

# 니콜라 싸니의 내면의 서사: 1950년대 이후 이탈리아 음악의 한 조류

김유미(연세대학교, 강사; 제1저자), 신동진(연세대학교, 강사; 교신저자)

## 1. 들어가면서

제2차 세계대전 후 유럽에는 사회 재건에 대한 열망과 함께 시작된 아방가르드 문화운동이 한창 이었고, 예술가들은 다양한 매체를 실험하며 전통적인 틀을 넘으려 하였다. 음악에서는 제2비엔나 악파를 계승하는 음렬음악의 조류와 함께 미국의 우연성음악의 영향으로 인해 작곡의 '과정'에 대한 관심이 증가하였고, 테이프 녹음기의 확산과 전자악기의 개발은 소리의 세계를 탐구하는 다양한 사고들을 증폭시켰다. 분파된 현대음악의 많은 영역들 사이에서 공통분모를 찾는 것이 어려워짐에 따라 20세기 후반 예술음악에 대한 연구는 양식적 특징을 바탕으로 음악을 분류하고 계보를 세우는 작업보다는 개별 작품들에 집중되었으며, 서로 다른 음악문화를 포스트모더니즘 운동 하의 단편적인 사건들로 다루는 경향을 보인다. 기존의 논문들은 대부분 독일과 프랑스, 미국 지역의 음악에 편중되어 있는데, 이에 본 연구자들은 현대음악에 대한 다양하고 깊이 있는 연구의 부재라는 문제점에 주목하였고, 2023년 3월 연세대학교 음악연구소와 주한 이탈리아 문화원이 공동 주최한 이탈리아 작곡가 니콜라 싸니(Nicola Sani, 1961-)의 강연과 음악회를 계기로 이탈리아 현대음악에 대한 연구를 수행하였다.

음악학자로서 싸니는 루이지 노노(Luigi Nono, 1924-1990)와 지아친토 셀시(Giacinto Scelsi, 1905-1988)의 재단에서 일하며 20세기 후반 이탈리아 아방가르드 음악을 국제적으로 알리는데 공헌해왔다. 1950년대 "다름슈타트 악파"를 이끌었던 노노는 공산당원이었고, 음악을 통해 정치적인 메시지를 전달하고자 하였다. 1960년대 노노는 전통적 어쿠스틱 악기와 전자 음향이 결합된 일렉트로어쿠스틱(electroacoustic) 음악과 연주자, 작곡가, 전자악기 기술자가 협업하는 새로운 형태

의 음악극을 추구하였고, 1980년대에는 방향을 전환하여 음악 재료와 소리 자체에 집중한 청취와 연주의 강조를 통한 청중과의 소통을 추구하였다. 한편, 이탈리아 주류 음악계와 무관하게 자신만의 음악세계를 구축했던 쉘시는 음색, 강세, 미분음 등을 집중적으로 활용한 ‘단음음악’(single-note music)을 발전시켰다. 그는 음악을 표현 매체가 아닌 창작 과정을 통해 드러나는 것으로 믿었고, 다른 연주자들과의 즉흥연주를 녹음하고 채보하여 악보화 하는 등 독특한 방식의 작품세계를 형성하였다. 이탈리아 아방가르드 음악의 계보를 이어온 쉘시는 특히 음표 사이의 더 작은 간격을 사용하여 내면세계를 탐구한 쉘시에게 많은 영향을 받았고, 노노 말년의 작곡적 사유의 전환에 영감을 얻어 소리와 침묵 사이의 경계를 탐구하였다.

본 연구는 2023년 3월 3일과 6일 서울 일신홀과 연세대학교 체임버홀에서 한국 초연된 쉘시의 첼로와 피아노를 위한 《일종의 무한대처럼》(*Come una specie di infinito*, 1997)과 솔로 바이올린을 위한 《로우》(*RAW*, 2005)의 모티브와 선율의 발전, 화음과 음향, 음색과 다이내믹, 구조 등을 분석함으로써 노노 이후 음악의 내면적 서사에 집중한 이탈리아 작곡가들의 창작 경향에 대해 소개한다. 연구는 분석의 대상이 되는 쉘시의 두 작품에 영향을 준 요소들을 중심으로 이루어졌고, 음악 분석 외의 역사적, 사회적, 미학적 조사는 음악학 학술 문헌과 함께 쉘시의 강연 “쉘시와 노노의 음악세계와 오늘날 이탈리아의 현대음악”에 소개되었던 내용을 참고하였다. 포스트모더니즘의 다양한 음악 양식에 대한 조사는 제한하였으며, 노노, 쉘시, 쉘시의 음악에서 공통적으로 나타나는 내면의 서사를 만드는 음악적 장치에 집중하였다.

## 2. 노노의 음악적 사유

쉘시의 음악에는 20세기 후반 이탈리아 현대음악의 기반이 되었던 노노의 영향이 깊게 배어있다. 본 절에서는 노노와 관련된 주요한 작품 및 사건에 대한 개요적 설명과 함께 사회적, 정치적 이념에서 음악의 내면적, 개인적 차원으로서의 전환이 뚜렷하게 나타난 《고요한 파편들, 디오티마에게》(이하 《고요한 파편들》)(*Frammente-Stille, an Diotima*, 1980)에 대해 알아본다. 작품 분석을 통해 내면세계의 무한대적 이야기를 전하고자 하는 작곡가의 “음악적 사유”(pensiero musicale)에 대해 알아보고,<sup>1)</sup> 이후 전승된 음악적 표현기법에 대해 조망한다.

1) “음악적 사유”(pensiero musicale)란 노노가 《고요한 파편들》의 초연 시 사용한 용어로, 작곡은 기술적인 문제가 아니며 사유에 대한 것임을 강조하였다. Carola Nielinger-Vakil, “*Frammente-Stille, an Diotima: World of*

## 2.1. 사회적 목소리에서 내면의 소리로

베니스의 아마추어 음악가 부모님 밑에서 태어난 노노는 베니스 콘서바토리아에서 말리피에로(Gian Francesco Malipiero, 1882-1973)에게 작곡을 배웠고, 이후 부르노 마테르나(Bruno Maderna, 1920-1973)와 교류하며 달라피콜라(Luigi Dallapiccola, 1904-1975)의 작품을 모델로 음렬작곡에 몰두하였다.<sup>2)</sup> 1952년 공산당에 가입한 노노는 음악을 정치적 사상을 표현하는 수단으로 보았고, 종종 사회적으로 민감한 텍스트를 포함한 작품을 선보였다. 1950년대 다름슈타트에서 활발히 활동하며 ‘다름슈타트 악파’(Darmstadt school)를 이끌었고,<sup>3)</sup> 파시즘에 의해 희생된 자들을 추모하는 내용의 텍스트를 단편화 하거나 병치시킨 《중단된 노래》(*Il canto sospeso*, 1955-1956)를 통해 국제적인 명성을 얻는다. 그는 1959년 “오늘날 음악의 역사적 존재”(Presenza storica nella musica d’oggi)라는 제목의 다름슈타트 강연에서 미국 작곡가 존 케이지(John Cage, 1912-1992)의 우연성 음악을 비판하였고, 동료 작곡가 슈토크하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)과 성악 작곡에 대한 미학적 의견이 충돌하면서 다름슈타트를 떠나게 된다.<sup>4)</sup>

노노는 1960년 첫 전자음악 작품인 《에밀리오 베도바에의 헌정》(*Omaggio a Emilio Vedova*)을 발표하는데, 전자음악에의 관심은 전통적인 기법 대신 진보적인 방식으로 정치적인 생각을 표현하려는 의도를 담고 있다. 그는 모든 예술 활동은 윤리적, 정치적 고려에 의해 동기가 부여되어야 한다고 주장하였고, 작품이 현실에 영향을 미치려면 작곡가가 시대의 가장 발전된 음악 기술에 익숙해야 한다고 생각했다. 음악을 통한 정치에의 참여는 자본주의 사회에서 고군분투하는 이민자의 이야기를 담은 단막극인 《불관용》(*Intolleranza*, 1960)에서 정점에 달했다. 이 작품에서 노노는 전

---

Greater Compositional Secrets,” *Acta Musicologica* 82/1 (2010), 105-106.

- 2) 노노의 음렬기법 발전에 대한 논의는 다음을 참고하라. Angela Ida De Benedictis, and Veniero Rizzardi, “Luigi Nono and the Development of Serial Technique,” in *The Cambridge Companion to Serialism*, edited by Martin Iddon (Cambridge: Cambridge University Press, 2023), 154-182.
- 3) ‘다름슈타트 악파’란 노노가 1957년 “음렬 기법의 발전”(Die Entwicklung der Reihentechnik)이라는 제목의 다름슈타트 강의에서 사용한 용어로, 노노, 마테르나, 프랑스 메시앙의 제자인 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016)와 독일 작곡가 슈토크하우젠 등을 포함한다. Christopher Fox, “Darmstadt School,” *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline-com-ssl.access.yonsei.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049725> [2024년 2월 14일 접속]
- 4) 슈토크하우젠은 노노가 존 케이지를 공격한 것에 분노하였고, 1958년의 에세이 “음악과 언어”(Musik und Sprache)에서 《중단된 노래》는 텍스트의 의미를 전달하는 데 문제가 있으며, 가사 분할 기법은 지나치게 엄격하고 밀도가 높아 실연에서의 효용성이 없다고 비판하였다. 노노는 이에 적대심을 표시하였고, ‘다름슈타트 3인조’(Darmstadt trinity)라고 불리던 그와 슈토크하우젠, 불레즈 사이에는 균열이 가게 되었다. Christopher, “Darmstadt School,” *Grove Music Online*.

통적인 오페라 대신 대규모 오케스트라, 합창단, 테이프와 확성기를 사용하였고, 일련의 스냅샷과 같은 짧은 에피소드들로 진행되는 새로운 형태의 음악극을 “무대 액션”(azione scenica)이라고 불렀다. 1970년대 노노는 라틴아메리카에서의 강의 등 국제적 활동을 활발히 했고, 주요 좌익 지식인, 활동가들과 친분을 쌓았다. 이후 그의 음악에서 정치적인 메시지는 줄었고, 점차 음악적 재료와 소리 자체에 집중한 청취와 연주 방식을 구현함으로써 사람들과의 소통과 상호작용을 추구하였다.

1980년대 노노는 음악의 내부적이고 추상적인 면에 집중하였고, 사회적 갈등에 대한 음악 표현은 점차 개인적인 영역에서 이루어졌다. 음악학자 지안마리오 보리오(Gianmario Borio)는 노노 마지막 10년의 음악을 특징짓는 중요한 요인으로 철학자이자 정치인인 카차리(Massimo Cacciari, 1944-)와의 교류와 함께 프라이부르크(Freiburg)에 위치한 스튜디오(Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung)에서의 작업을 꼽는다.<sup>5)</sup> 노노는 카차리와의 협력을 통해 문학 및 철학적 글들의 단편을 모아 텍스트를 구성하였고, 프라이부르크에서는 소리를 실시간으로 변환하고 공간에 확산시키는 최첨단 기술 팀과 협업하였다. 음악의 내면적 차원으로의 전향을 시도한 결정적인 작품으로 평가받는 현악4중주 《고요한 파편들》은 잿은 휴지와 정적에 가까운 극단적 다이내믹(ppppp)을 통해 소리와 침묵 사이를 그렸고, 대규모 음악극 《프로메테오, 청취의 비극》(*Prometeo, tragedia dell'ascolto*, 1984)은 기존의 무대 구성에서 벗어나 모든 서사적, 시각적 요소를 제거함으로써 소리 내에서 펼쳐지는 드라마를 창조하였다.<sup>6)</sup>

## 2.2. 《고요한 파편들, 디오티마에게》, 침묵 속 내면의 서사

《고요한 파편들》은 본(Bonn) 시에서 베토벤 축제(Beethovenfest)의 30주년을 기념하며 노노에게 위촉한 작품이다. 52개의 섹션들 대부분에는 훔볼트(Friedrich Hölderlin, 1770-1843)의 시에서 차용한 인용구가 표제로 붙어있는데, 내용은 연인 디오티마를 향한 화자의 내면 깊은 곳의 감정을 표현하고 있다. 노노는 고요 속 깊은 감정을 탐구한 표제들을 설정함으로써 연주자들이 음악 내에서 만들어지는 소리의 섬세한 이야기를 자신만의 해석을 담아 연주하기를 원했다. 인용한 텍스트의 몇

5) Gianmario Borio, “Nono, Luigi,” *Grove Music Online*, 2001; <https://www-oxfordmusiconline-com-ssl.access.yonsei.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020044> [2024년 2월 14일 접속].

6) 우혜인은 《프로메테오, 청취의 비극》에서 추구된 음향의 공감각적 특성에 주목하였고, 성악 성부의 대위적 구조, 라이브 전자음악의 사용, 극단적 다이내믹, 음향을 위한 공간의 구성, 시간성과 공간성의 관계를 탐구하였다. 우혜인, “20세기 후반 음악의 공감각적 청취에 대하여 - 노노(Luigi Nono)의 《프로메테우스》(Prometeo)를 중심으로,” 『서양음악학』 19/3 (2016), 203-240.

몇 중심 어구를 통해 구체화한 서시는 다음과 같다.

