

# 연세음악연구

Yonsei Music Research

제20집 2013



연세대학교 음악연구소

# 연세음악연구

제20집

2013년 12월

## 차 례

크반츠(J. J. Quantz, 1697-1773)의 음악활동을 토대로 살펴 본 독일 동부 지역에서의  
합주문화 ..... 인상춘 ... 1

슈베르트 《악흥의 순간》(*Moment Musical*) Op. 94/6의 통합적 고찰  
..... 박지영 .... 31

20세기 성악이 포함된 실내악에서 텍스트와 음악의 관계  
-카렐의 《아나그라마》(*Anagrama*)와 리게티 《아방튀르》(*Aventures*)의 분석을  
통해서-  
..... 신인선 .... 53

Deconstruction in Music: Binary Opposition, Markedness and *Um-Yang* (*Yin-Yang*)  
in Charles Ives's *General William Booth Enters into Heaven*  
..... 박혜경 ... 103

# 크반츠(J. J. Quantz, 1697-1773)의 음악활동을 토대로 살펴 본 독일 동부 지역에서의 합주문화

연 상 춘

## 제1장 서론

본 논문은 18세기의 플루트음악가 요한 요아힘 크반츠(1697-1773)의 음악사회적인 배경을 조사하는 과정에서 생겨났다. 그가 속하였던 음악제도 및 조직들을 살펴보며 접하는 용어들이 그래도 음악사 시대 중에서 비교적 친근하다 할 18세기라는 점에서 익숙하게 다가왔지만, 그 세부 내용을 들여다볼수록 자세한 이해를 필요로 하였다. 이를테면 그의 음악적인 교육을 가능하게 한 음악길드 제도나 시민음악과 궁정음악 및 관련 음악가들 간의 음악제도적인 차이, 또는 크반츠가 연주가로 활동하였던 폴란드궁정악단, 드레스덴궁정악단, 베를린궁정악단, 또는 이곳 연주가들의 직업적인 환경 등 여러 음악제도·사회·문화적인 개념들에 대한 보다 상세한 규명이 필요하였다.

주지하다시피 계몽주의 시대인 18세기는 모든 면에서 역동적인 변화의 시기였다. 그중에서도 크반츠의 주된 활동기인 18세기 전반부는 음악적으로 바로크에서 고전으로 가는 교체기였다. 한편으로 전통적인 궁정음악문화가 마지막 절정을 구사하였으며, 또 한편으로 시민음악문화가 발돋움을 하던 시기였다. 과거의 제도들이 새로운 제도들에 의해 대체되거나 계승·변천하는 변화의 시기였다. 이런 점에서 본 연구에서는 크반츠란 한 음악가의 활동범위를 배경으로, 이 시기의 연주문화사에 대한 제도사적인 이해를 도모해 보았다. 크반츠를 주제로 하지만, 실제로는 근대 오케스트라 제도의 발전과정에서 만하임 오케스트라와 함께 주요 의미를 갖는 18세기 독일 동부지역의 합주음악사에 대하여 고찰해 보았다.

본 논문은 크게 두 개 부분으로 나뉜다. 첫째 부분에서는 크반츠의 음악적인 성장과정, 즉 기능나팔수(도시악사)로의 성장과정과 궁정음악가로의 직업적인 전환 시기까지를 다루었다. 둘째 부분

에서는 먼저 이 시기의 음악문화와 궁정음악 및 오케스트라에 대한 전반적인 이해를 도모한 후, 크반츠 음악활동의 주 무대였던 드레스덴과 베를린 궁정악단에 대하여 살펴보았다.

## 2. 1. 크반츠의 음악 삶

크반츠는 다방면으로 능력을 발휘하였던 음악가였다.<sup>1)</sup> 그는 시대를 대표하는 플루트 연주자이자 플루트음악 작곡가였으며, 악기제작자였다. 레오폴드 모차르트(바이올린)와 칼 필립 엠마누엘 바흐(클라비어)의 연주서와 함께 18세기를 대표하는 연주음악서 『플루트 연주의 예술』을 집필한 음악이론가였으며, 또한 여러 제자들을 키워낸 음악 교육자였다. 이런 점에서 크반츠는 이 시기, 즉 계몽주의 시대를 대표하는 음악가의 전형이라 평가된다. 그의 음악적인 생애를 개괄해서 정리해 보면 아래와 같다.<sup>2)</sup>

1697 니더작센 세텐에서 대장장이의 아들로 출생

1707-12 도시악사(기능나팔수)를 위한 5년의 도제(음악견습생) 기간

1713-14 5년의 도제과정 후 직인이 되어 라데베르크를 거쳐(1713) 피르나로 감(1714)

1714-15 2년의 직인(음악기능공) 기간 (이때까지 주된 악기로 오보에, 트럼펫, 바이올린을, 그밖에  
도 코르네토, 트롬본, 호른, 리코더, 파곳, 첼로, 비올라 다 감바, 더블베이스 연주법을 익힘)<sup>3)</sup>

1716 기능나팔수(도시악사). 드레스덴 시립악단(도시악대)의 오보에 주자

1718 폴란드 궁정악단의 전속 오보이스트. 같은 해에 오보에에서 플루트로 주 악기를 전환

1724-26 궁정의 후원으로 이태리, 프랑스, 영국을 음악여행

1728-40 드레스덴 궁정악단의 수석 플루티스트

1) 그에 대한 자료는 비교적 풍부하다. 대부분의 작품들은 프리드리히 2세를 위한 곡이었으므로 잘 보존되어 온다. 그의 음악관은 1752년 발표한 당시 음악계의 ‘베스트셀러’라 할 『요한 요아힘 크반츠·플루트 연주의 예술』에서 잘 확인된다. 1754년에 발표한 제법 많은 분량의 자서전에서는 그의 생애를 비교적 상세히 확인할 수 있다. 아울러서 당시 보도매체에 서의 그에 대한 증언자료 등, 이러한 원전 자료들 덕에 그의 음악관이나 생애를 ‘현장’에서 파악하고 검토·고찰하는 데에는 큰 어려움이 없다.

2) 보다 상세한 그의 생애를 위하여 참조: 연상춘, 번역후문, “18세기의 계몽주의 음악가 - 요한 요아힘 크반츠 (1697-1773),” 『요한 요아힘 크반츠·플루트 연주의 예술』 (이하 『플루트 연주의 예술』), 광동순·연상춘 책임편집, 연세대학교 음악연구소 옮김 (과주: 음악세계, 2011), 450-453.

3) Fritz Bose, “Quantz, Johann Joachim,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (이하 ‘MGG’), (1962), 10: 1798.

1741-73 베를린 궁정악단에서 생애 마지막까지 활동

확인한 크반츠의 음악 삶은 다음 세 시기로 구분된다.

<표1> 크반츠의 시대 구분

(1) 전기 (1707-1717)	음악장인전통의 시기: 도제와 직인 과정 후 기능나팔수(도시악사)
(2) 중기 (1718-1740)	작센국의 드레스덴 시기: 도시악사에서 궁정음악가로, 오보에 주자에서 플루트 주자로 전환 / 폴란드궁정악단 / 드레스덴궁정악단
(3) 후기 (1741-1773)	프로이센국의 베를린 시기: 베를린 궁정악단

(1) 크반츠는 원래 도시악사(기능나팔수)의 교육을 받았다. 아래에서 살펴보겠지만, 도시악사는 전문음악가가 아닌 시와 협약을 맺고 도시와 관련한 행사에서 음악을 전담하는 기능음악가였다. ‘도시악사’ 또는 ‘기능나팔수’ 등으로 불리었던 이들은 당시의 음악가 직업서열에서 궁정음악가와 교회음악가 보다는 낮은 단계였다. (2) 이렇게 도시악사가 되지만, 크반츠는 자기개발과 노력으로 1718년 궁정음악가로 직업신분적인 상승을 한다. 생애 중기는 사실 크반츠의 음악 삶에서 가장 진취적이고 활동적이며 예술적인 성취가 왕성하였던 시기였다. 오보에에서 플루트로 악기를 전환한 후 3년여에 걸친 유럽음악여행을 통하여 국제적으로 플루트 연주가로서 입지를 굳힌다. 1728년 그는 일찍부터 염원하여오던 드레스덴 궁정악단의 수석 플루티스트가 된다. 이곳에서 그는 대내외적으로 플루트연주가로서, 플루트음악 작곡가로서 활발한 활동을 한다. (3) 이런 관점에서 볼 때 크반츠의 생애 후기는 경제적으로나 직업적으로 가장 성공적인 시기였으나 예술적인 면에서는 퇴보까지는 아니더라도 정체기의 시기라 특징지을 수 있다. 궁정음악가이자 플루트를 연주하는 프로이센의 왕 프리드리히 2세의 선생으로 베를린 궁정악단에서 받은 모든 이례적인 대우들 이면에는 오로지 왕을 위한 음악활동이라는 대가가 지불되어야 했다. 대외적인 음악활동은 제한되었다. 즉, 개인적인 삶으로 볼 때 그의 인생 후기는 매우 성공적인 시기였으나, 음악예술적인 삶으로는 오히려 손실을 본 시기라 평가할 수 있다.

아무튼 이러한 변화를 거듭하는 그의 역동적인 음악 삶에서 그는 당시의 관악연주가로서는 이례적으로 고전시대를 향한 길목에서 합주문화의 중심에 서 있었다. 아래에서는 파악해본 그의 음악 삶을 배경으로 그가 거쳐 간 다양한 연주제도들을 단계별로 살펴봄으로써 18세기 전반부 독일 동부 지역에서의 합주문화를 탐구해 보고자 한다.

## 2. 2. 도시악사의 시기

크반츠가 어린 시절에 교육받은 도제전통은 중세 후기에서 크반츠의 시기까지 수백 년에 걸쳐 이어져오던 유럽 도시들 내의 음악동업인 조합, 즉 음악길드조직에 의한 교육제도로써, ‘도시악사’ 또는 ‘기능나팔수’로의 양성과정이었다.<sup>4)</sup> 이 제도를 이해하려면 먼저 도시악사에 대하여 알아야 한다. 도시악사의 직업적인 연원은 ‘탐지기’, 즉 ‘침탐나팔수’에서 유래한다. 중세시대, 즉 이 제도의 초기에 이들을 지칭하는 명칭은 ‘슈필만’(Spielmann), 즉 방랑악사였다. 말 속에서 이미 그들의 사회적 위치가 드러나듯이, 중세의 사회에서 그들은 아직 도시 시민의 일원이 아닌 하층 계급이었다.<sup>5)</sup> 이때부터 이들은 도시에서의 음악활동 범위를 확대시켜간다. 능력과 가치를 인정받아 도시 시민사회의 동등한 일원이 되고자 하는 고투의 역사를 벌인다. 그렇게 시간이 경과하며 본래의 침탐나팔수의 단순 기능에서 벗어나 도시생활 전반의 음악행사를 전담하는 기능나팔수(도시악사)로의 입지를 굳힌다. 이러한 과정에서 자신들 조직의 정통성과 당위성을 확보하고자 이들이 적극적으로 받아들인 제도가 수공업 분야에서 활성화되어 있었던 길드제도, 즉 장인전통이었다. 유사한 양성과정을 확립하여 체계를 갖추면서 제도조직을 강화하였던 것이다. 그렇게 16, 17세기의 전성기를 거쳐 18세기, 즉 크반츠의 시대에 이르러 도시악사는 도시 시민사회의 동등한 일원으로서 입지를 확보하기에 이른다.<sup>6)</sup>

4) 역사적으로 이들을 지칭하는 명칭은 ‘도시악사’(Stadt Musikant), ‘도시음악가’(Stadt Musiker), ‘도시나팔수’(Stadt pfeifer), ‘시청악사’(Rathaus Musikant), ‘기능나팔수’(Kunst pfeifer), ‘침탐나팔수’(Turmpfeifer), ‘슈필만’(Spielmann·방랑악사) 등 매우 다양하지만, 모두 같은 의미를 갖는다. 용어에서 엿볼 수 있듯이 이들이 연주하는 악기들은 주로 관악기로서, 이들의 조직은 한 명의 장인을 수장으로 한 ‘도시악대’(Stadtpfeiferei)였다. 이곳에서는 이들을 가장 일반적인 명칭으로 쓰이는 ‘도시악사’ 또는 ‘기능나팔수’라 칭하기로 한다.

5) 탐지기의 한 분파인 침탐나팔수는 기피 업종이었다. 다양한 목적의 신호 연주와 화재, 천재지변의 변화를 알리기 위해 하루에도 몇 번씩 계단을 오르내려야 했다. 다양한 기상변화에 시달려야 하는 귀찮고 힘이 드는 일이었다. 야간에도 근무했으므로 당시에는 ‘밤 귀신’들과 함께 지내는 사람이라 천시하는 풍조까지 있었다. 심지어 많은 지역에서 이들은 무덤 파는 일까지 겸하였다. 이러한 일을 중세시대에 일정한 사회 소속 없이 떠돌던 방랑악사들이 맡았던 것이다. Walter Salmen, *Beruf: Musiker - verachtet·vergöttert·vermarktet* (Kassel etc.:Bärenreiter, 1997), 82, 135 이하.

6) 크반츠의 시대인 18세기에 이르러 이들이 사회적으로 어느 정도의 대우를 받았는지를 가늠하는 척도로 도시악사가 받은 급여만을 가지고 판단하는 데에는 주의를 요한다. 왜냐하면 이들의 부수입이 본 수입을 초과하는 경우가 많았으며, 이는 개인별로 편차가 심하였을 것이므로 비교를 위한 기준이 될 수 없기 때문이다. 반면에 이들이 공식적으로 착용하였던 제복, 즉 복장을 통하여 다른 시민 직업군과의 비교 정도는 가능해 볼 수 있다. 이를테면 1705년 브라운슈바이크에서 도시악사들은 금세공사, 재단사, 보석상인, 조각가, 칸토르, 오르가니스트와 같은 복장을 착용하였다. 이것은 시민계급의 위계를 5등급으로 분할하던 당시의 구조에서 3등급에 해당하는 복장이었다. 그러니까 크반츠의 시기에 이르러 도시악사들의 사회적 위치가 안정권에 들어 있었음을 알 수 있다. 그럼에도 도시음악가들 내에서 통용되는 서열에서는 보통

기능나팔수들은 해당 도시에서 주관하는 음악행사들을 전담하는 조건으로 시와 협약을 맺은 일종의 ‘시청음악가’들이었다. 도시에서 이들이 수행한 활동은 사실상 전 분야를 망라하였다. 침탑 연주, 신호연주, 무도음악, 축제연주, 만찬연주 등 도시 내의 크고 작은 모든 일정과 행사, 이를테면 박람회 또는 연시의 개막 및 폐막연주, 고위방문인사의 환영행사연주, 시장선거, 퇴·이임식, 법령선포, 각종 국경행사 및 공식모임 연주 등 음악을 필요로 하는 모든 곳에서 연주하였다. 대도시에서는 이밖에 17세기 이후부터 새로운 활동영역으로 오페라, 연극공연, 극장오케스트라 등에 보강인원으로 참여하였고, 18세기 중반 무렵에는 시민·학생들의 음악모임인 콜레기움 무지쿰의 일원으로도 활동하였다. 또한 군주가 거주하는 수도에서는 적지 않게 궁정오페라, 궁정연주회에 보조음악가로도 동원되었다. 그들은 교회음악에서도 연주인원으로 오르가니스트와 함께 오랫동안 중요한 역할을 하였다. 이렇게 교회의 음악활동을 통하여 그들은 더욱 원활하게 시민사회의 일원으로 융합을 촉진시킬 수 있었다. 그러니까 이들이 음악사에서 당시 궁정음악과 교회음악의 예술적인 역할에 가리어 모습을 잘 드러내지는 않지만, 적어도 18세기 중반 무렵까지 교회 음악가들과 함께 도시민들의 음악생활을 위하여 중요한 역할을 수행하였음을 상기해야 한다.<sup>7)</sup>

이러한 음악활동을 전담하는 조건으로 그들이 시로부터 받는 보수는 그러나 아주 열악하였다. 따라서 보상책으로 시가 그들에게 보장해준 것이 바로 도시의 비공식적인 민간 행사 (결혼식, 장례식, 무도회, 축하행사 등) 연주를 독점하는 권리였다. 이를 통하여 그들은 추가 수입을 올렸는데, 그렇게 벌어들이는 액수가 사실 그들이 받는 급여의 총액을 넘어서는 경우가 적지 않았다.<sup>8)</sup> 앞서 언급하였던 공식행사 외의 음악활동, 즉 교회음악이나 무도회연주, 궁정음악의 보조인원으로서의 참여 등도 또 다른 부수입의 근원이었다. 그러니까 경제적인 관점에서 도시악사들의 관심사는 그들이 시로부터 받는 보수보다 오히려 도시의 비공식적인 연주들을 전담하는 독점권에 더 있었다고 하겠다. 따라서 이 제도가 내세웠던 명목상의 취지야 체계적인 양성과정과 기능 인력의 조직을 통한 기능의 전수 또는 배양이었겠지만, 이 조합의 존속 근거에 깔려 있는 생각은 동종 분야의 외부 인력

칸토르(교회음악악장)가 가장 높은 위치에 있었고, 다음이 오르가니스트였으며 마지막이 기능악사의 순이었다. 이러한 평가를 받은 데에는 도시악사들의 주된 연주 분야가 무도음악이라는 꼬리표 때문이었는데, 당시의 통념으로 무도연주는 낮은 예술이라 생각하였기 때문이다. Greve, "Stadtpeifer," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite Ausg. (이하 'MGG<sup>2</sup>') (1998), 8: 1728.

7) 쿠렌데(Kurrende, 학생음악단), 칸토라이(Kantorei, 교회음악단)와 함께 도시악사들은 16세기에서 18세기까지 도시민들의 음악생활에서 중요한 역할을 하였다. 이들의 음악을 당시에 '시민음악'이라 하였다. Walter Salmen, 앞의 책, 81.

8) 그들이 가장 선호하였던 민간행사 중 하나가 결혼식이었다. 당시의 결혼식은 길게는 3일까지 소요되는 대행사였는데, 일정 전반에 음악이 수반되었다. 예를 들어 결혼식에 앞서 식당 앞에서의 연주, 결혼 쌍의 교회로의 공식적인 이동을 수행하는 연주, 결혼식 미사, 기념만찬, 무도회 등과 같은 일정 전반에서 음악이 요구되었다. 따라서 상류층의 대규모 결혼식의 참여는 연봉에 맞먹는 금액을 벌어들이기도 하였다. Greve, 위의 책, 1725.

과 경쟁을 배제함으로써 경제적인 독점을 피하는 것이었다.<sup>9)</sup>

도시악사의 양성과정 및 내부 체계는 상공업분야의 길드제도와 상당히 흡사하다. 그럼에도 음악분야 고유의 특성으로 인해 다른 역사와 내용을 갖는다.<sup>10)</sup> 통상적으로 <표2>에서와 같은 도제, 직인으로 나뉘는 양성과정을 가졌다. 직업적인 우선 목표는 도시악사(기능나팔수)였으며, 최종 목표는 이들로 조직된 도시악대의 수장인 장인이었다.

<표2>

음악도제(견습생)	음악직인(기능공)	도시악사(기능사)	장인(기능장)
5-6년 견습과정	2-3년 실습과정(편력시기)	직업 활동. 음악장인 자리 에 지원할 수 있음	

교육과정에서 비르투오소 연주가가 되기 위한 한 악기의 전문적인 숙달은 원칙적으로 불가능했다. 대신에 가능한 여러 악기를 익히는 교육으로 진행되었다. 요구되었던 것은 도시악사가 수행해야 할 다양한 도시행사를 위한 실용적인 능력이었다. 이러한 수련 과정을 통하여 그들은 시청음악가, 교회음악가, 무도음악가로 양성되었다. 특정 악기의 전문적인 연주는 교육 과정 후인 도시악사 또는 장인의 단계에서 가능하였다.<sup>11)</sup>

교육과정은 쉽지 않았다. 빈번한 야간근무(보조 침탑나팔수)와 각종 음악행사의 과다한 참여로 혹사당하였다. 교육과정에서 욕, 체벌 등이 다반사였음은 여러 증언들에서 공통적으로 언급된다.<sup>12)</sup> 도제는 “몇 해에 걸친 견습을 거친 후 자체적인 조항들에 의거하여 [시험]과정을 마치면 직인이 되었다.”<sup>13)</sup> 이후 통상적으로 그곳을 떠나 타 지역으로 가 편력시기를 거쳐야 했는데, “3년 정도를 ... 유능한 장인(기능장) 문하에서 직인으로 사사받아야 했다.”<sup>14)</sup> 하지만 다수의 직인은 타 지역에서 편력 시기를 갖는 대신 자신의 장인 문하에 머무르기를 선호하였다. 이렇게 해서 갈망하는 장인의

9) 아르놀트 하우스, 『문학과 예술의 사회사』 (과주: 창작과 비평사 2007<sup>23</sup>), 제1권, 백낙청 번역, 329 이하.  
 10) 이 음악제도는 성격적으로 기능인과 예술인 사이에서 교차하였다. 도시 시민사회의 동등한 일원이 되고자 수공업 조합 전통을 따랐지만, 형태와 조직을 갖춘 후에는 자신들 고유의 특성을 내세우며 예술가로서의 위상을 얻고자 하였다. 바로 이런 이유가 그들 조직을 수공업 길드와 같은 제도로서 통합, 공인 받지 못하였던 이유라 하겠다. Greve, 위의 책, 1723.  
 11) Peter Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich* (Hamburg: RTV, 1989), 58.  
 12) Schleuning, 위의 책, 58.  
 13) Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen*, 1763, 이곳에서는 재인용: Walter Salmen, 앞의 책, 80.  
 14) 1653년 작센의 도시악사정관, 재인용: Heinrich W. Schwab, “Stadtpfeifer,” in *MGG*, (1976), 16: 1735.



후계자로 (때에 따라서는 장인 또는 도시악사 집안과의 결혼을 통하여 더욱 유리한 위치에서) 채택 되기 위해서였다. 모든 과정을 마친 기능나팔수라야만 장인(기능장)이 활동지역을 옮기거나 연로 또는 사망으로 인하여 공석이 된 자리에 응시할 수 있었다. 응시자가 여럿일 경우에는 시청관계자와 외부 심사위원들(칸토르, 오르가니스트, 근방 지역의 장인들) 앞에서 시범연주를 통해 우열을 가려야 했다.

이러한 도제전통에 의해 크반츠는 도시악사로 양성되었다. 그 역시 한 악기의 전문적인 교육 대신에 여러 악기를 다루는 보편적인 교육을 받았다. 크반츠가 이러한 음악성장과정을 가졌다는 사실은 이후 그의 음악활동에서 여러 모로 이점으로 작용하였다. 어쩌면 이렇게 얻은 종합적인 경험이 그의 1752년에 발간된 (제목과는 달리) 보편적인 음악교양서인 『플루트 연주의 예술』 집필에서 주요한 바탕이 되었을 수 있다. 아울러서 고되기야 했겠지만, 그가 도제와 직인 과정을 밟으며 보조 연주인원으로 수없이 참여하였을 도시악대의 다양한 음악활동은 그에게 음악 종합적인 안목을 갖추는 데 크게 작용하였을 수 있다. 만약 음악가로서의 목표의식과 의지만 뚜렷하다면 이렇게 전 계층을 아우르는 다양하고 일상적인 음악활동은 나중의 전문성을 확보하기 위한 훌륭한 실험무대 또는 훈련장이 될 수 있다.

### 2. 3. 폴란드 궁정악단

크반츠는 꽤 일찍부터 높은 목표를 가졌던 듯하다. 왜냐하면 이미 도제 시기부터 별도로 건반악기 지도를 받았으며, 도시악사 시기인 1717년에는 3개월간 비엔나에 체류하며 폭스(Johann Joseph Fux, 1660-1741)의 제자 켈렌카(Dismas Zelenka, 1679-1745)에게서 대위법(작곡) 수업을 받았기 때문이다. 물론 이러한 과정에서 그가 그때까지 주로 연주하던 오보에와 바이올린 연습도 부단히 하였으리라 짐작된다. 이러한 자기개발의 결과로 그는 1718년에 도시악사에서 궁정음악가로 음악 직업적인 도약을 한다. 그는 작센왕국의 선제후이자 동시에 폴란드의 왕이었던 아우구스트 2세<sup>15)</sup>의 폴란드궁정악단의 오보에 주자가 된다.

작센의 선제후였던 아우구스트 2세는 자신이 폴란드의 왕으로 즉위하면서 기존의 폴란드궁정악

15) 그의 다양한 호칭에 대해서는 아래의 “3.3. 드레스덴 궁정악단”을 참조. 이곳에서는 일괄적으로 그를 ‘아우구스트 2세’ 또는 ‘아우구스트’로, 그의 아들은 ‘아우구스트 3세’로 칭하기로 한다.

단을 해체하고 1717년 이 특수한 조직인 ‘폴란드궁정악단’을 새로이 창건하였다.<sup>16)</sup> 사실 아우구스트 2세는 일차적으로 작센왕국의 군주였다. 그러면서 동시에 폴란드 왕을 겸하였다. 따라서 그의 주된 주거지는 작센의 드레스덴 궁이었으며, 폴란드의 궁은 연례적으로 일정 기간 동안 방문하여 체류하는 식이었다. 따라서 이 소규모 오케스트라 역시 그 이름과는 달리 드레스덴 궁정에 실질적인 거점을 두고 아우구스트의 폴란드 방문을 수반하는 일종의 이동하는 연주단이였다. 이런 맥락에서 본래의 드레스덴 궁정악단인 대(大) 궁정오케스트라와 구분하여 이 폴란드악단을 드레스덴 궁의 소(小) 궁정오케스트라라 특징지을 수 있다. 크반츠는 자신의 자서전에서 12인조 편성의 이 실내오케스트라에 11명의 연주가들에 이어 마지막으로 오보에 주자로 입단하였다고 회고한다.<sup>17)</sup> 보수로는 다른 단원들과 똑같이 연봉 150탈러를 받았다. 음악감독 겸 악장은 드레스덴 궁정의 “이태리음악작곡가”(Compositeur de la musique italienne)인 리스토리(Giovanni Alberto Ristori, 1692-1753, 작곡, 건반악기)였으며, 단원으로는 샤프라트(C. Schaffrath, 1709-1763, 첼발로), 프란츠 벤다(Franz Benda, 1709-1786, 바이올린) 등이 있었다. 소수 인원의 이 실내오케스트라에서 단원들에게 요구하였던 것은 무엇보다 다양한 악기들을 두루 다루는 기량이였다. 왜냐하면 이 실내오케스트라는 실질적으로 왕이 연례적으로 폴란드를 방문하여 궁정에 머무를 때의 음악적인 행사 또는 여흥을 위하여 새로이 결성된 연주단이였으므로, 타지에서 되도록 다양한 음악을 소화해 내어야만 했고, 그래서 개개 음악가들이 다양한 악기를 다루는 능력이 요구되었던 것이다. 이 오케스트라의 존립 기간은 하지만 짧다. 아우구스트 2세가 1733년에 사망하자 왕위를 계승한 그의 아들 아우구스트 3세는 이 궁정악단을 해체하고 폴란드 궁정에 고정적으로 상주하는 궁정악단을 다시 창설하였기 때문이다. 그렇게 해서 아우구스트 2세 시기 잠깐 끊겼던 본래의 폴란드 궁정악단의 전통은 다시 이어져 나가게 된다.<sup>18)</sup>

폴란드궁정악단에 들어가는 1718년은 크반츠의 삶에서 일대 전환기의 의미를 갖는다. 왜냐하면 이때 크반츠는 자신의 악기를 플루트로 전환하기 때문이다. 이후에 그가 성취해 낸 음악적인 성공을 감안할 때 그의 인생에서 일대 대 전환이었다. 이를 계기로 그는 드레스덴 궁정악단의 수석 플루티스트였던 뷔파르당(Pierre Gabriel Buffardin, 1690-1768)에게서 네 달 여에 걸친 집중적인 악기 지도를 받는다. 폴란드악단 내에서 이러한 악기전환이 수용된 것으로 보아 이 시점에 이미 크반츠는 플루트 연주에서 상당한 수준에 도달해 있었음을 짐작할 수 있다.

16) Irmgard Becker-Glauch, “August der Starke,” in *MGG*, (1949), 1: 841.

17) Willi Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts* (Köln, 1948), 99 이하.

18) Ortun Landmann, “Dresden,” in *MGG*<sup>2</sup>, (1995), 2: 1536.

폴란드 궁정악단 시기의 크반츠는 그의 음악적인 재능을 인정받아 궁정의 후원으로 당시 독일 음악가로서는 성공의 등용문이라 할 이태리와 프랑스로의 음악여행을 3년 여에 걸쳐 한다. 악기를 전환하기 이전 그의 플루트 연주능력이 어느 정도였는지는 알 길이 없지만, 전환 이후 바로 몇 년이 지나지 않아 이정도 인정을 받은 것으로 보아 그의 음악적인 재능이 뛰어났다는 점을 인정하지 않을 수 없다. 이태리, 프랑스, 영국으로 이어지는 음악여행에서 그의 플루트 연주가로서의 능력이 이미 국제적으로 인정받을 단계에까지 이른 것을 알 수 있다. 나폴리에서 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)는 그를 위하여 플루트 곡들을 작곡하여 헌정하였고, 프랑스의 유명 플루트 비르투오소인 블라베(Michel Blavet, 1700-1768)와는 연주 및 악기제작에 대하여 토론하였으며,<sup>19)</sup> 런던에서는 음악활동의 정점에서 있던 헨델이 그에게 런던 체류를 권유하였던 것으로 보아 그가 이미 국제적인 명성의 플루트 비르투오소이자 작곡가로 등극해 있었음을 알 수 있다.

그의 회고에 따르면, 여행 이후 드레스덴으로 돌아와 보니 폴란드 궁정악단에서는 그의 긴 공석 기간으로 인하여 대체 연주가가 들어와 있었고, 그래서 드레스덴 궁정악단으로 새로이 발령 받았노라고 담담하게 얘기한다. 하지만 이야말로 당시 음악 직업적인 위상에서 또 하나의 비약적인 도약이었다. 그것은 사실 그가 어린 시절부터 꿈꾸어 왔던 음악가로서의 최고의 목표였다. 크반츠가 성장 과정에서 가져왔던 이 같은 음악적인 열망에 대하여 그의 동시대인 게르버는 크반츠의 사망 후 그를 기리며 다음과 같이 인상적으로 회고하였다.

.. 그렇게 해서 크반츠가 하였던, 언젠가는 존경 받는 인물이 되어 드레스덴과 베를린에서 살다 죽으리라는 소원은 진정 기대 이상으로 이루어졌다. 이미 어린 견습생 시절부터 가꾸었던 이 결심에 충실하고자, 그 실현을 위해 아직 그 어떤 빌미도 보이지 않았던 초년 시절에조차 그는 영주 산하의 궁정 오케스트라 자리 제안을 박차버린다. 실력 없는 이들 중에서 최고는 되기 싫었던 것이다. 그보다는 차라리 도시악사가 되어 드레스덴으로 갔다. 또한 그 이후에 더욱 눈길을 끄는 이태리, 영국, 마인츠, 그리고 그 밖의 궁정들에서 제공하는 행운도 담대하게 물리쳤다. 이러한 것들이 다 요행이었을까? 혹은 그 자신 미래의 행운에 대한 예감 때문이었을까? 혹은 단지 패기에 넘쳐서였을까? 그의 신분이나 그가 받은 교육만으로는 유추되지 않는다. 그러나 그것은 무엇보다 자신의 예술에서 완벽함에 도달하고자 하는 내면적 열망에서였으리라 ...<sup>20)</sup>

19) 크반츠는 블라베를 당대 최고의 플루트 연주자로 꼽았다. 크반츠와 마찬가지로 당시의 유명 인사들, 가령 볼테르나 프리드리히 2세가 그 연주에 경탄해마지 않았던 블라베는 프랑스 동부 브장송 태생으로 독학으로 음악을 공부하였으며, 일찍부터 여러 악기들을 연주하였다. 그중에서 특히 플루트 외에 파곳을 연주하였다. 1723년 파리로 거주지를 옮겨 음악 활동을 한 이래 국내외적으로 연주가로서 최고의 명성을 누렸다. 작곡가로서는 플루트 곡들 외에 오페라를 비롯한 다양한 장르들의 음악을 작곡하였다. Roger Cotte, "Blavet, Michel," in *MGG*, (1949), 1: 1924-1926.

### 3. 1. 18세기 전반부의 연주문화

드레스덴과 베를린의 궁정악단에 대하여 알아보기에 앞서 당시 음악문화 내에서 궁정음악이 갖는 특징에 대하여 살펴볼 필요가 있다. 일반적으로 18세기 전반부의 음악문화를 궁정, 교회, 시민 음악의 세 축으로 분류할 수 있다. 아직까지 사회계층이 시민과 귀족 신분으로 나뉘던 시기라서 음악을 향유하는 양상도 제각기 달랐다. 즉 음악이 모든 사람들에게 개방적인가(시민음악) 아니면 일부 그룹에게만(귀족계층) 전유되어 비공개적인가(궁정음악), 이것이 이 시기의 음악문화를 가르는 데 중요한 기준이 된다. 공공 시민음악문화는 이제 막 자리를 잡아가던 단계였다. 이때까지 도시민들의 음악생활에 중추적인 역할을 하여 왔던 도시악대와 가정음악 외에 공공연주회 제도가 실험적으로 타진되며 막 형태를 잡아가고 있었다. 교회음악은 엄밀히 따진다면 일반 공공음악과는 구분되는 제한적인 성격의 음악이지만,<sup>21)</sup> 그럼에도 일반인들에게 원칙적으로 개방된다는 점에서 이들 시민음악과 교회음악은 한 그룹으로 묶을 수 있다. 이들과는 다른 배타적이며 독점적인 성격의 음악문화가 궁정음악이었다.

사실 18세기 전반부는 봉건절대주의의 궁정음악문화가 막바지에 이른 마지막 부흥기였다. 이후는 시민음악문화에 점차적으로 주도권을 내어주며 쇠락하여 간다. 그러니까 이 시기는 한편으로 궁정문화가 마지막 꽃을 피우며, 또 한편으로 시민문화가 여러 실험을 거치면서 뿌리를 내려가던, 그러면서도 양 문화가 상호(배타적이면서도) 영향을 주고받는 특이한 양상의 음악문화적인 과도기였다. 한편 이 시기의 시대사조인 계몽주의의 정신은 궁정음악문화에까지 스며들어 궁정음악은 과거처럼 완전히 비공개 음악모임이 아닌 반개방적인 성향을 나타내기도 하였지만, 그럼에도 그 기본 성향은 여전히 군주를 중심으로 하는 배타적이며 독점적인 음악문화였다. 여기에서 군주와 그 직계 가족은 음악의 전적인 운영자이자(때에 따라) 주도적으로 음악에 참여하는 연주자였다. 그러니까 바로 그들이야말로 음악적인 주역이었다. 음악 자체보다는 군주의 참여가 주였다. 아무리 계몽주의

20) E. L. Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790-1792)*, 214-215, 이곳에서는 재인용: 『플루트 연주의 예술』, 번역후문, 453.

21) ‘교구민’과 일반 ‘청중’은 다른 의미를 가지며, 사람들은 음악 때문에 교회에 가지 않았고, 음악 또한 신 찬양이 주목적이었지 그들을 위해 작곡되지 않았기 때문이다.

사상이 강한 군주라 해도 이것이 봉건절대주의의 궁정음악문화가 갖는 기본 이념이었다. 군주는 통상적으로 그의 음악회를 위하여 만들어진 작품들을 독점하였고, 궁정음악가들은 그를 위하여 연주하였다. 이런 상황에서 군주의 궁정가신들이나 귀족들, 더 나아가 (친분이 있거나 흥미를 끄는) 인물 또는 여행객을 초대하여 궁정음악회가 반공개적으로 개최된다 하여 이들 참관자들을 공공음악회 의미에서의 ‘청중’이라 표현하기에는 부적절하다. 물론 대규모 공연 형태의 궁정 오페라에서는, 시대의 흐름에 따라 독점성을 일부 포기하며 일반인들에게 개방되기도 하였지만, 이 역시 ‘무료입장에 의한’ 완전 수동적인 참관의 의미만을 갖는, ‘입장료를 지불하고’ 정당하게 입장하는 공공음악회 청중과는 질적으로 다른 의미의 공연이었다.<sup>22)</sup> 이 시기의 음악제도들을 분류해 보면 다음과 같다.

<표3> 18세기 전반부의 음악제도

궁정	시민	교회	군대
궁정악단·궁정실내악단 궁정관악대 오페라 궁정교회음악 하모니음악 <sup>23)</sup>	도시악대(도시악사·기능 나팔수) 콜레기움 무지쿰 음악연주협회	칸토르·성당악장 오르가니스트 성가대	오보에악대 등 다양한 유형의 군악대 형태들

이곳에서는 기악음악만으로 논의를 제한하기로 한다. 아울러서 특수 분야인 군대음악도 논의에서 제외한다. 이 시기의 연주문화가 번성한 지역으로는 독일을 꼽는다. 바로크음악의 주도국이었던 이태리와 프랑스의 음악문화가 일차적으로 오페라를 중심으로 발전하였다면, 수많은 군소국들로 이루어진 독일의 특수 정치지형적인 조건은 일부 대형 궁정을 제외하고는 자체적인 오페라단을 운영할 여건이 못 되었다. 이러한 문화적인 욕구를 완화하던 조직이 이 시기에 유행하던 주로 단장(작곡가)과 주역 성악가들로 구성되어 운영되던 순회오페라단이었다. 따라서 궁정 또는 도시들은 자체적인 연주조직, 즉 오케스트라만 있으면 되었다. 연주문화, 특히 오케스트라 문화가 독일의 궁정과 도시들에서 일찍부터 번성하였던 이유 중 하나는 바로 이러한 여건에서 그 한 요인을 찾을 수 있다.

22) Peter Rummenhüller. *Die musikalische Vorklassik* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1983), 170 이하.

23) 하모니음악, 즉 하모니악단은 소규모 편성의 관악앙상블 조직으로 (통상적으로 4-6인조) 주로 작은 귀족궁정에 소속되어 연주하였다. 예를 들어 1780년 비엔나에는 이러한 하모니단의 음악가들 수가 400여명에 달하였다 한다. 이들에 대한 대우도 천차만별이어서 일부 (수준 높은) 음악가들은 궁정음악가에 준하는 대우를, 일부는 도시악사, 또 일부는 군대의 하사관급에 준하는 연대나팔수의 대우를 받았다. Walter Salmen, 앞의 책, 83.

또 하나 독일 지역에서 확인되는 특징 중 하나가 위 표에서 제시한 제도들 간 연주 인력의 공연을 위한 활발한 상호교류인데, 많은 지역에서는 사실 오케스트라를 갖추는 것도 어려운 여건이었던 점을 감안할 때, 이 역시 같은 맥락에서의 이유에서였다고 해석이 된다.

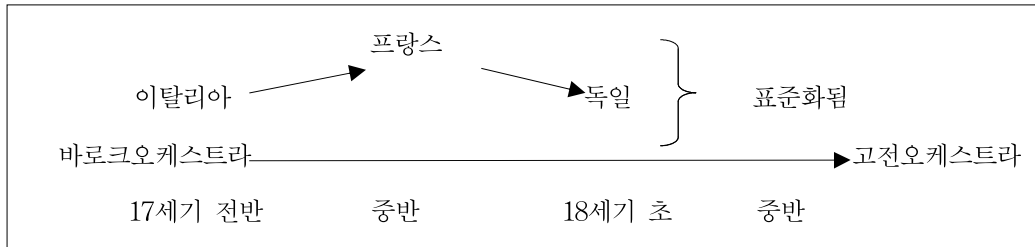
### 3. 2. 18세기 전반부의 궁정악단

이러한 음악문화에 대한 이해와 함께 이른바 ‘고전오케스트라’, 즉 현대오케스트라 편성으로 향한 크반츠 시기의 합주편성이 어떠한 역사를 거쳐 왔고, 궁정악단 내의 편성 및 구조적인 특성은 무엇이었는지를 개략적이거나 살펴볼 필요가 있다.

현재에도 유효한 표준적인 오케스트라 편성이 자리 잡는 데에 큰 역할을 한 것은 이태리에서 시작하여 유럽 전체로 확산되었던 오페라였다. 이태리의 오페라 작품들이 다른 유럽 국가들로 전파되어 일반적이고 보편적인 음악 장르로 자리 잡은 시점이 대략 17세기 후반 경이다. 이렇게 이태리의 오페라 작품들이 유럽의 다른 무대 공연을 위하여 확산될 때에, 이를테면 오페라 초기 몬테베르디의 오페라오케스트라 식의 각양각색의 악기 편성으로는 현실적으로 지역마다 서로 다른 음악 여건으로 인해 공연의 장벽에 부딪힐 수밖에 없었다. 따라서 어디에서나 실현이 가능한 표준적인 오케스트라 편성이 요구되었다. 이렇게 해서 당시 가장 널리 퍼져 일반화되어 있던 바이올린 즉 악기들을 주축으로 한 편성의 오케스트라가 자리를 잡게 된다. 이러한 표준화 과정에는 또한 프랑스로이 14세의 전속 음악가였던 뢰리의 오페라와 발레음악을 위한 오케스트라 편성 및 조직도 일조를 하였다. 그의 주도 아래 오케스트라는 규율 있고 절도 있는 연주 조직체로 성장하였으며, 또한 그는 이태리의 현 중심의 오케스트라 편성에 플루트, 오보에, 바순과 같은 관악기를 개량·개조하여 경쟁력 있는 오케스트라 악기로 만들어 도입하여 오케스트라 형태를 갖추는 데 일조를 하였다. 프랑스로이 14세의 궁정문화는 당시 모든 유럽 궁정들의 표본이었으므로 뢰리의 오케스트라 편성 역시 큰 영향력과 함께 급속도로 확산되어 퍼져나갔다.<sup>24)</sup> 이렇게 형태를 갖춘 오케스트라가 18세기에 들어오며 독일 지역에서 활발하게 발전하였다. 형성기의 바로크 오케스트라에서 정형화된 고전 오케스트라로의 성장 과정은 다음의 흐름으로 정리된다.

24) Sven Kruckenberg, *Das Symphonieorchester und seine Instrumente* (München: Bertelsmann Lexikon Verlag Gütersloh, 1994), 24 이하.

