ISSN 1598-6659

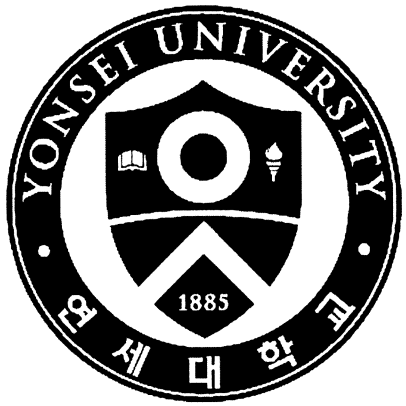
연세음악연구
Yonsei Music Research

2009년 제16집
Vol. 16. 2009

연세대학교 음악연구소

연세음악연구
Yonsei Music Research

제16집 2009



연세대학교 음악연구소

연세음악연구

편집위원장

곽동순(연세대학교 음악연구소 소장)

편집위원

송무경(연세대학교)

차호성(대진대학교)

승윤희(광주교육대학교)

신혜수(포항공과대학교)

심의위원

홍세원(연세대학교)

김문자(한양대학교)

박문정(동덕여자대학교)

안소영(한세대학교)

이남재(한국교원대학교)

이연경(청주교육대학교)

조선우(동아대학교)

함희주(공주교육대학교)

연세음악연구

제16집 **2009년 12월**

차 례

<학술논문>

헨델 바이올린 소나타에서 보여지는 형식적 양상 ····· 안소영 ····· 1

헨델의 《 메시아》의 다중적 구성 모델 ····· 이남재 ····· 25

Making Sense of Handel's Borrowing ····· John Roberts ····· 45

헨델의 차용, 의미 재구성 ····· 존 로버츠[번역: 이가영] ····· 57

증4도 관계의 재해석: 스크리아빈의 '시', Op. 59, No. 1 ····· 최원선 ····· 73

<특별기획>

작곡가 김청묵의 음악세계 ····· 지형주 ···· 105

2009 바이로이트 축제 참관기 ····· 임채홍 ···· 119

Yonsei Music Research

Vol. 16 December 2009

Contents

<Scholarly Papers>

Some Formal Aspects Shown in Handel's Solo Violin Sonatas ····· So-Yung Ahn ····· 1

Multiple Structural Models of Handel's Oratorio, *Messiah* ····· Namjai Lee ····· 25

Making Sense of Handel's Borrowing ····· John Roberts ····· 45

Making Sense of Handel's Borrowing ····· John Roberts[Trans.: Ka Young Lee] ····· 57

A New Approach to Tritone in Scriabin's *Poème,* Op. 59, No. 1 ·· Won Sun Choi ····· 73

<Essays>

Cheong Mook Kim's Compositional Tendency ····· Hyung-Joo Chi ···· 105

New Era in Bayreuth's Wagner Festival 2009 ····· Chae-Heung Lim ···· 119

헨델의 바이올린 소나타에서 보여지는 형식적 양상

안 소 영

차 례

제1장 들어가면서
제2장 소나타형식에서의 구조적 딸림화음과 재현
제3장 코렐리의 소나타에서 나타나는 형식적 양상
제4장 헨델의 소나타에서 나타나는 진보적 형식
제5장 나가면서
참고문헌
Abstract

제1장 들어가면서

헨델(George Frideric Handel, 1685-1759)은 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 함께 바로크 시대의 대표적 작곡가로, 1703년까지는 고향인 독일 할레(Halle), 1706년까지는 함부르크, 1710년까지는 이탈리아 중심부, 1712년까지는 런던을 방문하면서 독일의 하노버(Hanover)에서 살았고, 그 이후로는 영국에서 머물면서 작곡활동을 하였다. 헨델은 오페라와 칸타타, 그리고 오라토리오뿐만 아니라 기악소나타에도 관심을 가져 트리오소나타 이외에 독주소나타도 작곡하였다(Op. 1, Op. 2, Op. 5).[1] 이 중에서 Op. 1은 이탈리아를 떠나 아마도 하노버 시절에서부터 작품을 구상한 것으로 추정되며, 또한 헨델이 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)의 고향인 이탈리아를 떠난 후 작곡하였다는 점에서 코렐리의 독주소나타로부터 영향을 받았을 것으로도 추측할

1) 소나타는 이탈리아 작곡가인 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)에 의하여 표준화되었다. 1660년경 코렐리는 교회소나타(Sonata da Chiesa)와 실내소나타(Sonata da Camera)의 유형으로 작곡을 시작하였는데, 교회소나타는 느림과 빠름의 교대로 일반적으로 4악장으로 구성되는 반면, 실내소나타는 서주악장인 프렐류드와 3-4개의 춤곡으로 구성된다. 1670년경에는 두 대의 선율악기와 바소 콘티누어로 구성된 트리오 소나타(Op. 1, 2, 3, 4)를 작곡하였으며, 1700년 이후에는 바이올린 등의 독주악기에 계속저음 반주가 붙은 독주소나타를 많이 작곡하였다.

수 있다.

헨델의 Op. 1은 모두 교회소나타의 느림-빠름-느림-빠름의 구성으로 나타나며, 플루트(Traversa Solo), 바이올린(Violino Solo), 오보(Oboe Solo) 등의 악기에 콘티누어의 반주를 위한 소나타로 구성된다. 이들 소나타는 로저 에디션(Roger Edition, c. 1722), 월쉬 에디션(Walsh Edition, c. 1732), 그리고 크라이잔더 에디션(Chrysander Edition, 1879)으로 출판되었는데, 이들 악보 중에서 몇몇 바이올린 소나타는 출판과정에서 살펴볼 때 헨델의 것이 아니라고 추정되기도 하는 등, 헨델의 바이올린 소나타에 대한 연대기에 대해서는 학자들 간에 논쟁거리가 되곤 하였다.[2] 로저 에디션에는 모두 12개의 소나타가 출판되었으며, 시작페이지 밑에 독주 악기가 지시되어 있다.[3]

예 1.1. 로저 에디션 표지

SONATES
POUR UN
TRAVERSIERE
UN
VIOLON ou HAUTBOIS
Con Basso Continuo
Composées par
G. F. HANDEL

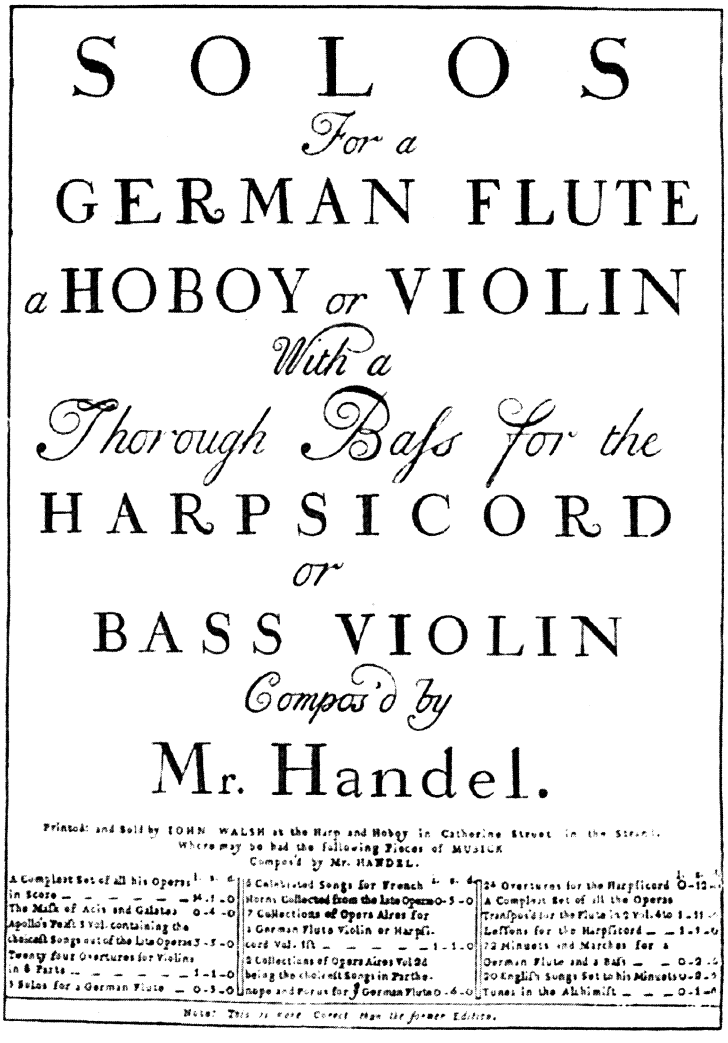
A AMSTERDAM
Chez JEANNE ROGER

2) 헨델의 바이올린 소나타의 출판과정과 연대기에 관한 보다 자세한 사항은 연세대학교 음악연구소 주최 헨델 심포지움 2009 학술대회 유인물에 있는 료 테라카도(Ryo Terakado)의 "헨델의 바이올린 소나타: 어느 것이 원작인가?"(Handel's Violin Sonatas: Which are Real?)를 참고할 것.

3) 베스트(Terence Best)에 따르면 로저(Jeanne Roger)가 1722년 12월에 사망했기 때문에 로저 에디션이 1722년에 출판되었을 것이라는 추정이 타당할 수 있지만, 헨델의 몇몇 자필악보가 1724년 이후에 나온 것으로 보여지며 또한 로저 에디션의 조판 스타일이 로저 회사의 것이 아니라 오히려 런던의 월쉬(Joh Walsh)사의 것으로 보이기 때문에, 오히려 런던의 웰쉬사에서 출판한 것으로도 보인다고 밝힌다. Terence Best, "Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity," *Early Music* 13/4(1985), 481.

그러나 영국 국립도서관에 있는 로저 에디션 필사본에는 소나타 제10번(바이올린 A장조)과 제12번(바이올린 E장조)의 앞에 “이 곡은 헨델의 곡이 아님”(This is not Mr. Handel's)이라고 적혀 있다. 이후에 출판된 월쉬 에디션에서는 타이틀 페이지에 “이 에디션은 이전 에디션보다 더 정확하다”(This is more Correct than the former Edition)라고 밝히면서, 실제로 바이올린 A장조와 E장조를 삭제하고 다른 두 개의 소나타 즉 G단조와 F장조를 각각 제10번과 제12번으로 대체시켰다.

예 1.2. 월쉬 에디션 표지



그러나 월쉬 에디션에 있는 이들 G단조와 F장조의 곡에 대해서도 영국도서관에 있는 필사본에는 "이 곡은 헨델의 곡이 아님"이라고 적혀 있다. 이후 1879년에 출판된 크라이잔더 에디션에서는 이전 에디션보다 더 정확하다는 언급과 함께, 제13번(HWV 371)번과 제1a번(HWV 379)을 추가하였다고 밝힌다.

예 1.3a. 크라이잔더 에디션 표지-겉표지

예 1.3b. 크라이잔더 에디션 표지-속표지

XV

SOLOS

FOR A

GERMAN FLUTE, HOBOY, OR VIOLIN

WITH A THOROUGH BASS

FOR THE HARPSICORD OR BASS VIOLIN

Opera Prima

Von diesen Stücken existiren drei ältere Ausgaben. Die erste erschien um 1724 bei Witvogel in Amsterdam, und wurde bald von John Walsh in London nachgedruckt, aber correcter, wie der Titel sagt. Beide Ausgaben enthalten 12 Nummern. Die dritte Ausgabe von Arnold hat auch 12 Sonaten, lässt aber von den vorigen zwei aus und bringt dafür zwei neue. № 9 und 12 sind von uns zum ersten Male gedruckt.

Three old editions exist of these works. The first was published about 1724 at Amsterdam, and was soon copied by John Walsh in London, but "more correct," as the title says. Both editions contain twelve numbers. The third edition, by Arnold, has also twelve sonatas, but omits two which are in the older editions and gives two new ones in their place. Nos. 9 and 12 are printed by us now for the first time.

Bergedorf bei Hamburg,
April 15 1879.

Chr.

보다 흥미로운 점은 로저 에디션의 제10번과 제12번, 그리고 월쉬 에디션의 제10번과 제12번을 크라이잔더 에디션에서 각각 14번, 15번, 10번, 12번으로 번호를 매기고 있다는 사실이다. 그러나 이들 소나타는 어떠한 필사본도 존재하지 않기 때문에 비록 누가 작곡하였는지는 정확하게 알

수 없지만, 헨델 학자들은 이들 작품이 헨델의 작품이 아님을 확신하고 있다. 또한 크라이잔더 에디션에서는 앞의 로저 에디션과 월쉬 에디션과 달리 플루트 소나타 E단조(c. 1727-8, HWV 379)를 제1a번으로 추가하면서 로저와 발쉬가 제1번 소나타로 배치하였던 플루트 소나타 E단조를 제1b번으로 바꾼다. 그런데 로저와 발쉬, 그리고 크라이잔더 에디션에서 제1b번은 E단조로 출판되었지만, 자필 악보에는 이와는 다르게 나타난다. 즉, 자필악보에서 제1b번은 바이올린 소나타 G단조(HWV 364a) 바로 뒤에 나오면서 "Sonata 2"라고 적혀 있으며 D단조로 되어 있다. 베스트(Terence Best) 역시 음역 상의 문제를 거론하면서 이 곡이 플루트가 아닌 바이올린 소나타로 의도되었음을 확신한다.[4]

또한 로저, 발쉬, 그리고 크라이잔더 에디션에서 제6번 소나타는 오보에가 독주악기로 지정되어 있다. 그러나 베스트에 따르면 자필악보에는 이 소나타가 바이올린을 위한 독주곡으로 되어 있으며, 출판 에디션에서의 이러한 악기 배치는 음역 상에서 볼 때 명백한 실수라고 밝히고 있다.[5]

예 1.4. 헨델 Op. 1 중 바이올린 소나타의 악기 배치와 작곡년도[6]

	조성	로저	월쉬	크라이잔더	HWV	작곡년도
확실한 헨델소나타	A	No. 3	No. 3	No. 3	361	1725-6
	g	No. 6(hoboy)	No. 6(hoboy)	No. 6(oboe)	364a	c. 1724
	d	No. 1 (traversa, em)	No. 1 (traversa, em)	No. 1b (traversa, em)	359b	c. 1724
	D			No. 13	371	c. 1730
불확실한 헨델소나타	A	No. 10		No. 14	372	
	E	No. 12		No. 15	373	
	g		No. 10	No. 10	368	
	F		No. 12	No. 12	370	

예 1.4는 헨델의 독주 소나타 Op. 1 중 바이올린 소나타라고 알려져 있는 곡들에 대하여 에디션에 따른 악기 배치와 작곡년도를 보여준다. 결과적으로 HWV 361, 364a, 359b, 371은 헨델의 바이올린 소나타라고 확실하게 추정되는 소나타이며, 이에 반하여 HWV 372, 373, 368, 370은 누구의

4) Best, "Handel's Solo Sonatas," *Music & Letters* 58/4(1977), 433.

5) Best, "Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity," 479.

6) 위의 표는 Best, "Handel's Solo Sonatas," summary table(pp. 437-8)과 "Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity," Table 1(p. 485)를 참고하여 재구성한 것이다. 베스트는 바이올린 소나타 3번, 6번, 1b번의 작곡년도에 대해서 1977년 논문에서와 1985년 논문에서 달리보고 있다. 즉, 1977년 논문에서는 이들 곡을 각각 c. 1712, 1712-21, 1712-21로 보고 있으며, 7년 후에 연구된 1985년 논문에서는 위의 표에서 보여주는 년도로 추정한다.

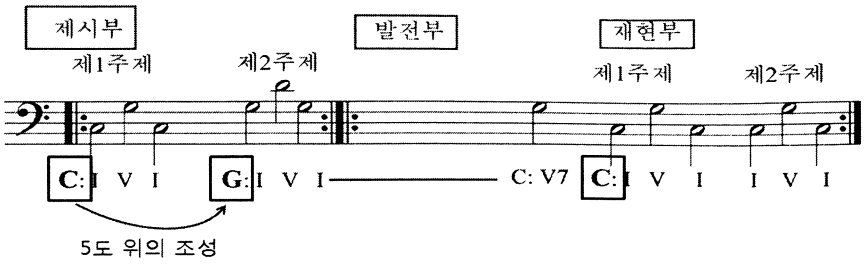
작품인지는 확실하지 않으나 헨델의 작품은 분명 아닐 것이라고 믿는 작품들이다. 물론 출판과정을 통하여 이들 작품들이 헨델의 작품인지 혹은 헨델 이외의 다른 작곡가의 작품인지를 추정하는 것도 분명 의미있는 작업이며 또한 정확한 사실을 판단하기에 중요한 하나의 기준이 될 수 있다. 그러나 음악 혹은 악보 안에서 좀 더 심도있게 이론적으로 혹은 분석적으로 접근한다면 이러한 역사적 사실들이 좀 더 객관적이며 분명하게 드러날 수도 있을 것이다.

이에 본 논문에서는 헨델의 Op. 1 중 불확실한 헨델의 바이올린 곡을 포함하여 바이올린 곡으로 추정되는 여덟 개의 작품 중에서 빠른악장을 선택하여 이들 작품의 형식적 특징을 밝혀보고자 한다. 이러한 형식과 관련한 분석은 헨델의 곡들이 확실한지 혹은 불확실한지를 판단할 수 있는 하나의 논리적 근거를 제공해줄 것이며, 동시에 이러한 분석을 통하여 헨델의 바이올린 소나타가 역사적으로 어떠한 위치에 있는지를 심도있게 재조명할 수 있을 것이다. 이를 위하여 본 논문에서는 먼저 오늘날의 표준적인 소나타형식과 최초로 소나타형식을 소개한 코흐(Heinrich Koch, 1749-1816)의 소나타형식을 살펴본 후, 헨델의 바이올린 소나타를 코렐리의 독주소나타 <12개의 바이올린 소나타>(Op. 5, 1700)와 비교하면서 분석하고자 한다.

제2장 소나타형식에서의 구조적 딸림화음과 재현

일반적으로 소나타형식은 다음과 같은 구조로 설명될 수 있다: 먼저 주제의 전개에 따라 제시부, 발전부, 재현부의 3부분으로 구분될 수 있으며, 또한 조성적 측면에서는 -그것이 고전주의 음악이라면- 제시부에서 5도 위의 조성(장조) 혹은 관계장조(단조)로 이탈한 후, 발전부에서는 다양한 조성의 변화를 통하여 제시부에서부터 온 긴장을 증가시키고 다음에 나올 재현부에서의 조성적 복귀를 준비시킨다. 말하자면 제시부에서는 긴장의 조성을 보여주며 발전부와 재현부에서는 긴장에서 다시 이완의 조성으로 복귀된다는 점에서 볼 때, 소나타형식은 조성적으로 2부의 구조를 보이며, 이는 도돌이표에 의하여 보다 명확해진다. 이러한 구조는 소나타형식을 극히 표준화시켜 설명한 것이지만, 사실 소나타형식은 "작곡가"에 따라 심지어는 각각의 "작품"에 따라 다양하게 나타날 수 있기 때문에 어떤 규범을 만들어 놓고 도식화시키기는 매우 어려운 일인 것이다. 그럼에도 불구하고 각각의 소나타에서 보여지는 다양성을 인정하고 비교하기 위해서는 편의상 규범적인 소나타형식을 기준으로 삼기도 한다. 실제로 형식론과 관련한 교재에서 흔히 다음과 같은 교과서적인 소나타형식을 발견할 수 있다(예 2.1).

예 2.1. 교과서적 소나타형식



지금 설명한 소나타형식은 20세기에 와서 바라다 본 전형적인 혹은 교과서적인 고전주의 시대의 소나타형식이다. 그러나 소나타형식이 처음 설명되었던 논서에서는 이와는 좀 다르게 설명되고 있다.[7] 소나타형식의 개념을 처음으로 다룬 사람은 코흐로, 그의 논서인 『작곡입문서를 위한 시도』 (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782, 1787, 1793)에서 코흐는 소나타형식을 주로 1760년대와 1770년대의 전고전주의 혹은 고전주의 시대의 교향곡 제1악장 예를 들면 C.P.E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 건반소나타와 협주곡, 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)의 교향곡 등의 작품에서 주로 다루었고 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 현악4중주까지도 다루면서,[8] "교향곡 1악장 알레그로"(the first allegro of the symphony)를 설명한다. 코흐에 따르면 "교향곡 1악장 알레그로"는 크게 원조에서 딸림조로 가는 부분(I->V)과 딸림조에서 다시 으뜸조로 가는 부분(V->I)으로 모두 두 개의 부분(two sections)으로 나뉘며, 각 부분은 도돌이표가 있기도 하고 없기도 하다. 오늘날의 제시부에 해당하는 제1부는 하나의 주요악절(single main period)로 구성되어 있으며,[9] 제2부는 발전부와 재현부에 해당되며 두 개의 악절로 구성된다. 제1부에서 나타나는 <주요악절 I>(first main period)에서는 원조에서 이탈을 하여 다른 조(주로 딸림조 혹은 관계장조)로 전조되어 마침으로써 조성의 대조를 보여준다. 이때 코흐는 주제적인 대조(제1주제와 제2주제)를 언급하지 않으며 오로지 조성적인 대조만을 보여준다. 제2부의 첫째 악절 즉 <주요악절 II>(second main period)에서는 많은 경우 딸

7) 소나타형식에 대한 음악이론사적 논의는 김연, 『음악이론의 역사』 (서울: 심설당, 2006), 제9장을 참조할 것.

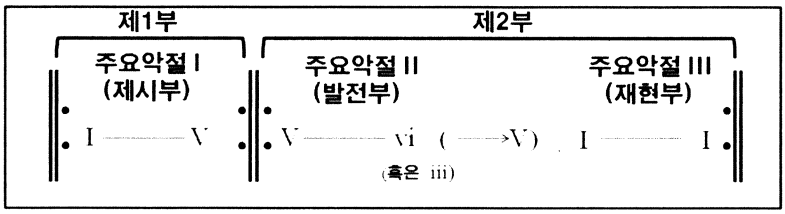
8) Heinrich Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 vols. (Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1782, 1787, 1793). 이 저서에 대한 제2권과 제3권은 영어로 번역되어 있다. Koch, *Introductory Essay on Composition*, trans. Nancy Kovaleff Baker (New Haven & London: Yale University Press, 1983).

9) 본 논문에서 사용하고 있는 악절은 20세기 형식론에서 사용하고 있는 선행구(antecedent phrase)와 후속구(consequent phrase)로 구성된 악절(period)과는 분명한 차이가 있다. 코흐의 저서에서 설명되고 있는 악절은 4개의 주요 종지 단락들(four main punctuation sections) 혹은 4개의 휴지점(four main resting points)들로 구성된다. 이들 4개의 단락들 중 두 개는 원조에 해당하는데 그것은 I-악구와 V-악구이다. 또한 세 번째 단락은 5도조를 향한 전조를 보이면서 V-악구로 완결되며, 네 번째 단락에서는 딸림조의 종지로 끝맺는다. Koch, *Introductory Essay on Composition*, 213.

림조로 시작하여 다른 조성들로 전조 즉, 대부분 vi 혹은 iii의 조성에서 종지되다가 짧은 패시지를 거쳐 제2부의 둘째 악절인 <주요악절 III>(third main period)에서 다시 원래의 조로 되돌아온다. 코흐는 이러한 형식 구조를 도표로 설명하지 않고 서술적으로만 설명하였지만, 최근에 페티(Wayne C. Petty)라는 이론가는 소나타와 교향곡에 대한 코흐의 견해를 <예 2.2>와 같이 시각적인 도표를 사용하여 조성구조를 보여준다.[10]

코흐에 의한 소나타형식과 처음에 보여준 교과서적인 소나타의 차이점은 무엇일까? 그것은 발전부 끝에 있는 구조적 딸림화음(structural dominant)과 재현부에서 보여지는 주제적 재현의 유무이다. 페티에 의하여 시각적으로 만들어진 코흐의 전체적 조성구조를 보면, <주요악절 I>에서는 I-V가 나타나고 <주요악절 II>에서는 iii 혹은 vi가 화성적 목표로 나타난 후, <주요악절 III>에서는 원조로 복귀된다. 또한 앞에서 살펴본 교과서적 소나타형식의 발전부 끝(으뜸화음을 준비하는 재경과구)에 나타나는 딸림화음이 필수적인 것이 아닌 선택적으로 만들어질 수 있다고 보면서 구조적으로 중요치 않은 것으로 간주한다.[11]

예 2.2. 소나타와 교향곡에서 보여지는 코흐의 견해(장조에서의 규범)[12]



이에 반하여 교과서적인 소나타형식에 대한 도표를 보면 발전부 끝에 딸림화음이 도달되는데, 이 딸림화음은 형식에서 구조적으로 중요한 딸림화음으로서 재현부를 시작하는 제1주제와 으뜸

10) Wayne C. Petty, "Koch, Schenker, and the Development Section of Sonata Forms by C.P.E. Bach," *Music Theory Spectrum* 21/2(1999), 151-173. 코흐는 제시부, 발전부, 재현부라는 용어를 사용하지 않았으며 페티의 도표에 있는 이들 용어는 코흐의 <주요 악절 I>, <주요악절 II>, <주요악절 III>을 지금의 소나타형식의 관점에서 본 것이다.

11) 페티는 그의 논문에서 다음과 같은 C.P.E. 바흐의 건반소나타를 분석한다: <프로이센 소나타>(*Prussian*, 1740) 제1번, F장조, H24, 제1악장; <뷔르템베르크 소나타>(*Württemberg*, 1742) 제4번, Bb장조, H32, 제1악장(1742); 소나타 E장조(1744), H39, 제1악장. 이들 분석에서는 <주요악절 II>(발전부)에서 버금가온조인 VI로 종지하고 곧바로 원조로 재현되기 때문에, 발전부와 재현부 사이에 단절(discontinuity)이 생기고 이로써 "단락적인 소나타형식"(sectional sonata form)이 결과된다.

12) <예 2.2>의 도표는 페티의 논문("Koch, Schenker, and the Development Section of Sonata Forms by C.P.E. Bach")의 Ex. 2를 수정한 것이다. 페티는 자신이 분석한 C.P.E. 바흐의 음악에서 <주요악절 II>의 끝에서 iii가 아닌 vi의 조성으로 마치기 때문에 <주요악절 II>를 V-vi(-->V)로만 표기하고 있다. 그러나 코흐는 그의 저서에서 <주요악절 II>가 vi 혹은 iii에서 마치고 있음을 분명하게 밝히고 있으며, 따라서 필자는 <예 2.2>에서 vi 뿐만 아니라 iii도 표기하였다.

화음을 예비해준다. "쉔커식 분석이론"(Schenkerian theory)에서 볼 때 발전부 뒤에 도달하는 구조적 딸림화음은 다음의 두 가지 중 하나의 역할을 한다: 첫째, 제시부에서 이미 확립되었던 으뜸화음화된 딸림화음으로부터 연장된 것으로 보거나; 둘째, 제시부에서 딸림조로 전조되었지 않았다면 딸림화음으로의 진행을 완성해주는 역할을 한다.[13]

바로 이러한 화성적인 이유로 인하여, 로스타인(William Rothstein)은 코흐에 의한 개념이 1775년 이전의 초기 고전주의 소나타에 적절하다고 하였는데, 그것은 발전부에서 나타나는 vi에서의 강한 정격종지가 구조적으로 중요한 화성적 목표를 형성하기 때문이라고 지적하며, 이러한 특징은 후기 바로크의 많은 형식에서도 그러하다고 논한다. 계속해서 로스타인은 발전부 끝에서 구조적 딸림화음이 도달됨으로써 나타날 수 있는 I-V-I의 틀은 대부분의 원숙한 고전소나타형식에 잘 맞는다고 언급한다.[14]

코흐에 의한 소나타형식과 교과서적 소나타형식이 다른 또 하나의 요소는 재진술 혹은 재현부의 개념을 중요하게 간주하였는지에 관한 것이다. 코흐는 그의 저서에서 재현부에 해당하는 <주요악절 III>에서 등장하는 주제의 재현에 대하여 언급은 하고 있지만 필수적인 것으로는 설명하지 않는다. 소나타형식의 확립에 있어 주제적 전개와 관련시킴으로써 제시부, 발전부, 재현부의 개념을 정립한 시기는 19세기에 와서이다. 마르크스(Adolph Bernhard Marx, 1795-1866)는 처음으로 소나타형식이라는 단어를 사용하였으며 그의 논서에서 소나타형식을 조성이 아닌 "주제"에 따라 2부가 아닌 3부로 논의한다.[15] 아울러 그는 제시부에서의 제1주제와 제2주제에 대한 대조적 성격도 언급한다.

지금까지 살펴본 소나타형식의 역사적 개념을 통하여 우리는 소나타형식이 하이든, 모차르트 등이 활약하였던 고전주의 시대에 이르러 활발하게 논의되기 시작하였으며, 또한 실제 소나타형식을 분석함에 있어서도 이들 고전주의 작품들의 제1악장이 분석의 대상이 되고 있다는 것을 알 수 있었다. 그렇다면 코흐가 논의대상으로 삼고 있는 전고전주의 혹은 고전주의 초기가 아닌 이전 시대 즉, 후기 바로크 시대에는 어떠한 형태로 소나타형식의 초기단계가 보여질까? 앞에서 로스타인이 언급한 것처럼, I-V-I의 틀은 고전소나타형식의 전용물이며 후기 바로크에서 구조적 딸림화음은 단순이 선택적일 뿐 구조적으로 중요하지 않았을까? 또한 후기 바로크 시대에 재현부는 코흐의 관점처럼 형식에 있어서 중요하게 취급되지 않았을까? 이러한 질문에 대한 답을 하기

---

13) Petty, 171.

14) William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music* (New York: Schirmer Books, 1989), 112. Petty, "Koch, Schenker, and the Development Section of Sonata Forms by C.P.E. Bach," 157에서 재인용.

15) Adolph Berhnhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch,* 4 vols. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837, 1838, 1845, 1847). 영어번역은 *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method,* ed. & trans. Scott Burnham (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

위하여 본 논문에서는 헨델의 소나타 Op. 1 중 바이올린을 위한 소나타를 1700년에 작곡된 코렐리의 독주소나타 <12개의 바이올린 소나타>(Op. 5, 1700)와 비교함으로써 형식적 양상을 살펴보고자 한다. 이러한 형식적 양상을 위하여 본 논문에서는 구조적 딸림화음과 재현부의 출현과 관련하여 먼저 다음과 같은 네 가지의 유형으로 구분하고자 한다.

<유형 1>: 구조적 딸림화음과 재현부가 모두 나타나지 않는 경우
<유형 2>: 구조적 딸림화음은 있으나 재현부가 없는 경우
<유형 3>: 구조적 딸림화음은 없으나 재현부가 있는 경우
<유형 4>: 구조적 딸림화음과 재현부가 모두 있는 경우

앞에서 논의하였던 코흐와 교과서적 소나타형식을 비교할 때 <유형 1>은 바로크 시대의 춤곡에서 많이 나타나는 2부형식으로 코흐의 기본구조에 가깝고, <유형 2>는 코흐의 "선택적인 구조적 딸림화음"이 출현하는 경우이다. 또한 <유형 3>은 <주요악절 II>에서 vi 혹은 iii로 종지 한 후 구조적 딸림화음 없이 재현부로 나타나는 유형이며, <유형 4>는 앞에서 표준화된 소나타형식에서 전제조건이 되었던 구조적 딸림화음과 재현부가 모두 나타나는 경우로서, 고전주의의 소나타에서 많이 나타나는 유형이다. 본 논문에서는 먼저 바로크 시대의 초기 독주 소나타를 작곡한 코렐리의 작품에서 나타나는 형식적 양상들을 유형별로 살펴본 후, 헨델의 곡을 이와 비교하면서 분석하고자 한다.

제3장 코렐리의 소나타에서 나타나는 형식적 양상

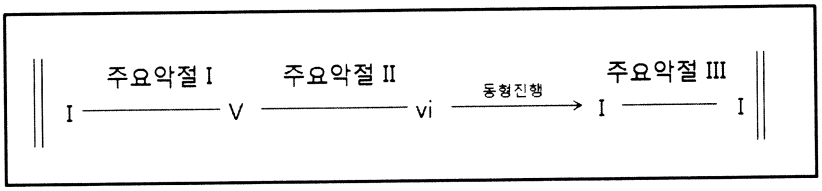
이탈리아 작곡가인 코렐리는 소나타를 표준화시킨 작곡가로, 1670년경에는 두 대의 선율악기와 바소 콘티누어로 구성된 트리오 소나타(Trio Sonata, Op. 1, 2, 3, 4)를, 그리고 1700년 이후에는 독주소나타를 작곡하였다.[16] 출판된 코렐리의 대표적인 독주소나타에는 <12개의 바이올린 소나타>(Op. 5, 1700)가 있는데, 이들 열 두 개의 소나타 중에서 제1번에서 제6번까지는 대체로 교회소나타로서, 장엄하고 느린 템포의 서주악장인 제1악장과 빠른악장과 느린악장이 교대로 나타나는 4-5개의 악장으로 구성된다.[17] 반면, 제7번에서 제11번은 프렐류드(Preludio) 악장으로 시작하여 알레망드 혹은 쿠랑트, 제3악장은 사라방드, 제4악장은 지그 등의 춤곡들로 구성된 실내소나

16) 코렐리의 트리오 소나타 중 op. 1, 2, 3은 교회소나타로 구성되며, op. 4는 실내소나타로 되어있다.
17) 코렐리의 소나타에서 제1악장 이후 제2악장은 빠른악장(Allegro 혹은 Vivace)으로 이루어져 있지만 이후 3, 4, 5악장은 규칙적으로 느린악장과 빠른악장이 번갈아 나타날 수도 있으며, 혹은 빠른악장이 연속적으로 나타날 수 있다. 빠른악장은 대체로 푸가 풍의 모방과 호모포니가 섞인 짜임새로 나타난다.

타이며, 제12번은 "라폴리아"(La Folia)의 변주이다. 본 논문에서 다루고자 코렐리의 빠른악장은 반복표시가 있는 것도 있으며 없는 악장도 있지만, 도돌이표가 없는 빠른악장이 헨델보다 주류를 이룬다.[18]

코렐리의 Op. 5 소나타에서 도돌이표가 없는 빠른악장은 교회소나타로 구성된 제1번에서 제6번까지 알레그로(Allegro) 악장과 비바체(Vivace) 악장에서 쉽게 찾아 볼 수 있다. 코렐리의 소나타 중 이처럼 도돌이표가 없는 빠른악장에서는 대부분 선율적 재현은 거의 나타나지 않으며 <주요악절 II> 이후 동형진행을 통하여 원조가 뒤에서 나타나는 <유형 1>이 흔하게 보여진다. 한 예로 코렐리의 바이올린 소나타 중에서 제1번 제3악장(Allegro, D장조)과 제2번 제3악장(Vivace, Bb장조)을 보면, <주요악절 I>에서 원조 이후 딸림조로 이탈(I-->V) 한 후, <주요악절 II>에서 조성의 다양한 변화를 거쳐 vi의 조에서 정격종지 후 재경과구에서 동형진행 통해서 거의 끝부분에서 원조가 나타난다.[19]

예 3.1. 코렐리 Op. 5 제1번과 제2번, 제3악장의 구조



코렐리의 작품에서 도돌이표가 있는 빠른악장은 지그(Giga)와 같은 춤곡악장(제7번에서 제11번 소나타)과 순수한 알레그로 악장 혹은 비바체 악장에서 나타난다. 코렐리의 도돌이표 있는 빠른악장에서는 도돌이표 없는 빠른악장에 비하여 좀 더 다양한 형태로 나타난다.

먼저 제3번 제5악장(Giga Allegro, C장조), 제7번 제4악장(Giga), 그리고 제11번 제4악장(Vivace, E장조) 등을 보면 <예 2.2>의 코흐 도표에서처럼 도돌이표를 통하여 두 개의 단락으로 나뉘어지며, <주요악절 II>의 끝에 vi 혹은 iii 위에서 종지한 후 동형진행을 통한 경과구를 통하여 원조로 복귀된다. 즉, 앞에서 언급한 도돌이표 없는 빠른악장과 비교할 때 앞의 도돌이표 없는 빠른악장에서는 종지가 그 악절의 마지막임과 동시에 다음 악절의 시작으로 나타나는 반면, 도돌이표가 있는 알레그로에서는 종지에 의한 단락이 정확하게 구분된다. 그럼에도 불구하고 도돌이

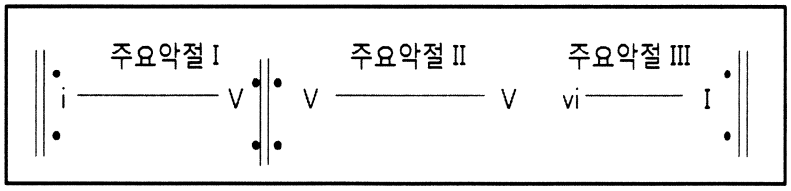
18) 1700년 이전에 작곡된 코렐리의 트리오소나타에서 역시 독주소나타에서처럼 빠른악장에 도돌이표가 있기도 하고 없기도 하다.

19) 이와 비슷하게 제2번 제5악장(Vivace, Bb장조)에서 역시 <주요악절 I>에서 딸림조로 전조한 후 <주요악절 II>에서 vi와 iii의 조성에서 종지를 한 후 재경과구에서 동형진행을 통하여 원조로 늦게 복귀를 한다.

표가 있던 없던 간에 구조적 딸림화음이 없고 주제적 재현이 나타나지 않는 것은 모두 동일하다.[20]

코렐리의 빠른악장에서는 대부분 <유형 1>의 형태가 많이 나타나지만, 간혹 구조적 딸림화음이 나타난다던지 혹은 주제적 재현이 보이는 경우도 있다. 코렐리의 Op. 5의 빠른악장에서 구조적 딸림화음이 나타나는 유일한 예는 제8번 제4악장(Giga Allegro, E단조)이다. 이 악장은 <주요악절 I>에서 딸림조로 이탈한 후 <주요악절 II>의 끝에서 코호가 형식의 구조로 선택적으로 취급하였던 구조적 딸림화음이 중요하게 다루어짐으로써 딸림화음이 연장된 경우이다. 비록 구조적 딸림화음 이후에 원조의 으뜸화음이 아닌 vi화음으로 <주요악절 III>을 시작하고 또한 재현도 보이지는 않지만, 분명 <유형 1>의 형태에서는 벗어나 있으며 구조적 딸림화음이 나타난다는 점에서 <유형 2>에 가깝다 하겠다(예 3.2).

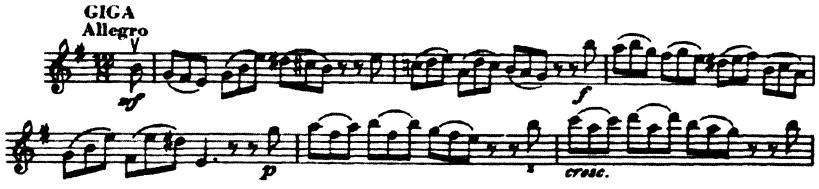
예 3.2a. 코렐리 Op. 5 제8번, 제4악장의 구조



예 3.2b. 코렐리 Op. 5 제8번, 제4악장

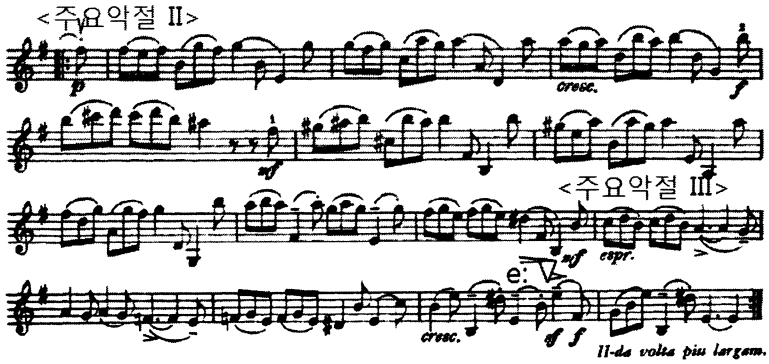
a. <주요악절 I> 시작부분

<주요악절 I>



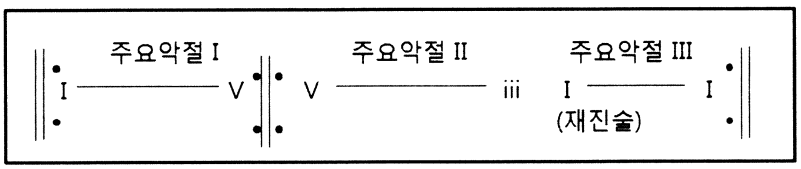
20) 제10번의 제5악장(Giga, F장조)에서는 <주요악절 I>이 원조에서 이탈을 보여주는 것이 아니라 원조에 머문다. 이후 <주요악절 II>에서는 <유형 1>의 구조에서처럼 vi의 조성 위에서 정격종지를 한 후 동형진행의 경과구를 통하여 원조로 복귀한다.

b. <주요악절 II>와 <주요악절 III>



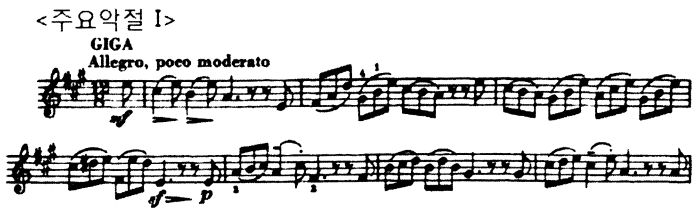
이외에 코렐리의 몇몇 작품에서는 구조적 딸림화음은 나타나지 않지만 <주요악절 III>이 원래의 선율을 재현하면서 시작되는 <유형 3>의 경우가 있다. 제5번의 제5악장(Giga)과 제9번의 제2악장(Giga)의 <주요악절 II>의 끝에서는 iii 위에서 종지를 한 후 구조적 딸림화음으로의 경과구는 나타나지 않지만, 원조에서 처음 선율을 재현하면서 <주요악절 III>를 시작함으로써 소나타형식의 면모가 보인다.[21]

예 3.3a. 코렐리 Op. 5 제5번, 제5악장과 제9번 제2악장의 구조



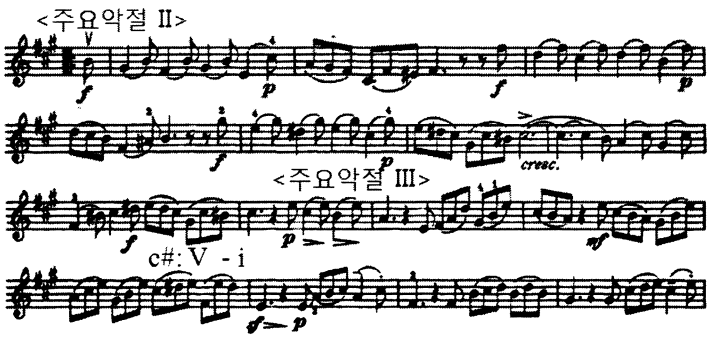
예 3.3b. 코렐리 Op. 5 제9번, 제2악장

a. <주요악절 I> 시작부분



21) 제11번의 제2악장(Allegro, E장조)에서는 <주요악절 I>이 딸림조로 이탈하지 않고 원조에 머물고 있지만, <주요악절 II>가 iii 위에서 종지를 하고 이후 <주요악절 III>에서 재진술이 보여진다.

b. <주요악절 II>와 <주요악절 III>



코렐리의 빠른악장에서는 <주요악절 II>가 vi 혹은 iii의 조성에서 정격종지를 한 후 동형진행을 통하여 원조로 연결되는 <유형 1>이 많이 나타나며, 구조적 딸림화음이 나타나는 경우는 극히 드물다. 종종 재진술로 <주요악절 III>을 시작하는 경우도 있지만, 이처럼 재진술이 나타나는 경우에는 <주요악절 II>의 끝에서 vi 혹은 iii 위에서 정격종지를 한 후에 구조적 딸림화음으로의 재경과구 없이 나타난다(유형 3). 즉 어느 경우에도 구조적 딸림화음과 재진술이 모두 나오는 <유형 4>는 코렐리에게 있어 생소한 것이었다.

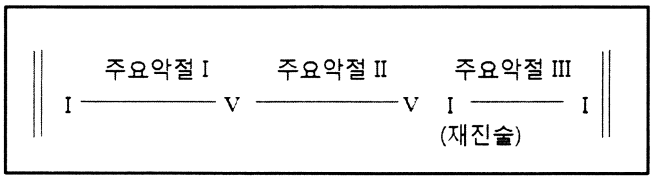
제4장 헨델의 소나타에서 나타나는 진보적 형식

헨델의 독주 소나타 Op. 1 중 바이올린을 위한 소나타에서도 코렐리의 빠른악장과 마찬가지로 도돌이표가 없는 악장과 도돌이표가 있는 악장으로 구분될 수 있다. 그러나 이들 소나타들은 양식에 있어서 다소 대조적인 면을 보인다. 즉, 헨델의 소나타에서는 코렐리에 비하여 바로크의 복잡한 대위법과 실뽑기적인 기법 보다는 갈랑 양식의 가벼운 반주 위에서 주기성을 갖고 짧은 악구로 된 단순한 선율이 특징을 이루며, 또한 구조적 딸림화음과 재현부의 등장에 있어서 코렐리보다 좀 더 진보적인 형태를 보인다. 따라서 헨델의 빠른악장에서는 바로크의 춤곡에서 많이 나타나는 <유형 1>에 해당하는 악장은 거의 발견되지 않는다.

헨델의 바이올린 소나타에서 도돌이표가 없는 빠른악장은 헨델의 작품이라고 확실히 알려져 있는 제1b번, 제3번, 제6번, 그리고 제13번의 제2악장에서 나타나며, 헨델의 작품으로 확실치 않은 작품에서는 도돌이표가 없는 악장이 나타나지 않는다. 도돌이표 없는 악장들의 구조에 있어서는 코렐리의 그것에 비하여 매우 진보적인 성격을 보인다. 예를 들어 제3번 제2악장을 살펴보면, 먼저 첫 번째 제1부에서는 딸림조인 E장조의 V-I로 종지하면서 동시에 제2부가 시작된다. 이후 <주요악절 II>의 마지막(마디 32)에서는 원조의 딸림화음에 도달함으로써(예 4.1), <주요단락

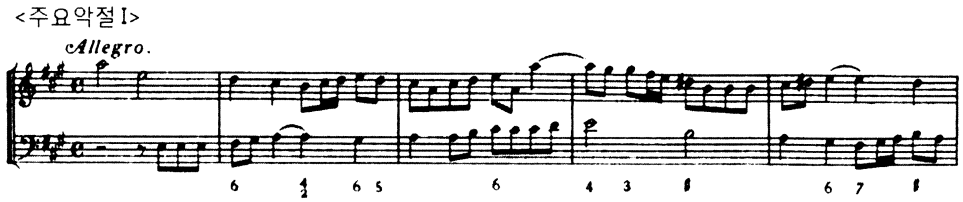
II>의 시작에서 나타난 딸림화음이 같은 악절의 끝에까지 연장되었다고 할 수 있으며, 이러한 딸림화음의 연장은 그 다음 단락인 <주요악절 III>으로의 진행을 부드럽게 연결시킨다. 이러한 딸림화음의 연장을 통하여 증가된 긴장은 다음 악절인 <주요악절 III>에서 시작하는 원조의 으뜸화음을 충분히 준비시켜주며, 또한 처음에 시작하였던 선율이 재진술될 것이라는 기대를 크게 증진시킨다. 결과적으로 <주요악절 II>의 마지막에 구조적 딸림화음이 나타나고 <주요악절 III>의 시작에서 선율적 재현이 모두 나타나는 진보적인 유형이 보여진다.

예 4.1a. 헨델 Op. 1 제3번, 제2악장의 구조

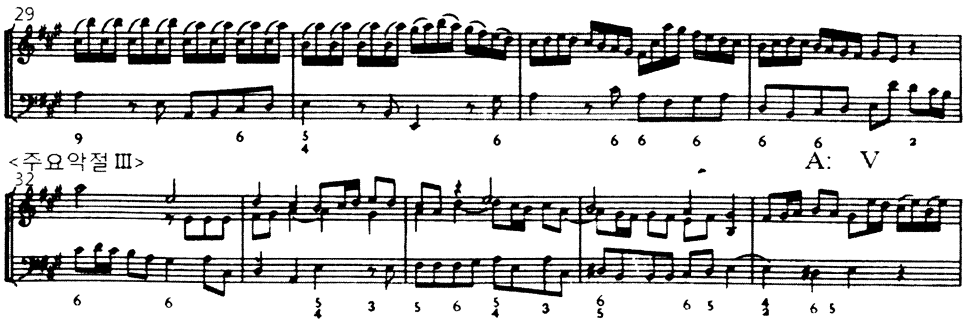


예 4.1b. 헨델 Op. 1 제3번, 제2악장

a. <주요악절 I> 시작부분



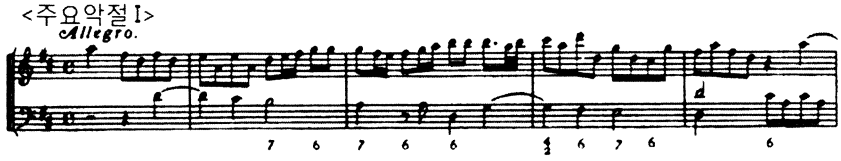
b. 구조적 딸림화음과 재진술



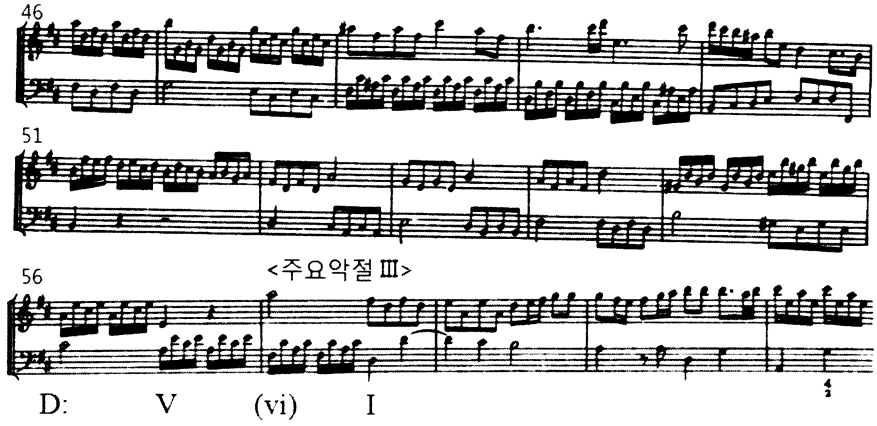
소나타 제1b번의 제2악장 E단조 역시 <주요단락 I>의 마지막에서 딸림조로 종지한 후(마디 11), <주요단락 II>에서 III조 즉 G장조로 종지 한 후 iv의 조성을 통하여 마디 33에서 구조적 딸림화음에 도달하면서 처음에 등장하였던 선율이 재현하는 <유형 4>가 나타나는 형식을 보여준다. 즉, 1720년대에 작곡한 헨델의 작품에서 그것도 소나타형식과는 별 관계가 없어 보이는 도돌이표 없는 알레그로 악장에서 코흐가 형식의 구조에서 필수적이 아닌 선택적인 사항으로 삼았던 딸림화음의 도달과 함께 재진술이 함께 보여지는 진보적인 구조를 보이는 것이다. 보다 흥미로운 사실은 이후 헨델이 30년 후 약 1750년에 마지막 바이올린 소나타 제13번을 작곡하였는데, 이 곡의 제2악장에서 역시 이러한 양상이 보다 뚜렷하게 나타난다는 점이다. 이는 헨델이 도돌이표 없는 악장에서 구조적 딸림화음과 재현을 보여주고자 하였던 의지가 분명했음을 보여준다 할 수 있다.

예 4.2. 헨델 Op. 1 제13번, 제2악장

a. <주요악절 I> 시작부분



b. 구조적 딸림화음과 재진술

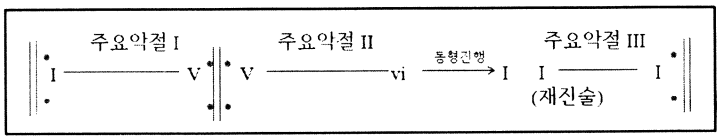


코렐리의 Op. 5에서는 도돌이표가 있는 빠른악장이 대부분 제7번에서 제11번까지에서 지그로 나타났던 반면, 헨델의 바이올린 소나타의 경우에는 춤곡보다도 순수한 알레그로로 나타난다. 이

들 도돌이표가 있는 빠른 악장에서는 <유형 1>보다는 <유형 2>와 <유형 3>, 그리고 <유형 4>가 많이 보인다.

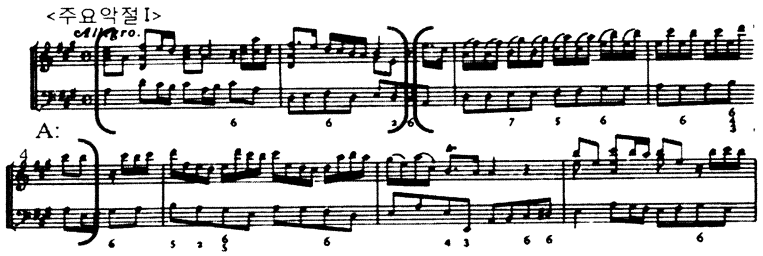
먼저 <유형 3>, 즉 구조적 딸림화음은 없지만 재현되는 경우가 모두 불확실한 헨델의 작품 즉, 제12번 제2악장(Allegro), 제14번 제2악장과 제4악장, 그리고 제15번 제2악장 등에서 나타나는데, <주요악절 II>가 iii 혹은 vi로 끝난 후 경과구를 거쳐 원조의 V-I로 진행하면서 <주요악절 III>에서 원조로 재진술한다. 이때 <주요악절 III>에서 나타나는 원조의 재진술은 <주요악절 I>의 첫 번째 악구가 아닌 두 번째 악구에서 시작하는데, 이는 <주요악절 II>가 딸림조 혹은 으뜸조에서 첫 번째 악구로 시작하기 때문이다. <예 4.3>은 제14번 제2악장의 형식구조를 보여준다.