“풍부한 고요의 상태”(Wenn In Reicher Stille)인... “조용한 환희 속”(In Leiser Lust)... “영혼”(Die Seele)의...  
 “보다 더 낮은”(Leiser)... “그대의 파도 속 깊은 곳”(Tief in deine Wogen)에... “침묵의 그림자”(Schatten  
 stummes Reich)를 드리운다.<sup>7)</sup>

《고요한 파편들》은 작은 음량 내에서 꿈틀거리는 개별적이고 독립적인 음군들로 진행되는데, 이들은 시시각각 변하는 다이내믹과 특수주법을 통해 풍부한 음색의 층들을 형성하며 순간적인 감정을 표출한다. 이렇게 형성된 음향의 파동과 에너지는 다양한 페르마타를 통하여 시공간에 펼쳐지며, 침묵과 소리의 여러 층에 깊은 내면의 내러티브를 주입한다. 작품에서 전반적으로 등장하는 주요 음향은 증4도와 단2도이나, 많은 미분음과 현악기의 특수주법으로 인해 각각의 현악기들이 만드는 음악은 유기적으로 들리기 보다는 침묵 속에서 간간히 들리는 소음에 가깝다.

《고요한 파편들》의 리허설넘버 ㉔은 “조용한 환희 속에서”(In Leiser Lust)의 표제를 갖는다(악보 1). 쉼표를 사이에 두고 파편화되어 등장하는 음들은 상세한 지시사항을 동반하는데, 이는 연주자들에게 고도의 집중력과 기술을 요구한다. 가령 <악보 1>의 ㉔를 보면 앞서  $\downarrow=30$ 의 빠르기로 비브라토 없이(NON VIBRATO) 지판 위에서 연주하던 제2바이올린은 리허설넘버 ㉔에 들어와 브리지 가까이(PONTE)에서  $F\#^3-D^4$ 의 중음을 강하게(sf) 연주한 후 재빨리 지판 위로(TASTO) 움직여 매우 여린(pppp) 중음을 길게 연주한다. 이후 리허설넘버 ㉔ 직전에서  $\downarrow=52$ 로 박자가 변화하는데,  $E^6$ 의 미분음을 강한 비브라토(VIBRATO MOLTO)를 동반한 하모닉스로 연주하며 급격한 크레센도를 통해  $E^6-G^6$ 의 미분음으로 이동한다.

노노의 스케치를 바탕으로 《고요한 파편들》을 연구한 니린저-바킬(Carola Nielinger-Vakil)은 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)가 사용한 것으로 알려진 음계인 ‘스칼라 에니그마티카’(scala enigmatica)의 차용에 주목한다.<sup>8)</sup> <악보 1>의 ㉔에서 제1바이올린의  $D^b-E$ 음과 제2바이올린의 C음은 음고류 집합 3-3(014)을 형성하는데, 니린저-바킬은 이를 스칼라 에니그마티카의 첫

7) “풍부한 고요의 상태”(Wenn In Reicher Stille)는 20번째 섹션, “그대의 파도 속 깊은 곳”(Tief in deine Wogen)은 21번, “조용한 환희 속”(In Leiser Lust)은 30번, “영혼”(Die Seele)과 “보다 더 낮은”(Leiser)은 40번, “침묵의 그림자”(Schatten stummes Reich)는 41번 섹션의 표제에서 각각 발췌하였다.

8) 장음계, 단음계, 온음음계의 요소를 가진 ‘스칼라 에니그마티카’의 음계(1-b 2-3-#4-#5-#6-7)는 1888년 볼로나 콘서바토리의 교수 아돌포 크레센티니(Adolfo Crescentini, 1854-1921)에 의해 고안되었다. 당시 밀라노 신문(Gazzetta musicale di Milano)은 독자들에게 이를 사용한 음악을 만들 것을 공고하였는데, 스칼라 에니그마티카를 이용한 가장 잘 알려진 예는 베르디의 《4개의 종교곡》(Quattro Pezzi Sacri, 1898) 중 “아베 마리아”이다.

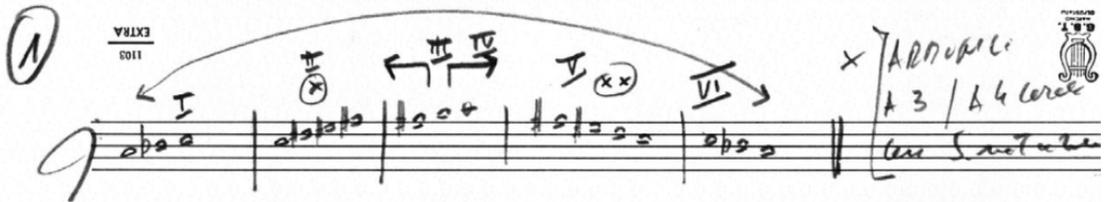
<악보 1> 노노, 《고요한 파편들》, 리허설넘버 29-30

세 음(C-D<sup>b</sup>-E)에서 비롯된 것이며, 1948년 베르디의 작품을 지휘했던 슈르헨(Hermann Scherchen, 1891-1966)에게 개인적인 감사를 전하는 모티브임을 주장한다.<sup>9)</sup> 지휘자이자 평론가였던 슈르헨은 초기 노노에게 현대음악 작곡에 대한 많은 조언을 하였으며, 1950년 다름슈타트에서 노노를 처음 주목받게 했던 작품인 《쇤베르크 작품 41번에 의한 카논적 변주곡들》(*Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di A. Schönberg*)을 지휘하였다. 《고요한 파편들》에 대한 설명에서 노노는 선율들 사이의 상호작용이 아닌, 발생하고 사라지는 “파동”(onde; wave)의 동시성과 상호작용에 의한 대위의 새로운 탐구에 대해 언급한 바 있다.<sup>10)</sup> 니린저-바킬은 음고, 음가, 특징적 아티큘레이션, 속도로 구분되는 그룹들에 의한 파동의 독립적인 층들이 악곡에서 서로 어떻게 관련되는지, 그리고 이러한 음악적인 파동 구조가 텍스트와 어떻게 일치하고 반영되도록 선택되었는지를 탐구하였다. 니린저-바

9) Nielinger-Vakil, “Fragmente-Stille, an Diotima,” 154-155. 니린저-바킬은 《고요한 파편들》에 사용된 ‘슈르헨 모티브’가 한해 전에 작곡된 《루이지 달라피콜라와 함께》(*Con Luigi Dallapiccola, 1979*)의 주요 모티브와 이도 관계임을 발견하였다.

10) Nielinger-Vakil, 위의 글, 157.

길의 파동 분석은 본 연구자들이 본 논문의 4장에서 썬니의 《로우》를 분석하기 위해 고안한 “다이내믹 파도”(Dynamic waves)의 개념 형성에 영향을 주었다.



<악보 2> 노노의 ‘스칼라 에니그마티카’ 스케치<sup>11)</sup>

블룸버그(David Blumberg)는 《고요한 파편들》에 등장하는 다양한 유형의 페르마타에 주목하였고, 페르마타를 시간의 연속체 중 일부인 정지된 시간을 이끌어가는 매개체로 설명한다(도식 1). <악보 1>의 ①에 나타나는 페르마타는 리허설 넘버 ㉞와 ㉟ 사이에서 깊은 침묵을 연장하는데, 이러한 침묵은 소리의 부정이 아닌, 소리와 침묵 사이의 연속선상에서 해석된다. 노노는 악보에 “각 페르마타는 연주자의 자유로운 상상과 함께 항상 다르게 표현되어야 한다. 이는 꿈꾸는 공간, 갑작스러운 황홀함, 표현할 수 없는 생각, 평온한 숨, 그리고 시간을 초월하여 노래하는 침묵으로 표현될 수 있다.”고 적었다.<sup>12)</sup> 따라서 페르마타는 단순한 침묵이 아니며 연주자가 즉흥적으로 노래하는 공간으로, 이러한 즉흥성은 1960-1970년대 포스트-노노 작곡가들 사이에서 크게 유행하게 된다. 결론적으로 노노는 현악기의 특수주법과 다이내믹의 극단적인 변화를 통한 음악적 파동을 만들어냈고, 이를 페르마타의 정지된 순간으로 투영하여 내면의 감정과 내러티브를 주입하였다.



<도식 1> 《고요한 파편들》에 사용된 다양한 페르마타<sup>13)</sup>

11) Nielinger-Vakil, 위의 글, 114.

12) David Blumberg, “Suspended Moments: The Fermata in Luigi Nono’s String Quartet ”Faragmente – Stille, An Diotima,” in *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity: Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies*, edited by Irmengard Rauch and Gerald F. Carr (Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 1996), 596.

초기 민감한 텍스트의 사용을 통해 자신의 정치적 성향을 공개적으로 드러내었던 노노는 후기 작품들에서 역사적으로, 혹은 개인적으로 의미를 갖는 음악적 인용을 통해 보다 내부적인 영역의 목소리를 내었다. 훔덜린 시를 사용하고 스키타라 에니그마티카를 바탕으로 ‘쉐르헨 모티브’를 고안한 것 이외에도 노노는 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 《현악사중주 15번》 Op. 132 (1825)의 느린 악장에 사용된 연주 지시어인 ‘더욱 깊은 감정으로’(mit innigster Empfindung)와 ‘소리를 낮추어’(sotto voce)를 차용함으로써 베토벤 후기의 작곡적 사유인 ‘내면적 생각의 음악적 표현’을 적용하였다.<sup>14)</sup> 《고요한 파편들》에서 노노는 제한된 음고류 집합과 음정관계를 바탕으로 한 주요 음향의 설정, 다양하고 잦은 페르마타를 통한 소리와 침묵 사이의 계층화, 잦은 특수기법과 광범위한 다이내믹을 사용한 악기 음색의 확장을 통해 현악4중주라는 전통적인 편성 안에서 ‘고요한 파편들’이라는 표제를 최대한으로 실험해 내었다. 그는 점차 내면의 세계로 침잠하였고, 청자들이 물리적인 고요 속에서 미세하게 외치는 자신의 목소리를 경청해 주기를 원하였다. 아방가르드 작곡가들의 중요한 국제 만남의 장소였던 다름슈타트에서 활약한 노노의 철학과 작곡기법은 20세기 후반 이탈리아 현대음악 발전의 초석이 되었고, 침묵에 가까운 고요 속의 집중적인 연주와 청취를 요구했던 노노의 음악철학은 이후 이탈리아 아방가르드 음악의 흐름에 깊은 발자국을 남겼다.

### 3. 1980년대 포스트-노노 작곡가들

전후 이탈리아 작곡가들은 전자음악의 기술을 중요하게 받아들였고, 이를 바탕으로 사운드 합성, 전통 악기의 음색 탐구, 라이브 전자음악으로 작곡의 가능성을 넓혔다. 젊은 세대는 엄격한 형식 구조와 즉흥연주의 혁신적인 역량을 결합하였고, 몇몇 작곡가들은 미국의 컴퓨터 음악이나 디지털 멀티미디어, 대중음악 등과의 접합점을 찾기도 하였다. 소리와 침묵 사이를 표현하려 했던 노노 후기의 음악적 추구는 특히 1980년대의 후대 작곡가들에 의해 계승되었는데, 싸니는 특히 살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino, 1947-), 알레산드로 스포르도니(Alessandro Sbordoni, 1948-), 셸시의 음악에서 그러한 경향을 찾는다.<sup>15)</sup> 한편 셸시의 음악은 주류 음악계와 관계하지 않고 독자적으로 형성되었기에, 다른 작곡가들과는 분리되어 접근되어야 한다.

13) Blumberg, 위의 글, 596.

14) Nielinger-Vakil, “Fragmente-Stille, an Diotima,” 106.

15) Nicola Sani, 개인 인터뷰, 2023년 3월 3일.

### 3.1. 침묵 속 소통에서 즉흥연주로

1947년 시칠리아 섬의 도시인 팔레르모(Palermo)에서 태어난 샤리노는 2017년 통영국제음악제 상주 작곡가로 국내에 알려졌다. 그는 산타 체실리아 음악원(Accademia di Santa Cecilia)에서 프랑코 에반젤리스트(Franco Evangelisti, 1926-1980)의 전자음악 과정을 수학한 것을 제외하고는 홀로 고유의 미학적 길을 개척했으며, 다른 작곡 경향이나 악파로부터 일정한 거리를 둔 대신 종종 시각 예술에서 영감을 받았다.<sup>16)</sup> 싸니는 “새롭고 새로운 이탈리아 음악”(The new and brand new Italian music)이라는 강연자료에서 샤리노를 다음과 같이 소개한다.

샤리노의 대부분의 소리는 무(無)에서 태어나 무로 끝난다. 샤리노식 은유는 소리 음색 공간의 해체와 무색(colorless) 공간의 탐구로, 이 공간은 소리의 아이디어와 소리 방출의 제스처 사이에 위치한다. 그의 은유는 작곡의 형식적 프로젝트의 모든 차원으로 이전된다... 그는 음악을 소리와 침묵의 경계선에 놓임으로써, 청자를 다르게 들으라고 초대하며, 이는 오늘날 우리가 살고 있는 폭력적인 음향 폭격에 대한 저항과도 연결된다. 이러한 점에서 샤리노는 루이지 노노와 접점이 있다.<sup>17)</sup>

샤리노는 음악 형식에 관한 저서인 『베토벤부터 현재까지의 음악 형상』(*Le Figura della musica da Beethoven a oggi*, 1998)을 집필했는데,<sup>18)</sup> 그는 작품들을 음악적 “형상”(figure)들이 “축척”(accumulation), 혹은 “배가”(multiplication)되어 발전하는 것으로 분석하였고, 특히 노노의 후기 음악과 슈도크하우젠의 아이디어를 중요하게 다루었다. 샤리노의 음악은 쉘시나 프랑스의 스펙트럴 작곡가들과 같이 배음의 연속적인 과정과 음색에 주목한 것에서 영향을 받았고, 전통적인 소리를 거부하고 하모닉스, 다중음(multiphonics), 숨소리, 관악기의 키 두드리는 소리, 현 위의 활로인한 소음 등 수많은 미세한 소리와 거의 감지할 수 없는 소음을 기반으로 침묵에 가까운 소리를 표현하였다. 이집트의 침묵의 신인 하포크라테스를 주제로 한 《하포크라테스의 이미지》(*Un'immagine di*

16) Brendan McConville, “Reconnoitering the sonic spectrum of Salvatore Sciarrino in *All'aure in una lontananza*,” *Tempo* 65/255 (2011), 31-44.

