

연세음악연구

Yonsei Music Research

제21집 2014



연세대학교 음악연구소

연세음악연구

편집위원장

송무경(연세대학교 음악연구소 소장)

편집위원

송무경(연세대학교)

차호성(대진대학교)

승윤희(한국교원대학교)

신혜수(서울대 음악연구소)

심의위원

홍세원(연세대학교)

권송택(한양대학교)

정혜윤(명지대학교)

안소영(서울대 음악연구소)

이남재(한국교원대학교)

김선미(연세대 음악연구소)

오윤록(연세대학교)

함희주(공주교육대학교)

연세음악연구

제21집

2014년 12월

차 례

모차르트 주제선율의 작곡 기법 연구 -건반음악 소나타의 느린 악장을 중심으로-	김영 ... 1
프란츠 리스트 다시 읽기: <단테 교향곡>을 중심으로	이가영 ... 33
에른스트 크세텍의 연가곡 《오스트리아 알프스로부터의 여행문》(<i>Reisebuch aus den österreichischen Alpen</i> , op. 62, 1929)이 20세기 음악에서 갖는 장르사적 의미	신인선 ... 59
19세기 독일 ‘대중음악’	조연숙 ... 97
교양 선택 과목으로서 《음악의 기초이론》 교재 및 학습자료 연구	박지영 ... 119
『대학교양음악』의 과학적·인문학적 설계: 이공계열 중심으로	최원선 ... 147

Yonsei Music Research

Vol. 21

December 2014

Contents

- A Study on Compositional Techniques of Mozart's Thematic Melodies: Centering on Slow Movements of Keyboard Sonatas Kim, Young · 1
- Re-reading Dante Symphony: its meaning and significance
..... Lee, kayoung · 33
- The significance of Ernst Krenek's song cycle "*Reisebuch aus den oesterreichischen Alpen*" (op. 62, 1929) in the 20th-century music genre history
..... In-Shun Shin · 59
- Popularmusic in the 19th century Germany
..... Cho, Yeon-Sook · 97
- The Study of Basic Music Theory Pedagogy
..... Park, Jiyoung · 119
- "*The Arts of Music*" in a Scientific and Humanistic Approach
: With a focus on the Department of Science and Engineering
..... Choi, Wonseon · 147

모차르트 주제선율의 작곡 기법 연구 -건반음악 소나타의 느린 악장을 중심으로-

김 영

1. 들어가면서
2. 모차르트 건반음악 개요
3. 건반 소나타 느린 악장 주제선율의 작곡 기법 분석
 - 3.1. 모티브(들)에 기초된 주제선율
 - 3.2. 변주 기법에 기초된 주제선율 (a + a')
 - ① a' 부분이 a의 단순 변주로 된 형태
 - ② a' 부분이 즉흥성도 가미된 변주 형태
 - ③ a 자체에 즉흥성이 구조화 되어 있는 변주 형태
 - 3.3. 통작 기법에 의한 주제선율
4. 나가면서

1. 들어가면서

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 느린 악장에서의 주제선율은 간결하지만 단조롭지 않고 정교하면서도 자연스러우며 무엇보다도 매우 유연하고 아름답다. 이러한 느낌은 고

전주의 음악이 갖는 단순 명료함 또는 규칙성으로 인한 경직된 흐름에 세부적으로 가미된 모차르트 특유의 다양성과 불규칙성 때문으로 언급되기도 한다.¹⁾ 그러나 특히 느린 악장에서의 주제선율의 경우에는 이런 단계를 넘어서는 기법도 선보인다. 즉, 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)을 비롯한 고전시대의 작곡가들이 근본적으로 모티브의 반복과 변형을 통해 진행되는 작곡 기법을 썼다면,²⁾ 모차르트는 이 기법을 통해 보다 큰 스케일의 ‘노래하는’ 주제선율도 동시에 만들어 냈을 뿐만 아니라,³⁾ 차차 모티브 기법과는 거리가 있는 모차르트 특유의 선율도 창출해 낸 것이다.

그러나 모차르트의 주제선율에 관한 선행 연구들은 모차르트 특유의 선율적 특징을 자주 강조함에도 불구하고 이런 연구들은 특정 작품이나 제1악장에 국한되어 왔다. 특히 건반 악곡의 느린 악장 전체를 대상으로 모차르트 작곡 기법에서의 차별화된 특성을 체계적으로 분석한 연구는 아직 전무한 상태이다. 따라서 본고는 모차르트 건반음악 소나타의 느린 악장을 대상으로 주제선율의 작곡 기법을 체계적으로 살펴보고자 한다. 모차르트 음악도 포함되는 근대 서양음악의 선율이 리듬은 물론이고 조성·화성·형식을 따로 떼어놓을 수 없는 음악적 특성 상 여기서도 이런 요소들의 논의가 포함될 것이다. 단, 주제선율이 다양한 형식적 위치에서 어떻게 변형되어 나타나는지는 본고의 규모 상 다루어지지 않을 것이다. 즉, 주제선율은 느린 악장의 시작부분에서 제시되는 것에 국한된다. 그리고 모차르트 건반음악 소나타 자체의 새로운 특성을 보다 객관적으로 살펴보기 위해 동시대에도 역시 비중 있는 분량을 남긴 하이든 건반음악 소나타와의 비교도 부분적으로 포함될 것이다.

2. 모차르트 건반음악 개요

모차르트의 위대함은 주로 건반음악 콘체르토와 교향곡 그리고 오페라와 같은 대규모의 음악 장르에서 인정받아 왔지만, 건반음악 또한 그의 독특한 음악세계를 유감없이 드러내준다. 그의 건반음악 문헌으로는 소나타, 변주곡, 판타지, 론도 등이 있고, 이 가운데 소나타가 가장 큰 비중을 차지

1) 이내선·안소영·김주영, “모차르트 고전주의 음악어법에 내재된 양면성: 규칙성 vs 불규칙성, 반복 vs 대조, 그리고 온음계 vs 반음계,” 『이화음악논집』 11 (2007), 52.

2) Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton & Company, 1997), 37.

3) 김애자, 『시대별 작곡가 및 연주관습 총정리-바로크, 고전, 낭만, 현대 시기별 분류』 (서울: 도서출판 상지원, 2002), 61.

한다.⁴⁾

다음은 그의 건반음악 작품들을 개수, 작품번호 및 작곡 장소, 그리고 작곡 연도별로 정리한 표이다.

(표1) 모차르트의 건반음악 작품 목록

장르	소나타	변주곡	판타지	론도
작품 개수 ⁵⁾	18곡	16곡	4곡	3곡
작 품 번 호 및 작곡장소와 작곡연도	<p>K.279-K.284 -Munich (1775)</p> <p>K.309 -Mannheim(1777)</p> <p>K.311 -Mannheim(1777)</p> <p>K.310 -Paris(1778)</p> <p>K.330-K.332 -Munich or Wien (1781-3)</p> <p>K.333 -Linz and Wien (1783-4)</p> <p>K.457 -Wien(1784)</p> <p>K.533 -Wien(1788)</p> <p>K.545 -Wien(1788)</p> <p>K.570 -Wien(1789)</p> <p>K.576 -Wien(1789)</p>	<p>K.24 -Hague(1766)</p> <p>K.25 -Amsterdam(1766)</p> <p>K.180 -Wien(1773)</p> <p>K.179 -Salzburg(1774)</p> <p>K.264 -Paris(1778)</p> <p>K.354 -Paris(1778)</p> <p>K.265 -Wien(1781-2)</p> <p>K.353 -Wien(1781-2)</p> <p>K.352 -Wien(1781)</p> <p>K.398 -Wien(1783)</p> <p>K.455 -Wien(1784)</p> <p>K.460 -Wien(1784)</p> <p>K.500 -Wien(1786)</p>	<p>K.394 -Wien(1782)</p> <p>K.396 -Wien(1782)</p> <p>K.397 -Wien(1782)</p> <p>K.475 -Wien(1785)</p>	<p>K.485 -Wien(1786)</p> <p>K.494 -Wien(1786)</p> <p>K.511 -Wien(1787)</p>

4) Robert D. Levin, "Mozart's Solo Keyboard Music," in *Eighteenth-Century Keyboard Music*, ed. Robert L. Marshall (New York: Routledge, 2003), 308.

		K.573 -Potsdam(1789)		
		K.613 -Wien(1791)		

위의 표를 통해 알 수 있듯이, 판타지와 론도는 각각 4곡과 3곡이 작곡된 반면 변주곡은 16곡으로서 소나타의 18곡에 육박한다. 판타지와 론도는 소량이지만, 특이하게도 전부 후기에 작곡되었다. 판타지 K.394는 《판타지(프렐루디움)와 푸가》(*Fantasia[Praeludium] und Fuge*) 라는 작품명을 갖고 있는데, 1782년 오스트리아의 외교관이자 음악애호가였던 스비텐(Gottfried van Swieten, 1733-1803) 남작을 통해 알게 된 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 음악의 체험에서 나온 작품 중 하나이다.⁶⁾ 그리고 이 작품과 더불어 판타지 K.397과 K.475는 곡의 즉흥적인 요소 측면에서 칼 필립 에마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 영향도 보인다.⁷⁾ 중간에 해당하는 두 곡 중 K.396은 마디27에서, K.397은 마디97에서 중단된 미완성 작품이지만, 마지막 작품인 K.475는 판타지 작품 중 대규모 작품으로 소나타 K.457과 1785년 《포르테피아노를 위한 판타지와 소나타, 작품11》로 짝을 이뤄 출판되었으며 현재도 함께 연주되기도 한다.⁸⁾ 론도의 3곡 중 K.485는 아마추어(귀족 제자)를 위한 작품으로 밝고 비교적 단순한 구조를 가지고 있는 반면, K.511는 모차르트가 죽기 4년 전에 작곡된 후기 작품으로서 반음계와 불협화음으로 표현적인 측면이 부각 되어있고 요한 세바스찬 바흐를 연상시키는 2성부의 대위법적 기법도 보인다.⁹⁾ K.494의 경우에는 모차르트 자신이 소나타 K.533의 제3악장으로 포함시켰기 때문에 현재 단독으로 혹은 소나타 K.533의 한 악장으로 연주된다. 론도 주제가 변주적으로 재현되고 부분적으로

5) 분실되거나 다른 매체의 곡이 편곡된 경우는 개수하지 않았다. 4곡의 초기 소나타 K.199-K.202와 론도 K.284f는 악보가 분실되어 있는 상태이고, 변주곡 K.54와 K.Anh.137은 각각 자신의 바이올린 소나타 K.547의 제3악장과 클라리넷 5중주 곡인 K.581을 편곡한 것이다.

6) Ongaku No TomoSha, 『모차르트Ⅱ』, 김방현 역 (서울: 도서출판 음악세계, 2003), 287.

7) Levin, "Mozart's Solo Keyboard Music," 329-332; 장건실 번역(Silke Leopold 강연), "모차르트의 칼 필립 에마누엘 바흐와의 창조적인 씨름에 관하여," 『음악과 민족』 20 (2000), 111.

8) Ongaku No TomoSha, 『모차르트Ⅱ』, 김방현 역 (서울: 도서출판 음악세계, 2003), 293.

9) Levin, "Mozart's Solo Keyboard Music," 330-333.

모방 기법이 포함되어 있기도 하다.

변주곡의 경우에는 소나타 작품 이전에 이미 4곡이 쓰여졌고 생애 마지막 해까지 등장할 정도로 모차르트가 선호한 것을 알 수 있는데, 독립적인 장르로 뿐만 아니라 그의 소나타에서의 형식과 작곡 기법으로도 널리 사용되어 있다.

대부분의 건반음악 소나타는 자신의 음악회 프로그램을 위해서 작곡되었고, 나머지는 주로 제자를 위한 것이나 청탁에서 비롯된 것이다. 이와 같은 의도는 현재에도 그대로 유효하여 학생들의 과제곡이나 연주자들의 연주회 프로그램으로 자주 연주되고 있다.

현재 전해지는 순수 독주소나타는 원전판으로 출판된 18곡이다. 간혹 No.15(K.533)가 제1~2악장만 남겨진 미완성작품이기 때문에 17개만이 고려되기도 하지만, 느린 악장이 포함되어 있어서 본고에서는 분석에 그대로 포함시켰다.¹⁰⁾

모차르트 건반음악 소나타의 양식별 시기 구분에 대해서는 의견이 분분하다. 18곡의 소나타가 15년이라는 짧은 기간에 작곡되어 있어 이 곡들을 시기적으로 구분하는 것이 큰 의미를 지니지 않는다는 의견도 있다.¹¹⁾ 그러나 활동한 장소에 따라 세 시기로 나뉘어져 있고 양식적 변화도 적어도 어느 정도는 포함되어 있어 일반적으로 이것이 선호되고 있다. 그리고 무엇보다도 모차르트의 15년은 다른 작곡가들의 비슷한 연한과 동일시 할 수는 없다. 장소에 따른 3기는 뮌헨에서 작곡된 제1기, 만하임/파리에서 활동한 제2기, 비엔나 시기인 제3기이다. 다음의 표는 소나타를 시기별로 작품 번호, 작곡 장소, 연도, 음악적 특징 순으로 정리한 것이다.

(표2) 모차르트 건반음악 소나타의 시기별 음악적 특징

시기	제1기	제2기		제3기
작품번호	K.279-K.284	K.309-K.311	K.330-K.333	K.457,533,545,570,576
작곡 장소	뮌헨	만하임	파리	비엔나
작곡 연도	1774-1775	1777-1778	1781-1784	1784-1789

10) K.533(1788)은 기존의 제1악장과 제2악장에 론도 K.494(1786)가 마지막 악장으로 묶여져 1790년 비엔나의 호프마이스터(Hoffmeister) 출판사에서 출판된 것이다. 모차르트 소나타의 개수를 19곡으로 보는 경우도 있기는 한데, 이 경우는 바이올린 소나타의 편곡작품인 K.547a를 포함시킨 것이다. 이 곡은 두 개의 악장으로 되어 있는데, 제1악장은 바이올린 소나타 K.547의 피아노 편곡이고, 제2악장은 그의 피아노 소나타 K.545의 제3악장이 조옮김된 형태이다.

11) 김경임, 『피아노 소나타』 (대구: 경북대학교 출판부, 2002), 89.

음악적 특징	로코코, 갈랑트 양식 (J. C. 바흐 등의 영향)	솔로와 뚜띠 방식의 강약 대비, 관현악적 색채, 발전부와 코다의 확대	우아한 선율, 화려한 기교, 변주곡과 행진곡 등 다양한 음악유형의 사용	대위적 작곡기법 (J. S. 바흐의 영향), 단순한 구조로 된 악곡에서부터 확장된 규모의 소나타에 이르기까지 작곡 기법이 다양
		(만하임 교향곡, 하이든, C. P. E. 바흐의 영향)		

위의 표를 보면, 세 시기의 건반음악 소나타 작품의 개수가 6:7:5로 서로 유사한 것을 알 수 있다. 작곡 년도도 모두 그가 성숙기로 들어가기 시작하는 1773년 이후로 되어 있는데,¹²⁾ 모차르트의 출판된 건반음악 소나타는 첫 곡부터 피아노를 위해 쓰여 졌다는 추정도 강하다. 모차르트가 활동한 시기의 건반악기는 클라비코드, 하프시코드, 피아노가 공존하였지만, 세밀하게 지시되어 있는 다이내믹과 선율적인 기법 등이 피아노적인 어법이라는 것이다.¹³⁾

반면 음악적 특징에 있어서는 시기별로 차이를 보인다.¹⁴⁾ 로코코(Rococo) 양식 혹은 갈랑트(Galante) 양식의 범주로 해석되는 제1기 소나타인 소위 뮌헨 소나타는 꾸밈음을 포함한 선율이나 전체적인 악상이 특히 요한 크리스찬 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)의 영향을 많이 받은 것으로 평가되고 있다. 또한 모차르트 소나타로서는 매우 예외적으로 조성적인 연관성도 함께 고려된 하나의 세트이다. 즉, No.1의 C장조는 이후의 소나타에서 F, B \flat , E \flat 의 하행 5도 순환관계로 진행되다가, C장조의 상행 5도 관계인 G, D로 변환된다.

제2기 작품 중 만하임 소나타에서는 초기 교향곡의 중심지였던 만하임의 음악적 양식이 연상되는 특징을 보이는 반면, 파리 소나타는 일반적으로 우아한 선율과 섬세한 기교, 그리고 당시 파리에서 유행하던 변주곡 혹은 변주 기법들도 포함하고 있다.¹⁵⁾ 이런 세부적인 양식적 차이로 제2기를 다시 만하임과 파리 시기로 세분화하여 전체를 네 시기로 보는 견해도 있다.¹⁶⁾

12) 모차르트의 생애와 일반적인 작품경향 자체는 대체로 3개의 시대로 나뉜다. 초기는 어린 시절 여러 곳을 여행하며 음악적 경험을 쌓던 시기로 1772년까지, 중기는 초기 걸작의 시대라 일컬어지는 1773-1780년까지이다. 마지막으로 성숙기로 들어가는 후기는 비엔나 시기로서 1781-1791년까지이다. 피아노 소나타는 중기부터 시작하고 있음을 알 수 있다. J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 8th ed. (New York: W. W. Norton & Company, 2009), 604-620.

13) Levin, "Mozart's Solo Keyboard Music," 314; David Rowland, *Early Keyboard Instruments-A Practical Guide*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 42.

14) Cliff Eisen and Stanley Sadie, "Mozart(3): Wolfgang Amadeus Mozart," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 17: 296.

15) William E. Caplin, *Classical Form* (New York: Oxford University Press, 1998), 17-18.

16) 최승준은 그의 논문 "모차르트 피아노소나타의 변천에 관한 연구"에서 작곡 연도와 작품의 스타일 변화에 따라 제2기를

마지막으로, 제3기 소나타에는 모차르트의 원숙한 음악성이 반영되어 있다. 요한 세바스찬 바흐의 영향에 의한 대위적인 작곡 기법이 비중 있게 나타나고(특히 K.533),¹⁷⁾ 양식적으로도 교습용으로 의도된 단순한 구조의 K.545에서부터 주제와 강약대비 등 베토벤 곡을 연상시키는 확장된 규모의 K.457, 그리고 기교적 난이도가 상당히 높은 것으로 인정받는 K.576에 이르기까지 다양하다.

모차르트 건반음악 소나타는 시기에 상관없이 일관적인 특징도 많이 보여주는데, 무엇보다도 악장의 수와 제1악장의 형식이 그것이다. 18곡 전체가 3개의 악장으로 되어 있고, 이 중 17곡이 모두 소나타 형식으로 되어 있다(나머지 한 곡은 주제와 변주인 K.331). 단 템포에 있어서는 제1악장들 중 2곡이 예외적으로 느린 악장으로 대체되어 있다. 각각 아다지오(K.282)와 안단테(K.331)가 그것이다. 나머지 악장들도 대체로 당대의 일반적인 특징을 보여준다. 제2악장은 대부분이 아다지오나 안단테인 느린 악장으로 되어 있고, 2곡에 한해서만 미뉴에트가 예외적으로 들어가 있다(제1악장이 느린 템포인 K.282와 K.331). 단 형식은 미뉴에트 형식 외에 소나타(9곡), 론도(4곡), 3부형식(3곡)으로 다양하다. 제3악장은 빠른 템포의 론도 형식(11곡)과 소나타 형식(6곡)이 주도적이며, 단 한 곡이 안단테의 주제와 변주로 되어 있다(K.284).

하이든의 건반음악 소나타와 비교해보면 모차르트 소나타의 이런 일관적인 특징이 고전주의의 성숙기에 속하기 때문만은 아니라는 것을 알 수 있다. 예를 들면, 하이든 건반음악 소나타 52곡 중 29곡만이 느린 악장을 갖고 있고, 이 가운데 모차르트가 건반음악 소나타를 작곡하기 시작한 1774년 이후에 속하는 21곡 중에서도 13곡만이 느린 악장을 포함하고 있다.¹⁸⁾

2기(K.309-311)와 3기(K.330-333)로 나누었다. 기존의 3개 시기로 나누는 주장에 의하면, 제2기에 해당하는 1777-1778년에 만하임과 파리 소나타가 모두 작곡되었다고 보았는데, 근래의 연구는 K.309-311이 1777-1778년에, K.330-333이 1781-1784년에 작곡된 것으로 새롭게 제시하고 있기 때문이다. Cliff Eisen and Stanley Sadie, "Mozart(3): Wolfgang Amadeus Mozart," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 17: 332.

17) 스비텐과 교체하면서 바흐와 헨델의 악보를 접할 수 있었으며, 특히 바흐의 『평균율곡집』, 『푸가의 예술』, 『트리오 소나타』 등에 심취하여 이를 연구한 결과로 언급되기도 한다. 최승준, "모차르트 피아노소나타의 변천에 관한 연구," 97.

18) Joseph Haydn, *Sämtliche Klaviersonaten*, 4vols.(Band 1a, 1b, 2, 3), Wiener Urtext Edition (Wien: Musikverlag Ges. m. b. H & Co., K. G., 1981).

3. 건반 소나타 느린 악장 주제선율의 작곡 기법 분석

건반 소나타 느린 악장 주제선율의 작곡 기법 분석은 필자의 연구결과에 따라 크게 모티브(들)에 기초된 주제선율, 변주 기법에 기초된 주제선율, 통작(Through-composed) 기법에 의한 주제선율의 세 가지로 나누어 정리해 보겠다.

3.1. 모티브(들)에 기초된 주제선율

모티브(들)에 기초된 주제선율은 모티브 또는 모티브들이 세부적으로 변형·결합되는 기법으로 선율이 구축되어 있는 것을 말하는데, 모두 제1기인 뮌헨시기에 속하는 특징을 보여주기도 한다.¹⁹⁾ 4곡이 그것인데, 특징들을 정리하면 다음의 표와 같다.

(표3) 모티브(들)에 기초된 주제선율의 소나타 번호와 특징들

분류	번호 (K.번호와 조성)	전체 마디수 (나타냄말과 형식)	주제선율 마디수	모티브의 개수
모티브에 기초된 주제선율	1 (K.279, F)	74 (Andante: 소나타)	6	1개
	2 (K.280, f)	60 (Adagio: 소나타)	8	2개
	3 (K.281, E b)	106 (Andante amoroso: 소나타)	8	1개
	4 (K.282 제1악장, E b)	36 (Adagio: 소나타)	4	1개

위의 도표를 보면, 4곡 중 No.4는 예외적으로 제1악장이 느린 악장으로 등장한다.²⁰⁾ 이 악장의

19) David Beach, "Motive and Structure in the Andante Movement of Mozart's Piano Sonata K.545," *Music Analysis* 3 (1984), 227-228.

20) 바로크 시대 교회소나타(Sonata da chiesa)의 잔재로 해석되기도 한다(느린-빠른-느린-빠른 악장의 구성). J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 459-460; Douglass M Green, 『조성음악의 형식』, 박경중 번역 (서울: 삼호 출판사, 1998), 215-216.

느린 악장은 마디수도 40마디 미만으로서 상대적으로 짧은데, 아다지오로서 연주시간이 일반적인 제1악장과 크게 차이가 나지는 않는다. 형식은 모두 소나타 형식으로 되어 있는데, 모티브 조작 기법에 기초되어 있는 당대 전형적인 소나타 제1악장의 형식이 아직 제2악장에서도 차별화 되어 있지 않은 것을 알 수 있다. 주제선율의 마디 수는 대부분 4나 이것의 배수이나 No.1의 경우에는 6마디로 예외적인데, 선율을 진행시키는 중요한 특징 중의 하나와 관련되어 보인다(악보1의 설명 참조).

네 곡의 주제선율이 모두 당대의 전형적인 작곡 기법의 틀 안에서 모티브 또는 모티브들의 긴밀한 상호 작용으로 구축된 특징을 보여주는 하지만, 세부적으로는 다양한 기법이 적용되어 있다. 먼저 No.1의 주제선율 부분은 다음과 같다.

(악보1) 모차르트, 피아노 소나타 No.1 (K.279), 제2악장, 마디1-6

F: I V I V₇ I ii⁶ I ⁴ V₇ IV⁶ V₇ I

ii⁶ I ⁴ V₇ I

위의 진행을 보면, 셋잇단음표의 모티브가 전체적으로 매우 지배적인 것을 알 수 있다. 오른손에서 제시되는 주제선율, 즉 I의 음인 F음에서 V의 음인 C음으로의 5도 상행 도약 후 순차진행(B \flat [장식적 옥타브 도약 bb''-bb']-A-G-F-E-F)도 그 모티브에서 비롯된 것이다. 선율 시작부분의 5도 도약은 첫 셋잇단음표 모티브가 아우르는 음역인 5도와 같고, 선율부분의 C음 반복도 왼손 셋잇단음표 최고음들의 연속적인 C음 반복과 동일하다. 뿐만 아니라 주제선율의 순차하행 역시 마디1-2에서의 셋잇단음표에 포함되어 있는 첫 음들 G-F-E와 같다. 즉, 주제선율의 구성적 요소들은 모두 마디1-2에 걸친 셋잇단음표 모티브의 반복과 변형반복에서 비롯된 것이다.

그러나 느린 악장에서의 주제선율로서의 정체성은 아직 별로 드러나지 않는다. 첫째로 선율의

빠대 자체는 아치 형태를 이루지만 그 안에서의 옥타브 도약 그리고 분산화음적 반주는 아직은 기악적 선율과 차별화되지 않은 단계임을 보여준다. 둘째로, 마디2-3의 전체적 진행이 마디4-5에서 반복됨으로써 주제선율의 길이가 마디6까지 연장되고, 이 반복으로 인해 선율이 2도음인 G에서 으뜸음인 F음으로 내려가는 진행이 마디4에서 마디6까지 지연되며 악구의 분절이 배제되어 있는 것이다. 즉, 이러한 진행은 아직 화성이 매우 단순한 단계에서 으뜸음으로의 복귀감을 강화시켜 주제선율 제시의 마무리를 더욱 뚜렷하게 암시해 주기는 하지만, 아직 바로크적인 쉼 없는 진행을 보이고 있는 것이다.²¹⁾

다음 곡 No.2도 No.1에서처럼 모티브에 기초된 기법을 보여주지만, 이번에는 2개의 모티브가 사용되어 있고, 표현성도 상대적으로 강화되어 있다. 다음은 No.2의 악보 예이다.

(악보2) 모차르트, 피아노 소나타 No.2(K.280), 제2악장. 마디1-8

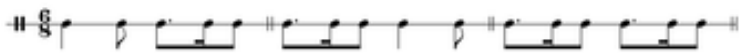
No.1에서는 셋잇단음표가 지배적이었다면, No.2에서는 부점을 포함하는 모티브와 하행하는 3음 모티브 두 가지가 같이 주도하고 있다. 이 두 모티브는 공통점도 갖고 있는데, 첫 모티브의 끝과 둘째 모티브의 시작이 동음 반복으로 되어 있는 것이다. 부점 모티브는 마디2에서 대위적으로 모방되며 재등장 하는데, 그 모방의 간격인 4도는 주제선율에서의 두 모티브를 연결하는 음정이기도 하다. 마디5와 7의 경우에는 모티브들이 반복음 없이 나타나는데, 전위형태의 진행 등으로 적용

21) 18세기 중·후반 기악음악에서의 간결한 주제, 명확한 형식, 생명력 있는 리듬 그리고 음악적 흐름의 논리적 연속성과 같은 비발디의 음악적 영향은 J. S. 바흐를 비롯한 동시대 독일 작곡가들에게 전달되었다. J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 489.

되어 있다. No.1에서의 반복적인 삽입 진행(마디4-5가 마디6-7에서 반복)에 의한 세부적인 악곡 분절의 배제와 으뜸음 등장의 지연도 단순한 화성 진행과 함께 그대로 나타나는데, 단 No.2의 경우에는 변형적인 반복 형태로 되어 있다. 그리고 II도음인 G음이 연속적으로 III도음인 A음으로 상행 반복하다가 F음으로 마침내 복귀하는 것도 세부적으로 좀 다른 점이다.

이와 같이 모티브와 주제선율의 연관성은 매우 유사하지만, 주제선율의 서정적 표현성에서는 No.2가 상대적으로 강하다. 우선, 부점 모티브는 바로크의 서정적 아리아 선율로 자주 등장하는 시칠리아노(Siciliano) 리듬 형태로서 18개의 제2악장 중 유일하게 나타나는 단조와 함께 6/8박자의 특징도 그대로 포함하고 있다.²²⁾ 둘째로, No.1에서는 5도와 옥타브 도약에서의 도달음이 모두 강박에서 나타나고(마디1-2) 또 이것이 반복되는 반면(마디4), No.2에서는 도약이 4도 정도로만 약박에서 이루어지고 나머지 부분에서는 순차진행이 지배적이어서 훨씬 유연한 느낌을 준다. 뿐만 아니라, V₇이 주제선율의 마지막 마디인 마디8의 첫 박까지 이어진 다음 약박에서 i 이 나타나는 것, 그리고 주제선율의 제시 후 바로 다음의 진행이 이어지는 No.1과는 달리 주제선율의 마무리에 페르마타의 부가로 긴 여운까지 지시되어 있는 것 등도 No.1과는 다른 특징들이다. 흥미롭게도 하이든의 29개(52곡 중 느린 악장을 갖고 있는 곡의 개수) 소나타 가운데 한 곡(Hob.XVI/47, 1788)이 같은 조성인 f단조의 주제선율에 역시 유일하게 페르마타를 갖고 있을 뿐만 아니라 시칠리아노 리듬도 포함하고 있는데, 시작 부분은 다음과 같다.

22) 시칠리아노는 17~18세기경 이탈리아 시칠리아 섬의 민속 춤곡으로 6/8 박자 또는 12/8 박자의 부점 리듬으로 되어 있다. 다음은 시칠리아노 리듬의 예이다:



J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 514.

(악보3) 하이든, 피아노 소나타 Hob.XVI/47, 제2악장. 마디1-8

위의 악보를 보면, 모차르트의 No.2에서보다 선율이 상대적으로 도약과 함께 변화가 많아 기악적이고 시칠리아노 리듬의 비중도 약한 것을 알 수 있다. 음역도 전자는 8도인 반면, 후자는 20도에 이른다.

다음은 모티브(들)에 기초된 주제선율의 또 다른 곡 No.3의 시작부분이다.

(악보4) 모차르트, 피아노 소나타 No.3(K.281), 제2악장. 마디1-8

위의 악보를 보면, 하행하는 3음 모티브가 지배적인데, 단 이 경우에는 "Amoroso"같은 나타냄 말이 모차르트의 건반음악 소나타에 최초로 그리고 유일하게 붙여진 것과 함께 모티브 조작보다 선율적 진행의 창출 자체에 초점이 맞추어진 것으로 보이기도 한다. 특히 한 옥타브의 음역을 아무 장식 없이 서서히 'cresc.' 되며 하행하는 부분은 역시 모차르트 건반음악 소나타 전체에 걸쳐 유일한 진행으로서 매우 인상적인데, 왼손에서 반주음형 대신 긴 쉼표 후 5도 아래에서 다시 한 번 제시

됨으로써 더욱 두드러진다.

모차르트의 모티브(들)에 기초된 주제선율을 갖는 마지막 곡인 No.4는 No.1의 경우와 마찬가지로 하나의 모티브에 기초되어 있다. 그러나 리듬 면에서는 훨씬 자유롭게 취급되어 상대적으로 덜 드러나 보이고, 주제선율 마무리의 지연도 No.1-2에서의 반복 기법 대신 선율 vs 화성의 상호작용에 의한 것으로 대체되어 있다. 다음은 4번 악보 예이다.

(악보5) 모차르트, 피아노 소나타 No.4(K.282), 제1악장. 마디1-4

이 곡의 기본 모티브는 베이스에서의 동일한 음 반복 후 4도 순차 하행하는 형태(E \flat -E \flat -D-C-B \flat)이다. 이 진행은 오른손의 주제선율에서 B \flat -(C)-B \flat 의 동일한 음의 반복과 이후의 E \flat -(E \flat)-D-C-B \flat -(B \flat)의 4도 하행으로 반영되어 있다. 이 주제선율 안에서의 B \flat 에서 E \flat 에 이르는 4도 도약도 기본 모티브의 음역인 4도와 일치한다. 단, 리듬에서는 기본 모티브가 4분음표로만 이루어진 반면, 음악적 진행에서는 8분음표와 16분음표 뿐만 아니라 점8분음표와 점4분음표 등도 다양하게 등장한다.

이 곡의 주제선율도 No.1-2와 마찬가지로 마무리가 지연되는 특징을 갖고 있지만, 이 경우에는 마무리 음이 바로 등장하는 동시에 다른 한편으로는 화성적 요소가 역시 아직 매우 단순하기는 하지만 지연을 강화하는 기법에 적용되어 있다. 즉, 주제선율 자체는 네 마디에 이르지만, E \flat 장조의 5도음에서 시작한 다음 마디2에서 바로 5도음으로 복귀한 후, 이 음도가 자유로운 모티브적 변형들과 함께 연속적으로 재등장하는 과정에서 차차 화음이 V에서 I로 변환되며 세부적인 악구의 분절 없이 마무리 되는 특징을 보여준다. 그리고 이와 같은 진행에서 짧은 리듬 패턴의 연속적인 ‘이동반

복'(Sequence) 또는 이에 준하는 흐름은 아직 기악적인 선율 개념에 머무르고 있음을 짐작할 수 있다.

덧붙여, 이곡과 No.2의 모티브 자체는 다르지만, 두 곡의 주제선율은 매우 유사하다. 즉, 두 곡의 마디1을 비교해보면, 모두 부점을 포함하고 있고 이웃음이 삽입된 동음 반복과 이 진행 직후의 약박에 4도 도약이 나타나는 특성 등이 그것이다.

3.2. 변주 기법에 기초된 주제선율 (a+a')

변주 기법에 기초된 주제선율 (a+a')에서는 선율의 기초 단위가 모티브에서 주제선율의 절반 정도로 확대되는데, 선행 악구(a)와 이것의 변주(a')인 후행 악구로 이루어져 있다.²³⁾ 이 두 부분이 주제와 응답 악구식으로 더욱 긴밀해 질 수도 있고, 자연스러운 호흡이 중간에 삽입 될 수도 있는 기법이다. 물론 모티브 기법이 함께 결합되어 있는 경우도 있다.

모차르트의 a+a' 선율은 기법에 따라 세부적으로 3가지 형태로 나누어 살펴보았는데, 주제선율의 선행 악구가 거의 그대로 후행 악구에 변주되는 형태, 즉흥성도 가미된 변주 형태, 그리고 주제선율의 앞부분인 선행 악구 자체에 즉흥성이 구조화 되어 있는 형태로써 전체적 흐름에 즉흥성이 더 강화되는 형태가 그것이다. 이런 세분화 된 기법은 모차르트의 다양성이나 불규칙성에 대한 추구 또는 표현력의 강화와 연결시켜 볼 수도 있다. 다음은 분석에 앞서 우선적으로 이 세 가지의 세분화 된 부류에 속하는 악곡을 정리한 표이다.

(표4) 변주 기법에 기초된 주제선율의 소나타 번호와 특징들

분류		번호 (K.번호와 조성)	전체 마디수 (나타냄말과 형식)	주제선율 마디수
변주 기법에 기초된	a' 부분이 a의	5 (K.283, C)	39 (Andante: 소나타)	4
	단순 변주로 된 형태	8 (K.311, G)	93 (Andante con espressione: 론도)	8

23) 주순란·주성희, 『음악 형식 분석의 이론과 실제』 (서울: 세광음악출판사, 2005), 16-28.

주제선율 (a + a')		11 (K.331 제1악장, A)	144 (Andante grazioso: 변주)	8
		17 (K.570, E b)	89 (Adagio: 론도)	4
	a' 부분이 즉흥성도 가미된 변주 형태	6 (K.284, A)	92 (Andante: 론도)	16
		9 (K.310, F)	86 (Andante cantabile con espressione: 소나타)	8
		10 (K.330, F)	64 (Andante cantabile: 3부)	8
		13 (K.333, E b)	82 (Andante cantabile: 소나타)	8
		14 (K.457, E b)	57 (Adagio: 론도)	7
		a 자체에 즉흥성이 구조화 되어 있는 변 주 형태	16 (K.545, G)	74 (Andante: 3부)
	18 (K.576, A)		67 (Adagio: 소나타)	8

위의 도표를 보면, 18개 소나타 중 대부분인 11개 소나타가 변주 기법에 기초된 주제선율 형태에 속하는 것을 볼 수 있다. 하이든의 경우에는 느린 악장을 갖고 있는 29곡 중 대부분이 모티브 기법에 기초되어 있는 가운데 8곡만이 이 부류에 속한다는 점에서도 매우 유의미하다고 볼 수 있다.

모차르트의 11곡은 모두 뮌헨, 만하임, 파리, 비엔나의 전 시기에 걸쳐 있는 반면, 마지막 형태는 오직 비엔나 시기에만 속해 있다. 소나타 형식도 모티브 기법에 기초된 선율과 비교했을 때 변주 기법에 의한 것들의 비율이 그 절반으로 작다. 그밖에 느린 악장의 전체 마디수도 39-144마디에 이르는 다양함을 보여주는 가운데 역시 절반에 가까운 5곡 머리에 지시되어 있는 "espressione" 또는 "grazioso" 등의 나타냄 말은 표현성의 의도도 보여준다. 이런 의도는 위에서 이미 분석해 본 모티브 기법에서의 25.00%(1/4)와 비교해보면 유의미한 비율이고, 특히 하이든의 10.35%(3/29)와 비교하면 그렇다. 주제선율의 마디수 또한 절반이 8마디 미만인 이전 형태와는 달리 대부분이 8마디이거나 그 이상인데(8/11 [72.72%]), 이와 같이 주제선율의 성격이 상대적으로 더 성악적일 수 있는 가능성을 여러 가지로 암시하고 있다.

① a' 부분이 a의 단순 변주로 된 형태

4곡의 단순 변주 형태의 주제선율적 진행 가운데 모티브 기법도 포함하고 있는 과도기적인 곡부터 살펴보겠는데, 다음은 역시 제1기에 속하는 No.5의 시작 부분이다.

(악보6) 모차르트, 피아노 소나타 No.5(K.283), 제2악장. 마디1-4

위의 악보를 보면 No.5의 모티브는 베이스의 마디1에서 16분음표의 분산화음적 진행과 함께하는 C-D-B-G 이고, 특히 여기서의 2도와 5도 음정이다. 단, 이 음정들의 미세한 취급과 함께 모티브가 그 자체로 뚜렷하게 드러나지 않는 것은 세부적으로 좀 다른 점으로서 과도기적인 특징을 보여준다.

그러나 No.5의 새로운 점은 무엇보다도 지연되는 부분 없이 마디1-2가 마디3-4에서 거의 그대로 변주되는 것이다. 마디2와 3 사이에 쉼표는 없지만, 마디1-2에서의 아치 형태의 선율적 흐름과 마디3-4에서의 변주 반복은 두 마디씩의 자연스러운 분절과 선율 자체로의 인식을 유도한다. 단, 아직 화성진행은 I, IV, V로만 이루어진 매우 단순한 흐름을 보여준다.

반면 모티브 조작 기법의 최소화와 함께 변주를 통한 주제선율 지배력의 극대화는 No.11에서 볼 수 있다.

(악보7) 모차르트, 피아노 소나타 No.11(K.331), 제1악장. 마디1-8

Andante grazioso

A: I V⁶ vi⁷ V⁶ I V

변주반복

5 I V⁶ -⁶ vi⁷ V⁶ I ii⁶ V I

위의 곡도 앞에서의 No.5와 마찬가지로 모티브(이 경우는 한 마디를 차지하는 시칠리아노 리듬)가 존재한다고 볼 수는 있지만, 그것의 변형보다는 단순한 이동반복진행 등에 의해 이루어지는 선율적 흐름이 부각되어 있고, 왼손도 이 선율을 3도 병행의 ‘이중창’ 형태로 그대로 공유하고 있다. 즉, 도약과 분산화음의 부재와 함께 가장 “노래하는” 선율에 속하는 진보적인 것이다. (물론 병진행 자체가 노래하는 성격을 만들어내는 것은 아니다.)²⁴⁾ "Andante grazioso"의 표기와 함께 당대 프랑스에서의 선호 형식이었던 변주 형식을 그의 느린 악장에서 최초로 선택한 것도 ‘파리 소나타’의 명칭과 관련시켜 볼 수 있는 것이다. (앞에서 언급했듯이, 파리 소나타는 일반적으로 우아한 선율과 섬세한 기교, 그리고 당시 파리에서 유행하던 변주곡 혹은 변주 기법들도 포함하고 있다.)

단순 변주 형태의 나머지 2곡인 No.8과 No.17에서도 분산화음적 반주는 없으며 부분적으로는 하지만 선율선을 그대로 따라가는 진행으로 되어 있다. 단 No.17의 경우에는 후행 악구에서의 선율 변주가 한 옥타브 위에서 이루어져 있고 16분음표 진행도 많아 상대적으로 기악적 뉘앙스가 강하다.

24) 양손의 병진행은 빠른 악장의 진행에서도 모티브 조작 기법을 대체하는 중요한 기법 중의 하나로 자주 사용된 방법이다. 그 예로서는 소나타 No.6, 7, 8, 14, 17, 18 등의 제1악장을 들 수 있다.

② a' 부분이 즉흥성도 가미된 변주 형태

즉흥성도 가미된 변주 형태의 주제선율에는 5곡이 속하는데, 그 비중에 따라 No.6, 9, 13, 14, 10 순으로 나열할 수 있다. 다음은 그 첫 곡인 No.6의 시작 부분이다.

(악보8) 모차르트, 피아노 소나타 No.6(K.284), 제2악장. 마디1-16

RONDEAU EN POLONAISE
Andante

A: I V₇ I V I V I V₃

I V₃ I I II, I₃ V I V₇ I

변주: 즉흥성 포함

V I V I, V₃ I, V₃

I - IV V - I

위의 악보에서 볼 수 있듯이, 다이내믹의 급격한 변화, 도약, 그리고 매우 단순한 화성 진행 자체는 제1기 느린 악장 주제선율의 일반적인 특징을 아직 유지하고 있는 것으로 볼 수 있으나, 이제까지 살펴 본 곡들 중 처음으로 16마디에 달하는 주제선율을 갖고 있다. 8마디의 선행 악구 선율이 한 호흡으로 긴 편이고 후행 악구에서의 변주 반복 역시 단순한 편이지만, 마지막 2마디에서 즉흥적

위양스로 한 옥타브를 상행한 후 하행하는 화려한 변주 진행은 이곡의 형식과 관련이 있어 보인다. 즉, 이곡은 제1기에 속하는 6곡 중 처음으로 론도 형식으로 된 것으로서(앞의 5곡은 모두 소나타 형식) 주제선율 자체의 완결성이 상대적으로 더 중요하게 취급될 필요가 있는 것이다.

다음은 No.9의 시작 부분이다.

(악보9) 모차르트, 피아노 소나타 No.9(K.310), 제2악장. 마디1-8

위의 곡에서 무엇보다도 두드러지는 주제선율 앞부분의 특징은 "Andante cantabile con espressione"와 관련지을 수 있는 유연한 펼침화음적 진행인데, 10도 음역에 걸쳐 부풀어있는 부드러운 아치모양이 그것이다. 이후의 진행에서도 단순한 반주 파트와 함께 주요 음들 사이에 놓인 빠른 꾸밈음적 진행들이 그런 분위기를 뒷받침한다.²⁵⁾ 세부적인 예들로는 마디1-2에서 C와 B \flat 음 사이의 '음표로 기보되어 있는' 모르텐트적 진행, 마디2에서 B \flat 과 A 사이에 역시 음표로 기보해 놓은 짧은 트릴 진행, 그리고 마디2-3에서의 A와 A(마디3의 첫음) 사이의 펼침→(전타음[D])→하행 진행 등을 들 수 있다.

그런데 앞의 4마디 선율이 변주 반복형태로 재등장하는 마디5-8에서는 더 빠른 진행과 더 많은

25) 마디2와 마디4에서는 각각 첫 음이 주요음으로 보이지만, 둘 다 경과적인 $\frac{6}{4}$ 화음적 진행으로서 주요음은 그 해결음인 둘째박의 첫 음이다.

꾸밈음의 지시(2개 vs 6개) 등으로 즉흥성이 상대적으로 더 강화되어 있다. 모차르트는 1777년경부터 즉흥성을 심도 있게 취급하기 시작했는데,²⁶⁾ 건반음악 소나타에도 그 특징이 그대로 나타난다.

No.13과 No.14에서는 상대적으로 주제선율의 변주 반복에 즉흥적 뉘앙스가 더 강화되어 있다. (그러나 이 가운데 No.14는 아직도 분산화음적 반주를 갖고 있다.) 다음은 이 두 곡 중 No.13의 주제선율 부분이다.

(악보10) 모차르트, 피아노 소나타 No.13(K.333), 제2악장. 마디1-8

Andante cantabile

위의 악보를 보면 8마디 선율이 4+4의 형태로 되어 있는 것을 알 수 있는데, 앞 4마디의 선율은 나타냄말 "cantabile"와 함께 풍부한 성악적인 뉘앙스로 4마디에 걸쳐 여유 있게 하행 진행하고 있다(Bb-Ab-G-F-Eb-D). 즉, 이 하행 선율은 중간 중간에 삽입되어 있는 일련의 장식적 진행과 함께 노래선율로도 손색이 없어 보인다. 첫 음의 반복 사이에 붙여져 있는 유연한 흐름의 돈꾸밈음적 장식(이런 8분음표들의 진행은 그의 느린 악장 가운데 유일), 마디2의 제3박~제3마디의 제2박에서의 하행 2도 사이에 위치한 이중도피음적 불협화음의 장식과 이것의 순차 진행적 해결, 제3마디의

26) Levin, "Mozart's Solo Keyboard Music," 309.

제2~3박과 제4마디의 제1~2박에 걸쳐 역시 순차 하행의 장식을 위해 삽입된 부드러운 아치모양의 진행과 장식적인 불협화음, 그리고 그 직후의 화려하고 작은 레이스 장식이나 작은 폭포수를 연상시키는 32분음표들의 진행(이런 진행은 그의 느린 악장 가운데는 유일)이 그것이다.

이 선율의 변주인 후행 악구에서는 앞부분에서의 느린 진행이 장식적인 것으로 세분화되면서 즉흥적 뉘앙스의 화려하고 빠른 진행으로 변화되어 있다.

다음은 이 부류의 마지막 곡인 No.10의 시작 부분을 보여준다.

(악보11) 모차르트, 피아노 소나타 No.10(K.330), 제2악장. 마디1-8

No.10은 후행 악구의 변주에서 즉흥성이 가미되는 것 외에 이 부류에 속하는 곡들 중 이 부분 전조가 다른 조성에서 이루어진다는 점에서 매우 독특하다. 즉, 고전시대의 주제선율은 기본적으로 전조를 포함하지 않는 반면, 이 악곡의 경우에는 마디3부터 B♭이 지속적으로 등장하면서 변주가 시작되는 후행 악구에서 C장조로 전조가 되는데, 형식과 관련지어 해석해 볼 수 있다. 이곡은 A-B-A 형식으로 되어 있는 가운데 A부분은 세부적으로 반복되는 2부분의 바로크 춤곡 형식(a||b:|)으로 되어 있다. 바로크 조곡 형식에서의 a|| 부분이 V도나 V도 관계의 조성으로 전조되어 끝나는 특징이 모차르트 특유의 주제선율 진행과 혼합되어 있는 것이다. 세부적인 형식 자체는 복고적이지만, 이 곡이 바로크 춤곡의 중심지였던 파리에서 작곡되었다는 점에서 더욱 의미할 수 있다. 덧붙여, 역시 파리 소나타인 No.11도 이와 동일한 특징을 보인다. (단락적 변주로 이어지는 주제선율 부분이 반복되는 2부분 형식으로 되어 있다.)²⁷⁾

27) 반복되는 2부분 형식의 곡으로는 No.15도 있다. 그러나 이곡은 이 형식의 그 다음 발전 단계인 소나타 형식으로 되어 있다.

③ a 자체에 즉흥성이 구조화 되어 있는 변주 형태

즉흥성과 구조화는 서로 대치되는 개념인데, 이 세 번째의 변주 형태는 흥미롭게 이 두 가지가 결합되어 있는 형태를 보여준다. 그리고 그 결합의 수단으로는 이제까지 증가되어 온 변주 기법이 쓰여 있다. 즉, 모차르트가 사용해 온 다양한 기법이 망라되며 결합되어 있는 것인데, 시기적으로도 말기인 1788-1789의 곡들이 여기에 속한다.

우선 No.16의 주제 선율 부분을 보면 다음과 같다.

(악보12) 모차르트, 피아노 소나타 No.16(K.545), 제2악장. 마디1-16

Andante

G: I I IV V/V

I W I

IV V I

변주 반복

I IV I

W I IV W I

이 악장은 분산화음 반주로 된 규칙적인 반주부와 I 도 펼침화음적인 간단한 모티브를 가지고 있다는 점에서 초기의 곡들과 별다른 변화가 없어 보인다. 그런데 모티브가 짝수 마디에서 특별한 변화 없이 지속적으로 등장하는 가운데 모티브 직전 마디의 선율은 매번 다양한 리듬과 선율형태로 모티브를 즉흥 변주하는 식으로 진행하고 있다. 이와 같이 모티브와 즉흥 변주적인 진행이 짝을 이루며 규칙적인 2마디 단위로 이어지는 선율적 진행을 만드는 ‘즉흥성의 구조화’²⁸⁾는 즉흥적 선율의 나열로 인하여 자칫 산만해질 수 있는 주제선율에 명료함을 부가하는데, 그의 이전 곡에서는 물론이고 하이든의 소나타에서도 이 시기까지는 찾아볼 수 없는 새로운 것이다. (하이든 소나타에서는 이 작품 직후에 작곡된 Hob.XVI/47[1790]에서만 예외적으로 나타난다.)

이런 특징은 다음과 같이 No.18에서도 찾아 볼 수 있다.

(악보13) 모차르트, 피아노 소나타 No.18(K.576), 제2악장. 마디1-8

Adagio

A: I V7 I iV7 I ii

I V I V7 I

변주 반복

I V7 (ii2) I

28) ‘즉흥성의 구조화’는 Levin의 논문 “Mozart's Solo Keyboard Music”의 346-347에서 인용한 용어이다.

위의 주제선율은 반음계적인 진행이 선율에 포함되어 있는 등 판타지적인 즉흥성이 그의 곡 중 가장 돋보이는데, (이곡의 빠른 악장은 그의 건반음악 소나타 중 가장 연주하기 어려운 기교적인 곡으로 취급되기도 한다.)²⁹⁾ 역시 모티브 ○(마디2)과 (마디4)의 교대와 홀수 마디에서의 장식적인 진행이 즉흥적 뉘앙스로 연결되는 ‘즉흥성의 구조화’를 따르고 있다. ○와 의 진행이 똑같지는 않지만, 2마디 단위의 I-V7-I 또는 이와 유사한 진행이 No.16에서의 2마디 단위의 화성 진행(두 번째 마디가 모두 I로 되어 있다.)과의 유사함을 보여준다. 단, 왼손의 반주 형태는 어느 정도 대위적 형태의 2성부 진행을 하고 있는데, 특히 마디1 제2-3박 에서의 하행 선율적 진행은 이 마디 베이스 성부 진행의 유사 전위 형태로 되어 있다. 이와 같은 진행 역시 제3기 소나타에 상대적으로 비중 있게 나타나는 특징이다. (대위적 진행은 사실 제1악장에서 더 확실하게 드러난다.)

3.3. 통작 기법에 의한 주제선율

통작 기법에 의한 주제선율에는 세 곡이 해당되는데, 만하임, 파리, 비엔나 시기에 각각 한 곡씩 작곡된 것이지만, 독특한 특징을 공유하고 있기도 하다. 먼저 이 곡들의 특징들을 정리하면 다음과 같다.

(표5) 통작 기법에 의한 주제선율의 소나타 번호와 특징들

분류	번호 (K.번호와 조성)	전체 마디수 (나타냄말과 형식)	주제선율 마디수
통작 기법에 의한 주제선율	7 (K.309, F)	79 (Andante un poco adagio: 3부)	8
	12 (K.332, B♭)	40 (Adagio: 소나타)	4
	15 (K.533, B♭)	122 (Andante: 소나타)	10

29) No.17(K.570)은 구성이 단순하여 초보자를 위한 교습용 작품으로 추정하기는 하나 K.545보다 원숙하고 다양한 기법이 사용되었다. 최승준, “모차르트 피아노소나타의 변천에 관한 연구,” 100, Ongaku No TomoSha, 『모차르트Ⅱ』, 김방현 역 (서울: 도서출판 음악세계, 2003), 268.

위의 도표를 보면, 전체 마디수와 주제선율의 길이 자체는 매우 다양하다. 즉, 전체 마디수는 40-122로 그 폭이 크고, 주제선율의 길이 또한 4-10마디에 이른다. 다음은 주제선율의 길이가 10마디로 가장 긴 No.15의 시작부분이다.

(악보14) 모차르트, 피아노 소나타 No.15(K.533), 제2악장. 마디1-22

주제선율

Andante

주제선율의 변주반복

B \flat : I vii \flat /V V IV \flat V \flat I ii I \flat
 ii \flat I V \flat /V V I vii \flat /V
 V IV \flat V \flat I ii I \flat ii \flat I
 V \flat /V g: V \flat I \flat B \flat : V \flat ii

위의 악보를 보면, 주제선율이 특정 모티브에 기초되어 있지도 않고 마디1-4와 마디5-10이 변주 관계에 있지도 않는 것을 알 수 있다. 다만 마디5-6이 마디7-8에서 변주 반복되고 있을 뿐이고 그 결과로 주제선율이 8마디 대신 10마디로 확대된 것이다.

이곡이 앞의 부류들과 또 다른 점으로는 선행 악구가 I, 후행 악구가 V로 끝나는 것을 들 수 있다. 왜냐하면, 앞에서 살펴보았던 모든 곡들이 이와 반대로 선행 악구가 V(한 곡에서만 IV), 후행 악구가 I로 끝났기 때문이다(No.10의 경우에는 전조된 조성에서의 I). 즉, 앞의 부류에 속하는 곡들은 주제의 완결성이 화성적으로도 뚜렷하다. 그런데 화성적으로 완결성이 약화된 No.15에서의 변화

는 주제선율의 제시 이후의 진행에서의 변화와 일맥상통하다. 앞 곡들에서는 변주가 주제선율의 일부로 마무리된 반면(후행 악구가 선행 악구의 변주), No.15에서는 주제선율 자체는 통작으로 제시 되고 그 대신 그 다음의 진행에서 주제선율이 변주되어 나타나는 것이다. 앞의 곡들에서처럼 여기까지를 모두 주제선율 자체로 볼 수 없는 이유로는 22마디의 긴 길이, 이 변주 안에서의 전조 등을 들 수 있다. 그리고 화성도 I로 마무리되지 않고 여전히 V이다.

이러한 시도는 다른 두 곡에서도 그대로 나타난다는 점에서 단지 우연적이거나 예외적인 것으로 취급될 수는 없을 것 같다. (하이든의 경우는 29곡 중 10곡에서 주제선율이 V로 끝날 정도로 흔하다.) 다음은 이 부류에 속하는 또 다른 곡 No.12의 시작 부분이다.

(악보15) 모차르트, 피아노 소나타 No.12(K.332), 제2악장. 마디1-8

Adagio

주제선율

B \flat : I V \flat IV \flat I

3

ii \flat I \flat V \flat I V

주제선율의 변주반복

5

b \flat : i V iv \flat i

7

sfz p

ii \flat III V V \flat /V B \flat : V

위의 악보를 보면, 분산화음적 반주 진행은 일관적이지만 마디1-2와 3-4가 서로 다른 통작 기법의 선율로 되어 있는 것, 역시 V로 마무리되어 있는 것, 그리고 이 주제선율이 전조(같은 으뜸음 조인 $b\flat$ 단조)를 포함하고 역시 V로 마무리되는 변주 진행으로 이어지는 것을 알 수 있다. 덧붙여, 한 마디 당 한 개 이상의 꾸밈음 사용이 18세기 파리 건반음악의 일반적인 특징인데(로코코, 또는 갈랑트 양식),³⁰⁾ 이 ‘파리 소나타’에서도 흥미롭게 그런 특징이 두드러진다. 다음은 이 부류의 나머지 한 곡 No.7의 시작 부분이다.

(악보16) 모차르트, 피아노 소나타 No.7(K.309), 제2악장. 마디1-8

The musical score for measures 1-8 of the 2nd movement of Mozart's Piano Sonata No. 7, K. 309, is shown. The tempo is 'Andante un poco adagio'. The key signature is one flat (F major). The score consists of three systems of music. The first system shows measures 1-3 with chords F: I, I^o, and I. The second system shows measures 4-6 with chords V₇ I, I^o V, V/V, and V^o. The third system shows measures 7-8 with chords I, IV, I^o, and V. Dynamic markings include *p*, *fp*, *f*, *cresc.*, and *f*.

