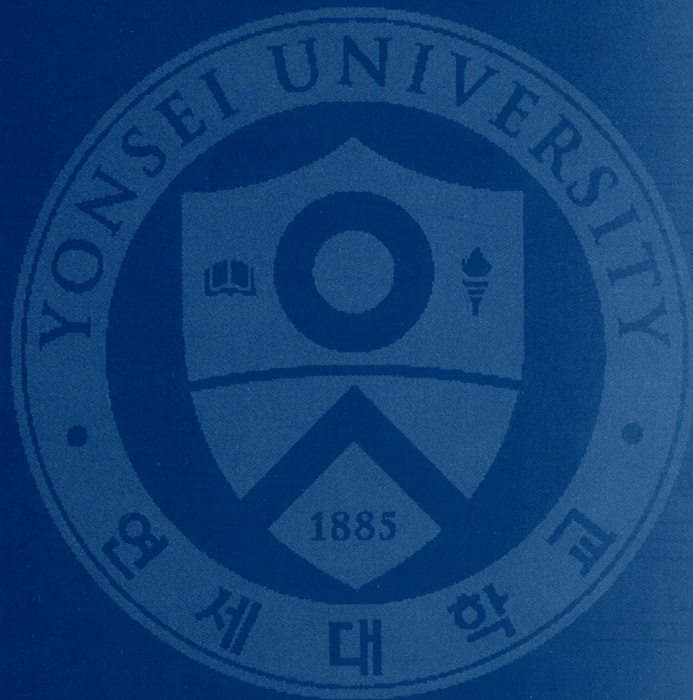


ISSN 1598-66

연세음악연구

Yonsei Music Research

Vol. 10, 2003

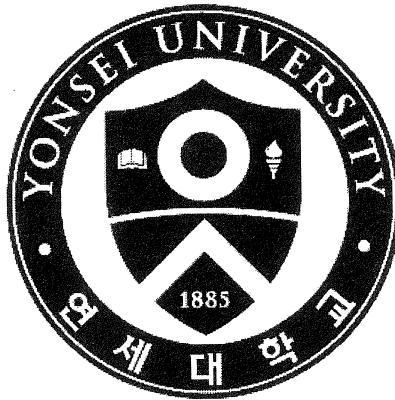


연세대학교 음악연구소

연세음악연구

Yonsei Music Research

제10집 2003



연세대학교 음악연구소

연세음악연구

편집 위원장

홍세원 (연세대학교 음악연구소 소장)

편집위원

하재은 (연세대학교 교수)

홍세원 (연세대학교 교수)

김청목 (연세대학교 교수)

오윤록 (연세대학교 연구교수)

심의위원

김문자 (한양대학교 교수)

박문정 (동덕여자대학교 교수)

박재성 (한양대학교 교수)

이귀자 (이화여자대학교 교수)

이남재 (한국교원대학교 교수)

이연경 (청주교육대학교 교수)

조선우 (동아대학교 교수)

함희주 (공주교육대학교 교수)

홍세원 (연세대학교 교수)

차 례

Three Case Studies for Eastern Contemporary Music

A Postmodern Portrait	김유희	1
셴커분석이론의 대학 음악분석 교과에 적용을 위한 실용적 제안	송무경	25
아동의 리듬인지의 다의성(多義性)에 관한 이해	승윤희	41
Psalm Settings : Their Popularity and Profusion	원성희	57
A. 쇤베르크의 현악4중주를 통해 본 음악적 사고(Musikalische Gedanke)의 고찰 :		
『현악4중주 제3번』의 제1악장을 중심으로	차호성	87
20세기 초 조중심적 음악의 집합구조 연구 : 스크리아빈의 작품 58을 중심으로	최원선	113
크로스오버를 통해서 본 포스트모더니즘 비판	양효실	135
크로스오버 현상과 포스트모더니즘 :		
예술음악과 대중음악의 '경계 넘나들기' 시도를 중심으로	오희숙	151
전통음악의 크로스오버와 창작음악	정성훈	173

Yonsei Music Research

Vol. 10

December 2003

Contents

- Three Case Studies for Eastern Contemporary Music
A Postmodern Portrait Yoohee Kim 1
- Pedagogical Suggestion for the Popularization of the Schenkerian Theory
in the Undergraduate Curriculum Mookyoung Song 25
- An Understanding of the Multiple Hearing Modes of Children
in Rhythmic Cognition Yunhee Seung 41
- Psalm Settings : Their Popularity and Profusion Dorothy C. Underwood 57
- The Transition and Type of Musical Thought seen through A. Schönberg's String Quartet :
based on the first movement of 『String Quartet no. 3』 Hosung Cha 87
- A Study of Collections in Post Tonal Music :
Scriabin's op. 58, *Feuilet D'album* Wonsun Choi 113
- Consideration on Postmodernism as Cross-Over Hyosil Yang 135
- Crossover und Postmoderne : Eine Studie über die Überwindung des Grabens
zwischen artifizieller und Unterhaltungsmusik Heesook Oh 151
- Crossover Phenomena of the World's Traditional Music and
the Newly Composed Korean Traditional Music Sunghoon Chung 173

Three Case Studies for Eastern Contemporary Music : A Postmodern Portrait

Yoohee Kim

연세대학 강사

Contents

Chapter 1. Introduction

Chapter 2. Three Case Studies for Eastern Contemporary Music

2.1. Toru Takemitsu

2.2. Yoohee Kim

2.3. Tan Dun

Chapter 3. Conclusion: Comparison and Summary

Bibliography

Abstract

Chapter 1. Introduction

One cannot judge a composer's work without considering the specific aesthetic attitude and the cultural background that formed his or her musical personality. Any discussion of Eastern composers' music must therefore acknowledge and proceed from their deeply rooted Eastern cultures. Toru Takemitsu, Tan Dun, and the author have each attempted to communicate unique expressions of themselves through music that remains true to their roots.

Toru Takemitsu, Tan Dun, and the author were born in the Eastern countries of Japan, China, and Korea, respectively. They also have been or still are residents of a Western country. Takemitsu and the author are trained in Western compositional techniques, and Tan Dun¹⁾ was primarily trained in his own traditional music. Whether they were trained

1) Tan Dun studied at the Central Conservatory in Beijing. His first encounter with Western music (Beethoven Symphony No.9) was when he was a 19-year-old college student. Before that, he served as a fiddle-player and arranger of Chinese folk songs for a provincial troupe under Mao's Cultural Revolution.

in Western music or their own traditional music, they absorbed Western musical idioms, particularly trends after the 1960s. As a result, the hybridization of Western musical traditions and various Eastern sources form a new concept of musical trends, which probably can be explained by postmodern principles.

Eastern contemporary composers tend to shy away from traditional thematic developments, linear motion, or harmonic progression as a means of expression, or hierarchical formal schemes as organizing tools for their works. They are not so much concerned with stylistic unity as to use references to music of Eastern and Western traditions or cultures. Their music includes fragmentation, discontinuities, non-linearity, and multiplicity. Therefore, most of those musical characteristics destroy temporal linearity in music; I called this “emancipation of time.”²⁾ This is a remarkable movement that frees aesthetics stances from the traditional concept of musical time, and corresponds to postmodern temporality. In this paper, I would like to examine how these three Eastern composers create temporal uniqueness in their works, and also attempt to show the aesthetic and cultural significance of their background to form their creative processes and musical languages.

Chapter 2. Three Case Studies for Eastern Contemporary Music

2.1. Toru Takemitsu

Toru Takemitsu (1930–1995) is probably the Japanese composer best-known to Western audiences. His music exemplifies a confluence of East–West culture, in that it is founded on traditional Japanese aesthetics while incorporating techniques of contemporary music. His composition *November Steps* (1967) for shakuhachi (Japanese bamboo flute), biwa (Japanese lute), and Western orchestra is often seen as exemplifying the successful blending of Western and Eastern instruments. However, the composer himself (Takemitsu 1995, 87–88) comments that his work was never intended to blend Western and Eastern sound worlds together, but to emphasize the differences in the sound worlds of the East and West. In fact, the ideas and aesthetic of this piece are quite postmodern, but the compositional technique strongly reflects modernistic elements.

2) In the beginning of the twentieth century, Schoenberg introduced “Emancipation of the dissonance,” referring to freedom of non-harmonic notes. His idea of “emancipation of the dissonance” is that the dissonant harmonic complexes are no longer regulated by traditional triadic succession. The term “emancipation” is proper to explain the various contemporary musical trends. I acknowledge Professor David S. Lefkowitz for this idea. We discussed many different types of emancipation, such as sonority, rhythm, meter, form, timbre, etc. in his twentieth century music seminar in 1999 and 2000 at UCLA.

First of all, we can catch a glimpse of pitch logic between Eastern solo instruments and Western orchestras in this piece. Edward Smaldone(1989, 216-231) has discussed the pitch organization of *November Steps*, arguing that trichords [013] at F F#G# and [014] at FF#A are prominent motivic cells in mm.1-24. While Smaldone discussed pitch treatment in only the opening measures, here I will examine the large-scale interaction, including the formal layout, between the Western and Japanese instruments(Table 1).

Table 1. Use of common tones(D, E, A) and V-I relation between eastern and western instruments of *November Steps*

Sec.I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11							
m.1	2	3	21	25	30	35	37	39	49	50	55	cadenza	61	63	67	68	70

When the orchestra plays this supportive role, the pitch structure material reinforces and supports the Eastern instruments, emphasizing the pitches D and A. These two notes are structurally more important than the rest of the pitches in this work. The pitches D and A are selected, because the shakuhachi's fundamental notes are DEGAD, with the biwa tuned DEAAE (Malm 1978, 133-150). The interval of the open fifth, whether motivic or harmonic, suggests a traditional concept of harmonic progression, tension and relaxation (V-I). D and A together with E (another common tone of shakuhachi and biwa) are often used to connect passages of Eastern and Western instruments. Therefore, a V-I relation between successive sections continually links the two sound worlds. Additionally, closure is often achieved by the completion of V-I in the other sound world. The V-I relation is probably not perceivable by ear, however the use of precisely calculated pitch logic reflects Takemitsu's strong modernistic attitude towards compositional techniques.

Employing the Eastern and Western sounds, Takemitsu seems to seek similarity rather than differences between two different sound worlds, contradicting his intention of emphasizing the differences of East and West. On the surface, by adopting the idea of ritornello form, *November Steps* makes a contrast between the Eastern solo section and the orchestra tutti section. However, when we look at the seating arrangement of *November Steps*, we can notice how carefully Takemitsu planned to have the Eastern and Western

sounds weave together, not only bringing out their contradictions but also their unification. The orchestra is seated as two spatial groups(See Example 1.). Harps, percussion and strings are divided into two almost equivalent halves, seated on the left and right. The biwa and the shakuhachi are centrally placed in the front. Winds and brasses are in the center at the rear. The sound(especially that of strings, harps, and percussion) does not pan out as in traditional orchestra seating. This Western sound comes from both sides, at the same time, embracing the sounds of the biwa and the shakuhachi.

The groupings of instrumentation are primarily meant to create several localized areas of musically distinct sonorities and gestures. However, these groups of instrumentation also have a function of complementing, or reinforcing the Eastern and the Western sounds. For instance, the entry and exit of the biwa are often preceded and followed by harps, imitating the timbral characteristics of the biwa(e.g. mm.21-24 and mm.57-60: See Examples 2 and 3). Takemitsu devises special harp techniques such as powerful glissandos on the string with a coin, or plucking with the fingernails, evoking harsh glissandos *près de la table*. The harp is probably the most important instrument in bridging Eastern and Western sounds(See the Seating Arrangement. Physically, harps are placed closest to the shakuhachi and biwa). Also the various microtonal inflections of the shakuhachi and biwa delicately interlace with the string harmonics and the resonance of gongs, bells, and tam-tams of the Western orchestra, creating a sense of serenity appealing to both Eastern and Western audiences.

In spite of Takemitsu's modernistic approach in terms of compositional techniques, *November Steps* has unique time structures. Two or more different times overlap and penetrate each other in this piece. This temporal structure allows one to view this piece as postmodern. For example, the multiple layering of temporality occurs between two solo Japanese instruments as well as the solo instruments and the orchestra. Generally, the piercing and intense melody of the shakuhachi is accompanied by the static biwa. The shakuhachi and the biwa sections create elasticity in time expression, emphasizing Eastern concepts of time.³⁾

3) Temporal construction in Japanese music is characterized by a rhythm that is not rigid, but elastic.

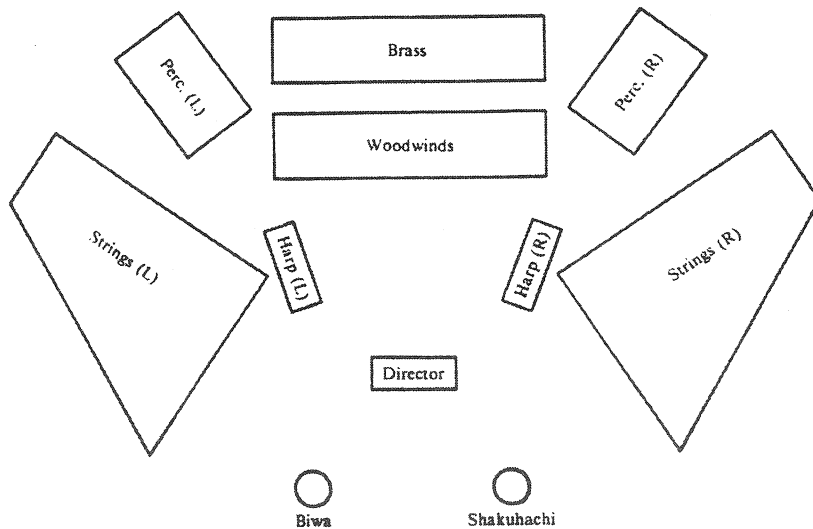
Example 1. *November Steps*: Instrumentation and Seating Arrangement Takemitsu (1967, instrumentation page). Used by permission of C.F. Peters Corporation.⁴⁾

INSTRUMENTATION

Shakuhachi (Japanese end-blown bamboo flute)
Biwa (Japanese plucked lute)
2 Oboes
3 Clarinets in B \flat
2 Trumpets in C
3 Trombones (tenor)
4 Percussion (2 placed on right side, 2 on left side)
 left side - tubular bells, 3 gongs, 2 tam tams, Chinese cymbal
 right side - tubular bells, 3 gongs, 2 tam tams
2 Harps (1 placed on right side, 1 on left side)
Strings (12-5-4-3 each, placed right and left side)

Note: All instruments sound as written except for the Contrabasses sounding one octave below.

SEATING ARRANGEMENT



(R) and (L) Strings should be placed as far apart as possible

©1969 by C.F.Peters Corporation

⁴⁾ Toru Takemitsu, *November Steps*, (New York: C.F. Peters Corporation, 1967), instrumentation page. Used by permission of C.F.Peters Corporation.

Example 2. *November Steps*(measures 21-27)⁵⁾

♩ = 48-48

Clarinet 1 & 2

Perc. 1: 3 Congas, metal stick, Tam Tam

Harp 1

Violin 1 & 2

Chamberlain 1 & 2

Perc. 2: 2 Tam Tam wooden stick, wire brush, Tubular Bells

Harp 2

Violin 1 & 2

Chamberlain 1 & 2

Shakuhachi

Gong

senza tempo

5) Takemitsu (1967, 6-7). Used by permission of C.F. Peters Corporation.

Example 3. November Steps(measures57-62)⁶⁾

The image displays a detailed musical score for 'November Steps' (measures 57-62). The score is arranged in a traditional orchestral format with multiple staves. At the top, there are two circled numbers: '11' and '60'. The instruments listed on the left include:

- TRPNS 1-2 (Trumpets 1 and 2)
- TRBNS 1-2 (Trumpets 3 and 4)
- Perc. 1 (Percussion 1)
- OP. 1 (Oboe 1)
- FLUTE 1-2 (Flutes 1 and 2)
- CLAR. 1-2 (Clarinets 1 and 2)
- VIOL. 1-2 (Violins 1 and 2)
- VCL. 1-2 (Violas 1 and 2)
- PERC. 2 (Percussion 2)
- MR. 2 (Mellophone 2)
- left (Left Trombone)
- VAR. (Various strings)

The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Specific markings include 'p', 'ppp', 'acc', and 'P.O.'. There are also performance instructions like '1. Gongs', '2. Tan tam metal sticks', and 'cable'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 57. The copyright notice at the bottom reads '©1969 by C.F. Peters Corporation'.

©1969 by C.F. Peters Corporation

6) Takemitsu (1967, 19). Used by permission of C.F. Peters Corporation.

Traditionally, performers of Eastern music strive for what they call temporal elasticity. The performer is liberated from both spatial and temporal constraints. Thus, the music does not adhere to a background meter or a steady tempo; instead it is conditioned by the sensitivity of the performers. Western notations cannot adequately reflect actual performance conditions, but only an idealized representation.

Technically, Takemitsu abandons the conventional pitch and rhythmic notations for the shakuhachi and the biwa to create elastic temporality. Most Japanese music is not meter-oriented. The accents in the melodic line are independent of bar lines. Thus, graphic notations for different playing techniques are used for the shakuhachi and the biwa, indicating every detail of how each note is to be produced. In the cadenza section, a kind of tablature notation is used for both shakuhachi and biwa. These forms of notation are remarkably precise, but Takemitsu lays out the cadenza materials as a series of fragments, a page for each instrument, and says that each player may play these fragments in any order (Takemitsu 1967, 17). To some degree, chance elements in this piece are reminiscent of Western avant-garde works, such as Stockhausen's *Zyklus* or Browns' *Available Forms*.

The Western orchestra adds another dimension of temporality in *November Steps*. The condensed time of the orchestra (transcending time) interrupts the flow of Eastern time (circular time).⁷⁾ Therefore, the temporal sense between Eastern instruments and the orchestra illustrate the "double concept of time."⁸⁾

Another interesting aspect of Takemitsu's perception of Eastern and Western time can be found in Example 2. The shakuhachi and biwa parts are written in *senza tempo* and *senza misura*, while the orchestra plays $\text{♩} = 60$ with 4/8. Even if we can not feel the metric sense in the orchestra section, Takemitsu uses meter (4/8) for the orchestra. In other words, Takemitsu is keenly aware of the attributes of Eastern time and Western time. Eastern time is not restricted by meter or tempo, but Western time is. The meter (4/8) and tempo markings ($\text{♩} = 60$) of this section reflect Western conventions of conducting an orchestra.

In terms of macro-level form for *November Steps*, Takemitsu applies the temporal scheme of *Noh, jo-ha-kyu* (序破急) (Malm, 105-131). When you look at the Table 2, *Jo* is an orderly beginning or introduction, *ha* is a breaking away or exposition, and *kyu* is a culmination or denouement. This large-scale temporal organization gradually rising to climax near the end of the piece, and abruptly falling off (m.63-the end) shortly thereafter,

7) The concepts of circular time and transcending time are strongly reflected in the perception of time in traditional Eastern philosophies, such as Buddhism and Taoism. Circular time and transcending time are, particularly, closely related to the temporal world-view of Buddhist teaching *samsra* (輪廻) and *nirvana* (涅槃), respectively.

8) Ultimately, Buddhism is at once represented in two opposing states, the infinite or continuous circular time and the transcendental state of time. I called it "double concept of time."

reveals the principle of asymmetry. This is also a basic aesthetic formal distribution of *Noh* drama.

Table 2. Formal Division of *November Steps*

Formal Scheme	Jo			Ha						Kyu	
	Section 1	Section 2	Section 3	Section 4	Section 5	Section 6	Section 7	Section 8	Section 9	Section 10	Section 11
Measure Number	1-5	6-20	21-24	25-29	30-35	36-39	39-48	49-51	52-56	57-62	63-end
Ritornello Axis	Tutti			Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti
Orchestration	Western Orchestra			Shakuhchi & biwa	Western Orchestra	Shakuhchi & biwa	Western Orchestra	Shakuhchi solo	Biwa with Western Orchestra	Cadenza with Shakuhahi & biwa	Western Orchestra

As a whole, *November Steps* does not simply repudiate or perpetuate modernism, but retains aspects of both. Unifying compositional material, such as pitch organization and timbral unity shows a strong continuity of modern approaches. The form, material, and articulate qualities have pluralistic modes of expression, making it possible to interpret in diverse ways. The audience explores multilayers of temporality by listening to the Eastern and Western, and the old and new. This mutual confrontation of temporalities is one of the salient characteristics of *November Steps*. In that respect, *November Steps* follows Stern's concept of "Double of Post-Modernism."⁹⁾ However, the traditional aspect is stronger than the schismatic element in this piece. Takemitsu's compositional orientation is preliminarily based on Western modernism even in expressing a confluence of East and West.

2.2. Yoohee Kim

The author tries to express Eastern ethos and philosophies using Korean traditional music as a resource for her piece. Also, the author's technical tools in composition rely on Western conventions, such as notation, instrumentation, tuning system, and so on. However, the author does not simply employ superficial phenomena such as the pentatonic scale, or traditional instruments in her composition. In writing music, the author is more concerned with four mutually related characteristics closely associated with Korean traditional court

9) American architect Robert A.M.Stern discusses the complex nature of "double" characteristics of postmodernism. He interprets postmodernism as having two contradictory faces simultaneously. Postmodernism is both extension and a break from modernism. The extension aspect is called "traditional postmodernism," while the other is called "schismatic postmodernism." See Hal Foster(1983, xii.), "A Preface," *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*

music: structure of time, structure of space, gesture in sound, and timbre. Among them, the structure of time is the central focus of her composition.

For example, the “double concept of time” is one of the most characteristic elements in her music. Precisely, two opposing states of temporality, circular time and transcending time, exist simultaneously in a piece. These two different temporal models often overlay each other, producing strata of different tempi. Example 4, from *Two Dances for Piano*(2000), shows a coexistence of circular time and transcending time. In the beginning of the piece, the rhythmic segment of the right hand that comes from the Korean rhythmic pattern *Jin-Yang-Jo*, abruptly interrupts a static and circular continuum of the left hand. Also the left hand requires as even a pulse as possible, while the right hand emphasizes rhythmic articulation.

In Korean dance, the basic rhythms are based on the continuity of breathing. Moreover, the rhythms are based on so-called mental breathing, where the performer does not count rhythmic beats but feels a kind of expansion within continuous physical and mental breathing. The author expresses a conceptual dance rhythm applying “double perception of time” in this piece.

Example 4. *Two Dances for Piano*, I.

Flowing, not too clear, ♩ = 56
 1 (Right hand: as rhythmic as possible) sfz

1 (Left hand: as even as possible)

pppp ppp sfz

loco

f subito ppp sfz (dip)

7 A 7

Pf. sfz Piu mosso sfz sfz

mf

Ped. (half pedal) Ped. (dip) Ped. (sempre)

Una Corda Una Corda sfz sfz (dip)

* : These pedal signs should be half pedals and *una corda*.

Technically, the author gives up mensural notation, and allows the left hand to imitate physical and mental breathing. A group of eighth notes expands from six to eleven notes. Even if the right hand interrupts the left-hand movement, we feel continuity in the music. Thus the two different tempi gradually unfold and go forward together in an extremely slow tempo and low register. In the *Più mosso* section two different temporalities penetrate each other, becoming the uncountable time.

Another example of the double perception of time can be seen in one of her solo instrument series, titled *Isang for Bb or A Clarinet*(1997). The title *Isang* is taken from the name of a Korean modernist poet. Isang(1910-1937) was an architect and poet who died of consumption at the age of 27. His poems are among the most controversial literary works in Korea because of their difficult passages and unusual visual structure.

Isang for Bb or A Clarinet is based on his novel *Nalgae*(Wings, 1936). In this novel, Isang used the metaphor technique of dissociation of the self from the world around. Particularly, the third movement depicts the last scene of *Nalgae*, the main character “I” or Isang himself “depart” from the strange and abnormal reality he perceived to be the ideal world¹⁰⁾(See Example 5).

Example 5. Isang for Bb or A Clarinet, III

As shown in Example 5, two unrelated musical ideas and different tempi are represented side by side. In this piece, the “a tempo”(♩=108) section alternates with a slow dance section(♩=♩). “A tempo” is based on whole-tone and chromatic scales with strong syncopated rhythms. On the other hand, the melody line of the slow dance section implies Korean traditional melody structure. Many grace notes, leaping 4ths or 5ths, and rhythmic patterns are derived from Korean dance music. Thus, “a tempo” sections have Western characteristics and the slow sections are related to Korean rhythm and melody.

However, the “a tempo” sections and the slow dance sections are juxtaposed without any

10) The Korean word “Isang” is a homonym that may be interpreted to mean both strange (or abnormal) and ideal.

compromise, distortion, commentary, or transition. The music seems to have an illogical progression. Listeners are to take on the burden of making sense of it. Here, the author tries to render an impact against the listener's anticipation. This abrupt change makes more sense in the broader context of the piece as a whole.

This piece is related to the programmatic storytelling situation. Two different fragments represent the mental situation of main character "I." Technically, the third movement of *Isang for Clarinet* has a reorderable fragmentation of time.

Silence also has an important temporal function in her music. The author defined silence as "the natural pause or interval between two or more phenomena occurring continuously." In the following excerpt from *Isang for Clarinet, II*, Example 6, temporality becomes unpredictable as intense silence is created between similar repetitive figures. This example shows how the author uses silence as a form of transcending time. On the other hand, this repetitive figure imitates the rubbing of a *Yeum-ju* (a Buddhist rosary), and it takes over the basic pulse articulation, providing circular time.

Silence should also be expressed with theatrical gestures that end with certain freezing motions. Therefore, silence provides a transcendental moment underneath the circular time of repetitive clarinet figures. When we listen to the music itself, it flows even though the duration of rests gradually increases from one second up to ten seconds. Actually, those rests create the kinetic momentum of this piece. In that sense, silence is not the absence of time. Instead, silence represents highly enlightened moments an expression of transcending time within continuous circular time.

The temporal orientation of the author's music is generally different from traditional Western concepts of linear time. There is no apparent "teleological"¹¹⁾ time movement. If more layers are involved in the music, the piece moves toward one or more goals, which are placed in sections other than the end of the music. Thus, the temporal continuum is rather more multidimensional than linear. The author departs from tonal or thematic dialectics by discarding traditional hierarchical function and formal schemes. Therefore, a Western concept of form is not a force in the author's compositions.

Example 6. Isang for Bb or A Clarinet, II

11) The term "teleology" was used frequently by Leonard B. Meyer. He explained that teleological music is perceived as having a purposeful direction and goal. (Leonard 1967, 68-84) More specifically, musical components- rhythm, melody, and harmony-are understood contextually: the listener gains perspectives on the meaning of musical content. A perfect example of this is the classical sonata form. The statement-development-restatement is closely associated with teleological harmonic functions. This harmonic motion helped to define progressions, phrases, period, and large section of the composition and thus ultimately helped shaped the overall form of the work.

Three Case Studies for Eastern Contemporary Music : A Postmodern Portrait

Smooth, and Very subtle, ♩ = 140

1 rit. (freeze) a tempo rit.

5 (freeze) a tempo rit. (freeze) a tempo

9 rit. (freeze) a tempo

13 (freeze) 5'' accel..... (freeze) a tempo

17 rit. (freeze) a tempo (lyrically) rit. (freeze) 8''

Instead, the author applies an aesthetic form rooted in Eastern philosophy, *Taoism* and *yin-yang*. For example, two different ideas, *A* and *B*, have a mutually interpenetrating relationship while each maintains its own subjectivity. There is a notion of oneness to the extent that *A* merges with *B*. When they are merged, however, they are bound to separate. Next, *B* merges with *C*, and they soon separate again. This recurring process is essentially a transforming relationship giving rise to so-called chain form.¹²⁾ This process also

12) In Western contemporary music, Lutoslawski adopts the idea of chain form in his compositions, such as *Preludes and Fugues* and his three *Chain series*.

contributes to creating temporal multiplicity.

In the following table(Table 3), the formal layout of *Plum-Azalea-Rock: A Song of Love for Seven Players*(1999), shows the interpenetrating formal scheme. *Plum-Azalea-Rock* has not only a complicated formal layout, but also involves complicated external musical elements. For instance, it consists of three different poems and three different languages. Poetic situations are also complicated. The theme of the three poems is of unattainable love. The author picked these three poems because the woman and the man are never facing each other.

Table 3. Formal Layout of *Plum-Azalea-Rock: A Song of Love for Seven Players*

Form	Intro.				Instr. Intrude				Coda
(Fore,ground)		A(Sop.)	B(Bar.)	C(P.f.)	D(Other)	E(Sop.)	F(Bar.)	G(Sop.+Bar)	
(Back,ground)			A(Sop.)	B(Bar.)	C(P.f.)	D(Other)	E(Sop.)		
Instru-ments	Gong	1 Voice Piano Timpani D. Bass	2 Voices Piano A. Flute Timpani D. Bass	1 Voice Piano A. Flute Timpani D. Bass	Piano A. Flute Perc. I Timpani D. Bass	1 Voice A. Flute Perc. I Timpani D. Bass	2 Voices Perc. I Timpani D. Bass	2 Voice Piano Timpani D. Bass	Gong
Language		Japanese and Chinese				Korean			
Text		<i>Song of Yodo</i> by Yosa Buson				<i>Dedicating Flowers</i> by Unknown		<i>A Certain Poem</i> by Isang	
Layers	single	single + ostinato	2 layers + ostinato	3 layers + ostinato	4 layers + ostinato	3 layers + ostinato	2 layers + ostinato	single + ostinato	single

For example, in the first poem (Japanese haiku: *Song of Yodo* by Yosa Buson), a courtesan longs for a nobleman; in the second poem (Korean *danga*: *Dedicating Flowers* by unknown), an old peasant man longs for a beautiful noblewoman; and in the last one (Korean modern poem: *A Certain Poem* by Isang), a man sees a woman and later he finds himself as the object of love of another woman. They interpret love as a transient and evanescent thing.

The formal layout of this piece conveys the entire complicated situation of unattainable love. At the beginning, mezzo-soprano(A) presents a foreground over the timpani and

double bass ostinati. Then, (A) fades to the background but still maintains its own melodic line. A new baritone solo (B) appears as the foreground over the fading (A). (See Example 7) After that, (B) fades to the background and (C) appears, and so on. Eventually, the music reaches a place (G) it never went through. All of this formal setting resembles the women and men in the poems who never face each other. However the ending is not totally strange. Musical components themselves move quite far from the beginning, but there are some similarities in terms of sounds, gestures, and textures. Therefore, the form is parallel to the Taoist idea of cyclic nature as ceaseless motion and change. The form is reminiscent of a famous *Tao* proverb “going far means returning.”

Example 7. Plum-Azalea-Rock

The musical score for Example 7, titled "Plum-Azalea-Rock," is presented in a multi-staff format. The score begins at measure 14 and is set in 6/4 time. The instruments and parts are as follows:

- Alt. Fl.:** A single staff with a treble clef, mostly containing rests.
- Perc.:** A staff with a bass clef, labeled "(Timpani)". It features a continuous melodic line with eighth notes and quarter notes.
- Sop.:** A staff with a soprano clef, starting with rests and then entering with a melodic line. It includes lyrics: "To sui den sui ni gat - si".
- Bar.:** A staff with a bass clef, starting with rests and then entering with a melodic line. It includes lyrics: "Ki mi wa sui - jo no u me no go to shi".
- P.F.:** Two staves with a bass clef. The upper staff is marked "gliss. over the strings (with finger nails) (sempre)" and "l.v.". The lower staff is marked "pppp (silently press the keys) (sempre)" and "(on keys)".
- D.B.:** A staff with a bass clef, featuring a double bass ostinato with a melodic line. It includes markings "sost." and "cresc.".

The score includes various musical notations such as dynamics (pp, pppp), articulation (l.v.), and performance instructions (gliss., silently press the keys). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

In some sense, the author’s compositional process is similar to Takemitsu’s. The author is also trained in Western compositional principles; her prime musical language is also Western. Therefore, like Takemitsu her music reflects notions of “traditional postmodernism.” However, compared to *November Steps*, it is harder to draw the line between Eastern and Western elements in the author’s music. Sometimes, Korean (Eastern) musical elements or philosophies fuse with Western musical systems or cultures, or Western musical idioms penetrate into Eastern aesthetics or sounds. The boundary of the two cultures is rather ambiguous in the author’s composition. It is difficult to clearly distinguish between purely

Eastern or Western, abstract or programmatic. The author tries to transcend the fusion of East and West to make music that is both and neither. The author's music, therefore, conveys the idea of "schismatic postmodernism" more eminently than Takemitsu's.

2.3. Tan Dun

If it can be said that Takemitsu and the author derive their musical perceptions from the confluence of traditional Eastern (Japanese and Korean) music and Western contemporary music, Chinese composer (also conductor) Tan Dun's works embrace a more global perspective. Tan Dun's global orientation is reflected particularly in *Ghost Opera*(1995) and *Marco Polo*(1996). The structure of *Ghost Opera* spans different time periods (including quotations from Bach's Well-Tempered Clavier, Shakespeare's *Tempest*, and the traditional Chinese folksong "Little Cabbage") and works with elements of various cultures (Chinese, Tibetan, English, American) and different art forms (European classical concert music, Chinese shadow puppet theater, visual art installations, folk music, drama, and shamanistic rituals). (Tan Dun 1997, Nonesuch 79445-2)

His opera *Marco Polo* also incorporates multiple languages, cultures and time periods, Eastern and Western operatic traditions, and varied musical styles. In his recent article "Tan Dun's *Marco Polo*: A Multi-Cultural Journey," Bas Van Puttan (1996, 9 (Fall): 56-62) represents Tan Dun's *Marco Polo* as a journey in sound from Gregorian chant to Peking opera, from Puccini to Tibetan overtone singing, from Japanese kabuki theatre to Gustav Mahler.

Tan Dun's *Symphony 1997: Heaven Earth Mankind* is perhaps the most thoroughgoing essay in multiculturalism ever attempted. In fact, this seventy-minute long symphony is a "dramatic montage based on human history."(Tan Dun 1997, 6) This symphony was commissioned to celebrate the "reunification"¹³⁾ of Hong Kong with China on July 1, 1997 (Tan Dun 1997, 4). But, the origin of *Symphony 1997* really lies in archeology. In 1978, archaeologists discovered 65 bronze bells, called *bianzhong*(編鐘) that had been buried since 433 BC in China's Hubei province. This set of tuned bells (almost an even-tempered 12-tone chromatic scale) spanned a five-octave range (Tan Dun 1997, 24). In the symphony, the bells are used to perform Chinese and Western music, both ancient and modern.

13) In fact, the term "reunification" reflects the political and secular view of the Peoples Republic of China. Tan Dun as a Chinese-born composer must be very much aware of the political connotations of this term. However, Tan Dun uses the word "reunification" in an aesthetic rather than political sense. In this paper, I also interpret the word "reunification" strictly from an apolitical and musical point of view.

In this piece, Tan Dun expresses human history and spiritual contemplation in an astonishingly fresh way under the theme of “reunification.” In Asian culture, “heaven, earth, mankind” symbolize the harmony between man and the universe. Thus, Tan Dun interweaves past, present, and future time by pairing *bianzhong* and children’s voices. The composer states his perception of time as follows(Tan Dun 1997, 8):

Everything has a past and a future. As a composer, when I hear these innocent children’s voices, I feel they are chanting the past. When I listen to the sound of the *bianzhong*, I sense it is singing the song of the future. Maybe there really is no distinction between the past and future—everything is a circle.

This reflects the Eastern aesthetics of temporality discussed previously. Tan Dun’s interpretation of children’s voices as being representative of the past, not the future, is a bit different from the common perceptions of children’s’ voices. Instead, Tan Dun interprets the bells as representing the future. Thus, it can be said that Tan Dun’s perception of past and future has been switched somewhat. This is related to the Buddhist idea of *samsara* and the cyclic nature of *Taoism*.

Tan Dun also uses, or rather in a way buries, a live recording of Chinese traditional street opera from Temple Street in Hong Kong, a dying tradition in both China and Hong Kong. The composer hopes that the people can still listen to the opera of Temple Street twenty-four hundred years later, just as we can listen to the twenty-four hundred year-old sounds of *bianzhong* today.

The composer adapts various sources of texts including an ancient poem by the Chinese poet Li Po,¹⁴⁾ which started with the words “Heaven, Earth, and all Mankind.” The Chinese love song “Jasmine Flower” and Schiller’s “Ode to Joy” in Beethoven’s Symphony blend like a collage. He also uses his own lamentational poem “Lullaby” as a text. All those elements external to music somehow makes it possible to unify the music from an aesthetic point of view.

Musically, however, this symphony is “deconstruction,” and presents a challenge to audiences of all levels of sophistication. *Symphony 1997* turns existing symphonic traditions of form upside-down. The following table is a synopsis of *Symphony 1997*.

14) Li Po(701-762) is a Chinese poet, who lived in the Tang dynasty. His 1080 poems are remarkable in their musical quality, rich and exact imagery, and beauty of language. Their themes express the sorrow of those separated by the demands of duty, the relief found in wine, and a Daoist appreciation for the awesome tranquillity of mountains and rivers and a sense of the mysteries of life. (Holzman 1998).

1. Song of Peace (Prelude)
- I. 2. *HEAVEN*
3. Dragon Dance
4. Phoenix
5. Jubilation
6. Opera in Temple Street with *bianzhong*
- II. 7. *EARTH (Yi³)*
8. Water
9. Fire
10. Metal
- III. 11. *MANKIND*
12. Lullaby
13. Song of Peace

As we can see, this symphony consists of three sections, *I. Heaven*, *II. Earth*, and *III. Mankind*, with a prelude at the beginning. These sections do not seem to present movements of a conventional symphonic form. None of the sections have any traditional form or unifying theme or musical idea. However, each section has three or four subsections (a total of thirteen sections) with titles related to the subject of large sections. This piece is obviously programmatic rather than abstract. In that sense, *Symphony 1997* is close to a symphonic poem. But there are problems in understanding this work as a symphonic poem in terms of the length and the method of unifying and transforming musical elements. Thus, the title word “symphony” can be interpreted in many different ways not related to historical meaning. (I interpret the word “symphony” as connoting a “grand orchestral work.”)

Musically, each section of *Symphony 1997* is loosely connected, even fragmented. The prelude “Song of Peace” is the only section that appears twice in the entire piece. Particularly, the second section Earth is an independent concerto piece for cello, *bianzhong*, and the orchestra, entitled *Yi³*. This section is based on his own pre-existing orchestra piece *Yi⁰* which is one of his Yi concerti series.¹⁵⁾ In this section, the cello adapts Erhu and Mongolian fiddle techniques.¹⁶⁾ In “Jubilation,” the composer also blends Beethoven’s

15) Tan Dun created concerto Yi series to superimpose independent works for solo instruments based on a single orchestral concerto, *Yi⁰*. In *Yi¹* (Intercourse of Fire and Water), Tan Dun added a cello line to the top of *Yi⁰*. *Yi²* for guitar adapted Spanish flamenco music (to the guitar) over *Yi⁰*. *Yi³* is for cello and *bianzhong* with *Yi⁰*, a further development of *Yi¹*, is embedded within Tan’s Symphony. See http://www.schimer.com/composers/tan_essay.html.

16) Tan Dun himself is a player of this Chinese fiddle.

“Ode to Joy” and the Chinese folksong “Jasmine Flower” into a collage. At the end of the first section Heaven, the sound of a live recording of the opera of Temple Street fades into the ancient *bianzhong* sounds. Notice that, Tan Dun borrows musical materials not only from Eastern and Western, but also from old and new, others’ music and his own; literally from everywhere.

As a whole, the sounds of various fragmented sections intersperse with lush Romantic harmonies and lyrical lines. The appearance of tonality within a large context includes atonality, polytonality, and distorted tonality. The collage of diverse harmonic languages contributes to the temporal multiplicity of the work. Therefore, listeners explore a multiple temporality from each section as well as each line.

However, in spite of the complexity of the musical structure, its programmatic and dramatic aspects appeal to all levels of the audience. Tan Dun’s music dramatically synthesizes East and West, different cultures, different musical styles, audiovisual media, and so on. Accordingly, his temporal sense cannot be labeled with any limited notions such as teleology, anti/non-temporality¹⁷⁾ or circular/transcending time. Probably, his sense of temporality is far more complex than we might have thought, or perhaps far more simple. He seems to execute Eastern-rooted ideas in writing music in which nothing means everything, simplicity means richness, and complexity means emptiness. From this aesthetic view, Tan Dun performs his sense of postmodern temporality toward twenty-first century tastes.

Chapter 3. Conclusion: Comparison and Summary

As we look at the works of Takemitsu, Tan Dun, and the author, all employ “the double of postmodernism.” However, Takemitsu is closest to traditional postmodernism, while Tan Dun takes the notion of schismatic postmodernism more strongly. Takemitsu is much concerned about the organic unity of the piece, which is one of the prime characteristics of modernism. The author probably stands between traditional and schismatic postmodernism. The double concept of time is a more important issue in the author’s work than in Takemitsu’s. On the other hand, it is not easy to find modern attitudes in Tan Dun’s

17) I categorize two kinds of “emancipation of time”: anti-temporality and non-temporality. The notion anti-temporality relies on the listener’s expectation of temporality, but frustrate it through continual interruption of temporal processes without giving any hints. (e.g. *Luciano Berio’s Sirfonia*) Non-temporal perception of time resists all types of directionality, including linear and anti-temporal. Therefore non-temporal works lack climax, and they are essentially static. Listeners experience an absence of temporality on those works with non-temporal aspects. (e.g. *Louis Andriessen’s Hoketus*)

music. Rather his music can be more closely associated with the pre-modern or *avant-garde*. Tan Dun (and many other Chinese contemporary composers as well) were hindered in experiencing Western modernism under Mao's Cultural Revolution. By the time Tan Dun came into contact with Western conventions, modernism was no longer a major intellectual force, and the musical stage was set for postmodernism. Thus, Tan Dun's music probably reflects stronger schismatic postmodernism than do the other two.

Summing up, in the music of these three Eastern contemporary composers, we notice a lack of elements easily found in teleological music: (1) thematic development, (2) relations in simultaneous linear motions, (3) harmonic progression as a means of narrativity—thus anticipation, (4) tonal relationships as a hierarchical force, (5) metric regularity, (6) stylistic unity, (7) structural syntax, and (8) abstract musical laws.

On the other hand, we can find most of the hypothetical traits associated with non-teleological music: (1) shifting melodic structure rather than thematic development, (2) metric freedom, (3) illogical harmonic progression, (4) multi-directionality, (5) stylistic pluralism, (6) through-composition or hybrid open form, (7) programmatic setting, (8) fragmentation and discontinuity, (9) multiple temporalities and multiple meanings, (10) embracing of contradictions—thus disunity, and (11) pluralistic references to music of many traditions and cultures.

Most of the characteristics listed above correspond to the characteristics I included as aspects of the “emancipation of time” discussed in the Introduction. Thus, we can conclude that Eastern contemporary works can also be understood as anti-temporal and non-temporal in addition to the expression of a double perception of time.

Bibliography

Books

- Blakney, R.B., trans. 1983. *The Way of Life: A New Translation of the Tao Te Ching*. New York, New York: Penguin Book.
- Capra, Fritjof . 1991. *The Tao of Physics*. Boston, Massachusetts: Shambhala Publication, Inc.
- Foster, Hal. ed. with an introduction. 1983. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle, Washington: Bay Press.
- Harvey, David. 1990. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Holzman, Donald. 1998. *Chinese literature in transition from antiquity to the Middle Ages*.

Three Case Studies for Eastern Contemporary Music : A Postmodern Portrait

Brookfield, Vt., USA: Ashgate.

- Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkley and Los Angeles, California. University of California Press.
- Malm, William P. 1978. *Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company.
- Meyer, Leonard B. 1967. *Music, The Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Takemitsu, Toru. 1995. *Confronting Silence*, trans. and ed. by Yoshiko Kakudo and Glen Glasow. Berkeley, California: Fallen Leaf Press.

Articles

- Kramer, Jonathan D. 1995. "Beyond unity: Toward an understanding of musical postmodernism." *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. Rochester: University of Rochester Press: 11-33.
- Puttan, Bas Van. 1996 "Tan Dun's Marco Polo: A Multi-Cultural Journey." *Chime: Journal of European Foundation of Chinese Music Research*, no.9 (Fall) : 57-62.
- Smaldone, Edward. 1989 "Japanese and Western Confluences in Large-scale Pitch Organization of Toru Takemitsu's *November Steps and Autumn*." *Perspectives of New Music*. 27/2: 216-231.
- Takemitsu, Toru. 1987 "My Perception in Traditional Japanese Music," *Contemporary Music Review*, 1/2: 9-13.

Musical Scores

- Berio, Luciano. 1969. *Sinfonia*. London: Universal Edition.
- Takemitsu, Toru. 1967. *November Steps*. New York: C.F. Peters Corporation.

Compact Disks

- Kronos Quartet. *Winter was Hard*. New York, NY: Elektra/Nonesuch, compact disk 9 79181-2 .
- Takemitsu, Toru. *November Steps*. Saito Kinen Orchestra, conducted by Seiji Ozawa. Philips compact disk 432 176-2.
- Tan, Dun. *Bitter Love*. Tan Dun, conductor and Ying Huang, soprano. Sony Classical compact disk S2K 61658.
- _____. *Ghost Opera*. Kronos Quartet, and Wu Man, pipa. Nonesuch compact disk 79445-2
- _____. *Symphony 1997: Heaven Earth Mankind*. Tan Dun, conductor, Yo-Yo Ma, Cello, Yip's Children's Choir, Hong Kong Philharmonic Orchestra. Sony Music Entertainment disk SK 63368.
- _____. *Marco Polo*. Tan Dun., conductor. sony compact disk : S2K 62912(62932-62933)

Abstract

포스트모더니즘의 관점에서 본 동양 현대음악 3인의 사례연구

김 유 희

이 논문은 20세기 후반 건축을 선두로 문학, 미술, 철학등 각 예술 분야에 대두된 포스트모더니즘의 미학을 중심으로 동양 현대음악의 시간적 구조를 살펴본 연구이다. 음악에 있어서 포스트모더니즘은 르네상스 이후 서양음악의 불문율로 여겨왔던 “목적 지향적 시간론(goal-oriented notion of time)”을 파기하고, 새로운 시간개념의 도입을 가능케 한 중요한 논리적 배경이 되었다. 특히 동양적 에토스(ethos)에 근거한 동양 현대 작곡가들의 작품들은 흔히 서양적 관점에서 보면 “목적 지향적 시간구조”의 결여로 이해되어져, 서양 예술론을 적용하기보다는 “이국적 정서(exoticism)” 혹은 “오리엔탈리즘”으로 이해되어져 왔다. 그러나 이 새로운 음악적 시간개념은 동-서양 현대작곡가의 작품을 하나의 통일된 예술론으로 이해할 수 있는 중요한 인식변화를 가져왔다.

이 논문을 통하여 필자는 포스트모던 건축학자 로버트 스텐(Robert Stern)의 “전통적(Traditional) 포스트모더니즘과 분리파적(Schismatic) 포스트모더니즘,” 레오날드 마이어의 “비목적론적 시간론(Non-teleology)”등을 바탕으로 포스트모더니즘의 한 시간적 특성을 “시간의 해방(the Emancipation of time)”으로 정의하였다. 한편, 동양철학이나 예술에 나타난 시간적 구조는 “순화적 시간(Circular Time)”과 “초월적 시간(Transcendental Time)”으로 구분 짓고, 그들의 이중적 혹은 다중적 사용-시간의 이중성(Double Perception of Time)-을 서양 포스트모더니즘 시간구조와 비교, 고찰하였다.

필자는 이 논제를 위하여 일본의 도-루 타케미츠(Toru Takemitsu), 한국의 필자 자신, 중국의 탄 둔(Tan Dun)등 극동의 세 작곡가를 선택하여, 그들 작품에 나타난 음악적 시간구조를 분석하였다. 즉, 이 세 동양작곡가들 작품에 나타난 시간적 특성을 중심으로 그들의 창작과정이나 작품, 음악어법 등을 포스트모더니즘이라는 새로운 시각으로 재조명하였다.

셴커분석이론의 대학 음악분석 교과에 적용을 위한 실용적 제안

송 무 경
동덕여대 초빙 교수

차 례

제1장 서론

제2장 본론

- 2.1. 로마숫자에 의한 화성 분석법
- 2.2. 셴케이론에 바탕을 둔 화성학 내용의 검토
- 2.3. '질층적' 모델의 적용을 통한 분석

제3장 결론

참고문헌

Abstract

제1장 서론

음악분석이 갖는 실용적인 목적은 작품을 구성하는 내적인 원리를 밝혀 이를 연주와 감상에 응용하게 하고, 작곡가에게는 음악을 조명하는, 보다 다양하고도 분석적인 통찰력을 향상시키도록 하는데 있다. 20세기 음악을 분석하는 방법론으로 자리잡은 집합 이론(pitch-class set theory)이 음공간(tonal space)에 나타나는 다양한 음향들을 음정류(interval class)의 내용에 따라 분류하여 작곡가가 의도한 음향적인 통일성과 다양성을 성취한 수단을 밝혀내는 것이라면, 조성음악 이론 역시 작품에 내재된 음악적 통일성을 찾아내는, 매우 체계적인 방법임에 틀림없다. 집합이론에 비해 훨씬 더 긴 역사를 가진 조성음악 이론은, 단순히 화음을 이름 붙이는 단계에서 벗어나 화음간의 연속성을 설명하고, 나아가 구문론적인 특징 고찰을 통해 음악 작품에 내재된 상세하면서도 미묘한 많은 측면들을 밝혀낸다.

조성 음악이 갖는 큰 매력은 화성과 성부진행, 그리고 형식이 모두 밀접하게 관련되어 있으며, 특히 화성이 이 세가지 조성 음악의 핵심적 요소를 통제하는 중심에 위치하고 있다는 점이다. 따라서, 조성음악 분석은 화성 어법의 이해와 그 맥을 함께 하며, 작품을 분석한다는 것은 고유한 작품에 내재된 일반적인 화성 원리와 독창적인 특징들을 함께 지적하는 데 있을 것이

다. 이 글의 목적은 현재 대학 이론 수업에서 가르치는 조성음악 분석의 목적과 의의를 재점검해보고, 하나의 ‘절충적’ 분석 모델을 제공하는데 있다. 여기서 ‘절충적’이란 말은 기존의 라모이론에 입각한 로마숫자 분석법의 한계점들을 보완한 분석방법을 의미한다. 따라서, 단순히 로마숫자로 화음을 명명하는데서 끝날 수 있는 ‘로마숫자에 의한 화성분석법’에 쉐커 이론에 바탕을 둔 거시적 안목에서의 화성기능 이해가 수반되는 것이다. 그러나, 이를 위해서는 조성음악 분석에서 사용되는 화성분석법을 비판적 시각으로 조명해보는 일이 선행되어야 할 것이다. 그리고, 그러한 분석체계를 보완할 수 있는 가능성의 일환으로 새로운 분석 모델의 제시가 뒤따를 것이다.

제2장 본론

2.1. 로마숫자에 의한 화성 분석법

로마숫자에 의한 화성 분석이론은 17세기, 3화음 이론의 태동을 그 출발점으로 삼는다. 요하네스 아비아누스(Johannes Avianus), 오토 지그프리트 하니쉬(Otto Siegfried Harnisch), 그리고 요하네스 리피우스(Johannes Lippius) 등의 3화음 이론가들의 업적을 토대로 한, 18세기 장 필립 라모 Jean Philippe Rameau 의 화성 이론은 기본베이스(basse fondamentale) 를 화성의 연속성, 다시말해 진행의 원리를 설명하는 시발점으로 삼는다.¹⁾ 라모는 자연주의적 사상에 입각한 이론가로서 진동하는 몸체(corpus sonore) 로부터 추출되는 음정인 5도를 화성진행을 합리화 할 수 있는 핵심적 모체로 삼는다. 화성진행의 원리를 기본베이스(basse fondamentale) 의 5도 관계 진행으로 설명하려 했던 라모의 화성이론은 당대와 후대에 많은 논쟁거리를 남기지만, 화성 연속성의 원리를 찾으려 한 최초의 시도였다는 데 큰 의의가 있다.²⁾ 비록 로마숫자를 사용하지는 않았지만, 여분의 보표를 추가하여 기본 베이스 진행을 보인 라모의 화성 분석법은 19세기 죠세프 보글러(Abbé Georg Joseph Vogler) 를 비롯한 비엔나 이론가들에 의해 오늘날의 방법과 흡사한 로마숫자 체계로 발전하게 되었고 그러한 전통은 오늘에까지 이른다.³⁾

라모 이론이 당시에 만연해 있던 숫자저음 이론(Thoroughbass Theory) 과 결정적으로 다른 점은 조(Key) 에 민감하다는 점이다. 베이스 위에 나타난 음들을 베이스로부터의 음정 관계를

1) 라모의 기본 베이스에 관한 개념은 그의 저술, *Treatise on Harmony*, trans. Philip Gossett(NY: Dover Publications, 1971) 에서 나타난다. 라모 이론에 관한 논문들은 매우 많지만, 그 중 최근의 것들로서 이론의 핵심을 요약적으로 다루는 논문으로는 Joel Lester, "Rameau and Eighteenth-Century Music Theory, *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. by Thomas Christensen, 753-777 가 있으며, 그의 저술, *Compositional Theory in the Eighteenth-Century*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992 의 4-5장에는 보다 자세하게 설명되어 있다.

2) Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth-Century*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 105-106. Lester 가 지적했듯이, Rameau 의 기본베이스(basse fondamentale) 란 용어는 다중 의미를 가진 혼성용어다. 여기서는 가장 최초 개념인 근음과 동의어로 사용한다.

3) Robert Wason, *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, 3-64. 또한, 화성분석의 기원을 음악이론사적 측면에서 잘 설명하고 있는 논문으로는 David Beach, "The Origins of Harmonic Analysis," *Journal of Music Theory* 18(1974), 274-307 가 있다.

계산하여 쓰는 숫자저음 이론과 달리, 라모 이론에 따른 화성 분석을 위해서는 조성 파악이 우선적으로 필요하다. 조성 파악이 끝나면 이제는 화음을 파악해 내는 과정을 거쳐야 한다. 우선, 사용된 화음이 3화음인지 7화음인지를 결정하고, 전위되어 있을 경우 근음을 찾아 이 근음이 음계의 몇 번째 음인지를 결정한 후, 로마숫자로 이름 붙인다.

그러나 실제 음악 분석에서 이 로마숫자에 의한 명명화 과정이 음악분석을 처음 접하게 되는 학생들에게 그리 단순한 것만은 아니다. 왜냐하면, 분석자는 복잡한 음악 표면에서 화음의 구성음이 될 만한 ‘의미있는’ 음들만을 추려내는 과정을 겪어야 하기 때문이다. 이 과정은 집합 이론에서 “분절화(Segmentation)”라 부르는, 분석자가 음악 표면에서 의미있는 음고류들(Pitch-classes) 만을 추아내는 과정에 상응한다. 예 1은 그러한 분절화의 과정이 다소 까다로운 음악 예에 해당한다. 화성의 그루핑이 마디를 넘어 이루어지고 있을 뿐더러 궁극적 화성을 암시하는 베이스를 포함한 왼손의 화음이 비화성음들을 포함한 오른손 선율선 보다 뒤늦게 합세하여 분절화 작업을 난해하게 한다. 아래 예에서 나타나는 직사각형을 통한 구획화는 집합이론에서 분절화의 과정과 동일한 것으로서 중심화성을 로마숫자로 명명하는 시발점이 된다.

예 1. 베토벤, 피아노 소나타 10 번, Op. 14, No. 2, 마디 1-8

The image shows a musical score for Example 1, consisting of two systems of piano music. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. Roman numerals are placed below the bass line to indicate chord functions.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: G: I
- Measure 2: ii₂⁴
- Measure 3: ii₂⁴
- Measure 4: ii₂⁴

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: V₆
- Measure 6: -7
- Measure 7: I
- Measure 8: ii₅⁶

Below the second system, there are additional Roman numerals: V₄⁶, -7, and I.

앞서 지적했듯이, 라모 이론의 핵심은 화음들의 근음들의 관계를 비교함으로써 화성간의 진행 논리를 설명한다는 데 있다. 이러한 로마 숫자 분석법이 당시에 만연해 있던 숫자저음 표기나 알파벳토 기보법(Alfabeto notation),⁴⁾ 그리고 오늘날 대중음악에서 사용하는 팝코드 표기법

과 다른 점이 바로 화음을 수직적으로 이름붙이는 데에만 머무르지 않는다는 점이다. 그러나, 라모 화성 이론이 갖는 결정적인 한계는, Lester 가 지적했듯이, 화성 진행의 이유를 ‘근음의 5도 관계’ 라는 자신의 핵심 이론을 통해 설명하지만, 그가 말하는 진행의 원리는 거시적인 것이 아니라 이웃하는 화음에 국한되는 미시적 관계에 불과하다는 것이다.⁵⁾ 예를 들어, ii 뒤에 V 가 따르는 이유에 대해 라모는 이 두 화음의 기본베이스가 5도 관계에 있기 때문이라 설명할 것이다. 이 화음이 V 를 준비하는 기능의 ‘중개화음’이며, 따라서 V 가 뒤따르게 되며 조만간 악구의 종결이 이루어질 것이라는 생각은 하지 못했을 것이다.⁶⁾

악구내에서의 화성적 흐름, 나아가 곡 전체에 내재된 화성계획에 대한 이해를 위해서는 각 화음들이 갖는 기능들을 더욱 구체화시킴으로써 한 작품에 사용된 조성 화성 계획에 대한 조명이 필요하다. 또한 구조적 화음에 대해 경과적 혹은 보조적 화음과 같은 표면적 화음들을 차등화시킬 수 있는 효과적 방법이 있다면, 음악이 갖는 깊은 의미를 더욱 분명하게 끌어낼 수 있을 것이다. 이를 위해서는, 쉐커 이론이 갖는 기본전제들(assumptions) 을 기존의 화성 분석 방법에 도입시키는 일이 필요하다. 특히, 연장(prolongation) 의 개념과 구조적 단계(structural levels) 에 바탕을 둔 계급(hierarchy) 의 개념이 이에 해당한다.⁷⁾

일단 이 두 개념을 받아 들이게 되면, 화성의 흐름을 거시적으로 파악할 수 있는 이론적 근거를 획득한 셈이 된다. 예1에서 살펴 보았던 화성진행도 아래와 같이 더욱 일목요연하게 분석될 수 있다(예 2-①). 이 로마숫자에 의한 분석이 시사하는 바는 쉐커 분석 그래프에서 베이스 스케치가 의미하는 바와 일치한다(예 2-②).⁸⁾ 예 2-②에서 베이스 스케치가 시사하는 바와 같이, 마디 1-8까지의 완전정격중지로 끝나는 단일 악구는 I—V—I의 최고 레벨의 으뜸화음을 연

4) 17세기 현을 뜯어 연주하거나 굴러 연주하는 악기(예를 들어, 기타) 에서 널리 사용되던 기보방법으로, 작곡가는 특정 문자 기호로 화음을 지시하며, 연주자는 주어진 문자를 보면 화음의 표준위치를 연주하게 된다. 이는 당시의 음악적 사고가 수평적인 측면의 고려 보다는 각 화성을 “불연속적인 수직적 단위(discrete vertical unit)” 로 파악하는데 집중되어 있었다는 사실을 알려준다. 더 자세한 논의는 Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth-Century*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 51을 참조할 것

5) 같은 책, 156.

