

New Conceptions of Musical Time in Music in Postwar America Carter and Babbitt

Jeff Nichols
Harvard University

Elliott Carter and Milton Babbitt are perceived as the major representatives of the late Modernist tradition in America, and therefore as the inheritors of a quintessentially Western tradition leading back through Schoenberg and Stravinsky to Brahms and Wagner. Nevertheless, their music embodies new conceptions of musical time and perception that differentiate it radically from Western aesthetic values of previous centuries. The two composers can be seen as exploring micro- and macrocosms previously neglected in the West. The rhythmic structures of earlier Western music ultimately derive from body rhythms and remain within a comfortable range of time-spans easily measured by the listener in "real time." With his time-point system, Babbitt has constructed a finely detailed rhythmic universe evoking distinctions at the edge of perceptible speeds; Carter has explored polyrhythms extending over entire works. What are the aesthetic implications of such compositional methods? Are they deliberate efforts to create temporal structures that transcend human perception? Or are these composers devising new rhythmic languages intended to be as "natural" a means of expression as traditional musical rhythms?

The critical response to the music of these composers has often assumed that the only proper measure of its success is a direct comparison with the accepted masterworks of the past. If audiences cannot comprehend its structures as readily as those of the music of Mozart and Beethoven, the music must be flawed. Yet it seems apparent that a completely different artistic philosophy underlies these composers' conceptions of continuity and structure. By stretching the limits of human temporal perception, they ask the listeners to submit to a non-linear, open listening experience, one in

which it is impossible for the listener to construct a comprehensive narrative description of the work.

In order to make such vague observations a bit more concrete, I would like to discuss two specific examples from the music of Carter and Babbitt.

Let me begin with a quotation from David Schiff's book on the music of Carter. About the large-scale rhythmic structure of *Night Fantasies*, he writes:

"In order to ensure the coherence of the music in time, Carter constructed a system of pulses that runs from the beginning to the end. There are two pulse rates, MM 10.8 and 8.75; they coincide only at the down-beat of bar 3 and on the final notes of the piece. The polyrhythm formed is 216:175, and every pulse of both rates is played, though they rarely appear in isolation.... This rhythmic design... is at once hidden and controlling. The relentless pulses might be compared to a clock in an insomniac's room, its ticking passing in and out of the listener's consciousness.... Although the cross-pulse is mostly hidden in the faster motion of the musical surface, many of the events of the music owe their drama to the partially revealed deep structure of musical time."

What I want to stress in this excerpt is the concept of an overarching rhythmic structure that is at once hidden and controlling, imperceptible in its totality yet capable of generating dramatic tension. We will return to this concept in a moment, but first I would like you to listen to two passages Schiff mentions in which the background polyrhythm becomes audible. The first is shown in Example 1. Beginning in measure 417, the music suddenly slows down. For the rest of the page the two hands maintain different subdivisions of the beat: sextuple in the right hand, corresponding to sixteenth-notes in the 6/8 meter; quintuple in the left. With the tempo at a dotted quarter = 63, one background pulse, MM 8.75, is articulated by single-note right-hand attacks occurring every $5 \frac{5}{6}$ beats; the other background pulse, MM 10.8, is articulated by the single-note left-hand attacks occurring every $7 \frac{1}{5}$ beats. In the meantime, the faster-moving chords in each hand maintain the respective subdivisions, but articulated in such a way as project almost the same slow pulse: the right hand chords appear every $2 \frac{2}{3}$ beats, the left every $2 \frac{7}{10}$ beats. Since the sequence of left-hand chords begins about half-way between the first two right-hand chords, the result is that against the background polyrhythm projected by staccato, forte single-note attacks, the composite rhythm of quiet chords projects an *almost* regular, quicker-moving beat — a metronome a little out of order, or one whose ticking is heard through the haze of a sleepy brain.

The image displays two columns of musical notation for piano, representing measures 403 through 500 of Carter's *Night Fantasies*. The left column contains measures 403, 404, 405, 406, 407, and 408. The right column contains measures 409, 410, 411, 412, 413, and 414. The notation is dense and complex, featuring multiple rhythmic layers and dynamic markings. Key markings include 'marcato' (marc), 'pizzicato' (pizz), 'piano' (p), 'pizzicato' (pizz), 'piano' (p), 'pizzicato' (pizz), 'piano' (p), 'pizzicato' (pizz), 'piano' (p), 'pizzicato' (pizz), 'piano' (p), and 'pizzicato' (pizz). The score is written in a single system with two staves per measure, showing intricate polyrhythmic patterns and dynamic contrasts.

Example 1. Carter, *Night Fantasies*, mm. 403-30

Example 2 shows the end of the whole piece, where according to Schiff “the slower pulse becomes most audible towards the end when it is heard in the repeated four-note chord that gradually extinguishes the music.” Beginning in measure 507, the tempo is a quarter = 90 and the two pulses are represented respectively by the triplet-eighth-note and the septuplet attacks.

