

메시앙 음악의 시간성 다시 생각하기: 비인간 존재의 시간을 수행하는 ‘생태적 청취’(Ecological Listening)* **

박 수 인***

(한양대학교 음악연구소 연구조교수)

정 경 영****

(한양대학교 교수)

I. 들어가는 글

올리비에 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)은 20세기 현대음악을 대표하는 인물들 중 하나다. 그와 그의 음악을 둘러싼 학문적 키워드는 새소리 채집가, 전음렬주의(integral serialism)의 방법론적 선구자, 음악의 시간성, 리듬 탐구, 종교, 공감각, 오르간 음악 등 매우 다양한 영역으로 뻗어 있다. 그 중에서도 이 논문이 주목하는 것은 메시앙의 음악에 나타나는 현대적 시간성이다. 메시앙은 스스로 음악의 시간에 커다란 관심을 기울였다. 이는 특히 그의 독실한 종교관을 바탕으로 하는 것이었다. 이를테면 그가 제2차 세계대전

* 이 논문은 2024년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2024S1A5B5A16028410).

** 이 논문은 2025년 3월 28일부터 29일까지 한양대학교에서 열린 국제학술대회 ‘Audible Futures: Media, Ecology, and Art’에서 발표된 “Messiaen’s Ecological Listening and the Performativity of Musical Temporality”를 발전시켜 완성한 것이다.

*** 제1저자.

**** 교신저자.

에 프랑스군으로 참전한 후 독일에 패하면서 전쟁 포로수용소에 수감 되었을 때 작곡한 《시간의 종말을 위한 4중주》(*Quatour pour la fin de temps*, 1941, 이하 《4중주》라 칭함)는 신약성경 요한계시록의 10장 6절을 바탕으로 한 것이었다. 시간의 종말을 고하는 천사에게 헌정하는 이 작품에서 메시앙은 물리적인 시간의 흐름을 초월하는 음악의 시간을 실험하고자 했다.

작곡가 스스로 음악의 시간 문제에 천착해 온 만큼, 메시앙에 관한 연구들은 그의 음악에 나타나는 현대적 시간성에 주목한다. 이때의 현대적 시간성은 조성음악(tonal music) 시대에 지향하던 선형적이고 목적 지향적인 시간관과 근본적으로 다르다. 조성 체계(tonal system)는 기능화성의 논리적인 관계를 근거로 확립된다. 음들의 합리적인 인과 관계 법칙을 종합한 화성론은 조성 체계 자체가 품고 있는 선형적이고 목적 지향적인 시간성을 보여준다. 조성 체계가 담지하는 시간성은 조성음악 시대에 발전한 소나타 형식을 통해 더욱 강화된다. ‘안정-긴장-안정’의 흐름으로 펼쳐지는 소나타 형식의 화성적 선형성은 동기 및 주제 발전 기법을 통해 고도로 심화된다. 이 같은 화성과 동기/주제의 시간성은 소나타 형식의 ‘제시부-발전부-재현부’라는 극적인 음악 진행 위에 전개됨으로써 목적론적 흐름을 공고히 한다.

메시아의 음악이 현대적 시간성을 펼쳐낸다는 말은 그의 음악에 이와 같은 관습적인 선형적 시간이 나타나지 않는다는 사실과 관계있다. 목적론적 시간이 결여된 메시앙 음악을 채우는 것은 흐르지 않는 시간 감각이다. 기존 연구들은 이러한 시간성을 정지적(static) 시간, 공간적(spatial) 시간, 혹은 영원한(eternal) 시간 등의 용어로 일컫는다. 작곡가는 스스로 이에 관한 자신의 사유를 전체 일곱 권으로 완성된 『리듬, 색채, 그리고 조류학에 대한 논고』(*Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*, 1994-2005, 이하 『논고』라 칭함)¹⁾에서 자세하게 풀어냈다. 그런 만큼 메시앙 음악의 시간성에

1) 음악에 관한 이론적, 분석적 논의를 다룬 올리비에 메시앙의 책으로, 총 일곱 권의 방대한 양으로 구성되어 있다. 메시앙은 1949년부터 이 책을 쓰기 시작해 사망하는 해 1992년까지 집필을 계속했다. 메시앙의 요구에 따라 그의 아내 이본 로리오 메시앙(Yvonne Lloriod-Messiaen)이 메시앙 사후에 모인 글들을 편집해 출판했다. Andrew Shenton, "Observations on Time in Olivier Messiaen's *Traité*," in *Olivier Messiaen: Music, Art, and Literature*, eds. Christopher Dingle and Nigel Simeone (New York: Routledge, 2007), 173.

관한 기존 연구들은 이를 그의 종교관과 밀접한 관계로 다룬다. 요컨대 메시앙 음악의 시간성에 관한 연구들은 그의 음악이 선형적이기보다 비선형적이면서 정지된 시간성으로 형상화된다는 점에 주목하는 한편, 그러한 시간성이 어떻게 그의 신학적 사유를 담아내는지 탐구한다. 그런데 만일 『논고』를 음악적 시간성을 탐구하는 관점에서 읽을 수 있다면, 그 안에 포함된 조류학적 연구는 단순한 부가 요소가 아니라, 그의 독특한 시간관 형성에 중요한 단서를 제공한다. 새소리에 대한 체계적 채보와 청취는 비인간적이고 비선형적인 리듬 경험을 가능하게 했으며, 이는 메시앙이 평생 추구한 ‘영원 속의 현재’라는 시간 개념을 구체화하는 데 기여했기 때문이다.

이 논문은 기존 연구와 같이 메시앙의 음악이 전통과는 다른 새로운 시간성을 펼쳐낸다는 전제로부터 출발한다. 그러나 이 연구는 메시앙 음악의 독특한 시간성이 일생에 걸쳐 새소리를 듣고 기록하던 ‘청취 행위’와 관계있고, 그 반복적인 청취 행위야말로 비인간 존재의 새로운 시간 감각을 수행(perform)하고 체화(embody)하는 과정이었음에 주목한다는 점에서 기존 연구와 구별된다. 메시앙의 청취 행위에 주목하는 이 연구는 능동적인 청취자로서의 작곡가의 청취 행위를 탐구한다. 다시 말해, 이 연구는 작곡가이기 이전에 청취자인 메시앙이 무엇을, 어떻게 듣는가의 문제가 그의 음악적 시간성과 관계 맺는 지점을 살핀다.

이 논문은 작곡가 역시 또 하나의 능동적인 청취자라는 점에 주목하고, 메시앙의 새소리 채집 행위를 ‘생태적 청취’(Ecological Listening)라고 개념화해 그 의미를 탐구한다. 이는 단순히 자연환경의 소리를 주의 깊게 듣고 관심 가지는 태도를 의미하는 것이 아니다. 이때의 ‘생태적’은 생태철학자 티모시 모튼(Timothy Morton, 1968-)의 철학에 기반한다. 모튼에 따르면, 생태학은 수많은 인간, 비인간 존재들이 복잡하고 혼란스럽게 뒤엉켜 있다는 사실을 인식하는 것, 나아가 비인간 존재들을 인간의 필요와 편의에 따라 도구화하지 않는 태도에서 출발한다. 그러므로 생태적 태도란 다름 아닌 인간 중심적 사고와 결별하는 것이다. 이 같은 맥락에서 ‘생태적 청취’는 인간 중심적 관심이나 의도를 내려두고 비인간 존재들을 있는 그대로, 존재 자체로 듣는 행위다. 이 논문은 메시앙 음악의 새로운 시간성이 인간 중심주의를 넘어서는 그의 ‘생태적 청취’를 통해 비인간 존재의 시간성으로써 구현된 것임을 강조한다.

이러한 배경을 바탕으로 이 논문은 (1) 메시앙 음악의 시간성에 대한 기존 논의를 비판적으로 검토한다. 그 후 (2) 메시앙의 새소리 채집 과정 및 방법을 분석하고, (3) 새소리 채집 행위를 티모시 모튼의 생태철학을 바탕으로 ‘생태적 청취’로 개념화한다. 이 같은 논의를 통해 이 논문은 생태적 청취로써 구현된 메시앙의 음악이 어떻게 새소리라는 비인간 존재의 시간성을 현전시키는지 밝힌다. 이 연구는 궁극적으로 그동안 음악의 시간성 연구가 주목하지 않은 작곡가의 청취 행위와 음악의 시간성 사이의 연결 고리를 제시하고자 한다. 이는 음악의 시간성을 ‘객관적 시간성’과 ‘주관적 시간성’이라는, 다시 말해 음악의 시간이 작품 안에 객관적이고 고정된 형식으로 내재한다는 생각과, 청자가 음악의 시간을 어떻게 느끼고 지각하는가와 관계 있다는 두 입장으로 구분함으로써, 작곡가의 청취 및 작곡 행위가 ‘작품 자체’와 동일시되고 마는 기존 논의의 한계에 새 관점을 제안하려는 시도다.

II. 메시앙 음악의 정지된 시간과 종교적 영원성

서론에서 언급한 것처럼, 메시앙 음악의 시간성에 관해 고찰한 대부분의 선행 연구들은 그의 음악에 나타나는 정지된 시간 감각이 메시앙의 신학적 사유에 기인한 것임을 탐구한다. 이는 메시앙 스스로 자신의 음악적 시간성이 신학적 관점과 깊이 연결되어 있다고 설명한다는 것과 무관하지 않을 것이다. 메시앙은 자신의 저서 『논고』 제1권 제1장을 시간에 관한 논의로 시작한다. 여기서 메시앙은 음악에서 시간이 어떻게 개념화되고 구현되는지를 ‘시간과 영원성’(temps et éternité), ‘지속의 철학’(philosophie de la durée), ‘과학적 요소’(les données de la science), ‘중첩된 시간’(temps superposés), ‘베르그송의 시간과 음악적 리듬’(temps Bergsonien, et rythme musical) 다섯 가지 항목으로 다룬다. 이 논의를 통해 메시앙은 시간이 객관적으로 측정할 수 있는 단위이지만 한 것이 아니라, 인간의 주관적 경험, 신학적 믿음, 과학적 현상, 예술적 표현과 깊이 얽힌 개념임을 밝힌다.²⁾

2) Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, Et d'Ornithologie* - Tome 1 (Paris: Éditions Alphonse Leduc, 1994), 7-36.