6) 악구나 형식적 단위 내에서 화성의 기능과 역할에 대해 논의한 이론가로는 Heinrich Christoph Koch 를 들 수 있다. 그는 악구, 악절에 관한 Joseph Riepel 의 논의를 확장시키면서 특정 화성의 지역적 위치에 대해 논의했다. 세 권의 볼륨으로 된 Koch의 형식에 관한 이론서는 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*(Rudolstadt and Leipzig, 1782-93) 이 있으며, 부분적으로 번역된 영역본은 *Introductory Essay on Composition*, trans. Nancy Baker(New Haven: Yale University Press, 1983) 가 있다.

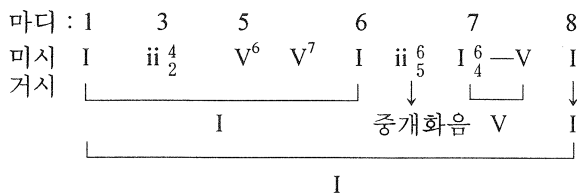
7) 쉐커이론의 중요한 특징들을 요약적으로 기술한 최근의 논문으로는 William Drabkin, “Heinrich Schenker,” *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. by Thomas Christensen, 812-843 가 있다. 특히, Schicht 와 Prolongation and Auskomponierung 에 관한 논의를 볼 것(818-829쪽).

8) 미국의 여러 쉐커 이론가들은 쉐커 분석 이론을 실용화시키려는 많은 노력을 해왔다. 이러한 노력의 산물들 중 괄목할만한 결실로는 두 권의 쉐커 이론과 분석에 관한 교재를 들 수 있는데, David Neumeier and Susan Tepping, *A Guide to Schenkerian Analysis*(Engelwood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1992)와 Allen Cadwallader and David Gagne, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*(New York: Oxford University Press, 1998) 가 그것이다. 특히, 먼저 출판된 David Neumeier 와 Susan Tepping의 교재는 베이스 스케치를 분석의 시작으로 삼으면서 쉐커 이론과 분석법의 독자를 연주 전공자들에게까지 확대하고 있다. 그들은 베이스 분석법을 조성음악의 화성 계획을 효율적으로 들여다 볼 수 있는 방법론으로 제시한다.

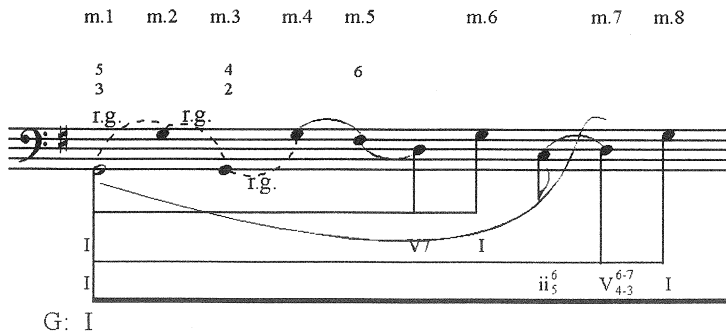
장하는 전형적인 화성계획을 보인다. 종지를 형성하는 V 화음은 그 역할이 불협화음인 ii_4^6 화음에 의해 더욱 강렬화 되어 있으며, 이 딸림화음은 중개화음인 ii_5^6 에 의해 그 기능이 명확해지고 있다. 다음 단계에서 마디 1-6은 첫 으뜸화음을 연장하는 것으로 해석된다. 표면적으로 화음이 변화해도 그 아래에 내재하고 있는 구조적 화음은 으뜸화음인 I인 것이다. 이 I 화음은 또 하나의 작은 레벨의 종지형 화성진행인 V^7 -I에 의해 연장되고 있으며, V로의 접근은 선적으로 접근하는 작은 레벨의 중개화음이라 할 수 있는 ii_4^2 에 의해 이루어진다. 웬커 분석법에서의 특유의 기보법과 이음줄의 사용(Slurring)이 이러한 분석 내용들을 잘 보여 주고 있다. 한편, 절충된 분석 모형(예 2-①)에서는 브라켓(bracket)을 통한 거시적 화성 묶음과 상위 레벨의 로마숫자들이 각 화성들의 기능을 구체적으로 설명하고 있다. 필자가 이 논문에서 사용하는, 브라켓을 통해 궁극적 화성기능을 명시하는 ‘거시적 분석방법’은 종지적 ii_4^6 화음을 I_4^6 -V로 표기할 것인가 아니면 $\text{V}_4^6 = \text{ii}_3^5$ 으로 표기할 것인가에 대한 묵시적 논쟁에 대한 해결책으로 Stefan Kostka 와 Dorothy Payne 의 화성학 교재에서 채택한 바 있다.⁹⁾

예 2. 두 개의 분석: 베토벤, 피아노 소나타 10 번, Op. 14, No. 2, 마디 1-8

① 로마숫자 분석과 웬커 이론의 절충된 분석모형



② 웬커 분석법에 의한 베이스 스케치



9) Stefan Kostka and Dorothy Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 4th ed. (New York: McGraw-Hill Companies, Inc., 2000), 146쪽 이하 참조. 이와 같이 브라켓을 통해 화성의 연장을 표시하는 방법은 Salzer 의 Structural Hearing 의 분석 그래프들에서 찾아볼 수 있다. 그러나, Salzer 는 브라켓을 웬커분석 그래프와 함께 사용한다는 점, 또 이를 교수적 목적을 위해 단계적으로 적용하지는 않는다는 점이 필자가 채택한 브라켓 사용 방식과는 다르다. Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*(Dover Publications, Inc., 1995) 을 참조.

이러한 ‘절충적’ 분석방법이 가져다주는 장점은 쉐커 이론이 갖는 표기방법의 복잡하고 까다로운 측면들을 일일이 배우지 않고도 쉐커 분석법이 제공하는 구조적 분석의 장점들을 취할 수 있다는 것이다. 연장과 계급의 두 개념을 적용하여 구조적 화음과 표면적 화음들을 구분해 낼 수 있음은 물론, 18-19세기 초반 조성음악의 화성계획이 I—V—I의 확장된 종지형에 바탕을 두고 있다는 조성음악의 기본전제를 반복적으로 확인시킬 수 있다. 그러나 이러한 분석 방법을 사용하기 위해서는 전통화성학의 내용들을 쉐커 이론적 입장에서 검토하는 일이 우선해야 할 것이다.¹⁰⁾

2.2. 쉐커이론에 바탕을 둔 화성학 내용의 검토

기본위치로 된 온음계적 3화음들과 7화음들의 고유 기능을 정의하는 일은 쉐커 이론에 바탕을 둔 로마숫자를 통한 절충적 분석 모델을 정립하는데 있어 중요한 첫걸음이 된다. 쉐커 분석 실제에서 자주 볼 수 있듯이, 각 화음의 기능은 음악적 맥락에 따라 다르게 해석될 수 있다.¹¹⁾ 예를들어 구조적으로 낮은 단계에서 딸림화음이 으뜸화음을 연장할 수 있다는 점은 딸림화음의 으뜸화음에 대한 종속 기능에만 초점을 맞추는 기능화성이론(Funktionstheorie) 중심의 생각에 도전을 가한다. 그러나 여기서는 우선 특수한 음악적 맥락을 배제한 채, 가장 전형적인 상황에서의 화음들의 기본 기능들을 정리해 보고자 한다. 먼저 기본 종지형을 이루는 으뜸화음과 딸림화음, 그리고 그 역할을 준비하는 화음인 중개화음이 조성음악의 기본 틀을 이룬다.¹²⁾ 구조적 으뜸화음인 I 로부터 중개화음까지의 화성여행은 vi 나 iii 에 의해 채워질 수 있으며, 이들은 으뜸화음과 중개화음 사이의 음공간을 채우는 역할을 한다. 이러한 기본위치의 온음계적 화음들 외에도 전위된 딸림화음과 이끔3화음들은 으뜸화음을 연장하는데, 이들의 역할을 정리해 보면 다음과 같다(표 1). 또, 예 3은 이러한 으뜸화음 연장의 패턴들이 쉐커 분석법에 의한 베이스 스케치로 명료화 될 수 있으며, 필자가 이 글에서 주장하는 로마숫자를 이용한 절충적 분석 방법을 통해 분석됨을 보인다.

10) 쉐커 이론적 입장에서 화성을 다루는 화성학 교재들 중에서 최근의 추천할 만한 것들로는 Carl Schachter and Edward Aldwell, *Harmony and Voice Leading*, 3rd ed., (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 2003) 과 Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music* (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1997) 가 있다.

11) Carl Schachter 는 동일한 화성 진행이라 할지라도 고유한 음악적 맥락에 따라 다르게 해석될 수 있음을 지적한다. Carl Schachter, "Either/Or," Schenker Studies, ed. Hedi Siegel (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 165-179.

12) 중개화음은 딸림화음 앞에 사용되는, 버금딸림음을 베이스로하는 화음들로서 온음계적인 것들로는 ii^6 , ii^6_5 , IV 가 해당되며, ii 나 IV⁶도 종종 중개화음으로 사용된다. 영어인 Predominant 에 대한 ‘적절한’ 번역은 허영환, 한미숙의 화성학 교재, 『조성음악의 화성진행』에 나타난다.

표 1. 온음계적 화성들을 통한 으뜸화음 연장의 전형적 방법들

으뜸화음 연장(Prolongation)의 방법		전형적 화성진행
1	기본위치의 온음계적 화음들을 통한 연장	① I—vi—ii ⁶ —V—I ② I—iii—IV—V—I
2	경과적 화음이 사용된 연장 기법(선적인 경과화음)	① I—V ₄ ⁶ —I ⁶ ② I—V ₃ ⁴ —I ⁶ ③ I—vii ^{o6} —I ⁶
3	보조적 화음이 사용된 연장 기법	① I—V ⁶ —I ② I—V ₂ ⁴ —I ⁶
4	지속음 위에서의 연장	I—IV ₄ ⁶ —I
5	동일 화음 내에서 분산화음화	I—I ₄ ⁶ —I ₄ ⁶ —I

반음계적 화성이 가미된 화성진행을 거시적으로 파악하기 위해서는 특정한 반음계적 변화화음과 뒤따르는 해결화음의 관계를 구체화 시키는 작업이 필요하다. 나폴리 6화음을 제외한 나머지 반음계적 화음들은 대개 뒤따르는 화음을 수식하는 표면적인 화음에 불과하다. 부속(7) 화음 혹은 부감7화음은, 뒤따르는 화음인 소위 ‘해결화음’을 일시적으로 으뜸음화(tonicization) 하면서 그 화음을 수식하는 화음이다. 이런 경우, 당연히 이 두 화음에서 구조적 중요성은 해결화음인 뒤화음에 있게 되며, 이 해결화음을 대표화음으로 선택한다. 이는 반음계적 변화화음인 부속 혹은 부감 7화음이 뒤따르는 화음을 으뜸음화 시키는 종속적 화음이기 때문이다. 또한 유사한 맥락으로, 수식적 감7화음(공통음 7화음)과 뒤따르는 피수식화음을 하나의 대표화음으로 파악하는 견해 역시 우리의 분석 모델에 중요한 전제가 된다.¹³⁾ 선적 화음(linear chord) 혹은 성부진행 화음(voice-leading chord)¹⁴⁾인 증6화음과 부증6화음은 해결화음에 대한 종속화음으로 이해하고, 증속7화음 역시 뒤따르는 화음을 으뜸화음화하는 역할을 수행하므로 해결화음을 대표화음으로 선택한다(예 4).

13) 우리나라교육 현장에서 널리 사용되는 화성학 교재들에서는 수식적 용법으로 사용된 감7화음과 탈립7화음을 대신하여 사용된, 으뜸음화 기능을 수행하는 감7화음의 기능을 구분하지 않는다. 여기서는 첫번째 경우의 감7화음을 뒤화음에 대한 단순 수식화음으로서 ‘공통음7화음(common-tone 7th-chord)’ 이라는 용어를 사용하여 두번째 용례와 구별하고자 한다. 공통음7화음에 대한 개념 설명은 Stefan Kostka and Dorothy Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 4th ed.(New York: McGraw-Hill Companies, Inc., 2000), 438-444쪽 을 참조할 것.

14) 성부진행화음에 대한 자세한 설명을 위해서는 Carl Schachter and Edward Aldwell, *Harmony and Voice Leading*, 3rd ed.,(San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 2003), 252-255, 266-267을 참조할 것.

예 3. 추상적 음악 예를 통한 분석모델: 으뜸화음 연장(prolongation)의 방법

1-1) 1-2)

C: I $\underbrace{\text{vi} \text{ ii}^6 \text{ V}}_{\text{(중개화음)}} \text{ I}$ I $\underbrace{\text{iii} \text{ IV} \text{ V}}_{\text{(중개화음)}} \text{ I}$

정격종지 정격종지

2-1) $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ 2-2) $\frac{4}{3}$ $\frac{6}{4}$ 2-3) $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

C: I $\underbrace{\text{V}_4^6 \text{ I}^6}_\text{I}$ I $\underbrace{\text{V}_3^4 \text{ I}^6}_\text{I}$ I $\underbrace{\text{vii}^{06} \text{ I}^6}_\text{I}$

3-1) $\frac{6}{4}$ 3-2) $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{4}$

C: I $\underbrace{\text{V}^6 \text{ I}^6}_\text{I}$ I $\underbrace{\text{V}_2^4 \text{ I}^6}_\text{I}$

4. $\frac{5}{3} \text{ — } \frac{6}{4} \text{ — } \frac{5}{3}$ 5. $\frac{6}{4} \text{ — } \frac{6}{4} \text{ — } \frac{5}{3}$

C: I $\underbrace{\text{IV}_4^6 \text{ I}^6}_\text{I}$ I $\underbrace{\text{ — } \frac{6}{4} \text{ — } \frac{6}{4} \text{ — } \frac{5}{3}}_{\text{I}}$

i.g.

표 2. 뒤따르는 화음에 대한 으뜸음화/수식적 기능을 하는 반음계적 화음들

- 부속7화음과 부감7화음
- 수식적 감7화음(=공통음7화음)
- 증6화음과 부증6화음
- 증속 7화음

예 4. 반음계적 화성들의 분석 모형

1.

C: $\frac{V7/V}{V} \quad V \quad \frac{V7/vi}{vi} \quad vi \quad \frac{V7/ii}{ii} \quad ii \quad \frac{V7/iii}{iii} \quad iii$

2.

혹은

C: $\frac{I \quad ct.07 \quad I}{I} \quad \frac{V \quad ct.07 \quad V}{V}$

3.

C: $\frac{It.+6}{V} \quad V \quad \frac{Fr.+6}{I} \quad I \quad \frac{Ger.+6}{ii} \quad ii$

4.

혹은

C: $\frac{V+7/IV}{IV} \quad IV \quad \frac{V+7/V}{V} \quad V$

앞서 언급했듯이, 나폴리 6화음은 그 기능이 다른 반음계적 화음들과는 구별되어야 할 것이다. 반음계적인 수식화음으로 사용되는 변화화음들과는 달리, 이 화음은 반음계적 중개화음으로서 I—V—I의 기본 종지형에서 V 앞에 사용되어 딸림화음의 기능을 강화한다. 나폴리 6화음이 중개화음으로 $\hat{2}$ 를 지지하는 베이스로 기능하는 것은 쉐커의 스케치에서 자주 찾아볼 수 있다.¹⁵⁾ 따라서, 이 화음은 구조적 화음으로서의 역할을 ‘중개화음’이라 표기하여 명시해 주어야 할 것이다.

예 5. 쉐커의 나폴리6화음의 이해

The image shows two musical examples, (a) and (b), illustrating the Neapolitan sixth chord. Part (a) shows a sequence of chords: $\hat{b}3$, $\hat{b}2$, $(\hat{1}2)$, and $\hat{1}$. Below the staff, the corresponding Roman numerals are $\hat{b}3$, $\hat{b}2$, $\hat{1}2$, and $\hat{1}$. Part (b) shows a sequence of chords: $\hat{b}2$, $\hat{1}$, and $\hat{1}$. Below the staff, the corresponding Roman numerals are $\hat{b}2$, $\hat{1}$, and $\hat{1}$. The notation includes notes on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Arrows and lines indicate voice leading between the notes of the chords.

2.3. ‘절충적’ 모델의 적용을 통한 분석

다수의 음악 학자들이 동의하는 것처럼, 쉐커 이론의 특징은 조성 음악 작품의 화성적 흐름을 처음부터 끝까지 고유한 그래핑 기법을 사용하여 설명해내는데 있다. 여기서는 앞선 논의의 결과로 나온 새로운 분석 모델을 적용하여 음악 작품에 내재된 거시적 화성구조를 효율적으로 파악해내는 과정을 보이고자 한다. 이를 위해 두 곡의 19세기 작품이 표본으로 선택되었다. 분석 그래프에서 첫번째 단은 각 작품의 화성축약율, 그 밑에는 이 논문에서 강조하는 ‘절충적 화성분석 모델’을, 그리고 두번째 단은 화성축약에 기초한 쉐커 분석법에 의한 베이스 스케치를 제시하고 있다.

슈베르트의 가곡 “밤과 꿈(Nacht und Träume)”은 부속 7 화음들과 뒤따르는 해결화음들을 대표화음으로 선택하여 단순화 시키고, 구조적 화음들 사이에 끼인 경과적 화음(passing chord)이나 보조적 화음(neighboring chord) 들을 하나의 구조적 화음에 귀속시켜 화성계획이 I—ii(중개화음)—V—I의 전형적인 조성 화성 계획 위에 설계되었음을 보인다(예6). 특별히 첫 단계의 거시분석에 나타난 마디 9-11의 V—vi—V 진행은, 연장되는 딸림화음 선상의 보조화음으로 작용하는 vi 를 다음 단계에서 딸림화음의 영역으로 귀속시킨다.¹⁶⁾ 그러나 세 번째 거시 단계에서 이 딸림화음은 으뜸화음 사이에 끼인 경과적인 화음으로 그 지위가 격하된다. 다시 말해, I와 I⁶ 사이에서 V는 I를 연장하는 화음이 된 셈이다. 따라서, 마디 1-12, 즉 중개화음이 나오기

15) 쉐커의 Free Composition 중 Fig. 31 a) 와 b) 에서는 나폴리 6화음이 중개화음으로 기능하는 추상적인 예를 보인다. Heinrich Schenker, *Free Composition*, trans. and ed. Ernst Oster(New York: Longman, 1979).

16) 이 곡에서 보조음의 역할은 곡 전체를 동기적으로 관련시키는데 중요한 역할을 한다. 마디 1-2에서는 외성이 보조음을 통해 수식되어 있으며, 마디 6-7의 최상성부에도 보조음 진행이 나타남을 볼 수 있다(예 6 참조).

전까지 슈베르트는 으뜸화음을 독특한 방법으로 연장하고 있음을 볼 수 있다. 구조적으로 중요한 곳은 마디 13-14로서, 종지적 화성진행을 완성하는 ‘중개화음—I’가 위치하는 전략적 요충지이다.

예 6. 슈베르트, 밤과 꿈(Nacht und Träume), 마디 1- 14

- ① 첫단 : 화성축약과 ‘절충적’ 모델의 적용을 통한 화성분석
- ② 둘째단 : 웬커 분석법에 따른 베이스 스케치

전주시작 (마디 1-4)

노래시작

B: I I V7/vi vi I (V7) I I+ vi6

I (5-6 Linear technique)

편의상 Octave 위로 기보

B: I

V7/V V V4/vi vi6 V7/V V -4 -2 I6 V4 viio7/ii I6 I6 V7 I

중개화음 V

V I6 ii V I

쇼팽의 녹턴은 좀 더 복잡한 화성 구조를 갖는다. 지속음 위에 사용된 딸림 7화음과 공통음 7화음은 으뜸화음을 연장하는 기법으로 이 곡에서 쇼팽이 선택한 방법이다. 이렇게 연장된 으뜸화음은 마디 6에서 딸림화음으로 최초의 구조적 화성진행을 한다. 반중지가 이루어지는 지점에서 쇼팽은 ii 화음을 보조적 화음으로 사용함으로써, 딸림화음을 연장함과 동시에 다음 악구와의 긴밀한 연속성을 성취해내고 있다. 두 번째 악구에는 음도 $\hat{6}$ 과 그 음 위에서 만들어진 vi 화음이 하나의 조중심으로 부각되고 있다. 이러한 짝막한 반음계주의는 ‘으뜸음화(tonicization)’의 개념을 통해 설명될 수 있는데, 이는 연장(prolongation)의 개념이 확장⁶ 적용된 중요한 개념이다.¹⁷⁾ 결국 두 번째 악구는 I—ii⁶—V—I의 중개화음을 통해 확장된 중지형 구조를 vi 화음이 채우고 있다. 여기서 vi 화음은 미시적 단계의 ‘중개화음—V—I’의 화성진행을 통해 으뜸음화되며 연장되는 것이다.

세 번째 악구에서 쇼팽은 더욱 흥미로운 방법으로 ‘으뜸음화’를 통해 중개화음인 ii의 영역을 확장 시킨다. 마디 11-12의 반음계적 화성들은 모두 으뜸음조인 Bb 단조를 으뜸음으로 성립시키고 있으나 이는 거시적 안목으로 볼 때 뒤따르는 딸림화음에 대한 준비적 화음, 즉 중개화음을 확대한 것이다. 둘째 단의 그래프가 보여주듯이 I와 ii 사이의 화음들은 모두 경과화음으로 작용하며, 이는 필자의 분석 모델에서도 ii를 대표화음으로 선택하면서 단순화되었다. 마디 13-14의 구조적 화성을 가려내는 것은 화성기능을 이해하는 것이 음악적 맥락에 얼마나 민감한 것이라는 사실을 알게 해 주는 부분이다. 적절한 해석은 마디 13의 두 번째 박에 위치한 딸림화음을 구조적 화음으로 선택함을 통해 가능하다. 악박에 위치한 구조적 화음은 경과적 I⁶을 지나 전위된 V(V $\frac{4}{3}$)까지 연장된다. 마디 14의 두 번째 박에 있는 I 화음은 일시적으로는 선행된 딸림화음의 종착점처럼 보이지만 딸림화음 사이에서 그 본질적 기능이 약화되어 표면적 화음이 된다. 따라서, 세번째 악구의 거시적 화성계획은 ‘중개화음—V’로 요약될 수 있으며, 이는 필자의 분석모델에 잘 나타나있다.

17) 으뜸음화 과정의 표기는 브라켓(bracket) 아래에 으뜸음화 되는 음도를 로마숫자로 표기한다. 이는 부속(7) 화음을 영어로 읽는 방법인 “of 로마숫자”를 적용한 것으로 “of”의 역할은 연장의 거시적 해석과 으뜸음화를 구분한다. 이는 Salzer의 분석 그래프에 나타난 으뜸음화 표시방법을 도용한 것임을 밝힌다(Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*(Dover Publications, Inc., 1995)).

예 6. 쇼팽, 녹턴, Ab 장조, Op. 32, no. 2, 마디 3-14

- ① 첫단 : 화성축약과 ‘질층적’ 모델의 적용을 통한 화성분석
- ② 둘째단 : 웬커 분석법에 따른 베이스 스케치

Ab: I ct.o7 I V7 I V7 I V I - 6 V ii⁰⁶₅ ⁴₃ V+7 I ct.o7 I V7

Ab: I V I V I

Ab: I V i ii⁰⁴₃ V i ii⁰⁶₅ V7 I ct.o7 I -6 IV6 ii⁰⁴₃ V7 i

of vi 증개화음 정격증지 I of ii

vi ii6 V I 3-line

iv7 ii⁰⁴₃ V7 i ii⁰⁴₃ V7 ⁴₃ ²₁ I6 V⁴₃ I ct.o7 V7

V V

7 4-line 10 5

제3장 결론

이제까지 새로운 조성음악 분석의 필요성과 가능성을 제시했다. 쉐커 이론에 입각한 라모 이론의 확대를 통한 로마 숫자 분석법은 분석자가 작품의 화성 내용을 거시적 안목에서 보는 것을 도우며 구문론적인 입장에서 각 화음군의 기능을 이해할 수 있게 해 주었다. 그러나 이러한 분석 방법은 쉐커 이론이 갖는 쟁점들을 그대로 포용하는 측면이 있다. 아마도 그것들 중 하나가 조성 음악의 구조를 지나치게 획일화시켜 각각의 작품이 갖고 있는 고유한 특징들을 간과할 수 있다는 지적일 것이다. 그러나 이 분석 방법은 순수하게 화성 어법의 측면에서의 공통점, 특히 거시적 관점에서의 화성 흐름의 유사성에만 초점을 맞추는 것이다. 미시적 단계에서의 화성 사용과 동기적 관련성, 리듬과 화성의 미묘한 상호 관계 등, 조성 음악에서 그 음악을 고유하게 들리게 하는 미학적 요소들에 대한 측면들은 여전히 분석자가 각각의 작품들을 분석할 때 마다 찾아내야 하는 과제로 남아 있다.

참고문헌

- 허영환, 한미숙(2002). 『조성 음악의 화성 진행 1』, 예술.
- Beach, David. "The Origins of Harmonic Analysis." *Journal of Music Theory* 18(1974) : 274-307.
- Cadwallader, Allen and David Gagne. *Analysis of Tonal Music : A Schenkerian Approach*. New York : Oxford University Press, 1998.
- Drabkin, William. "Heinrich Schenker." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, 812-843. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1997.
- Koch, Heinrich Christoph *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Rudolstadt and Leipzig, 1782-93. 독일어 저술을 부분적으로 영역한 것으로는 Baker, Nancy. trans. *Introductory Essay on Composition*. New Haven : Yale University Press, 1983.
- Kostka, Stefan and Dorothy Payne. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4th ed. New York : McGraw-Hill Companies, Inc., 2000.
- Lester, Joel. "Rameau and Eighteenth-Century Music Theory." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, 753-777. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- _____. *Compositional Theory in the Eighteenth-Century*. Massachusetts : Harvard University Press, 1992.
- Neumeier, David and Susan Tepping. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1992.

- Rameau, Jean Philipp. *Treatise on Harmony*. Translated by Philip Gossett. New York : Dover Publications, 1971.
- Salzer, Felix. *Structural Hearing : Tonal Coherence in Music*. Dover Publications, Inc., 1995.
- Schachter, Carl. "Either/Or." In *Schenker Studies*, edited by Hedi Siegel, 165-179. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
- Schachter, Carl and Edward Aldwell. *Harmony and Voice Leading*. 3rd ed. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 2003.
- Schenker, Heinrich. *Free Composition*. Translated and edited by Ernst Oster. New York : Longman, 1979.
- Wason, Robert. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1985.

Abstract

A Pedagogical Suggestion for the Popularization of the Schenkerian Theory in the Undergraduate Curriculum

Mookyoung Song

This study suggests a practical analytic method, by which one can analyze tonal music. The essay begins by testifying the validity of Rameauian harmonic theory and of traditional harmonic analysis by Roman numerals. The analytical limit which the traditional methodology of the harmonic analysis poses is supplemented and combined with the theoretical strengths that Schenkerian theory provides. In contrast to the conventional harmonic analysis by Roman numerals, which focuses exclusively on local levels of the chord to chord, what I call the macro-analysis, in which the individual labels of each chord are jointed through brackets under the chord symbols, incorporates a deep understanding of the harmonic functions of each chord and of the musical contexts and the harmonic syntax that the chords create. The examination of the tonal harmony from a Schenkerian point of view serves as a basis for the application of the eclectic methodology, the dialectical result of the Rameauian and Schenkerian theories, to tonal music. Excerpts from Schubert's Lied, *Nacht und Träume* and Chopin's Nocturne in A^b major, Op. 32, no. 2 are analyzed both by the macro-analytic technique and by the Schenkerian analytic method. The paper reveals that the two analytic methods lead to quite similar analytic results.

아동의 리듬인지의 다의성(多義性)에 관한 이해

승 윤 희
연세대학교 강사

차 례

- 제1장 서론
 - 제2장 리듬의 속성
 - 2.1. 리듬의 물리적, 심리적 속성
 - 2.2. 수학적 리듬과 음악적 리듬
 - 제3장 리듬인지의 다의성에 관한 이해
 - 3.1. 형상적 그림과 박자적 그림
 - 3.2. 아동의 리듬지각과 인지방법의 유형
 - 제4장 결론
 - 참고문헌
 - Abstract
-

제1장 서론

음악을 구성하는 여러 요소들 중에서 가장 중요한 것은 리듬이라고 할 수 있다. 리듬이 없는 음악은 상상하기 어려운데 실제로 문화와 양식에 따라 선율이나 화성이 없는 음악은 있어도 어떠한 형태의 리듬이든 리듬이 없는 음악은 존재하지 않기 때문이다.

음악교육학자들은 음악교육에 있어 리듬의 지각과 반응을 강조하고 있다. 리듬을 지각/인지하고 리듬에 반응하는 것은 모든 음악활동에 필요한 기본적인 음악능력이라 할 수 있다. 이러한 기본적인 음악능력이 결여되어 있다면 이는 곧 음악에 반응하거나 음악을 지각/인지하는 데 어려움을 겪게 됨을 의미한다. 따라서 음악교육에 있어서 리듬교육은 상당히 중요하다. 달크로즈(Emile Jaques-Dalcroze), 코다이(Zoltán Kodály), 오르프(Carl Orff), 고든(Edwin Gordon)과 같은 20세기 음악교육학자들의 음악교수법에서도 음악능력을 향상시키기 위한 리듬지도 방법들이 강조되었는데, 특히 코다이나 고든은 리듬음절체계에 따른 리듬 지도법을 제시하고 있다.

그러나 어떠한 리듬지도법도, 음악교사가 리듬의 본질에 대하여 정확하게 이해를 하고 있지 않다면, 음악적 리듬을 감지하는 아동의 음악능력을 향상시키는 데에 효과적인 방법이 되기는

어렵다. 실제로 많은 음악교사들이 리듬교육의 중요성은 충분히 인식하고 있지만 리듬의 속성과 음악적 리듬에 대한 이해는 부족한 것을 볼 수 있다. 본 연구는 음악을 구성하는 요소들 중에서 가장 중요한 개념인 리듬의 속성과 음악적 리듬의 의미를 이해하고, 아동의 리듬인지 방법의 다양한 유형을 살펴보고 올바른 음악교육을 위한 심리학적 기반을 제시하는 데에 그 목적이 있다.

제2장 리듬의 속성

본 장(章)에서는 리듬의 본질을 이해하기 위해 리듬의 물리적 속성과 심리적 속성에 대하여 기술하며 리듬을 수학적 리듬과 음악적 리듬으로 구분하여 설명하기로 한다.

2.1. 리듬의 물리적, 심리적 속성

언어와 마찬가지로 인간의 감정과 사고를 전달하기 위해서 음악은 이해될 수 있는 방법으로 구성/조직되어야 한다. 여기서 리듬의 가장 중요한 기능은 음악에 질서를 제공하는 것이라 할 수 있다. 음악을 표현함에 있어 이해될 수 있는 구성/조직이 결여되어 있다면 청자(聽者)는 소리를 음악으로 지각할 수 없게 된다. 또한 리듬은 음악에 생명을 불어넣어 음악에 역동적인 힘을 부여한다. 때문에 전통적으로 리듬에 대한 정의는 대부분 ‘음악의 조직적이고 역동적인 힘’으로 표현된다(Radocy and Boyle 1997, 115).

그러나 일반적으로 리듬의 기본적 기능에 관하여는 의견이 일치되지만 리듬과 리듬의 속성을 설명하는 데에 있어서는 학자들의 견해가 다양하게 나타난다. 리듬을 설명하기 위한 방법으로 먼저 리듬을 구성하는 구조들을 살펴보면, 중요한 세부구조들로서 박(beat 혹은 pulse), 박자(meter), 빠르기(tempo), 강세(accent) 등이 있으며 프레이즈 리듬(phrase rhythm), 선율리듬(melodic rhythm), 리듬패턴(rhythm pattern), 혹은 리듬그룹(rhythm group) 등의 용어는 박, 박자, 빠르기, 강세 등과 결합되어 나타나는 선율적/화성적 리듬 단위를 의미하는 것으로 사용된다. 리듬에 대한 학자들의 견해가 각기 다른 것은 리듬의 구조를 설명함에 있어서 사용되는 이러한 기본적인 세부구조요소들과 단위들의 용어선택이 다양하고 같은 용어를 사용하는 경우에도 항상 같은 의미를 갖지 않기 때문이다. 이러한 문제가 나타나는 근본적인 이유는 리듬이 가지고 있는 물리적, 심리적 속성에 있는데 리듬의 논의에서 어려운 점은 바로 리듬의 물리적 구조와 심리적 현상을 분리하여 설명할 수 없다는 데에 있다. 이러한 리듬의 물리적, 심리적 요소는 리듬지각에 있어 중요한 요인이 된다. 청자는 여러 차원에서 리듬을 군집화(grouping)시킬 수 있다. 리듬을 군집화시키는 것은 음악의 구조와 청자의 경험 모두에서 비롯되는 작용이다(Radocy and Boyle 1997, 116-121).

리듬이 가지고 있는 이러한 두 가지 속성은 단순한 리듬에 있어서도 다면적인 의미를 가지게 한다. 간단한 예를 들어보면 응급차의 사이렌 소리는 청자에 따라서 ‘삐삐삐삐’로 들릴 수도 있

고 ‘뿌뿌뿌’로 들릴 수도 있으며, 청자는 반복되는 소리를 셋 혹은 넷(따따따/따따따 혹은 따따따/따따따), 아니면 다른 방법으로 군집화시킬 수 있다. 즉, 물리적인 소리 정보는 청자의 의도에 따라 어느 쪽으로든 정보처리가 가능하게 되는 것이다. 단순한 리듬지각이 아니라 음악을 듣고 인지하는 경우에는 이보다 훨씬 복잡한 다의성을 가지게 된다. 음악의 지각과 인지에 있어 물리적 구조와 심리적 경험이 가지는 다의적인 현상을 설명하기 위해서는 리듬뿐만 아니라 실제로는 선율과 같은 여러 음악요소들을 복합적으로 고려하여야 하지만 본 논문에서는 리듬인지에 중점을 두도록 하겠다.

음악의 인지에는 앞에서 언급한 리듬의 여러 세부 요소들의 구조적 영향과 청자의 음악적 경험이 중요한 요소가 된다. 데이비스(J. B. Davies)는 리듬그룹은 음악적 소리의 속성뿐만 아니라 인간의 속성을 반영하는 것이라고 보았다. 음악적 자극은 일정한 방식 안에서 객관적으로는 군집화될 수 있지만 실제로는 그렇게 지각되기까지 절대로 군집화되지 않는다. 왜냐하면 지각적 군집화는 결국 심리적인 현상이기 때문이다(Radocy and Boyle 1997, 133). 이러한 심리적인 현상은 청자의 음악적 경험과 중요한 관계를 가지게 되는 것으로 청자의 음악적 스키마에 따라 음악정보를 군집화시키는 능력과 음악정보를 축소화시키는 능력은 달라지게 된다. 청자의 음악적 스키마에 따라 음악의 구조에 대한 이해는 다르게 나타난다(승윤희 2001, 40). 즉, 음악의 인지는 음악의 구조와 이를 이해하려는 마음의 상호작용에 의한 것으로 음악을 지각하고 인지하는 데에는 체계적 음악학습에 의한 음악적 경험이 중요하게 된다.

2.2. 수학적 리듬과 음악적 리듬

리듬이 갖는 물리적, 심리적 속성은 수학적 리듬과 음악적 리듬이라는 용어를 사용하여 설명하면 보다 쉽게 이해할 수 있다. 수학적 리듬이란 음의 길고 짧음을 정확한 박에 의하여 세는 방법으로 4분 음표 하나에 8분 음표는 두 개라는 식의 악보에 적합한 음표와 쉼표 단위의 계산적 길이를 의미한다. 이에 비하여, 음악적 리듬이란 악보에 적합한 엄격한 길이를 의미하는 것이 아니라 실제로 음악에 반응할 때 감지되는 음악의 자연스러운 흐름을 의미하는 것으로 여기에는 수학적 리듬의 기계적인 박과는 시간적으로 다소 어긋나는 차이가 있게 된다. 예를 들어, 피아노 연주자가 쇼팽의 곡을 연주하고 있을 때 그 옆에 박자기를 틀어 놓는다면 피아노 연주자의 자연스러운 음악의 흐름과 박자기의 기계박의 엄격함은 서로 일치하지 않을 것이다. 연주자는 음악적 리듬에 따라 연주를 하고 박자기의 박은 기계적으로 정확한 박을 세고 있어 여기에는 실제적으로 느끼는 박과 기계박 간의 시간상의 차이가 생기게 된다. 일반적으로 강박이나 긴박은 실제의 음가보다 길어지는 경향이 있고 약박이나 짧은박은 실제의 음가보다 짧아지는 경향이 있다.¹⁾ 다음의 <악보 1>과 <악보 2>는 수학적 리듬과 음악적 리듬의 차이를 알기 쉽게 보여준다. <악보 1>은 흔히 볼 수 있는 피아노 악보이며 <악보 2>는 <악보 1>을 디지털 피아노

1) J. L. Mursell and M. Glenn, *음악교육심리학*, 한국음악교재연구회(역), (서울 : 세광음악출판사, 1987), 제 4-6 장을 참조할 것.

로 연주하여 이를 컴퓨터 음악 프로그램에서 악보화 한 것이다.

Impromptu in Bb

Schubert
Op. 142.

Andante

mf p

♩ ♩ ♩ * ♩ * ♩ ♩ ♩ * ♩ *

<악보 1> 기보된 악보

Impromptu in Bb

Schubert
Op. 142.

Andante

<악보 2> 연주된 악보

<악보 2>에서 왼손 성부가 오른손 성부와 같이 기보되어 있어 다소 식별하는 데에 어려움이 있으나 리듬에만 초점을 맞추고 보면, <악보 2>를 실제로 연주하기는 상당히 어려울 것이라는 점에 동의하게 된다. 연주는 상징적으로 기보된 악보를 보고 연주하였지만 실제로는 음악적 리듬을 표현하고 있어 기보된 악보와 연주에는 서로 다른 리듬의 속성이 존재하게 된다. 만약에 상징적으로 기보된 악보를 정확한 기계박에 따라 연주한다면 이것은 좋은 연주라 할 수 없을 것이다. 음악적 리듬을 표현하거나 이를 감지하기 위해서는 음악을 이해하려는 마음의 상호작용이 필요하게 되는데 음악적 리듬은 연주자에 따라서, 청자에 따라서 다양하게 표현되고 감지

될 수 있다.

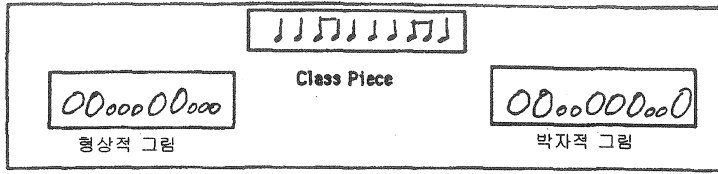
많은 경우에 있어서 음악수업은 음악적인 리듬을 감지하는 것을 가르치기보다는 수학적 리듬을 가르치는 데에 시간을 할애하는 것을 볼 수 있다. 이것은 음악교사가 일단은 수학적 리듬을 가르치는 것이 우선적이라고 생각하거나 아니면 리듬의 본질을 제대로 알지 못하는 데에 기인하는 것이다. 결국 음악적 리듬을 감지하도록 도와주어야 하는 음악수업이 실제로는 비 음악적인 수업이 되는 경우가 많은 것이다. 만약 못갓춘마디에서 시작하는 노래를 가사의 의미에는 상관없이 무조건 첫 박에 강세를 두어 가르치는 음악교사에 있다면, 또한 빈 왈츠를 듣고 그 리듬을 느끼게 하기보다는 이를 무조건 기계적인 3박자 곡으로 가르치는 교사가 있다면, 이는 음악적 리듬보다는 수학적 리듬에 얽매인 결과라고 할 수 있을 것이다. 달크로즈의 음악교수법으로 알려진 유리드믹스(eurhythmics)의 단어적 의미는 좋은 리듬(good rhythm)이라는 뜻이다. 좋은 리듬을 뜻하는 유리드믹스는 기계적이고 수학적 리듬(errhythmics)과는 구별되는 것으로, 이것은 본 논문에서 기술한 음악적 리듬과 같은 의미를 가진다.

제3장 리듬인지의 다의성에 관한 이해

본 장(章)에서는 리듬을 듣고 이를 그림으로 표현한 아동들의 형상적 그림과 박자적 그림의 의미를 이해하고 아동들이 리듬을 어떻게 지각/인지하는지 그 다양한 인지방법의 유형을 살펴 보아 음악지도를 위한 교사의 심리학적인 이해를 넓히고자 한다.

3.1. 형상적 그림과 박자적 그림

음악심리학자 뱌머거(Jeanne Bamberger)는 4학년 음악수업에서 아동들이 음악의 리듬을 그림으로 표현하는 것을 연구하였는데, 아동들이 리듬을 듣고 그것을 그림으로 표현함에 있어 기본적으로 표현의 구분이 있다는 것은 발견하였다. 그녀에 의하면 리듬을 듣고 이를 표현한 아동들의 그림은 형상적(figural) 그림과 박자적(metric) 그림으로 구분된다. 형상적 그림과 박자적 그림이라는 용어는 뱌머거가 사용한 것으로 이것은 손뼉으로 쳐준 리듬을 듣고 이를 그림으로 표현하는 데에서 나타난 그림의 유형을 구분한 용어이다. 형상적 그림이란 리듬을 듣고 리듬의 전체적 흐름을 형상적으로 표현한 것을 말하며, 박자적 그림이란 리듬을 친 숫자나 그 길이가 정확하게 표현된 것을 말한다. class piece라고 불리는 뱌머거가 사용한 리듬은 두 번 연속되는 짧은 리듬패턴으로 되어있다. 다음의 <그림 1>은 class piece를 듣고 이를 표현한 아동들의 형상적 그림과 박자적 그림을 나타낸 것이다.



<그림 1> 형상적 그림과 박자적 그림(Bamberger 1994, 135)

박자적 그림을 그린 아동들은 손뼉으로 쳐준 리듬을 듣고 그들의 주의를 리듬의 상대적인 지속시간을 재는 데에 두었다. 위의 그림에서 보면 긴 음표는 큰 원으로 작은 음표들은 작은 원으로 표시되었는데 이것은 음악악보로 쉽게 옮겨질 수 있는 것이다. 이에 비하여, 형상적 그림을 그린 아동들은 그들의 주의를 리듬을 듣고 이를 프레이즈나 음형의 단위들로 군집화시키는 데에 두었다. 형상적 그림은 자세히 보면 표준 음악악보에는 표현되지 않는 음악구조의 기능적인 면이 나타나고 있는 것을 발견할 수 있다(Bamberger 1994, 135).

언뜻 보기에는 박자적 그림이 더 정확한 리듬을 표현하는 것 같지만 자세히 보면 형상적 그림이 더 음악적이다. 다음의 <그림 2>에서 보듯 형상적 그림에는 표현되지 않은 박(ghost beat)으로 인하여 형상적 그림을 표준 음악악보로 표기하기에는 문제점이 있을 수 있으나 형상적 그림에서는 리듬을 음악적으로 듣는 프레이즈의 감각이 발견된다. 즉, 반복되는 리듬패턴의 마지막 음을 그 앞의 음에 군집화시켜 여기에는 이를 음악적으로 감지하는 프레이즈의 감각이 엿보이는 것이다.



<그림 2> 형상적 그림의 구조(Bamberger 1994, 139, 143)


아동들의 형상적 그림은 박자적 그림과는 분명한 차이가 있다. 뱀버거의 실험에서 사용된 리듬을 듣고 이를 박자적 그림으로 그린 아동들과 형상적 그림으로 그린 아동들은 서로의 그림을 이해하지 못하고 서로 다른 리듬을 표현한 것이라고 생각하거나 틀리게 나타낸 것으로 여긴다(Bamberger 1994, 136). 이것은 리듬을 듣는 방식에 개인적인 차이가 있음을 의미하는 것으로 이것은 리듬인지의 다의성의 한 예라고 할 수 있다.

3.2. 아동의 리듬지각과 인지방법의 유형

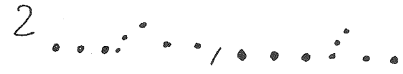
리듬표현의 이러한 차이를 발견한 뱀버거는 4세부터 12세에 이르는 186명의 아동들을 대상으로 한 이후의 실험에서 형상적 그림과 박자적 그림의 아동들의 표현을 재확인하였다(Bamberger 1994, 135). 다음의 <그림 3>은 형상적 그림의 다양한 예를 보여주는 것이다. (b)(c)(d)는 10-11


세 명의 아동들이 (a)의 리듬을 듣고 이를 그림으로 표현한 것이다. (a)의 첫 번째 리듬패턴의 경우, 반복되는 리듬패턴의 프레이즈 감각은 (b)(c)(d)의 모든 그림에서 나타난다. 이 아동들의 형상적 그림은 리듬을 정확하게 수학적으로 표현하는 박자적 그림과는 달라도 세 아동의 그림은 보다 음악적인 것을 알 수 있다.


(a) 1. 

2. 

(b) 1. 

2. 

(c) 1. 

2. 

(d) 1) clap clap 

2) clap clap 

<그림 3> 형상적 그림의 예(Hargreaves 1996, 160)

음악인지의 발달은 그 표현이 점차로 성인의 방식을 닮아가게 되지만 여기에서 보면 그들의 인지과정에 나타나는 음악인지의 표현방식은 성인이 생각하지 못한 아동들의 창의적 표현이 있음을 알 수 있다. 음악교사들은 이러한 아동의 다양한 리듬 표현의 의미를 이해할 필요가 있다. 음악에 반응해 그 흐름이 감지되는 것을 표현한 아동들의 음악적 표현이 교사가 원하는 정확한 수학적 리듬의 표현과 다르다고 이를 틀린 것으로 간주하여 기계적 음가만을 강조하는 음악수업을 한다면 음악적 리듬을 감지하는 아동의 음악능력은 향상될 수 없을 것이다.

<그림 3>(a)의 두 번째 리듬패턴(♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)은 햄버거가 target rhythm이라고 부른

것으로, 이 리듬패턴에 대한 아동들의 표현은 매우 다양한 그림과 숫자로 나타난다. 다음의 <그림 4>는 아동들이 그린 target rhythm의 10가지 표현이다.

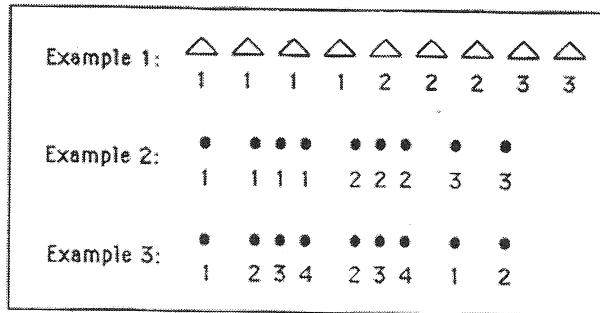
1. $\begin{array}{cccccccc} \Delta & \Delta & \Delta & \Delta & \Delta & \Delta & \Delta & \Delta & \Delta \\ 1 & 1 & 1 & 1 & 2 & 2 & 2 & 3 & 3 \end{array}$
2. $\begin{array}{cccc} \cdot & \cdot \cdot \cdot & \cdot \cdot \cdot & \cdot \cdot \\ 1 & 111 & 222 & 33 \end{array}$
3. $\begin{array}{cccc} \cdot & \cdot \cdot \cdot & \cdot \cdot \cdot & \cdot \cdot \\ 1 & 234 & 234 & 12 \end{array}$
4. $\begin{array}{cc} \begin{array}{cccc} | & | & | & | \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{array} & \begin{array}{cc} | & | \\ 1 & 2 \end{array} \\ \begin{array}{ccc} | & | & | \\ 2 & 3 & 4 \end{array} & \end{array}$
5. $\begin{array}{cccc} X & XXX & XXX & X & X \\ 1 & 123 & 123 & 1 & 2 \end{array}$
6. $\begin{array}{ccc} | & | & | & | & | & | \\ 5 & 005 & 005 & 5 & 5 \end{array}$
7. $\begin{array}{ccccccccc} O & O & O & O & O & O & O & O & O \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 \end{array}$
8. $\begin{array}{ccc} 000 & 000 & 000 \\ 111 & 222 & 333 \end{array}$
9. $\begin{array}{ccc} >> & >> & | & | & | \\ 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3 \end{array}$
10. $\begin{array}{ccc} \Delta & \Delta & \Delta & \Delta & \Delta & \Delta & \Delta \\ 3 & 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 3 \end{array}$
 $\begin{array}{c} \Delta \\ 3 \end{array}$
 $\begin{array}{c} \Delta \\ 3 \end{array}$

<그림 4> target rhythm의 표현의 예(Bamberger 1991, 72)

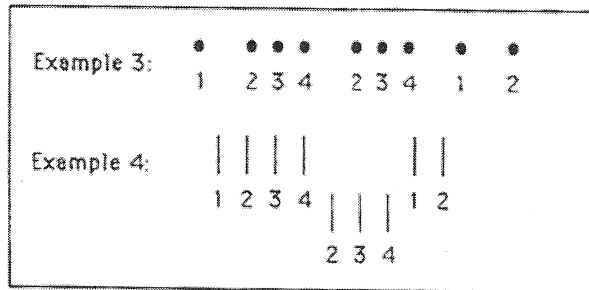
10가지 그림의 예들을 주의 깊게 들여다보면 아동들의 인지방식을 이해할 수 있게 되는데 뱀 버거는 The Mind Behind the Musical Ear(Bamberger 1991)에서 대화식 방법을 통해 아동들이 표현한 그림과 숫자에 대한 그들의 인지방식을 자세히 설명하고 있다. 아동들이 리듬을 이해하기 위해 사용한 인지적 전략이나 방법들을 조사하고 분석한 뱀 버거의 연구는 상당히 흥미로우며 그녀의 연구는 음악교육을 위한 중요한 시사점들을 제공하여 준다.

다음의 <그림 5>에서 보면, 예 2번과 3번은 그림의 간격이 동일한데(그림표현에서 점 사이의

간격은 시간적인 길이를 의미하는 것으로 보인다), 그 밑에 쓰여진 숫자를 보면 예 2번은 1 11 222 3 3으로, 예 3번은 1 234 234 1 2로 표현되어 있어 이 두 가지 그림은 인지방식에 있어 약간의 차이가 있음을 알 수 있다(1 234 234와 같이 234 숫자가 반복된 것은 이 리듬의 반복을 의미하는 것으로 해석할 수 있다). 반대로, 예 1번과 2번을 비교하여 보면 그림의 간격은 다르지만 숫자의 표현은 동일하게 나타난다. 예 1, 2번에서 볼 수 있는 것과 같이 그림 표현은 다르지만 숫자 표현이 동일한 경우는 예 3번과 4번에서도 나타난다 <그림 6>. 예 1-4번은 리듬의 군집화 양상이 동일한 것으로 보인다.



<그림 5> 예 1, 2, 3번(Bamberger 1991, 76)



<그림 6> 예 3, 4번(Bamberger 1991, 77)

예 5번은 그림의 간격으로 보아서는 예 2, 3번과 유사하지만 'X'와 'x'로 크기를 구별시킴으로써, 즉 4분 음표는 X로, 8분 음표는 x로, 리듬의 차이를 나타내고 있다<그림 7>. 그러나 1 123 123 1 2로 묶여지는 구조에서 3이 'X'가 아닌 'x'로 표현된 것은 123을 군집화시켜 3을 그 마지막 음으로 인지한 이유라고 이해할 수 있다. 이러한 그림표현에서 나타나는 군집화 구조는 예 2, 3, 6번과 유사하지만 모두 동일한 인지방식에 의한 것이라고 해석하기보다는 숫자표현에서 나타나듯이 차이가 있음을 알 수 있다.

Example 5:	X	XXX	XXX	X	X
	1	123	123	1	2
Example 6:					
	5	005	005	5	5

<그림 7> 예 5, 6번(Bamberger 1991, 79, 81)

<그림 8>의 예 8번은 그림의 간격과 111 222 333의 숫자의 구분으로 보아 이것을 해석하면 ♪ ♪ ♪/♪ ♪ ♪/♪ ♪ ♪ ♪/♪ ♪ ♪/♪ ♪ ♪/♪ ♪ ♪/♪ 과 같은 리듬 구조를 나타내는 듯이 보인다. 앞에서도 설명하였듯이 아동의 형상적 그림에는 표현되지 않는 박으로 인하여 형상적 그림을 표준 음악악보로 기보하기에는 문제점이 있을 수 있는데, 이 경우에는 아동의 형상적 그림과 target rhythm은 전혀 다른 리듬으로 보인다.

Example 8:	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○
	1 1 1	2 2 2	3 3 3

<그림 8> 예 8번(Bamberger 1991, 89)

<그림 9>에서 보면, 예 7, 9, 10번은 그림의 크기와 형태로 보아 그 표현이 유사한 것으로 보인다. 그러나 이 경우에도 숫자적으로 나타나는 표현은 아동들의 인지 방식이 차이가 있음을 암시한다. 예 7번에서는 숫자가 123456789와 같이 구조적 구분이 없이 나타난다. 이것은 다른 그림과는 분명하게 다른 것으로, 예 7번을 그린 아동은 9개의 음을 소단위로 군집화하지 않고 결국 하나의 프레이즈로 들었을 것이라는 추측이 가능하다. 예 9번은 123 123 123으로, 예 10번은 321 321 333으로 리듬이 군집화되는데 이 두 경우에 마지막 3개의 리듬에서 숫자의 차이가 나타나며 예 10번의 마지막 3개의 리듬표현에서 그림이 점점 밑으로 내려간 표현은 흥미롭다.

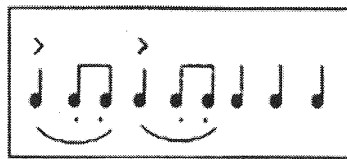
Example 7:	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
	1 2 3 4 5 6 7 8 9
Example 9:	> > > >
	1 2 3 1 2 3 1 2 3
Example 10:	△ △ △ △ △ △ △ △ △
	3 2 1 3 2 1 3 3 3

<그림 9> 예 7, 9, 10번(Bamberger 1991, 77, 82)

예 8, 9, 10번은 리듬의 균집화 방식이 같은 것으로 보인다. 이 것은 예 3, 4번의 방법과는 다른 방법으로 균집화가 이루어져 있음을 알 수 있다. 예 3, 4번의 그림과 예 9, 10번의 그림을 target rhythm에서 균집화시킨 구조를 살펴보면 다음의 <그림 10>과 같다.



<그림 10-1> 예 3, 4번의 균집화



<그림 10-2> 예 9, 10번의 균집화(Bamberger 1991, 88)

위의 그림들에서 볼 수 있는 것처럼, 아동들이 리듬을 표현한 그림과 숫자를 보면 모두 같은 리듬을 듣고 표현한 것이라는 사실이 믿기지 않을 정도로 그 방법은 다양하다. 이와 같이 동일한 리듬패턴을 여러 가지 방식으로 표현한 아동들의 그림은 리듬을 듣고 각각 다르게 인지하는 아동들의 리듬인지의 다의성을 잘 보여주고 있는데, 간단한 리듬을 듣고도 다양한 그림과 숫자의 표현들이 가능해지는 것은 실험에서 사용된 target rhythm의 구조에서도 그 이유를 발견할 수 있다. <그림 3>의 class piece(a.1)는 8박자의 두 번 연속되는 리듬 패턴으로 구성되어 있으며 이는 4박자 구조(혹은 2박자 구조)에서 인지되기 쉬운 반면에, target rhythm(a.2)은 3박자 구조로도 4박자 구조(혹은 2박자 구조)로도 묶이지 않는 7박자로 되어 있어 이 경우에 리듬을 인지하는 아동들의 방식은 훨씬 다양하게 나타난 것으로 이해할 수 있다.

상징적으로 표현되는 음악악보는 일반적으로 이해할 수 있는 음악의 구조와 질서를 가지고 있다. 그러나 많은 경우에 음악을 지각/인지하는 과정에서 심리적인 반응이나 경험에 따라 상징적으로 표현된 것과는 다르게 음악이 감지되기도 한다. 시각적으로 이해할 수 있는 음악의 구조와 질서를 가지고 있다 하더라도 이것이 청각적인 인지과정이 요구될 때는 음악경험과 학습의 정도에 따라 개인의 인지전략은 다양하게 사용될 수 있어, 여기에는 청각정보에 대한 음악인지의 다의성이 발견된다. 단순한 리듬인지의 경우가 아니라 여러 음악 요소들의 영향을 받는 복잡한 음악인지의 경우에는 더욱 더 청각적인 다의성을 가질 수 있다. 또한 프레이즈의 표현에 있어 예상되는 박에서 프레이즈가 시작되지 않는 경우나 프레이즈의 구분에 작곡자의 의도가 분명하게 드러나 있지 않은 경우, 또한 익숙하지 않은 악곡을 듣는 경우 등에는 음악을 균집화시키는 데에 개인의 음악적 스키마에 의존하는 심리적 요소의 영향은 더욱 크게 나타나게 된다.

리듬(선율)을 군집화시키는 것은 부분적으로는 시각지각 구성의 원리를 설명하는 형태심리학(Gestalt Psychology)의 원리에 따라 경험과는 무관하게 그 설명이 가능하지만(Hodges 1996, 145-150; 이훈구 외 2003, 155-159), 음악경험은 음악의 구조화 원리들의 특성을 학습할 수 있게 하고 음악을 이해하는 능력을 가지게 한다. 제 2장에서, 물리적인 소리 정보는 청자의 의도에 따라 어느 쪽으로든 정보처리가 가능하게 되며, 음악적 자극은 일정한 방식 안에서 객관적으로는 군집화될 수 있지만 실제로는 그렇게 지각되기까지 절대로 군집화되지 않는다고 하였다. 왜냐하면 지각/인지적 군집화는 결국 심리적인 현상이기 때문이다. 음악의 인지에 있어 인지의 주체는 청자 자신이며 음악의 인지는 청자의 주관적인 경험에 의하여 의미를 가지게 되는 것이라는 사실을 인식하는 것은 중요하다.

현대의 음악교육은 심미적 음악교육을 지향하며 활동중심의 음악교육을 강조하고 있다. 음악교사들은 다양한 음악활동을 통해 아동들의 음악능력을 향상시켜주어야 하는데 모든 음악활동에서 음악 듣기는 기본적으로 요구되는 음악능력이다. 음악교사들은 아동들이 음악을 이해하는 것을 돕기 위해 음악의 구조를 체계적으로 가르치며 아동들이 음악을 듣는 방법을 가르쳐주어야 하지만, 인지방식에는 하나의 방법만이 유일하게 옳은 것은 아니다. 아동들뿐만 아니라 음악경험이 많은 성인들도 음악을 들을 때 저마다 다른 방식으로 듣게 되는 것을 알 수 있는데 슬로보다(John Sloboda)는 음악의 감성적 요소를 음악이 존재하여 온 근본적이 이유라고 보았다(Sloboda 1985, 1). 음악의 본질적인 가치를 음악이 지니는 감성적인 특징에 두는 것은 음악은 인간에게 심리적인 영향을 주게 되고 이러한 심리적 영향력에 음악의 가치가 있다는 것을 의미한다.

음악에 반응하고 음악을 인지하는 과정에서 나타나는 심리적 현상들이 사실은 절대적으로 이전의 음악경험에 달려있다는 것은 매우 중요하다. 이러한 심리학적인 내용을 알고 지도하는 음악교사는 아동들의 음악적 잠재력을 향상시키기 위한 수업에서 다양하고 자유로운 음악경험을 제공하게 될 것이다. 일반적으로 인정되는 음악의 해석이나 음악구조의 군집화 방법은 음악을 들을 때 도움이 되지만 교사가 한 가지 인지방법을 강요하는 것은 바람직하지 않으며, 개인의 음악적 스키마 정도에 따른 인지의 다의성과 그 가능성에 대한 교사의 이해가 수반된다면 아동들의 음악적 잠재력과 창의성은 더 잘 계발될 수 있을 것이라고 생각한다.

