

연세음악연구

제 4 집

- 韓國音樂史의 새로운 理解 송방송
- 종교개혁과 오늘날의 한국교회음악 홍정수
- 작크 샤이에와 음악문헌학 김경순
- 한국 교회음악의 주체성 확립 권순호
- 찬송가를 중심으로 -
- 몬테베르디의 마드리갈에 나타난 제2기법의 연구 홍세원
- 바흐의 칸타타에 나타난 숫자 상징 연구 이화병
- 음악적성검사 개발을 위한 Intermediate Measures of Music Audiation과
Musical Aptitude Profile의 타당도 연구 현경실 · 석문주
- 선율의 인식과 기억 이석원
- 절대 청취자의 음고와 조특성 지각에 관한 연구 권오연
- 음악가와 후원자: 메디치가를 통해 본 이태리 음악의 발달 김혜정
- 고뇌하는 연주가 像의 의미 하재은
- 연주가의 고민: 문제와 해결 -

연세음악연구소

1996

연세음악연구

제 4 집



연세음악연구소
1996

편	진	위	진	명	단
우	권	장	나	인	용
우	권	권	영	조	권
			경	명	자
			박	성	원
			이	방	숙
			하	재	이

연세음악연구

제4집 1996년 12월

연세음악연구소

차 례

韓國音樂史의 새로운 理解	송방송/ 1
한국 교회음악의 주체성 확립	권순호/ 21
- 찬송가를 중심으로 -	
종교개혁과 오늘날의 한국교회음악	홍정수/ 45
작크 샤이에와 음악문헌학	김경순/ 59
몬테베르디의 마드리갈에 나타난 제2기법의 연구	홍세원/ 83
바흐의 칸타타에 나타난 숫자 상징 연구	이화병/105
음악적성검사 개발을 위한 Intermediate Measures of Music Audiation과 Musical Aptitude Profile의 타당도 연구	현경실 · 석문주/149
선율의 인식과 기억	이석원/175
절대 청취자의 음고와 조특성 지각에 관한 연구	권오연/197
음악가와 후원자: 메디치가를 통해 본 이태리 음악의 발달	김혜정/221
고뇌하는 연주가 像의 의미	하재은/243
- 연주가의 고민: 문제와 해결 -	

韓國音樂史의 새로운 理解

宋 芳 松*

차 례

- I. 머리말: 韓國音樂史를 잘 알아야 하는 까닭
 - II. 上古社會 및 三國時代 外來樂器의 自主的 受容
 - III. 三國音樂人들의 海外活動에 대한 理解
 - IV. 高麗王朝 및 朝鮮王朝의 鄉樂器와 鄉樂
 - V. 近代化過程에서 歪曲된 歷史意識과 傳統音樂
 - VI. 맺는말: 民族音樂의 主體性 確立을 위한 提言
- 참고문헌
영문초록

I. 머리말: 韓國音樂史를 잘 알아야 하는 까닭

문민정부(文民政府)가 작년부터 주장한 세계화(世界化)의 민족적 과제가 정치·경제·사회 분야에서 뿐만 아니라, 음악을 포함한 문화분야에서도 결코 예외적일 수 없는 시대에 우리 모두가 살고 있다.¹⁾ 특히 21세기의 한국음악학(韓國音樂學) 및 차세대의 음악교육과 관련된 음악지성(音樂知性)들은 음악의 세계화문제에 대하여 심각하게 생각하지 않을 수 없다. 왜냐하면 음악지성들의 올바른 민족음악관(民族音樂觀)은 미래의 한국음악과 한국음악학이 어떤 방향으로 어떻게 전개될 것인가를 결정짓는 관건(關鍵)이기 때문이다. 미래의 한국음악에 대한 방향 모색은 우리 조상들이 민족음악사의 전개과정에서 보여준 역사적 교훈에서 찾아질 수 있을 것으로 사료된다. 따라서 한국음악사의 역사적 교훈에 대한 이해의 폭을 넓혀야 하는 까닭이 바로 민족현실의 세계화문제와 직접적으로 관련됨에 주목해야 마땅하다.

1993년 우루과이라운드의 협상타결 이후 세계무역기구(WTO: World Trade Organi-

* 영남대 음대 교수

1) 國際化·世界化에 대한 상론은 宋芳松, “韓半島의 音樂現實과 國際化 問題,” 『제4기시민예술대학교재』(대구:한국예총대구지회, 1994), 24-32쪽.

zation)가 설립되었고, 이에 따른 교육시장의 개방문제가 음악교육계에서 발등의 불로 떨어진 현실이다. 이런 시대적 상황인식 아래서 1994년 6월 한국예술종합학교 부설 한국예술연구소에서 국내시장개방에 의한 여러 현안(懸案)문제에 대한 대응방안을 모색한 바 있었고,²⁾ 올해 초여름에는 좀더 구체적인 음악교육개혁에 관한 학술심포지움이 개최되었다.³⁾ 경제협력발전기구(OECD: Organization for Economic Cooperation and Development)의 가입을 바로 눈앞에 둔 한국의 입장에서 자본자유화규약에 따른 자본규제가 해제되기 때문에, 더 이상의 국가 단위 통제가 불가능하게 되었다. 그러므로 우리나라로 향한 외국교육기관의 국내진출은 시간문제로 남았고, 음악교육분야도 이런 대세(大勢)에서 결코 예외적일 수 없는 실정이다. 이렇게 급변하는 세계정세 속에서 한국의 작곡가·연주가·교육자·학자를 포함한 음악지성(音樂知性)이 세계음악사의 발전에 능동적으로 동참하기 위해서라도 한국음악사의 올바른 이해가 그래서 필수적이라고 하지 않을 수 없다.

제한된 지면에서 필자가 미래의 한국음악을 책임진 음악지성들과 함께 생각하고자 하는 목표는 민족음악의 앞날에 대한 올바른 역사의식(歷史意識)이 음악지성들에게 왜 필요한 것인가의 까닭에 대하여 함께 생각해보려는 것이다. 역사의식이란 오늘날 우리사회에서 전개되는 음악현실의 문제에 대한 해결의 실마리를 찾으려고 노력하는 실천적 의지(意志)이다. 역사의식의 배양은 한민족의 음악사에 대한 올바른 역사인식(歷史認識)에서 출발하기 때문에, 과거의 우리 조상들이 어떻게 외래음악을 자주적으로 수용(受容)하여 그들의 전통음악을 후손들에게 전승해주었는가에 대한 역사인식이 필수적이다. 역사인식은 한국음악의 역사적 전개과정을 체계적으로 이해하려는 역사가(歷史家)의 눈, 곧 사관(史觀)과 밀접하게 관련되었다. 그러므로 필자의 역사관에 의

- 2) 『교육시장 개방과 한국의 예술교육:음악·연극·영상·무용·미술』(서울:한국예술종합학교 부설 한국예술연구소,1994). 음악: “UR협상 타결과 국내교육시장 개방”/김용환, “교육시장 개방과 음악교육제도 및 구조개편의 방향”/김춘미, “교육시장 개방에 대응한 음악교육내용 개발”/노동은, “UR과 한국의 음악상품 및 음악교육상품 수출방안”/홍승찬, 심포지움:교육시장 개방과 한국의 음악교육 토론내용; 연극: “교육시장 개방과 한국의 연극교육”/김우욱; 영상: “교육시장 개방과 한국영화교육의 향방”/권중운; 무용: “춤계 전면 개혁으로 춤 시장 개방에 대비를”/김채현; 미술: “교육시장 개방과 미술교육 개혁의 과제”/성완경.
- 3) 이 심포지움에서 발표된 논문 및 교육개혁 관련 글들 집대성한 논문집 『교육시장개방과 음악교육개혁의 현단계』(서울:한국예술종합학교 한국예술연구소,1996)로 출간됨. “교육시장 개방과 음악교육 개혁의 현재”/김춘미, “교육시장 개방에 따른 음악대학 교육의 개혁 과제”/박영근, “교육개혁의 필요성과 계명대학교의 개혁방안 시안”/김난희, “부산예술학교 음악과 교육개편안”/김광순, “심포지움:「교육시장 개방과 음악교육 개혁의 현단계」, 토론내용,” “외국 음악교육기관의 국내 진출과 21세기를 향한 우리의 전문음악교육의 방향”/김용환, “목원대학교 한국음악과 기본 방향”/노동은, “교육시장 개방에 따른 음대개편의 방향 모색”/송방송, “교육시장 개방과 한국 고등음악교육기관의 개혁 과제”/이영민, “국내 대학음악교육 교과과정 분석연구”/김광순.

해서 서술된 개론서⁴⁾에 언급된 한국음악역사의 발전과정에서 역사적 교훈을 얻을 수 있는 몇가지 사례를 이 글에서 제시해보려고 한다.

첫째는 상고사회의 음악활동에 관하여 중국문헌에 의거해서 살펴보면 삼국시대 외래음악의 자주적 수용(受容)은 어떻게 이루어졌는가에 대한 개관이다. 둘째는 삼국악사(三國樂師)들의 해외음악활동이 어떻게 가능했었는가에 대한 것이며, 셋째는 고려 왕조와 조선왕조의 향악(鄕樂)이 역사적으로 어떻게 전개됐는가를 개관하려는 것이다. 넷째는 근대화과정에서 한민족의 역사적식이 일제식민사관(日帝植民史觀)에 의해서 어떻게 왜곡(歪曲)됐는가에 대한 개괄적 고찰이다.

II. 上古社會 및 三國時代 外來樂器의 自主的 受容

세계음악학계에서 이미 밝혀졌듯이,⁵⁾ 상고사회에서 음악의 종교적 기능은 전세계적으로 공통적이었으며, 한국의 상고사회에서도 예외적일 수 없었다. 그러므로 기원전 한민족의 음악활동은 하늘에 제사를 지내는 제천의식(祭天儀式)에서 연주된 노래와 춤, 곧 가무(歌舞)로 집약된다. 중국 정사(正史)의 하나인 진수(陳壽 233-279)의 『삼국지』(三國志)에 언급된 고구려(高句麗)의 동맹(東盟), 부여(夫餘)의 영고(迎鼓), 그리고 예(濊)의 무천(舞天)은 모두 가무활동과 관련된 상고사회 제천의식의 실례들이다.⁶⁾ 상고사회의 동맹·영고·무천이 국가적 규모의 제천의식이었음이 ‘국중대회’(國中大會)라는 용어에 의해서 확인된다. 예컨대, “부여에서는 정월에 하늘에 제사를 지내는 국중대회에서 며칠동안 음식을 먹고 노래를 부르고 춤을 추었는데, 그런 의식을 영고라고 한다”⁷⁾는 『삼국지』의 기록에 의거하면, 한반도의 북쪽지방에서 한민족의 가무활동이 매우 활발했음을 알 수 있다. 기원 전후 한반도의 남쪽지방에서 전개된 가무활동이 아래의 <史料 1>에 전한다.

<史料 1> 한에서는 늘 5월에 씨를 뿌리고 나면 신에게 제사지내는데, 사

4) 宋芳松, 『韓國音樂通史』(서울:일조각,1984)에 의거함.

5) Curt Sachs, *The Rise of Music in Ancient World*(New York:W.W.Norton & Co., 1943), pp. 20-21 및 Alfred Sendrey, *Music in the Social and Religious Life of Antiquity* (Cranbury, N.J.:Associated University Press, Inc., 1974), pp. 26-27.

6) 高句麗의 東盟, 『三國志』, 卷30.17a1(文淵閣 254.532); 夫餘의 迎鼓, 『三國志』, 卷30.13b3(文淵閣 254.530); 濊의 舞天, 『三國志』, 卷30.23b2(文淵閣 254.535). 필자가 참고한 『三國志』는 『文淵閣四庫全書』(서울:여강출판사,1988)에 포함된 影印本임. 괄호 안의 略記, 예컨대(文淵閣254.532)는 『文淵閣四庫全書』 권254의 532쪽에 있음을 뜻함. 이하 같음.

7) 夫餘 …(中略)… 以殷正月祭天, 國中大會, 連日飲食歌舞, 名曰迎鼓. 『三國志』, 卷30.13b2-3(文淵閣 254.530).

람이 무리를 지어서 노래를 부르고 춤을 추며 술을 마시면서 밤낮을 쉬지 않았다. 그 춤은 10여명이 일제히 시작하여 서로 따르면서, 땅을 높고 낮게 밟기도 하는데, 손과 발이 서로 박자에 잘 맞으므로, 탁무(鐸舞)와 비슷한 데가 있다. 10월에 농사가 끝나면, 5월의 행사 때와 같이 한다.⁸⁾

위에 인용된 <史料 1>은 한반도의 남쪽 마한(馬韓)지방에서는 봄·가을에 농사의 풍년을 기원하는 기풍제(祈豐祭)라는 제천의식을 지냈음을 입증해주는 중국문헌의 기록이다. 즉 5월에 씨를 뿌리고 나서, 또 10월에 추수한 이후에 노래와 춤을 추던 가무 활동, 곧 고대 농경사회의 전형적인 모습이 『삼국지』에 역시 전하는 것을 보면, 한민족은 먼 옛날부터 노래와 춤을 남달리 즐기는 문화민족이었음이 확실하다. 노래와 춤 이외에 고대현악기가 상고사회에서 연주됐음도 『삼국지』에 이렇게 기록되어 있다. 즉 “변진(弁辰)의 풍속은 노래와 춤을 좋아하고 술 마시기를 즐겨한다. 슬(瑟)이 있는데, 그 모양은 축(筑)과 비슷하고, 그 악기로 타는 악곡이 있다”⁹⁾라는 기록이 바로 그것이다. 이렇듯 상고사회의 노래·춤·악기, 즉 악가무(樂歌舞)는 각기 독립적으로 연주됐다고보다는 종합공연예술형태였으며, 그런 형태의 악가무가 후대에 이르러 향악(鄉樂)의 기악과 성악 발전의 뿌리였다.

중국의 슬(瑟)이나 축(筑)과 비슷하다고 기록된 변진(弁辰)의 고대현악기는 거문고와 가야금처럼 긴 몸통의 현악기를 연주자가 땅바닥에 가로 놓혀놓고 연주했음이 분명하기 때문에, 그 고대악기는 거문고와 가야금의 모체(母體)로 간주되고 있다.¹⁰⁾ 상고사회의 고대현악기가 한반도의 남쪽 변진지방에서 연주됐기 때문에, 그런 고대현악기를 바탕으로 후에 가야국(加耶國)의 가실왕(嘉悉王)이 개량한 악기가 바로 가야금이고, 또한 고구려의 왕산악(王山岳)이 비파(琵琶)모양을 참작하여 고대현악기를 개량한 악기가 거문고로 추정되고 있다.¹¹⁾ 삼국시대 비파 등의 외래악기를 자주적으로 수용

8) 韓 …(中略)… 常以五月下種訖。祭鬼神群聚歌舞飲酒，晝夜無休，其舞數十人，俱起相隨，踏地低昂，手足相應節奏，類似鐸舞，十月農功畢，亦復如之。『三國志』，卷30.27a5-7(文淵閣 254.537).

9) 弁辰 …(中略)… 俗喜歌舞飲酒，有瑟其形似筑，彈之有音曲。『三國志』，卷30.29a4-5(文淵閣 254.538).

10) 新羅 奈解王(196-229) 때 勿稽子가 연주했다는 琴이나, 慈悲王(458-478) 때 百結先生이 떡방아소리를 냈다는 琴이 弁辰의 고대현악기처럼 생긴 ‘고’의 일종일지 모른다고 추정되기도 함. 두 琴의 원전은 金富軾, 『三國史記』(서울:민족문화추진회, 1973), 卷48.3a2-3b6(勿稽子) 및 卷48.3b7-4a5(百結先生) 참조. 高句麗의 古墳壁畫 및 삼국시대 考古學資料에 나타난 거문고의 원형 및 가야금과 관련된 학술자료는 宋芳松, “考古學資料에 나타난 樂器 索引,” 『韓國古代音樂史研究』(서울:일지사, 1985), 319-32쪽 중 ‘가야고’ 및 ‘거문고’ 항목 참조.

11) 거문고의 역사와 어원에 대한 학술적 검토는 Song Bang-song(宋芳松), *The Sanjo Tradition of Korean Kōmun'go Music*(Seoul:Jung Eum Sa, 1986), pp. 5-43, 또는 윤화중 역(宋芳松), “거문고의 역사와 어원,” 『韓國音樂史學報』(경산:한국음악사학회, 1996), 제16집, 123-56쪽 참조.

한 첫째 실례가 바로 변진의 고대현악기를 바탕으로 개량한 가야금과 거문고임에 주목할 필요가 있다. 왜냐하면 예로부터 가야금과 거문고는 우리 조상이 외래악기를 수용하여 자국의 향악기(鄕樂器)로 만들 수 있는 자주적이고 창조적 능력을 가진 문화민족(文化民族)임을 입증해주는 좋은 사례이기 때문이다. 이렇게 시작된 거문고와 가야금은 1,500여년의 긴 역사 속에서 기악발전의 핵심적인 향악기로 되었다.

중국의 동북쪽지방 곧 만주땅을 지배했던 고구려는 신라나 백제보다 앞서 일찍부터 중앙아시아의 악기를 향악기로 수용하게 됐으니, 오현비파(五絃琵琶) · 횡적(橫笛) · 피리(簫)가 그 대표적인 외래악기이다.¹²⁾ 다섯줄짜리의 오현비파와 짓대처럼 가로 잡고 부는 횡적, 그리고 세로 잡고 부는 피리는 남북조시대 중국의 북조(北朝)를 통해 고구려에 수용됨으로써, 세 악기는 모두 고구려의 향악기가 되었다. 오현비파는 거문고와 함께 고구려의 대표적인 현악기가 되었고, 횡적과 피리는 고구려의 대표적인 관악기가 되었다. 고구려의 횡적은 후에 일본조정에 고마부예(高麗笛 komabue), 곧 고려적(高麗笛)으로 소개되었고,¹³⁾ 거문고는 군후(箏篥)로 일본문헌에 기록되었다.¹⁴⁾ 고구려의 오현비파와 횡적은 고구려의 멸망 이후에 통일신라의 중추적인 향악기, 즉 삼현(三絃)과 삼죽(三竹)의 모체가 되었다.

백제는 신라보다 먼저 중국 남조(南朝)로부터 횡적과 공후(箏篥)와 같은 외래악기를 자주적으로 수용했으며,¹⁵⁾ 또 고구려로부터 거문고를 수용하여 신라보다 한발 일찍 수준 높은 백제의 음악문화를 이루었다. 중국 남조악기 및 고구려악기와 같은 외래악기를 백제가 자국의 향악기로 수용했기 때문에, 나중에 백제의 향악기와 향악이 나라시대(奈良 553-794) 일본조정에 삼국 중 제일 먼저 소개될 수 있었다.¹⁶⁾ 달리 말하자면, 백제악사(百濟樂師)들도 고려악사(高麗樂師)처럼 외래악기를 자주적으로 수용할 수 있는 문화역량(文化力量)을 가지고 있었음이 확실하다. 그 결과로 백제의 횡적이 일본조정에 소개되어 구다라부예(百濟笛 kudrabue)라고 불리었고, 거문고는 군후(箏篥)로 일본문헌에 기록되었다. 백제의 멸망 이후 횡적과 거문고가 통일신라사회에 수용됨으로써, 두 백제악기가 삼현(三絃)과 삼죽(三竹)의 뿌리를 이루게 되었다.

12) 宋芳松, “長川1號墳의 音樂史學的 點檢: 壁畫의 樂器를 中心으로,” 『韓國學報』(서울: 일지사, 1984), 제35집, 2-36쪽, 또는 『韓國古代音樂史研究』, 2-38쪽에 복간된 글 참조.

13) 고마부예(高麗笛)를 포함한 삼국의 악기들 및 악사 활동에 대한 상론은 宋芳松, “韓國古代音樂의 日本傳播,” 『國史館論叢』(과천: 국사편찬위원회, 1989), 제1집, 27-53쪽 또는 『韓國音樂史論攷』(경산: 영남대출판부, 1985), 26-60쪽 참조.

14) 箏篥와 관련된 日本文獻의 출처 및 상론은 李惠求, “臥箏篥와 玄琴,” 『白山學報』(서울: 백산학회, 1967), 제2집, 64-85쪽, 또는 『韓國音樂論叢』(서울: 수문당, 1976), 147-63쪽에 복간된 글 참조.

15) 百濟 …(中略)… 有鼓·角·箏篥·箏·竽·篳·笛之樂. 『隋書』, 卷81.8a6(文淵閣 264.1126).

16) 李惠求, “日本에 傳하여진 百濟樂,” 『百濟研究』(대전: 충남대박물관, 1971), 제2집, 57-77쪽, 또는 『韓國音樂論叢』, 164-90쪽에 복간된 글 참조.

요컨대, 상고사회의 강력한 가무전통 및 삼국에서 공통적으로 발견되는 외래악기의 자주적 수용은 고구려·백제·신라 향악의 든든한 기반을 이루었고, 그렇게 형성된 삼국향악이 다음 항목에서 거론할 삼국시대 해외음악활동의 원동력으로 작용하였다.

Ⅲ. 三國音樂人들의 海外活動에 대한 理解

고구려·백제·신라사람들은 앞서 개관했듯이 외래문화를 자주적으로 수용함으로써, 삼국이 외래악기를 자국의 향악기(鄉樂器)로 만들 수 있는 문화역량(文化力量)을 과시했음은 앞항에서 이미 확인되었다. 삼국의 향악은 서로가 지역적 특성에 따라서 형성된 독특한 음악문화였기 때문에, 삼국악사(三國樂師)와 악생(樂生)들이 이웃나라 중국조정과 일본조정에 각각 파견될 수 있었다. 이제 중국 수(隋)나라와 당(唐)나라에 소개된 고구려음악에 대하여 먼저 알아보고 나서, 이어서 일본에 전한 삼국악(三國樂)에 대하여 개관해보려고 한다.

중원(中原) 천하를 통일한 수(隋)의 문제(文帝 581-604)와 양제(煬帝 604-617) 및 당(唐)의 태종(太宗 626-649)이 황제의 위엄을 높이기 위하여 이웃나라의 음악인들을 중국조정에 초청하여 궁중에 머물면서 자국의 음악을 연주하도록 조처했다. 개황(開皇 581-600) 때의 칠부기(七部伎) 또는 칠부악(七部樂)¹⁷⁾ 및 대업(大業 605-616) 때의 구부기(九部伎),¹⁸⁾ 그리고 정관(貞觀 627-649) 때의 십부기(十部伎)가 바로 수·당조정(隋·唐朝廷)에서 활약했던 외국연주단체들이었다. 중국문헌에 고려기(高麗伎) 또는 고려악(高麗樂)¹⁹⁾으로 기록된 고구려의 음악연주단체가 수당대(隋唐代)의 칠부기·구부기·십부기에 모두 포함되었다.

중국조정에 파견된 고구려의 음악인들은 중앙아시아의 도시국가 소록기(疏勒伎 Kashgar)·강국기(康國伎 Samarkand)·안국기(安國伎 Bukhara) 및 인도의 천축기(天竺伎)·서량기(西涼伎) 등과 함께 음악활동을 통하여 외국에서 국위(國威)를 선양

17) 始開皇初定令，置七部樂。一曰國伎，二曰清商伎，三曰高麗伎，四曰天竺伎，五曰安國伎，六曰龜茲伎，七曰文康伎，又雜有疏勒·扶南·康國·百濟·突厥·新羅·倭國等伎。『隋書』，卷15.37a3-5(文淵閣 264.254)。

18) 大業中，煬帝乃定清樂·西涼·龜茲·天竺·康國·疏勒·安國·高麗·禮畢。以爲九部。樂器工服依創造既成，大備於茲矣。『隋書』，卷15.38a3-4(文淵閣 264.255)。

19) 옛 中國文獻 및 日本文獻에 나오는 高麗는 王建(877-943)이 세운 高麗王朝와 문자상으로 같기 때문에, 독자들에게 문자상의 혼란이 따르게 마련이다. 그러나 中國文獻이나 日本文獻의 高麗는 高句麗를 뜻하므로, 王建의 高麗王朝와 구별되어야 한다. 가령 예컨대, 『隋書』, 卷81.1a5(文淵閣 264.1122)에 나오는 高麗는 高句麗임. 그런데 이런 문자상의 혼란에도 불구하고 필자가 高麗伎·高麗樂·高麗樂師 등의 용어를 그대로 사용하려는 이유는 中國과 日本의 原典에 충실하려고 노력한 결과이기 때문이다.

하였다. 수·당조정에 파견됐던 고구려음악인들은 아래 <史料 2>의 인용문에서 확인할 수 있듯이 비파(琵琶)·笙(笙)·횡적(橫笛)·탄쟁(彈箏)·추쟁(擘箏) 등 15종의 악기를 연주했으나, 고구려음악의 화려했던 모습은 타의 추종을 불허하였다. 만약 자국의 높은 음악문화가 본국조정에 없었다면, 이렇듯 수나라와 당나라에 파견됐던 고구려음악인들의 해외활동은 불가능했을 것이다. 그런 역사적 사실은 본국의 강력한 음악문화, 곧 고구려 향악의 뒷받침에 의한 결과였으며, 더 나아가서 외래음악에 대한 고구려인의 자주적 수용능력과 창조적 문화역량을 입증해주고도 남는다.

<史料 2> 악공들은 새의 깃으로 장식된 자색의 비단모자를 쓰고, 큰 소매의 황색 두루마기에 자색 비단띠를 띠고, 넓은 바지에 붉은 가죽신을 신었는데, 오색으로 만든 끈으로 땀다. 무용수 네명은 머리카락을 뒤도 틀고, 붉은 마래기로 이마에 동이 금귀고리로 장식했다. 그런데 두명은 누런 저고리에 붉고 누런 바지를 입었고, 나머지 두명은 붉고 누런 바지를 입었으며, 그들의 소매는 매우 길었고, 모두 검은 가죽신을 신고서 쌍쌍으로 서서 춤을 추었다. 음악에 쓰인 악기는 탄쟁 하나, 추쟁 하나, 와공후 하나, 수공후 하나, 비파 하나, 의취적 하나, 생 하나, 소 하나, 소피리 하나, 대피리 하나, 도피피리 하나, 요고 하나, 제고 하나, 담고 하나, 패 하나였다. 당나무 무후(648-710) 때까지만 해도 25곡이 있었는데, 지금은 오직 한 곡만이 연습될 뿐이고, 의복 역시 차츰 쇠잔하여서 본래의 모습을 잃었다고 하였다.²⁰⁾

고구려는 중국조정 뿐만이 아니라 나라(奈良 553-794)시대 일본조정에도 자국의 악사(樂師)와 악생(樂生)을 파견했으나, 고려악사(高麗樂師)와 고려악생(高麗樂生)이 연주한 고구려음악을 고려악(高麗樂), 곧 일본말로 고마가쿠(Komagaku)라고 불렀다. 아래의 <史料 3>에 예시됐듯이, 고려악사의 일본파견 이전부터 일찌기 신라와 백제가 일본조정에 자국의 악사와 악생을 파견했으나, 신라악(新羅樂)은 시라기가쿠(Shiragigaku)라고, 백제악(百濟樂)은 구다라가쿠(Kudaragaku)라고 각각 불렀다.²¹⁾ 나라시대의 고마가쿠(高麗樂)·시라기가쿠(新羅樂)·구다라가쿠(百濟樂)를 싸잡아서 산칸가쿠(三韓樂 Sankangaku)라고 불렀는데,²²⁾ 산칸가쿠는 헤이안(平安 794-1191) 초

20) 高麗樂, 工人紫羅帽, 飾以鳥羽, 黃大袖, 紫羅帶, 大口袴, 赤皮靴, 五色綵繩, 舞者四人, 椎髻於後, 以降抹額, 飾以金璫, 二人黃裙襦, 赤黃袴, 極長其袖, 烏皮靴, 雙雙竝立而舞, 樂用彈箏一, 擘箏一, 臥箏篋一, 豎箏篋一, 琵琶, 義嘴笛一, 笙一, 簫一, 小篳篥一, 大篳篥一, 桃皮篳篥一, 腰鼓一, 齊鼓一, 貝一. 武太后時, 尚二十五曲, 今惟習一曲. 衣服亦衰寢敗, 失其本風. 『舊唐書』, 卷29.13a7-13b6(文淵閣 268.710).

21) 李惠求, “日本에 있어서의 三國樂,” 『韓國古代文化와 隣接文化와의 關係』(성남:한국정신문화연구원, 1981), 565-76쪽, 또는 『韓國音樂論集』(서울:세광음악출판사, 1985), 217-27쪽에 복간된 글 참조. 개괄적 서술은 宋芳松, 『韓國音樂通史』, 75-89쪽 참조.

22) 三國樂에 대한 외국학자들의 글은 Kishibe Shigeo(岸邊成雄), *The Traditional Music of Japan*(Tokyo: Ongaku no tomosha Corp., 1984), pp. 1-2; William P. Malm, *Japanese*

기의 악제개혁 때 고마가쿠(高麗樂)로 통폐합되었다.

<史料 3> 554년(흠명천황 15) 2월 백제는 음악인 시덕 삼근·계덕 기마차·계덕 진노·대덕 진타를 파견했는데, 모두가 대치시켜 달라는 요청에 의거한 것이다.²³⁾

<史料 3>에 의거하면, 554년에 일본조정에서 파견된 삼근(三斤)·기마차(己麻次)·진노(進奴)·진타(進陀), 이상 4명의 백제악사(百濟樂師)가 모두 554년 이전에 파견됐던 백제악사와 교대됐음이 확실하다. 또한 백제악사의 시덕(施德)·계덕(季德)·대덕(對德)이라는 관등명(官等名)이 백제관제 중 비교적 높은 지위에 속했음을 입증해주기 때문에, 백제악사들이 신라악사²⁴⁾(新羅樂師)처럼 높은 사회적 지위를 차지했음이 분명하다.

헤이안(平安) 초기 악제개혁 때 산칸가쿠(三韓樂)를 하나로 통폐합한 고마가쿠(高麗樂)가 중국음악의 도가쿠(唐樂 Tōgaku)와 함께 현행 일본전통음악의 가가쿠(雅樂 Gagaku)²⁵⁾의 양대산맥을 이루고 있음에 주목해야 한다. 왜냐하면 삼국악사(三國樂師)와 삼국악생들이 일본조정에서 국위를 선양할 수 있었던 역사적 사실은 자국의 강력한 음악문화없이 불가능했을 것이고, 고구려인·백제인·신라인들은 외래음악을 자주적으로 수용할 수 있었던 문화민족이었음이 분명하기 때문이다. 다시 말해서, 삼국시대 고구려·백제·신라는 고대사회의 가무전통을 바탕으로 외래악기를 자주적으로 수용함으로써, 각기 굳건한 향악을 형성하였고, 따라서 삼국의 그런 향악이 고마가쿠(高麗樂)·구다라가쿠(百濟樂)·시라기가쿠(新羅樂), 곧 산칸가쿠(三韓樂)의 뿌리였던 것이다.

고려악사와 백제악사가 일본조정에서 연주했던 3종의 악기는 횡적(橫笛)·군후(箏篥)·막목(莫目)이었다. 횡적은 구다라부에(百濟笛 kudarabue)로, 고려악사에 의한 횡적은 고마부에(高麗笛 komabue)로 각각 불리었다. 군후는 고구려의 거문고였으며,²⁶⁾

Music and Instruments(Tokyo:Charles E. Tuttle Co.,1959), pp. 77-104; Eta Harich-Schneider, *A History of Japanese Music*(London:Oxford University Press,1973), pp. 18-19; 吉川英史, 『日本音樂の歴史』(大阪:創元社,1965), 22-100쪽.

23) (欽明天皇 15年) ○二月, 百濟遣 …(中略)… 樂人施德三斤, 季德己麻次, 季德進奴, 對德進陀, 皆依請代之. 『日本書紀』(東京:吉川弘文館,1966), 83面. 본인이 참고한 『日本書紀』는 黑坂勝美의 주도 아래 國史大系編修會에서 펴낸 『新增增補國史大系』에 포함된 것임.

24) 三國時代 樂師들의 社會的 地位에 대한 詳論은 宋芳松, “韓國 古代樂師의 社會的 地位,” 『음악이 있는 마을』(서울:민음사,1996), 469-92쪽 참조.

25) 日本雅樂의 개관은 Togi Masataro, *Gagaku: Court Music and Dance*(Kyoto:Tankosha, 1971) 참조.

26) 李惠求, 『韓國音樂論叢』, 162쪽.

막목은 피리의 일종으로서 나중에 피리(篳篥) 곧 히찌리키(hichiriki)로 불리운 관악기였다.²⁷⁾ 그리고 신라악사가 연주했던 가야금(伽倻琴)은 신라금(新羅琴) 곧 시라기고토(Shiragigoto)라고 불리었으니,²⁸⁾ 그 이유는 신라사람이 가야금을 연주했기 때문에 시라기고토라고 불렀던 것이다.

요컨대, 삼국시대 음악인들의 해외활동은 한민족의 독창적 문화역량(文化力量)을 입증해주는 확실한 증거이거나, 한민족이 자주적 문화민족(文化民族)임을 대변해주는 단적인 증거이다. 환언하건대, 삼국악사들이 고대 동아시아음악사의 발전에 크게 이바지할 수 있었던 것은 고대사회의 가무전통을 잘 전승하고 그 위에 외래악기를 자주적으로 수용해서 형성한 삼국의 향악기 원동력이었다는 사실, 및 삼국의 강력한 향악이 해외음악활동을 가능하도록 만들었다는 사실에서 찾아져야 마땅하다. 우리가 삼국의 해외음악활동에 대한 이해의 폭을 넓혀야 하는 까닭이 바로 여기에 있다.

IV. 高麗王朝 및 朝鮮王朝의 鄉樂器와 鄉樂

신라가 삼국을 통일함으로써 통일신라가 한반도의 남쪽을 지배하였고 북쪽에서는 고구려의 후예인 대조영(大祚榮)이 발해국(渤海國)을 세움으로써, 한국사의 남북국시대(南北國時代)가 시작되었다. 삼국의 향악기 중에서 고구려의 거문고는 발해국에서는 발해금(渤海琴)으로 불리었으나,²⁹⁾ 거문고는 통일신라 삼현(三絃)의 하나로 정착되었다. 다시 말해서 거문고는 가야금 그리고 오현비파(五絃琵琶) 곧 향비파(鄉琵琶)와 함께 신라의 대표적인 세 현악기로 알려진 삼현(三絃)를 형성하게 되었다(<史料 4> 참조). 아래의 <史料 4>에서 확인할 수 있듯이 한편 고구려와 백제의 횡적(橫笛)은 통일신라의 대표적인 세 관악기인 삼죽(三竹), 곧 대금(大琴)·중금(中琴)·소금(小琴)의 뿌리가 되었다.

27) 일본말로 '마쿠모'라고 불리우는 莫目이 李惠求박사에 의해서 五絃·篳·鄉篳篥 중의 하나일 것이거나 관악기의 일종으로 추정됐는가 하면, 吉川英史에 의해서 서역지방의 맘(mam)으로 해석되기도 했으며, 필자는 현행 가가쿠(雅樂)의 고마가쿠(高麗樂)에서 주선울악기로 연주되는 히찌리키(篳篥)의 전신으로 추정하였다. 상문은 李惠求, 『韓國音樂研究』(서울:국민음악연구회,1957), 199-200쪽 및 『韓國音樂論叢』(서울:수문당,1976), 179쪽; 吉川英史, 『日本音樂の歷史』, 35面; 宋芳松, 『韓國音樂通史』, 79쪽.

28) Eta Harich-Schneider, *A History of Japanese Music*, p. 10. 新羅琴의 사진자료는 『正倉院の樂器』(東京:日本經濟新聞社,1967), 寫眞 58-64, 및 宋芳松, 『韓國音樂通史』, 사진11 참조.

29) 渤海樂과 渤海樂器에 관한 상문은 宋芳松, “渤海樂 小考,” 『東洋學』(서울:단국대동양학연구소,1984), 제14집, 359-69쪽, 또는 『韓國古代音樂史研究』(서울:일지사,1985), 39-53쪽; “渤海樂의 音樂史學的 再照明:日本六國史를 중심으로,” 『韓國學報』(1988), 제53집, 1-24쪽, 또는 『韓國音樂史論攷』(경산:영남대출판부,1955), 3-25쪽에 복간된 글 참조. 개관은 宋芳松, 『韓國音樂通史』, 134-37쪽 참조.

<史料 4> 新羅의 音樂은 三竹·三絃과 拍板·大鼓와 歌舞 등이다. …(중략)… 三絃은 一은 玄琴, 二는 加耶琴, 三은 琵琶요, 三竹은 一은 大笏, 二는 中笏, 三은 小笏이다.³⁰⁾

이렇듯 가야금·거문고·항비파 및 대금·중금·소금은 통일신라의 대표적인 향악기였고, 이 여섯 향악기(鄉樂器)는 고려왕조 및 조선왕조의 향악기로 그대로 전승되었다.³¹⁾ 이렇듯 오늘날의 거문고·가야금·젓대는 1000년의 긴 역사를 거치는 동안에 하나도 변하지 않은 대표적인 향악기로 연주됐음에 주목해야 한다. 왜냐하면 그 세 향악기는 오랜 역사 속에 숨겨진 조상들의 숨결을 고스란히 전해줄 뿐 아니라, 오랜 역사를 지닌 문화민족임을 입증해주고도 남는 증거물이기 때문이다.

남북국시대의 신라사회에 당나라의 음악문화가 수용됐음이 『삼국사기』(三國史記) 악지(樂志)에서 볼 수 있으므로, 당나라의 음악 곧 당악(唐樂)이 한반도에 정착됐음에 의심의 여지가 없다. 한 실례를 꼽자면, 삼죽(三竹)에 사용된 반섭조(般涉調)·황중조(黃鍾調)·월조(越調)가 당속악(唐俗樂) 28조 중 일부이므로,³²⁾ 당악조(唐樂調)는 당악이 통일신라사회에서 성행됐음을 입증해주는 단적인 증거이다. 고려시대에 이르러 송(宋)나라 음악을 포괄하게 된 당악은 대성아악(大晟雅樂)과 함께 고려음악사의 새로운 지평(地平)을 열게 되었다. 그러나 12세기 고려조정에서 소개된 대성아악은 고려음악사의 새로운 물줄기를 형성하게 됐으나,³³⁾ 고려후기 몽고(蒙古)의 침입과 홍건적(紅巾賊)의 난리 때문에 아악(雅樂)이 고려조정에서 제대로 뿌리를 내릴 수 없었다. 조선왕조의 건국과 함께 아악부흥이 필요했던 까닭이 바로 고려말기의 이러한 역사적 배경 때문이었다.

<史料 5> 文宗 27年 2月 乙亥에 敎坊에서 女弟子 眞卿 등 13人이 전한 踏莎行歌舞를 燃燈會에서 쓰기를 奏請했는데 制文을 내려 그것에 따랐다. 同年

30) 新羅樂, 三竹·三絃·拍板·大鼓·歌舞. …(中略)… 三絃, 一玄琴, 二加耶琴, 三琵琶. 三竹, 一大笏, 二中笏, 三小笏. 『三國史記』, 卷32.5b6-9. 한글번역은 李丙燾譯註, 『國譯三國史記』(서울:을유문화사, 1983), 503쪽에서 옮김.

31) 俗樂 樂器. 玄琴(絃六)·琵琶(絃五)·伽倻琴(絃十二)·大笏(孔十三)·杖鼓·牙拍(六枚)·無導(有粧飾)·舞鼓·稽琴(絃二)·臍築(孔十三)·小笏(孔七)·拍(六板). 『高麗史』, 卷71.30b8-31a2; (世宗 12年 3月 戊午) ○祥定所啓, 諸學取才, 經書諸藝數目 …(中略)… 玄琴·伽倻琴·琵琶·大笏·杖鼓·稽琴·唐琵琶·臍築(已上鄉樂). 『世宗實錄』, 卷47.28a9-28b4; 鄉部樂器圖說: 玄琴·鄉琵琶·伽倻琴·大笏. 『樂學軌範』, 卷7.12b1-30b1.

32) 宋芳松, “新羅三竹의 唐樂調 研究,” 『韓國學報』(1989), 제56집, 2-26쪽. 『韓國音樂史論攷』(경산:영남대출판부, 1995), 61-87쪽에 복간.

33) 『高麗史』, 卷70.28a4-9b5. 필자가 참고한 『高麗史』는 연세대 동방학연구소에서 펴낸 影印本임. 이 부분의 한글번역은 『譯註高麗史』(부산:동아대고전연구실, 1965), 권6.469-74쪽 참조.

11月 辛亥에 八關會를 차리고 國王이 神鳳樓에 臨御하여 樂舞를 觀覽하였는데, 敎坊女弟子 楚英이 새로 전래한 抛毬樂과 九張機別伎를 연주했다. 抛毬樂은 弟子가 13人명이고, 九張機는 弟子가 10人명이다.³⁴⁾

한편 위의 <史料 5>에 제시됐듯이 송나라의 교방악(敎坊樂)은 고려조정에서 궁중 무용(宮中舞踊)의 시초를 이루었으니, 당악정재(唐樂呈才)와 향악정재(鄉樂呈才)라는 새로운 공연예술이 고려음악사를 새로운 방향으로 전개시켰다.³⁵⁾ 『고려사』(高麗史) 악지(樂志)의 헌선도(獻仙桃) · 포구락(抛毬樂) · 오양선(五羊仙) · 수연장(壽延長) · 연화대(蓮花臺)와 같은 당악정재가 송의 교방악에서 유래되었고,³⁶⁾ 당악정재의 영향으로 향악정재가 고려조에 수립됐으니 무고(舞鼓) · 동동(動動) · 무애(無導)가 고려 때 창제된 향악정재들이다.³⁷⁾

<史料 6> (세종 12년 3월 18일) …(중략)… ○상정소(詳定所)에서 여러 학(學)의 취재(取才)에 있어 경서(經書)와 여러 기예(技藝)의 수목(數目)에 대하여 아뢰기를, …(중략)… 거문고[玄琴] · 가야고 · 비파 · 대금(大琴) · 장고 · 해금(稽琴) · 당비파(唐琵琶) · 향피리[鄉觜篳] 이상은 향악이오.³⁸⁾

고려시대 이러한 당악(唐樂)과 아악(雅樂)의 영향 아래서도 통일신라의 삼현(三絃)과 삼죽(三竹)은 향악기의 뼈대를 이루었고, 그런 향악기에 의한 고려 향악은 새로운 차원으로 발전하였다. 위의 <史料 6>에 제시됐듯이, 고려 삼현과 삼죽의 향악기에 의한 향악이 조선왕조에 그대도 전승됐으니, 풍입송(風入松) · 한림별곡(翰林別曲) · 청산별곡(靑山別曲) · 서경별곡(西京別曲) · 정과정(鄭瓜亭)과 같은 고려의 향악곡이 그 실례이다.³⁹⁾ 그리고 고려 당악이 조선왕조에 이르러 차츰 우리나라의 음악으로 변하는 향악화(鄉樂化)는 외래음악의 자주적 수용의 대표적인 실례인데, 아래의 <표 1>에 의거해서 당악의 향악화에 대하여 살펴보고자 한다.

34) 文宗二十七年二月乙亥, 敎坊奏女弟子眞卿等十三人, 所傳踏莎行歌舞, 請用於燃燈會制從之. 十一月辛亥, 設八關會, 御神鳳樓觀樂, 敎坊女弟子楚英, 奏新傳抛毬樂九張機別伎. 抛毬樂弟子十三人, 九張機弟子十人. 『高麗史』, 卷71.48a2-48b1. 한글번역은 『譯註高麗史』, 권6.675-76에서 옮김.

35) 張師勛, 『韓國傳統舞蹈研究』(서울:일지사,1977) 참조.

36) 『高麗史』, 卷71.1b1-4b7(獻仙桃), 4b8-6a9(壽延長), 6b1-8b8(五羊仙), 8b9-12a2(抛毬樂), 12a3-13a8(蓮花臺).

37) 『高麗史』, 卷71.31a3-31b6(舞鼓), 31b7-32a8(動動), 32a9-33a1(無導).

38) (世宗 12年 3月 戊午) ○祥定所啓, 諸學取才, 經書諸藝數目 …(中略)… 玄琴·伽倻琴·琵琶·大琴·杖鼓·稽琴·唐琵琶·觜篳(已上鄉樂). 『世宗實錄』, 卷47.28a9-28b4. 한글번역은 『세종장헌대왕실록』(서울:세종대왕기념사업회,1973), 권7.167-68쪽에서 옮김.

39) 風入松 · 翰林別曲 · 靑山別曲 · 西京別曲 · 鄭瓜亭과 같은 고려의 향악곡을 전해주는 『大樂後譜』 및 『時用鄉樂譜』의 향악곡명 일람표는 『韓國音樂通史』, 308쪽의 <표 31> 참조.

<표 1> 成宗朝 唐樂과 鄉樂에서 연주된 唐樂器 일람표

唐樂器	唐樂	鄉樂	鄉唐樂	비고
方響	○	x	x	敎坊燕樂에 쓰임
拍	x	x	○	
敎坊鼓	x	x	○	舞鼓呈才에 쓰임
月琴	x	○	x	
杖鼓	x	x	○	
唐琵琶	x	x	○	
奚琴	x	○	x	
大箏	○	x	x	
牙箏	x	x	○	
唐笛	○	x	x	散形에 의함
唐箏篋	○	x	x	散形에 의함
洞簫	○	x	x	散形에 의함
太平簫	x	x	○	軍隊 및 定大業의 연주에 쓰임

『악학궤범』의 기록에 의해서 <표 1>에 정리된 당악기는 쓰임새에 따라서 대략 세 갈래로 구분될 수 있는데, 첫째는 당악(唐樂)에만 연주된 당악기이고, 둘째는 향악(鄉樂)에만 연주된 당악기이며, 셋째는 향악과 당악에 모두 사용된 당악기이다. 당악에만 연주된 당악기는 방향(方響)·대쟁(大箏)·당적(唐笛)·당피리(唐箏篋)·통소(洞簫), 이상 5종이었고, 향악에만 연주된 당악기는 월금(月琴)과 해금(奚琴), 이상 2종이었다. 그리고 향악과 당악에 모두 연주된 당악기는 박(拍)·교방고(敎坊鼓)·장고(杖鼓)·당비파(唐琵琶)·아쟁(牙箏)·태평소(太平簫), 이상 6종이었다. <표 1>에서 주목해야 할 사항은 향악에만 쓰인 당악기 및 향악과 당악에 모두 사용된 당악기인데, 그 당악기들이 조선초기 당악의 향악화를 입증해주는 단적인 실례이기 때문이다.

조선초기에 이르러 당악의 향악화가 <표 1>에서처럼 급속히 진행됐어야만 했던 이유는 대략 두가지로 요약된다. 첫째 이유는 조선왕조의 건국과 함께 유교이념의 정치적 실현에 매진한 결과로 아악(雅樂)이 왕립음악기관인 장악원(掌樂院)의 좌방(左坊)을 차지하게 되었고, 좌방에서 밀려난 당악(唐樂)이 우방(右坊)의 향악과 통폐합됐다는 사실에서 찾아질 수 있다. 둘째는 고려후기에 이르러 송나라의 멸망으로 인하여 더 이상 송의 교방악사(敎坊樂師)들이 고려조정에서 파견되지 않았으므로,⁴⁰⁾ 당악의 전통이 송의 교방악사나 그 후손들에 의해서 제대로 전승되기 어려웠다는 사실 때문이었다. 아무튼 조선초기 당악의 향악화(鄉樂化)는 외래음악의 자주적 수용능력을 보여

40) 宋芳松, “高麗唐樂의 音樂史學的 照明,” 『李基白先生古稀紀念韓國史學論叢』(서울:일조각, 1994), 246-64쪽, 및 『韓國音樂史論攷』, 131-49쪽에 복간된 글 참조.

주는 또하나의 사례이므로, 그런 사례의 음악사적 의미가 결코 과소평가될 수 없다.

조선초기에 전승된 고려 향악은 임진왜란(壬辰倭亂 1592) 이전까지 잘 전승되면서 새로운 형태로 발전했으나, 한가지 실례를 들자면, 정과정에서 발전된 만대엽(慢大葉)·중대엽(中大葉)·삭대엽(數大葉) 같은 성악곡은 현행 가곡(歌曲)의 뿌리가 되었다.⁴¹⁾ 고려의 삼현·삼죽에 의한 향악을 전승한 조선전기의 향악은 조선후기에 이르면서 계속 발전을 거듭하여 새로운 갈래의 향악으로 발전했으나, 성악의 노른자인 판소리와 가곡, 그리고 기악의 꽃인 영산회상(靈山會相)과 산조(散調)는 모두 조선전기 향악에 뿌리를 두고 발전된 새로운 장르의 전통음악이다. 근대화과정을 거치면서 조선후기의 전통음악이 새로운 차원으로 발전되지 못한 이유는 일제식민지의 왜곡(歪曲)된 문화정책 때문이었는데, 다음의 소항목에서 개관될 것이다.

V. 近代化過程에서 歪曲된 歷史意識과 傳統音樂

구한말 외세(外勢)에 의한 근대화과정에서 한민족은 나라와 주권을 빼앗긴 채 일제식민지라는 암울한 역사과정을 거치지 않을 수 없었고, 이로 인하여 전통음악을 포함한 한민족의 전통문화는 올바르게 후대에 전승될 수 있는 기반을 잃게 되었다. 일제에 의해서 확립된 근대교육체제는 한민족에게 자국의 전통문화를 제대로 인식할 수 없도록 교육의 씨앗을 뿌려놓았으니, 한가지 실례를 들자면, 일제식민사관(日帝植民史觀)이 바로 근대학문의 미명 아래 한민족의 지성(知性)에게 왜곡된 역사의식(歷史意識)을 심어준 대표적인 이론(理論)의 하나이다. 학교교육을 통한 일제식민사관에 의해서 어떻게 일제시대 우리의 민족지성(民族知性)들이 체계적으로 세뇌됐는지에 대하여 살펴볼 필요가 있다. 왜냐하면 오늘의 암담한 음악현실도 따져보면 그 뿌리가 일제식민사관과 직접적·간접적으로 관련됐기 때문이다.

일제식민사관(日帝植民史觀)의 핵심은 크게 보아 두 이론(理論)으로 구성된다.⁴²⁾ 하나는 정체성(停滯性)이론이고, 다른 하나는 타율성(他律性)이론이다. 타율성이론의 핵심은 한민족이 자주적인 독립국가를 세울 수 없는 열등민족(劣等民族)이므로 남의 나라 즉 일본과 같은 강대국의 도움을 필요로 하는 민족이라는 이론이다. 밝히 말해서, 한국사의 상고시대 한사군(漢四郡)과 임나부설(任那府說)이 타율성이론의 핵심을 이룬다. 한민족은 중국 한(漢)나라의 속국으로 지배를 받았다고 주장할 뿐 아니라, 고대일

41) 歌曲의 역사적 발전에 대한 개관은 張師勛, “歌曲의 研究,” 『韓國音樂研究』(서울:한국국악학회, 1975), 제5집, 7-58쪽, 및 宋芳松, 『韓國音樂通史』, 414-24쪽 참조.

42) 李萬烈, “日帝官學者들의 植民史觀,” 『韓國의 歷史認識』(서울:창작과비평사, 1984), 卷下.500-521쪽.

본 야마도(大和)정권이 낙동강 부근에 세운 임나부(任那府)라는 일본총독부(日本總督府)가 신라를 정치적으로 지배했다는 역사이론을 전개하고 있다. 삼국시대 이후의 고려시대와 조선시대 정치지배자들의 사대주의(事大主義) 사상이나 당쟁(黨爭)의 역사도 한민족이 자주적 독립국가를 세울 자격을 갖지 못한 증거물이라고 설명하고 있다. 또한 중국과 몽고 그리고 일본 같은 강대국의 정치적 지배를 받는 것은 한반도(韓半島)라는 지정학적(地政學的) 관점에서 한민족의 숙명(宿命)이라는 소위 반도적 성격론(半島的 性格論)도 타율성이론의 한 핵심부분을 차지하고 있다.⁴³⁾

식민사관(植民史觀)의 또다른 기둥인 정체성(停滯性)이론은 서구사회의 발전이론에 바탕을 두고 있다. 즉 정체성이론의 핵심은 인류역사가 고대 노예제(奴隸制)사회에서 중세 봉건제(封建制)사회를 거쳐서 근대 자본주의(資本主義)사회로 발전하고 최종적으로는 현대 공산주의(共產主義)사회로 발전한다는 서구역사의 발전논리에 근거를 두고 있다. 일본은 중세 봉건제사회라는 역사과정을 거쳤지만, 한국은 중세 봉건제사회가 없었다는 논리를 전개하고 있다. 다시 말해서 한국사에서는 중세 봉건제사회가 없었기 때문에 조선왕조는 고대사회의 연속일 뿐이었는데, 마침내 명치(明治) 이후 일본제국이 조선왕조를 대포와 군함으로 개항(開港)시켜서 결국 식민지화시킴으로써 근대화(近代化)라는 한국사의 발전을 이룩했다는 논리가 바로 정체성이론의 핵심이다.

정체성이론과 타율성이론에 의한 일제식민사관은 역사학(歷史學)이라는 근대학문의 미명 아래서 일제관학자(官學者)들에 의해서 수립됐고 조선학교에서 교육됐기 때문에, 그 사관(史觀)은 민족지성(民族知性)들에게 일제식민지화의 정당성(正當性)을 인정하도록 만들었고, 또한 민족적 열등의식(劣等意識)을 조장하는데 결정적인 구실을 담당하게 되었다. 다시 말해서 일제식민사관은 음악을 포함한 한민족의 전통문화에 대한 왜곡된 역사의식(歷史意識)을 일제시대의 민족지성들에게 심어주었다.

<인용 1-1> 그는 1940년 9월 1일자 『매일신보』에서 창씨개명한 이름 모리카와 준(森川潤)을 사용하고 있는데, 창씨개명한 이름조차 성도 이름도 완전하게 일본식으로 바꾼 것이다. 같은해 10월 16일 홍난파는 국체본의에 바탕을 두고 내선일체를 획책하며 신동아질서 건설에 매진할 것을 목적으로 하는 국민총력조선연맹(國民總力朝鮮聯盟)의 문화위원으로 선정되었다.⁴⁴⁾

<인용 1-2> 현재명은 조선음악협회(朝鮮音樂協會) 이사로 취임하는 것을 계기로 세가지 주요 사업을 전개하였다. 첫째, 남산에 있는 조선신궁에서 조선음악협회 회원과 경성 시내 중등학교 학생을 동원(30개 단체 500여명)하여

43) 半島的 性格論 · 事大主義論 등을 포함한 植民史觀에 대한 비판은 李基白, “植民主義의 韓國史觀 批判,” 『民族과 歷史』(서울:일조각,1971), 2-11쪽 참조.

44) 노동은, “홍난파:민족음악개량운동에서 친일음악운동으로,” 『친일파99인』(서울:돌베개,1993), 권3.115쪽.

국가봉납식(國歌奉納式), 곧 일본 국가인 기미가요(君が代)를 일본신전에서 봉창하면서 황국신민으로 일본정신을 고취하고 음악보국을 맹세하는 식을 거행하였다. …(중략)… 둘째, 음악가 숙정작업이었다. 1944년 5월 18일 조선총독부령으로 확정된 ‘조선흥행취체규칙’에 의거, 같은해 약400명 중 350명을 합격시키고 나머지는 숙정하였다. 물론 이 숙정작업에는 음악협회 이사장과 일본인 이사 그리고 현제명이 심사위원으로 활동하였다. 셋째, 조선총독부 지시하에 조선음악협회를 비롯하여 경성후생실내악단과 국민총력조선연맹(國民總力朝鮮聯盟)이 연대하거나 독자적으로 일본국민음악 보급으로 전시체제를 갖추는 사업을 전개하였다.⁴⁵⁾

위의 <인용 1>에 제시했듯이, 일제시대 창씨개명(創氏改名)에 앞장섰던 친일파의 두목 홍난파(洪蘭坡)가 우리민족의 전통음악을 원시음악이라고 보았고,⁴⁶⁾ 일제말 친일파의 대부 현제명(玄濟明) 등의 친일음악가들이 우리의 음악사회를 일본음악과 서양음악의 문화적 식민지로 전락되도록 조장한 배경을 분석해보면,⁴⁷⁾ 그들도 역시 식민사관(植民史觀)에 의해서 교육을 받았기 때문임에 주목하지 않을 수 없다. 광복 이후 대부분 음악가의 의식 속에서 음악적 자주성(自主性)을 찾아보기 어렵게 됐음은 물론이고, 더우기 서구음악의 종속화(從屬化) 즉 음악문화적 식민지라는 굴레를 벗어날 수 없는 우리의 음악현실이 바로 일제식민지사관에 의해서 세뇌된 음악지성들의 왜곡된 역사의식의 결과였기 때문이다.

VI. 맺는말: 民族音樂의 主體性 確立을 위한 提言

한민족이 이룩한 전통음악의 역사적 발전과정에서 몇가지 사례들을 개괄적으로나마 살펴보려는 의도는 훌륭한 전통음악을 우리들에게 물려준 조상들의 창조적 문화역량(文化力量)을 새롭게 인식하자는 뜻에서였고, 또 그러한 사례들을 통해서 우리 모두가 자랑스런 문화민족(文化民族)의 후예(後裔)임을 입증하기 위해서였다. 한민족의 창조적 문화역량과 자주적 문화민족임을 한국음악사에서 확인시키려는 까닭은 오늘날 전개되는 우리사회의 음악문제를 해결하기 위한 역사의식(歷史意識)의 배양이 필요하다고 느꼈기 때문이다. 오늘날 우리사회의 음악문제는 매우 심각하다고 하지 않을 수 없으니, 이제 이런 실례를 한번 들어보도록 하련다.

전통음악은 안방의 주인자리를 서양음악에게 내어주고 행랑(行廊)채의 하인자리로

45) 노동은, “현제명:일제말 친일음악계의 대부,” 『친일파99인』, 권3.123쪽.

46) 魯棟銀, “홍난파:민족음악개량운동에서 친일음악운동으로,” 『친일파99인』, 권3.109-124쪽.

47) 宋芳松, “親日音樂家の 民族音樂史的 照明,” 『民族文化論叢』(경산:영남대민족문화연구소, 1993), 제14집, 107-140쪽. 『韓國音樂史論攷』, 314-48쪽에 복간됨.

전락된 것이 오늘의 음악현실이 아닌가?⁴⁸⁾ 음악하면 서양음악을 의미하고 전통음악은 국악(國樂)이라고 따로 떼어놓고 구별하는 음악현실의 문제는 앞서 지적했듯이 서구 문화의 종족적 입장 곧 서양음악의 식민지화된 결과로 해석될 수밖에 없는 일이니, 우리사회의 음악현실이 어찌 암담하다고 하지 않을 수 있겠는가? 최근에 있었던 다음과 같은 연주계의 한심한 현실도 그렇다.

양악연주계(洋樂演奏界)로 인한 사회적 계층분열(階層分裂) 양상(樣相)이 우리사회와 심각한 문제의 하나이다.⁴⁹⁾ 70년대 이후 서양음악이 경제적 부유층의 상징물처럼 심화되면서 사회적 계층분열의 양상은 더욱 가속화되고 있다. 서양의 고전음악을 배우기 위한 엄청난 렛슨비이며 또 높은 입장료가 바로 그런 양상의 한 실례이다. 예컨대, 몇년전 플리시도 도밍고의 초청연주회의 S석입장료가 무려 15만원이었고 A석이 10만원이라는 엄청난 입장료도 그렇다. 또한 1만4천명을 수용하는 88올림픽경기장에서 열린 루치아노 파바로티 초청음악회의 로얄석이 14만원이었고 S석이 12만원이라는 엄청난 입장료가 서양음악을 가진 계층의 소유물로 전락시킬 뿐아니라, 그것이 사회적 계층분열의 양상을 보여주는 단적인 증거의 하나이다. 그러므로 서양음악이 상류 계층의 유행함을 장식하는 값비싼 장식품이라는 비판은 옳다.⁵⁰⁾ 이와 대조적으로 못가진 계층들은 경제적 부담감이 적은 대중음악(大衆音樂) 쪽으로 기울고 있으니, 이것이야말로 걱정스러운 계층분열의 양상이 아니고 무엇이겠는가? 이 사회의 음악현실을 직시(直視)하면서 음악지성을 자처하는 우리 모두 조용히 스스로를 반성해보지 않을 수 없는 일이다.

세계적으로 유명한 성악가를 초청해서 감상하는 행위가 음악의 세계화(世界化) 길로 나가는 것으로 우리 자신들이 착각(錯覺)하고 있는 것은 아닌지 모를 일이다. 세계 무역기구(WTO)체제의 출범과 함께 한반도(韓半島)가 서양음악의 시장으로 개방되어야 하듯이, 세계를 한국음악의 시장으로 만드는 작업을 우리의 음악지성(音樂知性)들이 결코 잊어서는 안된다고 본다. 다시 말하자면 음악의 세계화란 전통음악을 창조적으로 계승하고 서양음악을 자주적으로 수용함으로써, 음악지성 모두가 세계시장에 내어놓아 팔 수 있는 새 음악상품 즉 걸작품을 만들는데 총력을 기울려야 함을 뜻한다. 이런 엄청난 작업을 시작하기 위해서 민족음악의 주체성(主體性) 확립이 필요하고, 따라서 한국음악사의 역사적 교훈에 대한 새로운 이해가 그래서 필요하다. 이 짧은 한국음악사의 개관이 음악지성들에게 앞으로 민족음악의 주체성을 확립하는데 조금이나마 도움이 될 수 있었으면 하는 것이 필자의 소박한 바람이다.

48) 음악현실에 대한 상론은 宋芳松, “한국음악의 좌표,” 『韓國音樂學序說』(서울:세광음악출판사, 1989), 156-76쪽 참조.

49) 韓國社會의 음악문제에 대한 상론은 李建鏞, “한국음악상황에 대한 사회적 반성,” 『한국음악의 논리와 윤리』(서울:세광음악출판사, 1987), 90-146쪽 참조.

50) 이진용, 『한국음악의 논리와 윤리』, 124-25쪽.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 『高麗史』. 서울:연세대 동방학연구소, 1976.
 『교육시장 개방과 한국의 예술교육:음악·연극·영상·무용·미술』. 서울:한국종합예술 학교 부설 한국예술연구소, 1994.
 『교육시장개방과 음악교육개혁의 현단계』. 서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.
 金富軾. 『三國史記』. 서울: 민족문화추진회, 1973.
 『文淵閣四庫全書』. 서울:여강출판사, 1988.
 『三國志』 ⇨ 『文淵閣四庫全書』
 『세종장헌대왕실록』. 서울:세종대왕기념사업회, 1973.
 宋芳松. 『韓國古代音樂史研究』. 서울: 일지사, 1985.
 ———. 『韓國音樂史論攷』. 경산:영남대출판부, 1995.
 ———. 『韓國音樂通史』. 서울:일조각, 1984.
 『譯註高麗史』. 부산:동아대고전연구실, 1965.
 李丙燾譯註. 『國譯三國史記』. 서울:을유문화사, 1983.
 李惠求. 『韓國音樂論叢』. 서울:수문당, 1976.
 ———. 『韓國音樂論集』. 서울:세광음악출판사, 1985.
 ———. 『韓國音樂研究』. 서울:국민음악연구회, 1957.
 張師勛. 『韓國傳統舞蹈研究』. 서울:일지사, 1977.

- Harich-Schneider, Eta. *A History of Japanese Music*. London:Oxford University Press, 1973.
 Kikkawa, Eishi(吉川英史). 『日本音樂の歴史』. 大阪:創元社, 1965.
 Kishibe, Shigeo(岸邊成雄). *The Traditional Music of Japan*. Tokyo:Ongaku no tomosha Corp., 1984.
 Malm, William P. *Japanese Music and Instruments*. Tokyo:Charles E. Tuttle Co., 1959.
Nihon shoki 『日本書紀』. 東京:吉川弘文館, 1966.
 Sachs, Curt. *The Rise of Music in Ancient World*. New York:W.W.Norton & Co., 1943.
 Sendrey, Alfred. *Music in the Social and Religious Life of Antiquity*. Cranbury, N.J.: Associated University Press, Inc., 1974.
Shōsōin no Gakki 『正倉院の樂器』. 東京:日本經濟新聞社, 1967.
 Song, Bang-song(宋芳松). *The Sanjo Tradition of Korean Kōmun'go Music*. Seoul:Jung Eum Sa, 1986.
 Togi, Masataro. *Gagaku: Court Music and Dance*. Kyoto:Tankosha, 1971.

2. 논문

- 노동은. “홍난파: 민족음악개량운동에서 친일음악운동으로.” 『친일파99인』(서울: 돌베개, 1993), 109-124쪽.
 송방송. “考古學資料에 나타난 樂器 索引.” 『韓國古代音樂史研究』(서울:일지사,1985), 319-32쪽.

- 송방송. “高麗唐樂의 音樂史學的 照明.” 『李基白先生古稀紀念韓國史學論叢』(서울:일조각, 1994), 246-64쪽. 『韓國音樂史論攷』, 131-49쪽.
- . “渤海樂 小考.” 『東洋學』(서울:단국대동양학연구소,1984), 제14집, 359-69쪽. 『韓國古代音樂史研究』, 39-54쪽.
- . “渤海樂의 音樂史學的 再照明:日本六國史를 중심으로.” 『韓國學報』(서울:일지사,1988), 제53집, 1-24쪽. 『韓國音樂史論攷』, 3-25쪽.
- . “新羅三竹의 唐樂調 研究.” 『韓國學報』 제56집(1989), 2-26쪽. 『韓國音樂史論攷』, 61-87쪽.
- . “長川1號墳의 音樂史學的 點檢:壁畫의 樂器를 中心으로.” 『韓國學報』 제35집(1984), 2-36쪽. 『韓國古代音樂史研究』, 2-38쪽.
- . “親日音樂家の 民族音樂史의 照明.” 『民族文化論叢』(경산:영남대민족문화연구소, 1993), 제14집, 107-140쪽. 『韓國音樂史論攷』, 314-48쪽.
- . “韓國 古代樂師의 社會的 地位.” 『음악이 있는 마을』(서울: 민음사, 1996), 469-92쪽.
- . “韓國古代音樂의 日本傳播.” 『國史館論叢』(과천:국사편찬위원회, 1989), 제1집, 27-53쪽. 『韓國音樂史論攷』, 2-38쪽.
- . “한국음악의 좌표.” 『韓國音樂學序說』(서울:세광음악출판사,1989), 156-76쪽.
- . “韓半島의 音樂現實과 國際化 問題.” 『제4기시민예술대학교재』(대구:한국예총대구지회, 1994), 24-32쪽.
- 윤화중역(송방송). “거문고의 역사와 어원.” 『韓國音樂史學報』(경산:한국음악사학회, 1996), 제16집, 123-56쪽.
- 李建鏞. “한국음악상황에 대한 사회적 반성.” 『한국음악의 논리와 윤리』(서울:세광음악출판사, 1987), 90-146쪽.
- 李基白. “植民主義的 韓國史觀 批判.” 『民族과 歷史』(서울:일조각, 1971), 2-11쪽.
- 李萬烈. “日帝官學者들의 植民史觀.” 『韓國의 歷史認識』(서울:창작과비평사,1984), 권하.500-21쪽.
- 李惠求. “臥箏篋와 玄琴.” 『白山學報』(서울:백산학회,1967), 제2집, 64-85쪽. 『韓國音樂論叢』, 147-63쪽.
- . “日本에 있어서의 三國樂.” 『韓國古代文化와 隣接文化와의 關係』(성남:한국정신문화연구원,1981), 567-76쪽. 『韓國音樂論集』, 217-27쪽.
- . “日本에 傳하여진 百濟樂.” 『百濟研究』(대전:충남대박물관,1971), 제2집, 57-77쪽. 『韓國音樂論叢』, 164-90쪽.
- 張師助. “歌曲의 研究.” 『韓國音樂研究』(서울:한국국악학회,1975), 제5집, 7-58쪽.

Abstract

A New Recognition of the Korean Music History

SONG, Bang-song, Ph.D.

Korean society is passing through a transitional period of great changes, and the musical community is no exception. Since the conclusion of the Uruguay Round trade negotiations in 1993, competition is everywhere and Koreans are under mounting pressure to get ahead, overcoming new challenges. Like it or not, there is no avoiding the competition in the changing world order, and the Korean musical community must study ways to respond to international trends.

This essay is therefore aimed at providing a new approach to the Korean music history to the Korean musicians in order to enhance their historical consciousness. Under the circumstance of recent trends for the World Trade Organization(WTO) and Organization for Economic Cooperation and Development(OECD) in Korean society, the author proposes a suggestion to the music intellegences: what they have to do for the future musical world in Korea.

The paper deals with 1) Introduction: the Reason why the History of Korean Music should be Reconsidered, 2) The Acceptance of Foreign Music in Ancient Period, 3) Musical Activities in China and Japan by the Three Kingdoms' Musicians, 4) The *Hyangak* Tradition in the Koryŏ and Chosŏn Dynasties, 5) The Distortion of Historical Consciousness during the Japanese Colonial Period, 6) Conclusion: A Proposal for the Subjectivity of Korean musicians.

In conclusion, the author emphasizes the significance of restoring the subjectivity of Korean musicians lost during the Japanese colonial period(1910-1945) and post-liberation period in order to make a contribution to the historical development of Korean music and to participate in international music activities.

한국 교회음악의 주체성 확립

- 찬송가를 중심으로 -

권 순 호*

차 례

- I. 서 론
- II. 한국찬송가의 역사
- III. 한국찬송가의 주체성 확립 방안
 - 1. 찬송가의 토착화
 - 2. 찬송가 토착화의 가능성
 - 3. 찬송가 토착화의 범위
 - 4. 창작 찬송
- IV. 결 론
 - 참고문헌
 - 영문초록

I. 서 론

한국찬송가의 역사가 100년이 넘어선 지금, 우리의 현실은 우리의 민족적인 음악과 가락을 사용한 순수한 음악이 간절히 요청되고 있다.

「찬송가」란 가사인 찬송시와 곡(曲), 즉 음악이 결합되어졌기에 찬송가를 깊이 있게 연구하고 이해하는 것이 그리 쉬운 일은 아니다.

하지만 찬송가는 기독교 예배의식에서 매우 중요한 위치를 차지한다는 것은 자명한 사실이며, 21세기를 맞이하여 우리 찬송가의 역사를 다시 한번 회고해 보면서, 이런 전통과 맥락 속에서 우리의 현주소를 찾아서 새로운 설계를 해야 하는 것은 너무나 당연한 우리의 과제이다.

그러기에 본 글에서는 「찬송가」의 주체성 확립이라는 제목하에 먼저는, 한국찬송가의 역사를 살펴본 후 한국찬송가의 주체성 확립의 방안을 구체적으로 찾으려고 한다.

* 숙명여자대학교 작곡과 교수

II. 한국찬송가의 역사

찬송가는 1885년 선교가 시작된지 7년 후인, 1892년 감리교에서 존스(George Heber Jones, 1867~1919)와 로드와일러(L. C. Rothweilor) 두 선교사가 공편으로 그동안에 불려지던 27편의 번역찬송가를 가사만 모아 「찬미가」라고 책명을 붙여 소형본으로 만들었다. 그후 1894년 언더우드 선교사가 117편의 찬송을 모아 「찬양가」라고 책명을 붙여 발행하였는데, 이 「찬양가」는 한국에서 최초로 찬송가의 규모를 갖춘 5선으로 그려진 곡보찬송가이다. 한국에서 처음으로 발행한 4부로 된 5선보 「찬양가」는 가사와 악보가 동시에 그려진 책으로, 교회뿐 아니라 한국의 일반 음악계와 음악교육에 크게 영향을 끼쳤다. 이어서 그 다음해인 1895년 서북지방에서 선교활동을 하던 이길함(G. Lee)과 기포드(Mrs. M. H. Gifford) 선교사가 54편의 찬송가를 모아 「찬성시」라 책명을 붙여 발행하였다. 이상과 같이 소개된 3종의 초기 찬송가가 출판된 이후 1905년 일제보호조약으로 국운이 어려운 때에 감리교의 유치호가 15편의 곡을 모아 「찬미가」라 책명을 붙여 윤치호 역술, 김상만 발행으로 출판되었다. 그러나 찬미가에서는 찬송가 이외에도 애국송과 황제폐하송가, 애국가 등이 편집되어 있어 선교사들과 의견이 대립되어 교단본부의 공인을 받지 못하고 널리 사용되지 못한 상황에서 1908년 재판(再版)이 된 후에는 출판이 끊어지고 말았다.

1905년부터 시작하여 1908년에 장로교와 감리교가 합동하여, 찬송가 합동위원회를 조직하고 1908년에 합동찬송가 266편을 발행함으로써 양교파간의 연합운동이 처음으로 이루어졌으며, 그 후 20년 동안 사용하였다. 한편 성결교와 구세군에서는 복음가(160곡)와 구세군가를 1911년과 1912년에 발행하였다.

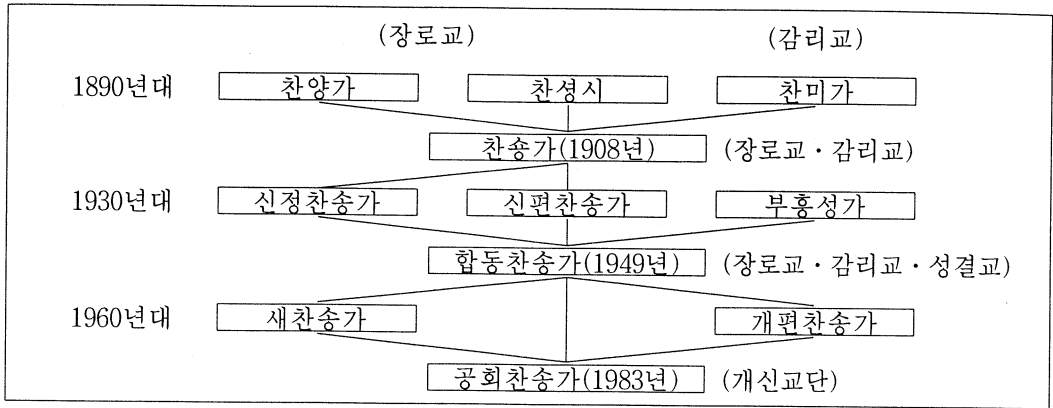
한국교회가 부흥되면서 1924년 조선예수교 연합공의회에서는 다시 공동작업으로 찬송가 개정위원회를 조직하고 위원장 아펜젤라(Henry Gerhard Appenzeller, 1858~1902)와 변성욱, 공유량, 김인식이 신정 찬송가 편집작업을 1928년에 마쳤으나 화재로 소실되어 1931년에서야 314편을 모아 편집 출판하였다. 장로교총회는 신정찬송가 출판 후 교파간의 불화로 그 사용을 거부하고 장로교 단독으로 발행할 것을 결의하고 총회종교교육부에 편집을 맡겨 1935년 400편을 모아 신편찬송가를 출판하였다.

1945년 각 교단 총회에서는 그 동안에 사용하던 감리교의 신정찬송가, 장로교의 신편찬송가, 성결교의 부흥성가를 하나의 찬송가로 단일화하여 만들기로 결의하였다. 1946년 한국찬송가위원회를 조직하고, 1949년 총586편을 모아 합동찬송가가 출판되었다. 그러나 합동찬송가의 합동 원칙은 하나되는 일에만 전념하여 그 내용이나 구성상의 문제점을 안고 있었다. 이러던 중에 1960년 찬송가 편찬을 진행시켜 1962년 새찬송가(671편)가 출판되었으며 1967년에는 개편찬송가를 발행하였다.

한국교회는 1970년대에 다시 찬송가의 통합운동이 일어나기 시작하였다. 한국찬송가공회에서는 1983년 그동안 사용해 오던 합동찬송가, 새찬송가, 개편찬송가 등 세 찬송가를 하나로 묶어 편집 발행하였고 현재까지 사용해 오고 있다.

이상을 종합하여 한국 개신교 찬송가의 계보를 작성하면 도표1과 같다.¹⁾

<도표 1> 한국찬송가 계보



Ⅲ. 찬송가의 주체성 확립 방안

1. 찬송가의 토착화

우리나라에서의 찬송이 어떻게 발전 형성되어야 하는 것일까? 찬송의 주체성 확립을 논할 때 우리는 토착화(indigenous, indigenus, indigena)라는 단어를 쓴다. 토착화란 어떤 외부적인 요소가 다른 문화적 풍토에 침입하거나 전달되어 들어온 것을 그 문화적 풍토에 뿌리를 박게 하여 그 지역 고유의 것으로 만든다는 의식적 노력을 의미한다.²⁾ 다른 말로 하면 같은 종류의 씨앗이라 하더라도 토질에 따라 다른 열매가 맺어진다는 것이다. 신학적인 측면에서 토착화란 외래 씨앗(복음)과 재래 토양(한국)의 문제를 다루는 작업이었다.³⁾ 그렇다면 찬송가의 문제, 즉 음악적인 측면에서의 토착화는 어떠한 것일까? 토착화라는 말의 새로운 개념으로 한국화와 상항화(Congextralization)라는 말이 요청되어지고 있다.

1) 신소섭, 「예배와 찬송가」 (서울:아가페문화사, 1993), p.105.

2) 문성모①, “교회음악의 토착화는 역사적 사명.” 「교회음악」, 1981, 봄호, p.36.

3) 문성모②, “찬송가 토착화의 가능성과 그 범위.” 「교회음악」, 1994, 여름호, p.43.

1) 한국화

찬송가를 가사적인 측면에서 논하려고 할 때는 토착화란 말이 가능하다. 왜냐하면 찬송가의 가사란 외래 씨앗인 복음과 밀접한 관련이 있기 때문이다. 그러나 찬송가를 토착화 한다고 하는 말은 가사보다는 우선 찬송가의 가락을 한국식으로 바꾼다는 의미로서 이해되어진다. 그리고 음악적인 측면에서는 찬송가의 토착화라는 말이 불가능해진다. 왜냐하면 이때의 가락이란 외래 씨앗이 아니기 때문이다. 다시 말하면 서양의 멜로디를 들여와서 한국식으로 어떻게 바꾸어 보자는 것이 아니고 본래 있던 우리 전통음악의 가락을 찬양의 도구로 활용하자는 주장이다. 그러므로 여기서는 지금까지 토양에 맞지 않았고 또 억지로 맞추려다 많은 문제를 일으킨 외래 씨앗(서양음악) 심기를 지양하고 오히려 이땅의 토양에 제격인 한국의 토종 씨앗(전통음악)을 가꾸어 좋은 열매를 맺어 보자는 것이다. 즉 외래 씨앗의 품종 개량이 아니라 재래 씨앗이 가진 가치의 새로운 발견이 문제인 것이다. 전통음악의 품격과 하나님을 찬양하는 도구로서의 공헌 가능성을 인정하고 적극적으로 활용해 보자는 말이다.⁴⁾

2) 상황화

토착화란 우리의 문화적 전통에서 복음을 주체적으로 해석하려는 노력이다. 따라서 우리의 과거를 새롭게 이해하고 여기에 복음을 접목시키려는 노력이라고 할 수 있다. 그러나 우리는 과거에 묻혀서 오늘의 현실을 외면한 채 현대를 살아갈 수는 없다. 토착화는 한걸음 더 나아가서 오늘의 우리의 삶의 상황속에 박력 있게 적용되어야 한다. 즉 토착화가 문화적 과거를 신중히 다루는 입장이라면 상황화는 오늘의 상황적 현재를 신중히 취급하는 입장이다. 과거없이 현재가 있을 수 없다는 점에서 토착화가 중요하지만 우리는 어쨌든 현재에서 살아야 하기 때문에 상황화가 보다 절실하다고 할 수 있다. 어쨌든 토착화와 상황화의 역동적 관계속에서 오늘의 삶이 설정되어야 할 것이다. 오늘의 상황은 과거의 정신적 문화의 강조에 비하여 정치, 경제, 사회적 상황이 보다 중요시 된다. 특히 민주사회에 있어서의 정치, 경제적 상황이란 대단히 중요한 것이다. 우리가 해방신학이나 민중신학을 그대로 적용하지 않는다손치더라도 최소한 정치신학적인 관심이 없을 수 없는것이 현재의 상황이다. 그런 견지에서 민주화, 사회정의 노동운동, 빈민선교 등에 관한 교회의 관심이 증대되어야 하겠고 현대교회의 선교적 관심도 이에 집중되지 않을 수 없다. 그리고 선교의 동반자가 되어야 하는 찬송의 상황화는 그런 관점에서 피할 수 없는 요청일 수 밖에 없다. 즉 오늘이 총체적 구원이나 선교가 요청하는 바이고 그 선교를 뒷바침하는 찬송이고 보면 “뜻없이 무릎 꿇는 그 복종 아니오(Not in dump resignation)” 515장이나 “십자가를 질 수 있나

4) *loc. cit.*

(Are ye able, said the Master)” 519장이 청년층에 애창되는 것은 당연한 일이다. 그 시대의 상황적 요청에 응하지 못하는 교회나 교회의 선교는 역사의 뒷전으로 물러설 수 밖에 없다는 역사적 교훈에 오늘의 교회는 귀를 기울여야 한다.⁵⁾

2. 찬송가 토착화의 가능성

위에서와 같이 토착하는 ‘한국화’ 와 ‘상황화’ 등으로 바꾸어 말할 수 있지만 여기에서 찬송가의 토착화라는 말을 사용하겠다.