예 4.3a. 헨델 Op. 1 제14번, 제2악장의 구조

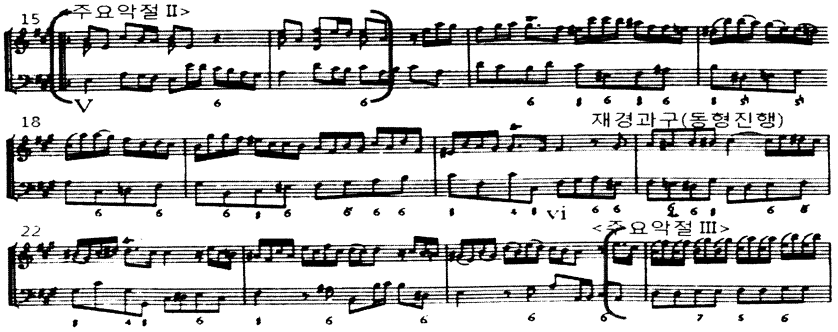


예 4.3b. 헨델 Op. 1 제14번, 제2악장

a. <주요악절 I> 시작부분



b. <주요악절 II>와 <주요악절 III> 시작부분



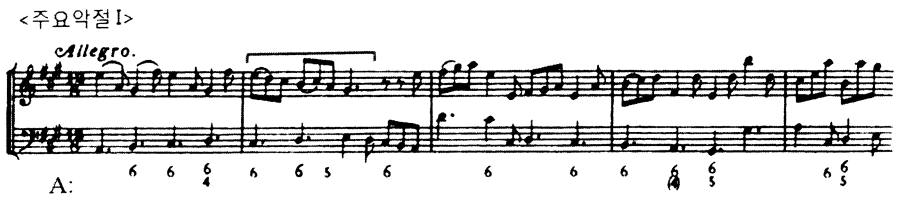
이들 유형이 코렐리와 다른 점이 있다면 코렐리의 경우는 경과구없이 vi 혹은 iii 위에서 종지 후 바로 재진술이 나타났던 반면, 헨델의 경우는 경과구를 통하여 원조의 V-I로 진행하면서 재진술이 나타난다.[22] 이러한 유형은 코렐리의 유형에서 좀 더 발전한 형태로 원조의 복귀에 초점을 맞춘 작곡자의 의도로 보인다.

헨델의 불확실한 소나타에서 나타나는 또 하나의 유형은 구조적 딸림화음은 있지만 재현이 없는 <유형 2>의 경우도 있다. 제15번 제4악장이 그러한 예인데, 이 악장에서는 <주요악절 II>가 vi 위에서 종지 한 후 경과구를 통하여 구조적 딸림화음으로 진행함으로써 고전주의의 형식적 면모가 보인다고 할 수 있지만, 재진술은 나타나지 않는다.

불확실한 헨델의 바이올린 소나타에서는 <유형 2>와 <유형 3>의 형식구조가 나타나는 반면, 헨델의 곡이 확실한 소나타에서는 대부분 <유형 4>의 구조 즉, 구조적 딸림화음과 재현이 나타나는 진보적인 형태의 소나타를 보여준다. 예를 들어 제3번 제4악장의 경우 <주요악절 II>는 마디 25에서 F#단조 즉 원조의 vi에서 정격종지를 한 후 경과부(마디 25-28)에서 IV를 통하여 딸림화음(마디 28)으로 진행하는 것을 볼 수 있다(예 4.4). 이때 딸림화음은 근음위치가 아닌 전위형태로 나타남으로써 구조적 딸림화음이 미약하게 나타난다고 볼 수 있겠지만, 앞에서 살펴본 <유형 3>에서 동형진행을 통하여 원조의 V-I로 진행하는 것과는 분명한 차이가 있으며 좀 더 진보된 형태로 볼 수 있는 것이다. 이후 <주요악절 III>의 재진술은 <주요악절 I>의 완전한 시작악구는 아니지만 시작악구의 중간부터 시작함으로써 재진술이 다소 미약하게 나타나지만, 두 번째 악구부터 시작하였던 헨델의 불확실한 소나타의 재진술과는 분명 구별된다고 할 수 있다.[23]

예 4.4. 헨델 Op. 1 제3번, 제4악장

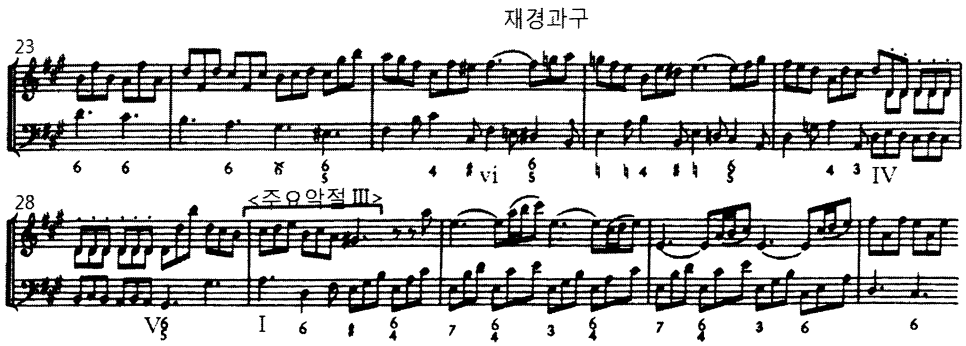
a. <주요악절 I> 시작부분



22) 여기에 관하여 물론 예외의 경우도 있다. 헨델의 op. 1 중 10번 제4악장에서는 코렐리의 경우와 유사하게도 III위에서 정격종지 한 후 바로 원조에서 처음 나왔던 선율이 재현되면서 <주요악절 III>을 시작한다.

23) 제3번 제4악장에서는 <주요악절 I>에서 제1주제와 제2주제의 대조적인 성격이 나타나며, 흥미롭게도 딸림조의 제2주제가 <주요악절 III>에서 시작악구를 재현한 후 마디 30에서부터 원조로 재현됨으로써 고전주의적인 면모가 구체화되어 있다.

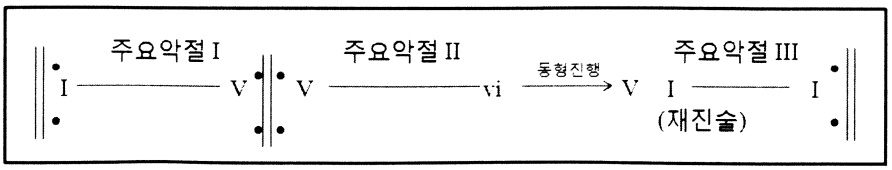
b. 구조적 딸림화음과 재진술



또한 제1b번 제4악장 알레그로에서는 <주요악절 I>에서 III의 조성으로 마친 후, <주요악절 II>의 끝에서 V 위에서 정격종지를 한 후, 재진술을 보여준다(e: i-->III, III-->V I-I). 이때 <주요악절 II>에서 딸림조인 B단조로 그것도 피카르디 3도(Picardy 3rd)를 사용한 으뜸화음으로 마치기 때문에 마지막 B단조의 으뜸화음은 원조인 E단조의 딸림화음으로도 해석된다. 따라서 제3번의 제4악장에서와 같은 딸림화음으로의 재경과구가 없어도 <주요악절 III> 바로 앞에서 구조적 딸림화음의 효과가 나타나는 것이다.

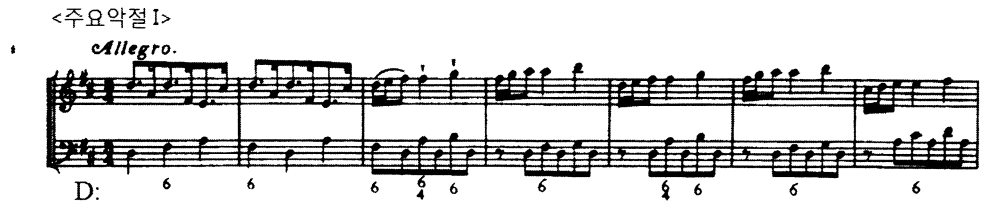
이후 마지막 바이올린 소나타인 제13번 소나타의 제4악장에서는 <유형 4>의 형태가 매우 명확하게 나타난다(예 4.5). D장조로 시작하는 제4악장은 <주요악절 I>에서 딸림조인 A장조로 마친 후, <주요악절 II>에서 딸림조 위에서 헨델의 불확실한 소나타에서처럼 시작악구의 재진술로 시작한다. 흥미로운 점은 헨델의 불확실한 소나타에서는 <주요악절 II>가 시작악구의 재현으로 시작되는 경우 <주요악절 III>의 시작이 두 번째 악구 혹은 제2주제에 해당하는 악구로 시작하였던 반면, 제13번에서는 여전히 원조에서 시작악구로 <주요악절 III>을 시작한다는 점이다. 즉 재현의 개념을 명확하게 하고자 하였던 헨델의 의도가 제13번에서 나타난다 하겠다. 또한 <주요악절 II>는 vi의 조성 즉 B단조로 끝나는데, 이후 재경과구에서 동형진행을 통하여 딸림화음으로 도달하는 것이 매우 명확하게 보여진다.

예 4.5a. 헨델 Op. 1 제13번, 제4악장의 구조

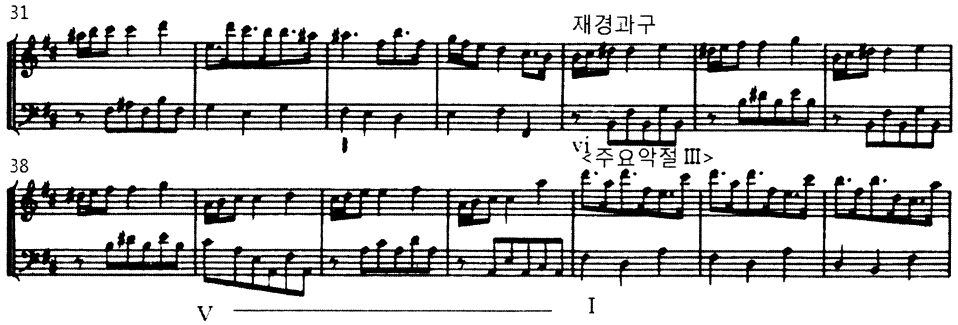


예 4.5b. 헨델 Op. 1 제13번, 제4악장

a. <주요악절 I> 시작부분



b. 구조적 딸림화음과 재진술



이처럼 <주요악절 II> 끝에서 구조적 딸림화음이 보여지고 이후 처음 시작선율이 <주요악절 III>에서 으뜸조로 재현되는 진보된 형식이 헨델의 소나타에서 보여진다는 점은 매우 역사적으로 의미있는 것이라 하겠다. 이는 코렐리의 소나타와 비교할 때 분명 이전시대보다 좀 더 진보적인 형식인 것이며, 또한 헨델의 불확실한 소나타와 구별될 수 있는 하나의 근거가 될 것이다.

제5장 나가면서

소나타형식의 다양성에 대해서는 더 이상 언급할 필요가 없을 것이다. 특히 고전주의 시대 이전에는 아직까지 소나타형식이 확립되지 않았던 시대였기 때문에, 과도기적인 형태로서 여러 가지 유형의 형식이 보여질 것이다. 본 논문에서는 1700년에 출판된 코렐리의 독주 바이올린 소나타로부터 출발하여 헨델의 Op. 1 중 바이올린 소나타라고 알려져 있는 작품들 중에서 빠른악장을 선택하여 이들 작품에서 나타나는 형식적 양상들을 살펴보았다.

코렐리의 소나타에서는 도돌이표 있는 빠른악장 보다는 도돌이표 없는 악장이 더 많이 나타난

다. 코렐리의 도돌이표 없는 악장에서는 <주요악절 II>의 뒤에 구조적 딸림화음이 아닌 동형진행을 통하여 재진술 없이 원조로 되돌아가는 반면, 도돌이표 있는 빠른악장에서는 <주요악절 II>가 vi 혹은 iii 위에서 종지를 한 후 바로 <주요악절 III>이 처음 시작악구의 재진술로 시작한다. 헨델의 불확실한 바이올린 소나타(HWV 372, 373, 368, 370)의 빠른악장에서 역시 코렐리의 도돌이표 있는 악장에서처럼 vi 혹은 iii 위에서 종지를 한 후 재진술이 나타나지만, 코렐리의 경우에서는 어떠한 재경과구 없이 <주요악절 III>의 재진술로 바로 이동하는 반면, 헨델의 불확실한 소나타에서는 동형진행을 통한 V-I로의 재경과구 후에 재진술된다는 점이 큰 차이라 하겠다.

보다 흥미로운 점은 헨델의 확실한 소나타(HWV 361, 364a, 359b, 371)에서는 형식적으로 보다 진보적인 양상을 보여줌으로써 불확실한 소나타와 뚜렷한 차이를 보인다는 사실이다. 즉, 헨델의 불확실한 소나타에서와 달리 확실한 소나타에서는 도돌이표 없는 빠른악장(제2악장)과 도돌이표 있는 빠른악장(제4악장)이 나타나는데, 이들 악장 모두에서 도돌이표의 유무와는 상관없이 V-I로의 재경과구 대신에 구조적인 딸림화음으로의 재경과구와 원조의 재현이 강조되고 있다. 이는 재현의 개념을 분명하게 하고자 하였던 헨델의 강한 의지가 그의 소나타에서 표출된 것이라고 하겠다. 이러한 헨델의 형식적 양상들은 단순히 추정만 할 수 있는 헨델의 불확실한 소나타와 확실한 소나타 간의 역사적 사실을 보다 논리적으로 설명할 수 있는 하나의 근거가 될 수 있으며, 또한 거시적으로는 소나타형식의 발전사에서 볼 때에도 하나의 과정으로서 평가될 수 있을 것이다.

검색어 헨델(G. F. Handel), 바이올린 소나타(violin sonata), 구조적 딸림화음(structural dominant), 재현(reprise), 소나타형식(sonata form), 코흐(Heinrich Koch), 교향곡 1악장 알레그로(the first allegro of the symphony), 경과구(transition)

참고문헌

김 연. 『음악이론의 역사』. 서울: 심설당, 2006.

Best, Terence. "Handel's Solo Sonatas." *Music & Letters* 58/4 (1977), 430-38.

_____. "Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity." *Early Music* 3/4 (1985), 476-99.

Caplin, William. *Classical Form.* NY: Oxford University Press, 1998.

Green, Douglass M. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis.* 2nd Edition. New York: Holt, Reinhart and Winston, 1979.

Koch, Heinrich. *Versuch einer Anleitung zur Composition,* 3 vols. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1782, 1787, 1793. 영어번역은 Koch, *Introductory Essay on Composition.* Trans. by Nancy

Kovaleff Baker. New Haven & London: Yale University Press, 1983.

Newman, William S. *The Sonata in the Baroque Era.* New York: W. W. Norton & Company, 1983.

Petty, Wayne C. "Koch, Schenker, and the Development Section of Sonata Forms by C.P.E. Bach." *Music Theory Spectrum* 21/2 1999), 151-173.

Rosen, Charles. *Sonata Forms.* Revised Edition. New York: W.W. Norton & Company, 1988.

Rothstein, William. *Phrase Rhythm in Tonal Music.* New York: Schirmer Books, 1989.

Terakado, Ryo (이가영 역). "헨델의 바이올린 소나타: 어느 것이 원작인가?"(Handel's Violin Sonatas: Which are Real?). 연세대학교 음악연구소 주최 헨델 심포지움 2009 학술대회 유인물, 83-92.

Abstract

Some Formal Aspects Shown in Handel's Solo Violin Sonatas

So-Yung Ahn

This paper examines some formal aspects shown in Allegro movements from Handel's violin sonatas, comparing with Corelli's solo violin sonatas, published in 1700. In Corelli's sonatas, Allegro movements with a repeat sign are more prominent than those without a repeat. In the movements without a repeat, there is no structural dominant at the end of the second main period and no reprise in the beginning of the third main period; on the other hand, in the movements with a repeat, the third main period begins with the reprise in the original key just after the second main period ends with vi or iii.

In Handel's spurious sonatas, HWV 372, 373, 368, 370, reprise is also shown after the cadence over vi or iii. But there is a great difference between Handel's and Corelli's: In Corelli's, there is no retransition before the reprise, while the retransition leads to the reprise in Handel's spurious sonatas. Handel's reliable sonatas, HWV 361, 364a, 359b, 371, show advanced events in formal aspects, giving distinct differences with his spurious sonatas: they have retransition toward the structural dominant and reprise, which are not presented in the suspicious sonatas. This study would provide a logical base to estimate which pieces are real or spurious through the formal analyses.

헨델의 오라토리오 《메시아》의 다중적 구성 모델

이 남 재

차 례

제1장 《메시아》는 어떤 곡인가?
제2장 《메시아》의 세 가지 구성 모델들
  2.1 헨델의 국제적 경력
  2.2 이태리 오페라 세리아
  2.3 북독일 루터 교회의 수난곡 전통
  2.4 영국 안셈 전통
제3장 《메시아》의 짜임새
  3.1 서곡
  3.2 제1부
  3.3 제2부
  3.4 제3부
  3.5 《메시아》 구성의 몇 가지 거시적 특징들
제4장 《메시아》의 대본
제5장 찰스 젠넨스
  5.1 젠넨스와 헨델의 오라토리오
  5.2 젠넨스의 생애와 《메시아》 대본
제6장 나가는 글: 헨델 사후의 《메시아》
  6.1 18세기 후반
  6.2 우리나라에서의 《메시아》
참고문헌
Abstract

제1장 《메시아》는 어떤 곡인가?

헨델의 《메시아》는 많은 사람들에게 잘 알려진 작품이지만, 실제 이 작품이 어떤 곡이냐에 대해서는 저마다 다른 생각을 품고 있을 수 있다. 아마 대부분의 사람들에게 《메시아》하면 "할렐루야"가 가장 먼저 머리에 떠오를 것이며, 이를 듣던 영국 왕 조지 2세가 자신도 모르게 벌떡 일어났다고 전해지는 일화에서 비롯된 전통을 따라 서서 들었던 경험도 있을 수 있다. 그러나 만일 '할렐루야'가 《메시아》의 어느 부분쯤에 나오는 곡이냐고 물어본다면 자신 있게 답하는 사람들은 많지 않을 것이다. 더구나 《메시아》가 몇 부분으로 이루어져 있으며, 각 부분은 또한 어떻게 구성되어 있느냐고 물어본다면 더더욱 어느 정도 정확한 대답을 기대하기 어려울 것이다. 우리나라에서도 많은 교회에서 성가대들이 《메시아》를 불러오고 있기 때문에, 이 곡이 오라토리오라는 것과, 전체가 세 부분으로 되어 있다는 것, 그리고 '할렐루야'가 제 2부의 마지막 곡이라는 것을 기억하는 사람들도 있을 것이다. 그러나 '할렐루야' 앞에 어떤 곡들이 나오며, 이들이 어떤 방식으로 '할렐루야'로 이어지느냐고 묻는다면 명쾌한 답을 듣기는 상당히 어려울 것이다.

이렇듯 《메시아》의 전체적 구조에 대해 무관심하게 된 데에는 우리나라에서 《메시아》가 연주되어온 관습 탓도 있을 것이다. 필자의 개인적인 경험에 따르면 《메시아》에 대한 최초의 인상은 '크리스마스 시절'에 '성가대'가 부르는 '합창곡'들이라는 것이었다. 《메시아》 전곡 악보가 있더라도 합창 사이에 나오는 독창들까지 모두 연주해 볼 기회가 거의 없었기에, '주의 영광', '우리를 위해 나셨다', '주께 영광' 같은 합창곡들이 '할렐루야'와 더불어 《메시아》의 대명사처럼 여겨졌던 것이다. 이러한 인식의 결과 크리스마스를 앞두고 제1부의 합창들을 부른 후 '할렐루야'로 그날의 행사를 마무리하는 일조차도 종종 있었다. 그러나 이처럼 성탄절과 연계하여 교회에서 《메시아》를 연주하는 전통은 19세기 이후 미국 교회의 전통을 따른 것이었다.

이 연구는 이와 같은 기존의 단편적인 《메시아》 이해를 넘어서서 진정한 《메시아》의 참모습을 인식하기 위한 하나의 시도이다. 특히 《메시아》 전곡의 짜임새에 대한 이해를 도모하기 위해 이태리의 오페라 세리아와 북독일 루터 교회의 수난곡 및 영국 성공회의 안셈 같은 헨델이 작곡했던 다른 장르의 대규모 작품들과 《메시아》의 각 부분들과의 공통점들을 찾아 연계하였다.

제2장 《메시아》의 세 가지 구성 모델들

《메시아》는 어느 하나가 아니라 오페라 세리아, 독일 수난곡, 그리고 영국 안셈 같은 여러 구성 모델들이 복합적으로 적용된 작품이다. 우선 제1부의 모델이 된 오페라 세리아는 오라토리

오에 전념하기에 앞서 30여년에 걸쳐 주된 활동 영역이었던 만큼 헨델로서는 너무나도 익숙한 모델이 아닐 수 없었다. 제2부 초반의 모델인 독일 수난곡은 고향 할레에의 수학 및 1703년 함부르크로 옮겨간 후인 1704년의 《요한 수난곡》 및 영국 정착 후인 1716년의 《브록케스 수난곡》을 작곡했던 헨델의 경력을 돌이켜 보게 한다. 마지막으로 영국 안셈의 영향은 하노버 왕가의 궁정 작곡가로서의 헨델을 새롭게 바라보게 만든다. 헨델의 음악 활동을 17세기 중엽 스카키가 분류했던 교회 음악, 극장 음악, 실내 음악이라는 기준에 따라 나누어 보는 것이 유용함을 깨우쳐 주는 것이다. 헨델의 영국 안셈 중에는 1710년대 후반 찬도스 공작 휘하에 있을 시절 작곡한 열한 곡의 '찬도스 안셈'도 있지만, 특히 조지 2세의 등극을 위해 작곡한 1727년의 '대관식 안셈'은 지금까지도 영국 국왕의 대관식에서 연주될 만큼 소중하게 여겨지는 곡이다. 이처럼 이태리, 독일, 영국의 음악 전통에 프랑스 서곡까지 합치면 그야말로 "유럽인 헨델"(Handel the European)이라는 호칭이 무색하지 않은 국제적인 면모가 《메시아》 한 작품에 담겨 있다고 해도 과언이 아니다. 이제 이러한 다양한 영향들을 헨델의 생애와 연계하여 고찰해보자.

2.1 헨델의 국제적 경력

잘 알려져 있듯 요한 세바스찬 바흐 및 도메니코 스카를라티와 같은 해인 1685년 독일 작센 지방의 도시 할레에서 출생한 게오르크 프리드리히 헨델은 그 도시의 칼뱅교 마리엔키르헤의 오르가니스트였던 자코브(Friedrich Wilhelm Zachow, 1663-1712) 밑에서 음악을 배웠다. 자라서는 1694년 신설된 할레 대학에 다니는데, 이때 후에 수난곡의 대본을 쓴 브록케스(Barthold Heinrich Brockes, 1680-1747)와 같이 공부하며 친분을 나누었다. 1703년 함부르크의 오페라 극장에서 활동하며 텔레만, 마테존과 교분을 맺었던 헨델은 1706년에는 오페라의 본고장인 이태리로 떠나 각지에서 활발한 활동을 펼친다. 이후 잠시 하노버 궁정에서 일하다가 1711년 런던에서 오페라 '리날도'로 대성공을 거둔 후 죽을 때까지 영국에 머무른다. 《메시아》에는 이러한 헨델의 경험들이 구성 모델로 자취를 남기고 있다. 다음은 헨델의 전 생애에 걸쳐 작곡했던 주요 작품들을 표로 정리한 것이다.

표 2.1.1. 헨델의 주요 작품 목록

[굵은 글씨체: 젠넨스가 대본을 쓴 오라토리오]

연도	오페라 (이태리어)	수난곡 (독어)	오드/안셈(영어)	오라토리오
1704		요한 수난곡		
1705	알미라 네로			

1707	로드리고			Il trionfo del Tempo e del Disinganno
1708	플로린다/다프네			La Resurrezione
1710	아그립피나			
1711	리날도			
1712	Il pastor fido			
1713	테제오 실라		앤 여왕 탄신 오드	
1715	Amadigi di Gaula			
1716		브록케스 수난곡		
1717-1718			찬도스 안셈	
1718				아치스와 갈라테아 에스더
1720	라다미스토			
1721	Muzio Scevola 플로리단테			
1723	독일 왕 오토네 롱고바르디 왕 플라비오			
1724	이집트의 줄리오 체자레 타메를라노			
1726	스키피오네 알레싼드로			
1727	아드메토 영국 왕 리차드 1세		대관식 안셈	
1728	시로에 이집트 왕 톨로메오			
1729	로타리오			
1730	파르테노페			
1731	인도 왕 포로			
1732	에지오 메디아 왕 소자르메			
1733	오를란도			드보라 아탈리아
1734	크레타의 아리안나 오레스테			낙원의 축제
1735	아리오단테 알치나			
1736	아탈란타			알렉산더의 향연
1737	아르미니오 지우스티노' 베레니체			시간과 진리의 승리
1738	파라몬도 알레싼드로 세베로 세르세			
1739	아르고의 제우스		성 체칠리아 축일 오드	사울 이집트의 이스라엘
1740	이메네오			알레그로, 펜세로조, 모데라토
1741	데이다미아			
1742				메시아
1743				삼손
1744				세멜레 요셉과 형제들
1745				헤르쿨레스 벨사살
1746				Occasional Oratorio
1747				유다스 막카베우스

1748				여호수아 알렉산더 발루스
1749				주잔나 솔로몬
1750				테오도라
1751				헤르쿨레스의 선택
1752				입다
1757				시간과 진리의 승리

이제 이러한 구성 모델들을 하나씩 살펴보자.

2.2 이태리 오페라 세리아

헨델의 《메시아》는 많은 사람들이 생각하고 있듯 전형적인 오라토리오가 아니다. 우선 《메시아》는 세 부분으로 이루어져 있는데, 이는 오라토리오의 발상지인 이태리의 두 부분 구성과는 근본적으로 다르기 때문이다. 이태리 오라토리오가 두 부분으로 나뉘어 있는 것은 두 부분 사이에 설교가 행해지기 때문이다. 반면 헨델 오라토리오의 삼분 구조는 전형적인 오페라 세리아의 형태를 답습한 것으로서, 본격적으로 오라토리오를 작곡하기 전 오페라 작곡가로 크게 활동했던 헨델에게는 매우 익숙한 구조였다. 교회에서 예배를 드리기 위해 만들어진 작품이 아니기에, 설교가 들어갈 위치를 마련할 필요가 없었음은 물론, 그렇다고 삼분 구조의 모델인 오페라 세리아처럼 막간에 인테르메초를 공연할 수도 없었기에, 헨델 스스로 오르간 협주곡이라는 장르를 창시하여 각 부분들 사이에 연주하였다. 이태리 오라토리오와 헨델의 영국 오라토리오의 차이점을 정리하면 다음과 같다.

표 2.2.1. 이태리와 영국 오라토리오의 비교

언어	이태리어	영어
장소	오라토리	극장 또는 연주회장
구성	두 부분	세 부분
각 부분 사이	설교	오르간 협주곡

위에서 보다시피 《메시아》를 위시한 헨델의 영국 오라토리오들은 교회에서가 아니라 극장에서 연주되기 위해 만들어진 작품들이었다. 헨델 스스로 《메시아》를 "기독교인들을 위한 여흥"이라고 불렀던 것도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 게다가 《메시아》는 원래 성탄절이 아니라 사순절을 위해 작곡되었다. 세속 공연이 금지된 사순절 기간 동안 오페라 공연에 익숙했던 청

중들에게 공식적으로 받아들여질 수 있는 경건한 내용의 여흥을 제공하는 것이 헨델의 영국 오라토리오의 원래 용도였던 것이다. 따라서 음악적인 측면에서만 본다면 헨델의 오라토리오는 이태리의 오페라 세리아와 구별하기 어려운 경우가 많다. 다음은 헨델의 오페라와 오라토리오 간의 차이점을 정리한 것이다.

표 2.2.2. 이태리 오페라와 영국 오라토리오의 비교

언어	이태리어	영어
가수	주로 이태리인	영국인
	국제적 카스트라토	국내 활동 가수
	기교 과시 위주	비교적 소박한 표현
의상·장치·연기	있음	없음
합창	최소 또는 중창	중요함

《메시아》의 경우 세 부분 중 첫 부분에서 오페라 세리아적인 구성 방식이 가장 두드러진다. 레치타티보와 아리아가 뒤이어 나오는 오페라 세리아의 진행 방식이 이 부분의 기본적인 구성 원리이기 때문이다. 다만 각 레치타티보-아리아 묶음 다음에 합창이 그 장면을 마무리한다는 점이 오페라와 다를 뿐이다.

2.3 북독일 루터 교회의 수난곡 전통

《메시아》와 북독일 루터 교회 수난곡과의 관련은 할레에서 태어나 처음 음악을 배웠던 헨델의 뿌리를 반영한 것이기도 하다. 이러한 연관은 합창의 비중이 상대적으로 높고, 복음사가의 흔적이 남아 있는 《메시아》의 제2부에서 특히 두드러진다. 《메시아》 제2부의 마지막에도 1부처럼 서창-영창-합창의 연쇄가 발견되기도 하지만, 이보다는 1부에 비해 상대적으로 합창의 비중이 훨씬 커진 점이 훨씬 두드러진다. 우선 제2부를 합창이 시작하는데다가, 'Surely, He hath borne our griefs'-'And with His stripes'-'All we like sheep'[1]으로 이어지는 세 합창곡의 연쇄는 이 부분을 어떠한 틀로 이해할 것인가 하는 문제를 제기한다. 제2부는 초두의 합창과 세 합창곡의 연쇄 사이에 놓여있는 알토의 감동적인 다 카포 아리아 'He was despised'가 절절하게 들려주듯

1) 앞으로 《메시아》에 나오는 각 곡의 제목은 여러 번역본의 차이를 감안하여 영문 원제대로 표기하겠다.

메시아의 고난을 내용으로 삼고 있다. 따라서 이 부분의 구성 원리를 헨델이 그 이전에 작곡했던 수난 관련 곡들에서 찾는 것은 자연스러울 것이다. 가장 먼저 비교해 볼 작품은 마땅히 헨델이 1716년에 작곡했던 《브록케스 수난곡》이 될 것이며, 그 밖에도 이태리에서 작곡했던 오라토리오 '부활', 헨델의 작품으로 추정되는 그 이전의 《요한 수난곡》 또한 고려하는 것이 필요하다. '할렐루야'가 이 부분의 마지막을 장식하는 소위 "테두리 합창(frame chorus)"이라는 것 또한 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

2.4 영국 안셈 전통

《메시아》 제3부를 여는 소프라노 독창 'I know that my Redeemer liveth'은 3막을 조용한 독창으로 시작하는 오페라 세리아의 관습을 원용한 것이다. 또한 앞선 두 부분에 비해 이 부분이 상대적으로 짧은 것도 역시 오페라 세리아의 마지막 막과 공통적인 특징이다. 그러나 《메시아》를 마무리 짓는 'Worthy is the Lamb'의 우렁찬 합창과 뒤이은 장대한 'Amen'은 헨델의 대관식 안셈들의 양식으로 작곡되어 있어 영국 안셈이 오페라 세리아 및 수난곡과 함께 헨델 오라토리오의 또 하나의 양식적 원류를 이루고 있음을 보여주고 있다.[2)]

제3장 《메시아》의 짜임새

이미 언급한 대로 헨델의 영국 오라토리오들은 거의 모두가 오페라 세리아들처럼 세 부분으로 이루어져 있다. 《메시아》의 세 부분 중 첫 두 부분은 다시 둘로 나뉘어져 전체는 그리스와 프랑스의 비극들처럼 다섯 부분으로 이루어진 것으로 간주될 수 있다.

표 3.1. 《메시아》의 얼개

	프랑스 서곡	[5부분 구성]
제1부	예언	[1]
	탄생	[2]

2) 이러한 《메시아》의 구성은 18세기 말 영국을 방문했던 하이든의 오라토리오 《천지창조》의 세 부분 구조에도 영향을 끼쳤을 것으로 추정된다.

제2부	수난	[3]
	승천/복음 전파	[4]
제3부	영생	[5]

이제 《메시아》의 각 부분들을 하나씩 살펴보자.

3.1 서곡

《메시아》의 서곡은 부점이 두드러진 느린 부분과 모방 기법이 두드러진 빠른 부분들로 이루어진 프랑스 서곡이다. 19세기 이래 《메시아》 서곡의 첫 부분은 때로 매우 느리게 연주되어 메시아의 수난을 표현한 것처럼 설명되는 경우가 많았으나, 이 경우 뒤따르는 빠른 모방 부분은 과연 무엇을 표상하는지 설명하기가 곤란해진다. 최근에는 프랑스 서곡의 첫 부분을 비교적 빠르고 경쾌하게 연주하는 경향이 두드러지는데, 이러한 추세는 원래 프랑스 서곡의 첫 부분이 왕의 '영광(榮光)', 그리고 모방 부분이 왕의 '명민(明敏)'을 드높이기 위한 것이었다는 해석에 바탕을 둔 것이다.[3] 《메시아》 서곡도 구세주의 고난이 아니라 '왕의 왕'의 영광과 명민하심을 찬양하는 의도로 붙여졌다고 보는 것이 더욱 타당한 해석으로 여겨진다.

3.2 제1부

《메시아》 제1부는 모두 여섯 장면으로 이루어져 있으며, 각 장면의 기본형은 서창+영창+합창으로 이루어져 있다. 이러한 형태는 오페라 세리아의 기본 단위인 서창+영창에 합창이 추가된 것으로서, 알토 영창과 합창이 이어지는 장면 3과 천사들이 등장하는 극적인 효과를 위해 합창과 독창이 바뀐 장면 5는 이러한 기본형의 변형으로 볼 수 있다. 또한 이 여섯 장면들은 각각 대체로 이어지는 성경 구절에 바탕을 두고 있는데, 역시 장면 3만은 예외이다.

제1부를 이루는 '예언'과 '탄생'은 각각 네 장면과 두 장면으로 되어 있으며, 이들 사이에 기악만으로 연주되는 '전원 교향곡'(Pifa)이 자리하고 있다.

---

3) 이러한 해석은 륄리의 마지막 서정 비극 《아르미데》 서곡에 바탕을 둔 것이다. 이 작품의 '서막' (Prologue)은 서곡이 연주된 후 두 알레고리적 인물들인 '영광'(La Gloire)과 '명민'(La Sagesse)의 태양왕 루이 14세에 대한 칭송이 발레 앙트레 및 미뉴에트들과 번갈아가며 나온 후 다시 서곡이 연주됨으로써 마무리된다.

3.3 제2부

3.3.1 '수난'

《메시아》 제2부의 첫 합창 'Behold the lamb of God'은 2부 마지막의 '할렐루야' 합창과 함께 라르센이 명명한 독일 수난곡의 "테두리 합창"(frame chorus)의 역할을 수행한다.

이어지는 알토의 다 카포 아리아 'He was despised'에 뒤이어 세 합창 'Surely he hath borne our griefs', 'And with his stripes', 'All we like sheep'이 연달아 펼쳐진다. 아리아와 세 합창은 이사야 53장의 3, 4, 5, 6절에 각각 바탕을 두고 있어 일관된 메시지를 전하고 있다.

테너 서창 'All they that see him'과 합창 'He trusted in God'이 나오는데, 이 조합은 독일 수난곡의 복음사가와 군중합창을 연상케 한다.

앞선 합창의 연속처럼 비록 짧지만 네 곡의 테너 독창이 연이어 나온다. 테너 서창 'Thy rebuke'의 버림받은 메시아의 외로움과 절망을 반영한 갈피 잡을 수 없는 음악은 아리오조 'Behold and see'로 이어진다.

3.3.2 '승천'

서창과 아리오조에 이어 테너 독창은 의미심장한 서창 'He was cut off from the land of the living'과 영창 'But thou didst not leave his soul in Hell'로 계속된다. 수난 사건의 진행상 메시아의 십자가 책형(磔刑)이 나와야 될 이 시점에 명확한 장면 전환 없이 슬그머니 승천에 대한 부분으로 넘어간 젠넨스의 의도에 대해 여러 논의가 있으나, 이처럼 간접적 표상이 구원의 복된 소식이 구체적으로 파악되기 어려운 신비로운 사건이라는 것을 상징하는 것으로도 해석될 여지가 있다.

테너 아리아에서 암시에 그쳤던 메시아의 승천은 합창 'Lift up your heads'에서는 생생한 모습으로 그려져 있다. 이러한 승천의 영광스러운 모습은 서창 'Unto which of the angels'와 합창 'Let all the angels of God worship him'으로 거듭 보강된다.

3.3.3 '복음전파'

승천한 메시아가 인간의 구원이라는 복음을 선포하는 아리아 'Thou art gone up on high'에 뒤이어 복음을 전하는 무리의 모습을 그린 합창 'The Lord gave the word'가 이어지고, 복음을 전하는 자들의 아름다운 발걸음을 재차 노래하는 아리아 'How beautiful are the feet'와 복음 전

파 소리가 퍼지는 모습을 그린 합창 'Their sound is gone out'로 마무리된다.

3.3.4 '복음 거부 분쇄'

이렇듯 퍼져나가는 복음 전파를 듣고 분노하는 열방과 헛된 모사를 도모하는 민족들의 어리석은 모습을 그린 베이스 아리아 'Why do the nations so furiously rage together'에 뒤이어 결박 끊고 멍에 벗자는 독일 수난곡에 나올 법한 또 하나의 군중합창 'Let us break their bonds asunder'가 이어진다. 이에 답해 하나님이 이를 비웃으시라는 테너의 서창 'He that dwelleth in Heaven'과 저들을 질그릇처럼 깨뜨리시라는 영창 'Thou shall break them'에 뒤이어 하나님의 영원한 통치 선포하는 'Hallelujah' 합창이 울려 퍼지며 제2부가 마무리된다.

3.4 제3부

제3부는 소프라노 아리아 'I know that my Redeemer liveth'로 시작된다. 이처럼 3부를 서곡이나 간주곡, 또는 합창이 아닌 독창으로 시작하는 경우는 오페라 세리아에서 자주 찾아 볼 수 있다.[4] 이 아리아의 가사는 욥기 19장 25-26절로 시작하여 고린도전서 15장 20절로 이어진다. 이후 46번에 로마서 8장 31-34절에 바탕을 둔 소프라노 독창이 나오기 전까지는 모든 곡들이 고린도전서 15장의 구절들을 가사로 삼고 있다.

고린도전서 15장 21-22절에 바탕을 둔 합창 'Since by man came death'는 가사에 담긴 죽음과 부활, 아담과 그리스도의 대비를 음악으로 극명하게 드러내고 있다.

서창 'Behold, I tell you a mystery'에서 고린도전서 15장 51-52절을 부른 뒤 베이스 독창은 달 세뇨 아리아 'The trumpet shall sound'를 부른다.[5]

뒤이어 사망을 조롱하는 서창 'Then shall be brought to pass'과 이중창 'O death, where is thy sting'이 감사의 합창 'But thanks to be God'으로 이어지는 것은 1부의 서창-영창-합창 짜임새와 같다.

앞서 언급했듯 고린도전서 15장의 연쇄가 끝나고 로마서 8장에 바탕 둔 소프라노 아리아 'If God be with us'가 삽입된 후, 요한계시록 5장 12-13절에 바탕을 둔 마지막 합창 'Worthy is the Lamb'과 뒤를 잇는 장대한 'Amen' 푸가로 《메시아》 전곡이 대단원의 막을 내린다. '할렐루야'

4) 이와 같은 오페라 전통은 마지막 막을 기도로 시작하는 형태로 19세기 오페라에까지 이어진다. 푸치니의 '나비부인'의 '허밍 코러스' 또한 이러한 제스처의 한 유형으로 볼 수 있다.

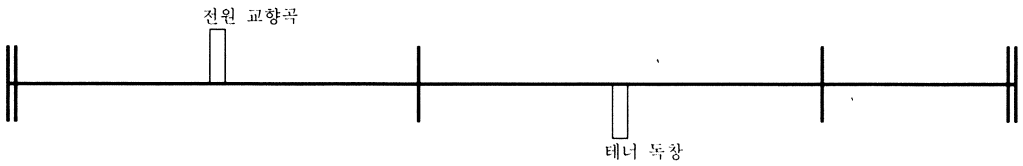
5) 이 아리아는 2부 첫머리에 알토가 부르는 다 카포 아리아 'He was despised'와 더불어 《메시아》의 감정적 양극단을 이루고 있다. 이 두 아리아들은 헨델이 마지막까지 남겨둔 전형적인 오페라 세리아 풍의 아리아들이다.

와 더불어 요한계시록에 바탕을 둔 이 합창곡 역시 영국 대관식 안셈 양식의 전통 아래 작곡되었다.

3.5 《메시아》 구성의 몇 가지 거시적 특징들

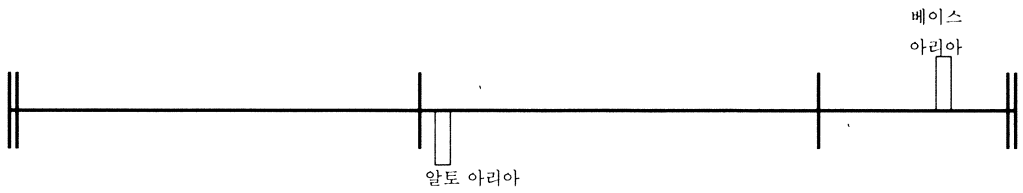
첫째, 《메시아》 제1부를 '예언'과 '탄생'의 두 부분으로 나누는 '전원 교향곡'은 제2부에서 '수난'과 '승천'을 가르는 테너가 연쇄적으로 부르는 네 곡에 상응한다. 그러나 그 내용은 각각 첫아기를 맞는 기쁨과 그 아들이 십자가에서 죽는 슬픔에 해당되는 만큼 더 이상 대조적일 수 없다. 젠넨스의 편집은 메시아의 생애에서 가장 극적일 이 두 장면을 구체적으로 다루지 않았으며, 헨델 또한 이러한 처리에 부응하여 탄생 장면처럼 순수 기악곡으로 암시하거나 운명 장면처럼 아예 건너뛰고 있다.

표 3.5.1. 제1부와 제2부의 분기점



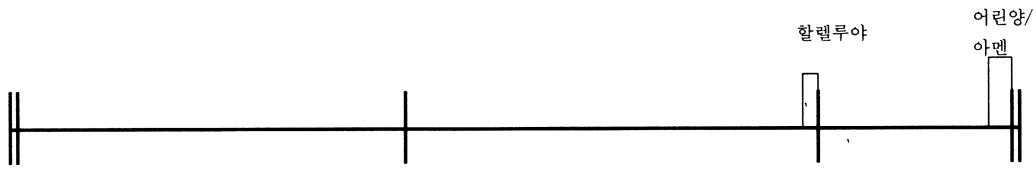
둘째, 제2부 첫 합창 바로 다음에 나오는 알토의 아리아는 제3부 뒤쪽의 베이스 아리아와 더불어 《메시아》에 남아 있는 오직 두 곡의 오페라 세리아의 특징을 담고 있는 다카포 아리아들이다. 이 두 곡은 제1부의 기쁨에서 수난과 죽음으로 가라앉은 제2부의 분위기를 최후 심판의 부활로 끌어올리는 대조적인 성격을 보여준다.

표 3.5.2. 제2부와 제3부의 다카포 아리아들



셋째, 제2부 마지막 '할렐루야' 합창과 제3부 마지막의 '죽임 당하신 어린양'은 둘 다 《 메시아 》의 다른 곳에는 사용되지 않은 '요한 계시록'의 성경 구절을 가사로 삼고 있으며, 영국 안셈의 특징을 드러내고 있다. 그중 하나인 트럼펫과 팀파니의 사용은 이 두 곡 모두 D 장조로 된 이유를 설명해 준다.

표 3.5.3. 제2부와 제3부의 마지막 합창들



제4장 《 메시아 》의 대본

철저하게 성경 구절들만으로 이루어진 《 메시아 》의 전체 구조를 구상하고 알맞은 구절들을 발췌하여 배치한 것은 전적으로 대본을 엮은 젠넨스의 공헌이었다. 젠넨스가 편집한 《 메시아 》 대본의 성경 출전 및 그 자신의 구분은 다음과 같다.

표 4.1. 《 메시아 》 성경 출전과 젠넨스의 구분

제 1 부 [젠넨스의 구분]

1. 서곡

(1) 예언

제1장 [1]

2. 이사야 40장 1-3절

3. 이사야 40장 4절

4. 이사야 40장 5절

제2장 [2]

5. 학개 2장 6-7절

말라기 3장 3절

6. 말라기 3장 2절
7. 말라기 3장 3절

제3장 [3]
8. 이사야 7장 14절
   마태 1장 23절
9. 이사야 40장 9절

제4장
10. 이사야 9장 2-3절
11. 이사야 9장 2절
12. 이사야 9장 6절

(2) 탄생
13. Pifa [4]

제5장
14. 누가 2장 8절; 9절
15. 누가 2장 10-11절
16. 누가 2장 13절
17. 누가 2장 14절

제6장
18. 스가랴 9장 9-10절 [5]
19. 이사야 35장 5-6절
20. 이사야 40장 11절
    마태 11장 28-29절
21. 마태 11장 30절

제 2 부
(1) 수난
22. 요한 1장 29절 [1]
23. 이사야 53장 3절
24. 이사야 53장 4절

25. 이사야 53장 5절
26. 이사야 53장 6절
27. 시편 22편 7절
28. 시편 22편 8절
29. 시편 69편 20절
30. 예레미아 애가 1장 12절

(2-1) 승천

31. 이사야 53장 8절 [2]
32. 시편 16장 10절
33. 시편 24편 7-10 [3]
34. 히브리 1장 5절 [4]
35. 히브리 1장 6절

(2-2) 복음 전파

36. 시편 68편 18절 [5]
37. 시편 68편 11절
38. 로마서 10장 15절
39. 로마서 10장 18절

(2-3) 복음 거부 분쇄

40. 시편 2편 1-2절 [6]
41. 시편 2편 3절
42. 시편 2편 4절 [7]
43. 시편 2편 9절
44. 계시록 19장 6절; 11장 15절; 19장 16절 [8]

제 3 부

45. 욥기 19장 25-26절 [1]
    고린도전서 15장 20절
46. 고전 15장 21-22절
47. 고전 15장 51-52절 [2]
48. 고전 15장 52-54절
49. 고전 15장 54절 [3]

50. 고전 15장 55-56절
51. 고전 15장 57절
52. 로마서 8장 31, 33-34절
53. 계시록 5장 12-13절 [4]

앞서의 짜임새 고찰과 젠넨스의 구분을 비교해 보면, 헨델은 젠넨스의 구상을 대체로 따르고 있으나, 경우에 따라 서슴없이 필요한 변경을 가했음을 알 수 있다.

제5장 찰스 젠넨스

5.1 젠넨스와 헨델의 오라토리오

결국 지금 우리에게 전해진 《 메시아 》의 짜임새는 작곡가인 헨델 마음대로 정한 것이 아니라, 대본을 쓴 젠넨스(Charles Jennens, 1770-73)의 의도 역시 크게 반영되어 있음이 분명하다. 철저하게 성경 구절들만으로 이루어진 《 메시아 》의 전체 구조를 구상하고 알맞은 구절들을 발췌하여 배치한 것은 전적으로 대본을 엮은 젠넨스의 공헌이었기 때문이다. 젠넨스는 《 메시아 》 외에도 오라토리오 《 사울 》 (1739)의 대본을 썼으며, 《 이집트의 이스라엘인 》 (1739)의 대본도 썼을 것으로 추정된다. 특히 '이집트의 이스라엘인'은 《 메시아 》와 더불어 헨델의 여러 오라토리오들 가운데서도 대본이 온전히 성경 구절만으로 이루어진 독특한 작품들이다. 그러나 《 이집트의 이스라엘인 》은 《 메시아 》와는 달리 곡의 거의 전부가 합창만으로 이루어져 있다. 이처럼 지나친 합창 일변도의 구성은 청중들에게 호응을 받을 수 없었는데, 이와 같은 쓰라린 경험은 《 메시아 》에서 독창과 합창의 완벽한 균형을 성취하는 데 커다란 교훈을 주었을 것으로 보인다. 그밖에도 헨델을 위해 밀턴 원작에 《 모데라토 》를 덧붙인 《 알레그로, 펜세로조, 모데라토 》 (1740)와 《 벨사살 》 (1745)의 대본을 썼던 젠넨스에 대해 좀 더 알아보자.

5.2 젠넨스의 생애와 《 메시아 》 대본

영국 워릭셔 지방의 부유한 지주 가문 출신의 젠넨스(Charles Jennens, 1700-1773)는 평생 지방 대지주, 전문 감식가, 예술 후원자, 저술가로 다양한 활동을 펼쳤다. 종교와 정치는 그의 일생을 좌우한 두 축이었다. 옥스퍼드 대학에서 수학한 젠넨스는, 스스로는 개신교인이면서도 1688년 명예혁명으로 왕위에서 쫓겨난 가톨릭을 신봉하는 스튜어드 왕조에 대한 변치 않는 충성심으로

갈등을 겪었던 수많은 지방 상류계층 사람들 가운데 하나였다. 이러한 갈등은 젠넨스로 하여금 폐위된 제임스 2세가 살아 있는 동안에 네덜란드 출신으로 영국 왕이 된 윌리엄 3세와 메리 여왕에 대한 신하로서의 서약을 거부하였으며, 1701년 개신교도만이 왕위를 계승할 수 있도록 한 "왕위계승법"이 반포되었을 때 스튜어드 왕조에 대한 충성심을 버릴 것을 거부한 "충성선서 거부자"(Non-juror)로 남게 만들었다. 충성선서 거부자만 아니었다면 옥스퍼드 출신 젠넨스는 틀림없이 행정장관이나 치안판사로 임명되었을 것이지만, 자신의 신념을 따름으로써 젠넨스는 이로써 모든 공직과 교회 직에 임명될 기회를 포기하였던 것이다. 젠넨스의 이러한 입장과 처지는 헨델 당시의 영국의 정치적 상황을 이해하는 실마리가 된다. 비록 성공적이지는 못했으나 영국의 왕위를 충성선서 거부자들이 적법한 왕으로 믿었던 스튜어드 왕가에게 되돌려 주려는 책동이 헨델이 영국에서 1715년과 1745년에도 있었기 때문이다. 그러나 젠넨스는 결코 1715년과 1745년의 반란에 연루될 만큼 왕권에 적대적이지는 않았으며, 다만 자신의 다른 의견을 상징적으로 표명했을 뿐이었다.

충성선서 거부자라고 해서 반드시 영국 국교회를 반대한 것은 아니었다. 오히려 많은 충성선서 거부자들은 신실한 국교회 신도로서 당시 영국의 종교 생활에 크게 기여하였다. 젠넨스의 이러한 입장은 그가 편집한 《 메시아》 대본에 잘 드러나 있다. 헨델이 오라토리오를 작곡하던 1730년대와 40년대 영국에서는 이신론(理神論, Deism)의 물결이 크게 일던 때였다. 이신론자들은 전통 교회에서 구세주의 "증거"로 제시해온 메시아에 대한 구약의 예언들이 예수에게 적용된다는 주장의 신빙성에 의문을 가하였다. 젠넨스의 《 메시아》 대본은 이에 대한 반론으로 성경적 예언의 손을 들어준 가장 두드러진 예이다. 젠넨스의 《 메시아》 대본은 이러한 주장에 맞서 전통적인 메시아론의 정당성을 재확인하고 성경적 예언의 손을 들어주려는 의도가 담겨 있었으며, 이러한 주장을 더욱 효과적으로 펼치기 위해 헨델의 음악적 천재를 활용하려 했던 것이었다. 그의 편집은 이신론의 예수가 메시아임을 부정하는 것에 대해 반박하기 위해 쓰인 동시대의 수많은 문헌들을 참조한 것이었으나, 그가 인용한 80개의 성경 구절들은 기존 문헌들보다 훨씬 많은 분량을 모은 것이었다. 그는 영어 성경(King James Version) 외에도 영국 국교회의 기도서(the Book of Common Prayer) 또한 활용하였다.

제6장 나가는 글: 헨델 사후의 《 메시아》

6.1 18세기 후반

1742년 더블린에서 초연 때와는 달리 런던에서의 첫 《 메시아》 연주는 그리 잘 받아들여지지

못했다. 여기에는 성경 가사, 그것도 '메시아'를 주제로 한 작품이 세속 극장에서 연주된다는 것에 대한 거부 반응 또한 한 몫을 차지하였다. 이러한 거부감은 1750년부터 헨델이 죽던 1759년까지 매년 새로 창설된 런던의 고아원(Foundling Hospital)의 예배당에서 매년 《 메시아 》가 연주되면서부터 더 이상 문제가 되지 못했으며, 이와 같은 정례적인 연주는 후에 음악의 "고전"이라는 개념이 형성되는 계기를 제공하였다.

1784년 헨델의 탄생 100주년을 기념하기 위해 웨스트민스터 사원에서 대편성의 《 메시아 》 연주가 펼쳐진 것은 음악 작품의 연주가 국가적 의례의 역할을 하게 되는 또 하나의 시발점이 되었다. 음악사가 찰스 버니의 기록에 의해 이 연주가 널리 알려지면서 1786년 베를린에서는 힐러의 지휘로 역시 대편성의 《 메시아 》 연주되었으며, 슈비텐 남작의 주선으로 1789년 비엔나에서는 모차르트가 편곡한 《 메시아 》가 연주된 바 있다.