17) 인용한 원문은 다음과 같다: “Most of Sciarrino’s sounds are born and end in nothing. The Sciarrinian metaphor of dissolution of the timbral space in sound and exploration of that colorless space placed between the idea of sound and the gestural scope of its emission, is transferred to every dimension of the formal project of the composition... By placing itself on the borderline between sound and silence, Sciarrino’s music constitutes an invitation to listen differently and, in a certain sense, a protest against the violent acoustic bombardment in which we live today. In this it is possible to identify a point of contact with Luigi Nono.”

18) Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi* (Milano: Ricordi, 1998).

Arpocrate, 1979)의 경우 100명이 넘는 피아노, 합창, 관현악 연주자가 45분 동안 단지 웅얼거리는 듯한 소리만을 낸다.

샤리노는 특히 “제로 사운드”(zero-sound)의 개념을 고안하였는데, <악보 3>의 피아노 협주곡 《어두운 협주곡》(Recitativo oscuro, 1999)에 표기된 ‘0’의 기호가 그것이다. 첼로와 더블베이스의 두 현악기는 글리산도의 미끄러지는 음들로 진행되는데, 이들은 제로 사운드로부터 크레센도와 테크레센도로 짝지어지는 다이내믹을 동반한 미세한 음조를 통해 불편한 대화를 이어간다. 특히 현악기에서 만들어지는 이러한 형상은 샤리노가 현악기에서 사람의 연설을 자연스럽게 모방하기 위해 개발한 “글라이딩 음절 발화 양식”(silabazione scivolata; gliding syllable articulation)이다.<sup>19)</sup> 다이내믹을 동반한 침묵에 가까운 샤리노의 음악적 형상은 4장에서 살펴볼 짜니의 《로우》의 바이올린 선율에서도 빈번히 관찰된다.

The image shows a musical score for Solo Cello and Solo Bass, measures 183-185. The Cello part is in the upper staff and the Bass part is in the lower staff. Both parts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings. The Cello part has markings for *p*, *mf*, and *f*. The Bass part has markings for *pp*, *p*, and *mp*. There are also articulation marks like 's' and '0' above the notes.

<악보 3> 샤리노, 《어두운 협주곡》, 마디 183-185<sup>20)</sup>

노노와 마찬가지로 샤리노는 청중에게 새로운 수준과 유형의 듣기를 요구함과 동시에 연주자에게도 음악을 해석하고 실현하는 존재로서의 역할을 기대하였다.<sup>21)</sup> 그의 음악에서 우리는 가청의 한계에 존재하는 음악적 형상에 직면하게 되며, 필연적으로 청취 기술 개선의 필요성을 느낀다.

짜니가 침묵에 대한 관심으로 언급한 또 한명의 작곡가는 1948년 로마에서 태어난 스보르도니로, 산타 체칠리아 음악원의 교수였던 고프레도 페트라시(Goffredo Petrassi, 1904-2003)는 그를 “표현적인 소통을 이루기 위해 최선을 다하는 음악가”라고 정의하였다.<sup>22)</sup> 스보르도니는 짜니의 스승이었던 도메니코 과체로와 함께 작곡 교육을 받았고, 소리의 스펙트럼에 관심을 가졌다. 스보르도니는 음악의 의미론적 문제의식에 대해 고찰하였고, 소리를 정신 행위의 산물과 관련된 기호로 간주하

19) Antares Boyle, “Gestural Temporality in Sciarrino’s *Recitativo oscuro*,” *Music Theory Online* 29/4 (2023), <https://mtosmt.org/issues/mto.23.29.4/mto.23.29.4.boyle.html> [2024년 4월 21일 접속].

20) Boyle, “Gestural Temporality in Sciarrino’s *Recitativo oscuro*,” [4.8.].

21) Nicolas Hodges, “A Volcano Viewed from Afar’: The Music of Salvatore Sciarrino,” *Tempo* 194 (1995), 22.

22) 짜니의 비공식적 원고인 “새롭고 새로운 이탈리아 음악”(The new and brand new Italian music)에서 인용.

였다. 그는 음색을 주요 도구로 즉흥연주를 통한 작곡과정의 혁신을 추구하였다.

스보르도니는 소통을 통한 음악 표현성에 관심을 가졌고, 여러 현대음악 조직을 통해 다른 음악가들과 교류하였다. 특히 1970년대 에반젤리스트가 로마에서 결성한 아방가르드 즉흥연주 모임인 ‘새로운 공명 즉흥연주 그룹’(Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza)에 참여하였고,<sup>23)</sup> 2002년 ‘알레아노바 앙상블’(AleaNova ensemble)을 조직하여 우연적이고 즉흥적인 연주를 계속하였다. 라퀼라(L’Aquila)시의 “알프레도 카셀라” 음악원(Conservatorio “Alfredo Casella” dell’Aquila)의 작곡가 교수로 재직하던 스보르도니는 다수의 현대음악 연구를 출판하였는데, 『자유 즉흥연주: 역사와 전망』(*Free Improvisation: History and Perspectives*, 2018)의 저서에서 ‘새로운 공명 즉흥연주 그룹’의 즉흥연주 활동에 대한 역사적 맥락을 명확히 함과 동시에, 1960-70년대 로마에서 즉흥적 음악을 시도한 켈시, 조반니 과체로(Giovanni Guaccero, 1966-), 마리오 베르톤치니(Mario Bertoncini, 1932-2019), 발테르 브란치(Walter Branchi, 1941-) 등과 그 밖의 다른 지역의 유사한 즉흥연주의 실습을 소개하였다.<sup>24)</sup> 또한 즉흥연주의 철학적, 분석적, 이론적 측면을 연구하였고, 음악적 즉흥연주를 대인 관계의 한 형태, 주관성의 새로운 방법, 비유럽 음악문화와의 공감, 음악적 실천의 새로운 패러다임 등의 측면에서 접근하였다. 최근의 저서 『멀티버스 사운드: 에반젤리스트, 노노, 켈시와의 대화적 즉흥연주』(*Multiversi sonori: L'improvvisare dialogante di Evangelisti, Nono, Scelsi*, 2023)는 세 작곡가의 공통점을 유럽 음악 전통과의 강한 연관성을 유지하면서 즉흥적 음악을 시도한 점에서 찾는다.<sup>25)</sup> 스보르도니는 소리로 즉흥 연주하는 것을 상상이 실제 행동으로 나타나는 것으로 보았고, 내부 조화와 외부 공명이 순간적으로 융합되어 새로운 음향 세계를 대화적으로 공유하게 된다고 주장한다.

20세기 후반 이탈리아 아방가르드 작곡가들의 전통적인 작곡과정과 음악관예의 도전은 노노의 다양한 시도를 전제로 한다. 스보르도니와 샤리노는 특히 침묵 속에서 내면의 서사를 시도했던

23) 공학에서 음악으로 전향한 에반젤리스트는 다른 문화권에서 음악가들이 2000년 이상 연주자이자 작곡가였으며, 즉흥연주에 기반한 순간적인 형태의 음악을 행해왔다는 사실에 주목하였다. 그는 다름슈타트의 새로운 현대음악과 전자음악, 우연성 음악 등을 실험하며 전통적인 작곡 개념에서 벗어나고자 하였고, 1964년 미국 작곡가 래리 오스틴(Larry Austin, 1930-2018)과 실험적 작곡가들의 아방가르드 모임인 ‘새로운 공명 즉흥연주 그룹’을 결성하였다. Valentina Bertolani, “Improvisatory Exercises as Analytical Tool: The Group Dynamics of the Gruppo Di Improvisazione Nuova Consonanza,” *Music Theory Online* 25/1 (2019), <https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.1/mto.19.25.1.bertolani.html> [2024년 4월 21일 접속].

24) Alessandro Sbordoni, *Free Improvisation: History and Perspectives* (Lucca: Libreria musicale italiana, 2018).

25) Alessandro Sbordoni, *Multiversi sonori: L'improvvisare dialogante di Evangelisti, Nono, Scelsi* (Sesto San Giovanni: Aesthetica edizioni, 2023).

노노 후기의 작곡경향에서 영향을 받았고, 즉흥연주를 통해 작곡에 대한 전통적 개념에 도전하였다. 흥미롭게도 이러한 1980년대 이탈리아 아방가르드의 작곡경향은 주류 음악계와 교류 없이 자신만의 음악세계를 구축한 켈시의 1950-1960년대 작품들에서 유사하게 나타난다.

### 3.2. 켈시의 ‘단음음악’

썰니는 일신홀에서의 강연에서 ‘납의 시대’(Anni di piombo, 1960년대 후반-1980년대)라 불리는 정치적, 사회적 혼란의 시기에 창조적 활동이 활발했던 로마에서 켈시와 마주쳤던 일을 회고하였다. 로마에는 동양철학, 사이키델릭 아트, 비트세대를 위한 문학, 마르크스주의 등에 심취한 진보적인 화가, 음악가, 시인, 작가, 영화 제작자 및 예술가들이 모여들었고, 당시 10대 소년이었던 썰니는 사운드 아방가르드, 실험극(experimental theatre), 현대무용, 프리 재즈, 즉흥연주 음악, 라이브 전자음악, 프로그레시브 록, 테크노 음악 등 다양한 음악문화의 홍수 속에서 막 확산되기 시작한 켈시의 음악을 발견하였다. 일반적인 클래식 음악의 수용과는 다른 길을 걸었던 켈시의 음악은 1970년대 새로운 세대의 젊은 작곡가들에 의해 크게 주목 받았고, 1986년 홀랜드 페스티벌(Holland Festival, 1986), 1987년 켈른 국제 현대음악 학회(International Society for Contemporary Music)등의 국제 음악 행사를 통해 발표되기 시작하였다. 1987년 로마에 켈시 여동생의 이름을 딴 ‘이사벨라 켈시 재단’(Isabella Scelsi Foundation)이 설립되었고, 중요한 음악학적 가치를 지닌 켈시의 악보와 음원, 시정각 문서가 디지털화 되어 2009년부터 대중에게 공개되어 왔다.<sup>26)</sup>

썰니는 작곡가로 활동하던 초기에 미래주의, 신고전주의, 12음기법, 초현실주의와 같은 20세기의 주된 미학적 경향들을 따랐으나, 1950년경 정신적인 붕괴를 겪은 후 자신만의 음악세계를 구축하게 된다. 그는 1950년대 중반 티베트, 인도, 네팔 등을 여행하며 선불교와 동양문화의 정신적인 세계에 관심을 갖게 되는데, 이를 기점으로 작곡경향에도 급격한 변화를 보인다. 재활의 기간 동안 썰니는 특히 음을 증폭하여 미분음을 만드는 악기인 온디올린(ondioline)에 앉아 하나의 음을 반복적으로 연주하기를 즐겼다.<sup>27)</sup> 이러한 작업을 통해 썰니는 단음에서 무한한 음향을 표현할 수 있는 가능성을 보았고, 1952년부터 음색과 다이내믹, 미분음을 활용한 ‘단음음악’을 작곡하였다. 다양한 음고의 기능 보다는 음 사이의 더 작은 간격에 집중한 썰니의 단음음악은 배음 음정을 활성화 시켰

26) 이사벨라 켈시 재단(Isabella Scelsi Foundation), <http://www.scelsi.it/en/home/>

27) ‘온디올린’이란 1940년경 프랑스인 조르주 제니(Georges Jenny, 1913-1975)가 개발하고 제작한 전자 아날로그 신디사이저이다.

는데, 이는 티베트 불교 수도승들의 배음을 이용한 단음 노래에서의 영향 또한 짐작하게 한다. 흥미롭게도 쉰의 단음음악은 그의 활동과 직접적인 관련이 없는 이후 세대의 스펙트럴 음악이나 음고음색의 연속체를 탐구하는 컴퓨터 음악과도 연결된다. 쉰은 종종 음악가를 초대하여 즉흥연주를 녹음하였고, 가장 잘된 즉흥연주는 조력자에 의해 악보로 만들어졌다.<sup>28)</sup>

특정 음고를 지속적으로 반복하거나 제한된 음고들을 중심축으로 한 초기 단음음악의 실험은 1959년 작곡한 《(단음 위의) 네 개의 관현악곡》(*Quattro pezzi (su una nota sola)*)에서 비로소 완성된다. 각각의 악장은 F, B, A<sup>b</sup>, A의 단음들을 바탕으로 하며, 각각의 중심 음고들은 옥타브 전이, 음색의 변형, 미분음, 다양한 연주기법 등을 통해 확산된다. 쉰의 단음 음악은 하나의 음만을 작품 소재로서 사용하는 것이 아니라 제한된 음고 소재가 독립된 음고 축을 중심으로 좁은 음역에서 진동하며, 다른 음으로 변형되거나 악기별로 서로 다른 중심음이 수직적인 화성을 형성하기도 한다.<sup>29)</sup> 1964년 작곡한 《현악4중주 4번》의 경우 1950-1960년대 작품에서 시도했던 다양한 기법들이 강화되어 나타나며, 《네 개의 관현악곡》에서 사용했던 지속된 중심 음고의 사용, 작곡을 위한 재료로서 음색의 사용, 미분음이 모두 관찰된다. <악보 4>는 《현악4중주 4번》의 중심음이 이동하는 경로를 보여주는데, 제1바이올린의 C<sup>4</sup>음에서 시작된 중심음은 반음계와 미분음으로 장식되며 점진적으로 상행하여 전체 악곡을 형성한다. C<sup>4</sup>의 시작음은 마디 2의 C<sup>4</sup> b을 통해 수식되며, 마디 5의 C<sup>5</sup> b를 통해 옥타브 위로 중복된다. 이렇게 생성된 두 층은 마디 20에서 고음역의 C<sup>5</sup>와 저음역의 D<sup>4</sup> b b를 통해 미세하게 어긋나는 불협화를 형성하고, 이후 여러 음역대의 층들을 통해 증폭된다. 악구를 형성하는 중심음과 주변의 반음 및 미분음으로의 이동은 마치 전통음악에서 협화와 불협화로 인한 긴장-완화와 같이 기능하며 단음음악 내부의 서사를 만든다.