제4장 결론

올바른 리듬지도를 위해서 음악교사는 아동이 음악(리듬)을 상징화시키는 능력과 음악(리듬)을 감지하는 능력을 자연스럽게 습득하도록 도와주어야 한다. 이를 위해서 교사는 리듬이 가지는 물리적, 심리적 속성을 모두 이해하고 있어야 하며 또한, 음악을 들을 때 음악의 구조를 군집화시키는 아동의 인지방식의 다양성과 그 가능성을 인식하고 있어야 한다. 다시 말해서 음악교사는 수학적 리듬뿐만 아니라 음악적 리듬에 대한 이해와 개념을 가지고 있어야 하며, 간단

한 리듬 지각에 있어서도 개인에 따라 다양하게 표현될 수 있는 아동들의 형상적 그림과 박자적 그림의 의미를 이해할 필요가 있다. 또한 음악의 인지에 있어 아동들의 군집화 방식은 교사의 그것과는 차이가 있을 수 있음을 알고 있어야 하며 간단한 리듬 듣기에 있어서도 다양하게 표현될 수 있는 아동들의 형상적 그림을 이해할 필요가 있다. 그러나 이것이 수학적 리듬을 가르치는 것은 음악수업에서 중요하지 않다는 것을 의미하는 것은 아니다. 다만 음악교사는 아동이 음악을 상징화시키는 능력과 음악을 감지하는 능력을 자연스럽게 습득하도록 도와주기 위하여 리듬이 가지는 두 가지의 속성을 모두 이해할 필요가 있다는 것이다.

음악적 리듬은 피상적이고 기계적인 반복에 의한 기술이나 단순한 언어적 지시에 의하여 감지되지 않는다. 음악의 인지는 음악의 구조와 이를 이해하려는 마음의 상호작용에 의한 것으로 음악을 지각하고 인지하는 데에는 개인의 음악적 경험이 중요하다. 많은 음악교육자들은 음악의 흐름을 감지하는 즉, 음악적 리듬을 알게 하기 위한 방법은 음악을 직접 몸으로 느끼는 신체반응이 가장 좋은 방법이라는 데에 동의한다. 넓은 공간이 없어도 지휘하거나 음악에 따라 몸 움직이기 등은 음악을 신체로 느낄 수 있는 좋은 방법이 되며, 음악적 리듬을 감지하게 하기 위하여 교사는 좋은 연주를 선택하여 아동의 음악을 듣는 집중력을 키워주어야 할 것이다.

참고문헌

- 승윤희. 2001. “음악정보의 처리과정과 창의적 사고의 이해.” *음악교육연구*. 제21집, 27-51.
- _____. 2002. “음악교육의 심리학적 기반의 중요성에 관한 연구.” *음악교육연구*. 제23집, 145-179.
- 이훈구 외. 2003. *인간행동의 이해*. 제 2판. 서울 : 법문사.
- Bamberger, Jeanne. 1991. *The Mind behind the Musical Ear : how children develop musical intelligence*. Cambridge : Harvard University Press.
- _____. 1994. “Coming to Hear in a New Way.” *Musical Perceptions*. Edited by Rita Aiello and John Sloboda. New York : Oxford University Press, 131-151.
- Deliege, Irene and John Sloboda.(ed.) 1996. *Musical Beginnings*. New York : Oxford University Press.
- Deutsch, Diana.(ed.) *The Psychology of Music*. 2nd ed. San Diego : Academic Press, 1999.
- Hargreaves, David J. 1986. *The Developmental Psychology of Music*. New York : Cambridge University Press.
- _____. 1996. “The development of artistic and musical competence.” *Musical Beginnings*. Edited by Irene Deliege and John Sloboda. New York : Oxford University Press.
- Hodges, Donald A.(ed.) 1996. *Handbook of Music Psychology*.(2nd ed.). San Antonio, TX : IMR Press.
- Mursell, J. L. and M. Glenn. 1987. *음악교육 심리학*. 한국음악교재연구회(역). 서울 : 세광음악출판사.
- Radocy, Rudolf E. and J. David Boyle. 1997. *Psychological Foundations of Musical Behavior*.(3rd ed.) Springfield : Charles Thomas Publisher, Ltd.

Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind : The Cognitive Psychology of Music*. Oxford : Clarendon Press.

Wilson, Frank and F. Roehmann. eds. 1990. *Music and Child Development*. St. Louis : MMB Music.

Abstract

An Understanding of the Multiple Hearing Modes of Children in Rhythmic Cognition

Yunhee Seung

Rhythm is the most important of all musical components. There could be no music without rhythm, whereas there is much music that has neither melody nor harmony. Music educators emphasize the development of rhythmic perception and response in music education. Because these are essential abilities for all musical activities, children would have difficulty in musical perception and cognition with them. Most music teachers recognize the importance of rhythm in music education, but they don't sufficiently understand the different attributes of rhythm.

Rhythm structure, both as an objective physical phenomenon and as a psychological phenomenon, is explained. These two attributes of rhythm are considered as mathematical and musical rhythm, respectively. Music psychologist Jeanne Bamberger's study of children's graphic representations of music is analyzed. Bamberger found that the drawings of children fall into two categories, which she labeled 'figural' and 'metric'. The differences between the two types are based on the kinds of features and relations the children chose or were able to determine: children who made metric drawings focused their attention on measuring the relative duration of events. In contrast, children who made figural drawings focused their attention on grouping of performed events into phrase or figures. Rhythmic groupings may be different for different children while listening to music. Various representational drawings by children for the conventional notation of two short rhythmic sequences are introduced from Bamberger's work to help in understanding the multiple hearing modes of children in rhythm cognition.

The purpose of this study is to help in understanding the different attributes of the physical phenomenon of mathematical rhythm and the psychological phenomenon of musical rhythm on a psychological basis, and based on Bamberger's study, to introduce different strategies that children use for rhythmic cognition while listening to short rhythmic sequences.

Music teachers should be aware of the attributes of rhythm and both the figural and metric interpretations of the drawings of children and should understand the multiple hearing modes of music cognition that children use and their potential in musical structure. Music teachers who understand the psychological basis of music education can better help children to develop musical intelligence.

Psalm Settings : Their Popularity and Profusion

Dorothy C. Underwood

Professor Emeritus, Ewha Womans University

Contents

I. Introduction

II. The Psalms and Music

III. The Psalms and Liturgy

IV. The Psalms after 1600

V. Historical Points of Difference in The Composition of Psalm Settings

VI. Conclusion

Bibliography

Psalms by Latin Title

Abstract

I. Introduction

The Book of Psalms in the Bible contains one hundred and fifty psalms written by various authors over a considerable, although unknown, period of time. These vary in content, expression, style and length. It would be simplistic to infer that these all expressed praise, gratitude and homage to the Creator, although the phrase "psalm of praise" can often be heard. According to *The Concise Oxford Dictionary*, a psalm is a sacred song, or hymn; in *The Oxford Dictionary of the Christian Church* ¹⁾ it is stated that psalms are songs accompanied by string music. Thus the word "psalm" itself can be seen to indicate its intrinsic nature as sacred, and also always connected with music, being intended to be sung. The content of the psalms varies considerably, many of them being of pure praise of God, some of them expressing personal doubts and fears, a few of them being imprecatory

1) Cross, F.L. and E.A. Livingstone(eds). *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. Oxford University Press, 1997. pp. 1343f.

in nature, but most of them seeming to express the faith of the believing community. They were sung, and they were accompanied, but no written music has come down to us from the pre-Christian era, or from the apostolic Church. What is known is the methods of chanting, if not the chants themselves. The church utilized three methods for chanting the psalms, and it is believed that these were modelled on the forms used from Biblical times. These methods are known respectively as Direct Psalmody, Responsorial Psalmody and Antiphonal Psalmody.²⁾

The Direct Psalmody method is when a psalm is sung directly, with no interpolations or refrains, and without alternations between groups of singers. Responsorial Psalmody, on the other hand, is when a soloist, or several singers, sing one or more verses of a psalm, followed by a choir singing a response at the end of a verse, or perhaps at the end. This is the method used, it would seem, for such examples as Psalm 118 where a refrain is repeated, as follows:-

Oh, give thanks to the Lord, for He is good!
Because His mercy endures forever.
Let Israel now say,
“His mercy endures forever.”
Let the house of Aaron now say,
“His mercy endures forever.”
Let those who fear the Lord now say,
“His mercy endures forever.” (Ps. 118 : 1-4)³⁾

Antiphonal Psalmody is the method by which the verses are sung alternately by two groups of singers. Psalm 91 is one which lends itself to antiphony:-

“Lord, You have been our dwelling place in all generations.
Before the mountains were brought forth,
Or ever You had formed the earth and the world,
Even from everlasting to everlasting, You are God.

2) Randel, Don Michael(ed). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass. : The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. pp. 664f.

3) All English psalm quotations are from *The Holy Bible New King James Version*. London, Thomas Nelson Inc. 1982.(Printed in Korea as *The Old and New Testament. The New King James Version and Korean Revised Hankul Version*. by The Korean Bible Society. 1985.)

You turn man to destruction,
And say, "Return, O children of men."
For a thousand. years in Your sight
Are like yesterday when it is past,
And like a watch in the night." (Ps. 91 : 1-4)

As can be seen from the above, psalmody is unlike the poetry of Western literature, in that it has no rhyme nor rhythm. Instead, it utilizes parallelism, when alternating phrases or verses say the same, or almost the same, thing, but in different words. The poetic construction used in this way is very meaningful to the people who are accustomed to it, and these psalms became the bulwark of Christian worship from earliest times, being used for antiphons, responds, canticles, introits, and even in different parts of the Mass as the liturgy as it is known today began to evolve.

The purpose of this study was to discover, not what the meaning of the different psalms is, or even their purpose in worship(although this will be touched upon when deemed necessary), but the number of compositions, or settings, of the various psalms that have been made, and why some of the psalms have produced a much greater number of settings than others. It has proved impossible by using easily-available sources to find out exact, or even approximate, numbers of psalm settings. In the accounts of many composers and the listing of their works, the psalms are also itemized, but in other instances only a number, such as "55", is written as the number of psalm settings. As the precise psalms for which these settings have been composed are not given, they have not been included for the purpose of this study. Similarly, when a statement such as "He composed many canticles, psalms, anthems etc." is made, it has not been found possible to take that particular composer into consideration when assessing the total number of settings. Consequently, the number of psalm settings on which this study is based can be seen as only approximate. In fact, it may be only half, or less than half, of the psalm settings which have been made over the centuries. Nevertheless, they represent a significant body of church music literature.

II. The Psalms and Music

Western church music history can be divided into three epochs, those of unison chant, unaccompanied choral music and mixed solo and choral music with instrumental

accompaniment.⁴⁾ The first of these, that of unison chant, can be documented from the fourth through the thirteenth centuries. “The chant still remains the legal basis of the whole scheme of worship music ... The text is so exalted in diction and import ... that it must be uttered in tones especially consecrated to it”. The Catholic liturgical chant “is not, like most other church music, the artistic creation of individuals, enriching the services with contributions from without.... It is abstract, impersonal; its style is strictly ecclesiastical, both in its inherent solemnity and its ancient association, and it bears, like the ritual itself, the sanction of unimpeachable authority”.⁵⁾ As there was no concept of harmony during the first one thousand or so years of the Christian era, and instrumental music was melodically conceived, with no independent function, all church music was unaccompanied and sung in unison, its purpose to serve the text, and to deliver the message of it when used in the services. Naturally, the psalms for the day were all chanted during these centuries.

The second epoch, that of unaccompanied choral music, arose with the development of composing, rather than improvising, two melodies to be sung at the same time. By about the tenth century, the system of organum, meaning the sounding of two melodies together, had come into being, although these were not independent, but note-against-note at the interval of a fourth. This became the first kind of vocal polyphony.⁶⁾ The development from this most primitive kind of organum to the complex polyphonic structure of the sixteenth-century works by Lassus and Palestrina constitutes a remarkable, on-going movement. Although there were times, especially in the thirteenth and fourteenth centuries, when the early motets used as their cantus firmi a portion of a Gregorian chant which was elongated to such an extent that undoubtedly a trombone(or trombone-like instrument) was necessary to help the singers maintain the melody, most, at least, of this long period was dominated by the unaccompanied polyphonic style. It was used for almost all of the music for the liturgy, except for those parts which continued to be chanted in the traditional manner. However, comparatively speaking, there were not very many settings of the psalms in the earlier centuries. Indeed, only 2.3% of all the settings of psalms which the writer has discovered were composed before the sixteenth century, the earliest composer being Gilles Binchois(c.1400-c.1460). These works were written in motet style, utilizing a number of independent voices, usually three or four, although occasionally works for two, five or

4) Dickinson, Edward. *Music in the History of the Western Church*. New York : Charles Scribner's Sons, 1950. p. 93.

5) Ibid. pp. 94f.

6) Grout, Donald J. and Claude Palisca. *A History of Western Music*, 4th edition. New York : W.W. Norton and Company, 1988.

six voices can be found.

The third period, that of solo voices, choir and instruments, is the form which is still in general use today, the one with which we are most familiar. For psalm settings, this music was introduced by Adrian Willaert(c.1490-1562), A. Gabrieli(c.1510-1586) and G. Gabrieli (1553/6-1612), all of whom were active in Venice, the home of the polychoral style with the use of brass and other instruments. From that period of long, complicated settings of the psalms to the present time, most settings have been composed with an instrumental accompaniment. This may be for orchestra, organ, or – as has been common since the final years of the twentieth century – for keyboard and double bass, or descanting instruments such as violins, flutes or clarinets, with a simple organ or piano accompaniment. According to the needs and the available resources of the time, so it can be seen that there are vast differences in the approach of the composer to the composition of psalms.

Psalm settings belonging to the above second period, that is, up to about 1600, number 646, composed by some 147 composers born between 1400 and 1566. The following table shows the names and dates of those who composed one or more psalm settings. The most prolific, as can be seen, were Martini, A. Gabrieli, Palestrina, Lassus and G. Gabrieli, composing between them 211 settings, comprising almost 33% of those produced during this period.

Table 1. Before 1600 : Psalm Composers and No. of Settings

Composer	Dates	Compositions	No. of Voices
Josquin Desprez	c.1440-1521	6	4,5
J. Martini	c.1440-1497/8	54	2,3
H. Isaac	c.1450-1517	14	4
Carpentras	c.1470-1548	7	1
P. de Pastrana	c. 1480-c.1559	9	4
T. Stolzer	c.1480/5-1526	13	3,4,5
Jacquet of Mantua	1483-1559	6	3,4,5
L. Senfl	c. 1486-1543	9	3,4,5,6
C. de Sermisy	c. 1490-1562	6	4,5
A. Willaert	c. 1490-1562	7	4,8
F. de Layolle	1492-c.1540	7	4
N. Gombert	c. 1495-1560	13	4,5,6
T. Tallis	c.1505-1585	5	5
C. Tye	c.1505-1573	5	4,5,6

Composer	Dates	Compositions	No. of Voices
A. Gabrieli	c.1510-1586	29	4,5,6,7,8,10,12
D. Phinot	c.1510-c.1555	9	4
A. de Torrentes	c.1510-1580	15	4,5,6
J. Sheppard	c.1515-?1559/60	8	3,4,5
C. de Rore	1515/16-1568	11	3,4,5
G. P. da Palestrina	c.1525-1594	35	4,5,6,8,9,12
A. Utendal	fl. c.1530-40	7	5
H. Franco	1532-1585	5	4,5
D. Köhler	c.1532-1565	6	6
O. de Lassus	1532-1594	71	3,4,5,6,7,8,9,12
G. de Wert	1535-1596	5	4,5
R. White	c.1538-1574	11	3,5,6
W. Byrd	1543-1623	9	5,6
G. T. Lambertini	fl.1543-73	7	?
S.B.J.Madelka	? -1597/99	6	5
G. M. Nanino	1543/4-1607	2	4,5
F. Guami	1544-1602	1	10
A. Gosswin	c.1546-1597/8	2	6,8
J. Steuerlein	1546-1618	3	4
M'A. Ingegneri	c.1547-1592	1	4-6
T. L. de Victoria	1548-1611	8	4,8,12
G. de Boluda	c.1550-1592	1	4-6
D. Castello	1550-1591	1	5
J. Caulery	fl. c. 1550	2	
K. Hagius	1550-1616	1	
J. Handl	1550-1591	3	4
P. Magri	fl. 1550-1585	1	
A. Orologia	c.1550-?1633	1	5
G. Otto	1550-1618	1	10
E. Pasquini	c.1550-1608/19	1	
O. Vecchi	1550-1605	1	4
J. Sixt z Lerchenfelsu	1550/60-1629	1	4
P. Pallavicino	1551-1601	4	4,8
T. E. Hooper	c.1553-1621	2	
L. Lechner	c.1553-1606	1	4

Composer	Dates	Compositions	No. of Voices
M. Monteverdi	1553-1599	6	4,8,12
A. Rota	c.1553-1597	2	8
G. Gabrieli	1553/6-1612	22	4,6,7,8,10,12,15,16
G. Lobo	c.1555-1617	1	12
P. Quagliati	c.1555-1628	1	12
T. Morley	c.1557-1602	10	4,5
R. Vecoli	fl. 1557-86	1	4-8
G. Croce	1558-1609	4	4,8
S. B. J. Madelka	? 1597/99	7	5
M. de Villanueva	?-1605	1	6
F. Anerio	1560-1614	1	4
G. de Boluda	c.1560-1592	1	4
G. B. Nanino	c.1560-1623	1	8
H. Praetorius	1560-1629	5	5,6,8,12
E. Turlur	c.1560-1598	1	8
J. Dowland	1562-1626	18	4
J. P. Sweelinck	1562-1621	1	4
H. L. Hassler	1562-1612	3	4,5,8
V. Haussmann	1565/70-c.1614	1	5
J. Stolle	c.1566-1614	1	6
D. Palladius	fl. 1572-99	1	
G. B. Locatello	fl. 1579-93	1	8
A. Praetorius	fl. 1587-92	1	8
Total Composers	72	Total Works Percentage of Total	524 11.7%

III. The Psalms and Liturgy

As has been mentioned above, there are 150 psalms included in the Book of Psalms, of which some have been exceedingly popular, while others have not been used, for whatever reason, by many people to set to music. Indeed, there are several which, as far as can be ascertained, have never been set to music by any composer. Why would this be so? Before dealing with this problem, it will be useful to see just how many settings of each of the psalms there are. These can be seen in Table 2 below.

Table 2. Psalms and Total No. of Settings

Psalm	Works	Psalm	Works	Psalm	Works	Psalm	Works
1	37	39	2	77	2	115	16
2	16	40	7	78	0	116	20
3	10	41	13	79	3	117	205
4	37	42	44	80	1	118	17
5	5	43	12	81	23	119	23
6	19	44	1	82	0	120	6
7	1	45	3	83	3	121	34
8	26	46	23	84	22	122	124
9	2	47	30	85	6	123	9
10	2	48	6	86	19	124	7
11	2	49	0	87	3	125	1
12	7	50	5	88	3	126	42
13	19	51	677	89	7	127	122
14	2	52	3	90	15	128	53
15	7	53	1	91	20	129	7
16	7	54	11	92	8	130	148
17	4	55	5	93	4	131	11
18	29	56	3	94	3	132	15
19	6	57	7	95	52	133	17
20	14	58	0	96	68	134	45
21	8	59	0	97	13	135	8
22	10	60	1	98	56	136	17
23	58	61	15	99	4	137	56
24	22	62	2	100	159	138	35
25	7	63	11	101	1	139	22
26	3	64	7	102	13	140	8
27	15	65	5	103	21	141	0
28	4	66	8	104	14	142	29
29	6	67	37	105	5	143	11
30	13	68	17	106	3	144	17
31	31	69	6	107	5	145	10
32	10	70	22	108	4	146	14
33	33	71	13	109	0	147	73
34	32	72	0	110	404	148	29
35	3	73	1	111	168	149	7
36	6	74	1	112	189	150	61
37	5	75	5	113	251	Total : 142	4480
38	11	76	8	114	48		

As can be seen from the above, the out-and-out favourite psalm for setting to music is Psalm 51, "Have mercy upon me, O God, according to Your lovingkindness" with 677

settings. This is followed closely by Psalm 110, “The Lord said to my Lord, ‘Sit at My right hand” with 404 settings, and Psalm 113, “Praise the Lord! Praise, O servants of the Lord” with two hundred and fifty-one. On the other hand, there are eight psalms which, apparently, have resulted in no settings at all, and a further seventeen for which one or two settings only have been composed.

It must be remembered that, unlike other liturgical texts, such as the *Magnificat*, *Te Deum*, *Stabat Mater*, and the *Missa Ordinarium*(the parts of the Mass which never change, such as *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* and so on), the psalms are not necessarily set in their entirety. A good example is the forty-second psalm, where the first two verses(“As the deer pants for the water brooks, so pants my soul for You, O God ...”) or four verses only have often be set to music. However, in this particular example, there are also settings of the complete psalm. Consequently, if there is a setting of part of a psalm, but not including the first verse, it is sometimes difficult to recognize that it is, indeed, a psalm setting. Nevertheless, psalms are set down as a part of daily worship in all the liturgical churches - Roman Catholic, Anglican, Lutheran and Orthodox - and have been since the beginning of their history. In the Roman Catholic Church, these are known by their Latin titles, the title comprising the first word, or the first few words of the psalm. These titles in Latin are known in the other Christian communions also, and are very familiar to all worshippers. Therefore, the “Miserere” refers to “Miserere mei Deus(Have mercy upon me, O God)”, the first three words of Psalm 51, and “Dominus regit me(The Lord is my Shepherd)” refers to the first words of Psalm 23, and so on. (See Appendix for a listing of all Latin titles of the psalms in alphabetical order, with the corresponding number of the psalm, and the title in English).

The earliest Latin Psalters were translated from the Septuagint, the most influential Greek translation of the Hebrew Old Testament. The Hebrew Massoretic text, which is the result of the work of Jewish grammarians who worked on the Hebrew text of the Old Testament between about the sixth and tenth centuries AD, is the foundation of many translations including English. However, the official Latin translation, the Vulgate, and Greek translations have various ways of numbering the psalms. The main differences between English translations, and other languages which follow the English(including Korean), and the Latin in psalm numbers are 1) Psalms 9 and 10 are counted as one psalm, and up to Psalm 114 are one behind the Hebrew counting. For example, Psalm 95, “O come, let us sing unto the Lord” is numbered 94 in the Latin Bible. 2) Psalms 114 and 115 are seen as one psalm in the Greek and Latin, and 3) Psalm 116 is divided into two, so the numbering is again one behind the Massoretic text up to Psalm 147(“Praise the

Lord! For it is good to sing praises to our God”). 4) Psalm 147 is also divided into two parts. Psalms 148 to 150 have the same numbering as the Massoretic translation. Because of this, it is possible to see from time to time, both on scores and record or compact disc covers both numbers, for example “Psalm 110(109)”. In this paper, the numbering in the Bible translations read in Protestant churches is used exclusively(although the Vulgate numbering is included in the listing of psalms in the Appendix), and this is also what is used in all the listings of psalm settings in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁷⁾ which was the main source of information on composers and their works.

The Roman Catholic liturgy is one which evolved over several centuries and included many aspects of previous liturgies, both East and West. Although the centre of the liturgy is the Mass, there are other parts of it in addition. It includes the chanting of several psalms, and the design of these is such that the church uses all the psalms every week. In the Anglican Church there are not so many used at each service, but the whole Psalter is chanted once a month. In contrast, Korean Protestant churches, which in the main use the psalms only as responsive readings once a Sunday(or once in each morning service) and not always then, as some of the designated readings are from other parts of the Bible, is liturgically poverty-stricken.

The Psalms, as they appear in the Old Testament, are divided into five books. It is obvious that, although the length of the psalms in each book vary greatly, and the number of psalms appearing in each book varies, this was not an accidental happening, but done by design. Each book concludes with a psalm of which the final verse is a Doxology. This can be seen in what is excerpted below, with the contents of each book and the attendant final Doxology:-

Book One : Psalms 1-41(41 psalms)

(“Blessed be the Lord God of Israel
From everlasting to everlasting!
Amen and Amen”).

Book Two : Psalms 42-72(30 psalms)

(“Blessed be His glorious name forever!
And let the whole earth be filled with His glory.
Amen and Amen”).

7) Sadie, Stanley(ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 volumes, London : Macmillan Publishers, 1980.

Book Three : Psalms 73-89(16 psalms)

("Blessed be the Lord forevermore!
Amen and Amen").

Book Four : Psalms 90-106(16 psalms)

("Blessed be the Lord God of Israel
From everlasting to everlasting!
And let all the people say, 'Amen!'
Praise the Lord!")

Book Five : Psalms 107-150(43 psalms)

("Let everything that has breath praise the Lord.
Praise the Lord!").

Not only is the complete book of psalms organized as above, but the final five psalms, 146-150, can be seen in their entirety as consisting of praise and adoration of God, and this is especially true of Psalm 150.

"Praise the Lord!

Praise the Lord in His sanctuary;

Praise Him in His mighty firmament!

Praise Him for His mighty acts;

Praise Him according to His excellent greatness!

Praise Him with the sound of the trumpet;

Praise Him with the lute and harp!

Praise Him with the timbrel and dance;

Praise Him with stringed instruments and flutes!

Praise Him with loud cymbals;

Praise Him with high sounding cymbals!

Let everything that has breath praise the Lord.

Praise the Lord!".

However, although the nine "praise psalms" enumerated above, that is psalms 41, 72, 89, 106, 146, 147, 148, 149 and 150, could be expected to have yielded a large harvest of settings, that is far from the case. Amongst the 150 psalms, forty-three have been set musically more than twenty times, but amongst the nine "praise psalms" are included only

three of these. The number of settings of these psalms can be found in the following table.

Table 3. Praise Psalms and No. of Settings

Psalm	Settings	Psalm	Settings	Psalm	Settings
41	13	72	0	89	7
106	3	146	14	147	73
148	29	149	7	150	61
No. of Psalms : 9			No. of Settings : 207		

The problem still continues - why were so many settings made over the centuries of some of the psalms, but not for others? Was it because different composers liked the words of some of the psalms personally, and had an emotional response to them? Did this change over the years? Or did some psalms become fashionable, and when one composer set to music a particular psalm others wanted to do the same? Although it is possible that these were reasons for productivity from time to time, a better answer can be found in how the psalms were used in the church, or, in other words, in their liturgical function.

1. **Firstly**, the *Penitential Psalms* should be considered. There are seven of these - indeed, they are often referred to as the "Seven Penitential Psalms". They are Psalms 6, 32, 38, 51, 102, 130 and 143, and are called "penitential" because they express sorrow for sin and desire for pardon. They have been used by penitents since the 6th century. Since the end of the Middle Ages, they have been designated to be read after morning worship on each Friday of the forty days of the Lenten period. Amongst them, Psalm 51, "Miserere mei Deus(Have mercy on me, O God)" has been designated for use in many other ways in Roman Catholic worship. It is the first psalm at Lauds, or morning worship(the second of the eight hours of prayer included in the Divine Office(Officium), traditionally kept at daybreak in all monasteries, throughout the year, except during Lent. It is also the first psalm in the Office of the Dead. In addition, it is used for the services of Tenebrae on the Thursday, Friday and Saturday during Holy Week both at Matins(the first service of the Officium) and Lauds. There are, apparently, other times also, when this psalm is designated.⁸⁾ Thus it can be seen that there has always been an incentive for composers to set this particular, but not too long(19 verses) psalm, and therefore perhaps it is not so surprising that there are as many settings as six hundred and seventy-seven. Likewise, Psalm 139, "De profundis(Out of the depths)" has been used in various liturgical contexts. Traditionally, it was sung every Wednesday at Vespers(evening service), Vespers at

8) Jeffers, Ron. *Translations and Annotations of Choral Repertoire*. Volume 1 : *Sacred Latin Texts*. Corvallis, Oregon : Earthsongs, 1998. p. 163.

Christmas, at the beginning of funeral rites(alongside Psalm 51), in the Office of the Dead at Vespers, at the end of Lauds, and at several other specific times. ⁹⁾ However, the other five psalms have not been set nearly to the same extent, as can be seen by the following table.

Table 4. Penitential Psalms

Psalm	Compositions	Psalm	Compositions
6	19	102	13
32	10	130	148
38	11	143	11
51	677	Total	889
		(Percentage of Whole 19.84%)	

Several composers have chosen to set all of the Seven Penitential Psalms, usually known as “*Septem psalmi poenitentiales*”, to music, as a set of psalm motets, which means that, during Lent, when settings of all are required, there could be uniformity of style and emotional approach between the compositions. As examples, Orlando de Lassus(1532-1594), G.T. Lambertini(fl.1545-1573) and A. Utendal(c.1530/40-1581) can be cited.

2. **Secondly**, and most importantly from the point of view of music literature, are the Vesper Psalms. In Latin, “Vesper” means “evening”, so these psalms were the ones designated to be sung at the evening worship service which, traditionally, took place as soon as lights were lit in home and church. In the Roman Catholic church, at each Vespers(Vesperae) five psalms were to be sung, each preceded and followed by an antiphon. It was at Vespers that polyphony was first permitted to be sung, so many composers have always been challenged to compose fine polyphonic settings of the *Magnificat*, vesper psalms and *Marian Antiphons*(“Alma redemptoris Mater”, “Ave regina coelorum”, “Regina coeli laetare” and “Salve Regina”). The Vesper Psalms are Psalms 110 to 148¹⁰⁾ but there is great variation between the number of settings of them. The first five of these psalms, nos. 110-114, were designated for use at Sunday evening vespers, and the rest of them on weekdays. In addition, at different festivals during the church year, some changes were made and a different series demanded. For example, on Christmas night, the designated psalms are nos. 110, 111, 112, 130 and 132.

As can be seen from the following table, particularly large numbers of settings of Psalms 110, “Dixit Dominus(The Lord said to my Lord, ‘Sit at my right hand’)” and 113, “Laudate

9) Jeffers, Ron. op. cit. p. 115.

10) Steiner, Ruth. “Vespers” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 19. pp. 685f.

pueri Dominum(O praise the Lord, ye children)” have been found, being 404 and 251 respectively. Psalm 113 is not only a Sunday Vesper psalm, but is also sung at the home of a deceased child at the beginning of the burial service for children, and further, it is sung as part of the Mass of the Holy Innocents(referring to the male children two years and under who were massacred by Herod’s soldiers in Bethlehem, which is commemorated on December 26th). Another particularly popular psalm for composers is Psalm 117, “Laudate Dominum omnes gentes(O praise the Lord, all you Gentiles!)” which is very short, consisting of two verses only. This is not only a Vesper psalm, but it is sung also at the end of Lent on Holy Saturday, when Vespers are sung immediately following the Mass. It is also sung at several other special services, and as a general antiphon of praise. There are 205 settings of this psalm.

The following table shows the full number of psalms designated for Vespers, and the number of settings for each. It will be noted that, although these Vesper psalms represent only one quarter of the total, just over one half of the psalm settings discovered belong to this category. This shows in no uncertain terms the historical and liturgical importance of the Vesper psalms.

Table 5. Vesper Psalms and No. of Works

Psalm	Compositions	Psalm	Compositions
Ps. 110	404	Ps. 131	11
111	168	132	15
112	189	133	17
113	251	134	45
114	48	135	8
115	16	136	17
116	20	137	56
117	205	138	35
118	17	139	22
119	23	140	8
120	6	141	0
121	34	142	29
122	124	143	11
123	9	144	17
124	7	145	10
125	1	146	14
126	42	147	73
127	122	148	29
128	53	Total of Works : 2313 (Percentage of Whole 51.63%)	
129	7		
130	148		

IV. The Psalms after 1600

From the early Baroque period until the present time, the number of composers who have interested themselves in setting the psalms to music is enormous. Many of them, like Gregorio Allegri(1582-1652), wrote only one, his being the immensely popular "Miserere". Others, such as Marc-Antonio Charpentier(c. 1645/50-1704) and Bartolomeo Cordans(1700-1757) wrote a large number, 65 and 121 settings respectively. Those who wrote several different psalm settings were usually closely related to church life, as organist or director of music, or a priest who was also involved in the music of the church. These composers came from twelve different countries(including Mexico, Portugal and Australia) and various church backgrounds, and undoubtedly the interest in the psalms was due to their own spiritual connection to the words of the psalms. However, from the mid-eighteenth, and especially from the nineteenth century, the cultural life of the composers was not bound so firmly to the church itself. As public concerts proliferated, and the need for choral music for amateur or semi-professional choirs was recognized, many works which had as their basis the words of psalms were composed. However, these were different from the liturgically-based psalm setting of previous generations in that the composer could choose verses from different psalms on a certain subject, or to suit a particular event. An early example of this process would be George Frideric Handel(1685-1759). Handel was in the employ of the Duke of Chandos from 1717 for about two years at his palatial residence "Cannons", just out of London. ¹¹⁾ The Duke desired all kinds of music, such as theatrical works, chamber music, and especially beautiful music for his chapel. Amongst the church music which Handel wrote were eleven lengthy anthems, cantata-anthems as they can be called, as they were divided into various movements, requiring soloists and chorus, and instruments not only to accompany the vocal parts, but to provide their overtures and ritornelli. These anthems require 30 minutes each or more for their performance. The texts of all these cantata-anthems are from the psalms, but none of them consist of the words of only one psalm. ¹²⁾ It can be seen easily, therefore, that the use of the psalms for choral music has changed over the centuries. In the late twentieth and early twenty-first centuries also, even when for church use, the compositions of many composers utilize psalm verses, which may or may not be all from the same psalm.

Composers from after 1600 to the present who have made five or more settings of specific psalms are included in the following table.

11) Lang, Paul Henry. *George Frideric Handel*. New York : Dover Publications, Inc., 1966.

12) Beeks, Graydon Fisher. "The Chandos Anthems and Te Deum by George Frideric Handel(1685-1759)". Doctoral Dissertation, 2 Volumes. Ann Arbor, Mich. : University Microfilms International, 1981.

Table 6. After 1600 : Psalm Composers and No. of Works

Composer	Dates	Nationality	No. of Settings
G. Gabrieli	c.1554/6-1612	Italy	7
H. Praetorius	1560-1629	Germany	15
C. Monteverdi	1567-1643	Italy	47
H. Schütz	1585-1672	Germany	40
A. Grandi	1586-1630	Italy	41
G. Carissimi	1605-1674	Italy	18
J. Rosenmüller	c.1619-1684	Germany	53
M-A. Charpentier	c.1645/50-1704	France	65
J. Blow	1649-1708	England	8
G. Minoret	c. 1650-1717	France	8
J.F. Lallouette	1651-1728	France	11
M-R. Lalande	1657-1726	France	55
H. Purcell	1659-1695	England	20
A. Campra	1660-1744	France	24
A. Scarlatti	1660-1725	Italy	26
B. Aufschnaiter	1665-1742	Austria	6
J. de Torres y Martinez Bravo	c.1670-1738	Spain	22
J.G. Reinhardt	1676/7-1742	Austria	7
P. Gnocchi	1677-1771	Italy	6
W. Croft	1678-1727	England	6
A. Vivaldi	1678-1741	Italy	16
J.G. Rathgeber	1682-1750	Germany	6
G.F.Handel	1685-1759	England	17
N. Porpora	1686-1768	Italy	57
J. Pradas Gallen	1689-1757	Spain	60
F. Feo	1691-1761	Italy	49
G.A. Ristori	1692-1753	Italy	23
G.A. Gai	1694-1764	Italy	37
E.J.A. Blanchard	1696-1770	France	29
L. Leo	1696-1744	Italy	7
H. Madin	1698-1748	France	18
J.A. Hasse	1699-1783	Germany	12
B. Cordans	1700-1757	Italy	121
I. Jerusalem	c.1710-1769	Mexico	15
J-J.C.de Mondonville	1711-1772	France	18
N. Sala	1713-1801	Italy	17
N. Jommelli	1714-1774	Italy	26
A. Ripa(y Blaque)	c.1720-1795	Spain	49
J.G. Schürer	c.1720-1786	Germany	12
G. Gasparini	1721-1778	Italy	9
P. Fuentes	c.1722-1768	Italy	13
G. Sarti	1729-1753	Italy	6
A. Soler	1729-1753	Spain	9

Composer	Dates	Nationality	No. of Settings
N. Madlseder	1730-1797	Germany	5
C.F.C. Fasch	1736-1800	Germany	10
F. Giroust	1737-1799	France	38
J.M.Haydn	1737-1806	Austria	11
B. Furlanetto	1738-1817	Italy	51
G. Giacometti	1741-1809	Italy	10
R. Lorenzini	? -1806	Italy	11
J.M. Dreyer	1747-1824	Germany	6
A. Salieri	1750-1825	Italy→Austria	14
J. Mauricio	1752-1815	Portugal	5
N.A. Zingarelli	1752-1837	Italy	35
F.P. Grua	1753-1833	Germany	8
W.A. Mozart	1756-1791	Austria	7
F.S. Giai	fl.1764-1792	Italy	20
S. Wesley	1766-1837	England	11
C. Loewe	c.1796-1861	Germany	8
G. Donizetti	1797-1848	Italy	14
F. Mendelssohn	1809-1847	Germany	17
S. S. Wesley	1810-1876	England	6
F. Liszt	1811-1886	Hungary	9
C. Gounod	1818-1893	France	7
C. Ives	1874-1954	U.S.A	10
C.A. Gibbs	1889-1960	England	9
H. Andriessen	1892-1981	Netherlands	7
H. Howells	1892-1983	England	5
E. Pepping	1901-1981	Germany	6
F. Peeters	1903-1986	Netherlands	5
H.W. Zimmermann	1930-	Germany	8
M. Williamson	1931-	Australia	20
W. Mathias	1934-1992	Wales	6
No. of Composers : 73		No. of Compositions : 1490	

V. Historical Points of Difference in The Composition of Psalm Settings

The tremendous number of settings of some of the psalms is not necessarily distributed evenly over the centuries. Some of the most popular psalms(as seen in Table 2) such as

Psalms 31, 110, 111, 147 and so on have not been set by even one twentieth-century composer. Out of the 248 settings of Psalm 113, only three were the product of the twentieth century, and of Psalm 127's one hundred and eighteen settings, only two are by twentieth century composers. Psalms 2, 3, 6, 31, 43, 54, 61, 63, 132, 142 and 144, while not notable for great numbers of settings, nevertheless can be seen as of musical importance, but likewise have not been set by any twentieth century composer. In some cases, no nineteenth-century composer has set them to music, either. The distribution of psalm settings for each psalm according to century may be seen in the following table.

Table 7. Psalm Settings by Century

Psalm No.	15C	16C	17C	18C	19C	20C	Total
1	0	6	9	12	5	5	37
2	1	3	4	6	2	0	16
3	0	0	5	3	2	0	10
4	2	2	12	12	5	4	37
5	0	0	0	1	2	2	5
6	1	8	5	4	1	0	19
7	0	0	0	0	0	1	1
8	0	4	8	5	1	8	26
9	0	0	0	0	1	1	2
10	0	1	0	1	0	0	2
11	0	1	0	1	0	0	2
12	1	2	1	0	1	2	7
13	0	3	4	5	3	4	19
14	0	1	0	0	1	0	2
15	1	1	1	1	0	3	7
16	2	1	2	2	0	0	7
17	0	1	1	1	0	1	4
18	1	8	7	7	3	3	29
19	0	0	0	2	0	4	6
20	0	2	7	5	0	0	14
21	0	0	3	3	0	2	8
22	1	2	2	0	2	3	10
23	0	2	7	4	10	35	58
24	1	1	5	3	3	9	22
25	0	0	1	2	2	2	7
26	0	1	0	1	0	1	3
27	1	1	4	5	1	3	15
28	0	0	2	1	1	0	4

Psalm Settings : Their Popularity and Profusion

Psalm No.	15C	16C	17C	18C	19C	20C	Total
29	0	0	0	2	2	2	6
30	0	2	3	3	2	3	13
31	0	6	14	9	2	0	31
32	0	5	2	1	1	1	10
33	0	5	18	5	2	3	33
34	0	12	9	5	2	4	32
35	0	0	1	1	0	1	3
36	0	0	1	2	0	3	6
37	0	0	1	2	0	2	5
38	0	7	1	2	0	1	11
39	0	1	0	1	0	0	2
40	1	3	0	2	1	0	7
41	0	4	4	3	0	2	13
42a	0	2	4	3	3	1	13
42b	2	4	4	9	4	8	31
43	1	6	2	0	3	0	12
44	0	0	1	0	0	0	1
45	0	0	2	1	0	0	3
46	0	4	4	7	3	5	23
47	2	4	11	4	1	9	30
48	0	0	1	3	0	2	6
49	0	0	0	0	0	0	0
50	0	1	0	2	0	2	5
51	5	52	108	434	59	19	677
52	1	0	0	2	0	0	3
53	0	1	0	0	0	0	1
54	1	4	4	1	1	0	11
55	0	1	2	1	1	0	5
56	0	1	0	1	0	1	3
57	0	0	2	1	0	4	7
58	0	0	0	0	0	0	0
59	0	0	0	0	0	0	0
60	0	1	0	0	0	0	1
61	1	0	6	4	4	0	15
62	0	0	0	0	1	1	2
63	1	2	4	3	1	0	11
64	0	1	2	3	0	1	7
65	0	0	0	1	1	3	5
66	0	1	1	3	1	2	8
67	0	11	9	7	5	5	37
68	0	2	4	4	1	6	17

Psalm No.	15C	16C	17C	18C	19C	20C	Total
69	0	0	0	5	0	1	6
70	1	5	3	9	0	4	22
71	1	2	5	4	0	1	13
72	0	0	0	0	0	0	0
73	1	0	0	0	0	0	1
74	1	0	0	0	0	0	1
75	1	1	2	1	0	0	5
76	1	0	1	5	0	1	8
77	0	0	0	1	0	1	2
78	0	0	0	0	0	0	0
79	0	0	1	2	0	0	3
80	0	1	0	0	0	0	1
81	1	6	4	3	2	7	23
82	0	0	0	0	0	0	0
83	0	0	0	1	1	1	3
84	0	0	5	6	6	5	22
85	1	1	2	2	0	0	6
86	0	9	0	5	3	2	19
87	0	1	0	1	0	1	3
88	1	0	1	1	0	0	3
89	0	0	3	2	0	2	7
90	1	0	3	0	2	9	15
91	0	1	4	5	5	5	20
92	0	0	2	2	0	4	8
93	0	0	0	1	1	2	4
94	1	0	0	0	1	1	3
95	2	11	16	11	3	9	52
96	1	19	15	20	2	11	68
97	0	1	2	6	1	3	13
98	1	16	20	10	2	7	56
99	0	0	1	1	0	2	4
100	4	33	35	28	26	33	159
101	0	1	0	0	0	0	1
102	0	9	1	0	0	3	13
103	0	1	3	6	5	6	21
104	1	1	2	4	1	5	14
105	1	1	1	1	1	0	5
106	0	1	0	1	0	1	3
107	0	1	2	0	0	2	5
108	0	0	3	1	0	0	4
109	0	0	0	0	0	0	0
110	2	18	72	294	18	0	404

Psalm Settings : Their Popularity and Profusion

Psalm No.	15C	16C	17C	18C	19C	20C	Total
111	2	12	52	96	6	0	168
112	2	15	50	107	10	5	189
113	3	20	59	147	19	3	251
114	4	7	8	19	7	3	48
115	1	1	8	2	2	2	16
116	0	2	9	5	2	2	20
117	4	33	72	68	16	12	205
118	0	4	8	3	0	2	17
119	0	13	4	3	0	3	23
120	1	2	1	1	0	1	6
121	1	7	9	4	2	11	34
122	2	11	43	59	4	5	124
123	1	3	2	1	0	2	9
124	1	1	1	2	1	1	7
125	0	0	0	1	0	0	1
126	1	6	11	17	3	4	42
127	1	10	41	65	3	2	122
128	2	22	16	8	3	2	53
129	1	0	0	1	1	4	7
130	5	19	31	49	14	30	148
131	1	5	3	0	0	2	11
132	1	3	6	5	0	0	15
133	1	4	6	4	1	1	17
134	0	11	6	26	0	2	45
135	1	1	2	1	0	3	8
136	0	5	5	3	1	3	17
137	1	7	15	10	10	13	56
138	1	8	12	10	1	3	35
139	2	2	11	3	1	3	22
140	2	3	0	2	0	1	8
141	0	0	0	0	0	0	0
142	2	10	8	8	1	0	29
143	1	9	0	0	0	1	11
144	0	4	0	12	0	1	17
145	2	3	1	3	0	1	10
146	1	3	4	4	1	1	14
147	2	4	22	41	3	1	73
148	1	2	5	7	0	14	29
149	0	3	0	1	1	2	7
150	1	8	15	4	6	27	61
Total (%)	102 (2.28%)	617 (13.78%)	1070 (23.88%)	1860 (41.52%)	345 (7.7%)	486 (10.85%)	4480 (100%)

The answer to this intriguing matter of which psalms are popular for setting to music at what times and by how many composers undoubtedly lies, not so much in their literary expression or their suitability for setting to music, but in the spiritual content, in the meaning which is inherent in the psalm. The psalms of imprecation, that is Psalms 58 : 68:21-23; 69:23-29; 109:5-19; 137:7-9, have either not been used by Christian composers at all, or have been set leaving out the sections which have seemed to be un-Christian. Of the above, the only psalm used by a large number of composers is Psalm 137, "Super flumina Babylonis(By the waters of Babylon)", which, of course, was used regularly as a Vesper psalm.(But in the Anglican Church's Book of Common Prayer, usually such imprecatory verses are not included, or they appear in parentheses to be used at the discretion of the officiating priest). Twentieth-century composers undoubtedly were not attracted by the thought of calling down curses on enemies. Nor is the concept of being overwhelmed by a sense of sin, which earlier generations believed was necessary for any true believer in a righteous and holy God. People confessed their sins, and God, who is rich in mercy, would forgive them. God as the righteous King over all the earth, who would reign for ever and ever, is one of the richest themes of the psalms. These also elicit a response from contemporary composers, but perhaps not quite to the same extent. Modern believers are happier with the concept of God's mercy, comfort and love. Thus Psalm 23, "Dominus regit me(The Lord is my Shepherd)" has been the favourite psalm for twentieth-century composers. God as Shepherd of His people is also part of the theme of Psalm 100, "Jubilate Deo(Make a joyful shout to the Lord)", another popular psalm for this generation. The objective expression of praise in Psalm 150, "Laudate Domine in sanctis eius(Praise God in His sanctuary)", or God's help coming to those who look to Him as in Psalm 121, "Levavi oculos meos(I will lift mine eyes to the hills)" are also popular themes evident by the number of settings of these psalms made in the twentieth-century, and in greater number than in previous centuries. Thus the preceding table, showing the number of settings of each psalm by century, provides an interesting sidelight on their relative popularity at different times.

VI. Conclusion

This study has been made on the basis of four thousand four hundred and eighty different musical settings of the one hundred and fifty psalms found in the Old Testament. A few of these psalms have, apparently, never been set to music. This could possibly be

because they were always chanted in the liturgy, and that therefore no need was felt to make a more elaborate setting. The psalm for which the greatest number of musical compositions have been made is Psalm 51. This psalm, because of the various ways in which it has been used liturgically over the centuries, has been a rich source of inspiration for many composers, resulting in six hundred and seventy-seven works. (Some people have composed multiple settings, such as J. Pradas Gallen, 1689-1754, for instance, who used the same psalm text for 34 compositions). Other psalms, if not quite as popular, have proved very successful in eliciting the requisite emotional response from many composers over the centuries who have set them to music of enduring quality.

The thought emerges : with such richness of expression in the psalms which has inspired, not only believers, but musicians down through the ages, should it not be a renewed aspect of the church's life in this and every country for the inspiration and benefit of a new generation?

Bibliography

- Beeks, Graydon Fisher. "The Chandos Anthems and Te Deum by George Frideric Handel (1685-1759)". Doctoral Dissertation, 2 volumes. Ann Arbor, Mich. : University Microfilms International, 1981.
- Blume, Friedrich. *Protestant Church Music : A History*. London : Victor Gollancz, Ltd. 1975.
- Cross, F.L. and E.A. Livingstone(eds.) *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. Oxford : Oxford University Press, 1997.
- Cullmann, Oscar. *Early Christian Worship*.(Studies in Biblical Theology). London : SCM Press Ltd., 1953.
- Davidson, James Robert. *A Dictionary of Protestant Church Music*. Metuchen, N.J. : The Scarecrow Press, Inc. 1975.
- Dickinson, Edward. *Music in the History of the Western Church*. New York : Charles Scribner's Sons, 1950.
- Grout, Donald J. and Claude Palisca. *A History of Western Music*, 4th ed. New York : W.W. Norton and Company, 1988.
- Hawkins, Joyce M.(ed.) *The Oxford Reference Dictionary*. Oxford : Clarendon Press, 1986.
- Jeffers, Ron. *Translations and Annotations of Choral Repertoire*. Volume 1 : Sacred Latin Texts. Corvallis, Oregon : Earthsongs, 1998.
- Lang, Paul Henry. *George Frideric Handel*. New York : Dover Publications, Inc., 1966.
- _____. *Music in Western Civilization*. New York : W.W. Norton and Company, Inc. 1941.

- Leaver, Robin A. and Joyce Ann Zimmerman(eds.) *Liturgy and Music : Lifetime Learning*.
Collegeville, Minn. : The Liturgical Press, 1998.
- Le Huray, Peter. *Music and the Reformation in England 1549-1660*. London : Herbert Jenkins, 1967.
- Randel, Don Michael(ed.) *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass. : The Belknap
Press of Harvard University Press, 1986.
- Routley, Erik. *A Short History of English Church Music*. London : A.R. Mowbray, 1977.
- Sadie, Stanley(ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 volumes. London :
Macmillan Publishers, 1980.
- _____. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. Executive
editor John Tyrell. 29 volumes. London : Macmillan Publishers, 2001.
- Schalk, Carl(ed.) *Key Words in Church Music : Definition Essays on Concepts, Practices, and
Movements of Thought in Church Music*. St. Louis : Concordia Publishing House, 1978.
- Steiner, Ruth. "Vespers" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 19, pp.
685f
- The Book of Common Prayer and Administration of the Sacraments*. Cambridge University Press,
n.d.
- Thompson, Bard(ed.) *Liturgies of the Western Church*. Cleveland, Ohio : Meridian Books, The World
Publishing Company, 1961.

Appendix

PSALMS BY LATIN TITLE

[TITLE(LATIN and ENGLISH)]	[PSALM NO.]
Ad Dominum (In my distress I cried to the Lord)	120(119)
Ad te Domine clamambo(To You I will cry)	28(27)
Ad te Domine levavi animam(To You O Lord I lift up)	25(24)
Ad te levavi oculos meos(Unto You I lift up my eyes)	123(122)
Afferte Domino (Give unto the Lord, O ye mighty ones)	29(28)
Attendite populis (Give ear, O my people, to my law)	78(79)
Audite haec omnes(Hear this all ye peoples)	49(48)
Beati immaculati (Blessed are the undefiled)	119(118)
Beati omnes qui timent(Blessed is everyone who fears)	128(127)
Beati quorum(Blessed is he whose transgression)	32(31)
Beaus qui intelligit(Blessed is he who considers the poor)	41(40)
Beatus vir qui non abiit(Blessed is the man)	1(1)
Beatus vir qui timet Dominum(Blessed is he who fears the Lord)	112(111)
Benedic anima mea Domino, Domino Deus(Bless the Lord)	104(103)
Benedic anima mea Domino, et omnia(Bless the Lord O my soul)	103(102)
Benedicam Domino(I will bless the Lord at all times)	34(33)
Benedictus Dominus(Blessed be the Lord my Rock)	144(143)
Benedixisti Domine(Lord, You have been favourable)	85(84)
Bonum est confiteri Dominum(It is good to give thanks)	92(91)
Cantate Domino canticum novum, cantate Domino(O sing to the Lord a new song)	96(95)
Cantate Domino canticum novum, laus eius(Sing to the Lord a new song, and His praise)	149(148)
Cantate Domino canticum novum quoniam mirabili fecit(O sing to the Lord a new song!)	96(95)
Coeli enarrant(The heavens declare the glory of God)	19(18)
Confitebimur tibi, Deus(We give thanks to you O God)	75(74)
Confitebor tibi Domine ... in consilio(I will praise...with my heart)	111(110)
Confitebor tibi Domine ... narabo(I will praise You ...)	9(9, Pt. 1))
Confitebor tibi Domine ... quoniam audisti(I will praise)	138(137)
Confitemini Domino et invocate(O give thanks to the Lord)	105(104)
Confitemini Domino quoniam bonus ...aeternam(O give thanks to the Lord for He is good)	136(135)
Confitemini Domino quoniam bonus ...dicat nunc Israel(O give thanks ... for His mercy endures forever)	118(117)
Confitemini Domino quoniam bonus ... quis loquetur (O give thanks to the Lord for He is good)	106(105)
Confitemini Domino quoniam bonus ...misericordia ... (O give thanks to the Lord for He is good)	107(106)
Conserva me Domine(Preserve me, O God)	16(15)

[TITLE(LATIN and ENGLISH)]	[PSALM NO.]
Credidi propter quod locutus sum(I love the Lord)	116(115)
Cum invocarem(Hear me when I call)	4(4)
De profundus(Out of the depths)	130(129)
Deus auribus(We have heard with our ears)	44(43)
Deus, Deus meus ad te de luce(O God, You are my God)	63(62)
Deus, Deus meus quare dereliquisti(My God, my God, why ..?)	22(21)
Deus deorum(The Mighty One, God the Lord)	50(49)
Deus in adiutorem(Make haste, O God, to deliver me)	70(69)
Deus in nomine tuo(Save me, O God, by your name)	54(53)
Deus iudicium(Give the king Your judgments, O God)	72(71)
Deus laudem meam ne tacueris(Do not keep silent)	109(108)
Deus miseratur(God be merciful to us)	67(66)
Deus noster refugium(God is our refuge)	46(45)
Deus qui similis(Do not keep silent, O God!)	83(82)
Deus repulisti nos(O God, You have cast us off)	60(59)
Deus stetit in synagoga deorum(God stands in the congregation)	82(81)
Deus ultionem(O Lord God, to Whom vengeance belongs)	94(93)
Deus venerunt gentes(O God, the nations have come)	79(78)
Dilexi quoniam(Not unto us, O Lord)	115(114)
Diligam te Domine(I will love you, O Lord, my strength)	18(17)
Dixi custodiam(I said "I will guard my ways")	39(38)
Dixit Dominus(The Lord said to my lord)	110(109)
Dixit injustus(An oracle within my heart)	36(35)
Dixit insipiens(The fool has said in his heart)	14(13)
Domine clamavi ad te(Lord, I cry out to You)	141(140)
Domine Deus meus in te speravi(O Lord my God)	7(7)
Domine Deus salutis meae(O Lord, God of my salvation)	88(87)
Domine Dominus noster(O Lord, our Lord, how excellent)	8(8)
Domine est terra(The earth is the Lord's)	24(23)
Domine exaudi orationem meam, auribus(Hear my prayer)	143(142)
Domine exaudi orationem meam et clamor(Hear my prayer)	102(101)
Domine in virtute tua(The king shall have joy)	21(20)
Domine ne in furore tua arguas me neque ...miserere(O Lord, do not rebuke me in your anger)	6(6)
Domine ne in furore tua arguas me neque ...corripas(O Lord, do not rebuke me in your wrath)	38(37)
Domine non est(Lord, my heart is not haughty)	131
Domine probasti me(O Lord, You have searched me)	139(138)
Domine quam multi sunt(Lord, how they have increased)	3(3)
Domine quis habitat(Lord, who may abide)	15(14)
Domine refugium(Lord, You have been our dwelling place)	90(89)
Dominus lux mea(The Lord is my light)	27(26)
Dominus regnavit(The Lord reigns; let the peoples tremble)	99(98)
Dominus regnavit exultavit terra(The Lord reigns; let the earth...)	97(96)

[TITLE(LATIN and ENGLISH)]	[PSALM NO.]
Ecce nunc benedicite(Behold, bless the Lord)	134(133)
Ecce quam bonus(Behold, how good and pleasant it is)	133(132)
Eripe me de inimicis(Deliver me from my enemies, O my God)	59(58)
Eripe me Domine(Deliver me, O Lord, from evil men)	140(139)
Eructavit cor meum(My heart is overflowing)	45(44)
Exaltabo te Deus(Let them praise the Name of the Lord)	148(Pt.2)(147)
Exaltabo te Deus meus rex(I will extol You, my God, O King)	145(144)
Exaltabo te Domine quoniam suscepisti me((I will extol You, O Lord, for You have lifted me up)	50(49)
Exaudi Deus deprecationem meam(Hear my cry, O God)	61(60)
Exaudi Deus orationem meam(Hear my voice, O God)	64(63)
Exaudi, Domine(Hear a just cause, O Lord)	17(16)
Exaudiat te Dominus(May the Lord answer you)	20(19)
Expectans expectavi(I waited patiently for the Lord)	40(39)
Exultate Deo(Sing aloud to God our strength)	81(80)
Exultate justi(Rejoice in the Lord, O ye righteous!)	33(32)
Exurgat Deus(Let God arise, let His enemies be scattered)	68(67)
Fortis Deus Dominus(The Mighty One, God the Lord)	50(49)
Fundamentat eius(His foundation is in the holy mountain)	87(86)
Inclina Domine(Bow down Your ear, O Lord, hear me)	86(85)
In convertendo Israel(When the Lord brought back the captivity of Israel)	126(125)
In Domino confido(Why do You stand afar off, O Lord?)	10(10)
In exitu Israel(When Israel went out of Egypt)	114(113)
In te Domine(In You, O Lord, I put my trust)	31(30)
In te Domine speravi non confundar(In You, O Lord, I put my trust; let me never be put to shame)	71(70)
Jubilare Deo omnis terra, psalmum dicite(Make a joyful shout to God, all the earth!)	66(65)
Jubilare Deo omnis terra servite Dominum(Make a joyful shout to God, all ye lands! Serve the Lord)	100(99)
Judica Domine(Plead my cause, O Lord)	35(34)
Judica me Deus(Vindicate me, O God)	43(42)
Judica me Domine(Vindicate me, O Lord)	26(25)
Laetatus sum(I was glad when they said to me)	122(121)
Lauda anima mea(Praise the Lord, O my soul)	146(145)
Lauda Jerusalem(Praise the Lord, O Jerusalem)	147(Pt.2)(147)
Laudate Dominum de caelis(Praise the Lord from the heavens)	148(148)
Laudate Dominum in sanctus eius(Praise God in His sanctuary)	150(150)
Laudate Dominum omnes gentes(O praise the Lord, all you Gentiles)	117(116)
Laudate Dominum quoniam bonus(Praise the Lord, for it is good)	147(Pt.1)(146)
Laudate justi Dominum(Rejoice in the Lord, O you righteous!)	33(32)
Laudate nomen Domini(Praise the Name of the Lord)	135(134)
Laudate pueri Dominum(Praise, O servants of the Lord)	113(112)
Levavi oculos(I will lift up my eyes to the hills)	121(120)

[TITLE(LATIN and ENGLISH)]	[PSALM NO.]
Magnus Dominus(Great is the Lord)	48(47)
Memento Dominus David(Lord, remember David)	132(131)
Misericordiam et iudicium(I will sin of mercy and judgment)	101(100)
Misericordias Domine(I will sing of the mercies of the Lord forever)	89(88)
Miserere mei Deus miserere mei(Be merciful to me)	57(56)
Miserere mei Deus quoniam(Be merciful to me, O God)	56(55)
Miserere mei Deus secundum(Have mercy upon me, O God)	51(50)
Nisi Dominus(Unless the Lord builds the house)	127(126)
Nisi quia Dominus("If it had not been the Lord who was on our side")	124(123)
Noli aemulari(Do not fret because of evildoers)	37(36)
Nonne Deo(Truly my soul silently waits for God)	62(61)
Notus in Judea(In Judah God is known)	76(75)
Omnes gentes plaudite(O clap your hands, all you peoples!)	47(46)
Paratum cor meum(O God, my heart is steadfast)	108(107)
Principes persecuti sunt(Blessed are the undefiled 중)	119(118)
Quam dilecta(How lovely is Your tabernacle)	84(83)
Quam tonus Israel(Truly God is good to Israel)	73(72)
Quare fremuerent gentes(Why do the nations rage?)	2(2)
Quemadmodum(As the deer pants for the waterbrooks)	42(전체)(41)
Qui confidunt (Those who trust in the Lord)	125(124)
Quid gloriatur(Why do you boast in evil, O mighty man?)	52(51)
Qui habitat(He who dwells in the secret place of the Most High)	91 (90)
Qui regis Israel(Give ear, O Shepherd of Israel)	80(79)
Saepe expugnauerunt me("Many a time they have afflicted me")	129(128)
Salvum me fac Deus(Save me O God!)	70(69)
Salve me fac, Domine(Help, Lord, for the godly man ceases)	12(11)
Sicut servus(As the deer pants for the waterbrooks)	42(일부분)(41)
Si vere utique(Do you indeed speak righteousness?)	58(57)
Super flumina Babilonis(By the rivers of Babylon)	137(136)
Te decet hymnus(Praise is awaiting You, O God, in Zion)	65(64)
Usquequo, Domine(How long, O Lord?)	13(12)
Ut quid Deus(O God, why have You cast us off?)	74(73)
Ut quid Domine(Why do you stand afar off, O Lord?)	10(9, Pt. 2)
Venite exultemus Domino(O come, let us sing to the Lord!)	95(94)
Verba mea auribus(Give ear to my words, O Lord)	5(5)
Voca mea ad Dominum clamavis deprecatus sum(I cry out to the Lord with my voice)	142(141)
Voca mea ad Dominum clamavis et intendet me(I cried out to the Lord with my voice)	77(76)

Abstract

시편송에 의한 음악작품(Setting)에 관한 연구

원 성 희

초대교회 시대부터 현재에 이르기까지 예배에 있어서 시편은 계속적으로 중요한 위치를 차지해 왔다. 시대에 따라 연주법과 작곡법이 다르고, 노래하는 사람이 성가대이거나 독창자, 혹은 회중 등으로 다를 수는 있지만 예배를 위하여 시편이 필요없다고 여겨진 세대는 분명히 없었다.

