



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

현대음악에서의 민요를 기반으로 한
작곡기법 연구
- A.COPLAND와 L.BERIO를
중심으로

제주대학교 대학원

음악학과

김 세 운

2022년 2월

현대음악에서의 민요를 기반으로 한
작곡기법 연구
- A.COPLAND와 L.BERIO를
중심으로

지도교수 정 주 희

김 세 운

이 논문을 음악학 석사학위 논문으로 제출함

2022년 2월

김세운의 음악학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 _____ ㉠

위 원 _____ ㉠

위 원 _____ ㉠

제주대학교 대학원

2022년 2월

목 차

I .서론.....	1
II .본론.....	3
1. 현대음악의 시대사적 상황과 특징.....	3
2. 민속음악 및 민요의 특징.....	6
2.1. 민요(folk song)의 정의.....	6
2.2. 민속음악의 발전 과정.....	6
2.3. 민요의 음악적 특징.....	7
3. 미국 민요의 기원과 특징.....	8
3.1. 미국 민요의 기원과 발전 과정.....	8
3.2. 미국 민요의 종류와 특징.....	9
4. Aaron Copland의 OLD AMERICAN SONGS	18
4.1. 생애와 작품 경향.....	18
4.2. OLD AMERICAN SONGS 작품 개관.....	25
4.3. 작품분석.....	26
1) The Little Horses	26
2) Zion' s Walls.....	40
5. Luciano Berio의 FOLK SONGS.....	53
5.1. 생애와 작품경향.....	53
5.2. FOLK SONGS 작품 개관.....	59
5.3. 작품분석.....	61
1) Black is the colour.....	61
2) I wonder as I wander.....	74
III . 결론.....	83
참고문헌.....	85
ABSTRACT.....	89

악보 목차

〈악보 1〉 C jam blues	16
THE LITTLE HORSES	
〈악보 2〉 전주와 A파트: 1-10 마디.....	28
〈악보 3〉 B파트: 11-19마디.....	29
〈악보 4〉 11-12마디와 31-32마디 비교.....	31
〈악보 5〉 20-22마디와 41-43마디 비교.....	32
〈악보 6〉 27-30마디.....	33
〈악보 7〉 15-19마디.....	34
〈악보 8〉 오케스트라 1-8마디.....	35
〈악보 9〉 오케스트라 11-14마디.....	36
〈악보 10〉 원곡과 오케스트라 버전 15-16마디 비교.....	38
〈악보 11〉 오케스트라 50-54마디.....	39
ZION' S WALLS	
〈악보 12〉 1-11마디.....	42
〈악보 13〉 17-18마디.....	43
〈악보 14〉 52-58마디.....	44
〈악보 15〉 전주 중 1-5마디.....	45
〈악보 16〉 22- 27마디.....	47
〈악보 17〉 전주 중 1-2마디.....	47
〈악보 18〉 6-8마디.....	48
〈악보 19〉 오케스트라 13-16마디와 46-49마디.....	49-50
〈악보 20〉 오케스트라 9-12마디.....	52

BLACK IS THE COLOUR

<악보 21> 12-16마디.....	63
<악보 22> 후주 41-47마디.....	63
<악보 23> 29-40마디.....	64
<악보 24> 21-28마디.....	65
<악보 25> 29-40마디.....	66
<악보 26> 1-7마디.....	67
<악보 27> 후주 41-47마디.....	68
<악보 28> 26-28마디.....	69
<악보 29> 원곡과 오케스트라 버전의 전주 비교.....	70
<악보 30> 원곡 3마디 일부와 오케스트라 버전 9-12마디 비교.....	71
<악보 31> 악보 30 해당 부분 총보.....	72-73

I WONDER AS I WANDER

<악보 32> 1-4마디.....	76
<악보 33> 후주 중 30마디와 38-40마디.....	76
<악보 34> 후주 30-47마디.....	78
<악보 35> 오케스트라 1-11마디.....	80
<악보 36> 오케스트라 21-29마디.....	82

표 목차

<표 1> THE LITTLE HORSES 곡의 형식.....	27
<표 2> ZION' S WALLS 곡의 형식.....	41
<표 3> ZION 주제 선율 담당 악기.....	51
<표 4> BLACK IS THE COLOUR 곡의 형식.....	62
<표 5> BLACK IS THE COLOUR 실내악과 오케스트라 악기 편성 비교.....	68
<표 6> I WONDER AS I WANDER 곡의 형식.....	75
<표 7> I WONDER AS I WANDER 실내악과 오케스트라 악기 편성 비교.....	79

I. 서론

1. 연구의 목적과 의의

다양성이 공존하고 끊임없이 변화 발전하는 20세기 현대음악에 있어 미국의 민속 음악의 요소(재즈, 블루스, 흑인 영가, 찬송가 등)는 매우 큰 부분을 차지한다. 또, 현대 음악이 대중들에게 알려지는 중요한 단서이기도 하다. 그러므로, 미국 민속 음악의 요소가 어떻게 현대음악에 접목되었는지를 살펴봄으로써, 다양한 현대 음악의 기법을 알아보고, 또한 민속 음악의 동시대성과 새로운 가능성을 찾아보고자 한다.

2. 연구의 방법 및 범위

작곡의 기반이 되는 민속적 요소를 미국 민요로 제한하였다. 이는 특별히 미국 민요로 대표되는 흑인 음악의 영향력이 지금까지도 장르와 국경, 시대를 넘어서 큰 영향을 주었기 때문인데, 이러한 요소를 어떠한 기법으로 현대 음악에서 다루어 왔는지를 살펴보는 것은 앞으로의 새로운 음악을 열어가는 중요한 열쇠가 되리라 생각한다.

작곡가로는 현대음악의 주류에서는 벗어나 매우 독자적인 노선을 걸은 두 작곡가, 아론 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990)와 루치아노 베리오(Luciano Berio, 1925-2003)를 선정했다. 이들은 민속음악적 요소뿐 아니라, 재즈, 대중 음악 등 다양한 요소를 자신만의 독창적인 어법으로 접목하여 이례적으로 매우 대중적인 현대음악 작곡가라는 공통점을 가지고 있다.

코플랜드는 미국의 대표적인 현대음악 작곡가이며, 민족주의 작곡가로서 민요를 그의 작품에 폭넓게 사용하였다. 본 논문에서는 《옛 미국 노래집》(Old American Songs, 1950/1958) 중에서 아직까지 많은 연구가 되지 않은 SET 2 중 1, 2번 곡을 살펴본다. 한편, 베리오는 이탈리아의 대표적인 현대음악 작곡가로서 미국에서도 오랜 활동을 하였으며, 다양한 나라의 민요에 대한 관심이 그의 작품 기간 내내 지속되었다. 본고에서는 베리오의 《포크 송》(Folk Songs, 1968/1973) 중에서 미국 민요를 개작한 1, 2번 곡을 분석 연구한다.

코플랜드와 베리오의 이 작품들은 모두 미국 민요를 소재로 하고 있고, 성악곡으로 실내악 편성과 오케스트라 편성, 두 버전으로 작곡되어져 있다. 이 두 버전을 비교 분석해 봄으로써, 민요를 기반으로 한 작곡가의 독창적인 의도와 편곡적 기법을 더 자세히 알아볼 수 있다.

II. 본론

1. 현대음악의 시대사적 상황과 특징

20세기 현대음악은 1. 2차 세계대전과 경제 대공황(1929-1939)이라는 정치, 사회적 상황을 겪으며 사회 전반에 큰 변화를 맞이하였고, 음악도 이전과는 비교할 수 없을 정도로 빠르고 큰 변화의 흐름 속에 새로운 시도와 실험이 계속되었다. 세계 대전 이후, 음악은 주관적 감정의 표현이 아닌, 객관적이고 순수한 음의 움직임으로써 새롭게 인식하게 되었다. 실험적이고 탈조성의 불협화음의 경향이 나타났고, 대중들의 음악인 민속 음악과 재즈적 요소가 예술 음악 안으로 들어왔으며, 오케스트라의 편성은 소규모의 실내악으로 주로 작곡되었다.¹⁾ 작곡가들의 새로운 음악, 새로운 이디엄에 대한 갈망은 다양한 요소들의 결합으로 나타나, 실험적이고 다양한 양식이 공존하며 발전하게 되었다.

20세기 현대음악의 대표적인 양식을 살펴보면 다음과 같다.

1) 민족주의 (Nationalism)

19세기 후반 유럽에서는 작곡가들이 민속음악적 요소를 작곡의 재료 혹은 영감으로 사용하는 민족주의²⁾가 성행하며, 민요를 채집하고 원전 연구가 활발해지며 기록으로 남기기 시작했다. 19세기까지의 민족주의란 민속적 선율을 음악에 삽입하는 것이 고작이었다면, 20세기 들어 세계대전을 지나며 작곡가들은 민족의 정체성이 드러나는 음악을 만들고자 했다. 민속 선율의 특

1) 백미화. “Aaron Copland의 Old American Songs에 관한 분석연구,”(석사학위논문 전남대학교 대학원, 2003)

2) 민족주의란 작곡자가 뚜렷한 민족의식을 가지고 민족 고유의 음악어법을 사용하여 작품 속에 민족적인 색채를 만들어 내는 것을 말한다. - 박세원, 「세광음악대사전」(서울; 세광음악출판사, 1996) p.548.

정적 리듬과 새로운 화성을 입혀 조성적 가능성을 도입하는 등 자신만의 작곡 기법으로 재구성해 내어 완전히 새로운 양식의 민족음악을 창출하고자 하였다.³⁾

2) 신고전주의(Neo-classicism)

신고전주의는 1920년경부터 시작되어 오늘날에도 큰 영향력을 보이고 있는 사조이다. 일반적으로 신고전주의는 균형미, 객관성, 절대음악과 같은 고전적 원리와 대위법적 구조와 형식을 현대적인 화성, 리듬, 선율, 조성 음색 등과 결합시켜 객관성과 명료성을 추구한다.⁴⁾ 당시 인상주의, 낭만주의 미학에 대한 반작용으로써 나타났으며, 형이상학적 음악관이나 지나친 주관성, 내면성을 거부한다. 또, 미국 대중음악인 재즈를 신고전주의의 원천으로 사용하는 작곡 기법이 유럽과 미국 작곡가들의 작품에 점차 흡수되었다. 대표적 신고전주의 작곡가인 러시아의 이고르 스트라빈스키(Igor Fedorovich Stravinsky, 1882-1971)가 있다.

3) 음렬주의(Serialism)와 총렬주의(Total serialism) 음악

1923년 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)가 창시한 음렬주의는 12개의 서로 다른 음높이의 음을 으뜸음이나 조의 중심과 상관없이 배열한 음렬을 가지고 작곡을 하는 현대 음악의 주류를 대표하는 작곡 양식이다. 이러한 12음 기법은 후에 베베른(Anton von Webern, 1883-1945)에 의해 음렬뿐만 아니라 음악의 모든 매개 변수들을 전음렬화 시킨 총렬주의 음악으로 발전하지만, 연주의 한계 등에 부딪히며 쇠퇴하게 된다.

4) 무조(atonal) 음악

무조란 조성을 가진 음악에 대한 대칭어로 조성적 중심이 없는 음악 모두를 가리킨다. 조성적(tonal) 음악에서는 모든 음이나 화음은 중심음과의 관계

3) 김문자 외 4인, 『들으며 배우는 서양음악사 2』 (서울:심설당, 2005), p.694.

4) 편미선, “Samuel Barber의 Excursions, Op. 20 연구,” (석사학위논문, 강원대학교 대학원, 2008), p.6.

에 의하여 음정이 정립되지만, 무조(atonal)음악에서 각 음은 각기 독자적인 의미를 갖도록 구성된다.

5) 전자음악

전자음악은 전자기기로 소리를 제작하고 이를 변형하거나 녹음하여 재생시켜 음악을 만든다. 새로운 음향의 추구라는 원래의 목적을 넘어 음의 개념을 소음까지로 확장시키고 공간의 개념을 도입하였다. 새로운 형태의 악보인 그래픽 기보법을 사용하였다.⁵⁾ 빠른 템포와 정밀한 리듬, 실험적 음색 그리고 미묘한 음향 등 표현 영역이 매우 넓어서 총렬음악의 연주적 한계를 해결하는 돌파구가 되었다. 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007), 존 케이지(John Cage, 1912-1992) 등에 의해 발전되었다.

6) 우연성의 음악

작곡가가 음높이, 음색, 리듬을 자유롭게 선택하거나, 연주자로 하여금 음악 재료의 상당 부분을 임의로 선택하게 하는 음악을 ‘우연성 음악’ (‘불확정성 음악, 주사위 음악’ 이라고도 함)이라고 한다. 《피아노를 위한 변화의 음악》(Music of Changes, 1951)에서 존 케이지는 대부분의 음악적 요소들을 동전이나 주사위를 던져 우연히 얻어진 결과에 따라 결정되게 하였다⁶⁾

5) 신인선, 『20세기 음악사』, (과주:음악세계, 2011), pp.172-174.

6) 김용환, 『서양음악사 100장면 2』, (서울:가람기획, 2017), pp.422-424.

2. 민속 음악 및 민요의 특징

2.1. 민요(folk song)의 정의

‘포크(folk)’란 용어는 원래 구전전통이 지배하는 지방 농·어민사회 또는 그 구성원들을 뜻했다. ‘포크’라는 용어를 18세기 중후반에 독일의 문화철학자 J. G. 헤르더(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)가 그의 저서를 통해 최초로 ‘폴크스리트’(volkslied)란 용어를 사용했고, 이를 19세기 중반 이후 영국에서 ‘포크송’으로 번역하여 자연스럽게 사용하기 시작했다.⁷⁾ 포크송 가운데서 민중의 입과 귀로 구전되어온 익명의 것을 ‘트래디셔널 포크송’ 또는 ‘트래디셔널송’이라 한다. 민요란 용어를 좁은 의미로 사용할 때에는 ‘트래디셔널송’을 의미한다.⁸⁾

민속과 구전의 전통 중 어느 쪽을 강조하느냐에 따라 포크송의 범주가 달라질 수 있겠으나, 본 논문에서는 ‘포크송’을 ‘구전되어 내려온 민속적 요소를 지닌 모든 대중적 노래와 민속 음악’이라는 포괄적인 의미로 사용하겠다.

2.2. 민속 음악의 발전 과정

20세기 초 영국의 민속 음악 부흥운동(British Folk Music Revival)을 이끌었던 세실 샤프(Cecil Sharp, 1859-1924)는 민요는 ‘익명의 작곡’과 ‘구전 전수’라는 두 요소로 규정되어 지는데, 이 ‘구전 전수’를 구성하는 세 가지 요소는 과거와 현재를 이어주는 ‘연속성’, 전수 과정에서 창조적 취향에 의한 점진적 ‘변주’, 그리고 어떤 음악이 유지되도록 결정하는 공동체의 ‘선택’이라고 주장하였다. 이러한 과정을 통해 민속 음악과 민요의 범주가

7) 독고현, “민요로서의 블루스,” 『음악교육공학』, Vol.35 (2018), p.113.

8) 위키백과, “포크 음악,” 포크 음악 - 위키백과, 우리 모두의 백과사전 (wikipedia.org)

계속해서 재편되어왔고, 20세기 들어서는 북미 지역의 경우, 그 범주를 종족 및 인종의 차원으로 확대해서 아메리카 원주민 음악이나 아프리카계 미국인들의 음악 등을 민속 음악에 포함하기 시작했다.⁹⁾

그러므로, 민요는 각 지역과 종족의 문화적 특성을 간직한 채 진화해온 매우 가치있는 문화 예술적 자산임을 알 수 있다.

2.3. 민요의 음악적 특징

민속 음악은 입에서 입으로 전해 오기 때문에 매우 단순하고 간단한 선율과 가사를 가질 수 밖에 없다. 주로 동일한 가사를 반복하는 경향이 있고, 전통 화성이 아닌 선법(mode)으로 되어있다. 선법 중에서 단음계의 일종인 도리안(dorian)¹⁰⁾과 믹소리디안(mixolydian) 선법¹¹⁾이 흔하게 쓰여지고, 5음 음계도 많이 사용 되어진다. 이러한 특징은 재즈의 멜로디와 화성에서도 쉽게 찾아볼 수 있는 요소이다. 리듬은 구전의 전통에 따라 변화되었기 때문에, 마디의 길이가 일정하지 않고 불규칙한 박자인 경우가 많다.¹²⁾

9) 독고현, “민요로서의 블루스,” p.114.

10) 장6도를 사용한 단음계로 재즈에서 일반적으로 사용하는 재즈 마이너 스케일.

11) 단7도가 특징인 장음계로 도미넌트 7th 코드와 연결된다.

12) 서우석, “민요의 세계,” <https://blog.naver.com/nesia21/130005467837> 접속일자 2021.9.1.

3. 미국 민요의 기원과 특징

3.1. 미국 민요의 기원과 발전 과정

미국은 짧은 역사를 가진 나라로 16세기부터 영국, 프랑스, 스페인으로부터 대규모 이주가 시작되어 18세기 후반 대부분의 국민들이 유럽에서 이민해왔고, 19세기 후반에는 흑인 노예들이 들어왔다. 이러한 역사적 배경으로 인해 미국에는 다양한 민속 음악적인 요소가 많이 유입되었고, 이러한 요소들이 현대 음악의 기법과 서로 결합하는 방식으로 재해석되며 다양한 스타일의 음악 형태가 만들어졌다.

미국의 민속 음악은 종교, 종족, 지역, 문화 등에 따라 변화한다. 초기 미국 민속 음악으로 원주민인 인디언 음악과 독일에서 이주해온 사람들로부터 영향을 받은 모라비아(Moravia) 음악, 뉴 잉글랜드(New England) 지방의 청교도들의 찬송가¹³⁾, 애팔래치아에 남아있는 발라드(스코틀랜드와 아일랜드 민요음악) 등이 있다. 이후에 흑인이 미국에 들어오며 가져온 아프리카적 요소와 리듬의 흑인 민요가 미국 음악에 가장 큰 영향을 주게 된다.¹⁴⁾

미국은 30년대 대공황 시기와 40년대 전쟁은 국가적 결속력을 필요로 하며, 침울한 사회적 분위기를 환기시키는 대중들을 위한 음악의 요구가 강하게 나타났다. 이때, 그들은 주위에 있는 미국의 재료, 즉, 풍부한 노동가, 영가, 인디언, 카우보이 노래, 대중가요와 민속 노래를 재인식하게 되었다.¹⁵⁾ 또한, 20세기 초반부터 1950년대까지 축음기와 테이프 녹음기의 발명으로 수많은 향토자료의 현장 수집이 활발히 이루어졌는데, 원주민과 유럽 이민자들의 민간 서사, 서정 가요, 기악 음악, 흑인들의 노동요와 민요 등이 채집되어 기록되었다.¹⁶⁾ 존 로맥스(John A. Lomax, 1867-1948) 와 앨런 로맥스(Alan

13) 문경수, 『성악문헌-영미가곡 편』 (부산: 세종출판사,1997) p.141.

14) 정복주, 채은희, 『성악예술 연주와 문헌』 (서울:예술, 2009), p.234.

15) 여정민. “Aaron Copland의 El Salon Mexico에 관한 분석 연구,” (석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, 2006). p.8.

16) 독고현, “민요로서의 블루스,” p.114.