<표4> 오케스트라의 성장 과정



그럼에도 18세기 전반부의 여건에서 오케스트라는 이른바 평준화된 요즈음의 오케스트라와는 달리 지역 여건에 따라 인원이나 연주 수준에서 아직 편차가 심한 조직체였다. 즉 아직 정형화된 편성과 인원의 오케스트라가 아니었다. 때에 따라 류트나 비올과 같은 옛 악기들이 함께 편성되어 연주되기도 하였다. 따라서 표준 인원이나 편성을 제시하기가 어렵지만, 예외적인 목적의 대형 공연을 제외한다면 대체적인 추세로 18세기 초경의 궁정악단이 25인조 정도 규모였으며, 중반에 이르러서는 40인조, 후반에는 60인조 정도의 오케스트라 규모로 성장하였다고 정리될 수 있다. 요즈음과 다르게 바이올린 수는 비올적으로 첼로나 더블베이스보다 적은 인원이었으며, 비올라는 베이스 악기보다 더 적은 수였다. 또한 현악기 수는 비올적으로 관악기 수에 비해 적었다. 오히려 많은 지역에서는 관악기 수를 더욱 증대하는 추세였다. 이를테면 플루트, 오보에, 바순과 같은 악기들을 각기 4관 편성하여 중복 연주하였다. 당시의 관악기들이 요즈음의 악기들에 비해 소리가 작으며, 음색이 화려하다기보다는 부드러운 음색의 악기들이었다는 점에서 그 이유를 찾을 수 있다.<sup>25)</sup>

궁정악단 연주자들은 대우와 음악수준 또는 위상에서 여러 유형의 구분이 필요하다. 한 그룹은 정식 계약을 맺고 고용된 전속 연주자들이었다. 여기에 당시의 관례에 따라 예비단원들이 포함된다. 예비단원들은 매우 열악하고 부당한 대우를 감수하며 자리가 공석이 되면 승계한다는 조건으로 근무하였다. 또 다른 그룹은 그 외의 인원들로서 다른 분야에 종사하며 필요에 따라 음악행사에 투입되는 보충음악가들이었다. 전문음악가들과 보충음악가들 간의 수준 차이는 당연한 결과였다. 또 궁정악단의 전속 연주가 사이에도 정예 멤버들로 구성되는 (수석연주자들) 상위 그룹이 있었다. 이들을 ‘실내음악가’(Kammermusiker)라 하였는데 주로 군주와 그 직계가족의 개인적인 공간인 궁정거실에서의 비공개 또는 반공개의 ‘실내연주회’를 전담하였으며, 때에 따라 다른 궁정 연주자들

25) Kruckenberg, 위의 책, 48 이하.

과 함께 대규모 형태의 연주회에 참여하였다. 따라서 그들에 대한 대우는 달랐다.

### 3. 3. 드레스덴 궁정악단

크반츠가 1728년에 수석 플루티스트로 들어간 드레스덴 궁정악단은 55년에 달하는 긴 세월을 궁정악장으로 봉직한 하인리히 쉴츠(Heinrich Schütz, 1588-1662)의 이름으로 잘 알려진 오케스트라이다. 드레스덴은 작센왕국의 선제후가 거주하는 수도로서, 특히 이 도시는 아우구스트 2세(1694-1733 재위)와 그의 아들 아우구스트 3세(1733-1763 재위)의 시기에 자신들의 정치적인 권력의 과시를 위하여 강력하게 추진한 문화예술정책에 힘입어 바로크 및 로코코 양식의 화려한 위용을 갖추었다. 이 둘은 작센의 선제후이면서 폴란드의 왕을 겸하였다.<sup>26)</sup> 이중 특히 아우구스트 2세의 시기에 드레스덴은 활발한 건축물 축조를 통하여 위용을 갖추었으며, 그 스스로는 음악적인 흥미를 그리 갖지 않았다고 전해지지만 그럼에도 일류급 국내외의 음악가들을 대거 기용하여 드레스덴 궁정음악을 최상의 수준으로 끌어 올렸다.

드레스덴의 궁정음악은 오페라단,<sup>27)</sup> 교회음악가들<sup>28)</sup>, 궁정악단(오케스트라), 궁정악대(관악대)<sup>29)</sup> 등의 연주조직들로 운영되는 큰 규모의 음악공동체였다. 이를 총괄하는 수장이 궁정악장이었

26) 아우구스트 2세는, 작센왕국의 선제후로는 '프리드리히 아우구스트 1세', 폴란드 왕으로는 '아우구스트 2세'라 불렸다. 또한 큰 체구와 강한 체력을 지녔다 하여 (실제 그는 1711년에 쇠로된 말편자를 맨손으로 쪼갰다 한다) 흔히 '아우구스트 강성왕'으로 명명되기도 한다. 1733년에 그를 계승하였던 그의 아들은 작센 선제후로는 '프리드리히 아우구스트 2세', 폴란드 왕으로는 '아우구스트 3세'라 호칭된다. 명칭의 사용이 혼란스러운데, 이곳에서는 앞서 언급한 바와 같이 아우구스트 강성왕을 '아우구스트 2세' 또는 '아우구스트'로, 그의 아들은 '아우구스트 3세'로 일괄적으로 명칭하기로 한다.

27) 사실 당시 궁정음악의 전반적인 추세가 그랬듯이 18세기 전 유럽의 궁정음악문화를 지배하는 간판 격 장르는 단연코 오페라, 그중에서도 이태리 오페라였다. 마찬가지로 드레스덴의 궁정음악을 대내외적으로 상징하였던 장르 역시 오페라였다. 이곳에서는 아우구스트 2세가 조성해 놓은 이태리 오페라단을 그의 아들 아우구스트 3세가 승계하여 열정적으로 투자하였고, 그래서 1734년에서 1764년까지 드레스덴을 중부유럽 최고의 이태리 오페라의 중심지로 만들었다. 함부르크 태생의 궁정악장인 핫세는 정예의 이태리 성악가들과 함께 이곳을 국제적인 명성으로 올려놓았다. 이러한 드레스덴 오페라의 자극을 받은 프로이센의 왕 프리드리히 2세는 베를린을 드레스덴 오페라를 모범으로 한 또 하나의 이태리 오페라의 성지로 만들어 놓았다. Carl Dahlhaus, "Die Musik des 18. Jahrhunderts," *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Laaber, 1996), 5: 147 이하.

28) 아우구스트 강성왕은 가톨릭으로 개종하면서 폴란드의 왕으로 즉위한다. 따라서 그의 통치시기 드레스덴 궁에서는 개신교 교회음악 대신 가톨릭 교회음악이 요구되면서 전면적인 관련 음악가들의 교체가 이루어진다.

29) 드레스덴 궁정에는 특수한 연주조직으로 12명의 트럼펫 주자와 1-2명의 팀파니 주자로 구성된 궁정트럼펫악대가 있었다. 또한 궁정나팔수 그룹과 사냥나팔수 그룹이 별도로 있었다. 이 두 나팔수 팀은 작은 그룹이었으며, 연극공연, 만찬, 무도회 등의 연주를 주로 담당하였다.



는데, 사실 드레스덴 궁정음악을 대표하는 음악장르가 오페라라서 궁정악장은 주로 이 장르와 관련하여 전문성을 갖춘 음악가로 기용되었다. 따라서 궁정악단 내의 실질적인 지도자는 콘서트마스터가 맡아 수행하였다. 이렇게 음악가들의 명성과 수준에서 화려했던 드레스덴 궁정음악 조직체에다 크반츠와 관련하여 앞서 다루었던 폴란드악단을 더 추가한다면 그 압도적인 규모와 다양성, 그리고 기량에서 드레스덴 궁정음악이 작센 외의 궁정들에 어떠한 영향을 미쳤으리라는 점은 충분히 짐작이 간다.<sup>30)</sup>

이러한 궁정음악 조직체를 운영하였다는 점에서 이미 아우구스트 자신의 정치적인 과시욕을 충분히 엿볼 수 있다.<sup>31)</sup> 그는 앞서 확인한대로 자신이 폴란드 왕으로 즉위하면서 기존의 폴란드 궁정악단을 해체하고 새로운 조직체를 다시 결성하였다. 그와 같이 그는 드레스덴의 궁정악단도 자신이 즉위하며 사실상 해체하고 재 창건하였다. 이러한 점으로 미루어보아 그 의도는 구체적으로 파악이 안 되지만, 나름대로 궁정음악에 대한 확고한 의지와 청사진을 갖고 있었다는 점을 부정할 수 없다. 이렇게 아우구스트 2세가 궁정악단을 새로이 결성하여 육성해 나아가는데 확인할 수 있는 특징은, 오케스트라의 주축을 이루는 독일 연주가들 외에 대거 명망 있는 외국 연주가들을 기용하였다는 점이다. 주로 이탈리아에서는 현악연주가들을, 프랑스에서는 관악연주가들을 유입하여 명실공히 국제적인 색채의 혼합 오케스트라를 결성하였다. 이러한 연주전통 간의 혼합은 드레스덴 궁정음악 자체의 양식적인 혼합을 의미하였으며,<sup>32)</sup> 이로써 당시의 드레스덴 궁정음악이야말로 나중에 크반츠의 저서에서 음악적인 이상으로 제시되어 유명해진 ‘독일취향’, 즉 음악적인 ‘혼합취향’의 발

30) 이 궁정악단이 누렸던 명성의 한 예는 1728년 이곳을 그의 부친 왕과 함께 방문하였던 프로이센의 황태자 프리드리히(왕 즉위 후 프리드리히 2세)가 받았던 깊은 인상에서 확인된다. 이때 받은 감명과 자극으로 그는 왕으로 즉위한 후 바로 프로이센 궁정악단을 드레스덴 궁정악단의 수준으로 재편한다. 그는 가능한 많은 드레스덴 궁정악단 연주가들을 자신이 새로이 결성하는 궁정악단 단원으로 유치하려 하였으나, 크반츠를 제외하고는 대부분 성공적이지 못했다. 이 점에서 드레스덴 음악가들의 자신 조직에 대한 자긍심을 확인할 수 있다. 프리드리히 2세는 생애에 걸쳐 드레스덴 궁정악단과의 경쟁심에서 벗어나지 못했던 것으로 전해진다. 계속해서 아래 베를린 궁정악단을 참조.

31) 그의 통치시기에 드레스덴은 선제후의 수도로써 화려한 위용을 갖추지만, 그 이면에서는 힘없는 평민들이 점점 더 적박한 삶을 살아야만 했다. 당시 과다한 세금과 부역으로 착취당하던 대표적인 사회 계층들은 농민과 노동자들이었다. 작센의 경우, 농부(소작인) 수는 인구대비 45%를, (일용)노동자들은 18%를 차지했다. 상업이 번창하여 성공한 시민층이 있었으나(시민층은 인구대비 14% 정도였다), 타 지역의 군주들이 이러한 성공 시민층을 (고위)관료화시켜 귀족들과의 대등관계를 이루는 균형정치를 추구하였던 반면, 아우구스트 2세는 신혼 시민층과 거리를 두는 대신 부유한 토지 귀족들의 영토 지배력을 제약하고자 이들을 고위 관료직으로 끌어들이 자신에게 종속시키는 정책을 펼쳤다. 아우구스트 2세 통치 하의 (그의 사생아 수만 해도 354명에 달하였다 한다) 작센은 과다한 군사비 지출, 영토 확장 정책, 향락적인 궁정문화, 실 새 없는 건물축조 등으로 인해 폭발적인 국가부채로 자라나며 국가 붕괴 직전으로까지 갔으나, 그의 아들 아우구스트 3세 때에 이르러 전면적인 정부개편을 통하여, 이를테면 신혼 시민층의 정부관료직으로의 기용 등을 통해 간신히 전제주의 체제를 구제하였을 정도로 불안한 사회 경제 여건이었다. 바로 이러한 기반 위에서 이 시기 봉건절대주의의 궁정문화는 영위되었던 것이다. Schleuning, 앞의 책, 35 이하.

32) 프랑스와 이탈리아 음악양식 외에도 정치 지리적인 특성에 따라 폴란드, 보헤미아 음악양식까지 흡수되면서 실로 국제적인 음악양식을 이루었다.

원지라 할 수 있다. 이러한 국제적인 복합음악양식, 아우구스트 2세의 궁정문화에 걸 맞는 다채롭고 화려한 음향의 선호, 또한 궁정악단 비르투오소들의 기량을 합친 국제적인 연주스타일 등 모든 요소들이 합쳐져 드레스덴 고유의 혼합음악양식이 창출되었고, 이것이 19세기를 넘어서까지 이어지는 드레스덴 음악의 전통이 되었다.<sup>33)</sup>

드레스덴 궁정악단의 주요 임무는 3가지였다. 궁정교회음악(가톨릭)과 (이태리)오페라 공연, 궁정음악회를 위한 연주였다. 이 오케스트라는 1710년경을 기준으로 기본 편성이 바이올린, 비올라, 콘트라베이스, 플루트, 오보에, 파곳, 호른으로 구성되었다. 여기에 궁정악단 외의 자체 조직이었던 궁정트럼펫악대에서 필요에 따라 금관악기 및 타악기 주자들이 충원되었다. 트롬본이 필요한 경우에는 군악대 또는 도시악대에서 충원하여 대규모 연주에 부응하였다. 이러한 드레스덴 궁정악단의 균형적인 편성에서 이미 당시로는 선구적인 현대오케스트라, 즉 균형적인 악기편성에 근접한 오케스트라 형태를 확인할 수 있다. 드레스덴 궁정악단은 크반츠가 폴란드악단의 오보에 주자로 들어갈 무렵인 1718년을 기준으로 볼 때, 비록 과거와 같이 셋츠 정도 등급의 거장 급 음악가를 보유하고는 않았다 하더라도 하나의 국제적인 수준의 우수 음악가들의 집합체로서 그 기량을 유감없이 펼칠 수 있는 최상의 상태에 도달해 있었다.<sup>34)</sup> 크반츠가 이러한 최강의 오케스트라에 들어간 시점이 1724-27년의 유럽음악여행을 마치고 드레스덴으로 돌아온 다음 해인 1728년이었고 이후 1741년에 베를린 궁정악단으로 자리를 옮기기 전까지 활동하였기 때문에, 그의 드레스덴 시기, 즉 그의 역동적인 음악 활동의 정점시기와 드레스덴 궁정악단의 절정기가 때를 같이 하고 있음을 알 수 있다.

다음의 드레스덴 궁정악단의 편성표를 통하여 당시 오케스트라의 면모를 개략적이거나 가늠해 볼 수 있다. 아우구스트 2세의 재위기 중 오케스트라 인원은 23-37명 정도였으며, 그의 아들 아우구스트 2세의 시기에 이르러 46-47명에 달하였다. 대략 반세기에 걸쳐 오케스트라의 규모가 점점 확대된다는 점에서 당시의 오케스트라 문화의 전반적인 확산 및 발전 추세를 엿볼 수 있다. 또한 일반적으로 고전오케스트라, 즉 현대적인 오케스트라 편성의 형태를 갖추어 나가지만, 아울러서 옛 악기들이 (테오르베, 덜시머, 비올) 아직 혼재되어 편성되는 데에서 바로크에서 고전시대로의 변천하는 전환기적인 모습을 확인할 수 있다.

33) Ortun Landmann, 앞의 책, 1537.

34) Irmgard Becker, "Dresden," in *MGG*, (1954), 3: 763-764.

<표5> 드레스덴 궁정악단 편성표 (1697-1756)<sup>35)</sup>

연도	vl	va	vc	db	fl	ob	fg	hr	tp	tim	기타	계
1697	6					6	3		3	1	1베이스류트, 6연주가들	26
1709	4	2	4	2	2	4	2				1중음, 1저음악기, 2베이스류트	23
1719	7	5	5	5	2	5	3	2			1털시머, 2베이스류트	37
1734	12	4	5	2	3	3		2			12궁정나팔수, 2고수(팀파니)	31+
1756	18	4	3	2	3	6	6	2			1털시머, 1비올, 1오르간	47

1697년 편성에서 구체적으로 명시되지 않고 기타 란에 분류된 6명의 연주가들은 바이올린 외의 현악기 연주자들과 추정해 볼 수 있다. 1734년 편성 중 2명의 팀파니스트를 해당 칸이 아닌 기타 란에 분류한 이유는 이 연주가들이 궁정나팔수악대에 속했기 때문이다.

파악이 가능한 18세기 전반기의 드레스덴 궁정악단 연주가들의 명단은 아래와 같다.<sup>36)</sup>

<표6> 18세기 전반기 드레스덴 궁정악단 연주가

궁정악장		콘서트마스터	
Johann Christoph Schmidt (1697-1728); Antonio Lotti (1717-1719); Johann David Heinichen (1716-1729); Jan Dismas Zelenka (하이니헨의 궁정악장 대리, 궁정악장에 지원했으나 실패); Giovanni Alberto Ristori (1725-1733, 하이니헨의 궁정악장 대리, 궁정악장에 지원했으나 실패, 1750 이후 핫세 밑에서 부악장); Johann Adolf Hasse (1733-1763)		Jean Baptiste Volumier (1709-1728); Johann Georg Pisendel(1728-)	
현악	관악	건반악기	
J. B. Volumier, J. G. Pisendel, F. M. Veracini, A. Lotti, Johann Paul v. Westhoff, F. M. Cattaneo, J. G. Lehneiß, Hunt (vl) / J. Adam (va) / J. P. de Tilloy, A. A. de Rossi, G. F. Picenetti (vc) / G. Personè, J. D. Zelenka (db)	Buffardin, J. Götzl, J. J. Quantz (fl) / J. Chr. Richter, J. M. Blochwitz, A. Besozzi (ob) / J. G. Böhme, J. Cadet, C. E. Quatz (fg) / J. A. Fischer, A. F. Samm, Schindler 형제, A. J. Hampel (hr)	Chr. Richter, Chr. Petzold	

35) Heinz Becker: "Orchester," in *MGG*, (1962), 10: 168-194 중 표 목록 IV면 참조.

36) 아래 명단의 대부분의 출처: Ortun Landmann, 앞의 책, 같은 곳.

### 3. 4. 베를린 시기: 프리드리히 2세의 베를린 궁정악단

앞서 작센왕국의 선제후 아우구스트 2세와 3세의 경우에서 확인하였듯이, 군주들의 음악을 통한 자기 과시욕은 비단 드레스덴 궁정음악에서뿐 아니라 프랑스의 ‘태양왕’ 루이 14세 이후에 전 유럽 궁정에서 공통적으로 확인할 수 있는 보편적인 추세였다. 이들은 고비용의 오페라나 발레공연을 통하여 자신의 권력적인 위상을 과시하였다. 여기에 군주 스스로가 음악에 대하여 전문적인 식견을 갖거나 악기를 연주하는 일 또한 예외가 아니었다. 왜냐하면 르네상스 이후로 음악과 작곡에 대하여 식견을 갖추는 일은 이들이 성장과정에서 받는 교육의 한 과정이었기 때문이다.<sup>37)</sup> 그렇게 해서 악기를 연주하는 군주들이 적지 않았다. 이런 점에서 18세기의 군주들 중에서 음악에 대한 남다른 열정으로 흔히 거론되는 인물이 프로이센의 왕 프리드리히 2세(일명 ‘프리드리히 대왕’, 1712-1786; 1740-1786 재위)이다.

주지하듯이 절대주의 시대에 한 궁정음악이 흥하고 쇠하는 데에는 군주 개인의 음악적인 취향과 의지가 깊숙이 작용하였다. 하지만 18세기 베를린의 궁정음악에서만큼 그 발전상이나 활동상이 한 군주 개인의 음악관에 따라 철저하게 좌지우지된 경우를 찾아보기 쉽지 않다. 물론 결정적인 요인은 프리드리히 2세의 기타 군주들과는 비교를 불가하는 주관적이고 개성적인 음악의 열정에 있었다. 모든 것은 그의 음악적인 의지와 취향에 따라야만 했다. 따라서 이 시대 베를린 궁정악단의 발달사가 곧 그의 음악적인 발달사라 할 수 있다. 황태자 시절부터 국왕 시기에 이르기까지의 베를린 궁정악단의 변천사를 정리해 보면 아래와 같다.

---

37) Rummenhüller, 앞의 책, 49.

<표7> 베를린 궁정악단의 변천사

통치기	궁정악단 명	시기 구분	비고	궁정악장 / 콘서트마스터
프리드리히 황태자	루핀 궁정악단	1733-1736	소수의 실내악단 규모	칼하인리히 그라운 / (궁정부악장)
	라인스베르크 궁정악단	1736-1740	17명 규모의 실내오케스트라로 성장	
프리드리히 2세	베를린 궁정악단 (1740-1786)	1740-1750년대 중반	부흥기, 40여명 규모의 궁정오케스트라	칼 하인리히 그라운 / 요한 고틀립 그라운; 프란츠 벤다
		1750년대 후반 - 1775	침체기	
		1775-1777	제2의 부흥기	요한 프리드리히 라이하르트 / 프란츠 벤다
		1777-1786	정체기	

<표7>의 비고란의 부흥기, 침체기, 정체기는 모두 프리드리히 2세의 개인적인 의지와 밀접하게 상관되기 때문에, 베를린 궁정악단을 이해하기 위해서는 무엇보다 프리드리히 2세가 어떠한 성장과정을 가진 인물이었는가를 살펴볼 필요가 있다.

프리드리히 2세의 부친인 프리드리히 빌헬름 1세(일명 ‘군인왕’, 1688-1740; 1713-1740 재위)는 프로이센을 군사강국으로 건설하기 위하여 국가예산을 대단히 긴축적으로 운영하였다. 그 일환으로 그는 불필요하게 여긴 기존의 베를린 궁정악단을 해체하였으며, 심지어 몇 안 되는 인원의 군대 트럼펫악대마저 없애버린 후 오로지 군력 배양에만 몰두하였다. 따라서 일찍부터 그의 누이들인 안나 아말리에(Anna Amalie, 1712-1786)와 빌헬미네(Wilhelmine, 1709-1758)와 함께 남다른 음악적인 감수성과 재능을 나타내었던 프리드리히 황태자가 보낸 어린 시절의 베를린 궁정은 음악적으로 황량한 환경이었다.<sup>38)</sup>

그러다가 그의 나이 16세 때인 1728년, 부친 왕과 함께 작센국의 드레스덴을 방문하여 집안 화려한 절정기의 드레스덴 궁정음악은 그에게 문화적인 충격 그 자체였다. 이때 접한 핫세의 오페라 《Cleofide》 공연과 국제적인 수준의 궁정악단 연주는 그의 생애 전반의 음악적인 취향을 지배하는 결정적인 근원이 된다. 아울러서 크반츠의 플루트 연주에도 완전히 매료되어 그로부터 플루트를 배우는 계기가 되었다. 부왕은 프리드리히의 음악적인 흥미를 처음에는 인정하였으나, 그가 점점 더 깊이 빠져들자 의무를 소홀히 한다는 것을 이유로 1728년 이후 전면적으로 금지하였다. 그럼에도 프리드리히는 비밀리에 모친(Sophie Dorothea von Hannover)의 도움으로 플루트 공부를 계속해

38) 프리드리히는 7살부터 오르가니스트 하이네(Gottlieb Hayne)에게 바소콘티누오와 4성부 작곡법을 배웠다. 베를린궁정에서의 음악활동은 왕비가 주관하는, 궁정의 음악애호가그룹으로 이루어진 자그마한 규모의 음악모임이 유일하였다.

나아간다.

프리드리히 황태자는 여러 우여곡절 끝에 1732년 루핀(Ruppin)으로 거주지를 옮긴다.<sup>39)</sup> 특히 1733년 엘리자베트 크리스티네(Elisabeth Christine von Braunschweig-Bevern, 1715-1797)와의 결혼 이후 이곳에서 자신의 취미생활을 펼쳐가는 행복한 시절을 맞는다. 결혼 후 재정이 허락되자, 그는 이곳에 작은 규모의 궁정실내악단을 창설하였다. 이 실내오케스트라는 브라운슈바이크 출신의 그라운(C. H. Graun, 1703-1759)을 악장으로 점점 규모가 확대되어 거주지를 베를린 근교의 라인스베르크(Rheinsberg) 성으로 옮겨서는 단원 수가 17명에 이르게 된다. 예를 들어 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)는 1738년부터 라인스베르크 궁정과 인연을 맺기 시작하지만 예산 관계로 1740년에 가서 베를린 궁정악단이 결성될 때에야 정식 계약을 맺는다.<sup>40)</sup>

1740년 황태자가 프리드리히 2세로 프로이센 왕위에 즉위하면서 베를린의 궁정문화는 새 시대를 맞는다. 그는 루핀과 라인스베르크 궁정악단을 모태로 유능한 음악가들을 더욱 충원하여 궁정악단을 확장시켜서 1750년대 중반 무렵까지 베를린 궁정음악의 전성시대를 펼쳐간다. 하지만 이러한 예술에 대한 열기는 1754년경의 긴박한 전쟁의 위협으로 인해 긴축재정을 요하게 되면서부터 침체에 접어든다. 여파로 베를린 궁정음악은 1756년부터 8년 동안 오페라의 휴지기를 갖게 된다. 왕 자신도 국가운영의 짐이 점점 무거워지면서 예술에 대한 관심을 점차 줄여간다. 이미 궁정음악의 단조로운 프로그램에 권태로워하던 음악가들의 음악환경도 전쟁 후에 더욱 척박해져 갔다. 중요 음악가들이 차츰 베를린을 떠난다. 1756년에는 니헬만(C. Nichelmann, 1717-1762)이, 1767년에는 칼 필립 엠마누엘 바흐가 베를린을 떠난다. 1770년에 왕은 오페라의 운영마저 민간에게 이양하려 했으나 크반츠의 중재로 간신히 사유화되는 것을 막았다. 하지만 오페라 운영은 점점 부실해져 갔다. 1759년 궁정악장 그라운이 사망한 이후 1775년에 라이하르트(J. Fr. Reichardt, 1752-1814)가 새로운 악장으로 부임하면서 궁정악단도 침체에서 벗어나 잠깐의 전성기를 맞이하지만, 그 역시 이내 왕의 고집적인 음악취향과 자신의 음악비전과의 깊은 간극을 체험하며 자신의 임무에 대하여 흥미를 잃으면서 베를린 궁정음악은 긴 정체기에 빠져든다. 바이에른 계승 전쟁 이후 1779년부터 왕은 플루트 연주를 더 이상 하지 않았다.<sup>41)</sup>

39) 부친의 강압적이고 폭력적인 교육 방식에 저항을 느낀 프리드리히는 1730년 친구였던 육군중위 카테와 육군소위 카이트와 함께 프랑스를 거쳐 영국으로 도주를 시도한다. 카이트의 모의 누설로 그들은 체포되었고 카테는 프리드리히 면전에서 처형되었으며 프리드리히는 감옥에 수감되었다. 부친 왕은 프리드리히마저 처형하려 했으나 주변국 군주들의 연이은 중재로 사형을 면하였고 수감 생활로 대신하였다. 그의 용서를 청원하는 편지를 받아들인 부왕은 1731년 그를 석방하고 복권시켰으며, 1732년에 군인으로 복귀시키면서 연대장으로 루핀에 배치하였다.

40) Heinz Becker, "Friedrich II.," in *MGG*, (1955), 4: 955.

살펴본 바와 같이 18세기 베를린 궁정악단의 역사는 곧 프리드리히 2세의 음악의지와 밀접하게 직결된 역사였다. 그 변천사를 위의 표에서 확인할 수 있다. 음악적으로 그는 플루트를 연주하였고 작곡을 하였다.<sup>42)</sup> 또한 열렬한 (이태리)오페라 애호가였으며, 음악후원자 역할도 적극적으로 하였다. 프리드리히 왕은 하루에도 4-5차례씩 플루트를 연주할 정도로 이 악기에 대한 열의가 대단하였다. 심지어 전쟁에 참여할 때에도 자신의 플루트와 여행용 건반악기를 가지고 다닐 정도였다. 이렇게 당시 정치적으로 큰 영향력을 지녔던 인물인 프리드리히 2세가 플루트를 연주했다는 점이 당시의 플루트 연주문화의 확산에 크게 기여했으리라는 점은 충분히 미루어 짐작이 간다. 평생에 걸쳐 그는 주로 자신의 곡과 크반츠의 곡만을 연주하였다.(크반츠는 그를 위하여 296곡의 협주곡을 작곡하였다.) 이렇게 프리드리히 2세가 연주 레퍼토리에서 보여주는 경직성 또는 보수적인 면모는 사실 그의 음악취향 전반에서 확인되는 대표적인 특징이다. 이것이 과연 어떠한 것이었는지는 당시 이곳을 방문하여 현장에서 이를 직접 체험하였던 음악연구가 버니(Charles Burney, 1726-1814)의 증언에서 생생하게 드러난다.<sup>43)</sup>

내게 안내된 한 궁정 내실에서는 왕실의 궁정악단 음악가들이 명령을 기다리며 대기하고 있었다. 연주장과 바로 붙어 있는 이 방에서 나는 입장 명령이 내려지기 전까지 아주 뚜렷하게 페하의 스케일과 어려운 패시지 부분을 반복적으로 연습하는 소리를 들을 수 있었다. 이곳에서 마주친 벤다씨는 친절하게 나를 크반츠씨에게 소개시켜 주었다 ... 그는[크반츠] 76세의 노령이라고는 도저히 믿기지 않을 정도로 좋은 건강상태와 강한 인상을 주었다. 이내 우리는 음악적인 대화 속으로 빠져들었다. 그는 나에게 자신의 군주이자 제자인 제왕께서는 자신이 그를 위하여 작곡한 300여곡에 달하는 작품들 외에 다른 협주곡은 연주하지 않으며, 이 곡들을 순서에 따라 연주한다고 말해 주었다. 이러한 성향은 어쩌면 편협하게 여겨질 수도 있으리라. 아무튼 그것은 취향의 고정성을 의미하며, 다른 왕족들에서는 좀처럼 접할 수 없는 일이기도 하다. 이렇게 크반츠와 그라운 형제들의 작품은 이곳에서 40년이 넘게 페하의 은총을 누리고 있었다.<sup>44)</sup>

41) Heinz Becker, 앞의 책, 956-957.

42) 그는 자신의 대부분의 작품들을 갈랑양식, 즉 호모포니양식으로 작곡하였다. 작곡양식에서는 그의 스승 크반츠의 모범을 따랐다. 주로 플루트 협주곡과 소나타들이었으며, 전부 자신의 연주를 위한 곡이었다. 그의 다른 분야의 집필 활동과는 달리 그는 자신의 작품들을 필사본이나 인쇄본으로 공개하지 않았다. 특히 그가 세심하게 작업하였다는 느린 악장을 보면 언제나 성공적이지는 못하다. 선율의 흐름에서 우아하고 유연함을 보이지만, 때에 따라서는 경직되며 화성적인 결합도 보여준다. 1756년 이후 그는 더 이상 작곡하지 않았다. Heinz Becker, 같은 책, Sp. 959.

43) Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise ... 1770-1772*, Nachdruck der Ausgabe Hamburg, Bode, 1772, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 65).

44) Burney, 402-403.

버니가 전해주는 프리드리히 2세의 플루트 연주수준에 대한 기록도 흥미롭다. 왕의 연주력이 정상을 넘어서는 수준이었음은 확실하나, 그럼에도 버니의 외교적이고 점잖은 말투 속에서 간간히 드러나는 비판적인 뉘앙스의 지적도 간과할 수는 없다.

플루트협주곡으로 시작한 음악회에서 왕은 솔로부분들을 아주 깨끗하게 연주해 내었다. 그의 앙부쉬르(주법)는 고르고 명확했으며 손가락 기교도 화려하였고 그의 취향 또한 순수하고 꾸밈이 없었다. 알레그로에서와 마찬가지로 풍부한 감정표현을 담은 아다지오에서의 그의 능숙한 연주는 나에게 즐거움을 넘어 감탄을 자아내게 하였다. 한마디로 말해 그의 연주는 많은 점에서 내가 그때까지 들어본 그 어떤 아마추어연주거나 전문연주가를 능가하는 것이었다. [이렇게] 페하께서는 3곡의 길고 어려운 협주곡들을 연이어 모두 완벽하게 연주해 내었다 ... 페하께서 탁월하게 연주해 낸 카덴차는 오래 연습된 것이었다. 누구나 이 협주곡들이 제왕께서 지금에 비해 그렇게 자주 호흡을 필요로 하지 않던 시절에 만들어진 곡이라는 것을 쉽게 알아챌 수 있었다. 왜냐하면 페하께서는 일부 아주 어려운 솔로부분들이나 카덴차에서 패시지 연주가 채 끝나기도 전에 이미 호흡을 필요로 하였기 때문이다.<sup>45)</sup>

버니가 참관한 이 연주회는 베를린 궁정악단의 공식 음악무대인 베를린 궁정에서가 아니라 왕의 사적 공간이었던 포츠담의 상수시 궁에서 개최되었던 개인적인 음악회였다. 프리드리히 2세는 1747년부터 자신의 궁정음악회를 상수시 성의 연주장에서만 개최하였다. 그때마다 6명의 궁정음악가들이 참여하였으며, 매일 연주되는 이 왕의 실내연주회를 크반츠가 이끌었다. 언급한대로 프리드리히의 애호 연주곡들은 자신의 곡과 크반츠의 것이었으며, 그 밖에 그라운, 벤다, 핫세의 곡을 연주하였다.<sup>46)</sup> 여기에 참여하는 소수의 음악가들은 궁정악단 내에서 정예 연주자들로 선발된 ‘실내음악가’들이었다. 버니는 같은 증언에서 크반츠의 음악과 이 연주회에서의 역할에 대해서도 전해주는데, 이로써 왕의 독특한 음악 취향과 당시 베를린 궁정음악의 고착된 상태를 증언해 준다.

어느 누구라도 크반츠씨의 협주곡들 중에 나오는 다양한 패지들이 이미 옛 것들이며, 그래서 식상하게 느껴지는 것을 부정할 수 없을 것이다. 그렇다고 이것들이 그 협주곡들이 작곡되었을 당시부터 이미 새 것이 아니었다고는 말할 수 없다. 왜냐하면 다수의 작품들이 쓰여진 시기가 벌써 40여년 전이다. 또한 이 곡들은 실제로 왕을 위해서만 쓰여진 것들이며 그래서 크반츠씨는 이를 공개할

45) Burney, 403, 404.

46) Eveline Barthlitz etc., "Berlin," in *MGG*, (1994), 1: 1420.



수도 없었다 ... 이렇게 음악은 고급 포도주와도 같아서, 그것이 공기를 쪼개 되면 김빠지고 멍멍해 짐은 물론 아무리 철저히 잘 보관하였다 하더라도 세월의 여파를 받게 됨과 마찬가지이다 ... 크반츠 씨께서는 이 밤의 연주회에서 매 악장의 시작마다 조그만 손동작으로 시작 싸인을 주거나 솔로부들과 카덴차 연주가 끝날 때마다 ‘브라보!’라 외치는 외에는 달리 하는 일이 없었는데, 이러한 표현은 궁정악단의 다른 비르투오소들이 누리지 못하는 특권이 갖는 특권인 듯이 보였다.<sup>47)</sup>

프리드리히 2세는 특히 이태리 음악을 편파적으로 선호하였다. 핫세의 오페라를 접하며 시작한 그의 오페라 사랑은 생애 내내 핫세를 자신의 궁정악장인 그라운보다 앞서는 최고의 음악가로 평가케 하였다. 반대로 프랑스음악에 대해서는 달가워하지 않았다. 심지어 그라운에게 프랑스오페라의 서곡타입을 작곡하지 말라고 명령할 정도였다. 이러한 푸가풍의 서곡형식에 대한 반감에서 확인할 수 있듯이 그는 프랑스음악과 대위적인 음악을 선호하지 않았다.

프리드리히 2세는 자신의 공식 활동 외의 자유 활동을 유익한 활동과 즐거운 활동으로 구분하였다. 전자에는 철학, 역사, 언어가 해당되었고 후자가 음악, 극장이었다. 따라서 음악은 그에게 무엇보다 긴장이완과 즐거움의 역할을 의미하였다. 그의 적극적인 음악 활동은 확실히 베를린의 음악문화에 활력소를 주었으나, 또한 그의 편향된 음악관, 그가 받은 폐쇄적인 음악교육은 반대로 활발한 음악발전에 장애로 작용하기도 하였다. 보수성, 새로움에 대한 폐쇄성 등은 음악가들에 대한 평가 및 대우에 작용하였고, 이로 인해 적지 않은 불화감이 조장되었다. 하지만 그를 전적으로 음악가 기준으로만 평가하는 것은 무리이다. 그는 우선적으로 왕이자 군인이었으며, 이차적으로 음악가이자 후원자였다. 분명한 점은 시대를 넘어서 그는 음악가 군주들 중에서도 뛰어난 재능과 능력을 지녔던 인물이었다.<sup>48)</sup>

47) Burney, 403-404. 흥미롭게 이곳에서 인용한 버니의 프리드리히 2세의 1770년대 음악회 정경은 대략 70여년이 지난 1852년에 프로이센 정신과 프리드리히 2세에 매료된 화가 멘첼(Adolf von Menzel, 1815-1905)에 의해 화폭으로 옮겨졌다. 《플루트연주회》의 제목으로 널리 알려져 있는 이 그림에서 프리드리히 2세의 상수시 궁 연주회는 버니의 기록과 함께 한층 더 생생하고 입체적으로 다가온다. (『플루트 연주의 예술』의 뒷 표지 그림 참조). 철저한 조사와 탐구를 기초로 해서 이 시기 주류를 이루던 자연주의 화법으로 그려진 이 그림에서 등장하는 인물들은 그들의 초상화에 근접한 얼굴이나 복장과 함께 멘첼 시기의 낭만적인 색채와 분위기가 보태져 당시의 실감나는 정경을 물론 전해준다. 정 중앙에 플루트를 연주하는 왕만이 실제에 비해 체구가 약간 크게 묘사되었을 뿐, 나머지 인물들은 사실 묘사되었다. 왕을 중심으로 음악회에 참여하는 배경 인물들은 (사회계급적으로) 두 그룹으로 양분된다. 왼쪽 그룹은 왕실가족 및 궁정 인물들로써 음악을 듣는 이들이며, 오른쪽 그룹이 음악을 반주하는 궁정음악가들이다. 왕실 가족들 중에는 프리드리히 2세의 누이들, 그와 마찬가지로 음악에 조예가 깊었던 안나 아말리아 공주와 바이로이트의 빌헬미네 후작 부인이 앉아 있다. 궁정음악가들 중 쳄발로 앞에 앉아 있는 인물이 칼 필립 엠마누엘 바흐이며, 벽 쪽 앞에 서서 바이올린을 손으로 늘어트리고 연주 대기하는 이가 콘서트마스터 프란츠 벤타이다. 오른쪽 그룹의 뒤쪽 구석에 음악에는 참여하지 않지만 주목하며 음악을 경청하는 크반츠의 모습도 보인다. 이들 모두는 연주 대기 중으로, 왕이 솔로 카덴차를 연주하는 순간을 그림은 포착하였다. Rummenhüller, 앞의 책, 59 이하.

살펴본 바와 같이 프리드리히 2세는 당시 유럽 궁정문화의 보편적인 추세대로 자신의 궁정에서 적극적인 음악후원정책을 펼쳤다. 자신의 악기인 플루트를 위한 음악 연주 외에 그는 고비용의 오페라 내지는 발레공연을 적극적으로 후원하였다. 단지 프리드리히 2세의 특이한 점은, 한편으로 수준 높은 오페라나 자신의 전속 궁정악단을 위하여 고비용을 지출하였지만, 또 한편으로 가능한 최대한의 비용 절감을 위하여서도 노력하였는데, 이는 주로 자신의 전속음악가들의 대우를 최대한 낮춤으로써 가능해지는 것이었다. 이것이 잦은 불화와 문제를 낳는 요인이었다. 이러한 폐해를 입은 대표적인 음악가가 베를린 궁정악단의 대표적인 음악가로, 이미 당시 높은 유명세를 달렸던 칼 필립 엠마누엘 바흐이다. 음악사를 통해 잘 알려진 일화로 프리드리히 2세 스스로조차 그 예술성에 감탄하였던 요한 세바스찬 바흐의 경우도 이러한 정책의 피해 사례라 할 수 있다.<sup>49)</sup>

프리드리히 2세의 1740년 프로이센 왕 즉위와 함께 프로이센의 수도 베를린은 명망 높은 궁정악단을 획득한다. 자신의 황태자 시절 궁정실내악단의 악장이었던 카를 하인리히 그라운(1704-1759, 작곡, 성악)을 필두로 12 바이올린, 4 비올라, 5-6 첼로, 2-3 더블베이스, 5 플루트 (크반츠는 실제 실내음악에만 참여하였으므로 4명이라 할 수 있다), 4 오보에, 4 파곳, 2 호른, 1 테오르베 (베이스류트), 1 비올라 다 감바, 1 하프, 2 쳄발로로 궁정악단은 편성되었다. 즉 43-45명의 오케스트라였다.<sup>50)</sup> 구체적인 궁정악단의 편성 사례는 다음과 같다.

<표8> 베를린 궁정악단 편성표 (1714, 1754)<sup>51)</sup>

연도	vl	va	vc	db	fl	ob	fg	hr	tp	tim	기타	계
1712	6+5	2	5			4	3				궁정나팔수악대: 1트럼펫, 1팀파니	25+?
1754	6+6	4	4	2	4	3	4	2	X	X	1베이스류트, 1비올, 2쳄발로	35+?

앞서 언급한 바와 같이 프리드리히 2세의 부친 프리드리히 빌헬름 1세는 프로이센 왕으로 1713년에 즉위하면서 기존의 베를린 궁정악단을 해체하였다. 그러니까 프리드리히 2세가 왕으로 즉위하는 1740년까지 프로이센에는 궁정악단이 없었다. 위의 표 중 1712년의 베를린 궁정악단 편성은 그리

48) Heinz Becker, 앞의 책, 960. 그가 작곡한 작품들을 슈피타(Ph. Spitta)는 1889년에 3권 분량의 전집으로 출판하였다(라이프치히).

49) Rummenholler, 앞의 책, 49.

50) Eveline Barthlitz etc., "Berlin," in *MGG*, (1994), 1: 1420

51) Heinz Becker: "Orchester," in *MGG*, (1962), 10: 168-194 중 표 목록 II면을 참조.

니까 해체 직전의 오케스트라이다. 트럼펫과 팀파니 주자를 해당란이 아닌 기타에 제시한 이유는 이들이 궁정악단원이 아닌 궁정악대 출신의 연주자들이었기 때문이다. 1754년의 편성표는 프리드리히 2세의 즉위 이후 새로이 결성된 베를린 궁정악단의 편성이다. 트럼펫과 팀파니 란의 X 표시는 편성은 확실하나, 구체적인 연주자 수를 알 수 없는 경우이다. 제시한 편성인원 외에 별도의 연주자들로 보강은 되었지만, 구체적인 인원은 알 수 없기에 총인원 외에 ?로 표기하였다. 프리드리히 2세 시기의 궁정악단의 연주인원 수가 통상적으로 43-45명 정도였다 추정되므로 보강 연주자들의 수도 이를 기준으로 추정이 가능하다. 드레스덴 궁정악단의 편성과 비교해 볼 때, 많은 플루트 연주자의 수가 흥미로우며, 이를 통해 플루트를 연주하는 왕의 이 악기에 대한 관심을 엿볼 수 있다.

아래에서 제시하는 이름들이 궁정악단의 대표적인 음악가들이다.

<표9> 베를린 궁정악단의 대표적인 음악가

현악	관악	건반악기
E. G. Baron, Benda 형제 (Franz, Johann, Georg, Joseph) (vl), G. Zarth, Johann Gottlieb Janitsch (db), Johann Gottlieb Graun (vl), Johann Heinrich Rolle (vl, va), Christian Friedrich Schale (vc)	J. J. Quantz (fl), Friedrich Wilhelm Riedt (fl)	C. P. E. Bach, L. Chr. Hesse, Chr. Nichelmann, Joh. G. Seyfarth, Chr. Schaffrath (cemb.)

## 제4장 결론

지금까지 18세기 전반부의 합주문화, 그중에서도 플루트음악가 크반츠의 음악활동 무대를 배경으로 독일 동부 지역에서의 도시악사 제도와 드레스덴 궁정악단, 베를린 궁정악단에 대하여 살펴보았다. 확인한 주요 특징들을 정리해보면 다음과 같다.

1. 18세기 전반부 합주문화의 주역은 도시악대와 궁정악단이였다. 그중 도시악대, 즉 기능나팔수악대는 공공연주회 문화의 정착 이전에 도시민의 음악생활에서 중요한 역할을 하였다. 크반츠의 경우에서 보았듯이, 이 제도는 오케스트라와 이제 막 뿌리를 내리는 공공연주문회에서 관악연주가의 역할이 중요해지던 시기에 이들의 배출기관으로서도 의미를 갖는다.