특히 메시앙은 시간과 영원성에 관해 다루는 부분에서, 과거-현재-미래의 진행, 혹은 시작과 끝이 있는 시간적 경험과 분리되어 초월해 있는 시간으로서 ‘영원성’을 설명한다. “시간과 영원은 전혀 다른 두 가지 지속의 척도”³⁾이며, 그런 점에서 ‘영원성’은 무한히 지속되는 시간을 의미하는 것이 아니다. 메시앙에게 ‘영원’은 지속되는 시간과 다른 영역에 존재하는, “신 자신”⁴⁾이다. 메시앙은 시간의 바깥에 존재하는 영원한 존재로서의 신에 주목했다.⁵⁾

메시앙 음악의 시간성에 관한 많은 연구들은 그 음악에 나타나는 정지된 시간 감각을 이와 같이 메시앙 스스로가 밝힌 시간적, 신학적 사유에 근거해 설명한다. 대표적으로 폴 그리피스(Paul Griffiths, 1947-)는 메시앙의 종교적 신념이 그의 음악에서 어떻게 시간적 차원으로 상징화되는지 살핀다. 메시앙에 관한 비평적 전기 『올리비에 메시앙과 시간의 음악』(*Olivier Messiaen and the Music of Time*, 1985)에서 그리피스는 메시앙 음악 연구의 중심 주제인 종교, 시간, 리듬, 색소리에 관한 논의를 메시앙의 주요 작품들을 통해 탐구한다. 특히 그리피스는 메시앙이 신학적 의미의 시간을 음악으로 실험해 본 첫 번째 작품 《시간의 종말을 위한 4중주》를 다각도로 분석하며, 메시앙이 자신의 종교적 시간관을 음악화한 방식을 탐구한다.⁶⁾

메시앙은 제2차 세계대전 중 군대에 입대했고, 프랑스군이 독일군에 패하면서 전쟁 포로로 수용소에 수감되었을 때 이 《4중주》를 작곡했다. 함께 수용소에 수감된 바이올린, 클라리넷, 첼로 연주자를 위한 실내악곡을 작곡하다가, 자신이 연주할 피아노 부분을 추가하면서 지금의 형태가 되었다.⁷⁾ 메시앙은 이 작품이 요한계시록 10장 6절에서 “지체하지 않으리니”(There will be no

3) Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, Et d'Ornithologie* - Tome 1, 7.

4) Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, Et d'Ornithologie* - Tome 1, 7.

5) 메시앙은 『논고』 제1권 제1장 중 ‘시간과 영원성’을 시작하면서 토마스 아퀴나스(Thomas Aquinas, ca. 1225-1274)의 저작 『신학대전』(*Summa Theologiae*)의 여러 문장을 인용한다. 앤드류 셴톤에 따르면, 아퀴나스의 『신학대전』은 신의 무한성과 영원성에 관해 다루고 있으며, 메시앙이 자신의 신앙에 관해 술회하면서 아퀴나스를 자주 언급한다. Shenton, “Observations on Time in Olivier Messiaen's *Traité*,” 177.

6) Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time* (London: Faber and Faber, 2008), 90-106.

7) Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, 90.

more time)라고 말하는 천사의 언급과 관계있다고 설명했다.⁸⁾ 여덟 개 악장으로 구성된 이 작품의 2악장 ‘시간의 종말을 선포하는 천사를 위한 노래’(Vocalise, pour l’Ange qui annonce la fin du temps)나 5악장 ‘예수의 영원성을 위한 찬가’(Louange à l’Éternité de Jésus), 8악장 ‘예수의 불멸성을 위한 찬가’(Louange à l’Immortalité de Jésus) 같은 제목은 이 작품이 종교적 영원성, 초월적 존재로서의 신을 주제로 하고 있음을 잘 드러낸다. 그리피스는 메시앙이 시간적 영원성을 어떻게 음악 안에 새겼는지를 분석한다. 그리피스에 따르면, 이 작품의 정지적 시간 감각은 1) 분리된 성부 짜임새, 2) 리듬 페달 및 오스티나토, 3) 대칭 구조, 4) 느린 템포 및 정적인 화성을 통해 드러난다.

첫째, 그리피스는 네 악기가 서로 다른 속도로, 다른 리듬 패턴을 연주하는 분리된 성부 짜임새에 주목한다. 이 같은 짜임새는 네 악기에서 단일한 시간적 흐름이 구현되기보다 여러 개의 독립적인 실타래로 동시에 짜이면서 진행되는 듯한 감각을 일으킨다. 다시 말해 서로 다른 시간적 차원의 동시성을 통해 복잡한 시간 감각을 형성하는 것이다. 둘째, 메시앙은 이 작품에서 인도의 리듬 체계인 탈라(Tāla)를 중세의 동형리듬(isorhythm) 기법처럼 오스티나토 리듬으로 적용했다. 탈라는 3박자부터 수십 박자에 이르는 특정 박자 수로 이루어진 순환적인 리듬 패턴이다. 동형리듬 체계에서 탈레아와 콜로르가 서로 다른 길이일 때 반복적으로 순환하지만 불규칙한 흐름을 만드는 것과 마찬가지로, 메시앙은 1악장에서 피아노에 29개 화음으로 구성된 순환을, 첼로에 17개 리듬으로 된 탈라를 반복하도록 함으로써, 기계적이고 자동적인 반복, 우주의 법칙처럼 끊임없이 흘러가는 영원한 흐름의 감각을 구현하고자 했다. 셋째, 메시앙이 고안한 역행 불가능한 리듬(non-retrogradable rhythm)을 통한 대칭 구조다. 역행 불가능한 리듬은 똑바로 연주하나 거꾸로 연주하나 동일한 리듬

8) 메시앙은 신약성경 요한계시록 10장 6절에서 천사가 말하는 “더 이상 시간이 없을 것이리니”라는 구절을 이 작품과 연결지었다. 메시앙은 이 구절을 천사가 시간의 종말을 고하는 것으로 해석했다. 그러나 로버트 쇼(Robert Sholl)에 따르면, 메시앙은 “지체하지 아니하리니”를 잘못 해석한 것이다. 여기서 “지체하지 아니하리”라는 것은 신이 계획을 완성하기까지 더 이상 지체하지 않을 것이라는 의미로 새길 수 있다. Robert Sholl, *Olivier Messiaen: A Critical Biography* (Reaktion Books, 2024), 68.

으로 완성되는 회문 구조(palindrome)를 띤다. 메시앙은 이러한 리듬 구조를 통해 시간의 방향성을 제거해 시간적 영원성을 상징하고자 했다.⁹⁾ 마지막으로, 5악장과 8악장에 배치된 신의 무한함을 향한 ‘찬가’는 비상식적으로 느린 빠르기로 지시되어 시간의 흐름을 느끼기 어렵게 만든다. 무한히 느린 템포를 통해 인간이 감각할 수 있는 시간의 한계를 넘어서 보려는 것이다. 더불어 인과 관계 없이 배치되는 화음들 또한 시간적 흐름을 배제하는 기제가 된다. 목적 지향적으로 진행되기보다 제자리에 머무는 명상적 성격의 화성은 흐르는 시간 바깥에 존재하는 신의 영원성이나 불멸성을 상징한다.

앤서니 포플(Anthony Pople, 1955-) 또한 《4중주》와 종교적 영원성 주제에 주목한다. 그는 이 작품을 책 한 권 전체에 걸쳐 치밀하게 분석한다. 아홉 장으로 구성된 책 『메시앙: 시간의 종말을 위한 4중주』(*Cambridge Music Handbooks. Messiaen: Quatour pour la in du Temps*, 1998)에서 포플은 앞의 여덟 개의 장을 할애해 《4중주》의 여덟 악장을 분석한다. 마지막 9장에서는 동시대 음악계 및 다른 작품들과의 관계에서 이 작품이 차지하는 위치를 점검한다. 그는 이 작품을 가능하게 한 신학적 영감을 강조하는 한편, 부가 리듬(additive rhythm), 역행 불가능한 리듬이나 제한된 이도의 모드들(modes of limited transposition), 성부 짜임새와 공감각 등을 분석한다. 포플 또한 그리피스와 마찬가지로 이러한 기법이 메시앙이 표현하려 한 영원의 관념을 어떻게 상징화하는지 탐구한다.¹⁰⁾

한편 앤드류 셉튼(Andrew Shenton, 1962-)의 연구 『올리비에 메시앙의 기호 체계』(*Olivier Messiaen's System of Signs*, 2016)는 메시앙의 신학적 사유, 종교적 신념이 더욱 체계적이면서 상징적인 방법으로 음악 안에 새겨진

9) 그러나 베네딕트 테일러(Benedict Taylor)는 메시앙이 역행 불가능한 리듬에서 대칭 구조를 음악에 적용하거나, 혹은 음악 재료들을 역행시키는 식의 기법이 음악적 시간을 재구성하는 합리적인 방법임에도, 그것은 악보상에 공간화되는 대칭이자 역행이고, 청각적으로 인식되는 회문 구조일 수 없다고 지적한다. 그러므로 테일러는 역행 불가능한 리듬 같은 장치가 만드는 시간 조작이 “지적이고 추상적인 수준”에서만 가능한 것이라고 강조한다. Benedict Taylor, “On Time and Eternity in Messiaen,” in *Messiaen: the Centenary Papers*, ed. Judith Crispin (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010), 268-271.

10) Anthony Pople, *Cambridge Music Handbooks. Messiaen: Quatour pour la fin du Temps* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 7-14.

방식을 추적한다. 그는 메시앙이 새소리, 인도 리듬, 선법 등의 기호 체계를 통해 자신의 가톨릭 신앙을 음악에 담아냈음을 밝힌다. 셤튼은 메시앙이 자신의 음악은 가톨릭 신학, 말로 표현할 수 없는(ineffable) 영적 감각을 전달한다고 술회한 것에 주목하면서, 메시앙이 스스로 고안한 기호 체계 ‘의사소통 언어’(langage communicable)를 음악 암호학(musical cryptography)으로써 탐구한다.¹¹⁾ 셤튼은 메시앙의 ‘의사소통 언어’가 알파벳, 간단한 문법 및 격 체계(case system), 일련의 라이트모티프(a series of Leitmotifs) 세 가지로 나타난다¹²⁾고 설명하면서, 메시앙이 음악 안에 신학적 의미를 상징적으로 담아내고 있음을 밝힌다. 그는 특히 메시앙의 오르간을 위한 모음곡 《거룩한 삼위일체에 대한 묵상》(*Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, 1967-1969)이 메시앙의 이 같은 기호 체계가 집약되어 나타나는 작품임을 강조하고 이를 사례 분석한다.