위의 악보에서는 첫 4마디에서의 지배적인 부점 진행 vs 후행 악구에서의 다양한 리듬적 진행의 통작 기법적 주제선율을 보여준다. 역시 V로 마무리되고 있는데, 이 곡의 경우에는 이후(마디9부터) 주제선율의 변주가 연속으로 두 번에 걸쳐 나타난다.

30) Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (New York: W. W. Norton & Company, 1947), 145.

4. 나가면서

모차르트 건반음악 소나타 18곡의 느린 악장 전체를 대상으로 한 체계적인 주제선율의 작곡 기법 분석은 다음과 같이 세 가지로 정리될 수 있다.

첫째로, 모티브(들)에 기초된 주제선율 기법(No.1, 2, 3, 4)은 근본적으로 모티브 조작 기법에 기초되어 있는 당대 전형적인 소나타 제1악장의 작곡 기법과 크게 차별화 되어 있지 않고, 형식 자체도 모두 소나타 형식으로 되어 있다. 주제선율의 다양한 길이(4마디[No.4], 6마디[No.1], 8마디[No.2, 3]), 악구 분절의 불분명성, 단순한 화성의 분산화음적 반주 진행(No.1), 선율에서의 도약들(No.1, 2, 4) 등과 함께 느린 악장 주제선율로서의 정체성이 아직 별로 드러나지 않는 것이다. 4곡 모두 모차르트의 제1기 소나타에 속하는 것과 무관해 보이지 않지만, 부분적으로는 새로운 점도 포함하고 있다. 우선 4곡 모두 I로 끝나는 가운데 3곡의 주제선율(No.1, 2, 4)에서 으뜸음으로의 마지막 귀결이 부분적인 반복 진행에 의해 지연되는 방법으로 선율 자체의 완결성이 강화되어 있는 것을 들 수 있다. (하이든의 경우에는 29곡 중 19곡[65.52%]이 I로 끝난다.) 즉, 모티브와는 구별되는 주제선율의 개념을 반영하는 것이다. 그리고 다음으로는 부분적이기는 하지만 여기서 한 걸음 더 나아가 표현성의 강화도 의도되어 있는 것이다(시칠리아노 리듬과 함께 유일하게 단조 조성과 페르마타[~]도 갖고 있는 No.2, 나타냄말[amorosol]을 처음 갖고 있으며 역시 유일하게 느린 순차행의 옥타브 선율을 갖는 No.3).

둘째로, 변주 기법에 기초된 선율 기법은 선율의 기초 단위를 모티브에서 주제선율의 절반 정도로 확대시킨 다음 뒤이은 후행 악구로서 이것을 변주 반복하는 것인데, 이 두 부분이 주제와 응답 악구식으로 긴밀해지고 상대적으로 자연스러운 호흡이 중간에 삽입된다. (물론 모티브 기법이 함께 결합되어 있는 경우도 있다.) 이외에 소나타 형식이 모티브 기법에 기초된 선율의 비율보다 절반으로 축소되어 있다는 것, 느린 악장의 전체 마디수가 39-144마디에 이르는 다양함을 보여주는 가운데 "espressione"나 "grazioso" 등의 나타냄 말을 갖고 있는 비율이 절반 정도로 확대되어 있는 것(하이든은 10.35%[3/29]) 등도 모두 주제선율의 성격이 상대적으로 더 성악적일 수 있는 가능성을 뒷받침 해 준다. 실제 분석에서도 모티브 기법을 포함하는 과도기적인 곡(No.5)과 함께 '노래하는' 선율의 지배력이 극대화된 악곡(No.11), 짧은 트릴, 모르덴트적 진행, 돈꾸밈음적인 장식과 폭포수를 연상시키는 32분음표의 화려한 진행뿐만 아니라 불협화음이나 비화성음에 의한 선율의 색채적

장식까지 한 주제선율 부분에 총망라 되어 있는 유려한 흐름의 곡(No.13) 등을 볼 수 있다. 그리고 이 두 번째 부류에 대다수의 곡(11/18[61.11%])이 속해 있는 것 그 자체도 특히 하이든(8/29[27.59%])과 비교하면 매우 유의미하다. (하이든의 경우에는 대다수가 모티브 기법에 기초되어 있다.) 왜냐하면 모차르트 주제선율에서의 상대적으로 강한 서정성을 설명할 수 있는 중요한 근거 중의 하나가 되기도 하기 때문이다. 변주 기법의 세부적인 3가지 형태는 모차르트 특유의 다양성과 불규칙성의 추구를 반영하기도 하는데, a' 부분이 a의 단순 변주로 된 형태와 a' 부분이 즉흥성도 가미된 변주 형태는 전시대에 걸쳐 있는 반면, a 자체에 즉흥성이 구조화 되어 있는 변주 형태는 2곡에 불과 하기는 하지만 모두 말기(1788-1789)에 속해 있다. 이 경우는 1777년경부터 심도 있게 취급되어온 즉흥성이 변주기법과의 접목에 의해 대치되는 개념인 구조적인 명료함도 동시에 획득하게 된 것으로서 그의 실험적인 시도로 조명될 수도 있을 것 같다. (하이든 소나타에서는 이 작품 직후에 작곡된 Hob.XVI/47[1790]에서만 예외적으로 나타난다.)

셋째로, 통작 기법에 의한 주제선율(No.7, 12, 15)은 주제선율이 특정 모티브 또는 변주에 기초되어 있지 않은 것이지만, 여전히 변주 기법은 간접적으로 관련되어 있다. 주제 선율의 제시 후의 진행으로서 이 선율이 다시 변주되는 특징을 보여주는 것인데, 모두 예외적으로 V도로 주제선율을 끝낸 후 변주에서 전조가 나타나거나(No.12, 15) 한 번 이상 변주됨으로써(No.7) 주제선율 자체와 구별되어 있다.

선율의 특성이 근본적으로 많게 혹은 적게 시작 모티브들의 변형과 발전에 기초하고 있는 고전 시대에 모차르트 건반음악 느린 악장에서의 주제선율 기법들은 일관적 또는 시간적 흐름에 따른 변화의 시도와 함께 빠른 악장과 차별화되는 주제선율을 만들어 냈고 그 중심에는 특히 변주 기법이 지대한 역할을 담당할 것을 알 수 있었다. 그와 같은 기법들이 느린 악장 전체의 음악적 진행에서 어떤 의미를 갖는가는 다음 연구를 기약해 보겠다.

검색어

모차르트, 하이든, 모티브, 주제선율, 통작 기법, 변주 기법, 즉흥성, 소나타 형식, 제2악장
Mozart, Haydn, motive, thematic melody, through-composed,
variation technique, extemporality, sonata form, the 2nd movement

참고문헌

- 김경임. 『피아노 소나타』. 대구: 경북대학교 출판부, 2002.
- 김순란·주성희. 『음악 형식 분석의 이론과 실제』. 서울: 세광음악 출판사, 2005.
- 김애자. 『시대별 작곡가 및 연주관습 총정리-바로크, 고전, 낭만, 현대 시기별 분류』. 서울: 도서출판 상지원, 2002.
- 이남재·김용환. 『18세기 음악』. 서울: 도서출판 음악세계, 2006.
- 이내선·안소영·김주영. “모차르트 고전주의 음악어법에 내재된 양면성: 규칙성 vs 불규칙성, 반복 vs 대조, 그리고 온음계 vs 반음계.” 『이화음악논집』 11 (2007): 51-80.
- 장견실 번역(Silke Leopold 강연). “모차르트의 칼 필립 엠마누엘 바흐와의 창조적인 씨름에 관하여.” 『음악과 민족』 20 (2000): 108-118.
- 최승준. “모차르트 피아노소나타의 변천에 관한 연구.” 『음악과 민족』 15 (1998): 72-105.
- Beach, David. “Motive and Structure in the Andante Movement of Mozart’s Piano Sonata K.545.” *Music Analysis* 3 (1984), 227-236.
- Berry, Wallace. *Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1986.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1947.
- Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 8th Edition. New York: W. W. Norton & Company, 2009.
- Cliff Eisen and Stanley Sadie. “Mozart(3): Wolfgang Amadeus Mozart.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, edited by Stanley Sadie, 276-347. Second Edition. New York: Grove's Dictionary Inc., 2001.
- Gillespie, John. 『피아노 음악』 (*Five Centuries of Keyboard Music*). 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1991.
- Green, Douglass M. 『조성음악의 형식』 (*Form in Tonal Music*). 박경중 역. 서울: 삼호 출판사, 1998.
- Haydn, Joseph. *Sämtliche Klaviersonaten*. 4 Vols.(Band 1a, 1b, 2, 3). Wiener Urtext Edition. Wien: Musikverlag Ges. m. b. H & Co., K. G., 1981.
- Kirby, F. E. 『건반음악의 역사』 (*A Short History of Keyboard Music*). 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 1997.
- Levin, Robert D. “Mozart’s Solo Keyboard Music.” In *Eighteenth-Century Keyboard Music*. Edited by Robert L. Marshall. New York: Routledge, 2003, 308-349.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sämtliche Klaviersonaten(Urtext)*. 2 Vols. (Band 1, 2). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964.

- Ongaku No TomoSha, edited. 『모차르트 I, II』 (Sakkyokukabetsu Meikyoku Kaisetsu Library 13, *Mozart I, II*). 김방현 역. 서울: 도서출판 음악세계, 2003.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company, 1997.
- Rowland, David. *Early Keyboard Instruments-A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

A Study on Compositional Techniques of Mozart's Thematic Melodies: Centering on Slow Movements of Keyboard Sonatas

While composers in the Classical period fundamentally focused on compositional techniques of repetition and alteration of motives, W. A. Mozart not only further refined these techniques to make large-scaled 'singing' melodies but also developed his own distinguished ones beyond the scope of traditional motivic work.

Moreover, although the existing studies on Mozart's thematic melodies have widely admitted the importance of Mozart's distinguished melodies, they have more narrowly focused on a specific work or the first movement. Especially, no studies have investigated all the slow movements of his keyboard sonatas as a whole to systematically analyze distinguished characteristics of Mozart's compositional techniques.

Therefore, this study attempts to analyze them systematically classifying compositional techniques of Mozart's thematic melodies into three groups of motive(s)-based, variation-based, and through-composed ones.

프란츠 리스트 다시 읽기: <단테 교향곡>을 중심으로

이 가 영

1. 들어가며

1848년, 37세가 되던 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811 - 1886)는 시대를 풍미했던 피아니스트의 삶을 마무리하고 ‘작곡가로서의 삶’을 시작하려 하고 있었다. 리스트는 작곡가로서의 능력을 증명해 보이려 하였지만 그에게 쏟아진 것은 찬사가 아니라 비난과 혹평이었다.¹⁾ 작곡가 리스트에 관한 당대의 수용과 평가는 사후 그의 수용과 평가에도 영향을 미치는 것이었고 나아가 리스트를 학문적으로 논의하는 리스트 담론에도 녹아들었다. 따라서 우리 시대의 리스트 담론이 마치 리스트를 이러한 비난과 혹평에서 구출하기 위해 존재하는 것처럼 여겨지는 것은 놀라운 일이 아니다. 많은 학자들에게 리스트는 변호 받아야 마땅한, 또는 구출 받아야 마땅한 작곡가로 자리매김하고 있다.²⁾

2011년 리스트 탄생 200주년을 맞이하여 한국을 방문한 리스트 학자 케니스 해밀턴(Kenneth Hamilton)이 역설하고자 한 바도 리스트 스스로 감당해야 했던 당대의 혹평 또는 무관심에 관한 것이었고 불행히도 이러한 혹평을 수용할 수밖에 없었던, 다시 말하면 스스로의 부족함을 받아들일 수밖에 없었던 작곡가의 고통에 관한 이야기였다. 그리고 해밀턴 역시 우리 시대의 여타 리스트 학자들과 마찬가지로 작곡가를 이러한 혹평으로부터 보호하고 이러한 고통으로부터 건져내고자

1) 멘델스존은 리스트가 작곡가로서의 창의력이 부족하다고 판단하였고, 슈만은 작곡가로서의 늦은 시작이 그의 성숙한 작품에서조차 명백하다 지적하였으며 클라라는 리스트의 음악을 취향이 없는, 불협화음의 혼돈이라 규정하였다. 이러한 진술은 당대 리스트가 감내해야 했던 수많은 혹평의 일부에 불과하였다. 케니스 해밀턴의 논문, “The Suffering and Greatness of Franz Liszt,” 리스트 추계 학술 심포지움(서울: 연세대학교, 2011), 6을 참고하라.

2) 이는 대표적인 리스트 학자들인 험프리 설(Humphrey Searle), 알란 워커(Alan Walker), 다나 굴리(Dana Gooley) 등의 저서에서 공통적으로 발견되는 태도이다. Humphrey Searle, *The Music of Liszt* (New York: Dover Publications, 1966), Alan Walker, *Franz Liszt, Vol 2: Weimar Years 1848 - 1861* (Ithaca: Cornell University Press, 1989), Christopher Gibbs and Dana Gooley, ed. *Franz Liszt and His World* (Princeton: Princeton University Press, 2006) 등을 참고하라.

하였다. 그는 리스트가 ‘그럼에도 불구하고’ 작곡을 포기하지 않았으며 스스로를 성찰하면서 오히려 보다 완성도 높은 작품 창작을 위해 끊임없이 노력하였다고 말하였다. 해밀턴의 발표문 제목이 왜 ‘프란츠 리스트의 고통과 위대함’로 설정되었는지 이해가 가는 대목이다.

그러나 이 글이 해밀턴을 포함한 우리 시대 리스트 학자들의 리스트 연구목적, 즉 리스트를 보호하고, 그를 변호하며, 나아가 그를 구출하기 위해 기획된 것은 아니다. 다만, 이 글은 국내에서 거의 연구되지 않고 있는 (피아니스트가 아닌) 작곡가 리스트를 학문적 담론의 대상으로 끌어들이고, 리스트의 작품에 천착하여 과연 리스트가 혹평 받아 마땅한 작곡가인지 질문하는 것을 목적으로 하고 있다. 다시 말하면, 이 글이 추구하는 것은 기존의 리스트 음악 이해 방식에 의문을 제기하고 기존의 연구가 채 읽어내지 못한 리스트 음악의 새로운 국면, 새로운 방식으로 읽어내는 일이다. 이러한 목적을 위해 선택한 작품은 《단테 교향곡》이다.

뒤따르는 논의는 다음과 같은 순서로 펼쳐질 것이다. 첫째, 리스트는 어떤 이유로 인하여 당대의 비난과 혹평의 대상이 되었는지, 다시 말하면, 그가 안고 있는 문제점은 무엇인지 파악한다. 둘째, 과연 《단테 교향곡》은 어떤 작품인지, 어떻게 접근되어야 하는지, 리스트의 작품목록에서 어떤 역할을 하고 있는지, 그리고 이 작품은 학자들에 의해 어떻게 평가받고 있는지 서술한다. 이러한 논의의 중심에는 리스트가 읽었던 단테의 『신곡』이 놓여 있다. 마지막으로 《단테 교향곡》을 통해 드러나는 작곡가 리스트는 어떤 사고와 방식으로 일했던 예술가인지 논의함으로써 이 글은 리스트와 그의 음악 다시 읽기를 시도한다.

2. 리스트의 모순, 역설 그리고 《단테 교향곡》을 향하여

많은 리스트 음악학자들은 리스트의 작품을 논의하기 이전에 인간 리스트를 우선적으로 논의한다. 인간 리스트가 학자들의 주목을 끈 이유는 첫째, 그의 삶이 수많은 문제점들을 안고 있었기 때문이고 둘째, 이러한 문제점들이 리스트의 음악에 그대로 투영된다고 여겼기 때문이다. 리스트 학자들을 불편하게 만든 리스트의 문제 중 첫 번째 것은 리스트라는 인간 내부에 ‘공존’하던 공존할 수 없어 보이는 두 가지 지극히 상충되는 성향, 태도, 가치관 등과 관련이 있다. 그는 ‘성직자로 변장한 메피스토’였고, ‘절반은 프랑스인이며 동시에 절반은 헝가리인 집시’였으며 종교에 귀의한 헌신적인 삶을 추구하면서도 동시에 세간의 이목을 집중시킨 외도와 스캔들의 주인공이기도 하였다. ‘그는 특별한 그 무엇인가의 조합’이었고 그 안에는 숭고함도 있고 동시에 끔찍함도 있으며, 자연의 거대함을 반영하는 인간임과 동시에 혐오스러운 인간이고 그 안에는 눈부신 정상을 보여주

는 숭고함의 최고봉도 있으면서 동시에 끝이 없는 나락과 심연도 있었다.³⁾ 리스트는 죄인이면서 동시에 성인이고 지극히 세속적인 인간임과 동시에 지극히 경건한 종교인이었다.

인간 리스트 안에서 발견되는 모순과 역설이 그의 음악에 반영된다는 사고는 리스트의 음악을 진부함과 새로움, 숭고함과 하찮음이 공존하는 것으로 기술하게끔 하였다. 리스트의 주요 활동무대이던 바이마르(Weimar)의 청중이 작곡가 리스트와 그의 작품을 심각하게 받아들이지 않은 이유도 그의 음악이 지니고 있는 이러한 양면성 때문이었을 것이다.⁴⁾ 바이마르가 아닌 독일의 여타 도시에서도 작곡가 리스트에 대한 평가가 호의적인 것은 아니었다. 1857년 발표된 비평가 에두아르트 한슬릭(Eduard Hanslick, 1828 - 1904)은 리스트를 무척이나 재능있는 비루투오소 연주가이지만 작곡가는 아니라고 단언하고 있다. 덧붙여 그는 리스트의 피아노 작품은 그저 보통수준이며 영구적인 음악문헌의 일부로 남을 수는 없을 것이라 선언한다.⁵⁾

서양음악사 담론 안에서 작곡가 리스트의 자리매김이 간단하지 않아 보이는 것은 이러한 당대 수용과 평가가 우리에게까지 영향력을 미치고 있기 때문일 것이다. 한편, 작품과 작곡가를 체계적이며 일관성 있게 서술하려는 20세기 음악학자들이 리스트의 삶과 음악 앞에서 무력하게 느껴지는 이유 역시 리스트 안에 담긴 이 양면성에 기인한 것이다.⁶⁾

그런데 리스트의 양면성은 또 다른 문제점들을 남긴다. 예컨대 리스트에게 ‘작품’의 의미는 무엇이며 또한 ‘작곡’의 의미는 무엇이나 하는 것이다. 알려진 바와 같이 리스트는 새로운 작품의 창작에 몰두한 만큼 이미 알려진, 또는 알려지지 않은 작품의 ‘편곡’에 몰두하였다. 서양음악사 어디를 둘러보아도 리스트만큼 편곡을 많이 남긴 작곡가는 흔하지 않다. 리스트의 편곡은 다양한 편성과 장르의 음악작품을 피아노를 위한 작품으로 옮기는 작업을 말한다. 리스트의 편곡 대상은 르네상스 시대의 아르카텔트로부터 바로크와 고전시기의 바흐, 모차르트, 그리고 19세기의 작곡가들, 예컨대 슈베르트, 베토벤, 슈만, 쇼팽 등을 망라한다.⁷⁾

3) Katharine Ellis, “The Romantic Artist,” in *The Cambridge Companion to Liszt*, 4-6, James Deaville, “Liszt and the Twentieth Century,” in *The Cambridge Companion to Liszt*, 50.

4) Deaville, “Liszt,” 28. 심지어 이들은 리스트가 작곡을 포기하고 무대로, 비루투오소 연주가로 되돌아와 주기를 희망하였다. Deaville, “Liszt in the German-Language Press,” in *The Liszt Companion*, ed. Ben Arnold (Westport: Greenwood Press, 2002), 47을 참조하라.

5) Deaville, “Liszt in the German Language Press,” 47-48.

6) 크리스토퍼 깁스와 다나 굴리는 *Franz Liszt and His World*의 서문에서 리스트 연구가 우리시대 음악학 담론과는 다른 길을 걸어왔다는 사실을 고백하고 있다.

7) 리스트는 총 800여곡의 작품을 작곡하였다. 그러나 개작된 판본의 수를 모두 합하면 리스트가 작곡한 작품은 이 숫자를 훨씬 넘어선다. 또한, 이 판본들 중에는 출판되지 않은 음악들까지 포함되어 있다. 이들까지 고려한다면 과연 리스트는 몇 개의 작품을 ‘작곡’하였는지의 질문에 대해 더욱더 답하기 어려워진다. 2011년 한국을 방문하여 자신이 리스트의 작품을 ‘파악’하는데, 다시 말하면 리스트가 어떤 작품을 작곡하였는지 파악하는데 10여년 이상의 세월이 걸렸다고 말한 헤밀턴의 진술은 과장이 아닌 것이다. 출판된 리스트 작품 목록은 Alan Walker, Maria Eckhardt, Rena Charmin Mueller, “Franz Liszt,” in *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 14: 786-863을 참조하라.

리스트가 편곡한 장르 역시 성악곡과 기악곡, 소편성과 당대 오페라에 이르기까지 너무나 다양하다. 리스트의 편곡 목록을 살펴보다보면 흡사 그가 ‘세상의 모든 음악’을 피아노라는 악기로 옮기고 싶어 했을지도 모른다는 착각이 들 정도이다. 왜 리스트는 이리도 많은 작품을 편곡하였는지, 그에게 편곡과 새로운 창작의 차이점은 무엇인지 궁금하지 않을 수 없다. 특별히 베를리오즈의 《환상 교향곡》 편곡처럼 원곡의 화성, 선율, 리듬 등 다양한 측면들이 변화되고 확장된다면 여전히 이를 편곡이라고 부를 수 있을지도 의문이다. 이 의문은 여전히 미결로 남아 있다. 다만 리스트에게 ‘편곡’과 ‘창작’ 사이의 벽은 상대적으로 탄력적이고 유동적인 것이라는 사실만 확인 될 뿐이다.

리스트의 또 하나의 문제는 작품의 ‘최종 완성본’ (또는 원본, *Urtex*)의 파악과 관련이 있다. 리스트의 작곡방식은 작품을 구상하고, 음악의 성격을 결정하고, 이를 음향으로 구현해 나가는 일련의 활동으로만 이해하기 어려운 구석이 존재한다. 그는 작품의 구상이 이루어지고, 이를 ‘서서히’ 음향으로 구현하고, 구현된 작품을 또 다시 ‘수정’하는 작업을 반복하고, 이미 출판된 이후에도 작품을 수정하는 일을 반복하는, 다시 말하면 작품의 시작과 마무리를 명백하게 구분 짓지 않은 특이한 작곡가였다.⁸⁾

나아가 리스트는 이미 출판된 작품이라 하더라도 자신이 원한다면 수정하는 습관을 가진 작곡가였다. 다시 말하면, 과연 어떤 판본을 리스트는 ‘최종 완성본’(또는 원본)으로 간주하고 있었는지 밝혀내는 것이 결코 간단하지 않다는 말이다. 이러한 문제 역시 리스트가 작곡한 거의 대부분의 작품에서 발견된다. 출판된 음악이 최종본이 아닐 수도 있다는 가능성은 그의 피아노 음악에서 더욱 더 큰 문제가 되는 것 같다. 해밀턴은 리스트의 즉흥연주 관행, 그리고 그의 제자들에 의해 남겨져 있는 판본과 출판된 최종본 사이의 불일치 등을 나열하며 최종본 파악의 어려움을 제기하고 있다.⁹⁾

작곡가 안에 내재한 모순과 양면성, 그리고 이러한 모순과 양면성이 그의 음악에 고스란히 반영되고 있다는 점, 새로운 창작 보다는 다른 작곡가의 음악 편곡으로 더 잘 알려진 작곡가, 끊임없이 수정하는 작곡가, 그리하여 수많은 판본을 남기고 있는 작곡가, 이로 인하여 ‘원본’의 문제를 야기하는 리스트는 음악학자들이 연구하기 희망하는 ‘완벽한’ 천재 음악가의 상(想)과 거리가 있어 보인다. 이로 인하여 서양음악사에서, 그리고 그것을 연구대상으로 삼고 있는 음악학 담론에서 차지하는 리스트의 위상이 굳건하게 정립되지 못하는 결과를 초래한 것 같다. 그의 교향곡이 차지하는

8) 리스트가 작곡한 거의 대부분의 작품들은 수정되고 개작되는 과정을 거친다. 예컨대 첫 번째 교향시라 간주되는 <산 위에서 듣다>(Ce qu'on entend sur la montagne)의 경우 총 4개의 수정본이 남아 있다. 이 작품의 최초 스케치는 1848년경 발견되고 1856년 이전에 세 번의 대대적인 수정작업을 거치게 된다. 리스트는 이 작품의 전반적인 수정작업을 통해 작품의 구조와 음악적 성격을 변모시켰다. 그의 교향시, <프로메테우스>(Prometheus), <전주곡>(Les Préludes)도 일련의 판본들, 또는 수정본들을 남기고 있다.

9) 2012년 10월 9일 영국의 카디프대학교(Cardiff University)에서 진행된 특강에서 해밀턴 교수의 강의, <http://www.youtube.com/watch?v=vaU-T8ZAHkc> 를 참고하라.

위상 역시 같은 맥락에서 이야기 될 수 있다. 그가 남긴 두 개의 작품, 《파우스트 교향곡》과 《단테 교향곡》 중 후자는 더더욱 그러하다.

실제로 《단테 교향곡》은 리스트 학자들의 논의대상에서 벗어나 있는 듯하다. 또한 이 작품의 연주도 무척이나 제한적으로 이루어진다. 《파우스트 교향곡》의 경우 2004년 부천필하모니 오케스트라, 그리고 2013년 한국방송공사(KBS) 오케스트라에 의해 연주된 기록이 있으나 《단테 교향곡》은 국내에서 거의 연주되지 않는 레퍼토리이다.¹⁰⁾ 이는 해외의 경우도 마찬가지이다. 리스트의 《단테 교향곡》이 19세기 음악 레퍼토리에서, 또한 19세기 교향곡 레퍼토리에서 확실한 자리매김이 이루어지지 않고 있다는 말일 것이다.

《단테 교향곡》은 리스트가 단테 알리기에리(Dante Alighieri, 1265-1321)의 『신곡』을 읽고 1856년에 완성한 작품이다. 리스트의 거의 대부분의 작품이 그러하듯 작곡가가 어느 시점부터 구상에 착수하였는지, 실제로 언제 이 작품을 작곡하였는지 확인하는 일은 쉽지 않다. 그런데 이 작품의 구상이 언제부터 시작되었나하는 것은 《단테 교향곡》의 기획과 완성과정을 추적한다는 것 이상의 의미가 있는 질문이다. 왜냐하면 이 작품의 구상은 작곡가가 어느 시점부터 문학작품, 특별히 이탈리아의 문학에 매료되었는지 가늠하게 하고 작곡가의 문학적 감수성이 성장하는 과정을 보여주기 때문이다. 나아가 음예술과 문학이 그의 음악에서 어떤 방식으로 관계 맺는지도 추정하게 해준다.

학자들은 《단테 교향곡》의 구상이 리스트가 이탈리아를 방문하는 1830년대 후반부터 시작된 것으로 기술하고 있다.¹¹⁾ 알려진 바와 같이 리스트는 1837년경부터 연인인 마리 다고(Marie d'Agoult)와 함께 이탈리아를 여행하였다. 리스트 학자 안나 하웰 셀렌짜(Anna Harwell Celenza)는 이 여행에 특별한 의미를 부여하고 있다. 이탈리아는 당대 정치와 사회가 예술가들에게 영향력을 행사하지 못하는 장소였고, 그랬기에 서로 다른 지향점을 지닌 수많은 예술가들, 예컨대 음악가, 화가, 작가들이 자유롭게 만나고 어우러지며 소통하던 장소였다. 이들의 소통 안에는 이탈리아의 오랜 문화적 전통과 역사가 녹아들었고, 이들의 만남은 이탈리아가 제공하는 아름다운 자연환경을 통해 더욱더 풍성해졌다. 다시 말하면 이탈리아는 리스트가 꿈꾸는 예술가를 위한 ‘이상향’이었던 것이다.¹²⁾

리스트는 스스로가 인지하는 이탈리아의 상(想)에 관한 기록들을 남겨 두었다. 예컨대 ‘그는 자신과 같이 망명한 자들을 위한 완벽한 공간이 이탈리아’라고 말하면서 이런 자들은 “늘 고통 받지

10) <단테 교향곡>은 1998년 부천 필하모니 오케스트라의 창단 10주년 기념 연주회를 통해 국내에서 초연되었다. 이후 이 작품은 2004년 부천 필하모니에 의해, 2011년 수원시향에 의해, 그리고 2013년 한국방송공사 오케스트라에 의해 국내에서 연주되었다.

11) Searle, *The Music of Liszt*, 80.

12) Anna Harwell Celenza, “Liszt, Italy and the Republic of the Imagination,” in *Franz Liszt and his World*. 3-38.

만 시(詩)를 통해 노래한다”라고 말하고 있다.¹³⁾ 1830년대 후반, 그러니까 그가 20대를 갓 넘긴 그 즈음, 여전히 비르투오소 피아니스트로 유럽사회를 열광시키고 있던 리스트는 스스로를 시를 통해 노래하는 자로 간주하고 있는 것이다. 비록 리스트는 스스로를 시인이라 부르진 않았지만 그가 남긴 기록은 자신을 시인으로 규정하고 있음을 함의하고 있다.

이탈리아여! 이탈리아여! 외부의 창검은 그대들의 고귀한 자녀들을 방황하게 하였다. 이들은 타지에서 방랑했고 두려움과 저주로 휩싸이게 하였다. 그러나 그대의 적들이 아무리 그대들을 압박할지라도 그대들은 사라지지 않을 것이다. 왜냐하면 그대는 이전에도, 그리고 이후에도 세상 어디에도 형제를 두지 않은, 그러나 고통 속에서 노래 부르는 하늘나라로부터 망명한 이들, 즉 세상이 시인이라 부르는 이들이 선택의 땅이기 때문이다.¹⁴⁾

위 인용문은 이탈리아를 향한 리스트의 동경과 애정을, 그리고 이곳을 방황하는 시인들의 땅으로 인식하는 리스트의 사고를 드러낸다. 이러한 인식은 아래 인용문에서도 감지된다.

예술가는 한 시간 정도 텐트(또는 머무는 곳)를 펼쳐야 하며 영속적인 거처를 마련해서는 안 된다. 그는 인간들 사이에서 늘 이방인이 아니었던가? 그의 본향은 다른 곳에 있지 않았던가? 그가 무엇을 하던, 그가 어디를 가던 그는 항상 스스로를 망명자라고 느낄 것이다. 그렇다면 그는 이 모호한 슬픔과 규정할 수 없는 후회를 극복하기 위해 무엇을 할 수 있을 것인가? 그는 노래해야 하고, 삶을 이어나가야 한다. 그는 대중을 뚫고 지나가야 하며 그의 작품을 어디에서 펼칠 것인지 고민하지 말고, 청중들의 비난에 귀 기울이지 말며 청중들이 수여하는 경멸스러운 수상자에 주목하지도 말고 오직 자신의 창작활동을 지속시켜 나가야 할 것이다. 예술가의 운명이라는 것이 얼마나 슬프고 또 위대한 것인가?¹⁵⁾

그 어디에도 마음 둘 곳이 없는, 방랑하는 예술가들의 낙원이었던 이탈리아를 방문하여 리스트는 예술가로서 자신의 정체성을 더욱더 확고하게 다듬어 나간 것 같다. 그리고 이 정체성은 이후 작곡가 리스트에게도 여전히 남아 있던, 매우 중요하고 상징적인 그 무엇으로 작용한 것으로 여겨진다.

13) Celenza, "Liszt, Italy," 6-7.

14) Celenza, "Liszt, Italy," 7.

15) Celenza, "Liszt, Italy," 8.

예술가 리스트의, 또는 작곡가 리스트의 정체성은 이탈리아라는 ‘상상의 공간’에서 형성된 것이고 이곳에서 그는 시간과 공간을 초월하여 이탈리아의 화가들과 작가들을 만나게 된다. 예컨대 라파엘, 미켈란젤로, 그리고 단테 등이 그들이다. 리스트가 (상상 속의) 이탈리아를 경험하는 방식이 이탈리아의 문학과 회화를 통해서라는 뜻이다. 이러한 측면에서 쉬렌짜는 이탈리아의 문학과 회화가 리스트에게 창작의 모델이 되었다고 서술하고 있다. 그리하여 “라파엘과 페트라르카가 리스트에게 여성의 숭고함을 가르쳤다면 단테는 작가 내면의 목소리에 귀 기울이게 하였다”라는 그는 쓰고 있다.¹⁶⁾

한편, 리스트가 이탈리아를 여행하고 작곡한 첫 번째 작품집은 《순례의 해》, 제2권 이탈리아 편이다. 총 7개의 피아노 작품들이 담겨있는 이 작품집은 리스트의 이탈리아 여행기를 고스란히 담고 있다. 그리고 그의 여정의, 또는 순례의 마지막 작품은 《단테 소나타》이다. 이 소나타가 출판되는 시기는 1856년경이지만 작품의 완성은 이미 1830년대 후반에 이루어졌다고 학자들은 추정하고 있다.¹⁷⁾ 즉, 리스트가 이탈리아에 머물며 단테의 『신곡』에 천착하고 있던 1830년대 후반에 이 작품의 작곡이 거의 대부분 이루어진 것이다. 그리고 이 시기 리스트는 이 흥미로운 문학 텍스트를 교향곡으로 옮기고자 하는 계획을 시작하고 있었던 것으로 여겨진다.

단테는 중세와 르네상스의 교량 역할을 하는, 이탈리아의 대표적인 작가이다. 1265년 피렌체에서 태어났고 젊은 시절 정치에 뛰어 들었다가 1302년 이 도시에서 추방당한다. 그의 대표작인 『신곡』은 1304년부터 1320년 사이에 완성된 것으로 알려져 있으며 이 작품의 완성 후 일 년이 지난 이듬해인 1321년에 단테는 라벤나에서 사망하였다. 비록 단테는 피렌체가 낳은 가장 중요한 작가 중 한사람이지만 1302년 이 도시에서 추방당한 후 다시 이 도시로 돌아오지 않았다. 그러니까 단테는 20여년이 넘는 세월을 피렌체로 돌아오지 못한 채 분향을 떠난 방랑자로 살아야했다. 리스트는 어쩌면 단테의 이러한 측면에서부터 매료되었는지도 모른다. 순례의 길에 오른 시인 단테가 그에게 매력적이지 않았을 수 없었을 것이다.

리스트는 이탈리아에 머무는 동안 단테의 『신곡』을 읽었고 이 작품과 관련된 일련의 기록들을 남겼다. 예컨대 1839년 자신의 저널에 “내 안에 삶의 강인함을 느낀다면 삼년 이내에 단테와 파우스트를 주제로 교향곡을 만들어 볼 것이다”라고 말하는 것이 그것이다.¹⁸⁾ 또한 같은 해 베를리오즈에게 ‘미래의 베토벤에 의해 단테는 음악적 표현으로 탄생할 것’이라 말하면서 『신곡』을 음악으로 옮기겠다는 자신의 의지를 우회적으로 내보였다.¹⁹⁾ 이 서신이 작성되는 시기, 리스트는 분명

16) Celenza, “Liszt, Italy,” 30.

17) Celenza, “Liszt, Italy,” 4; Searle, *The Music of Liszt*, 20.

18) Reeves Shulstad, “Liszt’s Symphonic Poems and Symphonies,” in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. Kenneth Hamilton, 219 재인용.

19) Katharine Ellis, “The Romantic Artist,” in *The Cambridge Companion to Liszt*, 4.

단테의 『신곡』에 바탕을 둔 어떤 종류의 관현악곡에 착수한 것으로 보인다. 그러나 그는 이 시기에 이 작품을 완성하지 못하였다. 그 후 10여년의 세월이 지난 후 리스트가 바그너에게 보낸 편지는 《단테 교향곡》에 관한 리스트의 마지막 기록이다.

단테를 읽고 계시나요? 그는 당신에게 좋은 동반자가 될 것입니다. 저는, 제가 할 수 있는 한, 이 작품에 대한 주석을 첨부해보고자 합니다. 저는 <단테 교향곡>을 제 머릿속에 오랜 기간 넣어 두고 있었고 올해 저는 이것을 종이 위에 옮겨 보고자 합니다. 총 3개의 악장이 될 것입니다. 지옥, 연옥, 그리고 천국이 그것인데 처음 두 악장은 관현악만으로, 그리고 마지막 악장은 합창으로 작곡하려 합니다. 이번 가을 당신을 방문하게 될 때 아마도 이 음악을 가지고 갈 수 있을 것입니다. 그리고 이 작품이 싫지 않으시다면 당신의 이름에 헌정하게 해주시기 바랍니다.²⁰⁾

이 서신을 받은 바그너는 리스트를 독려했다. 그러나 어떤 작곡가도 음악으로 천국의 영광을 적절하게 묘사할 수는 없다는 말을 덧붙였다.²¹⁾ 리스트가 바그너의 조언을 주저 없이 받아들였는지 알기는 어렵다. 다만, 어떤 이유에서 리스트는 이 작품의 초기 구상을 변경하였다. 작품을 세 개의 악장으로 구분하지 않은 것이다. 그는 두 개의 악장, 즉 ‘지옥편’과 ‘연옥편’으로 이루어진 《단테 교향곡》을 작곡하였고 연옥의 마지막 부분에 마그니피카트를 첨부하였다. 이 음악에 관한 보다 상세한 논의는 아래에서 다루어질 것이다.

저명한 리스트 학자 험프리 설(Humphrey Searle)은 리스트가 바그너의 조언을 받아들여 구조적인, 그리고 음악적인 변화를 《단테 교향곡》에 가했다는 사실에 불만을 토로하고 있다. 그는 리스트가 천국의 구상을 포기한 것은 무척이나 유감스러운 일이며, 이러한 결정으로 인하여 청자는 연옥도 천국도 아닌 어정쩡한, 중간 단계에 놓이게 된다고 말한다.²²⁾ 《단테 교향곡》에 등장하는 마그니피카트에 불만을 표하는 것은 설만은 아니다. 마이클 새플(Michael Saffle) 역시 그의 글에서 “이 작품을 마무리 짓는 마그니피카트는 단테가 산 정상에서 본 눈부신 광경도 아니고 천국의 영광도 아니다”라고 기술하고 있다.²³⁾ 《단테 교향곡》의 이 불만족스러운 음악적 결론은 어쩌면 이 작품이 《파우스트 교향곡》이나 리스트의 여타 관현악곡보다 상대적으로 덜 주목받고 덜 연주되어지는 이유인지도 모르겠다.

20) Michael Saffle, “Orchestral Works,” in *The Liszt Companion*, ed. Ben Arnold, 265.

21) Saffle, 위의 글, 265.

22) Searle, *The Music of Liszt*, 80.

23) Saffle, “Orchestral Works,” 265.

리스트를 설명하는 그로브 음악사전도 《파우스트 교향곡》, 《나 단조 소나타》, 교향시 등에 대해 분석하면서도 《단테 교향곡》에 대한 논의는 배제하고 있다. 이 작품의 위상 및 평가와 관련이 있어 보인다. 그렇다면 과연 리스트는 어떤 이유로 인하여 청중을 이 어정쩡한 상태에 그대로 방치하고만 있는지 궁금해진다. 또는 실제로 리스트는 청중을 이 중간 단계에 내버려두고 마는지도 질문하고 싶다. 이러한 질문들은 리스트가 천착한 텍스트, 『신곡』을 다시 들여다보게 한다. 리스트가 공들여 읽은 『신곡』은 분명 《단테 교향곡》 이해의 실마리를 제공할 것이기 때문이다.

단테의 대표작인 『신곡』은 총 세편, 즉 <지옥편>, <연옥편>, 그리고 <천국편>으로 이루어진 방대한 분량의 시이다. 이 시는 주인공이며 동시에 화자로 등장하는 단테가 지옥, 연옥, 천국을 여행한 후 자신의 기억을 회상하는 방식으로 기술되어 있다. 단테의 여정은 홀로 이루어지는 것이 아니라 그를 인도해주는 안내자와 함께 이루어진다. 지옥과 연옥에서는 로마의 시인, 베르길리우스가, 그리고 천국에서는 단테의 영원한 연인인 베아트릭체가 안내자로 등장한다.²⁴⁾ <지옥편>, <연옥편>, 그리고 <천국편>은 34, 33, 33개의 곡(노래 또는 이야기)으로 다시 나누어지는데 <지옥편>이 34개의 곡으로 구성되어 있는 이유는 작품의 서두에 첨부되어 있는 서곡 때문이다. 『신곡』에 등장하는 지옥, 연옥, 천국의 모습은 아래와 같이 요약할 수 있다.

지옥은 지상에서 죄를 지은 영혼들이 벌을 받고 있는 어둠과 절망의 세계이다. 이곳은 아래로 내려 갈수록 면적이 좁아지는 원뿔형의 구조를 취하고 있으며 총 9개의 원으로 이루어진 공간이다. 각각의 원에서는 자신이 지은 죄에 의해 분류된, 그리하여 자신이 응당 받아야 하는 징벌을 받는 인간 군상들이 모여 있다. 예를 들면, 첫 번째 원에 거하는 영혼은 그리스도를 믿지는 않았지만 선행을 행한 영혼들이 있는 곳이고 두 번째 원은 애욕의 죄를 범한 영혼을 위한 곳이다. 그리고 여덟 번째 원은 기만의 죄를 범한 영혼들, 마지막으로 아홉 번째 원은 자신을 신뢰하는 사람들을 배반한 자들이 벌 받는 곳으로 그려진다.²⁵⁾

24) 베아트릭체는 단테가 아홉 살 되던 1274년에 만난 여인이다. 그녀는 한순간에 단테를 사로잡았고 이후 단테는 베아트릭체를 사모하게 된다. 9년이 지난 후 단테는 베아트릭체를 조우하게 되는데 이것이 그들의 마지막 만남이었다. 1290년 베아트릭체의 이른 사망 이후에도 단테는 그녀를 잊지 못하였고 그녀를 지속적으로 사모한다. 단테에게 베아트릭체는 단순한 이성이 아니라 창작의 원동력을 제공하고 영감을 제공하는 뮤즈였다. 『신곡』에 등장하는 베아트릭체는 뮤즈의 역할에서 한 걸음 더 나아가 단테를 천국으로 인도하는 구원의 조력자 역할을 하고 있다. 한형곤, 『신곡』(서울: 도서출판 서해문집), 31, 김운찬, 『<신곡> 읽기의 즐거움』, 32-38, R. W. B 루이스, 『단테: 중세 천년의 침묵을 깨는 소리』, 윤희기 역(서울: 푸른 숲, 2001), 77-102를 참고하라.

25) 『신곡』은 몇몇 학자들에 의해 한국어로 번역되었다. 2005년 출판된 한형곤, 『신곡』(서울: 도서출판 서해문집), 그리고 2007년 민음사에서 출판된 박상진의 『신곡: 단테 알리기에리의 코메디아』를 참고하라. 또한 <지옥편>의 이해를 위해 윌리스 파울리 지음, 이윤혜 역의 『쉽게 풀어 쓴 단테의 신곡』(서울: 예문, 2013)을 참고하고 단테와 『신곡』의 탄생 배경이 되는 문화적, 사회적, 정치적 맥락의 이해를 위해서는 A. W. 윌슨이 쓰고 정해영이 번역한 『사랑에 빠진 단테: 단테와 그의 시대, 그리고 <신곡>에 대한 인문학적 탐색』(서울: 이순, 2011)을 보라. 김운찬의 『신곡 읽기의 즐거움: 저승에서 이승을 바라보다』(서울: 살림, 2005)도 『신곡』의 이해를 위한 입문서의 역할을 한다.

연옥 역시 지옥과 마찬가지로 벌을 받는 곳이다. 그러나 연옥은 지옥과는 엄연히 다른 장소이다. 지옥은 영원한 형벌의 순환만이 일어나는 곳, 그리하여 그 형벌이 영원한 곳이지만 연옥의 형벌은 영원한 것이 아니다. 왜냐하면 연옥은 지상에서 지은 죄를 정화하는 곳이기 때문이다. 그리고 이곳에서 죄가 정화된 영혼들은 천국으로 들어갈 수 있다. 그러니까 연옥에 머물고 있는 영혼들은 천국을 바라보며 자신에게 주어지는 벌을 기꺼이 감내하고 있다. 지옥이 절망의 공간이라면 연옥이 희망의 공간인 이유가 바로 이것 때문이다.

지옥이 원뿔형의 구조를 가진 곳이라면 연옥은 그 반대, 즉 가운데가 높은 산의 형상으로 기록되며 이 산은 또다시 일곱 개의 원으로 나누어진다. 지옥과 유사하게 연옥도 자신의 죄의 따라 거하는 장소가 결정이 되는데 연옥에서 규정하는 죄는 교만, 질투, 분노, 나태, 탐욕, 탐식, 그리고 방탕 등이다. 연옥의 꼭대기에는 지상낙원이 자리 잡고 있으며 이곳에서 영혼들을 지상의 죄를 망각하게 하는 레테의 강에 몸을 씻고, 선행의 기억을 되살리는 에우노에 강물을 마신다. 에우노의 강물을 마신 영혼은 최종적으로 천국에 들어가게 된다.

천국은 빛으로 가득 찬 세계이다. <천국편>에 등장하는 베아트리체, 천사, 성모, 그리고 하느님은 단테에 의해 모두 빛으로 묘사되고 빛으로 이해된다. 천국은 열 개의 하늘이 지구를 중심으로 겹쳐진 채 서로 다른 속도로 움직이고 있는 곳이다. 이 열 개의 하늘은 달, 수성, 금성, 태양, 화성, 목성, 토성, 항성천, 원동천, 그리고 최고의 하늘인 엠피리오로 불린다. 위에서 언급한 바와 같이 베아트리체는 단테의 이 마지막 여정에 동행하게 되는데 단테가 그녀를 만나는 장소는 <연옥편> 30곡, 31행에서이다. 이곳에서 단테는 베아트리체를 따라 천국에 오르게 되는 것이다. 그는 항성천과 원동천을 차례로 오르지만 이들이 발산하는 빛이 너무나 강력하여 이 안에 거하는 그리스도를 보지 못한다. <천국편>의 30곡에서 단테는 최고의 하늘인 엠피리오에 오른 뒤 이곳에서 중세 신비주의 수도자인 성 베르나르(Bernard of Clairvaux 1090 - 1153)의 도움으로 성모를 본다. 성모는 하느님의 빛을 보기 위해 반드시 만나야 하는 인물이다. 그리고 단테는 성모의 도움으로 하느님의 빛을 본다. 천국을 여행하면서 단테는 천국의 빛을 감당할 수 있는 시각을 가지게 되었고 이로 말미암아 비록 잠시이지만 하느님의 빛을 보게 되는 단계에까지 이르게 되는 것이다.

그렇다면, 리스트는 과연 이 방대하고, 복잡하며, 다의적이며, 풍성한 텍스트인 『신곡』을 어떻게 읽었는지, 그리고 그는 이 텍스트에서 무엇을 읽었는지 궁금하다. 『신곡』을 보다 상세하게 읽는 것이 리스트가 읽은 그 무엇을 찾아내는데 도움을 줄 것이다. 『신곡』의 <지옥편>은 독자로 하여금 마치 한편의 회화를 보는 것 같은 착각에 빠지게 한다. 다시 말하면, 단테의 지옥묘사는 ‘이미지들의 무대’라고 느껴질 정도로 ‘시각적’이다.²⁶⁾ 흡사 독자가 단테와 함께 지옥을 여행하는 것처럼 느껴질 정도로 그의 묘사는 직접적이고, 상세하며, 구체적이며 사실적이다. 아홉 번째 원에

26) 김운찬, 『<신곡>: 읽기의 즐거움, 저승에서 이승을 바라보다』, 141.

서 벌을 받는 무함마드에 대해 “몸이 난도질당하여 갈기갈기 찢어졌는데 이것이 아물어갈 때 마귀 하나가 대기하고 있다가 또다시 찢어놓는다”라고 서술하는 것, 그리고 “직언을 서슴지 않던 이들의 혀가 목구멍에서부터 잘려나가 있다, 머리끝부터 발끝까지 딱지가 앓아 가려움증 환자처럼 몸부림 치며 손톱으로 제 몸을 핏댄다, 자신의 머리를 손으로 들고 다닌다” 등으로 묘사하는 것은 <지옥편>에서 발견되는 사실적이며 시각적인 서술의 일부 예이다.²⁷⁾

아홉 번째 원에서 고통 받는 우골리노 백작과 루지에리 대주교에 관한 묘사 역시 단테의 표현이 얼마나 사실적이고 구체적인지 보여주는 좋은 예이다.

우리는 그 자를 떠났다. 어느 구멍에선가
 얼어붙어 있는 두 망령을 보았다.
 한 망령의 머리가 다른 망령의 모자가 되어 있었다.

배가 고파 빵을 게걸스럽게 씹어 먹는 것처럼,
 위에 있는 자가 밑에 있는 자의 머리와 목이
 맞붙는 곳을 쉴 새 없이 이빨로 깨물고 있었다.²⁸⁾

우골리노 백작과 루지에리 대주교는 배반에 해당하는 벌을 받고 있는 중이다. 그들은 ‘오스트리아의 도나우 강이나 돈 강도 물줄기에 이렇게 두꺼운 너울을 깔지 못할 정도’의 얼음 속에 갇혀 있다. 그들은 “추위로 얼굴이 납빛이 되어 황새의 입놀림처럼 이를 부득부득 갈고 있었다”라고 단테는 기록하고 있다²⁹⁾

그런데 단테가 지옥을 이미지들의 무대로 만들 수 있었던 이유는 그가 ‘본’것을 언어로 그려내기 때문이었다. 단테는 이 <지옥편>을 통해 자신이 본 것을 이야기하였고, 자신이 보고 있음을 독자에게 끊임없이 상기시켜 주었다. 보는 것 또는 시각적인 이미지와 경험이 중요하다라는 것은 단테 스스로, 그리고 단테를 이해하려고 하는 학자들이 일관되게 역설하는 바이다. 단테가 지옥을 보았고, 그가 본 것을 기억이라는 방편을 통해 언어로 서술하고 있고, 따라서 독자 역시 단테가 본 것을 함께 보고 그것이 어떤 언어로 구현되는지 보는 것이 중요하다라는 말이다.³⁰⁾

27) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <지옥편>, 28곡에서 31곡을 참고하라.

28) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <지옥편>, 32곡, 122-127행.

29) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <지옥편>, 32곡, 34-36행.

30) A. W. 윌슨 『사랑에 빠진 단테: 단테와 그의 시대, 그리고 <신곡>에 대한 인문학적 탐색』, 정해영 번역 (서울: 이순, 2011), 428-9.

그런데 흥미롭게도 단테는 <천국편>에서 다시 한 번 보는 것 또는 시각적인 이미지와 경험에 대해 말하고 있다. 이번에는 볼 수 있음을 말하는 것이 아니라 감당할 수 없이 밝은 빛으로 둘러싸인 천국을 인간인 단테가 볼 수 없음을 말하고 있다. 특별히 지옥을 시각적으로 경험한 단테는 (그리고 그의 독자들은) 천국을 볼 수 없다는 사실에 더욱 좌절한다. 그런데 단테를 더더욱 좌절시키는 것은 자신이 경험한 천국을 언어로 그려낼 수 없다는 것을 고백하는 순간이다. 천국을 묘사하는 언어가 자신에게 존재하지 않는다는 의미일 것이다. 그러나 단테는 끝까지 좌절하지 않고 언어를 초월하는 천국을 묘사할 수 있는 ‘언어’를 허락해달라고 기도하고 있다.³¹⁾

요약하자면 단테는 『신곡』을 통해 ‘의식적’으로 색(色)과 언어의 관계를 부각시키고 있으며 이들의 관계를 지옥과 천국에서 다르게 설정하고 있다. 그는 지옥에서 본 색이 없는, 어두움의 형상들은 언어(음)를 통해 구체화될 수 있었지만, 색을 말할 수 없는 빛의 세계인 천국은 언어로, 또는 음으로 구현하지 못함을 한탄하고 있었던 것이다. 『신곡』을 색과 음으로 환원시키니 흥미롭게도 리스트의 염원, 즉 스스로를 ‘시인’으로 규정하고자 하는 염원이 연상된다. 물론, 리스트가 스스로를 시인으로 명명한 것은 은유이다. 그는 언어로 시를 쓰는 시인이 아니라 음으로 시를 쓰는 작곡가였기 때문이다. 그 수단이 무엇이든 관계없이 단테나 리스트는 모두 색과 음으로 시를 쓴 시인이었다. 그렇다면 보다 구체적으로 색과 음으로 그려지는 단테의 『신곡』을 리스트는 어떤 음악으로 구현하고 있을지, 또는 구현하지 못하고 있을지 의문이 생긴다. 이 글이 마지막으로 다루고자 하는 질문들이다.

3. 단테와 리스트의 『신곡』, 그리고 《단테 교향곡》

《단테 교향곡》의 첫 부분, ‘지옥편’은 전통적인 교향곡의 제1악장처럼 기능하지는 않는다. 다시 말하면, 전통적인 소타나 형식으로 분석 가능한 악장은 아니라는 것이다. 비록 전통적인 소타나 형식을 따르고 있지 않지만 이 악장을 크게 세부분으로 나누어 이해하는 것이 불가하지는 않다. 예컨대 라단조로 시작된 이 악장의 주제는 제64마디에 이르러 등장하고, 발전부는 제280마디 경에, 그리고 제64마디에서 제시되었던 주제는 변형된 형태로 제465마디에서 재현되고 있기 때문이다. 이 글에서 제시하는 ‘지옥편’의 형식이 절대적인 것은 될 수 없지만 이 악장을 이해하는 ‘음악적’인 단서로 작용하고 있다. 이 ‘음악적’인 단서는 물론, ‘음악외적인’ 단서, 즉 단테의 텍스트와 결합되었을 때 더 의미심장해진다.

31) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <천국편>, 33곡, 70행.

<예 1> <지옥편>, 마디 64 - 마디 68

Allegro frenetico. Quasi doppio movimento.

Allegro frenetico. Quasi doppio movimento.
Alla breve.

F. L. 13.

위에서 제시된 제1주제는 이 악장의 도입부에서 제시된 음형들이 변형된 것이다. 예컨대 근음에 반음계적으로 접근하는 방식, 그리고 이후 단6도 음정으로 도약하는 음형 등이 결합된 이 주제는 이미 이 악장의 도입부를 통해 청중들에게 익숙하다.

<예 2> '지옥편', 마디 1 - 마디 7

2 Tenorposaunen.
Baßposaune u. Tuba.
Pauken in D. A.
Pauken in F. C.

Per me si va nella ett. tà do. len. te: Per me si va nell' e. ter. no do. lo. re:



그런데 <예 2>가 보여주는 바와 같이 리스트는 ‘지옥편’의 도입부 음악에 『신곡』 텍스트를 기입해 두었다. 『신곡』, <지옥편>, 3곡, 1행에 등장하는 구절이다.

나를 거쳐서 길을 황량의 도시로
 나를 거쳐서 길은 영원한 슬픔으로
 나를 거쳐서 길을 버림받은 자들 사이로

여기 들어오는 너희는 모든 희망을 버려라.

단테는 지옥에 들어가기 전, 지옥의 문에 쓰인 이 쇠구를 읽고 두려움에 빠진다. 리스트는 이 지옥의 환영사를 자신의 교향곡 도입부에 기입해 둬으로써 그의, 또는 청중의 단테읽기(또는 듣기)가 이제 막 시작되었음을 선언하고 있다. 이 선언은 리스트가 사용하는 트롬본, 튜바, 팀파티 등의 타악기 음향에 의해 더욱더 구체화된다.

그런데 실제로 리스트가 자신이 읽은 『신곡』의 텍스트와 자신의 음악을 <예 2>가 보여주는 바와 같이 정확하게 대입시키고 있지는 않다. 오히려 리스트의 음악적 상상력은 문학과 음악의 어우러짐이 단편적인 방식으로 연계되는 것을 경계한 것 같다. 그래서 실제로 지옥과 연옥에서 문학과 음악이 명확하게 대응하는 지점을 확인하는 일은 쉽지 않다. 그러니까 리스트에게 『신곡』은 느슨하고 유동적으로 작동하는 음악적 영감의 원천이며 음악작품을 펼쳐나가는 ‘수사학’이었던 것이다.