2. 바로크 시대에 오페라의 확산과 함께 시작한 오케스트라 문화는 이 시기에 들어 특히 독일 지역을 중심으로 번창하며 발전하였다. 공공음악회의 (아마추어) 오케스트라가 이제 막 뿌리를 내려가던 이 무렵에 궁정악단은 표본적이고 선도적인 역할을 하였다.

3. 하지만 궁정악단은 무엇보다 군주 개인의 과시문화를 위한 오케스트라였다. 상징적인 예가 드레스덴 궁정악단인데, 아우구스트 2세의 강력한 권력 과시욕에 의해 최고의 국내외 연주자들로 결성되어 국제적인 색채의 화려한 연주를 실현하면서 오케스트라 문화의 부흥에 기여하였다. 여기에 직접적인 영향을 받은 대표적인 인물이 프로이센의 왕 프리드리히 2세였다. 그는 드레스덴 궁정악단을 표본으로 베를린 궁정악단을 결성하였지만, 이곳에서는 또 다른 연주 환경이 조성되었다는 점이 특기할만하다. 역시 기량이 뛰어난 오케스트라였지만, 자신의 권위과시 외에는 음악 자체에 별 관심을 두지 않았던 아우구스트 2세의 드레스덴 궁정악단과는 달리, 베를린 궁정악단에서는 프리드리히 2세의 개인적인 취향에 따른 지나친 간섭과 통제로 경직된 음악문화 환경이 조성되었다. 구체제 하의 음악환경이 얼마만큼 군주 개인의 음악 의지에 따라 좌우될 수 있는가를 확인할 수 있다.

4. 이러한 음악적인 여건은 소속 음악가들의 생활·직업여건·경제적인 운명과도 직결되었다. 군주의 의지에 따라 궁정악단은 해체되고 새로이 결성될 수 있었다. 군주의 상당히 자의적인 판단에 따라 음악가들의 조직 내 위상이나 대우가 결정되었다. 궁정악단의 연주자들은 기량에 따라 구분되었지만(수석연주자들, 평 단원들, 예비 단원들, 보충연주자들), 또한 군주의 주관적인 판단에 의해

능력 여하에 상관없이 대우의 격차가 벌어지기도 하였다.

5. 궁정음악에는 다양한 산하 조직들이 있었다. 큰 조직이라 할 궁정악단 외에 가장 주목받는 그룹은 오페라단이였다. 그밖에도 궁정관악대 등 여러 앙상블 조직이 있었다. 대형 공연의 궁정악단에 이러한 연주조직들의 음악가들이 보충되었고, 필요하면 도시악대의 음악가들도 동원되었다. 이러한 연주문화에서 대략 낭만시대 경부터 자리 잡는 전문 연주가들로 구성되는 직업오케스트라로 가는 18세기 전반부의 과도기적인 연주문화의 특성이 확인된다. 이러한 현상은 역으로 궁정음악가들의 시민오케스트라 또는 공공음악회의 참여에서도 확인되므로, 이것이 이 시대 합주문화 전반이 갖는 특징이라 평가된다.

종합해서, 도시악사와 궁정악단은 과거로부터 이어져 온 연주제도으로써 당시 합주문화에서 주도적인 역할을 함과 동시에 향후 발전하는 시민음악문화와 오케스트라문화를 위하여 중요한 선구자적인 의미를 갖는다. 또 하나 궁정악단과 관련하여 특기할만한 점은 아직 구체제 하의 음악가들이 처한 제약적인 연주활동 환경이었다. 크반츠는 바로 이러한 점에서 18세기 계몽시대에 성공한 음악가의 한 전형이라 할 수 있다. 우선 그의 음악 삶은 한편으로 제도권 내의 전통에 적응하며 (도시악사, 궁정음악가) 직업적인 성공을 쟁취해 내지만, 그렇다고 단순히 기존질서에만 순응하였다기보다 변화하는 시대가 제공하던 다양한 기회를 적극적으로 활용하여 성공을 획득하였다. 그의 시기에는 시민문화가 확산되기 시작하며 이미 새로운 음악시장으로 뛰어들어 고군분투 하던 선구적인 자유음악가 그룹이 있었다. 그러나 비로소 18세기 말경이 되어서야 안정화되는 이러한 자유음악시장에 크반츠 시기의 음악가는 선택의 여지가 거의 없는 상황이었고, 따라서 대부분 안정적인 제도권 내의 궁정음악가로서나 교회음악가 또는 도시음악가로서의 직업기반을 선택할 수밖에 없었다.

## 검색어

베를린 궁정악단(Berlin court orchestra), 드레스덴 궁정악단(Dresden court orchestra), 폴란드악단(Poland orchestra), 도시악대(town band), 도시악사(Stadtmusikant), 기능나팔수(Kunstpfeifer, town piper), 프리드리히 2세(Friedrich II., Friedrich der Große), 아우구스트 2세(August der Starke, Friedrich August I., August II.)

## 참고문헌

- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752, Kassel: Bärenreiter, 1983, 1992. 광동순·연상춘 책임편집. 연세대학교 음악대학교 음악연구소 번역. 『요한 요아힘 크반츠·플루트 연주의 예술』. 파주: 음악세계, 2011.
- Hauser, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck, 1953. 백낭청 번역. 『문학과 예술의 사회사』, 제1권. 파주: 창작과 비평사 2007<sup>23</sup>.
- Barthlitz, Eveline etc. “Berlin.” In *Die Musikgeschichte und Gegenwart*<sup>2</sup>, Bd. 1, 1994, 1417-1486.
- Becker, Heinz. “Friedrich II.” In *Die Musikgeschichte und Gegenwart*, Bd. 4, 1955, 955-962.
- . “Orchester.” In *Die Musikgeschichte und Gegenwart*, Bd. 10, 1962, 168-194.
- Becker, Irmgard. “Dresden.” In *Die Musikgeschichte und Gegenwart*, Bd. 3, 1954, 757-794.
- Becker-Glauch, Irmgard. “August der Starke.” In *Die Musikgeschichte und Gegenwart*, Bd. 1, 1949, 841-842.
- Bose, Fritz. “Quantz, Johann Joachim.” In *Die Musikgeschichte und Gegenwart*, Bd. 10, 1962, 1797-1806.
- Burney, Charles. *Tagebuch einer musikalischen Reise*. Nachdruck der Ausgabe Hamburg, Bode, 1772, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 65).
- Cotte, Roger. “Blavet, Michel.” In *Die Musikgeschichte und Gegenwart*, Bd. 1, 1949, 1924-1926.
- Dahlhaus, Carl. “Die Musik des 18. Jahrhunderts.” *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 5, Laaber, 1996.
- Geiringer, Karl. *Instrumente in der Musik des Abendlandes*. München: Beck, 1982.
- Greve, Werner. “Stadtpfeifer.” In *Die Musikgeschichte und Gegenwart*<sup>2</sup>, Bd. 8, 1998, 1719-1732.
- Kahl, Willi. *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts*. Köln, 1948.
- Kruckenberg, Sven. *Das Symphonieorchester und seine Instrumente*. München: Bertelsmann Lexikon Verlag Gütersloh, 1994.
- Landmann, Ortun. “Dresden.” In *Die Musikgeschichte und Gegenwart*<sup>2</sup>, Bd. 2, 1995, 1522-1561.
- Mennicke, Carl. *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*. Leipzig, 1906.
- Montagu, Jeremy. *Geschichte der Musikinstrumente in Barock und Klassik*. Freiburg i. B. etc., 1982.
- Petzoldt, Richard. “Zur sozialen Lage des Musikers im 18. Jahrhundert.” In *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Walter Salmen, Kassel etc., 1971, 64-82.
- Rummenhüller, Peter. *Die musikalische Vorklassik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1983.
- Salmen, Walter. *Beruf Musiker - verachtet·vergöttert·vermarket*. Kassel etc.: Bärenreiter, 1997.
- Schleuning, Peter. *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*. Hamburg: RTV, 1989.
- Schwab, Heinrich W. “Stadtpfeifer.” In *Die Musikgeschichte und Gegenwart*, Bd. 16, 1976, 1731-1743.

## **Abstract**

# **Ensemble culture of the eastern Germany based on the musical endeavor of Johann Joachim Quantz (1697-1773)**

**Sang-Chun Yeon**

It can be said that in the 18<sup>th</sup> century changes were seen in the history of music. During this period of time, there was a social enlightenment where the public musical culture began to rise within the established aristocratic society, which has been regarded as the accepted cultural means both socially and politically. Consequently, the old and new social culture met their confrontation in the area of musical genre, structure, and culture. This led to a number of different changes, where heightened interest and development in the instrumental music in addition to opera began to evolve. This study focuses on the characteristics of the town band compared to those of the court orchestra. I have also looked at the socio-musical background and the development of the system of performance as well as the musical background of the performers. The first part of this paper explains the musicians' guild system and the musical training of Quantz. The second part of this paper explains the court music, specifically on the Dresden and Berlin court orchestra where Quantz mostly held his performance.

In summary, the leading group in the area of ensemble music in the early 18<sup>th</sup> century consisted of town musicians and court performers. Until the establishment of general performance, the local or town band was part of an important musical culture for the civic society, where most of the musicians were Kunstpfeifer('town piper'). This evolving trend has an important implication since it was the focal point when brass musicians began to play an

important role. Both the court opera and the court orchestra have contributed to the development of the court music in this time period, which later took a decisive role in the development and standardization of the modern orchestra. Therefore, the two systems, the town musical performances and the court music both can be considered as the forerunners in the modern culture of the public musical culture and the modern culture of the orchestra.

논문투고일자: 2013년 10월 30일

심사일자: 2013년 11월 11일

게재확정일자: 2013년 12월 4일



# 슈베르트 《악흥의 순간》 (*Moment Musical*) Op. 94/6의 통합적 고찰

박 지 영

## 제1장 서론

음악 작품 분석의 묘미 중 하나는 동일 작품이라도 분석자의 관점과 접근 방법, 적용 이론에 따라 가치를 두는 동기와 음악적 사건은 다양하며 이에 따라 추론되는 결론 또한 다를 수 있다는 점이다. 가령 동일 작품에 관하여 분석자들이 서로 상반된 견해를 보일지라도 분석자가 주목한 음악적 사건이 의미 있고 타당하다면 옳고 그름을 판단하기에 앞서 그 견해는 존중되어야 하며 이러한 과정을 통하여 독자는 작품을 해석하는 새로운 접근 방법을 배우기도 한다.<sup>1)</sup>

이 글은 작품의 분석 자체가 그 목적이 아닌, 기존 논문의 분석을 인용하여 분석자의 관점, 분석 방법, 적용 이론에 따라 가치를 두는 동기와 음악적 사건, 이에 따라 추론되는 결론이 다를 수 있다는 것을 제안하며 이를 바탕으로 음악 분석의 효용성을 찾고자 하는 것이 그 첫 번째 목적이다. 이를 위하여 슈베르트 《악흥의 순간》 (*Moment Musical*) Op. 94/6에 관하여 본론 제 1장에 제시할 필자의 분석을 포함, 대립적 견해와 접근 방법을 보이는 콘(Edward T. Cone)과 비치(David W. Beach)의 논문을 채택하여 그 근거와 차이점을 비교·분석할 것이다. 콘의 “슈베르트의 약속음: 음악 해석학의 연습” 논문은 작품의 표현적 의미를 다루는 음악외적(extramusical) 연구로서 Op.

---

1) 일례로 1984년 개최된 바레즈(Edward Varèse, 1883-1965)의 작품 《밀도 21.5 *Density 21.5*》 관련 심포지엄 에서 세 명의 이론가가 차례로 발표한 논문에서는 4마디에 지나지 않는 도입악구에서 작품의 구조를 지배하는 모티브와 그 역할에 대한 다양한 해석이 반영되었으며 이는 독자들이 도입부의 세밀한 음악적 요소까지 주목할 수 있는 계기를 마련해 주었다. 다음의 논문을 참고하라. Marion Guck, “A Flow of Energy: Density 21.5,” *Perspectives of New Music* 21/1 (1984), 334-347, James Siddons, “Nature of Melody in Varèse,” 298-316, Jefferey Kresky, “A Path Through “Density,” *Perspectives of New Music* 23/1 (1984), 318-333.

94/6을 음악 해석학적 모델로 제시하고 있다.<sup>2)</sup> 콘은 Op. 94/6의 표현적 의미를 ‘약속음’<sup>3)</sup>으로 규정, 내적 구조와 연계시켜 논의하고 있으며 이 과정을 통하여 작품의 표현적 의미를 도출하고 있다. 다음으로 인용할 비치의 논문, “장·단조 혼용과 슈베르트의 화성 실습”은 전형적인 작품 구조 분석으로 쉐커식 분석이론을 적용하여 Op. 94/6에서 나타나는 장·단조 혼용을 거시적 측면에서 근본선을 3도선과 연계시켜 분석하고 있다.<sup>4)</sup>

이 글의 본론은 두 부분으로 구성된다. 본론 첫 장에서는 Op. 94/6의 악구 구조와 조성 구조에 중점을 둔 필자의 내적 분석이 제시될 것이다. 본론 두 번째 장에서는 Op. 94/6을 해석학적 견해로 접근한 콘(1981)의 논문에서 논점이 되고 있는 약속음을 중심으로, 이에 대한 비치(1998)의 반론을 인용, 비교 분석하는 한편 필자의 해석을 통하여 작품의 표현적 의미에 관하여 반추하고자 한다. 즉 본론 두 번째 장은 기존 논문에서의 분석 인용과 그에 대한 필자의 주관적 해석이라는 두 가지 요소로 구성될 것이다. 그 결과 이 글은 내적, 그리고 외적 분석이라는 대립적 견해와 접근 방법을 바탕으로 《악흥의 순간》 Op. 94/6을 통합적으로 고찰하고자 하는 것이 두 번째 목적이다.

## 제2장 악구 구조, 조성 구조 중심의 《악흥의 순간》 Op. 94/6 분석

Op. 94/6은 장·단조 혼용, 성부 진행, 하이퍼미터(hypermeter), 악구 구조, 전조 과정 등이 특징적이다. 이 중 필자는 악구 구조와 연계된 전조 과정에 주목하였으며 본 장에서는 이에 중점을 둔 필자의 분석을 제시하려 한다.<sup>5)</sup> 필자의 접근 방법은 Op. 94/6의 작품 구조 자체에 주목한, 본론 3장에서 인용될 콘의 해석학적 접근과는 대립된다.

이 곡은 알레그레토(Allegretto) 빠르기의 ABA' 3부분 가요 형식과 트리오(Trio)로 구성된 피아노 작품이다. 트리오 끝부분에는 다카포(Da Capo) 표시가 있어 알레그레토 부분이 다시 반복되는, 전체 악곡 또한 ABA의 3부분 형식을 이룬다(예 1).<sup>6)</sup>

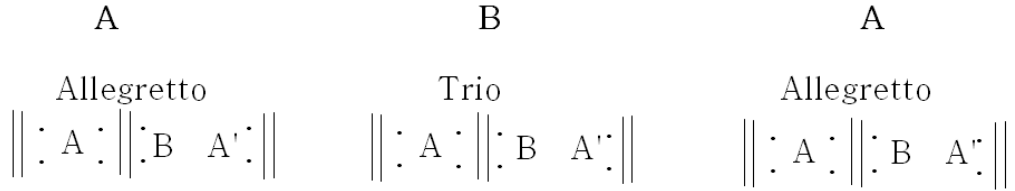
2) Edward T. Cone, “Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics,” *Nineteenth-Century Music* 5 (1981), 233-241.

3) 필자는 ‘promissory note’를 문맥상 의미를 고려하여 ‘약속음’이라 번역하였다.

4) David W. Beach, “Modal Mixture and Schubert's Harmonic Practice,” *Journal of Music Theory* 42/1 (1998), 73-100.

5) 콘과 비치의 논문에서도 조성 구조와 악구 구조에 관한 의견은 명시되고 있으며 그 중 일부는 필자와 이견을 보이기도 한다. 이와 관련 내용은 해당 각주에서 설명될 것이다.

<예 1> 슈베르트, 《악흥의 순간》 Op. 94/6의 악곡 형식



알레그레토를 구성하는 ABA'는 반복적, 병렬적 특성상 악구, 동기 단위로 세분할 수 있다. 예 2는 악구 구조와 조성 변화의 연계성을 도출하고자 ABA' 각 부분을 하위 층위인 악구 단위와 동기 단위로 도해한 것이다.

16마디 구성 A부분은 선행-후행 악구가 병치를 이루는 병행 악절이며 악절을 이루는 각 악구는 반복적 리듬, 선율 윤곽, 음역 변화, 쉼표에 의해 2+2+4의 동기 aa'b로 분절할 수 있다(예 2와 3참조).<sup>7)</sup> 동기 aa'b는 B부분과 A'부분에서 반복, 확장을 통해 악구 길이의 변형을 초래한다. (예 2의 점선으로 표시된 악구를 참조하여라.)

6) Op. 94/6에서 분석자들이 주목하는 음악적 요소는 주로 알레그레토 부분에서 나타난다. 이점을 고려하여 필자의 분석 역시 알레그레토 부분으로 제한하였다.

7) 콘 역시 필자와 유사하게 A부분 선행 악구를 동기 aab로 구분하였다. 필자의 경우, 첫 번째(a), 두 번째(a') 동기는 리듬이 같지만 음역과 화성 차이를 고려하여 aa'로 구분하였으나 콘은 첫 번째와 두 번째 동기를 동일시하였다. 이외에도 콘은 악구를 구성하는 리듬 패턴에 따라 선행악구는 aaba로 구분할 수 있다 설명한다.

<예 2> 슈베르트, 《악흥의 순간》 Op. 94/6: 동기, 악구 단위에 의한 도해

㉠ (마디 1-16): 병행 악절

선행악구(마디 1-8)

A b M: I I 6  $V_3^4/V$   $V_{4-5}^{7-8}$  (HC)

후행악구(마디 8-16)

I  $V_{4-3}^{6/vi}$   $V_7$   $I_{4-3}$  (PAC)

약속음: E ♯ → F??

㉡ (마디 16-55)

a b m:  $Ger_6$   $i_4^6$   $iv_7$   $i_4^6$   $V$

$Ger_6$   $i_4^6$   $iv_7$   $b VI_4^6 \cong EM: I_4^6$   $V_{9-8-7} I$  (PAC) -

11(2+2+3+3+3)

재경과구(Retransition)

EM:  $V_6^-$  I  $\cong$  A b M:  $b VI$   $It_6$   $V_{4-3}$   $V_7$   $I_{4-3}$   $vi_{16}$   $vii_7^o$  (HC) (IAC) (HC)

㉢ (마디 53-74)

A b M: I I  $I_6$   $V_8^4/V$   $V_{4-5}^{7-8}$  (HC)

I  $iv_b^7$  I  $iv_b^7$   $ii_5^{6/5}$   $V_2^4 I_6$   $V_3^4 I$   $V_8^4 I_6$   $i_4^6 V$   $V_2^4 I_6$   $i_4^6 V I$  (PAC)

N (HC) N

5+7

각 부분을 악구 단위별로 그 특징을 살펴보면 A부분 선행악구는 7화음의 연속적 등장과 7음의 지연해결이 목격된다. 7음의 지연은 주로 강박, 긴 음가에 위치함으로써 더욱 강조된다. 악곡은 I로 시작하지만 실제 강세를 받는 화음은 1마디 강박에 위치한 IV<sub>7</sub>이다. IV<sub>7</sub>은 연속적인 부7화음의 전위형(ii<sub>5</sub><sup>6</sup>, vii<sub>3</sub><sup>4</sup>)으로 진행하며 vii<sub>3</sub><sup>4</sup>의 7음은 vi<sub>4</sub><sup>6</sup>의 삼입으로 지연, I<sub>6</sub>에서 해결된다. 7음의 지연 해결은 악구 끝 V<sub>3</sub><sup>4</sup>/V(마디 7)에서 재등장하며 반중지(HC)의 계류음에 흡수되어 상행 해결된다(마디 8). A부분 후행악구는 선행악구와 리듬이 거의 동일하지만 vi의 으뜸음화로 인한 동기 a'의 화성 변화, 동기 b에서 순차 하행하여 반진행을 이루는 성부 진행이 다르다. 선행악구에서 목격되었던 7음의 지연 해결은 후행악구에서는 vi의 으뜸음화(마디 12), 완전 정격중지(마디 16) 부분에서 계류음으로 대체된다.

<예 3> 슈베르트, 《악흥의 순간》 Op. 94/6, A부분(마디 1-16)

a                      a'                      b

A♭M: I IV7 ii<sub>5</sub><sup>6</sup> vii<sub>3</sub><sup>4</sup> vi<sub>4</sub><sup>6</sup> I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I V<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup>/V V<sub>7</sub> ... 8

a                      a'                      b

I IV7 ii<sub>5</sub><sup>6</sup> Fr6 V4 ... 3 - V<sub>3</sub><sup>4</sup> I ii6 V7 1<sub>7</sub><sup>9</sup> ... 8  
4 ... 3

vi

병치 구조의 A부분에 반하여 B부분은 불규칙한 길이의 3개의 악구로 확장된다(예 2와 4 참조). 7화음은 자주 등장하여 지연 해결되며 세 번째 악구와 같이 중지에서의 계류음 역시 지속적으로 나타난다.

B부분 첫 번째 악구, 첫 마디(마디 16)에서는 원조성에서 이질적인 C<sub>b</sub>과 F<sub>b</sub>이 등장한다. 이는 Ger<sub>6</sub>의 구성 음고로 a<sub>b</sub>단조 i<sub>4</sub><sup>6</sup>으로 해결됨으로써 장·단조 혼용을 조성한다. 계속해서 재등장하는 C<sub>b</sub>과 F<sub>b</sub>는 a<sub>b</sub>단조로의 전조가 이루어질 것이라는 기대감을 주지만 악구는 예상과 달리 원조성의

반중지(HC)로 끝맺는다. 악구 구성 또한 기존 A부분의 2+2+4를 그대로 유지한다.

B부분 두 번째 악구에서는 악구 구조의 변형을 동반한 전조 과정이 흥미롭다. A부분에서 2+2+4의 동기로 분절되었던 악구 구조는 전조 과정 중 반복·확장으로 인해 변형된다.

<예 4> 슈베르트, 《악흥의 순간》 Op. 94/6, B부분(마디 16-53)<sup>8)</sup>

8) 필자는 B부분 각 악구를 구성하는 동기를 cc'd, cc'd', ee'e''로 정의하였다. 동기 c의 경우 동기 a와 리듬은 동일하지만 화성과 조성변화의 차이로 'c'라 정의하였다. 각 동기는 예 4 악보에서 해당 마디 위에 표시하였다.

슈베르트는 Ger<sub>6</sub>를 도입하여 같은 으뜸음조인 a<sub>b</sub> 단조성을 차용한 후 이명동음적 공통화음을 조성하여 원조성(A<sub>b</sub>)과 장 3도 관계인 E 장조(bVI)로의 전조를 도모한다. 이러한 과정은 이미 첫 번째 악구에서 제시, 재차 반복됨으로써 전조 과정의 기반을 마련하였다. 동기 c와 c'(마디 24-28)는 첫 번째 악구를 그대로 반복하며 동기 d'의 시작부분(마디 28에 해당)에서 종전 i<sub>6</sub>이 bVI<sub>4</sub><sup>6</sup>으로 대체되면서 E장조의 I<sub>4</sub><sup>6</sup>으로 이명동음 처리되어 전조가 이루어진다.<sup>9)</sup> 새로운 조성은 마디 33 완전 정격중지(PAC)로써 확립되며, 선율의 반복(마디 33-39)으로 I가 연장됨에 따라 이에 상응하는 동기 d'도 11마디로 확장된다. 두 번째 악구에서 특히 주목할 점은 마디 29-33에서 악구의 프레이징이 약박에서 강박으로 전환된다는 것이다. 이는 2마디 단위로 동형 진행되는 소프라노 선율과 리듬 변화가 원인이며, 따라서 두 번째 악구는 기존 2마디 또는 4마디 단위 구성이 2+2+2 $\frac{1}{3}$ +2 $\frac{1}{3}$ +3+3의 이례적 분할로 변형된다.<sup>10)</sup>

B부분 세 번째 악구, 첫 마디(마디 40)에서 이미 조표는 원조성인 A<sub>b</sub>장조로의 회귀를 암시하며 두 번째 악구 끝 E장조 I가 원조성(A<sub>b</sub>)의 bVI로 이명동음 표기되면서 전조가 이루어진다. C<sub>b</sub>과 F<sub>b</sub>을 포함한 bVI을 이명동음적 공통화음으로 채택하였다는 점, 이 과정에서 증6화음(It<sub>6</sub>)을 도입(마디 41)하였다는 점이 이전 악구의 전조 방식과 유사하다. 악구 시작부분에서 이미 원조성은 회복되었으나 악구 구조의 변형이 목격되며 각 동기에서 형성된 중지가 그 원인이다. 즉 동기 e에서는 반중지(HC)를, 두 번째 동기 e'(마디 42-47)에서 불완전 정격중지(IAC)를, 동기 e''에 해당하는 마디 47-53은 또 다시 반중지(HC)를 형성함으로써 2+2+4의 악구 구조가 4+4+6으로 확장된다.<sup>11)</sup> 각 동기의 음역 상승 또한 특징적이다. A<sub>b</sub>4에서 시작하는 소프라노 선율은 D<sub>b</sub>5, F5의 협화적 도약을 거쳐 악곡의 최고음인 A<sub>b</sub>5(마디 49)까지 상승한다. 이후 선율은 순차 하행하여 D<sub>b</sub>5에

9) 콘과 비치는 B 부분의 전조 과정에 관해 이견을 보인다. 콘은 필자와 동일하게 B부분 두 번째 악구에서 이명동음 전조가 이루어진다고 보았지만 쉐키시 분석 접근을 채택한 비치는 이를 bVI의 으뜸음화로 보았다. 비치가 전조 대신 으뜸음화로 본 이유는 마디 33에서 이루어지는 V-I의 완전정격 중지(PAC)가 새로운 조성에서 조성을 확립할 만큼 강하게 나타나지 않는다는 점, 후속 마디에서도 중지는 제시되지 않는다는 점에 근거한다. 필자의 경우에는 작곡가의 E 장조 조표 기보, 이명동음적으로 반복되는 공통화음을 고려하여 전조로 해석하였다.

10) 두 번째 악구, 마디 29-33에서는 분석자에 따라 동기 구분이 다를 수 있다. 비치의 하이퍼미터 분석에서는 8마디 단위로 반복되었던 하이퍼미터가 3x3 단위로 변형된다고 설명한다. 특히 E 장조 중지가 확립되는 마디 33을 강박, 제 1마디로 해석하였으며 마디 34에서 I가 지속됨에 따라 1마디가 연속하여 두 번 나타나는 1123123의 하이퍼미터를 구성한다고 논한다. 반면에 콘은 마디 28-33을 하나의 동기 단위로 간주함으로써 두 번째 악구 전체를 2+2+5+3+3 구성으로 보았다. 콘의 분석은 프레이징과 마디 33에서의 중지를 고려한 결과이며 따라서 동기의 세분화는 이루어지지 않았다. Beach, "Modal Mixture and Schubert's Harmonic Practice," 85의 축약 그래프와 Cone, "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics," 233을 참고하시오.

11) 콘은 흥미롭게도 세 번째 악구, 동기 e를 8마디로 확장시켜 B부분과 A'의 시작부분에서 악구의 겹침(overlap)이 발생한다고 해석하였다. 그 이유는 약속음 이행 후 반음계적으로 하행하는 성부진행을 A부분 선행악구 E<sub>b</sub>5-A<sub>b</sub>4의 재해석으로 보아 A<sub>b</sub>5-A<sub>b</sub>4까지가 연속된다고 해석하기 때문이다.

이르는데 이는 A'부분의 시작 동기, C5와 동일한 음역을 확보하기 위한 목적으로 해석된다.<sup>12)</sup>

A'는 A부분과 동일하게 선행-후행 악구로 구성된다. 선행악구는 A부분이 재현됨에 따라 2+2+4 구조를 그대로 따르지만 후행 악구에서 동기 확장은 A부분 동기 b에 상응하는 부분이 5+7로 확장됨으로써 2+2+5+7의 전례 없는 악구 구조가 형성된다(예 5 참조).

<예 5> 슈베르트, 《악흥의 순간》 Op. 94/6 A'부분 (마디 53-77)

53 a a' b a''

A:M: I IV<sub>7</sub> ii<sub>5</sub><sup>6</sup> vii<sup>04</sup><sub>3</sub> vi<sub>4</sub><sup>6</sup> I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I V<sub>6</sub> V<sub>3/V</sub><sup>4</sup> V<sub>4</sub><sup>7</sup> -- 8 3 I

62 a''' b' (5+7)

iv<sub>7</sub> ii<sup>06</sup><sub>5</sub> I iv<sub>7</sub> ii<sup>06</sup><sub>5</sub> V<sub>2</sub><sup>4</sup> -- -- I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I V<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub> i<sub>4</sub><sup>6</sup> V

70 N

V<sub>2</sub><sup>4</sup> -- -- I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I V<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub> i<sub>4</sub><sup>6</sup> V I

A'에서 악구 구조의 변형은 나폴리 화음(N)의 으뜸음화와 연계되며 이 과정에서 이명동음으로 표기된 Ger<sub>6</sub>가 등장한다. 다시 말하면 마디 62에서 반음계적으로 재등장한 F<sub>b</sub>4와 C<sub>b</sub>5는 B부분에서 두 차례 등장하여 전조에 관여했던 Ger<sub>6</sub>와  $\flat$ VI를 상기시킨다. B부분에서는 이 두 음고가 장·단조 혼용을 통한 이명동음 전조의 계기가 되었다면 A'에서는 iv<sub>7</sub>과 ii<sup>06</sup><sub>5</sub>의 구성음으로서 F<sub>b</sub>이 E<sub>b</sub>로

12) 비치는 이와 같이 세 번째 악구가 선율적·화성적으로 A'의 원활한 시작을 돕는다는 맥락에서 재경과구(Retransition)로 명명하였다.



이명동음 표기되어 E 장단7화음(마디 65-67)으로 연결된다. E 장단7화음은 A♭장조의 Ger<sub>6</sub>가 이명동음 표기된 것으로 B부분 전조를 유도했던 Ger<sub>6</sub>의 전위다. 조표 변화는 전조를 암시하는 듯하지만 E 장단7화음이 성부 교차에 의해 확장, A♭장조 V(마디 69)를 수식하기 때문에 나폴리 화음(N)의 으뜸음화로 해석하는 것이 타당하다.<sup>13)</sup> 악구 내에서의 성부 진행을 고려하면 더욱 그러하다. 동기 a''에서 반음계적으로 하행하는 C5-C♭5-B♭4 성부 진행 중 C♭5-B♭4과 마디 65-69의 선율은 동기적 유사(motivic parallelism) 관계로, C♭5-B♭4이 후속 마디에서 확장·반복된 것이다(예 6 참조). 내성의 E♭4-F♭4 또한 역행·반복되어 악구 내 응집성을 증진시키므로 나폴리 화음(N)의 으뜸음화로 보는 것이 적합하다.

<예 6> 동기적 유사성(motivic parallelism)의 예 (마디 61-70)

나폴리 화음(N)의 으뜸음화는 옥타브 아래에서 반복되며 A'부분은 원조성(A♭장조)의 완전 정격 종지(PAC)로 끝맺는다.

이상으로 악구 구조와 연계된 전조 과정을 중심으로 Op. 94/6을 분석하였다. 이와 관련된 콘과 비치의 분석은 필자와 이견을 보이기도 한다. 쉐커식 분석 접근을 채택한 비치는 B부분을 전조 대신 으뜸음화로 보았으며 특히 악구 구조에 관해서는 분석자의 관점에 따라 다양한 의견이 도출되었다. 필자의 분석에서는 증 6화음이 알레그레토의 조성 변화 과정에서 중요한 역할을 담당한다고 보았다. 슈베르트는 같은 으뜸음조에서는 동일한 증 6화음이 생성된다는 특성을 이용하여 증 6화음의 구성음인 C♭과 F♭을 차용한 후 장·단조 혼용을 이용하여 A♭장조와 E장조 간 조성 변화를 유도하였으며 으뜸음화 과정에서 이명동음 표기된 Ger<sub>6</sub>를 재도입하여 이전 전조 과정과 일관성을 갖게

13) 콘과 비치 모두 A' 후행 악구에 대해서는 전조가 아닌 으뜸음화로 설명하고 있다. 비치는 E 장조로 표기된 부분이 원조성의 V를 수식한다고 해석하였으며 거시적 관점에서 마디 65-73을 생략해도 무방한 '삽입'(insertion)으로 보았다. Beach, "Modal Mixture and Schubert's Harmonic Practice," 89의 축약 그래프를 참조하시오.

하였다. 또한 전조 또는 으뜸음화 과정은 2+2+4 구성의 악구 구조의 변형을 초래하였으며 동기 단위에서 중지 형성은 기존 악구 확장의 원인이 되었다.

### 제3장 Op. 94/6에 관한 콘(1981)과 비치(1998) 분석 비교:

#### 약속음을 중심으로

콘과 비치의 Op. 94/6 분석은 접근 방법부터 다르다. 내적 연구가 목적인 비치가 적용한 분석법은 거시적 관점에서의 쉐커식 이론이다. 그의 논문은 슈베르트의 작품 중 장·단조 혼용이 중시된 작품을 선별, 그 양상을 분석하는 것이 목적이며 이 중 Op. 94/6은 장·단조 혼용이 작품의 표면층에서부터 성부 진행 패턴을 구축하는 거시적 측면까지 작품 구조에 다각적 영향을 미치는 주요 요인으로 제시되었다.<sup>14)</sup> 비치는 장·단조 혼용을 화음별로 분류한 토베이(Donald Tovey)의 분석법을 따르는데  $\flat 6$ 과  $\sharp 4$ 를 포함하는 증6화음까지 그 범위를 확장시켰으며 대표적 작품으로 Op. 94/6이 논의되었다.<sup>15)</sup> 비치의 분석에서는 장·단조 혼용 이외에도 근본 선율과 연계된 2도 하행 동기를 특징으로 보았으며 병치 관계의 악구 구조를 하이퍼미터(hypermeter)에 적용시켜 논의하고 있다.

콘의 분석은 Op. 94/6의 외형의 의미(extragenetic)를 유추하는 작품의 외적 연구가 그 목적이며 이를 위하여 내적 연구가 선행되었다. 콘의 내적 연구에서 논의의 핵심은 ‘promissory note’이다. ‘promissory note’는 직역하면 ‘약속 어음’으로 콘은 해결이 좌절된 음을 반드시 지불되어야 하는 약속 어음에 비유하여 그 해결 과정을 논의하고 있다. 콘은 그가 제안한 ‘promissory note’가 설득력을 갖도록 모든 음악적 양상을 이와 연계시켜 세밀하게 분석하고 있다. 본 장은 Op. 94/6의 해석학적 접근으로 약속음을 규정하여 그 타당성을 논의한 콘(1981), 이와 관련 비치(1998)의 반론을

14) 장·단조 혼용은 같은 으뜸음조에서 원조성에 없는 화음을 차용하는 것으로 전조와 달리 원조성에서 화성적 어휘를 풍부하게 하는 목적으로, 또는 원조성에 이질적인 색채감을 주는 목적으로 사용된다. 장조에서 단조성을 차용하는 경우가 일반적이며  $\flat 6$ 과 연계된  $\flat \text{III}$ 과  $\flat \text{VI}$ 이 대표적이다. 단조에서 장조성을 차용하는 경우는 ‘피카르디 3도’가 가장 많이 나타난다.

15) 슈베르트 장·단조 혼용에 관한 초기 논문은 토베이(Tovey)의 “Tonality in Schubert”가 대표적이다. 토베이는 슈베르트 작품에서 나타나는 장·단조 혼용의 예를 화음에 따라 분류하였으며, 비치 역시 기존의 토베이 분류법을 수용하였지만 ii의 차용화음을 나폴리 6화음( $N_6$ )으로 재분류한 점, 증 6화음을 장·단조 혼용의 예로 확장시킨 점이 다르다. Donald F. Tovey, “Tonality,” *Music and Letters* 9/4 (1928), 341–363을 참조하라.

인용, 비교 분석하고 이를 근거로 Op. 94/6의 표현적 의미에 관하여 반추하는 것이 목적이다.

### 3.1 약속음과 연계된 콘과 비치의 논의 비교 분석

콘에 의하면 마디 13, E $\flat$ 5는 vi의 으뜸음화 과정 중 형성된 이끔음으로 F5로 상행 해결되어야 하지만 이에 대위하는 화성이 A $\flat$ 장조의 V $\frac{4}{3}$ 로 진행하면서, “E $\flat$ 5에 강력하게 부여된 의무를 이행하지 못한 채”<sup>16)</sup> E $\flat$ 5로 하행한 ‘약속음’으로 정의된다(예 7).

<예 7> 약속음의 예(마디 9-17)

I IV7 ii $\frac{6}{5}$  Fr6 V4 - - 3 - V $\frac{4}{3}$  I ii6 V7  $\frac{9}{4}$  - - -  $\frac{8}{3}$

vi

으뜸음화 과정 중 해결되지 않은 이끔음이 모두 약속음에 해당하는 것은 아니다. 고전주의와 19세기 초기 작품에서 해결되지 않은 이끔음의 예는 쉽게 발견할 수 있다. 하지만 콘의 정의에 의하면 약속음은 ‘동기의 분리’(detachment), 새로운 화성 어휘 등에 의한 ‘상대적 고립’(isolation), ‘리듬의 강조’를 동반한다.<sup>17)</sup> <예 7>의 경우 약속음이 나타나는 마디 13에서 동기 a’가 쉼표, 음역, 반복적 리듬, 그리고 강세(subito f)에 의해 동기 a, b와 분리됨으로써 그 조건을 충족하고 있다. 약속음에 대위하는 화성 진행 역시 vi의 으뜸음화라는 다소 이질적 환경에 고립되어 있다. 콘의 첨언에 의하면 약속음은 “일시적으로 작품의 고립된 부분을 더욱 더 친밀하고 재미있는 연결로 유도하며” 예 7과 같이 주로 악장이나 주요 부분 도입부에 등장한다.<sup>18)</sup>

16) Cone, “Schubert’s Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics,” 235.

17) 콘은 약속(화)음은 예상된 해결이 좌절된다는 점에서 위중지와 유사하지만 위중지의 경우 V가 적절하게 해결되며 성부진행이 해결 화음과 결속되어 있는 반면, 약속(화)음은 성부진행, 화성 측면에서 갑작스러운 방향 전환으로 후속 화음과 분리된다는 점이 다르다고 설명한다. 예 7 약속음 역시 V/vi가 vi가 아닌 V $\frac{4}{3}$ 로 연결됨으로써 후속 화음과 분리되었다.

마디 13에 등장한 약속음은 마디 48에서 상행 해결 될 때까지 B부분에서 옥타브 중복과 변형을 거듭하며 반복된다. 예 8은 독자의 이해를 돕고자 콘의 주석을 바탕으로 필자가 임의로 약속음(E $\flat$ )의 출현 지점과 이를 지지하는 화성 중심으로 축약한 것이다. 먼저 변형의 첫 번째 단계는 약속음 E $\flat$ 이 F $\flat$ 으로 이명동음 표기되는 것으로 F $\flat$ 은 D $\flat$ , C $\flat$ 과 함께 증 6화음을 형성한다. F $\flat$ 을 지지하는 증 6화음이 V로 해결됨에 따라 F $\flat$ 은 E $\flat$ 으로 하행하는데 이는 원조성의  $\flat 6-5$  진행에 해당하는 것으로 B부분에서 지배적으로 나타난다. (예 8 축약 그래프에서는 F $\flat$ -E $\flat$ 의 연속성을 나타내기 위해 두 음을 이음줄로 연결하였다.) 콘의 언급은 없었으나 F $\flat$ -E $\flat$  진행은 A부분 후행 악구, 약속음이 처음 등장했던 지점(마디 12-13)에서 유래한 것으로 A-B부분을 결속시키는 ‘동기적 유사성’으로 해석할 수 있다. 만약 콘이 B부분을 지배하는 F $\flat$ -E $\flat$  진행의 근거를 A부분 약속음이 형성되는 시점으로 부터 유래되었음을 밝혔다면 필자는 약속음의 중요성, B부분에서의 행로 등은 더욱 설득력 있었을 것이라 생각한다.

<예 8> 약속음의 행로 축약

마디 12-13

m. 12 16 18 21-22 24 28 29 31 33, 36, 39 40-41 42 ~ 47-49

f $\flat$   $\cong$  e  
a $\flat$   $\cong$  g $\sharp$   
c $\flat$   $\cong$  b

18) Cone, "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics," 236.

약속음( $E\flat$  또는  $F\flat$ )은 또한 옥타브 전이(transfer)를 통해 음역과 성부를 바꾸어 반복된다(예 8 축약 그래프의 직선 표시 참조).  $F\flat-E\flat$  제스처를 예로 들면 베이스, 내성, 소프라노에서 음역을 바꾸어 다수 반복된다.

이명동음으로 표기되었던  $F\flat$ 은 전조된 조성(예 8의 괄호 부분에 해당)에서는 다시  $E\flat$ 로 표기된다. 이때 기존  $F\flat$ 의 후속음이었던  $E\flat$ 은 조성 변화에 의거  $D\sharp$ 으로 표기되어  $E\flat$ 에게는 E장조의 이끔음이라는 새로운 의미가 부여된다. E장조는 약속음이 으뜸음인 조성이다. 따라서 약속음의 이행인  $F\flat$ 은  $\flat\hat{2}$ 에 해당하는,  $F\sharp(\hat{2})$ 과 대립적 관계를 조장하며 출현을 기대하기 어려우며 기존  $F\flat-E\flat$  진행 또한 전조된 조성에서는 등장하지 않는다.<sup>19)</sup> 대신, 조성 확립 과정에서 연장된 I로 인하여  $E\flat$ 이 으뜸음( $\hat{1}$ )으로서 거듭 강조된다(마디 33, 36, 39에 해당).

큰 여려 차례 성부 이동과 옥타브 전이, 이명 동음 표기를 거쳤던 약속음이 B부분 종결부(마디 48), f단조의  $i_6$ 에 대위하여 마침내 F5가 등장할 때 그 의무를 이행한다고 보았다. 큰 옥타브 중복되는 F5,  $E\flat$ 과 대조적 악상 기호  $\hat{5}$ 는 약속음의 해결을 지지하는 음악적 양상이라 설명한다. 그러나 무엇보다도 F5가 약속음의 이행으로 타당한 이유는 E5와 동일한 음역이기 때문에 가능할 것이라 생각된다. 즉 F5 출현 전까지 E는 옥타브 전이와 성부 이동으로 F5와 음역상 단절되다가 마디 48, 약속음과 같은 음역에 도달할 때 그 연속성을 되찾게 된다.<sup>20)</sup> 또한 약속음이 이행되기까지 F5를 초과하는 음이 제한되었다는 점에서도 타당성을 찾을 수 있다. 이러한 맥락에서 콘의 제안대로 마디 10-12와 마디 48-53을 연이어 연주하면 약속음의 자연스러운 연결과 연장은 더욱 명확하게 인식될 수 있을 것이다(예 9). F5는 약속음이 이행되었음을 4마디(마디 48-51)에 걸친 반복을 통해 강조한다.

19) 마디 31  $v_2^{4/iii}$ 에 대위하는  $E\sharp 4$ 는 예외다.  $E\sharp$ 은 F와 이명동음으로 약속음의 행로 중 유일하게 마디 31에서 등장함에도 불구하고 큰 이 음이 약속음의 이행으로서 제외된 이유에 대해 충분히 설명하지 않는다. 다만 큰 이 화음이  $iii_6$ 으로 대체될 수 있음을 지적하였다. Cone, "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics," 237.