가령 첫 번째 요소인 알파벳은 알파벳 하나하나에 특정 음고 및 음가를 지정하는 방식으로 이루어진다. 각 알파벳은 각각 지정된 음고와 음가를 가진다. 예컨대 8분음표는 알파벳 a, c, d, k, l, q, v, w, x에 지정되고, C음은 알파벳 c, k, q에 지정되는 식이다.¹³⁾ 그러므로 알파벳 c는 C음+8분음표로 된 소리를 부여받는다. 메시앙은 이렇듯 각 알파벳에 고유한 음고와 음가를 지정함으로써 문자를 소리로 암호화했다. 한편 메시앙은 이렇게 음악으로 표현된 단어에 문법적 역할도 부여했다. 이것이 ‘의사소통 언어’의 두 번째 요소인 격 체계인데, 가령 ‘이다’(to be), ‘가지다’(to have) 같은 중요한 동사에 특정한 음악적 모티프를 적용한 것이다. 이를 통해 메시앙은 알파벳으로 번역된 소리가 단순한 나열을 넘어 의미 있는 문장처럼 들리도록 의도했다. 이와 같은 장치를 통해 음악으로 번역되는 문장들은 주로 토마스 아퀴나스의 글이었다. 메시앙은 영원한 존재로서의 신에 관한 아퀴나스의 신학적 사유를 메시앙의 기

11) Andrew Shenton, *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes towards Understanding His Music* (New York: Routledge, 2016), 69.

12) Shenton, *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes towards Understanding His Music*, 69.

13) 책에는 C가 아니라 C#이라고 적혀 있지만, 이는 오류임이 분명해 보인다. 옥타브 내 열두 음이 지정된 알파벳을 보여주는 표 4.2(이 책의 86쪽)에는 C음이 생략되는 한편 C#음이 중복 삽입되어 있다. Shenton, *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes towards Understanding His Music*, 86.

호 체계 ‘의사소통 언어’ 기법을 통해 음악으로 번역하고자 했다.¹⁴⁾

셴톤은 메시앙의 기호 체계, 특히 ‘의사소통 언어’가 어떻게 신학적 진리, 곧 영원성으로서의 신의 존재론을 상징하는 기표로 기능하는지 분석한다. 그에 따르면, 메시앙의 기호 체계 ‘의사소통 언어’뿐만 아니라 그가 음악에 적용하는 여러 요소들, 가령 새소리나 인도 리듬, 그리스 리듬, 역행 불가능한 리듬, 성가 같은 것들 모두가 그의 음악 안에서 복잡한 기호 체계로 작용한다.¹⁵⁾

폴 그리피스와 앤서니 포플, 앤드류 셴톤의 논의를 비롯해, 메시앙 음악에 나타나는 정지적 시간성 논의는 많은 경우 메시앙의 신학적 사유, 곧 신의 존재적 영원성이라는 신념이 음악 안에 각인된 것이라는 관점에서 다루어진다. 이는 작곡가 스스로 남긴 글, 학자들과 나눈 여러 인터뷰에서 자신의 음악과 신학적 사유의 관계에 관해 강조해 온 배경과 무관하지 않다. 그러므로 기존의 논의들은 메시앙 음악의 시간성이 그의 리듬, 화성, 구조, 성부 짜임새를 비롯해 기호 체계 같은 장치들을 통해 어떻게 구현되는가에 주목해 왔다.

이 연구는 이와 같은 메시앙 음악의 시간성 논의에 관한 기존 담론에 또 하나의 시각, 곧 ‘작곡가의 청취 행위’에 주목하는 새 관점을 제시하려는 시도다. 기존 연구가 메시앙의 음악적 기법들 자체를 정지적 시간성, 혹은 신의 존재론적 영원성의 상징으로 다루었다면, 이 논문은 메시앙의 음악에 나타나는 현대적 시간성이 그의 ‘생태적 청취’로부터 비롯되었음을 밝히려는 것이다.

III. 메시앙의 새소리 채집과 진본성 문제

새소리는 메시앙이 남긴 여러 작품들에 나타난다. 새소리는 이미 1941년 작

14) 셴톤이 지적하듯이, 메시앙은 언어적 의미를 음악적 소리로 번역하려 했으나, 이것이 청각적으로 인지되고 기억되기는 매우 어렵다. 그는 메시앙 또한 이것이 일종의 음악적 놀이(game)이며 누구나 이러한 기호 체계를 언어적 의미로 해석하고 이해할 필요가 없다고 슬회했음을 밝힌다. Shenton, *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes towards Understanding His Music*, 159-160.

15) Shenton, *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes towards Understanding His Music*, 148.

곡된 《4중주》에 포함되었지만, 처음부터 끝까지 새소리가 작품의 중심을 차지하는 작품들은 1950년대 이후 나타나기 시작한다. 그중에서도 새소리를 중점적으로 다룬 작품으로 《새들의 깨어남》(*Réveil des oiseaux*, 1953), 《이국의 새들》(*Oiseaux exotiques*, 1956), 《새의 카탈로그》(*Catalogue d'oiseaux*, 1956-58)를 꼽을 수 있다. 그러나 새소리를 향한 메시앙의 관심은 1950년대보다 훨씬 일찍이 시작된다. 메시앙은 무엇보다 새소리에 대한 관심, 나아가 자신이 음악가가 된 것에 대해 어머니의 영향이 컸음을 강조한다. 그는 클로드 사뮈엘(Claude Samuel, 1931-2020)과의 인터뷰에서, 어머니가 자신이 훗날 조류학자가 될 것을 예언하는 듯한 발언을 한 것에 대해 놀라움을 표한 바 있다. 메시앙은 어머니가 다음과 같이 술회했다고 언급했다. “푸른 새와 나비와 함께, 온 동양이 내 안에서 노래하고 있네.”¹⁶⁾ 메시앙은 어머니가 ‘시적 직관’(poetic intuition)을 가졌으므로 아들의 미래를 내다보았다고 덧붙였다.¹⁷⁾ 그러나 이는 어릴 적 새를 비롯한 자연의 소리에 남다른 주의를 기울인 아이의 관심사와 성정을 꿰뚫어 본 어머니의 세심한 관찰력에 따른 것이기도 할 것이다.

정확히 언제부터인가를 알기는 어렵지만, 메시앙은 스스로 어려서부터 새의 노래를 사랑했다고 술회한다.¹⁸⁾ 이름도 모르는 새들의 노래를 영성하게나마 악보로 옮겨본 것에 이어, 메시앙은 1930년대 처음 새소리를 채보하기 시작했다. 이때 그는 당시 가장 발전된 형태의 녹음기였던 78-RPM 녹음본을 활용했다.¹⁹⁾ 조류학자들이 직접 녹음한 새소리를 듣고 노트에 옮기는 시도를 한 것이다. 메시앙은 이 녹음본을 통해 먼 지역에 서식하는 새들의 소리를 손쉽게 들을 수 있었다. 그러나 한계도 물론 있었다. 78-RPM 녹음본의 경우 부서지기 쉬운 딱딱한 재질의 셀락으로 만들어졌고, 한 면에 녹음될 수 있는 길이가 짧으면 3분, 길어도 4~5분을 넘기지 못했다. 게다가 녹음된 음원 재생 시

16) Claude Samuel and Olivier Messiaen, *Olivier Messiaen. Music and Color: Conversations with Claude Samuel* (Cleckheaton: Amadeus Press, 1994), 15.

17) Samuel and Messiaen, *Olivier Messiaen. Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, 15.

18) Samuel and Messiaen, *Olivier Messiaen. Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, 91.

19) Sholl, *Olivier Messiaen: A Critical Biography*, 109.

표면 잡음이 커서 새소리를 명료하게 듣는 데는 어려움이 있었다.

메시아가 새소리를 본격적으로 채집하기 시작한 것은 조류학자 자크 들라맹(Jacques Delamain, 1874-1953)을 만난 1952년부터였다. 출판사를 통해 들라맹과 인연을 맺게 된 메시아는 그의 집에 방문해 정원에서 새소리를 채보했다. 메시아는 새소리를 비교적 정확하게 기록하면서도 어느 새인지까지는 알지 못했지만, 들라맹은 새소리만 듣고도 종(種)을 구별할 정도였다.²⁰⁾ 메시아는 그에게 새소리 채집 방법에 관한 얼마간의 지도를 받았고, 그 뒤부터 훨씬 체계적인 방식으로 새소리 채보 노트 ‘카이에르’(cahiers)에 새소리를 채보하기 시작했다. 이제 메시아는 조류학자들이 이미 녹음해 둔 녹음본에서 새소리를 듣고 채보하는 데서 한 걸음 더 나아갔다. 그는 프랑스의 여러 지역(사부아, 도피네, 쥐라, 코스, 프로방스, 부르주, 샤르트르 등)을 넘어 일본, 미국, 이스라엘, 뉴칼레도니아 등 해외를 직접 탐방하며 현장에서 새소리를 채보했다.²¹⁾ 한편 직접 방문할 수 없었던 뉴질랜드와 호주 같은 나라의 새소리는 조류학자들과의 협업을 통해 수집할 수 있었다.²²⁾ 메시아는 언제나 새소리 채보 노트 ‘카이에르’를 지니고 다녔고, 약 200권, 총 1만 쪽에 달하는 분량의 노트를 남겼다. 이 『새소리 채보 노트』(*Cahiers de notation des chants d'oiseaux*)는 프랑스 국립도서관 음악부에 소장되어 있다.²³⁾

20) Peter Hill and Nigel Simeone, *Messiaen* (New Haven: Yale University Press, 2005), 200-201.

21) Samuel and Messiaen, *Olivier Messiaen. Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, 92-93.

22) 메시아는 클로드 사뮈엘과의 대화에서 새소리 채집을 위해 방문한 지역에 관해 나누었다. 대화를 나눈 것이 언제인지 정확히 알기 어렵지만, 사뮈엘과의 인터뷰집 프랑스어 초판이 1986년에 출판된 것으로 미루어 보아 이들의 대화는 그 이전이었음을 짐작할 수 있다. 이 대화에서 메시아는 네덜란드와 호주를 직접 가본 적 없다고 언급했지만, 인터뷰집 출판 이후 메시아는 호주를 직접 방문해 새를 관찰할 수 있었던 듯하다. 2014년 출판된 홀리스 테일러(Hollis Taylor)의 논문은 호주의 조류학자 시드니 커티스(Sydney Curtis)와 메시아가 나눈 서신에 관해 소개한다. 커티스는 인간의 음악을 흉내 내는 리라새(lyrebird)를 메시아에게 알리고자 편지를 보냈고, 이후 메시아가 1988년 호주를 방문해 새소리 채집에 나섰을 때 동행했다. 커티스는 이듬해 메시아에게 자신이 직접 녹음한 새소리를 모은 카세트 테이프를 메시아에게 보냈다. Hollis Taylor, “Whose Bird Is It? Messiaen’s Transcriptions of Australian Songbirds,” *Twentieth-Century Music* 11 (2014) 63-65.

