

연세음악연구

제 7 집



연세대학교 음악연구소
2000

연세음악연구

제7집 2000년 12월

연세대학교 음악연구소

차 례

- 음악 기호학의 이론 연구 김미애 / 1
- 원전연구를 통해 본 고대의 음악 이론 김미옥 / 29
- 17·18세기의 감정이론 연상춘 / 53
- 21세기 한국의 작곡가 : 함계선 / 87
(하재은의 피아노 조곡 · *DIABOLUS* 연구 분석)
- 음악에서의 신객관주의 김택완 / 117
- 음악교육에서의 미적 교육 주대창 / 135
- 말리의 제 7번 교향곡 김정숙 / 167
(작품생성과 제 1악장)
- 신경과학 연구에 근거한 음악교육의 중요성 승윤희 / 197

음악 기호학의 이론 연구

김미애 (경희대학교 교수)

차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 기호의 정의 및 본질 그리고 기호학 및 기호론

제 3 장 기호학 및 기호론과 음악 기호학

제 4 장 음악 기호의 내부 구조 및 음악 기호론의 세분과

4.1. 음악 기호의 내부 구조

4.2. 음악 기호론의 세분과 (동사론, 의미론, 화용론)

제 5 장 음악의 의미를 이루는 기호들

5.1. 도상적 기호

5.2. 지표적 기호

5.3. 논리적 기호

5.4. 은 유

5.5. 상 징

제 6 장 결 론

참고문헌

독문초록

제1장 서론

19세기말에 이르면서 철학 연구는 큰 전환기를 맞게 되었다. 절대적으로 형이상학적이었던 철학 연구는 급격한 과학의 발달로 인하여 새로운 과학적 인식에 의해 제기된 문제들을 도저히 해결할 수 없는 경지에 이르면서 폐물로 전락하게 되었다. 따라서 기존의 기본 세계관인 관념론을 손상하지 않는 범위 내에서 과학의 가치를 떠받들 수 있는 이론이 요구되었다. 이러한 배경 하에서 태어난 철학이 '의미론적 철학(semantic philosophy)' 및 '의미론적 미학(semantic aesthetics)'이다. 이 새로운 방향의 철학은 "기호 및 의미"와 "언어학적 문제"에 대해 공통된 관심을 보였다. 즉 자연과학이나 수학에서 사용되는 정밀한 방법(exact method)을 인문과학에 강력하게 적용하는 것으로 특징지어진다. 이러한 정밀과학(물리학, 수학)의 원리와 방법을 적용하여 언어학과 인류학의 발전이 있었으며, 이어서 미학, 특히 예술론을 다루는 분야에서 활발히 이루어졌다. 그리하여 기호학, 정보이론, 그리고 구조주의의 이론과 방법을 다양한 예술형식을 분석하는 일에 적용해 보고자하는 시도가 서구학자들에 의해서 끊임없이 이루어졌다 (Basin 1996, 19-30).

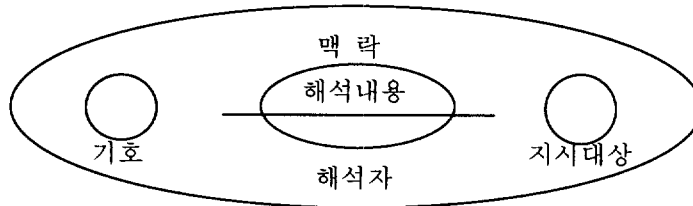
위에 언급된 바와 같은 언어학의 연구 방법을 음악 분야에서 받아들이기 시작한 것은 1930-40년대의 일이며, 그후 1950-60년대에 이르면서 구조학(structuralism)과 기호학(semiology)이 결합되면서 음악 기호학 분야의 큰 발전이 이루어졌다 (Bent 1980, 1:364). 음악 기호학에 대하여 초기에는 음악 종족학 학자들이 먼저 관심을 보이기 시작하였으나, 시간이 흐르면서 음악 이론(Music Theory)과 음악 미학 분야에서 활발히 연구가 전개되고 있다.

"음악이란 무엇인가?", "음악이 뜻하는 것은?", "음악이 표현하는 것은?" 등의 의문은 음악미학의 영원한 연구과제이다. 음악 미학자들은 이러한 의문에 대한 해답을 얻기 위하여 여러 가지 방법으로 끊임없이 노력해 왔다. 그 중의 한 접근 방법이 음악의 언어를 과학적으로 이해하고자 하는 노력인 "음악 기호학"이다. "음악 기호학"은 "음악의 의미"를 이해하기 위한 여러 가지 접근 방법들 중에서 가장 과학적이고 실질적인 방법중의 하나일 것이다. 그러나 음악 기호학은 아직 연구 역사가 짧으므로 문헌이 매우 적은 편이다. 그리고 연구들이 단편적으로 이루어져 있어서 이해하기 어려울 뿐 아니라, 기본 이론들의 개념조차도 학자들 사이에 견해를 달리하고 있는 것이 허다하다. 이런 이유로 본 논문은 음악 기호학의 기본 이론들에 대하여 우선적으로 그 개념들을 확실히 정립하는데 한 노력이 되고자하여 작성하게 되었다.

제 2장 기호(sign, Das Zeichen)의 정의 및 본질 그리고 기호학(Semiology) 및 기호론(Semiotics)

기호(sign(영미), Zeichen(독일))의 사전적 의미는 “감각으로 지각될 수 있는 지시나 신호(Signal)”를 뜻한다. 볼 수 있거나 들을 수 있는 것으로 나타나게 되는데, 어떤 대상을 알리기 위하여 문자로 제시하거나 또는 그 대상을 어떤 다른 것으로 표시하는 것이다. 그럼으로 나타내기도 하고, 또는 형태나 특징. 신체적인 구조 같은 것의 특징을 그 어떤 다른 것으로 나타내는 것이다”라고 설명되어 있다 (Wahrig 1975, 4210). 또한 행동과학자이며 기호론 용어의 권위자인 모리스(Ch. Morris)는 “만약 어떤 자극 A가 하나의 목적 적 행동을 유발하고, 그 행동유발 작용이 현실에 존재하는 다른 자극 B가 실제로 그 목적 적 행동을 유발하는 것과 비슷한 방식으로 작용할 경우, 그 A는 기호가 된다”라고 정의 내리면서(가와노 히로시 1999, 34-35 재인용) 그는 기호(sign)에는 신호(signal)와 상징(symbol)이 모두 포함된다고 하였다.¹ 기호의 과정은 ①기호자체 ②지시대상 ③해석자 ④해석내용(이미지) ⑤맥락의 다섯 가지 기본 요소가 연관지어지면서 진행된다. 그 결과로 기호는 인간의 행동을 유발시키고 또 통제시키는 힘을 발휘하게 된다. 이를 도표로 설명하면 다음과 같다 (가와노 히로시 1999, 36-38).

도표 1)



기호에 대해 어떤 해석을 내리기 위해서는 해석자가 그 기호를 특정한 지시대상(본 실체)과 결합시켜야 한다. 이 과정에서 기호와 지시대상이 해석자의 두뇌 속에서 결합되어 해석내용(이미지)이 만들어진다. 이 때 그 기호에 대한 해석내용에 영향을 끼치는 것은 해석자가 처해있는 기호사용 상황(맥락)이다. 해석자가 어떤 맥락에서 기호에 해석을 가할 때 해석자는 자연스럽게 지시대상과 결합시키게 되고, 그 결과로 생긴 해석내용에 의해 그는 그에 대한 적응 행동을 하게 되는 것이다.

1. 신호와 상징의 차이점을 비교하면 다음과 같다. 신호란 행동과 결합한 실천적인 기호를 뜻하고, 상징이란 사고(思考)와 결합한 비 실천적 기호를 뜻한다. 즉 신호는 특정한 자연현상을 뜻하고, 그 자체도 자연현상의 일부이며 영속성이 없는 일시적인 기호이다. 이에 반해 상징은 신호의 신호라고 할 수 있으며 영속성을 갖고 있다. 상징은 신호를 직접적으로 대리하여 자연의 상황으로부터 독립한 인위적 약속으로서의 성질을 갖는다. 신호가 지시하는 대상은 특정대상 바로 그 한가지지만, 상징은 포괄적이며 총괄적이라고 할 수 있다. 예술과 관계하는 것은 상징이다.

기호를 사용하는 방법과 목적은 주로 4가지로 분류될 수 있다. 첫째 정보를 주기 위해, 둘째 평가를 하기 위해, 셋째 선동을 하기 위해, 넷째 조직을 하기 위해서이다(Coker 1994, 16). 정보를 주기 위한 사용법은 다른 사람에게 그 기호가 과거 현재 미래와 관련하여 그 어떤 것을 의미하는지를 알려서 그 기호의 지시대로 행동하게 하는 것이다. 기호가 평가 적으로 사용된다는 것은 생산자가 해석자로 하여금 어떤 대상이나 사건에 대해 평가행동을 하도록 유도하는 것으로서, 생산자는 기호를 사용하여 해석자로 하여금 그 것에 대하여 좋아하거나 싫어하게 하려 하는 것이다. 선동적으로 사용할 때는 기호의 생산자가 해석자로 하여금 어떤 구체적인 반응 패턴을 이끌어 내려고 하는 것이다. 즉 생산자는 해석자에게 다른 것이 아닌 바로 그것만을 행하거나 생각하도록 설득하려 할 것이다. 마지막으로 조직적인 사용은 생산자가 해석자로 하여금 다른 기호들과 열을 짓고 그룹을 지으며 연결하거나 분리하면서 그의 행동을 체계화시키는데 도움을 주려 하는 것이다. 기호는 인류에 의해 만들어지고 사용되는 것으로서, 생산자가 하나 또는 그 이상의 목표를 성취하기 위해서 만들어 내어 사용하는 것이다. 따라서 기호는 그러한 목표를 얼마만큼 잘 달성했는가하는 정도의 차이에 의해서 그 기호의 적절성 여부가 결정된다고 볼 수 있다.

이제까지 위에서 언급한 바를 다시 종합하여 생각하여 보면 기호의 특징은 기호 이전의 본 모습과는 다른 그 어떤 것으로 나타나게 되며, 기호는 그 기호를 접한 유기체의 감각기관에 어떤 목적을 띤 자극을 주게됨으로써 그 유기체는 그 기호에 자극을 받게 되어 그의 행동이 어떤 영향을 받게 되고 또 행동에 영향이 끼쳐지게 된다. 즉 기호의 기능은 그 기호를 접한 유기체가 자극을 받아서 반응하도록 하는 것이라고 말할 수 있다. 이와 같이 자극과 반응은 기호의 기능 및 의미의 본질이다. 그런데 그 유기체가 반응하는 것은 그 기호를 접했기 때문이지만, 사실은 그 기호가 지시하는 지시대상에 대한 "의미"때문에 반응하게 되는 것이다. 그리고 유기체가 어떤 의미를 인식한다는 것은 다른 말로 하면 그 유기체의 정감(정서)이 작동되었다는 것을 뜻하는 것이라는 점이다. 이 점에 대하여 코거는 아래와 같이 언급하였다 (Coker 1994, 14).

"한 기호로서의 어떤 대상의 일차적 기능은 정서적이고 그 기호의 모든 다른 그 이외의 기의 결과는 이 일차적 정감에 의존한다. 게다가 의미의 정감적-본능적인 면과 이성적인 면은 뗄 수 없는 유대가 있어, 기호의 의미가 정감적일 수만은 있지만 전적으로 이성적이거나 지적일 수만은 없다. 즉 거기에는 어느 정도 정서적인 것이 있다. 그래서 우리는 기호로서 작용하는 어떤 것의 의미는 그것의 의미론적, 통사론적, 화용론적 차원2들과 함께 정감적 또는 정서적 구성물도 또한 포함되어 있음을 알아야 한다."

2. 본문 pp. 12-13. 참고.

기호의 사용에는 미적인 것과 비 미적인 것이 있는데, 예술 작품 속의 기호는 사용 시에나 해석 시에 당연히 미적인 것이 관련된다. 미적 경험의 정의를 코커는 협의와 광의 두 가지로 분류하였다 (Coker 1994, 47). 협의는 오직 직접 접촉에 의한 것으로 이루어지는 것이므로, 관조적 태도나 자 의식적인 기대를 제외한 것을 뜻한다. 광의는 사고라는 자의식적인 기대와 반성은 물론 자의식적이 아닌 반응과 본능적인 반응까지 허용하는 것으로서, 즉 직접 접촉하여 알게된 의미와 추론적(推論的)인 의미가 모두 포함된다. 예술작품을 통한 미적 경험은 이 광의의 미적 경험 모두에 속하며, 위에서 언급한 바 있는 정감적 반응을 수반한다.

"기호"를 과학적으로 연구하는 학문을 "기호학(영미: Semeiology, Semiology, Semiotics, 독일: Sémiologie, Semiotik, 불어: semiologie, sémiotique)"이라고 한다. Semiology (semiologie)는 소쉬르(Ferdinand de Saussure)가 그리스어로 기호를 뜻하는 단어인 semeion을 어원으로 만든 용어이다(1972). Semiotics는 미국의 철학자 찰스 퍼스(Charles S. Peirce)가 처음 사용한 용어이다. 그는 처음에 semiotic이라고 하였으나 1964년에 미국 인디애나 대학에서 열린 기호학대회에서 semiotics로 통일되었다 (Ricoeur 1994, 28-29). Semiology와 semiotics는 엄밀히 말하면 연구 방향에 약간의 차이가 있으므로, 국어로는 각각을 '기호학'과 '기호론'으로 구분한다.³

기호 시스템에 대한 분석 연구는 현재 이 시점에도 무척 활발히 이루어지고 있다. 기호학의 연구 범위는 가시적(可視的)인 형상이나 언어 뿐 만이 아니라, 비언어 적인 소리, 제스처, 현상, 행동 패턴 등 모든 종류의 커뮤니케이션을 가능케 하는 기호종류가 모두 포함된다. 기호학에서는 기호가 의미하는 것(significance, 해석학(Hermeneutics)과 관계됨), 기호 표기가 상징하는 것, 기호의 원인, 또는 목적이나 아이디어 뿐 만 아니라, 기호들 서로간의 시스템 조직에 대해 연구한다 (Bent 1980, 17:123). 기호학의 이러한 연구는 여러 기호학자들에 의해 예술 일반에 적용되어 활발히 연구되어 왔고 또 연구되고 있다. 음악분야도 일반 기호학자들의 많은 연구가 진행되었으며, 좋은 결과를 보여주고 있다. 또한 이러한 물결은 서구의 음악학자들에게로 전파되어 일반 기호학자들이 못다 이루는 음악만의 독특하고 세밀한 부분으로까지 전문적으로 기호학적 연구를 발전시키고 있다.

3. Semiology는 일반 언어학의 기본원리를 채택하여 시니피앙(signifiant: 예를 들면 음향, 문체, 동작 혹은 어떠한 물리적 매개, 즉 음운론)과 시니피에(signifié: 어휘체계 내에서의 서로 다른 가치, 즉 의미론)의 연구를 하는 방향이고, semiotics는 논리학의 보편적 과학규범으로서 통사론, 의미론, 화용론을 하위분야로 하고 있는 방향이다.

제 3장 기호학 및 기호론과 음악 기호학

독일의 철학자 카씨러(E. Cassirer, 1874-1945)의 관념론적인 인식론에 의하면 예술은 상징형식을 창조함으로써 자신의 주된 기능인 인식을 수행한다고 보았다. 이에 대한 그의 언급을 정리하면 다음과 같다 (Basin 1996, 204-220):

“카씨러는 미에 대한 형이상학적인 사유들을 모두 위로부터의 미학으로 규정지으면서 이들에 대해 지극히 회의적으로 보고 있다. 그에 의하면 미는 모름지기 가장 잘 알려진 인간 경험현상의 하나이며, 동시에 그런 경험의 요체로써 그것들을 설명하는 데 특별히 어떤 형이상학적인 이론들이 요구될 필요는 없다고 주장한다. 미는 분명한 것이며, 절대적으로 확인될 수 있는 것이다. 따라서 우리는 미의 형이상학적인 본질을 찾아 헤메기보다는 예술작품과의 접촉에서 일어나는 직접적인 경험을 분석하고자 노력해야 한다는 것이다. 그는 예술을 삶의 한 보완 및 장식으로 보는 견해를 크게 잘못된 것으로 보고 있다. 예술을 그와 같이 간주하는 태도는 예술의 참된 의의 내지는 인간문화에 있어서의 예술의 능동적인 역할을 완전히 과소평가 하는 일이다. 예술은 실재의 현현이자, 실재의 그 나름의 해석-혹은 대표이다. 그러나 예술은 이러한 현현, 이러한 해석을 개념의 도움을 통해서가 아니라 직관을 통해, 사유를 통해서가 아니라 감각적 형식들을 통해 성취한다. 예술가는 과학자와 마찬가지로 혹은 그 이상으로 일종의 발견자이며, 그럼에도 과학자와 다른 점은 과학자가 발견하는 것이 자연의 사실 내지는 법칙임에 비해 예술가가 발견하는 것은 형식이라는 점이다. 예술에서의 상징형식은 다른 형태의 상징형식들과 마찬가지로 예술은 기존의 어떤 것, 기존의 주어진 실재에 대한 단순한 재생이 아니다. 예술이 발견하는 형식들은 어떠한 유의 신비주의와도 무관할 뿐만 아니라, 그들은 분명 우리가 접근할 수 있고 볼 수 있고 들을 수 있는 그러한 것이다. 그러나 그들은 우리에게 직접적으로 주어지는 것이 아니며, 우리는 오직 위대한 예술가들의 작품을 통해 우리에게 드러나는 그때 그들을 발견하게 될 뿐이다. 실제로, 예술은 우리가 객관적 세계의 형식들을 인식하도록 도와주는 것이 아니라, 예술 그 자체에 의해 창조된 형식들을 인식하도록 돕는다. 그러므로 형식을 창조한다는 것은 동시에 그러한 형식들을 인식한다는 것이다. 예술에 있어서의 형식들은 객관적 실재의 형식들을 반영하고 있는 것들이 아니다. 이들 형식들의 주된 역할은 인간의 경험을 해석하고 조직하는 것이다. 다른 상징형식들의 경우와 마찬가지로 예술의 경우도 그 근본적 모습은 인간적 우주의 틀을 부여해 구조해내는 그 구성적 힘에 다름 아니다.”

예술가들은 자신의 세상 경험을 바탕으로 예술 그 자체의 독특한 상징형식을 창조하여 미적 표현을 하게 된다. 이런 의미에서 미는 형이상학적인 것이 아니라, 확실히 인식될 수 있는 것이라는 카씨러의 이론이 성립된다. 예술 작품은 숙련된 인간이 만드는 생산물이다.

예술작품에는 그러한 숙련된 결과들이 형상화되어 물질적 매개체, 즉 실체로 나타난다. 하나의 예술 작품은 예술가에 의해서 자료가 선택되고 체계화된 것이라는 의미에서 하나의 형상물이라고 말할 수 있다. 이 형상물은 다양한 형태를 취하고 있는데, 구조(기본 요소들과 성질들이 전체 안에서 서로 연관되어 있는 방법), 모양(사건의 연속 또는 주된 특징들에 대한 윤곽이나 아우트라인), 그리고 디자인이나 패턴(비슷하거나 대조가 되는 부분들이나 단락들을 계획하고 연결하는 틀과 절차)들이 여기에 포함된다. 그리고 이에 덧붙여 예술작품은 다양한 태도 또는 성향들 즉 경향과 사실 또는 가치들(이 것은 그 예술작품 안에 있을 수도 있고 외부에 있을 수도 있다)로 이루어진 의미 있는 내용 또는 주제를 가지고 있다 (Coker 1994, 47 참고).

음악 작품은 작곡가라는 숙련된 인간이 만드는 생산물이다. 작곡가는 소리와 리듬을 자료로 하여 소리 운동을 선택하고 조직하여 형상화시킴으로써 음악 작품을 만든다. 즉 음악 작품은 청각적인 형상물인 것이다. 작곡가의 의도가 나타난 이 소리 형상물 안의 각 순간의 소리 운동은 음악 내적인⁴ 태도나 음악외적인⁵ 태도, 대상 및 가치들을 의미하고 또 지시한다. 여기에서 기호의 사용과 해석의 관계가 성립된다. 바꾸어서 표현하면, 기호는 "표현 수단의 조직 체계"라고 말할 수 있다.

음악 기호에는 여러 가지 기능이 있다. 세상에 대한 개념이나 사고(思考)를 직관적으로 일깨우기도 하고, 세상과의 관계를 표현하기도 하고, 지각과정을 조절하기도 하고, 다른 기호들과의 연관을 지시하기도 한다 (Medusevskij 1990, 142). 이런 모든 기능으로 인하여 그 기호가 지시하는 의미를 알려주게 된다. 음악 작품의 구조는 기호들이 얽혀 있는 형상물이라고 말할 수 있다. 기호들은 작품을 풍부하게 만들게 되고, 이런 것이 결국 작품이 의미하는 뜻이 되는 것이다.

제 4 장 음악 기호의 내부 구조 및 음악 기호론의 세분과

4.1. 음악 기호의 내부 구조

음악 기호론의 하위분야인 통사론, 의미론, 화용론으로 들어가기 전에 음악 기호의 내부 구조부터 살펴보는 것이 순서일 것 같다. 음악 기호는 내부 구조면에서 '기본 기호

4. 음악자체의 구성물을 뜻한다. 즉 리듬, 멜로디, 화성, 동기, 프레이즈 등을 말한다.

5. 음악내부의 구성물이 아닌 일반적인 사물이나 사건, 또는 느낌이나 감정 등을 의미한다.

(elementar sign)', 복합 기호, 슈퍼 기호(complex sign, super sign)', 그리고 '기본 기호'의 하위 기호이며 '슈퍼 기호'의 반대 개념인 '버금 기호(sub sign)'로 구분된다 (Volek 1990, 191-197):

- ① 기본 기호 : 비교적 독립적인 의미를 갖고 있는 가장 작은 단위이다. 작은 모티브나 독립적인 화성(예를 들면 ppp 다음에 오는 끝맺음 화음), 또는 갑작스런 색채의 변화(다이내믹, 리듬 박자 등) 등이다.
- ② 복합 기호(슈퍼 기호) : 기호들이 결합된 것이다.
- ③ 버금 기호 : 기본 기호의 부분, 조각으로서 스스로의 독립적인 의미를 갖지 못한다. 그러나 음악의 의미에 작용을 하기는 한다. 멜로디 진행 중에서의 각 음정, 화성 진행 중에서의 각 연결이나 각 화음 등을 말한다. 버금 기호는 기호라고 이름 붙여 있지만 기호로 인정하지 않는 것이 일반적이다.

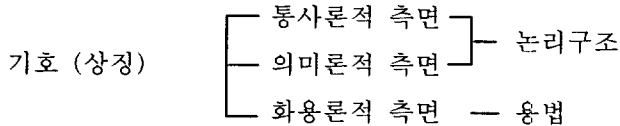
음악 이론(theory)에서 작품을 분석할 때는 복합 기호를 버금 기호로 분해하거나, 또는 버금 기호들을 합하여 복합 기호로 해석하는 것이 일반적이다. 즉 복합 기호와 버금 기호의 구조적인 분석이 되겠다. 기본기호는 이론적으로는 기본이 되는 기호이긴 하나 음악의 흐름 가운데에서 그리 명확하게 드러나는 편이 아니다.

4.2. 음악 기호론의 세분과 (통사론, 의미론, 화용론)

예술은 기호의 제1단계인 신호(signal)를 넘어서서 기호의 기호라고 할 수 있는 제 2단계로 넘어간 상징(symbol)으로 표현되는 세계이다. 신호에는 자연적 신호와 인공적 신호가 있다. 예를 들면 구름이 끼어 있는 것은 비가 오려는 자연적 신호이다. 벨소리는 음악회의 시작을 알리는 인공적인 신호이다. 그러나 구름이 끼었다고 반드시 비가 오는 것은 아니며, 벨소리는 다른 상황과 용도로도 쓰일 수 있다. 이처럼 신호는 현상과 지시대상이 일시적으로 일대일로 대응하기 때문에 특별한 약속이 필요 없다. 그러나 상징은 "호름"이나 "음악회"라는 단어처럼 어떤 대상을 포괄적이고 집합적으로 지시하는 일정한 유사상의 척도를 갖는다. 이 유사상의 척도가 상징의 의미표시로서의 약속이 된다. 약속은 다른 말로 바꾸면 논리구조를 갖춘다는 뜻이다. 상징의 논리구조는 "통사론 (syntactics, Die syntaktische Bedeutungen)"과 "의미론(semantics, Die semantische Bedeutungen)"으로 구성된다. 통사론은 상징을 조합하여 커다란 상징체계를 만들기 위한 논리형식을 논하는 것을 뜻하고, 의미론은 인공적 상징체계가 의미를 나타낼 수 있게 하는 조건 및 그 조건에 의한 상징과 지시대상의 결합을 논하는 것이다. 이제 논리구조를 갖춘 상징은 어떤 맥락 안에서 사용되게

되는데, 이와 같은 상징의 사용법을 연구하는 분과를 "화용론(pragmatics, Die kommunikative Bedeutungen)"이라고 한다. 통사론과 의미론과 화용론은 기호론의 세 분과이며, 이를 알기 쉽게 도표로 나타내면 다음과 같다 (가와노 히로시 1999, 62):

도표 2)



4.2.1. 통사론

통사론은 상징 구조 속에서 오로지 형식적인 가능성만이 문제가 되는 측면을 말한다. 작곡실습과 관계되는 것으로 음악 형식론 및 음악 분석론 적인 것이다. 통사론이 단순한 분석과 다른 점은 음악 언어적인 측면에서 관찰하는 방식이라는 점이다. 형식 단위의 종류, 배열 방법, 다른 형식 단위와의 연결관계 및 기능 등으로 음악적인 의미를 찾는 것이다.⁶ 순전히 음악 언어적인 체계 안에서 행해지는 것으로, 하나의 기호는 그 기호의 잠재력이나 현실화되는 연결이 음악상의 다른 기호를 지시하게 된다. 예를 들면 반 종지에서는 불안한 도미난트 화음을 씌으로써 악곡이 끝나지 않았음을 지시하는 것 등이다.

음악에서 통사론적 구조는 반복, 생략, 대조, 대칭, 귀환, 텍스츄어, 배열, 발전 등으로 짜여지는데, 이러한 것들은 작곡가의 정신적인 활동이 전개되는데 필요한 구성도구들이다. 이러한 도구들은 작곡가의 의지에 의해서 주관적으로 배열 전개되는 것이므로 이러한 것들을 전개하는 방법은 작곡가의 개성에 의해서 무궁무진하게 변화될 수 있다. 따라서 작곡가의 개성에 의해서 완성된 하나의 작품은 통사론적 의미를 지닌 기호들로 전개된 것이며, 여기서 쓰여진 음들은 하나의 음일지라도 그저 무의미한 음이 아니라 음악에서의 연결에 특정한 기능을 갖고서 참여한 순전히 음악적인 뜻을 갖고 있는 음이다. 음악 통사론적인 의미의 아이디어는 일반 언어로는 번역할 수가 없는 것이기 때문에 음악은 추상적이라고 말할 수 밖에 없다.

6. 음악통사론의 연구 방법은 언어학의 통사론으로부터 발전되었다. 음악의 형식구조 그 자체가 통사론적 실행을 통해서 자립적인 기호가 되는 것이고, 이 기호는 순수하게 음악적인 기능의 관계를 지시하는 것이다. 따라서 의미론적 의미(음악외적인 의미)와는 별개의 문제이다. 음악 통사론적 분석이 비교적 자세하게 나와 있는 예 중의 하나를 소개하면 Bernstein 1976, 63-122를 들 수 있다.

4.2.2. 의미론

의미론은 통사론적인 면을 전제로 하여 의미해석상의 약속에 관한 것이다. 음악 기호가 음악내 적인 형식적 의미에 묶여 있는 통사론과 달리 음악외적인 세상의 현상과 연결되어서 그에 대한 관념이나 그에 대한 관계로 이어지는 것을 말한다. 음악 현상이 이처럼 타율적인 현상과 연결되는 것은 음악사 및 사회학, 심리학 등의 배경이 모두 관계된다.⁷

예술이 세상에 출현하게 되는 것은 "묘사(Darstellen)"와 "표현(Ausdruecken)"을 통해서이다. 미술은 "묘사"하는 것으로 예술이 완성되는 성향이 강한 반면에 음악은 "표현"하는 성격이 더 강하다. 이 때문에 그 음악에서 표현하는 것이 무엇인가 하는 문제에 대한 논의가 활발하게 되는 것이다. 즉 음악에서는 어떤 것을 "묘사"할지라도 음향현상의 움직임이 실제 대상의 모습이나 소리와 완전히 일치하는 것은 불가능하고 암시하는 정도이다. 따라서 작곡가는 음악 속에서 무엇을 "묘사"할 지라도 자신의 개성적인 형식 및 정신으로 "표현"하게 된다. 그러므로 음악적인 "묘사"에는 언제나 "표현"적인 성격이 근본을 이루고 있다고 해도 과언이 아니다. 음악에는 이처럼 표현의 성격을 함유한 "묘사" 영역이 존재하지만 또한 형이상학적인 것을 "표현"하는 영역도 존재하므로 두 가지 방향이 모두 존재하며, 작품의 유형에 따라 두 영역중의 어느 한 편이 더 큰 역할을 할 수 있다. 예를 들면 주정적인 음악에서는 "표현적" 측면이 강세를 보이고 표제적인 음악에서는 "묘사적" 측면이 강세를 보일 것이다. 그리고 음악에서는 "묘사"나 "표현"이 감상자 쪽에서 보면 작곡가가 "묘사"하거나 "표현"한 것을 이해할 수도 있고 그렇지 않을 수도 있으며, 또한 여러 가지 방향으로 해석할 수도 있다.

위에서 설명한 바처럼, 기호가 "의미론적 의미"에서 지시하는 바는 "통사론적 의미"에서와 같이 음악 동종8상의 다른 기호를 지시하는 것이 아니라, 음악외적인 타종9상의 의미를 지시하는 것이다. "의미론적 의미"의 출현은 다음의 4가지 유형으로 나누어 볼 수 있다¹⁰.

① 대상을 교시(敎示)하는 의미

기호가 세상과 관계되거나 세상의 관념과 관계되는 것이다. 사물 뿐 만이 아니고 사물의 특성, 그들 서로간의 관계, 인간의 활동, 행동, 경험, 감정 등 비 음악적인 것들이

7. 의미론에는 협의적 해석과 광의적 해석이 있다. 여기 이 부분은 협의적 해석에 해당하며, 광의적 해석은 본문 pp. 13-14를 참고한다.

8. 동종기호라 함은 악곡내의 흐름 안에서 음악적인 것을 지시하는 기호를 말한다.

9. 타종기호라 함은 음악외적인 것을 지시하는 기호를 말한다.

10. 여기의 4가지 유형은 메두세브스키의 논문을 참고로 하여 본인이 재해석한 것이다.

(Medusevskij 1990, 143-147)

기호가 지시하는 대상이 될 수 있다.

위와 같은 것이 가능한 것은 음악 제스처의 움직임이 비음악적인 대상의 물리적인 특성이나 상황과 유사함으로써 이루어진다. 예를 들면 “등등 떠있음, 가벼움, 견실함, 조밀함, 탄력성, 유려한 움직임, 반항, 정지, 구타, 거부, 부숨, 회전, 진자운동, 그네 타기, 침전, 걷기” 등과 같이 비음악적인 대상의 본질과 음악적인 움직임의 유사성으로 인하여 음악으로 나타낼 수 있고,¹¹ “생동감이 없음, 숙명적, 환상적, 재앙, 익살, 세련됨, 특이함” 등과 같은 추상적인 성격도 음악으로 표현이 가능하다. 또한 “긴장, 피로, 실망, 의심, 망설임, 확신, 원칙적” 등과 같은 감정적이거나 심리적인 흥분을 음악으로 나타낼 수 있고, 그밖에 인간 감정의 성격적인 요소도 표현이 가능하다. 음악에서 이러한 묘사나 표현들은 그 의미하는 대상을 교시하는 기호적 기능을 하게 된다. 다만 조형예술에서와 같이 형태가 사실적이고 직접적으로 나타나는 것이 아니고, 표현하고자 하는 대상과 유사한 질을 가진 음향 형태와 움직임을 통해 제시되므로 작곡가 편에서도 다양한 방법으로 표현이 될 수 있으며 해석자 편에서도 다양한 해석이 가능하게 된다. 이때 성악곡의 노랫말이나 악곡의 표제, 또는 프로그램의 해설 같은 것들은 의미론 적인지에 많은 도움이 된다.

② 가치에 대한 의미

세상일을 묘사할 때 긍정적 또는 부정적 가치에 대한 표현이 필요하다. 긍정적인 것과 부정적인 것 또는 선과 악이 세상에는 공존하고 있는데, 이에 대한 특성을 표현하는 음악 기호를 말한다. 음악에서는 부정적인 것을 표현하는 것이 언어에서보다 어렵지만, 앞의 “대상을 교시하는 의미”에서 사용되고 있는 인간이 부정적으로 느끼는 표현을 빌어와 사용하기도 하고(예를 들면 난폭함을 나타내기 위하여 강하고 날카로운 진행을 하는 것) 또는 악곡 중에서 음악의 본 진행과 전혀 어울리지 않는 낮은 요소를 갑자기 사용함을 통해서 나타내기도 한다(예를 들면 갑작스런 반음계 진행, 불협화음 사용 등).

③ 음악 양식(Style)의 의미

양식이란 특정한 많은 양의 작품들 속에 공통적으로 나타나는 형식을 뜻하며, 사회적인 의미의 관점이 음악의 형식에 반영된 것이다. 작곡가의 이상과 시대상이 양식의 구조가 되는 것이다. 양식에는 개인 양식, 작곡 악파 양식, 역사적 시대적 양식, 작곡가나 연주가의 개인 양식, 국가적 양식 등이 있다. 작곡가의 편에서나 감상자의 편에서나 특정한 양식은 그 양식에 맞는 형식 및 분위기를 기대하게 되므로 기호로 인정된다.

11. 음악의 움직임과 대상의 움직임의 유사성을 잘 이용한 것으로 만화영화를 예로 들 수 있다.

④ 음악 장르의 의미

음악 장르도 역시 시대를 반영한다. 사회 역사적 지식을 갖추어야 장르 기호를 이해할 수 있다. 장르의 의미는 또한 가치 특성을 갖고 있으므로 가치론적 등급을 갖고 있기도 하다. 예를 들면 "고상하고, 의미 있고, 진지한"장르와 "범상하며, 오락적이고, 유행적인 의미"의 장르가 있다. 음악 장르 역시 그 장르에서 기대되는 특정한 형식이나 분위기가 있으므로 기호적 기능을 한다.

4.2.3. 화용론

상징이 형식과 해석상의 약속을 갖추어 유의미한 것이 될지라도 그것은 단지 추상적이고 고정적 의미만 있을 뿐 현실감 있는 의미, 즉 '의도'가 표현되어 있는 것은 아니다. 화용론은 상징의 의미가 맥락(상황)에 따라 조건지어지고 구체화하고 실제로 듣는 사람에게 어떻게든 작용하여 그 행동을 방향 짓는 현실적 실천에 관계되는 것이다 (가와노 히로시 1999, 69). 즉, 기호의 영향이 인간의 인지 또는 지각을 겨냥하는 것이다. 이 부분에 대해서는 "화용론", "효과론", "커뮤니케이션" 등 다양하게 명칭 되고 있으나, "화용론"이라는 용어가 한국의 기호학에서 보편적으로 쓰여지는 용어이다. 음악에 "화용론"이 실행되는 데는 크게 보아 다음의 세 가지 효과(또는 작용)가 작용된다 (Medusevskij 1990, 149-150 참고):

① 전이(轉移) 효과

기호의 역할이 감상자의 감정적, 육체적 반응을 겨냥하는 것이다. 전이 작용은 대상에 대해 알리는 것에 의미가 있다. 감정적 요소를 표현하거나 움직임과 함께 하는 기호로서 감상자에게 두 가지 방법으로 인지된다. 첫 번째는 감상자에게 실제적이고 직접적으로 느낌이나 특유의 움직임을 가져오게 된다. 즉 감상자의 기분 상태 자체가 직접 조작되어 감상자의 호흡의 리듬에 영향을 주고 감정의 흥분 상태를 초래한다. 두 번째는 감상자에게 직접적인 영향을 주어 반응을 이끄는 것은 아니고, 단지 대상을 심상적으로 인지하는 것이다. 선율, 다이내믹, 음색, 화성 등을 통해서 표현되는데, 감상자는 이러한 음악 요소들을 모두 동시에 종합하여 마치 하나의 개념처럼 객관적으로 인지하게 되는 것이다. 음악 언어에서 전이 작용의 기능은 기호와의 조건 반사적인 연관으로 인하여 이 반응의 호응도에 따라서 심리 신체적인 반응으로 전이되는 것을 말한다.

② 암시 작용

전이 작용과 다른 점은 감정 면에서 전달되는 것이 아니고, 내용의 철학적 형이상학적 측면에서 오는 것이다. 교회 음악과 같이 이상(理想)이 표현되는 것으로, 사회적으

로 인정받는 중요도에 대한 관념에 기초한다.

③ 즐겁의 작용

음악 기호를 접하면서 유쾌함을 느끼게 되는 것이다. 유쾌함이란 즐거운 감정만을 뜻하는 것이 아니고, 데카르트(Renè Descartes; 1596-1650)가 음악의 목적을 '쾌(快)'로 본 것과 같은 맥락이다.¹²

전이 작용, 암시 작용, 즐겁의 작용들은 하나의 작품에 동시에 모두 들어있을 수 있는 것이며, "전이 작용"과 "암시작용"은 화용론의 출연 형태가 관계되는 동시에 형식적으로는 통사론과, 내용적으로는 의미론과 관계된다.

제 5 장 음악의 의미를 이루는 기호들

앞에서 살펴본 바와 같이 의미론(semantics)을 기호론(semiotics)의 한 분과로 분류하여 이해하면 음악의 현상만을 기의 하는 것으로 해석된다. 그러나 한편 의미론을 넓은 의미로 받아들여서 이해하면 통사론 및 화용론까지 포함한 것으로 해석할 수 있다.(이화병 1994, 8: 37 비교) 앞으로 전개될 "음악의 의미를 이루는 기호들"에서는 이와 같은 광의적 해석에 근거한다.

"해석학(hermeneutics)적 측면에서 볼 때 의미론(semantics)은 문장의 과학이라고 할 수 있으며, 언어의 통합적 과정으로 정의된다는 점에서 의미(meaning, sense)의 개념과 직접적으로 연결된다 (Ricoeur 1994, 34). 이것은 구성부분들을 분리하는 것과 반대 의미인 종합적인 의미에서의 구조로서, 한 문장 또는 같은 문장 내에서 확인 기능들과 술어 기능들 사이의 상호 얽힘, 그리고 상호 작용과 같은 것이다 (Ricoeur 1994, 38). 의미한다는 것은 말하는 사람이 무언가를 의미한다는 것이며, 동시에 그 문장이 무언가를 의미한다는 것이다. 다시 말하면 전자는 화자가 무언가를 말하려고 의도한다는 것이고, 후자는 확인기능과 술어기능의 결합이 무언가를 산출한다는 것이다. 달리 말하자면 의미는 노에시스적(noesis; 지향성, 즉 무엇에 관한 의식)이면서 동시에 노에마적(noema; 지향성의 대상 적 상관자, 즉 의식이

12. 데카르트는 『미학개요(1618)』에서 다음과 같이 말하였다. "음악의 목적은 우리에게 유쾌함을 주고 다양한 정서를 불러일으키는 것이다. 사람은 슬프더라도 즐거운 노래를 꾸며낼 수가 있다. 이와 같은 다양함에는 놀랄 필요가 없는데, 비가나 비극이 우리에게 슬픔을 야기하면 야기할수록 우리를 기쁘게 하기 때문이다."

국안양: 『음악미학입문』 (김승일 역), 삼호 1987, pp. 139-140 재인용.

향하고 있는 그 "무엇")이다 (Ricoeur 1994, 40-41). 음악에서도 이와 같은 개념 하에서 음악의 의미를 연구할 수 있으며, 음악의 의미를 지시하는 대표적인 기호들을 일컫자면 다음과 같다.

5.1. 도상적 기호(icon)

기호학자인 피어스(Peirce Ch. S.)는 예술은 본질적으로 도상적 기호라고 정의 내렸다.(Y. Basin 1996, 268 재인용) 도상적 기호, 즉 아이콘(icon)의 낱말 뜻은 논리학에서 "유사기호"란 뜻이다 (시사 영어 사 편집국 편 1987, 1164). 즉 실물과 비슷한 모양의 기호를 말하는 것으로, 그 자체가 그것이 표시하는 것의 특징과 속성을 갖고 있다. 그리하여 '도상'이라는 용어는 사물의 형태를 나타내는 경우와 정신적 또는 감정적인 이미지를 나타내는 경우, 이 양자에 모두 적용된다. 따라서 도상에는 순수 도상 외에 이미지나 은유까지 포함된다.¹³ 또한 도상적 기호가 지시하는 대상과 관련하여 고려하면, 도상과 함께 지표(index)와 상징(symbol)도 포함된다 (Basin 1996, 277).

음악에서 도상적 기호는 음악내적인 것을 지시하는 것과 음악외적인 것을 지시하는 경우 두 가지 다 성립된다. 음악 내적인 것을 지시하는 경우는 동일한 작품에서나 또는 다른 작품에서나 어떤 음악적 기호가 도상 적으로 여러 번 등장하는 것을 말한다. 예로, 동기(motive)나 지도 동기(Leitmotiv) 또는 베를리오즈의 이데 픽스(idée fixe)등이 유사하게 변화하면서 악곡 전체를 통하여 나타나는 것을 들 수도 있고, 패러디 기법(parody)을 사용하여 과거의 다른 작품에서 나왔던 음악적 기호가 새로운 작품에 다시 나타날 수도 있다. 음악내적인 의미에서의 도상적 기호는 한 작품 안에서는 통일감 및 응집력을 제공하게 되고, 서로 다른 작품일 경우에는 하나의 작품의 일부분이 다른 작품에 어떻게 기의 하는 지를 알려주게 된다. 음악외적인 경우는 예를 들면 새나 천둥 번개의 소리 모방처럼 사물의 소리와 닮은 것일 수도 있고, 인상주의 음악에서처럼 사물의 이미지가 그려질 수도 있고, 또는 인간 감정의 역동성이 음악적 움직임의 유사성으로 나타날 수도 있다. 이외에 음악에서의 은유나 상징도 도상적 기호에 포함된다. 음악에서의 상징과 은유에 대하여는 뒤에 별도로 다루기로 한다 (본문 p.18-23 참고).

도상적 기호 역시 그것이 지시하는 것에 해석자의 주의를 환기시켜 해석자에게 놀라움을 주는 자극으로 작용하는 것이므로 정서적 반응을 불러일으킨다. 또한 도상적 기호와 지표적 기호는 동시에 함께 작용할 수도 있다.

13. 표상의 근거(basis of representation)를 이루는 형식의 유사성을 뜻한다. 형식이란 외면적인 형식 뿐 아니라 구조나 요소들간의 관계체계인 내적인 구조 모두를 말한다 (Basin 1996, 271-273).

5.2. 지표적 기호(index)

지표(指標)란 "방향을 가르켜 비는 목표"를 말한다 (한글 학회 1994, 1022). 즉, 지표의 낱말 뜻은 어떤 목표를 나타내기 위한 표지(標識)라고 풀이된다. 지표적 기호는 방향과 목표를 제시하는 기능을 가진 기호이므로 다른 일반적인 것들보다 특별히 눈에 띄여 사람으로 하여금 주목하도록 하게 하는 특성을 지니고 있다. 그리고 일단 주목을 끈 다음에는 그것이 지시하는 내용에 주의를 기울이도록 유도하는 기능까지 포함되기 때문에 대상의 시간적 공간적 위치를 비교적 구체적으로 알려준다. 예를 들면, 교통 표지판, 교통 순경의 제스처, 시계의 차임 등을 들 수 있다.

위와 같은 지표의 특성과 역할은 음악적 지표에도 그대로 적용된다. 음악에서도 지표는 음악의 흐름 안에서 특별히 눈에 띄이는 지점들을 말하며, 때문에 감상자는 일단 이에 대하여 주목하게 되고 그와 더불어 나머지 다소 구체적인 지점들에 대하여 관심을 갖도록 유도한다. 음악의 지표적 기호는 돌출부분이 되며, 이 돌출부분들은 서로 연결되어 한 제스처의 구조적 뼈대가 됨과 동시에 내적 통일성을 주게 된다. 다음은 음악에서 지표나 지표 복합체의 일부가 될 수 있는 속성들이다 (Coker 1994, 124-125):

- ① 선율에서 지표적 위치를 가질 수 있는 것들 : 처음과 마지막 음, 가장 높은 음과 가장 낮은 음, 가장 불협화적인 음과 가장 협화적인 음정.
- ② 조성음악 : 이끔음들, 크고 갑작스런 음역 변화를 나타내는 음들.
- ③ 화성 : 처음과 마지막의 동시 발생음들, 가장 높은 것과 가장 낮은 것, 가장 불협화적인 음정과 가장 협화적인 음정, 가장 큰 공간적 불협을 만드는 것과 가장 적은 불협을 만드는 것들, 가장 밀도가 진한 것과 가장 희박한 것.
- ④ 지속시간(길이)의 속성에 해당하는 것 : 처음과 마지막, 가장 긴 것과 가장 짧은 제스처의 시가들, 또 그룹 내에서 침묵으로 분절해주는 휴지, 즉 평지, 그리고 이에 더하여 단위당 어택의 밀도가 가장 큰 것을 나타내는 제스처의 가치들을 포함된다.
- ⑤ 템포 : 점점 빨라지고 점점 느려지는 장소, 가장 빠른 지역과 가장 느린 지역.
- ⑥ 강도 : 가장 크거나, 가장 적거나, 점점 커지거나 점점 작아지는 소리.
- ⑦ 음질 : 가장 소름끼치고 꿩은 듯한 것, 가장 부드럽고 콧소리 나는 것, 가장 천하거나 가장 우아한 것, 악음과 소음, 일련의 순수한 음 속성(혼합된 음색에 대조되는 한가지 음색만의 소리), 동일 음원 내에서의 대조(예를 들면 타악기에서 양피지를 싼 음과 금속에 의한 소리), 그리고 특수한 효과(콜레노, 밸브떨기, 플랫터).
- ⑧ 아티큐레이션 : 가장 푹푹 떼어서 내는 소리와 레가토된 소리, 이런 것들과 대조되는

슬러블은 음, 그리고 어택하고 풀고, 안정상태에 있을 때의 가장 충분한 몸의 자세

⑨ 짜임새의 변화 : 단성, 화성, 다성.

음악의 지표는 위의 "지표나 지표 복합체의 일부가 될 수 있는 속성들"을 살펴보면서 알 수 있는 것처럼 음악의 흐름 가운데에서 표지 기능을 수행할 수 있도록 주목을 끝만큼 강조가 된 지점들이다. 이러한 지표는 또한 무리를 지어 나타나면서 음악의 구조를 구축하게 되는데 연관성을 통한 응집력과 한 제스처¹⁴ 전체의 통일성을 주게 된다. 지표가 무리를 지을 때에도 또한 법칙이 있다 (Coker 1994, 132-135):

- ① 하나 하나의 각 지표들은 단편들에 불과하지만, 이들은 서로 연결되므로 각 지표들은 부분-전체의 포함관계를 보여준다.
- ② 동일성, 등가성, 유사성 등과 같은 관계들에 의해 그룹 지어진다.
- ③ 지표들은 가까운 것들끼리 근접에 의해 그룹 짓기가 일어난다.
- ④ 공동부각이 된다. 어떤 하나의 지표가 눈에 띄면 그것과 연결된 다른 일련의 지표들도 함께 눈에 뜨인다.
- ⑤ 위치상의 공동움직임 즉 공동변화를 갖는다.
- ⑥ 각 지표들은 공동효용 또는 공동의 목적을 갖는다.
- ⑦ 경제성의 법칙을 갖는다. 단순성, 규칙성, 대칭성을 가짐으로써 응집력 있는 그룹을 이룬다.
- ⑧ 총체성을 갖는다. 일관된 경향을 가짐으로써 자신의 법칙에 스스로 영속하려는 것이다.
- ⑨ 폐쇄의 법칙을 갖는다. 하나의 제스처는 계속 작업되는 것이 아니라 끝맺으려는 법칙을 갖고 있다. 그러므로 하나의 악곡도 부분 부분으로 나뉘어지는 것이며, 하나의 폐쇄는 새로운 시작을 의미하기도 한다.
- ⑩ 대조 즉 다양성을 갖는다. 이 법칙은 폐쇄의 법칙과도 연결된다.

지표적 기호는 위에서 살펴본 바와 같이 음악의 흐름 가운데에서 강조된 지점을 말하며, 이 강조된 지점들은 크게 보아 시작 - 경과 - 도착지점을 표시하게 되므로 이 지표적 기호로 말미암아 음악적 흐름의 윤곽 및 대강의 범위가 규정된다. 이러한 것은 쉐커(Heinrich Schenker, 1868-1935)의 분석 방법에서 골격음이나 화음을 추려내는 것과 같은 방향이며, 바꾸어 말하면 이렇게 산출된 골격 음과 화음들은 지표적 기호의 기능을 하는 것들이라고 말할 수 있다. 이렇게 볼 때 지표적 기호는 하나 하나가 단순히 직관적인 수준에서 해석자

14. 음악을 유기체로 받아들일 때 그에 의한 제스처가 만들어져서 청자의 반응을 통제하게 된다.

에게 영향을 주기도 하지만, 지표적 기호들의 논리적 연결성을 보는 추리적인 반응수준에서도 영향을 준다고 하겠다 (Coker 1994, 172).

지표적 기호는 음악의 흐름 가운데에서 뼈대 역할을 할 뿐 아니라, 감상자가 정감을 일으키게 되는 단서를 제공한다. 지표적 기호는 우선적으로 대상을 강조하여 출연시킴으로써 해석자의 주의를 집중시키게 되는데, 이를 지표적 기호를 접한 해석자의 입장에서 보면 놀라게 하는 자극을 받은 것으로 풀이될 수 있다. 놀라움은 일종의 본능적인 정감적 반응이라고 할 수 있으며, 놀라게 하는 힘은 정감적 발생의 충분 조건이기 때문이다 (Coker 1994, 122).

5.3. 논리적 기호(logic)

논리적 기호는 음악의 요소들이나 제스처들이 어떻게 논리적 연결을 이루는지가 나타나는 기호이다. 기호들을 서로 연결시켜주는 역할과 서로의 관계를 나타내주는 역할을 할 뿐 아니라, 논리적 기호 자체에 표현적 기능이 있어서 뒤에 계속되는 내용에 대해 영향을 끼치는 역할을 담당한다. 음악의 논리적 기호는 언어의 논리적 기호의 역할과 쓰임에서 유추할 수 있으며, 거의 동일한 표현을 하는 것이 가능하다고 믿어진다. 그러나 음악에서 이러한 것을 이해하려면 음악 고유의 언어와 문법에 익숙하여야 하는 것이 원칙이다.

논리적 기호는 판독기호, 강세, 억양, 숨 쉼표나 글의 마침을 나타내는 장치(예를 들면 마침표, 콤마, 콜론과 세미콜론, 괄호, 대괄호) 등과, “이다(is)“ “또는(or)“ “그리고 (and)”, “아니다(not)“, “전혀 아니다 (none)”, “만약 ...라면...이다(if...then)” 등과 같은 논리적 단어(상수)들의 위치와 순서 같은 것들로 이루어지며, 음악에서도 마찬가지이다. 다음은 각 경우에 해당되는 음악적 표현이다 (Coker 1994, 148-169):

- ① 마침표, 콤마 등은 음악에서 종지, 휴지에 해당한다.

문어나 음악의 종지와 휴지는 마침표, 물음표, 콤마 등이 수행하는 끝맺을 때의 억양을 규정한다. 종지와 휴지는 표현들을 구획지를 뿐만 아니라, 종지나 휴지의 앞 뒤 표현의 관계에서 질적인 변화를 가져온다.

- ② “이다(is)”는 대상이나 사건이 현재 존재 또는 실재한다는 것을 의미한다.

언어에서는 느낌이 단어들을 통해서 간접적으로 나타나게 되지만, 음악에서는 감각적 표현으로 대상이나 그것의 속성이 직접 나타난다.

- ③ “또는(or)”

“또는”이라는 접속사는 대조 즉 반대되는 것들 또는 등가 적인 것들이 함께 있으면서 각기 비중이 같은 것을 말한다. 이때 해석자는 어떤 것을 선택할 지에 대하여 잠시 망설이게 되기 때문에 어느 정도 긴장과 불안이 존재할 수 있다. 음악에서는 제스처와

제스처 사이에서 망설이는 듯한 움직임의 리듬, 음높이, 음색, 강약 등에 의해서 나타낼 수도 있고 그 외의 여러 방법을 통해서 표현할 수 있다.

④ “그리고(and)”

“그리고”로 문장이 연결되면 앞 뒤 문장이 둘 다 진(眞)으로 서로 비슷한 성분을 지니고 있는 것이다. 음악에서는 두 제스처의 연결 부분을 겹치거나 공통 음을 만들어서 먼저 제스처의 마지막이 새 제스처의 시작으로 연결이 되도록 하는 방법이 있다. 이때 두 번째의 것은 약간의 질적인 변화를 갖고 나타나게 된다. 또는 음악에만 있는 특징으로 동시에 여러 이야기를 함께 할 수가 있는 대위법 적 진행이 있는데, 서로 어울리는 성부들이 둘 이상 동시에 달리는 형태로 이것도 동시적인 “그리고”라고 볼 수 있다.

⑤ “아니다(not, no one)”, “전혀 아니다 (none)”

“아니다”라는 부정적인 말을 듣게 되면 해석자는 자극이 자신의 흥미와 빛나가므로 부정적인 느낌을 받게 된다. 음악에서는 제스처의 강한 대조를 보이거나, 진행이 갑자기 중단되면서 여지까지의 진행과 무관한 제스처가 나타나거나 하는 경우이다.

⑥ “만약 ...라면...이다(if...then)”

“만약 ...라면...이다”는 가정과 결론으로 이루어진 조건 절이다. 앞의 가정이 진이면 뒤의 결론도 진이 되고, 앞의 가정이 거짓이면 뒤의 결론도 거짓이 된다. “만약”이라는 표현이 강조되면 될수록 긴장이 고조되며 결론을 더욱 기다리는 심정이 될 것이다. 그리고 내용이 긍정적일 때와 부정적일 때의 음악적 진행은 차이가 클 것이다.

5.4. 은유(metaphor)

은유(隱喩)는 가장 대표적인 비유어이다. 본래의 단어와 은유로 새롭게 투사된 단어와의 관계는 ‘유사성(relation of resemblance)’으로 이루어져 있다. 즉 질적으로나 구조상으로 유사성을 가지고 있는 별개의 두 대상을 유추를 통해 연결시키는 도상이다 (Coker 1994, 204). 문학에서는 은유를 철학적 측면(philosophical approach)과 언어학적 측면(linguistic approach)으로 분류하는 것이 보편적이다. 은유는 하나의 언사가 그 의미를 전용하는데서 발생하므로 이 두 가지 측면이 고려되지 않을 수 없다. 철학적 측면은 전용되는 의미 및 그 내용이라는 관점에서, 그리고 언어적 측면은 의미의 전용을 창조해내는 언어형식이라는 관점에서 관계된다. 음악의 전개는 언어 형식과는 다르므로 여기에서는 은유의 원리를 알기 위하여 철학적 측면만 소개한다.

은유가 발생하는 철학적 측면은 다음과 같다 (오세영 1993, 274-278):

① 종(種)/류(類)에 의한 구분: 아리스토텔레스에 의해 주장되었다. 이는 다시 다음의 4종류로 구분된다.

- 유(類)를 통해 종을 지시함 : 예를 들면 "여기 배 한 척이 서있다"고 할 때 "서있다"란 말은 "뗏목을 내리고 있다"는 말의 상위개념이다. "서있다"라는 말을 통해 "뗏목을 내리고 있다"는 뜻을 암시하기 때문에 은유가 성립된다.
- 종을 통해 유를 지시함 : "일만 지나가는 덕행"이라는 말에서 "일만 가지"는 무한이라는 유개념의 종개념이다.
- 종에서 종을 지시함 : "그는 청동으로 그의 생명을 퍼내었다(칼로 베어 내었다란 뜻)"에서 "퍼내었다"와 "베어 내었다"의 이 두 단어는 모두 "제거해 버렸다"는 뜻을 지닌 동등한 차원의 의미(즉 등가 개념)이다.
- 유추와 배분 - A와 B의 관계가 C와 D의 관계를 유추시킬 경우 A와 C, 혹은 B와 D를 교환하면 이때 은유가 발생한다. 예를 들면 하루(A)와 저녁(B)의 관계는 인생(C)과 노년(D)의 관계와 같은 은유를 유추시키는 고로 인생(C)의 저녁(B)이라는 은유의 발생이 가능하다.

② 생명체/비 생명체에 의한 구분

- 생명체를 통해 비 생명체를 지시함 - "산의 이마"라는 진술은 비 생명체(벼랑)를 생명체 (이마)로 전이시킨 것이다.
- 비 생명체로부터 생명체를 지시함 - 적을 "비수(匕首)"라고 표현했을 때 생명체인 인간이 비 생명체인 광물질로 은유 된다.
- 비 생명체를 비 생명체로 전이시킴 - "촛불이 반짝거렸다"에서 촛불이 "별"을 지시할 때.
- 생명체를 생명체로 전이시킴 - "한 마리의 사자가 표효 했다"에서 사자는 용감한 사람을 은유 시킨 것이다.

③ 사고의 영역에 의한 구분

은유(매재)와 은유된 것(본의)의 관계에 의하여 다음의 네 종류의 은유로 나뉜다.

- 매재와 본의가 모두 같은 의미의 영역에 있을 때 - "대지는 등불 밝힌 방이었다" 여기서 등불은 밝은 달을 의미한다.
- 매재와 본의는 서로 다른 영역에 서 있다 - "대지는 눈을 뜨고" 여기서 눈이 동트는 새벽을 의미한다면 이들의 영역은 서로 동일하지 않다. 전자는 물질계에 속해 있고, 후자는 생명계에 속해 있기 때문이다.
- 감각성으로 파악된 추상 - "야망의 바다", "축축이 젖은 그리움" 등
- 추상으로 파악된 구상 - "내 앞에 서있는 운명" 여기서 운명이란 연인을 지시하고 있다.

- ④ 지배적 특성에 의한 분류 - 본의와 매재 사이에 어떤 의미의 공유를 전제하고 이 공유된 의미의 속성이 무엇인가를 밝힘에 의하여 은유를 분류코자 하는 태도이다. 시각적 상상력에 기초하여 은유를 색깔 혹은 형태의 유사성에 의해서 분류할 수도 있고, 동기의 유사성에 의해서 분류될 수도 있다.

음악은 항상 무엇인가를 어떤 음악 기법을 통하여 표현하고 있다. 무엇을 표현하는지를 언어로써 확실히 번역할 수는 없으나 어떤 음악적 기법을 사용하여 어떻게 표현하였는지는 명백히 나타나 있다. 음악이 무엇인가를 의미하고 어떻게 표현하는 언어기능을 갖고 있다는 것을 인정한다면, “음악은 전적으로 은유적 언어”(Bernstein 1976, 151)라는 것도 인정하게 된다. 즉 음악은 말하려는 것을 언어로써 직접 논리적으로 표현할 수 없고 음악적인 비유로써만 나타내기 때문이다. 음악에서의 은유의 종류 및 범위는 학자에 따라서 주장하는 바가 조금씩 다르나, 크게 보아 다음의 두 가지 방식으로 분류할 수 있다:

- ① 음악내적 은유 : 순전히 음악적으로 일어나는 은유이며, 음악적 재료의 변형을 통해서 일어나는 것이다. “A는 B이다” 또는 “A는 B와 같다”라는 원리에서 출발하는 것으로, 한 상태에서 다른 상태로 변형시키는 것이다. 변형시키는 방법에는 음악에서 흔히 쓰이는 다음과 같은 보편 법칙들이 있다:
- 대조법: 예를 들면 하나의 테마에서 상행하는 모티브와 하행하는 모티브의 선율 적 대조, 또는 반복시의 화성 적인 대조 등을 들 수 있다.
 - 반복법: 반복 시에 변형을 가한 것이다. 이런 방법에는 음악 수사학에서 나오는 두 운법(allitration; 프레이즈 또는 악장의 첫음을 매번 같은 음으로 시작하는 것), 두어 반복(anaphora, 프레이즈를 매번 같은 음형으로 시작하는 것), 교차 대구법(chiasmus; 문장 요소들의 순서를 바꾸어 놓는 것. AB-BA), 증음절법(rhopalism; 음형에 음을 첨가시키는 것), 다연사법(polysyndeton; 강조하는 음형을 접속사처럼 생각하여 여러 번 연결시키는 것(접속사 '그리고'와 같은 것), 소연사법(asyndeton; 접속사 역할을 하는 음형 없이 비슷한 음형을 계속하는 것) 등이 이에 속하고, 또 작곡 기법에서 전위(inversion), 증음(augmentation), 역행(retrograde), 감소(diminution), 생략, 전조(modulation), 대위법 적 모방, 리듬과 박자의 변형, 화성 진행의 변화, 음색과 강약의 변화 등을 들 수 있다.
- ② 음악외적 은유 : 비음악적 의미와 연결되는 것이다. 음악적 기호가 지시하는 것은 일차적으로는 음악내 적인 것이나, 이차적으로는 비음악적인 것일 수 있다. 즉 음악은 비음악적인 대상, 사건, 행동, 감정 등을 은유하고 있다고 볼 수 있다. 음악은 소리와 리듬이 결합된 운동을 통하여 유기체의 행위나 태도를 비록 국부적이지만 현실감 있게 모

방할 수 있는 또 하나의 유기체라고 할 수 있다. 어떤 유기체를 음악 유기체로써 모방하는 방법은 음악적인 운동을 통하여 그 유기체의 행동 및 태도의 속성을 유사하게 그리는 것이라고 말할 수 있다. 이때 음악적인 소리와 리듬을 결합하고 배열하는 방법은 수없이 많을 수 있기 때문에 은유를 하는 방법, 즉 작곡 적인 비유로 표현하는 방법도 수없이 많을 수 있는 것이다.

음악에서의 음악외적 은유의 종류는 크게 보아 다음의 두 가지 종류로 볼 수 있다 (Coker 1994, 213-224):

- 음회화(tonpainting)적 은유:
자연에 있는 소리를 직접 모방하는 것을 말하는 것으로 표현이 관습적이고 명확하다. 음회화가 은유에 속하는 이유는 예를 들어 새소리를 모방한 것이라 해도 음악적인 변형을 거쳐서 나온 것이므로 은유라 할 수 있기 때문이다.
- 유기체의 운동 및 태도, 그리고 감정을 표현하는 은유:
음회화적 은유에 비해서 표현이 덜 관습적이다. 음악은 음 운동을 통하여 인간의 신체적 운동이나 태도를 나타내고 표현할 수 있다. "달린다", "도약한다", "기어다닌다" 등의 신체적 움직임을 음악 제스처는 적절하게 음 운동으로 나타낼 수 있다. 우리는 이러한 행동들의 질적인 뉘앙스를 잘 알고 있기 때문에 음악적으로 이들과 유사한 것들이 나올 때 이들을 인식하게 되며, 이들은 곧 은유로서 작용한다. 또한 정서와 감정과 같은 인간의 내적 상태를 음악은 은유적으로 표현할 수 있다. 소리나 리듬 요소들은 그 자체가 근본적으로 표현적이기 때문에 유기체적 태도나 유기체의 성질을 감각적으로 제시하기도 하고, 또는 여러 방법으로 결합하면서 유기체의 심리상태를 나타내게 된다.

5.5. 상징(symbol)

상징(象徴) 역시 도상적 기호에서 출발한다. 그러나 도상적 기호와 다른 점은 기호의 형태가 대상의 특성을 나타내며 그 대상을 닮아야 한다는 조건이 없다. 어떤 기호가 그 기호로부터 다른 것을 의미하며, 이런 것이 그 기호 자체로부터 언어될 때를 말한다 (Ringbom 1955, 14). 다른 말로 바꾸면, 상징이란 기호의 본래 모습의 특성에서 생겨난 것이 아니고 오히려 인간이 후에 추상적인 의미를 부여해서 생겨난 것이며 (Merriam 1988, 306), 또한 그 쓰임이 일회성이 아니라 계속하여 쓰여져 왔거나 쓰여짐으로써 다소간 일반적으로 인습(因習)화된 상태이다 (Kneif 1990, 134). 그리고 상징은 기호 일반과 구별되는 점을 갖고 있

는데, 기호는 감각으로 포착되는 의미인 반면에 상징은 비 감각적인 수단에 의하여 포착되는 의미인 점이다 (White 1985, 17). 예를 들면 기독교의 십자가가 상징하는 의미나 한국 민족을 백의 민족이라고 상징하는 것처럼 비 감각적이고 추상적인 것이다. 상징은 또한 단순히 알리는 역할만을 하는 신호(signal)와는 달리 그것의 관계대상에 대한 암시를 하고 있으므로 대상에 대해 상상을 불러일으킴과 동시에 그것이 주어진 상황까지도 관계된다. 따라서 상징이 의미하는 바는 한가지로 단순하지가 않고 여러 가지 다층 적이다. 상징은 그러나 언제 어디서나 이해되는 것이 아니고, 문화적·역사적인 제약을 크게 받는다.

음악에서 상징을 할 수 있는 것은 그 대상이 가시적이거나 청각적인 것(음악자체를 포함하여)이 되는데, 그에 대한 느낌이나 정조, 또 그에 대한 비유나 개념, 그리고 추상적인 관념 등 즉 전적으로 음악외적인 것이 상징으로 된다 (Lippman 1965, 1790)(Unger 1941, 93-96). 그러나 음악은 언어처럼 논리적으로 확실히 묘사할 수 있는 능력은 없기 때문에 기본적인 질만을 묘사하는 것으로 그친다. 따라서 한가지 상징적 음향이 여러 뜻을 지니고 나타나면서 중복적으로 사용될 수도 있고, 또는 역으로 한가지의 상징을 여러 가지 음향으로 표현할 수도 있다. 또한 음악은 추상적 언어이기 때문에 음악에서의 상징은 언어에서처럼 확실히 개념을 밝힐 수가 없으므로, 음악적 상징은 기본 개념이나 범위에 있어서조차도 학자들간에 의견의 일치를 보기가 다른 기호들보다도 더욱 힘들다. 예를 들어 단순한 '소리모방(tone-painting)'이나 음악적으로 '슬픔은 느린 움직임으로 나타나고, 기쁨은 빠르고 흥분된 움직임을 가져오는 것'과 같이 음악에 기본적으로 내재되어 있는 표현 능력을 상징에 포함시키는 학자들도 있으나, 그러한 표현이 음악적으로 양식화되어 언제나 특정한 감정을 의미하는 것으로 꾸준히 사용되어 온 것이 아니라면 상징에 속하지 않는다고 하는 학자들도 있다. 이와 같은 견해의 차이는 상징의 범위를 넓게 보는가 아닌가에 달려 있다 (김미애 2000).

음악적 상징에 대한 연구는 음악의 의미에 대한 역사적 해석 및 정신적인 역사와 관련시켜 연구하며, 상징의 본질과 상징의 유형을 연구하는 것에 집중한다. 음악적 상징 역시 각 시대나 각 문화에 따라 다양한 사고 방식과 음악적 경험에 묶여 있기 때문에, 모든 음악에 그리고 모든 시대나 지역에 통용되는 상징은 가능하지 않다. 어떤 상징은 한 작품에서만 통용되는 것일 수 있고(예를 들어 지도동기(Leitmotiv)), 어떤 것은 한 국가나 한 문화권 혹은 한 시대에만 통용되기도 하고, 어떤 것은 같은 상징인데도 시대에 따라 다른 의미를 가질 수도 있고 또 어떤 것은 같은 의미로 길게 존속하기도 한다. 상징은 또한 다양한 형태로 출현하면서 그 의미를 실현한다. 일반적인 개념이나 유형을 비롯하여 악보(예를 들면 eye music에서 검은 음표는 밤, 슬픔 등을 의미하고, 흰 음표는 그와 반대인 것), 악기(사냥은 호른, 트럼펫은 전쟁이나 존엄성), 느끼는 주체 편에서의 음향과 정서의 움직임 관계 등을 통하여 상징은 실현된다.

제 6 장 결 론

"기호"는 유기체의 감각기관에 어떤 목적을 가진 자극으로써 작용하여 그 유기체의 반응을 얻어내는 것을 말한다. 그리고 이 때 정감이 발생한다. 음악 작품은 작곡가가 소리와 리듬을 자료로 하여 소리 운동을 조직하여 형상화시킨 청각적 형상물이라고 말할 수 있다. 그리하여 음악 작품 안의 각 순간에는 음악내적이거나 음악외적인 태도, 대상 및 가치들을 지시하는 작곡가의 의도가 들어 있다. 이렇게 작곡가가 청자의 반응을 이끌어 내고자 사용한 의도를 기호로 인식하여 연구하는 분야가 "음악 기호학"이다.

음악 기호는 내부 구조면에서 볼 때 기본 기호, 복합 기호(슈퍼 기호) 그리고 버금 기호로 나눌 수 있다. 기호론의 하위분야로는 "통사론", "의미론", "화용론"이 있다. 통사론은 순전히 음악내 적인 체계 안에서 그 의미를 찾는 것으로써, 형식 단위의 종류, 나열 방법, 다른 형식 단위와의 연결관계 및 기능 등으로 음악의 의미를 연구하는 것이다. 의미론은 음악 작품 속의 음악외적인 지시의 의미를 찾는 것이다. "화용론"은 음악 기호의 영향이 청자의 인지 또는 지각을 겨냥하여 음악 작품과 연주자나 청자가 서로 교감하게 되는 효과를 말한다. 이상의 세 영역은 각 영역이 각각 음악상의 어떤 고유한 형식과 연계되는 것이 아니라, 음악 분석 시에 보는 관점의 문제이다.

음악의 의미를 지시하는 기호의 종류는 학자마다 그 종류와 범위가 다르고 또 같은 종류 일지라도 내용 파악에 있어서 이견(異見)을 나타내기도 하기 때문에 특별히 주의를 요한다. 본 논문에서는 이들 중에서 "도상적 기호", "지표적 기호", "논리적 기호", 그리고 "은유", "상징"이상 다섯 가지를 다루었다. "지표적 기호", 그리고 "은유"와 "상징"은 "도상적 기호"의 일부분으로 간주될 수도 있으나, 본 논문에서는 도상적 기호와 관련되는 것은 인정하나 그것들 나름대로의 고유한 영역이 있을 뿐 아니라 음악의 인지 면에 있어서 대단히 중요한 부분이라서 별도로 다루었다. "지표적 기호"는 음악 작품에서 뼈대가 되는 역할을 하는 기호를 뜻하는데, 음악의 흐름가운데에서 표지가 될만한 특출난 부분들을 말한다(예: 가장 높은 음, 가장 낮은 음 등). "도상적 기호"는 지시하는 대상과 닮은 기호를 말한다. 대상과 닮을 수 있는 방법은 다양하기 때문에 도상적 기호의 범위는 상당히 넓다. 지표적 기호는 음악 내적인 것만을 관계하는 반면에 도상적 기호는 지시 대상이 음악 내적인 것일 수도 있고, 음악외적인 것일 수도 있다. "지표적 기호"와 "도상적 기호" 이외의 기호들은 학계에서 특히 통일된 의견을 내놓지 못하고 있다. "논리적 기호"는 언어의 논리적 기호의 원리와 연결시킨 것으로서 음악의 요소들이나 체스처들의 논리적인 연결을 나타내는 기호이다. "은유"는 본 뜻은 숨어 있고 겉으로 나타나는 것은 비유적인 형상이므로, 음악에서 실제 모습의 변형으로 나타나는 기호이다. 학자에 따라 음악외적인 것만 은유가 된다고 보기도 하나,

음악내 적인 것을 은유하는 것도 성립된다고 본다. "은유"는 특히 "도상적 기호"와 많은 부분을 공유하고 있다. "상징"은 오로지 음악외적인 것만을 지시하는 것으로, 다른 기호들과의 차이점은 어떤 기호에다 인간이 추상적인 의미를 추가로 부여하여 인습적으로 사용해온 것만을 뜻한다고 하는 점이다.

음악을 기호학적 측면에서 정확히 파악하는 것은 쉽지 않다. 음악은 표현하고자 하는 것이 언어처럼 논리적으로 확연히 드러나지 않고, 일반 언어로는 번역될 수 없는 음악의 언어로 전개되면서 표현하고자 하는 대상은 암시적으로 그려지게 되기 때문이다. 작곡가가 말하는 바를 연주거나 감상자는 알아듣지 못할 수도 충분히 있는 것이며, 또는 작곡가가 의도하지 않은 것을 느꼈다고 해서 틀렸다고 말할 수는 없다. 음악이 의미하는 바는 이처럼 단순히 기술적으로 풀 수 있는 문제가 아니기 때문에 기호학을 음악에 적용하는 과정에서 적지 않은 혼란이 일어날 수밖에 없다. 그러나 음악에 대한 기호학적 연구는 음악을 보다 정확히 해석하는데 무엇보다도 큰 도움을 준다는 것을 부인할 수 없기 때문에 음악 학도들은 끊임 없는 매력을 느끼게 되며, 오늘날 음악 분석의 한 방법으로써 확고히 자리를 잡고 있는 것이다. 끝으로 언급하고 싶은 것은 음악 기호학은 음악 기호학 이론을 익히는 것과 아울러 서양의 문화, 역사, 철학 및 심리학과와의 연계관계를 통함으로써 보다 정확한 연구에 접근하게 된다고 생각한다.