리스트는 마디 64에서 제시된 주제를 자유롭게 변주하며, 그리고 주제와는 다른 방향으로 움직이는, 즉 반음계적으로 하행하는 음형들을 사용하며 이 악장의 제시부를 유연하게 변형시킨다. 그리고 마디 260에 이르면 도입부에 등장한 <지옥편>의 쇠구와 음악을 다시 불러들여 청자가 체험하는 것이 지옥이라는 것을 상기시키고 있다. 흥미로운 것은 마디 260이후이다. 다시 말하면, 이후

리스트가 이 악장의 발전부에 어떤 방식으로 접근해 나가느냐 하는 문제라는 말이다.

실제로 이 악장의 발전부는 마디 280에서 시작된다. 리스트는 마디 280에 접근해 나가기 위해 음악양식에 큰 변화를 가한다.

<예 3> '지옥편', 마디 270

36 **R** *Quasi Andante, ma sempre un poco mosso.*

Fl. *p*

Cl. *p*

Hr. *pp mit Dämpfer (con sord.)*

Harfe. *glissando*

Pianoforte, in Kemancheart der Harfe. (Pianoforte, in the absence of harp. (Piano à défaut de harpe). (Longore hárfu alján).) *due Pedali*

con sordino *p* *molto legato*

con sordino *p* *molto legato*

con sordino *strem.*

con sordino *strem.*

pizz.

p senza agitazione

R

<예 3>은 마디 270이 편성, 음형, 조성, 템포 등의 측면에서 이전의 음악과 전적으로 다름을 잘 보여준다. 지옥의 공포를 표현하던 타악기 음형들은 플루트, 비순, 호른 등의 목관악기 음향으로 대체되었다. 그러나 가장 중요한 변화는 하프의 등장이다. 절제되고 잠잠해진 현악기

위에 등장하는 관악기, 그리고 이 위에서 펼쳐지는 하프의 아름다운 음향은 지옥을 경험하고 청자들을 혼란스럽게 한다. 그런데 이러한 혼란은 음악이 진행되면서 더욱더 심화된다. 그리고 마디 269에 이르면 아래와 같은 베이스 클라리넷의 레치타티보를 듣게 된다.

<예 4> '지옥편', 마디 269

The image shows a musical score for measure 269 of the 'Hell Part'. The score is in A major and 4/4 time. It features a vocal line (BaSkI. in A.) and piano accompaniment. The vocal line is marked 'Recit.' and 'mf espressivo dolente'. The piano accompaniment includes a harp part with 'diminuendo' and 'pp' markings. The score ends with a 'ritenuto' and 'smors.' marking.

독주로 노래되는 이 한 마디의 레치타티보는 이전에 진행되는 모든 음악이 멈춘 후, 고요 가운데 등장한다. 지옥의 한가운데 이러한 고요가 있을 수 있을까하는 의문이 들 정도로 이 선율은 서정적이다. 특별히 이 레치타티보가 효과적인 이유는 이것을 연주하는 베이스 클라리넷의 음색 때문일 것이다. 목가적인, 그러나 가볍지 않고 온화하며 따뜻한 이 악기의 음색, 그리고 자유로운 리듬과 템포 안에서 펼쳐지는 이 선율은 마디 270 이후에 등장하는 음악을 예비하게 한다.

마디 270 이후는 마디 270이 예비해준 바와 같이 지극히 평온한 음악들이 이어지고 있다. 플루트, 클라리넷 등이 하프와 어우러져 감성적이고 따뜻한 음향으로 아름다운 선율들을 노래한다. 그러나 이러한 음악의 절정은, 또는 이 발전부의 절정은 마디 309에 등장한다(예 5). 마디 309를 듣노라면, 발전부의 절정이 여기에서 이루어지는 것 같다. 마디 270 이후 등장했던 베이스 클라리넷, 하프, 그리고 목관악기들의 음향과 선율이 마디 309를 향하고 있다해도 과언이 아닐 정도로 이 부분의 음악은 이전과 특별하다. 특별히 도입부, 제시부의 음악과 비교하면 더더욱 그렇다.

마디 309 이후의 음악에는 '지옥편'의 도입부에 들었던 음울한 라단조의 화성도, 그리고 지옥편 전반에서 느껴지는 고통과 공포도 깃들 여지는 없어 보인다. 플루트, 잉글리시 혼, 하프, 오보에, 베이스 클라리넷 등의 다양하고 따뜻한 음색을 지닌 목관악기들은 하프의 분산화음에 맞추어 각각의 음색을 선보이며, 또는 다른 악기와 결합하며 지옥에서 노래할 수 있는 가장 서정적이고 성악적이며 표정이 풍부한 선율을 연주하고 있다. 이 선율은 마디 260에서 들었던 클라리넷의 레치타티보와 대조를 이루면서 《단테 교향곡》에 등장하는 가장 서정적이고 감성적이며 아름다운 아리아로 자리매김하고 있다. 이 아리아는 청중으로 하여금 지옥 안에 존재하는 또 다른 공간을 경험하는 것과 같은 착각을 불러일으키게 한다. 학자들 역시 이 발전부는 《단테 교향곡》 중 가장 성공적인

부분이라 평가하고 있다.³²⁾

그런데 마디 309 이하는 음악적으로만 특별한 것이 아니다. 왜냐하면 이 부분은 <지옥편>에 등장하는 가장 흥미로운 에피소드를 그리고 있기 때문이다. 리스트는 도입에서 그러한 것처럼 마디 309 위에 『신곡』의 첫구, “비참할 때 행복했던 옛 시절을 떠올리는 일만큼 괴로운 것은 없다”를 기입해 두고 있다.<예 5>

<예 5> ‘지옥편’, 마디 309 - 마디 313

The image shows a musical score for measures 309-313 of Liszt's 'Hell' (Inferno) from the Dante Symphony. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), English Horn (Engl.H.), Harp (Harfe), and Violin (Vcl.). The flute part has a 'dimin.' marking. The harp part has a 'poco agitato egualmente' marking. The violin part has a 'pizz.' marking. The English Horn part has a 'Nea' marking and 'mf espress. molto' dynamics. The second system includes parts for English Horn (Engl.H.) and Harp (Harfe). The English Horn part has the lyrics 'mag - - - gior do - lo - - - re'.

이 첫구는 프란체스카라는 여성을 통해 노래된다. <지옥편>, 제5곡에 등장하는 에피소드이다. 단테는 지옥에서 고통 받는 영혼들을 바라보며 그들과 이야기를 나누고 싶어 하는데 프란체스카는 지옥에서 단테와 대화를 나누는 첫 번째 상대이다. 프란체스카가 머무는 지옥의 두 번째 원은 애욕의 죄를 지은 자들이 머무는 곳이다. 라벤나 영주의 딸이었던 프란체스카는 그의 시동생인 파올로와

32) Michael Saffle, “Orchestral Works,” in *The Liszt Companion*, ed. Ben Arnold, 267, Reeves Shulstad, “Liszt’s symphonic poems and symphonies,” in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. Kenneth Hamilton (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 221.

사랑하는 사이였고, 이것이 남편에게 발각되어 두 사람 모두 죽음을 맞이하게 된다. 프란체스카와 파올로 모두 지옥의 두 번째 원에 떨어지게 되는데 이곳에서도 이들은 서로를 떠나지 않고, 또는 떠나지 못하고 서로를 곁에 두고 있다.³³⁾

프란체스카의 사연을 듣고 단테는 다음과 같은 기록을 남긴다.

한 영혼이 말하는 동안
다른 영혼은 울고 있었다. 비통한 소리에 애워싸인 나는
그들이 불쌍해, 죽어가는 사람처럼 정신을 잃고

시체가 쓰러지듯 지옥의 바다에 무너져 버렸다.³⁴⁾

단테가 쓰러진 이유는 프란체스카와 파올로가 불쌍해서이다. 그는 분명 이들의 죄에 대해서는 관심이 없는 것처럼 보인다. 다만, 프란체스카와 파올로의 사랑을 진정한 것으로 들어 주고 있는 것처럼 여겨지고, 이에 반응하여 그들에게 연민을 느끼고 있다. 그리하여 이러한 연민을 감당하지 못하고 단테는 쓰러지고 마는 것이다. 지옥편 5곡을 읽으며 단테가 프란체스카와 파올로에게 동정적이라는 인상을 갖게 되는 것은 지극히 당연한 일이다. 어쩌면 단테는 자신 역시 베아트리체에 대한 사랑과 그리움이 다른 여성과의 결혼 이후에도 지속되었기에 ‘외도’를 범한 프란체스카에게 관대할 수 있었는지 모른다.

그런데 프란체스카 에피소드를 음악 안의 음악처럼 취급하여 지옥의 한가운데서 마주치게 되는 숭고한 사랑 이야기로 둔갑시키는 리스트 역시 이 여성에게 충분히 동정적이었던 것처럼 보인다. 위에서 논의된 이 부분의 음악이 이러한 가설을 뒷받침한다. 《단테 교향곡》 작곡 당시 리스트는 비켄슈타인(Carolyne zu Sayn - Wittgenstein) 부인과 공식적인 연인관계에 있었지만 아그네스 스트리트 클린트워드(Agnès Street-Klindworth)라는 여성과도 연인관계를 유지한 것으로 알려져 있다. 그러나 리스트 역시 작가 단테와 유사한 이유로 프란체스카의 ‘진심’에 동정적이었을 수 있을 것이다.

리스트가 프란체스카 에피소드를 중심으로 이 악장의 발전부를 기획한 사실을 틀림이 없어 보인다. 그러나 이러한 기획의 시발점이 프란체스카 에피소드인지, 또는 느슨하게 계획된 소타나

33) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <지옥편>, 362-363.

34) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <지옥편>, 5곡 139행 - 142행.

형식, 즉 음악적인 계획인지 밝혀내는 일은 쉽지 않아 보인다. 다만, 리스트의 이러한 기획은 이 악장 안에서 무척이나 효과적으로 그 빛을 발하고 있다는 사실이 지적되어야 할 것이다. 이 악장의 발전부는 제시부와는 전혀 다른 음색, 음형, 리듬, 짜임새 등으로 작곡되어 있고, 이러한 발전부를 ‘지옥의 음악’이 감싸고 있다. 지옥으로 둘러싸인 발전부의 음악이 더욱더 효과적으로 들리는 이유는 이것이 ‘지옥편’ 중 가장 지옥편답지 않은 프란체스카 에피소드를 그리고 있기 때문이다.

리스트의 지옥 묘사는, 그리고 그 안에 숨겨진 새로운, 프란체스카의 공간 묘사는 리스트의 천국 묘사에 주목하게 한다. 과연 리스트는 단테가 시각으로 전달할 것을 포기한 천국을 (바그너의 조언을 참고하여) 그 역시 전달하는 것을 포기한 것인지 의문이 생기기 때문이다. 지옥과 연옥을 시각적으로 묘사한 리스트가 왜 합창곡으로 이 작품의 대미를 장식하려 하였을까도 궁금하다. 그리고 그 합창곡이 왜 마그니피카트였을까도 의문이다. 그런데 이러한 질문들에 대한 답은 <연옥편>의 마지막 부분이 아니라 단테가 시각적으로 그려내는데 크나큰 어려움을 고백한 <천국편>에서 제공되는 것 같다.³⁵⁾

앞서 언급한 바와 같이 <연옥편>의 마지막 순간, 즉 33곡에서 단테는 자신을 천국으로 이끌어 줄 베아트리체를 만난다. 그리고 그는 레테와 에우에노 강을 건너 드디어 천국에 들어가게 된다. 단테가 그리는 천국은 ‘빛’의 향연이다. 지옥이 빛이 없는 어둠의 세계라면 천국은 빛으로 가득 찬 세계이다. 단테가 <천국편>을 ‘모든 것을 움직이시는 그분의 영광은 온 우주를 가로지르며 빛나건 만’으로 시작하는 이유도 천국은 빛의 세계 그 자체였기 때문이다. 천국에 처음 도착한 단테는 이 빛을 볼 수 없지만 천국을 여행하면서 점차 그 빛들을 보게 된다.³⁶⁾ 천국을 빛으로 묘사하고 있는 단테의 시구는 <천국편>을 통해 지속적으로 발견된다. 예컨대 그는 아홉 번째 하늘인 원동천에서 “눈을 감을 수밖에 없는 밝은 점을 중심으로 불꽃과 같은 테두리들이 움직이는 것을 보았다”라고 기술하고 있으며 <천국편> 30곡 37행에서 순수한 빛의 하늘인 엠페레오를 “지성의 빛, 사랑으로 가득한 빛, 환희로 가득한 진정한 선의 사랑, 가장 감미로운 기쁨도 초월하는 환희의 빛”이라고 표현하고 있다.³⁷⁾

<천국편> 31곡 27행에서 단테는 자신을 마리아에게로 이끌어줄 최후의 인도자, 베르나르를 만난다. 베르나르가 등장하자 베아트리체는 영원한 빛, 즉 본래 자신이 속했던 자리로 되돌아간다.

35) 박상진도 그의 저서에서 『신곡』에서 ‘봄’의 중요성을 역설하고 있다. 예컨대 단테는 천국을 보지만 이를 언어로 기술할만한 능력이 없음을 슬퍼한다는 내용 등이 그것이다. 단테는 자신의 천국묘사가 실패한 것으로 말하는 것 같지만 실제로 그러하지는 또 다른 차원의 문제이다. 박상진, 『단테 <신곡> 연구: 고전의 보편성과 타자의 감수성』(서울: 아카넷, 2011), 68-75를 참고하라. 한편, 음악학 텍스트도 19세기를 ‘보는’ 시대, 또는 ‘시각의 시대’라고 명명하고 있는 것이 흥미롭다. 제임스 드빌은 자신의 논문에서 19세기는 시각의 시대였고 이를 가장 잘 반영하는 장르가 캐리커처라고 말하였다. 리스트는 19세기 당대의 일련의 캐리커처로 그려졌고 이를 통해 청중은 연주하는 리스트를 늘 ‘볼’ 수 있었던 것이다. James Deaville, “Liszt in the German,” in *The Liszt Companion*, 45.

36) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <천국편>, 1곡, 60행을 참고하라.

37) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <천국편>, 28곡을 참고하라.

<천국편>에서 베르나르의 역할은 이 작품을 마무리할 수 있도록 돕는 일, 즉 단테의 여정이 잘 마무리되는 것을 돕는 일이다. 그리고 이 일은 단테가 성모를 봄으로써 이루어진다. 그리스도를 보고, 그리스도를 경험하는 것은 마리아를 통하지 않고서는 불가능하기 때문이다.³⁸⁾ 이를 증명하듯 단테는 <천국편>의 마지막 노래들에서 마리아에 대한 기도들을 쏟아낸다. 이 기도문들은 마리아 찬가와 크게 다르지 않다. 이 기도들이 끝나고 단테는 드디어 하느님을 보게 되는데 “나의 눈은 이제 더 맑아져 갔고 스스로 진실한 저 드높은 빛줄기로 점점 더 파고들었다”고 고백하고 있다.³⁹⁾

단테는 자신이 본 하느님을 글로, 그리고 언어로 표현함이 불가능함을 탄식하고 있다. 그가 본 것은 언어로 표현할 수 있는 것을 넘어선다는 말이다. 단테는 하느님에게 자신의 혀에 힘을 주셔서 자신이 천국의 최종 하늘에서 경험한 것을 포착할 수 있게 해달라고 염원하고 있다.⁴⁰⁾ 작가 단테의 이러한 고백은 지옥과 연옥을 보고 본 것에 대한 기억에 의지하여 이들을 언어로 재현했다는 사실과 상충된다. <지옥편>과 <연옥편>을 통해 시각적 이미지와 경험의 중요성을 역설하던 단테, 그리고 이러한 이미지와 경험에 독자 역시 동참할 것을 요구하던 단테의 태도에 분명 변화가 생긴 것이다. 그는 천국에서 자신이 본 이미지와 자신의 겪은 체험을 시각적인 그 무엇으로 표현하는 것에 어려움을 토로하였고 이러한 고백과 동시에 독자의 관심을 ‘칭각’으로 이끌고 있다. 예컨대 <천국편>의 32곡에서 천사가 마리아 앞에서 “아베 마리아! 은총 가득 받으시도라”를 노래하는 대목이 그러하다. 단테가 그리는 천국은 마리아 찬가가 끊임없이 노래되는 곳이다. 그리고 단테의 독자는 이 노래를 (보는 것이 아니라) 듣고 있다.

마그니피카트는 ‘지옥편’에서 들었던 베이스 클라리넷의 독주부, 그리고 프란체스카 에피소드 만큼 급격한 음악적 변화를 동반하는 것이다. 특히, ‘연옥편’ 마디 129에 등장하는 이 푸가와 비교하면 더더욱 그러하다.

38) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <천국편>, 32곡, 85행에서 87행을 보라.

39) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <천국편>, 33곡, 52행에서 54행을 참조하라.

40) 박상진, 『<신곡>: 단테 알리기에리의 코메디아』, <천국편>, 33곡, 67-72행.

<예 6> '연옥편', 마디 129 - 마디 140

Lamentoso.
sempre con sord.

현악 성부가 연주하는 이 푸가의 주제는 흡사 연옥에서 벗어나고자 하는 의지를 보여주는 것처럼 순환적이다. 도입부에 등장하는 감7화음 진행, 그리고 이어 등장하는 상행하는 증 2도 음정 등은 끊임없이 청중을 긴장하게 하고 불편하게 한다. 현악기가 만들어내는 악센트, 그리고 균형감 없는 악구구조 등도 이 푸가의 진행을 어렵게 만드는 요소들이다. 그런데 이러한 푸가의 긴장과 불편함이 마그니피카트의 등장과 함께 (비록 회고를 통해야 하지만) 사라진다.

아래 예 7은 마그니피카트의 성악성부이다. '지옥편'에서, 그리고 '연옥편'에서 들었던 다양한 모습의 공포, 두려움, 긴장, 그리고 불안은 이 음악에 존재하지 않는다. 나 장조 안에서 펼쳐지는 성악성부는 오히려 움직임이 없는 것처럼 느껴질 정도이다. 이와 함께 하는 현악성부도 마찬가지이다. '연옥편'에서 힘겨워보이던 푸가를 연주하던 현악성부는 이제 평온해 진 것처럼 여겨진다. 이들에게는 긴장을 요하는 음정도, 표현도, 그리고 리듬도 요구되지 않고 있다.

<예 7> 마그니피트카, 마디 1 - 마디 4

(Chœur de femmes. Voix de femmes ou d'enfants.)
(Női kar. Női vagy gyermek-hangok.)

p dolce
Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a

pp
divisi a 3
divisi a 3

pp

Listesso tempo. ♩ = ♩

그리고 무척이나 흥미롭게도 이 아무 움직임이 없어 보이는 음악을 통해 이것이 노래하는 ‘가사’가 들리기 시작한다. 모든 것이 정지된 상태에서 들려오는 성악성부는 역설적으로 그것이 노래하는 가사에 귀 기울이게 하는 것이다.

리스트는 《단테 교향곡》의 제3악장을 천국으로 규정하지 않았고, 표면적으로 바그너의 조언을 따르고 있는 것처럼 행동했지만, 그는 마그니피카트를 통해 <천국편>의 구현을 시도하고 있다. 단순히 리스트는 천국의 구현을 시도하고 있는 것이 아니라 천국의 음악을 이전 음악과 대조하고 대비시킴으로 그것의 의미를 더욱더 부각시키고 있다. 천국의 음악이 정지된 것처럼 보이고, 그것의 가사가 들리는 이유는 그것이 등장하는 특수한 음악적 문맥 때문인 것이다. 또한, 천국이 등장하는 특수한 음악적 문맥이 중요하다면, 이 작품의 전반적인 구성이 덜 치밀하며, 덜 유기적이라 판단하기도 쉽지 않아 보인다. 불분명하고 불만족스러운 《단테 교향곡》의 결말을 지적하는 리스트 학자들의 진술에도 불구하고 이러한 시도의 의미가 간과되어서는 안 되는 이유이다.

4. 나가며

이 글이 제시하였던 목적 중 하나는 리스트 다시 읽기였다. 당대의 그리고 사후의 평가가 여전히 논란이 되는 작곡가 리스트를 다시 읽고, 그와 그의 작품에 관한 평가에 대해 생각해보자는 것이 이 글이 제기한 연구목적 중 하나였다는 말이다. 다시 말하면, 어쩌면 부당하게 평가받아온 리스트

와 그의 작품들을 다시 한 번 논의의 중심에 두고 이들을 어떻게 이해하고 기술할 것인지 고민하는 작업을 이 논문은 시도하고자 한 것이다. 이러한 목적을 위해 이 글은 원작인 『신곡』의 깊이와 표현, 그리고 풍성함에 미치지 못한다고 평가받는, 그리하여 상대적으로 리스트 학자들과 연주가들의 주목을 덜 받았던, 덜 만족스러운 작품인 《단테 교향곡》을 연구대상으로 선택하였다.

《단테 교향곡》을 선택한 이유는 문학작품을 읽는다는 것이 리스트에게 무엇을 의미하는지 탐구해보고 싶었기 때문이다. 리스트는 『신곡』을 어떻게 읽었는지, 그리고 이 텍스트에서 그는 무엇을 읽었는지 궁금했고, 그가 읽은 것을 과연 음악으로 어떻게 표현해내는지도 궁금하였다. 리스트의 《단테 교향곡》은 진정으로 원곡에 미치지 못하는 부족한 작품인지도 묻고 싶었고 만약 그렇다면 (또는 그러하지 않다면) 그 이유가 무엇인지도 다루어 보고 싶었다. 만약 리스트의 《단테 교향곡》이 현재까지의 리스트 담론이 채 보지 못한 것을 보여준다면 이는 분명 리스트를 다시 읽는 것에 큰 도움을 줄 것이라 여겨졌다.

리스트는 자신이 읽은 『신곡』을 다양한 음악언어로 구현해냈다. <지옥편>에 등장하는 프란체스카의 에피소드는 작가 단테보다 훨씬 색채감 있게 묘사되고 있었고, 여기서 전달되는 색감은 색이 없는 지옥 안에 새로운 공간을 창조해냈다. 《단테 교향곡》에는 천국 악장이 결여되어 있는 것처럼 보이지만 실제로 리스트가 제공하는 것은 천국 악장과 별반 다르지 않았다. 빛으로 가득한 천국을 묘사하기 위해 그는 역설적이게도 시각이 아닌 청각에 호소하기 시작했다. 단테가 언어로 묘사하기 어렵다 한탄한 천국이 리스트에 의해 언어로 구현된 것이다. 리스트가 구현하는 지옥과 천국은 충분히 설득력 있는 것이고 나아가 원작의 의미를 더욱더 풍성하게 해 주는 것 같다. 그러니 《단테 교향곡》이 원작의 깊이를 따라가지 못한다는 진술에 이견을 제시할 수밖에 없다.

리스트는 단테에게서 자신의 모습을 볼 수도 있었을 것이다. 고뇌하는 예술가, 방랑하는 예술가, 그리고 뮤즈가 늘 필요로 했던 예술가 리스트는 단테 역시 그와 마찬가지로 방황하며 끊임없이 베아트리체를 그리워하였다는 점을 반겼을 것이다. 그러나 가장 중요한 것은 리스트가 자신을 시인으로 규정했다는 사실이다. 리스트의 시는, 또는 그의 음악은 《단테 교향곡》에서 보여주는 것처럼 청각에만 호소하거나 또는 시각에만 호소하고 있는 것이 아니었다. 리스트는 청각과 시각을 자유롭게 넘나들며 이 두 가지 영역이 어떤 방식으로 작동할 때 가장 효과적인지 아는 작곡가였다. 리스트를 19세기 음악사의 중심에 세우지 않을 이유가 없어 보인다.

검색어

프란츠 리스트(Franz Liszt), 단테 교향곡(Dante Symphony), 파우스트 교향곡(Faust Symphony), 문학(Literature), 시(Poem), 시인(Poet), 이탈리아(Italy), 신곡(Divine Comedy), 프란체스카(Francesca), 마그니피카트(Magnificat)

참고문헌

- 김운찬. 『신곡 읽기의 즐거움: 저승에서 이승을 바라보다』. 서울: 살림, 2005.
- 루이스, R. W. B. 『단테: 중세 천년의 침묵을 깨는 소리』. 윤희기 번역. 서울: 푸른 숲, 2001.
- 박상진. 『신곡: 단테 알리기에리의 코메디아』. 서울: 민음사, 2005.
- 박상진. 『단테 <신곡> 연구: 고전의 보편성과 타자의 감수정』. 서울: 아카넷, 2011.
- 월슨, A. W. 『사랑에 빠진 단테: 단테와 그의 시대, 그리고 <신곡>에 대한 인문학적 탐색』. 정혜영 번역. 서울: 이순, 2011.
- 과울리, 윌리스. 『쉽게 풀어 쓴 단테의 신곡』. 이윤희 번역. 서울: 예문, 2013.
- 한형근, 『신곡』. 서울: 도서출판 서해문집, 2005.
- Celenza, Anna Harwell. "Liszt, Italy, and the Republic of the Imagination." In *Franz Liszt and His World*. Edited by Christopher Gibbs and Dana Gooley, 3-38. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Deaville, James. "Liszt in the German-Language Press." In *The Liszt Companion*. ed. Ben Arnold, 41-56. Westport: Greenwood Press, 2002.
- Deaville, James. "Liszt and the twentieth century." In *The Cambridge Companion to Liszt*. Edited by Kenneth Hamilton, 28-56. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Ellis, Katharine. "Liszt: the Romantic Artist." In *The Cambridge Companion to Liszt*. Edited by Kenneth Hamilton, 1-13. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Gibbs Christopher and Dana Gooley. "Preface." In *Franz Liszt and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Hamilton, Kenneth. "Liszt." in *The Nineteenth-Century Symphony*. Edited by D. Kern Holoman, 142-162. New York: Schirmer Books, 1997.

- Hamilton, Kenneth. "The Suffering and Greatness of Franz Liszt." 리스트 추계 학술 심포지움(서울: 연세대학교, 2011): 1-17.
- Saffle, Michael. "Orchestral Works." In *The Liszt Companion*. ed. Ben Arnold, 235-280. Westport: Greenwood Press, 2002.
- Searle, Humphrey. *The Music of Liszt*. New York: Dover Publications, 1966.
- Shulstad, Reeves. "Liszt's symphonic poems and symphonies." In *The Cambridge Companion to Liszt*. Edited by Kenneth Hamilton, 206-221. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Walker, Alan. *Franz Liszt, Vol 2: Weimar Years 1848 - 1861*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Walker, Alan, Maria Eckhardt, and Rena Charnin Mueller, "Franz Liszt." In *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, Edited by Stanley Sadie, 755-863. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

동영상 자료

<http://www.youtube.com/watch?v=vaU-T8ZAHkc> 2014년 10월 15일 접속.

에른스트 크세넥의 연가곡 《오스트리아 알프스로부터의 여행문》 (*Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, op. 62, 1929)이 20세기 음악에서 갖는 장르사적 의미¹⁾

신 인 선

서론

에른스트 크세넥(Ernst Kr̄enek, 1900-1991)의 연가곡 《오스트리아 알프스로부터의 여행문》²⁾(*Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, op. 62, 1929) 연구는 20세기 음악에서 이 작품이 갖는 예술가곡의 장르사적 의미와 크세넥의 음악어법 확인을 목적으로 한다.

크세넥이 연가곡 《여행문》을 작곡할 당시 유럽, 특히 독일어권의 음악은 무조음악을 지나 12음 기법이 화두로 떠 올라있었다. 이 연가곡이 작곡되던 1929년, 즉 20세기 전반기 예술가곡 창작은 오케스트라 가곡과 실내악 가곡³⁾까지 그 영역이 확장되었다. 이 시기에 작곡된 ‘피아노 반주’에 의한 연가곡 《여행문》 연구를 통한 예술가곡의 장르사적 의미 확인은 다음과 같은 과정을 밟아 이루어질 것이다.

첫 번째는 이 연가곡이 작곡될 당시 가곡의 다양성을 고찰하여 20세기 전반 성악음악의 흐름을 파악하고, 본 연구대상이 갖고 있는 가치를 진단해 본다. 두 번째는 ‘프로테우스와 유사한’(Proteushafte)⁴⁾ 것으로 비교되는 크세넥의 242개에 달하는 작품 중 성악음악 창작의 다양성,

1) 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2012S1A5B5A07037189).

2) 이하 본 논문에서 이 연가곡의 제목은 《여행문》으로 줄여서 표기한다.

3) 실내악 가곡이라 함은 성악성부가 실내악으로 유입된 것을 의미한다.

4) Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945* (Stuttgart: Reclam, 1982), 239.

크세넥의 끊임없이 변화하는 창작세계를 비유하는 ‘프로테우스’(Proteus)는 그리스 신화에 나오는 예언과 변신술에 능한 바다의 신이다.

특히 가곡 창작의 내용을 살펴본다. 이를 통해서는 크세넬의 문학적 관심과 더불어 창작경향의 다양한 변화 속에서 가곡 창작이 차지하는 관심 정도를 확인한다. 마지막으로 20곡으로 구성된 연가곡 《여행문》의 작곡가가 쓴 텍스트 분석과 음악 분석을 한다. 이를 통하여 이 작품이 담고 있는 다의적 해석의 가능성을 제시하고 확인한다. 이러한 연구범위와 과정을 통해 이 연가곡에 담긴 20세기 음악으로 이어지는 예술가곡의 장르사적 연장을 그리고 낭만주의 어법과 표현주의 어법의 독창적인 결합의 의미를 타진해본다.

1. 20세기 전반 가곡 창작의 다양성

1880년 이후부터 20세기 중반까지 19세기 예술가곡의 장르사적 의미가 지속되었다고 볼 수 있는 가곡 창작은 독일을 제외한 나라들 속에서, 무조음악을 추구한 제2비엔나악파 작곡가들에 의해 그리고 인상주의 작곡가들에 의해 이루어졌다. 또한 러시아 출신 작곡가들(프로코피에프, 라흐마니노프) 그리고 미국 작곡가 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)⁵⁾의 가곡 창작 수가 많다는 사실은 20세기 초 가곡 역사에서 그들의 위치를 확인시킨다.⁶⁾ 아이브스가 그의 가곡에서 보여준 민요선율의 수용으로 제시한 대중음악에 가까운 가곡 창작은 미국의 거쉬인(George Gershwin, 1898-1937)의 가곡에서도 나타난다. 거쉬인은 대중적인 재즈요소, 블루 노트(음계의 3음과 7음을 반음 내리는 것), 당김음, 병행 6도와 10도의 사용을 담은 가곡을 많이 작곡하였다. 예술가곡 창작에 있어 19세기 예술가곡 미학을 벗어나는 대중음악 또는 민요 선율의 수용은 야나ček(Leoš Janáček, 1854-1928)의 가곡 창작에서도 볼 수 있다.⁷⁾ 19세기 예술가곡의 장르사적 의미를 지속하는 가곡

5) 아이브스는 자신의 시와 함께 거의 2000년 전의 문학 역사에 근거한 텍스트를 기초로 하여 가곡을 작곡했다. 또한 그는 독일의 가곡 전통에서 사용된 수많은 텍스트를 다시 받아들였고, 그것을 완전히 새롭게 작곡함으로써 자신의 개성을 명백하게 보여주었다. 아이브스 가곡 창작의 독자적인 내용, 대중적 민요 선율 유산의 수용, 타악기적 음향을 창출하는 피아노 파트, 기능화성적 범위로 설명될 수 없는 조성 변화 등은 그의 가곡이 19세기 예술가곡이라는 장르사적 변화와 발전에 기여했음을 뒷받침한다.

6) 프로코피에프(Sergei Prokofiev, 1891-1953)는 72곡의 가곡을, 라흐마니노프(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943)는 《가곡집 Op. 4》(6곡, 1890-93)과 《가곡집 Op. 34》(14곡, 1912)을 포함하여 작품번호 없는 것까지 80곡 이상 그리고 아이브스는 150곡에 달하는 가곡을 작곡했다.

7) 모라비아 민속 노래에 흥미를 가졌던 야나ček은 음악 언어적 측면, 두 마디 길이의 악절, 잦은 박자 변화, 단어의 액센트에 방향이 맞추어진 낭독법 등을 예술가곡 창작의 어법으로 유입하였다. 이러한 민속음악 연구에 의한 새로운 낭송적 음악언어를 유럽적 성악음악으로 수용한 그의 작품은 《어느 실종된 사람의 일기장》(*Tagebuch eines Verschollenen*, 1917-1919)을 꼽을 수 있다.

창작은 인상주의 작곡가들, 예를 들어 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918), 라벨(Mauric Ravel, 1875-1937), 뿔랑(Francis Poulenc, 1899-1963) 등에 의해 그 맥이 이어졌음은 피아노 반주에 의한 많은 수의 가곡들로 확인된다. 드뷔시가 피아노 반주로 작곡했던 가곡을 관현악 버전으로 편곡했 고⁸⁾ 라벨의 《마다카스카르 섬 토인의 노래》(Chansons Madecasses, 1926)⁹⁾와 같은 실내악 반주 가곡을 파야(Manuel de Falla, 1876-1946) 그리고 피젠티(Ildebrando Pizzetti, 1880-1968) 등이 작 곡했다. 이러한 내용은 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 예술가곡에서 성악과 피아노의 이중 주라는 의미의 확장과 연결될 뿐 아니라, 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 《달에 홀린 피에로》(Pierrot lunaire, 1912)¹⁰⁾의 영향이라 할 수 있다.

20세기 초반 표현주의 미학을 바탕으로 하는 무조에 의한 가곡은 그 수에 있어서는 상당하지만, 그것들은 19세기 예술가곡의 미적 본질과는 분명 차별되는 내용을 담고 있다. ‘무조성’이라는 음악 어법을 중심에 둔 표현주의 가곡에서 시(텍스트)는 무조성으로 인해 결여되는 형식력 부여 수단이 었다. 이러한 사실은 완벽한 무조음악을 위한 12음기법에 의한 창작에서 성악음악이 차지하는 비중 이 적어졌다는 것으로도 확인된다.¹¹⁾ 표현주의 작곡가들, 특히 쇤베르크에게 있어서 가사가 있는 음악 창작은 무조음악 창작시기에 있어서는 필수 불가결한 것이었지만, 조성을 대신하는 12음기법 창작에 있어서 가사가 있는 음악 작곡은 불필요한 것이 되었다.

표현주의 미학의 사고 속에서 작곡된 12음기법에 의한 가곡의 수가 극히 드문 것과는 달리, 19세 기 낭만주의 음악 양식과 사상을 거부하는 신고전주의 대변자 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)의 20년대 이후 가곡 작곡은 다양한 반주 형태를 띠며 지속적으로 이루어졌다. 20년대 초부터 재즈를 전통적 낭만음악의 대립되는 요소로 수용하면서 강하게 제시된 힌데미트의 반낭만 적 경향은 피아노 반주를 수반하는 연가곡 《마리아의 생애》(*Das Marienleben*, 초판 1922/23)를 통해 원숙함으로 변화하였다.

19세기 말부터 20세기 전반까지의 예술가곡 창작의 흐름에 있어 비록 독일 출신 작곡가들이 중심

8) 드뷔시는 《서정적 산문》(Proses lyrique, 1-2곡 1892/3-4곡/1893)과 《프랑스와 비용의 시에 의한 3개의 발라드》(*Trois Ballades de F. Villon*, 1910)를 관현악 편성 버전으로 편곡했다.

9) 라벨의 이 작품이 쇤베르크의 《달에 홀린 피에로》보다 늦게 작곡되었다는 사실 그리고 라벨 자신이 이 작품을 4중주와 같다고 언급한 내용은 쇤베르크에 의해 시작된 시대적 흐름의 반영임을 보여준다.

10) 슈미러는 쇤베르크의 《달에 홀린 피에로》를 ‘가곡의 극단적 형태’라고 규정했다. Elisabeth Schmierer, *Geschichte des Liedes* (Laaber Verlag, 2007), 227.

11) 12음기법이라는 쇤베르크의 음렬적 사고 속에서 가곡 작곡은 극히 미비하게 이루어졌다. 쇤베르크를 포함한 제2비엔나 악파가 단 한곡씩의 예술가곡-베베른, 《3개의 노래》(op. 25)와 베르크, 《두 눈을 감아라》(*Schließ mir die Augen beide*)-을 남겼다는 것은 흥미로운 일이다.

적 역할을 했다고 할 수는 없지만, 분명히 19세기 예술가곡이라는 장르적 의미의 확장과 발전은 이루어졌다.

2. 크세넥의 가곡 창작

크세넥의 많은 작품에서 성악음악이 차지하는 비중은 상당하다. 합창음악과 오페라 뿐 아니라, 가곡 창작으로만 봐도 동시대 다른 작곡가들에 비해 크세넥이 성악음악에 상당히 집중하였다는 것을 알 수 있다. 그의 가곡 창작을 정리해보면 다음과 같다.

표 1) 크세넥 창작시기별 가곡 창작¹²⁾

창작시기	작품(창작년도)	시인	편성
자유로운 (무조적) 창작	op. 15 가곡 (1922)	F. Werfel	성악+피아노
	op. 19 가곡 (1923)	O. Krzyzanowski	성악+피아노
	op. 21a Szene der Eurydike aus op. 20		성악+오케
신 고 전 주 의적 창작	op. 30 가곡 (1924)	G. H. Goering, W. Reinhart	
	op. 30a 세 개의 노래(1924)	É. Verhaeren	메조+실내악
낭만적 창 작	op. 48 O Lacrimosa (1926)	R. M. Rilke	성악+피아노
	op. 48a O Lacrimosa (1926)		성악+실내악
	op. 53 Vier Gesänge für Mezzesopran und Bläser oder Klavier (1927)	17세기의 시인	성악+피아노 성악+실내악
	op. 56 Drei Gesänge für Bariton und Klavier (1927)	J. W. von Goethe	성악+피아노
	op. 57 Monolog der Stella (1928)	J. W. von Goethe	성악+피아노 성악+실내악
	op. 62 Reisebuch aus den österreichischen Alpen (1929, 연가곡)	E. Křenek	성악+피아노
	op. 64 Fiedellieder für mittlere Stimme und Klavier (1930)	Th. Storm, Th. Mommsen	성악+피아노
	op. 67 Durch die Nacht (1930/1931, 연가곡)	K. Kraus	성악+피아노 (또는 악기)
op. 68, Die Nachtigall (1931)	K. Kraus	성악+실내악	

12) 끊임없이 변화하는 크세넥의 창작세계는 표 1에 제시한 것과 같이 크게 다섯 시기로 나눌 수 있다. 그 시기 구분은 로타 크네슬(Lothar Knessl)의 크세넥에 대한 연구, 로버트 스톡함머(Robert Stockhammer)의 소논문 그리고 크세넥의 회고록을 기초로 한 것이다.

신인선, “에른스트 크세넥,” 『20세기 작곡가 연구 III』, 이석원·오희숙 책임편집 (음악세계, 2003), 95.

12음 기법에 의한 창작	op. 71 Gesänge des späten Jahres (1931, 연가곡)	E. Křenek	성악+피아노
	op. 75 Das Schweigen für Baß und Klavier (1933)	E. F. von Gemmingen	성악+피아노
	op. 82 Fünf Lieder (1937/38)	F. Kafka	성악+피아노
	op. 84a The night is far spent für Singstimme und Klavier (1939)	로마인서 13: 12-13	성악+피아노
	op. 98 Die Ballade von den Eisenbahnen (1944, 연가곡)	E. Křenek	성악+피아노
	op. 129 Medea (드라마적 모노로그, 1951/52)	R. Jeffers	성악+오케
	op. 132 Zwei geistliche Gesänge für mittlere Stimme und Klavier (1952)		성악+피아노
1967년 이후	op. 161 Sestina (1957)	E. Křenek	성악+실내악
	op. 175 Der Floh (1960)	J. Donne	성악+피아노
	op. 189 Quintina (1965)		성악+실내악(+ 전자악기)
	op. 190 Wechselrahmen (1965)	E. Barth	성악+피아노
	op. 215 Zwei Zeitliedern (1972)		
	op. 216 3 Lieder für Sopran und Klavier (1972)	L. von Sauter	성악+피아노
	op. 218 Spätlese (1975, 연가곡)	E. Křenek	성악+피아노
	Two Silent Watchers (1976)		성악+피아노
	op. 227 They knew what they wanted (1977)	E. Křenek (Boccaccio, Genesis의 글 인용)	성악+실내악(+ 전자악기)
op. 229 Dissembler (1978)	E. Křenek	성악+오케	

크세넥이 가곡 작곡에 심혈을 기울였다는 사실은 그가 어린 시절부터 가졌던 문학과 역사에 대한 관심과 연결된다.¹³⁾ 또한 낭만적 창작시기에 크세넥이 문필가로서 활발하게 활동하였다는 것은 이 시기에 많은 가곡을 창작하였다는 것과 무관하지 않다. 크세넥의 문학적 관심 영역이 얼마나 넓었는지는 그가 텍스트로 택한 문인들의 활동 시대와 그들이 추구했던 문학적 경향을 통해 확인된다.¹⁴⁾

크세넥의 창작시기 구분과 각 시기의 가곡 창작에서 가장 눈에 띄는 것은 무조적 창작시기 이후 음렬기법으로 전환한 제2비엔나악파 작곡가들과는 차별화된 창작 경향을 크세넥이 밟았다는 것이다. 무조음악 창작과 12음기법 창작 사이에 크세넥이 추구했던 신고전주의적 창작 경향과 낭만주의

13) 신인선, 위의 글, 88.

14) 성서 로마인서에서 택한 가사에서부터 20세기 중·후반까지 활동한 시인들(Lyly von Sauter, Robinson Jeffers, Emil Barth)의 시까지 크세넥의 텍스트 선택의 시간적 범위가 상당히 넓다. 가곡 작곡의 텍스트로 바로크시대 형이상학적 시를 쓴 존 돈(John Donne, 1572-1631)의 시, 18세기 뷔르텐베르크 정치인이자 시인이었던 게밍엔(Eberhard Friedrich von Gemmingen, 1726-1791)과 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 서정시, 독일 사실주의를 추구한 스토름(Hans Theodor Wolsen Storm, 1817-1888), 그리고 다양한 문학적 경향을 추구한 그와 동시대 작가들(릴케, 카프카, 베르하렌, 클라우스 등)의 시를 사용한 것은 크세넥의 다양한 문학적 경향에 대한 이해 능력을 대변해준다.

적 창작 경향은 에두아르트 에르트만(Eduard Erdmann, 1896-1958)¹⁵⁾과의 만남 그리고 그의 영향이다. 그를 통해 작곡보다는 문필가로서 많은 활동을 했던 크세넵은 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828) 음악세계에 깊이 빠져들었고 이 시기에 특히 많은 가곡을 작곡하였다.

그의 창작시기 구분과 가곡 창작의 관계에서 두 번째로 주목해볼 만한 것은 크세넵이 12음기법에 의한 창작 시기에도 많은 수의 가곡을 작곡하였다는 것이다. 쇤베르크가 무조음악 창작시기의 표현적인 음악언어 발전을 위해 가사가 있는 음악 작곡을 필수 불가결한 것으로 여겼으나 완벽한 무조음악 구현을 위한 12음기법 구조와의 결합에서 성악음악 창작은 불필요한 것으로 여긴 것과는 분명 차별화되는 것이다.¹⁶⁾

표 1에 제시한 크세넵의 가곡을 성악과 반주의 관계로 다시 한 번 살펴보면, 20세기 가곡 창작의 흐름과는 또 다른 독자적 행보도 볼 수 있다. 20세기 전반기에도 유럽에서 슈베르트와 슈만의 예술가곡이 높은 예술적 가치로 평가되었지만, 연주회를 위한 주요 장르로 자리 잡은 것은 오케스트라가곡이었다.¹⁷⁾ 이러한 경향 속에서 크세넵은 오케스트라 가곡의 창작도 하였지만, 동유럽, 프랑스 그리고 이탈리아 작곡가들과 같이 19세기 예술가곡의 본질적 의미인 피아노 반주 가곡 창작을 중심에 두었다. 그리고 눈에 띄는 또 다른 것은 성악이 실내악 편성의 하나로 이루어진 유형의 창작이다. ‘실내악 반주에 의한 가곡’ 창작, 다르게 표현하자면 ‘성악이 포함된 실내악’ 창작은 쇤베르크의 1911년 메테를링크(Maurice Maeterlinck, 1862-1949)의 시를 가지고 소프라노와 실내악(첼레스타, 하모니움, 하프) 반주로 작곡한 《마음에 싹트는 것》(*Herzgewächse*, op. 20)을 시작으로 하여 《달에 흠린 피에로》 이후 가곡 창작사에서 중요한 자리를 차지하게 되었다. 이러한 가곡 유형의 새로운 창작을 쇤베르크가 무조음악 창작시기에 이루었지만, 크세넵은 표 1에서 확인되는 바와 같이 낭만주의적 창작시기에 일차적으로 피아노반주 가곡으로 창작한 후 실내악 반주 버전을 제시하는 것으로 이 유형의 가곡 창작에 대한 관심을 표명하였다(op. 53, 57, 67, 68). 다양한 시도를 담고 있는

15) 1914년 베를린을 이주한 후 독일에서 피아니스트이자 작곡가로 활동한 에르트만은 1920년대 도나우에싱엔 음악제 심사위원으로 그리고 1926년 데짜우에서 개최된 바우하우스 연주회에서 솔리스트로 참가할 정도로 인정받은 음악가였다. http://de.wikipedia.org/wiki/Eduard_Erdmann [2014년 10월 21일 접속]

그의 정치적 성향(1937년 NSDAP: Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei에 가입)으로 인해 자신의 작품까지 헌정(2. Sinfonie, 1923)했던 친구 크세넵과 멀어졌다. 크세넵이 에르트만으로부터 얼마나 많은 음악적 영향을 받았는지 그리고 정치적 성향의 차이로 에르트만과 멀어진 아쉬움을 크세넵은 자신의 저서 *Im Atem der Zeit*에서 많은 페이지를 할애하며 서술하였다.

Ernst Křenek, *Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne* (Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1998).

16) 쇤베르크는 12음기법 창작시기에 단 한곡의 가곡, 하링어(Jakob Haringer, 1898-1948) 시에 의한 《노래와 피아노를 위한 세 개의 가곡》(Op. 48, 1933)을 작곡하였다.

17) Elisabeth Schmierer, *Geschichte des Liedes*, 221.

크세네크 가곡 창작에서 가장 많은 수의 가곡이 19세기 예술가곡의 전형인 피아노 반주 가곡(20여곡)이라는 점은 20세기 가곡 창작사에서 크세네크의 위치를 간과할 수 없음을 뒷받침 한다. 또한 피아노 반주를 수반하는 연가곡이 다섯 곡이고, 그 중 작곡가 자신에 의한 시를 바탕으로 한 연가곡이 네 곡(op. 62, 71, 98, 218)이라는 사실은 크세네크의 문학적 소양¹⁸⁾에 대한 확인을 넘어 음악과 문학이라는 서로 다른 두 매체가 어우러져 ‘음악서정시’(Musik-Lyrik)를 이룬 19세기 연가곡 의미에 집중한 그의 음악적 사고를 엿보게 한다.

3. 크세네크의 《오스트리아 알프스로부터의 여행문》

1) 크세네크와 슈베르트

《여행문》이 작곡된 낭만적 창작시기(1925/26년부터 1931년까지)에 크세네크는 자신의 텍스트로 오페라 《조니는 연주한다》¹⁹⁾(*Jonny spielt auf*, 1925/26, op. 45)를 작곡했고 슈베르트 음악 연구에 심취해 있었다.

크세네크의 자서전과 그의 작품을 연구한 논문들에서 이미 《여행문》이 에르트만과 함께 했던 슈베르트 탐구의 결과물이고, 슈베르트 《겨울나그네》(*Winterreise*)를 그 견본으로 삼았다는 사실은 많이 언급되고 있다.²⁰⁾ 에르트만과 크세네크는 매주 2번 이상씩 만나면서 슈베르트의 600개에

18) 크세네크의 문학적 소양이 뛰어났다는 사실은 일차적으로 연가곡 창작을 위한 자작시로서 확인된다. 또한 1000페이지에 달하는 자서전(*Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne*) 집필과 수많은 음악에 관한 저서들(신인선, “크세네크”, 참조)은 문필가로서의 활발한 그의 활동을 확인시켜준다.

19) 《조니는 연주한다》에서 크세네크는 푸치니(Giacomo Puccini, 1858-1924)의 가창풍의 선율을 보여주면서 낭만주의로의 복귀를 표명했고, 그런 경향과 함께 새로움에 대한 수용도 이루어졌다. 다시 말해 이 작품에서는 그의 고전적이고 슈베르트적 서정주의의 부활에 기초한 초기 낭만적인 기법 외에도 1920년대 유럽 음악에서 그 유행이 최고조에 달하였고, 온음계적 화성의 낡아빠진 법칙을 대신하며 많은 신선함을 제공한 재즈의 첨가를 찾아 볼 수 있다. 현실에 가까운 줄거리, 대편성이 아닌 악기편성, 오락음악적 성격으로 인해 크세네크의 신고전주의적 창작 경향도 반영되었다고도 볼 수 있는 이 작품은 ‘시대적 오페라’(Zeitoper)의 전형으로 간주된다.

신인선, “에른스트 크세네크,” 97.

20) Ernst Křenek, *Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne*, 243-244.

Karin Marsoner, “Ernst Krenks Liederzyklus Reisebuch aus den österreichischen Alpen-Eine Auseinandersetzung mit dem ‘Phänomen’ Franz Schubert,” in *Ernst Křenek-Studien zur Wertungsforchung*, hrsg. Otto Kolleritsch (Wien/Graz: Universal Edition, 1982), 146.

Karl B. Schnelting(Hg.), *Porträts aus dem Musikerleben* (Fischer Verlag, 1987), 62.

신인선, “에른스트 크세네크,” 98.

달하는 가곡을 브라이트코프사(Breitkopf & Härtel)의 원본을 구해 연주하고 연구하였다.²¹⁾ 슈베르트에 대해 이론으로 배우는 것이 아닌 음악 실체로서 배우고 익히는 크세넵과 에르트만의 학습 과정은 슈베르트의 교향곡과 피아노소나타로 그 범위가 확장되었다. 슈베르트에 대한 집중 연구는 베를린 체류기간(1920-23)에 이루어졌고, 그 연구의 내용은 ‘조성음악에서부터 자유로운 무조적 창작’으로 넘어가던 첫 번째 창작 시기부터 작품에 반영되었다. 이 첫 번째 시기에 작곡된 《9개의 독주 악기를 위한 교향악적 음악》(*Sinfonische Musik für 9 Solo-Instrumente*, op. 11, 1922)과 《피아노협주곡 제1번》(Op. 18, 1923)은 슈베르트의 영향을 담고 있다. 크세넵의 세 번째 창작시기인 ‘낭만적 창작 시기’에 작곡된 《여행문》을 포함하여 《작은 교향곡》과 《제2번 피아노소나타》(Op. 59, 1928)에는 슈베르트의 음악적 내용이 집중적으로 나타난다.²²⁾

슈베르트의 음악적 내용을 자신의 작품에 담아내는 것 외에도 크세넵이 슈베르트를 얼마나 위대한 작곡가로 평가했었는지는 그가 쇤베르크를 만나 토론한 내용에서 명쾌하게 드러난다. 베를린에서의 학업 기간 중 크세넵은 잠시 오스트리아를 방문했고, 그 시기 뉘른베르크에 거주하던 쇤베르크의 작업실을 방문하였다. 이 만남은 ‘누가 가장 의미 있는 위대한 작곡가인가’라는 내용으로 두 시간이 넘는 토론이 되었다.²³⁾ 쇤베르크는 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)을 그리고 크세넵은 슈베르트를 가장 위대한 작곡가로 꼽았다. 당시 유명한 작곡가였고 자신이 다니고 있는 학교에 재직했던 쇤베르크 앞에서 크세넵이 서슴없이 슈베르트를 가장 위대한 작곡가로 꼽았다는 사실은 그의 창작에서 슈베르트가 차지하는 비중을 가늠하게 한다.

크세넵 자신과 슈베르트와의 음악적 만남이 너무나 필연적인 것이었음을 보여주거나 하듯이 그는 자서전에서 어린 시절 살던 곳이 베토벤과 슈베르트의 묘지가 있는 근처였고, 그곳은 개구쟁이 아이들의 놀이터라고 그리고 슈베르트가 매뉴판 뒷면에 그의 세레나데 《들어라 들어라 종달새》(*Horch, horch, die Lerch' im Atherblau*, D. 889)를 작곡한 음식점 겸 숙박업소가 자신의 집에서 두 블록 정도 시내로 들어가면 있다고 기술하였다.²⁴⁾

21) Karl B. Schnelting(Hg.), *Porträts aus dem Musikerleben*, 62.

22) Ernst Křenek, *Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne*, 333, 371, 687.

23) 크세넵은 한스 뷔нте(Hans Bünte)와의 대담에서 쇤베르크와의 만남을 1920년 또는 1921년으로 추측한다. 그의 자서전에서는 정확한 년도가 기록되어있지 않지만, 베를린에서 학업을 하던 중 비엔나를 방문한 시기로 언급하고 있다. 쇤베르크에게 사전 전화하고 방문하였다. 쇤베르크는 치통에 시달리고 있어 예약된 방문이었지만 상당히 방문자를 귀찮아했다. 그러나 크세넵은 유명인을 알게 된 그 기회를 절대 놓치지 않았다. 짧은 만남으로 끝내고자 한 쇤베르크의 의도는 크세넵의 주장을 무너뜨리고 싶은 쇤베르크의 집요함으로 무산되고 말았다.

Karl B. Schnelting(Hg.), *Porträts aus dem Musikerleben*, 69.

Ernst Křenek, *Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne*, 373-374.

24) Ernst Křenek, 위의 책, 28-29.

직접적으로 창작에 반영되고, 주장으로 펼치고 그리고 어린 시절 기억 속에서 ‘이웃’이었다는 내용으로 살펴 본 크세넥의 슈베르트에 대한 열광의 근거는 무엇보다도 슈베르트의 음악적 근본에 있다. 슈베르트가 음악의 근본을 ‘민속음악적 분위기’(Fludium der Volksmusik)에 두었고 그것을 ‘성장의 터전’으로 삼아 자신의 전체 예술을 발견하였다는 사실은 크세넥의 슈베르트에 대한 열광의 요점이었다.²⁵⁾²⁶⁾ 크세넥은 ‘관습적으로 물려받은 음악적 재료들이 담고 있는 본질적 의미를 불러일으켜야 한다’는 슈베르트의 음악적 사고를 받아들였고, 그것을 《여행문》에서 구체화시켰다. 이는 《쥘니는 연주한다》에서부터 보여준 무조음악과 신고전주의적 창작을 거쳐 ‘자연적인’ 음악 창작으로 복귀한 크세넥의 음악적 경향 변화의 근간이 된다.²⁷⁾

2) 《여행문》 텍스트에 담긴 다의성

슈베르트와 밀접한 관계를 가진 《여행문》은 크세넥이 부모와 함께 알프스 여행을 한 후, 20일 만에 시와 음악이 함께 창작된 작품이다.²⁸⁾ 슈베르트의 《겨울나그네》를 그 모델로 했다는 사실은 이 작품의 텍스트인 크세넥의 자작시가 뮐러(Wilhelm Müller, 1794-1827)의 시와 유사한 부분이 있을까 하는 궁금증을 유발하기에 충분하다. 그러나 크세넥 자작시에 대한 이해와 분석은 어떤 경향이 시에 담겨있는가 하는 문학적 관점보다는 크세넥이라는 ‘시인’을 중심에 두는 것이 더 효과적이다.

25) 한스 갈은 그의 저서에서 슈베르트를 ‘자연의 서정시인’(Schubert war Lyriker von Natur)으로 간주하였다. Hans Gal, *Frans Schubert oder die Melodie* (Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1992), 46.

26) Karin Marsoner, “Ernst Krenks Liederzyklus Reisebuch aus den österreichischen Alpen—Eine Auseinandersetzung mit dem ‘Phänomen’ Franz Schubert,” 150.

크세넥이 창작의 기본을 민속음악에 둔 슈베르트에 열광하게 되었다는 내용은 아이러니하게도 크세넥이 에르트만에 의해 슈베르트 음악을 처음 접할 때, 크세넥이 슈베르트에 대해 가진 선입견에서도 찾아볼 수 있다. 크세넥은 슈베르트를 고리타분한 리트를 작곡한 작곡가로 그리고 그의 음악이 감동적이지도 않고 너무 민속적이고 진부하다고 여기고 있었다. 물론 이런 선입견은 에르트만의 슈베르트 음악의 순수함에 대한 설명과 600개에 달하는 슈베르트 가곡의 연주와 연구로 인해 벗겨진다. 그 이후로 크세넥은 슈베르트를 자신을 기쁘고 행복하게 해주는 작곡가로 인정하였고, 그에 대해 큰 믿음을 갖는다.