1) 변혁주의의 입장⁶⁾

한국 찬송가 토착화의 가능성 여부는 한국 전통음악의 요소중 기독교에 공헌할 만한 가치있는 부분이 있는가의 여부에 달려있다.

이와같은 전제하에서 우리가 원하는 바 보다 건전한 토착화를 가능케 하는 이론은 변혁주의 라고 말할 수 있다. 이것은 니이버(Reinhold Niebuhr 1892~)의 문화에 대한 보다 적극적이고 희망적인 태도인 ‘무엇이든지 존재하는 것은 선(善)하다’ 라는 입장에서 오는 적극적인 태도, ‘왜곡되고 방향이 잘못된 질서’ 의 질서회복 또는 방향 전환을 말하는 것이다. 니이버는 이 변혁주의의 한 표본으로서 성 어거스틴(St. Aurelius Augustine 354-430)을 들고 있다. 어거스틴의 문화에 대한 적극적인 태도는 ‘무엇이든지 존재하는 것은 선하다’ 라는 명제에 근거해 있는 것이다. 그는 참회록에서 자연의 선(善)함과 창조의 아름다움을 계속적으로 언급하고 있으며 악(惡)의 성격도 그자체가 본래적으로 악한것이 아니라고 말하고 있다.

찬송가를 토착화하려고 할 때 이러한 변혁주의의 이론을 받아들이는 것이 선행되어야 한다. 그리고 여기에 근거하여 우리의 문화 특히 우리의 전통음악 속에 기독교에 공헌할 만한 요소가 있음을 인정하고 그에 대한 지식을 얻기 하여 철저한 분석과 연구가 필요하다.

2) 한국전통음악의 기본요소

한국 교회음악가 중 어떤이는 말하기를 ‘해방 후 인도 사람들은 그 지방의 민요에 가사를 붙여서 은혜스러운 찬송을 만들었는데 이것은 인도의 전통음악 속에 힌두교라고 하는 종교적인 요소가 있었기 때문에 가능했다’ 고 말했다. 그러면서 그는 ‘한국의 전통음악 에는 향락적인 요소만 있지, 종교적인 요소는 없기 때문에 한국의 교회음악을 토착화시킨다는 것은 언어도단’ 이라고 뜻을 밝혔다.⁷⁾

5) 박봉배, “21세기를 향한 한국교회 찬송가의 방향”, 『교회음악』, 1994, 여름호, pp.33-34.

6) 문성모①. 전계서, 37-38면.

그러나 우리가 한국 전통음악을 조금만 분석해 보아도 위와같은 주장이 전통음악에 대한 무지에서 나온 지나친 배타주의적 선입관에 불과한 발언임을 곧 알 수 있다. 한국 전통음악의 기원은 - 모든 예술이 그러하듯이 - 제사음악에서 비롯되었으며 이것은 불교와 유교적인 요소를 담고 이어져 왔다. 한국음악은 정악과 민속악으로 크게 구분되는데 종교적인 요소를 가지고 있는 대표적인 곡들을 살펴보면, 정악에 있어서는 영산회상을 비롯하여 문묘, 종묘, 경모궁, 환구, 사직, 관왕묘에 쓰는 제례악등 거의 모든 음악이 종교적인 요소를 지니고 있으며 또한 민속악에서 그 예를 든다면 범패와 무악, 그리고 매굿 이라고 불리우는 농악과 시나위, 잡가, 산조, 판소리 등 거의 모든 음악이 종교적인 요소를 가지고 있다. 그럼에도 불구하고 한국 전통음악 속에는 종교적인 바탕이 없다는 식의 주장은 전혀 근거없는 말이다.⁸⁾

우리가 가지고 있는 전통음악에 대한 편견을 버려야 한다. 전통음악은 우리의 민족 음악이며 하나님을 찬양하는 도구로 쓰일 수 있음을 인정해야 한다. 즉 민중의 음악은 속(俗)되지 않으며 따라서 ‘민속(民俗)음악’ 이 아니라 ‘민(民)음악’ 혹은 ‘민간(民間)음악’, ‘민중(民衆)음악’ 또는 ‘민중(民中)음악’ 등으로 정의되어야 한다.⁹⁾ 또한 이러한 근거는 성서와 역사적 측면에서 찾을 수 있다.

가) 성서적 측면¹⁰⁾

구약시대의 노래모음이었던 시편은 대부분 표제를 가지고 있다. 그리고 이 표제들 중에는 히브리인에게 친숙한 민요곡조로 생각되는 곡명들이 나오는데 이는 이미 제2 성전시대에 시편을 대중적인 민요곡조에 얹어 불렀음을 말하고 있다.

‘알다스헷의 곡조에 맞추어’ (시 57, 58, 59, 75)- 이 곡은 유대인들이 포도를 따면서 부르는 ‘복이 담뱃 들었다. 터트리지 말아라’ 라는 민요곡조에 맞춘것이다.

‘요넛 엘렘 르호김의 곡조에 맞추어’ (시 56)- 이 곡은 ‘먼곳의 테레빈스 나무에 앉은 비둘기’ 라는 민요이다.

‘아엘렛 샤할의 곡조에 맞추어’ (시 22)- 이 곡은 ‘암사슴이 새벽 일찌기’ 라는 민요이다.

‘소산님의 곡조에 맞추어’ (시 45, 69)- 소산님은 ‘백합화’ 를 의미함.

‘룻랍벤의 곡조에 맞추어’ (시 9)- 이 곡은 ‘아들의 죽음’ 이라는 민요이다. 신약성서에서는 에베소서 5장 19절에 ‘시와 찬미와 신령한 노래’ 라는 구절이 나오는데, 이에 대하여 오스카 쾨겐(Oskar Söhngen)은 시는 시편, 찬미는 창작찬송, 신령한 노래는

7) 문성모①. 상계서, 38면.

8) *loc. cit.*

9) 문성모②. 전계서, 44면.

10) *loc. cit.*

보다 자유로운 형태의 영가, 즉 오늘날이 복음성가와 같은 노래로 구분하고 있다. 우리나라 공동번역에는 “성시와 찬송가의 영가” 라고 번역되어 있다. 이와같이 신약시대에 와서는 시편과 더불어 창작 찬송과 자유로운 형태의 영가들이 예배음악으로 사용되어지는데 이런 음악들은 당시 민간음악의 영향을 받았고 이방인의 가락도 들어있었으며 가사중에는 성서가 아닌 자유로운 것도 택했는데 후에 서방의 카톨릭은 이를 받아들였으나 동방정통교회는 이를 정죄하였다.

이렇게 볼때 오늘날 우리가 찬송을 토착화하자는 주장은 성서가 가르쳐주는 방법론을 그대로 따르는 것이다. 히브리민족과 헬라문화권의 민요와 민간음악이 야웨신앙을 노래하는 도구로 쓰여질 수 있었다면 오늘 이 세대의 우리에게 있어서 한국의 전통음악도 우리민족의 신앙 고백을 위한 적절한 문화유산인 것이다.

나) 역사적 측면¹¹⁾

이렇게 종교적 가사를 비종교적인 가락에 얹어 부르는 구약과 신약시대의 습관은 후에 유럽이 교회음악사에서 콘트라팍투어(Kontrafaktur)라는 하나의 독특한 양식으로 발전되어 음악에서의 성(聖)과 속(俗)의 장벽을 무너뜨려 버렸다. 콘트라팍투어라 함은 일반적으로 종교적 가사를 민요나 민간음악 등 비종교적인 가락에 얹어 찬송을 만드는 것을 말하는데 특히 중세와 종교개혁시대에 유행하던 교회음악 만들기의 방법이였다. 우리나라의 찬송가 중에도 이런식으로 만들어진 찬송들이 많이 있는데 예를 들면 대표적인 수난절 찬송인 145장 “오 거룩하신 주님 그상하신 머리” 는 16세기말 독일의 하슬러(Hans Leo Hassler 1562-1612)가 작곡한 연애노래 “Mein Gmuit ist mirverwirret, das macht ein jungfrauart” (내 마음에 안정이 없네, 그 처녀 때문일세)를 콘트라팍투어 방식으로 바꾸어 만든 것이다.

4세기 후반의 힐러리(Hilary)와 암브로시우스(Ambrosius 339-397)의 찬송은 당시에 유행하던 민요와 평민들의 노래에 기독교적인 가사를 붙이는 것이였다. 그리하여 종교적 가사가 비 종교적 곡조를 타고 전파되기 시작했는데 이것을 학자들은 종교적 민요(Spiritual Folksong)라고 부른다. 민요와 민간음악의 영향은 중세의 교회노래인 그레고리 성가(Cantus Gregorianus)에도 나타나며, 후에 루터의 독일찬송, 칼빈의 시편가, 웨슬레의 영국찬송, 미국의 복음성가나 흑인영가에도 계속적으로 나타나고 있다. 특히 루터는 회중을 위하여 찬송가의 가락을 단순하고 쉬운것으로 택했고 당시 민요나 대중들이 부르는 음악의 요소를 교회노래에 적극적으로 도입하였다. 하나의 예로 그의 찬송 중 “Vom Himmel Hoch da komm ich her” (하늘 높은 곳에서 내가 왔노라)는 “Aus fremdem Landen komm ich her” (낯선 땅에서 내가 왔네)라는 당시

11) 문성모, 상계서, 45면.

민간에 유행하는 민요곡조에 신앙적인 가사를 붙여 콘트라팍투어 방식으로 질서 변화를 준 것이다.

현대 미국교회는 그들의 사회적 요구에 발맞추어 교회노래에도 복합문화(Multi Culture)를 지향하고 있는데 그 일환으로 1990년에 개정된 미국장로교 찬송가에는 우리나라 민요곡 '아리랑' 이 신앙적인 가사를 동반한 채 찬송가로 쓰여지고 있다(346장). 이것도 콘트라팍투어 방식의 찬송이다.

오늘날 한국에서 불리워지는 찬송들이란 결국 이렇게 콘트라팍타의 방법을 따라 만들어진 것이 많으며 외국의 민요와 민간음악이 질적 변화를 일으키어 찬송가화한 것들이 상당수 있다. 따라서 우리가 한국사람으로서 확신해야 할 점은 본래 기독교와 상관없었던 이런 외국의 음악 뿐만 아니라 한국의 전통음악과 민간의 노래들도 하나님을 찬양하는 도구가 될 수 있다는 것이며, 이러한 가능성을 인정해 주고 적극적으로 우리민족의 교회노래로 활용해야 마땅하다는 것이다.

3. 찬송가 토착화의 범위

1) 토착화 찬송의 역사적 배경

토착화된 찬송 또는 한국적인 찬송을 만들기 위한 노력은 한국 초기 기독교 선교사들로 부터 시작되었다. 예를 들자면, 선교사 게일(J.S Gale)은 스스로 한국 전통 음악을 즐겨 들으며 한국적인 찬송가를 만들려고 노력했고, 이를 위하여 「조선음악연구회」라는 단체를 조직하였으며 감리교 선교사 아펜젤러도 이 방면에 많은 노력을 하였고, 장로교 선교사인 언더우드(H.G. Under-wood)도 그의 「찬양가」 서문에서 한국말 가사가 서양 곡조에 맞지 않아 고심하였음을 피력하였다. 최초의 목사가 된 길선주 목사도 한국 찬송가의 가락은 찾아 보기 위하여 무당이나 국악을 전공하는 사람을 찾아가 묻기도 하고, 배우기도 했다는 기록이 있다.¹²⁾

이러한 몇 사람들의 노력에도 불구하고 토착화된 찬송을 만들고자 하는 시도는 그 당시에 실패로 끝났다. 그 이유는 첫째로 중요한것은, 이 토착찬송을 만들기 위한 노력이 한국인의 주도가 아니었고 서양 선교사들이었다는 것이고, 토착찬송을 한국인 스스로 만들지 못했던 두번째 이유는 서양 선교사들의 선교정책을 들 수 있다. 대부분 초기 선교사들의 복음 이해와 신앙 형태는 경건주의적이고 주관적인 것이다. 세번째 이유는 일제의 우리 전통음악 말살정책 때문 이었다. 일제는 한일합방이후 우리의 전통음악의 학교 교육을 금지시키고 일본 음악만을 연주하도록 하였다. 이때 부터 우리의 전통음악은 교육의 장을 잃어버렸고, 이 땅에는 서양음악과 일본음악이 판을 치

12) 문성모③, "우리가락 찬송가에 대하여", 「교회음악」, 1989, 가을, 겨울호, pp.18-19.

게 되었다. 그리하여 우리 전통음악은 하류 계층과 천민 계급사이에서 전수되기 시작하였고, 기생학교에서 가르쳐지고 술집에서 불리워졌다. 그리하여 우리들 사이에는 전통음악에 대한 좋지 못한 선입견이 생겨나기 시작했던 것이다.¹³⁾

2) 한국적 찬송

예술이 다 그렇기는 하지만 특히 음악은 개인의 정서에 호소하는 예술이기 때문에 순발적인 대중의 반응이 대단히 중요시 될 수 밖에 없다. 성경에 기록되어 있는 대로 잘못된 우리의 피리 소리와 곡하는 소리는 사람들에게 아무런 반응도 못일으키며 단지 울리는 썰가리가 되고 말 것이다. 즉 우리의 심정을 감동시키지 않는 한 그 노래와 찬미는 아무런 가치가 없는 것이 되고 만다. 우리의 심정은 우리의 전통적인 가락과 장단에 의해서만 순발적으로 작동된다. 서양사람들에게 4박자가 익숙하고 친숙하다면 한국인에게는 3박자가 보다 친근하다. 서구 사람들에게 행진곡 조가 더 좋다면 우리에게는 조용하게 흐르는 선율적인 곡선미가 보다 매력적이다. 그런 현격한 차이가 있는데, 왜 서구적 찬송가만 신령하고 우리의 가락과 장단에 맞춰 만들어진 찬송가를 경시하는 것일까? 서구의 찬송가에도 민요가 많이 들어있는데 왜 동양의 민요형식은 불가한 것일까? 여기에 교회 음악인들의 새로운 각성이 필요하다. 이제 1세기, 2세기가 지난 오랜 역사를 가진 동양의 교회는 신학도 그렇고, 예배형식도 그렇고, 특히 찬송은 우리의 것으로 토착화 되어야 한다. 최소한 우리의 손으로 만들어진 찬송이 1/3쯤은 되어야 한다.¹⁴⁾

우리가락찬송을 만든다는 것은 회중찬송을 만든다는 뜻이다. 그리고 여기서 회중이란 기독교인 뿐만 아니라 아직 전도의 대상인 비 기독교인들까지도 포함하는 미래지향적인 것이 되어야 한다. 즉 사천만, 나아가서는 칠천만 우리민족 전체가 연령이나 신분, 지식, 지역, 빈부등의 차이에 구애됨이 없이 누구나 무리없이 부를 수 있는 찬송을 만들어야 한다. 도시교인들 위주로 만들어서 농촌교인들은 부르기에 힘들다든지, 교육수준이 높은 사람들에게는 쉬운데 무식한 사람들에게는 어려운 찬송이라면 우리가락찬송이라고 할 수 없다. 그러므로 우리가락으로 찬송을 만드는 동기와 기본정신은 ‘보편성’ 과 ‘약자에 대한 관심’ 이어야 한다. 즉 회중찬송만들기에 있어서 ‘회중’이라는 신학적 의미를 잃어버려서는 안된다. 교회안에서 회중(會衆)은 교회밖에서는 민중(民衆)혹은 민(民)또는 민초(民草)이며 이들이 부르는 ‘민(民)의 노래’에는 엘리트 의식이 전혀 없다. 그러므로 찬송을 만드는 자들은 엘리트 의식을 버리고 회중의 자리까지 내려오는 성육신의 자세를 먼저 가져야 한다. 찬송은 예술가곡이 아니며 도시

13) 김진국, “한국적인 음악의 확립”, 『월간음악』, 1975, 3, 4월호, p.55.

14) 박봉배, 전계서, p.33.

의 인텔리층만이 향유할 수 있는 독점물은 더더욱 아니다. 찬송은 우리민족이 너와 나의 모든 환경적인 구분을 넘어서서 공동으로 소유할 수 있는 민(民)의 노래, 민초(民草)의 노래, 민중(民衆)의 노래이어야 한다. 그런 의미에서 우리는 과감히 “찬송은 민요(民謠)다” 라고 정의해 볼 수 있다.¹⁵⁾

대단히 재미있는 사실은 대중의 반응은 속일 수 없다는 것이다. 회중이 애창하는 찬송은 모두 토착적인 가락과 장단인 것이다. “지금까지 지내온 것 주의 크신 은혜라(460장)” 는 말할것도 없고 애란의 민요인 “나 같은 죄인 살리신 주 은혜 고마와(405장)” 가 어찌면 동양인의 가락과 장단에 흡사하여 많이 애창되고 있는 것을 본다. 그렇다고 서양의 찬송은 모두다 배격하고 한국적 찬송으로 전면 개편하자는 주장은 아니다. 우리가 분명히 역사적으로 확인해야 하는 사실은 찬송가의 역사는 곧바로 토착화의 역사라는 사실이다. 기독교의 찬송을 복음이 전해지는 문화권에 들어가면 그 문화와 예술에 토착화하여 히브리 찬송에서 회람찬송으로, 라틴찬송으로 발전하게 되었다.¹⁶⁾ 이제 우리 한국 기독교인들도 한국 찬송가를 많이 만들어서 후세 기독교인들에게 유산으로 물려 주어야 하지 않겠는가?

3) 민요와 대중음악

찬송은 공동의 노래로서 민요와 상당부분 공통점을 갖고 있다. 민요는 작곡가가 누구이며 시대적 배경이 어떤 것인지 알려고도 하지 않고 사람들이 즐겨 부르는 노래이다. 다시 말해서 민요는 사람들이 비판적인 관심 없이 또는 전문가의 음악적연구에 대한 고찰 없이 즐겨 부르는 노래이다. 상당수의 민요가 매우 아름답다는 것을 많은 음악인들이 인정하고 있는 것이 사실이다. 그러나 특정종류의 음악은 음악적훈련이 아주 잘 되어 있는 사람들에게 의미가 있는 반면에 진정한 의미인 민요는 모든 사람들에게 통한다.¹⁷⁾

찬송은 그리스도인들의 민요이다. 민요는 많은 사람들이 관계된 내용을 대변한다. 찬송이 경우도 마찬가지이다. 그렇기 때문에 누가 어느 찬송을 가장 좋아하느냐, 또는 어느교회 회중이 어떤 찬송을 즐겨 부르느냐를 알면 그 사람과 그 교회에 가장 의미 있는 것이 무엇인지의 추론이 가능하다.¹⁸⁾

외국의 경우 민요가 찬송이 되었고 그 찬송이 다시 민요화되어 널리 불리워졌던 사실은 오늘 우리가 우리의 전통민요가락에 신앙고백적인 가사를 붙여 찬송으로 사용하

15) 문성모②, 전게서, p.47.

16) 박봉배, 전게서, p.33.

17) 하재은, “21세기를 향한 찬송작곡의 신학적 배경과 전망”, (한국찬송가공회세미나, 1996년, 8. 29-30), p.2.

18) *loc. cit.*

고자 하는 시도에 용기를 주며 근거를 제시한다. 우리는 지금까지 찬송가로 우리민요를 직접 사용하는 일은 최악시해왔고 불경건한 것으로 취급해왔다. 그러면서도 남의 나라 민요로부터 온 찬송가는 아무 거부감없이 부르며 은혜를 받았다. 스코틀랜드민요로부터 온 두 찬송가 “천부여 의지없어서”와 “하늘가는 밝은 길이”는 한국교회 부흥의 일등공신이었고 수많은 영혼들을 그리스도의 복음으로 인도한 최고의 전도자였다. 한때 한국교회는 이들 찬송가가 민요출신이라하여 업신 여기고 새곡으로 바꾸어보려고 하였지만 모두 실패하였다. 이러한 처사는 회중에게 가장 정직한 가락인 민요의 가치에 대해 무지하여 민요를 민(民)음악으로 보지 못하고 속(俗)음악으로 여겨 경시했던 결과이다. “천부여 의지없어서”의 가사에는 민요 “올드랑사인”(Au lud lang syne) 만한 곡이 없고, “하늘가는 밝은 길이”에는 “아니로리”(Annie Laurie)이상의 가락이 있을 수 없는 것이다. 이 스코틀랜드의 민요찬송이 우리 기독교 회중들에게도 열렬한 애창곡이 될 수 있었던 이유는 이들이 한국민요처럼 5음음계의 노래이며 단순한 리듬에 반복적이며 부르기 쉬운 가락을 가졌고 곡의 분위기도 한국민요와 흡사하여 민(民)의 한(恨)을 잘 표현해주고 있기 때문이다. ‘흑인 영가’라는 이름의 미국의 민요찬송들이 한국교회 안팎에서 크게 애창되고 있는 사실도 같은 맥락에서 볼 수 있다.¹⁹⁾

그러므로 우리가락 찬송을 만드는 작업을 창작찬송을 만들기 이전에 우선 우리의 전통민요중에서 그 가락을 활용해 보는 작업이 선행되어야 한다. 그리고 남의 나라 민요가 우리회중의 심금을 울리는 좋은 찬송이 되었다면, 우리가 우리전통민요를 사용했을 때 그 이상의 기막힌 찬송가를 만들어 낼 수 있음은 자명한 이치이다. 단지 여기서의 전제조건은 우리민요를 속(俗)음악으로만 보아오던 편견에서 벗어나 민(民)음악으로서의 가치를 인정하는 일이며, 두번째로는 ‘천부여 의지없어서’나 ‘하늘가는 밝은 길이’보다 우수한 신앙적이고 복음적인 가사를 만들어 내는 일이다.²⁰⁾

그리고 좀더 나아가서는 민요뿐만 아니라 대중음악도 찬송가의 가락으로 활용할 수 있을 것이다. 지금 일반 교회 예배시간에 부르는 찬송의 상당수는 당대의 컨템퍼러리(Contemporary)음악이었다. 성경엔 이방 신들의 제사에 쓰이던 악기인 소고나 부정하고 더러운 곳에 쓰이던 수금과 통소도 하나님을 찬양하는데 쓰였고, 술집에서나 불리던 세속 유행음악이 오늘날 예배음악으로 쓰이고 있다. <골16장>의 신령한 노래의 Song은 희랍어로 ode인데 노래중에서도 세상의 보통곡조에 신령한 주제를 넣은 노래를 말한다. 이는 신령한 노래가 세상속에 있는 크리스찬의 삶을 반영하면서 신령한 주제를 세상에 나타내는 것을 볼 수 있다.

19) 문성모, 전계서, pp.47-50.

20) *loc. cit.*

예를 들어 주기철목사가 지어 만든 ‘영문밖의 길’ (서쪽하늘 붉은노을 영문 밖에 비치누나)는 당시의 대중음악인 윤심덕의 ‘사(死)의 찬미’의 곡에 그리스도의 십자가의 수난을 묘사한 애절한 가사를 붙여 만든 것으로 주기철목사는 물론 많은 회중의 사랑을 받아 애창되었다. 그러나 같은 시도라 하더라도 과거 몇몇 신학자들에게 의해 주도되었던 대중가요의 가락을 사용한 찬송가 만들기 작업은 실패하고 말았다. 그 이유는 ‘대중가요 찬송가’가 성공하려면 단순히 대중가요를 민(民)음악으로 보는 것 만으로는 부족하며 여기에 성서적, 복음적인 (보수적이라고 표현해도 좋을)가사가 수반되어야 한다. 그리고 이러한 가사의 동기가 인위적인 것이 아닌 주기철 목사의 예와 같이 체험적인 신앙에서 나와야 한다. 즉 회중이 ‘영문 밖의 길’을 부르면서 윤심덕의 스토리가 아닌 주기철목사의 스토리가 연상되어지는 환경설정이 필요하다. 이러한 환경조건이 갖추어질 때 대중음악은 속(俗)음악에서 민(民)음악으로, 다시 성(聖)음악으로 거듭태어날 수 있으며, 한국교회는 대중음악을 회중음악으로 질적 전환시키는 방법을 통해서도 좋은 찬송을 얻어 낼 수 있다.²¹⁾

또한 우리는 지금의 젊은 세대를 염두해 두지 않을 수 없다. 오늘날 젊은 세대들이 즐겨 부르는 노래가 무엇인가를 염두해 두고 그들이 좋아하는 또는 그들 자신이 작사 작곡한 찬송들을 받아들일 수 있는 우리의 포용력이 요청된다. 팝송에 미쳐있는 그들의 경향성을 어떻게 찬송가에 받아들일 수 있는냐고 반문할 수도 있다. 그러나 그렇다고 그들에게 완전히 등을 돌린다면 21세기의 교회는 누구나 이끌어 갈 것인가? 이와 관련하여 논의되어야 할 문제가 세속음악과 교회음악의 관계성의 문제이다.

4. 창작찬송

1) 창작찬송의 의미

인간은 하나님의 창조하라는 명령에서 부여된 책임의 결과로 창조된다. 하나님이 몸소 모범을 보이셨기 때문에 모든 사람은 창조의 동역자가 되라는 하나님의 부르심에 응답할 책임이 주어져 있다. 우리는 하나님이 창조적이셨던 것과 마찬가지로 우리도 창조적이어야 한다. 교회의 부름을 받은 교회음악인도 이러한 소명으로부터 예외가 될 수 없는 것은 문화적인 측면에서 보더라도 감당해야 할 임무를 갖고 있기 때문이다. 교회음악인도 하나의 예술가와 인간으로서 자신이 소유하고 있는 최선의 창조적인 재능을 최대한도로 발전시키고 사용할 수 있도록 하는 음악을 창출해 내야 한다.²²⁾

21) 문성모, 상계서, p.49.

22) 하재은, 전계서, p.3.

이미 많은 창작 찬송이 만들어져 있고 토착화된 찬송가의 작곡에 대한 관심이 크지만 현 「찬송가」에 실린 ‘한국인 자작 찬송가’는 도표2에서와 같이 18편에 불과하다.²³⁾

<도표2> 공회찬송가에 실려진 한국 찬송가

장 수	제 목	작 사 자	작 곡 자
53	하늘에 가득찬 영광의 하나님	김정준	곽상수
92	어둠의 권세에서	마경일	김연준
256	눈을 들어 하늘 보라	석진영	박재훈
261	어둔밤 마음에 잠겨	김재준	이동훈
272	인류는 하나 되게	홍현설	나인용
303	가슴마다 파도친다	반병섭	이동훈
304	어머니의 넓은 사랑	주요한	구두희
305	사철에 봄바람 불어 잇고	전영택	구두희
311	산마다 불이 탄다 고운 단풍에	임옥인	박재훈
317	어서 돌아오오	전영택	박재훈
355	부름받아 나선 이 몸	이호운	이유선
369	네맘과 정성을 다하여서	정용철	곽상수
371	삼천리 반도 금수강산	남궁억	Arr.from G. Donizetti
378	이전에 주님을 내가 몰라	정용철	이유선
453	주는 나를 기르시는 목자	최봉춘	장수철
460	지금까지 내가 지내온것	J.Sasso	박재훈
461	깜깜한 밤 사나운 바람이 불 때	김활란	이동훈
493	나 이제 주님의 새생명 얻은 몸	이호운	박태준

그나마 이 중에 371장 곡은 도니제티(Gaetano Donizetti 1797~1848)의 라머무어 루치아(Lucia di Lammermore) 제2막 8장 루치아의 결혼 축하객들이 부르는 축하 합창 부분을 편곡한 ‘크라리온(Clarion)’곡이다. 또 460장 가사는 일본인 사사오(T. Sasaso) 작사이다.

여러나라의 찬송가를 분석해 보면 작품을 찬송가에 많이 실어 찬송가의 토착화를 시도하고 있는것을 도표3에서 알 수있다.²⁴⁾

23) 신소설, 전게서, p.114.

24) 김정일, “한국 찬송가의 주체성에 관한 연구”, (미간행 석사학위논문, 연세대학교, 1975),

<도표3>

국명	찬송가	발행년도	총장수	번역시	창작시	비율	창작곡
일본	고급성가집	1924	530	397	133	25%	21
일본	찬미가	1931	604	540	64	11%	21
일본	찬미가	1954	567	500	67	12%	43
중국	普天頌讚	1955	550	487	64	12%	68
중국	萬民頌場	1956	690	646	44	7%	25
미국	The Hymn Book	1955	600	70	530	88%	530
미국	The Hymnal	1955	513	61	452	88%	452
한국	개편찬송가	1967	620	575	25	4%	27
한국	공회찬송가	1983	558	541	17	3%	18

위의 도표에서 확인되듯이 한국찬송가에는 한국인 창작시나 창작곡의 비율이 매우 적다. 새찬송가는 한국인 작시가 겨우 2편(0.3%)뿐이고, 작곡은 한 곡도 없다. 한국인의 신앙심에서 우리나라의 솔직한 찬송시와 우리 정서에 공감이가는 한국인의 작곡으로 된 곡조로 찬송하는 운동이 일어나야 할 것이다. 그러기 위해서는 찬송가의 올바른 이해와 한국 찬송가에 대한 주체성이 확립되어야 한다.²⁵⁾

문익환 교수는 창작 찬송을 강조하면서 “우리의 심금에서 우러난 시, 거기서 울려낸 가락이야말로 우리의 찬송이다. 따라서 찬송가 운동은 철두철미 창작활동일 수 밖에 없다. 창작 그것이 찬송가 운동의 알파요 오메가라고 생각한다” 고 하였다.²⁶⁾

그렇다면 한국 창작 찬송가의 실제 이론과 작곡법, 찬송가 가사의 문제점들을 살펴봄으로서 주체성을 가진 한국 창작 찬송가의 방향을 모색해야 할 것이다.

2) 토착화의 실제 이론

세계적으로 5음음계를 가진 민속음악이 많다. 우리 전통음악의 평조가 5음음계라 하여 무조건 5음 만을 쓴다고 한국적이라 할 수 없다. 한국의 음계는 3음 내지 4음음계가 주류를 이루고 있으며 그 사이에 장식음 등이 많이 나타난다. 조선 성종때의 악학궤범에 보면 모두 14개의 평조와 계면조가 있었다고 한다. 한국 전통음악은 3음 내지 4음음계의 계면조가 대부분이므로 계면조를 활용하여 찬송가를 만드는 것이 바람직하다. 계면조를 서양음악의 단도에 비교하여 슬픈음악으로 해석하지 말고 장단에

pp.10-12.

25) 김익작, 「교회음악회」 (서울:총신대학출판사, 1993), p.103.

26) 문익환, “개편찬송가 가사의 문학적 분석과 평가”, 「기독교사상」, 1974, 8월호.

변화를 주어 활기를 주어 활기 있는 찬송가들도 만들 수 있을 것이다. 그리고 장단은 전통음악에서는 제1의 요소이며 반주를 장고나 북이 맡고 있다. 이것을 찬송가 리듬에 활용한다면 5음음계로 인한 무미건조한 면을 보충할 수 있고 다양한 작품을 만들 수 있다. 찬송가 반주에 장고나 북을 수반하기 보다는 반주 부분을 리듬적으로 한국화시킬 때 더욱 고상한 분위기가 만들어 질 것이다. 형식에서도 한국 전통음악의 도드리형식, 한배에 따른 형식, 먹이고 받는 형식 등을 도입시킬 수 있을 것이며 찬송가의 가락을 우리식으로 편곡해서 리듬이나 가락의 변화를 줄 수도 있다고 본다. 그리고 서양음악에는 여러가지 유형의 종지형이 있다. 서양식 종지는 강하게 끝나는 데 반해 우리식 종지는 약하게 끝난다. 시조에서는 4도로 갑자기 뚝 떨어지는 하행 종지형을 쓰고 있는데 서양식이 아닌 한국식을 생각해 보는 것도 좋을 듯 하다.²⁷⁾

화성적인 측면에서는 억지로 4부 화성에 5음음계를 맞추려고 하니가 무리가 생기게 된다. 한국 전통음악에는 화성 개념이 없기 때문에 서양적인 화성 개념으로 설명하기는 어렵지만 드뷔시(Claude Achille Debussy 1862~1918) 와 라벨(Maurice Joseph Ravel 1875~1937) 의 작품을 통해 알고 있듯이 4도 화성이라는 동양적인 화성을 사용함이 바람직하다. 또한 독일 찬송가와 같이 단선율적인 찬송가도 훌륭한 음악이라고 볼 수 있다.

3) 토착화 한국 찬송의 작곡

지금까지 언급한 창작찬송의 방향은 민요와 대중음악의 가락에 신앙적인 가사를 붙여 찬송을 만드는 방법과 이와 병행하여 우리가락을 스스로 창작하여 찬송가를 만드는 것이다.

이들 모두 ‘한국적 정서를 느낄 수 있어야 한다’ 고 주장하지만 이에 대한 작곡가들의 의견은 분분하다. 나운영은 음계, 리듬, 형식에 있어서 선토착화 후현대화론을 펼치면서 우리 국악적 특징이 강하게 이입된 음악 양식이어야 한다고 주장하며, 김두완은 현재 우리의 현실은 서양적 음악 재료를 사용할 수 밖에 없으며, 김의작은 분위기에 있어서 회중들에게 거부감이 없는 잘 동화된 것이어야 한다고 주장하며, 구두회는 국악적 기법의 응용에 관련하여 어느 정도 회피하고 있다. 또 이건용은 이에 대한 확실한 의견보다는 여러가지 가능성을 소개하여 다양한 방법을 회중들에게 제시하고 택하라고 권유하고 있으며, 이문승은 가사와의 관계에서 그 해답을 찾으려고 노력하였고, 현재 회중들이 잘 부르는 음악의 유형을 연구하여 거기서 소재를 찾으려고 하고 있다.²⁸⁾

27) 문성모④, “찬송가의 토착화로 가는 길”, 『교회음악』, 1984, 가을, 겨울호, pp.45-46.

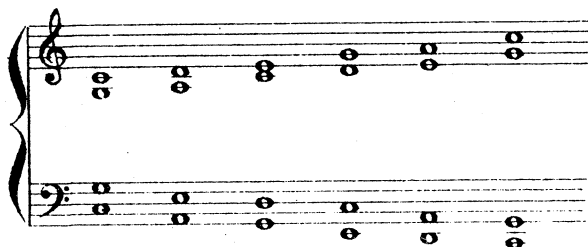
28) 이문승, “토착화 한국 찬송의 작곡법 속”, 『교회음악』, 1994, 여름호, p.11.

작곡가 나운영은 내 것을 가지고 내 나라의 가락과 장단을 가지고 하나님을 찬양한 것을 주장한다. 먼저 리듬, 멜로디에서부터 토착화하고 화성에 현대화 한다는 선도착한 후현대화 이론을 주장한다.

박자는 3/4, 6/8의 사용, 기본 리듬은 세마치 장단, 타령장단, 굿거리 장단, 도드리 장단의 사용, 음계는 평조, 계면조, 5음음계(궁조)의 사용이며, 나운영의 이론중에서 가장 중요한 부분을 차지하는 것은 ‘한국화성’이다.

그렇다면 한국화성이란 무엇일까? 나운영은 이의 정의를 다음과 같이 내린다. ‘한국 음계에 있어서의 첫째음을 각각 소프라노와 베이스 파트에 두고 이에 의한 병행법 및 투영법에 따라 화음이 구성되는데 이것을 말한다.’ 이 정의를 이해하기 위해서는 다음의 악보와 설명이 필요하다.²⁹⁾

<악보1>



위의 인용구에서 첫째음이란 한국음계의 첫째음으로서 (나운영에 의하면)궁조의 경우는 도, 평조의 경우는 솔, 계면조의 경우는 라가 된다. 악보1은 소프라노와 베이스 파트의 첫째음이 도 이므로 궁조의 경우이다. 인용구의 병행법이란 악보1에서 보는 소프라노와 엘토가 이루는 4도병행, 베이스와 테너가 이루는 5도 병행을 말한다(다만 5음음계를 지키기 위하여 시는 도로 대체되었다). 투영법이란 상2성과 하2성이 보이고 있는 반진행을 말한다.³⁰⁾

다음은 이렇게 해서 얻어진 화성의 조직을 변화시켜 다양한 표현을 얻는 것이다. 조를 바꾸는 것이 그 중의 하나이다. 나운영은 한국화성의 분류에서 5음음계에 의한 한국화성, 7음음계에 의한 한국화성, 4음음계에 의한 한국화성의 3종을 구별한다. 그리고 5음음계에 의한 한국화성(이것이 세가지 중에서 가장 유용한데)에서는 궁조의 경우, 평조의 경우, 계면조의 경우 등 세가지를 다시 구분한다. 그리고 이 각각에 또 레와 라를 반음 내린 음조(陰調)를 정상적인 양조(陽調)와 대조시킨다. 7음음계에 의

29) 이견용, “나운영의 화성이론에 관한 연구”, 『음악과민족』, 1996, 제11호, p.72.

30) *loc. cit.*

한 한국화성과 4음음계에 의한 한국화성은 음계음의 숫자가 많고 적음의 차이가 있고 그에 따라 음계음 위에 쌓아진 화음의 숫자가 다소 늘고 줄 뿐 그 구성원리와 화성의 내용은 동일하다.³¹⁾

나운영은 개편찬송가 536장의 원곡과 자신의 신곡을 비교하고 있다.³²⁾

<악보 2>

(넓은 들에 익은 곡식)

Far and Near the Fields are Ripening
 굻거리 장단으로 1-60 나운영 작곡

	원 곡	신 곡
1. 작곡자	J. B. O. Clemm	나운영
2. 작곡연도	1885	1979
3. 소절수	32	16
4. 박자	3/8	6/8
5. 음계	장음계	계면조
6. 리듬	1 1 1/2 2/2 2/2 1	1 1 1/2 2/2 2/2 1 1 1/2 1 2/2
7. 화음	三도화성	四(五)도화성과 三도화성의 절충
8. 기본리듬		굿거리 장단
9. 技 法		四도와 五도음정에 의한 병행법과 투영법

31) 나운영, 상계서, p.74.

32) 나운영, "교회음악의 통착화와 현대화에 대하여", 「교회음악」, 1980, 봄호, 20-21면.

창법에 대해서는, 원칙적으로 서양풍의 곡은 서양창법으로, 한국풍의 곡은 한국창법으로, 일본풍의 곡은 일본창법으로 연주하지 않으면 안된다고 주장하고 도표4에서는 한국과 일본의 창법을 비교하고 있다.³³⁾

<도표4>

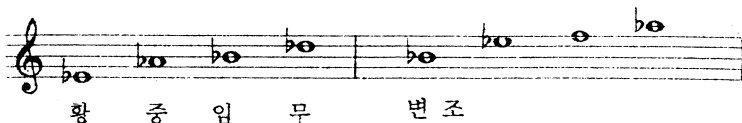
한	일
민요창법	민요창법
시조창법	시음창법
판소리창법	歌舞伎창법
장식음	장식음
Vibration	Vibration
Portamento	Portamento
Falsetto	Falsetto
기 타	기 타

이문승은 “토착과 한국 작곡의 작곡법 소고”에서 나운영과 의견을 같이하는 Double harmonic scale이 한국적 분위기와 가깝다고 생각하여 이 음계와 한국음계의 유사점과 차이점을 통해 이 음계의 발전 가능성을 연구하였다.

Duuble harmonic scale과 한국음악의 유사성은 포함된 구성음의 음정 때문이다. 음악적 기능은 근본적으로 다르지만 그 음정이 갖는 독특한 음색은 비슷하다. 여기에 포함된 증2도 음정은 서양사람들에게는 까다로운 음정이나 한국인들은 생리적으로 잘 한다. 그것은 우리의 시조에 사용된 4음 구성 계면조 때문이다. 이처럼 증2도를 포함함으로써 애수를 띤 구성진 가락을 표현할 수 있다.

한국 음악의 시조에 사용된 음계를 보자.

<악보3>



33) 상계서, 21면.

황중은 떠는 음이요, 임중은 흘리거나(↘) 위로부터 꺾는 음(↙)이다. 또 이 Ab과 Bb 사이의 음정이 넓어졌다 좁아졌다 하여 변화를 일으킨다. 이 변화로 말미암아 음악은 더욱 감정이 풍부하고 애수를 띄는 가락이 된다.

다음 표는 한국음악과 서양 음악의 음정의 역할을 비교한 것이다.

<도표5>

	한 국 음 악	서 양 음 악
Octave	배성, 청성, 음색적 취급	조성 확립, 음량증대
완전5도	하행 4도 진행 많음 상행 5도 많음	조성의 역할
장6도 장7도	선율적으로 거의 없다 수직음정 7도, 음향적 취급	해결을 전제로 함(기능적)
단2도	구성진 가락, 노래한다. 살아있다. 변화를 일으킨다.	감정적(낭만음악) 지능적 해결 필요
장2도	밝고 흥겨운 가락, 독립적 사용	색채적(해결 전제)
증4도	한국적 분위기, 잦은 사용 불투명한 음색, 요성 가능성	규칙적 해결 필요 규칙적 해결 필요

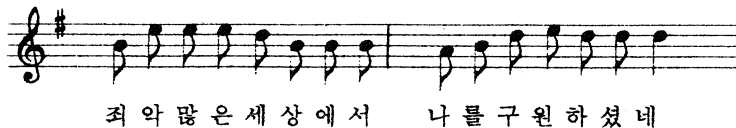
Double harmonic scale의 구성음이 창작에 응용된 예는 다음과 같다.

<악보4>

1. 이문승: 합창곡 참사랑이 되었네 중에서



2. 이문승: 위의 곡



4) 찬송가 가사의 문제점

우리가 지금 사용하고 있는 현행 「찬송가」는 대부분 영·미 찬송가가 63.3%나 점유하고 있고, 스코틀랜드, 아일랜드, 독일 그리고 라틴 찬송들로 이러한 찬송들이 가사의 이중 번역을 거치다 보니, 찬송의 운율만 겨우 맞춘 채 발표되어 곡조와의 불일치 등 궁색한 번역이 많다. 이점에 있어서 나운영은 “음악의 측면에서 본 찬송가 가사”라는 글에서

- (가) 가사와 곡조의 <형식>의 일치 (나) 가사와 곡조의 <악센트>의 일치
(다) 가사와 곡조의 <리듬>의 일치 (라) 곡조의 <중지형>과 가사의 일치를 주장하고 있다.

한편 개편된 「찬송가」의 미흡점을 지적하면서 한국 찬송가의 체질 개선을 위한 다음과 같은 세 가지 제언을 했다.

- (가) 4·4조 또는 3·4조의 부활 (나) 단절(單節)가사의 시도(試圖)
(다) 시적(詩的) 매력 있는 가사이다.

전재동 목사의 “한국 찬송가에 대한 문학적 평가”에서는 번역 찬송가의 문제, 문법에 맞지 않는 노래말, 한문용어 대신에 한글 사용등을 지적하고 있다.

번역 찬송가의 문제는 어법이 틀리는 문장의 경우이다. 이를 의역한 우리 찬송가의 노래말을 원문과 비교해 보면, 499장 후렴 “주가 나와 동행하면서 나를 친구로 삼으셨네...” 이 부분의 원문은 “And he walks with me, and he tells me. I am his own..”으로 되어 있다. 이를 “주님 나와 걷고 말하는 중 나는 주의 사람 됐네”라고 번역하면, 그 내용을 원문에 충실하면서도 우리 정서와 맞는 문장이 될 수 있다. 번역과 번안의 경우 모두 우리 문화, 우리 역사, 우리 민족정서를 살리는 가사를 써야 한다.

또한 문법에 맞지 않는 노래말이 현 찬송가에 많이 있다. 예를 들어 “...줍소서, ...합소서”는 주옵소서, 하옵소서의 줄임이다. 이런 때는 주소서, 하소서가 따로 존칭되어 있는데 우리 찬송가에는 그것이 통일되어 있지 못하다. 많이 불려지는 364장의 경우, “내 주를 가까이 하려함은”은 후렴에 “주께 더 나가기 원합니다”로 끝나는데, 이것은 능동태와 수동태의 차이점때문에 잘못 된 표현이다.

“가까이 하려함은”이 능동태이므로, “주께 더 나가기 원합니다”로 고치던지 아니면 후렴을 “더 가까이 되기 원합니다”라고 수동태로 고쳐야 한다. 141장 “웬말인가 날 위하여”에서는 “...이 벌레 같은 날 위해 큰 해 받으셨나”라고 썼다. ‘이 벌레’는 지시대명사 ‘이’를 사용하는데, 이것은 영어의 정관사를 그대로 번역하였으나, 우리말과 어울리지 않고 있다. 앞에 벌레 얘기가 나왔던 것이 아니기 때문에 특정한 것을 가리키는 ‘이’라는 지시대명사는 생략해도 좋은 것이다.

다음으로는 한문을 더 좋은 뜻이 있는 한글로, 혹은 이미 쓰지 않는 한자를 현재

쓰는 한자로 교체해 보자. “천하만민-모든 사람”, “인해하신-사랑이신”, “케홀-홍계”, “강림-내려”, “구속하신-구원하신”, “흡족-만족”, “영영-영원”, “강건-건강”, “화합-응답”, “속죄-용서”, “구원”, “군병-군인”, “접전-전쟁”, “보좌앞-앞에서”, “본향-고향”, “교제-사귄”, “보혈-피를”, “이 복스런-은혜로운”, “천하만국 백성들-온상 모든이들”, “환난 시험-모든 유혹”, “왕의 왕께 경배-우리 주께 예배”, “영접-환영”, “보배 피-주님 피”, “영접하셨네-맞아주셨네”, “언약한-약속한”, “갑주-군복”, “환난-고난”, “정케 하사-씻으시고”, “세세에 할 말-영원히 할 말” 등이 있다.

IV. 결 론

한국찬송가의 주체성 확립이라는 논제를 두고 토착화된 찬송가의 작곡에 대한 관심이 크다는 것은 자타가 공인하는 바이다. 어떤 소재와 방법을 사용하여야 할까? 그 해답은 여러가지로 설명할 수 있겠지만 우선 한국적 정서를 느껴야 한다는 것이다. 그리고 한국어 가사와 음악이 잘 맞아야 하며 나운영과 같이 음계, 리듬, 형식에 있어서 선토착화 후현대화론을 펼치면서 우리 한국 전통음악적 특징이 강하게 이입된 음악 양식이어야 한다고 주장하고 있다.

본 논문에서는 이와같이 다양화된 방법론적 근거를 기초로 하여 우리가 안고 있는 문제점을 파악한 후 찬송가의 토착화라는 명제를 두고 다음과 같이 요약할 수 있겠다.

1. 한국화라는 관점에서 우리 전통음악의 가락을 찬양의 도구로 활용하자는 주장이다.
2. 오늘의 현실을 외면한 채 현대를 살아갈 수 없듯이 상황화가 절실하다고 할 수 있다.
3. 한국 전통음악이 모두 종교적인 요소를 지니고 있으므로 하나님을 찬양하는 도구로서 그 가능성을 인정하고 우리 민족의 교회 노래로 활용해야 마땅할 것이다.
4. 찬송가 토착화의 기본 정신은 보편성과 약자에 대한 관심이 중요하며 신학적 의미를 잃어서는 안된다.
5. 찬송은 공동체의 노래이기 때문에 민요와 대중음악에 관심을 갖어 보는 것도 바람직하다.
6. 우리 정서가 깃든 창작 찬송을 작곡해야 한다.
 - 1) 음계, 리듬, 형식에 있어서 한국 전통음악의 특징이 있는 찬송 작곡
 - 2) 우리의 가락과 장단을 중요시하는 작곡

- 3) 한국 화성을 가진 찬송의 작곡
 - 4) 한국적 분위기에 가까운 Double harmonic Scale을 사용하여 작곡
 7. 가사와 곡조에 있어서 형식, 악센트, 리듬, 종지형이 일치할 해야 한다.
 8. 번역과 변안의 경우 모두 우리 문화, 역사, 민족 정서를 살리는 가사가 되어야 하며 문법에 맞도록 하고 한문은 더 좋은 뜻이 있는 한글로 교체해야 한다.
- 찬송은 그리스도인들의 민요이다. 민요는 일반 대중들의 노래이며 그 민족성, 역사성을 결집하고 있다. 따라서 찬송을 즐겨 부르게 하기 위해서는 우리의 얼이 담긴 대중적인 맥이 흐르는 노래를 만들어야 한다. 즉 회중이 애창할 수 있는 토착화된 찬송을 만들어야 할 것이다.

참 고 문 헌

1. 김의작. 「교회음악학」, 서울:총신대학출판사, 1993.
2. 김진국. “한국적인 음악의 확립”. 「월간음악」, 1975, 3, 4월호.
3. 김정일. “한국 찬송가의 주체성에 관한 연구”. 미간행 석사학위논문, 연세대학교, 1975.
4. 나운영. “교회음악의 토착화와 현대화에 대하여”. 「교회음악」, 1980, 봄호.
5. ———. “음악의 측면에서 본 찬송가의 가사”. 「교회음악」, 1981, 가을호.
6. 문익환. “개편찬송가 가사의 문학적인 분석과 평가”. 「기독교사상」, 1974.
7. 문성모. “교회음악의 토착화는 역사적 사명”. 「교회음악」, 1981, 봄호.
8. ———. “찬송가 토착화의 가능성과 그 범위”. 「교회음악」, 1994, 여름호.
9. ———. “우리가락 찬송가에 대하여”. 「교회음악」, 1989, 가을, 겨울호.
10. ———. “찬송가의 토착화로 가는길”. 「교회음악」, 1984, 가을, 겨울호.
11. 박봉배. “21세기를 향한 한국교회 찬송가의 방향”. 「교회음악」, 1994, 여름호.
12. 신소섭. 「예배와 찬송가」. 서울:아가페문화사, 1993.
13. 이건용. “나운영의 화성이론에 관한 연구”. 「음악과민족」, 1996, 제11호.
14. 이문승. “토착화 한국 찬송의 작곡법 소고”. 「교회음악」, 1980, 봄호.
15. 전재동. “한국찬송가에 대한 문학적 평가”. 한국찬송가공회 세미나, 1996, 8, 29-30.
16. 지양금. “나운영 Cantata의 분석 고찰”. 석사학위논문, 숙명여자대학교 교육대학원, 1990.
17. 하재은. “21세기를 향한 찬송작곡의 신학적 배경과 전망”. 한국찬송가공회 세미나, 1996. 8. 29.

ABSTRACT

The Establishment of Identity in Korean Church Music - Focusing on Hymns -

Kwon, Soon-Ho

Now is the time when the history of hymns in Korea is on the other side of 100 years, which means that we are in an urgent need to develop genuine Korean hymns using our own national music and tune. Therefore, it is needless to say that we should be interested in composing aboriginal hymns in the sense of establishing the identity of Korean hymns.

The things that we have to study in a way of desired direction in the aspect of the themes and methodology is;

1. to feel the general emotion of Korean people.
2. to characterize the traditional music in Korea on the basis of settlement in the first hand and the modernization afterward.
3. to establish national characteristics and historical consciousness.
4. to compose such hymns that the pulse of the public, containing the spirit of Korea, runs through it.
5. to compose such hymns that the public at large love to sing.

Suggesting the various methodological basis above, I believe that such good hymns will be composed in the sense of religious art, a mode of modern living, public universality and musically valuable techniques in the aspect of Koreanization.

종교개혁과 오늘날의 한국교회음악

홍정수*

차 례

- I. 시작하면서
 - II. 교회음악에 대한 종교개혁자들의 생각
 - III. 루터의 음악관
 - IV. 교회음악의 보존과 혁신
 - V. 끝내면서
- 참고문헌
독문초록

I. 시작하면서

개신교는 -어느 나라의 경우이든지 간에- 종교개혁에 뿌리를 두고 자신들의 역사적 정체성을 이해한다. 그래서 개신교의 신학적 논의는 주로 이 뿌리로부터 출발하는 것을 볼 수 있다. 이는 교회음악의 경우도 마찬가지여서, 항상 종교개혁 당시의 교회음악적 뿌리가 다른 어떤 부분보다 더 중요하게 다루어진다. 비록 현재의 교회음악의 모습이 종교개혁 시대의 것과는 사뭇 다름에도 불구하고 종교개혁 시대의 교회음악을 아는 것은 중요하다고 생각하는 것이다. 왜냐하면 종교개혁과 함께 새로운 교회음악의 시대도 열렸기 때문이다. 그리고 그 새로운 교회음악적 생각이 중요하다고 보는 때문이기도 하다. 그러나 종교개혁 시대의 교회음악적 현실을 오늘날 한국의 교회음악에 그대로 옮겨 적용하는 것은 의외로 쉽지 않다. 종교개혁을 보는 우리들의 눈이 큰 시간차이를 두고 당시를 바라보기 때문이기도 하고 현재의 교회음악적 내용이 당시와는 매우 다르기 때문이기도 하다. 그리고 많은 종교개혁가들이 있었지만 오늘날의 교회음악에서도 통할 수 있는 교회음악론을 가졌던 사람은 엄밀한 의미에서 루터¹⁾

* 장로회 신학대학 음악과 교수

1) 개신교 쪽에서 보면 루터의 교회음악적 업적이 매우 뚜렷하기 때문에 루터와 음악에 관련된 석사학위 논문이 비교적 많은 것을 볼 수 있다. 따라서 루터와 음악에 관한 것은 소상하게 잘 알려진 편이라고 할 수 있겠다. 또한 이 글에서 부족한 부분은 참고문헌에 있는 정기락과 문성모의 글을 참조할 수 있다.

밖에 없었다. 따라서 루터의 교회음악론은 오늘날도 현실성을 갖는 것이기에 그의 교회음악론을 중심으로 종교개혁시대의 교회음악론을 다루려고 한다. 우리가 종교개혁 당시의 교회음악으로부터 어떤 교훈을 얻어낼 수 있을까? 이 질문에 대해 한국교회의 입장에서 답을 해보려는 것이 이 글의 목적이다.

II. 교회음악에 대한 종교개혁자들의 생각

루터를 제외한 종교개혁자들은 음악에 대해서 우호적이기보다는 더 비판적인 입장이었다. 칼슈타트(Karlstadt, Andreas Bodenstein. c.1480-1541), 파렐(Farel, William. 1485-1565), 불링거(Bullinger, Henry. 1504-1575), 부처(Bucer, Martin. 1491-1551), 쾰빙글리(Zwingli, Huldreich. 1484-1531), 칼뱅(Calvin, Jean. 1509-1564) 등이 그들이다. 즉 많은 사람들이 음악 또는 교회음악에서 교회를 해치는 나쁜 것이 많다고 보았기에 이를 제한 또는 폐기하려고 했던 것이다.

그들 중 몇 사람은 부패한 로마 카톨릭이 연상된다 하여 모든 기악 연주를 금했다. 1524년 쾰빙글리의 영향 하에 있었던 취리히 시에서는 시와 교회에서 오르간 연주를 금하는 법령이 포고되었고, 그보다 약간 후에 뮌스터 교회의 오르간이 해체된다. 1925년 취리히 시에서는 찬송가부르기가 그친다. 많은 종교개혁자들이 오르간 연주와 다성부 교회음악에 대해 반대의견을 갖고 있었다. 특히 쾰빙글리의 경우는 종교개혁가 중 가장 음악성이 높은 것으로 평가받는 사람인데, 가장 반음악적인 입장을 취했다.²⁾ 그가 그러한 입장을 취한 것은 음악을 자신의 신앙 안으로 품어안지 않고, 저만치에 있는 세속의 틀 안에 놓아두었기 때문이다. 그러나 루터는 이러한 사항에 대해 모두 찬성했을 뿐만 아니라 상당히 적극적으로 음악을 활용하였다.

III. 루터의 음악관

음악에 대한 루터의 신학적 견해는 체계적인 방식으로 정리된 것이 아니고, 학술적이 아닌 문헌들에서 여기저기 간헐적으로 표출된 발설을 통해 알 수 있다. 하지만 이 점이 그의 교회음악관을 아는 일에 크게 방해가 되지는 않는다.

2) Oskar Söhngen: "Theologische Grundlagen der Kirchenmusik," *Leiturgia (Handbuch des evangelischen Gottesdienstes Bd. IV)*, Kassel 1961, pp.19-38.

그는 음악이란 하나님이 인간에게 주신 위대한 선물(Maximum, immo divinum donum)이며, 큰 힘과 선함(Multitudo et magnitudo virtutis et bonitas)을 가졌다고 말한다.³⁾ 이 부분은 명확하게 아우구스티누스의 음악론을 따르는 것이다. 또한 음악은 구원을 가져오는 즐거운 것(salutaris et laeta creatura)이기도 하다.⁴⁾

그는 음악을 하나님이 창조한 세 가지 단계로, 즉 1)새소리 등과 같은 자연의 소리, 2)말을 전달할 수 있는 사람의 목소리, 3)예술적 음악으로 나눈다.⁵⁾ 물론 이 세 가지는 뒤에 말한 것일수록 가치가 더 높은 것이다. 그러니까 어떤 개념적 내용을 전달하는 새소리 등은 자체로 음악에 속하지만 그 가치가 제한되어 있는 초보적인 것이라는 것이다. 그러나 노래를 하면서도 말을 실어나를 수 있는 사람의 목소리는 그보다 한 단계 더 발전된 것으로 보아졌다. 그리고 셋째의 가장 높은 단계의 예술음악이다. 이 점은 종교개혁가들에 의해 교회에 용납될 수 없다고 판단되었던 예술음악을 그가 얼마만큼 존중했는가 하는 것을 단적으로 보여준다.

루터가 개념을 전달하는 사람의 목소리를 자연의 소리보다 더 높은 정도의 음악이라고 본 것이 개념이 없는 기악을 낮은 정도의 음악으로 해석하게하지는 않았다. 그는 시편 8편의 예를 들어 악기들, 새와 꽃, 짐작이들까지 메시아를 노래하고 설교한다고 말한다.⁶⁾ 이 부분은 그가 많은 영향을 받은 아우구스티누스의 입장과 사뭇 다르다. 아우구스티누스에게서는 말씀이 없는 '순수 음악적인 것'을 즐기는 것이 죄스러운 것이었다. 그러나 루터는 음악을 듣고 느끼는 기쁨은 죄없는 것이라고 말한다.⁷⁾ 루터에게는 '순수음악적인 것'이 영적인 것과 닮아 있다. 그는 다윗이 수금으로 사울의 악령을 쫓아낸 것을 기악의 영적 능력을 증명하는 것으로 보았다. 그는 음악을 듣고 기쁨을 느끼는 것은 슬픔의 세력인 마귀와 싸울 힘을 준다고 말한다. 그리고 성령이 음악을 도구로 사용한다⁸⁾고 말하고 있어서 그가 이 부분을 뚜렷히 의식했다고 말할 수 있게 한다.

이러한 생각은 어떤 신학자에게서도 볼 수 없는 음악에 대한 긍정이다. 어떤 면에서 보면 이러한 그의 음악론은 음악 지상주의처럼 들릴 수 있다. 그러나 그의 음악론은 신학적인 면과 분리되어 나타나는 일이 없기 때문에 오로지 음악을 위한 이론으로 받아들일 수는 없다. 그가 말한 것은 대개의 경우 신학과의 관련성 안에서 음악을 말하고 있다.

3) Luther: Tischreden Nr. 968.

4) Luther: Bd. 50. p.368.

5) 위와 같은 부분.

6) Luther: Bd. 51, p.11.

7) Luther: Tischreden Nr. 4441.

8) Luther BD. 50 p. 351.

루터의 음악관은 그의 신학적 특징의 한 단면을 드러낸 것이기도 하다. 즉 말씀 강조가 이성적인 것의 강조로 기울어지는 칼뱅이나 쾰빙글리와는 다르게 신앙에 감정적인 측면을 넓게 받아들인 점이 그것이다. “노래는 감정의 소리이다. 말이 이해적으로 파악되지만, 노래하는 목소리에서는 감정적으로 나타난다”⁹⁾라는 말에서 그러한 루터의 생각을 읽을 수 있다.

루터의 교회음악관 중에서도 가장 개인적인 성격을 띠는 사항은 아마 음악이 영적 침체를 물리칠 수 있는 것으로 본 사항이다. 그러기에 루터에게는 음악이 영적, 정신적 생활의 중요한 일면이었다. 그가 이렇게 음악을 파악한 것은 음악이 감정과 가까운 것으로 보았기 때문이라고 생각된다. 그에게 감정은 다시 이성과 대치되는 것인데, 이성은 언어에 의해 대표된다는 이해를 갖고 있었다. 이러한 음악 이해는 음악이 감정과 관련된 것을 나쁘게 보는 방향에서가 아니라 좋게 이해하는 방향으로 보는 것이었다. 그의 생각은 음악의 감정적 능력을 교회에서도 유용하다고 생각하게 했던 것이다. 이에 비하면 칼뱅의 감정이해는 더 부정적인 성격의 것이었고, 교회음악도 그만큼 더 소극적으로 사용하게 했다.

루터의 교회음악관은 단순히 어떤 ‘생각’의 차원에 머물러 있지 않았고, 많은 부분 실천에 옮겨졌다. 우선 외적으로 드러난 것을 보면, ①예배음악의 정리, ②회중찬송가의 도입, ③학교에서 음악을 필수과목으로 채택, ④ 목회자들에게 노래부르기와 음악 이해를 필수적으로 가르치게 한 것, ⑤교회음악가들에 대한 적절한 처우 등을 열거할 수 있다.

IV. 교회음악의 보존과 혁신

루터는 전통적 교회음악을 보존한 사람이자 동시에 개혁자라는 두가지 다른 면모를 지니고 있다. 물론 전체적으로 보아서는 개혁 쪽의 비중이 더 높다. 그러나 단지 개혁자라고 하기에는 옛 음악에 대한 애정이 결코 적지 않았다.

루터는 처음부터 단지 자국어만, 단지 민요만 사용할 것을 주장하지 않았다. 그러기에는 그의 언어 이해와 음악 이해가 폭이 넓었다. 그는 셸플이나 죠스갱과 같은 사람의 다성음악을 대단히 높이 평가했고¹⁰⁾, 스스로도 부족한 상태이지만 다성음악을 쓸

9) Babst: 서문.

10) Luther: Tischreden Nr. 7034.

수 있는 사람이었다¹¹⁾. 그는 라틴어 사용이 당분간 필요하다고 생각했고, 예술음악에 대한 이해의 폭도 넓었다.

따라서 루터의 교회음악적 전통은 일부 카톨릭적 전통을 포함하기도 하는 것이었다. 그리고 전례도 카톨릭의 틀을 대체적으로 따르는 편이었다. 따라서 그가 교회음악에서 보여주는 것은 점진적인 개혁의 성격이 강했다. 여기에 비하면 칼뱅은 카톨릭 교회와의 뚜렷한 결별을 원했다. 그는 시편가로 가사를 제한함으로써 더 성격적인 음악을 성취한다는 생각을 했었다. 음악에 대한 루터의 넓은 포용력은 당시의 많은 음악적 현상들을 교회에 불러들였다.

루터는 카톨릭의 전통에서 보는 것들 중 복음서에 위배된다고 생각하는 것만을 예배의식에서 제외시켰고, 나머지는 모두 받아들였다. 따라서 그의 교회(음악) 개혁작업은 ①전통의 좋은 점을 유지시키려는 한 면과 ②전혀 새로운 것을 받아들이는 또 다른 면으로 된 것을 보게 된다.

①에 속한 것으로는 다음과 같은 것들이 있다. <미사>의 개념, 교회력, 대예배(미사)와 소예배(기도회)의 구분, 전례노래의 낭송방식 등이 카톨릭의 전통을 받아들인 것이다. 그가 맨 처음에 구상한 미사(Formula missae, 1523)는 대체적으로 라틴어로 된 것이었다. 이 미사형식은 훈련된 성가대와 라틴어 학교를 가진 큰 교회에 해당하는 것이었는데, 무엇보다도 라틴어의 교육적 성격을 강조하면서 만들어진 것이다.

②에 속한 것은 다음과 같은데, 물론 그 중요성이 ①의 것보다 더 크다. 그래서 라틴어 미사보다 더 중요한 것은 일반인들을 위한 독일어 미사(Deutsche Messe und ordnung Gottisdiensts, 1526)였다. 그는 여기에서 예배언어로 독일어를 선택한 것인데, 기존의 미사 전통에서 보면 불가능한 선택이었다. 이는 회중으로 하여금 직접적으로 예배에 참여케 하는 조처였는데, 독일어 회중찬송가의 도입도 같은 배경에 의해 이루어진 것이다. 미사의 순서들은 다음과 같이 독일어화 되거나 카톨릭의 것을 고쳐 사용한다:

입당송(Introitus): 여러 시편 절들을 부르는 대신에 하나의 시편만 부르거나 제1교회선법으로 된 하나의 독일어 시편(예: 『내가 하나님을 찬양하리니』 Ich will den Herrn loben)

영광송(Gloria): 삭제된다.

콜렉테(Kollekte) 기도: 카톨릭식 낭송음을 사용한다.

사도서신문(Epistel): 활달한 제8선법으로 낭송한다. 이는 카톨릭과 다른 것이다.

11) F. Blume: p.6에는 루터의 4성부 음악 “Non miriar, sed vivam”이 실려 있다.

복음서(Evangelium): 이 부분은 루터 이후 카톨릭보다 더 보강된 부분이다. 이는 말씀을 강조하는 새로운 교회의 성격을 드러낸 것이라고 말할 수 있다. 제5선법을 사용하는데, 복음기자, 그리스도, 그리고 다른 인물들이 각각 서로 다른 음역으로 부른다.

쌍투스(Sanctus): 독일어 쌍투스(“Jesaias dem Propheten das geschah”).

아뉴스 데이(Agnus Dei): 독일어 아뉴스 데이(“Christe du Lamm Gottes”).

루터는 카톨릭의 세쿠엔치아(부속가)와 프로사에 대해 우호적이었음에도 이 두 종류는 새로운 예배에서 사용되지 않고, 다만 특별한 축일에는 사용된다. 그 새신에 들어온 것이 바로 독일 민요식의 회중찬송가이다. 바로 이 회중찬송가가 “차분한 분위기”의 카톨릭 미사 노래와는 다른 “활기”를 예배에 부여한다. 축일에 독일 민요식 노래를 부르는 것은 루터 이전에도 있었던 사항이었다. 그런 노래를 부르는 것은 정당성이 모자라는 것으로 느꼈었다. 그러나 루터는 이를 축일 뿐만 아니라 일상의 예배에서 확고한 것이 되도록 했던 것이다. 당장 교회에서 부를 수 있는 민요식 노래가 많지 않았기 때문에 루터와 그의 음악동역자들은 그러한 노래를 만드는 일에 많은 힘을 기울였다.

루터는 교회음악의 자국어화에 많은 힘을 쓴 것은 재언을 필요로 하지 않을 정도로 많이 알려져 있다. 그리고 그가 1524년에 쓴 『하늘 예언자들에 반하여』(Wider die himmlischen Propheten)에서 쓴 다음의 구절은 그의 생각을 단적으로 잘 보여주는 것이다:

나는 지금 독일어 미사를 가졌으면 좋겠다고 생각한다. 나는 여기에 대한 계획을 가지고 있다. 이것이 아주 독일어 방식으로 되었으면하고 바란다. 라틴어 가사를 독일어로 번역하고 라틴어의 음과 음표를 갖는 것을 거부하지는 않지만 이는 장하지도 바르지도 않다. 가사와 음표, 이 둘 모두의 억양, 방식, 움직임이 바른 모국어와 그 소리로부터 나와야 한다. 그렇지 않으면 모든 것이 원숭이의 흉내에 불과하다.¹²⁾

이러한 생각은 흔적을 남기는데, 독일 교회음악사 뿐만 아니라 일반음악사에게까지 흔적을 남긴다. 그러나 그가 살던 당시에는 라틴어의 전통적 교회음악으로부터 민족어와 민족적 음악으로 넘어가는 과도기였다. 따라서 여러 양식의 음악들이 혼재한 상

12) Johannes Wolf: “Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes,” *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* III, 1901-1902. p.655에서 재인용.

태었다고 할 수 있다. 루터가 사용한 음악들은 세 가지 정도의 종류로 나눌 수 있다:

- ① 카톨릭의 예배의식에서 사용하던 노래
- ② 독일의 종교적인 노래
- ③ 독일의 민요

카톨릭에서 사용하던 것은 가사가 독일어로 고쳐지고, 음악도 독일민요식으로 고쳐진 것들을 발견할 수 있다. 이는 소수의 악보에 의해 추정할 수 있다.¹³⁾ 그러나 얼마만큼 광범위하게 그런 작업이 이루어졌는지는 단정적으로 말하기 어렵다. 그럼에도 루터의 의도는 가능한한 빨리 자국어의 자국노래 방식의 교회음악을 원했었다고 말할 수 있다. 따라서 루터의 교회음악은 그 의도의 면에서 보아 단연코 자국의 음악이 중심적인 것이었다고 말할 수 있다. 이는 루터의 생각은 그의 음악 동역자들에게서도 그대로 전달되었다.

또한 이미 있는 노래를 가사만 바꾸어 새로운 찬송가로 만드는 일이 많았다. 이렇게 가사붙여진 노래들은 빠르게 친숙한 노래가 될 수 있었던 반면, 한편으로 창조적이지 못하다는 비난을 받을 수 있는 것이었다. 그리고 원래 세속적인 가사를 가졌던 노래의 경우는 세속적이란 비난을 받을 수 있는 성격의 것이었다. 그러나 중세를 벗어나던 그 시대에는 세속성과 독창성의 면이 19세기의 경우처럼 신랄한 것은 아니었다. 그리고 세속성의 문제는 교회개혁이라는 신앙운동의 집중성 때문에 큰 문제가 되지 않았다. 특히 루터를 비롯한 종교개혁자 자신들이 그러한 방식으로 새로운 찬송가들을 만들어냄으로써 그러한 문제들이 발생할 여지가 많지 않았다.

마르틴 루터의 가장 성공적 노래는 “내 주는 강한 성”(Ein feste Burg ist unser Gott)일 것이다. 이 노래와 함께 루터는 다른 비슷한 노래들을 남기고 있다. 이 노래들은 흔히 알려진 것처럼 루터의 직접적 작곡이 아니고, 이미 있었던 곡을 빌려 사용한 것이었다. 이런 노래는 전례의 틀에 들어 있지 않고, 그때그때 예배에서 부를 수 있는 회중찬송가였다. 교회음악의 면에서 보는 종교개혁의 가장 큰 특징은 회중찬송가의 도입이다. 회중찬송가는 예배의식적인 면에서 새로운 것이었고, 이 새로움을 가능케 했던 것은 새로운 신학이었다. 즉 만인사제설이 회중찬송가의 신학적 배경이 된다. 이 회중찬송가는 음악적으로 보아 전통적인 (또는 정통적인) 것이 아니라, 교회밖에 머물러 있었던 것이었다. 그러니까 카톨릭의 관심 밖에 있었던 사항이었을 뿐만

13) 예를 들어 F. Blume pp.23-4에는 라틴어 성가가 독일어화된 것을 설명하고 있다.

아니라, 금기사항이었던 것이다. 따라서 교회전례의 저편에 멀리 있었던 교회음악이 생활 속에 있는 음악을 통해서 가까워진 것이다. 이렇게 종교개혁은 먼 것에 있었던 찬양을 가까운 것으로 만들었다. 물론 이 가까움은 신자들의 측면에서 보는 가까움이었다. 회중찬송가의 도입으로 다음과 같은 면들이 강조되었다고 볼 수 있다:

① 예배에서의 회중의 참여

② 민요적 성격으로 인한 폭넓은 층들의 사람을 포용할 수 있었던 점. 여기에는 민족적 성격도 함께 들어 있다.

③ 자국어의 사용으로 회중의 “이해적” 예배참여가 가능해졌고 민족적인 면도 드러나게 된다.

루터에게서 자국어와 자국 민요가 아주 중요한 위치를 차지하고 있고, 교회내와 교회 밖에서 획기적인 문화개혁을 불러일으켰다. 이 부분에 관한 루터의 업적은 실로 지대한 것이었다.

대다수의 종교개혁가들에게는 음악이 감시와 질제의 대상이었던 반면에 루터에게는 음악이 적극적 장려의 대상이었다. 이러한 음악에 대한 관용은 음악사적으로 대단한 흔적을 남긴다. 즉 독일교회는 음악을 적극적으로 사용하게 되고, 많은 탁월한 음악가들을 배출하게 된다. 이것이 18세기에 들어와 새로운 사조를 받아들여 교회학교가 음악과목을 폐지하고 교회들이 교회음악가를 임명하는 것을 꺼리게 됨으로써 음악가들이 교회 밖으로 그 활동방향을 바꾸게 된다. 따라서 독일의 교회음악과 음악의 발전의 원인을 찾게 되면 누구나 종교개혁에 부딪치게 되고, 루터의 음악관을 거슬러 올라가 생각하지 않을 수 없게 된다.

물론 종교개혁 시대는 아직 덜 정리된 교회음악의 모습을 많이 보여준다. 왜냐하면 종교개혁의 전개 자체가 완벽한 교회음악을 추구하게 했다기 보다는 당장에 필요한 것을 만들어 가는 성격을 가졌기 때문이었다. 루터 당시의 음악은 훌륭한 것이라고 말할 수 있는 성격의 것이 아니었다. 그러나 그 생각은 뒤에 오는 훌륭한 음악전통을 가능하게 한 것이었다.

종교개혁 시대의 교회음악은 어떤 규범적인 틀에 의해 묶인 것이라기보다는 혁신적으로 일어나고 있는 신앙운동을 수반하는 종류의 역동적인 성격의 것이었다. 물론 종교개혁 지도자들의 성향에 따라 조금씩 다른 양태로 나타난 것도 사실이었다. 예를 들어서 루터의 경우는 조금 더 즉흥적이고 충동적인 방식으로 나타났고, 칼뱅의 경우

는 더 세심하게 준비되고 생각된 방식으로 나타났다.

서구의 개혁교회나 루터교도 이제 젊은 교회가 아니고 나이든 교회이다. 따라서 개혁 이후의 사향을 살펴보는 것이 필요하다. 교회음악적으로 루터교는 아직 옛 음악적 유산을 그대로 사용하고 있다. 그러나 종교개혁시대의 찬송가 등이 너무 기준적인 성격이 강하여, 오늘날의 사람들이 접근할 수 있는 교회음악이 상대적으로 많이 고려되지 못한 편이다(최근의 독일 루터교의 찬송가책은 이 점을 보완하려고 노력한 흔적이 있으나 그러나 전면적인 방향전환을 하기에는 아직도 힘들어하고 있다. 그 가장 큰 이유는 루터교 음악의 전통이 훌륭한 때문이다). 따라서 전통의 권위에 의해 교회음악적 필요가 발을 붙이기 어려운 형편이다. 그러니까 종교개혁 시대의 모범적 예들이 지나치게 모델적 성격이 강하여 교회음악의 현실을 압박하고 있다고 볼 수 있다.

반면에 개혁교회는 현재 옛 시편가를 부르는 교회가 거의 없다. 시편가는 만들어질 당시에 개혁교회 내에서만 영향을 발휘한 것이 아니고, 루터교 등 다른 교파에도 영향을 광범위하게 미친 것이었다. 그러니까 나름대로 훌륭한 전통을 가진 것이라고 말할 수 있다. 그래서 개혁교회의 옛 전통을 훌륭하다고 칭찬하는 사람들이 많이 있다. 그러나 현실적으로는 그 음악이 발휘하는 힘은 없다. 있다고 하면 이론적인 측면일 것이다. 장로교회는 영미의 18, 19세기의 -주로 감리교 측으로부터 오는- 찬송가와 복음성가에 의해 밀려나고 만 것이다. 이 점을 탄식하는 사람은 많이 있다. 그러나 그 일을 되돌이킬 수 있는 사람들은 없는 것으로 보인다. 그 이유는 자명하다. 새로운 교회가 새로운 교회음악을 필요로 하고 요구하기 때문이다.

한국교회와 종교개혁은 얼마나 가까운가? 한국의 개신교는 종교개혁의 후손임이 분명하지만 몇 세대를 건너뛴 후손이다. 즉 종교개혁과 직접적인 상관관계에서 나온 교회가 아니라 19세기의 교회부흥운동의 산물인 것이다. 그러니까 한국의 교회는 신학적이든지 교회음악적이든지에 관계없이 종교개혁과는 간접적으로 맥이 닿아 있다. 물론 한국의 개신교는 역사적으로 종교개혁의 후손임을 자임하고, 이론적으로도 종교개혁을 많이 논의한다. 그러나 실제의 모습은 종교개혁과의 간격을 확인하게 한다.

교회음악 분야에서 보면 종교개혁 당시에 부른 찬송가는 아주 희귀하게 불리고 있다. 오로지 “만복의 근원 하나님”(개혁교회 전통14)과 “내 주는 강한 성이요”(루터교 전통)의 두 예가 희미하게 종교개혁의 전통을 기억나게 할뿐이다. 따라서 한국교회와 종교개혁에 맞닿아 있는 것은 주로 이론적 방식에 의한 것이다. 그러나 한국교회는 종교개혁 시대의 유럽과는 매우 다른 환경에 처해 있다. 이를 교회음악 분야에서도

14) 곡조만 그렇고, 가사는 종교개혁 시대보다 훨씬 후의 것이다.

확인할 수 있다.

한국의 교회는 개혁적 교회가 아니라 선교적 교회였다. 즉 있어온, 잘못된 교회를 고치려고 한 것이 아니라 없었던 것이 뿌리 박히는 과정이었다. 따라서 종교개혁과는 그 성격에서 차이가 있었던 것이다. 교회와 함께 교회음악도 선교적 성격이 강했다. 로마라는 통치권력과 결합된 카톨릭 교회의 개혁을 원했던 종교개혁은 자국의 문화 전통을 긍정하는 바탕 위에서 교회음악을 설정했다. 여기에 비해 한국의 교회는 교회 자체의 도입을 원했다. 또한 교회음악도 함께 도입하기를 원했다. 그래서 전반적으로 보아 교회를 전래해준 문화의 영향을 즐겁게 받았다고 말하는 편이 옳으리라고 생각된다. 특히 선교사들 쪽에 못지 않게 한국인들 쪽에서도 자국의 문화에 대해 거부하는 경우가 많았다고 생각된다. 한국민요식의 찬송가가 교회에 뿌리내리지 못한 것도 바로 그런 예 중의 하나이다. 종교개혁이 로마에 대한 강력한 반발로 인해 민요와 같은 자국의 문화적 전통을 대립적 교회음악으로 내세울 수 있었다. 반면에, 한국의 기독교는 비기독교적인 자국의 문화에 대해서 오히려 비판적인 견해를 유지해 왔고, 민요적인 찬송가 논의가 없었던 것은 아니었지만 크게 주목될 수 없었다. 종교개혁 시대의 유럽 교회와 한국의 교회가 보여주는 이러한 입장의 차이는 매우 확연하게 눈에 띄는 대목이다. 따라서 한국교회가 꼭 민요적인 방식으로 교회음악을 만들어야 한다는 주장은 오늘날까지도 크게 대두되지 못하고 있다. 그리고 당시에 회중과 가까운 음악으로서는 민요라는 비교적 단순한 사항밖에 없었으나, 지금은 <대중음악>이라는 민요보다 더 광범위하게 확산된 음악이 자리잡고 있다. 따라서 민요적인 방식으로 한국의 교회음악을 만들자는 주장이 있지만, 민요로서 대중음악의 영향력을 누를 수 있을지는 상당히 회의적이다. 한국교회가 보여주는 실제의 모습도 민요적 교회음악 보다는 대중음악적 교회음악이 더 강한 양상을 보여주고 있다.

종교개혁의 교회음악적 전통으로 되돌아가자는 것은 옛 음악으로 되돌아가자는 주장이 아닐 것이다. 그것은 오히려 개혁의 정신으로 되돌아가자는 말일 것이다. 교회음악은 자체로 가치 있는 음악도 활용되지마는 그보다는 신앙적 개혁운동을 동반하면서 나타나는 경향이 강하다. 그것이 종교개혁의 기본정신과 상통할 것이다. 음악적으로 종교개혁의 기본정신을 오늘날의 한국교회에 살리는 길은 권위적인 어떤 종류의 음악에 매달려 실제로 생활 가운데에서 살아있는 음악을 경시하는 것이 아니라, 오히려 그 반대의 길이 타당하다. 즉 사람들 가운데 살아 숨쉬는 음악을 장려하는 일이다. 때때로 그 음악이 부족할 수도 있을 것이다. 오늘날 사람들의 생활 가운데 살아있는 음악은 옛 시대의 그것보다는 더 다양하다. 오늘날 일반적 한국인들은 민요를 매우 어려워한다. 그들에게 민요는 다시 배워야 할 음악이다. 따라서 민요의 원형적 모습이

지나치게 강조된 것이 아닌, 조금 변형된 종류의 것이라야 오늘날의 한국인들이 찬양을 더 용이하게 할 수 있을 것이다.

오늘날 한국교회는 그 나이가 많아짐에 따라서 이러한 개혁이 정신보다는 권위를 새롭게 형성하는 일에 더 관심이 많은 것으로 보인다. 즉 교회음악에 어떤 모델을 제시하고 거기에 맞지 않는 것을 도태시키려는 방식으로 사고하는 경향이 자주 눈에 띈다. 즉 교회가 정리되고 고착화되는 성격을 보이는 것이다. 아마 그러한 편이 부작용이 없으리라고 믿기 때문일 것이다. 그러나 종교개혁은 부작용을 두려워하는 생각에 의한 것이라기 보다는 누구에게나 신앙의 표현이 가능하도록 하는 것이었다. 따라서 종교개혁이 주는 음악적 교훈은 우선 어떤 방식으로든지 찬양을 하게 하는 것이다. 찬양을 누구나 쉽게 접근할 수 있는 것으로 만드는 것이다. 전문가들이 지정해주는 찬양의 방식이 아니라, 누구나 할 수 있는 대로 찬양을 하게 하는 일이다.