참 고 문 헌

- 가와노 히로시. 1999. **예술 기호 정보** (藝術 記號 情報). 서울: 셋길.
- 국안양. 1987. **음악미학 입문** (音樂美學 入門). 김승일 역. 서울: 삼호.
- 김미애. 2000. "음악상징학의 이론연구". **음악연구**, 제 22집. 한국음악학회.
- 시사영어사 편집국, 편. 1987. *Si-sa Elite English Korean Dictionary*. 서울: 시사영어사.
- 오세영. 1993. **문학 연구 방법론**. 서울: 시와 시학사.
- 이화병. 1994. "음악 의미론의 이해". **음악과 민족**, 제 8호. 부산: 민족음악연구소.
- 한글 학회. 1994. **새 한글사전**. 서울: 한글학회.
- Basin, Y.. 1976. **현대 예술철학의 흐름** (*The Semantic Philosophy of Art*). 오병남, 윤자정 공역. 서울: 예전사.
- Bent, Ian D.. 1980. "Semiology". *The New Grov Dictionary of Music and Musicians*. Edited by. Sadie, Stanley. London: Macmillan.
- Bernstein, Leonard. 1978. *The unanswered Question, Six talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press.
- Engel, Hans. Medusevskij, Vjaceslav V.. Schering, Arnold. Kneif, Tibor . Volek, Jaroslav. 외 9명. 1990. *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Hrsg. Karbusicky, Vladimir. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gruhn, Wilfried. 1978. *Musiksprache- Sprachmusik-Textvertonung*. Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1985. *Musik als Klangrede*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag.
- Lippman, Edward A. 1965. "Symbolik". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd.12, Hrsg. Blume, Friedrich. Kassel- Basel- London- New York: Baenreiter.
- Merriam, Alan. P.. 1988. **민족 음악학** (*Ethnomusicology*). 이기우 역. 서울: 신아.
- Ricoeur, Paul. 1994. **해석이론** (*Interpretation Theory*). 김윤성, 조현범 공역. 서울: 서광사.
- Ringbom, Nils-Eric. 1955. *Ueber die Deutbarkeit der Tonkunst*. Helsinki-Helsingfors: Edition Fazer.
- Arnold, Schering. 1941. *Das Symbol in der Musik*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Unger, Hans-Heinrich. 1941. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*. Wuerzburg: Konrad Tritsch Verlag.

- Wahrig, Gerhard, Hrsg. 1975. *Wahrig Deutsches Woeterbuch*. Guetersloh, Berlin, Muenchen, Wien: Bertelsmann Lexikon - Verlag.
- Wellek, Albert. 1982. *Musikpsychologie und Musikaesthetik*. Bonn: : Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- White, Leslie A. 외 15인. 1985. "상징과 기호의 차이점". **종족 음악과 문화**. 이강숙 편
서울: 민음사.
- Wilson, Coker. 1994. **음악과 의미** (*Music and Meaning*). 신도웅 역. 서울: 예술.

ABSTRACT

Studien Ueber die musikalische Semiotik

Kim, mi-ai

Für die Praxis der komplexen Analyse der Musik ist es wichtig, das System von Ausdrucksmitteln - der Zeichen - nicht nur vom Gesichtspunkt ihrer konstruktivistischen Materialität aus, sondern auch in bezug auf ihre künstlerische Funktion zu betrachten. Das musikalische Zeichen erführt eine Reihe von Funktionen; es weckt z.B. intuitive Vorstellungen und Gedanken über die Welt, es drückt die Beziehung zur Welt aus, es moderiert die Wahrnehmungsprozesse, es weist auf Verbindungen mit anderen Zeichen hin. Alle diese Funktionen werden vermittels der Bedeutungen erfüllt, auf welche die Zeichen verweisen. Im Kontext eines Musikwerkes verflechten sich die Zeichen; sie werden durch den Ablauf des Ganzen angereichert - und so wird der Sinn des Kunstwerkes generiert.

Zunächst beschäftige ich mich mit der inneren Strukturierung des Zeichens. Es gibt Elementarzeichen, komplexeren Zeichen sog. Superzeichen und Subzeichen. Elementarzeichen sind ein Postulat manchen Zeichensystems, obwohl oft nicht genau zu bestimmen ist, was ein solches Elementarzeichen eigentlich sei bzw. was dieses Zeichen nicht mehr ist. Mit der Zusammensetzung von Zeichen in Superzeichen haben sich seit jeher sog. syntaktische Disziplinen wie Grammatik und Stilistik oder in der Erkenntnislehre: die Logik befasst. Eine Analogie finden wir in der Musik in den Harmonie- und Kontrapunktlehren oder Melodielehre, in den Lehren über den Rhythmus, die Tektonik, die Instrumentierung usw., praktisch also in den musiktheoretischen Disziplinen. Alles, was die Musiktheorie lehrt, lässt sich als Ergebnis von syntaktischen Analysen des musikalischen Superzeichens und seiner Substrukturen betrachten. Ich versuche noch ein System von Bedeutungen der musikalischen Ausdrucksmittel aufstellen. Die drei wesentlichen Gruppen von

Bedeutungen sind – syntaktischen, semantischen und kommunikativen.

Die Vollständigsten und entwickeltsten Zeichensysteme sind die sogenannten natürlichen Sprachen. Der Ausdruck "musikalische Sprache" besagt nun eindeutig, dass in der Musik ein sprachähnliches Zeichensystem vorliegt. In der Semiotik wird, neben Index, Ikon, Logik, noch das sogenannte Anzeichen oder Metaphor, Symbol, zu den Zeichen gezählt.

원전연구를 통해 본 고대의 음악이론

김미옥 (서울대학교 강사)

차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 이론가별 음악이론서

- 2.1. 아리스토텔레스의 『하모니의 요소들』 과 『리듬의 요소들』
- 2.2. 에우클레이데스의 『모노코드의 분할』
- 2.3. 프톨레마이오스의 『하모니론』
- 2.4. A.퀸틸리아누스의 『음악론』
- 2.5. 가우덴티우스의 『하모니 입문』
- 2.6. 알리피우스의 『음악 입문』
- 2.7. 성 아우구스티누스의 『음악론』
- 2.8. 보에티우스의 『음악의 체계』
- 2.9. 이시도레의 『어원 또는 원형』

제 3 장 결 론

참 고 문 헌

영 문 초 록

제 1 장 서 론

고대 그리스의 문화적·학문적 유산이 서양에 얼마나 깊이 스며들어 있는지는 “서양인은 모두 그리스인”이라는 표현에서 쉽게 짐작할 수 있다. 음악이론에 대한 학문적 관심도 고대 그리스에서 이미 나타나는데, 그 배경은 수(數)를 우주 만물의 신비를 풀 수 있는 열쇠로 믿고 모든 현상을 수학으로 풀어보고자 한 피타고라스(Pythagoras, B.C. 530년 경 활동)가 그런 맥락에서 음악에도 관심을 가진 데서 비롯되었다.¹ 그는 최초로 음정을 수적 비율관계로 분석한 음악이론가이기도 하다. 별들의 거리조차 조화로운 수적 비율관계를 갖고 있다고 본 그는 음악이 그런 수적 비율들을 미시적으로 반영하는 소우주라고 생각했고, 따라서 음악을 통해서도 세계의 법칙을 알아내고자 했다. <하모니>(그. harmonia)란 용어도 원래는 그와 같은 법칙·질서·조화를 의미하는 말이었다.

이렇게 음악이 객관적인 수학적 비율로 연구되기 시작하면서 음정과 음계 등에 관한 수학적 측정을 다룬 피타고라스 학파의 이론서들이 많이 배출되는데, 이런 특성은 뒤이은 로마제국에서는 물론이고 그 이후 중세~현대에 이르기까지도 큰 영향을 미치게 된다.

또한 그와 같은 이론서들에는 흔히 음과 영혼과의 관계, 음계·선법의 표현력과 인간에 대한 영향력 등이 함께 다루어져 있는데, 이런 내용에도 역시 (소우주로서의) 막강한 힘을 갖고 있는 음악과 그 힘의 영향하에 있는 수동적인 인간으로서의 입장이 전제되어 있다.

그러나 또다른 한편으로는 피타고라스 학파에 대한 대립적인 견해, 즉 객관적인 수학적 비율보다는 정확한 감각적 지각이 오히려 음정과 음계 등을 인식하는데 근본적인 중요성을 가진다는 견해도 당시에 이미 대두된다. 당시의 이론가 가운데, 아리스토텔레스(그. Aristotelēs, 영. Aristotle, B.C. 384~322)의 경험주의적 사고에서 비롯된 이런 주장을 이론에 그대로 반영한 사람은 예외에 속했다. 그러나 일부 피타고라스 학파의 이론가들도 일부 그런 주장을 수용하여 그들의 이론을 보완했고, 중세 말기·르네상스 시대로 가면서는 차차 폭넓게 받아들여지기 시작한다. 이와 같이 대조되는 두 관점은 음악이론사에 있어서 사변적 음악이론과 실제적 음악이론의 모태를 이루게 된다 (김미옥 pp. 9-33).

본고에서는 9명의 고대 그리스·로마 음악이론가들이 남긴 이론서들을 각각 시대순에 따라 소제목으로 나누어 그 핵심적인 내용을 고찰해 보겠다. 그리고 그 각각의 끝부분에는 해당 이론서와 직접 관련이 있는 참고문헌들을 -본고 끝부분의 일반 참고문헌 목록과는 별도로- 제시하겠다. 또한 한 걸음 더 나아가, 부차적인 7명의 또다른 음악이론가들이 내놓은 당시의 저서/이론들도 위의 이론서들과 관련시킬 수 있는 부분에서 각주로 첨가·설명하겠다.

1. 피타고라스는 그 어떤 저술도 남기지 않았다. 그러나 그의 제자들의 증언을 통해 음악이론은 물론 수학과 과학의 아버지로도 인정받아 왔다.

제 2 장 이론가별 음악이론서

현존하는 고대의 음악이론서는 기원전 4세기부터 중세로의 전환기인 6세기 말/7세기 초에 걸쳐 나타난다.

2.2. 아리스토텔레스의 『하모니의 요소들』 과 『리듬의 요소들』

아리스토텔레스(Aristoxenus, 그리스, B.C. 375~60년 경 활동)는, 스승인 아리스토텔레스의 영향 아래, 감각적 지각이 수적 비율보다 실제의 음악을 판단하는데 더 근본적인 중요성을 갖는다고 주장한 음악이론가이다.² 현존하는 그의 음악이론서들은 역사적으로 가장 오래된 것으로서, 음·음정·음계·음공간·리듬 등에 대한 이론을 포함하고 있다.³

A. 『하모니의 요소들』 (그. *Elementa harmonikē*, 영. *Harmonic Elements*, 3권, B.C. 330년 경)

여기서 하모니(“하모니아”)란 용어는 질서·조화로로서의 음악 자체를 뜻한다. 음·음정(협화·불협화)·음계의 원리 등이 다루어진 이 음악이론서에는 예외적으로 수학적 개념이 거의 제외되어 있다.

그는 그리스 음계의 기초인 <테트라코드>(tetrachord)를 최초로 이론화했으며, 이것들이 결합된 옥타브음계도 다루고 있다. 그리스 선법에 대해서도 최초로 언급되고 있으나, 십여 종류에 달하는 그 유형들과 또 그 유형들의 이름이 아직 혼란스러운 단계임을 보여준다. 또한, 아리스토텔레스는 피타고라스 조율법(2.3의 [3] 참조)에서 6개의 온음이 한 옥타브를 초과하는 것을 지적하면서(현의 비율: $[8/9]^6 < 1/2$), 옥타브를 6개의 동일한 온음 또는 12개의 동일한 반음으로 나눌 것을 제안하였다 (이후 16세기의 르네상스 이론가들은 그를 평균율의 창시자로 추앙).

- (1) 음·음정이론: 음·음정이론: 아리스토텔레스의 음에 대한 개념을 알기 위해서는, 말·노래·음높이에 대해 먼저 이해를 해야 한다. 즉, 그는 말과 노래의 차이를 지속적인 움직임과 음정 사이를 진행하는 움직임으로 구별하고, 음높이를 그런 움직임 사이의 정지 상태를 뜻하는 것

2. 아리스토텔레스 또는 그의 학파에 속하는 무명씨에 의해 쓰여진 것으로 추정되는 저서 『문제들』(그. *Problemata*, 영. *Problems*, B.C. 4세기)에서는 음정에 대한 많은 의문들(예: 왜 옥타브는 유니즌같이 들릴까?)이 포함되어 있는데, 저자는 지각을 토대로 한 논리적 방식으로 그 해답을 찾아간다(Aristotle, pp. 381-83, 389, 401; Rowen pp. 14-17).

3. 아리스토텔레스의 음악이론은 6세기 후의 음악이론가인 클레오네이데스(그. Kleoneides, 영. Cleonides, 그리스, 2세기 초 활동)의 『하모니 입문』(그. *Isagōgē harmonikē*, 영. *Introductions to Harmonics*)에서 간명하게 요약·보완된다 (Jan, pp. 167-207).

으로 설명하며, 음을 바로 그 상태에서의 음성으로 본다.⁴

음정은 단순음정과 복합음정, 협화음정과 불협화음정으로 구별된다. 먼저 단순음정은 연이은 음정을, 복합음정은 도약적인 음정을 뜻한다(그는 예로 A-G를 단순음정, A-F를 복합음정으로 제시한다). 협화음정에 대해서는, 그는 피타고라스의 음정이론(표6 참조)에서 한 걸음 더 나아가 미분음(이분음, 삼분음, 사분음)도 다루었지만, 음정의 완전성을 판단하는 그의 기준은 수학이 아니라 ‘귀’였다. 그는 셋 이상의 미분음을 연속적으로 부르는 것은 불가능하다고 생각했고, 협화음정을 판별할 수 있는 최대의 음공간은 2옥타브와 5도로 보았다.⁵

- (2) 음계이론: 아리스토텔레스에 의해 최초로 이론화되는 테트라코드는 완전4도로 고정된 두 바깥음과 유동적인 두 중간음으로 구성되어 있다. 기원전 7세기경에 사용되었던 <포르밍크스>(Phorminx)란 현악기도 글자의 뜻 그대로 “4개의 현”으로 이루어진 것이었다. 가장 오래된 포르밍크스의 음공간이 완전4도였는지 또는 중간의 현들이 어떻게 조율되었는지는 알 수 없지만, 적어도 기원전 7세기 초부터 포르밍크스는 완전4도의 음공간을 가졌던 것으로 추정된다 (완전4도는 귀만으로도 식별이 가능하다). 그리고 머지않아 중간 현들은 두개의 온음과 한개의 반음(a¹-g-f-e 또는 e-d-c-b)을 비롯한 여러 가지 방법으로 조율되기 시작했다.⁶ 아리스토텔레스는 세가지 유형(제누스: genus)의 테트라코드를 제시하는데, 각 유형의 대표적인 음정 패턴은 다음과 같다.⁷

<표 1> 테트라코드의 유형

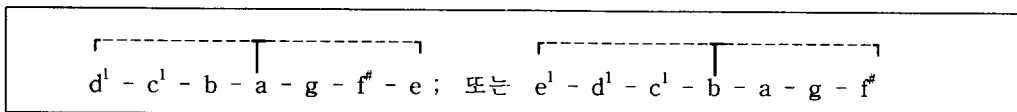
① 디아토닉(diatonic: 온음-온음-반음) : e ¹ - d ¹ - c ¹ - b
② 크로마틱(chromatic: 단3도-반음-반음) : e ¹ - c ^{#1} - c ¹ - b
③ 엔하모닉(enharmonic: 장3도-사분음-사분음) : e ¹ - c ¹ - ⑥ - b

아리스토텔레스는 테트라코드에서의 두 유동적인 음에 대해 그 유형에 상관없이 같은 음 이름을 써야 한다고 주장했다(왜냐하면, 그 음들은 언제나 테트라코드의 두 번째와 세 번째 음이기 때문). 그리고 실제의 선율에서는 테트라코드의 유형이 한 가지에서 다른 것으로 변할 수 있다고 말한다(전조의 개념).

기원전 6세기 경부터 사용된 7현금은 두 개의 테트라코드를 결합(conjunct)시킨 것이었다. 아리스토텔레스도 다루고 있는 결합형 테트라코드의 한 예로는 다음과 같은 것들을 들 수 있다. 즉, 동일한 음정패턴을 갖고 있는 두 개의 테트라코드가 각각 결합되어 있다:

4. 아리스토텔레스는 그런 진행의 방향이 상행일 때는 긴장을, 하행일 때는 이완을 야기시키는 것으로 보며, 긴장의 결과가 음의 높이를 만들고, 이완의 결과가 음의 깊이를 만드는 것으로 설명한다.
5. 아리스토텔레스의 경험주의적 음악이론은 그가 피타고라스의 음정이론에서 수적인 모순을 발견하게 됨으로써 더욱 확고해지게 된다.
6. 그리스의 음계는 하행으로 표기되었다.
7. 아리스토텔레스는 디아토닉 제누스로 2 종류, 크로마틱 제누스로 3 종류, 엔하모닉 제누스로 1 종류를 제시한다 (김춘미 pp. 231-39).

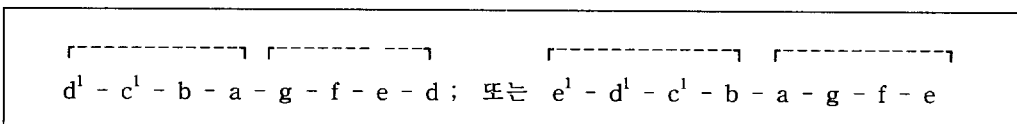
<표 2> 결합형 테트라코드의 예들



동일한 음정 패턴을 가진 두 개의 테트라코드의 결합 외에도, 아리스토텔레스는 혼합적 형태의 결합형 테트라코드에 대해서도 시사를 하고 있다.

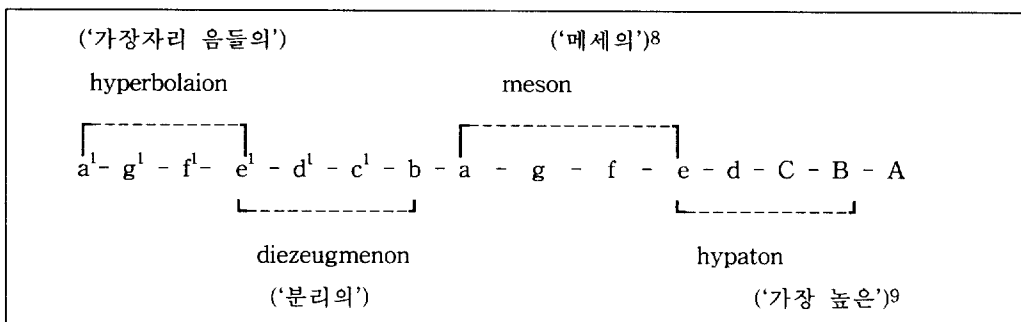
아리스토텔레스는 옥타브음계도 언급하고 있는데, 이것은 다음과 같은 분리형(disjunct) 테트라코드에 의해 만들어진 것이다:

<표 3> 분리형 테트라코드의 예들



- (3) 음공간: 그리스 음악이론의 기본 음공간은 <대완전체계>(그. systema teleion, 영. The Greater Perfect System)라고 불린 두 옥타브의 음 체계이다. 역시 아리스토텔레스에 의해 최초로 언급된 이 음공간은 결합형과 분리형 테트라코드로 이루어져 있다. 단, 이 음 체계의 맨 아랫음(A)은 테트라코드에는 속하지 않지만 옥타브를 이루기 위하여 첨가된 음이다.

<표 4> 대완전체계



8. 프톨레마이오스(2.3)의 (2)선법이론 참조.
 9. 고대 그리스의 음이름에서는 '히파테 히파톤'(높은 것 중의 높은 것)이 가장 낮은 음(A)이다: 그 이유는 음이름이 음높이와는 관계없이 현악기에서 현을 뜯는 손가락의 위치와 관련하여 붙여졌기 때문이다.

위에 제시된 테트라코드의 이름들은 원래 그것이 위치한 특성에 따라 붙여진 것들이다. 대완전체계에서의 각 음들은 다음과 같이 이중으로 된 고유한 이름들을 갖고 있는데, 첫째 이름은 그 음이 속한 테트라코드 안에서의 위치를 말해주는 것이고(그 음에 해당하는 현과 연주하는 손과의 거리를 나타낸 데서 비롯된 것이다), 둘째 이름은 그 음이 속한 테트라코드 자체의 이름을 말한다:

<표 5> 대완전체계에 속하는 음들의 이름들

a ¹	nete('마지막') hyperbolaion
g ¹	paranete('마지막 근처의') hyperbolaion
f ¹	trite('셋째') hyperbolaion
e ¹	nete diezeugmenon
d ¹	paranete diezeugmenon
c ¹	trite diezeugmenon
b	paramese('매세 근처의')
a	mese
g	lichanos('집게 손가락') meson
f	parhypate('첫째 근처의') meson
e	hypate('첫째의') meson
d	lichanos hypaton
c	parhypate hypaton
B	hypate hypaton('높은 것 중의 높은')
A	proslambanomenos('첨가된 음')

(4) 기보법: 아리스토텔레스는 기보에 대해서도 최초로 언급한 인물이다. 그러나 그 내용은 사람들이 기보를 필요 이상으로 중요하게 생각한다고 비판을 한 정도에 불과한 것이었다. 그리스의 음악 기보법 체계에 대한 이론적 정보는 고대 말기인 3세기 경에 가서야 나타난다 (2.6 참조).

B. 『리듬의 요소들』 (그 *Elementa rhythmica*, 영. *Elements of Rhythmics*, 2권, B.C. 330년 경)

아리스토텔레스는 리듬에 관해서도 최초로 구체적인 논급을 한 음악이론가이다(2권 가운데, 제2권의 일부인 1~36장만 현존). 그는 리듬의 기본 단위에 대한 설명으로부터 시작하여 그것들의 배열 형태와 음보(그.pes, 영.Feet: 시의 운율)까지 다룬다.

(1) 리듬의 정의: 리듬은, 그리스어의 리트모스(rhythmos)에서 유래된 말로서, 원래는 '흐름'이나 '움직임'을 의미하는 것이었다.¹⁰ 아리스토텔레스는 리듬을 기본 단위가 있고 질서에 따라 음

10. 고대인들은 리듬을 우주질서의 지배원리(계절의 주기, 밤과 낮 등)로 볼 만큼 중요하게 생각했고,

직이는 흐름으로 정의한다.

- (2) 리듬가의 단위: 최소단위(<chronos protos>: '제1의 단위시간')와 또 이 단위의 2배(diseme), 3배(triseme), 4배(tetraseme)의 리듬가를 갖고 있는 단위들로 이루어져 있다.
- (3) 리듬의 배열 형태: 리듬의 배열이 음절적일 때는 단순리듬이라 하고, 한 음절에 여러 리듬가 또는 한 리듬가에 여러 음절이 붙어 있는 경우에는 혼합리듬, 여러 음절과 여러 리듬가를 갖게 되면 복합리듬이라 한다.
- (4) 음보: 그는 리듬이 감각적으로 인지될 수 방법으로 <음보>를 제시하는데, 이 음보는 '오름'(발의 오름: arsis)과 '내림'(발의 내림: thesis)의 비례로 설명되고 있다. 즉, 하나의 음보는 오름(약박)과 내림(강박)의 위치와 시간단위에 따라 규정된다. (근대에 와서는 arsis와 thesis가 각각 강박과 약박을 의미하는 용어로 변천된다: Seidel, p.76ff 참조.) 그리고 그 시간적 길이(長과 短)에 따른 비례의 유형(genus)으로는 세 가지가 제시되어 있다: ①1:1(dactylus: 2박자), 1:2(iambus: 3박자), 3:2(paeon: 5박자). 그리고 이 이외의 다른 비례들은 비이성적인 것으로 간주된다. 앞의 세 가지 유형들은 6세기 이후의 퀸틸리아누스(2.4 참조)와 8세기 이후의 성 아우구스티누스(2.7 참조)에 의해 계승·확장된다.

고대의 음악은 다른 두 예술, 즉 시와 춤과 불가분의 관계였는데, 아리스토텔레스 역시 이것들의 리듬적 원리가 같다고 본다.

2.2. 에우클레이데스의 『모노코드의 분할』

에우클레이데스(그. Eukleidēs, 영. Euclid, 그리스, B.C. 300년 경 활동)는 수학자로서, 피타고라스의 음정이론을 보존·보완·확대한 인물이다.

『모노코드의 분할』(라. *Sectio canonis*, 영. *Division of a Monochord*, B.C. 300년경)

이 저서는 <모노코드>로 음정의 수적 비율을 나타낸 첫 기록이다. 피타고라스의 논리를 일반화시키는 역할을 하고 있다(길이만 고려되고, 무게·굵기·팽팽함 등에 대한 논의는 없다). 그러나 논의의 범주를 그리스의 이론적 음공간인 대완전체계에 국한시키고 지각의 중요성을 인정하는 부분은 아리스토텔레스적이다.¹¹ 이 저서의 구성은 짧은 서론과 20개의 명

음악의 3요소(선율, 하모니, 리듬) 가운데서도 가장 중요한 것으로 간주하였다.

11. 니코마코스(그. Nikomachos, 영. Nicomachus, 그리스, 2세기 초 활동)는 그의 『하모니 개론』(그. *Encheiridion harmonikēs*, 영. *Handbook of Harmonics*)을 통해 역시 피타고라스의 음정이론을 다

제, 그리고 그에 따른 증명으로 이루어져 있다.

이 저서는 피타고라스가 직접 나무로 된 울림통에 줄을 하나 매달아 만든 모노코드란 악기로 현의 길이의 변화에 따른 음높이의 변화를 실험했다고 전하고 있는데,¹² 그 결과를 현의 길이와 음정의 상관관계로 표시하면 다음과 같다:

<표 6> 피타고라스의 음정비율¹³

현 의 길 이	음 정
1	1도
1/2	8도
2/3	5도
3/4	4도

피타고라스는 또한 5도와 4도의 차이($2/3 \div 3/4 = 8/9$)를 가장 작은 음정단위('온음')로 보았다고도 언급된다.

에우클레이데스는 또한 이러한 피타고라스의 음정이론을 바탕으로 한 20개의 명제를 통해 다양한 수적 비율을 제시하고 있으며, 기존의 그런 비율에 대한 수정을 포함시키기도 했다. 즉, 옥타브의 비율이 6개의 온음을 나타내는 비율과 같지 않다는 것을 인정하고 있다(2.1 참조).¹⁴

2.3. 프톨레마이오스의 『하모니론』

프톨레마이오스(그. Ptolemaios, 영. Ptolemy, 알렉산드리아, 83년 이후~161)는 그리스의 천문학자, 수학자, 지리학자, 음악이론가였다. 3권에 달하는 그의 『하모니론』은 고대의 음악이론을 명확하게 정리·보완한 것으로 꼽힌다. 처음으로 고대 그리스 선법이 7가지로 체계화되어 있는 것으로도 알려져 있다.

그의 『하모니론』은 후대의 여러 이론가들에게 큰 영향력을 행사한다: 고대 말/ 중세 초의 보에티우스(2.8 참조)의 집필에 의해 중세로 전달되며, 르네상스 시대에는 라틴어로 번

루고 있다. 그러나 그는 그 설명에서 무계의 비율을 줄의 비율로 잘못 적용했다. 이 책은 보에티우스(2.8 참조)에 의해 번역되어 중세로 전해진다(잘못된 부분은 수정됨). 『하모니 개론』은 현재 전해지지 않으나, 얀(C. von Jan)에 의해 부분적으로 편집된 것이 현존한다 (Jan, pp. 209-82: Rowen, p. 12).

12. 모노코드란 악기는 고대와 중세에 걸쳐 주로 이론가들의 음향실험용으로 쓰였다.
 13. 1, 4, 5, 8도 음정들이 완전음정이란 이름을 얻은 것도 고대 그리스 시대에서이다: 우주와 모든 만물이 네 가지의 근본적인 요소(물, 불, 흙, 공기)로 구성되어 있다고 믿었던 그 당시에는 음정비율이 4까지의 숫자로 표기될 수 있는 것만을 완전한 것으로 생각하였던 것이다.
 14. 역시 피타고라스 학파에 속하는 아르키타스(그. Archytas, B.C. 4세기 전반에 활동)는 현의 길이 대신 처음으로 공기진동으로 음·음높이를 설명했다. 즉, 소리는 공기의 진동으로 인한 것이며, 진동이 빨라질수록, 음높이는 높아진다고 밝혔다. 음정에 대한 그의 수적 비율은 프톨레마이오스(2.3) 등에 의해 기록되어 전해진다.

역되기도 한다(1562). 그리고 그 이후 바로크 시대의 케플러(Johann Kepler, 1571~1631) 등의 저서에도 인용된다.

프톨레마이오스는 많은 수학적 비율을 사용한 점에서 피타고라스 학파에 속한다고 볼 수 있으나, 그는 그 학파의 이론이 일반적으로 현실과는 거리가 먼 것이라고 비판한다. 또한 그는 논리와 경험적인 측면이 서로 상반된다고는 생각하지 않았지만, 아리스토텔레스가 그 자신의 이론을 명확한 수적 비율로 제시하지 않은 것도 비판했다.

『하모니론』(그. *Harmonikē*, 영. *Harmonics*, 3권, 2세기 중엽)

『하모니론』에서의 주제는 다음과 같이 다양하다: 하모니 이론의 원칙과 목적(I, 제1~2장), 음향학(I, 제3~4장), 음정이론(I, 제5~11장), 테트라코드의 유형(I, 제12장 중 일부), 헬리콘(helicon, 모노코드의 일종: II, 제2장), 옥타브의 유형(II, 제3장), 대완전체계와 선법의 ‘자리옮김’ 형태(II, 제4~11장: 아리스토텔레스 비판), 모노코드(II, 제12~13장), 실제로 사용되는 테트라코드의 혼합 유형(II, 제14~16장), 15줄의 모노코드(III, 제1~2장), 음과 영혼과의 관계(III, 제3~7장), 음과 하늘의 별들과의 관계(III, 제8~16장).

(1) 음정이론: 프톨레마이오스는 피타고라스 학파의 음정이론에서 옥타브보다 큰 음정과 옥타브보다 작은 음정(즉, 복합음정과 단순음정)이 다르게 취급되는 것을 비판했다. 즉, 4도가 협화음정인 반면, 11도가 $(x+1): x$ 형태(예: 진동수의 비 3:2, 4:3)나 배수 관계로 되어 있지 않다는 이유 때문에 불협화음으로 취급되는 것은 잘못된 판단이라는 것이다. 그는 또한 단순한 음정 비율을 위해 온음에 대한 서로 다른 수적 비율을 (테트라코드에서의 각 음들 사이의 음정비율로) 제시했으며(아래의 [3] 참조), 그런 과정에서 아리스토텔레스의 4도(2개의 온음+반음)와 옥타브의 크기(6개의 온음)에 대한 주장도 반박했다.

(2) 선법이론

① 선법의 유형들: 선법은 특정한 음정구조를 갖춘 음계를 말한다. 프톨레마이오스는 이들 선법을 우선 고정된 음높이가 아니라 상대적 음정 관계(예: 온음-반음-온음...)로 표시하고 있는데, 이것들을 편의상 임시표가 없는 가장 단순한 형태로 옮겨보면 다음과 같다.

<표 7> 그리스 선법¹⁵

도	리	아	$e^1 \sim e$	히 포 도 리 아	$a \sim A$
프	리	지 아	$d^1 \sim d$	히 포 프 리 지 아	$g \sim G$
리	디	아	$c^1 \sim c$	히 포 리 디 아	$f \sim F$
믹	소	리 디 아	$b \sim B$		

15. 히포란 말은 “아래의”란 뜻이며, 히포란 말이 붙는 선법은 원래의 그 선법보다 5도 아래(즉, 하나의 테트라코드 아래)에 위치하는 것을 의미한다. 즉, 히포도리아는 도리아의 5도 아래에 위치한다.

② 선법의 자리옮김: 프톨레마이오스의 선법이론에서 다루어진 선법의 소위 ‘자리옮김’ 개념은 당시의 이론적 음공간인 <대완전체계>와 실제 연주의 음공간이 다른 데서 비롯된 것이다. 즉, $a^1 \sim A$ 의 두 옥타브의 음공간 가운데 당시 연주에서 실제로 사용되었던 음공간은 (그 당시의 악기들을 통해서도 알 수 있듯이) 사실 가운데 부분인 $e^1 \sim e$ 의 한 옥타브에 불과했다(<소완전체계>: Lesser Perfect System).

이 한 옥타브의 음공간에서 일곱 선법이 모두 연주될 수 있는 방법은 그 당시 개념으로는 조 울(‘harmonia’ 또는 ‘metabolē’)을 달리 하는 것이고, 이것을 근대적 개념으로 쉽게 표현하면 임시표를 다양하게 사용하여(즉, 조옮김하여) 선법의 음정적 특성을 그대로 살리는 것이다.¹⁶

<표 8> $e^1 \sim e$ 옥타브 안에서의 그리스 선법

도	리	아	:	e^1	-	d^1	-	c^1	-	b	-	a	-	g	-	f	-	e			
프	리	지	아	:	e^1	-	d^1	-	$c^{#1}$	-	b	-	a	-	g	-	$f^\#$	-	e		
리	디	아	:	e^1	-	$d^{#1}$	-	$c^{#1}$	-	b	-	a	-	$g^\#$	-	$f^\#$	-	e			
믹	소	리	디	아	:	e^1	-	d^1	-	c^1	-	b^b	-	a	-	g	-	f	-	e	
히	포	도	리	아	:	e^1	-	d^1	-	c^1	-	b	-	a	-	g	-	$f^\#$	-	e	
히	포	프	리	지	아	:	e^1	-	d^1	-	$c^{#1}$	-	b	-	a	-	$g^\#$	-	$f^\#$	-	e
히	포	리	디	아	:	e^1	-	$d^{#1}$	-	$c^{#1}$	-	b	-	$a^\#$	-	$g^\#$	-	$f^\#$	-	e	

$e^1 \sim e$ 의 온음계적 음계와 일치하는 도리아는 그 당시 가장 대표적인 것으로 취급된 것이다.¹⁷

③ 메세: 고대 그리스의 옥타브체계에서 <메세>(mesē: ‘가운데’)라는 명칭을 갖고 있는 음은 다른 음보다 자주 나타나는 선율의 중심음 역할을 한 것으로 추측되는데, 이러한 기능으로서의 메세는 그리스의 $a^1 \sim A$ 음공간에서의 중간음인 a음을 말한다.

이런 고정음으로서의 <기능적 메세> 이외에, 프톨레마이오스는 (이론가들 가운데 유일하게) 각 선법에 고유한 소위 <위치적 메세>들에 대해서도 논급하고 있다. 이런 메세들은 선법들을 $e^1 \sim e$ 옥타브로 자리옮김하는 것과 더불어 선법의 중요성을 강조한 데서 비롯된 것이다. 즉, 당시의 연주음공간의 온음계와 일치하는 도리아의 메세는 고정적 메세이기도 한 a음(중지음에서 5도 아래의 음)인 반면, 같은 음공간에서의 다른 선법들의 메세는 각각 그들 고유의 음정패턴을 기본으로 하여 만들어낼 수 있는 도리아에서의 메세와 일치한다(이 때의 도리아는 연주음공간 밖에 걸쳐 있는 가상적인 것이 된다).

아래의 <표9>을 보면 이해하기가 쉽다. $e^1 \sim e$ 음공간의 프리지아에서 그 두 번째 음인

16. 그리스인들은 선법들을 <토노이>(Tonoi) 또는 <하모니에>(Harmoniae)라고 부르기도 했는데, 그것들은 이런 방법으로 얻어진 선법들을 의미했다.
 17. 그리스 선법들의 이름이 종족의 이름에서 따온 것임은 잘 알려져 있는 사실이다. 도리아는 원래 그 당시 가장 윤리적이고 존경받은 종족의 이름이며, 그 선법은 고대 그리스 악기의 기본적인 음계로 사용되었던 것이다.

f^\sharp 음을 한 옥타브 위에도 첨가하여 $f^{\sharp 1} \sim f^\sharp$ 음공간의 음계로 만들어 보면 이것이 곧 도리아가 됨을 알 수 있다(즉, 이 음계에서의 음정패턴은 도리아의 음정패턴과 같다). 도리아 음계는 중지음에서 완전5도 아래의 음을 메세로 하므로, $f^{\sharp 1} \sim f^\sharp$ 도리아의 메세는 b음이 되고 이 음이 바로 $e^1 \sim e$ 음공간의 프리지아에서 메세의 기능을 갖게 되는 음이다.

<표 9> 프리지아와 리디아에서의 <위치적 메세>를 찾는 방법

(사각 괄호는 반음의 위치를, 둥근 괄호는 연주음공간 밖에 첨가된 음들을 표시)

도	리	아	$e^1 - d^1 - [c^1 - b] - a - g - [f - e]$
프	리	지	$(f^{\sharp 1}) - e^1 - [d^1 - c^{\sharp 1}] - b - a - [g - f^\sharp] - e$
리	디	아	$(g^1 - f^{\sharp 1}) - [e^1 - d^{\sharp 1}] - c^\sharp - b - [a - g^\sharp] - f^\sharp - e$

리디아의 경우에는, 위의 표에서처럼, f^\sharp 과 g^\sharp 음이 옥타브 위로도 적용되어 만들어진 $g^{\sharp 1} \sim g^\sharp$ 음공간에서 도리아가 나타나게 된다. 따라서 이 도리아의 메세는 $g^{\sharp 1}$ 음의 5도 아랫음인 $c^{\sharp 1}$ 음이 되고, 이것이 바로 $e^1 \sim e$ 음공간에서의 리디아의 메세가 된다. 나머지 선법들의 메세도 이와 같은 방법으로 구할 수가 있다. 각 선법에서의 메세는 다음과 같다.

<표 10> 그리스 선법에 있어서의 <위치적 메세>의 위치

도	리	아	a	히 포 도 리 아	e^1
프	리	지	b	히 포 프 리 지 아	$f^{\sharp 1}$
리	디	아	$c^{\sharp 1}$	히 포 리 디 아	$g^{\sharp 1}$
믹	소	리	d ¹		

메세가 이론뿐만 아니라 실제로도 선율의 중심음 역할을 했는지는 현존하는 음악만 가지고는 알 수가 없다.¹⁸

- (3) 조율법: 프톨레마이오스는 그 자신을 비롯한 여러 그리스 이론가들의 조율이론을 가장 폭넓게 밝힌 인물이다. 그가 피타고라스 조율법을 보완할 수 있는 것으로 언급한 <디아톤 신토논>(그. Diatonon Syntonon, 영. Diatonic Syntonic)은 -디디모스(Didymos, 1세기에 활동)의 조율이론(디아톤)을 반영한 것으로서- 중세 말부터 발전하는 순정율의 기원으로 불리기도 하는 것이다.¹⁹ 그러나 디아톤 신토논은 테크라코드에 관한 것으로서 옥타브음계의 3도와 6도음정의

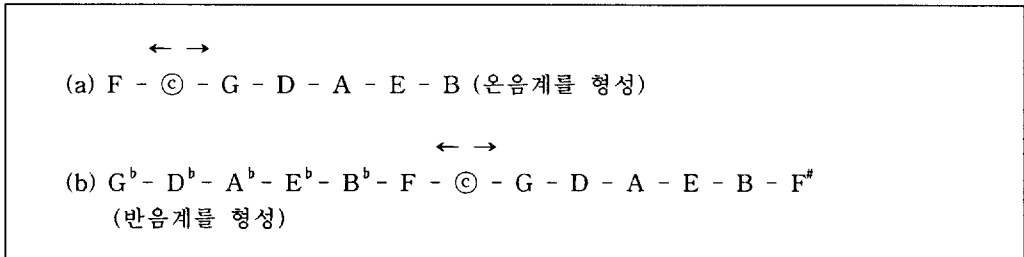
18. 아리스토텔레스 또는 그 학파의 한 사람에게 의해 쓰여진 『문제들』(각주4 참조)에서 언급된 메세에 관한 내용은 실제 음악에서의 메세의 역할이 매우 중요함을 뚜렷이 보여주고 있다: “좋은 음악에서는 항상 메세가 자주 나타나며, 모든 일급의 작곡가들은 메세를 중요시하여... 언제나 메세로 되돌아간다”(Grout, p. 19).

19. 디디모스의 신원은 확실치 않으며, 저서도 단편적인 부분들로만 현존한다.

조율에 초점이 맞추어져 있는 순정율과는 아직 상당한 거리가 있다.

- ① 피타고라스 조율법: 프톨레마이오스 등을 통해 알 수 있는 피타고라스 조율법은 고대 그리스에서 사용된 최초의 체계적인 조율법으로서 엄격한 수학적 원칙을 기본으로 한다. 즉, 이 조율법에 근거한 온음계나 반음계는 주어진 음으로부터 순정5도의 진동수 비율인 3:2(순정음정은 조율법에서 최소공배수가 작은 정수들의 비율로 된 협화음정을 말한다)씩 연속적으로 조율해나간 음들을 옥타브의 음정비율을 이용하여 한 옥타브 안으로 모아들이는 것이다.

<표 11> 피타고라스 조율법



그 모아들이는 과정을 D음을 한 예로 가지고 수학적으로 설명을 해보면 다음과 같다. C를 출발점으로 볼 때 D는 그 음으로부터 5도씩 두 번 상행한 음에 해당하므로, 그 음정비율은 $3/2 \times 3/2 = 9/4$ 가 된다. 이 D음의 한 옥타브 아래에 있는 음의 음정비율을 구하려면(즉, C와 온음관계인 D음을 구하려면) -옥타브의 음정비율이 2배수로 이루어지므로- 그 음정비율을 2로 나누면 된다(즉, $9/8$).²⁰

- ② 디아토논 신토논: 피타고라스 조율법에서는 장3도 비율이 81/64로 복잡한데 비해, 디아토논 신토논에서의 장3도의 음정비율은 5/4로 단순하다는 이점을 갖고 있다(사실 그 차이는 미세하다: $80/64 = 5/4$). 그러나 이 조율법은 동시에 온음의 음정비율이 동일하지 않은 모순을 안고 있다. 즉, 피타고라스 조율법에서의 온음비율은 모두 9/8인 반면($9/8 \times 9/8 = 81/64$), 디아토논 신토논에서는 10/9와 9/8로 나뉘어 있다($10/9 \times 9/8 = 5/4$). 즉, 디아토논 신토논에서의 테트라코드(디아토닉 테트라코드)는 10/9 - 9/8 - 16/15의 음정비율로 이루어져 있다(디디무스의 디아토닉 테트라코드에서는 앞의 두 음정비율의 위치가 바뀌어 있다: 9/8 - 10/9 - 16/15). 두 경우 모두 테트라코드의 음정크기는 $4/3(9/8 \times 10/9 \times 16/15 = 4/3)$.

디디무스·프톨레마이오스의 조율이론은 피타고라스 조율법을 비판·보완한 것이지만, 그 기본 원리는 후대에 가서야 빛을 보게 된다. 즉, 좁은 음공간과 완전음정들을 기본 음정으로 사용한 중세 시대에는 이 조율법이 한 동안 큰 문제없이 계속 수용될 수 있었다. 뿐만 아니라, 이 조율법은 사실 18세기까지도 그 영향력을 완전히 잃지는 않는다.

20. 피타고라스 조율법은 여러 문제점을 안고 있는데, 특히 심각한 것은 이명동음들(G^b과 F[#], E^b과 D[#] 등)이 일치하지 않는 점이다. 특히 기준음으로부터 위로 12번째 5도음은 이명동음인 7옥타브 위의 음(예를 들어, 기준음이 C일 때 B[#]와 C)과 1/4음 정도나 차이가 난다: 이 차이는 피타고라스 콤마(commma)라고 한다.

2.4. A. 퀸틸리아누스의 『음악론』

A.퀸틸리아누스(그. Aristeidēs Koīntilianos, 영. Aristides Quintilianus, 그리스, 200년 경 활동)는 피타고라스 학파에 속하는 음악이론가이다.²¹ 그러나 음악의 실제적인 면도 고려했고, 수적 비율과 아리스토텔레스의 음악이론을 결합해보기도 했다.

『음악론』 (그. *Peri mousikēs*, 영. *On Music*, 3권, 2세기 경)

『음악론』은 고대에 대한 백과사전적 저서라고 볼 수 있다. 제1권은 하모니, 리듬, 박에 대한 이론을 다루고 있는데, 아리스토텔레스의 이론에서 발췌된 것이 많다. 단, 수적 비율이 첨가되어 있는 경우도 있다. 제2권은 플라톤에 대한 존경스런 언급과 함께, 음악의 윤리적인 측면(Ethos)이 다루어져 있다. 그러나 음악의 윤리적인 힘은 주로 선법과 음보와 관련시켜 설명되어 있다. 그리고 마지막으로 제3권은 피타고라스적인 수(數)와 우주와의 관련성을 논하고 있다.

(1) 음계: 하모니 부분에서의 독특한 점은 음계에 관한 것이다. 즉, 테트라코드의 유형이 아리스토텔레스의 경우처럼 6가지로 언급되고 있지만(각주 8 참조), 다양한 수적 비율로 제시되어 있다. 테트라코드가 60이라는 단위로 이루어져 있다고 전제한 후, 디아토닉 테트라코드(표1 참조)를 이루는 3개의 음정들의 크기를 12-18-30("soft diatonic": 반음, 3개의 4분음, 5개의 4분음)과 12-24-24(반음-온음-온음)의 두 가지로, 크로마틱은 8-8-44("soft chromatic": 3분음, 3분음, 3개의 반음과 3분음), 9-9-42("sesquialtera chromatic": 9는 엔하모닉의 6에 대한 3/2, 42는 3개의 반음+4분음), 12-12-36("tonal chromatic": 반음, 반음, 3개의 반음)의 세 가지로, 엔하모닉은 6-6-48(4분음-4분음-온음)로 설명한다.

(2) 선법: 그는 플라톤에 의해 언급된 여섯 유형의 선법을 다루고 있는데(도리아, 프리지아, 리

21. A. 퀸틸리아누스보다 한 세기 전에 살았던 M. F.퀸틸리아누스(Marcus Fabius Quintilianus, 로마, 30~35년 경 활동)는 로마의 수사학자로서 음악이론서를 쓰지는 않았지만, 그의 저서 『수사학』(라. *Institutio oratoria*)을 통해 음악에 대한 몇 가지의 중요한 견해를 보여준다. 이 저서의 중요한 점으로 흔히 언급되는 것은, 아리스토텔레스의 영향으로, 예술을 세 가지의 집단으로 분류한 것이다: 이론적 예술(천문학 등), 실제적 예술(무용 등), 그리고 제작 예술(회화 등). 퀸틸리아누스는 음악을 수사학보다 중요하게 생각하지는 않았지만, 역시 아리스토텔레스부터의 전통을 이어받아, 그 관련성을 논급했다. 그 가운데 발견되는 새로운 점은 음악(라. *musice*)이란 용어가 현대적인 좁은 의미로 쓰이고 있고, 성악음악과는 별도로 기악음악의 리듬과 선율이 주는 정서적 영향력에 대해서도 처음으로 언급되어 있다(Butler, Cousin 참조). 원래 뮤직이란 말은 예술과 학문(시, 춤, 역사 등)을 관장하는 아홉 명의 그리스 여신 이름(Musa: 무사)에서 비롯된 것이다. 즉, 그리스말에서 음악을 뜻하는 무지케(*mousikē*)는 '무사'의 기술(*téchne*)이란 말이 줄어든 것이다. 그리고 고대 그리스에 있어서의 음악은 여러 예술분야 가운데 특히 시와 불가분의 관계였다.

디아, 이오니아, 믹소리디아, 신토노리디아), 결과적으로 이것은 프톨레마이오스에 의해 체계화되기 이전의 그리스 선법에 대해 추정해 볼 수 있는 자료가 된다. 예를 들면, 그는 도리아(상행음계)에서 각 음 사이의 음정의 크기를 다음과 같이 제시한다: 1 - 1/4 - 1/4 - 2 - 1 - 1/4 - 1/4 - 2.

- (3) 리듬: 퀸틸리아누스의 리듬이론은 근본적으로 아리스토텔레스의 것을 계승한 것이지만, 음보의 종류가 확대되어 있고, 또한 음보들의 다양한 연결 형태도 선보이다(아리스토텔레스의 『리듬론』 가운데 현존하지 않는 부분에서 이런 종류들과 형태들이 다루어졌을 수도 있다).

음보는 아리스토텔레스의 경우처럼 2(1:1), 3(1:2 등), 5박자(3:2 등)로 분류되어 있다. 그러나 1:1의 종류에는 닥틸루스(dactylus: JJJ) 외에 아나페스투스(anapaestus: JJJ), 스폰데우스(spondeus: JJ), 큰 이오니쿠스(ionicus a majore: JJJJ), 작은 이오니쿠스(ionicus a minore: JJJJ)가 첨가되어 있다. 3박자의 경우에는 1:2의 이암부스(iambus: JJ) 외에 트로케우스(trochaeus: JJ), 2중의 트로케우스(。J), 오티오스(othios: 4중의 이암부스)가 더 나타나 있고, 마지막으로 5박자에는 페온(paeon: JJJJ) 외에 페온 에피바투스(paeon epibatus: JJJJJ)도 있다(1-3-7 참조).

서로 다른 음보들은 다양하게 연결되어 사용될 수 있다(예: 이암부스와 페온 JJJJ 등). 그리고 에토스와 관련하여, 리듬의 진행 가운데 강박으로 시작되는 것이 안정감을 주고, 느린 것이 장엄·평온하며, 동일한 비율로 진행되는 것이 우아하다고 설명되어 있다.

2.5. 가우덴티우스의 『하모니 입문』

가우덴티우스(그. Gaudentius, 그리스, 2세기 또는 그 이후 활동)는 음악이론가로서 보편적으로 아리스토텔레스의 음정이론을 답습하고 있다. 그러나 몇 가지의 새로운 견해는 매우 진보적인 것으로 인정된다.

『하모니 입문』 (그 *harmonikē Eisagōgē*, 영. *Introduction to Harmonics*, 2세기 또는 그 이후)

전반적으로 아리스토텔레스가 제시한 테트라코드의 유형들과 그 음정비율들이 그대로 반영되어 있다. 그러나 그는 증4도를 불협화음도 협화음도 아닌 중간적인 성격의 음정으로 본다.

그의 가장 새로운 이론은 옥타브를 4도와 5도의 유형으로 분석한 것이다. 즉, 5도가 4도 아래에 붙여진 옥타브의 유형과 5도가 4도 위에 붙여진 옥타브의 유형을 구별한 것이다. 이 관점은 이후 중세에서 교회선법의 옥타브 유형을 설명하는데 널리 적용되는 것이기도 하다. 그는 그 외에 악기에서 만들어지는 음들과 성악에서의 음들을 구별하기도 했다.

2.6. 알리피우스의 『음악 입문』

알리피우스(그. Alypius, 그리스, 3세기 경 활동)는 그의 이론서를 통해 고대 그리스의 음악기보법에 대한 정보를 제공해준다.

『음악 입문』 (그. *Eisagōgē mousikē*, 영. *Introduction to Music*, 3세기 경)

전통적인 하모니 이론과 함께, 고대 그리스의 음악기보법이 처음으로 명확하게 다루어져 있다. 이 저서에는 선율적인 것만이 다루어져 있으며(현존하는 음악을 보아도 리듬은 기보되어 있지 않다), 성악을 위한 것과 기악을 위한 것으로 구분이 된다. 음공간은 두 옥타브의 <대완전체계>에 아래 위로 음들이 첨가된 세 옥타브 정도로 되어 있다.

성악 기보법은 반음과 4분음까지 그리스알파벳 순으로 표기되어 있다. 성악 기보법보다 오래된 기악 기보법은 알파벳에 속하지 않는 다른 문자들도 포함하고 있으며, 문자들은 온음계적 음들을 기준으로 배열되어 있다: 4분음과 반음의 경우에는 이 문자들의 눕혀진 형태나 대칭적 형태가 사용되었다.

그러나 사실 현존하는 고대의 기악 선율에서는 기악 기보법과 성악 기보법이 혼용된 상태로 나타난다.

2.7. 아우구스티누스의 『음악론』

아우구스티누스(라. St. Augustinus, Aurelius Augustinus, 영. St. Augustine, 로마제국, 354~430)는 신플라톤주의적인 교회의 신부로서 후에 성자로 추앙된 사람이다. 그는 90여 권의 책을 저술하였는데, 음악에 대해서도 많은 논평을 했으며, 그에 대한 저서도 남겼다. 음악이론적으로는 고대의 리듬에 관한 기록이 중요하다(이 기록은 중세 모드리듬의 발전에 큰 영향을 준 것이기도 하다).²²

『음악론』 (라. *De musica*, 영. *On Music*, 6권, 387~391년)

이 저서는 고대의 음악이론서 가운데 리듬을 가장 광범위하고 구체적으로 다룬 것이다(제1~5권). 그리고 보편적 전통을 따라, 이성적(또는 수학적) 사고에 기초하고 있다. 그의 리듬이론이 보여주는 가장 새로운 점은 퀸틸리아누스가 제시한 바 있는 10종류의 음보(2.1과 2.4의 리듬 참조)가 크게 확대되어 있다는 것이다.

22. 성 아우구스티누스는 그의 세례식에서 당시 밀라노의 주교였던 성 암브로시우스(St. Ambrosius)와 함께 찬미가(『테 데움』 Te Deum)를 만들어 부른 것으로도 유명하다.

- (1) 음보의 정의: 음보에 대한 정의는 이미 아리스토텔레스의 음보이론에서 설명한 바 있다. 그러나 아우구스티누스는 체계화된 음보이론을 통해 이것이 근본적으로 가사의 음절 수와 그 길이에 관한 언어의 리듬으로서 순수한 음악적 리듬과는 같지 않다는 것을 더욱 명확히 보여준다(아래의 [5]에 언급된 예 참조). 음절이 리듬과 관련된 것은 당시 성악 위주의 음악(특히 낭송식의 선율)에서 가사의 길고 짧음을 재기 위한 수단이 필요했기 때문이다. 그리고 아우구스티누스의 음보이론과 실제 음악과의 거리는 이후 13세기에 음악적 모드리듬이 6개로 대폭 정리되는 데서도 추측해 볼 수 있다.
- (2) 음보의 종류: 28종류가 제시되어 있다(그 명칭들은 홍정수, 206쪽 참조). 그러나 사실 그 종류에는, 새로운 음보의 첨가뿐만 아니라, 기존의 음보가 반복되어 두 배로 늘려진 것들(예: $\downarrow\downarrow \rightarrow \downarrow\downarrow\downarrow\downarrow$)과 장·단의 위치가 바뀌어진 음보들(예: $\downarrow\downarrow\downarrow$ 과 $\downarrow\downarrow\downarrow$)도 독립적인 것으로 상당수 포함되어 있다.
- (3) 음보의 구조: 모든 음보는 약박과 강박(아리스토텔레스가 언급한 바 있는 [발의] 올림과 내림에 해당)에 따른 음절의 장단으로 설명된다. 긴 리듬은 짧은 리듬의 2배가 되며 이 두 종류의 리듬이 다양하게 결합하여 음보를 형성한다. 리듬의 단위는 2~8까지로 구성되어 있고, 음절의 수는 2~4로 한정되어 있다. 그리고 -이런 이론적 측면과는 별도로- 실제에 있어서는 긴 리듬이 세분화되어 음절이 4개 이상 붙여지는 경우도 있었을 것으로 추정된다. 가장 이상적인 박의 비율은 1:1이며, 1:2 또는 2:1의 비율도 좋다(2:3, 4:3 등은 산문에 적합).
- (4) 음보의 연결: 같은 수의 기본시간들을 가진 음보들의 연결이 가장 이상적이고 쉽다. 이 경우에도 상승과 하강의 비율이 서로 다르면 연결이 좋지 않으나, 전통적인 것이면 허용된다. 또 이런 경우 때로는 박의 위치를 이동시켜 균형을 이루게 하기도 한다. 한편, 음보 가운데 1:3의 비율로 이루어져 상승과 하강의 차이가 심한 것(암피브라쿠스 amphibracus)은 다른 음보와의 연결이 금지되어 있다. 그밖에 2개의 음보, 즉 피리키우스(pyrrhichius: $\downarrow\downarrow$)와 디스폰테우스(dispondeus: $\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow$)는 다른 음보와의 연결이 불가능한데, 그 이유는 기본시간이 2와 8인 음보는 이것들 밖에 없기 때문이다.
- (5) 음보에서의 휴지부: 음보의 진행에서 휴지부가 쓰이는 경우는 기본시간을 휴지부로 대체하거나 또는 모자라는 시간을 채우기 위한 것이다. 휴지부가 지속될 수 있는 시간단위는 1~4이다. 그리고 휴지부에 대한 설명을 통해서도 언어의 리듬으로서의 음보가 순수시간적 리듬과 같지 않다는 것을 알 수 있다. 예를 들어, 시간적인 리듬은 같지만 음절의 리듬이 다른 $\langle \downarrow\downarrow \mid \downarrow\downarrow \rangle$ 과 $\langle \downarrow\downarrow \mid \downarrow \rangle$ 이 다른 음보로 취급되어 있다(제3권, p.16, 제4권, p.1).

아우구스티누스는 3박자를 삼위일체와 관련시켰는데, 이런 관점은 13세기에 체계화되는 6개의 모드리듬이 전부 3박자로 나타나는 것에 상당한 영향을 끼쳤을 것으로 추정된다.

2.8. 보에티우스의 『음악의 체계』

보에티우스(A. M. S. Boethius, 로마제국, 480년 경~524년 경)는 그리스의 음악이론을 중세에 전해주는 데 다리의 역할을 한 피타고라스학파의 이론가이다. 보에티우스의 음악이론서는 고대의 음악에 관한 것으로서는 거의 유일하게 중세에 알려진 것이었으며,²³ 120권에 달하는 편집본이 중세 말기~르네상스에 걸쳐 나타난다 (9세기~르네상스 중엽까지 가장 권위있는 음악교과서로 쓰임).

『음악의 체계』 (라. *De institutione musica*, 5권 현존, 6세기 초)

이 저서는 니코마코스(각주10 참조)의 『하모니 개론』(제1-4권)과 프톨레마이오스(2.3 참조)의 『하모니론』(제5권)을 번역한 것이다. 프톨레마이오스 저서의 번역은 일부만 남아 있다. 그러나 이후 가푸리우스(F. Gaffurius, 1451~1522) 등을 비롯한 르네상스 이론가들은 이 이론서에서 그리스 선법이 잘못 기록되어 있음을 밝혀낸다 (이런 잘못된 기록이 중세에 전수됨에 따라 중세의 교회선법이 그리스의 것과 달라지게 되었다는 견해도 있다).

이 저서에서 보에티우스의 독자적인 견해로 보이는 것은, 조율의 근본적인 방법으로서 음정을 같은 크기의 작은 음정들로 나누는 것이다. 또한 로마 시대의 기보법에 대한 정보도 어느 정도 얻을 수 있다: 이 저서에 제시된 기보법은 문자 기보법으로서 근본적으로는 그리스의 것과 같지만, 그리스 문자와 로마 문자를 혼용하였다.

또한 이 저서는 -피타고라스에서 비롯된 고대의 세계관에 입각하여- 음악을 세 가지로 분류한 것으로 널리 인용되어온 것이기도 하다. 즉, 그는 음악을 <우주의 음악>(Musica mundana: 우주의 질서와 조화), (소우주로서의) <인간의 음악>(Musica humana), (실제의 음체계로 구성되는) <도구의 음악>(Musica instrumentalis)으로 분류하였는데, 이 분류는 중세를 통해 삼위일체의 개념과 결합되어 음악적 사고를 지배하게 된다.²⁴

2.9. 이시도레의 『어원 또는 원형』

이시도레(Isidore de Seville 스페인 560년 경~636)는 고대에서 중세로의 전환기에 활동

23. 중세에 읽혀진 또다른 이론서로는 카펠라(Martianus M. F. Capella, 로마제국, 5세기 초)의 『언어학과 수성의 결합』(라. *De nuptiis philologiae et mercurii*) 시리즈를 들 수 있다. 그 책들 가운데 제9권에서 고대 그리스의 음악이론을 다루고 있는데, 깊이는 없지만, 9세기 경부터 중세의 교양과목 교재로 널리 쓰인다 (Dick, Willis, Stahl 참조).

24. 비슷한 시기에 고대의 음악기초이론(음정, 선법 등)을 다룬 카시오도루스(M. A. Cassiodorus, 로마제국, 485년 경~580년 경)의 “음악론”(라. *De musica*: 그의 『체계』라. *institutiones*에 포함되어 있음)은 아리스토텔레스적 관점을 반영한 것이다 (Richter 참조).

한 스페인의 성자·주교·신학자·백과사전적 집필자이다. 20권에 달하는 그의 용어연구서 가운데 제3권이 음악에 관한 부분인데, 전통적 이론의 전수와 함께 과도기적인 특징도 반영되어 나타난다.

『어원 또는 원형』(라. *Etymologiarum sive originum*, 영. *Etymologies or Origins*, 20권 중 제3권, 6세기 말/7세기 초)

음악이 과학과 예술로 구분·설명되어 있다. 과학으로서의 음악은 카시오도루스(각주23 참조)의 견해를 통해 피타고라스적 사고를 그대로 답습하고 있다. 그러나 복잡한 부분은 과감히 삭제되고 실제적·경험적 견해가 첨가되어 있기도 한데, 이런 특징은 고대이론의 쇠퇴를 암시하기도 한다.

예술로서의 음악은 이후의 여러 저자들에 의해 인용되는 문장에 잘 함축되어 있다: “음악은 감정을 움직이고 정서를 바꾼다”(제3권, p. 17). 그는 또한 이어서 “음악은 기록될 수 없기 때문에 기억하지 않으면 사라진다”고 말하는데, 이런 언급은 당시에 -적어도 그의 주변에는- 기보법이 부재했음을 보여주기도 한다. 그 외에 이시도레는 음악연주와 극장과의 깊은 관계에 대해서도 말하고 있는데, 이런 대목은 16세기 말의 오페라 창시자들에게 영감을 줄 수 있었을만한 것이다.

제 3 장 결 론

피타고라스 학파의 음악에 대한 수학적 탐구는 음악에 학문성을 부여하였고, 아리스토텔레스의 감각적 지각을 바탕으로 한 이론적 관점은 음악의 실제적 요소들에 대한 구체적인 논급을 가능하게 하였다. 그리고 이 두 갈래는 일찍이 접목되어 음악이론의 발전에 토대가 된다. 즉, 고대의 음악이론가들은 대부분 피타고라스 학파에 속하지만, 그 가운데 대표적인 에우클레이데스·프톨레마이오스·A. 퀴틸리아누스는 아리스토텔레스의 관점도 부분적으로 수용하고 있다. 아리스토텔레스의 음악이론을 답습한 저서를 남긴 이론가로는 클레오네이데스(각주3 참조)와 카시오도루스(각주24 참조)가 있다.

고대의 음악이론서에서 다루어진 주제로는 음정·음계·선법·음공간, 리듬, 기보법, 조율법, 음악의 영향력, 그리고 피타고라스적인 천체음악론 등이 있다. 이런 주제들은 역사적인 변천을 겪으며 후대의 이론서들에서도 역시 중요하게 다루어지는 것들이다. 음정은 특히 조율(프톨레마이오스), 고대 그리스 음계의 기본인 테트라코드(아리스토텔레스, A.퀴틸리아누스), 선법(프톨레마이오스, 가우덴티우스)과 관련하여 심도있게 논의되고, 음공간은 아리

스토제누스가 제시한 <대완전체계>가 전형이 된다. 리듬에 대해서는 아리스토텔레스가 언급한 음보가 성 아우구스티누스에 의해 구체적으로 설명·보완되어 있고, 고대음악에 대한 기보법은 주로 알리피우스를 통해 알 수 있다. 음악의 영향력·천체음악론에 대한 논급은 특히 프톨레마이오스와 보에티우스의 저술에서 대표적으로 나타난다.

참 고 문 헌

<2.1>

- 김춘미. 1995. "아리스토크세누스와 그의 하모니론." *음악학의 시원*. 서울: 음악춘추사 : 211-71.
- 이귀자. 2000. "리듬이론에 관한 연구." *음악연구* 4 : 141-66.
- Cazden, Norman. 1958. "Pythagoras and Aristoxenus Reconciled." *Journal of American Musicological Society* 11 : 97-105.
- Crocker, Richard. 1966. "Aristoxenus and Greek Mathematics." *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering for Gustave Reese*. Ed. Jan La Rue. N.Y: W. W. Norton & Company, Inc. : 96-110.
- Litchfield, Malcolm. 1988. "Aristoxenus and Empiricism: A Reevaluation Based on His Theories." *Journal of Music Theory* 32 : 51-73.
- Marcan, Henry S., ed. & trans. 1902. *The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford: Clarendon Press.
- Pearson, Lionel. 1990. *Aristoxenus, Elementa Rhythmica*. Oxford: Clarendon Press.
- Rowell, Lewis. 1979. "Aristoxenus on Rhythm." *Journal of Music Theory* 23 : 63-79.
- Rowen, Ruth Halle. 1979. "Aristoxenus." In *Music Through Sources & Document*. N.J.: Prentice-Hall, Inc. : 17-20.
- Schlesinger, Kathleen. 1993. "Further Notes on Aristoxenus and Musical Intervals." *Classical Quarterly* 27 : 88-96.
- Seidel, Wilhelm. 1976. *Rhythmus, Eine Begriffsbestimmung*. Darmstadt.

<2.2>

- Barbera, André. 1984. "Placing Sectio Canonis in Historical and Philosophical Context." *The Journal of Hellenic Studies* 104 : 157-161.
- Barker, Andrew. 1981. "Methods and Aims in the Euclidean Sectio Canonis." *The Journal of Hellenic Studies*, 101 : 1-16.
- Heath, Thomas L. 1952. "The Thirteen Books of Euclid's Elements." *Great Books of the Western World*. Vol.11. Ed. R. M. Hutchins et al. Chicago: Encyclopedia Britannica Inc.

- Mathiesen, Thomas J. 1975. "An Annotated Translation of Euclid's Division of a Monochord." *Journal of Music Theory* 19 : 236-259.
- Rowen, Ruth Halle. 1979. "Euclid." *Music Through Sources & Document*. N.J.: Prentice-Hall, Inc., 12.

<2.3>

- Alexanderson, B. 1969. *Textual Remarks on Ptolemy's Harmonics and Porphyry's Commentary*. Studia graeca et latina Gothoburgensia, 27. Göteborg.
- Barbour, J. M. 1951/(Rep. 1972). *Tuning and Temperament: a Historical Survey*. N.Y.: Da Capo : 15-17.
- Düring, I. 1930. *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Göteborgs hörskolas arrsakrift, 36/1. Göteborg.
- Shirlaw, Matthew. 1955. "Claudius Ptolemy as Musical Theorist." *Music Review* 16, 181-90.

<2.4>

- 이귀자. 2000. "리듬이론에 관한 연구." *음악연구* 4, 141-66쪽.
- Mathiesen, J., trans & anno. 1983. *Aristides Quintilianus, On Music in Three Books*. New Haven, Conn.: Yale University.
- Rowen, Ruth Halle. 1979. "Quintilianus." In *Music Through Sources & Document*. N.J.: Prentice-Hall, Inc. : 20-23.
- Schäfer, R. 1976. *Des Aristeides Quintilianus Harmonik*. Tutzing.
- Winnington-Ingram, R. P., ed. 1963. *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*. Leipzig.

<2.5>

- Jan, C. von ed. 1895/(Rep. 1962). *Musici scriptores graeci*. Leipzig : 317-56.
- Rowen, Ruth Halle. 1979. "Gaudentius." In *Music Through Sources & Document*. N.J.: Prentice-Hall, Inc. : 23-25.

<2.6>

- Barbour, J. Murray. 1960. "The Principles of Greek Notation." *Journal of American Musicological Society* 13 : 215-42.
- Jan, C. von ed. 1895/(Rep. 1962). *Musici scriptores graeci*. Leipzig : 357-406.

<2.7>

- 홍정수. 1982. "聖 어거스틴의 리듬 理論." *춘계 이종성 박사 화갑기념 논문집*. 서울: 춘계 이종성 박사 화갑기념 논문집 편찬위원회 : 205-17.
- Taliaferro, R. C. 1947. "On Music: De musica." *The Fathers of the Church, a New Translation: Writings of Saint Augustine*. Vol. 2. N.Y. : 153-379.
- Perl, Carl J. 1965. "Augustine and Music." *Musical Quarterly* 51 : 496-510.

<2.8>

- Bower, Calvin, trans. 1989. *Fundamentals of Music (De institutione musica libri quinque)*. Ed. Claude Palisca. New Haven, Conn.: Yale University.
- Bukofzer, M. F. 1942. "Speculative Thinking in Medieval Music." *Speculum* 17 : 165-80.
- Edmiston, Jean. 1974. "Boethius and Pythagorean Music." *MR* 35 : 179-84.
- Paul, O. 1872/(Rep. 1973). *Boethius und die griechische Harmonik: A. M. S. Boethius fünf bücher über die Musik aus der lateinischen in die deutscher Sprache übertragen und mit besondere Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt*. Leipzig.
- Schrade, Leo. 1947. "Music in the Philosophy of Boethius." *Musical Quarterly* 33 : 188-200.

<2.9>

- Hillgarth, J. N. 1961. "The Position of Isidorian Studies: A Critical Review of the Literature since 1935." *Isidoriana*. Léon : 11-74.
- Lindsay, W. M., ed. 1911/(Rep. 1962). *Isidori hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri xx*. Oxford: Clarendon Press.
- Rowen, Ruth Halle. 1979. "Isidore of Seville." *Music Through Sources & Document*. N.J.: Prentice-Hall, Inc. : 41-43.
- Strunk, Oliver. 1965. "Isidore of Seville." In *Source Readings in Music History*. N.Y.: W. W. Norton & Company, Inc. : 93-100.

<공통문헌>

- 김미옥. 1998. "음악이론의 이해". *음악과 민족* 15 : 8-33.
- 김용운. 1990. *인간학으로서의 수학*. 제 2판. 서울: 우성문화사.
- 김춘미. 1995. *음악학의 시원*. 서울: 음악춘추사.
- Anderson, Warren de Witt. 1966. *Ethos and Education in Greek Music*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- Adkins, Cecil. 1967. "The Techniques of the Monochord." *Acta Musicologica* 39 : 34-43.
- Aristotle. *Problems*. Trans. W. S. Hett. 1936/1961. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Barbera, André. 1984. "Octave Species." *Journal of Musicology* 3 : 229-41.
- Barker, Andrew. 1984. *Greek Musical Writings*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Backus, John. 1969. *The Acoustical Foundations of Music*. N.Y.: W. W. Norton & Company, Inc.
- Butler, H. E., ed & trans. 1920/(Rep.1965). *The Institutio oratoria of Quintilian*. London,
- Clements, E. 1992. "The Interpretation of Greek Music." *Journal of Hellenic Studies* 42 pp. 133-66.
- Cousin, J. 1936. *Etudes sur Quintilien*. Paris.
- Crocker, Richard L. 1963-64. "Pythagorean Mathematics and Music." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22 : 189-98, 325-35.
- Dick, A, ed 1925/(Rep. 1969). *Martianus Capella: De nuptiis philologiae et mercurii*. Leipzig,
- Grout, Donald J., & Claude V. Pelisca. 1988. *A History of Western Music*, 4th ed. N.Y.: W. W. Norton & Company, Inc.
- Handchin, Jacques 1950. "The Timaeus Scale." *Musica Disciplina* 4 : 3-42.
- Jan, C. von. 1895/(Rep. 1962). *Musici scriptores graeci*. Leipzig.
- Mathiesen, Thomas. 1974. *Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music*. N.Y.: Boonin.
- _____. 1984. "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music." *Journal of Musicology* 3 : 264-79.
- _____. 1985. "Rhythm and Meter in Ancient Greek Music." *Music Theory Spectrum* 7 : 160-80.

- Ore, Oystein. 1964. *Number Theory and Its History*. N.Y.: McGraw-Hill Book Co.
- Rothgeb, John. 1966. "Some Uses of Mathematical Concepts in Theories of Music." *Journal of Music Theory* 10 : 36-57.
- Rowen, Ruth Halle. 1979. *Music Through Sources & Document*. N.J.: Prentice-Hall, Inc.
- Sachs, Curt. 1962. *The Wellspring of Music*. Hague: Martinus Nijhoff.
- Schlesinger, Kathleen. 1944. "The Harmonia, Creator of the Modal System of Ancient Greek Music." *Music Review* 5 : 7-39, 119-41.
- Shirlaw, Matthew. 1943. "The Music and Tone Systems of Ancient Greece." *Music Review* 4 : 14-27.
- _____. 1951. "The Music and Tone Systems of Ancient Greece." *ML* 32 : 131-139.
- Solomon, Jon. 1984. "Toward a History of the Tonoï." *Journal of Musicology* 3 : 242-51.
- Stahl, W. H. 1971. *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, Records of Civilization, Vol. Lxxxiv. N.J.: Prentice-Hall, Inc.
- Willis, J. 1959. "Martianus Capella and His Early Commentators." Ph. D. diss. University of London.
- Winnington-Ingram, R. P. 1958. "Ancient Greek Music, 1932-1957." *Lustrum* 3 : 6-57.
- _____. 1959. "The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: A Theory Examined." *Classical Quarterly* 6 : 169-86.
- _____. 1984. *Mode in Ancient Greek Music*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

ABSTRACT

The Report on Music Theory of Ancient Greece & Rome Through the Study of Original Texts

Kim, mi-ock

The purpose of this thesis is to give a perspective on the music theory of Ancient Greece & Rome through the study of original texts. Nine major theorists' treatises are discussed under the separate title, respectively. And also 7 minor theorists' treatises or theories are mentioned also in the course of discussion in relation to the major one.

The rise of Western music theory can be traced back to the time of Pythagoras. His mathematical calculation of intervals set up the long tradition of treating music as mathematical scholarship. And the other branch of music theory was established soon also. That was an empirical one initiated by Aristoxenus who was a pupil of Aristotle.

And then these two branches interacted in the course of development of music theory. That is, although most of the ancient theorists belonged to the Pythagorean school, those representatives such as Euclid · Ptolemy · A. Quintilian accommodated some of Aristoxenus' theory. Theorists represented the Aristoxenian school were Cleonides(cf. footnote 3) and Cassiodorus(cf. footnote 23).

The topics dealt with in ancient treatises were intervals, scales, modes, scale systems, rhythm, tuning, notation, ethos of music, and Pythagorean concept of music of spheres. Intervals were discussed in depth particularly in relation to tuning (Ptolemy), tetrachord which was the basis of scales (Aristoxenus, A. Quintilian), and modes (Ptolemy, Gaudentius). The scale systems of the Greater Perfect system and the Lesser Perfect system became the norm throughout the ancient times. Of the rhythm, feet mentioned first by Aristoxenus were clearly explained and expanded by St. Augustine. Information on Greek notation relies on Alypius. Ethos of music and the idea of music of spheres were presented in length especially by Ptolemy and Boethius.