The gesture common to both these passages — very vigorous, impulsive, exciting music giving way to impassive slow moving chords — could express among other things a dichotomy between the personal and the impersonal, between the ephemeral and the permanent. This gesture is of course comprehensible without reference to the specific background pulses. So is it essential for the listener to recognize the “controlling” polyrhythm to understand the drama of the piece? Or does that drama depend precisely on the “inaccessibility” of the background structure, the vague sense that

Rome March 18 April 11, 1908

Example 2. *Night Fantasies*, mm. 502-end

something immutable underlies behind the surface activity of the piece?

Consider the differences between the way Schiff describes the “controlling polyrhythm” as the deep structure of *Night Fantasies* and a related notion commonly applied to traditional Western music: the Schenkerian concept of an “Ursatz.” For Schenker, the Ursatz represents a completely internalized set of expectations on the part of the listener. Far from being an extrinsic, “objective,” structure, placed in opposition to the more comprehensible surface details of the music, it serves as the constant touchstone that gives all those details their sense; without the Ursatz — a clear sense of where the music came from and where it is going — the music becomes meaningless. In Schenker’s view there is no division between surface and background, detail and whole; all are united in a seamless expression of the composer’s — and the listener’s — consciousness.

Schiff’s description of *Night Fantasies*, on the other hand, posits a unifying structure that is essentially remote and arbitrary. Far from representing the deepest musical expectations of the listener, it is a structure that the listener will only occasionally even notice, and never entirely grasp. The music’s details derive poetic meaning not from their dependence on the background structure, but from their opposition to it. This effect is made possible by the sheer scale of the basic polyrhythm: it spans too great a duration, and

consists of too complicated a ratio, for the listener ever, under any circumstances, to analyze by ear — even though its omnipresence is intended to be palpable at some level.

An example from the music of Milton Babbitt will show a composer intent on exploring temporal relationships that become inaccessible at the other extreme of human perception. In Babbitt's music, basic rhythmic structures depend on temporal distinctions so fine that they too can only occasionally and partially be perceived.

In the context of a short paper like this one, it is impossible to adequately describe Babbitt's rhythmic practice. But I think I can give an idea of several aspects of it that are germane to the larger point I wish to make. Most of Babbitt's music uses rhythmic series that are analogous to the twelve-tone series on which he bases the music's pitch structure. These rhythmic series are presented polyphonically, but unlike the pitch series, individual lines are distinguished not by instrument or register but by dynamics. In his work for solo clarinetist, "My Ends Are My Beginnings," for example, there is a four part rhythmic counterpoint throughout the piece in which the lines are distinguished by the dynamics fortissimo, mezzo-forte, piano and pianissimo. This rhythmic counterpoint mirrors the work's basic four-part pitch counterpoint, in which the lines are distinguished more traditionally by register of the instrument.

These processes are well described in the theoretical literature, and the interested listener can find them summarized in Andrew Mead's book *Introduction to the Music of Milton Babbitt*. As Mead observes, subsidiary rhythmic lines are superimposed on the basic four part counterpoint, and these are distinguished by the intervening dynamic levels forte, mezzo-piano and pianissimo and by the use of strings of "irrational" equal-note values distinct from the music's underlying pulse. In the first beat of measure 153 (see Example 3), an extremely intricate rhythm occurs: a partially articulated nonuplet embedded in a septuplet. What generates this rhythm? It turns out that the notes of this flourish are taken from another part of the piece; the high and low lines of the local counterpoint are ordered in such a way as to make a compound melody that cites part of a line that occurs elsewhere in the piece. The partially cited line is shown on the staff above, labelled "aggregate 49." The stops and starts of the nonuplet, which is missing its third, eighth and ninth attacks, reflect the fact that the compound melody at this moment only partially quotes the distant line: the third, eighth and ninth notes of that line are missing!

Even without knowing Babbitt's music or fully comprehending this

Lyne I
aggregate (36)

Slurs: 1_3

Slurs: 1_1

My Ends Are My Beginnings: details and equal note value strings.

Example 3. Analysis from Andrew Mead's *Introduction to the Music of Milton Babbitt* (p.201)

briefly explained example, the basic point is clear: an extremely fine level of detail here — the stops and starts in a complex embedded rhythm lasting about a second — is structured the way it is because of a reference to a single strand of a compound melody occurring many measures away in the piece, with different dynamics and rhythms and melodic contours, all as part of an uninterrupted series of such references — some looking forward, others backward; some quoting lines in the immediate context, others referring to passages in other sections of the piece entirely.

Consider the perceptual implications of this way of making music. Leaving aside the question of whether nonuplets embedded in septuplets, preceded and followed by other equally complex rhythms, can be perfectly executed and perceived, doesn't the constantly varying distance of reference alone — seem to preclude the possibility of comprehending these structures by ear?