23) Taylor, “Whose Bird Is It? Messiaen’s Transcriptions of Australian

메시앙이 새소리를 듣고 채집하는 경험과 시간은 다름 아닌, 새소리에 익숙해지는 과정이었다. 로버트 쇼(Robert Sholl)의 언급처럼, 녹음본에 담긴 새소리를 듣고 기록하는 채보 작업은 “새소리를 자신[메시앙]만의 방식으로 듣는 특별한 귀를 연마하게 해주”²⁴⁾었다. 따라서 “새들은 메시앙에게 일종의 보조 장치(prosthesis)와 다름없었다.”²⁵⁾ 이때 ‘보조 장치’는 문맥상 ‘신체를 확장하는 보조 장치’로 이해할 수 있다. 다시 말해, 새의 소리가 가진 복잡하고 예측 불가능한 음고, 리듬, 색채 등을 듣고 기보하는 작업 자체가 메시앙의 음악적 사고와 표현을 확장하는 훈련이 되었다는 것이다.

그러나 새가 메시앙에게 보조 장치가 되어준 사실보다 더 중요한 점은 쇼의 이어지는 문구에서 확인할 수 있다. “메시앙은 그들[새]을 변화시켰고, 그들[새] 역시 메시앙을 달라지게 했다.”²⁶⁾ 새소리를 채보하는 행위의 목적 자체는 음악가로서 메시앙이 음악 재료를 수집하고 발굴하는 데 있었을지 모른다. 그렇다고 하더라도 새소리를 반복적으로 듣고 기록하는 청취 행위는 그가 낯선 시간 감각을 체화하는 과정 자체였다. 메시앙은 새의 소리를 전통적인 악기, 곧 피아노나 현악기, 목관 악기 등으로 옮기는 과정에서 새소리가 가진 음고, 리듬, 음색에 일정한 조작을 가함으로써 “그들[새]을 변화시켰”지만, 그보다 더 중요한 것은 “그들 역시 메시앙을 달라지게 했다”는 사실이다. 새가 가진 불규칙하고 자유로우면서 예측하기 어려운 리듬, 그리고 그 리듬이 형상화하는 시간적 흐름은 메시앙 스스로 새의 시간성을 청취로, 관찰로, 기보로 습득하고, 수행하고, 체화하도록 했다. 인간의 시간성과 다른, 그래서 한편으로는 낯설고 새로운 새의 시간성을.

메시앙과 새소리에 관한 연구들은 그가 새의 소리를 얼마나 정확하게 묘사하고 있는가에 주목한다. 이는 물론 작곡가 스스로 자신이 새소리 모방에 관해 언급한 ‘정격성’(authenticity) 문제에서 출발하는 것이다. 메시앙은 1953년 완성한 《새들의 깨어남》 서문에 다음과 같이 썼다.

Songbirds,” 70.

24) Sholl, *Olivier Messiaen: A Critical Biography*, 109.

25) Sholl, *Olivier Messiaen: A Critical Biography*, 109.

26) Sholl, *Olivier Messiaen: A Critical Biography*, 109.

이 악보에는 오로지 새소리만 들어있다. 1,048개의 새소리를 숲에서 채집했고, 이 새소리들은 완벽하게 진본(authentiques)이다. 연주자들은 가능한 한 한 새소리의 어택(attaques)과 음색을 재현하려고 노력해야 한다. 각 새의 이름은 새가 노래하는 순간 그것을 연주하는 악기 위에 표시해 두었다. 468개의 음 위에 배치된 의성어는 연주자가 음색과 어택을 표현하는데 도움을 줄 것이다. [...] 또한 164개의 긴 침묵 역시 지극히 진본(authentiques)이므로 반드시 존중해 주기를 당부한다.²⁷⁾

메시앙은 사뮈엘과의 인터뷰에서도 자신이 새소리를 음악적 소리로 “과학적이고 정확하게 기록한 최초의 작곡가”²⁸⁾라고 말했다. 쿠프랭(François Couperin, 1668-1733)이나 다캥(Louis-Claude Daquin, 1694-1772), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 역시 새소리를 작품에 담았지만 실제 새의 노래와 거의 닮지 않았으며, 심지어 쿠프랭은 스스로 묘사하고 있는 꾀꼬리 소리를 들어본 적 없는 것이 확실하다고도 덧붙였다.²⁹⁾

메시앙과 새소리에 관한 연구들이 그것의 정확성에 관해 논하는 방향으로 펼쳐진 배경에는 이렇듯 자신이 악기로 구현한 새소리가 ‘진본성’을 띤다고 밝힌 작곡가의 진술이 존재한다. 로버트 팰런(Robert Fallon, 1967-)이 요약하는 것처럼, 메시앙이 얼마나 새소리를 정확하게 모방하고 있는가에 관한 논의는 세 가지 입장으로 귀결된다. “그의 새소리 모방은 정확하다, 부정확하다, 혹은 그 문제는 중요하지 않다.”³⁰⁾ 메시앙이 음악으로 전사(transcribe)한 새의 소리가 정확하다고 주장하는 쪽에는 노먼 데무스(Norman Demuth, 1898-1968)가 있다. 그는 이러한 새의 양식(*style oiseau*)을 ‘인상주의적 사실주의’(impressionistic verism)라고 칭했다. 한편 트레버 홀드(Trevor Hold, 1939-2004)는 메시앙의 《새들의 깨어남》에 나타나는 꾀꼬리와 실제

27) Olivier Messiaen, *Réveil des Oiseaux pour Piano Solo et Orchestre* (Paris: Editions Durand, 1955), NOTE page.

28) Samuel and Messiaen, *Olivier Messiaen. Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, 97.

29) Samuel and Messiaen, *Olivier Messiaen. Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, 97.

30) Robert Fallon, “The Record of Realism in Messiaen’s Bird Style,” in *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*, eds. Christopher Dingle and Nigel Simeone (New York: Routledge, 2016), 115.

찌꼬리 소리를 비교하여 분석하면서, 메시앙을 비롯한 몇몇 평론가들의 ‘진본성’ 주장은 근거 없다고 결론짓는다.³¹⁾ 마지막으로 정확성 문제는 중요하지 않다는 쪽에 메리 쿠레니에미(Meri Kurenniemi)와 폴 그리피스가 있다. 쿠레니에미는 정확성 문제는 본질적인 것이 아닌 데다 관찰자의 주관적 인식에 관한 것이라고 주장했고, 그리피스는 메시앙의 새소리가 과거 다른 어떤 음악의 새소리보다 사실적이라는 점을 인정하면서도 얼마나 정확한가의 문제는 사실상 그리 중요하지 않다고 말했다.³²⁾ 팰런이 요약한 논의 이후로도 메시앙의 새소리 모방의 정확성에 관한 관심은 이어졌다. 팰런 역시 메시앙의 진본성 문제가 중요하다고 강조³³⁾했고, 홀리스 테일러(Hollis Taylor)는 새소리 녹음본과 실제 메시앙이 채보한 ‘카이에르’ 속 새소리를 비교 분석해 둘 사이 차이가 커다란다는 결론을 내놓기도 했다.³⁴⁾

이 논의에 뛰어드는 또 하나의 입장이 될 이 논문은 세 번째 입장, ‘그 문제는 중요하지 않다’ 쪽에 선다. 그 문제가 중요하지 않은 이유는, 메시앙 새소리의 진본성 주제가 논의 가치가 없어서가 아니다. 더 중요한 문제는 따로 있기 때문이다. 다시 말해, 메시앙과 새소리 채집에 관한 문제에서 생각해 보아야 할 것은, 새의 지저귀고 이를 모방한 메시앙의 음악적 소리가 얼마나 똑같은가의 문제만이 아니라, 메시앙이 새소리를 ‘들었다’는 사실이다.

강조해 왔듯, 이 논문에서 주목하는 것은 메시앙의 새소리 청취 행위 자체다. 메시앙이 매일 같이 새소리 채보 노트 ‘카이에르’를 손에 쥐고 나섰을 발걸음, 아내 이본 로리오(Yvonne Loriod-Messiaen, 1924-2010)가 운전하는 차에 올라타 프랑스의 여러 지역을 옮겨 다니면서 들었을 수천 마리 새의 소리들, 귀로 듣는 동시에 눈으로 관찰한 노래하는 새의 움직임, 새소리를 듣

31) Trevor Hold, “Messiaen’s Birds,” *Music & Letters* 52/5 (1971), 122.

32) 새소리 모방의 정확성 논의에 관한 로버트 팰런의 요약을 참고해 정리함. Fallon, “The Record of Realism in Messiaen’s Bird Style,” 115.

33) 팰런은 다만, 메시앙 스스로가 자신의 음악 속 새소리가 과학적으로 정확하다고 한 것을 반박하기 위해서가 아니라, 메시앙 음악의 표현 미학(aesthetic representation)을 다루기 위해 실제 새소리를 메시앙이 어떻게 다루고 변형했는지 분석할 수 있다고 주장한다. Fallon, “The Record of Realism in Messiaen’s Bird Style,” 115-116.

34) Taylor, “Whose Bird Is It? Messiaen’s Transcriptions of Australian Songbirds,” 97-98.

고 기록하던 때와 장소의 날씨 같은 것들을 향해 뻗친 행위들의 면면 자체다. 새소리를 듣는 동시에 노트에 재빠르게 음표를 휘갈겨 그려내고, 집으로 돌아와 현장에서 녹음한 새소리를 되새김질하면서 다시 현장의 스케치를 고치고, 그렇게 모은 새소리의 조각들을 음악 작품으로 조직화해 내는 일련의 모든 행위들 사이사이에서 메시앙은 인간의 음악과는 다른, 새소리가 가진 이질적인 무언가를 체화했을 것이다. 그것은 선행 연구들이 주목한, 음향적으로 신선한 새소리의 질적 차원의 것이라기보다, 새의 지저귀에 내재된 비선형적 진행 감각이었을 것이다. 그렇게 체화된 새소리의 시간 감각은 메시앙의 음악 속으로 흘러들었을 것이다. 그러므로 중요한 것은 메시앙이 모방한 새소리가 실제와 얼마나 음향적으로 가까운가 하는 문제가 아니다. 주목해야 할 것은 표면적인 음향의 질보다 더욱 근본적 차원에 놓이는, 새소리가 형상화하는 시간성이다. 메시앙이 체화한 새소리의 시간 감각은 스스로 “과학적으로 정확”하다고 술회할 만큼 그의 음악 안에 그대로 내재되기 때문이다.