17·18 세기의 감정이론¹

연상춘 (가톨릭대학교 겸임교수)

음악을 통해 “듣는 이의 마음은 자극되어야하며 감정은 움직여져야 한다”(프레토리우스).
“Durch Musik soll das Hertz der Zuhörer gerührt und [sollen] die Affektus bewegt werden”.

차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 이론적 배경

제 3 장 감정과 음악

제 4 장 바로크의 감정이론 (17·18세기의 감정이론)

제 5 장 계몽주의와 감정이론 - 새로운 전환 (전/고전시대)

제 6 장 결 론

참고 문헌

독문 초록

1. 이 논문은 2000년 10월 13일 숙명여대 학술세미나에서 필자가 발표한 원고를 토대로 보완·작업한 것이다.

제 1 장 서 론

감정(感情)은 사물에 의해 느껴 일어나는 심정, 즉 의식의 주관적 측면이다. 그 어떤 대상에 의해 받는 느낌, 즉 심적 활동은 딱히 무엇이라 하기 어려울 정도로 복잡한 양상이지만 그래도 이는 하나의 복합적인 개념으로 정리되고 성격 지어 지는데 이가 바로 “감정”인 것이다. 우리는 기쁜 혹은 슬픈 감정으로 빠져든다. 아니면 분노를 느끼거나 사랑하는 마음, 혹은 연민의 정을 느끼기도 한다. 그 결과에 있어 긍정적 아니면 부정적인 행위로까지 이어질 수 있는 (예측불허의) 감정세계와 대칭을 이루는 또 다른 정신영역이 이성이다. 도덕성이나 합리성 혹은 논리성과 밀접히 연관되는 이성은 이러한 변화무쌍한 감정세계를 전반적으로 제어할 수 있는 일종의 통제 기능이다. 한 강렬한 감정은 때로는 이성을 마비시키기도 하지만 혹은 반대로 이성에 의해 절제되기도 한다. 즉 본능적 느낌의 결과물인 감정과 지적 사고의 결과물인 이성은 우리의 정신세계가 지니는 서로 다른 성격의 두 모습이지만 결국 하나의 합일체를 이루는 것이다.

인간이 집단을 이루며 생활한 이래 다양한 문화권에서 우선은 공동의 질서와 안녕을 위해서라도 (아니면 그 어떤 특정 목적을 위해) 이러한 인간 특유의 감정세계가 깊은 관심의 대상이 되었음은 쉽게 수궁이 가는 일이다. 또한 한 인간 개인의 존재 가치와도 깊이 결부되는 사항임으로 이에 대한 관심은 당연한 일이었다.

“감정”에 대한 시각 내지는 정의는 시대마다 의미를 달리하며 이루어져 왔다. 이에 대한 정의는 언제나 복합적으로 환경적인 요소들과 연관되며 내려지는 것이었다. 즉 그 시각이 공동체 아니면 인간 개인중 어느 것에 더 중점을 두는가 여부에 따라 감정은 지극히 통제되거나 혹은 이상화되는 식의 해석 방향을 취하였다. 결론을 미리 앞 당겨 말해 보면, 결국 고대로부터 현재로까지 이어지는 감정의 역사는 그 취급에 있어 공동체적 이상으로부터 개인적 이상에 점점 더 부합하며 진행되는 발전이었다고 전반적으로 말할 수 있다. 즉 그것은 객관주의적 입장에서부터 개인 내지는 개성주의적 입장으로의 변화 과정을 거둬 온 역사였다.

감정을 유발시키는 여러 요소 중에서 예술분야, 그 중에서도 특히 음악이 지닌 깊은 영향력에 대해서는 언제나 강조되었고 중점적으로 토론되었다. 음악의 기원을 다루는 다음의 인용문들에서 이러한 감정표현과 관련된 음악적 능력에 대한 견해는 잘 나타난다.²

“[다음과 같이] 그것[음악]은 날을 거둬하며 형성되었을 것이다: ‘자연인 ..., 즉 홀로 숲 속을 방랑하던 그는 그의 본능적 감정을 음으로서 표출하였을 것이다’”(Chabanon).

2. 아래의 인용문들은 Eggebrecht, 1955, 334~335에서 재인용함

“음에 의한 감정 표현 예술, 즉 음악의 기원은 그 어떤 곳도 아닌 바로 우리 스스로에서 찾아야 할 것이다. 왜냐하면 자연이 이미 모든 인간 속에 심어 놓은 것이 바로 이러한 소양이기 때문이다; 가령 어린 아이의 첫 웅알거림, 그것은 감정의 표현 외에는 그 어떤 것도 아니다”(Koch).

“음악은 그 유래에 있어 절박함 내지는 회열의 감정 표현에서 생겨났다 할 수 있다. 이[음악]는 언제나 마음의 느낌을 근거로 하며, 그래서 이러한 유래와 표현 이유를 또한 그 목표로 삼아야 하는 것이다”(Nichelmann).

“사람들이 음악과 함께 처음 표현하려던 것은 무엇이였을까? 정념과 느낌이었다. 이것은 생명 없는 새소리에 담겨 있었던 것이 아니다. 그것은 바로 음을 노래할 수 있는 그들의 입에 놓여 있었던 것이다. 여기에는 이미 정념 마다의 액센트가 있었으며 감정 마다의 가변성이 있었다. 이러한 표현에 그들은 대단히 자신만만해 했는데, 이유는 이미 유년기부터 귀와 입으로 그리고 정신으로 익숙해져 있었기 때문이었다; 그러니까 단지 조금 더 고조시키며 정돈하고, 변화시키며 강조하는 것은 쉬운 일이었다. - 결국 이 모든 감정으로 인해 경이로운 음악이, 느낌으로 인해 새로운 마법적 언어가 되어 버렸던 것이다”(Herder).

결국 음악이란 인간 감정과 밀접히 연관되는 대표적 유형의 표현 예술임을 알 수 있다. 음악에 의해 감정은 자극된다. 아니면 감정을 표현하기 위한 수단이 음악이다. 역사적으로 감정에 대한 토론이 이미 오래 전부터, 다시 말해 고대 시기로부터 동서고금을 막론하고³ 깊은 관심과 함께 전개되어 왔음은 이런 맥락에서 이해할 수 있을 것이다. 즉, 감정이란 무엇이며, 어떻게 생겨나고 사라지는 것인가? 그 흔적, 즉 여파는 또한 무엇인가? (음악이란 매개체를 통해) 인위적으로 유발시키는 특정 감정은 인간의 성격 형성에 영향을 미치는가? 이런 식의 질문과 더불어 활발한 이론화 작업이 유럽문화사에서 이미 고대 그리스 시대부터 전개되었으며, 이른바 바로크시기에 이르러서는 “감정이론”이란 음악관으로서 자리 매김 하였다. 더 나아가서 전고전시기 이후부터는 개인적 감정 표현력을 더욱 고조시킨 “감정미학”으로 발전, 낭만 음악으로까지 그 맥을 이을 수 있었던 것이다. 본 논문에서는 이러한 변천적 흐름을 특히 바로크 · 전고전시기의 감정이론을 중심으로 살펴보고자 한다.

3. 고대 동양에서의 감정이론에 대해서 비교: 허정화, 19

제 2 장 이론적 배경

2.1 용어

본 연구는 주로 음악미학 관련 독일 문헌을 토대로 이루어졌다. 모든 경우가 다 그럴 테지만 특히 미묘한 뉘앙스의 차이만을 두는 미학용어의 경우, 이를 그 본 의미를 감안하면서 우리말로 옮겨 사용한다는 것은 단순한 번역적 차원을 넘어선 문제였다. 이러한 이유에서, 본 연구에서 사용한 감정 관련 용어들에 대해 먼저 정리하여 보았다.

독일용어 “아펙트-레레(Affektlehre)”는 우리말로 “감정론” 혹은 더 일반적으로 “감정이론”이라 지칭하기로 한다. “Affekt”(감정)와 “Lehre”(가르침, 이론)가 합쳐진 합성 용어이다. “라이덴샤프트(Leidenschaft)”는 흔히 “열정”으로 번역하지만 너무 강렬한 표현이라 생각되어 이 보다는 (궁극적으로는 원 용어의 의미를 더 살린다는 맥락에서) 조금 더 포괄적 의미인 “정념”으로 되도록이면 표현하였다. “게펠(Gefühl)”은 통상적으로 감정보다 더 은밀한 의미를 지닌 용어이다. 그래서 이를 전반적으로 “기분” (비교: Braun *MGG*₂ 1, 31) 내지는 “엠프핀둥(Empfindung)”과 같은 말로서 “느낌” (비교: Eggebrecht 1955, 348) 으로 옮겨 사용하였다.⁴ 반면에 일반적으로 “감정과다양식”으로 번역되는 “엠프핀트자머-슈틸(Empfindsamer Stil)”은 이곳의 “엠프핀트잠(empfindsam)”이 본래 18세기에 영어 “센티멘틀(sentimental)”을 독일어로 옮긴 번역어이며 또 당시의 사용 맥락을 감안할 때 “감상적(感傷的) 양식”이라 번역하여 사용하는 것도 좋을 듯 싶다.

용어를 정리하는 맥락에서 본 연구의 핵심 용어라 할 수 있는 “감정이론”에 대해 부가적인 설명이 필요하다. 많은 국내의 관련서적에서 볼 수 있는 “미학” 용어의 불분명한 사용을 지적하고 싶다. 엄밀한 의미에서 “미학” 용어의 사용은 18세기 중반 이후부터 이루어졌다. 이러한 언급의 배경에는 비단 바움가르텐에 의한 이 용어의 도입 여부뿐만이 아니라 그 의미적 이유 또한 고려된 것이다. 간략히 말해 서양음악에서의 음악적 가치관은 18세기 중반을 전후로 해서 전반적으로 전환된다. 즉 기능 음악적, 실용 음악적 성향에서 절대 내지는 순수 음악적 가치관으로의 전환이 서서히 이루어지는 것이다.⁵ 다시 말해 음악이 음악 그 자체의 특성을 이유로 존재 가치를 획득하는 바로 그 시점부터, 즉 그러한 음악관부터 “미학” 용어를 사용하는 것이 합당할 것이다. 이러한 맥락에서 이 곳에서 다루려는 감정미학도 음악에 있어 기능성, 특정 목적이 부각되는 시기에서는 (대략적으로 바로크와 전고전 시기까지를 그 구분 점으로 삼을 수 있다) “감정이론”이라 칭해야겠지만, 18세기 중반을 넘어서

4. 하지만 “Empfindung” 은 때에 따라 “감상” 내지는 “감정”으로 표현해야할 경우도 있다.

5. 이에 대해서는 계속해서 아래의 “18세기 중반 - 감정관의 갈림 길”을 참조

서 점차적으로 음악 특유의 표현력 (즉 인간 자아가 느끼는 감정의 표현예술) 이 중요시되며 자율성이 획득되는 시기부터는 “감정미학”으로 칭하는 것이 적절하다 하겠다. 이 점을 감안 본 연구에서는 약간의 혼란을 초래할 수도 있겠지만 가능한대로 이 두 용어를 구분하며 사용하기로 한다.

2.2. 18세기 중반 - 감정관의 갈림 길

감정이론과 관련된 독일의 대표적 음악학자 에게브레이트 (H. H. Eggebrecht) 의 연구논문 “Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang (1955, 질풍노도 음악에서의 표현 원칙)”에 따르면 대략적으로 1740년을 전후로 해서 음악 표현에 있어 일대 전환기가 도래한다고 하고 있다. 이러한 음악적 대 전환을 에게브레히트는 “표현”이라는 용어로 상징화시킨다. 즉 그 전이나 후의 음악은 서로가 감정의 “표현” 예술이라는 데서는 일맥상통하지만 그 “표현법”이 전혀 다른 차원의 두 세계라는 것이다. “우리는 전적인 명백함과 역사적 사실에 의거하여 이 용어[표현]를 다음과 같은 문장형태를 통하여 서로 비교함으로써 두 가지 의미의 음악 방식을 파악할 수 있다. 즉, ‘이 음악은 무엇인가를 표현한다’와 ‘이 음악을 가지고 무엇인가를 표현한다’의 문장표현을 통해서이다 (Eggebrecht 1955, 330). 같은 장소에서 에게브레히트가 인용하는 담만(R. Dammann)의 말에서 이러한 의미는 더욱 확실해진다: “바로크 시대에 있어 인간이란 대상과 같다. 그는 음악에 의해 이리 저리, 좌지우지된다. 18세기 후쯤이나 19세기에 이르르면 이 상태는 점점 더 전환된다: 이제부터는 바로 음악이 대상이며, 그것에다 인간은 하나의 주체로서 그의 개인적 느낌들을 털어 놓게 된다” (ibid. 각주 22). 음악이 감정을 표현하는 예술이라는 전제 아래 인간이 주체화되거나 대상화됨에 따라 그 음악적 표현법, 아니 그 가치관이 근본적으로 달라질 수 있다는 점을 깊이 절감하게 해주는 대목이다. 이 두 음악적 표현방식의 구분은 또한 “객관적 감정이론”과 “주관적 감정미학”이라는 용어적 분류를 위해서도 명분을 제시해 주는 듯 하다.

2.3. 연구의 제한점

조금만 생각해 보면 쉽게 납득할 수 있듯이 음악의 행위에 있어 감정이란 그 동기를 부여하며 또한 그를 이해하고 공감대를 형성하는데 있어 필수 불가결한 절대적 연관 관계에 놓여 있다고 할 수 있다. 따라서 음악과 감정간의 관계를 조명하는데 있어 그 연구 대상 영역은 설령 그것을 유럽 음악으로만 국한시킨다 하여도 그것을 전 시대에 걸쳐 포괄적으로 다루어야 할 사항임이 분명하다. 그럼에도 방대한 연구 대상에서 방향을 잃지 않기 위해서나

본 논문을 위해 허락된 범위와 시간을 감안하여 최소한의 영역 제한은 필요하였다. 이에 따라 본 연구에서는 주로 17세기와 18세기의 음악으로만 그 범위를 국한시켜 연구를 진행하기로 한다. 그 전과 후 시대는 언급한 시기의 음악과 감정이론을 이해하기 위한 맥락에서만 개요 식으로 다루었다.

본 논문에서 다루는 주제는 이미 그 시작부터 많은 논쟁의 여지를 안고 있는 분야이다. 궁극적으로는 모든 것이 추상적이며 형이상학적이기 때문이다 (즉 이에 대해 수많은 의견은 유발될 수 있다). 이러한 논쟁을 불러일으키려는 것이 본 논문의 취지가 아니다. 본 연구의 출발 내지는 목표는 대단히 소박한 것이다. 그것은 때로는 먼 과거시기에 만들어진 음악을 해석하는데 있어 우리 식의 현대적 시각에 그 어떤 생각거리를 제공하기 위해서이다. 따라서 본 논문은 우선적으로 개인적인 고찰을 토대로 하고 있음을 강조하고 싶다.

제 3 장 감정과 음악

3.1. 감정과 음악의 역사

위에서 이미 개괄적으로 언급하였듯이 인간 특유의 감정을 유발시키고 표현하는데 예술 분야는 언제나 중요한 역할을 해 왔다. 특히 구체적이고 객관적인 정신세계보다는 풍부한 감정세계에 더욱 밀접히 연결되는 음악은 이러한 인간의 감정세계를 다루는데 있어 직접적인 영향을 미치는 영역으로서 일찌기부터 관심이 집중되었다.

이러한 현상은 이미 서양음악의 시작이라 할 그리스 시대부터 확인되는데, 바로 그리스의 “에토스론”이다. 그리스인들은 음악이 인간의 성격 형성에 중요한 영향을 미친다는 사실을 확인하였다. 즉 음악은 인간의 성격이 형성되는데 긍정적이거나 부정적일 수 있다는 것이었다. 이런 맥락에서 그리스 시대의 음악은 도덕성과 깊은 연계를 가져, 진정한 의미의 선이란 미를 통해서 도달됨이 강조되었고, 이를 위한 이론이 에토스론이다. 이 이론의 대표자라 할 플라톤은 그래서 음악에 대해 대단히 선별적이었다. 그에 있어 진정한 음악 가치란 도덕적으로 긍정적인 영향을 줄 때와 이상적인 국가 체제를 위한 교육적 가치를 지닐 때만으로 국한되며 인정되었다.⁶ 즉 교육·관습적으로 유용한 음악만을 인정한 것이다. (Handschin, 48-50)

아리스토텔레스는 이점에 있어 다른 에토스론의 제창자들과 같이 그렇게 편파적이지만은

6. 가령 그리스 선법에서 도리아는 그 진지한 성격에서, 프리지아는 자극적이며 용맹성을 유발시킴으로 청소년을 위한 음악교육에 있어 그 적합성이 인정되었고, 반면에 리디아는 유약한 성격으로 인해 그 사용이 거부되었다.

않았다. 그는 도덕·관습적으로 적합한 음악뿐만이 아니라 감각적으로 아름다운 음악에 또한 가치성을 부여하였다. 그는 세부적으로 감정이란 유쾌함과 불쾌함이 혼합됨으로 야기된다고 정의하는데 사랑, 용기, 박애는 유쾌함이 주도하며 분노, 원망, 걱정, 동정, 시기, 경멸, 수치감에는 불쾌함이 주도적이라 정의하고 있다.

그리스의 에토스론은 기독교 문화가 정착하는 중세시기에 이르러서도 이론적으로 명맥을 유지한다. 즉 그리스의 이상적 국가관이 기독교적 교리로 대상만 바꾸었을 뿐, 음악이 감정을 유발시킨다는 점과 선별적으로 적용되어야 한다는 관점에서는 의미를 달리하지 않았다. 1100~1120년경에 쓰여진 아플리제멘시스 (Johannes Affligemensis)의 음악이론서는 이러한 감정과 음악간의 깊은 연관 관계와 선별적 감정을 유발시키기 위한 수단으로서의 에토스론적 성향을 선례적으로 잘 반영해 주고 있다: “음악은 귀를 자극하며, 정신을 고무시키고, 군인을 전장으로 나가게 한다 ...” (아베르트: “중세의 음악관”, 1905).

3.2. 감정에 대한 새로운 정의

이러한 그리스와 중세의 특정 목적에 부합하는 음악의 사용은 인간 중심의 사상이 자리 잡는 르네상스 이후부터 점차적으로 새로운 국면을 맞이한다. 즉 음악과 이에 의해 유발되는 인간의 감정세계는 한 편으로는 도덕적 또는 종교적 맥락에서의 공동체적 안녕을 위해서도 아직은 중요하지만 또 한 편으로는 서서히 인간 개인의 감정세계의 인정과 더불어 인간 개인의 행복을 위한 권리로서도 인정되기 시작한다. 이런 맥락에서 르네상스 시대는 한 편으로는 과거의 감정이론(에토스론)과 인간의 기질론을 계승하면서도 또 한 편으로는 새 시대에 대한 희망감과 인문주의의 영향하에 감정이론에 대한 토론을 한층 더 고조시킨다.

이 시기 감정이론의 주요 이론가로서 거론할 수 있는 글라레안 (Heinrich Glarean *Dodekachordon*, 1547)⁷ 이 시기의 교회선법에 대해 성격 지우는데, 예를 들어 도리아 선법은 장엄하고 웅장한 성격이며, 프리지아는 용맹적이며 거칠고 리디아는 여성적이고 유약하다고 특징짓는다. 감정이론의 정립을 위해 또 다른 계기를 마련해 주는 음악이론가가 차를리노 (Giuseffo Zarlino *Institutioni harmoniche*, 1558)이다. 그는 반응이 있고 없는 음정 관계를 성격적으로 구분하며 정의함으로써 이후의 시기를 위해 중요한 전통을 수립하였다. 이에 따르면 (임시) 반응을 지니지 않는 음정 (온음, 장3도, 장6도)은 즐거운 감정을, (임시) 반응을 지닌 음정 (단3도, 단6도)은 슬픈 감정을 유발시킨다 하고 있다. 이 외에도 3종류 음계에 대해서도 (7음계, 반응계, 이명동음계) 그는 정의한다. 즉 자유롭고 유연한 성격의 반응계는 음악에서 절대로 혼자 사용하지 말고 항상 7음계와 섞어 사용되어야 하고 있는데, 이는 마치 밀가루가 첨가료 없이는 절대 빵이 되지 않는 것과 같다고 비유하고 있다.

7. 그는 지금까지의 8개의 교회선법에 4개를 더 추가함으로써 중요한 의미를 갖는 이론가이다.

이 시기에는 음악 가사에 담겨진 감정을 표현하는 것이 음악의 주요 과제라 생각하였던 때이다. 당시 다성 음악을 위한 무지카 레세르바타 (Musica reservata) 전통이나⁸ 르네상스 후기의 이태리 마드리갈이 이러한 새로운 음악관을 상징적으로 반영한다 할 수 있다. 르네상스적 다성 음악에 비판적이었던 빈센초 갈릴레이는 그의 새로운 성악 음악적 추구 외에도 감정이론사에서 악기에 대해 성격을 부여하는 데에서도 의미를 지닌다: 현악기나 류트는 그 현의 유연함으로 인해 부드러운 것이나 진지한 성격의 표현을 위해 적당하며 반면에 건반악기는 그 현의 강함이나 메카니즘적 연주술에 있어 그렇지 못하다고 하고 있다.

그러니까 이 시기 감정에 대한 이론에서는 과거의 에토스론적 맥락에서의 계속된 전통 유지와 또한 그 한정된 정의를 넘어서서, 음악과 감정간의 관계를 설정함에 있어 이를테면 음악 실질적이며 친화적인 방향에서 새로운 의미를 부여할 것을 다각적인 각도(음정 관계, 음계간의 특성화, 악기의 성격화)에서 시도하고 있음을 확인할 수 있다. 어쨌든 여기에서 확인할 중요 사항은, 음악에서의 감정 표현은 이제 더 이상 선별적이며 특정 목적에 부합하는 식이 아닌 보다 더 원활한 방향으로 나아가려는 정의가 이루어지기 시작한다는 점이다.

제 4 장 바로크의 감정이론 (17 · 18세기의 감정이론)

이러한 음악을 통한 보다 더 전반적인 감정표현 시도의 결실물이 바로 바로크시기에 확립되는 감정이론이다. 이를 위해서는 이 시기에 이르러 내려지는 “감정”에 대한 새로운 정의가 무엇보다 결정적인 역할을 하였다. 이 새로운 감정관은 결국 그 여파가 음악을 위한 감정이론의 정립으로까지 이어지는 사항이었음으로 아래에서는 우선 이에 대해 먼저 알아보고자 한다.

4.1. 감정의 역사와 데카르트에 의한 새로운 감정관의 정립

“감정”에 대한 정의는 이미 그리스 시대부터 시도되어 감정이란 일정 “에너지(힘)”에 의한 것으로서, 외부 대상에 의한 자극이 정신활동으로 이어지며 특정 “에너지”를 유발시킴으로 그 어떤 감정으로 표출된다고 생각했다 (아리스토텔레스). 이런 맥락에서 같은 시기에 감정과 관련한 인간의 4가지 기질론, 즉 인간 내부에 흐른다는 4체액설 또한 정립되었다 (히포크라테스, B.C. 460경). 4종류의 체액은 점액(粘液), 혈액, 황색과 흑색의 담즙인데, 이중 한 체액이 인간 내부에서 집중됨으로 점액질 (내향적 기질), 다혈질, 담즙질 (냉정한 기

8. 셰링 (Arnold Schering: “Aufführungspraxis alter Musik”, 1931) 참조

질), 우울질의 성향이 형성된다는 이론이다.⁹

감정을 조직적으로 체계화하는 작업은 그리스 철학파인 에피쿠로스파(향락주의)와 스토아파(금욕주의)로부터 시작된다. 에피쿠로스파는 감정을 크게 유쾌하고 불쾌한 감정으로 구분한다. 스토아파는 이에 또 하나의 감정, 즉 욕구의 감정을 추가하여 이를 다시 두 개의 감정 그룹, 즉 기쁨과 슬픔 그리고 욕망과 걱정의 감정으로 세분화하였다. 약간의 변화는 하지만 이 전통은 스피노자(계속해서 아래를 참조)와 볼프(Christian Wolff, 1738)로까지 이어지는 전통이 된다. (Serauky, 113-114)

그러니까 이미 이른 시기부터 자리 잡는 이러한 감정에 대한 그리스인의 체계적인 사고 방식은(감정의 생성 과정, 기질론, 감정의 일반적 분류) 이후 기독교 문화를 토대로한 서양 사회에 이르러서도 전통적으로 계속 이어졌다. 이러한 확인과 더불어 간직할 사항은 이 모든 감정 정의가 언제나 에토스론적 취지와 맞물려 선별적이고 통제적으로 이루어졌으며, 감정의 표현과 직접적으로 연관지어지는 음악 또한 자연히 이에 준했다는 사실이다. 이런 맥락에서 아래에서 자세히 살펴 볼 17세기 프랑스의 사상가 데카르트가 행한 새로운 감정론의 정립은 인간 감정의 이해를 위해서나 또한 음악을 위해서 일대 대 전환을 마련해 주었다.

17세기 프랑스 태생의 철학자 데카르트(René Descartes, 1596-1650)는 “합리주의적 감정이론”의 창시자이다(Stephan, 210). 그의 “정념론(Passiones animae, 1649)”은 우선 인간의 “감정”이란 외적 대상에 의한 자극이 내적 반응으로 이어짐으로 유발되는 것이라 정의하면서, 이러한 실제의 모습에 있어서는 복잡 미묘한 인간의 감정세계를 체계적 내지는 합리주의적으로 정리하면서 출발한다. 즉 “감정”은 6가지의 기본 정념(情念)인 놀람, 사랑, 증오, 욕망, 기쁨, 슬픔으로 분류된다. 이러한 “외부대상 --> 자극 --> 반사작용 --> 정념의 발생”으로 연결되는 심리적 메커니즘을 데카르트는 아직 인간 특유의 이성적 사고를 거치지 않은 동물 본능적 단계라 정의한다. 바로 이 점 때문에 인간의 감정은 이전 시기에 “도덕심”과는 반대되는 개념으로서 불안스러운 영역이었고 그래서 그것은 선별되고 억압되며 통제를 받았던 것이다. 데카르트의 중요 업적중 하나가 바로 이러한 인간 고유의 감정을 궁극적으로 해석하며 인정하기 시작했다는 점이다. 한 편지(1648)에서 데카르트는 “내가 공포한 철학은 정념의 충족을 반박하는 식의 그렇게 비인간적이며 조야한 것이 아닙니다. 그 반대이지요. 바로 거기에서 나는 이 모든 인생의 기쁨과 달콤함이 있다고 봅니다”(Zoltai,

9. 이러한 사항은 감정이론이 완성된다 할 수 있는 바로크시기에 이르러서도 많은 영향을 주는 요소였다. 바로크 음악가들은 바로 이러한 4기질을 조화롭고 균형적으로 배합할 수 있어야만 한다고 믿었다. “작곡가나 지휘자는 기질에 관한 정성된 이론에 능통해야 할 것”(Serauky, MGG 1, 113에서 재인용)이라 강조하는 마테손의 말에서 이러한 점은 잘 입증된다. 다시 말해 음악가들은 작곡과 연주 시에 이러한 점을 인지하여야만 그 때마다 요구되는 개별적인 감정을 표현할 수 있다고 믿었던 것이다.

154 에서 재인용) 라 토로하는데서 감정에 대한 인식이 새롭게 전환됨을 확인할 수 있다.

잘 알려진 대로 데카르트는 인간의 정신과 신체를 엄격하게 분리하는 이원론적 입장을 고수한 인물이다. 이 두 축을, 그 실제에 있어서는 서로 대립되는 두 영역간의 사이를 조정하고 절충시켜 조화로 이끄는 것이 그의 합리주의적 철학관의 핵심 사항이라 하겠다. 바로 이러한 이원론적 접근 방식이 그의 감정론에서도 적용된다. 즉 언급한 심리적 메커니즘에 의한 동물적 단계의 정념은 (수동적 단계) 이원론적으로 존재하는 이성적 사고, 즉 인간의 자유의지를 통해 통제 내지는 정화됨으로 해서 (능동적 단계) 도덕 이상적으로 승화된다는 합일(合一) 이론이 그것이다. “그래서 적절한 관심과 함께 교육하고 지도하기만 한다면 아주 미약한 정신력의 소유자조차도 정념에 대해 절대적인 영향력을 발휘할 수 있다”라고 데카르트는 언급하고 있다 (ibid., 155 에서 재인용). 이렇게 인간의 정념이 한 편으로는 필연적으로 인정되면서 또 한 편으로는 도덕적으로 통제될 수 있는 것으로 확인됨에 따라 정념에 관한 가치관은 대 전환점을 맞이할 수 있었다 (ibid., 154). 이성적 의지로 정념을 통제하며 단호하게 판단하는 인간 본연의 “고매한 마음”을 확인하는데서 데카르트의 합리성 추구와 도덕관은 그 모습을 드러내는 것이다.

그러니까 데카르트의 “정념론”은 간략히 말해 합리적 사고를 토대로한 하나의 절충주의적 이론이라 할 수 있다. 인간 내부의 두 대립 요소인 본능과 이성은 이원론적인 분류와 화해를 통해 일원화됨으로서 조화를 이루며 서로 절충하는 것이다. 그 역시 한 시대를 살아간 인물로서 한 편으로는 당시의 전제주의 체제의 국가란 개념과 또 한 편으로는 정념을 충족코자 하는 개별적 인간 사이의 관계는 하나의 해결되어야 할 문제였고 그 해결의 실마리가 당시의 역사적 범위와 한계를 고려한 두 대립 요소간의 화해와 절충이었던 것이다. 실제 모습에 있어서는 복잡하기 그지없는 감정세계를 다스리는 이성적 판단, 즉 그 “고매한 마음”은 그것이 만약 국가에 대한 맹목적인 복종과 이와 더불어 개개 인간의 자유의지가 철저히 무시되지 않기 위해서라도 도덕심을 배경으로 해야만 했다. 어쨌든, 그의 “정념론”에서의 감정에 대한 합리적 사고 방식은 같은 시기, 즉 바로크의 음악에서의 감정이론을 위해서 중요한 정신적 토양을 제공한다. 바로크 감정이론의 “객관성”은 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 데카르트 “정념론”에 대한 당시 음악가들의 인정도는 마테손의 다음 말에서도 (*Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, 15) 잘 반영된다.

“데카르트의 마지막 철학 이론 (“de passionibus animae” [“정념론”]) 에서의 기질과 성향에 대한 내용은 우선 그가 행한 많은 음악적 기여 때문에라도 읽어보아야 하겠지만 무엇보다 그 자체만으로도 이미 대단히 훌륭한 도움을 주기 때문에 읽어야 할 것이다. 여기에서 우리는 청중의 정서와 또한 연주의 힘이 어떻게 효과를 내는지에 대해 적절히 구분할 수 있는 능력을 배울 수 있다” (Stephan, 209에서 재인용).

바로크의 전제주의 체제를 배경으로 정립되는 데카르트의 “정념론”은 인간 자유의지의 인정과 더불어 다음 시대에 이르러서는 전혀 다른 양상으로 발전하는 계기를 마련해 준다. 과거의 합리주의적 전통주의에 반하여 시민계급 출신의 계몽주의자들을 중심으로 새로이 발전하는 자연주의적 “감정이론”은 바로 데카르트의 이론에서 시작한다고 할 수 있다. 심지어 그의 사상은 전통 왕정주의에 대항하는 시민문화 (브르조아 계급)의 정신적 토양을 제공 해 주는데도 계기가 된다 (Zoltai, 158. 더욱 자세한 것은 계속해서 아래를 참조).

합리성의 추구 그리고 도덕관을 강조하며 전개되는 데카르트의 감정이론은 모든 것을 규범화시키며 형식화시킨다는 위험의 여지를 다분히 안고 있다. 즉, 실로 복잡한 양상의 인간 감정세계는 체계적이며 객관적으로 이론화됨으로 궁극적으로는 본질에서 벗어나는 모순에 빠지게 되는 것이다. 이러한 데카르트의 이론을 개선하고 더욱 발전시킨 이가 스피노자 (Baruch de Spinoza, 1632-1677) 이다.

스피노자는 정념을 (데카르트의 경우와 같이) 추상적 성향이 다분한 이성 혼자 만의 힘으로는 충분히 다스릴 수 없음을 강조한다. 그래서 차라리 ‘물에는 물, 불에는 불’ 식의 원칙대로 한 정념에 대해 그 것보다 더 강하거나 단호한 정념으로 다스릴 것을 주장한다. 즉 이성적 정념만이 동물적 정념을 이길 수 있다는 이론이다. 이로 인해 스킨라 철학에서의 정념의 억압이나, 데카르트 정념의 합리적 절제가 주는 모순은 해결될 수 있었다. 이러한 스피노자의 감정이론은 후의 18세기 프랑스 계몽주의자들, 이른바 백과사전파가 감정미학을 정립할 때 결정적인 영향을 주게 된다. 정념과 도덕을 축으로 하는 데카르트의 이원론은 그로 인해 그 모순성을 벗어날 수가 있었던 것이다 (이런 맥락에서 “우리의 도덕이 바로 우리의 죄다”라는 La Rouchefoncauld 의 말이 인상적이다).

4.2. 지리적 배경

음악 문화의 조성은 결코 개별적으로 이루어지는 것이 아니다. 그것은 언제나 주어진 환경과 맞물려 영향을 주고받으며 전개되는 것이다. 이러한 점을 감안할 때 바로크의 감정이론에 대해 다루기 이전에 이 시기 음악적으로 주요했던 나라들 (이태리, 프랑스, 독일) 의 정치, 문화, 사회적 배경을 주요 음악 현상과 연관시켜 간략하나마 살펴보는 것은 본 논문의 취지를 위해서도 중요하다 하겠다. 이러한 배경을 윤곽적으로나마 이해할 때 감정이론의 정립과 더불어 바로크 시기의 특수 상황에 대한 이해는 더욱 도모될 것이다.

바로크 시기 **이태리**의 정치 상황은 언제나 불안했다. 외부 세력에 의한 이태리 영토 내에서의 정치적 공방은 이 도시국가들 언제나 위기에 몰아 넣곤 하였는데, 이 점에 있어서 바로크 시기 또한 예외가 아니었다. 지역간의 분열, 자주적 민족 형태의 결여 등은 상당 기간

시민계층의 정치 참여도를 제지하는 요인이었다. 이런 맥락에서 바로크의 오페라, 그 성격에 있어 “대중”을 대상으로한 상업 성향의 음악 무대극이 특히 상업도시 베니스를 발판으로 해서 확산되었던 것은 오히려 이러한 불안한 정치환경이 역으로 작용하여 시민층을 중심으로한 자주 국가로서의 통일적 염원, 자유의식과 맞물려 문화적으로 작용하였다고도 해석할 수 있다.

음악 미학서 *Ethos und Affekt*의 저자 출타이(D. Zoltai)에 따르면 이태리에서와는 달리 북부 독일 지역에서는 르네상스의 인본주의가 그렇게 활발하게 진행되지 않았음을 지적하고 있다. 이러한 이유중 하나로서 그는 루터의 종교개혁과 더불어 1524-25년에 일어났던 독일농민전쟁이 실패로 돌아간 점을 든다. 종교개혁의 새로운 정신과 더불어 이제 막 뿌리를 내리려던 독일의 단일 민족적 통일의 염원과 새로운 시대적 흐름은 이로 인해 저지되었다는 것이다. 또한 독일을 경제적, 문화적으로 파탄으로까지 몰고 갔던 17세기 독일지역을 주무대로 해서 벌어진 30년 전쟁은 새 시대에 걸 맞는 진보적 사고관을 고무시키기보다는 오히려 언급한 지역에서 신비주의적 성향이 자리 잡는데 그 토양을 제공했다고 그는 확인한다. 즉 르네상스의 화려하고 감각적인 외면세계와는 달리 좌절과 침묵에서 기인하는 익명의 내면세계, 개념적이며 형이상학적 성향의 감정표현법이 이 지역을 중심으로 자리 잡게 되었다는 것이다(*ibid.*, 141). 이러한 시대 상황과 사상이 음악에 반영된 것이 이 지역을 중심으로 자리잡는 폴리포니 음악의 선호라 할 수 있다. 르네상스의 독일 음악가 아담 폰 풀다(Adam von Fulda, 1445-1505)는 이런 맥락에서 폴리포니 음악에 대해 다음과 같이 말한다: “진정한 철학으로서의 음악은 언제나 죽음에 대해 생각해 하는 것”이며, 이런 점에서 “대위법의 형식 원칙은 완벽한 것으로서, 인간 존재의 무상함과 시간적 흐름의 필연성을 암시적으로 표현하는 예술”이라 했다(*ibid.*, 140).

정치적으로 불란서는 이 시기의 독일이나 이태리와는 대조적으로 왕정을 중심으로한 국가체계가 안정적으로 자리 잡았던 곳이다. 이러한 정치적 안정 기반을 토대로 이곳에서는 시민계급, 즉 부르주아 층이 발전할 수 있었고, 정치·경제·사회적으로 이 계층의 지지와 후원을 필요로 하는 왕정과 더불어 문화, 예술적으로 독특한 환경을 형성하게 된다. 이른바 17세기 중반에서 18세기초까지 주류를 이루던 불란서의 “의고주의(擬古主義)”는 이런 분위기 속에서 형성되는 흐름이다. 예술작품의 표현에서 고전적 작품의 양식을 본 따려는 주의라 정의할 수 있는 이 예술관은 시민계층의 지지를 필요로 하는, 즉 불안한 토대 위에서 있었던 왕정이 이 부르주아 층을 포용하려는 미학관으로서, 일종의 진보적 성향의 주의로서 계급간의 간격을 절충하려는 예술관이라 표현할 수 있겠다. 실제 음악에서 이러한 점은 예를 들어 물리의 프랑스 오페라 양식에서 상징적으로 나타난다. 즉, 궁정식 장식투의 웅장하고 화려한 파토스가 이미 새로운 가치관의 인간상의 상징인 정념(情念)의 표출과 더불어 동시에 표현되고 있는 것이다. (*ibid.*, 151)

위에서 살펴 본 바와 같이 바로크 시기의 음악 발전은 언급한 국가들의 서로가 상이한 특수 문화, 정치, 사회적 상황을 배경으로 비교적 개성적 내지는 독립적으로 전개되었음을 확인할 수 있다. 이는 바로크 음악을 음악양식별로 지역에 따라 크게 두 부류로 분포하는 환경을 낳는다. 일반적으로 구양식-신양식, 제1작법-제2작법 (몬테베르디), 폴리포니-호모포니, 즉 대위법과 화성학으로 구분되는 바로크의 이원론적 양식 구분은 이 커다란 시기가 마치 폴리포니 음악이 주도하였던 르네상스 시기까지와 호모포니 음악이 주도하게 되는 18세기 전고전시기 이후의 음악적 문화를 이어주는 과도기적 모습을 띄게 하는 것이다.

4.3. 바로크의 예술이론

위에서 확인한 바와 같이 감정 이론을 적극적으로 음악에 수용한 시기는 바로크 시기, 즉 17, 18세기였다.¹⁰ 개략적으로 언급해서 감정이론은 17세기에 활발히 토론되고 이론화되어 그 모습이 완성되며, 18세기에 이르러 그 깊이가 더해진다 할 수 있다. 이 시기에 음악의 감정표현에 대한 사항은 모든 음악 토론에 있어 핵심 사항으로 다루어진다. 선율론 (음정론), 화성학, 리듬론, 속도론, 음향학, 강약론, 더 나아가서는 양식론에 이르기까지 모든 것이 감정 모방을 위한 목적 하에 다루어지게 되며 결국 이 이론은 이 세기가 다 가기 전에 체계화 되어 완성된 모습을 갖추게 된다.

바로크 감정이론의 형성을 위한 중요 이론적 토대는 살펴본 바와 같이 데카르트의 “정념론”이었다. 즉 “감정”이란 바로크 시대에 있어 합리주의적 방식을 통해 분류되고, 정리되어 정형화되는 것이 특징이다. 이러한 두드러지는 객관적 성향은 그 다루는 안건이 “감정”이라는 점에서 이질적이기는 하나 도덕성이 인간 생활에 있어 강조되던 바로크와 같은 시대에는 그것이 사용 가능한 이론으로서 당위성을 취득하기 위한 필연적 경로였다고도 언급할 수 있다. 공동체의 질서와 안녕을 위한 그 실용성의 강조는 예술분야에서도 예외일 수는 없었던 것이다. 이 모든 내용을 담고 있는 데카르트의 “정념론”에 대한 논의에 이어 그러면 그것이 이 시기 어떻게 예술이론으로, 더 나아가서는 음악적 감정이론으로 연결되는가를 확인해 보자.

10. “감정론”에 대한 역사 연구서들을 살펴보면 그 파악하려는 시각에 따라 용어의 사용이 차이를 둠을 확인할 수 있다. 가령 대부분의 관련 연구서적들은 감정론을 별다른 언급 없이 전반적으로 바로크적 현상으로 이해하려는 경향이다. 이에 비해 감정론에 대해 대대적으로 다루는 연구서라 할 수 있는 출타이 (D. Zoltai) 의 “Ethos und Affekt” 미학서에서는 이 이론을 우선적으로 18세기의 프랑스 계몽주의와 연관시키며 1750년경을 전후로 해서 자리 잡는 음악적 사고관과 일치하는 경향으로 파악하려 하고 있음을 확인할 수 있다. 반면에 그 이전의 시대, 즉 르네상스-바로크 시기는 아직 본격적 “감정론”이 정립되지 않은, 그 기초적 토양만이 조성되는 시기로 정의되는 것을 특징적으로 파악할 수 있다. 비교: Zoltai, “Die Ästhetik der ‘Barockzeit’ ”, pp. 137~149

이 시기 감정이론과 관련한 주요 흐름은 무엇보다 프랑스 왕정을 중심으로 발전했던 “의고주의”였다. 의고주의의 이해를 위한 중요 다큐먼트로는 무엇보다 당시 루이 XIV 세의 전속 사가였던 브왈로-데프레오 (N. Boileau-Despréaux, 1636-1711)에 의해 집필된 “시적 예술(L'art poétique, 1674)”서를 들 수 있다. 그 논리적 흐름에 있어 데카르트의 이론적 영향이 확실한 (ibid., 153) 이 이론서에서 브왈로는 전통, 보수, 합리적 성향의 왕정, 귀족의 예술관과 디드로의 사실주의(아름다움과 진실의 절대적 일치, 자연의 모방) 마저 이미 예견케 하는 계몽주의적 성향을 의고주의라는 범주 안에 한데 묶어 데카르트의 이원론적 맥락에서 이론적으로 절충시킨다. 브왈로의 이론, 즉 예술의 진정한 과제란 인간의 정념을 표현하는 것이지만 그러면서도 도덕관이 함께 추구된다는 점에서 그것은 데카르트의 이론과 너무나도 흡사하다.

즉 정념의 예술적 표현은 오로지 이성이 허락하는 범위 내에서 추구된다. 다시 말해 시민적 성향의 사실주의는 보수적 성향의 합리주의와 그 모순성을 극복하고 조화를 이루는 것이 의고주의 핵심사항이라할 수 있다. 서로 대립되는 이원론적 두 영역간의 갈등은 중용, 절제에 의해서 절충된다. 그렇게 해서 개인 감정세계에 대한 예술적 표현은 도덕관의 전제 아래 그 당위성을 찾는 것이다. 이러한 의고주의적 중용, 절제는 다음의 도표에서 볼 수 있는 바와 같이 이원론적 대립 요소들을 서로 절충 내지는 화해함으로써 결국 바로크 시기 감정이론의 모습을 갖추는 것이다.

(절충 · 조화)	
개인적 정념	↔ 추상적, 보편적 도덕관
실체의 감정	↔ 추상적, 규범적 의무
현실	↔ 이상
생활철학	↔ 합리적 중용
시민적, 인본적 정념	↔ 왕정, 귀족적 원칙

결국 바로크 시기의 예술관은 이 두 대립 요소가 절충 · 조화되어 서로간 유용해 진다는 맥락에서나, 또 그 정형화되고 객관적인 모습에서나 데카르트의 정념과 이성간의 화해 · 절충 원칙과 너무나도 흡사하다 할 수 있다. 이와 같은 사항, 즉 바로크 시기 예술이론에서의 객관성, 정형성은 음악을 통한 감정이론의 정립에서도 그대로 적용되었던 것이다.

4.4. 바로크 음악에서의 감정표현

아직까지도 음악이란 그 자체만으로는 의미를 구체적으로 전달해 주지 못한다는 이유에

서 예술가치적으로 의심스러웠고 (“소나타, 나한테서 무엇을 원하는가?”), 그래서 가사를 지닌 성악음악이 불명확한 모습의 기악음악에 비해 월등한 가치 평가를 받던 시기였다. 따라서 이 시기의 감정이론의 성립을 둘러싸고 벌어지는 토론에서는 “음악이란 궁극적으로 감정을 표현하는 예술이다”란 전제와 함께 “음악은 그 감정표현을 어떻게 할 것인가?”의 목적성이 열 띄게 다루어졌다.

성악음악의 경우, 반주를 갖춘 독창 음악 양식인 모노디의 발견은 이후 음악사적 발전을 위해 중요한 계기를 마련해 주었다. 이 모노디를 창안한 그룹, 즉 피렌체의 카메라타에게 있어 주요 안건은 고대 음악의 재현이었다. 고대란 특히 그리스의 시기를 말하는 것이며 그때와 같이 음악과 문학이 합일됨으로 음악의 “이상적 효과”를 현재에 다시 재현한다는 것이 그 주된 목표였다. 이런 맥락에서 가사의 원활한 전달이 쉽지 않은 폴리포니 음악이 카메라타에 의해 집중적으로 비판되었던 것은 당연한 일이다. 모노디와 함께 추구된 것은 단순함, 순수함, 자연스러움이었고 또한 가사의 전달, 노래, 감정 표현의 일치였다. 즉 후자의 이러한 3요소적 일치는 다시 말해서 “가사 표현”을 위해 기존의 음악 규칙 (구양식/ 제1작법) 에서 벗어나기 위한 (신양식/ 제2작법) 당위성이었던 것이다 (몬테베르디). (비교: Wörner, 189).

피렌체의 카메라타에 의해 모노디가 발견된 이후 시작된 오페라의 발전은 베니스 시기에 이르러 일반 대중을 대상으로한 오페라 극장이 설립되면서 창작자와 연주가, 그리고 수용자 간의 음악 관계를 지금까지와는 다른 양상으로 전환시킨다. 대다수로 구성된, 파악할 수 없는 대중을 대상으로 하는 음악은 결국 그에 합당한 음악 양식적 변화를 몰고 온다. 민속음악 구조의 가곡형식이 자리를 잡게되고, 칸타빌레한 아리아에 관심은 집중된다. 바야흐로 그 형식에 있어 균형적이며 단순한 구조의 다카포 아리아가 전성기를 맞이하는 시기다. 이렇게 자리 잡는 “벨칸토” 양식은 점점 오페라 특유의 드라마적 진행을 도외시하는 풍조를 낳으며, 그 대신에 음악을 통한 새로운 “감정표현”법을 대두시킨다. 자율적 음악 분위기를 강조하며 외형적 감각에 치중하는 이 새로운 전통은 북독일, 프랑스, 북유럽 음악을 중심으로 전개되는 음악과 대조되는 감정 표현법을 형성한다.

오페라는 그 특성상 등장 인물의 감정, 기질, 행위 등을 상황에 맞추어 음악적으로 “연출”할 것을 근본적으로 요구하는 장르이다. 주어진 텍스트(대본)에 의한 요구와 그 음악적 표현을 둘러싸고 야기되는 문제들, 즉 때로는 드라마 진행이 나아가야 하고 또 때로는 머물러야 할 상황은 끊임없는 음악적 해결책을 요구하였다. 더 나아가서 이미 일찍부터 자리 잡은 아리아와 레치타티브간의 구분은 결국 음악적으로 “감정 표현”과 “감정 배경”이 분류되며 규범화되었음을 의미한다 할 수 있다. 따라서 끊이지 않고 이어지는 오페라 내에서의 드라마 논쟁은 결국 “배경이 넘쳐나면 그 드라마는 썰렁하고 무미건조”해지는 반면에 “표현이

넘쳐나면 내용이 지리멸렬해질 위험”을 둘러싼 (Braun 1994, 38) 드라마적 해결책을 놓고 벌어지는 의견적 대립임을 알 수 있다. 몬테베르디는 이런 맥락에서 그의 콘치타토 양식 (stile concitato)을 통해 일종의 감정표현적 해결책을 제시하였다.¹¹

이러한 종합적 문제 외에도 음악가들 개개인도 그 음악 표현을 둘러싸고 적지 않은 어려움을 겪을 수밖에 없었다. 예를 들어 모노디의 창안 그룹인 피렌체의 카메라타 구성원이었던 카치니(G. Caccini)는 그의 “새로운 음악 (Nuovo musiche, 1602)”을 위한 서언에서 “감정표현의 노래 (cantare con affetto)”를 요구하는데, 즉 음악이란 무엇보다 듣는 이로 하여금 가사의 내용을 느낌으로 전해줄 수 있어야 한다는 점이 그의 지론이었다. 하지만 어떻게 그 다양하고, 복잡한 가사 내용들에서 종합적인, 이 시대의 음악관이 요구하는 감정을 추출해 낼 수 있는가? 그것이 주요 안건이었다. 감정 해석법을 위한 토론이 전개되었던 것은 당연한 결과라 할 수 있다.¹²

4.5. 음악수사학 (음악-수사학적 음형론)

17·18세기 특히 독일의 루터파 개신교 지역 음악에서 중요한 위치를 차지하는 분야가 음악수사학이다. 이 또한 바로크 시기의 감정이론의 전통화에 직접적인 영향을 주게 된다. 왜냐하면 이 역시 궁극적으로는 음악적으로 그 때마다 특정 감정을 표현 내지는 유발시키려는 예술이기 때문이다. 수사학이란, 고대부터 전해져 오는 뿌리 깊은 전통으로서 인본주의를 핵으로한 르네상스 이후에 들어 또 다시 관심을 모으는 분야였다. “언어 예술”이라 할 수 있는 수사학은 간략히 말해 연설할 내용을 효과 있게 전달하기 위한 기술, 즉 일종의 연설 지침 이론이라 할 수 있다.

그 규칙을 정리해 보면, 연설은

- ① 대상과 목적에 부합해야 하며,
- ② 납득성이 있고 실감적이어야 하고,
- ③ 청중에게 교훈을 주어야 하며,
- ④ 그들의 마음을 움직이는, 즉 감동시킬 수 있어야 하며,
- ⑤ 즐거움도 줄 수 있어야 한다’로 정리된다.

이러한 기술을 당시에는 “아르스 레토리카 (Ars rhetorica)”라 하였다. 음악수사학은 위의

11. 예를 들어 분노의 감정 등은 현대적 의미로 “오케스트라-트레몰로” 연주를 통해 그 격앙된 분위기가 표현된다.

12. 기악음악을 통한 감정표현에 대해서는 아래의 “음악수사학”을 참조

사항을 음악적으로 적용한 것이다. (Eggebrecht 1996/2)

음악수사학을 처음 체계적으로 정리한 사람은 부어마이스터(J. Burmeister 1606)였다. 그는 그의 음악수사학 이론서의 명칭을 “무지카 포에티카 (Musica poetica)”, 즉 “시(詩)적 음악”이라 하였는데, 요즈음 의미로 풀이해 보면 일종의 “작곡론”이라 할 수 있다. 이 책의 제목으로 사용되는 용어 “무지카 포에티카”는 독일지역에서 16세기 중반부터 18세기 초경까지 전반적으로 작곡이론서를 지칭하는 용어로서 통용되었던 말인데, 전통적으로 고대 시대의 “시(詩)창작술”, 즉 “아르스 포에티카 (Ars poetica)”와 같은 맥락에서 음악 분야에서도 받아들여 수용한 용어라 할 수 있다. 이때의 “포에티카 (poetica)”는 원래 의미에 있어 “만들다” 혹은 “제작하다”의 뜻이었는데, 후에 “창작”이란 의미로 질적인 변천을 하게 된다.

로슈톡 대학에서 수학하였고 후에 같은 지역 라틴학교의 고전문어 선생으로 재직하였던 부어마이스터가 이 음악-수사학적 음형론을 쓰게 된 배경은 무엇보다 체계적으로 정리된 작곡지침서를 수업을 위해서 혹은 독학자를 위하여 제공하기 위해서였다. 당시 주류를 이루던 르네상스적 인본주의 정신, 고대시기로부터 전해져오는 수사학적 전통, 새로운 루터 정신, 대위법 음악, 이 시기 점차적으로 확산되는 새로운 음악적 흐름 (모노디 양식, 몬테베르디의 제2작법) 등 모든 것이 서로 밀접하게 연관되며 쓰여진 것으로 추정된다.

음악수사학이란 한 마디로 얘기해서 특정 “음형”들마다의 음악-수사학적 의미와 사용 방법 등을 다루는 바로크적 음악 이론의 한 분과라 할 수 있다. 부어마이스터의 정의에 따르면, “음형이란 하나의 특정 음악 형태로서 화성적이거나 선율적일 수 있으며, 가사와 음악을 기준으로 한 프레이즈 범위 내에서 ... 사용되는 것이다. 이는 작곡 시에 일상적 방식에서 벗어나는 것으로서, 그때마다 강조적으로 장식적인 외양새를 취하거나 받아들인다”(ibid., 372)로 정의되고 있다. 음악수사학에서의 “음형”이란 그러니까 언어예술인 “수사학”에서의 “미사여구”, 즉 특정 “문구”와 똑 같은 성격을 띤 것이다:

“여기에서나 혹은 저기에서 [음악수사학과 언어수사학] 음형이란 익숙하고 일반적인 것에서 벗어 나는 형태로서 파악된다 ... 그렇기 때문에 음형이란 언어적인 것에서와 마찬가지로 음악 작품 내에서 동일한 기능을 담당하는 것이다: 그것은 허락된 것 (Licentiae) 으로서 규칙적인 것에 대한 반대 개념이다. 그것은 장식적인 (Ornamenta) 효과를 낸다. 그것은 작품에 다양성과 변화감 (Variatio) 을 창출한다. 그것은 창작 과정에서 착상을 위한 원천 (Fons inventionis) 이다. 이 모든 것 중에서도 그것은 표현하고자 하는 것의 의미를 청중으로 하여금 깨닫게 하며 또한 분명하게 하는 것이다 (Sensum exprimere, Textum explicare).” (ibid.)

따라서 음형이 음악수사학에서 추구하는 것은 언어예술의 수사학에서의 미사여구와 같이, 1. 장식적으로 쓰이며 흥을 돋우고, 2. 청중을 즐겁게 하며 관심을 집중시키고, 3. 가사의

내용을 묘사하거나 표현하기 위해 사용된다. 즉 주로 감정 표현을 위해 음형은 사용되는 것이다. 시간이 흐르며 괄목한 정도의 많은 음형 들이 모아졌으며, 그 수사학적 사용은 물론 성악음악에만 국한되지 않고 (이 곳에서의 전통을 토대로) 기악음악을 위해서도 사용되었다. 음악수사학에서 사용되는 주요 음형 내지는 기법들은 다음과 같이 정리할 수 있다. 그 종류 명들이 라틴어로 표기되는 것이 또한 음악-수사학의 특징이라 할 수 있다.¹³

종류/ 원 명칭	의미 / 모습	사용 의미	사용 방법 / 비고
1. 강조 효과를 위한 Climax 혹은 Gradatio	반복 음형 (여러 번) 반복	감정의 호소, 고조, 강조	시퀀스도 포함됨. 주로 상 진행이 권장됨
2. 선율적 음형: 1) Passus Duriusculus 2) Pathopoeia	도약이나 진행시 증,감 음정의 사용 반음 진행	암울, 운명적 우울, 고통	Climax의 변형, 언어 수사학에서의 파생 아님
3. 휴지부 음형: 1) Abruptio 2) Tmesis	(갑작스러운) "중단" 휴지부 "자르다", "분리" 한 선율의 분할	갑작스러운 사건 경험, 탄식의 표현 이별	2 번 음형과 유사 의미 Abrutio의 변형
5. Ellipse	"생략"		Abruptio와 유사효과
6. Aposiopesis	"침묵"	파멸, 죽음, 세월의 무상함, 끝없음	G. P.
7. Apocope	"절단"	부정, 거부, 가려짐 비어 있음	주로 종지구에서 쓰임: 음 원래의 (긴)음 아니라 중단되며 짧게 연주되고 대 신 휴지부가 음
8. Suspiratio	탄식	Tmesis와 유사하며, 그 러한 분리로 인한 탄식	한숨 선율적으로 표현함

13. 아래 음형 정리를 위해서는 다음과 같은 문헌을 참고하였다: Eggebrecht, 1995/2 & 1996/2; Massenkeil, 1987; Dahlhaus, 1996/2; Wörner, 190

10. Heterolepsis	"다른 것의 채택" 불규칙적 도약 진행	운명적인 사건	1) "Echo" (메아리 기법), 2) Anabasis (상 진행), 3) Katabasis (하 진행), 4) Circulatio (땀도는 듯한 선율), 5) Fuga (도주, 푸가적 모방기법)
11. Multiplicato	"다량 복제" 음 반복, 비브라토	흥분, 격앙	경과적 범주에서 쓰임 (즉흥연주 전통에서 유래)
12. Hypotyposis	"모사(毛紗)"	반복 모방을 통해 칙체 적 가사 내용에 활기를 불어넣음	언어 수사학에서의 또 다른 동의어: Demmons-tratio, Descriptio, Illustratio
13. 음형적 매너리즘 내지는 장식술: 강조적인 표현, 사실적인 강조에 쓰임 (Accentus, Doppelschlag)			
14. 프로예즈 음형: 가사에 따른 내용적 대비를 음악적으로도 추구함 (예: 폴리포니 악구↔호모포 니 악구, 혹은 폴리포니 구조 안에서 특정 단어를 강조하기 위해 대비적으로 호모포니 리듬을 사용하여 진행시킴)			

위의 도표에서 살펴볼 수 있듯이, 음악수사학적 음형이란 주로 기존의 규칙에서 벗어나 예기치 않은 진행을 함으로서 특이한 느낌, 즉 순간적이거나 인상적인 감정을 유발시키려는 것이다 (언어 수사학에서 미사여구가 수행하는 기능이 바로 그것이다). 불규칙적 진행이란 음악에 있어 곧 인위적 불협화음을 의미한다. 불규칙적으로 출현하는 불협화음은 그 때마다 특유의 느낌으로 이어질 것이고, 이가 바로 음악 수사학에서 추구하는 바인 것이다. 아래에서 자세히 살펴보겠지만 ("감정이론" 참조), 불협화음이란 결국 자연적이며 단순한 음에서 벗어난 것으로서, 이는 피타고라스적 숫자론으로 얘기해 보면 "유일"(=1)에서 떨어진 복잡한 숫자로서 심리적으로 "혼란스러우며", 심지어는 "우울한 기분"에까지 빠져들게 한다. 즉 이와 같은 갑작스러운 느낌을 유발시키는 음형을 통해 가사를 강조적으로 내지는 인상적으로 표현하려는 것이다.

성악음악 내에서 특정 음형 들이 만들어 내는 상징적 음악 분위기나 의미는 언급한 바와 같이 바로크 시기가 진행하면서 전통화 또는 보편화되었고, 그래서 그것은 곧 기악음악으로도 이전되어 사용될 수 있었다. 이런 식의 음형론사에서 가장 대표적인 것이 마테손 (J. Mattheson, 1681-1764) 의 "음향언어 (Klangrede)" 로 지칭된 음악수사학적 음형론이라 할 수 있다. 이곳에서 그는 먼저 언어 식으로 선율형 들을 정리하였고 다음으로 그 개개 음형 들을 라틴어의 법정 용어를 붙여 가며 설명하였다 (Dahlhaus, 56).¹⁴ 물론 가사의 구체성이 없는 기악음악에서는 순간적 느낌에 의한 뉘앙스적 표현보다는 전체적 맥락에서의 "감

정” 표현이 추구되었다. 즉 전체적 맥락은 “절단” (Abruptio) 되거나, “분할” (Tmesis) 되고, “탄식” (Suspiratio) 되며, 또한 갑작스럽게 “침묵” (Aposiopesis) 내지는 “중단” (Apocope) 될 수 있었던 것이다.

시간이 흘러가며 전통이 점점 더 깊어감에 따라 음악수사학적 음형의 수는 팔목할 만큼 늘어나게 되어 현재에 파악될 수 있는 음형의 수만도 100개 이상에 이른다. 그러나 이것이 얼마나 작곡 실체에 있어 당시에 일반화되어 있었는지의 여부는 확실치가 않다. 어쨌든, 우리에게 익숙한 바로크 시기의 작곡가들, 특히 북부독일 지역 중심의 음악가들의 음악에서 이 음형 들은 상당히 보편적으로 사용되고 있음을 확인할 수 있다.¹⁵ 이런 이유에서 음악 수사학적 음형론은 과대평가도 과소평가도 되지 말아야 한다는 아이러니컬한 주장이 제기되는 것이다. 비록 오늘의 우리에게 그 복잡한 느낌, 감정의 세계가 살피면 바와 같이 “음악 용어장” 식으로 정형화되어 사용되었다는 것이 다소 생소하기는 하지만, 그럼에도 당시 음악가들이 그들 작품에 부여하였던 의미를 감안할 때 결코 간과할 수 없는 것이다. (Eggebrecht 1996/2, 387) 폴리포니 음악을 전제로 이론화되는 음악 수사학은 또한 대위법 음악이 (새로운 방식의 음악 표현법과 함께) 점점 사람들에게서 멀어지면서 (대략적으로 18세기 중반부터) 함께 뒷전으로 밀려나게 된다 (Eggebrecht 1995/2, 55; Wörner, 191).

위에서 살펴 본 바와 같이 바로크시기에 이르러 음악과 관련해 깊은 연관성을 부여받는 분야가 수사학이었다. 이미 중세시대부터 이어지는 이 전통은¹⁶ 고유의 수사학적 어법 - 일상적으로 말하는 것에서 벗어나는 방식들 - 과 유사하게, 규칙적 작곡 기법에서 벗어나는 것들을 음악적 음형들이라 했다. 그 주요 사용 목표는 성악음악에서 개개 단어의 의미나 감정을, 혹은 문장적 연관성을 표현하기 위함이었고 또한 개별 단어를 강조하기 위해서이기도 하였다 (Massenkeil, 91). 이상의 확인에서 알 수 있듯이 바로크 시기의 음악에 있어 음악수사학적 음형론은 감정이론과 대단히 밀접한 관계였음을 알 수 있다. 아니, 차라리 동일하였다고도 할 수 있다. 미학적으로 표현해서 그 음형들은 감정표현을 위한 중요 수단으로서, 순간 순간마다 당시의 엄격한 대위법적 규제에서 벗어날 수 있는 일종의 허락된 기회였던 것이다 (비교: Dahlhaus 1996/2, 58). 이후부터 “규정화된 음형은 즉흥적 발상에 의해, 감정 연출은 자신의 정신적 동요를 음들로서 ‘발산’ (다니엘 슈바르트) 함으로서, 수사학적으로

14. 그럼에도 마테손의 음형론이 쓰여지는 18세기에 있어 (1739) “음향언어”란, 바로크 식의 감정 묘사나 그 유발을 위한 수단으로서의 “용어 언어”가 아니라 “느낌 언어” 쪽으로 음악 사고적 전환이 이루어지던 시기로서, 바로크의 수많은 음악수사학적 음형들이 비판되고 “고상한 단순성”이 이상화되는 시기였다. 즉 바로크의 장엄한 풍 아래 굽직한 감정 표현에 대립되기도하는, 루소와 같은 이에게는 불과 소수의 음들로 구성되는 자그마한 노래가 감정적이었던 것이다. 즉 귀족적 풍의 파토스 대신에 마음이 감동되는 것이 추구되는 시기였던 것이다.

15. “음형이론에 대한 지식은 16~18세기의 음악과 언어와의 관계를 이해하는데 필수 불가결하다” 고 마센카일은 언급하고 있다. (Massenkeil, 92)

16. 7개의 교육과정에 음악과 수사학은 같이 포함됨

풍부한 (내지는 호화찬란한) 바로크의 장엄 양식 (genus sublime)의 파토스는 고상한 단순성 (edle Einfalt) 을 위한 구상에 의해, 귀족적 마음가짐은 시민적 마음가짐에 의해, 공인된 대위법의 이론은 현대적인 화성학에 의해 설사 대체는 안 되었다 하더라도 뒷전으로 밀려나게 된다.” (ibid. 58)

4.6. 바로크의 감정이론

지금까지 살펴본 사항을 토대로 다음과 같이 바로크 시기 고유의 감정이론을 정리해 볼 수 있다. 우선 “감정이론” 용어에 대해 정의해 보면, 실제 바로크 시기의 문헌에서 별도로 “감정이론 (Affektenlehre)”이란 명칭과 함께 하나의 체계화된 이론으로서 정리되어진 경우는 없었다는 사실이다. 그것은 무엇보다도 바로크인들에 있어 하나의 보편적인 음악관이었다. 즉 음악이란 무엇보다 감정을 표현하는 예술이라는 공통된 확인 아래 당시의 수많은 이론서들은 서로간 제목을 달리하며 그 이유와 방법에 대해 설명하였던 것이다. 이런 것들을 오늘의 우리는 “감정이론”이란 명칭으로 특성화하는 것이다. 이런 맥락에서 바로크시기의 대표적 감정이론 분야가 음악수사학이라 할 수 있으며 조금 후에 가서는 또한 음악모방론이라 할 수 있다. 이것들과 또한 수많은 이론적 명칭하에 다루어지는 감정이론은 따라서 설사 그 명칭은 서로 다르다할 수 있지만 그 추구하는 관심사는 공통적인 것이어서 서로 밀접히 연결된다 할 수 있다.¹⁷

이 이론의 정립에 있어 데카르트의 감정론은 이원론적 원칙과 더불어 중요 정신적 토대를 제공하여 주었고, 또 것처럼 음악 내에서도 감정은 객관화 내지는 정형화되며 다루어졌다. 그것은 도덕성을 고려하는 것이었으며 그 어떤 구체성 내지는 대상을 설정하며 행해지는 음악적 감정 표현법이었음을 확인할 수 있었다.

감정이론적으로 작곡가들에게 요구되었던 것은 이미 여러 번 확인한 바와 같이 음악을 통해 그 어떤 구체적인 감정을 표현하여 듣는 이로 하여금 그 감정을 “인위적”으로 공감 내지는 유발시키기 위함이었다. 이러한 원칙은 물론 성악음악에서도 유효하였지만 기악음악에서도 점점 더 중점적으로 다루어졌다. 이 점에 대해서도 위의 “음악수사학”에서 전반적으로 토론하였다. 이러한 목적을 위하여 총 동원된 수단들을 특징적으로 정리해 보면 다음과 같다.

먼저 실제로는 복잡하기 그지없는 감정세계가 합리적으로 정리되고 유형화되어 궁극적으로

17. 비교 : Wörner, 189; 아래의 감정이론 관련 이론서 소개 부분을 참조; 바로크시기에 “감정”은 여러 느낌들이 합쳐진, 공통 요소에 의해 합쳐진 통합적 의미의 감정, 즉 개별적 단일체로서 이해되었으며, 이로 인해 음악 이론가들 간에는 감정의 음악적 묘사, 모방, 전이 등이 차이를 두며 다루어지기도 한다.

로는 목록화되었다. 가령 기쁨, 슬픔, 분노, 놀람, 사랑, 증오, 욕망 등과 같은 유형별로의 분류가 바로 이러한 감정에 대한 목록화 작업의 예이다. 이러한 유형마다의 특징은 물론 음악적으로 사용 가능한 모든 방법을 총 동원하여 표현되었다. 당연히 이러한 음악적 감정이론이 직접 행하는 이나 듣는 이 사이를 교류하며 공감대를 형성하는 상상력, 비유력등이 강하게 요구되었다. 가령 우리는 기쁜 감정에서는 느낌이 가벼워지며, 마음은 탁 트이게 된다. 즉 바로크적 표현을 빌어서, “원기”가 “뺨쳐 나가는” 것이다 (Eggebrecht 1996/2, 346). 그렇게 음악적으로도 표현되었다. 예를 들어 이러한 감정은 넓은 음정 폭, 가볍고 흥겨운 풍의 박절, 주 선율을 부각시키는 화성 구성 (예를 들어 3도 간격의 병행 진행) (ibid., 346), 혹은 걸 맞는 악기를 통해 표현되었고, 이와 더불어서 기쁨의 상징적 템포인 알레그로 등의 사용을 통해 표현되었다.¹⁸ 이러한 것과 더불어 음악수사학적 음형들의 사용도 감정이론에 포함되는 것이다.

지금까지 간헐적으로 바로크 시기의 중요한 감정 이론가들에 대해서는 필요할 때마다 거론하곤 하였다. 이 곳에서는 그 외의 이론가들, 즉 감정이론 전반에 걸쳐 의미를 지닌 바로크 시기의 이론가들에 대해 그들이 세운 중점 이론과 더불어 보충·정리해 보도록 하겠다.

이 시기에 감정이론을 체계적으로 정리한 선구자적 이론가로서는 우선 키르허 (Athanasius Kirche *Musurgia universalis*, 1650) 를 들 수 있다. 그는 또한 음악적 감정이론을 비판적 시각에서 검토한 이론가이기도 하였다. 그가 제기하는 문제점이란 음악은 듣는 이마다 그 수용 능력에 따라 차이를 두며 또한 개개인의 기질 또한 다양한데 그 어떤 정해진 조의 특정 성격을 설정하는 것이 가능한가였다. 이런 맥락에서 그는 아직까지 보편적이었던 기본 3 감정에 또 다른 8 감정을 추가하면서 음악에는 실제적으로 기쁨 내지는 슬픔 등과 같은 일반적 감정만이 표현될 수 있을 뿐임을 강조하였다. 따라서 구체적 대상과 함께 지적 활동에 의해 생성되는 “사랑”, “증오” 등의 감정은 음악적으로 표현할 수 없음을 강조하였다. 이러한 점에서 이 시기의 음악관은 무엇보다 현재의 음악실체를 염두에 두며, 모든 것은 경험적 관찰에서 기인한다는 점을 확인시켜 준다. (MGG₂ 1, 114)

그 외의 대표적 감정 이론가로는 포시우스, 베라르디를 들 수 있다. 포시우스 (Isaak Vossius *De poematum cantu et viribus Rhythmi*, 1673)는 고대 박절법을 가지고 음악에서의 적용여부를 검토하여 명확한 성격을 규명하려 하였다. 베라르디 (Angelo Berardi *Miscellanea musicale*, 1689)는 음악치료학적으로 흥미로운 이론가이다: 즐겁고 명랑한 음악은 심장박동을 원활히 하며 활기를 북돋으며 병들은 체내 액을 외부로 몰아내고 혈액순

18. 음악적 빠르기는 개별적으로 특정 감정을 묘사한다: 알레그로는 기쁨을, 아다지오, 라르고는 슬픔을 표현한다 하였다. 빠른 템포의 경우 특정 운율(Versmaß, 몬테베르디)과 연관되며 격투와 분노를 묘사하는 것으로 간주되었다. 연주법 또한 이 이론에 포함되는데, 예를 들어 슬픈 감정은 노래를 부를 때 음정을 미끄러지듯 처리하는 것이었다.

환을 촉진시킨다고 그는 확인하고 있다.

바로크 시기 감정에 대한 토론이 활발히 전개된 지역은 불란서였다. 이 곳에서의 주요 안건은 일반적 사향의 확인이었는데, 즉 넓은 간격의 음정이 즐거움을, 좁은 간격의 음정은 우울함을 유발시킨다는 이론에서 더 나아가 어떻게 세분화된 사향들, 즉 특정 음정들이 여러 정교한 감정 효과를 낼 수 있는 가였다. 대표적 이론가로는 우선 메르센느 (M. Mersenne *Harmonie universelle*, 1636) 을 들 수 있는데 그는 매우 다양한 각도에서 감정 이론을 정의하였다. 무엇보다 특징적인 것은 이태리 피렌체의 카메라타에 의해 거부되었던 다성음악양식이 그에게서는 모노디와 함께 감정표현을 위한 음악으로서 대등하게 취급된다는 점이다. 조금은 조심스럽지만 악기에 대한 감정효과도 정리되고 있다. 군인이나 다혈질적 사람에게는 류트의 음색보다는 트럼펫과 같은 소리가 더 친근하며, 반면에 지적 사고를 많이 하는 사람에게는 플룻이나 트럼펫의 소리보다는 섬세한 음색의 현 소리가 더 공감을 불러일으킨다고 그는 확인한다. 이 외에도 그는 민속음악에서와는 달리 예술음악에서는 감정적 자극을 위하여 불협화음의 사용이 필연적이라고 언급하는데, 이는 감정이론 전통에 있어 영향을 주는 이론이었다. 또한 가령 장3도 진행에서 사람들은 추진감을 느끼게되며 (“도” “레” “미” 의 진행은 “파” 로의 전진적 진행을 요구하게 된다) 단3도 진행에서는 이러한 추진감이 야기되지 않는다고 그는 말하고 있다 (“레” “미” “파” 로의 진행은 더 이상의 진행을 야기하지 않게 된다).

바로크와 전고전 시기가 교차되는 18세기의 전반부에 들어서 감정이론은 이전 시기에 정립된 체계를 토대로 한 층 더 심도를 더해 간다. 베르크마이스터 (Andreas Werkmeister *Harmonologia Musica*, 1702)는 오르가니스트들이 코랄 연주를 할 때, 그 때마다 내포된 성격에 따라 조를 바꾸어 연주할 것을 지시하고 있고, 테보스 (Zaccharia Tevos *Il Musico Testore*, 1706)는 무엇보다 각 음정 관계들을 통해 야기되는 성격들을 체계적으로 정리하고 있다.