Of course it does! And yet, Babbitt's pieces are each constructed out of a single 12-tone series; this means that *all* of these obscure and fleeting references ultimately will be replicating a single series of intervals. Thus the listener, although unable in real time to completely unravel these great chains of being, will constantly be struck by the resonances of one structure in another, and will perhaps cumulatively begin to sense, without ever fully comprehending, the presence of an all-encompassing design.

Carter's and Babbitt's musics are ultimately very different. Babbitt's is much more radical — as seen just from his idiosyncratic use of dynamics — in its disavowal of traditional modes of rhetorical expression. Carter superimposes narrative ideas, like oppositions between instruments projecting different “characters,” onto his broad and impersonal background structures. Babbitt's music is typically a more “pure” expression of unfolding relational processes. But in both composers' music we see the artist having recourse to structural frameworks that lie beyond the range of immediate perception.

Is this a mistake? Are these works invalid because their structural premises, unlike those of a Beethoven symphony or a Gershwin song, are inaccessible to aural analysis? What shall we say about musical worlds in which generating structural principles are rigorously defined, the music unfolds according to clear relational processes, but the result is inhumanly complex?

Despite the obvious origins of Carter's and Babbitt's music in 19th-century concepts of organicism, transmitted through Schoenberg, such music to my mind represents a fundamentally different aesthetic program from both its 19th- and 20th-century precedents. Although they, like Beethoven and Brahms and Schoenberg before them, are deeply concerned with structural unity and motivic development, the background structures of their music do not project a linear narrative or reflect any listener's preconceptions about how music goes.

Rather, the music's fundamental structures in my view model the natural world, in all its objectivity. I liken music like Babbitt's to an ecosystem. In any natural environment, a finite number of species acting according to a limited number of physical laws interact to produce an environment of virtually infinite complexity. When we go to a specific place and experience a unique environment, some phenomena are immediately understandable — water flows downhill, a bird eats an insect — but others — the placement and design of the plants, the paths of ants crawling on the ground — are the product of evolutionary processes and immediate conditions that we can never completely understand.

And yet it pleases us to be in nature. Our minds are adapted to find purpose and pleasure in sorting out comprehensible relationships in an irreducibly complex environment — and we also find pleasure in the surprises afforded by that complexity! Our minds can and do analyze an environment, and they do so on many different levels simultaneously. The comprehension of causal chains is only one level; but consider for a moment what it means simply to walk through a forest: we instantly perform

complex analyses of the trajectories and velocities of various beings in motion around us, projecting what branch a bird will land on, knowing how far that branch will sway in the wind and whether we can duck under it; we plot paths for ourselves through the underbrush, keeping track of objects in our peripheral vision all the while; in general, we focus in succession on objects and relationships of immediate importance to whatever we are doing at a given instant; in this way we organize space and time in an environment whose structure we only partially comprehend.

Such an experience is not a linear, narrative one. We may construct local goals for ourselves spontaneously, reaching for a nut in a tree, going around a bend to catch a different view; we may later also be able to tell little stories about what we have experienced. But the purpose of a walk in the woods is not to achieve any particular goal; we do not seek out the experience because later we can use it to construct narratives. We simply want to be in that environment, to challenge our senses, to subject ourselves to unpredictable and unanalyzable successions of experiences that nonetheless we feel belong together somehow, and that through scientific research we know do belong together (all creatures in a given ecosystem have functional relationships with each other). This is the second, passive, non-goal-oriented mode in which we appreciate nature.

I listen to much complex post-tonal music in the same way, delighted by each piece's richness and unpredictability, by the unique sensory qualities afforded by its basic materials, as well as by those sequences of events that I can relate to each other. My favorite pieces become like favorite nature walks: each time I go to these places, the terrain becomes more familiar, I have a better idea what to expect, but I do not return so much for the increasing, if limited, familiarity and predictability of the experience: I return because the environments are so rich that each time I am in them I notice something new, I feel something new, and in the process *I* am renewed.

To object to compositional procedures like the ones I have described in Babbitt's or Carter's music because of their complexity is, I suggest, to miss the aesthetic point entirely. I view this music as an extended hymn to nature, a continuation of the ancient traditions of contemplating man's place in the universe through art. Our understanding of how we fit into our environment has of course changed in the last century, but our desire to express such understanding has not. It seems safe to say that in the twentieth century we came to understand that although the rational foundations of science could lead to the only secure knowledge of the universe, in contrast to Enlightenment thought we also understand that the

limits of our observational powers render the largest and smallest structures of the universe forever inaccessible to our direct observation. We can experience the effects of processes taking place at those levels, but never observe those processes directly.