Ernst Křenek, *Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne*, 243-244.

27) 아도르노는 《쥘니는 연주한다》에서는 자연을 이야기하고 있다고, 그것의 지속적인 발전이 《여행문》에서 이루어졌다고 언급하였다.

Theodor W. Adorno, “Ernst Křenek,” in *Musik-Konzepte 39/40—Ernst Křenek*, hrsg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (edition text+kritik GmbH, 1984), 12-13.

28) 그러므로 이 작품은 크세넥의 일기라 할 수 있다.

《여행문》의 텍스트는 가장 표면적으로 그리고 직접적으로 그의 알프스 여행에 대한 기록을 담고 있다(표 2, 참조).

표 2) 《여행문》의 곡들과 작곡가의 여행 장소²⁹⁾

가곡	여행 장소
제3곡 알프스의 수도원(<i>Kloster in den Alpen</i>)	오스트리아 중심이지만 알프스 산맥 한가운데 있는 아드몬트(Admont)
제6곡 산마을에 있는 공동묘지(<i>Friedhof im Gebirgsdorf</i>)	할슈타트(Hallstatt)
제11곡 알프스 주민(<i>Alpenbewohner</i>)	글로크너(Glockner)
제13곡 뇌우(<i>Gewitter</i>)	‘성스러운 피’로 불리는 글로크너 아래 있는 도시 하일리겐블루트(Heiligenblut)
제15곡 뜨거운 날 호숫가에서(<i>Heißer Tag am See</i>)	오스트리아 빌라쉬 근처의 호수 도시 밀스타트(Millstatt)
제16곡 알프스 남쪽의 작은 도시(<i>Kleine Stadt in der südlichen Alpen</i>)	오스트리아의 티롤(Tirol)주에 속해 있는 작은 도시 리엔쯔(Lienz)

크세넥이 자서전에서 언급한 여행 장소와 연가곡에 속한 가곡들의 직접적인 관계는 그가 쓴 텍스트에서 찾아볼 수 있다. 제3곡 ‘알프스의 수도원’이 아드몬트라는 장소에 대한 내용을 담고 있다는 것은 ‘수십만 권의 책들 사이에서’(zwischen hunderttausend Büchern)와 ‘지적인 수도승이 설명하고 있네’(erklären elegante Mönche)로 충분히 그려지고 있다. 세계 최대 수도원 도서관을 가진 아드몬트에 있는 베네딕트회 소속의 수도원을 크세넥은 사실 그대로 설명하고 있다.³⁰⁾ 여행 중에 본 광경을 사실적으로 묘사한 내용은 제6곡 ‘산마을에 있는 공동묘지’라는 제목과 텍스트에서도 드러난다. 이 곡에 크세넥이 할슈타트에서 본 가파른 언덕에 있는 공동묘지의 광경을 ‘작은 교회 묘지의 죽은 자는 산비탈에 누워있어야만 하네’(Selbst die Toten in dem kleinen Kirchhof müssen noch bergabwärts liegen)라는 구절로 설명하고 있다. 이 텍스트 뒤에 오는 문장은 소금광산 지역에 있는 그리고 호수의 경사면을 깎아 형성된 마을을 ‘협소하게 고른 땅은 산자에게 이용되어야 하기 때문 에’(weil der karge ebne Boden den Lebenden dienen muß)라는 시구로 묘사하면서 공동묘지가

29) 표 2의 내용은 크세넥의 자서전에 작곡가 자신이 제시한 내용을 바탕으로 정리한 것이다. Ernst Kronek, *Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne*, 711.

30) 이 수도원의 도서관 내부는 프레스토화와 조각으로 장식되어 있어 ‘성스러운 분위기’를 형성하고 있다. http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=230&contents_id=31537 [2014년 10월 24일 접속].

가파른 경사에 위치할 수밖에 없는 이유까지 설명하고 있다. 또한 제16곡 ‘알프스 남쪽의 작은 도시’ 텍스트에 있는 ‘남쪽에서 날아 온 씨에서 사랑스런 꽃들이 싹틔네’(liebliche Blumen aus südlichen Samen entsprossen)라는 문구는 이 곡의 배경인 리엔쯔³¹⁾의 풍경을 잘 보여준다. 자연 경관에 대한 여행자의 보고서와 같은 이런 문구들 뿐 아니라, 제2곡 ‘교통수단’(Verkehr)에서는 알프스 여행에서 이용한 교통수단의 명칭을 거론하고 있다. 가곡 텍스트로 사용할 목적을 분명하게 갖고 쓰여진 크세넥의 이 연작시들 속에서의 이러한 사실적 묘사는 크세넥이 자서전에서 ‘일기’와 같다고 한 내용을 충분히 뒷받침한다.

크세넥의 연가곡 《여행문》을 위한 텍스트는 표면적으로 여행일지로 볼 수 있지만, 제1곡 ‘동기’(Motiv)의 시작 문구 ‘나는 고향을 찾아 여행을 떠난다’(Ich reise aus, meine Heimat zu entdecken)에서 드러나는 ‘고향 찾기’는 한 인간으로서의 ‘존재감 찾기’로 그리고 작곡가로서의 ‘음악적 경향에 대한 방향 찾기’로 해석된다. 연가곡을 시작하는 첫 곡의 첫 문구는 오스트리아에서 출생했지만, 그의 뿌리는 체코인이었던 크세넥이 당시 겪었던 사회적 입장과 다시 연결해 보면, ‘고향 찾기’는 오스트리아에서 이방인으로서 ‘새로운 고향 찾기’, 즉 ‘정체성 찾기’로 볼 수 있다.³²⁾ 또는 첫 곡의 첫 문구에 있는 ‘고향 찾기’는 제 1차 세계대전에 패망한 후 베르사유조약에 의해 독일과 연합이 금지되고, 그로 인해 독일을 견제해야 하는 오스트리아 제1공화국의 정치적 입장에 대한 비판과 연결하여 합스부르크 왕가의 전성기를 그리워하면서 자연과 함께하는 조용하고 행복이 있을 것 같은 ‘이상적인 고향 찾기’로도 해석할 수 있다.³³⁾ 이방인으로서 ‘새로운 고향 찾기’로 여행의 목적을 볼 수 있는 내용은 제1곡의 ‘고향을 찾아 나는 여행을 떠나네’의 뒤를 잇는 텍스트에서 ‘우리가 태어난 곳이 고향인가 아닌가’(ob wir daheim sind, wo wir geboren)라는 의구심의 표명에서 명확하게 드러난다.³⁴⁾ ‘새로운 고향 찾기’를 또 다른 해석 ‘이상적인 고향 찾기’로 연결할 수

31) 잘츠부르크(Salzburg)에서 남쪽으로 약 50km가량 떨어진 곳에 위치한 초원이 넓은 도시.

32) 크세넥은 자서전에 자신의 아버지가 체코인으로서의 긍지를 가지고 살면서 체코 신문과 책을 읽고 저축 또한 비엔나에 있는 체코은행 지점에 했었다고 기술하였다. 크세넥의 어리시절 두 개의 언어를 구사했는데, 그에게 독일어는 교육을 위해 그리고 체코어는 여가를 위한 언어였다.

Ernst Kronek, *Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne*, 20, 26.

33) Karin Marsoner, “Ernst Krenks Liederzyklus Reisebuch aus den österreichischen Alpen—Eine Auseinandersetzung mit dem ‘Phänomen’ Franz Schubert,” 147.

34) 제1곡의 초반 텍스트와 번역.

Ich reise aus, meine Heimat zu entdecken. So ist’s mit uns: Unglaube gegen uns selbst ist zutief in uns verwurzelt, was andern selbstverständlich, ist uns Problem: ob wir daheim sind, wo wir geboren.’(나는 나의 고향을 찾아 여행을 떠난다. 우리 스스로에 대한 불신은 우리 자신 안에 깊이 뿌리내려 있다. 다른 이들에게는 당연한 것이겠지만, 우리가 태어난 곳이 고향인지 아닌지는 우리에게 고민거리가 된다.)

있는 가능성은 제12곡 ‘정치’(Politik)의 텍스트에 담겨있다.

Ihr Brüder, hört ein ernstes Wort:
 Muß denn in diesem Lande alles,
 alles Politik sein?
 Sind wir gestraft für unsre Sünden
 mit unheilbarem Irrsinn?
 Habt ihr denn ganz verlernt
 zu leben um des Lebens willen?
 Wir waren ausersehn
 Hirten zu sein
 für die vielen Völker des Ostens und Südens,
 die mit uns vereint waren.
 Wir haben die Aufgabe nicht erfüllt,
 die Prüfung nicht bestanden,
 von schlechten Lehren schlecht vorbereitet.

형제들아, 진실 된 말 좀 들어보시게:
 이 나라의 모은 것은 정치여야만 하는가?
 치유될 수 없는 망상을 가진 우리들의 죄 때문
 에 우리에게 벌이 주어졌는가?
 너희들은 사생결단의 각오로 사는 것을 완전
 히 잊었는가?
 우리는 하나로 뭉친 동쪽과 남쪽의 많은 민족
 을 위한 인도자를 선출했었다.
 우리는 숙제를 못했고, 나쁜 선생 밑에서 잘못
 준비했고, 시험에 합격하지 못했다.

2-4번째 연 생략

Ihr Brüder,
 schickt den blutigen Hanswurst endlich heim,
 beendet die Todesmaskerade,
 denn es ist genug jetzt!
 Oder es kommt noch schlimmer,
 und wir werden untergehen.

형제들이여,
 피투성이의 어릿광대를 이제는 고향으로 보내
 고
 이제 충분하니 죽음의 가장무도회를 끝내자!
 그렇지 않으면 더 나빠질 것이고
 우리는 몰락할 것이다.

Blickt hin gegen Westen,
 wo ein freies Volk freien Bergen wohnt,
 und lernt von ihm,
 wenn es auch spät ist,
 bald ist es allzuspät!

자유로운 민족이 자유로운 산맥에서 살고 있
 는 서쪽을 바라봐라.
 그리고 그들에게 배워라
 늦었다고 생각할 때가
 바로 그때다!

...

...

‘정치’의 텍스트를 1920년대 후반 당시의 오스트리아 정치적 상황과 연결해 볼 때, 텍스트의 첫 번째 연은 1914년 프란츠 페르디난드 대공이 사라예보에서 암살당한 후 제 1차 세계대전 발발의 중심에 섰었던 오스트리아가 받아야했던 죄 값에 대한 내용과 사회적 어려움을 표현하고 있다. 또한 첫 번째 연 중간이하 부분의 ‘우리는 하나로 뭉친 동쪽과 남쪽의 많은 민족을 위한 인도자를 선출했었다’와 다섯 번째 연의 ‘피투성이의 어릿광대(den blutigen Hanswurst)³⁵⁾를 이제는 고향으로 보내고, 이제 충분하니 죽음의 가장무도회를 끝내자!’는 19세기까지 여러 민족으로 구성되었던 합스부르크 왕가에 대한 향수를 그리고 있다.³⁶⁾ 이 텍스트에 담아낸 ‘이상적인 새로운 고향 찾기’의 장소는 여섯 번째 연의 시작 문구 ‘자유로운 민족이 자유로운 산맥에서 살고 있는 서쪽을 바라봐라’에서 암시된다. 크세넥이 이 연가곡을 작곡한 10년 후에 미국으로 이주한 것은 고향을 찾아 떠난 여행 동기에 대한 개인적 그리고 정치적 상황으로부터 벗어난 ‘새로운 고향 찾기’의 결론이 된다.³⁷⁾

제1곡 ‘동기’의 시작 문구 ‘나는 고향을 찾아 여행을 떠난다’에서 드러나는 ‘고향 찾기’를 작곡가 크세넥의 ‘음악적 경향에 대한 방향 찾기’로 해석할 때, 중심에 두어야 할 것은 그가 추구했던 슈베르트의 영향에 의한 낭만적 경향과 당시 유럽을 지배하고 있던 제2비엔나악파가 주도한 신음악(Neue Musik) 사이에서의 고뇌가 된다. ‘나는 고향을 찾아 여행을 떠난다’라는 시구는 19세기 낭만주의와 분리할 수 없는 전통인 ‘방랑’이 연가곡의 주제라는 것을 그리고 나아가 크세넥이 예술가로서 낭만주의에 자신의 예술적 본질을 두었음을 확인시켜준다.³⁸⁾ 텍스트에 담긴 크세넥의 낭만주의 경향은

35) 크세넥은 제12곡에서 등장하는 ‘피투성이 어릿광대’(Hanswurst)가 스타르헨베르크 공작(Fürst Starhemberg)을 의미한다고 한다.

Ernst Kronek, *Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne*, 711.

스타르헨베르크 가문은 오스트리아 출신 귀족 집안으로 1643년부터는 제국의 백작, 1765년부터는 제국의 제후를 배출하였다.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Starhemberg> [2014년 10월 25일 접속].

36) 크세넥이 이 연가곡의 텍스트를 쓰고 작곡할 당시의 정치적 상황과 그 이후로 더욱 나빠진(20년대 말부터 오스트리아에 나치스가 등장했고, 결국 그들이 정권을 갖게 되면서 독일에 합병됨) 정치 상황을 논하면서 합스부르크 제국에 대한 그리움을 ‘자연’에 가까운 삶과 비교하며 언급한바 있다.

Ernst Kronek, *Selbstdarstellung* (Zürich: Atlantis, 1948), 38.

37) 크세넥의 연가곡 CD에 포함된 해설에서는 여행의 동기인 ‘이상적인 새 고향 찾기’ 탐색의 종착을 제19곡 ‘귀향’(Heimkehr)에서 예언적인 물음으로 표현하였고, 그것이 여행문을 작곡한 후 대략 10년 후의 크세넥의 미국 이민이 그의 운명을 예견한 것이라는 조심스러운 연결을 보이고 있다.

Wilhelm Sinkovicz, “Stilistischer Freigeist,” in *CD: Kronek-Lieder-Wolfgang Holzmaier* (Philips classics, 1998), 7.

38) 낭만주의 예술에서 ‘방랑’을 주제로 한 예는 슈베르트의 《겨울나그네》 뿐 아니라, 회화에서도 찾아볼 수 있다. 카스파르 프리드리히(Caspar David Friedrich, 1774-1840)의 작품 《안개 바다 위의 방랑자》는 그 좋은 예이다. 문학에서의 ‘방랑’을 주제로 한 작품은 티크(Ludwig Tieck, 1773-1853)의 미완성 작품 《프란츠 스테른발트의 방랑》(*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798)와 아이헨도르프(Eichendorff, 1788-1857)의 《방랑자의 생활》(*Aus dem Leben eines Taugenicht*, 1826)과 같이 제목에 드러나는 것 외에도 작품의 내용에 포함된 것은 상당수이다.

제8곡 ‘우리들의 포도주’(Unser Wein)에서 ‘프란츠 슈베르트를 회상하며’(Dem Andenken Franz Schuberts)라고 작곡가가 기록한 ‘부제’를 통해서 확연하게 드러난다. 또한 이 연가곡에서 ‘포도주’는 제8곡의 제목으로서 뿐 아니라, 제3곡 ‘알프스의 수도원’에서, 제7곡 ‘비오는 날’(Regentag) 그리고 제20곡 ‘에필로그’(Epilog) 텍스트 속에서 등장한다. 포도주는 제8곡에서는 오스트리아 자연의 아름다움과 가치에 대한 모습으로, 제3곡 수도원 지하에서 맛보는 포도주는 과거와 현재를 연결하는 의미로, 제7곡에서는 자연과 인간의 연결고리로 그리고 제20곡에서는 ‘자연’ 그 자체로서 항상 인간과 함께 존재하는 모습으로 그려지고 있다. 포도주는 이 연가곡에서 시간과 시간 그리고 인간과 자연의 연결 매체로서 아주 중요한 역할을 한다. ‘자연의 가장 보배로운 산물인 포도주’는 이 연작시에 담긴 크세넥의 낭만성을 엿보게 한다.³⁹⁾ 이 연가곡에서 ‘예술가로서의 길 찾기’에 대한 내용은 텍스트에서 보다는 음악적 내용에서 설명될 수 있으므로 다음 장에서 다루도록 한다.

오스트리아의 아름다운 풍경에 대한 묘사, 텍스트 속에 담긴 크세넥의 인간적, 예술가적 본질과 연결한 이 연작시는 음악과 연계되었을 때뿐 아니라, 문학작품으로서도 충분한 가치를 가지고 있다고 평가된다. 이 연작시를 바탕으로 한 연가곡이 슈베르트의 《겨울나그네》를 모델로 하였지만, 그 텍스트인 시들 속에서 필러의 문학적 경향을 찾기는 어렵다. 이 연작시는 운율도 없고, 필러의 《겨울나그네》 시에서 볼 수 있는 ‘사물에 영혼불어 넣기’(바람은 풍향기와 놀고 있네: Der Wind spielt mit der Wetterfahne/유쾌하게 흐르던 냇물아: Der[Fluß] du so lustig rauschtest), 그리고 ‘칭각인지 표현’⁴⁰⁾(살랑거리는 가지: seine Zweige rauschten/떨랑거리는 사슬: es rascheln dei Ketten)과 같은 내용도 없다. 시적 화자가 일상적으로 이야기하는 것과 같은 구어체, 운율에 끼워 맞추지 않은 외래어, 사물에 영혼을 불어 넣지 않고 인간들 주변의 사물을 ‘사물’ 자체로 등장시키는 것 등은 크세넥의 연작시를 낭만주의 서정시가 아닌, 주관적인 감정을 배제한 ‘사물시’(事物詩: Dinggedicht)로 볼 수 있게 한다. 슈미트 텅글러는 크세넥의 연작시가 기술적 발전을(연작시에서는 외래어를 통해 나타남)포함하고 있지만, ‘사물에 영혼 불어넣기’를 하지 않았다. 그러므로 이 연작시를 그가 활동한 당시 독일에서 통용되던 ‘신즉물주의’(Neue Sachlichkeit)로 간주할 수 있다고 기술한다.⁴¹⁾

39) Karin Marsoner, “Ernst Krenks Liederzyklus Reisebuch aus den österreichischen Alpen—Eine Auseinandersetzung mit dem ‘Phänomen’ Franz Schubert,” 148.

40) 엄선애, “시에는 울림을, 음악에는 말한을...: 빌헬름 필러와 프란츠 슈베르트의 《겨울나그네》 및 제5곡 「보리수」의 해석,” 『독일언어문학』 15 (2001), 390.

41) Wendelin Schmidt-Dengler, “Wie schlafende Uhren blicken uns des Lebens Bilder an,” in *Ernst Křenek—Studien zur Wertungsforschung*, hrsg. Otto Kolleritsch (Wien/Graz: Universal Edition, 1982), 70.

제2곡 ‘교통수단’에서의 ‘자동차’(Automobil)와 ‘우편 자동차’(Postauto) 그리고 제3곡 ‘알프스의 수도원’에서의 ‘전화’(Telephon)와 같이 전기기술 발전과 관계된 외래어가 어떤 주관적 표현도 담지 않고 텍스트 안에 삽입된 내용⁴²⁾은 알프스라는 ‘자연’ 그리고 ‘인간의 삶’ 속에 자연스럽게 들어와 일부가 된 객관적 사실을 그 자체다.⁴³⁾ 이 연작시를 ‘사물시’의 경향으로 해석할 수 있는 근거는 크세넥의 문인들과의 교류에서도 찾아볼 수 있다. ‘사물시’를 대표하는 작가 릴케(Rainer Maria Rilke, 1875-1926)와 크세넥이 스위스 체류 기간(1923-25)에 알게 된 후 그와 문학적 교류를 하였던 사실 그리고 정치적인 성향은 같았지만 엄격한 고전적 어법으로 서정시의 품격을 높인 크라우스(Karl Kraus, 1874-1936)의 문학적 영향을 받지 않았다는 사실은 크세넥의 문학적 경향을 엿보게 할뿐 아니라, ‘사물시’로 이 연가곡의 텍스트를 해석할 수 있게 한다.⁴⁴⁾

3) 연가곡에 담긴 크세넥 음악어법의 다양성

(1) 슈베르트와 낭만적 음악어법

《여행문》을 구성하는 20곡은 슈베르트를 연상시키는 낭만성이 가득한 곡부터 제2비엔나악파의 무조음악 또는 20세기 오페라의 낭송조와 같은 곡까지 다양한 내용을 포함한다. 이 연가곡을 청취할 때는 슈베르트를 연상시키는 곡이 어떤 곡에 그리고 어떻게 나타났을까? 하는 탐색은 그리

“So ist die technische Entwicklung in den Text einbezogen, mag sie sonst auch der Lyrik fremd sein, im besonderen der österreichischen Lyrik dieses Zeitraum, in dem die Neue Sachlichkeit durchaus nicht wie in Deutschland zum Tragen kam. Krenek zeigt sich weit entfernt von jener Geistlichkeit, die der Kunst dadurch auf die Beine helfen wollte, daß man ihr Technik als essentielles Thema unterschieben zu können meinte.”

42) 기술발달과 연계된 단어들이 어떤 주관적 감정과 연결되지 않고 사물 자체로 시 속에 등장했음은 아래 이용한 시구로도 확인된다.

제2곡: 나는 차라리 알맞게 늦게 달리는 자동차로 가는 것이 더 좋겠다-Noch lieber fahr ich aber Automobil: das geht schön langsam,...

제3곡: 모든 것이 다 있네: 물, 전기, 전화 그리고 그 밖의 것들이-Zwar haben sie auch alles: Wasser, elektrisches Licht, Telephon und den Rest: ...

43) 전자기기 발달에 의한 사물들이 자연과 인간에게로 자연스럽게 들어와 있음은 제2곡의 두 번째 연의 ‘산악열차는 비탈을 조용히 그리고 문제없이 살금살금 간다’(Hart am Abhang schleicht sie hin so still und reinlich)라는 시구로도 표현되었다.

44) 슈미트 뎅글러는 크세넥의 저서(*Zur Sprache gebraucht. Essay über Musik*)을 참고로 하여 크세넥이 자신이 활동하던 시기의 작가들(카프카, 크라우스, 오스트리아 소설가 무질, 요제프 로트)의 ‘시대정신’(Zeitgeist)을 1925년 비판했고, 그 자리를 대신하여 정신사적이 단순화(geistesgeschichtliche Simplifikation)에 대립되는 ‘모던한 사고방식’(einen modernen Standpunkt)을 취했다고 기술하고 있다.

Wendelin Schmidt-Dengler, “Wie schlafende Uhren blicken uns des Lebens Bilder an,” 70.

어려운 일이 아니라는 확신을 준다. 그러나 작품을 분석하면서 그 탐색이 결코 명쾌하게 어떤 곡을 그리고 어떤 부분을 지정할 수 없음을 인지하게 된다. 이는 크세넥이 슈베르트의 600여개의 가곡뿐 아니라, 기악곡까지 집중적으로 연주와 연구를 병행하였기에 자연스럽게 크세넥의 음악세계 안에 용해되었기 때문이라는 이유로 설명할 수밖에 없다.⁴⁵⁾ ‘프란츠 슈베르트를 회상하며’라는 작곡가가 부여한 내용으로 인해 제8곡 ‘우리들의 포도주’에서 슈베르트 음악에 대한 수용을 찾아 볼 수 있다. 제8곡에서는 슈베르트 음악의 내용을 피아노 반주에서 찾을 수 있다. 슈베르트 피아노 악곡에서 애호되었던 지속적인 리듬형의 사용이 바로 제8곡의 피아노 반주부를 이룬다(악보 예 4, 참조).⁴⁶⁾

이 연가곡의 반주부에서 느껴지는 슈베르트적인 내용은 제1곡 ‘동기’에도 있다. 제1곡의 코랄풍 반주는 슈베르트의 《겨울나그네》 제1곡 ‘밤인사’(Gute Nacht)의 반주를 연상시킨다(악보 예 1a와 b). 반주를 통한 슈베르트 분위기 연상 외에도 제1곡에서는 크세넥이 슈베르트의 가곡들을 학습하면서 ‘어떻게 프레이즈를 구성하고 균형을 잡을 수 있을까’를 고민한 흔적이 확인된다.⁴⁷⁾ 제19곡 마지막 부분에서 재등장하므로 텍스트의 다의성과 연결하여 해석되는 제1곡의 주요 동기 선율선은 슈베르트 《겨울나그네》 제1곡 ‘밤인사’의 마디 15-17과 닮아있다(악보 예 1b와 악보 예 2, 비교). 4도의 도약진행과 보조음으로 구성된 제1곡 ‘동기’의 동기 a는 두 곡의 유사한 반주형과 함께 크세넥 연가곡에서 슈베르트의 흔적을 느끼게 한다.

악보 예 1a) 슈베르트 《겨울나그네》 제1곡 ‘밤인사’, 마디 7-11

45) 크세넥의 슈베르트 음악에 대한 탐색은 슈베르트의 《미완성 소나타 C장조》를 완성한 것으로도 그 심도를 추측할 수 있다.

Ernst Křenek, *Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne*, 243-244, 332-333, 373.

46) 슈베르트 피아노 소나타 제17번, 18번, 21번 등에서 지속적인 리듬형의 사용은 쉽게 찾아볼 수 있다.

47) Ernst Křenek, *Im Atem der Zeit : Erinnerungen an die Moderne*, 244.

악보 예 1b) 크세넥 《여행문》 제1곡 '동기', 마디 1-8

악보 예 2) 슈베르트 《겨울나그네》 제1곡 '밤인사', 마디 13-18, 성악선율

크세넥 연가곡의 제1곡 시작부분의 프레이즈 구성은 슈베르트가 하나의 동기를 불규칙하게 배열하여 균형 잡힌 프레이즈를 구성한 방법과 비교된다(악보 예 1a와 b, 비교). 슈베르트의 《겨울나그네》 제1곡 '밤인사' 마디 7-11의 네 마디 구성은 못갓춘마디로 시작하는 두 마디 동기 a의 부분 음형 x가 마디 9의 마지막 8분음표에서 시작하여 리듬 변화를 수반하며 마디 10-11에 걸친 반복에 의한 것이다. 동기의 일부분인 음형 x의 음가 축소를 통한 반복은 동기 a에서 약박으로 나온 a¹음(마디 8)이 마디 10의 강박에서 그리고 점8분음표로 강조되는 결과를 낳는다. 반면 마디 9의 첫 박에서 점8분음표로 강조되었던 e¹음은 마디 10에서 음가 축소로 약박의 하박으로 처리되고 있다. 이러한 동기의 일상적이지 않은, 즉 박절적이지 않은 결합의 반복은 그러나 네 마디의 균형 잡힌 선율을 이룬다.⁴⁸⁾

슈베르트 선율 구성의 이러한 특징은 크세넥의 연가곡 제1곡의 시작 부분에서도 확인된다(악보 예 1b, 참조). 마디 2-7의 균형 잡힌 선율 안에는 불규칙한 프레이즈 구성을 담고 있다. 마디 2-4의 동기 a(완전4도 상행+보조음형)의 동기 구성 특징인 완전4도 상행이 마디 4-5에서 하행으로 변형 반복된다. 동기 a의 변형은 동기 a와는 다른 박절적 내용도 갖는다. 일단 동기 a를 마무리하는 긴 음가의 마지막 음인 e^{b2}를 공통으로 하면서 박절적이지 않은 반복이 시작된다. 음과 음 사이에 삽입

48) 한스 갈은 자신의 저서에서 슈베르트의 균형잡힌 선율, 그러나 그 속에 동기의 박절적이지 않은 결합의 예가 있음을 슈베르트의 《미완성교향곡》 2악장의 주제 선율로 설명하고 있다.

Hans Gal, *Franz Schubert oder die Melodie*, 52.

된 두 개의 경과음은 슈베르트의 선율 구성 특징으로부터 한걸음 더 나아간 내용이다. 이 네 마디의 규칙적인 프레이즈에는 또 다른 부속 동기 x가 동기 a의 변형 반복과 결합되어 등장(마디 3-4)하고 마디 5-6에서 반복된다. 제1곡의 시작 부분에서 확인된 동기의 비박절적 반복에도 불구하고 결과적으로 네 마디의 균형 잡힌 선율선이 구성된 것은 슈베르트에 대한 반영이다.

이러한 내용은 슈베르트 《겨울나그네》 제8곡과 동일한 제목을 가진 크세벡의 연가곡 제9곡 ‘회상’(Rückblick)에서도 찾아볼 수 있다. 동기 a와 동기 b로 구성된 네 마디를 반복하는 전주(마디 1-8) 뒤에 등장하는 성악성부 마디 13-20의 진행은 동기의 비박절적 반복에 의한 것이지만 규칙적 프레이즈 구성을 갖고 있다(악보 예 3). 마디 13-14는 음형 x(순차상행)와 음형 y(보조음형)로 나눌 수 있다. 이하 마디에서 악센트 이동을 초래하는 이 두 음형의 반복은 텍스트 음절의 강세에 부합한다.

악보 예 3) 크세벡 《여행문》 제9곡 ‘회상’, 마디 1-4/13-20

Andante (still und kontemplativ) (mäßige ♩)

동기 a 동기 b

13 음형 x → 반복 음형 y

Inn'-re Ruh hat sich nicht ein-ge-stellt.

p pp

마디 13-14에서의 음형 x의 비박절적 반복은 가사 ‘hat sich nicht’의 부정 ‘nicht’를 강조한다. 음형 x는 마디 17에서도 음가가 축소되면서 반복된다. 이에 이어지는 $c^{\#2}-a^{\#1}-b^1$ 의 진행은 음형 x를 이루는 음의 출현 순서를 바꿔준 것(음형 x')이고, 이는 ‘Zeiten’과 ‘Zwiespalt’의 첫 음절을 강조하게 된다. 마디 18 전반부에서의 음형 y의 반복은 음가의 확장(마디 18의 첫 음 $g^{\#1}$)과 축소(마디 18의 세 번째 음 $g^{\#1}$)를 수반, 다시 말해서 리듬의 역행형으로 등장하여 텍스트의 구조에 상응한다. 마디 18의 음형 y의 반복과 음형 x(순서가 바뀐)의 겹침으로 비박절적 반복이 이루어진다. 이런 음형 겹침이 없었다면 경과적으로 들리게 될 $a^{\#1}$ 음은 음형 x'의 마지막 음인 e^1 과 결합되어 반주 동기 b의 특징인 4도 진행을 강조하게 된다. 4도 상행 음형은 마디 19-20에 걸쳐 비박절적 반복을 거듭한다. 내부적으로는 이러한 불규칙한 박절적 구성을 포함하지만 마디 13-20까지는 규칙적인 네 마디 구성의 안정적인 프레이즈를 이룬다. 또한 제9곡의 노래성부와 피아노 반주와의 관계, 좀 더 구체적으로 설명하자면 피아노 성부에 대위 주제를 가지고 있는 또는 노래 성부를 모방하는 내용은 슈베르트 《겨울나그네》 제4곡 ‘동결’(Erstarrung)과도 비교된다.⁴⁹⁾

크세네크의 연가곡을 유절형식 또는 통절형식으로 규명할 수는 없지만, 20곡들 가운데 동일한 선율 또는 동기가 새로운 연을 시작하는 부분에서 반복되어 등장하는 곡들이 상당수 있다(제1곡, 2곡, 3곡, 5곡<악보 예 8b, 참조>, 7곡, 8곡, 15곡, 16곡, 17곡, 18곡<반주에 의해>). 이러한 내용을 슈베르트 가곡 연구의 영향으로 해석하는 것이 다소 무리가 있지만, 다음에서 설명할 종지와의 관계는 이 연가곡에 담긴 낭만성을 해석하기에는 중요한 것이다. 제8곡의 전주는 성악성부의 선율을

49) 《여행문》의 제9곡에서 드러나는 성악과 피아노의 대위적 관계와 같은, 즉 노래를 반주하는 내용이 각 성부의 동등성을 보여주는 기악음악적 작곡 방법은 제13곡 ‘뇌우’(Gewitter)에서도 보인다. 제13곡의 피아노 반주는 성악 성부의 선율을 함께 연주하기도 하지만, 그 구성과 전개的方法是 피아노 독주음악 같다. 전주에서 제시된 동기, 그 동기를 이루는 음형들의 변형과 반복으로 피아노 파트가 이루어져 있어 하이든의 테마모티브가공작업과 비교될 정도의 구성력을 보인다.

내성에서 연주하고 제15곡 ‘뜨거운 날 호숫가에서’(Heißer Tag am See)의 여덟 마디 전주 중 시작 세 마디를 전주 후에 시작 되는 성악성부가 동일하게 받아주며 시작한다.

악보 예 4) 크세넥 《여행문》 제8곡 ‘우리들의 포도주’, 마디 1-8

Comodo (gemächlich und fröhlich)

Auftakt

6 Auftakt

Von Süd und Ost be-la-gert stür-misch uns-re Al-pen un-ser Wein.

전주가 성악 선율을 먼저 동일하게 제시하는 것은 가곡에서 예술가곡으로 발전하면서 흔하게 볼 수 있는 것은 아니다. 이는 크세넥의 낭만주의 경향으로 보기 보다는 슈베르트의 《겨울나그네》에서도 세곡(11, 15, 20곡)이 이와 같은 짜임새를 가졌다는 것과 연계해 볼 수 있다.

서정시 문학과 음악의 결합에서 빠질 수 없는 ‘시가 음악으로 어떻게 그리고 얼마나 전환되었는가?’라는 관점으로 이 연가곡을 살펴 볼 때, 슈베르트 또는 낭만주의와의 연결고리를 찾을 수 있다. 그러나 이 연가곡에서는 ‘가사그리기’의 내용이 쉽게 발견되지는 않는다. 다만 인간 크세넥의 두 가지 측면의 ‘새로운 고향 찾기’로 이미 텍스트의 내용을 해석한 바 있는 제12곡 ‘정치’는 텍스트의 세세한 부분의 음악화 작업은 아니지만 부정적의미로 시작하여 긍정적으로 미래를 기대하는 전환을 e^b 단조에서 E^b 장조로 변화시켜 표현하고 있다. 또한 이 노래의 텍스트가 담고 있는 정치적인 내용을 크세넥은 행진곡풍으로 표현한다.

슈베르트에 대한 반영 외에도 이 연가곡에 담긴 낭만주의 경향은 조성적인 성격으로 나타난다. 각 곡들이 어떤 음악적 내용으로 진행되었던지 간에 각 곡의 종지 부분에서 들리는 조성적 성격은

이 연가곡을 낭만주의 음악으로 해석할 수 있는 근거를 제공한다(표 3, 참조).

표 3) 《여행문》 20곡의 시작과 종지 부분의 조성적 내용

구성	시작	종지
제1곡 '동기'(Motiv)	E ^b	E ^b
제2곡 '교통수단'(Verkehr)	?	B
제3곡 '알프스의 수도원'(Kloster in den Alpen)	?	g
제4곡 '날씨'(Wetter)	?	?
제5곡 '슬픈 시간'(Traurige Stunde)	f	F
제6곡 '산마을에 있는 공동묘지'(Friedhof im Gebirgsdorf)	b ^b	b ^b
제7곡 '비오는 날'(Regentag)	G ^b	G ^b
제8곡 '우리들의 포도주'(Unser Wein)	E ^b	E ^b
제9곡 '회상'(Rückblick)	c [#]	c [#]
제10곡 '위로 아래로'(Auf und Ab)	?	C조
제11곡 '알프스 주민'(Alpenbewohner)	?	F
제12곡 '정치'(Politik)	e ^b	E ^b
제13곡 '뇌우'(Gewitter)	?	D
제14곡 '향수'(Heimweh)	A _음	E
제15곡 '뜨거운 날 호숫가에서'(Heißer Tag am See)	a	A
제16곡 '알프스 남쪽의 작은 도시'(Kleine Stadt in der südlichen Alpen)	e	E
제17곡 '남쪽을 향한 조망'(Ausblick nach Süden)	A ^b	A ^b
제18곡 '결심'(Entscheidung)	a ^b	a ^b
제19곡 '귀향'(Heimkehr)	E ^b	E ^b
제20곡 '에필로그'(Epilog)	?	E ^b

표 3에 정리된 조성적 내용이라 함은 시작 부분에서는 조성적 흐름을 그리고 종지 부분에서는 조성적 종지형의 등장 또는 정확한 종지화음을 뜻한다. 예를 들어 제2곡의 끝부분은 B장조 그리고 제5곡의 끝부분은 F장조의 정격종지이다(악보 예 5).

악보 예 5a) 제2곡 '교통수단', 마디 75-77

75
 eig - ne In - do - lenz be - siegt.
 mf p
 B: V₇ I

악보 예 5b) 제5곡 '귀향', 마디 94-98

위에 제시된 두 곡과 같이 곡의 마지막 종지가 5도권 관계의 조성적 종지, 즉 딸림화음과 으뜸화음으로 진행되는 정격종지의 내용은 제9곡, 제15곡, 제16곡, 제17곡 그리고 제18곡에서도 등장한다. 제1곡과 제19곡은 정격종지를 확립한 후 변격종지(아멘종지)로 끝을 맺으므로 조성적 종지의 확장을 보인다.⁵⁰⁾

악보 예 6a) 제1곡, 마디 51-58

악보 예 6b) 제19곡, 마디 60-69

50) 제12곡 역시 변격종지로 끝난다.

위 악보 예 6a와 b에서 확인할 수 있는 것처럼 제1곡과 제19곡은 끝부분이 거의 동일하다. 특히 제1곡 마디 52의 마지막 박부터 마디 54의 전반부까지에 걸쳐 등장하는 동기가 제19곡의 마디 61-64에서 동일하게 사용되고 있다. 또한 제1곡의 성악선율이 끝나는 부분인 마디 53-54와 제19곡의 마디 63-64는 E^b 장조의 정격중지를 이룬 후 버금딸림화음에서 으뜸화음으로의 변격중지로 곡을 마치는 중지 확장의 내용까지 동일하다. 두 곡에서 이루어진 동기 운용과 화성적 운용의 동일함은 이 연가곡이 20곡으로 이루어져 있지만, 19곡 구성의 연가곡에 후주(Epilog)가 첨가된 것으로 보는 해석을 가능케 한다.⁵¹⁾ 마르조너는 자신의 논문에서 제1곡과 제19곡의 같은 조성(E^b)을 ‘이상적 고향 찾기’를 목표로 하는 여행의 상징 조성으로 해석하기도 한다.⁵²⁾

제7곡, 8곡, 11곡 그리고 13곡의 중지 부분은 위에서 설명한 곡들과 같은 명확한 조성적 중지를 보이지는 않지만, 5도 하행 움직임 후 도달한 G^b 장3화음(제7곡), E^b 장3화음(제8곡), F장3화음(제11곡) 그리고 D장3화음(제13곡)을 리듬적 중지감을 수반하며 분명하게 들려준다(악보 예 7).

악보 예 7a) 제7곡 ‘비오는 날’, 마디 90-91



51) 제1곡의 주동기가 제19곡에서 다시 출현하는 이 연가곡의 구성은 슈만의 연가곡 《여인의 사랑과 생애》의 제1곡을 시작하는 도입부 동기가 제8곡의 긴 후주부분에서 다시 출현하는 구성과 비교된다.

신인선, “에른스트 크세벡,” 109.

52) Karin Marsoner, “Ernst Krenks Liederzyklus Reisebuch aus den österreichischen Alpen-Eine Auseinandersetzung mit dem ‘Phänomen’ Franz Schubert,” 150.

악보 예 7b) 제13곡 '뇌우', 마디 51-53

제7곡과 제13곡의 종지부분의 진행은 제2곡 그리고 제5곡과 같이 정격종지의 내용을 5도 하행진행으로 분명하게 보여준다. 그러나 제7곡에서는 c^b 음의 옥타브 중복 첨가 그리고 제13곡에서는 D장조의 딸림화음 구성음들 가운데 e음을 e^\sharp 음으로, c^\sharp 음을 c음으로 바꾸고 제9음인 b음을 첨가하여 딸림화음에서 으뜸화음으로의 정격종지 성격을 약화한다. 제10곡은 화음이 아닌 C음으로 끝난다. 그러나 성악성부와 피아노 반주의 B-C의 유니슨 진행은 정격종지와 같은 조성적 느낌은 약하지만 C조의 종지를 명확히 한다.

각 곡의 끝부분에서 보이는 명확한 종지(정격종지, 3화음 또는 단 하나의 음)의 내용이 제4곡에서는 전혀 나타나지 않는다(악보 예 8a). 리듬적으로 그리고 화음의 성격으로도 종지의 내용을 갖추지 않은 진행은 제5곡의 시작 부분과 연결된다(악보 예 8a와 b).

악보 예 8a) 제4곡 '날씨', 마디 40-45

악보 예 8b) 제5곡 ‘슬픈 시간’, 마디 1-11

Allegro agitato (unruhig bewegt)

Nicht je - der Rei - se - tag ist schön und fest - lich, manchmal ü - ber - fällt mich Ban - gen, grund - le - se Un - rast,

und das Herz wird schwer. Ist es nicht ver - mes - sen, nur aus Neugierde zu rei - sen,

마디 1-2의 감4도 아래 10

제4곡 ‘날씨’(Wetter)의 마지막 부분은 E^b 장조의 흐름을 성악 성부와 피아노 반주의 오른손 파트가 분명하게 보여준다. E^b 장조의 흐름을 방해하는 마디 43의 d^{b2}음 그리고 리듬적으로 그리고 화성적으로 종지를 이루지 않는 마지막 마디 45에서의 8분음표 4개 음정은 제5곡 시작 부분의 f단조를 위한 예비이다. 제4곡과 5곡의 이러한 음악적 연결은 슈만의 《시인의 사랑》 제1곡과 2곡의 연결과 비교할 수 있는 내용이다. 제4곡 마지막 마디의 피아노 후주 오른손 파트가 제5곡과의 연결을 위한 f단조를 예비함과는 달리, 제4곡의 피아노 후주 왼손 파트의 음들은 제5곡의 f단조를 예비하지도 제4곡의 마지막 부분의 E^b 장조의 흐름에 속하지 않는다. 이러한 내용, 즉 ‘조성감을 방해하는 음들의 첨가’는 제4곡뿐 아니라 위에서 이미 설명한 제7곡과 제13곡에서도 확인된 바 있다. 이는 조성이라는 전통적 소재를 새롭게 하기 위한 크세네크의 방법 중 하나이다.

(2) ‘확장된 조성’을 거쳐 표현주의 음악어법으로

크세네크의 느슨한 조성적 언어로 음악 구성하기, 다시 말해 ‘확장된 조성’과 연결되는 크세네크의 방법은 제5곡 마디 1-2의 선율(f단조)을 감4도 아래로 진정동형진행(real sequence)하여 c[#] 단조로

전조되는 과정(마디 9-10)에서 확인할 수 있다. 마디 5-8까지의 구성음들은 f단조에서 c[#]단조로의 조성적 전조과정을 보이지 않는다. 단지 내림표(b)영역에서 올림표(#)영역으로의 음향적 변화 과정이다. 크세텍의 ‘확장된 조성’에 대한 내용은 제3곡에서도 찾아볼 수 있다(악보 예 9).

제3곡은 마디 1-15 피아노 반주의 왼손 파트가 오스티나토 베이스로서 역할을 하는 파사칼리아이다. 마디 1-15까지의 오스티나토 베이스 주제는 다시 두 부분으로 나뉜다. 마디 1-8과 마디 9-15로 오스티나토 베이스 주제를 나눌 수 있는 첫 번째 근거는 마디 8-9 그리고 마디 13-14에서 등장하는 베이스 진행이 4도와 5도 도약진행을 띠는 ‘거짓 조성적 종지’에 둔다. 또한 오스티나토 주제 a(마디 1-8)는 베이스 선율의 움직임이 온음계적 그리고 오스티나토 주제 b는 반음계적 진행으로 이루어져 있는 것도 오스티나토 베이스 주제를 두 부분으로 나눈 근거다. 오스티나토 주제 a와 함께 등장하는 성악과 피아노는 E장조와 e단조의 ‘이중조성’(Bitonalität)를 보인다. 반음계적 진행의 오스티나토 주제 b는 C장조의 느낌이 강한 성악 성부에 피아노 오른손 파트의 G장조 느낌이 더해져 인상주의적 음향을 이룬다. 마디 16-32까지에서 나타나는 이 오스티나토 베이스 선율의 반복은 마디 2-14와는 다른 성악 선율과 결합된다. 그 결과 마디 16-20까지 A장조의 성격이 나타나기도 하고 더 모호한 조성적 분위기를 띠기도 한다. 조성의 모호함은 그러나 마디 32-33에 이르러 G음에서 g단3화음으로 진행되면서 큰 단락의 종지를 이룬다. 마디 1-15까지의 오스티나토 베이스 주제는 제3곡에서 다섯 번 반복된다. 마디 35부터의 오스티나토 베이스 주제의 세 번째 반복부터는 주제를 구성하는 음들의 음가 확장과 조성적 분위기를 방해하는 음들의 첨가로 무조적 성격이 강하게 드러난다.

악보 예9) 제3곡 '알프스의 수도원', 마디 1-33

Andante sostenuto (Still und verhalten)

5 10 15

Rie - sen-groß liegt das Klo - ster da im Tal, un - ver-rückt und nicht be - rührt vom Strom der Zeit.

오스티나토 주제 a

20

etwas fließend

Zwar ha - ben sie auch al - les: Was - ser, e - lek - trisches Licht, Te - le - phone,

25 30

und den Rest; doch sind sie der Tech - nik Skla - ven nicht wie wir.

오스티나토 주제 b

g 단3화음

크세벡의 연가곡을 낭만주의적 경향으로 설명하기에 충분한 조성적 증거는 각 곡의 중간 부분, 특히 시작 부분 조성적 분위기를 명확하게 보여주지 않는 곡에서도 종종 등장한다. 제10곡 '위로 아래로'(Auf und Ab)의 시작 부분은 성악 성부와 피아노 반주가 유니슨으로 연주한다. 이러한 '화성적 공백'은 이곡의 무조적 진행을 돕는다. 마디 5부터 성악 성부를 뒷받침하는 피아노 반주에 첨가된 화성 구성음들이 조성의 성격을 부여하기 보다는 무조의 분위기를 지속시킨다. 그러나 이러한 흐름 속에서 크게 3연 구성의 시의 각 연이 끝나는 부분에서는 휴지와 조성적 느낌으로 단락감을 주고 있다(악보 예 10).

첫 번째 연을 끝내는 마디 8에서 사용된 짧은 간주의 c음은 마디 9의 휴지 후에 등장하는 노래 성부와 피아노 반주의 c음의 예시로 해석된다. 또한 제2연이 끝나는 마디 23-24도 c조로의 종지 그리고 c단조로 시작하는 세 번째 연을 준비한다. 이러한 음악적 구성은 텍스트에 담긴 다의성 해석 가운데 크세넥의 ‘음악적 경향에 대한 방향 찾기’와 연결된다. 이러한 내용은 1920년대 초 그가 동시에 접한 낭만주의와 표현주의 예술적 경향 속에서 크세넥은 전통의 조성을 기반으로 하면서 조성적으로 낯선 다양한 요소들을 삽입한 ‘확장된 조성’을 거쳐 표현주의 음악어법이라는 새로운 영역으로 넘어가는 과정을 나타낸다.⁵³⁾ 그러므로 제10곡에서의 조성적 그리고 무조적 음악 표현은 작곡가의 ‘정체성 찾기’로 해석된다. 연가곡의 제10곡뿐 아니라, 다른 곡에서도 이러한 내용을 찾을 수 있다.

악보 예 10) 제10곡 ‘위로 아래로’, 마디 8-9/23-24

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 8-9. The vocal line has lyrics 'an - brenn - te.' and 'Un - ge - dul - dig'. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic in the right hand and a fortissimo (*ff*) dynamic in the left hand. The second system shows measures 23-24. The vocal line has lyrics 'An - sichts - kar - ten schrei - ben müs - sen.' and 'Ein Geist der'. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand, with a *legato* marking and a crescendo (<) symbol.

53) 1920년부터 1923년은 크세넥이 무조음악과 슈베르트 음악을 알게 된 시기이다. 이 시기에 베를린에서 슈레커(Franz Schreker, 1878-1934)를 사사하던 그는 학업 도중 비엔나를 방문하였다. 그때 크세넥은 제2비엔나 악파의 무조음악을 접하게 되었고 에르트만을 통해 슈베르트 음악의 진수를 맛보게 되었다.

연가곡에 담긴 표현주의 음악어법, 즉 무조음악과 12음기법 수용에 대한 예견은 아이러니하지만 ‘민속음악적 포푸리’(Folkloristisches Potpourri)라는 부제를 갖고 있는 제11곡 ‘알프스 주민’(Alpenbewohner)에서도 찾아볼 수 있다. 이 곡의 부제를 통해 나타나는 민속음악에 대한 크세네크의 수용은 한편으로는 슈베르트가 자신의 예술 성장을 위한 터전을 민속음악으로 삼은 것에 대한 반영이다. 다른 한편 이 부제는 크세네크가 이 연가곡을 작곡하던 당시의 예술적 경향에 대한 어느 정도의 부정적이고 비판적인 사고, 그러면서 자신이 나아갈 새로운 음악적 경향에 대한 고민의 내용과 연결된다. 어떤 민속음악이 ‘접속곡’ 근간이 되었는지를 분명하게 규명할 수는 없다. 그러나 마디 14-17까지의 성악 선율이 d²음과 b^{b1} 두음 반복으로만 이루어졌다는 것, 전반적으로 선율이 순차적으로 진행되는 것 그리고 마디 52-62까지의 도약 선율이 하나의 특징적 음형의 반복에 의한 것이라는 점은 이 곡에 담긴 민속적 분위기를 분명하게 한다. 부분적으로 느껴지는 민속적 분위기는 무조적 성격을 강하게 풍기는 선율과 교대적으로 연결된다.

악보 예 11) 제11곡 ‘알프스 주민’, 마디 1-6

Allegro giusto (grimmig, mit Humor) 5

Die Al-pen wer-den von wil-den No-ma-den be wohnt. Mit un-ge-heu-rem Lärm kom-men sie her-ge-braust,

Auftakt
f
ff lärmend, massiv

악보 예 12) 제2곡, 마디 1-10

Adagio giusto, ma non troppo (lustig bewegt)

Mit der Berg-bahn geht's e-lek-trisch im-mer hō-her, im-mer hō-her, im-mer

hō-her durch den Wald, ü-ber die früh-

lings-bun-ten Wie-sen. Hart am

(Ped!)

제11곡에서의 상충하는 음악적 내용은 민속적 분위기를 담은 선율뿐 아니라, 표현주의의 무조 선율에서도 조성적 화음반주를 부쳤다는 사실에서 찾을 수 있다. 악보 예 11에서 확인할 수 있는 것처럼 3화음, 7화음, 9화음, 11화음 등으로 볼 수 있는 3도씩 쌓은 화음반주가 주를 이루지만, 그 화음들은 비화성음의 해결은 물론이거니와 어떤 조성적 흐름을 형성하기 위한 기능적 관계를 전혀 갖고 있지 않다. 이는 ‘무조음악에서 사용 가능한 화성적 구조’ 운용으로 크세넬이 고민한 예술적 내용과 연결된다. 이러한 화음구성의 반주, 무조적 선율 그리고 민속음악적 선율의 결합은 ‘민속음악적 포푸리’라는 부제가 주는 익숙함을 ‘낯설게’ 만들고 있다.

표현주의적 음악어법은 제2곡 ‘교통수단’에서도 볼 수 있다. 이 곡의 시작 부분 성악 선율은 운음

과 반음의 교대로 구성된 선법에 근거한다. 온음과 반음으로 구성된 선법으로 시작한 성악 선율은 마디 6에서 g^\sharp 음, 마디 19에서는 c^\times 음(d음)과 e^\sharp 음(f음) 그리고 마디 29에서 a음이 첨가되면서 12개의 반음 모두를 갖는다. 선법에서 무조로 흐르는 성악 선율을 반주하는 피아노는 제11곡에서 설명한 것과 같은 화음을 기반으로 하지만, 이 화음들도 기능화성적 관점으로 분석될 수 없다. 마디 4의 첫 번째 박은 화음의 성격을 완화시키는 또 다른 요소를 갖고 있다. 마디 4의 첫 번째 박은 b감3화음 형성을 방해하는 c^\sharp 음이 첨가되어 있다. 이러한 방해음의 첨가로 인해 3도씩 쌓인 화음의 성격과 기능은 더욱 더 흐려진다.

제11곡과 제2곡을 통해 살펴본 크세넥의 표현주의 음악어법의 수용은 제20곡 ‘에필로그’에서는 12음기법 예시로 더욱 분명하게 나타난다. 제20곡은 텍스트와 음악어법적 측면에서의 다의적 해석을 가능하게 한 제1곡부터 제19곡까지의 ‘여행’을 끝낸 후, 즉 텍스트 속의 화자가 고향인 도시로 돌아와 도시 근처를 산책하면서 여행의 이상적인 목표를 정리하는 내용을 노래한다. 한 인간으로서 그리고 예술가로서의 ‘새로운 고향 찾기’의 의미가 화자의 마음속에서 어느 정도 정리되었음을 텍스트의 2연과 3연 끝에 붙은 후렴구에서 확인할 수 있다.

Am Tag nach meiner Heimkehr
geh' ich durch das Weindorf im Osten der Stadt.
Seltsam ist die Straße, die hinführt

...
Ich lebe, und weiß nicht, wie lang.
Ich sterbe, und weiß nicht, wann.
Ich geh', und weiß nicht, wohin,
mich wundert's, daß ich noch fröhlich bin.

...
Ich lebe, und weiß nicht, wie lang.
Ich sterbe, und weiß nicht, wann.
Ich geh', und weiß nicht, wohin,
doch mich wundert's trotzdem nicht,
daß ich trotzdem fröhlich bin.

고향으로 돌아온 후 어느날
나는 도시의 동쪽에 있는 와인도르프를 따라 걸었네
그곳으로 나 있는 길이 낮서네.

...
내가 얼마나 오래 살지 모르겠네
내가 언제 죽을지 모르겠네
내가 어디로 갈지 모르겠지만,
놀랍게도 나는 여전히 행복하네.

...
내가 얼마나 오래살지 모르겠네
내가 언제 죽을지 모르겠네
내가 어디로 갈지 모르겠네
그렇지만 놀라운 일은 아니지,
내가 그럼에도 불구하고 행복하다는 것이.

인간으로서의 크세넥이 이 작품 이후 미국으로 이민하였다는 사실은 제20곡의 텍스트 가운데 1연에서 고향에서 느끼는 ‘낮선 거리’라는 표현으로부터 2연과 3연의 후렴구에서 미래를 알 수 없지만 ‘여전히 행복하다’는 내용으로 새로운 곳에서의 정착을 대해 암시한다. 또한 예술가로서의 ‘정체성 찾기’의 여행 목적지가 낭만주의 어법을 벗어나 12음기법의 수용에 있음이 이 곡의 시작 부분부터 제시된다.

3행으로 된 제 1연과 2연의 2행을 크세넥은 동일한 음악 짜임새로 작곡했다. 마디 1-14의 기본 아이디어는 마디 1-7의 피아노 전주와 레치타티보 풍의 성악 선율의 주고받음에 있다. 피아노와 성악선율은 12개 반음에 근거한다. 피아노 반주는 반음계적 특성을 살려서(동기 a) 그리고 성악 선율은 베르크(Alban Berg, 1885-1935)의 《바이올린 협주곡》 기본음렬을 연상시키는 3화음의 형성으로 무조 성격을 완화하면서 12개 반음을 운용하고 있다. 성악 선율에서 12개 반음의 3화음적 배열은 마디 11-14(3행)에서는 나타나지 않는다. 다양한 성격의 음정 간격을 갖는 마디 12-14의 선율은 쇤베르크의 음렬구성에 좀 더 가까운 12개 반음의 운용을 보인다. 마디 1-14를 통해본 12개 반음의 대조적인 운용은 제20곡의 기본 구조이다.

악보 예 13) 제20곡 ‘에필로그’, 마디 1-14

Am Tag nach mei-ner Heim-kehr
 geh' ich durch das Wein-dorf im O-sten der Stadt. Selt-sam ist die Stra-ße, die hin - führt.
 Kein Haus an ih - rem Rand, kein Fen-ster, das dich grüßt

감4° - 단7°-장2°-단3° - 감7°- 연5°- 증5°- 증4°- 장3°-장2°- 단2°

제20곡 전주의 주요동기 a는 제1연 뿐 아니라, 제2연 그리고 제3연의 시작 부분에서 이도동형진행으로 재연된다. 또한 제20곡의 종지부분(마디 61-62)에서도 피아노 양손에 의해 유니슨으로 연주되어 무조적 성격을 강조한다. 그러나 시의 각 연이 무조적 성격을 가졌다면지라도 동일한 동기 a로 시작하므로 유절가곡의 분위기를 암시한다. 12음기법의 운용과 종지부분에서의 동기 a의 울림 후 등장하는 E^b 장3화음으로 인한 이 곡에 담긴 대조 그리고 무조적 그리고 3화음적 음향 형성을 보인 12개 반음의 이중적 운용은 연가곡의 텍스트와 음악어법에 담긴 아이러니의 재연이다. 이 곡에서 표면에 드러나는 표현주의적 어법, 그러나 그 속에 담긴 낭만주의적 성격의 아이러니는 《여행문》 전체에 깔린 다의적 해석을 총 종합하면서 작곡가가 고뇌 했던 예술가로서의 ‘새로운 고향 찾기’를 다시 한 번 암시한다.