V. 끝내면서

루터의 교회음악관은 음악의 광범위한 사용을 목표로 하는 것이었다. 이러한 생각은 음악에 대해 좋은 결과를 가져올 것이라는 기대가 담겨져 있는 것이었다. 이러한 태도는 교회음악의 흐름을 크게 바꾼 개혁을 초래했다. 그리고 성경을 자국어로 번역하듯, 멀리 있는 교회음악을 누구나 손쉽게 부를 수 있는 음악으로 바꾸었다. 이러한 생각은 카톨릭에 의해 1965년 제2바티칸 공의회에서 비로서 인준될 수 있는 생각이었다. 물론 카톨릭 교회의 교회음악적 전환은 루터가 직접적인 원인이 아니라, 자체 문제를 해결하는 과정에서 나왔다. 그러나 이를 통해 루터의 생각이 얼마나 앞선 것이었는지를 쉽게 알 수 있다.

한국개신교의 교회음악은 지금 전환기에 놓여 있다고 할 수 있다. 부르는 노래에서 세대간의 간격이 크게 벌어졌기 때문이다. 단지 옛것으로 돌아가자는 생각은 쉽게 할 수 있는 주장이고, 또 어느 면으로 보아 없어서는 안될 주장이기도 하다. 그러나 대중이 찬양에 참여하는 것을 목표로 하는 루터적 교회음악관에 따르면 그러한 억제는 바람직스럽다고 할 수 없다. 따라서 어느 정도 교회음악을 다양하게 할 수 있도록 열어두는 것이 좋을 것이다.

현재 한국교회가 보여주는 새로운 교회음악의 흐름 중 가장 큰 것 두 가지를 들면, 하나는 대중음악적 성가이며, 다른 하나는 전통음악적 성가들이다. 루터에 비추어 보면 이를 거부만 할 것이 아니라, 어떻게 유용하게 사용할 수 있는가에 대해 생각해 보는 것이 적절해 보인다.

참 고 문 헌

1. 문성모, “마틴 루터의 예배음악에 관한 신학적 이해,” 「민족음악과 예배」, 도서출판 한들, 1995, 358-389.
2. 정기락, “마르틴 루터의 민족교회음악,” 「음악과 민족」, 1993, 제6호, 242-262.
3. Adler, Guido., *Handbuch der Musikgeschichte*, Tutzing 1961.
4. Babst, Valentin., *Das Babstsche Gesangbuch*, Leipzig 1545. 영인본(Kassel 1966).
5. Blume, Friedrich., *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel, 1965.
6. Lutehr, Martin., *Werke kritische Gesamtausgabe*. Weimar 1833-1954.
7. Söhngen, Oskar., “Theologische Grundlagen der Kirchenmusik,” *Leiturgia* (*Handbuch des evangelischen Gottesdienstes* Bd. IV), Kassel 1961.
8. Wolf, Johannes., “Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes,” *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* III, 1901-1902. pp.647-670.

ABSTRAKT

Reformation und die heutige Kirchenmusik Koreas

Hong, Jung-soo

Martin Luther brachte ein neues Denken in die Kirchenmusikgeschichte. Er führte volkstümliche Lieder in eigener Sprache in die Kirche hinein und ließ die polyphne Chormusik gelten, die von anderen Reformatoren verboten wurde. Mit seinem Denken begann eine neue Kirchenmusikgeschichte und damit eine neue deutsche Musikgeschichte. Seine musikalische Ansicht kann sich bis heute als eine einzig brauchbare unter den Musikanschauungen der Reformatoren behaupten.

Luther wollte die Kirchenmusik dem Volk nahebringen, damit man ohne Schwierigkeit singend am Gottesdienst teilnehmen konnte. Diese offene Haltung zur Musik und zum Volk ist nicht immer einfach in der Kirche, in der immer eine Tendenz da ist, die strengen Regeln über die Musik die Oberhand zu gewinnen.

Was kann das Denken Luthers in der heutigen koreanischen Kirchenmusik bewirken? Das dem lutherschen Beispiel Folgen heißt, das Volkslied zu betonen. Aber das traditionelle Volkslied liegt dem koreanischen Volk fern, so muß man es zunächst wieder erlernen. Das koreanische Kirchenvolk singt inzwischen eine neue Gattung der Kirchenmusik immer häufiger. Das sind Kirchenlieder im populären Stil. Die an der traditionellen Kirchenmusik angewöhnten Leute machen Vorwürfe, daß sie zu weltlich seien. Die Kritik ist in einigen Gesichtspunkten unvermeidlich, aber sie hilft Nichts. Besonders die jungen Leute stehen im Begriff, eine eigene Sprache zu schaffen, auch in der Kirchenmusik. In diesem heitigen koreanischen Fall kann die Offenheit Luthers sinnvoll sein.

작크 샤이에와 음악문헌학

김 경 순*

차 례

- I. 서론
 - II. 작크 샤이에의 자전적 배경
 - III. 음악학자 작크 샤이에
 - IV. 음악 문헌학
 - V. 결 론
- 참고문헌
영문초록

I. 서 론

쇼펜하우어는 “언어는 정확성을 가지고 현실을 대리하지만 음악은 보편성 안에서 순수한 형태를 표현한다.”라고 하였다.¹⁾ 그럼에도 불구하고 비서구권으로서 동양과 한국의 음악은 ‘보편적 음악’으로 간주되는 서양음악에 대하여 오직 우연하고도 고유한 문화현상과 음악적 장르로 분류되어 왔으며, 이것은 우리의 전통음악을 옳게 파악하고 잘 가꾸어 보고자 하는 의욕 자체를 좌절시키고 있으며, 후배들을 위한 음악교육을 위하여도 서구와 동양을 극단적으로 양분하여 다루어야 하는 모순에 우리를 봉착하도록 하였다.

프랑스 음악학자 작크 샤이에(Jacques Chailley 1910. 3. 24 -)의 음악문헌학은 아직까지는 우리에게 생소한 사상이며 방법론이었으나, 그것의 이해는 우리의 문제점을 극복하는데 매우 유용한 열쇠로 등장할 것임이 틀림없다. 그에 의하면 “세상에는 <수많은 사람들>이 살고있고 그에 따라 <수많은 음악들>이 있지만 또한 <인간>과 <음악>이 있다”고 자신의 근본 생각을 한 마디로 표현한다.²⁾ 즉 인간의 음악 행위

* 강원대학교 예술대학 음악학과 교수.

1) Cf. Enrico Fubini, *Le philosophes et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1983. pp.141-142

2) J. Chailley, *Eléments de philologie musicale*, Paris, Alphonse Leduc, 1985, P.174.

에는 문화와 환경을 넘어서 공통으로 표현되는 보편적 성질이 있으며 이는 진화되는 속성을 가졌다는 것이 샤이에의 입장이다.

한편 샤이에에는 음악학자이며, 교육가였고, 작곡가이며 지휘자였고 또한 음악 행정가로서 그의 행적 자체가 프랑스의 음악 세계와 음악학의 현대 역사를 알려 주는 것이기도 하다. 본 논문은 무엇보다도 언어의 장벽으로 그 동안 우리에게 알려지지 못 하였던 자크 샤이에의 심오하면서도 방대한 사상을 이해하고 정리하여 우리 음악계에 그것을 소개하는데 주안점을 두고 있다. 특히 음악문헌학의 의미가 올바르게 부각되기 위하여, 그 창시자인 샤이에의 자전적 배경, 그리고 음악학자로서의 샤이에를 살핀 다음, 음악문헌학에 대한 정의와 그 내용의 일부를 소개하고자 한다.

II. 자크 샤이에의 자전적 배경

자크 샤이에는 전통 있는 음악 가문 출신으로 파리에서 태어났다. 그의 부친 마르셀 샤이에(Marcel Chailley 1881-1936)는 드뷔시, 라벨 등의 실내악 곡들을 초연한 샤이에 현악 4중주단의 리더로 파리 음악 사범학교 (Ecole Normale de Musique de Paris)의 바이올린 교수였으며 어머니 셸리니 샤이에-리체(Céliny Chailley-Richez 1884-1973) 역시 명성을 떨치던 피아니스트로 파리 국립 음악원과 음악 사범학교에서 가르치고 있었다.

자크 자신도 6세때 이미 음악을 전공하기로 결심하였고 1917년 1차 대전이 발발하자 온느 지방(Yonne)으로 피신하여 지방 공립 초등학교를 다니게 되었다. 이 때 그레고리아 성가의 대가 비유타르(H. Villetard) 신부가 지휘하던 찬양대에 들어가 종교 음악을 배울 수 있었을 뿐아니라 어린 나이에 독학으로 오르겐을 익혔는데, 이와 같은 연유로 이제까지 보관되어 있는 샤이에의 작품 중 최초의 것은 그가 14세 때 작곡한 4성부의 「*Domine non sum dignus*」로 빅토리아 (T. Victoria 1548-1611) 풍이 짙게 나타나 있는 합창곡이다.

16세에 고등학교 졸업 국가고시(baccalauréat)의 2개 부문에 합격하고 당시 많은 젊은이들처럼 장사를 시도했지만 별로 성공하지 못하였다. 한편으로 음악 공부를 계속하였는데 블랑제(Nadia Boulanger 1887-1979)에게서는 화성학을, 그리고 델뱅꾸르(Claude Delvincourt 1888-1954)에게 대위법과 푸가를 사사하였다. 그리고 소르본느 대학에도 등록하여 피로(André Pirro 1869-1943) 밑에서 음악사를 공부하였고 1933년에는 교육학 학사학위를 끝마침과 동시에 파리 음악원에서 뷔세(Henri Busser 1872-1973)의 작곡 교실에 청강생 자격으로 입학하였다. 그리고 그곳에서 음악사의 대가인 엠마뉴엘 (Maurice Emmanuel 1862-1938)의 강의도 듣게 되었다.

한편 소르본느 대학에서는 구스타프 코헨(Gustave Cohen 1879-1959)를 지도 교수로 모시고 학생들의 중세 연극 연구회인 테오피리엔(Theophiliens)을 창설하여 음악과 연출을 담당하였다. 이것이 계기가 되어 중세 음악에 심취하였고 이본느 로크세트(Yvonne Rokseth 1890-1948)에게 지도받으며 본격적으로 중세 음악을 연구하였고 또 이들을 재현하기 위하여 노트르-담 성가대(Psalette Notre-Dame)를 창설하여 1934년 6월 9일에 첫 연주를 선보였다. 또한 그는 한 때 보이스카웃에도 적극 가담하여 “아라우다(Alauda)”라는 합창단에 소속되었는데 처음에는 반주자로 출발하였으나 후에는 지휘자로 1961년까지 활약하였다. 이 때부터 합창지휘는 그의 음악활동에서 중요한 부분을 이룬다. 특히 20세 되던 해인 1930년에는 모리스 라벨의 「나의 어머니 거위(Ma Mère l'Oye)」의 초연을 작곡자 앞에서 지휘하였다.

당시 샤이에에는 그 자신이 작곡가로도 알려지기 시작하여 1934년에는 옹드 마르티노, 콘트라alto와 관현악을 위한 「태양의 찬가(Cantique du Soleil)」를 작곡하여 메시앙, 졸리베 등과 함께 프랑스 6인조에게 반기를 들고 나타난 “젊은 프랑스(Jeune France)”들의 그룹 연주회에서 발표하였다. 이 곡은 특히 옹드 마르티노를 사용한 최초의 곡들 중에 하나로 알려져 있다. 이같은 활동으로 1935년에는 1년동안 연구비를 받아 암스텔담의 데카르트 집에서 공부할 수 있는 기회를 얻게되었다. 이때 샤이에에는 부르-노 발터(Bruno Walter 1876-1962)와 멘젤베르크(J.-W. Mengelberg 1871-1951)에게는 지휘를 그리고 르네상스 음악의 권위자인 스미제르(A. Smijers 1888-1957)에게는 음악학을 배우게 되었다. 한편 소르본느의 안드레 피로에게도 음악학을 계속 지도받아 「13세기 콘дук투스(Le Conduit au XIIIe Siècle)」로 석사 학위를 마쳤고 언어학의 로랑 바르트(Roland Barthes 1915-1980)와 자크 베일(Jacques Veil) 등과 함께 고대 연극 그룹(Groupe de Théâtre Antique de la Sobonne)을 만들어 음악을 담당하였다.

1936에는 부친이 돌아가시고 파리 파스퇴르 고등 학교에서 문학 교사로 임명되어 교육자로 첫발을 던지게 되었다. 다음 해인 1937에 샤이에에는 27세라는 젊은 나이로 파리 국립 음악원의 사무장으로 임명되었는데 특히 이때 거의 폐쇄되어 버린 음악원 박물관을 재건하여 오늘날 프랑스에서 가장 중요한 음악 박물관 중의 하나로 성장시켰다.

그러다 29세였던 1939년에 징집 영장을 받고 전쟁에 참전하였으나 그 다음 해 포로로 잡혔다가 탈출하여 훈장을 수여 받고 제대를 하였다. 그 후 자신의 작품 발표하거나 혹은 고대나 현대 작곡가들의 작품을 찾아내어 연주회를 열기도 하였는데, 특히 스타니스라스(Stanislas) 박물관에서 개최한 샤이에의 렉취-콘서트는 이런 양식으로는 최초의 것이라 할 수 있는 것으로서 대단한 반향을 일으키기도 하였으며 후에

음반으로도 제작되었다. 전쟁 말기 당시에는 독일 점령 하에서 “음악인들의 국민전선 (Front National des Musiciens)”이란 비밀 레지스탕스에 가담하여 수용소로 끌려갈 처지에 놓여 있던 많은 음악원생과 교수들을 보호하였다.

전쟁이 끝나고 사이에는 1947-48년에 파리 고등 음악원의 부교장으로 재직하면서 전후 혼란스러웠던 상황을 정리하는데 중심 역할을 하였다. 부교장직을 사임한 후에는 고등 음악원에서 성악 실내악과 합창을 담당하였는데 당시 그의 문하에는 크레스팽(Regine Crespin), 세네샬(Michel Sénéchal), 수제(Gérard Souzay), 프리드만(Gérard Friedmann) 등이 있었다. 또한 1951-69년에는 예술 특기생들이 다니는 폰텐느 예술 고등학교(Lycée La Fontaine)에서 음악사를 가르치기 시작하였다.

1952년에 파리-소르본느 대학에서 「11세기 말까지 리모주 성 마르시알 성당의 음악학과 (L'Ecole musicale de St.-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe siècle)」라는 논문으로 문학박사 학위를 수여받고 곧이어 모교에서 음악사 교수로 임명되었고 69년까지는 파리 대학의 음악학 연구소의 소장으로 활약하였다. 1969년에는 소르본느 - 파리 4대학에 음악 학부(U.E.R)를 창설하여 초대 학부장을 지냈으며 1979년 은퇴까지 재직하였다. 한편 1962년부터는 스콜라 칸토룸 교장도 겸임하였다. 또한 그의 명성은 외국에까지 퍼져 미국 캘리포니아 대학과 캐나다 몬트리올 사범 대학의 초빙 교수로 가르쳤다.

1964년에는 프랑스 정부 음악위원회 의장으로 뽑혀 1966년까지 재임하였고 특히 프랑스의 명 문화부 장관이었던 앙드레 말로(André Malraux 1901-1976)의 측근에서 프랑스 음악 문화의 방향을 설정하였다. 1973-79년에는 프랑스 교육부의 행정 감독관으로 음악 분야에 있어서도 교수자격시험(Agrégation)과 초·중·고등 학교의 음악 교과 과정을 개정하였고 또 실험 학교 제도를 도입하는 등 프랑스 음악의 현대화에서 중추적 역할을 하였다.

1945년에서 51년에는 「프랑스 음악의 고귀한 문서 (Les lettres de noblesse de la musique française)」라는 라디오 프로그램을 주 1회씩 제작하여 대중의 인기를 얻기도 하였고 50-54년에는 「국제 음악 잡지(Revue Internationale de Musique)」의 편집장을 맡기도 하였다. 58년에는 브르셀 국제 박람회에서 음악 부분 감독관으로 활약하였고, 프랑스 공영방송의 음악 분과 위원회의 부회장을 역임하였으며, 오랫동안 프랑스 국립 과학 연구소(C.N.R.S)의 집행 위원으로 학문연구에 중요한 영향력을 행사하였다. 또한 1969-1974년에는 로마 교황청의 공식적 기구인 종교 음악 국제 협회(Consociatio Internationalis Musicae Sacrae)의장으로 뽑혔으며 1971년에는 교황청의 음악 전문가로 임명되었다.

Ⅲ. 음악학자 작크 샤이에

음악학자로 샤이에에는 박식함에 있어 그를 따라갈 자가 없으리라고 할 정도로 관심 분야가 다양하고 광대하였다. 고대 그리스 음악에서부터 현대의 메시앙까지 또 한편으로는 프랑스 민요에서 중국의 고대 전설에 이르기까지 그의 연구의 원천은 무궁무진하다. 고회 기념으로 제자들이 그의 연구 도서 목록을 책으로 묶어 출간하였는데 모두 350편 이상이 열거되어 있다.³⁾ 이들은 전문적 연구 논문뿐만 아니라 대학에서 강의를 위한 교과서나 입문서도 있고 때로는 많은 독자들의 교양을 함양시키기 위해 쉽게 쓰여진 책들도 있다. 그의 논저들은 크게 4가지로 분류해 볼 수 있는데 첫째는 음악 이론과 음악 문헌학적 연구이고, 둘째로는 음악 역사적 연구, 그 다음은 음악 교육에 관한 것들 그리고 마지막으로 작품 분석들이 있다.

첫 번째 카테고리에 속하는 저서로는 1944년 동료 교수인 샬랑(Henri Challan 1910-1977)과 공저로 내놓은 「음악이론 (*Théorie de la musique*)」에서 시작된다. 이 책은 당시 국립 음악원에서 교과서로 사용되던 단하우저(Adolf Léopold Danhauser 1835-1896)의 솔페지 교습본이 불충분함을 인식하고 이를 수정하기 위해 쓰게 된 것이다. 그런데 이를 준비하면서 샤이에에는 전혀 예기치 못한 사실을 발견하게 되었다. 그것은 각시대의 기본 협화음(*consonance de base*)이 시간이 흐름에 따라 공명 도표(*Tableau de résonances*)의 진행을 정확히 따르고 있다는 것이다. 그는 후속 연구에서 검증과 확인된 관찰을 기초로 「음악분석의 역사적 개론 (*Traité historique d'analyse musicale*)」를 쓰게 되었는데 1951년에 출간되었지만 주요 부분은 1947년에 완성된 것으로 그의 학문에 있어서 전혀 새로운 방향을 제시해 준 것이었다.

이와 같은 연구는 그가 소르본느 대학으로 옮기면서 더욱 심화되었는데 특히 1953-54년 음악사 강의 내용을 교본으로 만들어 「음악 언어의 형성과 변형 (*Formation et transformation du langage musical*)」이란 제목으로 출판하였다⁴⁾. 이제 그는 '음악이란 이런 것이다, 혹은 저런 것이다' 하는 정체적 시각으로 보지 않고 진화적 시각으로 방향을 전환하였는데 그것은 언어학에서 한 시대의 언어를 단순한 형태로만 다루는 것이 아니라 그것의 소생과 변환에 의해 이루어지는 것이라고 보는 필로로지(*philologie*) 즉 문헌학적 입장과 같은 것이었다.

당시 그의 연구들은 단지 서양 화성 범주에만 머무르고 있었지만 차후 음악학회나

3) *De la musique à la musicologie - Etude analytique de l'oeuvre de Jacques Chailley*, Tours, Ed. Van de Velde, 1980.

4) J. Chailley, *Formation et transformations du langage musical*, Paris, C.D.U., 1954.

학회 학술지를 통한 발표로 그 범위가 상당히 확대되었는데, 특히 1960년 5월 파리에서 국립 과학 연구소(C.N.R.S) 주최로 열린 「음악적 음계에서의 공명 (*Résonance dans les échelles musicales*)」에 관한 세미나가 주목할 만한 것이었다. 그는 세미나를 주관하면서 연주가, 고전적 음악학자, 민족 음악학자, 물리학자, 수학자들을 한자리에 모이게 하여 용어 사용이나 관점에서 불일치를 보이는 점을 실험과 토론을 통하여 재정립하여 추후의 연구에 상호 기여할 수 있는 계기를 마련하였다.⁵⁾ 이와 같은 그의 노력은 많은 부분의 세부 사항을 새롭게 개정하여 1977년에 출간한 「화성 분석의 역사적 개론(*Traité historique d'analyse harmonique*)」에서 역력히 보여진다.⁶⁾ 그리고 1985년에는 그 동안 발표된 음악 문헌학적 모든 연구를 하나로 모아 「음악문헌학의 요소들 (*Éléments de philologie musicale*)」이란 제목으로 출판하였다. 이에 대한 자세한 내용은 다음 장에서 다루기로 한다.

그밖에 음악 이론에 관한 저서들 중 언급해야 할 것으로는 리듬에 관한 연구가 있는데 샤이에에 의하면 리듬은 근본적으로 두 가지로 분류된다고 하였다.⁷⁾ 하나는 무용이나 행진 또는 노랫노래의 일처럼 일정한 몸짓에서 비롯된 동일 박자에 의한 제스츄어 리듬(*rythme gestuel*)이고 다른 하나는 시이나 웅변조와 같은 불규칙 박자에 의한 구술적 리듬(*rythme verbal*)이다. 이들은 단지 병렬로 시간 속에 나열된 것이 아니라 음높이와 마찬가지로 작은 단위 안에서 상호 관계에 의해 조직된 것이라고 하였다. 그는 또 리듬과 리듬식(*formules rythmiques*)을 구별하고 있는데 이를 샤이에의 제자인 종족 음악 학자 트란 반 케(*Trần Van Khê* 1921-)는 순환식(*formule cyclique*)과 전형식(*formule stéréotypée*)으로 다시 구분하여 일본 음악에서의 리듬을 설명하였다.⁸⁾

두 번째 카테고리인 음악사적 저서 또한 그의 연구의 중심을 이룬다. 우선 가장 장대하고 의욕적인 저서는 대학 교과 과정에 필요한 「음악사 강좌 (*Cours d'histoire de la musique*)」로 프랑스의 현재 거의 모든 대학과 음악원에서 이를 사용하고 있다. 음악의 기원에서부터 20세기 음악까지 모두 4권의 본문과 13권의 음악 예가 실려 있는데 1부와 2부가 1972년에 출간되었고 1990년에 와서야 4부를 완성하여 출판하였다. 그의 설명 방법은 때로는 아주 독특하고도 또 학생들이 이해하기 쉽게 전개되는데 그중 하나를 소개하자면 다음과 같은 것이 있다.

5) Colloque "La résonance dans les échelles musicales", Paris 9-14 Mai 1960, éd. C.N.R.S. 1963. Etudes réunies et présentées par Edith Weber.

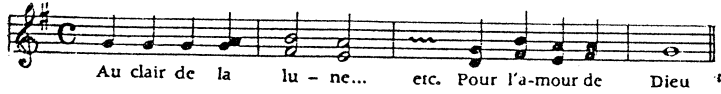
6) J. Chailley, *Traité historique de analyse harmonique*, Paris, Alphonse Leduc, 1977.

7) J. Chailley, "Rythme verbal et rythme gestuel, Essai sur l'organisation musicale du temps," in *Journal de Psychologie normale et pathologique*, Janvier-Mars 1917, pp. 5-13.

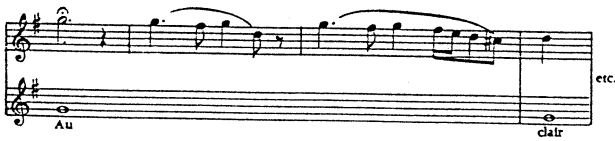
8) Trần Van Khê, "Musique d'inspiration chinoise" in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, pp.799-806.

그는 폴리포니의 발달 과정을 설명하기 위하여 잘 알려진 단순한 동요를 빌려 이를 가지고 각 기법을 적용하여 실 예를 보여주는 것이다.

[음악예 1 : organum]



[음악예 2 : organum fleuri]



[음악예 3 : deschant libre]



[음악예 4 : motet]



[음악예 5 : motet à refrain]

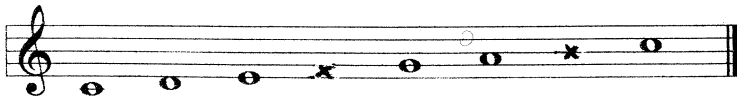


음악사적 연구에서 그에게 가장 친숙하였던 부분은 중세였고 또 그를 음악학자로 이끈 것도 중세 음악의 발견에서 비롯된 것이었다. 이미 앞에서 언급한 바와 같이 23세 때 소르본느 대학에서 「테오필르의 기적(Miracle de Théophile)」을 무대에 올리면서 중세 음악에 심취하게 된 샤이에는 노트르담 성가대를 결성하여 연주 활동을 펼쳤다. 당시는 몇 안되는 전문가를 제외하고 중세 음악에 대하여 알고 있는 사

람이 거의 없는 형편이어서 그는 스스로 더 깊은 지식을 얻기 위하여 음악학 공부를 시작하였다. 이때부터 약 20년간의 연구는 중세에 쏠리게 되는데 1936년에 쓴 석사 논문 「13세기의 콘둡투스」, 1950년에 출간된 「중세의 음악 역사 (*Histoire musicale du Moyen Age*)」,⁹⁾ 1952년에 발표한 박사 논문 등에서 그 결실을 볼 수 있다.

한편 그는 어려서 그레고리아 성가의 대가인 비유타르 사제의 지도 밑에서 성가대 원을 지냈었는데 이 경험이 샤이에를 다른 음악학자들과 전혀 다른 입장에 서게 하였다. 어려서 몸에 익힌 성가들로 인해 샤이에에게 있어 이 시대의 음어는 마치 모국어 같은 것이었다. 그러나 그레고리아 성가에서도 샤이에는 역사적 사실이나 세부적인 문제보다는 좀더 보편성을 나타내는 선법에 관심을 갖게 된다. 따라서 특히 그가 심혈을 기울여 연구한 선법의 문제에 있어서도 실제로는 무시되고 논리적으로만 설정된 이론을 그대로 답습하기보다는 여기에 의문을 제기하고 이를 해결하기 위하여 종족음악학자들의 방법을 취하였다. 즉 예로부터 성가대 안에서 전수되는 레파토리와 이들의 실행 기법을 연구에 적용하여 선법을 분석하고 문제를 해결하였다. 즉 선법의 옥타브를 5도+4도(정격 선법), 4도+5도(변격)로 분할하는 전통적 방법으로 보는 것이 아니라 낭송조를 이루는 5음 음계와 피날레 음으로 형성되는 단 6도까지 확정되어 선율의 핵심을 이룬 다음, 이들 속에서 발생하는 단 3도 공간의 약한 위치에서 요동이 심한 “변(變)”음으로 채워지는 것으로 보는 것이다.¹⁰⁾ 이는 엠비투스를 용이하게 간파할 수 있게 만들 뿐 아니라 선법의 성격을 규정해 주고 특히 ‘시 b 화(=시의 반음 하행)’에 따른 논쟁을 해결해 준다. 이것은 샤이에가 늘 취한 전환론적 입장을 다시 한번 확인해 주는 것이기도 한다.

[음악예 6 : 옥타브내의 변]



같은 맥락에서 샤이에는 그리스 음악과 음악이론에 관심을 갖게 되었다. 그리스 선법과 기보법을 연구하면서 처음에는 그의 스승인 모리스 엠마뉴엘의 관점에서 웨스트팔-가베르트 (Westphal-Gavaert)의 논조를 따랐다. 그러나 그리스 원본을 직접 대하면서 이들이 용어 사용에 있어서 혼란을 야기하였다는 사실을 간파하게 되었다.

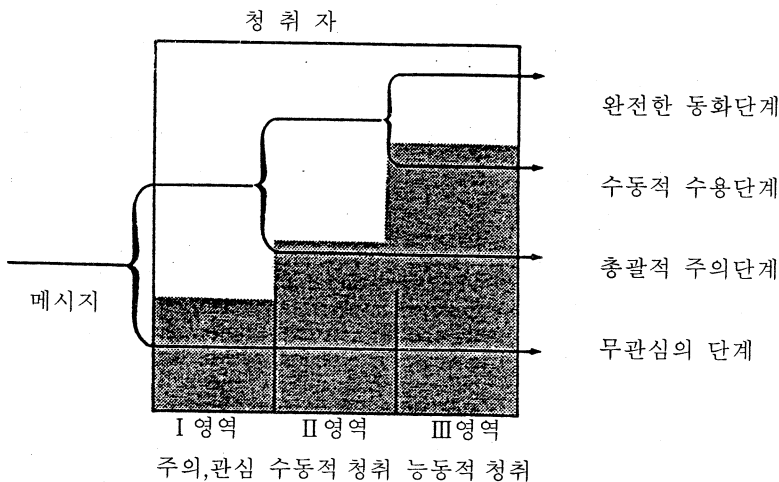
9) J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen-age*, Paris, P.U.F., 1950. 2e éd. 1969.

10) 변음에 대하여서는 다음 장을 참고하라.

특히 1954년경에 기보법에 관한 논문을 지도를 하면서 보에티우스가 실수에 의해 그리스 선법 이름이 혼란을 가져 왔다는 웨스트팔트-가베르트의 해석에 대하여 오히려 보에티우스의 글을 웨스트팔이 잘 못 해독하였다는 결론을 짓게 되었다. 그리고 논문 심사를 계기로 고문서 연구가 바타이유(André Bataille)와 논쟁을 벌리면서 이 문제에 깊이 파고들게 되었다. 그리고 1979년에는 「고대 그리스 음악 (*La musique greque antique*)」이란 제목으로 그리스 음악에 대한 연구를 하나로 묶어 출간하였다.¹¹⁾

샤이에의 세 번째 관심 분야는 교육학적 연구이었다. 국립 음악원의 사무장으로 시작하여 프랑스 음악교육 정책 수립의 제안자에까지 이른 샤이에에게 음악교육학은 늘 주요 관심사가 아닐 수 없었다. 교육이론에서 그가 특히 강조하는 것은 음악적 의식에는 무관심에서 능동적 잠재력까지 동화 상태가 사람에 따라 다르다는 것이다. 이를 크게 4단계로 다음과 같이 분리한다.¹²⁾

[도표 1 : 음악적 동화 단계]



우선 완전한 동화 단계(Niveau d'assimilation totale)란 사용된 음어와 음악적 요소들에 충분히 적응되어 완전히 이해할 뿐아니라 자유롭게 표현할 수 있는 단계를 말한다. 그 아래 단계, 수동적 수용 단계(Niveau de réception passive)는 다소 서툴더라도 분석적 사고를 할 수 있는 수준이다. 비록 청취한 곡을 완전하게 기억하지 못한다 하더라도 틀린 음은 지적할 수 있고 무의식 속에 축적된 곡의 일부를 노래할 수

11) J. Chailley, *La musique grecque antique*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1979.

12) Cf. J. Chailley, "Niveau psychologiques dans l'assimilation du langage musical", in *Festschrift W. Wiora*, Kassel Barenreiter, 1967 pp. 41-47.

있으며, 또 곡의 윤곽도 구별할 수 있는 정도이다. 그 아래 단계, 총괄적 주의 단계(Niveau d'attention globale)에서는 세부적 사항이 별 의미를 가져다 주지는 못하지만 전체적 느낌만은 파악할 수 있는 단계이다. 연주가의 실수나 또는 변주를 알아차리지 못하고 또 음악 악절의 의미는 파악하지 못하지만 그러나 그 무엇인가에 의하여 청자가 주의를 집중하는 정도를 말한다. 마지막으로 최하 단계인 무관심의 단계(Niveau d'indifférence)는 우발적이거나 영구적인데 후자의 경우 흔히 음치라고 신체장애에 의한 경우로, 동요와 바하의 코랄을 구별하지 못하는 정도를 말할 수 있다. 그러나 일시적인 것은 흔히 수용의 상태가 아니기 때문에 일어나는 현상을 말하는데 다른 말로 바꾸면 “듣기”는 하되 “청취”하지 않는 경우를 말한다. 그 이유는 대부분 어려서부터 음악교육이 부재하였거나 혹은 문화적으로 결핍되어 음악을 접하지 못하였기 때문이라고 샤이에겐 생각한다. 이러한 분류는 음악 교육과 환경 개선에서 교사들에게 시사하는 바가 크다

한편 샤이에겐 아동들을 지도하는 음악 교사들이 공통적으로 경험하는 하나의 사실에 주목하였다. 음정의 영역에 있어서 모든 음악 교육은 완전 3화음 그것도 장 3화음을 부르는 것으로 시작하는데 아동들이 이를 매우 힘들게 수행한다는 점이다. 그리고 때로는 이 때문에 음악에 재능이 없음으로 판정이 내려질 때도 있다. 그 원인을 규명하는 과정에서 샤이에겐 장 3화음은 결코 아동들이 음악적 감각을 가지고 보이는 최초로 반응과 일치하고 있지 않음을 인식하고 인간에게 지능의 발달 단계가 있듯이 음악 영역에도 이와 동일한 음악 지능이 있음을 깨닫게 되었다. 그리하여 공명도표에 의거한 점진적 교과 과정을 설정하여 이를 아동들에게 적용하였더니 별 장애없이 실행됨을 관찰할 수 있었다. 따라서 샤이에겐 의하면 장 3화음은 공명도표의 5번째 하모닉스로의 동화 단계에 해당하는 것이므로 평균적으로 10-12세에 적절하다고 하였다.¹³⁾

교육적 논저에서 또 우리의 관심을 끄는 것으로 음의 인지 문제와 함께 쏘페지를 상대적 계명으로 해야 할 것인가 아니면 절대적 음명을 사용할 것인가에 관한 것이다. 샤이에겐 절대 음감이 음악성의 평가 잣대라고 생각하는 것은 매우 잘못된 것이라고 지적하면서 단지 음악성의 보완적 요소로 단순히 기억에 기반을 둔 것으로 실용적 면에서 다른 음악인들과의 음악적 의사 소통과 자신의 표현을 가능하게 해 줄 뿐이라고 하였다. 그것은 음악적 지능에 영향을 주지 못할 뿐아니라 오직 음의 관계에 관한 문제일 따름이라고 하였다. 그리고 그것은 기준음고(Diapason)를 15° C에서 A= 435가 결정된 1859년 이전에는 생각지도 못한 것이었다고 한다.¹⁴⁾ 더군다나 기준

13) Cf. J. Chailley, "Incidences pédagogiques des dernières recherches de philologie musicale," in *Revue de musicologie*, juillet 1959.

음고 A 자체가 시대나 지역 또는 취향에 따라 435-460까지 다양하였음¹⁵⁾ 상기시킨 다음 현재 절대음정에 지나치게 얽매어 있는 프랑스식 솔페지 교육에 대하여 이의를 제기하고 있다. 즉 한 방법만을 고집할 것이 아니라 아동들의 음악 지적 성장에 따라 유동적으로 두 방법을 다 사용할 것을 제의한다.

끝으로 또하나의 영역인 작품 해석에 있어서도 샤이에의 자신만의 독특한 양식을 나타내고 있다. 그는 조스캥 데프레에서 메시앙까지 수많은 작품들을 분석하여 저서로 남기고 있는데 그 대표적인 것으로 바하의 「마태 수난곡」, 모차르트의 「요술 피리」, 바그너의 「트리스탄과 이졸드」 그리고 바르톡의 「화한한 사대부 (*Le Mandarin merveilleux*)」 등이 있다. 그는 이들을 분석하는데 있어서 소리의 상징적 의미와 가사와 음악이 유지하는 관계의 복잡성을 강조하고 있다. 그리고 다양한 내용의 기능에 따라 분석적 기준이 상대적이기 때문에 분석 이전에 기본적 요소에 대한 연구가 전제되어야 한다고 강조한다.

그 좋은 예로 모차르트의 「요술 피리」의 분석은 샤이에의 입장을 잘 드러내 주고 있다. 동화적 요소와 엉뚱한 줄거리, 그리고 때로는 비논리적으로 전개되지만 한편으로 깊은 철학이 담겨있는 이 오페라를 샤이에의 단순한 오락 위주의 징쉬필로 보지 않고 그 비밀의 열쇠를 프리메이슨에서 찾았다. 1784년 12월 14일에 프리메이슨에 정식 입회한 모차르트는 같은 단원이었던 쉬케네더(Schikeneder)와 메츨러(J.G. Metzler)와 공동으로 그들의 철학과 또 의식의 일부를 그대로 옮겨서 독일 오페라, 징쉬필을 완성하였다. 샤이에의 이를 분석함에 있어 1부에서는 이 오페라가 작곡되기까지의 과정과 배경, 특히 프리메이슨과 모차르트의 관계 및 당시 상황을 설명하면서 이제까지 잘못 알려진 사실들을 밝혀 내었고 또한 작품의 진정한 의미를 부각시켰다. 그 다음 2부에서는 대본 안에 숨겨져 있는 프리메이슨적인 상징과 비밀을 들추어내었으며 마지막으로 3부는 음악 자체에 대한 분석을 하고 있다.¹⁶⁾ 샤이에의 「요술 피리」에서 모든 논리는 현실이 제거된 심리의 묘사가 아니라 상징의 연속으로 진행되는데, 모차르트의 천재성은 바로 이 상징을 음악으로 해설하고 있다는 점에 있다고 한다. 모차르트의 음악은 가사와 가사의 이면에 숨겨 있는 뜻을 캐낼 뿐아니라 더 나아가 마술의 힘까지 부여하고 있다고 샤이에의 결론짓고 있다.¹⁷⁾

14) J. Chailley, *Éléments de philologie musicale*, Paris, Alphonse Leduc, 1985, PP. 34-35.

15) 1838년 조사에 의하면 파리 오케스트라는 440이었고 라디오방송에서는 피아노를 442에 조율하였으며 미국에서는 445가 관례로 사용되었고 영국에서는 451까지 올라갔으며 오스트리아는 거의 반음이나 높은 460.85이었다. 히틀러는 435로 제한하였고 1939년에 런던에서 열린 IRCAT 총회에서 20° C에서 440을 결정하였고 1950년에 재확인되어 오늘날까지 이어지고 있다.

16) Cf. J. Chailley, *Musique et ésotérisme "La flûte enchantée" Opéra maçonnique*, Paris, Robert Laffont, 1968.

음악학자로서 샤이에겐 그가 제자들에게 늘 하였다든 다음과 같은 이야기로 좀더 접근될 수 있을 것이다. “우리는 가끔 전혀 이해할 수 없는 것을 명쾌히 설명하고 풀 수 없는 문제를 간단하게 할 줄 아는 천부적 소질을 가진 사람들을 만난다. 그러나 제군들은 그들을 이상으로 삼지 말기 바란다.” 하며 다음으로 넘어간다. “제군들은 집을 지을 때 얇은 판자로 된 벽에 그럴듯한 벽지를 붙여 우리 눈을 속이려는 목수를 경계하라. 그리고 도배가 끝나기 전에는 집들이 잔치를 하지 말아라. 제일 경제해야 할 사람들은 도배도 하지 않고 콘크리트 맨바닥이 그대로 보이는 곳에 제군들을 입주시키려는 그런 자들이다.”¹⁸⁾

IV. 음악 문헌학

프랑스에서 음악을 의사 소통의 한 방법, 즉 일종의 언어로서 인식하였던 것은 오래된 일이다.¹⁹⁾ 그러나 음악을 언어로서 간주하고 그것의 코드(code)를 분석, 이해하려는 시도는 샤이에의 스승이었던 모리스 엠마뉴엘(Maurice Emmanuel 1862-1939)에 의해 본격화되었다.²⁰⁾ 그리고 샤이에겐 엠마뉴엘이 개척해 놓은 서양 음악의 언어학적 연구를 넘어서 모든 음악을 하나의 정신 활동으로 보고 그 연구 대상과 범위를 확대하였다.

1952년 우트레히트의 음악학 국제회의에서 샤이에겐 ‘필로로지’라는 이름으로 새로운 연구 분야를 시작하였음을 천명하였다. 그때까지 필로로지란 명칭은 1898년 피에르 오브리(Pierre Aubry 1874-1910)가 중세 음유시인들의 선율을 분석한 「투르베르들의 음악적 문헌학(*Philologie musicale des trouvères*)」에서 처음 쓰여졌고 그 후 특히 이태리에서 가사와 선율을 연관짓는 연구들에서 흔히 사용되었다. 이는 문헌학을 좁은 의미로 해석한 것으로 문학에서 정의되어 있는 필로로지란 용어를 살펴보면 다음과 같다. 문학에서 문헌학(Philologie)이란 그리스 고문서의 발견·수집·정리·해독 등을 과제로 하여 고대 알렉산드리아에서 시작된 것이다. 근대에 와서 확고한 방법론을 부여한 것은 뷁크(August Böck, 1785-1867)이며 그에게서 문헌학은 전래의 문서를 통하여 그리스·로마 고전 문화의 이해를 목표로 하는 독자적 학문으로 높여졌다. 그러나 현대에는 문헌학의 개념을 더욱 확대시켰으며 동시에 다의적으

17) 같은 책, pp. 307-310.

18) J. Chailley, *De la musique à la musicologie*, p.36.

19) cf. J.-J. Rousseau, “Essai sur l’origine des langues”, in *Ecrit sur la musique*, Paris, Stock/Musique, 1979.

20) cf. M. Emmanuel, *L’Histoire de la langue musicale*, 2 vol., 1911, rééd. Edition Henri Laurens, 1981.

로 사용되고 있다. 하나는 보통 그리스·로마에 한하지 않고, 각 시대·각 민족의 문서적 유산의 연구, 특히 본문 비판 (Textkritik)이나 서지(書誌 Bibliographie) 또는 주해(Kommentar)등에 중심을 둔 대체로 형식적인 연구를 의미하는 것으로 이해되고 있다. 또 하나는 필로로지가 어원적으로 “언어를 사랑한다”는 의미이므로 문헌학이라는 개념은 넓은 뜻으로는 언어 및 그 소산을 대상으로 하는 모든 과학의 총칭으로 사용된다. 이러한 용법은 최근 독일의 학자들 간에 점차 확산되고 있으며 문예학이나 문학사를 이러한 의미의 문헌학으로 귀속시키려는 견해도 있다.²¹⁾ 따라서 문헌학에서 하나의 관용어를 연구할 때 문법적 분석에만 그치지 않고 그것이 지나온 진화 과정과 또는 그와 상충되거나 혹은 보완되는 많은 연관문제들과 의미를 함께 다루어 종합적인 결과를 유출하듯이 음악 현상도 그와 유사한 방법과 정신을 가지고 연구되어야 한다는 것이 샤페의 입장이다.

샤페에는 대부분의 음악학자들이 하나의 음악적 사실을 다루는데 있어 그것을 진화의 과정 속에서 보려 하지 않고 정체된 실체인 것처럼 다루는 잘못을 시정하고자 하였다. 왜냐하면 그에 의하면 음악을 이해하는데 있어 가장 중요한 것이란 불변하는 물리적 법칙(lois physiques)으로서의 음악 현상과 변화를 사는 수신자(recepteur)로서의 인간 사이에 일어나는 관계를 알아내는 것이기 때문이다. 그렇기 때문에 처음에 그는 그의 연구를 “비교 음악학(musicologie comparée)”이라고 할 까도 생각하였지만 이는 이미 다니엘루(Alain Danielou 1907 -)가 다른 의미로 사용하고 있었고 또한 그가 추구하는 것이 음악적 사실들의 단순한 비교가 아니라 진화되고 변화하는 가운데에도 영구히 추구되는 보편성에 대한 이해에 있음으로 광의의 필로로지라는 명칭을 택하였다.

이에 대하여 샤페에는 소르본느 대학에서 강의를 받았던 언어학의 브루노(Ferdinand Brunot 1860-1938), 예술사의 포실론(Henri Focillon 1881-1943) 등과 같은 교수들의 영향에 기인하고 있음을 스스로 인정하고 있다.²²⁾ 이들의 문헌학적 접근 방식은 전혀 무의미해 보여 그냥 스치기 쉬운 작은 사실들로부터 한 사회와 한 시대의 정신을 읽게해 주며, 분산되어 있거나 상호간의 접촉이 불가능하였을 것 같은 장소나 사건들을 접근시킬 수 있도록 하였던 것이다. 또 그것은 과거와 현재 그리고 동양과 서양을 건너지르는 비교를 통하여 예술과 문화 현상이 시공을 초월하여 인류가 사용하는 언어적 보편성에 뿌리내리고 있음을 인식시켜 주었던 것이다.

앞장에서 이미 살펴보았듯이 샤페에는 1947년에 완성한 「음악분석의 역사적 개론」을 시작으로 음악 문헌적 견해를 담은 많은 저서들을 발표하였는데 이들을 다시

21) 다케우찌 도시오, 미학사전, (안영길 외 역), 서울, 미진사, 1989, pp. 463-464.

22) J. Chailley, *Eléments de philologie musicale*, P.4.

종합하여 1985년에 「음악 문헌적 요소 (*Éléments de philologie musicale*)」라는 책으로 내놓았다. 그 내용은 크게 둘로 나뉘고 있는데 제 1부는 「음악에 대한 원칙들의 연구 (*Recherche des principes*)」, 또한 제 2부는 「음정과 음계 (*Intervalles et échelles*)」라는 부제를 달고 있다.

제 1부의 원칙들이란 그가 1950년 이래 수많은 저서를 통하여 발표한 음악의 본질과 그 요소들에 대한 원칙적 문제들을 다시 한번 문헌학적 관점에서 정리하고 요약함으로써, 음악이 독자적인 의사소통의 수단, 즉 일종의 언어로서 존재할 수 있음을 제시하고 있다. 이는 2부를 위한 준비 작업이기도 하였는데 음악적 지능, 음악에서의 표현 문제 또는 음악 교육에서 다루었던 절대 음정과 상대 음정 및 디아파종의 문제 등을 역사적으로 살피면서 문헌학적으로 재해석을 하였다. 그리고 끝으로 음의 공간 조직으로서의 음정과 시간 조직으로서의 리듬에 대한 일반적 소고를 하고 있다.

이 문제들은 수세기를 통하여 현재까지도 조금의 양보도 없이 논란되는 쟁점이라는 것을 누구보다도 잘 알고 있는 샤이에에는 잘못 전해지고 있거나 혹은 왜곡되고 있는 고전적 원칙들이나 고정 관념들을 검토하여 새롭게 설명함으로써 오해의 소지를 없애려 하였다. 다시 말하여 근대 유럽 음악의 자기중심적 사고의 틀에서 벗어나 역사적 또는 문화적 성찰을 통하여 인간의 음악 언어와 그것의 진화 과정에 대한 새로운 해석을 시도함으로써 음악의 진정한 의미를 보편성에서 접근해야 할 것을 강조하였다.

제 1부가 대체로 철학적, 역사적 성찰이었던 것에 비하여 제 2부의 음정과 음계의 문제는 음악의 실체에 관한 것으로, 샤이에에 의하면, 아마도 인간이 의식을 가지고 최초로 행한 음악 행위는 음계를 만드는 일이었을 것이라고 하였다. 여기서 음계 만드는 일이란 무한하고 막연한 소리의 공간에 의미 부여가 가능한 소리의 소재를 정하도록 하는 일종의 정비 작업이라고 할 수 있다. 그리고 이 때 이들이 인식하게 된 것은 소리와 소리 사이의 관계 즉 음정인데, 음악활(arc musical) 같은 것으로부터 듣게 된 소리의 공명(Résonance)에서 파생되는 음정을 그 모델로 삼았을 것이라고 한다.

공명은 피타고라스의 모노코드(monocorde) 이후 서양에서 음악의 원리를 숫자로 환원하여 협화음을 설명하는데 기본을 이루었고, 1701년 소비르(Joseph Sauveur 1653-1716)가 배음들(harmoniques)을 발견한 이후로는 음정의 관계를 물리적으로 설명할 수 있게 하였으며, 그 후 화성적 개념으로 발전하여 지난 300년간 유럽의 음악의 기초를 이루었다. 그러나 샤이에에 의하면 선율적 개념으로서의 음계는 배음의 원리에서 파생되지만 또 하나의 체계인 5도권(cycle des quintes)을 기초하여 형성되며 확장되는 구조적 속성을 가지고 있다고 하였다.

다시 말하여 점진적이며 자생적인 체계를 구성하고 더 나아가 성격이 부각되는 선법을 구축하게 되는 음계의 형성은 2개의 보완적 원칙에 순응하고 있다. 첫 번째는 안정성 혹은 내구성(耐久性 *stabilité*)의 원리로 협화음(*consonance*)화 하는 것으로 이는 공명으로부터 기인한 것이고 또하나의 가동성(可動性 *mobilité*)의 원리로引力(*l'attraction*)은 미리 협화음에 의해 결정된 강한 음정과 이웃의 약한 음정 간에 작용되는 견인력, 즉 이끌림에 의해 설명된다. 그러나 이렇게 형성된 음계가 정착하기 위해서는 인내(*tolérance*), 균일화(*égalisation*) 혹은 관습(*accoutumance*) 같은 2차적 현상이 보완적으로 작용되어야만 한다.

물론 이와 같은 이론, 즉 음계의 “점진적 발전과정”(évoluation progressive)은 그 자체로 주장한 것은 아니다. 샤이에에는 특히 부렐로이(Constantin Brailoïu 1893-1958)으로부터 많은 영향을 받았고, 어느 의미로는 부렐로이가 시작한 연구를 계승하여 완성하였다고 하겠다. 23) 부렐로이는 루마니아 태생의 종족 음악학자로 쥘네브를 중심으로 활약하였는데 불어권 내에서 그의 학문적 권위와 영향은 지대하였다. 특히 그는 “오음 음계(*pentatonique*)”를 설명하면서 중국 음악 이론의 개념과 용어를 차용하였는데, 샤이에에는 이것을 더 큰 맥락 속에서 보고자하며, 나아가 거기에 새로운 의미를 부여하고 있다. 특히 부렐로이가 변궁(變宮)과 변치(變徵)에서 착안하여 “피엔(*pyén*)”이란 용어를 만들어 변화음이 아닌 변환음(*note de métabole*)으로 설명하였는데, 24) 샤이에에는 여기에서 착안하여 “과도적 피엔(*pien transitoire*)”이라는 개념을 도입하여 음계가 2음음계(*ditonique*), 3음음계(*tritonique*), 4음음계(*tétratonique*), 5음음계(*pentatonique*), 6음음계(*hexatonique*), 7음음계(*heptatonique*) 등으로 발전할 때 필연적으로 나타나게 되는 현상을 설명하였다.

즉 하나의 음계가 확장되는 과정에서 처음에는 새로운 음이 과도적으로 등장하다가 점차적으로 고정음으로 정착하여 새로운 음계를 구축한다고 하였고, 이를 동서고금의 많은 음악 예로써 실증해 주고 있다.

[음악예 7 : 5도권 음계들]



23) Cf. Constantin Brailoïu, *Problèmes d'éthnomusicologie*, Geneve, Minkoff Reprint, 1973.

24) C. Brailoïu, "Un problème de tonalité", in *Problèmes d'éthnomusicologie*, pp.409-421.

샤이에는 음계의 형성과정을 통하여 각 음계를 구성하고 있는 음정과 그들의 관계 또 그로 인하여 부여되는 음계들의 성격, 그리고 음악에서의 실제적 효과 등을 역사적 관점에까지 확대하여 설명하고 있다. 그 한 예로 4음 음계가 형성되면서 새롭게 나타나는 단 3도와 5음음계에서 처음으로 등장하는 장 3도를 비교해 보자.

[음악예 8 : 4음음계의 단3도와 5음음계의 장3도]

4음음계의 단 3도는 비복합음(intervalle incompusée)이고 5음음계의 장 3도는 화-솔 + 화-라로 구성된 복합음(intervalle composée)이다. 전자가 후자에 비해 월등히 자연음에 가까우며 따라서 발성도 쉽게 됨을 알 수 있을 것이다. 우리가 가지고 있는 선입견 중에 ‘장조는 명랑하고 단조는 슬프다’ 라고 하는 것도 화성적으로는 옳을 때는 일리가 있을 수 있으나 선율적 면모로 볼 때 자연음에 가까운 비복합 단 3도에서 좀더 안정감과 평안함을 느낄 수 있고 반면 복합 장 3도는 비교적 다양한 감정을 유발시킨다. 25)

이론상으로는 5도권의 연속으로 8음음계(octotonique), 9음음계(ennéatonique) ... 12음음계(dodécatonique)까지 계속될 수 있지만 실제로 그런 음계들은 존재하지 않는다. 온음계(diatonique)은 7음음계를 넘지 못하였기 때문에 고대로 부터 반음체계(chromatisme)라는 명칭으로 따로 분리하여 취급하였다. 그러나 반음체계가 처음부

25) Cf. J. Chailley, *Eléments de philologie musicale*, pp. 95-103.

터 오늘날 우리가 사용하는 옥타브 내에 12 반음들의 순차 배열된 음계는 아니었다. 그것은 3차에 걸친 변화를 가져왔는데 첫째는 고대로부터 사용된 이끌림 원칙의 반음주의이고, 둘째는 서양 중세의 다성음악의 출현과 더불어 성부간의 음들을 협화음화 하기 위한 수단으로 나타났고, 셋째는 16세기에 들어와 인문주의자들에 의한 그리스의 반음체계 연구에 의한 것이었다고 한다.

사이에에 의하면 원래 반음계는 다른 음계들처럼 새로운 음정이 첨가되어 쌓여진 것이 아니라 기존 음정의 이동에서 비롯된다고 하였다. 즉 강한 음정 주변에 약한 음들은 전인(attraction)을 당하는데 온음이었던 것이 1/2, 1/4 등으로 줄어들다 결국 동음으로 이끌려 간다. 원시 형태의 반음계 선율은 거의 모두가 이러한 이끌림의 법칙에 의해서 형성되는데 사이에에는 다음의 동요가 50년이란 세월이 흐르며 변한 것을 예로 들어 설명한다. 26)

[음악예 9 : 동요 - 음정의 이끌림]

I
Ne pleure pas Jean - net - te

II

III

그러나 이러한 음정들도 점차적으로 안정을 찾게 되는데 거의 모든 반음체계에서는 반드시 완전 5도나 완전 4도를 포함하여 이를 기축으로 그 내부에서 약한 음정들이 흩어져 선율을 만들고 있다.

한편 13세기의 다성음악에서는 동시에 울리는 성부간의 소리에 정당성을 부여하기 위하여 협화음(consonance)화의 노력이 경주되었고 이를 위하여 선법 음계는 필요에 의해 임시로 변화하였다. 그러나 13세기 말엽에 이르면 이러한 수법에 대한 선호도가 높아졌으며 마쇼나 비트리의 음악에서는 협화적 반음주의(chromatisme de consonance)와 종지적 이끌림의 반음주의(chromatisme d'attraction cadentielle)로 구분하여 전자는 화성적으로 후자는 선율적으로 쓰여지고 있었다.

마지막 인문주의자의 반음주의란 르네상스에서 이상(理想)으로 삼던 그리스 음악의 재현을 위한 한 방도로 그리스 조현법의 3개의 장르 중 하나인 반음계

26) 같은 책, p.129.

(chromatique) 테트라코드를 집중적으로 사용하였다. 그러나 한 형태의 선율의 반복이 가져오는 지루함을 피하기 위해 작곡가들은 <예 10>에서 보듯이 수정을 가하기도 하였다. 샤이에에는 이것이 순차 배열에 의한 반음계의 시발점이 된 것이라고 보고 있는데, 당시에는 비록 드물었지만 여러 작곡가들에 의해 표현의 방법으로 혹은 시험적으로 확대되어 오늘날의 12음기법까지 이르게 되었다고 설명한다.²⁷⁾

[음악예 10 : 반음계 테트라코드 → 연속적 반음계]

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Je - ru - sa - lem' and features a chromatic scale. The piano accompaniment features a tetra chord. The second system shows a piano accompaniment with a chromatic scale and a tetra chord. The score is in G major and 4/4 time.

이와 같이 샤이에에는 음계 형성 과정을 5도권을 중심으로 설명하면서 그 원칙들은 어떤 특정한 시대나 문화의 음악에만 적용되는 것이 아니라 동서고금을 통하여 그리고 모든 장르의 음악에 존재하고 있음을 다양한 예로서 보여주고 있다. 여기에서 우리는 서양음악에 대한 보다 깊은 이해 뿐만 아니라 우리 전통 음악의 연구에 새로운 돌파구를 찾을 수 있을 것이다.

27) 같은 책, pp.141-146.

V. 결 론

“음악은 광물처럼 하나의 방정식으로 풀어 나갈 수 없는 것이다. 그것은 시간과 장소에 따라 다른 이디엄으로 표현하는 변동의 언어이다. 원칙들은 항구적이지만 시간과 공간 안에서 진화한다는 사실을 무시하고 그것을 찾으려 노력하는 것은 허망한 일이다.”²⁸⁾

이것은 샤িয়ে가 그의 저서 「음악 문헌학의 요소」에서 자신의 이론 작업을 결론지으면서 한 말이다. 그는 또한 음악 이론가와 철학자들은 그들의 시대의 귀중한 증인들이며, 이들의 논조를 통하여 우리는 시대와 장소에 따라 다양하면서도 독특하게 펼쳐지는 음악이라는 인류의 문화에 겸허하게 귀를 기울이지 않으면 아니된다고 하였다.

샤িয়ে의 위대함은 바로 여기에 있다고 생각한다. 하나의 문제를 다루는데 있어 몇가지의 가정만을 추적하고 분석하는 것이 아니라 가능한 모든 관련 사항을 파헤치고 이들을 다시 서로 연관지어 내는 것이다. 더구나 이를 역사적, 이론적 혹은 경험적으로 단면만을 보는 것이 아니라 다각적으로 다루고 있으므로 인간의 문화활동으로서 생동하는 음악을 설명하는 것이다. 바로 이것이 샤িয়ে가 추구하였던 음악 문헌학의 요지이다. 그는 이러한 방법론이 나타낼 수 있는 애매함을 증거의 제시에 의한 분명함과 또 광대한 이론적 배경을 가지고 전개되는 명확한 논리로서 이론을 정립하였다. 그리고 음악학자로서 뿐아니라 작곡가, 연주가, 교육가, 행정가였던 샤িয়ে는 실천과 경험을 통해 프랑스인들의 음악 생활에 직접적 영향을 주고 있고 또한 결실을 맺고 있다.

우리 음악학계에 몇가지 과제 즉 전통과 현대와의 대화, 서구음악과 비서구음악 사이의 연관성, 그리고 음악교육의 비교적 연구를 통한 국민음악교육의 향상 등의 몇가지 어려운 도전에 샤িয়ে의 방법론이 좋은 본보기가 되기를 바라는 바이다.

28) 같은 책, p.173.

참 고 문 헌

1. BRAILOIU (Constantin), *Problems d'éthnomusicologie*, Geneve, Minkoff Reprint, 1973.
2. CHAILLEY (Jacques), *Histoire musicale du moyen age*, Paris, P.U.F., 1950 rééd. 1969.
3. —————, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Alphonse Leduc, 1951. Rééd. 1977.
4. —————, *Formation et transformations du langage musical*, Paris, C. D. U. 1954, Rééd. Geneve, Ed. Slatkine 1981.
5. —————, 「Incidences pédagogiques des dernières recherches de philologie musicale」, in *Revue de musicologie*, Paris, Juillet, 1959.
6. —————, *L'Imbroglia des modes*, Paris, Alphonse Leduc, 1960.
7. —————, *Colloque La résonance dans les échelles musicales*, Paris 9-14 Mai 1960, Ed. C.N.R.S. 1963.
8. —————, "Solmisation relative ou solfège absolu?" in *Education musicale*, déc. 1965, fév.
9. —————, *Expliquer l'harmonie*, Paris, E. Rencontre, 1967.
10. —————, *La musique et le signe*, Paris, Ed. Rencontre, 1967.
11. —————, "Niveau psychologiques dans l'assimilation du langage musical," in *Festschrift W. Wiora*, Kassel Barenreiter, 1967.
12. —————, *Musique et ésotérisme "La flûte enchantée" Opera maçonnique*, Paris, Robert Laffont, 1968.
13. —————, "Rythme verbal et rythme gestuel. Essai sur l'origine musicale du temps," in *Journal de Psychologie normale et pathologique*, Janvier-Mars, 1971.
14. —————, *La musique grecque antique*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1979.
15. —————, *De la musique à la musicologie - Etude analytique de l'oeuvre de Jacques Chailley*, Tours, Ed. Van de Velde, 1980.
16. —————, *Precis de musicologie*, Paris, P.U.F., 1984.
17. —————, *Eléments de philologie musicale*, Paris, Alphonse Leduc, 1985.

18. CHAILLEY (Jacques), *Cours de l'histoire de la musique*, 4 tom. 13vol., Paris, Leduc, 1972 -1990.
19. —————, "Eléments nouveaux pour l'étude de la Flûte enchantée," in *Ostinato*, Paris, Jean Michel Place, 1993.
20. CHAILLEY & CHALLAN, *Théorie complète de la musique*, Paris, Alphonse Leduc, 1942.
21. EMMAMUEL (Maurice), *L'Histoire de la langue musicale*, 2 vol., 1911, rééd. Edition Henri Lurens, 1981.
22. FUBINI (Enrico), *Le philosophes et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1983.
23. TRAN (Van Khe), "Musique d'inspiration chinoise," in *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1960.
24. ROUSSEAU (Jean-Jacques), "Essai sur l'origine des langues", in *Ecrit sur la musique*, Paris, Stock/Musique, 1979
25. 다계도우찌 (도시오), 「미학사전」, (안영길 외 역), 서울, 미진사, 1989.

ABSTRACT

Jacques Chailley and Philology of Music.

Kyong-soon Kim

Situated in the realm of non-European culture, Korean traditional music has often been treated as an autochthonous and particular musical phenomenon while western music has been dubbed "universal". This dichotomy results not only in the inadequate representation of our traditional music but also in the inability to forge a desirable pedagogy of music. One possible solution to this problem may lie in the records of the International Congress of Musicology of Utrecht in 1952, where the French musicologist Jacques Chailley declared the creation of an original research field named Philology of Music designed to approach musical languages in an entirely new light. While the novel approach is on the verge of earning progressive recognition in the wider musical community, it does open new vistas on the problem of musical language.

Jacques Chailley, born in 1910, played an important role in the French musical world of the twentieth century not only as a musicologist but also as a composer, a conductor, a pedagogue, and an administrator. By creating in 1962 the Department (U.E.R) of Musicology at the University of Paris IV-Sorbonne, he ushered in an unprecedented wave of research in the science of music in France. As a musicologist his contribution was exceptionally vast and fruitful. He explored music ranging from the Ancient Greeks to Messiaen and traversed diverse topics, old Chinese musical theories to French folk songs. His 350 works can be classified under four different categories - philology, history, education and analysis of music. Of these, the category of philological research occupies the place of greatest importance by far in Jacques Chailley's scholastic career.

He borrowed the term "philology" from literature, although in fact, he was not the first who applied the term to music. At the end of the nineteenth century, Italian musicologists used the word philology for their studies on the relationship between text and melody. But instead of adhering to the narrow sense of the

terminology, Chailley broadened the concept by following the examples of Ferdinand Brunot, linguist and Henri Focillon, an art historian. Their philological methods showed him how seemingly meaningless facts can become a clue not only for understanding the spirit of a society or epoch, but also for finding affinities among dispersed historical and cultural events.

Chailley's approach resembles that of philologists of linguistics. Both disciplines do not content themselves with syntactic analysis but make use of what might be termed depth analysis, such as studies of evolutionary process and semantic synthesis. What Chailley attempts is not so much a comparative description of simple musical phenomena as a discovery of universal laws out of evolutionary changes. He lets us understand the fact that artistic and cultural expressions, be they European or Asian, are rooted in the broader linguistic contexts transcending any particular time and space.

Realizing the tensions between traditional and modern music, and conscious of the necessity of a universal framework for explaining Western and non-Western music, we hope that Chailley's works will engender fruitful insights for musical creativity and research.

몬테베르디의 마드리갈에 나타난 제2기법의 연구

홍 세 원*

차 례

- I. 서 론
 - II. 역사적 배경
 - III. 바로크 음악의 이원성
 - IV. 몬테베르디의 마드리갈에 나타난 제2기법
 - V. 결 론
- 참고문헌
영문초록

I. 서 론

서양 음악사를 장식한 모든 시대들은 각각의 개별적 음악 특징에 의해서 분류된다. 각 시대에 나타난 음악특징들은 대체로 그 시대가 끝날 때까지 지속되고 그러한 특징들이 변화되어 새로운 양식이 출현하면 또 다른 시대를 맞게 된다. 따라서 각 시대들은 그 시대마다 고유한 음악양식이 있게 마련이다. 그러나 이러한 새로운 음악양식은 전(前)시대의 양식과 한동안 공존 하다가 전 시대의 음악양식을 대신하게 된다. 각 시대마다 구양식과 신양식은 어느정도 함께 사용되고 그 시대가 끝날때 까지도 구양식이 완전히 사라지지 않는 않지만, 일반적으로 각 시대는 그 시대를 특징 지을 만한 뚜렷한 대표적인 음악양식을 갖고 있다. 예를들면 르네상스의 다성부 음악, 고전시대의 호모포니(homophony)음악 등은 음악의 시대와 양식을 동일하게 묶어준다. 본 논문에서 다루려고 하는 바로크시대 역시 이 시대를 특징 지을 수 있는 고유한 음악양식은 있다. 그러나 바로크 시대를 점유한 음악양식은 음악사에 등장하는 다른 시대의 음악양식과는 음악사적 관점에서 차이가 있다. 새로운 시대가 새로운 음악양식을

* 연세대학교 음악대학 조교수

요구한 것은 바로크시대도 예외는 아니었다. 오히려 이 시대는 다른 어떤 음악시대보다 더욱 새로운 양식을 요구했고 그 양식은 더욱 강렬했다. 이 양식은 르네상스의 대위법음악을 거부하고 가사의 운율과 강약을 중요시하는 모노디(monody)형태로 자리 잡으면서 바로크의 초기 성악음악을 잠식하였다. 모노디의 여파는 성악음악 뿐만 아니라 기악음악에도 밀려와 바로크시대는 신양식의 시대로 점철되는 듯 하였다. 실제로 바로크의 문을 연 이탈리아는 단성음악의 모노디를 개발하여 오페라를 비롯한 다양한 성악음악을 음악사에 최초로 등장 시키면서 바로크 음악을 주도해 나갔다. 그러나 점차 시간이 흐르면서, 작곡가들은 모노디를 이용한 창작기법은 음악의 장르나 형식에 따라 한계가 있음을 느꼈고, 이러한 시각은 다시 전시대의 구양식을 불러들여서 바로크 중기에 이르면서는 많은 종교음악과 기악음악에 구양식을 적용한 작품을 내어 놓았다. 물론, 구양식이라고해도 16세기 다성부음악의 대위법양식과는 다르다. 바로크 중기 이후에 사용된 구양식이라는 개념은 바소 콘티누오에 기초한, 다시 말해서 화성에 지배를 받는 새로운 대위법양식이라는 것을 전제했을 때 이해된다. 이와같은 현상은 바로크 말기까지 이어지게 되는데, 일반적으로 널리 알려진 바흐와 헨델의 위대한 작품들도 신양식과 구양식을 병행하여 사용하였으며 특별히 바흐는 구양식이라고 일컫는 전 시대의 대위법 양식을 한 차원 높여서 최고의 대위법 음악을 작곡하였다. 음악사적 관점에서 볼때 바로크의 음악처럼 가장 대조적인 두 양식이 공존한 시기도 찾기 어렵다. 두 양식의 분포를 넓게보면 바로크의 전반부는 호모포니양식이, 후반부는 대위법양식이 두드진다. 이와같이 바로크시대에 두개의 음악양식이 공존하는 음악적 현상을 바로크 음악의 이원성(dualism)이라고 말하고 있다. 물론, 바로크음악의 이원성은 음악양식에 한정되는 것은 아니다. 그러나 본 논문은 주로 음악양식을 중심으로 바로크음악의 이원성을 살피고자 하였고 특별히 바로크음악을 특징짓는 신 양식에 연구의 초점을 맞추었다.

몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1576-1643)는 바로크음악의 이원성에 대한 논리를 가장 처음으로 주창하였고, 이원성의 이론을 그의 마드리갈을 포함한 다양한 작품에 도입하여 바로크음악의 구조적 원리를 설명하였다. 바로크시대의 음악이 시간적 공간을 두고 이원론적 음악양식이 정착되었음을 이해할 때 몬테베르디의 음악양식에 대한 이원론적 사고는 이미 바로크음악의 미래를 예시해 주었다고 하겠다. 바로크 중기 이후의 작곡가들은 바로크 초기의 혁신적 양식의 계승뿐만 아니라 어떤 의미에서는 르네상스의 고전적 양식의 재도입 또는 재해석으로 만들어진 양식에 의하여 창작하였다. 몬테베르디는 이러한 이원론적 음악양식의 제창 뿐만 아니라 마드리갈에 사용한 신양식을 그의 오페라에 적용하여 초기 오페라가 성숙한 현대적 오페라로 도약할 수 있는 기초를 확립하여 줌으로 음악사에 또다른 업적을 남겼다.

몬테베르디는 시대적으로 볼때 르네상스와 바로크를 살다간 과도기적인 작곡가 임에는 틀림없으나 음악사의 과도기적인 시기에 나타난 다른 작곡가들과는 차이가 있다. 대부분의 과도기적인 시대에 활동한 작곡가들은 전시대의 음악양식이나 기법을 계승 발전 시키고, 결과적으로 새시대의 작곡가들로 하여금 새로운 음악을 창작할 수 있는 터전을 마련하여 주었으나 몬테베르디는 단순히 교량적 역할만을 하는 과도기적인 작곡가에 머물지 않았고 구시대와 신시대의 이원론적 양식을 효과적으로 사용하여 전통과 진보의 성숙된 음악의 모델을 제시하여 주었다. 본 논문에서는 바로크음악의 이원성 중에서 신앙적인 몬테베르디의 제2기법만을 연구하였다. 본 논문의 목적은 바로크음악의 이원성에 대하여 음악사적으로 고찰하고 이원성의 효시적인 인물인 몬테베르디의 업적을 그의 신앙식으로 작곡된 마드리갈을 중심으로 찾고자 하는데 있다.

II. 역사적 배경

바로크음악은 대략 1600년에서 1750년 사이의 음악을 일컫는다. 그러나 이 시대를 지칭하는 '바로크'라는 음악사적 용어의 적용에는 지금까지도 이견(異見)이 있다. 회화와 건축에서 유래한 이 용어는 1746년에 프랑스의 음악평론가, 노엘 플뤼쉬(Noel Pluche)가 바이올리니스트인 귀농(Jean Pierre Guignon)과 밥티스트(Jean Baptiste Anet), 두 연주가의 음악평에서 밥티스트의 연주를 'musique chantante(유연한 음악)'로 귀농의 연주를 'musique baroque(거친 음악)'로 평하면서 음악에도 적용되었다. 그러나 플뤼쉬가 사용한 'baroque'라는 용어는 "거칠다"는 의미로 다소 대담하거나 자연스럽지 못한 음악의 특징을 표현하기 위한 것이지 시대를 지칭하는 것은 아니다. 여하튼 바로크라는 용어의 사용은 이후, 계속 유행하였고 장 자크 루소(Jean Jacques Rousseau)도 그의 「음악사전(Dictionnaire de Musique), 1768」에서 'baroque'를 거칠거나 자연스럽지 못한 의미로 음악에 적용하였다.¹⁾ 이와같이 바로크라는 용어는 한동안 건축이나 다른 예술에서 처럼 불규칙적이고 기괴하고 퇴폐적인 의미로 사용되었으나, 시대를 지칭하는 용어로 사용되지는 않았다. 그러나 점차 음악사자들은 이 시대를 바로크라는 용어에 내재된 부정적인 의미의 시대로 보지않고 '콘티누오의 시대,' '숫자 저음의 시대,' '콘체르타토 양식의 시대,' '제 3양식의 시대' 등 새로운 형식이나 양식이 출현한 진보적이고 합리적인 시대로 정의 하였다. 아직도 바로크라는 용어를 전세계가 공용하고 있지는 않지만, 1940년대에 이르러 바로크는 하나의 시대를 지칭하는 용어로 인정받기 시작하였다.²⁾ 음악사의 모든 시대가 그렇듯이 바로크 음악의 연대적

1) Claude V. Palisca, *Baroque Music* (N.J.: Prentice Hall, Inc., 1981), p. 2.

2) K Marie Stolba, *The Development of Western Music*, (I.A.: Wm. C. Brown Pub., 1990), p. 283.

분류도 1600에서 1750으로 일관되게 한정지를 수는 없다. 실제로 바로크 음악의 특징은 르네상스 후기로 분류하는 1570년대 부터 나타나기 시작하여 초기 고전시대인 1780년대 까지도 사라지지 않았다. 이처럼 바로크음악의 특징은 폭넓게 오랜 시간동안 나타났다. 그러나 바로크음악의 특징을 정확하게 하나로 정의하기는 어렵다. 그것은 바로크음악이 전시대의 음악양식이나 기법을 버리지 않고 신 양식과 함께 구양식을 공유하고 있었기 때문이다. 따라서 이러한 바로크음악의 특징을 이해하기 위해서는 결국 바로크음악의 이원성에 대한 사전 지식이 필요할 것이다.

바로크음악의 이원성은 르네상스 말기의 작곡가들의 작품성향에서 찾아볼 수 있다. 이들 작곡가들은 전통적인 르네상스의 대위법적인 다성부음악에 화성적인 양식을 강조하면서 새로운 경향의 음악을 추구하였다. 이러한 경향은 바로크음악의 이원성이라고 불리는 제1기법과 제2기법의 창작기법을 개발하게 된다. 제1기법은 르네상스의 전통적인 창작기법을 말하고 제2기법은 바로크의 새로운 창작기법을 말한다. 초기 바로크음악은 제1기법을 거부하고 제2기법으로 창작된 음악특징이 주되게 나타나나 중기 이후로 가면서 점차 제1기법의 재도입이 이루어 지면서 제2기법과 병행된 음악특징을 발견하게 된다. 바로크음악이 이원성으로 구성되었다고 해도 바로크음악의 시작은 제2기법이 모체가 된다 하겠다. 따라서 바로크음악의 이원성은 제2기법만이 새로운 창작기법으로 간주될 수 있고 제1기법은 전 시대양식의 복원이나 진화로 보아서 기존의 창작기법으로 보아도 무방할 것이다. 이러한 관점에서 본 논문은 바로크음악의 이원성에 대한 연구의 초점을 제2기법에 맞추었다.

제2기법의 음악사적 배경은 후기 르네상스의 플랑드르악파의 창작기법에서 찾아볼 수 있다. 16세기 전반까지만해도 플랑드르악파의 다성부음악은 전유럽에 팽배하였으나 이탈리아의 베네치아로 자리를 옮긴 플랑드르악파의 빌라르트(Adrian Willaert, 1490-1562)는 성 마가 대성당을 중심으로 활동하면서 소위 베네치아악파를 형성하게 된다. 빌라르트, 안드레아 가브리엘리(Andrea Gabrieli), 지오반니 가브리엘리(Giovanni Gabrieli)로 이어지는 이들 베네치아악파 작곡가들은 전통적인 플랑드르악파의 다성부음악과는 다르게 이 성당의 건축구조에 맞춘 새로운 음악양식을 개발하였다. 이들의 새로운 음악양식은 국가와 교회의 행사에 걸맞게 화려함과 장엄함을 과시할 수 있는 대규모의 합창을 만들어 내었다. 성당 내부의 양측으로 분리된 성가대 석과 두대의 오르간은 분리된 합창을 가능하게 하여 입체적인 음향을 창출하였다. 분리된 합창(cori spezzati)은 2중합창 또는 복합창으로 불리는데, 베네치아악파가 처음으로 개발한 것은 아니었지만 2중합창의 정착은 베네치아악파에 의해서 이루어졌다. 팔레스트리나(Giovanni P. Palestrina)를 비롯한 몇몇 작곡가들의 2중합창과 비교할때 베네치아악파의 작곡가들은 2중합창의 기법을 더욱 다양하게 확대하였다. 두개의 대조적인

합창은 더욱 세분되어 5개 까지 확대되었고 합창기법은 호모포니양식을 강조하여 장중합을 더 하였으며, 오르간 이외에도 다양한 음색의 악기를 사용하여 전례없는 기악적 효과도 가져왔다. 2중합창을 통한 이들의 음악기법들은 당시의 작곡가들로 하여금 새로운 음악에 관심을 기울이게 하였다. 대위법적인 다성부음악보다는 화성이 선율을 받침하는 호모포니음악을 선호하기 시작하였고 합창음악에서 악기사용의 증가는 기악음악의 효과와 중요성을 새롭게 인식하였으며 성부와 성부의 대조, 성부와 악기의 대조는 콘체르타토(concertato)양식을 개발하여 후일 협주곡형식을 탄생시킬 수 있는 조건을 충족시켜 주었다. 베네치아악파는 이밖에도 바로크음악의 구조적 요소가 되는 근대적 선율, 리듬, 화성 등에 있어서도 선구적 역할을 하였다. 몬테베르디의 마드리갈 역시 베네치아악파의 이러한 진보적 성향과 새로운 음악기법이 모체가되어 만들어진 음악형식들 가운데 하나이다. 바로크음악이 베네치아 악파의 작곡가들에 의해서 시작된 것은 아니지만 이들의 음악성향들은 신앙식의 제2기법으로 연결되어 바로크음악의 탄생에 적지않은 영향을 미쳤다.

Ⅲ. 바로크음악의 이원성

바로크음악의 이원성은 르네상스시대의 구양식과 바로크시대의 신앙식이 바로크 전(全)시대를 통하여 공존한다는데서 나온 말인데 이론가들과 작곡가들은 이와 같이 공존하는 두 양식을 ‘stile antico(구 양식)’와 ‘stile moderno(신 양식),’ 또는 ‘stylus gravis(엄격한 양식),’와 ‘stylus luxurians(화려한 양식),’로 표현하였다. 짜를리노(Gioseffo Zarlino, 1517-1590)의 이론서 「화성체계(Le istituzioni harmoniche), 1558」에 따르면 제1양식은 음악을 가사보다 중요시하는 르네상스시대의 프랑코-네델란드 대위법에 기초한 다성부 성악양식에 해당한다. 이에 반하여 제2양식은 선율을 강조하는 화성적인 양식으로 가사를 음악보다 중요시하는 새로운 다성부 성악양식이라 할 수 있다. 따라서 제2양식은 가사의 효과적인 표현을 위하여 대위법적인 규칙에서 이탈하는 것을 인정해주고 예비되지 않은 불협화음, 정통적이지 않은 해결, 불완전한 선율 등을 모두 수용하였다. 몬테베르디의 「마드리갈 제5집(Il quinto libro de Madrigali), 1605」의 서문에서는 ‘prima prattica(제1기법)’와 ‘seconda prattica(제2기법)’로 이 두양식을 설명하고 있다. 바로크음악의 이원성은 몬테베르디 이외에도 여러 작곡가들에 의해서 설명되고 있다. 스카키(Marco Scacchi, ca. 1600-1695)도 “제1기법은 화성이 가사의 여주인이고, 제2기법은 가사가 화성의 여주인이다.”라고 비유하면서 바로크음악의 이원성을 지지한다. 그러나 제1기법의 완성자를 몬테베르디는 빌라르트라고 하

였고 스카키는 팔레스트리나라고 하였다.³⁾ 두 작곡가들의 주장은 나름대로 논리적 근거가 있으나 팔레스트리나의 음악양식은 르네상스 대위법양식의 절정으로, 구시대의 양식을 대표한다고 인식되어 스카키의 주장을 더욱 설득력있게 받아들이고 있다. 이러한 연유로 제1기법의 음악은 통념적으로 스카키가 지칭한 팔레스트리나 양식과 유사한 대위법양식의 음악을 일컫게 되었다. 이와같은 양식상의 이원론적인 분류이외에도 스카키는 바로크음악을 용도면에서 ecclesiasticus(교회양식), ubicularis(실내양식), scenicus seu theatralis(무대 혹은 극장양식) 등 3가지 유형으로 분류하였다. 이러한 분류는 바로크시대의 종교음악과 세속음악, 그리고 성악음악과 기악음악의 분류에도 적용되면서 다른 성격의 이원성을 가져왔다. 스카키의 이러한 이원론적 분류가 인정을 받음에고 불구하고, 실제로 작품을 통한 이원성의 예는 몬테베르디에 의해서 주로 제시되어와서 오늘날에도 이원성에 대한 연구는 몬테베르디의 작품을 중심으로 이루어지고 있다.