18세기 감정론의 대표적 이론가로서는 누구보다 마테손 (Johann Mattheson *Der vollkommene Capellmeister*, 1739)을 들 수 있다 (그의 “음향언어” 에 대해서는 이미 위에서 언급하였다. 이를 참조). 그는 춤곡에서의 리듬을 포시우스의 박절법을 토대로 정리하였는데, 예를 들어 피리키우스 (Pyrrhichius)¹⁹ 박절형의 지그 (Gigue) 는 “열기와 열정을 지향하는” 성격이며, 아나페스트 (Anapäst: U U —) 박절형의 가보트 (Gavotte) 는 “환호적이고 자유분방한 즐거움”을 표현한다 하였다. 마테손이 18세기 감정론의 대표적 이론가였다는 사실은 다음 그의 말에서 잘 나타난다: “두드러지는 감정 없이 이루어지는 모든 것들은 아

19. 마테손이 사용하는 이 용어는 사전등을 찾아 보아도 그 의미를 확인할 수가 없다. 아마 이 용어와 함께 트로케우스 (Trochaeus: — U) 박절을 생각하고 있는 듯하다.

무 의미도 없으며, 아무 것도 아니며, 아무 효과도 내지 못한다 (*Das forschende Orchestre*, 1721).” 마테손은 또한 조의 성격도 정리하였다 (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713).

감정이론의 여파가 이 시기 철학 사상의 주류였던 “합리주의”에도 미치고 있음은 이미 데카르트와 함께 확인한 사항이다. 이러한 흐름은 라이프찌히 대학의 문학교수였던 고트세트 (Joh. Chr. Gottsched *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 1730)의 당시 오페라의 비자연스러운 (불합리적) 요소에 대한 비판 내지는 조소적 시각에서 간접적이거나 확인된다: “악보에 따라 그들은 웃거나 울고, 기침을 하고 코를 훌쩍거리다. 박자에 맞추어 투덜대거나 한탄을 한다. 도대체 이러한 모방적 표본들이 어디에서 기인하는가? 자연 어디에서 이런 이야기의 유사성을 찾을 수 있단 말인가?” 비도덕적이고 외설적이며 걸치장만 화려한 감정묘사에 대해 고상하고 도덕적 감정묘사를 강조하는 합리주의가 비판을 가하는 대목이다. 이렇게 합리적·교리적 성향의 감정이론을 대표하던 음악이론가가 마푸르그 (Fr. W. Marburg *Kritische Briefe über die Tonkunst*, II, 1763) 였다.

제 5 장 계몽주의와 감정이론—새로운 전환 (전고전 · 고전 시대)

점점 개인의 감정세계가 중요히 다루어짐에 따라 감정이론은 시간이 지나며 더욱 세분화되고 정교해지며 그 중요성이 강조되었다. 이러한 징후는 바로크 음악에서 고전 음악으로 넘어가는 과도기 시기, 즉 18세기 전반에 걸쳐 계몽주의의 이상과 더불어 더욱 두드러지게 나타난다. 표현예술, 미적예술, 개성예술, 천재예술 등 이 시기부터 음악과 더불어 빈번히 사용되는 이러한 용어는 이제 더 이상 객관적이며 정형화된 모습에서의 감정표현이 아닌 인간의 “자유스러운” 감정표현이 점차적으로 확대되며 개방되기 시작한 징후로서 해석할 수 있다.

이러한 사고의 전환을 위해서는 계몽주의의 확산이 중요한 역할을 담당하였는데, 이와 더불어 두드러지는 현상이 바로 예술과 학문간의 분명한 경계 설정이었다. 즉 “지식”과 “취향”의 구분이 명확해지기 시작한 것이다. 바로 이러한 “미적” 예술이 강조되며 부상하는 인식이 “자연의 모방”, 다시 말해 자연의 미적 부분 내지는 요소를 모방하는 것으로서 이러한 가치관은 새로운 예술미적 가치로서 부상하기 시작한다. 모방의 대상은 주로 자연의 소리, 감동적인 탄식어, 어조 등이었다 (바퇴) (Behne & Nowak, 983).

이렇게 해서 18세기에 들어 감정이론은 시간이 경과하며 음악적 (자연) “모방론”과도 깊은 연관을 맺게 된다. “자연”모방론 (이에 대해서는 아래를 계속해서 참조) 은 대략 다음과 같은 세가지 사항으로 분류되며 감정이론적으로 토론되었다:

① 인간 감정의 모방

② 영적, 비 영적 자연음향의 모방

③ 수사학적 모방 (Serauky, 1929).²⁰

짧은 시간 안에 모방론은 팔목할 만한 체계를 갖추게 되는데, 특히 수사학적 맥락에서 감정표현의 토론은 리듬, 선율, 음형, 상용구 등으로 나뉘어져 정의되어 예술음악에서의 사용을 촉진시킨다. (모방론에 대해서는 계속해서 아래를 참조).

5.1. 18세기 불란서의 감정이론

감정이론에 대한 토론은 불란서에서 이 시기에 이르러서도 계속 이어졌다. 그것은 독일에서 발전하는 감정이론과는 별개로 당시 프랑스의 정치, 사회적 상황을 배경으로 하여 (위의 바로크장의 “불란서”란 참조) 그들 스스로의 자율적 해석을 함으로서 또 다른 의미 있는 발전을 하는 것이었다. 그 중 하나가 18세기 중엽 프랑스에서 계몽주의적 이론가들을 중심으로 활발히 전개되는 과거의 예술관인 “의고주의”, 즉 왕정, 귀족들과의 절충적 예술 이론에서 벗어나려는 시도라 할 수 있다. 이른바 “백과사전파”, 즉 시민계급 출신의 지식인들에 의해 주도되는 이러한 반왕정주의는 후의 불란서 혁명으로까지 이어지는 역사적 흐름이다.

개혁파인 이들에 의해 음악에서의 감정표현은 새로운 차원에서 정의되기 시작한다. 결국 바로크 시기의 감정이론과는 또 다른 시각에서의 감정미학이 자리를 잡게되는 것이다.²¹ 이러한 과정에서 그들이 보여주는 절대적 진보 성향은 때로는 음악에 있어서도 심한 논쟁거리를 유발시켰다. 그 대표적 사례가 라모와 루소 간의 화성과 선율의 우월론, 혹은 이 시기 파리 전역을 격렬한 논쟁의 현장으로 몰고 갔던 “오페라 논쟁”이었다.

18세기 중반경, 프랑스에서 전개된 음악 사고의 전환에서 변화무쌍한 삶을 산 사람중 하나인 라모의 경우를 예로 들어보자. 전반적으로 “의고주의”의 마지막 대변자로 칭해지는 라모는 룰리의 프랑스적 오페라 전통을 이어 받지만, 그가 1737년 오페라를 작곡하였을 당시에는 오히려 그 안에 담겨져 있는 이태리적 취향으로 인해 룰리의 전통주의자들로부터 비판을 받았던 인물이다. 그로부터 얼마 후, 이 번에는 다시 계몽주의 백과사전파들에 의해 “전통주의”라 비판을 받게 되는데, 이로 인해 그는 운명적으로 새로운 음악적 흐름에 대항하는 전통주의, 즉 “의고주의”의 대명사적 인물이 되어 버렸던 것이다.

라모의 (Jean Philippe Rameau) “화성론”(*Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754)은 역사적으로 대단한 의미를 지닌다.²² 이를 배경으로 한 그의 화성관은 그

20. 그러니까 “음악수사학”과 “음악모방론”은 “감정이론”이라는 커다란 전통의 흐름 속에서 서로간 밀접한 연관 관계 속의 이론적 체제임을 알 수 있다.

21. 그러나 바로크 시기에도 예술에서의 “감정”표현이란 일단 시민문화의 소산물임을 잊지 말도록 하자.

22. 라모의 화성학적 발견은 실제 그가 새로이 발견한 것이 아니라 일종의 “재발견”이었다. 이미 17세기 초에 리피우스 (J. Lippius) 와 바리포누스 (H. Baryphonus) 에 의해 이 이론은 제시되었으나 당시

제시하는 음악의 궁극적 목표가 인간의 생각, 감정, 정념을 표현하는 것이라는 점에 있어서는 계몽주의가 들이 주장하는 음악관과 크게 다를 바가 없었다.²³ “훌륭한 음악가는 마치 탁월한 배우가 상황에 맞추어 변화하듯이 표현하고자하는 다양한 성격마다 몰입할 수 있어야 한다”라는 표현에서 그의 음악관은 잘 반영된다. (Zoltai, 156) 즉 후에 바퇴에 의해 구체적으로 이론화되는 “자연 모방론”은 라모에서 이미 제시되고 있음을 알 수 있다.

이런 맥락에서 라모는 계몽주의 감정이론의 선구자라 할 수 있다. 그는 데카르트로의 이론을 정밀히 검토, 검증하여 그의 이론을 발전시키는데 토대로 삼았다. 인간의 정념은 그에 있어 음악의 초기, 자연 단계로서 선율적 단계이며, 이것은 이원론적으로 인간의 사고력, 즉 이성적-합리적 사고의 단계로서 화성단계와 절충되어야 한다는 것이 그의 주장이었다. (Zoltai, 158) 결국 그는 감정이론에 “화성적 감각미”를 가미함으로써 결정적인 변형을 가했던 것이다. (이 두 요소가 어우러졌을 때만이 선율도 감정력을 지닌다고 그는 말하였다!).

5.2. 음악모방론

언급한 바와 같이 18세기 중반 프랑스에서는 오페라 논쟁을 통해 “의고주의”에 대한 비판이 일어났으며, 이는 결국 새로운 (시민적) 음악 미학관을 정립하는데 한 몫을 하였다. 이는 예술을 위해 새롭고도 현실적인 시민적 구상이었다: “예술이란 자연에 대한 모방이자 묘사이며 표현이다”. 결국 예술 작품은 삶을 진실되게 재현함으로써 그 본질을 찾자는 것이었다. “자연”²⁴이란 용어가 핵심적으로 부각되었고, 그에 대한 삼위일체 이론, 즉 “진, 선, 미”의 예술적 추구가 중점적으로 다루어졌다. 경험적 감각주의가 주류를 이루는 이 이론은 인간의 모든 지식과 경험, 상상 등이 실제 세계로부터의 산물이라는 확인 아래 인간의 내면세계와 외부세계간의 관계를 중점적으로 다루는 것이다. 자연스럽고 진실된 묘사란 곧 모방하고자 하는 외부세계의 모습에서 받은 느낌, 즉 감정을 표현한다는 것이었다. 가령 영웅을 묘사하는 배우는 그 영웅 자체를 모방하는 것이 아니라 이 인물을 통해 그가 받는 느낌 (=

바소 콘티누오의 위력에 놀려 빛을 받지 못하다가 라모에 의해 재발견된 것이다. 이에 대해 참조: Dahlhaus, 1996/2, 58

23. 그의 화성론은 순수 인간적 측면에서 “음”을 정의하고 있으며, 개인적 음 경험을 토대로 자연배음적 이론을 연관시키며 발전시키고 이론화된다. 그의 이론에서의 주요 3화음 (T, D, S) 과 전위, 위종지, 장-단조 음악은 설명될 수 있다. (Zoltai, 156) 이 화성론과 함께 그는 모든 음악의 근원은 화성에 있다는 결론에 도달한다: “선율은 화성에 의해 생겨나며, 그래서 음악에서는 부속적 역할을 하기 때문에 오로지 일상적이고 무의미한 만족감을 제공할 수 있을 뿐이다. (그래서) 선율은 오로지 청각적 자극에만 그 영향력을 발휘하는 반면 화성 진행은 바로 그 정신까지 영향을 미친다”라고 그는 말하고 있다. (Zoltai, 158)

24. 음악사에 있어 “자연”이란 그 사용에 있어 시기마다 다르며 의미 또한 대단히 복잡한 개념이다 (Dahlhaus, 1984). 그럼에도 전반적으로 원천, 진실, 지속적인 것의 상징적 의미로서 쓰였으며, 따라서 규칙, 가공, 구조화된 것의 반대적 개념으로 사용되었음을 확인할 수 있다 (Reinecke, 140)

감정) 그 자체를 표현하여야 한다는 것이 “자연 모방”을 주축으로한 프랑스 감정이론의 주요 주장이었다. (Zoltai, 163) 이것이 바퇴 이후 불란서 자연 모방론의 핵심 사항이었다.

뒤보 (Abbé Jean Baptiste Dubo *Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 1715)는 예술의 궁극적 목표가 인간 감정을 자극하기 위함이 아니라 심적 활동에 기쁨을 주기 위함이라 하였다. 대단히 발전적이라 할 수 있는 이러한 사고방식과 달리 그는 그러나 음악을 위해서는 입장을 달리해, 감정을 전달하는 것이야말로 바로 음악적 사명이라 하고 있다. 음악모방론의 체계적 이론가라 할 수 있는 바퇴 (Charles Batteux *Traité des beaux arts*, 1746) 또한 음악에서 감정을 표현하는 것은 음들이라고 정의하지만, 더 나아가서는 단순한 동작, 말, 묘사를 모방하는 것은 음악에 있어 적절치 못하다고 언급했다.

문화철학가이자 음악저술가였던 루소 (Jean-Jacques Rousseau *Lettre sur la musique, francaise*, 1752 & *Dictionnaire de musique*, 1767)는 음악의 근원으로서 선율이 화성에 앞선다 하였는데, 그는 더 나아가서 음악에 있어 극단적 자연주의를 경고하면서 모방이란 기본적으로 느낀 것을 양식화하는 것이라 하였다. 루소는 “아주 적은 예외를 제외하고는 실제 음악가의 예술이란 대상을 구체적으로 그리는 것이 아니라, 인간의 정신을 묘사하고자하는 것과 유사한 분위기로 옮겨 놓는 것이다”라고 말하였다. (ibid., 166)

그러니까 자연모방론과 더불어 대두되기 시작하는 것은 음악에 있어서의 감정표현이었는데, 이는 이제 더 이상 바로크에서와 같이 정형화되고 객관적인 감정표현이 아니라 보다 더 다양한 감정의 세계, 즉 느낌이 음악을 통해 표현되는 것이 이상화되고 있음을 알 수 있다. 감정이론에 대한 가치관이 변화하고 있는 것이다.

계몽주의자들에게는 “자연”이란 삶의 진실이자 이성의 상징이었다. 이것은 과거 봉건적 사고관에 대한 대항으로서, “자연 모방”이란 르네상스 시기부터 불란서 혁명까지 언제나 계급투쟁의 구조적 성격을 지녔었다. 감정의 솔직한 표현, 즉 과거의 절제되고 중용을 요구하는 의고주의에 반하는 감정론은 18세기 불란서의 시민적 계몽주의가들에 의해 정립되었다. 라모의 화성론에 반대하여 (위의 내용 참조) 루소가 선율론을 주장하게 되는 배경에는 바로 단순한 선율이, 복잡하고 합리적 구조의, 그래서 마치 과거의 왕정 시대를 반영하는 듯한 화성이 아니라, 바로 인간 자연의 표상이었고 그래서 선율은 모든 음악적 근원이라는 것을 이러한 사상적 배경을 토대로 이해해야 할 것이다.

5.3 18세기 독일의 감정이론

살펴 본 바와 같이 바로크가 끝나가면서 정형화된 감정 틀에 기초하는 감정이론은 위기를 맞이한다. 18세기 중반 이후부터 점점 더 중요하게 음악창작에 반영되는 이러한 사고는

곧 “개인의 경험” 세계를 개방하는 것이었으며, 이와 더불어 감정이론은 새로운 각도에서 다루어지기 시작한다. 그것이 바로 음악작품에서 묘사하려는 감정에 이미 창작자나 연주가는 그 이전에 완전히 몰입해야 한다는 확인이었다.

당시 기악음악의 발전에 있어 대 전환을 몰고 왔던 만하임의 교향곡들이 또 다른 대표적 예라할 수 있는데, 한 곡 내에서 바로크에서와 같이 하나의 정형화된 감정이 아닌 다양한 감정이 교차될 수 있음을 상징적으로 보여주는 경우였다. 만하임 악파를 익히 알았던 크반츠는 이러한 가치관의 변화를 이론화시켜 한 곡 내에서의 다양한 감정의 교차를 정당화시키는데, 이로써 바로크 작품 내에서의 단일 감정론은 그 당위성을 잃어버린다 할 수 있다. 즉, 어떤 곡에서도 “웅장하거나, 애교적이고, 유쾌하며, 화려하기도 하며, 명랑한 생각들은 다양하게 혼합될 수 있다”라는 점이 주장되기 시작한 것이다. “천재” 시대, 감정과다 내지는 질풍노도 시대에서 객관적 성향의 감정 표현법은 창조적으로 인간 내부에서 교차하는 풍부한 뉘앙스 속의 주관적 기분 내지는 열정의 표현법에 의해 대체되는 것이다. 음악은 더 이상 동요, 흥분시키고 묘사하는 것이 아니라 “감동” 시켜야 하는 것이었다.

18세기 중반 독일의 음악에서는 아직도 가사를 지닌 성악음악이 높이 평가되었다. 왜냐하면 음악이란 언어를 통해 보충되는 제2의 언어와도 같다고 생각했기 때문이었다. 그래서 특히 이 지역을 중심으로 이른바 새로운 감정이론이 관심적으로 다루어지게 된다.²⁵ 하이든의 후기 교향곡까지도 이러한 사고는 이어진다. 당시 (그레트리까지에 걸쳐) 이론가들은 교향곡에도 언어와 유사한 내용과 규칙성이 있어야 함을 강조했다. 즉 기악음악의 자율성, 절대음악으로서의 의미는 일단은 성악음악을 토대로 하며 점차 자리를 잡아갔던 것이다.

모든 음악에서는 성악적 성격이 이상화되었으며, 이 시대의 유난스러운 선율 예찬론은 이런 맥락에서 이해해야 할 것이다. 선율적 성향, 즉 단순하고 자연스러운 것이 추구되었다.

25. 출타이는 이러한 감정이론을 일명 “용어장 미학”이라 특징 지우는데 (Zoltai, 181 & 188 참조), 우리는 이 “용어장 미학”의 성립을 위해 르네상스 시기까지 거슬러 올라 갈 수 있다. 어쨌든 이 “(음악) 용어장”에서 중요한 것은 일반적 이해력을 도모한다는 맥락에서 객관성이 강조된다는 점이다. 그 상징적 예들을 살펴보면, 좁은 음정 간격과 함께 진행되는 (순차진행) 선율은 부드럽으며, 서정적 감정을, 넓은 음정 간격을 사용하는 선율은 즐거움, 기쁨을 표현한다. 협화음적 화성은 정서의 완벽한 안정감을 유발시키며, 불협화음은 분노, 흥분된 기분을 일으킨다. 부절 리듬은 생동감과 신선한 분위기를 조성하며, 트릴 연주는 생동과 화려함을 표현한다. - 18세기의 계몽시대에 그 모습을 완전히 갖추는 이 용어장 미학은 사실상 고대 “에토스”론과 그 내용에서 별로 다를 바가 없다. 계몽시대 시민계급에 의해 추진되는 이 음악적 용어장은 물론 그 목표가 일반성과 보편성이었지만 그리스 시대의 에토스론과 마찬가지로 결국 시대적으로 한계점과 문제점, 모순성을 지닐 수밖에 없었다. 19세기에 이르러서 이 것은 현실로 나타나게 된다. 결국 계몽주의 시대 인간의 내면세계, 외부의 자연세계를 가장 솔직하게 표현하고자 정립되는 감정이론은 그 희망했던 사항이 시대를 초월한 보편적 음악관의 정립이었지만 (이 점에 있어서는 그리스의 에토스론도 마찬가지였다) 그러한 것은 사실상 있을 수 없음을 다시 한 번 확인시켜 주는 예였다. 따라서 18세기의 감정론에 있어 일반적으로 확인할 수 있는 것은 감정의 표현이 음악의 과제, 의무이고 이것은 또한 모두가 이해할 수 있어야 한다는 것이 그 주요 골자인 듯 하다.

“우리가 이해할 수 없는 것에는 기쁨 또한 없는 것이다 ...”라 마테손은 말했다. “바로크 선율의 웅장함, 그 불균형적 ‘무한성’은 새 시민적인 선율 이상관인 민속적 포근함, 우아함, 투명한 균형성, 명확한 구조, 부드럽고 선율적인 것에 의해 교체된다”라 스찰복시는 언급하였다. (B. Szabolcsi, 선율연구) 이 시기의 음악은 부드럽고 온화한 감정표현에서 음악적 과제를 보았다. 무엇이든지 걱정이나 두려움을 느끼게 하는 것은 음악적이지 못한 것으로 보았다. 선율이란 의미심장하며 노래할 수 있어야한다고 생각했다. 이러한 선율관에서 우리는 이것이 바로 시민 음악문화의 산물이었음을 확인할 수 있다. (Zoltai, 184)

이러한 새로운 음악관은 물론 같은 시기 아직도 과거의 감정이론을 대변하는 이론가들과 대립된다. 보수적 성향의 이들은 주로 합리주의적 감정이론을 대변하는 이들이었는데 대표적인 이가 줄쩌 (Georg Sulzer *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1792/1794) 와 마푸르그였다. 또한 두 이론 사이에서 비록 아직도 절충된 하나의 안을 제시하지는 않지만 왔다갔다하는 성향도 이 고전-낭만시대로 가는 질풍노도 시기의 상징적 모습이다. 글루크와 칸트를 예로 들 수 있다. 이들은 인간 감정의 모방을 음악의 과제로 삼으면서도 또한 다른 한편에서는 음악이 구사하는 다양한 표현력을 인정하고 있다. 이러한 흐름에서 중요한 일보를 내딛는 이가 헤르더 (Joh. Gottfried Herder *Viertes kritisches Wäldchen*, 1769)였다. 초기에는 음악이란 그 근원과 본질에 있어 감정표현예술이라 확인하던 그였지만 후에 가서는 음악이란 자연을 대상으로 모방하는 예술이 아니라, 스스로가 자연이라는 중요한 확인을 한다. 즉 자연 속의 우주와 마찬가지로 그 자신이, 자체적으로 창조적이라 말하고 있다. 그의 이러한 사고가 구체적으로 정리되는 시기가 낭만시대였다.

감정이론에 있어서 치명적인, 마지막 일침을 가한 이는 쇼펜하우어 (Arthur Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819/1844) 였다. 음악은 절대로 구체적인 감정을 모방하는 것이 아니라 감정에 대한 예견만을 할 뿐이라고 그는 말한다. 이와 같은 사고와 함께 선율 창작의 무한성에 대해서도 그는 피력하는데 그것은 마치 인간의 외모나 인생행로가 다양한 것만큼이나 무한하다고 하고 있다. 음악은 원칙적으로 이 기쁨이나 저 기쁨을 표현하는 것이 아니라 그 기쁨, 그 자체를 표현하는 것이라 그는 말하고 있다. “어느 정도 추상적이긴 하지만, 모든 첨가물을 뺀 그 자체의 본질적인 것”을 표현하여야 한다고 그는 말한다.

쇼펜하우어의 이 말과 함께 감정미학은 이후에 비록 간간이 논의되기는 하지만 음악을 위해서는 그 기능성과 대표성을 완전히 상실한다 할 수 있다. 그후 20세기에 들어 크렛취마르 (H. Kretzschmar) 나 셰링 (A. Schering) 같은 이들에 의해 감정론은 그 의미를 다시 부여받지만, 물론 그 기능성은 이 시기에 들어 다시 르네상스를 맞는 바로크음악이나 전고전 시기의 음악의 연주실제를 위해 그 정신 배경적 측면을 제공하기 위함이 그 주목적이었다.

제 6 장 결 론

본 논문의 발단은 하나의 핵심 용어, 즉 "감정"이란 용어의 고찰과 함께 시작하였으며, 대략 1600년과 1750년 사이를 중점적인 연구 대상으로 하였다. 이와 더불어 본 연구와 함께 던져 보았던 질문은, 음악과 감정, 즉 이 두 영역간의 관계는 역사적으로 어떠했을까였다. 이러한 질문의 추적과 함께 점차적으로 확인된 사항은 무엇보다 인류 문화사에 있어 "감정" 그 자체가 다각적인 시각에서 해석되며 변천을 거듭해 왔다는 사실의 확인이었다. 이러한 흐름을 지금까지 확인된 사항을 토대로 하여 정리해 보면 다음과 같다.

1. 유럽에 있어 옛 문화권, 즉 고대 그리스나 중세시대의 경우 공동체적 안녕 (이상적 국가관) 내지는 신앙적 목적 (이상적 신앙인) 을 위하여 인간의 감정은 매우 선별적으로 다루어졌다. 최상의 목표는 도덕심 내지는 신앙심으로서 음악은 그 목표를 위한 중요 수단중 하나로서 인정되었다. 이러한 음악적 관심이 구체화된 것이 고대 그리스부터 자리 잡는 적절한 감정을 유발시키기 위해 음악을 선별하는 사용법, 즉 "에토스론"이었다. 합리적으로 체계화된 감정의 종류들은 긍정적인 것과 부정적인 것으로 구분되었다. 즉, 부정적인 정념은 억제되어야 하며 긍정적인 정념은 음악을 통해 유발되어야 한다는 것이 주요 골자였다.
2. 사회가 대규모화되고 사고의 차원과 모든 것을 실제 검증을 통해 확인하려는 자연과학적 사고 방식이 자리 잡기 시작하는 르네상스 시대에 이르러서는 우선 인간 자아의 재확인이라는 관점 아래에서 과거의 통제식의 감정이론은 그 지지기반이 취약해진다. 점점 더 인간의 원초적 경험세계인 "감정"에 대해 새롭게 정의하려는 시도가 이 시기의 다양한 음악 표현에서 확인된다. 감정 해석은 이제 더 이상 도덕 내지는 교리에 부합한 것에만 만족하지 않으며 인간 고유의 권한으로서 인정하려는 인식이 강화되기 시작한다.
3. 그럼에도 위의 새로운 가치관이 깊숙이 뿌리를 내리는 시기는 바로크시기에 이르러서였다. 인간의 "감정" 이란 근본적인 것이며, 그 향유에 있어 좋고 나쁨으로 나뉘어 중세의 스킨라 전통에서와 같이 나쁜 정념을 억누르기만 한다는 것은 설득력을 잃게 된다. 새로운 전환은 데카르트에 의해 제공된다. 데카르트의 합리주의적 해석은 결국 인간의 감정을 한 편으로는 그 성격에 있어 정확히 파악하지만 다른 한 편으로는 다른 축을 염두에 두는, 즉 이원론적인 각도에서의 해결을 위해 도덕심을 부각시킴으로 일단의 바로크 시기의 감정론 확립을 위하여 중요한 이론적 토대를 제공하게 된다. 즉 합리주의적 판단의 감정이론이었던 것이다.
4. 18세기 중반에 가까워지면서 인간의 "감정" 해석은 또 한 번의 전환점을 맞게 된다. 이

제부터는 더 이상 이원론적인 해석에 의해 서로 상반되는 영역들이 절충을 함으로 내릴 수 있는 합리적 감정이 아니었다. 여기에 중요한 정신적 토대를 제공했던 데카르트의 전통을 계승은 되지만 더욱 발전시켜 인간 감정에 대해 새로운 차원에서의 해석을 한 이는 스피노자였다. 이와 더불어 18세기에 들어 점점 전통이 더해 가는 계몽주의 정신과, 또 이 가치관을 주도하였던 시민계급의 활발한 활동은 전혀 새로운 양상의 “감정” 정의와 더불어 새로운 음악 정의를 내린다. 객관적 감정은 이제 주관적 감정으로서 인정을 받게 되며, 이를 음악은 추구하였다.

방금 정리한 것을 토대로 감정이론 역사는 대략적으로 세 시기로 구분할 수 있다: 선별적 감정이론 (에토스론), 합리적 감정이론 (감정의 정형화) 그리고 자연적 감정상태 그대로를 표현하려는 감정이론 (이때부터는 “감정미학”이라는 용어가 더 적절한 것 같다), 즉 고대-중세, 르네상스-바로크, 전고전시기 이후로 성격적으로 그리고 시기적으로 구분할 수 있다. 살펴본 바와 같이 그 내부적 진행이야 실로 다양한 모습이었지만 위의 분류는 무엇보다도 역사를 흐름적으로 파악하는데 있어 의미를 갖게 되리라 사료된다.

18세기 중반 무렵은 모든 점에 있어 중요한 전환기였다. 음악 사고적으로 이전의 실용, 기능적 배경으로부터 이제 자율성의 강조시기로 접어들었으며, 또한 점차적으로 성악음악에서 기악음악으로의 음악적 사고의 전환이 이루어진 시기이다. 이런 맥락에서 감정이론의 배경에는 언제나 사회 전반적이며 기능적이고 공동체적이며 도덕-교리적인 요소가 깊게 결부되어 있음을 확인할 수 있다. 즉, 다루었던 시기를 벗어나서도 가령 음악의 사용 목적이 이 성향을 지향한다면 유사한 양상을 띠 수 있음을 예감케 해 준다.

아울러서 중요한 것은, 주요 연주 레퍼토리가 언급한 시대의 것인 요즈음의 상황에서 위의 이론을 근본적으로 이해하고 소화하는 것은 과거 이 이론이 음악실체에 있어 중요히 다루어졌다는 점을 감안해 볼 때 실로 중요하다 할 수 있다. 예술작품, 악보 그 자체에 지나친 의미를 부여하는 우리의 습관은 음악이 자율적 예술 영역으로 부각하기 시작하는 18세기 중반 이후부터 자리잡은 전통이다. 이 이전의 작품 해석을 위해서는 전혀 다른 음악적 사고 방식이 적용되어야함이 확인되었다.

에게브레이트는 바로 이 시점부터, 즉 18세기 후반의 감정표현예술관이 정착되면서부터 우리 시대 음악에 있어 추구되는 일반 현상, 즉 극단적 개성주의는 자리 잡기 시작하였다고 언급한 바 있다. 다소는 과장스런 느낌도 들지만 어쨌든 지금까지 논문에서 다루었던 흐름을 회상해 볼 때 시사하는 바가 크다 하겠다.

참 고 문 헌

- 許正和. 2000. 儒家의 音樂美學 思想에 관한 研究 - 특히 '樂記' 에 나타난 思想을 中心으로. 연세대학교 교육대학원 학위 논문.
- Behne, K.-E. & Nowak, A. 1997. "Musikästhetik", *MGG₂* 6, 968~1016, 특히: 983-985.
- Braun, W. 1994. "Affekt", *MGG₂* 1 : 31-41.
- Dahlhaus, C. 1985. "Die Musik des 18. Jahrhunderts", *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 5, Laaber, 특히: 56-61.
- _____. 1984. "Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert 1", *Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt: WB, 특히: 37-42.
- Eggebrecht, H. H. 1996. *Musik im Abendland*, München: Piper, 특히: 345-360, 366-388.
- _____. "Figuren", *Riemann-ML* 2 : 54-55.
- _____. 1955. "Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Hrsg. v. P. Kluckhohn etc., 29 : 323-349.
- Handschin, J. 1990. *Musikgeschichte im Überblick*, hrsg. v. F. Brenn (6. Aufl.), Wilhelmshaven: Noetzel.
- Massenkeil, G. 1987. "Figuren", *GLdM* 3 : 91-92.
- Michels, Ulrich. 2000, *음악은어*. 홍정수, 조선우 편역. 서울: 음악춘추사
- Pistone, D. 1987. "Affektenlehre", *GLdM* 1 : 15-16.
- Reinecke, H.-P.: "Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie", *Geschichte der Musiktheorie* 1, Darmstadt: WB 1985, 특히: 131-148.
- Serauky, W. 1929. *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*.
- _____. 1949. "Affektenlehre", *MGG* 1 : 113-121.
- Stephan, R. 1954. "Descartes, René", *MGG* 3 : 209-211.
- Wörner, K. H. 1993. *Geschichte der Musik*, neu bearb. und hrsg. v. W. Gratzner & L. Meierott, Göttingen: Vandenhoeck u. a.
- Zoltai, D. 1970. *Ethos und Affekt*, Berlin: Akademie, 특히: 137-192.

ABSTRACT

Die Affektenlehre von 17. und 18. Jahrhundert

Yoon, Sang-Chun

Von früh her ist der enge Zusammenhang zwischen Musik und Affekt bekannt. Man wollte je nach geschichtlich gegebenen Bedingungen bzw. Anschauungen die Darstellungsweise des Affektes durch Musik entweder selektiv vorgehen oder frei geben. Rückblickend kann man sagen, daß dieser Vorgang etwa in der Richtung von der selektiven zur freien Verfahrensweise fortschritt. Die Ethoslehre der Griechen und die Gefühlsästhetik des zweiten Hälfte des 18. und 19. Jahrhunderts sind die Beweise dafür. Dazwischen liegt die Theorie des Affektes, und zwar die sogenannte "Affektenlehre" des Barockes und der vorklassischen Zeit. Noch genauer formuliert: Die Affektenlehre des Barock-Zeitalters, weil sie in dieser Zeit begründet und hauptsächlich getragen wurde.

Kurz gesagt, ist durch die Affektenlehre die Darstellungsweise des Affektes durch Musik freier geworden als früher, aber nicht ganz in dem ästhetischen Sinne der späteren Zeit. Also etwas paradox formuliert ist die Musik nun auf der Grundlage dieser Theorie den Affekt des Menschen frei ausdrücken, aber dies wiederum in der "objektiven" Weise. Um diese Sachlage zu begreifen, schildert meine Arbeit zunächst allgemein über Affekt, mit dessen im Zusammenhang stehende Begriffe, kurze Vorgeschichte, und schließlich die Affekten-Theorie des Philosophen Decartes' und Spinoza'. Und dann sind Deutschland, Frankreich und Italien geographisch getrennt und so deren gegebenen Lage und musikalischen Situation betrachtet. Daraus ergab sich, daß jeder der genannten Länder während dieser Zeit eine eigene spezifische musikalische Entwicklung durchmacht. Politische und daraus ergebende gesellschaftliche Ursache war der Hauptgrund dafür. Dies wurde etwa für Frankreich mit dem Stichwort "Kunsttheorie", Italien mit dem "Oper" und Deutschland mit dem "Polyphonie" und dann "musikalisch-rhetorische Figurenlehre" zu konkretisieren versucht.

Hiermit war es festzustellen, daß die "Affektenlehre" zur Zeit des 17. und 18.

Jahrhunderts nicht eine theoretisch zielbewußt und einheitlich gepflegte Richtung, sondern eine sozusagen zusammenfassende theoretische Tendenz der vielen damaligen musik-theoretischen Unterströmungen war. Die barocke Zeit war die Hauptsaison des Affektes. Die genannte Tendenz wurde dann in der Folgezeit insgesamt als "Affektenlehre" bezeichnet und so den gemeinsamen Inhalt charakterisiert. Die vorliegende Arbeit schildert auch diese Sachlage, wobei sie, um den Gegenstand möglichst konkret vorstellen zu können, diese Lage möglich machende geistige Strömungen, und zwar Klassizismus, Rationalismus und Aufklärung auch zu skizzieren versucht.

Die geistige Strömung der Aufklärung, die im 18. Jahrhundert in der europäischen Gesellschaft immer sträker sich verbreitete, macht dann eine Umwandlung der Affekten-Theorie möglich. Es handelte sich vor allem darum, ob bei der Darstellung des Affektes durch Musik der tätige Komponist objektiv, komplementär und sich auswählend vor sich gehen soll (d. i. die Affektenlehre der barocken Zeit), oder das Stichwort "Natur", "Naturalismus" oder "Nachahmungslehre" vor Augen habend sich musikalisch etwas freier fühlen konnte. Mit der letzt genannten musikalischen Anschauungsweise ist nun die sogenannte "Gefühlsästhetik", die in der romantischen Zeit vielfach kritisch betrachtet wurde, in der Musikwelt eingesetzt. Der Zeitpunkt dafür wäre etwa im zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu setzen. Meine Untersuchung, die die Darstellung der Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts zum Gegenstand macht, schildert also im hauptsächlichen Inhalt der Untersuchungsgegenstand "Affektenlehre" selbst, und dann skizziert dieser Übergang von der Affektenlehre zur Affektenästhetik bzw. Gefühlsästhetik im zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

21세기 한국의 작곡가:

하재은의 피아노 조곡 · *DIABOLUS* 연구 분석

함계선 (천안대학교 계약교수)

차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 생 애

제 3 장 작품세계

제 4 장 피아노 조곡, *DIABOLUS* 분석 연구

제 5 장 출판 작품 및 작품목록

제 6 장 결 론

참고문헌

영문초록

제 1 장 서 론

과거에서부터 현재에 이르기까지 많은 작곡가의 작품들이 분석되어져 왔다. 그것은 작품 분석이 작곡가를 이해하는 가장 좋은 길이기 때문이다. 서양의 위대한 작곡가들은 그들의

많은 작품이 후대에 의해 분석되어졌으며, 그들을 조명한 책들이 있어 그 작곡가들에 대한 연구에 참고문헌으로 많은 도움을 주고 있다.

그러나 현존하는 21세기의 작곡가들, 특히 한국의 작곡가들은 그들의 작품 분석이나 그들에 관한 문헌이 거의 없는 상태이다. 물론 몇몇 작곡가들에 대해서는 그 연구나 분석이 진행되어 지기도 했지만 많은 수의 현존 작곡가들에 대한 연구, 분석 작업은 그 상황이 미미하다.

본 논문은 그런 의미에서 현존하는 한국의 작곡가 중에서도 현재 연세 대학교에서 교육과 활발한 연구 활동 및 작품 활동을 하고 있는 하재은 박사를 선정하여, 그의 작품 세계를 조명해 보고 비교적 초기 작품 중, 하나인 피아노 조곡을 분석함으로써 작곡가에 대한 이해를 도모하고자 한다. 동시에 작곡가에 대한 문헌이 전무한 상태에서 작곡가와의 직접적인 면담을 통해 그의 생애와 음악 세계등을 구두로 전달받아 기록으로 남김으로서, 이 논문이 작곡가에 대한 일차적 필요자료로서 참고문헌의 기능을 할 수 있기를 희망한다. 이는 또한 문헌에 의해서가 아니고 작곡가와의 직접적인 면담을 통해 정리한 자료이기 때문에 (중간의 여과 과정이 없이 생생한 사실에 접할 수 있었다는 장점이 있음) 가장 신빙성 있는 자료로 앞으로 더 계속 될지도 모르는 그에 관한 연구의 초석이 된다는 점에서도 의의를 찾을 수 있다고 하겠다.

제 2 장 생애

하재은(河在恩)은 1937년 9월 16일 서울에서 목사 집안의 3남 3녀 중 셋째 아들로 태어났다. 아버지 하태수(河太守)는 어린 시절 일본에 유학한 후, 조선 신학(현, 한신 대학교)을 졸업(2회)하고 서울 창신동에 창신교회를 개척하여 초대 당회장으로 시무하였는데, 창신교회는 현재 서초동으로 이전하였으나 교회 명칭은 그대로 사용하고 있다. 어머니 김성복(金聖複)은 개성의 호수돈 여자 중학교 출신으로 문예에 훌륭한 기량을 갖춘 매우 활동적인 신여성이었다. 6.25 동란 중에 피난지인 경기도 용인군 원삼면 문촌리에서 문맹자를 위한 야학을 열었고, 자식에게 물려주는 것은 농사보다도 교육이 먼저라며 농촌의 자식들을 서울로 유학시키게끔 농촌 계몽 운동을 펼쳤다. 한편 모운숙의 詩를 매우 좋아 했으며, 중학생인 둘째 아들의 웅변 원고를 손수 작성해 주어 각종 웅변 대회에서 1등을 차지하게 하였다. 또 아버지가 시무하시는 교회에서 감사절이나 성탄절에 음악 프로그램을 지휘, 감독하였고 형무소 교회 예배시 오르간 반주를 도맡아 하였다.(당시 아버지 하태수목사는 형무소 교회일을 맡아 수감자들을 돌보는 일도 하셨다.) 하재은의 음악적 재능이 어머니로부터 물려 받았음을 알게 해주는 대목이다.

하재은의 음악과의 첫 만남은 1950년에 이루어졌다. 그가 경북 중학교에 입학하여 4개월이 되던 6월에 한국 전쟁이 발발하여 8월에 경기도 용인군 원삼면 문촌리 소재의 문촌(文村)교회로 피난을 갔다. 이 교회는 그의 아버지가 전도사 시절에 목회하였던 산골 마을에 있는 작은 교회였다.

그 해 가을에 접어든 어느 날, 교인 한사람이 지게에 풍금을 얹어 험한 산을 넘어 교회에 가져다 놓았다. 깊은 산골 교회에 들어온 풍금은 교회의 청소년들의 호기심을 자극하기에 충분했다. 여러 명의 10대 초반의 학생들이 달려 들었고 하재은도 그 중 하나인 것은 물론이었다. 그러나 피난지인 산골에서 아무에게도 음악교습을 받을 수 없었다. 다행히 하재은은 그의 어머니가 풍금을 칠 줄 아셨기에, 어머니에게서 악보 읽는 법을 배울 수 있었다. 그러나 그것도 높은 음자리표일 뿐 낮은 음자리표가 문제였다. 독학으로 깨우칠 수 밖에 없었다. 고민하던 그의 뇌리에, 초등학교 시절 그의 아버지가 목회하시던 교회에서 한 젊은이 매일 찬송가를 연습하던 소리가 생생히 떠올랐다. 그 찬송은 “고요한 밤 거룩한 밤”과 “어둔 밤 쉬 되리니”였는데 그 기억을 더듬어 건반을 짚어가며 악보의 낮은 음자리표와 연결시켜, 낮은 음자리표의 음과 높은 음자리표의 음의 위치가 다르다는 것을 스스로 깨닫게 되었다. 열심히 연습한 결과, 그 이듬해 봄에 단음으로 회중 찬송 반주를 할 정도가 되었고 여름에는 “주 양모하는 자”의 성가대 특송을 4성부 반주로 할 수 있게 되었다.

이렇게 시작한 하재은의 음악활동은 주로 교회 내에서 이루어졌고, 모두가 교회음악과 관련된 것이었다. 정식 피아노 교본이 아닌 찬송가로 시작한 그의 오르간 독습은 괄목할 만한 발전을 하였고, 그 이듬해 피난지에서 설립된 안성 종합학교에 유학하면서 안성 장로교회의 예배 반주를 맡아서 하게될 정도가 된다.

서울 수복 후, 서울역 근처 동자동에 있는 서울 성남 기독교 장로교회에 다니게 된 것은 고등학교 1학년 때의 일이다. 이 교회에는 작곡가 나운영이 있어 성가대를 지휘하고 있었는데, 그에게 직접 사사한 적은 없으나 간접적으로 받은 음악적 영향은 컸다. 이 교회에서도 중,고등부 예배 반주와 저녁 예배 반주를 맡으면서 자신의 음악적인 토양을 일구어 나갔다. 그러나 가정형편이 어려워 개인 교습을 받을 수 없었던 그는 아버지의 권유로 한국 신학대학에 진학하여 졸업하게 된다.

신학 대학 4년 기간 중에도 음악에 대한 집착을 버리지 못하고 교내 채플 예배 반주를 비롯, 학생회 음악부장을 맡는 등 음악활동을 계속하였으나, 이미 그 때는 연주가로서 성장하기에는 늦었음을 깨닫고 작곡가의 길을 선택하기로 한다.

군 복무 3년을 마칠 즈음, 임이희(林二喜)를 만나 결혼하게 되고 그녀의 권고와 격려로 1965년 1월에 유학 길에 오른다.

하재은은 미국 동남부에 위치한 테네시 주 낙스빌 시 남부 외곽에 있는 존슨 바이블 대학

에 유학했으나 작곡 전공이 없어, 다음 해 9월에 테네시 주립대학교로 전학하여 음악이론과 작곡의 이중 전공으로 학사 학위와 석사 학위를 받는다. 그는 테네시 주립대학교에서 스승인 데이빗 반 박터(David Van Vactor)에게서 튼튼한 기초 훈련등 학문적 수련 이외에도 스승의 많은 작품을 사보하는 일을 맡으면서 음악 기보의 기술적인 면들을 많이 배우게 된다.

하재은의 최초 공식적인 음악활동은 미국의 낙스빌 교향악단이 1968년, 그의 작품인 [관현악을 위한 주제와 변주]를 연주하여 미국 악단에 데뷔하면서 부터이다. 이보다 앞서 1966년에 그가 수학하던 존슨 바이블 대학이 연례 부활절 행사인 콘서트 콰이어의 미국 중서부 여행에서 공식적인 작곡 수업없이 작곡한 혼성 합창곡, *He is Laid in the Darkness*을 대학 합창단이 작곡가 자신의 지휘로 연주하여 호응을 받기도 하였다. 결국 이 합창곡은 그가 테네시 주립대학교 작곡과로 진학하는데 결정적인 심사곡이 되었다.

낙스빌 교향악단은 1969년 초 여름에 그의 두번째 대형 편성 작품인 [관과 타악기를 위한 2악장]을 연주하였고, 1970년 미시시피 벨리 주립대학교에 전임강사로 발령받고 그 곳에서 작곡한 [교향곡 제1번]을 동일 교향악단이 1971년 연주하였다. 그 곳에서 2년 동안 가르친 후, 미국 오하이오 주 클리브랜드 시에 있는 클리브랜드 음악원에 가서 작곡으로 박사 학위를 받는다. 박사 학위는 클리브랜드 음악원이 이웃하고 있는 사립 명문인 케이스 웨스턴 리저브 대학교와 공동으로 교육하고 수여한 학위이다.

이 곳에서는 스승인 도날드 어브(Donald Erb) 밑에서 현대 음악 훈련을 본격적으로 받았다. 그 결과, 주로 자유 무조적인 경향의 작품을 쓰게 되었고 그 이후의 기악곡들은 모두 자유 무조적 경향을 띤다.

미국 내에서의 보다 자유로운 음악 활동을 위해 하재은은 1977년 미국인으로 귀화해서, 1978년에는 미국 국무성의 예술진흥기금에서 주는 연구비(National Endowment for the Arts)를 받는 등 활발한 활동을 벌인다. 뉴욕, 멤피스, 로체스터, 터스카루사, 옥스퍼드 등 주로 미국 동남부 지역에서 작품활동을 하면서 1975년 제7회 서울 음악제에 그의 [교향곡 제2번]을 초연하기도 하였다.

박사 학위를 받은 후, 다시 미시시피 벨리 주립대학교로 복직하여 가르치다가 1979년 연세 대학교 음악대학의 초청으로 귀국하여 정 교수로 현재에 이르고 있다. 그는 1979년에 연세 대학교 음악대학의 교수직을 맡은 후에도 교육부, 문예진흥원, 연세 대학교에서 학술 연구비를 받아 작품을 쓰기도 하였다.

연세 대학교 재직 중 두 번의 연구 년을 얻어 다시 미국 대학의 강단에 선다. 첫 번째 연구 년인 1989-90년 간은 미국 북동부 뉴저지 주, 프린스턴 시 소재 웨스트민스터 콰이어 대학에서 작곡과 이론 강의를 했고, 두 번째는 그가 미국에서 처음 유학했던 존슨 바이블 대학에서 1997-98학년도 음악 이론 강의를 하고 귀국한 바 있다.

하재은이 소속된 음악 단체로는 Pi Kappa Lambda (American National Music Honor Society), 미국 작곡가, 작가, 출판인협회(ASCAP), 미국 작곡가협회(National Association of Composers, U.S.A.), 21세기 작곡가 연구회, 아시아 작곡가 연맹 등이며 한국 찬송가 공회 음악위원을 역임하고 있다.

하재은이 미국 내에서 활동한 10여 년 동안의 내용이 다음의 인명사전에 수록되어 있다.

1. *Contemporary American Composer: A Biographical Dictionary*, E. Ruth Anderson, G. K. Hall & Co., Boston, Mass, 1976.
2. *International Who's Who in Music and Musicians, 9th ed.*, Cambridge, England, 1978.
3. *The Dictionary of International Biography*, Cambridge, England, 1974.
4. *Who's Who in the South and Southwest, 16th ed.*, Marquis Publications, Chicago, IL., 1978.
5. *Who's Who Among Koreans in America, 1st ed.*, Chicago, IL., 1979.

제 3 장 작품세계

하재은의 초기 작품은 학위 과정을 거치면서 조성파 무조성의 양면을 띠고 있다.

제1기라 할 수 있는 이 시기의 작품으로 [관현악을 위한 주제와 변주](1969)는 석사 학위를 위해 쓰여진 작품으로서 한국적인 선율에 서구적 기법을 활용하여 조성적으로 쓰여진 작품이다. 반면, 같은 해에 작곡된 [관과 타악기를 위한 2악장]은 12음 기법으로 쓰여진 무조 음악이다. 다음 해인 1970년에 작곡된 [교향곡 1번]은 부제목인 “농부 교향곡”(Farmer's Symphony)이 의미하듯 한국 농부의 4계절 모습을 4악장에 걸쳐 묘사한 표제 음악으로 현대적 기법과 전통 기법을 적당히 배합한 절충형이다. [튜바 4중주](1970)는 완전히 무조적으로 쓰여진 곡이며, 피아노 조곡 [Diabolus] (1972)는 12음 기법으로 쓰여진 바로크 조곡 양식을 취하고 있다.

제2기는 무조적인 현대 기법으로 쓴 작품들이 주류를 이루고 있다.

[교향곡 제2번](1974)은 박사 학위를 위해 쓰여진 작품인데, 이태리계 미국인인 가스파레 루폴로(Gaspere Ruffolo)의 3개의 그림 제목; 푸른 문(Blue Door), 봄 꽃(Spring Flowers), 전이(Transition)를 각 악장의 제목으로 삼아 완전히 무조적인 현대 기법으로 상징적 표현을 한 작품이다. 그 이후 쓰여진 관현악, 실내악, 성악곡 등이 모두 무조적인 것으로 1990년대 초까지 이어진다.

하재은이 1989-90년 연구 년을 얻어 프린스턴 소재 웨스터민스터 콰이어 칼리지에 교수

로 재직할 때, 회중 찬송 반주를 위한 [한국 찬송가 오르간 변주곡집]과 오르간 변주곡 [다 감사 드리자]를 작곡하면서 한국 교회 음악에 대해 관심을 갖게 된다. 이 때를 제3기라 할 수 있는데, 무조 성향의 현대 음악을 교회에서 소화하기 어려운 현실을 감안하여 교회를 위한 음악은 완전한 조성 음악이거나 아니면 교회에서 이해할 수 있는 약간의 현대 기법을 가미한 절충형의 작품을 쓰기 시작하였다. 이렇게 해서 여러 곡의 독창 및 합창 성가곡이 작곡되었다. 오르간 곡으로는 “내 주는 강한 성” 주제에 의한 [토카타와 푸가], 12개의 변주와 푸가로 된 “다 감사 드리자”, 오르간 전주곡 “나 말은 본분은”, “나 주의 도움 받고자”, “주여 지난 밤 내 꿈에” 등 여러 곡이 있다. 합창곡으로는 시편 23, 시편 95, 시편 150, “너희는 이 마음 갖으라”, “사도신경”, “부활 찬송”, “감사 찬송”, “성탄 찬송”, “신년 찬송” 등이 있다. 그러나 교회 연주용이 아닌 일반 작품들은 현대적인 무조 기법을 그대로 사용하고 있다.

하재은은 작품 활동이외에 저술, 번역, 강연 활동을 활발히 벌이고 있다.

특히 한국 교회 음악 갱신 운동에 일익을 자임하고 나서 교회, 신학대학, 교계 관련 단체, 목회자 세미나 등에 참석, 기회 있을 때마다 점점 오염되고 세속화되어 가는 예배 음악에 대한 경각심을 고취시키고 있다. 그의 이러한 생각이 [교회 음악의 사상적 배경]이라는 논문을 쓰도록 하여 이 논문으로 1994년도 연세학술문화상을 수상하기도 하였다. 그 뿐 아니라 계속해서 신문, 잡지, 학술지 등에 교회 음악 관련 글을 게재하여 보다 넓은 공감대를 형성해 나가고 있다.

이렇게 그로 하여금 한국 교회 음악 갱신 운동을 하게끔 한 것은 그의 신학적, 음악적 배경 때문일 것이다. 장로교 목사였던 아버지의 권고로 한국 신학대학을 졸업하였으나 음악에 대한 정열을 잠재우지 못하고 3년 간의 군 복무와 1년 간의 취직 생활을 Compassion, Inc. 라는 고아 원조를 위한 사회사업기관에서 일하다가 미국 유학 길에 오른다. 미국 미시시피 벨리 주립대학교에 10년 간 재직하였으나 이 때는 교회 음악에 별로 관심을 보이지 않다가, 1989-90년 1년 간 웨스트민스터 합창대학에 초빙 교수로 있으면서 교회 음악에 본격적인 관심을 갖게 된다. 프린스턴 신학교 구내 서점에서 다양한 종류의 교회 음악에 접하게 되고, 그것들을 구입하여 읽으면서 교회 음악의 체계적인 연구가 한국 교회에도 필요하다고 생각, 1990년 귀국하면서 보다 적극적인 한국 교회의 교회 음악 인식 갱신운동을 펼치며 작곡, 강연, 집필 등을 통해 현재까지 계속해서 활동하고 있다.

하재은은 공식 음악 교육을 미국에서 받았기 때문에 그의 작품에서는 음악의 형식미를 중요시하는 유럽적인 스타일보다는 음악의 감성미에 보다 비중을 두는 미국적인 영향을 많이 받고 있음을 엿볼 수 있다. 그러나 구조적으로 형식미가 중요시 되는 12음 기법 작품에서는 형식미를 중요하게 다루고 있기도 하다.

제 4 장 피아노 조곡 · *DIABOLUS* 분석 연구

이 곡은 바로크 시대에 건반악기를 위해 널리 쓰여졌던 조곡의 양식을 취하고 있으나 작곡기법은 12음 기법으로 이루어져 있다.

곡목 *DIABOLUS* 란 중세시대, 특히 성악곡에서 금기시 되었던 증 4도 음정을 사용한데서 착안된 명칭이다. 그 시대에는 증 4도 음정 부르기를 매우 꺼려했으며 심지어는 증 4도를 “*Diabolus in Musica* Apel” (Apel 1970, 230)라 칭하기까지 했다.

이 곡은

- ① PRAELUDIUM
- ② MENUETTO
- ③ SARABANDE
- ④ GIGA

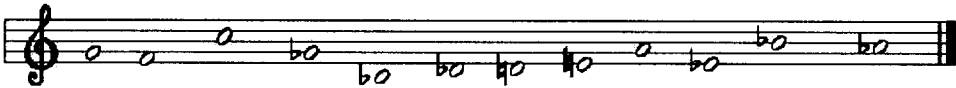
의 네 악장으로 이루어져 있으며, 이 네 곡이 모두 하나의 음열 (tone row)에 기초한 원형 (Original Form)과 역행형 (Retrograde Form)만을 사용하고 있다.

이 곡의 음열은 다음과 같다.

- ① 원형 (Original Form)



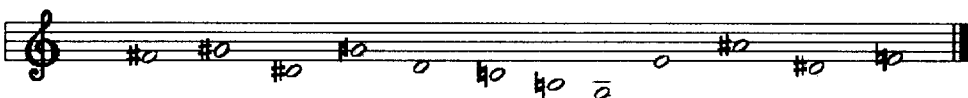
- ② 전위형 (Inversion Form)



- ③ 역행형 (Retrograde Form)



- ④ 역전위형 (Retrograde Inversion Form)



	Original →											← Retrograde	
Inversion	1-0	1-2	1-7	1-1	1-8	1-6	1-5	1-3	1-10	1-4	1-9	1-11	
0-0	G	A	D	G#	D#	C#	C	B \flat	F	B	E	F#	R-0
0-10	F	G	C	F#	C#	B	B \flat	A \flat	E \flat	A	D	E	R-10
0-5	C	D	G	C#	G#	F#	F	E \flat	B \flat	E	A	B	R-5
0-11	G \flat	A \flat	D \flat	G	D	C	B	A	E	A#	D#	F	R-11
0-4	B	D \flat	G \flat	C	G	F	E	D	A	D#	G#	A#	R-4
0-6	D \flat	E \flat	A \flat	D	A	G	G \flat	E	B	F	B \flat	C	R-6
0-7	D	E	A	D#	A#	G#	G	F	C	F#	B	C#	R-7
0-9	E	F#	B	F	C	B \flat	A	G	D	G#	C#	D#	R-9
0-2	A	B	E	A#	F	E \flat	D	C	G	C#	F#	G#	R-2
0-8	E \flat	F	B \flat	E	B	A	A \flat	G \flat	D \flat	G	C	D	R-8
0-3	B \flat	C	F	B	F#	E	E \flat	D \flat	A \flat	D	G	A	R-3
0-1	A \flat	B \flat	E \flat	A	E	D \flat	D	B	F#	C	F	G	R-1
	RI-2	RI-4	RI-9	RI-3	RI-10	RI-8	RI-7	RI-5	RI-0	RI-6	RI-11	RI-1	↑

Retrograde Inversion

4.1. 음열의 특징

원형 음열 첫 6개의 음(1-6)과 후반 6개의 음(7-12)이 대칭을 이루고 있으며 그 중심에 증 4도의 음정을 각각 가지고 있다. (예 1)

이 두 개의 증 4도 음정은 또 다시 각각 대칭적 구조를 가지고 있는데, 양쪽으로 완전 5도의 음정과 장 2도의 음정을 지니고 있다. 이것은 마치 ‘완전’ 속에 숨겨진 ‘嘘’를 뜻하는 철학적인 의미이기도 하다.¹

예 1)

M2 - P5 - A4 - P5 - M2 M2 - P5 - A4 - P5 - M2

1. 중세 시대에는 완전음정과 장음정의 선호도가 매우 높았으며 증, 감의 음정은 악마의 음정이라고까지 해석했다. 그러므로 여기에서 작곡자가 뜻하고자 했던 바는, 인간 세계에서 뜻하는 완전이란 것은 결국 허(嘘)를 둘러싼 일종의 포장일 수도 있다는 암시가 아닐까!

이 대칭적 구조는 다시 3음씩 나뉘어 증 4도 상에서 음정 구조상으로 역행되고 있다. (예 2)

예 2)



또 하나의 흥미있는 특징은, 이 음열표에서는 전위형(Inversion 음열)과 역행형(Retrograde 음열)이 같다는 것이다. 즉 I-11의 음열과 R-0의 음열이 같고, I-10과 R-1이 같다. 이런 식으로 계속이어져 I-0 = R-11가 된다. (음열표 참조)

그러므로 사실상 원형 음열(Original 음열)에서 파생된 음열이 48개의 음열이 아니고 24개의 음열로 구성되어진다. 이는 12음 중, 첫 6음과 나중 6음은 서로 대칭적 전위 관계를 이루기 때문에 음열 구조 특성상 자연적으로 만들어 진 현상이라 하겠다.

4.2. PRAELUDIUM 분석

이 곡은 단순 3부분 형식의 곡으로 볼 수도 있으나, 그 보다는 4개의 악구(phrase)를 가진 선행구(antecedent phrase)와 2개의 악구를 가진 후행구(consequent phrase)로 이루어진 1부분 형식이라고 보는 것이 더 타당하다. (예 3) 쓰여진 음열도 O-0, O-6, R-6, R-0 로 단순하며, 대칭적 구조를 강조하고 있다. 그러므로 “6” 이란 숫자에 의미를 두고 있으며, 단순한 음열 쓰임만 가지고도 역행적 대칭구조를 잘 보여주고 있다.

예 3)

선행구 : 제 1악구 (1-6 마디)

후행구 : 제 1악구 (20-22 마디)

제 2악구 (7-14 마디)

제 2악구 (23-끝 마디)

제 3악구 (15-17 마디)

제 4악구 (18-19 마디)

첫 세 마디에 걸쳐 제시되는 원형 음열은 상성, 하성을 넘나들며 캐논 식으로 나타난다. (악보 1) Octave를 이용하여 같은 음을 네 번씩 반복하며 12음을 순차적으로 진행시키다가 다음 세 마디는 R-6의 음열²로 이어지는데 이 또한 앞의 세마디의 캐논 스타일과 리듬을 그대로 유지한다.

2. 이 곡의 음열 특성상 R-6와 I-5의 음열이 같다. (음열의 특징 참조) 그러나 여기서 I-5라 하지않고 R-6를 택한 것은 대칭적 의미를 강조하기 위해 “6”이란 숫자를 의도적으로 쓰기위함이다.

악보 1) 마디 1~8

Andante con tranquillo (♩ ca. 72) 0 - 0 | R - 6

(R - 6 계속)

제 2악구가 시작되는 7 마디부터는 원형 음열을 그룹별로 나누어서 19 마디까지 끌고 간다. 원형 음열을 3음, 4음 또는 6음의 그룹으로 나눈 음열군은 다음과 같다. (악보 2)³ 그리고 이 음열군에 의해 제 2, 3, 4악구는 다음과 같이 분석되어진다.(악보 3)

악보 2)

3. 3음 그룹 = Oo-3a, 3b, 3c, 3d.
 4음 그룹 = Oo-4a, 4b, 4c, 4d, 4e, 4f.
 6음 그룹 = Oo-6a, 6b.

악보 3) 마디 7~19

3b 3d 3c | 3b

7

cresc. mf

(3b) 3d 3b 3c 3a 3c 3a 3d

cresc. poco a poco mf

3a 3c 3a 3d 3c 3d 3a 3b

3c 3d 3a 3b 4a 4b

cresc. f

3a 3b 3c 3d 4f 4d

4c 4f 4d 4e 0-0

dim. cresc. molto e accel

4e 4a 4b 4c

0-6 In stile quasi cadenza con bravura

20

특히 18 마디와 19 마디는 증 4도의 sequence 구조가 돋보인다.(악보 4) 또한 각 각 원형 음열과 O-6 음열을 모두 제시하고 나서, 반음계 진행을 가지고 역전위 시킴으로써 대칭적 구조를 이루게 한다.

악보 4) 마디 18~19

후행구의 첫 악구인 20마디에서 22마디는 다시 처음에 나왔던 O-0, R-6의 음열이 나타나다가, 후행구 두 번째 악구인 23마디에서는 하성에서 R-0의 음열 12음이 4번 씩 반복하며 처음의 리듬 형태(♩♩♩)를 가지고 일곱 마디에 걸쳐 길게 나타나고, 상성에서는 R-6의 음열이 캐논식으로 하성을 따라 나오다가 마지막 두 마디에서 아쉬운 듯, 원형 음열의 여섯 음(Oo-6a)이 나오고 끝을 맺는다. (악보 5)

악보 5) 마디 20~29

4.3. MENUETTO 분석

트리오를 포함하고 있는 이 악장은 조곡의 전형적인 미뉴에트 악장으로 복합 3부분 형식으로 되어있다.

A (1-24) B (Trio: 25-50) A (1-Fine)
 a b a' || c c' : || a b a'

이 악장에서 쓰여진 음열은 원형음열(O-0)과 역행음열(R-0)로, 이 두 가지 음열이 상성과 하성으로 나뉘어 나타나고 있다. 처음 a 부분(1-8마디)부터 그 예를 보여 준다. (악보 6) 그러나 셋째 마디에서 두 번째로 나타나는 R-0는 상, 하성부에 걸쳐 나타나며 다섯 번째 마디, 하성부의 R-0는 먼저 음열의 첫 6음(first six notes)을 앞세우고 시작한다.

악보 6) 마디 1~8

b 부분(9-19마디)은 a 부분의 리듬적 전위를 보여 준다. a 부분에서는 하성에서 길게 늘이던 리듬(tie over)이 b 부분에서는 상성에서 길게 늘어나고 있다. 이는 또 20 마디에서 다시 상성에서 길게 나타나 a'로 돌아가게 된다. 또 b 부분에서는 원형과 역행의 음열이 상성과 하성으로 나뉘어 나타나다가 원형 음열이 상,하성에 걸쳐 세번 나타나고 a'로 넘어간다. a' 부분은 모두 원형 음열만으로 이루어져 있으며, a에서 첫째 마디에서부터 네째 마디에 걸쳐 보여주었던 3음 코드(tri chord)가 연속적으로 나타남으로 해서 a'로 분류되어 진다.(악보 7)

악보 7) 마디 9~25

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system (measures 9-14) is annotated with '(O-0의 계속)' and '(R-0의 계속)'. The second system (measures 15-19) includes a 'cresc.' marking. The third system (measures 20-24) features 'p subito' and '연속적 3음표' (continuous triplet). The fourth system (measures 25-25) is marked 'Fine' and 'TRIO', with 'rit. molto e dim.' leading into '선율적 종지' (melodic cadence) and '리듬적 종지' (rhythmic cadence), followed by 'f sempre'.

A의 종지는 선율적 종지(melodic cadence)와 리듬적 종지(rhythmic cadence)의 두 가지로 이루어져 있다. 먼저 선율적 종지는 상성에서 A b 에서 B b 로 장 2도 상행하고, 하성에서는 C b 에서 B b 로 역시 장 2도 하행하며 끝나고 있다. 리듬적 종지는 세째 박을 쉼표(complete caesura) 처리 함으로써 종지의 개념을 강조하고 있다. (악보 7의 24마디 참조)

B 부분에 해당되는 Trio는 모방 대위법적 기법으로 시작되고 있다. c 부분(25-38의 첫 박

까지)은 Ro-6b가 하성에서 먼저 나타나고 이어 같은 리듬으로 Oo-6b가 전위(inversion)되어 상성에서 나타난다. 이후 R-0가 4 번에 걸쳐 하성부를 이루고, O-0 역시 4 번에 걸쳐 상성부를 이루고 있다.(악보8)

악보 8) 마디 25~40

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system (measures 25-30) begins with a 'Fine' and 'TRIO' section. It features a 'rit. molto e dim.' marking and a 'p' dynamic. The second system (measures 31-34) is marked '(R-0 계속)'. The third system (measures 35-38) is marked 'c의 리듬의 역행'. The fourth system (measures 39-40) is marked 'R-0'. Various rhythmic patterns are labeled as O-0, Ro-6b, and R-0.

Trio 부분은 이러한 전위형 모방 대위법적 기법으로 전부 이루어져 있다.

c' 부분 역시 하성은 4 개의 R-0 음열과 4 개의 O-0 음열로 구성되어 지고, 끝 부분에 가서는 모방(imitation)이 없어지고 종지를 위한 역행형(R-0)이 상, 하성 모두에 걸쳐 나타나 끝맺음하고 *Da Capo* 된다.(악보 9) 또 c' 부분의 처음에서 c의 리듬을 역행시켜서 시작함으로써 대칭적 구조를 더욱 돋보이게 하고 있다.(악보 8의 38, 39마디 참조)

악보 9) 마디 41~50

The image shows a musical score for measures 41-50. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The piano part has a treble clef and the bass part has a bass clef. Annotations include '(R-0 계속)' under the piano part, 'mf' for dynamics, 'O-0' above the piano part, 'R-0' below the bass part, and '45' above the piano part. The second system continues with '(R-0 계속)' under the piano part, 'O-0' above the piano part, 'R-0' above the piano part, 'dim' and 'p' for dynamics, and 'D.C. al Fine' at the end.

4.4. SARABANDE 분석

단순 3부분 형식으로 이루어진 악장으로 그 구성은 A-B-A이다.

A ; 1-20 마디

B ; 21-27 마디

A ; 28-끝 마디

A는 4 개의 악구로 이루어졌으며, 그 악구들의 음열은 O-0, O-6, R-0, R-6 만을 사용하고 있다. 그 구조는 다음과 같다.

제 1악구 ; 1-4 마디 (두 개의 O-0 음열로 구성)

제 2악구 ; 5-11 마디 (O-0, O-6, O-6, O-6, O-0, O-0, O-0, R-6의 순으로 구성)

제 3악구 ; 12-15 마디

제 4악구 ; 16-20 마디

제 1악구에서는 Sarabande를 특징 짓는 리듬(♩ ♩ ♩ | ♩ ♩)이 두번 나온 후 한 마디

의 연결을 거친 다음, 제 2악구에서 특징 리듬의 전반부 리듬(♩ ♩ ♩)이 약간의 변화를 주면서 상, 하성부에서 연속적으로 나타난다. 제 2악구의 끝 마디와 제 3악구의 첫 마디에서는 R-6 와 O-0의 음열이 서로 겹쳐 쓰여지고 있고, 제 3악구의 끝 마디와 제 4악구의 첫 마디는 상성에서 R-0 음열과 하성에서 O-0 음열이 각각 연결되어지고 있다.

B부분에서는 하성부의 리듬 패턴이 빨라지고 다이내믹도 forte가 되면서 긴장이 고조된다. 상성부에서는 특징 리듬(♩ ♩ ♩)이 계속 사용되고 있다. 음열은 상성과 하성이 나눠서 쓰여지고 있으나, 마지막(27마디)에 가서 R-6의 음열이 두 성부에 걸쳐 나타나고 리듬도 A의 첫 마디에 대칭되게 끝맺음하고, 다시 A로 돌아가고 있다. (악보 10)

악보 10) 마디 1~27

The musical score consists of three systems of piano music. The first system, titled '제 1 악 구' and '연 결', begins with 'Andante poco sostenuto' and a piano (*p*) dynamic. It features a sequence of chords: O-0, O-0, O-0, and O-6, with a crescendo (*cresc.*) marking. The second system, titled '제 2 악 구', starts with '(O-6 계속)' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by O-6, O-6, O-0, and O-0 chords, with a 'cresc. poco a poco' marking. The third system, titled '(제 2 악 구 계속)' and '제 3 악 구', begins at measure 10 with O-0 and R-6 chords, followed by O-0 and O-0 chords at measure 20, with a forte (*f*) dynamic and an O-0 chord at the end.

제 4 악구

The musical score consists of four systems of piano and guitar notation. The first system includes annotations (0-0), R-0, and O-0 Calando. The second system includes (0-0), R-0, a boxed section 'B' with 'Poco agitato', and R-0. The third system includes (R-0), O-0, R-0, dim, Ro-6a, and O-0. The fourth system includes (R-0) meno mosso, O-0, L'istesso tempo, p, (0-0), and Oo-3a.

4.5. GIGA 분석

복합 3부분 형식의 캐논식으로 이루어진 이 악장은 작곡자가 이 Suite 작품에서 보여 주고 싶어 했던 전위적, 대칭적 스타일과 증 4도의 음정을 마음껏 펼친 종합편이라고 할 수 있다.형식의 분류는 다음과 같다.

A (1-55) ; a (1-17), b (18-27), link (28-40), a' (41-55)

B (56-99) ; c (56-66), a' (67-80), c' (81- 99)

A'(100-139) ; a' (100-120), b' (121-139)

Coda (140-끝 마디)

첫 a 부분에서는 상성부에서 O-0가 먼저 나오고 한 마디 늦게 R-6가 하성에서 뒤따라 나오는 반진행에 의한 캐논 스타일로 시작되어진다. (악보 11)

악보 11) 마디 1~5

이렇게 상성에서 O-0 음열이 4 번, 하성에서 R-6 음열이 4 번씩 나오고 난 후, 14마디 둘째 박부터 6 음 그룹으로 구성되어 a의 후미를 장식한다.

악보 12) 마디 11~20

b의 처음 부분은 리듬과 음열면에서 a의 처음과 같이 시작되고 있으나, 3 음 그룹으로 이루어진 연속적인 3 음 코드(tri chord)와 6 음 그룹으로 이루어진 중 4도의 행진이 b의 끝을 장식하고 있다.(악보 13) 그러나 이 중 4도의 행진은 계속되어 28 마디에서 시작되는 link 부분으로 연결된다. 여섯 마디에 걸친 6음 그룹의 중 4도 코드들은 34 마디에서는 중 4도 음정으로 이루어진 arpeggio로 바뀐다. GIGA에서는 철저한 캐논 스타일을 고수하는데 오로지 이 부분에서만은 캐논식에서 벗어나 오직 중 4도만을 강조하는 것이 특징이다.

악보 13) 마디 22~37

3d 3a 3c 3d 3a 3b 3c 3c 3d 0-0 증 4도 행진 계속
Oo-6a

link Oo-6a Oo-6b Oo-6b (증 4도 행진 계속)
mf mp p cresc poco a poco

Oo-6b Oo-6a Oo-6a

○ = Oo-6a
△ = Oo-6b

(증 4도 행진 계속)

poco a poco a poco 34 A4 A4 A4 A4 A4 A4

(증 4도 행진 계속)

0-0 A4

B의 끝부분도 3음 그룹으로 진행되지만, 증 4도를 강조하기 위함은 아니다.(악보 14)

악보 14) 마디 92~99

The image shows a musical score for measures 92-99, consisting of two systems of piano music. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Annotations above and below the staves identify specific 3-note groups: 3a, 3b, 3c, and 3d. The first system includes a 'f' dynamic marking. The second system includes a 'sempre' dynamic marking. The score illustrates the progression of these 3-note groups across the measures.

A'의 처음은 A와 똑같이 시작하지만 b'는 순전히 6음 그룹으로만 이루어 졌으며 그것도 상성은 Oo-6a으로만 전부 구성되어져 있고 하성은 Oo-6b으로 이루어져 있다. 단지 하성의 첫 부분에서 Ro-6a가 네 번 나온다.

Coda는 O-0의 음열만을 쓰고 있는데, 마지막 마디에서 forte로 힘차게 끝을 강조하는 3음 코드들을 원형 음열의 첫 세 음을 씌우므로써 끝을 강조하고 있다.(악보 15)

악보 15) 마디 148~152

The image shows a musical score for measures 148-152, consisting of two systems of piano music. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Annotations above and below the staves identify specific patterns: (0-0) and Oo-3a. The first system includes a 'ff' dynamic marking. The second system includes a 'sfz' dynamic marking. The score illustrates the progression of these patterns across the measures.

제 5 장 출판 작품 / 작품 목록

5.1. 출판된 작품

1. *Sanjo for Solo Flute*, Roger Rhodes Music Ltd., New York, 1976.
2. *Three Abstract for Tuba*, Neil A. Kjos Music Company Pub., Park Ridge, IL. 1978.
3. 시편 1편, [교회 음악 3월호], 1982.
4. 시편 23편, [교회 음악 가을,겨울호], 1984.
5. *Triptych for Organ*, 한국 교회 음악 작곡가 협회, 1986.
—————, 음악 춘추사, 2000.
6. [교향곡 제2번], 아트소오스사, 1991.
7. [한국찬송가 오르간 변주곡집], 아트소오스사, 1991.
8. 피아노 조곡 *Diabolus*, 음악춘추사, 1994.
9. *Quodlibet for Violin&Piano*, Piano plus One, Red House ed., Melbourn, Australia, 1995.
10. [교향곡 제3번], 서울: 예당 출판사, 1999.
11. “부활찬송”, [거룩한 성가 3], 종로 서적 성서 출판, 1999.