결론

20세기 전반 예술가곡 창작의 흐름 속에서 크세넥이 연가곡 《여행문》을 포함하여 30곡이 넘는 예술가곡을 전 창작시기에 걸쳐 작곡하였다는 것은 20세기 예술가곡의 역사 속에서 크세넥의 위치를 간과할 수 없게 하는 내용이다. 특히 그의 창작시기 가운데 ‘낭만주의 창작시기’에 본 논문의 연구 대상인 연가곡 외에도 많은 가곡을 작곡하였다는 사실은 크세넥이 낭만주의 예술가곡의 전통을 20세기 전반까지 확장시켰다는 전제를 충분히 뒷받침한다.

1929년, 《여행문》의 모델이 된 《겨울나그네》 작곡가 슈베르트가 사망한지 100년을 기념하기 위해 작곡했다고도 보는 이 연가곡이 갖는 장르사적 의미는 낭만주의 예술가곡의 연장에 있다. 19세기 낭만적 예술가곡의 연장으로 이 연가곡 진가를 부여할 수 있는 근거는 텍스트와 음악이라는 두 예술 영역 모두에서 나타난다. 텍스트의 기본 개념이 ‘방랑’에 있다는 것 그리고 자연에 대한 숭고함과 아름다움을 포함한 것은 19세기 서정시 문학에 대한 내용과 연계될 수 있다.

음악적 내용에 있어서의 이 연가곡에 담긴 낭만성은 악곡 끝부분에서의 조성적 종지, 리듬적 종지감을 동반하는 3화음을 이용한 종지, 악곡의 중간 부분에서의 조성적 종지감, 동일한 음형으로 각 연을 시작하는 유절가곡 분위기 형성, 슈베르트를 연상시키는 선율과 반주, 텍스트의 전개와 분위기를 조성 변화로 담아낸 것 등을 통해 확인되었다. 20세기 음악에서 이 연가곡이 갖는 진가는

이러한 낭만적인 음악어법의 직접적인 수용과 연결했을 때 보다는 조성적으로 낯선 요소들을 삽입함으로 얻어낸 ‘확장된 조성’을 바탕으로 텍스트를 음악화한 것에서 찾을 수 있다. 이중조성과 진정 동형진행을 통한 무조적 분위기 형성, 패로디라 할 수 있는 익숙한 음악의 낯설게 하기, 짝 채워지지 않은 화음의 적절한 운용, 온음계에 근거한 화음에 방해음을 첨가하여 인상주의적, 표현주의적 분위기를 형성한 것 등은 이 연가곡이 갖는 ‘전통의 새롭게 하기’라는 특징이 된다. 무조적 음악어법으로 낭만성 짙은 예술가곡을 창작할 수 있다는 가능성을 보여준 점은 20세기 예술가곡이라는 장르사적 의미에서 이 연가곡이 갖는 이중적 진가를 확인시켜 준다.

검색어

크세넵(Ernst Křenek), 《오스트리아 알프스로부터의 여행문》(*Reisebuch aus den österreichischen Alpen*), 《여행문》, 연가곡, 예술가곡, 오케스트라 가곡, 슈베르트(Franz Schubert), 《겨울나그네》(*Winterreise*), 슈만(Robert Schumann), 쇤베르크(Arnold Schönberg), 《달에 홀린 피에로》(*Pierrot lunaire*), 에르트만(Eduard Erdmann)

참고문헌

- Adorno, Theodor W./Křenek, Ernst. *Briefwechsel*. Herausgegeben von Wolfgang Rogge, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- Adorno, Theodor W. "Ernst Křenek." In *Musik-Konzepte 39/40-Ernst Křenek*. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 11-13. edition text+kritik GmbH, 1984.
- Dahlhaus, Carl. "Ernst Křenek und das Problem des musikalischen Sprachwechsels." In *Ernst Křenek-Studien zur Wertungsforschung*. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 36-46. Wien/Graz: Universal Edition, 1982.
- Gal, Hans. *Franz Schubert oder die Melodie*. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1992.
- Grosch, Nils. "Das 'Volksliederbuch für die Jugend'. Volkslied und Moderne in der Weimar Republik." *Lied und populäre Kultur* 48 (2003): 207-239.
- Knessl, Lothar. *Ernst Křenek Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 12*. Wien, 1967.
- Kolleritsch, Otto. "Über Ernst Křeneks musikästhetische Vorstellungen." In *Ernst Křenek-Studien zur Wertungsforschung*. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 29-35. Wien/Graz: Universal Edition, 1982.
- Křenek, Ernst. "Das Schubert-Jahr ist zu Ende." *Anbruch* 11:1(1929): 11-15.
- . *Selbstdarstellung*. Zürich: Atlantis, 1948.
- . *Im Atem der Zeit, Erinnerungen an die Moderne*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1998.
- Linke, Ulrich. *Der französische Liederzyklus von 1866 bis 1914*. Franz Steiner Verlag, 2010.
- Marsoner, Karin. "Ernst Krenks Liederzyklus Reisebuch aus den österreichischen Alpen-Eine Auseinandersetzung mit dem 'Phänomen' Franz Schubert." In *Ernst Křenek-Studien zur Wertungsforschung*. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 144-152. Wien/Graz: Universal Edition, 1982.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. "Wie schlafende Uhren blicken uns des Lebens Bilder an." In *Ernst Křenek-Studien zur Wertungsforschung*. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 69-78. Wien/Graz: Universal Edition, 1982.
- Schmierer, Elisabeth. *Geschichte des Liedes*. Laaber Verlag, 2007.
- Schnelting, Karl B.(Hg.). *Porträts aus dem Musikerleben*. Fischer Verlag, 1987.
- Sinkovicz, Wilhelm. "Stilistischer Freigeist." In *CD: Krenek-Lieder-Wolfgang Holzmaier*. Philips classics, 1998.
- Stewart, John L.. "Ernst Krenek zwischen zwei Kulturen." *Österreichische Musikzeitschrift*. 45:6(Juni 1990): 314-320.
- Stockhammer, Robert. "Ernst Křeneks »Reisebuch aus den österreichischen Alpen«." *Allgemeine*

- musikalische Zeitung*. C11 (1962): 32-34.
- Town, Stephen. "The Reisebuch aus den österreichischen Alpen, opus 62, by Ernst Krenek." *NATS Journal*. 47:3 (January/February 1991): 4-13.
- Vogt, Hans. *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Zenck, Martin. "Křenek als Problem der 'Avantgarde'. Überlegungen zum Fortschrittsbegriff der Neuen Musik." In *Ernst Křenek-Studien zur Wertungsforschung*. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 216-237. Wien/Graz: Universal Edition, 1982.
- 신인선. "에른스트 크세네크." 『20세기 작곡가 연구 III』. 이석원 · 오희숙 책임 편집, 88-135. 음악세계, 2003.
- . 『20세기 음악』. 음악세계, 2006.
- 엄선애. "시에는 울림을, 음악에는 말함을...: 빌헬름 뮐러와 프란츠 슈베르트의 《겨울나그네》 및 제5곡 「보리수」의 해석." 『독일언어문학』. 15 (2001): 387-408.
- 이홍경. "시와 음악의 이중주-예술가곡에 나타난 문학과 음악의 상호매체성." 『독일언어문학』. 48 (2010): 85-104.
- Křenek, Ernst. *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* op. 62(1929) Liederzyklus für Gesang und Klavier Band 1-4. Universal Edition, 1929(1957).
- http://de.wikipedia.org/wiki/Eduard_Erdmann. 2014년 10월 21일 접속.
- http://navercast.naver.com/contents.nhn?rid=230&contents_id=31537. 2014년 10월 24일 접속.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Starhemberg>. 2014년 10월 25일 접속.

The significance of Ernst Krenek's song cycle "*Reisebuch aus den oesterreichischen Alpen*"(op. 62, 1929) in the 20th-century music genre history⁵⁴⁾

This study focuses on an analysis of the Song cycle *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*(op.62) by Ernst Křenek(1900-1991). When Křenek composed this Song cycle in 1929, the Orchesterlied had become a main genre in the 20th concert program and since *Pierrot lunaire*, Lied accompanied by a chamber ensemble elevated its position high in vocal music creation. Therefore, the conventional 19th century art song with piano accompaniment tradition had not continued into the 20th century.

Křenek completed 31 art songs in his life. And this means a lot in the history of 20th century art song. Another fact that Křenek was of great importance in the history of 20th century art song is that he composed five Song cycles. Among these, four are based on his own poem, and the other one is *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*. Composing Song cycle on his own poem verify the fact that Křenek was a person of a literary turn of mind and he faithfully followed the Song cycle tradition of the 19th century in purpose of unfolding a story based on one theme.

Křenek's *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* consists of 20 pieces(19 songs and an Epilog added later) and is modeled on *Wienreise* by F. Schubert. The Romantic inclination appeared in this Song cycle is the use of consistent rhythmic pattern in the song number eight '*Unser Wein*', the pattern also favored by Schubert's piano pieces. As Schubert described disenchantment of love in his *Wienreise*, the fact that Křenek depicted his own hapless love for his homeland in this Song cycle is also considered to be a reflection of Romantic tendency.

54) This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government(NRF-2012S1A5B5A07037189)

Křenek recapitulated the theme of the first song in the song number nineteen '*Heimkehr*' and this is compared to the construction of Schumann's Song cycle *Frauenliebe und -leben*.

There are several factors in this Song cycle that continued the 19th century art song tradition, musical aspects of the cycle contain various contents of the 20th century. Twenty songs can be divided into two categories according to musical language: songs in Romantic musical languages are song number one '*Motiv*', number seven '*Regentag*', number eight '*Unser Wein*'; songs in Expressionism musical languages are song number eleven '*Alpenbewohner*', number twelve '*Politik*'. There are songs with text simply describing apparent impressions of journey such as song number two '*Verkehr*', number three '*Kloster in den Alpen*', and number six '*Friedhof im Gebirgsdorf*'. But those which put psychological, moral, social, and political contents into text are song number five '*Traurige Stunde*', number nine '*Rückblick*' and number twelve '*Politik*'. The close relationship between text and musical languages are conformed through the analyses.

19세기 독일 '대중음악'¹⁾

조 연 속

1. 들어가는 글

과거에는 음악을 소비·향유하는 집단이 소수의 귀족집단으로 국한되지만 19세기에는 정치·사회·문화의 모든 분야가 시민중심으로 눈에 띄게 변화를 가지므로 다수의 시민집단 역시 음악을 소비·향유할 수 있는 집단으로 부각된다. 당시 프랑스 혁명으로 귀족집단의 사회적, 경제적 그리고 정치적 특권이, 점점 파괴되기 시작하고 동시에 정치적 민주주의의 실현을 위한 과정에서 봉건적이고 귀족적인 모든 것들이 - 의복, 예술, 종교 오락 등 - 배경당하면서, 새로운 자본가인 중산계층으로 옮겨진다. 이런 상황은 주변국가로 영향을 주어 정치사회 구조가 연쇄적으로 변화하기 시작하여 자유와 평등이 강조되는, 즉 과거 귀족집단을 위한 봉건적 신분사회구조와 제도들의 붕괴를 초래한 사회로 향한다. 하지만 19세기에는 여전히 계층사회가 유지되는 반면에, 시민들이 정치·경제적 활동을 할 수 있어 과거 시민들과 다른 모습인 새로운 사회세력 계층으로 등장한다. 따라서 귀족중심의 사회를 시민중심의 사회로 이끌고 그 결과 산업시장 역시 시민들이 중요한 수요자로 부각되면서 귀족사회중심의 문화적 내용들조차 정치·경제에 참여할 수 있는 시민들에게 공유할 수 있게 보편성을 띠기 시작한다. 더욱이 시민들의 정신적 발전을 위한 다양한 문화적 내용들, 특히 음악문화가 일반 시민들을 위한 영역까지 파고들어, 독자적인 시민들만의 '대중음악'을 보급시킨다. 과거 귀족집단이 향유한 예술음악과의 상반된 개념으로 이해될 수 있는 대중음악은 19세기 시민적 문화생활의 고급화이자 귀족집단이 향유한 전통음악 즉 예술음악의 저급화로 해석할 수 있는 이중성을 안고 등장하지만 기존 전통음악을 향유한 귀족집단의 거부감으로 19세기 음악에서 진지한 음악(Ernstmusik)과 대중음악의 전신인 오락음악(Unterhaltungsmusik)의 분리를 가져온다.

1) 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임[NRF-2013S1A5B5A07047478].

본 연구는 당시 사회·문화적 관계 속에서 시민들의 생활 속에 자리 잡은 대중음악을 이해하기 위해 다음과 같은 질문을 풀어보고자 한다. 먼저 19세기 대중의 의미를 살펴보며 그들이 중심이 된 생활 속에 존재하고 수용된 대중음악의 개념정의를 시도할 것이다. 그리고 19세기 급변하는 정치 세계와 더불어 등장한 새로운 세력집단인 시민들의 대중음악에 대한 성립과정 및 특징들에 대해 연구하여 독일사회에서 어떻게 대중음악이 보급되었는지 그리고 어떤 내용들을 당시 사회에서 대중음악에 담았는지에 대해 알아볼 것이다. 이어 19세기 대중음악의 등장으로 전통 예술음악에서 파생된 오락음악과 진지한 음악은 서로 다른 수용집단에 의해 왜 상이한 - 저급과 고급 - 사회적 가치판단을 받았는지 더 나아가 그런 상이한 사회적 가치판단을 받으면서 진지한 음악이 왜 대중을 의식해야하는지 그리고 진지한 음악에 대중적 표현과 오락음악에 예술적 표현을 담은 작품이 등장하는 것을 어떻게 이해할 것인가에 대해 연구하면서 오락음악과 진지한 음악의 이분법에 대해 살펴볼 것이다. 이는 오늘날 예술음악과 실용음악을 과거 동일한 음악에서 변화된 ‘서로 다른 장르 같은 시작음악’으로 해석할 여지를 마련해준다.

2. 19세기 대중과 대중음악의 의미

시민집단이 즐기는 음악인 대중음악은 19세기 급진적으로 퍼지면서 다량으로 생산되는 음악작품과 관련되어 접하게 된다.²⁾ 여기에 대중의 의미 자체가 당시 사회 전체의 구조와 복잡하게 얽혀 있어 대중음악에 대한 개념정하기엔 어려움이 있다. 하지만 분명한 것은 오늘날 대중음악의 내용적 의미가 일부 사용되고 있다는 점이다. 이에 19세기 대중의 의미를 파악하며 그들의 음악인 대중음악을 설명하고자 한다.

2.1. 19세기 대중의 의미

대중의 어원은 다수 또는 ‘대량’(Masse) 그리고 ‘시민에 속하는’(Populär) 뜻을 함께 갖고 있다. 이는 과거 사회적 의미와 관련시켜 보면 소수 상위계층에 대한 반대의 뜻을 내포한다. 그리고 사회

2) Irmgard Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts* (Regensburg: Bosse, 1977), 25.

적 가치성을 가진 대상은 주로 소수, 희귀성, 고유성, 심미성 등의 특성을 지니고 있기에 보호를 필요로 하지만 그와 상반된 대량 및 다수는, 평이한, 통속적, 유행하는, 그리고 추한 등의 특성으로 쉽게 접할 수 있어 가치성이 상대적으로 낮다. 그러나 사회적 의미에서 벗어난 인간적 대중의 의미는 장소, 시간, 언어, 교육 그리고 출신 등으로부터 자유로워 개인의 독자성 보단 모든 집단의 동질성을 바탕으로 설명되어질 수 있다.

대중 자체는 어디에서든지 동일하다; 다양한 연령층과 문화에서 모든 출신의 사람들, 모든 언어를 사용하는 사람들 그리고 모든 교육을 받은 사람들은 대중이란 단어에서 근본적으로 동일하다.³⁾

이처럼 인간적인 측면에서 바라본 대중의 의미에선 우월적 특징이 성립되지 않는다. 하지만 공간적 또는 시간적 범위에서 대중의 의미는 상대적으로 정의되어질 수밖에 없다. 특히 경제적 관점에서 대중의 의미는 다수 또는 대량을 중시하는 생산적 측면과 그 생산물을 수용하는 수용적 측면으로 관련성을 갖지만 시민에 속한 대중의 의미는 수용적 측면에 더 적합한 것으로 이해될 수 있다. 그리고 대중은 수많은 사물과 사람의 무리로 해석될 수 있으며 또한 소수가 이끄는 집단인 엘리트집단을 제외한 나머지 다수의 사람들로 설명될 수도 있다.⁴⁾ 이런 의미가 산업화의 시작으로 경제적 급변화를 가진 19세기에 적용되었을 때 귀족집단과 반대되는 시민집단으로 간주될 수 있다.

시민집단은 과거부터 교육 받지 못한 집단을 상징하였기에 늘 단순하고 품위가 없는 사람으로서 계층사회에서 하층민으로 평가된다. 하지만 1789년 프랑스 혁명이 계몽사상으로 시민을 일깨워주는 역할을 하여 이성으로 판단할 수 있는 시민이 19세기에 등장한다. 그리고 그들의 등장은 19세기에 많은 의미를 상징하고 있다. 이에 시민집단의 지지를 받은 로베스피에르(Maximilien François Marie Isidore de Robespierre, 1758-1794)의 과감한 언급으로 - “[...]불공평한 그리고 부당한 세계를 공평하게, 이성적으로 그리고 현명하게 만드는 것.”- 당시 급변하는 사회와 시민집단을 설명할 수 있다.⁵⁾ 따라서 늘 귀족집단의 권위판단에 기준이 된 이성은 시민집단의 권위요소로도 작용된다. 그리고 이런 현상은 정치, 사회 그리고 문화영역에서 대중들이 생산 및 수용에 참여하는 적극성을 자극한다. 그러므로 19세기 대중이라는 개념은 정치·사회·문화적 무지에서 벗어나려는 시민집단으

3) Petra Kuhnu, *Masse und Macht in der Geschichte: Zur Konzeption anthropologischer Konstanten in Elias Canettis Werk* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996), 51.

4) Winfried Böhm, "Masse," in *Wörterbuch der Pädagogik*, hrsg. von Wilhelm Hehlmann (Stuttgart: Alfred Kröner, 1994), 463.

5) Veit Valentin, *Illustrierte Weltgeschichte* Bd 3. (Köln: Lingen, 1976), 868.

로 정의되어질 수 있다.

소유시민 외에 19세기 시민이란 개념은 교육, 계몽 그리고 이성과 관련된 의미에서 표현되어진 두 번째 구성요소로 해석될 수 있다. 이는 자본, 시간, 본인과 타인의 노동력과 연관된 기업가의 이상과 맞물린 중요한 내용들이었다.⁶⁾

그리고 교육을 받고 경제적 부를 소유한 소유시민집단은 시민집단과 귀족집단의 중간계층으로 당시 새로운 권력을 가진 막강한 집단이었고 이 집단에서 주로 새로운 신흥자본가들이 나타나 양쪽 집단의 사회·문화적 차이를 좁히는 역할을 한다. 하지만 이런 시민집단의 급진적인 변화에 당시 귀족집단은 시민집단의 가치인정에 대한 거부감을 그리고 교육적으로 성숙되고, 현실적으로 경제적 부를 가진 새로운 소유시민집단에 대한 두려움을 가진다. 이는 과거 사회에서 소수 지배층으로 사회·문화적 모든 면에서 대표성을 지녔던 귀족집단이 당시 사회에서 경제적 세력과 계급적 몰락의 위기를 맞이한 것에서 비롯된다. 따라서 19세기 대중은 과거 천박한 하층민과는 달리 계몽사상에 영향을 받아 깨어있는 시민들을 의미한다. 더 나아가 경제적 활동을 하는 하층민 역시 당시 공공기관에선 시민으로 간주하려는 경향이 나타난다.

일일노동자, 일손을 거두는 사람 등으로 구성된 노동자계층은 원래 시민이란 호칭을 사용하지 않고 오히려 하층민이란 명칭 하에 인간의 한 계층을 형성한다. 그럼에도 불구하고 그들의 위치는 국가연맹의 적절한 방법에 의해 시민계층으로 정리되어질 수 있다.⁷⁾

그렇지만 당시 귀족집단은 그들과의 차별화를 분명히 하고자 대중을 비엘리트적인 시민집단으로 표현하려는 반면에 대중 그들 스스로는 권위보단 귀족집단과 구별 없는 개인의 자유 그리고 평등한 권리를 가진 시민집단으로 이해하려고 한다.

2.2. 19세기 대중음악의 의미

대중음악 역시 일반적인 의미에서 다수의 시민들이 즐기는 음악으로 접근하는 것이 타당하다고 생각할 수 있다. 이와 관련해서 달하우스(Carl Dahlhaus, 1928-1989)는, 대중에 대한 개념이 모호한

6) Ernst Bruckmüller, *Sozial Geschichte Österreichs* (Oldenbourg: Verlag für Geschichte und Politik, 2001), 236.

7) Ernst Bruckmüller, 위의 책, 231(재인용).

기준을 가지고 있기 때문에 19세기에는 다양한 명칭들이, 즉 오락음악, 실용음악, 소통음악, 경음악 그리고 대중음악 등이 저급음악으로 시민들과 연계되어 사용되어진다고 언급한다.⁸⁾ 이는 과거에 거의 이런 용어자체가 사용되어지지 않음을 우회적으로 표현한 것으로 이해될 수 있다. 그리고 저급 음악으로써의 대중음악이 과거에는 문화를 영유한 귀족계층에게 관심 밖의 대상으로 여겨졌기에 그에 따른 개념정의 또한 이루어지지 않았다. 하지만 대중이란 단어 자체에 불특정 다수 그리고 시민에 속한 의미를 함유하고 있어 시민집단의 생활양식을 구성하는 일부 내용들을 음악으로 표현한 것은 대중음악을 이해하는데 중요한 부분임에 틀림없다. 그래서 시민의 생활 속에 존재하며 시민들에 의해 수용되어져 그들 사이에서 음악적 형태로 생산되어 전달, 소통 그리고 공유되는 과정에서 나타난 문화적 산물로 19세기 대중음악을 정의할 수 있다.

대중의 두 가지 어원적 의미에서, 특히 19세기 시민사회의 등장과 성립에 중요성을 띠고 있기에 시민에 속한 의미가 중심적인 것에 비해 다수의 의미는 부차적으로 간주되어질 수 있다. 따라서 대중음악은 시민적 음악문화를 반영하는 것을 작품전제로 한다. 그래서 작품이 완성되면 다시 대중들이 그 음악을 수용하면서 그들의 음악문화를 사회에서 계속적으로 생산, 유통 발전시킨다. 이에 라인하르트 프렌더(Reinhard Flender, 1953-)와 헤르만 라우헤(Hermann Rauhe, 1930-)는 오늘날 입장으로 대중음악을 산업문화로 간주한 대중매체의 문화적 표현형식으로 언급하며 과거 대중적 음악장르 - 민요, 민속춤, 찬송가, 군악 그리고 도시풍의 오락음악 - 와는 구분을 가져야 한다고 부연 설명한다.⁹⁾ 하지만 이런 장르의 음악은 19세기 소수의 귀족층을 대변하는 공식음악이라기 보다는 다수 시민들에게 속한 보편화된 음악이다. 그러므로 프렌더와 라우헤가 설명한 상품의 성격을 가진 대량 복제의 테크놀로지를 전제로 한 오늘날 대중매체가 등장하기 이전에 그 전신인, 즉 근대 자본주의 이전에 대중음악은, 19세기 시민집단이 중심이 되고 수용한 음악으로 이해될 수 있다. 왜냐하면 19세기 산업기술의 발전은, 오늘날의 산업문화와 비교했을 때 내용적으론 시대적 기술 발전에 제한을 받았지만 상품의 성격을 가진 음악들을 대량으로 공급했기에 오늘날의 대중음악 보다 앞선 대중음악을 19세기 대중음악이라고 설명할 수 있다.

19세기 초부터 산업혁명과 함께 공업화와 대도시 형성이 급속도로 진행된다. 이에 시민들의 경제적 활동기회가 지방보단 대도시에서 더 많이 주어져 대도시의 거주자가 빠른 속도로 팽창한다. 이런 대도시 거주자 팽창현상은 다음 표에서 확인되어질 수 있다.

8) Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Akstd. Verl.-Ges Athenaion, 1980), 261.

9) Reinhard Flender und Hermann Rauhe, *Popmusik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989), 15.

[표 1]¹⁰⁾

단위: 명

도시 \ 년도	1800	1850	1880	1900
베를린	172000	419000	1122000	1889000
함부르크	130000	132000	290000	706000
뮌헨	30000	110000	230000	500000
켈른	50000	97000	145000	373000
프랑크푸르트	48000	65000	137000	289000
슈투트가르트	18000	48000	117000	177000

당시 대도시 인구수의 팽창은 독일 내의 대중사회의 성립과 동시에 대중음악의 보급을 더욱 더 빠르게 확산시킨다. 그리고 대도시의 구성원들은 그들의 문화수준에 적합한 대중음악을 즐기면서 소동그물망을 형성하여 자연스럽게 집단의 결속력을 강화시킨다. 이는 대중음악 시장의 확대를 위해, 즉 더 많은 수요자를 얻기 위해 대중의 성향을 파악하는데 아주 중요하게 작용하고 더 나아가 대중음악의 질적 방향을 결정해 주는 중요한 역할을 담당한다.

대중은 과거부터 항상 학문과 예술을 좋아하지 않았으며 지금도 마찬가지다. 대중은 인간의 삶을 밝혀 보려고 하기보다는 오히려 일상의 어려운 삶을 잊게 하는 것을 찾는다. 다시 말하면 새로운 것에 당혹해 하기보다는 익숙한 전통적인 놀이의 표현(행복하고 감성적인 놀이의 표현)에 의해 편안히 즐기고자 하는 것이다.¹¹⁾

이처럼 대중들은 느끼면서 즐길 수 있는 오락성을 선호했기에, 낮은 음악 즉 어려운 예술음악은 그들에게 오락성 보단 진정함과 무거움으로 느껴지는 반면에, 당시 반복적인 표현을 가진 간단하고 쉬운 대중음악은 그들에게 생활과 연관된 이야기를 담은 음악으로 받아들인다. 그리고 대중음악의 작품들은, 청취자나 연주자가 감정적으로 뭔가 연상하면서 청취하거나 연주할 수 있는 제목을 가지

10) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts* (Regensburg: Bosse, 1977), 36.

11) Norman Jacobs, *Culture for the Millions: Mass Media in Modern Society* (Boston: Beacon Press, 1964), 강현두 번역 『대중시대의 문화와 예술』 (서울: 홍성사, 1980), 127.

며 제목과 감정적 배경으로써 음악이 서로 서로 보충하면서 조화를 이룬다.¹²⁾ 당시 제목에서 뽑아 낼 수 있는 소재범위는 주로 시간이나 분위기와 관련된 요소들로 표현되고 또한 요한 스트라우스 (Johann Strauss, 1804-1849)의 《라데츠키행진곡》(*Radetzkmarsch*)곡처럼 유명한 인물의 이름을 가진 작품들, 자연과 연관된 작품들 - 압트(Abt Franz, 1819-1885)의 《숲기도》(*Waldandacht*) - 그리고 감정적으로 강하게 강조한 작품들 - 바다르체브스카 바라노브스카(Tekla Badarczewska-Baranowska, 1834-1861)의 《소녀의 기도》(*Das Gebet einer Jungfrau*) - 로 구분되어진다.¹³⁾ 계속해서 라우헤에 의한 19세기 중반부터 불리어진 대중노래제목들의 분류가 아래 표에 제시된다.

[표2]¹⁴⁾

제목분류	내용
사랑에 대한 노래	이별, 헤어짐, 죽음, 불행한 그리고 잘못된 사랑에 대해 슬퍼하거나 또는 유혹하는 그리고 떠나는 소녀 그리고 그의 가혹한 운명을 묘사함
그리움에 대한 노래	고향, 본가 혹은 부모님의 죽음에 대해, 엄마의 마음 그리고 부모님의 사랑을 다시 회상함
여행과 산보에 대한 노래	귀향을 묘사함
교훈에 대한 노래	정의, 만족, 불행, 가난 그리고 미덕을 다루고 운명이라고 스스로 받아들이는 것을 묘사함
재난에 대한 노래	끔찍한 자연재해, 선박사고, 화재 그리고 모든 종류의 공포 즉 살인, 자살 혹은 어린이 살해에 대해 묘사함
애국심에 대한 노래	역사적 사건, 대도시, 조국, 고향의 아름다움에 대해 다루고 독일 민족주의 성장에 대해 묘사함
신분, 단합 그리고 사교에 대한 노래	사회적 지위에 대한 당당함 그리고 소시민의 범위 내에서 즐거움을 묘사함

이처럼 다양한 내용을 담은 악보들은 출판사의 대량 생산으로 수요자들의 욕구에 충족시키려는 시도와 함께 낱장으로 구성된 악보가 저렴하게 대량 판매되어 당시 100,000부 이상 판매기록을 이미 보유하고 있다.¹⁵⁾ 이는 과거 귀족들이 즐겼던 예술음악을 후원하는 음악후원자들과 작곡가들이 새로운 음악고객 즉 시민집단을 위해 활동한 결과라고 볼 수 있다. 당시 지방에서 도시로 몰려온

12) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 26.

13) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 27-28.

14) Flender und Rauhe, *Popmusik*, 20-21.

15) Flender und Rauhe, *Popmusik*, 21-22.

시민들은 일을 하며 자유롭게 여가활동도 할 수 있을 만큼 수입도 갖추었기에 대중음악을 즐길 수 있는 새로운 고객으로 문화후원자들과 작곡가들의 이목을 집중시킨다.¹⁶⁾ 이런 현상은 시민음악과 관련된 오락음악영역에서 음악출판사의 증가를 부추기면서 그에 따른 시민들을 위한 대중음악 악보 역시 비례적으로 판매증가량을 가진다. 결국 자본주의 발전에 경제적 요소로써 19세기 시민들을 위한 대중음악이 점점 중요하게 작용하였음을 시사하고 동시에 대중음악의 발전을 지속적으로 후원하여 20세기 대중음악의 기초를 제공한다.

3. 19세기 대중음악의 등장배경 및 특징

대중의 등장과 함께 그들의 음악에 대한 성립과정은 사회적 변화와 함께 진행되어 대중음악의 특징 또한 사회적 배경을 안고 있다.

3.1. 19세기 대중음악의 등장배경

19세기의 유럽 사회구조가 산업혁명으로 인한 기술발전과 함께 자본주의의 재정적 기반을 시민 사회에 두어, 과거 귀족집단에 의존한 것들이 점차적으로 독립되면서 대중의 의미를 부각시킨다. 특히 1750년부터 1850년 사이에 점점 대도시처럼 지방도 수공업으로 물건을 생산하지 않고 주로 공장에서 대량생산하는 방식을 채택하여 다수의 시민들이 경제적 활동에 참여할 수 있다. 이런 경제활동은 그들만의 음악문화를 형성하는데 큰 원동력으로 작용한다. 따라서 시민들도 당시 대중음악의 형성을 위한 제도적 기반을 구축할 수 있었고 더 나아가 사회적 권력에 대해서 대처하는 새로운 힘을 가진 존재로 등장한다. 하지만 급변하는 사회에 적응하는 과정에서 그들은 안정적 느낌을 받기 보다는 늘 불안정하게 느끼며, 기존 즉 과거의 지배계급인 귀족집단의 형식과 기준에 대한 관심을 갖기보다는 현재의 그들의 생활양식, 부의 소유 및 문화발전에 더욱 더 주도적이었다. 그 이유는 신흥 자본가들과 함께 발전할 수 있는 시민사회가 도래했기 때문이다.

16) 강현두, 『대중문화의 이론』 (서울: 민음사, 1980), 19.

시민사회란 어떤 특정한 생산력발전 단계에 있는 개개인들 간의 모든 물질적 교류를 포함한 뜻의 말이다. 그것은 그 어떤 주어진 단계의 모든 상업적 및 산업적 생활을 포함하는 것이며. 또한 비록 그 시민사회가 대외적으로는 자신을 민족으로서 주장하고 대내적으로는 자신을 국가로서 조직한다 할지라도, 그것은 민족과 국가를 초월하는 것이다.[...]이런 의미에서의 시민사회는 오직 부르주아지와 함께 발전하였다.¹⁷⁾

그들은 과거 귀족집단의 음악문화에 큰 가치를 두기 보다는 그들의 생활환경에 적합한 그리고 삶의 즐거움을 가져다주는 오락적 내용을 담은 그들의 음악문화를 보유하려고 시도한다. 동시에 귀족층의 음악문화에 관심을 가졌던 후원자들이 봉건제도의 몰락과 함께 등장한 자본주의 경제시장에 새롭게 나타난 시민수용자들을 위한 음악을 탄생시킨다. 그래서 과거 귀족집단의 음악문화에 대한 정신적 연속성은 근대 자본주의의 사회에서 점점 약화되고 동시에 새로 등장한 시민사회의 음악문화와 정신적 단절되면서 대중음악의 성립을 가져온다. 즉 사회의 지배계급이 바뀌면 지배사상과 문화도 변화된다는 것을 보여주고 있다.

각 시대의 지배적 사상은 곧 지배계급의 사상이다. 사회의 물질적인 힘을 지배하는 계급은 동시에 사회의 정신적인 힘도 지배한다. 물질적 생산수단을 지배하고 있는 계급이 결국 정신적 생산수단도 관리하며, 그리하여 정신적인 생산수단을 갖지 못한 자들의 사상은 전체적으로 그 지배사상에 종속된다.¹⁸⁾

당시 프랑크혁명으로 인해 봉건적이고 귀족적인 모든 것들을 용납하지 않고 제거하려는 경향은 독일 역시 예외는 아니었기 때문에 귀족집단의 모든 것이 새로운 정치적 그리고 물질적 소유자로 부유하고 힘 있는 신흥 자본가인 중산계급으로 옮겨진다. 이에 귀족집단의 불만은 사회계층 간의 모든 분열을 조장하지만 신흥 자본가들이 거대한 생산력 창출을 위한 집중화 정책으로 - 각각의 상이한 이해관계, 법률, 조세체제를 갖춘 여러 지방들은 하나의 민족, 하나의 정부, 하나의 민족적 계급이었고 그리고 하나의 국경 및 하나의 관세체제를 갖춘 하나의 민족 - 민족을 하나로 묶는 역할을 한다.¹⁹⁾ 특히 민요는 시민들의 정신적인 양식으로서 집합성을 갖고 있어,²⁰⁾ 당시 일치된 민족정신을 보여주는 좋은 대중음악의 사례로 간주될 수 있다. 구전으로 전해졌던 민요들이 헤르더(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)에 의해 수집되면서,²¹⁾ 시민들의 취향에 맞는 민요들을 선정하여 그들

17) 이대환, 『19세기 독일사회사상』 (서울: 연찬, 1987), 95.

18) 이대환, 『19세기 독일사회사상』, 65.

19) 이대환, 위의 책, 116-117.

20) Constantin Briloiu, "Le folklore musical," in *Problemes de l'ethnomusicologie* (Geneve: Minkoff, 1973), 이기우 편역, 『민속음악』 (서울: 신아출판사, 1994), 10.

이 가볍고 자연스럽게 접할 수 있는 새로운 장르 대중노래로 보급된다.²²⁾ 이것은 곧 당시 자유주의 또는 서로 한 민족이라는 동감으로 안정성을 찾으려는 시도로 볼 수 있다. 이에 모든 민족은 각기 민족정신을 소유하고 있다며 헤르더는 민족정신의 성장평가를 그 민족의 문학에서 찾으려 노력했고 그 노력 끝에 민속노래가 시민들 입에서 불리기 시작한다.²³⁾ 이렇게 불리는 민속노래는 과거 전통 예술음악과의 관계 속에서 교육받지 않은 사람들의 예술이라 칭해지면서 자연 속에 존재하는 모든 좋은 것과 마찬가지로 민요는 모든 사람들의 조용한 힘에서 말없이 생겨난다며 그림(Jakob Grimm, 1785-1863)은 강조한다.²⁴⁾

19세기 이전부터 존재해 온 귀족집단의 음악과 봉건적 신분질서가 붕괴되면서 정치적 민주주의와 경제적 자본주의의 도래로 등장한 대중이 즐기는 음악을 구분하고자 하는 의도는 귀족집단에서 나왔다는 것을 상기할 필요가 있다. 따라서 대중음악의 성립은 대중과 귀족집단의 음악문화적 연관성이 형성되면서부터 효력을 가진다. 그리고 이런 효력은, 사회를 이루는 중심적 구조와 권력의 체계가 변화한 19세기에서 시민들의 경제적 활동에 지지기반을 두고 독일 도처에서 시민들의 일상 음악에서 발생한다.

도시나 시골에서 모두 음악을 배우고 이런 증가세가 계속 진행된다면, 아마 빠른 시일 내에 사과를 파는 소녀도 사과바구니와 함께 기타를 연주하는, 공장의 전문견습공도 바이올린을 켜는 그리고 시장점포 여자 판매원이 악보를 기입한 종이를 가지고 크든 작든 어느 한 오페라를 보는 일이 있을 것이다. 이태리처럼 독일도 대단히 많은 부분에서 음악이 시민들의 공유물로 되었고 음악과 관련된 모든 것들이 그들에게 최근 어디에서나 그리고 실제로 허가되어진다.²⁵⁾

3.2. 19세기 대중음악의 특징

대중음악의 등장배경을 기초로 대중음악은 전통 예술음악과의 분리를 가지며 사회적 산물로 사회적 특징을 함유하고 있다.

시민들의 경제적 활동은 산업화와 맞물려 음악시장을 형성하며 소비의 주체로 시민들이 그 자

21) Doris Stockman, *Volks- und Populärmusik in Europa* (Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997), 419.

22) Flender und Rauhe, *Popmusik*, 20.

23) 이주영, 『서양의 역사』 (서울: 대한교과서주식회사, 1994), 108.

24) Briloiu, 이기우 역, 『민속음악』, 15.

25) Schesische Zeitung für Musik, Jahrgang 1. No. 9 (1833), 1.

리를 매우게 된다. 그들을 위한 음악은 그들의 기호에 맞는, 즉 그들의 생활 그리고 일과 밀접한 관련성 속에서 음악상품으로 생산되며 또한 생산된 음악을 즐겁게 듣기 위한 음악회장 역시 대도시 에 점점 늘어나고,²⁶⁾ 그 외의 대중들의 오락음악을 위한 장소로 또는 만남의 장소로 음식점 및 커피하우스, 무도회장 그리고 연회장 및 도시 중심의 광장들이 점점 늘어나고 있어 시민들은 음악을 여러 곳에서 쉽게 접할 수 있다. 음식점 및 커피하우스로 시민들이 음악을 들으러 가는 것이 목적이 아니라는 것을 다 알 수 있듯이 누구를 만나거나 휴식하는 동안 빵과 커피 또는 음식과 맥주 등을 마시러 갈 때, 그 곳에서 악기반주를 가진 노래, 특히 반복 운을 가진 풍자노래들²⁷⁾ - 《정치적 나라구경》(*Politische Länderschau*), 《빌어먹을 풍자노래》(*Couplet von Geyer*), 《우리의 상인》(*Unsre G'schäftsleut*), 《기계로부터 온 전체세상》(*Die ganze Welt ist von Maschin*) 그리고 《빈농의 풍자노래》(*Couplet von Huber*) - 들을 수 있다. 그리고 당시 대중들이 음악을 즐길 수 있는 곳에 대한 정보는 신문 광고란에서 쉽게 찾아볼 수 있다.

[표3]²⁸⁾

Englisches Cafe Sonntag, Anfang Vormittag 10 Uhr Großes Früh-Concert Bock-Ausschank, reichhaltige Frühstückskarte	영국식 카페 일요일, 오전 10시 시작 대형 이른-음악회 복맥주-카운터, 충분한 조식권
--	---

이러 무도회장은 날씨가 좋으면 야외에서 시민들이 즐길 수 있는 음악과 함께 무도회 개최소식을 신문광고란에 홍보한다.

[표4]²⁹⁾

Große Tanz-Musik mit Sackhüpfen im Thalkirchnerhof Wobei gutes Hackerbräu-Sommerbier verabreicht wird, Es ladet ergebenst ein Joseph Roiter	대형 춤-음악 탈키르히너 정원에서 자루경주를 가짐 동시에 훌륭한 하커양조장-여름맥주가 준비되어 짐 요셉 로이터가 정중하게 초대함
---	---

26) Flender und Rauhe, *Popmusik*, 25.

27) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phaenomen des 19. Jahrhunderts*, 80.

28) 1888년 1월 8일 MNN(Die Tageszeitung Muenchner Neueste Nachrichten)의 광고란 비교,
Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 87(재인용).

29) 1868년 1월 8일 MNN (Die Tageszeitung Muenchner Neueste Nachrichten)의 광고란 비교,
Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 90(재인용).

그리고 많은 인파들이 모인 광장에선 군악대나 시악대의 행진음악과 광장음악이 관악기로 연주된다.³⁰⁾ 이처럼 시민을 위한 음악은 19세기 대중문화로 이미 대중매체를 통해 그리고 공공장소에서 대중성을 가진다. 또한 독일시민들의 사회생활에서 음악의 의미는 하나의 상품으로 간주되어졌고 당시 작곡가이자 문필가인 마이나라두스(Ludwig Siegfried Meinardus, 1827-1896)는 언급한다.

이윤을 위해 투자하는 모든 거래 사업을 비교하여 뽑는다면 우선적으로 출판업자, 또는 서적 대리점 그리고 도매업자이다. 출판업자를 위해 숙해본다면 모든 음악작품이 많은 적든 상품으로서 의미가 있다.³¹⁾

이는 자본주의 발달에 경제적 요소로 음악이 점점 중요한 의미를 가지며 특히 시민사회를 위한 대중음악은 19세기 공공연한 오락경영처럼 음악경영에서 중요한 요소로 작용한다.³²⁾ 따라서 다수의 거주자를 가진 대도시에서 대중음악의 상품화는 더욱 빨리 가속화된다. 지속적인 생산과정의 가속화를 유지하기 위해서 음악상품은 대중들이 확실히 이해할 수 있는 제작방식을 가지고 오락성을 담아내야만 한다.³³⁾ 더 나아가 대중음악이 즐거움을 가져오는 것 못지않게 가능한 단순하게 그리고 아주 감성적으로 분위기를 지배해야 한다.³⁴⁾ 그리고 그들에겐 자유 시간 즉 여가 및 일에서 온 피로를 풀기위한 음악이 필요했기에, 음악적 선지식을 요구하는 긴장된 음악보단 편안하고 감성적인 음악이어야 한다. 그렇기 때문에 대중음악은 시민집단에게 오락의 기능과 문화생활을 제공한다. 따라서 음악이 그들의 생활조건에 동화하여 집단사회 및 공동체 자체가 자연스럽게 형성될 수 있다. 이것은 전통에서 그리고 당시 사회의 이상적인 예술음악 그리고 새로운 아이디어가 복합적으로 합성된 그들만의 음악으로 재탄생되었으며 결국 삶의 공간 및 방법처럼 시민 개개인 삶에 대한 요구들을 중요하게 변화시켜갔다.³⁵⁾ 특히 시민들이 비전문인으로 음악활동을 한다는 것은 당시 사회에서 고상한 활동이자 여가활동으로 간주되어 시민사회에 점점 많은 영역으로 침투되기 시작해 결국 대중음악이 사회 전반에 보급된다. 그 외에도 대중음악의 기능적 작용으로 시민사회에 다양한 음악이 즐거운 사교 및 시간을 제공할 수 있다는 것은 배경음악의 특징에서 - 환경에 대한 불쾌,

30) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 92.

31) Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier, *Salonmusik* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989), 81(제인용).

32) Karl Gustav Fellerer, *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts* (Regensburg: Gustav Bosse, 1984), 52.

33) Peter Rummenhüller, "Unterhaltung in der Musik," in *Neue Zeitschrift für Musik* 141, (1980), 7.

34) Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 261.

35) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 36-37.

지루함 그리고 권태를 음악으로 지나치게 함, 편안하고 쾌적하고 유혹적인 분위기를 음악이 가져옴, 피곤함과 지친 기분을 음악이 전환시켜 줌 그리고 초조하고 성급함이 가져온 정신없는 상황을 음악이 차분하고 안정적으로 이끌어 줌 - 찾아볼 수 있다.³⁶⁾ 이처럼 시민들의 음악은 여가활동과 휴식의 이중성을 가지며 사회에서 노동에 지친 시민들을 재충전 시켜주며 그리고 일하지 않는 시간에 본인의 하고 싶은 문화 활동인 음악하기를 제공한다.

밖의 고되고 힘든 일상에서 지친 아버지는 힘없이 집으로 귀가한다; 어린 딸이 피아노를 열고 건반에 손을 올려놓고 아버지의 애창곡을 연주하기 시작하자마자 아버지의 화나고 일그러진 얼굴이 해가 떠오르듯 밝아진다.³⁷⁾

이런 특징은 상업화된 사회에서 오락음악의 상품성을 더 높이며 더 많은 수용자를 시민들이 즐기는 대중음악으로 이끈다. 당시 고급스런 전통 예술음악이 사회에서 높은 가치인정을 받을 것은 분명하지만 대중음악 자체는 예술음악을 향한 내용보다는 시민들만의 오락적 표현들을 음악에 담아 그들만의 음악으로 유지하며 대중음악의 존재를 인정받는다. 그 영향으로 동호회단체의 결성, 민족적 경향 - 군대음악, 행진곡 -, 학교음악교육을 위한 그리고 과거 군악대의 전통을 답습하는 것이 가능하게 된다.³⁸⁾

계속해서 대중음악의 특징으로 민속적인 성격을 꼽을 수 있다. 이런 민속적 표현들은 민요에 충분히 담겨있다. 민요는 시민들의 애환을 단순한 구조의 노래로 그려내며 교육받지 못하고 글을 읽지 못한 시민집단에서 입에서 입으로 전승되는 구전문화의 하나이다. 대대로 이어지는 구전노래는 받아지는 사회집단에서 변화 유지되면서 계속적으로 세대와 세대를 이어주는 역할을 하며 또한 동시대 시민들을 단결시킬 수 있어, 그들만의 음악문화를 충분히 형성할 수 있다. 알라비쥬(Alex. Alabijew, 1802-1852)의 《나이팅게일》(Nachtigall)처럼, 같이 느낄 수 있는 정서를 토대로 빚어진 민요의 소재자료는 대중음악을 위한 아주 좋은 소재자료이다. 이처럼 민요와 대중음악과의 밀접한 관련성을, 시민들의 사회·문화적 내용들을 반영하였다는 점에서 그리고 그들의 생활에 깊숙이 흡수되었다는 점에서 찾아볼 수 있다. 더 나아가 동일한 계층에서 받아들인 유사성이 대중음악의 토대로 작용된다.

36) Helmut Rösing, "Musik im Alltag," in *Musikpsychologie* (Hamburg: rowohlts, 1993), 121.

37) Heinrich Adolf Köstlin, *Die Tonkunst. Einführung in die Ästhetik der Musik* (Stuttgart: J. Engelhorn, 1879), 4.

38) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 39.

4. 오락음악과 진지한 음악의 이분법

20세기 초 대중음악의 장르가 독립적으로 발전하지만 이미 19세기 사회에서 존재한 오락음악을 그 전신으로 볼 수 있고 대중음악의 전신인 오락음악은 또한 진지한 음악의 반대개념으로 사용된다.

19세기는 시대적으로 다수의 사람들이 소비·향유하는 문화산업이 사회를 지배하기 시작하여 음악문화 역시 동반 변화를 가져온다. 기존 전통 예술음악을 진지한 음악으로 그리고 대중음악을 오락음악으로 구분되어지며 각각의 장르가 사회적 가치를 상이하게 갖고 있다.

대량생산을 전제로 나타난 대중음악은 오락음악으로써 사회적 가치면에서 저급 또는 통속적 등의 질 낮은 것으로 취급되어지면서 대중문화 전반에 대한 비판이 문화와 ‘고급화’를 동일하게 보는 입장에서부터 나오기 시작한다. 이런 현상은 오늘날에도 여전히 지워지지 않는 흔적으로 남아 있다.

[...]포플러 컬처의 산물에는 어떠한 심미적 노력도 없다. 또한 포플러 컬처의 산물은 인간의 의식을 직접적으로 조종하려 하여 인간에게 영향을 미치기 때문에 포플러 컬처 산물의 내적인 본질에 생각을 몰두하게끔 하지 않는다. 그렇게 때문에 포플러 컬처의 산물은 완벽함, 복잡성, 개성, 제일성, 심오함, 또 지속성이 결여되어 있다.³⁹⁾

이는 개인의 취향이 전혀 반영의 대상이 아니고 대중집단의 평균적 취향에 의한 즉 대중의 저급한 취향에 맞추어 대량생산된 음악상품으로 대중음악을 이해하기 때문이다. 이에 티보 크나이프(Tibor Knief, 1932-)는 대중음악의 저급성에 관한 이유로, 대중음악의 음악적 의미를 미적측면에서 찾았기 때문이라 언급하며, 원래 대중음악은 미적측면보단 기능적 측면이 더 중요하게 다루어져야 한다고 강조한다.⁴⁰⁾ 즉 대중 자체가 자신의 취향을 주체적으로 내세우는 존재가 아니므로 대중은 대중음악의 소비자로서 음악시장이 만들어 낸 대중음악 중 그들의 취향과 맞는 음악을 선택할 때 겨우 심미적 특성이 미비하게 작용할 수 있다. 하지만 이런 미비한 심미적 특성마저 대중음악의 기능으로 즉 이질적이고 다양한 가치와 수준의 음악을 일반화한 대중음악으로 대중들을 획일화할 수 있다. 결국 크나이프가 19세기 오락음악의 중요한 의미를 사회적 위치와 입장, 그들의 사고 및 감정의 흐름을 포괄하는 시도로,⁴¹⁾ 보는 이유에서 대중음악의 획일화 기능을 찾아볼 수 있다.

39) 강현두, 『대중문화의 이론』, 22.

40) 홍정수, 오희숙, 『아도르노 달하우스 크나이프 다누저』 (서울: 심설당, 2002), 237.

바로 이런 기능은 오락음악과 진지한 음악의 상이점을 창출한다. 그래서 19세기부터 과거 전통음악이 사회적 기능을 대중음악에게 내주고 독자적 예술적 욕구에서 작품의 존재 이유를 찾는다고 크나이프는 언급한다.⁴²⁾ 이렇게 사회적 기능이 강조된 오락음악은 오락적 음악표현들을 찾아 작품화되어지기도 하지만 진지한 음악에서 가져온 표현들을 음악시장의 경제원리에 맞게 작품에 상품성을 붙여넣는 경우도 - 《라데츠키행진곡》(*Radetzky March*) - 있어 진지한 음악에서 온 음악적 소재들은 오락음악의 대표적 가치성을 인정받으며 오락음악의 지속적인 소재요소로 귀족집단의 음악적 취향을 시민집단의 양식적 표현으로 재구성될 수 있다.⁴³⁾ 반면에 진지한 음악은 음악의 상품성을 거절하려는 성향을 강하게 갖고 있어 전통 예술음악의 특징을 유지하며 지속적으로 발전하지만 시대적 지배현상을 완전히 차단할 수는 없다. 왜냐하면 자본주의 성립과 밀접하게 관련된 작품의 생산자와 소비자는 과거와는 달리 구분되어졌기 때문이다. 즉 작품의 생산자는 문화사업의 자본 요구에 순응하도록 소비자를 만들려면 항상 소비자를 의식해야만 한다. 그래서 소비자의 정신적 욕구 또한 분명히 음악에 담아내야 한다. 하지만 작품의 제작과정의 최종적인 결정권은 결국 자본을 투자하는 자본가이다. 그리고 자본가의 투자는 상품의 시장성에 의존적이다. 따라서 작곡가 스스로도 작품생산의 주체라고 생각할 수가 없고 일면적 생산과정의 참여자로, 자본가의 작품생산 방향결정에 의한 구체적인 작품을 제작할 수 있다. 즉 자본이 충분할 때 제작된 작품은 악보로 음악시장에 상품화 될 수 있다. 음악 상품이 최대 이윤을 가져오기 위해선 대량생산과 대량소비가 전제이다. 더 나아가 작품이 소비자에게 정신적 영향을 미칠 땐, 점점 작품의 사회적 효과가 커짐과 동시에 더 많은 음악소비에 적극적인 계층과 세대를 보장 받을 수 있다. 이처럼 대중음악의 소비과정에는 대중의 음악적 욕구가 분명히 작용하며 그 과정에서 음악상품이 만들어진다.

소비층이 없는 음악상품은 유통과정을 갖지 못하기에 대중음악의 자본가들은 끊임 없이 자본 획득을 위한 수용집단의 음악적 수준을 파악하면서 그들의 수준에 맞춰 대중음악의 소비를 촉진시키려는 시도를 한다. 특히 그들은 진지한 음악이 추구하는 이상의 세계, 동경의 세계 그리고 비현실적인 꿈의 세계에서 대중음악의 오락성을 추구하기보다는, 현실에서, 그들이 늘 생활 속에서 접할 수 있는 환경에서 또는 그들이 적응할 수 있는 내용에서 찾으려 한다. 그렇기 때문에 그들이 즐기는 노래의 제목은 너무나도 자주 생활에서 접할 수 있는 일상성을 띠고 있고, 고급스럽기 보다는 너무나도 잘 알려진 또는 너무 흔한, 즉 개성이 없는 분위기로 대중들에게 편안함과 안정감을 느끼게

41) 홍정수, 오희숙, 『아도르노 달하우스 크나이프 다누저』, 239. (재인용).

42) 홍정수, 오희숙, 위의 책), 241.

43) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 119.

한다. 이에 19세기 대중음악이 질적인 측면에서 고급음악인 진지한 음악과 상반된 저질음악으로 평가되기 보단 과거 전통음악과는 달리 새로운 수용집단을 가졌다는 것을 감안한다면 진지한 음악과 오락음악의 고유 의미를 파악할 수 있다. 만약 수의 개념으로 다수가 즐기는 오락음악과 소수가 즐기는 진지한 음악을 평가했을 때 분명 다른 결과가 나온다는 것은 너무도 자명한 일이다. 다만 시대적, 사회적 그리고 정치적 상황에 따라 각각의 음악이 긍정적인 조건으로 대두될 수 있기 때문에 당시 오락음악의 가치평가는 예술음악의 예술성에 대한 기준에서 나온 상대적 평가로 이해되어 질 수 있다.

오락음악의 저급한 가치에 의해 고급음악으로 평가되는 진지한 음악은 대중이 즐기는 오락음악의 내용적 부분에 관심을 가져야만 했다. 왜냐하면 당시 청중의 관심도는 곧 작품의 생명력과도 관련되기 때문이다. 이와 관련하여 음악회 연주곡목 선정에 있어서도 고급음악이나 저급음악이나의 결정은 소비자 청중의 수요도와 밀접하게 관련되어 있다. “음악회에서 저급음악과 고급음악의 비례는 소비하는 청중계층의 수요 증가량에 따라 좌우된다.”⁴⁴⁾ 당시 1807년 일반음악신문 (Allgemeine Musikalische Zeitung)의 보도에 따른 내용을 근거로 진지한 음악보단 오락음악 또는 대중을 대상으로 하는 음악회가 더 자주 개최되었다는 것을 확인할 수 있다.