20) F5와의 단절은 F5 등장 직전 마디(마디 43-46에 해당)에서 극대화된다. 거의 모든 마디에서 예외 없이 반복을 거듭했던  $E(F\flat)$ 가  $E\flat 3$ 으로 해결, 페달음으로 지속됨에 따라 F5의 출현을 더욱 기대하게 한다.



<예 10> 비치의 축약 그래프: 슈베르트, Op. 94/6 A부분(마디 1-16)<sup>22)</sup>

<예 10-1> 비치의 축약 그래프: 슈베르트, Op. 94/6 B부분 종결(마디 40-53)<sup>23)</sup>

비치는 약속음의 해결지점이었던 F5(마디 47-48)에 관해서도 콘과는 전혀 다른 입장을 보인다. 비치가 축약한 예 10-1 그래프에 의하면 B부분 종결부에서 구조적 우위를 갖는 음은 F5가 아닌 D $\flat$ 이며, F5를 지지하는 f단조의 i $_6$  또한 선행 마디 I의 연장이므로 독립적 기능을 수행할 수 없다.<sup>24)</sup> 비치는 B부분 종결부에서 구조적 화음은 V이며 I는 V 연장선상에서 등장하는 경과적 화음으로 해석하였다. 구조적 V에 대위하는 선율은 D $\flat$ 5이며 V가 확장되는 동안 두 차례 등장하여 머리음  $\hat{3}$ 을 수식한다. 따라서 비치는 F5를 D $\flat$ 5으로 하행하는 3도 동기(F5-E $\flat$ 5-D $\flat$ 5)의 구성음으로

22) Beach, "Modal Mixture and Schubert's Harmonic Practice," 88.

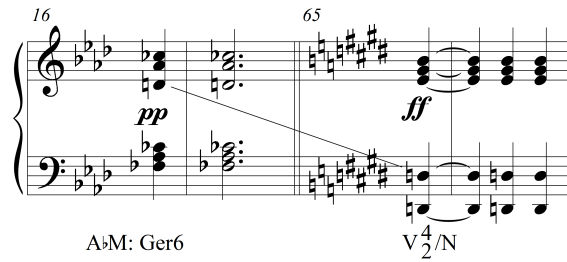
23) Beach, "Modal Mixture and Schubert's Harmonic Practice," 89.

24) 콘 역시 F5에 대위하는 화성이 i의 전위이며, 후속마디에서 vi의 으뜸음화가 이루어지지 않기 때문에 해결화음으로서 i $_6$ 은 논쟁의 여지가 있음을 인정한다.

서 도입부에서 소개된 2도 하행 동기의 변형으로 분석한다. 결국 비치는 콘의 약속음을 “vi 으뜸음 화에서 해결되지 않은 진행을 너무 과장한 결과”라 일축한다.<sup>25)</sup>

간략한 반론 제기 후 비치는 흥미롭게도 B부분 첫 번째 악구에서 Ger<sub>6</sub>의 구성 음고로 등장, 재차 반복되는 D<sub>4</sub>을 자신의 약속음으로 제안한다(예 11).

<예 11> 비치의 약속음과 해결



D<sub>4</sub>은 각 악구 단위에서 최소 1회 이상 반복되어 전조를 유도하는 한편 전조된 조성(E장조)에서는 이끔음(D<sub>♯</sub>)과 대립되는, E 장조의 조성확립을 약화시키는 음고이다. 비치는 A' 후행 악구 나폴리 화음(N)의 으뜸음화 과정에서 A<sub>b</sub>장조의 Ger<sub>6</sub>가 이명동음 표기되어 V<sub>2</sub><sup>4</sup>/N로 등장할 때 D<sub>4</sub>이 약속음으로서 완전하게 그 역할을 이행한다고 논한다.<sup>26)</sup> 이미 여러 차례 논의한 바와 같이 D<sub>4</sub>은 이 작품에서 다양한 의미가 부여된 중요한 음이지만 비치의 약속음은 콘이 제시한 약속음의 조건, 이행 과정, 특성 등과 다르다. 더욱이 D<sub>4</sub>을 약속음으로 제안한 이유에 대한 비치의 충분한 설명이 충분하지 않아 동의하기 어렵다. 이와 같이 비치는 약속음 선정과 이행 과정에 대해서 콘과 전혀 다른 해석과 접근을 시도하고 있다.

이제 앞서 약속음의 본질에 관한 질문으로 되돌아오자: E5는 왜 F5로 해결되어야 하는가? 전술한 비치의 분석에서도 유추할 수 있듯이 E5가 F5로 해결되어야 할 당위성은 없다. 불연속적으로 등장하는 E5와 F5의 연계성은 (분석자의 충분한 설명이 없다면) 간과하기 쉽다. 그러나 B부분에서 화성 진행, 조성 구조, 전조 과정 등이 독특하다는 점에는 누구나 쉽게 동의할 것이다. 원조성(A<sub>b</sub>장조)과 다소 이질적인 조성(E)의 선택, 증 6화음을 통한 장·단조 혼용, 논란의 여지가 되었던

25) Beach, “Modal Mixture and Schubert's Harmonic Practice,” 85.

26) Beach, “Modal Mixture and Schubert's Harmonic Practice,” 87.



전조된 조성에서의 조성확립의 모호성 등은 슈베르트의 심리적 상태와 연계시킬 수 있는 요소로 작용할 수 있다. 이러한 측면에서 큰 E5를 약속음으로 규정, 독창적 의미를 부여했으며 F로의 해결이 E-Eb으로 좌절되는 과정에서 직면했던 다양한 사건들(이명동음 표기, 옥타브 전이, 조성 구조의 변화)을 작품의 외적 의미와 연계시키고 있다. 더욱이 슈베르트가 이 작품을 작곡할 당시 질병으로 인해 엄습했던 공포, 두려움이 음악적으로 반영된 결과라 해석한다. 그러나 논문 전반에 걸쳐 단호하게 자신의 의견을 피력했던 어조와 달리 단정적 결론은 회피하며 다음 인용된 문구와 같이 동의를 구하는 우회적 방법을 택하고 있다.

무엇보다도 《악흥의 순간》 6번을 들어봐라. 만약 존재한다면 이곳에서 공포는 발생한다.

셰익스피어의 Edgar는 공포를 다음과 같이 표현한다.

신은 공정하다. 그리고 우리의 쾌락적 미덕은 악기가 우리를 괴롭히게 만든다.

《악흥의 순간》의 조성 구조에 내포 되어 있는 음악적 반응에 유사하게 반응한다면 너무 공상적일까?<sup>27)</sup>

그 이유는 음악 작품의 외적 연구는 내적 연구와 달리 객관적으로 증명할 수 있는 근거를 제공할 수 없다는 입장, 지극히 주관적일 수 있다는 입장, 표현이 광범위할 수 있다는 입장을 그의 논문 전반부에서 충분히 표명하고 그 한계를 인정했기 때문에 ‘약속음은 슈베르트의 개인적 상황이 음악적으로 표출된 것이다’라는 자신의 해석 또한 주관적일 수 있다는 것을 인정하며 독자에게 판단을 유보시킨 것이라 생각된다.

27) Cone, "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics," 241.

## 제4장 결론

이 글은 슈베르트 《악흥의 순간》 (*Moment Musical*) Op. 94/6의 통합적 고찰을 목적으로 필자와 기존 논문-콘(1981)과 비치(1998)-의 논점을 인용, 비교 분석하였다. 그 결과 분석자의 견해와 분석 방법, 적용 이론에 따라 가치를 두는 동기와 음악적 사건, 이에 따라 추론되는 결론이 다를 수 있음을 인지할 수 있었다.

해석학적 접근을 시도한 콘이 규정한 약속음은-진외와 상관없이-작품 속에서 간과하기 쉬운 세부 요소를 인식하면서 작품을 다른 시각에서 듣고 이해, 연주할 수 있는 새로운 가능성을 제시한다. 콘은 약속음 이행을 좌절 시킨, F $\flat$ -E $\flat$ 에 해석학적 의미를 부여했으며 비치는 이를 주요 2도 하행 동기의 변형으로 처리하였다. 반면에 필자의 경우 F $\flat$ -E $\flat$ 는 A-B부분을 결속시키는 동기적 유사성의 예로 해석하였다. 이와 같이 동일한 음악적 구성 요소라도 분석자에 따라 부여된 의미는 다르며 광범위하게 표현되고 해석된다. 콘이 그의 논문 전반부에서 강조하였듯이 음악의 표현적 의미를 객관화, 구체화 시키는 것이 음악 해석학이 직면한 당면과제이지만 역설적으로 이것이 분석의 다양성과 효용성을 제안하는 음악 표현의 강점이기도 하다.

### 검색어

슈베르트(F. Schubert), 악흥의 순간(*Moment Musical*), 음악해석학(musical hermeneutics), 동종의 의미(congeneric meaning), 외형의 의미(extrageneric meaning), 콘(Edward T. Cone), 약속음(promissory note), 비치(David Beach), 장·단조 혼용(modal mixture), 악구 구조(phrase structure), 표현 잠재성(expressive potential).

## 참고문헌

- 송무경. “구조분석과 해석학적 접근의 상호작용—쇼팽의 마주르카 Op. 50/3을 중심으로.” 『서양음악학』 13/3 (2010): 93–132.
- 이지연. “기호로서의 음악: 토팍 이론의 개념, 적용, 그리고 비판.” 『이화음악논집』 13/1 (2009): 37–65.
- Adorno, Theodor W and Jonathan Dunsby and Beate Perrey. “Schubert (1928).” *Nineteenth-Century Music* 29/1 (2005): 3–14.
- Agawu, Kofi Victor. *Music as Discourse*. New York: Oxford University Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Beach, David W. “Modal Mixture and Schubert's Harmonic Practice.” *Journal of Music Theory* 42/1 (1998): 73–100.
- Coker, Wilson. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: The Free Press, 1972.
- Cone, Edward T. *Music: A View From Delft. Selected Essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Musical Form and Performance*. New York: W.W Norton & Company, 1968.
- \_\_\_\_\_. “Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics.” *Nineteenth-Century Music* 5 (1981), 233–241.
- \_\_\_\_\_. *The Composer's Voice*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.
- Guck, Marion. “A Flow of Energy: Density 21.5.” *Perspectives of New Music* 21/1 (1984): 334–347.
- Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University, 1994.
- Hughes, Matt, Lawrence Moss, and Carl Schachter. “Analysis Symposium: Moments Musical, Op. 95. Franz Schubert.” *Journal of Music Theory* 12/2 (1968): 184–239.
- Kramer, Lawrence. “Musical Narratology: A Theoretical Outline.” *Indiana Theory Review* 12

- (1991): 141–162.
- Kresky, Jefferey. “A Path Through “Density.” *Perspectives of New Music* 23/1 (1984): 318–333.
- McCreless, Patrik. “Semiotic and Music: An End-of-Century Overview.” In *Musickkonzepte, Konzepte der Musickwissenschaft: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung*. Herausgegeben von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf: 36–49. Kassel, Germany; Bärenreiter, 2000.
- Sams, Eric. “Schubert's Illness Re-Examined.” *The Musical Times* 121/1643 (1980): 15–22.
- Schachter, Carl. “The Triad as Place and Action.” *Music Theory Spectrum* 17/2 (1995): 149–169.
- Siddons, James. “On the Nature of Melody in Varèse's Density 21.5.” *Perspectives of New Music* 23/1 (1984): 298–316.
- Tovey, Donald Francis. “Tonality.” *Music and Letters* 9/4 (1928): 341–363.

## 슈베르트 《악흥의 순간》 Op. 94/6의 통합적 고찰

박 지 영

이 글은 슈베르트 《악흥의 순간》 (*Moment Musical*) Op. 94/6의 통합적 고찰을 목적으로 필자와 기존 논문-콘(1981)과 비치(1998)-의 논점을 인용, 비교 분석하였다. 그 결과 분석자의 견해와 분석 방법, 적용 이론에 따라 가치를 두는 동기와 음악적 사건, 이에 따라 추론되는 결론이 다를 수 있음을 인지할 수 있었다.

해석학적 접근을 시도한 콘이 토픽으로 규정한 약속음은-진의와 상관없이-작품 속에서 간과하기 쉬운 세부 요소를 인식하면서 작품을 다른 시각에서 듣고 이해할 수 있는 새로운 가능성을 제시한다. 콘은 약속음 이행을 좌절 시킨, F $\flat$ -E $\flat$ 에 해석학적 의미를 부여했으며 비치는 이를 주요 2도 하행 동기의 변형으로 처리하였다. 반면에 필자의 경우 F $\flat$ -E $\flat$ 는 A-B부분을 결속시키는 동기적 유사성의 예로 해석하였다. 이와 같이 동일한 음악적 구성요소라도 분석자에 따라 부여된 의미는 다르며 광범위하게 표현되고 해석된다. 그 표현적 의미를 객관화, 구체화 시키는 것이 음악 해석학이 직면한 당면과제이지만 역설적으로 이것이 분석의 다양성과 효용성을 제안하는 음악 표현의 강점이기도 하다.

**Abstract**

**Schubert's *Moment Musical* Op. 94/6 : Its Integrated Approach**

**Jiyoung Park**

This paper deals with the congeneric and extrageneric meanings of Franz Schubert's *Moment Musical* Op. 94/6 by quoting and comparing crucial points developed by Edward T. Cone, David Beach, and the present author. Cone attempts to reveal the extramusical meaning of the work by suggesting a promissory note that expects to be resolved upward, but whose duty remains unfulfilled. According to Cone's interpretation, the delay of the proper resolution to that note is associated with the composer's illness at the time he was writing, because music itself reflects human activity and state of mind. Beach, on the other hand, analyzes the work based on modal mixture using Schenkerian approach, and views what Cone called the promissory note with passing gestures as being connected to his main melodic line.

It is generally agreed that music has meaning, but the expressive meaning of the music can be hard to grasp, and to interpret, because the range of interpretation is wide, subjective, and does not always reach a consensus. This is not only due to the problems of musical hermeneutics but also the virtue of music, which can yield various and valuable analytical results.

논문투고일자: 2013년 10월 31일

심사일자: 2013년 11월 11일

게재확정일자: 2013년 12월 4일

# 20세기 성악이 포함된 실내악에서 텍스트와 음악의 관계\*

## -카겔의 《아나그라마》(Anagrama)와 리게티 《아방튀르》(Aventures)의 분석을 통해서-

신인선

### 제1장 서론

20세기 음악에 대한 많은 선행 연구는 다양한 측면으로 활발하게 진행되고 있다. 특히 예술사조와 연관한 작곡가론, 작품론 그리고 미학에 대한 논의가 가장 활발하다. 그 가운데 작품론에 대한 연구는 20세기에 새롭게 등장한 작곡어법을 중심에 두고 이루어지고 있다.

20세기에 활동한 작곡가들의 음악을 구성하는 다양한 매개변수에 대한 관심과 확장에 따른 ‘음색’에 대한 탐색과 추구는 기악음악과 전자음악을 넘어 성악음악에서도 다양한 방법으로 구체화되었다. 기악음악에서의 ‘음색’에 대한 연구에 비해 20세기 후반 성악음악에서 인성(人聲)의 새로운 취급과 그 음색적 결과에 대한 연구는 상대적으로 적다. 인성이 포함된 20세기 작품에서 인성에 대한 새로운 취급과 텍스트와 음악의 관계에 대한 구체적인 어법 연구는 성악음악의 새로운 작곡방법을 구체적으로 제시함과 동시에 음색작곡의 범위를 성악음악으로 확대할 수 있는 자료를 제공할 수 있을 것이다.

이러한 연구 목적을 위해 본 글에서는 우선적으로 20세기 후반 성악음악의 다양성, 즉 ‘음성작곡’(Lautkomposition), ‘언어작곡’(Sprachkomposition), ‘모음작곡’(Vokalkomposition)<sup>1)</sup> 등으로 개

\* 이 논문은 2011년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 [35c-2011-20G00018].

1) 20세기 성악음악 창작에 대한 위 세 가지 개념들 가운데 음성작곡과 언어작곡은 쿨(Paul Op de Coul)이 자신의 논문에서 다음과 같이 정리하고는 있다:

음성작곡: 순수한 음성(laut)만으로 작곡하는 것

언어작곡: 언어를 전제로 하는 것. 단 언어작곡에 있어서도 텍스트는 문법적-의미론적 구조의 강조보다는, 그 자체가 음악적 구조로서 얽혀야 함. 다시 말해서 언어의 분절법이나 조음방법(Artikulationsweise)으로부터 원칙적으로 자유로운 것.

Paul Op de Coul, “Sprachkomposition bei Ligeti: ‘Lux aeterna,’” in *Über Musik und Sprache*, hrsg. Rudolf Stephan

념화되어 설명되고 있는 다양성을 카겔(Mauricio Kagel, 1931-2008)과 리게티(György Ligeti, 1923-2006)를 중심에 두어 조망하고자 한다.<sup>2)</sup> 이에 대한 내용은 두 작곡가의 인성이 포함된 작품에 나타난 그 취급의 다양성 제시로 시작한다. 이를 바탕으로 두고 본 논문의 연구대상인 카겔의 《아나 그라마》(*Anagrama*, 1957-58)와 리게티의 《아방튀르》(*Aventures*, 1962)를 분석하여 인성의 다양한 취급 방법을 구체적으로 살펴보고자 한다. 20세기 성악이 포함된 많은 작품들 가운데 이 작품들을 선택한 이유는 텍스트 선택과 그 운용에 있어 ‘음성작곡’, ‘언어작곡’, ‘모음작곡’ 등의 다양한 내용을 충분히 담고 있기 때문이다.

## 제2장 본론

### 2.1. 20세기 성악음악의 다양성

20세기 성악음악의 다양성은 제2빈악과 작곡가들의 무조음악 창작 시기에서 그 시작점을 이루었다고 할 수 있다. 무조에 의해 해체된 형식을 텍스트가 가지고 있는 의미와 구조가 대신할 수 있기 때문에 제2빈악과를 대변하는 세 명의 작곡가들의 무조음악 창작시기는 성악작품이 많다. 이들의 성악음악 창작에 있어서 텍스트와 음악의 관계는 무조음악 이후 성악음악 창작의 다양함을 위한 토대가 된다. 다시 말해서 무조 성악음악에서의 텍스트 취급은 구문론과 의미론을 바탕으로 둔 창작으로부터 음성학적 측면을 강조하는 성악음악 작곡으로 이행의 시작이다.

쾨베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 《달에 홀린 피에로》(*Pierrot lunaire*, op. 21, 1912)와 베베른(Anton Webern, 1883-1945)의 조성이 없는 초기 가곡들에서의 텍스트의 의미는 음악과

(Mainz 1974), 68.

본 논문에서 성악음악을 위한 개념으로 도입한 ‘모음작곡’은 크나이프의 ‘모음클러스터’의 개념에 근거한 것이다. 음성작곡의 범위보다 좀 더 작은, 즉 모음만으로 구성된 것을 의미한다.

2) 카겔과 리게티의 성악음악 작곡에 대한 본 비교 연구는 우선적으로 20세기 성악음악 작곡에 있어 혁신을 보인 작품을 작곡한 작곡가라는 점에서 출발했지만, 리게티의 《피아노 에튀드》(*Études pour piano*) 중 9번 ‘현기증’(*vertige*)에 있는 ‘카겔에게 헌정’(*dédiée à Mauricio Kagel*)했다는 기록에서 비롯되기도 했다. 리게티의 이러한 기록은 두 작곡가의 창작 아이디어의 공통점을 찾을 수 있지 않을까 하는 질문을 던지게 한다. 두 작곡가 비교의 또 다른 이유를 하나 더 들자면, 이 두 작곡가가 비슷한 시기에 독일로 거주지를 옮겨온 외국인(카겔: 아르헨티나, 1957년 독일의 학술교류단체 DAAD로부터 장학금을 받게 된 계기로 독일에 이주/리게티:헝가리, 1956년 독재국가 헝가리로부터 탈출 독일로 망명)이었다는 점 그리고 그들이 처음으로 서방 세계에서 발을 들여 놓은 곳이 신음악(*Neue Musik*)의 메카였던 쾰른의 전자음악스튜디오였다는 점이다. 이러한 동일한 환경은 분명 그들의 음악적 사고에도 유사한 부분이 있지 않을까 하는 질문을 던져보기에 충분한 내용이 된다.



의 관계에 있어 서로 다른 의미를 가지고 있고 다른 결과를 낳는다. 이들의 초기 성악음악에서 텍스트는 구문론과 의미론 모두를 지키고 있다. 쇤베르크 《달에 홀린 피에로》에서 사용된 ‘말하는 듯한 성부’(Sprechstimme) 그리고 베베른 초기 가곡, 예를 들어 《5개 종교적 노래》(*Fünf geistliche Lieder* Op. 15, 1917-22)에서의 ‘음정도약’은 모두 구문론과 의미론을 바탕으로 두고 있다. 그러나 세부적으로는 《달에 홀린 피에로》에서 ‘말하는 듯한 성부’가 ‘말의 알기 쉬움’, 즉 청자들에게 정확하게 텍스트가 전달될 수 있도록 하는 도구였다면, 베베른은 시 낭송처럼 텍스트의 감정 내용을 ‘음정도약’을 통해 기악적으로 전달하였다. 쇤베르크가 ‘말하는 듯한 성부’를 통해 텍스트의 내용을 정확하게 전달할 수 있었던 것 그리고 베베른과 같이 ‘시’를 쓰고 ‘음악’을 작곡하는 것을 동일시하였다는 것은 이 작품들이 텍스트의 ‘구문론·의미론적 측면을 강조’하는 성악음악임을 보여준다. 반면에 쇤베르크의 ‘말하는 듯한 성부’에 담긴 ‘소음적 음향’, ‘새로운 음색’ 그리고 베베른의 ‘인성의 기악적 취급’은 20세기 후반 성악음악 창작 방향 가운데 새로운 갈래인 ‘음성학적 측면을 강조’하는 성악음악의 시작으로도 볼 수 있다. 이러한 경향은 음렬음악의 등장과 함께 본격화 되었고, 특히 성악곡에서 음악이 갖고 있던 언어와의 유사성 상실은 텍스트의 의미론적 강조를 더욱 더 약하게 하였다. 즉, 음렬음악 나아가 총렬음악의 등장은 텍스트를 바탕으로 하는 성악음악 창작에 새로운 방향을 제시하였다.

20세기 후반의 복잡하고 다양한 성악음악을 쇤베르크와 베베른의 두 갈래, 즉 텍스트와 의미론의 강조 그리고 인성의 기악적 취급으로 인한 텍스트의 해체라는 두 갈래로 보면, 그 흐름의 파악이 조금은 용이할 것이다.

총렬적 사고를 바탕으로 둔 《주인 없는 망치》(*Le Marteau sans Maître*, 1953-55)에서 블레즈(Pierre Boulez, 1925-)가 보여준 다양한 텍스트 취급 방법은 텍스트의 의미론 강조로 볼 수 있다. 이와 같은 판단은 이 작품에 사용된 파를란도, 텍스트의 음절적 그리고 멜리스마적 처리 등으로 뒷받침된다. 반면에 노노(Luigi Nono, 1924-1990)의 《중단된 노래》(*Il canto sospeso*, 1955-56)는 악보 상으로 볼 때는 베베른으로부터 발전된 텍스트의 의미론 강조가 전혀 의도 되지 않은 음성작곡의 면모를 보인다. 《중단된 노래》에서 하나의 텍스트를 각 성부에 나눠주고, 텍스트를 음절 또는 그것보다 더 작은 음소로 분해하여 운용한 것은 한 성부가 부르는 가사는 구문론·의미론을 담지 못한다는 판단을 하게 한다. 그러나 합창으로 연주될 때 각 성부들의 음소는 성부에서 성부로 이어지면서 하나의 텍스트를 이루고 다시금 그 텍스트의 의미론과 구문론이 드러나게 된다.<sup>3)</sup>

3) 그러나 슈톡하우젠에 따르면 단어보다도 더 작은 음절로 텍스트 나누기는 폴리포니 구성으로 인해 결과적으로 단어와

이 두 작품들을 텍스트 작곡으로 볼 수 있는 것과는 달리 의미론적인 역할이 불명료하고 음성학적인 역할이 두드러지는 그리고 음소의 자리바꿈으로 인하여 전혀 다른 의미를 또는 무의미를 형성하는 작품으로는 슈톡하우젠의 《젊은이의 노래》(*Gesang der Jünglinge*)와 카젤의 《아나그라마》를 들 수 있다. 1950년대 전자음악작업은 성악을 단순한 노래의 의미를 넘어 다양한 방법으로 ‘인성’(voice)에 대한 실험을 하였다. 그 결과물인 음성작곡은 다양한 방법으로 20세기 후반 성악음악 창작의 아이템이 된다. 베리오(Luciano Berio, 1925-2003)의 인성에 대한 실험은 1957년 움베르토 에코(Umberto Eco, 1932-)와의 공동작업으로 이루어졌고, 그의 이러한 실험은 《테마-조이스 찬가》(*Thema-Omaggio a Joyce*, 1957)에서 구체화되었다. 이 작품에서 언어의 음악적 성격을 억압하는 시와 음악사이의 거리감을 줄여 ‘시를 듣는지 음악을 듣는지 알 수 없도록 시와 음악 사이의 경계를 허무는’ 목표를 이루었다. 1965-66년 작곡된 인성을 위한 《시퀀차 III》(*Sequenza III*, 1965-66)에서 베리오는 텍스트의 분해와 재조합을 통한 음성작곡의 구현뿐 아니라, 베베른이 보여 주었던 ‘인성의 악기화’를 이루었다.<sup>4)</sup>

전통적인 텍스트를 가지고 있지 않고 음성학적 측면을 강조하려는 새로운 의도를 실현한 작품으로는 리게티의 《아방튀르》와 《누블레 아방튀르》(*Nouvelles Aventures*, 1962-65) 그리고 슈네벨(Dieter Schnebel, 1930-)의 《방언》(*Glossolalie*, 1959-60) 또한 빼놓을 수 없다. 음성작곡을 구조적으로 하기 위한 새로운 합성 언어와 발음기호의 사용은 성악음악에서의 텍스트의 역할뿐 아니라 인성, 즉 성악의 역할을 변화시켰다. 텍스트의 탈의미론을 가중시킨 이 작품들은 연극과 같은 몸짓과 그에 수반되는 악마처럼 웃으면서, 고통스럽게, 인형과 같은 무표정으로, 웅얼거리는 소리, 부르짖는 소리, 웃음소리로 인해 줄거리가 없는 무대작품으로도 분류하게 한다.

20세기 성악음악 작곡은 ‘협화음과 불협화음의 동등화’ 그리고 ‘악음과 소음의 동등화’로 인해 ‘악기와 인성의 연주기술까지 완전하고 철저하게 동등화’를 이루었다. 이로 인해 사람의 목소리는

---

음절의 출현 순서가 바뀌기도 하여 텍스트 이해가 어려워져 탈의미론의 결과가 된다고 한다. 이에 대한 내용은 노노 자신의 글에서도 확인된다.

“Das Prinzip der Textzerlegung, wie es sich ..., hat dem Text seine Bedeutung nicht ausgetrieben, sondern hat den Text als phonetisch-semantisches Gebilde zum musikalischen Ausdruck gemacht”

G. Borio & H. Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne-Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Band 2 (Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus, 1997), 305, 재인용.

4) “그는 이 작품[시퀀차 III]에서 인성을 노래하는 ‘악기’로서의 기능과 더불어 일상생활을 통해 폭 넓게 인식되어지는 ‘목소리’로서 다루고자 하였다. 그것은 기침소리나 웃음소리가 콜로라투라적 비르투오소나 일반적 형태의 노래 선율로 전환된 다거나 하는 아이디어를 포함하는 것이었다.”

이신우, “루치아노 베리오,” 『20세기 작곡가연구 III』, 이석원 오희숙 책임편집 (음악세계, 2003), 586.

텍스트를 전달하는 역할을 넘어 하나의 악기가 되고, 가수는 그 악기의 거장(virtuoso)이 되었다.

## 2.2. 카겔과 리게티 성악음악에서 ‘인성’의 다양한 취급과 그 의미

### 1) 카겔의 성악음악에서 ‘인성’이 갖는 의미

언어적 능력이 뛰어났던<sup>5)</sup> 카겔의 성악음악, 즉 인성을 포함하고 있는 작품은 1950년 작곡된 《팔림프세스토스》<sup>6)</sup>를 시작으로 하여 《예배》(*Liturgien für Soli, Doppelchor und großes Orchester*; 1990) 까지 상당히 많다.<sup>7)</sup> 이 많은 작품들 가운데 시기별로 몇 작품을 선택<sup>8)</sup>하여 텍스트의 유·무 그리고 텍스트를 기반으로 한 성악음악일 때, 텍스트 취급 방법을 살펴보면 앞에서 살펴본 20세기 후반 성악음악에서의 다양한 텍스트 취급법의 예를 찾을 수 있다.

각주 8에 제시한 작품들을 일차적으로 인성을 위한 ‘구문론과 의미론을 갖춘 텍스트’를 가지고 있는 작품과 단어, 문장, 문장의 구조와 의미를 벗어난 텍스트를 가진 작품으로 분류해 볼 수 있다.

비록 10개에 국한된 것이지만 (표 1)에서 확인해 볼 수 있는 흥미로운 사실은 ‘인성의 새로운 취급’을 제시했다고 평가되는 인성을 포함한 카겔의 작품이 전반적으로 텍스트를 기반에 두었다는 것이다. 카겔의 인성을 포함하고 있는 대표적인 작품 《아나그라마》 또한 텍스트를 바탕에 두고 있다.

5) 김은하, “마우리치오 카겔,” 『20세기 작곡가연구 IV』, 이석원·오희숙 책임편집 (음악세계, 2008), 324.

6) ‘두 번 사용한 양피지’라는 뜻을 가진 이 곡은 텍스트로 사용한 시를 이루는 단어를 해체했고 대위법적 음악구조와 결합하였다. 이로 인해 텍스트가 청중에게 전달되기 보다는 “언어의 기형화 현상”을 초래한다고 아래의 문헌은 언급하고 있다. 김은하, “마우리치오 카겔”, 342-43.

7) 『20세기 작곡가연구 IV』에 “마우리치오 카겔” 항목에 정리된 카겔의 작품목록에 제시된 간략한 편성을 참고로 성악, 즉 인성을 포함하고 있는 작품은 한 작품 걸러 하나씩이라 해도 과언이 아니다. 물론 작품목록에 간략하게 기재된 내용으로 인성의 작품에서의 그 역할 정도를 확인할 수 없고, 그러한 작품을 단순히 인성을 포함하고 있는 작품으로 간주할 수는 없을 것이다. 카겔의 238개에 달하는 작품 중 인성을 포함한 작품이 많다는 것은 그의 악보를 장르별로 정리한 정보를 제공하고 있는 페터사(Peters Verlag)의 목록에서 성악음악 그리고 무대작품으로 분류된 작품 수와 유니버설출판사(Universal Edition)의 출판 악보 중 성악이 포함된 작품 수가 뒷받침해준다.

<http://www.universaledition.com/>[2013년 10월 1일 접속].

[https://www.edition-peters.de/cms/front\\_content.php?idcat=77&idart=90&composer\\_id=207](https://www.edition-peters.de/cms/front_content.php?idcat=77&idart=90&composer_id=207)[2013년 10월 1일 접속].

8) 본 장에서는 카겔의 인성을 포함한 작품 중 60년대 작품인 《포노포니》(*Phonophonie*, 1963/64)와 《할렐루야》(*Hallelujah*, 1967), 60년대에서 70년대로 넘어가는 시기에 작곡된 무대작품인 《국립극장》(Staatstheater) 중 ‘앙상블’(ensemble, 1967-69), ‘데뷔’(debüt, 1968-70), 70년대 작곡된 《음운 변화》(*Die Mutation*, 1971), 80년대 작품인 《이 고르 스트라빈스키 후작》(*Fürst Igor*, *Strawinsky*, 1982), 《천지창조》(*Die Erschöpfung der Welt*, 1982), 《성 바흐 수난곡》(*Sankt-Bach-Passion*, 1985) 그리고 《..., 1931년 12월 24일》(*..., den 24. xii. 1931*, 1988-91), 90년대 작품으로는 《D.와의 인터뷰》(*Interview avec D.*, 1993-94)를 중심에 두어 카겔의 인성과 텍스트 취급을 살펴본다.

&lt;표 1&gt; 60-90년대 인성을 포함한 카겔의 10개 작품에서의 텍스트 유·무

작품 제목	텍스트 유(언어)	텍스트 무
《포노포니》(1963/64)	0(다중 <sup>9)</sup> )	
《할렐루야》(1967)	0(다중)	
<양상블>(1967-69)		0
<데뷔>(1968-70)		0
《음운 변화》(1971)	0(독일어)	
《이고르 스트라빈스키 후작》(1982)	0(러시아어) <sup>10)</sup>	
《천지창조》(1982)	0(독일어)	
《성 바흐 수난곡》(1985)	0(독일어)	
《..., 1931년 12월 24일》(1988-91)	0(독일어)	
《D.와의 인터뷰》(1993-94)	0(프랑스어)	

(표 1)의 피상적인 구분은 ‘언어작곡’, ‘음성작곡’ 그리고 ‘모음작곡’으로 설명할 수 있는 작품의 수는 상대적으로 적다는 것도 보여준다. (표 1)에서 구문론과 의미론을 바탕에 두었지만 텍스트를 가지고 있지 않은 작품은 무대작품인 《국립극장》 11)에 포함된 <양상블>과 <데뷔>뿐이다. 이 작품들에서 구문론과 의미론을 담고 있지 않은 텍스트는 그의 ‘기악극’(Das instrumentale Theater)<sup>12)</sup>이라는 개념과 연결하면 텍스트의 구문론 그리고 의미론을 벗어버린 새로운 음성작곡의 재료일 뿐이다.

그러나 텍스트의 운용을 분석해 보면, 카겔이 텍스트를 바탕에 두고 인성을 포함한 작품을 작곡하였다고 하여 텍스트의 구문론이 유지되었고, 이를 통해 청자에게 그 텍스트가 담고 있는 의미가 전달된다고 쉽게 단정할 수는 없다. (표 1)에 정리한 8개의 텍스트가 있는 작품들의 텍스트 운용을 분석하면 텍스트가 청자에게 전달 될 거라고 일차적으로 단언할 수 있는 작품들은 60년대의 2개 작품 《포노포니》와 《할렐루야》를 제외한 6개 작품으로 줄어든다. 《음운 변화》을 비롯한 80년

9) ‘다중’이라는 표시는 하나의 언어로 텍스트가 이루어지지 않았다는 것을 뜻한다.

10) 베이스성부와 악기를 위한 《이고르 스트라빈스키 후작》의 텍스트는 알렉산더 보로딘(A. Borodin, 1833-1887)의 오페라 《이고르 공》(*Fürst Igor*) 2막의 이고르 공의 아리아(No Sleep, no rest for my tormented soul-고통스러운 나의 영혼을 위해 쉬지 말아라! 잠자지 말아라!)의 가사를 본 작품의 텍스트로 사용하였다. 이러한 사실은 이 작품에서의 인성은 의미론과 구문론을 유지하고 있다는 것을 보여준다.

11) 《국립극장》은 무대작품, 즉 기존 오페라와 음악극을 부정하는 안티오페라(Antiopera)로 규정한다. 이 작품의 전통 오페라와 음악극의 구성과 원칙을 벗어나는 예들은 본 논문에서 다루는 ‘양상블’과 ‘데뷔’ 외에도 첫 번째 곡인 ‘레퍼토리’(Repertoire), ‘행위 기악곡’이라고 하는 ‘연주 프로그램’(Spielplan)과 같은 곡에서 쉽게 볼 수 있다. 또한 이 작품이 ‘레퍼토리’와 마지막 곡인 ‘극장의 일층 관람석’(Parkett)를 양끝으로 하여 나머지 곡들이 자유롭게 나열되어 연주될 수 있다는 것 또한 안티오페라의 내용이다.

김은하, “마우리치오 카겔,” 337-341, 참조.

12) ‘기악극’이라는 개념은 그가 독일을 주 무대로 활동할 수 있는 계기를 준 《무대에서》(*Sur Scène*, 1959)에서 유추된 것이다. ‘기악극’이라는 범주에서의 인성은 음악을 연주하는 도구, 다시 말해서 인성은 극의 즐거리를 전달하는 목적을 벗어난 음향적 도구로 사용된다.

대 이후 작품의 텍스트가 청중에게 전달될 수 있다는 단언은 표 1에서 보는 것과 같이 하나의 언어로 텍스트가 되어 있다는 것으로 뒷받침된다. 이 6개 작품들의 텍스트가 구문론을 유지한 채 청중에게 의미까지 전달될 수 있다고 보는 이유들을 몇 가지 예로 들어 설명하면 다음과 같다. 남성합창과 피아노 반주로 구성된 《음운 변화》에서 남성합창은 노래하는 합창(Gesangchor)와 말하는 합창(Sprechchor)로 나뉘어 대창방식(antiphonal)으로 연주한다. J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 『다성 코랄집』 (*Mehrstimmige Chorale*)에 포함된 성가의 제목으로 이루어진 텍스트<sup>13)</sup>를 작곡가는 ‘정확하게 발음’할 것(Auf deutliche Aussprache ist besonders Wert zu legen)을 작품의 연주 지침에서 밝히고 있다.<sup>14)</sup> 이 작품이 구문론과 의미론을 유지하고 있다고 볼 수 있는 내용은 말하는 합창 성부가 텍스트의 구조를 와해시키는 의미 없는 모음과 자음의 삽입 없이 고중, 저의 음역대에서 텍스트를 낭송한다는 것이다.

<예 1> 카겔, 《음운 변화》, 마디 1-4

♩ = ca. MM 84 ↔ 92

♩ = ca. MM 84 ↔ 92

\* J.S. Bach: Das wohltemperierte Klavier, Präludium XLIV

13) 바흐 코랄의 제목 가운데 대부분 칸타타의 제목과 동일한 코랄의 제목을 카겔은 ‘텍스트 구성’ 재료로 사용하였다.

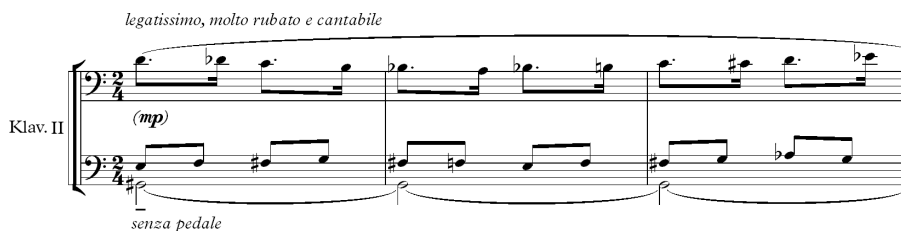
14) Mauricio Kagel, “Zur Interpretation,” *Die Mutation* (Universal Edition, 1971).

이 곡 전체에서는 노래하는 합창 성부와 말하는 합창 성부에서 자음과 모음의 삽입이 등장하기도 한다. 그러나 이 모음과 자음의 삽입이 동시에 노래 또는 말하는 합창이 연주하는 성부들 가사의 자음과 모음으로 텍스트의 구조를 해체시키는 역할을 하지는 않는다(예 1 참조).

이 곡에서 카펠이 가사의 구문론과 의미론을 바탕에 둔 텍스트를 운용하면서 가사가 분명하게 전달되기를 요구한 부분은 마디 26 마지막 박부터 마디 28 첫 박까지의 노래하는 합창 성부의 코랄 풍 구성을 들 수 있다. 코랄집의 44번 제목인 “Mach’s mit mir Gott nach deiner Güte”를 E<sup>b</sup> 단3화음 위에서 노래하며 가사 전달을 분명하게 하는 텍스트와 음악적 짜임새는 노래하는 합창과 말하는 합창이 모두 함께 하는 이 곡의 마디 61-62에서 다시 찾아 볼 수 있다. 또한 마디 33-38에 걸쳐 세 번째 노래하는 합창 성부가 가사(코랄 323번: Helft mir Gott’s Güte preisen)를 세 번 반복<sup>15)</sup>하는 것은 텍스트의 구문론과 의미론을 지키고자 한 작곡가의 의도로 보인다.

코랄풍의 성부짜임새를 통한 텍스트의 구문론과 의미론의 강조는 《..., 1931년 12월 24일》의 여섯 번째 곡에서도 나타난다. 피아노 II가 연주하는 여섯 번째 곡의 시작 부분 세 마디는 이 부분의 정선율로 활용된다(예 2). 화성적이고 선율적인 이 정선율 패턴은 마디 57이하에서 바리톤과 악기 그룹의 코랄풍 짜임새에서 큰 역할을 하면서 바리톤의 반응계적 선율로 노래하는 가사의 전달을 돕는다.

<예 2> 카펠, 《..., 1931년 12월 24일》, 여섯 번째 곡, 마디 1-3, 마디 57-60



15) 《음운 변화》의 마디 36-38의 네 번째 노래하는 합창 성부도 코랄 51번의 제목 “Herzlich lieb hab’ ich dich, O Herr”를 텍스트로 하면서 두 번 반복 연주한다.



형태'를 뒷받침해주고 있다. 다시 말해서 명확한 텍스트와 주제적 리듬을 통한 음악적 짜임새는 카겔이 60년대 집중했던 '목소리의 해방'(Befreiung der Stimmen)과는 분명 차별화된 내용이다.

<예 3> 카겔, 《..., 1931년 12월 24일》, 세 번째 곡, 마디 31-33(타악기 부분 제외)

1) Bariton: mit stark übertriebenem, karikatureskem Ausdruck (rauhe, gepreßte, boshafte Stimme). Ad lib.: stets "L" statt "R" aussprechen  
 Baritone: highly exaggerated, caricature-like expression (raw, strained, evil voice). Ad lib.: substitute "L" for "R"

31  
 Bar. fluktuierende Lautstärke  
 fluctuating volume level  
 f ff ...der ja - pa - ni - sche O - ber - be - fehls - ha - ber,  
 3/4  
 VI. lunga (pont.) mf  
 Va. (pont.) mf  
 Vc. pos. nat. pizz. gliss. mf f mf  
 Kb. gliss. mf f mf  
 I. (p) mf  
 Klav. II. (pp) [ad lib.] [ad lib.] mp mf mp

differenzierten Empfinden verleiten. Dagegen halfen sich die Hörer mit anderen Ordnungsbegriffen und Selbsttäuschungen, um Periodizitäten herzustellen. Seitdem habe ich mich der Erforschung einer tonalen Rhythmik gewidmet (>tonal<, weil rationalen Proportions-verhältnissen gehorchend) und habe begonnen, diese Rhythmik -wie etwa bereits in der Vorklassik, aber mit seriellen Vorzeichen- mit melodischen Zellen systematisch zu koppeln. Anstatt von tonaler würde ich lieber von *thematischer Rhythmik* sprechen; sie ist der wahre Generator von *Die Erschöpfung der Welt*."

Mauricio Kagel & Werner Klüppelholz, "Über >Die Erschöpfung der Welt< Gespräch mit Werner Klüppelholz," in *Worte über Musik*, Mauricio Kagel (Piper München · Schott Mainz, 1991) 16.