6.2 우리나라에서의 《 메시아 》

초두에 언급한 바와 같이 우리나라에서는 19세기 영미 교회의 전통을 따라 성탄절에 합창 위주로 《 메시아 》 부르는 것이 상례가 되었다. 한때 세종문화회관 같은 큰 연주회장에서 대규모 합창과 관현악 편성으로 전곡 연주도 빈번하게 이루어졌으나, 최근에는 헨델 시대의 상황을 가능한 한 되살리려는 소위 '원전 연주' 또한 시도되고 있다.[6] 이러한 시도가 제대로 결실을 맺기 위해서는 《 메시아 》의 원래 모습에 다가가려는 학문적 노력이 필수적이다. 이 연구는 이러한 성과를 거두기 위한 노력의 일환이다.

검색어 헨델(G. F. Handel), 메시아(Messiah), 영국 오라토리오(English Oratorio), 젠넨스(Charles Jennens)

참고문헌

모건, 케네스 O. 엮음 (영국사학회 옮김). 『옥스퍼드 영국사』. 서울: 한울아카데미, 1997.

이남재. "헨델과 그라운의 체자레." 『서양음악학』 12/2 (2009): 11-28.

이하일. "헨델을 통해 보는 18세기 영국: Donald Burrows, Handel (Oxford University Press, 1994); Ruth Smith, Handel's Oratorio and Eighteenth-Century Thought (Cambridge University Press,

6) 2009년 12월 3일 서울 예술의 전당 콘서트홀에서 있었던 《 메시아 》 전곡 연주회는 이러한 노력의 첫 결실이라고 평가될 수 있다. 한국과 일본, 유럽의 독창자들과 16인의 합창단 및 바로크 악기들로만 구성된 오케스트라가 함께한 이 연주는 헨델 《 메시아 》의 참 모습을 그 어느 때보다도 선명하게 드러낸 뜻 깊은 것이었다.

1995)." 『영국연구』 6 (2001): 195-204.

_____. "헨델과 18세기 영국: 오라토리오 벤처와 전통 만들기의 정치." 『西洋史硏究』 32 (2005): 213-252.

_____. "헨델과 18세기 영국: 오라토리오 벤처와 국민적 전통의 창출." 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2003.

정민주. "헨델의 오페라 세리아 '줄리오 체자레'(Giulio Cesare)의 아리아 유형 분류." 한국교원대학교 석사학위논문, 2005.

흄, 데이비드 (탁석산 옮김). 『자연 종교에 관한 대화』. 울산: 울산대학교 출판부, 1998.

Bianconi, Lorenzo & Giorgio Pestelli, eds. *Opera in Theory and Practice, Image and Myth.* Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Bucciarelli, Melania and Berta Joncus, eds. *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm.* Woodbridge: The Boydell Press, 2007.

Buelow, George J. ed. *The Late Baroque Era: From the 1680's to 1740.* London: Macmillan, 1993.

Burrows, Donald. "Handel and the 1727 Coronation." *Musical Times* 118 (June, 1977): 469-73.

_____. ed. *The Cambridge Companion to Handel.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Butt, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Dean, Winton. *Essays on Opera.* Oxford: Clarendon Press, 1990.

_____. *Handel and the Opera Seria.* Berkeley: University of California Press, 1969.

_____. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques.* London: Oxford University Press, 1959.

_____. *Handel's Operas, 1726-1741.* Woodbridge: Boydell Press, 2006.

_____. and John Merrill Knapp. *Handel's Operas 1704-1726.* Oxford: Clarendon Press, 1987.

Freeman, Robert S. *Opera Without Drama: Currents of Change in Italian Opera, 1675-1725.* Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.

Fubini, Enrico. *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe: A Source Book.* Translation ed. Bonnie J. Blackburn. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Gallagher, Sean & Thomas Forrest Kelly, eds. *The Century of Bach & Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory & Performace in Honor of Christoph Wolff.* Cambridge: Harvard University Department of Music, 2008.

Harris, Ellen T. *Handel and the Pastoral Tradition.* London: Oxford University Press, 1980.

Heartz, Daniel. *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780.* New York: Norton, 2003.

Larsen, Jens Peter. *Handel, Haydn & the Viennese Classical Style.* Translated by Ulrich Krämer. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

_____. *Handel's Messiah: Origins, Composition, Sources.* 2nd ed. New York: Norton, 1972.

Levi, Eric. *Music in the Third Reich.* London: Macmillan, 1994.

Musketa, Konstanze & Christiane Rieche, eds. *Handel the European: Guide to the Handel House Exhibition.* Trans. Terence Best et al. Halle: Händel-Haus, 2009.

Porter, Roy and Mikuláš Teich. *The Enlightenment in National Context.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981 [2007].

Sadie, Julie Anne, ed. *Companion to Baroque Music.* Oxford: Oxford University Press, 1998.

Smith, Ruth. *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Smither, Howard E. *A History of Oratorio.* vol 2: The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977.

Strohm, Reinhard. *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century.* New Haven: Yale University Press, 1997.

_____. *Essays on Handel and Italian Opera.* Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

_____. ed. *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians.* Tounhout, Belgium: Brepols Publishers, 2001.

Tobin, John. *Handel's Messiah: A Critical Account of the Manuscript Sources and Printed Editions.* New York: St. Martin's Press, 1969.

Weber, William. "The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste." *The Musical Quarterly* 68 (1984): 175-194.

_____. *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology.* Oxford: Clarendon Press, 1992.

Weiss, Piero. *Opera: A History in Documents.* New York: Oxford University Press, 2002.

_____. and Richard Taruskin. *Music in the Western World: A History in Documents.* New York: Schirmer Books, 1984.

West, Shearer. ed. *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Abstract

Multiple Structural Models of Handel's Oratorio, *Messiah*

Namjai Lee

Handel's Oratorio, *Messiah* has been generally perceived as a choral church music for Christmas season. Such perception, however, does not concur with Handel's original conception for his English Oratorio as an entertainment performed at secular places during the Lent. One of the most obvious deviations from two-part Italian model is English Oratorio's three-part construction. In addition, the three consisting parts of Handel's *Messiah* reveal different structural models, respectively: the first part closely follows the constructive principle of contemporary opera seria with its regular recitative-aria-chorus sequences; the second part, with its emphasis on chorus and quasi-testo tenor solo, reveals a strong influence of German Passion tradition; the shortest third part includes a denouement which clearly shows all the traits of an English Coronation Anthem. In addition to achieving a perfect balance between the vocal solos and choruses, Messiah is a culmination of all these fertilizing models.

These models reflect Handel's career as an international composer. He began from the German soil, achieved complete assimilation of Italian tradition, and worked as a quasi-official court composer for the House of Hanover. The overall structure of the oratorio, however, was not conceived by Handel but Charles Jennens, the librettist of Messiah. Jennens's compilation of entirely biblical extracts provides the general contour for the whole work, while Handel was responsible for the actual compositional decisions for the musical characters of each movement.

Making Sense of Handel's Borrowing

John H. Roberts

CONTENTS

Chapter 1 Introduction
Chapter 2 Basic Questions regarding Handel's Borrowing
2.1 What did Handel Borrow and from Whom?
2.2 Why did It Occur So Frequently at Certain Periods of His Life?
2.3 Wherein did His Practice Differ from That of His Contemporaries?
2.4 Why did So Fertile a Composer Need to Borrow at All?
Chapter 3 Conclusion: What should Be Our Critical Reaction to Handel's Borrowing?

Chapter 1 Introduction

The year 2009 marks the fiftieth birthday of a classic of Handel scholarship, Handels'Dramatic Oratorios and Masques by Winton Dean. In more than seven hundred pages the author gave a searching critical exploration of nineteen major works and set a new standard for source research, a standard he would later raise still further in his two volumes on Handel's Italian operas. Dean's wide-ranging introductory chapters included a brief but incisive treatment of the vexed question of Handel's so-called borrowings. The revelation that Handel had borrowed extensively from music by other composers as well as from his own earlier works had shocked many moralistic Victorians and generated heated controversy, particularly in the early years of the twentieth century. In The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers: A Presentation of Evidence (1906), Sedley Taylor used long quotations of parallel passages to demonstrate just how much Handel had taken from some of his sources, concluding with judicial severity, "That this was wrong can, it appears to me, be denied by those only who are prepared to estimate the morality of an act according to the amount of genius shown in performing it." In response, Percy Robinson attempted in Handel and His Orbit (1908) to prove that the principal external borrowings were illusory, famously arguing that Erba and Urio, the supposed composers of a *Magnificat* and *Te Deum* heavily laid under contribution in *Israel in Egypt* and the *Dettingen Te Deum*, were simply the names of towns where Handel had composed them during his years in Italy. Dean

confronted the borrowing issue head on. "This nettle must be firmly grasped," he wrote with characteristic flair, "not only to draw a sting still capable of wounding the unwary, but because it is central to the nature of Handel's genius and therefore of his whole style."

He posed five basic questions:

(i) What did Handel borrow and from whom?
(ii) Wherein did his practice differ from that of his contemporaries?
(iii) Why did so fertile a composer need to borrow at all? In other words, what (if any) creative purpose did it serve?
(iv) Why did it occur so frequently at certain periods of his life?
(v) What should be our critical reaction to it?

Dean's answers contain a wealth of information and insight and have been very influential. Yet in the fifty years since his book was published many additional relationships and other evidence have come to light that necessarily alter how we view the borrowings. Today I would like to revisit Dean's questions and consider in what ways his answers may need to be modified.

Chapter 2 Basic Questions regarding Handel's Borrowing

2.1 What did Handel Borrow and from Whom?

Dean divided the borrowings from other composers into three broad classes. First came "the appropriation of whole movements with little or no change." In borrowings of the second type, "Handel took a substantial portion of another man's work and transformed it . . . by means of insertion, excision, and detailed modification, into a new, superior, and specifically Handelian composition. . . . Thirdly, Handel took single themes, accompaniment figures, or other short phrases and build from them wholly new movements." The same categories could apply equally well to the self-borrowings, except of course for the prejudicial assumption that the master inevitably improved what he borrowed.

This scheme has been adopted (often without acknowledgment) by several other scholars. It has the virtue of common sense; indeed it could almost have been devised without reference to any particular body of examples. But it suffers from several problems that have only become more apparent as the number of examples has multiplied. Most seriously, it classifies pieces rather than relationships. This is fine as long as we can be sure that he drew on only one source at a time—as when he simply copied the original. But Handel often borrowed from two or more sources in the same piece, for example inserting a brief idea from source A in his reworking of source B. Well then, you may say, the piece in question belongs in category two with the other reworkings. But

that solution would work only if we could be confident that we had identified all Handel's sources, and we are regularly reminded by new discoveries that we can't. What appears to be a case of Handel using a single idea to generate to a "wholly new movement" may in fact be primarily a reworking of another model of which we are as yet unaware. To get around this difficulty and to provide a somewhat more nuanced account of Handel's methods I prefer a typology based on relationships:

Type 1: Transfer of an entire movement or large section with little or no change except perhaps for the substitution of a different text or transposition into another key. Handel did this only with his own music, though very occasionally he did permit a newly arrived singer to insert arias by other composers into a revival or pasticcio. Beginning in 1730 he frequently interpolated numbers from other works of his own into revivals of his operas and oratorios. In borrowings of this type, Handel did not usually write out a fresh copy of the old music, but directed a copyist to transcribe it into the new context.

Type 2: Adaptation of an existing piece or substantial section. Again Handel adopted this approach primarily with his own music, though he did adapt a number of fugues by other composers for choruses in the later anthems and oratorios.

Type 3: Modelling a new piece on an old one. Although Handel most often employed models by other composers, he also used his own music in the same way. Frequently he followed the model very inexactly, with few if any obvious quotations. For this reason such relationships can easily be overlooked or their full extent underestimated.

Type 4: Fragmentary borrowing. Handel might take an entire ritornello, an initial idea, an internal idea, a contrapuntal subject, or two or more isolated passages, usually closely related to each other. Here too he tended to transform the borrowed material, often quite radically. Slender relationships can sometimes be confirmed by other evidence, such as a deleted passage in the autograph or the proximity of other borrowings from the same source.

Type 5: Use of stock figures. These ideas, though perhaps originally derived from some external source, recur so frequently in Handel's music that they are best understood as part of the composer's working vocabulary.

In practice this system of categories, like Dean's, is not always easy to apply to particular examples, based as it is on the compositional process, which remains largely invisible to the analytical eye. All we have to go on in most cases is the final relationship between a piece and its source, leaving us to imagine as best we can what actually went on in the composer's mind.

We must also look beyond the individual relationships in order to grasp how complex Handel's thinking can become when he combines material from different sources in a single movement or when he returns repeatedly to the same material or the same source.

A couple of examples will illustrate my point.

The initial six and a half measures of Handel's continuo cantata "Un sospir a chi si muore," composed in Venice around 1709, correspond almost exactly to the opening of the first aria in his Roman cantata "Ah! crudel, nel pianto mio" of 1707 (see Examples 1 and 2 on your handout). Let's listen to the beginning of the earlier version; you might like to follow along with the later version to see how they differ. Now take your handout and reverse the fold so that the last page is opposite the first one. On the left, in Example 3, you have measures 1-8 of the aria "Lascia il pino" from Francesco Antonio Pistocchi's opera Narciso, first performed in Ansbach in 1697. Handel must have owned a score of Narciso and brought it with him from Germany, for he borrowed from the opera many times from 1706 onward. If you compare the excerpt from "Un sospir" in Example 2 with the Pistocchi excerpt in Example 3, you will see that in measure 7 of the cantata aria it begins quoting from measure 5 of Pistocchi's aria, as indicated by the letter "x" on the two examples. Moreover, close analysis reveals that the ritornello of "Ah! crudel" was a drastic transformation of Pistocchi's ritornello, though this is readily apparent only in measure 2; otherwise one would never suspect its origin, so thoroughly have the pitches and rhythms been altered. This common ancestry presumably lies behind Handel's decision to join fragments from these two arias in "Un sospir." What remains unclear is whether he started out with the ritornello and vocal incipit of "Ah crudel" but switched to "Lascia il pino" for the continuation, or chose the Pistocchi aria as his primary model, superimposing on it the material from "Ah crudel." In his London opera *Floridante* (1721), Handel turned again to Pistocchi's aria in the hero's prison aria "Questi ceppi." This time he took over his predecessor's ritornello almost intact except for the last phrase, replaced by a sweeping line spanning two and half octaves. It is also perhaps worth mentioning that the first fifteen measures of "Un sospir" went largely unchanged into the opera Agrippina, composed shortly afterward, and that at some undetermined date Handel transformed the ritornello he had created for "Ah crudel" into 12/8 time and composed a very different aria around it for his continuo cantata "Qualor, crudele sì."

In my second example, Orianna's lament "S'estinto è l'idol mio" in *Amadigi* (London,1715), Handel brought together elements from no less than five sources. Three of them are represented in the ritornello, as shown in Examples 4-7. The primary model for the first half of the A section seems to have been the brief duet "Ti lascio, idol mio" in Handel's opera Silla, composed for private performance in 1713. Not expecting ever to do Silla again, he put the music to good use in later works, above all Amadigi.

The ritornello of "S'estinto è l'idol mio" is based on the final ritornello of the Silla duet, which has no opening ritornello, but the connection becomes clearly discernable only in measures 8-10 of the Amadigi aria (see letter "b"). The first melodic idea in the Silla ritornello was replaced

in Amadigi by a canonic figure taken from Handel's Hamburg opera *Almira* (1705), causing a change from 4/4 to 3/4 time (see letter "a"). This figure somewhat resembles the Silla incipit, which could be derived from it. In addition, the new ritornello was extended by another borrowed idea, likewise canonic (see letter "c"). It had previously appeared in the Handel's oratorio *La Resurrezione* (Rome, 1708) and goes back to anonymous Gloria for solo soprano and strings recently unearthed by Hans-Joachim Marx.

The other two sources of "S'estinto è l'idol mio"(not shown in your handout) came into play later in the aria. By the time Handel reached the mid-point of his seventy-six measure A section he had apparently exhausted the potential of the fourteen-measure Silla duet and so turned to a different model, the aria "Tu giurasti di mai non lasciarmi" in his oratorio *Il trionfo del Tempo* (Rome, 1707), overlaying it with ideas from the first half of the section. The ensuing B section is based on another aria in the same oratorio, "Urne voi." These diverse strands Handel wove together into a seamless fabric of extraordinary beauty. I will now play the entire A section.

Dean thought that the great majority of Handel's borrowings were from his own works. As he put it, "the 'creditor' who subscribed by far the largest loans, . . . was Handel himself." Certainly there are a great many self-borrowings. Some operas and oratorios consist mainly of movements lifted from Handel's earlier scores or based to some extent on ideas he had used previously, and every large-scale work contains at least a handful of appropriations from its predecessors. But the number of borrowings from other composers is also very large, far larger than anyone suspected in 1959. Dean calculated that, discounting false claims, one could count "about twenty composers whose work Handel is known to have requisitioned." The total today has more than doubled, and many additional sources by the same composers have been identified. Altogether he availed himself of hundreds of individual movements by others. Especially in view of the likelihood that many external borrowings remain unfound or unfindable, it can no longer be maintained that Handel borrowed mostly from himself.

Handel cast his net widely. He particularly favored certain leading composers he had known personally: Georg Philipp Telemann, with whom he formed a fast friendship in their student days and remained in touch for more than fifty years; Reinhard Keiser, presiding genius of the Hamburg Opera, who engaged the eighteen-year-old Handel to play in his orchestra and then did his best to drive him out of town when the youthful composer became a rival; Alessandro Scarlatti, the foremost master of Italian opera and cantata during Handel's stay in Rome. Some of Handel's sources were composed by men who died before he was born, such as Giacomo Carissimi, Antonio Cesti, and Alessandro Stradella, even his sixteenth-century namesake Jacob Handl; yet he did not disdain the music of younger talents like Leonardo Vinci, Baldassare Galuppi, and Franz Habermann. Occasionally, perhaps more often than we will ever know, he found grist for his mill in the scores of obscure composers like Diogini Erba and Francesco Antonio Urio, who contrary to Percy Robinson's asseverations did exist but are remembered chiefly for their contributions to Handel.

As Dean well knew, "Handel's practice was perfectly deliberate." No doubt at times ideas welled up in his memory unbidden, but it is evident that he had a sizable library of music by other composers that he regular perused in search of material. Certain large-scale works or collections like Keiser's operas Claudius and Octavia and Telemann's cantata collection Harmonischer Gottes-Dienst became favorite hunting grounds. In some cases, particularly if the source did not belong to him or he had to score from parts, Handel would copy out selected passages for future use or make sketches based on what he had before him. As he reused ideas in subsequent works he seems to have retained a remarkable awareness of their pedigree, often conflicting different versions or going back to the original source for additional material, as we have seen him doing in the cantata "Un sospir." No nugget of musical thought was too small to catch his attention if he saw it as in some way distinctive or susceptible of further development. On five long pages, preserved in the Fitzwilliam Museum in Cambridge, he copied out not only three complete fugues from a Passion by Karl Heinrich Graun, but also many smaller fragments, including the brief cadential figure in Example 8. This idea he soon used in his opera *Atalanta* (1736), where he placed it at the end of a ritornello largely derived from another Graunaria (see Example 9).

In selecting his sources Handel generally chose music that most members his audience would never have heard. In Italy, this meant relying primarily on Keiser and other German composers; in England he could draw from both German and Italian sources, though he made only the most circumspect use of the instrumental opera of Corelli or the chamber duets of Steffani, already classics throughout Europe. When he based parts of the Concerti Grossi op. 6 on the edition of Domenico Scarlatti's Essercizi published in London a few months earlier, he did so in a highly transformative manner. Similar considerations governed Handel's reuse of his own music. He freely borrowed from works composed for other cities or for private performance as well as from abandoned or unfinished pieces, but in composing new scores he rarely incorporated anything he had offered to the same audience anytime recently. In inserting old arias into revivals or pasticcios, however, he probably expected the audience to take pleasure in recognizing them and perhaps in hearing them sung by the singer for whom they had originally been composed.

The full extent of Handel's borrowing – from himself and from others – will probably never be known. Additional specimens of external borrowing keep coming to light, suggesting that we have hardly exhausted the pool of surviving sources, yet it is difficult to look for new ones in any systematic way other than by the tedious process of reading through the works of composers Handel favored, and even that is not likely to be very productive unless the reader knows Handel's music well enough to have a good chance of spotting a significant correspondence when he or she comes across it. We have found as many relationships as we have primarily because the composer's habit of drawing repeatedly on certain sources gives us multiple opportunities to notice a resemblance. And the discovery that Handel knew and borrowed from one piece in an opera or instrumental collection often leads us to other borrowings from the same source. Not all

relationships are easily detected, however, even if by the most knowledgeable Handelian, and it must not be forgotten that a great deal of the music that Handel heard or owned is irretrievably lost. This is true even with major figures, like Keiser and Alessandro Scarlatti, all the more so with lesser lights, whose output has often vanished entirely. My own assumption is that Handel normally composed on the basis of some sort of pre-existent music. In 1894, the great German Handel scholar Friedrich Chrysander, observed that "the practice of employing as models and material existing pieces of his own or others, was in him not an affair of accident, but of principle, and pervades all his writings." Dean quotes this sentence approvingly, but was not I think prepared to accept how truly pervasive Handel's borrowing is.

2.2 Why did It Occur So Frequently at Certain Periods of His Life?

This is Dean's fourth question, which I have pushed up to second place. It presumes that the borrowings display a particular historical pattern. In Dean's summary, "Handel's borrowings from other composers increase very greatly about the year 1736, both in numbers and extent. All the wholesale borrowings fall in this period, and an inordinate proportion of them occur during the years 1737-39." To explain this startling development, Dean invoked a theory advanced some years earlier by his teacher Edward Dent. Dismissing all Handel's external borrowings prior to 1736 as "probably subconscious," Dent attributed the sudden rash of deliberate appropriations to the apparent stroke that the composer suffered in the spring of 1737, an attack that reportedly affected both mind and body. The discoveries of the last fifty years have, however, greatly reshaped the phenomenon Dent was trying to explain. We now know that already in his early Italian period Handel was borrowing frequently and sometimes substantially from other composers, especially Keiser, and that any intensification in the 1730s was a gradual process extending over several years. Dean's question might therefore be reformulated as "When did Handel begin borrowing and how did his methods change over the years?"

The first part of the question is the most difficult to answer, because the bulk of the music that Handel composed in Halle and Hamburg during his first twenty-one years no longer exists. By all accounts he was very prolific at this time, but all we have to show for it is a single opera, *a Laudate pueri* for solo soprano and a handful of instrumental pieces of uncertain date. The few examples of borrowing in these works, most notably three movements in *Almira* that appear to have been modelled on pieces in Keiser's Claudius, are highly transformative. As far as we can tell, it was not until Handel travelled to Italy that he began borrowing from other composers in a more exact, readily recognizable way. There, finding himself in an environment where no one knew most of the music he did, including his own earlier compositions, he drew copiously on these sources, and as he moved around from one Italian city to another he was also able to reuse the growing body of music he had composed since arriving in the country. By the time he settled

England in 1712 he had amassed a large repertory of music by himself and others that his audience could not be expected to recognize, a repertory on which he would regularly rely through the mid-1720s. It is by no means clear that the number of external borrowings increased in course of the 1730s but the average size and exactness of such appropriations certainly did. Handel also was increasingly inclined to concentrate heavily on a single source in composing a particular score rather than looking further afield. No less than seventeen movements in the oratorio Solomon, for example, derive partly from Telemann's *Harmonischer Gottes-Dienst.* While illness may have accentuated these tendencies around 1737 and during several later similar episodes, it seems likely that what we are seeing is above the effects of advancing age as Handel progressed from his late forties into his early sixties.

2.3 Wherein did His Practice Differ from That of His Contemporaries?

For Dean, this question "presents no difficulty. Handel's practice," he says, "differed from that of his contemporaries in degree but not in kind: it was a good deal more frequent and systematic." That is true as far as it goes, but much more can usefully be said, particularly with the benefit of another fifty years' research. Most composers of this period reused their own music or musical ideas frequently. How frequently depended above all on opportunity. If they lived or worked in several different locations or served more than one master, their self-borrowings could be quite prodigious. Like Handel, however, they generally avoided serving the same fare more than once to a particular audience, especially in the field of opera, where novelty was highly prized. Advising Vivaldi on a new opera he was composing for Florence, the impresario Luca Casimiro degli Albizzi said he "would not check to see how many old arias you have included, . . . But if they are recognized, you know that it will reflect badly on you, and perhaps the singers who are to perform them will be forced to change them, with harm to my purse." The biggest discernable difference between Handel and his contemporaries in this respect seems to be that in composing new works he was more inclined than most to make substantive revisions in the numbers he borrowed, something that could happen even when an aria retained its original text and the range of the singer remained unchanged.

When it comes to borrowing from other composers, literary sources provide us with ample evidence of its prevalence in Germany and Italy during Handel's day, though they often treat it in a humorous manner. The central character in Johann Kuhnau's satirical novel *Der musicalischer Quack-Salber* (1700), an incompetent composer named Caraffa, is a habitual plagiarist, who"took all his ideas from his collection of notated music: his concertos were like a beggar's cloak stitched together out of many stolen pieces, since no single patch agreed with the others in color or quality." While recounting the misadventures of his anti-hero Kuhnau also drops some hints about other types of borrowing in favor at the time. When Caraffa tries of pass off someone else's

Lamentations as his own, Kuhnau contrasts this naked misrepresentation with "what they call a learned plagiarism [ein gelehrtes Plagium], since it is copied only here and there," and after describing Caraffa's unsuccessful attempt to construct a madrigal out of four existing melodies, he observes "a melody could probably still have been made from them, if he had understood the artifice by which one can often draw the most beautiful invention out of the best of songs, especially if he knows how to apply ars combinatoria to music," referring to the mechanical generation of compositional possibilities recommended by some theorists as an alternative to borrowing.

Appropriation of other composers' ideas is also ridiculed by Benedetto Marcello in his caricature of the modern composer in *Il teatro alla moda* (1720). This dubious personage may find it helpful, he says, if he "should have been for many years a player of the violin or viola, and also copyist for some noted composer, and should have kept the original manuscripts of his operas, serenatas, etc., stealing from them and still others ideas for ritornelli, overtures, arias, recitatives, variations on 'La Folia,' choruses, etc ." Johann Joachim Quantz, in 1752, paints a similar picture of the young Italian composers who seek to get ahead in opera without properly learning the rules of composition: "hence they imitate each other, copy each other's work, or even claim another's work as their own, as experience teaches, especially if such inattentive composers find it necessary to seek their fortune in foreign lands."

Comparatively few concrete examples of external borrowing by Handel's contemporaries have come to light. Indeed only three composers close enough to him in time and place to make comparison meaningful have been studied sufficiently closely for us to have much sense of their borrowing habits: J.S. Bach, Vivaldi, and Gluck. Bach, though a prolific self-borrower, does not appear generally to have incorporated movements by other composers or based on foreign models in his own works. He of course made many free-standing transcriptions and adaptations of music by others, yet most of them do not survive in his hand, and none were published during his lifetime, leaving us frequently in the dark as to whether he ever claimed authorship or acknowledged his sources. Vivaldi and Gluck were likewise inveterate self-borrowers, but also availed themselves of the music of other composers. Vivaldi, for example, borrowed passages and even whole movements in the stile antico from Giovanni Maria Ruggieri and others, including the "Cum sancto spiritu" fugue in Vivaldi's famous *Gloria*, RV589, and he reused parts of Giovanni Alberto Ristori's 1713 opera *Orlando furioso* in his own setting of 1727. Two of Gluck's Italian operas of the 1740s contain instrumental arrangements from symphonies by his supposed teacher Sammartini, and his first opéra comique, *La Fausse Esclave* (Vienna, 1758), includes an air adapted from Handel's Alessandro.

Citing a celebrated passage in Der vollkomene Capellmeister by Handel's sometime friend Johann Mattheson, Dean informs us that "borrowing of musical ideas was considered legitimate,...provided it were repaid 'with interest';that is to say, the borrower must improve what he takes." This oversimplifies Mattheson's position. He does recommend the imitation of foreign

models as the best way of stimulating invention, but before saying that "what is borrowed must be repaid with interest" he first stipulates that the ideas themselves must be "merely imitated, not copied or stolen." In reality the late Baroque period was a time of shifting standards and varying attitudes regarding intellectual property in music. As early as 1611, Georg Quitschreiber had felt obliged to defend the practice of imitation against imputations of plagiarism, and in 1647 Heinrich Schütz, pointed out in the preface to his *Symphoniae Sacrae II* that one of his concerti was freely based on two duets by Monteverdi, hoping "that this will not astc unwarranted suspicion on the rest of my work, because I have no need to deck my work with foreign plumes."c By 1711 Heinichen could complain that "today one must take care that in composing many large theatrical works and operas one does not present again a single aria or only a passage of 14 or 15 notes that seems similar to some former passage in even the smallest particular. For even if the similarity is only approximate or at least happens against the composer's will, nonetheless uncomprehending and passionate people immediately take the opportunity to accuse the composer of plagiarism."

A somewhat more permissive attitude seems to have prevailed in Italy. Heinichen cautions that in imitating models "one must take care that the means do not become all too natural and a real plagiarism arise; as in certain nations where many musical youngsters are in the habit of saying "bisogna farsi idea" ("let's make an idea") wherewith they run to other music and copy the best ideas of other composers into their own work with a scarcely altered sauce." A divergence between English and Italian views is also indicated by the correspondence that arose out of Bononcini's attempt to pass off a madrigal by Antonio Lotti as his own at one of the meetings of the Academy of Ancient Music in London. The secretary of the Academy dutifully wrote to Lotti in Venice, eventually requesting testimonials from persons who could vouch for his authorship. Lotti graciously complied but observed that Bononcini's partisans were exhibiting "a degree of anger which would be just had an only son been concerned, but is after all excessive for a Madrigal, . . . At Venice, on the contrary, and at Vienna, all is quiet, indeed my friends joke with me about a composition of mine having been set up in the arena as if it had been the Golden apple the possession of which was to be contended for."

Dean goes more seriously astray when he claims that Handel "took no pains either to advertise or to conceal his borrowing." On the contrary, as we have seen, he consistently avoided external sources familiar to his audience, and we know of at least one case where he went out of his way to avoid detection. In 1736, he culled several ideas from Vinci's *Didone abbandonata* for his new operas *Giustino and Arminio*. Subsequently he decided to prepare a pasticcio arrangement of Vinci's opera for the same season, and rather than run the risk of anyone noticing the fleeting resemblances he went through the *Didone* score eliminating or revising all the passages from which he had borrowed. Yet it would be a mistake to conclude that Handel would have faced widespread condemnation had his audience become aware of his slender debt to Vinci or his pervasive borrowing. More probably they would have reacted along the same lines as the German

crtiic Johann Adolf Scheibe, who wrote in 1745 that "Handel, although he has very often developed not his own inventions but those of others, above all Reinhard Keiser, has nonetheless always demonstrated a great understanding and a powerful intellect, and most assuredly has shown in all his pieces how pure and how fine his taste in the arts must be."

2.4 Why did So Fertile a Composer Need to Borrow at All?

We may for the moment ignore the built-in article of faith—that Handel is a very fertile composer. Obviously shifting numbers from one work to another, with or without revision, is a matter of saving time and effort and has little or nothing to do with inspiration. Similarly Handel's fondness for copying other composers' fugues into his choruses in his last years probably bespeaks a lack of interest in a species of composition that his public nonetheless revered. The main question is why he so often chose to compose on the basis of old material, more often it appears than any of his eminent contemporaries. Dean has an answer: enlarging on a theory of Gerald Abraham, he contends that "something seems to have been needed as it were to give his imagination a boost before the engine would start," a "melodic germ" that would act as "a generator of natural continuations." He relates this apparent fondness for using an incipit as a point of departure for free invention to Handel's fabled skill as an improviser. The trouble with this theory is that, as we have since learned, Handel borrows internal ideas almost as frequently as he does initial ones, and that today's natural continuation may be tomorrow's borrowing from another source. In 1985, our last Handel Year, I upset many of my colleagues by proposing that the explanation for Handel's borrowing might be the one that everyone seemed to have been avoiding all along, that he had a basic lack of facility in inventing original ideas. Responses ranged from mild discomfort to outrage, and while some of my colleagues seem gradually to have accepted this hypothesis, others were inspired to new heights of special pleading. I continue to believe that my suggestion is the most reasonable deduction from the evidence in hand, as long as it is not understood as implying a root cause to which every borrowing can be traced.

Chapter 3 Conclusion:

What should Be Our Critical Reaction to Handel's Borrowing?

For critics a hundred years ago the moral issue loomed large. People like Sedley Taylor judged Handel by the canons of their own day and found him wanting. Since then we have come to understand that the attitudes and practices of the early eighteenth century differed very much from those of the Victorian age, but also I hope to recognize that whether or not Handel transgressed

against the scruples of some of his contemporaries is a purely biographical issue. It has nothing to do with aesthetics. In that regard, there are only two important questions: Does Handel's stature as a composer rest to any significant degree on what he borrowed from other composers? and Do any of his works suffer from his reliance on pre-existent music of whatever origin? Let's take first the second question, which Dean does not address. It must be admitted that in a few works a preponderance of numbers taken over with minimal change results in some lack of expressive focus or stylistic unity. The oratorio *Deborah*, fashioned largely out of earlier movements of Handel's own, makes a less convincing whole than *Athalia*, composed later in the same year with little substantial borrowing. The fugues by other composers that Handel occasionally transcribed into his oratorios tend to be dead spots, but they are not necessarily less interesting than what he might have written himself in response to the same colorless texts. These are, however, minor lapses that cannot have much impact on our overall assessment of Handel.

In answer to the first question, Dean argues that "in the whole body of Handel's work the proportion of borrowings to newly created matter (even if allowance is made for a good many still undetected) is so small that it cannot possibly affect his stature as an artist." This defense has lost some of its force as the tally of borrowings has risen in recent years. A more persuasive argument, to my mind, is that Handel, like any composer, deserves to be judged not by the methods he employs in composing but by his music. It is the effects that he achieves that matter, and those effects depend almost entirely on what he added to his sources, hardly at all on what he took from them. Comparisons with his models only throw into relief the power of his imagination. To conclude this lecture, I would like to play you one more musical example that makes this point more eloquently that I could do in prose. In composing the chorus "He gave them hailstones for rain" in *Israel in Egypt*, describing one of the ten plagues inflicted on the Egyptians, Handel drew ideas from two movements in a serenata by the seventeenth-century composer Alessandro Stradella. He adapted the initial eleven measures of Stradella's opening Sinfonia to depict the first drops of hail hitting the earth. Then beginning in measure 15 he started quoting from a blustering bass aria later in the serenata, "Seguir non voglio più," which also provided the spur for his treatment of the words "fire mingled with the hail ran along upon the ground." I think you will agree that whatever the merits of Stradella's material in its original form the glory of this "Hailstone Chorus" in entirely Handel's.

Key Words G. F. Handel, Borrowing, Dramatic Oratorios and Masques, Winton Dean, Israel in Egypt

헨델의 차용, 의미 재구성

존 로버츠(번역: 이가영)

차 례

제1장 들어가며
제2장 헨델의 차용에 관한 근본적 질문들
2.1 헨델은 무엇을 어디에서 차용하여 왔는가?
2.2 헨델의 차용은 왜 그의 생애 특정한 기간 동안 집중적으로 일어나는가?
2.3 그의 작곡 관행은 동시대 작곡가들과 어떤 측면에서 다른가?
2.4 왜 이토록 창의력을 지닌 작곡가가 차용이 필요하였을까?
제3장 나가며: 헨델의 차용에 대한 우리의 비평적인 반응은 어떠해야 하는가?

제1장 들어가며

2009년은 헨델연구의 고전이라 일컬어지는 윈튼 딘(Winton Dean)의 저서, 『헨델의 오라토리오와 마스크』가 출간 된지 50주년을 맞이하는 해이다. 700쪽이 넘는 이 저서에서 저자는 19개에 달하는 헨델의 주요 작품 탐구를 모색하게 하였으며 원전연구에 대한 새로운 기준을 확립시켜 놓았다. 딘은 이 후 이러한 기준들은 헨델의 이탈리아 오페라를 다루는 그의 두 권의 저서에서 더 높여놓았다. 딘의 포괄적인 도입부는 간결하지만 예리하게 다루어진 소위 헨델의 차용이라는 성가신 주제를 포함하고 있다. 다른 작곡가의 또는 그의 초기 작품들에서 헨델이 광범위하게 차용하고 있다는 사실의 폭로는 수많은 도덕적인 빅토리안들을 경악하게 하였으며 특별히 20세기 초반을 통해 가열된 논쟁을 만들어내었다.

1906년 쓰여진 『다른 작곡가에게서부터 받은 헨델의 영향: 증거 제시』라는 저서에서 세드리 테일러는 헨델이 얼마나 많이 차용하였느냐는 것을 증명해 보이기 위해 같은 긴 문단을 인용하며 혹독한 판단으로 "이것이 잘못 되었다는 것은 천재성의 정도에 따라 행동의 도덕성을 측정하고자 하는 이들에 의해서만 부인될 수 있는 것처럼 보인다"라는 결론을 내린다. 이러한 판단에 반응하

여 펠시 로빈슨은 1908년 쓰여진 그의 저서, 『그의 헨델과 그의 반경』에서 외적인 차용은 환영에 불과하다는 것을 증명해 보였다. 그리고 그는 마그니피카트와 테 데움의 작곡가라 여겨지는 얼바(Erba)와 유리오(Urio)가 《이집트의 이스라엘인》과 《데팅겐 테 데움》에 강력하게 공헌했다고 여겨지지만 이들은 이탈리아 시절 헨델이 작품을 완성했던 지명이름이라고 주장하였다. 딘은 차용의 문제를 다시 한번 정면으로 대응한다. 그는 특유의 재능으로 "이 성가신 문제는 명확하게 이해되어야 한다"라고 쓰면서 "여전히 상처 입을 수 있는 방심한 이들에게 바늘을 들이대는 것뿐 아니라 이것은 헨델의 천재성을 규정하는 가장 핵심이며 따라서 그의 전체 스타일이 된다"라고 덧붙인다.

그는 다섯 가지의 근본적인 질문을 제시한다:

(i) 헨델은 무엇을 어디에서 차용하여 왔는가?
(ii) 그의 작곡 관행은 동시대인들과 어떤 측면에서 다른가?
(iii) 왜 이토록 창의성을 지닌 작곡가가 차용이 필요하였을까? 즉, 다시 말하면 이것은 창작이라는 측면에서 (만약 있다면) 어떤 목적을 수행하고 있는가?
(iv) 왜 이것은 헨델의 생애 중 특정 시간에 집중적으로 등장하는가?
(v) 이것에 대한 우리의 비평적인 반응은 어떠해야 하는가?

이러한 질문들에 대한 딘의 대답은 풍부한 정보와 통찰력을 포함하고 있으며 따라서 이후 커다란 영향력을 행사하고 있다. 그러나 그의 저서가 출판 된지 50년이 지나서야 수많은 관련사항들과 다른 증거들이 제시되며 필연적으로 차용을 읽는 우리의 관점을 바꾸어놓고 있다. 오늘 이 강연은 딘의 질문들로 되돌아가 그가 제시하는 답이 어떤 방법으로 수정될 필요가 있는지 논의하고자 한다.

제2장 헨델의 차용에 관한 근본적 질문들

2.1 헨델은 무엇을 어디에서 차용하여 왔는가?

딘은 다른 작곡가로부터 차용해온 헨델의 음악을 크게 세 가지 유형으로 나누었다. 첫 번째는 "변형하지 않거나 또는 약간의 변형만이 있는 전체 악장들의 차용"다. 두 번째는 "다른 작곡가 작품의 상당한 부분을 차용하여 이를 삽입, 삭제, 정밀한 수정들을 거쳐 변형시켜 새롭고 더 훌륭

하며 특별히 헨델적인 작품을 만드는 것"이다. 세 번째는 "하나의 주제나 반주음형, 또는 또 다른 짧은 음악적인 프레이즈를 차용한 후 이를 발전시켜 완전히 새로운 악장을 만들어가는 것"이다. 이와 같은 분류 유형은 이 대가가 그가 차용한 것을 반드시 개선시킨다는 선입견적인 가정을 제외한다면 헨델 자신의 작품에서 차용하는 경우에도 마찬가지로 적용될 수 있다.

위에서 언급한 유형은 (종종 인정하지 않은 상태로) 몇몇의 다른 학자들에게 받아들여졌다. 이러한 유형의 분류는 상식적인 것이라는 점에서 이점을 가진다. 그런데 실제로 이러한 유형은 특별한 작품에 대한 언급 없이 고안되었다. 그러나 이러한 분류는 예로 제시되는 작품의 수가 증가될수록 더욱더 명백해지는 몇 가지 문제점을 지닌다. 보다 더 심각하게 이러한 유형은 관계성보다는 작품을 분류하고자 하는데 있다. 이는 헨델이 한 번에 하나의 출처에서 차용했다는 것, 즉 그가 출처가 되는 작품을 있는 그대로 사보 했다고 확신하는 한 그리 큰 문제는 없어 보인다. 그러나 헨델은 하나의 작품에서 두 개 또는 그 이상의 출처에서 종종 차용하고 있다. 예컨대 그는 출처 B의 재작업 과정에 출처 A에서 발췌된 짧은 음악적인 아이디어를 삽입해 넣기도 한다는 것이다. 그렇다면 지금 우리가 다루고 있는 작품은 다른 재 작업과정이 연계되어 있는 두 번째 유형에 속한다고 말할 수도 있을 것이다. 그러나 이러한 결론은 다만 우리가 헨델이 사용한 음악적인 출처를 모두 밝혔다는 것을 확신할 때만 가능한 일이다. 그리고 우리는 종종 우리가 밝혀내지 못했던 새로운 발견에 의해 일깨워지기도 한다. 하나의 음악적인 아이디어에서 전체 악장을 발전시키는 경우는 아마도 우리가 아직까지 인식하지 못한 또 다른 음악적 출처의 재작업일 수 있다. 이러한 어려움을 극복하며 헨델의 작곡기법에 대한 보다 더 상세하고 정교한 설명을 제공하기 위해 이 논문은 상호관계성에 바탕을 둔 유형분류법이 선호되어야 한다.

유형 1: 다른 가사를 대체시키거나 또는 다른 조성으로 이조되는 경우를 제외하고 전체 악장 또는 커다란 부분을 변화시키지 않거나 또는 약간의 변화만을 허용하여 변형시키는 것이다. 헨델은 매우 드물게 재 연주나 파스티치오로 다른 작곡가의 아리아를 새로 등장한 독창자로 하여금 삽입하는 것을 허락하고 있기는 하지만 그의 음악에서만 이 유형을 사용하고 있다. 1730년경부터 그는 그의 오페라나 오라토리오의 재연주를 위해 다른 작곡가의 음악을 종종 삽입하기도 하였다. 이런 유형의 차용에서 헨델은 일반적으로 옛음악을 새롭게 늘 필사하지는 않았다. 그러나 그의 필사가에게 그것을 새로운 음악적 문맥 속에 써 놓도록 하였다.

유형 2: 기존의 작품이나 상당한 부분의 음악을 개작하는 경우이다. 다시 한 번, 비록 헨델이 후기 앤썸과 오라토리오의 합창을 위해 다른 작곡가의 몇몇 푸가들을 개작하기는 하였지만 그는 이 두 번째 접근법을 그의 작품에만 주로 채택하였다.

유형 3: 새로운 작품에 이전 작품을 차용하는 것이다. 비록 헨델은 다른 작곡가에 의한 작품을 원천으로 삼기도 했지만 자신의 작품을 같은 방법으로 사용하기도 하였다. 종종 헨델은 그의 모델을 적은 또는 거의 드러나지 않는 차용을 포함시켜 매우 다른 방법으로 인용하기도 하였다. 이러한 이유로 인하여 이러한 관련성은 쉽게 간과되거나 이들을 포함한 전체적인 문맥이 과소평가되기도 한다.

유형 4: 파편적인 차용이 그것이다. 헨델은 전체 리토르넬로, 시작 아이디어, 내적인 아이디어, 대위법적인 주제, 또는 둘 또는 둘 이상의 분리되어 그러나 서로 밀접하게 연계되어 있는 악구를 차용하기도 한다. 여기서 그는 차용된 음악을 변형시키려는, 종종 과격하게 변형시키려는 경향이 있다. 이 경우 자필악보에서 삭제된 악구 또는 같은 출처에서 발췌된 다른 차용과의 근접성 등의 다른 증거에 의해 밝혀지는 미약한 관계성만이 확인될 뿐이다.

유형 5: 정형성을 지닌 음형의 사용이다. 비록 다른 외부 출처에서 발췌되었다 하더라도 이러한 유형은 작곡가가 활용하고 있는 음악적 어휘의 일부인 헨델의 음악에서 무척이나 자주 발생한다.

실제로 이러한 유형의 분류는 딘처럼 분석자의 시각에는 대체로 보이지 않는 작곡과정에 바탕을 두고 있는 것이기에 특정한 음악작품에 적용하는 것이 항상 쉽지 많은 않다. 대부분의 경우 우리는 작품과 그것의 출처 사이의 최종적인 관련성에 이르게 되는데 따라서 이것은 작곡가의 머릿속에 실제로 어떤 일이 일어났는지 잘 상상하도록 이끈다. 이들의 복잡성을 이해하기 위해서는 개별적인 관련성 그 이상을 고려하여야 한다. 헨델의 사고는 그가 하나의 악장에서 여러 개의 다른 출처에서 발췌된 재료들을 결합시키거나 또는 그가 같은 재료나 출처를 반복적으로 사용할 때 형성된다. 몇몇의 악보 예들은 이를 잘 드러내준다.

1709년 베니스에서 작곡된 헨델의 콘티누오 칸타타 *Um sospir a chi si muore*의 처음 6마디 반은 1707년 작곡된 그의 로마 칸타타, 'Ah! Crudel, nel pianto mio'의 첫 번째 아리아의 도입부와 거의 정확하게 일치하고 있다(유인물의 예 1과 2를 참조하라). 초기 악보의 도입부를 들어 보자; 이들이 어떻게 다른지 보기 위해 이후 악보를 따라가는 것이 도움이 된다. 이제 여러분의 유인물을 반으로 접어 마지막 페이지가 첫 페이지 반대편에 놓이도록 하자. 왼편에 예3, 1697년 안스바흐에서 작곡된 프란체스코 안토니오 피스토치(Franscesco Antonio Pistocchi)의 아리아, 'Lascia il pino' 중 제1마디에서 제8마디를 발견하게 된다. 헨델은 『나르시소』의 악보를 소장하고 있었을 것이며 1706년 이후 그가 이 오페라에서 여러 차례 차용하는 것으로 미루어보아 이 악보를

독일에서부터 가지고 왔을 것이다. 만약 예2의 'Un sospir'를 예3의 악보와 비교해본다면 칸타타 아리아의 제7마디부터 파스토치 아리아의 제5마디 이후를 차용하고 있음을 알 수 있다. (이는 두 악보 예에서 x로 표시되어 있다.) 더구나 면밀한 분석을 통해 'Ah! Crudel'의 리토르넬로가 피사토치가 사용한 리토르넬로의 급격한 변형임이 드러난다. 이러한 변형은 제2마디에서야 명백해지는데 그렇지 않았다면 출처를 결코 의심하지 못할 정도로 음고와 리듬이 변형되어 있다.

이러한 변형의 일반적인 유래는 헨델이 'Un sospir'에서 이 두 아리아의 부분들을 결합하고자 하는 결정을 내리면서부터라고 간주할 수 있다. 그러나 그가 리토르넬로와 'Ah crudel'의 성악도입부에서 시작하여 음악적인 연속성을 위해 'ascia il pino'로 진행하였는지 또는 피스토치의 아리아를 그의 기본적인 모델로 삼은 후 'Ah crudel'에서 차용한 선율을 덧입혔는지 불명확하다. 1721년 작곡된 그의 런던 오페라 *Floridante*에서 헨델은 주인공의 감옥 아리아인 'Questi ceppi'에서 다시 한번 피스토치의 아리아를 모델로 삼고 있다. 이 경우 헨델은 두 옥타브 반에 이르는 긴 선율로 대체되는 마지막 악구를 제외하고 피스토치의 리토르넬로를 거의 있는 그대로 차용하고 있다. 또한, 'Un sospir'의 처음 15마디가 거의 변형 없이 이 작품 이후 연이어 작곡되는 오페라, *Agrippina*에서 차용되었다는 사실, 그리고 분명하지 않은 시기에 헨델이 콘티누오 아리아인 'Qualor, crudele sì'에서 그가 'Ah crudel'을 위해 작곡한 리토르넬로를 12/8 박자기호로 변형시키며 이것을 중심으로 매우 다른 아리아를 작곡하고 있다는 사실을 언급하는 것도 의미가 있을 것이다.

두 번째 예로 제시된 1715년 런던에서 연주된 *Amadigi*에 포함된 오리안나의 라멘트, 'S'estinto è l'idol mio'에서 헨델은 최소한 다섯 개의 출처에서 차용한 요소들을 사용하고 있다. 이 중 세 개는 예4에서 예7에 보여지는 리토르넬로를 통해 제시된다(유인물 제2쪽과 제3쪽 참고). A 부분 전반부의 기본적인 모델은 사적인 연주를 위해 1713년 작곡된 헨델의 오페라, *Silla*의 짧은 이중창인 'Ti lascio, idol mio'이다. *Silla*를 다시 사용하지 않을 것처럼 예상되지만 그는 이후 작품, 특히 Amadigi에서 이 음악을 잘 활용하고 있다.

'S'estinto è l'idol mio'의 리토르넬로는 *Silla* 이중창의 마지막 리토르넬로에 바탕을 두고 있다. 실제로 이 이중창은 시작 리토르넬로가 결여되어 있지만 이 둘의 연계는 *Amadigi* 아리아의 마디 8에서 10에 이르면 분명하게 인지된다(b로 표시된 부분을 참고). *Silla* 리토르넬로의 처음 선율적인 아이디어는 1705년 작곡된 헨델의 함부르크 오페라, *Almira*에서 발췌된 캐논적인 음형에 의해 *Amadigi*에서 대체되며 이것은 4/4에서 3/4 박자기호의 변화를 가져오게 한다(a로 표시된 부분을 참고). 이 음형은 Silla의 도입부와 다소 유사한 것처럼 보이는데 아마도 여기서 발췌된 것일 수도 있다. 뿐 아니라, 새로운 리토르넬로는 또 다른 차용된, 캐논적인 아이디어에 의해 확장된다(c 참고). 이것은 1708년 로마에서 작곡된 헨델의 오라토리오, *Resurrezione*에서 이미 등장하였고

최근 한스 요하임 막에 의해 발견된 소프라노 솔로와 현악기를 위한 무명의 글로리아로까지 거슬러 올라 한다.

'S'estinto è l'idol mio'의 또 다른 두 가지 원천은 아리아의 후반부에서 드러난다(이것은 유인물에 포함되어 있지 않다). 헨델이 76마디로 이루어진 A 부분의 중간지점 정도에 이르렀을 때 그는 14마디로 이루어진 *Silla* 이중창의 원천으로서의 가능성을 거의 소진한 상태였다. 따라서 그는 1707년 로마에서 작곡된 그의 오라토리오 *Il trionfo del Tempo*에 등장하는 아리아, 'Tu giurasti di mai non lasciarmi'라는 다른 모델로 관심을 옮기며 이 아리아의 전반부에서 발췌한 아이디어로 씌운다. 뒤따르는 B부분은 같은 오라토리오의 또 다른 아리아, 'Urne voi'에 바탕을 두고 있다. 이렇게 헨델은 다양한 요소를 무척이나 아름답게 구성된 음악이라는 직물 속에서 엮어내고 있다.

딘은 헨델 차용의 거의 대부분은 자신의 작품으로부터 유래하였다고 생각하였다. 그는 가장 큰 빚을 내준 '채권자'는 바로 헨델 자신이다'라고 쓰고 있다. 분명 헨델은 스스로에게 많은 것을 차용해온다. 어떤 오페라와 오라토리오는 헨델의 초기 악보에서 발췌된 악장들로 대부분 구성되는 경우도 있으며 또는 어느 정도 그가 이전에 가졌던 아이디어에 바탕을 둔 음악들도 있다. 헨델의 모든 대규모 작품은 이전 작곡가들에게서 최소한 많은 양을 차용하고 있다. 그러나 다른 작곡가로부터 차용된 횟수는 매우 많은데 1959년도에 어느 누가 생각한 것 보다 더 많다. 딘은 잘못된 주장을 고려하지 않은 채 "헨델이 차용했다고 알려져 있는 작곡가는 대략 20명에 이르는 것"으로 계산하였다. 현재 알려진 숫자는 이것의 배가 넘으며 같은 작곡가에 의한 더 많은 추가적인 출처가 발견되고 있다. 그는 다른 작곡가의 수많은 개별 악장을 살펴보는 노고를 하였다. 특별히 많은 외부적인 차용은 발견되지 않거나 또는 발견할 수 없다는 가능성 하에 헨델이 자신의 작품에서 대부분을 차용했다는 것은 더 이상 지지할 수 없는 의견이 되었다.