그런 점에서 메시앙의 새소리 진본성에 의문을 제시하며 트레버 홀드가 내세우는 몇 가지 논거는, 외려 ‘그 문제는 중요하지 않다’는 입장에 서는 이 논문의 주장을 뒷받침해 주는 근거가 된다. 가령 홀드는 메시앙의 정확성 주장을 반박하면서, 메시앙이 《새들의 깨어남》에 피아노를 사용한 것에 의문을 제기한다. 메시앙이 진정으로 새소리를 충실하게 재현하려고 했다면 피아노를 선택했을 리 없다는 것이다.³⁵⁾ 평균율로 조율된 피아노로는 새소리가 노래하는 미분음이나 글리산도를 매끄럽게 묘사할 수 없고 소리를 지속하면서 크레센도할 수도 없기 때문이다.

하지만 이런 점은 ‘진본성’이란 것이 표면적인 음향 자체에만 제한된 것이 아니라는 점을 증명한다. 메시앙이 모방한 새소리의 결과물이 어떠하든, 메시앙 스스로는 ‘의식적으로’ 새가 지저귀는 소리를 악보로 옮길 수 있는 한 가장 가까운 수준으로 모방하려 했다는 점을 기억해야 한다. 그는 자신이 만들어낸 새소리가 “과학적이고 정확하게 기록한” 것이라는 점을 ‘의식’하고 있었다는 것이다. 스스로 무슨 작업을 하고 있는지 명확하게 인식하고 있던 메시앙이 미분음이나 지속적인 크레센도를 낼 수 없는 피아노를 선택했다는 사실은,

35) Hold, “Messiaen’s Birds,” 116.

그가 “부적절한 악기”³⁶⁾를 고른 것이 아니라, 그에게 새소리 모방의 ‘진본성’이 표면적 음향에서만 찾을 수 있는 것이 아니라는 사실을 드러낸다. 그에게는 새소리의 미묘한 음고, 우아한 미끄러짐 이상의 훨씬 근본적인 새의 무엇, 곧 존재하지 않는 박과 예측 불가능한 리듬, 무작위한 흐름과 자유로운 즉흥 속에서 형성되는 새소리의 시간 감각이 중요했을 것이다. 비인간 존재인 ‘새’의 시간 감각이란, 새소리를 음악의 재료, 작곡의 도구, 신학적 사유를 상징하기 위한 수단으로 전유할 때 얻어지는 것이 아니다. 이는 새소리를 청취하는 행위 전반에 뒤따르는 수행들, 곧 일생에 걸쳐 새소리를 듣고, 그들의 생김새와 행동 양식을 관찰하고, 그것을 연필과 노트로 전사하고, 녹음 장비를 이고 지고 새의 서식지를 거닐던 과정 가운데 작곡가의 신체에 각인되는 비인간 존재의 감각이다.

홀드는 또한, 새소리와 음악 사이의 근본적인 차이를 지적하면서, 메시앙이 모방한 새소리의 진본성을 반박한다. 그러나 이 같은 논점은 메시앙이 추구했던 ‘진본성’이 표면적 음향에 있지 않다는 점을 다시 한번 분명하게 보여준다. 다시 말해, 홀드가 제시한 ‘진본성’ 문제의 근거들은 외려 그 반대의 주장, 곧 새소리 음악의 ‘진본성’을 확인시켜 주는 근거가 되는 것은 물론, 메시앙이 얼마나 깊이 새소리를 내면화했는가를 보여준다. 그는 새소리의 높은 음역, 새가 노래하는 몸치 빠른 템포, 박의 부재와 무작위적인 불규칙성, 음계, 음색 등³⁷⁾ 거의 모든 면에서 새소리와 인간의 음악에는 차이가 있다고 지적한다. 새소리의 이러한 비인간적 음향을 인간의 음악으로 똑같이 묘사하는 것은 불가능하다는 주장이다. 그러나 메시앙이 새소리를 정확하게 전사한다고 의식하면서 피아노를 선택한 것과 마찬가지로, 이와 같은 새소리와 음악 사이의 차이는 메시앙의 음악이 외려 얼마나 창조적으로 기존의 음악적 전통을 벗어나는가를 증명한다.

그러므로 메시앙의 새소리 모방은 “진정한 전사”(authentic transcription)가 아니라 “창조적 변형”(imaginative transmutation)³⁸⁾이라고 결론 짓는 홀드의 주장은 이 글에서도 중요하다. 메시앙은 새소리를 인간의 음악으로 변형하고 재조직하는 순간에도, 그것이 가진 비인간의 시간성을 충실하게 구현해 냄으로써

36) Hold, “Messiaen’s Birds,” 116.

37) Hold, “Messiaen’s Birds,” 114-115.

38) Hold, “Messiaen’s Birds,” 122.

정지된 시간, 영원성이라는 음악적 시간의 새 지평을 열어젖혔기 때문이다.

요컨대 메시앙을 둘러싼 새소리 모방의 진본성에 관한 논쟁에서 물어야 할 것은 메시앙이 모방한 새소리가 실제와 똑같은가, 그렇지 않은가 하는 문제가 아니라, 그 진본성의 대상이 무엇인가 하는 점에 있다. 실제 새소리와 그것을 모방한 메시앙의 음악이 얼마나 닮았는가 하는 물음은 사실상 메시앙의 ‘청취’를 주목하는 이 글의 입장에서 그리 중요한 문제가 아니다. 트레버 홀드의 주장처럼, 피아노 연주가 어떻게 새소리를 그대로 모방할 수 있겠는가. 그 간극은 좁혀지기 어려운 간극이다. 그럼에도 메시앙 스스로는 자신이 모방한 새소리가 진본성을 갖는다고 인식했다는 점은 매우 중요하다. 이는 진본성의 대상이 표면적 음향에만 있는 것이 아니라, 새소리라는 비인간 존재의 시간적 흐름에 있다는 성찰로 그 쟁점을 옮기는 타당한 근거가 된다.

IV. 비인간 존재의 시간을 수행하는 ‘생태적 청취’(Ecological Listening)

새소리에 관한 진본성 논쟁의 쟁점을 옮기는 것이 중요한 까닭은 메시앙 스스로 자신의 새소리 모방이 과학적이라고 주장한 것을 설득력 있게 해명해 주기 때문만은 아니다. 더 중요한 사실은 그것이 이 논문의 주요 관심인, ‘작곡가’이기 이전에 ‘청취자’인 메시앙에 관한 새로운 사유의 길을 열어주기 때문이다. 나아가 메시앙이 새소리를 ‘어떻게’ 들었는가 하는 물음은 그가 새소리의 무엇을 모방하려 했는지, 그것이 그의 음악적 시간성에 어떠한 유의미한 새로운 울음을 가져왔는지를 살피는 새 출발점이 되기 때문이다. 메시앙이 수행한 특수한 형태의 청취 태도는 그가 새소리의 표면적 음향만이 아닌, 전통적인 음악의 시간적 관념을 넘어서는, 비인간 존재의 시간 감각을 메시앙 자신과 그의 음악에 내면화하도록 했다.

사실 새소리를 음악의 소재로 삼은 작품은 서양음악의 역사에서 특별할 것도 없다. 사뮈엘과의 인터뷰에서 메시앙이 이미 언급한 것처럼, 쿠프랭, 다캥, 베토벤만이 아니라, 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764), 헨델(George Frederic Handel, 1685-1759), 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)와 같은 바로크 시대의 작품에서 슈만(Robert Schumann, 1810-1856), 바그너

(Richard Wagner, 1813-1883)에 이르기까지 새소리를 중요한 음악적 소재로 삼은 작품들의 목록은 제법 풍성하고 길다.³⁹⁾ 그러나 서양음악사에 등장했던 이 같은 새소리의 예들은 메시앙이 지적한 대로 ‘진본성’⁴⁰⁾을 가지고 있지 않은 경우가 허다하다. 궁극적으로 이들이 메시앙의 새소리 모방과 구별되는 지점은 전통적인 음악이 모방하는 새소리가 작품의 맥락 안에서 도구적으로 사용되곤 한다는 점이다. 대부분의 경우 새소리는 음악이 묘사하는 정경을 구체화하는 장치나 장식으로 동원될 뿐이다. 따라서 새소리의 ‘진본성’은 전혀 중요하지 않을뿐더러, 누구나 알아들을 수 있는 방식, 즉 클리셰의 형태로 추상화되곤 한다. 요컨대, 메시앙 이전의 서양음악 작품에서 새소리는 ‘새소리 자체’로 사용되는 것이 아니라 ‘새소리임을 환기하는’ 기호화된 ‘도구’였다.

메시앙의 음악 작품에 나타나는 새소리는 서양음악사에서 등장했던 다른 수많은 새소리 예와는 사뭇 다르다. 이런 점은 메시앙이 관현악 작품 《크로노크로미》(*Chronochromie*, 1960) 중 특히 6악장 ‘에포드’(Epoде)에서 새소리를 다루는 방식을 통해 잘 드러난다. 이 악장에서 메시앙은 열여덟 개의 현악 성부로 열두 종류의 새소리를 나타낸다(〈악보 1〉⁴¹⁾ 참고).⁴²⁾ 전통적 분석 방식이 잘 적용되지

39) 새소리를 소재로 삼은 음악은 매우 많지만 본문에서 언급된 작곡가들의 작품만 예를 들면 다음과 같다. 쿠프랭, 《클라브생 곡집 3권》(*Troisième livre de Pièces de clavecin*)의 열네 번째 오르드르 중 ‘사랑에 빠진 나이팅게일’(Le Rossignol en amour), ‘승리한 나이팅게일’(Le Rossignol vainqueur), ‘놀란 방울새’(La Linotte éffarouchée), ‘슬픈 휘파람새’(Les Fauvettes plaintives), 헨델, 《오르간 협주곡》 Op. 7, No. 13 ‘뻐꾸기와 나이팅게일’(The Cuckoo and the Nightingale), 라모, ‘새를 부르는 노래’(Le Rappel des oiseaux), 베토벤, 《교향곡 제6번》, 2악장, 슈만, 《숲의 정경》(*Waldszenen*), Op. 82 중 7악장 ‘예언자 새’(Vogel als Prophet), 바그너 《지그프리트》(*Siegfried*) 중 ‘숲 새’(Waldvogel) 부분.

40) 이때의 ‘진본성’은 앞서 논의한 것처럼 표면적 음향만이 아니라, 혹은 그것이라기보다, 더욱 근본적인 차원, 곧 음악 안에 형상화되는 새소리의 시간적 흐름에 관한 것이다.

41) Olivier Messiaen, *Chronochromie pour Grand Orchestre* (Paris: Alphonse Leduc, 1963), 155.

42) 대규모 관현악을 위한 작품 《크로노크로미》에서 여섯 번째 악장 ‘에포드’는 현악기만으로 연주된다. 열여덟 대의 현악기가 모두 솔로 악기가 되어 각자의 성부를 연주해 열여덟 성부로 복잡하게 짜여 나간다. 이 악장에 대한 상세한 분석은 다음 문헌을 참고하시오. 박수인, “20세기 음악의 새로운 시간성을 만들어가는 형식들: 불연속적 형식과 정지적 형식을 중심으로, (한양대학교 박사학위논문, 2022), 144-174.