쾨베르크의 《달에 홀린 피에로》에서 시작된 텍스트의 구문론과 의미론을 지키는 방법인 전체 일곱 곡으로 구성된 《..., 1931년 12월 24일》의 여섯 번째 곡의 코랄풍 짜임새 외에도 텍스트의 구문론과 의미론을 유지하려한 작곡가의 의도는 이 작품의 곳곳에서 볼 수 있다. 첫째, 이곡의 텍스트가 1931년 12월 24일 뉴스 기사를 무작위로 발췌했지만, 텍스트로 사용된 기사는 1차 세계대전과 2차 세계대전 사이의 ‘불안한 사회 현상’이라는 공통된 주제를 가지고 있다.<sup>17)</sup> 개별적인 사건을 하나의 대표 주제로 묶을 수 있다는 것은 텍스트가 전달하는 의미론적 입장을 염두에 둔 것으로 볼 수 있다.

둘째, 각 곡의 텍스트 음악화 작업에서 텍스트의 의미론을 강조하는 특별한 ‘요구사항’과 작곡기법들이 사용되었다는 것이다. 예를 들어 세 번째 곡의 가사에 담긴 ‘일본’이라는 이국적인 분위기를 카젤은 현악기와 피아노에 5음음계(B<sup>b</sup>-D<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>-G<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>)를 사용하여 가사가 담고 있는 의미를 뒷받침하고 있다(악보 예 3).<sup>18)</sup> 또한 카젤이 악보에 ‘R을 대신하여 L로 계속 발음하라’(stets “L” statt “R” aussprechen)고 기재한 내용은 ‘R’ 발음이 어려운 아시아인의 이야기를 담은 텍스트의 의미를 돕기에 충분하다.<sup>19)</sup>

‘말하는 성부’를 카젤은 《음운 변화》, 《이고르 스트라빈스키 후작》 그리고 《..., 1931년 12월 24일》에서 그리고 《D.와의 인터뷰》에서 보다 더 적극적으로 발전시켰다. 작품의 정확한 제목 ‘크로쉴씨와 오케스트라를 위한 D.와의 인터뷰’(Interview avec D. pour Monsieur Croche et Orchestre)에서 가늠하고 악보에 있는 텍스트에 달린 주석을 통해 확인할 수 있듯이, 이 곡의 텍스트는 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)가 인터뷰한 6개의 글을 몽타주하고 재편집한 것에 기초한

17) 《..., 1931년 12월 24일》을 구성 하는 각 곡의 뉴스 기사를 요약하면 다음과 같다:

곡	뉴스 기사 요약된 내용
I	뉴스 기사가 아님: 1931년 12월 24일까지 도달하기 위한 시간의 시행착오를 담고 있는 가사
II	부에노스 아에레스에 있는 감옥의 죄수(92명)폭동 진압(폭탄, 가스, 총을 사용한 강압적)에 대한 기사
III	대동군 일본 사령관 혼조(Honjo)의 만주사변에 대한 변
IV	국가사회주의자(나치)들을 조롱하는 기사
V	바티칸 도서관의 지붕이 내려앉아 5명의 사망자가 발생했다는 불행한 소식
VI	아르헨티나로 일자리를 찾아 떠난 한 사람의 새로운 삶에 대한 기대가 환상이었음을 담고 있는 기사
VII	베들레헴 교회의 참사의원이 이른 아침에 전기로 된 단추를 누르면서 시작되어 전 세계로 울려 퍼지는 크리스마스 종소리

18) 특별한 음악어법을 통해 텍스트의 의미론을 강조하는 내용은 《..., 1931년 12월 24일》의 일곱 번째 곡 마디 8 이하에서도 나타난다. 음절적 텍스트 운용 그리고 선율의 순차적 진행으로 형성된 그레고리안 성가와 같은 분위기는 크리스마스를 알리는 종소리의 릴레이를 담고 있는 텍스트의 의미를 뒷받침하기에 충분하다.

19) 《..., 1931년 12월 24일》의 나치를 주인공으로 하고 있는 기사를 텍스트로 한 네 번째 곡은 군대가 행진하는 소리를 군화와 신발을 타악기 주자들이 손에 끼고 사포(砂布, sandpaper)를 문질러 생성한다. 이러한 연극적인 내용은 이 작품을 ‘극화’하려는 의도로 해석하기 보다는 텍스트의 의미를 청중에서 직접적으로 전달하려는 방법으로 해석할 수 있다.

다. 관현악과 함께 하는 ‘말하는 사람’(Sprecher)은 다른 작품들과 같은 고, 중, 저 음역대 표기 없이 연주한다. 다시 말해 낭송하는 것이다. 작곡가는 인터뷰를 바탕으로 한 텍스트를 가진 이 작품의 연주를 ‘미지의 인터뷰 파트너의 질문에 다만 생각하는 듯이 조용한 소리로, 마치 자기 스스로에게 이야기 하듯이 그리고 감정이 드러나지 않게’(Der Ausführende beantwortet die Fragen eines imaginären Interviewpartners in ruhigem, nachdenklichem Ton, fast für sich selbst und ohne hörbare Regungen)<sup>20)</sup> 답하듯이 할 것을 지시하였다. 이러한 연주 지시는 분명 《..., 1931년 12월 24일》의 세 번째, 네 번째 그리고 일곱 번째 곡에서 텍스트 의미를 강조하기 위한 음악어법 및 보조적 수단과는 분명 차별화 되는 내용이다. 그러나 낭송으로만 이루어지는 텍스트의 연주는 분명 텍스트의 구문론과 의미론을 해체하지 않는다. 《D.와의 인터뷰》<sup>21)</sup>에서 어떤 음고도 리듬도 부여하지 않은 낭송을 사용한 작곡가의 의도는 첫 번째 부분(I)의 텍스트 내용과 연결하여 이해할 수 있다. 이 작품의 첫 번째 부분의 텍스트는 드뷔시의 글과 인터뷰를 모아놓은 『크로쉬씨 그리고 다른 글들』(*Monsieur Croche et autres écrits*)<sup>22)</sup>에도 들어있는 드부아(Fernand Divoire)의 질문에 대한 답을 몽타주한 것이다. 첫 번째 부분의 텍스트는 ‘시를 이해하지 못하는 음악가들은 시를 음악화하지 못한다. 시(Verse)에 옷을 입히고 호흡, 즉 리듬을 맞춘다는 것은 아주 어려운 일이다. 좋은 시는 우리를 괴롭히지 않는 고유의 리듬을 가지고 있다. 그 리듬을 따른다면 모든 면에서 자유로움이 있다’<sup>23)</sup>라는 드뷔시의 사고를 담고 있다. 이러한 드뷔시의 사고를 반영하듯이 카겔은 어떤 음고(고, 중, 저도 주지 않았음)도 리듬도 부여하지 않고 텍스트의 구문론과 의미론을 분명하게 지키고 있다.

지금까지 언급한 내용들, 즉 구문론과 의미론을 기본으로 한 텍스트 운용의 내용은 그러나 작품

20) Mauricio Kagel, *Interview avec D.* (Peters Edition) 2.

21) 《D.와의 인터뷰》는 전체 세 부분으로 구성되어 있다. 첫 번째 부분과 두 번째 부분은 각 하나의 인터뷰를 바탕으로 몽타주했고 세 번째 부분은 드뷔시 4편의 인터뷰를 바탕으로 하고 있다. 세 부분에 사용된 텍스트의 원전의 정보는 악보의 서문에 주석으로 처리되어 있다.

Mauricio Kagel, “서문(텍스트)”, *Interview avec D.* (Peters Edition).

22) 본 논문에서는 이 도서의 하이슬러(Josef Häusler)의 독일어 번역 *Monsieur Croche Sämtliche Schriften und Interviews* 를 참고하였다. 책의 제목에 있는 사람 이름 ‘크로쉬씨’는 이 책에 있는 “크로쉬씨와의 담소”(Gespräch mit Monsieur Croche)에서 드러나듯이 드뷔시 자신이다. 신인선, 『드뷔시 바다』 (음악세계, 2010), 83-88.

23) 본 논문에서는 《D.와의 인터뷰》 악보에 서문으로 제시된 프랑스어 텍스트를 독일어로 번역된 “Was unterlegt man der Musik am besten? Schöne, schlechte, freie Verse oder Prosa?”와 비교하였음을 밝힌다. 비교 결과 카겔은 드뷔시의 답변에서 자신의 사고 필력 후 그를 더 부연 설명하고자 작곡가와 시인들(슈만과 하이네, 바그너와 그 자신 등)을 예로 들은 것들을 텍스트 선정에서 생략하였다.

Claude Debussy, “Was unterlegt man der Musik am besten? Schöne, schlechte, freie Verse oder Prosa? (Umfrage von Fernand Divoire),” in *Monsieur Croche Sämtliche Schriften und Interviews* (Philipp Reclam, 1982), 209-210.

이 연주되어졌을 때는 쿨(Paul Op de Coul)이 개념화한 ‘언어작곡’에 부합한다. 예를 들어 《음운 변화》에서 텍스트가 긴 쉽표로 인해 단절되는 것, 예를 들어 노래 합창 성부 4와 5가 10 마디 이상 바흐 코랄 제목 하나를 연주하는 것은 ‘언어작곡’의 개념에 가깝게 하는 작곡방법이다(예 1, 참조). 이때의 텍스트로부터 따온 자음과 모음의 삽입은 이러한 내용을 가중시킨다. 더 나아가 《음운 변화》의 마디 41 이하에서 노래하는 합창 각 성부의 텍스트에 공통으로 들어 있는 ‘Gott’ 다음에 등장하는 자음과 모음 조합의 삽입(-m-ot n-ot m-o n-ot m- n-ot와 같은)은 이 곡의 텍스트로 사용된 바흐의 코랄 제목에 담긴 언어의 분절법이나 조음방법(Artikulationsweise)으로부터 벗어난 것이다(표 2 참조).

<표 2> 카겔, 《음운 변화》, 마디 41-48까지의 텍스트 운용 요약

	T. 41	42	43	44	45	46	47	48
G 1	N. 164 시작-m-		ot n-ot m-o n-ot m- n-ot					164계속
2	N. 156 시작-(m)-o	n-ot m- n-o m-o n- m-...						
3	모음과 자음 반복							
4	모음과 자음 반복							
5	N. 302-m-(m)-ot-n-ot...							
Sprechchor는 각 성부의 가사에서 발췌한 모음을 텍스트를 노래하는 성부와 함께								

N. 164: Herr Gott .... dich loben wir

N. 156: Auch Gott.... wie manches Herzlied

N. 302: Hilft Gott ..... dass mir gelinge

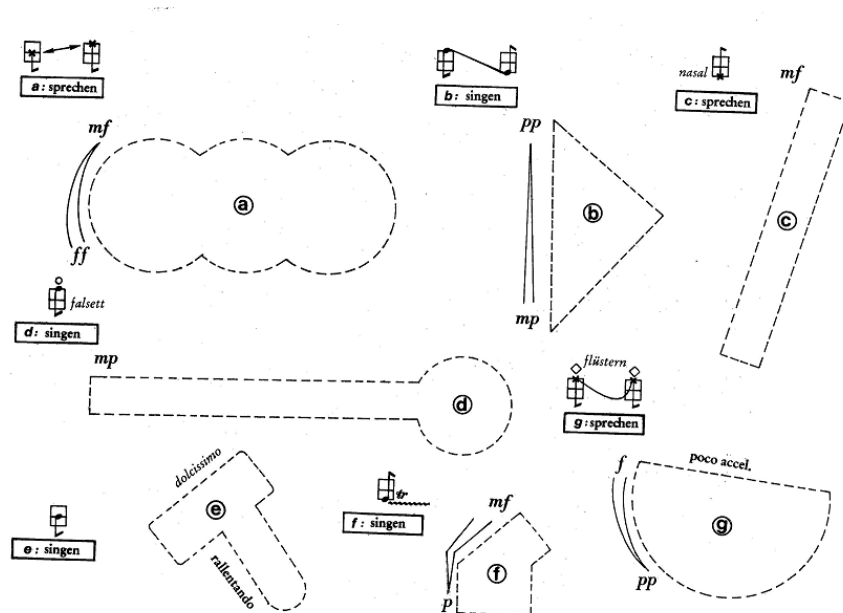
모음과 자음의 이러한 조합이 각 성부의 텍스트에 공통으로 들어 있는 ‘Gott’의 ‘-ott’를 연상<sup>24)</sup>시킨다 할지라도, 이는 분명 텍스트의 구문론과 의미론을 해체하는 작곡 방법이다. 의미 없는 자음과 모음의 조합에 의한 ‘음성작곡’의 한 방법을 부분적으로 삽입하는 것은 《음운 변화》를 ‘언어작곡’으로 규정할 수 있게 한다.

앞에서 다양한 언어를 가지고 있어 텍스트의 구문론과 의미론의 전달이 어렵다고 단정되었던

24) 의미 없는 모음과 자음의 삽입으로 인한 텍스트의 단절은 비록 각 성부의 텍스트가 지닌 의미론을 유지하기는 힘들지만 독일어의 어감을 형성하기도 한다. 이러한 독일어를 비롯한 텍스트로 사용한 언어의 ‘뉘앙스’는 표 1에 정리한 작품들 중 《포노포니》와 《할렐루야》에서는 이로 인해 이 작품들을 텍스트가 분명 있음에도 불구하고 ‘음성작곡’으로 규정할 수 있다.

두 작품 《포노포니》와 《할렐루야》도 작품의 일부분은 또는 각 성부를 독립하여 보면 텍스트를 가지고 있다. 그러나 이 텍스트들이 사용되었다는 이유로 이 작품들을 앞에서 언급한 카겔의 70년대 이후 작품과 같이 ‘언어작곡’이라 간단하게 규명할 수는 없다. 두 파트의 인성(Stimme)과 다른 음향원천을 위한 《포노포니》(*Phonophonie: Vier Melodramen für zwei Stimmen und andere Schallquellen*)의 편성에서 녹음되어 4대의 스피커로 재생될 ‘다른 음향 원천’에 포함된 인성(1-3명의 말하는 사람)은 텍스트<sup>25)</sup>를 가지고 있다. 그러나 악보에 있는 모형을 잘라 텍스트에 올려놓고 그 모형 안에 들어 온 텍스트를 연주하는 우연성으로 논문이나 책에 있는 문장의 구문론과 의미론은 해체되어진다. 이러한 우연성은 텍스트의 운용을 ‘언어작곡’의 면모로 해석할 수 있게 한다(예 4).

<예 4> 카겔, 《포노포니》, 다른 음향원천을 위한 텍스트 모형 첫 페이지



무대에서 연주하는 첫 번째 인성 연주자의 텍스트는 부분적으로 독일어, 영어, 라틴어의 완벽한 문장을 보이는 부분들도 있다. 그러나 복화술자(Ventriloquist), 모방자(Imitator), 가수 그리고 청각 장애자(Taubstummer)<sup>26)</sup>의 1인 4역을 해야 하는 첫 번째 인성 연주자의 텍스트는 다양한 음성

25) 녹음될 인성은 ‘노래 또는 말하는 기법, 발음, 구절법, 비정상적인 모음의 발음을 위한 치료법 그리고 노래예술의 역사 또는 연극의 음성학적 연기’에 대한 책과 논문들의 내용을 텍스트로 한다.

Mauricio Kagel, *Phonophonie* (Universal Edition, 1976), 서문의 7 텍스트 재료.

26) 전체 네 부분으로 나뉘는 《포노포니》 구성 중 B부분에 연극적 행위에 대한 설명과 그림을 가진 귀머거리

취급으로 인해 문장의 구조 또는 단어의 의미가 해체되고 있다. 악곡의 시작에서부터 그러한 예를 볼 수 있다. 이 작품은 첫 번째 인성 연주자가 “Ich ging zum [Bahnhof in der Nähe des] wo?”라는 독일어의 구문론에 맞는 의문문을 말하는 성부로 시작한다. 그러나 ‘Bahnhof in der Nähe des’가 들어갈 자리에 이 독일어의 리듬에 맞춰 ‘sch’라는 소음을 내라는 지시가 있고, 이로 인해 이 의문문이 가지고 있는 구문론과 의미론은 해체된다(예 5).

<예 5> 카겔, 《포노포니》, 시작 부분의 첫 번째 인성 연주자 파트

The score for the first vocal part of Karlheinz Stockhausen's 'Phonoponi' is divided into four parts: Ventrilloquist, Imitator, Sänger, and Taubstummer. The Ventrilloquist part shows the lyrics 'BAHNHOF IN DER NÄHE DES' with a staccato rhythm. The Imitator part shows a series of 'SCH' sounds with dynamic markings (mf, pp, ff, p, pp, mf) and a 'stotternd' (stuttering) effect. The Sänger part shows a long, sustained note with a 'glissando am Ende der Ferse' (glissando at the end of the heel) and a 'falsetto' marking. The Taubstummer part shows instructions for the performer to use a table lamp and their right hand on their ear.

또 B부분<sup>27)</sup>을 지배하는 감탄사는 이 작품 전체를 ‘음성작곡’으로 규정할 수 있는 충분한 근거가 된다. (예 5)를 통해 확인된 이 작품을 ‘음성작곡’으로 규정할 수 있는 또 다른 내용은 C부분이 끝나는 곳에서 볼 수 있는 여러 언어의 중첩<sup>28)</sup>, 무의미한 음절 삼입 등이다(예 6). 노래성부의 텍스트는 영어가 그리고 말하는 성부의 텍스트는 프랑스어가 지배하고 있다. 두 언어의 응답 구조로 계속

(Taubstummer) 역을 첫 번째 인성주자는 주어진 텍스트를 연주하면서 수행해야 한다.

27) B 부분의 첫 번째 인성 연주자의 다중 역할 가운데 청각장애자 역의 연극적 행위는 모방자 역의 말하는 성부가 연주하는 감탄사와 결합하여 ‘연극적 작품’으로 규정하게도 한다.

28) 이 작품에서의 다가사성과 비교되는 언어의 중첩과 해체는 구문론과 의미론과는 거리를 둔 새로운 음악적 언어를 형성한다. 이는 역사적으로 볼 때 폴리포니 음악, 다가사성의 모테트에서 언어가 가진 구문론과 자체적인 의미론이 ‘음악적 의미론’으로 이행되는 것과 비교될 수 있다.

G. Borio & H. Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne—Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Band 2, 304.

진행된다면 ‘음성작곡’의 한 예로 설명하기에 부족한 감이 있을 것이다. 노래 성부 중반 이후부터 등장하는 “Ai-Pe-Sch-O Port Allmäh-Lich Ai-Pe E Sch-U O Port Allmählich Ai- Pe-Sch-O-” 는 앞의 영어 텍스트와의 의미 연결은 물론이고 영어 문장뿐 아니라 단어도 형성하지 않는다. 물론 ‘port’라는 단어를 영어 단어(‘항구’를 의미하는)로 볼 수 있지만, 그 단어가 이 부분의 영어 텍스트와 의미 연결을 담았다고 할 수 없다. 또한 중간에 등장하는(한번은 음악적으로 분절되어, 한번은 하나의 단어로) ‘Allmählich’는 분명 독일어의 ‘점차로’라는 단어이다(예 6). 세 번 반복하는 음절과 음소가 결합된 패턴 ‘Ai-Pe-Sch-O’는 동일한 반응계적 진행을 수반한다. 이러한 내용들은 ‘순수한 음성만으로 작곡’하는 음성작곡을 충분하게 보여준다. 그리고 그렇게 구성된 텍스트를 ‘노래와 말하는 성부’가 주고받으며 연주할 때, 주어진 연주 지시-찾은 빠르기, 다이내믹의 변화, 소리 지르듯이, (누군가를) 부르듯이 크게 연주하라-는 이 작품을 ‘음성작곡’으로 규정할 수 있게 하는 주요 요소가 된다.

<예 6> 카겔 《포노포니》, C부분, 20-21쪽의 노래와 말하는 성부

Der Imitator soll bis Ende der Szene die Schreie und Ausrufe nachahmen, die beim Fechten üblich sind.

Imitator

A TOI EN GRADE AT-TE-N-TION TOU-CHE JE SUIS M ORT PAR DIEU

Sänger

WHO IS A FRAID MY OLD COURAGE I WILL SCRATCH IT HOR RI BLE DREAMS I AMA FLOAT IT ISAB SURDAL

TO - N VI - SA - GE A LA GORGE VENGEUR MA DER - NIE - RE PHE - NO ME - NE

PE... SCHU... O PORT ALLMÄH LICH AL... PE... SCHU... E SCHU...

LA CANAILLE IDIOT... UN COCHON

U O PORT ALLMÄHLICH AL... PE... SCHU O...

《포노포니》의 부분 C 끝나는 부분에 등장한 영어 텍스트와 독일어 단어 사이의 ‘이런 음절로도 시작하는 영어 단어가 있나?, 다음에 올 allmählich라는 독일어를 연상시키기 위해 Schu라는 음절을 사용했나?’<sup>29)</sup> 아니면 ‘감탄사?’라는 의혹을 주는 음성작곡의 모습은 아카펠라로 공연되는 《할렐루야》에서는 좀 더 발전된 형태로 등장한다.

연결되지 않은 많은 음악 단편으로 구성된 《할렐루야》는 15-45분 정도의 연주 시간 안에서 지휘자가 음악 단편<sup>30)</sup>을 조합하여 음으로 생성하는 열린형식, 즉 《포노포니》와 같이 우연성음악이다. 이런 작품의 특성은 일차적으로 음으로 생성된 작품에서 텍스트가 구문론과 의미론을 유지하고 있느냐 또는 없느냐를 논하는 것을 어렵게 한다. 《할렐루야》에서 작곡가가 의도한 텍스트와 인성의 취급과 그 의미는 악보로 기보된 단편을 통해서만 설명된다. 이 작품을 ‘음성작곡’이라 규정할 수 있는 많은 내용 중 우선 3-4년 전에 작곡된 《포노포니》에서 시도했던 ‘언어의 어감, 즉 가짜 언어 만들기’는 이 곡에서 좀 더 많이 등장한다. 열린형식으로 연주 될 자료인 32개의 음악적 단편 가운데 솔로를 위한 16개의 음악 단편에 있는 텍스트는 얼핏 보기만 해도 라틴어라 여겨진다. 텍스

29) ‘Schu-’로 시작하는 알파벳 문자는 독일어를 연상시킨다. 영어사전에서 ‘Schu-’로 시작하는 단어는 독일 작곡가 슈베르트를 시작으로 하여 극히 드물다.

30) 《할렐루야》를 구성하는 음악단편을 간단하게 표로 정리하면 다음과 같다:

	편성	인성의 역할 및 기보
16개 솔로 파트를 위한 단편	소프라노, 알토, 테너, 베이스, 각 4개	오선 악보+노래(singen), 말하는 노래(Sprechgesang), [말하듯이(sprechen)]
8개의 합창을 위한 단편	4-8명으로 구성된 소프라노, 알토, 테너, 베이스	단편 A-C: 오선악보 아님 단편 D-H: 오선 악보 노래와 말하는 노래가 지배적
3개의 솔로-합창을 위한 단편	S, A, T, B 각 4명	말하는 합창
3개의 프로테스트 합창	4명의 성부별 솔로+각 성부별 3-8명으로 구성된 합창	말하는 합창(세 번째 프로테스트 합창은 고, 중, 저 음역대에 ‘노래’를 위한 음표 기보로 되어있다)
1개의 성부 상관없는 합창을 위한 단편	8-10명 정도의 성부에 상관없는 합창단원(펜플루트를 가진)	말하는 합창(세 번째 프로테스트 합창과 같은 기보가지고 있음)
1개의 소프라노 또는 알토 솔로를 위한 단편	1명의 여성 솔로	고, 중, 저 음역대로 표기된 악보 위의 말하는 노래

32개의 음악적 단편들은 지휘자의 선택에 의해 조합된다. 카겔은 그 조합 과정에서 몇 가지의 주의점을 악보의 서문에 제시하였다.

- \*내 음역의 솔로파트가 함께 노래되지 않게 한다.
- \*각 단편들의 조합에서는 앙상블의 밀집 정도와 음색이 고려되어야 한다.
- \*모든 조합은 솔로 파트나 투티 단편으로 시작하거나 끝날 수 있다.
- \*노래성부와 투티 단편은 항상 아타카(attaca)로 연결되어야 한다.

Mauricio Kagel, “Einleitung”, *Hallelujah* (Universal Edition, 1967), ii-iii.

트를 라틴어라고 생각하게 하는 요인은 우선적으로 이 곡의 제목과 밀접한 관계를 가지고 있다. 그러나 실질적으로 그 텍스트를 해석하고 음과 음절의 관계를 살펴보면 라틴어가 아닌 ‘앵터리 라틴어’를 발견하게 된다. Schu라는 음절이 독일어 단어를 연상시키듯 《할렐루야》에서는 라틴어의 어감을 연상시키는 ‘음절들의 엉킴’을 찾아볼 수 있다. 이 곡의 제목 ‘할렐루야’와 마찬가지로 종교의 이미지를 강하게 주는 라틴어 단어 ‘Gloria?’로 시작하는 알토 솔로를 위한 두 번째 단편은 이러한 예를 충족시켜 준다(예 7).

<예 7> 카겔, 《할렐루야》, 알토 솔로를 위한 두 번째 단편, 마디 1-2

마디 1-2의 라틴어 텍스트는 Gloria? debilitatus corpore, fratus animo이다. 이 텍스트는 라틴어 음운 상 특징으로 볼 수 있는 ‘-us’로 끝나는 두 개 단어(debilitatus, fratus)를 포함한다. 그러나 후자 단어는 라틴어 단어로는 파생될 수 없는 형태이다. ‘fra’로 시작하는 단어 ‘frater’(형제)에서 파생될 수 있는 것은 ‘fratris’가 되고 ‘-tus’로 끝나면서 알파벳 F로 시작하는 단어는 ‘fractus’(파괴된, 무너진, 부서진)이다. ‘debilitatus corpore’(연약한 신체)와 의미상 맞는 올바른 라틴어는 ‘fractus animo’(파괴된 영혼)일 것이다. ‘fractus’가 아닌 앵터리 라틴어 ‘fratus’를 쓴 이유는 인성의 연주기법 포르타멘토를 내기 위한 것으로도 해석될 수는 있다. 그러나 이 곡의 여러 부분에서 등장하는 ‘앵터리 라틴어’는 작품의 제목에서 풍기는 종교적 신비로움에 대한 표현으로 본다.<sup>31)</sup> 게다가 첫 번째 프로테스트합창의 독일어 텍스트(Wir wollen nicht)의 운용에 있어 문장을 하나하나의 단어로 해체한 후 문장 구조에 맞지 않게 성부에 나눠주기, 단어를 음절 분해(예를 들어 wollen을 wol-, wo-, 그리고 -len, -llen으로)하여 하나하나의 단어처럼 사용하는 방법으로 독일어의 어감만을 가진, 다시 말해 텍스트의 구문론과 의미론을 해체하는 ‘앵터리 독일어’의 사용이 있다. ‘가짜 언어’를

31) 마치 라틴어 같이 들리는 ‘앵터리 라틴어’는 베이스 솔로를 위한 두 번째 음악 단편의 마디 5에서도 찾아볼 수 있다. “De olginem aut unquam de eius”이라는 텍스트에서 밑줄 친 단어 ‘olginem’의 파생을 확인하기 위한 어간 ‘olg-’로 시작하는 라틴어 단어는 사전에 존재하지도 않는다. 존재하지도 않는 단어를 ‘-em’의 어미를 준 것은 다음에 오는 ‘unquam’(언젠가, 한번)이라는 단어와 같은 음운상 특징을 준 것으로 볼 수 있다.



사용하는 이러한 음성작곡 방법은 작품의 제목으로부터 연상되는 ‘종교적’ 환상(illusion)을 일으킨다. 이는 말로 표현할 수 없는 종교적 신비로움을 정확한 텍스트가 아닌 라틴어 또는 독일어 특유의 표현을 담은 초월적인 언어로 채색하고자 한 카겔의 의도이다.<sup>32)</sup>

이외에도 이 곡의 악보 상으로 확인할 수 있는 탈(脫)구문론과 탈의미론의 방법들, 좀 더 구체적으로 말하자면 ‘음성작곡’ 방법을 정리하여 나열하고 각 하나의 예를 들어 보충 설명해보면 다음과 같다.

긴 지속음에서 자음 또는 모음의 변화: 소프라노 솔로를 위한 세 번째 음악 단편의 시작은 아주 느린 속도(sehr langsam)로 라틴어의 느낌을 물씬 풍기는(특히 ‘toquam’으로 인해, 그러나 ‘-am’이라는 라틴어 음운의 특징을 가진 이 단어는 ‘영터리 라틴어’이다) 단어들을 하나의 음소 또는 음절로부터 다른 음소와 음절로 천천히 변화하도록 연주하라는 지시의 화살표 표시가 있다. 영터리 라틴어 그리고 변화를 수반하는 음소와 음절의 분해에 더해지는 잦은 다이내믹의 변화와 연주법은 텍스트를 단지 ‘음성’(Laut)으로 다루었음을 확인시켜 준다. 단어의 이러한 해체 방법은 이 곡을 이루는 32개의 단편들 속에서는 하나하나의 알파벳으로 분해되는 것까지도 볼 수 있다.

<예 8> 카겔, 《할렐루야》, 소프라노 솔로를 위한 세 번째 단편, 마디 1

32) 디터 슈네벨은 그의 책에서 카겔의 《할렐루야》를 다루면서 이와 같은 이해가 되지 않는 텍스트의 운용에 대한 설명을 카겔의 1968년 공연을 위한 프로그램에서 발췌하여 인용하고 있다.

“Es wird vorwiegend in einer Art vielversprechendem Küchenlatein gesungen; eine quasi Sprache, die frei zusammengestellt wurde. ... Dieses lateinische Kauderwelsch steht für eine erhabene Sprache ebenso stellvertretend wie das Wort, ‘Hallelujah’ für das eigentlich Unaussprechbare, für das unaussprechbare Lob”

Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel Musik Theater Film* (Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1970), 233.  
이러한 ‘영터리’ 라틴어와 독일어를 사용하면서 종교적 환상을 추구했다는 내용은 이 작품을 연주하면서 종교적 의식에서 유추할 수 있는 행동(손과 발에 키스하기, 평화의 키스, 소리 내지 않고 중얼거리는 기도, 머리 잡아 뜯기, 손을 위로 들기 등)을 연주자들이 하도록 지시한 것으로도 확인된다.

M. Kagel, “Einleitung”, *Hallelujah*, iii.

이 같은 방법 외에도 이 곡에서는 단어를 시작하는 음절의 발음을 가능한 짧게 하고 뒤에 오는 모음을 길게 유지하게 하는 ‘음성작곡’ 방법도 사용되었다. 예를 들어 소프라노 솔로를 위한 첫 번째 단편의 마지막 마디의 텍스트 “chor die cano”를 작곡가는 ‘cho-’와 ‘di-’를 짧게 소리 내고 뒤의 알파벳 ‘-r’과 ‘-e’를 길게 연주할 것을 요구하고 있다(예 9).

<예 9> 카겔, 《할렐루야》, 소프라노 솔로를 위한 첫 번째 단편, 마디 9의 후반부



물론 이 곡에서는 a, e, i, o와 같은 모음만이 강조되고 있지는 않지만, 이러한 요구는 이 작품을 ‘음성작곡’을 넘어 ‘모음작곡’의 일면으로 보게 한다. 이 방법과는 반대라고도 할 수 있는 내용, 즉 하나의 자음 뒤에 서로 다른 모음을 붙여서 그 자음에 색채변화를 주기도 한다. 두 번째 프로테스트 합창의 마디 28-33 합창 파트의 모든 성부는 ‘말하듯이’ 연주하는 자음 ‘K’ 다음에는 짧게 연주하라는 지시인 괄호 표시를 가진 모음 (e), (i), (u), (e), (ü), (a) 등이 첨부되어 ‘K’의 색을 변화시킨다. 이는 카겔의 인성을 포함한 작품을 음색작곡(Klangfarbekomposition)으로도 볼 수 있게 하는 내용이다. 이 작품에서 텍스트의 취급을 음색작곡으로 해석할 수 있는 내용은 손과 입술을 통해 발음되는 단어, 음절 그리고 음소의 색을 변화하는 시키는 방법에서도 확인된다(예 7의 마디 1에서 인디언의 외침과 같은 효과를 주라는 표시).<sup>33)</sup>

## 2) 리게티의 성악음악, 그 속에서 ‘인성’이 갖는 의미

리게티는 헝가리 시절 80여곡이 넘는 작품을 작곡하였다. 그 가운데 50곡 이상이 성악을 위한 음악 또는 성악파트를 포함한 편성이라는 것<sup>34)</sup>은 성악음악에 대한 작곡가의 관심보다는 그가 처했

33) 지금까지 《할렐루야》에서 분석된 음성작곡의 방법들은 《국립극장》 중 ‘데뷔’와 ‘양상블’에서 더욱 다양한 형태로 등장한다. 특히 리게티의 《아방튀르》와 비교될 정도의 자음, 모음 그리고 발음기호와 같은 것으로 구성된 텍스트의 사용, 자음과 모음을 구체적으로 어떻게 발음하라고(영어 혹은 이탈리아어의 어떤 알파벳처럼) 지시하고 있어 확실한 ‘음성작곡’을 그의 무대작품에서 확인할 수 있다.

34) 신인선, “죄르지 리게티,” 『20세기 작곡가연구 III』, 이석원 오희숙 책임편집 (음악세계, 2003), 550-554.

던 고국의 정치적 배경과 불가분의 관계를 보인다. 사회주의적 리얼리즘 원칙에 부합하는 리게티의 헝가리 민요를 개작하거나 민요의 가사를 가진 작품 그리고 많은 수의 아카펠라 음악(교육용 합창 음악)을 작곡가 스스로는 ‘실용음악’이라 칭하였다.<sup>35)</sup> 이러한 환경을 버리고 ‘새로운’ 음악에 대한 열망을 안고 서방세계로 넘어온 후 리게티의 성악음악 창작은 그 수에 있어서는 헝가리 시절 창작과 비교되지 않을 정도로 적지만, 그의 음악 사고를 구현하는 수단이었음을 확인할 수 있다(표 3).

<표 3> 리게티의 1956년 이후 성악음악 창작

작품명	작곡년도
아방튀르( <i>Aventures</i> )	1962
누블레 아방튀르( <i>Nouvelles Aventures</i> )	1962-65
레퀴엠( <i>Requiem</i> )	1963-65
영원한 빛( <i>Lux aeterna</i> )	1966
시계와 구름( <i>Clocks and Clouds</i> )	1972
휠더린에 의한 세 개의 환타지( <i>Drei Phantasien nach F. Hölderlin</i> )	1982
헝가리 에튀드( <i>Magyar Etüdok</i> )	1983
마드리갈 년센스( <i>Nonsense Madrigals</i> )	1988-89
피리, 북, 갱갱이로( <i>Sippal, dobbal, nadihegetivel</i> )	2000

그 시작은 유럽의 아방가르드의 영향을 확인할 수 있는 목소리와 기악앙상블을 위한 《아방튀르》로 시작하였다. 의미를 가지고 있지 않는 합성된 음성<sup>36)</sup>들에 의한 ‘음성작곡’은 이 작품 이후 《누블레 아방튀르》에서 다시 구현되었고, 이 두 작품은 ‘음성작곡’이라는 개념을 넘어 ‘무대작품’으로의 면모를 보인다.<sup>37)</sup> 이러한 실험성이 그의 성악음악 창작에 지속되어 나타난다고 할 수는 없다. 리게티의 성악음악 창작은 《시계와 구름》, 좀 더 정확하게 말하자면 《위대한 죽음》(*Le Grand Macabre*, 1974-77)<sup>38)</sup> 이후 노래 부르는 모든 전통적 관습을 버리려는 ‘인성의 해방’을 창작 중심에 두지 않았다.<sup>39)</sup> 그가 유럽에서 활동하면서 작곡한 두 번째 아카펠라 작품인 《휠더린에

35) 신인선, “최르지 리게티,” 489.

36) 리게티는 디스(E. Dieth, 1893-1956)의 『음성학 입문서』(Vademekum der Phonetik, Bern 1950)과 벤트트(Heinz F. Wendt)가 쓴 “발음”(“Sprachen”, *Fischer Lexikon*, Frankfurt 1961)을 바탕으로 《아방튀르》의 음성합성을 직접 구체화했다.

37) 《아방튀르》에 대한 분석적 내용은 본 논문의 다음 장에서 구체적으로 다룰 것이기에 이 장에서는 자세한 언급을 하지 않는다.

38) 원작인 겔데로데(M. de Ghelderode, 1898-1962)의 연극작품 《위대한 죽음의 발라드》(*La Balade du Grand Macabre*)를 리게티는 메쉬케(M. Meschke)에 의한 개작을 대본으로 하여 1974년 오페라 《위대한 죽음》작곡에 착수했다.

의한 세 개의 환타지》와 《헝가리 에튀드》(1983)는 분명 텍스트를 강조하는 작품이다. 발표 시기에 있어서 차이가 있는 홀더린(Friedrich Hölderlin, 1770-1843)의 시를 연극적 통일성을 염두에 두고 선택했다는 점을 그 시작으로 하여 작품 구석구석에서 드러나는 시 해석과 음악 기법과의 연결, 드라마 구성과 같은 텍스트의 활용<sup>40)</sup> 등은 리게티를 대변하는 ‘실험성’과 연결되지는 않는다. 또한 이 작품에서 시작된 리게티의 마드리갈에 대한 관심은 《헝가리 에튀드》<sup>41)</sup>와 《마드리갈 년센스》<sup>42)</sup>에서 더욱 구체화된다. 가사의 내용과 분위기를 생생하고 음악적으로 자유롭게 표현하는 마드리갈에 대한 리게티의 관심은 작품 내에서의 전통적인 인성의 역할과 의미로 미루어 짐작하게 한다. 그러나 《마드리갈 년센스》의 세 번째 곡의 텍스트가 리게티에 의해 제시, 나열된 알파벳이라는 점과 그 무의미한 텍스트를 다이내믹의 변화, 외치고 무언가를 질문하는 듯한 음악적 표현으로 언어적 재료로 변질시켰다<sup>43)</sup>는 것의 시작은 《아방튀르》와 《누블레 아방튀르》에서 찾을 수 있다. 이러한 내용이 리게티의 텍스트 취급의 ‘실험성’으로 연결될 수 있다. 그러나 이 작품 전체에 담긴 그리고 창작 당시 작곡가가 추구했던 음악적 사고로 보면, 자신의 작곡기법 또한 ‘전통’으로 본 역사적 재수용으로의 해석이 좀 더 타당성을 갖는다. 이러한 리게티 성악음악 창작의 흐름에서 텍스트와 인성의 관계는 《아방튀르》와 《누블레 아방튀르》, 《레퀴엠》 그리고 《영원한 빛》을 중심으로 확인 가능하다.

《아방튀르》와 《누블레 아방튀르》에서처럼 구문론과 의미론을 배제한 텍스트를 사용한 성악음악 창작, 다시 말해 카겔의 《국립극장》의 ‘양상블’ 그리고 ‘테뷔’와 비교될 수 있는 음성작곡의 경향은 이후 ‘언어작곡’ 그리고 ‘모음작곡’으로 그 방향을 전환한다. 《레퀴엠》<sup>44)</sup>은 《아방튀르》

39) 카겔도 70년대 이후 성악음악, 좀 더 자세히 말하자면 인성을 포함한 작품에서 텍스트의 취급과 인성의 작품 내에서의 역할이 ‘음성작곡’ 보다는 ‘언어작곡’으로 그리고 구문론과 의미론을 와해하지 않고 인성이 이를 전달하는 전통적 성악음악 창작으로 전환하였다는 것은 다분히 ‘포스트모더니즘’과의 연결을 제시한다. 이 두 작곡가들의 인성을 포함한 작품에서 역사적 산물에 대한 수용, 예를 들어 카겔의 슈만(R. Schumann), 드뷔시, 보로딘, 스트라빈스키(I. Stravinsky) 등에 대한 수용 그리고 리게티의 《마드리갈 년센스》의 첫 번째 곡에서의 중세 모테트의 다가사성을 따르는 서로 다른 세 개의 가사 사용과 네 번째 곡에서의 파사칼리아 주제의 활용 등은 그들의 ‘포스트모더니즘’에 대한 입장을 보여준다.

40) 신인선, “리게티 아카펠라 작품에서 가사와 음악과의 관계,” 『서양음악학』 12(2006), 19-20.

41) 이 작품은 헝가리 시인 비외레쉬(S. Weöres)의 114개의 시와 연작시로 엮어진 시집 『마자르 에튀드』(*Magyar Etüdok*)에서 네 개의 시를 뽑아 아카펠라 합창음악으로 1983년 작곡한 것이다. 이 작품에 대한 자세한 분석은 아래의 문헌에서 확인할 수 있다. 신인선, “리게티 아카펠라 작품에서 가사와 음악과의 관계,” 31-38.

42) 《마드리갈 년센스》는 윌리엄 브라이트 랜즈(W. B. Rands)와 루이스 캐롤(L. Carroll)의 시, 영어로 번역된 하인리히 호프만(H. Hoffmann)의 동화 그리고 영어 알파벳의 단순한 나열을 텍스트로 한다. 이희경은 《마드리갈 년센스》에서는 “캐롤의 탁월한 영어 텍스트에 힘입어 재치 있고 간결하며 민첩한 언어 전달과 외태어들에 의한 유타 등 시도”되었다고 평가하였다. 이희경, 『리게티. 횡단의 음악』(서울: 예술, 2004), 209.

43) U. Dibelius, *Ligeti-Eine Monographie in Essays* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1994), 242.

44) 헝가리 시절 작곡했지만, 미완성으로 남겨진 《레퀴엠》(1956)에서 작곡이 시작된 《레퀴엠》(1963-65)은 죽은 자를

그리고 《누블레 아방튀르》와는 다르게 라틴어 텍스트를 가지고 있다. 특히 두 번째 곡 ‘키리에’<sup>45)</sup>는 미사통상문 키리에 텍스트 “Kyrie eleison, Christe eleison”에 기초한 곡이다. 분명 텍스트를 가진 합창음악이지만 그 텍스트가 청중에게 전달되는 것을 기대할 수는 없다. 이러한 단언은 ‘키리에’ 악장에서 쉽게 확인할 수 있다. ‘Kyrie eleison’과 ‘Christe eleison’이라는 가사를 리게티는 음절 구분에 맞게 Ky-ri-e e-lei-son/Chri-st-e e-lei-son으로 분철하였다. 그러나 키리에의 마지막 음절 ‘-e’와 엘레이손의 시작 음절 ‘e’를 여러 마디 동안 부르며 작곡하여 리게티는 텍스트의 의미 전달을 방해하고 있다. 템포(♩=80)에서 이루어지는 선율의 반응계적 진행, 성부들 간의 모방기법 그리고 그 결과 얻어지는 ‘내부 움직임 가진 클러스터’<sup>46)</sup> 등은 이러한 텍스트 운용과 함께 가사의 시작과 끝을 청중들이 기억할 수 없게 한다. 모음 ‘e’는 각 파트에서 ‘Kyrie eleison’ 또는 ‘Christe eleison’을 노래할 때마다 최소한 20마디 넘게 지속되고 전체 합창의 모든 성부가 ‘e’라는 모음만을 연주하는 부분이 ‘키리에’ 악장을 지배한다. 이러한 텍스트 운용을 음성작곡 또는 언어작곡으로도 볼 수 있겠지만, 리게티의 성악음악 창작과 연결해볼 때, 《영원한 빛》에서 나타나는 ‘모음작곡’의 선행 작업이라 해석하는 것이 더 타당할 것이다. 레퀴엠의 분노의 날(Dies irae)<sup>47)</sup>의 텍스트를 가진 《레퀴엠》의 3악장 ‘세쿠엔치아’<sup>48)</sup>에서는 ‘키리에’와는 다른 텍스트의 해체를 찾아볼 수 있다. ‘세쿠엔치아’에서 볼 수 있는 텍스트의 해체도 ‘키리에’에서와 마찬가지로 작곡가가 텍스트를 뒤틀리게 하여 얻어진 것은 아니다. 다시 말해서 카멜이 보여준 여러 언어의 중첩 사용, 단어를 구성하는 음절의 분리, 무의미한 음절 삽입, 영터리 라틴어 만들기 등과 같은 방법이 사용되지 않았다는 것이다. 예를 들어 ‘세쿠엔치아’의 마디 61-65를 보면, 성악파트와 오케스트라 파트가 함께 템포(♩=120)로 복잡한 리듬분할을 연주한다(예 10). 성악파트의 모든 성부의 가사는 “liber scriptus proferetur in quo totum cumtinetur, unde mundus judicetur”(기록된 책들이 펼쳐지고, 그 안에 모든 것이 있으니, 그로 인해 세상이 심판을 받으리라)이다. 이 가사를 다섯 성부의 합창은 오케스트라와 함께 (소프라노+3대의 플루트, 바이올린/메조소프라노+1대의 오보에, 1대의 클라리넷, 바이올린/알토+1

위한 미사의 텍스트 전문에 의한 것이 아니라, ‘입당송’(Introitus), ‘키리에’(Kyrie), 분노의 날(Dies irae) 시퀀스에 속하는 ‘세쿠엔치아’(De die iudicii sequentia) 그리고 ‘라크리모사’(Lacrimosa)로 구성되어 있다.