헨델은 그의 그물망을 넓게 던진 것 같다. 특별히 그는 개인적인 친분이 있는 특별한 작곡가들을 선호하였다. 예컨대 학생시절 빠른 우정을 형성하였으며 이후 50년 이상 연락을 주고 받았던 텔레만이 좋은 예이다. 함부르크 오페라를 이끄는 천재이며 18세의 헨델을 그의 오케스트라에서 연주하게끔 이끈, 그리고 이 젊은 작곡가의 그의 라이벌 위치에 올랐을 때 최선을 다해 헨델을 도시에서 떠나가게 한 리하르트 카이저 역시 그러한 예이다. 헨델이 로마에 머무르는 동안 이탈리아 오페라와 칸타타의 대가였던 알렉산드로 스카를라티도 그렇다. 지오코모 카리시미, 안토니오 체스티, 알렉산드로 스트라델라, 심지어 16세기 야콥 한들이라는 이름으로 불리던 작곡가와 같이 헨델 원천을 이루는 어떤 작곡가들은 그가 태어나기 전에 이미 사망한 작곡가도 있었다. 그러나 그는 재능을 가진 젊은 작곡가, 예를 들면 레오나르도 빈치, 갤룹피, 그리고 프란츠 하버만들의 음악도 마다하지 않았다. 종종, 아마도 우리에게 알려진 것 보다 더 자주 덜 알려진 작곡가인

디오지니 얼바와 프란체스코 안토니오 유리오과 같은 작곡가의 악보를 활용하는 법을 알고 있었다. 이들은 페르시 로빈슨의 주장과는 대조적으로 실재하는 작곡가였지만 헨델 작품에 기여함으로 기억되는 작곡가들이었다.

딘이 잘 알고 있는 것처럼 "헨델의 작곡 관행은 완벽하게 계획된 것들이다" 종종 그의 기억 속에 자발적인 음악적 아이디어가 샘솟을 때가 있을 것이라는 것에는 의심이 없지만 그는 새로운 작품 재료를 찾을 때 그가 되돌아가 숙고해보는 다른 작곡가들의 악보들이 상당량 있었을 것이다. 특정한 대규모의 작품들, 예를 들면 카이저의 오페라, *Claudius*와 *Octavia*와 텔레만의 칸타타 작품집, *Harmonischer Gottes-Dienst*는 헨델이 선호하는 악보들이었다. 어떤 경우, 특별히 그가 원천 악보를 가지고 있지 않거나 또는 파트보에서 총보를 만들어야 하는 경우 그는 이후 사용을 위해 선택된 악구들을 필사해 두거나 또는 그가 가진 악보를 바탕으로 스케치를 만들어두기도 하였다. 이후 작품에서 그가 아이디어를 재사용함에 있어 그는 이들의 유래에 대한 놀라울 만한 인식은 보존하기 원한 것으로 보이며 이미 그의 칸타타, 'Un sospir'에서 본 것처럼 종종 다른 버전들을 융합하거나 또는 추가적인 재료를 위해 원천으로 돌아가기도 한다. 만약 어떤 형태로든 특징이 있거나 이후 발전 가능성이 있어 보인다면 아무리 대수롭지 않은 음악적인 사고도 너무 작아서 그의 관심을 끌지 못하는 것은 없었다. 캠브리지의 피츠윌리암 박물관에 보관된 다섯 쪽에 그는 칼 하인리히 그라운이나 수난곡 중 세 개의 푸가뿐 아니라 예 8에서 보여지는 매우 간결한 종지 형태를 포함한 매우 작은 음악적 부분들도 필사해 두었다. 이 음악적 아이디어는 1736년 작곡된 그의 오페라, *Atalanta*에서 곧 사용되었는데 또 다른 그라운의 아리아에서 대부분 발췌된 리토르넬로의 마지막 부분에서 발견된다.

헨델이 음악적 원천을 선택함에 있어 그는 그의 청중 대부분이 전혀 들어보지 못한 음악을 일반적으로 골랐다. 이탈리아에서 이것은 기본적으로 카이저와 다른 독일 작곡가의 작품을 선택했다는 것을 의미하고 이미 고전이 되어버린 코렐리 기악 오페라나 스테파니의 챔버 듀엣의 신중한 사용을 이루어내긴 하였지만 영국에서는 독일과 이탈리아 원천을 선택함을 의미하였다. 그의 콘체르토 그로소 Op. 6번의 일부는 이보다 몇 달 먼저 영국에서 출판된 도메니코 스카를라티의 *Essercizi*에 바탕을 두고 있는데 그는 이것을 무척이나 변형시킨 방법으로 차용하고 있다. 이와 유사한 고려가 헨델 자신의 작품을 차용할 경우에도 적용된다. 그는 다른 도시를 위해 작곡되었거나 또는 사적인 연주를 위해 작곡된 작품, 그리고 이미 포기되었거나 미완성의 작품들을 자유롭게 차용하였지만 새로운 음악을 작곡함에 있어 그는 최근 같은 청중을 위해 그가 제공했던 것과 유사한 것을 거의 포함시키지 않았다. 그러나 이전 아리아를 재 연주나 파스티치오를 위해 삽입하는 경우 그의 청중이 이들을 인식하기를 기대하였으며 이들을 감상할 때 그들을 위해 작곡되었던 성악가에 의해 노래하게 하였다.

자신으로부터 그리고 다른 작곡가로부터 이루어진 헨델의 차용에 관한 전반적인 범위는 아마도 완전하게 알려지지 않을 것이다. 추가적인 외부 차용은 계속해서 밝혀지고 있지만 그러나 한편으로 이는 우리가 현존하는 원천의 범위를 모두 규명하지는 못 할 것이라는 것을 암시하며 그러나 헨델이 선호했던 작곡가들의 작품을 지루하게 읽어가는 과정을 통하지 않고서는 어떤 체계적인 방법을 통해 새로운 차용을 찾는 것이 어렵다는 것을 의미하기도 한다. 그러나 실제로 이러한 방법도 연구자가 중요한 일치점을 찾아낼 정도로 헨델의 음악을 충분히 알고 있지 않은 한 매우 생산적이지 않을 것 같다. 우리는 많은 관련성들을 발견하였는데 이는 특정한 원천을 연속적으로 차용하는 작곡가의 작곡습관이 우리로 하여금 유사성을 발견할 수 있는 가능성을 제시해 주기 때문이다. 그리고 오페라 또는 기악작품집에서 헨델이 알고 있었으며 차용한 작품 하나의 발견은 같은 원천에서 발췌된 다른 차용으로 우리를 이끌어준다. 그러나 가장 지식 있는 헨델학자에게서라 하더라도 모든 관련성이 다 쉽게 발견되는 것은 아니다. 그리고 헨델이 들었던 수 많은 음악 또는 그가 소장했던 음악의 많은 부분이 회복 불가능한 상태로 이미 상실되었다는 사실을 잊어서는 안 된다. 이는 훨씬 많은 부분이 밝혀지지 않은 그들의 작품이 종종 전적으로 사라져 버린 카이저와 스카를라티와 같은 주요 작곡가에 있어서도 사실이다. 헨델은 아마도 이미 존재하고 있는 어떤 음악에 바탕을 두고 작곡활동을 한 것으로 여겨진다. 1894년 저명한 독일 헨델 학자인 프레드리히 크리잔더는 "그의 작품 또는 다른 작품에서 차용하는 작곡 관행은 우연으로 이루어진 것이 아닌 원칙에 의해 이루어졌으며 이는 그의 전 작품에 널리 퍼져 있다"라고 진술하고 있다. 딘은 이 문장에 동의하며 인용하지만 헨델의 차용이 진정으로 얼마나 그의 작품에 침투에 있는지 받아들일 준비가 되어있었던 것 같지 않다.

2.2 헨델의 차용은 왜 그의 생애 특정한 기간 동안 집중적으로 일어나는가?

이것은 딘의 네 번째 질문인데 이 논문에서는 두 번째 질문으로 다루어진다. 이것은 차용이 특별한 역사적 패턴을 보여준다고 추정한다. 딘은 "다른 작곡가로부터 헨델의 차용은 1736년 이후 숫자와 범위라는 측면에서 크게 증가한다. 대대적인 차용이 이 시기에 일어나며 이 중 과도한 부분이 1737년과 1739년 사이에 발견된다"라고 요약한다. 이 놀라운 발전상을 설명하기 위해 딘은 그의 스승인 에드워드 덴트에 의해 몇 년전 제안된 이론을 상기시킨다. 1736년 이전에 일어난 헨델의 차용을 '아마도 잠재의식에 의한 것'이라고 고려에 넣지 않은 채 덴트는 의도적인 차용의 갑작스런 출현을 1737년 봄 작곡가가 경험했던 심장마비에 원인을 두고 있다. 이 심장마비는 작곡가의 사고와 신체를 모두 공격하였다. 지난 50년의 발견은 그러나 덴트가 설명하기 위해 노력했던 현상에 새 국면을 형성하게 하였다. 우리는 이제 헨델의 초기 이탈리아 시기부터 다른 작곡

가, 예컨대 카이저와 같은 작곡가로부터 종종 그리고 때로는 무척이나 많은 부분을 차용했다는 사실을 알고 이어진다. 있다. 그리고 1730년대에 일어나는 집중현상은 몇 년에 걸친 점진적인 과정이라는 것도 주지하고 있다. 딘의 질문은 "헨델이 언제부터 차용을 시작했으며 시간이 지남에 따라 차용방법이 어떻게 바뀌었는가?"로 다시 이루어져야 한다.

이 전자에 대한 것은 할레와 함부르크에서 작곡한 헨델의 초기 21년 동안의 음악 중 많은 수가 더 이상 존재하지 않기 때문에 답하기 더욱 어렵다. 어떤 기준으로 보아도 이 기간 중 그는 매우 창의적이며 생산적으로 일했다. 그러나 우리가 보여 줄 수 있는 것은 명확하지 않은 날짜에 작곡된 소프라노 솔로를 위한 오페라, *Laudate pueri*와 약간의 기악 작품들뿐이다. 이 작품들에서 발견되는 몇몇의 차용, 예컨대 카이저의 *Claudius*에 속한 음악에 바탕을 둔 *Almira*의 세 악장은 매우 큰 원형의 변형을 보인다. 우리가 분별할 수 있는 한 다른 작곡가의 작품에서 변형 없이 즉시 인식 가능한 형태로 차용해오는 일은 헨델이 이탈리아를 여행하기 전에는 발견되지 않는다. 이탈리아에서 헨델은 그가 아는 대부분의 음악을 아무도 모르는 환경 속에 위치해 있는 자신을 발견하게 되고 이 원형들로부터 풍부하게 차용하기 시작한다. 그리고 그가 하나의 이탈리아 도시에서 다른 도시로 이동하면서 그는 그가 이 나라에 도착한 이후 작곡해온 점차 확장되어 가는 그의 음악을 재사용할 수 있게 되었다. 1712년 영국에 정착한 무렵 그는 그의 청중이 인식하기를 기대할 수 없는 자신에 의한 그리고 다른 작곡가에 의한 많은 작품들을 모을 수 있게 되었는데 이 작품들은 1720년대 중반까지 정규적으로 차용된다. 그런데 1730년대를 통해 외부적인 차용의 숫자가 점차 증가한다는 것은 결코 명확하지 않으며 그러나 단지 이러한 차용의 평균적인 규모와 정확도라는 측면에서는 그러하다. 헨델은 특정한 작품을 작곡함에 있어 관련이 없는 먼 곳을 바라보기 보다는 단 하나의 원천에 점진적으로 집중하고 있다. 예를 들면, 오라토리오 *Solomon*의 최소한 17악장이 부분적으로 텔레만의 *Harmonischer Gottes-Dienst*에서 차용되었다. 1737년, 그리고 이후 유사한 몇몇의 사건을 통해 헨델이 겪었던 질병은 이러한 경향을 더 강화시켜 줄 수 있었겠지만 우리가 보고 있는 것은 헨델이 40대 후반부터 60대 초반까지 살아나가며 겪는 나이 먹음에 대한 효과 이상일 뿐 인 것처럼 보인다.

2.3 그의 작곡 관행은 동시대 작곡가들과 어떤 측면에서 다른가?

딘에게 이 질문은 어려움을 전혀 제시하지 않는다. 그는 "헨델의 작곡 관행은 그의 동시대인들과 종류가 아니라 정도에서만 다른데 그의 관행은 더 자주, 체계적인 방법으로 이루어진다"라고 말하고 있다. 이 문장 자체는 진실일 수 있지만 특별히 지난 50여 년간의 연구의 혜택으로 이보다 훨씬 유용한 내용이 더 지적될 수 있다. 당시 대부분의 작곡가들은 자신의 음악 또는 음악적인

아이디어를 자주 인용하였다. 얼마나 자주라는 문제는 기회에 달린 것이다. 만약 그들이 몇몇의 다른 지역에서 살며 일하거나 또는 한 사람의 지배자 이상을 위해 일했다면 자신의 작품에서 차용이 거대하게 일어날 것이다. 그러나 헨델처럼 그들은 같은 청중을 위해 한번 이상 작품을 쓰는 것을 회피하게 되며 따라서 특정 청중을 염두에 두게 되었는데 특별히 창의력이 가장 중시되는 오페라에서는 더욱 더 그러하였다. 플로렌스를 위해 작곡하던 비발디에게 흥행주인 알리찌(Luca Casimiro Degli Albizzi)는 "그는 당신이 얼마나 많은 이전 아리아를 포함시킬 것인지 세어 보지 않을 것입니다... 그러나 만약 그들이 알아차린다면 당신에게 나쁜 일인 것을 당신은 알 것입니다. 그리고 그 아리아들을 노래하는 가수들을 나 이익에 해를 끼쳐가며 그것을 변형시킬 수 밖에 없을 것입니다."라고 말해주었다. 이러한 관점에서 헨델과 동시대인들 사이에 존재하는 가장 큰 차이점은 새로운 작품을 작곡함에 있어 헨델은 다른 이들에 비해 더욱더 그가 차용해오는 음악들에 대대적인 수정을 가한다는 것이다. 이것은 아리아 가사가 원천의 그것을 그대로 보존하고 있는 경우에도 해동하며 가수의 범위가 바뀌지 않았을 경우에도 해당한다.

다른 작곡가로부터 차용해오는 경우 비록 이들이 이러한 관행을 우스꽝스러운 방법으로 다루고는 있지만 문헌자료는 헨델시절 독일과 이탈리아에서 이러한 관행이 널리 퍼져 있었다는 것을 말해준다. 1700년 쓰인 요한 쿠나우의 풍자소절, *Der musicalishcher Quack-Salber* (1700)에 등장하는 주요 등장인물인 카라파라고 불리는 무능한 작곡가는 습관적으로 남의 작품을 표절하는 자였다. 그는 "기보된 그의 작품집에서 아이디어를 취하는 사람이며 색깔과 질에서 어떤 부분도 다른 부분과 일치하지 않기에 그의 협주곡은 마치 훔쳐온 조각들로 이어진 거지의 외투와 다름없다." 쿠나우는 주인공의 불운을 다시 쓰면서 당시 사용되던 다른 종류의 차용에 대한 암시를 흘린다. 카라파가 다른 작곡가의 라멘트를 자신의 것으로 돌려버렸을 때 쿠나우는 이 적나라한 잘못을 "이들이 여기 저기서 필사되었기에 그들이 부르는 학식 있는 표절"과 대조시키고 있다. 그리고 네 개의 현존하는 선율에서 마드리갈을 작곡하려 했던 카라파의 성공하지 못한 시도에 대해 언급하면서 그는 차용에 대한 대안으로 추천되는 몇몇 이론가들의 작곡 가능성의 기계적으로 이루어지는 창출에 대해 언급하면서 "만약 그가 좋은 노래로부터 가장 아름다운 고안을 이끌어 낼 수 있는 기술을 이해하고만 있었다면, 특별히 음악에 조합의 예술을 적용하는 것을 알고만 있었다면 선율은 여전히 그들로부터 만들어 질 수 있었을 것이다"라고 쓰고 있다.

다른 작곡가의 아이디어를 차용하는 것은 1720년 만들어진 *Il teatro alla moda* 라는 현대 작곡가의 캐리커쳐에서 베네데토 마르첼로 역시 풍자하고 있다. 이 의심스러운 인물은 그가 "여러 해 동안 바이올린과 비올라 연주가였으며 잘 알려진 작곡가의 필사가였으며 그리고 그의 오페라, 세레나타 등등 작품의 필사본을 소장하고 있었으며 여기에서 리토르넬로, 서곡, 아리아, 레시타비브, 'La Folia' 바리에이션, 그리고 합창 등등의 작곡을 위해 다른 작곡가의 아이디어에서 훔친

사실을 안다면 그에게 매우 도움이 되었을 것이다"라고 말한다. 1752년 요한 요켐 크반츠는 작곡의 원칙도 적절하게 배우지 못한 채 오페라를 작곡하려 했던 이탈리아의 젊은 작곡가에 대해 유사하게 그리고 있다. 그는 "경험이 말해 주건데 그들은 서로를 모방하고 서로의 작품을 베끼고 심지어 다른 작곡가의 작품을 자신의 것이라고 주장하며 특히 이렇게 태만한 작곡가들이 타국에서 재산을 추구하는 것이 필요하다고 여길 때 그러하다"라고 쓰고 있다.

헨델의 동시대 작곡가들 중 상대적으로 적은 실제 예들이 밝혀져 있다. 더구나 비교를 의미 있게 하기 위해 그와 가까웠던 단 세 사람의 작곡가만이 우리에게 그들의 차용에 대한 인상을 줄 정도로 충분히 연구되어 있다. 이들은 J. S. 바흐, 비발디와 글룩이다. 바흐는 비록 스스로에게 차용해 오는 생산적인 작곡가였지만 다른 작곡가의 악장들을 포함시키거나 그의 작품을 외부의 모델에 바탕을 두고 작곡을 한 것 같지는 않다. 물론 그는 다른 작곡가의 작품을 자유롭게 필사하며 차용하기도 하였지만 이들 중 대부분은 바흐의 손에 의해 남아 있지 못하였고 그의 생애 중 단 한 작품도 출판되지 못하였기 때문에 그가 원작자임을 주장하였는지 또는 그의 출처들을 인정하였는지에 대한 것이 어둠 속에 묻혀있다. 유사하게 비발디와 글룩도 습관적으로 자신의 작품들에서 차용해 왔고 또한 다른 작곡가의 음악에서 유익을 보기도 하였다. 예컨대 비발디는 RV 589 그의 잘 알려진 글로리아에서 발견되는 'Cum sancto spiritue'의 푸가처럼 지오반니 마리아 루지에리(Giovanni Mario Ruggieri)와 또 다른 작곡가들의 구양식(stile antico) 에서 일부 악절이나 심지어 전체 악장을 차용해오기도 하였다. 그리고 1713년 작곡된 지오반니 알베르토 리스토리(Giovanni Alberto Ristori)의 오페라, *Orlando furioso*의 일부를 자신의 오페라에서 다시 사용하였다. 1740년대에 작곡된 글룩의 이탈리안 오페라 중 두 편은 그의 스승이라 추정되는 삼마르티니의 교향곡에서 발췌된 기악곡들을 포함한다. 그리고 1758년 비엔나에서 발표된 그의 첫 번째 오페라 코미크인 *La Fausse Esclave*는 헨델의 *Alessandro*에서 차용된 아리아를 포함하고 있다.

헨델의 친구였던 마태죤의 『완전한 악장』의 잘 알려진 문구를 인용하며 딘은 "그것이 흥미있게 되돌려지기만 한다면 음악적인 아이디어를 빌려오는 것은 적법한 것이다"라고 말하며 즉, "차용해 오는 이는 이것을 개선하여야 한다"고 말한다. 그런데 이것은 마태죤의 입장을 너무나 단순화시키는 것이다. 그는 이국적인 모델의 모방을 창의성을 자극하는 가장 좋은 방법으로 추천하고 있지만 그는 "차용되는 것이 의미있게 되돌려진다"라는 말을 하기 이전에 "음악적인 아이디어는 베끼거나 또는 훔쳐오는 것이 아닌 모방되어야 한다"라는 것을 명문화하고 있다. 실제로 바로크 후반은 음악에서의 표준과 지적인 영역에 대한 태도가 변화하던 시기였다. 이미 1611년에 게오르그 퀴쉬라이버(Georg Quitschreiber)는 표절의 비난에 반하여 모방이라는 관행에 대해 방어하고 있으며 1647년 하인리히 쉿츠는 그의 심포니에 사크레 2권의 서문에서 그의 협주곡 중 하나는 몬테베르디의 두 개 듀엣에 자유롭게 기초하고 있다고 지적하며 "나는 내 작품을 색다른 것들로

치장하고 싶지 않았기 때문에 이것이 나머지 나의 작품에 정당하지 않은 의심을 던지지 말았으면 한다"고 희망하고 있다. 1711년에 이르러 하인리헨은 "오늘날 많은 대규모의 극장을 위한 작품과 오페라 작곡에 있어 하나의 아리아, 또는 선행하는 악구와 매우 유사하며 매우 적은 부분만 특별한 겨우 14개나 15개 음으로 이루어진 악절을 다시 선보이지 않도록 주의를 기울여야 한다. 이 경우 유사함이 단지 가깝거나 또는 최소한 작곡가의 머릿속에서만 일어나는 일이라 하더라도 이해하지 못하는 열정적인 청중은 작곡가의 표절을 즉시 나무라는 기회를 잡고야 말 것이다"라고 쓰고 있다.

한편, 이탈리아에서는 보다 더 관용적인 태도가 팽배했었던 것 같다. 하인리헨은 "모델을 모방함에 있어 수단은 언제나 항상 자연스러운 것은 아니라는 것을 염두에 두어야 하며 많은 젊은 작곡가들이 습관적으로 "아이디어를 창출하자"고 말하며 이것을 가지고 다른 작곡가로 눈을 돌리며 전혀 수정하지 않은 채 다른 작곡가의 가장 좋은 아이디어를 베껴 자신의 작품에 포함시킬 때 진정한 표절이 발생한다"라고 주지시키고 있다. 영국과 이탈리아 관점의 차이는 런던에서 열린 고대음악 아카데미의 모임 중 하나에서 보논치니가 안토니오 로티의 마드리갈을 자신의 작품으로 만들려는 의도로부터 유래한 서신에 의해 나타나 있다. 아카데미의 비서는 베니스에 있는 로티에게 의무적인 서신을 보내며 결국 그의 저작권을 밝힐 수 있는 이들의 증명서를 요구하였다. 로티는 이 요구에 순응하였지만 보논치니의 지지자들은 "단 한 사람의 아들만을 고려되는 것 같은 분노"를 표출하고 있으며 "결국은 마드리갈을 위해서는 지나친 것이다"라고 지적하고 있다. 또 "반대로 베니스와 비엔나에서는 모든 것이 조용하며 더구나 내 친구는 내 작품이 그것의 소유 자체가 만족이 되는 황금사과처럼 경기장에 놓여졌다고 농담을 하곤 한다"고 말하고 있다.

딘은 헨델이 "그의 차용에 대해 광고하려고도 또는 숨기려고 노력하지 않았다"라는 주장을 하면서 더욱더 심각하게 잘못 된 길로 나아간 것 같다. 반대로 우리가 본 것처럼 헨델은 그의 청중에게 익숙한 외적인 차용을 일관성 있게 피해왔으며 최소한 한 경우 그는 감지를 피하기 위한 방법을 모색했다. 1736년 그의 새로운 오페라인 *Giustino*와 *Arminio*를 위해 빈치의 *Didone abbandonata*에서 몇몇의 아이디어를 얻었다. 이후 그는 같은 시즌을 위해 빈치 오페라의 파스티치오를 준비하기로 결심하였고 누군가에 의해 유사성이 감지되는 위험을 감수하기보다 *Didone* 악보를 보며 그가 차용한 악구들을 제거하거나 수정하는 길을 선택하였다. 그러나 만약 그의 청중이 그가 빈치에게 진 빚이나 또는 만연해 있는 차용을 알아차렸다면 헨델이 비난을 받았을 것이라고 결론짓는 것은 실수가 될 것이다. 아마도 그들은 1745년 "비록 자신의 창작물이 아닌 카이저 등 다른 사람의 것을 종종 발전시키기는 하지만 헨델은 그럼에도 불구하고 커다란 이해력과 강력한 지성을 보여주었을 뿐 아니라 그의 작품을 통해 그의 음악예술에 대한 취향이 얼마나 순수하고 세련된 것인지 보여주었다"고 쓰고 있는 독일의 이론가인 샤이베와 유사한 반응을 보였을

것이다.

2.4 왜 이토록 창의력을 지닌 작곡가가 차용이 필요하였을까?

당분간 우리는 헨델이 매우 창의력있는 작곡가라는 이미 우리가 가지고 있는 확신을 무시하자. 분명 한 작품에서 다른 작품으로 옮겨 가는 것은 수정이 가해지건 아니건 간에 시간과 노력을 절약하는 것의 문제이다. 그리고 이것은 영감이라는 것과는 아무 관련이 없다. 유사하게 헨델이 말년에 그의 합창곡에 다른 작곡가의 푸가를 차용하는 것은 그의 청중이 그럼에도 불구하고 존경하였을 작품에 대한 관심부족을 말하는 것이다. 중요한 문제는 동시대 어떤 작곡가보다도 더 자주 왜 그가 그렇게 이전 모델에 바탕을 둔 작품을 썼느냐는 것이다. 딘은 이에 대한 답을 제공하였다. 그는 제랄드 아브라함(Gerald Abraham)의 이론을 확대시키며 "말하자면 엔진을 켜기 전에 그의 상상력을 자극하는 무엇인가가 필요했을 것이고 자연스러운 진행을 창출해내기 위해 씨앗이 되는 멜로디 역할을 하는 그 무엇인가가 필요했을 것이다"라고 말한다. 그는 자유로운 창작의 출발점이 되는 헨델의 도입부 사용을 선호를 즉흥연주가로서의 헨델의 다채로운 능력과 연관 짓는다. 이 이론의 문제점은 지금까지 논의한 바와 같이 헨델은 도입부를 차용하는 것만큼 종종 내적인 아이디어도 차용한다는 것이며 오늘 이루어지는 자연스러운 연속은 다른 출처에서 발췌되는 내일의 차용이기도 하다는 것이다. 헨델 마지막 해인 1985년 나는 헨델의 차용에 대한 설명은 모든 이들이 연속적으로 회피하고 있는 것이며 그는 창조적인 아이디어를 만들어 냄에 있어 기본적인 창의성이 부족하였다라는 주장을 펼쳐 많은 동료들을 불편하게 하였다. 이에 대한 반응은 불편에서 분노로 나타났으며 이들 중 몇몇은 이 가설을 점진적으로 받아들였고 또 다른 이들은 새로운 수준의 특별한 변론을 일으키기도 하였다. 내 가설은 모든 차용의 근원이 다 밝혀질 수 있다는 암시로 이해되지 않는 한 주어진 증거에 의거한 가장 이성적인 추론이라고 지속적으로 믿고 있다.

제3장 나가면서:

헨델의 차용에 대한 우리의 비평적인 반응은 어떠해야 하는가?

백 년 전의 비평가에게는 도덕적인 문제들이 크게 보였을 것이다. 세틀리 테일러 같은 이는 그들 시대의 정전에 의해 헨델을 판단하였으며 그를 부족하다고 여겼다. 그 이후 우리는 빅토리안

시대와 18세기 초기의 태도와 관행은 무척이나 다르다는 점을 이해하게 되었지만 헨델이 동시대인들의 양심을 넘어섰던 그렇지 않았던 간에 그것은 순수하게 그의 생애에 관한 문제라고 인식하기를 바란다. 즉, 그것은 미학적인 것과는 아무런 관련이 없는 것이다. 이런 시각에서 단 두 가지 중요한 질문만 존재한다. 작곡가로서 헨델의 위상은 아주 중요할 정도로 그가 다른 작곡가에게 무엇을 차용해 왔느냐에 달려있는 것인가? 그리고 그의 작품 중 어떤 것이 어떤 원천이든 간에 이미 존재하고 있던 음악에 기인한다는 사실로 인해 손해를 입은 것이 있는가? 딘이 주지하지 않은 이 두 번째 질문을 먼저 고려해보자. 몇몇의 작품에서 최소한의 수정이 가해져 차용된 악장이 우세할 때 표현상의 집중도나 양식상의 일관성이 부족한 결과를 초래하기도 한다는 것을 인정해야 한다. 헨델 자신의 초기 작품에서 대부분이 차용된 오라토리아, *Deborah*는 이 후 같은 해적은 차용에 의해 작곡된 *Athlalia*에 비해 설득력이 떨어진다. 그의 오라토리오에서 차용하는 다른 작곡가에 의한 푸가는 생명력 없는 부분이 되는 경향이 있지만 같은 건조한 가사에 반응하여 스스로 작곡한 작품들에 비해 항상 덜 흥미로운 것은 아니다. 이것은 그러나 헨델에 대한 우리의 전반적인 평가에 그리 많은 영향력을 행사하지 못하는 결정적이지 않은 실수들이다.

첫 번째 질문에 대한 답에 있어 딘은 "헨델의 전 작품에서 차용된 비율은 새롭게 창조된 작품에 비해 너무나 작기 때문에 그의 예술가로서의 위상에 영향을 미치지 못한다"라고 주장하고 있다. 이러한 방어는 최근 밝혀진 차용의 수에 의해 그것의 설득력을 상실하였다. 더욱 더 설득력 있는 주장은 어떤 작곡가와 마찬가지로 헨델이 그가 작곡상에 있어 사용하는 방법에 의해 평가받는 것이 아니라 그의 작품 그 자체에 의해 평가 받아야 한다는 것이다. 이것은 그가 이 문제를 해결한 결과이며 이러한 결과는 그의 원천에 무엇을 첨가하였는가에 달려있으며 그가 무엇을 차용하였는가에 달려있는 것이 아니다. 그의 모델들과의 비교는 그의 상상력이 지닌 힘에 대한 안도로 이어진다. (이 강의를 마무리 짓기 위해 실제 음악의 예들을 들려주고자 한다. 이 음악들은 이러한 관점을 글로 표현하였을 때 보다 더 뚜렷하게 보여 줄 것이다.) 이집트에 내려진 10개의 재앙 중 하나를 표현하기 위한 악장인 《이집트의 이스라엘인》에 등장하는 합창, "그는 비를 위해 우박을 내리게 하셨다"을 작곡함에 있어 헨델은 17세기 작곡가인 스트라델라의 세레나타 두 악장에서 아이디어를 얻는다. 그는 대지에 떨어지는 첫 우박들을 표현하기 위해 스트라델라의 시작 신포니아의 처음 11마디를 차용하였다. 그리고 15마디로부터 시작하여 이후 이 세레나타에 등장하는 세차게 몰아치는 베이스 아리아, 'Seguir no voglio più'를 차용하기 시작한다. 이 아리아는 "대지에 떨어지는 우박이 불과 합해져서"라는 가사의 취급에 자극을 제공하고 있다. 원천이 되는 스트라델라의 재료가 어떤 장점을 제공하던 간에 이 '우박 합창'의 영광은 전적으로 헨델의 것이라는 것에 동의하리라 여긴다.

검색어 헨델(G. F. Handel), 차용(Borrowing), 헨델의 오라토리오와 마스크(Handel's Dramatic Oratorios and Masques), 윈튼 딘(Winton Dean), 이집트의 이스라엘인(Israel in Egypt)

증4도 관계의 재해석:
스크리아빈의 '시', Op. 59, No. 1

최 원 선

차 례

제1장 서론
제2장 전환기 음악의 핵: 증4도
제3장 증4도의 재해석: 러시아 이론가들의 시각
3.1 야보르스키의 이론
3.2 더노바의 이론
3.3 호로포프의 이론
제4장 러시아 이론의 적용: 스크리아빈의 '시', Op. 59, No. 1
제5장 결론
참고문헌
Abstract

제1장 서론

20세기 초기 작품의 새로운 해석을 위한 한 방안으로써 이론가들은, 스크리아빈(A. Scriabin, 1872-1915)의 조성에서 무조로의 전환기적 특징이 나타나는 작품의 화음 구조, 음계 등에 대한 집중적이고 조직적인 연구를 해오고 있다.

야보르스키(Boris Yavorsky), 더노바(Varbara Dernova), 호로포프(Yuri Kholopov)는 스크리아빈의 작품을 이해하는데 있어 러시아 이론의 정통성에 입각한 분석적 시각을 제공한 이론가들이다. 스크리아빈의 음악을 다루는 현대의 이론가들에게 기초적 연구 자료이자, 가장 많은 언급이 이루어지는 자료는 더노바에 의한 연구들이다. 그러나 그녀의 연구가 야보르스키의 이론을 논리

적 기초와 구조적 틀로 삼아 전개되었음을 고려할 때, 야보르스키에서 호로포프로 연결되는 러시아 이론에 대한 단계적 고찰은 스크리아빈 음악의 구조적 측면을 파악하기 위한 가장 기본이 되는 접근법이라고 할 수 있다.

야보르스키, 더노바, 호로포프의 공통된 논리는 "증4도"라는 자료를 통해 음악의 구조적 체계를 해석하는 방법에 있다. 그러므로 이 연구에서는 스크리아빈 음악과 관계된 그들의 논리와 분석체계를 고찰하고 이를 스크리아빈의 작품에 직접 응용해 봄으로써, '러시아 이론의 활용'이라는 방법론적 접근이 갖는 의의를 제시하는데 그 목적이 있다.

스크리아빈의 후기 음악에서도 속화음이나 으뜸화음의 구조가 잔재한다는 것은 그의 작품에 암시된 조성과의 관계를 단편적으로 드러내는 예라 할 수 있다. 즉 이 시기 스크리아빈 음악에 등장하는 속화음은, 이것이 더 이상 기능적이지 않음에도 불구하고 으뜸음이나 으뜸음조와의 연관이 가능하다. 이에 러시아 이론가들은 속7화음의 제3음과 제7음 사이에서 만들어지는 증4도 관계에 주목한다. 즉 이 증4도 음정의 파생이 음악적 구도의 또 다른 중심으로 기능한다는 것이 러시아 이론가들이 스크리아빈 음악을 해석하는 구심점이 되며, 이러한 가정은 스크리아빈을 일차적으로 조성음악 작곡가로 여기는 이들의 이론적 정통성에 기인된 결과라고 할 수 있다. 이 연구에서는 스크리아빈의 후기 작품 중, 무조로의 전환을 예고하고 있는 작품의 하나인 '시'(*Poème,* 1910), Op. 59, No. 1을 대상으로 이들의 시각을 적용해 볼 것이다. 그러므로 러시아 이론의 분석법적 활용을 통해 스크리아빈 음악의 수직적, 화성적 측면에 대한 파악과 더불어 그의 후기 음악의 새로운 제시들에 대해 고찰해 보고자 한다.

제2장 전환기 음악의 핵: 증4도

스크리아빈은 전통적인 조성과 무조적 경향 사이의 중요한 전환기적 시기의 작품을 갖고 있는 작곡가 중 하나이다. 이 시기, 스크리아빈은 자신이 새롭게 시도한 구조적 진행들에 대해 매우 집중해 있었으며, 특히 증4도를 중심으로 한 음악적 구도들에 주목하고 있었다.

표 2.1은 스크리아빈의 전환기적 특징이 나타나는 피아노 작품 중 소나타를 제외한 대표적 소품의 예들을 목록화 한 것이다.

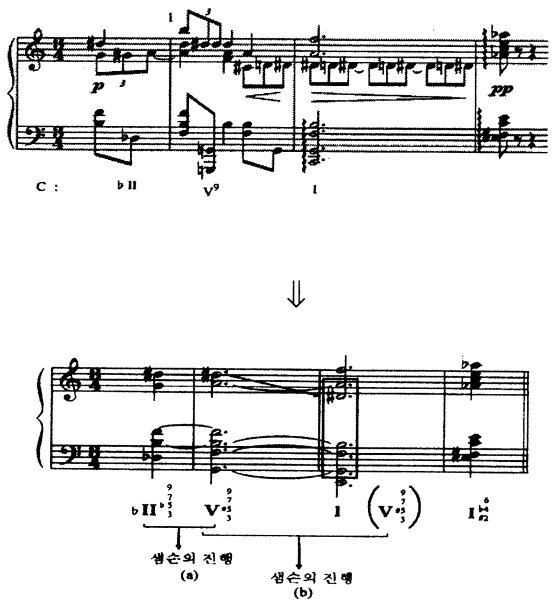
표 2.1. 대표적 피아노 소품 목록

작 품	내 용
Two Poems, Op. 32 (1903)	1. F Major 2. D Major
Three Morceaux, Op. 45 (1905)	1. Feuillet d'album 2. Poème fantasque 3. Prelude
Four Preludes, Op. 48 (1905)	2. C Major 4. C Major
Three Morceaux, Op. 49 (1905)	1. Etude
Four Morceaux, Op. 51 (1906)	1. Fragilite 2. Prelude
Three Morceaux, Op. 52 (1906)	2. Enigme
Four Pieces, Op. 56 (1907)	1. Prelude 2. Ironies 3. Nuances 4. Etude
Two Morceaux, Op. 57 (1907)	1. Desir 2. Caresse d'ansee
Feuillet d'album, Op. 58 (1910)	
Two Pieces, Op. 59 (1910)	1. Poème 2. Prelude

스크리아빈의 작품 경향을 1886년-1901년(Opp. 1-29), 1903년-8년(Opp. 30-57), 1910년-1914년(Opp. 58-74)으로 구분할 때, 스크리아빈 음악의 전환기적 특징은 중기를 통해 시작되며, 특히 1905년에서 1910년 사이의 작품(Op. 48-59)에서는 좀 더 본격적인 무조로의 전환을 예고하는데, 그 단편적인 한 예로 스크리아빈은 신비화음(Prometheus chord: C-D-E-F♯-A- B♭)을 제시한 《프로메테우스》(*Prometheus,* 1910), Op. 60 이후, 더 이상 으뜸화음으로의 종지를 쓰지 않는다. 이 시기 스크리아빈이 집중하고 있던 화성언어는 V를 준비하며, 조성의 축을 결정하는 ♭II이다. 즉 스크리아빈은 이 전통적인 나폴리 6화음의 출현으로 인한 베이스의 증4도(♭II-V) 진행에 따른 음향적 결과에 매료되어 있었던 것으로 보인다. 스크리아빈의 전환기 음악에 대해 샘슨(Jim Samson)은 다음과 같이 쓰고 있다.

> 1904년에서 1908년 사이에 쓰여진 소품들은 스크리아빈의 후기 화성진행에 대한 이해를 돕는 결정적인 측면들을 가지고 있다. 여기서는 7/3 화음을 강조하기 위해 기본 화음으로 해결시키지 않고, 4번 소나타(Op. 30, 1903)의 경향을 지속적으로 사용하고 있다. 이러한 경향은 동시에 조성적 기능이 방해받을 때, 근음이 증4도 떨어진 두 개의 7/3 화음 사이에서의 진행(예 2.1의 (a))과 베이스에서 전통적인 V-I를 넘어 속화음의 연속(예 2.1의 b))을 유지시키기 위해 더욱 더 두드러진다.[1]

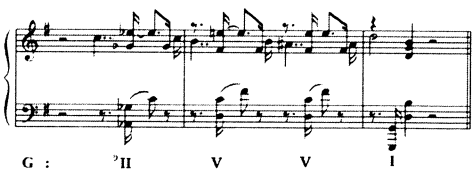
예 2.1. 증4도 진행과 V의 연속



예 2.1의 축약은 스크리아빈의 '시곡 환상'(*Poème fantasque*), Op. 45, No. 2, C장조의 시작 부분을 수직화 한 것으로, 이 곡 역시 ♭II-V의 진행이 나타나며, 속화음은 예의 분석과 같이 그 기능을 수반한다. 그러나 곡의 시작에서, 반음계적 경과음 G♯을 제외하면, (a)의 구성음은 온음음계(A-B-D♭-D♯-F-(G))가 되는데, 다시 한 번 이 점에 주목해 보자. 스크리아빈의 후기 음악에서는 속화음을 기능적으로 사용하지 않고, 화음의 제 5음을 ♭5나 ♯5로 변화시켜 온음 음계로 만드는 경우를 쉽게 발견하게 된다. 바로 이러한 측면이 스크리아빈 전환기 음악에서 초래된 새로운 시도들의 결과물이라고 할 수 있다.

예 2.2는 스크리아빈의 '나른한 춤'(*Danse languide*), Op. 51, No. 4의 마지막 부분이다.

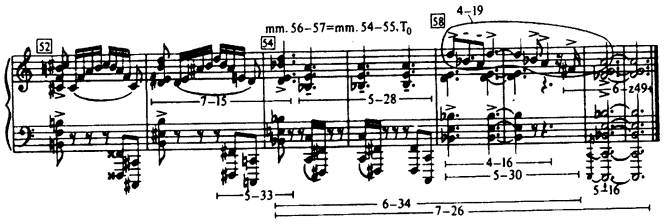
예 2.2. '나른한 춤', Op. 51, No. 4



1) Jim Samson, *Music Transition* (London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1977), 85.

이 곡의 근음진행 역시 ♭II-V-I 이다. 그러나 스크리아빈은 이 작품을 쓴 1906년 이후, 차츰 최종종지를 향한 색다른 실험을 시작한다. 즉 그는 으뜸3화음만으로의 종지를 고수하지 않는데, 예 2.3은 스크리아빈의 '전주곡'(*Prelude*), Op. 59, No. 2의 마지막 부분으로, 최종화음이 C위에서 D♭, E , A, B♭을 더함으로 구성되어 있다.

예 2.3. '전주곡', Op. 59, No. 2[2]



즉 이 곡의 마지막 마디의 구성음은 C-D♭-(E♭)-E-(F♯) -(G♯)-A-B♭가 되어 8음 음계의 구성을 나타내는데, 8음 음계의 구성 역시 스크리아빈 후기 음악의 중요한 음악적 재료이다. 그러므로 전환기 음악의 여러 시도들과 후기 음악과의 연결은 흥미로운 사실들의 재발견이 되는 셈이다. 이 밖에도 이 작품에서는 증4도의 전체적인 연결 관계가 강조되어 있는데, 이는 음악의 기능적 연결이 더 이상 의미를 갖지 않으며, 구조적 수단으로서의 증4도를 중요하게 다루고 있음을 나타내는 것이다.

타루스킨(Richard Taruskin)은 스크리아빈 음악에 나타나는 증4도 진행에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

> 궁극적으로, 증4도 진행은 스크리아빈의 화음구조에서 매우 중요하다. 독점적이고 활동적인 요소로서 증4도의 이중적 기능은 스크리아빈을 매혹시킨다... 음악의 전위적(inversional)이고 이도적인(transpositional) 면은 비-기능적 음정인 증4도에 의해 만들어진다. 이것의 해결은 외부적인 자극에 의존한다.-즉 이를 반주하는 음들에 의해 이루어지게 된다.[3]

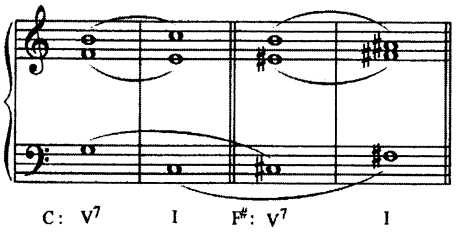
또한 타루스킨은 예 2.4와 같이 속화음들의 근음이 증4도(G-C♯ , C-F♯) 간에 놓이는 두 가지 조성관계(C-F♯)로서, 스크리아빈의 후기 음악을 분석할 수 있음을 지적한다.

---

2) James Baker, *The Music of Alexander Scriabin* (New Haven and London: Yale University Press, 1986), 135.

3) Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (New Jersey: Princeton University Press, 1997), 329.

예 2.4. 화성적 증4도



화성적 증4도의 해결이 지속적으로 보류되고 베이스 진행에 의해 회피되는 현상에 대해 주목하라. 활동적인 경향으로부터 잠재적이거나 비-활동적인 경향으로 이것의 성질을 전환하므로, 이 간단한 기능의 상호작용은 화성의 기능을 약화시킨다. 여기에는 연속적인 근음진행이 있으나 기능적인 진행은 없다... 근음들 중 하나가 증4도를 벗어나 5도권의 순환으로 진행할 때까지... 증4도의 궁극적인 목표가 의심된다... 이것은 최소한, 화성적으로 계류된 속화음의 기능을 수식하고 연장하는 매우 잠재적인 방법들 중 하나가 된다.[4]

이와 같이 속화음 관계에 수반된 증4도는 '화성적 기능의 결여'의 한 측면으로 이해되어 스크리아빈 음악의 중요 의미들을 전달한다. 그러나 속화음이란 화음의 정의가 갖는 일차적 기능은 으뜸화음으로의 진행을 연장하는 것에 있다. 증4도 관계에 놓여있는 속화음이라 할지라도 으뜸화음이 음악의 시작이나 끝에서 나타나지 않는다면, 이를 전통적인 조성 작품과 동일한 방식으로 분석할 수 없으며, 이러한 측면을 이론화 할 논리들이 요구된다. 이에, 제3장에서는 러시아 이론가들의 시각에 따른 이론적 정립을 통해 스크리아빈의 음악을 해석하는 새로운 분석방법과 그 체계에 대한 아이디어를 얻고자 한다.

제3장 증4도의 재해석: 러시아 이론가들의 시각

스크리아빈의 후기 작품에 있어 증4도 관계의 연결은 속화음과 으뜸화음이 장악하고 있던 조성 작품의 기능을 대치하는 구도이기도 하다. 이 장에서는 증4도의 구조적 작용을 중심으로 이론을 펼친 야보르스키, 더노바, 호로포프로 이어지는 러시아 이론가들의 시각을 통해 스크리아빈 음악의 전통성과 그 음악적 특징들을 재해석해 보려고 한다. 또한 본문에 등장한 러시아 이론가들의 원리적 접근은 아래 각주에 언급한 문헌들을 중심으로 구성되었으며,[5] 이들 연구 외에도

4) Taruskin, *Defining Russia Musically*, 330-331.

5) Gordon D. McQuere, "The Theories of Boleslav Yavorsky," in *Russian Theoretical Thought in Music*, ed. by Gordon D. McQuere (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983), 109-64. Roy Guenther, "Varbara

러시아어로 출판된 문헌들에 대한 원문은 이웰(Philip Ewell)의 영어번역을 참고하여 재접근하였음을 밝힌다.[6]

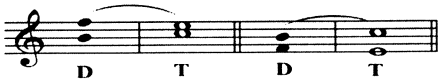
3.1 야보르스키의 이론

음악적 실제에 따른 이론적 체계를 적용시킨 러시아 이론의 시작은 야보르스키부터이다.[7] 야보르스키의 이론은, 음악 안에는 음악을 움직이는 힘이 존재하며 그 기본적 힘이 증4도로부터 파생된다는 가정으로부터 출발한다. 즉 야보르스키는 증4도가 갖고 있는 다양한 기능을 통해 음악이 구체화된다고 보는데, 증4도가 음악의 긴장을 발생시키는 새로운 힘을 만들며, 이것의 해결이 비로소 음악의 이완을 이룬다는 것이다. 야보르스키는 모든 음악을 증4도의 입장에서 하나의 음정관계로 축소시킬 수 있다는 점과 어떤 체계나 변화 가능하다는 점을 이론적 전제로 둔다. 스크리아빈 음악의 분석과 연관해 야보르스키의 개념 중 여기서 다룰 부분은, 그의 음악적 구도 체계와 음고 개념에 중심을 맞추도록 하겠다.

야보르스키 이론의 가장 기본이 되는 구도는 단일 대칭 체계(single symmetrical system)와 이중 대칭 체계(double symmetrical system)이다.[8] 먼저, 단일 대칭 체계이다. 이는 증4도 음정이 장3도로 해결되는 경우를 말한다.

예 3.1.1은 C장조에서 단일 대칭 체계를 보여 준 것이다.

예 3.1.1. 야보르스키의 단일 대칭 체계



예 3.1.1에서 D(Dominant)와 T(Tonic)는 각각 속화음과 으뜸화음의 관계를 나타내는 것이며, 이음줄은 증4도에서 안정된 음정으로의 진행을 지시하는데, 결과적으로 증4도(F-B)의 해결이 장3도(C-E)임을 나타낸다.

Dernova's System of the Music of Skryabin," in *Russian Theoretical Thought in Music*, ed. by Gordon D. McQuere (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983), 165-216. Roy Guenther, *Varvara's Dernova's Garmoniia Skryabina: A Translation and Critical Commentary*, Ph.D. Dissertation, Catholic University of America, 1979

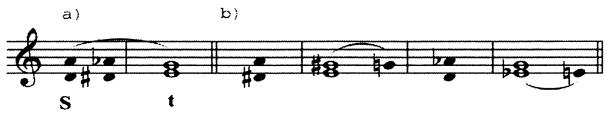
6) Philip Ewell, *Analytical Approach to Large-Scale Structure in the Music of Alexander Scriabin*, Ph.D Dissertation, Yale University, 2001, 162-206.

7) McQuere, "The Theories of Boleslav Yavorsky," 109.

8) McQuere, "The Theories of Boleslav Yavorsky," 114.

야보르스키에게 있어 두 번째 기본 구도가 되는 것은 이중 대칭 체계이다.

예 3.1.2. 야보르스키의 이중 대칭 체계

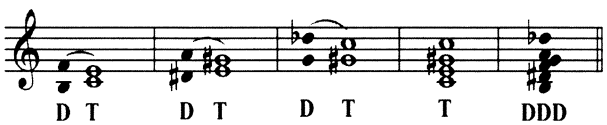


이는 예 3.1.2와 같이 단3도로 해결되는 두 개의 불안정한 구조를 의미하는 것으로, 야보르스키는 이중 대칭 구조의 측면에서 완전5도도 불안정한 음정으로 취급하고 있다. 예 3.1.2의 a)에서 첫 번째 마디의 두 개의 불안정한 음정은 S(Subdominant)로, 두 번째 마디의 안정된 음정은 t(subtonic)로 표시된다. a)에서 만들어지는 두 개의 증4도 관계(d-a♭, d♯-a)를 발췌하면 b)와 같이 단3도에 이르는 연속적인 해결(d♯-a→e-g♯→e-g, d-a♭→e♭-g→e-g) 과정을 볼 수 있는데, 여기서 야보르스키는 불안정성에서 안정성으로 진행되는 과정이 한 성부에서의 순차적인 진행을 통해 이루어짐을 보여준다.

이 같이 야보르스키는 두 가지 기본 체계를 통한 증4도의 해결 방법을 보여주는데, 단일 체계와 이중 체계의 결합은 결국, 장3화음과 단3화음의 구성을 만들게 된다. 이때, 전자의 경우가 장 선법(major mode)이 되고, 후자의 경우가 단 선법(minor mode)이 된다.[9]

반면, 동일한 각각의 체계들의 결합은 증 선법(augmented mode)과 감 선법(diminished mode)을 구성한다.[10] 먼저, 두 가지 단일 체계의 결합은 예 3.1.3과 같이 증 선법을 구성하는데, 이때 증 선법에서 파생된 으뜸화음은 증3화음(T)이 되며, 이러한 불안정한 음들의 구성이 온음 음계(DDD)를 만들게 된다.

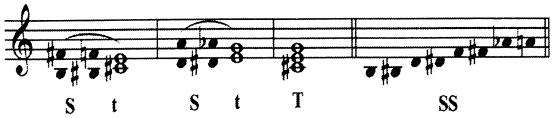
예 3.1.3. 야보르스키의 증 선법



또한 두 가지의 이중 체계의 결합은 예 3.1.4와 같이 감 선법을 만든다.

9) McQuere, "The Theories of Boleslav Yavorsky," 115.
10) McQuere, "The Theories of Boleslav Yavorsky," 116.

예 3.1.4. 야보르스키의 감 선법

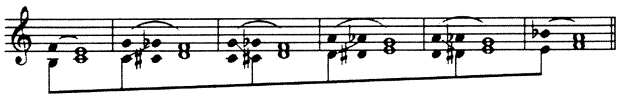


즉 감 선법으로부터 만들어진 으뜸화음은 감3화음(t)이 되며, 불안정한 음들의 결합은 온음-반음의 연속적인 구성에 의해 8음 음계(SS)를 만든다. 그러므로 이 선법은 안정된 으뜸음(t)에서 네 번째 음까지 증4도를 이루는 첫 선법이 되는데, 스크리아빈 후기 음악에서도 8음 음계의 구성을 쉽게 찾아 볼 수 있다는 점이 야보르스키의 이론과 실제와의 실질적인 연결이라고 할 수 있다. 이 같이 야보르스키의 체계는 안정성과 불안정성, 협화와 불협화 사이에서 특별한 의미들을 부여한다. 특히, 그의 연구에서 불협화적인 화음을 으뜸음의 개념으로 적용했다는 것은 음악분석의 흥미로운 측면으로, 스크리아빈의 후기 작품들을 분석하는데 있어 매우 유용한 역할을 한다고 볼 수 있다.

맥콰이어(Gordon D. McQuere)는 '안정된 음악적 상호 관계'를 위한 조건으로, 으뜸화음의 다양한 종류를 인정한 야보르스키의 개념에 주목한다.[11] 즉 증4도에는 중력이 이끄는 힘이 작용하며, 그 자체만으로도 안정성을 취할 수 있다는 개념이다. 이어 맥콰이어는 감3화음의 연결이 8음 음계를 만드는데 있어, 야보르스키가 증4도 용법 외에도 장7화음과 단7화음 등으로 결과 되는 선법들에 대하여 설명하고 있음을 다음과 같이 전한다.

> 야보르스키에 의한 이해로서 선법에 대한 개념은 두 가지의 일반적인 전제가 있다. 첫째, 선법은 위에서 말한 패턴들내에서 연관된 중력과 관계된다는 것이다. 이것은 이조가 가능하다. 야보르스키는 선법적 조성이라는 말로 특정한 음고에서 선법을 지시한다. 그러므로 장조는 선법이고, C장조는 선법적 조성이 된다. 두 번째, 두개의 단일 체계에서 반음을 제외하면 선법이 아니라... 이중 체계가 된다. 예를 들어, 선법은 완전하게 증4도의 모든 6가지 유형을 포함해야 하며, 혹은 불완전하게, 안정된 해결의 한 부분을 포함해야 한다.(예 3.1.5 참고)[12]

예 3.1.5. 6개의 증4도

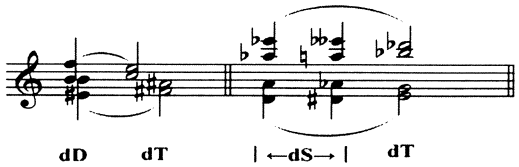


11) McQuere, "The Theories of Boleslav Yavorsky," 116.
12) McQuere, "The Theories of Boleslav Yavorsky," 117.