수세기 동안 로마 카톨릭 교회에서는 예배의 모든 순서를 그레고리오 성가에 따라 노래하였으나, 약 10세기부터 지극히 단순한 다성음악이 생겼으며 13세기부터는 3성부나 4성부로 된 모테트 형식이 발전되었다. 그리고 15세기말쯤이 되어서야 시편의 말씀을 가지고 다성 음악으로 작곡한 작품들이 보이게 되었다.

카톨릭 교회의 리터지에서는 예배시간마다 시편 5곡을 이용하였고 루터교, 성공회, 개척교회 및 다른 신 교회에서도 17세기쯤부터 역시 많은 곡을 필요로 했다. 시편을 사용한 이러한 긴 역사 속에서 음악작곡법이 수없이 변형되었고 이것은 많은 작곡가들에게 언제나 새로운 자극이 되었다. 무반주 성악 폴리포니 양식에서 반주부가 달린 독창과 합창을 위한 풍부한 형식까지 매우 많은 양의 교회음악 문헌이 되었다.

본 논문은, 시편송 장르에 매우 많은 양의 작품이 있는 것 같다고 생각하여 이에 대해 확실히 알기 위해 구체적인 연구를 시작하게 되었다.

일년이 넘는 기간 동안 연구한 결과, 방대한 수의 작품이 작곡되었다는 것은 알게 되었지만 확실한 곡 숫자를 알아보는 것은 매우 힘들었다. 가장 큰 이유는 대부분의 참고문헌에서 많은 작곡가의 곡 목록이 나오고 그 중 중요하게 여겨지는 곡들을 일일이 언급한 다음 “그 외에도 모테트 100여곡, 시편송 55곡, 다른 교회용 음악도 작곡하였다”는 식으로 소개가 되어 있으므로 무슨 시편송에 의한 곡인지 전혀 알 길이 없었기 때문이다. 따라서 이런 내용들을 이 논문에도 기입할 수 없었던 것은 유감스러운 사실이다.

확실히 알 수 있는 시편송의 곡 숫자는 4480곡이다. 제일 인기 있는 시편은 51편(677곡), 110편(404곡), 113편(251곡), 117편(207곡), 112편(189곡), 111편(168곡), 100편(159곡), 130편(148곡)이다. 하지만 이렇게 많이 작곡하게 된 곡들 중에서도 각 세기마다 똑같은 반응이 나타나지는 않는다. 그것은 분명히 역사의 흐름에 따라 각 시대가 시편의 내용을 다른 눈으로 보았던 것과, 개인과 기독교 공동체의 신앙변화와 뚜렷한 관계가 있는 것으로 보인다.

A. 쇤베르크의 현악4중주를 통해 본 음악적 사고(Musikalische Gedanke)의 고찰 :

『현악4중주 제3번』의 제1악장을 중심으로

차 호 성

대진대학교 예술대학 초빙교수

차 례

- I. 들어가면서
 - II. 쇤베르크의 ‘음악적 사고’
 - III. 쇤베르크의 현악4중주와 12음 기법
 - IV. 『현악4중주 제3번』 제1악장 분석을 통한 쇤베르크의 음악적 사고 연구
 - 1. 『현악4중주 제3번』의 전체적 개요
 - 2. 제1악장 분석을 통한 쇤베르크의 음악적 사고의 다양성 고찰
 - V. 나오면서
- 참고문헌
영문초록
-

I. 들어가면서

20세기에 들어 나타났던 가장 큰 음악적 변화 가운데 12음 기법에 의한 작곡이 차지하는 비중은 다시 언급할 필요조차 없을 정도로 중요하다. 특히 쇤베르크(Arnold Schönberg)에 의한 12음 기법의 확립과 그에 따른 작품에서의 음악적 전개는 이후의 모든 작곡가들에게 하나의 지표가 되었을 정도였다. 이 논문에서는 쇤베르크가 1923년 이후 작곡한 일련의 12음 기법에 의한 작품들 가운데 하나인 『현악4중주 제3번』을 통해 그의 음악적 사고와 더불어 새로운 기법에 대한 실제적 적용이 어떠한 방식으로 나타나는지 살펴볼 것이다. 본격적인 작품 연구 이전에 우선 현재까지 ‘음악적 사고’라는 개념이 어떻게 학자들에게 인식되고 있는가와 함께 음악사상 학자들이 접근하고 있는 이 개념의 다양한 측면을 살펴볼 것이다. 그리고 이러한 ‘음악적 사고’라는 개념을 직접적으로 살펴볼 수 있는 작품으로 쇤베르크의 『현악4중주 제3번』을 선택한 이유는, 이 작품에서 쇤베르크의 문헌 가운데 자주 등장하는 중심선율, 부차적인 선율 등의

개념을 ‘음악적 사고’와 연관시켜 설명하는데 도움이 되기 때문이다. 뿐만 아니라, 『현악4중주 제3번』은 쇤베르크가 본격적인 12음 기법을 통해 작곡한 작품임에도 불구하고 원칙적인 12음 기법뿐만 아니라 전통적인 어법을 포함한 음악적 사고의 다양한 면을 보여주고 있기 때문이다. 본 논문에서는 어떤 음렬의 어느 부분이 사용되었는가 또는 음렬의 어떤 음이 생략·중복되었는가 등의 구체적인 분석 작업 대신에 주로 작품의 전반적인 흐름에서 찾을 수 있는 음악적 사고의 변천이 전통적인 어법에 얼마나 근거를 두었는가를 조망하려고 한다.

II. 쇤베르크의 ‘음악적 사고’

‘음악적 사고(musikalische Gedanke)’라는 개념은 음악이론이 발전되는 과정에서 중요한 역할을 담당하고 있다. 1720년경의 음악이론 연구에서 ‘음악적 사고’는 주제적인 요소를 서술하는 것으로 접근된 적이 있다. 이후 이러한 명칭은 1730년경부터 1800년경 사이에 나타났던 음악적 취향의 발전에 따라 조금씩 바뀌게 되었다. 1770년경에 이르러서야 비로소 사고의 다양한 유형들이 표면적으로 언급되기 시작하였다. 음악분석에 있어 18세기 후반에는 작품의 형식을 중요하게 보기보다는 풍부한 창의력이나 질서 그리고 사고의 구성이나 경향을 고찰하는 것에 중점을 두었다. “18세기에 작곡의 형식이 어떤 특별한 아이디어를 이끌어 내는 사고의 선택 가운데 하나이던가 또는 작품의 통일성을 유지시키는 규칙으로서 고려되었던 반면에, 19세기에는 소나타를 작곡할 때처럼 주어진 형식은 음악적 내용을 채우는 역할을 하였다(Leisinger 1990, 2 : 108).” 라이징어는 18세기와 19세기의 음악에서 형식의 역할을 구분하고, 쉘저(J. Schulzer), 리트(F. W. Riedt), T. S. 등이 내린 3 가지의 음악적 사고의 개념을 다음과 같이 정리하고 있다. 우선 쉘저의 『아름다운 예술의 일반적 이론 Allgemeine Theorie der Schönen Kunste, 1771』 가운데 “사고(Gedanken)”를 설명하는 부분에서 라이징어는 “예술작품에서의 사고는 미학적인 장식이 담겨져 있을 때 그 작품에 남아 있는 것이다. 예를 들어, 몇 개의 음들에 의한 짧은 진행이 선율을 구성하는 것이 음악에서의 사고”라는 문장을 인용하였다(Leisinger 1990, 104). 이어서 그는 리트와 T. S.가 음악사전을 위해 정의했던 음악적 사고에 대한 글(Berlinisches Magazin II/IV, 1766/1769)을 다음과 같이 인용하고 있다. “음악적 사고는 사람들이 느낄 수 있는 선율의 한 작은 부분이다. 그리고 이는 음악적인 표현을 위해 사용된다(리트).” “음악적 사고는 사람들이 이해할 수 있는 선율의 한 작은 부분이다(T. S.).(Leisinger 1990, 104)”

앞에서 인용한 3 개의 개념설명에서 하나의 공통점을 찾을 수 있는데, 이는 즉, 음악적 사고는 선율의 한 작은 부분에서 시작한다는 개념이다. 그리고 이것은 하나의 성격적인 음의 진행이라고 정리할 수 있다. 리트와 T. S.는 각자 ‘사고’라는 글에서 ‘중심사고(Hauptgedanken)’, ‘주변사고(Nebengedanken)’ 그리고 ‘연관사고(Verbindungsgedanken)’라는 개념에도 관심을 기울였다. 리트에 따르면, ‘사고’ 또는 ‘중심사고’는 한 작품의 선율에서 가장 자주 등장해야만 인지할 수 있는 것으로 설명하고 있다. 리트가 단지 ‘중심사고’에 대해서만 설명하고 있을 때, T. S.는

‘주변사고’와 ‘중심사고’를 구분해서 설명하였다. 그에 따르면, ‘중심사고’는 선율에서 두드러지는 것이며, 이것은 그러기 위해서 모든 부분에서 같은 유형을 유지해야만 한다고 설명하였다. 또한 ‘주변사고’는 선율에서 다른 음들보다는 자주 등장해야하지만 ‘중심사고’보다는 자주 등장하지는 말아야한다고 설명하였다. 그리고 ‘연관사고’는 한 선율에서 단 한 번만 등장하는데, ‘주변사고’의 모든 요소들은 최소한 ‘연관사고’보다는 자주 등장해야한다고 언급했다(Leisinger 1990, 106 쪽 이하 참조).

쇤베르크는 자신의 초기 작품시대에 조성음악에 대한 연구를 통해 화성법(Schönberg 1922)이라는 책을 저술하였는데, 이 책에서 그는 어떻게 한 작품이 작곡가의 견해나 음악적 원칙을 따라주고 있는가에 대하여 설명하였다. 이 과정에서 그의 가장 최종적인 관심은 ‘음악적 사고’라고 언급하였다. 당시 그는 조성음악에서의 여러 가지 측면을 예로 들면서 자신의 음악적 사고에 대하여 자세하게 서술하였다(Schönberg 1998, 413쪽 이하 참조).

음악에서의 양식(Stil)과 사고(Gedanke)의 차이를 구분하기 위해서 쇤베르크는 다음과 같은 하나의 예를 제시하고 있다: 이미 사용되고 있던 공구는 좀 더 섬세하고 뛰어난 기능을 가진 공구가 나오면 이제 더 이상 사용되지 못한다. 하지만 그 공구가 처음 발명될 때의 근본적인 원칙은 절대로 없어지지 않는다. 쇤베르크는 이같은 논리에 따라 “음악에서의 새로운 것은 처음에는 소위 말하는 기술적인 면이지 어떤 사고에 의한 것은 아니다. 어느 한 예술작품에서 특별한 의미를 가지는 사고는 절대로 사라지지 않는다(Schönberg 1977, 100).”고 주장하였다. 이러한 견해에 대하여 달하우스(C. Dahlhaus)는 다음과 같이 정리하고 있다. “쇤베르크가 한 악장의 바탕이 되는 사고에 대하여 늘 반복해서 언급하는 것은 그가 단순히 주제에 대해서만 말하는 것이 아니라 그 주제를 통한 발전 가능성의 차원에서 말하는 것이다. 또한 그것은 작곡가 자신이 생각하고 있는 악장의 전체 형식과 관계된다고 생각하는 것이다(Dahlhaus 1998, 1:35).”

쇤베르크가 생각하는 한 작품에서의 총체성은 작곡가가 표현하고자 하는 음악적 사고로 볼 수 있다. 그는 깊거나 얇은 사고의 구분을 통해 음악적 사고를 설명하고 있다. “깊은 사고는 다양한 관계들을 가진 것이다. 이러한 관계들로부터 얻어진 사고의 다양한 면들이 이후에 등장하며, 그것의 범위와 규모를 명확하게 만든다. 얇은 사고는 단지 곡의 진행만을 염두에 둔 관계를 가진다. 이러한 관계는 중요한 요소를 부각시키거나 확실히 하지는 않은 채 단지 눈에 들어오는 부차적인 것들만으로 만족한다(Schönberg 1977, 102).” 쇤베르크는 음악적 사고가 선율이나 리듬 그리고 화성으로 이루어진다고 말하며 이에 대하여 다음과 같이 언급하고 있다. “음악적 사고의 구성요소들은 부분적으로 차례차례 진행되는 음들의 수평 속에 함유되어 있거나, 또는 부분적으로 동시에 울리는 음들의 수직 속에 함유되어 있다(Schönberg 1976, 17).” 이 같이 쇤베르크의 언급처럼 다양한 유형을 가진 음악적 사고는 한 작품에 있어 반드시 전제되어야 하며, 구체적으로 구성되고 발전시켜야할 뿐만 아니라 곡의 마지막까지 충분히 고려되어야 한다.

III. 쇤베르크의 현악4중주와 12음 기법

쇤베르크가 기존의 조성음악과 더불어 무조음악 작품을 발표하고 난 후 12음 기법에 의한 작품을 선보였을 때 아이슬러(Hans Eisler)는 그의 음악작업에 대하여 다음과 같이 평가하였다. “오늘날 쇤베르크는 어느 한 위대한 작곡가의 이름만이 아니라 전통을 완벽하게 뒤집었거나 또는 깬다는 개념으로도 인식된다(Eisler 1927, 312).” 이렇게 쇤베르크가 12음 기법에 의한 작품을 선보인 후 당시의 음악계가 크게 흥분했던 것과 마찬가지로 쇤베르크 역시 이 같은 작업을 자신의 작품 세계에서 중요한 의미를 스스로도 부여하였다.¹⁾ 쇤베르크가 착안했던 12 개의 음모두를 가지고 작곡하기 위한 방법은 이전의 바그너나 R. 슈트라우스 그리고 드뷔시 등이 시도했던 불협화음의 해결에서의 문제점을 인식하고부터 착안된 것으로 볼 수 있다. “이제 더 이상 협화음에 의한 바그너적인 방식이나 R. 슈트라우스의 불협화음 해결방식에서 기대할 것이 없다고 생각되었다. 더구나 드뷔시의 후기 작품에서 나타나는 기능을 상실한 화성 또는 불완전한 대위법 등 역시 큰 효과를 내지 못했다(Schönberg 1976, 73).” 따라서 쇤베르크는 12음 기법에 의한 작곡 방식이 가지는 의미를 이전에 화성의 구조적인 기능을 담당했던 역할을 재생하는 것으로 보고 “12음 기법의 작곡원칙은 단지 조직화할 수 있는 기회일 뿐이다(Rauchhaupt 1971, 66)”라고 생각했다.

쇤베르크는 이 12음 기법에 의한 작곡을 『세레나테 op. 24』에서의 몇 개의 악장과 『5 개의 피아노 소품 op. 25』에서 처음으로 시도했다. 하지만 이 작품들에서 그는 주제의 구성이나 형식적인 측면에서는 고전적인 양식을 아직도 대부분 사용하고 있었다. 그는 12음 기법을 모든 음악적 전통을 끝내는 것으로서가 아니라, 새로운 어법이나 음악적 방향을 구성하기 위해 사용했던 것이다.

쇤베르크는 12 개의 모든 음들을 차례대로 나열하여 하나의 음렬을 만들었으며, 기본음렬로 불려지는 이 12 개에 의한 음렬은 반음계적인 음렬과는 다른 것이다. 기본음렬은 작곡가의 창조적 사고의 첫 단계로서 하나의 주제나 멜로디를 구축하며, 이러한 주제나 멜로디는 리듬이나 프레이징, 구조, 성격 등의 특징을 통해 나타낼 수 있다. 이미 잘 알려진 바와 같이 기본음렬은 역행이나 전위 또는 역행의 전위 등 다양한 대칭형태로 사용된다. 그리고 이러한 4 가지의 음렬들은 각각 반음계의 모든 음들로 시작할 수 있다. 이렇게 다양하게 음렬이 사용될 경우 이미 사용된 음들은 기대했던 것보다 빨리 반복해서 등장한다. 그리고 전통적인 양식에서의 전조처럼 성부의 이동을 통해 중심사고뿐만 아니라 주변사고를 형성하게 된다.

다성부 악보에서의 12음 기법에 의한 단성선율을 구성하기 위해서 쇤베르크가 특별히 주목할 만한 방식을 취한 것은 아니다. 하지만 그는 다음과 같은 원칙을 세워 12음 기법에 의한 작곡을 시작하였다. 한 작품에서 12 개의 음들로 이루어진 하나의 음 집단을 구성하기 위해 그는

1) 그는 12음 기법에 의한 작곡을 본격적으로 시작할 때까지의 자신의 음악적 변천을 처음에 바그너와 브람스에서 시작하여 R. 슈트라우스와 말러, 레거의 음악적 영향 그리고 약간의 드뷔시의 영향을 받았던 시기부터 1909년에 작곡한 첫 번째 『피아노 모음곡 op. 11』까지, 그 이후의 피아노 모음곡 op. 19(1911)까지 그리고 12음 기법에 의한 작곡 등 3 개의 대략적인 시기로 나누어 구분하였다. Schönberg, A., 『New Music/My Music』, 106쪽 참조

음렬에 속한 각 음들을 순서대로 등장시켰다. 하지만 그는 이러한 방식의 작곡에 있어 화성적인 조직이 가지는 형식구성의 가능성을 배제하였기 때문에 12음 기법으로 작곡된 작품은 복잡한 조직을 가지며 연주시간이 긴 곡을 작곡하는 것이 불가능하게 여겨졌다(Dietrich 1983, 7). 따라서 쇤베르크는 전고전주의의 음악에서의 형식이나 바로크 시대 이전의 음악적인 관점에 눈을 돌렸으며 거기에 새로운 가치를 부여하였다. 이밖에도 쇤베르크가 보여준 또 다른 확실한 새로운 음악적 특징들을 정리하면 다음과 같다.

- 고전적인 형식(소나타형식, 3부형식, 푸가 등)은 전체적인 테두리로서 사용되며, 각 형식부분은 전체적인 틀 안에서 서로 호환되거나 결합되며 사용된다.
- 불협화음들은 자유롭게 사용되며 음악적으로 해결되지 않은 채 나타난다. 선적인 성부 진행이 화성적으로 울리는 것보다 더 중요하게 나타난다.
- 음렬을 구성하는 12 개의 반음들은 모두 동등한 가치를 가지고 있으며, 그렇기 때문에 조성의 개념이 없어진다.
- 12음 음렬에서의 음들간의 관계를 설정하기 때문에 두 음간의 음정이 단순히 울리는 하나의 음보다 훨씬 중요한 의미를 가진다.

앞에서 짧게 언급한 쇤베르크의 새로운 음악어법을 잘 살펴 볼 수 있는 것은 그가 남긴 5 개의 현악4중주 작품의 변천과정 가운데 나타나는 후기 작품들에서일 것이다.

쇤베르크는 1897년에 첫 번째 『현악4중주 D-장조』를 작곡하였는데, 이 작품을 작곡할 당시 첼린스키(M. A. von Zemlinsky)의 충고를 받아 제1악장을 완성하였으며, 제2악장은 새로 작곡하였으며 바로 작곡에 착수했던 제3악장의 아이디어는 수정하였다. 이 작품이 고전적인 모델을 바탕에 두었음은 제3악장이 8마디 구성에 의한 주제로 시작하는 것이나, 그 주제에 이어 여섯 번의 변주가 나타난다는 것 그리고 소나타악장의 코다로 끝난다는 것으로 알 수 있다. 이 작품과 더불어 그의 초기 작품에서는 브람스와 드보르작의 영향을 강하게 보이고 있다. 1905년 작곡된 『현악4중주 op. 7』을 시작으로 그는 본격적인 4 개의 현악4중주를 남기고 있다. 이 4 개의 작품을 간략하게 살펴보면 그의 음악적 변천을 알아 볼 수 있다. 『현악4중주 제1번, d-단조, op. 7』²⁾은 그의 현악4중주 가운데 가장 잘 알려진 작품이다. 『현악4중주 제1번』은 쇤베르크의 교향시 『펠레아스와 멜리산드 Pelleas und Melisande』의 폭넓은 음악적 범위를 실내악에 옮겨놓은 작품이다. d-단조의 조성을 가진 이 곡을 작곡할 당시의 작곡 스타일은 과장된 후기낭만적 어법, 모든 음악적 사고를 서로 묶을 수 있는 동기적 변주기법 그리고 밀집된 대위법으로 특징지어진다. 이 작품에서 그는 아직도 전통적인 작곡어법을 크게 벗어나고 있지 않지만 악장의 구성과 연관성 또는 표제적인 성격을 내포한 것 등을 통해 나름대로의 자신만의 어법을 구축하는 모습을 보이기 시작했다.³⁾ 4 개의 악장으로 구성되었으며 f[#]-단조의 조성을 가진

2) 이 작품은 1907년 2월 비엔나에서 로제-사중주단(Rosé-Quartett)에 의해 초연되었는데, 초연 당시 청중의 반응은 호평과 악평으로 매우 양극화되어 나타났다. 뿐만 아니라 언론도 매 연주마다 서로 다른 평가를 하였다. 『실내악 2』, 차호성/오희숙 공저, 심설당 2003, 143쪽 참조.

3) 쇤베르크는 스스로 이 작품에 대해 너무나 밀집된 악곡이라고 비판하면서, 첩표가 거의 없이 성부가 진행되

『현악4중주 제2번, op. 10』(1907/1908)은 20세기음악의 발전에 있어서 전환점을 마련한 작품으로 조성음악으로부터 무조음악으로의 전환과정을 담고 있다. 첫 악장은 $f^{\#}$ -단조의 조성을 가지고 있지만 악장이 지나갈수록 조성은 희미해지다가 마지막 악장에서는 무조적인 성격이 강하게 나타난다. 쇤베르크는 이 작품에서 전통을 벗어나려는 모습을 화성적 요소들의 사용에서뿐만 아니라 악기 편성에서도 보여주고 있다. 특히 매우 빠른 템포의 스케르초 악장인 제2악장(3/4박자)은 비록 처음에 d-단조의 조성을 가진 듯 보이지만 악장이 진행되는 동안 나타나는 많은 화음 연결로 인해 더 이상 조성의 개념에서 정의할 수 없다. 말리의 교향곡에서 강한 인상을 받은 쇤베르크는 이 작품의 제3악장과 제4악장에 소프라노 성부를 첨가하였다.⁴⁾ 이러한 혁신적인 편성을 통하여 쇤베르크는 베토벤 이후 실내악의 미학적 이상으로 대변되던 현악4중주라는 장르의 규범을 깨뜨렸다고 평가받고 있다. 쇤베르크의 『현악4중주 제3번, op. 30』(1927)은 제2번이 작곡된 후 18년이라는 공백을 깨고 완성되었다.⁵⁾ 1921년 이후 쇤베르크는 12음 기법에 의한 작품을 주로 작곡하게 되며, 이 『현악4중주 제3번』 역시 12음 기법에 의한 작품으로 네 개 악장으로 구성되었다. 이 작품에서 그는 이제까지의 현악4중주 작품에서 남겨졌던 전통적인 기법이나 양식을 거의 벗어 던지고 본격적으로 새로운 작곡기법을 이용한 창작시기를 맞이하게 되었다.⁶⁾ 1936년에 작곡된 쇤베르크의 『현악4중주 제4번 op. 37』은 그의 현악4중주로서는 마지막 작품으로 미국 망명시기에 작곡되었다. 이 작품은 쇤베르크의 중기와 후기 창작시기의 경계를 짓는 작품으로 평가받고 있는데, 그 이유로는 이 작품 이후 약 6년 동안 쇤베르크는 12음 기법에 의한 음악을 창작하지 않기 때문이다. 이 작품은 단 하나의 12음 음렬을 바탕으로 작곡되었으며, 작품 속에서 조성의 느낌도 나타나고 있다. 작품의 구성 또한 비슷한 시기에 작곡된 대부분의 작품들처럼 고전적 형식을 바탕에 두고 있다. 이 작품의 음색적인 면에 있어서도 특별한 연주기법들을 사용하면서 『현악4중주 제3번』보다 훨씬 다양하고 풍부한 면을 보일 뿐만 아니라, 음악적 사고의 구조 또한 이전의 작품들보다 훨씬 복잡하고 심오하기 때문에 이해하기에 쉽지 않은 작품으로 여겨진다.

이와 같이 쇤베르크가 남긴 5 개의 현악4중주들을 연대기적으로 살펴본 바에 따르면, 앞에서도 언급한 바와 같이 그의 작곡기법이나 음악어법이 꾸준히 변천하는 것을 알 수 있다. 이러한 변천에는 당연히 그의 음악적 사고의 다양한 면이 내포되어 있는데, 이제 그의 『현악4중주 제

어서 긴장을 풀지 못하였다고 평가하였다. 제1악장, 트리오를 카진 스케르초의 제2악장, 아다지오 그리고 마지막 론도악장으로 볼 수 있는 네 개의 부분은 쉽 없이 연결되어져 진행하기 때문에 마치 단악장의 작품으로 볼 수 있다. 이 현악4중주는 표제적 사고를 바탕으로 두고 있지만 학자들은 절대음악으로 정의하고 있다. 쇤베르크는 그 표제를 표면화하지는 않은 채 기분 상태를 표현하는 단어들인 반항(Auflehnung), 절망(Verzweiflung), 새로운 삶을 느끼며(neues Leben fühlend), 실망(Enttäuschung), 동경과 음화(Sehnsucht und Harmonie) 등을 짧게 쓰고 있을 뿐이다. 차호성, 오희숙, 『실내악 2』, 142쪽.

- 4) 쇤베르크는 제3악장과 제4악장의 소프라노 성부 가사로 스테판 게오르그(Stefan George)의 연작시 『일곱 번째 반지 Der siebente Ring』에서 「연도 Litanei」와 「황홀경 Entrückung」을 택하였다.
- 5) 미국인인 쿨릿지(Mazenatin Elizabeth Sprague Coolidge)가 쇤베르크에게 실내 오케스트라를 위한 관현악작품을 청탁하였을 때 현악4중주 제3번의 첫 번째 악장이 거의 완성될 무렵이었다. 그래서 그는 청탁받은 관현악 작품을 이 현악4중주로 대치하게 된다.
- 6) 이어지는 다음 장에서 『현악4중주 제3번』의 구체적인 분석을 통해 쇤베르크의 음악어법의 변천과 더불어 그의 음악적 사고를 조망해볼 것이다.

3번』을 구체적으로 연구함으로써 그러한 음악적 사고의 면모를 살펴보고자 한다.

IV. 『현악4중주 제3번』 제1악장 분석을 통한 쇤베르크의 음악적 사고 연구

1. 『현악4중주 제3번』의 전체적 개요

쇤베르크는 『현악4중주 제3번』을 자신의 현악4중주 작품 가운데 처음으로 12음 기법으로 작곡하였다. 그는 현악기만을 위한 이 작품에서 12음 기법의 원리를 커다란 형식에 적용시키려는 시도뿐만 아니라 이 기법을 가지고도 장르의 전통을 유지한 채 예술적인 면도 추구할 수 있다는 것을 보여주려고 하였다. 쇤베르크는 루돌프 콜리쉬에게 쓴 편지에서 자신의 『현악4중주 제3번』은 음렬을 사용하여 작곡했지만, 음렬작법이 작곡을 위한 한 방법일뿐 음악적 내용이나 질과는 무관하다고 하였다(이석원 1977, 166).

이 작품은 전통적인 4악장 체계로 이루어져 있으며, 형식적인 면에서도 각 악장들은 고전적 형식을 자유롭게 수용하고 있다. 제1악장(Moderato)은 소나타악장형식으로 구성되었으며 코다를 가지고 있다.⁷⁾ 그리고 악장은 12음 기법에 의한 기본음렬에서의 첫 다섯 개 음으로 이루어진 음형을 바탕으로 전개된다. 서정적인 분위기를 가진 느린 템포의 제2악장(Adagio, 4/8박자)을 쇤베르크는 론도의 성격을 가진 변주곡 형식으로 구상하였다. 음악적으로 중요한 주제는 매번 반복할 때마다 변화되고 있다. 제3악장(Intermezzo, Allegro moderato, 9/8박자) 인테르메초는 3부분으로 구성된 스케르초와 트리오로 이루어진 악장으로 비올라가 기본 음렬에 의한 주제를 연주하며 시작된다. 론도형식에 의한 제4악장(Rondo, Molto moderato, 4/4박자)에서의 춤곡풍의 주제는 힘찬 리듬을 가지고 있으며, 장7도와 단9도가 중요하게 사용되고 있다.

2. 제1악장 분석을 통한 쇤베르크의 음악적 사고의 다양성 고찰

이 『현악4중주 제3번』 작품에서 제1악장을 중심으로 쇤베르크의 새로운 어법에 대한 시도와 그 안에서의 음악적 사고의 다양한 면을 살펴보고자 한다. 쇤베르크는 제1악장에서 3개의 기본 음렬을 사용하였다.⁸⁾

7) 음반 녹음을 위한 쇤베르크의 글에서 보면 제1악장은 하우스프스(Wilhelm Haufs)의 『유령선 Gespensterschiff』의 장면을 연상하면서 작곡하였다고 밝히고 있다. 선원들에 의해 돛대에 매달린 선장을 그린 끔직한 장면이 이 악장에 표제로서 제시되어지지는 않았으나 음악의 심리적 기초를 형성하고 있다. 차호성/오희숙, 『실내악 2』, 146쪽

8) 제3악장에서도 제1악장과 같이 3개의 기본음렬을 사용하고 있다.

악보예 1. 3개의 음렬

주음렬

제2음렬

제3음렬

이 음렬들은 주음렬에서의 첫 다섯 음을 공통으로 가지고 있다. 제2음렬과 제3음렬은 주음렬의 다섯 음과 그리고 나머지 일곱 개의 음을 첨가하여 각각 만들어졌다. 세 개의 음렬에서 나타나는 공통된 다섯 개의 음들은 각 음렬을 연결해서 이끌어내는 역할을 하고 있다. 이렇게 음렬 전체에서 다섯 개의 음을 뽑아 음형을 만들고 오스티나토적으로 사용한 점에 대하여 필러스는 쇤베르크가 이 작품에서 단순히 음렬기법의 경직된 형태만을 생각한 것이 아니라 12음 기법에 얽매이지 않고 작곡어법이나 악곡진행을 중요하게 생각했다고 쓰고 있다(Möllers 1977, 2).

악장의 처음부터 제2바이올린과 비올라에 의해 연주되는 오스티나토 음형은 주음렬의 첫 다섯 개 음으로 이루어진 것이다.

악보예 2. 제5-12째 마디

The score consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 5, 6, 7, and 8. The second system covers measures 9, 10, 11, and 12. The instruments are I. Gg (Violin I), II. Gg (Violin II), Br (Trumpet), and Vel (Cello/Double Bass). The music features a complex rhythmic structure with various note values and rests, and dynamics are marked as *p* (piano).

A. 쇤베르크의 현악4중주를 통해 본 음악적 사고(Musikalische Gedanke)의 고찰

이 오스티나토 음형은 이 악장을 이끌어 나가는 요소로 작용한다. 주로 8분음표에 의한 이 모티브는 주제선율을 이룰 뿐만 아니라, 곡이 진행되면서 나타나는 다양한 성격의 모티브들을 연결시키는 역할을 한다.

오스티나토 음형의 사용으로 인해 이 악장이 전반적으로 일관성있는 짜임새를 가지게 된다. 이러한 구성력은 빠르기에 의해 또한 뒷받침된다. 비록 몇몇 군데에서 리타르단도(ritardando)나 매우 조용히(sehr ruhig), 조금 무겁게(poco pesante) 등의 지시에 의해 모데라토의 기본 템포가 연결이 끊기는 것처럼 보이지만, 원래의 템포를 유지하며 악장이 진행된다. 12음 음렬에 의해 작곡된 이 악장의 탄탄한 구성력 속에서는 또한 소나타악장형식에 의한 분석의 가능성을 보여 주고 있다. 소나타악장형식의 측면에서 이 악장의 구성을 개괄적으로 살펴보면, 우선 제시부(제1-94째 마디), 전개부(제95-173째 마디), 재현부(제174-277째 마디) 그리고 코다(제278-341째 마디)로 이루어진 것을 알 수 있다. 각 부분은 다시 다음과 같이 세분화되어 나뉘어질 수 있다.⁹⁾

제시부(제1-94째 마디)

제1주제부(제1-61째 마디)

제1주부(제1-12째 마디)

제2주부(제13-32째 마디)

삽입부(제33-42째 마디)

제3주부(제43-61째 마디)

제2주제부(제62-75째 마디)

종지부(제76-94째 마디)

전개부(제95-173째 마디)

제1전개부(제95-122째 마디)

제2전개부(제123-149째 마디)

제3전개부(제150-173째 마디)

재현부(제174-277째 마디)

제2주제부의 재현(제174-187째 마디)

종지부의 재현(제188-206째 마디)

삽입부(제207-238째 마디)

제1주제부의 재현부(제239-277째 마디)

9) 제1악장의 형식을 분석한 의견은 학자들마다 조금씩 차이를 보이고 있다. 필자가 분석한 것은 노베르트 디트리히의 분석과 비슷하지만, 에르빈 슈타인(Erwin Stein)은 제시부와 재현부를 각각 2부분으로 세분화하여 나누고 있다. 그에 따르면, 제시부는 제1주제부(제5-32째 마디)와 제2주제부(제62-94째 마디)로 나뉘어 있으며, 재현부는 제2주제부(제174-208째 마디)와 제1주제부(제239-263째 마디)로 나뉘어 있다. 슈타인은 제시부의 제2주제부를 제62-94째 마디까지 보고 있으나 본 논문에서는 제62-75째 마디까지로 보고 그 이후는 종지부로 보았다. 또한 재현부의 처음에 등장하는 제2주제부의 재현을 슈타인은 제174-208째 마디까지로 제시하였으나 본 논문에서는 제187째 마디까지 제2주제부의 재현으로 그리고 이후 제206째 마디까지를 제시부의 종지부를 재현하는 것으로 보았다.

코다(제278-341째 마디)

제1부(제278-306째 마디)

제2부(제307-341째 마디)

• 제시부(제1-94째 마디)

쾨베르크의 『현악4중주 제3번』 제1악장의 처음에 제시되는 음렬의 전개를 살펴보면, 3 개의 상이한 유형을 가진 다성부 형태가 나타난다. 우선 오스티나토 풍으로 전개되는 반주형태 그리고 제1바이올린에 의해 연주되는 주선율에서의 모티브와 첼로 파트에서의 반음에 의한 모티브가 그것이다. 주음렬로 이루어진 8 마디의 주제선율은 다시 각 4 마디의 집합체로 나뉘어지며, 각각의 모티브를 가지고 있다. 제5-6째 마디에서 제시되는 첫 번째 모티브는 반음계로 진행하다가 싱크페이션이 사용되며 두 번째 모티브(제7-8째 마디)로 연결된다. 두 개의 모티브는 전통적인 악구 구성에 있어서 전악절과 후악절로 볼 수 있으며, 두 개의 모티브가 연결된 8마디 전체는 하나의 통일성을 가진 채 제1주제를 구성하는 것이다.

주음렬이 제시된 후 제9째 마디부터 또 하나의 주음렬에서 발전된 음렬이 제시된다(악보예 2 참조). 여기서 새롭게 제시된 음렬의 시작음(f^3)은 주음렬의 시작음(b^3)과 5도의 음정 차이를 가지고 있다. 이것은 마치 전통적인 조성음악에서의 딸림음과 으뜸음의 관계와 흡사한 모습을 보인다. 제9-10째 마디에서 제1바이올린에 의해 f^3 음으로 시작되는 모티브는 제2음렬의 8-10번째 음이다. 이 음들은 주음렬의 5도 아래에서 시작하는 역행전위음렬의 시작음들과 동일하여 더욱더 전통적 조성음악의 진행을 연상시키고 있다. 그러나 제9-12째 마디 전체의 음들은 5도 아래의 역행전위 음렬형을 이루지 않는다. 그 구성음들은 제2음렬이다. 제9-12째 마디의 오스티나토 음형은 그러므로 제2음렬을 주음렬과 연결시키는 역할을 하고 있는 것이다. 쾨베르크는 두 번째 음렬의 사용을 통해 전악절 모티브의 변주적인 발전을 제시하였으며, 이와 같은 음렬의 사용으로 주음렬에 의한 전악절과 제2음렬에 의한 후악절을 자연스럽게 연결시키고 있다.¹⁰⁾

제1주제를 형성하는데 있어 전악절과 후악절의 '5도'의 관계는 이 악장의 전체적 구조에서도 중요한 의미를 가진다. 제1주제와 제2주제(제62-68째 마디)의 관계 또한 이러한 관계 속에서 해석되어 진다. 제시부에 있어서의 제2주제는 제1주제의 주음렬의 시작음으로부터 5도 아래의 음으로 시작하는 전위형에 의한다.

10) 쾨베르크의 현악4중주 제3번을 분석한 필러스 역시 이와 같은 견해를 피력하고 있다. Möllers, C., 같은 책 88쪽 참조.

A. 쇤베르크의 현악4중주를 통해 본 음악적 사고(Musikalische Gedanke)의 고찰

악보에 3. 제62-68째 마디

Etwas ruhiger, molto cantabile

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 62 to 65, and the second system covers measures 66 to 69. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is 'Etwas ruhiger, molto cantabile'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *p pizz*. The key signature is one flat (B-flat).

주제들 간의 이러한 5도관계의 음렬사용은 재현부에서도 다시 나타난다. 제시부에서 제1주제는 음렬의 원형으로 시작하고 제2주제(제62-68째 마디)는 5도 아래의 전위형으로 시작한다. 재현부에서는 제2주제(제174-180째 마디)가 우선 재현되는데 음렬의 원형으로 시작하고 제1주제(제239째 마디부터¹¹⁾)가 5도 아래에서 전위형으로 재현된다. 이와 같이 5도 관계의 음렬 사용을 통해 쇤베르크가 전통적인 소나타악장형식을 바탕으로 이 악장을 전개한 것으로 볼 수 있다. 또한 음렬의 원형과 전위형을 교차적으로 사용하고 있는데, “이러한 변화를 통해 쇤베르크는 악장이 진행되는 동안 주제적인 성격을 변화시키지 않은 채 단순한 반복을 배제시킬 수 있었다 (Dietrich 1983, 10).”

제2바이올린에 의해 처음부터 제시되고 있는 다섯 개의 음정으로 이루어진 8분음표에 의한 오스티나토 음형은 이 악장 전체에서 지속적인 움직임 이끌어내고 있는 중요한 요소이다. 이 음형의 변화되는 과정을 잠시 살펴보면, 제2바이올린과 비올라 사이를 오가며 연주되는 이 음형이 제12째 마디까지 계속해서 반복되고 있다. 비록 이렇게 이 음형이 원래는 주요 선율을 받

11) 재현부에서의 제1주제의 재현은 이미 제231째 마디에서의 오스티나토 음형을 통해 예시된다.

주하는 역할로 시작되었으나, 이 음형이 가지는 음이나 음정 그리고 리듬은 악장이 계속되면서 커다란 역할을 담당하게 된다.

악보에 4에서 볼 수 있듯이, 제13째부터 16째 마디에서 첼로가 앞에서 오스티나토 음형의 음들로 이루어진 주요 선율을 연주하는 동안 제2바이올린과 제1바이올린은 앞의 부분을 음정의 폭을 넓힌 채 약간 변주된 형태로 연주하고 있다. 이러한 변형된 오스티나토 음형은 제3음렬에 바탕을 두고 있다. 다시 말해서 제9-12째 마디까지의 제2음렬의 사용에 있어서 이 다섯 음이 오스티나토 음형을 구성하는데 반해, 이 부분에서는 제3음렬의 주음렬과 공통음인 다섯 개의 음이 주제선율을 이루고 오스티나토 음형은 제3음렬의 8-12번째 음들에 의해 이루어진다. 여기서 첼로에 의해 연주되는 주제선율은 제1바이올린에 의한 그것보다 1박자 뒤에 연주되면서 마치 싱크페이션으로 연주되는 듯한 모습을 보인다.

악보에 4. 제13-16째 마디

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: I. Gg (Violin I), II. Gg (Violin II), Br (Trumpet), and Vel (Cello). Measure 13 shows the beginning of the section with a dynamic marking of *p*. Measure 14 continues the melodic lines. Measure 15 shows the continuation of the patterns. Measure 16 concludes the section with a fermata over the final notes. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

제13째 마디부터의 각 성부의 구성에 있어서 제1바이올린과 첼로의 역할은 제5-12째 마디까지의 구성과 비교할 때 교차적이다. 이러한 성부교환의 현상은 뒤이어 제19째 마디부터 제1바이올린과 첼로가 반주음형을 같은 형태로 연주하는 동안 주제선율이 내성에서 연주되며 유지된다.

악보에 5. 제19-22째 마디

Musical score for measures 19-22. The score is written for four staves: I. Gg (Violin I), II. Gg (Violin II), Br (Trumpet), and Vel (Cello). Measure 19 starts with a dynamic marking of *pp*. Measure 20 continues with *pp*. Measure 21 features a *sempre stacc* marking. Measure 22 concludes the section with *pp* and *sempre stacc* markings. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

A. 쇤베르크의 현악4중주를 통해 본 음악적 사고(Musikalische Gedanke)의 고찰

악보예 6. 제33-34째 마디

악보예 6에서 제시하였듯이, 제33마디부터 나타나는 반주음형에서의 음정들 간의 관계는 변주의 요소로서 매우 중요하다. 제33째 마디의 비올라와 첼로 파트의 c - b 그리고 a - b^b의 음정은 단2도음정 뿐만 아니라 장7도의 음정으로 사용될 수 있다. 쇤베르크는 악장의 시작부분에서 사용한 오스티나토 음형에서의 장7도(제1째 마디), 장9도(제13째 마디), 완전4도(제19째 마디) 그리고 단9도(제22째 마디) 등 동일음 반복 후의 도약음정으로의 장7도의 음정 대신에 여기서는 주로 하강하는 단2도의 음정을 사용하고 있다. 이러한 보완음정을 통한 변주와 첼로 성부에서 나타나는 비올라의 변형된 오스티나토 음형에 대한 전위모방으로 인해 이 부분에서 오스티나토 음형은 이제와는 다른 분위기를 이끌어 내고 있다.

반주음형의 또 다른 변주형태는 제62/63째 마디의 비올라 파트와 제156/157째 마디의 제1바이올린 파트에서 변형된 오스티나토 음형과 제1바이올린의 음정이 확장된 채 전위시퀀 형태로 사용된 것을 볼 수 있다.

악보예 7. 제62마디 이하의 비올라 파트

악보예 8. 제156-157째 마디

앞의 악보예들에서 볼 수 있는 것처럼 여기에서는 원래의 형태와는 다른 음정과 강세의 모습을 보이고 있다. 하지만 도약이 큰 두 개의 음정들 때문에 주제선율의 모습을 연상시키기도 한다. 이와 같은 음정의 도약은 코다 부분인 제311/312째 마디에서도 나타나는데, 이러한 장7도의 음정은 악곡의 흐름을 변화시킬 수 있는 구체적인 요소로 사용된다. 9/4박자로 바뀌어 4분음표에 의한 3연음부로 제시되는 음형은 원래 반주음형에서 인용된 것으로서, 달하우스는 이것에 대하여 쇤베르크가 청중들에게 동시에 연주되는 4분음표에 의한 장7도의 반복에서 악장의 앞에서부터 등장했던 순차적으로 연주되는 8분음표에 의한 장7도 음정의 반복을 뚜렷하게 들려주기 위한 의도라고 말한다(Dahlhaus 1988, 1:3).

오스티나토 음형은 이것이 가지는 특징적인 음정의 변화를 통한 변주외에도 축소되어 변주되기도 한다. 제17/18째 마디에서는 원래 네 마디의 오스티나토 음형의 프레이즈가 두 마디 분량으로 줄어들었는데, 이전부분과는 달리 역동적으로 움직이는 8분음표에 의한 음형들은 외성에서 그리고 선율성부는 내성에서 연주되기 시작한다(악보에 5 참조). 싱크페이션적으로 변주되고 있는 8분음표 모티브는 주제선율과는 대위적 진행으로 나타난다. 제19-25째 마디에서의 주선율은 단2도 진행의 모티브와 싱크페이션과 도약진행의 두 번째 모티브가 앞모티브의 긴 음가와 쉼표를 통한 구별없이 연결되어 연주되기 때문에 이전처럼 명확하게 각 모티브를 구별하기가 어렵다. 이 부분에서 이러한 주선율과 함께 연주되는 각 성부는 폴리포니적인 면을 보이고 있다. 제25째 마디부터 주선율은 다시 이전처럼 휴지부를 가지고 진행되기 때문에 각각의 모티브로 나누어 볼 수 있다. 또한 제19째 마디부터 32째 마디까지에 걸쳐 나타나는 모습은 다이내믹의 변화를 가지면서 연주되는 주선율에 대해 오스티나토 음형이 대조적인 전개를 보이며 전통적인 어법에 의한 것처럼 진행되고 있다.

제33째 마디부터는 제시부에서의 전형적인 삼입부의 모습을 보인다. 이제까지 진행되어오던 8분음표 음형은 4 개로 축소되고 비올라와 첼로에서 볼 수 있듯이 주선율도 단 2 개의 음만으로 축소된다. 이 4 개의 8분음표 음형과 2 개 음에 의한 선율선이 서로 어우러지며 새로운 선율적 유형을 만들어 내고 이는 계속해서 동형진행으로 나타나는데, 이러한 동형진행은 전통적인 악곡진행에서의 에피소드의 구성과 유사한 것이다. 이 삼입부에서는 제1주제부에서 한 음렬의 사용이 끝나면 다음 음렬이 등장(비록 음렬의 공통된 음들로 인해 겹치기는 하지만) 하였던 것과는 달리 처음으로 2 개의 음렬이 동시에 사용되고 있다. 그것은 특히 제33-35째 마디에서 찾을 수 있는데, 그 첫 번째 음렬은 제2바이올린과 비올라 성부에서 연주되는 음렬로 원형을 이조한 형태이며, 또 하나의 것은 첼로와 제1바이올린 성부에서 연주되는 원형을 전위한 형태이다. 제36/37째 마디에서는 두 개의 음렬이 카논 풍으로 모방 진행하면서 12음 기법에 의한 모습을 희석시키고 있다. 이 부분은 동시적으로 여러 개의 음렬이 사용되면서 다음에 등장하는 제3주제부의 연결 역할을 하는 삼입구의 모습을 보이고 있다.

악보예 9. 제33-38째 마디

이조된 기본음렬 (I. Gg)
이조된 전위형 (Vel)

역행 (기본음렬+제2음렬) (I. Gg, II. Gg, Br, Vel)

역행전위 (기본음렬+제2음렬) (I. Gg, II. Gg, Br, Vel)

제40째 마디부터 다시 주선율과 반주선율로 나뉘어 곡이 진행된다. 제43째 마디부터는 제1째 마디에서의 오스티나토 음형의 음정관계를 기본으로 한 형태의 오스티나토로 제3주부가 시작되어 제61째 마디까지 진행된다. 반주선율은 제48째 마디부터 강한 다이내믹(*sf*)으로 싱커페이션에 의한 화성진행을 펼치면서 극적인 분위기를 이끌어 내는 역할을 하고 있다. 계속해서 제51째 마디에서의 반주선율에서 처음으로 7 개의 8분음표 그리고 점4분음표에 의한 음형이 나타난다. 이 음형은 제51-61째 마디에서 모두 8번에 걸쳐 나타나는데, 이는 곡의 진행에서 4/4박자 대신에 5/4박자의 분위기를 만들어 내고 있다(악보예 10 참조).

상행하려는 선율적 움직임과 제51째 마디에서 들려주었던 *ff* 이후의 다이내믹을 통해 이 음형은 극적인 분위기 이후의 진정되는 느낌을 이끌어 가고 있다.

악보예 10. 제50-55째 마디

제62째 마디부터 시작되어 제94째 마디까지 진행되는 제2주제부(제62-75째 마디)¹²⁾와 종지부

12) 노베르트 디트리히와 슈타인은 제62-94째 마디 부분을 제2주제부와 종결구로 분석한 반면, 필러는 단순히 경과구로 분석하고 있다.

(제76-94째 마디)는 ‘약간은 조용하게, 충분히 노래하며(Etwas ruhiger, molto cantabile)’라는 쇤베르크의 지시가 있다(악보예3 참조). 제1주제와 비교할 때 제2주제는 도약이 심한 선율과 제2바이올린과 비올라에서 동시에 각각 반진행으로 진행되는 오스티나토 음형의 반주를 가진 채 연주된다. 제2주제부의 시작부분에서 우선 주선율은 2박자의 쉼표를 통해 전체적으로 크게 3부분으로 나뉘어진다. 그 가운데 두 번째 부분(제65-68째 마디)은 4분 쉼표 뒤에 제시된 제2주제의 시작 보다 4분음표 한 개만큼 늦어져서 연주된다. 그리고 세 번째 부분(제69-75째 마디)은 제2주제를 발전시킨 형태로서 선율의 진행이 거울대칭을 이루고 있으며 그 중심축은 제72째 마디의 중간에 위치하고 있다.

악보예 11. 제66-75째 마디

The musical score for measures 66-75 is presented in four staves: I. Gg, II. Gg, Br, and Vel. The score includes various annotations and dynamics. Measure 66 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 67 features a slur over the first two staves. Measure 68 has a dynamic marking of *mf*. Measure 69 has a dynamic marking of *p* and the annotation '옥타브+증4도'. Measure 70 has a dynamic marking of *mf*. Measure 71 has a dynamic marking of *p* and the annotation '옥타브+장6도'. Measure 72 has a dynamic marking of *mf* and the annotation '대칭축'. Measure 73 has a dynamic marking of *p* and the annotation '옥타브+증4도'. Measure 74 has a dynamic marking of *p* and the annotation '장6도'. Measure 75 has a dynamic marking of *p* and the annotation '장6도'. The score also includes a 'pizz' marking in measure 69 and a '5도' marking in measure 72.

쉼표의 사용이나 극심한 도약으로 인해 선율적인 진행에 무리가 있는 것처럼 보이지만 “주선율은 박자진행에서의 강세구조에 관계없이 자신의 선율적 측면을 뚜렷하게 드러내고 있다(Dietrich 1983, 26).” 이러한 이유에서 싱크페이션적인 효과는 악장의 처음에 제시되었던 싱크페이션에 의한 부분보다 덜 느껴지게 된다. 주음렬에서 5도 아래의 전위형태(제62-68째 마디)나 역행형태(제69-75째 마디)로 나타나는 제2주제선율은 두 개의 음들에 의한 그룹으로 이루어졌다고 볼 수 있다. 예를 들어, 주선율에서의 첫 번째 음정인(제62째 마디) c^1-e^{b2} 는 제3음렬의 중심음정으로 볼 수 있으며, 제69째 마디에서 찾아볼 수 있는 2음으로 구성된 상행하는 모티브

(d¹-a^{b2})는 제76째 마디 이후의 종결구에서는 하강하는 모티브로 주선율에서 다시 나타난다. 제2주제에서도 계속적으로 등장하는 오스티나토 음형은 제1주제가 제시될때의 공격적이고 엄격한 진행과는 달리 부드럽고 조용한 반주 형태로 그 성격이 변화되어 나타난다. 이러한 변화의 요소는 음정구조보다는 두 음씩 묶인 슬러와 스타카토의 아티큘레이션으로 볼 수 있다. 그리고 주제선율의 요소를 바탕으로 스타카토 풍의 규칙적인 진행을 보이는 반주선율은 제62-65째 마디에서 8분음표 음형 뒤에 따르는 4분음표(제63째 마디의 첫 박과 제65째 마디의 둘째 박)에 의해 두 번에 걸쳐 5/4박자의 모습을 보이기도 한다.

제69째 마디부터 첼로 성부에서는 일련의 3화음 음형이 피치카토로 연주되고 있다. 뮐러에 따르면, 제75째 마디까지 이어지는 이 첼로 파트에서의 조성적 느낌을 가진 피치카토에 의한 모티브는 12음음악 작법에 따른 정확한 음정의 원칙을 따르고 있지 않기 때문에, 쇤베르크의 12음 기법 작곡기법과는 큰 차이를 보이고 있다(Möller 1977, 101). 따라서 쇤베르크는 비록 이 작품을 12음 기법에 의해 작곡하였음에도 불구하고 음악적 사고의 진행을 위해서는 그 원칙을 고집스럽게 따르지는 않았던 경우의 한 예를 여기서 확인할 수 있는 것이다. 제76째 마디부터 91째 마디까지에 걸쳐 진행되는 선율은 기본적으로 2 개의 음으로 이루어진 모티브를 바탕으로 구성되었다. 이 선율은 2박자 뒤에 첼로에 의해 약간 변주되며 모방되고 있기도 한데, 이러한 지속적인 반복을 통해 악곡의 진행이 종결되려는 분위기를 이끌어내고 있기도 하다. 제85-92째 마디에서 첼로 성부는 리듬의 변화를 보이며 변주되고 있다. 제1악장의 처음에 주로 8분음표를 기본으로 사용되었던 오스티나토 음형이 제시부의 마지막 부분에 이르러서는 첼로에 의한 선율적인 진행을 담당하며 4분음표가 기본박자로 사용되고 있는 것을 알 수 있다.

• 전개부(제95-173째 마디)

리타르단도의 템포 후에 원래의 빠르기로 바뀌면서 제95째 마디부터 제1악장의 전개부가 시작된다. 제173째 마디까지 펼쳐지는 전개부에 대하여 디트리히 같은 학자는 3 개의 요소를 중심으로 나누기도 하였다(Dietrich 1983, 28). 그에 따르면 우선 첫 번째 요소는 박절적인 움직임 을 보이는 반주음형이며, 두 번째는 주선율에서 찾을 수 있는 긴 음가를 가진 음 그리고 마지막 박으로 이 두 가지 요소가 처음에는 따로 사용되다가 나중에는 동시에 사용되는 것 등이다. 전개부는 첼로 성부에서 8분음표에 의한 6 개의 음 모티브로 시작되는데, 이것은 악장의 처음부터 제시되었던 4 개의 음들로 구성된 반주선율의 중심음형을 가져온 것이다. 제95-99째 마디에서 쇤베르크는 기본음렬을 3 개의 그룹으로 나누어 사용하고 있는데, 각 그룹은 4 개의 음들로 이루어져 있다. 우선 첼로 성부에서 기본음렬의 제1음부터 제4음까지로 이루어진 첫 번째 그룹이, 비올라 성부에서는 제5음부터 제8음까지로 이루어진 두 번째 그룹이 그리고 마지막 제9음부터 제12음까지로 이루어진 세 번째 그룹이 제2바이올린 성부에서 연주된다. 악장의 첫 부분에서의 오스티나토 음형을 연상시키는 6 개의 8분음표로 이루어진 음형은 4분음표 4 개의 음형으로, 그리고 다시 8분음표 6 개로 이루어진 음형을 이룬 채 교대로 등장한다. 또한 한 성부에서 나타나는 이러한 변화의 그룹을 하나의 주제로 볼 때, 첼로에서부터 시작된 주제는 비올라

와 제2바이올린에 의해 스트레토 진행을 이룬다고 볼 수 있다. 밀집진행으로 연주되는 푸가토에서 악곡의 진행은 처음에 4분 쉼표를 가진 넉넉한 진행에서 쉼없이 음들을 등장시키며 점차 그 간격을 좁혀가고 있다.

악보예 12. 제94-100째 마디

The score for measures 94-100 shows a transition from a ritardando to a tempo. The first violin (I. Gg) has a melodic line with fingerings 10 and 11. The second violin (II. Gg) and cello (Br) parts feature a rhythmic pattern with fingerings 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 12. The double bass (Vel) part includes pizzicato and arco markings. The tempo change is indicated by 'rit Tempo 1'.

제123째 마디부터 시작되는 제2전개부는 오스티나토 음형을 가진 채 진행되던 제1전개부와는 달리 피치카토 연주와 더불어 제1전개부의 성격을 담고 있는 지속음으로 진행된다. 여기서 선율적인 전개는 주로 비올라를 통해 이루어지며 점차 분위기가 고조되며 나타난다. 이러한 점진적인 분위기의 고조를 위해 쇤베르크는 *p*부터 *ff*까지 점진적으로 크레센도되는 다이내믹 효과를 함께 지시하고 있다(악보예 13 참조).

악보예 13. 제126-129째 마디

The score for measures 126-129 illustrates a dynamic crescendo. The first violin (I. Gg) starts with a melodic line marked *mf*. The second violin (II. Gg) and cello (Br) parts provide harmonic support. The double bass (Vel) part features a rhythmic pattern that increases in intensity, marked with *f* and *ff*. The dynamic markings *mf*, *f*, and *ff* are clearly indicated throughout the passage.