5.2. 합창곡집 역, 편

1. [새로운 성가집] 제 1권, 비파사, 1982.
2. [새로운 성가집] 제 2권, 아트소스라이브러리사, 1987.
3. [고전 성가 합창곡집], 세광 음악출판사, 1987.
4. [새로운 성가집] 제 4권, 아트소스라이브러리사, 1989.
5. [크리스마스 성가곡집], 서울 성남교회, 1991, 1992.
6. [새로운 성가집] 제 5권, 아트소스라이브러리사, 1992.

5.3. Organ 곡

1. 회중 찬송 반주를 위한 한국 찬송 오르간 변주곡집, 서울: 아트소스라이브러리사, 1991.
2. “다 감사 드리자” *Now Thank We All(NUN DANKET)* 주제에 의한 [12변주와 푸가], 서울: 아트소스라이브러리사, 1994.
3. “내 주는 강한 성” *Ein Feste Burg* 주제에 의한 [토카타와 푸가], 서울: 아트소스라이브러리사, 1995.

4. 오르간을 위한 Triptych, 서울: 음악 춘추사, 2000.

5.4. 역서

1. [고전 음악 역사], 아트소스라이브러리사, 1982.
2. [현대음악 감상], 아트소스라이브러리사, 1984.
3. [관현악 감상], 아트소스라이브러리사, 1986.
4. [안톤 베베른], 아트소스라이브러리사, 1986.
5. [음악형식론] (역저), 아트소스라이브러리사, 1987.
6. [6음 음계와 12음 음열과의 관계], 아트소스라이브러리사, 1988.
7. [관현악기론], 아트소스라이브러리사, 1989.
8. [안톤 베베른 작품분석 개론집], 아트소스라이브러리사, 1988.
9. [비주얼 박물관] (음악편), 웅진 미디어, 1993.
10. [신앙의 눈으로 본 음악], 한국 기독 학생회 출판부, 1995.
11. [현대음악 작품 자료집], 아트소스라이브러리사, 1996.

5.5. 논문

1. *Musical Theory of the Baroque*, [연세 교육과학 16집], 연세대학교 교육대학원, 1979.
2. “현대음악의 동향, 그 문제와 해결”, [음악 연구 1집], 한국 음악학회, 1982.
3. “George Crumb 의 [어린이의 옛목소리] 분석 연구”, [연세 논총 21집], 연세대학교, 1985.
4. “음악과 현실”, [예술 논문집 제 30집], 대한민국 예술원, 1991.
5. “교회음악의 사상적 배경”, [한국의 교회 음악 심포지움], 종교 문화 주최, 1993.
6. “스즈키 메소드의 철학적 이념과 배경”, 스즈키 메소드 심포지움 한국 재능 개발 연구원, 1993.
7. “음악의 철학적 이해”, 한국 음악학회 제1회 세미나 Proceeding, 천안 이원 문화원, 1994.
8. “21세기를 향한 찬송가 작곡의 신학적 배경과 전망”, 한국 찬송가 공회 제 1회 공개 세미나, 1996.
9. “현대 교회음악의 위험 요소”, [연세음악연구 제6집], 1999.

5.6. 작품 목록

1. 관현악곡
 - ① *Theme and Variations for Orchestra*, 1969.

- ② *Two Pieces for Winds and Percussion*, 1969.
 - ③ 교향곡 제 1번, 1972.
 - ④ 교향곡 제 2번, 1974.
 - ⑤ *Solve Polluti* for Symphonic Band, 1976.
 - ⑥ 교향곡 제 3번, 1987.
 - ⑦ *Amalgam* for String Orchestra, 1989.
2. 실내악곡
- ① 튜바 4중주, 1970.
 - ② 클라리넷과 현악 4중주를 위한 소나타, 1972.
 - ③ 타악기 합주를 위한 3악장, 1973.
 - ④ 트럼펫, 첼로, 타악기를 위한 3중주, 1973.
 - ⑤ 플룻 독주를 위한 산조, 1973.
 - ⑥ 금관 5중주 제 1번, 1974.
 - ⑦ 플룻, 클라리넷, 피아노를 위한 3중주, 1974.
 - ⑧ 플룻, 클라리넷, 첼로, 타악기, 피아노를 위한 소리 I, 1975.
 - ⑨ *Sonic Variables for Trumpet*, 1976.
 - ⑩ *Three Abstracts for Tuba*, 1976.
 - ⑪ 클라리넷과 타악기를 위한 소리 II, 1977.
 - ⑫ *Quodlibet for Violin and Piano*, 1985.
3. 피아노곡
- ① 조곡 *Diabolus*, 1973. (수정판 : 2000.)
4. 오르간곡
- ① *Triptych for Organ*, 1980.
 - ② 한국 찬송 오르간 변주곡집, 1990.
 - ③ 오르간 변주곡 「다 감사 드리자」, 1990.
 - ④ “내 주는 강한 성” 주제에 의한 [토카타와 푸가], 1995.
 - ⑤ 전주곡 (찬송가에 의한)
 - 1) 나 말은 본분은, 1990.
 - 2) 나 주의 도움 받고자, 1993.
 - 3) 주여 지난 밤 내 꿈에, 1993.
5. 현대 무용곡
- ① 이피스 (*Iphis*), 1985.
6. 독창곡

- ① 시편 1편, 1971.
- ② 시편 100편, 1971.
- ③ 시편 23편, 1986.
- ④ 가곡 “촛불”, 1986.
- ⑤ 축혼송, 2000.

7. 합창곡

- ① *He is Laid in the Darkness*, 1965.
- ② 사도신경, 1986.
- ③ 시편 23편, 1995.
- ④ 시편 95편, 1997.
- ⑤ 시편 150편, 1997.
- ⑥ 부활 찬송, 1998.
- ⑦ 이 마음 갓으라(여성 3부), 1998.
- ⑧ 이 마음 품으라(혼성 4부), 2000.
- ⑨ 감사 찬송, 2000.
- ⑩ 성탄 찬송, 2000.
- ⑪ 신년 찬송, 2000.
- ⑫ 순교자의 흘린 피(찬송가 공회 의뢰작), 2000.

제 6 장 결 론

본 논문에서 조명해 본 하재은의 작품세계는 다음의 세 가지 시기로 나눌 수 있는데, 조성과 무조성을 공유하고 있는 제 1기와 현대 음악기법을 고수하는 제 2기 그리고 교회 음악을 중심으로 하는 제 3기가 그것이다.

아직은 작곡가가 현존해 있기 때문에 새 시대인 21세기에 다른 작품 스타일이 나올 수도 있지만, 실험적인 것 보다는 종교로의 귀의라는 측면에서 볼 때 이렇게 분류되어 질 수 있다고 하겠다.

피아노 조곡, *DIABOLUS*는 작곡가의 이런 음악세계를 엿볼 수 있는 작품이라 하겠다. 초기에 해당하는 이 작품의 작곡 기법은 12음 기법을 이용하였지만, 종교적인 철학이 그 배경을 이루고 있다. 제목에서부터 느껴지는 종교적인 색채는 음열 구성에서 그것을 더욱 강하게 내포하고 있다.

대칭과 전위, 역행(symmetry, inversion and retrograde)이 이 작품의 주류를 이루고 있는

데 이것은 음열 선택에서도 강조되고 있다.

제 1곡 PRAELUDIUM은 1 부분 형식이며, 선행구와 후행구로 구성된다.

제 2곡 MENUETTO는 trio를 포함하고 있는 복합 3부분 형식이다.

제 3곡 SARABANDE는 단순 3부분 형식으로 A-B-A의 구성이다.

제 4곡 GIGA는 캐논 스타일의 복합 3부분 형식으로 되어 있다.

곡 전체를 통해서 쓰여지는 음열은 O-0, R-0, O-6, R-6의 네 가지 음열뿐 이다. 또 음을 3음, 4음, 6음 그룹으로 묶어서 사용하기도 한다.

한편, 증 4도의 사용이 도처에서 보이는데 특히 GIGA에서 그것이 절정을 이룬다.

이상과 같은 분석을 통해 하재은의 음악 세계를 알아 보았다.

현존하는 작곡가를 조명하는 것은 매우 뜻 깊은 일이며, 이러한 작업이 좀 더 활발히 이루어져 지나간 세기 뿐 만 아니라 새로운 천년에 들어와서도 창작 활동을 계속하는 한국의 작곡가들에 관한 연구 조사가 지속적으로 이루어 지기를 바란다.

참 고 문 헌

- Apel, Willi. 1970. *Harvard Dictionary of Music*. London: Heinemann Educational Books.
- Dallin, Leon. 1976. *Techniques of Twentieth Century Composition*. Dubuque: Wm. C. Brown Company Publishers.
- Green, Douglass M. 1979. *Form in Tonal Music. Second Edition*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Hutcheson, Jere T. 1979. *Musical Form and Analysis*. vol. 1 & 2. New York: Taplinger Publishing Company.

ABSTRACT

Twenty-first Century Korean Composer: An Analytical Study on Jae Eun Ha's Piano Suite, *DIABOLUS*

Hahm, kye-seon

Dr. Ha's compositional style, up to this point in time of new millenium, may be divided into three periods. His early period reveals both tonal and atonal practice, while his maturing second period shows atonal practice only. The third period since 1990, almost exclusively, has been dedicated to writing music for church.

His piano suite, *DIABOLUS* belongs to the first period written in dodecaphonic stlyle. However, it displays typical Baroque suite format of four movements. The suite uses a tone row which is systemetically constructed in such a way that the second half of the tone row is the retrograde inversion of the first.

The entire composition uses only four rows: O-0, O-6, R-0 and R-6.

The four movements are as follows:

Praeludium is in unipartite form.

Menuetto is in composite tripartite form.

Sarabande is in simple tripartite form.

Giga, which uses canonic imitation, is in composite tripartite form.

It is noticeable, as is implied in the title, that the interval of tritone predominates throughout the work. The term "diabolus" is borrowed from the medieval expression which describes the difficulty of singing the augmented fourth interval, the devilish interval.

The tone row is strictly used throughout except a few places where three, four and six-notes are used as a group. The use of tritones and note-groupings is outstanding, particularly, in Giga.

The significance of this analytical study of Jae Eun Ha's composition lies in the fact that the first hand informations concerning not only the composition itself but also the composer himself may be obtained from the composer, who is still living and active, thereby leaving a valuable material to similar studies to come such as this.

It is hoped that such analytical studies on Korean native composer's works may continue in the years to come so that future generations may benefit from enrichment of modern scholarship.

음악에서의 신객관주의 (Neue Sachlichkeit)

김택완 (성신여자대학교 강사)

차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 신객관주의의 대두와 그 역사적 배경

제 3 장 신객관주의의 개념과 특징

제 4 장 실용음악

제 5 장 1927~1929년의 바덴-바덴 음악제

제 6 장 결 론

참고문헌

독문초록

제 1 장 서 론

1950년대 이후 독일의 다름슈타트(Darmstadt)를 중심으로 활동하였던 아방가르드의 시각에 의하면 쇤베르크(A. Schönberg, 1874-1951), 베르크(A. Berg, 1885-1935), 베버른(A. Webern, 1883-1945)으로 대표되는 제 2 비엔나 악파(Wiener Schule)의 음악이 제 1차 세계 대전 이후에 새로운 방향을 제시한 유일한 음악으로 꼽힐 것이다. 그러나 오늘날의 좀더 개방적인 시각으로 과거를 되돌아보면 1920년대는 다양성의 시기였음을 알게된다.

전후에 나타난 여러 현상들, 즉 바이마르 공화국의 건립 이후에 사회 전반에 걸친 변혁과 과학기술의 발전, 새로운 대중매체의 발명, 외국으로부터 유입된 새로운 문화, 그리고 이러한 변화를 계기로 촉구된 전통에 대한 새로운 반성은 당시 음악가들의 의식에 다양한 방식으로 영향을 미쳤고 그에 따라 1920년대에는 다양한 경향의 음악문화가 형성되었다. 당시의 음악잡지와 음악회의 프로그램을 살펴보면 위에 언급한 쇤베르크와 그의 제자들 이외에도 스트라빈스키(I. Stravinsky, 1882-1971), 바르톡(B. Bartok, 1881-1945), 힌데미트(P. Hindemith, 1895-1963), 미요(D. Milhaud, 1892-1974), 아이브스(C. Ives, 1874-1954), 바레즈(E. Varese, 1883-1965)등 많은 음악가들이 다양한 음악을 실험하고 소개하였음을 알 수 있다.

그 중 신음악의 제 2세대라 할 수 있는 당시의 젊은 작곡가들에 - 힌데미트, 바일(K. Weill, 1900-1950), 아이슬러(H. Eisler, 1898-1962)에 의해 대표되는 - 의해 주도되었던 신객관주의는 바이마르 시기의 고유한 음악문화를 탄생시키고 발전시킨 예술경향이다. 신객관주의는 당시 문학, 회화, 음악, 건축 등 예술전반에 걸쳐 전통미학에 반대하며 현실과 예술의 매개, 더 나아가서는 예술의 사회적, 정치적 의미와 기능을 추구하였는데, 특히 음악분야에서는 19세기 음악예술의 발전을 주도했던 자율성을 강조하는 전통적 미학을 부정하고, 새로운 시대에 맞는 새로운 음악을 요구하면서 음악어법과 형식의 단순화, 엘리트주의의 퇴조, 실용음악의 탄생 등 많은 변화를 가져왔다.

이 글에서는 전통을 거부하고 동시대적인 음악을 추구한 이 신객관주의적 변화가 실제로 어떠한 역사적 배경 하에서 가능하였으며, 그 움직임의 특징과 그 것이 추구하였던 음악은 어떠한 것인지, 또 그 음악사적 의미는 무엇인지 구체적으로 상세히 살펴봄으로서 다양했던 1920년대 서양 음악사의 총체적인 이해에 좀 더 가까이 다가가고자 한다.

제 2 장 신객관주의 대두와 그 역사적 배경

1920년대는 음악사적으로 결코 특정한 양식으로 규정할 수 있는 시대는 아니다. 그러나 사회적인 구조변화로 인한 전통적인 음악문화의 위기에 직면하여 전통에 대한 비판적인 반성과 새롭게 다양한 실험이 이루어진 시기이다.

유럽에서의 전통적인 음악문화의 내재적 위기는 이미 세기의 전환기에 나타나기 시작하였다. 19세기의 음악 발전을 이끌어 왔던 지속적인 발전에 대한 믿음은¹ - 이러한 믿음은 19세기에 당시 유럽인들이 이룩한 괄목할 만한 경제성장과 과학기술의 발달에 기인하는데 - 위기에 봉착하게 되었다. 세기말에 이르러 19세기의 음악 형식과 장르의 발전은 전통의 틀 안에서 이미 한계에 다다르게 되었고, 이러한 현상은 음악의 내용, 수단, 어법 등 각 부문에 걸쳐 나타났다. 당연히 이러한 한계상황에 직면하여 새로운 음악을 찾으려는 노력과 시도가 나타났고 이 시도는 전통의 틀을 고수하거나, 혹은 부정하는 등 다양한 방식과 모습을 보여주었다. 이러한 과정에서 전통에 대해 급진적인 태도를 취하는 음악과 전통에 충실한 음악 사이의 괴리는 생기게 마련이었고 1910년대에 이르러 미래주의, 다다이즘으로 대표되는 역사적 아방가르드운동과² 표현주의가 대두되었을 때, 이 괴리는 눈에 띄이게 커져 있었다.

이러한 음악분야의 위기 상황은 제 1차 세계대전 이후 독일에서 더욱 첨예화되었다. 이는 패전 이후 정치, 경제, 사회, 문화 등 모든 분야에 걸쳐 나타난 변화로부터 예술과 또 예술을 매개하고 관리해 온 제도와 기관 역시 크게 영향을 받지 않을 수 없었기 때문이다.

당시 음악 문화의 위기를 초래한 중요한 요인 가운데 하나는 청중구조의 변화이다. 전후에 심각한 경제적, 사회적 문제를 야기했던 인플레이션에 의해 그때까지 문화의 주 수용자 역할을 담당했던 교양을 갖춘 과거의 중산층은 경제적 몰락과 함께 파괴되었고 문화생활을 영위하는데 필요한 경제력을 지닌 새로운 중산층은 대부분 인문교양의 결여로 과거 중산층의 기능을 수행하지 못하였다. 이러한 수용자층의 대부분을 차지하는 중산층의 변화는 그때까지 지속되었던 예술 생산구조의 기반을 흔들리게 하였고 동시에 예술 사업의 상업화를 촉진시켰다. 기존의 오페라극장과 음악회장은 음악을 오락과 유흥으로 즐기려는 청중의 기호에 적응함으로써 그들의 재정상의 어려움을 극복하려 하였고, 그 때문에 폭 넓은 청중의 기호에 맞는 긴장 완화의 수단으로, 즉 단순한 오락, 유흥을 위하여 음악을 제공하였다. 작품의 선택은 그 작품의 소비가치에 의해 결정되었고, 그리하여 이 시기의 음악회의 프로그

1. 이러한 발전, 진보에 대한 믿음은 리스트(F. Liszt, 1811-1886)를 선두로 하는 <신독일악파 (Neudeutsche Schule)>에서 두드러지게 나타나며 이는 19세기 후반기의 음악을 주도하였다 (Blumröder 1981, 20~21).
2. Peter Bürger가 사용한 <역사적 아방가르드>라는 개념은 1910년대에 다다이즘, 초기의 초현실주의, 미래주의와 같이 전통과의 단절을 추구했던 예술운동을 가리킨다 (Bürger 1974, 44).

램은 대부분 독일의 고전주의와 낭만주의의 작품들로 구성되었다. 이것은 음악회의 레파토리를 제한하였을 뿐만 아니라 청중의 보수적인 기호를 형성하여 “청취력의 유아적 단계로의 퇴보 (Adorno 1973, 34)”라는 결과를 초래하였다.

전후에 나타난 이러한 음악문화의 위기 상황은 1924/25년에 시작된 라디오, 전축 등, 음악의 재생산 수단의 폭 넓은 보급과 이로 인해 새로이 생겨난 문화형태, 즉 대중문화에 의해 더욱 심화되었다. 대중 매체의 보급은 일반 대중에게 편리하고 저렴하게 음악을 접할 수 있는 가능성을 제공하였지만 동시에 시장의 이해관계에 의해 지배되는 <문화산업>³의 번창을 가져왔다. 문화산업에서 음악은 단지 소비를 위한 상품으로 생산되었기 때문에 오락이나 유흥을 목적으로 쉽게 소비될 수 있는 통속적인 대중음악이 시장에 범람하게 되었다. 그리하여 전통적인 시민사회의 음악문화는 “이성적으로 사고하는 형태에서 소비하는 형태로 (Habermas 1990, 248)” 바뀐 청중의 음악 문화에 대한 태도와 함께 큰 변화를 겪게 되었다.

이렇게 변화된 상황하에서 신음악(Neue Musik)의 작품들은 심한 타격을 받지 않을 수 없었다. 음악을 단순히 즐기기 위한 것으로 이해하는 평균수준의 청중에게 기존의 관습적인 음악어법으로부터 결별한 신음악이 도저히 받아들여질 수 없었기 때문이었다. 1920년대 초반의 신음악은 아직도 그 새로움과 복잡성 때문에 부자연스러운 것, 반항적인 것으로 일반 청중으로부터 거부되었고 그로 인해 폭 넓은 수용기반을 만들어 낼 수 없었다. “신음악은 그 어느 누구도 원하지 않는 음악이었다 (Eisler 1985, 32).” 일반 수용자들의 폐쇄적인 태도에 대해 쇤베르크 중심의 음악가들은 청중과의 의사소통을 포기하고 고립의 길을 선택하였고 신음악은 대중적이지 못하고 소수의 엘리트와 전문가 집단을 위한 것으로 여겨졌다. 1920년대 중반에 나타난 음악문화의 지배적인 특징은 전에는 볼 수 없었던 규모의, 전문가를 위한 엘리트 음악, 혹은 진지한 음악(E-Musik)과 대중음악(U-Musik) 사이의 큰 분열이었다.

이러한 음악문화의 위기에 당면하여 1920년대 중반에 새로운 예술경향이 나타났다. 이 움직임은 전후에 진행된 사회 문화적인 현대화과정으로부터 영향을 받은 것으로⁴ 19세기의 형이상학적인 예술관과 표현주의의 주관성을 거부하며, 일상적인 현실을 출발점으로 하는 객관적인 예술을 추구하였다.⁵ 신객관주의라 일컬어지는 이 예술경향은 1920년대에 하나의

3. Adorno는 문화산업이 야기하는 현상을 다음과 같이 기술하였다: “문화산업의 전체적 효과는 반 계몽의 전체 효과와 같다; 문화사업에서 ... 지속적으로 발전하는 기술공학에 의한 자연지배로서의 계몽은 대중을 기만하는 것이며 의식을 속박하는 수단이 된다. 이것은 자율적이고 독립적이며 의식적으로 판단하고 결정하는 개인의 형성을 방해한다 (Adorno 1977, 345).”
4. 가장 중요한 현대화 과정의 영향으로는 바이마르 공화국의 건립과 함께 진행된 사회의 민주화경향과 1924년에 Dawes-Plan과 함께 미국으로부터 유입된 합리적이고 실용주의적인 사고를 꼽을 수 있다.
5. 프랑스에서는 이러한 현상이 이미 제 1차 세계대전의 종식과 함께 1920년경에 나타났다. 미요(D. Milhaud, 1892-1974), 오네거(A. Honegger, 1892-1955), 풀랑(F. Poulenc, 1899-1963), 오리(G. Auric, 1899-1983), 뒤레(L. Durey, 1888-1979), 타유페르(G. Tailleferre, 1892-1983)로 이루어진 프랑스 6인조는 사티(Eric Satie, 1866-1925)의 <가구음악(musique d'ameublement)>으로부터 영향을 받아 후기

고유한 문화적 흐름을 형성하였다.⁶

제 3 장 신객관주의의 개념과 특징

신객관주의라는 개념은 1923년 전통적인 미학과 표현주의에 반대하는 화가들의 작품전시회의 계획을 알리는 회람에서 당시 미술사학자이며 미술비평가로 활약한 하르트라우(Gustav F. Hartlaub, 1884~1963)에 의해 처음으로 사용되었으며 이 계획된 전시회가 1925년 만하임(Mannheim)에서 신객관주의라는 제목으로 개최되자 다른 예술분야에서도 널리 퍼져 사용되었다.⁷

음악 분야에서는 1926년 음악 비평가인 슈트로벨(Heinrich Strobel)이 당시 표현주의에 비판적이며 형식을 통한 음악의 객관적 구성을 추구하던 음악을 지칭하는데 사용하였다.

“가장 최근의 음악은 절대적인 명료함과 형식 강화의 추구에서, 그리고 수공예적인 성취와 유희적인 천진난만함, 객관적인 구성에 대한 기쁨에서, 다시금 회화와, 특히 만하임 전시회 이후 신객관주의라는 총칭에 해당되는 가장 새로운 움직임과 결부된다 (Strobel 1926, 8: 256).”

이는 그 이후 낭만주의 미학에 반기를 든 동시대 음악에 널리 적용되었다.

신객관주의 음악의 특징을 살펴보면 우선 객관화의 추구를 들 수 있다. 신객관주의는 낭만주의와 표현주의의 주관성에 반대한다. 신객관주의에 의하면 음악은 작곡가의 개인적이고 주관적인 감정이나 생각, 관념으로가 아니라 음으로 이루어지는 것이므로 주관적인 표현은 제거되어야 한다. 즉, 음악은 작곡가나 연주가의 주관적 의지가 아니라, 음악적 재료가 스스로에 내재되어 있는 힘에 의해 발전되는 것으로, 이러한 자율적인 유기체적 성장을 통

낭만주의의 전통을 이어받은 모더니즘을 거부하고, 자율적인 예술음악과 기능과 결합되어 있는 대중음악의 중간영역을 추구하였다. 전후에 나타난 전통적인 가치와 규범의 붕괴가 이러한 움직임을 자유롭게 추진시킬 수 있는 자유로운 공간을 제공하였던 것이다.

6. 신객관주의는 현대에 와서 <바이마르적>인 것으로, <바이마르 시대의 본질적인 양식>으로 분류된다 (Kolb 1982, 94).
7. 이 전시회는 당시 활약하던 32명의 화가들의 작품 123점으로 구성되었는데 그중 대표적인 화가로는 의고전적인(klassizistisch) 경향을 보이던 카놀트(A. Kanoldt), 슈림프(G. Schrimpf), 멘제(C. Mense)와 극단적인 사실주의(Verismus)로 사회비판적인 경향을 추구하던 디스(O. Dix), 그로츠(G. Grosz), 베크만(M. Beckmann)을 들 수 있다. 이들의 공통점은 표현주의에 대한 거부와 비감상적이고(unsentimental) 감정이 배제된 자유로운 시각, 그리고 즉물성(Gegenständlichkeit)의 강조이다 (Schmalenbach 1973, 74~75).

해 객관성을 획득한다. 그러므로 신객관주의는 작곡가를 <천재>로서가 아니라 음악 그 자체의 순수한 발전에 봉사하는 <수공업자>로 이해하고, 이 정확하고 간밀한 구성을 추구하는 객관적인 음악의 이상적인 모델을 르네상스의 다성음악과 바로크의 음악 형식에서 찾았으며 빠르고 규칙적으로 움직이는 기계적인 리듬을 통해 냉철함과 객관성을 추구하는 “기계적인 양식(mechanischer Stil) (Grosch 1997, 126)”이라는 음악적 특징을 낳았다. 음악 장식음은 장식적인 부산물로 평가 절하되고 무장식성이 모든 요소의 합리적, 이성적 구성으로 동일시되었다.

그 뿐만 아니라 음악의 객관성 추구는 자동악기(mechanische Musikinstrument)를 이용한 비상업적이고 예술적인 목적을 위한 자동음악(mechanische Musik)에 관심을 집중시켰다. 자동음악은 음악작품의 재생산(연주)과정에서의 절대적인 정확성을 기반으로 완전한 탈개인화와 객관화를 위한 가장 이상적인 음악분야로 평가되었고⁸ 연주를 통한 연주해석의 종식을 선언하기에 이르렀다. 또한 이러한 관심은 자동피아노와 자동오르간과 같은 자동악기의 제작에 비약적인 발전을 가져왔다⁹ 힌데미트의 자동피아노를 위한 <Tocatta>, op. 40 (1926), 자동오르간을 위한 <Das triadische Ballett>와 토흐(Ernst Toch, 1887-1964)의 <3 Originalstücke für das elektrische Welte Mignon-Klavier> (1926) 등은 이 분야의 대표적인 작품으로 평가된다.

신객관주의를 신봉하는 작곡가들은 더 이상 그 어떤 절대적인 것, 유토피아적인 것을 동경하거나 추구하지 않았다. 그들은 당시 직면하고 있던 현실에 관심을 가지고 구체적인 사건과 현실적인 문제를 작품의 주제나 소재로 채택하였다. 그리하여 신객관주의 음악의 내용은 대부분 과학기술의 발달이나 현대화된 일상세계에 관련된 것들이다. 증기 기관차를 주제로 한 오네거의 <Pacific 231> (1923)이나 안타일(G. Antheil, 1900-1959)의 <Ballet mécanique> (1926)은 음악수단을 이용한 기계의 모사를 통해 당시의 기술의 진보와 기계 문명에 대한 도취와 열광을 보여주고 있으며, 1920년대 널리 퍼진 음악극의 특별한 형식인 <시대오페라(Zeitoper)>에서는 현실의 사건을 주제로 하여 당시의 현대적인 생활 감정을 있는 그대로 드러내고 있다. 특히 대중음악과 미국에서 유입된 재즈음악의 차용은 당시 진보의 상징이었던 문화적인 미국화(Amerikanisierung)를 반영하는 것이라 할 수 있다. 대표적인 작품으로는 크세네크(E. Krenek, 1900-1991)의 <쥘리온 연주한다(Jonny spielt auf)> (1927), 힌데미트의 <오늘의 뉴스(Neues vom Tage)> (1928/29), 바일이 브레히트(Bertolt Brecht, 1898-1956)의 대본에 곡을 붙인 <서푼짜리 오페라(Die Dreigroschenoper)> (1928)와 <마하고니 시의 흥망성쇠(Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)> (1930) 등이 있다. 그

-
8. 당시 자동음악을 작곡하였던 하스(Hans Haas)는 자동음악이야말로 객관성과 즉물성이라는 개념에 가장 근접하는 음악이라고 주장하였다 (Haas 1928, 9: 351).
 9. 독일 프라이부르크의 자동악기 제작회사인 벨테(Welte)는 벨테-미뇽 시스템(Welte-Mignon System)을 개발하여 더욱 발달된 자동피아노와 자동오르간을 생산하였다 (Grosch 1997, 125).

중에서도 <서사적 오페라(Epische Oper)>로 되어있는 바일의 두 작품은 17, 18세기의 이탈리아 오페라 형식과 재즈음악 등 다양한 음악적 재료로 소외효과(Verfremdungseffekt, V-Effekt)¹⁰를 추구하여 텍스트가 지니고 있는 정치적, 사회적 의미를 잘 드러냄으로서 큰 물의를 불러일으켰으며 동시에 아직도 바그너의 그늘에 있던 당시 오페라 전통에 비판적 일격을 가하였다.

이들의 동시대성은 또 음악의 생산과 재생산에 있어 과학기술의 이용, 즉 새로운 의사소통의 가능성으로 예술가들에게 커다란 관심의 대상이 되었던 라디오방송, 음반, 영화와 같은 대중매체의 이용에서 잘 드러난다. 당시의 녹음, 방송기술의 수준과 청취자와의 교류방식을 고려하여 브레히트와 힌데미트, 바일에 의해 공동제작된 <리드버그의 비행(Der Lindberghflug)> (1929), 바일의 <베를린 진혼곡(Das Berliner Requiem)> (1929)등의 라디오 음악과, 영화에서의 청각적인 것과 시각적인 것, 즉 음악과 화면의 동시성(Synchronizität)을 실험한 아이슬러와 미요, 힌데미트의 영화음악은 음악에서 과학기술의 이용가능성을 시도한 대표적인 작품들이다,

이 외에도 신객관주의는 실제 생활에 필요한, 즉 현실적인 요구에 부응하는 음악을 주장하였다. 음악은 더 이상 <예술을 위한 예술>로서 존재하는 것이 아니라 실질적인 목적에 부합하고 욕구를 충족하기 위해 생산되어야 하며 이를 통해 일상과 직접적인 연관을 맺어야 한다는 것이다. 이러한 입장은 다시 상세히 논의하게 될 <실용음악(Gebrauchsmusik)> 개념으로 수렴된다. 도플라인(Erich Doflein)은 르네상스와 바로크 음악을 기반으로 음악의 내재적 발전을 통해 객관성을 추구하는 신객관주의 음악과 그 음악의 실용성의 관계를 필연적인 것으로 보았다. 그는 과거의 다성음악이 본질적으로 청취를 목적으로 하는 음악회용 음악이 아니고 사용을 목적으로 생산된 음악이므로 그 음악의 재료를 사용하고 그 형식적 엄격함을 따르는 신객관주의 음악도 재료가 가지고 있는 역사성에 의해 필연적으로 목적성, 실용성을 추구하게 된다고 주장하였다 (Doflein 1929, 8: 299).

실용음악의 이상은 곧 신객관주의의 또 다른 중요한 특징인 능동성의 강조로 이어지는데 이 것은 관조적인 태도로 음악을 수용하는 방식에 정반대되는 것이다. 예술작품의 수용태도로 낭만주의 음악미학에서 당연한 명제로 받아들여졌던 관조는 신객관주의자들에게는 수동적인 태도와 동일시되었고, 적극적이고 활동적인 음악 연주로 대치되었다. 그들에게 청취란 별로 중요하지 않은 부수적인 것으로 간주되었고 대신 음악을 접하는 방식으로 <함께 노래 부르기>, <함께 연주하기>등 적극적이고 능동적인 음악 활동이 장려되었다. 여기에서 <함께>로 표현된 공동체로의 연결은 능동적인 연주활동을 중시하는 <공동체음악

10. 이 소외효과는 브레히트의 서사극(Episches Theater)의 중심개념으로 전통적인 연극의 감정이입에 반대되는 개념이다. 브레히트는 소외효과를 이용하여 극의 진행을 낯설게함으로서 이를 통해 제기되는 사회적, 정치적인 문제를 관객이 다시금 의식적인 통찰을 통해 인식할 것을 요구하였다. 이 소외효과는 대본, 무대장치, 음악, 의상 등 다양한 요소를 사용하여 얻게 된다.

(Gemeinschaftsmusik)>으로 이어졌으며 공동체음악은 당시 합창단, 합주단의 활성화와 일반 청소년의 능동적인 음악활동을 장려하는 <청소년 음악 운동(Jugendmusikbewegung)>의 발달에 많은 영향을 주었다.

그러나 전통 미학을 거부하고 예술과 일상, 예술성과 실용성의 통일을 추구했던 신객관주의는 비판적 안목을 지닌 동시대인들에게 이데올로기 측면에서 신랄한 공격의 대상이 되었다.

당시 음악비평가로 쇤베르크의 음악을 높이 평가하고 옹호하였던 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)는 1932년 <음악적 객관주의>에 대해 자신의 비판적 견해를 강도 높게 피력하였다. 그에 의하면 객관주의 음악은, 사회의 변증법적 발전을 부정하며 실제로는 존재하지 않는 <객관적인 사회>, 즉 <공동체>라는 허상을 만드는 음악이다. 이 음악은 소외가 사회적으로 비롯된다는 사실을 간과하고 역사 발전과정을 무시한 채, 과거 음악 양식을 이용한 음악 내재적이고 미학적인 방법으로 소외를 극복하려 한다. 그러나 이것은 사회적 현실을 은폐할 따름이다 (Adorno 1984, 734).

아이슬러 역시 신객관주의가 자신의 예술내용의 빈곤과 현실에 순응하려는 태도를 형식을 통해 감추려 한다고 비판하였다.

“시민계급의 음악가들이 그들 음악의 내용을 향한 절망적인 탐색에서 발견한 새로운 구호는 음악의 객관화이다. 이것은 전고전주의 음악(vorklassische Musik)이라는 과거 형식으로의 복귀, 20세기 표현음악으로부터의 전향을 의미한다 ... 시민계급의 음악가는 자신의 예술의 내용을 찾으려 하면서 그 어떤 내용도 찾지 못하기 때문에 무내용성(Inhaltslosigkeit)이 그의 예술의 목적이며 의미라고 거짓 선전한다. 그는 사회상황을 이해하는데 무능력하게 모든 인간적인 것을 초월한 음악을 쓴다 (Eisler 1985, 80).”

그럼에도 불구하고 신객관주의는 그 옹호자인 음악비평가 슈트로벨과 메르스만(H. Mersmann) 등에 의해 예술적으로는 진보적이며 사회적으로는 책임감 있는, 진정한 <신음악>으로 평가되어 큰 반향을 불러 일으켰으며 음악의 사회적 기능에 대한 반성과 활발한 논의를 촉발시켰다.

제 4 장 실용음악(Gebrauchsmusik)

<실용음악>은 예술음악과 일상생활을 매개하고, 고립과 호응의 결여라는 신음악의 문제 해결을 목적으로 1925년경에 신객관주의자들에 의해 추구된 새로운 영역의 음악이다. 이

음악은 자율성을 갖는 예술음악을 거부하는 기능위주 음악의 대명사로 당시 음악문화를 주도하였다.

<실용음악>의 기본 의도는 전통적 제도의 산물로 음악에 나타나는 다양한 이원적 관계의 청산이다. 즉, 이 음악은 높은 수준의 예술성을 유지하면서 실질적인 목적과 필요를 충족시킴으로서 음악의 생산자와 수용자, 예술음악과 대중음악, 그리고 예술과 현실이라는 대립된 관계를 매개하는 것이다. 이는 당시 시대적 요청으로 받아들여져 많은 음악가와 음악학자들로부터 큰 호응을 얻었다.

<실용음악>이라는 개념은 음악학자 베셀러(Heinrich Bessler)의 음악과의 교류 방식에 관한 연구 논문의 출판과 더불어 1925년 이후 음악학 분야에서 유통되기 시작했다.¹¹ 자신의 논문에서 그는 “재생산의 완벽함이 비본질적인 것으로 간주되는” 음악으로 <실용음악>을 정의하고 이 음악의 기본 성격을 “서로 교류하는 것(umgangsmäßig)”으로 규정함으로써 고전-낭만적 전통의 자율적인 음악에 대립시켰다. 그는 음악을 역사적으로 규정되는 것으로, 그래서 언제나 변화될 수 있는 것으로 파악하고 “본질적 의미에서 음악이란 무엇인가?”라는 수사적 질문으로 <실용음악>에 긍정적인 입장을 표명하였다 (Bessler 1978, 32).

<실용음악>은 실제 작곡분야에서도 신객관주의 작곡가들에게 신음악의 이상으로 간주되었다. 1920년대 신음악의 제 2세대 작곡가로 유명했던 힌데미트는 음악가와 청중의 분리를 극복하고 동시대음악의 사회적 기반확보를 추구하는 실용음악에서 당시 음악 문화의 변혁가능성을 발견하여 그 음악을 자신의 미학적 이상으로 보았다. 이 사실은 그의 편지에서 분명히 드러난다.

“나는 지난 몇 년 동안 음악회를 위한 음악으로부터 거의 완전히 등을 돌렸고 거의 계속해서 음악애호가, 어린이, 라디오 방송, 자동 악기 등을 위한 교육적이고 사회적인 경향을 띤 음악을 썼습니다. 나는 이러한 종류의 음악들이 음악회용 음악보다 더 중요하다고 생각합니다. 왜냐하면 후자의 음악은 음악가에게 있어 단지 기술적인 과제에 불과하지만 음악의 지속적인 발전을 위해서 아무 것도 할 수 없기 때문입니다 (Hindemith 1982, 147).”

힌데미트는 이 입장을 고수하면서 일반인들에게 쉽게 이해되고 연주될 수 있도록 의식적으로 자신의 음악어법을 단순화하였으며 바덴-바덴 음악제의 조직위원으로 실용음악의 다양한 장르개발과 실험을 위한 음악제의 프로그램 채택에 결정적인 역할을 하였다. 그는 또 실용음악의 대중적 지지기반을 확보하기 위하여 대략 1926년부터 음악 비전문가 집단과 교류를 시작하였다. 그 해 10월 <청소년 음악운동>의 구심점 역할을 하던 <음악가 길드

11. 베셀러는 1925년 그의 논문을 <음악 청취의 기본문제들(Grundfragen des musikalischen Hörens)>이라는 제목으로 출판하였다 (Bessler 1978, 29).

(Musikantengilde)>의 연례행사에 참가하여 그들을 위해 Spielmusik op.43, Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel op.44 등의 작품을 썼으며 그들을 바덴-바덴 음악제에 참여하도록 유도하였다. 그 뒤를 이어 작곡된 <린드버그의 비행(Der Lindberghflug)>과 <교육극(Das Lehrstück)>도 실용음악을 위한 그의 노력의 결과이다.

바일 역시 실용음악을 위해 헌신했다. 그는 1927년 베를린의 한 일간지에 “음악의 생산분야에 나타난 변화 (Weill 1990, 44)”에 대해 기술하면서 예술의 생명력을 보존하기 위해서는 개인적인 예술원칙으로부터 물러서서 더 폭 넓은 청중의 관심영역으로 다가가야 한다고 주장하였고 (ibid., 45~46), 예술적 본질은 포기하지 않으면서 폭 넓은 청중의 욕구를 만족시킬 수 있는 음악에 관심을 보였다.

“우리에게 제기된 질문 가운데, 첫 번째 질문은 ‘우리가 하고 있는 것이 일반에게 유용한가?’입니다. 두 번째 질문이 비로소 ‘우리가 하고 있는 것이 예술인가?’입니다; 왜냐하면 이것이 우리 작업의 질을 결정하기 때문입니다 (Weill 1990, 68).”

바일은 예술음악과 소비음악의 벽을 무너뜨리는 것을 자신의 과제라 생각하고 이 두 영역의 중개를 위해 많은 노력을 기울였다. 브레히트와의 공동작업을 통해 제작된 그의 <서푼짜리 오페라>와 <마하고니시의 흥망성쇠> 등의 음악극과 교육극 <동의하는 사람(Der Jasager)> (1930)은 그의 예술관을 잘 드러내주는 작품이다.

아이슬러도 자신의 정치적 목적을 위하여 많은 실용음악을 작곡했다.¹² 그는 1926년 그의 정치적 성향 때문에 스승이었던 쇤베르크와 결별한 후 베를린에서 노동운동에 참여하면서 음악의 기능 변화를 그의 음악의 목표로 설정하였다. 그에 의하면 “예술의 원초적 기능 (Eisler 1975, 237)”은 사회의 요구에 부응하는 것으로, 이것은 곧 음악을 통해 노동운동에 봉사하는 것을 의미하였다. 즉 음악은 정치 교육과 계급 투쟁을 고무하고 활성화하는데 사용되어야 하며 모든 음악 형식과 작곡 기법은 그 목적에 맞게 발전되어야 한다는 것이다. 그는 또 음악의 기능 변화를 위해서는 음악 형식과 양식뿐만 아니라 음악의 판단기준도 바뀌어야 한다고 주장하였다:

“음악 작품을 판단하기 위해서는 창의성, 기술, 감수성이라는 판단기준에 새로운 결정적

12. 아이슬러는 <응용음악(Angewandte Musik)>이라는 개념을 사용하여 <실용음악>과 자신의 음악을 차별화하였다. 1951년에 쓰여진 “서독으로 보내는 편지”에서 아이슬러는 이 <응용음악>과 <실용음악>의 개념을 서로 다르게 정의하였다. 그에 의하면 역시 1920년대에 자주 사용되던 <응용음악>이라는 개념은 기능음악의 동의어인 동시에 시, 연극 무용같은 다른 예술분야와 결합되어 사용되던 음악을 의미하고 <실용음악>은 제 1차 세계대전 이후 음악회라는 공연형식이 문체시되고 작곡가들의 경제상황이 악화되었을 때 실질적인 동기에 의해 쓰여진, 사용을 위한 음악을 뜻한다 (Eisler 1982, 184).

인 기준으로서 그 음악의 사회적 목적에 대한 질문이 첨가되어야 합니다. 진보란 새로운 기법의 도입 이외에도 사회적 목적을 위해 새로운 기법을 도입하는 것입니다 (Eisler 1985, 375).”

아이슬러는 노동자로 구성된 합창단의 정치적 선동, 선전을 위해 주로 <연대의 노래 (Solidaritätslied)>, <붉은 베딩(Der rote Wedding)>같은 투쟁가요와 <혼성합창을 위한 4개의 작품(Vier Stücke für gemischten Chor), op.13>, 두 개의 남성합창곡(Zwei Männerchöre), op.14>등의 성악합창곡을 많이 작곡하였고 영화와 연극을 위해서도 많은 음악을 제공하였다. 아이슬러가 곡을 붙인 영화로는 <Kuhle Wampe> (1931), <Niemandland> (1931) 등이 있으며 연극으로는 브레히트의 텍스트를 기초로 한 <조처 (Die Maßnahme)> (1930)와 <어머니 (Die Mutter)> (1931) 등이 있다.

<실용음악>은 음악비평가들의 토론에서도 쟁점으로 부각되었다. 토론에는 당시 진보적인 음악잡지의 비평가들이 많이 참여하였는데 대부분 실용음악에 우호적이었다. 특히 이들 가운데 멜로스(Melos)의 편집인들은 쇤베르크 악파의 음악을 “과도한 개인주의”라 비판하며 일반성을 추구하고 사회적 목적에 봉사하는 실용음악에 많은 찬사를 보냈다 (Mersmann, Schultze-Ritter, Strobel 1928, 7: 598-599). 뵘트허(Hans Boettcher)는 실용음악을 가정, 청소년 그룹, 교회, 특히 대외적인 행사, 단체, 노동자, 라디오 청취자, 비전문적인 음악애호가, 민중 등 모든 사람을 위한 음악으로 정의하면서 “경제적으로나 사회적으로 어떤 특권이 아닌 보편적으로 접근이 가능한 (Böttcher 1930/31, 1: 18-19)” 음악을 요구하였고, 슈트로벨은 “우리의 모든 신음악의 미래”는 “예술적 의도와 실질적인 목적의 통일”을 되찾는데 달려있다고 주장하였다 (Strobel 1928/29, 2: 6-7). 구트만(Hans Gutmann) 역시 “고립된 예술작품은 더 이상 존립자격이 없으며 예술작품은 다시 실용음악이 되는 한에서 지속적으로 살아남으로 수 있다 (Gutmann 1929, 8: 76)”고 피력하였다.

그러나 아도르노는 20세기의 <실용음악>에는 이데올로기적인 속임수가 존재한다고 폭로하고 그 위험을 경고하였다. 그의 비판은 음악의 자율화가 진행되었던 역사적 과정에 대한 <실용음악>의 무시, 즉 실용음악의 비역사성에서 출발한다. 그에 의하면 음악은 사회의 발전 과정을 거치면서 분업이 존재하지 않았던 이전 사회 안에서의 실용적 기능으로부터 자유롭게 되었고, 이 과정을 통하여 자신을 예술로 구축시킨 자율성을 획득하였다. 그러나 이 과정은 동시에 음악 자신을 시장 법칙에 종속시키는 필연적인 결과를 초래하였다. 아도르노에게는 이러한 음악의 자율화 과정과 사회 발전의 관계를 고려할 때 이미 상실한 음악의 직접적인 실용성을 다시 찾을 수 있다고 선전하는 <실용음악>이 의문시되지 않을 수 없었다. 왜냐하면 그에게 음악의 소외는(사회로부터 멀어지는 것을 의미) 사회의 산물이고 이것은 곧 사회의 변화를 통해서만 교정이 가능하기 때문이다. 그리하여 그는 <실용음악>의 이상

은 환상에 불과하며 오히려 잘못된 사이비 의식을 조장하여 상황을 은폐시키는 위험을 내포하고 있다고 주장하였다 (Adorno 1984, 729).

실제로 시간이 경과함에 따라 예술성을 지닌 <실용음악>에 대한 기대는 환상으로 밝혀졌다. 예술성에 대한 기대수준의 하향 조정과 교류성(Zugänglichkeit)이라는 새로운 가치 척도는 필연적으로 음악의 단순화, 진보적인 기법의 부분적 퇴보, 미학적 질(Qualität)의 포기로 이어졌기 때문이다. <실용음악>은 1920년대 말에 이르러 신객관주의의 퇴조와 함께 그 현실성과 의미를 상실하게 되었고 오늘날에는 단지 신객관주의 미학의 음악적인 표현으로 이해되고 있다.

제 5 장 1927~1929년의 바덴-바덴 음악제

실용음악의 다양한 형식과 가능성은 1925년부터 1930년까지 5년에 걸쳐 도나우에싱엔 음악제(1925/1926)와 그 뒤를 이어 바덴-바덴(1927~1929)과 베를린(1930)에서 개최된 음악제에서 조직된 형태로 실험되었다. 이 음악제에서는 새로운 대중매체인 영화, 라디오방송, 전축, 음반의 이용가능성과 음악의 사회적 기능에 관한 토의가 활발하게 진행되었고 <실용음악>의 새로운 형식실험이 이루어졌다. 이렇게 이 음악제는 1920년대 후반에 미래의 방향을 제시하는 음악재료와 형식의 집산지이며 근원으로 당시 음악문화의 중심지 역할을 하였다.

1921년에 시작되어 연례행사로 개최되었던 도나우에싱엔 음악제(Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst)는 원래 “아직 무명이거나, 또는 논의의 여지가 많은 재능 있는 음악가들의 창작에 바쳐진 특별행사를 통해 젊은이들의 사회로의 통로개척을 돕는다 (Schmid 1954, 666)”는 기본정신에 의해 창안되었다.

1921년부터 1924년까지 이 음악제는 의식적으로 실내악에 집중하였고 곧 국제적인 관심을 끌었다. 첫 해에는 아직 무명의 젊은 작곡가인 베르크, 하바(Alois Haba, 1893-1973), 크세넥, 야르나하(Philipp Jarnach, 1892-1982)의 작품을 소개하였고 당시 26세의 젊은 힌데미트를 발굴하였다. 특히 힌데미트는 이 곳에서 처음 소개된 그의 <현악 4중주 2번> (op. 16)의 성공으로 큰 명성을 얻었으며 독일의 젊은 작곡가 세대의 대표적인 작곡가로 부상하였다. 1924년에는 쇤베르크 악파와 하우어(J. M. Hauer, 1883-1959)의 12음 기법을 처음으로 소개함으로써 당시 음악 창작분야의 세분화되고 다양한 경향을 가능한 한 상세히 반영하였다.

그러나 1925년부터는 이 음악제에 커다란 변화가 나타났다. 도나우에싱엔 음악제의 조직위원회가 이 음악제의 본래의 의도를 정정하고 실용음악의 실험에 점점 더 많은 비중을 두어서 실용음악이 이 음악제의 중심이 된 것이다. 1925년에는 합창음악과 실내협주곡

(Kammerkonzert)이 주제로 선정되었고 일련의 작품들이 위탁을 받아 작곡되고 소개되었다.

1926년에는 관악오케스트라와 자동악기를 위한 새로운 음악분야가 프로그램에 첨가되어 주제영역이 확대되었고 <음악가 길드>와 도나우에싱엔 음악제의 조직위원회 사이에 대화가 시작되었다. 음악제 측에서는 이 <음악가 길드>와의 공동작업을 통해 “민중(넓은 의미의)을 다시금 음악에, 특히 현재의 창작에 관심을 갖도록 하고, 창작예술가들에게 그들의 의무가 음악회장을 위해서 뿐만 아니라 음악을 관리하는 모든 범위 내에 존재하는 음악에 대한 욕구에 부응하고 이를 통해 창작가와 민중을 연결하는 것을 고마운 과제로 여기게끔 이끌 것 (Burkard 1927, 21)”을 희망하였다. 이 음악제에서는 페핑(Ernst Pepping, 1901-1981)의 <Kleine Serenade für Militärorchester>, 크세넱의 <Drei Märsche für Militärorchester> op. 44 등의 관악오케스트라를 위한 작품과 토흐의 <Drei Originalkompositionen für mechanisches Klavier>와 뮌히(Gerhard Münch)의 <Polyphone Etüden für mechanisches Klavier>, 힌데미트의 <Das Triadische Ballett für eine kleine mechanische Orgel> 등의 자동악기를 위한 작품이 연주되었다.

도나우에싱엔 음악제는 그러나 1927년에 재정적 어려움과 도나우에싱엔의 좁은 입지조건으로 인하여 개최지를 바덴-바덴으로 옮기게 되었다. 1927년부터 3회에 걸쳐 개최된 바덴-바덴 음악제(Deutsche Kammermusik in Baden-Baden)는 완전히 실용음악에 전념함으로써 음악의 새로운 기능가능성에 대한 실험을 다양하게 시도하였다. 1927년 여름에는 자동악기를 위한 음악 이외에도 상당수의 영화음악과 실내오페라가 위탁 형식으로 선을 보였다. 영화음악 분야에서는 음악과 화면의 동시성을 실험한 아이슬러의 작품, <Opus III>와 영화와 자동음악의 결합가능성을 모색한 힌데미트의 음악, <Felix der Kater im Zirkus>가 소개되었다. 실내오페라에서는 바일과 브레히트가 그들의 공동작품인 Mahagonny-Songspiel을 출품하였는데, 이 작품에서는 큰 규모의 전통적인 오페라형식을 벗어나면서도 당대의 특성이 최대한으로 반영되었다.

1928년의 음악제는 1927년의 음악제와 비슷하게 계획되었다. 영화음악과 실내오페라가 소개되었고 여기에 칸타타와 오르간음악이 더 첨가되었다. <음악가 길드>가 행사에 참여하여 외테(F. Jöde)가 이끄는 <열린가창시간(Offene Singstunde)>이 공개되었고¹³ 이 시간을 빌어 힌데미트의 <Kantate Frau Musica zum Singen und Spielen>이 초연되었다.

1929년에는 음악제의 프로그램이 모두 실용음악과 공동체음악으로 이루어져 매우 다양한 형식이 실험되었다. 힌데미트의 제안으로 오페라나 음악회 같은 연주자와 청중의 분리를 전제로 하는 전통적인 공연형식을 따르는 작품은 제외되었고 청중이 함께 공연에 참여하는

13. <열린가창시간>은 음악가길드가 전통적인 음악회형식의 대안으로, 또 공동체의식을 장려하기 위하여 개발한 음악행사의 형식이다. 선창합창단의 선창을 청중이 반복하여 노래부르는 방법을 사용하여 청중의 적극적인 참여를 유도하는 공동가창 시간이다 (Kolland 1979, 62~63).

일반인을 위한 음악, 라디오 방송음악, 영화음악이 주제로 채택되었다. 이 곳에서 소개된 작품들 가운데 특히 바일, 힌데미트, 브레히트의 공동작품인 <린드버그의 비행(Der Lindberghflug)>은 새로 발명되어 널리 보급된 대중매체인 라디오 방송을 이용하여 방송 청취자의 능동적인 참여를 유도하는 실용음악의 새로운 형식으로 당시 라디오 음악에 관심을 갖고 있던 다른 음악가들에게 많은 자극을 주었고, 브레히트와 힌데미트의 공동작인 <교육극>은 청중과 출연자의 공동 가창을 통해 음악의 생산자와 소비자의 분리를 극복할 수 있는 새로운 가능성을 제시한 작품으로 높이 평가되었다.

바덴-바덴에서 3년 동안 개최되었던 음악제는 1930년 베를린으로 장소를 옮겨 이어졌다. 베를린 음악제(Neue Musik Berlin 1930)는 도나우에싱엔에서 시작되어 지속되어온 음악제 가운데 가장 규모가 큰 것이었으나 마지막 행사로, 주된 프로그램은 라디오 방송, 음반, 전자악기를 위한 음악, 교육극, 어린이오페라 등으로 이루어졌다. 이 곳에서는 데사우(Paul Dessau, 1894-1979), 힌데미트, 회프너(Paul Höffner, 1895-1949)의 어린이를 위한 작품과 토흐와 로이터(Hermann Reutter, 1900-1985)의 교훈극이 소개되었다.

제 6 장 결 론

신객관주의는 19세기말에 드러나기 시작한 음악 내재적인 한계상황이 전쟁과 혁명, 그리고 그로부터 파급된 경제적, 사회적, 문화적 변화라는 외적 요인과 맞물리면서 나타나게 된 새로운 예술 경향이다. 사회, 경제적인 구조 변화와 과학의 발달이 가져다 준 대중매체의 폭 넓은 보급이 야기한 청중구조의 변화, 대중문화의 탄생, 문화 산업의 발달은 전통과의 급진적인 결별을 선언한 신음악의 고립을 가져왔고 이 고립으로부터 벗어나기 위해 신객관주의는 전통적 미학을 거부하고 음악의 사회적 기능과 인간과 음악의 원초적인 관계를 추구하였다. 동시대에 맞는 새로운 음악으로서 객관성, 보편성, 실용성을 기반으로 하는 신객관주의는 이로서 전통미학적 가치척도가 아닌 사회로부터 요구되는 기능의 충족이라는 새로운 잣대로 평가되고 정당화되었다. 그러나 의식적으로 음악어법과 형식을 단순화하고 진보적인 기법을 부분적으로 포기함으로써 예술성과 미학적 질의 하향이라는 필연적인 결과를 낳았다.

다누저는 이러한 신객관주의 음악의 특성을 <중간음악>이라는 새로운 개념을 사용하여 설명한다. <중간>이란 두 가지의 관점에서 파악된 것으로 하나는 예술성에 대한 요구라는 관점이고 또 다른 하나는 음악 양식의 관점에서이다. <중간>이란 위치 개념으로 이해되는 신객관주의 음악은 전자의 관점에서 보았을 때 <높은> 예술음악과 <낮은> 대중음악의 중간을, 후자의 관점을 적용하였을 때에는 역사적으로 <앞>으로 나아가는 진보와 <뒤>로 거

슬러 가는 복고의 중간을 의미한다. 즉 신객관주의 음악은 예술성의 관점에서나 현대성의 관점에서나 중도적인 위치를 차지할 따름이다 (Danuser 1984, 114).

그러나 당시 역사적 상황을 고려할 때, 우리는 신객관주의의 음악사적 의미를 발견할 수 있을 것이다. 신객관주의의 새로운 미학적 요구는 당시 기존의 음악 문화, 즉 사회, 문화적인 변혁의 시기에 대중적인 기반을 얻지 못하여 고립되거나 문화사업에 의해 상업화되고 있던 음악문화에 현실을 바탕으로 하는 새로운 동시대음악을 모색함으로써 제 3의 가능성을 제시하려 하였다. 동시에 음악을 단혀진 독자적인 세계로 이해하던 당시 음악 의식에 반성의 계기를 제공함으로써 음악의 사회적 기능을 음악 미학의 범주에 포함시켰고 좀 더 확대된 새로운 음악이해를 위한 지평을 마련하였다.

참 고 문 헌

- Adorno, Theodor W. 1973. "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens". *Gesammelte Schriften* 14. Frankfurt am M.: 14-50.
- _____. 1977. "Resume über Kulturindustrie". *Gesammelte Schriften* 10.1. Frankfurt am M. : 337-345.
- _____. 1984. "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik". *Gesammelte Schriften* 18. Frankfurt am M. : 729-777.
- Bessler, Heinrich. 1978. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Ed. Peter Gülke. Leipzig.
- Blumröder, Christoph von. 1981. *Der Begriff "neue Musik" im 20. Jahrhundert*. München und Salzburg.
- Boettcher, Hans. 1930/31. "Musik und Gesellschaft als Arbeitsprogramm". *Musik and Gesellschaft*, 1 : 14-21.
- Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am M.
- Burkard, Heinrich. 1927. *Programmheft. Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927, 15.-17. Juli 1927*.
- Danuser, Hermann. 1984. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber.
- Doflein, Erich. 1929. "Gegenwart, Gebrauch, Kitsch und Stil". *Melos*, 8 : 294~300.
- Eisler, Hanns. 1985. *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*. Berlin.
- _____. 1982. *Musik und Politik. Schriften 1948-1962*. Berlin.
- _____. 1975. *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*. Leipzig.
- Grosch, Nils. 1997. Neue Sachlichkeit. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 7 : 122-129. Ed. Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart.
- Gutmann, Hans. 1929. "Gebrauchsmusik". *Melos*, 8 : 74-78.
- Haas, Hans. 1928. "Über das Wesen mechanischer Klaviermusik". *Anbruch*, 9 : 351-353.
- Habermas, Jürgen. 1990. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt am M.
- Hindemith, Paul. 1982. *Briefe*. Ed. Dieter Rexroth. Frankfurt am M.
- Kolb, Eberhard. 1982. *Die Weimarer Republik*. München.
- Kolland, Dorothea. 1979. *Die Jugendmusikbewegung. "Gemeinschaftsmusik"- Theorie und Praxis*. Stuttgart.

-
- Mersmann, H. Schultze-Ritter, H. Strobel, H. 1928. "Zur Soziologie der Musik". *Melos*, 7 : 598-600.
- Schmalenbach, Fritz. 1973. *Die Malerei der 'Neuen Sachlichkeit'*. Berlin.
- Schmid, Ernst Fritz. 1954. Donaueschingen. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 3 : 661-667. Ed. Friedrich Blume, Kassel und Basel.
- Strobel, Heinrich. 1928/29. "Gebrauchsmusik". *Der Scheinwerfer*, 2 : 5-7.
- _____. 1926. "'Neue Sachlichkeit' in der Musik". *Musikblätter des Anbruch*, 8 : 254-256.
- Weill, Kurt. 1990. *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*. Ed. S. Hinton J. Schebera. Berlin.

ABSTRACT

Neue Sachlichkeit in der Musik

Kim, Taek-wan

Die neue Sachlichkeit ist eine in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts verbreitete ästhetische Tendenz, die den ästhetischen Autonomiegedanke der Romantik und des Expressionismus ablehnte und eine sachlichere und nüchternere Auseinandersetzung mit der alltäglichen Wirklichkeit anstrebte.

Die treibende Kraft für diese ästhetische und künstlerische Tendenz waren die damals noch jungen Komponisten der Neuen Musik wie Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler. Die neusachlich geprägten Komponisten stellten die Frage nach Wesen und Funktion der Musik in der Realität und zielte darauf hin, Distanz zwischen Kunst und Lebenspraxis aufzuheben und einen Ausgleich zwischen Gebrauchswert und Kunstcharakter zu schaffen. Sie unternahmen viele Versuche, um die durch den gesellschaftlichen Wandel im Musikleben der zwanziger Jahre entstandenen Probleme zu lösen, vor allem um die Isolation der Neuen Musik, die durch den Strukturwandel des Publikums, die Entwicklung der Kulturindustrie und die Verbreitung der technischen Reproduktionsmittel verursacht worden war, zu überwinden, indem sie der zeitgenössischen Musik eine gesellschaftliche Funktion zuschrieben und ihr ein neues Massenpublikum gewannen.

Die Strömung der neuen Sachlichkeit ging von der Auflehnung gegen das metaphysische Kunstideal der Romantik und des Expressionismus und von der handwerklichen Auffassung aus, die Musik werde nicht aus Gefühlen oder der Idee des Komponisten, sondern aus Tönen gemacht. Sie zielte daher auf die Beseitigung des subjektiven Ausdrucks ab. Das Utopische, Absolute wurde auch aufgegeben. Statt dessen setzten die Komponisten der neuen Sachlichkeit mit den konkreten Gegebenheiten der Zeit auseinander und nahmen aktuelle Geschehnisse und Probleme in die Themen- und Stoffbereiche auf. Darüber hinaus forderten die neusachlichen Musiker eine

brauchbare Musik. Die Musik solle für praktische Zwecke und Bedürfnisse produziert und dadurch in einen unmittelbaren Zusammenhang zur Lebenspraxis gesetzt werden. Noch ein Merkmal der Neuen Sachlichkeit war die musizierende Aktivität. Das Hören wurde für das passive Verhalten gegenüber der Musik gehalten, und daher als eine neue Umgangsweise mit der Musik das Mitsingen und Mitmusizieren betont.

Soweit diese neusachliche Musik in organisierten Formen gefördert wurde, geschah dies auf den zwei letzten Donaueschinger Kammermusiktagen (1925/26), und deren Fortsetzungen, den Musikfesten in Baden-Baden (1927~1929) und Berlin (1930). Diese Musikfesten brachten die Musik in einen Zusammenhang mit neuen Medien wie Film und Rundfunk, ermöglichten die Experimente mit neuen musikalischen Formen wie der Kammerkantate, dem Lehrstück usw. und stellten eine neue Funktion der Musik zur Diskussion.

Die neue Sachlichkeit wurde damals von vielen Musikern als künstlerisch fortschrittlich und sozial verantwortungsvoll begriffen und als Inbegriff der Neuen Musik propagiert. Die Reduzierung des Kunstanspruchs und die Zugänglichkeit als Wertmaßstab zwangen jedoch zur Vereinfachung der musikalischen Mittel, teilweise Rücknahme avancierter Techniken und Preisgabe der ästhetischen Qualität. Die Musik der neuen Sachlichkeit erwies sich nach Kriterium der Kunstmusik nur als gemäßigt-modern, also als 'mittlere Musik'.

Trotzdem war die neue Sachlichkeit eine offene Provokation und Revolte gegen die bestehende Musiktradition, die in der Zeit tiefgreifender sozialer und kultureller Umwälzungen entweder in die Isolation von der breiten Öffentlichkeit geriet oder durch die Kulturindustrie kommerzialisiert wurde. Zugleich brachte sie ein reflexives Moment in das Verständnis von Musik ein, nämlich sie nicht mehr als eine in sich geschlossene Welt für sich selbst zu betrachten, sondern in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft zu begreifen. Die gesellschaftliche Funktion der Musik wurde in die musikästhetischen Kategorien eingeschlossen. Darin besteht wohl die musikgeschichtliche Bedeutung der Neuen Sachlichkeit.

음악교육에서의 미적 교육

주대창 (서울교육대학교 강사)

차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 미학과 교육

제 3 장 미적 교육

제 4 장 미적 교육의 여러 관점

제 5 장 창조성 계발과 미적 교육

제 6 장 창조성 신장을 위한 음악수업의 원리

제 7 장 결 론

참 고 문 헌

독 문 초 록

제 1 장 서 론

미적 교육은 이제 낯선 낱말이 아니다. 이를 수행하는 활동으로 미적 체험 역시 흔하게 거론된다. 그러나 미적 교육 내지 체험이 무엇을 의미하는지는 아직 명확하게 밝혀지지 않았다. 여러 가지 견해가 헤테로포니적으로 제기되었을 뿐이다. 음악교육 현장에서 미적 교육과 관련하여 절실한 것은 그러한 활동을 안내하려는 사람이 그 원리를 이해하고 있어야 한다는 점이다. 본고는 우선 미적 교육이 무엇을 의미하는지 점검하려는 의도를 갖는다. 그리고 미적 교육의 원리를 오늘날의 입장에서 정리해보려고 한다. 나아가 이것이 음악 수업에서 구체적으로 어떻게 나타날 수 있는지에 대해 간단한 안내를 하려고 한다.

다음에서는 먼저 미학의 의미에서 출발하여 이것의 교육적 의미를 점검하려고 한다. 이어서 이를 바탕으로 하는 미적 교육의 제창과 그 원리를 살펴보고, 나아가 미적 교육의 여러 관점을 점검하려고 한다. 다음으로 미적 교육이 교육 현장에서 어떻게 활용될 수 있는지를 살펴보는 의미에서 미적 교육과 창조성 교육의 관련성을 밝히고, 창조성의 계발을 지향하는 수업 원리를 제시할 것이다. 미적 교육은 원래 음악교육만을 염두에 두고 제기된 것이 아니지만, 본고는 음악교육의 개선을 의도하는 입장에서 이 분야를 중심으로 논의를 전개할 것이다.

제 2 장 미학과 교육

2.1. 미학의 출현

오늘날 일반적으로 사람들이 아름다움이라고 하는 것이 처음부터 음악 예술의 지향점이었던 것은 아니었다. 시대와 지역에 따라 음악의 본질에 대한 다양한 논의가 있었다. 유럽에서는 18세기에 고대 그리스의 모방이론에 근거한 감정론이 예술로서의 음악에 대한 미학적 성찰의 첫 전성기를 이루었다. 그리고 이어서 미학(*Aesthetica*, Baumgarten 1750)이라는 말이 생겨난 이후 그것은 주로 감각적 인식의 고유성에 대한 논의였는데 그 본질을 아름다움(*beauty/Schönheit*)과 관련시켰던 것이다. 한국을 비롯한 한자문화권에서 에스테틱(*도*, *Ästhetik*, 영. *aesthetic*)을 미학(美學)이라고 번역하는 것은 그러니까 매우 편의적인 해석에 의한 것이다. 바움가르텐(*A. Baumgarten*, 1714-1762)이 미학이라는 말을 내세울 때는 “각각[느낌]을 통한 인식에 관한 학문”이라는 의미에서였다(*Baumgarten* 1750, § 1; 음악미학택

스트 1998, 41). 그래서 미학이 태동한 당시의 의미에 보다 충실하게 번역하려면 미학은 아마 감성학(感性學) 정도가 될 것이다. 이것은 특히 미적 인식의 원리를 체계적으로 점검한 칸트에게서도 그대로 나타난다 (홍정수 1998, 88, 98).

우리가 인간의 사고력을 보편적인 것으로 여기는 한, 인간의 인식능력은 그 자체로 일정한 구조를 가지고 있다. 이 구조에서 외부의 정보를 인식할 수 있는 감각은 이성적 인식의 중심에 있지 않은 것으로 취급될 수 있으나, 이 감각적 인식이 없는 인간의 인식체계는 무용지물이다. 나아가 이것이 인간의 정신세계에서 나름의 독립적인 가치를 추구하는 부분임을 알 수 있다. 물론 이것은 인위적인 조작에 의해 형성되는 것이 아니라 인간의 본질 속에 자리잡고 있는 인식구조이다. 즉, 인간은 가치지향성(본능적인 추구력)을 가지므로 감각적 인식을 또한 완전하게 하고자 한다. 여기에 인식의 질을 따지는 미의 ‘당위성’이 대두된다. 인간은 보다 나은 인식을 추구하려고 하는데, 이렇게 질 높은 또는 다듬어진 감각적 인식이 바로 아름다움이다. 미학이라는 말을 처음 사용한 바움가르텐은 이 부분에 대하여 다음과 같이 이야기한다.

“미학은 감각을 통한 인식에 관한 학문이다.” [...] “미학의 목표는 감각 인식 그 자체를 완전하게 하는 것이다. 이 완전함은 아름다움이다. 그리고 사람들은 동일한 감각 인식 그 자체의 불완전함으로부터 스스로를 보호해야 한다. 이 불완전함은 추함이다.” (Baumgarten 1750, § 1; 음악미학텍스트 1998, 41f.)

2.2. 교육적 관점에서 본 미학의 유용성

예술이 미를 중심으로 생각되기 전에는 그러한 예술활동의 능력이 일종의 숙련성 정도로 생각되었고, 따라서 그런 지엽적인 것을 모든 학생들에게 가르칠 필요를 느끼지 못했을 것이다. 이러한 현상은 역으로 “예술에 관해 아무런 이해 능력이 없는 사람들이 많기에 예술은 그 의미가 수용되지 않고 공허한 것”이 되었다고 볼 수 있다 (홍정수 1985, 315).

고대 그리스에서 오늘날 주로 “예술”(art)로 번역되는 사항들은 *techne*로 지칭되었는데, 이 용어는 추상적 인식이 아니라 실제로 “생산적”이며, 영감에 의해 갑자기 나타난 것이 아니라 가꾸어진 상태의 “기술적”인 것이고, 단순한 숙달의 차원을 넘어서 일반 법칙에 입각한 “지적”인 것을 뜻하는 것이었다 (Tatarkiewicz 1970, 26). 그래서 오늘날 우리가 예술로 분류하는 데에 망설이게 되는 수공예나 독립적 영역을 형성하고 있는 과학까지 당시에는 이 용어로 포괄하는 경향이 강했다. 하지만 예술의 이러한 원래적 의미가 오늘날 완전히 사라진 것은 아니다. 우리가 예술 작품이라고 하면 우연히 또는 자연 상태로 존재하는, 나아가 무의식적으로 생산하는 것을 지칭하지 않고 “잘 만들어진 지적 작품”으로 여기는 경향이 있기 때문이다 (홍정수 1985, 315). 예술을 기능성에서 분리해 내어 미와 관련하여 체계

화시키려고 했던 18세기에도 예술의 이러한 의미적인 면은 계속 강조된다.

예를 들어 고대의 틀을 벗어난 예술 개념을 정립시키는 데에 크게 기여한 사람으로 평가 받는 바퇴(Charles Batteux, 1713-1780)는 “미적 예술”(Les Beaux Arts)에 대해 논의하면서 “모든 음악과 춤은 의미와 뜻을 가져야 한다”라고 주장하고 있다 (Batteux 1746; 음악미학텍스트 1998, 35). 물론 어떤 의미가 들어있어야 하는지는 오늘날과 다르겠지만 적어도 예술이 이해 가능한 의미를 내포해야 한다는 생각이 확실히 드러난다. 따라서 예술을 예술로 인식하기 위해서, 다시 말하면 예술의 미를 알아보기 위하여 인간의 인식 틀을 점점하는 작업은 미를 논할 때 피할 수 없는 것이다.

이러한 예술인식을 교육활동으로 다룰 명분은 예술 안에서가 아니라 주로 밖에서 왔다. 음악이 인간의 도덕적 성향에 영향을 준다는 고대 그리스의 플라톤이나 고대 중국의 공자의 생각은 음악의 현상적 영향력을 높이 산 것이다. 감각적인 지각과 분별하는 사고력을 예술에서 연결시키려는 고대 그리스의 철학 전통은 물론 오늘날의 미적 교육까지 연결되어 있다. 하지만 미적 교육을 정당화시키고 강화시키려는 사고는 18세기 유럽에서 미학이 성립된 것과 직접적 관계를 갖는다. 이것은 인간의 인식구조를 파악하고, 음악을 비롯한 예술이 어떻게 인간에게 작용을 하고 왜 필요한지를 설명하는 과정에서 나온 것이다. 즉, 이유를 따지는 작업에서 미적 인식의 목적을 논하게 되었고 그 결과 나름의 교육적 가치를 들춰낼 수 있었던 것이다.

미학이 근본에서 미적 인식을 다룰 수밖에 없음은 그 자체로 이미 교육적인 의미를 어느 정도 갖고 있음을 말한다. 음악을 수용하는 자신에게만 미의 의미를 둔다면 굳이 음악이 무엇인가에 대해 공개적으로 발설할 필요가 없다. 음악을 생산하는 사람 역시 마찬가지이다. 자신의 현재 입장에서만 음악을 생산하려면 그 사실을 꼭 언어로 바꿔 사변적으로 설명할 필요가 없다. 그러므로 음악미학적 사고는 음악을 어떻게 공유할 것인가에 대한 고려를 스스로 전제하고 있다. 음악을 더 좋게 더 효율적으로 공유하는 것이 넓은 의미의 음악교육이라고 한다면, 미학적 사고를 통하여 음악에서의 의사소통을 이루려는 노력은 곧 음악교육의 출발점을 이룬다.

제 3장 미적 교육

3.1. 인간의 미적 속성

미학의 탄생과 함께 미가 무엇을 추구하는지는 개념적으로 보다 가시화 되었고 비록 그

것이 교육적 의도를 바탕으로 가지고 있다고 하더라도 따로 분리하여 교육에 활용해야 할 당위성은 아직 확립되지 못했다. 이것은 비단 음악교육에만 국한된 것이 아니다. 인간이 어떤 원리나 법칙을 찾아내려고 하는 것은 대부분 곧 다음의 학습을 전제로 한 것이며, 공적인 교육에 응용하기 위해서는 나아가 대의명분이 있어야 한다. 미적 교육과 관련하여 이 문제를 풀기 위해서는 인간에게 근본적으로 미적 속성이 있는데, 이것을 키워주는 것이 모두에게 필요하다고 해야 한다. 다음에서 이 두 가지를 나누어 살펴본다.

인간이 가진 미적 속성을 밝히는 작업은 인간의 인식 구조를 철저하게 점검한 칸트(I. Kant, 1724-1804)에게서 이루어진다. 칸트는 인간의 인식 체계가 개념적인 분별력과 감각적인 직관으로 이루어져 있다고 본다. 그리고 이 두 부분이 합쳐졌을 때에야 비로소 인식이 가능하다고 본다.