Lomax, 1915-2002)는 20세기의 많은 문화와 전통이 담긴 다양한 미국 민요를 수집하여 『우리나라의 노래』(*Our Singing Country*)라는 민요집을 발간하였다. 또한, 세실 샤프(Cecil Sharp), 연구와 수집을 통하여 『애팔레치안 발라드』(*Appalachian Ballad*), 『미국 민속학과 민요 문헌』(*Bibliography of American Folklore and Folksongs*) 등을 출판하였다.¹⁷⁾

작곡가들은 이러한 원전 민요를 가지고 현대 음악으로 재해석한 작품들을 썼는데, 미국 민요를 작품에 사용하는 방식은 작곡가에 따라 서로 차이가 있다. 브루스킨(Eric Bruskin)에 따르면, 미국 민요를 가지고 작곡한 미국 노래 집은 20세기에 두 가지 경향으로 나타나는데, 즉, 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)나 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945), 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)처럼 자신의 토착 민요를 클래식 음악 전통에 융합하고자 한 경향과 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)나 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)처럼 월드뮤직을 클래식 음악 어법에 통합하고자 한 경향을 보여준다고 하였다.¹⁸⁾

3.2. 미국 민요의 종류와 특징

미국 민요의 특징으로 재즈적 요소(선법, 텐션 화성, 7TH코드, 블루 노트, 스윙, 복합리듬, 당김음)와 종교적 요소(인디언 주술음악, 흑인 영가와 가스펠, 찬송가)를 지역과 종족을 기준으로 분류하여 민요의 종류별로 살펴보겠다.

1) 원주민의 민요

북미 인디언 음악은 주로 자연과 신을 경배하는 종교의식, 치료의식 등 일상 곳곳에 동반되었다. 고유의 민속 음계를 사용한 단순한 음과 짧은 모티프가 반복되는 민속 선율이 특징이다. 많은 미국 작곡가들이 민속 음악적 요소

17) 김유영. “원전 민요 선율과의 비교를 통해 본 Aaron Copland의 Old American Songs 1,” (석사 학위논문 성신여자대학교 대학원, 2010), p.22

18) Eric Bruskin, *George Crumb's American Songbooks (2002-2004)*, p.331.

로 작품의 소재로 사용하였으며, 대표적인 작곡가로는 인디언주의 운동의 계기가 된 《인디언 조곡》을 작곡한 맥도웰(Edward Macdowell, 1861-1908)을 꼽을 수 있다.

2) 모라비아 교도의 음악

유럽음악의 중심지였던 독일로부터 온 모라비안 교도들은 미대륙의 인디언들에게 복음을 전하기 위해 미국으로 건너왔다. 이들의 찬송가는 유럽 음악에 기초를 둔 독일의 음악적 전통 위에서 코랄과 실내음악, 그리고 통주저음 반주의 예배용 합창음악, 독창 음악을 발전시켰다.¹⁹⁾ 그들의 경건한 신앙과 열정적인 전도 정신, 은혜의 기쁨이 표현되어있다.

3) 청교도들의 찬송가

1620년 메이플라워호를 타고 온 영국의 청교도인들이 정착한 곳은 동북부의 보스턴을 중심으로 하는 뉴잉글랜드 지방이었다. 이들은 새로운 미국의 신앙과 찬송가를 만들었다. 처음에 이들은 청교도들의 시편가를 번역하여 불렀으나, 대중이 따라 부르기 힘들어했다. 이 시기에 영국의 부흥사 화이트 필드(George Whitefield, 1714-1770)가 미국에서 부흥 집회를 인도하면서 웨슬리(John Wesley, 1703-1791)의 찬송²⁰⁾을 주로 불렀는데, 이것이 미국의 교회의 예배 음악이 시편가에서 찬송가로 전환하는 계기가 되었다. 1800년 대부흥운동은 서부 캔터키주에서 일어났다. 사람들은 산에서 장막을 치고 며칠 동안 집회를 하였는데, 이 집회에서 중요한 요소였던 찬송을 대부분 외워서 불러야했기 때문에, 쉽고 간단하며, 친숙하여 기억하기 좋은 단순한 민요조의 찬송이 많이 나왔다. 이 곡들은 반드시 후렴이나 합창이 있었고 반복 구절이 많았다.²¹⁾

19) 이가경, “Ned Rorem의 Cycle of Holy Songs에 대한 연구,” (석사학위논문 서울대학교 대학원, 2014), p.3.

20) 웨슬리 형제가 모라비안 찬송가에서 큰 감화를 받고, 미국에 가서 감리교 찬송가를 출판한다. 좁은 변화가 없는 느린 템포의 시편가 곡조를 싫어하였기 때문에 시편가 곡조 대신에, 당시 서민들이 즐겨 부르는 유행가나 민요, 세속 음악의 곡조를 채택하여 부흥 집회에서 불렀다. 따라서 이 찬송가는 대중들에게 크게 유행하였다.- 맹꽁이의 찬양, “웨슬리 형제의 감리교 찬송가,” <https://blog.daum.net/osowny/15968784> 접속일자 2021.8.19

21) 김기원, “교회음악 이야기: 청교도의 새로운 미국의 신앙과 찬송가,” 국민일보, 2011.7.6.

본 논문에서 다루는 코플랜드의 《Zion's Wall》과 베리오의 《I wonder as I wander》가 이러한 부흥회 노래에 해당한다.

4) 영국의 발라드

미국에서 포크송을 가장 풍부하게 원래 모습 그대로 간직하고 있는 곳은 애팔래치아 산맥 지방의 남반부이다. 이 지역은 미국에서 가장 개발이 뒤쳐진 가난한 백인의 농촌지대이다. 이곳 주민들은 잉글랜드나 스코틀랜드에서 이민와서 이곳에 대대로 정착하였고, 교통이 불편하여 외부와의 접촉이 드물어, 그들의 조상이 잉글랜드나 스코틀랜드에서 가져온 민요(대부분 영국의 오랜 발라드)가 그대로 남아있는 경우가 많다.²²⁾ 그들은 이곳에서 다른 인종적 배경의 백인들과 흑인들과 섞이면서 그 결과로 다양한 민속 스타일이 탄생했다. 이 경우에 해당하는 곡이 이 논문에서 다루는 곡 중에는 루치아노 베리오의 《Black is the colour》이다.

5) 흑인 음악

(1) 흑인 음악이 클래식 음악에 미친 영향

1861년 흑인들이 미국으로 팔려오며 그들과 함께 흑인의 고유 음악도 함께 들어왔다. 아프리카 노래와 춤에서 비롯된 흑인 영가, 랙타임, 부기우기, 블루스에서 재즈에 이르기까지 흑인 음악은 클래식 음악과 깊은 관계가 있다²³⁾ 현대음악의 새로운 요소를 찾고 있던 유럽 작곡가들에게 재즈란 새로운 원천으로서 매료되고 각광 받았다. 드뷔쉬, 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937), 스트라빈스키 등 많은 작곡가들이 재즈의 요소를 사용하여 클래식 음악의 새 지평을 열었다. 라벨은 미국 방문 도중 “블루스는 미국의 가장 큰 음악적 자산이요, 비록 아프리카와 스페인으로부터 영향을 받긴 했지만, 순전히 미국적이라 할 수 있을 것입니다.” 라고 말하였고,²⁴⁾ 안토닌 드보르작(Antoni

<http://news.kmib.co.kr/article/view.asp?arcid=0005130811> 접속일자 2021.8.19.

22) 위키백과, 포크 음악 - 위키백과, 우리 모두의 백과사전 (wikipedia.org) 접속일자 2021.8.19.

23) 유병희, “미국 클래식 음악의 독특한 역사,” 한국일보 칼럼, 2021.04.16.

24) Maurice Ravel, “Take Jazz Seriously!” *Musical Digest* (March 1928, 13(3):49 and 51. Reprinted: Arbie Orenstein, *A Ravel Reader*, (New York: Columbia University Press, 1990), p.390.

Leopold Dvořák, 1841-1904)은 뉴욕의 국립 음악원에서 작곡을 가르칠 당시, 흑인 영가를 접한 후 이 음악이 미국의 음악적 미래를 열어줄 토대라고 생각하였다. 드보르작은 “흑인 멜로디의 진정한 가치”라는 제목의 기사를 1893년 5월 21일자 <뉴욕 헤럴드 (The New York Herald) >에 실고, 자신의 흑인 음악에 대한 견해를 대중에게 알렸다.²⁵⁾ 그는 신문에서 “저는 지금 이 나라의 미래 음악이 흑인 멜로디 위에 세워져야 한다는데 만족하고 있습니다. 이것이 미국에서 발전될 진지하고 독창적인 작곡 학파의 진정한 토대가 되어야 합니다.”²⁶⁾ 라고 이야기하였다. 베리오와 코플랜드도 재즈의 요소를 적극적으로 사용하여 현대음악의 예술성과 대중성을 동시에 이루어낸 작곡가이다.

(2) 흑인 민요의 전래

아프리카의 구전 전통에서 음악은 메시지를 전달하는 중요한 기능을 한다. 어느 한 노래의 멜로디는 텍스트를 전달하는 매개 역할을 하며, 또, 전수되는 과정에서 상황에 따라 변하며 즉흥으로 연주되어 진다. 그러므로, 미국 흑인들의 전래 민요는 ‘하나의 주제에 대한 변주들’인 경우가 많아서, 어떤 민요는 구전된 옛 노래의 여러 가지 변주 버전일 수도 있다. 미국 민속 음악학자 존 로맥스와 그의 계승자인 아들 앨런 로맥스는 녹음장치를 사용해서 다양한 민요를 수집하다가 1933년에 레드벨리(Leadbelly, 1885-1949)라는 남부 출신 유망하는 블루스 뮤지션을 발견했다. 이로써, 로맥스 부자는 레드 벨리가 부른 다수의 구전 가요 등을 포함해 방대한 녹음 자료를 의회도서관 미국 민요 아카이브(The Archive of American Folk Song of the Library of Congress)에 남기며, 미국 민요 연구에 크게 기여하였다.²⁷⁾

25) Alex Ross, 『나머지는 소음이다』, 김병화 번역, (과주: 21세기북스, 2010), p.192

26) Michael Beckerman, “The Real Value of Yellow Journalism: James Creelman and Antonín Dvořák,” *The Musical Quarterly* Vol.77, (1993),pp.749-768, <https://doi.org/10.1093/mq/77.4.749>

27) 독고현, “민요로서의 블루스,” p.114

(3) 흑인 음악의 특징과 발전 과정

흑인 음악은 아프리카 민속 음악에 유럽 음악의 화성과 멜로디가 결합되어 독특한 음악 장르를 만들었다. 노예로서의 생활고를 노래한 노동요와 신앙적으로 기독교로 개종한 이후의 교회 음악적 요소가 결합된 흑인 영가, 그리고 노예 해방 이후 재즈 음악 등으로 다양한 음악 양식을 만들며 세계적으로 널리 전파되어 소울, 록, 팝음악, 클래식, 새로운 아방가르드 음악으로 지금까지도 그 영향력은 어마어마하다.

흑인 음악의 대표적인 특징은 단순한 선율, 블루노트(blue note), 벤딩노트(bending note), 텐션 화성(tension voicing), 당김음(syncopation), 스윙(swing), 교창형식(call and response), 복합리듬(polyrhythm) 등이 있다.

① 노동요(work song)

17세기 말 미국 남부 미시시피강 유역의 노예농장에서 흑인 노예들이 고된 노동을 하며 선창과 후창 방식으로 부른 노동요이다. 흑인 사회는 공동체의 성격이 강해서 노래도 독창보다는 합창으로 노래하는데, 선창자가 먼저 노래하면 여러 사람이 따라서 부르는 교창 형식(call and response)이다. 이때 각각 자신의 멜로디나 음을 추가하며 생기는 리듬 강세가 복합리듬을 만들어 낸다. 28)

② 랙타임(rag time)

1840-1860년대 백인들이 흑인을 풍자하며, 흑인들의 춤과 흥겨운 음악을 이용해 펼치는 대중적 연예 쇼인 ‘민스트럴’ (minstrel)이 유행하였다. 이후에는 흑인들에 의한 민스트럴도 생겼다. 이 민스트럴 쇼를 위해 작곡된 밴조(banjo)음악들은 당김음을 사용해 활기찬 댄스곡을 만드는데, 이는 이후 랙타임과 블루스의 모델이 되었다. 미국 미주리 지방의 흑인 피아니스트들에 의해 처음 연주되기 시작한 랙타임은 왼손의 옥타브 베이스와 코드를 번갈아 치는 2비트 반주에 위에 당김음을 사용한 흥겨운 멜로디가 특징이다. 29) 1910

28) 황영순, “미국 흑인음악의 역사적 배경과 발전 과정,” 『미국사 연구』 제34집, 한국미국사학회, (2011), pp.130-131.

29) 파플러음악용어사전 & 클래식음악용어사전, “랙타임,” (파주:삼호뮤직 편집부, 2002)

년대 전후까지 크게 유행하였으나 오래 계속되지는 않았다. 랙 타임은 흑인 음악이 유럽 전통 음악에 익숙한 백인의 귀에 익숙해지는 과도기의 양식으로, 재즈의 가장 중요한 스윙 리듬이나 즉흥성과는 거리가 멀었다.

③ 흑인 영가 (negro spirituals)

노예제도가 있을 당시 흑인들의 뜨거운 신앙적 열정을 그들의 정서로 불러낸 흑인 노예들의 민요풍의 종교 가요이다. 아프리카 음악을 기반으로 여기에 백인의 찬송가³⁰⁾와 유럽 전통 음악이 만나며 새로운 스타일이 나왔고, 이는 이후에 다양한 다른 장르의 음악의 기원이 된다. 가혹한 현세를 탄식하며 신에 대한 신앙과 내세에 대한 소망을 노래한 것이 많다. 당김음과 잇단음표가 많은 복잡한 리듬, 마이너 펜타토닉 스케일, 강렬한 비브라토 등을 특징으로 한다.³¹⁾

④ 가스펠 (gospel)

백인의 종교가(southern gospel)를 가리키는 경우도 있으나, 보통은 흑인 영가의 일종을 의미하고 이를 블랙 가스펠(black gospel)이라고도 한다. 1940년대에 일어난 새로운 형태의 흑인 영가로서, 그리스도의 수난과 신약성서의 복음에 관계된 내용을 담고 있다. 전도를 목적으로 하기 때문에, 친숙한 민요풍의 멜로디에 재즈적 리듬을 가진 부르짖는 듯한 호소력있는 창법으로 노래한다. ³²⁾

⑤ 블루스(blues)

미국 흑인의 포크송의 일종으로 미국 남부의 노동요 또는 흑인 영가에서 비롯된 것으로, 블루스(blues)의 어원이된 ‘blue’에서 알 수 있듯이 주로 절망감, 고뇌, 실연과 같은 인간적 슬픔을 노래했다.³³⁾ 블루스는 3행 시의 구

30) 스코틀랜드의 교회 음악과 모라비아어, 영어 및 네덜란드 교회 음악을 기반으로 한 식민지 뉴 잉글랜드 합창단에서 부른 찬송가.

31) 파퓰러음악용어사전 & 클래식음악용어사전, “흑인 영가,” (과주:삼호뮤직 편집부,2002)

32) 두산백과, 네이버 지식백과, “가스펠송,” <http://www.doopedia.co.kr/>, 접속일자 2021.8.19

33) Ted Gioia, *Delta Blues* (New York: W.W.Norton, 2008), pp.16-22.

조로 4마디의 프레이즈가 한 행이 되어, 3개의 행으로 구성된 12마디 형식(AAB)이 일반적이다. 또 블루스 스케일이란 독특한 음계를 사용하는데, 이는 3도와 5도, 7음을 반음 낮춘 블루 노트(blue note)³⁴⁾를 포함하여 슬프고 우울한 뉘앙스를 지닌다.³⁵⁾ 화성적으로는 단순한 1. 4. 5도 진행을 도미넌트 7코드로 주로 진행하는 독특한 화성 진행 방식을 갖는다. 선법과 화성이 충돌하며 만들어지는 묘한 뉘앙스는 벤딩 노트로 다루어진다. 본래의 피치를 벗어나 음을 위 아래로 흔들어 마치 우는 듯한 섬세한 감정을 표현하는 벤딩 노트(bending note)는 관악기와 기타에 효과적인 주법이다. 피아노에선 이를 꾸밈음(grace note)로 표현한다. 또, 교창 형식(call and response)의 프레이징을 사용하며, 잇단음표, 레이백(laid back)³⁶⁾, 고스트 노트(ghost note)³⁷⁾, 당김음(syncopation)³⁸⁾ 등으로 표현되는 특유의 스윙(swing)³⁹⁾ 리듬으로 표현된다.

스윙이란 기보될 수 없는 특유의 억양으로 단순히 리듬으로만 설명할 수 없는 흑인 구전 음악의 큰 특징이다. 다음 악보는 듀크 엘링턴(Duke Ellington, 1899-1974)의 《C 잼 블루스》(C jam blues)의 악보이다. 그러나 실제 연주음은 악보와는 매우 다르며, 각 연주자의 스윙 표현과 연주 템포에 따라 다르게 된다. 이러한 스윙의 미묘한 억양을 코플랜드와 베리오는 매우 자세히 기보화 함으로써 구전음악을 현대음악에 가져오는데 성공하였다.

34) 구전적 특징으로 엄밀히 말하면 플랫된 벤딩 노트로 구슬픈 억양이지만, 연주를 위해 반음 내린음으로 통용된다.

35) C 블루스 스케일은 C-D-Eb-E-F-Gb-G-A-Bb 이다. 이 중에서도 5음음계를 사용한 블루 노트 펜타토닉 스케일 C-Eb-F-Gb-G-Bb이 주로 사용된다.

36) 정박의 비트보다 살짝 뒤로 느긋하게 음을 두어 표현하는 스윙의 아티큘레이션.

37) 실제로는 연주하지 않지만, 음과 음 사이에 마치 연주된 듯한 소리가 들리는 음으로 스윙을 표현하는 중요한 아티큘레이션이다.

38) 당김음이라고도 하며 선율에 강박의 위치 변화로 리듬감있는 음악을 만드는 효과를 낸다. 센박(다운비트)이 여린박, 여린박(업 비트)이 센박이 된다.

39) 미묘한 리듬과 악센트의 표현으로 비트 이외의 부분에 강세를 주거나 잇단음표와 고스트 노트의 사용으로 표현되어지는 재즈 특유의 리듬감을 일컫는 용어이다.

<악보 1> C jam blues

C Jam Blues

Duke Ellington

Musical score for 'C Jam Blues' by Duke Ellington. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The first staff starts with a C7 chord and contains four measures of music. The second staff starts with a 5-measure rest, followed by an F7 chord in the first measure, and a C7 chord in the third measure. The third staff starts with a 9-measure rest, followed by a Dm7 chord in the first measure, a G7 chord in the second measure, and a C7 chord in the third measure. The piece ends with a double bar line.