분위기를 고조시키기 위한 또 하나의 요소로는 제127-129째 마디에서 보는 바와 같이 긴 음을 증음주법으로 크레센도하면서 연주하는 방식이 요구되기도 한다.

A. 쇤베르크의 현악4중주를 통해 본 음악적 사고(Musikalische Gedanke)의 고찰

제2바이올린이 제138-143째 마디에서 연주하는 음형은 제1바이올린이 바로 전에 제134-137째 마디에서 연주했던 것을 모방하는 것이다. 여기서 제2바이올린은 모두 4 개의 프레이즈를 연주하는데, 이들은 오스티나토 음형을 바탕으로 구성된 것이다. 3번째와 4번째 프레이즈는 1번째와 2번째 프레이즈를 반음 아래로 동형진행한 것이다. 그리고 2번째 프레이즈의 앞부분은 1번째 프레이즈의 앞부분을 전위시킨 것이며 뒷부분은 1번째 프레이즈의 뒷부분을 모방한 것이다. 4번째 프레이즈는 2번째 프레이즈 처럼 1번째 프레이즈를 전위한 것과는 달리 3번째 프레이즈를 반복하는 형태이다. 또한 3번째 프레이즈와 4번째 프레이즈의 6도 음정은 1번째 프레이즈와 두 번째 프레이즈의 3도 음정의 보완음정을 통해 변화된 것이다.

악보예 14. 제138-141째 마디

The musical score for Example 14 shows measures 138 to 141. It features four staves: Violin I (I. Gg), Violin II (II. Gg), Viola (Br), and Cello/Double Bass (Vel). The II. Gg staff is annotated with numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes, and the Korean terms '전위' (transposition) and '유사형' (similar form) below. The score includes dynamics such as *pp* and *p*, and a fermata over measure 141.

제2전개부는 리듬적으로나 음악어법적으로 제1주제부의 제3주부와 깊은 관계를 가진 것으로 나타난다.

악보예 15. 제150-155째 마디

. . . *etwas ruhiger* *vorwärts*

제150째 마디부터 첼로 파트에서 시작되는 제3전개부의 선율은 다시 두 음으로 구성된 모티브가 중요한 역할을 담당하고 있다. 이 모티브는 곡이 진행되는 동안 점차적으로 4성부 전체를 4도부터 두 옥타브 이상의 음정 간격으로 확대시키고 있다. 제150-163째 마디에 걸쳐 각 성부에 나뉘어 음역이 확대되어 나타나는 두 개의 음으로 구성된 제1주제의 첫 번째 동기형은 다양한 음렬 형태에서의 중심음정(6, 7음)으로 구성되었다. 그리고 싱크페이션으로 연주되는 8분음표에 의한 음형은 제1주제부의 제3주부를 토대로 만들어진 것으로 이 제3전개부를 발전시키는 역할을 담당하고 있다. 또한 8분음표에 의한 모티브는 제170-173째 마디에서 음렬의 수직적인 사용을 가진 채 리듬을 연계시키기도 한다. 이러한 8분음표에 의한 리듬의 연계적 사용은 이후에 시작되는 재현부에서의 오스티나토 음형을 자연스럽게 이끌어 내는 역할을 하기도 한다.

악보예 16. 제170-173째 마디

rit.

이조된 역행형 이조된 전위형

위에서 살펴본 바와 같이 전체 3 개의 부분으로 나뉘어져 있는 “전개부에서 쇤베르크는 모티브나 주제적 요소를 분리시키거나 동형진행, 밀집진행 등의 전통적인 요소로 사용하고 있는 것이다(Möllers 1977, 108).”

A. 쇤베르크의 현악4중주를 통해 본 음악적 사고(Musikalische Gedanke)의 고찰

• 재현부(제174-277째 마디)

제174째 마디부터 시작되는 제1악장의 재현부는 제1주제부터 연주되며 시작하는 것이 아니라 악기들 간 성부를 바꿔서 제2주제를 연주하며 시작한다. 재현부에서 연주되는 제2주제부의 리듬이 제시부에서의 그것과 동일하지만 음정구조는 약간의 변화된 모습을 보인다. 이는 주제의 원래의 리듬형태가 음렬의 다른 유형과 결합해서 재현되기 때문이다. 여기서 주선율은 주음렬을 전위시키는 대신 5도관계로 진행되고 있다(악보예 17 참조).

이같이 제2주제를 원형의 음렬로 재현하는 현상은 고전주의적인 소나타악장형식에서의 재현부에서 나타나는 모습을 연상시키고 있는 것을 알 수 있다. 제207째 마디에서 5 개의 8분음표로 구성된 모티브가 지속음과 결합되어 연주되기 시작하면서 제1주제의 재현을 준비한다. 이미 전개부에 속하는 제123째 마디(비올라와 첼로 파트)에서 등장했던 것과 비슷한 이 모티브는 제212-230째 마디에서 발전된 형태로 나타난다. 쇤베르크는 지속음과 스타카토로 연주되는 8분음표에 의한 모티브를 진행시키면서 스타카토에 의한 모티브는 변화시키지 않은 채 지속음만을 단계적으로 축소시키며 각 성부간 대립되는 움직임 보여 주었는데, 이는 전통적인 푸가적 모습을 연상시키기도 한다. 제239째 마디부터 제1주제부가 재현되기 시작하여 제277째 마디까지 이어지는데, 제시부에서 두 개의 주제가 성격적인 대조를 보이며 진행되었던 반면에 재현부에서는 제1주제부와 제2주제부가 협력하면서 다이내믹의 발전을 보이며 긴장의 관계를 유지하고 있다(Dietrich 1983, 83). 제277째 마디에서 페르마타를 이용한 강한 인상을 이끌어 낸 후 재현부가 끝나고 이어지는 코다에서는 새로운 음악적 어법을 보이고 있다.

악보예 17. 제174-181째 마디

a tempo
Etwas ruhiger, molto cantabile

The musical score consists of four staves: Violin I (I. Gg), Violin II (II. Gg), Brass (Br), and Cello/Double Bass (Vel). The first system covers measures 174 to 177, and the second system covers measures 178 to 181. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The tempo is marked 'a tempo' and the mood is 'Etwas ruhiger, molto cantabile'. The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (pizz), and phrasing slurs. The Cello/Double Bass part features a prominent sustained note (H) in the first system.

• 코다(제278-341째 마디)

코다가 시작되는 부분에서는 제1바이올린과 제2바이올린이 긴 휴식을 가지고 있는 반면에 비올라의 오스티나토 음형에 바탕을 둔 반주 위에 첼로가 선율을 연주한다. 비올라가 연주하는 오스티나토 음형은 전개부의 시작부분(제94째 마디)에서 나타났던 3 개의 8분음표에 의한 모티브와 연관관계를 가지고 있다. 그리고 이 오스티나토 음형은 제282째 마디 이후 6성부까지 확장되는 다성적 음향층까지 발전해 나간다. 제291째 마디부터 8분음표로 구성된 음형이 연주되는데, 이것은 코다 시작부분의 비올라에 의한 오스티나토 음형과 관계가 있다. 제297-300째 마디에서 제2바이올린에 의해 연주되는 선율은 균형감있고 편안한 분위기의 움직임 보이고 있다. 여기서는 그 어떤 선율적인 프레이즈나 비중있게 다루어지는 모티브도 나타나지 않고 있다.

악보에 18. 제275-279째 마디와 제94-96째 마디의 비교

The image displays two systems of musical notation for comparison. The upper system covers measures 275 to 279. It features four staves: I. Gg (Violin I), II. Gg (Violin II), Br (Trumpet), and Vel (Cello/Double Bass). The tempo markings are 'molto rit.' and 'Etwas langsamer'. Dynamic markings include *ff* and *pp*. The lower system covers measures 94 to 96, also with four staves (I. Gg, II. Gg, Br, Vel). The tempo markings are 'rit.' and 'Tempo 1'. A diagonal line connects the beginning of the lower system to the beginning of the upper system, indicating a comparison of the musical material. The lower system includes a dynamic marking of *f*.

제315-318째 마디에서 제1바이올린은 첼로를, 제2바이올린은 비올라를 각각 대립적인 움직임으로 모방하고 있다. 제307째 마디 이후부터 등장하는 긴 음가 위에 선율적으로 움직이고 있는 반음음형은 제321째 마디부터 3/8박자의 아우프타クト(여린내기)에 의해 대위적인 진행을 시작한다. 이 아우프타クト로 시작하는 음형 역시 긴 음가를 가지고 있으며 전개부의 시작 부분을 연상시키고 있다. 제324-328째 마디 부분은 바로 다음인 제329-332째 마디에서 4 대의 악기들이 성부만을 바꿔가며 반복 연주한다.¹³⁾ 이 악장의 코다는 다이내믹한 기능을 재현부에서보다 더 강

력하게 이끌어 내고 있다.

V. 나오면서

『현악4중주 제3번』 제1악장을 간단히 살펴본 바와 같이 쇤베르크는 이 악장을 위해 모두 3개의 음렬들을 사용하고 있다. 이 음렬들은 직접적으로 선율을 구성하기도 하거나 또는 반주의 음형으로 등장하기도 한다. 하지만 그가 12음 기법에 의해 이 작품을 작곡하면서도 음악적 사고의 추구를 위해서는 원칙적인 방법을 따르지 않는 모습도 찾을 수 있었다. 본 논문에서는 주제선율에 대한 집중적인 연구보다는 주제선율과 더불어 반주의 음형으로 처음에 사용된 오스티나토 모티브를 중심으로 고찰하였는데, 이를 통해 쇤베르크의 음악적 사고에서의 중심사고와 부차적인 사고의 형평성있는 관계를 살펴볼 수 있었다. 말하자면, 이 악장에서 쇤베르크는 자신의 음악적 사고에서의 ‘중심사고’, 주변사고’ 또는 ‘연관사고’의 예를 중심선율이나 이를 보조하는 오스티나토 음형 등이 얼마나 잘 어우러져 하나의 짜임새 있는 악곡을 구성하는 지를 확실하게 보여 주고 있는 것이다. 이는 그가 자신의 작품에서 음악적 사고의 전개를 기존의 조성음악에서 주로 주제선율에 의해 한 작품을 발전시켰던 것과는 달리 곡에 사용된 모든 요소가 융화되어야만이 작곡가의 음악적 논리를 완벽하게 펼칠 수 있다는 의도를 알 수 있게 하는 하나의 예로 볼 수 있을 것이다. 또한 쇤베르크 스스로 말한 것처럼, 12음 기법에 의한 작곡 방식이 가지는 의미는 이전의 화성의 구조적인 기능을 담당했던 역할을 재생하는 것이며, 이 기법을 통해 전체적인 악곡 진행을 좀 더 조직화하는 것으로 나타났다. 또한 이러한 원활하고 음악적인 전개를 위해 그는 전통적인 방식의 작곡기법이나 어법을 자신이 새로 창출해낸 12음 기법과 조화시켜 사용하고 있는 것이다. 즉, 그는 12음 기법의 본격적인 사용을 통해 작곡해 낸 이 작품에서도 전통적인 어법을 여전히 매우 중요한 요소로서 인식하여 사용하고 있는 것을 볼 수 있었다.

쇤베르크의 『현악4중주 제3번』이 초연될 때(1927년 9월 19일) 그의 다른 작품들이 초연될 때 접하게 되는 일상적인 스캔들은 일어나지 않았다. 그러나 언론들은 쇤베르크가 완고하게 그리고 환상에 빠져 자신의 이론에 집착되어 빠져 나오지 못했다고 평했다. 그리고 이 작품은 다다이즘의 표현이라고도 언급하였다(차호성, 오희숙 2003, 146). 하지만 1928년 프랑크푸르트에서의 한 연주회에서 이 작품이 연주되었을 때 아도르노는 이 현악4중주에 매혹되어 ‘영향력이 큰 작품’이라고 평가하였다.

알반 베르크는 “쇤베르크의 음악은 왜 그렇게 이해하기가 어려운가?(Berg 1924)”라는 글에서 흔히 말하는 무조음악의 특징을 몇 개 제시하고 있다. 그가 제시한 무조음악적 특징을 간단히 정리해 보면 다음과 같다. 화성적 측면에서 볼 때 찾을 수 있는 비슷비슷한 다양성, 종지를 이

13) 제1바이올린은 제2바이올린 성부를, 제2바이올린은 제1바이올린의 성부를 그대로 연주한다. 그리고 첼로와 비올라도 성부만을 바꿔 연주하고 있다.

를 때 나타나는 다양한 어법, 12 개의 음들이 적절하게 사용되며 만들어질 수 있는 선율과 그에 걸맞는 화성, 주제에 나타나는 비대칭적이며 자유로운 구성, 풍부한 변주기법, 전 작품을 통해 포괄적으로 나타나는 폴리포니 그리고 다양하고 세분화되어 사용되는 리듬 등이 그것이다.

쇤베르크의 『현악4중주 제3번』에서는 풍부하고 다양한 리듬의 사용이나 모티브를 이용한 변주, 대위적인 어법 그리고 전통적인 화성적 기능에 바탕을 둔 주제적 작업 등 베르크가 제시했던 무조음악에서의 다양한 특징들을 쉽게 찾을 수 있다. 이러한 풍부한 기법과 어법을 통해 완성된 이 작품은 쇤베르크의 음악적 사고의 깊이와 더불어 음악적 아름다움까지 보여주었으며, 이를 통해 그의 작품이 이해하기에 어렵다는 일반적인 견해를 희석시키는 예로 제시된다.

참고문헌

- Berg, Alban. 1924. "Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?". *Musikblätter des Anbruch* 특별본, 비엔나(Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924).
- Dahlhaus, Carl. 1988. "Arnold Schönberg : Drittes Streichquartett op. 30". *Melos* 50, 제1권. 32-53.
- Dietrich, Nobert. 1983. "A. Schönbergs Drittes Streichquartett op. 30". 뮌헨-잘츠부르크.
- Eisler, Hans. 1924. "Arnold Schönberg, Der Musikalische Reaktionär". 특별본, 비엔나(Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924)
- Goehr, Alexander. 1977. "Schönbergs Gedanke Manuscript". *Journal of the Arnold Schönberg Institut*, vol. II, 제1권.
- Leisinger, Ulrich. 1990. "Was sind musikalische Gedanken?". *Archiv für Musikwissenschaft* 47, 제2권.
- Möllers, Christian. 1977. "Reichentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg, eine Untersuchung zum III. Streichquartett op.30". 비스바덴.
- Rauchhaupt, Ursula v. 1985. "Die Streichquartette der Wiener Schule". 함부르크.
- Renner, Hans. 1985. "Reclams Kammermusikführer". 슈투트가르트.
- Schönberg, Arnold. 1977. "New Music / My Music". *Journal of the Arnold Schönberg Institute*. vol. II, 제1권.
- Schönberg, Arnold. 1924. "von ihm selbst". *Musikblätter des Anbruch* 특별본, 비엔나(Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September. 1924)
- Schönberg, Arnold. 1976. "Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik". Ivan Vojtěch 편, 로이트링엔.
- Schönberg, Arnold. 1998. '신념인가 인식인가'. 『음악미학텍스트』 가운데, 한독음악학회 편.
- Schumann, Otto. 1956. "Handbuch der Kammermusik". 빌헬름스하펜.
- 이석원. 1997. "현대음악". 서울대학교출판국.
- 차호성/오희숙. 2003. "실내악 II". 심설당.

Abstract

The Transition and Type of Musical Thought seen through A. Schönberg's String Quartet : based on the first movement of 『String Quartet no. 3』

Hosung Cha

Arnold Schönberg used three twelve-tone series in the first movement of his 『String Quartet no. 3』. These twelve-tone series are used in both melodies and accompaniment. But sometimes he did not follow this fundamental rule to pursue musical thought even though he made use of the twelve-tone system in this piece. This thesis is focused on not only theme melodies, but also first ostinato motive of accompaniment and the relationship of balance between Schönberg's primary and secondary musical thought can be considered in the theme melodies and the first motive of accompaniment. That is to say, Schönberg shows how the main melodies and the supported ostinato motives match well together from the examples of his own musical main thought, environs thought, and relative thought. This is an specific example that Schönberg can develop his musical logic in his piece perfectly only when all of musical elements are in harmony. This is different with tonal music which is depends on the development of just main melody. Schönberg says that the meaning of composition skill of the twelve-tone system is a reproduction of the traditional tonal harmony and is for systematization of the process of entire musical elements. So, he unites between the traditional composition techniques with and his twelve-tone system. 『String Quartet no. 3』 is also composed using both old and new.

Unusually, there was no sensation in the first performance of the 『String Quartet no. 3』. But his critics said Schönberg could not overcome his fantastic musical theory deeply and this piece was an expression of the Dadaism.¹⁾ However, When it was performed at Frankfurt in 1928, Adorno was fascinated with this 『String Quartet no. 3』 and he evaluated this piece as a 'very influential music'.

The article 『Why is it difficult to understand Schönberg's music』 of Alban Berg says several common characteristics of atonal music. these characteristics include similar variety of harmonies, various methods of cadences, equal use for each tone in twelve-tone system, well-matched harmonies with melodies, unsymmetrical and unlimited composition in musical theme, abundant variation skills, inclusive polyphony, and various and subdivisible rhythms.

Schönberg's 『String Quartet no. 3』 uses abundant various rhythms, variation skills with motive, counterpoint skills, and musical theme development based on traditional harmonic function. This

piece includes various characteristics of atonal music which Alban berg notes in his article. Schönberg's 『String Quartet no. 3』, composed with abundant musical skills, shows the serious musical thought of the composer and his musical beauties. This piece breaks general opinions that Schönberg's piece is difficult to understand.

20세기 초 조 중심적 음악의 집합구조 연구 : 스크리아빈의 작품 58을 중심으로

최 원 선

연세대학교 음악연구소 연구원

차 례

제1장 서 론

제2장 조 중심적 음악과 집합류 6-34

2.1 조 중심적 음악의 체계

2.2 스크리아빈의 신비화음과 집합류 6-34

2.3 스크리아빈 음악의 이론적 의의

제3장 조 중심적 음악 분석의 이론적 모델

3.1 스크리아빈의 전환기적 작품의 특징

3.2 스크리아빈의 작품 58, *Feuillet d'album* 분석

3.2.1 *Feuillet d'album*의 조 중심성

3.2.2 *Feuillet d'album*의 집합구조

제4장 결 론

참고문헌

영문초록

제1장 서 론

20세기 초기 음악의 음고(pitch) 구조에 대한 이원적인 견해는 근래의 분석 논문에서 중요하게 다루어지고 있는 부분 중 하나이다. 엘리엇 안토코레츠는 이 시기 조성의 성향에 대한 두 가지 측면을 제 2 비엔나 학파의 예와 바르톡, 드뷔시, 스크리아빈, 스트라빈스키 등의 예로서 설명한 바 있다(Antokoletz 1986, 39: 578-614). 즉 쇤베르크의 표현주의적 관점이 3화음의 조성 구조와 일반적인 화성진행 혹은 이에 연관된 화음구조로부터 벗어나는 것이라고 한다면, 그 외의 작곡가들의 관심은 전통적인 음향(sonority)의 내용에 관한 것으로, 비-조성적 진행이나 조성진행의 틀로부터 자유로울 수 있는 화음을 다루는데 있었다. 그러므로 이들이 만들어낸 음악은 전통적인 감각에서 조성이나 무조가 아니었으며, 음고류 집합(pitch class collection) 분석을

통한 이 시기 음악에 대한 해석은 또 다른 새로운 정보를 제공하게 된다.

지금까지 20세기 초기 음악에 대해 8음 음계(octatonic scale, 8-28)와 온음 음계(whole-tone scale, 6-35)와 같은 음고류 집합을 다루는 연구들은 대개 두 가지 방법 중 하나를 따라왔다 (Bass 1994, 38/2: 156). 첫째는 집합과 조성구조 사이의 관계를 파악하는 것으로, 8음이나 온음의 요소를 온음계적 체계 내에서 조성으로부터 파생된 측면이나 반음계적인 변형으로서 취급하는 것이고, 둘째는 특별하게 다루어진 개개의 집합 자체에 대한 두드러진 경향이나 그 응용에 초점을 두는 것이다.

이 논문의 목적은 스크리아빈의 전환기적 작품을 통해 20세기 초기 조 중심적 음악의 음고류 집합 분석의 이론적 모델을 제안하기 위함이다.

20세기 초, 드뷔시, 라벨, 쇤베르크, 스트라빈스키, 바르톡 등 유럽 전역의 작곡가들은 음악의 구조적 파라미터들(parameters)을 다시 정의하기 시작하였으며, 같은 시기 스크리아빈도 이러한 새로운 성향을 파악하고, 음악적 사고를 표현하는 혁신적이며 독창적인 방법들을 추구하게 된다. 집합류에서 비-집합류를 구분하기 위한 기준을 다루는 연구들은 특히 스크리아빈 음악으로 그 대상이 집중되는 경향을 보이는데, 이것은 스크리아빈 음악 내에서 만들어지는 집합이 특별하다는 것을 반영하는 것이라고 볼 수 있다.

스크리아빈의 작품을 음악적 성향에 따라 3시기로 구분하였을 때, 제 2시기와 3시기 사이의 전환기적 작품에는 매우 중요한 변화들이 일어난다. 즉 작품 58를 시작으로 마지막 작품인 작품 74에 이르기까지 작품 60을 제외하면 으뜸 3화음(tonic triads)으로 종지한 작품이 없으며, 조성적 성향이 모호한 많은 패시지들(passages)이 나타난다. 그러므로 이 논문에서는 스크리아빈의 조 중심적 음악에 중요 역할을 하는 화음의 구조와 역할을 통해 파악된 분석적 아이디어들을 가지고 제 2시기와 3시기의 교량적 역할을 한 작품 58을 분석 모델로서 제시함으로써, 조 중심적 음악에 대한 음고류 집합 분석이 갖는 의의와 그 타당성을 재조명해보고자 한다.

제2장 조 중심적 음악과 집합류 6-34

2.1 조 중심적 음악의 체계

20세기 초, 많은 동유럽의 작곡가들은 모국의 음악적인 자료로부터 새로운 음악 언어를 발전시키고자 사고의 방향을 전환한다. 이들은 민속음악의 어법으로부터 기본요소를 차용하기도 하는 반면, 동시에 민속적 자료를 선율과 화음구조에 대한 이론적인 자료로서 받아들이기도 하였다. 즉 전자에 속하는 이들이 바르톡의 민속음악어법이나 스트라빈스키의 초기 발레 음악이라고 한다면, 스크리아빈의 조 중심적 작품들은 후자에 속한다고 볼 수 있다.

이 시기 작곡가들의 화성언어를 전개하는 과정에는 화음의 기초에서 협화와 불협화에 대한 전통적 차이의 구분이 모호하게 되는 문제점이 야기되는데, 이는 쇤베르크가 “불협화의 해방(emancipation of dissonance)”이라 부른 것과 같이 음악적 자료의 다양한 성장을 가져오게 한

다(Schoenberg 1975, 217). 또한 이 시기에는 전체적인 음악의 다양한 내용을 구체화하게 되면서, 선율과 화음 사이에 기대하지 못한 음향을 발생하게 하는데, 쇤베르크는 이러한 경향을 “음악적 공간의 단일화(the unity of musical space)”라는 말로 대신한 바 있다(Schoenberg 1975, 521).

20세기 초기 프랑스와 러시아적 전통에서 나타나는 조 중심적 음악, 혹은 화음이나 음계와 같은 전통적인 실제로부터 나타나는 음악들은 쇤베르크의 예와는 큰 대조를 이룬다. 이들 영역의 조 중심적 작품들은 전체적인 조성의 중심이 유지되고 있으나 전통적으로 기능적인 조성을 통해 구성되지 않는 음악을 의미하는 것으로, 이것은 쇤베르크의 “불협화의 해방”과 비교되는 새로운 모델을 제시하게 된다.

다음은 바르톡이 채택한 헝거리 민속음악에 기초한 한 선법의 예이다(Antokoretz 1993, 12/1: 26).

예 1. 헝거리 민속선법

	g단조	
E F# G A Bb C D (E) (F#)		
2 1 2 1 2 2		
	8음(8-28)	
온음(6-35)		

예 2. g-에올리아 선법

G A Bb C D (Eb F)

예 3. g-도리아 선법

G A Bb C D (E F)

예 4. 8음 음계(8-28)

E F# G A Bb C (Db Eb)
2 1 2 1 2 1 2

이 같은 선법은 다양한 변화가 가능하다. 즉 예 1과 같이 <E F# G A Bb C D>에서 <G A Bb C D>를 취하면 g단조의 구성음이 되며, <E F# G A Bb C>를 취하면 8음 음계가 되며, <Bb C D E F#>를 택하면 온음 음계가 된다. 또한 예 2와 같이 G를 시작으로 E와 F#대신 Eb와 F를 더하면 g-에올리아 선법<G A Bb C D (Eb F)>이 되며, 예 3과 같이 E와 F를 더하면 g-도리아 선법<G A Bb C D (E F)>이 될 뿐만 아니라, 예 4와 같이 <E F# G A Bb C D>

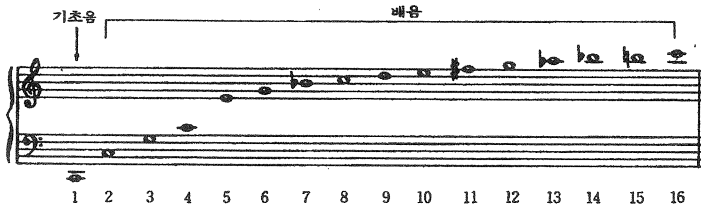
에서 D 대신 Db과 Eb를 취하면 완전한 8음 음계<E F# G A Bb C (Db Eb)>가 구성된다.

예 5. 로테이션

음	정:	2	2	2	1	2	1	2	2	2	2	1	2	1	
로테이션 1:		C	D	E	F#	G	A	Bb	(C)						
로테이션 2:			D	E	F#	G	A	Bb	C	(D)					
로테이션 3:				E	F#	G	A	Bb	C	D	(E)				
로테이션 4:					F#	G	A	Bb	C	D	E	(F#)			
로테이션 5:						G	A	Bb	C	D	E	F#	(G)		
로테이션 6:							A	Bb	C	D	E	F#	G	(A)	
로테이션 7:								Bb	C	D	E	F#	G	A	Bb

반면 예 5와 같이 C를 첫 음으로 하여 이 선법 음계를 로테이션(rotation)을 시키게 되면 더 많은 가능한 변형들이 나타나게 되는데, 여기서 로테이션 3이 예 1에서 바르톡이 채택한 헝거리 민속선법의 예에 해당되는 것이고, 로테이션 1에서 G를 제외하면 스크리아빈이 즐겨 사용한 화음의 구성음 <C D E F# A Bb>과 동일하며(스크리아빈의 후기 작품들에서는 G를 포함해 <C D E F# G A Bb> 구성의 작품들도 나타난다.), 이 구성음은 배음렬에서 13번을 제외하면 8번에서 14번까지의 부분음과도 동일하다.

예 6. 배음렬



이와 같이 20세기 초기 작곡가들에게는 동유럽의 민속자료에 대한 구조적, 선율적 특징의 흡수가 새로운 음악 언어들로 투영됨이 나타난다. 이들은 동유럽의 정격적인 민속음악이나 작곡 자료에 대한 기초로서 배음렬에서 암시된 이론적인 가능성을 가지고 음악체계의 구조들을 변형시켰으며, 작곡의 아이디어들은 변형이론에 근거한 8음 음계과 온음 음계의 변형으로서 설명되어 20세기 음악의 중요한 부분을 담당하게 된다.

궁극적으로, 이 시기의 음악적 경향은 두 가지의 상반되는 방향으로 발전하게 되는데, 한 측면은 더 자유로운 비-음렬적인 조 중심적 내용을 향하는 것이고, 또 다른 측면은 12음 혹은 비-12음적 패시지에서 음열화된 어법을 향해 움직이는 것인데, 특히 스크리아빈의 경우는 음렬 어법보다는 집합구조의 체계적인 방법을 통해 변화하는 것으로 보여진다. 또한 집합구조의 다

양한 기원에도 불구하고 이 시기의 음악은 음고구조와 그것이 만들어지는 과정에 의해 새로운 종류의 것들을 만들며, 작곡자 자신의 어법들로 수렴되는 과정을 보인다.

2.2 스크리아빈의 신비화음과 집합류 6-34

스크리아빈의 전환기 이후의 작품들은 전통적인 조성체계로부터 성공적으로 벗어나 있으며, 작품 대부분이 특정 음향 위에 기초한다. 그러므로 스크리아빈의 조 중심적 음악에 대한 이해는 그의 음악에서 작품의 기초를 형성하는 화음을 파악함으로써 이해될 수 있다. 한 예로, 예 5의 로테이션 1에서 G를 제외하면, 포르테의 집합류(set class) 6-34가 되는데, 이것은 스크리아빈의 조 중심적 음악에 있어 중요한 부분을 차지하는 화음의 구성음과 동일한 집합류를 구성한다.

6-34와 동일한 구성의 예 7의 화음은 사바니프가 스크리아빈의 작품 60, *Prometheus*에서 프로메테우스 코드(혹은 신비화음)를 지적함으로써 스크리아빈의 대표적 음향으로서 자리 잡았으며, 사바니프는 이 음향이 배음렬의 8, 9, 10, 11, 13, 14에서 파생됨을 주장하였다(Sabaneev 1974). 그러나 예 1에서 보는 것과 같이 이것이 스크리아빈의 작품에서 처음으로 나타나는 것은 아니다.

예 7. 신비화음



이 화음은 4도 구성의 시리즈로서도 제시해 볼 수 있다(Kostka 1999). 이것은 전형적인 4도 구성의 크기(size)로서가 아니라 그 성질에 기인한 것으로, 이 중 E-A와 A-D만이 완전음정이며, 나머지는 증음정(C-F#)과 감음정(F#-Bb)을 구성한다.

그러나 많은 학자들이 4도 구성의 화음이나 배음렬로부터 신비화음의 파생을 논하는 것에 대해 만족스러워 하지 않았는데, 스크리아빈이 신비화음을 작품 60을 통해 처음으로 독립적인 화음으로서 사용하였다고 보더라도, 많은 이론가들이 그의 초기 작품에서부터 이것의 파생을 찾고 있다.

다음은 스크리아빈의 후기 조성 작품에서 찾아지는 6-34의 예이다(Baker 1986).

예 8-a. 작품 57/1, *Desir*, 6-34 (1)

예 8-b. 작품 32/2, *Poem*, 6-34 (2)

예 8-a는 가장 전형적인 6-34[0,11,9,7,5,3]의 제시이다. 이 예에서는 으뜸음 위에 계류된 온음 구성의 속화음(G-B-D#-F-A)이 해결되지 않고 남아있는데, 여기서 이 화음은 실제적으로 $V^9_{\#5}$ 이며, 으뜸음인 C는 단지 화음의 비-온음적 요소가 될 뿐이다. 예 8-b는 [2,1,11,9,7,5]로 제시된 6-34로, 이것은 다시 온음 음계 5-33[5, 7, 9, 11, 1]을 공유한다. 예 8-a와 같이 6-34가 V-I의 종지에서 형성될 때(보통, 으뜸음 위에서 온음 구성의 속화음 계류에 의해), 신비화음은 스크리아빈의 후기 조성 작품들의 구조와 온음 구조를 결정하는 과정상의 상호작용으로부터 결과되며, 예 8-b와 같이 속화음의 변형으로서 신비화음이 제시될 경우(항상 속화음의 베이스 음위에 음정배치로 국한되는 것은 아니다.), 6-34의 비-온음적 요소는 보통 조성에서 화음의 구조와 화성진행을 지배하는 기본 음정인 5도에 의해 결정되고, 6-34가 단일한 속화음 내에서 일어날 때 비-온음의 요소는 종종 그 화음의 5도 음이 된다(예 8-b의 경우 E가 해당). 이외에도 예 9와 같은 예들이 발견되는데, 예 9-a에서 6-34는 V^9_{b6-5} 를 나타내며, 예 9-b에서 6-34는 b ii에서 V까지 증4도 베이스 진행에 의한 화음을 만든다. 이것은 T5에 의해 만들어진 것으로, 여전히 신비화음이 속화음과 밀접하게 연관됨을 나타낸다.

예 9-a. 작품 51/1, *Fragilite*, 6-34 (3)

예 9-b. 작품 48/4, *Prelude*, 6-34 (4)

신비화음의 다양한 형들은 화음과 대위법적 요소들의 상호작용으로부터 결과되며, 이것에 내재된 성부진행(voice leading)이나 패시지가 종종 하나 이상의 화성기능을 따르기 때문에, 변화된 속화음으로서 신비화음을 논하는 것은 궁극적으로 부적절한 것으로 보인다. 그러나 속화음이 이 음향의 거의 모든 경우에 일부로서 작용한다는 사실은 스크리아빈의 조 중심적 작품들에서 신비화음의 기원을 추적하는데 있어 영향력이 있다고 하겠다.

반면 부가된 4도 구성으로서 6-34의 전형적인 설명을 하는 것 또한 전반적으로 부적합한 것으로 보인다. 이론가들은 스크리아빈이 작품 60, *Prometheus*와 그 이후의 무조적 작품들에서 기본요소로서 신비화음의 특별한 배치를 선택했을 것으로 본다. 결국, 6-34의 배열은 전형적인 조성음악에서는 나타나지 않는 것이며, 종종 온음의 구조가 나타나는 패시지들에서 중요하게 다루어지고는 있으나 작품에서 이것이 단일 집합나 빈번하게 등장하는 제시는 아니라는 것이다. 즉 이것은 조 중심적 작품의 온음 구조에서 견주어 볼 때 의미가 있을 수 있으나 스크리아빈의 후기 음악의 발전과정에 있어 6-34의 중요성이 온음 구조로서 설명되기는 부족하다.

이에 따라 이론가들은 신비화음이 온음 음계보다는 더 많은 가능성을 제공하는 변화된 온음 음계로서 제의하기도 하였다(Baker 1986). 즉 두 가지 6음 음계(hexatonic chord) 6-21[0,2,3,4,6,8]과 6-22[0,1,2,4,6,8]도 각각 5-33[0,2,4,6,8]과 6-34[0,1,3,5,7,9]의 구조와 유사하다. 그러나 신비화음은 이것의 비-온음적 요소의 파생으로 인하여 6-21과 6-22와는 달리 독특한데, 6-34는 6-21이나 6-22와 구별되어 보통 조성적 패시지에서 더 일반적으로 나타나며, 비-온음적 요소들이 많은 배열 내에서 일어나고, 음악 내에서 6-34의 비-온음적 요소의 기능이 대체로 일관적이다. 즉 신비화음의 구조적 기원을 이해하기 위해서는 스크리아빈의 작품을 통해 6-34의 다섯 개음을 포함하는 6-35(온음 음계)와 더불어 6-34의 네 개음을 포함하는 8-24(8음 음계)와의 관계를 파악하기 위한 연구에 집중할 필요가 있다고 하겠다.

2.3 스크리아빈 음악의 이론적 의의

스크리아빈 음악의 방법론에 대한 미스터리는 스크리아빈의 자서전을 썼던 사바니프에 의한 첫 번째 이론적 제시이후, 많은 분석의 주제로서 나타났다. 즉 지난 30여년 간, 스크리아빈 작품에 관한 관심은 크게 두 부류의 연구로 발전되어왔는데, 한 그룹은 스크리아빈의 아이디어를 그의 음악 철학에서부터 시작하는 이데이고, 한 그룹은 미스터리움으로 알려진 그의 음악 체계에 대해 접근하는 이들이다. 또한 그의 작품들은 초기(1886-1901)에서 장-단조 조성을, 중기(1901-6)에서 확장된 조성을, 말기(1908-14)에서는 무조로의 변화과정을 나타내는데, 특히 전환기 이후의 음악에 대해 스크리아빈이 어떻게 음고구조를 조직화하고 도구화하였는가에 대한 연구가 활발하다. 이것은 스크리아빈이 20세기 음악 발전에 결정적인 공헌이 있다는 것을 말하는 것이라고 할 수 있다.

여기서는 우선, 신비화음의 기능을 분명하게 함으로, 스크리아빈과 중요하게 연관된 음향으로서 신비화음의 역할에 대해 파악해 보고자 한다.

2.2에서 제시한 것과 같이 신비화음에 관한 접근은 배음렬의 부분음들에서 파생된 것을 주장하는 측면과 화음의 4도 배치에 의한 측면으로 구분된다. 그러나 궁극적으로 이 두 가지 측면에서 신비화음을 설명하기는 불충분한데, 배음렬의 부분음들에 의한 해석은 신비화음이 어떻게 음악에서 구조적 요소들로서 보여주는지가 설명되지 않으며, 반면 화음의 4도 구성의 측면에서 이를 볼 때, 결과적으로 스크리아빈이 3화음적 사고를 포기했다는 결론에 도달하게 되나, 이러한 해석은 스크리아빈 음악에서 전반적으로 추구된 화음의 3화음적 구조에 맞지 않는다.

조성음악의 경향에서 벗어난 스크리아빈의 후기 음악을 다루는 분석가들에게는 그의 음악이 단일 집합이나 단일 음계 위에서의 분석이 시도될 때 많은 음고가 설명되지 않으며, 반면 많은 집합을 제시할 때 스타일에 집중된 이해를 잃게 되는 어려운 상황에 처하게 된다. 그러므로 이론가들은 스크리아빈의 음고를 조직화하고, 음계를 독립시키며 6음 음계로 분리시키기도 하였으나, 아직까지 그의 음고 조직에 대해 명확한 설명이 제공된 연구는 없다.

스크리아빈 작품에 대한 중요 연구로는 사바니프, 더노바, 펄, 라이즈, 베이커 등의 연구를 들 수 있다. 우선, 사바니프는 신비화음의 구성 원리에 있어, 이것을 스크리아빈이 좋아하는 음향으로 보고 트리스탄 코드와 같은 이디엄(idiom)적인 것으로 설명하였다. 그러나 그는 이 화음이 만들어지는 일반적 원리에 대해서는 명확한 설명을 하지 못하고 있어, 배음렬로부터 신비화음의 파생을 논하는 것에 만족스런 결과를 유도하지 못한다.

스크리아빈 음악의 구체적인 첫 번째 연구는 더노바에 의해 이루어졌다(Dernova 1979). 그는 스크리아빈 작품의 체계를 파악하기 위한 시도에서 이 체계를 다양한 종류의 변화(b5, #5, 장 혹은 단9도...)에 의해 2개의 증4도가 관계된 속화음들([C,D,F#], [Bb,C,E])로 설명하며, 후기 스타일의 주된 화성적 요소들이 그의 중기(작품 30-58) 음악에 근원이 있다고 하였다. 그러나 여기서도 장-단조 조성을 벗어난 분석들에 있어서 화음기능을 인식하는 그 이상의 것을 나타내지는 못하고 있다.

펠은 스크리아빈의 후기 음악을 후기-쇤베르크주의(Post-Schoenbergian)의 경향을 띤 전-음렬주의(Pre-Serialism)로 여기고 있는데, 그는 이러한 경향의 한 예로, 소나타 6, 7번을 통해 마지막 시기의 작품들에서 기본 집합을 벗어난 음고의 빈도수를 늘리고 있다는 것을 제시하였다(Perle 1984). 스크리아빈의 작품 74에 관한 펄의 논의는 관련된 음고류 집합들 사이의 변형에 관한 것으로, 스크리아빈의 신비화음을 온음 구성의 5음 음계(pentatonic chord)에 하나의 음이 포함된 스케일로서 설명하였다. 또한 스크리아빈의 8음 음계로부터 파생된 7음 시그멘트의 사용을 처음으로 언급한 이론가이기도 한 펄은 피아노 소나타 7번에 대해서 순환적인 음정의 확장을 다루었다. 8음 음계에는 세 가지의 다른 집합이 있다. 즉 주어진 8음 음계 내에서 4개의 T3 변형들이 있으며, 이들은 다시 약간의 변화를 통해 다음과 같이 4개의 변형을 만들어 8음 음계 <A#-B#-C#-D#-E-F#-G>, <C#-D#-E-F#-G-A-Bb>, <E-F#-G-A-Bb-C-Db>, <G-A-Bb-C-Db-Eb-Fb>가 생성되는데, 펄은 스크리아빈이 여기서 파생된 음계의 변형을 통해 대조적 자료를 제공하고 음계의 다섯 번째 음의 변환에 의해 온음 집합으로 화음의 색채적인 변화를 만든다고 설명하였다.

반면에 라이즈는 그의 논문에서 신비화음의 6개 구성음 중에서 아래 4음(C, E, F#, Bb)이 이명동음적으로 불란서 6화음을 형성함을 말하며, 불란서 6화음과 이명동음 관계의 V_{b5}^7 가 스크리아빈 초기 작품에 빈번하게 나타나는 음향이라는 점에 착안하고 있다(Reise 1983). 그러나 중기에서 불란서 6화음이 스크리아빈이 즐겨쓰는 화성적 아이디어이고, 신비화음이 불란서 6화음에서 파생된 특징적인 수직적 음향이기는 하나 신비화음의 음고 생성 과정에서 주된 요소가 되는 것은 아니다. 한편 라이즈의 연구를 따르면, 스크리아빈의 음고 조직에 대한 기본적 과정들은 간단하고 단순하게 제시될 수 있다. 즉 신비화음의 6개 음들 중 4개가 불란서 6화음을 구성하고 주어진 패시지가 8음 음계 혹은 온음 음계이건 간에 이들은 의존하는 반음계적 음들로서 기능한다는 것이다. 단, 스크리아빈의 대칭적인 음계에 대한 취급은 다른 작곡가들과 차이가 있는데, 음계로부터 배제된 음고들이 반음계적 음들로서 기능한다는 점이다. 이것은 반음에 의한 해결을 의미하는 것으로, 이 같은 방법으로 스크리아빈 작품에서 배제된 집합 밖의 음들에 대한 구분이 가능하게 된다.

이외에도 스크리아빈 음악을 집합이론으로서 제공한 베이커의 연구에서는 스크리아빈의 후기 음악의 전체적 해석을 위해 쉐커의 성부진행 그래프를 다시 취급한다(Baker 1986). 그러나 이것은 20세기 음악의 기능적 조성 체계가 모호한 작품들에 대해서는 부적절한 접근이라고 할 수 있다.

결과적으로, 신비화음은 온음 음계와 8음 음계 모두와 관련되어 있으며, 신비화음에서 A를 제외하면 온음 음계<C D E F# (A) Bb>가 되고 D를 제외하면 8음 음계<C (D) Eb F F# Ab A Bb>가 되는 것이다. 신비화음에 관한 연구들을 통해 다음과 같이 추론해 볼 수 있다. 스크리아빈은 온음이나 8음 패시지를 만들기 위해 약간의 특징적 음들의 해결을 지연시킴으로 음악적 자료들을 확장시켰는데, 이들 음계의 대칭적 구조는 조성어법에서 대칭적인 코드들의 결합에 의해 다양한 변형들을 만들어낼 수 있었을 것이다. 즉 불란서 6화음의 구성음 중에서 밑음으로부터 단3도를 첨가하면 8음 음계<C D (Eb) F F# G A Bb>가 되는 것이고, 여기서 장2도(G-A)를 제외하면 온음 음계<C D E F# (G#) A#>가 되는 것인데, 이 8음 음계와 온음 음계는 19세기 조성 어휘에 일반적으로 나타나는 요소로, 스크리아빈의 후기 음악에서 바그너, 리스트 등의 이디엄적인 음향을 피해 8음 음계에서 만들어지는 감7화음과 온음 음계에서 만들어지는 증3화음의 파생을 거론할 수 있다는 것은 흥미로운 일이다.

제3장 조 중심적 음악 분석의 이론적 모델

3.1 스크리아빈의 전환기적 작품의 특징

스크리아빈은 전통적인 조성파와 무조적 경향 사이의 중요한 전환기적 작품을 가지고 있는 작곡가 중 하나이다. 스크리아빈은 1903년에서 1910년 사이 60여 곡(작품 32-60)을 썼으며(반수정도가 1903년경에 작곡), 이 중 1/3 정도가 전통적인 조성체계에서 벗어난 전환기적 측면을 반영

하고 있다.

스크리아빈의 전환기적 시기에 관해 베이커는 다음과 같이 말하고 있다.

스크리아빈이 1910년 즈음, 전통적인 조성구조들과 절차들과의 완벽하고 단절적인 분열을 만들었다는 것이 프로메테우스와 후기 작품들..... 구조에 있어 조성적으로 새로운 방법론을 채택함으로써 폭넓게 받아들여졌다. 그러나 한 작곡가가 단호하게 조성 작품의 기술에서 기초가 된 방법을 자신의 음악적 과거로부터 갑작스럽고 완전하게 벗어날 수 있었는지를 상상하기는 어렵다. 실제로, 스크리아빈은 전통적인 조성에 대해 전반적으로 훈련받고 성장한 몇몇의 작곡가들 중 하나로, 궁극적으로 조성체계로부터 분열을 계속하였다. 그럼에도 불구하고, 그의 조성으로부터 탈출은 갑작스럽지가 않다. 오히려 그는 1903년을 시작하면서 점차적으로 전환기를 거쳐 무조로의 한 시기를 만들어 낸다(Baker 1986, 130-131).

스크리아빈의 작품들은 후기 낭만적 전통에서부터 무조적 작품에 이르기까지 20세기 작곡가들의 분석 연구에 있어 중요한 부분을 차지해 왔다. 특히 그의 전환기적 음악에는 구조적 요소에 대한 새로운 시도들이 나타나 있으며, 규모가 작은 작품에서 시도된 특별한 아이디어들은 큰 작품에서의 새로운 경향을 암시하고 있다. 한 예로 작품 58은 스크리아빈의 작품 60, *Prometheus*의 신비화음에 대한 가능성을 타진해 본 곡으로 평가받는데, 작곡가는 짧은 곡을 통해 새로운 요소나 특별한 테크닉적인 문제들을 시도해 보게 되며, 작곡적 가능성들의 개발에 전념하게 된다. 즉 이 시기의 작품은 스크리아빈의 전환기에서 무조에 이르기까지 혁신적인 구조적 과정 위에 집중되어 있으므로 매우 중요하게 다루어져야 하는데, 세 개의 대작-작품 53, 54, 60은 스크리아빈의 직접적인 전환기에 포함되는 작품으로, 이 작품들 사이에는 작은 피아노 곡들이 콜렉션으로 채워진다. 특히 작품 56, 57, 58은 *Poem of Ecstasy*(작품 54)와 *Prometheus*(작품 60) 사이를 연결하는 작품으로, 이 곡들에 대한 연구는 스크리아빈의 무조적 시기까지의 연구에 대한 문맥을 파악하는 데 필수적이라고 할 수 있다.

전통성이 부족한 스크리아빈의 작품에서 조성을 설명하는 것은 불가능한 일이다. 그러나 1910년 이후 작곡된 작품들의 경우, 부분적으로 기능하는 조성적인 움직임들이 나타나고 있으며, 스크리아빈의 전환기적 작품들을 조성구조로서 다루는 이론가들은 여전히 음악의 표면에 작용하는 조성의 중요한 흐름들에 대해 지적하고 있다. 그러므로 이 시기의 작품들은 대개 그 구조들이 모호하고 중립적임으로, 스크리아빈 음악에 있어서도 조성과 무조적 측면들의 관계에 작용하는 문제들이 궁극적으로 해결되어야 하며, 나아가 이러한 관계가 작곡가의 전환기에서 무조적 시기까지 작품의 기초로서 작용한다는 점을 파악해야 할 것이다.

이와 같이 스크리아빈의 전환기적 작품에는 음악의 구조를 결정하는 조성과 무조적 경향의 상호작용을 통해 논의되어야 하는 여러 부분들이 나타난다. 즉 조성구조에 내재된 화성적 연장이란 다양한 구조적인 무게의 기능들에 의해 작용되는 효과를 나타내는 것임으로, 전통적인 조성과의 관계가 발견되지 않는다면 작품은 조성으로 볼 수 없다. 또한 분석에 있어서는 다양한 단계(level)의 구조를 가정하기 위한 단일한 시스템(closed-system)이 형성되어야 하나, 지금까

지 조 중심적 음악에 관해서는 하나의 체제 위에 확립된 시스템이 없는데, 이는 이 시기 음악의 모호함과 광범위함을 의미하는 것이라고 볼 수 있다.

3.2 스크리아빈의 작품 58, *Feuillet d'album* 분석

스크리아빈의 *Feuillet d'album*은 1909년 후반, 작품 60, *Prometheus*가 작곡되는 동안 쓰여졌다. 작품의 악구 구조는 균형이 잡혀 있는데, 첫째 악구의 첫 4마디는 마디 5-8에서 T2로 나타나며, 둘째 악구의 마디 9-12는 마디 12-14에서 다시 반복된다. 마디 14의 끝에서 등장한 새로운 소재는 마디 16에서 시작하는 원 악구를 T0로 반복하여 연결하며, 이 악구의 중반 이후, 마디 20-21과 마디 21-23에서 선율의 변형과정을 통해 반복이 일어남으로, 이 곡은 첫 악구의 8마디(A), 둘째 악구의 7마디(B), 다시 첫 악구의 8마디 반복(A')으로 구성된다. 또한 작품의 3화음적인 면과 비-3화음적인 면의 연결은 포르테의 집합류 6-34A(신비화음의 상행형)에 의해 주도되는데, 이 화음의 다양한 형들이 음악을 통해 분명하게 나타난다.

3.2.1 *Feuillet d'album*의 조 중심성

작품을 조성적 측면에서 볼 경우, 조성은 원칙적으로 베이스 진행에 의해 결정된다. 이 작품에서 나타나는 베이스 진행은 F#(마디 1-4와 16-17)에서 B(마디 18까지의 최저음)까지 B장조의 속화음으로부터 으뜸음으로의 조성진행을 암시한다. 또한 베이스에서 마디 1의 C부터 마디 3의 F#까지 증4도에 의한 진행은 bii-V 진행과 관련지어 생각할 수 있는데, 이러한 진행은 온음(C-D-E-F#)의 구성을 만들며 B장조의 속화음적 기능(F# 3화음)을 연장하는 것으로 볼 수 있다. 여기서 C는 마디 10, 12, 14의 베이스에서 반복적으로 나타나는데, 마디 17에서 베이스가 F#으로 돌아오기 전, 마디 10-11(마디 12-13에서 다시 반복)에서 하행 5도의 베이스 진행(C→F)은 C위의 화음이 변화된 속화음의 기능을 하는 것으로 볼 수 있다. 또한 C위의 화음은 마디 9-16을 통해 연장되고 있는데, 넓은 의미에서 이 화음은 마디 17까지 전체적으로 B장조의 속화음(F# 3화음)을 연장하는 V-bii-V 진행 중 bii에 해당되는 기능을 한다고 볼 수 있다.

그러나 이 작품은 베이스 진행이 구조를 결정하던 그렇지 않은 조성구조로 이해하는데 의심의 여지가 있다. 즉 여기에는 조성적 암시와 더불어 온음 음계를 포함해 6-34를 비롯한 여러 집합들이 나타나며, 일차적으로 조성구조가 갖추어야 할 조건이 충족되어있지 않음으로 조성구조로 이해하기 어렵다. 한편 이 곡에 나타나는 6-34A의 음정구조(C D E F# A B b)와 온음 구성의 집합류 6-35(B C# D# F G A)와의 관계에서 3화음적 조성에 대한 암시적인 쓰임이 웬커의 중경과 배경에 해당하는 축약의 단계에서 구조적으로 기능하는 것으로 볼 수 있으나, 이 작품과 같이 전반적으로 조성체계가 모호한 곡을 대상으로 웬커적 분석을 시도한다면, 여기에는 웬커의 분석기법에 갖추어져야 하는 전체적인 조직력이 부족하게 되는 결과를 낳게 한다.

일반적으로 조성의 과정은 모든 단계에서 구조를 지배하며, 중요 음고류 집합들이 표면에서 구조의 또 다른 타입을 결정한다. 즉 조성적 우차츠(Tonal Usatz)가 나타나는 작품은 적어도

조성으로 보는 것이며, 이것은 조성에 관계된 체계가 집합에 의한 관계들보다 더 강한 조직적 힘이 있다는 것을 의미하는 것이다.

3.2.2 *Feuille d'album*의 집합구조

이 작품에는 5음이 생략된 속7화음의 구조와 동일한 4-24[0,2,6]와 신비화음과 동일한 구조의 집합류 6-34[0,1,3,5,7,9]가 중요하게 다루어지는데, 이것은 속7화음의 변형을 포함한 6-34의 가치에 스크리아빈이 이미 집중해 있었다는 것을 제시하는 예라고 할 수 있다. 여기서는 포플과 베이커에 의한 분석을 비교 고찰함으로써 스크리아빈의 조 중심적 음악에 관계된 화음과 음계 체계를 파악해보고자 한다.

(1) 포플의 분석

다음은 이 곡에 대해 1989년 포플이 *Skryabin and Stravinsky*에서 제시한 집합류 분석이다 (Pople, 1989). 그는 이 곡의 중요 집합을 (013579), 즉 포르테의 집합류 6-34로 보았으며, 기본적인 이조(transposition)가 표 1과 같이 일어남을 제시하였다.

표 1. 작품 58의 이조 단계

마디	이조 단계
1-4	T0
5-8	T2
9-10	T10
10-14	T6
15-23	T0

예 10의 악보와 같이 포플은 마디 1-4를 T0, 마디 5-8를 T2, 마디 9-10를 T10, 마디 10-14를 T6, 마디 15-23를 T0로 보았고, 집합 밖의 음들은 O표로 나타내었다. 포플이 첫 악구(마디 1-4)에서 인식한 집합 밖의 음은 Fx뿐이다. Fx는 G# 사이의 전통적인 반음계적 보조음으로 볼 수 있는데, 이는 6-34에 의해 주도된 마디 5-8의 분석이 첫 4마디들의 이조로 해석될 수 있어 이러한 분석을 지지해 준다. 그러나 마디 9에서는 왼손 D-E-D-G#(026)이 마디 1에서 C-A#-F, 마디 5에서 C-Eb b-C-Gb, 마디 3에서 E-F#-E-A#와 유사한 이조 관계를 나타내고 있으므로, 마디 9-10을 원 집합의 간단한 T10 이조로 여기는 포플의 분석은 설명이 요구되는 부분이다.

표 2. 마디 1, 3, 5, 9의 이조 단계

마디	집합	이조 단계
1	10 0 0 4	T0
3	4 0 1 0	T6
5	0 2 6	T2
9	2 4 8	T4

표 2에서 제시한 것과 같이 (026)에 대한 4개의 이조는 T0(마디 1), T6(마디 3), T2(마디 5), T4(마디 9)이다. 마디 9를 원 집합 (0247810)의 T4 이조로 볼 경우, F#은 집합 밖의 음이 되며, 이 마디를 (1246810)의 T10 이조로 볼 경우 B#이 집합 밖의 음이 된다. 여기서 포플의 T10 이조 분석을 지지하는 요인으로 첫째, T4에서는 집합 밖의 음으로 해석되는 F#이 마디 9에서 두드러지게 제시되고, 마디 10까지 고정되어 유지되는 중요 음으로 표현된 점을 들 수 있다(포플이 제시한 것과 같이 이 음고의 연장은 Bb, D와 함께 뒤이은 T6으로의 연결을 강조한다).

예 10. 포플의 분석

The image shows a musical score for Example 10, titled '포플의 분석' (Popple's Analysis). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The score is annotated with various set classes and transformations, including (0 1 3 5) T0, (0 2 6) T0, (0 1 4 8) T0, (0 2 6) T2, (0 2 6) T6, (0 1 3 5) T2, (0 2 5 6 8 10 (+3 4 9): 6-34 (T2), (0 2 6) T10, (0 1 4 8) T2, (1 2 4 6 8 10 (+0): 6-34 (T10), (0 2 6) T8, (0 2 6) T4, (0 2 6) T10, (1 2 4 6 8 10 (+0): 6-34 (T10), (0 1 4 8) T6, (0 2 4 6 9 10 (+1 8): 6-34 (T6), (0 1 4 8) T10, (0 2 6) T2, (0 2 6) T0, and (0 2 6) T0. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

0 3 4 6 8 10 (+1 2 7):
6-34 (T0)

A2

15

(0 2 6) T0

(0 2 6) T0

(0 1 3 5) (T0)

(0 1 4 8) T0

(0 2 6) B

(0 2 6) B

(0 2 6) T0

(0 2 6) T6

(0 2 6) T6

(0 2 6) T6

0 3 4 6 8 10 (+1 2 7): 6-34 (T0)

(0 1 4 8) T0

20

(0 2 6) B

(0 2 6) T6

(0 2 6) T6

(0 1 4 8) T0

(0 2 6) B

(0 2 6) T6

(0 2 6) T6

○ = member of neither 6-34 nor 7-30 ◐ = member of 7-30 but not 6-34

둘째, 마디 3의 마지막 박의 꾸밈음(G#B#D#)이 마디 10의 꾸밈음(F#B b C#)으로 T10에 기초해 이조 되어 역시 F#이 집합의 구성음이 되는 점을 말할 수 있다. 반면 마디 9를 온음 II (D-E-F#-G#-B b -B#)로 볼 경우, B#과 F# 모두가 집합에 해당하며 이때, C#은 B#-C#-D에서 반음계적인 경과음으로 볼 수 있다. 그러므로 마디 9에서 온음이 부분적으로 연관되게 들려지는 동안, 궁극적으로 이 부분에 대한 해석은 마디 9-10에서 T10에 의해 반복되는 집합 6-34으로 볼 수 있게 된다. 이외에도 예 10에서 표시 한 것과 같이 포플이 논의하지 않은 비-집합 음 고들이 있다. 마디 11과 13에서 F와 마디 18, 20, 22에서 B가 그것인데, 이 음고들은 비-화성음들로 설명되지 않은 조성적 암시의 한 측면을 나타내는 것으로 볼 수 있다. 또한 이 곡의 왼손 파트에서, 불완전한 속7화음(026)형으로 3화음적 울림을 피한 것에 대해 포플은 일정한 낮은 음역에서의 부분 집합이 속화음의 화성적 암시를 만드는 방법에 의해 일정하게 성부가 인도되는 것으로 보았다.

다음은 포플에 의한 집합을 도표화 한 것이다. 여기서 A는 신비화음 6-34A[0,2,4,6,9,10]를 나타낸 것이며, B는 온음 음계 6-35[0,2,4,6,8,10]를 나타낸 것이고, C는 이 곡에서 반복적으로 이조 있어 중요 기능을 하는 집합 4-24[0,2,6]를 나타낸다.

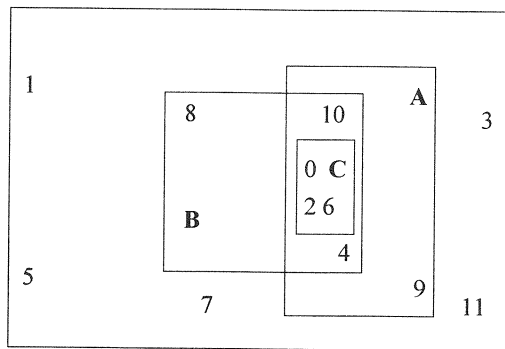


도표 1. 6-34A와 6-35의 관계

이와 같이 온음 음계, 8음 음계, 반음계와 같은 집합의 전통적인 개념에서의 포플의 언급을 통해 20세기 초기의 조 중심적 음악이 19세기 후기 음악의 전통적인 패시지에서 다양한 스케일의 변화로부터 기인한다는 것을 알 수 있으며, 이것을 전통적인 집합 분석을 통해 확인 할 수 있다.