“우리의 본질은 직관이 감각적임을 알려준다. 즉, 직관은 우리가 대상으로부터 받은 대로 그 형태를 가진다. 하지만 감각적인 직관이 받아들인 대상을 사고하는 것은 분별력이다. 이 두 속성 중 어느 것도 다른 것에 우선할 수 없다. 감각이 없으면 우리에게 대상이 없고, 분별력이 없으면 어떤 대상도 사고될 수 없다. 사고가 없는 내용은 속이 비어 있고, [사고에 의한] 개념이 없는 직관은 눈이 멀었다. [...] 분별력은 아무 것도 직관할 수 없고, 감각은 아무 것도 사고할 수 없다. 오로지 이 두 가지가 합쳐질 때만 우리의 인식이 일어난다.” (Kant 1787, 75).

그런데 이렇게 일어나는 인식 중에 바로 미의 인식이 다른 인식과 구별되는 특징을 가진다. 잘 다듬어진, 최고의 상태를 추구하는 미의 인식은 아름다움 외의 다른 목적을 갖지 않은 순수한 독립체라는 것이다. 즉, 목적을 가지고 감각적 지각 내용을 수용하게 되면 그것은 아름답지 않은 것이다. 그래서 그는 “관심 없이 마음에 드는 것”(Wohlgefallen ohne alles Interesse)을 미의 이상으로 본다. 예술 가운데 문학에서처럼 개념에 의존적이지 않은 음악이 특히 이러한 성격을 강하게 내포하고 있다. 물론 음악의 이러한 “[눈앞의] 목적 없는 [궁극적인] 합목적성”(Zweckmäßigkeit ohne Zweck)이 매우 높이 평가된 것은 후의 일이다(예: 쇼펜하우어). 그래서 음악은 내면적 정서에 더 직접적으로 관여하고, 미적 즐거움을 더 잘 일으키는 것으로 여겨진다. 다시 말하면 인간의 인식 가운데 본질적으로 좋아하는 순수한 성향이 존재한다는 것이다. 그것이 어떤 형태로 구체화되든 인간에게 있어서 미적 성향은 인위적인 조작에 의해 존재하는 것이 아니라 일단 넓은 의미의 인간성 안에 이미 존재한다는 것이 목적론자인 칸트에게서 드러난다. 그리고 이것은 항상 목적을 가지고 있는 교육 행위에서 인간의 미적 속성이 함께 고려되어야 함을 보여준다.

3.2. 미적 교육의 당위성

미적 교육의 당위성은 미의 인식을 하게 함으로써 본래의 순수한 인간성을 지키고 이를 토대로 바람직한 그리고 건강한 사회를 만들 수 있다는 견해에서 나온다. 음악의 미가 인간의 본질과 깊이 연결되어 있을 것이라는 생각은 물론 새로운 것이 아니다. 미학의 물꼬가 트이던 바로크 시대의 감정이론은 인간의 중요한 본질 가운데 하나를 인간의 감정(감성)에 두려는 경향을 보였다. 루소가 내세웠던 자연 역시 도시의 반대가 되는 시골 또는 산과 들을 의미하는 것이 아니라 인간이 추구하여야 할 본질을 의미한다. 인간에게 본래적으로 존재하는 것을 거부하는 교육이 좋은 교육이 아니라 그것을 잘 살려주는 교육이 좋은 교육이라는 입장이다.

음악이 인간의 본성에 관계하는 것으로 제시되면서 음악은 보다 강한 교육적 의미를 갖게 된다. 음악은 원래 사고와 한 걸음 떨어진 것으로 여겨지면서도 이러한 접근은 음악을 곧잘 정신 세계와 연결시켜 그 존립 내지 교육의 정당성을 확보하게 한다. 즉, 본질=바람직한 것=교육의 궁극적 지향점이라는 도식이 성립된 것이다. 음악의 구성 원리가 인간의 정신적 영역을 키운다는 라이프니츠의 주장은 인간 인식에 대한 칸트의 분석 이전에 이미 이러한 관점을 보여준다(“행복이 넘침에 대하여,” 1676). 예를 들어 그에게 있어 음악은 “수학적으로 활동하며 무의식적으로 셈하는 정신이 숨어있는 것”(Schopenhauer 1819; 음악미학 텍스트 1998, 164)이며, 그러기에 음악을 가르치는 것은 스쳐 지나가는 음향을 경험하게 하는 차원을 넘어서 인간의 본질적 능력을 강화시키는 것으로 해석될 수 있다. 그러나 이 경우 음악은 논리나 개념을 가르치는 다른 교과보다 결코 나은 점이 없다. 오히려 대부분의 사람들에게 있어서 음악으로 교육하는 것은 이러한 능력을 신장시키는 데에 현실적으로 훨씬 비효율적인 교육활동이 될 것이다.

미의 이러한 교육적 취약성은 미를 명확히 설명해 내는 과정에서도 마찬가지로 나타난다. 칸트의 취향 판단에 의한 미의 개념은 -비록 그것이 교육적 측면에서 논의될 수 있는 여지를 남겼다고 하더라도- 다른 것에 종속되지 않은 자유를 가진 반면 목적 지향의 교육적 힘이 부족하다. 목적 없는 자유로운 판단인 미의 인식은 목적성을 가진 도덕성의 함양(Kant 1798, 183)에 대한 일종의 가능성 또는 바람의 형태로만 남아 있다(Ehrenspeck 1998, 43). 원천적 도덕성의 바탕은 사고 형태의 혁명적 전환에 의한 것이지 외부의 교육적 처방에 의존적이지 않기 때문이다(Kant 1798, 235). 그래서 음악은 교육적 측면에서 매우 주관적인 그리고 주변적인 것이 될 수 있다. 이렇게 객관성을 주관성의 다양함보다 우선 시하는 사고에서 음악은 예술 중에서도 가장 하위의 예술이 될 뿐만 아니라 교육적 가치도 그만큼 약한 것으로 평가받는다.

그러나 음악의 교육적 유용성은 교육의 최고 지향점으로 여겨지는 도덕의 포괄적 이해에

서 찾아진다. 당장 어떤 사회의 구조적 이익 또는 고정된 목적에 묶인 도덕이 아니라 인간 그 자체를 가치로 추구하게 되면 음악 예술의 무목적성은 오히려 교육적으로 더 긍정적인 조명을 받게 된다. 미의 이러한 성격은 법칙 내지 목적으로서의 자연과, 인간으로서의 자유 사이에 다리를 놓는 “이성적 감성”(vernunftige Sinnlichkeit)이라고 표현될 수 있을 것이다 (Marquard 1987, 138). 이러한 관점에서 보면 전체 내지 일반적인 것을 향한 개인의 순용이 중요한 것이 아니라 이 둘의 연결 내지 융화가 중요한 것이 되며, 미의 향유는 이것을 가능하게 한다.

3.3. 미적 교육의 주장

미적 교육이 교육현장과 관련하여 적극적으로 논의되기 시작한 것은 칸트의 사상을 수용한 쉴러(Friedrich Schiller, 1759-1805)에게서 이루어진다. 그는 칸트가 제시한 미의 이상(理想)으로 인간의 자유와 창조성을 신장시킬 수 있고, 이를 통해 외형적인 통제 없이도 조화로운 ‘인간적’ 사회를 만들 수 있다고 본다. 이러한 이유에서 그는 “미적 교육”이라는 표현을 쓰기 시작한다(“인간의 미적 교육에 대한 편지들,” Schiller 1793/94).

쉴러가 이상적인 사회(국가)의 건설을 위한 방편으로 제시한 미적 교육은 그러나 수단의 의미를 갖는 것이 아니라 그 자체로 합목적적인 성격을 지닌다. 미적 교육으로 건설되는 세상은 윤리적 사회 같은 다른 지향점으로서의 과정적 의미를 가진 것이 아니라 미적 사회 자체가 목적이라는 것이다. 그래서 미적 교육은 인간이 추구하는 다른 모든 가치들을 궁극적으로 수용할 수 있게 한다. 그리고 그 핵심은 “자유”이다. 그래서 그는 “자유의 미”를 가장 우선적인 것으로 내세운다: “사람들은 미를 통하여 자유로 나아간다.”(Schiller 1793/94, zweiter Brief; 11). 즉, 아름다운 사회를 만들 수 있는 근본 원리들이 미에 있고, 미적 교육을 통해서 그러한 것들이 인간에게 스며든다고 본 것이다.

그의 이러한 사고가 예술만능주의를 지향한 것은 물론 아니다. 그는 특히 정치적 문제와 관련하여 이 미적 교육을 이야기한다: “현장에서의 정치적 문제를 해결하기 위하여 사람들은 미적 길을 가야 할 것이다.” (Ibid.) 인간성의 토대인 자유가 꽃핀 사회, 그 자유가 어우러져 미를 형성하는 사회, 그러기에 거기에는 수단적인 아무 다른 불순한 목적이 존재하지 않고 화합이 이루어지는 사회를 건설하고자 한 것이다. 이러한 사회에서는 본질로서의 자유와 인간의 이성에 의한 조작이 서로 반대의 상태가 되지 못한다. 사회(국가)라는 전체 역시 개인이라는 핵과 조화를 이룬다. 전체(사회)라는 의지가 “개인이라는 자연”(durch die Natur des Individuums)을 통해서 완성된다 (Schiller 1793/94, 27. Brief; 121).

그래서 그의 사상은 “자유를 통한 자유의 전수”(Freiheit zu geben durch Freiheit) 교육으로 집약된다 (Ibid.). 아름다움을 추구하는 예술을 당장의 목적에 묶임 없이 자유롭게 체험

하게 하는 것이 인간의 이상적인 사회의 건설에 도움이 된다는 것이다. 그에 의하면 자유는 논리적인 개념으로써가 아니라 자유 그 자체를 체험하게 함으로써 더 잘 가르칠 수 있다. 그의 이러한 주장이 프랑스 혁명의 문제점을 보면서 보다 나은 사회 개혁의 방법을 찾는 과정에서 나왔기 때문에 칸트가 말한 “목적에서 해방된” 미의 본질에 충실하다고는 볼 수 없다. 그러나 미적 수용을 단순히 개인적인 차원에 묶어두지 않고 공적인 교육의 일환으로 보게 한 것은 음악 교육에 있어서 매우 적극적인 의미를 갖는다.

3.4. 현대적 음악교육에서의 미적 교육

쉴러에게서 촉발된 미적 교육은 헤르더, 괴테, 훔볼트 등의 사상가에게서 다시 확인되거나 공적 교육에서 실제적으로 크게 반향을 불러일으키지 못했다. 음악을 통한 이상향의 추구는 비록 그 취지가 인간주의(humanism)의 실현을 위한 방편이었다고 하더라도 제도 교육의 틀에서 보면 당시에 현실성이 희박했던 것이다. 원론적으로 음악은 이상적인 세계에 속하고 그래서 오염되지 않은 인간을 길러내는 데에 도움을 줄 수 있는 것이나, 현실의 교육은 여러 사회 계층의 다양한 욕구와 맞물려 있어서 인간적인 순수함만을 지향할 수 없게 되어 있다. 그러나 우리가 본연의 아름다운 인간 육성으로서 전인교육을 이야기할 때 미적 교육은 여전히 큰 이슈가 된다. 그래서 음악을 통한 미적 교육은 인간주의 교육과 같은 것으로 여겨진다. “오르페우스의 라이어가 헤라클레스의 몽둥이보다 더 많은 것을 했다”는 헤르더의 주장이나 (Abel-Sturuth 1985, 29 재인용), “음악은 완전히 타고난 것이며 본질적인 것”이라는 괴테의 생각은 이러한 단면을 잘 보여준다 (Goethe 1831; 음악미학텍스트 1998, 315). 음악을 교육과 직접 연결하여 생각하지는 않았다고 하더라도 예를 들어 쇼펜하우어에게서 는 음악이 심지어 종교와 같은 절대적 위치에 오른다.

미적 교육이 일반 음악교육에서 새로운 전기를 맞게 된 것은 유럽에서 1960년대이다 (Ehrenforth 1994, 25 참조). 여기에는 쉴러의 막연한 주장과는 다르게 실제적 능력을 신장 시키고자 하는 제안들이 나온다:

- ① 부조리에 대항하는 비판 능력
- ② 무한한 가능성으로서의 이상(理想)을 지향하는 사고력
- ③ 삶에서의 쾌락을 채울 수 있는 능력
- ④ 스스로의 인식과 필요에 의해 활동하고 대안을 찾는 실용적 능력 (Kerbs 1972, 515ff.).

이를 위해 종합적인 감각 능력의 발달이 전제되어야 하고, 다양한 예술을 열린 상태에서 수용하게 해야 한다는 ‘포괄적 교육’이 제기된다. 이것은 음악 내부에서뿐만 아니라 예술 분

야 전체에서 일어나야 할 것으로 주장된다(多美學的 접근). 그래서 예술 상호 간에 다양하고 창의적 접근이 일어날 수 있도록 교육해야 할 것이 제기된다. 이것은 나아가 범세계적인 인간 삶을 고양시켜야 한다는 통합적 음악교육(integrative Musikpädagogik)을 옹호한다(Ehrenforth 1994, 25). 나아가 음악의 아름다움을 어떤 하나의 유형에 묶어 이해하려는 것이 비판된다(예: 아도르노). 그래서 전통적인 예술 작품을 넘어선 다양한 소리에 의한 음악적 경험이 촉구된다. 특히 그저 막연한 예술성을 내세우는 감상(鑑賞)이 아니라 감각 인식을 넓히는 듣기 차원의 접근이 중요시된다(주대창 2000b).

3.5. 미적 교육의 현실적 제약

미적 교육을 음악교육의 현장에서 수용하려 할 때 만나는 어려움은 미학이 탄생할 때의 “미”의 의미와 오늘날 교육현장에서 의미하는 “미”가 즉시 동일하게 이해되지 않는다는 데에 있다. 바움가르텐이 제시한 미학(aesthetica)이나 미적 교육에 대한 초창기의 사고가 곧 오늘날 사람들이 예술 작품을 생각하면서 일반적으로 이야기하는 아름다움(美)에 대한 것이 아니었음을 상기해야 한다. 당시의 미학적 논의에서는 예술가들이 자신들의 활동에서 구체적으로 추구하는 예술의 세계를 생각한 것이 아니었다. 그러니까 당시에 미학을 이야기할 때는, 교육현장에서 흔히 이야기되는, 가슴이 저미도록 몽클하게 떠오르는 감동이나 머리 속에 상상되는 아름다움의 외형적 실체를 제시하는 입장에서가 아니라, 이성과 비슷한 처지에 있지만 그러나 분명 이것만으로는 설명이 안 되는 또는 이보다 한 단계 낮은 인간의 내부적 감성의 원리를 파헤치고자 한 것이다. 그리고 나아가 사회에 존재하는 이러한 인간 행위를 인간 인식의 틀 안에서 이해하고 교육적으로 정리하려는 의도를 갖고 있었다. 바움가르텐, 칸트, 쉐러 그리고 또한 이후의 사상가들에게 있어서도 인간의 이러한 속성을 “어떻게 할 것인가”라는 나름의 목적은 있었지만, “이러한 활동을 어떻게 유도해 낼 것인가”라는 구체적 방법을 고안해내는 데에는 적극적이지 못했다. ‘바람직한 감성’에 관심을 집중시킴으로써 미학의 목표는 ‘아름다움’이 되었지만, 그 안에는 인간의 본질적 속성을 인간 삶과 연결시켜 합목적적으로 풀어보려는 사회관련적 의도가 우선적으로 자리잡고 있었던 셈이다. 미적 교육은 예술가들의 교육적 의지에서 나온 것이 아니라, -예를 들어 음악가들에 대해서는 결코 음악교육이 일반화되지 못했을 것이다-, 사상가 내지 교육자들의 예술 이해에서 비롯된 것이었다.

결과적으로 미적 교육은 현실의 예술 활동보다는 인간의 “본질”에 의지하여 그 당위성을 확보하려는 경향 때문에 예술 작품을 중심으로 한 기능적 예술 교육을 장려하는 것이 아니라 오히려 위축시키는 의미를 가질 수 있다. 전통적 관점에서 예술은 의사소통을 전제하는 기능적 틀을 가질 수밖에 없다. 이러한 기능성은 곧 규범을 불러오고, 규범은 요구되는 사

함을 미리 정해버리는 측면이 강하다. 미적 교육에서 추구하는 본질적인 자유가 예술 작품 속에 들어 있다고 하더라도, 사회가 요구하는 도구로서의 예술과 미적 교육에서 지향하는 자유와 창조성은 일단 서로 상충되는 원리이다. 진정한 예술이 되려고 하면 사회적 기능성에서 해방되어야 한다. 사회적 기능성에 충실하면 본질적 미가 아닌 사회의 규범을 따라가는 모습이 된다. 따라서 기성세대의 관점에 맞춘 예술성을 전수하려는 음악교육은, 사회적으로 이미 확보된 자신의 기존 위치를 고수하기 위해 감성 교육으로서의 원래의 미적 교육을 거부할 수 있다. 다시 말하면 영어나 컴퓨터의 학습이 사회 구성원에게 필요한 것처럼 기능적인 측면에서 음악을 가르칠 수 있는 것이다.

그러나 인간 삶에서 영어나 컴퓨터가 필요한 이유와 음악이 필요한 이유는 다르다. 영어나 컴퓨터가 없는 인간다운 삶은 있을 수 있으나 음악 없는 인간다운 삶은 상상하기 어렵다. 그리고 음악인을 양성하는 전문적인 음악교육 역시 한시적인 사회적 기능을 충족시키기 위한 것이라고 하기보다 인간의 본질을 추구하는 미적 교육의 수요를 채워주기 위한 것으로 제시될 때 더 탄탄한 지지기반을 갖는다. 또 음악의 생산과 향유가 인간의 본성에 속하지 않은 것으로 받아들여지는 것 역시 비교육적인 요소를 강하게 가지고 있다. 예를 들어 만약 뛰어난 음악적 기능을 갖는 사람만이 음악을 이해할 수 있다고 한다면 '음악을 통한 교육'이라는 일반적 음악 교육 이념은 약화된다.

제 4 장 미적 교육의 여러 관점

4.1. 체험으로서의 미적 교육

4.1.1. 교육의 본질로서의 미적 교육

앞에서 밝힌 것처럼 미적 교육에 대한 이러한 철학적 논의는 그 추상성 때문에 구체적인 음악교육 현장에 적용되기 어려운 면이 있다. 쉐러의 “미적 국가”가 하나의 이상향에 머물렀고 실제로 실현되지 못했던 것은 미적 교육의 이러한 근원적인 어려움을 잘 나타낸다. 그래서 이후 사람들은 미적 주관성이 곧 객관성을 대변한다는 생각을 하게 되었고 이를 통해 미적 교육을 교육 현장에서 실현시키려고 했다. 다시 말하면 감각적인 것(감성)과 이성의 통합, 그리고 정신과 자연의 합일을 곧 예술교육으로 이루어 낼 수 있는 것으로 여기게 되었다(예: 쉐링). 주로 이원론적으로 생각하여 분리되었던 이것들은 이제 대치되는 것이 아니라 하나이며 이것을 통해 바로 인간교육을 이룰 수 있다고 본 것이다. 이제 감각적인 직

관은 논리로 대표되는 이성과 분리되거나 이것의 아류로 여겨지는 것이 아니라 바로 인간이 바른 품성을 갖기 위해 훈련시켜야 할 주요 분야가 되었다. 이런 관점에서 예술적 인식으로서의 직관은 가장 중요한 교육 수단이다 (예: 페스탈로찌, 프리벨).

나아가 추구해야 할 가치가 이상에 머물고 현실적이지 못하는 교육에서 탈피하여 실제에서 본질적인 것을 끌어내는 교육이 주장된다. 이것은 교육의 지향점을 어디에서 가져오느냐에 대한 논쟁의 결과이다. 인간이 추구해야 할 가치, 즉 도덕이 칸트에게서처럼 순수한 개념으로 존재한다면 교육은 제대로 이루어질 수 없다. 그러한 “하늘에서 온” (Herbart 1804, 60) 것 같은 도덕성을 생각할 수 없는 것은 아니지만 현실성이 없다는 것이다. 교사에게 과연 그러한 것이 주어져 있는지, 그리고 주어져 있다고 하더라도 어떻게 효과적으로 전달할 수 있는지가 문제이다. 따라서 교육에서 추구하는 가치는 시간을 초월한 영속적인 것으로서 순간적인 깨우침에 의지하는 것이 아니라, 시간의 흐름 안에서 탄생하는 결과인 것이다 (Herbart 1804, 61). 이러한 교육에는 개념적 논리 전개보다는 현실적 활동이 더 중요한 위치를 차지하게 된다.

상위의 목적에서 파생된 것으로서가 아니라 교육 활동 자체의 체계화를 강조하는 이러한 교육에서는 헤르바르트(Johann Friedrich Herbart, 1776-1841)의 글 제목에서 보듯이 미적 교육이 중심을 형성한다: “교육의 주요과업으로서 세계의 미적 표현에 대하여” (*Über die ästhetische Darstellung der Welt als Hauptgeschäft der Erziehung*). 그 원리는 학생들이 선한 의지에 의해 당위성을 스스로 찾아내는 것이다. 여기에도 일단 자유로운 “의지”(Wille)와 그것에 의한 “순응”(Gehorsam)이라는 상반된 요소가 있다. 하지만 이 요소를 융화시키는 원리가 곧 미적 교육이다. 불확정적인 다양함으로 대표되는 개인의 의지가 방향성을 찾아가는 데에는 “미적 당위성”(ästhetische Nöthigung/Notwendigkeit) 중요하다 (Herbart 1804, 68). 이를 통해 교육이 의도하는 진정한 목적을 달성할 수 있다. 다시 말하면 어떤 상황에서건 나름의 의미를 찾을 수 있는 능력이 중요한데, 이러한 훈련은 바로 예술적 인식인 미적 교육을 통해서 이룰 수 있다는 것이다. 헤르바르트의 이러한 사고는 미적 교육이 “아름다움”에 대한 교육으로만 굳어지는 것이 아니라, 결국 칸트나 셸러에게서 볼 수 있었던 것처럼 감각 인식의 형태로 나타나는 측면이 있다. 하지만 상위의 개념들로부터 도출되는 이성적 판단에 의한 주입식 교육보다 올바른 판단능력을 함양시켜주는 활동 중심의 미적 교육이 중요함을 강조하고 있다.

4.1.2. 미적 교육에서 경험의 역할

학교 음악교육이 더 이상 기능의 전수만을 목적으로 이루어지지 않게 된 20세기에 미적

교육은 음악교육의 독립성을 제고시키는 차원에서뿐만 아니라 음악교육의 방법적 고려를 위해서도 자주 논의되었다. 헤르바르트에게서 보듯이 미적 교육은 그 중요성을 내세울 때 교육이 추상적 개념에 의해서가 아니라 구체적 활동을 통해서 이루어져야 함을 강조하였다. 학생들의 교육활동이 암기 위주의 주입식으로 이루어져서는 안 된다는 견해는 학생들이 활동을 통해서 곧 교육의 내용을 습득하기 때문이다. 이러한 방향에서 매우 적극적인 목소리를 낸 사람은 교육에서 경험을 중요시 한 듀이(John Dewey, 1859-1952)이다. 물론 무엇이 경험인지에 대한 논의는 계속 열려 있으며, 과정으로서의 경험과 결과로서의 경험에 대한 문제가 남아 있다 (Kaiser 1992; Rolle 1999, 72ff.). 하지만 미적 교육이 경험의 형태로 나타나야 한다는 데에서, 또는 경험이 미적 교육의 형태로 이루어진다는 데에서 그의 견해는 미적 교육의 방법적인 측면까지 포괄하고 있는 것으로 여겨진다.

그러나 듀이에게 있어서 중요한 것은 사실 예술이나 미가 아니다. 다시 말하면 미적 교육을 좁은 의미의 예술 행위라는 차원에서 이해한 것으로 보이지 않는다. 오히려 경험의 한 형태로서 또는 중요한 경험으로서 예술을 이야기하고 있다 (Dewey 1934). 이것은 헤르바르트의 미적 당위성과 일맥상통하는 교육 방법을 의미한다. 경험이 쌓이면서 그것들이 재구성되고 또 다음의 경험을 이끌므로, 교육은 경험을 통해서 이루어진다. 이러한 경험 중 미적 경험이 매우 교육적이라고 볼 수 있다. 물론 그는 미적 경험과 일상적 경험의 연속성을 주장하고 그 경계 설정에 부정적이었다. 하지만 그 연속성이 바로 미적 경험의 중요성을 강조하는 셈이다. 삶의 적절한 경험이 교육이라면, 좋은 삶의 형태로서의 경험을 시키는 것이 중요하고, 바로 예술이 그 좋은 형태라는 의미를 담고 있기 때문이다. 예를 들어 음악은 우리가 실제 삶에서 만날 수 있는 이상적 형태를 이미 내포하고 있으며, 따라서 좋은 음악 경험은 좋은 삶을 이끌 수 있다는 것이다.

“인간은 존재로서의 생물체 이상의 삶을 영위하는 유기적 생물이며, 그는 어떤 경험을 통해서 심미적 [미적] 상태를 접하게 된다. 삶에서 경험이 계속 이루어지고 확장되면 그 삶은 보다 힘차고 의미 있는 것으로 변형된다. [...] 삶에 있어서의 평형 상태는 긴장을 겪은 후의 결과이다. 예술에 있어서의 형태(form)는 이 안정과 균형의 상태가 이루어졌을 때 확립된다.” (이홍수 1990, 57-58에서 재인용).

이러한 듀이의 견해는 더 거슬러 올라가 이상적인 사회 건설을 위해 쉴러가 제시한 미적 교육과 닮은 부분이 많다. 다만 그는 쉴러와 다르게 자유를 전면에 내세우지 않고 경험을 내세우고 있으며, 경험이 가져다주는 반성적 사고를 통해서 경험의 재구성을 촉구하고 있다 (Dewey 1938, 45). 하지만 오늘날의 관점에서 미적 경험의 요소들이 실제에서 일상적 경험의 요소들에 대응될 수 있느냐가 지적된다. 결국 미적 경험과 일상적 경험의 차이가 무엇이냐는 의문을 가져오며, 미적 경험 역시 그 많고 많은 경험의 하나에 불과하게 될 수 있다. 그리고 경험의 질이 대상에 있는 것이 아니라 경험자에게 있게 되는 점 역시 지적된다. 또

듀이가 제시하는 미적 경험은 인간의 본질에서 출발한 것이 아니라 예술의 외형적 작용에 근거한 것으로서, 예술이 무엇이냐의 문제를 간과한 것임을 부인하기 어렵다. 예를 들면 그가 이야기하는 미적 경험은 서양 음악 안에서 생각된 것이라는 인상을 강하게 준다.

4.2. 보편성을 극복하는 미적 교육

미적 교육이라는 말이 나올 때부터 이 용어는 근본적으로 두 가지 문제를 함께 가지고 있었던 것으로 보인다. 첫째, 예술에서의 미가 무엇인가?, 둘째, 어떻게 바람직한 인간교육에 기여할 수 있는가? 물론 여기에는 바람직한 인간이 어떤 존재인가라는 또 다른 문제가 있지만, 그것은 일단 미적 교육의 직접적 논의 사항은 아니다. 오늘날의 우리는 인격체 및 자유인으로서의 인간을 이미 보편적으로 수용하고 있는 것으로 여기기 때문이다. 만약 플라톤이나 공자가 이야기했던 것처럼 통제된 사회가 이상사회이고 거기에 순응할 수 있는 조화로운 사람을 바람직하다고 여긴다면 우리는 논의를 처음부터 다시 하여야 한다. 그러나 인격을 갖춘 개별체로서의 인간이 자신의 존재에 상응하는 자유를 가짐으로써 바람직한 사회를 만들 수 있고, 이 원천적 자유를 예술이 추구하는 미의 체험에서 잘 배울 수 있는 것이라면, 미적 교육은 가장 인간적인 교육이 되는 것이다.

그렇다면 규범과 법칙을 내세워 인간의 자유를 보호할 수밖에 없는 현실에서 어떻게 자유를 손상시키지 않고 자유를 지켜나갈 것인가라는 문제가 남게된다. 이것은 곧 미에서의 자유 교육이 왜 일상 생활에서의 다른 자유 교육과 구별되는가와 맞물려 있다. 미는 불순한 어떤 목적에 따라 “이러한 것”이라고 정의하는 순간 더 이상 미가 아닌 것 내지 극복해야 할 것으로 전락한다. 즉, 자율성이 없는 미는 더 이상 참된 미가 아니라 과거의 음악교육에서 볼 수 있었던 인간이 만들어 낸 또 다른 목적 실행을 위한 수단이 되고 만다. 바로 이 무목적성이 미적 교육에서 가장 큰 단점이었고, 특히 비민주적인 사회에서 예술교육을 통제할 수밖에 없었던 이유이다. 칸트가 이것을 무목적적인 합목적성으로 설명했지만 이것을 통해 인간이 어떻게 나은 사회를 건설할 수 있는지에 대해서는 매우 회의적이었다. 인간에게 그런 면이 있지만 그것에 의지해서 인간 삶의 지향점을 설정할 수 없는 고민에 빠졌던 셈이다.

그러나 인간의 이 미적인 면이 인간의 본래 모습이라고 할 수 있다. 이 고유성을 통해서 인간은 “인간적인” 세상을 건설할 수 있다. 그러나 예술에서의 미를 이러한 것으로 여길 때, 그것은 규정할 수 없는 역동적인 것으로서의 미가 되어야 한다. 모든 인간에게 음악과 관련하여 -예를 들어 음악심리학에서 찾으려고 하는 것처럼- 공통적인 어떤 나름의 수용방식이 있다고 전제하면, 음악의 미는 객관적인 음향형태로 존재하는 것이 된다. 그리고 그것을 교육에 의해 모든 사람에게 강요하게 된다. 따라서 예술의 미를 전통적인 것에 고정시키는 것

은 인간성을 지켜나가게 하는 것이 아니라 예술의 명목으로 인간을 관습에 얽어매는 것이 된다.

관습에서 해방된 미적 교육에 적극적 사고를 한 사람은 아도르노(Theodor Adorno, 1903-1969)이다. 그는 감성적인 것과 이성적인 것을 분리하여 생각하지 않았다. 전통적 관점에서 본다면 이성은 좋은 것으로서 장려해야 될 것이고 감성은 부정적인 것으로서 잘 다듬어야 되는 것이었다. 그러나 이성이 항상 좋다는 근거는 없으며, 그러한 경직된 사고 때문에 인간성이 메마른 사회가 된다는 것이다. 그래서 생각의 자유나 감성의 자유가 서로 밀접한 관련을 가지는 것으로 여겨, 감성을 획일화하는 것이 생각을 통제하는 것처럼 나쁜 것이라고 한다. 획일화를 통하여 인간 사회는 기득권 층으로서의 지배자와 통제를 당하는 피 지배자가 나뉘게 된다 (Horkheimer/Adorno 1944, 37). 미적 교육은 이렇게 조작된 비인간적 사회를 막아내는 데에 기여해야 한다. 스스로 사고하여 판단하는 창조성을 지닌 참된 인간은, 그에 의하면 이제 이성적 사고에 의한 자유만으로 지켜나갈 수 없게 되었다. 이성은 경제적 시장논리에 의해 “계산적”으로 변하게 되었고, 이를 통해 인간 본연의 순수함인 자유로움은 힘을 잃게 되었다.

바로 이러한 오염에 물들지 않고 아직도 인간에게 희망을 줄 수 있는 형태로 남아있는 것이 바로 미적 분야이다. 그에 의하면 그래서 예술은 세속적 현존재로부터 “격리되어” 있다 (Horkheimer/Adorno 1944, 20). 이 속성은 -비록 아도르노가 직접적으로 언급하지 않았다고 하더라도- 바로 자유에 바탕을 둔 “자율적” 창조성에 있다. 그는 이것을 부정의 변증법 (*Negative Dialektik*, 1966)이라는 말로 표현했다. 인간은 기존의 것을 부정함으로써 자신의 고유성을 지켜나갈 수 있다. 예를 들어 과거의 음악적 미를 절대적으로 여기는 사람은 그 미적 가치를 제대로 계승하지 못하는 것이다. 그것을 부정함으로써 새로움을 창조할 수 있고, 그러한 작업이 바로 진정한 계승이다. 따라서 그는 “위대한 음악의 철학적 유산은 이 유산을 없이 여기는 사람에게만 상속된다”라고 말한다 (Adorno 1958, 16).

결과적으로 그는 사회의 진실성을 지키기 위해 미적 교육이 필요하다는 쉘러의 견해에 동조하고 있다. 다만 인간성의 상징인 자유를 “부정”이라는 구체적 성향으로 좁게 증명하여 설명하고 있을 뿐이다. 그러나 그의 생각에는 미적 교육을 통해 아름다움 사회를 건설한다는 생각보다 이를 통해 독재국가와 같은 최악의 사태를 막아보자는 다분히 방어적인 입장이 들어 있다. 그래서 부정뿐만 아니라 긍정도 할 수 있는 원래의 자유를 통한 인간성의 싹을 키우는 데에 매우 무력하다. 그가 부정적인 것으로 보는 보편성이 꼭 통제에 의해서만 나타나는 것이 아니며, 마찬가지로 특수성이 꼭 자유에 의해서만 드러나는 것도 아니다. 미적 교육을 맹목적이고 충동적인 “부정”의 형태로 묶게 되면 창조성의 오용을 막을 수 있을지 모르나, 의미를 파악하지 않은 새로움이 현실에서 가져다주는 좋지 않음도 제지시키지 못한다. 그는 부패한 사회에 어울려 “즐기는” 것을 거짓된 것으로 보지만 (Horkheimer/

Adorno 1944, 130), 즐기려는 것 역시 인간의 자유에 속한다.

그가 보는 미는 현실적인 무력감을 가지고 있지만 철저한 주관성을 옹호하는 것으로서 일차적으로 예술 내의 창조성을 지켜내는 데에 매우 유효하다. 그리고 보편성이라는 이름으로 나타나는 억압과 비창조성을 극복하기 위해서 “같지 않음”을 긍정적으로 여기는 데에 기여한다. 적어도 음악교육에서 학생들을 미적으로 키운다는 것이 일정한 틀에 의해 훈련된 귀를 갖게 하는 것이 아님을 분명하게 한다. 이러한 관점에서 보면 ‘아름답다’라는 또는 ‘마음에 든다’라는 미명 아래 창조성을 배제시키는 음악교육은 더 이상 전인교육으로 여겨지지 않는다.

제 5 장 창조성 계발과 미적 교육

음악교과가 학생들의 인간다움을 가꾸는 과목이고, 그 기본 방향이 인간의 본질적 가치인 자유를 발판으로 한다면, 학교 음악수업에서는 당연히 이러한 부분을 적극적으로 고려해야 할 것이다. 이것은 우리가 학생들의 구체적 능력이 자유에서 나오는 창조성과 만나도록 하여 우리 사회가 긍정적으로 여기는 인간교육 내지 전인(全人)교육을 실현시킨다는 말과 같다. 그리고 이것은 음악과 함께 이루어지는 구체적 활동을 통하여 인간 본질에 바탕을 둔 가치로서의 자유와 창조성을 실제로 체험하게 함으로써 이루어질 수 있다.

5.1. 용어의 점검

한국어에서 창의력과 창조성은 약간의 차이가 있으나 비슷한 용어로 쓰인다. 또 이 두 단어를 다른 형태로 조합하여 창의성 또는 창조력 같은 단어를 사용하기도 한다. 창조는 원천적으로 새로운 것을 만들어 내는 것을 의미하며 주로 우주만물의 창조와 관련하여 사용된다. 그리고 창의는 근본적으로 새로운 것보다는 새로운 것에 대한 아이디어를 낸다는 의미가 강하다. 즉, 생산 행위보다는 숙고하는 작업이 전면에 나와 있다. 이러한 말의 끝에 붙는 “성”(性)은 그러한 경향 내지 성질을 의미하는 것으로 풀이되며, “력”(力)은 그러한 가능성 내지 능력을 나타내는 것으로 여겨진다. “성”이 포괄적이고 추상적인 의미를 갖는 반면 “력”은 부분적이고 구체적인 인상을 상대적으로 많이 갖고 있다.

그러므로 창조성은 새로운 것을 만들어내려는 성향을 지닌 상태로 이해되며 “독자적인” 새로움을 강하게 추구한다는 인상을 준다. 창의력이라는 말은 창조성과 근본적으로 같은 맥락을 가지나, 의(意, 뜻) 자가 들어가서 창조행위 자체보다는 그러한 생각을 해내는 능력을 의미하는 것으로 보인다. 공동체를 염두에 두지 않은 상태에서 독단적으로 일구어 낸 행위

에 대해 ‘창조성이 뛰어나다’는 표현을 쓸 수 있으나, 남과 더불어 생각하면서 나름의 새로운 것을 제안할 때는 ‘창의력이 뛰어나다’는 표현이 더 어울린다. 다른 형태의 결합인 창조력은 일상 생활에서 상대적으로 적게 쓰이는 단어로 보인다. “창조”라는 근원적인 그리고 포괄적인 행위에 “력”을 붙이는 것이 잘 어울리지 않기 때문일 것이다. 창의성은 원천적인 창조행위를 강조하지 않지만 구체적인 의미를 풍기는 “력”자 대신 추상적 의미의 “성”을 넣어 어떤 지향점을 안내하고자 하는 의도를 보인다. 그래서 상대적으로 소박한 어감을 가지고 있다.

예술교육은 그러나 이미 존재하는 것에 대한 자연과학적 아이디어 차원에서 이루어지는 것이 아니므로 “창의”보다는 “창조”가 더 직접적인 표현 용어일 수 있다. 또 창조 작업을 구체적인 예에 맞춰 일궈낸다고 하기보다는 -그렇게 할 수 있으면 이미 창조의 본래적 의미에 맞지 않을 수 있으므로- 창조적인 기질 내지 품성을 키워준다는 맥락에서 “력”자보다 “성”자를 쓸 수 있다. 편의에 따라 이들 용어를 쓸 수 있겠지만, 본고에서는 미적 교육의 본질을 생각하는 차원에서 창조성을 대표용어로 사용할 것이다.

5.2. 감성교육으로서의 음악교육

음악교육을 왜 하는가에 대한 답으로 학생들의 감성계발을 자주 이야기한다. 그리고 감성이 무엇이냐고 물으면 이성의 반대라고 한다. 그러나 우리는 이성이 무엇인지에 대한 명확한 답을 쉽게 갖지 못한다. 칸트는 이 부분에 독보적 업적을 남겼지만(특히 3대 비판서), 칸트가 밝혀낸 것들로 감성을 이해하기란 쉽지 않다. 특히 음악교육과 관련하여 감성을 언급하는 경우에 그것이 칸트 식의 철학적 관점에서 나온 것이 아닐 경우가 많다. 음악교육 분야에서 미적 수용에 관심을 가진 많은 사람들이 자주 칸트의 음악미학에 의지하는 경우가 많으나, 칸트 자신은 인간의 미적 인식에 대해서 이야기했을 뿐 “음악교육”에 대해서 언급한 경우가 거의 없는 것으로 여겨진다.

칸트의 미적 인식의 틀을 음악성 계발의 관점에 적용시켜 “음악적 취향”(musikalischer Geschmack)을 언급한 경우에는(Michaelis 1805), 이 성향이 어린 나이의 학생들에게서 아직 두드러지게 나타나지 않는다는 점이 지적된다. 그러니까 음악교육의 당위성에 관한 관념 철학적 접근에서, 음악교육이 곧 감성교육이며 논리적 사고력을 키우는 교육과 구별되게 음악적 취향을 형성한다는 주장은 미성년자를 주 대상으로 하는 음악교육에서 매우 취약한 면을 가지고 있다.

음악교육에서 이야기하는 감성교육이 한편 “느낌교육”이라는 의미일 수 있다. 이것은 인식론적으로 볼 때 앞의 취향 교육과 크게 다르지 않지만, 일상에서는 취향 이전의 단순한 지각을 통한 감정의 풍부한 움직임 차원에서 자주 언급된다. 여기에 의지하는 음악교육은

실제에서 매우 소극적인 의미만을 갖는다. 이것은 칸트가 이미 인간의 인식 시스템을 밝힐 때 제시한 것처럼 인간의 논리적 틀이 감각적 내용을 필요로 한다는 아주 당연한 말의 반복이기 때문이다(2.2 미의 교육적 활용 참조).

감성 교육을 이렇게 이해할 경우 인간은 사물의 인식을 위하여 여러 가지 감각적 인식을 필요로 하고, 그 중 하나가 청각적 인식이며, 또 그 중 한 부분이 인간이 만들어 낸 음악인데, 학생들을 여기에 느낌적으로 민감하게 만들자는 것에 다름 아니다. 그렇다면 그러한 인간이 왜 긍정적인가라는 물음이 제기된다. 비록 그것이 “인간다움”을 가꾸기 위한 것이라고 해도 지나치게 느낌이 풍부한 경우 우리는 심지어 그 사람을 나약한 인간으로 볼 수 있다. 느낌은 경우에 따라 키워주어야 할 긍정적 요소가 아니라 조절시켜야 할 중립적 요소 또는 배제시켜야 할 부정적 요소로도 여겨진다. 나아가 느낌교육이 다양한 느낌의 축적을 지향한다면, 음악교과가 갖는 제도 교육의 당위성이 사라지게 된다. 음악 공부는 여러 곳을 여행하면서 다양한 것을 보고 듣는 수학여행처럼 필요에 따라 하든지, 또는 생략해도 당장 크게 문제가 되지 않는 교과로 전락한다. 예를 들면 느낌이 풍부하다고 그 학생이 대학의 일반 입학시험에서 긍정적으로 평가받는 경우는 거의 없을 것이다.

따라서 음악교육은 인간의 감성인식의 채널로서 뿐만 아니라 나름의 교육적 가치를 지닌 것으로 제시되어야 한다. 이러한 맥락에서 설러를 비롯한 19세기 예술교육 사상가들이 미적 교육을 내세우게 되었고, 이러한 관점은 오늘날 음악교과의 필요성을 이야기할 때 계속 유효하다. 그러므로 음악교과가 의도하는 교육은 기쁨 또는 슬픔 등의 감정에 민감하게 하는 느낌훈련의 차원에 머물러서는 안 되며, 인간의 추상적 사고능력과 연결되는 감각적 인식능력의 고양을 위한 것이 되어야 한다. 그리고 음악교육이 내세우는 감성 교육은 -이 용어의 어원이 그러하듯이- 미적 교육으로 이해되어야 한다.

5.3. 자유에 의한 행복 추구하고 창조성

인간이 현실 삶의 제약 속에서도 나름의 정신적 가치를 추구하는 것은 행복한 삶을 원하기 때문이다. 그리고 인간의 본질적 행복은 자유의 향유에서 온다. 인간이 “배부른 돼지보다 배고픈 소크라테스”를 원하는 것은 생리적 욕구를 억제하는 것이 좋아서가 아니라 생리적 욕구를 넘어서는 자유를 얻고 싶기 때문이다. 다시 말하면 배고픈 것이 싫지만 자신의 모든 가치를 거기에 종속시키고 싶지 않은 것이다.

예술을 인간의 본능적 창조 행위로 본다면 인간의 창조성 신장은 인간성의 신장, 즉 인간다운 삶을 위해 매우 필요하다. 여기에는 사회라는 집단의 기준보다 독립된 인격체로서의 개인에 대한 존중이 전제되어 있고, 따라서 창조 행위의 중심은 어떤 형태에 의지하건 결국 자기 자신이 된다. 아무리 좋은 것이라도 남의 것은 자신에게 있어서 일단 이미 낡은 것이

되기 때문이다. 현대 사회의 인간이 왜 특별히 더 '새로운 것'에 집착하는지는 논의 밖에 놓더라도 이러한 인간 본성은 인간의 숭고한 자유에 근거한다는 것을 유념할 필요가 있다. 인격의 출발점은 자유 의지이고, 이 자유로움에 의해 창조를 하는 것이다. 그러니까 창조가 아니라 인간의 자유 향유가 먼저 추구된 가치이고, 그 결과 창조 행위가 사회에서 의미를 갖는다. "꼭 새로운 것이 좋은가?" 또는 "새로움을 추구하는 이유는 무엇인가?"에 대한 답은, 그러므로 새로운 것이 가져다주는 실제적 유용성에 앞서 자유라는 인간의 본질적 가치에서 찾아져야 한다.

예술에서의 창조성의 근원은 자유이다. 자유롭다는 것은 곧 창조할 수 있다는 자신의 상황을 의미한다. 남이 시키는 대로 또는 기존의 것을 아무 의식 없이 반복하는 자신의 삶을 기계적이라고 보는 이유가 여기에 있다. 만약 인간이 창조의 자유를 가지지 못한다면 엄밀한 의미에서 자유다운 자유를 향유하지 못하는 것이며, 나아가 인간다운 삶을 갖지 못한다고 말할 수 있다. 우리가 인간다운 삶과 관련하여 최저 생계비를 거론할 때도, 충분히 배부르고 따뜻하게 옷 입으며 또 편히 잠잘 수 있는 것이 인간다움을 지켜준다는 의미에서가 아니라, 자유를 누리며 창조적 삶을 영위할 수 있는 기본적 조건을 모든 인간에게 마련해 주어야 한다는 생각을 하는 것이다. 인간의 정신적 가치 면에서 본다면, 두 팔과 다리를 가지고 서서 걷는 생물이 인간이 아니라, 자유를 향유하여 창조활동을 할 수 있는 존재가 인간이다.

5.4. 창조성 교육으로서의 미적 교육

예술교육에서 이야기하는 창조성은 자연과학에서 이야기하는 창조성과 -또는 창의성, 창의력 등의 비슷한 개념들과- 다른 시각에서 이해되어야 한다. 창조성이 어떤 새로운 것을 만들어내는 성격만을 갖는다면 인간교육의 핵심 내용으로 다루어질 수 없을 것이다. 그러한 교육은 인간의 정신 문화의 창조와는 거리가 있으며, 인간의 물질 문명의 발달을 위한 수단에 불과하다. 즉, 창조성이 교육에서 새로운 아이디어만을 의미할 때 음악교육이나 과학교육은 그 성격에서 다를 바가 없게 된다.

이러한 맥락에서 음악교과에서 의도하는 창조성 신장은 새로운 기술이나 기계를 만들어 내게 하는 탐구훈련의 차원을 넘어서서 인간의 고귀한 권리인 자유향유의 능력을 키우는 방향으로 이루어져야 한다. 그러므로 교육현장에서 비록 다루는 내용이 음악적인 것이라고 하더라도 교사가 학생을 조작하여 기계적인 반응에 익숙한 상태로 만드는 것은 인간주의 교육과 거리가 멀다. 교사는 학생들이 자유를 향유하는 독립된 인격체임을 전제하여 그들이 스스로의 판단과 노력을 통해 음악적인 것을 해낼 수 있도록 해야 한다.

음악교육이 단순한 음악적 실기 기능의 창의적 전수에 목적을 둔다면, 인간의 본질적 자

유를 박탈한 채 명령에 의해서 기계처럼 새로운 기술을 개발하게 하는 것과 다를 바 없다. 억압에 의해서 또는 의식주의 해결을 위해서, 그리고 나아가 권력의 창출을 위해서 새로운 무기를 발명하라고 했을 때의 창조성이 “인간주의”를 지향하는 미적 교육과 같은 것으로 여겨질 수 없다. 이렇게 통제된 창조성은 “인간성”을 고양시키는 것이 아니라 오히려 말살시키는 것이라고 보아야 한다. 따라서 미적 교육에서 내세우는 창조성은 반드시 인간의 본질적 가치인 자유와 연결되었을 때에야 긍정적 의미를 갖는다. 자유와 창조성은 이런 관점에서 다른 것이 아니라 같은 것이며, 자유와 창조성을 지키기 위한 교육이 곧 미적 교육 내지 전인교육으로 여겨져야 한다.

자유를 바탕으로 한 창조성이 인간임을 나타내는 기본적 속성으로서 이렇게 필요한 것이나 일반 교육에서 그것을 계발시키려는 노력은 현대의 민주·인권 사회의 대두와 맥을 같이 한다. 모든 인간이 천부적 인권을 가지며 빈부귀천을 떠나 모두 같은 교육을 받아야 한다는 사회적 공감대가 전제되지 않으면 학생의 미적 교육에서의 창조성 신장은 고려될 수 없다. 사회 구성원에 대한 평등한 공통 교육은 곧 그들의 고유한 인간다움을 존중하기 때문에 나타난 것이다.

이러한 의미에서 소위 주지주의 교과는 인간주의 교육과 비교적 직접적 관련성이 적다고 할 수 있다. 만약 음악교과가 영어교과에서 단어를 외우듯이 또는 수학교과에서 공식을 많이 외우듯이 많은 노래를 효율적으로 가르치는 것에만 치중한다면 스스로 인간성 신장을 위한 교과로서의 위치를 포기하는 것이다. 물론 현대 교육에서 각 교과의 경계는 매우 유연하다. 다만 주지교과의 중심은 눈앞의 실용성에 있고, 예술교과의 중심은 거시적으로 인간다움의 증대에 있다는 점을 확인할 필요가 있다. 따라서 음악교과에서 음악은 학생들이 단순히 재미있어 하므로 또는 다른 주지과목의 학습을 돕는 보조적인 의미에서만 가르쳐서는 안 될 것이다.

미적 교육에서 지향하는 인간다움은 현재 시행되고 있는 음악교과 교육과정에 “전인적인 인간”으로 나타난다 (교육부 1998). 다양한 그리고 적절한 재능을 계발시켜 준다는 특기·적성교육이 음악의 외형적 기능 및 작용을 이용하는 형태라면, 오늘날의 미적 교육으로 요약되는 전인교육은 창조성이라는 음악의 내부적 원리에 의한 형태라고 말할 수 있다. 음악을 통한 미적 교육은 그래서 모든 사람이 생산적인 구상력(構想力, *Einbildungskraft*)이라는 본질적 능력을 바탕으로 실제에 대한 통합적인 반향을 할 수 있도록 만든다 (Richter-Reichenbach 1998, 103). 이를 위해 학생들이 주체적으로 자신의 모든 역량을 동원하여 음악과 더불어 스스로 인격체를 형성해 나아가도록 해야 한다. 창조성을 바탕으로 한 이러한 인격체는 “통합적” 특성과 “개별적” 특성을 함께 가진다. 따라서 미적 교육에서는 독선이나 관점의 편식을 극복하고 나름의 완전함을 추구하도록 해야 한다. 이를 위해 전체라는 껍질이 그 핵심체인 개인을 파괴하지 않도록 해야 한다.

5.5. 미적 판단을 추구하는 미적 교육

여기에서 우리는 미적 교육이 일어나는 실제 상황을 점검해볼 필요가 있다. 음악교육 현장에서 이것은 미적 체험으로 나타나는데, 어떤 활동이 구체적으로 미적 체험인지를 알지 않고는 미적 교육을 실행할 수 없기 때문이다. 이 주제를 원론적인 관점에서 다룬다는 것은 본 고의 범위를 훨씬 넘는 것이기 때문에 여기에서는 미적 교육의 실행과 관련하여 그 핵심적 쟁점만을 언급한다.

앞에서 이미 상당부분 드러났듯이 미적 교육은 미학의 탄생 때부터 미적인 “독립성”과 “목적성” (또는 필요성) 사이의 근본적인 문제를 안고 있었다. 따라서 미적 체험은 이성적 활동과는 다른 순수한 감각(지각) 활동일 수 있지만 그것만으로 교육적 당위성을 획득하는 것이 아니다. 칸트가 말한 “무목적적인” 아름다움은 미의 자율성을 보장하지만, 그렇게 순수한 지각이 실제에서 어떻게 가능한지에 대한 물음이 미적 교육의 범위를 모호하게 만든다. 현실적 유용성을 떠난 지각만이 미적 인식이라면 미적 활동에서 일어나는 그 많은 현실 관련적 요소들이 설명되지 않는다. 그래서 이러한 관점에서 본 미적 체험은 현실과 동떨어진 관조적(觀照的) 인식의 방향이다. 그러나 미적 체험에는 인식 주체를 포함하는 현실 관련적 인식의 방향도 존재한다.

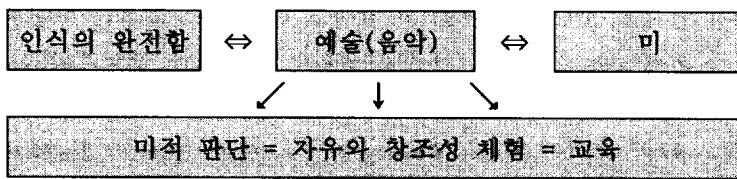
이러한 체험이 왜 필요한지에 대해서도 두 가지 방향에서 논의된다 (Schulz 1997; Rolle 1999, 121). 현실 세계의 실제에 존재하거나 일어날 일들의 처리 방식을 다른 방식으로 배운다는 간접경험의 차원과, 다른 방식으로 설명되지 않는 독특한 관점을 얻게 된다는 삶의 실현 내지 영역 확대의 차원이 그것이다. 이 두 가지 모두 궁극적으로는 행복의 추구라는 인간의 지향점에 합치되는 것이다. 후자는 여기에 직접적 기여를, 전자는 간접적 기여를 할뿐이다.

이러한 구분은 미적 교육에서 “미적”이라는 말이 하나의 명확한 의미를 갖고 있지 않음을 이야기할 뿐 미적 체험의 방식이 서로 격리되어 있다는 것을 뜻하지는 않는다. 미학의 태동에서 보는 것처럼 처음에는 감각(지각)적 인식의 완전함을 “미”(ästhetisch)라고 보았다. 이러한 관점에서 본다면 관조적인 좋은 인식이 -비록 그 보편적 유용성에 대한 논의는 계속 열려 있지만- 미적 체험으로 여겨질 수 있다. 이러한 미적 인식이 주로 예술 음악의 작업임을 감안하면, 미적 교육은 곧 예술 음악의 교육이 될 것이다. 그리고 예술 작품으로 나타나는 음악은 객관적 사물 형태로 존재하는 것이 아니라 새로 창조되는 것이므로 그것을 대변하여 묶을 수 있는 것을 “미”로 볼 수 있다.

하지만 정해진, 고정된 형태의 미가 존재하느냐에 대한 물음이 계속 제기된다. 규정할 수 있는 미가 음악에 존재한다는 쪽에서는 그러한 미를 경험시키는 것이 미적 교육의 핵심이 되겠지만, 그것의 현실적 유용성이 다시 문제가 된다. 그렇게 고급스런 정신활동이 보편적

인간성의 제고와 무슨 관계가 있는냐는 것이다. 음악에서 객관적인 미가 그 자체로 존재하는 것이 아니라 -예: 한슬릭, “울리며 움직이는 형식들”(“tönend webegte Formen”; 음악미학텍스트 1998, 342)-, 상대적인 주관에 의해 느껴지는 것으로 여겨지는 경우는 -예; 흄, “각각의 심성[주관]은 다른 미를 지각한다”(“Each mind perceives a different beauty”; Hume 1757, 268)- 미적 교육을 어떻게 시킬 수 있느냐가 문제로 떠오른다. 모든 사람이 미를 다르게 느낀다면 무엇이 미인지를 알 수가 없고 결국 교육시킬 수도 없기 때문이다. 그래서 이러한 양쪽의 상황들을 종합하는 ‘미적 판단’에 대한 훈련이 곧 미적 교육의 핵심으로 대두된다. 이 활동은 미에 관한 앞의 여러 견해를 모두 수용하는 의미가 있다. 그리고 이들을 연결하는 끈은 음악에서의 미가 인간의 창조적 인식 및 활동으로 구체화된다는 것이다. 이것을 도표로 정리하면 다음과 같다:

<미적 교육의 구조>



제 6 장 창조성 신장을 위한 음악수업의 원리

6.1. 창조성의 적극적 이해

자유와 창조성을 내세우는 미적 교육으로서의 음악교과에서 어떻게 수업을 꾸며야 학생들의 이러한 능력이 보다 더 많이 신장되느냐는 많은 현장 교사들의 고민이다. 그 현실적 대안을 내놓는 것은 또 하나의 큰 주제를 형성하지만, 여기에서는 음악교사가 수업현장에서 앞의 고찰들을 염두에 두었을 때 가질 수 있는 교수-학습 활동의 전개방식에 대해 간단히 안내하려고 한다. 음악수업에서 창조성 하면 주로 창작 즉 작곡을 떠올리기 쉬우나, 작곡은 창조성 신장을 위한 한 활동에 불과하다. 다시 말하면 모든 음악수업은 창조성 신장을 목표로 할 수 있고, 반대로 작곡 활동이 창조성 신장과 관련 없이 진행될 수도 있다. 예를 들면 기본적인 화성진행 또는 두 마디 구조의 연결을 강요하는 창작지도는 눈감고 책상 위에 드리워서 그냥 음악을 듣게 하는 듣기지도와 크게 다르지 않다.

창조성 신장을 위한 음악수업의 구성에는 기본적으로 다음과 같은 것이 전제되어야 한다.

1. 학생의 자유-무한한 상상력 보장
2. 교사의 창조적 수업 구상-교사의 자율성 보장

창조성을 신장시키는 가장 좋은 방법은 창조적인 활동을 체험하게 하는 것이고, 여기에는 음악과 함께 이루어지는 교사의 창조적인 수업 행위가 체험의 기본적인 대상이 된다. 그러므로 교사의 음악수업은 그 자체가 이미 창조적이어야 한다. 여기에서 창조적이라는 의미의 핵심은 “스스로”와 “새로움”을 “미적 판단”으로 연결해 낸다는 것이다. 교사 스스로 무엇인가를 학생들에게 새롭게 제시하고, 그것이 학생들의 미적 판단을 불러일으키게 해야 한다. 여기에서 “스스로”라는 것은 학생들도 기꺼이 할 수 있도록 교사가 먼저 수업활동을 기꺼이 하라는 의미이며, “새로움”이라는 것은 -반복하지 말라는 의미가 아니라- 다루는 내용이나 활동을 자신이 새롭게 느끼라는 의미이다. 물론 학생들의 미적 체험이 항상 의도대로 이루어지는 것이 아니고 우연히 일어날 수 있다고 하더라도, 교사는 우연이 아니라 필연의 입장에서 자신과 학생들의 창의성이 마음껏 발휘되는 수업을 구상해야 한다.

문제는 창조성을 보장하는 자유가 비록 인간의 소중한 가치이기는 하지만, 그 의미를 깨닫지 못하면 쓸모 없는 굴레가 될 수 있다는 점이다. 예를 들어 학생들에게 창조성을 신장시키기 위해서 막연하게 “너희들 마음대로 해보라”라고 주문했을 때 학생들은 무엇을 어떻게 해야 할 지 몰라 차라리 어떤 지침에 묶이고 싶을 것이다. 자유가 소중한 것은 인간의 천부적 인격을 존중하기 때문이지 그것이 곧 모든 것을 해결해 주기 때문은 아니다. 자유는 자신의 행위와 관련시킨 의미를 확보했을 때 진정한 가치가 있다. 그러므로 음악수업에서 창조성이라는 것은 막연한 자유가 아니고 미적 판단에 의해 어떤 의미를 이끌어낼 수 있는 자유의 추구를 지칭한다.

6.2. 음악수업에서의 공감을 통한 창조성 신장

미적 교육으로서의 창조성 신장을 염두에 두었다면 교사는 다음과 같은 자세로 음악수업에 임할 필요가 있다.

1. 내가 아는 것은 음악의 지극히 작은 부분에 불과하다.
2. 나는 학생들의 자유를 나의 자유가 존중받는 것처럼 존중해 주어야 한다.
3. 창조성은 학생들에게서 나오지만 그것이 나타나게 하는 촉매작용은 내가 한다.

세 번째의 것은 교사의 본분을, 두 번째의 것은 음악교육의 궁극적 목적을, 첫째의 것은 음악의 공유를 생각하는 것이다. 교사가 있으므로 해서 학생들의 창조성이 더 나아질 수 있

다는 가정 아래 음악교사들이 존재한다. 거듭 강조하자면 학교 음악교육의 목적은 음악 기능의 연마가 아니다. 모든 학생들이 음악가가 될 필요는 더욱 없다. 음악을 통하여 바람직한 인간을 기르려는 것이 학교 음악교육의 지향점이라면, 자유 존중은 바람직한 인간의 기본 조건이다. 남의 자유를 존중하지 못하면 자신의 자유를 누릴 자격이 없다. 그러기에 나의 음악이 곧 모두의 음악이 되어야 한다는 생각을 버려야 한다. 다만 나의 음악이 모두의 음악이 되기를 바랄 수는 있고, 또 남의 그러한 생각을 수용할 수 있어야 한다. 여기에서 의미를 만드는 인간의 창조성이 필요한 것이다. 대립과 갈등이 아니라 바람직한 해결을 지향하는 “과정으로서의 음악교육”은 자신이 가진 것이 결코 전부가 아니라는 생각에서 나온다.

이러한 기본 자세를 가지고 임하는 음악수업에서 창조성은 구체적으로 어떻게 신장될 수 있는가? 그 기본 원칙은 **자유로움의 제공으로 음악적 의미를 만들어 내는 것이다**. 그러나 “음악적 의미”와 “자유”는 앞의 원론적 고찰에서 이미 확인하였듯이 자주 상충된다. 자신이 찾은 또는 배운 의미를 남에게 전달하는 행위가 필요한데, 이미 정리된 것을 남에게 주는 것은 상대방의 자유를 제한할 수 있기 때문이다. 여기에서 음악교과가 어떤 -음악적 그리고 비음악적인 것까지를 포함하여- 내용을 전달하는 교과인지, 아니면 학생들의 품성을 가꾸는 교과인지에 대한 갈등이 있다. 현재 학교 음악교육은 이 두 요소를 모두 수용한다. 그러나 그 지향점은 앞에서 언급하였듯이 내용전달이 아니라 인간성의 옹호에 있다. 내용전달을 통해 인간성 옹호라는 목적을 달성하려고 하기 때문이다.

이를 위해 교사는 음악수업에서 의도한 것을 학생이 “공감”하게 해야 한다. 창조성 신장을 위해서는 교사의 주문대로 기계처럼 잘 활동을 하는 것보다 그러한 활동을 통해서 학생들이 스스로 무엇인가를 깨달아 가는 또는 만들어 가는 것에 의미를 부여해야 한다. 즉, 학생들이 고개를 끄덕이며 “아하~”하는 활동이 곧 창조성 신장의 중심이 된다. 무심코 우연히 어떤 행위를 해서 좋은 결과가 나왔다고 하더라도 그것을 알아차리지 못한다면 창조성은 존재하지 않는다고 보아야 한다. 우리가 자연을 예술이라고 보지 않으며, 자연이 창조성을 가졌다고 여기지 않는 것도 같은 이치이다.

창조성 신장의 가장 좋은 증거는 **타율적인 최소의 안내에 의한 자율적인 최대의 의미도출**에 있다. 예를 들어 교사가 “이 음악을 들어보아라!”라고만 했는데, 학생들이 자발적으로 생각하고 다양하게 조사하며 그 음악을 이해하여 자신의 삶에 접목시킨다면 더할 나위 없이 좋을 것이다. 음악교육은 궁극적으로 그러한 창조성을 가진 인간을 기르려고 한다. 학교교육을 마친 성인들은 이러한 창조성을 가진 사람들이라고 할 수 있다. 그러나 학생의 발달 단계에 따라 이러한 활동이 처음부터 가능한 것이 아니므로 우리는 창조성 신장을 위한 수업을 구상해야 하는 것이다. 따라서 교사는 자신의 안내로 -가능하면 최소의 투자로- 학생들의 공감을 가능하면 많이 이끌어내는 수업을 해야 한다. 여기에서 공감이라고 하는 것은 교사가 의도한 어떤 구체적인 결과만을 의미하지 하지 않는다. 학생들의 자발적인 반향

(反響)이 어느 정도 의미를 가지느냐를 뜻하며, 교사는 그 의미를 가능한 한 미리 예측하려고 할뿐이다. 예측하지 못한 결과를 학생들이 이끌어내었다고 나쁜 것은 아니며, 다만 예측치와 결과치의 격차가 너무 크면 교사의 계획된 수업진행이 와해될 수 있다는 점에서 교사에게 어려움이 있을 수 있다.

6.3. 창조성 신장을 위한 음악수업의 간단한 예

창조성 신장은 음악교과 뿐만 아니라 모든 교과에서 지향해야 할 바이다. 하지만 음악교과에서 특히 그것에 유념해야 하는 이유는 인간교육에서 이루려고 하는 보다 본질적인 가치로서의 창조성을 음악수업에서 잘 계발시킬 수 있기 때문이다. 창조성 신장을 위한 창의적 수업안을 개발하는 데에 음악교사들이 참고할 사항들은 다음과 같이 정리될 수 있다.

1. 통합적인 음악수업: 교육과정에 나타난 5개 영역이 서로 경계를 가져야 한다는 생각을 버린다. 음악수업의 중심에는 음악이 있을 뿐이다.
2. 복합적인 음악수업: 가능한 한 청각 외에 시각, 촉각, 미각 등 다른 감각을 적극 함께 사용하도록 한다. 다른 교과와도 연대해 수업하는 것은 단순한 합 외의 새로운 효과를 가져온다. 특히 미술, 문학, 체육교과에서 이끌어낼 수 있는 아이디어가 많다.
3. 동적인 음악수업: 음악은 그 본질적 속성을 동적인 것에 두고 있다. 특히 학생들은 동적인 음악을 좋아한다. 음악수업에서 그것을 체험시키기 위해 가능하면 신체 움직임을 많이 사용하게 한다.
4. 악기에는 피아노, 장구만 있는 것이 아니다. 가능한 한 다양한 악기를 사용하며, 특히 목소리를 가지고 다양한 소리를 내게 할 수 있다.
5. 생각하는 만큼 알게 되고, 아는 만큼 이해하게 되고, 이해하는 만큼 자유를 느끼며, 자유를 느끼는 만큼 창조적이 된다. 창조성 신장을 위해서는 학생들이 생각하게 하는 데에 온 힘을 쏟아야 한다.

다음의 몇 예는 창조성 신장을 위한 수업에서 유념해야 할 부분이다.

1. 부정적인 예: 한국에서 일반적인 이해, 가창, 기악, 창작, 감상의 경우로 나누어 보았다.
 - 학생들에게 배울 노래의 악보를 공책에 그리게 한다. 학생들은 그 악보들이 실제에서 어떤 소리를 내는지 알지 못하며 열심히 베껴서 숙제를 한다. 그리고 음악이 미술보다 그리기에서 딱딱한 과목이라고 여긴다.
 - 교사는 학생들의 노래부르기에서 발성이 못마땅하여 다음과 같이 주문한다.
“공명을 시켜서 소리를 내라! 이렇게~” “생소리 내는 사람은 혼날 줄 알아라.”
학생들은 무슨 영문인지 모르지만, 그냥 생소리 냈다가 선생님한테 혼날 것 같으니

까 억지로 발성을 하고 음악수업이 끝나면 잊어버린다. 그리고 학교 밖에서 노래부를 때는 자기 편한 대로 마음껏 부른다.

- 교사는 기악지도 시간에 셈여림의 조절을 주문한다. 이해를 못하여 또는 기능이 모자라서 틀리게 연주하는 학생에게 체벌을 가한다. 학생들은 체벌이 무서워 교사가 세계 연주하라는 곳에서는 세계 연주하고 여리게 연주하라는 곳에서는 여리게 한다. 그리고 음악시간은 무서운 시간이라는 생각을 한다.
- 창작시간에 교사는 두 마디 단위로 동기를 발전시키라고 한다. 학생들은 그 외에 다양한 경우가 있는데, 교사가 그것은 작곡이 아니라고 하니까 아예 시도를 하지 않는다. 창작지도를 끝내고 학생들의 작품을 거둬보니까 거의 모두가 비슷한 형태로 작곡했다. 학생들은 수많은 음악작품(명곡)의 다양한 가락구성을 특별한 사람들의 행위인 것으로 여긴다.
- 감상시간에 작곡가의 이름과 제목을 외우게 한다. 학생들은 영어 단어 외우듯이 이것들을 외우고 좋은 음악점수를 얻는다. 그리고 음악을 듣는 것을 암기하는 것으로 여기며, 시험이 끝나면 다시 그 음악을 들으려고 하지 않는다.

2. 긍정적인 예:

- 악보를 보여주며, 실제 울리는 음악을 상상하게 하고 들은 후 비교하게 한다. 듣기 활동에서 들리는 음악 예와 악보를 대응시키도록 한다. 자신이 고안한 악보로 음악을 표현할 수 있는지 생각하게 한다. 그래프(도식)악보 등 다양한 시각 자료로서 악보의 포괄적 기능을 이해시킨다.
- 자신의 목소리를 녹음해 듣게 하고 그 노래에 가장 잘 어울린다고 생각되는 발성을 찾게 한다. 다른 사람 또는 교사의 것도 들어보게 하고 마음에 든다면 그러한 소리를 낼 수 있는 방법을 가르쳐 줄 수 있음을 알려 준다. 또 사람의 목소리는 다양하며, 자신에게 어울리는 발성 연습이 필요함을 깨닫게 한다.
- 연주는 듣는 사람에게 자신의 의도를 전달하려는 것이므로 듣는 사람의 입장에서 생각하게 한다. 학생의 마음에 안 드는 연주를 들려주고 어떻게 해야 그러한 문제점이 해결될 수 있는지 찾게 한다. 생각은 있는데 기초적인 기능이 부족하다면 바로 이를 위해 힘들지만 연주기술을 익혀야 함을 깨닫게 한다.
- 창작의 다양한 가능성을 많이 수집하여 보여주고, 필요한 경우에 하나를 선택하든지 서로 결합시키도록 한다. 예를 들어 가사를 위한 가락 만들기는 가사의 특징에서 아이디어를 끌어내게 하고, 무엇을 묘사하는 작곡에서는 실제로 다양한 음향을 가지고 창작과정을 설계한다. 또 작품에서 의도하는 것을 계속 점검하게 하여 자신의 계획을 발전시키게 한다.
- 음악을 듣는 것은 즐겁다는 생각을 하게 한다. 자신이 좋아하는 음악을 소개하고

다른 학생 또는 교사가 좋아하는 음악도 들어보게 한다. 다양한 사람이 살고 있듯이 다양한 음악을 고루 접하게 하고, 각 음악이 갖는 가치를 따지게 한다. 음악적인 지식을 가지고 듣는 것과 그렇지 않은 것의 차이를 알게 하여, 왜 예술음악은 더 심도 있게 공부해야 이해가 되는지 알게 한다.

제 7 장 결 론

인간 인식의 속성에 나타나는 미를 교육에 활용하고자 하는 시도는 역사 속에서 다양하게 이루어져 왔다. 18세기 중엽에 미학이라는 학문이 대두되고 그 뒤를 이어 구체적으로 제기된 미적 교육은 근본적으로 예술에서의 미가 가지는 교육적 효과에 근거한다. 미의 교육적 가치에 대한 주장은 현대 음악교육에서도 중심부분을 형성한다. 특히 미적 교육으로서의 음악교육은 기능 중심의 음악 연습과 구별되는 고유성을 확보하게 한다. 그래서 이러한 관점의 음악교육은 음악가를 양성하거나 개별적인 음악 작품의 내용을 익히게 하는 것을 목적으로 하지 않는다. 오히려 인간의 미적 감수성을 보편적 차원에서 계발시키고자 하며, 이를 통해 바람직한 인간 사회를 건설하고자 한다. 미적 교육에서 ‘굳어진’ 기교성이 아닌 ‘열린’ 감성을 지향하는 것은 이것이 예술 이전의 인간 본성과 연결되어 있다고 보기 때문이다.

물론 음악교육이 미적 교육만으로 이루어지지 않는다는 점도 직시할 필요가 있다. 어떤 형태로든 교육은 사회의 통제를 받을 수밖에 없고, 그 속에는 다양한 사회적 기능과 정보들이, 그리고 성장 단계에 필요한 신체 움직임이 함께 다루어져야 한다. 다만, 음악교육의 본질이 자유와 창조성을 가진 원래의 인간성을 지향하는 것이라면, 외부의 통제적 기능성을 거부하는 미적 교육은 음악교육의 순수함과 독립성을 지키는 중심 부분이 될 것이다.

이러한 관점에서 미적 교육은 어떤 교과목이나 교육 내용을 직접적으로 형성하는 것이 아니라 바람직한 인간 교육의 한 방편으로 이해되어야 한다. 하지만 음악교육에서 기존의 예술 작품에 나타난 기능성을 배제한 미적 교육은 현실적으로 그 내용이 부실하게 됨을 기억해야 한다. 미적 교육에 활용할 좋은 내용들이 우선적으로 거기에 있기 때문이다. 교육현장에서 미적 교육에 활용할 교육용 음악을 매번 새로, 그리고 기존의 것보다 더 잘 만들어 내기가 어렵다. 그러나 좋은 교육 내용이 있다고 하더라도 미적 체험을 구체적 활동으로 안내하는 작업이 이루어지지 않으면 인간 교육을 지향하는 미적 교육은 공허한 주장에 불과하게 된다. 그래서 미적 교육에 대한 다양한 주장에는 항상 방법적 원리에 대한 고찰이 함께 있었다. 그리고 그러한 교육 방법의 핵심적 원리는 미적 교육이라는 말을 제시한 실러에게서 이미 나타났듯이 자유와 창조성으로 요약될 수 있다.

그러므로 미적 교육을 전제로 한 음악수업에서 학습활동을 이끌어 가는 기술적인 문제들이 매우 중요하다. 교사가 일방적으로 주입시키는 수업형태가 아니라 학생 스스로가 음악활동을 통하여 인간으로서의 자유와 창조의 맛을 체험하게 하는 것이 중요하다. 이를 위해 미적인 지각이 미적인 판단의 형태로 구체화되고 이러한 개별성이 서로에게 공감을 형성할 수 있는 수업이 필요하다. 물론 음악교육 자체가 그러하듯이 모든 음악수업이 미적 교육의 차원에서 이루어질 수는 없다. 음악적 기능의 습득은 때로 기계적인 연습을 필요로 한다. 미적 교육은 음악교육을 인간 삶의 본질과 관련시킬 때 교육적 의미를 갖는다. 따라서 미적 교육을 실현하려는 음악수업에서는 지도할 대상이 나와 같은 인격체라는 생각이 우선되어야 한다. 그리고 미적 교육을 지향하는 자세를 잃지 않기 위해 음악교사는 인간과 음악에 대한 질문을 포기하여서는 안 될 것이다. 이러한 질문들이 매우 막연하고 어렵지만 본질에 대한 숙고가 없으면 음악교육의 방향성이 흔들리게 된다.