⑥ 재즈(Jazz)

1924년 《랩소디 인 블루》(Rhapsody in Blue)로 재즈가 클래식에서 재즈가 진정한 음악의 기초가 될 수 있음을 심포닉 재즈로 보여준 조지 거쉬윈(George Gershwin, 1898-1937)은 “나는 재즈를 미국의 민속 음악이라고 생각합니다. 어떤 다른 스타일의 민속 음악보다도 더 미국인들의 감정과 피 속에 존재하는 매우 강력한 것인 재즈가 영원히 가치 있는 진정한 교향곡 작품의 기반이 될 수 있을 것이라 믿습니다”⁴⁰⁾라고 말하였다.

재즈는 랙타임과 블루스 등의 흑인 음악을 모태로 생겨났는데, 초창기 재즈는 1910년대 미국 뉴올리언즈의 스토리빌(storeyville)지구의 크리올(Creole)⁴¹⁾이 연주한 댄스 음악이었다. 뉴올리언즈는 프랑스와 스페인령이었고, 이후 미국령이 되면서 크리올은 보통의 흑인들보다는 좋은 대우를 받았다. 이들 중 교육을 받고, 음악도 배운 사람들이, 입으로 전해지던 흑인 소울의 음악들을 악보에 그리기 시작했고, 서양 악기를 연주하게 되면서 재즈가 발전

40) Joseph Machlis, 『현대 음악』, 이해찬 번역, (서울:수문당, 2007), p.25

41) 스페인과 프랑스계의 백인과 흑인의 혼혈인.

하게 되었다. 이러한 배경으로 프랑스의 인상주의 음악의 화성(텐션 화성과 7th 코드)과 아프리카 음악의 강한 리듬감과 즉흥성이 결합한 새로운 스타일로 발전하게 되었다. 악기는 주로 코넷, 트롬본, 클라리넷, 밴조, 드럼으로 밴드가 편성되었고, 거의 악보에 의존하지 않고 즉흥적으로 연주했다.⁴²⁾

1920년대 재즈 활동의 중심지가 뉴올리언스에서 시카고로 옮기면서 뉴올리언스에서 온 흑인 재즈 뮤지션에게 영향을 받은 백인 음악가들의 서정적이고 지성적인 재즈가 발달한다. 피아노 특유의 블루스 주법인 부기우기(boogie woogie)가 널리 유행했는데, 이는 베이스 리듬을 1마디에 8박으로 잡고 되풀이하는 동안 오른손으로 자유롭게 즉흥연주하는 형태의 연주 방식이다.⁴³⁾

1930년대 재즈의 중심이 뉴욕으로 이동하여, 빅밴드의 스윙재즈가 전성기를 맞는다. 트럼펫, 트롬본, 색소폰, 클라리넷과 리듬 섹션으로 베이스, 드럼, 피아노, 기타 등으로 구성된 재즈 오케스트라에서는 백인과 흑인이 함께 섞여 연주하는 모습이 보이고, 악보에 기보된 부분과 즉흥연주 부분을 미리 정확하게 편곡하여 연주하였다.⁴⁴⁾ 즉흥연주는 정해진 코드 진행 안에서 솔로 악기를 통해 이루어졌고, 즉흥연주 구간에서 기보된 악보에 의해 나머지 관악기 군이 백킹(backing)⁴⁵⁾을 하기도 하였다.

재즈에서 나타나는 기악의 독특한 음색은 사람의 음성처럼 표현하기 위해 만들어졌는데, 색소폰의 울부짖는 듯한 비브라토 주법, 트럼펫의 와와뮤트(wha wha mute)주법⁴⁶⁾, 클라리넷의 글리산도 주법, 기타의 벤딩 주법 등으로 표현되었다.

42) Edward Lee, 『재즈입문』, 이대우 번역, (서울: 삼호출판사, 1995), p.35

43) 파퓰러음악용어사전 & 클래식음악용어사전, “부기우기,” (파주:삼호뮤직 편집부, 2002)

44) 황영순, “미국 흑인음악의 역사적 배경과 발전 과정,” pp.130-131

45) 솔로 주자의 즉흥연주 동안 특정 리듬이나 화음으로 연주되는 반주.

46) 와와 뮤트는 뮤트 끝에 탈부착이 가능한 파이프를 가지고 있고, 바깥쪽에는 컵 뮤트와 비슷하게 생긴 작은 컵이 붙어있는 형태이다. 이 컵 모양에 손을 대어 열고 닫음을 통해 “와우 와우” 하는 느낌의 소리를 만들어 낸다. 오케스트라에서는 자주 사용되는 편은 아니지만, 재즈에서는 자주 사용된다. - <https://blog.naver.com/hanlasansoju/222453285939> 트럼펫의 뮤트(2021.08.01.)작성자 FFanG

4. Aaron Copland 의 OLD AMERICAN SONGS

4.1. A.Copland(1900-1990)의 생애와 작품 경향 47)

1)생애

아론 코플랜드는 1900년 11월 14일 미국 뉴욕 브루클린에서 아버지 해리스 모리스 코플랜드(Harris Morris Copland)와 어머니 사라 미텐탈(Sarah Mittenthal)의 다섯째 아들로 태어났다. 아버지는 신세계에서 새로운 기회를 발견한 러시아-유대인 이주민이었고, 어머니는 유대인으로 미국 중서부와 텍사스를 옮겨 다니며 자랐다. 그 영향으로 카우보이 노래를 듣고 자란 코플랜드는 미국적인 음악 색깔을 담아 대중적으로, 세계적으로 명성을 얻어 20세기 미국 음악을 알리는데 큰 기여를 하였다. 코플랜드의 아버지는 브루클린의 가장 오래된 유대교회의 장을 맡을 정도로 영향력이 있었다. 누나와 형이 바이올린과 피아노를 취미 삼아 배웠지만, 그의 양쪽 집안 모두 음악가가 없었다. 코플랜드는 그의 저서에서 “사실 나의 가족들이나 주위의 모든 환경이 음악과 거의 관련이 없었다. 작곡가가 되려고 한 것은 순전한 나의 생각이었다.” 48) 라고 회고하였다. 그는 고등학교를 졸업한 1918년 이후에 본격적으로 골드마크(Rubin Goldmark)에게 음악 이론을 배웠다. 그러나, 골드마크는 매우 보수적인 선생님이므로 현대 음악 양식을 젊은이들의 호기심을 자극할 뿐이라며 경고하며, 코플랜드의 진보적인 작곡 양식을 잘 이해하지 못했다. 이로 인해, 무소르그스키(Modest Mussorgsky, 1839-1881), 라벨(Gabrieli Ravel, 1880-1963), 스크리아빈(Alexander Skriabin, 1871-1915), 스코트(Cyril Scott, 1879-1970)에 심취하였던 코플랜드는 고전에서 현대까지의 여러 작품을 독학으로 섭렵하였다.

코플랜드는 스무살이 되던 1920년에 파리 근처 폰테블루(Fortaine bleue)에

47) 강현모, 『20세기 작곡가 연구Ⅲ』, (서울:도서출판 음악세계, 2003), pp.56-75

48) Aaron copland, *the new music 1900~1960*, (New York: W.W Norton&Company, Inc.,1968), p.151

여름학교인 미국 음악학교(American Conservatory)로 유학길을 떠났다. 이 학교는 1차 세계 대전 동안 예술의 중심이 독일로부터 프랑스로 옮겨짐으로 프랑스 정부가 미국 음악가들을 위해 유럽식 견문을 가진 좋은 음악인들을 양성하기 위해 미국 지휘자 댄로쉬(Walter Damrosch, 1862-1950)를 초청하여 새로이 설립한 학교이다. 코플랜드는 이 학교의 장학금을 받은 첫 미국 학생이었다. 여기서 그에게 많은 영향을 준 스승, 나디아 블랑제(Nadia Boulanger, 1887-1979)⁴⁹⁾를 만나는데, 코플랜드는 그녀가 가르치는 화성법 수업에 매료되었다. 블랑제는 모든 시대의 음악에 정통하며 진보적인 성향의 작곡가이며 이론가이고 탁월한 교육자였다. 코플랜드는 블랑제를 자신에게 전통적인 기반 위에, 동시에 개인적인 스타일을 형성할 수 있게 해줄 가장 이상적인 선생님이라고 신뢰했다. 1920년대 당시 프랑스에는 미국 재즈의 바람이 불었는데, 블랑제는 코플랜드가 그의 음악과 미국 대중음악에 대한 국가적 연관성을 탐구하도록 독려했다. 그러나, 그녀는 미국 작곡가라고 재즈의 요소를 사용한 것으로 국가적인 스타일을 만들 수 있다고는 믿지 않았다. 재즈의 독특한 특성, 즉 어떤 음악적 영향도 작곡가의 개별적인 목소리를 통해 표현되고, 음악의 보편적 진리와 조화를 이루야 한다고 했다.⁵⁰⁾ 이렇게 블랑제는 코플랜드에게 작곡의 개성있는 방향을 제시하며 그의 일생에 가장 중요한 영향을 주었다.

1924년 미국으로 귀국 후, 코플랜드는 작곡가로서 뿐만 아니라 연주가, 교수, 편집자, 지휘자로서도 많은 활동을 했다. 미국 음악의 발전을 위해 세션스(Roger Session)와 함께 콘서트 시리즈를 기획하고, 1932년에는 야도(Yaddo)에서 미국음악축제를 개최하였다. 1926년부터 『Modern Music』에 많은 글을 기고했으며, 저서 『What to Listen for in Music(1939)』와 『Our New Music(1941)』은 미국과 해외에서 넓은 독자층을 얻기도 하였다. 1935년부터 1944년에 하버드 대학에서, 1940년부터 1964년 은퇴할 때까지 버크셔 음악

49) 프랑스 태생의 여성 지휘자, 작곡가, 교사, 바로크와 르네상스의 프랑스 음악을 연주한 개척가이며, 런던 심포니 오케스트라의 첫 여성 지휘자이다. I. Stravinsky와 G. Faure의 영향을 받았고, 특히 음악 이론을 가르치는데 탁월해서, 20세기 뛰어난 작곡가들을 많이 양성하였다.

50) Annegret Fauser, "Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an "American" Composer." *the Musical Quarterly* 89, no. 4 (2006), pp.535-542.

센터(Berkshire Music Center)에서, 1982년에는 뉴욕주립대학 퀸스 칼리지에 아론 코플랜드의 음악학교가 설립되어 후학 양성에도 기여했다.

수상 경력도 화려한데, 1945년에 《애팔래치안의 봄》(Appalachian Spring)으로 풀리처상과 뉴욕비평가상을 받고, 1950년 오스카상, 1964년 자유부문 대통령상 등을 받았으며, 프린스턴, 오벌린, 하버드 등 많은 학교에서 명예 박사학위를 받았다.

미국의 현대음악 작곡가로서 많은 역할을 하며 강연과 글을 쓰다가 1983년 마지막으로 《애팔래치안의 봄》을 지휘한 후, 뉴욕에서 1990년 12월 2일 뉴욕의 북 데리타운에서 생을 마감했다.

코플랜드는 그의 나라에서 가장 오랫동안 대중성과 예술성을 동시에 인정 받은 대표적인 작곡가로 발레음악, 오페라, 영화음악 등 다양한 장르와 매체에서 미국 스타일을 독특하게 만든 가장 미국적인 미국 작곡가이다.

2) 작품 경향과 특징

코플랜드의 작품은 20세기 음악 양식의 다양성을 대변하듯, 한 가지 양식으로 일관되어 있지 않고, 다양한 양식의 공존을 단적으로 보여주고 있다. 전통적인 화성 방식에 의한 것은 아니지만 조성 감각을 잃지 않고 있으며, 복합리듬과 스윙 어법의 사용으로 생동감있는 리듬감이 작품에 흐르고, 악기의 음색을 잘 조화시킴으로써 단순한 화음으로부터 새로운 음향과 다채로운 음색을 만들어 내었다.⁵¹⁾ 그의 작품 양식을 크게 둘로 나누면, 민속 선율과 재즈의 영향을 받은 단순한 양식(simple music)과 난해하고 엄격한 양식(serious music)의 두 가지 양식이 번갈아 나타난다고 볼 수 있다.⁵²⁾ 그는 자신의 작곡 양식이 일관적이지 않은 것에 대하여 “다루는 음악적인 재료에 따라 단순한 양식이나 엄격한 양식을 선택하여 작곡했다.” 라고 밝혔다.

또한, 코플랜드는 누구보다도 미국적인 음악을 하려고 노력한 작곡가인데, 그가 제시한 1920년대 이후의 미국적 음악 스타일의 커다란 특징은 재즈, 민

51) Donald J. Grout, *A History of Western Music*, (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1980), p.699.

52) 강현모, 『20세기 작곡가 연구Ⅲ』(서울:도서출판 음악세계, 2003) p.61.

요적 요소, 운음계적 화성, 12음렬 기법, 단순성 등이다. 비평가들은 그의 음악을 미국적으로 만드는 요인들에 대해 미국 대중음악과 민속 음악의 인용이나 암시, 재즈 풍의 복합리듬과 불규칙한 박자, 활기찬 선율, 치밀하게 짜여진 화성과 극단적으로 넓게 퍼진 음향, 정교한 피아노 작법과 타악기적인 관현악법 등이라고 말했다.⁵³⁾

그의 작품의 경향을 시기별 작곡 특징으로 살펴보면 다음과 같다.

① 제 1기(1920년대): 재즈의 영향

코플랜드는 그의 자서전에서 “1920년에서 1929년 사이 유럽 여행을 통해, 동시대의 모든 음악을 접할 수 있었던 작곡가로서 가장 중요한 시간들이었다”고 밝히며, 프랑스에서 자신이 미국 작곡가이며, 그러므로 미국의 음악을 작곡해야겠다는 생각을 갖게 되었다며, “나는 이국 땅인 파리에서 미국을 발견했다”라고 했다.

코플랜드는 미국으로 귀국하는 해, 1924년에 《오르간 교향곡》을 발표하는데, 이는 유대 교회에서 들은 낭송적인 주제와 조지 거슈인의 《랩소디 인 블루》(Rhapsody in Blue, 1924)의 영향을 받은 재즈적 요소로 작곡되었다. 1925년 《극장을 위한 음악》(music for the theater)에서는 블루스 스케일의 영향으로 단3도와 장3도를 교대한 선율을 사용하였고, 1926년에는 이른바 《재즈 피아노 협주곡》(concerto for piano)을 완성하였다. 1927년 『modern music』에 ‘재즈 구조와 영향’이란 글을 기고하여, 미국 작곡가에게 있어 재즈의 중요성을 역설하기도 하였다. 이후 직접적인 재즈 음악을 쓰지는 않았으나, 당김음, 복합리듬, 블루 노트의 사용 등은 그의 재즈 언어의 흔적을 알 수 있다.

② 제2기(30년대 초): 엄격한 양식의 절대음악

스트라빈스키의 신고전주의 영향을 받아 음악의 흐르는 면보다 음악을 구성하는 면에 중점을 두는 난해하고 복잡한 음악을 작곡한 시기이다. 과격한 불협화음과 타악기의 강조, 특히 경제성을 바탕으로 한 모티브의 발전과 변

53) Ibid., p.75

형의 기법으로 작곡된 작품들이 많다.⁵⁴⁾

1930년 《피아노 변주곡》(piano variations)은 처음 네 개의 음고와 그 음정 관계만 가지고 전곡을 쓴 작품으로 음의 경제성을 잘 보여준다. 분명한 형식구조, 투명한 텍스처, 불규칙적인 리듬, 차갑고 강렬한 표현력을 지닌 스트라빈스키의 신고전주의 영향과 쇤베르크와 베베른의 음렬주의 영향, 바르톡의 리듬의 영향이 나타난다. 그의 저서 『코플랜드, 1900에서 1942』에서 코플랜드는 ‘당시의 작곡가는 그 정도는 다르지만 모두 스트라빈스키와 쇤베르크의 영향을 받았다.’ 고 밝히고 있기도 하다.⁵⁵⁾

③ 제3기(30년대 중반부터 50년대 중반): 단순한 양식의 민속음악

1930년대에 접어들면서 코플랜드는 미국 작곡가들이 대중으로부터 고립되어 있다고 의문을 제시하였다. 이 당시 미국은 대공황과 세계대전 시기를 지나며 어두운 시대 상황 속에서 음악은 강한 민족주의와 대중주의 경향을 요구받고 있었다. 그의 저서, 『새로운 음악 1900-1960』에서 그는 다음과 같이 주장한다.

“나의 생각으로는 이 시대의 작곡가들이 마치 진공상태에서 일하는 것과 같은 위험에 처해 있는 것 같다. 대중은 라디오와 음반에 노출되어 성장하고 있다. 그럼에도 불구하고 시대의 흐름을 따르지 않은 채, 대중을 외면하고 마치 그들이 존재하지 않는 것처럼 자신들의 작곡 스타일만 고수하는 것은 아무런 의미가 없다. 나는 가능한 가장 단순한 형태의 음악을 작곡하는 것이 의미 있는 일이라고 생각한다.”

그리하여, 코플랜드는 자신의 양식을 변경하여 회화적인 요소와 지방적 색채, 민속춤 등을 이용한 카우보이 노래나 옛 찬송가 선율, 재즈 선율을 사용한 단순한 양식의 작곡을 하였다.⁵⁶⁾

코플랜드는 1925년 ‘민요음악으로서의 재즈’ 라는 제목의 기사에서 “민요 재단이 없다면 반드시 그것을 만들어야 한다.” 고 주장하며, 민요를 매우

54) 김정길, 『20세기 새로운 음악』 (서울:서울대학교 출판부, 1997), p.223.

55) 강현모, 『20세기 작곡가 연구Ⅲ』 (서울:도서출판 음악세계, 2003), p.65.

56) Roger Kamien, *Music an Appreciation*, 김학민 번역, 『서양음악의 유산Ⅱ』 (서울:도서출판 예술, 1993), p.688.

가치있는 미국의 음악적 자산으로 보았다. 그는 민속적 요소를 사용해야하는 배경을 다음과 같이 설명하였다.

“결국 민요란 무엇인가? 나의 경우, 그것은 내가 어렸을 때 들었던 노래, 즉 다소 평범한 재즈 곡과 ‘올드 블랙 조(Old Black Joe)’ 풍의 음악이라는 결론에 도달했다. 그렇다면 이것들은 나의 소재고, 나는 그것들이 무엇인지를 받아들여야 한다.” 57)

코플랜드는 남북 아메리카 대륙 모두에서 독특한 음악적 측면을 계속 찾고 있었다. 1944년까지 그는 지역 음악 스타일의 개념을 민요에 추가했는데, 켄터키 마운틴(Kentucky Mountain), 사우스웨스트(South West), 뉴올리언스(New Orleans), 파웨스트 카우보이(Far West Cowboy), 흑인 영가, 대중음악(랙타임, 재즈) 등을 지역적 재료, “지역적 색(Local Color)” 이라고 불렀다.⁵⁸⁾

1944년 하버드 강의에서 코플랜드는 음악에서 두 종류의 민족주의를 구별했다. 하나는 민속(folk) 음악에 기초하고, 하나는 민족적(national) 특색에 기초한다. 전자의 민속적 요소에 지역적 특색을 반영하는 것에는 성공했으나, 더 정교한 민족적 특색을 반영하는 민족주의 양식은 더 복잡하고 정교하여 어려움을 겪고 있다고 말하였다.⁵⁹⁾

그가 민요 주제를 사용하여 작곡한 최초의 작품으로 《엘 살롱 드 멕시코》(El Salon Mexico, 1932)에서 대중음악의 분위기를 관현악곡으로 만들었고, 카우보이 노래를 인용한 《빌리 더 키드》(Billy the Kid, 1938), 발레곡 《로데오》(Rodeo, 1942), 웨이커 교도의 곡조를 인용한 《애팔래치안의 봄》(Appalachian Spring, 1944) 등이 이 시기에 작곡되었다. 코플랜드는 민속선율을 인용하되 주로 길이를 늘리거나, 음표나 모티브를 빼거나, 새로운 악구를 만들어서 사용하였다. 카터에 의하면, 《애팔래치안의 봄》까지는 민속선율을 다루거나 선택함에 있어서 코플랜드적으로 변형시키는 힘이 있었고, 이 작품

57) 하워드 폴락은 “젊은 코플랜드에게 ‘재즈’는 학교에서 노래하는 스티븐 포스터 멜로디에서부터 클럽에서 듣는 즉흥 재즈에 이르기까지 일종의 연속체를 형성했다.” 라고 지적한다.(H. Pollack, *Aaron Copland*, p.113) 그러므로, 코플랜드가 ‘재즈’라는 용어를 사용할 때, 이는 넓게는 ‘민속 음악’, ‘대중 음악’의 의미로 보아야 하며, 민요 안에 포함되는 개념이다.