1800년 이후 음악회의 위기라고 소위 언급할 수 있다. 1805년 베를린에선 음악회가 규칙적으로 열리지 않았다. 슈투트가르트에선 같은 해, 한 번은 5명, 다른 연주회 때 10명으로 청중을 셀 수 있었다. 침체하는 부유, 침체되는 예술[...] 반면에 오락음악회, 행사음악회 그 외에 자선을 목적으로 하는 음악회는 자주 열렸다.⁴⁵⁾

과거 예술음악 작곡가들이 귀족들에게 작품을 헌정하고 경제적 후원을 받거나 또는 귀족모임에서 연주를 하거나 연주여행을 통해 얻어진 수익으로 삶을 영위한다. 그리고 귀족의 궁정에서 악장으로 활동하면서 연봉을 받고 작품활동을 하였기에 작곡가의 경제적 생활이 일부 귀족에게 종속된다. 하지만 19세기에는 자본주의 사회가 본격적으로 펼쳐지고 산업화가 팽대하게 진행되면서 모든 생산 방법에 있어 기계로 대량 생산하여 다수의 수요자가 경제시장에서는 아주 중요한 고객으로 각광을 받는다. 음악 역시 이런 대량 생산 시대에서 예외는 아니었기에 당시 작곡가들의 작품이 점점 늘어나면서 동시에 출판사에서 생산된 작품번호가 과거와 현격한 차이를 가지고 - 18세기 말부터 19세기 초에는 작품번호가 최고일 경우 100정도 이지만 19세기 후반에는 작품번호가 400을 도달한

44) Carl Dahlhaus, *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* (Regensburg: Gustav Bosse, 1967), 143.

45) Hans Engel, *Musik und Gesellschaft: Bausteine zu einer Musiksoziologie* (Berlin, M. Hesse, 1960), 248.

다.⁴⁶⁾ - 대량생산되면서 급격히 증가하는 수요자에게 악보를 공급한다. 그리고 점점 거대하게 건축된 공공연주회장의 연주자체에서 연주자와 청중과의 친밀한 소통은 불가능해졌고 일방적인 수용으로 변화된 것이 19세기 일반적인 현상이다. 대도시에는 - 함부르크, 프랑크푸르트, 쾰른, 뒤셀도르프 그리고 뮌헨 - 시민집단이 방문할 수 있는 음악회장이 있어 그들만의 문화생활을 즐길 수가 있다.⁴⁷⁾ 연주회장을 방문해서 음악을 즐길 수도 있지만 그들의 또 다른 음악 수용장소로 커피하우스, 무도회장 또는 만남의 장소인 거리 및 광장을 꼽을 수 있고 그 곳에서 연주되는 대중들의 취향에 맞는 오락음악이 - 행진곡, 접속곡, 전투음악, 감상적인 통속곡 그리고 또한 예술작품⁴⁸⁾ - 그들의 음악문화를 다양하게 만든다.⁴⁹⁾ 이처럼 오락음악이 도처에서 또는 많은 사람들에게 늘 필요한 생활구성요소로 작용된다는 것 자체는, 당시 진지한 음악이 보다 많은 사람들과 음악적 소통을 하며 음악시장에서 구매력을 높이는 것에, 충분한 자극제이다. 그리고 더 이상 음악이 예술의 규칙에 의해 생산되는 것이 아니고 시장원리에 의해 생산되어지는 것 역시 진지한 음악의 고민거리로 다가온다. 이에 대중의 취향에 맞게 작품을 쓴다는 것 자체를 예술적 매춘으로 생각하는 엘리트 음악가들도 여전히 공존하며 대중음악의 계속적인 폭풍 성장에 대해 그들은 그냥 바라볼 수밖에 없다.⁵⁰⁾ 하지만 일부 엘리트 작곡가들은 대중음악의 사회화를 진지한 음악에서 시도하면서 대중들과의 소통을 하려는 노력을 보인다. 진지한 음악 작곡가의 작품에서 당시 대중음악에 나타난 민요적 요소들을 차용한 작품을 볼 수 있으며 그 대표적 예로 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 《고요한 밤에》(*In stiller Nacht*)⁵¹⁾와 《피아노와 독창을 위한 독일민요, 작품번호 없는 작품 33》(*Deutsche Volkslieder für eine Singstimme und Klavier WoO 33*)을 꼽을 수 있다. 이는 작곡가가 대중을 고려한 행동으로 또는 시대적 반영을 읽은 표현으로 이해될 수 있으며 또한 음악적 소재의 출처로 오락음악과 진지한 음악의 동질성을 가져왔다고 해석할 수도 있다. 음악시장에서 진지한 음악의 새로운 시도 즉 시민집단이 또 다른 음악을 고급스럽게 접할 수 있는 새로운 제공으로 보고 또한 음악시장에서 유통되는 대중적 표현을 가진 예술음악은 이미 시민집단과 소통을 하였기에 대중음악의 한 장르로 시민집단에게 '고급스런' 대중음악 그리고 예술음악의 한 장르로 귀족집단에겐 '저

46) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 25.

47) Guy Palmade, *Das bürgerliche Zeitalter* (Frankfurt am main: Fischer Taschenbuch, 1974), 169.

48) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 93.

49) Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, 70.

50) Flender und Rauhe, *Popmusik*, 27.

51) 베스트팔렌 민요에 나타난 가사 사용, Josef Heer und Edgar Rabsch, *Musik im Leben* (Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg, 1971), 232. 비교

급한' 예술음악으로 받아들일 수 있다.

결국 19세기 대중음악은 과거부터 이어진 전통 예술음악에서 독립해 대중을 위한 음악으로 그리고 그들이 즐길 수 있는 음악으로 새롭게 치장하며 발전하게 된다. 당시 자유와 평등을 추구하는 사회지만 과거 전통 예술음악을 즐겼던 귀족집단은 대중음악의 가치에 냉소적 반응과 동시에 대중들이 즐기는 음악과의 분명한 차이점을 가지려 했기에 오락음악과 진지한 음악의 분리가 시작된다. 하지만 대중음악의 등장으로 같은 전통 예술음악에서 파생된 오락음악과 진지한 음악의 상이한 사회적 가치평가는, 서로 다른 수용집단이 갖는 사회에서 나타난 일반화된 가치판단이 - 엘리트적인 것은 질적인 고급 수준으로 그리고 대중적인 것은 저급 수준으로 판단하는 것 - 음악에 적용된 것으로 볼 수 있다. 이는 귀족집단이 과거 음악문화의 주체라는 생각을, 19세기 자본주의 사회에도 여전히 유지하면서 대중이 음악문화의 주체로 등장한 대중사회에 대한 거부적 표현이라고 해석할 수 있다.

5. 나가는 글

19세기 독일 대중음악은, 정치변화와 더불어 자본주의의 등장으로 소수의 귀족집단과 반대되는 다수의 시민집단에 수용된 음악으로서, 음악시장에서 유통된 그들만의 생활음악문화를 담은 생산물로 이해할 수 있다. 그리고 그들만의 대중음악은 단순하고 감성적으로 분위기를 이끌면서 오락성을 함유하고 있다. 이에 시민들은 대중음악을 생활영역에서 늘 쉽게 접할 수 있고, 신문 등의 광고를 통해 대중음악에 대한 정보를 얻어, 독일 대도시 도처에서 상품화된 음악을 가정뿐만 아니라 공공장소에서도 즐길 수 있었다. 또한 저렴한 낱장악보의 대량생산은 시민들의 음악생활을 제공했다. 특히 쉽게 부를 수 있는 민요집의 출판은 시민들의 음악생활을 적극적으로 이끌었다.

이처럼 19세기 독일 대중음악은 다수의 새로운 시민수용계층의 등장으로 사회·문화적 변화와 더불어 자본주의 사회에서 중요한 대상으로 부각된다. 하지만 대중음악의 등장은 과거 예술음악을 향유한 귀족집단에겐 거부감으로 표출된다. 따라서 대중들의 음악문화를 그들의 음악문화와 분명히 구분하려는 의도에 의해 대중음악의 자리는 당시 사회에서 점점 확고해진다. 그러나 시민집단의 평균적 취향에 맞추어 대량생산된 대중음악을 수용자 집단이 그대로 받아들이기만 하고 그들의

음악적 취향을 주체적으로 체계화하고자 할 시도를 하지 않는다. 그래서 이런 점이 대중음악에 대한 귀족집단의 저급한 가치평가를 불러일으킨다. 하지만 시민집단은 귀족집단의 평가에 대한 반항보다는 그들을 달래기 위한 대중음악을 즐기는데 높은 관심을 가진다. 이는 시민집단이 그들의 음악을 저급음악으로 평가한 귀족집단의 언급을 인정한다는 의미는 아니다. 왜냐하면 귀족집단과 시민집단이 당시 전통 예술음악 즉 진지한 음악을 즐기려는 음악적 수용능력의 차이는 교육의 조건에서 왔고 시민집단에게 과거부터 정치적 평등과 경제적 자유가 주어졌더라면 그들이 즐기는 대중음악이 동시대 살아가는 귀족집단으로부터 새로운 평가를 받았을 것이다. 그리고 귀족집단이 즐겼던 예술음악에서 대중음악이 따로 독립되었다는 것의 증명은, 시민집단이 즐겼던 대중음악에 대한 귀족집단이 반감과 위협감을 가졌다는 데에서 찾아볼 수 있다. 또한 대중음악에 대한 부정적이든 긍정적이든 귀족집단이 평가를 했다는 것은 대중음악에 대한 귀족집단의 관심표현으로 해석할 수 있다. 따라서 대중음악의 효력은 대중과 귀족집단의 음악문화적 연관성이 형성되면서부터 발생된다. 그리고 이런 효력은, 사회를 이루는 중심적 구조와 권력의 체계가 변화한 19세기에서 시민들의 경제적 활동에 지지기반을 두고 독일 도처에서 시민들의 생활음악으로 작용한다.

결국 배우지 못하고 수동적으로 받아 온 과거의 시민집단과는 달리 19세기 시민들은 능동적으로 그들만의 단순하고 오락적인 음악을 추구한 점에서 19세기 독일 대중음악의 성립을 가져오며 더 나아가 전통예술음악이 지닌 예술성의 결여 보다는 사회를 변화시킬 수 있는 '기능적 사회성'을 19세기 독일 대중음악이 보유하고 있다는 점을 새롭게 인식할 수 있다.

검색어

19세기 민요(Folk songs in the 19th century), 19세기 낱장악보(Sheet music in the 19th century), 대중음악(Popular music), 오락음악(Unterhaltungsmusik/U-Musik)

참고문헌

- 강현두. 『대중문화의 이론』. 서울: 민음사, 1980.
- 이대환. 『19세기 독일사회사상』. 서울: 연찬, 1987.
- 이주영. 『서양의 역사』. 서울: 대한교과서주식회사, 1994.
- 홍정수, 오희숙. 『아도르노 달하우스 크나이프 다누저』. 서울: 심설당, 2002.
- Beacon Press, 『대중시대의 문화와 예술』. 강현두 번역. 1964. 서울: 홍성사, 1980.
- Briloiu, Constantin. "Le folklore musical." In *Problemes de ethnomusicologie*. Geneve: Minkoff, 1973, 이기우 편역. 『민속음악』. 서울: 신아출판사, 1994.
- Ballstaedt, Andreas, Widmaier Tobias. *Salonmusik*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989.
- Jacobs, Norman. *Culture for the Millions: Mass Media in Modern Society*. Boston:
- Böhm, Winfried, "Masse." In *Wörterbuch der Pädagogik*. 463-464. Stuttgart: Alfred Kröner, 1994.
- Bruckmüller, Ernst. *Sozial Geschichte Österreichs*. Oldenbourg: Verlag für Geschichte und Politik, 2001.
- Dahlhaus, Carl. *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse, 1967.
- _____. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akad. Verl.-Ges Athenaion, 1980.
- Engel, Hans. *Musik und Gesellschaft: Bausteine zu einer Musiksoziologie*. Berlin, M. Hesse, 1960.
- Fellerer, Karl Gustav. *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse, 1984.
- Flender, Reinhard und Rauhe, Hermann. *Popmusik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- Heer, Josef und Rabsch, Edgar. *Musik im Leben*. Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg, 1971.
- Keldany-Mohr, Irmgard. *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse, 1977.
- Köstlin, Heinrich Adolf. *Die Tonkunst. Einführung in die Ästhetik der Musik*. Stuttgart: J. Engelhorn, 1879.
- Kuhnau, Petra. *Masse und Macht in der Geschichte: Zur Konzeption anthropologischer Konstanten in Elias Canettis Werk*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996.
- Palmade, Guy. *Das bürgerliche Zeitalter*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1974.
- Rösing, Helmut. "Musik im Alltag," in *Musikpsychologie*. Herausgegeben von Herbert Bruhn, Rolf Oerter und Helmut Rösing, 113-130. Hamburg: rowohlt, 1993.
- Rummenhüller, Peter. "Unterhaltung in der Musik." *Neue Zeitschrift für Musik* 141 (1980): 7-9.
- Schlesische Zeitung für Musik*, Jahrgang 1. (1833): No. 9.
- Stockmann, Doris. *Volks- und Populärmusik in Europa*. Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- Valentin, Veit. *Illustrierte Weltgeschichte* Bd 3. Köln: Lingen, 1976.

Abstract**Popularmusic in the 19th century Germany****Yeon-Sook Cho**

The German popular music in the 19th century is the music, which is accepted in several citizen groups, on opposite to nobility society. With the emergence of capitalism and change of political situation produced the populace their own music of those life culture and distributed it in music market. But the evidence of independence of the popular music from art music of the aristocratic group is veriflicated in those antipathy and menace to the music of civil groups and those intention to classification their own music culture to the one of the populace. Eventually the meaning of german popular music in the 19th century is the new musical and cultural approach of the citizen group, who passively accepted and is known of unrefined and simple music, which is expression of emotions of uneducated people. Furthermore, it is important that the german popular music in the 19th century holds the 'functional sociality' changing the society than the lack of the artistry which the art music had.

교양 선택 과목으로서 《음악의 기초이론》 교재 및 학습자료 연구

박 지 영

1. 시작하는 글

우리는 초·중·고등학교 정규 음악 교과 과정에서 음악의 구성 원리 및 실제와 관련된 여러 가지 이론과 기초 지식을 배운다. 이러한 이유로 ‘기초이론’ 하면 정규 과정 중 배웠던 음계, 화음, 조성 등을 쉽게 떠올린다. 이 같은 용어들은 ‘기초이론’을 뜻함에 틀림없지만 ‘기초이론’의 범위는 이를 배우려는 목적과 용도에 따라 의외로 광범위하다. 예를 들어 국내 음악대학에서 개설된 ‘음악의 기초이론’ 강좌는 차후 배우게 될 화성학, 대위법, 형식론 등의 준비 단계로서 필요한 기초지식을 익히는 데 목적을 두어 이들과 연계된 토픽 중심으로 범위를 선정하여야 할 것이다. 반면에 교양 과목으로서 ‘음악의 기초이론’ 강좌는 교양인으로서 문화생활을 영위하는데 필요한 음악적 지식을 알려주는 것을 목적으로 삼아 수강생들의 음악에 대한 호기심과 흥미를 채워줄 수 있는 다양한 부문이 다루어지는 것이 효과적일 것이다. 관련 서적 역시 이를 반영하는 듯 기초이론의 범주는 지은이의 집필 목적, 교육 의도, 교육 방향 등에 따라 다르다.

이 글은 필자가 지난 몇 년 동안 학부 교양강좌로 개설된 ‘음악의 기초이론’ 수업을 진행하는 과정 중 ‘무엇을, 어떻게 가르쳐야 하는가?’에 대한 의문점과 궁금증에서 쓰게 되었다. 특히 수강생들의 수강목적, 음악적 배경, 지식 정도가 다양한 교양 강좌의 경우 배우는 이의 목적과 요구에 맞는 ‘기초’의 범위가 고려되어야 하며 이에 따른 효과적인 지도 방안의 필요성을 절감하였다. 이와 관련하여 이 글의 본론은 세 부분으로 구성된다. 본론 첫 번째 장과 두 번째 장은 ‘무엇’의 범위를 가늠하는 것이 목적으로 첫 번째 장에서는 국내외 기초음악이론 관련 주요 교재를 통해 기초이론의 중요성, 기술 범위와 방법 등을 비교하려 한다. 본론 두 번째 장에서는 2013년부터 2년간 연세대학교

에서 ‘음악의 기초이론’ 교양 강좌를 수강했던 수강생 분포도와 수강 목적에 관한 설문 조사를 바탕으로 교양 강좌에서의 기초이론의 적절한 범위를 유추하고자 한다. 본론 마지막 장은 ‘어떻게’에 대한 일환으로 클래식 음악 뿐 아니라 일상생활에서 쉽게 접할 수 있는 음향과 대중음악을 활용해 기초 이론을 보다 쉽게 이해하고 활용할 수 있는 계기를 마련해 보고자 한다. 이를 바탕으로 이 글에서는 교양 강좌로서 ‘음악의 기초이론’에서 ‘기초’의 적절한 범위와 흥미 유발을 위한 학습 자료를 제안하는 것이 목적이다.

2. 국내외 교재에서 기술하는 기초이론의 범위

본 장의 목적은 국내 대학과 영미권 대학 학부과정 ‘음악의 기초이론’ 관련 강좌 주교재를 중심으로 이들 교재에서 제시하는 기초이론의 범주, 중요성, 기술 방법 등을 비교하려 한다.

2.1. 국내 대학 기초음악이론 교재 비교

현재 국내 대학에서 주로 사용하고 있는 ‘기초 음악이론’ 관련 교재는 최근에 발간된 송무경 공저 『새롭게 배우는 음악이론』을 포함하여, 백병동 저 『대학음악이론』, 조효임 공저 『알기쉬운 음악통론』을 들 수 있다.¹⁾ 각 교재의 목차를 인용하면 예1과 같다.

1) 송무경·안소영·이내선 공저, 『새롭게 배우는 음악이론』 (서울: 심설당, 2011), 백병동, 『대학음악이론』 3판 (서울: 현대음악출판사, 2006), 조효임·이동남·주대창 공저, 『알기 쉬운 음악통론』 (서울: 태림출판사, 2002).

예1. 국내 대학 기초음악이론 교재 목차 비교

2.1.1. 백병동 저 『대학음악이론』

- 1. 악전
- 2. 화성
- 3. 대위
- 4. 음악형식
- 5. 서양음악사
- 6. 국악

2.1.2. 조효임 외 『알기 쉬운 음악통론』

서양음악편

- 1. 음악통론의 일반적 성격
- 2. 음향학적 기본원리
- 3. 기보법
- 4. 박과리듬
- 5. 음정과 음계
- 6. 화성학
- 7. 대위법
- 8. 형식론
- 9. 악기학
- 10. 악어, 연주지시어

국악편

- 1. 기초이론
- 2. 국악의 분류
- 3. 국악기
- 4. 국악곡

2.1.3. 송무경 외 『새롭게 배우는 음악이론』

- 1. 음악의 표기
- 2. 음악의 요소
 - 1) 음정
 - 2) 음계
 - 3) 조성
 - 4) 선율
 - 5) 화성
 - 6) 리듬
- 3. 음악의 표현
 - 1) 악기론
 - 2) 나타냄말
 - 3) 주법
- 4. 음악의 분류
 - 1) 연주형태
 - 2) 장르
 - 3) 형식
 - 4) 양식
 - 5) 기법
 - 6) 리듬

예1의 교재에서는 공통적으로 ‘음정’, ‘음계’, ‘리듬’, ‘화성’, ‘조성’, ‘형식(장르포함)’, ‘악기’를 다루고 있으며 따라서 이러한 범주가 기초이론에서 중점적으로 다루어야 할 내용임을 유추할 수 있다. 반면에 『대학음악이론』과 『알기쉬운 음악통론』에서는 ‘기초이론’의 범위를 ‘국악’과 ‘서양음악사(백병동)’까지 확대시켰다는 점이 『새롭게 배우는 음악이론』과 다르다.

각 교재의 내용을 면밀히 살펴보면, 백병동 저서의 『대학음악이론』(1977)은 음악이론에 관하여 국내 최초로 출판된 서적으로서 2006년 제3판이 인쇄된 이후 지금까지 오랜 기간 음악의 기초이론 관련 주요 교재로 활용되어 왔다. “전공생 뿐 아니라 일반 음악애호가들이 음악 이론 전반을 쉽게 이해하기 위한 목적”으로 집필되었으나 주로 대학에서 전공생들의 교재로 사용되고 있음을 알고 전공학생을 대상으로 개정 증보되었다 한다.²⁾ 지은이는 “이론적 바탕 없이 연주나 작곡을 연마한다는 것은 사상누각일 뿐이며,” “훌륭한 음악을 위해서는 기초이론의 정복이 중요하다”라고 기초 이론과 실제의 연계성을 강조한다.

“음악이론 전반”³⁾을 다루려는 저자의 의도는 기초이론의 범위를 예1 교재 중 가장 폭넓게 악전, 화성, 대위, 음악형식, 서양음악사, 국악의 6부분으로 선정하였으며 책 말미에는 고대부터 현대까지 작곡가별로 작품을 정리한 ‘음악문헌일람’을 수록하게 하였다. 특히 여느 교재와 다르게 ‘서양음악사’와 ‘국악’을 기초이론의 범주에 포함시켜 전체 내용의 1/3에 해당하는 분량을 할애하는 독특한 접근 방식을 보인다. 또한 ‘악기’ 부분을 독립된 장으로 다루지 않고 음악 형식의 세부 내용으로서 ‘악기종류’와 ‘음역’ 중심으로 간략하게 언급하는 점, 화성과 대위 부분을 각각 독립된 장으로 분류, 비중 있게 설명하는 것이 예1의 다른 교재와 구별된다. 책의 전반부(1-3장)에 해당하는 악전, 화성, 대위 부분은 별도의 연습문제와 해답을 제공하고 있어 배운 개념을 스스로 연습하고 익히도록 하였다. 『대학음악이론』은 기초이론의 범위를 서양음악사, 국악 부문까지 확대시켜 개괄적으로 다루고 있다는 점에서 ‘음악통론’의 성격이 강하며, 따라서 전공생들이나 음악애호가들의 서양음악 입문서로서 유용할 것이라 생각된다.

음악 교육 전문가인 조효임·이동남·주대창이 공동으로 저술한 『알기쉬운 음악통론』(2002)은 예1 세 권의 교재 중 가장 분량이 적다. “음악의 기초적인 것 뿐 아니라 일반적인 것”⁴⁾을 다루는

2) 백병동, 『대학음악이론』 머리말.

3) 백병동, 『대학음악이론』 머리말.

4) 조효임, 이동남, 주대창 공저 『알기 쉬운 음악통론』(서울: 태림출판사, 2002), 14. 지은이가 이 책의 제목을 ‘기초이론’ 대신 ‘음악통론’이라 정한 이유는 음악통론은 “음악의 기초적이고 일반화된 이론”이라는 의미를 담고 있지만, 동의어인

것이 집필목적이며 책의 내용은 제1부 서양 음악편과 제2부 국악편으로 나누어 서양음악에 비중을 두어 개괄적으로 기술하고 있다(예1-2 참조). ‘서양음악편’에서 다루는 기초이론의 범주는 음정, 음계, 화성, 대위법, 형식론을 포함한 총 11개의 주제로 어느 한 부문에 치우침 없이 균등하게 설명하고 있으며 1장 ‘음악 통론의 일반적 성격’, 음의 원리를 음향학적 관점에서 접근한 2장의 ‘음향학적 기본원리’가 추가된 점이 특징적이다. 국악 부문을 제외하면 ‘악기’를 독립된 장으로 분리하여(9장에 해당) 소리 내는 방법, 오케스트라 편성에 따라 분류하였으며, 악기의 기원, 역사, 특성 등을 부가적으로 설명하는 점도 주목할 만하다. 그러나 악전(예를 들어 음정, 음계, 조성)의 경우 개념 설명과 함께 실전 문제 풀이를 통한 반복학습이 중요한데 이를 보완해 줄 연습문제가 따로 제공되지 않아 아쉬움이 남는다. 『알기쉬운 음악통론』은 기초이론의 범주를 서양음악을 포함한 국악의 다양한 부문까지 개괄적인 방법으로 기술하고 있으므로 국악, 서양 음악관련 부문의 기본 개념을 익히고자 하는 이에게 유용할 것이라 생각된다.

끝으로 언급할 『새롭게 배우는 음악이론』(2011)은 가장 최근에 출간된 책으로서 음악이론을 전공한 세 명의 교수 송무경·이내선·안소영-가 공동으로 집필한 기초이론서이다. 이 책은 음악전 공자들을 대상으로 집필되었으며 음악대학 전공 필수 과목인 ‘화성학’의 준비단계로서 유용하다고 부언하고 있다.⁵⁾ 또한 “음악을 듣고 이해하고 또 소통하는 데에 큰 도움을 주는 것”을 목적으로 삼는다.⁶⁾

이 책은 음악이론 전문가의 특성이 잘 반영된 책의 구성, 기술 방식, 그리고 이론 중심의 주제와 짜임새가 제멋대로 ‘새롭다’(예1-3참조). 즉 이 책에서는 어느 교재와 유사하게 악전, 음정, 음계, 조성, 선율, 화성, 리듬, 악기, 장르와 형식 등을 다루고 있지만, 기초이론이 4개의 대단원으로 분리되어, 가장 기초적 주제인 음, 음정, 음계, 조성, 선율, 화성, 리듬과 연계된 내용은 1장 ‘음악의 표기’와 2장 ‘음악의 요소’에서, 이들의 응용이라 할 수 있는 악기, 연주형태, 장르, 형식 등은 3장 ‘음악의 표현’과 4장 ‘음악의 분류’에서 체계적으로 설명하고 있다. 세 권의 교재 중 유일하게 국악 부문은 제외시켰으며 대위법과 서양음악사 관련 부문도 음악이론의 관점에서 기술하고 있다. ‘대위(법)’를 예로 들면, 『새롭게 배우는 음악이론』에서는 ‘음악의 분류’ 중 ‘기법’에 포함시켜, 개념·규칙의 추상적 설명이 아닌 실제 규칙이 적용된 여러 가지 작품 예시와 분석을 통해 대위 기법이 문맥

‘기초이론’은 중요성은 부각되지만 일반적인 의미가 약해질 수 있기 때문“이라 밝힌다. 따라서 이 책은 기초이론의 어느 한 부문에 치우치기 보다는 전반적인 지식 습득에 중점을 두어 기획한 것이라 생각된다.

5) 송무경, 안소영, 이내선 공저 『새롭게 배우는 음악이론』(서울: 심설당, 2011), 3.

6) 송무경, 안소영, 이내선 공저 『새롭게 배우는 음악이론』(서울: 심설당, 2011), 3.

안에서 어우러지는 방식에 중점을 두고 접근하며, 이 과정에서 기본 규칙들이 자연스럽게 익히지도 록 유도하고 있다. 다양한 작품 예시를 통해 이론과 실제의 조화를 추구하는 각 장의 서술 방식 또한 실제 교육현장에서 교재로서 활용하기에 유익할 것이라 생각된다. 음계와 음정, 리듬, 화성에 관한 내용은 별도의 연습문제를 두어 학습자료로 활용할 수 있게 하였다.

『새롭게 배우는 음악이론』은 이론과 실제의 균형을 중시한 교재로서 기초 이론 관련 토픽 중심의 내용과 구성, 다양한 음악 예, 별책의 악전과 음정, 음계, 화음에 관한 연습문제는 이론의 기초를 다지는데 많은 도움을 줄 것이라 생각되며 따라서 음악이론의 기반을 다지고자 하는 전공생들과 음악 애호가들에게 유용할 것이라 생각된다.

이상과 같이 국내 대학에서 사용하는 교재에서는 공통적으로 기초이론의 범주를 ‘악전’에 해당 하는 음정, 음계, 조성, 선율, 리듬, 화음, 음악형식(장르), 악기 등으로 규정하고 있다.⁷⁾ 다만, 동일 주제라도 지은이의 전공, 교재의 서술 방법, 중요도에 따라 책의 구성, 분류 방식, 서술 분량의 차이를 보이며, 집필 의도와 목적, 교재의 특성에 따라 기초이론의 범위를 국악(『대학음악이론』, 『음악통론』), 서양음악사(『대학음악이론』)로 확대하기도 한다. 각 교재의 머리말에서 저자들은 위 교재가 음악 전공생과 비전공생을 위한 용도로 모두 사용될 수 있다 밝힘으로써 수강대상에 따른 주제 선정에는 특별한 차이를 두지 않고 있다. 한 가지 염려스러운 사안은 대다수 음악대학 전공생과 비전공생을 위한 ‘기초음악이론’ 강좌는 통상 한 학기 과정(주1회 2시간 16주)으로 개설되므로 각 교재가 선정한 기초음악 관련 주제와 분량을 이 기간 동안 다루기에는 시간상 제약이 따른다. 한 학기 강의내용에 서양음악사, 국악 부문 등을 기초음악의 범주에 포함시켜 폭넓게 다룬다면 각 주제에 대한 피상적 접근이 불가피할 것이며 반면에 소수 주제만을 선별하여 깊이 있게 수업을 진행할 경우 제한된 주제의 학습만이 가능 할 것이다. 따라서 수강 대상자들의 수강 목적과 기준, 음악적 배경을 고려한 교재를 선택하고 그에 맞는 기초이론의 범위와 난이도를 조정하여 강의 내용을 계획하는 것이 무엇보다도 중요하다 하겠다.

7) 화음의 경우, 국내 교재에서는 3화음과 7화음 중심의 온음계적 화음과 소수의 차용화음(나폴리 6화음, 증 6화음, 부 딸림 화음 등)을 다루고 있다.

3. 영미권 대학 기초음악이론 교재 비교

영미권 음악대학 학부 커리큘럼은 ‘기초이론’을 차후 학습할 전공 필수과목인 음악이론과 분석의 기반으로 그 필요성을 강조한다. CMS 음악이론 설문조사(2000년)⁸⁾에 따르면 조사 대상 248개 대학 중 대다수 음악대학에서 전공 필수 과목으로 ‘온음계적 화성학(Diatonic harmony)’을 1년 연계 과정(2학기에 해당)으로 개설하고 있으며, 이중 첫 학기 개강 후 2-4주 동안 ‘기초악전’에 관한 복습이 이루어진다. 약 50퍼센트에 해당하는 학교에서는 기초악전에 관한 지식이 없는 학생들을 위하여 학점으로 인정되지 않는(noncredit) 별도의 강좌를 개설하고 있다.⁹⁾ 또한 조사 대상의 59퍼센트를 차지하는 학교의 신입생들은 기초 악전을 포함한 기본 음악적 지식을 평가하기 위한 진단 평가(placement test)를 치르고 그 결과에 따라 ‘기초악전’의 수강 여부를 결정한다.¹⁰⁾ 영미권 학부과정에서 주로 채택되는 ‘화성학’, 이나 ‘형식과 분석’ 교재(예를 들어 Stefan Kostka 공저, *Tonal Harmony*와 Bruce Benward 공저 *Music in Theory and Practice* 등)도 이러한 현상을 반영하듯 책의 서두부분에 기초악전을 반드시 포함시켜 음악이론이 기초 단계부터 체계적으로 학습되도록 종용하고 있다. 이는 화성학과 기초이론을 따로 구분하여 다루고 있는 국내 대부분의 전공서적과는 사뭇 다르다.

본 장에서 논의할 영미권 ‘기초이론’ 관련 교재는—다수의 화성학, 조성음악 분석 교재가 ‘기초이론’을 포함하여 구성되었음에도 불구하고—‘기초악전’만을 주제로 다루는 서적으로 선별하였다. 이에 해당하는 교재는 스트라우스(Joseph N. Straus)의 *Elements of Music*, 덕윌쓰(William Duckworth)의 *A Creative Approach to Music Fundamentals*, 오트만(Robert Ottman) 공저 *Rudiments of Music* 이다(예2 참조).¹¹⁾

*Elements of Music*과 *Rudiments of Music*은 음악 전공생과 비전공생 모두를 대상으로 삼았으

8) The College Music Society Music Theory Undergraduate Core Curriculum Survey-2000은 미국 음악대학 음악이론 핵심 교과과정(Core Curriculum)에 관한 설문 조사로서 248개 학부 대학 교수가 커리큘럼, 주당 수업시수, 전공과목 구성, 교재, 입학시험의 유무 등을 묻는 질문에 답하는 형식으로 진행되었으며 과학적 통계 자료에 근거한 것은 아니다.

9) Richard B. Neslon, “The College Music Society Music Theory Undergraduate Cord Curriculum Survey-2000”, *College Music Symposium* 42 (2002), 62.

10) Richard B. Neslon, “The College Music Society Music Theory Undergraduate Cord Curriculum Survey-2000”, *College Music Symposium* 42 (2002), 62.

11) Joseph N. Straus, *Elements of Music* (N.J: Prentice-Hall, Inc, 2003), William Duckworth, *A Creative Approach to Music Fundamentals* (California: Wadsworth Publishing Co.,1998), Robert W Ottman, and Frank D. Mainous, *Rudiments of Music*, 3rd ed. (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1995).

며, 특히 *Rudiments of Music*의 경우 “음악이론 초보자”로 독자층을 넓혀 초·중등 레벨을 위한 입문서로도 이용 가능하다고 밝히고 있다.¹²⁾ 반면에 *A Creative Approach to Music Fundamentals*은 음악 전공생을 위한 교재로 집필되었으며, *Rudiments of Music*과 함께 영미권 음악대학에서 가장 많이 채택되는 전공 서적으로 조사되었다.¹³⁾ 위 교재가 공통적으로 ‘기초악전’만을 선별하여 다루고 있는 만큼 본 장에서의 논의는 교재별 ‘기초악전’의 범위, 접근 방식, 짜임새, 개념 습득을 위한 조언, 유용한 학습 자료 등에 중점을 두려한다. 예2는 각 교재의 목차를 인용한 것이다.

예2. 영미권 대학교재 목차 비교

3.1. 스트라우스(Joseph N. Straus) 저 *Elements of Music* 《음악의 요소》

- 1부. 음고(Pitch)
- 2부. 리듬과 박자(Rhythm and Meter)
- 3부. 장조와 단조 음계(Major and Minor Scales)
- 4부. 음정(Intervals)
- 5부. 3화음과 7화음(Triads and Seventh Chords)
- 6부. 화성의 기초(Fundamentals of Harmony)

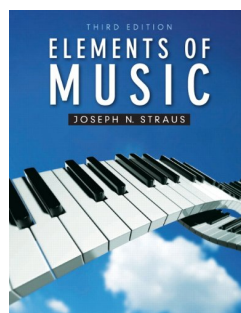


그림 1. 스트라우스, *Elements of Music*

3.2. 덕월쓰 저 *A Creative Approach to Music Fundamentals*

- 1장. 음악의 기초(Basics of Music)
- 2장. 건반(Keyboard)
- 3장. 리듬1: 단순박자(Rhythm1: Simple Meter)
- 4장. 리듬2: 혼합박자(Rhythm2: Compound Meter)
- 5장. 음고(Pitch)
- 6장. 장음계(Major Scale)
- 7장. 장조 조표(Major Key Signature)
- 8장. 음정(Interval)

12) Robert Ottman, and Fran D. Mainous, *Rudiments of Music*, backcover.

13) Neslon, “The College Music Society Music Theory Undergraduate Cord Curriculum Survey-2000”, 62.

- 9장. 단조 조표(Minor Key Signature)
- 10장. 단음계(Minor Scales)
- 11장. 5음음계와 블루스 음계(Pentatonic and Blues Scales)
- 12장. 3화음(Triads)
- 13장. 음악적 문맥에서의 3화음(Triads in a Musical Context)
- 14장. 화성진행(Chord Progressions)
- 15장. 노래 작곡하기(Writing a Song)

3.3. 오트만 공저 *Rudiments of Music*

- 1장. 음고
- 2장. 음고: 건반
- 3장. 시간
- 4장. 음고(계속)
- 5장. 음고: 장음계
- 6장. 음고: 장음계(계속)
- 7장. 시간(계속)
- 8장. 시간(계속)
- 9장. 시간(계속)
- 10장. 음고: 장음계(계속)
- 11장. 음고: 장음계 조표
- 12장. 시간(계속)
- 13장. 시간(계속)
- 14장. 음고: 단음계
- 15장. 음고: 단음계(계속)
- 16장. 음고: 단음계 조표
- 17장. 장음계와 단음계 관계
- 18장. 음정: 장음정과 완전음정
- 19장. 음정(계속)
- 20장. 화성1: 화음, 장3화음
- 21장. 건반화성1
- 22장. 화성2: 단, 감, 증3화음
- 23장. 건반화성2

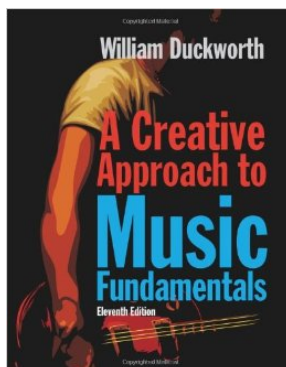


그림 2. 덕월쓰, *A Creative Approach*

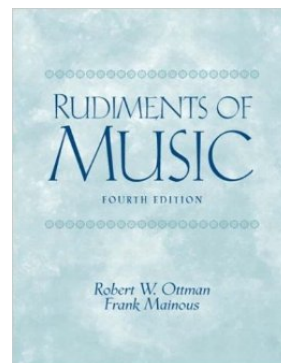


그림 3. 오트만, *Rudiments of Music*

음악이론가인 스트라우스(Joseph N. Straus)¹⁴⁾가 쓴 『음악의 요소』 (*Elements of Music*, 2003)(예2-1 참조)는 “음악의 원리에 관심이 있거나 작곡을 목적으로 수업을 듣는 비전공생, 그리고 전공생 중 이론 과목을 수강하기 전 기초에 관한 별도의 공부를 필요로 하는 학생”을 대상으로 한 학기 강의계획에 맞도록 기획되었다.¹⁵⁾ 이 책에서는 기초이론을 음고 기보법, 리듬과 박자, 장·단 조 음계, 3화음과 7화음, I와 V중심의 화성진행, 종지의 여섯 장(Chapter)으로 나눈 후 36과(lesson)로 세분하여 각 과는 주요 개념 설명, 클래스 활동(In-class activities), 연습문제(Exercise)의 순서로 이루어진다. 즉 각 과에서 익혀야 할 주요 개념을 간략하게 설명한 후 음악 예와 실전 연습문제를 통해 개념을 익히도록 하는, 설명보다는 실습 위주로 구성되는데 이는 “음악은 보여지고 추상적으로 생각하는 것이 아닌 듣고 만드는 것”¹⁶⁾이라는 지은이의 교육관을 반영한 결과라 생각된다. 이 책은 여느 기초이론 서적보다도 “기초적”인 것으로 토픽을 제한하여 내용을 구성하였으나 이와 연계된 음악 예는 폭넓은 음악 문헌으로부터 발췌함으로써 지은이는 이러한 다양한 장르와 스타일의 음악 문헌을 통해 각 장에서 제시한 개념이 실제 작품에서 어떻게 기능하고 반영되는지를 학습하기 원한다. 지은이가 밝히는 이 책의 궁극적 목적은 대가들도 이와 같은 기초이론을 활용하여 작품을 창작하였다는 통찰력을 가지게 하는 것이라며 실제의 근간이 되는 기초이론의 중요성과 연계성을 강조한다.

A Creative Approach to Music Fundamentals(예2-2 참조)의 저자 덕월쓰(Duckworth)는 작곡가, 포스트 미니멀리즘(Postminimalism) 창시자, 교사라는 색다른 이력을 가졌으며, 이 책의 집필 의도를 더 나은 음악가를 배양하는 것이라 밝힌다.¹⁷⁾ 지은이가 분류한 기초악전의 범주는 예2 다른 교재와 유사하다. 리듬, 음고, 음계, 음정, 3화음, 화성진행을 포함한 16개의 주제로 세분하였으며 5음음계와 블루스 음계(11과), 노래 작곡(15과에 해당)이 추가되었다. 책 제목과 같은 ‘창조적’ 양상은 조금은 ‘독창적’인 지은이의 교육관에서 드러난다. 즉 강의실에서 배울 기초이론은 가장 중요함에 틀림없지만 음악적 성장은 강의실외 기초이론과 연계된 자신 특유의 독창적이고 개인적인 방식의 학습 경험(learning experience) 활동을 통해 이루어진다고 논한다.¹⁸⁾ 그리하여 이 책에서는 음

14) 뉴욕 시립대 음악이론과 교수인 스트라우스는 조성후 음악(Post-Tonal Music)에 특히 조예가 깊은 전문가로서 그의 저서 *Introduction to Post-Tonal Music*은 영미권 학부와 대학원 과정에서 조성후 음악 필독서로서 널리 이용되고 있다.

15) Straus, *Elements of Music*, 7.

16) Straus, *Elements of Music*, 6.

17) Duckworth, *Creative Approach to Music Fundamentals*, 1.

18) Duckworth, *Creative Approach to Music Fundamentals*, ?.

악적 기술을 증진시키기 위한 기초악전 활용 방안으로 ‘시창’, ‘청음’, ‘노래 작곡’으로 구성된 실습문제와 듣기 예제를 제공한다.

기초이론 학습과 실제의 상관관계를 강조하는 그의 견해 역시 예2 다른 저자와 동일하다. 저자는 “모든 음악가들에게는 그들의 연주 스타일과 무관하게 음악을 심층적으로 이해하는데 이익을 주는 일련의 기초적인 음악 양상이 있는데 이는 소리의 4가지 특징—음고, 길이, 크기, 음색—과 음악형식의 6가지 기본 요소—리듬, 선율, 화성, 음색, 짜임새, 형식—이다”라고 밝힌다.¹⁹⁾ 다시 말하면 덕윌 쓰는 기초 악전 훈련이 연주 능력 기술을 고양시키며 그 결과 음악의 심층적 이해의 기반을 제공한다고 주장한다.

시창, 기초 화성학, 응용 화성학²⁰⁾ 저자로도 유명한 오트만과 메이너스 공저 *Rudiments of Music*(예 2-3 참조)의 목적은 음악이론에 관한 전반적 복습이 필요한 전공생들, 음악적 즐거움을 증진시키려는 다양한 레벨의 음악애호가들이 음악의 기본원리를 알기 쉽게 이해시키는 것이다.²¹⁾ 따라서 “기초(Rudiments)”를 가장 근본적 개념인 음고, 시간, 화성의 3요소로 보았으며 이를 20개의 주제(리듬, 장·단조 음계, 조표 등)로 세분하여 기술한다. 이 책에서는 음고 관련 개념이 피아노 건반에서 학습되고 익혀질 때 그 효과가 극대화 될 것이라는 확신에서 실제 크기의 종이 피아노 건반을 학습 자료로 제공한다. 책의 머리말에서 기초이론의 중요성을 연주 실제와 연계시킨 지은이의 조언은 깊이 새길만하다. “예술에서의 발전은 리듬과 음고 기보의 기초 지식이 없다면 제한적 발전을 경험할 것이며,....., 학생들은 경험에 의해 이 책이 제시하는 기본 개념의 완전한 이해가, 연주능력과 모든 음악적 개념의 이해 증진에 중요한 도움이 될, 음악성 고취의 결과를 초래함을 발견할 것이다.”²²⁾

이상으로 영미권 대학 기초이론 관련 교재를 살펴보았다. 이들 교재에서 다루는 기초이론의 범위는 공통적으로 음고, 리듬과 박자, 장·단조 음계, 3화음, 주요 3화음 중심의 단순한 화성진행 등이며 일부 국내 교재에 포함된 음악사, 악기(각 악기별 특성, 악기 편성 등)관련 부분은 전혀 다루고 있지 않았다. 또한 화음의 경우 증6화음을 포함한 변화화음, 차용화음은 전혀 언급하지 않는 점이 국내 교재와 다르며, 화성 진행 또한 가장 근간이 되는 주요 3화음(I-IV-V) 중심의 기본 진행

19) Duckworth, *Creative Approach to Music Fundamentals*, ?.

20) Robert Ottman, *Advanced Harmony: Theory and Practice*, (New York: Prentice Hall, 1999), Nancy Rogers and Robert Ottman, *Music for Sight Singing* 9th ed. (New York: Prentice Hall, 2013), Robert Ottman, *Elementary Harmony: Theory and Practice* 5th ed. (New York: Prentice Hall, 1997).

21) Ottman, *Rudiments of Music*, 10.

22) Ottman, *Rudiments of Music*, 11.

과 중지를 다루고 있었다. 본문에서 익힌 개념을 활용하는 학습 자료로서 “보고 듣기”에 주목한 시창, 청음, 건반 화성 등을 실습문제로 연계시키는 점도 눈여겨 볼만하다. 영미권 교재의 장점 중 하나는 이론과 실제의 균형을 중시하여 개념 위주의 설명보다는 본문에서 제시한 개념이 실제 작품에서 어떻게 융합되고 기능하는지 많은 음악 예를 통해 그 해답을 제시하고 있는데 특히 클래식 뿐 아니라 대중음악, 재즈, 블루스 등 다양한 장르, 스타일과 사조를 고려한 음악 예를 활용하고 있다. 이러한 맥락에서 우리에게 익숙한 대중음악이나 국악, 동요 등을 기초이론 관련 학습 자료로 활용하는 시도도 가치 있을 것이라 생각된다.

4. 2013-2014년 연세대학교 ‘음악의 기초이론’ 수강생 현황

본 장에서는 강의지침을 마련하고자 실시한 2013-14년 연세대학교 교양강좌 ‘음악의 기초이론’ 수강생 설문 조사를 바탕으로, 교양강좌로서 기초이론의 적절한 범위, 강의 내용 등을 살펴보려 한다.

필자는 2013-14년 연세대학교에서 교양 선택과목으로 개설된 ‘음악의 기초이론’ 수강생 192명을 대상으로 정규학과와 계절학기 4학기에 걸쳐 설문조사를 실시하였다.²³⁾ ‘음악의 기초이론’은 음악대학 학생을 제외한, 음악에 호기심이나 흥미가 있는 학부 학생이면 누구나 수강할 수 있으며 타 대학생도 수강이 가능하다. 설문조사는 매학기 첫 시간에 진행되었으며, 1) 다룰 수 있는 악기가 있는가? 2) 이 수업을 듣는 목적은 무엇인가? 3) 한 학기 동안 기초이론과 관련해서 특별히 배우고 싶은 것이 있는가? 라는 세 가지 질문에 대한 답을 쓰도록 하였다.

도표 1은 ‘음악의 기초이론’ 수강생 현황을 파악하기 위한 자료로서 전체 수강생을 전공별, 학년별로 구분한 것이다. 전공별 대학(도표 1 왼쪽 칼럼에 해당)은 편의상 수강생 중 다수를 차지하는 공과대학, 이과대학, 문과대학, 상경·경영대학, 그리고 기타 대학의 5개 항목으로 분류하였으며, 기타 대학은 수강생 비율이 낮은 사회과학대학, 법과대학, 생활과학대학 등의 학생들과 타대학 학점 교류생을 포함시켰다.²⁴⁾ 수강생의 입학년도는 2006년부터 2014년까지 폭넓게 분포되었다.

23) 설문 대상자 중 일부는 답변을 하지 않았으며 복수 응답을 한 응답자도 있었다. 본 장에서 제시할 설문조사 결과는 과학적 통계절차와 분석을 따른 것이 아님을 미리 밝혀 둔다.

24) 수강생들의 입학년도에 해당하는 2006년부터 2014년까지 학부 체제개편으로 인한 대학의 세분화가 이루어졌으나 도표 1의 분포도는 이를 고려하지 않았다.

도표1-1. 2013-2 연세대 '음악의 기초이론' 수강생(총 82명) 현황

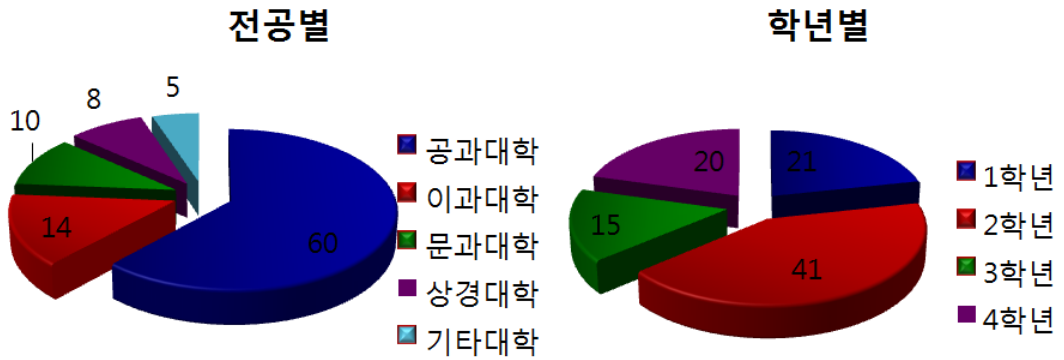


도표1-2. 2014-1 연세대 '음악의 기초이론' 수강생(총68명) 현황

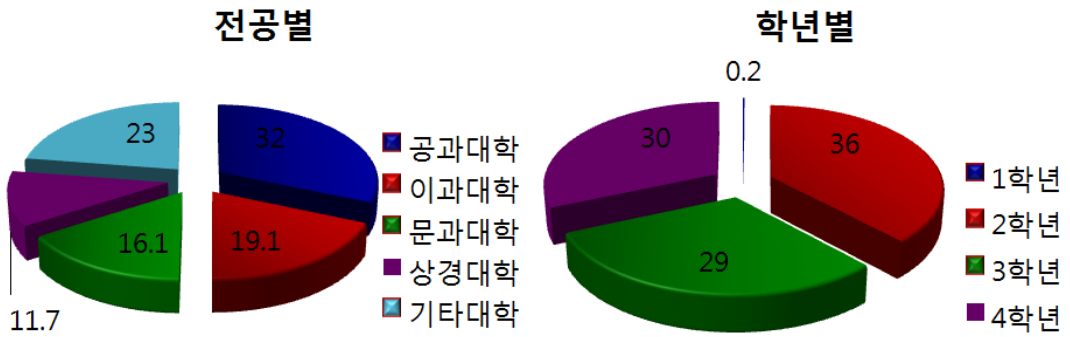
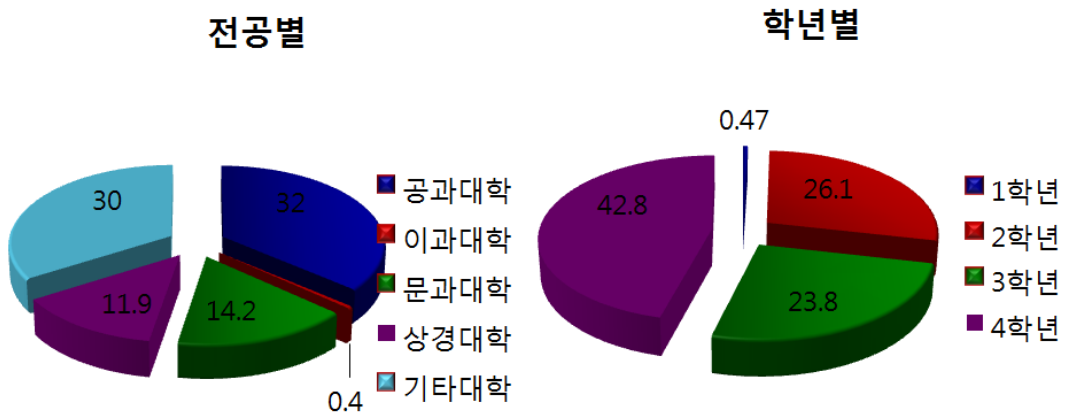


도표1-3. 2014-여름학기 연세대 '음악의 기초이론' 수강생(총 42명) 현황



전공별 분류 결과에 따른 수강생 분포도에 의하면 2013-2학기의 경우 이공계 학생들에게 편중되는 현상이 나타났으나(따라서 이 학기의 경우 남학생 비율이 압도적으로 높았다), 이 후에는 구성 비율이 고른 편이어서 이러한 현상은 특정 학기에만 해당된 것으로 보였다. 타 대학 학점 교류생은 정규학기에 비해 계절 학기 중 그 비율이 증가하였으며 2014-여름학기 기타대학의 비율을 높이는 결과를 초래하였다.

학년별 분포도의 특징은 1학년 학생이 차지하는 비율이 상대적으로 낮았다. 특히 봄·여름학기 수업에서 1학년 학생들의 비율은 극소수를 차지했으며, 가을 학기(2013-2학기)에는 그 비율이 다소 증가하였으나 대부분 복학생이었다. 이와 같은 현상은 신입생들이 대학 생활에 적응하는 첫 해에는 교양 과목 수강을 기피하기 때문이라 생각된다.²⁵⁾

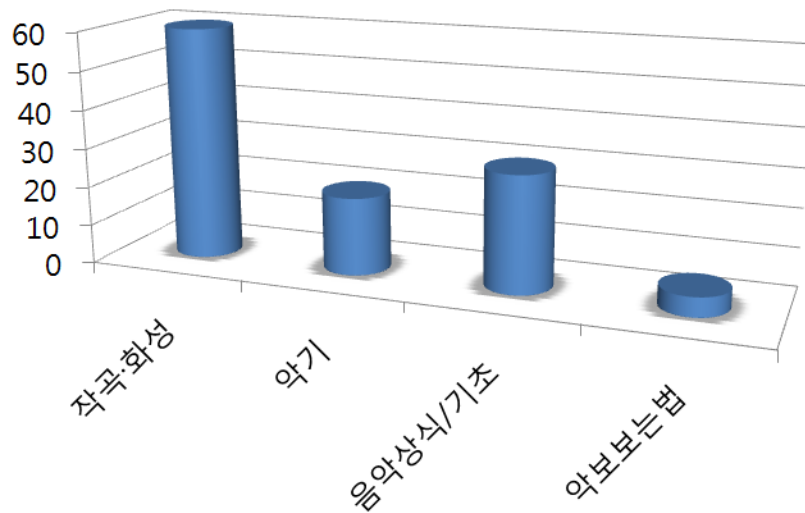
설문 첫 번째 항목인 ‘악기를 다룰 수 있는가’라는 질문은 수강생들의 음악적 지식정도나 배경을 가늠하여 한 학기 동안 진행할 강의의 출발점을 찾기 위한 의도였다. 조사 결과 (학기별 편차는 있었으나) 약 25%-35%의 학생들이 악기를 연주할 수 있거나 배운 경험이 있다고 답하였다. 수강생 중 악기 관련 동아리 활동을 하는 학생들도 다수였으며 어린 시절 배웠던 악기를 다시 시작하기를 원하는 학생들도 있었다. 다시 말하면 수강생의 약 1/3에 해당하는 학생들은 이미 악보 보기에 익숙하며 기초이론에 관한 사전지식을 상당 부분 갖추고 있음을 의미한다. 설문 조사 두 번째 항목인 기초이론을 수강하는 목적에 관한 답변에서 대다수의 수강생들은 수강목적이 이론 자체를 배우기 보다는 연주, 감상, 작곡하는데 도움이 되는 지식과 음악활동에 활용할 방법을 얻고자 함이라고 답변하였다.

세 번째 항목, 기초이론과 관련하여 배우기를 희망하는 주제에 관한 답변에서 전체 응답자의 과반수가 넘는 65% 수강생들이 작곡의 기초, 화성학(또는 화성진행)을 배우기를 희망한다고 답변하였으며 일부 학생들의 수강목적과 중복되기도 하였다(도표 2 참조). 응답자 중 다수는 작곡과 화성학을 배우고 싶은 항목으로 동시에 꼽았는데 많은 학생들이 이러한 부문에 흥미를 가지고 이 수업을 수강한다는 사실이 의외였다. 또한 응답자들은 ‘작곡’의 목적이외에도 화성진행을 배움으로써 선율에 어울리는 반주법, 다양한 반주 음형 등을 실제 연주에 활용할 수 있기를 원한다고 덧붙였다. 화성학을 배우고 싶은 부문으로 답변한 응답자 중 상당수는 클래식이 아닌 대중음악의 코드 진행, 재즈 화성학에도 관심을 표했으며 ‘음악의 기초이론’ 수업이 클래식 음악 뿐 아니라 대중음악

25) 아울러 2014년 1학년 신입생부터는 송도 국제 캠퍼스에서 1년간 생활하도록 규정되었기 때문에 신입생이 이 수업을 수강하기는 사실상 불가능하다.

까지 어우르는 다양한 장르의 음악이 다루어지기를 희망하였다. 그 밖에 연주 실력 향상을 목적으로 또는 클래식 음악 감상에 필요한 음악의 구성 원리, 기초 등을 익힘으로써 음악적 소양을 높이고 싶다는 의견도 있었으며, 이와 유사한 맥락으로 악보를 잘 보는 방법을 배우고 싶다는 소수 의견도 있었다.

도표2. 기초이론 수업에서 배우고 싶은 부분



본 설문조사를 통해 확인할 수 있었던 것은 수강생들 다수는 (국내외 기초이론 관련 교재 저자들이 밝히는 바와 같이) 기초 이론의 이해가 연주 실제와 감상, 작곡 등의 다른 음악적 활동에 도움을 주고 중요한 기반이 될 것이라는 것을 이미 인식하고 있었으며, 기초이론 학습을 음악적 소양의 출발점으로 삼고 있다는 점이다.

끝으로 본론 3장의 설문조사와 본론 2장에서 논의된 국내외 기초이론 관련 교재를 바탕으로 한 학기(16주 기준) 동안 다루어야 할 ‘기초이론’의 강의내용을 구성하면 도표 4와 같다.