않지만, 이 악장은 동시에 등장하는 성부 수와 이에 따른 시각적(악보), 청각적(감상) 성부 짜임새 차이를 통해 두 부분으로 나눌 수 있다. 그러나 이 두 부분이 유의미한 서사적 차이를 가지고 있거나 연관성을 유추할 수 있는 ‘관계’(대조, 변주, 발전 등)를 형성하지는 않는다. 전통적으로 사용되는 음악적 기법으로 서술하자면, 새소리를 전사하고 있는 성부들은 거의 같은 선율적, 리듬적 요소를 반복하는 ‘오스티나토 성부’와 예측 불가능한 흐름으로 짜이는 ‘자유로운 성부’로 구분할 수 있겠으나, 오스티나토가 스스로 특별한 의미 작용을 하거나 자유로운 성부와 특별한 관계를 구성하지는 않는다. 그러므로 이 작품에서 오스티나토 성부와 자유로운 성부를 기능적으로 구분하는 것은 이 음악을 청취하거나 이해하는 데 전혀 도움이 되지 않는다. 오히려 유사한 선율과 리듬을 반복하는 종류의 새와 자유롭게 변화하는 선율과 리듬을 노래하는 새들을 있는 그대로 악보에 옮겼다고 하는 편이 더 설득력 있다. 그러므로 이 악장에서 사용되는 새소리는, 새소리를 사용했던 기존의 작곡가들과는 달리 작곡가가 의도하는 음악적 문법이나 서사의 원칙 안에서 사용된 것이 아니라는 점에서 매우 독특하다.

〈악보 1〉 메시앙, 《크로노크로미》 중 6악장 ‘에포드’, 마디1-5

Modéré (♩=121)

1^{re} Violon 1
1^{re} Violon 2
1^{re} Vclon 3
1^{re} Vclon 4
1^{re} Vclon 5
1^{re} Vclon 6
2^e Violon 1
2^e Violon 2
2^e Violon 3
2^e Violon 4
2^e Violon 5
2^e Violon 6
1^{er} Alto 1
Alto 2
Alto 3
Alto 4
1^{re} Vclon
Vclon 2

94

‘에포드’에 나타나는 메시앙의 새소리는 앞서 언급한 전통적인 새소리의 예들과는 두 가지 점에서 구별된다. 첫 번째는 메시앙의 이 곡에서는 새소리가 작품이나 악장의 일부분으로 사용된 것이 아니라, 음악 전체에서 울린다는 점이다. 그런 점에서 메시앙의 새소리는 음악을 구성하는 단순한 소재를 넘어 그 작품 자체라고 할 수 있다. 두 번째가 더 중요한데, 메시앙의 새소리는 그가 《새들의 깨어남》의 서문에 서술한 의미에서 새소리의 진본성을 유지하고 있다는 점이다. 그런 점에서 메시앙의 새소리는 전통적인 새소리의 예에서처럼 음악적 문법, 혹은 음악의 전체 구조적 계획하에 기능적으로 수단화되거나 기호화되지 않는다. 결과적으로 이 악장은 리듬의 불규칙성, 예상하기 힘든 음고의 다양성, 비목적적(non-teleological) 진행 등을 특징으로 갖게 된다. 요컨대 이 작품은 새소리를 소재로 한 ‘인간’ 작곡가의 의지를 발휘한 것이라기 보다는, 새소리로 구성된 자연의 소리풍경(soundscape)을 있는 그대로 드러내고 있는 것이라고 할 만하다.

이렇듯 메시앙의 새소리는 작품 안에서 부수적인 음향 효과가 아닌 ‘주체’로서 존재하고, 더 나아가 그의 작품 안에서 새소리는 진본성을 가진다. 메시앙은 새소리를 사용한 여러 작품에서 새소리를 추상화하거나, 아니면 오히려 작곡가의 음악적 아이디어 안에서 특정한 방향으로 구체화하지 않는다. 물론 새소리를 그대로 구현한다는 표현에는 일정 정도의 간극이 있다. 예컨대 트레버 홀드라면 이렇게 반박할 만하다. “‘에포드’에서 새소리는 현악기가 연주하도록 악보에 기보된다. 그러나 현악기와 새소리 사이 음향의 질적 차원에는 좁힐 수 없는 커다란 차이가 존재한다. 그러므로, 엄밀히 말하자면, 메시앙이 모방한 것은 새소리 ‘그대로’라고 하기 어렵다. 뿐만 아니라 서양 기보법이 허용하는 수준의 음고와 리듬 조정이 필수 불가결하게 개입되었으므로, 이 또한 ‘그대로’라는 수식어와 잘 어울리지 않는다.” 그러나 앞서 “III. 메시앙의 새소리 채집과 진본성 문제”에서 살핀 것처럼, 기본적으로 메시앙은 표면적 음향에 있어서나 그 시간적 흐름에 있어서나, 전통적인 서양음악 작곡가들과 다르게, 새소리를 있는 ‘그대로’ 전사했다.⁴³⁾

43) 부연하건대 메시앙은 사뮈엘과의 인터뷰에서 새소리의 매우 민첩하게 빠른 템포, 날카로운 고음, 평균율 조율의 음과 음 사이를 지나는 미분음 등의 음향적 특징을 음악으로 옮기면서 얼마간 조정할 수밖에 없었다고 언급한다. 그러나 같은 인터뷰

그러므로 메시앙의 새소리가 전통적 새소리와 다른 점을 간략하게 요약하자면, 그것은 새소리를 작품 안의 한 가지 ‘재료’로 소진하기보다는 오히려 ‘새소리 자체가 작품을 구성하게 한다’고 묘사하는 것이 더 적합하다. 그리고 이러한 다름은 무엇보다도 메시앙이 새소리를 이전의 작곡가들과는 ‘다른 방식으로 들었다’는 것에서 비롯한다. 메시앙은 새소리를 음악의 소재로, 재료로, 부분으로서가 아니라, 그 스스로 작용하는 대상 자체로, 음악 작품을 구성하는 주체로, 그리고 전체로 들었다는 것이다. 메시앙의 작품에서 새소리는, “창조적 변형”을 거친 후에도 여전히 ‘새소리 자체’로 남는다. 만일 “메시앙은 그들[새]을 변화”시킨 것처럼, “그들[새] 역시 메시앙을 달라지게 했다”는 로버트 솔의 관찰이 타당하다면, 메시앙은 새소리를 음악의 도구로 전유한 것이 아니라, 그 자체의 존재자로서 조우했다고 표현하는 것이 옳다. 이 글에서는 이러한 메시앙의 특별한 청취의 테크닉(technique of listening)⁴⁴⁾을 ‘생태적 청취’(Ecological Listening)라고 부를 것이다.

그러나 여기서 사용하는 ‘생태적’이라는 표현은 환경에 대한 담론이나 일상어에서 사용되는 ‘생태적’과는 다소 다른 의미를 가진다. 일반적으로 ‘생태적’이라고 하면 환경보호나 자연과의 조화, 혹은 자연 친화적 태도와 같은 맥락을 떠올린다. 하지만 이 글에서 말하는 ‘생태적 청취’란 그러한 의미를 넘어서

를 마무리하면서 메시앙은 다시, 그럼에도 스스로 “새의 노래를 진정으로 과학적이고 정확하게 기록한 최초의 작곡가”라고 생각한다⁴⁵⁾고도 말했다. Samuel and Messiaen, *Olivier Messiaen. Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, 95-97.

- 44) ‘청취의 테크닉’이라는 표현은 사회학자 마르셀 모스(Marcel Mauss, 1872-1950)의 ‘신체의 테크닉’(technique of the body) 개념을 소리 연구자인 조나단 스톤(Jonathan Sterne, 1970-2025)이 청취의 문제에 적용하여 만들어 낸 용어다. ‘신체의 테크닉’이란 신체를 움직이는 방법이 문화적·역사적 맥락에 따라 달라진다는 것을 함축하여, 맥락에 따라 달라지는 신체 움직임의 양상을 표현하는 개념이다. ‘청취의 테크닉’이란, 이와 마찬가지로 청취의 방식 역시 다양한 맥락 안에서 달라진다는 점을 강조하는 개념이다. 보다 상세한 설명을 위해서는 다음 문헌을 참고할 수 있다. Marcel Mauss, “Les techniques du corps,” *Journal de Psychologie* 32/3-4 (1934), 271-293. 영어 번역은 “Techniques of the Body,” *Economy and Society* 2 (1973), 70-88; Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003) 혹은 『청취의 과거: 청각적 근대의 기원들』, 윤원화 역(서울: 현실문화, 2010).

서, 존재를 도구화하지 않고 그 자체로 받아들이려는 태도를 지칭한다. 그러므로 ‘생태적 청취’라는 표현은 청취의 대상을 특정하는 말이라기보다는 대상에 대한 청취의 ‘태도’를 규정하는 개념이라고 할 수 있다.

이러한 이해는 객체를 인간 중심적 의미나 용도로 환원하지 않고 독립적 존재로 존중하려는 객체지향존재론(Object Oriented Ontology, 또는 OOO)의 문제의식과 맞닿아 있다. 객체지향존재론은 사물과 존재를 인간의 지각, 해석을 통해서만 의미화되는 것으로 여기지 않고, 그것들 스스로가 가진 자율성과 은폐성(withdrawal)을 강조한다.⁴⁵⁾ 객체지향존재론을 주장한 그레이엄 하먼(Graham Harman, 1968-)에 따르면 ‘자율성’은 칸트의 ‘물자체’ 개념에 기반하여 인간의 인식이 도달할 수 없는 객체의 차원을 가리키며, ‘은폐성’은 우리가 어떤 대상을 경험하거나 사용하더라도, 결코 객체는 전부를 드러내지 않고 항상 일정 부분을 숨겨 놓는다는 의미로, 하이데거의 도구 분석에 나타나는 ‘은폐’ 개념과 연결된다. 예컨대 인간은 망치를 도구로 사용할 수 있고 그 사용을 통해 망치의 기능을 이해할 수 있지만, 망치라는 객체의 존재 전체가 ‘못을 박는 도구’라는 하나의 기능으로 환원되지 않는다. 이 기능으로 환원되지 않는 객체의 존재 전체가 망치의 ‘자율성’이라면, 기능 외에 드러나지 않는 차원이 늘 존재한다는 점을 적시하는 개념이 바로 ‘은폐성’이다.