58) Richard Kostelanetz, *Aaron Copland: A Reader*, (Routledge; 1st edition, 2004) p.73.

59) Aaron Copland, “Lecture #15, Harvard”, *Jazz and Folk Influences, 1947-1963*, (Music Division, Library of Congress) <http://hdl.loc.gov/loc.music/copland.writ0074> 접속일자 2021.8.29

후에는 민속선율의 영향은 덜 받았지만 노래하는 듯하면서 낭송적인 독특한 선율을 썼다고 주장한다.⁶⁰⁾

④ 제 4기(1950년대): 음렬 음악

코플랜드는 2차대전 이후 음렬 음악을 시작하였다. 1950년 작곡된 《피아노 변주곡》에서 처음으로 12음 기법 사용하였는데, 코플랜드는 그의 저서 『새로운 음악 1900-1960』에서

“1950년대에 들면서 나는 12음 기법에 흥미를 가지게 되었다. 음렬 작곡에 매력을 느낀 이유는, 다른 방법으로는 도저히 들을 수 없었던 화음을 듣게 되었으며, 기법 면에서도 신선한 인상을 주는 새로운 방법이기 때문이다.”

라고 밝혔다.⁶¹⁾

그러나, 그도 처음에는 음렬주의를 독일적인 것으로 인식하여 미국 작곡가로서 피해야한다 생각했으나, 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016)가 음렬 기법으로 자신의 색깔을 드러낸 개성있는 작품을 쓴 것을 보고 ‘음렬 기법은 벽돌일 뿐 건물을 짓는 것은 작곡가다.’ 라고 자신의 관점의 변화를 나타내었다. 이렇듯, 그는 어떤 음렬 음악과도 구별되는 자신만의 개인적인 양식으로 음렬 기법을 승화시켰다. 이 시기의 대표적 작품으로는 《Piano Quartet》(1950), 《Connotation》(1962), 《Inscape》(1967) 등이 있다.

60) 강현모, 『20세기 작곡가 연구Ⅲ』, p.66-68

61) Aaron Copland, *The New Music 1900~1960*, (New York: W.W.Norton & Company, Inc.,1968) p.168.

4.2. OLD AMERICAN SONGS 작품 개관

《Old American Songs》는 미국 민요 편곡 모음집으로 코플랜드가 미국의 원전 민요 선율을 바탕으로 하여 각색한 곡들로 구성되어 있다. 《Old American Songs Set 1》는 1950년에 작곡되어 테너 피터 피어스(Peter Pears, 1910-1986)에 의해 영국 에딘버러 축제에서 먼저 연주되었고, 이듬해 뉴욕에서 코플랜드의 반주로 베이스 성악가 윌리엄 워필드(William Warfield, 1920-2002)에 의해 연주되었다. 이 공연의 성공으로 2년 뒤, 《Old American Songs Set 2》는 완성되어 메사추세츠 주에 캐슬힐 콘서트(Castle Hill Concerts)에서 최초로 연주되었다.

각각 5곡으로 이루어진 Set 1과 Set 2는 각각의 곡들이 서로 연관성은 없고 원전 민요의 출처도 다양하다. 대부분 19세기 무렵에 작곡된 미국 민요들로서 《Old American Songs Set 1》에는 미국의 민속 악기인 밴조를 위해 만들어진 민스트럴 노래, 캠페인 노래, 발라드, 웨이커 교도의 노래, 어린이들의 구전 동요로 구성되었고, 《Old American Songs Set 2》는 남부지방에서 불리던 자장가, 부흥회 노래, 앵글로 아메리칸 발라드, 찬송가, 민스트럴 노래로 다양하게 구성되어 있다.⁶²⁾ 누구나 따라 부를 수 있는 민요 선율을 그대로 살려 대중성을 잃지 않으면서도 여기에 간단한 화성을 붙이고, 반주와 리듬의 변화를 주어 자신의 스타일로 재해석하여 현대 미국 음악의 방향성을 제시한 작품이다.

1954년에 전 곡을 모두 오케스트라 편곡하여 이듬해 윌리엄 워필드가 초연하였다. 오케스트라의 구성 악기는 플룻(피콜로), 오보에, 클라리넷, 바순, 호른, 트럼펫, 트럼본, 하프와 스트링으로 곡마다 악기 구성이 조금씩 차이가 있다. 원곡을 형식의 변경없이 그대로 오케스트라로 편곡하여서, 코플랜드의 관혁악법을 잘 살펴볼 수 있다. 코플랜드는 ‘관혁악법이란 악기들을 각각 방해받지 않도록 배치하는 것’이라고 했다. 그 결과로 오케스트라 버전에서는 매우 분명하게 대위법이 나타나며, 선명한 음향, 신중하고 독창적인 악기의 선택과 조합으로 다채롭게 변화하는 음색을 만들었다. 코플랜드는 3도가

62) Aaron Copland, *OLD AMERICAN SONGS COMPLETE* (New York:Boosey&Hawkes, 2009)

빠진 개방 8도를 자주 사용하는데, 이를 미국의 광활한 공간을 나타내는 음향이라고 말한다.⁶³⁾ 그의 음향은 통상적이지도 않고, 아주 새로운 것도 아니었으며, 다채로운 음색이 가사의 뉘앙스들을 표현하여 곡의 흐름을 잘 이야기할 수 있도록 편곡되었다.⁶⁴⁾

4.3. 작품분석

1) THE LITTLE HORSES

① 원곡의 유래

제 1곡 《The little horses》의 원전 선율은 어린이 자장가 노래로 미국 남부 지방에서 기원하였다. 코플랜드는 로맥스 부자의 미국 민요 버전을 기초로 하여 각색하였다.⁶⁵⁾

② 가사 해석

A] Hush you bye, Don't you cry, Go to sleepy little baby.

쉴, 잘 자거라, 울지 말고 잠들거라 귀여운 아가야.

When you wake, You shall have, All the pretty little horses.

네가 잠에서 깨면, 이 모든 예쁜 조랑말들을 가지게 될 거야.

B] Blacks and bays, Dapples and grays,

Coach and six a little horses.

검정색과 적갈색, 얼룩배기와 회색, 마차와 여섯 마리의 조랑말들을.

Blacks and bays, Dapples and grays,

Coach and six a little horses.

63) 강현모. “조지 크럼의 미국 노래집 1권 《삶의 강》에 대한 고찰,” 『음악이론연구』 제21권, (2013), p.75.

64) 강현모, 『20세기 작곡가 연구Ⅲ』(서울:도서출판 음악세계, 2003), p.69.

65) Aaron Copland, *OLD AMERICAN SONGS COMPLETE* (New York:Boosey&Hawkes, 2009)

검정색과 적갈색, 얼룩배기와 회색, 마차와 여섯 마리의 조랑말들을.

A'] Hush you bye, Don't you cry, Go to sleepy little baby.

솟, 잘 자거라, 울지 말고 잠들거라 귀여운 아가야.

When you wake, You'll have sweet cake,

and All the pretty little horses.

내가 잠에서 깨면, 달콤한 케익과 예쁜 조랑말들을 모두 가지게 될 거야.

B'] A brown and a gray and a black and a bay and a Coach

and six a little horses.

갈색, 회색, 검정색, 적갈색, 마차와 여섯 마리의 조랑말들을.

A brown and a gray and a black and a bay and a Coach

and six a little horses.

갈색, 회색, 검정색, 적갈색, 마차와 여섯 마리의 조랑말들을.

C] Hush you bye, Don't you cry, Oh you pretty little baby.

솟, 잘 자거라 울지 말고, 오 예쁘고 귀여운 아가야.

Go to sleepy little baby. Oh you pretty little baby.

잠들거라 귀여운 아가야. 오 예쁘고 귀여운 아가야.

③ 형식

<표 1> 곡의 형식

전주	A	B	간주1	A´	B´	간주2	CODA
1-2	3-10	11-19	20-22	23-30	31-40	41-43	44-54

완전 5도와 6도의 두 음으로만 이루어진 음정으로 고요한 벨 소리를 연상시키는 전주로 시작한다.(악보2) A파트(악보2)에서는 이야기하는 듯한 서정적이고 느린 자장가 풍의 노래와 B파트(악보3)에서는 조랑말을 연상시키는 당김음을 사용한 경쾌한 노래가 대비되고 있다. 전주와 간주에서는 각각 다음 파트에서 사용할 반주 음형을 미리 제시하고 있다.

각 시의 절 마다 동일한 선율을 가사의 음절에 따라 조금씩 변형하여 사용

하는 유절형식의 가곡 진행이다. 반주 기법에서는 음형을 계속해서 발전시키는 작곡기법을 사용하여 변화를 준 유절 변주 형식이다.

<악보 2> 전주와 A파트: 1-10 마디

A

slowly, somewhat dragging ♩ = 76 E aeolian mode

1 3 *pp* 음형 a 음형 b

Hush you bye, don't you cry, Go to sleep-y lit-tle ba-by

p 완전5도 장6도 *pp*

7 *p*

when you wake, You shall have, All the pret-ty lit-tle hor-ses

Em11 Em9 당김음에 테누토를 표시하여 laid back을 기보화함

p *pp*

<악보 3> B파트 11-19마디

2 **B**
 Faster and rhythmically precise(starting a little slowly)

11 *mp* 음 a' 음 b

black and bays, dap-ples and grays, Coach and six - a lit - tle hor - ses.

(a little dry) *p* 탄3도 완전4도

Tempo II (♩=76)

15 *mf* 음 a' 음 b'

black and bays, dap-ples and grays, Coach - - - and six a lit tle hor ses.

Em blue note pentatonic scale

④ 리듬과 박자

곡 전체에 걸쳐 빠르기 변화가 자주 나타나고 있는데, 이는 자장가 특유의 이야기하듯 노래 부르는 방식을 효과적으로 표현하고 있다. A, A´와 CODA 에서는 slowly, somewhat dragging(느리게, 다소 끌듯이)를 8분음표를 76의 빠르기(♩=76)로, B와 B´ 파트는 Faster and rhythmically precise(빠르고 리듬을 정확하게)를 4분음표를 76(♩=76)으로 정확히 두 배 빠른 템포로 지시하며, 곡의 대비를 분명히 하고 있다.

당김음을 테누토로 표현하여 A파트(악보 2)에서 dragging이란 제시어가 재즈의 레이백(laid back)의 뉘앙스를 표현하고 있음을 알 수 있다.

B파트(악보 3)는 반주에서 당김음을 스타카토와 메조 스타카토를 사용해서 강조하고 있는데, 이는 초창기 재즈의 흥겨운 랙타임의 어법으로, A파트의 테누토 당김음과 대비되는 아티큘레이션으로 분명한 대조를 주고 있다. 빠르기의 변화를 반주의 음가에서도 볼 수 있는데, A파트는 주로 4분음표로, B파트에서는 8분음표에서 시작하여 16분음표가 점점 추가되어 곡의 리듬의 변화를 주고 있다.

성악 선율에서는 B파트 전악구(a´)는 A파트 음형(a)에 16분음표로 세분화하여 리듬감을 살리고(악보3: 12, 16마디), 첫 번째 후악구(b)는 A와 동일하고, 두 번째 후악구(b´)는 “coach”를 길게 늘려 느린 A´파트로 다시 돌아갈 수 있는 분위기를 만들고 있다.(악보3: 17-18마디)

B'에서는 고스트 노트(ghost note)를 사용한 스윙 리듬을 표현하여, 굉장히 흥겹게 가사의 이미지를 전달하고 있다. B와 B'에서 전악구는 음형a를 변형한 a'와 a"가 나타난다. B는 가사가 blacks and bays, dapples and grays로 복수이고, B'에서는 A brown and a gray and a black and a bay로 단수인데, 이때 부정관사 "a"를 16분음표로 짧게 약박에 첨가하여 고스트 노트(ghost note)의 효과를 낸다. 스윙 리듬을 효과적으로 표현한 코플랜드의 이런 작곡 기법은 그가 재즈를 그의 작품 안에 어떻게 사용하고 있는지를 잘 보여주는 부분이다.

<악보 4> 11-12마디와 31-32마디 비교

B

11 *mp* 음형 a'

black and bays, dapples and grays, C

(a little dry) *p*

B' *Tempo II (suddenly)*

(exaggerate) *<mf* 음형 a''

31

A brown and a gray and a black and a bay and a

mf

ghost note 효과

간주에서는 박자의 변화가 심하게 일어난다. 전주가 4/8에서 정적으로 시작하였다면, 첫 번째 간주(20-22마디)는 2/8- 4/8- 3/8로 변화하고, 두 번째 간주(41-43마디)는 똑같은 선율에 4/8- 2/8- 3/8로 박자를 변화시킴으로써 강세의 변화를 주고 있다.

<악보 5> 20-22마디와 41-43마디 비교

20 As at first(slowly) 23

41 As at first(slowly)

⑤ 선법과 음정, 화성

성악 선율은 E 에올리안(aeolian) 선법⁶⁶⁾을 사용하고 있다. 조성은 A파트는 E minor, B파트는 G Major이다.

A파트는 주로 선법 중심으로 쓰여졌으며, 단지 29, 45마디에서만 베이스의 순차 진행을 위해 순간적으로 도리안(dorian)⁶⁷⁾ 6th(C#)가 나타난다. 곡의 전체에서 지속적으로 사용된 5도, 6도 음정이 주는 울림이 마치 고요한 종소리를 연상시키고, 7th 코드 of 텐션음(9도, 11도)의 사용으로 재즈 보이싱을 만들고 있다.(악보 6)

<악보 6> 27-30마디

27
when you wake, You shall have, All the pret-ty lit-tle hor - ses A

(softly)

66) 구성음은 E-F#-G-A-B-C-D-E이다. E 자연단음계와 동일한 5-6도가 반음인 단음계

67) 구성음은 E-F#-G-A-B-C#-D-E이다. 5-6도가 온음인 단음계

반면, B파트는 조성과 화음 중심으로 쓰여졌다. 오른손 반주에서 도약 음정(3·4도 음정과 그것의 전위음정인 5·6도 음정)을 사용한 분산 화음 음형이 나타나고, 반주 음형에서 강세를 둔 엇박에 근음(G)을 두어 조성을 강조하고 있음을 알 수 있다. 18-19마디에 반주에서 E 마이너 블루 노트 펜타토닉 스케일(E minor blue note pentatonic scale)⁶⁸⁾을 사용해 재즈 블루스의 느낌을 주고 있다. (악보 7)

<악보 7> 15-19마디

Tempo II (♩=76)

voice *mf*

black and bays, dap-ples and grays, Coach and six a lit tle hor ses.

pno.

Em blue note pentatonic scale

⑥ 피아노 버전(원곡)과 오케스트라 버전과의 비교

코플랜드의 오케스트라 편곡(for voice and orchestra)을 보면, 피아노 반주에서 의도한 것이 어떤 뉘앙스이고 어떤 음색과 음향을 표현하고 있는지 잘 볼 수 있다.

오케스트라 버전에서는 관악기군으로 플룻, 오보에, 클라리넷, 바순, 호른과 하프, 그리고 콘트라베이스 없는 현악기군을 사용하고 있다. 성악 멜로디와

68) 구성음은 E-G-A-B-D이다. 5음 음계 중 블루 노트인 b3와 b7를 포함한 스케일, 여기에 b5를 추가하면 E 블루스 스케일(E-G-A-Bb-B-D)이 된다.

곡의 형식은 피아노 반주 버전과 정확히 일치하며, 피아노 반주로 작곡한 것을 음색과 음향을 고려하여 각 악기의 변화를 위주로 편곡하고 있음을 볼 수 있다.

서정적인 A파트의 전주와 a악구(1-4마디)에서는 플룻과 클라리넷, b(5-6마디)는 클라리넷1, 클라리넷2, 그리고, a' 와 b' (7-8마디)는 플룻과 클라리넷1, 클라리넷2가 피아노 반주 파트를 음색과 다이내믹의 변화를 주어 재생하고 있다. 플룻은 피아노의 오른손 파트를 멀리서 부르는 피리 소리와 같은 전원적인 분위기로 표현하고 있고, 왼손 파트의 지속음을 클라리넷이 고요하게 *pp*로 표현한다.(악보 8)

<악보 8> 오케스트라 1-8마디

A

slowly, somewhat dragging $\text{♩} = 76$

FL. *p* *pp*

Ob. *p*

Bb Cl.1 *p* *pp*

Bb Cl.2 *pp*

Bas.

Voice *pp* *p*

음형 a 음형 b

Hush you bye, don't you cry, Go to sleep-y lit-tle ba-by when you wake, You shall have,

스윙 리듬이 시작되는 B파트에서 현악기가 등장하는데, 2박과 4박에 강세가 있는 스윙 리듬을 부각시키기 위해 뒷박에 음을 중복했다. 피치카토(pizz.)와 아르코(arco.), 스타카토를 세심하게 지시하여 스윙의 아티큘레이션을 기보화하고 있다. 호른도 마찬가지로 당김음을 메조 스타카토로 중복하며 리듬감을 표현하고, 오보에와 바순은 겹리드 악기 특유의 음색을 사용해 초창기 재즈의 음색을 재현하고 있다.(악보 9)

<악보 9> 오케스트라 11-14마디

B Faster and rhythmically precise (starting a little slowly)

Fl.

Ob.

Bb Cl.1

Bb Cl.2

Bas.

Hn.

Hp.

Voice

Vn.1

Vn.2

Va.

Vc.

p

mp

pizz.

arco

black and bays, dap-ples and grays, Coach and six - a lit - tle hor - ses.

Tempo II 가 주어지는 15마디부터, 바순과 첼로가 피아노 왼손 파트 중 ♩ ♩-♩의 랙타임을 연상시키는 리듬 패턴을 만들어 베이스 리듬의 기초를 만들고, 그 위에 리듬 변주를 나머지 악기가 담당하고 있다.(악보 10)

CODA에서 플룻의 펼침화음 대선을 아래로, 오보에와 클라리넷, 스트링이 피아노 왼손 파트의 화음 구성음을 각 성부로 나누어 도약 음정과 당김음으로 표현하고 있다. 이는 피아노 반주에서 정적으로 표현된 부분에 움직임이 더해 리듬감을 부여하고 있다. 가사 ‘Oh-’ 에 맞추어 바이올린에 하모닉스를 사용하여 가사와 음색을 맞추고 있다.(악보 11)

<악보 10> 원곡과 오케스트라 버전 15-16마디 비교

Tempo II (♩=76)

voice *mf*
black and bays, dap-ples and grays,

pno.