도표4. 한 학기 과정 음악의 기초이론 강의 내용

I 기초악전	기보법	III 악기	오케스트라에서 사용하는 악기의 특징
	리듬과 박자		다양한 악기 편성
	장·단조 음계		
II 화음	3화음과 7화음	IV 감상	음악의 형식
	I와 V 중심의 화성진행		음악의 장르
	중지		

먼저 기초이론으로서 다루어야 할 부분을 크게 기초악전, 화음, 악기, 감상의 4부분으로 선정하였다. ‘악전’과 ‘화음’은 기초이론에서 반드시 다루어야 할 부문일 뿐 아니라 다수 수강생이 희망했던 작곡의 기초를 배우는데 유용할 것이라 판단되어 학기 전반부에, 이들 지식의 실제 활용이라 할 수 있는 ‘악기’와 ‘감상’ 부문은 후반부에 배치하였다. ‘화음’은 한 학기라는 제한적 시간을 고려하여 가장 근간이 되는 3화음과 7화음, 주요 3화음 중심의 화성진행과 끝맺음에 해당하는 중지로 토픽을 제한하였다. ‘화음’에 관한 학습이 끝나는 시점에 익숙한 선율에 반주를 붙이는 과제나 한 도막 형식의 곡을 작곡하는 과제를 주어 수강생들이 기초이론을 직접 활용할 수 있도록 하는 계기를 마련한다면 기본 개념을 이해하는데 더욱 유용할 것이다. 학기 후반부는 감상에 중점을 두어 악기의 특성, 편성, 음악의 형식과 장르를 주요 부문으로 정하여 이와 연계된 다양한 음악 스타일과 작곡가의 작품을 접하도록 하며 이를 통해 음악 전반에 걸친 폭넓은 이해를 도모하도록 구성하였다.

4. 음악의 기초이론 학습 자료로서 대중음악의 활용²⁶⁾

본론 2-3장에서 논의한 바와 같이 기초음악이론 학습에 있어 이론과 실제의 균형은 아무리 강조해도 지나침이 없으며 국내외 기초이론 교재 저자들은 공통적으로 효과적인 이론 수업을 위하여 클래식 음악 뿐 아니라 다양한 장르의 폭넓은 음악을 활용할 것을 제안해 왔다. 이와 관련하여 *Theory for Today's Musician*의 저자 랄프 투렉(Ralph Turek)은 “대중음악과 재즈가 전통적 이론

26) 제4장에서 제시할 악보 예 중 일부는 2013년 9월14일 한국대학교육협의회 한국교양기초교육원 주최로 대전대학교 30주년 기념관에서 개최된 “음악의 융합적 이해” 교강사 워크숍에서 발표한 내용을 재구성한 것이다.

이 제시하는 많은 것을 전달할 수 있는 수단이 될 수 있으며,²⁷⁾“본질적인 장점과는 별도로 이러한 레퍼토리가 다른 음악적 스타일의 전달자 역할을 할 수 있다.”²⁸⁾라고 명시한다. 즉 누구에게나 친숙하고 쉽게 접할 수 있는 대중음악을 긍정적으로 수용하고 활용하여 다양한 장르의 음악을 배울 수 있는 계기로 삼는다면, ‘기초이론’이라는 다소 지루해지기 쉬운 주제를 배우는 이들에게 흥미 유발 뿐 아니라 학습 동기를 부여할 수 있을 것이다. 본 장에서는 효과적인 기초음악이론 교수방안의 일환으로 우리 주변에서 익숙하게 들리는 음향, 음원, 대중의 주목을 받았던 (비)클래식 음악에 적용된 기초이론적 양상을 살펴봄으로써 그 활용 방안을 제시하고자 한다.

예3. 브람스 교향곡 4번 e단조, 1악장 도입부 마디 1-12

The image shows a musical score for the first 12 measures of the introduction of the 4th symphony by Johannes Brahms in E minor. The score is written on two staves. Above the first staff, there are interval markings: M3, m3, m6, m3, m3, m3, m6. Above the second staff, there are interval markings: m3, M3, m3. The notes are connected by slurs, and there are some accidentals (sharps and naturals) throughout the piece.

예3-1.

마디 1-4 마디 5-8

The image shows two chords on a single staff. The first chord is E minor, consisting of the notes E, G, and B. The second chord is E major, consisting of the notes E, G#, and B. Both chords are shown in a block chord format.

27) Ralph Turek, *Theory For Today's Musician* (New York: McGraw Hill Higher Education, 2007), 13.

28) Ralph Turek, *Theory For Today's Musician* (New York: McGraw Hill Higher Education, 2007), 13.

예3은 2013년 후반기 ‘영원불멸의 아름다움(immortal youth)’이라는 부제를 가진 TV 화장품 광고 음악에서 사용된 브람스 《교향곡 4번 e단조, 1악장》 도입부로서 클래식 음악이 대중 매체를 통해 더욱 친숙해진 경우다. 브람스 교향곡이 광고음악으로 활용된 경우는 흔치 않지만 이 광고가 표현하고자 하는 중후한 이미지가 브람스 교향곡 4번의 서정적 주제와 이를 지지하는 풍부한 화성 어휘와 적절하게 어우러진 듯하다. 악장의 1주제는 예3 악보 주석과 같이 단3도와 장3도 도약을 중심으로 이루어진다. 특히 마디 1-8, 유사한 음형이 2마디 단위로 반복되는 동형진행 구조에서는 장·단 3도 음정이 집약적으로 사용된다. 곡의 첫 음인 B4와 두 번째 음 G4는 장3도를, G4와 연이은 E4는 단3도를 이루며, E4에서 C5로 도약 상행하는 음정은 단6도로서 마디 1 장3도(B-G)의 전위 음정이다. 1-2마디의 동형진행인 3-4마디 역시 장·단 3도와 이것의 전위인 단6도로 이루어진다. 따라서 마디 1-4 선율의 구성음을 B5에서부터 차례로 쌓아 내리면 예3-1 왼쪽 화음과 같이 장3도와 단3도 구성의 15화음을 만들 수 있다. 마디 5-8을 구성하는 선율 또한 2마디 단위로 반복되는 동형진행으로 구성되며 선율의 주축을 이루는 음정 역시 단3도와 장3도이다. 마디 5-8 선율의 구성음을 예3-1 왼쪽 화음과 같은 방식으로 E4부터 3도씩 쌓아 올리면 11화음을 이룬다. 이와 같이 광고음악으로 대중에게 익숙해진 브람스 《교향곡 4번 e단조, 1악장》의 주제 선율에 집약적으로 나타나는 3도 음정은 기초이론의 개념 중 ‘음정’과 ‘음정의 자리바꿈’에 활용할 수 있는 좋은 예다.

예3이 대중 매체를 통해 소개된 클래식 음원을 활용하였다면 다음 예4와 5는 일상생활에서 접할 수 있는 음원에 다양한 기초이론을 적용할 수 있다.

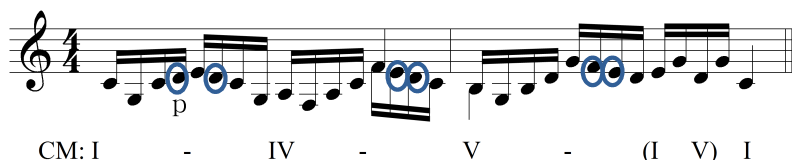
예4. 수도권 지하철 하행선 열차 접근음²⁹⁾



29) 예4-5의 악보는 필자가 채보한 것으로 박자, 리듬표기 등에서 실제 악보와 차이가 있을 수 있다.

예4는 수도권 지하철 하행선에서 열차가 접근할 때 나오는 “열차 접근음”이다. 이전에는 열차 접근 시 경고음을 사용하였지만 이용승객에게 친밀감을 주도록 2011년 하반기 이후 밝고 명랑한 멜로디로 변경하여 사용하고 있다고 한다.³⁰⁾ 트럼펫 소리로 연주되는 이 선율은 붓점이 특징이며 C4의 반복으로 시작해서 가장 높은 음인 C5에 이를 때까지 점차 음을 추가, 순차적으로 상행하다가 다시 시작음인 C4로 옥타브 하행하며 끝난다. 5마디에 지나지 않는 예4 선율은 여러 가지 기초이론의 활용이 가능하다. 우선 이 선율이 순차적으로 상행하여 만들어 내는 것은 우리에게 친숙한 ‘C장조 음계’이다. 선율이 상행함에 따라 이에 상응하는 성부 수도 점차 증가되어 마디2에서는 장3도(C-E)와 단3도(D-F) 음정을 이루고, 마디 3에서는 마디 2의 장3도와 단3도가 동시에 쌓여 장3화음을 구성하도록 한 것이 우연은 아닌 것 같다. C5에 이른 선율은 V화음의 지지를 받아 I로 끝맺는다. 따라서 예4의 선율에는 음계, 음정, 그리고 3화음의 개념을 활용 할 수 있다. 다음 예5는 예4와 동일한 목적으로 만들어진, 수도권 상행선에서 사용되는 “열차 접근음”이다.

예5. 수도권 지하철 상행선 열차 접근음



지하철 상행선 열차 접근음이 하행선(예4)과 다른 음원을 사용하는 이유는 이용승객들이 열차 접근음만 듣고도 상·하행선을 구분할 수 있도록 하기 위함이라 한다. 하행선 접근음은 트럼펫으로 연주되는 반면 상행선 접근음은 벨소리와 유사하다. 예5의 선율은 주요 3화음을 이용한, 전통 조성 음악에서 가장 안정적인 I-IV-V-I의 화성진행을 예시하고 있다. 각 화음을 분산화음으로 처리하여 선율적인 효과를 내고 있으며 화성음만을 사용했을 때의 단조로움을 피하기 위해 비화성음인 경과음(예5에서 o로 표시하였다)을 적절히 사용하여 부드럽게 연결하고 있다. 예4-5에서 논의한 바 같이 우리가 일상생활에서 접하는 음원에 조금만 귀를 기울인다면 기초이론이 적용된 예는 쉽게 찾을 수 있다.

다음으로 인용할 예는 《넬라 판타지아》(*Nella Fantasia*)의 도입부이다. 이 곡은 영화 미션

30) <http://blog.naver.com/seoulmetro01?Redirect=Log&logNo=120133419249>

(Mission, 1986년 개봉작)의 OST중에서 엔리오 모리꼬네가 작곡한 《가브리엘의 오보에》(*Gabriel's Oboe*)에 사라 브라이트만(Sara Brightman,1960-)이 가사를 붙여 부른 것이다. 《가브리엘의 오보에》는 죽음을 무릎 쓰고 아마존 밀림 원주민인 과라니 족에게 선교활동을 하는 가브리엘 신부가 원주민들과 최초로 공감대를 형성해준 음악이다. “작품보다도 음악이 더 유명세를 탄 특이한 영화”라 평할 만큼 영화내용은 기억나지 않아도 이 선율만은 또렷하게 기억되며, 클래식이 아님에도 불구하고 오보에의 대표적 작품으로 검색될 만큼 유명하다. 《넬라 판타지아》는 《가브리엘의 오보에》의 선율에 감동을 받은 사라 브라이트만이 이 선율에 가사를 붙여 노래를 부르게 해달라고 작곡가 엔리오 모리꼬네(Ennio Morricone,1928-)에게 3년 동안 간청한 결과 1998년 탄생하게 되었다.³¹⁾ 목가적이고 애절한 선율은 오보에 연주 이외에도 여러 가지 악기로 편곡되어 클래식 공연장에서 자주 연주되고 있으며 전 세계적으로 각광 받는 노래이다. 국내에서는 2010년 공영방송의 한 예능 프로그램에서 합창곡으로 편곡된 《넬라 판타지아》가 소개되면서 대중들에게 더욱 사랑받게 되었다.

예6. 《넬라 판타지아》 도입부 마디 1-7³²⁾

The musical score shows two staves of music. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 7. The melody is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat major). The lyrics are written below the notes. Roman numerals are placed below the staff to indicate the harmonic structure. Red circles are drawn around the notes G4, A4, and B4 in measure 1, and G4, A4, and B4 in measure 7. Blue arrows point to the notes G4, A4, and B4 in measures 2, 3, and 4 respectively.

《넬라 판타지아》의 도입부 선율은 비화성음 중 ‘보조음(neighboring tone)’과 ‘선행음(anticipation)’의 예로 활용하기에 효과적이다. 보조음은 화성음에서 순차 진행하여 비화성음으로 머문 후 다시 원래의 화성음으로 되돌아오는 음을 말하며 보조음이 생기는 위치에 따라 ‘상행 보조

31) <http://ch.yes24.com/Article/View/24165>

32) 예6의 악보는 인터넷 자료를 참고한 것으로 악보 밑에 주어진 화성분석은 로마숫자 표기법에 따른 것이다. <http://cafe.naver.com/jisikbang/2093>. 2013년 9월 2일 접속.

음과 ‘하행 보조음’으로 나뉜다. 예6 마디 1-4, 6에서는 상행 보조음과 하행 보조음이 연이어 집약적으로 사용됨으로써 선율은 장식적인 속성을 가진다(예6에서 보조음에 해당하는 음은 ○친 후 ‘N’으로 표시하였다). 뿐만 아니라 마디 5-6에서는 ‘선행음’의 형태로 사용된 C5와 B♭4가 나타난다. ‘선행음’은 “뒤에 속하는 화음의 구성음이 먼저 나오는 것으로 순차 진행 한 후 같은 음에 머무르는 과정”³³⁾을 갖는 비화성음이다. 마디 5-6의 첫 번째 C5는 화성구조 상 경과음인 두 번째 C5에 선행하여 나타나며, 후속음인 8분음표 음가의 B♭ 역시 점4분음표의 음가를 갖는 두 번째 B♭4를 미리 예비시켜 줌으로써 선행음에 해당한다(예6에서 선행음은 ↓로 표시했다). 이렇듯 대중에게 친숙한 선율인 《넬라 판타지아》의 주선율에 비화성음이 집약적으로 사용되었으며 이를 기초이론의 예로서 활용할 수 있다는 것은 참으로 흥미롭다.

끝으로 예시할 작품은 2013년 가을에 제작된 디즈니 애니메이션 영화 《겨울왕국》(Frozen)의 주제곡 ‘렛 잇 고(Let it go)’이다. 2013-14년 겨울, 국내에서 《겨울왕국》 만큼 대중의 마음을 움직이고 사로잡았던 것은 없는 듯하다. 《겨울왕국》은 “역대 애니메이션 최초로 1000만 관객을 돌파한 데 이어 ‘제86회 아카데미 시상식’에서 2관왕의 영예를 차지”한 신기록을 세웠다.³⁴⁾ 특히나 영화 OST인 ‘Let it go’는 누구나 좋아할만한 멜로디로 가사가 22개국 언어로 번역될 만큼 전 세계적으로 각광 받았으며 국내에서도 유명 가수들이 불러 열풍을 일으켰다.

예7. 렛 잇 고(Let it go) 피아노 편곡 악보³⁵⁾

7-1 렛 잇 고 도입부, 마디 1-16

Disney's "Frozen"

Kristen Anderson-Lopez & Robert Lopez

fm: i VI b VII iv

33) 송무경·안소영·이내선, 『새롭게 배우는 음악이론』, 87.

34) 동아일보 2014년 3월3일 기사. <http://news.donga.com/3/all/20140303/61409688/1>

35) 인터넷 자료 <http://blog.naver.com/hikhik3?Redirect=Log&logNo=203417071>. 2014년 4월 10일 접속.

7-2 랫 잇 고 후렴구, 마디 39-53

국내 한 언론 기관은 이 곡이 인기를 누리는 이유를 다음과 같이 보도하고 있다.

잠자리에서도 ‘랫 잇 고’의 멜로디가 떠나지 않는 이유는 뭘까. 후렴구의 코드 진행이 속칭 ‘머니 코드(상업성을 보장하는 공식과 같은 화성 진행)라 불리는 ‘1도-5도-6도(마이너)-4도’ (Ab-Eb-Fm-Db)형태다. 쓸쓸한 f 마이너 코드로 시작해 ‘랫 잇 고!’의 후렴구에서 Ab 메이저의 장조로 분위기가 크게 반전되는 진행이 각인 효과를 높인다. 중후반부에 긴장을 고조시키는 Db-Eb 역시 Ab로 해결되면서 후련한 느낌을 반복해 선사한다.³⁶⁾

보도 자료에서는 이 곡이 각광을 받는 원인을 세 가지로 설명하고 있지만 그 중 화성진행에 중점을 맞추어 살펴보도록 하겠다. 도입마디부터 4마디 단위로 계속 반복되는 화성진행은 f단조의 i-VI-b VII-iv이다. 기능 화성에서 i 다음에 등장하는 VI는 i를 연장하는 역할을 수행한다는 점을

36) 동아일보 2014년 2월 7일 기사. ‘겨울왕국’ 관객 사로잡은 ‘랫 잇 고~ 랫 잇 고~’
<http://news.donga.com/3/all/20140206/60632101/1>

미루어 볼 때 이 곡의 도입 마디에서 vi의 역할도 크게 다르지 않다. 그러나 VI 이후 등장하는 bVII (아래 으뜸화음)과 iv로의 진행은 기능화성과는 전혀 다른 양상을 보인다. 왜냐하면 bVII가 V의 대체 화음을 고려한다면 bVII-iv진행은 기능화성에서는 회피하는 진행으로서 오히려 iv가 중개 화음으로서 V를 수식하는 IV-V 진행이 더 일반적이고 안정적인 진행으로 간주되기 때문이다. 따라서 도입마디의 화성을 기능화성에 부합하도록 재배치한다면 i-iv-bVII-VI가 될 것이다.

‘렛 잇 고’의 가사로 시작하는 후렴구의 화성진행(일명 ‘머니 코드’) 역시 도입부처럼 기능화성과는 전혀 다른 양상을 보인다(예 7-2를 참조하라). 이미 기사에서 언급한 것처럼 도입 마디에서 f단조로 시작한 조성은 후렴구에서는 관계 장조인 Ab 장조로 전조되었다. 마디 42-45에 해당하는 화성 진행을 로마 숫자로 분석해 보면 Ab 장조의 $i_4^6 - V - vi - iv_6$ 이다(예 7-2 참조). i_4^6 은 V와 더불어 V를 연장하며 V-vi는 위중지에 속하는, 기능화성에서 흔히 나타나는 진행이다. 반면에 이 진행에서 기능화성에 적용했을 때 문제시 되는 것은 VI-IV 진행이다. 이 경우 IV 이후 등장하는 화음에 따라 그 기능이 결정되는데, 이 곡에서는 V의 대체적 역할을 하는 iii가 등장 한 후 다시 IV로 끝을 맺음으로써 기능화성에 부합하지 않는 V-IV-V-IV진행의 반복을 초래한다. I로 시작해서 IV로 맺는 화성 진행은 마디 50-53에서도 다시 반복되는, 이 곡에서 가장 핵심을 이루는 진행이다. 이상과 같이 대중의 주목을 받았던 작품의 특징적 화성진행을 분석해 본다면 전통 기능화성과의 공통점과 차이점을 파악할 수 있을 뿐 아니라 대중에게 관심을 갖게 된 음악적 이유 또한 생각해 볼 수 있는 계기가 될 것이다. 본 장에서 예시한 비클래식 음악에 활용된 기초이론의 예는 극히 일부에 지나지 않는다. 이렇듯 클래식 음악 뿐 아니라 우리 주변 여러 가지 음원과 음향에 조금만 귀를 기울여 더욱 다양한 예를 기초이론에 활용할 수 있다면 기초이론에 대한 흥미는 증진될 것이며 이러한 과정을 통해 전공생들 뿐 아니라 음악에 관심이 있는 누구나 음악에 대한 통찰력을 지닐 수 있을 것이다.

다양한 장르의 음악을 더 많이 배우고 이해하는 것은 우리의 음악활동을 더욱 잘 준비하기 위한 최선의 방법이다.³⁷⁾

37) Jane Piper Clendinning and West Marvins, *The Musician's Guide to Theory and Analysis*, 24.

V. 결론

필자는 지난 몇 년 동안 학부 과정에서 ‘음악의 기초이론’ 관련 수업을 담당하면서 ‘무엇을 어떻게 가르쳐야 하는가?’에 대한 의문점과 궁금증을 갖게 되었다. 학부 교양과목의 경우 수강생들의 목적과 음악적 지식의 배경, 정도가 다양함에 따라 한 학기동안 배우고 익힐 내용을 효과적으로 선별하는 일은 쉽지 않았다. 전공생들에게도 ‘화성학’, ‘대위법’, ‘형식론’과 같은 전공 필수 과목을 배우기 이전 기초이론 관련 과목은 많은 도움이 되므로 그들의 필요에 맞는 ‘기초’의 범위를 정하는 것도 또한 중요하다. 따라서 배우는 이들의 목적과 요구에 맞도록 ‘기초음악’을 접근해야 할 필요가 있으며 효과적인 교수방안을 찾기 위한 여러 가지 시도 또한 필요하다.

음악을 배우는데 있어 기초이론의 중요성은 아무리 강조해도 지나침이 없다. *The Musician's Guide to Theory and Analysis*의 저자 클렌다이닝(Clendinning Jane)은 음악 전문가나 음악 관련 종사자에게 기초이론의 습득은 그가 가지고 있는 지식을 잘 활용할 수 있도록 하며 전문적 지식을 넓혀 준다고 주장한다. 대중문화에 민감한 시대에 살고 있는 우리는 늘 여러 가지 소리에 둘러싸여 있다. 우리를 둘러싼 소리, 음향, 대중음악 등을 다양한 자료로 음악의 기초이론과 연계시킨다면 누구나 음악의 구성 원리를 좀 더 쉽게 배우고 즐길 수 있을 것이다. 이에 대한 일환으로 이 글의 본론에서는 우리에게 익숙한 음향과 음원에서 기초이론이 활용된 예를 발췌하여 분석해 보았다. 전공생들을 위하여 그리고 음악애호가들을 위하여 ‘음악의 기초이론’은 무엇을 어떻게 가르쳐야 하는가? 이 글이 그 해답을 생각해 보는 계기가 되었으면 한다.

검색어

기초음악이론, 대중음악, 넬라 판타지아, 렛 잇 고

Basic Theory, Popular Music, Nella Fantasia, Let it go.

참고문헌

- 백병동. 『대학음악이론』 3판. 서울: 현대음악출판사, 2006.
- 송무경, 안소영, 이내선. 『새롭게 배우는 음악이론』. 서울: 심설당, 2011.
- 조효임, 이동남, 주대창. 『알기 쉬운 음악통론』. 서울: 태림출판사, 2002.
- 홍정수, 허영한, 오희숙, 이석원. 『음악학』. 서울: 심설당 2004.
- Benward, Bruce, and Gary White. *Music in Theory and Practice*, 6th Edited by Madison, Wisconsin: Wadsworth Publishing Company, 1998.
- Clendinning, Jane Piper, and Marvin, West. *The Musician's Guide to Theory and Analysis*. N.Y: W. W. Norton & Company, Inc, 2005.
- Duckworkth, William. *A Creative Approach to Music Fundamentals*, 6th Edited by Belmont, California: Wadsworth Publishing Co., 1998.
- Henry, Earl. *Fundamentals of Music*, 3rd Edited by Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- Lynn, Theodore A. *Introductory Musicianship*, 5th Edited by Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1997.
- Kohs, Ellis B. "Current Needs and Problems in the Teaching of Undergraduate Music Theory." *Music Theory Spectrum* 2 (1980), 135-142.
- Kostka, Stefan, and Dorothy Payne. *Tonal Harmony, with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 4th Edited by Boston: McGraw-Hill, 2000.
- Nelson, Richard B. "The College Music Society Music Theory Undergraduate Core Curriculum Survey-2000." *College Music Symposium* 42 (2002), 60-75.
- Straus, Joseph N. *Elements of Music*. N.J: Prentice-Hall, Inc, 2003.
- Turek, Ralph. *Theory For Today's Musician*. N.Y: McGraw Hill Higher Education, 2007.

보도자료

- 영화 '미션'과 벨라 판타지아 [뉴데일리경제 박정규의 영화음악 산책], 뉴데일리 신문 2014.3.13.
<http://biz.newdaily.co.kr/news/article.html?no=10032639>
- '겨울왕국' 관객 사로잡은 '렛 잇 고~렛 잇 고~', 동아일보 기사 2014. 02.07.
<http://news.donga.com/3/all/20140206/60632101/1>
- 겨울왕국, '천만 관객' 돌파...인기 비결은 바로 '이것', 동아일보 기사 2014. 3.2
<http://news.donga.com/3/all/20140302/61378368/1>
- '겨울왕국' 1000만 관객돌파... '아카데미 시상식' 2관왕 '겍경사', 동아일보 기사 2014. 3.3.
<http://news.donga.com/3/all/20140303/61409688/1>

인터넷 자료

- <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=18166&cid=2897&categoryId=2897>
- "충균쇠, 벨라 판타지아 그리고 안나 카레니나" <http://ch.yes24.com/Article/View/24165>
- <http://blog.naver.com/hikhik3?Redirect=Log&logNo=203417071>. 2014년 4월 10일 접속.

연세음악연구

<http://blog.naver.com/seoulmetro01?Redirect=Log&logNo=120133419249> 2014년 4월 10일 접속.

<http://cafe.naver.com/jisikbang/2093>. 2014년 4월 8일 접속.

Abstract

The Study of Basic Music Theory Pedagogy

Jiyoung Park

This study begins with the question of what topics should be covered in a basic music theory course and how they should be taught. Students who enroll in basic music theory classes have very different backgrounds, experiences, and levels of musical knowledge, making it hard to select appropriate content that will meet the needs and satisfy the curiosity of all students. This paper comprises three parts. In the first two sections, I will conduct a survey of the field to identify topics usually included in basic music theory courses. By comparing Korean and English textbooks used in undergraduate basic theory courses, this paper aims to define an appropriate range of topics for a basic theory course. The third part proposes non-classical music as a tool to help students to appreciate musical work and overcome their anxiety about music theory. Many different popular musical styles (including original sound tracks from non-classical sources) can be vehicles for conveying much of what traditional theory teaches, often leading to a better appreciation of the basic theory.

교양 선택과목으로서 《음악의 기초이론》 교재 및 학습 자료연구

박지영

누구나 초·중·고등학교 정규 교과 과정을 통해 음악의 구성 원리, 음악의 실제와 관련된 여러 가지 규칙과 이론을 배운다. 이러한 이유로 ‘음악의 기초이론’ 하면 어렵듯이 떠올리는 것은 정규 교과 과정 중 배웠던 음계, 화음, 조성 등일 것이다. 이와 같은 용어들은 ‘기초이론’을 뜻하는 용어임에 틀림없다. 하지만 ‘기초이론’의 범위는 이를 배우려는 목적과 용도에 따라 의외로 광범위하다. 관련 서적 역시 이를 반영하는 듯 지은이의 집필 목적, 교육 의도, 교육 방향 등에 따라 다루는 내용이 다르다.

음악을 배우는데 있어 기초이론의 중요성은 아무리 강조해도 지나침이 없다. 클렌다이닝은 음악 전문가나 음악관련 종사자에게 기초이론의 습득은 그가 가지고 있는 지식을 잘 활용할 수 있도록 하며 전문적 지식을 넓혀 준다고 주장한다. 대중문화에 민감한 시대에 살고 있는 우리는 늘 여러 가지 소리에 둘러싸여 있다. 우리를 둘러싼 소리, 음향, 대중음악 등을 다양한 자료로 음악의 기초이론과 연계시킨다면 누구나 음악의 구성 원리를 좀 더 쉽게 배우고 즐길 수 있을 것이다. 이에 대한 일환으로 이 글의 본론에서는 우리에게 익숙한 음향과 음원에서 기초이론이 활용된 예를 발췌하여 분석해 보았다. 전공생들을 위하여 그리고 음악애호가들을 위하여 ‘음악의 기초이론’은 무엇을 어떻게 가르쳐야 하는가? 이 글이 그 해답을 생각해 보는 계기가 되었으면 한다.

『대학교양음악』의 과학적·인문학적 설계: 이공계열 중심으로

최 원 선

차 례

1. 들어가면서
 2. 이공계열을 위한 『대학교양음악』의 설계
 - 2.1 이공계열의 예술적·인문사회과학적 사고의 필요성
 - 2.2 이공계열을 위한 『대학교양음악』의 지향점과 설계 방향
 3. 이공계열을 위한 과학적·인문학적 접근의 『대학교양음악』
 - 3.1 『대학교양음악』의 과학적·인문학적 강의 설계
 - 3.2 『대학교양음악』의 과학적·인문학적 강의안
 4. 나가면서
- 참고문헌
Abstract
-

1. 들어가면서

『대학교양음악』의 과학적·인문학적 설계는 대학교양으로서의 음악교육이 계열별 특성에 초점이 맞추어 진행되어야만 좀 더 효율적인 교육이 될 수 있다는 데에 기인한다. 즉 이 연구의 취지는, 현 대학에서 운영되는 교양교육이 계열과는 상관없이 천편일률적으로 진행되고 있다는 문제점에

착안해, 음악교육이 계열별 접목을 시도할 때, 보다 능률적이고 합리적인 교육효과를 기대할 수 있다는 점에 있다. 그러므로 이 연구에서는 이공계생들을 대상으로, 음악에 내재되어 있는 논리와 감성적 표현법들을 인문학적으로 전달하되, 음악이 과학의 입장에서 고려됨으로써, 음악과 과학과의 상관성이 연결된 이상적인 강의 모형을 설계해 보고자 한다.

현 대학의 교양과목으로서 음악교육이 갖는 문제점은 크게 국가, 사회, 교육기관과 관련해 짚어 볼 수 있다. 첫 번째, 국가적 차원의 교육정책이다. 대학에 들어오기까지 대다수의 수험생들은 ‘교과목 음악’을 잊은 지 오래다. 특히 현재의 교육제도로는 음악에 할애된 시간마저 수능과목들에 덮어 쓰기가 되는 것을 묵인할 수밖에 없다. 이러한 제도 속에서, 이과계 수업에 집중된 교육을 받고 대학에 온 이공계생들은 인문계생들에 비해 인문학적 배경이 부족하게 되어 있고, 음악으로 접근하는 기본 배경 역시 부족하게 되어 있다. 두 번째, 음악을 보는 사회적 편견이다. 즉 음악이라는 인문 예술을 생산성과 상업성이 전혀 없는 불필요한 영역으로 치부하는 사회적 인식으로 인해, 교양교육으로서 음악의 중요성을 주장하기엔 이 사회의 벽이 너무나 두텁고 높으며 또 단단하다. 현 사회가 ‘음악교육을 통한 인성의 형성’이란 말 자체를 사치로 느낄 만큼, 음악이 갖고 있는 본연의 가치는 점차 이러한 상황 속에 묻혀 지고 말았다. 이는 교양과목으로 음악을 대하는 대학생들의 시각도 크게 다르지 않다. 특히나 대부분의 이공계생들에게 ‘교양으로서의 음악’은 졸업요건을 채우기 위한 필수 과목 중 하나일 뿐이다. 세 번째, 대학과 교수자 차원이다. 우선, 대학의 문제를 보자. 대학에서는 음악관련 교양과목들을 제시하면서 수십 년 동안 똑같은 커리큘럼을 되풀이 하고 있다. 즉 교양 음악과목은 한 학기당 2, 3학점의 음악사, 음악감상, 음악이론이 전부이며, 단과대별 특징이나, 전공별 특징, 또는 과목에 대한 선행 이해도 등이 전혀 고려되어 있지 않은 상태로 일괄적으로 진행된다. 이때, 학생들에게 주어지는 선택의 여지란 교수자나 수업 시간 정도인 상태인데, 대학은 교양음악과목에 어떠한 교육적 효과를 기대할 수 있겠는가? 이제 교수자의 문제를 보자. 교수자는 과목에 대한 흥미 유발을 위해 어떤 노하우를 갖고 있는가? 학생들이 원하는 것을 채워줄 수 있는 새로운 교육방식을 제시하였는가? 학생들에게 음악이 갖는 무형의 힘을 실어줄 수 있었는가? 또 음악의 창의적인 비전을 제시할 수 있었는가?

이렇듯, 학생들이 수업에 흥미를 잃게 되면 수업참여도가 저조해 지고, 이어서 교수자는 수업에 대한 설계 목표나 강의 난이도 조절에 실패하게 되어 있다. 이제 21세기의 ‘교양으로서의 음악’은 더 이상 ‘글자로만 학습’되는 형태가 되어서는 안된다. 이 연구에서는 이 같은 문제점들을 해결하기 위한 한 방안으로서 대학교양수업에서 운영 가능한 16주분 32시간의 강의 설계를 과학적·인문학적

측면에서 제시할 것이다.¹⁾ 또한 “교양으로서의 음악”을 『대학교양음악』²⁾으로 명명하며, 대학의 이공계생들을 위한 실제 강의안의 예를 제시함으로써, 현장에서의 실질적인 교양수업에 도움이 되도록 하겠다.

2. 이공계열을 위한 『대학교양음악』의 설계

2.1 이공계생의 예술적·인문사회과학적 사고의 필요성

대학에서의 이공계열은 크게 공과대학, 의과대학, 자연과학대학, 정보통신대학 등으로 구분할 수 있으며, 대학 내에 학과의 전공체제는 크게 수학, 과학 과목들과 연계가 되어 있어 유기적인 전공기초과목들을 이수하게 되어 있다.³⁾ 이공계열 학과들은 대체로 산업 및 공업과 밀접한 관계를 유지하므로 그에 따른 특성화 교육이 연관되어 있으며, 모든 공학기술은 그 기반이 자연과학에 있고 자연과학의 발전은 공학의 발전으로 이어진다고 할 수 있다. 즉 이 말은 이공계가 이 사회에 든든한 기반을 갖지 못하면 우리 사회의 안전 또한 보장 받을 수 없다는 말이기도 하다. 그러나 2014년을 사는 대학교육의 현실은 예술이나 인문사회과학적인 시각을 이들에게 심어주는 데는 실패했다.

우리나라의 예술교육은 대학 입시제도라는 큰 걸림돌 앞에 시시하거나 불필요한 과목으로 낙인이 찍혀 버린 지 오래다. 한 예로, 교육부에서는 2009년 집중이수제⁴⁾ 개념을 도입하여 중등·고등 교육 6년 동안 배워야 할 예술과목을 한 학기나 한 학년에 몰아넣어 예술교육마저 단기 성장의 병폐 안으로 몰아넣으려 했다. 그러나 현장에서 나오는 집중교육에 대한 우려의 목소리는 결국, 2012년 이 제도를 폐지하게 되는 일말의 사건을 겪게 된다. 이러한 현실이 비단 이공계만이 갖고 있는 문제는 아니겠으나, 이공계생들은 고등학교에서 인문, 사회계열 과목대신 대학의 기초과목들인 수학, 과학 과목들에 더 집중된 교육을 받았고, 대학에 와서의 수업역시 몇 가지 교양과목들을 제외하고는 예술적·인문사회과학적 소양의 함양과는 거리가 먼 교육을 받고 있다는 것은 더 이상

1) 이 연구는 이공계생들을 위한 대학의 16주 수업 설계에 방점을 둔 것으로, 보편적인 교육관련 연구에서 언급하는 교육이론이나 모델, 현장 수업에서의 평가나 평가방법 등에 대해서는 다루지 않는다. 또한 교육정책에 관한 법적 조항이나 시행 예정에 있는 정책 및 기사, 강의 관련 동영상 등에 대한 인터넷 자료들의 인용에는 링크를 걸어두기로 한다.

2) 필자는 음악사, 음악이론, 음악감상 등 대학에서 이루어지는 일련의 교양과목에 대해 이를 통합한 개념의 과목명을 『대학교양음악』으로 한다.

3) <http://www.law.go.kr/LSW/admRulInfoP.do?admRulSeq=584>[2014년 10월 17일 접속].

4) http://ko.wikipedia.org/wiki/대한민국의_교육과정[2014년 10월 17일 접속].

말할 나위도 없다.⁵⁾

이 같은 편협한 시각은 또 있다. 올해 하반기 상위 대기업 10곳에서는 인문학과 관련한 입사시험의 취지를 공고한 바 있다(『세계일보』 2014년 10월 17일자 참조).⁶⁾ 인문학적 소양을 갖춘 창조적 인재를 뽑겠다는 의지 속에 사회에는 언뜻 보면 인문학의 선풍(仙風)이 불 것처럼 보인다(『경향신문』 2014년 10월 21일자 참조).⁷⁾ 그러나 이 역시 아이러니하기만 한 것은 올 하반기 삼성그룹의 6개 계열사와 껍질한 그룹인 LG화학, GS건설, 두산 등에서마저 인문계열을 공채하지 않겠다는 선포이다. 상대적으로 인문계생들의 활약이 두드러졌던 금융권마저도 이공계·통신·정보기술 관련 전공자 우대를 명시하는 현실까지 와 있다(『한국일보』 2014년 10월 20일자 참조).⁸⁾ 이렇게 이공계의 파격적인 우대 속에, 당장 시급한 것은 이공계와 인문계의 융합안이 적용된 교육조차 기회가 없었던 현재의 이공계생들에게 있다. 이들은 예술적·인문사회과학적 측면이 인문계생들에 비해 부족할 수밖에 없는 환경에 장기간 노출되어 있으므로, 지속적인 피드백을 통해 이러한 부분을 채워주는 데 대학의 교양교육으로서의 큰 의미가 있다고 본다.

교육의 궁극적 목표는 ‘전인성’에 있고, 각 전공의 목표는 탐구하는 교육방식 속에서 발굴된 ‘창의성’에 있다고 볼 수 있다. 그러나 획일적으로 이루어지는 현행 대학의 교양수업 속에서는 이를 기대하기 어렵고, 상대적으로 예술적·인문사회과학적 시각이 부족한 이공계생들에게는 더욱 그러하다. 이제는 대학이 나서서 교양교육 통해 이러한 시각들을 갖출 수 있도록 도와야 할 때이다.

5) 교육계에서는 교육의 불균형에서 오는 문제들을 해결하고자 여러 안건들을 낸 바 있다.(『연합뉴스』 2013년 9월 2일자 <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20130902164307009> 참조)

그 중 하나가 입시제도에 있어 이공계와 인문계의 완전융합안을 제시한 것이다.(『연합뉴스』 2013년 9월 11일자 <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20140911113215210> 참조)

융합복합적 인재양성을 위해 계열 구분을 없애자는 의견은 문과는 과학, 이과는 사회과목을 외면하는 편식학습을 유발했다는 문제의식에서 출발한 것으로, 계열 간의 하급 장벽을 없애자는 측면에서 제시된 것이다. 이는 2018년부터 현장에서 실시하겠다는 것이 현 교육부의 방침이다.(『한경매거진』 2014년 9월 11일자

<http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20140911113113163> 참조)

그 결과, 초·중·고 12개 학년 중, 8개의 학년은 2007, 2009, 2015년 세가지 교육과정을 거쳐야 한다.(『한국일보』 2014년 10월 4일자 <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20141004044404031> 참조) 한 예로, 2007 개정 교육과정이 적용된 지금의 초등학교 6학년생이 중학교에 입학하면 학교 재량으로 특정 수업 시수를 확대 적용할 수 있는 2009 개정 교육과정 하에서 영어나 수학 같은 과목에 더 할애된 교육을 받게 된다. 이들이 고등학교에 들어가면 이번엔 2015년 개정될 교육과정에 따라 공통사회와 공통과학을 배워야 한다. 교육이 백년 지 대계(大計)라는 말은 옛말이 된지 오래다. 지금의 근시안적인 교육정책과 혼란 속에 앞으로 불어 닥칠 교육현실의 파장은 상상조차하기 어렵다.

6) <http://m.media.daum.net/m/media/economic/newsview/20141017195109087>[2014년 10월 17일 접속].

7) <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20141021225313173>[2014년 10월 21일 접속].

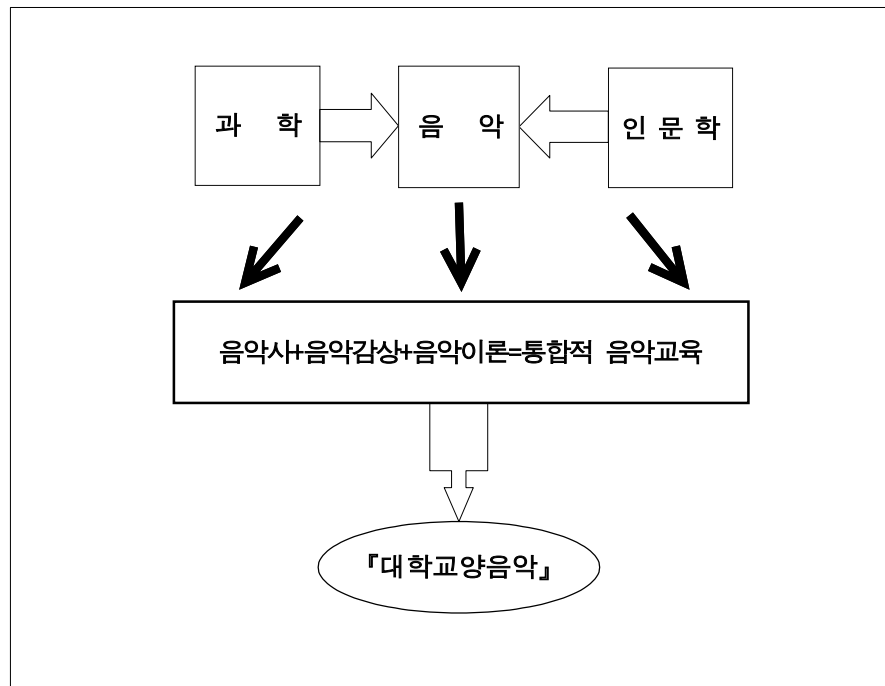
8) <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20141020205806779>[2014년 10월 20일 접속].

2.2 이공계열을 위한 『대학교양음악』의 지향점과 설계 방향

대학에서 진행되는 모든 교양수업의 가장 큰 문제로 과목선택의 다양성 결여를 들 수 있다. 한정된 교양과목으로 인한 학생들의 자율선택 부재 현상은 교양과목의 수준으로서 주어지는 난이도 조절에 실패하게 되어있고, 학생들의 저조한 흥미도와 참여도로는 교양과목이 지향하는 목표에 근접하기 어렵다. 그러나 한 학기 과목으로 개설되어 있는 대학의 교양관련 음악과목은 획일적으로 역사, 감상, 이론이 전부이며, 이러한 과목들은 음악전공생들의 수준과 비교해 개론 수준의 강의가 제공되는 것에 그치는 게 현실이다. 그러므로 교양으로서의 음악과목의 설계는 대학의 계열별 특성에 알맞게 음악사나 음악감상, 음악이론 등을 아우르는 개념의 통합적 강의로 진행되어야 할 것이다.

이같은 이공계열을 위한 『대학교양음악』의 수업 설계 아이디어는 <도표 1>과 같이 정리할 수 있다.

<도표 1> 이공계열을 위한 『대학교양음악』의 수업 설계 아이디어



『대학교양음악』의 강의 설계는 특정 분야의 개론적 학습에서 벗어나 특정한 주제에 초점이 맞추어 진행되어야만 좀 더 큰 교육적 효과를 기대할 수 있다. 그러므로 이 연구에서 이공계열을 위한 『대학교양음악』 설계는 먼저, 음악을 통한 과학과의 공통점 찾기, 즉 수학, 자연과학, 우주과학, 응용과학이 인문학의 하위분류인 음악과의 경계를 허무는 작업으로부터 시작된다. 또한 강의의 모토는 이공계열과의 연계성 하에서 음악에 비추어진 수학, 자연과학, 우주과학, 응용과학의 측면을 음악 안에서 재조명하고, 고찰하는 것이다. 그러므로 강의를 통해서 이공계생들은 과학과 음악과의 연관성에 대한 전체적인 매핑이 가능해지므로, 인간이 어떻게 느끼고, 사고하고, 또 표현하는지를 인문학적으로 성찰하는 계기가 될 것이다.

또한 『대학교양음악』 내에서는 자연스럽게 인문사회과학 간의 통합적 개념도 소개할 수 있다. 이러한 패러다임 안에서는 인류의 문명과 함께 시작되고 인간의 역사 속에 함께 공존해 온 음악이 ‘인간과 세상에서 어떻게 기능하는 가’에 대한 고찰이 가능하다. 즉 음악이 또 다른 음악과, 과학과, 예술과 어떻게 통합을 이루며 인류사회와 공존해 가는 지에 대한 심도 있는 이해를 도모하게 할 수 있다. 음악은 그 시대의 보편성, 특수성을 동시에 포괄한 인문학적 산물로, 음악의 본질에 대한 이해는 자신뿐만 아니라 타인에 대한 이해의 출발점이 되고, 다른 문화와 사회에 대한 이해까지 가능하게 할 것이다. 그러므로 이공계생들은 『대학교양음악』을 통해 타인 또는 타 문화나, 사회와의 소통 능력이 함양될 것이며, 이를 통해 전공에 대한 자존감, 창의력에 대해 질문하고 고민하게 될 것이다.

이와 같이 이공계생들을 위한 『대학교양음악』을 통해 심어지는 예술적·인문사회과학적 시각은 이들이 한 개인의 가치와 자부심, 전공에 대한 애정으로 이어져 만족스러운 자신의 삶을 경영하는데 도움을 줄 것이다. 또한 이러한 개인의 발전은 지역사회에 대한 공헌으로, 한 발짝 더 나아가 국가사회에 대한 공헌으로 이어져 보다 건강한 시민사회의 한 구성원으로서 성장하게 되는 소양을 기르는 계기가 될 수 있을 것이다.

3. 이공계열을 위한 과학적·인문학적 접근의 『대학교양음악』

3.1 『대학교양음악』의 과학적·인문학적 강의 설계

다음의 <표 1>은 제2장에서 다룬 이공계열을 위한 『대학교양음악』의 필요성과 설계 방침을 중심으로 대학의 학사 일정에 맞추어 각 카테고리 별(수학/자연과학/응용과학/응용과학), 4주간씩 총 16주의 한 학기 일정(16*2=32시간)의 설계를 보여준다.

그 첫 번째 카테고리는 수학과 음악과의 관계성 내에 있다. 즉 피타고라스(Pythagoras, ?BC 580-?BC 500)에 따른 진동비율에 의한 음의 생성부터, 음악의 화음을 숫자로 분석하는 로마자 분석법의 소개, 숫자 기호로 상징되는 바로크 시대의 음향적 특징 등에 대해 다루게 된다. 두 번째 카테고리는 자연과학과 음악이다. 비발디(A. Vivaldi, 1678-1741)의 《사계》(The Four Seasons)로부터, 베토벤(L.v. Beethoven, 1770-1827)의 《전원교향곡》(The Pastoral Symphony), 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)의 ‘빗방울 전주곡’(Raindrops), 슈베르트(F. Schubert, 1797-1828)의 《겨울나그네》(Winterreise) 등이 이 주제들 안에서 풀어지게 된다. 세 번째 카테고리는 우주과학과 음악이다. 음악은 중세시대 문헌에서부터 우주의 원리 안에서 논의가 되어졌다. 우주 안에 인간이 있고, 그 인간은 음악을 만든 것이다. 이러한 철학을 앞세워, 음악사에 나타나는 우주과학 속 이야기들을 다룬다. 쇤베르크(A. Schoenberg, 1874-1951)의 《달에 홀린 뻬에로》(Pierre Lunaire), 드뷔시(C. Debussy, 1862-1918)의 ‘달빛’(Clair de Lune), 홀스트(G. Holst, 1874-1934)의 《행성》(The Planet) 등이 이 주제의 대상이다. 마지막 카테고리는 응용과학과 만난 음악이다. 이 주제들에서는 전기·전자의 힘이 음악 안으로 들어와 만들어지는 여러 변화들을 다룬다. 베리오(L. Berio, 1923-2003)의 《신포니아》(Sinfonia), 바레즈(E. Varese, 1883-1965)의 《이오니제이션》(Ionisation), 그리고 여러 대중음악가들에 의해 현대적 편곡으로 새롭게 탄생한 파헬벨(J. Pachelbel, 1653-1706)의 《캐논》(Canon), 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)의 ‘G선상의 아리아’ 등이 그 예가 된다.

<표 1> 『대학교양음악』의 16주 강의 설계

강좌 번호	강좌명
주제 1. 수학으로 본 교양음악	
1	과학적 사고자=작곡가?
2	수학자 피타고라스에서 출발한 하모니: 자연법칙에서 유래한 3화음의 완전한 아름다움
3	수(數)에는 암호적 음악이 있다?: 숫자의 과학, 음악에는 리드미컬한 사고가 있다!
4	개념적 숫자의 파괴=시대의 파괴?: 아르스 노바, 현대의 12음주의
주제 2. 자연과학으로 본 교양음악	
5	봄, 여름, 가을, 겨울, 음악이라는 계절 풍경: 《사계》와 콘체르토
6	전원의 상큼한 풍경을 담아 심포니를 그리다: 《전원》과 심포니
7	빗방울! 음악이 되어 내리다: ‘빗방울 전주곡’과 피아노의 감성
8	슬픔의 겨울미학: 《겨울나그네》와 낭만가곡
주제 3. 우주과학으로 본 교양음악	
9	음악은 우주과학이다: 보에티우스의 음악론과 중세음악
10	작곡가! 달에 빠지다: 《달에 홀린 뻬에로》와 ‘달빛’
11	스타워즈! 점성술로 풀다: 《행성》이야기
12	오늘도 밤이 오면 나는 ‘꿈’을 연주 합니다: ‘트로이메라이’와 낭만문학
주제 4. 응용과학으로 본 교양음악	
13	전자적 울림, 음악의 그 기원적인 소리들을 찾아 끌라쥬를 하자: 현대판 《신포니아》
14	인공의 소리는 모두 또 하나의 악기가 된다?: 《이오니제이션》과 전자음악
15	소리, 침묵으로 연주하라: 《4분 33초》와 음악철학
16	음악사를 빛낸 그들은 지금 편히 주무실 수 있을까? 대중음악과 만난 클래식

이에 대한 간단한 설명을 덧붙이면 다음과 같다.

<강좌 1-4>는 수학적 시각을 가지고 본 음악의 주제들이다.

1) <강좌 1> 과학적 사고자=작곡가?

한 학기동안 진행될 음악과 과학과의 전체적인 매핑에 대해 생각해보는 첫 시간이다. 과학자와 작곡가, 이들은 없는 것을 있게, 있던 것을 새롭게 하는 ‘창조’라는 공통분모를 공유하고 있음을 설명한다. 고대그리스 시대부터 음악은 우주의 생성 원리나 인간의 생명체 내에 존재하는 순환원리를 담은 학문으로 분류되어 과학적이며 합리적인 학문으로 받아들여져 왔다. 이러한 측면을 이해한다는 것은 음악이라는 인문학을 이해하는데 과학적 시각이 얼마나 유용한지를 설득하게 한다. 또한 독일 전통노래인 《음악은 영원히 살리라》(*Music alone shall live*)를 우리말의 돌림노래로 부르면서 이 간단한 노래를 구성하고 있는 음악의 여러 요소들과 가사의 상징하는 의미들을 과학의 세계와 음악의 세계 내에서 생각해 보는 시간도 갖는다.⁹⁾

2) <강좌 2> 수학자 피타고라스에서 출발한 하모니: 자연법칙에서 유래한 3화음의 완전한 아름다움

수와 음악과의 관계를 설명하는 첫 시간으로, 이공계생들에게는 직각삼각형의 $c^2=a^2+b^2$ 를 말한 피타고라스가 너무나 익숙한 인물이다. 그러나 피타고라스가 음악에도 진동비에 의해 음과 음 사이의 차를 인식했다는 사실을 아는 이공계생들은 그리 많지 않다. 즉 음과 음 사이의 울림도 수식(數式)에 의해 계산 가능하고 특히 현악기에 이러한 원리를 적용하면 한 현에서 1:2의 비는 옥타브, 2:3은 완전 5도, 3:4는 완전 4도의 소리가 얻어진다는 것은 이공계 학생들에게도 흥미로운 사실일 것이다. 그러므로 학생들은 이러한 비율들에 의해 3화음이 울리고 이 울림은 자연법칙에 의해 만들어진 가장 완벽하고 아름다운 울림임을 인지하게 된다. 이때 간단한 실험을 통해 학생들과의 소통을 시도할 수도 있다. 교수자는 학생들과 몇 개의 빨대를 준비해 빨대의 길이를 비율대로 조정 한 후, 불면서 소리를 만드는 실험을 할 수도 있고 몇 개의 유리잔을 준비해 직접 물의 높이를 조정해가며 음정이 달라짐을 확인할 수도 있다.

3) <강좌 3>¹⁰⁾ 수(數)에는 음악적 암호가 있다?: 숫자의 과학, 음악에는 리드미컬한 사고가 있다!

음악에는 악보를 표기하는 방법과 그것의 리딩에 소통언어로서 숫자들이 등장한다. 즉 음악을

9) “이 세상 모든 것 사라져도, 음악은 영원히 영원히 살리라, 음악은 영원히 죽지않네.”

10) 강좌 3은 3.2에서 실제 강의의 모형으로 제시된다.

구성하는 음표나, 리듬체계(22관계로 분할), 박자 등에는 수로서 표시하는 언어들이 있다. ‘3’화음, ‘8’옥타브, ‘24’조성, ‘4’분음표, ‘8’분셈표, 메트로놈 템포(♩ = ‘90’), 현대는 ‘12’음 시대 등 각각의 수들은 특별한 의미를 갖고 있음을 소개한다. 그 예로, 신본주의적 시대인 중세시대는 음악마저 ‘3’박자 체계가 우세하며, 고전시대는 균형 잡힌 형식미를 중요시했던 시기로 A-B-A’의 ‘3’부분형식이 우세하다. 이렇듯, 음악을 숫자로서 이해하는 방식은 시대상이 반영된 음악과 사회의 밀접한 관계까지도 이해할 수 있는 길이 된다. 이외에도 지난 시간 익힌 피타고라스의 음계를 학생들과 수식을 통해 완성해보는 시간을 갖으며, 피타고라스 콤마로 인해 평균율 조율이 발생함을 인지함으로써 음악에 작용된 과학의 힘도 알게 한다. 또한 숫자 기보로 음악의 화음구조를 전달하는 바로크음악의 음향학적 특징들도 전하며, 낭만시대 러시아 작곡가 차이코프스키(P. Tchaikovsky, 1840-1893)의 글로 마무리한다.¹¹⁾ 그러므로 인문학적 관점에서 수학과 음악에서 상징하는 ‘아름다움’에 대해 생각해 볼 수 있게 한다.

4) <강좌 4> 개념적 숫자의 파괴=시대의 파괴?: 아르스노바, 현대의 12음주의

음악에 비추어졌던 개념적인 숫자의 파괴는 시대의 파괴, 즉 시대를 이동하는 아이콘임이 이 강의의 핵심이다. 즉 ‘3’분할의 박을 선호하던 중세시대는 ‘2’분할 리듬의 등장으로 아르스노바(신예술)의 시대를 맞이하게 되고 ‘24’개 조성의 파괴는 한 개의 음계를 구성하는 ‘7’음 중심에서 ‘12’개의 반음의 가치를 모두 똑같이 인정하는 20세기 새음악의 도래를 야기 시킨다. 그러므로 개념적 숫자의 파괴로서 본 음악의 변환점을 확인하는 것은 시대와 그 시대 사이의 흐름을 가장 빠르게 읽는 수단이 되기도 한다.

<강좌 5-8>은 자연과학적 시각과 접목된 음악의 주제들이다.

5) <강좌 5> 봄, 여름, 가을, 겨울, 음악이라는 계절풍경: 《사계》와 콘체르토

봄, 여름, 가을, 그리고 겨울... 바로크 시대의 대표 작곡가 비발디는 우리에게 그 유명한 《사계》를 남겼다. 콘체르토 그로소의 특징을 이해함으로써, 계절의 향연으로 이끄는 작곡가의 감성을 이해해 본다. 이공계생들의 학문적 상식에서는 봄, 여름, 가을, 겨울은 과학적 원리와 수식으로 설명되는 현상일 뿐이다. 그러나 음악에서는 기악음악으로만 한정해보더라도 비발디 외에 계절을 노래한 많은 작곡가들이 있다. 《사계》라는 제목으로 열두 달을 표현한 차이코프스키의 피아노곡, 피아노 트리오로 표현한 탱고음악의 1인자 피아졸라(A. Piazzolla, 1921-1992)의 《사계》, 쇼팽의 피아

11) “만약 수학에 아름다움이 없었다면 이 학문 자체가 탄생하지도 않았을 것이다. 인류 최대의 천재를 이 난해한 학문으로 모으는 데 필요한 힘이 아름다움 외에 무엇이 있겠는가?”