야보르스키의 논리에 의하면, 음악은 선법적 상황에 의해 만들어지며, 여기에는 6개의 증4도가 포함된다. 그러므로 온음계적 조성에서 모든 음은 단일 체계 혹은 이중 체계의 으뜸음으로서 볼 수 있게 되는 데, 예 3.1.5는 C장조의 선법적 조성과 관계된 6개의 증4도(B-F, C-G♭, C♯-G, D-A♭, D♯-A, E-B♭)을 나타낸다.

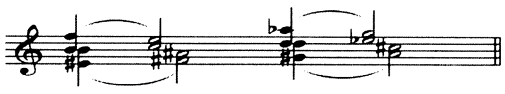
이와 같이 야보르스키의 이론에서는 증4도가 단일 체계와 이중 체계를 통한 해결법을 갖는다는 것이 중요하다. 또한 각 체계에서 동시에 두 가지 가능성들이 발생할 경우, 이 구조는 복식 체계(duplex system)를 이루며, 이로서 결과 되는 선법들은 이전보다 더 복합적이며 다양한 선법적 가능성들을 만들게 된다. 예 3.1.6은 단일 복식 체계(duplex single system)와 이중 복식 체계(duplex double system)를 보여주는 것으로, 이때 d는 유도음을 나타낸다.[13]

예 3.1.6. 야보르스키의 단일 복식체계와 이중 복식체계



위의 예에서와 같이 단일 복식 체계와 이중 복식 체계의 결과로 만들어지는 으뜸화음은 증6화음(dT: F♯-A♯-C-E)과 감7화음(dT: E-G-B♭-D♭)이다. 또한 예 3.1.7과 같이 복식 연쇄 선법(Duplex Chain Mode)은 단일 복식 체계의 연쇄된 결과로서 감7화음(F♯-A-C-E♭, C♯-E-G-A♯)과 8음 음계(F♯-G-A-A♯-C-C♯-E♭)를 만들며, 이것의 반대 경우도 역시 감7화음과 8음 음계를 만든다.

예 3.1.7. 야보르스키의 복식 연쇄 선법



이러한 결과물은 8음 음계와 온음 음계 패턴들이 야보르스키 이론에 중요의미가 있다는 것을 지적하는 것인데, 맥콰이어는 이 점에 대해 다음과 같이 정리하고 있다.

간접적으로 음계 패턴들은 야보르스키에게 중요한 것으로 보인다. 그는 이것을 주요 구조보다는 선

13) McQuere, "The Theories of Boleslav Yavorsky," 119.

법적인 중력의 결과로서 본다. 그의 선법과 존재하는 음계 패턴들 사이의 관계는 그의 아이디어의 확신으로서 작용한다.[14]

물론, 야보르스키의 이론은 음악적 구도가 증4도 음정에 기초한다는 기본 가정 아래, 리듬, 형식, 선율, 화성 등의 여러 측면을 다루고 있으나, 모든 음악을 증4도 중심으로 해석하고 있다는 점은 이론 체계로서 다른 여러 문제점들을 야기 시킬 가능성들이 있다. 그러나 증4도 관계에 대해 집중되어 있는 야보르스키의 아이디어는 후기 낭만주의 음악에서 20세기 초기 음악까지의 많은 부분에 대한 설명을 가능하게 하며, 특히 스크리아빈 음악에 빈번하게 나타나는 증4도 관계를 이론화하기 위한 다양한 응용 가능성들을 지니고 있음을 주목해야 하겠다.

3.2 더노바의 이론

야보르스키의 이론을 구조적 틀로 삼고 있는 더노바의 연구는 스크리아빈 음악을 연구하기 위한 가장 기초가 되는 자료이다. 스크리아빈 음악에 대한 그녀의 연구는 1968년, 『스크리아빈의 화성』(*The Harmony of Skryabin*)을 통해 발표되었고,[15] 이것이 1979년 귄터(Roy Guenther)의 박사논문에서 영문으로 번역되어 소개됨으로 주목을 받기 시작하였다.[16] 여기서는 더노바의 이론 중 그녀의 분석체계를 중심으로 정리하고자 한다.

더노바는 야보르스키의 이론에 있어 증4도의 중요성에 동의하며, 야보르스키의 선법에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

> 선법적 리듬에 대한 이론의 출발점은 증4도이다. 야보르스키는 이것을 "6개의 반음 관계"로 불렀다. 더 구체적으로, 이것은 속7화음의 제3음과 제7음 사이에서 만들어진 증4도를 말한다. 야보르스키는 이러한 경우를 온음계적 증4도라 부르는데, 온음계적 증4도는 두 성부로 수렴되는 과정을 통해 장3도로 해결된다. 그러나 어떤 경우는 상대적으로 단6도로 해결될 수도 있다. 야보르스키는 증4도와 이것의 해결을 단일 체계라고 불렀으나 이것은 두 성부가 동시에 수렴되고 분산되는 해결이 가능함으로 이중 체계를 만든다고 볼 수 있다. 선법적 리듬에서 이것은 우선적으로 선법의 구조적 기초로서 작용한다.[17]

---

14) McQuere, "The Theories of Boleslav Yavorsky," 120.

15) Varbara Dernova, *The Harmony of Scriabin* (Leningrad: Izdatel'stvo Muzyka, 1968).

16) Roy Guenther, *Varvara's Dernova's Garmoniia Skryabina: A Translation and Critical Commentary*, Ph.D. Dissertation (Catholic University of America, 1979).

17) Varvara Dernova, *The Last Preludes of Scriabin* (Moscow: Izdatel'stvo Muzyka, 1988), 6. Ewell, *Analytical Approach to Large-Scale Structure in the Music of Alexander Scriabin*, 176 [재인용].

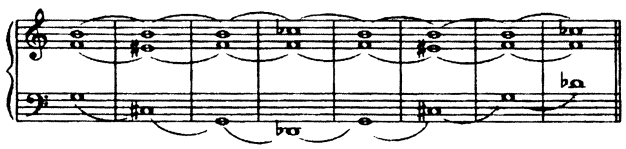
위의 언급에서와 같이 더노바는 야보르스키의 기존 아이디어에 온음계적 증4도의 역할을 강조하고 있으며, 스크리아빈 음악과 야보르스키의 복식 선법과의 연결에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

> 복식 선법 체계가 언제 만들어졌는가? 이것의 기초는 고전시대 음악에 있다. 야보르스키는 현대 음악 내에 복식 선법의 많은 요소들이 있다는 것이 우연이 아니라고 말한다. 이들 요소는 기능화성의 중심에서 나타나는 것으로 7화음이 제3음(이끔음)과 제7음 음계도 사이의 6개 반음으로 이루어진 온음계적 관계를 포함하여.... 이것이 속화음에 대치되는 것은 의심의 여지가 없다. 속화음 내의 증4도 관계가 구체화되는데 있어, 이것은 동시에 근음이 증4도 떨어져 있는 두 개의 조로 해석되는 온음계적 3화음으로도 볼 수 있다.[18]

더노바는 야보르스키의 증4도에 대한 견해와 스크리아빈 작품에 활용된 자신의 견해 사이의 강한 연관 관계를 찾고자 하였는데, 이어지는 설명에서 그녀는 ♭Ⅱ-Ⅴ의 관계가 나타나는 고전시대 문헌의 한 예로 모차르트의 현악4중주 K. 589에서 G장조-D♭장조의 진행을 든다. 이것은 더노바에게 있어 스크리아빈 음악의 증4도 관계가 그의 초기 작품에서부터 기인한 것임을 주장하는데 중요한 단서로서 작용한다.

더노바의 증4도 연결 관계는 예 3.2.1과 같이 나타낼 수 있다.

예 3.2.1. 증4도의 연결



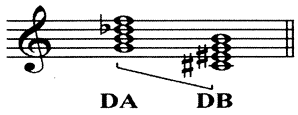
더노바는 스크리아빈이 《프로메테우스》 이후의 작품 구조에 있어, 형식을 확장하는 수단으로서 이 같은 방법을 따랐을 것으로 보고 있다. 이와 같이 더노바는 스크리아빈의 후기 작품에서 증4도의 연결에 대한 원칙을 가장 중요한 진행으로 보고 있다.

또한 더노바는 야보르스키의 복식 선법에 기초를 둔 증4도에 기초해 언급하고 있는데, 예 3.2.2는 단일 복식 체계의 결과로서, 두 개의 불란서6화음의 증4도 연결을 보여준다. 여기서 더노바는

18) Dernova, *The Last Preludes of Scriabin*, 8. Ewell, *Analytical Approach to Large-Scale Structure in the Music of Alexander Scriabin*, 177 [재인용].

처음의 불란서 6화음을 DA, 이것으로 파생된 불란서 6화음을 DB로 나타내고 있는데, 스크리아빈의 《프로메테우스》 이후의 모든 작품들이 이 DA와 DB의 쌍으로 축소될 수 있다고 말한다.[19] 또한 증4도 관계에 놓인 두 가지 조성으로 해석 가능한 DA와 DB는 야보르스키의 개념인 이중-극화(dual-polarity)의 측면을 나타낸다.

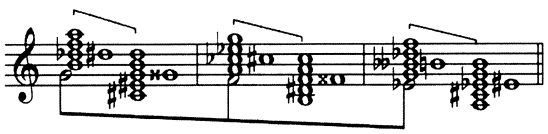
예 3.2.2. 더노바의 증4도 연결



예 3.2.2에서 DA와 DB를 구성하는 각각의 4개의 음은 스크리아빈 음악에서 중요 화음인 속화음의 구성 음들이다. 즉 DA를 예로 들면, 이를 F-(A)-C♯(=D♭)-(E♭)-G로 보았을 경우, 장9도가 포함된 제5음이 반음 올려진 속화음을 구성하게 되는데, 이 화음에 E♭와 A가 더해짐으로 화음의 구성음은 온음 음계<F-G-(A)-B-C♯-(E♭)>와 동일해진다. 더노바는 이 같이 6개 음으로 구성된 화음을 스크리아빈의 후기 음악의 기본 화음 구조로서 설명하고 있다.

또한 더노바는 스크리아빈 음악에서의 근음진행과 관련해, 이명동음 동형진행(enharmonic sequence)과 기능적 동형진행(functional sequence)의 원리를 더하고 있다.[20]

예 3.2.3. 더노바의 장3도 이명동음 동형진행

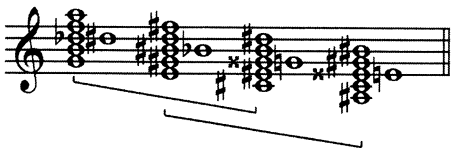


예 3.2.3은 베이스의 온음 하행진행(G-F-E♭)이 세 개의 증4도(G-C♯, F-B, E♭-A)와 연결된 것을 보여준다. 이때, 동형진행에 따른 음들의 진행은 온음 음계(G-F-E♭-C♯-B-A)를 구성하며, 3개의 증4도 관계를 연결하는 음정 관계가 다시 이명동음적으로 장3도(C♯-F, B-E♭)를 구성한다. 이 같은 진행을 더노바는 장3도 이명동음 동형진행(major enharmonic sequence)이라 하였으며, 그녀는 스크리아빈 후기 작품에서 두 번째로 중요한 근음진행으로 이것을 든다. 또한 더노바가 지적한 스크리아빈 음악의 세 번째 근음진행은 단3도 동형진행(minor enharmonic sequence)으로, 두 개의 맞물린 증4도에 의한 것이다.

19) Guenther, *Varvara's Dernova's Garmoniia Skryabina*, 89.
20) Guenther, *Varvara's Dernova's Garmoniia Skryabina*, 184.

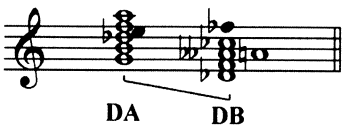
예 3.2.4의 ㄴ와 같이 화음들의 베이스를 연결하면 두 개의 증4도 관계 (G-C♯, E-A♯)가 만들어지며, 이때 각 화음들의 베이스음의 연결은 감7화음의 구성(G-E-C♯-A♯)과 동일하게 된다.

예 3.2.4. 더노바의 단3도 이명동음 동형진행



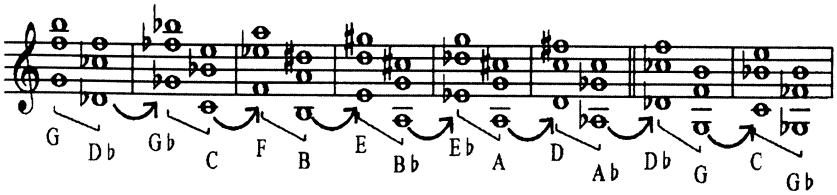
이외에도, 더노바는 예 3.2.5와 같이 증5도(G-D♯)관계가 다시 ♯이 될 경우, 이것을 6도(G-E)가 첨가된 것으로 봄으로 새로운 해석방법을 제시한다. 즉 반음 올려진 5도를 다시 반음올림(D→D♯→E)으로 만들어진 6도의 첨가는 스크리아빈 후기 음악의 특징적인 화음인 신비화음(G-A-B-D♭-E-F)을 만들게 된다는 것이다. 더노바는 이 때, 지시음인 6음의 첨가를 v(예 3.2.5 DA의 E에 해당)로 나타내며, 이 6음이 DA에서 DB로 유지될 경우, DB의 베이스와 단3도 관계로 나타나는 지시음을 w(예 3.2.5 DB의 F♭에 해당)로 표시한다.

예 3.2.5. DA와 DB의 v와 w



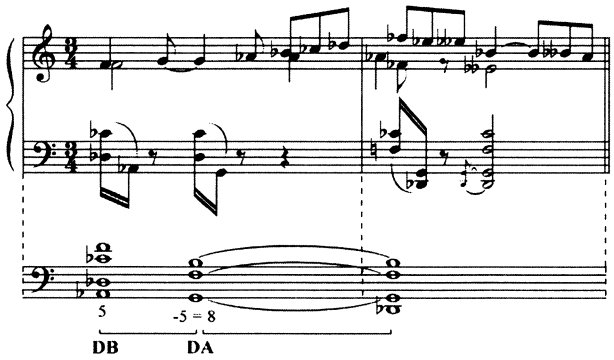
이와 같이 더노바는 장3도 동형진행과 단3도 동형진행을 통해, 스크리아빈 음악의 구조와 진행에 대한 대개의 물음을 해결하고 있다. 또한 스크리아빈 후기 음악에서 화음의 기능적 연결과 유사한 진행이 나타남을 지적하며, 근음의 증4도와 완전5도권의 연속된 진행을 예 3.2.6과 같이 기능적 동형진행으로 설명하고 있다.

예 3.2.6. 기능적 동형진행



마지막으로 더노바의 분석 도구는 분석체계의 이명동음적 측면을 나타내는 베이스의 취급에 있다. 예 3.2.7은 스크리아빈의 제 6번 피아노 소나타에서 보여주는 복합적 베이스(compound bass)의 예이다.[21] 이 예는 증4도(D♭-G)로 연결되는 첫 두 화음의 근음이 그 다음 화음으로 통합되는 방법을 보여주고 있는데, 악보에서 제시된 첫 두 화음의 근음이 동일한 증4도 관계 내의 또 하나의 음으로 연결된다는 설명이다. 그러므로 스크리아빈은 이 화음을 앞의 두 화음(DA, DB)으로부터 파생된 것으로 해석한다.

예 3.2.7. 복합적 베이스



이와 같이 스크리아빈이 19세기 음악의 전통체계를 벗어나는 방편으로, 음악의 중심을 증4도 관계와 관련시키고 있다는 점과 속화음을 이명동음적으로 취급해 조성음악과의 대치를 만들었다는 점은 다시 한 번 주목해야 할 부분이다. 또한 이러한 스크리아빈 음악의 특징을 구조화 한 더노바의 이론과 분석도구는 스크리아빈 후기 음악을 연구하는데 있어 많은 가능성들을 열어놓고 있으며 분석적 시각의 폭을 넓히는데 중요한 역할을 한다.

3.3 호로포프의 이론

끝으로, 호로포프의 이론을 소개하고자 한다.

호로포프의 이론은 귄터가 지적한 두 가지 점에서 그 발단을 이룬다고 볼 수 있다.

> 더욱이, 만약 구조와 기본 위치로서 [스크리아빈의 후기 음악에서 속화음]과 같은 화음이 구심점이 된다면(예를 들어, 작품의 시작과 끝에서 나타나는 화음 구조가 동일할 경우), 으뜸화음이라는 용어가

21) Guenther, *Varvara's Dernova's Garmoniia Skryabina*, 251.

속화음보다 더 적절한 것으로 보인다.[22]

간단히, 스크리아빈 언어의 수직적인 구조가 주어진다면, 즉 화성적으로 분석적 체계에 기인한 화음은 합성 음계 위에 기초한 분석보다는 더 나은 선택으로 보인다.[23]

이러한 견해가 스크리아빈 후기 작품들에 대한 호로포프 이론의 시작이라고 할 수 있는데, 호로포프의 아이디어는 음악의 화성적 성향에 대한 분석적 방법으로, 더노바가 속화음으로 부른 음향을 으뜸화음으로 일컫고 있다. 즉 이는 호로포프가 제시한 새로운 조성적 측면에 입각해 불안정한 음향이 으뜸화음으로서 기능하는 것을 의미하는데, 더노바의 의견이 후기 스크리아빈 음악에서 속화음 경향의 구조가 으뜸화음의 많은 측면들을 내포하며 끝까지 속화음으로서의 기능을 유지한다는 것인 반면, 호로포프는 이것이 새로운 분석적 체계의 으뜸화음으로 그 성질이 변화된다는 것이다. 호로포프는 이러한 경향이 스크리아빈의 음악뿐만 아니라 후기 낭만시대의 작품들의 많은 부분에서 나타난다는 것을 언급하며, 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 바그너(Richard Wagner, 1813-1883), 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)의 음악뿐만 아니라 제2 비엔나 학파의 음악까지 그의 분석적 아이디어를 적용시키고 있다.

스크리아빈의 후기 화성들의 본질은 "기본 화음"으로 구성되어 있다. 이것의 구조적 기능은 장-단선법 체계에서 전형적으로 나타나는 중심적인 으뜸화음을 대신한다. 이 "기본 화음"는 때때로 변형되며, 작품에서 5개-음의 음향에 의해 종종 나타나거나 혹은 6-7음의 음향으로 나타나기도 한다. 장3도와 함께 불완전한(완전5도가 없는) 단7화음은 이 화음의 기초가 되며, 보통 낮은 음역에 배치된다... 이 화음은 이조될 수도 있으며, 불완전한 경향으로 사용될 수도 있고, 또는 반대로, 이것에 다른 음들이 더해질 수도 있다. 이 "기본 화음"은 속화음의 기능과 연관되어 있다. 스크리아빈 체계의 재해석은 부분적으로, 속화음의 변형으로 그 중심이 밝혀진다. 즉 이것은 새로운 으뜸화음의 기능인데, 그 전형적인 구체적 예가 《 프로메테우스》의 6-음 음향으로 잘 알려진 기본 화음이다... 스크리아빈 체계의 특징은 중심적인 "기본 화음"의 구조 위에서 규정된다.[24]

그러므로 호로포프는 속화음이 으뜸화음으로 대치되는 경향을 "신 개념의 조성"으로 정의할 수 있는 체계를 필요로 한다. 또한 호로포프는 스크리아빈이 20세기의 새로운 화성을 주도할 조성 체계를 쓰고 있음을 지적하며, 스크리아빈의 전환기적 작품들의 기능적인 전위, 속화음으로부

22) Guenther, *Varvara's Dernova's Garmoniia Skryabina,* 169.
23) Guenther, *Varvara's Dernova's Garmoniia Skryabina,* 174.
24) Yuri Kholopov, "Classical Structures in Contemporary Harmony," in *Problems of Contemporary Music* (Moscow: Muzyka, 1967), 91. Ewell, *Analytical Approach to Large-scale Structure in the Music of Alexander Scriabin,* 198 [재인용].

터의 이탈, 기본적 안정성에 대한 속화음의 변형인 으뜸화음의 기능에 대해 구체화하고 있다.[25] 그 내용은 첫째, 기능적인 전위란 으뜸화음이 형식적인 우월성을 유지하나 인위적으로 끌어당기는 힘이 다른 화음들에 있는 경우로, 이것은 후기 낭만 작곡가들의 음악에서 빈번하다는 설명이다. 둘째, 속화음으로부터의 이탈은 스크리아빈의 중기 후반부를 통해 일어나며, 특히 비-으뜸화음의 강조는 속화음 위에서 일어나는데, 이 시기의 모든 작품들은 여전히 조성적인 종지를 유지한다는 지적이다. 그러므로 호로포프는 속화음의 변형으로서 기능하는 으뜸화음을 직접적으로 스크리아빈의 작품들과 연관시켜 설명하게 된다.

호로포프는 자신의 "신 조성"(new tonality)에 대한 틀을 다음과 같이 설명한다.

> 신 조성은 기존의 조성과 일치하는 것이 아니며, 동일한 측면과 더불어 주관적인 부분이 있다. 따라서, 새로운 으뜸화음은 고전적인 으뜸화음으로부터 상이한 특징을 갖는 주관적인 것이다. 만약 속화음-구성의 음향이 완전하게 이것의 중력을 잃는다면, 여전히 긴장된 특징들을 애써 유지한다고 해도 이것은 더 이상 속화음이 아니다. 바바라 더노바의 풍부한 사고와 분석에 대해, 후기 스크리아빈에 대한 해석이 다음과 같은 방법으로 풀이되는 것에 동의하지 않는다: "DA"와 "DB"(속화음)가 아니라 "TA"와 "TB"(으뜸화음)이며(복식일 경우), 혹은 "TA, TB, TC, TD"(감 선법일 경우), 혹은 "TA, TB, TC"(증 선법일 경우)이다... 스크리아빈의 새로운 여러 개념들을 공식화한 이론가들은 없다. 이전의 것들과 스크리아빈이 제시한 "극화"는 새로운 기능적 관계들이다. 스크리아빈의 극화는 증4도의 관계에 있고, 단3도(감) 선법에서 세 번째에 해당한다... 스크리아빈은: "이것은 고전 체계에서 으뜸화음/속화음의 연속, 종지와 같다. 단지 다른 계획, 그 보다 상위 수준인 것이다"라고 말한다... 작곡가 스크리아빈은 새로운 분석적 방법을 제시하였다. 이것은 정확히 20세기의 새로운 화성과 더 구체적인 기능들은 세 가지(으뜸음, 속화음, 버금딸림화음)경우가 아니라 열두 가지 경우의 반음계적 조성 체계를 필요로 한다.[26]

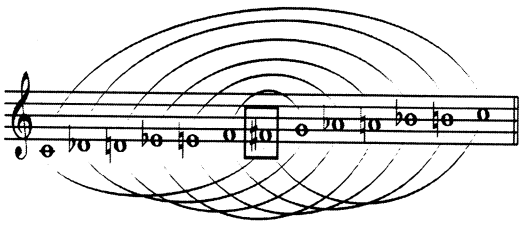
역시 호로포프도 스크리아빈의 음악을 조성적인 견지에서 정의하고 있다. 그러므로 증4도를 더노바와 같이 전통적인 속화음/으뜸화음 기능들의 대치로서 설명하고 있으며, 이 현상을 "극화"라는 용어로 표현하고 있다. 이 같이 야보르스키, 더노바, 호로포프는 스크리아빈의 불협화적인 안정성의 개념을 인지하나 호로포프와 더노바의 차이는 화음 기능을 해석하는 방법에 있다. 호로포프는 자신이 구도한 "신 조성"의 개념을 체계화 하며, 예 3.3.1과 같이 C장조 위의 12음 체계를

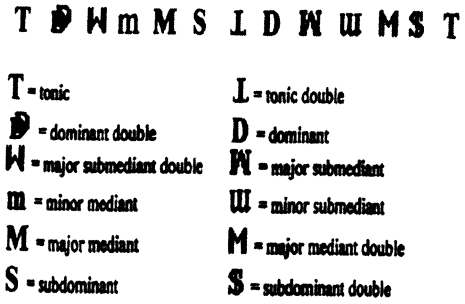
25) Kholopov, "Classical Structures in Contemporary Harmony," 91-128. Ewell, *Analytical Approach to Large-scale Structure in the Music of Alexander Scriabin*, 199 [재인용].

26) Yuri Kholipov, "Scriabin and the Harmony of the 20th Century," in *Scholarly Writings* (Moscow: Izdatel'skoe Ob"edienie Kompozitor, 1993), 25. Ewell, *Analytical Approach to Large-scale Structure in the Music of Alexander Scriabin*, 200 [재인용].

설명한다.

예 3.3.1. 호로포프의 신 조성[27]





다시 한 번 강조해, 러시아 이론가들의 공통점은 음을 다루는 관계에 있어 증4도와의 연결을 기본 구도로 삼고 있다는 점이다. 호로포프 역시, 신 조성이란 개념 아래, 으뜸음(C)과 증4도 관계에 놓은 음을 "중복된 으뜸음"(tonic double: F♯)이란 개념으로 정의하고 있다. 또한 호로포프의 체계를 스크리아빈 음악에 적용해 보면, 가장 중요한 관계는 으뜸음(tonic: C), 중복된 으뜸음, 단-장 가온음(minor mediant: E♭, major mediant: E)과 아래가온음(major submediant: A, minor submediant: A♭)의 관계에서 찾아진다. 이러한 측면은 더노바가 스크리아빈 음악에서 가장 중요한 근음진행이 증4도, 단3도, 장3도 진행이라는 지적과 동일한 결과이며, C조성 내에서 전통적인 조성 분석은 전통적인 지시음들 <으뜸화음(T), 속화음(D), 버금딸림화음(S)>이 유지될 때만이 가능하다고 설명한다.

호로포프에 따르면, 후기 스크리아빈 음악을 분석하는데 10가지 중요한 단계가 있다.

27) Yuri Kholopov, *Harmony* (Moscow: Muzyka, 1988), 418-24. Ewell, *Analytical Approach to Large-Scale Structure in the Music of Alexander Scriabin*, 202 [재인용].

표 3.3.1. 호로포프의 분석 단계[28]

- 1단계. 중심이 되는 화음을 밝혀라.
- 2단계. 조성과 으뜸화음을 구조화하라.
- 3단계. 형식을 인식하라.
- 4단계. 라모의 "기초 저음" 같은 기본적인 베이스음들의 윤곽을 그려라.
- 5단계. 기본 주제와 이들의 이조를 찾아라.
- 6단계. 조성 내의 기본이 되는 모든 베이스 음들의 기능을 찾아라.
- 7단계. 감, 증, 온음 혹은 8음과 같은 특별한 선법을 구체화하라.
- 8단계. 지시음에 의해 조성적인 기능을 붙여라.
- 9단계. 선법과 관련된 대칭적 체계의 유형과 선법적 기초를 형성하라.
- 10단계. 종지를 인식하라.

지금까지, 러시아의 중요 이론가인 야보르스키, 더노바, 호로포프의 논의를 통해 그들의 이론이 스크리아빈 음악에 적용되는 방법들을 구체화해 보았다. 이들의 견해는 특히 스크리아빈의 복합적인 후기 작품들을 파악할 수 있는 새로운 단서들을 제시한다. 즉 야보르스키의 연구를 발전시킨 더노바의 방법론은 스크리아빈의 후기 작품의 불규칙성에 대한 이해와 증4도에 의한 분석 방안을 제안하고 있으며, 이를 스크리아빈의 후기 작품에 대응시키는 방법을 제공한다. 또한 호로포프는 "신 조성"의 개념을 통해 스크리아빈 후기 음악을 다루므로, 음악에서의 가장 기초적인 구조적 조건들을 파악하게 하는 새로운 방법을 제공한다.

제4장 러시아 이론의 적용: 스크리아빈의 '시', Op. 59, No. 1

스크리아빈의 《두 개의 소품》(*Two Pieces*), Op. 59는 No. 1, '시'(*Poéme*)와 No. 2, '프렐류드'(*Prelude*)로 구성되어 있다. 이 작품은 《앨범의 페이지》(*Feuillet d'album*), Op. 58, 《프로메테우스》와 함께 1910년 작곡된 작품으로, 이 곡의 전-후 관계에 놓인 작품들에서 스크리아빈의 조성적 시각에 대한 단계적 변화들을 찾아 볼 수 있다. 즉 Op. 57, No. 1과 Op. 58은 으뜸화음으로의 종지는 아니나 마지막 두 화음 간의 근음진행이 완전5도로 나타나는데 반해, Op. 57, No. 2와 《프로메테우스》는 전통적인 으뜸화음으로 종지한다. 또한 Op. 59의 No. 1과 2의 종지는 으뜸화음으로의 종지도 아니며, 최종종지를 이루는 두 화음 관계도 기능적지도 않다. 이러한 예들은 스크리아빈이 1910년 이후, 작품의 구조적인 변화를 급진적으로 만들어 가고 있음을 나타내는 단편적 예라 할 수 있다.

28) Ewell, *Analytical Approach to Large-Scale Structure in the Music of Alexander Scriabin*, 203.

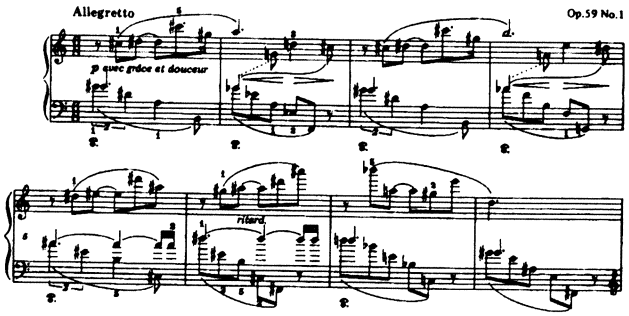
전체적인 작품분석에 앞서, 여기서는 야보르스키에서 호로포프로 이어지는 러시아 이론가들의 개념을 기초로 하여 더노바의 분석용어를 사용할 것이며, 더노바와 호로포프의 언급과 같이 스크리아빈 음악을 파악하는 데 가장 중요한 수단이 되는 근음진행 관계를 위주로 작품을 분석하고자 한다. 먼저, '시'의 구성형식은 동기, 음형, 근음진행에 따라 작품을 표 4.1과 같은 통절구조로 나타낼 수 있다.

표 4.1. '시'의 구조

구조	마디
a_1	1-8
b	9-12
a_1'	13-20
b	21-23
a_2	24-28
b	29-31
a_2	32-34
a_1''	35-39

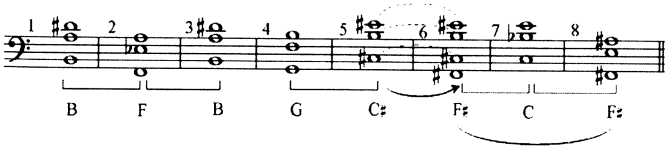
예 4.1은 마디 1-8까지의 악보이다.

예 4.1. 마디 1-8



우선, a_1에 해당하는 마디 8까지의 근음진행을 보자.

예 4.2. 마디 1-8의 근음진행

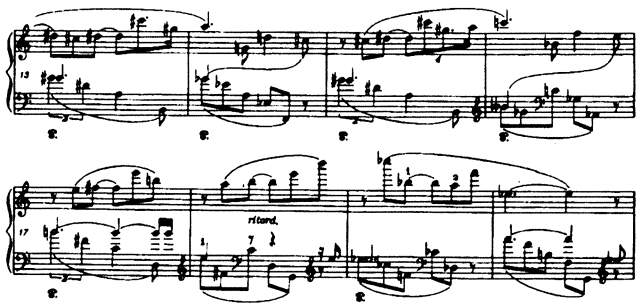


위의 분석에서 나타나는 ⌴는 근음 간의 증4도 관계를 묶은 것이며, ↻은 기능적 연결을 표시한 것이다. 즉 분석악보에 나타나는 것과 같이 각 마디의 최하음을 근음으로 삼아 3도 중심으로 수직화 한 후, 각 마디의 근음을 연결하면 이 부분에서 증4도가 가장 두드러지는 진행(B↔F, G↔C♯, C↔F♯)임을 알 수 있다. 즉 마디 8까지의 구성은 마디 3-4의 장3도 연결과 마디 5-6의 5도권의 연결을 제외하고 증4도로 연결되어 있다.

또한 곡의 첫 마디 근음이 B로 제시되어 있으며, 마디 8의 근음이 F♯위에 쌓아지는 것을 고려할 때, a_1에 해당하는 이 부분은 조성음악의 경우라면, B장조의 반종지로서 한 악구를 마무리 하는 것과 같은 효과를 만든다고 할 수 있다. 여기서 조성적 분석 시각을 다시 한 번 빌리자면, 마디 5의 근음 C♯이 마디 6에서 F♯으로 완전5도권의 진행을 이룸으로, 이 부분은 B장조에서 $V^7/V \rightarrow V$로 진행하는 것과 같은 부속7화음의 기능적 효과를 생각해 볼 수 있게 한다.

마디 13-15는 마디 1-3의 반복이며, 마디 16-20은 마디 4-8까지의 T1(transposition 1)에 해당한다.

예 4.3. 마디 13-20



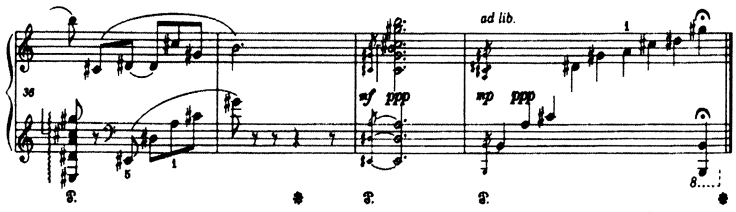
이 곡에서는 반복의 아이디어들이 두드러지는데, 마디 21-22는 마디 9-11의 반복이며, 마디 23-24는 마디 25-26으로 변화되며 다시 마디 27-34는 마디 19-26의 변화된 반복 부분에 해당된다. 또한 마디 21-22는 마디 19-20의 T11에 해당하며, 마디 27-34까지는 마디 19-26의 변화된 반복에 해당하며, 다시 마디 29-32의 근음진행은 마디 9-13(C-F♯-F♯-F-B)과 동일하다. 이 부분을 근음진행과 함께 정리하면 다음과 같다.

표 4.2. 마디 13-34의 구성

마디	근음진행	비고
13-15	B-F-B	B-F-B (마디 1-3)
16-20	A♭-D-G-D♭-G	G-C♯-F♯-C-F♯♯ (마디 4-8)
21-22	C-F♯	C-F♯ (마디♯ 9-11)
23-24	E♯-B	E-B (마디 25-26)
27-34	D♭-G-C-F♯-E♯-B-E♯-E♯	D♭-G-C-F♯-E♯-B-E♯-E♯ (마디 19-26)

마지막으로 마디 35는 다시 마디 1의 동기를 상기시키며 B를 근음으로 한 속화음 위에 구성되는 구조를 연상시킨다. 또한 마디 35-39는 마디 1-3까지의 근음진행과 동일한 증4도 관계(B-F-B)를 재현하는데, 이것은 조성음악에서 곡의 시작과 끝을 동일한 화음으로 쓰는 것과 같은 취급이라고 할 수 있다

예 4.4. 마디 36-39



예 4.5는 마디 9부터 39까지, 예 4.2의 경우와 동일한 방법에 의해 더노바의 분석 방법을 적용한 것이다.

이 부분에서는 특징적으로 더노바의 분석용어인 단3도 동형진행과 기능적 동형진행의 예를 찾아 볼 수 있다. 즉 마디 14-17까지의 근음은 F-B-A♭-D로 두 개의 증4도(F-B, A♭-D)가 단3도(A♭-B)로 연결되어 있다. 여기서의 근음을 단3도 배치로 재구성하여보면 F-A♭-B-D가 된다. 그러므로 이 부분은 단3도 동형진행으로 표시되는데, 더노바는 이러한 근음진행이 스크리아빈 음악의 근음진행에 있어서 증4도 진행에 이어 두 번째로 중요한 기능이라고 하였으며, 이에 대해 3.2에서 언급한 바 있다.

예 4.5. 마디 9-39의 근음진행

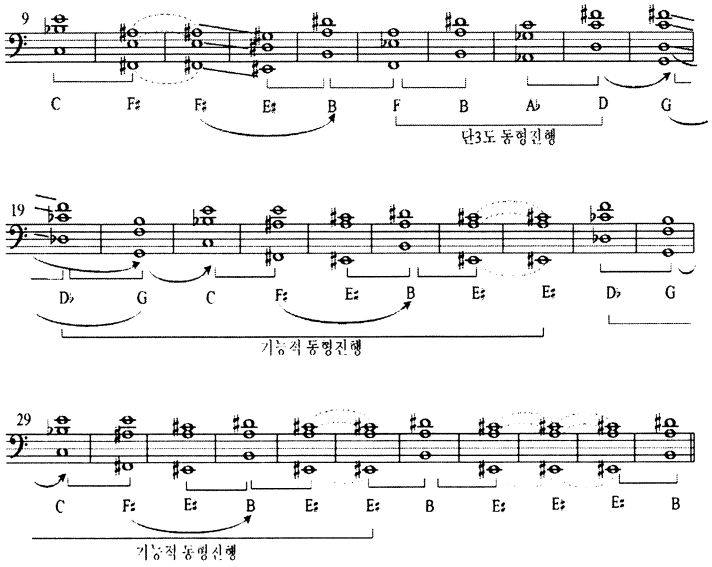


도표 4.1. 단3도 근음진행

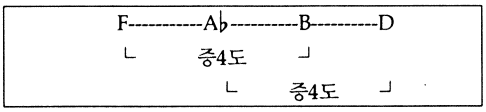
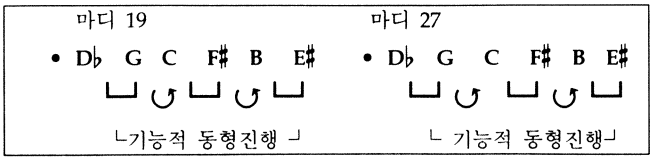


도표 4.2는 마디 19-16과 마디 27-34까지 이어지는 기능적 동형진행의 예이다. 이 부분을 도식화 하면 다음과 같다.

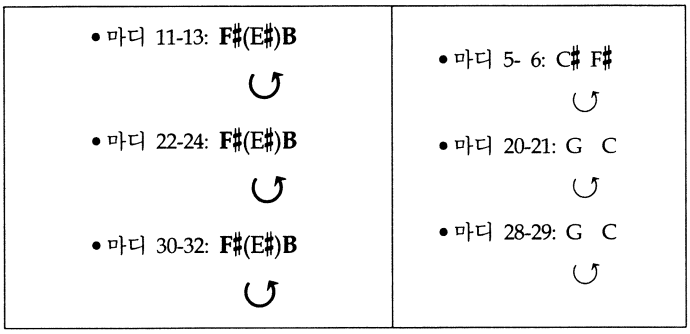
도표 4.2. 기능적 동형진행



즉 이 부분은 증4도의 연결이 완전5도권의 해결과 연이어져 동형진행이 되는 부분으로, 조성적 해석과 무조적 해석이 공존하는 부분이다. 또한 이 두 개의 동형진행은 다시 장3도(D♭-E♯)로 연결되어 있어 장3도 동형진행의 일부를 연상시킨다. 이 곡에서는 스크리아빈 자신이 B를 이 곡의 중심으로 보고 있음을 여러 부분에서 확인할 수 있다. 즉 마디 10-11에서 제시된 근음 F♯은 그

다음 마디인 13에서 B로 해결되는 것을 알 수 있으며, 이러한 진행은 마디 22의 F♯이 마디 24의 B로, 마디 30의 F♯이 마디 32의 B로, 또한 이 B음의 연장이 마디 35를 거쳐 곡의 마지막인 마디 39까지 연속된다고 가정할 수 있다. 곡 전체를 통해 속화음과 그 속화음의 해결로 볼 수 있는 이중-극화를 나타내는 부분은 다음과 같다.

도표 4.3. 속화음의 해결



곡을 통해, 속화음의 정확한 제시(F♯-A♯-C♯-E-G♯)는 마디 11에서만 나타나나, 곡 전체를 통해 나타나는 속화음의 진행을 보면, F♯위의 속화음(마디 11, 22, 30)은 단2도 하행(E♯)시켜 해결화음 B와 증4도를 만든 이후 해결되는 반면, 마디 5의 C♯위 혹은, 마디 20의 G위에서의 속화음은 그 다음 마디에서 바로 해결이 이루어진다.

이와 같이 스크리아빈의 후기 음악에서는 증4도 관계를 포함하는 속화음의 변형된 진행들이 중요한 특징을 이룬다. 스크리아빈의 초기 작품에서는 속화음의 화성적이고 대위법적인 전형적 기능들이 나타나나, 후기 작품으로 갈수록 이것은 화성 체계의 새로운 음향을 이끄는 변화요인으로서 작용한다. 여기서, 스크리아빈 음악의 속화음과 으뜸화음의 기능, 불협화적 화음의 연장 등에 대한 이론가들의 시각을 알아보자. 우선, 귄터는 스크리아빈 후기 음악 분석에서 속화음의 파생에 대해 다음과 같이 언급한다.

> 이 이론은 우선적으로 두 가지 요소들에 기인한다: 스크리아빈의 Op. 51이전의 작품들에서 전통적인 조성적 특징과 후기 작품들에서 지배적인 화음유형들을 포함한 음정 구조가 그것이다. 스크리아빈의 독특한 화음에 대해 속화음의 명칭을 사용하는 이론가들의 접근은 스크리아빈의 초기 작품에서부터 시작하여, 전통적으로 쓰여진 화음 내에 점차적으로 변화되고 첨가되는 음들에 대해 연구해왔다. 전형적으로 속화음구조의 화음들은-기본 요소로서 근음, 장3도, 단7도-속화음... 보다도 음계 음 위에서 나타난다. 마지막으로, 스크리아빈은 음악에서 으뜸음 그 자체를 제거하였고 속화음만을 남겨두었다. 초기 작품의 화음들은 진정한 기능적 속화음으로서 나타난다. 후기에도 여전히 속화음의 구조가 유지된다고 해도 더 이상 기능적인 특징을 갖고 있지는 않다. 속화음이라는 말은 구조적인 특성과 과거로의 연결을 의미하는 것으로 사용된 것이다; 이는 기능과 관련된 것으로 더 이상 작용하지 않는

다.[29]

더노바는 순수한 으뜸화음으로의 종지적 진행이 나타나지 않더라도, 스크리아빈이 으뜸화음에 관한 것을 항상 생각하고 있었음을 주장하고 있는데, 더욱이 소리나지 않는 으뜸음을 향한 속화음이 갖는 중력은 스크리아빈의 조성과 화성을 설명하는데 충분하다고 보고 있다. 그러나 더노바는 스크리아빈의 후기 작품에 나타나는 으뜸화음과 속화음의 관계가 그의 초기 작품들과는 근본적으로 구분됨을 다시 한 번 강조한다.

> 스크리아빈 화성에서 으뜸화음에 대한 질문은(진행하는 화음들의 과정에서 나타나는 마지막 음으로서) 아마도 가장 자주 논의되는 부분일 것이다. 지금까지의 의견들은 매우 다르며, 빈번히 모순적이다. 예를 들어, 스크리아빈의 으뜸화음이 속화음에서 형성된 것이라는 의견은 으뜸화음이 매우 독특한 구조의 중심적 요소라는 것이다. (만약 음계의 첫 번째 음도일 경우, 모든 남아있는 화음들을 단편적으로 모으는 것이 가능하다.) 그리고 《프로메테우스》[예를 들어, 이 시기의 음악으로부터]의 조성들은 6개-으뜸음들에 의해 대표된다. 이들 논의들은 한 가지이다: 그럼에도 불구하고 (첫 시기)의 버금딸림화음은 점차적으로, 속화음으로 변모된다... 스크리아빈은 속화음이 으뜸화음으로 진행하는 분석을 더 이상 가능하지 않게 하였다. 더욱이 《프로메테우스》 이후의 작품들은 정확하게 속화음의 경향을 끝낸다.[30]

또한 더노바는 으뜸화음에 대해 다음과 같이 덧붙인다.

> 흥미롭게도, 으뜸화음에 의존하고 으뜸음으로 해결을 가정하는 스크리아빈의 속7화음은 없다. 스크리아빈의 체계에서 으뜸화음과 속화음 사이의 상호 관계가 그 자체로 가장 기초적 방법으로 변모된 이후, 해결을 위한 방법을 간단하게 이행하지는 않는다.[31]

이러한 설명은, 스크리아빈 후기 음악에는 속화음의 파생을 나타내는 많은 요소들이 있으며, 그의 음악에서 제거된 으뜸화음은 연장의 구조적 측면에서 문제를 발생시킬 수는 있으나, 이 속화음은 암시적으로 으뜸화음을 연장시키는 역할을 한다는 것을 의미한다. 베이커(James Baker)는 스크리아빈 음악에서 조성의 변화적 측면을 구체화하면서, 이 같은 불완전한 연장(imperfect span)의 개념에 대해 언급한다.

> 불완전한 연장이란 스크리아빈의 가장 특징적인 작법 중 하나이며, 이것은 빈번하게 연장의 진행과

---

29) Guenther, "Varvara Dernova's System of Analysis of the Music of Skryabin," 168-69.

30) Dernova, *The Last Preludes of Scriabin*, 32. Ewell, *Analytical Approach to Large-scale Structure in the Music of Alexander Scriabin*, 181 [재인용].

31) Dernova, *The Last Preludes of Scriabin*, 31. Ewell, *Analytical Approach to Large-scale Structure in the Music of Alexander Scriabin*, 180 [재인용].

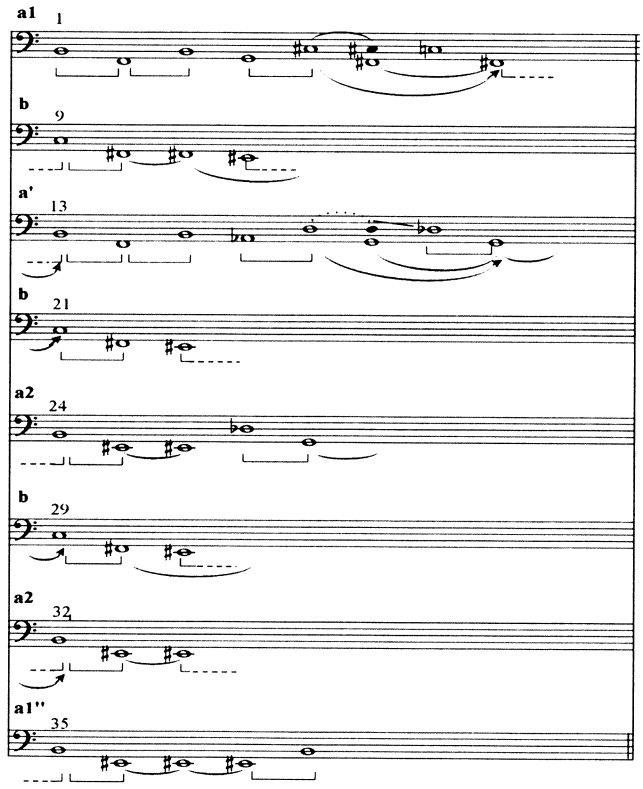
정에서 나타난다... 불완전한 연장의 효과는 연장된 조성의 힘을 약하게 만든다.[32]

또한 베이커는 이론가들이 스크리아빈의 최종종지에 집중하는 것에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

> 스크리아빈은 작품의 끝을 화성적으로 열린 상태로 종지시키는 불완전한 연장의 실험을 시작한다. 그러므로 작품에서 우세한 으뜸화음이 명확하게 제시될 필요는 없다. 여전히 실제음악의 앞과 뒤에서 이 화음이 모두 존재하는 것을 이해할 수 있다.[33]

이와 같이 베이커는 불완전한 연장을 스크리아빈 후기 음악의 일반적인 현상으로 보고 있다. 그러므로 스크리아빈 음악에서는 선율의 화성적 요소들의 반영을 보이며, 종종 전통적인 성부 진행의 경향을 벗어나는 경우들을 보게 된다는 것이다.

예 4.6. 마디 1-39의 근음진행

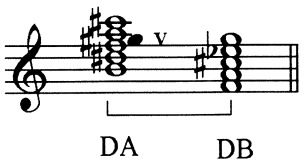


32) James Baker, "Scriabin's Implicit Tonality," *Journal of Music Spectrum* 2/1 (1980): 5.
33) Baker, "Scriabin's Implicit Tonality," 18.

예 4.6은 '시'의 전체적인 근음진행을 정리한 것으로, B-F의 증4도 관계에 집중되어있다는 것을 알 수 있다. 즉 이 곡의 전체적인 구도는 증4도 관계에서 찾아진다. 이 곡의 시작과 마지막 화음이 B위에서 만들어지고, 작품의 구조적 위치에 제5음인 F♯을 배치시킴으로, 스크리아빈이 전체적인 음악의 중심을 B로 끌고 가고 있음을 다시 한 번 확인 할 수 있다.

또한 곡의 시작과 끝은 B-F-B의 동일한 구도로 잡고 있는데, 이것은 이중-극화의 측면을 나타내는 것이다. 더노바의 분석용어를 빌리자면, 이 곡의 기본 구조가 되는 DA는 B위에서 만들어지는 속화음이 되며, DB는 F위에서 만들어지는 속화음이 된다.

예 4.7. DA와 DB



곡을 통해 이중-극화의 화성적 특징을 나타내는 부분들을 네 가지 측면에서 다시 한 번 정리할 수 있다. 그 첫 번째는 이명동음적 측면이다. 즉 증4도 이명동음적 연결과 장3도 이명동음 동형진행(마디 2-5, 26-27)을 통한 부분이 그러한 예이며, 두 번째는 근음의 단3도 연관관계가 나타나는 단3도 동형진행(마디 14-17)에 의한 예가 되며, 세 번째는 완전5도권의 해결 방법이 그 예가 된다. 즉 C♯, G위에서의 속화음(마디 5-6, 마디 20-21, 28-29)의 해결은 바로 그 다음 마디에서 이루어지는 반면, 이 곡의 조중심에 해당하는 B로의 해결을 요하는 F♯위의 속화음(마디 11-13, 22-24, 30-32)은 중개화음(E♯)을 거쳐 그 해결이 이루어진다. 마지막으로, 기능적 동형진행(마디 19-34)이 나타나는 부분에서의 진행은 속화음의 이명동음적 동형진행과 유사한 방법(D♭-G-C-F♯-B-E♯)을 따른다. 즉 여섯 번의 동형진행을 통해 속화음 구성이 열두 번 등장하는 셈이 되므로 이 부분은 이중-극화의 기능적인 측면을 나타내는 것이다.

이 같은 러시아 이론가들의 원리에 기초한 분석체계의 적용을 통해, 스크리아빈 후기 음악에 나타난 특징적 측면인 조성체계의 활용과 무조적 어법에 대한 이론적 접근이 가능해진다. 그러므로 스크리아빈 음악의 특징적인 화성어법과 조성체계에 대한 설명이 이루어지며, 스크리아빈 후기 음악에 나타나는 새로운 측면들이 러시아 이론가들의 논리에 기초한 분석체계를 통해 파악될 수 있다.

제5장 결론

스크리아빈 후기 음악의 특징을 반영하는 근래의 연구들에서는 그의 조성적 성향과 무조적 성향과의 연관을 통해 그 특징을 설명하려는 시도가 주요하게 다루어져 오고 있다. 즉 스크리아빈의 전환기적 특징이 나타나는 작품들에는 조성, 혹은 무조적으로 연결된 상반된 측면들이 지속적으로 투영되어 있다. 음악에 암시된 조성적 진행은 구조를 지배하며, 작품의 조직적인 힘으로서 작용한다. 특히 스크리아빈 후기 양식의 조성적인 소재들은 매우 제한된 화음과 선율로서 집합을 이룬다. 스크리아빈을 대표하는 음향으로 알려져 온 신비화음(6-34)을 두고 이론가들은 이 화음의 기원을 배음렬에서, 속7화음의 반음계적 변형에서, 혹은 불란서6화음 등에서 유래한 음향으로 제안하여 왔다. 또한 이 화음을 근음 위에 장-단6도, 8음 음계 내에 속한 장-단3도 등의 화성과 선율의 구조 등으로 언급하였고, 온음 음계와 8음 음계의 가능성에서 자유로운 반음계적 전타음과 수식의 측면으로서 설명하는 조성적 조직에 대한 접근을 시도하기도 하였다.[34] 그러나 스크리아빈의 이 시기 음악은 반음계적 전타음이나 변형된 속화음 음향의 성부 진행과도 전형적인 긴장감을 이루고 있는 19세기 후반의 확장된 조성의 측면도 보유하고 있다. 한 예로, 반음계적 전타음은 스크리아빈 후기 음악의 동기적인 소재가 되고 있는데, 몇몇 이론가들은 스크리아빈 음악에서 반음계적 변형들의 증가가 오히려 변형된 속화음 음향에 대한 형식적인 집중과 안정을 이끈다고 하였으며, 이것이 스크리아빈의 후기 작품의 양식에서도 중요한 화성 요소를 구성함을 주장하기도 하였다.[35]

야보르스키, 더노바, 호로포프로 이어지는 러시아 이론가들의 연구는 쉔커의 분석 이론과 같은 조성의 구조적인 작용을 결정하는 체계를 제공하지는 못한다. 다시 말해 러시아 이론가들에 의한 스크리아빈 음악의 방법론적 접근은 전반적인 쉔커 체계의 보편성이나 조직적인 면을 언급하지는 못하나, 기본 화음, 형식, 조성, 주제적 소재 등을 인식하는 방법에 있어 전통적인 조성분석의 아이디어들과의 연계를 이룬다. 또한 러시아 이론가들 각각은 스크리아빈 음악에서 속화음과 으뜸화음의 주된 진행을 해석하는 방법에 있어 차이가 있다. 그러나 이들의 이론들을 통해 조성적으로 해석되지 않는 여러 요소들이 새롭게 정립된 조성적 틀 내에서의 방식으로 설명된다는 장점이 있다. 즉 전통성에서 벗어나 있는 스크리아빈 음악의 주요 구도를 증4도 진행의 연결적 측면에서 언급하며, 이명동음적으로 동일한 속화음 유형의 화음구조로 그 음악적 전통이 대치되었음을 가정할 수 있다는 점은 러시아 이론이 가진 큰 장점이다.