Tempo II (♩=76)

Fl. *solo mp*

Ob. *solo mp*

Bb Cl.1

Bb Cl.2

Bas. *mp*

Hn. *mp*

Hp.

voice *mf*
black and bays, dap-ples and grays,

Vn.1 *div. mp*

Vn.2 *mp arco*

Va. *mp*

Vc. *pizz. mp*

<악보 11> 오케스트라 50-54마디

50

Fl. *mp*

Ob.

Cl.1 *mp*

Cl.2 *mp*

Bas.

Hn.1

Hp.

Voice

50 *p* *poco* *ad lib.*

Oh - - - you pret-ty lit-tle ba-by.

Vn.1 2soli *mp*

Vn.2 2soli *mp*

Va. 2soli *mp*

Vc.

2) ZION' S WALLS

① 원곡의 유래

제 2곡 《Zion's Walls》은 미국 남부의 부흥가로 원 선율과 가사는 존 맥 커리(John G. McCurry)에 의해 발견되었고, 조지 폴렌 잭슨(George. P. Jackson)에 의해 출판되었다.⁶⁹⁾ 1930년대에 조지 폴렌 잭슨은 음악계에서 오랫동안 잊혀져온 남부 민속 찬송가의 형태 노트(Shape note hymnody)⁷⁰⁾를 재조명하기 시작했다. 그리고, 그 타이밍은 코플랜드가 작곡에 사용할 미국 재료를 찾는 것과 일치했다. 코플랜드는 잭슨의 저서 『Down-East Spiritual』 (1939년)에서 《Zion's Walls》이 재인쇄된 것을 발견했고, 이 곡의 선율을 그의 《Old American Songs Set2》 (1952년)과 그의 첫 번째 오페라 《The Tender Land》 (1954년) 중에서 4중창곡 《The Promise of Living》의 주선율로 사용하였다.⁷¹⁾ ⁷²⁾ 가사는 성경에 나오는 하나님의 거룩한 성을 상징하는 ‘시온 성’에 대한 영광을 함께 찬양하길 강권하는 내용이다.

② 가사 해석

- A] Come fathers and mothers, Come sisters and brothers,
아버지 어머니들이여 오시오, 형제 자매들이여 오라
Come join us in singing the praises of Zion, the praises of Zion.
와서 우리와 함께 시온의 찬송을 노래합시다.
- B] O fathers don't you feel determined to meet within the walls of Zion,
오 아버지들이여, 시온의 성에 모이려는 결의가 느껴지지 않나요
- C] We'll shout and go round, We'll shout and go round,
우리는 외치며 돌 것입니다. 우리는 외치며 돌 것입니다.
We'll shout and go round, We'll shout and go round,
우리는 외치며 돌 것입니다. 우리는 외치며 돌 것입니다.

69) Aaron Copland, *OLD AMERICAN SONGS COMPLETE* (New York:Boosey&Hawkes, 2009)

70) 18세기 후반에 성가를 쉽게 회중들이 부를 수 있도록 고안된 실용적인 음악 표기법-위키백과, "Shape note hymnody," Shape note - Wikipedia 접속일자.2021.8.25.

71) Howard Pollack, *Aaron Copland*, (New York:University of Illinois Press, 1999), p.248.

72) Margaret P. Smith, "Zion's Walls: Aaron Copland and an American Hymn," (Master's thesis, The Pennsylvania State University, 2020)

the walls of Zion, the walls of Zion.

시온의 성벽을, 시온의 성벽을

D] Come fathers and mothers, Come sisters and brothers,

아버지 어머니들이여 오시오, 형제 자매들이여 오라

Come join us in singing the praises of Zion, the praises of Zion.

와서 우리와 함께 시온의 찬송을 노래합시다.

③ 형식

<표 2> 곡의 형식

전주	A	B	C	간주1	D	간주2	A´	B´	C´
1-6	6-12	12-6	16-22	23-27	27-35	36-40	40-45	45-49	49-59

블루스와 민요에서 많이 나타나는 교창 형식(Call & Response)으로 각 절의 마지막 받는 부분인 the praises of Zion과 the walls of Zion에서 동일한 선율(f-d-c-d-f)을 사용하고 있다.

시의 절이 바뀔 때마다 선율이 변화하는 통절형식의 가곡으로, A파트 가사에 다른 선율을 붙인 D파트까지 연주한 후에 다시 한번 A, B, C파트를 변화된 반주 기법으로 반복한다.

④ 리듬과 박자

9/8와 6/8이 변화하며 With a moderate swing (보통 빠르기의 스윙으로)이란 지시를 보아, 트리플(triple)의 뉘앙스를 가진 스윙을 표현하기 위해 9/8와 6/8을 사용하고 있음을 알 수 있다. 그러므로 이 곡에서 왼손 파트의 점사분음표는 스윙의 워킹 베이스(walking bass)⁷³⁾와 같은 뉘앙스이고, 점2분음표는 재즈 왈츠의 베이스 드럼에 해당하는 역할로 리듬을 실어 전진하는 느낌을 표현한다.

전주부터 등장하는 주선율(theme A)은 당김음을 사용해 흥겨운 리듬감을 주고 있다. 주선율은 못갓춘마디로 시작하나 강박으로 시작해야 하는데, 이는

73) 주로 4분음표 또는 같은 음가의 음으로 스케일, 1도와 5도, 반음계음 등을 사용해 그루브를 살려 반주하는 베이스 라인으로 스윙 재즈의 특징적인 반주 형태이다.

가사의 강조 부분, ‘Come’ 을 세 번째 박에 *f* 로 연주지시가 된 것을 보면 알 수 있다. 또, 이 곡에서 받는 형식에 해당하는 the praises of Zion과 the walls of Zion에서 당김음을 사용한 같은 음형을 반복해 전체적인 곡의 흥겨운 리듬감을 준다.(악보 12)

<악보 12> 1-11마디

With a moderate swing (♩. = 80)

The musical score consists of the following parts:

- Intro:** Piano accompaniment starting with chords F, C7(sus4), F, Gm7, F.
- Theme D:** Piano accompaniment for measures 1-2.
- Theme A:** Piano accompaniment for measures 3-5, featuring chords Am7, F, Dm7, Am, and Gm/Bb.
- Voice:** Starts at measure 6 with the lyrics "Come fa-thers and moth-ers come, sis-ters and broth-ers come,". The word "Come" is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Theme D:** Piano accompaniment for measures 6-8.
- Theme A:** Piano accompaniment for measures 9-11, featuring chords Am7, F, Dm7, Am, and Gm/Bb.
- Voice:** Continues with the lyrics "Join us is sing-ing the pras-es of Zi-on, - the prais-es of Zi-on, -".

재즈에서 많이 사용하는 복합리듬(polyrhythm)⁷⁴도 자주 등장한다. 17-20마디에서 오른손은 3박 분할, 왼손은 2박 분할하는 복합리듬을 사용하며 오른손에서는 펼침화음을 상행으로, 왼손에서는 하행으로 진행되는 음형의 대비, 박자의 대비가 나타난다.(악보 13)

<악보 13> 17-18마디

17 *less loud*

shout and go round, We'll shout and go round, -We'll

<R.hand: 3분할>

<L.hand: 2분할>

ii³ iii³

곡의 끝부분에서도 53마디부터 the walls of Zion 선율을 모방 캐논 기법으로 발전시키다가 57-58마디에서 2:3의 복합리듬으로 고조시키며 끝난다.(악보 14)

74) 성부에 각각 다른 리듬이 동시에 나타나 비트의 위치가 엇갈리게 된다.

<악보 14> 52-58마디

52 *f* *louder*

shout and go round, - the walls-of Zi - on, - - the walls - of Zi - on, -

55 *ff*

- the walls - of Zi - on, - - - -

<R.hand: 3분할>

ff *hold back* *fff*

<L.hand: 2분할>

⑤ 선법과 음정, 화성

조성은 F Major이나 A, B, C에서는 D 마이너 블루노트 펜타토닉 스케일 (D minor blue note pentatonic scale, d-f-g-a-c)을 사용하는데, 이는 블루스에서 조성이 되는 키의 나란한조 블루스 스케일을 사용하는 원리이다. 전주와 D파트에서는 C 믹소리디안 선법을 사용하고 있다. 강박에서 Bb을 사용하는 것으로 보아 F Major의 5음으로 시작하는 C 믹소리디안 선법⁷⁵⁾의 캐릭터 노트(character note)⁷⁶⁾로 시작한다고 봐야한다. 블루스가 도미넌트 7th 코드를 근간으로 하는 원리이다. 이런 펜타토닉 스케일과 도미넌트 코드의 믹소리디안 선법 사용으로 블루스 민요의 분위기를 만들고 있다.(악보 15)

<악보 15> 전주 중 1-5마디

The musical score for the piano introduction consists of two systems. The first system, labeled 'intro', contains measures 1 through 5. The right hand (RH) plays chords: F (measure 1), C7(sus4) (measure 2), F (measure 3), Gm7 (measure 4), and F (measure 5). The left hand (LH) plays a melodic line. Above the first measure is a box labeled 'intro'. Above the second measure is a box labeled 'theme D : C mixolydian mode'. Below the first system is a box labeled 'theme A : Dm blue note pentatonic scale'. The second system contains measures 3 through 5. The RH chords are Am7 (measure 3), F (measure 4), Dm7 (measure 5), Am (measure 6), and Gm/Bb (measure 7). The LH continues the melodic line. A box labeled '3' is above the first measure of the second system.

75) C-D-E-F-G-A-Bb-C, 메이저 스케일에서 7음을 반음 내린 스케일로 7음이 캐릭터 노트이고, C7에 해당하는 스케일이다.

76) 선법(modes)의 성질(정체성)을 잘 나타내주는 특징적인 음으로 리디안은 4음(#4), 믹소리디안은 7음(b7), 도리안은 6음(내추럴6), 프리지안은 2음(b9), 로크리안은 2음(b9)과 5음(b5)이 각 선법의 캐릭터 노트가 된다.

화성은 F 다이아토닉 코드를 사용하며 A, B, D는 재즈화성처럼 7th 코드를 주로 사용한다.(악보 15) C와 C' 파트는 ii, iii 화음을 사용하여 간주 또는 곡의 엔딩으로 연결되는 역할을 한다. 간주에서는 조바꿈이 일어나는데, 첫 번째 간주(23-27마디)는 Ab Major, 두 번째 간주(36-40마디)는 Db Major로 모두 다이아토닉 스케일을 사용하여 펜타토닉 스케일을 사용한 성악 파트와 대비를 보인다.(악보 16)

<악보 16> 22- 27마디

22 간주 I 3

walls - of Zi - on,

pentatonic scale ————— Ab diatonic scale

F: ii⁷ Ab: I⁷ ii⁷ I IV⁷ V

25 D

Come

vi⁷ IV⁷ vi⁷ vi⁷ IV⁷ ii⁷ F: V⁷

편곡기법을 살펴보면, 피아노 반주에서 성악 선율의 음형을 그대로 사용하거나 변용, 발전시키며 선명한 대위법으로 4성부를 기초로 편곡되었다. 전주에서는 D파트 성악 선율이 상성부에, A파트 성악 선율이 하성부에 나타난다.(악보 17) A파트 반주에서는 첫째 성부가 D파트의 성악선율(theme D)을 사용하고, 둘째 성부가 멜로디(theme A)를 유니즌한다. 셋째 성부는 순차 상행 대선율을 만들고, 넷째 성부 베이스에는 F 페달 포인트로 베이스를 강조한다.(악보 18)

<악보 17> 전주 중 1-2마디

intro

theme D : C mixolydian mode

pno.

F C7(sus4) F Gm7 F

theme A : Dm blue note pentatonic scale

<악보 18> 6-8마디

A theme A

voice

6

f

Come fa-thers and moth-ers come, sis-ters and broth-ers come,

theme D

pno.

mf

theme A

① ② ③ ④

⑥ 원곡(피아노 버전)과 오케스트라 버전과의 비교

코플랜드는 오케스트라 편성에 플룻, 오보에, 클라리넷, 바순의 목관악기와 호른, 트럼펫, 트럼본의 금관악기와 현악기군을 사용했다.

원곡과 형식과 구성에 있어서 동일하다. 13-15마디과 46-48마디에서만 피아노 버전에 없는 추가된 음형이 보이는데, 클라리넷2와 바이올린2가 동음으로 ♩ ♩로 힘차게 밀고 나가는 리듬감을 강조한다.(악보 19)

<악보 19> 오케스트라 13-16마디와 46-49마디

; 13-16마디

The image shows a page of musical notation for an orchestral score, specifically measures 13 through 16 and 46 through 49. The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), two B-flat Clarinets (Bb Cl. 1 and 2), B-flat Trumpet (Bb Tpt.), Trombone (Tbn.), Voice, Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor) and a time signature of 6/8. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A 'solo' marking is present for the Bb Trumpet in measure 15. The lyrics under the Voice part are: 'fa-thers don't you feel de-ter-mined to meet with-in - the walls of Zi-on, We'll'. A Korean annotation 'ZION 선율' (Zion melody) is placed above the voice part and the Violin II part in measures 15 and 16. The page number '- 49 -' is centered at the bottom.

; 46-49마디

Musical score for measures 46-49. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl.1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl.2), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Voice, Violin 1 (Vn.1), Violin 2 (Vn.2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is in 3/8 time and G major. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked with a common time signature (C).

Measure 46: Fl. is silent. Ob. has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. B♭ Cl.1 and B♭ Cl.2 have a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. B♭ Tpt. has a melodic line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Tbn. has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. Voice has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. Vn.1 has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. Vn.2 has a melodic line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Va. has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. Vc. has a melodic line starting with a pizzicato (*pizz.*) dynamic. Cb. has a melodic line starting with a diviso (*div.*) dynamic.

Measures 47-49: The dynamics and melodic lines continue. The B♭ Tpt. part includes the instruction "open" and the Korean text "ZION 선율" (Zion melody) above a melodic phrase. The Voice part includes the lyrics: "fa-thers don't you feel de-ter-mined to meet with-in - the walls of Zi-on, We'll".

이 곡의 핵심 가사인 Zion은 항상 3도 상행하는(d-f와 a-c) 동일한 선율로 제시되는데, 이를 담당하는 악기를 살펴보면 다음과 같다. A(9-12마디)에서 호른1과 바이올린2, 비올라로 연주되고(악보 20), B(16마디)는 트럼펫과 바이올린2(악보19), C(21-22마디)는 플룻과 바이올린1, 2, 비올라, 첼로, D(34-35마디)는 트롬본과 바이올린1, 2, A´(44-45마디)는 플룻, 클라리넷1, 2, 트럼펫, B´(49마디)는 트럼펫과 바이올린1, 2(악보 19), C´(54-58마디)는 플룻, 오보에, 트럼펫, 트롬본, 바이올린1, 2, 비올라, 첼로로 재현되고 있다. 코플랜드가 신중한 악기의 조합으로 얼마나 다채로운 음색을 만들어 내는지를 잘 보여주고 있다.

<표 3> ZION 주제 선율 담당 악기

	담당 악기
A 중 9 -12마디	호른1과 바이올린1, 2, 비올라
B 중 16마디	트럼펫과 바이올린2
C 중 21-22마디	플룻과 바이올린1, 2, 비올라, 첼로
D 중 34-35마디	트롬본과 바이올린1, 2
A´ 중 44-45마디	플룻, 클라리넷1, 2, 트럼펫
B´ 중 49마디	트럼펫과 바이올린1, 2
C´ 중 54-58마디	플룻, 오보에, 트럼펫, 트롬본, 바이올린1, 2, 비올라, 첼로

<악보 20> 오케스트라 9-12마디

9

Fl.

Ob.

Bas.

Hn.1

Hn.2

Tbn.

Voice

Vn.1

Vn.2

Va.

Vc.

Cb.

solo

mf <

ZION 선율

mp

mp

mf <

ZION 선율

Join us in sing-ing the prais-es of Zi-on, the prais-es of Zi-on, O

ZION 선율

ZION 선율

ZION 선율

5. Luciano Berio 의 FOLK SONGS

5.1. L.BERIO (1923-2003)의 생애와 작품 경향⁷⁷⁾

1) 생애

루치아노 베리오(Luciano Berio)는 1925년 이탈리아 북부 리구리아(Ligurian)연안의 작은 시골 마을 오넬리아(Oneglia)의 오랜 음악가 집안에서 태어났다. 조부와 부친 모두 그 지역에서 활동하는 오르가니스트 겸 작곡가였다. 부친 어네스트는 오르간 작품과 미사 뿐만 아니라 성악곡을 많이 작곡하였고, 집에서 실내악 연주회를 자주 열었다. 이로 인해 베리오는 시골에서의 유년 시절에 이미 오페라와 실내악 음악에 대해 매우 친숙해졌다. 실내악 연주회의 연주자에게 바이올린을 배우기 시작했고, 실내악 연주회에서 직접 피아노를 연주하기도 하였다. 이런 독특한 경험은 후에 베리오가 성악 작품과 소편성의 실내악 작품을 많이 작곡하게 되는 중요한 계기가 되었다, 또한 밀라노 음악원 진학 전에는 일반 교육을 받고 자라 음악 이외에 문학에도 큰 흥미를 갖게 된다.

전쟁 후, 1945년 밀라노 음악원에서 본격적인 음악수업을 받게 된다. 이곳에서 최근 50년간 이루어진 새로운 음악을 접하며 충격을 받고, 이로 인해 그는 전통 화성으로부터 시작한 그의 작곡 어휘를 크게 확장할 수 있었다. 베리오는 쇤베르크, 베르크, 베베른의 음렬 음악을 진지하게 공부하는 한편, 대위법을 배움으로써 새로운 기법과 전통적인 기법을 병행하였다. 또한 스트라빈스키(Igor Stravinsky 1882-1971)의 음악 어법과 독특한 관현악법을 배울 수 있었다. 1950년 같은 음악원에서 그의 인성작품에 큰 영향을 미친 성악가 캐시 바바리안(Cathy Berberian, 1925-1983)을 만나 결혼하고 미국으로 간다.

1952년 그는 탕글우드에서 열리는 달라피콜라(L. Dallapiccola, 1904-1975)의 강습에 참가하였다. 이 강습에서 베리오는 베베른(A. Webern 1883-1945)의

77) 이신우, 『20세기 작곡가 연구 III』, 20세기 작곡가 연구회(서울: 음악세계, 2001), p.572-607.

엄격한 총렬주의 음렬 기법에서 벗어난 달라피콜라의 캐논적 방식의 음렬 기법에 관심을 갖고, 자신만의 음렬 방식을 찾기 시작한다. 이렇게 당시 다름슈타트를 중심으로 확산되는 주류적 현상인 전음렬적 운동과는 일정 거리를 두고 독자적인 길을 걸었다.