(2) 베이커의 분석

기본적으로 베이커의 분석은 포플의 것과 유사하다(Baker 1986).

예 11. 베이커의 분석

The image displays a musical score for Example 11, Baker's analysis. It consists of two systems of staves. The top system features a piano part (treble and bass clefs) and a vocal line (treble clef). The piano part includes annotations such as *Con delicatezza*, *pp legato*, and *foco poco*. The vocal line includes *con soggia* and *foco poco*. The bottom system continues the piano and vocal parts, with annotations like *m. 2, T₂*, *m. 3, T₂*, *m. 4, T₂*, *con soggia*, *foco cresc.*, and *foco poco*. Both systems include various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red and black ink are present throughout the score, including circled notes and lines connecting different parts of the music. Roman numerals (I, IV, V, 7) are written below the piano part in the first system. Measure numbers (4-11, 4-19, 7-30, 8-24) and other numerical markers (5-34, 6-22, 6-34, 7-26, 8-24, 7-33, 8-34, 8-24, 6-26) are scattered across the score, indicating specific points of analysis.

대한 포플과 베이커의 집합을 비교한 것이다.

표 3. 포플과 베이커의 분석 비교

마디	포플의 분석	베이커의 분석
1-4	6-34 (T0) : 0346810	8-24 (T0) : 023467810
5-8	6-34 (T2) : 0256810	8-24 (T2) : 024568910
9-10 (첫 번째 8분음표까지)	6-34 (T10) : 1246810	
9-10		8-24 (T6) : 012468910
10 (두 번째 8분음표부터)-14	6-34 (T6) : 0246910	
11-14		8-24 (T2) : 024568910
15-23	6-34 (T0) : 0346810	
16-18 (셋잇단음표까지)		8-19 (T0) : 0346781011
20-21 (첫 번째 8분음표까지)		8-19 (T0) : 0346781011

베이커는 우선, 8-24의 T0(마디 1-4), T2(마디 5-8), T6(마디 9-10), T2(C#을 포함해: 마디 11-14)의 4가지 이조를 예 6과 같이 언급하였고, 마디 16부터는 8-19에 해당하는 것으로 보았다.

그렇다면 동일한 곡에 대한 베이커의 견해와 6-34[0,1,3,5,7,9] 혹은 부분 집합 7-30[0,1,2,4,6,8,9]과의 관계는 어떻게 설명할 수 있는가? 이 두 가지 상이한 해석은 일차적으로 동일한 이조에 의해 설명된다. 즉 베이커의 견해에서 8-24와 8-19의 이조는 온음 $\Pi[0,2,4,6,8,10]$ 를 강조한 설명으로 이해되는데, 베이커는 8-24와 온음 Π 와의 관계를 연결함으로 곡의 분석에 대해 다음과 같이 언급하였다.

악구들의 차이에도 불구하고, 이 곡은 통절 구조이다. 우선적으로 단일한 온음 음계가 전체적으로 불변적이다. 전체적인 첫 악구의 음고류 콘텐츠(마디 1-4)는 우리가 마디 4의 끝에서 음고류 1(C#)과 5(F)를 배제할 경우 8-24를 형성한다(이것을 제외시키는 것은 스크리아빈 자신의 페달 표시로부터 명백하다.: 음고류 1은 마디 5-8에서 중요한 음인 음고류 0에 대한 반응계적 경과음이다. 또한 마디 5에서 또 다른 중요한 음인 음고류 5가 마디 4의 끝에서 선행된다). 집합 8-24는 온음 음계의 모든 음들과 두 가지 [ic4에 관계된] 비-온음적 요소-음고류 3(D#)과 7(G)을 구성한다. 이것들은 강한 영향력을 주는데, 그럼에도 불구하고 온음의 요소들은 부차적이다(이들은 조성적으로 비화성음과 같이 작용한다). 음고류 7은 음고류 8(G#)에 반응계적 아래 보조음으로서 마디 3에서 나타난다. 음고류 3의 역할은 덜 분명하다.: 이것은 마디 1-2에서 필수적인 6-34의 비-온음의 요소이다. 그리고 첫 3마디에서 이것은 고정적이다. 그러나 마디 4의 아래 파트에서 음고류 3(D#)은 음고류 2(Cx)로 움직이며, 음고류 집합 사이에 약간의 변동이후, 이것은 반응계적으로 하행을 계속한다. 마디 5의 시작에서는 음고류 0에 도달하면서 이조이 되어 마디 1-4가 반복함으로 시작되며, 마디 5-8은 원 악구의 T2와 동등한 8-24를 포함한다(Baker 1986, 132).

베이커의 설명은 6-34에 대한 구조적이고 수식적인 음고류 간에 차이를 만드는 포플의 해석과는 몇몇 측면에서 차이를 보인다. 한 예로, 포플은 마디 1-4에서 6-34의 집합을 말하며,

(0346810)을 구조적으로 작용하는 음고류로 보았고, (127)를 수직적인 음고류로 구분하였다. 이 부분에 대해 베이커는 우선적으로 8-24(023467810)을 만들기 위해 음고류 1과 5를 제외시켰으며, 다시 온음 II를 만들기 위해 음고류 3과 7를 제외시켰다. 결과적으로 두 이론가들은 1과 7를 비-집합 음들로 본 것이다. 두 이론가의 더 결정적인 차이는 6-35로부터 6-34의 파생을 언급하는 부분인데, 포플은 음고류 2를 음고류 3의 아래 보조음으로 보았으나, 베이커는 음고류 3, 즉 위 보조음이 음고류 2로 해결되는 것으로 보았다. 그러나 표 5를 통해 6-34(신비화음), 6-35(온음 음계), 8-28(8음 음계) 집합의 특성을 비교해 보면 각 집합 간의 유사성과 그 차이에 대해 알 수 있다.

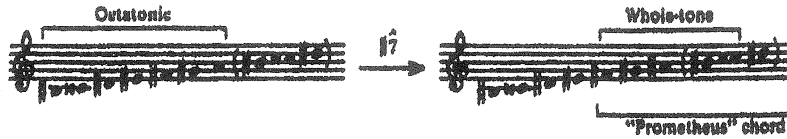
표 5. 6-35, 8-28, 6-34의 집합 비교

부분 집합			출현 빈도		
집합	원형	명 칭	6-35 [0,2,4,6,8,10]	8-28 [0,1,3,4,6,7,9,10]	6-34 [0,1,3,5,7,9]
3-8	[0,2,6]	속7화음(5도 제외) 반감7화음(3도 제외)	6	4	2
3-10	[0,3,6]	감3화음	0	8	1
3-11	[0,3,7]	장/단3화음	0	8	2
3-12	[0,4,8]	증3화음	2	0	3
4-24	[0,2,4,8]	증속7화음	6	0	3
4-25	[0,2,6,8]	불란서 6화음	3	2	2
4-26	[0,3,5,8]	단7화음	0	4	0
4-27	[0,2,5,8]	속7화음/반감7화음	0	8	1
4-28	[0,3,6,9]	감7화음	0	2	0

표 5에서 보는 것과 같이 6-35, 8-28, 6-34 사이에는 3음이나 4음 구성의 부분 집합들(sub-set)과 그 특징들을 공유하고 있다. 예를 들어, 온음 음계와 신비화음의 경우 3개의 음 [0,2,4]는 장조 음계의 첫 3개음과 동일하며, 8음 음계의 4개 음 [0,2,3,5]은 단조 음계의 첫 4개 음과 동일하다. 그러므로 이것은 장-단조 음계로부터 온음 음계와 8음 음계, 신비화음이 연속성상에 있다는 한 측면을 말하는 것이며, 이들 음향에 기능적인 조성과 연관된 전통적인 화성 구조들이 존재하는 것을 의미한다. 특히 8음 음계[0,1,3,4,6,7,9,10]의 경우, [0,1,3,4]과 [6,7,9,10]가 증4도(T6) 관계에서 대칭을 이루며, 이것은 다시 [0,3,6,9]와 [1,4,7,10]로 두 개의 감7화음을 구성한다. 또한 8음 음계 내에 포함되어 있는 불란서 6화음과 동일한 부분 집합 [0,2,6,8]은 T3, T9을 가지는데, 이 4개의 음은 온음 음계를 이루게 되며, 이 중 세 음 [0,2,6]은 다시 6-34의 부분 집합을 이룬다.

이러한 결과는 펄이 1984년 스크리아빈의 작품 74에 대한 논의에서, 8음 음계로서 이들의 관계에 대해 설명한 것과 동일한 결론에 도달하게 된다(Perle 1984).

예 12. 8음 음계, 온음 음계, 신비화음



즉 펄은 8음 음계의 제 7음이 반음 올리지므로(A→A#), 8음 음계의 다섯 번째 음(F#)부터 두 번째 음(C*)까지는 온음으로 구성하며, 다섯 번째 음(F#)부터 세 번째 음(D#)까지 신비화음(프로메테우스 코드)을 구성한다고 보아, 스크리아빈의 신비화음이 온음 구성의 5음 음계에 하나의 음이 추가되는 음계 구조를 산출하였다.

이와 같이 20세기 초 중심적 음악에서는 선적인 화음의 연속들로 나타나는 파생이 8음이나 온음 등의 집합의 변형된 패턴들로 설명이 가능하다.

제4장 결 론

20세기 초기 작품 중에는 조성적으로 모호하거나 혹은 비-조성적 진행들이 나타나며, 이것은 전통적 감각에서 조성이나 무조가 아니다. 그러므로 이 시기 초 중심이 나타나는 작품에서 온음 음계나 8음 음계의 틀을 가지고 음고류 집합에 의한 분석을 시도하는 것은 이 시기의 음악을 이해하는데 새로운 정보를 제공하게 된다. 한 예로, 배음렬 시리즈의 부분음들은 스크리아빈 후기 작품의 새로운 화음 체계에 대한 기초를 제공하는데 중요한 자료로서 작용한다. 즉 스크리아빈은 작품에서 1910년 이후, 선적인 구조보다는 수직적 구조에 점차 초점을 두기 시작하였으며, 이러한 경향은 배음렬에 의해 비-기능적인 체계를 향한 동기를 부여하게 되는데, 그를 대표하는 음향은 작품 60, *Prometheus*에서의 신비화음으로 알려진 배음렬의 8번에서 14번까지의 부분음으로부터 파생된 4도 구성의 화음(<C-F#-Bb-E-A-D-C>)으로 그의 후기 피아노 소나타에서는 이것이 <C-F#-Bb-E-A-D-G>로 확장되기도 하였고, 소나타 7번(작품 64)에서는 기본 집합<C-Db-E-F#-G-A-Bb>가 배음렬과 관련되어 나타나는데, 두 번째 Db이 D로 반음 상행할 때 신비화음과 동일한 구성이 되며, 기본적인 집합구조에 Eb을 첨가하게 되면 <C-Db-[Eb]-E-F#-G-A-Bb>의 8음 음계를 구성하게 된다. 스크리아빈은 이러한 음계들에 대해 이미 충분히 인식하고 있었으며, 이들의 조합(combination)에 의해 작품을 설계하였다. 또한 이 전환기적 시기에서의 새로운 시도가 후기 작품들에 대한 시험대상이 될 수 있었는데, 결국 전환기 이후의 작품에서 이것을 소재로 다루는 많은 작품들을 선보이게 된다.

이와 같이 변화된 화음과 음계로서의 집합이 20세기 초기 초 중심적 음악의 구성과정에서 중요한 윤곽을 드러내게 되는 것이며, 이 연구를 통해 표 5에서 설명한 것과 같이 8음 음계, 온음 음계, 신비화음 등과 관련된 음향 사이의 상호작용을 통한 분석이 20세기 초기 초 중심적 음악의 특별한 측면을 설명하는데 유용하다는 것이 증명된다.

참고문헌

- Antokoletz, Elliott. 1992. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice Hall.
- _____. 1993. "Transformations of a Special Non-Diatonic Mode in Twentieth-Century Music : Bartok, Stravinsky, Scriabin and Albrecht." *Music Analysis* 12:1 : 25-45.
- Baker, James M. 1980. "Scriabin's Implicit Tonality." *Music Theory Spectrum* 2 : 1-18.
- _____. 1983. "Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music." *In Aspects of Schenkerian Theory*. Ed. by David Beach. New Haven : Yale University Press.
- _____. 1986. *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven : Yale University Press.
- Bass, Richard. 1994. "Models of Octatonic and Whole-Tone Interaction : George Crumb and His Predecessors" *Journal of Music Theory* 38 : 155-86.
- Berger, Arthur. 1963. "Problems of Organization in Stravinsky." *Perspectives of New Music* 2 : 11-43
- Dernova, Babara. 1979. *The Harmony of Scriabin*. Trans. by Roy Guenther. Ph.D. diss., The Catholic University of America.
- Hasty, Christopher. 1981. "Segmentation and Process in Post-Tonal Music." *Music Theory Spectrum* 31 : 54-73.
- _____. 1986. "On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth Century Music." *Music Theory Spectrum* 8 : 58-74.
- Kostka, Stefan. 1999. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey : Prentice Hall.
- MacDonald, Hugh. 1978. *Scriabin*. Oxford University.
- Morgan, Robert P. 1991. *Twentieth-Century Music*. New York : Norton.
- Perle, George. 1984. "Scriabin's Self-Analyses." *Music Analysis* 3 : 101-22.
- Pople, Anthony. 1989. *Skryabin and Stravinsky, 1908-1914 : Studies in Theory and Analysis*. London : Garland Publishers.
- _____. 1983. "Skryabin's Prelude, Op. 67, No. 1 : Sets and Structure." *Music Analysis* 2 : 151-74.
- Reise, Jay. 1983. "Late Skriabin : Some Principles Behind the Style." *Nineteenth-Century Music* 6 : 220-31.
- Sabaneev, Leonid. 1974. "Scriabin's Prometheus." in *The Blaue Reiter Almanac*. Ed. by Wassily Kandinsky and Franz Marc. Trans. by Henning Falkenstein. New York : The Viking Press.
- Schoenberg, Anold. 1975. "Composition with Twelve Tones (1)." in *Style and Idea*. Ed. by Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles : University of California Press.

Abstract

A Study of Collections in Post Tonal Music : Scriabin's op. 58, *Feuillet D'album*

Wonsun Choi

In the early twentieth century, many eastern European composers show the pervasive absorption of structural melodic characters of folk sources into more abstract contemporary music idioms. Pitch structure in that century music has become more explicit in recent analytic writings. Scriabin derived his compositional materials from more abstract sources that were identical to those found in the folk sources. Scriabin moved towards an increasingly systematic handling of pitch set constructions.

This paper proposes a theoretical model for a study of collection in post tonal music. It is the aim of this paper to focus on collection in Scriabin's Op. 58, *Feuillet d'album*(1909). His output is often split into three periods. : Op. 1-29, Op. 30-57, and Op. 58-74. Op. 53-58 pieces are of primary importance in Scriabin's transition to atonality. It is precisely between the second and third periods that something very important happened in Scriabin's musical mind. In particular, his Op. 58 was written while Scriabin was composing *Prometheus*. The composition employs 6-34 : in a sense the piece is a study of the properties of 6-34, with which Scriabin was the preoccupied. The most famous variety of this chord is known as the *Mystic*, or also as the *Prometheus* as it is ubiquitous in that work. It should be emphasized that Scriabin's small pieces stand in a special relationship to his larger works. Thus the links between his last are strong, as will be seen in the course of this paper.

크로스오버를 통해서 본 포스트모더니즘 비판*

양 효 실

서울대 미학과 강사

차 례

들어가며

1. 모더니즘 미학
2. 모더니즘의 이데올로기
3. 크로스오버로서의 포스트모더니즘 미학
4. 포스트모더니즘의 이데올로기

나가며

참고문헌

Abstract

들어가며

90년대 국내 이론계의 논쟁에서 주도적인 역할을 했던 포스트모더니즘 논쟁의 열기는 이제 한풀 꺾였다. 포스트모더니즘은 다른 '포스트' 담론들과 함께 논의되거나, 또는 다른 담론들의 논쟁에 발판이 되는데서 더욱 빛을 발하고 있는 것으로 보인다. 1960년 전후 서구의 삶 전체를 뒤흔들었던 격변의 문화적 결과물이라 할 수 있는 포스트모더니즘은 80년대에 이르러 동시대 가장 강력한 이론이 되었고 80년대 말 외국문학 전공자들에 의해 우리에게도 전파되었다. 겹두사 포스트를 사용하면서 등장한 새로운 이론들, 혹은 방법론들, 가령 포스트역사주의, 포스트식민주의, 포스트페미니즘, 포스트맑시즘, 포스트휴머니즘, 포스트구조주의와 포스트모더니즘은 상이한 목적을 갖고 동일한 맥락에서 동일한 시간, 공간을 비판한다. 포스트 담론들은 모두 모던한¹⁾ 시·공간의 특수성에서 탄생한 이론을 심문하려 하기에 포스트 담론들은 '모더니티' 비판에서 한 목소리를 낸다

포스트모더니즘은 모더니즘 이후의 예술론이자 모더니즘을 비판하는 예술론으로 일반화되어

* 이 논문은 연세음악연구소에서 주최한 2003 추계 학술 심포지엄에서 발표된 논문이다.

1) 본 글에서는 modern이 한국어 근대와 현대 중 어느 단어로 번역되는가에 따라 그 함의가 달라질 수 있다는 판단하에 일단 '모던'으로 영어를 그대로 사용하겠다.

있다. 하지만 모더니즘 이후의 예술, 예술론으로서의 포스트모더니즘이 반드시 모더니즘을 벗어 나려고 하는 것은 아니라고 보기에, 다시 말해서 모더니즘의 계승이자 확장인 경우도 존재하기에 포스트모더니즘을 탈모더니즘, 혹은 반모더니즘으로 단일화하는 것에는 많은 어려움이 존재한다. 본 글은 포스트모더니즘에 대한 일반적이고 전체적인 개요를 의도하고 있지는 않다. 단 미국 포스트모더니즘에서 주도적 역할을 하고 있는 미학적 개념이자 현상으로서의 크로스오버²⁾를 분석함으로써 포스트모더니즘의 한계를 비판하고자 한다.

다양한 포스트 담론들이 현재의 상황을 설명하는데 기여하고 있는 것과 함께, 모더니티와 모더니즘 다시보기 역시 지속적으로 이루어지고 있다. 포스트모더니티를 주창하는 진영을 비판하는 하버마스과 같은 몇몇 이론가들을 제외한다면, 대부분의 이론가들은 모더니티를 비판하면서 포스트담론의 이론적 정당성과 현실적 의의를 피력하고 있는 듯 보인다. 이성을 통해 야만과 신화에의 연속에서 벗어나 인류가 진보된 세계로 나아갈 수 있을 것이라고 낙관한 근대 계몽주의자들의 기획은 포스트 이론가들이 보기에 이제 실패한 것이다. 나아가 기술적이고 물질적인 진보가 인간을 빈곤, 무지, 편견, 고통에서 해방시킬 것이라는 계몽주의 이래의 믿음 역시 현실적으로 좌초되었다. 그 결과 모더니티 비판은 곧 이성과 이성적 사유에 기반한 서구역사를 다 각도에서 비판하는 작업이다. 인식론적이고 철학적인 진영에서는 서구 철학의 이성중심주의가, 역사진영에서는 일직선적인 진보사상이, 문화·예술에 있어서는 엘리트주의와 예술의 자율성을 기반으로 한 모더니즘이 비판의 대상이다.

1960년대 예술진영에서는 과거 100년에 걸쳐 '예술'의 자리를 독점했던 모더니즘의 종언을 알리는 새로운 예술들이 등장했고 포스트모더니즘은 새로운 예술의 이론적 지지대가 되었다. 포스트모더니즘은 모더니즘의 미학적 원리를 역사적 시효가 끝난 원리로 처분하려고 한다. 특히 미국의 포스트모더니즘은 모더니즘의 엘리트주의를 비판하면서 대중문화 옹호자로서의 자신의 의의를 역설한다.

1969년 「경계를 넘어서고 간극을 매우며」라는 논문에서 레슬리 피들리는 새로운 시대의 미학적 원리로서의 포스트모더니즘의 가치를 문학분야에서 기정사실화하고 포스트모더니즘 문학의 특성을 경계 허물기에서 찾았다. 60년대에 이르러 모던한 이분법의 산물로서의 고급문학과 저급문학, 혹은 대중문학의 경계는 사실상 허물어졌고 후기산업사회에서 문학은 서부물, 공상과 학소설, 포르노물과 같은 대중문학과의 교류를 통해 문학 본연의 모습으로 거듭나고 있다는 것이다. 포스트모더니즘의 주된 특징으로 고급문학과 대중문학의 경계해체를 제시하는 피들러가 아니어도 우리는 이제 술한 울타리들, 모던한 시대에 세워지고 견고해졌던 장벽들의 와해를 도처에서 목격하게 된다.

이미 문학은 영화화를 목적으로 쓰여지거나, 영화적 상상력에 충실한 글쓰기로 바뀌었고, 미술은 대중(문화)적인 정서와 기호를 전략적으로 포섭해들이면서 자신의 순수한 영토 이탈을 당연한 것으로 간주하고 있으며 역사와 픽션의 경계는 모호해 보이고 음악의 개별 하위장르들은

2) 이 글에서 사용되는 크로스오버는 '음악 장르간의 교류'라는 의미, 고급과 저급의 경계해체, 문화의 교차와 융합이라는 포스트모더니즘의 성격을 아우르는 개념으로 사용하고 있다.

뒤엉켜있으며 클래식은 이제 대중문화 속에서 더욱 친숙한 것이 되었고 심지어 현실과 이미지의 구분은 불가능하다 못해 무의미해 보이기까지 하다. 고급과 저급의 수직적 서열화에 기반이 되었던 가치관의 붕괴도 함께 이루어졌다. 진과 선, 미와 추에 대한 판단은 보편적이고 초월적인 근거에서 나온 것이 아닌, 지배계급의 정치적 이데올로기를 반영하는 판단이었다는 비판과 함께 구시대의 유물로 분류되었으며 장벽의 무너짐은 억압되어 있던 것들의 복수, 가치론적으로 나쁜 것들의 반란을 의미했다. 경계의 해체는 해방을 의미했고, 다원주의적 가치관이 경계가 지워진 공간으로 들어섰다. 크로스오버는 수직적인 서열구도의 와해와 직결된 개념이다. ‘수직적’ 경계 해체로서의 포스트모더니즘은 따라서 다원주의와 상대주의의 시대를 알리는 방편이기도 하다.

하지만 과거의 삶과 예술이 억압과 폭력의 역사로 점철된 것이었던데 비해 새로운 시대의 예술과 삶이 곧 자유, 해방이라는 이 ‘불안한’ 이분법은 의문을 품게 한다. 과거와 현재를 그렇게 선명한 이분법으로 나누어 놓는 것이 실제로 가능한가? 경계위반이나 허물기는 고통을 수반하는 작업일 수 없으며 즐거움으로만 이야기할 수 있는 것일까? 그건 마치 꿈속에서 벌어진 월경(越境)처럼 비현실적이고 무책임한 비유, 그래서 현실인식이 결여된 픽션 아닐까? 혹시 예술과 문화의 즐거움에 대한 강조는 결국 문화와 예술의 소명을 포기하고 자본과 상품의 논리에 완전히 굴복하는 것을 시인하는 것과 연관이 있는 것은 아닐까?

이런 개인적인 의문 - 거부감이라는 표현이 더 정확할 것이다 -을 깔고 시작된 본 글에서는 모더니즘과 포스트모더니즘의 한계가 동등하게 드러날 것이다. 영원한 가치를 추구하면서 시간과 공간의 한계를 뛰어넘고자 했던 모더니즘에서 우리가 결국 목격한 것은 모더니즘을 탄생시킨 시간과 공간의 이데올로기적인 한계였다. 예술 내적 맥락에서 모더니즘의 금욕주의와 엘리트주의, 혹은 자율성을 비판하면서 나온 포스트모더니즘은 정치·사회적 맥락 속에서 보면 문화·예술론으로 위장한 상업논리이다. 순수한 것들의 본래적 불순함이 비단 모더니즘에 국한된 이야기가 아니라 언어와 삶 자체의 본성이라고 말하는 이들의 주장은 일시적 유행으로 쉽게 각하해버릴 수 없는 진실을 담고 있다. 긍정과 쾌락과 자유를 말하는 포스트모더니즘은 자신의 타자이면서 동시에 자신의 절반인 부정과 고통과 억압을 부인하는 이론이다.

1. 모더니즘 미학

1850년 프랑스의 바퇴Charles Batteux가 『동일한 원리로 환원되는 여러 예술들』에서 시, 음악, 회화, 조각, 건축을 하나로 묶어 미를 추구하는 예술들이라고 분류·평가했을 때 그는 근대적 예술체제의 정립을 통해 다섯 가지 예술에 인식적인 가치를 부여했고 동시에 다른 예술들, 즉 응용예술들은 비(非)예술로 배제시키는 전략을 작동시켰다. 바퇴는 응용예술이 ‘아닌’이라는 의미에서의 순수예술les beaux arts(fine arts) 속에 지금껏 다른 분류법에 속해 있던 다섯 가지 인간활동을 통합해 넣었다³⁾. 18세기적 의미에서 ‘순수한’은 ‘아름다움, 능숙함, 빼어남, 우아함,

3) 바퇴의 근대예술체계론은 그리이스 이래 각기 다른 종류의 활동으로 인식되었던 다섯가지 활동을 하나로 묶

완벽함, 어떤 실제적인 차원의 유용한 가치도 개입하지 않음'이라는 의미를 가졌고 '기계적이며 응용된, 혹은 유용한 기술이나 공예와 대조되는 독자적인 가치'가 예술에 첨가된다(존 워커 1987, 14). 신고전주의 미학의 총아라고 할 수 있을 그러한 순수예술체계는 20세기 중엽 예술 체계 자체가 붕괴될 위험에 이르게 될 때까지 미와 예술 개념이 확장·강화되는 가운데 지속된다. 18세기적 의미의 순수예술체계가 당대의 시대적 분위기 속에서 응용예술이 '아닌'이라는 의미의 순수성을 포함하고 있었던 것에 비해 100년이 지난 후인 19세기 중엽이래 예술은 다른 '순수'의 의미를 획득하게 된다.

일단 19세기 중엽 예술과 사회의 관계를 간략히 살펴보기로 하겠다. 주지하다시피 19세기 중엽 서구유럽에서 예술은 완전히 다른 상황에 처하게 된다. 유럽사회는 19세기에 이르러 경제적 가치를 최우선으로 하는 부르주아 계급의 등장과 함께 예술에 있어서 후원체계의 붕괴라는 직접적인 여파를 초래했다. 왕과 귀족이 지배하던 사회에서 예술가들은 그러한 지배계급의 경제적·정신적 후원 하에 당대 지배계급의 가치관에 위배되지 않는 이른바 '순응적'인 예술을 생산했다. 하지만 19세기 중엽 부르주아 시민계급의 등장과 그에 따른 후원체계의 붕괴는 예술가들이 자신의 작품의 생산과 또한 판매마저 고심해야 하는 상황을 유발했다. 경제적으로 성공하기 위해서는 예술가는 부르주아 대중에게 영합해야 했고 대중적 취향이란 저급하고 유치한 것이기에 경제적 가치가 중요해 질수록 창조성은 저하될 것은 뻔한 이치였다. 이제 작품은 일부작가들, 즉 대중적인 작가의 길을 포기한 이들에게 있어서 '영혼의 매음', 매음의 거부로 야기된 '경제적 궁핍'을 의미했다. 그들에게 궁핍은 순수성의 징표였고 예술에 대한 헌신과 진정성의 유일한 상징이었다.

집단과 사회의 관심을 반영하지 않으려 하는 작가에게 남은 공간은 개인과 예술 자체에 대한 헌신이었다. 19세기 중엽 이후의 모던 아트는 개인과 사회의 불화, 개인의 자의식의 표출로서의 예술, 예술의 본성에 대한 질문을 향해 나아갔다. 모던한 작가들은 재현(모방)보다는 표현에, 객관적 세계의 반영보다는 주관적으로 구성된 세계의 재현에 더욱 천착했다. 그 결과 사회적 언어에 의한 소통을 거부한 예술의 극단적 개인주의화는 통역자로서의 비평가나 철학자에 절대적으로 의지할 수 밖에 없는 예술이 되었고 난해한 작품은 정교하고 현학적인 비평의 언어를 통해 신화의 세계로 들어서게 된다.

본 글은 모던 아트와 모더니즘이 일치하지 않는다고 보고 있다. 개별자로서의 모던 아트와 모던 아트를 하나의 시선으로 일괄하는 이론으로서의 모더니즘 사이에 차이가 존재한다고 보기 때문이다. 수십 종류의 상이한 양식들이 명멸한 근 백년의 시간을 동일한 하나의 시선으로 정리하는 작업은 위험한 작업이면서도 매력적인 작업이다. 각각의 작가들, 각각의 양식들의 미세한 차이가 배제되어야 하기에 보편사는 일반화의 오류를 범한다. 하지만 백년의 시간에서 드러나는 공통의 원리는 다른 보편사 - 그리이스 예술, 중세예술, 르네상스 예술, 고전주의, 낭만주

는 작업이었다. 가령 시는 아리스토텔레스의 『시학』에 의해 그 인식적 의의가 이미 밝혀졌던데 비해 특히 그림은 단순한 베끼기로 평가되었기에 저급한 인간활동으로 분류되어 있었고, 음악은 피타고라스 이래 상당히 고상한 인간활동으로 인식되어 왔다. 그런 점에서 근대예술체계가 갖는 의의는 저급한 인간활동으로 분류되어 온 회화와 조각에 인식적 가치를 부여하였다는 점에 있다.

의와 같은 - 의 원리와 함께 인간의 삶을 범주화해 일목요연하게 보여준다.

19세기 중엽 이후 예술의 미학적 원리를 규명하려는 작업으로서의 모더니즘은, 모던 아트에 이르러 최초로 예술이 자신의 본성에 의문을 품게 되었다는 인식 하에 근 100년의 역사를 예술이 자신에 대해 질문하고 자신의 본성에 대한 탐구를 극단까지 밀고 나간, 내재적 발전의 역사였던 것으로 구성하게 된다. 가령 모던 아트를 형식주의 미학의 원리에 근거한 진보의 역사로 해석한 미술비평가인 클레멘트 그린버그는 칸트 철학의 내재적 비판 원리를 회화에 적용시켜 인상주의 이후의 회화가 '회화로서'의 자신의 본성에 대한 질문에 천착했다고 본다. 그 결과 '지각가능한 3차원적 물체들이 담겨질 수 있는 공간에 대한 재현적 묘사'로서의 전통적인 회화를 거부하고 '회화예술이 다른 어떤 예술과도 공유할 수 없는 유일한 조건'인 평면성으로 귀환하게 된 것이라고 본다. 회화가 조각의 영역으로서의 3차원성을 거부하고 문학의 영역으로서의 이야기의 재현을 거부하게 됨으로써 2차원의 평면성이라는 회화의 진정한 본성에 도달하였다는 것이다(그린버그 1987 a, 66-71).

그린버그는 그가 모더니스트 회화, 혹은 아방가르드라고 부르는 모더니즘이 '우리가 지금껏 가지고 있는 단 하나의 살아 있는 문화'라면, 대중문화, 혹은 그가 말하는 이른바 키치는 '서구 유럽과 미국의 대중을 도시화하고 보편적 교육수준을 성취한 산업혁명의 산물'로 본다. '대중적이고 상업적인 예술과 원색화보가 있는 문학지, 잡지의 표지, 삽화, 광고, 호화판 잡지나 선정적인 싸구려 잡지, 만화, 유행가, 탭댄스, 헐리우드의 영화'와 같은 키치는 '발생한 도시에 국한되는 것이 아니라 민속문화를 전멸시키면서 지방으로 퍼져나간다. 그것은 지리적 경제나 민속문화적 경계를 가리지 않는다. 서구 산업주의의 또 다른 대량생산품인 키치는 세계정복의 장도에 올라 식민지의 토속문화를 밀어내고 오염시켰다. 그 결과 이제는 보편적인 문화, 즉 사상 최초로 세계문화가 이룩되고 있는 중이다(그린버그 1987 b, 284).' 그린버그는 키치를 예술의 가면을 쓴 대량상품이라고 보면서 키치가 산업적 전략을 통해 세계문화로 화하고 있는 과정을 비판한다. 그는 논문의 결론부분에서 고급문화를 소수의 문화로 키치를 다수의 문화로서 규정함으로써, 모더니즘 예술이 소수의 예술임을 부정적 결과가 아닌 예술의 본래적 조건이라고 주장한다.

모던 아트가 점점 난해해진 것은 부정할 수 없는 사실이다. 동료 예술가나 비평가들, 극소수의 엘리트 독자들만이 이해할 수 있었던 모던 아트는 그린버그 식의 형식주의 예술론뿐 아니라 다른 식으로도, 즉 '고통의 예술', 혹은 개인주의 예술 등등으로도 번역되어 왔는데 이러한 번역은 예술가에 초점을 맞춘 예술독해라고 볼 수 있다. 이제 예술은 예술가와 작품 사이에서 벌어지는 문제 - 이 경우 작품의 의미는 작가에게 귀속되기에 비평은 저자의 의도를 전달하고 관객은 저자의 의도를 찾아내야 한다 - 가 아니라 작품과 그 작품을 둘러싼 사회 사이의 문제가 된다. 20세기 중엽 이래 지속적으로 이루어지고 있는 모더니즘 신화 - 천재, 개인, 자율성 - 파괴는 모더니즘의 기간 동안 자기 목소리를 갖지 못한 채 침묵을 강요당한 타자들에 의해 이루어진다.

2. 모더니즘의 이데올로기

20세기 중엽은 19세기 중엽 서구사회만큼이나 격변의 시기였다. 그 일환으로 등장한 새로운

문화들 - 다양한 하위문화, 대중문화 - 은 모더니즘의 신화 파괴에 가담했다. 그들은 초월적이고 보편적인 미적 가치에 근거하여 자신의 정당성을 내세웠던 모더니즘의 이데올로기적이고 정치적인 특성을 드러내는데 주력했다.

19세기 이래의 모던 아트는 반사회적이고 반상품적인 예술의 가치를 역설하면서 자본주의에 저항하려 했지만 그 결과는 상품이었다. 그 과정은 미술관의 성장에서 잘 보여진다. 19세기 중엽 처음 등장한 미술관이나 음악당은 예술을 분류하고 평가하는데 있어서 새로운 전략이 된다. 미술관의 전신으로서의 개인 컬렉션, 왕후귀족의 컬렉션은 1820년경에 공공 박물관으로 이전되었고 1930년경에는 '순백색의 벽 위에 눈 높이에 맞추어 그림을 거는 관습'으로서의 오늘날의 미술관이 제도화된다. 미술관은 미술과 다른 물건들을 구별·분류하는데 있어서 중요한 기능을 하는 곳이 되었고 이제 '미술의 범위를 확인하는 선별과정과 통과제의를 관장하는 미술관 관계자들의 취향과 철학이 하나의 제도로 자리잡게 된다.' 미술관 안의 미술은 시대정신을 대변하기보다는 미술권력의 이해관계를 대변하고 있다고 볼 수 있다. '오늘날 서구 미술관은 텔레비전이나 대기업, 신문사 등 대중매체에서 후원, 선전하는 대규모 인기전시회 장소로 변모하고 호화도록, 티셔츠, 텔레비전 쇼 등으로 포장되어 팔린다(스타니체프스키 1997, 183).' 미술관이 계속 늘어나고 확장되는 것은 미술관이 국가와 대기업의 문화주의 및 대중매체와 결합하여 산업화되고 있다는 사실을 확인시켜준다. 이데올로기적 국가장치로서의 미술관 속으로 편입된 모더니즘 예술은 이제 예술의 본성이 예술가가 아니라 상품이라는 진실을 고백하고 있는, 메타포처럼 보이기도 한다.

앞서 그린버그의 형식주의 미학을 통해 보았듯이 모더니즘은 자신의 순수한 본성을 자각하는 과정 속에서 타율적인 예술은 모두 비(非)예술로 규정했다. 예술의 목적이 예술에 있지 않은 예술들은 모더니즘의 시대에는 정치적 선동예술로 비쳐지기도 했다. '불온한 정치적, 도덕적, 경제적 혹은 종교적인 쟁점들을 야기시키는 예술, 젠더의 관계를 의문시하는 예술, 혹은 우리 사회에 만연한 경제적 불의와 인종차별주의를 가리키는 예술은 때로 정치선전용 예술에 불과한 것으로 기껏해야 대중적이거나 정치적인 예술로 폄하되었다(D. Novitz 1992, 36).' 순수주의에 대한 모더니즘의 집착은 아리안족의 순수혈통 보존을 이유로 대학살을 자행한 히틀러 정권을 연상시킨다. 이제 20세기 중반에 이르게 되면 모더니즘에 의해 주변으로 밀려났던 예술들이 자기 목소리를 찾기 시작한다. 그들이 보기에 모더니즘은 '백인, 남성, 엘리트, 이성애주의자'의 예술이었다. 모더니즘의 순수주의라는 가면 속에는 특수한 계급의 특수한 시선이 숨어 있다.

「왜 위대한 여성 미술가는 없었는가」라는 70년대 페미니즘 미술사가의 논문을 필두로 여성 작가, 비평가들은 모더니즘의 가부장적이고 남성중심적인 이데올로기를 비판한다(Nochlin 1971). 모더니즘이 아프리카 예술을 차용하고 심지어 베끼기까지 했음을 증명하는 이론가들과 함께 아프리카 출신의 미국 작가들은 모더니즘의 백인중심주의를 비판한다(Gibson 1996, 156-168)4). 서구의 모던 시대를 본격 가동시킨 계몽주의 이후의 시대란 제3세계의 식민화의 시대에 다름

4) 김슨은 피카소의 「아비뇰의 아가씨들」을 패러디하고 있는 아프리카계 미국 여성 작가인 링골드 Faith Ringgold 의 1991년 작 쿼트 「피카소의 스튜디오」를 분석하면서 페미니즘적 시각과 포스트식민주의적 시각의 의의를 규명하고 있다.

아니었음을 주장하는 이들은 모더니즘의 제국주의적 성격을 비판한다. 형식주의로서의 모더니즘 미술론을 절대화한 그린버그의 논의가 미국 추상표현주의의 국제적 상승이라는 국수주의적 이익을 위해 모더니즘 전통의 역사를 왜곡시켰고, 자율성에 대한 지나친 집착은 모더니즘 예술의 본래적인 타율적 경향을 철저히 은폐·배제하는 것으로 귀결되어야 했음을 비판하는 이들은, 나아가 그린버그가 신화화시킨 추상표현주의 화가 잭슨 폴락을 미국의 CIA가 적극후원했다는 사실을 증거를 통해 확인시켜주었다.

이제 모더니즘 예술은 제도예술로 분류되어 ‘연구’되고 있다. 모더니즘이라는 클래식은 정전 canon으로서 추앙받고 있고 대학과 같은 교육제도 안에 편입되어 있다. 모더니즘의 귀족적·심미적 엘리트주의는 오늘날 상층계급의 교양을 배양하기 위한 보조물로 전락했다. 모더니즘 예술은 상품의 미적 가치를 부각시키고 고급스러운 분위기를 유발하기 위한 장식물로 바뀌었다. 20세기 후반, 모더니즘에 대한 우리의 경험은 제도와 상품으로서의 예술이라는 단계에서 멈추기 쉽게 되어 있다. 그 사이 새로운 예술이 ‘거세된’ 예술을 뒤로하고 우리 앞에 등장했다.

3. 크로스오버로서의 포스트모더니즘 미학

부르주아 시민계급과 함께 등장한 모던 아트는 부르주아 시민계급의 쇠퇴와 함께 소멸한다. 대중소비사회는 포스트모더니즘과 함께 등장했다. 모더니즘이 자신의 시대를 거부했던 것과 달리 포스트모더니즘은 대중사회를 긍정하면서 대중적인 것의 가치를 절대화한다. 대중사회와 포스트모더니즘 사이에는 어떤 거리도 존재하지 않는다. 포스트모더니즘이 고급과 저급의 크로스오버를 통해 도달하고자 하는 것은 전(全)문화의 대중문화화이다. 따라서 크로스오버와 다문화주의의 연관성을 통해 상호이질적인 것의 평화로운 공존을 주창하는 포스트모더니즘의 이념과 전(全)문화의 대중문화화라는 현실 사이에 포스트모더니즘에 대한 논의의 역동성, 혹은 허구성이 존재한다. 이제 그 경로를 따라가 보자.

크로스오버는 음악용어로 처음 사용되었고, 서로 다른 음악장르를 넘나드는 교류현상을 지칭했다. 재즈록의 발생과 연관이 있던 크로스오버는 80년대 이후 고급음악과 대중음악의 교류를 의미하는데 더욱 자주 사용되고 있다. 어느 하나의 스타일로 규정하기 어려운 음악을 일컫는 퓨전음악과 동일한 의미의 크로스오버는 음악에 국한되지 않고 이제 동양과 서양, 전통과 현대, 장르간의 벽이 없어지고 보편화되는 현상 일반을 지칭하는 것으로 사용되고 있다.

새로운 예술의 의의를 고급문학과 저급문학의 크로스오버에서 발견하는 피들러는 ‘서부물, 공상과학소설, 포르노물이 중앙무대로 급격히 진출하는 현상’이 포스트모더니즘이라고 말한다. 오늘날의 문학은 ‘계시적이며 반이성적이고 전적으로 낭만적이며 감상적인 시대, 이론을 혐오하고 예언적인 무책임성에 탐닉하는 시대, 자기방어적인 아이러니와 지나친 자기의식을 무엇보다도 불신하는 시대’의 문학이다(L. 피들러 1989, 32). 대중예술이 미학적으로 열등한 예술이다,는 모더니즘 이론가들의 공공연한 비판은 순수예술의 미학적 정당화가 실패로 끝남으로 해서 더 이상 유지될 수 없는 것이 되었다. 순수예술의 진지한 얼굴 속에는 위선적인 진실이 담겨 있었다. 순수예술은 미학적인 순수성을 주장하면서 사회적 이데올로기에 감염된 이면은 은폐했다. 대중

예술은 위선적인 이중성을 처음부터 갖고 있지 않다. 예술이 진리와 아름다움에 대한 ‘진지한’ 추구라는 주장은 유효하지 않다. 예술은 인식의 대상이 아니라 즐거움의 대상이기 때문이며 예술은 경박하고 가벼운 것이어야 한다. 비평 역시 회극적이고 불경스러우며 비속한 것이 되어야 한다. 포스트모더니즘은 연예오락과 예술의 경계를 무너뜨렸다.

미술관이나 음악당이 오늘날 모더니즘을 고급문화의 일부분으로 진열, 전시하고 있다는 사실은 모더니즘이 더 이상 삶의 맥락 속에서 이해될 수 없게 되었다는 점 역시 드러낸다. 예술과 상품의 차이를 중요시했던 모더니즘은 미술관, 대학, 음악당과 같은 제도 속으로 편입됨으로써 석화된 예술, 박제화된 예술, 죽은 예술이 되었다. 그에 비해 대중예술은 우리의 일상 속에 깊숙이 들어와 있기에 언제 어디에서건 쉽게 접근할 수 있는 ‘살아있는’ 예술이라고 볼 수 있다. 대중예술은 쉽기에 접근하기 쉬운 것일 뿐 아니라 일상 속에 스며있는 문화이기에 친숙한 문화이다. 60년대 팝아트는 미술관이 대중예술에 문을 열어주게 함으로써 예술의 민주화에 기여했다. 박물관이나 도서관에 대중예술이 수용되고 고급예술이 대중예술 안에서 희극화, 소극화되는 것은 미학적으로나 정치적으로도 중요한 시사점을 갖고 있다. 그것은 세대와 계급의 간극을 메우는 행위이다. ‘대중예술은 질서와 그 자체 내의 질서화에 대해 적대적이기에 모든 위계질서에 대해 위협적이다(L. 피들러 1989, 51).’ 새로운 시대가 그렇듯이 새로운 예술은 피들러가 보기에 모든 간극을 메우려는 ‘정치적’ 행위이다. 비평가와 독자, 예술과 오락, 아마추어와 전문가, 고급과 저급, 교양인과 비교양인 등의 간극이 대중예술을 옹호하는 포스트모더니즘에서는 메워진다. 포스트모더니즘은 다원주의 사회의 미학이다.

모더니즘을 정당화하는데 적극적이었던 학문으로서의 미학은 예술과 비예술, 좋은 예술과 나쁜 예술을 구분·평가하는데 온 힘을 기울였다. 포스트모더니즘은 미학이 만들어 놓은 서열을 거부한다. 새로운 미학은 서열을 만들거나 가치에 헌신하려 하지 않는다. 누구나 예술가가 될 수 있고 어떤 것이건 예술일 수 있다는 다원주의자들의 주장을 받아들인다면 포스트모던한 시대의 미학과 예술은 정의할 수 없는 개념인 것으로 보아야 한다. 미학과 예술 개념이 모두 모던 시대의 산물임을 비판하는 새로운 세대는 두 개념의 모던한 특성을 비판하지만 그렇다고 두 개념의 폐기를 선언하지는 않는다. 미학과 예술이라는 모던한 개념이 예술과 예술이 아닌 것을 구분하고 예술의 독자성을 규명하는데 그 목적과 의의가 있는 것이었다면, 굳이 예술과 비예술의 차이를 규명하려 하지 않으면서 그 둘의 차이를 말소하려 하는 시대에 사용되는 미학과 예술이 어떤 함의를 갖는지를 포스트모더니즘 미학은 분명히 밝히지 않고 있다. 피들러 역시 자신이 모던한 미학이나 예술 개념과 다르다고 주장하는 새로운 미학과 예술이라는 개념 자체가 어떤 정의를 요하는 것인지에 대해서는 이야기하지 않는다.

그에 비해 모던한 개념으로서의 미학과 예술의 의의는 포기하지 않으면서, 즉 예술과 비예술의 구분이 갖는 의의나 모더니즘이 본래 가졌던 저항적 태도는 포기하지 않으면서도, 오늘날 예술의 상황을 이해하려고 노력하는 미국의 철학자 슈스터만은 미국이라는 특수한 공간과 대중예술이 맺고 있는 긴밀한 관계를 통해 새로운 예술의 진로를 모색한다. 그는 고급예술의 억압에도 불구하고 대중예술이 살아남아 성공적으로 도전할 수 있었던 미국이라는 공간의 특수성을

받아들일 때 왜 대중예술의 미학적 특성이 미국에서 유독 잘 드러나는지를 이해할 수 있다고 설명한다. 그는 미국은 유럽과 달리 공공연히 평등하고 반귀족적이며, 유럽의 지배로부터 독립하기 위해 싸웠던 신세계 국가로서 유럽의 문화적 지배에 반발하는 경향이 강했고, 다양한 문화의 이민자들로 구성된 국가이기에 고유한 국가적 전통의 고급문화나 그 문화적 통일성을 강화할 수 있는 교육체계가 존재하지 않았다고 분석한다. 유럽과 같은 문화적 전통이 존재하지 않는 미국의 대중예술의 문화적 다양성의 결과는 아프리카 문화에서 유래한 블루스, 재즈, 록과 같은 음악이, 미국의 지배사회에서 배척당함으로써 지배적 미학으로부터 자유로웠던 미국 흑인들에 의해 발달한 사실에서 가장 극적으로 드러난다고 슈스터만은 말한다. 그런 이유로 뿌리깊은 ‘문화적 귀족주의’의 전통이 부재한 미국 사회에서 대중예술의 힘이 강력할 수 있었다는 것이다(슈스터만 2002, 258-260).

다문화국가로서의 미국, 유럽 중심의 고급문화 전통에서 자유로운 미국이 포스트모더니즘을 자신들을 위한 미학적 원리로서 새로이 제시하는 것은 자연스러운 현상일 수 있다. 문제는 포스트모더니즘이 전지구의 문화적 차이를 제거하는 보편담론으로 신화화될 때 발생한다. 지역적인 논의가 전체화됨으로써 발생하는 문제는 그 지역성이 강력한 정치적 경제적 권력의 ‘중심’일 경우 전체 사회가 이데올로기적인 배제와 포섭의 원리 속에 휩싸이게 된다는 점이다. 포스트모더니즘의 이데올로기 문제를 제기하기에 앞서 포스트모더니즘의 미학이 과연 미학적으로 논할 가치가 있는가를 묻는 질문을 인용해보자(포스트모더니즘이 미학적 가치를 중요하게 생각하지 않는다는 점을 유념한다면 이러한 작업 역시 무의미해보일 수는 있다).

모더니즘을 작동시키는 언어가 진지함, 작가주의, 진정성, 깊이와 같은 것이라면 포스트모더니즘을 작동시키는 언어는 가벼움, 외양, 스타일, 장난스러움, 농담과 같은 것이다. 모더니즘 작품이 유발하는 쾌가 인식적 쾌라면 미학은 인식적 쾌의 원리를 분석하고 정당화한다. 포스트모더니즘 작품이 유발하는 감각적 쾌는 미학적 정당화가 굳이 필요하지 않다. 포스트모더니즘 미학은 감각적 쾌를 정당화하기 위해 모더니즘 작품이 유발하는 쾌의 인식성을 비판한다. 예술은 그 자체로 즐거운 것이기 때문이다. 프레데릭 제임슨은 모더니즘과 포스트모더니즘을 패러디와 혼성모방 *pastiche*라는 전략의 차이를 통해 비교한다. ‘특수한 스타일의 모방, 양식적인 가면, 죽은 언어로 이야기하기’라는 면에서 패러디와 혼성모방은 비슷하다. 그러나 ‘그러한 모방의 중성적인 수행으로서의 혼성모방은 패러디가 갖는 이면의 동기나 풍자적 충동 및 웃음을 찾아볼 수 없으며 심지어 모방의 대상이 희극적인 것으로 되는데 비교되는 어떤 정상적인 것이 존재한다는 잠재적인 느낌조차 없다. 혼성모방은 유머감각을 상실한 공허한 패러디이다. 혼성모방과 패러디의 관계는 기묘한 것, 일종의 공허한 아이러니의 현대적 실행과 웨인우드(Wayne)가 18세기의 안정되고 희극적인 아이러니라고 불렀던 것과의 관계와 같은 것이다(프레데릭 제임슨 1989, 158).’ 모더니즘적인 풍자로서의 패러디는 모방을 통해 모방의 대상의 권위를 조롱하고 비판하는 가운데 웃음을 유발한다. 모방의 대상이 진지하면 진지할수록 웃음은 더욱 강력해진다. 패러디는 모방의 대상의 중심성 - 정치적이거나 예술적인 권력의 시각에서 - 에 대한 변방의 도전을 의미한다. 그에 비해 포스트모더니즘적인 풍자로서의 혼성모방은 모방의 대상의 힘에 대한 도전이

나 비판을 동기로 하지 않는다. 중심의 권력에 손상을 가하고 권력의 중심을 탈중심화하려는 비판적 시선이 존재하지 않기에 혼성모방의 웃음에는 그들이, 혹은 깊이가 없다. 제임슨은 혼성모방을 ‘텃빈’ 패러디, 껍데기만 남은 패러디라고 부른다. 혼성모방은 새로운 미학의 난국을 드러낸다. 개념으로서의 미학은 남아 있지만 그 내용은 사상되어버린 ‘유사’ 미학. 과거 이외에는 아무데도 돌아갈 곳이 없는 문화생산자들은 ‘죽은 스타일을 모방하고 오늘날 세계문화라는 가상적인 박물관에 저장되어 있는 모든 가면과 목소리를 통해 말하는’ 것 외에 달리 할 수 있는 것이 없다(프레데릭 제임슨 1989, 159). 포스트모더니즘은 예술이라는 가면을 쓰고 있는 비예술, 혹은 예술의 환영이다. 모더니즘이 현실의 환영, 현실의 재현으로서의 예술이었다면 포스트모더니즘은 예술의 환영, 예술의 재현이다. 그러나 그 재현에는 어떤 비극성도, 고통도 존재하지 않는다.

포스트모더니즘이 막다른 골목에서 텃빈 실험에 열을 올리는 이유가 미학이 아니라 상업에 있다는 주장은 명쾌하지만 설득력이 약하다. 왜냐하면 이분법적 경계의 해체를 단순히 망상이라고 판단하기 힘들만큼 오늘날 우리의 삶은 명쾌하지 않기 때문이다. 크로스오버가 ‘음악적 표현욕구의 확장에 대한 예술가들의 요구’에서 나온 것인지 아니면 ‘상업적으로 이용되거나 크로스오버라는 이벤트만이 강조되어 알맹이 없는 피상적인 결합으로 실험을 위한 실험에 그칠 수 있는 위험(김현준 외 2000, 231)’을 안고 있는 것인지 명확히 가려야 한다는 주장은 진실한 주장이지만 크로스오버가 예술인지 상업인지 명확히 구분할 수 있는 근거가 확실하지 않기에 공허한 주장일 수 있다. 포스트모더니즘은 예술과 상업의 경계가 모호해진 공간에서 등장한 예술이거나 상업, 아니면 그 둘의 혼성일 것이다.

하지만 크로스오버가 갖는 의의와 현실성을 논하는 것으로 그칠 수 없는 것은 포스트모더니즘이라는 문화산업론이 한 국가, 아니 다국적 기업에 의한 전 세계 문화의 식민화라는 맥락을 포함하고 있다는 비판적 시각이 크로스오버가 은폐하고 있는 경계를 분명히 드러내 보여주기 때문이다. 슈스터만의 입장처럼 포스트모더니즘이나 대중문화가 미국의 특수한 예술론이나 문화론으로 제한되지 못하고 보편적 이론으로 세계화되어 버렸다는 인식은 우리를 정치적·경제적 지형도로 안내한다.

4. 포스트모더니즘의 이데올로기

앤디 워홀의 「브릴로 박스」라는 작품에서 예술이 새로운 시대로 접어들었다는 점을 간파한 철학자 단토는 모더니즘의 울타리가 배제한 예술들 - 가령 원시미술, 민속예술, 공예예술, 장식예술, 고대예술, 동양예술 심지어 초현실주의라는 동시대 예술까지 - 이 이제 울타리의 소멸과 함께 모두 동등하게 논의될 수 있음을 역설한다. 어떤 하나의 예술이 옳기에 다른 예술들은 틀린 예술이 아니라 ‘모든 스타일은 동등한 가치를 갖고 있으며 어느 것도 다른 것보다 더 낫다고 말할 수는 없는’ 해방의 시대로 이제 예술이 진입하였기에 역사적 현재의 다원주의적 예술계가 앞으로 도래할 정치적 상황들의 선구자임을 믿는 것은 정말 멋진 일 아닌가, 반문하면서 유명한 논문을 결론짓는다(A. Danto 1997, 37). 다원주의라는 사실은 예술진영에서 먼저 공표되

있을 뿐 정치 진영에서도 곧 공표될 것이다, 라고 단토는 낙관적으로 진단한다.

하지만 피들러, 슈스터만. 단토 모두 미국인이라는 사실, 슈스터만이 미국이라는 공간에 주목한다는 것, 피들러와 단토가 미국이라는 지역성을 지적하지 않으면서 새로운 시대의 등장을 보편적 사실로 받아들이고 있다는 점은 포스트모더니즘을 바라보는데 있어서 ‘우리’의 위치를 의식하게 만든다.

포스트모더니즘 미학의 이데올로기적 특성을 비판하는데 가장 앞장선 인물은 맑시스트적 문화이론가인 프레데릭 제임슨이다. 제임슨은 포스트모더니즘을 사회가 시장자본주의, 독점자본주의, 다국적 자본주의의 단계로 발전한다고 보는 에른스트 멘델의 논의를 따라, 후기 단계인 다국적 자본주의에 이르면 자본은 가장 순수한 형태를 가지며 지금껏 제3세계에 남아 있던 자연과 무의식을 식민지화함으로써 모든 영역의 상품화를 완성하게 된다고 본다. 현대인들의 정서에 강력한 호소력을 갖는 구조를 갖고 있는 대중문화는 국경과 종교, 심리적·지리적 거리를 개의치 않고 전세계로 침투해 들어간다. 대중문화를 세계로 전달하는 주체는 영화자본, 음반자본과 같은 문화자본이며 그 자본은 다국적기업의 형태를 띤다. 대중문화에 의한 전 세계의 통일은 독점자본에 의한 세계지배라는 심층논리에서 이해되어야 할 필요가 있다. 포스트모더니즘은 정치·경제의 식민화 다음 단계에서 이루어지는 문화의 식민화, 문화의 상품화를 뜻한다고 제임슨은 말한다.

포스트모더니즘은 전 세계 문화에서 벌어지고 있는 크로스오버를 환영한다. 크로스오버는 전통문화와 현대문화, 서구문화와 제3세계 문화, 중심과 주변 문화의 교차와 공존을 이야기하면서 문화의 공간을 민주화하고 평화의 공간으로 해석한다. 문화의 크로스오버는 문화주체가 정치적 권력이 아닌 문화생산자일 경우 의미있는 ‘미학적’ 실험일 수 있다. 예술은 언제나 주어진 한계를 파괴하거나 확장함으로써 실험과 자유에 대해 말하려 했다. 국가들 간에 존재하는 불평등한 권력관계가 사라졌다는 주장은 예술의 경계해체가 현실성을 갖는다는 주장에 정당성을 제공할 수 있다. 그러나 오늘날 끔찍한 세계 정황은 정치다원주의가 망상임을, 문화다원주의가 근거없는 미혹임을 반증한다. 현실이 전쟁과 살육으로 치닫고 있다는 것과 문화가 평화와 공존을 이야기하는 것 사이에는 비극이 존재한다. 현실이 비참한 것과 예술이 화해를 이야기하는 것 사이에 예술의 의의가 있을 수 있다. 하지만 전쟁과 살육의 중심이 미국일 수 있다는 진단과 문화다원주의를 말하는 지역이 미국이라는 사실에서 우리는 미학과 정치의 공모관계를 의심하게 된다. 포스트모더니즘이 대중예술, 대중문화의 가치를 전면화하려하는 것에서 우리는 ‘뻘뻘하게’ 세계문화의 미국화, 혹은 전 문화의 대중문화화라는 욕망을 읽을 수밖에 없다. 대중문화가 주체가 되는 문화의 통일을 욕망하는 미국식 포스트모더니즘은 대중적인 것을 절대화하는 논리이며 즐거움과 쾌락의 예술이 아닌 다른 예술들, 가령 저항과 고통의 예술을 비(非)예술로 탄핵하는 폭력의 논리이다.

포스트모더니즘은 예술이 상품 앞에서 가질 수 있는 불편함이나 반감을 의식하지 않는다. 포스트모더니즘은 예술의 가치를 ‘표피적’ 즐거움과 쾌락에 둬으로써 예술과 상품의 구분이 불가능하다는 사실을 자연스럽게 받아들인다. 더불어 그 둘의 구분이 불가능하고 무의미해 보이는

시·공간이 모든 이분법적 구분을 거부하는 시·공간이기에 예술과 상품과 현실의 구분은 불가능하다. 포스트모더니즘 예술은 포스트모던한 현실을 ‘객관적으로’ 반영하고 있는 상품이다. 포스트모던한 현실, 포스트모더니즘 미학을 참조하고 인용할 수는 있지만 ‘우리의’ 문화논리로 받아들일 수 없는 것은 우리의 현실이 아직 고통과 비극의 공간, 이미지와 현실의 이분법이 무너질 수 없는 공간 속에 존재하기 때문이다. 현실과 이미지, 예술과 상품, 풍요와 궁핍, 제국주의와 신식민지 등등의 사이에 견고한 울타리가 여전히 존재한다는 것을 알고 - 믿고 - 있는 사람에게는 있어서 예술은 목을 죄이며 좁혀 들어오는 지배자의 권력에 대한 저항의 공간이다. 예술은 현실의 비참을 이미지로서의 자신의 본성 - 혹은 한계 - 을 통해 드러내고 기록함으로써 현실에 저항하고 있고, 현실이 행복하지 않은 한 예술은 저항으로써 자신을 정당화한다. 따라서 예술은 저항을 통해 비로소 존재한다.