Although the aesthetic tradition that gave rise to the music of Carter and Babbitt has innumerable sources in critical concepts as varied as Schopenhauerian organicism, Stravinsky's renunciation of the narrative and expressive functions of music, and Eco's call for open and polyvalent forms, I prefer to close by placing the music under discussion in one of the most ancient and defining aesthetic traditions of the West, the artistic theories of Aristotle — perhaps then accompanied by the question, how does this music relate to non-Western aesthetic traditions?

In Aristotle's view, man needs art, and finds art a unique route to truth, not because art imitates nature — something he takes as a given — but because it induces a consciousness of the universal. For Aristotle, the "universal" may have meant something like Platonic Forms, for us relativity or quantum mechanics — but the interpretation of the ultimate purpose of mimesis in art remains the same.

Babbitt and Carter model objective reality and our relationship to it by using temporal relationships that are inaccessible to our complete understanding. Their music thereby enables us to access a part of ourselves we can reach in no other way.

전후(戰後) 미국 음악에 나타난 새로운 음악적 시간개념 카터와 배빗의 경우

제프 니콜스(하버드대학)

김대호 옮김(서울대 서양음악연구소)

엘리엇 카터와 밀튼 배빗은 미국 후기 모더니즘 전통의 주요 대표자로, 따라서 쇤베르크와 스트라빈스키를 거쳐 브람스와 바그너까지 거슬러올라가는 서구 전통의 정수(精髓)의 계승자로 여겨지고 있다. 그럼에도 둘의 음악은 음악적 시간과 지각에 대한 새로운 개념들을 담고 있어 지난 몇백 년 서구의 미적 가치들과 철저히 차별화된다. 두 작곡가는 종래 서구에서 무시돼 온 소우주와 대우주를 탐구하고 있는 것이라 볼 수 있다. 앞선 시대 서양음악의 리듬구조는 궁극적으로 신체 리듬에서 나온 것으로, 청자가 '실시간'에서 쉽게 측정할 수 있는 편안한 범위의 시간대(time-span) 안에 머물러 있다. 배빗은 시점(time-point)이라는 체계로써 정밀하게 세분된 리듬의 우주를 구축함으로써, 지각가능한 속도의 극단에서 리듬 구분을 실현하며, 카터는 그의 전작품에 걸쳐 다중리듬(polyrhythm)을 탐구해왔다. 이러한 작곡방법의 미적 함의들은 어떤 것인가? 인간의 지각을 초월하는 시간구조를 창조하려는 의도적인 노력인가? 아니면, 두 작곡가는 전통적 음악 리듬처럼 '자연스러운' 표현수단으로 사용할 의도로 새로운 리듬언어를 고안하고 있는 것인가?

두 작곡가의 음악에 대한 비판적 반응들은, 이들 음악의 성공을 가능할 유일한 척도는 과거의 공인된 걸작들과의 직접비교뿐이라는 가정을 담고 있는 경우가 많았다. 청중이 모차르트와 베토벤 음악에서처럼 즉각 이들 음악의 구조를 이해할 수 없다면, 음악에 결합이 있는 게 틀림없다는 식이다. 하지만 두 작곡가가 보여주는 연속성과 구조 개념의 근거에는 완전히 다른 예술철학이 깔려 있음에 틀림없다. 인간의 시간지각 한계를 확장함으로써 카터와 배빗은 청자가 비(非) 선조적(線條的, linear)인, 열린 청취체험에 따르기를 요구하는데, 이러한 체험 속에서 청자가 작품의 포괄적인 서사적 기술(narrative discription)을 구성하기란 불가능

하다.

이러한 모호한 관측을 한층 구체화하기 위해, 카터와 배빗의 음악에서 두 가지 보기를 뽑아 논의해 보고자 한다.

먼저, 카터 음악을 다룬 데이비드 쉬프의 책을 인용해 보자. <밤의 환상(Night Fatasies)>의 거시적 리듬구조에 대해 쉬프는 이렇게 쓰고 있다.

“시간 속에서 음악의 정합성을 확보하기 위해 카터는 처음부터 끝까지 일관되게 흐르는 펄스 체계를 구축했다. 펄스 속도는 MM 10.8과 8.85의 둘이며, 둘이 일치하는 경우는 마디 3의 강박과 곡의 마지막 음에서뿐이다. 구축된 다중리듬은 216:175이고, 두 속도의 모든 펄스가 연주되지만, 이 둘이 따로따로 나타나는 경우는 거의 없다. … 이러한 리듬 구도는 … 숨겨진 채로 곡을 지배한다. 가혹하다고 할 만한 이 펄스들은 마치 불면증 환자의 방에 있는 시계처럼 짹짹씩 청자의 의식 속을 들락날락한다. … 교차펄스(cross-pulse)는 음악 표면의 더 빠른 움직임들 속에 거의 가려 있어도, 음악적 사건 다수는 부분적으로 드러난 깊은 음악적 시간의 구조에서 드라마를 가져온다.”