이와 같은 객체의 자율성과 은폐성에 대한 사유는 생태학적 맥락에서 확장된다. 특히 생태철학자 티모시 모튼은 객체지향존재론의 전통 안에서 ‘자연’이라는 개념 자체를 비판한다. 모튼에 의하면 ‘자연’은 흔히 숭고하고 순수한 대상으로 상정되지만, 자연에 대한 이러한 표상 자체가 인간에 의해 ‘만들어진’ 것으로 이해한다. 즉 이미 이러한 사고가 자연을 도구화하여 그 자율성과 은폐성을 무시하고 있다는 것이다. 그는 생태학의 문제를 ‘순수하고 숭고한’ 자연으로 돌아가는 것이 아니라 오히려 인간 중심적 관점에서 벗어나 모든 존재가 서로 얽혀 있는 관계망을 생태의 장으로 이해할 것을 제안한다.⁴⁶⁾ 이러한 생태학적 사유는 존재를 인간적 용도로 도구화하거나, 혹은 인간의 맥락에서

45) Graham Harman, 『예술과 객체』(*Art and Objects*), 김효진 역 (서울: 도서출판 갈무리, 2020), 51-68.

46) Timothy Morton, 『생태적 삶』(*Being Ecological*), 김태한 역 (서울: 도서출판 앨피, 2023).

그 의미를 축소하거나 환원하지 않고, 인간적 혹은 비인간적 타자의 모든 차원을 존중하려는 점에서 객체지향존재론과 연결된다. 이 글에서 말하는 ‘생태적 청취’는 객체지향존재론의 영향을 받은 모튼이 사용하는 의미에서의 ‘생태’라는 의미를 담고 있다. 따라서 ‘생태적 청취’는 단순히 환경적 의미에서의 생태적 태도가 아니라 청취의 대상인 소리를 독립적 존재자이자 얽힘 속 타자로 마주하는 태도를 뜻한다.

이러한 관점에서 메시아의 음악을 다시 검토하면, 그의 새소리 사용은 서양 음악사에서 흔히 볼 수 있는 도구적, 장식적 차원과 근본적으로 구별된다. 과거 대부분의 작품에서 새소리가 묘사나 기호의 장치로 기능했다면, 메시아의 새소리는 단순히 ‘자연을 상징하는 효과음’이 아니라 인간이 나뭇의 의미로 환원시킬 수 없는 독립적이고 자율적 존재자이자 비인간적 타자로서 마주해야 하는 소리이기 때문이다. 따라서 메시아의 음악에서 새소리는 기호화된 자연의 모방이 아니라, 하이데거가 주장한 바대로, 예술적 ‘탈은폐’의 과정을 통해 그 자체의 존재를 드러내는 사건이 된다.⁴⁷⁾ 이때 새소리와의 조우는 인간과 비인간이 얽힌 관계망 속에서 새로운 시간성을 가능하게 하는 ‘생태적 청취’의 실천으로 이해될 수 있다.

메시아가 수행한 ‘생태적 청취’는 그가 새소리를 도구로서가 아니라 자율성과 은폐성을 가진 객체로 이해할 수 있도록 해 주었다. 그 결과 그는 새소리를 통해 기존 서양음악의 선형적, 목적론적 시간 개념을 넘어서는 새로운 시간을 만날 수 있게 되었다. 인간 중심적 음악의 시간은 보통 긴장과 이완, 진행과 종결이라는 구조적 틀 안에서 이해되지만, 새소리는 이러한 서사적 시간, 선형적, 목적론적 시간에 잘 맞지 않는다. 새소리는 예측 불가능한 방식으로 반복, 변주되며, 각 순간마다 완결된 동시에 다음 순간을 향해 열려 있다. 메시아는 이러한 비인간적 리듬과 순간성을 그 자체로 받아들이면서 시간의 흐름을 직선적 발전으로 경험하는 대신 ‘영원 속의 현재’로 체휼할 수 있는 시간

47) 하이데거는 “예술작품의 근원”이라는 글에서 예술의 ‘탈은폐’(aletheia)를 효율적이고 아름답게 설명한다. 그는 고흐가 그린 어떤 농부의 신발 그림을 예로 들면서, 그 신발이 예술작품이 되었으므로 신발이라는 객체의 도구성은 더 이상 고려가 되지 않는 반면, 그동안 도구성에 묻혀 은폐되었던 그 신발의 다양한 다른 존재 양상들이 탈은폐되어 드러난다고 주장한다. Martin Heidegger, 『숲길』(*Holzwege*), 신상희 역 (파주: 나남출판, 2020), 9-114.

개념을 제안한다. 따라서 메시앙에게 새소리 청취는 단순한 모방이나 자연 친화적 실천이 아니라 새로운 시간성의 사유와 체험을 가능하게 하는 생태적 사건이었다고 할 수 있다.

V. 나가는 글

음악학과 음악이론에서 음악의 시간성 논의가 본격화된 것은 20세기 중반 이후의 일이다. 음악의 시간성에 관한 초기 논의는 음악의 시간성이 악보 안에 내재된 객관적 구조라는 인식 아래 박자와 리듬, 음악의 진행 과정, 화성과 형식 등을 면밀히 검토하고 분석하는 방식으로 이루어져 왔다. 그러나 시간을 분절하고 수량화할 수 있는 것으로 다루는 이 같은 과학적 사고는 실제 음악을 듣고 받아들이는 인간의 경험을 고려하지 않는다는 데서 한계를 갖는다. 이러한 한계를 보완하는 또 다른 입장은 음악의 시간성에 관한 논의에 청자의 주관적 경험을 포함한다. 이러한 입장은 작품 자체에 각인된 음악적 시간의 구조를 인정하면서도, 그것이 음악을 듣는 청자의 청취 경험과 어떻게 상호작용하는지에 주목한다.⁴⁸⁾

그런 점에서 메시앙 음악의 시간성을 청취 행위의 맥락에서 탐구하는 이 논문은 기존의 음악적 시간성 연구를 비판적으로 재검토한다는 점에서도 유의미

48) Barbara R. Barry, *Musical Time: The Sense of Order* (New York: Pendragon Press, 1990), 12-13. 좀 더 최근 연구로 마리우스 코작(Mariusz Kozak)의 다음 글을 참고할 수 있다. Mariusz Kozak, "Varieties of Musical Time," in *Performing Time*, eds. Clemens Wöllner and Justin London (Oxford: Oxford University Press, 2023), 33-45. 이 글에서 코작은 객관적 시간과 주관적 시간에 더해, 자신의 시간성 이론으로써 또 하나의 음악적 시간성 범주, 곧 '경험된 시간'(lived time)을 제안한다. 이는 수잔 랭어(Susanne Langer, 1895-1985)가 제안한 것을 메를로퐁티(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)의 현상학적 이론을 바탕으로 발전시킨 것으로, 음악의 시간성이란 악보에 내재되는 객관적 시간도, 그 객관적 시간을 주관적으로 경험하는 주관적 시간도 아니라는 점을 강조한다. 코작은 음악의 시간이 주체의 음악적 행위(청취, 연주, 춤 등)를 통해 발생하는 경험의 질이며, 이렇게 경험된 시간은 주체의 신체를 통해 구현되는(enacted) 과정이라고 주장한다. 이에 관한 더 상세한 논의는 다음 문헌을 참고하라. Mariusz Kozak, *Enacting Musical Time: The Bodily Experience of New Music* (Oxford: Oxford University Press), 2019.

하다. 앞선 서술에서와 같이, 음악의 시간성에 관한 기존 연구들은 철학적, 인지적 시간 개념을 따라 연구 대상을 ‘작품 자체’(객관)와 ‘청취자’(주관)로 구분한다. 악보 분석을 통해 음악적 과정과 내러티브, 형식을 분석함으로써 얻어내는 음악적 시간 고찰이 객관적 시간성에 관한 것이라면, 그러한 음악을 듣는 청취자가 물리적인 시간 흐름과 별도로 지각하게 되는 심리적인 시간이 주관적 시간성에 관한 것이다. 이와 같은 객관적 시간/주관적 시간이란 이분화된 전제에서 작곡가의 창작 행위는 그 행위의 결과물인 ‘작품 자체’와 동일하게 간주되어 객관적 시간의 범주로 이해되기 쉽다. 그러나 이러한 전제는 작곡가 또한 청취자라는 사실을 간과한다. 음악 작품이 만들어지기까지, 작곡가가 무엇을, 더 중요하게는 ‘어떻게’ 듣는가에 대한 질문은 소홀히 다루어진다는 것이다.

이 논문에서는 메시아의 새소리 채보에서 이루어진 청취 행위, 곧 작곡가가 작곡 이전 단계에서 무엇을, 어떻게 듣는가의 문제가 그의 음악에 나타나는 현대적 시간성, 곧 정지된 시간, 영원성의 시간과 어떻게 결부되는지 살폈다. 메시아 음악의 시간성에 관한 기존의 논의들은 메시아 스스로 그의 음악에 나타나는 시간적 흐름이 자신의 신학적 사유와 깊이 관계된다고 여러 차례 밝힌 것을 바탕으로 펼쳐져 왔다. 따라서 기존 연구들은 메시아 음악에서 구현되는 정지적 시간 감각이 곧 ‘영원성’이라는 신의 존재 자체에 대한 상징으로 나타나는 방식, 혹은 그 경향, 그리고 이를 구현하기 위한 음악 기법적 방법론 등에 주목한다. 신학적 배경에서 작곡된 작품을 분석하거나, 메시아가 관심을 기울인 인도 리듬, 그리스 리듬, 역행 불가능한 리듬, 화성과 성부 짜임새를 조직하는 기법 등을 살펴, 이러한 음악적 조치들이 그의 신앙을 어떻게 상징하고 있는지 밝히는 것이다. 이 논문은 메시아 음악의 현대적 시간성을 그의 새소리 청취 행위와 연결해 탐구함으로써 그간의 논의를 확장하고자 했다.