나가며

언제나 문제는 서구이론과 내가 존재하는 지금·이곳 사이의 거리이다. 수입품 판매상이라는 점에서 명품가게와 다를 바가 없다는 자괴감에서 벗어나고자 노력하지만 동시에 그 자괴감에서 벗어나려는 노력이 쉽게 도착할 수 있는 지점이 또 다른 미혹의 발생지일지 모른다는 불안감 사이에 서구이론을 공부하고 전달하는 직업의 역동성이 존재한다고 말한다면 말장난에 불과할까? 지금 여기서 내가 그들의 학문을 공부하고 번역하는 작업의 의의는 그다지 대단한 것이 아니듯 그다지 무의미해 보이지도 않는다. 포스트모더니즘을 바라보며 그 논의에 대해 이방인으로서의 거부감을 느끼면서도 결국 그 거부감이 이방인들의 예술로서의 모더니즘에 대한 호소로 나아가는 이 역설에는 우리 존재의 현실성이 존재한다. 그들의 언어와 그들의 사유와 그들의 역사가 아닌 우리의 그것이 온전히 존재한다는 생각 역시 망상일 수 있음은 여러 번 이야기된 것 같다. 문제는 그들과 우리의 분명한 이분법이 아니라 그들과 우리가 그들 안에, 혹은 우리 안에 뒤섞여 있으면서 같등하다는 사실을 인정하는 것, 그리고 그 잡종과 혼혈의 상태를 ‘기록’하는 것이라고 보인다. 순수에 대한 추구는 억압과 폭력을 생산하고·은폐하는 메카니즘 속에서 작동한다는 교훈은 불순을 다시 바라보게 만든다.

그런 이유로 본 글을 끝마치기 전 호미바바의 포스트식민주의적 논의를 간략히 인용하는 것은 크로스오버로 대표되는 포스트모더니즘을 넘어서는 예술의 모습에 단서를 제공할 수 있을 것이라 보인다. 호미 바바의 여러 개념 중 특히 잡종hybridity 개념과 크로스오버의 비교는 새로운 문화와 예술의 위치가 어디어야 하는지를 잘 보여준다. 서구의 모더니티의 역사가 곧 제국주의에 의한 제3세계 침략 과정과 동일한 것이었다는 포스트식민주의 진영의 인식은 서구와 서구의 타자로서의 제3세계 역사를 식민주의와 탈식민주주의의 시각에서 바라보는데 중점을 둔다. 호미 바바는 식민지배의 역사를 라캉의 정신분석학에 근거하여 다시 읽는 전략을 취한다. 호미 바바는 포스트모더니즘이 이야기하는 문화적 다원주의가 허구라고 본다. 왜냐하면 ‘문화다원주의와 문화적 다양성은 포괄적인 용어로서 단순한 복수성과 미리 주어진 문화적 형태들의

존재를 주장하면서 경합과 혼성을 부인'하기 때문이다(Childs 1997, 142). 문화다원주의는 순수한 내적 동일성을 가진 두 문화가 평화롭게 공존하고 있다는 사실을 전달하고자 한다. 그러나 바바가 보기에 모든 문화는 이미 그 근원에서부터 분열되어 있다. 전통과 식민지배자의 문화 사이에서 갈등을 겪으며 성장한 피식민지 문화에서 볼 수 있듯이 문화는 언제나 양가적이고 분열적이다. 바바는 내적 일관성을 가진 두 문화를 전제로 한 크로스오버를 거부한다. 문화다원주의는 조화로운 공존을 주장하는데 이는 문화들이 서로 다른 경제적, 문화적, 사회적 역학관계를 가지고 동등하지 않은 지배와 종속의 관계를 형성하기 때문에 서로 투쟁한다는 점을 간과한 비정치성을 보여주기 때문이다(박상기 2000, 555). 바바가 말하는 '문화적 차이는 문화적 권위의 양가성에, 즉 분열에 초점을 맞춘다'. 전통이나 과거와 새로운 문화의 요구 사이에서 모든 현재의 문화는 분열되어 있으며 갈등이 벌어지는 투쟁의 장이라는 것이다. 기원으로서의 순수한 문화의 존재를 주장하거나 그러한 문화를 지향하는 것을 정신병적인 애국적 열정이라고 생각하는 바바는 '성, 인종, 페미니즘, 난민 혹은 이민자의 삶, 죽음으로 가는 에이즈의 사회적 운명 등의 쟁점 주변에 형성되는 문화적 정체성 및 정치적 영향력의 여러 양상을 설명'할 수 있는 새로운 담론을 요구한다(호미 바바 2002, 35). 문화가 서로 다른 목소리들이 경합을 벌이고 투쟁하는 장소임을 역설하는 바바의 생각은 문화가 정치의 장(場)만큼이나 저항의 장소임을 보여준다.

「포스트모더니즘 - 후기 자본주의 문화논리」의 계급결정론에서 빠져 나온 제임슨이 92년 들어 쓴 논문은 바바와 문화정치학을 주장하는 이들의 시선과 한 점에서 만난다. '오늘날의 유일하고 참된 문화적 생산은 전세계적 사회체계에서 주변부적 삶에 대한 집단경험으로부터 도출될 수 있을듯하다. 흑인문화나 블루스, 영국노동자 계급의 로큰롤음악, 여성문학, 동성애주의자 문학, 퀘벡문학, 제3세계문학이다(프레데릭 제임슨 1999, 28)' 제임슨은 자본주의 시장과 상품이 갖는 힘을 다음 문장에서 인정하고 있다. '이러한 진정한 문화적 생산은 그들의 집단적 삶의 형식과 고립성이 아직 시장과 상품세계에 의해 충분히 잠식되지 않은 정도만큼만 가능한 것이다.' 아직 충분히 잠식되지 않은 정도, 라는 문장은 상품의 힘으로부터의 자유란 후기자본주의 사회에서는 불가능한 꿈이라는 것을 그도 받아들이고 있음을 시사한다. 오늘날 진정한 문화 생산의 소명은 상품에 이미 오염된 문화, 그렇지만 아직 완전히 오염되지는 않은 문화로서의 주변부 문화에 주어져 있다.

자본주의에 대한 문화적 저항의 중요성을 역설하는 이른바 '문화정치학'의 힘은 이제 이질적인 다양한 집단들의 실천에서 확인할 수 있는 사실이라고 보인다. 크로스오버가 횡행한다는 사실에 대한 인식과 그림에도 크로스오버에 대한 천착이 현실성을 결여한 문화론을 긍정함으로써 현실의 모순을 고착화하는데 기여하고 있다는 판단은 예술과 사회의 관계에 대한 모던한 시대 이래 계속되어 온 질문을 다시 제기하게 만든다. 산업화의 시대의 예술론과 후기산업사회의 예술론 사이에서 물질적 풍요가 갖고 온 해방적인 측면을 긍정하고 받아들일 것인가, 물질적 풍요의 그늘에 은폐되어 있는 비극성과 그 비극성을 드러내고 심미화하는 문화의 저항성을 주장할 것인가는 쉽게 결론을 내릴 수 있는 문제라고 보기는 어렵다. 이념과 실제 사이에는 언제나 건널 수 없는 간극이, 오해가 있음을 역사 - 쓰여진 역사이건 은폐된 역사이건 - 가 증명하기

때문이다. 지금·여기에서의 예술과 이론이 무엇을 말할 수 있고 말해야 하는가 역시 언제나 절름발이의 상태로 혼혈의 모습으로 존재해왔던 것이 사실이다. 순수하게 존재하려 했음을 주장하는 것과 절름발이로 존재했음을 고백하는 것 사이에 심연이 존재한다.

참고문헌

- R. 슈스터만. 2002. *프라그마티스트 미학*. 김광명 역. 예전사.
- 클레멘트 그린버그. 1987 a. “모더니스트 회화”. *현대미술비평30선*. 중앙일보 계간미술편.
- _____. 1987 b. “아방가르드와 키치”. *현대미술비평30선*. 중앙일보 계간미술편.
- 프레데릭 제임슨. 1999. “대중문화에서의 물화와 유토피아”. *21세기 문화 미리보기*. 이영철 엮음. 시각과 언어.
- _____. 1989. “포스트모더니즘-후기자본주의문화논리”. *포스트모더니즘론*. 정정호 편. 터.
- Novitz, David. 1992. *The Boundary of Art*. Temple University Press, Philadelphia.
- A. Danto. 1997. *After the end of Art*. princeton university press.
- Childs, Peter & Williams, Patrick. 1997. *An Introduction to Post-Colonial Theory*. Prince Hall.
- Gibson, Ann. 1996. “Avant-Garde”. *Critical Terms for Art History*. eds. Robert S. Nelson & Richard Schiff. The University of Chicago Press.
- Nochlin, Linda. 1971. “Why have there been no great women artists?”. *Artnews* 69.
- 레슬리 피들러. 1989. “경계를 넘어서고 간극을 메우며”. *포스트모더니즘론*. 정정호 편. 터.
- 박상기. 2000. “호미 바바의 포스트모더니즘 비판”. *영어영문학*, 46권 2호.
- 호미 바바. 2002. *문화의 위치*. 나병철 역. 소명출판.
- 김문숙·김현주. 1997. “하위문화를 중심으로 현대패션에 나타난 크로스오버에 대한 관찰”. *숙명여자대학교 자연과학지*. 8권.
- 김현준 외. 2000. “한국전통음악계의 퓨전 혹은 크로스오버 음반”. *민족음악의 이해*.
- 데이비드 몰리. 1999. “포스트모더니즘 : 개략적 입문”. *대중문화와 문화연구*. 백선기 역, 한울아카데미.
- 스타니제프스키. *이것은 미술이 아니다*. 박모 역. 현실문화연구.
- 존 워커. *대중매체 시대의 예술*. 정진국 역. 열화당.

Abstract

Consideration on Postmodernism as Cross-Over

Hyosil Yang

Cross-Over as an aesthetic phenomenon is closely associated with postmodernism. So we have to return once again to the relation between modernism and postmodernism. Postmodernism especially relating to cross-over is defined as anti-modernism. Postmodernism as antimodernism considers modernism as too intelligent, difficult, elitistic art. Moreover modernism is no longer an actual artistic theory but just a past theory. Elitism of modernism is replaced by populism of postmodernism. Especially after 1980's, Crossover, characteristic of postmodernism as being oriented towards popular culture has been seen in every aspect of life. For example, crossover between high culture and popular culture, between history and fiction, even between image and reality. Postmodernism is a principal logic in society where every hierarchy is demolished and an aesthetic version of democracy, pluralism and relativism. In this essay, Postmodernism relating to crossover is regarded and interpreted as an *American* cultural theory. So it is a very serious problem that Postmodernism as a national and local theory is accepted as if it is a global cultural theory.

The call for modernism in the middle of 19th century was in connection with the question of the status of art in the capitalism. In the capitalist society where every human action and meaning was reduced to money, modernism chose to isolate itself from contemporary society and dedicated itself to art. It limited its main question to the artistic experiment. The Art Cult of Modernism was a resistant activity of modern artists against their society. In that process, art inevitably became esoteric, ambiguous and difficult. Because of its difficulty, thus, Modernism is accessible only to a few spectators. In that situation, numerous constructions of museums and concert halls for industrial and financial aim made Modernism much expensive commodity. The others of Modernism, for example, female artists, homosexual artists and artists of colored races criticized occidental, white, male centrality of Modernism. They argued Modernism is not a universal but only a local aesthetic theory.

Postmodernism as one of the others of Modernism appears in criticizing those negative aspects of Modernism. It is argued that Postmodernism is not only a new cultural and aesthetic logic but also a new historical theory. But the reason why this essay interprets postmodernism as an American theory or a kind of americanism lies in the fact that the program of postmodernism itself is solely American. In America as multicultural nation, there can be various heterogeneous cultures, and even they can coexist peacefully. America has no dominant high culture handed down from old times. American culture is represented as popular culture. So Postmodernism as affirming lightness, joke,

style and appearance instead of heaviness, reality and meaning can be propagated in America. It is natural that Postmodernism is an American theory. But it is not a local theory. Postmodernism as Americanism or cultural imperialism wants to homogenize cultures of entire world and at last dominate that world mentally. Postmodernism is cultural logic of political dominance of all the world by America. In conclusion, we must call crossover in question instead of treating it solely as an aesthetic phenomenon.

크로스오버 현상과 포스트모더니즘 : 예술음악과 대중음악의 ‘경계 넘나들기’ 시도를 중심으로*

오희숙

서울대 서양음악연구소 선임연구원

차 례

제1장 글을 시작하며

제2장 ‘경계 넘나들기’ 현상에 내재한 포스트모더니즘 미학

2.1 포스트모더니즘 미학과 크로스오버

2.2 음악적 포스트모더니즘

제3장 예술음악과 대중음악의 ‘경계 넘나들기’ 시도들

3.1 대중음악에서의 예술음악 수용

3.2 예술음악 연주자들의 레파토리 확산

3.3 예술음악과 대중음악의 공동작업

3.4 예술음악 창작에 나타난 경계 넘나들기 시도

제4장 맺는말

참고문헌

Abstract

제1장 글을 시작하며

음악은 다른 모든 예술과는 분리되어 있다. 우리는 음악에서 세상의 어떠한 존재에 대한 관념을 모방하거나 반복하는 것을 볼 수 없다. 그럼에도 음악은 위대하고 아주 훌륭한 예술이며, 인간의 내면에 막대한 영향을 행사하는데, 세계 자체를 능가할 정도로 분명한 보편적 언어로서 아주 깊이 이해된다(쇼펜하우어).¹⁾

오늘날의 음악문화는 아방가르드와 킷치로 나뉜다(아도르노).²⁾

* 이 논문은 연세음악연구소에서 주최한 2003 추계 학술 심포지엄에서 발표된 논문이다.

1) A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*(1819), 『음악미학텍스트』, 164쪽 이하.

2) Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*(1949), Frankfurt. a. M. 1978, 19쪽.

19세기의 철학자 쇼펜하우어는 예술가운데서 음악을 가장 높이 평가하면서, 추악하고 피상적인 현실 세계와 가장 멀리 떨어진 음악만이 세계의 본질을 드러낼 수 있는 예술이라고 보았다. 약 130년 후 아도르노는 20세기 음악문화를 진단하면서 사회적·역사적 변화의 새로움을 반영하는 신음악(Neue Musik)을 진정한 음악으로 높이 평가하면서, 전통적 아름다움에 여전히 매달리면서 시대와 대중에 영합한 비예술적 음악을 명확하게 구별하였다. 더 나아가 아도르노는 대중문화 전반에 대해 “적극적으로 생각하는 것을 불가능하도록 만드는” “단순한 장사”라고 폄하하였다.³⁾

이러한 음악미학관은 21세기를 시작하는 오늘날 음악계의 상황과는 괴리감을 가지는 듯하다. 특히 모더니즘의 이분적 사고를 비판하고 다원성을 중시하는 포스트모더니즘의 확산과 함께 오늘날 문화·예술 전반에서 많이 회자되는 “크로스오버(cross over)” 또는 “퓨전(fusion)” 현상을 보면 이 두 철학자의 주장은 이제 설득력을 잃은 듯 보인다. 서로 이질적인 분야가 교차되고, 융합되는 현상을 지칭하는 크로스오버/퓨전은 <경계 넘나들기>, <경계 허물기>의 특성을 보이면서 현대 문화·예술의 가장 핵심적인 특징으로 부각되었다.⁴⁾ 이질적 요소의 교차·융합을 보여주는 크로스오버/퓨전 현상속에는 무엇보다도 -지금까지 소위 ‘저급문화’라고 무시되었던- 대중문화에 대한 깊은 관심 및 새로운 인식이 내포되었고, 그래서 크로스오버/퓨전에서는 대중예술과 순수예술의 경계 허물기가 중요한 이슈로 떠오르고 있다. 이에 따라 21세기는 ‘대중문화’의 시대라는 주장이 대두되었고, 순수예술을 고집하는 경향은 시대에 뒤떨어진 “보수적”·“엘리트적” 사고라고 비판되기도 한다.⁵⁾

음악의 분야에서는 어떠한가? 현대 문화전반에 회자되는 크로스오버 현상이 음악에도 그대로 적용되는가? 아니면 이는 단순한 표면적 현상인가? 크로스오버 현상이 -이것이 음악의 분야에서 본질적 특징으로 부각되든지 아니면 단순한 표면적 현상이든- 활성화되는 미학적 계기를 마련한 포스트모더니즘은 어떤 특성을 가지는가? 음악에서 포스트모더니즘은 어떤 양상으로 나타났고, 이는 크로스오버와 어떤 관계를 맺는가?

이 글은 이러한 문제의식에서 출발하였다. 이에 이 글에서는 20세기 후반 음악계에서 나타난 예술음악과 대중음악의 경계 넘나들기 현상의 배경을 이루는 포스트모더니즘 미학에 대해 논의해 보고, 경계 넘나들기 현상의 실태를 살펴보겠다.⁶⁾ 물론 음악에 나타난 경계 넘나들기 시도

3) 홍정수, 오희숙, 『20세기 음악미학 이론 - 아도르노, 달하우스, 크나이프, 다누저』, 심설당 2002, 78쪽 이하 “문화산업” 참조.

4) 크로스오버(cross over)는 서로 다른 출발점을 가진 두 길의 교차 지점을 일컫는 말로 이질적인 두 영역의 교차를 의미한다. 반면 퓨전(fusion)은 fuse라는 영어 동사의 명사형으로 융해·융합의 뜻을 가지고 있으며, 서로 다른 영역의 융합, 즉 하나로 합쳐진 것을 의미한다. 두 개념을 세분화시키면 차이점이 드러나지만, 이 글에서는 이질적인 두 영역, 즉 예술음악과 대중음악의 교차 및 융합이라는 넓은 의미로 크로스오버와 퓨전을 동일한 맥락에서 사용하겠다.

5) 예를 들어 2001년 민족음악학회 창립 제10주년 기념 심포지엄 <우리시대의 음악 : 대립과 공존>에서는 “예술음악과 대중음악”에 대한 문제가 다루어졌는데, 발표자 김창남은 「대중문화시대의 예술음악」이라는 글에서 이러한 논지를 펼치고 있다. 또한 『퓨전시대의 새로운 문화 읽기』의 저자 김성곤은 “모든 것의 경계가 소멸되고 다양한 것들이 서로 뒤섞이는 이 탈중심시대”에 대중문화 및 예술의 의미를 강조하면서, “순수” 또는 “고급 예술”에 대한 비판론을 펼치고 있다.

6) 예술음악, 대중음악의 개념 자체가 논란의 여지가 많음은 사실이지만, 여기서는 소위 ‘고전음악’이라 지칭되

는 서로 이질적인 장르와 장르, 양식과 양식 및 미술·연극·영화 등 다른 예술분야 사이에서 등 여러 시각에서 논의될 수 있다. 그러나 여기서는 크로스오버 현상과 깊은 관련을 갖는 대중문화의 시각을 중심으로, 예술음악과 대중음악의 경계 넘나들기 시도에 대해 고찰하고자 한다.

이러한 논의를 통해서 음악에 나타난 크로스오버 현상의 실체에 한 발 다가가며, 무비판적으로 회자되는 크로스오버 현상이(예술)음악에서 어떤 의미를 가지는가의 문제를 숙고해 보겠다. 특히 1970년대 이후 음악에 나타난 포스트모더니즘적 경향 가운데 크로스오버의 비중 및 의미 등에 대해 생각해 보는 기회를 가지고자 한다.

제2장 '경계 넘나들기' 현상에 내재한 포스트모더니즘 미학

대중음악과 예술음악의 크로스오버 현상은 20세기 후반부터 예술에 커다란 영향을 미친 포스트모더니즘의 미학과 깊은 관련을 맺고 있다. 여기서는 포스트모더니즘 미학에 대한 전반적인 특성을 살펴보고, 음악에서는 이러한 경향이 크로스오버 현상과 맞물려서 어떻게 적용되었는가에 대해 논의해 보겠다.

2.1 포스트모더니즘 미학과 크로스오버

포스트모더니즘은 철학적·예술적 관점에서 “현재” 우리의 시대를 설명하는 중요한 개념으로 부각되면서, 건축·문학·영화·무용·종교·정치·패션 등 여러 분야에서 영향을 미쳐왔고, 20세기 후반을 지배하는 일종의 시대정신으로 논의되기도 하였다. 미학자 벨쉬(W. Welsch)는 “포스트모더니즘은 예술이론가, 예술가, 철학자들이 만든 발명품이 아니다. 그것보다도 우리의 현실과 삶의 세계는 ‘포스트모던’하게 된 것이다”라면서 20세기 후반의 삶 자체를 포스트모던한 것으로 규정하고 있으며,⁷⁾ 철학자 켈러(K. E. Kaehler)는 “포스트모더니즘이란 용어는 산업사회의 문화에서 이미 그 힘을 발휘하고 있다”고 말하면서, 이를 “개념적 사고에 대한 도전”이지만, 동시에 “철학적 미학에서 하나의 기회”로 받아들인다.⁸⁾ 물론 포스트모더니즘이 “무조건적 수용”과 “알레르기적 거부 반응”이라는 찬·반 양론으로 갈라지면서 많은 논란을 불러 일으켰으며, 그 의미에 대해 상반되는 견해가 첨예하게 대립된 것도 간과할 수 없다. 그러나 예술과 시대적 사상(思想)의 연관성이 더욱 밀접해지고, 개별적 예술 분야 사이에서도 상호 영향력이 더욱 커진 오늘의 시점에서, 예술과 포스트모더니즘은 많은 연관성을 보여주고 있다. 즉 포스트모더니즘은 건축, 문학, 철학 등 각 분야마다 독특한 특성을 보이며 전개되었다. 물론 각 분야의 개별적 특

는, 예술성의 원칙을 우위로 하는 예술음악과, 상업적 성격이 강한 팝·록 등을 지칭하는 대중음악을 구별하였다.

7) Wolfgang Welsch. *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, 1991, 4쪽.

8) Klaus E. Kaehler. “Philosophische Ästhetik im Zeichen der Postmoderne”, in : W. Gruhn(Hg.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, Regensburg, 1989, 35쪽.

성은 다원주의/ 복수성(複數性), 경계 허물기, 전체성 또는 총체성에 대한 반발 등 공통적 분모를 기반으로 전개되었다.

이러한 포스트모더니즘 미학의 특성 가운데 크로스오버 현상과 밀접한 관련을 보이는 것은 <전통적 형이상학의 이분법에 대한 거부>로 볼 수 있다. 모더니즘에 나타난 이분법은 위계적 관계를 설정하여, 하나는 다른 하나에 대해 억압적 관계를 구성하였다. 이성은 감성에 대해 오랫동안 우위를 차지해 왔으며, 계몽주의 전통은 인간의 특성을 이성적인 것으로 보고 이러한 이분법적 질서를 당연시해 왔던 것이다. 이러한 특성은 예술에도 적용되었다. 18세기 들어 등장한 순수 예술(fine art) 개념은 다른 대량 생산품과 자신을 구분 지으면서 예술의 자율성과 독립성을 확보하였다. 이는 심미 경험의 독립된 영역을 이론적 차원에서 열어놓은 칸트 미학과도 연관이 있는데, 칸트에 의해 미적 경험의 특성으로 인식된 ‘목적 없는 목적성’의 개념이나 ‘무관심성’의 개념은 예술이 자율적 영역을 확보하는 중요한 계기가 되었다. 이러한 경향은 반면 예술을 삶의 맥락으로부터 분리시키는 결과를 가져왔고, <예술자체를 위한 예술>과 <대중을 위한 예술>의 분리를 낳게 되었다. 즉 예술성 자체를 강조하는 모더니즘적 미학관에 의하면 예술은 진리와 의미 심장함을 담아야 했고, 보편적이며 이성적 가치에 의해 무질서하고 파편화된 산업 사회에 질서와 의미를 부여해야 했다. 그리고 이러한 시각에서 대중성에 주력하는 예술과 뚜렷한 차별화가 나타났고, 이는 <고급예술>과 <저급예술>이라는 모종의 이분적 사고를 형성하였다.

그러나 포스트모더니즘에서는 전통 형이상학의 이분법, 즉 정신과 물질, 몸과 마음, 이성과 감성, 사유와 감각 작용, 본질과 현상, 근원과 흔적 등과 같은 이분법을 거부하였다. 그리고 전통적 이분법의 거부는 예술에서도 예술과 일상 생활, 순수 예술과 기술 또는 응용 예술, 고급 문화와 대중 문화 사이의 이분법적 구분의 거부로 나타났다. 이러한 경향은 대표적 포스트모더니스트 피들러(L. Fidler)의 기념비적인 글 「경계를 넘어서고 간극을 메우며」에서 잘 나타난다.⁹⁾

피들러에 따르면 조이스(J. Joyce)와 엘리엇(T. S. Eliot)으로 대표되는 모더니즘 문학은 난해하고 고답적이어서 일반 대중이 향유하기를 거부하는 귀족문학이며, 이들은 문학을 예술이라는 미명하에 소수의 문학적 사제들의 전유물로 만들며 그 난해성을 정당화했다고 비판한다. 문학에 대한 이러한 이분적 사고를 피들러는 사회구조의 반영으로 보았다. 즉 고급예술과 대중예술의 구분을 용인하고 부추기는 사회 구조란 식자와 무식자, 교양인과 비교양인, 부자와 빈자로 나누는 계급 사회라는 것이다. 그러나 이른바 후기산업사회로 진입하면서 대중이 사회구성의 주류를 이루게 됨에 따라 사실상 무계급적 사회가 되었고 따라서 특정한 지식계층을 위한 고급 문학과 그 외의 계층을 위한 저급문학이라는 발상 자체가 더 이상 유효하지 않다는 것이다. 그러므로 분명한 경계가 있는 것으로 여겨졌던 순수문학과 대중문학의 ‘경계를 건너서 그 간극을 메우는’ 작업이 새시대의 문학운동으로서 포스트모더니즘의 주된 내용이 되어야 한다는 것이

9) L. Fidler(신문수 역), 「경계를 넘어서고 간극을 메우며」(1969), 정정호·강내희 편, 『포스트모더니즘론』, 29-62쪽.

피들러의 주장이다.

즉 포스트모더니즘 미학에서는 고급문화와 저급문화, 엘리트 문화와 대중문화 사이의 경계는 더 이상 의미가 없다고 보고 있으며, 일반대중이 향유하는 대중문화나 저급문화에 깊은 관심을 보이고 있는 것을 그 특징으로 하고 있다. 더 나아가 두 문화사이의 교차와 융합 현상도 당연한 것으로 받아들이고 있다. 이러한 미학적 경향은 문화·예술 전반에 나타난 크로스오버/퓨전 현상을 미학적으로 확고히 해주고 있으며, 더 나아가 크로스오버 현상의 확산에 가속도를 더해주고 있다고 하겠다. 이에 따라 크로스오버/퓨전은 21세기 문화의 대표적 특징으로 논의되고 있다. 이러한 변화의 추이에 대해 양해림은 다음과 같이 설명한다: “문화계에서는 문학과 영화가 만나고, TV에서도 교양과 오락, 드라마나 코미디가 융합된 새로운 장르가 잇달아 탄생하고 있다. 대중음악계에서도 록과 랩이 결합한 음악이 인기를 얻고 있다. ... 문화의 장르들이 서로의 경계를 넘나들고 있다. 미술이 미술관 밖으로 뛰어나오는가 하면 연극과 무용이, 클래식과 팝이 문학과 컴퓨터가 즐거운 악수를 나눈다. 순수문화와 대중문화, 전통과 현대, 동서양이 틈을 섞는다. 장르 경계선이 허물어지고 장르간 통합, 장르의 해체가 가속화되고 있다. ... 이렇듯 퓨전은 세기말 문화의 새로운 코드로 떠오르면서 막강한 영향력을 행사하고 있다.”¹⁰⁾

2.2 음악적 포스트모더니즘¹¹⁾

음악에서는 -다른 분야보다는 비교적 늦은 시점인- 1980년대 들어 “포스트모더니즘 논의”가 시작되었다. 포스트모더니즘을 음악학에 처음 적용시킨 코놀트(Wulf Konold)는 「포스트모더니즘에서의 작곡」(1980년)이라는 글에서 70년대 초반에 나타난 음악적 변화와 이 개념을 연결시켰다.¹²⁾ 1950년대를 총렬음악과 전자음악으로, 60년대를 즉흥연주, 우연성 음악, 알레아, 음색작곡으로 특징지으면서, 코놀트는 70년대 초반에 작품과 개인을 묶어주는 어떤 연결성도 사라졌다고 지적하면서, 이 시기를 “포스트모더니즘”으로 명명되는 새로운 시기로 규정한 것이다¹³⁾. 다누저(Hermann Danuser)는 20세기 음악사의 시대 구분에 있어서, 1975년에 또 다른 시대구분의 경계가 드러났다고 지적하였다(1987).¹⁴⁾ 그는 70년대 중반 이후에는 “아방가르드와 모더니즘과의 결별”이 동시대 작곡가들의 중심 패러다임으로 등장했고, 여러 대립적 경향이 공존하게 되었다고 이 시기를 특징지으면서, 이를 포스트모더니즘과 연결하여 논의하였다.¹⁵⁾ 더 나아가 디벨리우스(Ulich Dibelius)는 「음악에서의 포스트모더니즘」(1989)이란 글에서 70년대 중반 이후의

10) 양해림, 미의 퓨전시대 - 미·예술·대중문화의 만남, 철학과 현실사 2001, 147쪽.

11) 줄고, 「음악적 포스트모더니즘에 대한 논의」, 『음악학 8』, 한국음악학학회 2001, 302쪽 이하 참조.

12) Wulf Konold, “Komponieren in der Postmoderne”, *Hindemith-Jahrbuch* 1981/X, Frankfurt, 1982, 77쪽.

13) Wulf Konold, “Die Musiker der siebziger Jahre”, *Musica*, 1978, 10쪽 : 위의 글, 77쪽 재인용.

14) Hermann Danuser, “Kulturen der Musik - Strukturen der Zeit. Synchron und diachrone Paradigmen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts”, *Musik Pädagogik und Musik -wissenschaft*, Wilhelmshaven, 1987, 207쪽.

15) Hermann Danuser, “Postmodernes Musikdenken - Lösung oder Flucht”, H. Danuser(hg.), *Neue Musik im politischen Wandel*, Mainz, 1991.

특정적 발전경향을 고려할 때, 포스트모더니즘을 음악에 적용하는 것이 적절하다고 주장한다.¹⁶⁾ 그는 이 시기에 20세기초부터 진행된 역사적 발전과정이 단절되었으며, 지금까지 적용된 예술의 목적, 즉 진보가(잠재적으로) 종말 되었다고 말한다. 그리고 아방가르드 경향이 약해진 이 시기의 포스트모던적 음악을 “새롭게 강화된 주관주의”의 특징으로 설명하였다.

즉 1970년대 들어 음악사의 흐름에서 어떤 뚜렷한 변화가 나타났고, 이를 여러 음악학자들은 포스트모더니즘으로 설명하고 있는 것이다. 그렇다면 음악에 나타난 포스트모더니즘의 특성은 어떻게 설명할 수 있을까? 필자는 1970년경 이후의 음악작품에 나타난 특징적 변화를 근거로 하여 음악적 포스트모더니즘의 미학을 다음과 같이 네 가지 관점에서 찾을 수 있다고 본다.

첫째, 포스트모더니즘은 음악에 있어서 <다양성/ 다원주의>의 미학으로 설명될 수 있다. 다양성은 -이전 시대와 비교할 때- 20세기 음악 전체에 해당되는 특성이라고 할 수 있지만, 70년대 이후 음악에서의 다양성은 -벨쉬의 용어를 빌리자면- “극단적 다양성”이라 명명할 수 있을 정도로, 음악적 흐름의 근간을 이루는 현상으로 자리잡았다.¹⁷⁾ 또한 차이에 주목하고, 각각의 개별적 현상에 가치를 부여하는 포스트모더니즘의 다양성은 “반(反) 총체적 특성”과 연결된다. 즉 하나의 상위 개념에 의해 시대의 경향을 설명하여, 주변의 것을 부수적인 것으로 가치절하하거나, 또는 하나의 통일적 원칙으로 작품을 구성하는 것을 당연하게 여기는 사고에서 벗어나, 새로운 시각에서 다양성을 받아들여지게 된 것이다. 이러한 <다양성/ 다원주의의 미학>은 음악에서 두 가지 측면에서, 즉 시대적 흐름과 작품 내적 측면에서 접근할 수 있다.

먼저 시대적 흐름의 입장에서 볼 때 70년대 이후는 뚜렷한 한 양식이 지배적으로 나타나지 않고, 다양한 양식이 각각 고유한 세계를 형성하면서 공존한다고 할 수 있다. 20-30년이라는 짧은 시간에 드러난 주요 경향은 <새로운 단순성>, <신낭만주의>, <신조성주의>, <최소음악>, <명상음악>, <인용음악> 등 다양하며, 또 다른 한편으로 자연과학 발전에 영향을 받은 <전자음악> 및 <컴퓨터 음악>의 발전도 계속되었다. 통일적인 음악양식을 찾기 어려운 이러한 상황은 예술음악 안에서의 현상만은 아니다. 즉 음악의 포스트모더니즘적 사고의 전환은 달하우스가 지적했던 70년대 이후 <음악 양식의 중심상실과 다원화>와 깊은 연관성을 갖는다. 포스트모더니즘의 <다원주의 미학>은 통일적인 현실보다는 혼합되고 이질적인, 그래서 논쟁의 여지가 있는 현실상을 포용하는 점에서 그 의미를 찾을 수 있겠다.

이러한 다양성은 작품 내재적 형식에서도 찾아볼 수 있다. 지금까지 -모더니즘의 미학관에 입각하자면- 하나의 작품은 독자적인 세계를 구성하면서 통일적인 어떤 요소에 의해 구성되었다. 예를 들어 조성에 근거한 작품에서는 기능화성학 법칙에 의한 화성 진행과, ‘조성’이라는 커다란 테두리가 작품의 내적인 통일성을 형성했으며, 12음기법이나 총렬음악도 음렬이라는 중심 요소가 작품 전체를 관통하면서, 작품을 구축하는 틀을 이루었다. 그러나 포스트모더니즘적 작품에서는 하나의 통일적 원칙에 의한 구성에서 벗어나, 시대적·양식적으로 다양한 요소들이 복합적으로 나타난다. 즉 한 작품 안에서 여러 시대에서 파생된, 다양한 양식의 부분들이 -예를

16) Ulrich Dibelius. “Postmoderne in der Musik”, *Neue Zeitschrift der Musik*, 1989, Vol. 2, 6쪽.

17) W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, 4쪽.

들어 무조음악과 조성음악, 바로크적 대위법과 고전시대 호모포니 양식 등이- 동시에 나타나는 새로운 작품 구성을 보여주는 것이다. “포스트모더니즘은 언어, 모델, 방법 등의 철저한 다원주의가 실행되는 곳에서 나타난다. 그런데 중요한 것은 이것이 여러 작품에 병렬적으로 나타나는 것이 아니라, 한 작품에서 서로 방해하면서 나타난다는 것이다”¹⁸⁾라는 포스트모더니즘적 다양성이, 바로 음악작품에서 그대로 드러난다고 하겠다. 이러한 예는 록버그(『피아노5중주』, 1975)와 펜데레츠키의 작품(『비올라 협주곡』, 1983/ 『폴랜드 레퀴엠』(1980-84)에서 찾아볼 수 있다.

둘째, 포스트모더니즘은 모더니즘적 독창미학에서 벗어나 <전통에 대한 새로운 관계>를 보여준다. 모더니즘의 중요한 특징 중의 하나는 새로움을 통한 진보 또는 발전에 대한 믿음이었다. 즉 음악사는 새로운 양식이 나타나면서 변화되고 발전되며, 작곡가의 가장 중요한 미적 능력은 독창적인 어떤 새로운 음악을 만들어 내는 것이라는 믿음을 가졌던 것이다. “독창미학”으로 설명되는 새로움에 대한 끊임없는 추구는 18세기 이후 20세기까지 서양음악사를 이끌어온 원동력이었다.¹⁹⁾

그러나 포스트모더니즘에서는 “태양 아래 새로운 것이 존재하지 않듯이 예술에도 이제 더 이상 새로운 것은 존재하지 않는다”는 논제 하에, 작품의 독창성을 더 이상 미적 카테고리 보지 않게 되었다. 음악에서도 마찬가지로 현상이 나타났다. 과거에 만들어진 음악 양식, 작품, 재료를 작품의 창작에 다시 사용하는 것이 이상하지 않은 일이 되었고, 그것이 작품의 예술적 가치를 해친다고 생각하지 않는다. 미술에서 도입된 인용(Zitat), 콜라쥬(Collage) 기법이 음악에 사용되는 것이 그 한 예이다.²⁰⁾ 베리오, 짐머만, 리게티, 크럼 등의 작품에서 드러나듯이, 그들은 자신의 작품을 완전히 새롭게 작곡하는 것이 아니라, 이미 전에 존재했던 여러 작품의 요소를 사용하여 혼합시켜서 만들었다. 이러한 특성은 쟁크스(Ch. Jencks)가 포스트모더니즘의 주요 특징으로 규정한, 옛것에서 새로움을 만들어내는 “이중 코드(Doppelkodierung/ double coding)”와 상응된다.²¹⁾ 즉 새로움에 대한 강박관념에서 벗어나, <전통>을 예술 창작의 요소로서 인정하게 된 것이다. 이는 록버그의 단언적 입장 표명에서 읽을 수 있다: “변화 그 자체를 위한 변화라는 아이디어의 희생자가 되는 것은 예술가에게는 저주에 다름 아니다. 왜냐하면 그것은 인간의 과거 경험의 가치와 진실을 빼앗아 가기 때문이다. 자신의 경험이 후세대에 의해서 의미 있는 것으로 간주되기를 원하는 자는 그 역시 그 앞 세대의 공헌을 높이 평가해야 한다. ... 모든 것을 새롭게 시작하는 것은 미덕이 아니다. 과거는 지워지기를 거부한다. [아방가르드적 진보를 주장하는] 블레즈와 달리 나는 기억상실증을 찬양하지 않겠다.”²²⁾ 이러한 전통관은 <역사 진행

18) W.Welsch, 위의 책, 17쪽.

19) 달하우스는 『음악미학』에서 이러한 독창미학의 역사가 이미 15세기에 시작된 것으로 본다: “최소한 오백년 전부터 -15세기의 이론가인 요하네스 텅토리스 이래로- 민속음악과 구분하기 위해서 예술음악(Kustmusik)이라 칭하는 영역에서는, 새로움은 결정적인 [미적] 기준으로 인정되어 왔다. C. Dahlhaus, 『음악미학』(조영주, 주동률 역), 이론과 실천 1991, 142쪽 이하.

20) 오희숙, 「음악적 '인용'기법 연구 - 20세기 후반 음악을 중심으로」, 『이화음악논집』 2001, 참조.

21) 쟁크스는 1986년 다음과 같이 포스트모더니즘을 정의하였다: “나는 포스트모더니즘을 1978년에 정의한 바와 마찬가지로 이중 코드라고 정의하고자 한다. [이는] 건축이 대중이나 기타 관련된 소수 그룹과 소통되도록 현대의 기술을 보통 전통적 건물 유형과 결합시키는 것이다.” Ch. Jencks, *What is Postmodernism*, London/ New York 1986, 14쪽.

의 부정>으로 연결된다. 즉 과거를 현재로 전위시킴으로서, 진보적 역사성은 부정되며, 오히려 역사적 순환이라는 특성이 나타난다.²³⁾ 이러한 예는 베리오의 『신포니아』, 크럼의 피아노 작품 『여름밤을 위한 음악』(1974 : 부제 “마크로코스모스”) 등에서 찾아볼 수 있다.

셋째, 포스트모더니즘은 음악의 수용적 측면을 고려하는 <주관성의 미학>, <새로운 내면성의 미학>을 보여준다. 20세기에 나타난 음악의 변화를 수용적 관점에서 특징짓는다면 청중과의 거리감으로 설명할 수 있을 것이다. 전통적 양식과의 급격한 단절, 음악개념 및 아름다움에 대한 가치의 변화 등으로 20세기 음악은 전통적으로 생각했던 주관적 감정의 표현과는 멀어졌고, 더욱이 독창성이 강하게 추구됨에 따라 수용적 측면에 관심을 거의 두지 않았다. 그러나 이러한 상황에 대한 비판 또는 반성이 작곡가들에 의해 시작되었다. 이는 특히 총렬주의 경향을 보인 다름슈타트 악파에 대한 반감으로 드러났는데, 예를 들어 헨체(H. W. Henze)는 당시의 상황을 다음과 같이 기술하였다 : “음악애호가나 음악소비자들은 무시당하고 있다. 쉬운 언어로 된 음악이라는 그들의 요구는 부적절한 것으로 치부되고 있다. 만약에 우리 엘리트 [작곡가]들이 이러한 현학성에 노출된다면, 우리는 경멸과 순교의 우월감으로 무장해야 할 것이다. ... 아도르노가 주장했듯이 작곡가가 해야 하는 일은 반항하고, 충격적이고, 약화되지 않는 잔인함을 전달하는 음악을 작곡하는 것이 되었다.”²⁴⁾ 이러한 상황에서 포스트모더니즘에서는 음악과 청중과의 거리를 좁히려는 시도들이 많이 나타났다. 70년대 이후 많은 작곡가들은 <주관성>, <고유한 내면성> 또는 <음악의 표현성>등을 공표화시키면서, 전통적 미학과의 연결점을 찾으려 하였는데, 이러한 시도를 통해 그들은 전통과 아방가르드로 나누어진 음악문화의 분열을 화합하고, 청중에게 폭 넓게 이해되는 음악을 창조하려고 하였다. 70년대 초반 이후 “표현의 강요”라고 할만큼 음악적 표현을 중요하게 본 림(W. Rihm)을 중심으로 나타난 <새로운 단순성 Neue Einfachheit>은 이러한 경향의 대표적 예에 속한다.

넷째, -앞에서 설명된- 다양성의 미학, 새로운 전통관, 수용의 측면을 고려한 주관적 내면성의 미학 등의 특성을 종합해 볼 때, 포스트모더니즘이 보여주는 새로운 관점은 모더니즘적 음악에서 추구되었던 <인식으로서의 예술>에서 <향유로서의 예술>로의 전환으로 마무리 할 수 있다.

전통에 대한 비판적 시각에서 새로움을 추구했던 모더니즘 미학에서, 예술은 어떤 즐거움이나 유쾌함을 주는 대상이라기 보다는, “진실”, “사회비판” 등 높은 가치를 추구하는 인식의 대상이 되었다. 이러한 관점은 작곡가와 청중 모두에게 적용되었다. 작곡가 자신은 자신의 작업에 보다 “높은” 의미를 부여하고 창작을 하였으며, 청중에게는 그러한 의미를 인식할 것이 요구되었다. 예를 들어 쇤베르크는 “작곡은 즐거움이었지만 이제는 의무가 되었다. 나는 내가 의무를 완수해야 한다는 것을 알고 있다. 나는 반드시 표현되어야 하는 것을 표현해야 한다. 나는 내가

22) The aesthetics of survival : A composer's View of 20th century Music. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1984.

23) 이러한 음악적 구조는 <최소음악>의 작품 진행 원리에서 찾을 수 있다. 하나의 모티브가 계속적인 반복을 보이는 최소음악에서는 이전의 발전적 구성에서 벗어나 순환구조를 보여준다.

24) H. W. Henze, *Music and Politics : collected writings 1953-1981*, trans. Peter Labanyi, London : Faber & Faber 1982, 40-41쪽.

원하거나 그렇지 않거나 간에 음악의 진보를 위해서 나의 생각들을 발전시켜야 할 의무를 느낀다"라고 말하면서, 작곡가로서 자신의 "엄숙한" 의무감을 피력하고 있다.²⁵⁾ 또한 아도르노는 이러한 숙고(熟考)로 만들어진 쇤베르크의 작품이 "가상과 유희를 부정함으로써 인식으로 나아가게 된다"고 높이 평가했으며, 이러한 음악에 대해 "난 저걸 이해할 수 없다"고 분노를 느끼는 청중을 "최악의 청중"으로 보고 있다.²⁶⁾ 이러한 예술관은 비단 쇤베르크와 아도르노에 한정되었다기 보다는, 총렬음악 및 다양한 아방가르드적 경향에서도 여전히 계속되었다. 그리고 이러한 예술관이 낳은 결과는 예술의 이분화 현상, 즉 고급예술과 저급예술이 뚜렷하게 구별되는 현상이다.

그렇지만 포스트모더니즘에서는 이러한 모더니즘의 이분적 사고가 비판되었고, 예술은 인식의 대상이 아니라, 미적 경험을 동참할 수 있는 차원으로 이해되기 시작했다. 이에 따라 음악에서는 <표현성>, <주관성> 등의 측면이 작곡가들에 새로이 주목받게된 현상과 함께 크로스오버(cross over) 현상이 활발해 지면서, 예술의 경계선이 흐려지게되었다. 이러한 현상은 <일상생활의 미학화>라는 측면에서 예술과 예술산업의 생산물을 서로 보완시키려는 시도로 설명되기도 한다. 이제 예술은 감상하고, 즐기고, 동참할 수 있는 것으로 이해되기 시작했고, 그 대상을 <고급>, <저급>으로 나누는 것이 아니라, 그러한 한계를 넘어서서 자유롭게 접근하게 된 것이다.²⁷⁾

이렇게 네 가지 관점에서 음악에 나타난 포스트모더니즘을 논할 때, 크로스오버/퓨전 현상은 포스트모더니즘 미학에 탄탄한 토대를 구축하고 있음을 알 수 있다. 그렇다면 이러한 미학이 음악 실제에서 어떻게 드러났는지를 살펴보자.

제3장 예술음악과 대중음악의 경계 넘나들기 시도들

예술음악과 대중음악의 크로스오버 현상은 경계 넘나들기의 주체에 따라 다음과 같이 4가지 관점(대중음악, 예술음악 연주자, 두 분야의 공동작업, 예술음악 창작)으로 구분하여 논의될 수 있다.

3. 1 대중음악에서의 예술음악 수용

대중음악과 예술음악의 경계 넘나들기가 가장 일반적으로 드러나는 영역은 대중음악 분야이다. 보통 팝, 록, 재즈 등 대중음악 분야에서 예술음악을 수용하는 경향에서 크로스오버 개념이

25) A. Schönberg, *Stil und Gedanke*, Noerdling 1976.

26) Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958.

27) 이러한 생각은 -문예학자 야우스(H. R. Jauf)에 의해- <향유의 미학 Ästhetik des Geniessens>으로 개념화되었다. H. R. Jauf, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt 1982, 71쪽; H. Danuser, "Postmodernes Musikdenken - Lösung oder Flucht?", *Neue Musik im politischen Wandel*, 62쪽 재인용.

생겨난 것을 비추어볼 때, 이는 당연한 현상이라고 할 수도 있겠다. 대중음악에서 예술음악 수용의 본격적 출발은 비틀즈(The Beatles)에서 찾을 수 있다. 비틀즈는 여러 곡에서 인도, 그리스 등의 민속음악과 악기를 도입하였고, 싱글 「All you need is love」(1967)에서는 J. S. 바흐의 「브란덴부르크 협주곡」 일부를 사용했다. 이후 나타난 대중음악에서의 예술음악 수용의 대표적 예는 <퓨전재즈>로, 재즈계의 거장 마일스 데이비스에 의해 시작된 퓨전재즈에서는 재즈와 록이나 클래식 등 다른 분야와의 융합을 시도하였다. 록음악 가운데 <아트록 Art Rock>은 예술음악적 요소를 적극적으로 록음악에 접목시키기도 하였다. 이러한 수용에서는 보통 예술음악이 가지고 있는 고도의 양식미, 사운드의 완벽한 형식미, 풍부한 선율 등을 통해 예술적 표현 영역을 넓히려는 의도를 찾아볼 수 있다.

대중음악에서의 예술음악 수용의 첫 번째 유형은 잘 알려진 고전음악의 선율을 “차용”하는 사례이다.²⁸⁾ 이 경우 예술 음악의 분야에서도 ‘대중적’으로 널리 알려진 바흐, 파헬렐, 비발디, 차이코프스키 등의 일부 곡을 제한적으로 사용하였고, 대부분 곡의 어떤 변형 없이 그대로 차용하는 특징을 보인다.

표 1. 예술음악을 사용한 대중음악 예 1

아티스트	곡명(앨범, 연도)	차용된 작품
Walter Muryphy	A Fifth of Beethoven (Saturday Night Fever OST, 1977)	베토벤의 「교향곡 5번」 1악장
Annie Haslam	Still Life (1985)	J.S.바흐의 「G선상의 아리아」
Coolio	C U When U Get There (My Soul, 1997)	파헬렐의 「캐논」
Sweetbox	Everything's Gonna Be Alright (Sweetbox, 1998)	J. S.바흐의 「G선상의 아리아」
Sweetbox	Superstar (Classified, 2001)	차이코프스키의 「백조의 호수」
이현우	헤어진 다음날 (Freewill of My Heart)	비발디의 「사계」 중 겨울 2악장
신화	T. O. P. (T. O. P., 1999)	차이코프스키의 「백조의 호수」

두 번째 유형은, 예술음악 작품을 대중음악 스타일로 변형시켜 리메이크하거나 앨범 전체에 걸쳐 새롭게 ‘도전’한 경우이다. 이러한 아티스트들의 특성은 우선 ‘연주력’이 탄탄한 구성원들이 있거나, 아예 오케스트라와 함께 앨범을 제작하는 것이다. 무디 블루스(The Moody Blues)는 드보르작의 「신세계 교향곡」을 모티브로 하여 곡을 만들어 런던 페스티벌 오케스트라와 함께 연주하여 “록 클래식 크로스오버”의 대표적 유형을 보여주었고, 하드 록 그룹 딥 퍼플(Deep Purple)은 로얄 필하모닉 오케스트라와 함께 앨범(Concerto for group and orchestra, 1970)을

28) 이정엽, 「대중음악에서의 크로스오버 현상에 대하여」, 참조, 2003(미간행).

녹음하여 록 클래식 크로스오버의 새로운 가능성을 제시하기도 하였다. 파리 음악학교에서 피아노를 공부한 자크 루시에(Jacques Loussier)는 재즈 음악계에서 본격적인 활동을 한 아티스트로서, 피에로 미셀로와 크리스티앙 가로스와 함께 <Play Bach>라는 트리오를 조직하여, 바흐곡을 재즈로 편곡 연주하여 커다란 대중적 성공을 거두었다. 그는 J. S. 바흐 음악만을 전문적으로 재즈스타일로 편곡하여 연주하여, 바흐 음악의 대중적 잠재력을 끌어낸 연주자로 평가 받고 있다.

표 2. 예술음악을 사용한 대중음악 예 II

아티스트	곡명(앨범, 년도)	사용된 작품
The Moody Blues	Day of Future Passed 앨범 전체(1967)	(London Festival Orchestra와 함께 녹음)
Emerson, Lake & Palmer	Pictures at an Exhibition 앨범 전체 (1972)	무소르그스키의 「전람회의 그림」
Yes	Can & Brahms (Fragile, 1972)	브람스의 「교향곡 4번」 1악장
Emerson, Lake & Powell	Mars, the Bringer of the War (E. L. P., 1987)	홀스트의 「행성」 중 화성
넥스트	Mars, the Bringer of the War (Lazenca, 1997)	홀스트의 「행성」 중 화성
Jacques Loussier	The very best of J. Loussier	J. S. 바흐의 여러 작품

이들 가운데 주목되는 시도는 “Emerson, Lake & Palmer”의 「전람회의 그림」이다. 에머슨(K. Emerson : 키보드), 레이크(G. Lake : 기타, 베이스, 노래), 파머(K. Paler : 드럼)로 구성된 이 그룹은 모두 기존 유명 그룹의 주멤버들이 따로 결성된 ‘슈퍼 그룹’이다. 이들은 정규적 음악교육을 받지 않았고, 무소르그스키에 대해 따로 배운 바도 없었지만, 무소르그스키 전람회의 그림 전곡을 록음악으로 연주하였고, 또한 부분적으로 가사까지 붙여서 노래하였다. 라이브 앨범으로 발매된 이 시도에 대해 “무소르그스키에 대한 폭력”이라는 비판적 시각이 있었고, 다른 한편으로는 록음악의 연주력이 예술음악의 수준에 능가할 수 있다는 가능성을 보여준다는 긍정적 반응도 있었다. 이 그룹은 이후 히나스테라, 코플랜드 등의 작품도 음악적 재료로 사용하였다.

3.2 예술음악 연주자들의 레파토리 확산

예술음악 분야에서 볼 수 있는 경계 넘나들기의 예는 작곡가보다 연주자에서 더 많이 볼 수 있다. 20세기 후반 들어 많은 고전음악 연주자들이 자신의 연주 레파토리를 대중음악 영역까지 확대시키고 있는데, 성악가 파바로티는 고향인 이탈리아 모데나에서 ‘스팅’ 등 대중가수와 함께 1992년부터 “파바로티와 친구들”이란 크로스오버 콘서트를 열고 음반을 발매하여 화제가 되었고, 우리나라의 경우 조수미의 크로스오버 앨범이 대중적으로 커다란 인기를 모으기도 하였다.²⁹⁾ 기악음악의 경우 정통 클래식 연주단체인 슈트트가르트 챔버 오케스트라(Stuttgart

Chamber Orchestra)가 J. S. 바흐의 「골드베르크 변주곡」을 현악 앙상블 편성으로 편곡하고, 부분적으로 피아노와 베이스가 연주하는 재즈 스타일로 연주하여 발매한 앨범을 언급할 수 있다. 이 앨범은 “바흐의 확장”이라는 새로운 미학을 창출했다는 평가를 받기도 하였다.

표 3. 연주자들의 크로스오버 앨범 예

아티스트	앨범명	대표적 수록곡
파바로티	파바로티와 친구들 1-6	Moon river 등 다양한 대중 노래
조수미	Only Love(2000)	뮤지컬 「미스 사이공」 중 I still believe 등.
김지연	노래'하는 'G선 위의 아리아'(2002)	「기차는 8시에 떠나네」, 영화 「시네마 천국」 중 사랑의 테마 등
신영옥	My Song(2003)	The Water Is Wide, Danny Boy, 얼굴, 별, 가을편지 등
보첼리(Andrea Bocelli)	Cieli di Toscana(토스카나의 하늘), (2001)	Melodramma 등

위에서 언급한 연주자들이 예술음악계에 기반을 가지고 대중음악으로 접근한 경우라면, 이들과는 달리 아예 대중음악적 마케팅으로 방향을 잡은 예술음악 출신의 연주자들도 있다. 대표적 예로는 바네사 메이(Vanessa Mae), 유진 박, 막심(Maxim) 등이 있고, 그룹으로는 본드(Bond), 아포칼립티카(Apocalyptica) 등이 있다. 싱가포르 태생의 영국 전자 바이올리니스트 바네사 메이는 J. S. 바흐의 「D단조 토카타와 푸가」 등의 고전음악과 다양한 대중음악을 연주하면서, 섹시함을 강조하는 여성 댄스 그룹과 유사한 활동을 하고 있다. 크로아티아 출신 피아니스트 막심(Maxim)은 헝가리 부다페스트 음악원 등에서 정식 피아노 교육을 받은 피아니스트로, 루빈 슈타인 국제 피아노 경연대회 및 폰트와즈 피아노 경연대회 등에서 1등을 수상한 바 있다. 이후 그는 레이저 쇼와 비디오 쇼가 진행되는 가운데 팝가수와 같은 독특한 의상으로 주목을 받으며, 예술음악을 대중적으로 편곡하여 연주하고 있다. 2001년 영국에서 결성된 여성 그룹 본드는 이오스(Eos, 바이올린), 에커(H. Ecker, 바이올린), 웨스터호프(G.-Y. Westerhoff, 첼로), 데이비스(T. Davis, 비올라)로 구성된 4인조 그룹으로, 데뷔 앨범 「Born」(2001)은 댄스곡과 함께 차이코프스키 및 유럽 민속 음악을 소재로 한 곡을 담고 있다. 이들은 “스페이스 걸스의 클래식 버전”이라는 평을 받고 있다. 아포칼립티카는 4인의 남성 첼리스트로 구성된 그룹으로 주로 록음악(메탈리카)을 연주하고 있다.³⁰⁾

29) 조수미의 「온리 러브」는 80만장의 판매기록을 보유하고 있다.

30) 이정엽, 위의 글.

3.3 예술음악과 대중음악의 공동 작업

경계 넘나들기의 또 다른 예는 전문적 음악가와 대중음악가의 공동 작업에서 나타난다. 도밍고(P. Domingo)와 존 덴버(J. Denver)가 함께 노래했던 「Perhaps love」는 정통 벨칸토 창법의 힘있고 아름다운 목소리와 팝 음악의 단순하고 서정적인 선율의 결합으로 많은 관심을 불러일으켰다. 우리 나라에서는 성악가 박인수와 대중가수 이동원이 함께 불렀던 「향수」가 이러한 예에 속한다.

이러한 작업은 기존의 음악을 사용하는 차원을 넘어서서, 두 영역을 예술적으로 결합시키는 시도를 보여주는데, 이러한 작업을 본격적으로 펼친 음악가로 요요마(Yo-Yo Ma)를 꼽을 수 있을 것이다. 요요마는 소니 클래식사 소속 아티스트로서 기존의 첼로곡을 거의 다 녹음한 금세기 최고의 첼로주자이다. 그러나 그는 다양한 음악적 관심을 보이면서, 크로스오버로 분야에서도 독보적 위치를 차지하고 있다. 요요마는 1996년 흑인 가수 바비 맥페린과 함께 크로스 오버 앨범(「Hush」³¹⁾을 발매한 것을 필두로, 다양한 대중음악 연주자들과 성공적인 크로스 음반을 발표하였다. 음반 「Suite for Cello & Jazz Piano Trio」에서는 재즈 피아니스트이자 작곡가인 끌로드 볼링(Claude Bolling)의 피아노 선율과 첼로가 독특하게 결합된 수준 높은 음악을 보여주고 있으며, 플루티스트 랑팔(Jean-Pierre Rampal)과 끌로드 볼링과 함께한 앨범 「바로크와 블루」(Baroque and Blue) 역시 대중성과 예술성의 성공적인 결합으로 평가된다. 또한 요요마는 셸리 포터(Sally Potter) 감독의 영화 「탱고 레슨 The Tango Lesson」의 사운드 트랙 앨범을 녹음하기도 하였다. 최근 들어 대중음악 뿐 아니라, 동아시아의 민속음악에도 관심을 갖고 활동의 폭을 넓히는 요요마의 음악세계는 그의 열린 음악관에 근거한다: “이제 한 문화권이 외부에 대해 문을 닫고 살 수 있는 시대는 지났습니다. 중국인의 혈통을 갖고 서구에서 활동하는 저는 이런 사실을 더 깊게 체감합니다. 세계 문화권들은 점점 더 상호의존성이 높아지고 있습니다. 음악은 다른 문화의 핵심에 다가갈 수 있는, 고도로 표현적인 예술장르입니다.”