인용에서 내가 강조하고 싶은 것은 숨겨진 채 지배하는, 전체적으로는 지각 불가능하지만 극적 긴장을 산출할 수 있는, 전곡에 걸친 리듬구조라는 개념이다. 이 개념은 잠시 후 다시 다루겠지만, 우선 쉬프가 말하는, 배경의 다중리듬이 들리는 두 패시지를 들어보자. 첫 패시지가 보기 1이다. 음악은 마디 417부터 갑자기 느려진다. 악보면의 나머지 부분에서 두 손은 각각 상이한 분박을 유지한다. 오른손은 6/8 박자의 16분음표에 해당하는 6분박, 왼손은 5분박이다. $\downarrow = 63$ 에서 MM 8.75 짜리 배경 펄스는 5 5/6박마다 나타나는 오른손의 한 음짜리 어택(attack)에 의해 분절된다. 다른 배경 펄스 MM 10.8은 7 1/5박마다 나타나는 왼손의 한 음짜리 어택에 의해 분절된다. 이러는 동안, 이보다 빠르게 움직이는 양손의 화음들은 각각의 분박을 유지하지만, 거의 동일한 느린 펄스를 투사하듯 분절된다. 오른손 화음은 2 2/3박마다, 왼손 화음은 2 7/10박마다 출현한다. 왼손 화음의 시퀀스는 첫 두 개의 오른손 화음 중간쯤에서 시작하기 때문에, 결과는 스타카토와 포르테의 한 음짜리 어택에 의해 투사된 다중리듬을 배경으로, 고요한 화음의 복합리듬은 거의 일정하고 더 빠르게 움직이는 박을 투사하는 모습이 된다. 살짝 고장난 메트로놈, 혹은 비몽사몽간에 아스라이 들리는 메트로놈처럼.

보기 2는 곡의 마지막 부분, 쉬프에 따르면 “곡이 막바지로 향하면서 네 음짜리 화음이 차츰 작아지는 가운데, 느린 펄스는 더없이 분명하게 들린다”는 바로 그 부분이다. 마디 507부터 템포는 $\downarrow = 90$ 이 되고, 두 가지 펄스는 셋잇단 8분음표와 7분박 어택으로 각각 제시된다.

두 패시지에 공통으로 나타나는 제스처—아주 힘차고 충동적이고 도발적인 음악이, 무표정하고 느린 움직임의 화음들에 자리를 내주는—는 무엇보다 개성과 몰개

〈보기 1〉 카터, 〈밤의 환상〉, mm. 403-30

성, 덧없는 것과 영원한 것의 이항대립을 표현할 수 있다. 물론 이 제스처는 특정 배경 필스에 기대지 않고도 파악할 수 있다. 그렇다면 작품의 드라마를 이해하기 위해 청자가 '지배적' 다중리듬을 인식하는 것이 반드시 필요한가? 아니면 드라마는 정확하게, 배경 구조의 접근불가능성, 불변의 그 무엇이 작품의 표면적 활동 이면에 놓여 있다는 모호한 느낌에 의존하는가?

'지배적 다중리듬'이 〈밤의 환상〉의 심층구조라는 쉬프의 설명과, 흔히 전통 서양음악에 적용되는 관련개념인 쟁커의 '근본구조(Ursatz)' 사이의 차이를 생각해 보자. 쟁커의 근본구조는 청자의 입장에서 완전히 내화된 일련의 기대를 나타낸다. 근본구조는 파악하기 쉬운 음악 표면의 세부사항들의 '반대편에' 있는 외재적이고 '객관적인' 구조가 아니라, 이 모든 세부사항들에 의미를 부여하는 불변의 시금석 역할을 한다. 근본구조—음악이 어디서 와서 어디로 가는가 하는 명확한 느낌—가 없다면 음악은 무의미해진다. 쟁커의 시각 속에는 표면과 배경, 세부와 전체 사이의 구분이 없다. 모든 것은 작곡자—그리고 청자—의 의식의 말끔한 표현 속에 통합되어 있다.

반면 〈밤의 환상〉에 대한 쉬프의 설명은, 본질적으로 멀리 떨어져 있고, 자의적



<보기 2> <밤의 환상>, mm. 502-끝

인 통합구조를 가정한다. 쉬프의 구조는 청자의 가장 깊은 음악적 기대를 나타내기는커녕, 청자가 이따금이나 알아챌 수 있을 뿐 결코 전체를 포착할 수는 없는 구조이다. 음악의 세부사항들의 지적 의미는 배경구조에 의존해서 나오는 것이 아니라, 배경구조의 반대편에서 나온다. 이 효과가 가능한 것은 바탕을 이루는 다중리듬의 아찔한 스케일 때문이다. 즉 너무 긴 시간에 걸쳐 있고 너무 복잡한 비율로 이루어져 있기 때문에, 어떤 상황에서도—음악 어느 순간에나 존재하는 다중리듬을 어떤 층위에서는 알아챌 수 있게 해 두기는 했지만—청자가 귀로 분석하기는 불가능하다.