28) 쉰이 사망한 후 그와의 공동작업에 참여했던 비에리 토사티(Vieri Tosatti, 1920-1999)는 “나는 고발한다”(J'accuse)로 시작하는 “내가 지아친토 쉰이다!”(Giacinto Scelso c'est moi!)라는 글을 발표하였고, 자신이 쉰의 악보 제작에 크게 관여했음을 밝혀 논란을 일으키기도 하였다. Vieri Tosatti, “Giacinto Scelsi, c'est moi,” *Il giornale della musica* 5/35 (1989), 1, 10.

29) 박지영, “지아친토 쉰의 과도기적 단음 음악: 《네 개의 트럼펫곡》(1956) 분석,” 『음악이론포럼』 27/2 (2020), 70.

The image displays four systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 1, 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, 145, 150, 155, 160, 165, 170, 175, 180, 185, 190, 195, 200, 205, 210, 215, 220, 225, 230, 235, 240, 245, 250, 255, 260, 265, 270, 275, 280, 285, 290, 295, 300, 305, 310, 315, 320, 325, 330, 335, 340, 345, 350, 355, 360, 365, 370, 375, 380, 385, 390, 395, 400, 405, 410, 415, 420, 425, 430, 435, 440, 445, 450, 455, 460, 465, 470, 475, 480, 485, 490, 495, 500, 505, 510, 515, 520, 525, 530, 535, 540, 545, 550, 555, 560, 565, 570, 575, 580, 585, 590, 595, 600, 605, 610, 615, 620, 625, 630, 635, 640, 645, 650, 655, 660, 665, 670, 675, 680, 685, 690, 695, 700, 705, 710, 715, 720, 725, 730, 735, 740, 745, 750, 755, 760, 765, 770, 775, 780, 785, 790, 795, 800, 805, 810, 815, 820, 825, 830, 835, 840, 845, 850, 855, 860, 865, 870, 875, 880, 885, 890, 895, 900, 905, 910, 915, 920, 925, 930, 935, 940, 945, 950, 955, 960, 965, 970, 975, 980, 985, 990, 995, 1000.

<악보 4> 셸시, 《현악4중주 4번》의 중심음 이동<sup>30)</sup>

《현악4중주 4번》은 음고의 세밀한 움직임과 함께 음색의 변화를 수반한다. 이렇게 형성된 선율은 하나의 선이 아닌, 여러 개의 주변음들을 동반하는 ‘음 타래’에 가까우며, 싸니의 《로우》에서 발견되는 미분음과 특수주법의 음색으로 증폭된 바이올린의 선율선과 유사하다.<sup>31)</sup> <악보 5>에서 보이는 마디 35의 첼로에서부터 연장된 중심음 D $\flat$ 은 3/4 아래 미분음과 1/4 아래의 미분음을 거쳐 마디 41에서 D음으로 상행하는데, 이때 D음은 제2바이올린과 비올라에서 먼저 등장한 후 제1바이올린과 첼로의 바깥 악기들로 확산되며 음고의 층을 형성한다. 또한 중심음을 장식하는 주변의 미분음들에는 트릴, 하모닉스, 오른손과 왼손 피치카토, 개별적인 셈여림, 브릿지 위(PONT.), 지판 위(TAST.), 활등으로(COLLEGNO) 등 다양한 주법들이 적용되어 음색의 층을 형성한다. 결론적으로 셸시의 단음음악은 하나의 중심음이라는 제한된 소재 내에서 미묘한 음고와 음색의 끊임없는 변형을 통해 풍부한 서사를 만들어내며, 음과 음 사이의 표현 가능한 스펙트럼을 확장시킨다.

실험적 실천을 다룬 셸시는 오늘날 20세기 아방가르드의 중요한 선구자로 간주된다. 존 케이지는 셸시의 음악에 대해 “나에게 셸시의 작품에서 가장 흥미로운 것은 하나의 소리로 달성되는

30) David Pocknee, “Analysis of Quartetto No 4 by Giacinto Scelsi,” *David Pocknee’s Website*, <https://davidpocknee.ricercata.org> [2024년 4월 21일 접속].

31) 본 연구자들은 하나의 음을 중심으로 주변의 미분음들이 붙어 증폭된 음군들의 집합을 ‘음 타래’로 명명한다. 이러한 개념은 12개의 반음을 바탕으로 선율을 만드는 전통 서양음악과는 달리, 미분음과 음색으로 수식된 단음음악의 선적인 움직임을 설명하는 데 유용하다. ‘음 타래’로 만들어지는 선은 마치 동양화에서 붓으로 그리는 선과 같이 굵기나 농담이 일정하지 않는데, ‘동양적인 선’의 개념은 윤이상과 같은 아시아 작곡가들의 음악을 설명하는데 종종 사용되어져 왔다. 싸니는 강연에서 자신의 《로우》에 나타나는 이러한 선율을 “서예적”(calligraphy) 선으로 설명하였다.



1931-2016)는 “최근의 음악사에는 한 챕터가 다시 쓰여져야 한다. 금세기 후반은 이제 셸시 없이는 생각할 수 없다...”고 언급하며 21세기 음악사 있어 셸시의 중요성을 강조하였다.<sup>33)</sup> 싸니는 셸시를 20-21세기 음악 작곡 과정의 중심에 소리와 소리의 실험을 위치시킨 첫 번째 작곡가로 평가하며, 단지 눈과 귀로 지각할 수 있는 디지털 자료로는 셸시를 충분히 알 수 없다고 지적하였다.<sup>34)</sup> 로마에서 셸시를 만났던 소년시절의 경험은 싸니가 음악을 사고하고 창조하는 방식에 깊은 자극을 주었고, 셸시의 음악어법은 싸니의 창작 팔레트에 담겨 전통적인 기악곡 형태의 《일종의 무한대처럼》부터 급진적인 《로우》에 이르기까지 다양한 유형의 창작에 깊숙이 침투하였다.

#### 4. 니콜라 싸니의 작품세계

페라라(Ferrara) 출신의 싸니는 1960-1970년대 새 음악 운동을 이끈 도메니코 과체로에게 작곡을 사사하였고, 조르조 노톨리(Giorgio Nottoli, 1945-)와 슈토크하우젠에게 전자음악을 배웠다. 싸니는 소리와 침묵 사이의 경계에 관심을 가졌고, 음원을 혁신적으로 사용하여 라이브 즉흥 연주와 결합한 일렉트로어쿠스틱 음악 분야에서 활발한 창작활동을 펼쳤다. 싸니의 작품들은 음반회사 스트라디바리우스(Stradivarius)와 음악출판사 수비니 체르보니(Suvini Zerboni) 등을 통해 출판되었고, 그가 참여한 비디오 예술은 오스트리아의 아르스 일렉트로니카(Ars Electronica)에서 1등상과 프리스 이탈리아(Prix Italia)에서 특별 심사위원상 등을 수상하였다. 싸니는 시에나 음악 연구소(Accademia Musicale Chigiana)의 예술 감독으로 재직하며 이탈리아 뿐 아니라 전 세계의 대중에게 이탈리아의 현대 음악을 꾸준히 소개하는 역할을 해왔다. 본 논문에서 다루는 《일종의 무한대처럼》과 《로우》는 그의 주된 창작 장르인 급진적이고 강렬한 일렉트로어쿠스틱 음악과는 거리가 있으나, 노노로부터 포스트-노노 작곡가들에게 관찰되는 침묵 속 내면의 서사를 그린 이탈리아 아방가르드 음악의 한 조류를 잘 보여준다. 본 장은 두 작품의 작곡 배경에 대해 알아보고, 악곡 분석을 통해 작품의 의미를 해석한다. 각 곡의 특성에 맞게 《일종의 무한대처럼》의 연구는 음고류 집합과 형식 분석에 집중하

32) Nicola Sani, “Nicola Sani: Gimme Scelsi per ensemble (2013) - In memoriam Giacinto,” liner note for *Scelsi Revisited*, by Nicola Sani. Klangforum Wien, Sylvain Cambreling, Sian Edwards, Johannes Kalitzke, Emilio Pomarico. Kairos 0015030KAI, 2020, compact disc.

33) Nicola Sani, “The New and Brand New Italian Music,” 미출판 저자 제공 에세이.

34) Nicola Sani, “셸시(Giacinto Scelsi)와 노노(Luigi Nono)의 음악세계와 오늘날 이탈리아의 현대음악,” 일신홍, 2023년 3월 3일.

였고, 《로우》의 경우 음향 분석을 추가적으로 시도하였다.

#### 4.1. 《일종의 무한대처럼》

##### 1) 작곡 배경

싸니는 《일종의 무한대처럼》을 작곡했던 1997년도에 많은 작품활동을 했는데, 피아노와 테이프를 위한 《공간적 개념, 기다림》(*Concetto spaziale, attesa*), 음악과 춤을 위한 스테이지 오페라 《발산》(*Spargimento*), 솔로 악기와 8 채널 테이프를 위한 세 개의 연작 《모든 섬이 바다를 끼고 있는 것은 아니다》(*Not all the Islands Have around the Sea*), 플룻과 테이프를 위한 《시간의 흔적》(*I binary del tempo*), 콜론(Cologne)의 WDR 어쿠스틱 아트 스튜디오(Akustische Kunst Studio)에서 만들어진 네 개의 연작 《폭풍우》(*Elements*), 프랑스와 독일의 스튜디오에서 만들어진 Bb 클라리넷, 베이스 클라리넷, 콘트라베이스 클라리넷과 8 채널 디지털 테이프를 위한 세 개의 연작 《아하스》(*Achaf*) 등이 모두 같은 시기에 작곡되었다. 《일종의 무한대처럼》은 싸니가 당시 창작한 실험적인 전자 음향들과는 대조되는 전통적 기악곡으로, 전자적, 기계적 음향을 포함하지 않으며, 비교적 친숙한 음악어법과 고요한 음향이 주를 이루는 곡이다. 전통적인 기악곡이 싸니의 주 장르가 아니었다는 점은 그가 《일종의 무한대처럼》에서 악기 본연의 소리와 표현 방식을 통해 전달하고자 했던 특별한 의미가 있었음을 방증한다. 싸니는 꾸밈없고 진실된 본인의 내면 세계의 소리를 표현하기 위해 어쿠스틱 악기를 선택했으며, 이는 노노가 《고요한 파편들》에서 표현하고자 했던 내면의 이야기와 유사한 지류를 형성한다.

《일종의 무한대처럼》은 싸니가 자신의 오랜 지인인 음악학자 루이지 페스탈로짜(Luigi Pestalozza, 1928-2017)의 70번째 생일을 기념하기 위해 작곡한 곡으로, 두 친구의 우정 어린 대화를 그려낸다.<sup>35)</sup> 싸니는 페스탈로짜를 친구와 멘토, 그 이상의 관계로 생각하고 있으며, 싸니와 페스탈로짜는 이 작품이 작곡되었던 즈음에 쿠바, 헝가리, 소말리아 등과 같이 정치적 이슈가 있었던 곳을 함께 여행했다.<sup>36)</sup> 오랜 우정을 나눈 싸니와 페스탈로짜는 여행 중 개인적이거나 혹은 정치적인 대화를 계속적으로 하게 되었고, 싸니는 그 대화를 음악에서 시로, 예술에서 정치로 계속 이어지는 현기증이 나는(dizzying) 대화라고 표현한다. 일종의 무한대와 같은(like a kind of infinity), 즉 끝이 없이 계속

35) 페스탈로짜(Luigi Pestalozza, 1928-2017)는 이탈리아의 음악학자, 작가, 음악 비평가로 20세기 후반의 이탈리아 음악학 학계에 많은 영향을 끼친 인물로 평가된다.

36) Nicola Sani, 이메일 인터뷰, 2023년 2월 9일.

되는 두 사람의 대화를 반영하는 작품이 《일종의 무한대처럼》이라 할 수 있다.<sup>37)</sup> 다음은 본 작품에 첨부된 작곡가의 해설이다.

이 작품은 밤의 정취를 지닌 친밀하고 강렬한 명상이다. 두 악기는 시간의 흐름을 초월한 듯한 자유로운 소리의 변동 속에서 대화하며, 결국 공통된 경로, 공간 속의 수렴점, 대칭을 이루게 된다. 루이지 (페스타로짜)와의 수많은 대화, 함께한 여행, 우리의 오랜 우정 가운데 함께 했던 수많은 미래를 향한 프로젝트가 이 울려 퍼지는 대화에 반영되어 있다. 결코 끝나지 않는, 고요한, 현재의, 일종의 무한대와 같은 대화...<sup>38)</sup>

위 작곡가의 해설에서 두드러지는 핵심어는 ‘명상’(meditation), ‘밤의 정취’(nocturnal colors), ‘친밀하고 강렬한’(intimate and intense), ‘울려 퍼지는 대화’(sonorous dialogue), ‘소리의 자유로운 변동’(a free fluctuation of sound), ‘수렴’(convergence), ‘공간의 지점들’(points in space), ‘대칭’(symmetry)이다. 이들은 “고요한, 현재의, 마치 무한대와 같은 대화”(A dialogue that never ends, serene, present, like a kind of infinity)를 공통되게 표현하는 단어로 해석된다. 싸니의 작품에서 이러한 시적이고 추상적이며 감성적인 아이디어를 통한 표현과 표제가 붙은 것은 이례적인데, 이는 친구와의 추억과 대화가 작곡의 모티브로 강하게 작용했기 때문이다. 이러한 싸니의 시도는 노노가 말년에 집중한 ‘내면의 서사’의 영향으로 볼 수 있으며, 《고요한 파편들》에 차용한 시적 아이디어와 내면을 표현한 음악적 방식과 공통점을 보인다. 싸니는 《일종의 무한대처럼》이 첼로와 피아노의 대화이긴 하지만, 각각의 악기가 싸니와 페스타로짜를 상징하는 것이 아니라고 덧붙인다. 오히려 두 악기가 함께 만들어 내는 성부진행과 음향 자체가 “대화하는 목소리,” 그리고 “대화에 반응하는 마음의 상태”를 표현하고 있다고 설명한다.<sup>39)</sup> 본 논문은 이러한 해석을 바탕으로 다양한 음악적 아이디어가 생성하는 폭넓은 음향의 파동이 대화의 내용과 마음의 상태를 어떻게 표현하는지 구체적으로 살펴볼 것이며, 노노 말년의 유산이 이탈리아의 다음 세대 작곡가인 싸니의 창작 팔레트에 어떠한 방식으로 나타나는지 조명해 보고자 한다.