---

34) Jay Reise, "Late Scriabin: Some Principles Behind the Style," *Nineteenth-Century Music* 6 (1983), 225.
35) John William MacKay, *The Analysis of Phrase Structure and Tonal Centering in Early Twentieth Century Tonalities*, Ph.D. Dissertation, University of California, San Diego, 1983, 87.

스크리아빈의 '시', Op. 59, No. 1의 분석 결과, 작품의 근음진행에서는 증4도 관계가 두드러지나, 작품 내에 내재되어 있는 조성의 힘을 무시할 수는 없다. 즉 B-F의 증4도 관계가 작품의 구도적 중심을 이루나, F#을 향한 작품 내의 진행성향과 B를 강조하는 끊임없는 시도들이 작품에 투영되어 있다. 그러나 스크리아빈 후기 음악에서 나타나는 속화음의 출현이 안정성을 향한 진행임에도 불구하고, 이를 으뜸화음과 연관 지어 볼 때, 이 화음의 등장을 하나의 불협화적 작용으로 보는 것이 오히려 설득력 있는 해석이 되기도 한다.

이와 같이 러시아 이론가들은 기본적으로 조성의 틀 안에서의 논리를 펼친다. 또한 이들은 스크리아빈 후기 음악에서의 주제의 반복, 중심화음으로의 복귀, 조중심의 인식, 중심 요소들의 공유 등 고전적인 측면에 대한 포괄적인 해석을 가능하게 하는 분석체계를 제공한다. 그러므로 러시아 이론가들의 분석적 시각과 그 체계에 대한 이론적 발전은 나아가 조중심을 갖고 있는 20세기 초기 음악의 분석에 있어 유용한 방법론적 접근이 될 수 있을 것으로 본다.

검색어 러시아 이론(russian theory), 야보르스키(Yavorsky), 더노바(Dernova), 호로포프(Kholopov), 증4도(tritone), 스크리아빈(Scriabin), '시'(Poème), Op. 59, No. 1

참고문헌

Abraham, Gerald. The New Grove Russian Masters 2. London: Macmillan, 1983.

Anthony, Leonard R. A History of Russian Music. New York: Greenwood Press, 1977.

Baker, James. "Scriabin's Implicit Tonality." Journal of Music Spectrum 2/1 (1980): 2-18.

_____. The Music of Alexander Scriabin. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

Bakst, James. A History of Russian-Soviet Music. New York: Greenwood Press, 1977.

Bowers, Faubion. Scriabin. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 1996.

Ewell, Philip. Analytical Approach to Large-Scale Structure in the Music of Alexander Scriabin. Ph.D. Dissertation. Yale University, 2001.

Guenther, Roy. Varvara's Dernova's Gamoniia Skryabin: A Translation and Critical Commentary. Ph.D. Dissertation. Catholic University of America, 1979.

_____. "Varbara Dernova's System of the Music of Skryabin." In Russian Traditional Thought in Music. Edited by Gordon D. McQuere, 165-216. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.

Mackay, John W. The Analysis of Phrase Structure and Tonal Centering in Early Twentieth Century Tonalities. Ph.D. Dissertation. University of California, San Diego, 1983.

McQuere, Gordon D. "The Theories of Boleslav Yavorsky." In Russian Theoretical Thought in Music. Edited by Gordon D. McQuere, 109-64. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.

Reise, Jay. "Late Skryabin: Some Principles Behind the Style." Nineteenth-Century Music 6 (1983),

220-31.

Samson, Jim. Music Transition.: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1977.

Schwarz, Boris. Music and Musical Life in Soviet Russian 1917-1970. New York: W. W. Norton & Company, 1965.

Taruskin, Richard. "Chernomor to Kashche: Harmonic Sorcey; or, Stravinsky's Angel." Journal of the American Musicological Society 38 (1985): 72-142.

_____. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra. Berkeley: University of California Press, 1996.

_____. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essay. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

Abstract

A New Approach to Tritone in Scriabin's *Poème*, Op. 59, No. 1

Won Sun Choi

Scriabin's output is often split into three periods. : Op. 1-29 (1886-1901), Op. 30-57 (1903-1908), and Op. 58-74 (1910-1914). He made a gradual transition to atonality, beginning as early as 1903. It is precisely between the second and third periods when we begin to observe a significant shift taking place in Scriabin's way of conceiving his music.

The purpose of this paper is to document the decline of tritone in Scriabin's music primarily found in the transitional part of the composer's musical career. While the theory was formulated by Russian music theorists, it has had a direct influence on various ways of understanding Scriabin's complicated later works.

The second chapter deals with the tritone in Scriabin's transitional period. The most important harmonic function in Scriabin's transitional music is a ♭II-V progression. The third chapter explores Scriabin's music from the viewpoint of Russian music theory. I focus primarily on the work of three Russian theorists, namely, Yavorsky, Dernova and Kholopov, and how their works are related to the tritone of Scriabin's music. Both Dernova and Kholopov carry over Yavorsky's theory when discussing Scriabin's problematic compositions, and one gets the sense. The merit of Russian music theory lies in the methodology. In particular, Scriabin's *Poème*, Op. 59, No. 1 is examined by using Russian music theorists's views. The Russian theorists offer a new system of analysis, thereby allowing us to have an intimate and perspicuous understanding of the late Scriabin's mechanics.

작곡가 김청묵의 작품세계

지 형 주

차 례

제1장 들어가며
제2장 김청묵 작품의 시기별 정리
2.1 초기의 작품: 1968년~1975년
2.2 중기의 작품: 1975년~1985년
2.3 후기의 작품: 1985년 이후
제3장 김청묵 작품의 주제별 분류
제4장 나가며
참고문헌
Abstract

제1장 들어가며

한 작곡가의 작품을 시기별로 주제별로 정리하는 작업은 서양음악사가들이 가장 중요한 과제로 삼아왔던 일이다. 과거에는 작곡가의 사후에 세부적인 작업이 시행되는 것이 관례였지만 20세기의 음악에 있어서 '음악시학'이 재조명됨에 따라, 작곡가의 생전에 창작과정을 다루는 일이 일반화되었다.[1] 이러한 일은 서양음악이 정착한지 한 세기가 지나고 음악학이 점차로 발전하고 있는 한국음악학계에서도 이루어져야 하는 작업 중의 하나일 것이다.

본 논문은 한국의 대표적인 중견작곡가 김청묵의 작품세계를 시기별로 정리하고 주제별로 살펴보는 것을 내용으로 하고 있다.[2] 음악시학적 작업은 작곡가가 스스로 정리한 작품해설을 바탕

1) '음악시학'의 개념과 내용, 20세기 음악미학의 새로운 가능성에 대해서는 다음을 참조하라. 홍정수·오희숙, 『음악미학』 (서울: 음악세계, 1999), 70-79.

2) 본 논문은 한독음악학회에서 2010년에 출판할 『작곡가 사전』 (가칭)에 실릴 원고의 내용을 토대로 논문형식에 맞게 수정 · 보완되었다.

으로 이루어졌다. 작품이 발표된 경우 프로그램에 수록되어 있는 해설과 미발표작의 경우 작곡가가 꼼꼼히 기록해 놓은 기록물을 참조로 정리하였기에, 각주는 출판된 단행본이나 논문처럼 출처가 확실한 경우만 첨부하였다. 작품을 하나하나를 세세히 분석하기보다 제한된 논문을 통하여 전체적인 작품세계를 파악할 수 있도록 먼저 작곡경향 위주로 시기별로 정리하는 한편, 작품을 주제별로 분류하여 다른 시각에서 작곡가의 작품세계를 구현하는 실체를 파악하려고 하였다.

김청묵(1946~)은 꾸준한 작가 정신으로 실험적 기교보다 미적 공감을 줄 수 있는 창작세계를 구현하는 작곡가이다. 음악을 하기에는 비교적 늦은 16세의 나이에 피아노 독학으로 음악공부를 시작하였지만, 그는 빠른 시간 음악에 빠져들어 평생 음악가로 살 것을 조금도 회의없이 외길을 걸어온 작곡가이다. 연세대학교 음악대학과 미국 일리노이대학(University of Illinois at Urbana-Champaign)의 학업시절 새로움에 대한 도전과 열정을 불태웠으며, 한국인으로서 서양음악을 배우는 자신의 정체성은 이미 작품 초기부터 드러나 후기의 작품에서 더욱 성숙하게 된다. 김청묵은 군복무 기간을 제외하고는 학창시절부터 현재에 이르기까지 거의 한해도 쉬지 않고 작품을 만들어 낸 성실한 수공업자 정신의 소유자이다. 80여 곡에 달하는 그의 작품은 독주곡, 실내악, 관현악곡, 협주곡, 합창곡, 칸타타에 이르기까지 장르가 다양하다.[3]

제2장 김청묵 작품의 시기별 정리

2.1 초기의 작품: 1968년~1975년

김청묵의 초기 작품들은 현대음악을 접하면서 영향 받은 자유로운 무조음악을 반영하고 있으면서도 한국적인 정서를 포기하지 않는 복합양식으로 나타난다. 쉔베르그의 12음음열을 처음으로 사용한 《피아노3중주 제1번》 (1968)이나, 바르톡의 현악4중주의 영향을 받은 《현악4중주 제1번》 (1969)가 현대음향을 사용한 초기 작품인데, 이 두 작곡가는 김청묵의 이후 작품에 주요한 작곡 기법을 제공한다. 부분적으로 사용되던 12음기법은 《피아노 조곡》 (1973)에서 처음으로 전적으로 사용되었고 이후 그의 작품에 주요 작법으로 등장한다.[4] 초기 작품 중 서양의 현대기법을 다루면서 한국적 정서를 담고 있는 곡으로 오보에와 실내악을 위한 《선(禪)》 (1973)을 들 수 있다. 이 곡은 수도승이 부처, 자연 혹은 속세와의 대화를 통해 수도하는 과정을 담은 곡으로서, 오보에가 수도승의 역할을 맡아 다른 악기들과의 대화하는 방식으로 그려지고 있다. 오보에

3) 김청묵의 생애와 작품 일반에 대해서는 김혜정의 논문 "20세기 한국 음악: 김청묵의 작품 세계," 『음악연구』 1 (1997), 75-111과 인터뷰를 참조로 서술하였다.

4) 김청묵, "十二音技法의 새로운 應用方法에 關한 硏究," (연세대학교 석사학위논문, 1975).

는 수도승의 고뇌와 독백, 득도 후의 평온 무상함을 표현하면서도 미분음, 다중음, 다중음 트릴 등의 기법을 보이고 있으며 피아노의 클러스터 사용과 더불어 현대적인 음향을 추구하고 있다. 《가야(伽倻)》 (1974/1992) 역시 한국적 정서를 담고 있는 곡으로 총4악장으로 구성된 김청묵의 첫 관현악 작품이다. 초기 작품 중 드물게 보수적인 형식과 양식으로 쓰여진 곡으로, 제목은 우륵이 만들었다는 '가야금(伽倻琴)'에서 유래하였다. 배음(overtones)의 수직적 화음 위에 곡이 진행되며, 3악장에서 가야금 소리를 연상케하는 현의 피치카토가 묘사된다. 몇 가지 구체적인 가야금 소리의 묘사는 1992년 개작시 삭제되었다. 같은 해에 작곡된 관현악곡 《영상》 (*Image for Orchestra,* 1974/1979/1997)은 12음기법에 바탕을 두고 톤 클러스터에 역점을 두고 쓰여진 관현악곡이다. 서양의 현대기법을 따르면서도 한국적 선율형과 음향으로 우리 정취를 나타내려는 시도가 계속되고 있다. 이 곡은 두 번의 개작을 거치는데, 개작은 한마디로 '간소화'였다. 작곡가의 연륜이 깊어질수록 음에 대한 이해가 '절제'로 표현된 결과라고 볼 수 있겠다.

2.2 중기의 작품: 1975~1985년

김청묵은 두 차례의 미국 유학기간이 포함된 1975년부터 1985년까지 본격적으로 현대기법을 구사한다. 제목과 곡의 분위는 여전히 한국적인 정서를 내포하고 있지만, 현대기법은 작곡가의 개성과 함께 자신의 기법으로 변모하며 작품 속에 구체적으로 적용된다. 현대기법으로는 초기작품에도 영향을 받은 쉔베르그의 12음기법과 바르톡의 비례적(proportional) 기법이 주를 이루면서 톤클러스터(ton-cluster), 복조화성(polychord) 등이 사용되며, 한국의 5음음계에 기초한 화성도 쓰이고 있다.[5] 피아노곡 《묵상(默想)》 (1976)은 12음기법으로 쓰여진 작품으로, 이 곡에서는 상행하는 반음계적 12음음열(D, D♯, E, F, F♯, G, G♯ A, A♯, B, C, C♯)의 원형이 반복적으로 사용되었다. 음열의 변형은 사용되지 않았지만 후반부는 앞부분의 역행형으로 이루어져 있다. 리듬은 음표간의 간격에 의한 비례적으로 제시되었고 연주자에 따라 임의적으로 연주할 수 있으며 음그룹 간의 공간에 배치된 휴지(tacet) 역시 연주자에 따라 짧게 또는 길게 조절될 수 있다. 《현악3중주 제1번》 (1976)은 느린 서주로 시작되는 소나타 형식으로 되어있는데, A♭, G, D의 집약된 세포동기에 기초하여 전개되며 극도의 반음계적 패시지가 주류를 이루고 있다. 역행, 캐논 등의 대위법적 기법들 또한 형식구축에 중요한 역할을 한다. 《첼로 독주곡》 (*Music for Violincello,* 1977)은 바르톡의 비례적 기법으로 쓰여졌고 첼로가 낼 수 있는 일반적인 음색 외에 악기의 울림판을 때리는 소리 등 타악기적 음향을 같이 만들어 내고 있다. 연주자가 구사하는 혓소리(tongue

5) 김청묵은 한국의 전통 5음음계의 다양한 화성의 응용에 관해 다음의 논문에서 밝히고 있다. 김청묵, "5음음계 화성법," 『연세음악연구』 1 (1989), 44-87.

clicks), 허밍, 숨소리, 손가락 스냅도 타악기의 효과를 더하고 있다. 이 곡에서 첼리스트는 손 동작이나 절규를 통해 극적인 효과를 더하고 있어서 김청묵의 작품 중 드물게 실험적인 요소가 포함되는 곡이다. 《환상곡》 (*Fantasy for Piano,* 1978) 역시 비례적 기법으로 쓰여진 곡이다. 5음음계에서 유래한 장2도, 완전4도, 완전5도 음정의 결합화음과 클러스터가 주류를 이루고 여기에 여러 합성화음들이 부가되었다. 길고 짧은 음그룹에 의한 구성은 점묘기법의 연장이며, 여러 어려운 주법들이 응용되어 기교를 요한다. 작곡가는 이 곡에서 99번 반복되는 화음을 통해 자신의 고향길 대관령 아흔아홉 고개를 묘사함으로써 한국의 정서와 내용적인 연결을 짓고 있다. 국내에서 처음 작곡된 오르간곡 《토카타》 (*Toccata for Organ,* 1978)은 곡 말미에 범종을 사용함으로써 한국의 정서를 드러내고 있다. 곡은 다섯 음(A, G, D, C♯, E)으로 이루어진 저음주제를 바탕으로 한 자유형식의 곡으로 토카타의 화려함과 장중함을 담고 있다. 대부분의 악구는 빠른 패시지와 수직적 화음으로 구성되며, 빠른 패시지는 감3화음, 감7화음, 9화음의 분산화음으로, 또 수직적 화음은 복화음(polychord)으로 이루어졌다. 곡은 장3화음으로 끝나게 되는데, 이는 현대 몇몇 작곡가들의 보여주고 있는 전통성의 회복이 김청묵에게도 공감을 불러일으켰다는 것을 의미한다. 장3화음의 사용은 이 시기에는 아직 드물게 나타나다가 귀국 후 후기 작품에 빈번히 등장한다. 김청묵은 《명상》이라는 제목으로 피아노 독주 혹은 피아노 반주가 있는 독주악기를 위한 곡을 여러 개 작곡하였다. 독주악기는 바이올린을 필두로, 알토 색소폰, 더블베이스, 피아노, 플루트로 이어진다. 그 첫 번째 《명상》 (*Meditation for Violin and Piano,* 1979)에서는 동양적인 서정음악을 현대적 기법으로 구사하는데 작곡가가 관심을 쏟고 있다. d음을 중심으로 단2도와 단3도의 음정결합을 선호하는 경향을 보이며 복화음, 4도화음, 합성화음들이 주류를 이루고 있지만, 작곡가는 장식음, 지속음, 비브라토, 음색에서 한국 민요의 특징들을 드러냄으로써 제목에 맞는 동양적 분위기를 만들어 내고 있다. 《소품 6곡》 (1981)은 한국적인 정서는 전혀 내포하지 않은 음열기법 만을 사용한 곡이다. 12음음열은 자유롭게 사용되었으나, 전위, 역행, 전위역행의 대위법적 기법들이 음악 형식을 구축하는데 도입되었다. 예를 들어 제3악장은 제1악장의 전위역행, 제6악장은 제1악장의 전위, 제5악장은 제2악장의 역행 등으로 되어 있다. 특히 이 곡에서는 점묘음악의 특징인 음색의 다양성이 클러스터를 통해 시도되고 있다. 각 악장 간의 악기 편성 역시 다양하여 제1악장은 6중주, 제2악장은 3중주, 제3악장은 5중주, 제4악장은 2중주, 제5악장은 4중주, 그리고 제6악장은 6중주로 구성되었다. 정확한 대칭은 아니지만 편성에서 1악장과 마지막 악장이 6중주이고 4악장이 듀엣으로 중심축이 되며, 음열사용에서 1악장의 원형음열이 마지막 악장에서 전위되고 3악장이 전위역행으로 축 역할을 하고 있는 점을 미루어 어느정도 대칭적 구도로 곡이 이루어졌음을 알 수 있다. 《다듬이》는 그 제목에서부터 한국인의 정서가 물씬 풍긴다. 김청묵은 같은 제목으로 두 작품을 작곡하였다. 하나는 1975년 일리노이 대학원 시절, 학교의 현대

실내악단이 스트라빈스키의 《병사의 이야기》를 연습하는 과정을 지켜보면서 받은 영감으로 작곡된 것으로 실내관현악단을 위한 것이고 다른 하나는 1982년에 작곡된 것으로 타악기를 위한 것이다. 두 곡 모두 한국의 여인들이 빨래를 손질하는 다듬이질에서 연상된 타악기적 리듬을 특징으로 하고 있다. 1982년의 《다듬이》 (*Dadmi for Percussion*)에서는 중간부에 미국친구 가족의 이름을 음계화(solmisation)하여 4명의 가족 구성원의 직업과 취미와 성격에 따라 악기를 배합하여 대화식으로 엮어나가고 있다. 작곡가의 일상에서 일어나는 개인적인 친분관계를 작품의 소재로 가지고 오는 재미있는 구성을 엿볼 수 있다. 명상시리즈의 두 번째 곡인 알토색소폰을 위한 《명상》 (*Meditation for Alto Saxophone and Piano,* 1982)은 첫 번 명상곡보다 훨씬 한국적인 냄새가 진하게 나타난다. 곡 전체에는 작곡자가 소년시절 가출하여 산속을 헤메며 접한 불교적 분위기가 배여 있으며, 5음음계 선율의 화성화 방법이 다각도로 시도되었다. 곡의 마지막에는 한국민요 《봄이 왔네》의 선율이 인용됨으로써 청각적으로도 쉽게 알 수 있다. 이 민요는 1970년대 인기를 누렸던 TV 드라마의 코믹한 주인공 영구가 즐겨 부르던 노래가락이다. 작곡가는 명상이라는 진지한 제목 속에서도 친근한 선율을 통한 추억을 떠올리며 잠시 고향으로 휴식을 취하고 싶었는지도 모른다. 《전설》 (1983)은 그 소재를 단군신화에서 가져온 3악장의 관현악곡으로 단군신화의 전설을 서양의 현대기법으로 풀어낸 곡이다. 제1악장은 배음을 구성하고 있는 장3화음을 비롯한 여러 구조의 화음들이 여러 가지로 배합되어 다양한 음색을 얻으며 가급적 모든 악기들이 주어진 단일음으로 시작하고 끝나도록 고안되었다. 제2악장은 목탁과 범패음악이 어우러진 푸가형식이다. 동양적 분위기와 정적 음향이 중심이 된다. 제3악장은 취타 장단을 토대로 12/4박자로 되어있다. 다른 악장들과는 대조적으로 악기의 독주적 특성이 부각된다. 제4악장은 소나타 형식으로 농악의 장단들이 도입, 응용되었다. 제1주제는 굿거리 장단, 제2주제는 잦은몰이(덩덕궁이) 장단에 기초하고 있으며, 재현부의 제2주제는 긴 길군악 7채로 장단이 바뀐다. 명상의 세 번째 시리즈인 더블베이스를 위한 《명상》 (*Meditation for Double Bass and Piano,* 1984)은 앞선 두 《명상》처럼 전통적인 소나타 형식으로 작곡되었으며, 2악장에서 5음음계에 기초한 주제를 사용함으로써 한국적인 정서를 담고 있다. 《무궁동》 (*Perpetuum Mobile for Paino,* 1984)은 《다듬이》 시리즈라고 볼 수 있는 작품이다. 왜냐하면 제목을 달리하고 피아노라는 악기를 선택했을 뿐 한국 전통적 '다듬이질'을 소재로 한 타악기적 음악어법을 사용한다는 점에서 두 곡의 《다듬이》와 같기 때문이다. 이 곡에서는 다듬이질을 통한 끊임없는 연속동작의 진행 가운데, 피아노를 통한 불연속적으로 강조되고 있다. 음악적으로 서양적 반음계와 동양적 5음음계에서 축출한 장2도, 단7도, 완전 4·5도, 장2도가 쌓여진 클러스터가 한데 어울려 한 판의 신명나는 놀이를 벌이고 있다.

2.3 후기의 작품: 1985년 이후

김청묵은 작품 초기시절 한국의 전통과 서양의 기법을 혼합적으로 사용하고, 유학시절 한국적 정서를 포기하지 않는 가운데서 서양의 작곡기법을 본격적으로 사용한 후, 1985년 귀국 후 서서히 작품 안에서 자신의 정체성을 찾아가는 작업을 해나간다. 그 시도는 작품 초기부터 이미 시작되었지만 후기에 와서 보다 구체적인 음악언어로 나타나는데, 하나는 국악음악을 폭넓게 사용하는 것과 다른 하나는 조성음악으로 복귀 현상이다. KBS 교향악단의 위촉곡으로 작곡된 관현악곡 《축제서곡》 (1985)은 5음음계와 불협화적 음향에 기초한 중간부분을 제외하고는 주로 3화음적 음향이 지배적이다. 특히 장3화음은 배음열의 기본화음으로 반음계적 3도 진행으로 이동하며 금관악기의 화려한 팡파레 음향으로 두드러지게 나타난다. 《바이올린 소나타》 (1986)는 이재헌 교수의 바이올린 독주회에 위촉된 곡으로 서양음악기법과 한국음악의 특성을 융화시킨 곡이다. 자유로운 리듬의 느린 부분을 제외하고는 위촉자의 요구에 따라 고전적 스타일을 따르고 있다. 느린 서주부가 곡 전체를 통일시키는 구성법은 베토벤의 비창 소나타나 후기 현악4중주에서 영향을 받은 것이라 할 수 있다. 한국적 음악어법으로는 작곡자가 오래 전부터 영향을 받은 바르톡을 따라 한국의 5음음계를 화성화하여서 적용하였으며, 특정한 한국악기를 연상하지는 않았지만 '잦은 삼채굿'의 꽹과리 리듬 등 농악리듬을 사용하기도 하였다. 《산조(散調)》 (*Sanjo for String Orchestra,* 1988)는 전통 국악의 장르를 그대로 제목으로 가져왔다는 점에서 작곡가가 얼마나 산조의 독창성과 예술성에 대해 자부심을 가졌는가를 엿볼 수 있다. 김청묵은 이 곡에서 전통적 산조의 미흡함을 보완하기 위해 박상근 류의 가야금 산조에서 음악적 소재를 발췌하였다. 음악적 소재는 가능한 원곡에 충실하게 따르고 있으며, 원곡에 사용된 순환동기도 최대로 활용하였다. 곡의 구성은 진양조, 중모리, 중중모리, 잦은모리, 휘모리, 닫모리의 6개 악장이 단악장으로 연결되어 있다. 국악의 현대화를 위해 악기를 국악기 자체에만 국한시키지 않고 서양악기로 이전시켰으며, 현대감각에 맞게 단선율 음악을 현악 앙상블로 확대시켰다. 2년 뒤 작곡된 또 다른 《산조》 (*Sanjo for String Orchestra,* 1990) 역시 국악의 현대화에 초점이 맞추어져 있다. 이 곡은 한국문화예술진흥원에서 1980년에 발행한 민속악체계정립자료집 제3권 「무악」에 채보된 호남굿(진도 무악)의 선율과 장단을 바탕으로 작곡되었으며, 굿음악 '시나위'의 특징인 대위, 불협화, 즉흥성, 우연성 보다는 정돈된 '산조'의 형태를 취하고 있어서 곡의 구성은 서주(가망굿의 진양 선율)-중중모리(현주곡의 중모리 선율과 군웅굿의 엇중모리 선율)-진양(가망굿의 진양 선율)-살풀이(손굿의 살풀이 선율)-굿거리-살풀이(손굿의 살풀이 선율)-종결부로 되어있다. 1988년의 《산조》와 비교해 볼 때, 제목, 편성, 국악적 요소를 도입하여 현대적으로 재구성하였다는 점에서는

동일하며, 전자의 《산조》가 가야금 산조에서 소재를 취한 것에 비해 그 소재를 가장 원시적이고 토속적인 굿음악에서 가져왔다는 점에서 음악적으로 장르를 한 단계 더 폭넓게 다루고 있음을 알 수 있다.

한국적인 음악어법이 구체적으로 드러난 또 다른 예로 《교향곡 제1번》 (1991)을 들 수 있다. 이 곡은 작품 해설에서 작곡자가 스스로 '한국적 정서가 깃든 새로운 성격의 교향곡'으로 밝히고 있듯이 범패, 취타, 농악 등 국악의 장단과 특성을 서양의 악기와 조화시킨 동서양의 융합으로 볼 수 있다. 전 4악장으로 구성되었으며 제1악장은 《전설》에서 시도한 배음 음향의 가능성을 탐구하여 장3화음을 비롯한 여러 구조의 화음들이 나타나는데, 곡은 단일음으로 시작하여 단일음으로 끝나고 있다. 제2악장은 목탁과 범패음악이 어우러진 푸가악장으로 정적 음향이 지배한다. 제3악장은 취타 장단을 토대로 하고 다른 악장과 달리 악기의 독주적 특성이 부각되었다. 제4악장은 소나타 형식으로 농악의 장단들이 응용되었다. 1주제는 굿거리 장단에, 2주제는 작은몰이(덩덕궁이) 장단에 기초하고 있으며, 재현부에서의 2주제는 긴 길군악 7채로 장단이 바뀐다. 서양악기와 국악적 요소의 결합은 《현악3중주 제2번》 (1993)에서도 계속적으로 나타난다. 작곡자는 여기서 국악의 백미라고 일컬어지는 《수제천》에 대한 감동과 경이를 현악기로 옮겨놓았다. 제1악장에는 《수제천》을 연상시키는 음형들이 나오고, 제2악장은 D음을 중심으로 여러 수식음들이 추가되었으며, 제3악장에서 농악의 장단이 긴 삼채굿, 덩덕궁이, 자진 삼채굿, 다드래기 등을 응용하는 등 작곡자는 세 악장 모두에서 서양음악의 화음 지배적 음향에서 벗어나 국악합주의 헤테로포니적 특성을 부각시키려 노력하고 있다. 《파사칼리아》 (*Passacaglia for Wind Instruments,* 1993)는 루토슬라브스키의 *Concerto for Orchestra* (1954) 제3악장 파사칼리아에서 깊은 감명을 받아 동일한 제목으로 작곡된 곡이다. 8마디로 된 베이스 주제가 30번 반복되며 협화적 음향으로 출발하여 점차 불협화적 음향으로 절정을 이루고 다시 협화적 음향으로 끝맺는다. 제목과 형식은 서양음악의 것이지만 화성법은 5음음계에 의거한 민속화음 구조들이 활용되었기에 청각적으로 동양적인 음향이 강하게 부각되어 이 곡 역시 동서양의 혼합적 산물이라고 할 수 있다. 《북한산》 (1997) 우리나라 명산 중 하나인 북한산의 자태를 음악에 담은 관현악곡이다. 작곡가는 북한산으로부터 느끼는 관조적 정(精)과 산행에서 오는 흥(興)의 양면성을 아름답다고 하는 국악선율과 흥이 난다고 하는 장단으로 조화시키고 있다. 제1악장은 수제천의 피리 선율을 빌려 북한산의 웅대한 정의 세계를 그렸으며, 제2악장은 흥겨운 '볶는 타령', '늦타령', '단모리' 장단이 중심이 되어 흥을 돋구고 있다. 《관동별곡》 (2001) 역시 한국적 요소를 작품에 접목시킨 관현악곡으로 송강 정철의 가사문학과 동일한 제목을 가지고 있다. 정철의 가사에서처럼 전반부는 금강산의 경관묘사로, 후반부는 관동팔경의 경관묘사로 이루어졌다. 전반부의 금강산 묘사에서는 명경대, 진주담, 옥녀봉, 만물상, 삼선암, 총석정 등이 악보 속에 그림으로 시각화되었고, '금

강'을 뜻하는 다이아몬드형으로 마무리되었다. 후반부에서는 마차를 타고 여행하는 관찰사 정철의 흥겨운 여정이 '대취타' 장단으로 재현되고 있다. 국악 장단은 청각적으로도 한국인의 정서를 뚜렷이 느낄 수 있으며, 자연을 바라보는 작곡자의 시각이 악보에 충분히 시각적으로도 드러난다. 《바이올린 협주곡》 (2006)은 전체 3악장으로 제1악장에서는 작곡자가 고안한 배음음계 (C-D-E-F♯- G-A-B♭-B-C♯)를 중심으로 쓰여졌고, 제2악장에서는 22번 반복되는 오스티나토를 반주로 독주 바이올린이 전개되며, 제3악장에서 작곡자가 아직 시도하지 않았던 ABCDE-ABCDE-ACE의 새로운 형식을 사용하고 있다. 형식적으로 제1악장에서는 고전적 소나타형식이 사용되나, 제2, 3악장에서는 고전적 협주곡 형식에서 완전히 탈피하여 새로운 형식들이 도입되었고, 특히 제3악장에서는 농악의 삼채굿 장단이 사용된다. 이 곡은 작곡자가 자신의 창작 장르를 다양화할 목적으로 계획하고 작곡하였지만 국악적인 요소는 여전히 함께 사용하고 있다. 《현악4중주 제3번》 (2007)은 《현악3중주 제2번》에서처럼 국악합주곡의 특징인 헤테로포니를 극대화하려고 노력하고 있다. 모두 6개의 악장으로 이루어진 이 곡은 서양식의 호모포니 양식을 지양하고 대위법적 기법들을 최대로 활용하고 있다. 형식면에서는 익숙한 부분형식에 확대발전형식, 단일형식, 대화형식 등을 추가하여 다양성을 꾀하였다. 제1악장은 ABA′+코다 형식으로 A′에서는 A가 전위되어 나타나며 점묘적 양식으로 되어 있다. 제2악장은 A, B, C, D의 동기가 반복될 때마다 확대 발전되며 서양의 변주곡과는 확연히 다른 개념으로 《바이올린 협주곡》 (2005) 제3악장에 처음 시도되었다. 제3악장은 ABA′ 형식으로 A에서는 바이올린의 중후한 저음을 강조하였고, B에서는 현악기의 트레몰로 음향을 극대화하였다. A′에서는 바이올린의 고음음향이 A와 대조를 이룬다. 제4악장은 단일형식으로 전혀 비전통적이다. 주어진 음형이 시종일관 계속되며, 클러스터가 주류를 이룬다. 제5악장 또한 단일형식으로 현악기의 하모닉스와 최고 음역의 우아함을 접목시킨 악장이다. 마지막 제6악장은 우리민요 《웅해야》에서처럼 '매기고 받는', 즉 대화구조가 주류를 이루고 있다. 취타의 리듬도 간간이 활용되었다.

김청묵의 후기 작품이 점차로 한국적인 정취가 물씬 풍기면서 국악적 요소를 적극적으로 도입하고 있지만 초기나 중기의 서양음악어법을 포기한 것은 아니다 오히려 순수하게 그 어법을 발전시킨 작품들도 후기 작품들 사이사이에 드러나고 있다. 예를 들어 명상의 네 번째 시리즈 피아노를 위한 《명상》 (*Meditation for Piano,* 1989)은 중간시기의 작품에서 보이는 전형적인 12음열과 피보나치 수열에 철저히 근거한 리듬과의 배합으로 이루어졌다. 상이한 두 리듬이 항상 배열되어 나타나며 부분적으로 루카스 시퀀스(1, 3, 4, 7, 11...)도 나타난다. 코다를 제외한 앞의 세 부분은 가운데 부분을 중심으로 좌우에 시간적 황금분할의 비율균형을 유지하지만, 움직임은 앞의 두 부분이 공간을 위한 정적인 표현으로, 세 번째 부분이 변주곡을 사용한 동적인 움직임을 자아내고 있다. 명상시리즈 다섯 번째 작품 플루트와 피아노를 위한 《명상》 (*Meditation for Flute*

and Piano, 2005)도 순수하게 서양의 현대기법으로 작곡한 곡이라 할 수 있는데, 이 곡에서 작곡가는 순차적 반음계의 가능성을 최대로 탐색하였고 피아노의 하모닉스 음향을 추가적으로 사용하고 있다. 또 다른 현대기법의 곡으로 《 소품 5곡 》 (2000)을 들 수 있다. 제1곡은 푸가, 제2곡은 빠른 반음계적 패시지, 제3곡은 서정적 가락, 제4곡은 반복음, 제5곡은 D음을 중심으로 작곡되었다. 전 곡이 불협화적 음향에 바탕하였으나 감화음의 잦은 사용으로 이 불화협적 음향이 중화되고 있다. 《 현악3중주 제3번 》 (2005)은 서양기법을 사용한 작품 중 그 소재를 서양추상화에서 가져온 곡이다. 화가 마성원의 위촉에 따라 그의 그림을 보고 작곡하였는데, 제목을 달지 않는 화가의 작품이 보는 사람에게 다양한 견해를 제공하는 특징을 곡에 반영하는 것과 동일한 창작적 아이디어로 곡을 쓰고 있다. 김청묵은 곡을 해설함에 있어서 추상성, 점묘기법, 통일성, 봄기운의 네 가지 요소를 창작의 중심 아이디어로 밝히고 있다. 그림의 제목이 없고 추상적이기 때문에 '추상성'을 살려 협화음보다는 현대적인 불협화음을 소재로 하였고, 작품이 크고 무수한 점들로 이루어져 있어 '점묘기법'을 활용하였고, 작품이 6개의 소품들로 이루어졌지만 작품을 하나로 묶는 공통적 색상과 흐름의 '통일성'을 염두에 두었고, 마지막으로 그림에 포함된 색상이 봄의 꽃과 신록을 나타낸 듯하여 이 '봄기운'의 온화함, 서정성, 그리고 내재된 열정을 표현하기 위하여 피아노를 배제한 현악3중주로 하였다고 말하고 있다. 서양기법으로 작곡된 김청묵의 최근 작품은 하와이 여행에서의 기억을 소재로 한 《 은검초 》 (*Silversword,* 2008)이다. 은검초는 하와이의 3000m 이상의 고지대 용암에서만 발견되는 식물로 20여 년간 자란 후 꽃을 피우고 죽는다. 마치 긴 칼 모양의 칼 모양의 은빛 잎사귀들이 태양을 받아 빛나는 자태는 순수와 생명력의 상징인 양, 보는 이에게 깊은 인상을 주는 식물이다. 작곡가는 이 식물에서 받은 진한 감동을 c#에서 d로 하행하는 음렬을 기초로 하는 12음 기법으로 은검초에서 받은 강렬하고 날카로운 인상을 그려내고 있다.

김청묵의 후기 작품 중 새롭게 등장하는 장르가 합창곡이다. 초기와 중기에는 성악작품이 거의 없으나 후기에 들어서 합창곡을 통해 순수 성악적 음향을 추구하고 있다. 김영랑의 시에 곡을 붙인 《 모란이 피기까지는 》 (1985) 같은 해에 작곡한 관현악곡 《 축제서곡 》과 더불어 3화음을 예찬한 곡으로 장3화음의 밝고 아름다운 음색을 표현하고 있다. 특히 작곡가는 이 시를 택하여 시 자체의 아름다움을 표현할 뿐 아니라 당시의 답답했던 정치적 상황 속에서 민주화를 바라는 간절한 마음을 담아내고 있다. 《 서시(序詩) 》 (1988)는 윤동주 시인의 소박하고 순수하고 내성적인 성찰을 강조하기 위하여 단조로 작곡되었다. 이곡 역시 서양의 3화음 음향을 바탕으로 피아노에 한국적 선율을 부가하고 있으며 마지막 합창에서 병행 음정을 사용함으로 음향적으로 동서양의 조화를 꾀하고 있다. 《 청산별곡 》 (1987)과 《 가시리 》 (1988)는 모두 고려 속요를 현대화 한 것으로 작곡자가 우리 민족의 뿌리를 먼 옛 소재에서 찾아보려는 의도를 엿볼 수 있다. 《 청산별곡 》은 8연으로 되어있는데, 세상을 달관한 인생관을 노래하고 있다. 본절과 후렴으로 이루어지는

데 후렴은 그 달관한 심정을 속말로 흥얼거리는 것이라고 할 수 있으며, 그 깊은 예술적 경제에 민족적 긍지를 담고 있다. 《가시리》는 사랑하는 연인을 떠나보내는 여인의 슬픈 마음이 단순하고도 우아하게 그려지고 있다. 김청묵의 당시 합창곡은 복잡한 기교를 배제하면서도 오히려 단순함 속에 가사가 의미하는 깊은 내면을 드러내는데 있다고 하겠다. 연세대학교 창립30주년 기념 위촉곡으로 작곡된 《시편 95편》 (1992)은 구약성경 시편 95편의 1, 2, 3, 6, 7절을 가사로 택하고 있다. 오묘한 자연을 창조하신 하나님에 대한 감사와 경외를 표현하고 있다. 반주에 간간이 5음음계와 병행5도가 사용되나 근본적으로는 서양의 전음계를 바탕으로 한 고전적 기능화성진행에 기초하고 있다. 작곡가는 거룩함의 이미지를 생각하여 가능한 불협화음은 배제하고 자연화음인 3화음으로 화성화시켰으며, 가사의 표현과 의미전달에 역점을 두고 있다. 특히 화음형(chordal) 성부배치를 통해 평온하고 은혜로운, 때로 장중한 표현의 효과를 노리고 있다. 일련의 합창곡을 통하여 연마된 김청묵의 성악곡은 연세대학교 음악대학 50주년 기념음악회를 위한 칸타타 《여호와를 찬양하라》 (2004)에서 종합된다. 4명의 독창자와 합창단, 3관 편성의 관현악단을 위한 대규모의 칸타타이다. 연세대학교의 설립이념인 기독교 정신을 함양하고 이를 전파하기 위한 목적으로 시편 중 '찬양'을 내용으로 하는 9편을 발췌하여 가사로 삼고 있다. 사용된 시편은 117:1-29(합창), 14:1-3(바리톤 독창), 29:1-2(합창), 42:1-3(테너 독창), 123:1-4(소프라노 독창), 96:1-2, 11-12(합창), 138:1-6(알토 독창), 84:1-4(합창), 148:1, 7, 13-14(합창)이다.

제3장 김청묵 작품의 주제별 분류

김청묵은 다양한 기법과 어법으로 많은 작품을 남겼지만 그의 작품을 주제별로 살펴본다면 몇 가지 특성이 뚜렷하게 나타나는 것을 알 수 있다. 첫째로, 자연 친화적이다. 어린 시절 시골에서의 기억, 자연, 특히 산에 대한 친밀감이 곡에 자주 등장한다. 자칭 '자연주의자'라고 하는 그는 현재도 가을마다 한국의 명산(名山)을 다니며 악상을 끌어모으고 자연에서 창조주에 대한 감사를 느낀다고 한다. 한국의 자연을 주제로 한 곡들로 《북한산》, 《설악》 (1977), 《관동별곡》, 《강원찬가》 등이 있는데, 이들은 모두 작곡자의 고향인 강원도의 산을 대상으로 한 관현악곡이다. 그 외에 애교심(愛校心)을 담은 작품 《청송대의 봄》 (1999)은 청송대 숲의 정경, 실개울, 산들바람, 야생꿩의 울부짖음 등 봄기운을 묘사한 곡이다. 또한 하와이 여행의 깊은 인상을 담은 곡으로 《은검초》와 《나팔리 해안》 (2008)이 있다. 《나팔리 해안》은 카우아이 섬 북쪽에 위치한 절벽해안 '나팔리'의 화산 폭발시 흘러내린 기묘한 형상의 신비와 감동을 관현악에 옮겨 놓은 작품이다. 작곡자는 하와이 시리즈로 《몰리키니 분화구》를 주제로 한 곡도 구상 중에 있다.

둘째로 나타나는 특성은 종교성이다. 불교와 기독교의 영향을 들 수 있다. 대학원 시절 동아콩

쿨에 입상한 《명(暝)》 (1973)이나 같은 해 작곡한 《선(禪)》 (1973), 《염불(念佛) 리듬에 의한 환상곡》 (1994) 그리고 다섯 곡의 《명상》 시리즈가 불교적 영향 아래 작곡된 곡들이다. 기독교적인 작품은 후기에 주로 성경을 내용으로 하는 성악곡이다. 합창곡 《시편 95편》 (1992)을 시작으로 하여, 《시편 86편》 (1995), 《시편 100편》 (1997), 《시편 136편》 (2000), 《시편 23편》 (2001) 등 여러 편의 시편 합창곡이 있다. 김청묵의 '시편 사랑'은 칸타타 《여호와를 찬양하라》 (2004)에서 절정을 이룬다.

김청묵 작품의 세 번째 특징은 많은 작품이 표제적이며 같은 제목의 다른 버전의 작품을 잇달아 작곡한다는 것이다. 《다듬이》와 《명상》이 대표적 시리즈 작품이며, 《산조(散調)》도 2년의 차이를 두고 연속으로 작곡되었다. 이 곡은 편성도 동일하다. 이러한 경향은 김청묵이 음색에 대해 계속 고민하고 시도하는 작곡가라는 것을 말해 준다. 김청묵이 끊임없이 노력하고 새로운 시도를 하는 작곡가라는 것은 많은 작품을 개작하였다는 사실에서도 나타난다. 개작한 작품으로 《가야》 (1974/1992)와 《영상》 (1974/1979/1997)이 있는데, 특히 두 번의 개작을 거친 《영상》은 음에 대한 작곡가의 이해가 '절제'로 집약되는 과정을 잘 알 수 있다. 개작을 통해 김청묵은 절제된 음향 속에서 작곡가가 의도하고자 하는 것을 표현하려고 하였으며, 산문에서 시로 옮겨가듯이 많은 음을 탈피하여 절제된 음악언어로 작곡가의 내면을 드러내려 하고 있다.

네 번째 특징으로 후반기에 나타나는 3화음의 사용을 들 수 있다. 3화음에 대한 애착은 초기나 중기에도 배음열로부터 화음을 취하는 방식으로 나타났었지만 이 때는 현대기법과 어울려 순수 3화음적인 음향이 표면적으로 드러나지는 않았었다. 그러나 후기의 작품, 특히 합창음악에서는 순수한 시의 의미를 살리기 위해서 조성으로의 복귀를 감행하고 있다. 아마도 이러한 경향은 몇 번의 개작에서도 나타나듯 작곡가의 연륜과 함께 깊어지는 절제미의 표현으로 간주된다.

제3장 나가며

김청묵의 음악적 경향을 전체적으로 보자면 그는 초기에 현대기법을 한국적 정서에 사용하는 혼합적 양식을 사용하며, 중기에는 한국적 혹은 동양적인 서정성을 그대로 가지고 있지만 현대 음향이 보다 구체적으로 드러나는 양상을 보인다. 유학생활을 마치고 돌아온 후기에는 현대기법보다는 국악적 요소를 적극적으로 사용하며 자신의 뿌리를 찾는 작업에 몰두한다. 대략 세 시기로 구분되는 모든 시기에 따라 비중이 다르기는 하지만 세 시기 모두 작곡가가 한국인이라는 당위성과 현대에 살고 있다는 사실이 결합되어서 혼합양식으로 나타나는 것은 동일하다고 할 수 있겠다. 아직도 매 방학이면 집중하여 탈고하기를 즐겨하는 수공업 정신의 소유자로서의 작곡가 김청묵은 그의 작품을 대하는 사람들에게 절제 속에서도 많은 것을 말할 수 있는 무한한 가능성

을 펼치는 작곡가로 인정되고 있다.

본 논문은 한국의 한 중견 작곡가 김청묵의 작품을 시기별로 정리하고 주제별로 분류함으로써 그의 작품세계를 총체적으로 이해하는 것에 중점을 두었다. 이러한 음악시학적 작업은 20세기 음악이 청중과의 괴리를 낳았다는 오명을 벗기 위해 작품이 작곡가 자신의 영역에 머물지 않고 보다 가까이 청중에게 다가가도록 보다 구체적으로, 보다 체계적으로, 그리고 끊임없이 실현되어야 할 것이다.

검색어 음악시학(music poetics), 12음기법(twelve-tone technique), 5음음계(pentatonic scale), 배음(overtone), 비례적 구조(proportional structure), 복화음(polychord)

참고문헌

김청묵. "5음음계 화성법." 『연세음악연구』 1 (1989), 44-87.
김청묵. "十二音技法의 새로운 應用方法에 關한 硏究." 연세대학교 석사학위논문, 1975.
김청묵. 《작곡발표회 프로그램》과 미발표 작품해설, 《악보》 다수.
김혜정. "20세기 한국 음악: 김청묵의 작품 세계." 『음악연구』 1 (1997): 75-111.
홍정수·오희숙. 『음악미학』. 서울: 음악세계, 1999.

Abstract

Cheong Mook Kim's Compositional Tendency

Hyung-Joo Chi

This paper focuses on the compositional tendency of Cheng Mook Kim, who is one of the outstanding composers in Korea. He has been writing a lot of works in various genres. His early works are influenced by twelve-tone technique of Schoenberg and by proportional structure of Bartók. Earlier, they are based often on pentatonic scale and harmony. Later he used frequently the traditional Korean style in choice of instrument and titles. He has tried to combine the Western musical techniques and Korean emotions in the Eastern manner.

This paper approached his works with music poetics, which become significant again in twentieth-century music. The interpretation of composer himself expands the perception of the 'difficult' contemporary music.

새 기원을 선포한 바이로이트와 베이스 연광철

- 2009년 바이로이트 축제 참관기 -

임 채 홍

차 례

제1장 들어가는 글
제2장 새 바이로이트의 배경과 가시적 일들
2.1 후계체제의 정립과 열린 정책들
2.2 '지멘스 축제의 밤'('Siemens Festspielnacht')
2.3 '어린이를 위한 바그너'
2.4 학술회합(Symposion): '축제로서의 극장 - 극장으로서의 축제'
2.5 '바이로이트 젊은 예술가의 축제'와 '리하르트 바그너 장학재단' 행사
2.6 '공연작품해설 강연회'(Einführungsvortrag)
2.7 바이로이트 축제 사상 처음의 파업
2.8 다니엘 바렌보임의 음악회
제3장 바이로이트의 문화적-자연적 환경
제4장 바이로이트 축제의 경제적-문화적 대차대조표
제5장 청산되지 않은 채 돌고 도는 과거사
제6장 바이로이트 무대의 베이스 연광철
제7장 나가는 글
참고문헌
Abstract

제1장 들어가는 글

매년 7월 25일부터 8월 28일까지 열리는 바이로이트 축제는 큰 오페라를 즐기는 애호가들에게 100년

> 이상 전부터 절대적인 필수요건이다. 매년 리햐르트 바그너의 작품들이, 오로지 그것만을 위해 세워진 축제극장에서 최고의 수준으로 상연된다. 완벽에 대한 바그너의 추구는 건축상의 특수성에도 나타나고 있다: 축제극장의 덮혀 있는 오케스트라 피트 [...]

라는 문구로 시작되었으며, 2009년 시즌 동안 바이로이트 축제극장 고유 인터넷 홈페이지의 첫 머리를 장식했던 이 문구는 오로지 전통에 입각해 있을 뿐, 전혀 새로운 정보를 담고 있지 않는 듯하다. 이어지는 문장에 그러나 단 한 가지의 새로운 정보가 담겨있다. 그리고 이것은 가시적으로 나타난 변화들을 대표하고 있다.

> 이 극도의 시각적, 청각적 요구사항들에 지멘스사의 '축제의 밤'이 주목하게 될 것인데, 이것이 바로 2009년 8월 9일 '트리스탄과 이졸데'에서 가시화 될 것이다: 새로운 종류의 공간음향체계가 야외에서의 거대한 음향체험과 광대역-인터넷속의 웹 스트림이 HD-화질을 보장하게 될 것이다.

이른바 이 'Public Viewing'을 앞세운 가운데 '새 술은 새 부대에' 담겨져야 한다는 원칙이 오늘날에도 유효함을 적어도 지난 여름동안 바이로이트는 여러 방면에서 고무적인 일들을 통해 나타 내 보였다. 독일의 저명한 일간지 『디 벨트』(Die Welt)는 '2009년 바이로이트 축제'를 위한 호외 판[1]에서 주 제목 "바이로이트가 새로운 아이디어들을 향해 스스로를 개방하다"[2] 이하에 다음과 같은 부제를 달고 있다: "푸른 언덕에서의 교체는 조심스럽게 이루어지고 있으나, 아주 분명한 신호를 발하고 있다. 목표는 현대적이고, 세상을 향해 열린 축제다."[3]

적어도 열편의 오페라에서 사랑과 구원에 목말라 하는 인간의 본능과 인생사의 얽힌 관계들을 흥미진진하고, 긴장감 있는 줄거리에 담은 후(산문화, Prosa), 풍자적 함축성과 재치가 겸비된 언어학적-문학적[4] 그리고 마침내 음악적 언어로 표현해 냄으로써, 명실 공히 무대음악 분야의 전 서양 음악사를 섭렵하는 금자탑을 쌓은 리햐르트 바그너가 그의 작품만이 상연되도록 처음부터 착안하여 평화로운 전원적 소도시 바이로이트에 세운 오페라극장이 133년의 세월동안 쌓아 온 문화적 역사위에서[5] 59년 만에 선포한 '새 출발'은 전 세계의 음악 및 문'

---

1) *Die Welt,* Sonderausgabe, Bayreuther Festspiele 2009.
2) "Bayreuth öffnet sich neuen Ideen."
3) "Der Wechsel am Grünen Hügel vollzieht sich behutsam, aber mit deutlichen Signalen. Ziel ist ein modernes, weltoffenes Festival."
4) 주로 두운법(Alliteration, Stabreim)을 적용한 텍스트 만들기, 가령 자음 'W'로 시작되는 가사 'Weia! Waga! Woge, du Welle! walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!' (Rheingold) 또는 '[ʃ]'발음으로 시작되는 단어들이 자주 등장하는 가사 "Des Goldes Schlaf hütet ihr schlecht; besser bewacht des Schlummernden Bett, sonst büsst ihr beide das Spiel!" (Rheingold)
5) 극장역사 133년, 축제역사 98회.

화계로부터 큰 관심을 모으고 있다.