밀튼 배빗의 음악에서 뽑아온 다음 보기는, 인간 지각의 반대편 극단에서 접근 불가능하게 되는 시간관계를 탐구하는 작곡가의 모습을 보여준다. 배빗 음악의 바탕 리듬구조는 아주 정교한 시간 구분에 의지하기 때문에 마찬가지로 이따금씩, 그리고 부분적으로만 지각할 수 있다.

이와 같은 짧은 글로 배빗 리듬의 실재를 적절히 기술하는 것은 불가능하다. 하지만, 내가 피력하고자 하는 더 큰 논점에 맞아떨어지는 몇몇 측면에 대한 아이디어를 줄 수는 있을 것 같다. 배빗 음악 대부분은 그의 음악의 음고구조의 바탕인 12음렬과 똑같은 리듬렬을 사용한다. 이 리듬렬은 폴리포니 형태로 제시되지만, 개개의 선은 악기나 음역에 의해서가 아니라 셈여림에 의해서 구분된다. 예컨대

Lyne 1

aggregate 49

151 153 38

$P > PP > PPP < P$

Slurs: 1_3

10 = ♩ 7 = ♩ 9 = ♩

38 10 = ♩ 11 = ♩ etc.

$< ff$

My Ends Are My Beginnings: details and equal note value strings.

<보기 3> Andrew Mead, *Introduction to the Music of Milton Babbitt*, 201쪽의 분석

클라리넷 독주를 위한 <나의 끝은 나의 시작이요>에서는 4성 리듬대위법이 전체에 펼쳐져 있는데, 개개 선을 구분해 주는 것은 포르티시모, 메조포르테, 피아노, 피아니시모 따위 셈여림이다. 이 리듬대위법은 이 작품의 기본인 4성 음고대위법(여기서는 전통적인 방법 즉 악기의 음역에 의해 선이 구분된다)을 반영한다.

이런 과정들은 배빗의 이론적 저술들에 잘 기술되어 있으며, 흥미 있는 청자라면 앤드류 미드의 『밀튼 배빗 음악 입문』에 요약된 것을 참고하기 바란다. 미드의 관찰처럼, 부차적인 리듬선들은 바탕을 이루는 4성 대위법 위에 덧놓여 있으며, 이 선들은 포르테, 메조피아노, 피아니시모 등 셈여림의 개입과, 음악의 기저 펄스(underlying pulse)와 구분되는 ‘무리수(irrational)’ 등시가(等時價) 연쇄의 사용에 의해 구분된다. 마디 153의 첫박(보기 3)에는 7분박이 부분적으로 9분할되는 극도로 복잡한 리듬이 나온다. 무엇이 이 리듬을 만들어내는가? 이 화려한 부분의 음들은 곡의 다른 부분에서 가져온 것임이 드러난다. 부분적으로 쓰인 대위법의 높고 낮은 선들이 만들어내는 복합선율은, 곡의 다른 부분에 나타나는 선 하나의 일부를 따온 것이다. 불완전하게 잘린 채 인용된 본래 선은 보기 3보다 앞부분, “집단 49(aggregate 49)”라 지시된 부분에 나타난다. 3, 8, 9번 어택이 생략된 아홉잇단음의 중단과 시작은 복합선율이 이 순간 불완전하게만 저 먼 데 선을 가져왔다는 점을 반영한다. 즉 본래 선의 세번째, 여덟번째, 아홉번째 음이 빠진 것이다.

배빗의 음악을 모르거나 간단하게 설명된 위 보기를 완전히 이해하지 못하더라

도, 요점은 명백하다. 즉, 여기 나타나는 극도의 섬세함—복잡한 바탕리듬 위에 얹혀 약 1초 사이에 사라졌다 나타났다가 되풀이하는—은, 여러 마디 떨어진 곡의 다른 부분에 나타나는 복합선율이라 한 가닥을 셈여림과 리듬과 선율운곽을 달리하여 끌어온—더러는 앞을 보고, 더러는 뒤돌아보며, 또 더러는 바로 잇닿은 패시지의 선율, 더러는 전혀 맥락이 닿지 않는 먼 패시지의 선율을 갖다쓰며—구조라는 것이다.

이러한 작곡 방법의 지각적 함의를 생각해 보자. 7분박 안에 9분박이 놓이고, 똑같이 복잡한 다른 리듬들이 여기 앞서거니 뒤서거니 나타나는 모습들이 완벽히 실행되고 지각될 수 있는가 하는 문제는 접어둔다 하더라도, 먼 데서 가까운 데서 끊임없이 바뀌어가며 선율을 따온다는 사실 하나만으로도 이들 구조를 귀로 이해한다는 가능성은 원천봉쇄되는 것 아닌가?