이를 위해 이 논문은 메시아의 새소리 모방이 그의 작품에 어떻게 드러나는지, 혹은 그의 신학적 사유를 어떻게 상징하는지, 혹은 그것이 실제 새소리와 얼마나 닮았는지 주목하기보다, 그것을 ‘어떻게’ 들었는가, 하는 문제, 곧 그가 수행한 특수한 청취적 태도의 문제에 천착했다. 앞선 본문에서 밝힌바, 메시아의 새소리 듣기 행위는 생태철학자 티모시 모튼의 생태학 이론을 새긴 것으로서의 ‘생태적 청취’라고 할 만하다. 메시아 음악 연구에서 새소리가 중요한 열

쇠 말이 되는 까닭은 그가 삶 전반에 걸쳐 지속적이고 반복적으로 새소리 채보에 남다른 열정을 기울여 왔기 때문만은 아니다. 새소리 자체가 메시앙 음악의 새로운 시간성, 비인간 존재의 시간 감각을 그대로 구현하는 중심을 이루기 때문이기도 하다. 이는 새소리를 듣고 채보하는 메시앙의 행위가 다른 아닌 ‘생태적 청취’였으므로 가능한 일이었다. 메시앙은 새의 소리를 듣고, 기록하고, 모으고, 음악의 재료로 삼되, 그것이 지닌 독특한 리듬, 비인간 존재의 시간적 흐름이 인간의 시간성 속으로 포섭되거나 왜곡되지 않고 그 자체로 울리도록 한다. 인간 중심의 도구화에서 벗어난 메시앙의 ‘생태적 청취’는 새소리에 내재된 비인간 존재의 낯선 시간성을 그의 음악으로 형상화한다. 그렇다면 “새는 새처럼 우는데, 메시앙의 새는 어쩌서 메시앙처럼 들리는 걸까.”⁴⁹⁾ 그것은, 실제 새소리의 표면적 음향과 메시앙의 새소리가 판화로 찍어낸 듯 똑 닮지 않아서가 아니라, 익숙하던 일상 속 새의 소리가 메시앙의 음악이란 옷을 입고 음악 작품 안에 들어와 얼마간의 이질감을 획득해서다. 달리 새기자면, 메시앙의 새소리는 실제 새소리를 ‘탈은폐’하여 그동안 잊고 있던 새의 존재 자체를 현전시켜서다. 나아가 우리가 메시앙의 음악에서 듣는 것은 ‘메시앙이 들은’ 새의 소리, 더 정확하게는, 메시앙의 ‘생태적 청취’를 통해 그의 신체에 각인된 ‘새의 시간성’이다.

이 논문에서는 메시앙의 새소리 채보 행위를 생태적 청취 개념으로 설명하고, 그것이 어떻게 현대음악의 새로운 시간성으로 구현되었는가를 논증하고자 했다. 이 논문에 미처 담지 못한 것이 있다면 그것은, 메시앙이 채보한 새의 소리, 그것이 음악 안에 형상화되는 시간성에 대한 치밀한 분석적 접근일 것이다. 그러나 이는 후속 연구의 방향성이자 길잡이로 작용할 수 있다. 추후 연구에서는 본문에서 언급한 《새들의 깨어남》, 《이국의 새들》, 《새의 카탈로그》, 《크로노크로미》 등 새소리가 중심을 차지하는 작품들을 음악 분석적으로 살펴, 메시앙의 생태적 청취와 그 음악의 시간성을 밝히는 분석적 논의로 탐구할 수 있다. 더 나아가 메시앙 외에 다른 작곡가들의 경우를 통해 ‘생태적 청취’ 개념을 확장하고 보편화하여 발전시킬 수 있을 것이다. 덧붙여, 이 논문의 중요한 전제가 되는 전통적인 조성음악의 시간성을 목적론적이고

49) Taylor, “Whose Bird Is It? Messiaen’s Transcriptions of Australian Songbirds,” 63.

선형적인 것으로 단순화한 점 또한 이 논문이 가지는 한계라는 점은 부인하기 어렵다.

이 같은 아쉬움에도 불구하고, 이 논문은 음악의 시간성 논의에 제3의 축을 제시했다는 점에서 여전히 유의미하다. 작품 자체, 혹은 청자의 경험을 중심으로 수행되어 온 음악의 시간성에 관한 기존 연구에서 한 걸음 나아가, 이 논문은 작품과 청자의 경험, 그 사이에 놓이는 작곡가의 청취 행위가 음악의 시간성 논의에 중요한 국면을 점유한다는 점을 메시앙의 경우를 통해 밝혔다. 그런 점에서 이 연구는 음악의 시간성이 작곡가가 무엇을, 어떻게 듣고, 어떠한 태도로 세계를 마주하는가와 분리될 수 없다는 사실을 여실히 보여주는 것이기도 하다. 메시앙의 '생태적 청취'는, 인간 중심적 필요와 편의에 따라 비인간 존재를 도구화하지 않는 음악가의 윤리적 태도가 어떻게 기존 음악의 견고한 전통적 담론에 균열을 일으키는지, 어떻게 인간 존재의 사유를 넘어서는 창조적 음악으로 완성되는지 시사하는 유의미한 사례라고 할 수 있다.

한글검색어: 현대음악, 올리비에 메시앙, 음악의 시간성, 새소리, 소리 연구, 생태적 청취, 생태철학, 티모시 모튼, 객체지향존재론

영어검색어: New Music, Olivier Messiaen, Musical Temporality, Birdsong, Sound Studies, Ecological Listening, Philosophy of Ecology, Timothy Morton, Object-Oriented Ontology (OOO)

참고문헌

- 박수인. “20세기 음악의 새로운 시간성을 만들어가는 형식들: 불연속적 형식과 정지적 형식을 중심으로.” 한양대학교 박사학위논문, 2022.
- Barry, Barbara. R. *Musical Time: The Sense of Order*. New York: Pendragon Press, 1990.
- Fallon, Robert. “The Record of Realism in Messiaen’s Bird Style.” In *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Edited by Christopher Dingle and Nigel Simeone, 115-136. New York: Routledge, 2016.
- Griffiths, Paul. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. London: Faber and Faber, 2008.
- Harman, Graham. 『예술과 객체』(*Art and Objects*). 김효진 역. 서울: 도서출판 갈무리, 2020.
- Heidegger, Martin. 『숲길』(*Holzwege*). 신상희 역. 파주: 나남출판, 2020.
- Hill, Peter and Nigel Simeone, *Messiaen*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Hold, Trevor. “Messiaen’s Birds.” *Music & Letters* 52/5 (1971): 113-122.
- Kozak, Marius. *Enacting Musical Time: The Bodily Experience of New Music*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- _____. “Varieties of Musical Time.” In *Performing Time*. Edited by Clemens Wöllner and Justin London, 33-45. Oxford: Oxford University Press, 2023.
- Mauss, Marcel. “Les techniques du corps.” *Journal de Psychologie* 32/3-4 (1934): 271-293.
- Messiaen, Olivier. *Traité de Rythme, de Couleur, Et d’Ornithologie* - Tome 1. Paris: Éditions Alphonse Leduc, 1994.
- Morton, Timothy. 『생태적 삶』(*Being Ecological*). 김태한 역. 서울: 도서출판 앨피, 2023.
- Pople, Anthony. *Cambridge Music Handbooks. Messiaen: Quatour pour la fin du Temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Samuel, Claude and Olivier Messiaen. *Olivier Messiaen. Music and*

Color: Conversations with Claude Samuel. Cleckheaton: Amadeus Press, 1994.

Shenton, Andrew. "Observations on Time in Olivier Messiaen's *Traité*." In *Olivier Messiaen: Music, Art, and Literature*. Edited by Christopher Dingle and Nigel Simeone, 173-189. New York: Routledge, 2007.

_____. *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes towards Understanding His Music*. New York: Routledge, 2016.

Sholl, Robert. *Olivier Messiaen: A Critical Biography*. London: Reaktion Books, 2024.

Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

Taylor, Benedict. "On Time and Eternity in Messiaen." In *Messiaen: the Centenary Papers*, Edited by Judith Crispin, 256-280. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Taylor, Hollis. "Whose Bird Is It? Messiaen's Transcriptions of Australian Songbirds." *Twentieth-Century Music* 11 (2014): 63-100.

악보

Messiaen, Olivier. *Réveil des Oiseaux pour Piano Solo et Orchestre*. Paris: Editions Durand, 1955.

_____. *Chronochomie pour Grand Orchestre*. Paris: Alphonse Leduc, 1963.

국문초록

메시앙 음악의 시간성 다시 생각하기:
비인간 존재의 시간을 수행하는
‘생태적 청취’(Ecological Listening)

박수인·정경영

이 논문의 목적은 올리비에 메시앙의 음악에 나타나는 현대적 시간성을 그가 몰두한 새소리 채집이라는 ‘청취 행위’를 중심으로 재고하는 것이다. 기존 연구는 메시앙의 리듬, 화성, 짜임새 등을 그의 신학적 사유와 연결해 정지된(static) 시간 감각을 탐구했으나, 메시앙이 동시에 ‘청취자’였다는 점을 간과한다. 이 같은 문제의식에서 출발하는 이 논문은 메시앙을 능동적 청취자로 바라보고, 그의 새소리 채집 행위를 ‘생태적 청취’(Ecological Listening)로 개념화해 그 의미를 탐구한다. ‘생태적 청취’는 비인간 존재를 도구화하지 않고 그 자체로 듣는 수행(perform)이자, 새로운 시간 감각을 체화(embodiment)하는 실천적 행위다. 메시앙 음악의 새로운 시간성은 이러한 ‘생태적 청취’를 통해 인간 중심주의를 넘어 비인간 존재의 시간성으로 확장된다. 이를 논증하기 위해 이 논문은 메시앙 음악의 시간성과 새소리 채집에 관한 연구를 비판적으로 검토하고, 티모시 모튼(Timothy Morton)의 생태철학을 바탕으로 ‘생태적 청취’ 개념으로 메시앙 음악에 나타나는 새소리의 시간성을 살핀다. 궁극적으로 이 논문은 메시앙 음악의 현대적 시간성에 대한 이해를 확장하고, 음악의 시간성 연구에서 간과된 작곡가의 청취 행위를 새로운 연결 고리로 제시한다.

Abstract

Rethinking Musical Temporality of Messiaen: Ecological Listening as the Performance of Nonhuman Temporalities

Park, Suin • Chung, Kyung Young

This paper reconsiders the new sense of musical time that emerges in Olivier Messiaen (1908-1992)'s music through his practice of bird-song collecting as an act of listening. Previous studies have interpreted the static temporality reflected in Messiaen's rhythms, harmonies, and textures in relation to his theological thought, but they have largely overlooked the fact that he was also a listener. Building on this perspective, the paper approaches Messiaen as an active listener and conceptualizes his bird-song collecting as "Ecological Listening." This denotes a mode of listening that does not instrumentalize nonhuman beings but attends to them in their own right, thereby performing and embodying a new temporality. Messiaen's music, I argue, realizes such a temporality that transcends anthropocentrism and expands toward the temporalities of nonhuman beings. To substantiate this claim, the paper critically reviews previous studies on Messiaen's musical temporality and bird-song collecting, theorizes "Ecological Listening" through Timothy Morton's ecological philosophy, and analyzes the temporality of birdsongs in Messiaen's music. In conclusion, the study broadens our understanding of the new musical temporality in Messiaen's work and highlights the composer's listening practices as a previously overlooked link in the study of musical temporality.

[논문투고일: 2025. 08. 31]

[논문심사일: 2025. 09. 19]

[게재확정일: 2025. 09. 23]