대중 음악 영역에서 예술음악과의 공동작업을 보여준 예로는 바비 맥페린(Bobby McFerrin)을 꼽을 수 있다. 그는 뉴욕 출생의 재즈 보컬리스트로, 팝·재즈·클래식에 이르기까지 다양한 장르의 음악을 접목하고 있다. 영화 「카테일」의 삽입곡 「Don't Worry. Be Happy」로 잘 알려져 있는 그는 오케스트라의 표현력에 버금가는 최고난도의 미성의 부드러운 목소리로 때로 속사포 같은 빠르기로 저음과 고음을 자유자재로 구사하는 '목소리의 마술사'로 평가받는다. 맥페린은 첼리스트 요요마가 함께 한 앨범 「Hush」로 소니 클래식에 데뷔했고, 1996년 6월에는 자신의 첫 번째 클래식 앨범(「Paper Music」)을 세인트 폴 챔버 오케스트라(Saint Paul Chamber Orchestra)와 함께 녹음했다. 이 앨범에서 그는 멘델스존, 모차르트, 바흐, 스트라빈스키, 그리고 차이코프스키의 음악을 지휘하고 노래했다. 교향곡 지휘자로도 데뷔한 그는 뉴욕 필하모니, 시카고 심포니, 클리브랜드 오케스트라 등에서 지휘를 했다. 1996년에는 젊은 청중들을 클래식 음악에 끌어들이려는 노력을 인정받아 음악가로서는 유례가 드물게 언론의 집중적인 조명을 받

31) 이 앨범은 2년동안 빌보드 클래식 크로스오버 차트에 올랐으며, 1996년 골드 앨범에 선정되었다.

았다.

예술음악과 대중음악과 공동작업의 또 다른 예는 성악분야에서 나타난 ‘팝페라’에서 찾을 수 있다. 1997년 워싱턴 포스트가 팝과 오페라의 결합이라는 뜻에서 명명한 ‘팝페라’는 다양한 아티스트에 의해 시도되었다. 팝페라의 원조 격인 사라 브라이트만은 무명 성악가였던 안드레아 보첼리와 함께 1997년 ‘타임 투 세이 굿바이’(Time to Say Goodbye)를 불러 보첼리를 세계적 팝페라 스타로 띄웠다는 평가를 받고 있으며, 칠강 노동자에서 팝과 클래식 창법을 자유자재로 구사하는 팝페라 스타로 떠오른 영국의 러셀 왓슨은 유니버설에서 ‘더 보이즈’라는 음반을 발매하였다.³²⁾

3.4 예술음악 창작에 나타난 경계 넘나들기 시도

예술음악 창작에서 대중음악을 수용한 예는 20세기 전반기로 거슬러 올라간다. 드뷔시는 「어린이 코너」(1908) 가운데 ‘콜리우기의 Cake Walk’에서 재즈의 특징적 리듬을 수용하였는데, 이러한 시도는 -이 곡에서 바그너의 트리스탄과 이졸데 서곡 부분을 인용한 것과 함께- 낭만적 예술세계를 패러디화하고, 대중음악에서 빌려온 가볍고 유희적인 양식으로 ‘예술세계’와 거리감을 가지려는 의도를 내포하고 있다. 이후 대중음악에 대한 본격적인 관심은 1920년대에 나타난다. 힌데미트, 크세벡, 아이슬러 등 당시 음악계에 새롭게 등장한 작곡가들은 ‘예술을 위한 예술’을 거부하고 음악과 삶의 연계를 모색하면서, 음악의 기능성과 대중성에 관심을 갖게되었다. 이러한 맥락에서 재즈를 비롯한 대중음악을 예술음악에 수용하는 다양한 시도가 나타났다. 힌데미트(P. Hindemith)는 「피아노 모음곡 1922」에서 지미, 보스턴, 랙타임 등의 재즈음악을 수용하였고, 바일(K. Weill)은 「서푼짜리 오페라」에서 역시 재즈적 요소를 대거 수용하였다. 그러나 현대음악에 나타난 청중과의 거리감을 좁히려는 이러한 시도는 이후 드문 현상이 되었다.

물론 경계허물기의 시도가 아주 없는 것은 아니다. 20세기 서양음악사의 흐름을 고찰해볼 때 1920년대부터 50년대까지 영향을 미친 신고전주의 음악의 경우, 전통과 새로움의 경계를 넘나드는 시도가 있었고, 1950년대의 아방가르드적 음악에서는 음악에 시각적 요소가 첨가되고, 음악·미술·연극·영화 등의 영역을 넘나드는 시도 등이 나타났다. 그러나 크로스오버/ 퓨전 현상이 중요한 의미를 갖게되는 20세기 후반에 이르러서도 대중음악에 관심을 가지고 이를 예술음악에 수용하거나, 대중음악 스타일에서 영향을 받는 작품들은 -앞에서 언급한 분야와 비교해볼 때- 매우 드물게 나타난다. 포스트모더니즘 미학과 관련하여 볼 때 음악의 창작에 있어서는 대중음악과 예술음악의 크로스오버 대신에, 청중의 수용에 관심을 기울이며 작품과 청중과의 거리감을 좁히려는 시도가 다양하게 나타났을 뿐이다. 즉 1970년대 이후 많은 작곡가들은 <주관성>, <고유한 내면성> 또는 <음악의 표현성>등을 공표화시키면서 조성과 전통적 형식을 수용하여, 전통적 미학과의 연결점을 찾으려 하였다. 이러한 예는 림, 펜데레츠키, 피르트 등의 대표적 포스트모더니즘 작곡가에서 찾을 수 있다.

32) 홍석우, “팝페라 열풍”, 『한국일보』, 2003. 6. 7.

림(W. Rihm)은 <새로운 단순성 Neue Einfachheit> 경향의 작품을 통해 새로운 음악의 표현성을 시도하였다. 림은 음악에서의 단순성을 1)관계의 단순성, 즉 형식적인 명확성, 2) 수단의 단순성, 즉 음재료의 명확성, 3) 감정이 단순성, 즉 복합적 내용의 단순화로 설명하면서, 청중과의 의사소통이 가능한 음악을 쓰려고 하였다. 즉 그는 이해할 수 있고, 접근하기 쉬운 음악을 추구하였는데, 이는 주관에 호소하는 고백적 음악언어(Bekenntnismusik) 또는 감정의 내면적 추구, 표현으로도 시도된 것이다. 볼프강 림은 자신의 말처럼 “나쁘게 들리는 음악 이후에” 이제는 “좋게 울리는 음악”을 작곡하려고 한 것이다.³³⁾ 예를 들어 “가장 내면적인 것에서(Im Innersten)”라는 부제가 붙은 림의 현악4중주(1976)는 전체 6악장에서 다양한 집중성의 정도가 긴장 곡선을 만들어 낸다 : 1악장과 5악장에는 폭발하는 듯한 극적 표현력이 집약적으로 드러난다면, 2, 3, 4악장에서는 점차 집중성의 정도가 안정적으로 나타난다. 그리고 마지막 6악장에서는 크레센도나 디미뉴엔도가 한번도 나오지 않으면서, 이러한 집중성에서 해방된 내면적 세계를 나타낸다. 즉 이 작품에서는 섬세한 표현의 능력이(폭발하여 드러나는) 내면성으로 개성 있게 드러난다고 하겠다.

청중에게 다가가는 음악의 감정적 측면을 고려한 또 다른 예는 펜데레츠키의 신낭만주의적 작품, 『바이올린 협주곡』(1976)에서 발견된다. 조성적 기반에 근거하여 극적인 감정이 강조된 『바이올린 협주곡』은 연주시간이 약40분 정도 소요되는 -교향곡을 능가하는- 대규모적 기악작품이다. 베토벤, 차이코프스키의 전통적 바이올린 협주곡을 계승한 이 작품은, 특히 낭만적 협주곡의 매우 심각한 열정적 표현을 보여주며, 양식적으로는 바그너의 반응계적 경향을 보여준다.

더 나아가 현재 유럽에서 활발한 활동을 하는 소련 출신의 작곡가 뢰르트(Arvo Pärt)의 작품에서도 음악의 내면성 추구를 발견할 수 있다. 그의 작품은 친숙한 조성을 기반으로한 단순한 구조를 보이며, 다른 설명이 필요 없을 정도로, 청각적으로 이해될 수 있는 반복 구조를 보인다. 이러한 예는 『Tabula rasa』(1977)에서 볼 수 있다. 이 작품은 두 악장으로 구성되었는데, 첫 악장은 “유희(Ludus)”, 둘째 악장은 “침묵(Silentium)”으로 제목이 붙여졌다. 히포도리안 선법과 a단조의 결합이 이루어진 1악장에서는 처음에 바이올린에 의해 강하게 a음이 옥타브로 나타난 이후, 두 악기가 쌍을 이루어, 한 악기는 a음을 계속 연주하는 동안 다른 악기는 장6도로 하강 진행을 한다.³⁴⁾ 이러한 음진행이 이 악장에서 8번 반복되면서, 이 작품은 독특한 음향을 창출하며, 이러한 면에서 미학적으로 새로운 내면성의 증거로 평가된다.³⁵⁾

반면 한국의 경우 예술음악과 대중음악의 경계를 넘나드는 시도는 작곡가 이건용에서 찾아볼 수 있다. 이건용의 음반 <혼자사랑>은 예술가곡과 대중노래의 음악적 어법을 결합시킨 다양한 노래를 수록하고 있다. 노래에 사용된 시는 오늘날 많이 알려진 시인 최영미, 도종환, 하종오 등의 것으로, 대중에게 직접적으로 다가설 수 있도록 배려되었다. 단순한 선율은 절절한 한을 담은 듯한 전경옥의 음성으로 표현력있게 노래되고 있으며, 화성적 복잡성을 단순하게 풀어가

33) W. Rihm, “Neue Einfachheit - Aus- und Einfaele”, in : HiFi Stereophonie, 16 Jg.(1977), H.4, S.420쪽.

34) 김은하, “For Silence- 20세기 음악적 현상인 정적에 대하여”, 2000년 5월 17일 한국서양음악학회 발표논문.

35) H. Danuser, “Innerlichkeit und Äußerlichkeit in der Musikästhetik der Gegenwart”, E. Jost(hg.), *Die Musik der achtziger Jahre*, Mainz 1990, 24쪽.

는 기타 반주는 이러한 선율을 음악적으로 받쳐주고 있다. 이 음반에 수록된 노래들은 전문가를 위한 예술음악과 일반인을 위한 대중음악의 경계를 넘어서, 보다 보편적인 음악양식을 구축하고자 노력하는 이건용 음악관의 발로라고 볼 수 있을 것이다.

악보에 1. 이건용의 「아도니스를 위한 연가」

No. _____ 4. 아도니스를 위한 연가 _____

너 의 인 생
 세 도 칸반꿈 황 한 바 칸 이 물 맛 갓 리
 바 람 기 갈 때 숲 이 두 울 때 처 럼
 덩 구 음 의 잘 무 리 버 릴 때 처 럼
 싱 라 가 여 라 를 지 니 간 가 라 처 럼 시 리 고
 아 픈 혼 정 들 남 갓 은 카

제4장 맺는말

이 글에서는 20세기 문화·예술 전반에 커다란 영향을 미친 포스트모더니즘 미학에 근거하여 나타난 크로스오버 현상을 예술음악과 대중음악의 경계 넘나들기의 시각에서 살펴보았다. 이러한 논의의 결과를 필자는 다음과 같이 정리하고자 한다.

20세기 후반 예술 전반에 큰 영향을 미친 포스트모더니즘은 고급예술과 저급예술의 이분법적 사고에서 벗어나 두 영역이 서로 교차·융합하는 계기를 마련해 주었고, 실제적으로 여러 분야에서 다양한 방식에 의한 크로스오버의 시도가 나타나기 시작하였다. 음악의 분야에서도 1970년대를 전후로 포스트모더니즘적 특성이 부각되면서, 음악사의 새로운 패러다임 변화가 나타나고, 그 한 특징으로서 크로스오버 현상도 활발하게 전개되었다.

특히 대중음악의 영역에서 볼 때 예술음악을 다양한 방식으로 수용하여, 지금까지 뚜렷했던 예술음악과 대중음악 경계를 넘나들고, 더 나아가 고급문화와 저급문화의 구분을 흐리게 하는 많은 시도들이 있었다. 예술음악의 분야에서는 연주자들의 레퍼토리 확장이 눈에 띄는 크로스오버 현상으로 부각되었다.

그렇다면 이렇게 나타난 크로스오버 현상을 어떻게 바라볼 것인가? 여기에는 긍정적 측면과 부정적 측면이 함께 나타난다. 한편으로 예술음악과 대중음악의 경계 넘나들기 시도는 새롭고 자유로운 표현의 한 방법으로 예술에서의 가능성 확장으로 이해할 수 있다. 또한 포스트모더니즘 미학과 맞물려 -소수의 청중에게만 이해 가능한- 모더니즘에 의해 강요된 예술 개념에서 벗어나, 예술에 대한 이해를 확장시키고, 예술이 청중에게 직접적으로 다가갈 수 있게 한다는 점에서 의미를 찾을 수 있을 것이다. 다양한 방식으로 재즈화된 바흐를 들을 때, 대중음악 속에서 귀에 익은 베토벤을 들을 때 청중은 새로운 미적 경험을 하게 되며, 음악에 한 발 더 다가 설 수 있을 것이다. 그러나 다른 한편으로 크로스오버 현상 속에는 -<예술성> 자체보다는 -<대중성> 및 <상업성>에 대한 높은 관심이 내재되어 있다. 대중음악 영역에서의 경계 넘나들기 시도는 대중음악의 수준이 예술음악을 기술적·미학적으로 능가할 수 있다는 과시, 그리고 대중에 한 발 더 다가가려는 상업적 고려 등의 요소가 내재하고 있음을 부인할 수는 없으며, 또한 예술음악 연주자들의 레퍼토리 확장 역시 대중성·홍행성과 밀접한 관련을 가지고 있다. 18-19세기 레퍼토리만으로는 한계에 이르렀고, 그렇다고 난해한 20세기 음악을 연주할 수도 없는 상황에서 크로스오버는 훌륭한 타개책이 되었다. 제도권 음악의 품위도 유지하고 대중성도 성취할 수 있는 방식으로 이러한 시도가 나타난 것이다. 이러한 점에서 Ch. 뷔르거(Christa Bürger)의 포스트모더니즘 비판 36), 즉 포스트모더니즘에서 예술의 비판적 역할이 사라지고, 또한 미적 자율성을 포기한 문화가 나타나며, 소비를 활성화시킨다는 비판은 크로스오버 음악에서도 생각해볼 문제이다.

그러나 대중음악계 및 예술음악 연주계에서와는 차별화되어, 예술음악 창작분야에서는 크로

36) Ch. Bürger, "Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA", Ch. und Peter Bürger(hg.), *Postmoderne : Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt 1987.

스오버 현상이 아주 다르게 전개되었다. 1970년대 이후 모더니즘적 미학에서 벗어나 새로운 시도를 전개한 음악계의 상황에서 작곡가들이 관심을 가진 것은 다양성의 추구였다. 크로스오버 현상은 독창미학에서 벗어나 기존의 음악적 재료를 사용한 전통과 새로움, 여러 시대의 양식 및 형식을 함께 사용하는 다양성의 차원에서 나타났으며, 대중과의 교감에 대한 관심은 <새로운 단순성>, <신조성주의>, <신낭만주의> 등 전통적 양식과 미학관의 재수용을 통해 나타났다. 그렇기 때문에 20세기 후반부터 현재까지 활동하는 대표적 작곡가 펜데레츠키, 크럼, 피르트, 록버그, 헨체, 이건용 등의 음악에서는 직접적인 대중음악과의 크로스오버 현상은 거의 드문 현상이었다. 이들이 대중에게 다가서는 방식은 여전히 예술적 영역에 머물러 있다.

이러한 맥락에서 최근 회자되는 “크로스오버”/“퓨전”이 음악에 일반적으로 나타나는 현상으로 이해되기에는 무리가 있다고 필자는 본다. 포스트모더니즘이 파급되면서 문화·예술전반에 나타난 크로스오버/퓨전 현상으로 인해 무엇보다 대중문화의 저변확대를 통해 소위 고급예술과 대중예술의 경계가 허물어졌다는 주장이 많이 나타나고, 21세기는 대중문화의 시대라는 주장이 여기저기서 전개되고 있다. 그러나 음악의 분야를 살펴보면 이는 매우 부분적 현상이다. 예술의 상품화, 대중화 현상과 맞물린 이러한 주장과는 무관하게, 예술성을 다양하게 모색하는 현대의 작곡가들의 노력은 “크로스오버/퓨전” 현상으로 설명할 수 없기 때문이다. 음악에서 포스트모더니즘은 보다 다양한 관점에서 나타났다. 그러므로 최근 작곡가들의 순수한 노력을 단순히 귀족적·엘리트적 사고로 단순히 비판하고, 음악에서의 포스트모더니즘을 크로스오버를 중심으로 접근하여 대중문화의 저변확대, 예술의 대중화로 단편적으로 이해하는 시각은 반드시 수정되어야 할 것이다. 이러한 입장에서 보자면 이 글의 서두에 언급된 쇼펜하우어와 아도르노의 주장은 아직도 유효하지 않을까?

참고문헌

- 김성곤, 퓨전시대의 새로운 문화읽기, 문학사상사 2003.
 정정호·강내희 편, 『포스트모더니즘론』, 도서출판 터 1989.
 김옥동, 모더니즘과 포스트모더니즘, 현암사 1992.
 김혜숙·김혜련, 예술과 사상, 이대출판부 1997.
 양해립, 미의 퓨전시대 - 미·예술·대중문화의 만남, 철학과 현실사 2001.
 오희숙, 「음악적 포스트모더니즘에 대한 논의」, 『음악학 8』, 한국음악학학회 2001.
 오희숙, 「음악적 ‘인용’기법 연구 - 20세기 후반 음악을 중심으로」, 『이화음악논집』 2001.
 홍정수·오희숙, 『음악미학』, 음악세계 1999.
 Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958.
 Boehmer, K., “Utopische Perspektiven des Serialismus. Plädoyer für eine Moderne nach der Postmoderne”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 1989 Vol 4.
 Budde, E., “Zitat, Collage, Montage”, *Die Musik der sechziger Jahre*, hg. v. R. Stephan, Mainz 1972.
 _____, “Der Pluralismus der Moderne und/oder die Postmoderne”, O. Kollerisch(hg.), *Wiedereinigung*

- und Neubestimmung. Der Fall "Postmoderne" in der Musik*, Graz 1993.
- Bürger, P., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.
- Danuser, H., *Die Musik des 20. Jh.*, Laaber 1984.
- _____, *Kulturen der Musik - Strukturen der Zeit. Synchroner und diachroner Paradigmen der Musikgeschichte des 20. Jh.*, in : Arnfried Edler u.a.(Hg.), *Musikpädagogik und Musikwissenschaft*, Wilhelmshaven 1987.
- _____, *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, W. Gruhn(hg.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*.
- _____, *Innerlichkeit und Äußerlichkeit in der Musikästhetik der Gegenwart*, in : E. Jost(hg.), *Die Musik der achtziger Jahre*, Mainz 1990.
- _____, "Postmodernes Musikdenken - Lösung oder Flucht", H. Danuser(hg.), *Neue Musik im politischen Wandel*, Mainz 1991.
- _____, "Die Postmodernität des John Cage. Der experimentelle Künstler in der Sicht Jean-François Leotards", *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall "Postmoderne" in der Musik*, Wien-Graz 1993.
- Dibelius, U., "Postmoderne in der Musik", *Neue Zeitschrift für Musik*, 1989 Vol 2.
- Gruhn, W.(hg.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, Regensburg 1989.
- Habermas, J., "Die Moderne - ein unvollendetes Projekt", W. Welsch, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988
- Hassan, Ihab(정정호 · 이소영 편), 『포스트모더니즘 개론 - 현대문화와 문학이론』, 한신문화사 1993.
- Jencks, Ch.(신수현 역), 『포스트모더니즘』, 열화당 1992.
- Kaehler, K. W., "Philosophische Ästhetik im Zeichen der Postmoderne", *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*.
- Konold, W., "Komponieren in der Postmoderne", *Hindemith-Jahrbuch 1981/X*, Frankfurt 1982.
- Mahnkopf, C.-S., "Das Überdauern der musikalischen Eigenlogik. Reflexion zu einer Ästhetik des Surplus", *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*.
- Motte-Haber, H. de l., "Merkmale Postmoderner Musik", W. Gruhn(hg.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*.
- _____, "Musikalische Postmoderne", *Bayerische Akademie der Schönen Künste. Jahrbuch 4*, 1990.
- Schäfer, Th., "Anti-Moderne oder Avantgarde-Konzept? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne", *IRASM* 1995, Heft 2
- Weber, H., "George Crumb : Amplified Piano - Amplified Tradition. Zur Kritik 'Postmodernen' Komponieren", *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*.
- Welsch, W., *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1991.
- Welsch, W./ Ch. Pries, *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von J.-F.Lyotard*, Weinheim 1991.

Abstract

Crossover und Postmoderne : Eine Studie über die Überwindung des Grabens zwischen artifizieller und Unterhaltungsmusik

Heesook Oh

Die Postmoderne wird als wichtiger Begriff verwendet, um die heutige Zeit zu beschreiben, besonders in der Philosophie und in der Kunst. Sie hat in vielen Bereichen unseres Lebens, wie z.B. der Architektur, Kultur, Film, Ballett, Religion, Politik und Mode ihre Wirkungskreise gezogen. Auch in der Musik des 20. Jh. wurde Postmoderne als ein wichtiges Phänomen akzeptiert. Besonders zeichnet sich die musikalische Postmoderne aus durch ihre Überwindung der Kluft zwischen artifizieller Musik und Trivialmusik. In diesem Zusammenhant wird "Crossover" ein wichtiges Merkmal der Musik in unserer Zeit.

In dieser Studie wurde versucht, aus dem Aspekt der musikalischen Postmoderne Crossover zu untersuchen. In der Moderne wurde die Tradition kritisch beäugelt, was mit einem verlangen nach Neuem ausgedrückt wurde. Hier war Kunst weniger ein Genussobjekt denn ein Erkenntnisobjekt, das höhere Werte wie <Wahrheit> und <Gesellschaftskritik> zu erkennen und zu erfüllen hatte. Diese Sichtweise teilten Komponisten wie auch das Publikum. Der Komponist schuf also ein Werk, dem er einen höheren Sinn verlieh, während dem Publikum abverlangt wurde, dass es diese Bedeutung erkennt und nachvollzieht. Dies führte aber zu einer Zweiteilung der Kunst in eine hohe Kunst und eine niedere Kunst oder auch Trivialkunst. Adornos Teilung der Musikkultur des 20. Jahrhunderts in Avantgarde und Kitsch bringt diese Situation auf den Punkt. Demnach näherte sich die Position der Kunst für die Kunst einem immer elitäreren und akademischeren Denken, während die Massenkultur dank der Vermarktung immer weiter verbreitet wurde, was einen tiefen Abgrund zwischen den beiden verursachte.

Doch in der Postmoderne wurde dieses dichotomische Denken verurteilt. L. Fiedler drückt dies so aus : "Die Vorstellung von einer Kunst für die 'Gebildeten' und einer Subkunst für die 'Ungebildeten' bezeugt den letzten Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft, wie sie nur einer Klassengesellschaft zustünde." Kunst in der Postmoderne ist kein Gegenstand des Erkennens, sondern ein ästhetisches Erlebnis an dem man teilhaben kann. Dies führte zur Überwindung des Abgrundes zwischen hoher und niederer Kunst. Ausdruck und Subjektivität wurden die neuen Schlagwörter für die Komponisten und gerade in letzter Zeit treten immer häufiger Crossover-Formen in Erscheinung, wie z.B. bei dem Pianisten Friedrich Gulda, der klassische Werke auf jazzige Weise improvisiert oder aber auch bei zahlreichen

Konzerten, wo klassische Musik und Unterhaltungsmusik unter einem Dach und Fach gebracht werden. Diese Beispiele zeugen für den Wandel im musikalischen Denken bezüglich einer Ästhetisierung des Alltagsleben, was als Versuch gesehen wird, Kunst und Produkte der Kunstvermarktung zu ergänzen.

In diesem Wandlung der musikalischen Anschauung wurde "Crossover" ein wichtiges Charakterikum unser Zeit. Aber nach der Untersuchung von "Crossover" in artifizierter Musik wurde festgestellt, daß "Crossover" nur ein kleiner Teil der heutigen Musikkultur ist. Die sog. postmoderne Komponisten wie K. Penderecki, W. Rihm, G. Rochberg haben auf einer anderen Weise musikalische Postmoderne in seiner Komposition ausgedrückt, und fast keine "Crossover"-Musik komponiert. Nur in dem Bereich der Unterhaltungsmusik läßt sich mehrere Versuche zur Überwindung des Grabens zwischen artifizierter Musik und Unterhaltungsmusik finden. So ist es nötig, daß wir die Bedeutung von "Crossover" genau erkennen und nicht übertreiben.

전통음악의 크로스오버와 창작국악*

정성훈

연세대학교 강사

차 례

서론

음악은 기호다

서양음악이란?

서구문화와 비 서구문화의 만남

전통음악의 크로스오버

국악의 크로스오버

결론

참고문헌

서 론

이 글의 목적은 첫째, 20세기 이후의 비 서구전통음악에서 발생하는 크로스오버 현상을 살펴 보는데 있어서 어떤 문제들이 있는가를 알아보는 것이다. 둘째로는 한국의 전통음악에서는 크로스오버 현상이 어떻게 발생하는지 앞에서 언급한 문제들과 관련해서 살펴보고, 마지막으로 결론에서는 크로스오버 현상과 관련된 전통음악은 앞으로 어떠한 방향으로 나아갈 것인지, 과연 바람직한 방향은 있는 것인지 생각해본다.

음악에서 크로스오버 라는 것은 어떤 장르의 곡이 다른 장르와 혼합되어서 특정 음악의 틀을 넘어서는 것을 뜻하는데 다른 말로 두 개 이상의 서로 다른 음악 장르가 한 곡에 같이 쓰이는 현상을 나타낸다. 재즈-락(jazz-rock) 이라는, 재즈 선율에 락 리듬이 같이 쓰인 미국의 대중음악 장르가 1960년대에 나타났는데 1970년대에 들어서면서 재즈-락 장르의 주요 곡 들이 등장하였다. 이때 이러한 스타일의 음악이 '크로스오버'라는 이름으로 알려지기 시작했는데 그 이유는 재즈-락 이라는 새로운 음악이 재즈 시장으로부터 일반 대중음악(popular music) 시장으로 건너가서(crossed over) 팔렸기 때문이다.¹⁾

* 이 논문은 연세음악연구소에서 주최한 2003 추계 학술 심포지엄에서 발표된 논문이다.

1) "The style was also known as crossover because sales of the music crossed over from the jazz market

두 개 이상의 차트에 동시에 등장하는 크로스오버 현상은 20세기 후반에 들어서면서는 거의 모든 대중음악 장르에서 찾아볼 수 있는데 1980년대 초 성악가인 플라시도 도밍고와 미국 포크 음악 가수인 존 덴버가 함께 부른 퍼haps 러브(Perhaps Love) 라는 노래가 대표적인 예이다.²⁾

현재 한국에서 일반적으로 쓰이는 크로스오버라는 말은 두 개의 서로 다른 장르인 서양고전 음악과 대중음악이 한 곡에서 같이 쓰이는 현상을 설명하는 것인데 비 서구전통음악의 크로스 오버 경우에는 이것과는 조금 다른 시각을 필요로 한다. 그 이유는 서양 고전음악과 대중음악은 모두 동일하게 기능화성을 쓰는 조성음악인데 반해서 비 서구전통음악은 기능화성을 쓰지 않고 또한 조성적인 개념이 없는, 서양음악과는 완전히 다른 음악이기 때문이다. 이 글에서는 서유럽의 후기 르네상스시대에 형성되기 시작하여 바로크와 고전주의 시대를 거치면서 정점에 도달한 조성과 기능화성을 쓰는 음악을 ‘서양음악(Western music)’이라고 하고, 서양의 조성과 기능화성을 쓰지 않는, 비 서구 각 문화의 전통적인 음악을 ‘비 서구전통음악(non-Western traditional music)’이라고 하겠다.³⁾

음악은 기호다

음악은 기호(sign)이고 기호는 사람들간의 약속이다. 사람들은 음악을 들으며 그 약속된 의미를 서로 이해할 수 있다. 하지만 음악을 들을 때 그 의미를 이해할 수 있는 경우는 오직 그 음악이 속한 문화와 같은 문화에 소속된 사람들간에만 가능한 일이다. 서로 다른 문화에 속한 사람들이 하나의 음악을 같이 들었을 때 그 음악의 기호로써의 의미에 대해서는 서로 문화마다 다르게 해석하게 되는 것이다. 한 음악을 하나의 기호로 인식하게 되는 계기는 어렸을 때부터 경험해온 음악 외적인 행동과 그 행동과 연관된 어떤 특정한 음악을 반복해서 들음으로써 각 개인의 경험의 축적에 의한 것이다. 그것을 통해서 그 음악은 그 집단의 기억 속에서 기호화, 상징화된다. 축적된 경험(불어로 베크 vecu)은 그 사람이 속한 문화와 관련이 있다. 이러한 음악 외적인 것을 이해함으로써 그것과 관련된 음악의 기호로써의 의미를 이해할 수 있고 결국은 음악을 통해서 인간을 이해하게 되는 것이다.

음악이 기호로 쓰이는 예로써 현재 한국에서 결혼예식이 끝나고 신랑과 신부가 퇴장할 때 거의 예외없이 연주되는 ‘축혼행진곡’이라는 곡이 있다. 이 음악은 19세기에 서유럽에서 살았던 멘델스존이 작곡한 음악극 ‘한 여름밤의 꿈’에 나오는 곡인데 서양의 기능화성을 사용하여 작곡된 곡이다. 이 음악은 언제인가부터 한국사람들에게 ‘결혼’을 상징하는 기호로 쓰이게 되었다. 이 현상을 통해서 우리는 현재의 한국사회가 서구사회와 결혼식 음악에 있어서 같은 경험의 축적을 이루었다고 해석할 수 있다. 이러한 예는 얼마든지 찾아볼 수 있다.

한편 1930년대 카리브해의 트리니다드(Trinidad & Tobacco) 섬의 칼립소(Calypso) 라는 대

to the popular music market.”(Encyclopedia Britannica “jazz-rock”)

2) 두산 세계 대백과 [Naver 백과사전] “크로스오버.”

3) 이 글에서는 비 서구의 서로 다른 각 문화의 전통음악 사이의 크로스오버 현상은 다루지 않는다.

중음악은 유럽에서 온 지배집단에 대한 저항을 표현한 음악이었다. 그 당시의 칼립소 중에 현재의 한국인에게 결혼을 상징하는 멘델스존의 이 곡이 음악의 중간중간에 연주되는 노래가 있었는데 이 곡의 가사는 결혼식과는 아무런 관련도 없는 것이다. 그 당시의 트리니다드 사람들에게는 이 멘델스존의 곡이 그저 듣기 좋은 한 음악에 불과했었고 이 음악과 ‘결혼’을 연결하는 상징화, 기호화 작업이 없었다는 것을 알 수 있다.

서양음악이 우리나라에 도입되기 이전에 우리에게 결혼을 의미하는 어떤 음악이 분명히 있었을 것이다. 조선시대 사람들은 그 음악을 들었을 때마다 현재의 우리가 멘델스존의 음악을(바그너의 로엔그린에 나오는 신부입장의 결혼행진곡을 포함해서) ‘결혼’이라는 의미로 받아들이는 것과 마찬가지로 그 음악을 결혼예식의 의미로 이해했을 것이다. 하지만 20세기 한국의 근대화 와 서구화 과정을 통해서 이 음악은 자취를 감추게 되었고 더 이상 ‘결혼예식’의 기호로 쓰이지 않게 되었다. 이와 같이 한국사회에서의 ‘서양음악의 기호화 작업’은 한국의영화, 드라마, 광고 등의 대중매체와 실생활을 통해서 지금도 매일매일 끊임없이 이루어지고 있다. 우리 생활의 모든 활동과 사고는 서양음악에 의해 표현되고 기호화 되고, 상징화 되고 있는 것이다.

그러면 현재 전 세계의 거의 모든 지역에서 기호화 되고 있는 서양음악이란 무엇인지 살펴보겠다.

서양음악이란?

그레고리안 찬트로부터 시작된 서유럽의 예술음악은 르네상스 시대까지만 해도 폴리포니적, 대위법적인 음악이었다. 그것은 수평적인 모습을 하고 있는 음악으로 비 서구전통음악의 대부분의 음악도 이러한 선율중심의 수평적인 헤테로포니적인 음악이다. 그런데 후기 르네상스와 바로크 시대를 거치면서 아주 예외적인 특이한 음악형식이 만들어지기 시작했는데 그것이 바로 세 개의 서로 다른 음이 동시에 연주되는 수직적인 모습을 하고 있는 화성음악이다. 이와 같이 두 개 혹은 세 개 이상의 서로 다른 음이 동시에 소리 나는 음악은 비 서구전통음악에서도 간혹 찾아볼 수 있다. 아프리카의 음비라(Mbira) 와 자일로폰(Xylophone) 음악, 태국과 라오스의 마우스 오르간 악기인 켄(Ken) 음악, 일본의 쇼오(Shou) 와 우리나라의 생황 등등.

하지만 화성이라고 불리우는 특정하게 선택된 여러 조합의 세 개의 음들이 처음부터 끝까지 미리 정해진 순서에 의해서 동시에 연주되어 ‘화성의 진행’이라는 패턴을 만들어내는 음악은 유일하게 서양문화에만 있는 것이다. 이러한 ‘화성의 진행’은 특정한 순서로 진행하는데 그것을 통해서 서양음악은 긴장과 이완의 감정을 만들어낸다. 이것을 아주 쉽게 설명한다면, 예를 들어서 I도에서 시작해서 IV도를 거쳐서 V도까지 가는 화성의 진행은 긴장감을 조성하는 것이고, 긴장감의 정점인 V도에서 다시 처음의 I도로 진행하는 것은 앞의 긴장을 해결하는 느낌을 주는 것이다. 이렇게 화성이 어떤 순서로 진행하느냐에 따라서 긴장과 이완 등의 감정을 주는 기능을 한다고 해서 서양화성을 ‘기능화성’이라고 부르는 것이다.

하지만 과연 그런가? 이 세상의 어느 누구든지 이러한 화성진행을 들으면 자동적으로 긴장과

이완의 감정을 느끼게 되는가? ‘음악은 세계 보편언어다’ 라는 말이 있다. ‘음악’이 지구상의 모든 민족, 모든 사회에서 다 찾아볼 수 있는 현상이라고 했을 때 ‘음악은 보편적이다’라고 말할 수 있다. 하지만 어느 특정한 음악이(주로 서양음악) 세계 보편언어다라고 한다면 거기에는 어떤 음모가 숨어있는 것이다. 서양의 기능화성음악을 들었을 때 긴장과 이완을 느꼈다면 그것은 우리 각 개개인이 어렸을 때부터 서양음악을 들으며 경험을 축적한 것이기 때문이다. 현재의 한국사람들은 어렸을때부터 서양음악만을 기호로써 느끼게 교육 받는다. 만약 서양음악을 기호로써 이해하지 못한다면 그 사람은 문화인으로 대접받지 못한다. 클래식 음악회에서 코를 골며 자는 사람을 주위 사람들이 어떤 눈빛으로 쳐다보는지 상상하면 이해가 갈 것이다.

이러한 ‘기능을 하는 화성진행음악’은 서양의 바로크시대를 거쳐서 고전주의 시대의 작곡가들에 의해 꽃 피워졌다.⁴⁾ 낭만주의 시대에는 더욱 정교해지고 복잡해진 화성과 화성진행으로 인간의 감정을 더욱 다양하게 표현하려고 애썼는데 이것은 전통 기능화성학의 조성 혹은 화성진행에서 점점 멀어지는 결과를 낳았고 화성의 모호화 경향을 거치면서 20세기에 이르러 결국 쾨베르크의 12음기법 음악에 의해서 사망하기에 이른다. 하지만 18세기 서유럽의 기능화성음악은 오늘날 전 세계의 다양한 음악장르를 통해서 그 이전의 어느 때보다도 더 많이 연주되고 있다.⁵⁾

그러면 서구문화와 비 서구문화가 어떻게 전면적인 교류를 시작하였고 그것이 어떻게 음악에 영향을 미쳤는지 살펴본다.

서구문화와 비 서구문화의 만남

서기 1444년 포르투갈은 유럽 국가들 중 최초로 서아프리카의 현재의 세네갈 영토인 고리(Goree) 섬에서 노예 무역을 시작하였다. 최초의 아프리카 흑인 노예들은 그 해 포르투갈의 수도인 리스본으로 옮겨졌다. 이 해를 고비로 아프리카는 서서히 유럽인들의 정치적, 경제적 시스템에 종속되기 시작하였다. 아메리카 대륙과 오세아니아 대륙의 발견을 계기로 유럽인들은 그들의 식민지를 전 세계로 넓혀나갔고 방대한 시베리아를 포함해서 인도와 동남 아시아 지역들도 거의 대부분 유럽인들의 식민지가 되었다. 결국 20세기 초까지 동아시아와 남극대륙을 제외한 거의 전 세계는 서구인들에 의해 완전히 점령되어 버렸다.

20세기 중반이 되면서 전 세계의 비 서구 식민지 국가들은 유럽의 제국주의 국가들로부터 독립하기 시작하였다. 어떤 지역들은 유럽에서 이주해온 사람들에 의해 주도권이 완전히 뒤바뀐 경우도 생겼는데 그것이 바로 신대륙이라고 불리는 북아메리카, 남아메리카, 그리고 오세아니아 대륙이다.⁶⁾ 주도권을 잡기위한 신대륙의 유럽 이주민들과 토착민들과의 싸움은 치열했는데

4) 고전주의 시대의 대표적인 작곡가들은 제1비엔나악파 라고 불리는 하이든, 모짜르트, 베토벤 등이다.

5) 전 세계 대부분의 대중음악들은 ‘기능화성’음악으로 되어있다. 한국의 에프엠(FM) 라디오에서 들을 수 있는 기능화성 음악이 아닌 유일한 음악은, 아주 가끔 들을 수 있는 비 서구문화의 옛 전통음악을 제외하고는, 한국전통음악인 국악뿐이다.

현재 신대륙에 살고 있는 원래의 토착민들의 삶을 살펴보면 유럽의 이주민들이 얼마나 철저하게 토착민들을 무력으로 제압했는지 알 수 있다.

독립을 하게 된 많은 지역들도 대부분 여러 가지 문제점들을 갖고 있었다. 예를 들어서 이전에 그 지역을 지배하던 유럽 국가들에 의해서 그 지역 상황은 고려되지 않은 채 국경선이 그려졌고,⁷⁾ 정부의 지배 시스템도 식민지를 경영하던 상태 그대로 유지되었다. 지배계층은 이전 제국주의 국가에서 교육받은 사람들로 채워졌고 이러한 문제들은 제국주의의 지배자들이 본국으로 돌아간 후 그 지역에 커다란 혼란을 가져다주었다.⁸⁾ 따라서 신생 독립국가들의 정치적인 독립이 이전 지배 국가들의 경제적, 문화적 독립을 의미하는 것은 아닌 상황이 되었고, 제국주의와 식민주의는 그 이름이 문화제국주의와 문화식민주의로 바뀐 상태에서 현재까지 이르게 된 것이다.

서양음악은 이러한 역사적 배경에 의해서 비 서구 국가들에 강제적으로 혹은 자발적으로 받아들여지게 되었다. 서양음악과 비 서구전통음악과의 관계는 이러한 역사적인 배경과 문화적인 맥락을 알아야만 이해할 수 있는 것이다.

전통음악의 크로스오버

20세기 이후 전 세계의 비 서구문화권에서 벌어지는 음악문화의 갈등은 기존의 비 서구전통음악과 서양음악과의 만남에서 발생하는 것인데 비 서구전통음악과 서양음악 사이의 크로스오버의 핵심은 바로 기능화성의 진행이 있는 서양음악과 화성진행이 없는 비 서구전통음악과의 사이에서 발생하는 문제에 관한 것이다.

맘(Krister Malm) 과 왈리스(Roger Wallis) 에 의하면 문화간 교류에는 네 가지 모델이 있다고 한다(맘[Krister Malm] 과 왈리스[Roger Wallis] 1992). 이것은 특히 유럽인들과 아프리카인들 사이의 교류에 대한 연구에서 나온 것인데, 그 중 처음 것이 ‘문화의 교환(cultural exchange)’이다. 서로 다른 문화의 사람들이 처음 만났을 때 서로 가지고 있는 물건들을 교환하며 서로에 대해서 알아가는 작업을 한다. 그 단계를 지나면 ‘문화의 제국주의(cultural imperialism)’와, ‘문화의 지배(cultural dominance)’를 하게 된다고 한다. 이러한 과정을 모두 거친 후 가장 바람직한 모델은 초월적 문화화(transculturation) 라고 부르는 것이다. 초월적 문화화란 두 개 이상의 문화가 동등하게 만나서 어느 한쪽도 우월하지 않은 전혀 새로운 문화가 만들어지는 것을 말한다.

두 개의 서로 다른 문화에 기반을 둔 음악이 만났을 때 그 새로운 형식의 음악이 사람들에게 심리적으로 음악기호학적으로 어떻게 작용하는지 살펴본다는 것은 아주 흥미로운 주제이고 음

6) 남아프리카 공화국도 오랫동안 유럽인들에 의해 주도권이 바뀐 지역이었지만 현재는 정치적인 주도권이 다시 그 지역 토착민들에게 돌아간 듯하다.

7) 그 대표적인 지역이 아프리카 대륙이다.

8) 많은 신생 독립국에서 내전이 벌어졌고 이러한 혼란은 이전 지배 국가들의 개입의 빌미를 제공하였다.

악을 통해서 인간을 이해한다는 민족음악학(ethnomusicology)의 연구에 많은 도움을 준다.

전통음악의 크로스오버를 생각해보는데 있어서 가장 중요한 문제는 서로 다른 두 문화 중 어떤 것이 주체가 되는가 이다. A가 비 서구전통음악적 요소라고 하고 B가 서양음악적 요소라고 한다면 이 두 요소가 한 곡에서 연주될 때 다음의 세 가지 가능성을 생각해 볼 수 있다. 첫째, A가 주가 되고 B는 장식 혹은 도와주는 위치에 있는 경우, 둘째, 그 반대로 B가 주가 되고 A는 덜 중요한 위치에 있는 경우, 셋째, A와 B가 같이 동등하고 고르게 쓰이는 경우이다. 매파와 왈리스의 네 가지 모델에서 우리가 지향해야 하는 문화간 교류가 ‘초월적 문화화’이고 A와 B가 동등한 입장에서 고르게 쓰여야 하는 것이라면 이러한 새로운 미래지향적 음악이 전통음악의 크로스오버의 핵심이 되어야 한다고 생각한다.

대부분의 경우 전통음악의 크로스오버는 서양음악이 주가 되고 비 서구전통음악이 덜 중요한 위치에 있게 된다. 서양음악이 주가 된다는 것은 그 음악에 기능화성을 포함해서 여러가지 서양음악적 요소들이 쓰인다는 것이다. 우리는 비 서구 국가들의 음악에 쓰인 서양음악적 요소들을 분석함으로써 그 사회의 서구화가 얼마나 진행되었고 전통은 얼마나 잘 보존되었는지 알 수 있다. 다음의 세 곡은 전통음악의 크로스오버의 예인데 그 중 첫 두 개는 서양의 기능 화성과 서양 음계적인 선율을 썼지만 이것을 비 서구의 전통악기가 전통음악적 장식을 사용하며 연주한 예이고, 마지막 세 번째 음악은 기능화성이 쓰이지 않은 ‘초월적 문화화’를 실현한 예이다.

1. 비틀즈(The Beatles)는 1965년에 노르웨이의 숲(Norwegian Wood) 이라는 제목의 노래를 발표한다(The Beatles, Rubber Soul, CDP 7 46440 2). 이 곡의 특이한 점은 시타르(Sitar)라는 인도의 전통악기가 쓰였다는 것인데 비틀즈 멤버인 조지 해리슨은 인도의 유명한 시타르 연주자 라비 상카(Ravi Shankar)에게서 시타르를 배워서 이 곡에서 연주하였다. 이 곡의 주가 되는 음악은 화성진행을 하는 서양음악이다. 이 곡에서 시타르는 서양 조성에 의해 작곡된 선율을 인도 전통음악 방식의 장식음들을 사용하며 연주하고 있다.
2. 1990년대 후반 베트남 사이공 항구의 한 수상 식당에서 외국 관광객을 위해서 연주된 음악의 실황 녹음 중 라이더 인더 스카이(rider in the sky) 라는 음악이 있다(Roady : Music From Vietnam 2000, Trikont US-254168). 단 바우 비에트남(Dan Bau Vietnam) 이라는 이름의 이 연주자들은 아버지가 단 바우라는 베트남 전통악기를 연주하고 두 딸이 여러 가지 목재 타악기를 연주하고 아들이 전자 키보드를 연주한다. 오래 전의 미국 서부 영화에서나 들을 수 있었을 주선율은 단 바우가 연주하는데 전자 키보드는 서양 화성을 누르며 기능화성 진행을 한다.
3. 바히르 아타르(Bachir Attar) 의 천일일의 밤(The 1001 Nights) 은 음악에 있어서 초월적 문화화를 보여주는 음악이다(Bachir Attar, The Next Dream, CMP CD 57). 북아프리카의 전통음악과 마세오 파커(Maceo Parker) 의 색소폰 연주는 각자 자기 문화의 음악을 연주한다. 색소폰은 확실히 알아들을 수 있는 재즈 풍의 장조 음계를 연주하고 북 아프리카의 선율악기는 평균율이 아닌 미세 음들로 구성된 선율을 연주한다. 즉 서양음악으로 조율

된 음정과 그렇지 않은 음정의 악기가 서로 동등하게 주고 받으며 같이 연주되고 있는 것이다. 이 음악에서는 서양의 기능화성진행은 사용되지 않는다.

국악의 크로스오버

국악은 현재의 한국인들에게 친숙한 음악이 아니다.⁹⁾ 지금으로부터 100년 전만 해도 거의 100%에 가까운 사람들이 즐기던, 우리에게 유일한 음악이었던 국악이 현재는 소수의 음악으로 전락한 것이다. 그것은 바로 사회적 변화인 서구화의 산물인 것이고 국악은 현재의 서구화된 우리의 생활에 맞지 않는 음악이 된 것이다. 우리의 선조에게 익숙하지 않았던 ‘서양음악’이 어떻게 그 짧은기간동안 우리의 전통음악을 몰아내고 한국사회의 거의 모든 음악분야를 점령하게 되었는지는 앞에서 언급한 유럽국가들의 전 세계로의 진출과정에서 찾아볼 수 있다. 비 서구 국가들에게 있어서 근대화는 서구화와 동일한 의미로 받아들여졌고 전통적이라는 것은 근대화를 위해서는 버려야만 하는 것이 되었던 것이다.

국악의 크로스오버는 창작국악이라는 말과 어느 정도 동의어로 쓰이고 있는데 대부분의 창작국악이 서양음악적 요소를 사용하고 있기 때문이다. 국악이 서양음악과 만나게 된 이유는 전국민의 1% 남짓한 소수의 매니아들이 즐기는 국악을 대중화시키기 위해서 대중에게 친숙한 서양음악적 요소와 결합시켰기 때문이다. 예를 들어서 ‘어린왕자’라는 강상구 작곡의 해금곡은 그 선율이 우리에게 친숙한 서양의 장음계이고 전자 키보드 악기의 반주소리와 서양 화성진행 등이 있는 일반 대중이 편안하게 들을 수 있게 작곡된 음악이다.¹⁰⁾

음악평론가 이소영은 현재의 창작국악의 문제점에 대해서 다음과 같이 아주 적절하게 표현하였다. “창작국악의 문제점은 서양작곡에서 보면 서양음악적 측면에서 아마추어적이고 전통연주가들 입장에서 보면 제2언어 습득자와 같이 전통이디엄의 속을 속속들이 알지 못함으로 인하여 어느쪽에도 정통하지 못한데서 기인하는 바가 크다.”¹¹⁾

이것은 앞으로 더욱 철저한 음악교육을 통해서 해결될 수 있는 문제이다. 하지만 근본적인 문제는 과연 소수의 사람들이 즐기는 국악에 어떤 관심을 가져야 하는가, 국악은 앞으로도 꼭 계승해야만 하는 음악인가, 창작국악은 어떤 음악이어야 하는가 등이다. 이 모든 딜레마는 정체성이라는 말을 통해서 설명할 수 있다. 정체성은 ‘나’를 이해하는 것이다. 음악을 통해서 ‘나’를 이해한다는 것은 나에게 있어서 어떤 음악이 기호로 어떻게 작용하는가, 그리고 그것이 어떻게 상징화 되는가 등을 분석하는 것이다. 과연 현재의 한국인들은 어떤 음악을 통해서 정체성을 표현하는가? 일본 대중음악 엔카인 트로트를 통해서인가, 미국 흑인들 음악인 힙합을 통해서인

9) 지난 2년간 각 대학에서 나의 수업을 수강한 2000명이 넘는 한국의 평범한 대학생들에게(동아방송대, 상명대, 연세대, 침례신학대, 한국외국어대) 실시한 설문조사 결과를 보면 20대 초 중반의 한국의 일반 대학생들 중에 국악을 정말 좋아해서 즐겨 듣는 학생은 약 1%가 될까말까였다.

10) 이러한 음악을 통해서 국악에 관심이 없었던 사람들도 국악에 관심을 가지도록 유도한다는 것이 문화관광부 산하 국악방송(99.1 Mhz)의 목표 중 하나이다.

11) 이소영. 민족예술, 2003년 3월호. “포스트 산조 세대의 과제2-사계와 상상을 중심으로”의 두 번째 각주.

가, 서양 클래식 음악을 통해서인가? 과연 모든 한국인들은 국악을 통해서 정체성을 표현해야만 하는 것인가?

모든 인간은 자유롭게 태어났고 동등한 존엄과 권리가 있고 그 사람의 인종, 성별, 종교, 정치적인 혹은 다른 종류의 주장, 등 어떠한 이유로도 차별 받아서는 안된다는 등의 내용은 대한민국의 헌법이나 유엔의 인권헌장을 포함한 거의 대부분 나라들의 헌법에 빠지지 않고 등장한다. 차별 받지 않는 동등한 권리는 인간으로써의 존엄을 지키는 것이다. 존엄을 지킨다는 것은 각 개인이 동등하게 귀한 존재라는 인식을 하는 것이다. 마찬가지로 전 세계의 모든 문화는 모두 다 동등하고 차별 받아서는 안되는 귀한 것들이다. 특정한 문화를 차별한다는 것은 그 문화를 즐기는 사람의 인간으로써의 존엄과 권리를 침해하는 것이기 때문이다.

마찬가지로 우리사회의 모든 종류의 음악을 동등하게 존중해 주어야 한다는 것은 다른 말로 우리사회의 다양성을 인정하고 그 다양성을 유지하도록 노력해야 한다는 것이다. 현재의 한국인들이 어떤 음악을 통해서 자신들의 정체성을 나타내건 그 음악의 다양성을 인정하고 유지해 주어야 하는 것이다. 그러한 맥락에서 국악과 창작국악 그리고 서양음악도 이러한 우리사회의 다양한 음악문화의 하나로 존중 받아야 한다.

현재 서양음악이 한국을 포함한 전 세계 대부분의 비 서구 국가에서도 기호로 쓰인다는 것은 앞에서 살펴본 서구인들의 침략적 역사의 결과이다. 다른 국가를 무력으로 침략한다는 것은 분명히 잘못된 행동이다. 그런 행동의 반성으로 앞으로는 좀 더 평화롭게 살기 위해서 인류는 유엔이라는 기구를 만든 것이다. 한국인들도 전통음악인 국악이 일반 대중에게서 멀어지게 된 잘못된 역사를 경험했다. 하지만 지금에 와서 잘못된 역사를 바로잡는다고 국악을 다시 부흥시키고 전 국민이 국악만을 들어야 한다는 주장도 잘못된 생각이다.

전 세계의 각 문화는 그 문화만의 독특함이 있다. 만약 다른 문화와 차별되는 독특함이 없다면 그 문화의 정체성은 모호해지고 결국 주변의 문화에 흡수될 것이다. 우리는 우리만의 독특한 문화를 유지해야 하는데 그러기 위해서는 다음의 두 가지 요인을 동시에 만족시키는 음악이 바람직하다고 생각한다. 첫째는 우리의 정체성을 나타낼 수 있는 음악이어야 하고, 둘째는 그 음악이 우리 삶의 기호로 쓰일 수 있어야 한다는 것이다. 이 두 가지가 동시에 만족되는 새로운 음악문화의 창조가 우리의 목표가 되어야 하는데 이것과 동시에 가장 중요한 음악의 다양성 유지가 함께 진행되어야 한다. 다양성을 유지하기 위한 노력은 국악과 창작국악과의 관계, 한국 전통음악의 크로스오버 등의 문제에 있어서 가장 중요한 문제인 것이다.

창작국악은 현재 다양하게 시도되고 있다.

‘볼프강의 선율’이라는 곡은 모짜르트의 ‘바이올린과 비올라를 위한 신포니아 콘체르탄테 K.364’의 2악장을 해금, 첼로, 피아노로 편곡한 곡이다. 해금이 서양악기와 함께 서양 음악을 하는 크로스오버 곡이다.

재즈 색소폰 연주자인 이정식과 트럼펫, 피아노, 베이스, 기타, 드럼이 함께 연주한 ‘진주난봉가’는 우리나라의 민요를 모두 서양악기로 재즈풍으로 연주한 음악이다.

양방언의 ‘프론티어’는 서양 화성진행으로 되어있고 한국 전통 타악기, 가야금, 태평소가 런던

필하모닉 오케스트라와 함께 연주하였다.

서태지의 하여가는 서양의 화성진행이 있는 랩 음악인데, 서양화성이 쓰이지 않은 부분도 있고 농악에서 쓰인 태평소의 선율이 원래모습 그대로 쓰였다.

김덕수 패 사물놀이와 레드선 그룹이 연주하고 안숙선이 노래한 ‘토끼 이야기’는 가장 이상적인 문화간 교류인 초월적 문화화를 이루었다고 생각한다. 판소리 수궁가 중 한 부분인 이 음악은 재즈연주자와 한국 전통타악기 연주자 그리고 판소리 명창이 각각 자신의 음악을 연주하면서 동시에 상대방의 연주를 주의깊게 들어가며 서로 조화를 이루려고 노력하였다. 서양의 기능화성은 쓰이지 않았다.

결 론

초월적 문화화인 새로운 음악은 서양화성이 쓰이지 않는 음악이다. 그 이유는 서양의 기능화성 음악이 아직도 너무나 절대적인 위력을 발휘하고 있기 때문이다. 서양음악은 우리의 대부분의 생활을 지배하고 있고 우리사회의 음악적 기호는 거의 모두 서양의 기능화성에 의존하고 있다. 우리는 아무 의식 없는 대중매체의 음악 담당자들에 의해서 매일매일 서양음악을 들으며 우리 삶의 기호로 학습되어지고 있는 것이다. 현재 우리의 슬픔을 표현하는 음악, 우리의 기쁨을 표현하는 음악, 아름다움을 표현하는 음악, 사랑을 표현하는 음악, 복잡한 여러 감정을 표현하는 음악은 바로 서양음악인 것이다. 국악이 현재 우리의 삶을 기호로 상징하는데 성공적이지 못했다는 뜻은 그 음악과 우리 삶의 축적된 경험이 서로 일치하지 않았다는 것이다. 이것을 통해 우리는 우리의 역사를 돌아보게 되고 우리의 주체성과 우리문화의 다양성에 대해서 생각하게 한다.

음악의 크로스오버는 다른 문화간 교류에 있어서 한 과정이라고 생각한다. 음악을 통해서 인간을 이해한다고 했을 때 음악의 크로스오버 과정을 통해서 새롭게 만들어진 ‘새로운 음악’이서로 다른 문화와 사회에 살고 있는 사람들을 서로 이해시킬 수 있을 것이다. 또한 우리 사회의 음악을 다양화 하는데 크게 기여할 것이다. 전 세계의 각 음악은 초월적 문화화 과정의 반복을 거쳐서 결국은 먼 훗날 이 세상의 모든 사람들이 이해하고 좋아할 수 있는 하나의 음악 형식인 세계음악으로 가는데 기여할 것이다.

참고문헌

- 바다냐니, 데이빗 마르크(Badagnani, David Marc). *문화간 음악 만들기 : 직접적인 문화교류에 의한 창조적인 과정(Intercultural Music-Making : The Co-Creative Process of Direct Cultural Exchange)*.
 켄트 대학 민족음악학 석사학위 논문 1997(M.A. thesis, Kent State University).
 맘(Krister Malm) 과 왈리스(Roger Wallis). *미디어 정책과 음악활동(Media Policy and Music Activity)*.

London and New York : Routledge, 1992.

이소영. “창작국악의 비평적 논의를 위한 시론 창작국악 1세대 음악을 중심으로.” 낭만음악, 2003년 봄호.

이소영. “국악 실내악단의 방향과 전망 슬기둥 ‘한여름밤의 야외콘서트 2003’을 보고.” 예술세계, 2003년 8월호.

이소영. “한국적 뉴에이지에 대한 비판적 소론 정수년, 김애라 음반을 중심으로.” 민족예술, 2003년 5월호.

이소영. “사계와 상상 포스트 산조 세대의 과제 1.” 민족예술, 2003년 2월호.

이소영. “포스트 산조 세대의 과제 2 사계와 상상을 중심으로.” 민족예술, 2003년 3월호.

참고음반

Bachir Attar, The Next Dream, CMP CD 57

The Beatles, Rubber Soul, CDP 7 46440 2

Roady : Music From Vietnam 2000, Trikont US-254168

Seotaiji and Boys, Goodbye Best Album, BDCD-049

Yang Bang Ean, Pan-O-Rama, BMGPD-6577, 2001

상상공간, ‘한밤의 음악누리’ 국악방송, SBCE-4001

참고웹사이트

브리타니카 백과사전 : <http://www.britannica.com>

Naver 백과사전 : <http://100.naver.com>

Abstract

Crossover Phenomena of the World's Traditional Music and the Newly Composed Korean Traditional Music

Sunghoon Chung

The non-Western world has experienced many problems since the Western Powers have contacted them. The non-Western world had to accept the Western culture by force or by their needs. Music was one of them.

‘The Western Music’ that I use in this paper is the music of the Classical and Romantic period. Harmony and chord progressions are the core of the music of those periods. In the present day most of the people in the world can understand ‘the Western music’ no matter if they live in the Western Continents or not. The mass media contributes to overflow ‘the Western music’ in the world. ‘The Western Music’ is used as a sign or a symbol to help to understand the extra-musical situations for those who live in the Western style life in the world.

Since the most of the non-Western traditional music does not have the harmony and chord progressions and the people in the non-Western world began to loose the idioms of their indigenous music, the musicians of the non-Western culture began to use the Western harmony in their newly composed music to be accepted by their people. The word ‘crossover’ is used in this way.

The Western harmony and chord progressions are also used in the newly composed Korean traditional music. In this paper, I examine this cultural blending and how the future music would be.

연세음악연구 제10집

2003년 12월 16일 인쇄

2003년 12월 21일 발행

발행인 홍세원

발행 연세대학교 음악연구소

인쇄 형진사