37) Sani, 이메일 인터뷰, 2023년 2월 9일.

38) 작곡가에 의해 제공된 원문은 다음과 같다. “It is a meditation with nocturnal colors, intimate and intense. The two instruments dialogue in a sort of free fluctuation of sounds, almost timeless, yet finding themselves in a common path, of convergences, points in space, symmetries. The many conversations with Luigi, the travels together, the many projects that our long friendship launched continuously towards the future are reflected in this sonorous dialogue. A dialogue that never ends, serene, present, like a kind of infinity...”

39) Nicola Sani, 개인 인터뷰, 2023년 3월 6일.

## 2) 분석적 접근

《일종의 무한대처럼》은 싸니의 대표적인 전자음악 작품들과 비교하여 실험적이거나 급진적이지 않으며, 고요하며 평화로운 분위기 속에서 전통적 기악곡의 비교적 친숙한 어법이 사용되었다. 악곡은 주제 모티브의 출현과 재출현, 주제적 아이디어 및 연주기법의 변화를 통한 음향적 대비를 통해서 <표 1>과 같이 3부분 형식으로 분석할 수 있다.<sup>40)</sup> A부분은 첼로의 질문하는 듯한 큰 도약을 가진 주제 선율이 대화를 이끌어 가는데, 레가토의 아티클레이션은 평화롭고 온화한 대화를 묘사하는 듯하다. 이를 화음으로 반주하며 대화의 공간을 고요히 채우는 피아노의 음향은 명상적인 마음의 상태를 반영하는 듯 고요한 밤의 정취를 지속한다. A'부분은 주제 모티브의 재출현으로 인하여 분명하게 구분되며, A부분의 고요함이 다소 긴장된 분위기로 변형된다. B부분은 A부분과 다이내믹, 음역, 연주기법을 통해 음향적으로 매우 대비되는데, 하모닉스와 트레몰로의 요동치는 음향이 특징적이다. 극명하게 대비되는 불안정한 B부분은 안정적인 A부분과 구별된 공간으로 인식할 수 있으며, 대화 중의 갈등을 반영한다.

부분	마디	연주기법	특이사항	다이내믹 범위
A	1-19	첼로: 트릴	a와 a' 두 개의 악구로 구성 중심 모티브(014)와 주제 선율 고요하고 평화로운 밤의 정취	<i>pp~mf</i>
B	19-28	첼로: 인공하모닉스, 트레몰로 피아노: 트레몰로, 트릴	더 높고 낮은 음역으로의 확대 불안정, 격변, 요동치는 분위기	<i>ppp~fff</i>
A'	29-55	첼로: 트릴, 글리산도 피아노: 트레몰로, 트릴	주제 선율 재등장 다소 긴장된 음향으로 변형	<i>pp~fff</i>
코다	56-63	첼로: 트레몰로 피아노: 트릴	낮은 음역으로 이동, 같은 음형 반복 고요한 분위기	<i>ppp~p</i>

〈표 1〉 《일종의 무한대처럼》의 형식 구성

첼로의 첫 세 음인 F $\sharp^2$ , F $\natural^3$ , D $^3$ 가 만들어내는 특징적인 음향은 음고류 집합 3-3(014)으로, A부분 전반에 걸쳐 등장한다. <악보 6>과 같이 마디 1에서 첼로의 F $\sharp^2$ 이 F $\natural^3$ 과 D $^3$ 로 연결되며 (014)의 음향을 형성하고, 마디 2-3의 D $^3$ -B $\flat^3$ -B $^2$ 로 연결된 선율 역시 (014)의 음향을 이룬다. 이후 주 선율은 F장3화음(F-A-C)의 친숙한 음향을 연상시키며(C $^3$ -F $^3$ -A $^2$ -F $^2$ -(G $^2$ )-C $^3$ ) 마무리된다. 첼로의 주제 선율에서 나타나는 (014)의 중심 모티브는 시작과 함께 크게 도약한 후 반대 방향으로 다시 도

40) 본 연구에서 사용한 《일종의 무한대처럼》의 악보는 1997년 슈가뮤직(SUGARMUSIC)에서 출판한 버전으로 작곡가에 의해 제공되었다. Nicola Sani, *RAW per violino*, edizioni Suvini Zerboni (Milano: SUGARMUSIC S.p.A., 2005).

<악보 6> 《일종의 무한대처럼》 A부분, 마디 1-6

악하는 선율이 특징인데, 이는 마치 대화에서 질문을 던지는 듯한 ‘물음’의 음형을 묘사한다. 이는 A의 두 번째 악구인 a’와 A’의 시작, 그리고 코다의 시작 부분 등 구조적으로 중요한 부분에 계속해서 등장하며 곡을 유기적으로 연결하고, 악곡의 중심 내러티브인 대화를 이끈다. 음고류 집합 3-3(014)의 음정벡터는 [101100]으로 단2도와 단3도, 장3도의 음정이 포함되어 있는데, 불협화를 이루어내는 대표적인 음정인 반음(단2도)과, 협화를 이루어 내는 다른 성질의 3도를 동시에 품고 있기 때문에 음향적으로 활용도가 높다.<sup>41)</sup> 한편 (014) 모티브는 노노의 《고요한 파편들》에서 볼 수 있었던 ‘쉐르헨

41) 음고류 집합 3-3(014)은 단2도 및 장·단3도가 포함되었다는 특징을 기반으로 악곡의 모티브나 화음의 기본 재료가 되기도 하고, 더 큰 규모의 음고류 집합에 대한 부분집합으로도 작용하며 여러 작곡가들의 주된 음 재료로 사용되었다. 무조음악의 시작을 알린 제2비엔나 악파의 많은 작품에서 (014)가 중심 음고류 집합으로 사용되고 있는데, 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 《3개의 피아노 작품》(Three Piano Pieces, 1909) op. 11, no. 1, 베베른(Anton Webern, 1883-1945)의 《현악사중주를 위한 악장》(Movements for String Quartet, 1905) op. 5, no. 3, 《9개의 악기를 위한 협주곡》(Concerto for Nine Instruments, 1934) op. 24 등이 대표적인 예이다. 최근 김예진의 연구에서는 베베른의 《3개의 가곡》(3 Lieder, 1935) op. 25, no. 1에서 (014)가 시적 의미를 담는 주도적 음향으로 사용되고 있음을 밝히고 있다. 이 외에도 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 《시편 교향곡》(Symphony of Psalms, 1930)과 《현을 위한 협주곡 D장조》“바젤”(Concerto in D for String Orchestra “Basel”, 1946),

모티브'(C-D b-E)와 동일한 음고류 집합으로, 제한된 중심 음향을 활용하여 작품의 선율과 화음을 구성하고자 했던 의도를 파악할 수 있다. 특히 이 (014) 모티브에 속한 단2도 음정은 《일종의 무한대처럼》의 주요 음정으로, <악보 6>에서 첼로의 첫 도약과 같이 장7도로 전위되어 나타나기도 하고, 마디 2-3의 연결부분처럼 증8도, 혹은 마디 5의 단9도와 같은 복합음정으로도 나타난다. 이 음정들은 반음이라는 음정을 근간으로 만들어지고, (014) 뿐만 아니라 반음이 포함된 (015)나 (016)의 음고류 집합으로 확대되기도 한다. 셰르헨 모티브와 같이 싸니의 《일종의 무한대처럼》에서 (014) 모티브는 작품 전체에 걸쳐 대화와 소리의 파동을 이끌어내고 발전되는 음향으로 작용한다.

첼로의 주선율이 펼쳐지는 가운데 마디 1의 끝에서 피아노의 화음이 진입하는데, 곡 초반에 나타나는 피아노의 화음은 8분섭표를 동반한다, 이처럼 정박이 아닌 약박에 진입하는 화음은 앞에 나온 물음에 대한 내면의 망설임, 지연된 응답을 의미한다. 피아노에서 등장하는 화음들은 대부분이 2도 관계의 연속된 음 집합으로 구성되어 있는 것을 볼 수 있는데, 마디 6까지의 화음들은 모두 A와 B의 음고를 공유하고 있다. 연속된 음들의 나열로 구성된 이러한 화음은 2도 관계의 인접한 음들로 불협화를 형성하나, 톤 클러스터처럼 한 옥타브 안에 뻗뻗하게 모여 있는 것이 아닌, 세 네 옥타브에 걸친 넓은 보이싱(voicing)으로 인해 한층 부드럽게 들린다. 또한, 마디 3에 등장하는 화음이나 이후에 등장하는 딸림7화음과 9화음, 단7화음 등에 단2도 관계의 음을 추가한 화음들은 좀 더 익숙한 음향을 바탕으로 새로운 형태의 음 조합을 제시하고 있다. 여린 다이내믹에서 만들어내는 친숙한 음향은 A부분에서 편안하고 고요한 내면과 밤의 정취를 느끼게 한다. 질문을 던지는 듯한 첼로의 선율과 내면의 망설임을 표현하는 피아노의 음향으로 구성된 A부분은 두 친구의 평온한 대화가 내면의 공간에 울려 퍼지는 듯한 고요한 반향을 그려낸다.

<악보 7>과 같이 마디 19의 세 번째 박에서 시작하는 B부분은 트레몰로, 하모닉스, 급격한 음역, 다이내믹의 변화를 통해 불안한 음향을 만들며, 레가토로 연주되었던 안정적인 A부분의 공간과 명확하게 대비된다. 마디 19의 첼로 선율은 (014)에 기반을 두고 있으나 하모닉스를 통해 높은 음역에서 나타나고, 마디 22에서 하모닉스와 트레몰로가 동반되어 긴장감이 더욱 고조된 대화의 상태를 보여 준다. 피아노의 화음은 마치 내면의 요동을 반영하듯 급격한 음역의 이동을 동반하는데, 마디 19에서 E#<sup>6</sup>을 트릴로 연주하던 왼손은 마디 20에서 A#<sup>2</sup>로 급하강하고, 다음 마디에서도 화음의 베이스인

---

바르톡(Béla Bartók, 1881-1945)의 현악4중주 작품과 마이크로코스모스(Mikrokosmos) 연작에서 (014)의 음고류 집합을 발견할 수 있으며, 미국 작곡가인 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)와 실험적 시도로 잘 알려진 크럼(Geroge Crumb, 1929-2022)의 작품에서도 이를 확장한 음향을 발견할 수 있다. Joseph N. Straus, *Introduction to Post-tonal Theory*, 4<sup>th</sup> edition (New York: W. W. Norton & Company, 2016), 67, 176, 222-232; 김예진, “베베른의 《3개의 가곡》 op. 25, no. 1에 내재된 음향 간 성부진행 연구,” 『음악이론포럼』 28/2 (2021), 67.

C<sup>6</sup>에서 C<sup>#2</sup>로 급격한 음역의 이동이 이루어진다. 이에 더하여 마디 22-23과 같이 완전4·5도, 혹은 증4도로 구성된 불협화음들이 트레몰로로 요동치며 한 마디 안에서 다이내믹이 급격한 변화를 일으켜 더욱 불안정한 공간을 형성한다. 안정적인 A부분과 대조되는 B부분의 음악적 진행은 대화 가운데 일어나는 내면의 긴장과 갈등을 반영하는데, 이는 노노가 《고요한 파편들》에서 다양한 연주기법, 아티큘레이션, 급격한 다이내믹의 변화를 통해 내면 깊은 곳의 감정을 표출했던 방식을 떠오르게 한다.

<악보 7> 《일종의 무한대처럼》 B부분, 마디 19-29

A와 코다의 시작은 악곡의 주제 선율과 (014) 모티브의 출현으로 인지된다. 마디 29에서 첼로의 주제 선율이 재출현하며 A가 시작되고, 마디 56에서 시작하는 코다 역시 <악보 8>과 같이 (014) 모티브가 중심이 된다. 코다에서 주목할 점은 첼로와 피아노가 동일한 음고를 공유하는 부분들이 현저하게 나타난다는 것이다. <악보 8>의 점선은 시간차를 두고 등장하는 공통된 음을 나타내는데, 첼로에 뒤이어 셋잇단 리듬의 8분씩표의 시간차를 두고 피아노가 응답하듯이 따라가고 있다. 이

55 Coda (014)

55 *loco*

58

61 낮은 음역의 트레몰로 ... assieme

61 *ppp* (사라지듯 마무리) *fino a scomparire...*

극단적 낮은 음역 → 내면의 깊은 곳

(8va)

<악보 8> 《일종의 무한대처럼》 코다, 마디 55-63

는 대화에 대한 마음의 반향으로, 동일한 음으로 반응하는 것은 음악적 대화의 수렴, 혹은 내면과 일치 되는 부분이라 이해할 수 있으며, 간혹 단2도의 선율 진행이나 화음이 추가되며 간극이 발생하기도 한다. 코다의 마지막 부분에서는 첼로와 피아노의 음역이 점점 낮은 곳으로 이동하는데, 마디 61-63에서 첼로는 가장 낮은 음인 C<sup>2</sup>와 F#<sup>2</sup>를 트레몰로로 반복하며 피아니시시모의 여린 다이내믹으로 소멸 되는 듯 진행하고, 피아노의 왼손 음역 역시 D b1과 B0의 매우 낮은 음역에서 ‘사라지듯 마무리’(fino a scomparire) 된다. 낮고 깊은 곳으로 가라앉은 음역의 변화는 내면 깊숙한 곳으로의 이동을 의미하

며, 작품에 대한 작곡가의 해설과 같이 현실에서는 끝나지 않을 듯 내면에서 반향되고 이어지는 두 친구의 대화를 묘사한다.