제2장 새 바이로이트의 배경과 가시적 일들

2.1 후계체제의 정립과 열린 정책들

작곡가 바그너의 두 증손녀 카타리나 바그너(Katharina Wagner, 31세, 1978년생)와 에파 바그너-파스키에(Eva Wagner-Pasquier, 64세)가 2009년 시즌부터, 이 축제를 57년 동안 이끌었으며[6], 이 시즌 종료 직후인 8월 30일에 만 90세가 된 아버지 볼프강의 뒤를 이어 극장장 겸 축제 총감독의 고유한 직무를 독일 문화계 및 전 세계의 주목을 받으며 수행하기 시작했다. 혈통으로는 4대째, 실무로는 6대째가 되는 셈이다. 이 두 사람은 소위 '바그너 성지'로서의 바이로이트의 역사를 아는 사람들에게 한편으로는 절묘하고, 다른 한편으로는 이미 당연지사로서 익숙한 인생사의 일들, 곧 부녀세습으로 부각된 인물들이다. 그것은, 2차 세계대전의 주 전범들 가운데 한 사람인 아돌프 히틀러의 씻겨지지 않는 오명에 뿐 아니라, 그 오명과 불가분한 반유대주의 사상에 연루된 축제 운영자(리햐르트 바그너의 며느리) 비니프레트(Winifred Wagner, 1897-1980)[7]로 인한 깊은 불명예를 딛고 새롭게 일어 선 1951년의 바이로이트가, 그녀의 아들들이자 바그너의 유일한 두 손자인 빌란트(Wieland)와 볼프강(Wolfgang) 형제에 힘입고 있었기 때문이다. 다시 말하자면, 전후 시기였던 20세기 중엽, 곧 58년 전에 시작된 두 형제 체제하의 새 바이로이트가 21세기 초에 두 자매 체제로 재출발하는 것이다. 전자의 경우, 예술적, 경영적 측면에서 보다 뛰어났던 형 빌란트가 15년 후에(1966년) 세상을 떠남으로써 한편으로 긴 세월을 독차지 했고, 다른 한편으로 고군분투한 동생이 온 세상을 그의 편으로 만들었고, 자신의 후계자와 관련된 그의 간절한 소망을 거의 완전에 가깝게 성취할 수 있었다[8] - 두 딸 구도는 사실 그의 차선책이었고, 본래의 최선책은 2007년 11월에 갑작스럽게 세상을 떠난 두 번째 아내 구드룬을 거쳐 그와 그녀 사이에 태어난 무남독녀 카타리나에게로의 승계였다[9]. 후자, 곧 두 자매체제의 경우, 전자에 대응되는 다른 양상의 구도와 조건들로 새 기원을 마련하는 체제가 갖추어졌다.[10] 우선 이 두 인물은, 연

6) 볼프강 바그너는 57년간 극장장으로 재임하면서, 총 58회의 축제를 치루어 냈다.
7) 그녀의 시모 코지마와 남편 지그프리트가 1930년 사망함.
8) 후계자 투표에서 그의 두 딸의 경쟁자로 나섰던 그의 조카 (형 빌란트의 딸) 니케와 그녀의 동역자 Gérard Mortier에게 총 24표 중, 단 한 표도 돌아가지 않은 가운데 그가 지명한 두 딸이 당선된다.
9) 카타리나는 그의 연출가적 경력과 능력을 일반적으로 인정받기 위한 시금석 작으로 《뉘른베르크의 마이스터징어》를 연출하여 2007년 바이로이트 축제의 개막작품 (Premiere)으로 발표하였고, 이것은 현재 연주일정표에 올라 있는 가운데 2009년 3년째 시즌을 경험했다.

령상 어머니와 딸이 될 수 있는 세대차를 가진 것을 차치하더라도, 이복누이의 관계에 있을 뿐 아니라, 권력의 핵심에 이르기 전까지는 서로 우호적이지 않았고, 공적, 사적 만남이나, 교류가 전혀 없었다. 다음으로, 종신계약이라는 강력한 권한을 가졌던 아버지 볼프강의 경우와는 달리 이 둘은, 우선 연임이 가능하다 할지라도, 임기 7년이라는 축소된 권한에 동의해야 했다.[11]

지금까지 보고파 애달아하는 세상에 오히려 감춤으로써, 즉 희소성의 증대를 통해 바이로이트의 그 비밀스런 가치와 명성을 지속하고, 높이며 어떤 경우에도 흔들리지 않는 외길을 걸었던 아버지 볼프강[12]과는 대조적으로, 딸 카타리나는 그 이른 바 '은둔전략'을 깨고 여러 방향에서 축제를 개방하여[13], 전 세계로부터 더 큰 관심을 끌겠다는 방침을 종종 분명히 밝힌다. 예리한 비평가들을 통해 나온 글들도 이러한 급작스런 해빙 분위기에 대해 이미 시즌 개

---

10) 후계자 선발과정 일지:
- 1951: 빌란트 바그너와 볼프강 바그너 형제 공동 극장장
- 1966: 형 빌란트의 조기 사망으로 동생 볼프강 단독 극장장이 됨.
- 1973: 형식적 후계문제 규정 단체인 '리햐르트-바그너-재단'이 창립됨.
- 1987: 바이로이트 축제의 단독 극장장으로 종신계약 획득.
- 1999.3.11.: 볼프강 바그너가 후계자 선정절차에 대한 이른 바 '녹색 빛'을 발했으나, 구체적 시점은 밝히지 않음.
- 1999.7.11.: 시한 내에 세 지원자가 '리햐르트-바그너-재단'에 지원서 제출(Gudrun Wagner, Eva Wagner-Pasquier/Wieland Lafferentz, Nike Wagner/Elmar Weingarten).
- 1999.8.30.: 볼프강 바그너 80세 생일잔치.
- 2000.2.25.: 재단이사진의 결정 - 축제의 경영주: 바그너 친족의 범주 이내.
- 2000.6.5.: 지원자 Wieland Lafferentz의 지원 철회, 2000년 늦가을에 재단 이사회가 열림.
- 2000.10.23.: 볼프강 바그너가 그의 부인 구드룬 이외에 아무도 적임자가 없다고 공식 선언, 따라서 자신의 입장에서 후계자 논의를 끝냄.
- 2000.10.25.: Eva Wagner-Pasquier가 자신의 지원을 철회. 2000.12월: 연방정부의 새 문화위임자를 관련시키기 위해 12월14일로 예정된 결정 연기됨.
- 2000.12.12.: 바이에른주 문화부장관 Hans Zehetmair (CSU)와의 담화 후 Eva Wagner-Pasquier 가 결정을 번복하여 재출마 함.
- 2001.2.6.: Zehetmair와 Wolfgang Wagner의 2인회담이 결과없이 끝남.
- 2007.7.25.: 카타리나 바그너의 첫 축제 연출작 《마이스터징어》
- 2007.11.: 볼프강 바그너의 둘째 부인 구드룬의 돌발적 사망.
- 2008.8.31.: 볼프강 바그너의 퇴임선언과 후임투표 (두 지원자팀 카타리나 바그너/에파 바그너 -파스키에 對 니케 바그너/Gérard Mortier) - 총 24표 중 2표 유보, 22표가 카타리나팀 지지.

11) 이 두 사람의 업무는 각각 분담되어 있다: 동생 카타리나는 작품 재생산, 언니 에파는 인원편성 담당. 그러나 에파가 일종의 언론공포증을 가지고 있기에 활달하고 언변술에 뛰어난 카타리나가 종종 축제 전반을 대표하고 있다.

12) 그의 90세 생일에 즈음하여 언론은 그를 '솔직한, 모 나는, 뒤바꿀 수 없는, 인정사정없이 완고한 직업인' 등으로 표현했으며, 그 자신은 그의 저서 『생애의 활동』 (*Lebens-Akte*, 1994)에서 "새로운 시작에 참여하는 모험 속으로 뛰어들고자 한 나의 결심은, 리햐르트 바그너의 작품이, 그것을 오해하고 남용한 사람들보다 더 크다는 통찰에서 생겨났다"고 고백한다. 인용: 『북바이에른 사자』 (*Nordbayerischer Kurier*), 2009년 8월 29/30일, 19.

13) "Die Festspiele werden generell die Strategie des Abgeschiedenheit aufbrechen," *Die Welt*, 동일한 곳.

막 이전부터 언론을 장식한다.

> 이 갑작스런 열린 자세, 당연시 된 매체들과의 협력의지, 이 여성 지배인들의 예술활동 속 뿐 아니라, 사생활 속까지 까다로움을 겪을 필요 없이 들여다보는 것이 허락된 것은 획기적이다. 이전에는 아주 달랐다. 그 때는 바이로이트 축제극장이 도개교 (跳開橋)를 가진 성으로서 필요시 이외엔 진입용 다리가 거두어 져 버리기 보통이었다. 리햐르트 바그너-성역 이내에서 일어나는 일들은 어떠한 것도 밖으로 나가서는 안 되었다. 비평적인 질문을 가지고 접근하는 사람은 의심을 샀다. 내부 생활에 대한 구체적인 정보들은 모두 익명의 출처로부터 나와 귓속말을 통해 전해졌다. 그러나 지금은 모든 문들이 활짝 열렸다. 동일한 언론대변인인 페터 엠머리히 (Peter Emmerich)는 2년 전까지 누군가에게 혼란스런 내부 상황의 진실을 실토하지 않고자 확실한 거짓말을 했었으나, 지금은 언론과의 교통을 위한 축제전략이 있느냐, 고 누군가가 물으면, 즐거이 울려나는 목소리로 '예' 라고 대답한다. 투명성은 이제 하나의 표어가 되었다.[14]

2.2 '지멘스 축제의 밤' ('Siemens Festspielnacht')

이러한 개방적 새 기원에 발맞추어진 이벤트들 가운데 가장 괄목할만한 것은 단연, 일명 'Public Viewing'[15]으로 불리며, 2008년에 이어[16] 금년에도 기대 이상의 관객 동원으로 주최 측의 더없는 기쁨이 된 '지멘스 축제의 밤' ('Siemens Festspielnacht')이었다. 카타리나 바그너의 손 내밀기와 독일 전자산업계를 이끄는 기업들 가운데 하나인 지멘스(Siemens)사의 마주 손뼉 치기로 이루어 진 이 '지멘스 축제의 밤'은 오페라무대의 동시 야외 중계로서, 바이로이트 축제극장의 무대를 90평방미터 크기의 대형 스크린과 강력하고 섬세한 음향기기를 통해 재현하는, 그야말로 '한 여름 밤의 꿈'과 같은 무료입장 이벤트다. '바이로이트 축제'(Bayreuther Festspiele)의 역사에 처음으로 주어 진 이 이벤트는 카타리나 바그너가 베를린의 바벨광장에서, '베를린 보리수길 국립 오페라극장'(Staatsoper Unter den Linden in Berlin)이 제공한 실시간 오페라 중계를 보고서 얻은 착상에 근거하며[17], 앞으로도 계속 이어 질 전

---

14) *Auftakt der Wagner-Festspiele. Etwas dräut in Bayreuth*, *DIE ZEIT*, Ausgabe 31, 2009 Von Claus Spahn | © DIE ZEIT, 23. 07. 2009 Nr. 31.

15) 여기에는 음향전문가 50명이 투입되었으며, 무대 앞쪽 및 관객들의 눈길이 닿지 않는 극장 내부의 곳곳에 설치된 일곱 대의 카메라는 모두 극장 외부로부터 원격조정 된다.

16) 《뉘른베르크의 마이스터징어》 (*Die Meistersinge von Nürnberg*), 연출: 카타리나 바그너. 카타리나는 이미 이 두 가지 중대사 곧, 오페라 연출과 'Public Viewing'을 이루어 냄으로써 축제극장장으로서의 자신의 역량을 사회에 각인시킨다.

17) "Ich bin eher zufällig am Berliner Babelplatz vorbeigekommen und war fasziniert davon, wie die Leute dort auf eine öffentliche Opernübertragung der Lindenoper reagiert haben. Besonders diejenigen wie ich, die gar nicht wussten, dass sie stattfindet." 인용: *Die Welt*, 위의 책, i .

망이다[18]. 이미 보편 다수의 관객을 얻기에는 너무나 독특하고 난해한데다[19], 연출 면에서 깊은 심리적인 해석을 요구하도록 착상되어, 단순하고 차갑기까지 한 바이로이트 축제의 현재 진행작 《트리스탄과 이졸데》[20]는 극장 측과 바이로이트 시 당국 및 기술 제공자인 지멘스사의 염려와는 달리, 시내에서 가장 큰 공터인 '민속축제 광장' (Volksfestplatz)을 가득 메울 만큼 많은 시민들과 원근 각지로부터 관객들을 불러 들였다. 더욱이 야외에서 감상하기에 적절하지 않다는 인식을 받고 있을 뿐 아니라, 고도의 집중을 요하는 이 사랑과 죽음의 드라마 또는 심리적 실내극은, 바이로이트 발행 일간지 『북바이에른 사자』(Nordbayerischer Kurier)에 의하면, 4만 여명의 관객을 23도의 한여름 뙤약볕 아래로 모여들게 했으며[21], 그들 가운데 많은 수가 출연 성악가들을 직접 대면하고자 극의 종료 후, 행운권 추첨 등의 순서를 바라보며 다시금 40여분을 기다렸다. 따라서 이 날 제공된 모든 순서를 즐기고자 한 열성파 관객들은 거의 열 한 시간 동안 이 광장에 머문 셈이다.[22] 결과적으로 이 이벤트를 체험한 관객들에게는 '제 2의 극장'을 통한 또 하나의 새로운 연주 장르가 탄생했다고도 볼 수 있는데, 우선 극장오페라의 재현[23]이 그 기초가 되어 있는 가운데, 영화가 갖는 특성들과 장점들[24] 및 극장 오페라가 제공하지 못하는 요건들[25]이 가미되었을 뿐 아니라, 현장 인터뷰, 출연 성악가들과의 대면 등이 제공된다는 점이 바로 그것이다.

2.3 '어린이를 위한 바그너'

---

18) 2010년에 《발퀴레》, 2011년에 《로엔그린》, 2012년에 《탄호이저》, 그리고 바그너 탄생 200주년 기념의 해인 2013년에 《니벨룽의 반지》 4부작이 제공될 예정이다.

19) 특히 장-단조성 중립 성향의 '트리스탄 코드'와 반음계 진행 및 무한 선율이 전반을 지배하므로 일반적 청취습관에 매우 낯설다.

20) 1951년 쮜리히 호수가 에를렌바흐 (Erlenbach) 태생의 크리스토프 마르탈러 (Christoph Marthaler)에 의한 연출로서, 2005년 시즌 개봉작이다. 처음에 관객의 신랄한 야유를 받은 이 연출은 2년간 (2006, 2007) 휴지 후 2008년에 이어 세 번째 해인 금년에 대단한 호평을 받기에 이른다. 이러한 현상은 '세기의 링'이라는 별명이 붙은 파트릭 셰로 (Patrice Chéreau)의 《니벨룽의 반지》 연출 (1976-1980)에서 가장 강하게 나타났다. 초기에 법정공방으로까지 갈 뻔 했던, 관계자들의 극심한 반발은 마지막 상연에서 79분간 끊이지 않는 박수갈채로 바뀌었다.

21) *Nordbayerischer Kurier*, Montag, 10. August 2009, Seite 11: "Das einzigartige Event ist zur Institution geworden: 40 000 Besucher ließen sich mit Wagners 'Tristan und Isolde' (...) auf den Volksfestplatz locken."

22) 예고에 의하면, 정오에 개장, 13시에 축제극장의 합창실로부터 연출 중심의 공연작품해설 강연회 생중계, 15시에 오페라 시작, 21시 10분에 종료, 21시 40분에 출연 성악가들 극장으로부터 도착 등이 계획되어있었다. 그러나 실제는 이보다 한 시간 가량 지연되었다. 당연히 여기에는 간이식당 (유명 레스토랑의 파견근무), 화장실, 의료팀, 소방대 등이 편의와 안전을 제공한다.

23) 실시간 생중계, 팡파레 연주단에 의한 직접연주 (Pausenfanfare), 출연 성악가들과의 대면 등.

24) 카메라 수만큼의 다양한 위치로부터 무대를 바라볼 수 있으며, 인물이나 부분의 포커스화가 가능하다.

25) 자막을 통한 텍스트 제공, 가창자 가까이 설치된 음향수신 장치를 통한 더 명료한 가사전달 등.

새 기원에 발맞춰 진 또 하나의 착상은 단연코 '어린이를 위한 바그너'(Wagner für Kinder)였으며, 첫 대상작은 단막극인 《방랑하는 화란인》이었다.[26] 축소된 이 오페라의 총 상연시간은 70분 안팎이다. 축제본부는 이 축제극장 내 기존하는 여러 연습용 무대들 가운데 하나(IV번)를 어린이용 극장으로 기능 전환했으며, 그 개막은 2009년 시즌의 축제개막일과 병행했고, 이 오페라가 담긴 DVD를 이미 8월 9일에 개최된 2009년 '축제의 밤' (Festspielnacht)에 행운권 추첨의 형식을 통해 관객들에게 공개했다. 이 프로젝트는 하루 2회 공연 등을 포함하여 총 10회 제공되었으며, 아직 축제기간의 초기인 8월 2일에 종료되었다. 축제극장의 홈페이지에는 이 '어린이를 위한 바그너'의 프로그램해설서를 무료로 다운로드 가능하게 배려하고 있다. 이 이벤트는 수혜자의 대상을 확대하려는 정책의 한 부분이기도 하겠지만, 미래의 관객을 미리 교육하여 확보하려는 목적이 아울러 담겨있다. 바이로이트 축제의 새 운영진은 이 '어린이를 위한 바그너'를 기존의 축제와 병행하는 제2의 축제로서 그 역사를 만들어 갈 것임을 밝혔다.

2.4 학술회합 (Symposion): '축제로서의 극장 - 극장으로서의 축제'

극장의 가장 고유한 실무인 작품상연과 나란히 기획된 이론 및 학문분야의 이벤트 역시 비중 있는 행사에 속했다. 8월 20일부터 22일까지 3일간에 걸쳐, '어린이를 위한 바그너' 《방랑하는 화란인》의 공연장이었던 제 IV번 연습무대에서 열린 학술회합(Symposion)은 바이로이트 축제극장, 베를린 자유대학(Freie Universität Berlin), 베를린 소재 '극장과 축제' BMBF-연구제휴 기관(BMBF-Forschungsverbund 'Theater und Fest' Berlin) 그리고 바이로이트 친우회(Gesellschaft der Freunde von Bayreuth e. V.)가 공동으로 주최한 것으로, '축제로서의 극장 - 극장으로서의 축제'(Theater Fest - Fest als Theater)의 제하에 총 13명의 학자들이 초청되어 강연했으며, '제 1부: 축제의 착상과 그 변환', '제 2부: 정치적 활동장소로서의 축제', '제 3부: 몫의 형태들로서의 축제'로 나뉘어 진행되었다.[27] 이 학술회합은 바이로이트 바그너

26) 전체구상 및 텍스트 개작: 알렉산더 부쉐 (Alexander Busche); 음악편곡: 크리스토프 마이어 (Christoph Ulrich Meier); 음악감독 (지휘): 크리스토프 마이어 (Christoph Ulrich Meier); 연출: 알바로 쇠크 (Alvaro Schoeck); 무대장치: 메를레 피어크 (Merle Vierck); 합창지휘: 크리스티안 예우프 (Christian Jeub); 오케스트라: 라이프찌히 실내 필하모니 (Kammerphilharmonie Leipzig) - Fair Play Orchester; 녹음: 도이취 스테레오 (Deutsch Stereo); 녹화시간: 70분; 추가: 무대 뒤 소개 (10분); 가격: 5유로

27) 'Theater als Fest - Fest als Theater' 부제: Macht, Ritual, Bewegung 전체 프로그램: Begrüßung (Katharina Wagner), Eröffnung (Clemens Risi u.a.); Sektion 1: Die Festspielidee und ihre Transformationen / Oswald Georg Bauer: Bayreuth - Festspiele als die Utopie der totalen Alternative; Stephan Mösch: Irration und Identität: Zur Rolle des Bühnenweihfestspiels 'Parsifal' bei den Bayreuther Festspielen; Podiumsdiskussion: Zur 'Parsifal'-Inszenierung von Stefan Herheim mit:

축제 및 바이로이트를 음악과 궁정문화의 도시로 육성한 백작부인 빌헬미네(Markgäfin Wilhelmine, 프리드리히 대제의 누이)의 300주년 생일을 기념하는 축제의 해와 연계된 행사였다. 이 가운데 주목되는 것은 단연코 바이로이트 대학교 오페라학과[28]소속의 아노 뭉엔 교수(Prof. Dr. Anno Mungen)가 제시한 바그너 탄생 200주년 기념행사들에 대한 종합적 구상이었다. '바그너축제들 - 회상의 문화와 그 전망들'(Wagnerfeste - Erinnerungskultur und ihre Perspektive)의 제하에 그는 전 세계적인 바그너-축제의 해에 대한 전반적 행사 프로젝트를 야심차게 내놓았는데, 가령 인터넷을 중심으로 한 광고용의 짧고 명료한 약어표제 'WWW 2013'[29] 는 참여자들과 방청객들을 크게 고무한 부분이었다. 이 프로젝트 이내의 한 분야로서 그는, 바그너가 그의 예술 창작 속에 다루었던 영역들을 다섯 개의 테마로 분류 하여[30] 학술대회를 개최하되, 이를 전 세계의 다섯 개 주에 하나씩 배당한다는 구상을 피력했고, 나아가 이 학술행사를 보다 구체화하기 위해 주최자는 각 주에 한 도시를, 그리고 각 도시에 한 대학을 선정하려 한다. 다섯 개의 주와 각 주의 대표국가 또는 대표도시는 대략 다음과 같다: 아메리카(미국), 아프리카(남아프리카공화국), 아시아(홍콩)[31], 오세아니아(시드니) 그리고 유럽 (바이로이트)를 제시했다. 그의 강연내용은 바이로이트에서 발간되는 일간지 『북바이에른 사자』(Nordbayerischer Kurier) 및 바이로이트 시의 문화행사 안내지인 『바이로이트 회보』(Das Bayreuth Magazin)에 실렸다. 수일 후 이루어 진 필자와의 면담에서 그는, 자신이 축제극장과 협력관계에 있긴 하나 여전히 열려있는 자금조달의 문제를 강조했다. 그는 2013년 행사와 관련해서 뿐 아니라, 바이로이트 축제 및 바이로이트대학교 연구소가 한국의 음악 관련 기관들 및 음악단체들과 협력하는 일에 대해 대단히 적극적인 자세를 보였다.

Jens Malte Fischer, Carl Hegemann u.a.); Anno Mungen: Wagnerfeste - Erinnerungskultur und ihre Perspektiven; Dana Weber: 'Grüner Hügel' und 'Felsenbühne' - Gemeinschaftsbildung in Richard-Wagner-und Karl-May-Festspielen; Sektion 2: Festspiele als Ort politischer Bewegung Friedmann Kreuder: Die Hoffeste Wilhelmines I. von Bayreuth zwischen barocker Repräsentation und aufklärerischer Subjektkonstitution; Patrick Primavesi: Schauspiel in Bewegung - Rousseaus Vision öffentlicher Feste als Begründung moderner Rheaterformen; Helen Watanabe-O'Kelly: Amazonen und Kriegerinnen in Festen von Frauenrechtlerinnen um 1900 - ein deutsch-englischer Vergleich; Sektion 3: Festspiele als Formen der Teilhabe Susanne Gödde: 'Gottesdienst' und 'Staatsakt'? Politik und Ritual an den Großen Dionysien in Athen; Clemens Risi: KircheMachtPerformance; Boris Groys: Der Mensch als Medium - Richard Wagner und Marshall McLuhan; Susanne Vill und Frank Nimsgern: In KlangErlebnisWelten 'ertrinken, versinken' - Wagner, Immersion, Sound Design; Bettina Warstat: Wirkungsdiskurse des Festes und ihre Aporien; Anschlussdiskussion.

28) 학과명: Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters

29) 완전한 표기는 'Wagner-World Wide 2013'

30) 이 다섯 영역은 '환경과 자연, 성과 여성, 대중매체와 영화, 역사와 국수주의, 글로벌화와 시장'이다. 인용: *Das Bayreuth Magazin*, Herausgeber: Stadt Bayreuth-Amt für Öffentlichkeitsarbeit, Nr. 3/2009, 13.

31) 이것은 아직은 착상의 단계에 있으므로 그는 홍콩 대신 다른 아시아의 도시 (가령 서울)를 선정할 수도 있다는 답을 질문자인 필자에게 주었다.

2.5 '바이로이트 젊은 예술가의 축제'와 '리햐르트 바그너 장학재단' 행사

'바이로이트 축제'와 직접적으로 연관되어 1950년에 창설된 '바이로이트 젊은 예술가의 축제'(Festival junger Künstler Bayreuth)와 '리햐르트 바그너 장학재단'(Richard-Wagner-Stipendienstiftung) 주최의 장학생들의 만남 역시 바그너 음악 및 음악세계의 후진양성을 위한 필수적 기관으로 정착했다. 전자는 이미 59회를 맞으며, 전 세계에서 선발된 수백 명의 음악학도들이 모여 4주간 함께 배우고, 연주하는 장으로서, 서유럽에서 가장 저렴한 하계 음악캠프로 볼 수 있으며, 리햐르트 바그너와 근친의 음악영역 또는 작곡가들에 대한 음악실무적 연구가 프로그램에 항상 포함 된다[32]. 이 축제에의 참가자들은 또한 최대한의 할인가격으로 바이로이트 축제를 경험하도록 제도화 되어 있다. 2009년 시즌에는 총 29개국으로부터 약 300명이 여기에 참가했으며, 프로그램에는 심포니 오케스트라, 실내악, 리트, 피아노, 문학, 비디오 및 녹음기술, 그리고 문화 메니지먼트의 영역으로 나누어 진 22개 워크숍이 포함되어 있었다. 이 가운데 특기할만한 것은 'Orient meets Occident'로서, 여기에 참가한 30명의 젊은 음악가들 가운데 20명이 중동지역인 레바논, 시리아, 이라크 및 팔레스티나에서 왔다.[33]

후자 ('리햐르트 바그너 장학재단')는 리햐르트 바그너의 죽음 1년 전의 유언에 근거하여 창설되었고[34], 127년 전통의 바탕 위에서 전 세계에서 선발된 250명의 성악, 기악 또는 무대와 관련된 직종 전공 대학생들로 구성되어 있다. 금년에는 동유럽 국가들이 비용 문제로 대상자들을 보내지 않아, 총 35개국으로부터 225명의 18세에서 35세에 해당하는 장학생들이 한 주간동안 4편의 작품을 축제극장에서, 한 편을 'Wagner-Open-Air'(Siemens Festspielnacht)에서 관람했다.[35] 금년에 소요된 총 비용은 126,000유로다. 바이로이트 축제가 사실은 거의 이 장학생 출신 인사들의 손에 가 달려있다고도 할 만한데, 금년 시즌의 현황은 다음과 같은 통계를 보여 준다: 네 명의 지휘자들 가운데 세 명, 53명의 주역 가수들 중 17명, 8명의 연습지도자(Korrepetitoren).[36] 금년의 특기사항들 가운데 하나는, 25년간 이 장학재단의 이사장으로서 실무를 맡아 온 파울 괴츠(Paul Götz)가 임기를 마치고, 그의 직무를 변호사이자 시의원인 슈테판 슈페히트 박사(Dr. Stefan Specht)에

32) 2007년도에 Anton Bruckner, 2008년도에 Richard Strauss, 2009년도에 바그너와 프랑스를 테마 화 했다.

33) *Nordbayerischer Kurier,* Montag, 10. August 2009, 12.

34) "Um »tüchtigen Freunden meiner Kunst bei freiem Eintritt, ja nötigenfalls durch Übernahme der Kosten der Reise und des fremden Aufenthalts« den Besuch der Festspiele zu ermöglichen.", 인용: *Nordbayerischer Kurier,* Samstag/Sonntag, 8./9.August 2009, 9.

35) '한국바그너협회'에서도 필자의 2009년 바이로이트 축제 참관 보고에서 착상을 얻어, 2010년부터 장학생을 매년 파견하기로 결정했고, 필자의 중계로 장학재단으로부터 3명의 장학생을 배정 받았다.

36) 위의 책, 같은 글.

게 물려 준 일이었다.

2.6 '공연작품해설 강연회' (Einführungsvortrag)

금년 시즌의 '공연작품해설 강연회'(Einführungsvortrag)는 세 주최자들에 의해 각각 세 곳에서 진행되었다. 먼저 축제극장의 자회사인 '바이로이트 축제 대중매체회'(BF-Medien-GmbH)가 처음으로 실시한 작품해설은 무대연출 해설에 초점이 맞추어진 가운데, 오후 1시에 합창연습실에서 진행되었다. "여러분이 상연 중에 보지 못하는 것들은 다른 곳에서 경험하게 됩니다 [...] 그러나 여러분은 나중에 보게 될 것에 대해 여기서 듣게 됩니다"[37]라는 말로 방청객을 모은다. 이 회사 대표자는 알렉산더 부쉐(Alexander Busche)지만, 해설을 맡은 사람은 카탸 레버(Katja Leber)였다. 다음으로 리햐르트 바그너 연맹(Richard-Wagner-Verband) 주최로 오랫동안 작품해설을 맡아 오던 데틀레프 아이징어(Detlev Eisinger)를 물러나게 하고, 그 자리에 처음으로 서게 된 바그너-박물관 관장 스벤 프리드리히 박사(Dr. Sven Friedrich, 음악학 전공)는 바그너 박물관 '반프리트'에서 동 박물관에 보존된 시청각 매체를 적절히 이용하여 해설했고, 끝으로 '살아 있는 오페라해설서'라 불리며, 개인 신분으로 피아노 앞에 앉아 설명과 연주를 동시에 들려주는 슈테판 미키쉬(Stefan Mickisch)는 여전히 신교 교회회관(Evangelisches Gemeindehaus)에서 가장 많은 방문객들을 갖고서 인기리에 작품해설을 진행하였다. 시즌의 총 결산에서 이 세 사람은 공히 매우 만족스런 결실을 거두었다고 말했다.

2.7 바이로이트 축제 사상 처음의 파업

바이로이트 축제 역사에 처음 있는 일로 기록되며, 《마이스터징어》 총연습(Generalprobe) 때 가시화된 비 예술가적 무대종사자들의 파업 역시 새 시대의 출발과 더불어 일어나, 한편으로 이 새 시대의 주역들에게 부과되는 짐이 가볍지 않다는 것과, 다른 한편으로, 의사소통이 보다 원활한 새 고용주에게 거는 노동자들의 기대가 크다는 것을 의미하기도 했다. 이 파업은 총연습의 시작을 단지 30분가량 지체되게 했을 뿐, 일단은 더 이상 확산되지 않았다. 그러나 그것은 하나의 예고에 불과했다. 파업자들은 임금인상이 관철되지 않을 경우 개막공연을 거부하겠다는 아주 무거운 카드를 내놓았다. 극장장 카타리나 바그너는 "값진 일은 값진 것으로 보상되어야 한다"는 말로 많은 사람들의 생각보다 쉽게 임금인상을 약속했다. 자금마련의 가

37) *Nordbayerischer Kurier*, 2009년 8월 27일, 18.

능성을 오로지 한 곳에서 본 극장 측은 입장권 가격을 인상하여 이 문제를 해결하겠다고 시즌의 마감 기자회견에서 발표했다. 그러나 "사회적으로 감당 가능한 가격"은 축제의 창시자 리햐르트 바그너의 기본 취지에 속하기에, 그것은 꼭 지켜질 것이라는 극장 측의 약속이 뒤따랐고, 가격의 척도는 비교 대상인 잘츠부르크 축제에 놓여졌다. 따라서 잘츠부르크의 가장 비싼 입장권이 370유로인데 반해, 바이로이트는 그것을 아무튼 300유로 미만에 머물게 할 것이라고 2009년 시즌의 마감 시점에 극장장 카타리나 바그너가 공식적으로 답했다.[38]

2.8 다니엘 바렌보임의 음악회

음악을 통해 중동 및 세계의 평화정착 운동을 하는 지휘자겸 피아니스트 다니엘 바렌보임이 '바이로이트 친우회'(Gesellschaft der Freunde von Bayreuth e. V.) 초청으로 세계적인 주목을 받고 있는 그의 'West-Eastern Divan Orchestra' (1999년 창설)를 이끌고 바이로이트에서 음악회를 열어 엄청난 호응을 얻었다. 이미 일찍 매진된 이 음악회의 최고 후원 책임자는 볼프강 바그너였고, 그는 그녀의 딸 에파 바그너-파스키에와 함께 여기에 참석했다. 이 음악회의 목적 역시 나찌와 연루된 바이로이트의 과거사 청산에 있었다. 아울러 바렌보임이 바이로이트 축제극장의 역사에 남긴 업적은 실로 크다. 특히 그가 지휘한 《반지》와 《트리스탄》은 전설적으로 정평 나 있으나, 그가 이 극장을 떠난 것은 볼프강 바그너와의 불협화음으로 인함이었다. 에파는 그러나 그와 지속적인 교류관계를 유지해왔고, 이 행사의 발기인이다. 바이로이트의 일간지 『북바이에른 사자』는 바렌보임과 에파의 다정한 인사장면을 음악회 평에 추가로 담았다.[39] 프로그램은 의식적으로 '신독일 악파'에 속하는 리스트와 바그너 및 이들의 음악관에 영향을 미친 베를리오즈의 곡으로 구성되었으며,[40] 이들의 음악에 다음 세대가 연루시킨 이데올로기를 극복하고자 하는 의도가 담겨있다. 특히, 마치 격렬한 폭풍과의 투쟁을 나타내는 듯한 내용으로 인해 1941년부터 러시아 전투에서 독일군의 신호용 음악으로 오용된 역사를 가지고 있는 리스트의 《프렐류드》 (Les Préludes)는 작곡자의 원래 의도가 예술, 사랑 그리고 신앙을 지키기 위한 투쟁을 암시하는 데 있었음을 알리고자 선정되었다.

제3장 바이로이트의 문화적-자연적 환경

38) 최근 한국 바그너협회로 발송된 입장권 구입신청서상의 최고가는 280유로, 최저가는 15유로다.
39) "Unglaublich? Unglaublich bewegend"의 제하. *Nordbayerischer Kurier*, 2009년 8월 20일, 12.
40) Franz Liszt: *Les Préludes* (1854), Richard Wagner: *Tristan und Isolde* (Vorspiel, "Liebestod"), Hector Berlioz: *Symphonie fantastique*.

위치상 한반도의 경상남북도에 비견될 수 있는 바이에른 주는 다시금 여러 행정구역으로 나뉘며, 그 북동부를 이루는 '오버프랑켄'(Oberfranken)의 중심도시(두 번째 도시는 밤베르크 Bamberg)가 바로 7만 4천의 인구를 가진 이른 바 '바그너의 성지' 바이로이트다. 이른바 오버프랑켄의 전원지인 여기에 오페라극장이 서게 된 것 역시 바그너의 선견지명으로 소급되는데(그의 후원자 바이에른 국왕 루드비히 2세는 뮌헨의 '이자르' Isar강변을 권유), 그는 관객들이 대도시나 해변의 유혹들로 인해 산만해지지 않고, 오히려 전원적 특성과 쥐라기의 신비를 간직한 그 천혜의 주변 환경의 도움으로 자신의 음악에 더욱 몰입할 수 있을 것이라 믿었다. 그리고 그것은 적중했다. 전후에 창설된 종합대학교(학생 수 1만 여명, 특히 자연과학, 경영학, 법학분야가 명성을 얻고 있다), 바그너를 바이로이트로 끌어들인 장본인이며, 전 유럽에서 가장 화려한 목조 실내경관을 자랑하는 바로크 산물의 '변방백작 오페라극장'(Markgräfliches Opernhaus, 1748년 개장), 바이에른 주의 유일한 신교 교회음악대학(Hochschule für evangelische Kirchenmusik), 바그너, 리스트, 장 파울, 프리메이슨 박물관을 포함한 총 25개의 박물관, 위의 오페라극장을 지은 백작 프리드리히와 그의 부인 빌헬미네(프리드리히 대제의 누이)의 궁전과 정원(Neues Schloss mit Hofgarten) 및 휴양지들(Eremitage, Sanspareil), 리스트와 바그너가 극찬한 그 품질을 계승하여 세계 정상의 대열에 선 160년 전통의 '슈타인그래버' 수공예 피아노 회사(Steingraeber und Söhne), 세계 최대의 브리티쉬-아메리칸 타바코 담배생산라인, 거기다 동북으로는 독일의 대표적 삼림휴양지들 가운데 하나인 '가문비나무 산지'(Fichtelgebirge)와 남서로는 단연코 독일의 숨겨 진 보물로서 쥐라기에 형성된 구릉과 협곡 및 기암괴석들, 석회암 동굴들, 울창한 삼림 및 산책로들, 화석 수집지역, 암벽 위의 성들, 작은 호수들, 굽이쳐 흐르는 냇가에 멈춰 선 물레방아들을 품고, 태고의 신비를 고스란히 간직한 '프랭키쉐 슈바이츠'(Fränkische Schweiz)가 이 도시를 감싸고 있어, 최적의 문화적 자연적 조건을 가진 이 도시는 그의 815년의 기록된 역사 위에서 매년 5주간의 축제기간에 7만 여명의 방문객들을 맞이하고 있다.

제4장 바이로이트 축제의 경제적-문화적 대차대조표

1974개의 관객석을 보유한 바이로이트 축제극장은 매년 30회의 바그너작곡 오페라상연을 통해 최소한 54,000명에게 수많은 사람들이 부러워하는 값진 종합 예술적 기호상품을 제공하지만, 매년 약 80개국으로부터 쇄도하는 입장권 구입 신청 (2009년 438,136명)을 행복한 비명 속에서 연기시켜야하는 상황에 있다.[41] 한 장의 입장권을 손에 쥐기 위해 처음 신청 후, 그것을 매년 재확인하며 10년을 기다려야 한다는 소문이 사실인 셈이다. 축제시즌만을 통해 얻는

수익은 연간 수입의 1/4을 기록하는데, 이것은 한화 200억 원 정도에 해당한다. 거기다 연중 방문하는 1일 관광객 50만 명으로부터 180억 원의 수입을 올린다.[42] 두 여성 지배인에 의한 첫 시즌은, 그들 본인의 말에 의하면, 아주 만족스러운 결과들로 나타났다. 그들은 이미 보다 많은 바그너 애호가들을 확보하고, 보다 많은 사람들에게 바그너를 소개하고자, 권위 및 신비주의를 포기하고 실리주의의 길을 열어가고 있다. 그 가운데 가장 구체적인 예로서 세계적으로 클래식-레이블을 이끌어가며, 런던 소재 로얄 오페라 하우스의 자회사인 '오푸스 아르테'(Opus Arte)와 맺은 장기 CD및 DVD 생산계약이다. 2015년까지 매 년 하나의 새 연출작품으로서의 바그너-오페라를 CD 또는 DVD의 형태로 생산한다는 원칙 하에서, 이미 금년 중으로 《니벨룽의 반지》가 CD로 나오게 되며, 2010년에는 《트리스탄과 이졸데》가 DVD에 담긴다. 이 신제품들은 먼저 '블루 레이 디스크'(Blue Ray Disc)또는 다운로드-제품으로 시중에 등장하게 된다. 2015년 까지는 TV 및 영화분야에 바그너-오페라를 등장시키기 위해 상호 협력한다는 원칙에 쌍방이 합의했다.[43] 금년 시즌에 처음으로 시도된 '어린이들을 위한 바그너'를 기존의 축제극장 축제와 같은 비중의 중요성을 가진 제 2의 축제로서 발전시키기 위한 노력 또한 의미심장하다. 내년 시즌을 위해 '프랑크푸르트 브란덴부르크 국립오케스트라'(Das Brandenburgische Staatsorchester Frankfurt=BSOF)와 계약이 이루어졌고, 독일 내 전 학교들을 대상으로 인터넷을 통해 '탄호이저 의상경연대회'도 기획되었다. 2010년 시즌의 개막작품이 될 새 《로엔그린》의 연출자로 한스 노이엔펠스(Hans Neuenfels)가 결정된 것 역시 2009년 시즌의 종료 시점에 발표되었고, 또 하나의, 가까운 장래에 실현될 이벤트는 바로, 바그너의 나머지 세 초기오페라들에 대한 수용이다 (《요정들》, 《연애금지》, 《리엔찌》). 이것들은, 축제창시자의 결정에 따라, 당연히 바이로이트 축제극장이 아닌 다른 연주장 (가령, 시민회관)에서 상연될 것으로 여겨진다. 볼프강 바그너는 그의 할아버지의 유언을 지켜, 이 작품들을 바이로이트에서 상연하지 않았다.

'왜 바이로이트가 이다지도 호황을 이루는가?'에 대한 답변은 결코 단순하지 않다. 그러나 아무튼 그의 13편의 오페라와 다른 다수의 작품을 갖고서 바그너는 서양 음악사의 한 시대와 장르를 대표할 뿐 아니라, 그의 작품에 나타난 또는 숨겨 진 그의 음악적, 인문학적, 사회적, 역사적, 종교적 주제들과 논리들이 관심거리로서 큰 가치를 지니고 있음이 이미 동 시대와 후세대들 및 국제적으로 인정되었다. 이러한 내용을, 2009년 시즌을 위한 연습 일정이 시작될

41) Süddeutsche Zeitung Nr. 176 / Seite 13, Montag, 3. August 2009. 한편, 2009년 7월 25일자 'Festival Tribune Bayreuther Festspiele 2009'는 2면 (Seite 2)에서 다음과 같은 대략적인 숫자들을 제시하고 있다: 연간 입장권주문 500,000장, 방문객 (입장권소지자) 58,000명, 상연 30회, 입장권가격 14유로-225유로.

42) Die Welt. Bayreuther Festspiele 2009, Sommer 2009, i.

43) Nordbayerischer Kurier, 2009년 8월 26일자 11쪽 기사 참조.

무렵인 6월 16일에 독일 연방공화국 문화부장관 베른트 노이만(Bernd Neumann)은 국가적 관점, 바이에른 주의 관점, 독일 정부의 관점에서 각각, "바이로이트 축제는 우리 문화국가의 내걸 수 있는 한 간판이다!"[44], "바이에른과 오버프랑켄에 있어서 푸른 언덕은 독일의 올림푸스다"[45], "독일정부에 있어서 바이로이트 축제는 세계적으로 발산되는 광채를 가진 비교할 수 없는 문화이벤트다. 따라서 연방정부의 문화정책 속에서 이 축제에 아주 특별한 위치적 가치가 부여 된다"[46]라고 표현했다.

제5장 청산되지 않은 채 돌고 도는 과거사

한편으로 바이로이트 축제에 그림자처럼 따라 붙으며, 다른 한편으로 바그너의 직계 후손들이 서로 하나 되지 못한 가운데 여전히 직면해 있을 뿐 아니라, 전 세계의 지식인층에 의한 관심의 끈을 여전히 긴장상태로 유지하게 하는 하나의 테마는 역시, 파시즘 치하 '제 3제국'의 반 유대 이데올로기에 연루된 그들의 선조들의 역사다. 새 극장장이 된, 여전한 청소년 기질의 카타리나는 그녀가 열어 가는 새 시대에 아울러 가문의 명예를 회복하려는 강한 의지를 보이고 있다. 그녀는 모든 유관 문서고를 열고, 정치적 중립의 학자들로 구성된 한 연구소로 하여금 그녀의 가문의 과거사를 선입견 없이 재조명하도록 하겠다는 의지를 언론에 내보였으나, 전문가들을 보유한 큰 언론사들 가운데 더러는, 그녀의 가문과 나찌와의 연루는 이미 기정사실로 충분히 밝혀졌다는 견해를 보이고 있다. 그녀의 할머니인 비니프레드가 1926년에 나찌 정당인 NSDAP에 가입하였고, 히틀러가 그 후에 축제를 위한 특별 기금을 마련했다는 사실이 여기에서 테마의 핵심을 이루고 있다.

최근 바이로이트 축제극장은 우선, 종종 언론의 지적 대상이 되고 있는, 축제극장 아래쪽 공원 좌우에 설치된 리햐르트와 코지마 바그너의 흉상 앞에 그 제작자인 아르노 브레커(Arno Breker)의 이름과 그의 행적이 간단히 소개된 팻말을 추가로 세웠다. 이것은 극장 좌편의 넓은 잔디밭 입구에 서있는 리스트 흉상에도 마찬가지다. 아르노 브레커가 바로 나찌시대에 등

44) 'Die Bayreuther Festspiele sind ein Aushängeschild unser Kulturnation!' Rede von Kulturstaatsminister Bernd Neumann anlässlich der Präsentation der Bayreuther Festspiele in der Bayerischen Vertretung, Di., 16. 06. 2009.

45) 'Für Bayern und Oberfranken ist der Grüne Hügel der deutsche Olymp.' Die Bundesregierung: 'Rede von Kulturstaatsminister Bernd Neumann anlässlich der Präsentation der Bayreuther Festspiele in der Bayerischen Vertretung,' 같은 글.

46) 'Für die Bundesregierung sind die Bayreuther Festspiele ein unvergleichliches Kulturereignis mit weltweiter Ausstrahlung. Deshalb kommt ihnen auch in der Kulturpolitik des Bundes ein besonderer Stellenwert zu,' 같은 글.

용되어 활동한 인물이라는 점 때문이다. 이것은 바로, 지금껏 해명되지 않은 의문이나 소문들에 대처하는 새 극장장들의 자세를 보여주는 것으로서, 그들이 그것을 은닉하거나 덮어 두지 않고, 보다 적극적으로 그 진실을 해명함으로써, 많은 사람들의 의식 속에 축제 창시자와 다소간 이어져 있을 수도 있는 근대사의 이데올로기적 끈을 자르고, 그 한계선을 긋겠다는 의미로 보인다. 프란츠 리스트의 흉상아래에 설치된 팻말의 내용은 다음과 같다:

> 프란츠 리스트 (1811-1886)아르노 브레커(1900-1991)에 의한 인물흉상, 청동, 1976 아르노 브레커는 이 프란츠 리스트 묘사를 바이로이트 시의 위탁에 의해 창작했다. 그 후 1979년에 바이로이트 시의 위탁에 의해 코지마 바그너의 흉상이, 그리고 1986년에 리하르트 바그너의 흉상이, 1939년의 것과 같은 종류의 대리석 조각품 대신으로서 창작되었다. 브레커와 그의 양식은 특히 나찌 시대의 세도가들에 의해 높이 평가되었다. '형상화 된 지조' 또는 '양식이 된 세계관'으로 브레커의 작품들은 알베르트 슈페어(Albert Speer)의 건축처럼 제 3제국의 예술견해를 대표한다. 마찬가지로 그는 1945년 이후에도 수많은 위탁을 받았고, 특히 저명한 인사들의 인물흉상을 창작했다.[47]

한편, 바그너의 후손으로서 일종의 양심 선언자적 길을 걸으며 그의 혈족과 선조들에 대하여 비판적이며, 심지어 극좌성향을 나타내는 사람도 있다. 볼프강 바그너의 친아들 고트프리트(Gottfried Wagner, 1947-)가 그들 가운데 단연 대표적 인물이다. 그는 독일의 작곡가 쿠르트 바일(Kurt Weill, 1900-1950)과 문학가 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht, 1898-1956)에 의한 음악극 연구로 박사학위를 취득한 학자이며, 1992년 유대인 역사학자인 아브라함 펙[48] (Abraham Peck, 1946-)과 공동으로 '포스트 홀로카우스트 그룹'(Post-Holocaust-Gruppe)을 결성하여, 나찌 피해자 가족들과 가해자 가족들 간의 대화와 교류를 장려하고 있다.

언론 분야에서 금년 시즌의 바이로이트 축제에 하나의 모자이크 석 내지 오색의 바이로이

---

47) Franz Liszt (1811-1886) / Porträtbüste von Arno Breker (1900-1991), Bronze, 1976 / Arno Breker schuf diese Darstellung Franz Liszts im Auftrag der Stadt Bayreuth. 1979 folgte dann im Auftrag der Stadt Bayreuth die Büste Cosima Wagners und 1986 die Büste Richard Wagners als Ersatz für die gleichartige Plastik aus Marmor von 1939.
Breker und sein Stil wurde vor allem von den Machthabern in der Zeit des Nationalsozialismus geschätzt. Als 'gestaltete Gesinnung' und 'formgewordene Weltanschauung' repräsentieren Brekers Werke die Kunstauffassung des Dritten Reiches ähnlich wie die Architektur Albert Speers.
Gleichwohl erhielt er auch nach 1945 zahlreiche Aufträge und schuf vor allem Porträtbüsten prominenter Persönlichkeiten.

48) 아브라함 펙은 1946년 독일 란츠베르크 (Landsberg) 부근의 난민수용소에서 홀로카우스트 생존자의 아이로 출생 후 미국으로 이주했으며, 필라델피아의 가난한 흑인거주 지역에서 성장했다. 현재 그는 역사학자이자 신시내티에 있는 히브리 유니온 칼리지 (Hebrew Union College in Cincinnati) 내의 아메리카 유대인 도서관 관장으로 재직하고 있다.

트 형성에 하나의 필수적 색체로서 그 역할을 수행한 필립 올리비어(Philippe Olivier, 1952-) 교수[49]의 강연 역시 특기할 만하다. 그는 "밤은 물러간다"(Die Nacht weicht)라는 바그너-텍스트"[50]와 "나찌국가, 바이로이트 축제 그리고 글로벌화 된 문화윤리학"을 각각 주 제목 및 부 제목으로 채택한 가운데, 심도 있는 연설과 더불어 한편으로는, 흔히 거론되는 바이로이트 축제극장과 나찌-과거사와의 연계 또는 연상을 씻고자 하고, 다른 한편으로는 나찌에 의해 희생된 수많은 음악가들을 소개함으로써 20세기적 이데올로기의 비인간적 본질을 파헤쳤고, 궁극적으로 그 파시즘의 재발방지[51]를 위한 학문분야에서의 국제적 연합과 회합의 필요성을 강조했다.

제6장 바이로이트 무대의 베이스 연광철

이상과 같은 예술적, 문화적, 정치적, 사회적, 역사적 배경과 더불어 전 세계의 이목이 집중된 바이로이트 무대에서 바그너 음악의 새로운 해석자로서 혜성과 같이 등장하여 확고한 신뢰의 초석을 놓은 한국인 성악가가 있다. 이 무대와 관련된 고금의 수많은 성악가들에 의한 다양한 사례들과 전통, 열정과 성쇠가 현재의 성악가들에게 동일한 정도로 긍정적, 부정적 정보들로 작용하며, 오래된 오페라극장의 가장 중요하고도 민감한 영역인 무대에서 좌로나 우로 치우치지 않고, 그의 탁월한 성악 예술적, 언어적 재능 및 기질과 능력 그리고 학구적 열심을 결집하여 꾸준히 매 작품을 꽃으로 관 씌우는 성실한 대가가 바로 베이스 연광철이다. 그가 피우는 꽃은 필경 현지에서 '황제 꽃'(Kaiserblume) 또는 '오순절 장미'(Pfingstrose)라 불리는 '함박꽃'에 비교될 수 있겠다: 그의 정서적 뿌리인 동양문화가 키워 낸 원 줄기에 접목된 서양음악은 수변옥토에 선 한 그루 나무와도 같은 충실함과 풍부함을 힘입어 아시아와 유럽에 함께 피는 '유라시아'의 꽃, 특히 한국의 남쪽에 그리고 독일의 남부 프랑켄 지방에 왕성하게 서식할 뿐 아니라, 초기 오페라의 배경인 신화시대의 그리스에서 지하의 신 플루토(Pluto)가 필

49) 교수, 문필가, 문화사가 및 음악사가이자 바그너 전문가로서도 유럽전역에서 인정받는 필립 올리비어는 2009년 8월 19일, 오전 10시에 '젊은 예술인 축제' (Festival junger Künstler)가 기획한 '리햐르트 바그너와 프랑스' 제하의 콜로키움에서 "1911년부터 2009년까지 프랑스에서의 니벨룽의 반지: 이전에는 삭제로, 지금은 전체로"라는 내용으로 강연했고, 그의 글은 바이로이트 발행 8월 15/16일자 『북바이에른 사자』에 실렸다.

50) 4부작 《니벨룽의 반지》 (Der Ring des Nibelungen)의 마지막 편 《신들의 황혼》 (Götterdämmerung)에서 '첫 번째 운명의 여신' (Erste Norn)이 부르는 노래.

51) 여기에 그는 나찌 시대에 바이로이트와 나찌-히틀러의 관계에 대표적으로 동조했던 이탈리아, 스페인 그리고 일본을 거론하면서, 그들이 함께 국제적인 해명과 과거청산에 동참하기를 희망하고 있다. 아울러 그 필수적 정치상황으로 그는, 세 가지를 거론한다: 2007년부터 얼어붙은 독일과 프랑스 사이의 수상관저; 오늘날 이탈리아에서 확산된 국수주의; 그리고 전체주의의 위험, 특히 이란에서.

로스 전쟁 중 헤라클레스의 창에 찔려 입은 상처를 낫게 한 꽃이 바로 '파이오니아', 곧 함박이기에, 마법사 클링조르의 창에 찔려 영원히 아물지 않는 암포르타스 왕의 상처를 '파르지팔'로 하여금 치료하게 도우는 노 스승 '구르네만츠' 역의 연광철에게 이 꽃은 너무나 적합하다. 한편, 바그너는 오순절의 장미를 한창 키워내는, 어느 부활절의 매혹적 햇살 아래서 《파르지팔》을 구상한다. 이미 바이로이트와 관련된 베이스 연광철의 활동상은 종종 국내에 소개된 바 있지만, 새 출발을 선언한 2009년 바이로이트 무대에서 그의 위치와 중요성은 아직 국내에 보다 상세히 전해지지 않았기에, 바이로이트와 특별하고도 오랜 인연을 맺은 필자가 현지에서 스스로 사명감을 느끼며 그의 다양한 활동상을 간단하게나마 정리하고자 한다.

바이로이트는 당연히 유명한 세계의 오페라무대들 가운데 하나이기도 하지만, 성악가들 사이에 존재하는 하나의 색다른 중요성은 이른 바 다른 세계무대로의 진출을 위한 디딤돌 또는 도약판으로서의 기능이다. 수많은 성악가들이 바이로이트를 선호하는 것은 바로 이러한 연유에서다. 바이로이트 시즌의 개막 한 주간 전인 7월 17일부터 연속적으로 개최되는 각일의 총연습(Generalprobe)은 거의 중단 없이 실제 상연과 꼭 같은 형태로 진행되며, 관객의 입장은 창설자의 뜻에 따라 무료다. 그런데 7월 25일의 개막공연으로부터 시작되는 한 시즌의 연주에 임하는 독창자들의 자세가 오히려 유연한 반면, 이 총연습에 자신의 전 역량을 쏟아 최고의 음악을 만들고자하는 이유는 무엇인가? 그것은 바로, 그 자리가 가장 예리한 청각을 가진 음악 중계업자들이 예고 없는 시험관으로 배석하는, 이른 바 시험무대이기 때문이다. 바그너를 잘 해 낼 수 있으면, 사실상 다른 오페라들은 성악가들에게 훨씬 손쉽고 여유 있는 레퍼토리들에 속한다. 우선 모음과 모음의 연결에 비중이 두어지며, 나아가 목소리의 둥근 울림을 주로 추구하는 이탈리아식 벨칸토 창법만으로는 충족되지 않는 독일 오페라! 풍부한 모음과 선율적 움직임이 그 핵심을 이루는 남방 로마네스크 어족의 음악적 영향 가운데서 발달한 언어가 이탈리아어라면, 자음과 무성음의 비중이 보다 크며, 운율법과 박절법이 발달한 북방 게르만어족 언어들의 영향을 강하게 받은 음악이 바로 독일 성악이다. 다시 말해서, 음악에서 나온 언어 對 언어에서 나온 음악의 차이는 크다. 따라서 독일어로 노래하는 성악가는 무성음으로서의 '츠, 크, 트' 발음들을 분명하게, 모음에 한 템포 앞서 발음해야하는 것 이외에, 자음도 유성음화 시켜야 하는 과제를 가지고 있다.