45) <키리에>에서의 기악과 성악 연결은 《아트모스페레》를 연상시킨다. 기악음악에서 구현한 음색작곡을 기악과 성악의 결합으로 구현한 것은 리게티가 새로운 음악언어를 끊임없이 추구하는 실험주의자임을 확인시켜준다.

46) 신인선, “죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전,” 『음악이론연구』 4(1999), 173.

47) 레퀴엠의 구성 중 키리에 다음 오는 세쿠엔치아인 분노의 날의 텍스트는 *Dies irae, Tuba mirum, Liber scriptus, Rex tremendae, Recordare, Ingemisco, Confutatis* und *Lacrimosa* 로 나뉜다. 리게티는 이 텍스트의 마지막 라크리모사는 따로 떼어 마지막 악장인 4악장의 텍스트로 사용하였다.

48) ‘세쿠엔치아’는 《아방튀르》의 극적 전개를 연상시킨다.

대의 오보에, 1대의 클라리넷, 바이올린/테너+1대의 베이스 클라리넷, 1대의 파곳, 비올라/베이스+1대의 파곳, 1대의 콘트라 파곳, 첼로, 콘트라베이스) 아주 큰 다이내믹(*fff*)으로 악센트까지 동반하여 연주한다.

<예 10> 리게티, 《레퀴엠》, ‘세쿠엔치아’, 마디 61-64 성악파트 발췌

**2(4)**  
**4(8)** (TEMPO PRIMO :  
AGITATO MOLTO)

A TEMPO ♩=60 (♩=120)

CORO I+II

S. Li-ber scrip - tus pro - fe - re - tur, in quo to - tum con - ti - ne - tur, un - de mun - dus ju - di - ce -

M. Li - ber scrip - tus pro - fe - re - tur, in - quo to - tum con - ti - ne - tur, un - de mun - dus ju - di - ce -

A. Li - ber scrip - tus pro - fer - re - tur, in quo to - tum con - ti - ne - tur, un - de mun - dus ju - de - ce -

T. Li - ber scrip - tus pro - fe - re - tur, in quo to - tum con - ti - ne - tur, un - de mun - dus ju - di - ce -

B. Li - ber scrip - tus pro - fe - re - tur, in quo to - tum con - ti - ne - tur, un - de mun - dus ju - di - ce -

이때 라틴어 특징인 정확한 음절 구분에 맞게 분철된 가사는 청중들에게 들리지 않는다. 텍스트와 인성의 관계에 있어 이 부분은 ‘인성의 기악적 처리’라는 새로운 언어작곡으로 해석될 수 있다. 이러한 모습은 ‘세쿠엔치아’의 마디 35-38(Tuba Mirum의 텍스트를 시작하는 부분)에서도 찾아볼 수 있다(표 4 참조). 이 부분에서는 언어의 구문과 의미 전달을 마디 61 이하에서처럼 폴리리듬을 통해서가 아니라 특수 연주법으로 와해시킨다.

&lt;표 4&gt; 리게티, 《레퀴엠》, ‘세쿠엔치아’, 마디 35-38의 가사와 연주기법

	마디	35	36	37	38
S solo					<b>an-</b>
M solo				<b>nes</b>	
S, M, A	연주법	<i>sotto voce</i>		<i>voce ord. sotto voce</i>	
	가사	Mors stu-	pe- bit	et <b>om-</b> natu-	ra cum
T, B	연주법	<i>sotto voce</i>	<i>voce ord.</i>	<i>sotto voce</i>	
	가사	Mors stu-	pe- <b>co-get</b>	et natu-	ra cum

표 4에서 확인할 수 있듯이 이 부분은 두 개의 텍스트(Mors stupebit et natura cum과 coget omnes an[te thronum])가 합쳐져 있는 것을 볼 수 있다. 가사 “Mors stupebit et natura cum”은 ‘낮은 목소리로’(sotto voce) 노래하라는 연주지시어를 그리고 “coget omnes an[te thronum]”은 ‘보통의 목소리로’(voce ord.) 연주하라는 지시를 가지고 있다. 원전의 tuba mirum의 가사로 볼 때 첫 연의 마지막 행 “coget omnes an[te thronum]”을 두 번째 연의 첫 행 “Mors stupebit et natura cum” 사이에 삽입하여 텍스트의 순서를 바꾸고 음색으로 삽입된 텍스트를 구분한 것은 리게티가 텍스트의 구문론과 의미론을 염두에 두었다기보다는 ‘인성의 음색작업’을 전면에 두었음을 확인시켜 준다. 두 개의 텍스트 층을 서로 다른 연주법으로 연주하라는 지시와 각 성부로 텍스트의 음절을 나누어 준 호케투스(hocket) 기법은 이 이중 텍스트의 전달력을 약화시키기에 충분하다. 게다가 마디 35에 준 ‘낮은 목소리로’에 대한 리게티의 ‘음높이 없이 마치 숨 쉬듯이 속삭이는 음으로’ 노래하라는 주석이 이 부분의 다이내믹 *sfpp*와 결합하면 ‘Mors’는 목이 쉰 채 강하게 소리 지르는 것처럼 연주됨으로 이 단어로 시작되는 라틴어 문장의 전달은 더욱 어려워진다. 이러한 언어 작곡 방법은 텍스트의 ‘음색작업’을 통한 구문론과 의미론의 해체라 할 수 있다. 쿨의 정의에 부합하는 ‘언어작곡’과 ‘음성작곡’은 아니지만, 리게티의 이러한 텍스트 음악화는 ‘언어작곡’과 ‘음성작곡’의 양면을 모두 보여줌에 틀림없다.

‘e’라는 모음만이 오랜 시간 들리도록 한 《레퀴엠》의 ‘키리에’에서 찾아본 언어작곡으로부터 음성작곡으로의 전환은 《영원한 빛》 49)에서 클러스터기법과 결합<sup>50)</sup>하여 ‘모음작곡’이라는 새로

49) 리게티의 《영원한 빛》은 죽은 자를 위한 미사 《레퀴엠》에서 다루어지지 않은 텍스트, 특히 영성체(Communio)에 기반을 두고 있다. 이 곡의 텍스트는 아래와 같다:

Lux aeterna luceat eis, Domine (주여 영원한 빛을)

cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es. (영원히 주의 성인들과 함께, 자애 깊으신 주여)

Requiem aeternam dona eis, Domine (주여 영원한 안식을 그들에게 주시옵소서)

50) 크나이프(Tibor Kneif)의 《영원한 빛》에서 유추한 “음성클러스터” 또는 “모음클러스터”라는 개념은 슈테판(R.

운 개념으로 전개된다. 물론 쿨에 따르면 《영원한 빛》은 분명 ‘텍스트의 구문론과 의미론의 강조보다는 텍스트와 음악적 구조 결합’을 보이는 언어작곡이다. 그러나 쇤베르크의 《달에 홀린 피에로》에서 말하는 듯한 성부가 자음을 강조하는 것과는 어느 정도 대립되는 내용을 《영원한 빛》은 가지고 있다. 이 작품에서 텍스트가 노래될 때 자음이 아닌 모음을 강조하기 위해 뒤에 오는 자음을 발음하지 말라는 작곡가의 의도 그리고 폴리포니 짜임새는 의전 텍스트에 의한 《영원한 빛》을 단순하게 가사를 따라 작곡한 것이 아닌, 텍스트 그 자체를 음높이와 음길이처럼 음악을 구성하는 매개변수와 같은 위치에 둔 작품이라 할 수 있다. 음악구성 매개변수로의 텍스트 운용 결과는 모음(a, e, i, o, u)의 결합을 이룬다.<sup>51)</sup> 이러한 요소는 텍스트와 인성의 관계에서 ‘모음작곡’이라는 새로운 개념을 형성하는 것이다. 악곡의 시작부터 전개되어 마디 33에서 형성되는 모음클러스터(Vokalcluster)는 이 작품의 곳곳에서 찾아볼 수 있다.

성악음악 작곡에 있어서 리게티의 실험성을 보여주는 또 하나의 작품은 《시계와 구름》이다. 이 작품은 성악음악에 있어야 하는 텍스트의 유·무로 인해 《레퀴엠》과 《영원한 빛》보다는 《아방튀르》와 같은 대열에 두게 한다. 음성작곡이라는 하나의 범주로 규정할 수 있는 《시계와 구름》과 《아방튀르》는 그러나 서로 다른 음성작곡의 면모를 가지고 있다. 《시계와 구름》의 12성부 여성합창이 국제 음성학 음성표기에 따른 13개씩의 모음과 유성의 자음, 그리고 그것들의 혼합(no, la, ne, mo, ri, lü-ö 등)을 연주하므로 어떤 언어적 특성도 찾아볼 수 없다. 반면에 《아방튀르》는 음성학과 발음에 기초한 문헌의 내용을 바탕으로 구체화한 음성합성에 언어가 가진 의미전달 역할의 감탄사를 결합시켰다. 이를 통해 음성합성에 의한 텍스트가 의사전달의 수단으로서의 기능을 갖게 되는 점은 《시계와 구름》에서 보인 음성작곡과는 다른 차원을 제공한다.

Stephan)이 리게티의 《첼로협주곡》을 분석하면서 정의한 ‘한음 클러스터’ 개념에 기반을 둔 것이다.

51) 《영원한 빛》에서의 모음클러스터 형성을 보이는 대표적인 부분 마디 1-36까지의 분석은 아래의 문헌에 자세히 제시되어 있다. 신인선, “리게티 아카펠라 작품에서 가사와 음악과의 관계,” 26-31.



### 2.3. 《아나그라마》와 《아방튀르》 분석

#### 1) 두 작품에 사용된 텍스트

카겔의 《아나그라마》와 리게티의 《아방튀르》를 구문론과 의미론적으로 완벽한 텍스트를 기반으로 한 작품이냐 아니냐 라는 표면적 기준으로 비교한다면, 《아나그라마》는 텍스트가 있는 작품이라 할 수 있다. 《아나그라마》에 사용된 텍스트는 라틴어 팔린드롬(Palindrome: 언어유희) 텍스트 “In girum imus nocte et consumimur igni”와 이것으로부터 다양한 방법으로 파생된 문장들이다. 우선적으로 《아나그라마》의 라틴어 팔린드롬 텍스트를 가지고 어떻게 텍스트 자료를 파생시켰는가를 보면, 이 작품을 단순히 ‘텍스트 작곡’ 또는 ‘언어작곡’으로 규정할 수 없음이 확인된다.

표 5에 정리된 내용 가운데 숫자 3 아래로 정리한 내용은 텍스트를 해체하여 다른 문장과 단어를 구성할 수 있는 재료가 된다. 팔린드롬 텍스트에서의 숫자 3에 정리된 ‘INGRUMSOCTE’는 팔린드롬 텍스트에 사용된 자음과 모음을 발췌한 것이다. 총 11개 알파벳(모음: 4개/자음: 7개)은 이 곡에 사용된 음성학적 알파벳의 기본으로서 텍스트를 변형할 때 사용된다.

<표 5> 《아나그라마》 라틴어 팔린드롬 텍스트로부터 카겔의 텍스트 소재 유추하는 방법<sup>52)</sup>

1	2	3
PT	In girum imus nocte et consumimur igni	INGRUMSOCTE
GÜ	Wir kreisen in der Nacht und werden vom Feuer verzehrt	ir kreisen in er nac t un er en om euer er e rt
UgÜ	<i>gir kreisen in ter nacst unt nerten mom teuer merkehr</i> 시적인 번역	
AÜ	PT와 음향적으로 유사한 문장만들기 그 유사한 문장을 정확하게 또는 부정확하게 이태리어, 불어, 스페인어로 번역	

\* PT: 팔린드롬 텍스트/GÜ: 정확한 번역/UgÜ: 부정확한 번역/AÜ: 음향적 번역

52) 표 5에 정리된 내용은 카겔이 1960년 다름슈타트에서 강연한 내용을 요약 정리한 것이다.

Mauricio Kagel, “Behandlung von Wort und Stimme, Über Anagrama für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble, 1957-58,” in *Im Zenit der Moderne*, Bd. 3, hrsg. G. Borio & H. Danuser (Rombach Verlag, 1997), 354-360.

이 알파벳들이 파생된 텍스트를 만들 때 중요하게 관여한다는 것은 팔린드롬 텍스트의 정확한 독일어 번역(GÜ) 문장으로부터 ‘부정확한 번역’(UgÜ)을 위한 뼈대에서 확인된다(GÜ-3). ‘ir kreisen in er nac t un er en om euer er e rt’는 정확한 독일어 번역 문장에서 팔린드롬 텍스트에 사용된 11개 알파벳만을 남겨 놓은 결과이다.

‘ir kreisen in er nac t un er en om euer er e rt’은 팔린드롬 텍스트를 이루는 11개 알파벳이 아니므로 지워진 그 자리에 임의의 알파벳을 넣어 ‘부정확한 번역’에 의한 또 하나의 텍스트가 된다(표 5에서 UgÜ). 부정확한 번역으로 카겔이 사용한 두 번째 방법은 ‘시적 번역’을 그 시작으로 한다. 예를 들어 정확한 독일어 번역문 가운데 ‘werden vom Feuer verzehrt’(<우리는> 불에 의해 태워졌다)를 ‘die Flammen uns verbrennen’(불꽃은 우리를 태운다)이라고 시적으로 번역하는 것이 ‘시적 번역’의 일차적 작업이다. 그 다음은 정확한 번역에서 부정확한 첫 번째 방법으로서의 과정을 적용하는 것이다. 이 시적 번역문에서 팔린드롬 텍스트를 이루는 11개 알파벳을 추출(die Flammen uns verbrennen)하고 삭제한 자리에 임의의 알파벳을 삽입하여 또 다른 부정확한 번역을 완성하는 것이다.

음향적 번역(AÜ)는 표 5에 정리한 바와 같지만, 위에서 설명한 모든 과정을 적용하기도 한다. 카겔이 독일어를 제외한 다른 언어로 로망스어군(romanische Sprachen)<sup>53)</sup>에 속하면서도 이탈리아, 불어 그리고 스페인어만을 선택했다는 것은 이 곡을 작곡함에 있어 음향을 중심에 두고자 한 작곡가의 의도를 뒷받침한다.<sup>54)</sup>

《아나그라마》가 기본 라틴어 팔린드롬 텍스트로부터 다양한 방법으로 파생된 많은 문장을 가지고 있다는 것은 ‘언어작곡’으로서의 규정을 도와준다. 그러나 로망스어군에 포함된 언어를 선택함에 있어 카겔이 표명한 의도와 라틴어 팔린드롬 텍스트를 이루는 11개 알파벳의 음성학적 자료에 의한 ‘작곡’은 ‘음성작곡’으로 《아나그라마》를 규정할 수 있게 한다. 이는 구문론 또는 의미론적으로

53) 로망스어군에는 카겔이 사용한 언어들 외에도 포르투갈어와 루마니아어도 포함된다. 이 언어들을 선택하지 않은 이유는 팔린드롬 라틴어 텍스트로부터 추출한 11개 알파벳이 ‘이국적’ 느낌으로 그리고 ‘잘못 이해’되게 작곡되는 것을 저지하기 위한 것이라고 작곡가는 언급한다. 이러한 의도는 이 작품 이후 작품, 예를 들어 앞에서 분석 제시한 《할렐루야》에서 보인 ‘엔터리 라틴어’의 시작점으로 볼 수 있을 것이다.

54) 카겔은 《아나그라마》의 텍스트를 팔린드롬 텍스트를 바탕으로 두고 그것과 여러 방법으로 관계를 갖고 사용된 독일어를 포함한 나머지 3개 언어를 선택한 이유를 ‘쓴 사람과 읽는 사람 그리고 말하는 사람과 듣는 사람들 사이에 내재된 많은 의미’를 단어의 의미보다는 언어의 음향-음성적 범위(ambitus)로 풀어나가하고자 했다고 언급하고 있다.

“Da ich nicht Literatur, sondern Musik schreibe, müßte diese Vieldeutlichkeit weniger von der Wortsemantik als vom akustisch-phonetischen Ambitus der Sprache abgeleitet sein.”

Mauricio Kagel, “Behandlung von Wort und Stimme, Über Anagrama für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble, 1957-58,” 357.

접근할 수 없는 음성학적 재료만으로 작곡된 리게티의 《아방튀르》와 같은 맥락으로 해석된다. 구문론적이던 의미론적이던 간에 《아나그라마》에 사용된 다양한 텍스트와 음성학적 자료는 형식 구성에도 참여하고 있다.

다섯 악장으로 구성된 《아나그라마》는 작품에 사용된 기본 텍스트의 특징인 팔린드롬에 부합하여 거꾸로 연주될 수도 있다. 이런 팔린드롬 연주는 이 다섯 부분의 음악적 구성이 텍스트와 음성학적 자료 운용에 있어 어느 정도의 대칭구조를 가지고 있기에 가능하다.

<표 6> 《아나그라마》 구성의 대칭성

		I	II		III		IV		V
솔로		x	0 (말)	ph.+텍 스트	0(노래)	텍스트	말+ 노래	텍+ph.+[...]	0(텍스트)
말하는 합창		0(텍스트)	0		0	ph.	0		x
악 기	목관 +건반	0	0		x		0		0
	타악기	0	△		0		△		0

\*Ph.: 음성학적 소재

\*0표시는 전적으로 또는 지배적으로 등장하는 것을 △표시는 상대적으로 다른 악기에 비해 그 사용이 적음을 의미

인성(솔로와 합창) 파트로 볼 때, 《아나그라마》의 전체 구성은 텍스트와 음성학적 요소를 배치함에 있어 세 번째 악장을 축으로 상대적인 대칭성을 보인다. 특히 음성학적 요소가 대칭구조를 형성함에 있어 중요한 역할을 하고 있다. 이는 이 곡의 기본 문장에서 추출된 음성학적 자료가 ‘음향적’ 요소로서 분리되어 작품 안에 존재하는 것이 아니라, 작곡으로 융합되어 ‘음악’이 된 것임을 보여준다.<sup>55)</sup>

팔린드롬 기본 문장을 바탕으로 한 텍스트와 음성학적 자료를 인성의 ‘텍스트’로 사용한 《아나그라마》-비록 그 ‘텍스트’가 음성학적으로 운용됨을 포함한다 할지라도-와는 달리 리게티의 《아방튀르》는 음성학적 자료만을 인성의 소리내기를 이끄는 ‘텍스트’로 사용하고 있다는 점은 두 작품을 구별하는 잣대가 된다. 《아방튀르》의 음성학적 자료는 이미 앞에서 언급한 바와 같이 단어나 문장에서의 의미를 담고 있지 않다. 이 작품은 그러므로 텍스트 작곡은 물론이거니와 언어작곡으로 규정

55) 이 곡의 큰 구성이 팔린드롬 기본 문장과 부합하는 대칭을 바탕에 두고 있음을 악기의 사용에서도 볼 수 있고, 이때도 세 번째 악장은 대칭축의 역할을 한다.

할 수 없다. 그러나 이 곡에서의 음성학 자료는 ‘환상의 언어’로서 기능하고, 그로 인해 이 작품은 ‘의미 소통’을 이룬다.<sup>56)</sup> 이러한 내용은 《아방튀르》를 간단하게 ‘음성작곡’으로 규정할 수 없게 한다. 음성학 자료가 《아나그라마》의 음성학 자료보다 더 상세하다는 것<sup>57)</sup>도 이 작품을 ‘극적 음악작품’, “의사소통을 담은 오페라패로디 또는 회화화하는 표현으로 재이미”<sup>58)</sup> 할 수 있게 한다.

## 2) 두 작품에서 유추되는 ‘언어작곡’ 방법론

이 제목 하에서 주로 다루게 될 내용은 《아나그라마》에 있음을 이미 위에서 여러 번 언급했다. 《아나그라마》에서 ‘언어작곡’으로 볼 수 있는 많은 텍스트 운용의 내용<sup>59)</sup>을 대략 팔린드롬 라틴어 텍스트의 ‘언어작곡’, 독일어 텍스트 운용, 텍스트 나뉘주기 등의 범주로 나누어 살펴보고자 한다. 《아나그라마》의 첫 번째 악장은 전체가 팔린드롬 텍스트의 음악화로 이루어졌다. 텍스트 전체 “In girum imus nocte↔et consumimur igni”는 말하는 합창의 소프라노가 두 번을 완벽하게 반복하고(마디 1-12/12-24) 마디 24-31에서는 대칭축까지를 반복한다. 말하는 성부로 하는 이런 완벽한 텍스트의 반복은 텍스트의 구문과 의문론적 내용을 와해시키지 않고 있어 ‘텍스트 작곡’이라고 할 수도 있을 것이다. 그러나 소프라노에 의해 연주되는 완벽한 텍스트는 다른 성부들의 텍스트 나뉘주

56) 크나이프는 상세한 발음과 억양에 대한 정보를 수반하는 합성언어는 그것을 발음함에 있어 추가된 연주지시어들과 결합하여 구문론 또는 의미론에 입각한 텍스트들이 갖는 의미 전달이 가능할거라 본다.

Tibor Kneif, “Typen der Entsprechung in der Neuen Musik,” in *Über Musik und Sprache*, hrsg. R. Stephan (Mainz, 1974), 26-27.

57) 두 작품의 음성학 자료를 하나의 알파벳, 모음 I의 발음을 예로 들어 비교하면 《아방튀르》의 좀 더 구체적인 발음에 대한 요구를 확인할 수 있다. ‘bin’의 ‘i’ 처럼 발음하라는 기호 (I)는 카겔과 리게티 모두 음성학 자료로 사용하고 있다. 리게티는 이 발음을 더 세분화하여 ‘소리 나지 않는 (I)-목이 쉰 듯한 숨소리’(stimmloses <I>-farbiger Hauch)와 ‘콧소리 나게 발음하는 (I)’(nasaliertes <I>) 합성언어 자료로 사용하고 있다.

58) G. Borio & H. Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne—Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Band 2, 308.

“Die Bedeutungsebene in *Aventures & Nouvelles Aventures* zehrt wesentlich von der Opernparodie bzw. der karikierenden Darstellung von Kommunikationssituationen.”

《아방튀르》에서의 음성, 즉 음성의 합성 언어와 ‘부분적으로 과한 표현 그리고 그에 상응하는 흉내내기와 제스처어가 요구된 표현들은 카겔의 《국립극장》 중의 ‘테뷔’ 또는 ‘양상블’과 비교할 수 있다.

59) 《아나그라마》에서의 텍스트 운용, 즉 음악화 과정으로는 엄밀하게 이것은 ‘언어작곡’이고 저것은 ‘음성작곡’이라고 구분할 수 없다. 본 글에서는 지금까지 진행한 맥락을 유지하며 두 방법을 구분하여 일차적으로 분석 제시하고 심층적인 내용은 이 두 경계를 넘으며 언급한다.

기로 인해 ‘언어작곡’으로 그 의미가 이행한다. 마디 1-3까지의 다른 성부들의 텍스트를 정리하면 다음과 같다.

<표 7> 《아나그라마》, 첫 번째 악장, 마디 1-3의 텍스트 운용

	(2/8) 1	(5/8) 2	(4/8) 3
S	in gi- ----	rum- ---- -i ----	---- ---- ---- mus
A	(gi)g-- (e)t-		
	2 8		
T 1	i----- ----	s-u gi-et- n--- ---- -i	
	4	10 2 8 14	
T 2	m(us)- ----	-- ---- us m--- ----	i-- ---- ---- rum
	5	11	3
B 1	n(oc)-- m(ur)-	-- i----- ---- -su-- ----g	--ie ---- t
	6 12	4 10 2	8
B 2	te----- ----	(i)g ----- ---- (mu)s ----	---- -mi- (ru)m con
	7	13 5	11 3 9

소프라노를 제외한 성부들의 마디 1의 첫음절은 팔린드롬 문장을 음절로 나누어(14음절) 동시에 울리도록 한 것이다. 각 성부들에서 처음 등장한 음절에서 6번째 음절은 그 다음 음절이 된<sup>60)</sup> 각 성부는 구문론에 입각한 텍스트를 갖지 못한다. 소프라노 성부의 완전한 ‘텍스트 작곡’을 언어를 전제로 하지만, 이렇게 각 성부에 배분된 14음절로 된 팔린드롬 텍스트는 텍스트의 문법적-의미론적 구조를 버리고 음악적 구조로서 얽힌 ‘언어작곡’으로 그 기능이 전환된다.

이 곡의 2악장과 3악장에서 등장하는 독일어 단어들을 연결하면 긴 텍스트가 된다. 이 텍스트는 뢰를링(J. C. F. Hölderlin, 1770-1843)의 스타일 그리고 ‘올바르게 또는 틀리게 이해된’ 뢰를링을 반영하고 있다.<sup>61)</sup> 제2악장 마디 12 말하는 합창 성부 테너, 알토 그리고 소프라노 솔로로 연결되어

60) 6이라는 숫자로 주는 음절 선택 방법은 《아나그라마》에 담긴 총렬적 사고를 엿보게 한다. 카겔은 팔린드롬 텍스트를 구성하는 11개 알파벳을 음으로 환원하였다. A부터 Z까지의 알파벳을 음고 A-b<sup>1</sup>까지의 반음계 음과 연결하여 INGRUMSOCTE를 f-a<sup>#</sup>-d<sup>#</sup>-d<sup>#1</sup>-f<sup>#1</sup>-a-e<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-B-f<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>로 이루어진 음렬로 바꿨다고 밝히고 있다. 이러한 내용은 음악 구성요소와 텍스트 구성요소의 동등성을 보여준다. 이러한 음과 음소의 동등성은 이 곡에 담긴 음성작곡 방법을 설명하면서 다시 언급할 것이다.

Mauricio Kagel, “Behandlung von Wort und Stimme, Über Anagrama für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble, 1957-58,” 360-61.

61) 《아나그라마》에서 발췌한 뢰를링에 근거한 독일어 텍스트 원문은 아래 문헌에서 확인할 수 있다.  
Werner Klüppelholz, *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition seit 1956* (Herrenberg 1976), 75.

등장하는 ‘um→sonst→ernst’는 윌더린에 기초한 독일어 텍스트를 시작하는 것이다(예 11). 독일어 텍스트는 3악장의 끝에서 솔로성부들이 동시에 연주하는 ‘es, ist, ge-, nug’까지 긴 시간에 걸쳐 드문드문 등장한다.

<예 11> 카젤, 《아나그라마》, 제2악장, 마디 11-14

The musical score for Example 11 consists of four vocal staves: Soprano Solo, Alto Solo, Tenore Solo, and Basso Solo. The score is set in 4/8, 3/4, and 7/8 time signatures. It includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *f*, *ff*, and *rall.*. The lyrics are in German and include words like 'ERNST', 'CO', 'ON', 'MUS', 'UOMO', 'UNM', 'TOI', 'TIO', 'O', 'R', 'nasal', 'SONST', 'UM', 'ordinario', 'MEN', 'MUS', 'u:', and 'y:'. The score also features performance instructions like 'subito', 'tr.', 'con voce', 'senza voce', and 'DIVERSI'.

긴 시간적 간격을 두고 등장하는 것은 윌더린의 시와 관계한 텍스트가 이 작품에서 ‘텍스트 작곡’으로, 즉 구문론과 의미론이 유지되어 작곡되지 않았다는 것을 확인시켜 준다. 이 곡에 사용된 언어들이 모두 로망스어군에 속하기 때문에 자연스러운 음악의 흐름을 이룬다. 그러나 로망스어군에 속하지 않는 독일어 단어들은 이 흐름 속에서 상대적으로 분명하게 들린다. 카젤이 언급한 독일어 역할, ‘로망스어군에 속한 언어들의 음성학적 관계를 결속시키기 위해 그리고 음악의 진행 속에서 아주 분명하게 들릴 수 있게 구분을 짓기 위한 것’<sup>62)</sup>이라는 내용은 이 곡에서 독일어 텍스트가

가진 의미론과 구문론 또는 독일어 단어의 의미론이 중요하지 않음을 뜻한다. 다시 말해서 독일어 텍스트의 운용은 ‘언어작곡’과 ‘음성작곡’의 양면을 모두 담고 있다. 예를 들어 제2악장 마디 12-13까지 합창 성부와 솔로로 나뉘어져 등장하는 ‘umsonst ernst’는 다른 성부들의 음성학적 요소 위에서 구분되어 들릴 것으로 예측할 수 있다. 그러나 테너성부는 ‘um-’을 후두음(喉頭音)으로, 알토성부는 ‘-sonst’를 비음(鼻音)으로 연주하라는 지시는 ‘umsonst’라는 독일어 단어를 다른 성부들 속에 묻히게 한다. ‘무의미하게도 충분히’ 라는 의미로 해석되는 이 문장에서 분명하게 들리는 ‘진지한’(ernst)은 단어의 의미 전달보다는 음악적 단락의 기능을 갖는다. 다시 말해 마디 13의 독일어 ‘진지한’(ernst)은 마디 14에서 각 성부에 배분된 음절들이 결합되면 의미를 갖는 단어(베이스부터 소프라노 솔로까지 음절을 연결하면 스페인어 ‘mustio’<시든 꽃>, ‘musco’<암갈색의>, ‘numen’<신령님>)가 되는 음악적 짜임새를 준비하기 위한 것으로 해석된다.

독일어가 다른 로망스어군과 함께 등장하여 음성학적으로 연결되는 부분은 제2악장 마디 50-54에서 확인된다(악보 예 12). 베이스의 마디 50, 소프라노 마디 53 그리고 테너의 마디 53-54에 등장하는 독일어를 결합하면 ‘hungrige neger essen kunst’(직역: 배고픈 흑인들이 예술을 먹는다)라는 독일어 문장이 된다.

<예 12> 카겔, 《아나그라마》, 제2악장, 마디 50-54

이 독일어 문장은 성부에 단어로 배분되므로 그 문장의 구문론과 의미론은 몰라도 단어의 의미론

62) Mauricio Kagel, "Behandlung von Wort und Stimme, Über Anagrama für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble, 1957-58," 357.

은 전달될 거라 여겨진다. 그러나 이 독일어 문장이 ‘말하는 듯이’ 연주될 때 다른 성부들은 팔린드롬 기본 문장을 이루는 11개 알파벳, 라틴어의 어감이 없는 알파벳을 말한다. 이로 인해 이 독일어 단어 또는 문장은 음성학적으로 다른 성부와 융화된다. 이러한 내용은 ‘언어작곡’ 범주를 확대시킨다.

독일어 텍스트 운용에서는 ‘언어작곡’과 ‘음성작곡’의 혼합형을 확인할 수도 있다. 제3악장의 끝부분에서의 ‘es ist genug’(충분하도다)이라는 구문론과 의미론을 분명하게 가진 독일어 텍스트의 음악화는 카겔의 텍스트 작곡의 사고인 ‘음과 음소의 동등성’을 보여준다(예 13).

<예 13> 카겔, 《아나그라마》, 제3악장, 마디 45-47

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Baritone (Bar.), and Bass (B.). The score is in 5/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Latin/German: S. QUES - TO YO ES; A. CRÔU - TE Ordinario TU IST; Bar. KUR Ordinario YER No GE; B. QUE Ordinario YE PRO - NUG. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *ff*, *fff*, *f*, *ppp*, and *pp*. Performance instructions include 'senza vibrato' and 'poco vibrato'. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 45 and the second starting at measure 16.

음을 쌓아 화음을 이루듯이 소프라노 솔로부터 베이스까지 4성부로 이 문장의 음절을 나눠 동시에 노래하게 하므로 텍스트 음악화는 ‘언어작곡’과 ‘음성작곡’의 양면성을 띤다. 한 걸음 더 나아가 각 성부들에 의한 음절의 동시 노래를 동시울림음과 연결하면 ‘음절클러스터’(Silbencluster)라는 슈네벨(Dieter Schnebel, 1930-)의 개념<sup>63)</sup>으로 해석된다. 마디 47의 옥타브 정도의 간격으로 쌓인 B<sup>b</sup>-b-c<sup>#2</sup>-c<sup>3</sup> 동시울림은 슈테판의 ‘빈 클러스터’(leerer cluster)<sup>64)</sup> 개념과 일치한다. 이 빈 클러스터와 음절의 결합이 ‘음절클러스터’라는 개념을 충족시킨다. 음절이 아닌 음성학 요소가 이 개념과 결합한다면, 이러한 텍스트 취급은 ‘음색작곡’으로 연결할 수 있는 가능성도 제시한다.

63) Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel Musik Theater Film*, 19.

64) Rudolf Stephan, “György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester: Anmerkungen zur Clusterkomposition,” in *Die Musik der sechziger Jahre* (Mainz 1972), 125.



《아나그라마》의 ‘언어작곡’으로 해석할 수 있는 부분은 많지만, 하나를 더 예로 든다면 제4악장의 시작부분이다.<sup>65)</sup> 노래하는 솔로 파트가 각 다른 텍스트(앞에서 설명한 여러 단계를 거쳐 형성된)를 노래할 때, 말하는 합창은 가사 대신 ‘[...]’ 표시가 있다. 이 표시에 대해 카겔은 악보 서문에 팔린드롬 텍스트를 구성하는 11개 알파벳의 다양한 조합으로 형성되는 문장, 단어, 음절결합, 음성결합 그리고 프랑스어, 이탈리아어, 스페인어로 번역한 문장과 단어들을 자유롭게 연주할 것을 밝히고 있다. 노래 솔로 파트의 언어와 문장의 뉘앙스를 유도하는 ‘음향적 번역’은 《할렐루야》에서 설명한 바 있는 ‘엔터리 라틴어’의 그 시작점이라 할 수 있다. 노래 솔로 파트의 ‘음향적 번역’으로 얻어진 ‘가짜 텍스트’가 언어를 전제로 했지만, 구문론과 의미론을 담고 있지 않다는 것은 언어작곡으로 볼 수 있게 한다. 그러나 이 텍스트 연주와 임의로 조합된 텍스트의 재료들을 말하듯이 연주하는 합창 파트에 의한 청중에게 전달되는 음악적 결합 결과는 음성작곡의 개념에 더 가깝게 한다.<sup>66)</sup>

### 3) 두 작품에서 유추되는 ‘음성작곡’ 방법론

카겔의 《아나그라마》에서 ‘음성작곡’에 대한 내용은 당연히 음성학 자료를 활용한 부분에서 나타난다. 제1악장의 마디 32-35는 ‘INGRUMSOCTE’의 음소를 마디 34의 ‘m’을 축으로 하여 대칭 구조로 배분하고 있다. 제1악장의 마디 53부터 끝까지 말하는 합창은 팔린드롬 텍스트를 호케투스 기법으로 고, 중, 저음역에서 말하듯이 연주한다. 분절법이나 조음방법으로부터 기본 라틴어 텍스트가 자유로워졌다는 사실 때문에 언어작곡으로 볼 수 있게 하지만, ‘아주 빠르게 음고를 바꿔주라’(rasche Tonlageveränderungen)라는 작곡가의 요구는 이 라틴어 음운구조를 벗어난 텍스트의 ‘음성작곡’을 제시한다.

65) 이 부분의 악보 가운데 노래하는 솔로 파트 악보(고, 중, 저음역으로 기보된)는 카겔이 해석한 악보와 함께 아래 문헌에서 확인할 수 있다. 신인선, 『20세기 음악』 (음악세계, 2006), 211.

66) 《아나그라마》의 제2악장 마디 25-26에서 ‘insense-essense-nonsense’와 같이 비슷한 어감을 가진 단어는 짧은 시간 간격으로 말하는 합창과 솔로 파트에 의해 연주된다. 이러한 단어의 겹침 효과는 언어작곡과 음성작곡의 그 중간으로 설명된다.

<예 14> 카겔, 《아나그라마》, 제2악장, 마디 1-4

‘INGRUMSOCTE’를 기반으로 한 음성학 자료 활용은 제2악장에서 많이 등장한다. 시작 부분에서 솔로파트와 말하는 합창 파트는 모두 음성학 자료를 연주한다. ‘음성작곡’을 확실하게 보이며 시작한 제2악장의 시작 부분은 마디 4에 이르러 음성학 재료의 동시울림, 즉 ‘음성클러스터’(phonetischer Cluster)<sup>67)</sup>를 형성하기도 한다(예 14).

대략적인 기보에 의해 각 성부의 중간 음역보다 조금 높은 음에서 ‘말하듯이’ 연주하는 다양한 ‘e’와 ‘o’의 음성학적 알파벳은 마디 4에서 ‘음성클러스터’를 형성한다. 이는 다음에 오는 단어 ‘etereo’의 시작을 뒷받침한다. 베이스 솔로가 가장 높은 음역에서 연주하는 이 단어의 첫 음절 ‘e-’와 이를 화음처럼 받쳐주는 ‘음성클러스터’는 제1악장부터 아타카로 연주된 제2악장의 시작을 알리는 역할

67) 이 개념은 슈네벨의 ‘음절클러스터’를 적용한 것이다.

을 한다. 제2악장 시작 부분에서 유추한 ‘음성클러스터’ 개념은 제3악장을 끝내는 부분(마디 50이하)에서는 음클러스터 그리고 작곡가의 연주 지침과 결합하여 ‘모음작곡’의 방법으로도 연결된다.

이밖에도 《아나그라마》에서는 ‘음성작곡’과 ‘음색작곡’의 결합도 찾아볼 수 있다. 제2악장의 마디 5-8의 소프라노 솔로는 ‘g’라는 자음을 다른 모음을 붙여 ‘g’라는 음성학 알파벳의 색채를 변화시킨다. 이러한 내용이 제3악장의 마디 34-35의 노래하는 솔로 4성부에서는 수직적으로 나타난다.

<예 15> 카겔, 《아나그라마》, 제3악장, 마디 34-35

**mit geöffnetem Mund singen**

Soprano: *p* senza vibrato → tremolando → molto vibrato *f* ER \_\_\_\_\_  
 Alt: *f* molto vibrato → *pp* Allemagne(französisch)  
 Baritone: *pp* tremolando → senza vibrato *mf* Allemagne(französisch)  
 Bass: poco vibrato *p* → tremolando *f* n \_\_\_\_\_  
 Name

‘n’이라는 음성학 알파벳을 소프라노는 독일어 ‘singen’의 ‘n’과 같이 노래하고, 알토와 바리톤은 프랑스어의 ‘allemagne’의 ‘-gn’ 같이<sup>68)</sup> 그리고 베이스는 독일어 ‘name’의 ‘n’과 같이 노래한다. 자음 ‘n’의 다양한 음성학적 알파벳을 각 성부가 노래함에 있어 ‘비브라토 없이-트레몰로-점차 비브라토’(소프라노)와 같은 음색 변화를 위한 연주지시는 자음 ‘n’이 음성작곡의 요소로부터 ‘음색작법’을 위한 요소로 변화시킨다. 특히 알토와 바리톤의 동일한 ‘n’의 음성학적 알파벳의 서로 다른 연주법

68) 카겔은 알토와 베이스의 서로 다르게 표시된 ‘n’의 발음을 부록에서 동일한 발음으로 설명하고 있다. 이 두 음성 알파벳의 차이를 굳이 설명하자면, 알토의 자음 ‘n’을 위한 음성학 표기는 불어의 ‘-gn’을 바리톤의 ‘n’을 위한 음성학 표기보다 조금 연하게 발음하는 것이라 설명하고 있다.

Mauricio Kagel, “Anhang I,” *Anagrama* (Universal Edition, 1965).

(알토: 점차 비브라토/마리톤: 트레몰로-비브라토 없이)은 동일한 음성학 알파벳 ‘n’을 다른 음색의 음성으로 만든다. 이때의 노래하는 음들이 형성하는 ‘빈 클러스터’는 음성작곡과 음색작곡의 불가분의 관계를 형성한다.

음성작곡으로 규정하는 《아방튀르》에서 그 방법을 지금까지 두 작곡가의 작품분석으로 제시한 음성작곡과의 연결을 위해 몇 개의 범주를 설정하고 설명하고자 한다. 음성학적 재료를 우선적으로 카겔이 《아나그라마》에 사용한 것과 비교해 본다면, 리게티는 모음들을 다양한 음성학적 재료로 사용했고 이에 반해 카겔은 자음들의 다양한 음성학적 재료를 만들었다는 차이가 있다. 예를 들어 리게티가 알파벳 ‘a’의 음성학적 알파벳을 10개<sup>69)</sup>를 사용하였지만, 카겔은 단 하나(영어의 ‘but’과 같이 발음하는)의 음성학적 알파벳을 제시했다. 《아나그라마》의 텍스트 자료로 제공된 음성학적 재료가 팔린드롬 기본 문장을 구성하는 11개 알파벳에 그 근거를 두었다는 점은 알파벳 ‘a’ 음성학적 알파벳이 겨우 하나 제시되었다는 것으로 확인된다. 그러나 이러한 숫자의 차이는 두 작곡가의 작품에 대한 기본 아이디어가 리게티는 ‘음성작곡’에 그리고 카겔은 ‘언어작곡’에 있었다는 추론도 가능하게 한다. 이러한 추론은 카겔이 상대적으로 리게티보다 자음에 대한 음성학적 알파벳<sup>70)</sup>을 더 많이 제공하고 있다는 것으로 뒷받침된다.

음성학적 알파벳을 인성의 텍스트로 사용하는 리게티의 방법은 크게 두 가지로 정리해 볼 수 있다. 그 첫째는 각 음성학적 알파벳을 하나의 음소로 사용하기, 둘째는 자음의 음성학적 알파벳과 모음의 음성학적 알파벳 결합하기 이다. 《아방튀르》를 음성작곡으로 규정하게 하는 이 두 가지 방법은 이 작품의 전체 구성을 구분하는 기준이 되기도 한다. 그 비중이 상대적으로 많은 것을 기준

69) 리게티는 《아방튀르》의 연주지침에 알파벳 a에 해당되는 발음의 가능성을 다양하게 제시하고 있다. 그 내용을 발췌하여 정리하면 다음과 같다.