노 《연습곡》 중 ‘겨울바람’, 현대작곡가 코플랜드(A. Copland, 1900-1990)의 《아팔래치아의 봄》과 스트라빈스키(I. Stravinsky, 1882-1971)의 《봄의 제전》, 요한 스트라우스(J. Strauss, 1804-1849)의 《봄의 왈츠》 등 계절과 하나가 된 음악이야기들을 접하는 것은 이공계생들에게 자연의 이치에 따른 언어를 음악적 해석의 언어로서 다가가는 기회가 될 것이다.

6) <강좌 6> 전원의 상큼한 풍경을 담아 심포니를 그리다: 《전원》과 심포니

고전시대 작곡가 베토벤은 전원을 거닐며 느꼈던 느낌들을 제6번 교향곡 《전원》을 통해 담고 있다. 그는 4악장 구성이라는 교향곡의 고루한 틀을 벗어나 5악장의 교향곡을 처음으로 내놓았다. 변모된 교향곡 속의 각 악장에서는 딱딱한 나타냄말 대신에 베토벤 자신의 표현으로 표제를 붙여 전원의 묘사를 신고 있다. 이 시간을 통해 자연의 힘이 베토벤으로 하여금 음악의 틀마저도 변화하게 하였음을 전달한다. 그러므로 베토벤 이후의 작곡가들은 규격화되었던 4악장의 교향곡에 스케치라인을 벗어나 원하는 색깔의 수채화로 자연의 풍경화를 그리게 된 것이다. 자연의 힘이 위대하다고 말하듯, 베토벤은 자연을 주제로 한 이 곡에서 드디어 그 형식을 깨고 다시 태어났음에 그를 우리는 ‘음악의 악성(樂成)’이라고 말할 수 있음을 전한다.

7) <강좌 7> 빗방울! 음악이 되어 내리다: ‘빗방울 전주곡’과 피아노의 감성

낭만시대 피아노의 시인 쇼팽, 그리고 《전주곡》이 갖는 음악적 의의를 자연과학적 원리에 따른 빗방울의 생성원리에 빗대어 감상하는 시간이다. 낭만시대 작곡가들은 자신들의 감정 표현에 그 누구보다 자유 하고자 하였다. 창문을 타고 ‘또로록’ 떨어지는 빗방울들이 아름다운 피아노 선율을 타고 내리며, 쇼팽 자신의 아픈 삶이 흘러내린다. 평생의 연인 조르주 상드와 스페인의 마요르카 섬으로의 휴양에서 만들어진 슬픔과 애절함의 빗방울이 들리는 듯하다. 수업에서는 연주 영상을 보고 발표를 통해 서로의 감상을 공유하는 시간을 갖은 이후, 이 곡을 다시 한 번 더 듣게 한다. 이공계생들은 이 과정을 통해 이 작은 빗방울에서조차 음악을 만들 수 있는 작곡가의 감성을 배우게 될 것이다.

8) <강좌 8> 슬픔의 겨울미학: 《겨울나그네》와 낭만가곡

거리의 슬픈 나그네는 겨울을 걷는다. 《겨울나그네》는 ‘예술가곡의 왕’이라는 별명이 붙은 슈베르트의 마지막 연가곡집이다. 이를 통해 낭만시대 시문학의 번성이 낳은 예술가곡의 미(美)를 전한다. 그는 빌헬름 뮐러(Wilhelm Müller, 1794-1827)의 시에 의해 연작 가곡을 남겼으며 자신의 쓸쓸한 삶을 정리하듯, 주옥같은 멜로디로 그 모습들을 전하고 있다. 이 중 ‘보리수’는 우리에게 가장 익숙한 가곡으로 강의를 통해 직접 이 곡을 노래해보고 시의 의미와 음악과의 관련들을 이해하

게 한다. 그의 음악에서 시린 겨울이 느껴지는 지, 이 음악의 체감 온도는 어떠한지 이공계생들과의 겨울상념(想念)들에 대한 토론을 통해 음악의 깊이를 경험하고 소통하게 한다. 끝으로, 주제 ‘자연과학’을 마무리 하며 알렉산더 포프(Alexander Pope, 1688-1744)의 글을 소개함으로 음악과 자연의 조화로움을 다시 한 번 생각할 수 있게 한다.¹²⁾

<강좌 9-12>는 우주과학과 연관된 음악의 주제들이다.

9) <강좌 9> 음악은 우주과학이다: 보에티우스의 음악론과 중세음악

나사(NASA)가 제공한 ‘우주에서 본 지구’에 관한 영상¹³⁾과 ‘북극의 빙하’를 찍은 영상¹⁴⁾으로 수업을 시작한다. 아름다운 우주 안에, 또 지구 안에, 인간 안에 “질서”라는 똑같은 음악이 흐른다.

중세의 철학자이자 정치가, 음악이론가였던 보에티우스(Boetius, 480경-524경)는 자신의 저서 《음악의 원리》(*De institutionemusica*)에서 중세인들의 음악관을 단적으로 드러내고 있다.¹⁵⁾ 그는 음악을 우주의 음악(*musica mundana*), 인간의 음악(*musica humana*), 악기의 음악(*musica instrumentalis*) 등으로 분류해 고대 그리스 이론가들처럼 음악의 수학적 측면, 우주와 음악 사이의 대우주적-소우주적관계들을 강조하였다. 중세인들은 음악의 배후에는 우주나 인간, 즉 대우주나 소우주의 질서가 상징되고 있으며, 결국 음악에는 실제로 울려 퍼지는 소리를 초월한 우주와 인류의 근본이 관련되어 있다고 본다. 수업에서는 이러한 이해 속에 중세음악들을 들어보게 한다. 중세적 관점은 21세기의 음악적 배후에도 동일하게 작용한다. 우주의 원리 안에는 인간이, 인간의 원리 안에는 음악이, 음악의 원리 안에는 기악으로, 인성으로 노래하는 모든 개념의 연주가 포함된 것을 이공계생들이 인지하게 될 것이다.

10) <강좌 10> 작곡가 달에 빠지다!: 《달에 홀린 빼에로》와 ‘달빛’

작곡가 달을 품다! 현대음악의 두 대가, 쇤베르크의 연가곡 《달에 홀린 빼에로》와 드뷔시의 피아노곡 ‘달빛’을 통해 본 작곡가들 안의 우주를 상상해보는 시간이다. ‘달’이란 행성은 예나 지금이나 과학자에게도 음악가에도 신비한 대상이고, 탐구의 대상이며, 닿을 수 없는 환상의 대상임을 동시에 경험하게 될 것이다. 이 두 현대음악 작곡가들은 낡은 것들을 모두 뒤로 하고 20세기의 새 언어로 음악을 쓴다. 이공계생들에게 쇤베르크의 곡에서 달의 낮설음과 기괴함을, 드뷔시의 곡에서

12) “모든 자연은 예술이다. 그대가 모를 뿐. 모든 기회와 방향을 그대는 보지 못한다. 이해되지 않은 모든 불일치와 조화...”

13) <http://tvpot.daum.net/clip/ClipView.do?clipid=62590763> [2014년 10월 20일 접속].

14) <http://tvpot.daum.net/clip/ClipView.do?clipid=62806467> [2014년 10월 20일 접속].

15) 민은기 외, 『그라우트의 서양음악사』 (서울: 이앤비플러스, 2007), 63.

달의 몽상과 몽환을 느껴보도록 안내한다.

11) <강좌 11> 스타워즈! 점성술로 풀다: 《행성》 이야기

작곡가 홀스트는 우주 속 스타워즈를 점성술의 아이디어로 풀어내고 있다. 이는 고대시대부터 음악을 우주과학 속에서 이해하고자 하는 작곡가들의 우주적 호기심을 묘사한 것으로, 우주과학 안에서 비추어지는 예술을 이해하는 시간이다. 특히 《행성》 중 제 4곡인 ‘목성’은 방송프로그램의 BGM으로도 많이 쓰이는 아주 귀에 익숙한 곡이다. 이공계생들이 알고 있는 상식선의 우주와 음악으로 만나는 행성의 공통점은 어디에 있을까? 행성들의 이야기를 담은 영화 《스타워즈》(1997)¹⁶⁾와 《혹성탈출》(2014)¹⁷⁾의 내용을 통해 두 영화가 표현하려는 ‘행성’과 홀스트가 표현하려는 ‘행성’과의 공통된 측면을 연결해 보는 것도 흥미로운 접근이 될 것이다.

12) <강좌 12> 오늘도 밤이 오면 나는 ‘꿈’을 연주 합니다: ‘트로이메라이’와 낭만문학

문학에 대한 깊은 이해도를 갖고 있었던 낭만시대 작곡가 슈만(R. Schumann, 1810-1856)은 《어린이 정경》이라는 피아노 소품집을 남겼다. 여기서 그는 어른을 위한 어린시절의 향수를 노래하고 있고, 이 중 한 곡이 ‘트로이메라이’(Träumerei)이다. 수업에서는 우주과학과 음악을 주제로 한 마지막 시간에 ‘꿈’을 다루며 우주공간 속에 ‘나’의 위치와 각자의 꿈을 조명해 보고, ‘현재의 나’와 ‘미래의 나’에 대해 토론함으로 자신의 정체성에 대해 돌아보는 시간을 갖는다. ‘트로이메라이’는 꼭 호로비츠(V. Horowitz, 1903-1989)의 마지막 은퇴 공연 중의 영상¹⁸⁾으로 감상하기를 추천한다. 그는 우리에게 인생의 마지막 꿈은 ‘이러한 것이다...’라며 말하는 듯하다. 이 영상에서와 같이 작곡가와 연주자의 감성을 함께 호흡할 수 있다는 것은 음악을 느끼는 또 다른 소통의 코드가 될 것이며, 이공계생들은 과학의 힘으로 도달할 수 없는 그 길이 ‘꿈의 길’임을 생각하게 될 것이다.

<강좌 13-16>은 응용과학적 시각과 연관된 음악의 주제들이다.

13) <강좌 13> 전자적 울림, 그 음악의 기원적인 소리들을 찾아내어 풀리쥬를 하자: 현대판 《신포니아》

현대적 문명과 사회적 이기는 음악예술의 표현방법들도 바꾸어 놓았음을 전달한다. 《신포니아》는 이탈리아 작곡가 루치아노 베리오의 1968년 작품으로 5악장구성의 8명의 독창자와 오케스트라를 위한 작품이다. 베리오가 활동했던 시기의 예술은 다원주의 개념의 포스트 모더니즘이 성행했던 시기이다. 이는 음악 외에 미술, 건축, 문학의 전반적인 면에 영향을 끼쳤고, 전통에 대한 새로

16) <http://www.starwars.com/films/star-wars-episode-vi-return-of-the-jedi> [2014년 10월 17일 접속].

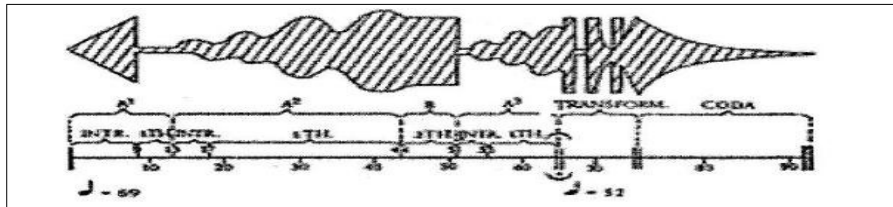
17) <http://www.dawnofapes.co.kr> [2014년 10월 17일 접속].

18) <http://youtu.be/HBz1EvMAOEM> [2014년 10월 17일 접속].

운 의미와 다양성의 공존으로 작곡가 개인의 개성을 구체화 시킬 수 있는 주요한 음악적 흐름으로 작용했다. 이러한 바탕 아래 《신포니아》가 탄생했고, 이 중 3악장은 미술의 꼴라쥬기법을 연상시키듯 작곡된 20세기 ‘인용음악’의 결과물이다. 《신포니아》에서 독창자들은 마이크를 통해 믹싱 콘솔로 가서 소리를 증폭시키고 그 후 4개의 스피커로 소리가 확산되게 해놓았는데, 이러한 점은 응용과학이 가져다 준 전기·전자의 선물이기에 가능하였음을 이공계생들에게 전한다.

14) <강좌 14> 인공의 소리는 모두 또 하나의 악기가 되는가?: 《이오니제이션》과 전자음악
 전기·전자의 힘은 폭넓은 개념의 악기화를 인정하게 했음을 설명하는 시간으로, 《이오니제이션》은 프랑스 태생 미국 작곡가, 전자음악의 아버지격인 에드가 바레즈의 타악기와 피아노 그리고 2개의 싸이렌을 위한 1931년 작품(41개의 타악기와 13인의 타악기 주자를 위한 작품)이다.

<악보 1> 바레즈 《이오니제이션》 악보



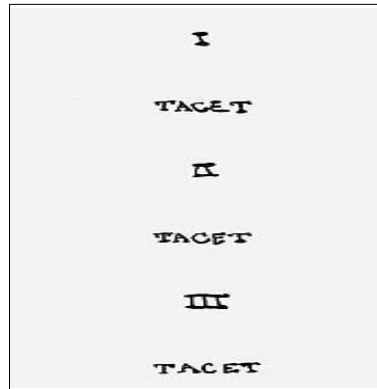
과학에서 ‘아이오니제이션’이란 말은, 전리 즉, 원자핵이 전자에 의해서 분해되고 이온화 되는 것을 뜻하는 것으로, 이 곡은 그 제목처럼 곡의 선율과 화성적인 요소가 없고 리듬, 다이내믹, 음색만으로 성립된 작품이다. 이공계생들에게는 현대작곡가들이 이러한 추구를 계속하고 있다는 것을 인지하는 것만으로도 흥미를 자극시키는 일이 될 것이다. 마지막으로, “Everyone is born with genius, but most people only keep it a few minutes.”라는 바레즈의 명언을 소개함으로 음악과 과학이 갖고 있는 창의성에 대해서도 생각해 볼 시간을 갖는다.

15) <강좌 15> 소리, 침묵으로 연주하라: 《4분 33초》와 현대음악철학

존 케이지(J. Cage, 1912-1992)의 음악세계를 통해 20세기 현대음악의 철학을 전달하는 시간이다. 제2차 세계 대전이후, 음악계의 가장 큰 변화는 모든 소리 그 자체가 음악의 소재가 된다는 개념이다. 그래서 현대작곡가들은 전자음을 생성하고, 자연의 소리를 녹음하여 자신의 곡에 담기도 하며, 이해할 수 없는 모음만으로 만들어진 괴성조차 음악을 이루는 중요한 악기로 보기도 했다. 응용과학이 자연과학과 맞서있듯, 존 케이지는 이 복잡한 시대의 소리들에 우연성이라는 공허함

로 맞선다. 그러므로 4분 33초 동안 연주자가 그저 침묵(TACET)을 지키고만 있어도 그 자체가 음악이고 작품이 된다는 그의 논리는 이 작품이 갖고 있는 음악이 시간예술이라는 정의의 가장 파괴적인 표현이라 할 수 있다. 여기서 이공계생들은 이러한 철학적 사고로부터 출발한 새시대의 예술세계들을 경험하게 된다.

<악보 2> 존 케이지의 《4분 33초》 악보



16) <강좌 16> 음악사를 빛낸 그들은 지금 편히 주무실 수 있을까? 대중음악과 만난 클래식 파헬렐의 《캐논》은 원래 전자기타곡인가? ‘G선상의 아리아’는 성악곡이고? 가요 속 등장하는 ‘백조의 호수’는 가수 신화 작곡인가? 우수한 클래식 역사 속에 등장하는 작곡가들 손에서 만들어진 작품들이 오늘이라는 응용악기를 타고 변모한다. ‘그분들이 지금, 이 곡을 듣게 된다면... 얼마나 당황스러울까?’ 이 시간은 과학과 음악이 서로의 분야에 어떻게 작용해 왔는지 그 관계를 정리하며, 클래식 음악이 古典음악인지 古傳음악인지에 대해 다시 한 번 정리해 보는 그 마지막 시간이다. 그러므로 과학과 음악의 연계선상에서 무형의 음악도 유형의 인간과 같이, 과학적 변화들에 힘입어 같은 시간 속에서 변화됨을 이공계생들은 음악이라는 인문학 언어로서 듣게 될 것이다.

이와 같이 16주 분으로 구성된 이공계생을 위한 『대학교양음악』의 강의 설계는 교수자의 재량과 수강인원에 따라 유동적으로 진행될 수 있다. 예를 들어, 한 학기동안 이 중 몇 가지 테마만을 선정해 각 주제와 전공과의 연계를 수강생 스스로가 탐구하는 토론식의 수업으로 진행해 나간다면 또 다른 효과적인 수업이 될 수 있으며, 한 가지 테마를 가지고 관련 악곡들을 더 연결해 2주씩 진행한다면 두 학기분의 강의도 가능하다. 반면에 이 강의 설계는 타 단과대를 위한 수업으로도 응용 가능하다. 즉, 수학, 과학, 우주과학, 응용과학의 측면에서 다루어진 음악의 내용들을 각 단과별

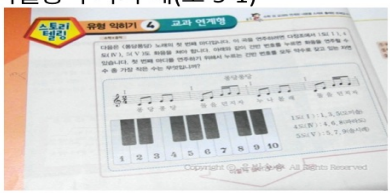
특성을 살려 그와 연관된 내용들을 더 보강하거나 생략하여 진행된다면 또 다른 효과의 교양수업이 될 수 있다. 이외에도 강의 수준별로 『대학교양음악』 1, 2, 3, 4 같은 시리즈 형식으로 운영한다면 학생들은 좀 더 많은 음악적 내용과 다양한 접근을 통해 교양인으로서 갖추어야 할 예술적·인문사회과학적 덕목들을 효과적으로 쌓게 될 것이다.

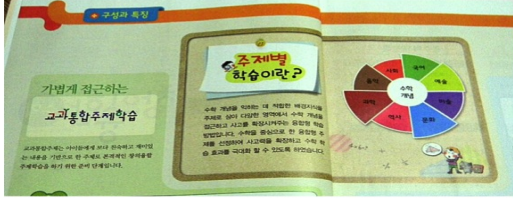
3.2 『대학교양음악』의 과학적·인문학적 강의안

다음의 <표 2>는 16주의 강의 중 제3주차 강의, “수(數)에는 개념적 암호가 있다?”를 중심으로 실제 강의안의 예를 제시한 것이다.

<표 2> 제3주차 강의, “수(數)에는 음악적 암호가 있다”의 강의 모형

3주차	수(數)에는 음악적 암호가 있다?		대상	이공계열	시수	100분
학습 목표	<ul style="list-style-type: none"> · 피타고라스 콤마와 평균을 조율을 이해한다. · 수와 연관된 음악의 상징적 숫자들을 이해한다. · 숫자로 듣는 음악: 바로크 시대의 음향적 특징에 대해 알아본다. 					
교 구	교수	관련 동영상, 음원, PPT				
	학생	교과서, 필기구, PPT 복사본				
단계	교수-학습 활동					비고
도입 (5분)	<p>☞ 강의의 목적을 소개하고 수학-음악관련 인용문을 통해 주의를 집중시킨다.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p style="text-align: center;">목 차</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 수학과 음악의 사전적 정의 2. 수학과 음악의 상관 관계 3. 음악 속 숫자의 상징과 그 의미들 4. 숫자로 음악을 말하다! </div> <p style="text-align: center;"><슬라이드 ii></p> <p>"수학은 냉정하고 논리적이지만 하고, 음악은 반대로 미학적이고 감성적이라고만 생각한다. 그러나 수학은 미학적으로 감성적이고, 음악도 냉정하고 논리적인 이</p>					<p>http://edu.mt.co.kr/eduView.html?no=2013092418274025412 (인</p>

	<p>론을 가지고 있다. 수학자와 작곡가는 사물을 새로운 각도에서 바라보려고 한다는 점에서 공통점이 있다." (작곡가 진은숙, 2013 K.A.O.S 음(音)과 수(數)의 판타지 중)</p> <p>☞ 본격적인 수업에 앞서 학습목표를 확인시킨다.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <ul style="list-style-type: none"> · 피타고라스 콤마와 평균율 조율을 이해한다. · 수와 연관된 음악의 상징적 숫자들을 이해한다. · 숫자로 듣는 음악: 바로크 시대의 음향적 특징에 대해 알아본다. </div>	<p>용문 참조] [2014년 10월 17일 접속] .</p>
<p>전개 1 (20분)</p>	<p>☞ 수학과 음악에 대한 사전적 정의들을 알아보고 이 두 학문간의 공통점과 학문으로서의 연계성을 알아본다.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; margin: 10px 0;"> <p style="text-align: center;">◆ 수와 음악</p> <ul style="list-style-type: none"> • 동양에서의 기초 교양 과목(六藝): 예(禮), 악(樂), 서(書), 수(數), 어(御), 사(射) • 서양에서의 기초 교양 과목(7자유과): 문법, 수사학, 변증법(3학), 산수, 기하, 천문, 음악(4과) • 동서양을 막론하고 예로부터 학문으로서의 수학과 음악은 상호보완적 측면이 있음 <p style="text-align: center;">5</p> </div> <p style="text-align: center;"><슬라이드 5></p> <p>☞ 수학과 음악의 상관성을 설명하기 위해 ‘스토리텔링 수학’ 과 ‘창의융합 수학’ 의 접근을 통해 그 밀접성을 확인한다.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; margin: 10px 0;"> <p style="text-align: center;">3. 수학과 음악의 상관관계</p> <p style="text-align: center;">◆ 스토리텔링 수학의 예(초 5-1)</p>  <p style="text-align: center;">6</p> </div> <p style="text-align: center;"><슬라이드 6></p>	<p>동서양을 막론하고 수학과 음악은 동등한 중요성이 부여된 학문인 동시에, 두 학문 간의 상호적 측면이 있음을 설명한다.</p>

	<p>*이 수학문제는 동요 “풍당풍당”의 첫 마디 선율을 반주하는 1화음(도미솔)에 해당하는 건반 1, 3, 5를 모두 약수로 하는 가장 작은 자연수가 무엇이나는 질문으로, 음악과 수학의 연결을 초등학교 수학문제에서 다루고 있는 예이다. 문제를 같이 풀어보자. 답은 15가 나온다. 이 문제를 풀기 위해서는 음악적으로, 선율에 맞는 화음이 무엇인지를 알아야 하고, 그것을 건반으로 칠 수 있어야 하며, 수학적으로, 약수의 개념을 이해하고 소인수분해와 최대공약수에 대해 알아야 한다.</p> <div data-bbox="440 506 1129 931" style="border: 1px solid black; padding: 10px; text-align: center;"> <p>◆ 창의융합 초등수학의 예</p>  <p>7</p> </div> <p><슬라이드 7></p> <p>*이 예는 현재의 교육적 변화를 상징하는 개념으로써 수학을 타 영역과 더불어 접근하는 신 사고적 개념을 나타내는 예로 수학-음악도 예외가 아님을 나타낸다.</p>	<p>교육의 변화를 보여주는 상징적인 초등학교 수학교과서의 예를 보여줌으로써 음악과 수학의 연관이 이미 초등교육에서부터 고려되고 있음을 소개한다.</p>
<p>전개 2 (25분)</p>	<p>▶ 피타고라스 콤마의 발생으로 인해 음악에는 평균율 조율이 필연적으로 발생함을 이해한다.</p> <div data-bbox="440 1245 1134 1727" style="border: 1px solid black; padding: 10px; text-align: center;"> <p>◆ 피타고라스 콤마</p> <p>완전 5도를 12회 전개하면, 도→솔→레→라→미→시→파#→도 #→솔#→레#→라#→미#→도</p> <p>마지막에 만들어진 ‘도’는 시작음 ‘도’보다 7옥타브 위의 ‘도’이어야 하나 이 음은 시작음보다 조금 높아짐(피타고라스 콤마 발생) : $(2/3)^{12} \times (2)^7 = (2)^{19} / (3)^{12} = 524288 / 531442 \neq 1$</p> <p>14</p> </div> <p><슬라이드 14></p> <p>*피타고라스 콤마와 평균율의 관계를 이해하고 이러한 연유에서 만들어진 바흐의 《평균율곡집》을 들어본다. 또한 한 옥타브를 구성하는 12반음이 모두 장조와 단조</p>	<p>지난 시간에 익힌 피타고라스의 음계를 직접 수식을 통해 확인해 보고, 수학이 지배한 음악을 인지하게 한다. (한 현의 2/3지점에서 진동은 원음에서 완전 5도 위의 울림이 구해지며, 이를 12회 반복하면 다시 시작음의 진동으로 돌아가야 한다.)</p>

	<p>의 으뜸조가 될 수 있기에 12개의 장조와 12개의 단조로 구성된 24개의 곡이 바흐 《평균율곡집》으로 작곡되어 있음을 소개한다.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p style="text-align: center;">◆ 평균율</p> <ul style="list-style-type: none"> • “피타고라스 콤마”의 문제를 해결한 것이 평균율 • 평균율은 유리수가 아닌 무리수 사용 • 진동수 1(현의 길이 2)과 진동수 2(현의 길이 1) 사이를 12개의 음으로 나누되 무리수를 사용 • “도”와 한 옥타브 위의 “도” 사이 12개 음(도 도# 레 레# 미 파 파# 솔 솔# 라 라# 시 도) • 바흐 평균율 곡집 동영상 <p style="text-align: center;">15</p> </div> <p style="text-align: center;"><슬라이드 15></p>	<p>바흐 《평균율곡집》, 제1번 ‘프렐류드’ 감상 http://youtu.be/Ec30CpVqWlo [2014년 10월 17일 접속]</p>
<p style="text-align: center;">전개 3 (25분)</p>	<p>☞ 음악 속 상징화된 여러 숫자들의 암호를 푼다.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p style="text-align: center;">3. 음악 속 숫자의 상징과 그 의미들</p> <p style="text-align: center;">◆ 음표와 쉼표의 구성(자승의 관계)</p> <p style="text-align: center;">온음표 (4박자=2^2) <input style="width: 100px; height: 15px;" type="text"/></p> <p style="text-align: center;">이분음표 (2박자=2^1) <input style="width: 150px; height: 15px;" type="text"/></p> <p style="text-align: center;">4분 음표 (1박자=2^0) <input style="width: 150px; height: 15px;" type="text"/></p> <p style="text-align: center;">8분 음표 (1/2박자=2^{-1}) <input style="width: 150px; height: 15px;" type="text"/></p> <p style="text-align: center;">16분 음표 (1/4박자=2^{-2}) <input style="width: 150px; height: 15px;" type="text"/></p> <p style="text-align: center;">20</p> </div> <p style="text-align: center;"><슬라이드 20></p> <p style="text-align: center;">*음악은 주어진 시간 안에 리듬은 ‘자승의 관계’ 라는 정확한 수식에 의해 분할된다. 이외에도 악보에는 박자표, 메트로놈 템포, 화음구조 등 수많은 지시어들이</p>	

숫자로 약속되어 암호로 숨어있다.

◆악보의 지시어

- 박자의 구성: 2/4, 3/4, 6/8 ...
- 리듬 분할: 3잇단 음표...
- 템포의 지시: 메트로놈 템포
- 운지번호



Cf. 오케스트라의 기준음: a음의 조율(440Hz)-소리는 공기의 진동으로 진동 수가 클 수록 고음이 남

21

<슬라이드 21>

*다음과 같이 3화음과 7화음의 배치 구조, 즉 기본 위치화음인지, 자리바꿈 화음 인지를 숫자로 나타내는 방식도 음악과 수의 연관성을 보여주는 일례이다.


◆ 화음의 구성(3화음과 7화음)

- 3 5: 3화음의 기본위치
- 3 6: 3화음의 제1전위
- 4 6: 3화음의 제2전위
- (35)7: 7화음의 기본위치
- (3)56: 7화음의 제1전위
- 34(6): 7화음의 제2전위
- 24(6): 7화음의 제3전위

23

<슬라이드 23>

이 부분은 화음을 숫자로 쓰는 숫자저음법과 조성분석의 로마자 분석법을 이해시키는 데 목적을 둔 것이 아니라, 숫자와 음악과의 관계를 보여주는 예임으로 의미전달이 되었으면 간단히 넘어갈 수 있도록 한다.

<p>정리 (25분)</p>	<p>☞ 음악사에는 숫자로 말하는 시대가 있다. 바로크 음악! 그 음악의 특성을 이해한다.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; text-align: center;"> <h3>4. 숫자로 음악을 말하다!</h3> <p>◆ Basso continuo (통주 저음)</p> <ul style="list-style-type: none"> • 바로크 시대(1600-1750)의 음악에서 통상적으로 사용되던 기호화된 베이스 (숫자저음-figured bass) • 연주 관례로는 첼로나 베이스 비올라 다 감바, 화성악기 또는 건반악기나 발현악기(류트 등)등을 사용 • 베이스 악기(건반악기나 발현악기·류트 등)에 숫자로서 표기된 지시가 있음 : 이는 지시된 화음을 기초로 즉흥적인 반주를 하거나, 혹은 빠진 부분을 채워 넣어 화성을 장식하라는 의미 동영상 <p>24</p> </div> <p style="text-align: center;"><슬라이드 24></p> <p>*음악사에는 바로크로 상징되는 시기의 음악이 온전히 그 화음구성을 숫자로 나타내 그 음악의 화성적 근간을 암호화 하고 있다.</p>	<p>바소콘티누오를 설명하고 있는 동영상을 통해 바소콘티누오식 연주를 이해한다. http://youtu.be/DvuSPKicqVY [2014년 10월 17일 접속]</p>
	<p>◆ Basso Continuo 연주의 예</p> <p>ex) Bach Sonata for two flutes(or violins) in G major, BWV 1039 -> 동영상</p>  <p style="text-align: center;">25</p>	<p>바소콘티누오식 연주동영상과 악보를 통해 바로크적 음향을 이해한다. http://youtu.be/z8xYWPdP50k [2014년 10월 17일 접속]</p>



<슬라이드 25>

*이외에도 조성음악에서 화음의 성질과 구조에 따라 로마 숫자로 표시하는 로마자 분석법이 있음도 전달한다.(I ii iii IV V...)

☞ 수와 음악의 연관성을 다시 한 번씩 되짚어보며 강의를 마무리 한다.

◆ 수와 음악의 상관성

- 소리의 규칙을 수로 인식: “만물은 수”
- 무리수의 등장으로 소리에 관한 이론을 섬세하게 함
- 모든 악기에 대한 소리 원리를 수학적으로 밝히게 됨
- 수학적 차원과 음악적 차원의 공유점
- 수학과 음악의 상호작용=이성과 감성의 만남
- 수학과 음악의 조화=지성과 영성의 결합
- 수학 역사와 음악 역사의 상관성
- 수학자들의 음악에 대한 깊은 애정과 연구(but, 인간의 감정과 수는 별개로 작용!)

29

<슬라이드 29>

☞ 오늘 강의와 관련된 수학-음악관련 심화학습의 주제들을 제시하고 다음 차시를 예고한다.

◆ FURTHER STUDY

- 피타고라스 음계를 수식으로 완성해본다.
- 음악적 아이디어로 스토리텔링 수학문제를 만들어본다.
- 바흐의 평균율곡집의 작품배경을 알아보고 24개 곡의 배열순서를 확인해본다.
- 바소콘티누오식 연주 동영상을 찾아 감상해본다.

30

<슬라이드 30>

다음 차시는 음악에서 나타나는 특정 시대의 개념화된 숫자를 깨는 것으로부터 ‘뉴뮤직’이 도래한다는 숨은 법칙들을 밝히는 시간이 된다.

	<p>☞ 수업을 마무리 하면서 인문학적 메시지를 전달한다.</p> <p>“만약 수학에 아름다움이 없었다면 이 학문 자체가 탄생하지도 않았을 것이다. 인류 최대의 천재를 이 난해한 학문으로 모으는 데 필요한 힘이 아름다움 외에 무엇이 있겠는가?” -차이코프스키</p> <p>*러시아의 낭만주의 작곡가 차이코프스키의 글을 소개한다. 이후, 수학과 음악에서 말하는 ‘아름다움’에 대한 서로의 관점을 교환할 수 있는 시간을 만든다.</p>	<p>매 수업의 끝에는인문학적 메시지를 한 가지씩 전달해 생각해보는 시간을 갖게 하며, SNS 상에서 서로의 의견을 교류하게 한다.</p>
--	---	---

4. 나가면서

이 연구는 대학에서 교양과목으로서의 음악이 ‘어떤 교육적 효과를 내야 하는 가? 또 여기서 학생들은 무엇을 배워야 하는 가?’라는 양자(兩者)의 기초적 질문을 안고 시작한다. 즉 이공계생들을 위한 『대학교양음악』은 음악에 내재된 과학적이고 인문학적인 측면을 통해 그 내용을 전달할 때, 더욱 효율적인 교양교육이 될 것이라는 전제에 기인한다.

근래 들어 대기업의 이공계 신입사원채용시험에서조차 인문학과 역사를 묻겠다고 의지는 이공계생들의 예술적·인문사회과학적 시각의 필요성을 한 층 더 강조하는 실례일 것이다.(『한경매거진』 참조)¹⁹⁾ 지금 이 사회는 결국, 인문학이 갖고 있는 장점을 이용해 기업을 성장시킬 창의적 인재형의 이공학도, 즉 ‘인문과학공학도’를 원하는 것이다. 그러나 이러한 현실 역시 위태롭게만 보이기는 마찬가지다. 이런 식으로 가다가는 언젠가는 이공학적 상식을 갖춘 인문학도, 즉 ‘이공인문과학도’까지 원할 것이기 때문이다. 지금은 대학의 효율적이고 균형 잡힌 교양교육으로 사회와 국가가 필요로 하는 인재형 양성이 무엇보다 중요하다.

교육은 국가의 압축성장이 만들어낸 여러 병폐들을 해결할 궁극의 안전장치이다. 그렇다면 아이러니하고 불균형한 현실 속에 최고의 고등교육기관인 대학이 주도할 수 있는 것은 무엇일까? 우선, 음악이란 수단으로 접근하는 교양과목 개편에 모범답안이 있다. 음악은 모든 학문과의 연계에

19) <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20140901190104273>[2014년 10월 17일 접속].

서 이 문제점들을 가장 효과적으로 개선시킬 수 있는 조건을 갖추고 있으며, 음악가들은 시대의 철학적 사고를 직접 작품에 담아 그 시대적 사고를 대변하는 동시에 정치, 사회, 경제, 과학의 흐름을 그 하나도 놓치지 않고 받은 영향 그대로를 표출할 줄 아는 이들이다. 그러므로 『대학교양음악』은 자연스럽게 음악이 갖는 이 사회의 인문학적 메시지도 함께 전달하게 된다. 인문학은 무차별적인 시장 논리와 세계화의 급류 속에 일어나는 문제들을 사회적, 문화적 측면으로 풀어내는 수단으로, 변화하는 시대상을 풀어가며 그 시대의 가치관을 반영할 한 방법이다. 그러므로 창의적인 미리보기 기능을 탑재한 음악적 재료들에 대한 교양교육을 통해, 지나온 각 시대의 흐름들을 이해할 줄 안다는 것은 앞으로 다가올 미래사회를 새로운 관점에서 해석할 수 있다는 의미이기도 하다.

이 연구는 그러한 일환이다. 과학과 인문학의 입장에서 음악을 보되, 음악의 역사나, 감상, 이론 등을 통합한 개념으로 접근해야 한다는 취지하의 교양음악교육에 대한 설계로, 예술과 인문사회과학적 소양이 상대적으로 부족한 이공계생들을 위한 강의 모형이 제시되었다. 이공계생들은 공통적으로, 수학, 과학에 대한 기본적인 이해도가 선행되어 있다. 그러므로 과학이란 소재를 통해 음악으로 접근하는 방식은 이공계생들에게 흥미를 유발할 수 있는 자극이 되며, 동시에 높은 교육적 효과도 기대할 수 있다. 21세기에 대학이 ‘글자로만 전달하는 음악교육’을 고수한다면, 그로 인한 교양교육의 질적 저하는 양적 감소보다 더 큰 문제들을 야기 시킬 것이다. 이제, 음악교육을 바라보는 국가와 사회, 그리고 교육기관 모두는 변화해야 한다. 이것의 해결 순서는 교육기관부터이다. 교수자의 음악교수법의 변화로 대학이 변화하고, 사회적 인식이 변화될 수 있으며, 나아가 국가가 단기간의 성장이 몰고 온 현재의 문제들을 극복하고 교육에 관한 정책적 큰 그림을 결정하게 만들 수 있다.

끝으로, 프랑스 사회학자 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu, 1930-2002)의 글을 대신해 이 연구를 마무리 하려 한다. 한 집단의 성향이 그 집단의 문화를 지배한다는 것이 부르디외의 아비투스(abitus)²⁰⁾이다. 이 개념은 부르디외가 만들어낸 여러 독창적 개념 중 가장 널리 인용되고 논의되는 것으로, 이를 정리하면 아비투스는 첫째, 교육에 의해 영향을 받을 수 있는 심리적 성향을 의미하며, 둘째, 특정한 시간과 장소에서 사회적 문맥에 의한 가르침으로 획득한 성향의 체계이고, 셋째, 개인

20) 아비투스에 대한 사전적 정의는 다음과 같다. “아비투스는 프랑스의 사회학자 피에르 부르디외가 제창한 개념으로 일정하게 구조화된 개인의 성향체계를 말한다. 아비투스는 무의식에 속하며 상속이 가능하다. 이는 구조주의의 구조와 개인을 연결시켜주는 역할을 하며 개인의 행동의 통계적 규칙성을 예측 가능케 해준다. 쉽게 말해 아비투스는 개인의 문화적인 취향과 소비의 근간이 되는 ‘성향’ 을 의미하는 말로, 타고난 천성과 기질을 의미하는 말이 아니다. 아비투스는 사회적 위치, 교육 환경, 계급 위상에 따라 후천적으로 길러진 성향을 의미한다.” [http://ko.wikipedia.org/wiki/아비투스_\(사회학\)](http://ko.wikipedia.org/wiki/아비투스_(사회학)) [2014년 10월 17일 접속].

과 구조를 연결하는 무의식의 구조이며, 넷째, 사회구조가 행위자의 실천을 통해 재생산되며 변모되고, 다섯 째, 변화 가능성을 갖고 있다는 것이다.²¹⁾ 그러나 무엇보다도 이러한 논리를 정립한 부르디외의 가장 흥미로운 지적은 공교육공간, 즉 ‘학교’에 있다. 그는 ‘학교’를 ‘사회적 불평등을 재생산하는 정교한 과정’의 ‘상징폭력이 가장 은밀하고 강력하게 행사되는 공간’으로 못 박고 있다.²²⁾ 이는 학교에 존재하는 위계질서에 대해 자연스럽게 복종하도록 되어 있는 문화적 지배 효과에 대한 지적이다. 바꿔 말하면 이 말은, 학교를 통한 변화가 이끄는 선한 힘(善動)은 그 어떤 매체를 통하는 것보다 과히 폭발적이라는 뜻이 될 것이다. 학교 중에 가장 큰 학교인 ‘大學’이라는 공교육공간과 그 안에서의 교수자는 좀 더 개선된 방향과 교수법을 연구하여 변화하는 사회에 민첩하게 대처해야 한다. 그러므로 이제는 음악분야에서도 『대학교양음악』이라는 음악 본연의 가치를 전달할 수 있는 교양교육의 의미 있는 접근으로써 제대로 준비된 학생들을 사회로 내보내야 할 때이다.

검색어

대학교양음악(The Arts of Music), 이공계열(The Department of Science and Engineering), 과학적·인문학적 접근(Scientific and Humanistic Approach)

21) 홍성민, 『문화와 아비투스』(서울: 나남, 2000).

22) 홍성민, 『피에르 부르디외와 한국사회』(서울: 살림, 2012), 43.

참고문헌

- 민은기 외. 『그라우트의 서양음악사』. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- 사쿠라이 스스무. 『수학이야기』. 조미령 번역. 서울: 더숲, 2013.
- 에드워드 로스스타인. 『수학과 음악』. 장석훈 번역. 서울: 경문사, 2000.
- 홍성민. 『문화와 아비투스』. 서울: 나남, 2000.
- _____. 『피에르 부르디외와 한국사회』. 서울: 살림, 2012.
- Challoner, Jack. 『과학이야기』. 서울과학교사모임 번역. 서울: 북스타, 2014.
- <http://edu.mt.co.kr/eduView.html?no=2013092418274025412>. 2014년 10월 17일 접속.
- http://ko.wikipedia.org/wiki/대한민국의_교육과정. 2014년 10월 17일 접속.
- [http://ko.wikipedia.org/wiki/아비투스_\(사회학\)](http://ko.wikipedia.org/wiki/아비투스_(사회학)). 2014년 10월 17일 접속.
- <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20130902164307009>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20140901190104273>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20140911113113163>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20140911113215210>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://m.media.daum.net/m/media/economic/newsview/20141017195109087>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20141004044404031>. 2014년 10월 4일 접속.
- <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20141020205806779>. 2014년 10월 20일 접속.
- <http://m.media.daum.net/m/media/society/newsview/20141021225313173>. 2014년 10월 21일 접속.
- <http://tvpot.daum.net/clip/ClipView.do?clipid=62590763>. 2014년 10월 20일 접속.
- <http://tvpot.daum.net/clip/ClipView.do?clipid=62806467>. 2014년 10월 20일 접속.
- <http://youtu.be/DvuSPKicqVY>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://youtu.be/Ec30CpVqWIo>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://youtu.be/HBz1EvMAOEM>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://youtu.be/z8xYWPdP5Ok>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://www.dawnofapes.co.kr>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://www.law.go.kr/LSW/admRulInfoP.do?admRulSeq=584>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://www.starwars.com/films/star-wars-episode-vi-return-of-the-jedi>. 2014년 10월 17일 접속.
- <http://www.storytellingmath.com>. 2014년 10월 17일 접속.

Abstract

"*The Arts of Music*" in a Scientific and Humanistic Approach : With a focus on the Department of Science and Engineering

Won Sun Choi

"*The Arts of Music*" in a scientific and humanistic approach for the department of science and engineering starts with a basic premise that music courses established as liberal arts in college should focus on certain topics instead of an introduction to the study. That is, the intent of this study was to show that music as liberal arts in college could achieve more efficient and rational operation and generate greater educational effects when being integrated into certain topics based on its connections with other majors. Presenting a concept of music history, appreciation, and theory combined together, "*The Arts of Music*" was designed to increase the thinking abilities and emotional expressive skills of students in the Department of Science and Engineering and offer an ideal course in the line of correlations between music and science in the approach of humanities and social science.

The lecture schedule of "*The Arts of Music*" was determined to include 32 hours over total 16 weeks according to the undergraduate school. Each of the four topics, which were mathematics, natural science, space science, and applied science, would have four weeks. The first category would cover correlations and interactions between music and mathematics within their relations including the creation of notes according to the vibration rate, Roman numeral analysis to analyze music chords in numbers, and the acoustic features of the Baroque Period represented by figured bass. The second category would cover natural science and music, presenting *The Four Seasons* by Vivaldi, *The Pastorale Symphony* by Beethoven, *Raindrops* by Chopin, and *Winterreise* by Schubert. The third one would cover space science and music. Music began to be discussed in the principles of celestial bodies in the literature of Middle Ages. There is man in the universe, and man creates music. Adopting the philosophy, the study talked about stories about space science in music history. The

topic featured *Pierre Lunaire* by Schoenberg, *Clair de Lune* by Debussy, and *The Planet* by Holst. The final category would cover applied science meeting music, dealing with various changes caused by the impact of electricity and electronics on music. Its examples include *Sinfonia* by Berio, *Ionisation* by Varese, and modern versions of *Canon* by Pachelbel arranged by many pop musicians.

The teaching method-based approach will help the students in the Department of Science and Engineering increase their interest and participation in lectures, efficiently cultivate artistic and humanistic culture, and develop the ability of seeing music from a humanistic perspective, thus recognizing that music language can be a means of enriching their lives.

『연세음악연구』 투고 규정

- 본 학술지는 매년 1회, 12월 30일에 발간된다.
- 논문의 투고는 아래에 명기된 『연세음악연구』의 “연구윤리규정”과 “편집체제”를 준수하여 10월31일 까지 완료되어야 한다.
- 본 학술지 게재 논문의 성격은 음악학(체계 및 역사), 이론과 분석, 음악교육에 걸치며 학제 간 연구의 성격을 갖는 논문도 게재 가능하다.
- 학술논문 외에도 학술대회 보고문, 참관기, 서평 등을 기고할 수 있다.
- 투고에 관한 기타 문의는 음악연구소 02-2123-4740, ysmr@yonsei.ac.kr으로 가능하다.

『연세음악연구』 연구윤리 규정

제1장 목적

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

제2장 연구자 윤리 규정

제1조 위조 및 변조

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

제2조 표절

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

제3조 중복게재 및 이중출판

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

제4조 인용 및 참고 표시

- 1) 공개된 학술자료를 인용할 경우 해당 정보를 정확하게 기술하고 반드시 출처를 밝혀야 하며 개인적 접촉을 통해 입수한 자료의 경우에는 정보 제공자의 동의를 거쳐 인용해야 한다.
- 2) 타인의 글을 인용하거나 아이디어를 차용 또는 참고할 경우 반드시 각주를 통해 인용, 차용

및 참고 여부를 밝혀야 하며 이러한 표기를 통해 독자로 하여금 선행연구와 연구자 본인의 생각을 구분할 수 있도록 해야 한다.

제3장 편집위원(회) 윤리규정

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

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

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

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

제4장 심사위원 윤리규정

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

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

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

제4조 심사위원은 투고 논문이 심사를 통과하여 학술지에 게재될 때까지 논문의 저자와 논문의 내용에 대해 비밀을 유지해야 하며 논문 평가와 관련하여 타 연구자와 논의할

수도 없다. 또한, 논문이 게재된 학술지가 출판되기 전에 저자의 동의 없이 논문의 내용을 인용할 수 없다.

제5장 연구윤리 위반에 대한 처리

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

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

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

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

- 1) 연구 윤리를 위반한 논문은 본 학술지 게재를 불허하며 이미 게재된 논문의 경우 학술지 논문 목록에서 삭제하고 이 사실을 해당 연구자에게 통보한다.
- 2) 연구윤리를 위반한 논문의 저자는 이후 3년간 본 학회지에 논문을 투고할 수 없다.

제6장 심사윤리 위반에 대한 처리

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

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

제3조 심사위원의 위반 여부는 조사 결과를 토대로 편집위원회가 결정한다.

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

부 칙

본 규정은 제정일로부터 시행한다(2009년 11월8일).

『연세음악연구』 편집 체제

I. 기본체제

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

II. 본문

1. 필요한 한자 및 외래어는 () 안에 기재한다. 외래어는 모두 소문자로 쓰되, 인명의 첫 철자는 대문자, 외래어는 문법이 정하는 바에 따라 첫 철자를 대문자로 쓸 수 있다.
예) 악학궤범(樂學軌範), 으뜸화음(tonic), 머리음(Kopfton), 슈베르트(Franz Schubert)
2. 인명은 한글로 표기하고, 처음 나올 때에는 괄호 안에 원명, 콤마 후 생몰연도를 기재한다. 동일한 인명이 반복해서 나올 때는 한글 인명만 쓴다. 한글 인명은 성(姓, last name)과 명(名)을 차례로 모두 쓰며, 외국인의 경우, 성(姓)만을 소리 나는 대로 쓴다. 그러나 성만으로 구분하기 어려운 경우, 명도 함께 쓴다. 인명에는 존칭을 사용하지 않는다.
예) 윤이상(尹伊桑, 1917-1995)은, 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의,
요한 크리스천 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)는
3. 국내 도서, 한글번역본 또는 한자로 된 책이름은 『 』 안에 표기하고, 필요한 경우 원제를 () 안에 적는다. 이 때, 괄호 안의 외국어 병기는 『 』 밖에 위치한다. 외국도서는

이탤릭체로 표기한다.

예) 『서양음악학』, 『그로브 음악사전』 (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*)

4. 논문명은 “ ”안에, 작품명은 《 》 안에 한글로 표기하고 필요한 경우 원제를 () 안에 적는다. 작품 안의 소제목은 ‘ ’ 안에 적는다. 원제는 이탤릭체로 표기한다.

예) 《겨울 나그네》(*Winterreise*) 중에서 ‘우편마차’(*Die Post*)

6. 따옴표는 특정한 단어나 구, 문장을 직접인용하거나 강조할 때 사용하며, 작품의 소제목을 표시할 때 쓴다. 큰따옴표는 문장이나 구(句)를, 작은따옴표는 구나 단어와 같이 보다 작은 단위에 사용할 수 있다. 두 종류의 따옴표 구분은 논문 저자가 정하는 기준에 따라 일관성 있게 사용한다.

7. 인용문이 3행 이내일 경우, “ ” 안에 적고, 3행 이상일 경우에는 별행으로 만들어 인용문의 위·아래에 각 1행 씩 띄고, 좌우에 공간을 두며, 본문보다 한 폰트 작은 글자로 쓴다.

8. 괄호를 사용하여 부연 설명할 내용이 문장의 끝에 위치할 때는, 괄호 다음에 마침표를 붙인다. 그러나 괄호 안에 완전한 문장이 들어갈 경우, 앞의 문장은 마침표를 사용해 종결하고, 새 문장은 분리하여 ()안에 쓴다. 이 때 마침표까지 괄호 안에 넣는다.

예) ...다(필자 강조).

...다. (이것이 베토벤의 의도였음을 짐작해 볼 수 있다.)

III. 각주

1. 각주는 본문에서 인용하거나 원용한 자료의 출처를 밝히고자 할 때, 또한 본문의 내용에 대한 참고적·부가적 의미로 첨부하려는 내용이 있을 때 사용한다.
2. 본문에서 각주 번호는 문장이 끝나는 곳, 즉 마침표 다음에 붙인다. 그러나 특정 단어의 설명이나 인명에 대한 정보를 주고자 할 때는 해당 단어에 각주를 붙일 수 있다.
3. 각주에는 저자, 제목, 출판지, 출판사, 출판년도, 쪽수 등의 순서로 서지정보를 표시한다. 이 때, 인용한 자료가 논문인지 단행본인지, 또는 그 밖의 형태(악보, 음반, 인터넷 자료 등)로 되어 있는지에 따라 서지정보 표기 방법이 다른데, 저자는 본 학술지가 정하는 편집체제를 따라야 한다.

4. 다음은 인용되는 자료의 형태에 따른 각주 표기 방법이다.

1) 단행본

홍세원, 『서양음악사』 (서울: 연세대학교 출판부, 2006), 246.

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton, 2001), 32-35.

George Lakoff and Johnson Mark, *Metaphor We Live* (Chicago: Chicago University Press, 1980), 46.

Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel: Bärenreiter, 1968), 83-85.

(주의) 각주에서는 인용된 부분이나 참고한 부분의 특정 쪽수를 써준다.

2) 번역된 단행본

Adele Katz, *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality* (New York and London, 1945), 서우석·김은혜 번역 『음악분석연구』 (서울: 수문당, 1982), 92.

Diether de la Motte, *Harmonielehre: 1600, 1730, 1790, 1810, 1840, 1860, 1880, 1910, 1930* (München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1976), 서정은 번역 『화성학』 (서울: 음악춘추사, 2005), 34-35.

(주의) 위의 서지 정보 표시방법은 저자가 원문을 참조하였을 경우에 사용하는 것이며, 번역본을 사용했을 경우에는 다음과 같다.

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

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

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

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

Richard Klein, “Historie, Progress, Augenblicklichkeit, Zur Hermeneutik musikalischer Erfahrung in der Moderne,” in *Phänomenologie der Kunst: Wiener Tagungen zur Phänomenologie*, hrsg. Günther Pöltner (Frankfurt am

Main; New York: Peter Lang, 2000), 173-175.

4) 정기적으로 간행되는 학술지에 실린 논문

오희숙, “크로스오버 현상과 포스트모더니즘: 예술음악과 대중음악의 ‘경계 넘나들기’ 시도를 중심으로,” 『연세음악연구』 10 (2003), 157.

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

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

5) 학위논문

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

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

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

6) 사전

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

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

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

『음악대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1996), “바이올린.”

(주의) 각 항목의 저자가 분명한 논문들을 모은 *Grove Dictionary*나 *MGG*의 경우에는 저자를 먼저 써서 밝히나, 그렇지 않은 경우에는 사전 이름을 먼저 쓴다. 편저자는 각주에 나타나지 않으며(참고문헌에 나타남), s.v.는 sub verbo(의 항목)의 약자이다.

7) 악보

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

8) 음반

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

9) 인터넷 자료

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

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

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

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

Straus, 위의 글, 8.

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

IV. 참고문헌

1. 참고문헌은 저자, 저서명 혹은 논문명, 출판 장소와 출판사, 출판년도, 그 외의 출판정보를 순서대로 기재한다. 번역서의 경우 저자는 원어로, 저서명은 한글로 표기한 후 () 안에 원어를 적는다. 역자는 저서명 뒤에 표기한다.
2. 나열 순서는 한글문헌, 외국문헌의 순으로 한다. 한글문헌 안에서는 저자가 한국인일 경우 가나다순으로, 외국인일 경우 알파벳순으로, 동일인일 경우는 출판 연도순으로 문단의 구분 없이 적는다. 번역서의 경우 외국인 저자명의 배치 순서에 따른다.

3. 외국어 문헌의 경우, 역자, 편집자 정보 순으로 기재하고 이를 알리는 Edited by나 Translated by 등의 용어는 줄여 쓰지 않고 모두 쓴다.
4. 참고문헌에는 본문과 각주에 인용된 문헌만을 쓰도록 한다.
5. 다음은 인용한 자료의 형태에 따른 참고문헌 기보 방법으로서, 앞의 III-4에서 표기한 사항을 참고문헌 형태로 바꾸어 보았다. 재판이나 개정판, 증보판 등에 관한 보다 자세한 정보를 명시할 수 있다. 구두점의 사용에 주의를 요한다.

1) 단행본

홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 출판부, 2006.

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

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

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

2) 번역된 단행본

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

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

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

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

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

Klein, Richard. “Historie, Progress, Augenblicklichkeit, Zur Hermeneutik musikalischer Erfahrung in der Moderne.” In *Phänomenologie der Kunst: Wiener Tagungen zur Phänomenologie*. Herausgegeben von Günther Pöltner, 171-198. Frankfurt am Main,

New York: Peter Lang, 2000.

4) 정기적으로 간행되는 학술지에 실린 논문

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

오희숙. “크로스오버 현상과 포스트모더니즘: 예술음악과 대중음악의 ‘경계 넘나들기’ 시도를 중심으로.” 『연세음악연구』 10 (2003): 151-171.

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

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

5) 학위논문

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

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

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

6) 사전

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

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

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

『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1996.

7) 악보

Verdi, Giuseppe. *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by Francesco Maria Piave*.

Edited by Martin Chusid. In *The Works of Giuseppe Verdi*, series 1, Operas.
Chicago: University of Chicago Press; Milan: G. Ricordi, 1982.

8) 음반

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

9) 인터넷 자료

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

▶ 필자 약력(가나다 순)

김 영

서울예고, 숙명여대 피아노과 졸업

독일 Karlsruhe Musikhochschule (D.K.A) 졸업

한세대학교 음악대학원 박사(D.M.A) 졸업

숙명여대, 강릉원주대, 계원예고, 고양예고 강사역임

현 한세대학교 초빙교수(피아노)

이가영

연세대학교 음악대학 졸업

미국 피츠버그 대학교 음악사학 석사

미국 피츠버그 대학교 음악사학 박사

현 성신여자대학교 음악과 교수

신인선

경희대학교 음악대학 졸업(작곡과, 학사 및 석사)

독일 베를린 자유대학 음악학 박사

현 음악학연구소 수석연구원, 경희대, 한예중 강사

조연숙

숙명여자대학교 음악대학 피아노과 학사

독일 루르 보쿰대학교(Ruhr-Universitaet-Bochum) 음악학 학사 및 석사

독일 루르 보쿰대학교 음악학 박사

현재 강릉 원주대학교 음악과 출강

박지영

연세대학교 작곡과 및 동대학원 졸업
미국 노스 웨스턴 대학교 음악이론 석사
미국 신시내티 대학교 음악이론 박사
현 연세대, 국민대 출강
연세대 음악연구소 전문연구원

최원선

연세대학교 음악대학 작곡과(이론전공) 졸업
연세대학교 대학원 음악학과(이론전공) 석사· 및 박사
목원대학교 음악대학 겸임교수역임
현 연세대, 강릉원주대 출강
연세대학교 음악연구소 전문연구원
한국서양음악이론학회 이사

연세음악연구는 매년 12월 30일에 발행한다.

연세음악연구
제21집

2014년 12월 29일 인쇄

2014년 12월 30일 발행

발행인 송무경

발 행 연세대학교 음악연구소

인 쇄 형제문화사