹은 말소리가 단순히 노래의 가사로 취급되지 않고 음악적인 요소, 더 구체적으로 말해 음향적 요소로 다루어지고 있다. 이러한 요소는 말이나 목소리가 가지고 있는 음향적 가능성을 실험하였던 당시 베리오의 진지한 어프로치와 맞닿아 있다. 그런가하면 이 작품은 단순히 목소리 자체만으로 실험하는 것이 아니라 옛날부터 있었던 전통과 만난다는 점에서 또 다른 층을 가지고 있다. 과거의 요소들은 상호텍스트성의 관계 속에서 재해석되면서 새로운 의미를 만들어 낸다. 더군다나 근본적으로 생각해 보면 이 곡은 일상의 소리, 즉 소음과 음악이 만나는 20세기적 현상을 보여준다. 그러나 현대적 의미에서의 소음이 아닌 과거의 환경에서의 소음, 즉 ‘외치는 소리들’과 관련시킨다. 이를 통해 사운드스케이프와 음악과의 만남이 단순히 20세기만의 문제가 아니라 사실은 옛날부터 지속되어온 서양인들의 음악적 관심이 었다는 것을 일깨워준다.

26) Berio, “Forgetting Music,” 61.

27) Berio, “Forgetting Music,” 67.

그럼에도 불구하고 《런던의 외침》에서 베리오가 궁극적으로 드러내고자 했던 것은 무엇일까? 그는 말이나 목소리 자체가 언어를 수반하지 않고도 더 본질적인 의미 전달의 가능성을 가지고 있다는 사실을 제시하고자 하였던 것으로 여겨진다. 즉 말이나 단어가 의미적 맥락에서 떨어져 나와 목소리로, 즉 음향적 요소로 울림으로써, 감정이나 감각 자체를 더 분명히 전달할 수 있는 힘을 얻게 된다는 것이다. 이러한 관점은 회화가 궁극적으로 재현해 내는 것이 어떤 형상이나 색채가 아니라 그것이 드러내는 ‘감각’이라고 주장했던 들뢰즈의 관점과 맞닿아 있다.²⁸⁾ 실제로 들뢰즈는 베리오의 작품 《얼굴》과 《합창》에 깊은 공감을 표시한 바 있다.²⁹⁾ 이 작품들에 대한 설명은 그의 저서 『천 개의 고원』(*Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*)에서 구체적으로 나타난다.³⁰⁾ 베리오의 음악에 대한 들뢰즈의 관심은 기본적으로 가사나 선율이 지워지는 과정을 통해 만들어지는 효과, 즉 전통적 의미에서의 구체적인 가사나 선율이 말소리로 혹은 음향으로 점차 지워짐으로써 그 배후에 있는 감각적 힘들이 드러나는 것에 대한 공감에 기초한다. 베리오의 음악에 대한 들뢰즈의 이러한 해석은 이 글에서 다룬 《런던의 외침》에도 동일하게 적용될 수 있다.

이 작품은 분명히 과거에서 온 구체적인 가사와 선율을 가지고 작업한 상호텍스트적인 음악이다. 그럼에도 불구하고 베리오는 그 가사와 선율이 환기하는 구체적인 소리, 혹은 과거에 대한 어떤 회상이나 혹은 물건을 파는 상인들의 모습을 재현하려고 하지 않고, 오히려 들뢰즈의 관점에서 선율이나 가사를 소리로서, 음향으로서 다룸으로써 그 안에 숨겨져 있는 ‘감각’ 혹은 ‘소리의 감각’들을 드러내고자 하였다. 그것은 베리오가 말한 이미 존재하는 요소를 가지고 새로운 의미를 만들어내는 과정이자 들뢰즈가 말한 “다른 것 되기”의 변형 과정이기도 하다.

28) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (New York: Continuum, 2003), 34-43, 56-64 참조.

29) Quaglia, “Transformation and Becoming Other in the Music and Poetics of Luciano Berio,” 227-228.