그 해, 미국의 첫 전자음악연주회에서 우사체브스키(Vladimir Ussachewsky, 1911-1990)의 테입으로 제작된 전자 작품을 보고 베리오는 전자음악에 흥미를 갖게 되었다. 이후, 1954년 밀라노 방송국 RAI에서 일하면서 마데르나(Bruno Maderna, 1920-1973)를 만나 전자음악의 새로운 가능성을 본격적으로 연구하기 시작하였다. 이듬해에는 포놀로지아 전자음악 스튜디오(Studio di Fonologia Musicale)를 개관하여 다양한 전자 음악 프로젝트를 시작하였다.

또한, 포놀로지아 전자음악 스튜디오에서의 전자 음악적 사고를 인성에 적용함으로써 인성(voice)에 관한 새로운 가능성을 열어주는 계기가 되었다. 나아가 1957년 움베르토 에코(Umberto Eco, 1932-2016)와의 공동 작업을 통해, 인성에 대한 음성학적, 음향학적 실험이 구체화 되었다.

1950후반부터 60년대 초반 방대한 양의 작품을 쏟아내며 명성을 얻게 된다. 이때, 독주 악기를 위한 《시퀀차》(Sequenza) 시리즈가 시작되는데, 이는 연주자의 잠재된 기교(virtuosity)를 최대한 확장하려는 시도의 결과물이다. 음악의 모든 매개 변수, 즉, 화성, 리듬, 텍스처, 음색, 음역, 음과 소음, 다이내믹 등을 다루는 방식에서 연주자의 지식의 한계를 실험한 독창적인 시리즈이다.

베리오의 명성이 높아짐에 따라 1960년대 부터는 미국에서의 시간이 많아졌다. 1965년에는 줄리어드 음악학교에서 분석과 작곡 교수로 재직하면서 줄리아드 앙상블을 조직하는 등 미국 전역에서 활발한 활동을 했다. 이 시기에 본 논문에서 살피고자한 《포크송》(Folk Songs, 1964)를 작곡하였다. 다시, 이태리로 돌아와 1974년 IRCAM(파리 음향학 연구소)의 전자 음향부 감독을 하면서, 다시 전자음악의 새로운 시스템 개발을 시도하였다. 1970년대 후반부터는 대규모 스타일의 작품에 주력하여 음악극, 오페라를 작곡하고, 지휘자, 교육자로서의 광범위한 활동을 하다가 2003년 세상을 떠났다.⁷⁸⁾

78) Angela Ida De Benedictis, "Biography", transl. by Mark Weir, Centro Studi Luciano Berio,

2) 작품 경향과 특징

대중과 소통할 수 있는 유럽 아방가르드를 만들었다는 평가를 받는⁷⁹⁾ 루치아노 베리오는 전통과 현대, 과거와 현재를 넘나들며 모든 소재를 자신의 표현 목적에 따라 다양한 매체와 표현 기법을 선택하는 변화에 유연한 작곡가이다.⁸⁰⁾ 그의 재료는 바흐부터 스트라빈스키의 모더니즘, 재즈와 팝, 민속음악, 문학 작품과 다양한 소리들까지, 때로는 연기까지 포함하여 경계가 없었다. 그러나, 그는 기법 자체보다, 그가 추구하는 음악 자체를 중심에 두고 새로운 기법은 그의 음악적 사고를 표현하는 도구(tool)로만 사용하였다.⁸¹⁾ 끊임 없는 실험성에도 불구하고, 돋보이는 베리오 음악의 균형성은 그의 탁월한 조성적 감각과 서정적 감성으로 나타나는데, 이것이 바로 베리오가 현대음악으로 대중적 사랑을 받은 이유이다.

베리오의 음악적 특징을 그의 다양한 작곡 기법으로 살펴보면 다음과 같다.

① 인용기법과 편곡기법

인용기법이란 시대와 공간을 넘어선, 이미 만들어진 재료들을 풀라쥬 형태로 재구성하는 것이다.⁸²⁾ 베리오는 자신의 이전 작품을 텍스트로 재인용하거나, 친숙한 민요나 대중 음악, 텍스트 등 재료의 경계를 두지 않고, 대가들의 작품을 인용하기도 하였다. 《신포니아》(Sinfonia for 8 voices and orchestra, 1968/1969) 3악장에서는 말러의 교향곡 2번의 스케르쪼 악장과 다른 여러 대가들의 작품을 인용하는 것으로 확대되었다. 《오 왕이여》(O King, 1967)도 말러의 교향곡 2번의 스케르쪼 악장을 인용한다.

또, 베리오는 자신의 작품이나 다른 작곡가의 작품을 편곡하는 것을 가장

<http://www.lucianoberio.org/en/biography> 접속일자 2021.08.15

79) David Osmond-Smith, "Berio, Luciano." in *the New Grove Dictionary of Music and Musician*. vol. 3, 2nd edition. ed. by Stanley Sadie (Massachusetts: Macmillan Publishers, 2001), pp.350-358.

80) 변정윤, "20세기 중반 성악에 나타난 실험적 기법연구," (박사학위논문, 서울대학교 대학원, 2012), p.33

81) 이신우, 『20세기 작곡가 연구 III』, p.606.

82) Paul Griffiths, *Modern Music: A Concise History From Debussy To Boulez*, 박경중 번역, (서울: 삼호 출판사, 1990), p.195.

좋은 작품 분석 방법으로 보고, 나아가 중요한 창작의 과정으로 생각하였다. 자신의 이런 편곡 작업(transcription)의 목표를 ‘무의식적 편곡, 즉 창작의 과정(Music in progress)으로 완전히 동화되는 편곡 형식에 도달하는 것’ 이라고 하였다.⁸³⁾

시퀀자 시리즈의 독주 부분을 협주곡으로 개작한 것이 대표적인 편곡 작업인데 예를들면, 《시퀀자 II》(Sequenza II)는 《케민스 I》(Chemins I)으로, 《시퀀자 IV》는 《케민스 II》로 개작되었다. 본 논문에서 살펴볼 《포크송》도 성악과 실내악 버전(1964년)에 이어 후에 성악과 오케스트라(1973년)로 편곡되었다.

② 서정적 음렬기법

베리오의 음렬 기법은 단순히 3화음의 협화성을 벗어나거나 조성을 탈피하기 위해서가 아니라, 베리오 특유의 서정성을 성취하기 위한 새로운 방식의 선율을 만드는 기법이였다. 대표적 작품으로는 선율적 서정성이 넘치는 《실내악》(Chamber Music for female voice, clarinet, cello and harp, 1953), 13 음렬을 사용한 《다섯 개의 변주곡》(Cinque Variazioni for piano, 1953), 《노운즈》(Nones, 1954) 등이 있다.⁸⁴⁾

③ 전자음악

이태리 밀라노 방송국RAI, 포놀로지아 전자음악 스튜디오, 파리 음향연구소(IRCAM), 템포 레알레(Tempo Reale)로 이어진 전자음악에 대한 그의 실험은 새로운 시도의 연속이였다. 베리오의 최초 전자 음악인 《미무지끄 제1번》(Mimusique No.1, 1953)는 악기 소리가 아닌 총소리를 재료로 사용하였고, 테입 음악을 잘라 몽타주를 구성해 복합적 음색을 만들어낸 《전망》(Perspectives for two-track tape, 1957), 실제 연주와 미리 변형되어 녹음되어진 테입의 공존을 실험한 《디페랑스》(Differances for flute, clarinet,

83) David Osmond-Smith, *Luciano Berio: Two Interviews* (United States and Great Britain; Marion Boyard Publishers,1985), pp.112-113.

84) 이신우, 『20세기 작곡가 연구 III』, p.577.

harp, viola, cello and tape, 1958-1959) 등이 있다.

④ 음성학적 인성기법

베리오는 인성을 단순한 노래가 아니라 악기와 같은 소리, 음향학적 현상으로 다루면서 다양한 실험적 시도를 하여, 인성을 다름에 있어 가장 혁신적인 작곡가라 할 수 있다. 또, 그의 문학에 대한 깊은 관심과 움베르트 에코와의 작업을 통해, 소리(sound)와 말(word)에 대한 음성학적 실험으로 실현되었다.

그는 인성에 대한 자신의 집착을 한 인터뷰에서 이렇게 설명하였다.

“우리는 인성에 의해 많은 것을 발견할 수 있습니다. 가령, 악기의 모델은 인성이었습니다. 한편으로 악기로부터 영감을 얻어서 악기적인 인성을 내었습니다. 이런 인성과 악기의 교감은 새로운 테크놀로지에 의하여 인성의 ‘음향적 영역’과 ‘의미적 영역’의 쌍방을 탐색하는 것이 가능해졌습니다. 양자를 하나의 연속체 속에 존재하는 것으로 생각하여 창조에 사용하는 시대가 도래하였습니다.”⁸⁵⁾

대표작으로 시와 음악 사이의 경계를 넘나드는 말과 소리의 실험작 《테마》(Thema(Omaggiu a Joyce) for two-track tape with the recorded voice of Cathy Berberian, 1957), 《서클스》(Circles for female voice, harp and two percussionist, 1960), 인성의 다양성을 실험한 《시퀀차 III 인성》(Sequenza III Voice, 1965-66)가 있다.

⑤ 민속음악적 요소

베리오의 어린 시절부터 지속적으로 그는 민속음악에 대한 특별한 애정을 나타냈다. 그의 초창기 민요 작품 《세 개의 속요》(Tre Canzonipopolari, 1946-1947), 《두 개의 시칠리아 노래》(Due canti siciliani, 1948)부터 본 논문에서 살펴볼 《포크송》(Folk Songs, 1964)에 이어서, 1968년부터는 시칠리아에서의 민속음악에 관한 자료 수집과 연구를 시작하여, 시칠리아 민요를 사

85) 제갈삼, “덧셈과 뺄셈의 어프로치, 그리고 인성(人聲)과 음악: 루치아노 베리오와 타케미츠 토오루의 대답에서,” 『음악과 비평』(제3권 제2호 통권 10호), 한국음악응용학회, (2004), pp.9-13.

용한 1984년 비올라와 관현악을 위한 《목소리》(Voci, 1984)를 발표하며 ‘Folk Songs II’ 라는 부제를 붙였다. 또, 비올라와 타악기를 위한 《자연》(Naturale, 1985)은 《Voci》에서 발췌한 요소로 만든 작품으로 베리오의 지속된 민속음악에 대한 관심과 열정을 보여주는 ‘Family’ 작품들이다.⁸⁶⁾ 그러나, 《Voci》와 《Naturale》은 《Folk Songs》과는 음악적으로는 매우 다른 양상을 띠고 있다. 이는 베리오의 기법의 변화 때문인데, 민속적 요소를 다루는 방법에 있어서 1970년대 이전 작품에서는 민요를 직접 인용했다면, 1970년대 이후에는 민요적 기교나 선법을 발전, 변형해가는 방식을 사용하여 좀 더 현대음악으로 민요가 스며들도록 하였다.⁸⁷⁾ 이렇게 민속 음악 어법에 관한 연구는 특정 시기에만 집중되지 않고, 계속해서 더 구체적이고 기술적인 이해를 얻으려고 노력하였다.

베리오의 민속 음악에 대한 열정은 동시대 다른 작곡가들의 민족주의와는 결을 달리한다. 물론, 베리오도 시칠리아 민요 수집 등을 통해 자신의 나라의 민요들이 널리 알려지는 일에 기여하고자 했지만, 그것은 코플랜드나 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945), 코다이(Zoltán Kodály, 1882-1967)과 같은 ‘국가적 정체성’을 확고히 하기 위한 민족주의의 발로는 아니었다. 오히려, 베리오의 민속 음악 작업은 ‘현대음악의 정체성’을 찾아가고자 하는 예술가로서의 동기였다. 베리오는 자신만의 음악 어법을 사용해 동시대의 사람들에게도 이질적이지 않은 새로운 민속 음악을 창조(재구성, Recomposition)하고자 하였다. 다음의 데이비드 오스몬드 스미스(David Osmond-Smith)의 인터뷰를 통해 베리오의 민속 음악에 대한 견해를 잘 볼 수 있다.

“나와 민속 음악과의 관계는 종종 감성적인 성격을 나타냅니다. 민속 음악으로 작업할 때 나는 항상 음악적 발견에 전율을 느낍니다. 나는 나의 음악적 아이디어와 민속 음악 사이의 접점을 찾기 위해, 몇 번이고 반복해서 다시 민속 음악으로 돌아옵니다. 나는 실현될 수 없을 것 같은 유토피아적인 꿈이 있는데, 그것은 바로 민속 음악과

86) Leonardo Piermartini, “Luciano Berio’s Naturale: a story combining folk music and art music,” (PhD. diss., University of Maryland, 2013), p.5. <http://hdl.handle.net/1903/14396> 접속일자; 2021.8.12.

87) 이신우, 『20세기 작곡가 연구 III』, p.601.

우리 음악 사이에 어떤 통일성(unity)을 창조하는 것입니다. 즉, 일상의 음악과 매우 가까운 고대 음악 사이의 실제적이고, 지각 가능하며, 이해할 수 있는 연결고리를 만들고 싶습니다.” 88)

같은 인터뷰에서 베리오의 자신을 ‘민족 음악학자’가 아니라 ‘실용적인 이기주의자’로 설명하며, 자신의 민속 음악에 대한 관심은 오로지 민속 음악을 표현하는 기술과 수단에만 있다고 말하였다. 그는 평생동안 민속 음악을 이질감없이 우리 시대에 맞는 옷을 입히고자 노력하였다. 《Folk Songs》은 이러한 그의 노력과 꿈의 결과물로 지금까지도 많은 사랑을 받고 연주되는 작품이다.

5.2. Folk Songs 작품개관

이 곡은 특정한 지방의 민요가 아닌 미국, 이탈리아, 프랑스, 구 러시아 등 세계 각 지방의 민요 11곡을 그의 어법으로 새롭게 각색한 것으로, 베리오 작품 중에서도 서정적이고 낭만적인 접근이 돋보이는 작품이다.⁸⁹⁾ 자신의 나라 이탈리아 민요(제 5곡 A la femminis, 제 6곡 La donna ideale, 제 7곡 Ballo, 제 8곡 Motettu de tristura) 외에도, 미국에 거주하는 시간이 많았던 베리오는 미국 민요 두 곡(제 1곡 Black is the colour, 제 2곡 I wonder as I wander)과 버버리안이 좋아하던 프랑스 민요들(제 4곡 Rossignolet du bois, 제 9곡 Malurous Qui uno fenno, 제 10 곡 Lo flolaire)과 구 러시아의 아름다운 풍경을 표현한 곡(제 3곡 Loosin Yelav., 제 11곡 Azerbaijan love song)을 선택하였다.

인성 부분을 버버리안을 위해 메조 소프라노로 편성하였고, 그가 친밀했던 실내악으로 먼저 작곡되고(1964년), 후에 보컬과 오케스트라 버전(1973년)으로

88) David Osmond-Smith, ed. and trans., *Luciano Berio: Two Interviews: With Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga* (New York: Marion Boyars, 1985), p.106-107.

89) 송주호, “이 달의 작곡가, 루치아노 베리오 ‘이탈리아 근대 음악을 이끌다,’” 『객석』 vol. 450, 객석 컴퍼니, (2018), 루치아노 베리오, 이탈리아 근대 음악을 이끌다 - 객석, auditorium, 접속일자 2021.8.14.

도 편곡하였다. 베리오의 편곡에 대해 중요하게 생각하는데, 저자의 노트 (Author's note)에서 포크송을 작곡한 이유 중 하나가 본인이 민요를 피아노 반주로 들을 때, 늘 불편하게 느꼈기 때문이라고 했다. 베리오는 민요에 새로운 리듬과 화성적 해석을 부여하는 기법으로 포크송을 작곡했다고 말하며, 이를 재구성(Recomposition)이라고 명명하였다. 또, 재구성의 과정에서 악기 파트는 중요한 기능을 가지고 있다고 하였다. 악기를 통해 각 노래의 민속적이고 역사적인 표현적 뿌리, 즉 문화적 뿌리를 제시한다고 하였다.⁹⁰⁾

그러므로, 본 논문에서는 악기 파트 위주로 실내악과 오케스트라 두 버전의 분석을 통해 민속의 요소를 어떻게 우리 시대의 음악으로 재구성하였는지 살펴보고자 한다.

90) Luciano Berio, "Author's note", Centro Studi Luciano Berio,
<http://www.lucianoberio.org/note-dautore?2131122424=1> 접속일자 2021.8.15.

5.3. 작품분석

1) BLACK IS THE COLOUR...

① 원곡의 유래

이 곡은 미국의 애팔래치안 산악지역의 전통적인 발라드로 알려졌으나, 원래는 스코틀랜드의 전통적인 발라드 민요이다. 음악학자 앨런 로맥스(Alan Lomax)는 이 노래가 미국에서 ‘영국 재료로 다시 만든 것’이라고 했다.⁹¹⁾ 이 민요를 미국의 켄터키의 민속학자이자 가수인 존 제이콥 나일스(John Jacob Niles 1892-1980)가 전통적인 민요를 선법을 사용해 작곡한 것을 베리오가 각색한 것으로 흑인 영가의 요소가 많이 남아있다.⁹²⁾

② 가사 해석

A] Black, Black, Black is the colour of my true love' s hair

검은 색은 나의 진정한 사랑하는 이의 머리카락 색깔.

His lips are something rosy fair

그의 입술은 아름다운 장미꽃,

the sweetest smile and the kindest hands

가장 달콤한 미소, 그리고 가장 부드러운 손길이다

I love the ground where on he stands

나는 그가 서 있는 그 땅을 사랑한다.

A'] I love my love and well he knows

나는 내 연인을 사랑하고 그도 잘 알고 있다.

I love the grass where on he goes

나는 그가 가는 초원을 사랑한다

If he no more on earth will,

만약 그가 더 이상 이 세상에 없다면,

91) Irwin Silber, *Sing Out magazine* n^o 5 , Nov.1966 (NY: Sing Out, inc, 1966), p.289

92) Gerald Larner, *Program notes for performances by the Concertgebouw for 11, February 2007*, (Barbican Centre, 2007)

be't will surely be the end of me.

그럴리 없지만, 그것은 틀림없이 나의 마지막이 될 것이다

A"] Black, Black, Black is the colour of my true love' s hair

검은 색은 나의 진정한 사랑하는 이의 머리카락 색깔.

His lips are something rosy fair

그의 입술은 아름다운 장미꽃

the sweetest smile and the kindest hands

가장 달콤한 미소, 그리고 가장 부드러운 손길이다

I love the grass where on he stands

나는 그가 서 있는 초원을 사랑한다.

③ 형식

<표 4> 곡의 형식

A(전주와 1절)	A' (간주와 2절)	A" (간주와 3절)	CODA(후주)
1-13마디	14-26마디	27-40마디	41-47마디

카덴차 스타일의 무반주 비올라 독주로 시작하여 각각 2절, 3절 전에도 각각 비올라 간주가 삽입되어있고, 7마디의 코다가 덧붙여진다. 각 시의 절마다 정확히 동일한 선율이 사용됨으로 유절형식의 가곡 진행이나, 전주와 간주, 후주에서는 베리오의 독자적인 현대음악 기법으로 변화를 준 유절 변주 형식(strophic variation form)이다.