물론이다. 그러나 배빗의 작품 각각은 하나씩의 12음렬로 구성되어 있다. 이것은 희미하고 덧없는 인용 모두가 궁극적으로는 단일한 음렬을 반복하고 있을 것이라는 사실을 의미한다. 따라서 청자는 비록 이 거대한 존재의 연쇄를 실시간에서 밝혀낼 수 없어도, 한 구조의 잔향이 다른 구조 속에서 나타나는 끊임없이 듣고, 모든 것을 포괄하는 구도의 존재를—끝내 완전히는 이해하지 못할망정—차츰차츰 느끼기 시작할 것이다.

카터와 배빗의 음악은 궁극적으로 아주 다르다. 전통적인 수사적 표현양식을 폐기하기로는 배빗 쪽이—독특한 셈여림 구사에서 방금 보았듯—훨씬 과격하다. 카터는 악기들 사이의 대립이 만들어내는 갖가지 '성격' 들을, 드넓고 몰개성적인 배경구조 위에 포개놓는다. 배빗의 음악은 유관한 과정들을 전개시키는 더 '순수한' 표현의 전형이다. 그러나 두 작곡가 모두의 음악에서 우리는, 인간이 즉각적으로 지각할 수 있는 영역 저편에 놓인 구조적 틀에 의지하고 있는 예술가를 발견한다.

이는 실수인가? 베토벤 교향곡이나 거쉬윈 가곡과 달리 카터와 배빗 작품의 구조적 전제조건은 귀에 의한 분석으로 접근할 수 없다는 이유로 무가치한가? 생성적인 구조원리들이 엄격하게 정의되고, 음악이 뚜렷한 유관 과정에 따라 펼쳐지지만 그 결과는 비인간적으로 복잡한 음악 세계를 무어라 말해야 할까?

카터 음악과 배빗 음악이 쇤베르크를 통해 전승된 19세기의 유기체론에 근원을 두고 있는 것은 확실하지만, 그들의 음악은 19세기와 20세기의 앞선 작품들과는 근본적으로 다른 미적 프로그램으로 내게 다가온다. 앞의 베토벤, 브람스, 쇤베르크 음악처럼 이들 음악은 구조적 통일과 모티프 발전에 깊은 관심을 가지고 있으면서도, 이들 음악의 배경구조는 선조적 내러티브를 만들어내거나 음악의 진행 모습에 대한 청자의 선입견을 반영하지는 않는다.

음악의 근본 구조는 오히려, 자연 세계를 그 가장 객관적인 모습 그대로 모델로 삼는다는 것이 내 생각이다. 배빗의 작품 같은 음악은 생태계에 비길 수 있다. 어

면 자연 환경에서건 제한된 수의 물리법칙에 따라 행동하는 유한수의 종들이 상호 작용하여 사실상 무한히 복잡한 환경을 만들어낸다. 우리가 어떤 곳에 가서 거기만의 독특한 환경을 경험할 때, 물이 아래로 흐르고 새가 곤충을 먹는 따위 현상은 즉각적으로 이해할 수 있지만, 또 어떤 환경—행성의 배치와 구도, 땅 위를 기는 개미들의 길—은 진화과정의 산물이어서 우리가 결코 완전히 이해할 수 없는 즉각적인 조건이다.

그럼에도, 자연 속에 있다는 것은 우리를 기쁘게 한다. 우리의 정신은 환원불가능할 정도로 복잡한 환경 속에서 파악가능한 관계를 추려내면서 목적성과 기쁨을 발견하도록 생겨 있다. 그 복잡성이 가져다주는 놀라움 속에서도 우리는 기쁨을 찾는다. 우리의 정신은 환경을 분석할 수 있고 또 그렇게 하며, 그것도 동시에 여러 가지 다른 수준에서 그렇게 한다. 인과 사슬의 파악은 단지 한 수준에 불과하다. 단순히 숲 속을 거니는 것이 무엇을 의미하는지 잠시 생각해 보자. 새가 어느 가지에 앉을 것인가를 추정하고, 그러면 그 가지는 바람에 얼마나 더 흔들릴 것인지, 그러면 우리는 그 아래로 숨을 수 있을지 따위를 생각하면서, 우리는 주위에서 움직이는 다양한 존재들의 궤적과 속도에 대한 복잡한 분석을 수행한다. 덩불을 어느 길로 헤쳐나갈지 생각하면서, 동시에 주변에 보이는 것들의 움직임도 줄곧 염두에 두고 있다. 일반적으로 우리는 무엇이든 어떤 순간에 우리가 하고 있는 일을 놓치지 않으면서 동시에 대상들의 계기(succession)에 집중할 수 있다. 이런 식으로 우리는, 우리가 부분적으로만 그 구조를 파악하고 있는 어떤 환경 속에서 공간과 시간을 조직한다.