30) Deleuze and Guattari, 『천 개의 고원』, 571-589.

한글검색어: 베리오, 런던의 외침, 사운드스케이프, 목소리, 말소리, 상호 텍스트성, 들뢰즈, 탈근대성

영문검색어: Berio, Cries of London, Soundscape, Voice, Sound of Words, Intertextuality, Deleuze, Post-modernity

참고문헌

- Beard, David and Kenneth Gloag. "Intertextuality." In *Musicology: The Key Concept*, 95-96. New York: Routledge, 2005.
- Berio, Luciano. *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Translated by and Edited by David Osmond-smith. New York: Marion Boyars, 1985.
- _____. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. 『천 개의 고원』(*Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*). 김재인 옮김. 서울: 새물결, 2003.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: the Logic of Sensation*. Translated by Daniel W. Smith. New York: Continuum, 2003.
- Müller, Theo and Luciano Berio, "'Music Is Not a Solitary Act': Conversation with Luciano Berio." *Tempo* 199 (1997): 16-20.
- Quaglia, Bruce. "Transformation and Becoming Other in the Music and Poetics of Luciano Berio." In *Sounding the Virtual Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, 227-248. Edited by Brian Hulse and Nick Nesbitt. Burlington: Ashagate Publishing Company, 2010.
- Schafer, Murray. 『사운드스케이프: 세계의 조율』(*Soundscape: the Tuning of the World*). 한명호, 오양기 옮김. 흥성: 그물코, 2008.
- Smith, Bruce R. *The Acoustic World of Early Modern England*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Truax, Barry. *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984.
- Wright, Craig and Bryan Simms. *Music in Western Civilization*. Belmont: Thomson Schirmer, 2006.

음반: Berio, Luciano. *Cries of London*. Swingle II. DECCA 425 620-2.

악보: Berio, Luciano. *Cries of London*. Milano: Universal Edition No. 16828 Mi, 1976.

인터넷자료: Burkholder, J. Peter. "Intertextuality." In *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/>. 2016년 2월 5일 접속.

국문초록

사운드스케이프와 음악의 만남:
《런던의 외침》(*Cries of London*) 전통에 대한 베리오의 재해석

김 경 화

이 글은 베리오가 과거의 소재를 재해석하여 작곡한 《런던의 외침》에 대해 검토한다. 이 작품은 역사적으로 잘 알려진 옛 런던 행상인들의 외침을 소재로 하여 대중적 관심을 위해 기획하였다. 그럼에도 불구하고 이 작품 안에는 중요한 음악적 이슈들이 다양한 층위로 관련되어 있다. 이 글은 베리오의 《런던의 외침》이 어떻게 다양한 음악적 이슈들과 만나는지 살펴보고, 베리오가 드러내려고 하였던 궁극적 의미를 해석해 본다. 논의는 일상의 소리가 음악과 어떻게 만나는지, 과거의 소재가 새로운 요소와 상호텍스트성의 관계 속에서 어떻게 재해석되는지, 말소리가 음향적 요소로 사용됨으로써 음악 작품 안에서 어떠한 의미를 갖는지에 대해 세부적으로 진행된다.

Abstract

Soundscape and Music:
Berio's Reinterpretation of the Tradition of *Cries of London*

Kyoung Hwa Kim

This paper explores how Berio reinterprets historically well-known *Cries of London*. Berio had written the vocal work using the text which was chosen among the cries of old London street vendors for popular interest. Nevertheless, this work related with the important multi-layered musical issues. This paper aims to examine how the music meets these various issues, and then interprets what is the final aim at which Berio reached. For this purpose, the paper surveys how music mediates the soundscape, how the past elements is reinterpreted in the intertextual relationship with the new, and how the words or speech sound have the special meaning by using acoustic elements in the musical work.

[논문투고일: 2016. 03. 01]

[논문심사일: 2016. 03. 25]

[게재확정일: 2016. 03. 31]