④ 리듬과 박자

성악 선율 앞에는 박자에 구애를 받지 않는 자유롭고 독자적인 선율의 비올라 독주 한마디가 있다. 이 비올라 독주의 마지막 음과 맞물려 인성과 하프가 2/4로 제시되고 한 마디 후에 비올라는 다시 박자없이 독립적인 프레이즈를 시작하나 시작과 끝만 지정되어 있어 연주자의 즉흥성, 우연성을 부여했다. 반면에, 비올라의 독자적인 프레이즈와 달리, 하프는 인성 선율과 동일하게 박자 안에서 움직이며 철저히 반주의 역할을 하고 있다. (악보 21)

<악보 21> 12-16마디

2 $\text{♩} = \text{ca. } 90$
senza sord.
 14 *mf*
 12 14
 love the grass where on he stands

3 $\text{♩} = 94$ indipendente dal canto
con sord.
 15 *sempre pp e alla punta*
 I love my
p

후주에서는 3/4박자로 비올라의 독자적 선율에 박자를 주어 일정한 템포 안에서 안정적으로 곡을 마친다.(악보 22)

<악보 22> 후주 41-47마디

6 $\text{♩} = 92$
 41 *mf*
rall.
 3 4 *pp*

44 *mf* *poco rall.* *p* *pp*

Used by permission of G. Schirmer, Inc., New York

집시 재즈풍을 지시하는 like a wistful “country dance fiddler” (서글픈 컨트리 춤판의 바이올린 연주자 같은 풍으로)을 표현하기 위해 겹박점과 붓점, 셋잇단 음표, 당김음 등을 사용하며, 테누토 등의 섬세한 아티큘레이션 지시로 재즈적인 리듬감을 자세하게 표시하고 있다.(일반적으로, 재즈에서는 스윙을 8분음표로 표기하고 연주자의 스윙 표현에 맡기는 것과 달리, 기보 음악인 클래식에서는 스윙의 복잡하고 미묘한 리듬을 작곡가의 기보로 표현한다.(악보 23)

<악보 23> 1-3마디

$\text{♩} = \text{ca. } 72$
 like a wistful "country dance fiddler"
mf, sempre alla corda
rall.
 $\text{♩} = 72$
 indipendente dal canto
con sord.
sempre ppp e alla punta
 $\text{♩} = 54$
 2 black black black is the
 4
pp lascia vibrare sempre

⑤ 선법과 음정, 화성

인성 선율은 D 에올리안 선법⁹³⁾으로 각 절의 마지막 음이 에올리안의 캐릭터 노트 Bb(6음)으로 길게 끝나고 있다. 하프 역시 D 에올리안 선법 종지음(D)로 시작하며 순차 하행하고 있어 선법을 잘 드러내고 있다.(악보 24)

3절부터 하프는 2성부(29-32마디)⇒3성(32-34마디)⇒4성(35-39마디)⇒1성(40마디)로 음의 수를 조정하여 다이내믹을 세심하게 표현한다. 또한, 선법의 단조로움을 피해 조성적 느낌과 화성의 풍성함을 나타낸다.(악보 25)

<악보 24> 21-28마디

The image shows a musical score for three parts: Viola, Voice, and Arpa, covering measures 21 to 28. The score is in a key with one flat (Bb) and a 4/4 time signature. Measure 21 is marked with a 'segno' symbol. The voice part has lyrics: 'he no more on earth will be 't will surely be the'. The Viola part has a tempo marking of ♩ = 72 and dynamic markings of 'mf' and 'rall.'. The Arpa part has a circled section in measure 21. Measures 26-28 have lyrics: 'end of me black black black'. Performance instructions include 'senza sord.', 'con sord.', and 'rall.'. There are also some boxed numbers (4, 5) in the Viola part.

93) D-E-F-G-A-Bb-C-D, 자연단음계와 동일하고, 반음 내린 6음이 캐릭터 노트이다.

<악보 25> 29-40마디

♩ = 92 (dalla 2ª volta rallentare poco a poco sino a ♩ = 54)

(c.s.)
Viola *sempre pp e alla punta*

Voce 29
is the col-our of my true love's hair his lips are something

Arpa

...gue fino al segno

Viola

Voce 33
ro-sy fair the sweet-est smile and the kind-est

Arpa

senza sord.

Viola *mf*

Voce 37
hands I love the grass where on the stands

Arpa

3
4

비올라 선율에서는 인성 선율 앞에 연주되는 부분에서는 D 도리안 선법⁹⁴⁾으로 시작하여 D 에올리안으로 바뀌고, 선법을 벗어난 b5음은 블루스 스케일의 블루노트(blue note)를 연상시킨다.(악보 26) 후주에서는 b9과 꾸밈음(grace note)를 사용해 블루지한 벤딩(bending) 효과⁹⁵⁾를 낸다.(악보 27)

또, 비올라는 더블 스톱으로 음정의 대비를 이용해 민속 음악의 바이올린 주자와 같은 구슬픈 감정을 표현하고 있다. 전주에서는 2도부터 장7도까지 다양한 음정을 사용하지만, 인성이 나오는 부분에서는 주로 2도와 3도를 사용하고 최대 음정의 폭을 완전4도로 제한함으로써 인성의 선율에 대한 대선율적 배경의 역할을 하고 있음을 알 수 있다.(악보 26)

<악보 26> 1-7마디

$\text{♩} = \text{ca. } 72$
 like a wistful "country dance fiddler"
mf, sempre alla corda
 $\text{♩} = 72$ indipendente dal canto
rall.
con sord.
 $\text{♩} = 54$
sempre ppp e alla punta
pp lascia vibrare sempre
 (c.s.)
 4
 col-our of my true love's hair his lips are something ro-sy fair the

94) D-E-F-G-A-B-C-D, 5음과 6음이 운음 관계인 단음계로 성가. 민속음악과 재즈에서 주로 사용하여 재즈 마이너 스케일이라고도 한다.
 95) 음을 끌어오리거나 내리는 표현법으로 주로 블루노트를 사용할 때 벤딩으로 표현하며, 블루스 특유의 구슬픈 분위기를 낸다.

후주에서만 나오는 첼로는 완전 5도를 하모닉스로 연주하여 울림을 강조하며, 조성감을 주고 있다. 엔딩에서는 비올라와 첼로가 7음을 베이스로한 Gm로 끝나는데(Gm/C), 이는 다음 곡의 조성(G 단조)으로 이어져, 미국 민요 두 곡을 연속성 있게 배치하였음을 알 수 있다.(악보 27)

<악보 27> 후주 41-47마디

⑥ 원곡(실내악)과 오케스트라 버전의 비교

<표 5 > 실내악과 오케스트라 악기 편성 비교

	악기 편성
실내악 (for mezzo-soprano and chamber ensemble)	메조 소프라노. 하프, 비올라, 첼로
오케스트라 (for mezzo-soprano and orchestra)	메조 소프라노. 하프. 바이올린, 비올라, 첼로, 콘트라베이스

원곡에서는 독자적 선율을 연주하는 비올라와 인성에 대한 반주 역할을 하는 하프, 그리고 후주에 지속음으로 단 두 번의 연주음이 있는 첼로가 사용되었다. 특히, 가장 큰 비중을 차지하는 악기가 바이올린이 아니라 중간 음역대의 어두운 음색의 비올라인데, 이것은 악곡의 전체적인 서글프고 애절한 집시 풍을 표현하기에 적절하며, 또한 메조 소프라노의 음역과 음색과도 잘 어울린다.

악기 파트에서는 개방현을 자주 사용하여 울림을 중시하였다, 인성이 나오는 동안, 비올라는 약음기를 사용하여(con sord) *ppp*로 연주함으로써, 독립적인 비올라 선율이 인성의 배경이 되도록 했다. 특히, 약음기 사용은 부드럽고 어두운 음색적 효과를 만들어서 가사의 전반적인 분위기, black의 이미지를 잘 묘사하고 있다. 반면, 비올라가 독주로 나올 때는 약음기를 사용하지 않고(senza sord) *mf*로 카덴차를 연상시키는 독특한 간주 파트를 만들고 있다.(악보 28)

<악보 28> 26-28마디

The image shows a musical score for three instruments: Viola, Voice, and Arpa. The Viola part is written in a single staff with a treble clef. It begins with a double bar line and a tempo marking of $\text{♩} = 72$. The first measure is marked 'senza sord.' and the dynamic is *mf*. The second measure is marked with a circled '4'. The Viola part continues with a series of notes, including a 'rall.' marking, and ends with a circled '5' and 'con sord.'. The Voice part is written in a single staff with a treble clef. It has lyrics 'end of me' under measures 26 and 27, and 'black black black' under measure 28. The Arpa part is written in two staves (treble and bass clefs) and provides accompaniment for the other parts.

원곡의 전주에서 비올라의 더블 스톱으로 연주되었던 부분에 오케스트라 버전은 오로지 비올라만 한 대를 더 추가하여, 비올라 음색을 강조했던 실내악 버전의 의도를 잘 살리고 있다. 추가된 비올라 음은 완전5도 하모닉스의 사용을 증대함으로써 여음과 울림의 음향적 효과를 극대화했다. 또한, 원곡의 비올라 독주 파트는 독립적 리듬으로 박자 표기가 없었던 것에 비해, 오케스트라 버전에서는 박자를 부여함으로써 베리오가 어떤 리듬을 의도했는지가 더 명확하게 표기되었다. 2/4, 3/8, 1/8, 2/4, 3/4 등 세밀한 변박의 표기로 자유로운 즉흥연주의 뉘앙스와 합주의 용이성을 동시에 고려했음을 알 수 있다. (악보 29)

<악보 29> 원곡과 오케스트라 버전의 전주 비교

- 원곡 1마디 중 일부

like a wistful "country dance fiddler"

Viola

mf, sempre alla corda

- 오케스트라 1-4마디

Like a wistful "country dance fiddler"

Vlc. 2 sole

mf, sempre alla corda

마찬가지로, 인성이 나오는 부분에서도 비올라가 인성과 같은 박자(2/4) 안에서 연주되도록 하면서 리듬 표기는 셋잇단음표, 32분 음표, 쉼표와 당김음의 사용으로 더 세분화하였다. <악보 30>을 보면 오케스트라의 9-12마디에 해당하는 비올라 파트가 원곡에서는 3마디의 일부에 해당하고 리듬 표기가 다른 것을 볼 수 있다. 또, 더블 스톱으로 연주된 솔로 비올라 선율을 두 대의 비올라로 나누면서, 1st 비올라에는 주선율을, 2nd 비올라에는 리듬 노트를 배분함으로써, 리듬 반주가 더 부각되어 들리도록 하였다.

<악보 30> 원곡 3마디 일부와 오케스트라 버전 9-12마디 비교

- 원곡 중 비올라 3마디

♩ = 72
con sord.
indipendente dal canto

sempre ppp, alla punta

- 오케스트라 8-12마디 중 비올라 1, 2

8 con sord.
sempre ppp, alla punta e flessibile (col canto)

con sord.
sempre ppp, alla punta e flessibile (col canto)

Va.2- 리듬 노트 역할

<악보 31> 악보 30 해당 부분 총보

- 원곡

Viola

Voce

Arpa

rall.

1

con sord.

2 ♩ = 54

3

*) ♩ = 72
independente dal canto

2 black black black is the

4

pp. lascia vibrare sempre

sempre ppp e alla punta

(c.s.)

4

col-our of my true love's hair his lips are something ro-sy fair the

- 오케스트라

The musical score consists of two systems. The first system includes:

- Voce:** A vocal line with lyrics "Black black black...". A first ending bracket is shown above the final measure.
- Arpa:** An arpeggiated accompaniment with the instruction *pp lascia vibrare sempre*.
- Vle. 3 sole:** Violin and Viola parts, marked *pppp*. The tempo changes from 1/8 to 2/4, then 3/4 *rall.*, and finally 2/4 with a tempo marking of ♩ = 60.

The second system includes:

- Voce:** A vocal line with lyrics "is the colour of my true love's hair his lips are something".
- Arpa:** Continues with the arpeggiated accompaniment.
- Vi. I & II:** Violin and Viola parts, marked *pp* and *solo, pizz.*
- Vle. 3 sole:** Violin and Viola parts, marked *pppp*. The instruction *con sord.* is present. A performance instruction reads: *sempre ppp, alla punta e flessibile (col canto)*.
- Vc.:** Viola da Gamba part, marked *pppp* and *I solo*.

2) I WONDER AS I WANDER

① 원곡의 유래

이 노래는 구전되어온 찬양곡(Christian folk hymn) 중의 하나로 미국의 민속학자이자 가수인 존 제이콥 나일스(John Jacob Niles 1892-1980)가 1933년 켄터키에서 수집한 노래의 단편을 확장하여 작곡하였다.⁹⁶⁾ 이안 브래들리(Ian Bradley) 의하면, 이 노래는 “첫 번째 줄에서 깨끗하고 잊혀지지 않는 멜로디가 서글픈 방랑의 분위기와 감성을 유지한다.”⁹⁷⁾고 하였다.

② 가사 해석

A】 I wonder as I wander out under the sky
하늘 아래를 헤매고 있을 때 나는 궁금하다
How Jesus the Saviour did come for to die
구세주 예수께서 어떻게 죽으려고 오셨는가
For poor on'ry people like you and like I;
당신과 나 같은 불쌍한 사람들을 위해서
I wonder as I wander...Out under the sky
하늘 아래를 헤매고 있을 때 나는 궁금하다

A'】 When Mary birthed Jesus 'twas in a cow's stall
마리아가 구유 안에서 예수를 낳았을 때
With wise men and farmers and shepherds and all
지혜자와 농부, 양치기들 그리고 모든 이들과 함께
But high from God's heaven, a star's light did fall
그러나 저 높은 곳에 있는 천국으로부터, 하나의 별빛이 떨어졌다
the promise of ages...
오래전의 약속....

96) Ron Pen, *A Kentucky Christmas*, George Ella Lyon, ed. (University Press of Kentucky, 2003), pp.200-201.

97) Ian Bradley, *The Penguin Book of Carols*, (Penguin,1999), p148.

It then did recall
 그때서야 그것을 회상했다.

A"] If Jesus had wanted for any wee thing
 만약 예수님이 그 어떤 사소한 것
 A star in the sky, or a bird on the wing
 하늘의 별이나 날개짓하는 새를 원하셨다면
 Or all of God's angels in heaven for to sing
 혹은 천국의 모든 하나님의 천사들이 노래하는 것을 원하셨다면
 He surely could have had it...
 그는 분명히 가질 수 있었을텐데...
 'cause he was the king
 왜냐하면, 그는 왕이었으니까

③ 형식

<표 6> 곡의 형식

전주	A	A'	A"	후주
1-2마디	3-11마디	12-20마디	21-29마디	30-47마디

전주 후 동일한 멜로디를 그대로 살려서 3절의 노래를 마친 후, 플룻과 클라리넷만의 후주(Coda)로 마친다. 가사의 내용은 이야기가 전개 되어지는 통절가곡 형식을 담고 있지만, 각 절이 동일한 선율로 반복되는 유절 가곡 형식에 반주와 후주에서는 베리오의 변주가 접목된 변형된 통절 가곡으로 볼 수 있다.

④ 박자와 리듬

옛 성가의 특징인 3박자 계열의 겹박자를 가사 운율에 맞추어 6/8과 9/8 변박자를 사용하며, 민속 음악의 형태의 특징인 불규칙한 박자를 그대로 살리고 있다.(악보 32) 그러나, 클라리넷과 플룻의 독자적인 후주 파트는 6/8박

자이지만, 템포 표기에서 기준 음가가 점4분음표가 아닌 4분음표로 표기한 점이나 40마디의 플룻 선율을 보면 3/4박자를 혼용하고 있음을 알 수 있다.
(악보 33)

<악보 32> 1-4마디

Voce

♩. = 60

I wonder as I wander out under the sky how

Arpa

p sempre

<악보 33> 후주 중 30마디와 38-40마디

Flute

♩. = 76

30

38

2분할

2분할

3분할

Clarinet

p

⑤ 음계와 음정, 화성 구조

전주부터 A" (3절)까지 G 에올리안 선법⁹⁸⁾을 사용하지만, 하프의 3화음 반주나 클라리넷, 비올라, 첼로의 구성음으로 3화음으로 배경을 채움으로써, 선법적 진행의 단순한 선율에 화성의 풍성함을 더하고 있다. (악보 32)

<악보 34> 후주(coda)를 보면, 민속적 선율의 노래와 전혀 다르게 현대음악적 기법을 구사하여 베리오만의 재구성(Recomposition) 기법을 특징적으로 잘 보여주고 있다. 제럴드 라너(Gerald Larner)는 이 후주를 플루트를 위한 확장된 새 노래(bird-song)라고 했는데⁹⁹⁾, 이 부분은 ‘a bird on the wing’ 이라는 가사를 플루트의 선율로 묘사하듯 표현하고 있다. 플루트와 클라리넷은 G 에올리안 선법의 종지음 G로 시작하여 앞의 인성 파트와 자연스럽게 연결하나, 곧 12음 반음계를 사용한 베리오만의 음렬 기법을 사용한 화려한 후주가 나온다. 베리오의 민속 음악과 현대음악의 연합, 융합을 잘 보여주는 파트이다. 클라리넷은 G와 F 두 음만을 사용하여 단지 음가의 길이만 변화시키며 지속음으로 배경을 처리하는 반면, 플루트는 꾸밈음과 도약음, 완전4도, 5도 음정과 3도와 6도 음정의 대조로 생동감 있는 동적인 선율로 대조를 이룬다. 플루트의 꾸밈음은 마치, 앞의 곡 《Black I the colour》의 비올라의 집시 재즈풍의 선율을 떠오르게 하며 곡 전체의 분위기를 조화롭게 연결한다.

후주의 플루트와 클라리넷의 음정 관계를 살펴보면, 31마디부터 33마디에서 완전1도로 시작하여 단2도-장2도(장9도)로 확장되는 느낌을 주고, 35마디부터 37마디에서는 증4도-장3도-단3도로 감소하는 느낌을 주고 있다. 또, 베리오만의 반음계적 음렬 기법인 클러스터(cluster)¹⁰⁰⁾ 음조직을 사용한 곳도 보이는데, 32마디(C#-D-Eb와 Ab-A-Bb), 33마디(F-F#-G), 34마디(C-C#-D), 35마디(F-F#-G-Ab-A와 B-C-C#-D), 36-37마디(Bb-B-C-C#-D), 40-41마디(F-F#-G-A-Bb), 43마디(A-Bb-C-C#-D), 45-46마디(C-C#-D-Eb-E-F-G-Ab-A)이다. 종지(46-47마디)에서는 A7-F의 구성음(F-G-A-C#)이 온음 음계(whole tone scale)¹⁰¹⁾의 미완의 느낌을 만들어, 이 노래의 제목처럼 질문을 던지듯 7

98) G-A-Bb-C-D-Eb-F-G, G 자연 단음계와 같고, 반음 내린 6번째음이 캐릭터 노트이다.

99) Gerald Larner, *Concertgebouw note@2007*, Barbican Centre, 2007.

100) 반음계 음들의 밀집된 음의 다발

101) 온음의 연속으로 구성된 6음 음계로 증음정이 주는 신비하고 미완의 느낌을 낸다. 도미넌트

화음에서 여운을 남기며 끝난다.