주목하여야 할 것은 음악을 체험하는 작업이 모두에게 똑갈 수 없지만, 그 지향점은 해당 음악의 여러 구성 요소들을 자세히 살핍으로써 -분석을 통하여- 그것을 미적으로 파악해야 한다는 사실이다. 이때 음악이 청각을 통해서 전달되는 예술인 이상, 듣기를 통하여 그 의미를 알아내려는 작업은 모든 종류의 음악교육에서 빠질 수 없다. 또한 음악이 비개념적이지만 음악수업에서 개념을 통하지 않고 가르친다는 것은 학생과 교사의 의사소통을 전제로 하는 교육에서는 불가능하거나 비효율적인 것으로 받아들여진다. 음악을 언어로 완벽하게 번역해 낼 수는 없다. 하지만 반면에 음악이 그렇게 언어의 도움 없이 저절로 분명하게 전달될 수 있는 것이라면 사실 음악교육 자체가 필요 없게 될 것이다. 그러므로 미적 교육으로서의 음악수업에서는 음악의 본래적 지각수단인 청각 외에 다양한 다른 감각이 사용되어야 함은 물론이거니와, 결국 인간이 사물의 이해에 가장 보편적으로 사용하는 언어를 통해 미적 체험의 상황을 확인하는 처방이 요구된다. 이러한 맥락에서 미적 교육을 의도하는 구체적 교수-학습지도안과, 공교육에서의 결과처리에 대한 구체적 제안이 필요하다.

참 고 문 헌

- 이홍수. 1990. *음악교육의 현대적 접근*. 서울: 세광출판사.
- 주대창. 2000a. “음악성의 음악교육적 의미.” *음악과 민족*, 제19호.
- _____. 2000b. “음악듣기교육의 포괄적 이해.” *음악교육*, 창간호. (근간)
- 한독음악학회 편. 1998. *음악미학텍스트*. 부산: 세종출판사.
- 홍정수. 1990. “아도르노의 예술철학.” *음·악·학* 2. 서울: 민음사.
- _____. 1998. “칸트 미학의 이해.” *음악과 민족*. 제16호.
- Abel-Struth, Sigrid. 1985. *Grundriß der Musikpädagogik*. Mainz: Schott.
- Adorno, Theodor. 1958. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.
- _____. 1966. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1750. *Aesthetica*. Frankfurt/Oder; Basel: Schwabe 1973.
- Cadenbach, Rainer. 1978. *Das musikalische Kunstwerk*. Regensburg: Gustav Bosse.
- Dewey, John. 1934. *Arts as Experience; Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main : Suhrkamp 1980.
- _____. 1938. *Experience and Education*. New York: Macmillan 1963.
- Ehrenforth, K.H. 1994. “Ästhetische Erziehung.” *Neues Lexikon der Musik pädagogik* Hg. von S. Helms, R. Schneider und R. Weber. Kassel: Gustav Bosse.
- Ehrenforth, K.H. (Hg). 1981. *Humanität. Musik. Erziehung*. Mainz: Schott.
- Ehrenspeck, Yvonne. 1998. *Versprechungen des Ästhetischen*. Opladen: Leske.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1831. *Goethes Gespräche*. Gesamtausgabe. NeuHg. von Flodoard Frhr. von Bidermann. Leipzig 1910.
- Hanslik, Eduard. 1854. *Vom Musikalisch-Schönen*. 7. Aufl. Wiesbaden: Breitkopf 1971.
- Herbart, J.F. 1804. “Über die ästhetische Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung.” *Kleine pädagogische Texte*. Hg. von E. Blochmann/G. Geißler/H. Nohl/E. Weniger. Weinheim 1962.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor. 1944. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

- Hume, David. 1757. "Of the Standard of Taste." *The Philosophical Works*. Vol. III. Aalen: Scientia : 266-284.
- Kant, Immanuel. 1787. *Kritik der reinen Vernunft*. 2. Aufl. Theorie-Werkausgabe. Bd. 3. Berlin 1968.
- _____. 1790. *Kritik der Urteilskraft*. 2. Aufl. Theorie-Werkausgabe. Bd. 9-10. Berlin 1968.
- _____. 1798. *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*. Stuttgart 1983.
- Kaiser, Hermann Josef. 1992. *Meine Erfahrung - Deine Erfahrung?! oder: Die grundlagentheoretische Frage nach der Mitteilbarkeit musikalischer Erfahrung*. ders. (Hrsg.) : 100-113.
- Kerbs, D. 1972. "Zum Begriff der ästhetischen Erziehung." *Musik und Bildung*. 11.
- Marquard, O. 1987. *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*. Köln.
- Michaelis, K.F. 1805. "Über die Prüfung der musikalischen Fähigkeiten." *erlinische Musikalische Zeitung*. Nrn. 56-58.
- Richter-Reichenbach, Karin-Sophie. 1998. *Ästhetische Bildung*. Aachen: Shaker.
- Rolle, Christian. 1999. *Musikalisch-ästhetische Bildung*. Kassel: Gustav Bosse.
- Schiller, Friedrich. 1793/94. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Philipp Reclam 2000.
- Schulz, Wolfgang. 1997. *Ästhetische Bildung. Beschreibung einer Aufgabe*. Weinheim: Beltz.
- Thomas, W. 1978. "Ästhetische Erziehung." *Kritische Stichwörter zum Musikunterricht*. Hg. von W. Gieseler. München: Wilhelm Fink.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1970. *History of Aesthetics I*. Warszawa: PWN.

ABSTRACT

Ästhetische Erziehung in der Musikpädagogik

Dae Chang Ju

Musik als pädagogische Idee ist eigentlich nicht neu, und Musikpädagogik ist heute eine allgemeine Tendenz für eine demokratische Gesellschaft. Dennoch stellt man sich häufig Frage, warum man Musik zur allgemeinen Erziehung braucht, denn in heutiger Gesellschaft nur technische Leistungsfähigkeiten in Frage zu kommen scheint. Ziel dieser Arbeit ist es, musikpädagogische Ziele im Sinne ästhetischer Erziehung herauszustellen und somit ästhetische Grundlage für Musikpädagogik sowie inhaltlich-methodische Momente der modernen Musikerziehung zu ermitteln.

Die Behauptung, daß die Musik dem Menschen nützlich sei, ist der Kern der Musikpädagogik. Wenn man solche Gedanken näher betrachtet, wird man aber Schwierigkeiten begegnen, diese zu begründen. Pädagogische Idee, daß Musik auch die Möglichkeit erziehender Wirkung für den Menschen habe, stammt von unterschiedlichen Disziplinen. In der Geschichte der Musikerziehung versuchten viele, jeweils in ihrer besonderen Denkweise zu erklären und zu ordnen, was in der Begegnung von Mensch und Musik geschehe, und warum Musikerziehung positiv ist. Die musikpädagogische Idee hat dann zwangsläufig mit der Frage nach der Bedeutung von Musik zu tun. Die ästhetische Differenzierung der Begründungen des pädagogischen Sinnes von Musik ist heute im wesentlichen eingemündet in eine generalisierte Proklamation der Bedeutung von Musik für den Menschen aus der Kombination von Elementen aller historischen Ideen. Aber die Gedanken zu ästhetischer Erziehung, die zuerst von Philosophen und Pädagogen im 19. Jahrhundert vorgestellt worden sind, geben wichtige Hinweise für neue Konzepte der Musikpädagogik.

Durch ästhetische Erziehung kann man eine bessere Lebensqualität und somit eine verbesserte gesunde Gesellschaft verwirklichen. Diese Forderung ergibt sich aus den zusammengetragenen analytischen Befunden zur Struktur, zur Inhaltlichkeit ästhetischer Produkte und zur Bedingung ästhetisch produktiven und rezeptiven Verhaltens. So

spielen ästhetische Verhaltensweisen eine zentrale Rolle für musikalische Bildung. Dabei handelt es sich einerseits um die eigentliche Bedeutung ästhetischer Erziehung, andererseits um eine methodische Frage zur Musikunterricht. Unter ästhetischer Erziehung versteht man vor allem, daß durch ästhetische Handeln die Freiheit zu erfahren und daraus die Kreativität zu entwickeln ist. Diese Eigenschaft verspricht ganzheitliche Persönlichkeit mit kritischer Reflexions- und Urteilskompetenz. Solche Erziehung findet statt, wenn Menschen in ästhetischer Praxis wirkliche Erfahrung von Freiheit und Kreativität machen. Deswegen muß man im Musikunterricht vielfältige Räume für musikalisches Handeln eröffnen, ästhetische Erfahrung zu anregen und zu unterstützen.

말리의 제7번 교향곡

- 작품생성과정과 제1악장 -

김정숙 (이화여자대학교 강사)

차 례

제 1 장 작품생성과 그 의미

제 2 장 다양한 행진곡풍의 주제들

- 2.1. 장송행진 (Trauermarsch)
- 2.2. 풍자행진 (Ironischer Marsch)
- 2.3. 빠른 군대행진곡풍의 주제

제 3 장 제7번 교향곡 제1악장의 전체형식적 고찰과 그 의미

- 3.1. 행진곡풍의 주제들로 구성된 느린 도입부
(langsame Einleitung)
- 3.2. 악장전체에서 살펴본 형식적 의미

참고문헌

독문초록

제 1 장 작품생성과 그 의미

제7번 교향곡의 생성과정과 이것과 함께하는 주변상황들은 말러의 작품경향과 작곡방법을 이해하는데 중요한 역할을 한다. 제7번 교향곡은 1904년과 1905년 사이에 완성되었다. 그리고 - 항상 그러했듯이 - 당시 빈-궁정오페라감독과 지휘자의 직책으로 시간이 없었던 말러는 역시 이 교향곡의 본격적인 작곡도 여름휴가철인 7월과 8월에 시행했다.¹ 제7번 교향곡이 처음으로 작곡되던 1904년 여름은 말러의 제6번 교향곡이 완성된 시기이기도 하다 (Mahler, Alma 편집 1924, 148). 알마에 의하면 “1904년 여름중간에 그는[말러] 이미 전체 스케치를 마쳤다”라고 알리고 있다.² 1910년 6월 8일에 말러가 제7번 교향곡이 작곡되던 지난 날을 기억하면서 그의 부인 알마에게 보냈던 편지를 살펴보도록 하자:

“나는 지난 여름날 [여기서는 1905년 여름을 뜻함] 제7번 교향곡을 완성시키려고 했었지(이 작품중 2개의 Andante악장이 [이미 완성되어] 책상위에 놓여 있었지). 당신도 아직 기억하고 있으리라 믿지만 내가 2주동안에 거의 우울중에 빠질지경까지 고통스러워 하고 있었잖아 - 그리고 참다못해 나는 알프스근처 돌로미텐지역까지 뛰쳐 나왔었지! 그곳에서도 나는 똑같은 춤을 추고 있었지. 그리고 급기야 모든 것을 포기했어. 그리고 이번 여름은 헛되이 그냥 지나가는구나 하는 생각과 함께 집으로 향하고 있었지. 그런데 쿠름펜도르프(Krumpendorf)에서는 당신이 나를 기다리고 있지 않았어. 왜냐하면 내가 도촬자를 적지 않았기 때문이었지. 나는 강 저편을 건너기 위해 보트를 탔어. 노를 한번 젓는 순간에 제1악장 도입부의 주제(아니 리듬과 그 비슷한 형태)가 머리에 떠올랐어 - 그리고난후 4주후에 제1-, 제3- 그리고 제5악장이 완전히 완성되었잖아! (Alma, Mahler 편 1924, 424-425: 303번, 날짜 1910. 6. 8)

위의 편지에서 볼 수 있듯이 1904년 여름에 이 교향곡의 제2-와 제4악장이 이미 작곡되었고 그 다음해 여름 나머지 제1-, 제2- 그리고 제5악장이 계속해서 작곡되었다. 알마 말러에 따르면 말러가 제7번 교향곡을 “한번에 영감을 받아 내리 썼다”(Mahler, Alma 편집 1991, 112)고 한다. 자필본에는 제1악장이 “1905년 8월 15일 마이어니히(Maiernigg)”³에서 라고 적혀 있다. 그리고 같은 날 말러는 아들러(Guido Adler)에게 라틴어로 된 문장으로 다음과 같이 알리고 있다: “Septima mea finita est. Credo hoc opus fauste et bene gestum. Saluta

1. Alma, Mahler(편집): *Gustav Mahler Briefe 1879~1911*. Berlin 1924, 253쪽이하 (편집자해설); Floros, Constantin: *Gustav Mahler*. 제3권: *Die Symphonien*. Wiesbaden 1985, 184쪽이하.
2. Alma, Mahler: *Gustav Mahler Erinnerungen*. Frankfurt a.M. 1991, 112쪽: 이 출판은 오늘날 가장 잘 사용되고 있는 말러의 편지와 추억들을 담은 원전이다. 원래의 원전은 1940년에 출판되었다 (Mahler-Werfel, Alma: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940). 그러나 위의 새로 출판된 원전에서는 원래 원전의 235~376쪽이 생략되어 있다.
3. Edward R. Reilly: *Gustav Mahler und Guido Adler*. Wien 1978 (= Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft), 46쪽. 이 자필본의 스케치는 New York Public Library (Bruno Walter Collection)에 소장되어 있다. 그리고 총보로 된 자필본은 Concertgebouw Amsterdam에 소장되어 있다 (Floros, Mahler. Bd.3, 194쪽의 주석19번과 334쪽의 그림8을 참고 하시오).

tiones plurimas tibi et tuis etiam meae uxoris. G. M.”(Reilly 1978, 46) 이것을 번역해 본다면 이렇다: “내 7번 교향곡은 완성되었네. 난 이 작품이 행복하게 탄생되었으며 성공적이라 믿네. 자네와 자네 가족들에게 많은 안부인사 전하고 또한 내 아내의 안부인사도 받게 나.” 또한 1905년 8월 18일에 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss)가 말러에게 보내는 편지에서 그의 제7번 교향곡이 “벌써 완성되었나”⁴는 질문에 말러는 “완성되었다”(Blaukopf, Herta 편집 1980, 102: 말러편지 48, 날짜 1905.8.19)라고 그 다음날 답장을 보낸다.

그러나 제7번 교향곡의 초연은 완성된 날짜로부터 조금 더 기다려만 했다. 말러는 원래 이 교향곡이 1908년 초에 뮌헨에서 초연되기를 계획했었다. 이러한 계획에 대한 증거는 말러가 당시 뉴욕에 거주하면서 뮌헨의 콘체르트-주최자인 굿트만(Emil Gutmann)에게 질문하는 편지에서 잘 나타난다: “당신이 계획한 연주행사에 나의 최신작품 제7번 교향곡의 초연을 원하시는지요?”⁵ 그러나 말러는 최종적으로 체코-필하모니의 제안을 받아들리게 된다. 이 연주는 대축제행사를 위한 것이었는데, 여기서 말러는 자신의 제7번 교향곡을 직접 지휘하게 된다 (Alma편집 1924, 359: 편집자 해설). 1908년 9월 5일에 말러는 초연전의 연습을 하기위해 체코의 수도 프라하로 떠났다 (Alma편집 1924, 361: 편지 252, 날짜 1908. 9. 5). 그러나 말러는 자신의 교향곡총보를 위한 출판업자를 초연 바로 전에 만나기 때문에, 우선 프라하의 오케스트라연주자들은 자필로 쓴 악보로 연주해야만 했다. 더군다나 마지막 리허설이 있을 때까지 오케스트라의 악기편성이 여러 모로 수정이 되었기 때문에, 각 성부의 악보가 따로따로 베껴지는 작업과 수정된 악기편성을 사본하는 작업이 바쁘게 이루어져야만 했다. 그리고 알마 말러에 의하면 말러의 친구들 모두 이 베끼는 작업에 참여했으며, 이 중에서 베르크(Alban Berg)와 클렘페러(Otto Klemperer 1885~1973)도 포함된다.(Alma편집 21949, 18~19) 정말로 초연의 결과가 알마 말러의 말에 따라 “그냥 보통수준의 성공을 거둔 것”(Alma, 21949, 181)인지에 대해서는 분명하게 밝힐 수는 없지만, 적어도 초연뒤의 박수갈채는 15분가량 지속된 것으로 알려진다(Alma편집 1924, 367 편집자해설). 나중에 뮌헨에서 처음으로 연주가 있었는데, 여기에 대해서는 서로 판이한 의견충돌이 있었다. 다시말해서 한편으로는 청중들이 대단한 긍정적인 반응을 보였는가 하면, 다른 편으로는 공식적인 음악비평가들 사이에서 다양한 의견들이 거론되었다. 어떤 비평가들은 말러를 오케스트라를 위한 예술적 악기편성가로 인정해야 하지만, 결국 그의 음악은 “소음이 가득 찬 불협화음들”(재인용: Alma편집, 369)에 지나지 않다고 평가했다. 반유대주의자로 알려진 루이스(Rudof Louis)는 뮌헨의 최근소식지(Münchener Neueste Nachrichten)에서 말러의 작

4. Herta, Blaukopf(편집): *Gustav Mahler-Richard Strauss. Briefwechsel 1888~1911*. München (u.a.) 1980 (= Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft). 100쪽, 스트라우스의 편지18번 (1905년 8월 18일).

5. Herta, Blaukopf(편집): *Gustav Mahler Briefe*. Wien (u.a.) 1982 (= Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft), 336쪽, 편지 387번(편집자에 의해 “1908년 초에”라고 적혀 있다).

품이 “무능력과 인위적으로 만들어진 괴물”(재인용: Alma편집, 369)이라고까지 지나친 악평을 하기도 했다.

제7번 교향곡의 초연은 당시 독일-체코의 문화적 갈등속에 있었던 프라하의 청중들에게 정치적인 싸움으로까지 번져가게 했다. 체코에 속해있던 사람들은 물론 말리를 다음과 같이 옹호하고 나섰다: “말리의 작품이 우리도시에서, 우리와 함께 그리고 우리를 위해서 초연되었다는 사실에서 바로 큰 의의가 있다...”⁶ 이미 말리는 지난 7월 18일에 발터(Bruno Walter)에게 보내는 편지에서 다음과 같이 암시한 적이 있다: “체코사람들과 독일사람들이 머리를 뜯고 싸움질 하지 않는 한, 나의 제7번 교향곡은 9월 19일에 프라하에서 초연될 것일세.”(Blaukopf, Herta편집 1982, 344, 편지 396, 날짜 1908. 7. 18) 클렘페러(Otto Klemperer)는 이러한 상황속에서 진행되었던 말리의 수정작업과 연습당시의 분위기에 대해 다음과 같이 자세하게 적고 있다: “그는[말리] 대략 24번 정도의 연습을 했다. 그의 작업 방법은 정말 놀라울 정도였다. 말리는 매일 연습이 끝난후 전체 오케스트라의 악보자료를 가지고 집으로 갔으며, 거기서 다시 개선을 하고 손질했다.”(재인용: Blaukopf, Kurt편집 1976, 210) 그러나 클렘페러의 언급에는 위에서 알마가 말한 “많은 사람이 사본과정을 도와 주었다”는 사실과는 다른 내용이 있다: “우리들 젊은 음악가들, 발터, 보단츠키(Bodanzky), 폰 키슬러(von Keubler) 그리고 나(클렘페러)는 그를 정말 도와주려고 했다. 그런데 그는 그것을 참지 못하고 모두 다 혼자 맡아 했다.”(재인용: Blaukopf, Kurt 1976, 210)

총보는 1909년 베를린에 있는 - 수많은 오판과 함께 - 보테와 벡(Bote und Bock) 악보사에서 처음 출판되었다. 그리고 제7번 교향곡은 1960년이 되어서야 비로소 <비평적 전모음곡집>(Kritische Gesamtausgabe)의 제7권으로 출판될 수 있었으며, 여기에는 말리가 초연 이후에 수정한 부분도 첨가되었다. 그러나 이와는 반대로 1962년 출판된 것으로 오늘날 가장 많이 사용되는 오일렌부르크-학습용총보(Eulenburg-Taschenpartitur)는 첫 번째 출판 악보를 본보기로 하여 발행된 것이다. 물론 여기서 오판으로 나왔던 부분은 수정하여 사용했다 (Redlich 1969, 오일렌부르크 학습총보 X~XII).

5악장으로 구성된 제7번 교향곡은 역시 같은 5악장의 제5번 교향곡을 연상케 하지만, 제7번 교향곡은 제5번 교향곡에서와 같이 3부형식의 대규모 구성(제1부: 1, 2악장; 제2부: 3악장; 제3부: 4, 5악장)을 갖고있지 않다. 그러나 두 교향곡 모두中间的 제3악장인 스케르쪼를 중심으로 대칭적 구조를 이루고 있다는 점에서는 같다. 물론 제5번 교향곡에서는 스케르쪼를 중심축으로 제1-2악장 그리고 제4-5악장이 서로 균형을 유지하고 있으며 또한 인접한 2개의 악장들끼리는 상호 밀접한 음악적 관계를 이루고 있다. 그러나 예를 들어 제7번 교향곡의 제1악장은 제2악장으로부터 뚜렷히 독립되어 있다. 그런데 대칭적 구조로 보아 오히

6. Zdněk, Nejedlý: Rezension(이 비평문은 1908년 9월 22일에 원래 체코어로 쓰여진 것으로서, K. Blaukopf가 독일어로 번역했다). 재인용: Blaukopf, Kurt: *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*. Wien, 1976, 210쪽.

러 제5번 교향곡에서보다 제7번 교향곡에서 더 강하게 나타난다고 볼 수 있는데, 왜냐하면 제7번 교향곡은 제3악장의 스케르쾰를 가운데 두고 제2악장과 제4악장이 각각 제1- 그리고 제2 “밤의 음악”(Nachtmusik)이라는 제목으로 작곡되었기 때문이다. 더욱이 이 두개의 “밤의 음악”은 작곡과정에서도 - 이미 위에서 언급했듯이 - 다른 악장들보다도 특별히 1년이 나 먼저 작곡되었다.

일반적인 작품경향과 관련하여 우선 말리가 굿트만에게 보내는 편지에서 그 작품성격을 간단하게 알아 보도록 하자: “악기편성도 적당하다고 봅니다. 왜냐하면 단지 4개의 호른, 3개의 트럼펫 그리고 적당한 타악기들만을 사용했거든요. 그리고 여기에 단지 4종류의 목관악기, 한 개의 기타 그리고 만돌린이 첨가되었을 뿐입니다. 이것은 나의 최고의 작품이며 전체적으로 명량한 성격의 것입니다.”(Blaukopf, Herta편집 1982, 336: 편지 187) 멩엘베르크(Willem Mengelberg)는 아주 흥미로운 사실을 다음과 같이 전하고 있다. 즉 말리가 제7번 교향곡을 작곡하는데 있어 17세기에 유명한 네덜란드의 화가 렘브란트(Rembrandt)가 그린 <야경>(Nachtwache)에서 영감을 얻었다는 것이다. 1903년 가을 어느날 말리는 암스터담의 리이크박물관에서 이 그림을 보았으며, 이 그림이 멩엘베르크의 표현에 의하면 말리에게 “어떤 강렬한 인상을 남겼다”(재인용: Alma편집 1924, 252 편집자해설)는 것이다. 그러나 이와는 다르게 부인 알마는 다음과 같이 말하고 있다: “밤의 음악들을 작곡하는데 있어 말리에게는 어떤 아이헨도르트와 같은 환상, 즉 찰싹거리는 샘물처럼 독일의 낭만주의가 떠올랐다. 그러나 이러한 것 외에 이 교향곡에서는 전혀 프로그램적인 것이 들어있지 않다.”(Alma 1991, 112) 그러나 멩엘베르크는 알마의 의견과는 다른 주장을 한다. 즉 말리가 언젠가 제7번 교향곡의 각악장을 위해 프로그램적인 표제들을 말한 적이 있었다고 한다:

제1악장: “희망” 그리고 “인류의 고통”

제2악장: “평화로부터의 인상들”, “자연의 방대함과 적막함”

제3악장: “죽은이들의 춤”

제4악장: “진정한 세레나데. 한 남자가 창문아래에서 노래를 부른다” 그리고 “어제의 세계에 대한 초상”

제5악장: “어두운 그림자, 귀신들, 아무런 죽음의 움직임이 없음”

(재인용: Silbermann 1993, 290)

발터(Bruno Walter)에 의하면 말리가 이 작품에서 “낭만주의자”(Silbermann 1993, 291)의 성격을 여실히 보여주고 있다고 한다.

그러나 위에서 언급되는 프로그램적 성격을 말리의 제7번 교향곡에 적용시키기에는 옳지 않다는 질버만(Alphons Silbermann)의 생각이 타당하다고 본다:

“만일 우리가 제7번 교향곡의 음악전체를 객관적으로 본다면, 여기에서의 주제가 밤이러던가 아니면 꿈과 현실사이에서 나타나는 표제적 성격의 분위기같은 것을 전혀 나타내고 있지 않다. 왜냐하면 이러한 것을 주장하기에는 이 작품의 음악적인 구조가 너무 복합적으로 구성되어 있다고 본다.”(Silbermann 1993, 291)

아도르노에 의하면 이 작품의 피날레에서 나타나는 “불길한 긍정적인 분위기가 결국 피날레악장을 망쳐버리는 결과가 된다”⁷고 비판한다. 그런가 하면 이 당시에는 오히려 제7번 교향곡의 피날레(C-장조)에서 볼 수 있는 바그너의 마이스터징어(C-장조)와 같은 긍정적 성격의 음악이 부정적으로 받아들여지지 않았다. 예를 들어 제7번 교향곡이 뮌헨에서 처음으로 연주되었을 때, 제7번 교향곡 다음으로 계속해서 베토벤의 제3레오노레 서곡과 바그너의 마이스터징어 서곡이 줄지어 연주되었던 사실은 보아서도 알 수 있다 (Alma편집 1924, 367 편집자해설). 끝으로 제7번 교향곡은 말러의 전작품중에 순수기악적 교향곡의 시기를 마감하는 작품이며 “특수교향곡” 또는 “천인의 교향곡”이라고 불리우는 제8번 교향곡의 “새로운 길”을 마련해 준 작품이라고 할 수 있다.

제 2 장 다양한 행진곡풍의 주제들

말러가 제7번 교향곡 제1악장에서 사용한 주제들은 크게 2가지 그룹으로 분류될 수 있다:

- ① 다양한 행진곡풍의 주제들
- ② 조용한 노래풍의 주제들

첫 번째 그룹의 행진곡풍 주제들은 각각 서로 다른 성격의 내용을 갖고있는 것이 특징이며, 다음과 같이 3가지로 나눌 수 있다. 즉 장송행진곡 (Trauermarsch), 풍자행진곡 (ironischer Marsch), 군대행진곡 (Marsch)이 그것들이다. 두 번째 그룹의 조용한 노래풍의 주제들은 본래의 서정적인 형식부분과 합창의 성격을 띤 코랄로 분류할 수 있다. 행진곡풍의 주제와 조용한 노래풍 주제들의 상호관계를 살펴보면, 우선 전체악장의 진행속에서 서로 대조의 성격을 가지고 있지만, 다른 편으로는 이들의 음악적 요소들이 상호간에 아주 밀접한 관계를 갖고 있음을 알 수 있다.

이 논문에서는 첫 번째 그룹에 속하는 주제들, 즉 장송행진곡, 풍자행진곡, 군대행진곡의 주제들이 실제적으로 어떻게 나타나고 있는지 구체적으로 분석하기로 하고, 이어서 이러한

7. Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*[1960초판]. 현재는 아도르노의 전작품집중에 제13번에 포함되어 출판되어 있다: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd.13: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt a.M. 1977, 149~319쪽.

음악적 요소들이 전체악장을 통해서 어떻게 진행되고 변형되는지 또한 이들이 전체적으로 어떤 음악형식적 역할을 하는지에 대해서 살펴보기로 한다.

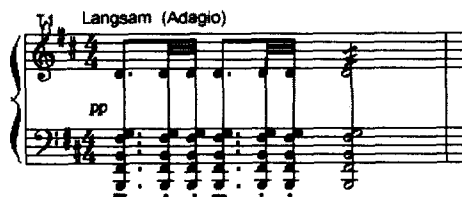
2.1. 장송행진 (Trauermarsch)

장송행진곡의 주제는 제1악장을 처음으로 개시한다는 의미에서 중요한 형식적 역할을 할 뿐만 아니라, 이 주제가 담고 있는 음악적 특징은 전체속에서 본질적으로 두드러지기 때문에 특유의 낭만적인 음악성격을 부여하는데도 큰 몫을 차지한다. 장송행진곡의 주제는 도입부에서 두부분으로 나누어진다: 1~18마디 그리고 27~38마디 (가운데 생략된 19~26마디에는 풍자행진이 삽입되어 있다). 우선 장송행진곡의 음악적 특징을 처음의 1~18마디에서 자세히 살펴보기로 하자:

형 식 구 조	a	b	a'	a''+b'	a'''			
				(선율) (반주)				
마 디 구 성	8 (4+4)	+	3	2	+	3	+	2

위에서 언급한 말리의 편지를 다시 한번 생각해보면, “제1악장의 도입부 주제(아니 리듬과 그 비슷한 형태)가 떠올랐다”라는 말이 있다. 여기에서 알 수 있는 것은 처음에는 거의 어떤 음악구조적 형태, 즉 음향적-리듬적 형태가 머리속에 떠올랐다가 점차적으로 “주제와 함께하는 반주”와 같은 형태로 구체화되었다는 것이다. 이 도입부의 성격은 거의 말로 표현하기 힘들지만, 전체적으로 어둡고 불안한 분위기를 자아내는 듯하다. 이러한 분위기를 위해 사용된 음악적 소재는 우선 장송행진곡에서 자주 사용되는 박절적-리듬적 모델이며, 여기에 까다로운 화성과 악기편성이 결합되어 있다 (마디1). 그러나 이 두가지 음악적 요소, 즉 음향적-화성적 요소와 리듬적 요소가운데 어떠한 것이 더 비중을 차지하는가를 결정하기란 힘든 일이다:

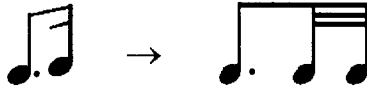
악보 1)



위의 악보에서 볼 때 처음 두마디는 계속적인 음의 반복으로 진행되기 때문에, 비록 여기

서 어떤 선율적 동기라고 말할 수는 없더라도, 특이한 것은 그 리듬적 착상이다. 처음의 4분음표에서는 보통 점8분음표 뒤에 16분음표가 따라붙는 것이지만, 여기서는 이 16분음표를 32분음표로 더 날카롭게 세분화하고 있다:

악보 2)



두 번째 4분음표는 처음 4분음표를 단순히 반복할 뿐이지만, 32분음표를 바로 뒤이어서 트레몰로가 2분음표동안 계속 지속되는 것이 특이하다고 할 수 있다. 처음 4분음표의 리듬은 초기바로크시대의 프랑스서곡에서 많이 볼 수 있는 리듬으로서 대개는 화려한 성격을 가지고 있으며 또한 여기에 선율적인 면도 이러한 효과를 내는데 중요한 역할을 한다고 볼 수 있다. 그러나 말러는 프랑스의 서곡과는 거의 반대로 표현하고 있다. 예를 들어 멈짓하면서 꽤 힘들어 보이는 듯한 리듬이 현악기들과 목관악기들을 통해 아주 조용히 저음영역에서 밀집되어 연주되는 것이며, 또한 이렇게 어렵게 형성된 리듬의 형태는 곧 다시 트레몰로로 무산되어 버리고 만다 (마디 2는 마디 1을 반복할 뿐이다). 이러한 공허함의 음악에는 화성적인 면도 한 몫을 한다: 장6도가 추가(sixte ajoutée)된 b-단조-3화음. 이 화성은 마디 3의 중간에서 그대로 온음 위로 상행하여 옮겨진다:

악보 3)



이 동형진행적인 화성적 움직임은 마디 2 중간에서 시작되는 테너호른의 선율과 밀접한 관계가 있다. 처음 11/2마디는 모든 성부가 거의 반주적 형태를 띠며 내적인 긴장감을 주면서, 동시에 이제 곧 어떤 특별한 것이 올 것이라는 기대감을 적지않게 주고 있다. 이러한 기대감은 뒤이어 나타나는 테너호른을 통해서 채워진다. 테너호른의 전체 화성과 선율적 움직임에 대해서 다음과 같이 말할 수 있다: 테너호른의 선율을 자세히 살펴보면 수직적 반주형태의 화성을 수평적으로 펼쳐 놓은 것같은 인상을 받는다. 그런데 여기서 흥미로운 것은 테너호른의 처음동기가 수직적 화성의 기본음(b음)을 피하고 있다는 것이다. 그래서 얻어지는 결과는 테너호른의 특징적인 음정진행, 즉 장3도와 증4(정확하게 감5도)음정이 하행하는 것이다. 이러한 음정동기는 단7도의 전체 음역에서 움직인다(단, 하행된 선율이 마디3에서 다시 최고음 #1으로 상행할 때 잠시 64분음표동안 b음을 스쳐 올라가는 것은 예외로 한다). 그

이 그대로 멈춰져있는 리듬형태인데, 이는 말러 특유의 장송행진곡풍의 반주적 리듬이라고 할 수 있으며, 그 기본적 장송행진곡풍의 리듬을 아주 완화시킨 형태, 즉 <정화된 장송행진곡>이라고 표현할 수 있겠다.

장송행진곡의 전체 18 마디는 외적으로 딱 떨어지는 숫자처럼 간단하게 보이지만 내부적으로는 불규칙적으로 구성되어 있으며 또한 성부들끼리 복잡하게 서로 얽혀있다. 이러한 이유중에 하나로서 처음에 등장하는 테너호른의 선율을 들 수 있겠는데, 특히 이 선율은 음악적 규칙에서 벗어나 자연스럽게 오르고 내리는 음악적 산문형태와 비슷하다:

악보 5)



이 테너선율은 분명히 뚜렷한 윤곽선을 나타내고 있음에도 불구하고, 단호한 성격을 연출하는 악상기호와 서정적으로 노래부르기에 적합하지 않은 지나친 도약으로 마치 강한 메세지를 전하는 듯 하다.

전체적으로 마디 1~18은 잘 구성된 선율과 화성적 구조에 의미를 두기보다는 하나의 큰 음악적 흐름속에 상승과 하강적 음악효과가 자연스럽게 일어난다고 할 수 있다. 즉 음악은 처음8마디후에 첫 번째 절정에 도달하며 그리고나서 잠깐동안 약해지다가 마디12부터 다시 더 강한 음악적 표현을 사용하여 두 번째 절정에 이르다가 마지막 2마디에서는 점차 사라지는 음악적 진행을 한다. 이러한 음악적 흐름에 무엇보다도 화성적 진행이 큰 몫을 차지한다: 처음 4마디구름에서 불협화적 화음, 즉 장6도가 추가된 b-단조화음을 사용함으로써 기능적으로는 불분명하다. 그리고 두 번째 4마디구름(마디 5)에 가서 토닉적 화음에 도달하기는 하지만, 불안정한 b-단조의 6화음의 형태로 나타난다. 이러한 화성적 진행은 그 다음에 이어지는 3 마디구름(마디 9)에도 적용된다고 할 수 있는데, 물론 여기서는 b-단조가 아닌 B-장조의 6화음이다. 드디어 마디12에서 토닉의 b-단조-3화음에 도달되기는 하지만, 역시 불협화음인 a#'(Fl./Vl.)이 추가되어 있다. 이러한 화성적 움직임은 마지막 종결마디에 가서 야 누구리지는데(마디 17), 그러나 여기서는 분명한 토닉이라기 보다는 단조인지 장조인지 알 수 없는, 3음이 결여된 5도음정화음("b-f#")으로 불투명하게 나타난다.

주목할 만 것은 전체적으로 B-장조와 b-단조가 번갈아 가며 나타난다는 것인데, 특히 마디14~16에서 잠시동안 B-장조에 머무르는 음악적 효과는 상당하다. 그리고 마지막 종결마디에서 (마디 17) 마디16의 마지막 16분음표로 추가된 a#(장7도음)을 통하여 다시 b-단조로

조용히 바뀐다:

악보 6)



2.2. 풍자행진 (Ironischer Marsch)

풍자행진은(마디 19~26) 위에서 언급된 개시부적 주제(마디 1~18)와는 대조적인 성격을 띠고 있다. 이 풍자행진은 외적으로 볼 때 처음의 주제적 개시부(마디 1~18)와 그 변형-발전적 개시부(마디 27~49)사이에서 불과 경과적 역할에 지나지 않지만, 그 음악자체의 독립성과 특수성을 관과할 수 없다. 더군다나 이 풍자적 행진은 나중에 발전부의 중간지점에서 아주 중요한 핵심적 요소가 된다는 사실이다. 물론 본래의 음악적 성격에서 많이 변형된 것이기는 하나 중요한 음악적 요소는 계속 유지되고 있다 (예: 마디 256~265, 298~316, 317~337).

풍자행진은 형식적으로 불과 경과적인 위치에 있음에도 불구하고 음악적으로 분명한 특징을 나타내고 있다. 아니 어쩌면 풍자행진의 전후로 나타나는 장송행진곡풍의 음악적 부분 때문에 더욱 그 특징이 두드러진다고 해석해야 될지도 모르겠다. 그것은 풍자행진의 전후로 나타나는 개시적 주제들이 일반적으로 “분위기”를 나타내는 음악적 성격을 띠고 있기 때문이다. 처음부분(마디 1~18)은 한마디로 영웅적이면서 정렬적인 장송행진인데 반해 풍자행진은 전체적으로 아이러니한 제슈처와 부파적 성격으로서 비꼬는 듯한 그러면서도 날카로운 유머가 담겨있는 음악적 성격을 갖는다. 이러한 성격은 여러 가지 음악적인 요소들에서 비롯된다.

풍자행진의 이러한 음악적 성격은 우선 약간 빨라지는 템포에서 엿볼 수 있다(“이전보다 덜 천천히, 그러나 계속 매우 장중하게” *Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen*). 여기에 뚜렷하게 변화된 악기편성이 첨가된다. 지금까지는 (마디 18까지) 어두운 분위기에서나마 투티의 오케스트라가 연주되었지만 풍자행진 (마디 19부터)에서는 악기들이 현저하게 감소된 것을 알 수 있다. 특히 밀집된 목관악기들이 중간 음역에서 특이한 음향을 나타낸다 (플룻도 여기서는 원래보다 낮은 음역에서 연주). 목관악기들은 처음에(마디 19/20) 단지 제2바이올린과 첼로로부터 음향적 지원을 받지만 마디 21부터는 점점 다른 현악기들이 여기에 가세하기 시작한다(마디 23부터는 금관악기도 참여). 처음에 걸으로는

약간 조심스럽게, 아니 거의 수줍은 듯한 제스처를 보이다가 점점 자신만만한 태도로 강한 음악적 발전을 보이는데, 바로 이러한 음악이 상승되는 지점에서 조차도(마디 23) 여전히 아이러니하게 풍자하는 성격을 유지한다. 이러한 풍자적 성격을 더 강화시키는 요소로는 옛날풍의 호모포니적 합창구조 이외에도 걷는 듯한 선율적 진행을 들 수 있다:

악보 7 총보)

Etwas weniger langsam, aber immer sehr gemessen

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2), both marked 'su 2' and 'pp aber marcato'. The Oboe (Ob.) part is marked '1. 2. 3.' and 'pp 2. 3. aber marcato'. The Clarinet in A (Cl. A) has two parts, both marked 'pp aber marcato'. The Bassoon (Fag.) part is marked '1. 2. 3.' and 'pp'. The Horn 1 (Hr. 1) part is marked 'F 3'. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts are marked 'pp'. The Viola (Va.) and Cello (Celli) parts are marked 'pp'. The score includes various performance instructions such as 'su 2', 'aber marcato', 'cresc.', and 'pizz.'.

The image shows a page of a musical score for a symphony, likely the 7th Symphony by Mali. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute) 1, 2, 3 & 4
- Ob.** (Oboe) 1, 2, 3
- Egl. H.** (English Horn)
- Cl. A.** (Clarinet in A) 1, 2, 3
- Bcl. A.** (Bassoon in A) *screec.*
- Fac.** (Fagott) 1, 2, 3
- C-Fag.** (C-Bassoon)
- Hr. F.** (Horn in F) 1, 2, 3, 4
- Vi.** (Violin) I, II
- Vn.** (Viola)
- Celli.** (Cello)
- B.** (Double Bass)

The score features various musical notations, including dynamic markings such as *f* (forte) and *screec.* (screeching), and performance instructions like *arco* (arco). The music is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests.

Nicht schleppen

E. E. 3689

처음의 장송행진과 마찬가지로 풍자행진에서도 앞으로 전진하는 듯한 점음표들이 동기적 형성에 중요한 역할을 한다. 그러나 장송행진에서는 각각의 작은 음악적 요소들이 전체 개시부의 음악적 틀속에서 통일적으로 형성되는 반면에, 풍자행진에서 작은 음악적 요소들은 의도적으로 통일성이 결여될 뿐만 아니라, 오히려 전체로부터 분리된 개체를 더욱 강조하고 있다. 특히 마디19부터 윗성부들(1.Fl., 1.Ob., 1.Klar.)은 한마디씩 구성되어 있으며, 닫혀진 형식속에서 전혀 앞으로 진전을 보이지 않는다. 여기에 마디 20부터는 베이스성부들도 가

담하게 되며 (1.Fag., Vc.) 비로소 마디23부터는 제1바이올린 스스로가 윗성부로서의 과제를 담당하게 된다.

이러한 한 마디구성의 음악들을 자세히 살펴보자. 마디 19의 윗성부에서는 전체 핵심음정이 $b'-g\#'$ 로서 하행하는 단3도이다. 그리고 단3도 중간에 부점으로 끼어있는 $a\#'$ 는 조성적으로 $g\#'$ -단조로 가려는 경향을 보인다. 마디 20의 선율적 움직임도 마디19를 똑같은 형태로 장3도 올려 일종의 동형진행을 나타낸다. 장3도로 올려 동형진행한 음들은 $d\#\#''-(c\#\#''-b'$ 으로서 자연적으로 단3도였던 마디 19와는 달리 하행하는 장3도의 선율을 갖는다. 한마디구성의 상행진행은 마디 21에도 계속 일어나는데, 이번에는 마디 20의 처음시작보다 반음 높아진 상태에서 시작된다 (e''). 그러나 이 지점에서 처음의 음악적 체슈처와는 다른 형태로 나타난다: 즉 처음의 마디 19/20의 하행진행에서 벗어나 잠시 상행하는 듯 하면서($e''-f\#\#''-g''$) 다시 원래의 시작음으로 다시 하행하는 원형을 그린다 ($g''-[f\#\#'']-e''$). 여기서 원래의 부점리듬이 처음처럼 두 번째 4분음표 밖에 있지 않고 세 번째에 있으며 부점의 형태도 이중부점이 아닌 약간 약해진 단순부점형태이다. 마디21의 마지막 음과 22의 시작음의 음정간격이 상행4도인 것과 마찬가지로 ($b'-e''$) 마디 21의 마지막 음(e'')에서 역시 4도상행하여 마디 22의 시작음 a'' 에 도달하게 된다. a'' 에 도달된 음악은 처음처럼 (마디19/20) 부점으로 하행한다. 그러나 2개의 4분음표안에서 연속적으로 이어지는 하행적 부점형태이다.

처음 마디 19/20이 한마디씩 따로따로 구성되었다면 마디 21/22는 점점 2마디구성으로 변화하는 것을 알 수 있다. 마디 22에서부터 23으로의 진행은 또다시 상행4도로 힘겹게 연결된다($f\#\#''-b'$). 여기서 상행하는 것을 도와주는 악기는 제1바이올린인데, 즉 d' 음을 시작음으로 G-장조음계를 사용한 32분음표의 빠른 진행이다. 이 빠른 진행은 G-장조의 도미넌트 d' 음으로 시작하여 G-장조의 제3음인 b'' 음으로 상행하는 것이다. 마디 23으로의 상향진행은 또한 중간 음역의 악기들이 트릴을 함께 연주해 줌으로써 한층 그 효과가 크다.

마디 19~22는 1+1+2마디로 구성된 4마디그룹이며 마디 23~26에서도 약간은 변형되었지만 일종의 반복이라 할 수 있다: 마디 23은 마디19를 한옥타브 높게 반복하고 있다. 그러나 마디23에서 그 동형진행이 원래의 마디 20보다 4분음표 더 빨리 나타나기 때문에 약박인 마지막 4분음표에서 앞당겨 연주된다. 여기서 앞당겨진 음($d\#\#\#''$)은 sf로 강조되어 엷박자의 효과를 가져온다. 앞당겨진 $d\#\#\#''$ 음과 그 다음에 따라오는 음악적 동기들을 원래의 마디 20과 비교해 볼 때 약간 변형되어 나타나는데, 특히 전체적 선율과 리듬의 형태가 마디 22와 혼합되어 있다는 것이다. 그 다음 프레이즈에서도(마디 24/25) 마디 23의 앞당겨진 $d\#\#\#''$ 음의 4분음표 엷박자를 다시 한번 이어서 이제는 4도음정이 더 높은 $ab''\#\#''$ 음(역시 sf)으로 시작한다. 여기서 $ab''\#\#''$ 음은 전체 풍자행진의 선율적 최고음이며 조성적으로 볼 때 이전의 " $g\#\#''$ "음이 이명동음으로 바뀌는 현상을 보인다. 이것은 전체음악이 이 부분에서 전조하

는 것을 의미한다(다른 성부들에도 이명동음이 사용). 마디 25/26의 마지막 프레이즈에서는 지금까지의 앞당겨진 엇박자가 2분음표의 강박(f''')에 나타남으로써 다시 규칙적으로 변하는 것같은 인상을 주지만 이 2분음표가 그 다음 마디(26)까지 또다른 2분음표로 이어지는 바람에(종합 4개의 4분음표길이) 마치 최종 마디(26)가 전체 4/4박자의 진행속에서 홀로 2/4박자가 되어 소외된 것같은 인상을 준다. 그러나 마디26의 단독 2/4박자는 메트릭적 소외부분이라기 보다는 지금까지의 앞당겨진 박절이 가져온 자연적인 결과로서 마치 더 이상의 계속적인 메트릭적 진행을 막으려는 의도적인 표시인 듯 하다. 이러한 마지막 26마디로 인해 전체 풍자행진의 마디구성은 2개의 4마디구룹(4+4)이 모인 것이 아니라 4+31/2마디이다.

풍자행진의 아이러니와 비꼬는 듯한 음악적 성격은 화성적인 특이함에서도 찾아볼 수 있다. 처음 마디 19는 다음으로 이어지는 화성적 진행에 모범적 틀이 되기 때문에 자세히 살펴보는 것이 좋겠다. 우선 마디19에서의 마지막 목표점의 화음은 g#-단3화음이며, 이 화음은 바로 전에 도미넌트적인 "d#-a#"의 5도음정화음에서부터 이끌어낸 것인데, 이는 3음이 없는 D#-장3화음으로 생각할 수 있다(D-T의 진행). 그러나 마디19의 첫 번째 화음은 엄청난 화성적 도약을 한다: 즉 첫 번째 화음은 G-장조의 6화음이며 이것은 - 위에서 언급된 - "d#-a#"의 5도음정화음으로 진행된다. 여기서 만일 두화음의 공통음인 g가 있었다라면 화성적 진행이 야간 부드러웠을지도 모르겠지만, d#-a#의 5도음정화음에서 제3음인 g(= fx)가 생략되는 바람에 화성적 급변진행이 더 강하게 나타난다. 마디20의 화성적 구조도 사실상 마디19와 비슷하나, 여기서 구분해야 할 것은 첫 번째 C#-장3화음(제9음포함) 다음으로 이어지는 화음들이 A-와 E-장3화음로서 "S-T"의 화성적 진행(E-장조를 토닉으로 본다면)을 가진 변격종지(plagal)라고 할 수 있다. 동시에 만일 A-장조를 토닉으로 본다면 "T-D"의 화성적 진행을 하는 반종지로 해석할 수 있다. 그러나 화성적 진행과는 달리 선율적 진행은 마디 19와 마찬가지로 D-T(B-장조를 토닉으로)의 정격종지를 갖는다. 이제 마디 21부터는 화성적 리듬에 생동감이 나타나기 시작하는데, 이 화성적 움직임의 최종목표화음은 마디 23의 G-장조이다.

풍자행진의 아이러니한 성격을 전체적으로 요약해 본다면 다음과 같다: 첫째, 처음 4마디 구룹(19~22)을 들었을 때 우선 선율과 화성이 화합되지 않고 동떨어진 느낌이 든다. 이것은 예를 들어 마디 20과 같은 경우 선율적으로는 B-장조이지만 화성적으로는 A-장조(또는 E-장조)로 나타나기 때문이다. 둘째, 각각의 화음들이 갑작스러운 화성적 도약을 하기 때문에 화성적 기능면에서 불확실하게 들린다. 그런데 재미있게도 이러한 빼그덕거리는 화성적 움직임은 마디23에서 가장처음 화음(마디19)이었던 G-장조로 단순히 다시 돌아갈 뿐이다. 물론 처음화음은 G-장조의 6화음이었고 마디23의 목표화성은 G-장3화음의 기본위치로서 토닉의 기능을 뚜렷하게 나타낸다. 셋째, 마디23~26은 선율적인 면에서와 마찬가지로 화성

적인 면에서도 이전의 마디19~22를 거의 비슷하게 모방한다고 볼 수 있지만, 전체적으로 반음계의 역할이 훨씬 중요해 진다. 특히 마디24에서 베이스의 반음계적 진행은 극히 인상적이다(마디 25부터 다시 전음계로 바뀜). 전체화성은 급전환적 화성을 나타내는 가운데 2개의 화음씩 화성적으로 묶여서 급변화한다. 즉 이 두화음은 기능화성적으로 연결되어 있으며, 일반적으로 도미넌트적 화음위에서 토닉으로 진행되거나 아니면 허위중지를 갖는다:

<화성적 도표>

	마디 23	24	25	26	[27]
		7< 4< 9 6< 7	9> 7	1> 6> 4	3 e ^b
D ⁷	G D# ³ E C# ⁵	D ³ G# ⁷ ₅ c# ₃ B ^b ₅	E ^b ₅ B ^b	E ^{b2}	
G: V' I					
		7< 9< 4<		9> 7 6> 5 4	
		F# ⁵ < VI ³		I ²	
E: VII ^d I			4 3 I V ⁴		
			E ^b : V		
		b 4 6			
		C# ³ : V ³ I ⁵		e ^b +베이스:A ^b	I ³

2.3. 빠른 군대행진곡풍의 주제

세 번째 행진곡풍의 주제는 빠르고 힘찬 군대행진곡풍의 성격을 가지며 그리고 전체악장에서 가장 중요한 주요주제라고 할 수 있다. 이 주제의 길이는 약 30마디 (마디50~79)에 해당되며 그 음악적 구성은 다음과 같이 나타난다:

형 식 구 조	a	b	a'	b'
마 디	마디 50~57	58~63(65)	64~71	72~79
마 디 구 성	8	+	6(8)	+
		14	+	16
			+	
			= 전체 30	

이 주제는 크게 2부분으로 구성되는데, 즉 14마디와 16마디부분이다. 그리고 이 2개의 부분은 또다시 각각 2개의 작은 그룹으로 나누어지며, 마디 58~63을 제외하고는 모두 8마디로 구성되어 있다. 6 마디그룹의 예외적 부분(마디 58~63)을 살펴보자: 원래 마디 64/65의 두마디가 세번째 8 마디그룹에 속하기는 하지만, 다른 음악적 측면에서 볼 때 6 마디그룹의 마지막 부분으로도 생각할 수도 있다. 다시 말해서 이 두마디는 2개의 8 마디그룹사이에 겹쳐있는 부분이다. 그렇기 때문에 6 마디그룹도 일종의 8 마디그룹으로 계산하여 생각할 수 있다.

주제의 전체 2부분 구성은 “제시와 응답”의 관계속에 있으며 또한 4개의 작은 8 마디그룹들도 각각 서로 제시하고 응답한다(각각 a는 b에게 응답). 그러나 우리가 여기서 확실히 해야 할 것은 처음 8 마디그룹이 가장 중요한 주제적 역할을 담당한다는 사실이다. 즉 이 처음 8마디그룹이 제시되면 그다음에 응답하는 2번째 6(8) 마디그룹은 제시된 처음주제를 변형한다. 그리고 3번째 8 마디그룹도 역시 - 물론 음악적으로 발전된 상태이지만 - 첫 번째 그룹을 재현시키는 의미에서 제시되며 또한 응답하는 마지막 8 마디그룹도 처음의 응답그룹과 비슷한 형태를 띠며 종결적 성격을 지닌다. 다시 말해서 이 음악적 부분은 모든 면에서(박절적으로는 물론이고) 확고한 첫 번째 주제를 바탕으로 구성되어 있다.

처음 8마디의 주요주제(마디 50~57)를 선율적으로 분석해 보자. 주요주제는 4개의 호른들로부터 unisono로 힘차게 제시된다:

악보 8)



위의 8 마디는 2개의 4 마디로 구성되어 있으며 이 4 마디 그룹들은 또다시 각각 2 마디 그룹을 형성한다. 소위 힘찬 선율적 진행의 전체조건이라 할 수 있는 이러한 규칙적 2박의 박절구조는 각각 자체내의 특징적인 선율을 갖는다. 이 주요주제는 4개의 프레이즈로 구성되어 있는데, 각 프레이즈는 갈수록 점점 더 길어지며 선율적 표현력도 강화된다. 처음의 프레이즈(마디 50)는 단지 하나의 동기로만 구성되어 있는데, 즉 marcato표시와 2개의 2분 음표로 하행하는 4도음정도약(e'-b)이다. 이 동기를 뒤이어 쉼표(3개의 8분쉼표길이)가 나타나는데, 이것은 “주제적 쉼표”로서 계속해서 처음프레이즈에 속한다고 본다.

처음프레이즈가 갖춘 마디에서 시작했다면 두 번째 프레이즈는 못갖춘 마디속에서 두드

러게 나타난다(마디 51의 나중 반마디- 53의 처음 반마디). 여기서의 선율은 처음프레이즈의 마지막 b음을 다시 되받으며 시작하지만, 그러나 처음프레이즈의 하행4도동기와는 달리 상행하는 단6도음정(b-g')을 갖는다. 이 g'음에서 f#'의 경과음을 거쳐 다시 4도동기의 출발음 e'음에 도달하게 된다. 여기에서 부점리듬은 새로운 음악적 요소이며, 이를 뒤이어 처음프레이즈를 변형한 동기가 역시 2개의 2분음표로 나타난다. 변형된 동기란 처음의 하행4도음정(마디 50)에서 하행5도음정(e'-a 마디 52)으로 변한 것을 말한다. 그러니까 두 번째 프레이즈는 한 개의 동기로 구성된 첫 번째와는 달리 2개의 동기로 구성되어 있다.

세 번째 프레이즈도 두 번째와 마찬가지로 부점리듬과 함께하는 못갖춘 마디로 시작하며 또한 그 처음음도 두 번째 프레이즈의 마지막 a음을 다시 되받는다(마디 53의 나중 반마디- 55의 처음 반마디). 그러나 선율적으로 가장 결정적인 것은 못갖춘 마디의 부점리듬이 처음으로 상행하면서 a-단조 분산3화음의 형태로 나타난다는 사실이다. 여기서 자연적으로 발생하는 선율적 힘은 원래의 부점리듬을 반마디 더 확장시키며, 이로써 처음으로 갖춘마디의 부점리듬(마디 54)이 형성된다. 그러나 부점리듬의 확장과 함께 선율적으로 상승된 a'음은 다시 방향을 하행하여 2도음정으로 순차진행하면서 f'음에 도달한다.

처음 3개의 프레이즈들이 모두 “주제적 쉼표들”로 뚜렷이 구분이 되었다면 4번째 프레이즈도 역시 그렇다(마디 55의 나중반마디- 57과 58의 처음반마디). 처음프레이즈는 11/2마디 그리고 그 다음 2개의 프레이즈들은 각각 2마디씩으로 구성되었다면 마지막 4번째 프레이즈는 3마디로 되어있다. 여기서는 처음동기(마디 50)의 모습은 사라지고 부점리듬만이 변형되어 나타난다. 시작음은 바로전 프레이즈의 마지막 f'음을 되받기는 하지만, 상행5도음정 도약을 통해 c'음에 도달함으로써 전체 선율적 진행에서 최고음을 형성한다. 물론 이 최고음은 반음계적으로 다시 하행하며 이전에 지배적인 부점동기로부터 마침내 마디 57에서 2개의 2분음표로 된 처음동기로 되돌아간다. 그러나 이전의 하행4도음정 또는 하행5도음정이 아닌 하행3도음정으로 진행한다. 그리고 여기에서 계속 2분음표동기가 한번 더 반복됨으로써 처음동기가 연속적으로 두 번 진행되게 된다(마디57/58). 물론 박절적으로 볼 때 마디 58은 이미 다음 음악적 구름(마디 58-63[65])에 속한다.

지금까지 살펴본 주요주제는 전체적으로 4개의 프레이즈가 단지 2개의 동기로 구성되어 있으면서 또한 각각의 프레이즈는 쉼표로 분명하게 구분되어 있는 것을 알 수 있었다. 그러나 결코 여기서 틀에 박힌 똑같은 내적 형식구조를 나타내는 것이 아니라 프레이즈마다 음악이 점점 새롭게 발전되어가는 과정을 나타낸다고 할 수 있다. 즉 50마디에서 시작한 주요동기는 점차적으로 변화하여 마디 52에 이르러서는 또 다른 새로운 동기의 전환점을 낳게 하며, 이것은 마지막 4번째 프레이즈의 음악적 절정을 가져온다. 그러므로 주요주제의 유기적인 논리성은 외적인 것이 아니라 내적인 구조에서 오는 것이다.

주요주제의 선율적 진행은 거의 “화성적 주제”라고 할 만큼 그 화성적 진행과 밀접한 관

계에 놓여있다: 우리는 여기서 거의 2마디씩 기본적인 분산3화음형태로 분석할 수 있다. 그러나 예를 들어 마디 52의 못갖춘 마디의 동기는 선율적으로는 두 번째 프레이즈에 속하지만 화성적으로는 아직 첫 번째 프레이즈에 속한다. 각 선율적 부분의 화성은 대체적으로 간단하다: 마디 50/51, 마디 52/53 그리고 마디 54/55는 각각 e-단조(6화음), a-단조(기본위치) 그리고 F-장조(기본위치)⁸의 분산화음형태를 나타낸다. 그리고 마디 56에서는 a#음을 중심으로 감7화음을 생각할 수 있으며 마디 57에서는 5음의 b가 생략된 e-단3화음으로 볼 수 있다. 마디 56/57를 제외하고는(여기서는 각마디의 화성변화) 전체적으로 화성적 리듬이 2마디씩 규칙적으로 나타난다. 이러한 화성적 리듬은 호른의 선율로부터 더욱 확고해진다. 마디 58의 선율적 진행은 화성적인 면에서 볼 때 일종의 허위종지로 간주될 수 있다:

악보 9)



이미 언급한 바와 같이 <제시와 응답>이라는 음악적 대응관계에서 처음8마디를 <제시>라고 했다면 그 다음에 나타나는 6(8)마디(58~63[65])를 <응답>이라고 할 수 있는데, 이 응답적 부분은 처음 제시적 부분과는 달리 더욱 자유로운 구성을 보인다. <응답>은 C-장조와 A-장조의 3화음이 아코드형태로 차례대로 나타나면서 시작되는데, 이 화음들은 기능적으로 자유로운 화성이다. 이 화음들의 아코드형태를 살펴보면 5도병행과 증1도의 대사(對斜)를 나타낸다:

악보 10)



마디 59부터는 대위법적인 음악적 짜임새가 마디 64/65의 도미넌트 5도화음("b-f#")에 도달하기까지 더욱 강화되며, 이 5도화음은 마디 66부터 다시 주제를 변형된 형태로(처음과 같이 호른이 등장) 새롭게 도입시키는 계기를 만들어 준다. 마디 66에서부터 나타나는 변형된 주요주제는 특히 메트릭적으로 볼 때 원래보다 반박자가 뒤로 밀려난 형태로서 처음주

8. 마디54에서는 선율적으로 f# 대신에 f'음을 사용하여 잠시동안 프리기아선법적 성격을 띠고있다.

제(마디 50)와는 달리 못갖춘 마디를 갖는다:

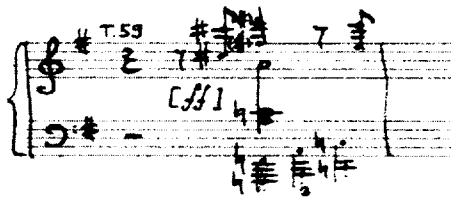
악보 11)



위에서 볼 수 있듯이 주요주제의 리듬적 진행은 전체적으로 처음의 것과 일치하는데 반해 선율진행은 마디 68에서부터 원래의 모습을 벗어난다(e-단조의 토닉에서 벗어나 c-단조로 바뀜: 호른, 비올라, 첼로). 그러나 이러한 메트릭적 선율적 변화는 마지막 종결적 4마디(마디 72~75)에서 다시 변형되는데, 특히 트럼펫의 선율과 메트릭에서 잘 나타난다. 즉 다시 처음의 갖춘 마디의 형태를 지니면서 원래 4도하행했던 처음동기(마디 50)가 이제는 처음으로 반대방향인 상행장6도(f'-d'')로 나타난다. 이 부분은 다시 마지막 결정적인 선율적 종결점(마디 76)에 도달한다.

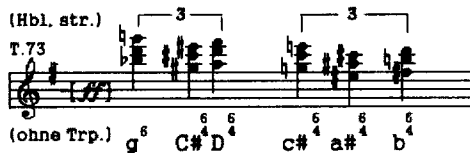
이러한 음악적 과정에서 화성적으로 진기한 부분들이 있다: 우선 마디60에서 잠재적인 복조성을 들 수 있는데, 즉 베이스의 F-장조 분산화음과 윗성부의 불안정한 F#- 및 B-장조 또는 그 단조영역을 들 수 있다.

악보 12)



마디 73에 나타나는 화성적 부분도 역시 괄목할 만하다. 여기서는 기능적 역할에서 배제된 3화음들이 3잇단음표로 움직이는 것이 특이하다:

악보 13)



전체적으로 볼 때 대위법적으로 구성된 <응답>적 부분인 마디 58~63 그리고 마디 72~

79를 제외하고는 주선율과 반주구조형태를 분명하게 파악할 수 있다. 특히 호른성부는 선율이 끊어지지 않게 계속 이어가는 역할을 담당하며(마디 50~79), 이로 인해 화성적 전체구조와 함께 자연적으로 뚜렷한 형식구조를 낳게 한다. 그뿐만 아니라 전체 주요 부안에서 중요한 행진적 부점의 악상은 통일성을 가져다준다.

제 3 장 제7번 교향곡 제1악장의 전체 형식적 고찰과 그 의미

3.1. 행진곡풍의 주제들로 구성된 느린 도입부(langsame Einleitung)

제7번 교향곡의 제1악장의 느린 도입부는 우선 악장을 시작해주는 <분위기적 역할>을 한다고 할 수 있는데, 이는 - 우리가 이 교향곡의 생성과정에서 살펴보았듯이 - 말러 자신이 “일종의 도입부”라고 언급한 사실로도 알 수 있다. 여기서 <분위기>를 만들어내는 음악적 요소들은 무엇보다도 위에서 언급한 b-단3화음에 장6도를 추가한(sixte ajoutée) 화성과 테너호른을 사용한 어두운 장송행진적 악기편성에서 비롯된다고 할 수 있다. 이러한 불분명한 음악적 성격은 빠른 주요부에 가까지면 가까워질수록 점점 그 모습을 뚜렷하게 들어낸다.

전체적으로 느린 도입부는 유기적인 생성과정을 통하여 전체의 모습을 만들어가는데, 이것을 간단하게 도표로 그려본다면 다음과 같다:

<도표>

표 기	마 디	조 성	음악적 진행
a	1~18	“b-단조”	장송행진 (+테너호른 솔로)
b	19~26	처음 g#-단조-/B-장조-영역	풍자행진, 다시 장송행진으로 향함
c*	27~31	e ^b -/a ^b -단조	뚜렷하게 주요부를 예시
a1	32~38	b-단조	장송행진을 상기함
c*1	39~49	b-단조	주요부로 향함

위의 느린 도입부는 형식적으로나 음악적인 성격으로 독립적인 성격을 나타낼뿐만 아니라, 전체적으로 주요부로 향하는 진행과정을 예술적으로 잘 표현했다고 볼 수 있다. 그런데 이 도입부는 후에 악장의 재현부에서 다시 등장하기 때문에 사실상 말 그대로의 도입부적 의미를 상실하게 된다. 뿐만 아니라 도입부의 풍자행진적 요소는 전체 악장의 형식적 개파지점(Durchbruch)이라고 할 수 있는 코랄부분(마디 256~316)에서 중요한 음악적 핵심이 되고 있다.

일반적으로 말러교향곡에서 도입부의 형식적 역할은 크게 2가지로 분류할 수 있다. 첫 번째로 느린 도입부로서 제1악장을 개시해주는 것인데, 이 도입부의 목표지점은 보통 빠른 주요부이며 그리고 주요부로 향할수록 속도가 빨라지는 경향을 보인다. 두 번째로 전체 악장 안에서 중요한 형식적 역할을 담당하는 것인데, 즉 예를 들어 소나타형식의 재현부의 역할이다. 여기서는 빠른 주요부의 대립적 형식부분으로서 넓은 의미의 “서정적 성격”을 가지고 있다고 볼 수 있다.

3.2. 악장전체에서 살펴본 형식적 의미

제7번교향곡의 제1악장을 무조건 전형적인 소나타타형식으로 결정짓는다는 것은 타당치 않다. 물론 주마간산식으로 볼때야 그렇게 해석될 수 있겠지만, 말러에게서의 소나타형식이란 단순히 고전적 의미에서 해석될 수 없다. 말러음악의 내부로 들어갈수록 주어진 소나타형식적 틀을 파괴하려는 시도가 얼마나 절박하게 예술적으로 표현되고 있는지를 알 수 있으며, 뿐만 아니라 비논리성이 전제되어 있는 파괴의 과정속에도 말러 특유의 음악적 질서가 논리적으로 펼쳐가는 것을 들을 때 놀라움을 금치 않을 수 없다.

행진곡풍의 주제들의 서로 다른 음악적 성격, 즉 테너호른 솔로가 함께하는 느린 장송행진과 빠른 군대행진의 대립적 성격은 같은 행진곡풍의 주제라 하더라도 전체를 구성하는 가장 기본적인 대립적 조건들이다. 그러나 예를 들어 밝고 빠른 음악과 서정적이고 느린 음악의 단순한 대비가 아니라, 느린 장송행진이 악장전체를 통해서 빠른 군대행진으로 극복되는 과정이라고 말할 수 있겠다. 이러한 극복과정은 음악적 논리를 바탕으로 이루어진다. 이 극복과정을 더 자세히 살펴보도록 하자. 처음에 느린 도입부에서 세가지의 행진곡풍의 주제들이 소개되었으며 그리고 이 주제들과 함께하는 음악은 산문적 음악양식속에서 일단 빠른 군대행진적 주요부로 향하는 과정을 이미 살펴보았다. 그 이후에 나타나는 제시부의 음악적 요소들은 우선 느린 도입부를 이어가는 주요부의 군대행진부분(마디 50-117)과 주요부의 대립적 성격으로서의 서정적인 부주요부(마디 118-133) 그리고 도입부에서 이미 제시되었던 풍자행진적 요소로 마지막 종결(마디 134-144)을 장식하게 된다. 그러나 이것으로 제시부가 끝나는 것이 아니라 바로전에 일어났던 제시부의 음악과정이 다시한번 반복되는데, 물론 말러 특유의 변형된 음악적 옷을 입는다(마디 145-211). 여기서의 제시부의 변형적 반복은 후에 재현부에서의 음악적 흐름을 완전히 뒤바꿈하는데, 즉 개파(Durchbruch)시키는데 첫 번째 요인이라고 할 수 있다(후에 다시 거론됨). 고전적 소나타형식에 의하면 제시부의 변형적 반복후에 나타나는 음악적 부분을 발전부(마디 212-337)라고 할 수 있겠는데, 여기에서 개파를 향한 본격적인 작업이 시작된다. 우선 서정적 부주제의 성격이 점점 빠른 행진곡풍으로 변하게 되는 것이 또하나의 중요한 형식적 전환이다(마디 220-227). 이제 서로 다

른 성격이었던 주제와 부주제가 완전 혼연일치되어 빠른 군대행진의 열정을 다하지만(마디 228-255), 그러나 이러한 열정적 질주의 끈은 갑자기 끊어지고 예상치 못한 새로운 서정적 형식부분이 나타나게 된다. 이러한 형식부분을 우리는 에피소드(Episode, 마디 256-316)라고 하는데, 말리의 교향곡에서 빼놓을 수 없는 중요한 형식부분이다. 에피소드의 음악적 성격은 명상적, 또는 다른 초월적 세계라고 표현할 수 있다. 이러한 종교적 차원의 명상적 세계는 행진곡풍의 동기를 사용하여 만들어지기는 하지만 우리가 알고 있는 주제적 작업과는 거리가 먼 특이한 음악적 어법으로 표현된다. 즉 음악적 흐름이 멈춰져 있는 것같은 평면적 층구조를 바탕으로 행진곡적 동기들이 파편적으로 넓게 흩어지는 듯한 인상을 준다. 이러한 음악구조속에서 명상적 분위기를 한층 더 효과적으로 만드는 것은 코랄적 형식부분(마디 258-265, 298-316)인데, 흥미로운 것은 이 코랄의 출처가 도입부에서 제시되었던 풍자행진이라는 것이다. 즉 비꼬는 듯한 풍자행진적 성격에서 조용한 명상적 분위기로의 탈바꿈을 의미한다. 그러나 이어서 에피소드는 갑자기 다시 사라지고 이와는 극히 대조적으로 화려한 아르페지오적 B-장조의 음악이 발전부의 종결(마디 317-337)을 알리는데, 이것은 동시에 장송행진곡이 시작되는 재현부(마디 338-494)의 시작을 의미하기도 한다. 발전부의 B-장조-종결부는 앞으로 궁극적으로 개파될 승리적 E-장조의 도미넌트로써 음악적으로나 조성적으로 미리 예견된 것이라고 할 수 있다.

느린 장송행진에서 빠른 군대행진으로 음악이 전체적으로 극복되는 과정에서 서정적 부주제의 형식적 의미도 중요한 위치를 차지한다. 발전부에서 부주제가 빠른 군대행진으로 동화되어 그 본연의 성격을 잃음으로 말미암아 에피소드는 잠시 서정적 부주제의 역할을 대신했다고 할 수 있다. 그런데 재현부에서는 원래의 조성으로 돌아가야 될 서정적 부주제가 5도 더 높은 조성에서 나타나며, 더욱이 마디 471부터는 원래의 부주제의 음악적 부분을 재현하는 것이 아니라 - 이미 언급한 - 두 번째 반복된 변형적 제시부의 부주제를 사용한다는 것이다. 재현부에서 변형된 제시부의 제사용은 부주제뿐만이 아니라 다른 음악적 부분에서도 마찬가지다. 또한 발전부에서 변형되어 나타났던 제시부적 음악부분들도 함께 사용된다. 이러한 재현부의 특이한 음악적 진행들은 b-단조의 장송행진과 원조성 e-단조의 영웅적 군대행진을 E-장조의 승리적 군대행진으로 개파할 수 있는 결정적인 요소가 된다.

제7번 교향곡과 제3번 교향곡의 각 제1악장은 음악적 진행과 그 음악어법면에서 비슷하다. 즉 두 교향곡 모두 장송행진곡을 주제로 삼아 산문적 음악어법을 사용한다는 것이다. 그뿐만 아니라 장송행진적 음악을 빠른 군대행진으로 극복하는 과정에서도 두 교향곡 모두 원래의 제시부를 재현부의 음악적 요소로 삼지 않고 두 번째 반복되는 변형적 제시부를 사용하여 마지막 개파를 승리적으로 탈바꿈시킨다는데에서 일맥상통한다. 제7번 교향곡은 제6번 교향곡과도 비슷한 점이 있다. 특히 서정적인 부주제가 재현부의 개파하는 과정에서 자체의 음악적 성격을 버리고 빠른 군대행진으로 완전히 동화된다는 사실이다. 제7번 교향곡

은 제5번 교향곡의 제2악장에서 나타나는 음악적 개과과정과도 상응하는 점이 있다. 즉 제5번 교향곡의 개과지점인 코랄이 D-장조(토닉)로 화려하게 나타나기 전에 발전부의 마지막 부분에서 잠시동안 개과를 예견해주는 A-장조(도미넌트)의 코랄적 “섬광의 빛”이 나타나는 데, 이는 제7번 교향곡에서 E-장조(토닉)의 승리적 개과가 있기전에 발전부의 종결부에서 이미 B-장조(도미넌트)의 아르페지오적인 화려함으로 예시해주는 것과 비슷하다.

참 고 문 헌

- 김정숙. 1998. “Gustav Mahler의 교향곡 제5번: 제4악장 Adagietto” *음악논단*, 12 : 31-42.
- _____. 1999 여름 “Gustav Mahler의 제5번 교향곡 - 작곡, 연주, 비평”. *낭만음악*, 11/3 : 45-83.
- _____. 1999. “현대음악으로 향하는 Gustav Mahler와 그가 미치는 영향”. *한국 서양 음악학회 학회지*, 2 : 243-264.
- _____. 1993. *Formprobleme in Gustav Mahlers der Fünfter Symphonie* (=구스타브말러 제5번 교향곡에서의 형식적 문제들). 석사학위논문, 독일 Würzburg 대학, 철학부 음악학학과.
- _____. 1997. *Die marschgeprägten Eröffnungssätze in der Symphonik Gustav Mahlers* (= 구스타브 말러의 교향곡과 행진(곡)요소들로 작곡된 개시악장들의 연구), 박사학위논문, 독일 Würzburg대학, 철학학부 음악학학과.
- Adorno, Theodor W. 1977(초판1960). *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt a.M.: *Gesammelte Schriften*. Bd.13: *Die musikalischen Monographien*. 149-319.
- Blaukopf, Herta(편집). 1980. *Gustav Mahler-Richard Strauss. Briefwechsel 1888-1911*. München외 (= Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft).
- _____. *Gustav Mahler Briefe*. Wien외 (= Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft).
- Blaukopf, Kurt. 1976. *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*. Wien.
- Danuser, Hermann. 1991. *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber (= Große Komponisten und ihre Zeit).
- _____. *Musikalische Prosa*. Regensburg (= Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts, Bd. 46).
- Floros, Constantin. 1985. *Gustav Mahler*. 제3권: *Die Symphonien*. Wiesbaden.
- Mahler, Alma(편집). 1924. *Gustav Mahler Briefe 1879-1911*. Berlin.
- _____. *Mahler. Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam.
- _____. *Mahler Erinnerungen*. Frankfurt a.M.(이 출판은 오늘날 가장 잘 사용되고 있는 말러의 편지와 추억들을 담은 원전이다. 원래의 원전은 1940년에 출판되었다. 그러나 여기서 새로 출판된 원전은 원래 원전의 235-376쪽이 생략되어 있다.)