(a)	wie “Wasser”	독일어의 “Wasser”의 ‘a’처럼
(ḁ)	stimmloses (a)-(a)-farbiger Hauch	소리 나지 않는 (a)-(a)-목이 쉰 듯한 숨소리
(ã)	nasaliertes (a)	콧소리 (a)
(a)	wie englisch “law”, “guard”, “tongue”	영어의 “law”, “guard”, “tongue”의 밀출친 모음들처럼
(ḁ)	stimmloses (a)-(a)-farbiger Hauch	소리 나지 않는 (a)-(a)-목이 쉰 듯한 숨소리
(ã)	nasaliertes (a)	콧소리 (a)
(ɔ)	wie englisch “hot”, “Rockerfeller”	영어의 “hot”, “Rockerfeller”의 밀출친 모음처럼
(ɔ̥)	stimmloses (ɔ)-(ɔ)-farbiger Hauch	소리 나지 않는 (ɔ)-(ɔ)-목이 쉰 듯한 숨소리
(ɔ̃)	nasaliertes (ɔ)	콧소리 (ɔ)
^	wie englisch “but”	영어의 “but”의 밀출친 모음처럼

70) 예를 들어 알파벳 ‘c’의 음성학적 자료의 종류를 비교해 보면, 카겔은 6종류 그리고 리게티는 2종류를 제공하였다.

으로 하였지만, 음성학적 알파벳을 어떻게 텍스트로 주었는가 하는 두 가지 방법은 분명 전체 악곡의 구성에서 배제되지 않았음을 (표 8)에서 확인할 수 있다. 이 곡에서 부분 III을 기준으로 반복되는 구조를 보이는 점, 다시 말해 전통적인 악곡 짜임새의 내용을 담고 있다는 것은 리게티의 ‘전통에 대한 입장’<sup>71)</sup>을 암시하기도 한다.

<표 8> 리게티, 《아방튀르》의 전체 구성 구분

구분	I		II		III		IV		V
마디	1-37		38-48		49-88		89-107		108-끝
	1-19	20-37	38-46	47-48	49-63	64-88	89-98	99-107	
텍스트	음소		음소결합		모음		음소		음소결합
기타					폴리포니				

음소를 독립적으로 인성의 텍스트로 사용한 부분에서는 카겔의 작품분석에서 언급한 바 있는 ‘음성의 음색화’를 쉽게 발견할 수 있다. 부분 III을 마치면서 IV를 시작하는 부분에서는 화살표를 통해 음소의 점차적인 변화를 음악적으로 차별화 한 내용까지도 볼 수 있다.

<예 16> 리게티, 《아방튀르》 마디 85-86/89

The musical score shows measures 85, 86, and 89. The vocal part (S.) has a triplet of notes in measure 85, with dynamics 'm' and 'f' indicated. The string parts (A., B., Vc., Cb.) provide accompaniment with various articulations and dynamics.

71) 리게티는 전통(Tradition)에 대한 자신의 입장을 ‘새로운 것을 끊임 없이 추구하는 것을 통해 전통을 부정하지만, 간접적으로 그리고 암시적으로 그 전통은 자신의 음악에서 내비추어진다’고 자신의 많은 글에서 언급하였다.

György Ligeti/Josef Häusler, “Wenn man heute ein Streichquartett schreibt, Interview mit G. Ligeti,” *NZ* 131(1970), 379.

**Senza tempo 22-25"**

NB. Der Zeitpunkt für das Atemholen ist für jeden  
Sänger gesondert vom Dirigenten anzugeben.  
(Besonders unauffällig atmen!)

(keine Unterbrechung!)

예 16에서 보는 것과 같이 마디 85-86은 알파벳 ‘m’의 발음을 위한 두 가지 음성학적 알파벳을 긴 지속음으로 점차적으로 변화시키고 있다. 마디 89에서는 알파벳 ‘m’-‘n’-‘l’-‘n’으로의 조금씩 다른 음성학 발음으로의 변화를 담아내고 있다. 음소의 지속적인 변화과정과 지속음 그리고 화살표로 지시한 아티큘레이션은 음성작곡과 음색작곡의 양면을 모두 보여준다.

부분 II 그리고 V에서 작곡가는 상대적으로 많이 등장하는 음성학 알파벳 결합에 많은 연극적인 연주지시를 주었다. 마디 40의 내용만으로도 이 작품에서 음성학 알파벳의 결합이 텍스트 또는 단어의 역할을 하고 있음을 확인할 수 있다.

(예 17) 밑에 제시한 연주시를 보면, 이 마디에서의 음성학 알파벳 결합이 단어처럼 감정을 담고 있음을 그리고 이 부분을 시작할 때 악보에 쓰여 있는 “대화”(Conversation)라는 부제에 맞는 행위를 연주자들이 해야 함을 알 수 있다. 이는 음성작곡을 넘어 음악적 연극, 무대작품의 면모를 확실히 보여준다. 따라서 텍스트가 없는 《아방튀르》에서 음성학 알파벳의 결합은 ‘공상의 언어, 단어 그리고 문장’으로 의미 전달의 역할을 하고 있다. 이는 카렐이 《할렐루야》에서 보여준 언어작곡과 음성작곡의 과정을 제시했다고 본 ‘엔터리 라틴어’ 즉 ‘가짜 언어’의 사용과 비교 가능한 내용이다.

<예 17> 리게티, 《아방튀르》, 마디 40

The musical score for measure 40 of Ligeti's 'Avantgarde' is presented in three staves: Soprano (S.), Alto (A.), and Baritone (Bar.).

- Soprano (S.):** Lyrics include 'niente', 'ha!', 'tief(er), etwas verwunderter seufzer', 'hri (ironisch, missbilligend)'. Performance instructions include *poco sf*, *molto espr.*, *niente*, *staccatissimo*, *sf*, *sf*, *sf*, and *pp*.
- Alto (A.):** Lyrics include 'ossia', 'ha', 'ho ε tha u ne v hη °æ', 'ho aj', 'khi'. Performance instructions include *sempre pp (possibile)*, *FÜR SICH:*, and *(In einem Bogen, poco espress. Elegant bis maniert)*.
- Baritone (Bar.):** Lyrics include 'd', 'b', 'm', 'b', 'd', 'tief(er), etwas verwunderter seufzer', 'ke!', 'po!', 'te!', and a final symbol. Performance instructions include *poco sf*, *molto espr.*, *niente*, *staccatissimo*, *sf*, *sf*, *sf*, and *(sf)*.

마디 40에 있는 연주지시 내용:

소프라노: *tief(er) etwas verwunderter seufzer*(깊게, 어느 정도 놀란 탄식)

*zum Bariton*(바리톤을 향해)

알토: *in einem Bogen, poco espress. Elegant bis maniert*(한 호흡으로(한 활로), 점

차 표현적으로, 우아하게 끝에 갈수록 일부러 꾸민 것 같은 부자연스러움)

바리톤: *zum Publikum*(청중을 향해)

*tief(er) etwas verwunderter seufzer*(깊게, 어느 정도 놀란 탄식)

*zum Sopran*(소프라노를 향해)

#### 4) 두 작품에서 유추되는 ‘모음작곡’

어떤 의미도 담을 수 없는 음성학 알파벳과 그 결합을 다양한 음악적 표현을 첨부하여 음악을 작곡하는 중요 요소로 변화시키고자 한 리게티의 《아방튀르》 작곡 의도는 부분 III에서 확실하게 나타난다.

<예 18> 리게티, 《아방튀르》, 마디 49-53

**2/4 Allegro appassionato**  
(con tutta la forza - überbeibend, nasser sich)  
♩ = 56-58  
A tempo

**2/4**  
♩ = 56-58  
A tempo

**Senza tempo, 3-5"**

**Soprano (S):** *fff* *staccatissimo* *sempre non legato* *staccatissimo*

**Alto (A):** *fff* *staccatissimo* *sempre non legato* *staccatissimo*

**Bass (B):** *fff* *staccatissimo* *sempre non legato* *staccatissimo*

**Flute (Fl):** *fff* *staccatissimo* *sempre staccatissimo*

**Clarinet (Cor):** *fff* *staccatissimo* *sempre staccatissimo*

**Drum (Perc):** *fff* *staccatissimo* *sempre staccatissimo*

**Cymbal (Cemb):** *fff* *staccatissimo* *sempre staccatissimo*

**Piano (P):** *fff* *staccatissimo* *sempre staccatissimo*

**Violoncello (Vc):** *fff* *staccatissimo* *sempre staccatissimo*

**Double Bass (Cb):** *fff* *staccatissimo* *sempre staccatissimo*

**Lyrics:**  
ZUM PUBLIKUM  
KISSEN  
Klingen lassen

\* Bis zu weiteren Lautangaben sind Vokale ad lib. zu singen, und zwar solche, die dem Sänger bei dem steten Lagewechsel am besten zusagen. Dabei ist darauf zu achten, dass womöglich die Vokale wechseln - so sollten für die tiefen Teile andere Vokale als für die hohen gewählt werden. Die einmal gewählten Vokale sind so klar wie möglich zu artikulieren. Die hohen und tiefen Töne sind getrennt, ohne Fortzuehen zu singen, sie müssen einander aber möglichst dicht, ohne Zwischenpause (mit Ausnahme der nötigen kurzen Atempausen) folgen.

부분 III은 인성과 악기가 작곡가의 치밀한 계획<sup>72)</sup>에 의한 폴리포니 구성을 가지고 있다. 소프라노, 알토 그리고 바리톤이 ‘모음을 계속 바꿔주면서 노래하라’<sup>73)</sup>는 지시를 이 부분의 폴리포니 구성에 참여하고 있는 클러스터 개념과 연결해 볼 때, ‘모음클러스터’를 통한 ‘모음작곡’인 것이다(예 18 참조). 물론 《아방튀르》 부분 III의 ‘모음클러스터’는 ‘내부 움직임’을 가진 클러스터와 결합하여

72) 이 부분 III의 음악적 짜임새에는 리듬클러스터와 음클러스터 그리고 카논기법이 큰 역할을 한다. 그 내용에 대한 것은 아래 문헌에 자세히 분석되어 있다.

신인선, “죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전,” 189-190.

73) György Ligeti, *Aventures* (Henry Litolff's Verlag/C. F. Peters, 1964), 14 주석 참조.



《영원한 빛》에서 ‘정지된 클러스터’와 결합된 ‘모음클러스터’와는 다른 음향적 결과를 낳는다. 또한 《아방튀르》 부분 III의 전체 음악적 짜임새에 관여하고 있는 클러스터기법과 카논기법 그리고 인성의 음을 악기가 함께 하는 내용 등의 관점으로 본다면 다른 의미를 부여할 수 있다. 이 부분의 인성의 의미, 즉 ‘음성작곡’ 또는 ‘언어작곡’이냐는 인성의 역할은 ‘악기처럼 연주’함에 있다. 다시 말해 ‘인성의 기악적 취급’으로 인성을 위한 텍스트인 다양한 모음은 악기를 어떻게 연주하라는 다양한 지시와 비교할 수 있다. 인성을 악기로 취급하고자 한 작곡가의 의도는 예 17의 알토파트에 현악기에서 ‘한 활로 연주하라’는 연주지시어 ‘in einem Bogen’을 사용했다는 것으로도 짐작해볼 수 있다.

《아나그라마》 제2악장 시작 부분에서 유추한 ‘음성클러스터’ 개념은 제3악장을 끝내는 부분(마디 50이하)에서는 음클러스터 그리고 작곡가의 연주 지침과 결합하여 ‘모음작곡’의 방법으로 연결된다.

<예 19> 카겔, 《아나그라마》, 제3악장, 마디 50-59

The image displays a complex musical score for Example 19, consisting of vocal and instrumental parts. The vocal parts (Soprano, Alto, Baritone, Bass) are at the top, each with a staff and a melodic line. The instrumental parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are below, with various rhythmic and dynamic markings. The score includes a tempo change from 4/16 to 5/16 (non rallentare) and then to 3/16. Dynamics range from *pp* to *ffff*. There are also performance instructions like 'subito', 'gutturale', 'nasale', and 'ordinario'. A note at the bottom of the vocal parts reads: '\* Jeder Gesangsolist wird bis Ende des Satzes die (und um die) gleichen Tonhöhe weltersingen; er soll kontinuierliche Übergänge von Vokalen (mit Ausnahme des 'A') in den verschiedensten Kombinationen und Nacheinanderfolge ausführen. Die Übergänge zwischen den Vokalen immer anders gestaltet: schnell, verlangsamt, langsam beschleunigend usw. Kurze crescendo und diminuendo können durchgeführt werden; Mund- und Lippenbewegungen übertreiben.' The score ends with 'Attacca IV oder Attacca II'.

마디 50에서 노래하는 솔로 4성부는 d-e<sup>b</sup>-e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>의 ‘비어 있는’ 반음계 클러스터를 유지하면서 연주자가 ‘연속적으로 모음 A를 제외하고 자유롭게 선택한 모음을 노래하라는 지시’<sup>74)</sup>를 가지고 있다. 네모 괄호로 묶어 표시([...])한 이 내용은 리게티의 《아방튀르》 부분 III의 ‘모음작곡’보다는 《영원한 빛》에서 거론한 ‘모음작곡’에 좀 더 가깝다.

### 제3장 결론

20세기 후반의 인성이 포함된 작품의 다양한 텍스트 취급과 인성의 역할을 조망하기 위해 선택한 두 작곡가의 인성이 포함된 작품에 대한 연구와 두 작품의 집중 분석은 그 다양함으로 인해 하나의 개념으로 한 작품을 규정할 수 없음을 첫 번째 결론으로 내리게 한다.

두 작곡가 창작 경향과 작품 분석으로 볼 때, 20세기 후반 성악음악 또는 인성이 포함된 실내악에서 텍스트와 인성의 의미와 역할은 분명 전통의 의미를 벗어났다. 1970년대 이전까지의 이 두 작곡가의 인성이 포함된 작품들은 텍스트가 있건 없건 간에 텍스트의 구문론과 의미론으로부터 자유롭게 작곡한 ‘언어작곡’ 그리고 ‘음성작곡’의 경향을 전면에 두었다. 그러나 1970년대에 접어들면서 이 두 작곡가의 인성이 포함된 작품들은 텍스트의 구문론과 의미론의 전달을 전면에 두는 것으로 변화하였다. 이러한 내용을 포스트모더니즘과 연결하고 전체 20세기 후반 성악음악 창작의 경향으로 볼 수도 있을 것이다. 그러나 두 작곡가들이 언급한 포스트모더니즘에 대한 사고나 전통에 대한 입장 표명<sup>75)</sup>은 그들의 성악작품에서의 텍스트와 인성의 의미 변화를 포스트모더니즘이라는 사고로

74) Mauricio Kagel, “Anhang VI”, *Anagrama*.

“Jeder Gesangssolist wird bis Ende des Satzes die (und um die) gleichen Tonhöhen weitersingen; er soll kontinuierliche Übergänge von Vokalen (mit Ausnahme des ‘A’) in den verschiedensten Kombinationen und Nacheinander folgen ausführen.”

75) 카겔은 ‘언어를 뒤범벅하게 하는 것은 ‘모던’도 ‘포스트모던’도 아니다. 알아들을 수 없는 것이 알아들을 수 있는 것보다 더 시대에 맞는 것도 아니고 그렇다 해서 그 반대, 즉 시대에 뒤떨어지는 것도 아니다.’라고 언급하였다. 이러한 내용은 계승된 재료를 재조명하고 발전시키는 것을 의미하며 리게티의 전통이 자신의 작품에 암시된다는 것(각주 72, 참조)과도 일맥상통한다.

Mauricio Kagel & Werner Klüppelholz, “Komponieren in der Postmoderne Gespräch mit Werner Klüppelholz,” in *Worte über Musik*, Mauricio Kagel (Piper München · Schott Mainz, 1991), 101.

다시 말해 시대적 흐름의 산물로 볼 수 없게 한다. 그러나 이 두 작곡가들의 성악(인성)을 위한 작품들의 분석은 작곡가들이 시대의 흐름으로부터 온전하게 독립될 수 없음을 또한 보여준다.

본 논문에서 중심에 두고 분석한 작품 《아나그라마》와 《아방튀르》 뿐 아니라 두 작곡가의 창작 경향에서 다른 작품들에서 텍스트의 취급을 언어작곡, 음성작곡 그리고 모음작곡과 같은 개념으로 구별하는 것은 사실상 무의미하다. 이 작품들에서 인성에 수반되는 텍스트는 음소, 음절, 문장 그리고 감정 표현의 소리들까지 음악 작곡에 있어 음, 리듬, 화음 그리고 악기의 연주법과 같이 음악을 구성하는 매개변수인 것이다. 다시 말해 인성이라는 악기의 다양한 연주법으로 텍스트의 기능이 변화한 것으로 볼 때, 인성의 기악화, 음색작법 등은 자연스럽게 이해된다.

## 검색어

리게티(György Ligeti), 카겔(Mauricio Kagel), 《아나그라마》(*Anagrama*), 《아방튀르》(*Aventures*), 언어작곡(*Sprachkomposition*), 음성작곡(*Lautkomposition*), 모음작곡(*Vokalkomposition*), 클러스터, 《영원한 빛》(*Lux aeterna*) 《포노포니》(*Phonophonie*), 《할렐루야》(*Hallelujah*), 《음운 변화》(*Die Mutation*), 《레퀴엠》(*Requiem*), 《D.와의 인터뷰》(*Interview avec D.*), 《..., 1931년 12월 24일》(*..., den 24. xii. 1931*)

## 참고문헌

- 김은하. “마우리치오 카겔.” 『20세기 작곡가 연구 IV』. 음악세계, 2008: 324-371.
- 신인선. “새로운 음향미학 속에서의 클러스터.” 『낭만음악』 36(1997): 31-62.
- \_\_\_\_\_. “죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전.” 『음악이론연구』 4(1999): 169-234.
- \_\_\_\_\_. “죄르지 리게티.” 『20세기 작곡가 연구 III』. 이석원·오희숙 책임편집. 음악세계, 2003: 474-569.
- \_\_\_\_\_. 『20세기 음악』. 음악세계, 2006.
- \_\_\_\_\_. “리게티 아카펠라 작품에서 가사와 음악과의 관계.” 『서양음악학』 12(2006): 9-42.
- \_\_\_\_\_. 『드뷔시 바다』. 음악세계, 2010.
- 오희숙. 『달에 홀린 피에로』. 음악세계, 2009.
- 이석원. “피에르 블레즈.” 『20세기 작곡가 연구 IV』. 이석원·오희숙 책임편집. 음악세계, 2008: 54-118.
- 이신우. “루치아노 베리오.” 『20세기 작곡가 연구 III』. 이석원·오희숙 책임편집. 음악세계, 2003: 572-615.
- 이희경. 『리게티. 횡단의 음악』. 예술 2004.
- 전정임. “루이지 노노.” 『20세기 작곡가 연구 IV』. 이석원·오희숙 책임편집. 음악세계, 2008: 10-52.
- 한상명. “한스 베르너 헨체.” 『20세기 작곡가 연구 IV』. 이석원·오희숙 책임편집. 음악세계, 2008 : 191-241.
- Attinello, Paul. “Kagel, Mauricio.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, 309-312. Macmillan Publishers Limited, 2002.
- Berio, Luciano. “Musik und Dichtung—eine Erfahrung.” In *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik II*, 36-45. Schott's Söhne Mainz 1959.
- Borio, G. & Danuser, H.(Hg.) *Im Zenit der Moderne—Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Band 2, Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus, 1997.
- Budde, Elmar. “Zum Verhältnis von Sprache, Sprachlaut und Komposition in der Neuen Musik.” In *Über Musik und Sprache*, Herausgegeben von Rudolf Stephan, 9-19. Mainz, 1974.
- Debussy, C.. “Was unterlegt man der Musik am besten? Schöne, schlechte, freie Verse oder Prosa?(Umfrage von Fernand Divoire).” In *Monsieur Croche Sämtliche Schriften und Interviews*, C. Debussy(übertragen von J. Häusler), 209-210. Philipp Reclam, 1982.
- Dibelius, U.. *Ligeti—Eine Monographie in Essays*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1994.
- Dümling, Albrecht. “Mauricio Kagel.” *Komponisten der Gegenwart*. Edition text-kritik.

- Gieseler, Walter. *Komposition im 20. Jahrhundert: <<20세기의 작곡>>*, 김달성 옮김, 서울: 세광음악출판사, 1994.
- Gottwald, Clytus. “>Hallelujh< und die Theorie des kommunikativen Handelns.” In *Kagel.../1991*. Herausgegeben von Werner Klüppelholz, 155-167. DuMont Buchverlag Köln, 1991.
- \_\_\_\_\_. “Lux aeterna.” In *Musica* 25(1971): 2-17.
- \_\_\_\_\_. “Ligeti's Magyar Etüdek (1983).” In *Personalstil-Avantgardismus-Popularität*. Herausgegeben von O. Kolleritsch, 204-212. Wien · Graz, 1987.
- György Ligeti/Josef Häusler. “Wenn man heute ein Streichquartett schreibt, Interview mit G. Ligeti.” In *NZ* 131(1970): 378-381.
- Jahnke, Jabine. “Vokale Vexierbilder in Kagels 'Hallelujh.'” In *Musik und Bildung* 68(1997): 596-599.
- Kagel, Mauricio. “Behandlung von Wort und Stimme, Über Anagrama für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble, 1957-58.” In *Im Zenit der Moderne*, Bd. 3. Herausgegeben von G. Borio & H. Danuser, 354-367. Rombach Verlag, 1997.
- Kagel, Mauricio & Klüppelholz, Werner. “Komponieren in der Postmoderne Gespräch mit Werner Klüppelholz.” In *Wörter über Musik*. Mauricio Kagel, 99-107. Piper München · Schott Mainz, 1991.
- Kagel, Mauricio & Klüppelholz, Werner. “Über >Die Erschöpfung der Welt< Gespräch mit Werner Klüppelholz.”, In *Wörter über Musik*. Mauricio Kagel, 11-25. Piper München · Schott Mainz, 1991.
- Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der neuen Musik*. Moeck, 1984(3. Aufl.).
- Klüppelholz, Werner. *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition seit 1956*. Herrengerg. 1976.
- \_\_\_\_\_. *Mauricio Kagel 1970-1980*. Köln : Verlag M. DuMont Schauberg, 1981.
- Kneif, Tibor. “Typen der Entsprechung in der Neuen Musik.” In *Über Musik und Sprache*. Herausgegeben von Rudolf Stephan, 20-33. Mainz, 1974.
- Op de Coul, Paul. “Sprachkomposition bei Ligeti: 'Lux aeterna.'” In *Über Musik und Sprache*. Herausgegeben von Rudolf Stephan, 59-69. Mainz, 1974.
- Schäfermeyer, Michael. “Probennotate zu Mauricio Kagels Hörspiel >...nach einer Lektüre von Orwell<(1984).” In *Kagel.../1991*. Herausgegeben von Werner Klüppelholz, 186-199. Köln: DuMont Buchverlag, 1991.
- Schnebel, Dieter. *Mauricio Kagel Musik Theater Film*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1970.
- Stephan, Rudolf. “György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester:Anmerkungen zur Cluster-Komposition.” In *Die Musik der Sechziger Jahre*. 117-127. Mainz, 1972.
- Stockhausen, Karlheinz. “Sprache und Musik.” In *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*,

Herausgegeben von Wolfgang Steinecke, 57-81. Schott's Söhne Mainz 1958.

Wilfried, Gruhn. "Textvertonung und Sprachkomposition bei György Ligeti." In *Musik und Bildung* 10(1975): 511-519.

Zarius, Karl-Heinz. *Staatstheater von Mauricio Kagel Grenze und Übergang*. Universal Edition, 1977.

Kagel, Mauricio. *Die Mutation*, Universal Edition, 1971.

\_\_\_\_\_. *Interview avec D.*, Peters Edition(Nr. 8842).

\_\_\_\_\_. *Hallelujah*, Universal Edition, 1967.

\_\_\_\_\_. *Phonophonie*, Universal Edition, 1976.

\_\_\_\_\_. *Anagrama*, Universal Edition, 1965.

\_\_\_\_\_. *Fürst Igor, Strawinsky*, Peters Edition(Nr. 8601).

\_\_\_\_\_. *..., den 24. xii. 1931*, Peters Edition(Nr. 8776).

\_\_\_\_\_. *Staatstheater*, Universal Edition(15197).

Ligeti, György, *Aventures*, Henry Litolf's Verlag/C. F. Peters, 1964.

\_\_\_\_\_. *Lux aegerna*, Peters Edition(Nr. 5934).

\_\_\_\_\_. *Requiem*, Peters Edition(Nr. 4841).

\_\_\_\_\_. *Magyar Etüdök*, Mainz; B. Schott's Söhne, 1983.

<http://www.universaledition.com>. 2013년 10월 1일 접속.

[https://www.edition-peters.de/cms/front\\_content.php?idcat=77&idart=90&composer\\_id=207](https://www.edition-peters.de/cms/front_content.php?idcat=77&idart=90&composer_id=207). 2013년 10월 1일 접속.

# The relationship of text and music in 20th-century vocal chamber music\*

## -Through the analysis of Kagel's *Anagrama* und Ligeti's *Aventures*-

In-Shun Shin

This study analyzed M. Kagel(1931-2008)'s *Anagrama*(1957-58) and G. Ligeti(1923-2006)'s *Aventures*(1962) to present the diversity in the creation of vocal music during the latter half of the 20<sup>th</sup> Century. The point for the analysis of music was set through the analysis of vocal music by Kagel and Ligeti when the concept of 'sound composition', 'language composition', 'vocal composition' and others apply, and through the pieces of the composers who lived in the same era when it comes to the changes during the latter half of the 20th Century.

Among Kagel's numerous vocal music pieces, there were not many pieces that placed the 'emphasis of the Phonetic aspect' at the front without text. At best, they are *Phonophonie*, *Hallelujah für Stimmen* and *Die Mutation*.

Ligeti's compositional tendency in vocal music is slightly different from that of Kagel's. Ligeti's *Aventures* and *Nouvelles Aventures*, pieces based on the synthesis of the voice originated in actual diverse languages are the vocal music pieces of the 1960s that realize experimental thinking towards 'stage piece' from very early on. After this piece, Ligeti did not continue on this tendency. Along with *Clocks and Clouds* that uses the consonants and voiced vowels, 13 each, that follow the international phonetics' phonetic notation and the mix of these instead of the text conform with Syntactics, and other pieces that used text such as *Requiem*, *Lux aeterna*, *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*, *Nonsense Madrigals* confirm this.

Analysis of Kagel's *Anagrama* shows that the composer did not set music to text. Instead, it was shown clearly that it was handled musically regardless of the contents of the text. Besides the conclusion that non-semantics was realized or that another meaning was formed compared to the Latin phrase that serves as the basis of this piece, it includes the contents that could lead to yet another conclusion. Not only was basic Latin text used as Phonetic material, but it is possible to verify the conclusion that it embraces the meaning of linking to drama through

---

\* This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government[35c-2011-20G00018]

analysis.

Analysis of the *Aventures* composed of the Phonetic text that Ligeti himself explained in person according to E. Dieth and H. F. Wendt's pronunciation presents diverse methods that can be defined as 'vocal composition' and verified the matters concerning 'toning of the voice' (tone melody). Moreover, 'musical gestures' (crying, laughing, whispering, yelling, sigh and others) presented directly on the music note can be re-appreciated with the opera-like parody or caricature expression.

논문투고일자: 2013년 10월 31일

심사일자: 2013년 11월 11일

게재확정일자: 2013년 12월 4일



# Deconstruction in Music:

## Binary Opposition, Markedness and *Um-Yang (Yin-Yang)* in Charles Ives's *General William Booth Enters into Heaven*

박혜경

### 1. Introductory Remarks

As everywhere in life, we perceive seemingly oppositional elements in music, whether we recognize their existence or not. This human construction of opposition has fundamentally arranged thought, culture, and language for 2000 years. However, in music, it was not seriously discussed until the middle of 1990s. Music scholars began to apply the theories of opposition to examine music, for instance, Robert Hatten's application of markedness and EeroTarasti's application of A.J. Greimas's semiotic square of opposition.<sup>1)</sup> In spite of the fact that these studies provided thorough and valuable explorations of musical meaning and narrative, I noticed that they did not fully address the primitive human construction of opposition, that is, binary opposition, from which music theorists developed the concepts of markedness and the semiotic square. This resulted in creating limitations in seeking to understand musical meaning. The concept of the binary philosophically accompanies a violent hierarchy between two elements.

---

1) Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994); EeroTarasti, *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994).

Without this recognition, we cannot fully understand the value of either markedness or the semiotic square, which further explore this construction. Moreover, Jacques Derrida's philosophical theory, known as deconstruction, examines the perceptual limitations in the construction of the traditional binary mind.<sup>2)</sup> Derrida suggested rethinking the conventional hierarchy between two elements in order to see the truth beyond them. This theory influenced not only philosophy but also art, architecture, and literature, to mention only a few. However, in music, aside from composers, who live it, the theory has not yet been widely adopted. Thus, due to the lack of fully appreciating this concept of opposition in music, scholars have not practically exploited Derrida's theory in their research, even though he did believe that it would contribute to the study of music.

Thus, this paper is an attempt to address meaning in music using Derrida's philosophical concept of the binary and its deconstruction. My approach helps to re-evaluate current music theory in terms of the concept of deconstruction, which is Robert Hatten's theory of markedness in music. Although it reveals the characteristic of Derridean inversion, Hatten nicely developed his theory without making the overt connection to Derridean philosophy. Thus, the value of viewing markedness as an inversional stage of the deconstructive process will lead to the next step of the process. Therefore, I propose the oriental philosophy, *Yin-Yang* (*Um-Yang*) as the next step. The viewpoint from the binary to the markedness to *Yin-Yang* will guide us

---

2) Jacques Derrida (1930-2004) was born to Sephardic Jewish parents in French Algeria. At nineteen, he came to France as a student and completed his philosophy agrégation (a civil service competitive examination for some positions in France) on Edmund Husserl. He then received a grant to study at Harvard University, spending the 1956-7 academic year there. He taught philosophy at La Sorbonne, Derrida, from 1960 to 1964, then received a permanent teaching position at the École Normale Supérieure, which he kept until 1984. In the sixties, he began an association with the literary and philosophical avant-garde journal *Tel Quel*. In 1986, Derrida became Professor of Humanities at the University of California, Irvine. He was also a visiting professor at several American and European universities, including Johns Hopkins, Yale, Stony Brook, and New York University, The New School for Social Research, and European Graduate School.

in interpreting music in terms of the concept of deconstruction. Overall, my application of the concept of deconstruction is not limited to the analysis of a certain piece. Instead, it will help to understand a piece, a concept, or theory in the deconstructive sense.

## 2.1. Deconstruction and Binary Opposition

Deconstruction is the philosophical movement begun by Jacques Derrida in the late 1960's and early 70's. This movement opens with the idea of binary opposition, in which one of two terms naturally dominates the other. However, deconstruction attempts to break out of the traditional relationship between two terms, and to play instead within the space of the provisional and the multiple. It is a mode of interpreting an extant text. Deconstruction led Derrida to consider the relationship of speech and writing in Rousseau's *Essay on the Origin of Languages*. Rousseau thought writing to be language in the absence of a speaker. However, if language plays a role in communication, how could the pages of a book that lie unread in a library be language? Raymond Monelle summarizes the traditional thought about the relationship between the two as the following: "speech is a direct representation of the thought of the speaker; its meaning is manifestly present. But writing is a representation of a representation. It is a supplement to speech, sinister and elusive, an unreliable counterfeit."<sup>3)</sup> In other words, it has long been put forth that language is made to be spoken; writing serves only as a supplement to speech.

This traditional view of the relation of speech and writing reveals a binary opposition.<sup>4)</sup>

---

3) Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music* (Rondon: Routledge Press, 1992), 304.

Typically, it has been assumed that one of two opposite components must naturally dominate the other. Derrida notes that “in a classical philosophical opposition we are not dealing with the peaceful coexistence of a vis-à-vis [two terms], but rather with a violent hierarchy [in which] one of the two terms governs the other (axiologically, logically, etc.), or has the upper hand.”<sup>5)</sup> A classical example of the binary opposition is the dichotomy of presence-absence. In this hierarchical position, presence is said to dominate absence, because absence is traditionally seen as what is left when presence is taken away.

The subordinate element in a binary opposition is called the supplement. “The supplement adds itself; it is a surplus, a plentitude enriching another plentitude, the fullest measure of presence.”<sup>6)</sup> For Rousseau, in the relation of speech and writing, “when speech fails to protect presence, writing becomes necessary. It must be added to the word urgently. Speech is natural or at least the natural expression of thought and writing is added to it and is adjoined as an image or representation.”<sup>7)</sup> Thus, in this traditional attitude, writing is seen as a supplement to speech.

The supplement is thought to exist in order to make the fullest measure of presence in the dominating element. In other words, if the dominating element is absent or lacks something, the supplement plays a role in filling the absence of the primary, and thus creating

---

4) Binary oppositions appear in the work on myths by the French structural anthropologist Claude Lévi-Strauss. He analyzes legends as embodying major oppositions between mythical archetypes of certain animals, such as the frog and the snake. Every mythic creature symbolizes certain meanings. There is a general rule for understanding a myth: a pair of antagonists is the fundamental element of all mythic narratives. When one element is present, the other predicates a direct opposition. This binary opposition occurs in all myths and can be seen to be the universal factor in the production of stories. Lévi-Strauss says that these binary oppositions are the symptoms in myth of the way that the human mind works, the way in which language and thought operate.

5) Jacques Derrida, *Positions* (Chicago: The University of Chicago Press, 1981), 41.

6) Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), 144.

7) Ibid.

an absolutely perfect presence. Here, “presence” exists in the center of the concept of the binary opposition. What is presence? Derrida writes, “It could be shown that all names related to fundamentals, to principles, or to the center have always designated the constant of a presence.”<sup>8)</sup>

Largely, we can examine two important concepts of presence: presence as fundament and presence in time. First, presence has been philosophically defined as something pure, full, original, essential, and fundamental. It is thought to be nearer to present reality. In terms of the binary opposition, for example, nature/culture, soul/body, the superior term is a higher presence. This presence seems to be opposed to absence. However, it is not easy to find an origin. When we try to explain a sign and are looking for a primary term, we discover that its meaning is only connected to another sign, and then another, and so forth. Thus, this process can never lead back to some kind of absolute primary. For example, if I want to describe the color purple, I might say that it is the mixture of red and blue. And then, the question becomes what are red and blue. This question and its answer can continue endlessly, such as color → noncolor → white/black → bright/dark → day/night and so forth. Here, according to Derrida, the nature of origin comprises two aspects: difference and non-originary origin. The first aspect — any attempt to find a simple origin — generates only more and more differences. As we generate many differences such as color/noncolor, white/black, day/night, and so forth, in order to define the color purple, what we find to be different from the subject represents the basic question in seeking an origin. The second aspect, an origin does not mean an original origin. In the process of seeking an origin, we need to use a term, but this term will require an explanation. In the end, we can only find an abyss. Word A could be connected with word B, which is connected with word C. If we are to reach the final word, it should be fully described

---

8) Jacques Derrida, as quoted in Jonathan Culler’s *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982), 92.

by the chosen term. Within the description, we only notice another word that requires explanation. In other words, the number of words needed to define the origin would be countless.

Second, presence can be considered in time. Without past and future, presence (the present) cannot exist. The presence of a certain event makes sense in opposition to the past and the future. The past is a former present, and the future is an anticipated one.<sup>9)</sup> The present is simply given autonomy. The important character of the present is its “being-in -movement.” If the present were not actually being-in-movement, it would simply be just stationary. When we hear Beethoven’s Fifth Symphony, a single note C from the middle of the piece is nothing unless we listen to the music from the beginning to the end. The note C plays a role as a part of the music within its context. Thus, without past and future, the present remains meaningless. Therefore, the concept of presence is not a simple one.

Thus, we cannot simply say that dominating elements is more primary than supplement. As seen in the relationship of speech and writing and the process of deconstruction, it can be summarized in three stages:

- (1) **Engage with the text** – one quotes or rehearses its structure, and in so doing identifies the conceptual oppositions on which the structure is based;
- (2) **Reverse [invert]** the hierarchical structure of the text’s oppositions, thus destabilizing them from within, but without breaking the structure as such;
- (3) **Displace** the hierarchical structure which previously bound the terms within a static or binary opposition, exacerbating the internal destabilization achieved in the stage of reversal (note that the terms of the opposition are not annihilated – only the hierarchical structure which bound them).<sup>10)</sup>

---

9) Culler, 95.

10) Steve Sweeney-Turner, “Speaking without Tongues,” *The Musical Times* 136/1826 (1995): 185

Moving from language to music, we see an opposition in terms of the relationship of melody/harmony. Derrida deals with the famous debate between Rousseau and Jean-Philippe Rameau about the question of music. Rousseau insisted that the origin of music to be in melody, whereas Rameau claimed it to be found in harmony. For Rousseau, the single vocal line of Italian song was the reason for his insistence. On the other hand, for Rameau, the intervallic, vertically structured chords, which formed the new French instrumental style, substantiated his claim. Sweeny-Turner summarizes the characteristics of the opposition, melody and harmony, as the following:

Derrida picks up on this opposition, which in Rousseau's text begin to fall into a rather grand scheme: Italianate melody represents a pure, undivided, centralized organism, while French harmony represents a fracture, machinic anarchy by contrast. Further, melody becomes associated with the ancient, the natural, the pure, and so on, while harmony becomes associated with the modern, the fabricated, and the perverted. At the same time, the melody-harmony opposition also correlates to Rousseau's famous opposition between speech and writing within language-speech (like vocal melody) is pure and natural, whilst writing (like harmony) is derivative and mechanical. <sup>11)</sup>

In terms of the three 'stages' of deconstruction, Derrida first has engaged with Rousseau's text. He found a binary opposition, melody and harmony, in music. Second, "he questions the validity of Rousseau's hierarchical opposition between melody and harmony – what would happen if he were to provisionally reverse Rousseau's opposition and hold that harmony is the origin, while melody is its supplement?"<sup>12)</sup> As another support for this provisional

---

11) Ibid.

inversion, according to the theory of an overtone series, even a single tone contains harmony. Thus, the assertion that melody has more priority than harmony is a lie. Finally, harmony has taken the place of the origin. However, if harmony is the origin, it challenges Rousseau's idea of the pure, undivided, organic as an origin. Thus, the origin becomes a quasi-origin. This deconstructed 'origin' now possesses a supplementary character. Therefore, there are no true origins. As a result, deconstruction seeks to avoid giving priority to the supposed dominating element, finds the priority of the supplement, and finally sees that the construction of the opposition is based on a lie.

## **2.2. Markedness as the Inversional Stage in the Process of Deconstruction**

We have discussed the concept of binary opposition and the process of its deconstruction. Interestingly, in his *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Robert Hatten points out various types of musical oppositions using the concept of markedness.<sup>13)</sup> First, let us begin by understanding the concept of markedness and the difference between the binary opposition and markedness.

In linguistics, markedness refers to the way in which words are constructed and changed to provide different meanings. Edwin Battistella states that "a marked term asserts

---

12) Ibid.

13) Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994).



the presence of a particular feature, and an unmarked term negates that assertion.”<sup>14)</sup> Thus, the unmarked is considered the normal, and the marked the special meaning. For example, when we use the word “chicken,” it represents the unmarked, because it is a general category. However, when we use the word “rooster,” it becomes marked, because we specify the sex of the chicken. In other words, the concept of markedness is based on the difference from the default. It is very closely related to oppositions as those described by Hatten:

Wherever one finds differentiation, there are inevitably oppositions. The terms of such oppositions are weighted with respect to some feature that is distinctive for the opposition. Thus, the two terms of an opposition will have an unequal value or asymmetry, of marked versus unmarked, that has consequences for the meaning of each term.<sup>15)</sup>

Interestingly, the focus in the concept of the binary and that in the concept of markedness are different. In the traditional concept of the binary, one element is the dominating and the other is simply the supplement. Namely, the dominating element was thought to be primary or essential, whereas the dominated element was thought to be just an addition to this norm. Thus, all the attention has conventionally gone to the dominating element. Inversely, in the concept of markedness, since the norm becomes unmarked and the special characteristic becomes marked, a particular feature, which used to be considered the supplement, now receives the attention. Therefore, this markedness concept is a good example of deconstructive thinking; our focus is not on the norm but on a particular feature.

Of importance is that markedness values are not always fixed. Hatten’s theory provides

---

14) Edwin Battistella, *Markedness: The Evaluative Superstructure of Language* (New York: State University of New York, 1990), 2, as quoted in Hatten, 34.

15) *Ibid.*, 34.

the important awareness of the historical growth of the marked in music. The use of a Picardy third to end a movement in a minor key is a good example of this growth. Generally, the minor mode was considered to be marked, and the major mode unmarked. However, in a minor key, an ending on a major tonic becomes marked. Its special sound is apparent, related to an unmarked minor triad. Also, labeling itself as a “Picardy third” reflects the greater particularity of a marked term. Furthermore, the opposition between the marked Picardy third and the unmarked minor tonic was starting to change again. After the Picardy third was established as a strong convention in the style, the unmarked minor tonic became marked, and the marked Picardy third became unmarked. When the Picardy third became conventional, the meaning of the minor tonic was then more particular and, therefore, no longer unmarked. “The meaning of the ending minor triad is specified by its opposition to the major tonic, leading to such interpretation as ‘denial of positive ending,’” as seen at the end of Chopin’s Prelude in F# minor Op. 28, no. 8.<sup>16)</sup> Therefore, markedness values are not fixed, but can evolve; they are organic and therefore can change and grow along with stylistic changes in music.

In addition to Hatten’s theory of the growth of markedness in music, I would like to introduce the traditional oriental philosophy called the theory of *Um-Yang* in Korean(*Yin-Yang* in Chinese), in order to better understand this growth and also the last phase of the deconstructive process.<sup>17)</sup> The terms *Yin* and *Yang* describe the process whereby polar or seemingly contrary forces are interconnected and interdependent in the natural world, finally giving rise to each other in turn. *Um (Yin)* means dark and cold, while *Yang* means bright and hot. In the following, Laurence Wu describes the concept of *Yin* and *Yang*:

*Yin* and *Yang* are the terms the Chinese use to refer to the two complementary

---

16) Ibid., 40.

17) The ideas of *Um (Yin)* and *Yang* probably first emerged in China around the fourth century B.C.

creative forces in nature. *Yin* is female, passive, negative, dark, cold, soft, wet; *yang* is male, active, positive, light, hot, hard, dry. Here “positive” and “negative” do not have any connotation of good or bad, desirable or undesirable, but are used in much the same sense that physicists speak of positive or negative electrical charges of particles. *Yin* and *Yang* symbolize the eternal and profound duality in nature. Although *Yin* and *Yang* are opposites, they counterbalance and complement each other. Thus, if we consider the *yin-yang* philosophy dualistic, it is not the antagonistic dualism such as between good and evil or spirit and matter.<sup>18)</sup>

Like the binary opposition, *Um (Yin)* and *Yang* are also seemingly opposites. However, these two elements are ultimately in harmony. The reason that two different elements can create harmony is based on the following logic. When a person says that something is *Um (Yin)*, s/he means that the force of *Um (Yin)* is dominant in that “thing;” “S/he does not mean that the thing is absolutely *Yin* and contains no *Yang* at all. Everything has both *Yin* and *Yang* aspects, but not equally.”<sup>19)</sup> Therefore, ‘A’ can be *Um* with respect to ‘B,’ while ‘A’ can also be *Yang*. For instance, fall can be *Um (yin)* with respect to summer, while it can be *Yang* with respect to winter. This theory of *Um* and *Yang* generates successive dichotomies. In other words, relative to heaven (*Yang*), the earth is *Um (Yin)*. The earth also has both aspects of *Yin* and *Yang*; rivers and lakes are said to be *Um*, while mountains and plains are *Yang*. Relative to the land (*Um* or *Yin*), human beings are *Yang*. Among human beings, men are *Yang* and women are *Yin*. This process is very similar to dividing a magnet into two smaller ones. The north and south poles of a magnet are reproduced when it is cut in half. Thus, opposites in the theory of *Um (Yin)-Yang* are macroscopically considered to be one, just as rivers and mountains belong to the earth. However, the two elements are microscopically considered to be opposites in an organic whole, just as the earth is comprised of rivers (*Um* or *Yin*) and mountains (*Yang*).