바그너의 악극들은 종종 그야말로 난해하고, 끝없는 텍스트들이 흐르는 오케스트라 음악 위에서 낭창되는 형태를 보이며, 전반적으로 일반적인 오페라가 갖는 아리아와 레치타티보의 개념 없이 이 둘이 혼합된 형태를 취함으로 극과 음악의 비중이 평형을 이룬다. 이러한 특징을 강하게 나타내는 바그너의 후기 작품들과 주요 작인 4부작(Tetralogie) 《니벨룽의 반지》

는 그야말로 각 편이 긴긴 서사시를 방불케 하며, 가수들은 이 반복 없이 압축 및 도치된 텍스트를 고조된 어조로 청중에게 들려주어야 한다.

특히 이 발음 영역에서 연광철은 명실 공히 타의 추종을 불허하는, 자신의 입에 부여된 하나의 세계적 특허를 보유하고 있다. "텍스트 이해도에서 그는 절대적이다"(absolut große Textverständlichkeit)라는 문구는 그에 대한 거의 모든 평에 공통적으로 따라 붙는 수식어가 되었을 뿐 아니라, 성악가 및 오페라 애호가들 사이에 이미 상식이 되어 있다. 오페라 관객에게 가사의 이해가 극히 어려운 것은 이 장르를 쇠퇴하게 하는 가장 큰 문제점들 가운데 하나다. 이 분야에서 연광철은 독일어를 모국어로 하는 성악가들이 긴 역사를 통해 해결하지 못했고, 여전히 해결하지 못하는 하나의 커다란 과제를 훌륭하게 수행하고 있어, 항상 그들로부터 놀라움을 자아내게 하며, 이 발음상의 어려움 때문에 아예 엄두를 내지 못하는 대부분의 이탈리아와 로마네스크 언어지역 출신 성악가들에게도 그가 역시 모범이 되고 있다. 현재 바이로이트 무대에 단 한 명의 이탈리아출신 가수도 없다는 것이 이것을 단적으로 증명한다. 그는 독일어 발음에만 능한 것이 아니다. 이탈리아어로 된 《돈죠반니》, 《피가로의 결혼》, 《코시 판 투》, 《돈 카를로》, 《아이다》, 《라 보엠》, 《일 트로바토레》, 《리골레토》, 《토스카》등은 그의 대표적 애호 작이기도 하며, 불어 발음 역시 마찬가지다. 2007년 시즌 중인 8월 11일에 바그너연맹[52]의 특별 초청으로 바이로이트의 변방백작(바로크) 오페라 극장[53]에서 개최된 독창회에서 그는 불어와 독일어, 한국어로 노래했는데, 관객들은 그의 불어 발음 역시 완벽하다고 입을 모았다. 바이로이트 축제극장의 맨 위층 발콘(Balkon)석에 까지 깔끔하게 전달되는 그의 텍스트 조음(Artikulation)은 마치 티벳의 배음성가 가수들이 자아내는 울림과도 같이 가창 시 공명되는 음성의 최 상층부에서 음성으로부터 분리된 채, 별개로 들려지는 듯하다. 그것은 성대긴장과 음성공명을 절묘한 상태로 조화시키며 유지해 나가기 때문일 것임에 분명하다. 따라서 그의 탁월한 발음은 그의 발성법과 가창법에 기초하고 있다고 볼 수 있다. 이 부분을, 위에 소개된 독창회 비평가는 신문기사에 비교적 상세히 분석적으로 언급하고 있다. 즉, 베이스인 연주자가 그의 긴 성대를 어떻게 긴장시켜서 커다란 도약 음정을 듣는 사람이 눈치 채지 못할 만큼 단절 없이 자연스럽게 해결 하는가에 대한 상론이었다. 사실, 바이로이트 무대에서 각광받은 플라치도 도밍고도 발음 면에서는 관객의 기대에 부응하지 못했다. 2000년 시즌의 《발퀴레》 무대연습을 객석에서 관람한 필자는 몇몇 독일인 동료

52) 'Richard-Wagner-Verband Bayreuth e. V.' 이 협회의 목적은 다음과 같다: 1) 바그너 작품에 대한 관심을 불러일으키고, 이해를 깊게 함; 2) 바그너의 고무에 의해 설립된 리햐르트-바그너-장학재단을 지원 함: 3) 바이로이트 축제에 관여함: 4) 예술가적 후세를 장려함: 5) 바이로이트시의 문화 프로그램을 함께 꾸밈.

53) Markgräfliches Opernhaus, 1744-1748년 건립.

합창단원들이 하는 말을 들었다: "난 아쉽게도 1막 내내 그에게서 단 한 단어도 알아듣지 못했다." "궁극적으로 가수는 두 짝의 성대를 가지고 노래하지요"라는 한마디 말로 연광철은 종종 그의 심원한 가창법에 대한 구구절절한 설명을 대신하지만, 여기에 감춰진 의미는 엄청나다. 이것은 곧, 한편으로 성대의 필요 적절한 긴장을 망각한 채 노래하거나, 다른 한편으로 성대에 과다한 압박을 가하는 수많은 자칭 벨칸토 성악가들에게 가하는 일침이 된다.[54] 그의 가창 목소리는 극도로 유연하다. 다음으로 그가 강조하는 것은 "목소리를 항상 가장 높은 위치에 두라"라는 말이다. 이것은 가장 일반적인 개념들 가운데 하나일 수 있다. 그러나 여기에도 많은 뜻이 담겨있다. 무엇보다 날숨을 놓치면서 노래해서는 안 된다는 말로 이해되며, 이것 역시 성대의 올바른 긴장과 직결되는 요소다. 이것은 아울러 벨칸토의 대가 엔리코 카루소가 한 말과도 상통한다: "날숨의 극히 작은 조각까지도 전부 소리로 바꾸어라." 이것은 역으로, 성대의 이상적인 사용을 통해 숨을 최대한 아껴야한다는 의미가 된다. 궁극적으로 숨을 아끼는 것과 성대의 긴장은 직결되며, 이 두 개념은 곧 목소리를 가장 높은 위치에 두는 것과 상통한다. 다시 말해서, 앞의 두 개념을 통해 잘 압축된 몸속의 기류는 두성 공명강으로 항상 이어져 있어야 한다는 말로 이해된다.

연주 평에서 연광철이 종종 듣는 말 가운데는 '따뜻한 목소리'와 '심오한 목소리'도 포함된다. 그의 목소리는 강하지만 부드럽고 진지하며, 항상 세련미를 가지고 있다. 따뜻한 목소리를 생산하기 위한 큰 부분은 우선 선천적인 음색에 있기도 하지만, 발성기법적으로 볼 때 깊은 호흡과 잘 열려지고 긴장 완화된 인두가 그 관건이다. 수많은 오페라 가수들이 가진 문제가 바로 이 부분에 있는 경우가 허다한데, 특히 이미 상당한 갈채를 받는 테너들에게서 이 미해결의 과제가 종종 가시화된다. 바이로이트 무대에서 연광철의 파트너로서 노래하는 테너들(《라인의 황금》, 《발퀴레》, 《파르지팔》)은 더욱이 그와 현격한 대조를 보이며 그의 그늘에 서있다. 현재 상연되고 있는 《발퀴레》에서 정작으로 무대를 지배해야 할 영웅 '지그문트'의 목 닫힌 가창은, 오히려 무대와 객석을 가득 메우고도 남는 난폭한 사냥꾼 '훈딩'(연광철)의 노성에 절대적으로 덮여버리며, 배역 편성에서 국제성을 가장 강하게 보이는 《파르지팔》에서 연광철은 심지어 이 오페라를 구출하고 있다는 인상을 관객으로 하여금 받게 한다. 이러한 상황은 2002년 필립 아를로(Philippe Arlaud)의 새 연출작으로 무대에 올려 진 《탄호이저》에서도 분명하게 연출되었다. 그 때 베를린의 조간지인 'Berliner Morgenpost'는 "바이로이트 무대에서 유일하게 한 베를린 사람만이 광채를 발하고 있다"고 보도했다. 당시 '베를린 보리수길 국립극장'(Staatsoper unter den Linden in Berlin)에 몸담고 있던 연광철을 두고 한

54) 이것은 동서고금의 수많은 성악 성악가들과 성악 초보자들에게서 나타나는 문제인데, 성대의 긴장이 적절하지 못할 경우, 음성의 경직이 거기에 뒤따르게 된다.

말이다. 한 막의 끝이나 공연의 끝에 성악가들이 받는 갈채는 상당히 다양한 종류로 나누어진다. 박수소리의 크고 작음이 결코 그 전부는 아니다. 관객의 정서적 동요가 실린 감격의 박수는 그리 크지 않더라도, 그 생동적 분위기를 통해 전해진다.

2009년의 첫 공연들에서 연광철은 언제나 그렇듯 그의 역할에 아쉬운 부분이 전혀 언급되지 않은 가운데, 오로지 긍정적 문구들로만 이루어 진 평을 수확했다. 《라인의 황금》에 대한 첫 공연 비평에서 그가 수확한 '축제의 큰 도량'(Großes Festspielformat[55])이라는 말은 지금까지 받아 온 평들을 기초로 한 한 차원 높은 표현이며, 《파르지팔》 평에서 그에게 붙여진 '바이로이트 축제의 원생암석 [原生巖石]' (Bayreuther Festspiel-Urgestein)[56]은 그가 바로, 바이로이트 무대가 가장 믿고 내놓을 수 있으며, 성악 영역의 기초를 이루는 예술가 또는 한마디로 바이로이트의 중요한 자산에 속한다는 의미로 이해된다. 바그너의 마지막 작품인 《파르지팔》 (Parsifal)은 그리스도교를 기초로 하고, 불교를 포함한 다종교 또는 복합 종교적 성향들이 총 망라된 진지한 내용과 분위기를 가지고 있으며, 마치 전례음악에서처럼 전통적으로 박수를 치지 않는 전통이 있으나, 오늘날은 그 전통이 점점 약화되어 간다. 가령, 1막 이후에는 몇 년 전까지만 해도 박수가 나오지 않았으나 2009년 시즌에서는, 2막의 종료와 대조적으로 가수들의 무대인사가 없음에도 불구하고 상당수의 관객들이 적극적인 박수를 보냈다. 작곡가가 '오페라' 대신 '무대축성축제연주'(Bühnenweihfestspiel)라는 제목을 붙인 것에 대한 평은 다양하며, 그 가운데는 조소적인 것도 포함된다. 결국, 미래의 극음악이 잠재적으로 오페라와 숭배의식 사이에 위치할 것이라는 오늘날의 예견(W. Rihm)[57]으로 보나, 자기 자신에 대한 비밀스런 우월자의 웃음(F. Nietzsche)[58]이라는, 시대를 앞선 동시대적 통찰이 《파르지팔》에 적중한다. '무대축성축제연주'는 우선 네 단어로 된 합성어로서, '무대'와 '연주'는 극장의 일반적 특성을 나타내지만, '축성'과 '축제'는 '숭배'의 의미가 강한 '승화' 내지 '성화'의 분위기를 대변한다. 이것은 이 음악을 이해하게 하는 길잡이로서, 음악을 매개로 한 '예술종교'의 창설을 작곡가가 의도했다는 것을 감상자는 어렵지 않게 감지한다. 여기서 기사장인 '구르네만츠'역(연광철)은 사실상 이 극 전반을 이끌고 지배하며, 질서를 세우는데, 그것은 곧, 기사생도들과 타이틀 역의 순진무구한 청년 '파르지팔'을 지도하고, 그에게 거룩한 직위를 부여하는 세례를 행한 후, 마침내 스스로 그를 섬기는 신하가 되는 것이다. 따라서 당연히 역의 분량도

55) Nordbayerischer Kurier, 2009년 7월 29일, 18.
56) 이어지는 다음 주석 참조.
57) "Die Position zwischen Oper und Kulthandlung [...] ist Zukunftspotential für Musiktheater." 인용: Programmheft *Parsifal.*' Bayreuther Festspiele 2009, 23.
58) "Ist der Parsifal Wagners sein heimliches Überlegenheits-Lachen über sich selber [...]" 인용: 위의 책, 22.

가장 크며, 가시적으로도 부각된다. 독일의 근대사를 바그너의 바이로이트 생가 (Wahnfried, 현재 박물관)를 배경으로 하여, 상징적 인물들을 등장시키는 착상으로[59] 해석해 내어 비상한 관심을 불러일으키고 있는 노르웨이 출신 슈테판 헤어하임(Stefan Herheim)의 연출 《파르지팔》 (2008)은 이탈리아 출신 다니엘레 가티 (Daniele Gatti)의 지휘와 다양한 색체의 국제적 등장인물(구르네만츠: 한국, 파르지팔: 영국, 암포르타스: 독일, 티투렐: 브라질, 쿤드리: 일본, 클링조르: 독일 등)로 수행되고 있으며, 특히 2009년 시즌을 통해 향후 바이로이트 무대의 잊혀 지지 않을 숭배작이 될 것이라는 전망도 나오고 있다. 여기서 연광철은 두드러진 한 극중 인물의 이상적인 이미지를 한 치의 흐트러짐 없이 지키고 있다.

> 바이로이트 축제의 원생암석인 연광철의 구르네만츠는 흠잡을 곳이 없다: 화려하고 서정적으로 설명하는 목소리에다, 가장 큰 텍스트이해의 가능성과 편안하고 따뜻한 베이스적 음색이 그것이다.[60]

한 가수의 성악가적 자질에 대해 선천적, 후천적 요소들의 척도를 적용하여 분명하게 구분 또는 분석하는 것은 거의 불가능한 일이지만, 연광철의 성악적 잠재력, 기질, 표현력, 재치, 조음 등에 대하여 사람들은 그의 증언들을 토대로, 그가 이것들을 성장환경의 영향을 통해 상당 부분 체득했음을 미루어 짐작할 수 있다. 사실상 이 두 영역은 상호 불가분의 관계에 있다. 그의 증언은 여기에 상세히 소개될 수 없지만, 몇 마디 말로 다음과 같이 서술될 수 있겠다: 그가 성장기에 자연과 더불어 산야를 섭렵하고, 계절의 변화와 동식물의 성장을 가장 가까이서 지켜보고 그것들을 돌보며, 하나에서 열까지 직접적인 경험을 통해 익히고, 종종 어둠이 깃든 어느 하교 길에 홀로 묘지가 수두룩한 고개를 넘으며 두려움의 극치를 체험하고, 공업학교 학생의 기질을 살려 리어카와 스케이트를 직접 만들고, 부모님을 도와 농사일을 하며, 앞길을 몸소 헤쳐 나가야 했던 1970-80년대의 한국 농촌은 무한한 잠재력과 창의력의 씨앗을 가슴에 품어 키워가기에 이상적인, 그야말로 제 2의 어머니 품으로서, 결코 전후복구와 농어촌 근대화로 이어 진 시대적 악조건의 교육환경만은 아니었음을 지금 그가 유감없이 보여주고 있다. 자연 속에서의 체험학습은 유럽 국가들이 필수적으로 시행하고 있는 유아, 어린이 및 청소년 교육영역이다. 따라서 연광철은 최적의 환경에서 자라났으므로, 결코(영국의 폴 포츠와 같은) 개천에서 난 용이 아니라, 절대적으로 용궁에서 난 용이다. 그의 첫 바이로이트 무대였던 1996년 볼프강 바그너의 마지막 연출작 《뉘른베르크의 마이스터징어》에서 그는 '한 야경꾼'(Ein Nachtwächter)역을 맡아, 그 짧은 소절을 노래하는 동안 의미심장한 가창으

59) 가령, 태어나는 아기와 커가는 아이를 각 시대의 시작 및 흐름에 결부시킨 점이 그러하다.
60) *Nordbayerischer Kurier*, 2009년 8월 4일, 15.

로 매 공연 시 청중들로 하여금 그에게 귀를 기울이게 했고 (그와 같은 해에 합창단에서 활동을 시작한 필자는 오늘날까지 그를 바이로이트 무대와 극장에서 뿐 아니라, 잦은 사적 교류를 통해 줄 곧 지켜보아오고 있다), 2002년 《탄호이저》의 극중 최고실권자인 튀링엔의 '지방태수 헤르만'역에서 그를 경험한 모든 사람들의 뇌리에 자신을 각인하기 시작했다. 그 당시 연광철의 역할에 스스로 답할 수 없는 커다란 의문을 품게 된 한 비평가는 자신의 그 의문 자체를 신문에다 묘사했다: '대체 어떻게 멀고 먼 나라 한국에서 온 한 현대 성악가가, 중세 독일의 인자한 지방태수를 그다지도 깊이 있고, 실감나게 대리할 수 있단 말인가?' 연광철의 다소 우수가 담긴 따뜻한 목소리와 고음에서 매끈히 한 타래의 고운 실이 풀려나듯 한 감성적 피아니시모는 분명, 이 오페라를 감상한 한국인들에게 19세기 후반에 바그너가 중개한 중세 유럽과 1970-80년대의 한국을 이어주는 공통적 요소들을 찾게 하고 또 발견하게 했다. 그것은 필경 삶의 본래적 기초, 곧 '자연'과 '전원'을 뿌리내릴 대상으로 하여 유년기, 청소년기에 한껏 섭취한 정신적, 정서적 자양분으로 인함이라 하지 않을 수 없다. 이러한 사실은 2005년의 《트리스탄과 이졸데》에서 '마르케 왕으로 분(扮)한 그에게서도 여실히 나타났고, 그는 더 좋을 수 없는 평들을 수확했다. 한국 내에 이미 소개된 '바그너가 찾던 바로 그 목소리'의 뿌리는 따라서 놀랍게도 1970-80년대의 한국에 있고, 그 열매는 실로 풍성하다: 베를린과 바이로이트를 거쳐 그는 2004년에 미국의 '메트로폴리탄 오페라', 2008/2009년 시즌에는 영국 '코벤트 가든 오페라'에 데뷔했다. 그는 현재, 오스트리아의 빈 국립 오페라, 미국의 '메트로폴리탄 오페라' 및 '워싱턴 국립 오페라', '스페인의 테아트로 레알 마드리드' 및 '바르셀로나 대극장', '베를린 보리수길 국립 오페라', '프랑크푸르트 오페라' 등, 세계 유수의 오페라 극장들에서 주도적인 가수로 활약하고 있으며, 유럽 전역의 극장들에 초청되고 있다. 그는 베이스로서 오페라 영역에서 이미 거의 모든 비중 있는 고전, 낭만 시대 및 상당수의 바로크 후기 (특히 헨델) 작품들을 이미 섭렵했다: 《피가로의 결혼》, 《돈죠반니》, 《코시 판 투테》, 《마술피리》, 《피델리오》, 《일 트로바토레》, 《아이다》, 《돈 카를로》, 《리골레토》, 《아이다》, 《악마 로베르트》, 《파우스트》 (구노), 《티프란트》 (달베르트), 《라 보엠》, 《토스카》, 《악마 로베르트》, 《로엔그린》, 《뉘른베르크의 마이스터징어》, 《탄호이저》, 《라인의 황금》, 《발퀴레》, 《트리스탄과 이졸데》, 《파르지팔》, 《엘렉트라》, 《살로메》, 《리날도》 등.

한국 내 관객들이 오페라 티켓을 구입하여 바이로이트로 향할 수 있는 유일한 창구인 '한국 바그너협회'(회장: 김문환교수, 서울대)를 통해 한국으로부터 오는 관객이 아쉽게도 없었던 2009년 시즌에 무대에 선 그를 대하는 한국인 관객의 감회는 실로 크다. 아무리 예술 활동

과 국가의식을 연계시키지 않는 사람이라 할지라도 한국인이라면, 누구나 그에게 열광하는 관객들 속에서 하나의 생각을 뇌리에 떠올리지 않을 수 없다: '어느 정치인이나 경제인보다 더 분명하게 세계인들의 의식 속에 한국을 각인하는구나!' 오늘날의 독일과 같은 국가의식이 약한(또는 심지어 터부시 된) 자유주의 사회에서도 사람들은 여전히 유명 인물들의 출신지나 국적에 관심을 가지니까 말이다. 연광철은 많은 성공적인 성악가들이 종종 품어서 키우는 배타적 성향과 거리가 먼 사람으로 뿐 아니라, 그의 목소리에 일치하는 따뜻한 성품의 진지한 베이스 가수로 동료들 사이에 알려져 있다. "저는 목소리가 나는 동안 노래하고, 나지 않으면 고향으로 되돌아가 농사를 지을 겁니다"라는 명쾌한 그의 발언은 분명 야심찬 성악가의 사고답지 않게 들리지만, 그것의 이면에는 세계적 성악가가 그 생명력을 오래도록 가지는 것이 자신의 재능과 의지만으로 되지는 않는다는 것을 말하려는 듯하다. 바로, 감사와 겸허함이다. 이제 바이로이트 무대는 확고히 그에게 세계를 향한 회전판이다. 그는 심오한 목소리로 세계인의 심금을 울리며 용기를 북돋아 주는 탁월한 성악가다.

제7장 나가는 글

인류 역사에서 무대의 발달은 동서고금을 막론하고 거의 예외 없이 한 국가 또는 사회의 문화적, 경제적 수준과 템포를 같이한다. 후자에 해당하는 이 두 분야에서 한국은 오늘날 단연코 세계의 국가들을 이끌어 가는 위치를 점령하였으며, 무대분야 역시 이와 보조를 맞춰 나아가는 듯하다. 그렇다면 음악과 극을 아우르는 무대예술 분야들을 점검할 때가 무르익었다고 생각된다. 서양음악사가들은 바그너의 위치를 매우 중요시 할 뿐 아니라(심지어 베토벤과 같은 정도로 비중을 두는 사람들도 있다), 그가 나타났다기보다 오히려 시대가 그를 기다렸다는 입장을 취하기도 한다. 바그너의 작품들 가운데 몇몇은 극음악이 발전 해 이를 수 있는 한계선, 곧 극치에 서 있다는 것을 수많은 음악학자들이 주장하고, 시인한다. 보다 실제적으로 그의 음악을 들여다보면, 거기에는 수많은 음악적, 극적 착상들이 발견되고, 그것들은 그가 꿰뚫고, 파헤치고 이해한 인간의 원초적 욕구들과 그것들이 나타나는 양상을 묘사하는 수단으로 사용됨을 알 수 있다. 그에게 있어서 이른바 유도동기는 대상의 상징 뿐 아니라, 심리의 민감한 변화를 대변하는 기능도 한다. 아울러 작곡 기법과 착상, 악기의 사용과 관현악기법 등에서 그는 감정표현, 음향효과를 위한 수많은 음악적 혁신을 감행했고, 복잡한 줄거리를 가진 극들을 고유의 작곡기법을 통해 음악으로 전환 및 표현하는 데 능했다. 그는 다독자였고, 천부적인 통찰력으로 고대와 중세의 수많은 신화 및 전설들을 각색하여 새로운 줄거리의 극들을 고안해 내고 그 대사를 직접 썼는데, 종종 두운법에 기초한 운문으로 상론했으며, 스스로

창안한 고유한 개념들의 잦은 사용과 더불어 종종 도치된 까다로운 문법으로 텍스트를 표현했다. 무엇보다 중요한 음악적 특성은, 많은 사람들에게 마치 하나의 마약과도 같이 그들을 제압하고, 마법으로 묶어버리며, 끊임없이 동경하게 하는 것 이외에도, 각각의 극 속에 인생사에 일어날 수 있는 수없는 사건들과 얽히고설킨 복잡한 심리적 변화와 갈등들을 통한 인물묘사에 뛰어나, 후세의 많은 사람들이 거기서 공감과 교훈을 얻을 수 있다는 말로 쉽게 표현가능하다. 어쩌면 그의 악극은 심리적, 정신적 요구사항들을 담은 영화음악이며, 순수한 한 사람의 희생, 곧 사랑(대부분 여인)을 통한 저주받은 영혼의 구원이 그 거시적 모티브다. 궁극적으로 그의 종교는 예술이다. 바그너는, 자신이 원했든 원하지 않았든, 바이로이트를 통해 자신의 이름과 자신의 후손들까지 자신이 발명해 낸 마법의 영역으로 빠져들게 했는데, 그 곳은 곧 돌고 돌며 모든 일들이 다 일어 날 수 있는 인생 무대의 축소판이다. 바그너와 연관되어 종종 인용되는 사회학자 아도르노(Theodor W. Adorno)의 말 "예술은 진실이고자 하는 거짓으로부터 해방된 요술이다"는 같은 맥락에서 이해된다.

바그너 자신은, 그가 내세운 소위 '총체적 예술작품'(Gesamtkunstwerk)처럼 그가 다룬 모든 것으로 대변되고 환원 된다. 이 총체적 예술작품에 기초한 그의 악극들은 소질 면에서나, 음악적 수행 면에서 공히 극음악의 가장 까다롭고, 높은 수준에 해당한다. 그것을 통해 그는 그의 후속 세대 작곡가들에게 영향을 끼쳤고, 표현 불가능한 것의 표현으로서 무한선율, 반음계의 재치 있는 사용을 통한 조성탈피 또는 무조성 음악으로의 가능성을 제시함으로써(특히 《트리스탄과 이졸데》) 현대음악의 한 돌파구를 열었다. 이로써 그는 음악 후세로 하여금 아무튼 (그로 인해 넘어져 그를 등지든, 그의 제자가 되든), 그를 지나쳐 갈 수 없게 만들어 놓았다. 이러한 비중을 인지한 음악 세계는 음악극 창작 면에서 그를 모차르트와 같은 천재의 범주에 넣는다.

한국의 오페라계는 1970년대에 바그너를 주목했고, 순수 한국인 음악가들의 능력으로 그의 첫 대작인 《방랑하는 화란인》 (1974), 특히나 까다로운 《로엔그린》 (1976) 그리고 《탄호이저》 (1979)를 한국어 가사로 상연했다. 그러나 그 이후 오늘날에 이르기까지 일본과 러시아의 등을 바라보는 것으로 만족하고 있을 뿐 아무런 움직임 없이 머물렀다. 곧, 후진한 셈이다. 한편, 한국바그너협회는 2009년 송년음악회로 《탄호이저》에 나오는 주요 아리아와 이중창들을 콘체르탄테 형식으로 무대에 올렸다. 성악과 기악 분야에 공히 바그너를 해 낼 수 있는 탁월한 음악가들이 즐비한 지금이 바로 한국의 음악계가 문화적으로 놓친 것들을 만회하는 심정으로 반드시 바그너에 관심과 역량을 집중해야 할 때다. 이것이 바로, 경제 분야를 기형적으로 독주하게 하지 않는 길들 가운데 하나이기 때문이다.

검색어 리햐르트 바그너(Richard Wagner), 바이로이트축제(festival in Bayreuth), 베이스 연광철(Bassist Kwangchul Youn), 카타리나 바그너(Katharina Wagner), 에파 바그너-파스키에(Eva Wagner Pasquier), 바이로이트 공공 관람(Bayreuth Public Viewing), 지멘스 축제의 밤(Siemans Festspielnacht), 어린이를 위한 바그너(Wagner für Kinder)

참고문헌

Bayreuther Festspiele 2009. *Theater als Fest-Fest als Theater.* 『축제로서의 극장-극장으로서의 축제』 (심포지엄 프로그램).

Bayreuther Festspiele 2009. *Parsifal.* (Programmheft 프로그램 설명서).

Die Welt. 『디 벨트』 (신문). Sonderausgabe Bayreuther Festspiele 2009.

Die Zeit. 『디 짜이트』 (신문). Juli 2009.

Nordbayerischer Kurier. 『북바이에른 사자』 (신문). Juli-August 2009.

Rede von Kultusminister Bernd Neumann anlässlich der Präsentation der Bayreuther Festspiele in der Bayerischen Vertretung. 『문화부장관 베른트 노이만의 바이에른주 대표격으로 바이로이트 축제 소개에 즈음한 연설』. In *Presse-und Informationsamt der Bundesregierung von Di.* 16. 6. 2009.

Stadt Bayreuth - Amt für Öffentlichkeitsarbeit Neues Rathaus. *Das Bayreuth Magazin.* 『바이로이트 회보』. Nr. 3/2009.

Süddeutsche Zeitung. 『남독신문』. Juli-August 2009.

Abstract

New Era in Bayreuth's Wagner Festival 2009

Chae-Heung Lim

A new era begins as two women lead the Wagner festival in Bayreuth, which is unique is many aspects. Katharina Wagner (31) and her step sister Eva Wagner - Pasquier (64) have taken upon the new challenge and successfully completed their first season in 2009. This reminds lovers of music of the time after World War II, in the 1950ties, when the two brothers Wieland and Wolfgang Wagner restored the honour of the opera festival again, after the Nazis had abused it for their propaganda. Although the two sisters have different tasks, Eva is responsible for the cast and Katharina for the productions, it is usually the younger sister who represents the festival in public. She has announced a new brand of Bayreuth, the festival will leave the familiar paths of seclusion and is going to open up in different directions instead. Examples to be mentioned are the 'Siemens Festspielnacht' with public broadcasting and web stream ('Tristan und Isolde' 2009), 'Wagner für Kinder' a stage production for children (2009 'Der fliegende Holländer' - The flying Dutchman 2009), lectures about stage productions , Symposia und regular publications from Bayreuth on CD, DVD und Blue Ray Disc by Opus Inc©. Future plans are to stage three early works of Richard Wagner in Bayreuth, but not at the festival theatre. The vision is to create a modern, open and international festival. That is why she has announced the motto: 'Bayreuth opens up to new ideas'.

Though critics fear that due to that new, open way of the new leaders of the festival, Bayreuth may lose its unique atmosphere it offers.

The 2009 opera season was full of events: There was the traditional 'Festival of young artists' with 300 participants from 29 countries, which took place for the 59th time, a meeting of 225 students of music from 35 countries, organized by the 'Richard Wagner scholarship committee', which has taken place for 127 years, lectures of introduction into the stage productions offered by three speakers: Dr. Sven Friedrich at 'Wahnfried', Katja Leber at the choir room of the festival theatre (about stage concepts) und Stefan Mickisch at the rooms of a church -, Daniel Barenboim's first concert with his 'West-Eastern Divan Orchestra', following an invitation by the 'committee of the friends of Bayreuth', a lecture by Philippe Olivier (from Paris) about 'The Nazis, Bayreuth festival and global cultural ethics' and the first ever strike at Bayreuth's festival theatre which resulted in a rise of the ticket prices.

Anno Mungen, professor at Bayreuth University, announced the anniversary 2013, Called

'WWW 2013' (Wagner World Wide 2013) with different projects, for example at the Symposium on August 20th 2009 at the festival theatre.

Bassist Kwangchul Youn impressed and delighted not only the audience of the opera festival but also his fellow Koreans with his vocal power. Again he took upon three roles (Fasolt, Hunding und Gurnemanz) and was referred to by critics as 'a great scale singer' and 'one of the first at Bayreuth'.

『연세음악연구』 연구윤리 규정

제1장 목적

이 규정은 본 학술지 『연세음악연구』의 논문게재와 관련하여 연구자와 편집위원 및 심사위원의 연구윤리를 확립하고 준수하도록 하는 데에 목적을 둔다.

제2장 연구자 윤리 규정

제1조 위조 및 변조

연구의 자료, 과정, 결과를 허위로 만들어 내거나 의도적으로 조작하여 연구의 진실성을 해치는 것은 위조 및 변조 행위에 해당하며 연구부정행위로 간주한다.

제2조 표절

이미 발표되거나 출판된 타인의 연구내용 및 결과물에서 전부 또는 일부를 출처의 정확한 명시 없이 가져와서 그대로 사용하거나 변형된 형태로 사용하는 것은 표절에 해당하며 연구부정행위로 간주한다.

제3조 중복게재 및 이중출판

1) 연구자는 이미 출판된 자신의 연구물이나 게재 예정 혹은 심사 중인 연구물을 이중투고, 이중 출판할 수 없다.
2) 연구자 본인의 연구결과를 적절한 인용절차를 거치지 않고 중복하여 출판하는 경우도 중복게재로 간주한다.
3) 이미 발표된 연구결과물들을 모아서 더 긴 논문이나 저서로 출간하는 경우는 중복게재에 해당하지 않는다. 단, 이 경우에도 이미 발표된 결과들을 적절한 인용절차를 거쳐 실어야 한다.

제4조 인용 및 참고 표시

1) 공개된 학술자료를 인용할 경우 해당 정보를 정확하게 기술하고 반드시 출처를 밝혀야 하며 개인적 접촉을 통해 입수한 자료의 경우에는 정보 제공자의 동의를 거쳐 인용해야 한다.
2) 타인의 글을 인용하거나 아이디어를 차용 또는 참고할 경우 반드시 각주를 통해 인용, 차용 및 참고 여부를 밝혀야 하며 이러한 표기를 통해 독자로 하여금 선행연구와 연구자 본인의 생각을 구분할 수 있도록 해야 한다.

제3장 편집위원(회) 윤리규정

제1조 편집위원(회)은 투고 논문의 게제 여부를 결정하는 모든 책임을 지며 연구자의 인격과 학자로서의 독립성을 존중할 의무를 지닌다.

제2조 편집위원(회)은 투고된 논문 저자의 성별, 나이, 소속 기관 또는 사적인 친분과 관계 없이 단지 투고 논문 심사 규정에 근거하여 공정하고 객관적으로 심사를 진행해야 한다.

제3조 편집위원(회)는 학술활동, 전문성 등을 고려하여 해당 분야에 전문성을 갖춘 심사위원을 선정하여 투고된 논문의 심사를 의뢰해야 한다. 동일 논문에 대한 평가가 심사 위원 간에 현격한 차이를 보일 경우 최종 결정은 편집위원회의 판단에 따른다.

제4조 편집위원은 투고 논문의 게재 여부가 결정될 때까지 심사자 이외의 사람에게 연구자 에 대한 사항이나 논문 내용을 공개할 수 없다.

제4장 심사위원 윤리규정

제1조 심사위원은 의뢰받은 논문을 심사기간 내에 성실하게 평가하여 그 결과를 편집위원(회)에게 통보한다. 만약, 논문을 평가하기에 자신이 적합하지 않다고 판단될 경우, 즉시 편집위원(회)에게 그 사실을 알려야한다.

제2조 심사위원은 개인의 학술적 신념이나 저자와의 사적 친분과 상관없이 객관적 기준에 의해 공정하게 논문을 평가하여야 하며 논문을 탈락시킬 때에는 반드시 충분한 근거를 명시해야 한다.

제3조 심사위원은 논문 심사 시 논문 저자의 인격과 학문적 독립성을 존중해야 하며 저자를 비하하거나 모욕하는 표현은 삼가야 한다.

제4조 심사위원은 투고 논문이 심사를 통과하여 학술지에 게재될 때까지 논문의 저자와 논문의 내용에 대해 비밀을 유지해야 하며 논문 평가와 관련하여 타 연구자와 논의할 수도 없다. 또한, 논문이 게재된 학술지가 출판되기 전에 저자의 동의 없이 논문의 내용을 인용할 수 없다.

제5장 연구윤리 위반에 대한 처리

제1조 연구윤리 위반에 대한 의혹이 제기된 경우 편집위원회는 위반 혐의에 대해 적절한 조사와 처리를 해야 할 책임을 진다.

제2조 연구윤리 위반 혐의를 받는 자는 편집위원회의 조사에 성실히 협조해야 하며 반론을 제기할 수 있는 권리와 기회를 가진다. 편집위원회는 이를 적절히 보장해야

한다.

제3조 편집위원회는 최종 징계 결정까지 연구윤리 위반 혐의를 받는 연구자의 신원 및 정보에 대한 철저한 비밀을 보장해야 한다.

제4조 조사 결과 연구윤리 위반이 확정된 경우 편집위원회는 다음과 같이 조치한다.

1) 연구 윤리를 위반한 논문은 본 학술지 게재를 불허하며 이미 게재된 논문의 경우 학술지 논문 목록에서 삭제하고 이 사실을 해당 연구자에게 통보한다.

2) 연구윤리를 위반한 논문의 저자는 이후 3년간 본 학회지에 논문을 투고할 수 없다.

제6장 심사윤리 위반에 대한 처리

제1조 심사위원이 본 규정의 제4장 제2조 또는 제3조를 위반했을 경우, 편집위원회는 그 위반 사항에 대해 적절한 조사를 할 책임을 진다.

제2조 심사윤리 위반 혐의를 받는 심사위원은 편집위원회의 조사결과에 대해 반론을 제기할 수 있는 권리를 가진다.

제3조 심사위원의 위반 여부는 조사 결과를 토대로 편집위원회가 결정한다.

제4조 심사윤리 위반이 확정될 경우 해당 심사위원은 이후 3년간 본 학술지의 논문 심사를 할 수 없다.

부 칙

본 규정은 제정일로부터 시행한다(2009년 11월8일).

『연세음악연구』 편집 체제

I. 기본체제

1. 원고는 한글 작성을 원칙으로 하며, 한글(hwp) 파일로 제출해야 한다.
2. 원고는 제목, 저자명, 본문, 검색어, 참고문헌, 영문초록의 순서로 정렬되어야 한다.
3. 본문의 글자체는 바탕체나 신명조로 하며, 글자크기 10, 각주와 참고문헌은 모두 한 폰트 작은 9를 사용한다.
4. 본문의 구성은 서론, 본론, 결론의 3부분으로 할 수 있으며, 서론은 "들어가면서" 혹은 "들어가는 글"로, 결론은 "나가면서" 혹은 "나가는 글"등의 제목을 사용해 구분할 수 있다.
5. 본문에서의 단락구분은 들여쓰기를 통해 한다. 장(章)이나 절(節)의 구분을 제외하고 본문 중간에 행 띠기를 하지 않는다.

II. 본문

1. 필요한 한자 및 외래어는 ( ) 안에 기재한다. 외래어는 모두 소문자로 쓰되, 인명의 첫 철자는 대문자, 외래어는 문법이 정하는 바에 따라 첫 철자를 대문자로 쓸 수 있다.
   예) 악학궤범(樂學軌範), 으뜸화음(tonic), 머리음(Kopfton), 슈베르트(Franz Schubert)
2. 인명은 한글로 표기하고, 처음 나올 때에는 괄호 안에 원명, 콤마 후 생몰연도를 기재한다. 동일한 인명이 반복해서 나올 때는 한글 인명만 쓴다. 한글 인명은 성(姓, last name)과 명(名)을 차례로 모두 쓰며, 외국인의 경우, 성(姓)만을 소리 나는 대로 쓴다. 그러나 성만으로 구분하기 어려운 경우, 명도 함께 쓴다. 인명에는 존칭을 사용하지 않는다.
   예) 윤이상(尹伊桑, 1917-1995)은, 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의,
   요한 크리스천 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)는
3. 국내 도서, 한글번역본 또는 한자로 된 책이름은 『 』 안에 표기하고, 필요한 경우 원제를 ( ) 안에 적는다. 이 때, 괄호 안의 외국어 병기는 『 』 밖에 위치한다. 외국도서는 이탤릭체로 표기한다.
   예) 『서양음악학』, 『그로브 음악사전』 (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*)
4. 논문명은 " "안에, 작품명은 《 》 안에 한글로 표기하고 필요한 경우 원제를 ( ) 안에 적는다. 작품 안의 소제목은 ' ' 안에 적는다. 원제는 이탤릭체로 표기한다.
   예) 《겨울 나그네》 (*Winterreise*) 중에서 '우편마차'(*Die Post*)
6. 따옴표는 특정한 단어나 구, 문장을 직접인용하거나 강조할 때 사용하며, 작품의 소제목을 표시할 때 쓴다. 큰따옴표는 문장이나 구(句)를, 작은따옴표는 구나 단어와 같이 보다 작은 단위에 사용할 수 있다. 두 종류의 따옴표 구분은 논문 저자가 정하는 기준에 따라 일관성 있게 사용한다.

7. 인용문이 3행 이내일 경우, “ ” 안에 적고, 3행 이상일 경우에는 별행으로 만들어 인용문의 위·아래에 각 1행 씩 띠고, 좌우에 공간을 두며, 본문보다 한 폰트 작은 글자로 쓴다.
8. 괄호를 사용하여 부연 설명할 내용이 문장의 끝에 위치할 때는, 괄호 다음에 마침표를 붙인다. 그러나 괄호 안에 완전한 문장이 들어갈 경우, 앞의 문장은 마침표를 사용해 종결하고, 새 문장은 분리하여 ( )안에 쓴다. 이 때 마침표까지 괄호 안에 넣는다.
   예) ...다(필자 강조).
   ...다. (이것이 베토벤의 의도였음을 짐작해 볼 수 있다.)

III. 각주

1. 각주는 본문에서 인용하거나 원용한 자료의 출처를 밝히고자 할 때, 또한 본문의 내용에 대한 참고적·부가적 의미로 첨부하려는 내용이 있을 때 사용한다.
2. 본문에서 각주 번호는 문장이 끝나는 곳, 즉 마침표 다음에 붙인다. 그러나 특정 단어의 설명이나 인명에 대한 정보를 주고자 할 때는 해당 단어에 각주를 붙일 수 있다.
3. 각주에는 저자, 제목, 출판지, 출판사, 출판년도, 쪽수 등의 순서로 서지정보를 표시한다. 이 때, 인용한 자료가 논문인지 단행본인지, 또는 그 밖의 형태(악보, 음반, 인터넷 자료 등)로 되어 있는지에 따라 서지정보 표기 방법이 다른데, 저자는 본 학술지가 정하는 편집체제를 따라야 한다.
4. 다음은 인용되는 자료의 형태에 따른 각주 표기 방법이다.
   1) 단행본
      홍세원, 『서양음악사』 (서울: 연세대학교 출판부, 2006), 246.
      Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton, 2001), 32-35.
      George Lakoff and Johnson Mark, *Metaphor We Live* (Chicago: Chicago University Press, 1980), 46.
      Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel: Bärenreiter, 1968), 83-85.
      (주의) 각주에서는 인용된 부분이나 참고한 부분의 특정 쪽수를 써준다.
   2) 번역된 단행본
      Adele Katz, *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality* (New York and London, 1945), 서우석·김은혜 번역 『음악분석연구』 (서울: 수문당, 1982), 92.
      Diether de la Motte, *Harmonielehre: 1600, 1730, 1790, 1810, 1840, 1860, 1880, 1910, 1930* (München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1976), 서정은 번역 『화성학』 (서울: 음악춘추사, 2005), 34-35.
      (주의) 위의 서지 정보 표시방법은 저자가 원문을 참조하였을 경우에 사용하는 것

이며, 번역본을 사용했을 경우에는 다음과 같다.

Diether de la Motte, 『화성학』, 서정은 번역 (서울: 음악춘추사, 2005), 34-35.

3) 단행본으로 출간된 논문집[비정기 간행물]에 포함된 장(chapter) 형태의 논문

송무경, "조성음악의 분석이론," 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집 (서울: 심설당, 2005), 84.

Joel Lester, "Rameau and Eighteenth-Century Music Theory," in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 753-754.

Richard Klein, "Historie, Progress, Augenblicklichkeit, Zur Hermeneutik musikalischer Enfahrung in der Moderne," in *Phänomenologie der Kunst: Wiener Tagungen zur Phänomenologie*, hrsg. Günther Pöltner (Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2000), 173-175.

4) 정기적으로 간행되는 학술지에 실린 논문

오희숙, "크로스오버 현상과 포스트모더니즘: 예술음악과 대중음악의 '경계 넘나들기' 시도를 중심으로," 『연세음악연구』 10 (2003), 157.

Kofi Agawu, "Concepts of Closure and Chopin's Op. 28," *Music Theory Spectrum* 9 (1987), 3-4.

Karl Ehrenforth, "Musik als Leben," *Musik und Bildung* 25/6 (1993), 14.

5) 학위논문

최원선, "스크리아빈의 중심음악에 나타난 화성구조와 진행 연구," (연세대학교 박사학위논문, 2004), 7.

Henry Klumpenhouwer, "A Generalized Model of Voice-Leading for Atonal Music," (Ph.D. Diss., Harvard University, 1991), 97.

Roland Würtz, "Ignaz Fränzl: Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim," (Ph.D. Diss., Gutenberg-Universität Mainz, 1970), 45-46.

6) 사전

Joseph Kerman and others, "Beethoven, Ludwig van," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 3: 97.

Christoph-Hellmut Mahling und Helmut Rösing, "Orchester," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1994), 7: 811-812.

The Harvard Dictionary of Music, 4th ed. (Cambridge: Harvard University Press, 2003), s.v. "Figured bass."

『음악대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1996), "바이올린."

(주의) 각 항목의 저자가 분명한 논문들을 모은 *Grove Dictionary*나 *MGG*의 경우

에는 저자를 먼저 써서 밝히나, 그렇지 않은 경우에는 사전 이름을 먼저 쓴다. 편저자는 각주에 나타나지 않으며(참고문헌에 나타남), s.v.는 sub verbo(~의 항목)의 약자이다.

7) 악보

Giuseppe Verdi, *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by Francesco Maria Piave*, ed. Martin Chusid, in *The Works of Giuseppe Verdi*, series 1, Operas (Chicago: University of Chicago Press; Milan: G. Ricordi, 1982).

8) 음반

Johann Sebastian Bach, *The Brandenburg Concertos*, Paillard Chamber Orchestra, RCA CRL2-5801.

9) 인터넷 자료

http://www.mu.qub.ac.uk/tomita/wtc2mssa.html#P430 [2009년 9월 20일 접속].

5. 앞에 인용한 자료와 동일한 자료에서 다시 인용할 경우, 저자의 성(姓)과 논문의 제목, 그리고 인용된 쪽수만을 기록한다. 단, 바로 위의 각주에서 인용한 내용이 다시 인용되었을 경우에는 저자의 성 옆에 위의 책 (혹은 위의 글)이라 쓰고, 쪽수를 쓴다.

Joseph N. Straus, "The Problem of Prolongation in Post-tonal Music," *Journal of Music Theory* 31/1 (1987), 9.

Straus, "The Problem of Prolongation in Post-tonal Music," 9-16.

Straus, 위의 글, 8.

6. 저자가 3인인 경우에 처음 두 인명 사이에 ','를 삽입하고 세 번째 인명은 'and'로 연결하며 다른 사항은 저자가 2인인 경우와 동일하다. 3인 이상인 경우에는 "외" 와 others를 사용하여 줄이고 참고문헌에서 모든 저자명을 열거한다.
7. 각주에서는 책과 논문의 경우 모두 인용된 페이지를 입력하여야 한다. 그러나 참고문헌의 경우, 논문은 쪽수를 기입하나 책은 생략한다.

IV. 참고문헌

1. 참고문헌은 저자, 저서명 혹은 논문명, 출판 장소와 출판사, 출판년도, 그 외의 출판정보를 순서대로 기재한다. 번역서의 경우 저자는 원어로, 저서명은 한글로 표기한 후 ( ) 안에 원어를 적는다. 역자는 저서명 뒤에 표기한다.
2. 나열 순서는 한글문헌, 외국문헌의 순으로 한다. 한글문헌 안에서는 저자가 한국인일 경우 가나다순으로, 외국인일 경우 알파벳순으로, 동일인일 경우는 출판 연도순으로 문단의 구분 없이 적는다. 번역서의 경우 외국인 저자명의 배치 순서에 따른다.
3. 외국어 문헌의 경우, 역자, 편집자 정보 순으로 기재하고 이를 알리는 Edited by나 Translated by 등의 용어는 줄여 쓰지 않고 모두 쓴다.
4. 참고문헌에는 본문과 각주에 인용된 문헌만을 쓰도록 한다.

5. 다음은 인용한 자료의 형태에 따른 참고문헌 기보 방법으로서, 앞의 III-4에서 표기한 사항들을 참고문헌 형태로 바꾸어 보았다. 재판이나 개정판, 증보판 등에 관한 보다 자세한 정보를 명시할 수 있다. 구두점의 사용에 주의를 요한다.

1) 단행본

홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 출판부, 2006.

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician.* New York: W. W. Norton, 2001.

Lakoff, George and Johnson Mark. *Metaphor We Live.* Chicago: Chicago University Press, 1980.

Dahlhaus, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität.* Kassel: Bärenreiter, 1968.

2) 번역된 단행본

Katz, Adele. *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality.* New York and London, 1945. 서우석 · 김은혜 공역. 『음악분석연구』. 서울: 수문당, 1982.

Motte, Diether de la. *Harmonielehre: 1600, 1730, 1790, 1810, 1840, 1860, 1880, 1910, 1930.* München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1976. 서정은 번역. 『화성학』. 서울: 음악춘추사, 2005.

3) 단행본으로 출간된 논문집[비정기 간행물]에 포함된 장(chapter)형태의 논문

송무경. "조성음악의 분석이론." 『음악이론과 분석』. 김연 책임편집, 59-92. 서울: 심설당, 2005.

Lester, Joel. "Rameau and Eighteenth-Century Music Theory." In *The Cambridge History of Western Music Theory.* Edited by Thomas Christensen, 753-777. Cambridge University Press, 2002.

Klein, Richard. "Historie, Progress, Augenblicklichkeit, Zur Hermeneutik musikalischer Enfahrung in der Moderne." In *Phänomenologie der Kunst: Wiener Tagungen zur Phänomenologie.* Herausgegeben von Günther Pöltner, 171-198. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 2000.

4) 정기적으로 간행되는 학술지에 실린 논문

김문자. "서양음악사 용어의 한글화 현황 분석연구." 『음악논단』 7 (1993): 48-71.

오희숙. "크로스오버 현상과 포스트모더니즘: 예술음악과 대중음악의 '경계 넘나들기' 시도를 중심으로." 『연세음악연구』 10 (2003): 151-171.

Agawu, Kofi. "Concepts of Closure and Chopin's Op. 28." *Music Theory Spectrum* 9 (1987): 1-24.

Ehrenforth, Karl. "Musik als Leben." *Musik und Bildung* 25/6 (1993): 14-19.

5) 학위논문

최원선. "스크리아빈의 중심음악에 나타난 화성구조와 진행 연구." 연세대학교 박사학위논문, 2004.

Klumpenhouwer, Henry. "A Generalized Model of Voice-Leading for Atonal Music." Ph.D. Diss., Harvard University, 1991.

Würtz, Roland. "Ignaz Fränzl: Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim." Ph.D. Diss., Gutenberg-Universität Mainz, 1970.

6) 사전

Kerman, Joseph, Alan Tyson, Scott Burnham, Douglas Johnson and William Drabkin. "Beethoven, Ludwig van." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, edited by Stanley Sadie, 73-140. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

Mahling, Christoph-Hellmut, und Helmut Rösing. "Orchester." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 7, herausgegeben von Ludwig Finscher, 811-832. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1994.

The Harvard Dictionary of Music, edited by Don Randel. Fourth Edition. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1996.

7) 악보

Verdi, Giuseppe. *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by Francesco Maria Piave.* Edited by Martin Chusid. In *The Works of Giuseppe Verdi*, series 1, Operas. Chicago: University of Chicago Press; Milan: G. Ricordi, 1982.

8) 음반

Bach, Johann Sebastian. *The Brandenburg Concertos.* Paillard Chamber Orchestra. RCA CRL2-5801.

9) 인터넷 자료

http://www.mu.qub.ac.uk/tomita/wtc2mssa.html#P430. 2009년 9월 20일 접속.

▶ 필자 약력(가나다 순)

안소영 한양대학교 음악대학 작곡과 졸업
한양대학교 대학원 음악이론 석사
미국 뉴욕주립대학교(SUNY at Buffalo) 대학원 음악이론 박사
현, 한국서양음악이론학회 부회장, 한국서양음악학회 이사
현, 한세대학교 음악학부 초빙교수

이가영 연세대학교 음악대학 작곡과 졸업
미국 피츠버그 대학교 음악사학 석사 및 박사
현, 연세대학교 음악연구소 선임전문연구원
현, 연세대 출강

이남재 서울대학교 음악대학 기악과 졸업(피아노 전공)
미국 북텍사스 대학교(UNT) 대학원 음악학 석사 및 박사,
미국 남감리교 대학교(SMU) 대학원 관현악 지휘 석사
한국서양음악학회 회장 역임
현, 한국교원대학교 예술계열 교수 겸 도서관장

임재홍 계명대학교 음악대학 성악과 졸업
계명대학교 대학원 음악학 석사
바이로이트대학교 음악학 박사
현, 로베르트 슈만협회 회원, 국제 예술회파람친선협회 회원, 한국바그너협회 실행위원
현, 계명대, 경성대 출강

지형주 연세대학교 음악대학 작곡과 졸업
연세대학교 대학원 음악학 석사
독일 쾰른대학 철학부 음악학 박사
장로회신학대학 초빙교수 역임
현, 연세대학교 음악연구소 선임전문연구원, 연세대 출강

최원선 연세대학교 음악대학 작곡과 졸업
연세대학교 대학원 음악이론 석사 및 박사
현, 연세대학교 음악연구소 전문연구원, 한국서양음악이론학회 이사
현, 목원대학교 음악대학 겸임교수, 연세대, 숙명여대 출강

John Roberts
하그러브 음악도서관장 역임
헨델 원전자료 편집(뉴욕, 1986년)
미국 헨델 협회 전임회장 역임
현, 미국 버클리 대학교(UC Berkely) 명예교수
할레(Halle) 헨델 전집의 편집위원