<악보 34> 후주 30-47마디

CODA ♩=76

Flute
Clarinet

완전1도 ----- 단2도 ----- 장2도 ----- 9도

증4도 -- 증4도 ----- 장3도 ----- 단3도

30 34 38 43

ppp *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ppp*

C#-D-Eb/ Ab-A-Bb F-F#-G
C-C#-D F-F#-G-Ab-A/ B-C-C#-D Bb-B-C-C#-D
F-F#-G-A-Bb
A-Bb-C-C#-D C-C#-D-Eb-E-F-G-Ab-A V⁷/V VII
A⁷ F

7th 의 텐션 화성(9, #11, #5)으로 사용되기도 한다.

⑥ 원곡(실내악)과 오케스트라 버전과의 비교

<표 7> 실내악과 오케스트라 악기 편성 비교

	악기 편성
실 내 악 (f o r mezzo-soprano and chamber ensemble)	메조 소프라노. 플룻, 클라리넷 하프, 비올라. 첼로
오 케 스트 라 (f o r mezzo-soprano and orchestra)	메조 소프라노. 플룻, 오보에, 클라리넷, 베이스 클라리넷, 호른, 트럼펫, 하프. 바이올린, 비올라. 첼로, 콘트라베이스

오케스트라 버전에서는 원곡을 변용하지 않고 그대로 사용하여 형식 자체에는 변화가 없지만, 추가된 다른 악기들로 인해 음향과 음색의 변화를 더 세심하게 표현하였다.

전악구(3-4, 7-8마디)에 인성과 하프, 첼로만 편성하고, 후악구(5-6, 9-11마디)에서 클라리넷, 베이스 클라리넷, 비올라, 첼로가 긴 음가로 화음을 더한다. 원곡에서 비올라와 첼로가 담당한 화성 파트를 두 그룹의 클라리넷으로 나누어 5도와 6도(3도)음정의 대비를 주었고, 비올라에는 4도, 5도, 8도의 완전음정으로 배치함으로 원곡의 하모닉스의 효과를 넓은 음역에서 내고 있다. 또, 베이스 클라리넷을 추가하여 하프의 저음을 중복하고, 첼로는 원곡에서는 비올라와 함께 화성적 대신음을 담당했지만, 오케스트라 버전에서는 하프의 저음을 중복함으로써 베이스 클라리넷과 함께 베이스 진행을 강조함으로써 조성을 강조하고 있다. 인성 선율이 선법 위주라면, 하프에서 3화음을 쓰거나 5도 진행 또는 코드톤 진행의 베이스를 중복한 것은 조성을 강조하고자 하였음을 알 수 있다. 특히, 베이스 클라리넷의 음색은 가사가 보여주는 초월 위에 목동의 백파이프 사운드를 연상케 한다.(악보 35)

<악보 35> 오케스트라 1-11마디

The musical score consists of three systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line with lyrics 'I won-der as I wan-der out un-der the sky how', an arpa accompaniment marked 'p sempre', and a violin part marked 'pizz.' and 'p'. The second system (measures 5-8) includes two clarinet parts (Cl. 1 and 2) and a clarinet in bass (Cl. b.), all marked 'ppp', a vocal line with lyrics 'Je - sus our Saviour did come for to die for poor orn' ry peo- ple like you and like', an arpa accompaniment, and a viola/violin part marked 'ppp'. The third system (measures 9-11) features two clarinet parts (Cl. 1 and 2) and a clarinet in bass (Cl. b.), all marked 'ppp sempre', a vocal line with lyrics 'I I won-der as I wan-der out un- der the sky When', an arpa accompaniment, and a viola/violin part marked 'flautando'. The score is written in 6/8 time with a tempo of quarter note = 60.

Cl. Cl.b, Vla, Vc. 화음적 배경 담당

제럴드 라너는 이 노래 전체에 비올라, 첼로, 하프의 하모닉스로 만들어내는 음향의 조화는 옛 민속 음악에 등장하는 ‘허디-거디(hurdy-gurdy)¹⁰²⁾ 사운드 효과’를 낸다고 하였다.¹⁰³⁾ 크리스마스에 시즌을 떠올리는 목자들의 백파이프 연주, 양떼들, 차가운 밤하늘과 별빛 등 가사의 내용을 표현하기 위해 악기의 음색과 주법(하모닉스, 플라우탄도¹⁰⁴⁾등)으로 묘사하고 있다. 비올라와 첼로의 4도 하모닉스를 *ppp*로 아주 적은 음량으로 부드러운 배경을 표현하고, 하프는 2절까지는 오른손에서 개방현을 사용한 맑고 투명한 울림을 표현하다가, 3절부터 오른손에서도 3화음을 더하고, 27마디 마지막 선율에서는 메조 포르테로 아르페지오 주법을 사용하여 다이내믹을 증가시키며 곡의 절정을 표현하고 있다.(악보 36)

3절에 원곡의 플루트의 캐논적인 대선율을 트럼펫(21-22)-플루트(23-24)-오보에(25-26)-플루트(27-30)으로 음역별로 음색을 바꾸어 등장시킴으로써, 가사의 스토리를 훨씬 다채로운 음색으로 들려주고 있다. 트럼펫은 *senza sord*(센자 소르디노, 약음기를 제거하고)로 *pp*표현을 약음기 없이 트럼펫의 음색으로 대선율을 부를 것을 지시하고 있어서, 트럼펫 음색의 원거리성과 오보에과 플루트의 근거리성 효과로 멀리서부터 점점 가까워 오는 듯한 원근감을 주고 있다. 27-29마디에서 비올라, 호른과 약음기를 사용한 트럼펫이 하행하는 지속음으로 배경 화성을 채우고, 클라리넷과 바이올린, 첼로는 상행하며, 멜로디를 보완하여 가사('cause he was the king)를 극적으로 들리게 한다.(악보 36)

102) 중세 시대 오르간(Organistrum)을 개량한 악기로 악기에 달린 바퀴가 현을 마찰하여 소리내는 칠현악기이다. 저음현은 마치 백파이프와 같은 지속음을 낸다. 유럽의 유랑 가객들이 즐겨 사용하던 민속 악기이다.-<https://blog.naver.com/yunine1988/222105785083> 접속일자 2021.8.22.

103) Gerald Larner, *Concertgebouw note@2007*, Barbican Centre, 2007.

104) 플라우탄도(flautando)는 현악기의 활 주법 중 하나로 지판 꼬트머리 부근에서 활을 긋는다. 부드럽고 약한 소리가 나서, 플루트와 유사한 음색을 얻을 수 있다.

<악보 36> 오케스트라 21-29마디

21

Flute

Oboe

Clarinet 1

Clarinet 2

Bass Clarinet

Horn in F

Trumpet

Voice

Arpa

p

pp

senza sord.

Je sus had wanted of any wee thing a star in the sky or a bird on the wing or

1황을 사용으로 조성을 강조하고 다이내믹 변경

25

Fl.

Ob.

Cl.1

Cl.2

B. Cl.

Cor.

Tp.

Voice

Arpa

p

mf

pp

mf

pp

pp

mf

pp

mp

mf

pp

con sord. (cup)

of all God's an-gels in heav'n for to sing he surely could have had it /'cause he was the king

Ⅲ. 결론

끊임없이 변화 발전하는 20세기 현대음악은 큰 변화의 흐름 속에 새로운 시도와 실험이 계속되었다. 많은 작곡가들은 새로운 창작의 원천으로 민속 음악을 현대음악의 재료로 사용하는 시도를 해왔다. 민요는 각 지역과 종족의 문화적 특성을 간직한 채 진화해온 매우 가치있는 문화 예술적 자산이기 때문이다. 그 중 특히, 미국의 민속 음악의 요소(재즈, 블루스, 흑인 영가, 랙타임 등)는 신고전주의부터 민족주의 흐름의 중요한 요소로 현대 음악에 수용되었다. 미국 민요의 대표적인 특징은 선법에 의한 단순한 선율, 블루노트와 블루스 스케일, 텐션 화성과 당김음, 스윙리듬, 복합리듬, 교차형식 등이 있다.

코플랜드와 베리오스 이러한 미국 민속음악과 재즈적 요소를 적극적으로 사용하여 현대음악의 예술성과 대중성을 동시에 이루어낸 작곡가이다. 코플랜드를 가장 미국적인 음악을 선보인 미국 작곡가라면, 베리오스는 이탈리아 작곡가이지만, 미국에서 활동한 시기가 길었고, 미국 재즈와 팝 음악 등을 자신의 작품의 재료로 하여 재창조의 작업을 하였다. 두 작곡가 모두 현대음악의 주류였던 음렬기법에 대해서는 일정 거리를 두고 독자적인 음렬 기법으로 음렬음악의 한계를 극복하였고, 다양한 실험적 시도에도 불구하고 조성의 감각을 잃지 않았다. 또, 다양한 장르와 매체에서 자신만의 스타일을 구축하였다는 공통점을 가진다.

그러나, 민속 음악을 대함에 있어 코플랜드는 ‘국가적 정체성’을 확고히 하기 위한 민족주의의 발로였다면, 베리오스의 민속 음악 작업은 ‘현대음악의 정체성’을 찾아가고자 하는 예술가로서의 접근이었다.

코플랜드의 《Old American Songs》는 미국 민요 편곡 모음집으로 코플랜드

드가 미국의 원전 민요 선율을 바탕으로 하여 피아노 반주로 각색한 곡들로 구성되어 있다. 본 논문에서 살펴본 미국 남부 지역의 자장가인 《The little horses》와 부흥가인 《Zion's wall》은 당김음, 교창형식, 복합리듬과 스윙 어법의 사용으로 생동감있는 리듬감이 작품 전체에 흐르고, 선법과 재즈 화성, 블루 노트를 사용해 재즈적 기법을 적극적으로 사용하고 있다. 또, 오케스트라 편곡 버전은 악기의 음색을 잘 조화시킴으로써 단순한 화음으로부터 새로운 음향과 다채로운 음색을 나타낸다.

베리오의 《Folk Songs》중에서 미국 민요를 재창조한 흑인 영가 풍 발라드 《Black is the colour》와 부흥곡을 바탕으로 한 《I wonder as I wander》을 살펴보았다. 선법, 텐션, 변박, 블루스 스케일, 블루 노트 등의 재즈 화성적 기법과 복합리듬, 당김음, 고스트 노트와 벤딩 노트, 잇단음표를 사용해 스윙의 아티클레이션을 세밀하게 작곡가의 의도대로 기묘화하고 있음을 볼 수 있다. 한편 음렬 기법 등 베리오만의 독창적인 현대음악 기법과 접목시켜 새로운 장르의 가능성을 열고 있다.

오늘날도 여전히 여러 음악의 부문에 영향력을 미치고 있는 미국의 민속 음악과 재즈의 요소를 현대음악에서 작곡 기법으로 어떻게 다루고 있는지를 살펴봄으로써, 현대음악과 대중음악의 접근성을 찾고, 동시대에 맞는 새로운 어법의 민요를 만들어 갈 수 있다는 점에서 코플랜드와 베리오의 민요 편곡은 매우 의미있는 작업이라 생각한다.

참고문헌

<단행본>

- 김정길, 『20세기 새로운 음악』, 서울:서울대학교 출판부, 1997.
- 강현모, 신인선, 장근주, 허영한 외, 『20세기 작곡가 연구 III』, 서울:도서출판 음악세계, 2003.
- 김문자, 허영한, 박미경, 주대창 외, 『들으며 배우는 서양음악사 2』, 서울:심설당, 2005.
- 김용환, 『서양음악사 100장면 2』, 서울:가람기획, 2017.
- 문경수, 『성악문헌-영미가곡 편』, 부산:세종출판사, 1997.
- 신인선, 『20세기 음악사』, 파주:음악세계, 2011.
- 정복주, 채은희, 『성악예술 연주와 문헌』, 서울:예술, 2009.
- Griffiths, Paul, *Modern Music: A Concise History From Debussy To Boulez*, 박경중 번역, 서울:삼호 출판사, 1990.
- Kamien, Roger, 김학민 번역, 『서양음악의 유산 II』 서울:도서출판 예술, 1993.
- Lee, Edward, 『재즈입문』, 이대우 번역, 서울: 삼호출판사, 1995.
- Machlis, Joseph, 『현대 음악』, 이해찬 번역, 서울:수문당, 2007.
- Ross, Alex, 『나머지는 소음이다』, 김병화 번역, 파주: 21세기북스, 2010.
- Bradley, Ian, *The Penguin Book of Carols*, Penguin, 1999.
- Bruskin, Eric, *George Crumb's American Songbooks*, NY: Edition Peters, 2002-2004.
- Copland, Aaron, *the new music 1900-1960*, New York: W.W.Norton, 1963.
- Gioia Ted, *Delta Blues*, New York: W.W.Norton, 2008.
- Grout, Donald Jay, *A History of Western Music*, New York: W.W. Norton, 1980.
- Kostelanetz, Richard, *Aaron Copland: A Reader*, UK: Routledge, 2004.
- Orenstein, Arbie, *A Ravel Reader*, NY: Columbia University Press, 1990.

Osmond-Smith, David, *Luciano Berio: Two Interviews*, New York: Marion Boyard Publishers, 1985.

Pen, Ron. *A Kentucky Christmas*, Lyon, George Ella, ed., University Press of Kentucky, 2003.

Pollack, Howard, *Aaron Copland*, New York: University of Illinois Press, 1999.

<저널>

강현모. “조지 크럼의 미국 노래집 1권 《삶의 강》에 대한 고찰.” 『음악이론연구』 Vol. 21, 2013.

독고현, “민요로서의 블루스.” 『음악교육공학』 Vol. 35, 2018.

송주호, “이 달의 작곡가, 루치아노 베리오:이탈리아 근대 음악을 이끌다.” 『객석』 vol. 450, 2018.

제갈삼, “덧셈과 뺄셈의 어프로치, 그리고 인성과 음악: 루치아노 베리오와 타케미츠 토오루의 대담에서.” 『음악과 비평』 Vol. 10, 2004.

황영순, “미국 흑인음악의 역사적 배경과 발전 과정.” 『미국사 연구』 Vol. 34, 2011.

Beckerman, Michael, “*The Real Value of Yellow Journalism: James Creelman and Antonín Dvořák*,” *The Musical Quarterly* Vol. 77, 1993.

Fausser, Annegret, “*Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an American Composer*.” *The Musical Quarterly* 89, no. 4, 2006.

<논문>

변정윤, “20세기 중반 성악에 나타난 실험적 기법연구.” 박사학위논문, 서울대학교 대학원, 2012.

백미화. “Aaron Copland의 Old American Songs에 관한 분석연구.” 석사학위논문 전남대학교 대학원, 2003.

편미선, “Samuel Barber의 Excursions, Op. 20 연구.” 석사학위논문, 강원대학교 대학원, 2008.

여정민, “Aaron Copland의 El Salon Mexico에 관한 분석 연구.” 석사학위 논문, 이화여자대학교 대학원, 2006.

김유영. “원전 민요 선율과의 비교를 통해 본 Aaron Copland의 Old American Songs 1.” 석사학위논문 성신여자대학교 대학원, 2010.

Smith, Margaret P., “Zion’s Walls: Aaron Copland and an American Hymn.” Master’s thesis, The Pennsylvania State University, 2020.

Piermartini, Leonardo, “Luciano Berio’s Naturale: a story combining folk music and art music.” PhD. diss., University of Maryland, 2013.

<사전>

박세원, 『세광음악대사전』 서울: 세광음악출판사, 1996.

파퐁러음악용어사전 & 클래식음악용어사전, 파주:삼호뮤직 편집부, 2002.

Stanley Sadie, The New Grove Dictionary of Music and Musician. vol. 3, 2nd edition., Massachusetts: Macmillan Publishers, 2001.

<기사>

김기원, “교회음악 이야기: 청교도의 새로운 미국의 신앙과 찬송가.” 국민일보, 2011.7.6.

유병희, “미국 클래식 음악의 독특한 역사.” 한국일보 칼럼, 2021.4.16.

<인터넷 자료>

서우석, “민요의 세계.” <https://blog.naver.com/nenia21/130005467837>
접속일자 2021.9.1.

맹꽁이의 찬양, “웨슬리 형제의 감리교 찬송가.”
<https://blog.daum.net/osowny/15968784> 접속일자 2021.8.19.

FFanG, “트럼펫의 뮤트.”
<https://blog.naver.com/hanlasansoju/222453285939> 접속일자 2021.8.19.

Copland, Aaron, “Lecture #15, Harvard: Jazz and Folk Influences.”
<http://hdl.loc.gov/loc.music/copland.writ0074> 접속일자 2021.8.29.

Centro Studi Luciano Berio, <http://www.lucianoberio.org/>
접속일자 2021.8.15.

<기타>

Silber, Irwin, *Sing Out magazine n^o 5*, Nov. 1966, NY: Sing Out, 1966.
Gerald Larner, Concertgebouw note, Barbican Centre, 2007.

<악보>

Copland, Aaron, *OLD AMERICAN SONGS COMPLETE*, New York:Boosey&Hawkes, 2009.

Copland, Aaron, *OLD AMERICAN SONGS for voice and orchestra*, New York:Boosey&Hawkes, 2013.

Berio, Luciano, *Folk Songs*, Milano:Universal Edition, 1968.

Berio, Luciano, *Folk Songs for mezzo-soprano and orchestra*, Milano:Universal Edition, 1973.

ABSTRACT

A Study of the Composition Technique Based on Folk Songs
in 20c modern music – focusing on A.Copland and L.Berio

KIM, SE WOON

Department of Music

Graduate School

Jeju National University

In 20th century, the folk songs have been used as a material for 20c modern music as a source of new creation. Especially, the elements of American folk music are very large portion and even today, they affect various music beyond borders and genres. By studying how the elements of American folk music are incorporated into 20c modern music, various composition techniques of 20c modern music are examined, and the contemporaries and new possibilities of folk music are also explored.

This thesis studies the songs no.6 and no.7 of Aaron Copland's "*Old American Songs*" and the songs no.1 and no.2 of Luciano Berio's "*Folk Songs*". they all were recomposed works based on the American original folk song melody and very independent works from the mainstream of 20c modern music. Copland and Berio are composers who have made both the artistry and popularity of 20c modern music by using American folk music

and jazz elements. However, in dealing with folk music, Copland's folk music was an approach as nationalism to find 'national identity', Berio's folk music work as an artist to find 'identity of 20c modern music'.

Copland's "*Old American Songs*" is a collection of American folk song arrangements based on original melody. Among them, "*The little horses*" and "*Zion's wall*" have a lively rhythm by syncopation, call and response, poly rhythm and swing rhythm, and use jazz harmony such as mode, tension voicing, and blue notes. In addition, the orchestral arrangement shows new sound and colorful tone from simple chords by well harmonizing the instruments.

Berio's "*Folk Songs*" is an anthology of eleven folk songs from a variety of countries. Among them, "*the Black is the colour*" and "*I wonder as I wander*", that reconstructs American folk songs, use jazz harmonic techniques such as mode, tension voicing, blues scale, blue note and score the articulation of swing with syncopation, poly rhythm, irregular time, tuplet, ghost note, grace note, bending note. And the orchestral arrangement shows Berio's interpretation of the original version with the more detailed beat notation and dramatic dynamics by using the wider range than original works.

By studying how the elements of American folk music are treated as composition techniques in 20c modern music, I think that Copland and Berio's folk song arrangement is the very meaningful works. Because they make it possible to find accessibility between 20c modern music and popular music and to create new contemporary folk songs.