IV. 몬테베르디 마드리갈에 나타난 제2기법

16세기 말경에 이르러 마드리갈은 기존하는 르네상스양식의 음악 이외에도, 단순한 리듬과 화성적 구조를 갖는 칸초나 형식의 음악과 성부의 균형감과 전통적인 화성진행을 파괴하는 새로운 형식의 음악으로 나타났다. 이러한 음악기법 내지는 형식들은 르네상스 말기의 몇몇 작곡가들에 의해서 도입되면서 기존하던 전통적인 마드리갈에 큰 변화를 가져오게 하였다. 특별히 제수알도(Carlo Gesualdo, 1561-1613)와 몬테베르디는 새로운 경향의 마드리갈을 쓴 대표적인 작곡가들이다. 새로운 경향이란 위에서 언급한 음악특징들을 말하는데, 음악의 내용면에서 보면 극적인 요소와 표현적인 요소가 강조된 것을 말한다 하겠다. 이러한 요소들은 작품속에 잠재하면서 새로운 기법을 수단으로 필요에따라 나타난다. 불협화음의 개념은 더욱 자유롭게 확대되었고 이를 통해 작곡가는 가사의 의미를 충실히 묘사할 수 있었다. 몬테베르디는 이론가 베라르디(Berardi)와 함께 “새로운 불협화음의 도입은 새로운 양식의 핵심이다”라고 주장하였다.⁴⁾ 결국 이러한 모든 것들은 표현양식의 확대라고 볼 수 있고 달리 하면 가사의 중요성을 강조한 것으로 해석될 수 있다. 몬테베르디가 말한 제2기법이란 것도 한마디로 말하면, 가사의 표현에 중점을 둔 기법이라 할 수 있다. 그러나 몬테베르디는 바로크 초기의 작곡가들과 달리, 가사의 표현을 모노디(monody)가 아닌

3) *Ibid.*, p. 285.

4) Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, (N.Y.: W.W. Norton & Co., 1947), p. 33.

다성부(polyphony)로 실현시키고 있다. 몬테베르디 역시 카메라타(camerata)그룹들 처럼, 가사의 의미를 화성의 기초위에서 표현했지만 이러한 표현은 모노디와 같은 단성부음악이 아니라 마드리갈과 같은 다성부음악에서 이루어졌다는 말이다. 몬테베르디는 콘티누오(continuo)반주만 따르는 독창곡형식의 작품들을 상당수 썼고 카메라타 그룹의 모노디양식도 거부하지는 않았다. 그러나 주지하는 대로 몬테베르디는 르네상스시대에도 그의 창작활동이 활발하였고 생애의 많은 시간을 교회에서 보내서 새로운 음악형식이나 기법을 다성부음악으로 실험하고 있다. 이러한 맥락에서 보면 몬테베르디는 원칙적으로는 다성부음악을 보존하려는 보수성과 이를 새로운 기법으로 표현하려는 진보성을 함께 지니고 있었다.

17세기가 들어서면서 작곡가들은 선율의 수평적 음정에서 수직적 화성의 전환과 아울러 예비된 불협화음에서 예비되지않은 불협화음의 전환을 추구하였다. 7화음과 9화음 등의 불협화음은 예비가 필요없었고 가사의 강한 의미를 표현할때는 더욱이 자연스럽게 사용되었다. 마드리갈에서 보여주는 반음계는 선율적 불협화음을 위한 전 초작업이 되어주어서 불협화음의 사용은 17세기 초엽의 작곡가들에게 있어서 이미 낯설은 기법이 아니었다. 불협화음의 기법을 정착시킨 인물은 르네상스의 마드리갈 작곡가 로레(Cipriano de Rore)에 이어서 마렌치오(Luca Marenzio)이지만 실제로 불협화음을 주된 구성요소로 작품을 남긴 인물은 제수알도이다. 제수알도는 왕족 출신으로 대단한 음악광이었다. 궁정의 음악가들과 함께 연주를 하다가 작곡에도 손을 대게 되었는데 그의 작품은 당시로서는 찾아보기 어려운 정도의 혁신적 성향을 갖고있다. 루차스키(Luzzascho Luzzaschi, 1545-1607)로 부터 반음계기법에 대한 영향을 받고 그의 작품에서 화성적으로나 선율적으로 반음계를 사용하였다. 제수알도의 마드리갈, "*Io parto*" e non piu dissi ! 는 반음계적인 선율과 베이스의 3도 하행에 의한 모호한 화성을 사용하여 탄식하는 가사, "Dunque ai dolori resto(이제부터 나는 고통 속에 잠기리니)"의 의미를 묘사하고 있다(예 1). 반음계에서 발생하는 두드러진 불협화음이나 비전통적인 화음, 이로인한 조성감의 상실 등은 르네상스시대를 훨씬 뛰어넘어서 낭만주의시대를 연상케하는 혁신적인 화성어법으로 전해진다. 제수알도의 이러한 창작기법은 다성부를 통해서 음악적 흐름만을 중시하는 르네상스음악에서 탈피하여 가사의 의미에 따른 감정표현을 중시하는 바로크음악의 창작기법과 무관하지않다. 제수알도를 바로크음악과 연루시키지는 않으나 그의 진보적 창작기법은 이미 제2기법의 미래를 보여주고 있다.

(예 1) 제수알도의 마드리갈, "Io parto" e non piu dissi !의 일부⁵⁾

Dun - que ai do - lo - ri Io re - sto.
 Dun - que ai do - lo - ri Io re - sto, ai do - lo - ri Io
 Dun - que ai do - lo - ri Io re - sto, ai do - lo - ri Io
 ai do - lo - ri
 Dun - que ai do - lo - ri Io re - sto, ai do - lo - ri Io

Ah, non fia ma - i
 re - sto. Ah, non fia ma -
 re - sto. Ah, non fia
 lo re - sto non fia ma - i
 re - sto. Ah, —

몬테베르디는 제수알도의 급진적 화성어법을 답습하지는 않았지만, 그의 후기작품에서 보면 불협화음의 취급에 있어서 제수알도 이상으로 자유로웠던 것을 알 수 있다. 몬테베르디 역시 새로운 양식을 단계적으로 시도하였다. 그의 처음 4권의 마드리갈집은 전형적인 르네상스양식의 무반주 합창곡형태이지만 제4집 이후에 작곡된 마드리갈집들은 바로크의 새로운 양식을 도입하고 있다. 이미 제4집부터 몬테베르디는 단성적 음악구조를 사용하여 가사의 의미를 강조하였고 대위법적인 멜리σμα(melisma)도 가사의 표현을 위한 수단으로 사용하고 있다. 반음계는 드물고 불협화음의 사용도 많지 않지만 나타나 있는 것들은 강한 표현력을 갖고있다. 낭독체의 악

5) Donald Jay Grout, *A History of Western Music*, fourth edition. (N.Y.: W.W. Norton & co., 1988), p. 271.

구에서 베이스선율은 단지 하나나 몇음으로 구성된 단순한 형태로 코드(chord)적인 역할만을 하고 리듬은 가수의 임의대로 자유롭게 연주하도록 하였다. 제4집의 *Ohime se tanto amate*(아 --얼마나 사랑했는가)는 이러한 예를 잘 보여주고 있다(예 2). 1600년 경에 작곡된 5성부 마드리갈 *Cruda Amarilli*(무정한 아마릴리)는 몬테베르디의 새로운 창작기법을 보여주고 있다. *Cruda Amarilli*는 과리니(G.B. Guarini)의 전원극 *Il pastor fido*에 음악을 붙인 곡으로 마드리갈, 제5집의 첫 페이지에 실려있다. 이 곡은 전통적인 대위법을 파괴했다고 해서 볼로냐의 성 살바토레(Salvatore)성당의 수도회원이었던 아르투지(Giovanni Maria Artusi, c.1540-1613)가 그의 대화록, <L. Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica>에서 신랄한 비난을 하였지만⁶⁾ 이 작품을 통해서 몬테베르디는 자신의 전통적인 창작기법으로부터 미래지향적인 창작기법의 전환을 보여주고 있다(예 3).

(예 2) *Ohime se tanto amate*

(Adagio)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal parts (Canto, Quinto, Alto, Tenore, Basso) with lyrics: "Ohi. mè" and "Ohi. mè". The second system shows the vocal parts with lyrics: "se tan.to ama .te Di sen - tir dir ohi - mè ohi -" and "se tan.to ama .te Di sen - ti - re ohi -". The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *p*.

6) *Ibid.*, 272.

(예 3) *Cruda Amarilli*의 시작부분

(Andante)

Canto *p* Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Alto *p* Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Tenore *p* Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Quinto *p* Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

Basso *p* Cru - da Ama - ril - li Cru - da Ama -

몬테베르디는 예비되지않은 불협화음을 인정한 제2기법에 대하여 반대한 아르투지에 정면으로 맞서서 자신의 이론을 옹호하였다. 이러한 그의 이론은 1605년에 출판한 그의 마드리갈 제5집을 시작으로 실현되었다. 그의 마드리갈에 사용된 새로운 화성기법은 전통적인 음악에서 추구한 성부의 균형감을 파괴하면서 마드리갈의 내면적 구조를 변화시켰다. 제2기법에 의한 마드리갈의 또다른 변화는 콘티누오(continuo)의 사용에 있다. 콘티누오는 마드리갈의 외형적 구조를 변화시켰다. 이러한 내면적 구조와 외형적 구조의 변화는 소위 콘티누오마드리갈을 탄생시켰다. 몬테베르디는 처음으로 그의 마드리갈 제5집의 마지막 6곡에 콘티누오를 붙였다. 이와같은 콘티누오마드리갈은 기악부분을 화성의 지지기반으로 사용하여 화성적 구조의 새로운 음악형식으로 자리잡았다. 그의 최초의 콘티누오마드리갈은 제5집에 실려있는 *Ahi come a un vago sol*(아 나의 영혼은 얼마나 오랫동안 방황했는가)이다. 이 5성부 마드리갈에서 몬테베르디는 콘티누오 반주, 중창과 합창의 조합과 대조를 통해서 이전의 마드리갈에서 볼 수 없었던 제2기법의 가능성을 실험하였다. 중창의 삼입은 모노디적인 특징을 보여주고 이 곡의 전반에 붙여진 콘티누오와 각 성부들의 대비는 콘체르타토(concertato)양식의 바로크적인 면모를 보여준다(예 4).

(예 4) *Ahi come a un vago sol*

(Andante sostenuto)

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Basso continuo

Ahi co.m'aunvago Sol cor.te.se gi

Ahi co.m'aunvago Sol cor.te.se gi

몬테베르디는 이 작품을 기점으로 자연스럽게 콘티누오마드리갈이라는 새로운 음악 형식을 정착시켰다. 콘티누오는 르네상스시대와 바로크시대를 구분하는 하나의 특징이 되면서 진보적인 작곡가들은 이미 그들이 써놓은 작품들에 콘티누오를 붙여서 개정판을 내놓았다.

몬테베르디도 그의 마드리갈 제4집을 1613년에 다시 출판하였는데 이때에 덧붙여진 부분은 콘티누오가 아닌 바소 세구엔테(basso seguente)이다. 바소 세구엔테가 콘티누오는 아니지만 콘티누오의 역할과 유사하였다. 바소 세구엔테는 다성음악에서 연속되어 모방하는 성부들 중에서 가장 낮은 성부를 말한다. 오르간은 이 성부위에서 즉흥적으로 화음을 붙여 연주하게 된다. 즉 소프라노가 먼저 노래하고 알토가 잠시 후에 모방하면 알토가 가장 아랫성부가 되고, 테너가 알토를 모방할 때는 테너가 가장 아랫 성부가 되며, 마지막에는 베이스가 가장 아랫 성부가 되는 방식으로 진행되는 것을 말한다. 마드리갈 제6집은 몇 곡의 마드리갈을 제외하고 대부분 바소 세구엔테를 사용하고 있다. 몬테베르디가 마드리갈에 바소 세구엔테를 붙인 이유도 콘티누오 처럼 베이스 선율을 강조하고 기악으로 연주하여 음향적 효과를 얻기 위한 것으로 풀이된다. 바소 세구엔테는 구양식을 변화시키지 않고 실질적으로 콘티누오의 기능을 하는 점에서 콘티누오의 선구적 모습을 보여준다. 그러나 몬테베르디는 구양식의 다성부 마드리갈을 버린 것이 아니라 구양식의 기초위에 제2기법을 적용시킨 마드리갈을 작곡하였다. 이러한 맥락에서 보면 몬테베르디는 혁신주의자는 아니고 보

수적 진보주의자라 할 수 있다. 콘티누오마드리갈은 주로 5성부이지만 콘체르타토(concertato)양식의 2-3성부도 유행하였다. 이처럼 몇 성부 안되는 콘티누오마드리갈은 합창으로 연주되는 대신에 2성부 혹은 3성부의 실내성악음악으로 연주되면서 바로크시대의 신 음악으로 간주되었다.

1614년에 출판된 제6집은 마르티넬리(Caterina Martinelli)를 추모하기 위하여 작곡된 것으로 사랑으로 인한 깊은 슬픔을 그린 작품이다. 대략 이 작품의 절반 정도가 연작 마드리갈로 되어 있는데 *Lamento d'Arianna*(아리아나의 탄식)와 마르티넬리의 죽음을 애도하는 *Sestina*(6행시)가 이에 해당한다. 5성부로 작곡된 *Lamento d'Arianna*는 원래 1608년에 작곡한 오페라 「아리안나(Arianna)」를 편곡한 것이다. 오페라 「아리안나」는 몇 개의 단편적인 음악과 모노디 *Lasciate mimorire!*(나를 죽게 내버려두오!)만을 제외하고 오페라의 총보(score)는 유실되었다. *Sestina*는 전부 6부분으로 구성되어 있는데 이 중 첫 번째 곡인 *Incenerite spoglie*에서 몬테베르디는 대화체적인 선율과 불협화음을 자주 사용하여 극적인 감정표현을 시도하고 있다. 이 “비가”는 그의 마드리갈중에서 가장 뛰어난 작품으로 평가 받고 있다. 1619년에 몬테베르디는 ‘콘체르토(concerto)’라고 이름 붙인 마드리갈 제7집을 내놓았다. 여기에는 독창과 2, 3, 4, 6성부를 포함한 다양한 음악들이 들어있다. 각 곡에는 콘티누오 선율이 붙어있고 구양식으로 쓴 마드리갈은 하나도 없다. 신포니아와 리토르넬로, 콘체르타토 반주를 위한 기악의 사용이 빈번하여지고 콘체르타토양식의 모노디와 2중창이 자주 나온다. 2중창은 모노디적인 낭독체 리듬과 단지 화성적 반침의 역할을 하는 베이스를 사용한 유형과 보다 안정된 리듬과 기악음악적인 베이스를 사용한 유형이 있는데 이러한 실내 이중창은 몬테베르디 음악의 특징이기도하다. 2중창을 유형별로 분류하면 다음과 같다. (1) 독창 콘티누오 마드리갈과 유사한 곡: *O come sei gentile, caro angellino*(오, 당신은 얼마나 고상한가, 사랑스러운 작은천사여)와 같은 곡을 들 수 있는데 이 곡은 콘티누오를 붙인 소프라노 2중창으로 음화법과 화려한 장식적 멜리스마로 가득차 있다(예 5). (2) 아리아(aria)유형의 곡: *Chiome d'oro*(황금빛 머리)는 Canzonetta a due voci Concertata 로 아리아유형의 2성부 칸초나이다. 이 곡은 3개의 리토르넬로(ritornello)를 2대의 바이올린과 바소 콘티누오가 연주하며 성악부분은 기악 카덴자(cadenza)에 의해 나누어진다. 성악의 두 성부는 대부분 동일한 리듬과 3도 간격으로 중복되고 가사는 음절적이다(예 6). (3) 로마네스카(Romanesca)형식 구조위에서 이루어진 변주곡 유형의 곡: *Ohime, dov'e il mio ben?*(아, 나의 연인은 어디에?)의 두개의 성악성부는 로마네스카형식 안에서 단2도와 장2도를 넘나들며 변형과 모방을 통하여 진행하는데 부분적으로는 해결을 지연하는 서스펜션(suspension)과 곡의 구조적 일관성과 리듬적 색채감을 강조하기 위한 싱크로페이션(syncopation),

증4도와 단2도 같은 진보적인 불협화음정을 사용하고 있다(예 7). 이러한 구조나 기법상의 특징은 몬테베르디의 제2기법의 일면을 보여준다 하겠다.

(예 5) *O come sei gentile, caro angellino*

Musical score for "O come sei gentile, caro angellino". The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a lute accompaniment. The vocal line has lyrics: "io can - - - to", "tu can - - ti per colci", "tu can - - ti per colci", "tu can - - ti per colci". The lute accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

(예 6) *Chiome d'oro*

Musical score for "Chiome d'oro". The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a lute accompaniment. The vocal line has lyrics: "O bel no-do per cui go-do o so-a-ve uscirdi", "O bel no-do per cui go-do o so-a-ve uscirdi". The lute accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte).

(예 7) *Ohime, dov'è il mio ben?*

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano and alto parts) and a basso continuo line. The lyrics are written below the vocal lines. The first system contains the lyrics: "do - v'è il mio co - re do - v'è il mio co -" and "do - v'è il mio co - re do - v'è il mio co -". The second system contains the lyrics: "- re chi m'a - scon - de chi m'a - scon - de il mio ben" and "- re chi m'a - scon - - - de il mio ben". The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*, and various musical notations like slurs and accents.

1638년에 출판한 제8집은 “전쟁과 사랑의 마드리갈 (Madrigali Guerrieri et Amadorosi)”이라는 이름처럼, 다양한 감정표현이 나타난다. 몬테베르디는 제8집의 서문에서 “이 작품은 고요한 상태를 반영하는 ‘침묵,’ 전쟁을 나타내는 ‘동요(흥분),’ 사랑이나 정열을 묘사하는 ‘애원’의 인간적인 감정을 그리고 있다.”고 설명한다. 이에 덧붙여서 몬테베르디는 “음악은 듣는 이들에게 이러한 감정을 반드시 느끼게 하여야 한다.”고 주장하였다.⁷⁾ 이러한 몬테베르디의 음악적 사고(思考)는 바로크음악의 사상과 일치하며 동시에 제2기법의 중요성을 강조한 것이라 할 수 있다. 마드리갈 제8집의 첫곡 *Altri canti d' Amor*(사랑의 다른 노래들)에 나타난 감정표현은 6성부의 성악선율, 확대된 악기편성(Violin I, II, Viola I, II, Viola da gamba, Viola Contrabasso와 Basso Continuo)과 발전된 콘체르타토양식에 의해서 극대화된다. 이를 위하여 몬테베르디는 불협화음을 보다 능숙하게 사용하면서 ‘격동적인 양식(stile concitato)’의 표

7) Stolba, p. 310.

현을 더욱 확대하였고, 부분적으로는 공포와 분노, 호전적인 감정묘사를 위하여 3화음적인 선율이나 급하게 반복되는 동기 등 특별한 음형을 사용하기도 하였다(예 8).

(예 8) *Altri canti d' Amor* 에 나타나는 stile concitato와 3화음적인 선율

The musical score consists of six staves for different vocal parts: Canto, Quinto, Alto, Ten., Ten II, and Basso. The music is written in a 16th-century style with a 3-note chordal rhythmic pattern (triplets) in the vocal lines, characteristic of stile concitato. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. The lyrics are: "di Mar-te fu-ri.bondo fu-ri. bon.do e fie-ro".

이와같은 격동적인 양식은 대화체적인 선율이나 오케스트라의 트레몰로(tremolo)기법에서도 찾아볼 수 있다(예 9). 몬테베르디 이전에도 마리니(Marini), 우스페르(Usper), 리치오(Riccio)등의 소나타에서도 현악기의 트레몰로(Tremolo)기법이 발견되지만 몬테베르디는 이 기법을 통하여 극적 효과를 창출해낸 가장 최초의 작곡가로 알려졌다.⁸⁾ 제8집 중에서 1624년에 출판된 연작 마드리갈, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*(탄크레디와 클로린다의 싸움)는 3명의 가수가 배역을 맡고 있는데 격동적인 양식과 피치카토(pizzicato), 모렌도(morendo)와 같은 극적인 기법 뿐만아니라 형식으로도 주목받는 곡이다. 이 곡은 타소(Tasso)의 시에 기초한 비극적인 내용으로 해설자(testo)가 나오고 말 뛰는 소리, 전쟁의 소음이 오케스트라의 반주로 묘사되는 등 오페라적인 극적 요소가 많이 사용되고 있다.

8) Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, (N.Y.: W.W. Norton & Co. 1947), p. 38.

(예 9) *Combattimento di Tancredi e Clorinda*에 나타나는 testo의 대화체적인 선율
과 오케스트라의 tremolo

The image displays a musical score for the opera *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. It features two systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics: "On de sempre al ferir sempre al ferir sempre alla fretta stimol no - vo s'aggiunge e pi-a-ga". The second system includes a vocal line with the lyrics: "no - va d'hor in hor più si me - se e più ri - stret - ta si fa la pu - gna e". The orchestral accompaniment is characterized by tremolo patterns in the strings, with dynamic markings of *piano* and *forte* alternating between the two systems.

제8집의 대표적인 곡으로는 *Lamento della ninfa Amor*(사랑 요정의 탄식)를 들 수 있는데, 이곡은 “애원”을 묘사한 곡이다. 특별히 도입부와 종결부에서 비탄의 분위기를 4개의 음이 하나의 음형으로 반복되는 오스티나토 베이스로 구성하고 있다(예 10).

(예 10) *Lamento della ninfa Amor*의 종결부

The musical score consists of two systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. It features a vocal line with lyrics: "da quel-la boc-ca havrai ne più so - a-vi ah ta - ci" and a piano accompaniment. The second system starts with a piano-piano (*pp*) dynamic and includes lyrics: "ta - ci ta - ci ta - ci che trop-po il sa." and "mi-se-rel-la". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3명의 남성 독창자들은 템포 루바토(tempo rubato)와 불협화음을 노래하며 세상과 결별된 사랑의 슬픔을 묘사한다. 음악의 구조를 보면, 무대연기없이 해설자가 대사의 내용을 연결시키고 다양한 성악양식이 사용되는 점에서 오라토리오의 형식을 연상하게 하여준다. 제8집에서 보여주는 몬테베르디의 극적 기법들은 오라토리오 뿐만 아니라 오페라를 비롯한 극음악의 형식에 큰 영향을 미쳤다. 몬테베르디의 오페라들 역시 이러한 그의 마드리갈을 통하여 이미 창작의 골격이 마련되었다고 하겠다. 1651년에 출판된 마드리갈 제9집은 몬테베르디의 사후에 나왔는데, 이전에 이미 출판한 곡들로 구성되어있다.

V. 결 론

바로크음악은 구양식(stile antico)과 신양식(stile moderno)의 이원성으로 특징지어질 뿐만 아니라 분류된다. 이원성에 대해서는 여러 이론가와 작곡가들이 자신들의 정의를 내놓고 있지만 몬테베르디의 제1기법(prima prattica)과 제2기법(seconda prattica)의 이론과 실체가 가장 널리 알려져 있다. 몬테베르디에 따르면 제1기법은 음악을 가사보다 중요시하는 기법으로 전통적인 르네상스의 대위법양식이라 할 수 있고 제2기법은 가사를 음악보다 중요시하는 새로운 화성양식이라 할 수 있다. 이러한 두가지 양식 혹은 기법들은 바로크 전(全)시대에 걸쳐 나타났지만 바로크시대는 신양식이라 할 수 있는 제2기법에 의해서 문이 열린다. 제2기법의 조짐은 이미 르네상스 말엽의 베네치아 악파로부터 나타나기 시작하지만 실제로 구체화된 것은 1600년경 이탈리아의 카메라타(camerata)그룹에 의해서이다. 이들은 가사의 의미를 명확히 전달하기 위하여 모노디(monody)를 개발하였고 결과적으로 새로운 음악형식들인 오페라와 오라토리오 등의 극 음악을 탄생시켰다. 제2기법은 이처럼 구시대의 양식에서 이탈하여 새로운 양식이나 형식을 창출하는 기법이 되었다. 몬테베르디는 제2기법을 통해서 새로운 형식을 만들지는 않았지만 그의 제2기법의 도입은 바로크음악의 정착과 발전에 크게 기여하였다. 주지하는 대로 몬테베르디는 르네상스 말엽부터 바로크 중엽까지 창작활동을 하여서 그의 작품은 제1기법과 제2기법의 특징을 모두 갖추고 있다. 특별히 그의 작품목록 중에서 마드리갈을 보면, 전체 8권의 마드리갈집중에서 처음 4권은 제1기법으로, 마지막 4권은 제2기법으로 작곡되었다. 몬테베르디의 제2기법은 화성적 양식, 반음계, 불협화음, 대화체적인 모노디양식, 콘치타토양식 등 새로운 양식과 기법을 가지고 변화를 추구하고 있지만 카메라타그룹과 달리 모노디의 단성부음악이 아닌 다성부음악 위에서 이러한 변화를 추구하고 있다. 이와같은 관점에서 볼때 몬테베르디는 보수적 성향의 진보주의자 라고 할 수 있다. 몬테베르디의 제2기법도 이처럼 전통적인 구양식의 배경속에서 이해된다. 그의 제2기법이 나타난 마드리갈들은 부분적이지만 제4집과 제5, 6, 7, 8집이다. 이들을 요약 정리하면 다음과 같다; (1) 제4집 부터 몬테베르디는 단성적 음악구조를 사용하여 가사의 의미를 강조하였고 대위법적인 멜리σμα(melisma)도 가사의 표현을 위한 수단으로 사용하고 있다. 반음계는 드물고 불협화음의 사용도 많지 않지만 나타나 있는 것들은 강한 표현력을 갖고있다. 제4집을 기점으로 몬테베르디는 자신의 전통적인 창작기법으로부터 미래 지향적인 창작기법의 전환을 보여주고 있다. (2) 예비되지않은 불협화음을 인정한 제2기법은 마드리갈 제5집을 시작으로 구체화되었다. 그의 마드리갈에 사용된 새로운 화성기법과 콘티누오(continuo)의 사용은 콘티누오마드리갈을 탄생시켰다. 몬테베르

디는 처음으로 그의 마드리갈 제5집의 마지막 6곡에 콘티누오를 붙였다. 제5집에서 발견되는 또다른 제2기법의 특징은 콘티누오 반주, 중창과 합창의 조합과 대조를 통한 콘체르타토(concertato)양식에서도 나타난다. (3) 제6집은 가사의 의미를 다양한 음악적 언어로 묘사하고 있다. 대략 절반 정도가 연작 마드리갈로 되어 있는데 *Lamento d'Arianna*(아리아나의 탄식)와 마르티넬리의 죽음을 애도하는 *Sestina*(6행시)가 이에 해당한다. 5성부로 작곡된 *Lamento d'Arianna*는 원래 그의 오페라 「아리아나」를 편곡한 것이다. (4) 콘체르토(concerto)라고 이름 붙인 마드리갈 제7집에는 독창과 2, 3, 4, 6성부를 포함한 다양한 음악들이 들어있다. 각 곡에는 콘티누오 선율이 붙어있고 구양식으로 쓴 마드리갈은 하나도 없다. 신포니아와 리토르넬로, 콘체르타토 반주를 위한 기악의 사용이 빈번하여지고 콘체르타토양식의 모노디와 2중창이 자주 나온다. (5) 제8집은 “전쟁과 사랑의 마드리갈 (Madrigali Guerrieri et Amadori)”이라는 이름처럼, 다양한 감정표현이 나타난다. 예를 들면 첫 곡 *Altri canti d' Amor* 에 나타난 감정표현은 6성부의 성악선율, 확대된 악기편성과 발전된 콘체르타토양식에 의해서 극대화된다. 이를 위하여 몬테베르디는 불협화음을 보다 능숙하게 사용하면서 '격동적인 양식(stile concitato)'의 표현을 더욱 확대하였고, 부분적으로는 공포와 분노, 호전적인 감정묘사를 위하여 3화음적인 선율이나 급하게 반복되는 동기 등 특별한 음형을 사용하기도 하였다.

몬테베르디는 바로크음악의 이원성에 대한 논리를 가장 처음으로 주창하였고, 이원성의 이론을 그의 마드리갈을 포함한 다양한 작품에 도입하여 바로크음악의 구조적 원리를 설명하였다. 몬테베르디는 시대적으로 볼때 르네상스와 바로크를 살다간 과도기적인 작곡가 이지만 양 시대를 이어주는 교량적 역할만을 하는 과도기적인 작곡가에 머물지 않았고 구시대와 신시대의 이원론적 양식을 효과적으로 사용하여 전통과 진보의 성숙된 음악의 모델을 제시하여 주었다. 몬테베르디는 이러한 이원론적 음악양식의 제창 뿐만 아니라 마드리갈에 사용한 다양한 기법의 신양식을 바로크음악에 이전하여 오페라를 비롯한 극 음악과 새로운 음악형식이 발전하는데 크게 기여하였다.

참 고 문 헌

1. Arnold, Denis. *The Monteverdi Companion*. New York: W.W. Norton, 1972, pp. 208-226.
2. ————. *New Grove Italian Baroque Masters*. New York: W.W. Norton, 1984.
3. Apel, Willi. *Harvard Ditionary of Music*. Second edition, Cambridge, Massatusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1977, p. 85.
4. Blume, Friedrich. *Renaissance and Baroque Music*. N.Y.: W.W. Norton & Co., 1967, pp. 89-95.
5. Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era*. N.Y.: W.W. Norton & Company Inc., 1947, pp. 33-38.
6. Gleason, Harold and Warren Becker. *Music in the Baroque*. 3rd ed. Van Nuys, Calif.: Alfred Pub. Co., 1979.
7. Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*. fourth edition. N.Y.: W.W. Norton & Company Inc., 1988, pp. 270-274.
8. Headington, Christopher. *History of Western Music*. N.Y.: Shirmer Co., 1976, pp. 84-85.
9. Lewis, Anthony. (ed.) *The New Oxford History of Music* vol. IV, London: Oxford Uni., Press, 1975, pp. 69-73.
10. Malipiero, G. Francesco Malipiero. (ed.) *Madrigali Di Claudio Monteverdi* vol.I-VIII, Wien: Universal Edition A.G., 1967.
11. Palisca, Claude V. *Baroque Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1981, pp. 1-12, 52-55.
12. ————. *Norton Anthology of Western Music*. N.Y.: W.W. Norton Co., 1980.
13. Seaton, Douglas. *Ideas and Styles in The Western Musical Tradition*. Ca: Mayfield Pub., 1991, pp. 162-163.
14. Slonimsky, Nicolas. (ed), *Baker's Biographical Dicrionary of Musicians* 8th ed. N.Y.: Shirmer Books, 1992, "Monteverdi," pp. 1241.
15. Stanley, Sadie. (ed), *The Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. XX, London: Macmillan Publishers, 1980, "Monteverdi," pp. 514-534.
16. Stolba, K Marie. *The Development of Western Music*. I.A.: Wm. C. Brown Publishers, 1990, pp. 304-311.
17. Strunk, Oliver. *The Baroque Era*. N.Y.:W.W. Norton & Co., 1965, pp. 33-55.
18. Taruskin, Richard. *Music in the Western World*. N.Y.: Macmillian Publishers, 1984, pp. 171-174.
19. Tomlinson, Gary. *Montevrdi and the End of the Renaissance*. California: Uni. of California Press, 1990, pp. 73-214.

ABSTRACT

A Study of *Seconda Prattica* in Monteverdi's Madrigals

Sei Won Hong

Baroque music is not only characterized but also classified by the dualism of *stile antico* and *stile moderno*. Though the definitions of dualism are different depending on theorists and composers, Monteverdi's theory and practice of *prima prattica* and *seconda prattica* are known more widely. From the view point of Monteverdi, it can be said that *prima prattica* is the contrapuntal style of Renaissance as a technique making music more important than the text and *seconda prattica* is the homophonic style making word more important than music. These two styles or techniques appeared throughout the Baroque period, but the Baroque period was opened by *seconda prattica* regarding *stile moderno*. *Seconda prattica* was beginning to appear in the Venetian school already at the end of Renaissance, but the embodiment of it was realized by *camerata* of Italy at about 1600. They developed monody to depict the meaning of text clearly and made the new music forms finally come into the world. *Seconda prattica* became a technique creating new styles or forms that left the style of the previous period. Monteverdi did not make new music with *seconda prattica*, but his introduction of *seconda prattica* made a great contribution to the settlement and development of Baroque music. Since Monteverdi led the creative activity from the end of Renaissance to the middle of the Baroque period as we know, his works have all characteristics of *prima prattica* and *seconda prattica*. Especially, when we look over the 8 madrigal collections among his works, the first 4 collections were written with *prima prattica* and the last 4 collections were written with *seconda prattica*. Monteverdi's *seconda prattica* attempts changes not to monophony but polyphony with the new styles and techniques such as homophony, chromatics, dialogue in monodic style and *concitato* style. Considering the above, Monteverdi could be considered a progressive with conservative inclination. Monteverdi's *seconda prattica* is understood also in the background of the conservative style. *Seconda prattica* was used in his madrigal collections (some parts of 4, 5, 6, 7, and 8). These are summarized as follows; (1) From the fourth collection, Monteverdi

emphasized the meaning of text by means of monophonic texture and also employed polyphonic melisma for the expression of the text. Chromatics and dissonance do not appear frequently, but those being used are very expressive. Monteverdi showed a turning point of compositional technique for the music of the future. (2) *Seconda prattica* accepting unprepared dissonance began to appear from the fifth collection. Using the new technique of harmony and continuo in madrigals, the new form known as continuo madrigal was born. Monteverdi presented this for the first time when he put continuo into the last 6 madrigals of the 5th collection. Another characteristic of *seconda prattica* found in the 5th collection is the continuo accompaniment, and concertato style by the combination and contrast of ensemble and chorus. (3) The 6th collection describes the meaning of the text by means of various musical devices. About half of the madrigals in the 6th collection are madrigal cycles. *Lamento d'Arianna* and *Sestina* expressing condolence to Martinelli are among the best known examples. (4) The 7th collection titled "concerto" is consisted of various madrigals for 2, 3, 4 and 6 voices including monody. The instrumental music for sinfonia, ritornello and concertato expression appears frequently. Each madrigal has a continuo melody and there are no madrigals written in the old style. (5) The 8th collection (Madrigali Guerrieri et Amoros) is characterized by various expression as the title, "war and love" shows. For example, the expression of the first madrigal, *Altri canti d' Amor* is maximized by 6 voices, enlarged instrumentation and developed concertato style. Monteverdi partially employed concertato style as well as non harmonic tones more skillfully, and also triadic melodies and running repeated motives for the expression of terror, fury and warlike feelings.

Monteverdi is the first composer who introduced the theory of Baroque dualism. He also explained the structure of Baroque music applying the theory of dualism to his madrigals. Monteverdi is a composer who lived in a transitional period between Renaissance and Baroque, but he did not stay for only playing a bridge role to link both periods and showed a model for mature music employing dualism. Monteverdi not only introduced the theory of dualism but also transmitted *seconda prattica* to the various new techniques in his madrigals, making a great contribution to the development of dramatic works including opera and new music forms.

바흐의 칸타타에 나타난 숫자 상징 연구

이 화 병*

차 례

- I. 서 론
 - II. 숫자 상징-게마트리아의 신비
 - III. 바흐 칸타타의 역사
 - IV. 바흐 상징법:십자가 상징, 숫자 상징, 철자 상징
 - V. 성경에 나타난 숫자 상징
 - VI. 바흐의 칸타타에 나타난 숫자 상징 분석
 - VII. 결 론
- 참고문헌
독문초록

I. 서 론

음악은 사실상 수와 매우 밀접한 관계를 가지고 있다. 고대의 음계도 진동수에 의해 그 비율을 결정하였으며 우리가 협화음이라고 칭하는 것도 진동수의 비율이 단순한 것을 의미하였고 진동수의 비율이 복잡해질수록 불협화음적이 된다고 생각하였다.

숫자에 대한 해석과 편견은 동양과 서양에 있어서 서로 다를 수 있다. 또한 개인적인 환경적 요인에 의해서도 숫자에 대한 선호도나 불유쾌함 혹은 특별한 애착 등이 다르게 나타난다.

인간은 일생을 살면서 수에 대한 관심이나 애착을 끊어버리지 못한다. 단순한 예로 인간의 나이는 수로 표현하기 마련이며 특히 10, 20, 30代 . . . 등 십진법에 의한 특정한 의미와 더불어 몇 년, 몇 월, 몇 일, 몇 시에 태어났는지 에도 대단한 의미를 부여한다.

또한 우리의 신체 구조와 숫자의 관계는 어떠한가? 인간의 신체 구조는 대칭적

* 이화여자대학교 강사

2 연세음악연구

이고 그것의 비율은 1, 2, 4이다. 예를 들면 한개의 심장도 왼쪽과 오른쪽의 2개 부분으로 그리고 이것은 다시 4개의 방으로 나누어진다. 이처럼 우리의 신체는 수에 대해 민감할 수 밖에 없다. 만약 인간의 신체 구조에서 이상한 숫자가 발견되면 그때는 매우 심각한 상황임을 인정할 수 밖에 없다. 한 팔에 5개의 손가락을, 한 발에 5개의 발가락이 있으며 그 이상 그 이하일 때는 비정상적이라고 말한다. 우리의 몸에 한 개의 머리 이외에 다른 숫자를 넣어 상상해 본다는 것조차 끔찍한 일이다. 생명과 밀접한 숫자의 존재는 우리가 등한시 할 수 없는 매우 귀중하고 아름다운 조화 이상이다.

자연계와 수 역시 매우 밀접한 관련을 지닌다. 눈송이나 벌집의 모양은 6각형이며, 꽃잎의 모양은 5개로 되어있다. 1년은 12달로 혹은 365일로 규정한다. 이와 관련된 것으로 재미있는 사실은 인체의 정상적 온도가 36.5도라는 것이다. 성경에는 많은 사건들이 숫자와 연결되어 있다. 하나님이 천지를 6일만에 창조하셨고 7일째 되는 날 인간을 만드셨다. 그래서 7은 완전한 숫자라고 말한다. 루터도 7을 영광스러운 숫자라 생각했다. 그 예로는 루터의 노래 “Christ lag in Todesbanden”(예수께서 죽음에 놓이셨네)은 7행으로 이루어진 7절을 노래하도록 만들어졌으며 각 절은 예외 없이 7개의 음절로 되어 있다.

지금까지 바흐의 숫자 상징에 대해 기여한 학자들은 다음과 같다.

바흐의 「평균율 클라비어곡집」에서 어떤 일정한 숫자가 항상 재현된다는 것을 빌헬름 베르커 (Wilhelm Werker)가 1922년에 발견하였다. 그는 7, 10, 14의 수를 사용한 음의 수, 마디수, 전체마디수, 음형의 구성수 등으로 그 수의 의미를 파악해 갔다.¹⁾

아놀드 셰링(Arnold Schering)은 1939년 바흐의 연감을 출판하면서 바흐의 작품에서 보여지는 숫자 상징에 대해 열중하였다. 슈멘트(Friedrich Smend)는 바흐의 숫자 상징에 대한 연구를 심도있게 펼쳐 나갔으며 악보 연구에서 확실한 증명들을 제시하였다. 헬름스(Siegmund Helms)는 1970년 'Musik & Kirche' (음악과 교회)의 세미나에서 마태수난곡에 나타난 숫자 상징을 소개하면서 바흐의 칸타타에도 숫자 상징이 나타나고 있음을 악보에 나타난 음의 수와 음들의 반복, 그리고 게마트리아 (Gematria)를 파악하여 숫자 상징의 의미나 기능을 확인해 주었다.²⁾

이 글을 쓰게된 동기는 바흐의 숫자 상징이 과연 어디서 근거한 것인가에 대한

1) Arthur Hirsch, *Die Zahl der Kantatenwerk J. S. Bach*, (Hänssler-Verlag, 1986), S.4.

2) *Ibid.*

개인적 호기심에서였다. 그 근거가 성경에 나타난 숫자 상징과 밀접한 관계가 있지 않을까? 라는 가정이 필자의 생각이었다. 그래서 이러한 목적을 이루어가기 위해 이 글의 진행은 먼저 성경에 나타난 숫자 상징을 분석해 보고, 두번째는 바흐의 칸타타에서 발견된 숫자의 의미를 해석해 보고 그 결과를 근거로 성경적 숫자와의 상관관계를 밝혀보고자 한다.

지금까지 바흐의 교회 칸타타는 슈미더 (Schmieder)에 의한 분류 번호로 200곡이 넘기 때문에 필자는 BWV 1번에서 29번까지 그 연구 대상으로 하였다. 그러나 특별한 숫자 상징이 나타나지 않는 것은 그 분석의 대상에서 제외하였다. 세번째로는 그의 숫자 상징이 성경에 나타난 숫자 상징과는 어떤 관계를 가지고 있을가를 조사해 보고자 한다. 이러한 과정에서 바흐가 의도적이든 우연이든 숫자가 과연 음악 속에서 어떤 의미를 갖고 있는지 파악될 수 있으리라 기대해 본다.

이 글에서는 낱말 계수법, 철자값, 알파벳 숫자값 등의 다양한 용어를 「게마트리아」로 통일하여 사용한다.

II. 숫자 상징-게마트리아의 신비

수는 종교, 건축, 과학, 미술, 지리, 음악 등 여러 분야에서 사용되는 필수적인 도구이다. 피타고라스 (B. C. 582-500), 코페르니쿠스 (1473-1543), 케플러 (1571-1630)³⁾ 같은 과학자들은 신이 모든 만물을 숫자를 가지고 측량하여 창조하였다고 믿었다.⁴⁾ 또한 중세 시대 교부 어거스틴 (354-430)은 종교적 상징으로서 숫자를 이용하였는데 교회를 '12'라는 숫자로 대변하였다. 종교적 영향권에 있었던 중세 시대의 음악은 역시 수에 대해 민감할 수밖에 없었다. 예를 들면 14세기 미사의 성부는 6성부에서 5성부로 줄여 십자가에 못 박힌 예수의 5곳의 상처를 상징하도록 했다. 이렇듯 숫자 상징은 바흐 이전에도 사용한 예들이 발견되고 르네상스 시대에는 더욱 많은 작곡가들이 사용하였다: 듀파이, 죠스캥, 오브레히트, 오케겜 등은 종교적 상징을 성악곡에서 표현하였다.

인간은 자신들의 생각을 외부로 드러낼 때는 어떤 수단을 사용한다. 음악가의

3) 케플러는 음향, 조성, 화성, 선율 등은 數없이 발전 될 수 없다고 했으며, 리듬이나 시간의 규칙 등도 數없이 표현 할 수 없다는 견해를 피력했다. 그는 후에 힌데미트의 음악에 상당한 영향을 주었다.

4) Anthony Newmann, *Bach and Baroque* (A Performing Guide to Baroque Music with Special Emphasis on the Music of J. S. Bach)", (N. Y. Pendragon Uni. Press, 1986), p.172.

경우는 음악적 은유법을 사용하게 되는데 그 방법의 하나가 상징법이다. 종교, 건축, 문학, 의상, 색깔, 정치 등 여러 영역에서 상징을 이용하기 때문에 이 상징을 해석하기 위해서는 그에 맞는 측량법 혹은 기준치를 동원해야 한다.

그렇다면 바흐의 칸타타의 숫자 상징을 해석해 내기 위해서는 칸타타가 종교적 기능을 갖는다는 점을 명심해야 하고 이에 근거하여 접근해 가야한다.

랑어(S. Langer)는 ‘언어는 합리적 사고에 대한 상징적 해석’이라고 했다.⁵⁾ 음악에서 사용되는 각 음도 이와 마찬가지로 상징성을 가지고 그 악보 속에 존재한다. 음높이, 길이, 다이내믹, 리듬 등은 결과적으로 인간의 사상을 구체적 때로는 추상적으로 표현한 것이 된다. 그래서 그 음이 갖고 있는 암시성이나 인습되어 오는 규칙 모두가 상징으로 사용될 수 있다. 그러나 흥미 있는 부분은 다음의 것이다. 우리가 각 음에서 느끼고 판단하는, 거꾸로 말하면 각 음이 인간에게 주는 의미는 매우 포괄적이고 일반적이고 특수할 수 있기 때문에 이 의미는 진리로 때로는 거짓으로 혼동되어 우리에게 나타날 수 있다. 이것은 무슨 말인가? 우리가 아무리 체계적으로 분석하고 얻어진 결과라 할지라도 완벽함이란 존재하지 않음을 말한다.

필자가 이 글에서 사용하는 ‘상징 과정’의 해석은 우리의 순간적인 지각 활동에 의해 얻어지는 것이 아니고 이성으로 계산하고 짜맞추어가는 과정 속에서 얻어지는 노력의 댓가이다. 그러므로 일반적으로 의미론이나 심리학에서 정의하는 ‘상징 작용과 인간의 지각 활동은 동시에 이루어진다’는 이론과는 구분되어 사용됨을 미리 알려주고 싶다.

우리가 어떤 한 의자를 보고 있다고 하자! 우리는 봄과 동시에 그것이 의자임을 지각하고 그것이 앉을 수 있는 의자인지 아니면 단순히 장식용으로 그곳에 놓여있는지를 판단하게 된다. 그것뿐이겠는가? 그 의자의 모양과 색깔과 기능을 재빠르게 인식하고 거기에 맞도록 우리 뇌는 행동한다. 이때 우리가 인정해야 할 부분은 우리의 지각 활동은 경험에 의해 좌우된다는 점이고 또한 ‘상징 작용’과 우리가 경험하는 ‘직접적 지식’에는 차이가 있을 수 있으리라는 것이다. 또한 우리가 겪는 직접적 경험에는 오류가 따를 수 없으나 결과적으로 얻어지는 상징 해석에는 오류가 뒤따를 수 있음도 인정해야 한다. 결국 우리는 학문이라는 명목으로 연구는 하지만 이것은 곧 정정될 수 있음을 알아야겠다.

인류 초기에는 숫자를 셀 때 손가락을 이용하였다고 한다. 우리가 사용하는 현대 아라비아 숫자 1, 2, 3, . . . 0은 특별히 어떤 상징은 없었다. 하나이기 때문에 1이라고 표기하고, 둘이기 때문에 2라고 표기한 것뿐이다. B. C. 5세기경 이집트

5) Susanne Langer, 「예술이란 무엇인가?」, 이승훈 역, (서울, 고려원 1982), 10쪽.

에 살았던 히브리인들이 숫자를 사용하였다고 전해지는데 그들 역시 숫자에 대한 어떤 의미나 상징도 부여하지 않았고 그 대신 그들의 알파벳 문자를 이용하여 그들의 상징을 나타내었다. 그러기 때문에 히브리 문자는 결과적으로 특별한 숫자를 대표하게 되었다.⁶⁾ 이것을 문자의 숫자적 가치인 게마트리아라고 부른다.

게마트리아는 낱말 계수법으로 번역 할 수 있는데 영어로는 word measuring이다. 예를 들면 Bach는 독일 철자의 순서로 계산해보면 2, 1, 3, 8번째이고 이 수를 다합하면 14가 된다. 결과적으로 14는 Bach이름 4개 철자를 대변 혹은 상징한다. 그러면 이 게마트리아의 합은 어떤 식으로 음악과 연결시키느냐인데 다음의 예를 가지고 설명하기로 하자.

14라는 수는 14개의 멜리스마적 음표나 마디 수 혹은 가사를 14번 반복하므로써 바흐 자신을 상징하게 한다는 것이다. (숫자 14를 참조할 것) 그러나 여기서 의문이 생기는 것은 바흐 자신을 드러내기 위해서 왜 14라는 수가 필요한지는 아무도 명쾌하게 설명할 수 없다.

다음의 예는 바흐의 B단조 미사중 '크레도' (사도신경)⁷⁾에서 보여지는 세 가지 숫자 상징에 대한 가능성을 정리한 것이다.

(a) 숫자 43의 해석:크레도의 첫 합창곡 (12번) 'Credo in unum Deum'에서 크레도의 단어가 43번 나오는데 이 수는 Credo의 게마트리아 합인 43 ($3+17+5+4+14=43$)과 동일한 수이다. 이 두 가지 경우에서 발견되는 43을 단지 우연이라고 하기엔 매우 계산적이라고 보여진다.

(b) 숫자 84의 해석:두번째 합창곡 (13번) 'Patrem Omnipotentem, factorem coeli..'는 84마디로 되어있다. 84는 J. S. Bach의 게마트리아의 합인 41과 Credo의 43을 더하면 84 ($41+43=84$)가 된다.⁸⁾ 다른 가능성으로는 Bach의 게마트리아의 합인 14에다 인간의 수인 6을 곱하면 $84(14 \times 6=84)$ 가 되고, 혹은 12에다 7을 곱하여 $84(12 \times 7=84)$ 가 된다고 해석할 수도 있다.

여기서 문제가 되는 것은 84가 아니라 84를 만들기 위해 끌어내는 여러 가지 계산법이다. 위에서 보여지듯이 이러한 다양한 가능성 때문에 자연적으로 거기에 사용된 수의 의미가 각양으로 드러난다. 그렇다면 어느 것이 더 나은 숫자 상징일까?

(c) 숫자 129의 해석: 첫 합창곡 (12번) 'Credo in unum Deum'은 45마디이고, 두

6) Ed. F. Vallowe, 「성경숫자의 비밀」, 서달석 역, (서울, 생명의 서신, 1989), 16쪽.

7) 크레도는 6개의 합창과 1곡의 이중창, 1곡의 솔로로 모두 8개로 이루어져 있다.

8) 이것은 안토니 뉴만의 해석에 따른 것이다.

6 연세음악연구

번째 합창곡 (13번)은 ‘Patrem Omnipotentem, factorem coeli ...’는 84마디로 이 두 곡을 합하면 129마디가 된다. 이 숫자의 첫번째 가능성은 Credo의 게마트리아 합인 43과 여기에 완전한 삼위일체를 상징하는 3을 곱하면 129 ($43 \times 3 = 129$)가 된다. 이 뜻은 신앙과 삼위일체의 결합이다.

신약 성경은 헬라어로 기록되어 있고 27개의 철자로 되어있다. 구약은 히브리어로 쓰여졌으며 22개의 철자를 갖는다. 히브리인과 헬라인들은 로마인들 보다 진보해서 알파벳의 각 철자마다 그에 해당하는 숫자를 사용하였다.⁹⁾ 다시 말하면 알파벳을 이중의 목적으로 사용한 것이다. 이 두 언어의 철자는 수를 나타내는 특별한 ‘대용품’으로 사용되었는데 말하자면 ‘1’이라는 하나의 수를 나타내기 위해서는 그들 언어의 첫 철자를 사용한 것이다.

다음은 히브리어 22개의 철자가 갖는 게마트리아이다.

(도표 1: 히브리어의 게마트리아)¹⁰⁾

leph = 1	Yod = 10	Koph = 100
Beth = 2	Kaph = 20	Resh = 200
Gimel = 3	Lamed = 30	Shin = 300
Daleth = 4	Mem = 40	Tau = 400
He = 5	Nun = 50	Kaph = 500
Vau = 6	Samech = 60	Mem = 600
Zayin = 7	Ayin = 70	Nun = 700
Cheth = 8	Pe = 80	Pe = 800
Teth = 9	Tsaddi = 90	Tsaddi = 900

예를 들면 헬라어의 ‘아멘’ (그대로 이루어질지어다)의 게마트리아는 99이다. ($a=1, \mu=40, \eta=8, v=50$)

라틴어 알파벳은 A부터 Z까지 23개의 철자가 있고 I와J, U와V는 동일한 철자로 보았기 때문에 이 둘은 동일한 철자위치를 갖는다. 그러나 독일어의 경우는 여기에 W가 첨가되어 24개의 철자숫가를 갖게 된다.

9) Ed. F. Vallowe, 20쪽.

10) 끝의 5개 문자는 3단계씩 9개를 만들기 위해 덧붙여진 것이며 게마트리아에는 사용되지 않는다. 위의 책, 247쪽.

(도표 2: 독일어의 게마트리아)

A = 1	F = 6	L = 11	Q = 16	W = 21
B = 2	G = 7	M = 12	R = 17	X = 22
C = 3	H = 8	N = 13	S = 18	Y = 23
D = 4	IWJ = 9	O = 14	T = 19	Z = 24
E = 5	K = 10	P = 15	UWV = 20	

(B는 ss로, ö는 oe, ä는 ae, ü는 ue로 풀어 계산한다)

바흐의 숫자 상징은 위에서 보여준 게마트리아에 의해 계산되며 음악에 응용되는 방법은 다음과 같다.¹¹⁾

- (1) 멜리스마로 처리된 음의 수, 박자수, 마디 수를 분석하고 그 부분에 사용된 가사의 게마트리아 합과의 관계를 조사하여 숫자가 갖는 특별한 의미와 상징을 분석하는 것이다.
- (2) 숫자 상징은 숫자 모방 Zahlenabbildung의 의미도 지닌다. 곡의 가사에 숫자가 등장할 경우 그에 따라 음악의 모양을 숫자에 맞게 모방시키는 것이다. 예를 들면 '2'는 2성부, 10은 십계명을 상징하여 10개의 음으로 표현한다.

III. 바흐의 칸타타의 역사

바흐의 사망 이후 서양 음악사의 흐름은 바로크에서 고전시대로 향한다. 그리고 바흐가 활동했던 모든 음악적 업적은 서서히 잊혀져 버리고 만다. 그러나 1770년 포르켈 (Johann Nikolaus Forkel 1749-1818)이 「바흐전」을 저술하였고 이 책이 바흐의 두아들에 의해 1802년 출간되고, 멘델스존이 1829년에 “마태수난곡”을 공연하므로써 바흐 평가의 새로운 계기가 마련된다. 1850년에는 바흐협회 (Bach Gesellschaft)가 창설되고 1851년부터 99년까지 46권으로 이루어진 「바흐전집」이 간행되었다. 이렇게 바흐의 작품이 그의 사망과 함께 사장되어 사람들에게 망각된 것이 세상에 다시 드러났을 때 그 당시의 음악 애호가들에게는 새로운 충격으로 와 닿았을 것이라고 블루메는 말한다.¹²⁾ 말하자면 낭만시대에 바흐의 시대가 재현된 것이다.

11) Anthony Newmann, p.172 이하 참조.

12) Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (Wilhelm shaven, Heinrichshofen's Verlag, 1980), S.153-157. 블루메는 독일의 최고의 음악대사전인 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [M G M]의 편집자이다.

20세기를 시작하는 1900년에 ‘신바흐 협회’ (Neue Bach Gesellschaft)가 설립되고 1904년에는 ‘바흐 연감’ (Bach Jahrbuch) 이 발행되면서 슈바이쩌, 슈피타, 쉘링 등에 의해 바흐 연구는 심도있게 이루어졌고 역사적인 것뿐만 아니라 미적인 연구도 동시에 이루어지고 있다.

블르메는 “바흐의 종교음악은 몇 백년이 흐른 오늘날까지도 너무도 강하고 깊은 영향력을 주고 있다. 그의 작품 대부분은 모든 사람들을 감동시키기에 충분하다. 그의 음악적 표현력은 사교의 풍부함, 기독교적 윤리, 비밀스러움이 감추어져 있고 오늘날까지 밝혀지지 않은 상징과 감정 내용을 가지고 있어 매우 흥미롭다. 그의 리듬과 선율의 힘은 날카로운 화성에 기초한 표현력을 지니고 있기 때문에 그의 후세에 미치는 여파는 계속될 것이다.”고 말한다.¹³⁾

바흐의 교회 칸타타는 사실상 당대에 대단한 인기를 가지고 만들어진 장르였다. 독일 성가 코랄과 새로운 대조를 이루게 된 칸타타는 바흐시대에는 최고의 예배 음악 장르로서 당대의 작곡가들은 엄청난 양의 칸타타를 남겨놓았다. 텔레만 (Georg Philipp Telemann 1681-1767)은 1500개, 그라우프너 (Graupner 1683-1760)는 1400개, 슈틸첼 (Gottfried Heinrich Stölzel 1690-1749)는 약 800개의 칸타타를 작곡한 것에 비하면 바흐의 200여개의 칸타타는 빈약하다고 까지 말할 수 있다.

바흐가 칸타타를 본격적으로 작곡하였던 시기는 라이프찌히시대(1723-50)인데 그가 27년간 봉직했던 토마스교회의 칸토르직은 그보다 당대에 인기가 훨씬 좋았던 텔레만이나 그라우프너가 토마스교회의 칸토르 자리를 거절하면서 이루어진 행운의 일자리였다.

바흐는 교회력에 따라 예배에 필요한 칸타타를 작곡하였는데 (1년에 평균 60곡이 필요하였다) 바흐 당시의 절기는 우리가 오늘날 기독교에서 사용하고 있는 절기와는 어느 정도 차이가 있음을 알아야 한다. 교회력은 1년을 주기로 예수 그리스도의 탄생과 죽음, 부활을 기념하고 의식교회 (liturgical churches)에서는 성자가 된 사람의 삶을 보여준 그리스도의 덕성을 기리기 위한 것이다.¹⁴⁾

교회 칸타타는 복음서와 설교 사이에 놓여있는 오늘날의 찬양과 흡사한 것이며 당대에는 큰 음악적 규모를 갖지 않았으나 북스데후데가 예배에 음악의 중요성을

13) *Ibid.*

14) 우리는 초기 기독교 성도들이 교회력에 의해 예배를 드렸다고 생각할지 모르지만 2세기가 지나야 교회력에 의한 예배가 이루어 졌다고 한다. 유대교의 명절은 율법에 의한 것이고 하나님께서 주신 것이다. 이것이 교회력의 기초가 되었다. 최시원, 음악목회 입문, 엠마오 1991, 126쪽.

강조하고 나선 이후에 그리고 바흐가 칸타타를 매주일 연주하므로서 그야말로 독일 교회음악의 새로운 장은 마련되었다. 그러나 바흐 사망 이후 독일 교회는 예배에 칸타타를 제외시켰다.

바흐 칸타타는 교회 칸타타와 세속 칸타타로 구별되고 솔로 중심의 칸타타로서 음악의 구성은 레치타티브, 아리아, 이중창, 합창으로 이루어져 있다. 그러나 합창의 규모는 소규모이다.

바흐 칸타타의 대본을 누가 썼는지는 대부분 불확실하다. 단지 코탈이나 성서, 노이마이스터(Erdmann Neumeister 1671-1715), F. 피칸더(1700-1764 본명은 Christian Friedrich Henrici)에 의한 것만이 분명할 뿐이다.

음악은 17세기 모테트와 비슷한 흐름으로 썼으며 오늘날 우리가 부르고 있는 칸타타라는 명칭이 아닌 ‘콘체르토’라고 불리고 (BWV 19는 바흐 자신이 Concerto a 14이라고 썼다) 그 이전의 곡들에게는 ‘모테토’ (Motetto)나 ‘디아로구스’ (Dialogus) 혹은 단순히 ‘음악곡’ (Music)이라고 불렀다.¹⁵⁾ 지금까지 남아있는 바흐의 교회 칸타타는 BWV 200까지 분류되어있다.

그의 칸타타는 교회력에 의한 것과 축하나 기념 행사용을 목적으로 작곡된 것들도 있다.

먼저 교회력에 의한 것을 소개하면 다음과 같다.

- (a) 대강절 (The Advent) 그리스도의 탄생을 준비하기 위한 기간.
- (b) 성탄절.... 기독교의 최고의 명절이며, 부활절이 이동 명절인 것에 비하면 성탄절은 12월 25일로 고정되어 있다.
- (c) 현현일(Epiphany).... 1월 6일. 예수의 세례로 인해 성육신 하신 날. 그 뜻은 예수의 나타나심을 의미한다.
- (d) 칠순절(Pre Lent).... 부활절이 되기 70일 전을 기념하는 절기. 특별히 사순절이 되기 70일전을 Septuagesima, 60일 전을 Sexagesima, 50일 전을 Quinquagesima 라고 부른다.
- (e) 사순절(Lent).... 40일이라는 뜻 이외는 특별한 의미는 갖고 있지 않다.
- (f) 고난주간(Passion week).... 사순절의 마지막 주간을 고난 주간이라고 부른다.
- (g) 부활절(Easter).... 예수의 부활을 기념하는 절기
- (h) 승천일(Ascension).... 예수의 승천을 기념하는 절기
- (i) 성령 강림 주일 혹은 오순절(White Sunday, Pentecost).... 부활후 50일이 되는 날

15) Stanley Sadie (Ed.), "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", (London, 1980), Vol. 1, p.806.

(j) 성삼위일체주일(Trinity Sunday)....성령 강림 주일이 지난 그 다음 주일을 말한다.

다음은 축하나 기념 행사를 목적으로 한 내용이다.

(a) 수태고지(受胎告知 Annunciation).... 천사 가브리엘이 마리아에게 그리스도의 수태를 알린 날을 기념하기 위한 것

(b) 성요한 축일(Visitation).... 7월 2일 성모 마리아가 세례요한의 어머니 엘리자베트를 방문한 날을 기념하기 위한 것

(c) 결혼축일(Wedding).... 혼례를 치르기 위한 것

(d) 종교 개혁일(Reformation Festival).... 10월 31일 종교개혁을 기념하기 위한 축하용 칸타타

(e) 聖祝日(Purification).... 성모 마리아의 성화의 축일을 기념하기 위한 것

위의 칸타타가 쓰인 목적을 근거로 숫자 상징을 대조해 가면 숫자 상징에 대한 분석이 좀더 의미 있게 진행되리라 믿는다.

IV. 바흐의 상징법:십자가 상징, 숫자 상징, 철자 상징

고대부터 바흐 시대까지 히브리어나 헬라어, 그리스어를 학문한 신학자들은 알파벳 순서를 곧 숫자의 상징과 연결시켰다. (도표 1. 참조) 이것은 신비주의자들을 부추 꺾고 라틴어와 독일어에서도 이와 같은 방법으로 철자와 숫자를 맞물려 연결시키는 법을 배웠다.

바흐의 성악곡에서는 가사에 사용된 단어나 문장들의 게마트리아가 음이나 마디, 박자들의 합의 숫자와 일치하는 여러 경우를 발견할 수 있기 때문에 그 사용 진의를 파악하기 위한 작업은 음악사가들에게도 관심있는 영역이 되고 있다. 이러한 신비에 쌓인 바흐의 음악이 역사가에 의해 상징적 언어에 대한 연구 대상이 되고는 있으나 바흐 자신은 이에 대한 아무런 언급도 없었기 때문에 그 연구에 대한 결과는 개방적일 수밖에 없다. 그러나 바흐는 간혹 그의 작품에 그의 이니셜 (initial)을 남기곤 했는데 J. J. 즉 Jesu Juva (예수 여호와)혹은 S. D. G. 즉 Soli Deo Gloria (주님께 영광을 드립니다)같은 약자를 남기고 있다.¹⁶⁾

16) Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, 154쪽.

(그림 1)

‘푸가의 기법’(Die Kunst der Fuge)에서 볼 수 있는 B-A-C-H의 4개의 음과 관련하여 만약 바흐가 자신의 이름 Bach를 의도적으로 사용하지 않고 후대에서 우연히 찾아낸 것이라면 그야말로 음악사나 음악 애호가에게는 아무런 흥미나 의미를 주지 못한다. (악보 3 참조) 왜냐하면 그것은 단지 음명에 불과하기 때문이다. 바이마르 시기의 바흐는 그의 제자인 발터 (Johann Gottfried Walter 1684-1748)에게 다음과 같이 얘기한 적이 있다. “나는 나의 이름 4자를 버릇처럼 우리 집안의 음악적 우수함을 나타내기 위해 사용하고 있다.”¹⁷⁾ 그러나 이 말은 그의 아들 프리데만 (1710-1784)이 포르켈에게 한 말을 비추어보면 위의 발터의 언급이 의심스러워진다. “아버지는 결코 푸가의 주제에 집안의 이름을 적지 않았다”¹⁸⁾

그러나 바흐가 여러 가지 형태로 그의 악보에 그의 상징적 이니셜을 남긴 것은 사실이다.

베르크마이스터(1645-1706)는 1707년 출판된 *Musikalischen Paradoxal-Discoursen*(역설적 음악론)의 19장에서 ‘숫자의 비밀스러운 의미에 대하여’(Von der Zahlen geheimen Deutung)를 서술하였다. 그는 음악에는 수의 규칙과 자연성이 그 근저에 깔려있기 때문에 이를 파악하는 것은 필요하다면서 바흐가 음악을 통해 보여주고 있는 음들을 통해 숫자 상징을 파악해 보는 것은 의미 있다고 언급했다. 그가 정의한 몇 가지 수에 대한 상징은 1은 하나님, 2는 예수 그리스도, 3은 3위 일체, 7은 성모 마리아의 수, 성스러운 수 혹은 휴식의 수(die Zahl der Ruhe)라고 하였다. 휴식의 수라고 한 이유는 1부터 6 그리고 8은 모두 협화음의 비율을 가지고 있으나 7은 거기서 제외되기 때문이다. 이 저서의 결론은 숫자에

17) Albert Schweizer, *J. S. Bach, Ernest Newmann*(English Translation), (New York, Dover Publications, Inc., 1966), Vol.1, p.425.

18) *Ibid.*

관한 상징적 해석을 내리면서도 다각적 해석의 가능성과 필요성을 요구하고 있다. 또한 한 개의 수가 여러 가지 상징적 의미를 갖고 있기 때문에 (7은 완전, 성스러운 의미를 지닌다. 천지창조가 이루어지고 7일째 되는 날 하나님이 휴식을 취하셨다. 7개의 행성, 7개의 촛대, 십자가상의 7언) 개념적 상징성과 비개념적 미적 상징성을 서로 연관시켜야 한다는 입장을 보이고 있다.¹⁹⁾

정말로 바흐가 의도적으로 숫자 상징을 한 부분이 있다면 우리는 그것을 밝힐 필요가 있지 않겠는가? 바흐는 1707년 베르크마이스터가 저술한 수에 대한 비밀스러운 내용을 읽고 그 나름대로 이에 대한 지식을 넓혔을 가능성도 배제할 수 없다. 바흐의 동시대의 인물인 북스테후데, 마테존 (1681-1764), 헨델 등도 숫자 상징에 대한 음악의 예를 보여주고 있다.

바흐가 사용한 상징법을 세 가지로 나눌 수 있다.²⁰⁾

첫 번째, 십자가 상징 (Cross Symbol 혹은 chiasmus)은 그의 가장 기본적인며 자주 사용한 수법으로 그만큼 다양한 형태를 보여주고 있다. 십자가는 기독교의 핵심적 상징이랄 수 있는 것인데 청각적 확인이 아닌 시각적 확인으로 이 상징은 증명된다.

십자가 상징을 만드는 기본적 형태는 시작 음과 마지막 음을 같게 두고 그 사이음을 이용하여 위에서 아래로 하행시킴으로서 십자가를 만드는 것이다. 좀더 복잡한 방법으로는 간격을 둔 동음 사이에서 계속적인 상하 음높이를 만들어줌으로서 여러 개의 십자가를 만드는 방법이 있다.

예를 들면 다음과 같다:

Christ (그리스도)나 Kreuz(십자가)라는 단어에서는 곡의 성부의 짜임새가 십자가를 상징하듯 서로 교차한다. (악보 1)

(악보 1: BWV 12/2 'Weinen, klagen, sorgen, zagen')



19) 에게브레히트, “미적의미와 상징적 의미,” 「음악과 민족」, (부산:민족음악연구소, 1994), 제7호, 308-314쪽.

Friedrich Blume (Hrsg.) “Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, 16 Bd. S.1976.

Stanley Sadie (Ed.), “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, Vol. 20. p.344.

20) 바로크 시대에 유행하던 음회화법(text-painting)을 바흐 역시 사용하였다. 즉 번개, 천둥, 한숨, 십자가, 무너지다, 부활하다, 빠르다 같은 단어를 회화적으로 그리는 것이 그 예이다.

두 번째는 철자 상징이다.

바흐의 철자인 B-a-c-h는 우연하게도 독일어 음명인 B-A-C-H와 동일하다. 그러나 영어 음명으로는 B♭-A-C-B가 된다. 이 4개의 음은 결과적으로 Bach라는 인물을 상징적으로 보여준다고 할 수 있다.

미완성으로 끝난 ‘푸가의 기법’중 마지막 대위법인 19번은 3개의 주제가 사용되었다. 그중 세 번째 주제는 그 유명한 BACH 주제에 의한 것이다. 먼저 제 3성부에서 B-A-C-H로 주제가 시작하고 2성부와 상성부 그리고 마지막에 4성부에서 B-A-C-H가 따라 나온다. (악보 2)

(악보 2)

The image shows a musical score for the BACH theme in three parts. The top staff is the Soprano part, the middle is the Alto part, and the bottom is the Bass part. The notes B, A, C, H are clearly marked in each part, with the letters 'B - A - C - H' written below the notes in the middle and bottom staves.

이것은 분명 단순한 음명이 아닌 무언가 바흐 자신의 이름과 연결시킬 수 있는 '맥'을 제공하기 때문에 우리는 충분히 상징이라고 볼 수 있다. 그러나 이 상징은 독일식 상징이다. 이 말은 독일어의 음명에만 이 상징이 통용되기 때문이다. 불어로 음명을 쓰자면 si bemol-la-ut-si가 된다. 이 불어의 음명은 바흐의 이름을 연상시키는 것과는 무관하다. 그러나 만약 우리가 이 독일식 상징법에 한번만 접하게 되면 우리의 뇌속에 영원히 저장될 것이다. 이렇듯 음악적 상징은 인간의 감성적 이해를 벗어날 수 있는 것이며 개념이 없는 이해와 개념적으로 인지하는 이해가 혼합되는 것이라고 에게브레히트는 말하고 있다.²¹⁾

세 번째는 숫자 상징이다.

바흐의 숫자 상징을 증명하기 위해서는 바흐시대의 음악 흐름과 미적인 가치관 단 등을 연구하는 것은 필수 불가결한 과정이다. 헨델이나 텔레만의 성악곡에서는 숫자 상징이나 철자 상징이 발견되고 있지만 바흐의 작품에 비하면 그 강도나 빈도는 약하다. 그러나 바흐는 당대에 작곡가들이 애호하였던 감정설이나 모방기

21) 에게브레히트, 상계서, 305쪽.

법 등과는 별개로 독립적인 미학관을 가지고 그 나름대로 독창적인 음악 세계를 가졌다고 근대 이후의 음악사가들에 의해 평가받고 있다.

바흐라는 이름이 주는 숫자 상징은 보통 4가지로 풀이된다.

- 1) Bach의 게마트리아의 합 14 ($2+1+3+8=14$)
- 2) J. S. Bach의 게마트리아의 합 41 ($9+18+2+1+3+8+=41$)
- 3) Johann Sebastian Bach의 게마트리아의 합 158 ($9+14+8+1+13+13+18+5+2+1+18+19+9+1+13+2+1+3+8=158$)
- 4) J. S. B.의 게마트리아의 합 29 ($9+18+2=29$)

바흐의 칸타타에는 ‘Concerto a 14’이라고 자신이 표기하였는데 이것은 바흐 이름이 갖는 게마트리아의 합이다.

이미 언급한 대로 많은 음악학자들은 바흐작품에 실제로 폭넓은 연구를 거듭하면서 그 진의를 파헤치고 있지만 숫자 상징은 논란의 여지가 많다.

에게브레히트는 모든 음악은 미적인 것을 표현하고 있으며 따라서 바흐의 음악도 예외일 수 없고 작곡가가 전하고 싶고, 말하고 싶고, 뜻하고 싶은 것은 어떤 형태로든지 결국 미적인 것으로 변화되어 드러난다고 말한다. 문제는 미적인 것을 어떻게 해석해야 하는 것인데 에게브레히트는 이에 대한 접근 방법을 두 가지로 설명한다: 미적이라는 것은 ‘어떤 것을 의미’할 수도 있고 ‘무엇이 표출된 것을 설명’할 수도 있다는 것이다. 그는 바흐가 상징적으로 사용한 예들을 ‘Allegori’라고 명명하고 있다. 그 이유는 바흐 이름이나 7이라는 숫자는 그 단어가 갖는 정의 이외에도 다른 의미를 가지고 있기 때문이라는 것이다.²²⁾

다음은 에게브레히트가 시도한 바흐의 숫자 상징에 대한 해석이다.

‘푸가의 기법’의 4중 푸가²³⁾의 첫 주제는 7개의 음으로 되어있다. (악보 3)

에게브레히트는 이 7이라는 숫자에 관심을 집중시키고 특별한 의미를 부여하고 있다. 이 7은 7이라는 본래의 숫자가 갖는 의미 이외에도 3+4라는 변형된 의미도 함께 가질 수 있다는 추론이다. 4는 우주 혹은 아담(Adam 4개의 철자)이며 3은 삼위일체의 상징적 숫자로 이해될 수 있다.

(악보 3)



22) 상계서.

23) 미완성인 4중 푸가는 3개의 주제를 갖고 있다.

이와 같은 해석은 지금까지 대부분의 음악 이론가들이 보편적으로 시도했던 방법이고 어느 정도 흥미롭게 진행 중이긴 하지만 한편으로는 다음과 같은 문제점과 함께 의도적으로 짜 맞추는 비판도 간과 할 수 없다.

(1) 숫자 상징을 무리하게 짜 맞추려는 태도

(2) 바흐 자신이 생각지도 않았을 수도 있는 상징에 대한 해석의 문제점.

물론 바흐가 당시의 숫자 상징에 대해 이미 어느 정도의 사전 지식이 있었다고 언급했지만 결정적으로 증명할 만한 문헌적 자료가 없기 때문에 바흐 입장에서 보는 분석이 요구된다고 하겠다.

V. 성경에 나타난 숫자 상징

성경에는 숫자에 관한 많은 상징들이 기술되어 있다. 성경적 숫자는 다시 말하면 영적인 숫자(spiritual Numerics)이다. 이 영적인 숫자의 출현은 모두 하나님의 말씀에 의해 주어진 것이며 하나님 말씀을 푸는 비밀 열쇠라 할 수 있다.

바흐의 칸타타에 나타난 숫자 상징은 우선적으로 성경적 원리에 근거하며, 다음으로는 자신의 개인적 숫자해석에 따라 사용 되었으리라는 강한 가정으로 이 글을 풀어나가고자 한다.

다음은 성경적 숫자 상징을 풀어 나가기 위한 두가지 원칙을 정리하였다:

첫째, 성경에 나타난 중요한 숫자의 언급은 대부분 중요한 성경적 사건과 연관된다. 그렇기 때문에 사건과 숫자의 의미 파악은 신학자들의 중요한 관심사 일 수밖에 없다. 예를 들면 신약성서의 요한복음 21장 11절에 베드로가 디베라 바다에서 153마리의 물고기를 잡았다는 기록이 있다. 재미있는 것은 우리가 쉽게 기억할 수 있는 150마리가 아니고 왜 153마리로 기록되어 있는가? 하는 점이다. 성 어거스틴은 이 수수께끼의 열쇠를 풀어내었는데 그것은 숫자 1에서 17까지를 다 합하면 153이 된다는 것이다. 숫자 1은 유일신을, 17은 다시 10과 7을 더한 수로 풀이하여 십계명과 성스러운 수로 해석하였다. 그러므로 153은 완전한 하나님을 믿고 그에게로 가는 것이다.

둘째, 성경에 나타나 있는 결합된 수는 특별한 의미를 선포한다. 예를 들면 3과 16의 결합을 살펴보면, 즉 요한복음 3장 16절, 마태복음 3장 16절, 누가복음 3장 16절, 사도행전 3장 16절, 고린도 전서 3장 16절, 에베소서 3장 16절, 골로새서 3장 16절, 디모데 전서 3장 16절, 디모데 후서 3장 16절, 요한 일서 3장 16절과 같은 성경귀절을 해석해 볼때, 3은 3위 일체 그리고 완전 수를 의미하고, 16은 8×2

로서 항상 새로운 탄생과 시작을 의미하는 숫자 8의 두배이므로 강하고 새로운 힘을 나타내기 때문에 결과적으로 3장 16절의 상징은 하나님의 강력한 능력이라 볼 수 있다.

성경에 나타난 숫자 상징의 결론적 의미는 다음과 같다.

- (a) 1부터 40까지의 숫자는 영적인 의미를 가지고 있다. 40이후부터는 특정한 숫자의 경우에만 특별한 의미를 지닌다.
- (b) 위의 숫자에서 2배 혹은 3배한 수는 일반적으로 위와 동일한 상징적 해석을 갖는다.
- (c) 40이하의 숫자 두개를 더해 만든 숫자의 경우는 보통 '두개의 숫자 상징의 의미'를 함께 전달하고 더 깊은 영적 진리를 밝히기 위해 사용되었다.
- (d) 합해진 숫자를 작게 나눈 숫자에서는 가장 낮은 수가 제일 큰 의미를 가진다.
- (e) 그러나 숫자가 나타내는 모든 경우에 있어서 영적 계시나 진리가 전달되는 것은 아니다.
- (f) 숫자는 다음과 같은 최소한 3가지 방법으로 영적 진리를 전달한다.

*숫자의 실제적인 사용을 통해서

*성령에 의해서 뚜렷한 단어나 구가 반복된 횟수에 의해서

*한 단어나 구의 게마트리아의 숫자 값에 의해서

이와 같은 방법으로 성경에 나타난 숫자는 해석되고 각기 특별한 상징을 기독교의 상징으로 선포하고 있다.

위에 열거한 일반적 규칙은 바흐의 숫자 상징을 이해하는 데도 도움이 될 뿐만 아니라 동일한 효과를 미치고 있음을 분석을 통해 알 수 있다.

다음은 성경에 나타난 숫자를 각 사건이나 쓰여진 문맥에 따라 풀이하고 그 상징적 의미를 정리하였다.²⁴⁾

숫자 1-4는 성경이나 음악에서 상당히 많이 쓰이고 있으며 그들이 갖는 상징은 중요한 핵심적 풀이의 역할을 갖는다.

[1]*하나님, 유일신, 일체, 근원, 주권, 창조로 가장 기본적이며 중요한 의미를 내포한다.

[2]*연합의 수이다. 결혼과 같이 둘이 한 몸을 이루는 연합의 의미를 갖는다.

24) 이 부분에 관한 정리는 다음의 두 문헌을 중심으로 한 것이다.

Ed. F. Vallowe, 「성경 숫자의 비밀」, 서달석 역, (서울: 생명의 서신, 1989)

J. Edwin Hartill, 「성경 해석학의 원리」, 이주영 역, (서울: 성경문화사, 1986)

(구약 창세기 2장 23-24절), 1과 1이 모여 2가 된다. (두배의 에너지)

*신의 아들, 아담과 이브, 구약과 신약, 남성과 여성, 밤과 낮, 교회, 음과 양, 오른쪽과 왼쪽

*2는 분리할 수 있기 때문에 부정적 면으로 사용 가능 (분열, 분리, 다름)

*하나님이 천지를 만드실 때 둘째날에 “물 가운데 궁창이 있어 물과 물로 나누시더라” (창세기 1:6)라는 聖句가 있어 ‘나눔’을 상징하기도 한다.

*성경에는 두개가 쌍을 이룬 부분이 많다, 예를 들면 고린도 전서와 후서, 베드로 전서와 후서, 데살로니가 전서와 후서 등.

*성경적 교훈에 두 인물을 비교하여 교훈하는 예가 허다하다. 부자와 나사로의 이야기, 바리새인과 세인의 비유, 야곱과 에서, 탕자의 비유(두 아들의 비유), 가인과 아벨, 가라지와 알곡의 비유 등. 성경에는 2이라는 숫자가 808번 사용되었다.²⁵⁾

[3]*3은 신의 완전함을 상징한다. 성경에는 3과 거룩한 것들에 관해 자주 연관시켜 언급한 경우를 발견한다. 예를 들면,

①광야에서 예수는 사탄에게 3번 시험을 겪으셨다.

②예수는 길이요, 진리요, 생명이다.

③예수는 그의 생애 동안 3명의 죽은 자를 살리셨다. (과부의 아들, 야이로의 딸, 나사로)

④예수는 3일만에 부활하셨다. (육체의 부활)

⑤“너희가 이 성전을 헐라. 내가 3일 동안에 다시 일으키리라”(요한복음 2:19)

*성경에는 3의 숫자가 467번 나온다. 신약 성서에는 요한 일서·이서·삼서와 같이 3개의 장으로 된 것도 있다.

*삼위일체 (성부, 성자, 성령), 완전수, 3화음, 처음과 중간과 마지막, 부모와 자녀.

*삼각형, 균형, 힘, 경배, 찬양

*3은 자연과도 긴밀한 관계를 나타내고 있다. 색의 원색을 빨강, 노랑, 파랑이라고 한다. 태양은 빛·影과 광선을 가지고 있다. 자연계는 동물, 식물과 무생물이 있다.

[4]*4는 우주적인 숫자이다: 우주의 운행, 봄-여름-가을-겨울, 동-서-남-북, 땅-공기-물-불, 아침-점심-저녁-밤, 초승달-상현달-하현달-보름달.

*성경에는 4복음서가 있다.

25) Ed. F. Vallowe, 59쪽.

*십계명중 4번째의 것은 “안식일을 기억하여 거룩하게 지키라”

*4개의 철자:Adam, Gott (영어로는 God), Yawe (여호와)

[5]*5는 은혜의 수이다. 구약 성경의 첫 5권을 모세 5경이라 부른다.

*5는 기적을 나타내는 수이다. 다윗은 거인 골리앗과 싸울 때 5개의 물뿔들을 가지고 승리하였다.

*예수께서는 5개의 보리떡을 가지고 5000명의 군중들을 먹이셨다.

*성경에는 5라는 숫자가 318번 나온다.

*5개의 손가락과 발가락, 5感, 5개 잎사귀, 별의 5角

[6]*성경에서 보여주는 6의 수는 악한 의미로 죄를 상징한다. 유대인들에게는 6은 불길한 수로, 7은 성스러운 수로 간주된다.