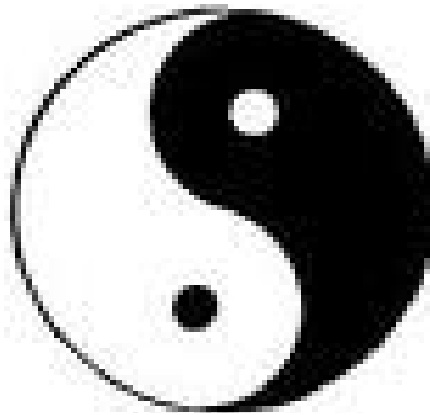
---

18) Laurence C. Wu, *Fundamentals of Chinese Philosophy* (Lanham, MD: University Press of America, 1986), 157.

19) *Ibid.*, 159.

Therefore, unlike the concept of binary opposition, this deconstructive view allows opposites to be in harmony. The harmonious movement of *Um* and *Yang* is called *Taegukki* in Korean, or *Taichi* in Chinese, and this relationship has been symbolized as seen in Figure 1.

Figure1 The Symbol of Yin and Yang



In the symbol of *Yin* and *Yang*, seen in Figure 1, the whole circle represents the harmony of *Yin* and *Yang*. The black area represents *Yin*, and the white area represents *Yang*. Noticeably, a small portion of *Yin* exists in the center of *Yang*'s hemisphere, and a small portion of *Yang* also exists in the center of *Yin*'s hemisphere. Thus, we see that *Yin* and *Yang* are mutually complementary and in balance. Wu explains, "in a circle there is no beginning or end: the end is also the beginning and the beginning is also the end," like "the darkest hour of the night is also the beginning of the dawn."<sup>20)</sup> Furthermore, he explains:

The balanced symmetry of the above symbol of the yin-yang principles represents the rhythms of life: day and night, summer and winter, hot and cold, dry and wet, on and off, up and down, and the opposite but balancing roles of male and female.<sup>21)</sup> Here, we need to be reminded of the importance of markedness

---

20) Wu, 160.

21) Ibid.

growth.

Earlier, we discussed the difference between binary opposition and the opposition of markedness. While binary opposition concentrates on the dominant element, markedness focuses on a particular feature, the former supplement. Depending on this point of view, an element can be either dominant or unmarked. For instance, in the relationship of man and woman, in terms of the binary opposition, man is the dominant element and receives greater attention. In terms of markedness, man is unmarked and receives no special attention. Thus, according to our focus, the same element may have different positions. Therefore, we expose the lie inherent in the concept of binary opposition; there is no strong dominant element and the supplement is not simply a surplus. Furthermore, markedness growth in comparison to the philosophy of Um(Yin) and Yang suggests that a simple component (the Picardy third) may be either marked or unmarked, according to the style and convention. Therefore, markedness growth suggests a means for deconstructing binary oppositions.

### **3. Markedness and Deconstruction in Charles Ives's *General William Booth Enters into Heaven***

Based on the concept of markedness, I would like to investigate its application in twentieth century music, using as an example Charles Ives's *General William Booth Enters into Heaven*. Ives apparently arranged this song in September 1914 from the now lost version for chorus and band.<sup>22)</sup> As an early twentieth century piece, it contains various kinds of tone

---

<sup>22)</sup> James B. Sinclair, *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives* (New Haven: Yale University Press, 1999), 386.

materials, which could be described as tonal, atonal, or even as unique scale collections (e.g., whole tone collections). Although the tone materials are quite different from that of tonal music, the overall characteristics including thenotation, singing style, etc., are fairly traditional. Thus, because this piece still maintains important traditional features, it proves helpful for examining markedness and deconstruction in twentieth century music.

### 1) Form

First, let us consider the form of the piece. Whether a piece is tonal, atonal, serial, or neo-Classical, at some point we must consider its form. Although the binary, ternary, and sonata forms can be tonal, the early pieces of the twentieth century frequently project allusions to the same forms [a two-part (A-B) forms, a three-part(A-B-A') forms, and pseudo-sonata forms]. Of course, there exist unusual forms, like that of *General William Booth Enters into Heaven*, which projects six sections, each marked by a shift of focus in the text, as shown in Table 1. This largely represents a new type of form, called the cumulative form.<sup>23)</sup> Each section, except section 5, is approximately twenty measures in length and ends with the textual refrain, “Are you washed in the blood of the Lamb?” The melody of the refrain is borrowed from the hymn *Fountain* (“There is a fountain filled with blood”) and was modified, as seen in Example 1. In Table1, “R” stands for this refrain. Although Ives does not follow a traditional form, he creates anorganic unity by repeating the refrain in each section. These refrains, which are the mediator of each section, carry different tonalities, such as C# minor, G major, Bb major, Eb major, Ab major. The refrains in Section 1 and 6, however, are in the same tonality, C major and E major.

---

23) J. Peter Burkholder has coined the term “cumulative form” to describe an unusual compositional strategy in his *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing* (New Haven: Yale University Press, 1995).

In traditional tonal forms, the theme and tonality of the first section usually returns in the last section. Likewise, the same tonality of the refrains in section 1 and 6 reveals a trace of a traditional tonal form.


Table1 TheForm and Borrowings of *General William Booth Enters into Heaven*

Sections	Measures	Borrowing
Section 1	1-19	R-fountain (mm.5-8, 15-19) CM, EM
Section 2	20-39	R-fountain (mm.34-38) C#m
Section 3	40-60	Oh, Dem Golden Slippers (mm. 52-55), R-fountain (58-60) GM
Section 4	61-80	Reveille (mm. 70-72) BbM, R-fountain (mm.75-77) EbM
Section 5	81-90	Fountain (mm.81-90) AbM
Section 6	90-112	Fountain (mm.97-104) CM, R-fountain (mm. 105-109) EM

Example 1 Charles Ives's *General William Booth Enters into Heaven*, the refrain (mm. 5-8), compared to Fountain

Each section possesses the same refrain, so they compose a unified whole. However, within this unity, each section has its own unique characteristics. The poem by Vachel Lindsay (1879-1931) portrays Booth leading his crew of social and physical misfits into heaven, where they are transformed and made whole through the appearance of Jesus. As in the poem, Section 1 begins with the marching steps of whole notes with reversed dotted notes, which provides the listener with the image of the limping of the disabled people. The chords project harmonically 2<sup>nds</sup>, 3<sup>rds</sup> and frequently 5<sup>ths</sup>. In Section 2, the limping motion is moved to the right hand and then disappears, but the marching of whole notes continues. Pc sets (0156) and (025) are used

in the middle of this section. In Section 3, there are two different types of accompaniment: the repetition of the chord progression F/D, D/F, F/F#m7, D/F in the wedge, which is defined as “not only a gradual divergence or convergence of voices moving in opposite directions but also as any pattern of graduated increases or decreases” and the borrowing of “Oh, Dem Golden Slippers.”<sup>24)</sup> Meanwhile, the melody of the song consists of the whole tone scale 0 in the progression F/D, D/F, F/F#m7, D/F, and later, the scale is transformed in the part of “Oh, Dem Golden Slippers.” Section 4 begins with the word “Hallelujah” in *ff*. Its rhythm resembles that

of the “Hallelujah” in Handel’s Messiah: . Also, there is another borrowing from “Reveille.” The refrain of very loud voices in Section 4 becomes *diminuendo* until *pp*. Then, in Section 5, where Jesus appears and stretches out his hands to the poor and disabled, the melody of C-B♭-A♭ is repeated with various rhythms from the beginning of the section to the end. Compared to the other sections of Allegro and *f*, Section 5 is very calm and Adagio with dignity. Finally, Section 6 describes the healing of all in this becoming the new creation. Remarkably, it begins with the reversed dotted notes, which recalls the limping motion, but in the refrain of “Are you washed in the blood of the lamb?” the rhythm disappears, which is meant to suggest Jesus’ miraculous healing of the misfits.

Ives’s *General William Booth Enters into Heaven* is a marked form. In the early twentieth century, many composers still superficially embraced the common feature of traditional forms. In contrast to many, however, Ives created a distinct or unique form.

---

24) Philip Lambert, *The Music of Charles Ives* (New Haven: Yale University Press, 1997), 53.



Example 2 *Allazoppa*, a short-long “limping figure”

Among the descriptions of the characteristics in each section, we discover the struggle between old and new elements. The new elements are non-triadic harmonies, the melody of a whole-tone collection, and the form. In contrast, there are many old elements, including the imitation of classical rhythm, phrase structure, and the borrowing of hymn and popular tunes. Strikingly, the limping figure in Section 1, 2, and 6 reminds me of one of the figured melodies in Classical music. Leonard Ratner introduces thirteen samples of how Classical era composers built their elegant melodies by ornamenting a simple melodic skeleton.<sup>25)</sup> Among them, there is *Allazoppa*, a short-long “limping figure,” as seen in Example 2. Whereas Classical composers exploited this figure in the melody, Ives applies it to the accompaniment. The old existing element, the limping motion, is revived with the new element of atonal harmony. Through this fusion or compression of old and new elements, we see Martha Hyde calls “metamorphic anachronism.”<sup>26)</sup> According to Hyde, “[i]n music, metamorphic anachronism involves deliberate dramatization of historical passage, bringing the present into relation with a specific past and making the distance between them meaningful.”<sup>27)</sup> In a sense, it reveals a neoclassical aesthetic,

25) Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1985), 83-5.

26) Martha Hyde defines “metamorphic anachronism” as “confront[ing] and us[e] the conflict of period styles self-consciously and creatively to dramatize the itinerary, the diachronic passage out of the remote past into the emergent present.” Hyde, “Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music,” *Music Theory Spectrum* 18/2 (1996): 205.

27) *Ibid.*

which “reaches across a cultural gap and tries anachronistically to recover or revive a past model.”<sup>28)</sup> Thus, through the characteristics of the fusion of the old into new elements, we can see this piece as one of controlled anachronism, compatible with neoclassicism.<sup>29)</sup> In expressing this controlled anachronism, composers exploit the various types of imitative processes. Hyde describes four broad strategies of imitation, used in the twentieth century to “create a *modern* work of art that reconstructed the past without sacrificing its own integrity in the chronology of styles.”<sup>30)</sup> Among the four types of imitation, *General Booth Enters into Heaven* belongs to the category of *heuristic* imitation, which “advertises its dependence on an earlier model, but in a way that forces us to recognize the disparity, the anachronism, of the connection being made.”<sup>31)</sup> Hyde refers to the music of Bartók, as an example of heuristic imitation. Bartók insisted that one of the rights and duties of every artist is to sink roots in the art of past. Furthermore, folk-art can be regarded as a rooting ground.<sup>32)</sup> Thus, for Bartók, folk songs, like peasant music, were true classics; for Ives, hymn tunes of the middle and lower classes and minstrel show songs, such as *Oh, Dem Golden Slippers*, were the materials to remind us of the past and give root to the new art. The music seems anachronistic to one who does not

---

28) Hyde, 205.

29) Hyde also mentions parody as one mode of controlled anachronism. However, she asserts that a kind of parodic or satiric anachronism does not restore or renew the past, but rather mocks it. Thus, this kind of imitation is not compatible with neoclassicism.

30) Hyde, 206; The first strategy is *reverential* imitation, which follows the classical model with a nearly religious fidelity or fastidiousness. The second type of imitation is the *eclectic* or *exploitative*. “They are pieces in which allusions, echos, phrases, techniques, structures, and forms from an unspecified group of earlier composers and styles all jostle each other indifferently.” This type of composition is most often called neoclassical. The last kind of imitation is the *dialectical*. Hyde uses the word’s broader meaning, in which “dialectic is the process of critically examining the truth of an opinion through discussion or debate or dialogue.”

31) Hyde, 214.

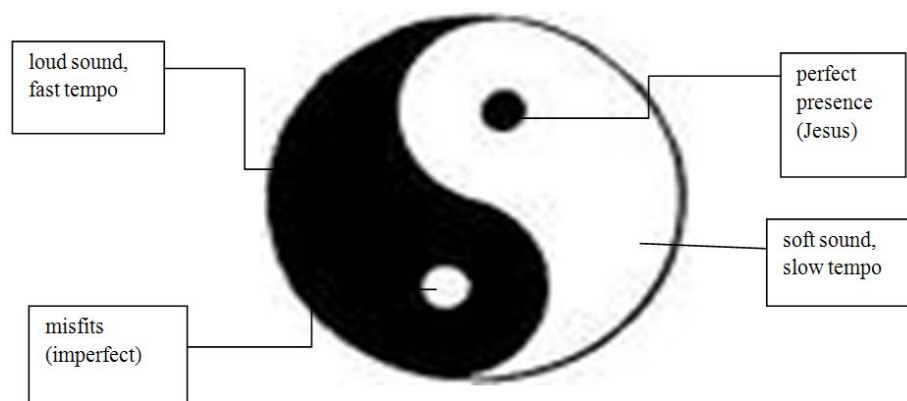
32) Bela Bartók, “On the Significance of Folk Music,” in *Bela Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (London: Faber & Faber, 1976), 346, as quoted in Hyde, 214.

know these songs. Therefore, in terms of Hyde's theory, *General Booth Enters into Heaven* involves neoclassical and anachronistic impulses.

Example 3 Ives's *General Booth Enters into Heaven*, Section 5

Returning to the markedness of Section 5, it is the most saliently marked among the 6 sections. First, the length of this section is much shorter than the others. Second, its atmosphere becomes suddenly very calm with *p* and *pp*. Third, the melody of the song repeats the same three notes, C-B $\flat$ -A $\flat$ , as seen in Example 3. In this section, we begin to notice oppositions in terms of the concept of *Yin-Yang*, as compared to the previous sections. Section 5 describes the appearance of Jesus; thus, the noisy and distracted marching atmosphere is suddenly silenced. The scene is characterized by very soft sounds and a slow tempo. The previous sections describe the social and physical misfits marching into heaven in a very loud manner, including blooming banners, blowing trumpets, and playing banjos. Conventionally, we assume that the sound of *f* and *ff* are correlated with strength, power, and force, as *forte* denotes playing in a loud, forceful manner. In many cases, the high point or climax of a piece is written in *alforte* dynamic. Therefore, *f* and *ff* are easily iconic often suggesting an important or powerful

moment. Then, if we personify musical dynamics, *f* and *ff* hermeneutically attach to an important person, or a socially strong one. Conversely, we can easily imagine that *p* and *pp* might be correlated with weakness, powerlessness, and quietude, since *piano* denotes diminishment of volume. One would then expect that *p* and *pp* would also hermeneutically signify a socially and physically weak person. However, Ives ironically reverses these hermeneutic symbols. He describes these social and physical misfits in *forte*, while the appearance of Jesus is described in *piano*. Of course, the weak are marching, and thus, there exists a certain amount of noise. Yet, as compared to the sound of the marching of the physically strong, this sound is relatively soft, because of their physical weakness. So, why did Ives choose *forte* and *fortissimo* for the misfits? The reason is that they are marching with hope into heaven, where they will be healed and loved, even though they have not been welcomed in their life on earth. Meanwhile, Jesus appears in *pp*, even though he possesses the power to cure all kinds of sickness. Behind the effect creating the suddenly quiet moment, the dynamic carries the character of Jesus as the lamb of God, and a friend of the weak. Although he is perfect as the son of God, he knows the weakness of His people and is, therefore, a friend of the misfits, not just a powerful God. Figure 2 shows the opposition between all the previous sections and Section 5. The large black hemisphere represents the fast tempo and loud tone, which symbolize both force and strength on the musical surface. The small white portion in the black hemisphere represents the reality of the marching members as misfits. Meanwhile, the large white hemisphere represents the slow tempo and soft tone, which symbolizes weakness on the musical surface. The small black portion in the white hemisphere represents the real and perfect presence, Jesus. Therefore, we find complex oppositions through the dynamics and the characters portrayed in the song's text.

Figure 2 Comparison to Section 5 and others in the Symbol of *Yin-Yang*

## 2) Climax

We need to analyze and interpret the climax in Section 5. Among the six sections, Section 5 represents the turning point as the misfits meet Jesus. Section 6 plays the role that seems closest to A', for it summarizes and concludes the piece. In tonal forms, we most often encounter a climax before the recapitulation or A'. Describing musical climax in general, Kofi Agawu states that "it may be a moment of greatest intensity, a point of extreme tension, or the site of a decisive release of tension."<sup>33</sup> Agawu explains a high-point or climax scheme as the following:

The simplest and most direct form of a high-point scheme is the dynamic curve. This curve, which embodies a variety of dimensional processes, rises gradually from a relatively low point, reaches a high point about two-thirds of the way through the structure, then subsides rapidly thereafter. The scheme is amply represented in organic

<sup>33</sup> Kofi Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2009), 61.

life and psychological processes. Its proportions convey the sense that the attainment of the high point should come late, not immediately. Parameters that define this basic shape differ from work to work. The most direct embodiment is melody, and this is because the melodic impulse is often the fundamental motivating impulse in Romantic expression. Melodic high points are often literal high points... Harmony is a critical conveyor of point of intensity. For example, an arresting harmony like a diminished-seventh chord may embody the high point. Sometimes, a large-scale distant harmony (such as a tritonal key relation) serves to convey a sense of extremity within a normative departure-return trajectory... A high point may coincide with the piling on of instrumental layers, or it may be the loudest moment in its context. Leonard Meyer has postulated the increasing importance in nineteenth-century music of so-called secondary parameters (texture, dynamics, orchestration) over primary parameters (melody, harmony, rhythm). His idea is that secondary parameters challenged primary ones for functional priority in the course of the nineteenth century.<sup>34)</sup>

According to Agawu's description, a high-point or climax usually occurs at the end of the middle of the piece. It is correlated with not only the first components, melody, harmony, and rhythm, but also the second components, texture, dynamics, and orchestration. According to this scheme, the climax of Ives's *General William Booth Enters into Heaven* should occur in Section 3 or 4, among the 6 sections. Section 3 contains the highest pitch, G#5, complex rhythms in the piano part, and dynamics of *ff* and *fff*. In the middle of this section, there is the expressive marking *molto animato*, which means to play in a bright or animated style. This atmosphere continues up to Section 4, which begins with lots of ornamental notes and the dynamic marking of *ff*. Thus, the overall effect of Section 4 is very intense and excited. In short, this section might seem like the climax of the piece. In contrast, Section 5 is very calm, has a slow tempo, dynamic markings of *p* and *pp*, and repeats the same melody and harmony, as mentioned above. However, I nonetheless believe Section 5 represents the more important climax. Although it differs markedly from any conventional scheme, this section presents the opposite characteristics of the other sections - in its melody, harmony, tempo, and dynamics, as seen in Table 2. Thus, this section suddenly grabs our attention more strongly than Section

---

34) Ibid., 62.

4. In addition, as mentioned earlier, the content of Section 5 represents the appearance of Jesus, in which He is healing the misfits. Section 5, then, projects the piece's strongest narrative climax. Musically, Section 3 and Section 4 are similar to the conventional climax. However, since most of the piece is similar to Section 3 and 4, Section 5 is marked in its quietness, therefore, supporting the climactic moment in terms of both the music and the text.

Table 2 Comparison between Section 5 and the Others

	The other sections	Section 5
Melody	Wide range of tunes	Very simple melody of C-Bb-Ab
Harmony	Complex	Simple
Dynamics	Lots of <i>f</i> , <i>ff</i> , and <i>fff</i>	<i>P</i> and <i>pp</i>
	Accents	
Tempo	Fast	Slow

Figure 3 The Conventional Climax and Ives's Climax in *William Booth Enters into Heaven*

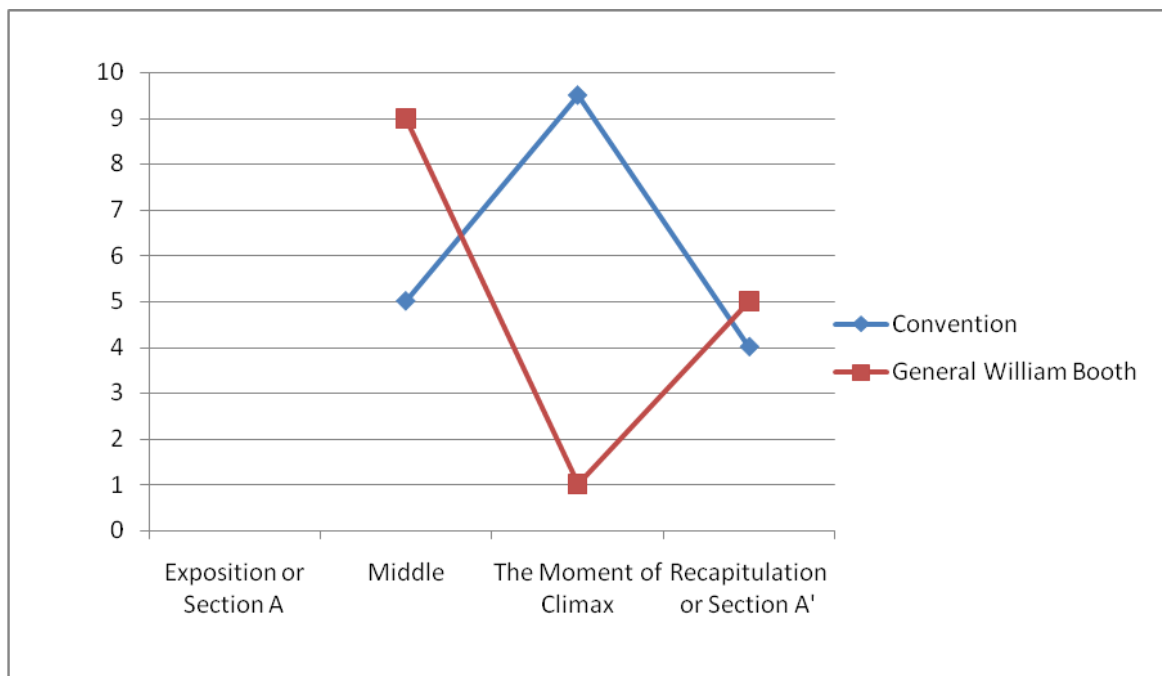


Figure 3 presents the difference between a conventional climax and that of Ives's *General William Booth Enters into Heaven*. The conventional climax is sometimes metaphorically compared to a fountain, where the movement rises gradually from a low point to a high point, namely, a climax, and then gradually falls away. In Figure 3, the conventional climax creates the shape of a bamboo hat, while Ives's climax reverses that shape. As already stated, the text's misfits are generally considered to be socially or physically marked. Thus, Ives deals with marked content (the misfits) in a marked way, using both form and climax.

### 3) Metric Phenomena

Section 5 presents an additional marked feature. This section is not merely calm and quiet. When we first listen to this section, our response will likely be very relaxed, and meditational. However, upon deeper examination, Section 5 has the most interesting and complex metric characteristics among the 6 sections. In order to understand the metric phenomena shown in this work, first, I will review the concepts, "metric or rhythmic consonance" and "metric dissonance." Then, I will examine the metric characteristics shown in *General William Booth Enters into Heaven*.

Two representative theorists who use metric or rhythmic consonance and dissonance to analyze compositions are Maury Yeston and Harold Krebs. Yeston defines rhythmic consonance as a set of two or more rhythmic levels where one level exactly divides another level; for example, a level of quarter-notes can be divided into a level of eighth-notes.<sup>35)</sup> On the other hand, rhythmic dissonance is a rhythmic level which cannot be exactly divided by another. It is similar to the relation between a level of half-notes and a level of dotted half-notes. According

---

35) Maury Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm* (New Haven: Yale University Press, 1976), 78.



to Krebs, metrical consonance is found when the pulses in at least two metrical levels are perfectly aligned.<sup>36)</sup> In other words, a pulse in a lower level intersects with a pulse in a higher level. Contrary to metrical consonance, metrical dissonance occurs when the pulses in two metrical levels do not intersect.

Whereas Yeston classifies the levels into groups based on arithmetic relationships among the durational units suggested by rhythmic strata, Krebs proposes two kinds of dissonances depending upon the degree of nonalignment of the pulses between regular layers of motion.<sup>37)</sup> The first type of metrical dissonance is called “grouping dissonance,” which is created by the combination of “at least two interpretive layers whose cardinalities are different and are not multiples/factors of each other.”<sup>38)</sup> This grouping dissonance is transcribed using “G” followed by a ratio of duration of the layers involved. The larger cardinality is declared first, for example, when we refer to “two-against-three,” the dissonance would be named G3/2. A grouping dissonance has a periodic intersection of layers, so alignment will occur either frequently or rarely according to the relationship between the layers.

Krebs calls the second type of metrical dissonance “displacement dissonance.”<sup>39)</sup> While the durations of the pulses in two layers are congruent, they have a different positioning. Much displacement dissonance takes the shape of “syncopation,” which means a conflict between a metrical and an anti-metrical layer, created by durational accents. Thus, two layers can never

---

36) Harald Krebs, “Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance,” *Journal of Music Theory* 31 (1987): 103.

37) Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* (New York: Oxford University Press, 1999).

38) Krebs, *Fantasy Pieces*, 31; interpretive layers are conceived as perceptible phenomena arising from the regular recurrence of musical events of various kinds. In other words, interpretive layers arise from a regularly spaced succession of what Lerdahl and Jackendoff call phenomenal accents, such as dynamic accents.

39) *Ibid.*, 31-34.

meet in the relationship of a displacement dissonance. It may be labeled with D followed by a “displacement index,” which is the constant number of layer attacks that separate the metrical and anti-metrical layers. Furthermore, there are two sorts of perceptual interpretations: “forward hearing” and “backward hearing.” Forward hearing transcribes the form “Dx+a,” and backward hearing “Dx-a.” The meaning of “x” is the common character of two layers, and “a” denotes the interval displaced by the other layer.

Based on Kreb’s concepts of metrical consonance and dissonance, let us examine the metrical features in *General William Booth Enters into Heaven*. In order to compare the metrical features of Section 5 with remaining sections, I will begin by first looking at the metrical characteristics of the other sections.

Example 4 Metrical Features in Vivaldi’s *General Booth Enters into Heaven*, Section 1

The image shows a musical score for Vivaldi's *General Booth Enters into Heaven*, Section 1. The score is in 4/4 time and includes vocal lines and piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro moderato (March time)" and "marcato". The lyrics are: "Booth led bold - ly with his big bass drum (Are you washed in the blood of the Lamb? Are you washed in the blood of the Lamb, of the Lamb?)". The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulation (accents), and metrical annotations (circled '8' and boxed '8').

In Section 1, especially in mm 5-8, there are two crucial metrical phenomena (See Example 4). First, the right hand of the piano makes a metrical 8-layer by harmonic domain (1= a sixteenth note). The left hand creates another 8-layer by a durational accent. Also, both the right and left hands contain dynamic accents in the previous measures, which have the same rhythmic figures in mm. 5-8; thus, this phrase has a tendency to maintain the previous dynamic accents. Therefore, an 8-layer by harmonic domain and another 8-layer by duration are formed by adding potential dynamic accents. As a result, these two 8-layers create  $D8+1$  because the 8-layer of the durational domain has 1 interval from the 8-layer of the harmonic domain. Second, the piano and voice also create other 8-layers (1= a quarter note). The voice creates a metrical 8-layer by phrasing, and the piano forms an 8-layer by another phrasing, the combination of the two half notes and the four quarter notes. This results in  $D8-1$  or  $D8+7$ .

Example 5 Section 2, mm. 20-27

In Section 2, the limping figure shown in Section 1 continues in the right hand. However, this characteristic in the figure is weakened, since its unity in both hands in Section 1 disappears. Compared to Section 1, the metrical phenomenon is more consonant. In Example 5, except mm. 23-24, the left hand maintains a two beat unit, and the voice and the right hand also follow the 4/4 meter, a four beat unit. Overall, this section reveals metric consonance.

Section 3 exploits bi-tonal chords and a whole-tone melody. As seen in Example 6, the voice has the whole-tone scale in mm. 42-51. The piano maintains the pattern of F major over D major, D major over F major, and F major over the chord stacked by a perfect fourth and diminished fourth. The metric dissonances are prominently projected in this section. In the piano, the slurring and thick chords on the weak beats form a metrical 2-layer, while a strong beat has no chord but instead a single note in each hand (1= an eighth note). The potential pulse of the four-four meter and the entrance of the voice on each beat create another 2-layer. Therefore, it results in D2+1.

Example 6 Metrical Phenomenon in Section 3, mm. 42-45

The musical score for Example 6, mm. 42-45, is presented in a three-staff format. The top staff is the vocal line, marked *marcato*, with the lyrics "Ev - 'ry slum had sent its half -". The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, marked *leggiero*. The piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and thick chords on weak beats, and single notes on strong beats. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano part is characterized by a metrical 2-layer structure, with slurring and thick chords on weak beats and single notes on strong beats. The voice line is marked *marcato* and contains the lyrics "Ev - 'ry slum had sent its half -". The piano accompaniment is marked *leggiero* and consists of two staves. The piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and thick chords on weak beats, and single notes on strong beats. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Example 7 Metrical Phenomena in Section 4

The First Part: mm. 61-62

Musical score for the first part (mm. 61-62). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line in 3/4 time and a piano accompaniment in 3/4 time. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system has a vocal line in 4/4 time and a piano accompaniment in 4/4 time. The piano part continues with a similar rhythmic pattern, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo).

The Second Part: mm. 65-67

Musical score for the second part (mm. 65-67). It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line in 4/4 time and a piano accompaniment in 4/4 time. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system has a vocal line in 4/4 time and a piano accompaniment in 4/4 time. The piano part continues with a similar rhythmic pattern, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo). There are circled numbers '4' in the vocal line and boxed numbers '3' in the piano line, indicating specific metrical phenomena.

## The Third Part: mm. 73-75

Section 4 is one of the loudest and most dramatic sections in this piece. Despite the fact that its atmosphere is dramatic and loud, the metric phenomena in Section 4 are quite consonant. Section 4 can be divided into three parts, according to the musical gesture and tempo. The first part is from m. 61 to m. 64; the second part is from m. 65 to 72; the third part is from m. 73 to m. 80 (see Example 7). The first part adds an extra half beat to the  $3/4$  meter. At this point, the meter also varies from a  $3\frac{1}{2}/4$  meter to a  $4/4$  meter. Although this part provides Ives's more experimental metric compositional technique, it does not reveal any metrical dissonance. The second and third parts return to the traditional  $4/4$  meter. The second part then becomes a little slower. In this part, we observe  $G4/3$ . The left hand of the piano has an accent on every three eighth note beat, and the voice shows the same metric pattern in m. 67. When we consider that  $1 =$  an eighth note, the harmonic domain in the right hand creates a 4-layer, and the accent in the left hand makes a 3-layer. Thus, the 4-layer and the 3-layer form  $G4/3$ . The last part of Section 4 begins with the sign, *Pocomenomosso*, which means play at a reduced speed. In the  $4/4$  meter, the song begins in the upbeat, thus it creates a 8-layer phrase ( $1 =$  a quarter note). Then, the metric domain also makes a 8-layer. Thus, it is  $D8-1$ . Overall, Section 4 does not reveal much metric dissonance, compared to its dramatic mood in *ff*.

## Example 8 Metric Phenomena in mm. 81-83, Section 5

Voice: ● ● ● / ● ● ● / ● ● ● / ● ● ● / ● ● ● /

The Right Hand: ● ● / ● ● / ● ● / ● ● / ● ● /

The Left Hand : ● ● ● ● / ● ● / ● ● / ● ● ● ● /

m.81

82

83

Metric phenomena in Section 5 are more complex than those in the previous sections. Example 8 shows the variety of metrical layers. As mentioned earlier, the voice repeats the melody consisting of three notes, C-Bb-Ab; thus, the pattern of the melody creates a 3-layer (1= a quarter note). Slurring in the right hand of the piano forms a metrical 2-layer. The harmonic domain in the left hand creates a 4-layer, even though it divides into the two of a 2-layer in m. 82. Therefore, various metrical phenomena arise. A 3-layer and a 2-layer form  $G_{3/2}$ , and a 3-layer and a 4-layer make  $G_{4/3}$ . The alignment of  $G_{3/2}$  occurs more frequently than  $G_{4/3}$ ;  $G_{3/2}$

has an intersection every 6 pulses, while  $G_4/3$  has an intersection every 12 pulses. Also, metrical consonance exists between the 2-layer and the 4-layer.

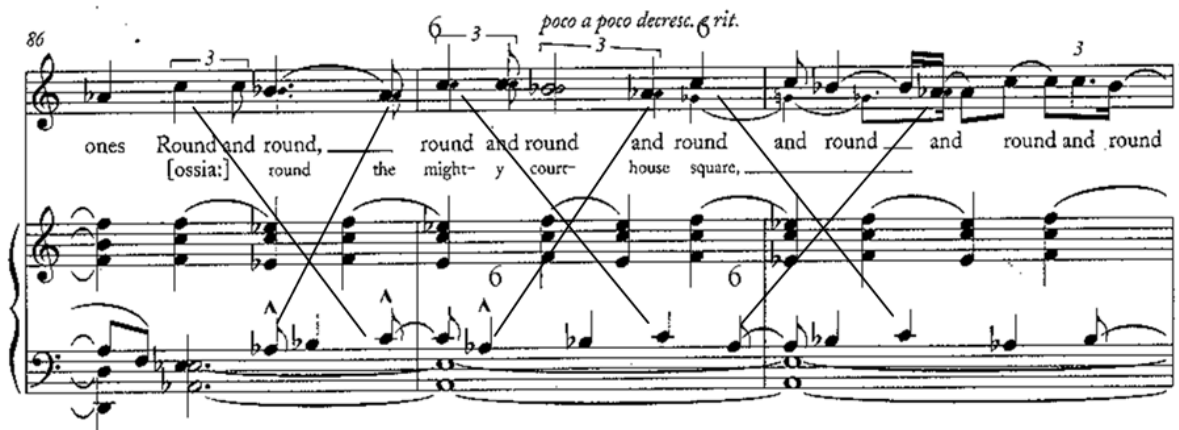
The metric phenomena shown in mm. 86-89 are also attractive. In order to describe these metrical features, we need to examine the last phrase borrowed from *Cleansing Fountain*, which is hidden in the left hand of the piano(See Example 9). Ives does not maintain its original rhythm. Instead, he creates the pattern of  $A\flat$ ,  $B\flat$ , and C, thus preserving the components of the melody. This pattern of  $A\flat$ - $B\flat$ -C is the inverse of the pattern in the voice, and it produces a voice exchange with  $C$ - $B\flat$ - $A\flat$ , as shown in Example 3.10.

Example 9 The Comparison between mm.7-8 of *Fountain* and mm.86-88 of *General William Booth Enters into Heaven*



Two musical staves are shown. The top staff is labeled 'Fountain' and contains a melody in G-flat major with a 6/8 time signature. The bottom staff is labeled 'Ives' and shows a piano accompaniment for the same melody, with notes in the left hand that correspond to the notes in the 'Fountain' staff.

Example 10 D6+ 1 in mm.86-88, *General William Booth Enters into Heaven*



A musical score for 'General William Booth Enters into Heaven' starting at measure 86. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: 'ones Round and round, [ossia:] round the night- y court- house square, and round and round and round and round and round and round'. The piano accompaniment has a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Annotations include 'poco a poco decresc. rit.' and '6-3'.



Returning to the metric characteristics, the ostinato of A  $\flat$ -B  $\flat$ -C in the piano forms a metrical 3-layer similar to the pattern of C-B  $\flat$ -A  $\flat$  in the voice (1= a quarter note). However, the 3-layer in the piano appears an eighth-note later. Thus, it is easier to analyze a unit in terms of an eighth note (1= an eighth note). Now, both layers become 6-layers, resulting in D6+1 (see Example 10). However, the pattern of C-B  $\flat$ -A  $\flat$  in the voice is frequently varied rhythmically, so D6+1 does not continue consistently. In addition, slurring in the 2-layer, which began on the downbeat in m.81, shifts the starting point to the upbeat in m. 84. Thus, it creates D2+1 (1= a quarter note).

Not surprisingly, section 5 has a greater variety of metrical phenomena than any other section, even though its musical atmosphere is ironically calm and mysterious. Conventionally, the dynamic curve, as the simplest and most direct form of a climax, should range from a low to a high point. Also, the harmony would present the intensity, and the melody would include the highest pitch. However, Ives's climax reverses the conventional climax. The metrical phenomena realize the complex climax in this silence. Thus, it is hard to perceive the complexity of the metrical phenomena in Section 5 by listening alone. That is the beauty of Ives's inversion of the convention. Furthermore, these metrical phenomena could be considered as various metrical layers representing one of the remarkable scenes of revivalism in the States in the late nineteenth century. At this type of revival meeting, hundreds of people would sing different versions of the same pitch. Therefore, in this section, we clearly see that Ives has composed this piece using a marked content in marked ways in terms of its form, climax, and metrical characteristics.

## 4. Conclusion

Through his music *General William Booth Enters into Heaven*, I have explored Ives's marked and deconstructive approach. The concept of markedness represents the inversion of binary opposites, because the latter places attention on the "norm" and the former places it on the supplement, the particular characteristic. *Um-Yang (Yin-Yang)* suggests the last phase of deconstruction (engaging the text, inversion, and deconstruction). Charles Ives's *General William Booth Enters into Heaven* shows the characteristics of inversion (markedness) and deconstruction. He presents markedness in terms of form, climax, and metrical characteristics. Furthermore, he presents complex oppositions through the dynamics and the characters portrayed in the song's text and deconstructs the oppositions and, thus, integrates them, creating an organic whole.

## Bibliography

- Agawu, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2009.
- Barthes, Roland. *S/Z*. New York: Hill and Wang, 1970.
- Burkholder, J. Peter. *Charles Ives: The Ideas behind the Music*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *All Made of Tunes*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Positions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Hasty, Christopher F. *Meter as Rhythm*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.
- Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Henderson, Clayton W. *The Charles Ives Tunebook*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1990.
- Hyde, Martha. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music." *Music Theory Spectrum* 18/2 (1996): 200-235.
- Klein, Michael. "Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative." *Music Theory Spectrum* 12/1 (2004): 23-55.
- \_\_\_\_\_. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- Krebs, Harold. "Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance." *Journal of Music Theory* 31 (1987): 99-120.
- \_\_\_\_\_. *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Kristeva, Julia. *The Portable Kristeva*. Edited by Kelly Oliver. New York: Columbia University Press, 1997.
- Lambert, Philip. *The Music of Charles Ives*. New Haven: Yale University Press, 1997.

- Monelle, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. London: Routledge, 1992.
- Park, Hyekyung. "Theoretical Approaches to Deconstruction in Music: Music as a Language, Signature, Yin-Yang, and the Function of Motive." Ph.D. Diss., State University of New York at Buffalo, 2012.
- Perry, Rosalie Sandra. *Charles Ives and the American Mind*. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 1974.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- Rousseau, Jean-Jacques, and Johann Gottfried Herder. *On the Origin of Language*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Sinclair, James B. *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Smith, Timothy L. *Revivalism and Social Reform*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Swafford, Jan. *Charles Ives: A Life with Music*. New York: W. W. Norton Company, 1996.
- Sweeney-Turner, Steve. "Speaking without Tongues: Deconstruction for Musicians." *The Musical Times* 136/1826 (1995): 183-186.
- Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Yeston, Maury. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven: Yale University Press, 1976.

## Abstract

# Deconstruction in Music: Binary Opposition, Markedness and *Um-Yang* (*Yin-Yang*) in Charles Ives's *General William Booth Enters into Heaven*

Hyekyung Park

This paper engages Jacques Derrida's philosophical theory of writing to interpret compositional musical elements and extra-musical meaning. Derrida has rethought the traditional binary opposition of speech/writing. He inverts the binary and furthermore points out its misrepresentation of reality. This reinterpretation of the binary is called deconstruction.

This study explores three different types of opposition – binary, markedness, and *Yin-Yang* (*Um-Yang*), which nicely illustrate the deconstructive process in music of engaging the text, inversion, and deconstruction, respectively. Western thought created a violent hierarchy in the form of the binary opposition whereby one of the two terms dominates the other. The concept of the binary focuses exclusively on the supposition of the norm of the dominating element. Conversely, markedness refers to the specific type of asymmetric relation between two hierarchical elements. One term of an opposition is broader and labeled unmarked. This term is considered to be the normal or dominant one. The secondary (supposed to be the supplement of the binary) one is said to be marked and, therefore, has special meaning. All the attention

now goes to a particular feature of this marked element, thus inverting the binary opposition. Thus, the inversion of the binary, that is markedness, expands to the deconstructive concept of *Yin-Yang*, which refers to the two complementary creative forces in nature. *Yin* is feminine, passive, dark; *Yang* is masculine, active, light. These complementary forces are microscopically considered to be opposites, but macroscopically an organic whole. This view thus allows opposites to be in harmony. Therefore, the Eastern philosophical concept of *Yin-Yang* in effect deconstructs the Western concept of binary opposition. I apply these three different oppositions to examine Charles Ives's *General William Booth Enters into Heaven*. My analysis exposes Ives's deconstructive compositional experiment: engaging a text, inverting it and finally deconstructing it.

# 음악에서의 해체: 아이브즈(C. Ives)의 General William Booth Enters into Heaven에 나타나는 이항대립, 유표성, 음양

박혜경

이 논문은 음악의 요소들과 음악외적인 의미들을 이해하기 위해 자크 데리다의 문자에 관한 철학적인 이론을 적용한다. 데리다는 음성언어와 문자언어의 전통적인 이분법적인 대립에 대해 재해석을 한다. 그는 그 이분법적인 대립의 상하구조, 즉 서구의 형이상학 철학 체계 전반에 대해 반대로 생각해보고, 더 나아가서는 현실에서 잘못 인식되고 있는 점들의 변혁을 꾀한다. 이러한 인식론적 변혁을 꾀하는 것을 해체주의라 한다.

이 연구에서는 세 가지의 다른 대립에 대해 살펴본다 - 이항대립, 유표성, 그리고 음양이론. 이는 해체주의의 단계별 과정, 즉 텍스트를 이항대립으로 생각해보고, 이를 전위 시키고, 결국 사고의 변혁을 가져오게 하는 그 과정을 잘 묘사한다. 서양의 사고는 이항대립의 형태에서 심한 상하구조를 가지고 있다. 즉, 어떤 하나의 요소는 그 반대의 것을 완전히 지배하는 구조이다. 이항대립에서는 근본적인 것이라고 여겨지는 요소가 주목을 받는다. 반면에, 유표성 이론에서는 어떠한 특별한 속성의 존재가 주목 받는다. 그래서 유표성 이론은 이항대립의 전위적인 특성을 보인다. 더 나아가 이항 대립의 전위는 음양이론으로 더 넓게 생각되어질 수 있다. 자연의 이치에서 음이 여성적이며, 어두운 성격이라면 양은 남성적이며 밝음을 상징한다. 서로 보충적인 이러한 힘은 가까이서 보면 반대인 듯 하나, 크게 보면 유기체적으로 하나를 이룬다. 이는 결국 서로 다른 요소들이 조화를 이루게 됨을 나타낸다. 그러므로 음양의 동양적 사고는 이항대립적인 서양의 형이상학적 사고를 해체시킨다. 이러한 세가지 다른 대립들을 기초하여 Charles Ives's *General William Booth Enters into Heaven*의 형식, 주선율, 리듬, 클라이막스 면에서 분석하고 어떤 요소들이 전위되고, 인식론적인 변혁을 가져왔는 지를 연구한다.

논문투고일자: 2013년 10월 30일

심사일자: 2013년 11월 11일

게재확정일자: 2013년 12월 4일