전자음악과 구체음악 작곡가로 알려진 싸니의 이례적인 작품인 《일종의 무한대처럼》은 노노가 《고요한 파편들》에서 보여주었던 음악적 사유의 전환과 평행선상에 있다. 노노가 극단적인 다이내믹, 연주기법, 아티클레이션 등의 변화를 통해서 내면의 감정을 표출했던 것처럼, 싸니는 안정적인 A부분과 불안정적인 B부분을 이러한 음악적 요소의 변화를 통해 대비를 이루어내며 대화 속에 흘러가는 개인적인 감정의 변화와 요동을 표현했다. 특히 싸니는 《일종의 무한대처럼》에서 (014) 모티브를 통해 작품의 선율 및 화성을 생성해 내고, 구조를 유기적으로 조직한다. 이는 (014)라는 특정 음고류 집합에 대한 작곡가의 열의와 중심 모티브를 통해 대화의 내러티브를 이끌어내려는 의도를 보여주는데, 특정 음향을 통해 소리의 파동을 이끌어내려고 했던 노노의 접근과 유사성을 발견할 수 있다. 노노가 감정의 표출을 페르마타의 정지된 시간 속에 투영하려고 했다면, 싸니는 현재의 대화에 반향되는 내면의 서사를 첼로와 피아노에서 약간의 리듬차를 두고 표현함으로써 음악의 연속선상에 두고자 했음을 발견할 수 있었다.

## 4.2. 《로우》

### 1) 작곡 배경

싸니의 《로우》는 2005년 로마에서 작곡된 솔로 바이올린을 위한 작품으로, 바이올린의 실험적이고 현대적인 연주기법이 두드러지는 곡이다. 이 작품은 이탈리아가 파시즘으로부터 해방된 60주년을 기념하여 에밀리아로마냐(Emilia-Romagna) 지역의 도시인 포를리(Forlì)에 위치한 ‘평화를 위한 극장’(Del Teatro per la Pace)의 위촉으로 작곡되었다.<sup>42)</sup> 《로우》라는 작품의 제목은 영단어 ‘raw’의 뜻 그대로 ‘날 것’ 혹은 ‘정제되지 않은’ 것을 의미하는데, 싸니의 설명에 따르면 ‘rough’한 소리, 즉, 고르지 않고, 울퉁불퉁하며, 거칠고 귀에 거슬리는 소리로 작품에서 표현된다. 이에 더하여 작품의 제목 《로우》는 각 알파벳을 뒤에서부터 재배치했을 때 나오는 영단어인 ‘WAR,’ 즉 ‘전쟁’을 의미하기도 하는데,<sup>43)</sup> 이는 전쟁의 거칠고 파괴적인 면모에 대한 작곡가의 솔직한 감정과 반전(反戰)에 대한 신념이 들어가 있다.<sup>44)</sup>

42) ‘평화를 위한 극장’ 홈페이지: <http://www.teatroperlapace.it/index.htm> [2024년 4월 21일 접속].

43) Sani, “셀시(Giacinto Scelsi)와 노노(Luigi Nono)의 음악세계와 오늘날 이탈리아의 현대음악,” 일신홍, 2023년 3월 3일.

44) Nicola Sani, 이메일 인터뷰, 2024년 4월 25일.

## 2) 분석적 접근

싸니가 《로우》를 통해 전하는 메시지는 명확하고 직설적이다. 전쟁, 파괴, 고통에 대한 원초적인 감정이 노골적이며 거친 소리를 통해 발현된다. 이 작품은 전자음악적 요소 없이 솔로 바이올린을 위해 작곡되었으나, 앞서 분석한 《일종의 무한대처럼》과 비교했을 때 음향적인 부분에 있어서 실험적이고 급진적인 면모가 두드러진다. 《로우》는 매우 느리게(*lentissimo*) 시작하여 ♩=50-52의 템포로 전환되는데, 박자표와 마다가 부재한 데다 리듬 또한 대략적으로 제시되기 때문에 연주자의 재량에 많은 부분을 의존하게 된다.<sup>45)</sup> <악보 9>는 《로우》의 시작 부분으로, 연주자는 B<sup>5</sup>를 중심으로 위아래의 미분음을 왕복하며 반복해서 연주하게 된다.<sup>46)</sup> 이때 음표의 개수가 명확하게 제시되어 있지 않고 수직선의 간격을 참고해야 하므로 연주는 음고와 리듬적인 표현에 있어서 매번 다른 결과를 만들게 된다. 싸니는 연속적인 글리산도(*glissando*)를 직선으로, 미분음을 빠르게 반복하여 연주하는 패시지는 울퉁불퉁한 ‘선’을 그려 넣어 대략적인 선율 윤곽을 제시하였다. 이와 같은 표기와 표현 방식은 포스트-노노 작곡가인 샤리노의 “글라이딩 음절 발화 양식”과도 연결되며, 다른 한편으로는 단일 음고를 중심으로 소재를 발전시켜 나갔던 셸시의 작곡 방식과도 맥락을 같이한다. 또한 싸니가 음악의 여러 요소들을 연주자의 즉흥적인 선택에 부여했다는 점에서 포스트-노노 작곡가들과 셸시의 영향력을 발견할 수 있다.

Time: 0:00                      0:12                      0:16    0:23                      0:31

*lentissimo*

*suono con rumore* (소음과 같은 사운드로)

(B를 중심으로 위 아래 미분음 연주) *microtoni* (C를 중심으로 빠른 글리산도)

(레노, 강하게) *legno, con forza*

*ribattuto* (동일하게 반복해서 연주) *gliss.* *gliss.* *p* *p* *mf*

*ppp* (활을 지국이 누르며 문지르듯이 연주) (활대로 두드리며 강하게 연주)

<악보 9> 《로우》의 시작 부분, 0:00-0:31

일반적으로 많은 현대음악은 다양한 실험적 시도와 규칙적인 패턴의 부재로 인해 명확한

45) 악곡 분석을 위해 참고한 음원은 2015년 스트라디바리우스(Stradivarius)에서 제작한 싸니의 음반 “RAW”의 다섯 번째 트랙으로 수록되어 있는 《로우》의 음원으로, 바이올리니스트 쉐칸띠(Duccio Ceccanti)가 연주하였다. Nicola Sani, RAW, Duccio Ceccanti, STR 37022.

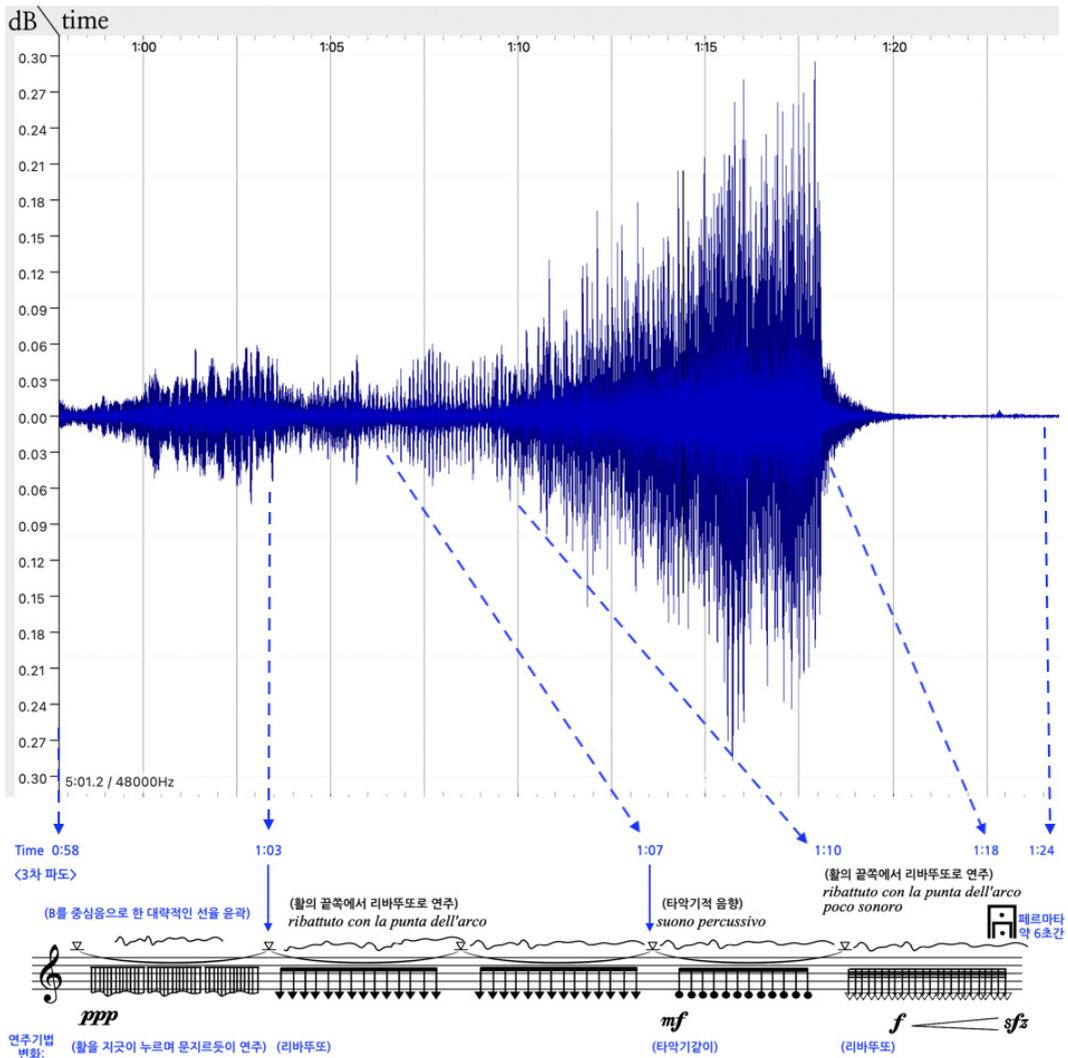
46) <악보 8>에서 ‘리바뚜또’(ribattuto)는 이탈리아어로 동일하게 반복해서 연주하는 것을 의미하며, 일반적으로 ‘리바뚜따’(ribattuta)라고 표기된다. John S. Adams, *Adams’ New Musical Dictionary of Fifteen Thousand Technical Words, Phrases, Abbreviations, Initials, and Signs Employed in Musical and Rhythmical Art and Science, in Nearly Fifty Ancient and Modern Language* (New York: Gordon & Son, 1865), 192.

형식을 구분하는 것이 가능하지 않은 경우가 많다. 그러나 본 연구는 《로우》에서 여린 다이내믹으로부터 시작하여 강한 다이내믹으로 전환되는 열 번의 패턴을 발견하였고, 이를 바탕으로 작품의 세 부 형식을 <표 2>와 같이 나누었다. 열 개의 부분은 피아니시시모(*ppp*)와 같은 매우 여린 다이내믹에서 시작하여 메조포르테(*mf*)~포르테시시시모(*ffff*)의 강한 다이내믹에 이르는 패턴의 유사성을 보이는데, 본 연구는 이러한 패턴을 ‘다이내믹 파도’라는 용어를 통해 설명하고자 한다.

파도	다이내믹 변화	시간(대략)	연주기법	특이사항
1차	<i>ppp</i> → <i>mf</i>	0:01-0:32	리바뚜또, 트레몰로, 글리산도, 플레노	“소음과 같은 사운드로”(suono con rumore), “미분음으로”(microtoni)
2차	<i>ppp</i> → <i>mf</i>	0:33-0:57	하모닉스	대략의 음역만 제시한 글리산도, “하모닉스 애드립”(armonico ad lib)
3차	<i>ppp</i> → <i>f</i> , <i>sfz</i>	0:58-1:24	리바뚜또, 글리산도	미분음, 타악기적 사운드, 이중사각 페르마타
4차	<i>ppp</i> → <i>f</i>	1:25-1:55	트레몰로, 스냅 피치카토	단일사각 페르마타, 타악기적 사운드, 미분음
5차	<i>ppp</i> → <i>ffff</i> , <i>sfz</i>	1:56-2:16	트릴, 글리산도	미분음, 활털을 사용한 타악기적 사운드, 이중사각 페르마타
6차	<i>ppp</i> → <i>f</i> , <i>sfz</i>	2:17-2:51	트레몰로	미분음
7차	<i>ppp</i> → <i>f</i>	2:52-3:14	트레몰로	미분음으로 중음 트레몰로, 단일사각 페르마타
8차	<i>pppp</i> → <i>ffff</i>	3:15-3:26	왼손 피치카토	
9차	<i>ppp</i> → <i>f</i> , <i>sfz</i>	3:27-4:02	트레몰로, 트릴	많은 도약과 다이내믹의 변동
10차	<i>ppp</i> → <i>f</i>	4:03-4:57	트레몰로, 글리산도, 리바뚜또, 플레노	타악기적 사운드

<표 2> 《로우》의 형식 구성

각각의 다이내믹 파도는 피아니시시모와 같은 여린 다이내믹에서 시작해서 끝에 다다르면 강한 다이내믹에 이르는 패턴이 일반적으로 나타나게 된다. <도표 2>는 3차 다이내믹 파도에 대한 데시벨 그래프와 악보로, 그래프의 가로축은 시간을, 세로축은 소리의 세기인 데시벨(dB)을 나타내며, 그래프와 악보의 타이밍이 점선으로 연결되어 있다. 그래프의 파동과 악보의 다이내믹을 비교해보면, 3차 다이내믹 파도는 피아니시시모(*ppp*) 구간(0:58-1:07), 메조포르테(*mf*) 구간(1:07-1:10), 포르테(*f*)에서 크레센도(*crescendo*) 되어 스포르잔도(*sfz*)의 극한 음량으로 마무리되는 구간(1:10-1:18), 그리고 이중 사각페르마타로 잔향이 남는 구간(1:18-1:24의 약 6초간)으로 구분되는 것을 볼 수 있다. 이는 마치 밀려오는 파도가 점점 커지면서 최고조에 이르며 극단적 음향을 형성하는 이미지를 상기시키며, 이후 이중사각 페르마타를 통해 정지된 시간 속에 그 음향의 잔해를 남긴다. 이는 앞서 다룬 《고요한 파편들》에서 노노가 페르마타를 통해 개인적인 메시지를 멈춰진 시공간 속에 투영하고자 했던 의도와 같은 맥락으로 이해할 수 있다.