*요한계시록에 나오는 사탄의 수는 666이다.

*인간은 제 6일에 창조되었다. 인간은 6일 동안 일하도록 하나님에 의해 명령되었다.

*성경에 6은 199번 나온다.

*6은 12와 360을 이루는 기본 수이다.

[7]*성스러운 숫자, 천지가 완성되고 7일째 되는 날 하나님이 휴식을 취한다.

*신앙, 성령의 임재, 완성을 뜻한다.

*특별히 요한계시록에는 7의 사용이 빈번하게 나타나며 그 의미가 영적인 완전함을 의미한다. 예를 들면 일곱 교회, 일곱 별, 일곱 인봉, 일곱 나팔, 일곱 인물 등.

*“일흔 번에 일곱 번까지라도 남을 용서하라”는 예수님의 말씀은 무한대적인 용서를 의미한다고 신학자들은 풀이한다.

*루터는 7을 성스러운 숫자로 간주, 십자가 위의 7연,

*부활절 7주후는 성령 강림절,

*7은 성경에서 735번 이상 사용되었다.

*7개의 혹성, 1주일은 7일.

[8]*8은 언제나 새로움을 의미한다. 일주일은 7일이고, 8일은 다시 새로운 요일이 시작된다.

*음악에서도 한 옥타브는 7개이고 제 8음부터는 새로운 음계가 시작된다.

*구약 시대에는 어린아이들이 8일째 되는 날 할례를 받고 이것은 새로움의 또 다른 시작을 의미한다. 구약 시대에 노아의 방주에 타서 구원함을 얻은 사람수는 8명이다.

- [9]*고대에서는 부정적 숫자로 간주되었던 9는 성경에서는 성령의 열매에 해당 하는 수이다.
- *신약의 갈라디아서 5장 22-23절에는 아홉 가지 성령의 열매에 관한 언급이 나온다.
 - *고린도 전서 12장 8-10에서 바울은 성령의 아홉 가지 은사를 소개한다.
 - *마태복음 5장 3-12에는 예수님의 산상수훈에 관한 내용이 있다.
 - *십자가위의 9시간의 고통,
 - *9는 성경에 49번 나온다.
- [10]*10은 십진법의 기본이 되고 있다.
- *10계명, 증거, 율법, 책임에 관한 중요한 의미를 가지고 있다.
 - *x는 로마숫자에서 십자가를 상징한다.
 - * $1+ 2+ 3+ 4=10$
 - *성경에서 242번 사용되었다.
- [11]*예수의 12제자중 한 명이 예수를 배반하였기 때문에 규율을 범함, 심판과 무질서를 의미한다.
- *구약 성경의 출애굽기에 보면 애굽인에게 내려진 11가지 재앙이 열거되어 있다.
- [12]*하나님의 완벽하고 거룩한 성취를 상징한다.
- *예수는 12세에 예루살렘 성전을 방문하였다.
 - *예수의 12제자, 이스라엘의 12지파, 야곱의 12아들,
 - *성경에 187번 사용되었다.
 - *어거스틴은 12를 교회의 상징적 수로 간주, 바흐 역시 어거스틴과 같은 생각을 가졌다.
 - *일년은 12달, 서양에는 12개의 星座와 동양에서는 12개의 地支(띠)를 가진다.
- [13]*죄, 타락, 불순종
- *성경에 15번 나온다.
 - *십자가위의 13번째 팻말이 “예수는 죄인이다”.
 - *마가복음 7장 21-22에는 인간의 타락한 마음을 13가지로 표현하고 있다.
- [14]*성경에서는 구원의 수로 표시되어있다. 그 예로는 예수의 족보를 기록한 마태복음 1장 17절 에서 찾아볼 수 있다. “그런즉 모든 代數가 아브라함부터 다윗까지 14대요 다윗부터 바벨론 으로 이거할 때까지 14대요 바벨론으로부터 이거한 후 그리스도까지 14대러라”

- [15]*성경에서는 완전한 수로 간주한다. 야곱의 계단이 15개.
*안식을 나타낸다. 이스라엘에서는 일년에 3번 (1월 15일, 7월 15일, 아달월 15일)15일이 되는 날 안식하였다.
*성경에 24번 나온다.
*15는 7+8과 3×5의 중요한 수의 결합이기 때문에 결과적으로 두가지의 상징 의미도 갖는다.
- [16]*사랑의 수이며 성경에 23번 나온다.
*고린도 전서 13장 4-8절은 사랑에 대해 16가지 모범적 예가 예시되어 있다.
*여호와 (뜻은 스스로 계시다, 영원하신 창조자)의 이름이 성경에 16번 나온다.
*2×8=16. 이 뜻은 8은 새로 태어남이고 거듭 태어남을 의미한다.
- [17]*17은 나누어지지 않는 수이다. 성경은 17을 승리의 수 혹은 영적 질서의 완전함으로 풀이한다. 17은 10+7로 10의 십계명(율법)과 7의 완전함의 화합을 의미한다.
*창세기 7장 11절에 노아가 방주를 다 완성하고 배에 그의 식구들과 옮겨 타고 7일 후에 홍수가 땅에 덮이니 노아 600세 되던 제 17일이였다. 또한 놀라운 사실은 150일이 지난 제 17일에 홍수를 멈추었다는 것이다. (창세기 8장 4절) 성경에는 10번 등장한다.
- [18]*성경에는 從을 의미한다. (누가복음 13장 16절: “18년 동안 사단에게 매인 바 된 이스라엘의 딸을 안식일에 이 매임에서 푸는 것이 마땅하지 아니하냐?”)
*2×9=18, 10+8=18, 3×6=18 등으로 해석 할 수 있다.
- [19]*19는 믿음의 수이다. 신약성경 히브리서 11장 1-32절에 믿음의 사람들을 19명 소개하고 있다.
*19=12+7 (교회+신앙)
- [20]*성경에 288번 나오며 구속을 뜻한다.
20=10+10 (십계명), 20=2×10 (신의 아들 예수+십계명)
- [22]*22는 빛과 관련되어 있다. 성막 안에는 22개의 잔이 있었다고 한다.
*구원을 나타내는 수 14와 거듭남을 상징하는 8을 더하면 22가 된다. (성경에는 빛이라는 단어가 264번 나오고 요한복음에는 빛이 22번 사용되고 있다²⁶⁾
*시편 22장 1절에 “하나님이여, 하나님이여 어찌하여 저를 버리시나이까”라는 다윗의 기도는 후에 오실 예수의 수난을 예언하며 이 문장은 마태복음 27장 46절에 동일하게 나타난다.

26) Ibid., 150쪽.

* $11 \times 2 = 22$

[23]*사망을 상징한다.

*요한 계시록 17장 1-4절과 17장 18절, 18장 6절에 “여자(음녀)가 일곱 머리 (7)와 열 뿔 (10)을 가진 짐승 위에 탄 것을 보았다. 그녀는 (6)가지 치장을 하고 있었다. 요한은 그 여자가 심판을 받을 것이라고 말했다”

*고린도 전서 15장 56절 “사망(23)의 쏘는 것은 죄(13)요 의의 권능은 율법(10)이다”

* $7+6+10=23$, $11+12=23$ (심판+신성한 권세)

[24]*제사장과 관련이 있다.

*하루는 24시

[25]*죄사함을 뜻한다.

[26]*그리스도의 복음을 상징한다.

*신약성경은 헬라어로 쓰였는데 요한복음 3장 16절에는 (“하나님이 세상을 이처럼 사랑하사 독생자를 주셨으니 이는 그를 믿는 자마다 멸망치 않고 영생을 얻게 하려 하심이니라”) 헬라어의 26자 모두가 나온다.

*23(예수의 죽음)에 3(예수의 부활)을 더하면 26이 된다. 26은 그리스도의 복음을 말한다.

[27]*신약 성경은 모두 27권이다. $3 \times 3 \times 3 = 27$ 혹은 $10+17(\text{승리})=27$

[29]*성경에 나타난 29는 ‘떠남’을 의미한다.

[30]*그리스도의 피와 헌신을 뜻한다. 가룟 유다는 銀 30냥을 위해 예수를 배반하였다.

*예수는 30세에 공생애를 시작하셨다. (율법에는 30세 이전에 제사장의 사역을 금지시켰다)

*성경에 30은 168번 나온다.

* $3 \times 10 = 30$, $20 + 10 = 30$, $25 + 5 = 30$

[31]*자손과 연관된 수이다.

[33]*약속과 연관된 수이다. 노아, 아브라함, 야곱의 이름이 33번째 나오는 곳에는 자손이 번성할 것이라는 약속을 받았다고 한다.²⁷⁾

*예수는 33세에 죽으시고 33세에 부활하셨다.

[39]*바울은 39번의 채찍을 맞았다. ($13 \times 3 = 39$)

[40]*40은 성경에 146번 언급되는데 시험이나 시련과 밀착되어 있다. 시험, 시련, 결단의 의미를 갖는다.

27) *Ibid.*, 171쪽.

22 연세음악연구

*기다림의 상징이다. 광야에서 이스라엘 백성들이 40년을 방황한다. 애굽에서 모세가 40세가 될 때까지 기다림의 시간을 갖는다. 예수는 40일 동안 금식하셨다. 모세는 시내 산에서 40일을 기다리고 십계명을 받았다.

*부활절 전의 40일을 사순절이라고 부른다.

[47]*Herr (주님)의 게마트리아 합은 47이다. $(8+5+17+17=47)$

[50]*성령을 상징한다. 오순절에 성령이 임하셨다. (예수가 부활하고 50일이 지난 날이다)

*구원을 상징한다. 창세기 18장 24절에 의인 50인이 있다면 소돔성을 멸하지 않겠다고 하나님은 약속하셨다.

[52]*Jesu (예수)의 게마트리아 합 $(9+5+18+20=52)$

[53]*Sohn (아들)의 게마트리아 합 $(18+14+8+13=53)$

*Hirt(목자)의 게마트리아 합 $(8+9+17+19=53)$

[60]*자만십

* $6 \times 10 = 60$ 기쁜 날

[66]*우상 숭배. 6번 나온다.

[70]*닐리 퍼짐(유포), 70년 동안 이스라엘은 바벨론의 포로가 되었다.

[74]*Christ의 게마트리아의 합 $(3+8+17+9+18+19=74)$

[84]*6, 7, 12와 14의 숫자에 근거하여 그 의미를 파악할 수 있다. (천지창조+신앙+교회+구원), $12 \times 7 = 84$ $6 \times 14 = 84$

[100]*하나님의 은혜, 약속의 자녀를 상징한다.

*아브라함은 약속의 자녀 이삭을 나이 100세에 얻었다.

[112]*Christus의 철자수 $(3+8+17+9+18+19+20+18=112)$

[144]*성령의 인도함을 받는 삶을 상징한다: $12 \times 12 = 144$

[153]*열매를 맺음. 신학에서는 불신앙에서 신앙으로 돌아옴 (회개)을 뜻한다.

*베드로가 디베랴 바닷가에서 153마리의 물고기를 잡았다.

*1부터 17까지를 더한 수가 153이라고 성 어거스틴이 해석하였다.

* 17×9 (성령의 열매)=153.

지금까지 정리한 성경적 숫자들과 관련하여 다음 제 5장에서는 바호가 사용한 숫자들에 관한 상징을 풀어나가고자 한다.

VI. 바흐의 칸타타에 나타난 숫자 상징 분석

[1]*1은 모든 수의 시작이기 때문에 숫자 1만이 갖는 상징적 의미를 풀이하기는 어렵다.

[3]*진동의 관계 ($C--c--g=1: 2: 3$)

*성경에서 3위 일체의 완전함을 상징하듯이 바흐의 칸타타에서도 ‘성부-성자-성령’의 가사에 3의 수가 자주 발견된다. 예 BWV 7/4 ‘... Vater ... Sohn ... Geist’ (성부, 성자, 성령)에서 주제가 3성부에 (2개의 바이올린과 테너) 나타나며 3/4박자와 9/8박자로 3박자 계열의 리듬을 사용한다.

[5]*특별한 가사에서 발견 되지는 않으나 중요한 가사일 경우 5번 반복하는 것이 일반적이다. 예 BWV 2/1, 20/1, 25/1, 24/3, 28/1 등.

[6]*바흐에 있어서 6은 천지창조나 천사의 6개의 날개를 의미한다.

* $1+2+3=6$, 바흐의 b단조 미사중 ‘Sanctus’는 6성부의 합창이다.

*성경에서 보여지는 상징은 부정적이지만 바흐는 그의 작품에 매우 긍정적으로 사용하고 있다. *BWV 2/4 (아리오소 ‘Ich muss ihr Helfer sein’ 나는 너의 도움이다)의 베이스 음의 수는 6-6-6-10-6-6-6-25로 되어 있다.

*BWV 7/5 (아리오소 ‘Geht hin in alle Welt’ 너희는 모든 만방에 나아가라) Geht hin in alle Welt는 6개의 음절을 갖고 있으며 베이스가 6개의 syllabic으로 노래한다. 또한 제 2바이올린과 비올라는 각각 6-6-6-7-15개의 음들을 연주한다. 그밖에 BWV 19/5와 BWV 20/5를 참조하기 바람.

[7]*한 옥타브는 7개의 음을 갖고 있다. 바흐의 작품에서 가장 많이 발견하는 수가 7이다. 7를 사용하는 방법으로는 7 마디수의 배치나 7개의 멜리스마가 가장 많은 방법으로 쓰였다.

*예 BWV18/1, 12/5, 21/8, 23/1, 24/5, 25/3, 20/8, 2/3, 7/2, 3/3, 17/5, 14/2

[8]*옥타브, 8개의 선법. 8은 80과도 연관된다. ($8 \times 10 = 80$) 예 BWV 27/3 ‘Willkommen will ich sagen’ (나는 환영한다)은 8개의 음절을 가지며 8개의 멜리스마로 노래된다. BWV 21/11 (아멘의 멜리스마)

[9]*바흐시대는 3×3 으로 완전 수의 배이다. 그리스도나 하나님의 완전함을 내용으로 하는 곳에 9가 음의 수나 마디수로 발견된다. 예 BWV 4/4, 12/2, 23/1, 20/6, 2/1

[10]*성경에서 사용하는 율법이나 계명의 의미가 바흐의 칸타타에서도 그대로 적용된다. 또한 100 ($10 \times 10 = 100$)이라는 수도 10의 상징적 영역에 속한다.

*예 BWV 18/3 (Du wolltest deinem Geist und Kraft zum Worte 당신의 영

과 능력이 말씀이 되시도다) 에서는 소프라노가 동음 'd'를 10번 부른다. BWV 21/9 (2절은 100마디로 되어 있다) BWV 23/4 (10성부의 구성이다) BWV 24/3 (소프라노가 10-10-10음, 베이스가 10-10-6음, 알토가 10-10-10음으로 되어있다) 그밖에 BWV 20/5, 8/3, 6/3, 6/4, 16/3 등이 있다.

[11]*바흐 칸타타에서 11의 쓰임은 흔하다. 결국 부정적인 성경적 해석과는 별개로 긍정적으로 사용되었다. *예 BWV 7/2 (11개의 음과 11마디의 구성), BWV 6/1 (11개의 음), BWV 9/1, BWV 12/2 (첫 가사인 'Weinen, klagen이 11번 반복), BWV 16/1, 24/5

[12]*성 어거스틴 이후 '교회'를 상징했던 수를 바흐 역시 그대로 수용하고 있다.

*예 BWV 12/2 (12음) BWV 19/1 (합창의 첫 악장에서 소프라노는 24음, 알토는 36음, 테너는 48음, 베이스는 60음으로 12를 중심으로 2, 3, 4, 5를 곱한 수가 발견되었다), BWV 9/3

[13]*죄에 대한 상징으로 사용됨.

*예 BWV 25/1 'Ach, Gott, mich armen Sünder' (아 하나님, 저희 불쌍한 죄인들)는 13음으로 되어 있다. BWV 7/2 마지막 가사인 ..reinet die Sünde (죄인을 용서하소서)는 13개 음으로 되어 있으며 두번 반복된다.

[14]*성경적 상징은 2(신의 아들)×7(성스러운 수)=14이다.

*바흐의 음악에서는 특별한 의미를 지니며 가장 많은 음악의 예를 찾을 수 있다.

*Bach의 게마트리아는 2+1+3+8로서 그의 합은 14이다. 또한 J. S. Bach의 첼자 수는 41인데 14를 거꾸로 한 수이기도 하다.

*예 BWV 11/7, 12/2, 16/3, 19/5, 20/5, 20/6, 24/1, 29/3

[16]*성경에서는 사랑을 상징한다. BWV 19/5에서 Engel bleibt mir (천사가 나와 함께 있다)가사가 16번 나온다.

[17]*성경에서는 10+7로 풀어 두가지의 상징적 의미를 갖고 있으나 바흐의 칸타타에서는 단지 17이라는 한 개의 숫자적 기능만을 찾을 수 있다. 예 BWV 18/1, 21/6, 19/1, 27/3, 27/5

[19-21]은 특별한 예가 나타나지 않아 바흐의 숫자 상징에서 제외하였다. 그러나 성경적인 시선으로 보면 앞에서도 이미 언급했듯이 19는 12+7 즉 교회+신앙, 20은 2×10 즉 아들+율법, 21은 3× 7로 3위일체+신앙으로 해석된다.

[22]*시편 22편을 수난시편이라고 부르는 이유에서 22는 고난을 상징한다: 시편 22편 1절 'Mein Gott, mein Gott, warum hast du verlassen?' (나의 하나님, 나의 하나님 어찌하여 저를 버리시나이까?)

*예 BWV 4/3 'Den Tod niemand zwingen kunnt' (아무도 죽음을 강요할 수 없다)의 소프라노 음은 22-22-22-14-21로 되어 있다. BWV 12/2 'Weinen, klagen' (통곡하라, 애통하라)의 두 번째 부분의 마디 수는 22-22이다. 그 이외 BWV 13/1, 13/5

[24]*24는 시간과 연결되어 있다. 칸타타에서는 시간이나 죽음에 관한 시간적 암시 등을 표현 할 때 24의 숫자가 발견된다. BWV 8/1 'Liebster Gott, wenn werde ich sterben' (사랑하는 하나님, 만약 내가 죽어야만 한다면)의 피콜로가 24개의 음을 26번 반복한다.

[27]* $3 \times 3 \times 3 = 27$. 신약 성경의 수. 칸타타에서는 합성된 수가 아닌 27 자체의 수로 쓰였다. 'lob' (찬양)의 게마트리아는 $11+14+2$ 로 합은 27이다. 이러한 이유에서 27은 lob이 들어간 가사의 음수에서 찾아진다. BWV 28/1 'Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende' (하나님, 한해가 저물어갑니다)는 27개의 음으로 이루어졌다.

*예 BWV 4/2, 4/4, 4/6, 12/2, 7/1

[29]*바흐는 그의 작품 마지막에 S. D. G.의(Soli Deo Gloria 하나님께 영광) 약자를 남기었는데 그 게마트리아의 합은 29이고($18+4+7=29$), J. S. B(바흐 이름의 약자)의 게마트리아의 합도 $9+18+2=29$ 이다. 예 BWV 28/2를 참조.

[31]*바흐의 아들 프리데만은 건반 악기용 책의 서두에 I N J (In Nomine Jesu)라고 표기하였는데 게마트리아의 합은 31이다. ($9+13+9=31$)

[41]*성경에는 41에 대한 수적 언급이 없다.

*J. S. Bach의 게마트리아 합은 41이다. ($9+18+2+1+3+8=41$)

*예 BWV 36/1 (Schwingt freudig euch empor)의 마디수는 41-21-41로 되어 있다.

[52]*Jesu의 게마트리아의 합이 52이다. 예 BWV 7/1, 5/3, 21/11 (Amen의 음이 52개이다)

[53]*Sohn (아들 $18+14+8+13=53$), Hirt (목자 $8+9+17+19=53$)

*BWV 4/4 테너 아리아 'Jesus Christus, Gottes Sohn' (예수 그리스도, 하나님의 아들이여)에서 Sohn의 게마트리아의 합은 53이다. 그러나 53은 Sohn에서 사용된 것이 아니고 할렐루야의 가사에서 찾을 수 있고 재미있는 것은 할렐루야가 모두 5번 반복되고 즉 7음이 두번, 23음, 4음, 12음 등으로 이 음들을 모두 합하면 53개가 된다. 우연이라고 하기에는 너무 인위적이라고 여겨진다.

- [65]*칸타타 65번 'gedenken' 가사에 사용한 멜리스마의 음수는 65개이다.
- [70]*Jesus의 게마트리아는 $9+5+18+20+18$ 이며 그 합은 70이다. 칸타타 BWV 16/3 'Laß uns jauchzen, laß uns freuen' (우리 모두 찬양하세, 우리 모두 기뻐하세)를 근거로 풀이해 보면 예수에 대한 기쁨을 노래한 숫자로 해석된다.
- [84]*84는 바흐의 칸타타에서 7×12 와 6×14 의 두가지 형태로 사용되고 있다. 그래서 84는 6-7-12-14 (천지창조-신앙-교회-바흐)의 상징적 의미를 내포하고 있다고 보는 것이다. 바흐는 B단조 미사곡의 마지막 합창을 84마디로 작곡하였다. 예 BWV 20/3, 20/5, 2/2, 19/1
- [112]*BWV 60/1 'O Ewigkeit du Donnerwort, ich warte auf dein Heil'의 리토르넬로에 제1 오보에 성부가 112음, 제2 오보에 성부와 제2 바이올린 성부가 합해서 224음, 제2 바이올린 112 음, 비올라 성부가 112음을 연주한다.
*BWV 121/1 Christum wir sollen loben schon' (그리스도여 우리가 당신을 찬양합니다)은 112마디로 되어 있다.
- [153]*베드로가 디베라 바닷가에서 물고기를 153마리 잡았다는 기록에 의해 불신앙에서 신앙으로 돌아옴을 상징하는 숫자로 사용된다. 예 BWV 3/3 'darf ich nur Jesu Namen nennen' (내가 예수의 이름을 불러도 좋은가요)의 총 마디수는 153이다. BWV 23/3 'Aller Augen warten auf dich' (모든 사람들이 당신을 기다리고 있다)의 마디수는 153이다.
- [158]*158의 숫자는 성경과는 상관없는 바흐 자신의 이름인 Johann Sebastian Bach의 게마트리아 $9+14+18+1+13+13+18+5+2+1+18+19+9+1+13+2+1+3+8$ 의 합이다. 예 BWV 9/5, 11/11

지금까지는 바흐의 칸타타에서 얻어낸 숫자와 그 상징적 의미를 종합해 보았다. 다음은 실제로 칸타타의 악보를 통해 구체적인 실례들을 분석해 보고자 한다.

(1)칸타타 2번 "Ach, Gott, vom Himmel sieh darein" (오, 하나님이시여, 하늘에서 우리를 살피주소서: 1724년 6월 18일 연주)

이 곡은 7의 숫자가 두드러지게 나타난다. 이 칸타타는 7개의 곡으로 되어있다.

제 1곡은 가사의 내용에 따라 다음과 같은 마디 구성으로 나눌 수 있다: 25-25-25-26-26-20-20 (합이 167마디)이다. Ach, Gott, vom Himmel sieh darein 은 9개의 syllabic으로 되어있고 성령의 열매를 상징하는 성경적 숫자 9가 자주 등장한다.

제 2곡 테너 레치타티브 'Sie lehren eitel falsche List'는 13마디이며 102음으로

되어 있다.

제 3곡 'Tilg, O, Gott, die Lehren, so dein Wort verkehren' (알토 아리아)의 서주, 간주 그리고 마지막 Dal Segno는 각각 7마디로 되어 있다.

제 4곡 'Ich muss ihr Helfer sein' (나는 너희들의 도움이다)은 레치타티브와 베이스 아리오소로 되어 있다. 레치타티브는 7마디, 아리오소 'Ich muss ihr Helfer sein'(나는 너희의 도움이 되어야 한다)은 11마디로 합하면 18마디가 된다. Ich muss ihr Helfer sein은 6개의 음절로 Ich muss ihr Helfer sein 이하 가사는 syllabic으로 사용 된 음들의 수는 6, 6, 6, 10, 6, 6, 6으로 바흐에게서 긍정적 의미로 사용된다. (악보 4)

(악보 4)

ich muß ihr Helfer sein ich hab ihr Lehren hört der hilge morgenrot der reinen Wehrheit heller sonnen-
6 6 6 10

schein soll sie mit neuer Kraft die Trost und leben Schaft, er quicken und er freun
6 6 6

(2)칸타타 4번 “Christ lag in Todesbanden” (그리스도께서 무덤에 놓이셨네: 1708년 부활절)

칸타타는 신포니아와 7곡으로 되어 있다. Christ lag in Todesbanden의 게마트리아의 합은 232이다.

신포니아는 14마디이며 14는 바흐 자신의 철자 수이기도 하고 성경적으로 보면 구원의 의미를 지닌 수이기도 하다.

제 3곡 소프라노 아리아 'Den Tod niemand zwingen kunnt'는 화려한 멜리시마로 불려지는데 5개의 단어가 5마디로 그리고 각 마디에 사용된 음들의 수는 22-22-22-14-21로 모두 101개의 음이 사용되었다. 22는 성경에서는 빛과 관련된 숫자이고 14는 구원과 21은 3×7 (3위 일체×신앙)로 풀이될 수 있다.

제 4곡 테너 아리아 'Jesus Christus, Gottes Sohn' (예수 그리스도, 하나님의 아들이여)

'Sohn(아들)의 게마트리아의 합은 53이다. 재미있는 것은 할렐루야의 가사가 5번 나오는데 7음이 두번, 23음, 4음, 12음 등으로 이 음들은 모두 합하여 53개가 된다. 우연이라고 하기에는 너무 인위적으로 보인다. (악보 5)

(악보 5)

이 곡의 1에서 4행까지의 가사와 음들의 사용을 분석해 보면 9의 숫자에 초점을 맞출 수 있다.

Jesus Christus, Gottes Sohn (9개 음)
 an unser statt ist kommen (9개 음)
 und hat die Sünde weggetan (9개 음)
 da mit dem Tod genommen (9개 음)

제 6곡 베이스 아리아 ‘Hier ist das rechte Osterlamm’ 의 27-28마디에 Kreuz 단어가 나오면서 십자가 상징을 보여준다.

(3)칸타타 5번 “Wo soll ich fliehen hin?” (내가 어디로 피할 수 있겠는가?)

제 3곡에서 눈에 띄는 것은 Wallen (파도치는), Strömen (폭풍치다), blutigen (처참하다) wäschet (깨끗이 씻다)의 단어 등에서 보여지는 Text-painting과 멜리스마의 특징이다. Wallen은 41개음이며 이것은 J. S. Bach의 게마트리아의 합과 같다. Strömen은 37개의 음, blutigen은 9개의 음으로 9는 성경에서 성령의 열매로 긍정적인 뜻을 내포한다. wäschet는 50개의 음으로 5×10으로 풀어 해석하면 은혜의 수와 십계명의 합이다.

(4)칸타타 6번 “Bleibt bei uns, denn es will Abend werden” (저녁이 되리니 우리 함께 있자)

제 3곡 합창은 100마디이다. 이는 10×10으로 계명에 대한 완전성을 확인해 준

다.

제 4곡 레치타티브 ‘Es hat die Dunkelheit’는 10마디이다.

(5)칸타타 7번 “Christ unser Herr zum Jordan kam” (우리의 주 그리스도께서 요단강에 오시도다)

제 1곡은 합창으로 시작되며 128마디로 되어있다. Sohn (아들)의 게마트리아의 합은 53 (18+14+8+13=53)이고, Hirt (목자)도 53 (8+9+17+19=53)이다. 이 두 단어는 동일한 의미를 갖고 있고 더군다나 숫자 값도 같다.

‘Christ unser Herr zum Jordan kam’ (58개 음), ‘Nach seines Vaters willen’ (하나님의 의지대로)는 53개의 음으로 노래되어(소프라노 13음, 알토 12음, 테너 8음, 베이스 20음) Sohn의 게마트리아의 합과 동일한 놀라운 숫자 상징을 보여준다. (칸타타4번에서도 53이 나온다)

단어 ‘getauft’(세례를 받다)는 41개의 멜리스마로 되어있다. 이것 역시 성경적 근거와는 무관하게 바흐 자신을 상징하는 게마트리아의 합과 일치할 뿐이다. ‘Tauben’(세례)은 9개의 음으로 성경적 숫자 의미와 일맥상통하며 또한 ‘Glauben’(신앙)은 19개 음으로 노래되는데 이것은 성경적 숫자 의미와 일치한다.

제 4곡에서 단어 ‘Zweifel’(절망하다)은 4번 나오며 각각의 음의 수는 9, 32, 28, 8이다. 이 숫자를 꼭 의도적으로 짜 맞추려면 9는 3×3, 32는 4×8, 28은 4×7, 8은 2×4로 계산할 수 있다. 여기서 공통점을 찾을 수 있다면 4라는 숫자이다. 그리고 전주와 후주는 각각 24마디로 바흐는 숫자에 대해 의식적으로 분배한 감을 곳곳에서 발견 할 수 있다.

‘Der Vaters Stimme liess sich hören, Vater, Sohn, Geist’ (아버지의 음성을 들어라, 성부, 성자, 성령)의 박자는 3/4와 9/8로 되어 있어 3위 일체를 암시하고 있다.

(6)칸타타 8번 “Liebster Gott, wann werde ich sterben?” (사랑하는 하나님, 언제 나는 죽나이까? :1724년 9월 24일)

이 칸타타는 코랄에서 내용을 발췌한 것으로 알려져있다.

제 1곡은 합창으로 내용은 ‘예수의 다가오는 죽음에 대한 고통을 표현하는 것’이다. 그렇다면 다른 곡에서 바흐가 사용하였던 상징들이 보일 만 하지만 곡을 분석하면서 기대하였던 특별한 숫자는 찾을 수 없었다.

제 3곡 ‘Zwar fühlt mein schwarzes Herz Furcht, Sorgen, Schmerz’는 10마디로 50개의 음이 사용되어 10의 의미가 드러난다.

(7)칸타타 9번 “Es ist das Heil uns kommen her” (구원이 우리에게 이르렀다: 1732-35년 사이에 작곡된 것으로 추정된다)

제 1곡 합창 ‘Es ist das Heil uns kommen her’에서 Jesum Christum (예수 그리스도)의 단어는 소프라노에서 선창되고 단 한번 노래되는 반면에 알토에서 3번, 테너에서 4번, 베이스에서 3번 사용됨으로 모두 11번의 단어가 반복되고 있다.

제 5곡 이중창 ‘Herr, du siehst statt guter Werke auf des Herzens Glaubensstärke’ 의 중요한 단어인 Glauben (믿음)은 두 가지 리듬으로 표현되고 있다. 하나는 ♪♪의 음형으로 10번 나오고 (즉 40개의 음), 다른 하나는 ♪♪으로 8번 (즉 16개 음) 나온다. 숫자 8의 자체적 의미는 새로움이며 16은 사랑의 수를 뜻한다. Glauben를 좀더 구체적으로 들여다 보면 ♪♪가 4번 한 패턴으로 이루어져 16개의 멜리스마로 노래됨을 알 수 있다. (악보 6)

(악보 6)

(8)칸타타 12번 “Weinen, klagen, sorgen, zagen” (슬픔, 고통, 근심과 두려움:1714년 4월 22일)

제 1곡 신포니아는 16마디이다. 마디는 3+5+3+5로 나누어 볼 수 있다.

제 2곡 (합창) ‘Weinen, klagen, sorgen, zagen’은 92마디로 되어있으며 단어의 내용이 슬픔을 나타내듯이 곡의 흐름도 하행하는 순차적 구성을 보여준다. 첫 템포인 Lento는 49마디이고 두 번째 템포 (Un poco Allegro)는 43마디로 가사 ‘die das Zeichen tragen’ (십자가를 지네)는 소프라노, 알토, 테너 성부에서 6번 베이스에서 5번 반복되어 모두 23번 불린다. 성경에서 49는 성스러움의 숫자의 배 (7×7)로, 43은 Credo의 게마트리아 합이다. 6은 성경에서 죄의 상징적 숫자이고 5는 은혜의 수로 인간의 죄를 예수그리스도가 십자가를 짐으로서 대신 속죄되었음을 표현한다고 해석된다. 그러나 바흐가 이렇게 세밀한 관찰을 하였는지는 알 수 없다. Weinen, klagen, sorgen, zagen은 각각 3개의 멜리스마로 되어있어 모두 12개음이 쓰였다.

5번째 곡 ‘Ich folge Christo nach’ (나는 예수를 따라가겠네)는 40마디이고 ‘Ich

folge Christo nach'가 두번 반복되어 40개의 음을 노래한다. 가사 'Ich küsse Christi Schmach, ich will sein Kreuz umfassen' (나는 예수를 능욕하며 입맞추었네, 나는 그의 십자가를 포옹할 것이네)가 두번 나오고 66음으로 노래된다.

(9)칸타타 13번 “Meine Seufer, meine Tränen” (나의 한숨, 나의 눈물:1726년 1월 20일)


첫곡은 테너 아리아로서 매우 놀라운 숫자의 경우를 발견하게 된다. Meine Seufer, meine Tränen의 게마트리아 합은 256인데 이 아리아에서 사용된 음의 수가 모두 256개라는 것이다. 우연인가? 아니면 의도적인가? 주제라 할 수 있는 Meine Seufer, meine Tränen können nicht zu zählen sein (나의 한숨, 나의 눈물은 셀 수조차 없습니다)는 5번 가사가 반복되고 각각 22-19-21-21-19음으로 처리되었다.

(10)칸타타 14번 “Wär Gott nicht mit uns diese Zeit, wir hätten müssen versagen” (당신이 우리와 함께 하지 않으신다면:1735년 1월 30일)

제 1곡 합창 'Wär Gott nicht mit uns diese Zeit'는 20개의 음으로 되어있다. 20은 10×2로 10은 계명으로 2는 함께 하는 연합의 의미를 가지고 있다고 풀이할 수 있다.

제 2곡 소프라노 아리아 'Unsere Stärke heisst zu schwach, unserem Feind zu widerstehen' (적을 대항하기에 우리의 믿음은 너무 약합니다) Unsere Stärke heisst zu schwach는 7개의 syllabic으로 처리 한데 비해 unserem Feind zu widerstehen은 7개의 음절임에도 9개 음으로 처리하여 예수의 도우심 (성령의 도우심)에 대한 성경적 숫자로 풀이해 볼 수 있다.

(11)칸타타 15번 “Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen” (당신이 저희의 영혼을 지옥에 빠지지 않게 하지 않는다면?)

제 6곡은 3중창이다. 음악적 특징은 4개의 16분 음표의() 멜리스마적 사 용이 두드러진다. 월계관의 뜻을 지닌 Lorbeer는 모두 49개의 음 (7×7=49)으로 되어있어 월계관을 최고의 숫자로 표현하였다고 보여진다.

(12)칸타타 16번 “Herr Gott, dich loben wir” (하나님, 우리가 당신을 찬송합니다:1726년 1월 1일)

제 1번 (합창) 'Herr Gott, dich loben wir'에서 loben은 222개의 음으로 노래되

어 $111 \times 2 = 222$ 로 풀이할 수 있다. 처음 나오는 loben(찬양하다)은 11개의 음으로 불려진다. 그러나 이미 설명하였듯이 성경에서는 11이라는 숫자를 심판 혹은 재앙으로 풀이하고 있으나 칸타타 9번에서도 보여졌듯이 바흐는 11을 긍정적인 안정된 수로 보고 있는 듯하다. (칸타타 17번 참고)

제 3번 합창과 베이스 솔로로 이루어진 'Laß uns jauchzen, laß uns freuen' (우리 모두 찬양하세)는 70마디이며 가사가 10번 반복된다. 사용된 음은 총 110음이다. 이 곡의 내용은 하나님의 진실함과 은혜를 찬양하자는 것으로 신년에 불려지는 핵심된 곡이다. 70마디의 의미는 7×10 으로 풀이되고 성스러운 숫자와 십계명(율법)을 상징한다. (악보 7)

(악보 7)

The image shows a musical score for a four-part choir. The parts are labeled 'Sopran', 'Alt', 'Tenor', and 'Bass'. The lyrics are 'Laß uns jauchzen, laß uns freuen'. The Soprano part has a melodic line with some rests. The Alto, Tenor, and Bass parts have more rhythmic lines. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

(13)칸타타 17번 “Wer dank opfert, der preiset mich” (감사하는 사람은 나를 찬양하라)

제 1곡 합창은 총 125 마디이며 구성은 $27+43+10+44+1=125$ 이다. 그리고 다음과 같이 두 가지로 풀이할 수 있다. 125를 $27+43=70$ 과 $10+44+1=55$ 의 합으로 보는 것과 $7 \times 10=70$ 과 $11 \times 5=55$ 의 합으로 보는 것이다. 성경에서의 11은 율법을 어김이나 심판을 상징하는데 반하여, 바흐는 11개의 멜리스마를 자주 사용하고 있어 바흐 자신의 개인적 상징을 가지고 있다고 보아야한다.

제 3곡 소프라노 아리아 'Herr, deine Güte reicht, soweit der Himmel ist' (하나님 당신의 자비가 있는 곳이 천국입니다)는 63마디로 $7 \times 9=63$ 으로 성스러운 수와 성령의 수와의 화합이다.

(14)칸타타 18번 “Gleich wie der Regen und Schnee” (항상 비와 눈처럼)

제 3곡 레치타티브 'Du wollest deinen Geist und Kraft zum Worte'는 4명의 독창자가 차례로 부르게 되는데 12-15마디와 81-00마디에서 부르는 소프라노는 동일한 'd'를 가지고 10개의 음을 반복하는 이색적인 부분을 보여주고 있다. (악보 8)

6월 17일)

제 9곡 합창은 두개 부분으로 나누어지고 첫 번째 부분인 ‘Sei nun wieder zufrieden, meine Seele’는 시편 116편에서 인용한 것을 상징화 하기 위해 116 마디로 되어 있다. 시편 116편 7절의 성경귀절은 ‘Sei nun wieder zufrieden, meine Seele: denn der Herr tut dir Gutes이다. 두 번째 부분은 100마디로 되어있다.


제 11곡 합창의 49마디 이하 Amen은 8개의 멜리스마로 되어 있어 새로움의 뜻을 지니고 58-62마디에 걸쳐 화려하게 펼쳐지는 Amen은 52개의 음으로 되어 있어 Jesu의 게마트리아 합과 같다.

(18)칸타타 23번 “Du wahrer Gott und Davids Sohn” (진실하신 하나님, 다윗의 아들:1723년 2월 7일)

제 3곡 합창은 모두 11성부이고 ‘Aller Augen warten’의 게마트리아의 합은 167이다. 소프라노는 이 가사를 167개 음으로 노래하여 바흐가 숫자 상징을 의도적으로 미리 계산했다는 확신을 보여준다고 하겠다.

제 4곡 코랄 ‘Christe, du Lamm Gottes’ (그리스도 하나님의 어린양)는 4성부의 합창과 6성부의 기악 반주로 되어있어 10의 완전함을 만들고 있다.

(19)칸타타 24번 “Ein ungefärbt Gemüte, von deutscher Treu und Güte” (꾸밈 없는 마음이어:1723년 6월 20일)

제 1곡 아리아의 중요한 가사는 ‘Der Christen Tun, der Christen Tun und Handel’ (그리스도의 행함과 계획)이며 주님의 계획을 나타내는 Handel은 43-48마디에 걸쳐 의 음형을 15번 반복함으로 성경적 해석인 완전함에 근접하고 있다고 볼 수 있다.

제 3곡 합창 ‘Alles, Alles, Alles nun das ist wollet’는 104마디로 1-36마디 까지는 합창, 37-69마디는 4성부 솔로 중창, 69-104마디 까지는 다시 합창이다. 단어 Alles Alles는 10음으로 불리고, Alles nun은 5음으로 되어 있어 10과 5의 음비례가 가사 내용과 일관된다.

제 5곡 테너 아리아 ‘Treu und Wahrheit sei der Grund, aller deiner Sinnen’ (성실과 진실함은 당신의 모든 염원)는 7과 11에 대한 숫자를 눈여겨 볼 수 있다. Treu und Wahrheit sei der Grund’의 가사가 두번 반복 되면서 7개음으로 노래되고 세번째에는 11개의 음으로 노래된다. (악보 10) 바흐는 7과 11의 수에 대한 combination을 즐겨 사용하고 있다. (참조 BWV 9/1, 61/1)

(악보 10)

Treu' und Wahrheit seiner Grund
7音

Treu' und Wahr heit sei der Grund -
7音

(20) 칸타타 25번 “Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe” (내 육체가 병들어 있나이다: 1723년 8월 29일)

이 곡의 중요한 단어는 Jesu이다. 예수의 게마트리아 합이 52인데 바흐는 예수의 철자 상징을 음으로 연결시키지 않고 있다. 이 곡 전체에서 찾을 수 있는 예수와 관련된 음들의 수는 3, 4, 5 등 다양하다.

제 1곡 합창 ‘Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe’는 74마디이고 2절로 되어 있다. Jesu는 5음으로 되어 있다.

제 3곡 아리아 ‘Ach, wo hol’ ich Armer Rath’는 5번 가사가 반복되고 Jesu는 3음과 4음으로 노래된다.

(21) 칸타타 26번 “Ach wie flüchtig, ach wie nichtig” (아 얼마나 덧없고 허무한가: 1724년 11월 19일)

제 1곡 합창 ‘Ach wie flüchtig, ach wie nichtig’의 반주가 가사에 따른 음회화적 묘사를 하고 있음이 악보상으로 분명하게 나타난다. 빠른 ♪♪ 음형의 페시지가 ‘덧없이 흘러감’을 실감나게 그리고 있다. 합창은 4성부에서 6성부, 8성부, 2성부, 6성부, 8성부로 2분율적으로 증감되어 2에서 상징하는 연합의 의미를 찾을 수 있다.

제 2곡 아리아는 10의 숫자의 사용이 눈에 띈다. 105마디의 ‘die Stunden eilen’에서 ei의 10음, 108-112마디의 teilen의 40음, 113-114마디의 alles의 20음, Abgrund는 10음이다. (악보 11)

이외에도 6개의 16분 음형을 기본 리듬으로 하여 ‘덧없음과 허무함’을 표현하기 위한 멜리스마적 스케일을 화려하게 처리하고 있다.

(악보 11)

(22)칸타타 27번 “Wer weiß, wie nahe mir mein Ende” (내게 종말이 올 것을 누가 알겠느냐? :1726년 10월 6일)

제 3곡 아리아 ‘Willkommen will ich sagen’ (환영한다고 말할것이다.)는 8마디이고 가사‘Willkommen will ich sagen’는 8개 음으로 되어 있고 8번 반복된다. 8은 새로움 혹은 새롭게 시작하는 수이다.

제 4곡 레치타티브는 8마디이며 50개의 음으로 되어있다. 가사는 다음과 같다. ‘Ach, wer doch schon im Himmel wär! Ich habe Lust zu scheiden und mit dem Lamm’ (누가 벌써 천국에 있는가! 나는 예수와 함께 모든 재미를 나누겠네) 8은 앞의 곡과 연관되어 있고 50은 5×10으로 풀이된다.

(23)칸타타 28번 “Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende” (이제 한해가 갑니다: 1725년 12월 30일)

제 1곡 아리아 ‘Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende’에서 lob의 게마트리아 합이 27이다. 27은 3×3×3으로 3위일체의 3배이다. 반주의 주제를 제 1바이올린이 맡고 있는데 그 음은 27개이다.

제 2곡 합창 ‘Nun lob, mein Seel, den Herren’는 174마디이고 174는 6×29로 풀이된다. 29는 S. D. G.의 게마트리아 합이고 또한 JSB (바흐 이름의 약자)의 철자합이기도 하다.

제 5곡 알토와 테너이중창 ‘Gott hat uns im heurigen Jahre gesegnet’ (하나님이 올해도 우리를 축복하셨다). 66마디로 알토와 테너는 각각 주제 선율을 7번씩 노래하여 결국은 주제를 14번 노래하게 된다. 단어 gesegnet (축복하다)는 6개의 16분 음형을 기본으로 멜리스마로 불리우는데 36음 (6×6), 30음 (6×5), 24음 (6×4), 18음 (6×3) 등으로 6을 상징화 시키고 있다.

(24)칸타타 29번 “Wir danken dir, Gott” (하나님이여 당신께 감사드립니다:1731년

8월 27일)

제 1곡은 신포니아로 바흐의 말년에 쓴 칸타타에 속한다. 관현악 반주 악기도 2개의 오보에, 3개의 트럼펫, 타악기, 2대의 바이올린, 비올라, 오르간, 바소콘티누오로 구성되어있다. 137마디로 역시 긴 서주라 하겠다.

제 3곡 테너 아리아 'Halleluja, Stärk und Macht sei des Allerhöchsten Namens' (할렐루야, 전능하신 이름이여 권능 하신 분이여)는 140마디로 되어 있고 할렐루야 가사가 7번 반복된다. 각각의 음의 사용은 17음, 8음, 8음, 16음, 12음, 15음, 10음 등으로 되어있다. 17은 나누어지지 않는 수로 승리를 의미하며 2개의 8음은 16음과 같고 12는 3×4 , 15는 3×5 로, 10은 완전한 주의 계명으로 모두 축복의 의미를 담고 있다.

제 6곡에서도 알토 레치타티브가 할렐루야를 17개의 멜리스마로 부른다. 끝이어나오는 제 7곡도 할렐루야로 시작하여 7번 반복되어 완전한 하나님의 은혜를 찬양한다.

제 8곡은 코랄로 44마디이다. 내용상 중요한 부분은 다음과 같다:
'Sei Lob und Preis mit Ehren (5마디), Gott Vater, Sohn, heiligen Geist (5마디)'

VII. 결 론

지금까지 약 24개의 칸타타를 분석하면서 바흐가 과연 숫자 상징이라는 것을 사용했을까를 염두에 두고 관찰해 보았다. 그 결과 많은 음악에서 수학적 계산에 의한 숫자 사용이 발견되었고 숫자 상징은 단지 허무가 아님을 확인하게 되었다. 또한 그가 사용한 숫자들은 성경적 보편성을 지니기도 하고 개인적 숫자 상징의 의미를 갖고 있음도 알게 되었다.

바흐의 작품을 의도적으로 숫자 상징에 맞추려는 연구가 일부에서는 학문적으로 회의를 갖고 비판의 시선으로 보고 있는 것은 사실이다. 그러나 모두가 회의적으로 몰아붙이기에는 매우 논리적인 부분이 많았다.

바흐는 숫자 상징을 드러내는 부분을 특히 멜리스마의 사용을 통해 실현하였다고 볼 수 있을 정도로 통계적인 숫자 이용이 분석 결과 발견되었다.

Bach의 게마트리아를 합하면 $(2+1+3+8=14)$ 14라는 숫자가 나오는데, 14는 바흐의 작품 곳곳에서 멜리스마나 마디 수에 의해 눈으로 확인할 수 있었다. 칸타타 23번에서 분석한 바와 같이 가사의 게마트리아와 음의 수가 동일함을 확인하였을 때는 매우 흥분되기도 하였다. 이러한 맥락에서 바흐가 의도적으로 작품과 연결시

켰건 아니건 음과 숫자와의 연관성을 파악하면서 놀라움을 금치 못한다.

마지막으로 바흐가 사용한 십자가 상징, 숫자 상징, 철자 상징은 단지 가정이 아닌 실제로 바흐가 분명한 의도로 계획한 것이라는 믿음을 주기에 충분한 분석이었다. 아직 이 글에서 분석하지 못한 나머지 칸타타에서 더욱 확실한 숫자 상징 등의 예가 발견될 것이라고 기대한다.

참 고 문 헌

1. Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane., *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven, 1980.
2. Blume, Friedrich. (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Kassel, 1965.
3. Braun, Werner., *Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert*, Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1969.
4. Dahlhaus, Cahl., *Einleitung in die systematische Musikwissenschaft*, Laaber Verlag, 1988.
5. Franklin, Don O. (Ed.), *Bach Studies*, Cambrige Uni. Press, 1989.
6. Georgiades, Thr., *Musik zur Sprache*, Berlin, 1954.
7. Hartill, J. Edwin., 「성경해석학의 원리」, 이주영 역, 성경문화사, 1986.
8. Hirsch, Arthur., *Die Zahl der Kantatenwerk J. S. Bach*, Hänssler-Verlag, 1986.
9. Karbusicky, Vladimir., *Systematische Musikwissenschaft*, Fink, 1974.
10. ————— (Hrsg.), *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt, 1990.
11. Keller, Hermann., 「바흐의 평균율 클라비어」, 하애자 역, 음악춘추사, 1984.
12. Konold, Wulf., *Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert*, Kiel, 1975.
13. Langer, Susanne., 「예술이란 무엇인가?」, 이승훈 역, 고려원, 1982.
14. Marschall, Robert Lewis., *The compositional Process of J. S. Bach*, Vol.2, Princeton Uni. Press, 1972.
15. Mayer, J. M. & Reubke, Lothar (Hrsg.), *Die Sprach der Tonart in der Musik, Von Bach bis Bruckner*, Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main, 1977.
16. Metzger, Heint-Klaus & Riehn, Rainer (Hrsg.), *Musik-Konzept 1718*
17. Newmann, Anthony., *Bach and Baroque* (A Performing Guide to Baroque Music with special Emphasis on the music of J. S. Bach), Pendragon Uni. Press N. Y., 1986 .
18. Rostand, Claude., 「독일음악」, 삼호출판사, 1980.
19. Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980.

20. Schaal, Richard., *Von Palestrina zu Bach*, Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven, 1981.
21. Schmieder, Wolfgang (Hrsg.), *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs*, Breitkopf & Härtel Wiesbaden, 1980.
22. Schneider, Reinhard., *Semiotik der Musik*, Darstellung und Kritik, Wilhelm Fink Verlag München, 1980.
23. Schweizer, Albert., *J. S. Bach*, Ernest Newmann (English Translation), Vol. 1, Dover Publications, Inc. New York, 1966.
24. Spitta, Philipp., *Johann Sebastian Bach*, Vol. 1, New York 1951.
25. Vallowe, Ed. F., 「성경숫자의 비밀」, 서달석 역, 생명의 서신, 1989.
26. 「음악과 민족」, 민족음악연구소, 제7호, 1994.
27. 최시원, “음악목회 입문”, 엠마오, 1991.

(음악 약보)

1. J. S. Bach, “Cantata”, Ernst Eulenburg, 1969.
2. J. S. Bach, “Hohe Messe in h-moll” BWV 232, Edition Eulenburg, London.
3. Graupner, “Cantata 1740”, University of California Santa Barbara, Theodore Presser, Co.
4. Telemann, “Cantata”, Eulenburg, London, 1967.

ABSTRAKT

Studien zur Zahlensymbolik im Kantatenwerk

J. S. Bachs

Whabyong Lee

Die Magie der Zahl hat schon seit dem frühen Altertum ihre Faszination auf den Menschen ausgeübt. Schneeflocken ist immer hexagonal. Blüten vieler Blumen haben 5 Teile. Zwölfmal umkreist der Mond die Erde etc.

Die Bibelüberlieferung hebt ebenfalls viele Zahlen hervor: In 6 Tagen erschuf Gott die Welt und am 7. Tage ruhte er. Damit wurde der Zahl 7 eine Sonderstellung. Die Zahl 10 ist der göttlichen Gebote und wurde damit zum Symbol für das Gesetz. Wenn sich ein Text auf die 10 Gebote bezieht, wählte der Musiker manchmal Themen mit 10 Tönen.

Die Rolle der Zahlensymbolik in Bachs Werk ist umstritten.

Einer beabsichtigten Zahlensymbolik in Bachs Kantaten steht die Wissenschaft heute noch skeptisch gegenüber. Die meisten Musiktheoretiker bzw. Musikwissenschaftler versuchten, Bachs Zahlensymbolik zu erhellen. Zum Beispiel, man beginnt, einen Zusammenhang zwischen der Zahl '14' und dem Namen 'Bach' in einigen Noten für möglich zu halten. (in Zahlenalphabet ist b=2, a=1, c=3, h=8, addiert also 14)

Und auch weist man jedoch Zusammenhänge zwischen Töne, Takt und Zahl zurück.

Die folgenden Untersuchung sollen die Bedeutung durch den Klang bestimmten Zahlen in Bachs Kantaten belegen. Um die Zahlensymbolik zu erhellen, habe ich 24 Kantaten analysiert. Durch die Analyse der Töne eines Themas, die Taktzahl eines Liedes, die Wiederholung einzelner Worte oder ganze Strophe ist die bestimmte Zahl gefunden worden.

Daraus weiß ich, daß man alles als Zufall oder Absichtlichkeit nicht einfach bestimmen kann.

Nach der Folgerung der Kantatenanalyse basiert Bachs Zahlensymbolik auf die folgenden Punkte:

(1)Die theologische Hinsicht wurde direkt und indirekt das Denken Bachs zum Ausstellung der Zahl beeinflusst

(2)Außer der theologischer Hinsicht hat Bach nach der eigenen philosophischer Sicht die Zahl gewählt

Was interessantes ist, ist diese alles Absicht oder Zufall Bachs?

Wenn diese nach der Absicht komponiert worden ist, wie konnte er sich im Kompositionsvorgang mit solchen Dingen beschäftigen? Wirklich zählte Bach beim Komponieren seine Noten oder Takte? Oder nicht? Obwohl ich die Zahlenbedeutung bei der Analyse untersucht und zusammengefasst habe, möchte ich diese Ergebnisse offen bleiben lassen.

Die Untersuchung des Bachschen Kantatenwerks sollen sich vor allem auf dem Bereich des Zusammenhängenes zwischen der Textbotschaft und dem Auftreten bestimmter Zahlen in Ton- und Klangbildern erstrecken. Das ist die Aufgabe der vorliegenden Arbeit.

Wenn Bach wirklich die Absicht gehabt hat, seine Kompositionen mit Zahlensymbolen zu verbinden, so ist sein Vokalwerk das Gebiet, welches sich hierfür durch seine Textgebundenheit am besten eignet.

Die Methode zur vorliegenden Arbeit lassen sich in folgenden Bereichen erkennen:

(1)Zahl der Töne, - Zahl der Takte, - Zahl der Themenzitate mit dem Text, zu dem sie gesungen werden

(2)Zahl der Töne in einem Melisma und der Text des betreffenden Wortes

Nach der Anmerkung Arthur Hirsch, in Bachs Kantaten ist der Sopran oft Sinnbild für die gläubige Seele, der Alt für den leidenden oder reuigen Menschen, der Tenor für den Evangelischen und der Baß für die Stimme Christi, ohne daß es der Komponist zu erwähnen braucht.

Außer Zahlensymbolik benutzte Bach 'die bildhafte Symbol'. Also die Bilder der vertonte Texte werden durch verschiedene Tonfolgen bestimmt und schematisiert: fallende Tonführung bedeutet Abstieg, steigende Tonführung zum Himmel Flehen oder Aufsteigen, die Zahl '2' bildete zweistimmige

Polyphony und die Zahl '10' worden die 10 Töne der Arien oder Rezitativen komponiert.

Daraus kann man schließen, daß Bachs Zahlensymbolik in dem von uns beobachteten Ausmaß im Kantaten werk zu berücksichtigen, dann was es vor allem sein Wunsch, die Harmonie göttlicher Schöpfung in seinen Kompositionen nicht nur klanglich, sondern auch mathematisch anzustreben. In manchen Kompositionen zeichnete er mit dem Notenbild das Kreuz, wenn dieses Wort im Text erwähnt wird.

음악적성검사 개발을 위한 Intermediate Measures of Music Audiation과 Musical Aptitude Profile의 타당도연구*

현 경 실** · 석 문 주***

차 례

- I. 서 론
- II. 연구 방법
 - 1. 연구 대상
 - 2. 연구 도구
 - 1) Intermediate Measures of Music Audiation (IMMA)
 - 2) The Musical Aptitude Profil(MAP)
 - 3. 연구 절차
 - 4. 연구분석 방법
- III. 결과 및 해석
 - 1. 평균과 표준편차
 - 1) IMMA의 평균과 표준편차
 - 2) MAP의 평균과 표준편차
 - 2. 신뢰도(Reliability)
 - 1) 한국학생의 IMMA신뢰도
 - 2) 한국학생들의 MAP신뢰도
 - 3. 문항난이도와 변별도(Item Difficulty and Discrimination)
 - 1) 한국학생들의 IMMA 문항난이도
 - 2) 한국학생의 IMMA 문항변별도
 - 3) 한국학생들의 MAP 문항난이도
 - 4) 한국학생들의 MAP 문항변별도
 - 5) 내적상관계수(Intercorrelation)
- IV. 결 론
 - 참고문헌
 - 영문초록

* 이 논문은 1995년도 대구교육대학교 초등교육연구소 과제의 연구비에 의하여 연구되었음

** 대구교육대학교 음악학과 전임강사

*** 대구교육대학교 음악학과 조교수

I. 서 론

고든(Gordon, 1993)은 ‘음악적성’이 ‘음악학습을 위한 학생의 음악적 잠재력’이라 하였으며, 보일과 래도시(Boyle & Radocy, 1987)는 ‘유전적인 재능과 자연적 성장에 더불어 정규 교육을 받지 않고 발달되는 음악적 기술의 결과’라고 하였다.

각 개인은 적성, 진도, 필요에 있어서 각기 개인차를 지니고 있다. 음악적성도 개인별로 차이가 있기 때문에 학생들이 음악을 배우는데 어떤 학생은 빨리 배우고 어떤 학생은 늦게 배운다. 그 이유는 여러 가지 있을 수 있으나, 각 학생의 음악적 잠재력에 차이가 있기 때문이다. 또한 한 학생은 가락에서는 우수하나 리듬에서는 열등한 경우가 있고, 다른 학생은 리듬에서 우수하고 가락에서 열등한 경우도 있다.

학습이란 학습자 속에서 일어나는 개인적인 일이다. 또 각 학습자는 특별한 신체적 장애가 없는 한 그들 각자의 음악적 적성, 진도, 필요에 따라 학습한다면 소정의 과정을 만족할 만한 수준까지 성취할 수 있는 가능성을 가지고 있다. 물론 음악적 적성만이 미래의 학생의 음악적 성공을 예견하는 것은 아니다. 레인보우(Rainbow, 1965)와 헤든(Hedden, 1982)은 학문적 성취, 지능, 사회 경제적 환경 등이 음악적 능력을 예언하는 비음악적 변인이며, 음악적 예언변인은 음정 기억력, 음악 성취도, 음악의 흥미도 등이라고 하였다. 이러한 변인들이 음악적이든 학문적이든 음악에서의 성공을 예상하는 중요한 변인이며 개인차를 탐색하는 데 학습자의 특성으로 고려되어야 할 것이며, 특히 이러한 변인중의 하나인 학생의 음악 적성의 측정은 미래의 음악적 성취를 예상할 수 있을 중요한 정보를 제공할 수 있을 것이다.

우리는 학생의 음악 적성을 어떻게 객관적으로 정확하게 측정하며, 이 결과가 학생의 음악 성취를 얼마나 정확하게 예상하는가에 많은 관심을 갖고 있으며 이를 측정하기 위한 음악교육자들의 연구와 노력이 오래 전부터 시작되었다. 많이 사용되고 있는 표준화된 음악적성검사는 *Seashore Measures of Musical Talents* (Seashore, 1919, 1939), *The Wing Standardized Tests of Musical Intelligence* (Wing, 1933) *The Drake Music Tests* (Drake, 1942, 1954), *The Musical Aptitude Profile* (Gordon, 1965, 1988) 등이 있다.

표준화 검사는 학생들의 음악적성을 객관적으로 측정하기 위하여 사용될 수 있으나, 많은 교사들은 이러한 검사를 실시하기보다는 교사 자신의 판단에 의존하는 경우가 많다. 연구자들은 학생들의 적성에 대한 교사의 등급이 표준화검사의 점수와 높은 상관관계가 있다고 하지만(Gordon, 1986; Stevens, 1987), 어떤 연구자들은 교사의 등급과 검사의 점수의 상관관계가 거의 없다고 한다(Harfield, 1967). 학생의 적성에 대한 교사의 주관적 판단은 문제시되고 있어 많은 연구자들은 교사가 각 학생의 개인

차에 맞는 수업을 하기 위해서는 교사 자신의 판단보다는 표준화되고 타당성이 있는 음악검사를 실시하여 그 결과를 활용하는 것이 바람직하다고 한다(Doxey & Wright, 1990; Gordon, 1993; Hatfield, 1967). 그 결과를 활용하면, 교사는 각 학생의 음악적 강점과 약점을 고려하여 그 학생의 음악적 성취에 관심을 가질 수 있다. 음악적성검사를 통하여 학생의 음악적 잠재능력과 음악적 성취에 대한 가능성을 알아 수업내용과 수업방법에 대한 연구를 하여 효율적인 음악수업을 할 수 있다. 또한 음악적성검사는 음악수업에 적용되는 것 이외에도 음악학습에 대한 연구의 준거측정으로 사용될 수 있다(Hedden, 1982; Jordan-DeCarbo, 1982).

현경실(1992, 1993)은 고든의 Musical Aptitude Profile(MAP)을 우리 나라 고등학생들에게 실시하고 그 적용 가능성을 조사하였다. MAP을 실시한 후, 그 결과와 2년 후의 음악적 성취도를 조사하여 비교하는 종단적 예언타당도(Longitudinal Predictive Validity)를 조사하였다. 그녀는 이 연구에서 MAP이 한국학생들의 서양음악 성취도를 잘 예견하고 있기 때문에 한국에서 사용 가능하다는 결론을 내었다. 그러나 그녀는 다른 논문에서는 MAP이 서양음악의 성취도를 잘 예언하는 반면 한국음악의 성취도는 잘 예견하지 못한다는 결론을 얻었다.

박문영(1995)과 현경실과 석문주(1995)는 고든의 다른 음악적성 검사인 Advanced Measures of Music Audiation(AMMA)을 우리 나라 중, 고등학교와 교대학생들에게 실시하여 적용 가능성을 타진하였다. 이 연구에서 박문영은 AMMA가 우리 나라 고등학생들에게 사용가능하다는 결론을 얻었으나, 현경실과 석문주는 AMMA가 우리나라에 적용되기에는 문제점이 있다고 판단하고 우리 나라에 맞는 음악적성검사의 개발이 시급하다고 하였다.

이가가와 벨세이(Igaga and Versey, 1978)는 “리듬연주 능력에 있어서의 문화적인 차이”라는 논문에서 10세에서 13세 사이의 영국학생들과 우간다학생들의 리듬 연주능력을 비교한 결과, 모든 그룹에서 영국학생들보다 우간다학생들이 높은 점수를 받았다. 그들은 그 이유를 우간다의 문화가 리듬연주를 강조하기 때문이라는 결론을 얻었다.

고든(1988)은 그의 음악적성 검사도구는 인종이나 문화적 배경과는 거의 무관하게 실시할 수 있다고 한다. 그러나 위의 연구결과를 종합해 볼 때 음악적성에서의 문화적 차이가 있음은 분명해 보인다. 이는 우리 나라 학생들을 대상으로 하는 음악적성검사의 연구·개발이 필요하다는 것을 시사한다. 음악적성검사의 내용은 각 나라의 음악적 문화를 바탕으로 개발되어야 한다. 즉, 우리 나라의 경우 서양음악과 국악의 요소를 바탕으로 검사문항이 개발되어야 우리 나라 학생의 음악적성을 정확하게 측정할 수 있을 것이다. 우리 나라 학생들에게 맞는 음악적성 검사를 통하여 학생 개개

인의 특성에 맞고 음악적 이해력을 높일 수 있는 초·중등학교에서의 음악교육 프로그램 개발하여 각자의 능력과 흥미에 맞는 바람직한 음악환경을 만들어 나가야 할 것이다. 궁극적으로 학생들의 음악적 감수성을 개발하여 일생을 통하여 계속 높은 수준의 미적 경험을 가져 음악을 통한 자아성취를 이룩하여야 할 것이다.

이에 우리 나라 초등학교 고학년 학생들을 위한 음악적성검사를 개발하기 위하여 Intermediate Measures of Music Audiation(IMMA)과 Musical Aptitude Profile(MAP)을 실시하여 그 타당성과 문항분석을 하는 것이 목적이다.

II. 연구 방법

1. 연구 대상

연구의 대상은 서울과 대구 지역의 6개의 초등학교 학생으로 4학년 570명, 5학년 637명, 6학년 698명으로 총 1,905명이었다. 대구에서는 남구 초등학교, 대구교대부속 초등학교, 북비산 초등학교가 참여하였으며, 서울에서는 구룡 초등학교, 신북 초등학교, 한산 초등학교가 참여하였다. 학년별, 지역별 참가 학생 수는 <표 1>에 나타내었다.

<표 1> 학년별, 지역별 학생수

학년	지역	학생수
4학년	대구	341명
	서울	229명
5학년	대구	355명
	서울	282명
6학년	대구	342명
	서울	356명

2. 연구 도구

본 연구를 위하여 고든의 두 가지 음악적성검사를 실시하였다. 4학년학생을 대상으로는 IMMA, 5학년과 6학년학생을 대상으로는 MAP이 실시되었다.

1) Intermediate Measures of Music Audiation (IMMA)

고든은 Primary Measures of Music Audiation(PMMA)과 IMMA를 1979년과 1982년에 각각 출판하였다. PMMA는 유치원생부터 초등학교 3학년 학생들을 위한 검사이

고, IMMA는 초등학교 1학년부터 4학년을 위해 만들어진 검사이다. IMMA는 각각 리듬감(Rhythm Test)과 음감(Tonal Test)의 하위검사로 이루어져 있으며 각 하위검사는 40문항으로 되어 있다. 모든 문항은 고든이 작곡하였으며 전자악기로 연주, 녹음되었다. 각 검사는 글을 못 읽는 어린 학생들을 위하여 특별히 그림으로 표시된 답안지를 사용하고 있다.

① 음감 : 음감검사의 문항은 리듬적 요소를 배제한 같은 길이의 음만을 사용한 음정패턴(Tonal Pattern)을 사용하였다. 피험자들은 음높이만을 제시한 두개의 예를 듣고 ‘같은가 다른가’를 답하게 되어 있다.

② 리듬감 : 음감 검사와 마찬가지로 음높이가 없는 리듬패턴(Rhythm Pattern)을 사용했다. 피험자들은 두개의 리듬패턴을 듣고 ‘같은가 다른가’를 답하도록 되어 있다.

IMMA는 신뢰도는 .70에서 .91 사이로 상당히 높은 편이다. 고든은 음악을 상상하는 상상력, 즉 오디에이션(Audiation)이 음악소리의 기본이 되는 능력이라 믿고 그의 모든 검사에서 ‘오디에이션’ 능력을 재려고 노력하였다.

2) The Musical Aptitude Profile(MAP)

고든은 1965년에 MAP을 만들었고, 1988년에 개정판을 내었다. MAP은 초등학교 4학년에서부터 성인까지의 음악적성 측정을 위해 만들어졌다. MAP은 고든 자신이 작곡한 곡으로 구성되어 있으며, 사용된 악기는 바이올린과 첼로로 연주가가 연주하여 녹음되었다. MAP은 음감(Tonal Imagery), 리듬감(Rhythm Imagery), 음악적 감수성(Musical Sensitivity)의 세 가지 영역으로 구되어 있다. MAP에는 음악적 선호도검사와 비선호도검사(Preference Tests and Non-Preference Tests)가 있다. 음악적 선호도 검사는 음감, 리듬의 두영역으로 비선호도 검사는 음악적 감수성영역으로 구성되어 있다. 이 세 영역은 다시 7개의 하위검사로 나누어져 있다. 음감에는 선율과 화성 하위검사, 리듬감에는 빠르기와 박자 하위검사, 음악적 감수성에는 악절, 균형, 스타일 하위검사가 각각 포함되어 있다. 고든은 여러 가지 조(장조, 단조, 선법)를 사용하였으며, 박자도 두 박자, 세 박자 계통은 물론 혼합박자 등 다양한 박자를 사용하였다. MAP은 피험자들이 한 문항의 두개의 음악적 예를 듣고 ‘같은가(Same)’, 다른가(Different), 를 답하고, 만약에 ‘잘 모르다’면 “?” 칸에다 표시를 하게 되어 있다. 고든은 피험자들의 추측을 배제하기 위하여 이 방법을 쓴 것이다. 이 방법은 MAP의 신뢰도를 높이는데 기여를 하였다. 한 문항은(예, 1a) 두개의 음악적 예로 구성되며, 다시 두 문항(예, 1a, 1b)이 모여 하나의 큰 문항(예, 1)을 이루고 있다. 큰 한 문항(1)은 두개의 문항(1a, 1b)으로 이루어지는데, 각 문항(1a, 1b)의 제시되는 두개의 예 중 첫

번째 예는 똑같다. 다음은 MAP의 하위검사의 내용이다.

- ① 선율(Melody, 40문항) : 한 문항에는 두개의 음악적 예가 제시되며, 두번째 예가 첫번째 예의 변형이면 '비슷하다', 다른 선율이면 '다르다'로 답하여야 한다.
- ② 화성(Harmony, 40문항) : 한 문항은 두개의 음악적 예로 제시되며, 바이올린이 높은 성부를, 첼로가 낮은 성부를 연주한다. 낮은 성부인 첼로가 처음 예와 나중 예에서 '똑같은가 다른가'를 결정해야 한다.
- ③ 빠르기(Tempo, 40문항) : 한 문항은 두개의 음악적 예로 되어 있으며, 피험자들은 처음 예와 나중 예의 빠르기가 같은지 다른지를 결정해야 한다.
- ④ 박자(Meter, 40문항) : 한 문항이 두개의 음악적 예로 그 두 예의 박자가 '같은가 다른가'를 결정해야 한다.
- ⑤ 악절(Phrasing, 30문항) ⑥ 균형(Balance, 30문항) ⑦ 스타일(Style, 30문항) : 이 하위검사들은 음악적 선호도 검사이다. 각 문항은 두개의 음악적 예를 듣고 각각 악절, 균형, 스타일면에서 '어느 것이 더 음악적인지'를 결정하여야 한다.

MAP의 신뢰도와 타당도는 매우 높은 편이다. 고든은 그의 검사지침서에서 각 학년별로, 각 하위검사별로, 세 개의 영역별로 나누어 신뢰도를 보여주고 있다. MAP의 신뢰도는 .66에서 .96 사이로 나타나고 있다. 고든은 3년간의 예언적 타당도를 실시하였는데, .38에서 .73으로 예언적 타당도도 높은 편이라고 할 수 있다.

MAP의 문제점은 검사의 길이이다. 매일 1시간씩 3일 동안에 실시하게 되어 있는데, 실제 학교상황에서 사용되기는 무리가 있다. 이에 본 연구자는 우리 나라 학생들에게 MAP의 7개의 하위검사 중 2개만 골라 실시하였다. 음정에서는 선율하위검사(Melody Test), 리듬에서는 박자하위검사(Meter Test)만을 실시하였다. 또한 4학년을 대상으로 실시한 IMMA가 음정과 리듬검사로 구성되어 있어 같은 음악적 요소에 대한 분석을 위하여 MAP의 경우에도 IMMA와 같은 내용으로 구성된 음정과 리듬검사를 사용하였다.

3. 연구 절차

IMMA 검사실시시 교사들이 학생들에게 읽어주는 주의사항을 한국말로 번역하였으며, MAP의 녹음된 주의사항과 문항 번호를 한국말로 번역하고 재녹음하였다. 각 답안지도 한국말로 다시 만들어 졌다. 한국말로 된 IMMA와 MAP는 1996년 5월 대구와 서울의 6개의 학교에 보내고 각 학교의 음악전담 교사들의 의해 4학년, 5학년, 6학년학생에게 실시되었다. 실시된 검사지들은 즉시 연구자들에게 돌려보내어졌으며, 각 검사가 요구하는 채점방식에 따라 채점되었다.

4. 연구분석 방법

학생들에게 실시된 IMMA와 MAP의 채점 결과를 토대로 평균(Mean), 표준편차(Standard Deviation), 신뢰도(Reliability), 문항난이도(Item Difficulty)와 변별도(Item Discrimination), 내적상관계수(Intercorrelation) 등을 통계 처리하였다. 상관을 알아보기 위해서 피어슨 상관계수가 사용되었다. 신뢰도는 각 검사를 양분한 후, 두 그룹의 점수들 간의 상관계수를 내는 반분신뢰도(Split-half Reliability)를 내었으며, 다시 스피어맨 브라운(Spearman Brown)식에 의해 수정되었다. 평균, 표준편차, 신뢰도, 내적 상관계수등은 연구 대상 학생 모두(4학년: 570명, 5학년:637명, 6학년:698명)의 점수를 이용하였으며, 문항난이도와 변별도는 서울과 대구의 각 학년의 한 반씩 모두 여섯반의 결과만을(4학년:72명 5, 6학년:156명) 통계 처리하였다. 또 각 결과는 미국의 결과와 비교 분석되었다.

Ⅲ. 결과 및 해석

검사실시 결과에 따른 각 영역별로 IMMA와 MAP의 분석결과는 다음과 같다.

1. 평균과 표준편차

1) IMMA의 평균과 표준편차

한국의 학생들의 IMMA의 지역별 평균과 표준편차는 <표 2>와 같다. 서울과 대구를 비교하면 리듬검사는 서울과 대구지역의 학생들이 별 차이가 없으나 음정검사는 서울지역이 대구지역보다 평균이 조금 높은 편이다. 하지만 서울의 학생들도 미국의 학생들과 비교하면 별 차이가 없다. 한국 학생들과 미국 학생과의 비교를 위하여 Gordon이 조사한 평균과 표준편차와 같이 나타내었다<표 3>. 미국 초등학교 4학년 학생들의 종합점수 평균(음정+리듬점수)은 68.8로 한국 초등학교 4학년의 평균인 66.5보다 2점 정도 높다. 그러나 만점이 80점인 것을 고려하면 한국학생들의 평균도 높은 편이다. 즉 검사 자체가 미국과 한국학생들 모두의 수준에 비해 쉬웠다. 표준편차를 비교해보면 한국 학생들의 표준편차가 미국의 학생들의 것보다 높다. 즉, 한국 학생들 보다 미국학생들이 학생들 간의 점수 차가 별로 나지 않았다.

8 연세 음악연구

<표 2> 한국의 지역별 IMMA 평균과 표준편차

	평균			표준편차		
	음정	리듬	종합	음정	리듬	종합
서울	35.2	32.8	68.0	4.0	3.6	6.5
대구	33.4	32.1	65.5	5.8	4.6	9.3
전체	34.1	32.3	66.5	5.2	4.2	8.4

*전체: 서울+대구

<표 3> 한국과 미국의 IMMA 평균과 표준편차 비교

	평균			표준편차		
	음정	리듬	종합	음정	리듬	종합
한국 초등학교 4학년	34.1	32.3	66.5	5.2	4.2	8.4
미국 초등학교 4학년	35.2	33.6	68.8	3.0	3.5	5.4

2) MAP의 평균과 표준편차

한국의 학생들의 지역별 MAP 평균과 표준편차는 <표 4>와 같다. 서울과 대구를 비교하면 리듬검사는 서울과 대구지역의 학생들이 별 차이가 없으나, 음정검사의 경우 서울지역이 대구지역보다 평균이 조금 높은 편이며, 6학년은 대구지역이 서울지역보다 조금 높다. 한국 학생들과 미국학생들의 평균을 비교해 보면, 한국학생들은 음정과 리듬에서 모두 미국의 학생들보다는 높은 점수를 기록하고 있다. 종합점수(음정+리듬검사)에서 5학년, 6학년은 공히 7점 이상이 높다. 한국 학생들과 미국 학생과의 비교를 위하여 고든이 조사한 평균과 표준편차와 같이 나타내었다<표 5>. 표준편차는 한국 학생들과 미국학생들이 별로 차이가 없다.

<표 4> 한국의 지역별 MAP평균과 표준편차

학년	지역	평균			표준편차		
		음정	리듬	종합	음정	리듬	종합
5학년	서울	28.9	29.7	58.6	5.8	5.5	10.1
	대구	27.5	29.0	56.4	5.7	5.1	9.4
	전체	28.1	29.3	57.4	5.8	5.3	9.7
6학년	서울	28.5	30.1	58.6	6.4	5.9	11.0
	대구	29.9	30.6	60.5	5.6	5.3	9.7
	전체	29.2	30.4	59.5	6.1	5.6	10.5
5,6학년 전체		28.7	29.9	58.5	5.9	5.5	10.2

<표 5> 한국과 미국의 MAP 평균과 표준편차 비교

		평균			표준편차		
		음정	리듬	종합	음정	리듬	종합
5학년	한국	28.1	29.3	57.4	5.8	5.3	9.7
	미국	25.0	24.8	49.8	5.7	5.9	*
6학년	한국	29.2	30.3	59.5	6.1	5.6	10.5
	미국	25.7	26.5	52.2	5.7	6.2	*

*한국학생들에게 7개의 하위검사중 2개만 실시하였기 때문에 미국학생들의 종합검사 자료는 없음

2. 신뢰도(Reliability)

1) 한국학생의 IMMA신뢰도

한국학생들의 IMMA 신뢰도는 <표 6>과 같다. 한국 초등학교 학생들의 IMMA 신뢰도는 음정이 .86, 리듬이 .72, 종합이 .85이다. 이것은 음악 적성검사의 신뢰도로는 높은 편이며 미국의 경우와 비교해도 높다. Gordon이 조사한 미국초등학교 4학년의 신뢰도는 <표 7>과 같다. 서울보다는 대구학생들의 신뢰도가 더 높으며, 서울학생들의 신뢰도는 미국학생들의 신뢰도와 비슷하다. 서울과 미국학생들의 신뢰도가 대구 학생들보다 낮은 이유를 정확히는 알 수 없으나, 대구에 비해서 서울, 미국 학생들의

10 연세음악연구

평균이 높은 것을 감안해 보면 IMMA가 서울이나 미국학생들의 수준에 비하여 너무 쉬워서 서울과 미국학생들의 신뢰도가 대구 학생들보다 낮은 것이 아닌가 추측된다.

<표 6> 한국학생의 IMMA 신뢰도

	음 정	리듬	총 합
서울	.78	.62	.80
대구	.89	.75	.87
전체	.86	.72	.85

<표 7> 한국과 미국 학생들의 IMMA의 신뢰도 비교

	음 정	리듬	총 합
한국의 초등학교	.86	.72	.85
미국의 초등학교	.72	.70	.80

2) 한국학생들의 MAP신뢰도

한국학생들의 MAP 신뢰도는 <표 8>과 같다. 한국 초등학교 학생들의 MAP 신뢰도는 5학년이 음정이 .77, 리듬이 .66, 종합(음정+리듬점수)이 .82이고, 6학년이 음정 .81, 리듬 .78, 종합 .89 이다. 음악 적성검사 신뢰도로는 좋은 편이며 미국과 비교해도 6학년의 경우는 오히려 한국이 더 높다. 고든이 조사한 미국 초등학교 5, 6학년의 신뢰도는 <표 9>와 같다.

<표 8> 한국학생들의 MAP 신뢰도

		음 정	리듬	총 합
5학년	서울	.79	.81	.92
	대구	.78	.55	.79
	전체	.77	.66	.82
6학년	서울	.79	.82	.89
	대구	.83	.77	.90
	전체	.81	.78	.89

<표 9> 한국과 미국의 MAP 신뢰도 비교

		음 정	리듬	총 합
5학년	한국	.77	.66	.82
	미국	.75	.70	*
6학년	한국	.81	.78	.89
	미국	.76	.75	*

*한국학생들에게 7개의 하위검사중 2개만 실시하였기 때문에 미국학생들의 종합검사 자료는 없음

3. 문항난이도와 변별도(Item Difficulty and Discrimination)

1) 한국 학생들의 IMMA 문항난이도

한국 학생들의 IMMA 문항난이도 <표 10>과 같다. 미국 학생들과 비교를 위하여 고든이 조사한 문항난이도를 같이 제시하였다(Gordon, 1986 p.99). 문항난이도는 각 문항의 정답율을 백분율(%)로 나타낸다. 검사문항은 쉬운 문제와 어려운 문제가 적당히 섞여 있어야 하며, 난이도의 평균이 우연점수와 만점사이의 중간쯤에 있어야 그 그룹에게 가장 이상적인 검사가 된다(Sax, 1980). 그러나 한국학생의 IMMA 결과를 보면, 문항난이도 평균이 음정이 85%, 리듬이 81%이다. 우연점수를 감안하더라도 전체적으로 연구 대상 학생들에게 너무 쉬운 검사였음을 알 수 있다. 난이도가 90%이상인 문항이 음정이 40문항중 23문항이며, 80%이상인 문항이 11문항이므로 난이도가 80%이상인 문항이 전체 문항의 85%나 된다. 리듬의 경우도 크게 다르지 않다. 난이도가 90%이상인 문항이 11개, 80%이상인 문항이 16개로 전체의 68%나 된다. IMMA의 각 문항의 문항난이도는 <표 11>에 나타내었다. 미국 학생들과 한국 학생들의 문항난이도를 비교해 보면, 대체적으로 미국 학생들에게 어려운 문항은 한국 학생들에게도 어렵고, 미국 학생들에게 쉬운 문항은 한국 학생들에게도 쉬운 것으로 나타났다.