그러한 경험은 선조적이고 서사적이지 않다. 나무의 열매 하나를 잡거나, 다른 광경을 보기 위해 구비구비 돌아 다니는 등, 우리는 국부적인 목표를 자연스럽게 구성하고 있고, 나중에는 우리의 경험에 대해 작은 이야기를 지어낼 수도 있다. 그러나 숲 속을 거니는 목적은 어떤 특정한 목표를 이루려는 것이 아니다. 나중에 이야기를 만드는 데에 써먹으려고 경험을 추구하는 것은 아니다. 우리는 그저 그 환경 속에 있고 싶고, 우리의 감각을 환기하고 싶고, 예측할 수 없고 분석할 수 없으면서도 아무튼 우리도 함께 속해 있다고 믿는, 또 과학적 탐구를 통해서 실제로 함께 속해 있음(어떤 생태계 안의 모든 생물들은 서로 기능적 관계로 맺어져 있다)을 아는, 체험의 연쇄에 우리 스스로를 맡기고 싶을 따름이다. 이것이 이차적, 수동적, 비(非) 목적지향적인 자연 감상 방법이다.

마찬가지로 각 작품의 풍부함과 예측불가능성, 그 기초재료들이 갖다주는 독특한 감각적 질들, 뿐만 아니라 내가 서로 연결시킬 수도 있는 일련의 사건들에서 기쁨을 느끼며 나는 아주 복잡한 조성 이후 음악을 듣는다. 내가 좋아하는 작품들은 즐겨 찾는 산책 코스처럼 된다. 갈 때마다 지형에 더욱 친숙해지고, 무엇을 기대하면 좋을지 더 잘 알게 되지만, 이렇게 제한적이나마 더 친숙해지고 예측가능성이 높아진다고 해서 그곳을 다시 찾는 것은 아니다. 그곳을 다시 찾는 것은, 환경이

너무도 다채로워 거기 있을 때마다 뭔가 새로운 것을 발견하고 뭔가 새로운 것을 느끼고, 그러면서 내가 새로워지기 때문이다.

배빗이나 카터의 음악이 복잡하다고 하여 위에 설명한 식의 작곡 과정에 반대하는 것은 내 생각에는 미적 요점을 완전히 놓치는 것이다. 나는 이들 음악이 자연에 대한 찬미의 연장선상에 있고, 예술을 통해 우주 속의 인간의 위치를 명상하는 고대 전통의 연속이라 생각한다. 물론 환경에 어떻게 적응할지에 대한 우리의 이해는 지난 한 세기를 거치며 변화했지만, 그런 이해를 표현하고자 하는 우리의 욕구는 변하지 않았다. 20세기에 우리는, 비록 과학의 합리적 근거들이 우리를 우주에 대한 유일한 확고한 지식으로 이끌 수 있다 해도, 계몽주의 사고와는 반대로 우리는 또 우리의 관찰능력의 한계로 인해 직접 관찰로는 우주의 가장 크고 가장 작은 구조들에 영원히 접근할 수 없다는 사실을 깨닫게 되었다고 말하는 것이 안전할 것이다. 우리는 초거시적이나 초미시적 수준에서 일어나는 과정들의 결과를 경험할 수는 있지만, 그 과정을 직접 관찰할 수는 결코 없다.

카터와 배빗의 음악을 낳게 한 미적 전통은 쇼펜하우어의 유기체론, 스트라빈스키가 부활시킨 음악의 서사적이고 표현적인 기능, 에코의 열려있고 다의적인 (polyvalent) 형식에 대한 요구 등 비평개념들에 무수히 원천을 두고 있기는 하지만, 서구에서 가장 오래고 가장 명료한 미적 전통에 속하는 아리스토텔레스의 예술이론 속에서 이 음악을 논의함으로써, 그리고 여기 따르는, 이 음악이 어떻게 비서구의 미적 전통과 연결되는가 하는 문제를 논의함으로써 글을 맺고자 한다.

아리스토텔레스의 견해에 따르면 인간은 예술을 필요로 하고, 예술이 진리에 이르는 유일한 방법이라는 것을 알게 된다. 예술이 자연—아리스토텔레스에 따르면 '주어진 것'—을 모방해서가 아니라, 보편에 대한 인식을 환기하기 때문이다. 아리스토텔레스에게 '보편'은 플라톤의 형상과 같은 어떤 것을 의미했겠지만, 우리에게 보편이란 상대성이나 양자역학 같은 것이다. 하지만 예술에서 모방 (mimesis)의 궁극적인 목적에 대한 해석은 여전히 동일하다.

배빗과 카터는 우리가 완전한 이해할 수 없는 시간 관계를 사용함으로써 객관적인 실재와 그에 대한 우리의 관계를 모델화한다. 그럼으로써 이들의 음악은 우리로 하여금, 다른 방법으로는 도달할 수 없는 우리 자신의 일부에 다가갈 수 있게 해준다.