<도표 2> 《로우》의 3차 파도에 대한 데시벨 그래프와 악보, 0:58-1:24<sup>47)</sup>

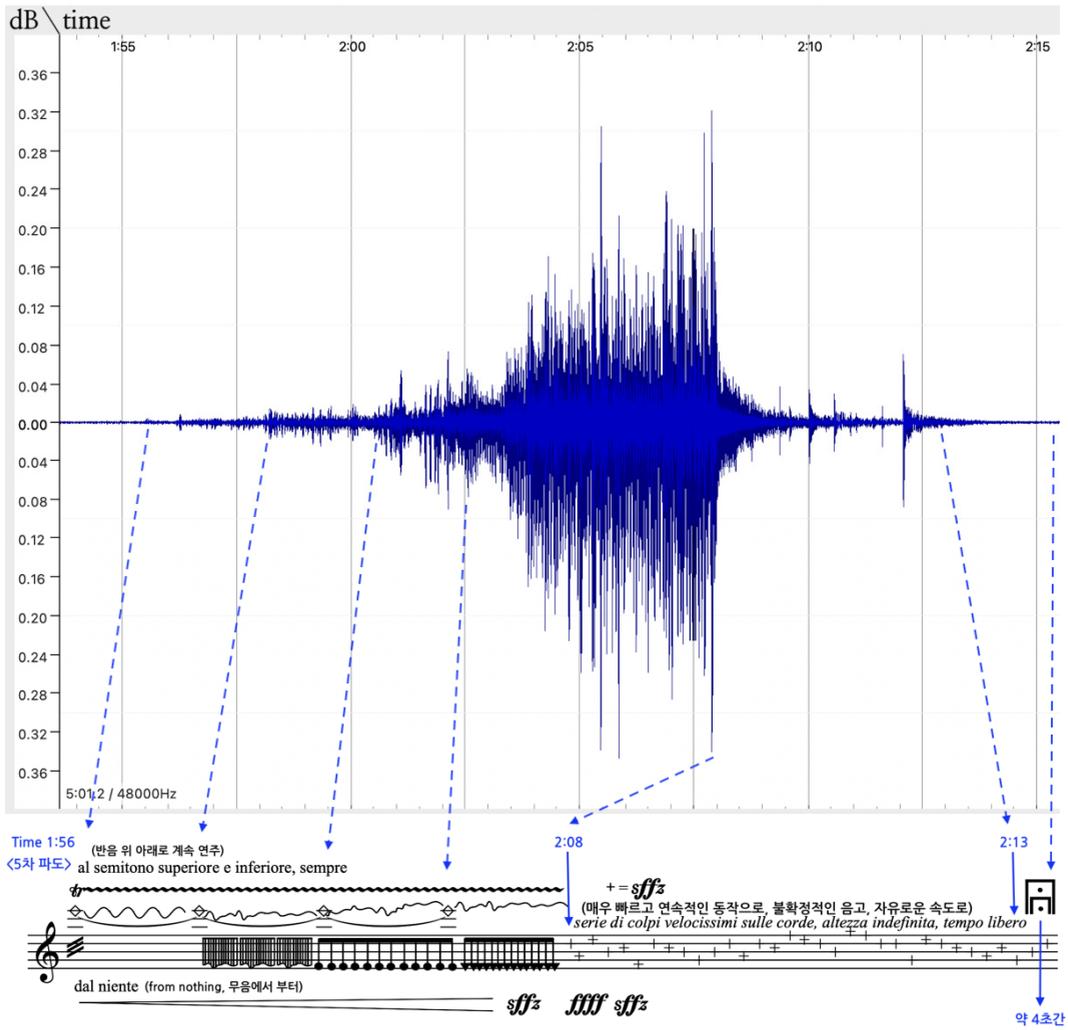
3차 다이내믹 파도는 피아니시시모에서 시작하여 포르테와 크레센도로 급격한 변화를 보이지만, 음고는 오선 위의 구불구불한 선을 따라 B<sup>5</sup>를 중심으로 위아래의 미분음으로 미세하게 움직인다. 현을 문질러 연주하여 소음과 같은 사운드를 내는 구간(0:58-1:03)으로 시작하며, 이후 활의 끝 쪽에서 빠르게 미분음 선율을 반복하여 연주하는 구간(1:03-1:07), 타악기적 음향으로 연주하는 구간(1:07-1:10), 활의 끝 쪽에서 빠르게 미분음 선율을 반복하여 연주하는 구간(1:10-1:18)이 뒤따른다.

47) 본 연구는 오픈소스 소프트웨어인 ‘소닉 비주얼라이저’(Sonic Visualizer)를 활용하여 오디오 파일을 시각화하였다. <https://www.sonicvisualiser.org/> [2024년 4월 2일 접속].

따라서 3차 다이내믹 파도는 음 하나 하나가 선적으로 만들어내는 얇은 선율 라인이 아닌, B<sup>5</sup>와 이를 중심으로 위 아래로 움직이는 미분음들이 만들어내는 ‘음 타래’의 두터운 선율선이 특징이다. 이 두터운 선율 선은 트레몰로, 리바뚜또, 타악기적 연주 기법 등 다양한 음색으로 표현되며, 셀시가 단음음악에서 소리의 세밀한 움직임과 결의 변화를 통해 음악의 서사를 만들어냈던 것과 유사한 접근방식을 보인다. 3차 다이내믹 파도에서 B<sup>5</sup>와 그 주변의 미분음들이 만들어내는 음 타래와 제한된 음고 안에서 다양하게 나타나는 음색의 변화는 전쟁에 대한 거칠고 노골적인 내면의 감정과 목소리를 의미한다.

<도표 3>은 《로우》의 5차 다이내믹 파도에 대한 데시벨 그래프와 악보로, 중심 음고인 E<sup>6</sup>의 반음 위 아래로 트릴을 통해 연주될 때 나타나는 급격한 다이내믹이 특징적이다. 악보에 표기된 “dal niente”는 “무음에서부터”라는 이탈리아어로, 앞서 다룬 사리노의 ‘제로 사운드’와 같은 맥락으로 이해할 수 있다. 가장 여린 다이내믹의 한계를 넘어서는 무음에서부터 시작되어 가장 극단적인 세기인 포르테시시모(ffff)로 크레센도 되는 다이내믹의 변화는 <도표 3>과 같이 단 시간 내에 더욱 강력한 파도의 모습으로 나타난다. 또한 미분음 트릴을 통해 중심음 위 아래로 형성되는 음 타래는 활과 현의 마찰을 통한 소음과 같은 트레몰로에서 시작되어 타악기적 음색으로 전환되고, 마지막에는 빠르게 움직이며 크레센도되어 더 큰 파동을 생성한다. 따라서 1분 56초에서부터 8초간 나타나는 음 타래는 점점 더 기복이 커지며 두터운 텍스처의 선을 만들어낸다. 앞선 3차 다이내믹 파도가 음 타래에 의해 쌓인 응축된 에너지를 이중사각 페르마타와 함께 시공간에 발산하였다면, 5차 다이내믹 파도에서는 포르티시시모와 스포르잔도로 극대화된 에너지의 발산이 갑작스러운 왼손 연주 패시지의 삼입으로 억제된다. 매우 빠른 보잉으로 극단적인 세기의 다이내믹에 이르렀을 때(2:08), 연주자는 왼손으로 현을 두드리거나 튕기는 등의 연속적이고 빠른 동작으로 갑작스럽게 전환하고, 이로 인해 극대화된 음향과 에너지는 왼손의 타악기적 음향에 간혀 억압된다.

전쟁에 대한 개인의 거친 감정을 묘사한 《로우》에는 노노에서 포스트-노노 작곡가들을 거쳐 짜니에까지 주요하게 전승되는 이탈리아 아방가르드의 유산이 담겨있다. 세밀하게 움직이는 미분음들을 동반한 음 타래는 셀시의 단음음악과 같이 제한된 음고를 중심으로 진행되며, 내면의 폭발적 감정은 다이내믹 파도를 통해 최고조로 증폭된 후 노노와 같이 페르마타의 정지된 시간 속으로 투영되거나 갑작스러운 음색의 전환으로 인해 억압된다. 1980년대 이탈리아 아방가르드 작곡가들의 침묵 속 내면의 탐구와 즉흥연주를 통한 전통적 작곡에의 도전은 짜니의 창작 팔레트에 다양한 방식과 질감, 색채를 통해 담겨졌고, 《로우》에서 바이올린의 생성 가능한 다양한 음색, 음향의 실험적인 시도를 통해 발현되었다.



<도표 3> 《로우》의 5차 파도에 대한 데시벨 그래프와 악보, 1:56-2:16

## 5. 나가면서

본 연구는 21세기 이탈리아 아방가르드 음악 작곡가인 니콜라 사니의 음악세계를 이해하고, 그의 작품을 분석함으로써 20세기 중반 음악 내면의 서사를 그려낸 이탈리아 현대음악의 조류를 탐구하였다. 1950년대 다름슈타트에서 활약했던 루이지 노노는 정치적 사상을 담은 음악을 통해 사회와 소통하였고, 논쟁적인 텍스트의 사용으로 인해 세계의 주목을 받았다. 1980년대 그는 음악적 인용을 통해 자신의 주변과 개인적 영역의 소통을 추구하였고, 청자들이 음악 내에서 고요히 울리는 내적인 목소리를 경청하기를 요구하였다. 노노의 음악세계의 전환을 보여주는 대표적인 작품인 《고요한 파편들》에 사용된 제한된 음고류는 다양한 특수기법과 광범위한 다이내믹을 통해 채색되었고, 페르마타를 통해 침묵 속에 파편화되며 내면적인 서사를 그려내었다. 침묵에 가까운 고요 속의 집중적인 연주와 청취를 요구했던 노노의 후기 음악철학은 몇몇 아방가르드 작곡가들에게 이어졌는데, 사니는 샤리노와 스포르도니, 셸시의 음악에서 그러한 경향을 찾는다.<sup>48)</sup> 샤리노는 전통적인 소리를 거부하고 배음의 연속적인 과정과 미세한 음색에 주목하였고, 감지하기 어려운 침묵에 가까운 제로 사운드의 소리를 고안하였다. 음색을 주요 도구로 즉흥연주를 통해 작곡과정의 혁신을 추구한 스포르도니는 음악 내부의 조화와 외부의 공명이 즉흥연주를 하는 순간 융합되어 새로운 음향 세계를 창조함을 주장하였다. 이와 흡사하게 셸시는 즉흥연주를 작곡의 주요 방식으로 삼았고, 미분음과 미묘하게 변형된 음색이 중심음을 수식하는 음 타래를 통해 제한된 음고 내에서 풍부한 서사를 만들어냈다.

노노와 포스트-노노, 셸시로 이어지는 이탈리아 현대음악의 유산은 사니의 창작 팔레트에 담겼고, 팔레트 속 다양한 질감, 색채, 방식을 가진 음악적 아이디어는 《일종의 무한대처럼》과 《로우》에서 변형되거나 혼합되어 재창조되었다. 《일종의 무한대처럼》의 경우 페스탈로짜와의 개인적인 대화는 중심 음향인 (014)를 기반으로 첼로의 선율을 통해 주도적으로 표현되었고, 피아노는 화음과 아르페지오를 통해 두 인물의 내면을 묘사한다. 이때 A부분과 B부분의 대비는 대화 속 고요함에서 불안정함과 혼돈으로의 변화를 의미한다. 《로우》에서 나타나는 열 번의 ‘다이내믹 파도’는 폭력적이고 파괴적인 전쟁에 대한 작곡가의 거친 메시지를 나타낸다. 다소 즉흥적으로 표출되는 메시지는 사니의 창작 팔레트에 포함되어 있는 다양한 연주기법과 실험적인 음색으로 드러나며, 특정 음고와 그 주변의 미분음을 통해 두터운 음 타래의 형태로 발현된다. 음 타래로 전달되는 반전의 메시지는 크레센도의 다이내믹 파도를 통해 증폭되며, 정지된 시간 속에 투영되거나 억압되며 거친 잔상을 남긴다.

48) Nicola Sani, “Nicola Sani와의 대화,” 연세대학교 체임버홀, 2023년 3월 6일.