12 연세음악연구

<표 10> 한국과 미국학생들의 IMMA 문항난이도

번호	음 정				리듬			
	대구	서울	한국	미국	대구	서울	한국	미국
1	97	91	94	95	92	94	93	97
2	92	76	85	98	92	91	92	96
3	95	97	96	98	100	97	99	98
4	58	41	50	61	82	88	85	98
5	97	94	96	99	79	94	86	88
6	92	94	93	97	76	71	74	88
7	92	79	86	92	61	94	76	71
8	89	88	89	97	81	71	76	86
9	95	94	94	95	97	85	92	93
10	97	97	97	97	100	94	97	98
11	95	97	96	98	84	74	79	90
12	92	91	92	98	84	85	85	96
13	82	91	86	96	79	82	81	97
14	82	85	83	97	63	91	72	68
15	92	88	92	85	87	91	89	95
16	87	97	92	96	92	74	83	94
17	84	94	89	98	84	91	88	86
18	97	97	97	98	97	91	94	97
19	89	94	92	94	34	53	43	52
20	50	12	33	31	45	47	46	56
21	95	97	96	99	87	79	83	93
22	97	97	97	97	97	79	89	97
23	87	97	92	96	92	79	86	95
24	89	94	92	97	84	79	82	82
25	87	100	93	97	87	91	89	94
26	79	82	82	95	55	65	60	75
27	87	94	86	97	42	50	46	36
28	42	38	42	22	87	76	82	93
29	87	91	89	97	71	68	69	58
30	89	91	92	92	87	85	86	79
31	21	15	18	20	95	85	90	94
32	92	94	93	95	95	85	90	95
33	92	88	89	97	89	82	86	96
34	87	82	85	90	66	68	67	56
35	89	94	92	97	55	50	53	58
36	35	94	94	97	92	88	90	86
37	89	91	90	94	84	74	79	74
38	87	68	79	78	97	88	93	91
39	100	88	94	94	79	91	85	92
40	71	74	75	56	92	91	92	94

<표 11> 한국학생들의 IMMA 문항난이도 분포

난이도	문항수	
	음정	리듬
90이상	23	11
80 - 89	11	16
70 - 79	2	6
60 - 69	0	3
59이하	4	4
합계	40	40

IMMA 음정검사의 경우, 각 문항은 음길이가 같은 3개의 다른 음높이로 된 두개의 음정패턴을 제시한다. 학생들은 두개의 음정패턴을 듣고 같은지 다른지를 구별해야 한다. 한국학생들의 문항난이도 결과에 의하면, 각 문항의 두개의 음악적 예가 '같다'가 정답인 20개의 문항(난이도 평균: 91)보다 '다르다'가 정답인 20개의 문항(난이도 평균: 74)을 학생들이 더 어려워하는 경향이 있다. 가락이 올라가는 문항(9문항, 난이도 평균: 91.3)보다는 가락이 내려가는 문항(24문항, 난이도 평균: 82)을 더 어려워하는 경향이 있다. 또, 장조, 19문항과 단조, 21문항을 비교하면 단조(난이도 평균: 82)를 장조(난이도 평균: 88)보다 어려워하는 경향이 있다.

'다르다'가 정답인 문항중 두 가락의 형태가 같은 문항(12문항, 난이도 평균: 69)이 두 가락의 형태가 다른 문항(8문항, 난이도 평균: 92)보다 어려워하였다. 두 가락의 형태가 같으면서 정답이 '다르다'인 문항이 12문항이 있었는데, 이 중에서도 서로 대응하는 세개의 각 음을 비교했을 때 각 두음의 차이가 3도 미만(난이도 평균: 50)인 문항이 3도 이상(난이도 평균: 82)의 문항보다 더 어려워하였다. 두개의 예의 세개의 음 중 어떤 음이 다른지는 난이도에 별 영향을 미치지 못했다.

IMMA 리듬검사의 경우, 각 문항이 음높이가 없는 리듬만으로 된 리듬꼴 두개를 제시하며, 학생들은 그 두개의 리듬꼴을 듣고 같은지 다른지를 구별해야 한다. 한국학생들의 문항난이도 결과에 의하면, 각 문항의 두개의 리듬꼴이 '같다'가 정답인 20개의 문항과 '다르다'가 정답인 20개의 문항은 난이도가 별 차이가 없다. 그러나, '다르다'가 정답인 경우, 두개의 예에서 대응되는 첫 음의 길이가 다른 문항(5문항, 난이도 평균: 86)보다는 첫 음의 길이가 같은 문항(15문항, 문항난이도: 67)을 더 어려워하는 경향이 있다. 또, 7/8이나 5/8박자의 문항(14문항, 난이도: 76)을 2/4, 4/4(5문항, 난이도: 81)나 6/8박자의 문항(6문항, 난이도 91)보다 더 어려워하였다. 붙임줄이 없는 문

14 연세음악연구

항(20문항, 난이도: 85)보다 붙임줄이 사용된 문항(20문항, 난이도: 77)을 더 어려워하였다. 또 쉽표가 없는 문항보다는 있는 문항을, 부점이 없는 문항보다는 부점이 있는 문항을 더 어려워하는 경향이 있다. 자세한 것은 <표 12>에 나타내었다.

<표 12> IMMA 리듬검사의 각 문항분석표

구별	성질		문항수	난이도 평균	
리듬꼴	똑 같 다		20	80	
	다르다	박 자	같다	6	77
			다르다	14	83
		첫 음의 길이	같다	5	67
다르다	15		86		
박자	2/4, 4/4		5	81	
	6/8		6	91	
	5/8, 7/8		14	76	
	박자가 다르다		15	83	
붙임줄	있 다		20	77	
	없 다		20	85	
쉽표	있 다		5	74	
	없 다		35	82	
부점	있 다		34	80	
	없 다		6	86	

2) 한국학생의 IMMA 문항변별도

문항변별도는 검사를 실시한 학생들 중 어떤 한 문항을 상위그룹 학생들이 더 많이 맞추었는지 하위그룹 학생들이 더 많이 맞추었는지를 지수로 나타낸 것이다. 물론 상위그룹의 학생들이 더 많이 맞힌 문항이 좋은 문항이다. 일반적으로 +.2 이상이면 검사의 문항으로서 무난하다고 할 수 있으며, 0에서 .2까지는 수정해서 쓸 수 있고, 0 이하는 도저히 쓸 수 없는 문항이다. IMMA의 한국 학생들의 음정 문항변별도의 평균은 .11이고, 미국 학생들의 평균은 .24이다. 리듬 문항변별도의 평균은 한국 학생들이 .17이고, 미국학생들은 .22이다. 두 그룹을 비교해 볼 때 전체적으로 미국 학생들의 문항변별도가 높았다. 대부분의 문항이 한국 학생들에게 보다 미국 학생들에게 더 적절한 문항임을 보여준다. IMMA의 한국학생들과 미국학생들의 문항변별도는 <표 13>에 제시하였다. 한국 학생들의 문항변별도중 .2미만이 되는 것도 많았다. 음정검사에서는 40문항 중 25문항이 .2미만이였다. 즉, 전체 문항의 63%가 한국학생에게는 쓰기 어려운 문항이였다. 리듬검사에서는 40문항중 무려 34문항, 전체 문항의 85%가 .2 미만이어서 검사문항으로 한국학생들에게 쓰기에는 문제가 있다.

<표 13> IMMA 한국과 미국의 문항변별도

번호	음 정				리듬			
	대구	서울	한국	미국	대구	서울	한국	미국
1	.05	.06	.06	.41	.16	.00	.08	.22
2	.16	.35	.25	.39	.16	.18	.17	.19
3	.11	.06	.08	.13	.00	.06	.03	.13
4	.74	.53	.64	.38	.26	.24	.25	.36
5	.05	.12	.08	.12	.21	.00	.11	.21
6	.16	.12	.14	.34	.47	.35	.42	.15
7	.16	.29	.22	.43	-.05	.12	.03	.17
8	.21	.12	.17	.29	.16	-.12	.03	.18
9	.11	.12	.11	.25	.05	.06	.06	.39
10	.05	.06	.06	.19	.00	.12	.06	.25
11	.11	.06	.08	.19	.32	.18	.25	.18
12	.05	.06	.06	.34	.32	.29	.31	.29
13	.26	.18	.22	.43	.11	.00	.06	.22
14	.37	.18	.28	.17	.42	.24	.33	.16
15	.16	.18	.17	.29	.26	.18	.22	.36
16	.26	.06	.17	.25	.5	.29	.17	.20
17	.32	.12	.22	.10	-.11	.18	.03	.18
18	.05	.06	.06	.30	-.05	.06	.00	.25
19	.11	.12	.11	.10	-.16	.12	-.03	.10
20	.58	-.18	.22	.19	-.16	.24	.03	.11
21	.11	.06	.08	.10	.16	.18	.17	.17
22	.05	.06	.06	.18	-.05	.29	.11	.20
23	.16	.06	.11	.34	.05	.06	.06	.15
24	.21	.12	.17	.35	-.11	.06	-.03	.16
25	.26	.00	.14	.25	.05	.18	.11	.31
26	.32	.29	.31	.22	.16	.24	.19	.19
27	.26	.29	.28	.24	.11	.06	.08	.13
28	.42	.12	.28	.14	.16	.12	.14	.23
29	.26	.18	.22	.27	.16	-.06	.06	.15
30	.21	.12	.17	.28	.05	.18	.11	.31
31	.11	.06	.08	.10	.00	.29	.14	.32
32	.05	.12	.08	.35	.00	.18	.08	.28
33	.16	.29	.22	.23	.00	.23	.11	.25
34	.26	.35	.31	.38	.26	-.06	.11	.16
35	.21	.12	.17	.25	.16	.06	.11	.18
36	.00	.12	.06	.11	.05	.12	.08	.31
37	.00	.18	.08	.17	-.21	.41	.08	.16
38	.16	.35	.25	.28	-.05	.12	.03	.29
39	.00	.00	.00	.10	.11	.06	.08	.26
40	.26	.29	.28	.22	.05	.18	.11	.37

3) 한국학생들의 MAP 문항난이도

한국 학생들의 MAP 문항난이도는 <표 14>과 같다. 미국 학생들과의 비교를 위하여 고든이 조사한 문항난이도도 같이 제시하였다(Gordon, 1988, p.118). 그러나 한국학생의 MAP의 결과를 보면 문항난이도의 평균이 음정이 70%, 리듬이 74%이다. 추측을 배제하는 “?” 문항이 있기 때문에 우연점수가 거의 없다고 볼 때, 문항난이도의 평균이 50%정도 되어야 하는데 MAP은 연구 대상 학생들에게 너무 쉬운 검사였음을 알 수 있다. 난이도는 음정검사와 리듬검사 모두에서 거의 51%에서 89%에 분포되어 있다. MAP의 각 문항의 문항난이도는 <표 15>에 나타내었다. 미국 학생들과 한국 학생들의 문항난이도를 비교해 보면, 대체적으로 미국 학생들에게 어려운 문항은 한국 학생들에게도 어렵고 미국 학생들에게 쉬운 문항은 한국 학생들에게도 쉬운 것으로 나타났다. 한국과 미국학생들의 난이도를 비교해 보면 한국학생들이 미국학생들보다 대체적으로 점수가 높다. 음정검사에서는 반음계가 있는 문항과 단음계나 모드를 사용한 문항은 한국학생들이 더 어려워하는 경향이 있다. 리듬검사에서는 붙임줄이나 셋잇단음표가 있는 문항을 더 어려워하는 경향이 있다.

<표 14> 한국과 미국학생들의 MAP 문항난이도

번호	음 정				리듬			
	대구	서울	한국	미국	대구	서울	한국	미국
1a	69	91	80	63	49	64	56	58
1b	78	86	82	76	83	92	87	77
2a	50	74	62	58	83	97	89	72
2b	56	56	56	58	90	95	91	83
3a	68	72	70	67	53	54	53	59
3b	76	77	76	60	71	64	66	58
4a	36	38	37	51	79	88	83	70
4b	78	86	82	79	62	65	63	66
5a	81	73	77	65	91	86	87	74
5b	62	79	71	65	76	79	77	58
6a	71	72	71	62	64	73	68	66
6b	62	59	60	64	86	88	86	76
7a	88	90	89	79	62	54	57	59
7b	68	73	71	60	65	62	63	58
8a	68	68	68	59	63	68	65	63
8b	64	69	67	65	72	77	73	67
9a	74	82	78	58	73	82	77	59
9b	62	60	61	58	77	77	76	58
10a	83	68	76	76	63	55	58	58
10b	68	73	71	58	82	73	77	86
11a	64	64	64	65	83	78	80	64
11b	54	51	53	58	88	91	89	72
12a	76	81	78	66	92	86	88	69
12b	64	69	67	58	78	79	78	67
13a	58	69	63	58	86	91	87	68
13b	64	55	60	58	77	72	73	59
14a	78	85	81	71	47	65	56	59
14b	74	78	76	60	55	60	57	59
15a	74	67	71	73	82	79	80	65
15b	62	67	64	58	76	69	72	63
16a	83	64	74	63	68	64	65	59
16b	67	67	67	48	86	85	84	67
17a	78	85	81	73	65	65	65	58
17b	82	73	78	67	86	88	86	70
18a	73	65	69	58	79	76	77	61
18b	64	64	64	64	82	65	73	63
19a	56	73	65	60	78	77	77	59
19b	82	71	76	58	79	77	77	66
20a	71	79	75	63	88	83	85	58
20b	56	45	51	58	56	83	69	59

<표 15> 한국학생들의 MAP 난이도의 분포

난이도	문항수	
	음정	리듬
90이상	없음	1
80 - 89	6	13
70 - 79	16	12
60 - 69	14	8
59 - 50	3	6
49 이하	1	없음
합계	40	40

MAP은 음정, 리듬검사 모두 40문항씩인데, 한 문항은(예: 1a) 두개의 음악적 예로 되어 있으며, 두 문항이 모여(예 1a와 1b) 큰 한 문항으로(1번 문항) 되어 있어 한 검사는 20쌍으로 되어있다. 두개의 문항(1a와 1b)에서 제시하는 첫번째 예는 똑같은 가락을 사용하고 있다. 한쌍, 즉 두 문항이 같은 가락을 예로 쓰고 있기 때문에, 두 문항중 나중 문항은(1b) 처음 문항의(1a) 영향을 받고 있음이 드러났다. 각 쌍의(1a와 1b, 2a와 2b,...) 난이도를 비교해 보면, 음정검사의 경우 답이 '비슷하다'(a), '다르다'(b)의 경우를 제외하면 나중 문항을 더 어려워하는 경향이 있었다. 특히 '비슷하다(a)', '비슷하다(b)'의 경우는 그 경향이 심했다. 리듬검사의 경우는 '다르다(a)', '다르다(b)'의 경우는 나중 문항을 더 어려워하는 경향이 있었고, 나머지 문항은 난이도가 비슷하거나 나중 문항을 더 쉬워하는 경향이 있었다. 자세한 것은 <표 16>에 나타내었다.

<표 16> 한국학생들의 MAP 정답의 유형과 난이도와와의 관계

검사종류	정답의 유형	난이도평균	문항수
음 정	다르다	68	4
	다르다	61	4
	비슷하다	72	6
	비슷하다	62	6
	비슷하다	77	5
	다르다	74	5
	다르다	65	5
리 듦	비슷하다	72	5
	다르다	80	2
	다르다	68	2
	같다	72	3
	같다	71	3
	같다	73	7
	다르다	77	7
다르다	다르다	70	8
	같다	78	8

4) 한국학생들의 MAP 문항변별도

MAP의 한국 학생들의 음정 문항변별도의 평균은 .23이고, 미국 학생들의 평균은 .38이다. 리듬문항변별도의 평균은 한국 학생들이 .20이고, 미국학생들은 .42이다. 두 그룹을 비교해 볼 때 전체적으로 미국 학생들의 문항변별도가 높았다. 대부분의 문항이 한국 학생들보다 미국 학생들에게 더 적절한 문항임을 보여준다. 한국학생들과 미국학생들의 문항 타당도는 <표 17>에 제시하였다. 한국 학생들의 문항변별도중 .2미만이 되는 것도 많았다. 음정검사에서는 40문항 중 13문항이 .2미만이였다. 즉, 전체 문항의 33%가 한국학생에게는 쓰기 어려운 문항이였다. 리듬검사에서는 40문항중 무려 21문항, 전체 문항의 53%가 .2미만이어서 한국학생들에게 이러한 문항들을 검사문항으로 쓰기에는 문제가 있다.

20 연세음악연구

<표 17> 한국과 미국학생들의 MAP 문항 타당도

번호	MAP 음정(Discrimination)				MAP 리듬(Discrimination)			
	대구	서울	한국	미국	대구	서울	한국	미국
1a	.31	.08	.19	.37	.36	.25	.30	.48
1b	.23	.08	.15	.38	-.08	.15	.04	.61
2a	.38	.31	.35	.32	.18	.10	.14	.46
2b	.31	.31	.31	.41	.15	.10	.13	.65
3a	.38	.46	.42	.47	.13	.20	.16	.35
3b	.08	.15	.12	.38	.33	.10	.22	.33
4a	.05	.31	.18	.23	.15	.12	.14	.54
4b	.33	.08	.21	.62	.36	.08	.22	.37
5a	.23	.23	.23	.22	.08	.22	.15	.53
5b	.31	.15	.23	.47	.18	.30	.24	.34
6a	.18	.21	.19	.38	.36	.17	.17	.48
6b	.00	.10	.05	.42	.13	.22	.18	.62
7a	.18	-.05	.06	.62	.10	.15	.13	.21
7b	.23	-.03	.10	.31	.03	.50	.27	.32
8a	.03	.33	.18	.35	.23	.28	.25	.42
8b	.26	.31	.28	.35	.15	.30	.23	.38
9a	.26	.31	.28	.27	-.03	.15	.06	.25
9b	.21	.13	.17	.23	.10	.30	.20	.25
10a	.08	.18	.13	.39	.13	.12	.13	.26
10b	.28	.28	.28	.52	.21	.38	.29	.44
11a	.41	.21	.31	.49	.13	.28	.20	.61
11b	.15	.36	.26	.35	.18	.12	.15	.52
12a	.28	.13	.21	.45	.10	.22	.16	.38
12b	.21	.36	.28	.40	.03	.35	.19	.41
13a	.13	.15	.14	.35	.08	.08	.08	.42
13b	.21	.23	.22	.35	.15	.10	.13	.37
14a	.28	.26	.27	.25	.13	.08	.10	.37
14b	.31	.23	.27	.40	.33	.28	.30	.29
15a	.26	.21	.23	.44	.26	.30	.28	.39
15b	.15	.56	.36	.41	.23	.35	.29	.44
16a	.13	.26	.19	.41	.33	.25	.29	.51
16b	.00	.26	.13	.43	.23	.15	.19	.53
17a	.23	.21	.22	.48	.23	.22	.23	.37
17b	.36	.28	.32	.41	.13	.17	.15	.45
18a	.28	.44	.36	.48	.21	.12	.16	.47
18b	.26	.41	.33	.38	.15	.28	.22	.41
19a	.26	.18	.22	.22	.13	.25	.19	.38
19b	.36	.33	.35	.29	.15	.50	.33	.54
20a	.33	.21	.27	.39	.13	.32	.23	.42
20b	.31	.33	.32	.30	.41	.22	.32	.35

5) 내적상관계수(Intercorrelation)

내적상관계수는 하위검사간의 상관계수이다. 각 하위검사가 가지고 있는 내용을 얼마나 잘 측정하고 있느냐 하는 것을 평가하는 것으로 검사의 타당도를 간접적으로 보여주는 것이다. 한국학생들의 IMMA 내적상관계수는 .65이고, MAP의 내적상관계수는 5학년이 .53, 6학년이 .60이다. 이 결과는 학생들의 음정과 리듬의 점수가 상관 관계가 높은 편이지만 검사의 신뢰도가 높기 때문이라 판단된다.

IV. 결 론

본 연구에서는 고든의 IMMA와 MAP을 한국 초등학교 4, 5, 6학년학생들에게 실시하여 그 타당성을 분석하였다. 연구분석 결과에 따른 결론은 다음과 같다.

첫째, IMMA의 평균은 한국학생들에(66.5) 비하여 미국학생들이(68.8) 높았으나, MAP의 평균은 한국학생들이(58.5) 미국학생들에(51.0) 비하여 높았다. IMMA의 경우, 두 나라의 학생 모두에게 쉬운 편이어서 4학년학생에게 실시하는 데에는 문제가 있다. MAP의 경우에도 한국학생들에게 실시하기에는 쉬운 편이며, 이 문제점은 문항분석에도 나타나고 있다.

둘째, IMMA의 신뢰도는 .85이며, MAP은 5학년은 .82, 6학년은 .89로 높은 편이었다.

셋째, IMMA의 문항난이도의 평균은 83이고, MAP은 72이었다. 이는 검사의 문항이 전체적으로 쉬운 편이다.

넷째, IMMA의 문항변별도를 보면, 전체문항의 75%이상이 .2미만이고, MAP의 경우에는 전체문항의 43%이상이 .2미만이었다. 통계적으로 볼 때 .2미만의 문항들은 검사에 사용하기가 어렵다. IMMA와 MAP의 많은 문항들은 한국학생들에게 실시되기에는 무리가 있다.

다섯째, IMMA와 MAP의 각 문항을 분석해보면, 올라가는 가락의 문항보다는 내려오는 가락의 문항을 더 어려워한다.

여섯째, IMMA와 MAP의 각 문항을 분석해보면, 단조, 반음계, 모드의 문항을 장조의 문항보다 어려워하였다.

일곱째, IMMA와 MAP의 각 문항을 분석해보면, 한 문항에서 들려주는 두개의 음악적 예가 가락의 형태가 같을 경우를 다른 경우보다 더 쉬워하였다.

여덟째, IMMA와 MAP의 각 문항을 분석해보면, 한 문항에서 들려주는 두개의 음악적 예에서 서로 대응하는 음들의 음정차이가 3도 미만일 때 더 어려워하였다.

아홉째, IMMA와 MAP의 각 문항을 분석해보면, 7/8이나 5/8박자의 문항을 2/4, 4/4나 6/8박자의 문항보다 더 어려워하였다.

열 번째, IMMA와 MAP의 각 문항을 분석해보면, 붙임줄, 쉼표, 부점, 셋잇단음표가 있는 문항을 어려워하였다.

열 한번째, MAP의 경우, 두 문항이 같은 선율과 같은 리듬의 예를 쓰고 있기 때문에 통계적으로 영향을 받았다. 그러므로 이러한 유형은 적성검사의 문항으로 적합하지 않다.

마지막으로, IMMA와 MAP의 분석 결과, 이 두 가지 검사를 우리 나라 학생들에게 적용하기에는 문제가 있다. 이에 우리 나라 학생들의 음악적성을 정확하게 측정할 수 있는 음악적성 검사 개발이 요구되며, 특히 IMMA와 MAP의 문항보다는 좀 더 어려운 수준의 문항과 미국과 우리나라의 문화적 차이를 감안하여 서양음악과 국악의 요소를 포함한 문항을 개발하여야 한다.

참 고 문 헌

1. 김미란, “고등학교 1학년생의 음악적성과 음악적 환경, I. Q와의 상관관계,” 석사학위논문, 상명여자대학교 교육대학원, 1995.
2. 박문영, “고등의 고급 오디에이션 능력 검사 적용 가능성-고등학교 1학년학생들을 대상으로-,” 석사학위 논문, 연세대학교 교육대학원, 1995.
3. 신인숙, “음악학습프로그램이 유동적 음악적성에 미치는 효과,” 박사학위논문, 효성여자대학교 대학원, 1994.
4. 현경실, “한국 학생들에 대한 고급 오디에이션 능력 검사 사용가능성 조사연구,” 「음악 교육 연구」, 제12집, 서울, 한국국악교육학회, 1994, 165-187.
5. 현경실, 석문주, “교육대학 음악과 심화과정 학생들을 위한 음악적성검사 적용가능성,” 「국악교육」, 제13집, 서울, 한국국악교육학회, 1995, 181-202.
6. Boyle, D., “Evaluation of Music Ability,” R.Colwell(ed.), *Handbook of Research on Teaching and Learning*(p.594-601). Reston, VA: Music Educators National Conference, 1992.
7. Boyle, D. and Radocy, R., *Measurement and Evaluation of Musical Experience*, New York: Schirmer Books, 1987.
8. Colwell, R., *The Evaluation of music teaching and learning*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970.
9. Cuddy, L. and Uptis, R., “Aural Perception,” In R.Colwell(ed.), *Handbook of Research on Teaching and Learning*(p.333-343). Reston, VA: Music Educators National Conference, 1992.
10. Doxey, C. & Wright, C., “An exploratory study of children’s music ability,” *Early Childhood Research Quarterly*. 5(3), 1990, 425-440.
11. Hedden, S., “Prediction of music achievement in the elementary school,” *Journal of Research in Music Education*, 30(1), 1982, 61-68.
12. Gordon, E., *Intermediate Measures of Music Audiation*. Chicago: G.I.A.Pub., 1982.
13. ———, “A longitudinal predictive validity study of the intermediate measures of music audiation,” *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 78(1), 1984, 1-23.
14. ———, “A factor analysis of the Music Aptitude Profile, the Primary Measures of Music Audiation, and the Intermediate Measures of Music Audiation,” *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 87(1), 1986, 17-25.
15. ———, *Intermediate Measures of Music Audiation*. Chicago: G.I.A. Pub., 1986.

16. Gordon, E, *The nature, description, measurement, and evaluation of Music Aptitudes*. Chicago: G.I.A. Pub., 1987.
17. ———, *The Musical Aptitude Profile*, Chicago: The Riverside Pub., 1988.
18. ———, *Learning sequences in music: Skill, content and patterns*. Chicago:G.I.A. Pub., 1993.
19. Hatfield, W., *An investigation of the diagnostic validity of MAP with respect to instrumental performance*. Doctoral dissertation, University of Iowa, 1967.
20. Hyun, K., *Two-year longitudinal predictive validity study of Musical Aptitude Profile for use in Korea*, Unpublished doctoral dissertation, Philadelphia: Temple University, 1992.
21. Igaga, J. and Versey, J., "Cultural differences in rhythmic performance," *Psychology of Music*, 6(1), 1978, 61-64.
22. Jordan-DeCarbo, J., "Same/different techniques, readiness training, pattern treatment, and sex on aural discrimination and singing of tonal pattern by kindergarteners," *Journal of Research in Music Education*, 30(4), 1982, 237-246.
23. Karma, K., "Item difficulty values in measuring components of musical aptitude," *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 89, 1986, 18-31.
24. Rainbow, E., "A pilot study to investigate the constructs of musical aptitude," *Journal of Research in Music Education*, 13, 1965, 3-14.
25. Stevens, D., *The construction and validation of a test of musical aptitude for young children*, Doctoral dissertation, University of South Dakota, 1987.
26. Sax, G., *Principles of educational and psychological measurement and evaluation*. Belmont: Wadsworth Pub., 1980.
27. Taggart, C., "A validity study of Audie: a test of music aptitude of 3- and 4-year old children," *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 121, 1994, 43-54.

ABSTRACT

The Validity of the Intermediate Measures of Music Audiation and the Musical Aptitude Profile for developing a music aptitude test

Hyun Kyungsil · Seog Moonjoo

To use as a guideline for the development of a music aptitude test for 4-6th grade elementary school students in Korea, we evaluated the test items of music aptitude tests widely used in USA, in particular, the Intermediate Measures of Music Audiation (IMMA) and the Musical Aptitude Profile (MAP).

IMMA was administered to 570 4th grade students and MAP to 1335 5-6th grade students in Seoul and Taegu, Korea. The reliability of IMMA was .85 for the 4th grade. The reliability of MAP was .82 for the 5th grade and .89 for the 6th grade. The mean of item difficulties of IMMA was .83 and that of MAP was .72. More than 75% of IMMA test items have discriminations below .2, and more than 43% of MAP test items have discriminations below .2. These results are significantly different from those of American students. The evaluations of test items of IMMA and MAP that are of particular interest are as follows. Test items with ascending melodies are more difficult than those with descending melodies. Test items with tied notes, rests, dotted notes, and tripples are more difficult. When two adjacent test items use the same melodies as in MAP, they influence each other.

In summary, the reliabilities of both tests are high, but they are too easy for the Korean students and too many items have low discriminations. So it is not appropriate to use both tests for Korean students. More difficult test items such as those discovered in this study should be used for Korean students. The different results between Korean and American students indicate that music aptitude is sensitive to cultural difference, for example, Korean students' exposure to Korean traditional music. Therefore cultural difference should be seriously considered in designing a music aptitude test for Korean students.

선율의 인식과 기억

이 석 원*

차 례

- I. 선율과 선율운곽
 - II. 선율운곽의 형성
 - III. 선율운곽의 인식과 기억
 - IV. 선율운곽의 구성요소와 단위
 - V. 구조화의 원리와 계층성
 - VI. 맺 음 말
- 참고문헌
영문초록

I. 선율과 선율운곽

남이 하는 말을 들을 때 우리는 말소리 자체를 듣는다고 보다는 그 속에 담겨진 의미를 파악하여 듣는다. 예를들어 행인에게 길을 물었더니 "저 건물 앞에서 오른쪽으로 돌아가라"고 말했다면 그 사람의 음성이나 말투가 어찌했든 그 속에 담긴 뜻은 달라지지 않는다. 뿐만 아니라 다른 사람에게 물었더니 "저기 보이는 빌딩 앞에서 우측으로 가시오"하고 다르게 표현했다 하더라도 똑같은 내용을 가진 말로 받아들일 것이다. 다시말해 우리가 인식하는 것은 음성정보의 외형에 나타나는 음향이 아니라 그 속에 들어 있는 의미이다. 몇 분 지난 후 행인이 가리키던 건물 앞에 다달았을 때 우리 머리속에서 행인이 한 말소리를 녹음기에서 재생해 내듯 기억할 수는 없어도 그 의미 만은 간직하고 있을 것이다.

음악도 마찬가지다. 한 사람이 노래하는 선율과 다른 사람이 이를 악기로 연주하는 음향은 판이할 수 있다. 음색도, 음역도, 표현방식도 각각 다를 것이다. 그러나 우리는 이들 두가지 음향이 같은 내용을 담고 있다는 사실을 쉽게 알아챌 수 있다.

* 서울대학교 음악대학 조교수

때로는 우리가 아는 선율이 장식되거나 몹시 변형되어 나타나기도 하는데, 이러한 경우에도 우리는 그것이 어떤 선율인지 알아내는데 그다지 큰 어려움을 겪지 않는다. 즉, 악보위에 외형적으로 표현된 바는 다르지만 그 안에 무언가 닮은 점을 발견해 낼 수 있다. 변주곡을 들을 때 그 안에서 주제의 모습을 그려볼 수 있다든지, 혹은 따라서 노래부를 만큼 정확하게 기억할 수는 없는 선율도 들으면 어떤 선율인지 인식할 수 있는 것은 우리가 그 선율의 '윤곽'을 기억하고 인식하기 때문이다.

윤곽(contour)은 선율에 있어서 가장 핵심적인 부분이다. 선율의 윤곽을 그대로 남겨놓은 채 몇개의 음을 변화시키거나 각 음의 길이에 약간의 변형만 가한다면 사람들이 인식해 내는데는 큰 차이가 없다. 그러나 똑같은 음고와 음가를 갖는 음들로 구성하더라도 순서에 약간의 변형을 가함으로써 그 윤곽이 바뀌어져 상행선율이 하행선율로 바뀐다는지 하면 완전히 다른 선율로 인식하게 되는 것이 사실이다.

선율윤곽을 다루는데 가장 주된 요소로 생각되어 지금까지 가장 중점적으로 연구된 요소는 음고이다. 그리고 음고에 대한 관심은 개별적인 음고에 대한 연구보다는 음고의 연속이 만들어내는 '음정'에 대한 관심으로 자연스럽게 옮겨왔다. 선율에 있어 개별적인 음고보다는 그들 사이의 음정관계가 훨씬 더 중요한 요소로 인식하거나 기억된다는 사실은 우리가 일상생활에서도 흔히 경험하는 바이다. 우리는 조바꿈이 된 선율도 같은 선율로 인식하고, 또 아는 선율을 기억해 낼 때 반드시 본래 들었던 조로 노래부르는 것은 아니다. 도이치는 대부분의 사람들이 아는 노래를 부를때 그렇게 하지 않으려고 해도 선율을 조바꿈하게 된다는 사실을 지적한다.¹⁾

이처럼 선율윤곽을 형성하는데 있어 음정이 차지하는 비중은 절대적이며 많은 연구들이 음고의 분포나 진행에 초점을 맞추어 왔다. 그런데 선율을 인식하고 기억하는데 음고진행이 차지하는 비중이 크다는 사실이 선율은 즉 음고의 연속체라는 뜻으로 해석해서는 아니될 것이다. 선율연구에 있어 '음고중심적' 경향은 다른 요소들에 대한 상대적인 소홀현상과 연구의 부진을 야기시켰다. 이미 많은 문헌에서 선율이나 선율윤곽을 음고연속체(tone sequence)와 같은 뜻으로 사용하기에 이른 것이 현실이다. 예를 들자면 선율윤곽을 정의하기를 "음정정보를 일반화시킨 형태,"²⁾ 혹은 "선율이 오르내리는 패턴"³⁾이라고 하는 것은 선율 윤곽과 음고의 패턴을 동일시 하는 입장으로부터 비롯된다고 하겠다. 또한 마빈은 "선율윤곽이 음들의 상대적인 높이로부터 생겨나듯 리듬윤곽은 음들의 상대적인 길이로부터 발생한다"고⁴⁾ 했는데, 여기서 선율

1) D. Deutsch. "Music Recognition," 300-01쪽.

2) J. Edworthy. "Melodic contour and musical structure." 171쪽.

3) W. J. Dowling & D. L. Harwood. *Music Cognition*, 133쪽.

4) E. Marvin. "The perception of rhythm in non-tonal music: Rhythmic contours in the music of Edgard Varese."

윤곽이란 용어는 적절치 못하며 음고윤곽이라고 해야 타당할 것이다.

물론 선율 속에서 음고와 음가 패턴의 상호관계를 연구하고자 하는 연구가 전혀 없는 것은 아니다. 모나한과 카터렛은 네 가지 리듬패턴, 즉 단-단-장(anapest), 장-단-단(dactyl), 단-장(iamb), 장-단(trochee)과 다양하게 상하행하는 음고패턴 8가지를 서로 조합을 이루어 상호관계를 조사한 바 있다.⁵⁾ 이 연구에서는 선율을 음고와 음가의 두가지 차원으로 분리하여 상호작용을 연구하였으니만큼 선율이 즉 음고의 패턴으로 잘못 정의되지는 않았다. 그러나 많은 경우에 음악 속의 요소들은 독립적으로 연구되는 것이 보통이었고 선율윤곽에 대한 연구에서는 음고중심적 경향이 지배적이다. 나는 이 글을 통하여 선율윤곽이란 단순히 '음고가 오르락내리락 하는 선'을 뜻하는 것이 아니라는 점을 지적하고 우리들의 마음 속에서 선율윤곽을 이루는 음고 이외의 요소들을 거론하고자 한다. 그리하여 우리가 선율을 들을 때 우리의 마음속에는 어떻게 윤곽이 형성되는지, 또 우리는 그 윤곽을 어떻게 인식하고 기억하는지를 살펴본 후, 선율윤곽을 형성하는 단위들과 그 단위들이 더 큰 단위를 만들어가는 계층구조의 원리 등을 차례로 논의하기로 한다.

II. 선율윤곽의 형성

<예 1> 음고와 음가를 변화시켜 만든 4개의 선율

The image displays four musical staves, labeled 'a' through 'd', each containing a single line of music. The notation is in a standard staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by stems, and the vertical positions of the notes indicate their pitch. The patterns of notes and rests across the four staves represent different melodic contours created by varying pitch and rhythm.

5) C. B. Monahan & E. C. Carterette. "Pitch and duration as determinants of musical space"

4 연세음악연구

<예 1>에는 4개의 선율이 제시되어 있다. 첫 번째 선율(a)의 전반부는 3도씩 하행하고 있고 후반부는 3도씩 상행하여 전체적으로 “U”자 형을 그리는 윤곽을 가지고 있다. 나머지 세 개는 첫 번째 선율을 한 옥타브 정도(정확하게 단9도)내의 음역에 들어가게끔 선율의 음역을 압축시켜 그 굴곡이 달라졌고 음정들도 바뀌었다. 즉, 진행의 방향과 간격이 모두 바뀌어 완전히 다른 선율윤곽을 가지고 있다.

음정연쇄로만 보자면 뒤의 세 개 선율들(b, c, d)은 완전히 같음에도 불구하고 그 윤곽은 비슷하지도 않음을 알 수 있다. 우선 <예 1b>를 보면 4개의 음이 한 단위를 이루고 있음을 알 수 있다. 악보에 그렇게 표시되어 있기 때문에 그런 것은 아니다. 만약 악보를 보지 않고 이 선율을 듣는다고 해도 4음씩 그룹을 만들어 듣는 것이 일반적일 것이다. 전반부에는 3화음의 윤곽을 따라 하행하다가 6도를 뛰는 동형진행이 두 번 나오고, 반대로 후반부에는 옥타브를 뛰어 내려와 3화음의 윤곽을 따라 상행하는 진행이 두 번 나오는 것으로 들을 것이다. 장단 대비가 없는 중립적인 <동시거리듬형 isochronous rhythm pattern>이기 때문에 다른 방법으로 들릴 수도 있다. 예를 들어 E-C-A, F-D-B-G#, E-A-A-C, E-G-G-Bb 등의 그룹으로 들릴 수 있는데 이는 3화음이나 7화음을 강하게 느껴 화성적으로 듣는 것이다.

한편 <예 1c>는 “단-장” 리듬으로 되어 있어 두 음씩 뭉쳐 있는 것으로 듣게 된다. 3도 하행하는 한 쌍과 이에 답하듯 6도 하행하는 한 쌍의 음이 있어 더 높은 수준에서 보자면 4개음(2+2)씩 그룹을 형성하는 것으로 볼 수도 있을 것이다. 그런데 이 선율을 천천히 노래해 보면 브람스 <제 4교향곡> 제 1악장의 첫 부분(<예 2>)과 흡사하게 느껴진다는 점을 발견하게 된다. 악보상으로는 음표들의 시가도 전혀 다르고 조도 다르다. 뿐만 아니라 <예 1c>에서는 짧은 시가를 가진 음이 강박에 오는 반면 <예 2>에서는 긴 시가를 가진 음이 강박에 오도록 되어있다. 이러한 차이점들에도 불구하고 <예 1c>를 천천히 노래해 보면 그 윤곽은 브람스의 선율의 윤곽과 같은데 그 이유는 음정연쇄의 성분과 시가 연쇄의 성분이 같기 때문이다. 바로 음정과 음가의 연쇄고리가 선율의 윤곽을 결정지음을 보여주는 예이다.

<예 2> 브람스 <제 4교향곡>, 1악장의 첫부분 (이음줄은 본래 악보에 있음)



<예 1d>를 보면 이번에는 음이 세 개씩 뭉치려는 성향을 띤다. 물론 이것도 악보상 그렇게 나타나 있기 때문 만은 아니다. 악보를 보지 않고 듣기만 하더라도 6/8박자의 리듬패턴이 이렇게 만든다. 물론 여기에는 화성의 영향도 있을 것이다. 처음 3개의 음이 단삼화음을 만들고, 다음 3개의 음이 단 7화음을 만든다. 무반주 현악기를 위한 바흐의 단선율 음악들 속에서 수평적으로 나열된 몇 개 음들이 뭉쳐서 화성을 만들어내듯 여기서도 단 7화음을 이루는 화성적 배경이 그렇게 들도록 일조를 하지만, b와 c도 같은 음들로 구성되어 있음을 감안하면 이렇게 뭉치는 것으로 들도록 하는 결정적인 요인은 역시 리듬 속에 있음을 알 수 있다.

III. 선율운곽의 인식과 기억

똑같은 음고를 가진 몇 개의 예들을 놓고 이와같이 길게 논의 한 것이 우리가 흔히 리듬이라고 일컫는 ‘시가패턴’의 중요성을 부각시키기 위하여서 만든 아니다. <예 1>의 선율들은 보다 근본적인 문제를 부각시키고 있다. 같은 음고패턴을 가졌다고 말했던 3개의 선율들(b, c, d)이 시가패턴을 달리하고 나니 음고의 덩어리들도 다르게 인식되었다는 것이다. 다시말해 선율을 인식하는데 있어 음고와 시가는 독립적인 두 개의 차원들이 아니라 서로 영향을 주고받는 상호종속적 관계에 있다는 것이다. 다시 한번 강조하자면 한 개의 음고패턴으로 만들어진 여러 가지 선율이 이와 같이 모두 다르게 인식되는 것은 리듬(시가패턴)에 따라 그 운곽이 바뀌게 때문이며, 결국 선율을 결정짓는 가장 주요한 두가지 요소는 음의 오르내림과 시가패턴이다.

물론 이들 두가지 요소 외에도 음색, 강도, 연주상의 아티클레이션등 여러가지 요소가 있을 수 있다. 커디는 자신의 실험을 위하여 7개의 음으로 된 다양한 종류의 음 연속체를 만들었는데, 여기에 고려된 요소들은 화성적 구조, 운곽, 이탈성 등의 세 가지였다.⁶⁾ 화성적 구조란 7개의 음들을 한데 모아 놓았을 때 얼마만큼 화음을 잘 이루느냐하는 측면에서 5가지 단계로 분류하였고, 운곽이란 굴곡이 꺾이는 부분이 몇번 있는가에 따라 복잡한 운곽과 단순한 운곽으로 분류하였다. 그리고 이탈성은 음의 연속체에서의 끝음이 시작음으로부터 얼마나 이탈하였는가에 따라 제자리로 돌아온 것(E-0: zero excursion)과 시작음 보다 5개의 반음(즉 완전4도) 위에서 끝맺는 음(E-5: non-zero excursion)으로 나누었다. 결과는 물론 우리가 상식적으로 예상할 수 있는대로 음들끼리 화음을 잘 이룰 때, 음의 굴곡에서 꺾이는 부분이 적을 때, 그리고 마지막 음고가 최초음고로 돌아올 때 감상자들이 쉽게 인식하고 기억한다는 것이었

6) L. L. Cuddy. "On hearing pattern in melody."

다.

결국 선율을 인식한다는 것은 이미 음을 뭉쳐서 들을 수 있는 능력을 포함한다. 또 우리는 선율 속의 수많은 음을 한꺼번에 기억해 낼 수 있는 것도 개별적인 음들을 하나하나 기억해 내는 것이 아니라 몇 개의 음씩 한 덩어리(chunk)로 인식하여 저장하기 때문이다.⁷⁾ 따라서 동형진행과 같이 비슷한 모습을 띤 선율윤곽이 반복되는 경우 기억이 훨씬 수월해질 수 있다. 한편 이와는 대조적으로 무조음악의 선율을 기억하는 것이 상대적으로 어려운 것은 바로 조성에 바탕을 둔 덩어리화(chunking) 기능이 작동하는데 어려움을 겪게 되기 때문이다. 이런 견지에서 보면 기억은 독립된 메카니즘이 아니다. 우리가 선율을 인식한다는 것은 이미 기억의 과정을 포함하고 있다.⁸⁾ 앞의 것을 기억해야 뒤의 것이 의미를 떨 수 있고, 또 인식될 수 있는 것만이 기억될 수 있다. 따라서 이 글의 제목 “선율의 인식과 기억”이 하나가 선행하고 또 다른 하나가 후행하는 두 개의 과정으로 오해되지 않기를 바란다. 인식과 기억은 동시에, 그리고 상호보완적으로 일어나는 것이다.

그리고 선율이 윤곽을 이루면서 우리에게 인식되고 기억될 때는 음고와 리듬이 각각 개별적으로 무리를 형성하는 것이 아니라 두가지 요소의 상호작용 속에서 형성되기 때문에 이들 두 요소를 독립적인 차원으로 볼 수는 없다. 물론 악보상으로는 선율에서 두가지 요소를 분리하는 것이 가능하고, 음악이론가들이 선율에 있어 한가지 요소에 초점을 맞추어 분석하는 경우를 우리는 흔히 본다. 그러나 선율을 ‘듣는’ 입장에서 이러한 분리는 불가능하다. 예를들어 한 번은 음고패턴만 듣고 다음 번에는 시가패턴만 듣는다는 것은 현실적으로 불가능하다는 뜻이다. 어떤 시각적 대상을 볼 때, 처음에는 형체만 보고 다음에는 색깔만 보는 것이 불가능하듯 말이다. 이것들은 ‘한꺼번에’ 지각될 수 밖에는 없으며, 음고가 뭔지 시가가 뭔지 모르는 사람도 음악을 듣고 즐길 수 있다. 그리고 이와같이 음고와 음가의 패턴이 하나를 이루어 듣는 이에게 한꺼번에 지각되는 대상을 바로 선율윤곽이다.

여기서 중요한 문제는 선율윤곽이란 물리적 세계속에 ‘존재’하는 것이 아니라 인간의 마음속에서 ‘형성’되는 것이라는 점이다. 따라서 자신의 사전경험, 문화적 배경에 따라 같은 대상을 들으면서 서로 다른 모습의 윤곽을 마음속에 그리는 것이 가능하며, 어떤 사람에게는 음의 연속이 윤곽을 이루지 않고 다가올 수도 있다. 이 때 그

7) 인간은 복잡한 속에서 정보를 ‘덩어리’지음으로써 처리하고 기억한다는 이론은 1956년 미국의 심리학자 밀러가 주장했다.(G. A. Miller, The Magic number seven, plus or minus two) 밀러는 어떻게 덩어리를 만드느냐 하는 문제는 고도로 주관적이라는 점을 강조한다. 그의 이론이 음악과 어떤 관련성을 가지고 있는가 하는 점에 대해서 필자는 <음악심리학>의 제 14장 “정보량과 선호도, 수용한계”에서 다룬 바 있다.

8) 인지와 기억의 상관관계에 대해서는 <음악심리학>의 제 15-16장에서 상세히 언급한 바 있으므로 여기서는 생략하기로 한다.

사람에게는 그 선율이 무의미한 것이다. 데이비스는 “무엇이 선율을 만드는가?”라는 스스로 던진 질문에 이렇게 답한다.

선율이란 사람이 들으면서 자신이 가진 정신적 능력을 연습해 가면서 만들어 내는 것이다. 선율을 듣는다는 일은 있는 것을 수용하는 수동적인 행위가 아니라 창조해 나가는 능동적 행위이다. 귀는 들리는 소리를 주워모아 수용할 뿐이고, 이러한 재료들을 이용하여 인간의 마음이 선율을 만든다.⁹⁾

콜링우드도 음악은 “들려지는 소리가 아니라 감상자의 상상 속에서 다양한 방법으로 수정된다”고¹⁰⁾ 한 것도 바로 음악감상이 능동적 행위임을 뜻하는 것이다. 음악 뿐만 아니라 의식이 동원된 인간의 모든 행위는 능동적이다. 니서는 이렇게 말했다. “보는 것, 듣는 것, 기억하는 것은 모두 구성(construction)행위에 해당하며 처한 상황에 따라 자극정보중 많은 것이 사용되기도 하고 적은부분만이 사용되기도 한다.”¹¹⁾

<예 1>에서 음들을 들으면서 몇 개씩 뭉친 것으로 듣는 속성은 악보속에 있는 것도 아니고, 음향 속에 있는 것도 아니고, 바로 개별적인 ‘인간’의 마음속에 있다는 점이다. 따라서 사람에 따라 다른 방법으로 뭉친 것으로 들을 수 있음도 물론이다. 여기서 문제의 초점은 누구나 같은 방법으로 뭉치는 것으로 들을까 아니면 각자 다른 방법으로 구성하여 들을까 하는 뭉침의 ‘보편적 원리’가 아니라 방법은 다르더라도 몇 개씩 뭉쳐 들으려 하는 인간 심성의 ‘보편적 속성’이고, 선율의 경우 이 때에 중요한 기준으로 작용하는 것이 음고와 음가의 패턴이며, 이들 두 가지는 독립적으로가 아니라 상호작용을 하면서 인간의 귀에 다가온다는 것이다.

IV. 선율운곽의 구성요소와 단위

‘운곽’이란 말은 시각적인 용어라는 느낌을 강하게 준다. 선율에 있어서 운곽이란 그림으로 그릴수 있는 것인가? 우리는 흔히 평면에 수평축은 시간의 흐름을 나타내고 수직축은 음고의 오르내림을 나타낸, 선율을 도식으로 표시한 것을 본다. 어떤 의미에서는 악보 역시 시간의 흐름을 따라 음고의 변화를 기록한 기록표이다. 예를들면 <예 1a>에서 3도씩 내려오는 음정들로 이루어진 전반부는 하향곡선으로 이루어지고 후반부는 상향곡선으로 이루어져 전체적으로 보면 U자형의 곡선이 그려진다. 운

9) J. B. Davies. *The Psychology of Music*, 82쪽.

10) R. G. Collingwood. *The Principles of Art*. A. Clark, “Is music a language?” 196쪽에서 재인용.

11) V. Neisser, *Cognitive Psychology*. J. B. Davies, *The Psychology of Music*, 80쪽에서 재인용.

곽은 음고패턴과 시가패턴의 정보로부터 나오는 것이기는 하지만 정확한 음정이나 시가담긴 것이 아니라 약간 뭉뚱그려진 정보라고 할 수 있다. 에드워디는 실제적인 예를 든다.

<카사블랑카>라는 영화를 보면 호텔 바에서 잉그리드 버그만이 “그 곡을 연주하라”고 말하는 장면이 나오고 여기서 그 곡이란 바로 “As time goes by”를 가리킨다. 버그만은 가사없이 선율만 읊조리는데 이를 바로 알아들은 샘은 피아노로 받아 친다. 이 때 샘이 연주하는 선율 속에서의 음정들은 버그만이 노래로 했던 선율속에서의 음정들과 꼭 들어맞게 일치하지는 않는다. 그러나 샘도, 버그만도 영화감상자들도 이 차이점에 대해 개의치 않는다. 두 개의 음정조합이 다른 두가지는 결국은 같은 선율이 된다. 바로 윤곽이 같기 때문이다.¹²⁾

에드워디는 베토벤의 <운명 교향곡> 제 1악장의 4음 모티브의 3번째 음과 내번째 음의 음정이 나올 때마다 바뀌어 나오는데 듣는 사람들은 같은 것으로 인식하는 것도 윤곽이 같기 때문이라고 설명한다. 선율변형에 관한 한 실험에서 다울링은 감상자들이 윤곽을 인식하는 것이지 정확한 음정간격을 인식하는 것은 아니라는 사실을 발견하였다.¹³⁾ 선율과 선율윤곽의 차이는 대위법에서 말하는 진정음답과 조성음답의 차이를 좋은 예로 들 수 있다. 정확하게 같은 음정 연쇄로 된 진정음답은 앞서 제시된 주제와 본질적으로 같은 선율인데 반하여, 조성음답은 음정연쇄는 주제와 다르지만 그 윤곽은 같기 때문에 이를 듣는 사람은 음정의 사소한 차이를 개의치 않고 ‘음답’으로 인식하는 것이다. 그러니까 선율윤곽이란 “선율의 일반화된 모양새”를 뜻하며 물리적 공간에 존재하는 것이 아니라 선율을 듣고 우리 마음속에 맺힌 상이라고 볼 수 있다. 따라서 우리는 조성음답을 들으면서 음답으로서의 ‘불완전성’을 느끼지 않으며 진정음답이라고 해서 특별히 더 만족해 하지도 않는다.

그렇다면 선율의 윤곽을 결정짓는 최소한의 단위는 무엇일까? 상식적으로 생각할 때 선율을 구성하는 가장 작은 단위는 단음이다. 그런데 한 음의 기능은 선율 윤곽 속에서 맥락에 따라 크게 달라질 것이다. 아니 어쩌면 단음에는 어떠한 고유한 기능도 없다고 말하는 편이 옳을지 모른다. 블레즈는 이렇게 말한 적이 있다. “모든 음들(A, Bb, C등)이 작품에서마다 다르게 사용된다. 똑같은 음악적 재료들이 조성에 따라, 혹은 무조음악의 맥락 속에서 각각 다른 기능을 갖는다. 그러나 타악기를 세게 치는 기능은 어떤 음악 속에서도 마찬가지다. 강한 소리를 냄으로써 하나의 ‘사건’을 만들어 내는 것이다.”¹⁴⁾ 그렇다면 선율윤곽 속에서 일어날 수 있는 의미를 가진 사

12) J. Edworthy, 같은 글, 169면. 여기서 버그만은 배우이름으로 샘은 극중인물의 이름으로 칭한 점이 의아스러운데, 아마도 이 영화 속에서 “샘”이라는 극중이름이 특히 부각되어 나타나기 때문이리라.

13) W. J. Dowling. Recognition of inversions of melodies and melodic contours.

14) 1984년 로스엔젤레스 올림픽 축제기간중 행해진 <젊은 작곡가들의 작품발표회>에서 사회

건에는 어떤 것이 있을까? 예를들어 한 음의 시가가 아주 길 때, 그것으로서 한 매듭이 지어지는 듯한 종결감을 줄 수 있다. 그리고 음고의 도약은 무엇인가 긴장을 유발할 수 있다. 그렇다면 도약이란 그 자체로서 고유한 기능, 혹은 의미를 가지는 것인가? 마이어는 도약이란 일종의 불완전성이며 감상자는 그 도약의 공간이 도약과 반대방향의 순차진행으로 채워지기를 원한다는 견해를 보인다.

한 학생이 이렇게 질문했다고 가정해 보자: “왜 팔레스트리나의 이 선율은 6도 상행도약 진행 후에 순차진행으로 내려옵니까?” 우리는 이렇게 대답할 수 있을 것이다: “응, 그것은 법칙이었으니까,” 또는 “그것은 당시 작곡가들이 흔히 사용한 서법이었어.” 그러나 이것은 분명히 순환논리이다. 왜냐하면 팔레스트리나의 음악도 그 법칙을 추론하는 과정에서 사용된 자료의 일부였기 때문이다. 그래서 그 학생은 --아마 학부생이었을 것이다-- 더 다그치면서 묻는다. “왜 팔레스트리나가 이 실재를 따랐을까요?” 여기서 우리는 어떤 일반적인 법칙을 가지고 그에게 대답해 줄 것이다. 예를들면 완결성이라는 형태주의의 법칙, 즉 인간의 심리는 안정된 형태를 추구하기 때문에 가능한 한 완전한 유형을 원한다는 법칙을 들먹일지도 모른다. 도약진행은 일종의 불완전함이다. 청자는 첫째 음높이와 둘째 음높이를 알고 있으며, 그 간격이 채워지기를 “원한다.” 그래서 반대방향의 순차진행이 그 간격을 채워준다. 이러한 선율의 “법칙”은 아마도 양식과는 상관없이 16세기 뿐만 아니라 베토벤의 음악이나 인도 남부음악에도 적용될 수 있을 것이다.¹⁵⁾

마이어가 말하는 ‘도약-순차적 반진행’의 원리에 잘 들어맞는 두 개의 모차르트 선율이 <예 3>에 제시되어 있다. 똑같은 모차르트의 선율이지만 템포도 대조적이고, 음악적인 제스처도 다르고, 연주매체도 다르다. 한 작품은 계속적 반복이 매우 심한 아주 활달한 기악선율인 반면에 다른 작품은 서정적인 성악선율이다. 그런데 이 두 작품의 선율운곽을 보기위해 표로 그려보자.

음악이 ‘악보대로’ 연주된다고 가정할 때 우리에게 들리는 소리가 <예 4>에 그려져 있다. 선율운곽을 “시간을 통한 음고변화의 궤적”이라는 애초의 정의로 되돌아간다면 음표의 첫 출현끼리를 선으로 이으면 굴곡을 가진 운곽이 생긴다. <예 4>의 운곽을 보면 이들 두 개의 선율은 틀림없이 닮은 점이 있다. 6도 도약하여 순차적으로 하행하는 선율, 헵커의 용어를 쓰자면 주요선(Urlinie)이 같다. <예 4>의 두 운곽 모두 전반부에 도약이라는 ‘사건’이 일어난다. 불완전성성을 야기시키는 이 사건들은 반대방향의 순차진행으로 해결된다. 이것은 16세기의 대위법이론을 보나 18세기의 화성법 이론을 보나 모두 공통적이다. 또한 고전음악에만 국한된 것도 아니고 서양음악에서만 찾아 볼 수 있는 원리도 아니다.

를 맡은 블레즈는 한 타악기 작품에 대한 논평을 하면서 이렇게 말했다.

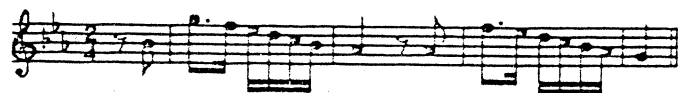
15) L. B. Meyer, *Explaining Music*, 7쪽.

10 연세음악연구

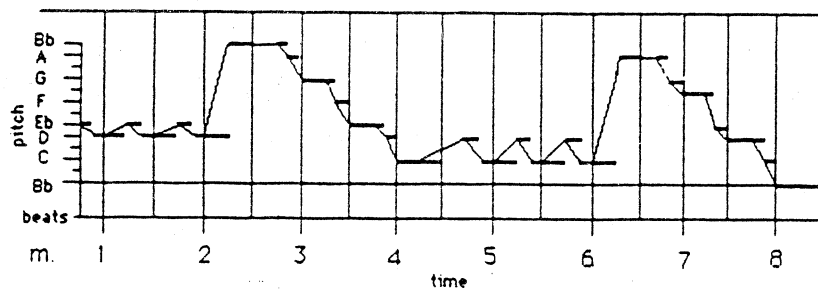
<예 3a> 교향곡 40번 제 1악장의 첫 8마디.



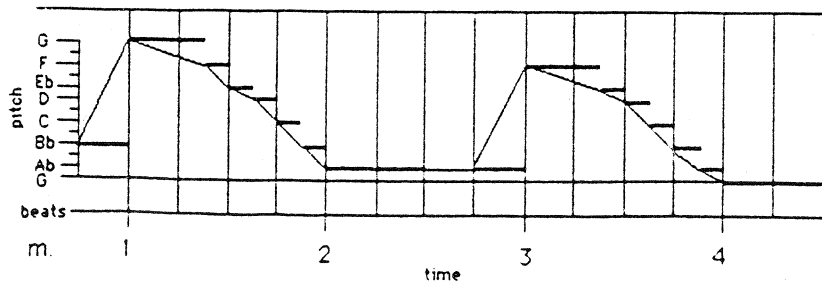
<예 3b> 오페라 <마술피리>에 나오는 아리아 (Dies bildis ist bezaubernd schon)



<예 4a> <예 3a>의 음고 윤곽



<예 4b> <예 3b>의 음고 윤곽



선율에 있어 반진행의 문제는 어찌보면 법칙이나 원리라고는 말할 수 없는 너무도 당연하고 자연스런 귀결이다. 올라가기만 하는 선율이 어찌 있을 수 있는가? 일정한 음역 내에서 만약 뛰어올랐다면 반대로 내려가는 것은 당연하며, 어떻게 내려갈 것인지 하는 점 만이 문제로 남는다. 우선 순차적인 하행과 반대방향의 도약으로 하행하는 두가지 경우를 생각해 볼 수 있다. 우선 상하행 도약의 연속을 생각해 보자. 이러한 종류의 선율들이 실제로 많이 존재하지는 않지만, 20세기 음악, 특히 베베른의 점묘주의 음악에서는 쉽게 발견할 수 있다.

<예 5>에 제시된 베베른의 선율은 성악 성부이기 때문에 그 음역이 두 옥타브 정도로 제한되어 있다. 도약이 많이 나오지만 대위법이나 화성법 책에 나오는 진행의 법칙들을 따르지 않고 있다. 도약은 반드시 반대방향으로 순차진행하는 법이 없으며 있다고 하더라도 우연일 뿐이다. 5번째 마디의 하행도약(G에서 Bb으로)은 또다른 하행도약(Bb에서 B로)으로 이어지며 그 다음에는 상행도약이 연속적으로 나온 뒤, 이번에는 상하행 도약의 교대(마디 7-8)가 출현한다. 이처럼 빈번히 상하행이 교대되어야 하는 데에는 제한된 성악음역의 영향이 크다. 만약 음역이 넓은 악기로 연주되는 선율이거나, 혹은 여러악기로 번갈아가면서 연주되는 음색선율(Klangfarbenmelodie)라면 이보다 훨씬 더 넓은 음역을 넘나들면서 같은 방향으로의 연속적인 도약을 보일 수도 있었을 것이다.

<예 5> 베베른 <3개의 노래> (작품 25)중 첫 번째 노래 성악 성부 선율 (마디 2-11)

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking '♩ = ca. 60' and contains a triplet of eighth notes. The second staff also features a triplet of eighth notes. The third staff contains several triplets of eighth notes. The fourth staff has a tempo marking '♩ = ca. 42'. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

이제 이 선율에서의 도약의 의미를 새겨보자. 마이어의 말대로라면 불완전성의 연속이다. 그러면 불완전성으로부터 야기된 긴장이 이완되지 않고 계속적인 긴장상태라 계속될 때 이 선율을 듣는 우리의 마음은 어떻게 될까? 앞서 조용하게 진행되는 음악에서 타악기의 등장은 긴장을 유발시킨다고 언급한 적이 있는데, 계속적으로 강하게 때리는 음악 속에서는 설령 같은 종류의 강도를 가진 소리라 하더라도 “사건”이 되지 못한다. 서양음악에서 긴장-이완을 교차시키는 또 다른 소재인 화음을 보더라도 마찬가지다. 불협화음은 일종의 불완전성이고 긴장을 유발시키지만 그것은 협화음이 주종을 이루는 맥락 속에서만 그렇다. 그라우트는

협화음과 불협화음 사이의 뚜렷한 차이의 결여, 불협화음들 사이의 분명한 점이성의 결여는 음악에서 화음의 긴장과 이완의 교대를 통한, 또한 동적인 순간과 정적인 순간의 교대를 통한 응결의 근본적 수단을 없애버리고 만다.¹⁶⁾

고 했다. 그라우트의 문장을 그대로 빌자면 도약과 순차진행 사이의 차이가 결여됨으로써 선율에서 음정진행의 “긴장과 이완의 교대를 통한, 또한 동적인 순간과 정적인 순간의 교대를 통한 응결의 근본적인 수단을 없애버리고 만다.” 표현주의 음악에서 계속적인 불협화음은 조성음악에 있어서와 같은 긴장을 유발시키지 않듯,¹⁷⁾ 베베른 음악에서의 도약은 모차르트의 작품에서와는 전혀 다른 의미를 띠게 되는 것이다.

도약이 또 다른 도약으로 이어지는 이러한 특수한 예들을 제외하면 도약은 순차적으로 반진행 할 수 밖에는 없다. 따라서 이러한 진행은 여러 종류의 음악에서 보편적으로 발견될 수 밖에 없다. 그리고 순차진행이 주류를 이루는 음의 연속 속에서 도약은 당연히 ‘사건’이 된다. 마이어는 로즈너와의 공동연구에서 “도약-순차적 반진행”의 패턴이 공백을 충족시키고자 하는 완결성을 향한 인간의 심성을 반영하는 것으로 간주하고 선율을 공백-충족(gap-fill) 선율과 그렇지 않은 것으로 양분하기에 이른다. 선율의 윤곽이 크게 보아 몇가지로 구분될 수 있는가 하는 문제에는 여러 가지 답이 있을 수 있을 것이다. 휴론은 서양의 민속음악 선율 36075 귀절을 분석하면서 상승/하강, 오목/볼록 등의 여러 가지 기준으로 8가지로 분류하였다.¹⁸⁾ 결국 도약을 포함한 선율 굴곡의 단위들이 형태소가 되어 하나의 굴곡을 형성할 때 형태소들은 어떤 선율 귀절에 있느냐에 서로 다른기능을 갖듯, 형성된 악구들 역시 그것이 처한 맥락에 따라 기능을 갖게 될 것이다. 선율은 이러한 방식으로 점점 더 높은 계층의 굴곡을 형성하면서 하나의 구조물을 만들어 간다.

16) D. J. Grout, <서양음악사> 335쪽.

17) 줄고, “협화음과 불협화음의 음향학적 속성과 심리적 영향” 참조.

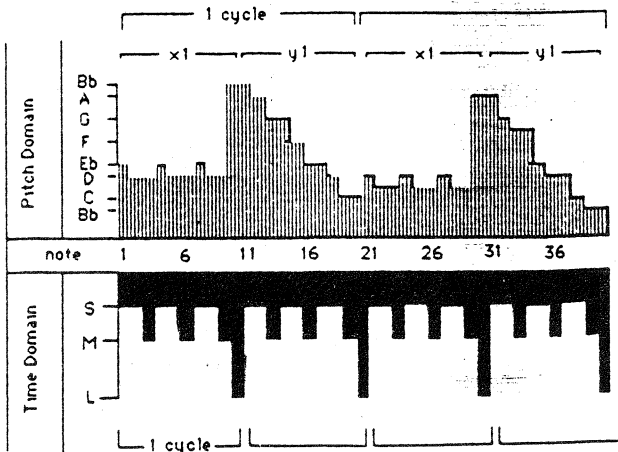
18) D. Huron, “On the kinematics of melodic contour: Deceleration, declination, and arch-trajectories in vocal phrases,” 137쪽.

V. 구조화의 원리와 계층성

음고의 연속이 하나의 패턴을 형성하고 시가의 연속이 또다른 패턴을 형성하면서, 그리고 또 이들 두가지가 상호작용을 하면서 운곽은 만들어진다. 또 그 예로써 똑같은 음정연쇄들이 리듬을 바꿈으로써 전혀 다른 운곽을 가지게 됨을 <예 1>을 통해 보았다. 이들 두 개의 차원은 서로 다른 차원이 없을 때 (예컨대 음고의 연속만이 있고 시가패턴은 없을 때라든지 혹은 그 반대의 경우) 독립적으로 어떤 구조를 형성한다. 문제는 이들 두가지 차원이 합쳐져 선율 운곽을 형성할 때 어떻게 되느냐 하는 점이다. 음고의 차원과 시가의 차원이 어떻게 상호 영향을 미치면서 선율 운곽을 만들어 내는가? 예를들어 <예 1c>의 경우 음고의 차원에서 보면 3도씩 하행하다가 6도 상행하는 음고패턴이 반복되는 형태로 볼 수 있고, 시가의 차원에서 보면 ‘단-장’의 패턴이 네 번 반복된다. 그런데 <예 1d>를 보자. 음고는 앞의 것과 바뀐 것이 하나도 없는데 시가의 패턴이 바뀌고 나니, 음고도 다른 패턴을 형성하게 되는 것이다. 두 개 차원의 상호영향이란 바로 이러한 예를 가리키는 것이다.

마치 섬유의 날과 씨처럼 하나의 선율을 형성하는데의 필수적인 두가지 기본요소는 음고와 시가의 패턴인데, 만약 이들의 주기성이 일치하지 않는다면 어떤 현상이 일어날까? 어떤 주기성을 중심으로 덩어리가 형성될까? <예 6>은 <예 3a>의 선율에 나타나는 음고의 패턴과 음가의 패턴을 분리해서 표로 나타낸 것이다. 우선 음고 패턴(윗 부분)를 보면 세 음씩(하행과 반복 Eb-D-D) 뭉쳐 세 번 반복된다. 나아가 이것이 세 번 반복되고 나면 하행-하행의 음고패턴이 계속적으로 반복된다. 그리고 이들 전-후반부는 대조를 이룬다. 그리고는 이 전체의 패턴이 한 단계 (반음) 내려온 위치에서 같은 운곽으로 반복된다.

<예 6> 모차르트 교향곡 (예 3a)의 음고패턴과 시가패턴



이번에는 시가패턴(아래 부분)을 보면 ‘단-단-장’의 패턴이 세 번 반복된 후 최장 음이 오고 이런 패턴이 네 번 반복된다. 다시말해 표의 윗부분에는 2번의 주기가 있는데 아랫부분에는 4번의 주기가 있어 주기가 불일치 함을 알 수 있다. 그리하여 이 선율을 전체적으로 보면 최하위단계에서는 음고나 음가패턴이 모두 세음씩 뭉치려는 성향을 보인다. 그러나 이 세 음 모티브 안에서도 음고패턴은 두 번째와 세 번째 음이 같은 반면, 음가의 패턴은 첫 번째와 두 번째 시가가 같아 묘한 불일치감을 준다. 그 다음 단계에서는 10개음씩 뭉치는데, 이것은 순전히 리듬 때문이다. 음고패턴만 보면 10개음 단위로 생기는 주기성을 발견할 수 없다. 그리고 한 단계 더 올라가면 20개 음씩 뭉치려는 경향을 보이는데 이번에는 완전히 음고패턴 때문이다. 시가 패턴만 보자면 그저 같은 패턴이 4번 반복될 뿐이다.

음고와 음가의 패턴이 불일치 할 때는 모호성을 만들어내지만, 결국 상호보완적으로 선율의 윤곽을 만들어간다. 모차르트의 이 작품은 언뜻 보기에는 화성을 보아도 극도로 단순하고 별로 특별한 테라곤 없는 곡처럼 보인다. 그럼에도 불구하고 이 곡이 유치하게 들리지는 않으며 많은 사람들이 즐겨 듣는 명작으로 꼽히는 이유 중의 한 가지는 바로 이러한 짜임새의 묘미에 있다. 이와 대조되는 작품으로 한 행진곡의 선율을 보자(예 7). 못갓춘마디로 시작되는 점, 단순한 화성, 그리고 ‘단-단-장’의 리듬패턴이 모차르트 교향곡 첫 부분과 비슷한 느낌을 준다. 그러나 이 선율의 경우 음고와 시가패턴의 주기가 일치하며 모호성이라곤 찾아볼 수 없는 단순한 선율이다.

<예 7> 행진곡의 첫 부분

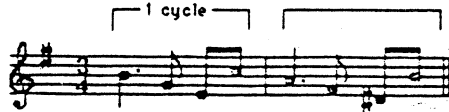


음고와 음가 주기의 불일치로 야기되는 ‘모호성’이 내재하기는 앞서 예를 든 브람스의 선율도 마찬가지다. 리듬은 두 개씩 뭉치려는 성향을 보이는데 음고만 보면 그렇지 않다. 그러나 리듬 패턴이 영향을 강하게 받은 나머지 결국 네 개씩 뭉치려는 경향을 보인다. 만약 모호성을 배제시키기 위해 이 선율에 수정을 가하자면 <예 9>와 같이 만들어 볼 수 있다. 음고패턴을 바꾸어 리듬에 일치시킬 수도 있고(a), 시가 패턴을 바꾸어 음고 주기에 일치시킬 수 있다(b). 두 선율 모두 모호성은 사라지고 모든 것이 분명해졌으며, 이제 어느모로 보나 브람스의 선율같지 않아졌다.

<예 8a> 브람스 선율(예 2)의 음고를 변화시킨 선율



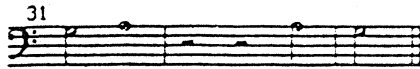
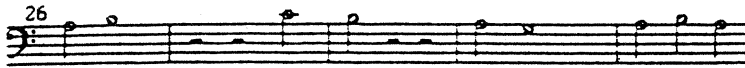
<예 8b> 브람스 선율(예 2)의 음가를 변화시킨 선율



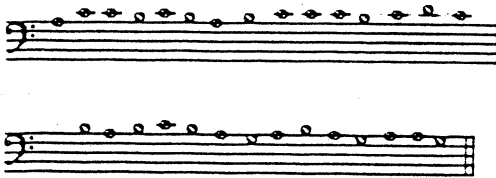
이러한 예들은 모차르트나 브람스의 작품에서만 나타나는 것이 아니고 중세 말기의 동형리듬모태에서 그 유래를 찾을 수 있다. 마쇼의 모태인 “S’il estoit nult”중 테노르 성부를 보라 (예 12). 다섯마디 단위의 리듬패턴이 세번 반복된다(마디 1, 6, 11). 그리고는 이와 약간 변형된 형태가 출현하여 (마디 16-20) 세 번 반복된다 (마디 16, 21, 16). 탈레아라고 부르는 이 시가의 패턴은 주기가 다른 음고패턴과 맞물림으로써 같은 패턴이라도 계속적으로 다른 음고로 노래된다. 콜로르라고 불리는 음고 패턴은 29개의 음이 주기를 이룸으로써 두 번만 반복된다. (예 10)

<예 9> 마쇼의 모태 (S’il estoit nult)중 테노르 성부

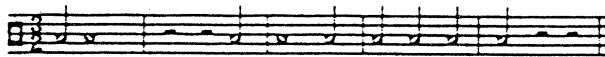




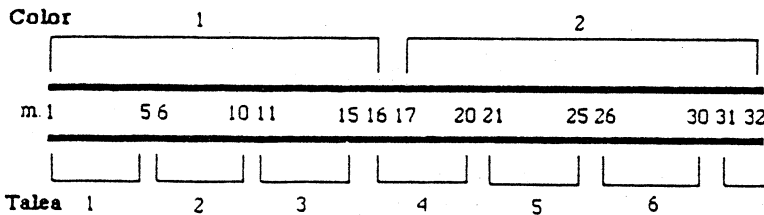
<예 10a> 마쇼의 모텃의 음고패턴 (color)



<예 10b> 마쇼의 모텃의 음가패턴 (talea)



<예 10c> 음고/음가 패턴의 맞물림



마쇼의 선율은 모차르트의 것보다 구조적으로 더 정교하게 되어있다. 도대체 맞물리는 지점이 없도록 음고패턴은 16마디 단위로 2번 반복되는데(16×2) 반해 시가패턴은 5마디 단위로 이루어져 있으며 30마디에 가서 끝나도록 되어 있어, 결국은 후반부가 전반부의 반복이 되는 것을 피하고 있다. 음고나 음가패턴의 주기가 길수록 듣는 사람이 패턴이 있음을 인식하기 어렵다. 더욱이 이 선율은 세 개의 성부중의 하나이기 때문에 이 성부를 노래부르는 사람이 아니라면 이러한 패턴의 반복이 존재한다는 사실조차 알아채기 힘들 것이다. 음고패턴과 음가패턴이 반복되는 개념을 음악적 구조물에 숨기지 않고 오히려 이를 체계적인 방법으로 극대화시켜 만든 작품들이 이른바 총렬주의(total serialism) 음악이다.

이렇게 보자면 음고와 음가패턴의 반복이라는 기본적인 아이디어는 마쇼로부터 메썬이나 불레즈, 슈톡하우젠, 배빗의 작품들까지 이어진다. 또 어떻게 보면 서양음악에만 있는 것도 아니다. 가멜란에서도 16비트로부터 리듬패턴 ‘켄당’이라는 리듬패턴(32박부터 1024박으로 된 다양한 리듬패턴의 총칭)이 있고 그 중 란카란(8박 혹은 16박), 케타왕(16박), 라드랑(32박) 등이 흔히 쓰인다. 가멜란에서는 이러한 리듬패턴이 반복되어 전체적인 통일감을 주고 여기에 나오는 일종의 대선율은 계속적으로 바뀌면서 음악적 변화를 가한다. 인도 음악에서도 탈(직역을 하면 손뼉)이라는 리듬패턴이 반복하고 여기에 라그로부터 만들어진 음고패턴인 ‘가트’가 합쳐져 선율을 만들어 낸다. 시야를 넓혀본다면 음고패턴과 음가패턴의 맞물림, 그리고 형성된 패턴의 단위가 더 큰 단위를 형성하여 작품을 만들어 가는 원리는 중세로부터 현대까지, 그리고 비서구권의 음악들에까지 보편적으로 존재하는 속성이다.

시대와 지역에 관계없이 많은 종류의 선율에 음고와 음가의 구조가 보편적으로 존재한다. 그리고 이러한 구조는 의식적으로든 무의식적으로든 인간의 인식 속에 들어올 것이다. 그렇지 않을 때, 혹은 그렇지 않은 사람에게 선율은 의미를 떨 수 없다. 그런데 수많은 종류의 선율에 ‘구조’라는 것이 보편적으로 존재한다면 이는 대상의 보편성보다는 그 선율을 만들고 또 즐겨듣는 인간의 보편적인 음악적 심성의 일단을 보여주는 것이 아닐까? 아니 상이 맺히는 것은 어차피 우리의 마음 속이라면, 어쩌면 구태여 인식하는 대상과 그것을 받아들이는 인간의 심성을 구별하는 것도 별 의미가 없을지 모른다.

VI. 맺음말

지금까지의 논의를 정리해 보면 우리는 들리는 선율의 윤곽을 인식하고 또 기억하며, 이를 위하여 선율 속의 음들을 몇 개씩 무리지어 단위를 형성시키면서 전체를 구성한다. 음악 속에는 전형적인 패턴들(예컨대 도약에서 순차적 반진행으로 이어지는 패턴)이 내재해 있으며 우리는 이러한 패턴들을 파악하여 마음속에서 선율 전체를 구조화한다.

음악에는 구조가 있고 그 구조는 인식된다는 점에 있어서 음악은 종종 언어에 비교된다. 언어에는 음소, 형태소, 단어, 구, 절, 문장 등의 계층적인 구조가 있듯이 음악에는 음악에는 단음, 동기, 악구, 악절, 악장 등의 계층적 개념이 있다. 말이든 음악이든 구조를 형성하고 구조 속에서 의미가 발생한다는 점은 같지만 이러한 구조를 형성하는 기본원리에 있어서는 매우 다르다. 우선 언어에 있어서 단위들은 독립적으로

도 어떤 의미를 띠는 것이 보통이지만 음악의 단위들은 맥락으로부터 떨어져 나왔을 때 거의 무의미해진다. 그렇기 때문에 단위를 추출하는 작업 역시 언어에 있어서는 어느정도 객관적일 수 있지만 음악의 경우 고도로 주관적일 수밖에 없게 된다. 또한 그 단위의 의미도 감상자의 마음 속 마다 다른 모습을 띠 수 있다.

음악의 구조를 연구하는데 있어 단위 추출의 문제 이외에 또 한가지 난제는 언어에 비해 음악의 구조는 훨씬 더 복잡하다는 점이다. 이 글에서 다룬 선율과 선율유평역 역시 여러개의 성부 중 하나일 수 있다. 음악은 언어와는 달리 '다성적'(polyphonic)이다. 말에 비해 말하자면 여러 사람들이 여기저기서 동시에 말하는 상황과 흡사할 것이다. 음악의 성부들은 때로는 대화를 주고 받고, 때로는 한 목소리를 내기도 한다. 음악이 '다성'이라는 점은 단순히 성부의 수가 많아 복잡하다는 뜻을 넘어, 성부들간의 상호관계, 즉 성부들 사이에서 발생할 수 있는 화음, 짜임새, 대비 등 많은 '차원'들이 함께 얽혀가고 있음을 의미한다. 그리고 더 큰 문제는 이들 여러 가지 차원들이 독립적으로 '존재'만 하는 것이 아니라 상호작용을 한다는 것이다.

음악에는 구조가 있고 그 구조는 인식된다면, 이제 선율과 그 유평역에 관련된 하나의 물음이 다가온다. 앞서 예를 든 모차르트의 두 개 선율(예 3)은 같은 유평역을 가지고 있는가? 만약 그렇다면 이 두가지는 같게 인식되고 기억되는가? 혹은 최소한 이들의 공통점을 모든사람들이 인식하고 있었을까? 그렇지 않을 것임이 분명하다. 대부분의 사람들이 두 개의 유명한 선율을 알면서도 이들의 유사성을 인식하고 있지는 않았을 것이다. 아니 비슷하다는 말에 동의하는 사람도 많지 않을 것이다. 무슨 까닭일까?

우선 가장 손쉬운 답은 음 진행의 골격(헵커식의 용어를 쓴다면 후경층)은 비슷할지 몰라도 음악적 제스추어(전경층)가 다르다는 점을 지적할 수 있을 것이다. 아니 다른 것이 아니라 대조적이라고 말하는 편이 더 옳을는지 모른다. 헵커식의 분석 방법에서 주요선을 추출하는 방법에서는 음들의 '중요도'의 계층을 따져 필수적인 부분만 남기는 것이 보통이다. 그런데 구조적 중요성과 인식의 중요성이 반드시 일치하지는 않는다. 뼈가 없으면 사람이 움직일 수 없고 형체를 유지할 수도 없는 것이 사실이지만, 우리는 사람을 쳐다보면서 그 속의 뼈를 상상하지는 않는다.

그런데 문제의 초점이 전경층을 다르게 한 요인은 과연 무엇일까 하는 문제로 옮겨간다면 우리는 다시 이 글 본래의 주제로 돌아갈 수 밖에는 없다. 헵커식의 분석 방법으로는 두 개의 모차르트 선율은 근본적으로 같은 구조로 되어있다. 그러나 이러한 분석방법은 음고구조만 본 것이었기 때문이다. 이들 두 개의 선율은 비슷한 선율유평역을 가진 것이 아니라 비슷한 음고유평역을 가진 것이다. 주로 악보를 대상으로

한 음악이론의 연구들은 ‘음악’을 대상으로 하는 것이 아니라 음악을 구성하는 한가지 요소를 특정한 한쪽 측면에서 바라본 것이다. 그리고 그 측면은 대개의 경우 ‘음고’의 시각에서 본 것이었다.