- Mahler-Werfel, Alma. 1940. *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam(위에서 언급된 원래의 원전)
- Redlich, Hans-Ferdinand. 1969. "Gustav Mahler's Symphony VII." London의: 오일렌부르크 학습총보의 서문 X-XII.
- Reilly, Edward R. 1978. *Gustav Mahler und Guido Adler*. Wien(= Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft). 이 자필본의 스케치는 New York Public Library(Bruno Walter Collection)에 소장되어 있다. 그리고 총보로 된 자필본은 Concertgebouw Amsterdam에 소장되어 있다.
- Silbermann, Alphons. 1993[1986초판]. *Lübbes Mahler Lexikon*. Bergisch Gladbach.
- Sponheuer, Bernd. 1978. *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*. Tutzing.
- Stefan, Paul 편집. 1910. *Gustav Mahler. Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen*. München
- Walter, Bruno. 1982(초판 1957) *Gustav Mahler. Ein Porträt* Mit einem Nachwort und einer Diskographie neu hg. v. Ekkehart Kroher. Wilhelmshaven (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd.72).
- _____. 1947. *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*. Stuttgart.

ABSTRACT

Joungsook Kim

Die Siebte Symphonie Gustav Mahlers wurde in der Sommerzeit zwischen 1904 und 1905 komponiert. Sie ist das letzte Werk von seiner drei mittleren Symphonien, die man als "absolute musikalische Symphonien" nennt.

Im Eröffnungssatz der Siebten Symphonie besteht das Eigentümliche des Durchbruchs darin, daß aus dem e-moll-Militärmarsch des Hauptsatzes (T.50-117), dem hier ein dem Seitensatz der Sechsten (T.77-122) sehr ähnlicher lyrischer Teil (T.118-133) und eine von einem ironischen Marsch geprägte Schlußgruppe (T.134-144) gegenüberstehen, schließlich zum Triumphmarsch wird (T.495-547; ab T.543 in E-dur). Zugleich - und damit erinnert der Satz an den ersten der Dritten und die Erste Abteilung der Fünften Symphonie - vollzieht dieser Durchbruch auch die Überwindung des Trauermarsches (T.1-49), der hier dem Hauptsatz vorangeht und sowohl diesen wie auch die Schlußgruppe motivisch vorbereitet. Andererseits besitzt der Trauermarsch soviel Eigenständigkeit - insbesondere durch das Tenorhornsolo - und durch seine Stellung ganz zu Anfang des Satzes so viel Gewicht, daß er auch den Beginn der Reprise (T.338-494) prägen muß, die ihrerseits nicht nur das Material der Exposition (T.50-144) sondern auch der variierten Expositionswiederholung (T.145-195 vgl. T.379-426) berücksichtigt - bereits in die Wiederaufnahme des Trauermarsches (T.338-372) waren Elemente des lyrischen Teils eingeflossen (T.351-357 u. T.362-368). Diese Modifizierungen erlauben es - zusammen mit der in der Durchführung (T.212-337) als Mittelteil angelegten Episode (T.256-316), die vornehmlich choralhafte Abwandlungen des ironischen Teils (vgl. T.133-144 bzw. 19-26) bringt, die kurz vor dem Reprisesbeginn das Geschehen in einen ersten, synthetisierenden Höhepunkt gipfeln läßt -, daß der Satz die genannte Schlußendung (ab T.495) hin zum eigentlichen, von seinem Umfang her sehr knapp gehaltenen Durchbruch (T.543-547) vollzieht.

So richtig es ist, daß der untersuchte Satz in seinem Gesamtkonzept darauf hin

ausgerichtet ist, daß sich gegen Ende eine entscheidende Richtungsänderung vollzieht, wobei diese Stringenzanlage das "Sonatenhauptsatzmodell" durchdringt, so ist auf der anderen Seite festzuhalten, daß die aus dieser Durchdringung sich ergebende Großkonzeption keineswegs geradlinig verläuft.

Ja bei aller "Epik" verliert Mahler das Ziel nicht aus den Augen. Jeder scheinbar noch so ungewöhnliche formale Fremdkörper ist Teil des Ganzen. Und sei es selbst als - wenn man einmal das Bild benutzen darf - entfernter, entrückter "Aussichtsposten", von dem aus erahnt wird, daß der Satz eine ganz andere Richtung als jene, die die Haltung der Exposition vorzugeben schien, nehmen kann. Mit dieser Formanlage hängt im kleinen das Mahlersche Variantenverfahren zusammen, das nämlich nicht nur dazu dient, die motivisch-thematische Einheit des Eröffnungssatzes zu stiften, sondern auch dazu, daß jeder Abschnitt durch die für ihn charakteristischen Variantengestalten des exponierten Materials motivisch-thematische Einzigartigkeit erhält. Deshalb sind die Varianten in ihrer je melodischen Kontur geradezu übererdeutlich profiliert und verleugnen dennoch nicht ihre Herkunft von früher Vorgestelltem. Mit einer solchen Formanlage hängt es aber auch zusammen, daß für sie die Episodenabschnitte geradezu essentiell sind. Als formale exterritoriale Felder sind sie die "Aussichtstürme", von denen aus der Horizont geweitet wird - eben auf die Möglichkeit eines Durchbruchs hin.

신경과학 연구에 근거한 음악교육의 중요성

승윤희 (연세대학교 강사)

차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 음악 능력에 관한 신경과학 연구

제 3 장 신경과학 연구와 심미적 음악교육

제 4 장 유아/아동기 음악교육을 위한 신경과학 연구결과

제 5 장 결 론

참 고 문 헌

영 문 초 록

제 1 장 서 론

인간의 뇌에 관한 연구는 지난 30 여년간 상당히 활발하게 이루어져 왔다. 현대의 뇌 연구는 인간의 대뇌가 좌반구/우반구로 나뉘어지며 이러한 두 반구들은 각각 다른 방법으로 정보를 처리한다는 로저 스페리 (Roger Sperry)의 뇌반구 연구로 시작되었다. 일반적으로 인정된 신경과학 연구결과에 의하면, 대뇌의 좌반구는 주로 언어와 관련이 있으며 연속적, 논리적, 분석적인 방법 등으로 정보를 처리하는 반면 우반구는 언어이외의 소리와 관련이 있고 전체적, 직관적, 종합적인 방법 등으로 정보를 처리한다고 한다.

대뇌 좌/우반구의 인지적 기능의 차이를 보여주는 뇌 연구 결과에 따라 일반적으로 음악과 예술은 대뇌의 우반구와 깊은 관계가 있는 것으로 여겨져 왔다. 그러나 음악에 관계되는 모든 기능을 수행하는 것으로 인식되어온 우반구는 실제로 모든 음악 능력을 담당하지 않는다는 것이 최근의 신경과학 연구결과이다. 연구결과에 의하면 음악정보의 처리과정에 있어 대뇌의 좌반구는 음악의 연속적이고 분석적인 면들에 더 관여하는 반면 우반구는 음악의 정서적인 면과 전체적인 음향에 더 관여한다고 한다 (Gates and Bradshaw 1977, 404). 그러므로 음악을 완전히 이해하기 위해서는 두 가지 사고방법, 즉 좌반구와 우반구의 사고방법의 통합이 필요하게 된다.

언어와 수학능력은 대뇌의 좌반구 인지기능과 깊은 관계가 있다는 연구결과에 의하여 일반적으로 대뇌의 좌반구가 우성 뇌로 인식되어왔다. 언어와 수학능력이 중요시되는 모든 교육체제에서 균형 있는 우반구 개발의 필요성이 제기됨에 따라 예술교육의 중요성은 강조되어왔으나, 음악교육은 그 중요한 가치에도 불구하고 아직도 여전히 언어와 수학교육만큼 중요하게 여겨지지 않고 있다. 최근의 신경과학 연구는 그 동안 주요교과목으로 인식되지 않았던 음악교과의 중요성을 강조하고 학교에서의 음악교과의 위치를 강력하게 지지한다.

본 연구의 목적은 현대의 신경과학 연구를 조사하여 전뇌 (the whole brain, 全腦) 사용의 중요성을 설명하고, 심미적 음악교육을 위한 과학적인 근거를 제시하며, 유아/아동기 음악교육의 중요성을 보여주는 연구결과들을 살펴보기 위한 것이다.

제 2 장 음악능력에 관한 신경과학 연구

인간의 뇌의 발달, 조직, 작용 등에 관한 이해와 연구가 진행됨에 따라 신경과학자들은 인간의 뇌가 다른 소리들과 구별되는 음악적 소리를 어떻게 받아들이는지를 연구하는데 관심이 높아졌다. 초기의 신경과학자들은 뇌 손상을 입은 환자들을 대상으로 손상된 부분과 음

악 활동과의 관계를 관찰함으로써 음악과 뇌에 관한 연구를 하였다. 또한 인간의 뇌가 소리를 어떻게 받아들이는 지를 연구하기 위해 여러 동물들의 뇌 실험연구들도 실시되었다. 실제로 이와 같은 연구 결과들은 인간이 음악을 어떻게 지각하고 인지하게 되는지에 대해 유용한 결과와 가능한 추론을 제공하여 주었다. 그러나 이러한 고전적 방법들로는 음악경험을 이해하고 설명하는데 많은 제한이 따르게 된다.

최근에는 과학기술이 발달함에 따라 새로운 실험연구 기술들이 개발되어, 정상인을 피험자로 하여 음악정보와 뇌 작용과의 관계를 실험실에서 연구하는 것이 가능하게 되었다. 이러한 신경과학자들의 연구결과들은 음악과 뇌의 작용을 이해하는 데 많은 도움을 주며 또한 음악이 인간의 뇌 발달에 미치는 영향을 분명하게 증명해주고 있다.

교과목으로서의 음악에 있어서 음악적 능력은 인지적 영역 (the cognitive domain), 감성적 영역 (the affective domain), 그리고 심동적 영역 (the psychomotor domain)에 관계된 모든 능력을 의미한다. 현상으로서의 음악에 관계된 뇌 연구는 비록 인지적 기능에 주로 중점을 두기는 하였지만 위와 같은 세 분야들에서 연구되어 왔다. 음악과 관계된 뇌 연구는 그 범위가 상당히 광대하다. 본 연구에서는 1970년 이후 정상인을 피험자로 하여 음악정보와 음악정보의 처리과정에 있어 대뇌 기능의 차이를 보여주는 연구와 음악교육과 관계된 연구들로 그 범위를 제한하여 살펴보았다.

2.1. 인지적 영역의 연구

인지적 영역과 관계된 연구에서는 음악의 구성 요소들 — 선율 (음고), 리듬, 화음, 음색, 강약 등 — 이 음악자극 (musical stimuli)으로 사용되었다. 이 영역에서의 연구들은 대부분 이분적 듣기검사 (dichotic listening test)에 의한 대뇌 좌/우반구의 기능적 차이를 보여주는 지각 능력의 분석에 중점을 둔다. 이분적 듣기검사란, 이어폰이나 헤드폰을 사용하여 양쪽 귀에 서로 다른 음악자극을 동시에 들려주고 난 후 이번에는 양쪽 귀에 서로 같은 음악자극의 예들을 들려주어 이 중에서 이전에 들었던 음악자극을 인식하여 고르도록 하는 방법이다. 이 방법은 예를 들어, 피험자가 이어폰이나 헤드폰을 사용하여 왼쪽 귀로는 선율 A를, 오른쪽 귀로는 선율 B를 들었다면, 피험자는 이후에 양쪽 귀에 똑같이 들려주는 선율 A, B, C, D 중에서 이전에 들은 선율을 기억하여 고르도록 하는 방법이다. 만약에 피험자가 선율 A를 이전에 들은 선율로 인식한다면 이 음악자극에 있어서는 (여기서는 선율이라는 음악자극) 선율 A를 들은 왼쪽 귀 측, 대뇌 우반구가 그 자극의 인식에 우세하며 선율 B를 이전에 들은 선율로 인식한다면 오른쪽 귀 측, 좌반구가 그 자극의 인식에 우세한 것을 의미한다. 이분적 듣기검사 이외에도 다양한 방법에 의해 정상인의 뇌가 연구되어지는데 연구자들은 뇌전도 연구 (Electroencephalogram/EEG study), 양자방출 단층촬영 (Positron Emission Tomography/PET scan), 자기공명 영상술(Magnetic Resonance Imaging/MRI) 등의 방법

을 사용하기도 한다. 뇌전도 연구 (EEG study)는 피험자 머리에 전극을 부착시켜 뇌의 전기적, 신경 자극적인 활동을 측정하는 방법으로 뇌파검사라고도 한다. 양자방출 단층촬영 (PET)으로는 국부적인 대뇌의 혈류를 보여주는 뇌의 신진대사 활동을 알 수 있다. 이것은 뇌의 활동부위를 영상화시키는 방법으로 특정한 인지작업 중에 (예를 들어 음악을 듣는다든지 책을 읽는다든지 하는) 뇌의 어느 부분들이 가장 활발하게 작용하는지를 알 수 있다. 또한 자기공명 영상술 (MRI)로는 영상으로 뇌의 구조를 세밀하게 볼 수 있다. 이 방법은 본래 기능에 관한 정보는 제공하지 않았으나 최근에는 기능적 부분도 보완되었다. 이러한 방법들은 컴퓨터를 비롯한 현대 과학기술의 발달로 가능해진 영상 의학기술에 힘입은 것이다.

이 영역에서의 연구결과를 정리하면, 언어 기능에 있어서 일반적으로 인정되는 좌반구의 우세와 함께 많은 연구들이 음악의 지각 과정에 있어서 대부분의 피험자에게서 우반구의 우세가 나타났다고 보고하였다. 그러나 우반구와 음악과의 특별한 관계를 보여주는 연구결과가 많음에도 불구하고 또 다른 연구들은 모든 음악 정보가 우반구에 의해서만 처리되지는 않는다는 것을 주장하였다. 앞에서 언급한 것과 같이 앤 게이츠 (Anne Gates)와 존 브래드쇼 (John Bradshaw)에 의하면 뇌의 좌반구는 음악의 연속적이고 분석적인 면들에 있어서 더 중요한 역할을 담당하는 반면, 우반구는 음악의 정서적인 면에 관계하는 전체적인 소리 형태를 받아들이는 데 더 중요한 역할을 한다고 한다 (Gates and Bradshaw 1977, 404).

그러나 각각의 음악의 구성요소를 음악자극으로 사용하여 음악자극/정보의 지각과 대뇌 기능의 분화를 연구한 실험들을 조사한 결과, 일관성 있는 결론을 발견하기는 어렵다. 일관성 있는 연구결과를 얻기 어려운 가장 중요한 요인은 피험자들의 음악적 배경이라고 연구자들은 주장한다. 실제로 많은 연구들이 대뇌의 음악정보 처리기능은 피험자의 음악적 배경에 따라 다르게 나타난다는 것을 입증한다. 토마스 비버 (Thomas Bever)와 로버트 키아렐로 (Robert Chiarello)는 선율 지각에 있어 음악가들은 연속적이고 분석적인 접근방법 즉, 좌반구를 사용하는 반면 비음악가들은 선율을 분석할 수 없는 것으로 여기며 전체적인 음악의 형태에만 중점을 두는 접근방법 즉, 우반구를 사용하는 것으로 보고하였다 (Bever and Chiarello 1974). 이러한 연구결과들은 음악지각에 있어서 음악가들은 비음악가들에 비해 대뇌의 좌/우반구를 모두 사용할 수 있는 능력을 가지고 있음을 보여주는 것이다. 일관성 없는 결과를 이해하기 위한 또 다른 중요한 요인으로는 실험에서 피험자에게 요구되는 실험과제들이 실험에 따라 모두 다르다는 것을 들 수 있다.

음악을 지각/인지하는 것은 분석적이고 전체적인 사고방법을 모두 사용하는 복잡한 과정을 요구하는 작업이다. 이러한 음악 지각에 대뇌의 어느 한 부분만이 관계한다는 것은 불가능한 일이다. 최근의 연구보고에 따르면 음악정보를 처리하는 과정에는 좌/우반구 모두의 작용이 포함되며 그 각각이 전문화된 인지기능을 가지고 서로 상호작용 할 때 뇌의 활동은 극대화 될 수 있다고 한다.

2.2. 감성적 영역의 연구

이 영역에서의 연구는 피험자가 음악을 들을 때의 감정상태를 알아보기 위한 것으로 음악에의 반응들을 관찰 또는 측정하는 것이 포함된다. 일반적으로 피험자들에 의한 구두 보고나 심장박동, 뇌파, 혈압, 맥박의 변화 등과 같은 생리학적 측정검사가 실시된다 (Abeles and Chung 1996, 291~294). 중뇌 위쪽 뇌의 중심부분에 여러 세포구조들로 구성되어있는 변연계 (limbic system)는 인간의 감성적, 행동적인 활동들을 조절하는 역할을 한다 (Guyton 1991, 22). 음악에의 감성적인 반응에 있어 이 변연계의 역할은 상당히 중요하며 이에 관련된 여러 가지 연구들이 실시되었다. 그러나 본 장 (章)에서는 음악정보의 처리과정정에 있어 대뇌 좌/우반구의 인지기능의 차이 연구에 그 제한을 두었기에 이러한 실험결과는 포함하지 않는다.

감성적 영역의 연구에 있어 대뇌 양반구의 기능적 차이를 보여주는 연구는 많지 않지만, 연구 결과에 따르면 감성적인 음악정보를 처리하는데 있어서는 우반구의 우세가 뚜렷이 나타난다. 음악은 감성과 깊은 관계가 있는데 우반구는 감성적 작용의 거의 모든 면들에 관하여 우세하다고 보고되었다 (Joseph 1988, 648).

2.3. 심동적 영역의 연구

심동적 영역의 연구에는 인간의 뇌가 음악 연주시 운동신경의 활동을 어떻게 조절하는지, 뇌의 어느 부분들이 이러한 음악활동에 중요한 역할을 하는지에 관한 연구들이 포함된다. 이 분야에서의 대부분의 실험들은 음악연주시의 근육운동을 기록하여 실행되고 있는데, 근전도 (electromyography/EMG)나 근육운동을 전기적 신호로 전환해주는 변환기 (transducer), 그리고 최근에는 근육운동을 정확하고 세밀하게 기록하기 위해 미디 (Musical Instrument Digital Interface/MIDI) 장비를 이용하기도 한다. 이러한 실험들은 대부분 첼로 연주자들과 피아노 연주자들을 피험자로 하여 실행되었다 (Hodges 1996, 256에서 재인용).

심동적 영역에서의 연구는 대부분의 단순한 실험에 있어서는 비교적 그 예측이 가능하다. 예를 들어 왼손으로 피아노를 치게되면 대뇌 우반구의 운동피질이 작용하게 되며 양손으로 피아노를 치면 대뇌 양반구의 운동피질이 작용하게 된다. 그러나 높은 수준의 음악 연주는 인지적 감성적인 면들과 분리하여 측정될 수 없기 때문에 음악연주시 뇌의 활동은 자연히 대뇌 좌/우반구의 작용을 모두 포함하게 된다.

따라서 본 연구에서는 심동적 영역에 관계된 실험들 중에서 대뇌 좌/우반구의 기능차이

를 나타내는 것 보다 음악 연습의 결과에 초점을 맞추었다. 앞에서 살펴본 인지적 연구에서 음악교육을 받은 피험자와 음악교육을 받지 않은 피험자의 대뇌 인지기능의 중요한 차이가 증명되었는데, 심동적 연구에서 가장 중요한 연구결과는 어려서부터 계속된 음악연습은 뇌의 재조직 (reorganization) 즉, 형태의 변화에 영향을 준다는 사실이다. 연구자들은 자기공명영상술 (MRI)에 의해 유아/아동기의 음악교육이 뇌의 기능과 형태에 영향을 주게 된다는 것을 입증하고 있다. 이와 관련된 연구의 결과들은 제4장에서 언급될 것이다.

제 3 장 신경과학 연구와 심미적 음악교육

과거에는 인간의 마음 또는 정신이라는 것은 뇌로부터 분리된 비물질적인 것으로 여졌다. 실제로 르네 데카르트 (Rene Descartes)는 마음/정신이라는 것을 인간의 몸의 일부로 여기지 않았다 (Fischbach 1992, 48; Crick and Koch 1992, 153). 지난 20년간 인간의 뇌와 마음의 관계에 관한 연구가 실험실에서 행하여졌는데 이러한 연구는 본래 서로 다른 영역의 두 과학 즉, 신경생물학 (neurobiology - the science of the brain)과 인지심리학 (cognitive psychology - the science of the mind)이 결합하게 된 것이다 (Kandel and Hawkins 1992, 79)1.

최근까지도 신경생물학자들은 정신적 작용들이 과학적인 분석에 의해 이해될 수 있다는 사실을 부인하거나 그러한 정신적 작용들은 심리학이나 철학의 분야에 속한다고 주장하였지만, 이제는 대부분의 신경과학자들이 정신적인 모든 면들은 신경세포 (neuron)들의 상호작용에 의한 보다 확실하고 실체적인 방법으로 설명되어질 수 있다고 믿는다 (Crick and Koch 1992, 153). 신경과학자들에 의하면 사고나 지각 같은 정신적 사건들은 뇌의 활동전위 (action potentials, 活動電位)라 불리는 신경자극(nerve impulse)의 유형과 서로 관련이 있다는 것이다. 신경과학자들의 연구는 뇌의 인지 과정과 그 세부적인 기능의 관계를 이해하는 데 많은 진보를 가져다주었다. 그들은 특정 기능을 가진 뇌의 각 부분들의 통합적인 활동으로부터, 모든 것 중의 가장 매력적인 신경학상의 현상, 즉 마음이 생겨난다고 믿는다 (Fischbach 1992, 51).

1. 영어의 'mind'를 우리말로 번역하면 마음 또는 정신이라고 할 수 있다. 정신이라고 할 경우에 이것은 뇌와 관계가 있는 것 같지만 이 경우에도 정신을 신경세포의 작용으로 일어나는 사고의 영역으로 여기지 않았다. 과거에는 이러한 사고 과정 또는 사고 활동과 뇌 연구는 동일 시 되지 않았다.

3.1. 뇌 이론/모델

많은 과학자들이 인간의 뇌의 기능과 본질에 관한 연구를 해왔는데 이에 관해서 다양한 뇌 이론들 혹은 모델들이 제안되어 왔다. 대부분의 뇌 연구자들은 그들의 연구를 한가지 관점으로 주장하는데 그것은 인간의 뇌가 세상에 알려진 그 무엇보다도 가장 복잡한 기관이기 때문이다. 비록 그들의 견해가 다르고 이를 보편화하기가 어렵지만 일반적으로 뇌 연구는 환원주의 (reductionism)와 전체주의 (holism)라 불리는 두 가지 관점으로 생각해 볼 수 있다. 환원적 관점은 인간의 뇌를 부분으로 나누어 각각의 부분적 기능을 논리적으로 분류하는 접근방법이며 (Foster-Deffenbaugh 1996, 7), 전체적 관점은 뇌를 각기 기능이 서로 다른 부분들로 나누어질 수 없는 전체적이고 하나의 통합된 기관으로 여기는 것이다 (Foster-Deffenbaugh 1996, 15). 다음은 몇 가지 뇌 이론 혹은 모델에 관한 내용이다.

3.1.1 분할 뇌 이론 (Split-brain theory)

이 이론은 뇌 이론 중에서 가장 많이 알려져 있는데 앞서서도 언급한 대로 대뇌 좌/우반구의 기능 분화에 관한 이론이다. 1960년대부터 시작된 스페리와 그의 동료들의 연구에 의하여 대뇌의 좌/우반구의 기능 분화가 보고된 이후로 이 이론은 일반적으로 인정된 뇌의 모델이 되었다. 두 반구들을 연결하여 주는 뇌량 (corpus callosum)의 절단수술을 받은 간질병 환자들을 연구한 스페리의 실험은 대뇌의 좌/우반구가 서로 독립적으로 작용을 하며 이 두 반구들을 연결하여 주는 뇌량은 서로 다른 반구들로의 정보 전달에 중요한 역할을 한다는 것을 증명하였다 (Sperry 1975, 30~31).

그의 연구는 분할 뇌 이론 (split-brain theory)으로 알려진 대뇌 좌/우반구 기능 분화에 관한 연구에 근원이 되었으며 좌반구가 우성 뇌라는 전통적인 사고를 대체로 바꾸어 놓았다고 할 수 있다. 스페리는 “우반구는 특히 시각-공간 능력에 있어 우수하며 이는 좌반구보다 우세하다”고 보고하였다 (Sperry 1975, 32). 이후에 계속된 신경과학 연구에서 일반적으로 인정되는 결과에 의하면, 대부분의 사람들의 경우 좌반구는 언어적, 연속적, 논리적, 직선적, 분석적, 그리고 순차적인 과정에서 우수한 기능을 보여주며, 우반구는 비언어적, 유추적, 은유적, 전체적, 직관적, 시각-공간적 그리고 종합적인 작용에서 우수한 기능을 보여준다고 한다.

3.1.2 삼분 뇌 이론 (Triune brain theory)

폴 맥린 (Paul MacLean)은 “A Mind of Three Minds: Educating the Triune Brain” (MacLean, 1978)에서, 인간의 뇌는 세 개의 뇌 (the reptilian brain, the old mammalian

brain and the new mammalian brain)로 구성되어 있다는 삼분 뇌 이론을 주장하였다. 최초의 뇌의 형성 (reptilian brain)은 주로 뇌간 (brain stem)으로 이루어져 있는데 이것은 뇌의 가장 밑에 위치해 있으며 뇌의 형성에 있어서도 가장 오래된 부분이다. 이 부분의 역할은 신체의 생존과 유지에 관계한다. 두 번째로 나타나게 되는 부분 (old mammalian brain)은 변연계 (limbic system)라 불리는 뇌의 중심 부분으로 처음 형성된 뇌의 위 부분에 위치한다. 이 부분은 감성적이고 행동적인 활동을 조절하는 중추적 기능을 담당하는데 자기인식, 특히 신체 내적 상태의 인식과 감각에 대한 인식의 역할에 관계한다. 마지막으로 형성된 뇌 (new mammalian brain)는 변연계를 둘러싸고 있는 인지 활동의 중추가 되는 대뇌 피질이다. 대뇌 피질은 논리적이고 추상적인 사고와 지적이고 개념적인 사고를 가능하게 해 줄 뿐만 아니라 아이디어의 보존과 산출을 이끌어내는 능력을 가지고 있다.

맥린의 모델에 의하면 이러한 세 부분으로 구성된 인간의 뇌는 복잡한 상호 관계 속에서 서로 작용하게 된다. 다시 말해서, 운동 영역, 감성 영역, 그리고 인지 영역을 담당하는 이들 세 부분들은 각각의 기능의 상호 작용을 통해 하나의 완전체가 된다는 것이다.

3.1.3. 홀로그래픽 뇌 이론 (Holographic brain theory)

1947년 데니스 가버 (Denis Gabor)에 의해 처음 사용된 홀로그램 (Hologram)이라는 용어는 그가 발견한 새로운 사진술을 설명하기 위한 것이었다. 레이저 사진술을 의미하는 홀로그래피 (holography)는 그리스어의 *holos*에서 유래된 것으로 전체 (whole)를 의미한다. 홀로그램은 3차원적 영상으로 하나의 물체에 대해 수천 개의 다른 영상들이 동일 판 혹은 필름에 기록되며 각각의 영상들은 필름의 어느 부분에서나 재생될 수 있다. 이렇게 재생된 영상들은 3차원적이다 (Russel 1979, 151~153).

칼 프리브람 (Karl Pribram)을 비롯한 몇몇 뇌 연구자들은 홀로그래픽 사진술에 착안하여 기억이 홀로그래픽 원리에 따라 뇌에 저장될 수 있는 가능성을 연구하였다 (Russel 1979, 154). 프리브람에 의하면, 만약 홀로그래픽 필름의 모든 부분들이 전체 영상을 재생하는데 필요한 정보를 보유하는 것이 가능하다면, 뇌의 모든 부분들은 전체 기억을 회상하는데 필요한 정보를 보유하는 것이 가능하게 보인다는 것이다. 프리브람은 기억은 뇌의 특정 부분에 위치하는 것이 아니라 뇌의 전체에 분포되어 있다고 믿었다 (Foster-Deffenbaugh 1996, 155).

칼 래셜리 (Karl Lashley)는 기억은 뇌의 전 부분에 고르게 분포한다는 것을 증명하였다. 그는 미로를 찾는 쥐 실험을 통해서 이를 실증하였는데, 쥐의 뇌를 여러 부위에서 제거하여도 제거된 쥐의 뇌의 위치에 관계없이 미로를 찾는 쥐의 기억을 지울 수는 없었다. 그가 뇌의 많은 부분을 제거하면 기억의 많은 정도를 손상시킬 뿐이었다 (Russell 1979, 154). 이 실험은 같은 내용의 기억 정보는 뇌의 전 부분에 저장된다는 것을 의미한다.

3.1.4 신경군 선별론 (The theory of neural group selection)

최근 컴퓨터과학자들은 신경망 또는 신경 네트워크라고 하는 유용한 모델을 제안하였는데 (Hodges 1996, 204), 많은 뇌 연구자들은 컴퓨터는 여러 가지 이유로 적합한 뇌의 모델이 될 수 없음을 주장한다. 생물학적 과정들을 이용하여 복잡한 인지 기능을 설명하는 새로운 뇌 이론들이 개발되었다. 이 이론들은 자연 (nature)과 교육 (nurture)의 문제에 초점을 두어 자연은 이전에 믿어왔던 것보다 훨씬 더 중요한 역할을 하며 지도, 학습, 기억에 대한 현재의 많은 믿음들은 잘못되었다고 주장한다 (Sylwester 1995, 14~5).

제랄드 에델먼 (Gerald Edelman)은 인간의 면역계는 이전에 생각했던 것처럼 학습/기억 모델을 통해 작용하지 않고 진화론적인 자연선별 (자연도태) 과정을 통해 작용한다는 것을 발견하였다. 즉, 이전에는 항체 생성세포들이 유해한 침입자를 인식하여 알게되면, 면역계가 침입자의 형태를 기억한다고 믿어왔으나 에델먼은 수 천년동안 자연선별 과정을 거쳐 인간이 특정 형태의 유해한 침입자를 인식하고 반응하는 특정 항체들을 가지고 태어난다는 것을 발견하였다 (Sylwester 1995, 17).

에델먼의 뇌 이론, 즉 신경군 선별론 (신경진화론)은 뇌가 자연선별의 법칙에 기초하여 작용한다는 것을 주장한다. 그는 뇌의 개발과 활용의 전기화학적 역동성을 생존경쟁 환경이 풍부하고 계층이 잘 이루어진 생태환경에 비유하였다. 에델먼에 따르면, 뇌를 구성하는 수많은 신경 네트워크는 고도로 상호연결이 되어 있으며 이것은 환경의 도전에 반응하는 복잡한 생존경쟁 유기체에 상응하는 것이다. 자연 선별과정은 인간의 뇌와 신경 네트워크를 일생동안 만들어 간다. 이 이론은 수많은 세월에 걸쳐 진화된 유전적 과정들을 통하여 인간이 자연 세계에서 성공적으로 기능을 수행하는데 필요한 기본적인 감각기관/운동근육신경 요소들을 완전히 갖춘 인간의 뇌가 창조된다는 것을 주장한다 (Sylwester 1995, 19~20). 로버트 실웨스터 (Robert Sylwester)는 에델먼의 신경군 선별론이 가장 완벽하게 발전된 생물학적 뇌 이론이라고 하였다 (Sylwester 1995, 18).

3.1.5. 다중지능이론 (The theory of multiple intelligences)

하버드대학의 심리학 교수인 하워드 가드너 (Howard Gardner)는 그의 저서 『정신의 구조』 (*Frames of Mind*, 1983)에서 인간의 정신능력은 7개의 서로 다른 지적 능력으로 구성되어 있다는 다중지능이론을 제시하였다. 그의 이론은 그 동안 학교교육에서 강조되어온 전통적인 지능의 고정 관념 즉, 단일 차원적인 지능의 형태로부터 지능의 다원성을 수용하는 다차원적인 지능의 개념을 제시한 것이다. 그에 의하면, 대부분의 인간 누구나 소유하고 있는 다양한 지능의 형태들은 상호 관계 속에서 각각의 지능은 비교적 독립적이며 이러한 독립적 지능들의 기능 수행과 작용은 서로 다른 뇌의 영역에서 이루어진다.

그는 다중지능이론에서 지능을 7가지 유형으로 구분하여, 언어지능 (linguistic intelligence), 음악지능 (musical intelligence), 수학-논리지능 (logical-mathematical intelligence), 공간지능 (spatial intelligence), 운동감각지능 (bodily-kinesthetic intelligence), 대인관계지능 (interpersonal intelligence), 자기이해지능 (intrapersonal intelligence)으로 제시하였으며 (Gardner 1983) 이후에 또 다른 지능의 유형으로 자연지능 (naturalistic intelligence)을 소개하였다 (Gardner 1995, 206).

지금까지 살펴본 대로 비록 대부분의 뇌 연구가 뇌의 각 부분 또는 영역에 따라 그 기능을 달리한다는 기능분화이론을 기초로 하고 있지만 뇌의 전체적인 본질에 대한 연구도 계속되어왔다. 최근의 뇌 연구 결과에 의하면 인간의 뇌는 부분적으로, 그리고 전체로서 동시에 작용한다고 한다. 이것은 좌/우반구가 각각의 다른 방법으로 정보를 처리하지만, 동시에 대부분의 활동에 있어 각각의 뇌반구는 서로의 기능을 공유하는 좌우 동형적 활동을 보여준다는 것을 의미한다.

3.2. 전뇌 (全腦) 사용의 중요성

일반적으로 좌반구 기능을 요구하는 언어적이고 수학/논리적인 지능의 형태가 학교와 사회에서 중요시됨에 따라 좌반구는 우성 뇌로 인식되어져 왔다. 그러나 이러한 기존의 사고 방식과 교육체제는 정신 능력의 많은 부분을 잃게 되는 결과를 초래하게 된다. 우반구 능력의 개발이 균형있게 이루어지지 않는다면 인간은 높은 인지적 능력을 요구하는 상황에서 제한된 사고 능력에만 의존하게 되어 불리한 입장에 놓이게 될 것이다. 높은 수준의 인지적 과정은 전뇌의 활동을 요구하기 때문이다.

최근의 연구들은 좌/우반구의 균등한 개발의 중요성을 강조한다. 연구자들은 보고하기를 주어진 실험과제가 복잡할수록 좌/우반구의 상호 작용이 증가하였으며 결과적으로 그 수행 성과가 높았다고 한다. 이 결과는, 요구되는 정보처리 과정이 복잡할수록 좌/우반구의 활동이 활성화되며 두 반구간의 상호촉진 작용이 생기게 되는 것을 보여준다 (Levy 1983, 70). 이러한 두 반구간의 극대화된 촉진 작용으로 인한 결과는 대뇌 어느 한쪽의 제한된 능력에 의존하는 결과와는 질적으로 다른 결과를 가져다준다. 이것은 전뇌를 동시에 사용함으로써 가능한 종합적 능력에 의한 것이다.

또한 연구에 의하면 어떤 정보처리능력에 있어 기능적으로 약한 뇌반구가 더 우수한 뇌반구와 함께 자극 받고 고무되었을 때 실제 뇌 작용의 결과는 수학적으로 설명할 수 없는 결과를 보여준다고 한다 (Buzan 1984, 23). 수학적으로 설명할 수 없는 결과는 시너지 효과

(the effect of synergy)로² 이해할 수 있는데 이는 산술적이 아닌 창조적 결과로서 그 결과는 $1 + 1 = 2$ 가 아닌 $1 + 1 = 3$ 이상이 될 수 있다는 것이다 (Samples 1987, 135; Buzan 1984, 24). 이것은 좌/우반구가 함께 작용하면 인간의 능력은 증가되고 그 잠재력은 최대한으로 개발된다는 것을 의미한다.

3.3. 음악적 심성 (The Musical Mind)

최근에 신경과학자들은 뇌의 작용을 연구하기 위한 가장 효과적인 실험도구로서 음악이라는 방법을 사용하여왔다. 신경과학 연구에서 사용된 음악자극들은 실제로 음악이라기보다는 대부분 상당히 부분적인 것들이며 때로는 음악적으로 아무 의미가 없는 경우도 많다. 그러나 신경과학 분야에서 이루어진 음악과 뇌에 관한 연구의 단편적 결과들을 종합하여 인간의 음악적 심성을 설명하는 것은 이제 충분히 가능하다. 신경과학 연구에 근거하여 음악적 심성은 다음과 같이 정리될 수 있다.

음악적 심성은 감성과 깊은 관계가 있으며 전뇌/전심 (whole brain/whole mind, 全腦/全心)의 활동이다: 음악의 본질 혹은 가치는 감성을 유발하는 특성에 있는데 이러한 특성은 음악의 구조와 관련이 있다. 대부분의 사람들의 감성을 이끌어내는 음악의 구조를 이해하기 위해서는, 뇌의 어느 특정 부분에 관계된 제한적 인지 능력이 아닌 전뇌의 인지 능력과 기능이 필요하다. 인간의 뇌에 음악 능력을 담당하고 있는 유일한 중심부가 존재한다는 것을 입증하는 실험결과는 없다. 로버트 자토레 (Robert Zatorre)는 음악지각에 관하여 많은 연구를 하였는데 그는 음악이 좌반구의 작용인지 우반구의 작용인지를 묻는 것은 올바른 질문이 아니라고 하였으며 음악은 전뇌의 활동임을 강조하였다 (Shreeve 1996, 96).

음악적 심성은 인간 누구나 태어날 때부터 잠재적으로 가지고 있다: 음악적 감수성이란 일반적인 정신 생활을 위한 평범한 능력이라고 이해할 수 있다. 가드너는 그의 저서 『정신의 구조』에서, 대부분의 사람들은 다른 지능들과 마찬가지로 음악 지능을 잠재적으로 지니고 있다고 주장하였다. 토니 버잔 (Tony Buzan)에 의하면, 모든 인간은 잠재적으로 뛰어나게 과학적이며 동시에 뛰어나게 예술적이다. 그러나 만약 한 인간이 과학적이든 예술적이든 어느 한 편으로 그 능력이 편중된 경우, 능력이 없는 분야는 선천적으로 능력이 없어서가 아니라 능력이 있는 분야만큼 개발될 기회를 얻지 못하였기 때문이다 (Buzan 1984, 25). 잠재적 음악의 능력은 인간 누구나 태어날 때부터 가지고 있다. 음악의 구성요소들을 지각하는 능력에 있어서 신생아의 음악의 지각/인지는 성인이 음악정보를 처리하는 방법과 유사하다 (Weinberger 1999, 2).

2. 전체는 각각의 부분들의 산술적인 합 이상이 되는 것을 의미한다. 이것은 부분들이 결합하여 함께 작용했을 경우에 일어나는 상호작용으로 인한 상승효과로 이해할 수 있다.

음악적 심성은 개발될 수 있으며 음악교육에 따라 전뇌 사용이 가능하게 된다: 인간은 출생 시 평생 지니게 될 거의 모든 신경세포를 가지고 태어나는데 이때 뇌의 크기는 성인 뇌의 1/4 에 불과하다. 각각의 신경세포는 세포핵을 가지고 있는 세포체 (cell body), 정보를 받아들이는 수상돌기 (dendrite) 그리고 정보를 전달하는 축삭돌기 (axon)의 세 부분으로 이루어져있다. 신경세포의 크기가 커지고 이에 연결된 축삭돌기와 수상돌기의 숫자가 증가함에 따라 유아의 뇌는 점점 커지게 된다. 뇌의 발달을 연구하는 신경과학자들에 의하면 뇌는 좋은 환경에서 여러 방법으로 자극 받아야 신경세포들간의 연결이 보다 많아지게 되는데 (Shatz 1992, 61) 이러한 발달에는 최적시기가 있고 이 시기를 넘기면 그 잠재력은 성취될 수 없다고 말한다 (Begley 1996, 56; Nash 1997, 56). 돈 캠블 (Don Campbell)은 아동들이 적절한 시기에 음악교육을 받지 못한다면 음정과 리듬을 인식하는 능력은 11세 이후에는 개발되지 않을 수도 있다고 하였는데 (Campbell 1997, 193) 샤론 비글리 (Sharon Begley)는 음악의 최적 학습시기를 3세에서 10세로 보았다 (Begley 1996, 61). 그러나 많은 연구자들과 음악교육자들은 음악을 접하는 시기는 이르면 이룰수록 좋다는 데 동의한다. 음악교육은 많은 잠재력을 지니고 있는 어린 뇌를 발달시키는 가장 좋은 방법이 될 수 있다. 유아/아동기의 음악교육은 대뇌의 양반구를 고르게 발달시켜 전뇌의 사용을 가능하게 한다. 앞에서 살펴본 대로 음악가들은 비음악가들에 비해 음악을 좌/우반구 모두 사용하여 들을 수 있는 능력이 있는데 이것은 음악교육이 대뇌 좌/우반구를 균등하게 개발시켜 주는 것을 입증하는 것이다.

음악적 심성은 통합적 특성을 지니며 창의성 같은 높은 수준의 뇌 작용을 필요로 한다: 음악적 심성은 인지적, 감성적, 심동적 영역 모두와 관련된 특성을 가지고 있는데 이러한 독특하고 복잡한 음악의 성질 때문에 과학자들은 음악을 “마음/정신을 들여다보는 유일한 창” (Allman 1990, 56)으로 실험에서 사용하고 있다. 그러나 음악은 고도의 복잡한 뇌 작용을 연구하기 위한 도구로서만 사용되는 것이 아니라 이러한 작용을 고양시키기 위한 수단으로서도 사용될 수 있다 (Shreeve 1996, 100). 가장 높은 수준의 지적 능력을 요구하는 창조적 성취는 좌/우반구의 상호 보완작용의 결과이며 (Hatcher 1983, 9) 전뇌의 사용은 잠재된 창의성을 드러내는 가장 좋은 방법이다. 음악 활동을 통한 창조적 경험은 인간에 내재된 잠재력을 극대화시킬 수 있다.

음악적 심성은 영혼과 관계한다: 신경과학 연구와 이에 관련된 이론들은 마음, 신체, 영혼과의 관계에 대하여는 아직 적절한 설명을 하지 못하고 있다. 본 연구자의 견해로는, 인간의 영혼을 신경세포의 상호작용으로 인한 실제적인 방법으로 설명하는 과학적인 증거는 없다고 본다. 위대한 예술작품과 영혼과의 관계는 신경과학으로 설명할 수 있는 것 이상의 의미를 지니고 있다. 음악은 마음과 신체 그리고 영혼의 관계를 회복시켜주는 경험을 제공한다.

교육은 지식을 습득하고 사고를 깊게 하며 개인의 의식세계를 넓혀주기 위해 필요하다. 다른 교육과 마찬가지로 음악교육은 인간의 잠재력을 개발시키는 것을 도와주는데 음악적 심성의 형성은 심미적 잠재력의 개발을 위해 절대적으로 필요하다.

3.4. 전인교육과 심미적 음악교육

전체주의적 교육 (holistic education)은 지식이 조화를 이룬 ‘완전함’에 중점을 두는 교육이며 전인 계발을 추구하는 교육이다. 전체주의적 교육은 인간의 내재된 능력 즉, 지적, 감성적, 사회적, 신체적, 창의적, 심미적, 그리고 정신적인 잠재력에 관심을 가지는데 (Miller, R. 1993, 79) 이는 수학적이고 언어적인 방법보다 다양한 방법으로 표현되는 다면체적인 지능을 인정하고 그 개발을 돕는다. 전체주의적 교육은 지식정보가 서로 연관 없는 작은 부분들로 분열되는 것보다 지식의 조화를 강조한다. 이것은 전체주의적 교육이 융화와 통합의 과정을 중요시하며 좌/우반구의 균형학습에 민감하다는 것을 의미한다.

전체주의적 교육의 중요한 특징은 관계를 강조하는 데에 있다고 하겠다. 즉, 단순한 사고와 직관적 통찰의 관계, 마음과 신체의 관계, 다양한 지식 영역들과의 관계, 개인과 사회의 관계, 그리고 자신과 내적 자아의 관계 등을 중요하게 여긴다 (Miller, J. 1988, 3). 이는 부분적인 것보다는 전체적인 배경, 사실보다는 개념, 해답보다는 질문, 결과보다는 사고와 학습 과정, 그리고 표준화된 것보다는 발전적인 개념의 내용 등을 강조한다 (Clark, Jr. 1993, 82). 모든 것이 관계로 존재하는 것이 아니라 서로 분리된 실체로서 존재한다면 그 곳에는 의미란 존재하지 않을 것이다.

전통적 교육은 인지영역과 감성영역사이에 뚜렷한 구별을 지어왔다. 그 동안 인지영역의 개발에만 중점을 두어온 교육은 인간이 행동하고 사고하는 것을 올바르게 완전하게 할 수 있도록 도와주는 감성영역 개발의 중요성을 제대로 인식하지 못하여왔다. 감성영역의 개발을 위해 중요한 음악교육의 궁극적인 목적은 인간 누구나 가지고 있는 음악적 심성을 최대한으로 개발하여 삶의 질을 높일 수 있도록 도와주는 데에 있는데 이것은 심미적 음악경험을 통하여 이루어질 수 있다. 그러나 심미적 경험이 무엇인가에 대한 견해는 철학자마다 모두 다를 수 있다. 심미적 경험을 설명한 철학자 중에서, 먼로 비어즐리 (Monroe Beardsley)와 존 듀이 (John Dewey)는 심미적 경험의 중요한 일면으로서 완전감 (a sense of wholeness)의 경험 혹은 전체의 경험을 언급하였다.³ 비어즐리와 듀이에게 있어서 완전감이란, 결합(coherence), 관련(relatedness), 통일/조화(unity), 완전(completeness), 혹은 관계

3. 비어즐리의 "Aesthetic Experience" *The Aesthetic Point of View* (1982, 285~97)와 듀이의 *Arts as Experience* (1958)를 참고하길 바란다. 비어즐리는 심미적 경험의 특성을 5가지 범주로 설명하였다.

(relationship) 등을 의미한다.

이러한 미적 완전함의 경험 혹은 전체의 경험은 지적 혹은 논리적 사고에 의해서가 아니라 감성(emotion)에 의해서만 가능하다. 듀이는 감성의 역할을 “부분들을 하나의 전체로 함께 묶어주는 것”으로 설명하였다(Dewey 1958, 55). 즉 심미적 경험의 한 특징은 부분들이 전체 내에서 서로 관계를 가지며 조화를 이루어 하나의 완전체를 이루는 것을 경험하게 되는 의미있는 경험이라 할 수 있다. 감성은 지식과 경험의 부분들이 전체 내에서 조화를 이루어 완성에 이르게 되도록 도와주는 역할을 하는 것으로 이것은 감성을 계발시킴으로 가능하게 된다.

베넷 리머(Bennett Reimer)는 음악교육은 근본적으로 느낌(feeling)의 교육이어야 한다고 주장하였다(Reimer 1989, 54). 심미적 교육에 중점을 두는 음악교육은 지식과 경험의 분열을 회복시키는 전체주의적 교육으로 여겨질 수 있다. 이것은 심미적 음악교육의 역할이 부분적인 것들을 하나로 묶어주는 통합의 역할이라는 것을 의미한다. 음악교육의 본질적 가치를 지니는 심미적 경험에 의하여 감성을 계발시켜주는 음악교육은 전인계발을 지향하는 현대교육에서 그 중요성은 상당히 크다. 그러나 이것은 심미적 음악교육이 감성영역만을 담당하는 교육이라는 것을 의미하는 것은 아니다. 음악교육은 인지적 영역, 감성적 영역, 그리고 심동적 영역을 모두 포함하는 교육이며, 지적이고 추상적이며 창조적인 정신활동을 필요로 하는 포괄적 교육이다.

음악교육은 유/아동들의 전뇌/전심을 개발하기 위한 가장 효과적인 방법이다. 유/아동들은 그들의 음악적 수용능력이 최대한으로 가능하고 높은 시기에, 즉 음악적 심성의 창이 닫히기 전에 음악 경험을 통한 심미적 잠재력을 계발시킬 수 있는 기회가 주어져야만 한다. 본 연구에서 제기하는 전인교육을 위한 음악교육은 전체주의적 교육의 이념에 기초를 두며, 이것은 전뇌를 사용하는 음악적 심성의 계발과 전체에 중점을 두는 심미적 경험에 의하여 실현될 수 있다고 본다. 이러한 전인계발을 위한 심미적 음악교육의 중요성은 음악을 통한 전뇌/전심의 개발을 지지하는 현대의 신경과학 연구에 의해 강조되고 있다.

제 4 장 유/아동기 음악교육을 위한 신경과학 연구결과

과학자들은 유아들이 출생이후 지적으로 정서적으로 어떻게 발달하는지 연구해 왔다. 이에 관련된 신경과학 연구는 음악교육에 도움이 되는 결과들을 제공하는데 신경과학자들은 여러 가지 연구보고를 통하여 유/아동기 음악교육의 중요성과 지속적인 음악교육의 영향력을 강조한다.

4.1. 감성의 중요성

교육과정에서 감성은 매우 중요하다. 그 이유는 인간의 감정/정서 상태가 정보를 보존하는 뇌의 능력에 큰 영향을 줄 수 있기 때문이다 (Bucko 1997, 24). 정서는 주의력을 조절한다. 주의력은 정신 집중능력이고 학습의 필요조건이며 동기를 부여하고 관리하는 데 필요한 기본적인 요소이다 (Sylwester and Cho 1992/93, 71). 뇌의 기능수행에 있어 감성의 역할을 강조하는 뇌 연구에 의하면 정보가 신경회로를 통해서 순조롭고 빠르게 전달되기 위한 과정에서 감성은 상당히 중요한 역할을 한다고 한다. 또한 각 신경세포의 축색돌기는 마이엘린 (myelin)이라고 하는 막층으로 둘러싸여 있는데, 마이엘린 층이 두꺼울수록 신경신호들이 빠르게 전달된다. 마이엘린의 생성은 감성적 친숙함 또는 경험적 학습환경에 따라 절대적으로 영향을 받는다 (Hatcher 1983, 10에서 재인용).

연구에 의하면 뇌는 학습자가 유익하고 흥미롭고 가치가 있다고 인식하는 정보만을 처리한다고 한다. 즉, 우리의 뇌의 작용은 만족 또는 불만족이라는 내면적인 심상에 의해 조절되는데, 만일 학습환경이나 정보가 부정적일 경우에는 정보가 전달되지 않고 저장 또는 기억되지도 않으며 따라서 학습이 이루어지지 않는다는 것이다. 우리가 자신을 인지하는 방식, 자신에 대해 가지고 있는 내면적 상, 그리고 환경이 우리의 사고와 행동을 결정하고 궁극적으로 학습하는 것을 결정한다. 연구보고에서 또는 경험적으로도 알 수 있듯이, 지적 능력은 욕구, 흥미, 사회적/문화적 요구 등과 같은 정서적 동기의 양적, 질적 증가에 따라 증진될 수 있다 (Hatcher 1983, 10).

이와 같이 감성과 학습, 사고의 관계는 중요한데 효과적인 학습을 위해서는 정서적 능력의 개발이 중요하다. 만일 학습자가 정서적으로 개발되어 있다면 대뇌의 양반구는 교과목에 관계없이 학습과정에 참여할 것이다 (Levy 1983, 70). 음악은 추상적이며, 감성적인 힘을 가지고 있기 때문에 유아/아동기의 뇌의 개발을 위하여 절대적으로 중요하다. 인지적 영역만이 중요시되고 감성적 영역의 학습은 무시되는 교육체제는 정서가 주는 완성감/완전함을 얻는데 실패하게 된다. 음악과 유아들의 지적 정서적 성장과의 관계는 많은 연구에 의하여 입증되어 왔다.

4.2. 무한 능력의 뇌

성인의 뇌는 1000억 개 이상의 신경 세포를 가지고 있는데 (Shatz 1992, 61) 이 신경세포들은 끊임없이 정보를 교환하고 서로가 복잡하게 연결되어 있다. 각각의 신경 세포는 50억 비트 (bit)의 정보를 저장할 수 있다고 한다 (Hatcher 1983, 9). 또한 각각의 신경 세포들은

정보를 받아들이는 수상돌기를 10 개에서 십만 개까지 가지고 있어 한순간에 1000 여개의 다른 신경 세포들과 연결될 수 있다. 이것은 모든 사고 활동을 가능하게 하는 인간의 뇌는 천문학적 숫자의 신경 세포와 신경 세포들 간의 상호 연결로 이루어져있다는 것을 나타낸다. 이것은 학습을 위한 인간 뇌의 수용능력은 결코 채워지지 않을 만큼 무한하다는 것을 의미한다 (Hatcher 1983, 9; Restak 1984, 27).

4.3. 환경과 경험의 중요성

인간의 뇌의 발달을 연구하는 연구자들은 성인수준의 뇌 발달에 이르기 위해서는 신경작용이 필요하다는 것, 즉 뇌는 자극을 필요로 한다는 것을 발견하였다. 출생 후 첫 해의 대부분을 유아침대에서만 보낸 유아들은 그 성장이 비정상적으로 늦어졌다는 것이 연구자들의 관찰결과이다. 관찰된 유아들 중 몇몇은 생후 21개월이 되었을 때에도 일어나 앉을 수 없었으며 15% 미만은 3세 경에 걸을 수 있었다고 한다. 유아들은 완전하게 성장하기 위해서는 감각을 통해서, 언어를 통해서, 그리고 영상을 통해서 자극을 받아야만 한다 (Shatz 1992, 61).

뇌의 신경 작용/활동을 일으키는 이러한 외부의 자극은 유아기 성장에 중요한 영향을 준다. 충분한 놀이를 접하지 못하였거나 거의 접촉을 받지 못한 아동의 경우 같은 나이의 정상 아동에 비해 20%에서 30%까지 뇌의 성장이 미숙하다 (Nash 1997, 51)는 연구결과는 유아기의 환경과 경험의 중요성을 입증하는 것이다. 유아기의 환경과 경험은 이후의 성장과정에 절대적으로 중요하다. 이 시기의 자극과 경험은 그들의 지적발달에 지대한 영향을 주기 때문이다. 따라서 유아기는 앞으로의 삶을 위한 가장 중요한 시기라고 할 수 있으며 이 시기의 경험은 유아들이 총명하게 자라느냐 그렇지 못하느냐를 결정하여 준다고 할 수 있다. 웨인 주립대학교의 소아신경과 전문의사인 해리 추가니 (Harry Chugani)는 환경의 중요성을 강조하며 “우리는 출생 전에 일어나는 일은 많은 부분 변화시킬 수 없어도 유아의 출생 후 일어나는 일은 변화시킬 수 있다” (Nash 1997, 52)고 하였다.

연구자들은 유아들의 뇌가 음악에 자극 받을 때 신경 세포들간의 새로운 연결 즉, 연결부 (synapse)와 정보를 받아들이는 수상돌기의 확장이 생겨나게 된다고 한다. 이것은 모든 유형의 지적능력에 관계하는 것으로 (Black 1997, 21) 이러한 연결과 확장이 많을수록 지적능력이 높아진다는 것을 의미한다. 따라서 유아기의 음악적 환경은 지능 개발을 위한 필수요건이라 할 수 있다. 최근의 연구는 유아의 지능개발을 위하여 좋은 음악이 뇌의 발달에 미치는 영향과 유아의 출생 전 음악적 환경도 강조하고 있다 (Cary 1987; Weinberger 1999).

4.4. 조기 음악 교육

독일 하인리히 하이네 대학의 신경과학 연구팀의 연구결과에 의하면 (Schlaug et al. 1994, 417~418) 7세 이전의 음악연습은 뇌의 기능과 형태의 변화에 현저한 영향을 주는 것으로 나타났다. 연구 대상은 음악전공 학생들과 졸업생들로 구성된 음악가그룹과 의대생들과 수련의들로 구성된 비음악가그룹으로 이루어졌으며 자기 공명 영상 (MRI) 촬영과 형태 분석 (morphometric analysis)이 사용되었다. 연구결과는, 절대 음감을 가지고 있는 음악가들과 7세 이전에 음악훈련을 받은 음악가들은 그렇지 않은 음악가들이나 비음악가들에 비해서 좌반구 주 청각피질 뒤에 있는 측두엽 상부의 측두평면 (planum temporale: PT)이라는 부분이 더 큰 것으로 밝혀졌다. 또한 7세 이전에 음악 연습을 시작한 음악가들의 경우, 비음악가들에 비해 좌/우반구를 연결해주는 뇌량의 앞쪽 한 부분이 더 큰 것으로 나타났다. 이 같은 차이는 음악연습의 결과로써 나타난 것으로 7세 이전의 음악연습과 지속적인 연습은 뇌기능의 차이와 형태의 변화를 가져다주는 요소가 된다는 것을 증명해 주고 있다.

이들의 연구는 뇌 발달에는 결정적인 시기가 있으며, 조기 음악교육을 받은 음악가들의 경우 좌/우반구간의 상호 정보전달 기능이 우수하다는 것과 좌반구 기능이 향상된 것 등을 시사하고 있다. 이러한 결과는 음악교육이 전뇌/전심을 개발시킨다는 다른 많은 연구결과들과 일치한다.

어린 시기의 음악 연습으로 인한 신경회로상의 변화 즉, 뇌의 활동의 차이를 보여주는 또 다른 연구는 9명의 현악기 연주자들 (바이올린 연주자 6, 첼로 연주자 2, 기타 연주자 1)과 6명의 비음악가를 피험자로 하여 실시되었다. 이 실험에서는 (Elbert et al. 1995, 305~307) 체 (體) 감각의 자극이 양손의 엄지손가락과 새끼손가락에 따로따로 주어졌다. 자기공명영상술 (MRI)로부터의 자료에서 음악가들의 왼쪽 손가락의 자극에 대한 대뇌 피질의 반응/활동이 비음악가들의 그것보다 더 큰 것으로 나타났다. 또한 음악가들이 악기를 시작한 나이와 음악가들의 새끼손가락 자극에 반응하는 대뇌 피질 신경반응/활동과는 상관관계가 있다고 보고되었다. 그러나 연습의 양과 신경반응/활동과의 상관관계는 없는 것으로 나타났다.

이러한 결과들은 악기를 시작하는 나이가 어릴수록 더 많은 대뇌의 활동이 수반됨을 의미한다 (Begley 1996, 57).

4.5. 음악교육과 지능향상

캘리포니아 대학의 지아단 령 (Xiaodan Leng)과 고든 쇼 (Gordon Shaw)는, 음악은 언어 이전의 언어라고 할 수 있으며 조기 음악교육은 높은 수준의 인지작용을 위해 뇌를 활성화

시키는 좋은 방법이 될 수 있음을 강조하였다 (Leng and Shaw 1991). 최근의 연구들은 음악교육이 여러 유형의 지능을 향상시킨다는 결과들을 보고하였는데 이는 조기 음악교육과 장기간의 음악교육의 중요성을 모두 강조하는 것이다.

위스콘신 대학의 프랜시스 로셔 (Frances Rauscher)와 쇼 연구팀은 피아노 연습이 유아들의 시/공간 능력을 향상시킨다는 연구결과를 발표하였다. 실험은 만 3~4세 유아들을 대상으로 2년간 실시되었다. 유아들은 피아노 개인지도, 컴퓨터 개인지도, 노래지도, 그리고 아무 지도도 받지 않은 네 그룹으로 구분되었다. 그 결과 피아노 개인지도를 받은 유아들이 컴퓨터 개인지도나 노래지도를 받은 유아들과 아무 지도를 받지 않은 유아들에 비하여 시/공간 지각능력이 뛰어나게 향상되었다. 이것은 과학과 수학 같은 학습을 향상시킬 수 있는 능력이라는 점에서 중요하게 여겨졌다 (Rauscher et al. 1997).

장기간의 음악교육의 영향에 관한 보고는 대학생들을 대상으로 한 많은 연구사례에서 볼 수 있다. 그 한 예로, 1998년에 한 연구팀은 음악교육이 언어 기억능력을 향상시킨다고 보고하였다. 이 실험은 여대생들을 대상으로 실시되었는데 12세 이전에 적어도 6년 이상 악기를 연습한 학생들이 그렇지 않은 학생들보다 언어 기억능력이 우수한 것으로 나타났다. 이것은 유/아동기의 지속된 음악교육이 언어 기억능력의 향상에 장기적으로 영향을 준다는 것을 의미한다 (Chan, Ho and Cheung 1998). 장기간의 음악교육과 다른 유형의 지능향상과의 관계에 대한 연구는 주로 언어 영역과 수학 영역에서 실시되었다. 음악교육을 받은 대학생들의 경우 음악교육을 받지 않은 대학생들의 경우보다 언어 능력뿐만 아니라 수학 능력에 있어서도 상당히 높은 점수를 받은 것으로 나타났다 (Wilcox 1996, 6). 이러한 연구 결과들은 음악교육이 다른 유형의 인지능력들을 향상시킨다는 많은 실험들과 일치한다.

제 5 장 결 론

인간의 뇌는 평생동안 학습 능력을 유지하지만 음악교육의 최적 시기는 10세 이전으로 보는 것이 바람직하다. 가드너에 의하면 인간의 재능 중에서 음악능력은 가장 일찍 나타나는데 (Gardner 1983, 99), 인간 누구나 잠재적으로 가지고 있는 이러한 음악능력이 충분히 개발되기 위해서는 유/아동기에 풍부한 음악적 경험과 환경이 제공되어야 한다.

다양한 음악 경험은 인간의 모든 정신 활동과 높은 수준의 인지 작용을 요구한다. 즉, 음악 경험은 읽고 쓰고 듣고 이해하고 연주하며 창작하는 활동들을 모두 포함한다. 따라서 보고 들으며 인지적, 감성적, 심동적 영역을 모두 포함하는 복잡한 인지과정을 필요로 하는 음악 능력이 뇌의 어느 한 부분과 관계가 있다는 것은 불가능하게 여겨진다. 음악을 완전히 이해하기 위해서는 좌/우반구의 사고방법의 통합이 필요하게 되는데 이것은 음악적 심성이

전뇌/전심에 기초하여 형성된다는 것을 의미한다. 좌/우반구가 함께 기능을 수행할 때 인간의 정신능력은 최대한으로 향상되며 잠재력이 실현된다. 유아동기의 음악교육은 전뇌/전심을 개발하기 위한 가장 효과적이고 좋은 방법이라고 최근의 신경과학 연구는 보고한다.

음악교육은 전문 음악가나 음악교육자들을 배출하기 위한 과정만이 아니라 오히려 전인을 계발하기 위한 과정으로 현대과학의 지지를 받을 때 학교에서의 확고한 위치를 지킬 수 있다. 음악을 실험적 도구로 하여 뇌의 작용을 연구하는 많은 신경과학자들은 음악교육자들 이상으로 음악교육을 강조한다. 이것은 음악교육의 가치가 단순하게 음악 능력을 습득하는 데에 있는 것이 아니라, 감성을 개발하여 심미적 잠재력을 실현하도록 도와주는 심미적 음악교육에 의한 총체적 능력을 향상시키는 데에 있기 때문이다.

참 고 문 헌

- Abeles, Harold F., Charles F. Hoffer and Robert H. Klotman. 1994. *Foundations of Music Education*. 2nd ed. New York: Schirmer Books.
- Abeles, Harold F. and Jin Won Chung. 1996. "Response to Music." *Handbook of Music Physiology*, ed. Donald Hodges 2nd ed. San Antonio, TX: IMR Press, 285-342.
- Allman, William F. 1990. "The Musical Brain." *U.S. News and World Report* (June 11) : 56-62.
- Beardsley, Monroe C. 1982. "Aesthetic Experience." *The Aesthetic Point of View*, eds. Michael J. Wreen and Donald M. Callen. Ithaca, New York: Cornell University Press, 285-97.
- Begley, Sharon. 1996. "Your Child's Brain." *Newsweek* (February 19) : 55-62.
- Bever, T and R. Chiarello. 1974. "Cerebral Dominance in Musicians and Non-Musicians." *Science* 185, no. 150 : 537-539.
- Black, Susan. 1997. "The Musical Mind." *The American School Board Journal* 184, no. 1 : 20-22.
- Bucko, Richard L. 1997. "Brain Basics: Cognitive Psychology and Its Implications for Education." *ERS Spectrum (Summer)* : 20-25.
- Buzan, Tony. 1984. *Make the Most of Your Mind*. New York: Linden Press.
- Campbell, Don G. 1992. *Introduction to the Musical Brain*. St. Louis: MMB Music, Inc.
- _____. 1997. *The Mozart Effect*. New York: Avon Books Inc.
- Cary, Emily P. 1987. "Music as a Prenatal and Early Childhood Impetus to Enhancing Intelligence and Cognitive Skills." *Roepers Review* 9, no. 3 : 155-158.
- Chan, Agnes S., Yim-Chi Ho and Mei-Chun Cheung. 1998. "Music Training Improves Verbal Memory." *Nature* 396 : 128.
- Clark, Jr., Edward T. 1993. "Guidelines for Designing a Holistic School." *Holistic Education: Principles, Perceptives and Practices*. ed. Carol L. Flake. Brandon, VT: Holistic Education Press, 80-86.
- Clynes, Manfred, ed. 1982. *Music, Mind and Brain: The Neuropsychology of Music*. New York: Plenum Press.

- Crick, Francis and Christof Koch. 1992. "The Problem of Consciousness." *Scientific American* 267, no. 3 : 153-159.
- Critchley, MacDonald and R. A. Henson. 1977. *Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music*. London: W. Heinemann.
- Dewey, John. 1958. *Arts As Experience*. New York: Capricorn Books.
- Eisner, Elliot W. 1987. "Educating the Whole Person: Arts in the Curriculum." *Music Educators Journal*, 37-41.
- Elbert, T., C. Pantev, C. Wienbruch, B. Rockstroh and E. Taub. 1995. "Increased Cortical Representation of the Fingers of the Left Hand in String Players." *Science* 270 : 305-307.
- Fischbach, Gerald D. 1992. "Mind and Brain." *Scientific American* 267, no. 3: 48~57.
- Foster-Deffenbaugh, Lisa A. 1996. *Brain Research and its Implications for Educational Practice*. Ed. D. Brigham Young University.
- Gardner, Howard. 1983. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, Inc.
- _____. 1995. "Reflections on Multiple Intelligences." *Phi Delta Kappan* 77, 3 : 200-203, 206-209.
- Gates, A. and J. Bradshaw. 1977. "The Role of the Cerebral Hemispheres in Music." *Brain and Language* 4 : 403-431.
- Guyton, Arthur C. 1991. *Basic Neuroscience*. 2nd ed. Philadelphia: W. B. Saunders Company.
- Hatcher, Margaret. 1983. "Whole Brain Learning." *The School Administrator* 40 : 8-11.
- Hodges, Donald A. 1996. "Neuromusical Research: A Review of the Literature." *Handbook of Music Psychology*, ed. Donald A. Hodges 2nd ed. San Antonio, TX: IMR Press, 197-284.
- Joseph, R. 1988. "The Right Cerebral Hemisphere: Emotion, Music, Visual-spatial skills, Body-Image, Dreams and Awareness." *Journal of Clinical Psychology* 44, no. 5 : 630-673.
- Kandel, Eric R. and Robert D. Hawkins. 1992. "The Biological Basis of Learning and Individuality." *Scientific American* 267, no. 3 : 79-86.
- LeDoux, J, and W. Hirst. 1986. *Mind and Brain: Dialogues in Cognitive Neuroscience*. New York: Cambridge University Press.

- Leng, Xiaodan and Gordon L. Shaw. 1991. "Toward a Neural Theory of Higher Brain Function Using Music as a Window." *Concepts in Neuroscience* 2, no. 2 : 229-258.
- Levy, Jerre. 1983. "Research Synthesis on Right and Left Hemispheres: We Think with Both Sides of the Brain." *Educational Leadership* 40, no. 4 : 66-71.
- MacLean, Paul D. 1978. "A Mind of Three Minds: Educating the Triune Brain." *The 77th Yearbook of the National Society for the Study of Education*. Chicago: University of Chicago Press, 308-42.
- Miller, J. P. 1988. *The Holistic Curriculum*. Toronto: OISE Press.
- Miller, Ron. 1993. "Philosophical Foundations." *Holistic Education: Principles, Perceptives and Practices*. ed. Carol L. Flake. Brandon, VT: Holistic Education Press, 78-79.
- Nash, J. Madeleine. 1997. "Fertile Minds." *Time* 2 : 48-56.
- Ornstein, R., and R. Thompson. 1984. *The Amazing Brain*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Rauscher, Frances H, Gordon L. Shaw and Katherine N. Ky. 1993. "Music and Spatial Task Performance." *Nature* 365 : 611
- _____, 1995. "Listening to Mozart Enhances Spatial-Temporal Reasoning: Towards a Neurophysiological Basis." *Neuroscience Letters* 185 : 44-47.
- Rauscher, Frances H, Gordon L. Shaw, Linda J. Levine, Eric L. Wright, Wendy R. Dennis and Robert L. Newcomb. 1997. "Music Training Causes Long-Term Enhancement of Preschool Children's Spatial-Temporal Reasoning." *Neurological Research* 19 : 2-8.
- Reimer, Bennet. 1989. *A Philosophy of Music Education*. 2nd ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc.
- Restak, R. 1984. *The Brain*. New York: Bantam Books.
- Russell, P. 1979. *The Brain Book*. New York: Hawthorn Books, Inc.
- Samples, Bob. 1987. *Openmind/Wholemind*. Rolling Hills Estates, California: Jalmar Press.
- Schlaug, G., L. Jancke, Y. Huang and H. Steinmetz. 1994. "In Vivo Morphometry of Interhemispheric Asymmetry and Connectivity in Musicians." *Proceedings of the 3rd International Conference for Music Perception and Cognition*, ed. I. Deliège. Liege, Belgium, 417-8.

- Schlaug, G., L. Jancke, Y. Huang and H. Steinmetz. 1995. "In Vivo Evidence of Structural Brain Asymmetry in Musicians." *Science* 267 : 699-701.
- Shatz, Carla J. 1992. "The Developing Brain." *Scientific American* 267, no. 3 : 61-67.
- Shelter, Donald J. 1985. "Prenatal Music Experiences." *Music Educators Journal* 71 : 26-27.
- Shreeve, James. 1996. "Music of the Hemispheres." *Discover* 10 : 90-100.
- Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Sperry, Roger W. 1975. "Left-Brain, Right-Brain." *Saturday Review* 2 : 30-33.
- Springer, S., and G. Deutsch. 1993. *Left Brain, Right Brain*. 4th ed. New York: W. H. Freeman and Company.
- Storr, Anthony. 1992. *Music and the Mind*. New York: The Free Press.
- Swanwick, Keith. 1988. *Music, Mind and Education*. New York: Chapman and Hall, Inc.
- Sylwester, Robert. 1995. *A Celebration of Neurons: An Educator's Guide to the Human Brain*. Alexandria: Association for Supervision and Curriculum Development.
- Sylwester, Robert and Joo-Yun Cho. 1992/93. "What Brain Research Says about Paying Attention." *Educational Leadership* (January) : 71-75.
- Weinberger, N. M. 1999. "Lessons of the Music Womb." *MuSICA VI*, issue 1 (Winter) : 1-6. www.amc-music.com.
- Wilcox, Ella. 1996. "Music is Key." *Music Educators Journal* 82, no. 4 : 6-11.
- Wilson, Frank and F. Roehmann. eds. 1990. *Music and Child Development*. St. Louis: MMB Music.

ABSTRACT

The Importance of Music Education: Implications from Neurological Research

Yunhee Seung

In recent years, research on the brain has provided information on how the brain works. Neurologists have been interested in the study of the relationship between music and the brain in normal people. They have tried to determine how the human brain processes musical sounds differently from other sounds. It has been believed that music is associated with the type of thinking in the right brain. But the right brain is not solely responsible for all musical abilities.

The purpose of this study was to review the current neurological research in order to show the importance of the use of the whole brain, to give scientific support to aesthetic music education and to determine the implications for music instruction for young children.

Musical ability is not a single capacity. Music perception is complex and involves multisensory, emotional and intellectual experiences. The musical mind presented in this study is based on the whole brain/mind, i.e., the musical mind functions with the whole brain. Musical training encourages the use of the whole brain in processing musical information. Higher cognitive processes involve the activity of the whole brain. Music can be used not only as a window into examining higher brain functions but also as a means to enhance them. From many scattered research findings, the picture of the musical mind was outlined as understanding the functions of the brain in music. The formation of the musical mind is very important in aesthetic music education for young children because of its contributions to the development of the aesthetic potential.

A holistic approach to music education proposed in this study is based on a sense of wholeness having two basic ideas; the musical mind using the whole brain and an aesthetic experience focusing on wholeness. Holistic education nurtures the development

of the whole person. The aesthetic domain is an area in which music makes unique contributions to the development of the whole being. This concept is now reinforced by current neurological research which supports the viability of the whole brain/mind.

The early years are very important since it is the time when the malleable mind is being formed. Research findings provide clear implications for music instruction. Researchers emphasize that the emotion is very important, that the brain's ability for learning is infinite, that enriched environment and opportunity are very important, that early music training helps remodel young brains, and that music instruction has an effect on other types of intelligence if the brain is exposed to music in the children's early years.

Aesthetic music education is comprehensive education. Music education is not a process for providing a number of professional musicians or music educators. Rather, it is a process for cultivating the whole child/person. This study tried to show the importance of music education from neurological research findings.