싸니는 2017년 “새로운 열린 작품을 위해”(Per una nuova Opera Aperta)라는 제목의 TED 강연에서 현대음악의 가능성에 대해 논의한 적이 있다.<sup>49)</sup> 그는 기술과 세계화가 전례 없는 수준의 음악적 다양성과 실험으로 이어진 오늘날, 급변하는 음악 환경은 관객의 요구와 관심에 적응할 수 있는 새로운 종류의 음악적 창의성의 모델이 될 수 있다고 주장하였고, 현대음악의 중요성을 강조하였다. 침묵 속에서 내면의 서사를 고심했던 이탈리아 현대음악의 조류를 소개한 본 연구가 국내 음악계에 새로운 레퍼토리와 아이디어를 제공하여 현대음악의 스펙트럼이 확장되기를 기대한다. 또한 연구자들의 니콜라 싸니와의 지속적인 소통은 본 연구 이후 후속연구에도 넉넉한 힘을 실어줄 것이다.

#### 검색어

루이지 노노(Luigi Nono), 지아친토 쉘시(Giacinto Scelsi), 니콜라 싸니(Nicola Sani), 살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino), 알레산드로 스포르도니(Alessandro Sbordoni), 이탈리아 현대음악 (Italian Contemporary Music), 단음음악(single-tone music), 《고요한 파편들, 디오티마》(*Fragmente - Stille, An Diotima*), 내면의 서사(internal narratives), 《일종의 무한대처럼》(*Come una specie di infinito*), 《로우》(*RAW*), 페르마타(fermata), 음 타래(pitch bundle), 다이내믹 파도(dynamic wave)

49) TEDx Talks, “Per una nuova Opera Aperta | Nicola Sani | TEDxYouth@Bologna,” *Youtube Video* (2017년 3월 4일) <https://www.youtube.com/watch?v=gS078GAvhuk> [2023년 5월 30일 접속].

## 참고문헌

- 김예진. “베베른의 《3개의 가곡》 op. 25, no. 1에 내재된 음향 간 성부진행 연구.” 『음악이론포럼』 28/2 (2021): 59-79.
- 박지영. “지아친토 셀시의 과도기적 단음 음악: 《네 개의 트럼펫곡》 (1956) 분석.” 『음악이론포럼』 27/2 (2020): 69-95.
- 우혜언. “20세기 후반 음악의 공감각적 청취에 대하여 - 노노(Luigi Nono)의 《프로메테우스》 (Prometeo)를 중심으로.” 『서양음악학』 19/3 (2016): 203-240.
- Adams, John S. *Adams' New Musical Dictionary of Fifteen Thousand Technical Words, Phrases, Abbreviations, Initials, and Signs Employed in Musical and Rhythmical Art and Science, in Nearly Fifty Ancient and Modern Language*. New York: Gordon & Son, 1865.
- Bertolani, Valentina. “Improvisatory Exercises as Analytical Tool: The Group Dynamics of the Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza,” *Music Theory Online* 25/1 (2019). <https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.1/mto.19.25.1.bertolani.html>. 2024년 4월 21일 접속.
- Borio, Gianmario. “Nono, Luigi.” *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/ssl.access.yonsei.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020044>. 2024년 2월 14일 접속.
- Boyle, Antares. “Gestural Temporality in Sciarrino’s Recitativo oscuro.” *Music Theory Online* 29/4 (2023). <https://mtosmt.org/issues/mto.23.29.4/mto.23.29.4.boyle.html>. 2024년 4월 21일 접속.
- Blumberg, David. “Suspended Moments: The Fermata in Luigi Nono’s String Quartet “Fragmente - Stille, An Diotima.” In *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity: Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Edited by Irmengard Rauch and Gerald F. Carr, 595-598. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 1996.
- De Benedictis, Angela Ida, and Veniero Rizzardi. “Luigi Nono and the Development of Serial Technique.” In *The Cambridge Companion to Serialism*. Edited by Martin Iddon, 154-182. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Dickson, Ian. “Towards a Grammatical Analysis of Scelsi’s Late Music.” *Music Analysis* 31/2

- (2012): 216-241.
- Drott, Eric. "Class, Ideology, and il caso Scelsi." *The Musical Quarterly* 89/1 (2006): 80-120.
- Fox, Christopher, and David Osmond-Smith. "Scelsi, Giacinto." *Grove Music Online*. 2001.  
<https://www-oxfordmusiconline-com-ssl.access.yonsei.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024720>. 2024년 2월 14일 접속.
- Hodges, Nicolas. "A Volcano Viewed from Afar': The Music of Salvatore Sciarrino." *Tempo* 194 (1995): 22-24.
- Kuhn, Bernhard. "The Silence of an Elephant: Luigi Nono's *Al Gran Sole Carico d'Amore* (1975)." In *Silence and Absence in Literature and Music*, 181-195. Leiden, The Netherlands: Brill, 2016.
- McConville, Brendan. "Reconnoitering the Sonic Spectrum of Salvatore Sciarrino in 'All'aure in una lontananza'." *Tempo* 65/255 (2011): 31-44.
- Nielinger-Vakil, Carola. "Fragmente-Stille, an Diotima: World of Greater Compositional Secrets." *Acta Musicologica* 82/1 (2010): 105-147.
- Reish, Gregory N. "Una nota sola: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note." *Journal of Musicological Research* 25/2 (2006): 149-189.
- Sani, Nicola. "Nicola Sani: Gimme Scelsi per ensemble (2013) - In memoriam Giacinto." Liner Note for Scelsi Revisited, by Nicola Sani. Klangforum Wien, Sylvain Cambreling, Sian Edwards, Johannes Kalitzke, Emilio Pomarico. Kairos 0015030KAI, 2020. Compact disc.  
 \_\_\_\_\_. "The New and Brand New Italian Music." 미출판 저자제공 에세이.
- Sbordoni, Alessandro. *Free Improvisation: History and Perspectives*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2018.
- Sciannameo, Franco. "A Personal Memoir: Remembering Scelsi." *The Musical Times* 142/1875 (2001): 22-26.
- Sciarrino, Salvatore. *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. Milano: Ricordi, 1998.
- Straus, Joseph N. *Introduction to Post-tonal Theory*. 4<sup>th</sup> edition. New York: W.W. Norton & Company. 2016.
- Tassoni, Maurizio. "Alessandro Melchiorre Musicista Europeo." *Musica/Realtà* 118 (2019): 85-121.

Thomas, Gavin. “The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino.” *The Musical Times* 134/1802 (1993): 193-196.

Tosatti, Vieri. “Giacinto Scelsi, c’est moi.” *Il giornale della musica* 5/35 (1989): 1, 10.

## 악보

Sani, Nicola. *COME UNA SPECIE Di INFINITO per violoncello e pianoforte*. Edizioni Suvini Zerboni. Milano: SUGARMUSIC S.p.A., 1997.

\_\_\_\_\_. *RAW per violino*. Edizioni Suvini Zerboni. Milano: SUGARMUSIC S.p.A., 2005.

## 음반

Sani, Nicola. *RAW*. Duccio Ceccanti, STR 37022.

## 웹사이트

David Pocknee’s homepage: <https://davidpocknee.ricercata.org>. 2024년 4월 21일 접속.

Isabella Scelsi Foundation: <http://www.scelsi.it/en/home/>. 2024년 4월 21일 접속.

Sonic Visualizer: <https://www.sonicvisualiser.org/>. 2024년 4월 2일 접속.

Teatro per la Pace: <http://www.teatroperlapace.it/index.htm>. 2024년 4월 21일 접속.

TEDx Talks. “Per una nuova Opera Aperta | Nicola Sani | TEDxYouth@Bologna.” Youtube Video. 2017년 3월 4일. <https://www.youtube.com/watch?v=gS078GAvhuk>. 2024년 4월 21일 접속.

## 인터뷰

Sani, Nicola. 이메일 인터뷰. 2023년 2월 9일.

\_\_\_\_\_. 개인 인터뷰. 2024년 3월 6일.

\_\_\_\_\_. 이메일 인터뷰. 2024년 4월 25일.

## 강연

Sani, Nicola. “셀시(Giacinto Scelsi)와 노노(Luigi Nono)의 음악세계와 오늘날 이탈리아의 현대음악.” 일신홀. 2023년 3월 3일.

\_\_\_\_\_. “Nicola Sani와의 대화.” 연세대학교 체임버홀. 2023년 3월 6일.

## Unveiling Inner Narratives in Nicola Sani's Music: An Evolutionary Trajectory of Italian Music Since the 1950s

Yumi Kim, Dong Jin Shin

This study examines a strand of Italian contemporary music presented in the works of the living composer Nicola Sani (1961-) by analyzing his *Come una specie di infinito* (1997) and *RAW* (2005). Sani inherits the musical thinking of expressing inner narratives from Luigi Nono's later works, which have influenced post-Nono composers probing into silence, dynamics, timbre, resonance, vibration, and improvisation.

Nono's *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980) is a critical composition that transitioned from political messages to personal, inner narratives. By using experimental techniques with string instruments and extreme dynamic changes, he generated musical waves to reflect introspective emotions and projected the waves into fermatas, close to silence. The exploration of inner expression in silence is also evident in the works of Salvatore Sciarrino (1947-) and Alessandro Sbordoni (1948-). Sciarrino challenges traditional concepts of sound and silence by proposing "zero sound" and "gliding syllabic articulation," while Sbordoni focuses on new sounds created through improvisation and resonance. Being independent from the mainstream musical world, Giacinto Scelsi (1905-1988) sought infinite sound possibilities within a single pitch through microtones and timbral modifications in his 'single-note music.'

The musical philosophies and expressive techniques of Nono and some post-Nono composers have been embedded in Sani's creative palette and applied in diverse ways. *Come una specie di infinito* captures Sani's personal conversation with his friend, in which his emotional stillness and fluctuations are expressed by varying sound, timbre, and dynamics. *RAW* conveys an anti-war sentiment through 'pitch bundles,' utilizing microtones and timbre variations centered on limited pitch-class sets, as well as 'waves of dynamics,' effectively expressing intense emotions against war. The distinct features

of *RAW*, such as various expressions of limited pitches, pursuit of experimental timbre, and extreme dynamic changes, suggest the influences of Nono, Scelsi, and other post-Nono composers. It is expected that this study reevaluates Italian contemporary music, which has been somewhat marginalized in the musicological discourse, and will widen our scope to include the new types of contemporary music today.

## 니콜라 싸니의 내면의 서사: 1950년대 이후 이탈리아 음악의 한 조류

김유미, 신동진

본 연구는 이탈리아 출신 현존 작곡가 니콜라 싸니(Nicola Sani, 1961-)의 작품인 《일종의 무한대처럼》(*Come una specie di infinito*, 1997)과 《로우》(RAW, 2005)를 분석함으로써 그의 음악에서 나타나는 이탈리아 현대음악의 유산에 대해 조명한다. 싸니는 ‘내면의 서사’에 집중한 루이지 노노(Luigi Nono, 1924-1990)의 후기 작품에 나타나는 음악적 사유를 계승하였고, 침묵, 다이내믹, 음색, 공명, 진동, 즉흥성 등으로 설명되는 포스트-노노 작곡가들에게 영향을 받았다.

노노의 《고요한 파편들, 디오티마에게》(*Fragmente-Stille, an Diotima*, 1980)는 정치적인 메시지에서 개인적이고 내면적인 서사로의 전환을 보여주는 작품으로, 실험적인 현악기의 특수주법과 다이내믹의 극단적 변화를 통해 음악적 파동을 형성한다. 이러한 파동은 내면의 감정과 내러티브를 묘사하며, 침묵에 가까운 페르마타의 정지된 순간에 투영된다. 내면의 표현에 대한 탐구는 노노 이후 세대인 살바토레 샤리노(Salvatore Sciarrino, 1947-), 알레산드로 스보르도니(Alessandro Sbordoni, 1948-)에게도 나타난다. 샤리노는 “제로 사운드”나 “글라이딩 음절 발화 양식”과 같이 소리와 침묵에 대한 전통적 개념에 도전하는 음악어법을 제안하였고, 스보르도니는 즉흥성을 활용하여 내부 조화와 외부 공명이 만들어 내는 새로운 음향에 주목했다. 주류 음악계와 거리를 두고 자신만의 독자적인 영역에서 활동한 지아친토 셸시(Giacinto Scelsi, 1905-1988)는 ‘단음음악’을 통해 하나의 중심음이라는 제한된 소재 내에서 미묘한 음고와 음색의 변형을 통해 무한한 음향의 가능성을 만들어 내고자 했다.

노노와 몇몇 포스트-노노 작곡가들의 음악적 사유와 표현기법은 싸니의 창작 팔레트에 담겨 다양하고 독창적인 모습으로 발산되었다. 《일종의 무한대처럼》은 작곡가의 개인적인 대화와 감정을 담은 작품으로, 중심 음향과 음악적 요소의 변화를 통해 인간 감정의 고요함과 요동을 표현한다. 《로우》는 전쟁에 반발하는 목소리를 담고 있는 작품으로, 제한된 음고를 중심으로 세밀하게 움직이는 미분음과 음색의 변형이 ‘음 타래’를 형성하며, ‘다이내믹 파도’를 통해 증폭되며 전쟁에 대한 거센 감정을 표출한다. 특히 《로우》에서 나타나는 제한된 음고의 다양한 표현, 실험적 음색의 추구, 다이내믹의 극단적 변화는 1950년대 이후 이탈리아의 다양한 아방가르드 음악 중 내면의

서사에 집중했던 한 조류의 영향을 발견하게 해준다. 이러한 연구는 음악학계에서 다소 주변부로 소외되었던 새로운 이탈리아 현대음악에 대해 재고할 수 있게 해주며, 오늘날의 현대음악에 대한 범위와 가능성을 확장시키는 데 도움이 될 것이다.

논문투고일자: 2024년 04월 30일

심사일자: 2024년 05월 18일

게재확정일자: 2024년 05월 21일