어떠한 종류의 이론이든 간에 이론화의 작업이란 실재를 보다 잘 이해하고자 설명하는 일이다. 그렇다면 음악이론은 음악적 실제들에 바탕을 두고 있을 것이며, 이 이론들로서 많은 음악적 실제들을 설명할 수 있어야 할 것이다. 서양음악이론에 있어 ‘음고중심주의’라는 고정된 시각은 그 연구결과들이 실제 우리의 인식과는 동떨어지도록 하는 원인을 제공했다. 연구의 대상이 무엇이든 그 대상을 바라보는 시각을 고정시키지 않고 각도와 거리를 조정해 가면서 그 모습이 잘 보이는 지점으로 옮겨가면서 관찰할 때 이론의 타당도(validity)는 높아질 수 있을 것이다. 만약 그 연구의 대상이 선율이라면 이 때 우리의 시각은 선율의 전체적인 윤곽을 가장 잘 볼 수 있는 각도와 거리에 위치해야 할 것이다. 그리고 어떤 위치에서 가장 잘 보이는지 하는 점은 악보보다는 선율을 듣는 우리의 마음과 상의해야 할 것이다.

직접 인용된 문헌

1. Clark, A. Is music a language? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1982, 41. 195.
2. Cuddy, L. L. On Hearing Pattern in Melody. *Psychology of Music*, 1982, 10(1).
3. Davies, J. B. *The Psychology of Music*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1978.
4. Deutsch, D. Music Recognition. *Psychological Review*, 1969, 76, 300.
5. Dowling W. J. Recognition of Inversions of Melodies and Melodic Contours. *Perception and Psychophysics*, 1971, 9.
6. Dowling W. Jay & Harwood, Dane L. *Music Cognition*. Orlando: Academic Press, 1986.
7. Edworthy, J. Melodic Contour and Music Structure. In P. Howell, I. Cross, R. West (Eds.), *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, Inc., 1985.
8. Grout, D. J. <서양음악사> (서우석, 문호근 공역. 서울: 수문당, 1977.
9. Huron, D. "On the kinematics of melodic contour: Deceleration, declination, and arch-trajectories in vocal phrases." *Proceedings, 4th International Conference on Music Perception and Cognition*. Montreal: McGill University, 1996.
10. Marvin, E. W. The Perception of Rhythm in Non-tonal Music : Rhythmic Contours in the Music of Edward Varese. Unpublished Manuscript, 1988.
11. Meyer, L. B. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.
12. Monahan, C.B. & Caterette, E.C. Pitch and Duration a Determineents of *Musical Space*. *Music Perception*, 1985, 3.
13. 이석원. <음악심리학> 서울: 심설당, 1994.
14. ———, 협화음과 불협화음의 음향학적 속성과 심리적 영향. <음악이 있는 마을>(서울: 민음사, 1996) 543-593쪽.

ABSTRACT

Cognition and memory of melodies

Suk Won Yi

There is no doubt that pitch intervals are crucial for cognition and memory. For instance, Deutsch (1969) claims that it is easier for us to remember the absolute pitch of the each and every component tones, and, in fact, most people transpose tunes so easily that it is extremely difficult for them not to do so. In most melody studies, therefore, the focus has been on pitch organization. However, pitch intervals are not the only material in a melody and even a simplest pattern of a melody is not merely a collection of intervals. That is, although pitch intervals are very important in a melody, there are other factors as well which must be involved in forming a melody, such as rhythm, note-grouping and harmonic background.

The basic assumption underlying the present paper is that music is more than a "collection" of independent elements, but is a "fusion" of those, and, therefore, the separation of one parameter from others (e.g. the extraction of pitch material) is only theoretically, not perceptually, possible. In a melody, for instance, it is impossible for listeners to hear only pitch intervals at one time and hear only rhythms at the next time. People perceive a melody as "a continuous single entity" and that is the very notion of "melodic contour."

Then, what is the smallest unit in a melodic contour? From the viewpoint that a melody is not a static object, but a dynamic process through time, there cannot be any independent symbol which can be separable from its context. In a Mozart melody, for instance, a leap can be a big event and provoke "tension" to the listeners. The same progression within a different context, say, in Webern's pointilistic works, the same-interval leap would not provoke any tension. One does not listen note by note or interval by interval. The minimal perceptual unit of the first movement of Beethoven's Fifth Symphony would be the initial four-note motif rather than the individual pitches or interval in the motif. In most melodies, there are such patterns of progression that replicate sequentially.

In the present paper, the sequential replication of pitch movement (up and down) is called a "pitch pattern," and that of time organization (long and short), "time pattern." These two respective patternings are essential in a melody, but one does not perceive them as separate. Sometimes there can be conflicts between the pitch and time periodicities that makes the melody "ambiguous" in terms of the clear distinction of phrases. These two patternings, as the warp and woof, weave the melodic fabric, and what we perceive is the weaved fabric (a product per se), not the weaving procedure or the rules of weaving.

The current trend of the scholarship focused on melodies (in both music theory and cognitive psychology literature) can be summarized, in a word, as "pitch-centrism." "Melody" is often considered as "pitch succession," melodic interval is commonly regarded as "pitch interval," and melodic contour is generally confused with "pitch contour." The inter-dependency between pitch and time domains demands the study on the interactive process between the two different variables, without which the perception of a melody is impossible, and only possible is either the perception of pitch or that of time.

절대 청취자의 음고와 조특성 지각에 관한 연구

권오연*

차 례

- I. 들어가는 말
- II. 절대청취자의 음고 지각에 대한 연구
 - 1. 음고 지각에 대한 일반적 이론
 - 1) 음성(音性, 음들의 관련성 독: Tonigkeit)
 - 2) 음의 밝기(영: Height, 독: Helligkeit)
 - 2. 절대청취자의 음고 지각의 특징
 - 1) 일반적 이해
 - 2) A. Wellek에 따른 절대음고의 특성과 유형
 - 가) 선적유형(linear type)
 - 나) 양극적 유형(polar type)
 - 3) 절대음고 연구의 어려움
 - 가) 조율 문제
 - 나) 음역 문제
 - 다) 측정 매체 문제
- III. 절대청취자의 조특성 지각에 대한 연구
 - 1. 조특성의 일반적 이해
 - 2. 조특성 지각과 음성과의 관계
 - 3. 조특성 지각과 색채적 청취의 관련성
 - 4. 조특성과 악기 음색과의 관련성
 - 5. 조특성과 임시기호와의 관계
- IV. 절대청취의 장·단점
- V. 나오는 말
 - 참고문헌
 - 독문초록

* 연세대학교 음악대학 강사

I. 들어가는 말

어떤 사람이 음악적 재능이 있는지 없는지를 판단하는 기준은 여러 가지가 있을 수 있다. 그러나 일반적으로 절대음감을 갖고 있는 사람이 있다면 이 사람을 음악적 재능을 갖고 있다고 평가하는 데는 별의의가 제기되지 않는다. 그 만큼 특출한 음악적 재능을 갖고 있는 사람에게는 절대음감이 어쩌면 꼭 필요한 전제 조건인 듯 여겨져 오기도 한 것이다. 대부분의 음악전공자들은 그들이 아주 수준 높은 음악성을 갖고 있음에도 불구하고 절대음감을 소유하고 있는 친구들을 조금씩은 다 부러워하고 있는 것도 사실이다.

그러나 과연 절대음감의 소유자가 음악적 현실에서 얼마나 유리한 위치에 서 있는가에 대한 논의가 되는 곳이면 결코 이들이 꼭 그리 행복한 창조물이 아닌 것이 아닐까라는 의문이 제기된다. 사람들은 보통 절대음감자들을 부러워하긴 하지만 절대음감이 무엇이며, 어떻게 기능을 발휘하는지에 대해서는 분명하게 알고 있지 못한 듯하다.

보통 절대음감이라고 하면 언제든지 모든 제시된 음의 음높이를 어떤 비교음의 도움없이 즉각적으로 알아내고 또 만들어낼 수 있는 -노래부를 수 있는- 능력을 말한다.¹⁾²⁾ 이 정의에 의하면 절대음감이란 음높이에 대한 절대적 판단능력만을 의미한다. 그래서 여기서의 절대음감은 절대음고(absolute pitch)라는 말로 대체될 수 있을 것이다. 그러나 광의로 보면 절대음감은 절대음고라기보다는 절대청취(독: Absolutes Gehör)라고 해야 더 적당할 듯하다. 독일의 음악 심리학자 벨렉(Albert Wellek)은 그의 책 「음악심리학과 음악미학(*Musikpsychologie und Musikästhetik*, 1982)」에서 절대청취를 다음과 같이 정의하고 있다.

절대청취란 음들의 고유한 성질, 그리고 음정과 조들의 고유한 성질을 알아내는 능력이다. 또 이것은 일정 음들의 고유한 성질을 오랫동안 기억할 수 있는 능력을 의미하고 이 능력을 통해서 절대 청취자는 음악적 상관관계 속에서가 아니더라도 음들이나 음정 그리고 조들을 개별적으로 분리해서, 즉 시간적 간격을 두고서도 알아내고 또 스스로 만들어 낼 수 있는 것이다.³⁾

벨렉의 정의에 의하면 절대음고는 절대청취의 일부분일 뿐이고 절대청취자는 음높이 이외에도 특히 조에 대한 절대적 판단 능력을 소유하고 있다. 그리고 이것은 그들이 조특성에 대한 절대적 판단 기준을 소유하고 있다는 가정을 가능케 한다. 물론 절

- 1) Carl E. Seashore, *Psychology of Music*, (New York: Dover Publications, Inc., 1967) p.62.
- 2) Morawska-Büngeler und A. Rakowski, "Kategorielle Wahrnehmung der Tonhöhe bei "absolutem" Gehör, in: *Fortschritte der Akustik*, FASE/DAGA '82 Göttingen 1982.
- 3) Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, (Bonn: Bouvier Verlag, 1982), 3판, p.84.

대청취라는 말에서 사용되는 ‘절대’라는 표현은 어떤 가치 판단 기준은 될 수 없을 것이다. 절대청취자와 상대청취자는 음악적 상황에 따라 그들의 고유한 능력을 긍정적으로 또는 부정적으로 발휘하고 있는 것은 이미 밝혀진 사실이다. 절대청취란 어떤 완전함에 대한 척도 기준이라기 보다는 청취기능(독: Gehörfunktion)의 특정방향에 대한 표현이라고 할 수 있을 것이다. 절대음감 또는 절대청취의 능력을 소유하지 않았지만 위대한 음악가로 이름을 남긴 많은 사람들-베버, 슈만, 바그너, 부르크너 등-의 예만 보더라도 음악적 재능을 판단하는 기준으로 절대 청취를 중요시하는데에는 분명히 문제가 있음이 들어난다. 본 논문에서는 이렇게 약간은 왜곡되서 우리들에게 인식되어 있는 절대청취⁴⁾에 대한 올바른 이해를 돕기 위해 절대청취의 두 가지 주요능력인 음고판단과 조특성에 대한 판단을 나누어 고찰해 보도록 한다. 절대청취자가 어떤식으로 이 두가지 능력을 발휘하는지에 대한 올바른 이해는 절대청취자 뿐아니라 상대청취자의 올바른 능력개발과 교육에 기여할 수 있으리라 기대된다.

II. 절대청취자의 음고 지각에 대한 연구

1. 음고지각에 대한 일반적 이론

절대청취자가 어떻게 음고를 판단하는가에 대해 본격적으로 논하기전에 우선 일반적으로 알려진 음고 지각에 대한 이론을 소개하도록 한다. 음고란 물리적으로 주파수(기본음의 초당 진동수)라는 개념을 통해 정의할 수 있다. 보통 주파수가 높아지면 음이 높아지고 그 반대면 음이 낮아진다. 그러나 음악적으로 사용가능한(대략 30-4000Hz) 모든 주파수 범주안에는 무수한 많은 주파수가 존재한다. 이런 가능성 중에서 음악적 의미를 갖는 주파수들은 그렇게 많지 않다. 즉 우리는 무수히 많은 주파수들을 하나씩 구별해서 지각해 내지는 못하는 것이다. 물리학적 주파수는 연속적 개념이지만 음악적 의미를 갖는 음고는 단계적 개념으로 어떤 음악이 음계를 형성하는데 이런 단계적 지각은 매우 중요한 의미를 지닌다. 우리가 주파수를 연속적으로 지각해 내지 못하고 단계적 또는 범주적으로 지각해내는 것은 첫째로는 우리의 감각기관인 귀가 갖고 있는 생리적 특성에 기인하지만⁵⁾ 두 번째로는 문화적인 조건 또는 음악적 선형을 그 이유로 들수 있다. 생리적 특성은 모든 인간이 보편적으로 갖고 있는 특성이기에 더 이상 논란의 여지가 없는 것이지만 문화적으로 조건 지워지는 음악적

4) 본 논문에서는 절대음감이라는 표현보다 광의의 개념인 절대청취라는 말로 통일한다.

5) 이 부분에 대한 자세한 설명은 지그문트 레바리·에른스트 레비 공저, 「음이란 무엇인가」, 전지호역, 삼호출판사, 1988, 220-226면, 이석원, 「음악심리학」, 심철당, 1994, 74-78면 참조.

경험이 음고지각에 영향을 줄 수 있다는 것은 모든 종류의 음악이 서로 다른 고유한 음계 또는 음고체계를 갖고 있다는 것만 보아도 쉽게 증명될 수 있는 것이다. 이렇게 모든 종류의 음악이 고유한 음계 또는 음고체계를 갖고 있지만 자세히 살펴보면 이들은 몇개의 공통점을 갖고 있다. 음고 체계속에서 모든 종류의 음악이 갖고 있는 가장 큰 공통점은 음의 본질적이고 고유한 성격(독: Toncharakter)에 기인한다고 할 수 있다. 주파수로 나타나는 음들은 모두 질적으로 동등하게 들려지지 않고 일련의 질적 질서체계를 갖고 있다. 또 인간은 주파수의 높고 낮음에 의해서만 음고를 지각하는 것이 아니라 이 질서체계 속에서 음고를 지각하기 때문에 음들의 고유한 성격은 음고 지각에 매우 중요한 역할을 한다. 즉 음고 속에는 높이 개념만이 존재하는 것이 아니라 질적개념도 존재한다고 할 수 있다. 그럼 우선 음의 성격을 결정하는 가장 중요한 두가지 요인인 음성(音性, 음들의 관련성)과 음의 밝기⁶⁾에 대해 구체적으로 살펴보도록 하겠다.

1) 음성(音性, 음들의 관련성, 독: Tonigkeit)

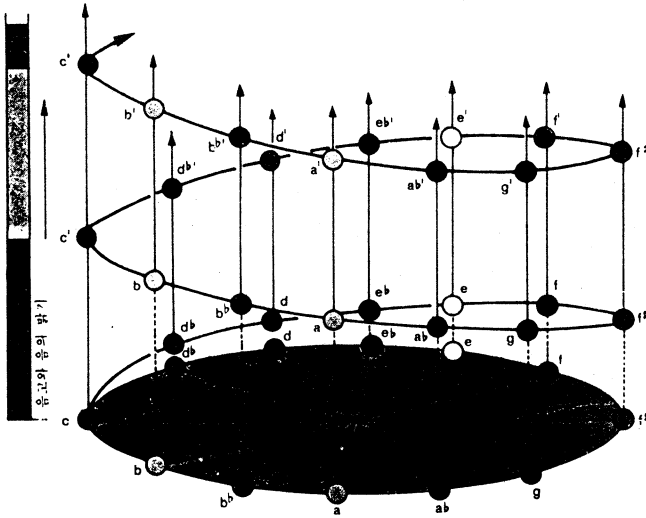
우리는 음높이가 서로 달라도 유사한 성격을 갖고 있어서, 음높이를 구별할 수 없는 경우가 종종 있다. 예를들면 남자나 여자가 함께 애국가를 부를 경우 남자들은 그들의 생리적 조건 때문에 자연스럽게 한 옥타브를 내려서 부르는 경우가 종종 발생하는데, 이럴 경우 사람들은 두 개의 다른 노래를 부르고 있다고 생각하지 않고 한 노래를 부르고 있다고 생각한다. 즉 옥타브는 질적으로 제일 밀접한 성격을 갖고 있어서 비록 높이가 틀려도 두 개의 다른 음으로 분명히 독립적으로 지각되기에 어려움이 뒤따른다 -음악적 교육의 정도가 낮을수록 이런 현상은 더 두드러진다. 소위 이런 옥타브가 갖는 질적 유사성을 '옥타브 등치성'(octave equivalence)라고 한다. 옥타브 등치성이란 옥타브 관계(1:2의 주파수 비율)로 되어 있는 음들에게는 그것이 어떤 옥타브에 속해 있든간에 모두 유사하게 볼 수 있는 옥타브 일반화(octave generalization)가 형성된다는 것이다. 즉 c^1 과 c^2 (혹은 d^1 과 d^2 등)가 같은 것으로 인식되게하는 것이 옥타브 등치성인 것이다. 옥타브 관계를 이루는 음들이 갖는 이러한 공통된 성격(c음적 성격, d음적 성격 등)은 음높이가 달라져도 그대로 유지되고, 이것은 음의 중요한 성격 중의 하나이다. 또한 옥타브 개념은 어떤 음악 문화권에서든지 공통적으로 적용되는 법칙이라고 할 수 있다. <그림 1>의 A는 옥타브 등치성을 나선구조를 통해 시각적으로 표현한 것이다. 만일 이런 나선형 계단을 한층씩 올라가면 높이는 분명히

6) 음고지각에 음들의 관련성과 음의 밝기가 중요한 역할을 한다는 것은 G. Révész의 음고의 2차원적 이론(Zwei-Komponente Theorie)를 통해 1913년부터 알려져 있었다. 그러나 용어적 사용은 1926년 Erich Moritz von Hornbostel부터이다.

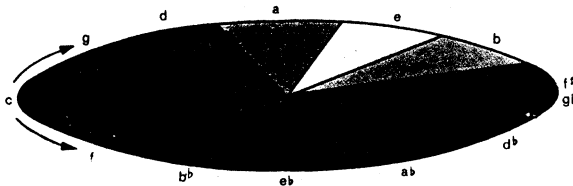
한층 올라갔지만 위에서 볼때는 같은 위치에 있는 것이 될 것이다.

<그림 1> 음높이와 음성

A. 청취 유사성에 의한 음들의 관련성(반음계적 순서의 배열)



B. 청취 유사성에 의한 음들의 관련성(5도권)



옥타브 이외에도 특히 유사하게 들리는 음정들이 존재한다. 특히 서양음악에서는 5도가 옥타브 다음으로 강한 관련성을 갖고 있는 것으로 연구되어 있다. <그림 1>의 B는 5도권을 중심으로해서 청취유사성을 나타낸 그림이다. 타원형의 모습에서 서로 근접해 있을수록 유사성이 강한 관계를 나타낸다. <그림 1>에 나타나는 ‘관련성’이라는 음성은 음고에서 음높이 개념을 제외한 개념으로 이해할 수 있다. 즉 우리의 지각 체계속에서 음고는 높이 뿐 아니라 성격이라는 2개의 차원에 의해서 지각되는 것이라고 할 수 있다. 음성, 즉 음들의 관련성을 소위 ‘크로마’(Chroma)라고 표현하기로 한다.

2) 음의 밝기 (영: Height, 독: Helligkeit)

음의 밝기는 음높이와 직접적으로 관련된 개념이다. 음의 성격 중에서 음높이는 개체의 음을 뜻하는데 <그림 1>에서 볼 수 있듯이 음높이가 높아질수록 음은 밝아진다. 보통 주파수가 아주 높거나 아주 낮은 음에서는 음성(음들의 관련성)이 음의 밝기(음높이 관련성)에 비해 더 약화되는 경향을 보인다.⁷⁾

만일 음성이 나선형적(circular) 구조를 갖는다면, 음의 밝기는 선적(linear) 구조를 갖는다. 음의 밝기 뿐만아니라 높고 낮은 음들은 음량·비중·밀집도 등의 심리적인 면에서 뚜렷이 달라진다. 주로 저음은 고음에 비해서 두텁고 부피가 있다고 느껴질 뿐만아니라 육중하다고 느껴지고 또 부드럽다는 인상을 준다. 반면에 고음은 좁고 가늘다고 느껴지고, 또 가볍고, 날카롭다는 인상을 준다.⁸⁾

2. 절대청취자의 음고 지각의 특징

1) 일반적 이해

어떤 객관적인 기준음과 비교함이 없이 특정음의 음이름을 판별해 낼 수 있거나 또는 그 반대로 지시된 음고를 노래 부를 수 있는 능력을 뜻하는 절대음고는 절대청취의 중요한 부분을 이룬다.⁹⁾

음악심리학자 이석원은 그의 책 「음악 심리학」에서 절대음감을 “문화속에서 습득되는 소리 성격 판별 능력”이라고 규정하고, “자신이 배운 음악의 범주속에서 가질 수 있는 **즉각적이고 절대적인** 음고지각 능력”이라고 정의하고 있다. 또 그는 한 옥타브에서 음고의 수나 각 음고간의 간격은 문화권에 따라 천차만별일 수 있다고 전제하고, 음고감각은 자신이 처한 음악문화권에서 사용하는 음계의 수와 간격에 따라 만들어지는 것이라고 하였다.¹⁰⁾ 사실 만일 어떤 사람에게 390Hz, 440Hz, 330Hz 등을 들려주고 이것이 무엇인지 질문하였다고 가정해보자. 만일 절대음고를 소유한 사람이라면 개개음들을 g, a', e 라고 대답할 것이다. 다시말하면 390Hz, 440Hz, 330Hz 등으로 대답하지는 않을 것이라는 것이다. 또 이 사람은 440Hz나 443Hz나 모두 a'라는 음으로

7) Ulrich Michels, 홍정수·조선우 편저, 「음악은이1」, (서울: 세광음악출판사, 1990), 20면.

8) 상계서, 21면.

9) 절대음고를 소유한 사람들이 소수이고 또 이들이 특별한 노력없이도 음고를 판별해 낼 수 있다는 이유로 오랜 세월동안 절대 음고의 소유는 신비로운 재능을 부여받은 것처럼 자랑스럽게 생각되었다. 절대음고가 왜 생겨나는 것인지 그 발생에 대한 문제는 거의 1세기동안 과학적 논의의 대상이 되어왔으며 학자들은 크게 유전이론과 학습이론의 두가지 입장을 통해 격렬한 논쟁을 벌였다. 최근까지도 이 문제에 대한 완전한 결론에는 도달하지 못했으나 대체로 유전적 요소와 학습적 요소가 절대음고 형성에 함께 영향을 미칠 수 있다는 절충적 견해가 지배적이다.

10) 이석원, 「음악 심리학」, (서울: 심설당, 1994), 103면.

지각할 것이다. a'라는 음으로 지각될 수 있는 주파수는 440Hz와 443Hz만은 아닐 것이다. 440Hz 주변의 몇몇 주파수들은 함께 하나의 범주를 이루고 있고, 이 범주안의 주파수들은 모두 a'음으로 지각될 것이다.¹¹⁾ 물론 이 범주의 폭은 개인에 따라 다르고, 음높이에 따라 다르지만 폭이 적을수록 예민한 귀를 가졌다고 할 수는 있을 것이다. 같은 음이름이 붙여진 범주, 즉 음고 집합안에 있는 주파수들의 차이는 절대음고의 소유자라 할지라도 확실히 구별해 낼 수가 없다는 점은 절대음고가 “문화속에서 습득되는 소리 성격 판별 능력”이라는 견해를 뒷받침 해주는 것이 될 것이다.

절대음고 소유자들은 자신의 내부에 확립되어 있는 어떤 기준에 따라 음고를 판별한다고 생각할 수 있다. 그렇다면 이들의 내부 기준은 어떤 것일까? 또 영속적인 것일까? 아니면 변화가능성이 있는 것일까에 대한 물음은 절대음고에 대한 이해에 중요한 부분을 차지한다.

절대음고의 소유자는 한개음이 어떤 옥타브 영역에 있든지간에 그 음의 성격, 즉 A음적 성격과 B음적 성격을 판별할 수 있는 능력을 갖고 있는 사람을 의미한다. 다시 말해서 <그림 1>의 나선형 음고 구조속에서 그 음의 위치를 가려내는 능력이 절대음고인 것이다. 실제로 절대음고의 능력을 보이는 사람들을 분석해보면 그 유형을 대략 3가지로 분류할 수 있다.

첫 번째 유형에는 음높이들을 오랫동안 기억할 수 있는 능력을 갖고 있는 사람들이 속한다. 즉 한 개나 혹은 몇몇개의 음의 높이를 정확히 기억해 두었다가 음고지각에 응용하는 능력을 가진 사람을 의미하는데 이것은 꼭 절대음고의 소유자가 아니더라도 가질 수 있는 능력이라고 볼 수 있다.

두 번째 유형은 서양음악의 한 옥타브 12음을 표준음(chromastandard)들도 외어두었다가, 제시되는 음들을 즉각적으로 이 표준음들에 대입시켜 음고를 판단하는 사람들을 의미한다.¹²⁾ 이 경우 제시된 음들은 가장 가까운 12개의 표준음 범주에 귀속되어 지각됨으로, 1/4음과 같은 미분음에 대한 판별 능력은 없다.

세 번째 유형은 가장 성숙된 단계의 절대음고 능력으로, 모든 제시된 음을, -그것이 실제 작품 연주에서 울리고 있는 경우에도- 하나하나를 정확히 인지하고 그것을 음악적으로 정리하여 음악의 수용에 적응하는 능력을 가진 사람들에게 해당된다.¹³⁾

음악 구조의 복잡성을 생각해볼 때 이 세가지 유형의 경계는 늘 분명한 것은 아니다. 특히 나이에 따라 또 음악적 교육정도에 따라 개인적으로 다른 경계지움이 가능할 수 있을 것이다. 위에 언급한 세 유형을 보면 모든 절대음고가 모든 음을 항상 ‘절

11) 보통 440Hz에서 약 7-8Hz 정도 벗어난 음들은 모두 a'로 지각되는 것으로 알려져 있다.

12) Morawska-Büngeler und A. Rakowski, *op. cit.* pp.1207-1208.

13) Monika Quistorp, *Die Gehörbildung, Das Kernfach musikalischer Erziehung*, (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1970), pp.60-61.

대적'인 방법으로 판별하는 것은 아니라는 것을 알 수 있다. 절대음고를 보이는 사람들 중에는 한 개 혹은 몇 개의 절대음을 마음속에 심어놓고 여기에 근거하여 다른 음들을 상대적으로 판별하는 경우도 많이 있다. 특히 오케스트라 단원들에게서 많이 보이는 현상 중의 하나가 440Hz의 기본음 a'만을 확실히 기억했다가 다른음들을 상대적으로 판단하는 것이다. 사실 어떤 사람이 절대음고적 판단을 했을 때 어떤과정을 통해서, 다시말해서 음고를 절대지각 했는지 상대지각 했는지를 가려내기는 쉽지 않다. 그가 어떤 과정을 통해서 음을 판별했는지는 자기 자신도 모를 수 있는 것이기 때문이다. 결국 절대음고를 보이는 모든 사람들이 모든음을 항상 '절대적' 방법으로 구별하는 것은 아니다.¹⁴⁾

2) Wellek에 따른 절대음고의 특성과 유형

음악심리학자 벨렉(Albert Wellek)은 65명의 절대청취자들을 수년간 연구한¹⁵⁾ 후 그 결과를 토대로 1938년 「Das absolute Gehör und seine Typen(절대 청취와 그의 유형)」¹⁶⁾이라는 책을 출판했는데 이 책은 아직도 절대청취에 대한 연구에서는 기본 필독 도서가 되고 있다. 이 책은 특히 방대한 실험의 숫자와 학문적으로 심도있는 연구결과의 해석을 통해 높은 학문적 신뢰성을 획득한 책이기도하다. 벨렉은 개별적 음들과 음정들을 알아내는 실험에서 나타난 결과들을 토대로 절대청취자들이 전형적으로 하는 실수와 이런 실수를 일으키게 하는 가능한 원인들을 분석하였다. 또 그는 이것을 기초로 절대청취자의 유형을 두 개로 나누었다. 벨렉이 분류한 절대청취 유형과 그들의 전형적 실수들을 정리해 보면 다음과 같다.

가) 선적유형(linear type)

개별적 음들과 음정을 지각할 때 실수가 선적 모양을 나타내는 유형을 말한다. 이런 유형의 절대청취자는 제시된 음들이 피아노 건반상에서 근접해 있을수록 유사하게 느끼므로 그 음들을 판단할 때 자주 실수를 범하게 된다. 예를들면 반음을 가장 많이 틀리는데 100% 틀리는 피실험자도 있을 정도였다. 이 유형의 사람들은 음들의 간격이

14) 이석원, 전게서, 104면.

15) 벨렉은 그의 연구에서 피실험자가 된 절대음고를 갖춘 사람들을 '진정한'(echt) 절대청취자라고 정의하고 '부분적'(stückhaft) 절대청취자와는 구별하였다. 부분적 절대청취자란 몇 개의 음고만을 절대적으로 지각하고, 나머지 음들의 음고는 청취를 통해서 지각하는 사람들을 의미하는데, 이런 부분적 절대청취자는 그의 실험에서 제외하였다. 또한 그에 의하면 진정한 절대 청취자는 학습에 의해서는 만들어질 수 없고 유전적인 것으로 이미 3-4세에 나타나는 능력이라고 하였다. (Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, 3판, 1982, p.85)

16) Albert Wellek, *Das absolute Gehör und seine Typen*, (Bern: A. Franke AG-Verlag 1970), 3판.

넓어질수록 정확한 음고를 지각해낸다.

나) 양극적 유형(polarer type)

이 유형에 속하는 피실험자는 제시된 음들이 5도권 속에서 근접해 있을수록, 즉 5도 유사성이 높을수록 비슷하게 느끼므로 구별을 잘 못한다. 이런 성향은 4도 유사성에서도 나타난다. 5도나 4도권의 음들의 관련성(音性, 독: Tonigkeit)이 약해질수록¹⁷⁾ 음고의 판단은 정확해진다. 만일 절대청취자에게 위에 설명한 두 원인, 즉 ‘음들간의 거리’(Helligkeit)와 ‘음성’(Tonigkeit)이 영향을 미친다면 각 유형들의 실수 정도는 다음과 같게 될 것이다.

<표 1>

	1	2	3	4	5
선적유형	1/2 (반음)	1 (온음)	⁰ III (단3도)	⁺ III (장3도)	IV (4도)
양극적유형	IV	1	⁰ III	⁺ III	1/2

(1: 실수가 가장 많음 ⇒ 6: 실수가 가장 적음)

선적유형의 경우는 음정단계가 넓어질수록 실수가 적어짐으로 음정지각이 정확해지고, 양극적 유형의 경우는 4도 관계성이 약해질수록(- a - f - b^b - e^b - a^b - d^b...) 음정지각은 정확해진다.

벨렉의 연구결과에 따르면 위의 가정과는 다른 많은 복합적 유형이 나타난다. 특히 양극적 유형의 경우는 실수가 어떤 한음이나 한 음정에 집중되지않고 골고루 퍼져서 나타났고 -IV에 대한 실수가 과반수를 넘는적은 없었다-, 선적유형인 경우에는 반음을 구별하지 못하는 경우가 거의 대부분이었다. 벨렉이 분류한 유형을 보면 피실험자는 기본적으로 두가지 내적 기준에 의해서 음고를 지각한다고 할 수 있다. 즉 선적유형의 경우는 음의 밝기를 판단의 기준으로 삼고, 양극적유형의 경우는 음성을 근거로 음고를 지각한다. 그러나 연구결과가 보여주듯 이두가지 기능은 항상 분리되어 개별적으로 기능을 발휘하지는 않는다. 예를들어 양극적 유형의 사람들은 음성만에 근거해서 음고의 판단이 어려울 경우 음밝기를 보조적으로 판단에 이용하기 때문에 모든 절대청취 유형을 선적/양극적 두가지로 분류하는 것은 문제가 있다. 즉, 이 두가지 유형의 혼합형태로 가능한 것이다. 또한 절대청취자는 이 유형들 중 어떤 유형을 동원해서라도 음고를 판단하려고 노력하겠지만, 절대청취자마다 그가 주로 사용하는 기준은 있다고 볼 수 있다.

17) 5도권이란 g-d-a-e ...를 의미하므로 g-d 보다 g-a의 판단이 정확해진다는 의미이다.

3) 절대음고 연구의 어려움

벨렉이 분류한 두가지 유형 이외에도 절대청취자가 음고를 지각하는데 기준이 되는 바뀌말하면 그들의 음고판단에 영향을 주는 다른 요인들이 존재한다. 어떤 사람은 특정 음역에 대해서만 또는 특정 악기(특정 음색)에 훨씬 더 예민한 음고판단 능력을 보인다. 이 뿐만아니라 피실험자에게 제시되는 음들의 조율체계는 실험결과를 의외의 방향으로 이끌어갈 수 있다.

가) 조율 문제

앞에서도 전제했듯이 절대음감은 '문화속에서 습득되는 소리성격 판별 능력'이다. 즉, 피실험자가 갖고 있는 문화적 산물로서의 조율체계는 그들의 음고지각의 기준 설정에 매우 중요한 역할을 한다. 뿐만아니라 절대청취자에게는 절대음높이가 매우 중요한 기준이되므로 조율시 기준음의 이동은 그들의 음고지각 체계에 큰 혼란을 야기시킬 수 있다. 실제 음악연주에서 사용되는 조율체계는 단 한개가 아닐 뿐만아니라(예: 피아노는 평균률, 바이올린은 순정률 등) 또 기준음으로 항상 $a'=440\text{Hz}$ 가 지켜지는 것도 아니다. 1929년의 와이너르트(L. Weinert)의 연구¹⁸⁾와 1938년의 벨렉의 연구는 조율과 절대음고와의 상관관계를 연구한 대표적 논문이라고 할 수 있다.

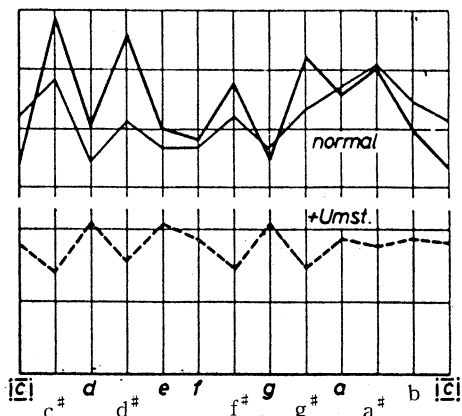
이들의 연구결과에 따르면 절대청취자가 갖고 있는 (주관적) 조율체계에서 1/8 음정도가 어긋나게 조율된 체계속의 음들이 그들에게 제시될 때부터 규칙적인 오류가 발생한다. 자신의 조율체계에서 벗어나면 벗어날수록 오류정도는 심화되고, 주로 반음을 혼동하는 경우(독: Halbtonverwechselung)가 많이 생긴다.¹⁹⁾

<그림 2>는 벨렉과 바이어르트의 연구결과이다. 한 옥타브의 12음을 절대청취자들에게 판단하도록 했는데 굵은 실선과 얇은 실선은 피실험자의 조율체계속에서 음들이 제시된 경우이고 점선은 조금높게 조율된 상태에서 측정된 것이다.

18) L. Weinert, *Untersuchungen über das absolute Gehör*, Arch. f. d. ges. Psychologie 73, 1929.

19) Wellek, *op. cit.* 1982, p.86.

<그림 2> 12반음



피실험자의 조율에 맞는 경우
 ————— : 벨렉의 연구결과
 ————— : 바이너르트의 연구결과
 높게 조율된 경우
 —————

출처: A. Wellek의 *Das absolute Gehör und seine Typen*,
 Leipzig, 1938, p.350.

절대청취자들은 주로 어린시절에 확립된 자신의 내부기준, 즉 자신의 조율체계에 의해서 특정한 음고들을 음이름과 결합시킨다. 그렇다면 이들의 내부기준은 영원한 것일까, 아니면 변화될 수 있는 것일까? 흥미롭게도 절대음고 소유자들 중에서 중년기 이후에 자신의 청각체계의 조율이 변화된 것을 알아채고 불평을 하는 사람들이 있다. 나이가 든후 음악이 본래보다 1-2 반음 높게 들렸다든지, 아니면 모든 조들이 반음씩 높게 들렸다든지하는 연구사례가 많이 나와 있다. 예를 들면 어떤 절대청취자가 바그너의 뉘른베르그의 명가수(Die Meistersinger von Nürnberg)의 서곡을 C장조 대신 C#장조로 들을 수밖에 없게된다면 C장조가 갖는 '강하고 남성적'인 성격대신 C#장조의 '욕망적이고 여성적'인 분위기로 들릴테니까 무척당황스러울 것이다. 또 나이가 들면서 점차로 반음높게 들렸다가, 온음높게 들리는 현상을 경험한 사람도 있는데, 그는 트럼펫 연주자의 Bb 음이 갑자기 C로 들리자 당황했다고 토로하고 있다.²⁰⁾ 음악이 본래보다 1-2 반음씩 높게 들리는 현상, 즉 이렇게 전체적인 청각시스템의 조율변화를 '착청'(paracusis)이라고 한다. 그러나 절대음고를 소유한 사람만이 이런 변화를 알아차릴 수 있을 것이고, 또 모든 음고가 같은 비율로 변화되었다면 상대 청취자에게는 아무런 느낌도 주지 않을 것이다.

나) 음역 문제

만일 피실험자가 자신의 주관적 조율체계하에서 음고지각 판단을 할 경우에는 중간 옥타브, 즉 a'-a''에서 가장 높은 정확성을 나타낸다. 음역에 따른 절대청취자의 능력에는 어느정도의 규칙성이 나타난다. 보통 a'-a'' 영역에서 가장 정확하다면, 2·4·6 번째로 정확한 영역은 a''-a''' 이고 3·5·7 번째로 정확한 음역은 a-a' 라고 할 수 있

20) Edward M. Burns & Dixon Word, "Absolute Pitch", *Psychology of Music* ed. D. Deutsch, (New York: Academy Press, 1986), pp.444-445.

결과는 조금은 상대적으로 이해되어야 될 것이다.

다) 측정매체 문제

절대음고의 측정을 위해서는 음향적 재료가 필요하다. 이것은 기계적으로 만들어질 수도 있지만 (예: 순음), 대부분 우리 주위에서 흔히 쓰이는 악기음을 사용하는 경우가 많다. 특히 피아노는 절대음고 연구에 많이 이용되어 왔다. 앞서 언급된 벨렉이나 바이너르트의 연구도 피아노라는 악기를 중심으로 연구된 것이었다.

보통 사람들은 음악을 인지할 때 여러음악적 요인들을 분리해서 인지하지 않고 종합적으로 인지한다. 즉, 음고를 판단하기 위해서라도 음고적 측면외에 다른 음악적 요소(길이·세기·음색 등)들이 음고판단에 영향을 미칠 수 있다. 예를들면 피아노음이 갖고 있는 고유음색에 의존해서 음고판단을 하는 사람은 다른 음색을 갖고 있는 악기에서는 음고 판단 능력에 변화를 가져온다. 이것은 절대청취자 중에는 특정악기, 특히 자신이 어렸을 때 친숙한 악기에서만 절대음고를 보이는 경우가 많다는 것만 봐도 알 수 있다. 이렇기 때문에 절대 음고에 대한 연구에서 어떤 한 매체에만 의존하는 것은 문제가 있다고 할 수 있다.

Ⅲ. 절대청취자의 조특성 지각에 대한 연구

절대청취자의 특징중에는 정확한 음고지각외에도 조들을 판단하는 능력이 중요한 부분을 이룬다. 그럼 절대청취자는 어떻게 가가의 조를 분별할 수 있을까? 오늘날 평균율로 연주되는 음악에서 장조와 단조라는 두 종류의 조는 누구나 구별할 수 있을 만큼 강한 고유의 특성을 지니고 있다. 하지만 그 외에 C장조와 D장조의 구분은 그리 쉬운 것이 아니다. 이렇게 보통사람들에게는 어려운 각 조의 특성을 절대청취자들은 특별히 잘 지각하는 사람들로 정의되곤 했다. 이런 정의는 우리나라 사용하는 24개의 조에는 모두 나름대로의 고유한 조특성(독: Tonartencharakter)이 있을 것이라는 가정을 가능케한다. 절대청취자들은 절대청취 능력이 없는 사람들이 보통 의심하는 조들의 고유한 성격을 존중하고 그것을 방어하는 입장을 내세우고 있다. 이런 이유로 절대청취에 대한 연구에서는 늘 조특성의 문제가 함께 논란이 되고 연구되어져 왔다. 이제까지의 연구결과에 따르면 절대청취가 현재 우리음악에 일반화 시킬 수 있는 조특성이 존재하고 있다는 결정적 증거가 되지는 않지만 그렇다고 이 문제가 완전히 종식된 것은 아니다.

조특성 문제는 바로크 이후 대부분의 근대 음악문화가 동등한 조들을 가지고 특정한 양식과 표현가치를 만들었다는 파라독스에서부터 출발한다. 예를들면 d단조곡은

초자연적이고 무시무시한 힘을 갖는 것으로 E장조는 화사하고 봄날의 분위기를 갖는 것으로 이해된다면, 분명히 조특성에 대한 묵시적 동의가 있었다고 생각된다.²³⁾ 물론 바로크나 고전초에는 악기의 조율이 3도 정도까지 서로 어긋날 수 있었다는 것을 생각해 보면 이것들이 어떤 절대적 음높이와 연관된 개념이었을까에는 의문의 여지가 있다.

절대청취자들은 자신의 내부기준, 즉 절대적 의미의 자신의 조율체계에서 음을 지각하기 때문에 음고의 측면에서 보면 상대적 개념으로 받아들일 수 있는 조특성이 과연 그들에게 어떻게 기능을 하는지를 아는 것은 매우 흥미로운 일이 아닐 수 없다.

1. 조특성의 일반적 이해

역사적으로 볼 때 그리스와 중세의 선법체계에서 조특성의 존재에 대한 가능성을 처음으로 찾을 수 있다. 이 체계에서는 반음들이 한 옥타브 안에서 어떻게 분배되는지에 따라 서로다른 성격의 선법(조)이 만들어졌다. 이렇게 서로 다른 고유한 음정구조를 갖는 선법들은 또 고유한 성격(고유한 조특성)을 갖고 있는 것으로 이해됐다. 그리스의 학자 아리스토텔레스(Aristoteles, BC 384-322)는 특히 각각의 선법이 갖는 고유한 특성을 교육적인 측면에 적용시켜 소위 에토스(Ethos)론을 주장한 사람으로 유명하다. 예를들면 도리아 선법은 침착하고 냉정하며 활기찬 감정을 만들고 프리지아 선법은 흥분되고, 격정적인 특성을 갖고 있기 때문에 교육적으로 좋지 않다는 등의 표현은 당시에 각조에 대한 특성이 분명히 있었음을 나타낸다.²⁴⁾ 그러나 선법들은 절대적 음고에 의해서가 아니라, 음정관계에 의해서 고유한 성격을 갖는 것이었다. 오늘날의 장·단조 체계에서는 선법체계에서와 같은 조특성은 장조와 단조 사이에서만 드러난다. 17세기 후반부터 20세기 초까지의 음악에서 나타나는 조특성 문제를 광범위하게 연구한 심리음향학자 아우하겐(Wolfgang Auhagen 1957-)은 장조와 단조의 특성을 다음과 같이 정리하였다.²⁵⁾

장조: 명랑한, 밝은, 자극적 ...

단조: 멜랑콜릭한, 은폐하는 듯한, 마음을 가라 앉히는 ...

만일 조특성이 상대적 음정 간격에 의해서만 발생되는 것으로 생각된다면, 장·단

23) *Ibid.*, p.245.

24) 홍세원, 「서양음악사」, 현대음악출판사, 1995, 27면.

25) Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen von Späten 17.Jh. bis zum Beginn des 20.Jh.*, (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1983), p.411.

조 조성체계 속에서 장·단의 특징 이외에 더 이상의 조특성을 논한다는 것은 무의미할지도 모른다. 그러나 많은 음악가들이 장·단조 특성 이외에도 모든 조성은 고유한 특성이 있음을 스스로 체험했다고 밝히고 있고 또 그들은 각각의 조가 갖고 있는 특성에 따라 특정조를 선호하기도 하고 싫어하기도 한다.²⁶⁾

그럼 이런 조특성은 어디에 기인하는 것일까? 이 분야의 연구는 그리 많은 편은 아니지만 현재까지의 연구를 보면 조특성의 해명을 위해 음성(Tonigkeit)와 색채적 청취(영: color-hearing 독: Farbenhören)라는 두 개의 개념이 자주 등장한다. 그럼 이 두 개념을 중심으로 조특성을 이해해보자.

2. 조특성 지각과 음성과의 관계

1962년에 쓰여진 벨렉의 「음악심리학과 음악미학(Musikpsychologie und Musikästhetik)」에 의하면 조특성은 어떤 조에 속해 있는 음들이 갖는 음성의 다양한 질적 고유성에 기인한다.²⁷⁾ 그에 따르면 이런 조특성은 절대음고가 변해도 그대로 유지되는 것이다. 즉 조에 포함되는 각음들이 주파수상에서 같은 정도로 많아지거나 적어져도 고유한 조특성에 영향을 미치지 않는다는 것인데 그 이유는 주파수상의 이동은 음의 밝기(Helligkeit)를 변화시키는 것이지 음성을 변화시키지는 않기 때문이다.

결국 음성이나 조특성은 절대음고에 종속된 개념이 아니라는 것이다. 음악가들의 음성에 대한 지각기능은 다른 자극에 비해서 비교적 유동적 구조를 갖고 있다. 그렇기 때문에 절대음고에 종속되지 않은채 상대적 지각이 가능한 것이다. 그래서 예를 들면 절대 청취자가 자신의 조율체계하에서 갖고 있던 c음적특성은 b음적 특성 자리로 옮겨질 수가 있는 것이다. 이 경우는 반음정도 조율체계가 낮아 졌을 때가 될 것이다. 이때 절대 음높이만 반음이 낮아진 것이 아니라 음들의 특성 또한 한꺼번에 아래로 밀린 것이라 할 수 있다. 이것은 b를 a로 바꿔 부르는 것과는 질적으로 다른 것이다.

결국 내적 상관관계에서 보면 절대청취자가 갖고 있는 음성에 대한 체계는 무너지지 않고 음들과 주파수와의 상관관계만 바뀌는 것이다. 이외에도 절대청취자의 조판별 능력에 대한 원리를 뒷받침 하는 연구로는 미즈(Paul Mies)의 1948년 연구를 들 수 있다 (「조들의 특성(Charakter der Tonarten)」). 미즈의 연구에는 슈베르트의 G^b 장조 즉흥곡(Inpromptu, op.90/3)을 피실험자 모르게 G장조로 연주하자 금방 틀린 것을 알아낸 사례가 나오는데 미즈는 절대청취자인 피실험자가 G장조와 G^b 장조의 절대

26) Wellek, *op. cit.*, 1982, p.246.

27) Wellek, *op. cit.*, 1982, p.254.

적 높이의 차이 때문이 아니라 각조에서 사용되는 흰건반과 검정 건반의 수가 달라짐으로 G장조로 연주된 즉흥곡이 G^b 장조의 곡의 특성과 다른 특성을 느끼게 해 준 것으로 해석했다.(II. 3. 나 참조)²⁸⁾

또한 브람스의 전기를 쓴 막스 칼벡크(Max Kalbeck)의 브람스에 대한 글을 인용해서 미즈는 절대청취자가 조특성을 파악할 때 절대적 음고가 제일 중요한 것이 아니라는 것을 다시한번 강조 하고 있다.

막스는 말하길 브람스가 모짜르트의 b단조 피아노곡의 아다지오 악장을 너무 낮게 조율된 피아노로 연주하는 것을 들었는데 브람스는 이때 연주되는 곡의 절대 음높이는 원래의 곡보다 3도 아래에 위치했다는 것을 알고 있지만 g단조로 듣지않고 b단조로 들었다고 했다.²⁹⁾

이 인용구에 의하면 절대음고에 종속되지 않고 모짜르트 b단조 피아노 곡의 조특성을 음성에 의해 파악하고 있음을 보여준다. 최근까지도 조특성을 절대청취자가 어떻게 지각하느냐 뿐만아니라 조특성 자체가 조성체계내의 음악에서 있는지 없는지에 대한 논란은 이어지고 있다. 그러나 만약 조특성이 있다면 그것은 절대적 음높이와는 상관없이 만들어지는 것일 것이라는 주장이 가장 유력시되고 있다.³⁰⁾ 또한 절대청취 능력을 갖춘 작곡가 자신에 의해 작품들이 실제로 전조되서 연주된다는 사실도 이 주장을 뒷받침 할 수 있을 것이다.

3. 조특성 지각과 색채적 청취의 관련성

몇몇의 절대청취자는 개별적 음이나 조를 판별하기위한 고유한 색채적 지각체계(photism)를 갖고 있는 것으로 알려져 있다. 소위 색채적 청취(영: color-hearing 독: Farbenhören)는 서로다른 지각체계의 즉각적 전이(독: Synästhesie)의 가장 대표적인 예이다. 즉 청각적 자극을 시각적 자극으로 바꿔서 지각하는 것을 색채적 청취라고 할 수 있다. 예를 들어서 소리가 무겁다/가볍다, 날카롭다/둔탁하다, 따뜻하다/차갑다와 같은 표현은 청각적 자극을 다른 지각체계의 용어를 빌어 표현하는 것이 될 것이다. 색채적 청취한 음악을 표제적으로 어떤 시각적 상상과 연관시키는 것과는 구별된다. 즉 어떤 음이나 조 혹은 음악작품을 들었으며 우연히 어떤 형상이나 어떤 색이 연관지어 떠올랐다해도 이것은 색채적 청취라고는 할 수 없다. 색채적 청취는 비의도적으로 또는 무의식적으로 음과 색이 연결되는 것으로 규칙적으로 나타날 뿐만아니라 그 연결성이 항상 고정적이어야 한다. 즉 색과 음은 하나의경험으로 서로 녹아들어있

28) Wellek, *Ibid.* p.246.

29) Wellek, *Ibid.*

30) Auhagen, *op. cit.*, p.399.

는 상태로 서로 분리될 수 없는 단일체로 이해될 수 있다. 색과 음은 서로 합쳐져서 하나의 질을 형성하게 되는 것이다.

이런 한 지각체계에서 다른 지각체계로의 전이 예는 음악에서 뿐만아니라 시인들이 시각적/청각적 표현을 쓰는 경우를 비롯해서 여러 다른 부분에서도 나타나는 것이긴 하지만 음악에서는 음악의 지각을 위해 오래전부터 흔히 나타나는 현상이라고 할 수 있다.

음악에 있어서의 색채적 청취에 대한 본격적 실험 연구는 안쉴츠(G. Anschütz)에서 부터 시작됐다고 할 수 있다.³¹⁾ 그는 색채적 청취를 크게 두가지 유형으로 구분해서 설명하고 있는데, 첫째는 분석적(analytical)형이고 두 번째는 합성적(synthetik)유형이다. 분석적유형은 개별음들에 대응하는 색깔체계를 갖고 청취를 하는 사람들을 의미한다. 이런 유형에 속하는 청취자는 음악적 지각의 대상전체를 자기도 모르게 또는 전의식(前意識)적으로 색깔별로 분리했다가, 다시 개개의 음에 연관되어 있는 색깔들을 모아서 인지하게 된다. 합성적 유형은 어떤 음악작품 전체를 하나의 전체적 형상이나 형상의 연속체로 인지한다. 즉, 마치 그림처럼 여러 가지 색깔이 들어 있는 전체로서 음악작품을 받아들이는 것이다. 이 두 유형 이외에도 분석적 유형과 합성적 유형의 중간적 청취유형도 존재한다. 이 경우에는 음악적 색깔체계가 개별음이 아니라 조성내지는 조성을 대표하는 3화음에 연관되서 확립된다. 즉 음악에서 조성이 변화하지 않고 진행되는 동안은 한가지 색깔에 연결되서 청취를 하게되는 것이다. 이런 3번째 유형을 벨렉은 분석-합성적 유형이라고 명명하고 있다.³²⁾ 절대청취자도 정도의 차이는 있지만 이런 색채적 청취를 음이나 조성지각에 이용하고 있을 것이라는 가정을 가능케 해 주는 사례들은 학계에 많이 보고됐다. 빈의 학자 발라쉴크(R. Wallaschek)는 1905년 빈의 음악학자이자 작곡자였던 라흐(Robert Lach)에 대한 자세한 연구사례를 발표한 적이 있다.³³⁾ 그의 연구에 따르면 절대청취자였던 라흐는 모든음악을 색깔로 구별해 내는 색채적 청취자였는데, 그 정도가 거의 완벽에 가까웠다. 즉 옥타브내에 있는 모든 음들 뿐만아니라-이명동음의 차이까지도 색깔로 구별할 정도였다.- 모든 종류의 음정, 모든악기, 모든 모음과 자음 등을 색채적으로 구별했다고 하니 결국 모든 종류의 음악적 요소와 언어를 모두 색깔로 지각했다는 것이다. 연구 당시 29살이었던 라흐는 음악을 들으면 눈앞에 휘황찬란한 만화경과 같은 그림이 펼쳐졌다고 회고하고 있다. 라흐의 예는 오래되기는 했지만 가장 분명한 색채적 청취의 예로 이 분야의 연구에서는 끊임없이 인용되는 것이기도 하다. 이밖에도 한가지 예를 더 든다

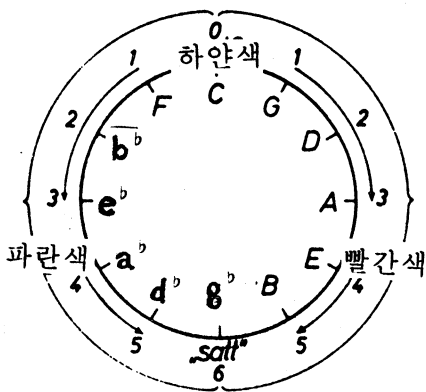
31) G. Anschütz, "Über das Auftreten und den Sinn subjektiver Tonempfindungen", *Zeitschrift für Psychologie*, p.152, 1942

32) Welck, *op. cit.*, 1982, p.108.

33) R. Wallaschek, *Psychologie und Pathologie der Vorstellung*, Leipzig, 1905.

면 1937년 다우프(F. Daub)의 연구를 들 수 있다. 이 연구에서 절대청취자였던 다우프는 장조 조성을 중심으로한 색채 청취에 대한 자신의 경험을 설명하고 있다. 그는 흰색으로 나타나는 C장조를 시작으로 5도권을 중심으로 C-G-D 로 올라갈수록 점점 빨간색으로 지각하고 C-F-B^b으로 내려 갈수록 점점 파란색으로 지각해서 5도권이 양방향에서 만나는 F[#]과 G^b장조에서는 이 세상에 없는 색깔로 -그는 이 색깔을 우유빛(독: Satt)이라고 했다- 변한다고 표현했다.³⁴⁾

<그림 4> 5도권으로 나타나는 Friedrich Daub의 조성에 대한 색채적 청취



출처: Friedrich Daub, *Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde* vol.52, 1937, p.246.

벨렉의 1938년 연구에서도 절대청취자가 음 지각을 할 때 색채적 청취에 영향을 받는다는 사실이 입증되었다. 벨렉의 연구에서는 65명의 피실험자 중에서 21명이 정도의 차이는 있지만 색채적 청취를 하는 것으로 나타났고, 그 중 5명은 음이나 조성과 관련된 완벽한 색채체계를 갖고 있는 것으로 나타났다.³⁵⁾

보통 절대청취자가 음이나 조성을 지각하기위해서 사용하는 색갈체계는 늘 완벽한 것은 아니다. 사람에 따라서는 어떤 일정음이나 일정조에서만 부분적 색채적 청취를 하기도 하는데 이런 경우는 부분적 절대 청취만이 가능하다고 할 수 있다. 그러나 색채적 청취가 얼마만큼 절대청취를 도울 수 있으며 어떻게 정당화 시킬 수 있는 지에 대한 대답은 아직 완전히 내려지지 않은 상태이다. 색채적 청취는 개별적 음들이 고유하게 가지고 있는 성격을 지각하기 위해 사용되는 여러 가지 다양한 방법중의 하나임에는 틀림없다. 하지만 벨렉의 연구 사례나 그외의 연구사례들을 보면 색채적 청취 형태는 피험자들마다 너무나 개인적이고 다양해서 그것으로부터 어떤 보편적 규칙성을 찾아낸다는 것은 거의 불가능한 상태이다. 개개인은 자신의 고유한 색갈체계에 의

34) F. Daub, *Zeitschrift für angewandte Psychologie una Charakterkunde*, vol.52, 1937, pp.245-247.

35) Wellek, *op. cit.*, 1970.

존해서 음이나 조성을 구별하고 있을 뿐이고, 이것을 모든 절대청취자들에 적용시킬 수는 없는 것이지만, 그들이 조성지각을 위해 색채적 청취에 의존한다는 사실은 완전히 부정할 수는 없을 것 같다.

4. 조특성과 악기 음색과의 관련성

앞서 언급했듯이 장/단조 조성체계가 서양음악의 기본틀을 이룬 이후부터는 사실 조특성 자체가 없어졌다고 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 많은 음악가들은 같은 장조 속의 여러 가지 조성(예: E, D, ...) 서로 다른 특성을 갖고 있다고 믿고 있다. 본문에서는 그 이유를 음성과 색채적 청취라는 것을 통해 찾아보려 하였다. 그러나 이 두 요소 모두 누구나 느낄만큼 직접적이거나 객관적이지 못해서 우리의 의문에 대한 명확한 대답을 제시해 주지는 못한 듯하다. 조특성을 결정하는 요인으로 음성이나 색채적 청취보다 좀더 직접적으로 느낄 수 있는 요인을 가정해 본다면 악기의 음색이 아닐까한다. 악기와 조성과의 관련성 또는 악기의 특별한 음색은 조특성을 결정하는데 한몫을 할 수 있다. 예를들면 D장조와 D장조 트럼펫은 서로 밀접한 연관성을 갖는다. 그래서 예를들면 트럼펫이 갖고 있는 음향적·심리적 특성이 D장조의 조특성으로 이해될 수도 있다. 이것은 E^b 장조 트롬본에도 적용될 수 있을 것이다. 그러나 이런 악기들이 악기제작 기술의 발달로 점차로 자신의 고유한 조이외의 조들로도 연주할 수 있게됨으로 악기와 어떤 특정조와의 관련성은 점차 줄어들고 있는 실정이다.

5. 조특성과 임시기호와의 관계

조성을 악기음향에 따라 연상하듯 조표(임시기호)의 종류와 숫자에 따라 음악의 특성이 달라진다고 생각하던 때도 있었다. 이것은 아마 조표(임시기호)가 많고 적음에 따라 연주상의 난이도가 달라질 수 있고, 또 그래서 어떤 특정작품에 대한 특별한 기억과 인상이 고정될 수 있기 때문이 아니었나 생각되기도 한다. 특히 18세기 후반에는 조특성이 특별한 조표(임시기호)와의 연상작용에 의해 강하게 지배받곤했다. 당시에 지배적이었던 조표와 조특성의 관련성을 정리해 보면 다음과 같다.

- # 이 증가할수록 음의 밝기는 증가하고 딱딱함(Härte)도 증가된다.
- b 이 증가할수록 음의 밝기는 강도와 품위(Würde)가 증가된다.

이런 # 과 b 에 관련된 18세기적 생각은 b 이 붙은 조들을 "cantus mollis(약한 선율)"라고 하고 # 이 붙은 조들을 "cantus durus(강한선율)"라고 명명하도록 한 것 같다.³⁶⁾ 그러나 이런 생각들은 이론가들에 의해서만 지지됐을 뿐 작곡가들은 다른 견해

36) W. Auhagen, *op. cit.*, p.404.

를 보였다. 하지만 현재는 이론가나 작곡가 모두 조표의 숫자와 관련된 조특성에 대한 뚜렷한 어떤 견해를 보이고 있지는 않다. 그러나 연주자에게는 조표의 숫자가 연주상의 어려움과 어느 정도 연관이 되기 때문에 조표의 숫자와 조특성의 상관관계를 어느 정도는 인정하고 있기도하다.

어느 시대에나 조특성의 존재에 대한 찬성과 반대의견은 존재해 왔다. 특히 19세기에는 조특성에 대한 긍정적 견해가 작곡가들에게 팽배해 있었는데 그들은 그들이 원하는 표현을 여러 가지 조를 이용해서 다양하게 표출할 수 있다는 아주 낭만적인 생각을 갖고 있기도 했다. 즉, 주관적 표현 욕구가 강했던 시대였던 만큼 이런 생각도 가능하지 않았을까 생각된다.

오늘날 음악가들은 누구나 공감할 수 있는 조특성을 설명할 수 있는 생리학적 근거가 존재하고 있지 않다는 것에는 대략의 의견의 일치를 보고 있다. 조특성에 대해서 박사학위 논문을 쓴 독일 베를린의 훔볼트(Humbolt) 대학 음악학과 교수 아우하겐(W. Auhagen)의 다음말은 조특성에 대한 현재의 시각을 대변해 준다.

조들이 표현해 내고 있는 것들에 대한 본질적 정의는 불가능하다. 조특성을 형성하는 많은 다양한 외부요인들만이 존재할 뿐이다. 어떤 외부요인이 강조되느냐에 따라 때로는 서로 상반되는 견해가 나타나고, 또 어떤 때는 누구나 공감할 만한 그런 유효한 결론에 도달하게도 되는 것이다.³⁷⁾

IV. 절대청취의 장·단점

지금까지 절대청취자가 갖고 있는 특별한 능력인 절대적 음고지각 능력과 조특성 지각 능력이 어떻게 기능하는지에 대해서 살펴왔다. 그럼 이런 능력이 실제 음악인들에게 어떤 의미가 있는지를 살펴보는 것은 절대청취자의 특성을 고찰하는데 중요한 실제적인 의미를 지닐 것이다.

실제음악 상황에서 절대청취자가 갖는 장·단점에 대한 의견들은 아주 상반된 모습을 보여준다. 보통 절대청취자의 최대강점은 절대적 음고 지각일 것이고, 최대 단점은 전조에 대한 거부반응(무능력)이 될 것이다. 특히 조율체계가 자신의 내부기준과 어긋났을 경우 절대청취자는 절대적 음고지각 능력마저도 제대로 발휘하지 못하는 실정이다. 이런 경우 절대청취자가 합창단에서 노래 부른다는 것, 합창단을 지휘한다는 것은 매우 힘든일 일 것이다. 그럼에도 불구하고 지휘자에게 절대 청취 능력은 거의 필수적이라고 생각되어져 왔고 성악가에게도 매우 유용하다고 여겨져 왔다. 뿐만아니라

37) W. Auhagen, *Ibid.*, p.418.

절대청취에 대한 연구들은 절대청취를 대체적으로 긍정적으로 평가하고 있고 때로는 음악적 재능의 절대적 판단 기준으로까지 생각하기도 했다.

절대청취자에 대한 부정적 견해도 많지만 독일 데트몰트(Detmold) 음대의 시창·청음 교사였던 크비스토르프(Monika Quistorp 1916-)는 절대청취자에 대한 비판적 시각을 나타난 중요한 사람중의 한사람이다. 그녀는 자신의 교육현장에서 접할 수 있었던 절대청취자를 연구한 결과를 토대로 자신의 견해를 펼치고 있다. 그녀에 따르면 절대청취란 단순한 자동기록장치(독: reines Registrieren)와 다를 바가 없다. 절대청취자는 음악을 듣는 것이 아니라 그에게 음향적으로 주어지는 것을 지각할 뿐이다. 절대 청취자에게는 연속적으로나, 혹은 동시에 나오는 몇몇개의 다양한 음들을 연결시킬 능력이 결여되어 있다. 그는 그저 그때 그때의 음악적 사건을 개별음들이 가득차 있는 그 어떤 것으로 기록할 뿐이다.³⁸⁾ 이 뿐만아니라 절대청취자는 전음계적으로, 반음계적으로 그리고 이명동음적으로 서로 바뀌질 수 있는 음악적, 화성적 흐름을 분석할 능력이 없다. 그 이유는 절대 청취자는 근본적으로 다양하게 의미가 부여될 수 있는 모든 음들을 그저 유일한 한 음으로만, 즉 평균율적 체계에서 절대적으로 청취하기 때문이다.³⁹⁾ 예를들면 5도의 감7화음이 해결될 때 느껴질 수 있는 긴장감과 같은 것을 절대청취자는 느낄 수 없다는 것이다. 그는 피아노 건반위에서 그 음들을 정확히 재현할 수는 있는지 모르지만 음악속에 들어있는 역동적 느낌에 대해서는 무지하다는 것이다. 그는 서로 관련성 없이 나열되어 있는 개별음들을 기록할 뿐인 것이다. 크비스토르프에 의하면 이러한 그들의 특성은 음악적 흐름에 대해 정신적으로 아주 수동적 태도를 보이게끔 한다. 이것은 절대청취자가 음악청취 경험을 자신의 내부로 끌어들이는 능력이 없기 때문이다.⁴⁰⁾ 음악을 제대로 이해하지 못한다는 절대청취자의 단점은 그 음악을 기억하지 못하게 한다. 일반적으로 상대청취자는 음악을 들을 때 모든 음악적 진행과정을 이해하도록 강요받게됨으로 그의 의식세계속으로 음악이 침투하게 된다. 이러므로 음악이 사라진 후에도 상대청취자의 내부에 음악은 남아 있게 되고, 이것은 음악을 기억한다는 뜻이 될 것이다. 물론 절대 청취자도 개별음들을 음악과 상관없이 기억해 두었다가 -무척 힘은 들겠지만- 나중에 다시 합성할 수는 있을 것이다. 사실 보통 절대청취자가 음악적 기억력이 우수하다고 여겨져 왔다. 그러나 이 기억력은 오직 개별음들에 대한 기억력을 의미할 뿐이지 전체음악적 내용, 음들의 역동적 연관성에 대한 기억력은 아닌 것이다. 그리고 이런 개별음에 대한 절대 청취자의 기억력 조차도 그리 우수한 수준이 아니라고 크비스토르프는 주장하고 있다.⁴¹⁾

38) M. Quistorp, *op. cit.*, p.61.

39) *Ibid.*, p.62.

40) *Ibid.*, p.62.

41) *Ibid.*, p.63.

만일 크비스토르프의 주장이 옳다면 절대청취자가 청음 연습을 더 많이 받아야 할 것이다. 이제까지는 절대 청취자는 청음 훈련을 받을 필요가 없다는 견해가 지배적이었다. 교육현장에서 보면 절대청취자는 마음 한 구석에는 자신의 능력에 대한 우월감이 자리잡고 있지만, 다른 한 편으로는 음악적 이해를 하지 못하는 관계로 제대로 음악 수업에 참여하지 못하는 콤플렉스를 갖고 있기도 하다. 이렇게 보면 어쩌면 절대청취자가 더 특별한 교육과 격려가 필요하다고 할 수 있다.

그렇다면 절대 청취자는 현대 음악현실에서 아무런 가치도 없는 것일까? 그렇지 않다. 절대 청취자의 잇점은 아카펠라 곡에서 발휘된다. 피치파이프(pitch pipe)없이도 그들은 올바른 음고를 낼 수 있으므로 아카펠라 연주시 음정적 안정감을 이룰 수 있다. 또 절대 청취자는 특정조들의 특별한 성질(조특성), 즉 A장조의 화려함, D^b 장조의 부드러움 등을 상대청취자보다는 훨씬 더 완벽하게 느낄 수 있으므로 감상적 측면에서 유리한 위치에 있다고 할 수 있다. 이외에도 현대의 무조음악에서는 그들이 갖고 있는 전조의 무능함이 아무런 약점이 되지않을 것이다.

V. 나오는 말

절대청취자들은 그들의 능력이 학습에 의해서가 아니라 저절로 획득된 것처럼 보이고, 또 소수의 사람들만이 절대청취 능력을 소유하고 있다는 점에서 이제까지 많은 사람들의 선망의 대상이 되어왔다.

그러나 최근의 연구결과들은 절대청취가 사람들이 생각하는 것처럼 그렇게 가치있지만은 않다는 것을 보여 준다. 그렇다고 절대청취를 무가치한 것을 보는 부정적 시각도 정당하지 않을 것이다. 절대청취가 음악적으로 더 중요하냐, 상대청취가 더 중요하냐에 대한 논란보다도 절대청취자에 대한 올바른 이해와 함께 올바른 교육 프로그램의 개발이 더 중요하지 않을까 생각된다.

본 글에서는 절대청취의 올바른 이해를 위해서 그들의 가장 근본적 특징을 이루는 절대적 음고 지각과 조특성 지각이 어떤 기능을 통해서 발휘되는지를 살펴보았다. 현재까지 절대청취자의 생리적, 심리적 특징에 대한 연구는 끝나지 않고 있는 만큼 누구나 납득할만한 명쾌한 대답에는 이르지 못했지만 절대청취자들을 이해하는데 어느 정도 도움은 됐으리라 기대한다.

참 고 문 헌

1. Abraham, O., *Das absolute Tonbewußtsein, Sammelband der Interationalen Musikgeschichte* 3, 1901.
2. Anschütz, G., "Über das Auftreten und den Sinn subjektiver Tonempfindungen", in: *Zeitschrift für Psychologie*, 152, 1942
3. Aughagen, Wolfgang, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen von Späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* Diss. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1983.
4. Burns, Edward M. & Word, Dixon, "Absolute Pitch" in the *Psychology of music.*, ed. D. Deutsch, New York, Academy Press, 1986.
5. Daub, Friedrich, *Zeitschrift für angewandte Psychologie und Carakterkunde*, 52권 1937.
6. Morawska-Büngeler & Rakowski, A., "Kategorielle Wahrnehmung der Tonhöhe bei 'absolutem' Gehör", in: *Fortschritte der Akustik, FASE/DAGA '82*, Göttingen 1982.
7. Quistorp, Monika, *Die Gehörbildung, Das Kernfach musikalischer Erziehung*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1970.
8. Révész, Géza, *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern 1946.
9. Seashore, Carl E. *Psychology of Music*, New York, Dover Publication, Inc., 1967.
10. Wallaschek, R., *Psychologie und Pathologie der Vorstellung*, Leipzig, 1905.
11. Weinnert, L., "Untersuchungen über das absolute Gehör," *Arch. f. d. ges. Psychologie* 73, 1929.
12. Wellek, Albert, *Das absolute Gehör und seine Typen*, Bern, A Franke AG-Verlag, 1970.
13. ———, *Musikpsychologie und Musikäthetik*, Bonn Bouvier Verlag, 3판, 1982.
14. 이석원, 「음악 심리학」, 서울, 심설당, 1994.
15. 홍세원, 「서양음악사」, 서울, 현대음악출판사, 1995.
16. 홍정수 · 조선우 편저, 「음악은이1」, 서울, 세광음악출판사, 1991.

ABSTRKT

Untersuchung über Eigenschaften des absoluten Geörs unter dem Gesichtspunkten von Tonhöhenenerkennung und Tonartenerkennung

O-Yeon Kwon

Das absolute Gehör, worunter man die Fähigkeit versteht, die absolute Eigenart der Töne, der Akkorde, der Tonarten jeder Zeit ohne Hilfe eines Vergleichstones schnell und genau zu erkennen und zu produzieren, gilt normalerweise als absolut unfehlbares und automatisch ein Zeichen für herausragende musikalische Begabung.

Aber hier und da wird gemunkelt. daß Absoluthörer in Wirklichkeit bedauernswerte Geschöpfe sind. Und wie nun das absolute Gehör genau funktioniert, darüber bestehen keine so genaue Vorstellungen.

Aus diesem Grund werden hier untersucht, was das absolute Gehör ist und wie es funktioniert.

Besonders wird ihre Fähigkeit, die absolute Tonhöhe und die Tonarten zu erkennen, untersucht; die Tonhöhenenerkennungsfähigkeit unter den Gesichtspunkten von Verstimmung, Tonumfang und Meßschwierigkiet, und die Tonartenerkennungsfähigkiet unter den Gesichtspunkten von Farbenhören, Klangfarbe der Insturmenten und Vorzeichnung

Als letzte wird Vor-und Nachteile des absolutem Gehörs in der musikalischen Praxis und in der Gehörbildung diskutiert.

음악가와 후원자: 메디치가를 통해 본 이태리 음악의 발달

김 혜 정*

차 례

- I. 들어가는 말
 - II. 메디치 가족
 - 1. 르네상스
 - 2. 두 교황
 - III. 인터메디오와 오페라의 발전
 - IV. 종교적 후원자로서의 메디치와 음악가
 - V. 맺는 말
- 참고문헌
영문초록

I. 들어가는 말

십육, 십칠 세기 이태리는 지금처럼 하나로 통일된 국가가 아니어서 각 지역마다 다른 군주의 통치하에 뭉쳐진 소도시 국가들의 집합체였다. 이들 군주의 대표적인 예로는 르네상스 문화를 일으켰던 피렌체의 메디치 일가 (1400-1748)가 있었고 이외에도 밀란에서는 스포르차 가족 (1450-1535), 페라라의 에스테 가족 (1400-1700), 그리고, 만투아의 곤자가 가족 (1328-1708)이 그 당시 여러 음악가들의 삶에 중요한 역할을 하는 후원자들로 손꼽히고 있다.

이들 군주들을 각자 그들의 궁전과 예배당에 실내악 가수들을 각각 12에서 30여명 정도까지 두었는데, 르네상스 시대에는 이들 음악가의 대부분이 불란서나 네덜란드 악파에 속하였고, 그 당시 거장이었던 드파이(Guillaume Dufay 1400-1474), 죠스켈(Josquin des Pres 1440-1521)은 물론이고 상송 작곡가로 알려진 알렉산더 아그리콜라(Alexander Agricola 1446년경-1506)나 루이 콤페레(Loyest Compère 1455-1518),

* 연세 대학교 강사

또 바로크 시대를 여는 페리(Jacopo Peri 1561-1633), 카치니(Giulio Caccini 1545년경-1618), 몬테베르디(Claudio Monteverdi 1567-1643), 프레스코발디(Girolamo Frescobaldi 1583-1643) 등도 군주의 후원을 받으며 살았었다.

그러한 시대적 상황이었기에 이들 작곡가들의 일생을 자세히 살펴보면 한곳에 오래 있던 작곡가들도 있었지만, 대부분 봉급의 급여 수당, 후원자의 교체나 사망 여부에 따라 자리를 옮기는 경우가 많았다. 예를 들어 “새 음악”을 쓴 카치니의 경우는 메디치 가의 대공이었던 코지모 1세 (Cosimo I de Medici 1519-1574)가 20살난 청년 카치니를 그의 궁전에 불러들일 때까지는 로마에서 이름난 가수였고, 코지모의 아들인 프란체스코 메디치 (Francesco de Medici 1519-1574)가 대공이 되자 궁전 음악가였던 그의 아내 루치아와 그의 형제를 궁에서 해고시켜 카치니는 야콥 코르시 (1561-1602)에게 재정적 도움을 받아야 했다. 그 후, 새 군주와 친했던 지오반니 바르디 (Giovanni de' Bardi 1543-1612)가 로마로 갔을 때 카치니도 따라가 1592년 1월 30일부터 로마에서 바르디의 비서로서 일했고, 같은 해 10월에 페라라의 알폰소 공작 밑에서 한달 있다가 카발리에리 (Emilio de' Cavalieri)가 마드리갈 작곡가였던 루짜스코 루차스키(Luzzasco Luzzaschi 1545-1607)에게 편지를 보내 다시 피렌체로 불러 들이게 되었다.¹⁾

이와 같은 상황에서 이들 군주들의 역할이나 취향은 어떤 음악의 장르를 발전시키는 중요한 계기가 되기도 했었는데, 이러한 예로 오페라 가사 세팅의 기법의 기본이 되는 마드리갈은 메디치 가의 교황이었던 클레멘트 7세 (Clement VII 1523-1534년 동안)의 비서로 일했던 피에트로 뱌보 (Pietro Bembo 1470-1547)가 페트라르키의 소넷들을 번역해 1501년 “칸조니에레”라는 책을 발간한 뒤 많은 마드리갈 작품을 작곡하게 분위기를 조성한 것을 계기로 중기에는 페라라의 에스테 일가의 궁전에서 일한 작곡가들을 중심으로 “검은 음표”(note nere)나 “제 2작법,” “크로마티코” 등의 기법을 발전시켰고, 말기에는 만투어의 곤자가 가족의 후원 하에 몬테베르디와 연결되어 베네치아에 가기 이전까지 “비정한 아마릴레” 등을 작곡해 시대의 일임을 담당한 것이 그것이다.

II. 메디치 가족

이러한 시대적 여건에서 피렌체를 통한 메디치 일가의 이름은 미켈란젤로 (1475-1563)와 피렌체 대성당을 설계한 브르넬레스키(Filippo Brunelleschi 1377-1446)를 후

1) Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici* (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1993), p.136.

원한 것, 그리고, 우피치 화랑의 그 찬란한 유물들과 동로마와의 교류를 추진해 유럽 최초의 박물관을 세워 그들의 문화, 서적들을 보급해 심지어는 1450년 볼로냐 대학의 음악장을 임명했었고, 로마의 바티칸 도서관을 지었던 니콜라스 5세 교황(1447-1455년 재위) 역시 한때는 메디치 도서관의 사서로 알려졌다. 음악사에서 메디치 가족의 역할은 “메디치 사본”이나 역사상 처음으로 남겨진 페리의 오페라 “유리디체”가 그들 가족의 한 일원이었던 마리아와 프랑스의 왕 앙리 4세의 결혼을 축하하기 위해 작곡되었다는 것 등으로 기억되어지고, 체계적인 메디치 일가의 음악에 대한 자료들은 20년 전부터 요즈음까지 서양 학자들의 연구로 등장하게 되었다.

연대기적으로 메디치 일가에 대한 첫 기록은 이태리에서 13세기초에 부유한 일가로 그 이름을 처음 찾을 수 있는데, 그들 선조 중 초기에 가장 유명하게 사람들의 입에 오르기 시작한 것은 지오반니 드 메디치 (Giovanni de Medici 1360-1428)로 그는 당시 흑사병에 의해 사람들이 죽기 시작할 때 병원을 지어 많은 사람들의 생명을 구하게 된다. 그리하여 약이란 단어의 “medicine”이나 그와 관련된 용어들은 그들 일가의 이름에서 파생이 되어지기도 했다.

1. 르네상스

지오반니의 아들이었으며 르네상스 문화를 야기시키는 데 결정적인 역할을 한 코지모 드 메디치(Cosimo de Medici 1389-1464)는 동로마와의 회의를 통해 옛 그리스의 고대 문헌들도 들여와 르네상스 시대의 새로운 배움의 길을 열게 되었고, 이것은 결국 바로크 시대의 오페라를 탄생시키는 플로렌틴 카메라타의 연구들을 가능하게 했다. 동부와 서부 유럽의 교회간의 회의는 원래 1438년 페라라에서 개최되기로 했는데, 당시 페라라에서는 흑사병의 유행으로 회의가 지연이 되었었다. 그런 연유로 코지모의 형제이며 피렌체의 외교관이었던 로렌조는 그들이 회의에 드는 비용을 피렌체에서 댈 수 있다고 협상해 결국 회의는 피렌체로 장소를 옮기게 되었다. 이러한 협상으로 피렌체 주에서 가장 높은 자리였던 “곤팔로니에레”라는 직위에 있었던 코지모는 회의 이전에 자주 페라라를 방문했는데, 코지모는 그곳에서 당시 활동하던 유명한 가수들에 매혹되어 그들과 계약을 맺고자 결정을 하게 된다. 이들 세 가수 (Iannes de Monte, Francischus Bartoli, Bertrand Feragut)와의 계약은 로렌조를 통한 가극장 감독에 의해 3일만에 이루어졌고, 코지모에 의해 지불이 되는 200플로린이라는 연봉은 그들의 종전 수입보다 3배나 더 많은 보수였었다. 당시 피렌체 대성당의 다른 합창단원들은 한 달에 2 플로린 정도를 받은 것으로 기록이 되어지는데, 이들 페라라의 가수들과의 계약을 통해 코지모는 명목상 피렌체 대성당에 회의에 대한 환영회의 일부로 채플을 만들게 된다.²⁾

피렌체의 대성당의 채플은 그후 계속 커졌는데, 이 성당이 바로 드파이가 브르넬레스키의 성당 구조에 맞추어 작곡했던 자신의 모텃인 “교황에게서 장미가 왔다”(Nuper rosarum flores)를 헌납했던 그 성당이었고, 이후에도 메디치 일가에서는 새롭고 좋은 가수들을 뽑기 위해 편지를 통해 드파이와 연락을 주고 받은 것을 현존하는 많은 드파이의 편지들을 통해 알 수 있다.

그 후 코지모는 아들이었던 피에로 드 메디치(Piero de Medici 1416-1496)는 스쿠아치아루피(Antonio Squarcialupi 1416-1480)가 이태리의 트렌첸토 음악을 담은 스쿠아치아루피 사본을 만든 것을 구입해 소장하게 된다. 피렌체의 대성당의 오르간 주자이자 작곡가였던 스쿠아치아루피는 당시 무척 유명한 음악가로 단테의 “신곡”에서도 크리스토포로 란디노가 그의 이름을 언급할 정도였다.³⁾

당시 그의 연봉은 100 플로린으로 기록되어 있는데, 1468년에 이것은 다른 음악가들과 비교하여 그다지 낮은 금액이 결코 아니었다. 당시의 시대적 배경을 보면 르네상스 시대의 음악가들은 보통 네 부류로 분류가 되어 있는데 “피파리”라고 불리는 마을의 트럼펫 악단이 있었고, 루트나 비올, 혹은 건반 악기들의 연주자, 궁전 음악가와 교회에서 활동하는 음악가가 그 전부였다. 이 중 교회에서 받는 보수는 무척이나 낮았는데, 이것은 각 교회가 최소한의 경비로 이들 음악가들을 고용하려 한 것이 그 원인이었다. 당시 이들 교회 음악가들은 평균적으로 보통 한 달에 3리라를 받았는데, 이것은 그 당시 볼로냐의 성 페트로니아 성당의 문지기 월급과 같은 액수였었다.⁴⁾ 오르간 주자들은 물론 이것보다는 훨씬 나은 액수를 받았는데, 당시 이태리 화폐인 1 플로린은 7리라와 같은 가격이었다.

다시 본론으로 들어와 코지모의 손자였던 위대한 로렌조 (Lorenzo the Magnificent 1449-1492)는 20살에 군주가 되어 많은 선정을 했는데, 그는 문학, 시, 음악, 그리고, 다른 예술 작품을 좋아해 처음 9년간의 그의 통치 기간은 매년 커다란 가면 무도회나 축제 음악 등을 장려했었다. 하인리히 이삭(혹은 헨리쿠스 이자크 1450-1517)의 카니발 노래(canti carnascialeschi)들은 이러한 상황에서 작곡이 되었고, 당시 이삭은 알렉산더 아그리콜라, 알렉산드로 초피니 (Alessandro Coppini 1465년 경-1527), 바르톨로메오 텔리 오르가니 (Bartolomeo degli Organi 1474-1530) 등과 함께 피렌체의 대성당에서 음악 활동을 했었고, 이밖에도 로렌조의 아이들의 음악 교육을 맡기도 했었다.

2) 좀더 자세한 정보는 Frank Anthony D'Accone, *A Documentary History of Music at the Florentine and Baptistry during the Fifteenth Century*. 2 vols., (Ph.D. diss.: Harvard University, 1960)을 보시오.

3) Kurt Von Fischer, "Squarcialupi, Antonio," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Press, 1981), XVIII, pp. 28-29.

4) Carl Anthons, "Some Aspects of the Social Status of Italian Musicians during the Sixteenth Century-II," *Journal of Renaissance and Baroque Music I*, (1946), p. 222.

한편 로렌조가 권장했던 가면 무도회는 후에 오페라에 영향을 미치는 인터메디오에 나오는 많은 상징적인 인물들의 모델로, 또, 축제 기간 중 길거리의 이야기하는 가수들-이야기 속에 즉흥적인 노래를 삽입하는-의 활동 역시 바로크 시대의 오페라 탄생의 시초가 된 것을 볼 수 있다. 이들 이야기하는 가수들 중 가장 유명했던 사람은 연장자로 알려진 크리스토포로 피오렌티노(Cristoforo Fiorentino)와 귀도에서 온 안토니오였다.⁵⁾

보기 1) 피렌체 메디치, 로렌치아나 도서관에 소장된 “스쿠아치아루피 사본”의 예

SCUACCIARUPI

pen to non fa ra lo ma ben fa ze. De dell'ing

diuiz ni manca ze: De de lo paco dell'

impetie ue. No fancette tarze zel fuoco ue

ze.

pen to non fa ra lo ma ben fa ze. De dell'ing ben pe

diuiz manca ze. De de lo paco dell' impetie ue

No fancette tarze zel fuoco ue ze

5) Jean Lucas-Dubreton, *Daily Life in Florence: In the Time of the Medici*, (New York: The Macmillan Company, 1960), pp. 236-244.

반면 종교적인 축제 때에는 아마추어 가수들에 의해 조직된 속인 종교 단체들이 활동을 많이 했었는데 이중 유명한 것이 네리 (Neri di Bicci 1419-1491)와 그의 가수들이 조직한 성 아그네스 종교 단체(compagnia di Santa Maria della laude)로, 비록 이들이 정식으로 봉급을 받기 시작한 것은 1447년이지만 이들은 특별한 날에 라우테를 부르는 것은 물론 예수 승천일이나 피렌체의 수호 성인이었던 성 지오반니 (세레요한) 축일에 종교극을 연주하기도 해 많은 사람들에게 신앙심을 강화시키는 역할을 하기도 했었다.⁶⁾

메디치 가의 불행은 로렌조의 아들인 피에로가 통치할 때 (1492-1494) 왔는데, 당시 국제 정세를 보면 프랑스와 독일, 스페인 등이 주도적인 국가로 성장하고 있었다. 예를 들어 독일은 1493년에 맥시밀리언 황제가 선출되었고, 같은 해 10월에는 프랑스의 황제인 샤를 8세가 이태리를 침략해 들어와 피에로가 부분적으로 항복하던 시기였다. 실제적으로 프랑스 침략의 원인은 밀란에서 자신의 조카를 죽이고 권력을 장악한 로도비코 일 모로가 다른 이태리 국가들이 그를 간섭하는 것을 막기 위해서였는데, 피렌체 역시 권력 쟁탈을 위한 메디치 가의 암살이 시도가 되고 있었다. 이러한 여러 상황들은 결국 1494년 4월부터 1512년까지 메디치가를 도시에서 추방하게 만들었고, 피렌체에서는 로렌조의 사치스러운 생활과는 반대로 금욕적인 사보나롤라가 대두하게 되었으나 결국은 처형당하게 된다.

사보나롤라가 처형된 지 3일이 지나자 그 동안 닫혔던 피렌체 대성당의 채플이 다시 활성화되었고, 이때부터 예전과는 달리 외국인 음악가가 아닌 피렌체 출신의 음악가들이 채플에 고용되어 졌다. 그리하여, 메디치가가 다시 돌아와 그들의 위치를 되찾았을 때인 1512년에는 1502년부터의 예배단장인 지오반니 세라리 대신에 버나도 피사노 (Bernardo Pisano 1490-1548)가 임명이 된다.

2. 두 교황

이후 권력을 다시 손에 쥔 메디치 가문은 피렌체의 우두머리로 정치적 영향력은 물론 가톨릭 종교의 절대적인 존재인 추기경들과 교황도 3명 배출하게 된다. 이 중 메디치 가문에서 제일 처음 교황이 된 사람은 로렌조의 두 번째 아들인 지오반니로 그는 후에 레오 10세(Leo X 1513-1521년 동안)가 된다. 망명 전 이삭에게 음악을 접했던 레오의 음악에 있어서의 관심도는 무척 높은 것이었는데, 그의 배려 하에 로마의 시스틴 성당에서 많은 종교 음악을 작곡하게끔 장려해 준다. 경제적으로 보아도 당시

6) Cyrilla Barr, "A Renaissance Artist in the Service of a Singing Confraternity," ed. Marcek Tetel. *Life and Death in Fifteenth-Century Florence*, (London: Duke University Press, 19989), pp. 105-106.

그 성당의 급료는 이태리의 다른 성당보다는 훨씬 나은 것이었고, 교황까지도 음악을 좋아하다 보니 많은 음악가들이 그의 밑으로 모이게 되는데, 버나도 피사노나 코스탄조 페스타 (Costanzo Festa 1490년 경-1545), 안토니오 카바조니도 그의 휘하에 들어가게 된다. 특히, 피사노 같은 경우는 로마와 피렌체를 자주 왕복해 첩자(?)라는 혐의를 받기도 했던 작곡가이다.

레오의 음악에 대한 애호로 안드레아 안티코는 르네상스 시대의 쟁쟁한 음악가였던 조스캥, 안토니오 부르멜, 피에르 드 라 뤼 (Pierre de la Rue 1460년 경-1518), 장 무통 (Jean Mouton 1459-1522) 등의 미사곡들을 실은 15 미사곡집(Liber Quindecim Missarum)을 레오에게 헌납하게 된다. 안티코는 이밖에도 또 4권의 모텟곡집을 출판하는데, 그 중의 스물 한 곡을 모아 1518년에 레오의 조카였던 로렌조 2세와 발로와의 신부 막달레인의 결혼에 선물로 주게 되는데, 이것이 잘 알려진 메디치 사본이다.⁷⁾

한편 레오의 개인 작곡가였던 안드레아 실바(Andreas de Silva)는 레오가 교황으로 선출된 것을 축하하는 모텟인 "Gaude felix Florentia"를 작곡하는데, 6성부로 된 이 곡의 정선율은 메디치 문장을 상징하며, 이것은 첫 가사인 "Gaude felix Florentia"에 세 번 나타나고 있다.

"Each statement of the cantus firmus twenty-one breves the number of semibreves in each cantus firmus statement is forty-two; the numerical representation of "Medici." Subtracting from the twenty-one breves of the cantus firmus the ten pitches leaves eleven. Eleven, as it happens, was the most important number in Leo's life. He had been born on the eleventh (11 December 1475), he had been captured in the battle of Ravenna on the eleventh (11 April 1512), he had been liberated from the captivity on the eleventh (11 June 1512), and he had been elected Pope on the eleventh (11 March 1513)"⁸⁾

이러한 정선율은 1492년경에 짐성된 *Archivio della cappella Giulia ms. VIII 27*을 시작하는 이삭의 칸조네에 이미 쓰여졌다.⁹⁾ 여기에서도 42란 숫자는 메디치의 이름을

7) Martin Picker, *The Motet Books of Andrea Antico* (Chicago: The University of Chicago Press), xii.

8) Richard Sherr, "The Medici Coat of Arms in a Motet for Leo X," *Early Music* XV(Feb. 1987). pp. 30-335. 정선율의 각각의 음표 중 브레브는 21번 쓰였고, , 세미브레브는 42번 쓰인다; 메디치를 [수로 나타냈을 때 그] 수의 상징이다. 정선율의 21 브레브로부터 10을 빼면 11이 남는다. 레오의 생애에 있어서 11이란 숫자는 가장 중요하다. 그는 11일에 태어났고 (1475년 12월 11일), 그는 라벤나의 전쟁에서 11일에 잡혔고 (1512년 4월 11일), 그는 포로에서 11일에 해방이 되었고 (1512년 6월 11일), 그리고, 11일에 교황으로 뽑혔다 (1513년 3월 11일). 필자 번역.

9) Alan Atlas, "Heinrich Isaac's *Palle, Palle*: A New Interpretation," *Analecta Musicologica* XIV(1974), p.24.

상징하고 있다.

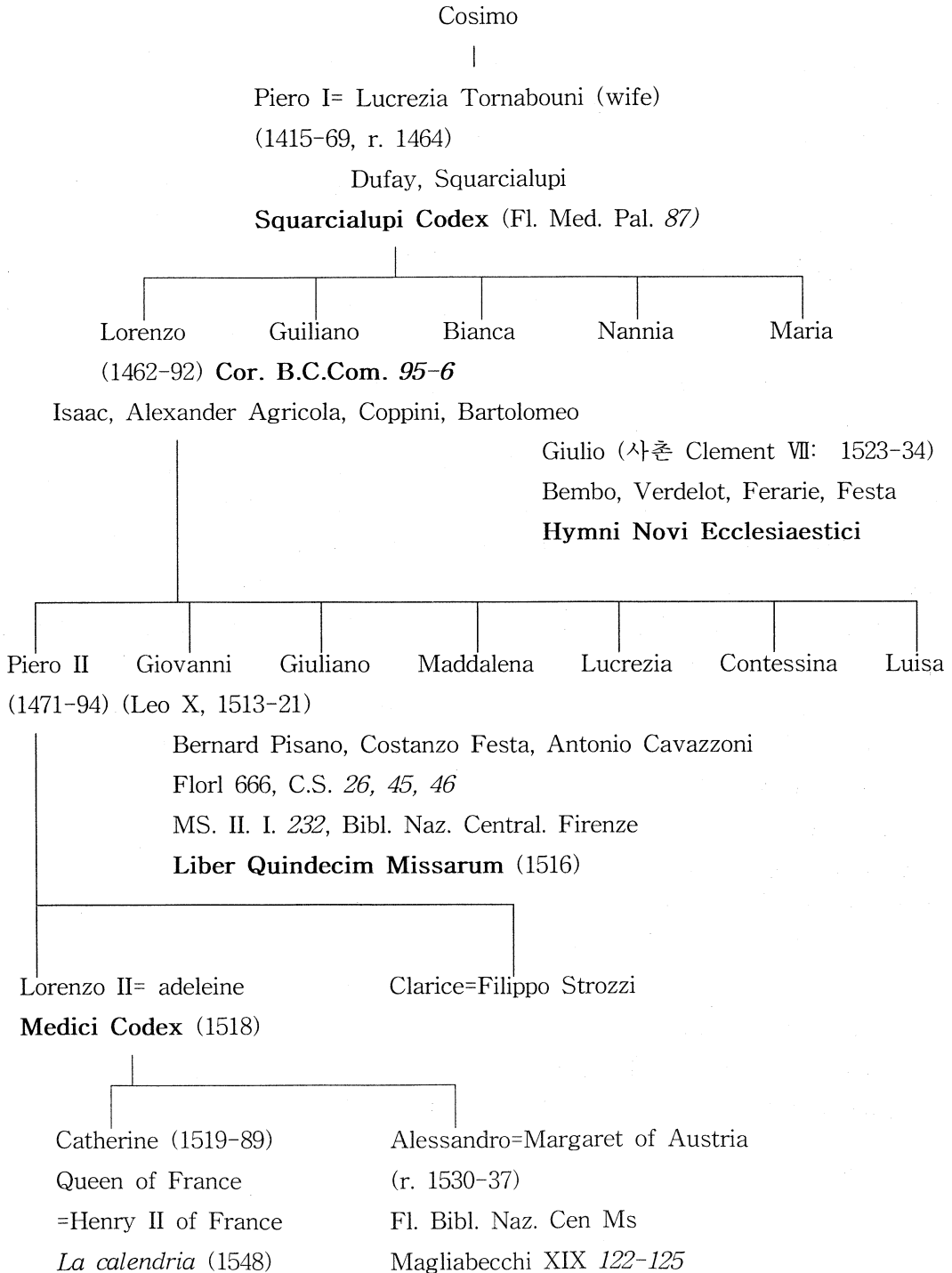
정치가로서의 레오는 당시 부강했던 스페인의 침공을 막기 위해 그의 동생인 줄리아노를 프랑스 왕족인 사보이의 필리베라타와 결혼시킨다. 하지만, 줄리아노의 이른 죽음으로 레오는 또 하나의 정략 결혼을 성사시키는 데, 앞서 언급한 레오에 의해 21세에 피렌체의 곤팔로니에레가 된 로렌조 2세와 프랑스의 막달레인의 결혼이 그것이다. 이들 두 나라 지도자 집안끼리의 결혼은 결국 두 나라간에 문화와 예술의 교류를 촉진시켜주고, 이 영향하에 이태리에는 네덜란드 악파의 사본들이 많이 유입이 된다.¹⁰⁾

당시 시스틴 채플에는 32명의 음악가가 있었는데, 예배 단장으로는 가스파르 판 비어벡(Gaspar Van Weerbeke)이 있었고, 이밖에도 안토니오 부르히어(Antonio Bruhier), 안드레아스 드 실바, 버나도 피사노, 코스탄조 페스타 등이 있었다. 하인리히 이삭 역시 당시 피렌체로 돌아오게 되고, 이밖에도 주요 가수로는 바르톨로메오 트롬본치노(Bartolomeo Tromboncino)나 안드레 미쉴(Andre Michot), 주안 스크리바노(Juan Scribano) 등이 활동을 하고 있었다. 레오와 관계된 음악 사본들의 예와 몇몇 작곡가들은 뒤에 나오는 도표에 언급이 된다.

레오 말고도 레오의 사촌인 줄리오 메디치가 교황 클레멘트 7세로 1523년에서부터 1534년까지 재임했는데, 초기의 이태리의 마드리갈 작곡가들이 시스틴 채플에 모여 이 장르를 이태리 고유의 것으로 작곡하는 데 이바지하게 된다. 르네상스 시대에는 활판 인쇄술의 보급과 더불어 문예 부흥으로 인한 새로운 배움이 유럽 사회에 퍼지게 되는데, 이렇게 메디치 가문에 의해 촉진된 르네상스 문화의 역할로 다른 한편으로는 루터의 종교 개혁을 일으키는 바탕이 되게 한다. 하지만, 당시 교황이 다름 아닌 레오였다는 것은 역사적 아이로니가 아닐 수 없다.

10) Leeman L. Perkins, "Review of the Medici Codex," *The Musical Quarterly* LX (1969), pp. 261-262.

도표 1) 코지모 1세 이전 메디치 가족과 관련된 음악가와 곡집



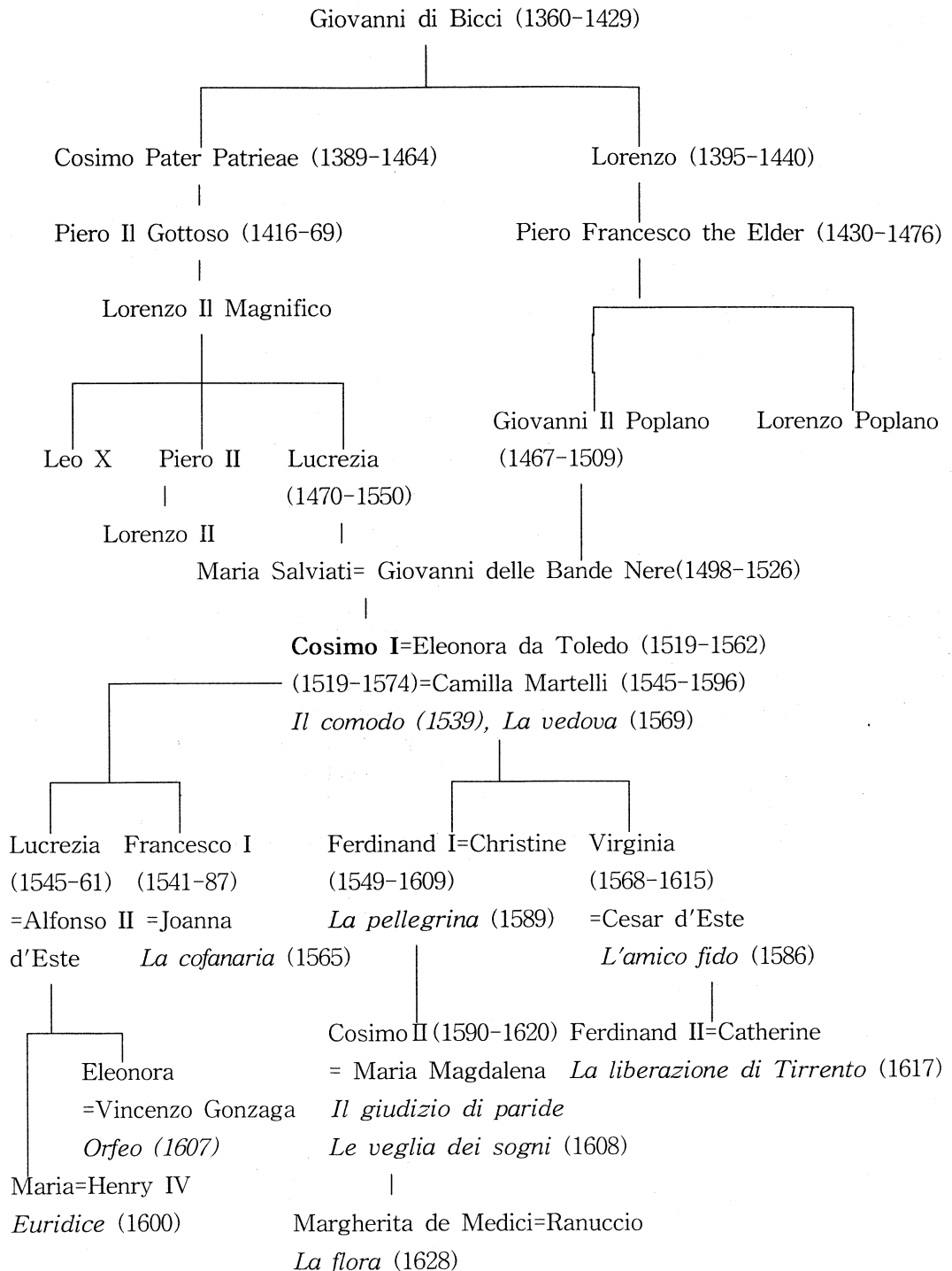
Ⅲ. 인터메디오와 오페라의 발전

피렌체에서 음악사적으로 바로크 시대와 르네상스를 잇는 중간 역할은 교황에 의해 토스카니의 첫 번째 대공 (Grand Duke)으로 임명되었던 코지모 1세와 그의 아들인 프란체스코 때이다. 코지모 1세는 나폴리의 총독의 딸인 엘레노라와 결혼했었는데, 그 결혼을 시작으로 메디치가의 거의 모든 가족의 결혼 때마다 인터메디오가 연주가 되었다. 이들 인터메디오는 막간극으로 앞서 언급했 듯이 목가극과 함께 오페라 발전에 직접적으로 그 영향을 준다. 초창기의 오페라들은 인터메디오에서 그 주제를 따 오기도 했으며, 17세기 초 메디치 궁전에서 일했던 페리와 카치니의 오페라인 “유리디체” 이후에도 인터메디오는 한동안 계속 연주가 된다.

이들 곡 중 많은 작품들이 우화에서 따온 상징적인 인물들을 묘사하고 있는데, 이러한 상징적인 인물로는 고대 그리스의 사상에 영향을 받은 인간의 감정이 그 대부분이다. 예를 들어 큐피드의 이야기에 바탕을 둔 “La cofanaria”는 희망, 두려움, 기쁨, 고통을 상징한 인물들이 첫 번째 인터메디오에 나오고, 4번째 인터메디오에 나오는 특정 인물로는 잔인함, 복수, 걱정, 분노, 불화, 약탈들이 있고, 5번째 인터메디오에 나오는 상징적 인물로는 질투, 시기, 걱정, 비난들을 들 수 있다. 이와 유사하게 “La calendria”에서는 앙리 2세가 정의와 평화, 그리고, 종교의 상징으로 표현되는 것을 볼 수 있다.

이들 곡들은 코지모가 결혼 이후 한때 살았던, 베키오 궁의 오백명을 수용할 수 있는 홀에서 연주가 되었고, 그후 1586년 우피치 극장의 개관과 함께 공연 장소를 옮기게 된다. 그리하여, 궁에서는 페리, 카치니는 물론 카치니의 두 딸들이 상당히 좋은 보수를 받으며 가수로 일했고, 알렉산드로 스트리기오 (Alessandro Striggio 1540-1592)가 행사 때마다 음악을 담당하는 책임을 맡고, 카치니가 하기 전까지는 카발리에리가 무대 감독을 했었다. 이외에도 지오르지오 바사리가 건축가였던 발다사르 란치와 함께 인터메디오 상연을 위한 거창한 무대를 디자인했는데, 사가의 결혼을 위해 이러한 큰 공연을 한 것은 한편으로는 메디치가의 명성을 유럽에 떨치게 하는 작용을 했다. 특히, 페리의 유리디체는 프란체스코의 동생인 페르디난도가 대공으로 있었을 때 연주된 첫 번째로 존재하는 오페라로 알려지고 있다. 이들 결혼식들 위해 작곡된 오페라와 인터메디오의 목록은 다음 도표에 소개되어진다.

도표 2) 메디치 가족과 관련된 인터메디오와 오페라의 목록



12 연세음악연구

도표 3) 인터메디오, 오페라와 관련된 작곡가와 연주자의 목록¹¹⁾

연도	제목/대본가	분류	작곡가	연주자
1565	프란체스코 메디치와 오스트리아의 조안나의 결혼 <i>La cofanaria</i> Francesco d'Ambra	인터메디오	Cini, Striggio Corteccia	성 버나도와 카터린의 단체
1579	프란체스코 메디치와 그의 두 번째 아내인 비앙카 가펠로의 결혼 <i>Carro della notte</i> <i>Fuor de lumido nido</i> <i>In suo stellante regno</i> <i>Quel miracolo amore</i> <i>Ite guerrier felice</i> <i>Vede nettno</i>	mascherata 마드리갈 " " " "	(Caccini) Vincenzo Gaililei Striggio Claudio Merulo	카치니
1586	코지모 1세의 딸인 버지니아와 페라라의 대공인 세자르의 결혼식 <i>L'amico fido</i> Giovanni Bardi <i>Le due Persilie</i> Giovanni Fedini	코메디 코메디	Malvezzi, Bardi Striggio	
1589	페르디난도 1세(1549-1609)와 로레인의 크리스틴의 결혼 <i>La pellegrina</i> Girolamo Bargagli <i>La pazzia</i> <i>La zingara</i>	(Cavalieri, Bardi, Peri, Caccini)	Malvezzi, Marenzio Cavalieri	The Siense accademia degli Intornati Comici Gelosi
1600	프란체스코 메디치의 딸인 마리아와 프랑수아 앙리 4세의 결혼 <i>Euridice</i> <i>L'amicizia</i> <i>constante</i> <i>Il rapimento di cefalo</i> Gabriello Chiabrera	오페라 비극	Peri Vincenzio Panciaticchi Caccini	궁정 음악가

11) 결혼을 위한 축하연의 일부 말고도 인터메디오는 그밖에도 다른 경우에도 연주가 되곤 했다. 이중 3가지 예를 들어보면, 프란체스코 메디치와 조안나 사이에 태어난 첫째 아이의 세례 때인 1567년에는 로또 델 마쭌(Lotto del Mazzo)의 *I fabii*가 연주되어졌고, 알바의 대공의 부인을 위한 환영회의 일부로 1558년에는 알렉산드로 피콜로미니(Alessandro Piccolomini)의 *Alessandro*가, 프란체스코 메디치의 시형제인 오스트라이히의 칼 공자의 방문시인 1569년에는 지오반니 바티스타 친니(Giovanni Battista Cini)의 *La vedova*가 연주되었다.

연도	제목/대본가	분류	작곡가	연주자
1607	프란체스코 1세의 딸인 엘레노라와 빈센조 곤차가의 결혼 <i>Orfeo</i>	오페라	Monteverdi	
1608	프란체스코 1세의 아들인 코지모 2세의 결혼 <i>Il giudizio di paride</i> Michelangelo Buonarroti	목가극	Peri Caccini, Gagliano, Santi Orlando	Montalto 추기경의 가수와 Accademia degli Elevati

IV. 종교적 후원자로서의 메디치와 음악가

이렇게 화려한 연주들을 하게 하여 오늘날 음악사의 일면을 장식했던 메디치 일가는 그 경쟁했던 이름과 결맞게 아마도 질투에 의한 많은 비극적 소문의 주인공이었는데, 그러한 그들의 불운 속에서 자신의 일가의 축복을 받기 위한 예배당이 4세기에 밀란의 성가를 집대성한 암브로시아가 봉헌한 성 로렌조 성당이다. 메디치가와 성당의 세부적인 관계는 이 글에서 생략하지만, 많은 사람들이 간과한 종교적 축일의 활성화가 정치적인 세력의 여파와 부합된다는 것을 이 성당의 축일과 피렌체 대성당의 축일 목록을 비교해 보면 여실히 드러나게 된다. 구체적인 예는 이 글에선 필요 없고, 대신 이 글에서는 르네상스 말기와 바로크 시대에 성 로렌조 성당의 작품감경, 착상 위원이었다고, 초창기의 오페라를 지은 작곡가 중의 하나였던 마루코 다 가글리아노(Marco da Gagliano 1582-1643)의 성 로렌조 축일을 위해 작곡된 모뎃 한 곡들 소개해 보고자 한다.

가글리아노는 16세기말과 17세기 초반에 많이 활동을 했던 그러한 작곡가로 그의 일생을 살펴보면 당시의 다른 피렌체의 음악가들의 삶을 다 알 수 있을 정도로 중심부에서 역할을 했다. 7세기 때 가글리아노는 1406년에 대장장이들에 의해 조직되어진 라파엘 천사의 조합(compagnia dell'Arcangelo Raffaello)에 가입했는데, 이것은 숙인들의 종교 교육 단체로 커서 성직자가 되지 않을 중상류층의 자녀들을 교육시키는 곳이었다. 라파엘 조합은 모이는 장소가 대성당의 방이었고, 그런 이유로 대성당에서 메디치가의 결혼식 때나 큰 행사가 있을 때 그들의 이름도 몇몇 낀 것을 볼 수 있다. 이 단체의 단장은 매년 새로 선출되는데, 16세기말에는 카치니를 비롯한 자오반니 바르디, 빈센조 갈릴레이, 지롤라모 메이 등의 바로크 초기의 오페라 발전에 공헌한 경쟁 인물들이 이 단체에 참여했었다.

피렌체에서는 이미 1567년 플로렌틴 카메라타가 결성되었을 때 이래로 음악인들과 문학가들이 동맹하는 경향이 있었다. 가글리아노의 어린 시절의 이들 새로운 것을 추구하는 음악가들과의 접촉은 그가 큰 이후인 1607년 아카데미아 델리 엘레바티(Accademia degli Elevati)를 결성하는 데 도움을 주게 된다. 이 두 단체는 당시 음악가들이 메디치가의 궁전이나 바르디, 혹은 코르시가 후원하는 곳에서뿐만 아니라 다른 장소에서 모일 수 있는 자연스러운 접촉 기회를 부여해, 이러한 단체를 통해 바로크 시대 초기 오페라 발전 등에 공헌한 피렌체의 음악 문화를 새롭게 이룰 수 있는 계기를 주게 된다.

가글리아노의 생애에 있어서 로렌조 성당의 직책들은 그의 전반적인 삶과 연관되어 지는데, 특히 가글리아노의 스승이었던 루카 바티가 죽자 그의 모든 직책을 가글리아노가 물려받게 되며, 그의 직책에는 피렌체 대성당의 채플 단장으로서의 역할도 포함 이 되어 양 성당에서 활동을 하게 된다. 이러한 이유 때문인지 그 이후로 프란체스코 메디치 대공의 딸인 엘레노아 메디치와 만투아의 빈센조 곤자가 사이에서 난 아들인 페르디난도 곤자가의 후원 하에 이끌어졌던 엘레바티 아카데미 역시 거의 유명 무 실하게 된다. 이렇게 그 시대의 많은 다른 작곡가들과 연결되어졌던 가글리아노는 그가 몸담고 있던 성당들의 예배나 그 밖의 여러 종교적 행사를 위해 곡을 작곡하게 된다. 가글리아노의 초창기의 작품들은 대부분의 작곡가가 그렇듯이 전 시대의 작곡 기법의 영향을 받아 보수적인 그러한 곡들을 작곡하지만, 지금 소개하고자 하는 모텃인 "Levita Laurentius"는 바로크 시대로 향하는 작품인 만큼 모드의 붕괴를 보여주는 특이한 예이다. 이 곡은 성 로렌조 축일의 성무일도 중 저녁 기도에 사용했던 마니 피카의 안티폰 성가에서 그 정선율을 바탕으로 두고 작곡이 되었는데, 성가의 원형은 아래 보기에서 볼 수 있다.

보기 2) 관용 성가집 1592쪽에 있는 "Levita Laurentius"

Ad Magnif.
Ant. 8. G

Eví-ta Laurén-ti-us • bó-num ópus o-pe-rá-tus

esí, qui per sígnum crú-cis caécos illuminá-vit, et

thesáuros Ecclé-si-ae dédit paupé-ribus. E u o u a c.

가사 (필자 번역)

레비테 로렌조는 십자가의 상징을 통해 눈먼 이를 볼 수 있게 하고,
가난한 이들에게 교회의 보배를 주는 선한 일을 행했네.

가글리아노의 모텃 (보기 3)은 박자의 변화에 의해 세 부분으로 나뉘어 지는데, 르네상스 시대에 이러한 부분적으로 나뉘어지는 특성을 모텃에서 흔히 볼 수 있다. 곡에서 볼 수 있는 것처럼 이 작품에서 제일 특이한 것은 작곡가의 모드의 사용인데, C 박자로 시작되는 처음 부분은 G음으로 자주 끝을 맺어 믹소리디언 모드의 성격을 확실히 보여준 데 비해, 3박자로 바뀌는 16째 마디로 시작되는 중간 부분은 모드의 애매 모호함을 보여주고, 알렐루야가 시작되며 다시 C 박자가 전환되는 28번째 마디부터는 강한 아이오니언 모드의 성격을 보여주며 마지막 종지도 C로 끝나게 된다. 이러한 모드의 붕괴 등으로 인해 가글리아노는 몬테베르디가 아루투지에게 공격당한 것처럼 당시 토스카니 궁전에서 작곡가로 활동했던 에프렘에게 공격당하기도 하지만, 성 로렌조 성당에 수록된 가글리아노의 전반적인 작품 경향-종교 음악-은 협화음을 많이 쓴 편이며, 모드에 충실하다. 이러한 경향은 18세기 초 페르골레지의 종교 작품에서 볼 수 있는 화성과 모드의 혼합과는 성격이 약간 틀리지만, 시대에 따라 르네상스 시대에 성행했던 모드의 사용이 붕괴된 것을 약간이나마 이 곡에서 보여주고 있다.

V. 맺는 말

후원자에 의해 일하며 음악이 작곡되어지던 시대에 있어 후원자의 취향과 음악에 대한 관심도는 당시 사회의 음악의 발전에 절대적인 역할을 하고 있다. 이러한 것을 두 시대를 이끌어 갔던 메디치가를 통해 이 글을 통해 간략히 요약해 보았다. 교황이나 종교적 관심도를 통한 종교 음악의 발전과 더불어 그들 가족을 위한 여러 공연 등은 적지 않게 바로크 시대로 향한 음악사의 한 획을 그었고, 그로 말미암아 오늘날 음악적 성과의 바탕이 되니 후원자의 역할 또한 음악가 못지 않게 중요한 것을 다시 새겨볼 필요가 있지 않나 싶다.

보기 3) 마르코 다 가글리아노, 모테트 “Levita laurentius”

1

Le - vi - ta Lau - ren - ti - us

Le - vi - ta Lau - ren

Le - vi - ta Lau - ren

Le - vi - ta Lau - ren

Empty staff 5

Empty staff 6

Detailed description: This system contains the first three measures of the motet. It features six staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. The lyrics 'Le - vi - ta Lau - ren - ti - us' are written below the notes. The second staff is a vocal line with lyrics 'Le - vi - ta Lau - ren'. The third staff is another vocal line with lyrics 'Le - vi - ta Lau - ren'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'Le - vi - ta Lau - ren'. The fifth and sixth staves are empty.

4

Lau - ren - ti - us bo - num

ti - us Le - vi -

ti - us Lau - ren - ti - us bo -

Le - vi - ta Lau - ren - ti - us

Le - vi - ta Lau - ren

Le - vi - ta Lau - ren - ti -

Detailed description: This system contains measures 4 through 7. It features six staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'Lau - ren - ti - us bo - num'. The second staff is a vocal line with lyrics 'ti - us Le - vi -'. The third staff is a vocal line with lyrics 'ti - us Lau - ren - ti - us bo -'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'Le - vi - ta Lau - ren - ti - us'. The fifth staff is a vocal line with lyrics 'Le - vi - ta Lau - ren'. The sixth staff is a vocal line with lyrics 'Le - vi - ta Lau - ren - ti -'.

7

o - pus bo - num o - pus bo - num o - pus
 ta Lau - ren - ti - us bo - num o - pus o - pe - ra -
 num o - pus bo - num o - pus o - pe -
 bo - num o - pus o - pe - ra
 ti - us bo - num o - pus o - pe - ra
 us bo - num o - pus o - pe - ra

10

o - pe - ra - tus est qui per
 tus est qui per sig -
 ra - tus est qui per sig - num cru - cis qui per
 tus est qui per sig - num cru - cis
 tus est qui per sig - num cru - cis qui per
 tus est qui per sig - num cru - cis

13 3

sig-num cru-cis cae-cos il-mi-mi-vit
 num cru-cis cae-cos il-lu-mi-na-vit
 sig-num cru-cis cae-cos il-lu-mi-na-vit
 cae-cos il-lu-mi-na-vit

16 $\text{♩} = \text{d.}$

et thea-
 et thea-sau-ros ec-cle-si-
 et thea-sau-ros ec-cle-si-
 et thea-sau-ros ec-cle-si-
 et thea-sau-ros ec-cle-si-
 et thea-sau-ros ec-cle-si-

20

et thea - sau ros ec - cle - si

sau ros ec - cle si - æ de

æ de - dit pau - pe - ri -

cle - si æ ec - cle - si - æ

de dit pau - pe - ri -

24

æ de - dit pau - pe - ri -

dit de - dit pau - pe - ri -

bus de - dit pau - pe - ri -

de dit pau - pe - ri -

bus de - dit pau - pe - ri -

bus de - dit pau - pe - ri -

28

bus al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

bus al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

bus al - le - lu - ia al - le - lu - ia

31

le - lu - ia le - lu - ia

lu - ia al - le - lu - ia

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

참 고 문 헌

1. D'Accone, Frank Anthony. *A Documentary History of Music at the Florentine Cathedral and Baptistry during the Fifteenth Century*. 2 vols. Ph.D. diss.: Harvard University, 1960.
2. Anthons, Carl. "Some Aspects of the Social Status of Italian Musicians during the Sixteenth Century-II," *Journal of Renaissance and Baroque Music I* (1946), 222.
3. Atlas, Alan. "Heinrich Isaac's *Palle, Palle*: A New Interpretation," *Analecta Musicologica XIV* (1974), 24.
4. Barr, Cyril. "A Renaissance Artist in the Service of a Singing Confraternity," ed., Marcek Tetel. *Life and Death in Fifteenth-Century Florence*. London: Duke University Press, 1989, 105-106.
5. Fischer, Kurt Von. "Squarcialupi, Antonio," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed., Stanley Sadie. London: Macmillan Press, 1981, XVIII 28-29.
6. Hill, John Walter. "Oratory Music in Florence I: *Recitar Cantando*, 1583-1655," *Acta Musicologica LI*(1979), 108-136.
7. Kim, Hae-Jeong. *Liturgy, Music, and Patronage at the Cappella di Medici in the Church of San Lorenzo in Florence, 1550-1609*. Ph. D. diss.: University of North Texas, 1995.
8. Kirkendale, Warren. *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1993.
9. Lucas-Dubreton, Jean. *Daily Life in Florence: In the Time of the Medici*. New York: The Macmillan Company, 1960, 236-244.
10. Perkins, Leeman L. "Review of the Medici Codex," *The Musical Quarterly LX*(1969), 261-262.
11. Picker, Martin. *The Motet Books of Andrea Antico*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, xii.
12. Pierro, Andre. "Leo X and Music," *The Musical Quarterly XXI* (1935), 1-16.
13. *Repertoire International des Sources Musicales: Manuscrits de Musique Polyphonique XVe et XVIe Siecles*. Italie. Munchen: G. Henlen Verlag, 1991, ser. B. no. 4.
14. Sherr, Richard. "The Medici Coat of Arms in a Motet for Leo X," *Early Music XV* (Feb. 1987), 30-35.
15. Strainchamps, Edmond. "New Light on the Accademia degli Elevati of Florence," *The Musical Quarterly XVII* (1976), 507-533.

ABSTRACT

Musicians and Patrons: The Development of Music in Italy Related to the Medici Family

Hea-Jeong Kim

Medici history (1400-1748) covers the time when the political power in Europe gradually shifted from the divided states of Italy to the northern countries. During this period, Medici influence was essential to the development of Florentine cultural and political aspirations. Understanding of Medici musical patronage is spotty throughout the course of Italian history. This article, thus, focuses on the musical support of the Medici family during the Renaissance era. Some of the music produced by the composers sponsored by the Medici family includes works in styles new at the beginning of the Baroque period. This is illustrated in the list of intermedios and operas related to the Medici family. Marco da Gagliano's religious motet preserved in the last part of this study also reveals such a tendency.

고뇌하는 연주가 像의 의미

-연주가의 고민: 문제와 해결-*

하재은**

“Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores”(In our time the silliest of all men are the singers: 우리시대에 가장 멍청한 사람은 가수들이다.) 이 표현은 자신이 쓴 작품을 연주하는데 대단히 어려움을 느끼는 성악인들에 대해 작곡가가 신경질적으로 토해내는 독백처럼 들린다. 또는 오페라단 감독이 가수들의 웃기는 행동 때문에 한숨지며 내어 쫓는 소리일 수도 있고 음악 이론 선생이 최선을 다해 성악 전공학생들에게 기초화성과 대위법을 가르치려고 해도 효과가 없을 때 좌절감에 빠져 내어 쫓는 탄식의 소리일 수도 있다.

성악가들이 들으면 달가워하지 않을 이 말을 한 사람은 자기가 한 말의 의미를 분명히 알고 책임질 발언을 한 것이라고 본다. 이 사람은 역사상 매우 유명한 음악인의 한사람이다. 이 말은 *Epistola de ignoto cantu*, 「무명가수로부터의 서한」이라는 짧은 글의 첫 문장인데 저자가 자신의 친구인 승려 Michael에게 보낸 글로써 이 글에서 자신의 새로운 발명에 대해 이야기하고 있다. 이 새로운 발명이란 우리가 잘 아는 계명창법으로서 발명가는 주후 1000년경에 살았던 Guido d'Arezzo이다. 그 당시에도 작곡가가 가수들에 대한 요구와 작곡가의 요구에 따르지 못하는 가수들의 비효율성이 그리 새로운 일도 아니었다. 그러나 Guido가 스스로 밝힌 바와 같이 가수들의 무능함에 대한 절망이 그로 하여금 계명창법을 발명토록 하였다면 아둔하고 멍청한 것이 매우 쓸모있고 지적인 그 무엇을 만들어 내도록 하는 원인이 되었다는 것, 이것 또한 음악사상 최초의 사건이 아닌가 한다. 이런 맥락에서 우리는 오히려 10-11세기에 살았던 가수들 중 아둔한 가수들이 많았다는 사실에 고마움을 느껴야하지 않을까 생각된다.

후세에 와서 Guido의 글을 좀더 확대 수식한 글을 보게된다. 주후 14세기에 살았던 San Gileno의 Arnulf라는 사람은 그의 논문 *De differentiis et generibus cantorum*에서 다음과 같은 글을 쓰고 있다. “재능도 없고 지식도 없이 허영심만 있는 가수들이 있다. 이 사실이 그들로 하여금 대담하게 만든다. 그들은 그레고리오 성가가 무엇인지도 모르면서 매우 어려운 음악에 덤벼들어 그것도 숫 당나귀보다도 더 크고 시끄럽게

* 본 글은 연세대학교 음악대학 교수 세미나(1996년 4월 22-24일, 속초)에서 발표된 원고임.

** 연세대학교 음악대학 교수

불러대기 때문에 아주 끔찍한 불협화음을 만들어내고 phrasing도 제대로 하지 못해 음악을 야만스럽게 만든다.” Arnulf는 여기에 그치지 않고 계속해서 이들이 진짜 가수들을 어떻게 공개적으로 비판하고 이러쿵 저러쿵하는지, 어떻게 그들이 시끄럽게 떠들어 대는지, 어떻게 그들이 노래부르면서 발장단을 치는지에 대해 이야기하고 나서 “그런 가수들은 음악가 또는 가수라는 명칭을 받을 자격도 없으며 훌륭한 가수들의 집단으로부터 파면시켜야 한다”라고 결론을 내리고 있다. Arnulf의 글은 그보다 수세기 앞섰던 Boethius의 주장, 즉 음악인을 3개 급수로 분류했을 때, 악기연주자, 성악가들을 제일 하급에 놓고 이들은 자신의 모든 것을 연주에만 전념하고 음악의 심오한 지식 탐구는 하지 않기 때문이란 이유를 든 Boethius의 주장을 확인하여 주는 것처럼 들린다.

Guido의 글을 성미 급한 선생의 투덜대는 소리로 보지않고 그 당시의 연주여건을 적나라하게 묘사한 것으로 본다면 음악인 중 가장 하급으로 분류된 연주자들의 지위가 그리 부러워할 것이 못 된다는 것을 알 수 있다. Guido 이전에는 실용적인 표기 방법이 불충분했던 관계로 다른 연주자들의 훌륭한 연주를 앵무새처럼 모방하는 것이 연주자들의 일이었기 때문에 그와같은 한다리 걸르는 음악활동이 연주자의 정신 활동을 강화시켜주는데 적당치 못하였을 뿐 아니라 사회적인 존경도 별로 받지 못하였다.

Arnulf가 그의 글을 썼을 당시 상황이 변화되어 있었다. 연주자들이 모방의 굴레로부터 해방이 될 만큼 기보법이 상당히 정리되어 있었고 파트 음악의 발달로 연주자들은 자신들의 음악적 성취를 높여 나갈 수 있게 되었다. 기보법과 화성학에 대한 지식은 작곡가들의 기술을 매우 난해한 과학분야보다는 고도의 전문적인 예술로 발전하도록 하여 주었다. 이처럼 보다 능률적이고 보다 화려한 작곡방법이 보다 많은 음악적인 요구를 가해옴에 따라 연주자들은 그 당시까지만 해도 생소하였던 그런 요구에 적응할 수밖에 없었다. 이러한 새로운 요구에 적응하고 나면 연주자들은 새로운 기법적인 방법과 명인기적인 기교를 만들어 내고 이런 현상은 계속해서 작곡가들의 작곡기법에 다시 영향을 주곤하였다. 이때부터 작곡가는 연주가에 의존하게 되었고 작곡가가 자신의 작품을 스스로 연주하여 명인기적 연주가의 연주와 대등한 것이 되었을 때 Boethius는 작곡가를 연주가보다 한단계 위의 위치로 분류하였다. 그렇기 때문에 Arnulf의 성악가에 대한 명예훼손적인 언급은 Guido의 언급처럼 보편타당성이 있는 말이 아니다. 그러나 Arnulf는 그의 계속된 글에서 훌륭한 연주가에 대해 열렬한 지지자로 돌아 가수와 연주가들에 대한 바른 평가의 모습을 보여주고 있다.

연주가에 대해 극구 칭찬하는 말을 들어 보려면 Josquin의 제자인 프랑스 음악가 Adrian Petit Coclico의 논문 *Compendium musices*를 보면 된다. 여기에서 Coclico는 교황, 군주, 제후들의 교회에서 노래 부르는 가수들이 그 누구보다도 훌륭한 최고의

가수들임을 언급하고 있다. “이 가수들은 작곡가로부터 터득한 음악규칙에 대해 알고 있다. 이들은 주어진 코랄선율에 자유로운 대위법을 구사하여 즉흥연주를 하기 때문에 작곡가 대열에 세워도 될 정도이다. 모든 음악적 표현방법과 가능성 있는 효과에 대한 지식은 그들로하여금 그들의 훌륭한 소리와 아름답고 장중한 연주를 가지고 사람들을 기쁘고 황홀하게 만든다.”

위에 언급한 두 개의 인용문에서 연주가에 대한 극과 극의 상반되는 의견에 접하게 된다. 일부 비평가들의 눈에 비친 가수들의 모습은 음을 내도록 고안된 제품으로 가장 저질의 음악전달 매체에 지나지 않거나, 허영심, 시기, 질투, 비행으로 가득차고 음악을 전혀 이해 못하거나 음악을 재생산한 자신의 역할을 이해 못하는 사람들이다. 다른 사람들의 눈에 비친 가수들의 모습은 그들의 신성한 재능의 날개로 우리를 하늘 나라로 인도하여 주는 초인간적인 존재로서 음악을 작곡하는 사람과 거의 동등한 위치에 있는, 때에 따라서는 그 보다 더 상위에 있는 사람들이었다. 그 이유는 일반적으로 전문적 작곡가는 자신의 음악을 오선지위에 천천히 어렵게 기보해 나가고 있는 반면에 가수들은 “쓰여 있는 주어진 코랄선율을 기지고 즉흥연주”를 하기 때문이라는 것이다.

현재 연주가의 수는 전대미문적으로 작곡가의 수를 능가하고 있으며 이들의 능력과 자세와 취향은 우리 음악생활 발전을 결정하는 강력한 힘이 되기도 한다. 작품의 정서적 표현 스타일과 함께 작품의 기술적인 외부형태까지도 연주가의 재능과 필요에 의해 대체로 결정되기 때문에 대부분의 경우 작곡가는 피아니스트, 현악기 연주가, 오케스트라 등을 위해 음향효과를 조달하여 주는 사람이 되어 버렸다.

이처럼 작곡가-연주가 사이에 발생하는 마치 송전소 같은 관계는 위험스러운 것이다. 그러한 관계는 작곡가의 자유스러운 사고와 상상을 박탈하 뿐만 아니라 청취자로 하여금 작품의 보다 중요한 특성으로부터 멀어지게 만드는 것이다. 이러한 관계는 청취자로 하여금 어쩔 도리없이 최하의 음악인식을 하도록 유도할 뿐만 아니라 이러한 경우 연주가의 명인기적 연주나 귀를 즐겁게하여 주는 허무한 소리와 무절제한 피상적 감동만을 줄 뿐으로 그 이외에 남는 것은 전혀 없다. 음악문화 초기에는 이러한 위험성은 전혀 없었다. 작곡가이며 동시에 연주가인 사람에의해 즉흥 연주되고 노래 불리어진 작품은 그 어떤 중간 전달매체없이 청취자에게 그대로 전달되었다. 이러한 경우 청중의 관심이 최하로 떨어지는 것은 전적으로 작곡가의 잘못이었다. 음악이 점진적으로 발전하는 과정에서 연주가라고 하는 중간 매개자의 등장이 불가피하여졌다. 드문 경우이기는 하지만 이때로부터 졸작을 성공작으로 이끌어 올리는 매우 도덕적으로 의심스러운 요인들에 의존하게 되기도 하고, 대부분의 경우 연주의 질이 작품의 질을 따라주지 못하고 있으며, 작곡가 작품의 이미 설정된 가치를 그대로 답습하는데

그치고 있다. 음악을 듣는 청취자는 연주가의 그물에 걸린 무력한 희생물이다. 연주기술이 일단 시비스러운 정도의 이치를 잡게되면 그 기술을 이해못하는 청취자는 가수나 연주가의 연주를 아무런 의문의 여지도 없이 하나의 기존 사실로 받아드린다. 그러나 청취자가 고도로 전문화된 연주기법을 직면하게 되면 그 청취자는 단순한 거부 반응을 일으키게 되기 때문에 연주가는 이런 도전을 할때 매우 조심하여야 한다. 따라서 청취자는 연주가의 이러한 피상적 경향에 반대하여 자신의 도덕적 판단력을 발휘하게 되고 따라서 보잘 것 없는 연주로 치부하여 버린다. 음악의 실현을 위해 연주매개자에 의존하여야 한다는 것이 내재적 약점이기는 하지만 작품의 연주과정에서 발생하는 작곡가와 청취자간의 증폭된 간장감은 우리의 즐거움을 증가시켜 주는 지적이며 감정적인 감각의 원천이 된다는 사실을 부인할 수 없다.

연주가의 근본적인 애매모호성에도 불구하고 그의 필요성을 불가피한 것으로 일단 인정을 한다면 연주가의 존경할만한 속성들은 어떤 것인지 알아 볼 필요가 있다.

첫 번째로 연주가의 연출에 대한 단순한 감상적인 이해를 들 수 있는데 이것은 반듯이 음악적인 성격의 것을 말하는 것이 아니다. 연주가의 어떤 개성적인 특성이 개인의 외모에서 풍기기도 하고 연주를 통해 우리의 감정에 묵시적으로 전달되기도 한다. 이러한 현상은 성악가의 경우 더욱 두드러지게 나타나는데 성악가에겐 자신의 몸이 악기이기 때문에 자신의 개인적인 영향력을 발산하고 전달하는데 중간에 끼어든 악기가 없어 어려움이 뒤따른다. 개성적인 매력은 음악과 그러한 매력을 소유하려는 우리의 욕망 중간에 세워진 방해물로서 이것이 최소의 장애물 이상으로 발전하지 않도록 매우 조심하여야 하겠고 이 장애물의 극복은 진정한 음악 이해에 해를 주지 않고 오히려 즐거움을 줄 뿐이다.

연주가의 성취도에 대한 진정한 음악적 이해는 연주가의 기술적인 기교에 상당히 의존하고 있다. 작품을 재생산해서 전달하는데 거의 완벽한 기술을 가진 가수나 연주가는 그의 기술적인 완벽성이 음악을 재생산하여 내는 연주의 다른 요소들을 제압하는 그런 독단적인 태도를 취하지 않는다는 가정하에 완벽한 기술을 갖지 못한 비효율적인 가수나 연주가 보다는 작품의 질을 더 잘 파악해 낸다.

현대 연주자들이 옛날에는 상상도 할 수 없었던 정도로 그들의 연주 기술을 발전시켜 온 것은 의심의 여지가 없다. 약 200년 전까지만 하더라도 바이올린 연주자들은 소위 제3포지션 이상의 높은 음들을 내는 방법을 몰랐다고 한다. Bach의 작품 중 매우 고도의 기법을 요구하는 부분에서 높은 현의 포지션을 사용하고 있기는 하지만 개방현의 완전 12도와 두 옥타브 위의 음 등을 연주하는 방법의 발견은 18세기 후반 이태리 바이올린 연주자들에 의한 것이고 그 다음엔 Mozart에 의해 사용되었다고 문헌은 전하고 있다. 오늘날에 와서는 현악기 지판위에서 시도되지 않는 음의 영역은 없

다. 브리지 바로 위에 솟아 있는 빙산의 꼭대기까지도 접없는 작곡가나 연주가들이 탐험을 마다하지 않고 있다. 활을 사용하는 운궁기법까지도 중요한 변화를 해왔다. Bach 세대까지만 하더라도 활을 현에서 때지 않고 지속적으로 상하로 움직이는 것이 기본 운궁(bowing) 방법이었다. 오늘날에 와서는 한 보잉에 어려움은 물론 유연성 있게 튀는 보잉법과 하모닉스 등 여러 특수기법을 확대 사용하고 있음을 많이 볼 수 있다. 다른 현악기 연주가들도 그대로 가만히 있는 것은 아니다. 첼로 연주가의 운지(fingering)이나 운궁이 바이올린 연주가와 거의 맞먹으며 더블베이스도 화성적 배경만을 제공하던 전통적 역할에서 벗어나 다른 현악기들에 뒤지지 않는 표현과 기법의 다양성을 구사하고 있다. 과거에는 한때 기교가 다소 뒤처지거나 모자라서 비올라로 한발 물러섰던 비올라 연주가들도 자신들의 악기를 매우 쓸모 있고 필요 불가결한 악기로 탈바꿈 시켰다.

기타 다른 악기 연주가들도 그들의 연주기법에서 같은 발전을 하여 갔다. 이 모든 각 악기의 경우 오늘날에 와서는 그 연주기법이 절정에 달하여 있음을 볼 수 있다. 그러나 가수들의 경우엔 그들 연주기법의 완벽한 상태가 기악 연주가들 보다 오래전에 이미 성립되어 있었고 그때로부터 현재까지 그 상태를 그대로 유지하고 있음을 보게된다. 그 이후 여러 세대를 거쳐 계속된 발전과정을 보면 이미 완벽한 테크닉을, 다시 말해서 일반적으로 수용된 가창 스타일과 표현이 변화를 변화하는 시대적 요구와 목적에 부합시키는 그러한 방향으로 수용하고 있음을 보게된다.

연주에 대한 연주가의 감상(sentiment)과 음악적 감상(musical sentiment) 이외에 우리의 판단을 이끌어 내는 중요한 기준이 있다. 그것은 연주가가 사용하는, 악기의 사회적 계층성이다. 사회적으로 하급대우를 받는 악기가 있고 어떤 악기는 높은 대우를 받는다. Double reed 악기인 오보와 비순은 오늘날 이들 악기가 누리고 있는 정상적인 악기군에 포함되기 까지는 오랫동안 제대로 대접을 받지 못했던 악기군에 속해 있었다. 예전에는 귀족군에 속해 있었던 bagpipe, reed organ, 손가락으로 튕기는 대부분의 현악기들은 모두 그 명성을 잃었고 이 악기의 연주가들은 음악 발전 주류에서 밀려나 그 중 일부는 그저 이상 야릇한 이국적인 악기를 연주하는 사람들로 인식되거나 또는 아무런 전망도 없는 취미생활에 전념하는 부류에 속하는 사람들로 인식되어지고 있다.

금관악기 연주가들이 지내온 과정에 대한 사회적 평가의 변화에서 매우 적절한 예를 찾아볼 수 있다. 초기 다성 음악시대의 트럼본 연주가들은 적어도 그 질과 권위면에서 최고의 음악인들이었던 반면에 트럼펫 연주가들은 사회적으로는 상당한 특권층을 형성하고 있기는 하였지만 음악적으로는 그렇지 못하였던 것 같다. Bach 시대에 트럼펫 연주 기량이 절정에 달하였고 트럼펫 연주가들이 매우 강한 엘리트 의식으로

같으면 “지휘자는 불러야 할 노래에 대해 모두 알고 있어야 한다. 지휘자는 악보에 손을 얹고 박자를 쳐야하며 신호를 주어야하고 쉽표를 가수들에게 지시하여야 한다. 가수들 중 누가 잘못 부르면 그의 귀에 대고 ‘당신 소리가 너무 크다, 너무 작다, 음이 틀렸다’라고 다른 가수들이 듣지 못하도록 경우에 따라 속삭여 준다. 가끔 가수들이 완전히 옆길로 빠질 때에는 직접 노래를 불러 가수들을 도와주어야 한다”라고 기술하고 있다.

Elias가 말하는 지휘자는 근본적으로 오늘날의 지휘자와 동일한 책임을 지고 있다. 차이점이 있다면 현재는 연습, 교정, 다듬기 등을 전체연습에서 하는데 반해 페리구에 있는 성 Astère에서는 이 모든 것이 연주의 일부분이었다고 한다. 우리에게 생소한 점은 지도자 역할에 대한 강조가 전혀 없다는 점으로 지도자라 생각하기 보다는 그저 동료가수 중 제일 나은 사람으로 보았다는 사실이다. 시대는 변하여 이제와서는 어느 지휘자도 자기와 함께 연주하는 사람들 속에 파묻혀 숨겨지기를 원치 않는다.

물론 현대 오케스트라 처럼 대규모의 음악인들은 지휘자 없이 연주가 불가능하다는 것은 우리가 다 아는 사실이다. 충분한 시간과 돈을 투자하여 오케스트라 단원들이 자신들의 개인적인 욕구를 충족 시키겠다고 하면 그것은 별문제이다. 활기를 불어 넣는 지휘자의 지도아래 연주를 한다면 그 음악이 얼마나 아름다울 것이며, 신통치 못한 지휘자는 매우 훌륭한 음악도 맥빠지게 만들 수 있다는 사실을 우리는 모두 잘 알고 있다. 오케스트라를 지휘하는 것이 보편적인 음악지혜를 가진 사람의 전용물인 것처럼 여겨지던 때가 있었는데 이 때는 탁월한 음악지도력과 위대한 음악적, 인문학적 이상주의가 최우선의 필수조건이었다. 오늘날 이러한 옛날 자격요건을 갖춘 지휘자가 많이 있다고 가정하더라도 그 당시 보다는 엄청나게 많은 수의 오케스트라와 그에 따른 지휘자의 대량생산과 소비에서 볼 때 이들의 음악적 지혜는 보편적이지도 못하고, 그들의 음악인으로서의 품격은 의심스럽고, 그들의 이상주의는 채워지지 않는 허영심과 자기와 마찬가지로 지휘봉을 휘두르는 다른 지휘자에 대한 사생결단적인 싸움으로 까지 발전되는 경우를 많이 보게된다. 최상급에 속하는 지휘자가 그의 재능과 노력에 상응하는 성공을 향유한다는 것은 충분히 이해가 가고 칭송할 만한 일이지만 일반적으로 지휘자들의 배타적 계급이 우리의 음악조직 전체에서 차지하는 역할을 다른 음악인들의 역할과 비교하여 볼 때 어딘가 불균형을 이루고 있는 것 같이 보이는 것은 단순히 음악적인 것 이외에 다른 이유가 있는 것 같다. 그러나 연주가나 가수들에게 주어지는 감상적인 찬사가 주요 이유는 아니다. 왜냐하면 찬사란 음악적 감동을 준 직접적인 전달자에게 주어지는 애정이기 때문이다. 그러나 우리가 지휘자를 이런 방향에서 인정할 수 없는 것은 지휘자는 자기가 원하는 소리를 만들어 내기 위해 자신이 직접 소리를 내기보다는 많은 수의 음악인을 필요로 하기 때문이다.

사람들의 호흡을 멈추게 만드는 것은 지휘자의 고난도 기술에 있지 않다. 아주 세련된 지휘봉 테크닉이라 하더라도 그 지휘봉 테크닉은 훌륭한 타악기 주자가 자신의 연주에 필요한 기술 이상의 것을 필요로 하지 않으며 항상 대기상태에 있는 신속 정확한 수석주자의 기술보다는 훨씬 덜 요구된다. 흔히 우리는 아주 성공적인 지휘자와 졸렬한 기술이 함께 나타나는 것을 보기도 하고, 마찬가지로 지휘봉 테크닉은 훌륭하나 형편없는 음악인의 모습을 자주 발견하기도 한다.

일반적 특성으로서 음악적 능숙도만이 지휘자를 평가하는 근거가 될 수 없는 것은 오케스트라 단원 중에는 지휘자에 못지 않거나 그 보다 더 훌륭한 독주 연주가들이 많이 있기 때문이지만 단원들의 노력만으로는 지휘자처럼 청중에게 깊은 감동을 주지 못한다. 지휘자의 압도적인 지혜나 위대함이 지휘자 평가의 근거가 될 수 없는 것은 다른 모든 사람에게서와 마찬가지로 지휘자들 중에도 멍청한 사람이 있고, 요술쟁이 같은 사람도 있으며, 돌팔이도 있고, 허풍쟁이도 있기 때문이다.

위에서 언급한 내용에 대한 음악외적 이유는 다음과 같은 사실에 근거하고 있다. 오늘날과 같은 민주적인 개인생활에서 독재성의 적용이나 과시를 전혀 할 수 없는 시대에 세련되고 모양새 좋은 통제가 필요하기도 하다는 것이다. 관중속에 앉아서 듣고 있는 사람은 그의 평상시 행동에서 타인을 지배하고, 명령하고, 독재하며 자신의 주위 사람들을 고문까지도 하고 싶어하는 자연스러운 인간적인 욕망을 지휘자라고 하는 인격체를 통해 투사하고 있다는 것이다. 여기에서 그는 개나 말에게 자신을 일치시키면서 음악을 듣고 있는 사람은 자신의 억압된 감정을 완전히 정화시킨다. 선생님이 채찍을 휘두르듯이, 장군이 칼을 휘두르듯이 제왕이 그의 홀을 휘두르듯이, 주인이 노예에게 채찍을 휘두르듯이 그와 같은 행동을 마음속으로 하는데 이러한 독재적인 태도가 현실에서 나타나는 효과와는 정반대로 관심을 가지고 지켜보는 모든 사람들을 즐겁게 하여준다.

지휘자가 사람들 눈에 보이도록 지휘해야 하는 이유가 바로 여기에 있다. 만일 그의 지휘가 보이지 않는다면 음악을 듣고 있는 사람이 지휘의 느낌을 받기는 하겠지만 보이지 않는 지휘자와 자신을 동일시 하는데 상당한 어려움을 겪게 될 것이다. 음악적으로는 완벽하게 지휘하지만 청중을 고무하고, 어루만지며, 자극하고, 설득하고, 밀어부치는 그런 과시적인 부분을 등한시하는 지휘자가 성공을 못하는 이유가 바로 여기에 있다. 오늘날과 같은 민주사회에서 다소 시대 착오적인 것처럼 보이는 원시사회의 부족 독재주의 같은 모습에 기꺼이 많은 돈을 지불하는 이유가 여기에 있다.

오늘날의 지휘자들은 어느 음악인이고 한번 차지하여 보기를 원하는 강력한 위치를 점유한 사람들이다. 오늘날의 연주가들은 고도의 기술적인 완벽성을 갖추고 있다. 현재의 기악전공 학생들까지도 수세대 전의 평균 연주가들을 훨씬 능가하는 능력의 소

유자들이다. 그러나 연주가들을 가까이 접촉하여 보고 그들의 생각과 느낌을 살펴보면 지휘자의 그의 막강한 힘에도 불구하고, 연주가와 가수들은 그들의 완벽한 기교에도 불구하고, 이 사람들은 그들의 성공에도 불구하고 어딘가 불안해하는 인상을 주고 있다. 그것은 아마도 그들의 대중적 성공과 완벽한 기교에도 불구하고 사람의 마음을 만족 시키지 못하는 데 있는 것 같다. 진지한 연주가는 자신의 생애 중 대중적 우상이 되는 것이 자신의 최종 목표가 될 수 없는 것, 또한 적당한 크기로 제대로 된 소리를 정확한 시간에 어떻게 낼 것이냐라는 문제에 평생 집중하는 것보다 더 높은 차원의 목적이 있다는 것을 깨달을 때가 온다. 그렇기 때문에 거의 예외없이 연주가들은 자신들의 마음을 평화롭게 만들고 자신들의 존재에 보다 뜻있는 정당성을 부여하기 위해 추가로 음악적인 목표를 달성하려고 애쓴다.

성공한 음악인이 무엇 때문에 만족하지 못할까? 자신의 기교를 완벽하게 마스터하는 성공보다 그의 생애에서 무엇을 더 원하는가? 자신이 선택한 직업의 중요성과 정당성을 결코 의심하지 않는 이상적인 연주자는 못된다는 말인가? 의심을 하였다면 자신의 맡은바 임무에 대해 확신을 가지고 연주, 노래, 지휘를 어떻게 할 수 있었다는 말인가? 음악을 듣는 사람들이 이러한 결점을 불가피하게 알게 될 것이고 비싼표를 구입하여 선의와 인내심을 가지고 좋은 연주를 기대하는 그런 권리를 가진 청취자가 기만당했다고 생각하지 않겠는가? 저급 연주가들도 부동의 자신감을 갖고 있음을 본다. 이들은 연주에 필요한 사소한 것들에 대해 신경을 쓰는 원시적 사고의 틀을 벗어나지 못하고 자신의 노력에 대한 즉각적인 효과만을 위해 작업하는 사람으로 이런 연주가들은 마치 라디오나 텔레비전의 희극 각본을 쓰는 사람이 언어를 대사가 매번 끝날 때마다 폭소를 자아내는 매체에 지나지 않는다고 생각하는 것과 다름이 없다. 연주가의 완벽도가 올라가면 올라갈수록 스스로의 회의와 불신과 절망으로 고통을 받는다. 이런 연주가의 성공은 그러한 어려운 문제들을 극복하여 승리하는 데서 얻어질 것이며 경험있는 노련한 청취자는 연주가가 아무런 깊은 생각도 없이 연주무대의 수를 늘리려고 한 무대에서 다른 무대로 태풍이 몰아치듯 왔다 갔다하는 그런 연주가보다는 자신에게 보다 많은 것을 제공하고, 보다 충실한 예술적인 만족을 충족시켜 주었다는 사실을 어렴풋이나마 깨닫게 될 것이다.

연주를 듣는 사람의 입장에서 한번 말하여 보자. “연주가의 문제를 예민하게 보지 않는다면 연주가의 불안과 불만에 신경을 쓸 필요가 없다. 연주가가 나로하여금 그의 완벽한 연주에 부러움을 느끼도록 만든다면 그는 스스로 만족할만큼 훌륭한 연주를 한 것이다. 더욱이 연주가가 나의 마음속에 생동감 넘치는 감정적 이미지를 불러 일으키고 그의 연주를 통해 나도 그와 더불어 지저인 연주를 하도록 하였다면 연주는 그의 정신적인 상태가 어떠하였든 간에 그는 자신의 예술적 임무를 수행하였고 또한

나를 만족시켰다. 연주가에게는 이 목적 이상의 책임이 없다. 고로 그는 불안해 할 권리도 없는 것이다.”

이 청취자의 말이 틀린 것은 아니다. 잔인할 정도인 청취자의 이 말은 연주가의 느낌에 대한 이유를 잘 나타내 주고 있다. 가수나 연주가의 하여야 할 일은 청취자가 말한대로 청취자의 청각적인 활동을 높은 차원으로 이끌어 올리는 일이다. 그러나 음악가가 청취자가 원하는 수준으로까지 그를 일단 끌어 올리고나면 음악가는 급격히 자신의 모든 중요성을 상실하게 된다. 음악을 듣는 사람의 만족은 전적으로 그 자신의 것이다. 그는 자신에게 주어진 것을 얻었고 그것을 열린 마음을 가지고 감정적으로, 지적으로 받아들였다. 대신 연주는 주는 사람으로서 듣는 사람의 최고의 만족의 순간이 자신에게 최대의 손실의 순간이 된다. 연주가의 의무는 듣는 사람의 기분을 거스르는 개성 강한 해석을 배제하고 작품을 연주함으로써 청취자의 정신적 공동작업의 장을 마련하여 주는 것이었다. 연주가와 그의 작업이 연주한 작품의 뒷길로 사라져버린 바로 그때 연주는 최선을 다 하였다는 확신을 가지고 또다시 반복해서 평생의 작업과 정성과 야망을 연주에서 불태워야 한다는 사실, 연주가가 완벽과 자기 극복의 최정상에 오른 순간이 지나가 버리고 잊혀진다는 사실, 이러한 사실이 연주가의 근본적인 비극같아 보인다.

자신이 귀하게 소유하고 있는 것을 희생한다는 것이 비 이기적인 만족을 가져다 주는 것이지만 그런 행위를 계속한다는 것은 성자가 되지 않고서는 하기 힘들다. 세속에 물든 인간은 어떤 자극을 받는 보상이 필요하다. 연주가가 그의 이타적 기부행위에 대해 동등한 도덕적 중요성을 갖는 보상을 전혀 받을 수 없다는 느낌을 받게 되면 우울증에 빠지게 된다. 따라서 우울증은 예술적인 불모상태를 유발하게 된다. 눈 속임적인 활발한 활동, 다시말해서 다른 사람의 곡을 편곡한다든가, 남의 작품에 fingering이나 bowing 표시를 하여 출판하거나, 그 이외 직접 연주와는 상관이 없는 부수적인 사소한 일로 나타나는 활동을 가지고 연주가의 본능적인 활기에 찬 생산적 활동의 쇠퇴를 가리울 수가 없다. 식물이 자라는데 절대적으로 필요한 질소를 땅의 표면에서 제거하여 버리면 식물이 자라는데 영양분을 공급할 수가 없다. 질소가 고갈된 땅에는 잘 동화된 자연스러운 질소물을 공급하지 않으면 그 땅은 더 이상의 식물을 생산하지 못한다. 농사의 가장 보편적인 법칙을 음악가도 깊이 생각해 보아야 할 필요가 있다. 연주가가 일단 음악연주회나 교수의 직업을 갖게되면 자신의 훈련시절에 열심히 거두어 들었던 음악 보급품을 계속해서 쏟아내게 된다. 이 보급품이 머지않아 고갈된다는 것을 깨닫지 못하고 보급품 유지나 재충전에 아무런 대책도 세우지 않는다. 그는 일상적으로 정해진 일을 하다보면 결국엔 자신의 재고품이 바닥이 난다는 것까지도 의식하지 못한다. 일상적인 일이 열의를 대치하고, 감정의 순수성을 잃게 되고, 끝없이

계속되는 똑같은 제한된 행위의 반복이 거짓된 진실의 분위기를 만든다.

기분전환, 오락, 취미, 기타 여러 가지를 추구하는 것으로 바닥난 보급품을 보전할 수가 없다. 고갈된 질소는 새로운 질소로 다시 채워져야 한다. 우리의 주위를 살펴보면 우리는 음악속에 파묻혀 지내는 것 같이 보인다. 백화점, 상점, 버스, 지하철, 다방, 음식점 등 가는 곳마다 음악이다. 텔레비전 음악이 없으면 프로그램이 성립 안될 정도이며 집에서 공부하는 학생도 배경음악을 틀어 놓고 공부하기도 한다. 이처럼 우리가 음악의 홍수속에서 생활하는 것 같은데 실은 음악이 실종되고 있다. 이율배반적인 말 같으나 사실이 그렇다. 음악이 갖는 본래의 의미를 잃었거나 오용하는 메마른 음악 산업속에서 음악이 길을 잃었다는 말이다. 음악이 실종된 진공상태를 본래 자연상태의 음악으로 채워 넣어야 한다. 다시말해서 어떤 직업적, 전문적인 냄새도 풍기지 않는, 과시하거나, 가르치거나, 남을 즐겁게 하여주겠다는 생각도 없는, 연주하게 되거나 듣겠다는 목적도 없는, 순수한 음악적인 감상(sentiment) 이외에 다른 어떤것도, 어떤 의미도 내포하지 않은 음악, 즉 어린아이들이나 또는 못 말리는 음악애호가들이 만드는 그런 음악으로 채워 넣어야 한다는 말이다. 이처럼 다시 젊어지게 만드는 음악적인 천진난만한 상태로 돌아가려는 생각을 가진 음악인은 자신들의 자만심, 직업적 금기심, 궤변스러운 습관 등을 떨쳐버린다는 것이 얼마나 어려운 일인가에 대해 스스로 놀랄 것이다. 그러나 천리길도 한걸음부터라는 속담대로 첫걸음을 내 디디면 새로운 분위기의 생동감 넘치는 활기를 이미 느끼게 될 것이다. Hindemith에 의할 것 같으면 이와같은 젊음의 샘으로 가는 가장 확실한 방법은 같은 마음을 갖고 있는 사람들끼리 작은 그룹을 만들어 함께 노래를 부르는 것으로 건반악기의 사용은 만류하고 있다. 그 이유는 건반악기는 연주가들로 하여금 음악적, 정신적 괴리감에 빠져들게하는 경향이 있기 때문이라는 것이다. 음악에 대한 개념과 사회적 인식, 전통적유산이 다른 우리나라의 현실에서 이러한 방법이 얼마나 Hindemith가 주장하고 있는 소기의 효과를 발휘할 수 있는지는 예측하기 어렵다. 그러나 Hindemith는 그가 만난 수백명의 직업음악인 중 그들의 음악 생활의 원천인 시발점을 찾아 돌아간 사람은 별로 없고 겨우 몇사람만이 그들의 음악유아기로부터 훌륭한 신선미를 다시 찾았을 뿐이라고 한다.

세계적으로 유명한 한 연주가가 실내음악을 즐기기위해 연주하는 한 친구에게 부럽다는 말을 하였다. 이 연주가에게 왜 당신은 그렇게 못하느냐고 묻자 “나는 그럴 시간이 없다”는 대답이었다. 이말은 아마도 수입이 되지 않는 음악에 시간을 사용하여 금전적인 손해를 볼 수 없다는 뜻이거나 아니면 지나칠 정도로 전문화 된 마음을 그런 활동으로 헤이하게 만들어 방향 감각을 잃게 되거나 앓을까하는 우려에서 그런 표현을 하였을 것이다. 만일 그렇다면 이러한 표현은 매우 실망스러운 음악인의 표현이다. 이

표현은 요새 젊은이들의 직설적인 어투를 빌려 말하자면 명예에 집착하는 골 빈 사람의 표현이며 마땅히 있어야 할 동기와 이성을 잃어버린 극도로 무감각한 음악전문성의 좋은 예이다.

다른 예를 하나 더 들어보자. 전통중국 악기의 명인기적 연주가이며 중국에서 널리 알려진 한 중국음악가가 중국 음악을 훌륭히 연주한 후 중국의 음악관습에 관한 이야기가 자연스럽게 흘러나왔다. 중국 음악인이 자신의 악기를 연주하여 얻은 수입으로 생활할 것인가, 방방곡곡 돌아다니며 연주하는 명인기의 연주가가 될 것인가, 청중을 교육하고 수준을 높여주어 그들을 즐겁게 하여줄 것인가? 하는 내용의 이야기였다. 그 중국음악인은 Boethius적인 경멸의 눈초리로 그 어느 것도 해당되지 않는다는 부정적 답변을 하였다. 그렇다면 기성음악인이 그의 음악을 어떻게 행사하여야 되겠는냐고 물었다. 그의 대답은 명쾌하게 거침없이 그의 입을 통해 흘러나왔다. “그 사람은 집과 사람을 떠나 말을 타고 깊은 산 속으로 들어가라, 그 속에서 자기 계발을 위해 자신의 악기를 연주하고 노래를 부르라”하는 것이 그의 대답이었다.

자신의 일상생활에서 벗어나 계절학교에 참여하고, 새로운 강좌를 찾아 듣고, 일련의 정보제공 강연이나 음악회, 음악캠프에 참여하는 것도 의미있는 일이지만 그 대신 이 중국인이 한 말을 음미하여 보고 행동으로 옮겨 보는 것도 반듯이 비현실적인 이상론이라고만 단정하여 버릴 수는 없다고 본다. 대중속의 어지러운 음악세계를 떠나 진정한 음악정신과 자연과 우주를 상대로 교감함으로써 자신의 음악혼을 다시 살려내는 일이 이상주의적 발상만은 아니라고 생각하여 볼 필요가 있다.

인간이 하나님의 형상으로 창조되었다는 것은 인간이 무한히 선하여질 수 있으며, 인간의 능력이 무한히 발전할 수 있고, 인간의 예술행위도 그 독창성과 다양성에서 무한히 발전할 수 있다는 의미를 함축적으로 시사하여주고 있다. 그러나 우리가 여기서 간과하여서는 안될 사실은 기독교 창조설화에서 말하는 “하나님의 형상”(Imago Dei)이란 무한, 영원, 절대선, 절대능력 그 자체를 말하는 것으로 인간도 그러한 속성을 부여받았다는 것이다. 그러나 창조설화를 좀 더 읽어내려가면 인간이 하나님보다 조금 못하게 창조되었다는 구절이 나타난다. 여기에서 인간 본질을 이해하는 열쇠가 주어진다. 인간은 하나님의 그림자라는 것이다. 인간은 선 그 자체가 아니기 때문에 절대선을 이루지 못하고 상대선을 행할 뿐이며, 인간의 능력도 하나님의 창조 능력의 그림자일 뿐으로 아무리 독창적이고 다양한 인간의 예술 행위라 할지라도 그것은 하나님의 무한한 창조적 능력에 비하면 바닷가의 모래 한 알에도 미치지 못한다. 그러나 실망할 필요가 없다. 그림자란 본체 없이는 존재할 수 없다. 그림자는 본체를 전제로 하는 확실한 물리적 현상이기 때문이다.

연주의 본체는 음악이다. 음악없이 연주가 존재할 수 없다. 음악현실화의 주체는 인

간이지만 인간은 이미 자연과 우주 공간에 존재하는 음악본체를 하나의 물리적인 사실로 현실화하는 주도적 매개물이지 음악 그 자체는 아니라는 말이다. 인간이 하나님의 형상으로 창조되었다는 것은 물리적 외형을 닮았다는 의미가 아니라 인간의 정신적, 지적 능력에서 얻어지는 창조적인 삶과 영적활동에서 얻어지는 도덕적, 종교적인 삶의 본질이 하나님의 형상을 닮았다는 것이다. 그러나 하나님의 형상은 인간에게서 하나로 나타나지 않고 인간의 수 만큼이나 다양하게 나타난다. 본체는 하나인데 그림자가 다르다는 것은 인간의 눈에 그렇게 보인다는 말이다. 연주의 본체는 음악이다. 본체가 하나이면 그림자도 하나일 터인데 연주의 문제는 이 그림자를 제대로 인식하지 못하는데서 출발한다. 연주가의 사회적, 교육적, 심리적, 역사적, 정신적 배경에 따라 그림자를 보는 눈이 달라진다. 그림자는 분명히 하나일 터인데 연주가에 따라 그림자를 등글게도 보고, 모나게도 보며, 곡선으로 보기도하고 직선으로 보기도 하는 등 천차 만별이다. 이러한 관점의 차이를 어떻게 극복할 것인가에 대한 해결책의 관건은 그림자에 매어 달리는 것이 아니라 본체를 어떻게 제대로 보느냐에 달려있다고 본다.

창조의 원리에서 보면 음악의 본체는 자연속에 있다. 음악이론의 원리가 자연속에서 발견되었다는 사실이 이를 증명하고도 남는다. 음악 본체가 자연속에 존재한다면 본체의 그림자를 바로 인식하기위해 연주도 자연속에서 그 의미를 찾아야하지 않겠는가? 하는 논리가 성립될 수 있다고 본다. 民約說의 주창자이며 자연주의자인 스위스 태생의 프랑스 사상가-문학자인 18세기의 Jean Jacques Rousseau(1712-78)가 남긴 유명한 구호 “자연으로 돌아가라”는 말을 그대로 주장한 중국음악인의 방법도 있겠고, Hindemith의 권고와 같이 어린이의 천진난만한 순수하고 자연스러운 마음상태로 돌아가 나의 음악적인 삶에 생기를 불어 넣는 젊음의 샘을 찾는 그 어느 것도 음악을 하는 우리 모두의 고뇌를 해결하여 주는 방법이 아닌가 생각한다. 문제의 인식은 해결의 시작이다. 이런 점에서 이번 세미나는 바쁜 우리의 일정을 뒤로하고 생명의 고통을 들을 수 있는 자연의 품에 안겨 음악의 의미를 새롭게 음미하여 볼 수 있는 기회라는 것과 연주가로서의 고뇌가 있다면 그 문제를 바로 인식하고 해결의 실마리를 찾을 수 있는 자연속의 명상의 좋은 기회라는 데서 중요성을 찾을 수 있다고 믿는다.

연세음악연구

제3집

1996년 12월 12일 인쇄

1996년 12월 20일 발행

발행인 나 인 용

발 행 연세음악연구소

인 쇄 삼 영
